Dr. Mandeep Kaur
Assistant Professor
Music Vocal

ISSN 0975-4520 IMPACT FACTOR : 4.

IMPACT FACTOR : 4.003

(Kala Sarovar Quarterly Journal Approved by UGC Care List)

कला एवं धर्म शोध संस्थान,
लोक कल्याणकारी ट्रस्ट, वाराणसी

कला सरोवर

KALA SAROVAR

(भारतीय कला एवं संस्कृति की विशिष्ट शोध पत्रिका)

प्रधान सम्पादक
डॉ० प्रेमशंकर द्विवेदी

(Vol. 24-No.-4-Part-2-2021) RNI No- 46269/87 ISSN-0975-4520 IMPACT FACTOR : 4.015

कला सरोवर

कला एवं धर्म शोध संस्थान, वाराणसी द्वारा संचालित

कला सरोवर (त्रैमासिक)

भारतीय कला एवं संस्कृति की विशिष्ट शोध पत्रिका

(Kala Sarovar Quarterly Approved Journal by UGC Care List)

समर्पण

आद्याशक्ति 'माँ दुर्गा'

के

चरण कमलों में सादर समर्पित

सर्वदेवमयी देवीं, सर्वदेवीमयम् जगत् ।

अतोऽहं विश्वरूपा त्वां नमामि परमेश्वरीम् ।।

Analyzing Financial Performance of Regional Rural Banks in rajasthan (Pre and Post-Merger study) 319-324
Ms. Pinki sharma, Dr. J.P. Yadav

Financial impact of Corporate Social Performance: The Indian Context 325-331
Preeti Bedi, Madhu Tyagi

An Analysis of Telecommunication, Computer and Information Services Export from India 332-338
Ekta Kharbanda, MS Senam Raju

पंचगव्य से खिलाड़ियों का उदय 339-342
अभिजीत सिंह, अजय कुमार पांडेय, प्रोफेसर ओमप्रकाश सिंह

Thematic Analysis of Muntro's *Runaway* 343-345
Rashmi Panwar, Dr. Monisha Saxena

The Impact of Social Media on Female Body Image 346-350
Dr. Sushma Mishra

टप्पा : एक ऐतिहासिक विश्लेषण 351-355
डॉ0 मनदीप कौर

भारत के सांस्कृतिक परिप्रेक्ष्य में मृदु शक्ति 356-360
विनोद खोबरागड़े, कृति

Awareness of Government Elementary Schools Teachers About Learning Disabilities in Ghaziabad District 361-366
Sarita Pragya, Dr. Indrani

Perceptions of Teachers Concerning Online Examination An Empirical Study 367-371
Dr. J. Chithralega, Dr. G. Varalakshmi

Level of Proficiency in Mathematics in Students of Special Schools of Varanasi District 372-376
Dr. Sweta Dvivedi

Digital Literacy and Role of Libraries 377-381
Vijay Prakash Singh

Analytical Study of the Impact of Covid-19 on Real Estate Sector 382-389
Dr. Vimal Kumar, Snehal Rana

Open and Distance Learning @ National Education Policy 2020 390-393
Dr Mukesh Kumar

बुंदेली लोक के आलोक में कबीर 394-396
डॉ0 गजेन्द्र कुमार पाण्डेय

पाण्डुलिपि संरक्षण : एक अभिगम 397-400
डॉ0 अनीता, डॉ0 विजय कुमार भारती

A Study on the Impact of Covid-19 on MSME's in India and Revival Strategies 401-407
Proposed by the Government of India

टप्पा : एक ऐतिहासिक विश्लेषण

★ डॉ0 मनदीप कौर

भारतीय संगीत की गेय विधाओं में टप्पा चमत्कारयुक्त आकर्षक गायन शैली है। यह हिन्दी मिश्रित पंजाबी भाषा का श्रृंगार प्रधान गीत है। टप्पा की रचना अधिकतर पंजाबी भाषा में होने के कारण इस गायन शैली का पंजाब प्रांत से अटूट सम्बन्ध दृष्टिगोचर होता है। यही कारण है कि इसकी उत्पत्ति पंजाब तथा सिन्ध में प्रचलित टप्पा नामक लोकगीत से भी मानी जाती है। टप्पा नामक लोकगीत आज भी पंजाब प्रांत में सुनने को मिलता है। परन्तु उपशास्त्रीय संगीत के अन्तर्गत गेय टप्पा पंजाब के इन लोकगीतों से पूर्णतः भिन्न है। केवल नाम में ही समानता है।

समय की भांति कला भी परिवर्तनशील है। संगीत के क्षेत्र में समय-2 पर कई गेय-विधाओं की उत्पत्ति हुई। कालक्रमानुसार ये विधाएँ विकसित तथा लोकप्रिय हुई। इनमें से कुछ गेय विधाएँ कालानुसार उपेक्षित होकर लुप्त प्रायः हो गई हैं तथा कुछ आज भी प्रचलित हैं तथा कुछ अपने अस्तित्व को बचाए रखने के लिए संघर्ष कर रही हैं। परिवर्तन की यह प्रक्रिया स्वतः तथा स्वाभाविक होती है। विकासक्रम में कुछ भी एकाएक पैदा नहीं होता उसकी उत्पत्ति के पीछे अनेक पूर्व प्रचलित चीज़ों का आधार होता है। तभी तो प्राचीन काल से प्रचार में चली आ रही कुछ गेय-विधाएँ शास्त्रीय नियमों में बँधकर तथा अपना स्वरूप बदलकर शास्त्रीय संगीत में स्थान पा गई तथा कुछ अपने शास्त्रीय स्वरूप के होते हुए भी अपनी प्राकृति तथा प्रवृति के कारण उपशास्त्रीय संगीत की कोटि में रखी गई। टप्पा भी इसी उपशास्त्रीय संगीत की गायन शैली है।

टप्पा शब्द की व्युत्पत्ति 'टप' धातु से हुई है जिसका अर्थ है कूदना, आगे की ओर उछलना।[1] एक अन्य मत के अनुसार टप्पा पंजाबी भाषा के 'टप्पणा' से गृहीत है जिसका अर्थ होता है – उछलना अथवा कूदना।[2] इस गायन शैली नें एक स्वर से दूसरे स्वर का ऐसे विचित्र प्रयोग होता है कि उछलने का भाव व्यक्त होता है इसलिए इस गायन शैली का नाम टप्पा उचित प्रतीत होता है।

टप्पा की व्युत्पत्ति :

एक मान्यता के अनुसार टप्पा की उत्पत्ति पंजाब की लोकशैली से हुई है। इस विषय नें विभिन्न विद्वानों के मत इस प्रकार हैं :

"पंजाब, राजस्थान, गुजरात आदि प्रान्तों में ऊँटहारों के समूह में उन्हीं की भाषा में श्रृंगारयुक्त प्रेमगीतों को लोकधुनों में गाने का प्रचलन सदियों से था। इन प्रेमगीतों के माध्यम से ये ऊँटहारों के समूह रास्तों की भयंकरता, सूनापन, मार्ग के उबऊपन और थकान को दूर कर अपने गनतव्य स्थान पर पहुँच जाते थे। मीलों लम्बे विस्तृत रेगिस्तानों, रेगिस्तानी इलाकों में जमीन की दूरी का पैमाना एक टप्पा जमीन, दो टप्पा जमीन के रूप में प्रचलित था। इन ऊँटहारों के प्रेमगीतों में प्रदर्षित गले की विषिष्टतायुक्त लोकधुनों की रसमाधुरी ने शौरी मियाँ को विशेष प्रभावित किया और उन्हें नवीन शैली सृजित करने की प्रेरणा दी जो टप्पा शैली के रूप में विकसित हुई।"[3]

"Like Thumri the Tappa is a modern semi classical genre of folk derivation which flowered in Lucknow and benares…. Tappa owns its inspiration to the songs of camel drivers in Punjab and India's North – Western Frontiers. The acceptance of the genre in genteel society by the late seventeenth century appears to have been synchronous with that of the thumri."[4]

डॉ. सुभद्रा चौधरी के अनुसार," पंजाब के ऊँट चराने वालों द्वारा इन गीतों का प्रवर्तन हुआ और बाद में अपनी आर्कर्षक शैली के कारण ये गीत शास्त्रीय संगीत में स्थान पा गए।"[5]

It is said that the songs of camel drivers of north – west become refined into the classical Tappa, ...eally comosed in Punjabi."[6]

कैंप्टन विलर्ड के विचार उपरोक्त तथ्य को ओर अधिक महत्व प्रदान करते हैं

"Tappas were formally sung in very rude style by the cameldrivers of the Punjab, and it was ...oree who modeled it into the elegance it is now sung. Tappa have two tooks and are generally sung in ...uage ... Hindi. They recite the love of heer and Ranjha."[7]

साधारणतया पंजाब में बोली जाने वाली भाषाओं अथवा पंजाबी मिश्रित हिन्दी की बोलियों में गाए जाते हैं। वे इसमें हीर–राँझा के प्रेम का विवरण सुनाते हैं।

ओ. गोस्वामी का कथन भी उपरोक्त धारणा को और बलवती करता है:–

"The word Tappa comes from the root word tap (short). It is derived from the tune of the camel drivers of the Punjab. The subject matter is woven around the amorous life of mythical Heer and Ranjha.... Its texts are almost in Punjabi languages. It was perfected by Shori Miya (c.1810), a musician in the Count of Nawab Asafuddoula of Avadh and was developed a great deal in Bengal."[8]

अर्थात टप्पा शब्द 'टप' धातु से आया है और पंजाब के ऊँट हाँकने वालों की धुनों से उपजा है। इसके विषय वस्तु का ताना–बाना काल्पनिक हीर–राँझा के प्रणयपूर्ण जीवन को केन्द्र बनाकर बुना हुआ है। यह मुख्यतः पंजाबी भाषा में होता है। यह अवध के नवाब आसिफुदौला के एक दरबारी संगीतज्ञ शोरी मियाँ द्वारा परिपूर्ण किया गया तथा बंगाल में अत्याधिक विकसित हुआ।

परांजपे का मत इनमें कुछ भिन्न है। वे टप्पे का उद्‌गम पंजाब के पहाड़ी प्रदेशों में हुआ मानते हैं।[9]

डॉ. मुकेश गर्ग के अनुसार ,"शास्त्रीय संगीत में 'टप्पा' का ग्रहण पंजाब प्रदेश में प्रचलित लोक शैली टप्पा से हुआ है। जब किसी लोक शैली को शास्त्रीय संगीत में ग्रहण किया जाता है तो उसे शास्त्रीय नियमों में बाँध कर गाया जाता है जैसे जो कजरी मिरज़ापुर में लोकसंगीत के अन्तर्गत गाई जाती है वह बिल्कुल भिन्न है और जब इसी को गिरिजा देवी या सिद्‌देश्वरी देवी गाती हैं तो उसे शास्त्रीय ढ़ग से गाती हैं। यही टप्पे के साथ हुआ है।"[10]

"गुलाम नबी उपनाम शोरी मियाँ का जन्म पंजाब प्रान्त के झंगसियाल ग्राम में वहाँ के ग्रामवासियों के अनुसार हुआ था। उनके पिता नवाब आसिफुदौला के समकालीन एवं नवाब के दरबारी गायक गुलाम रसूल थे। नवाब के वजीर हसनरजा खाँ द्वारा गुलाम रसूल को उचित सम्मान नहीं मिला जिसके वे अधिकारी थे। इसी कारण उन्होंनें खिन्न होकर नवाब की नोकरी छोड़ दी। गुलाम नबी की स्त्रियोचित पतली आवाज के कारण उनके पिता ने उन्हें पुरूषोचित गायिकी की शिक्षा नहीं दी, किन्तु कालान्तर में गुलाम नबी ने अपनी संस्कारगत विलक्षण संगीत प्रतिभा एंव साधना से पंजाबी भाषा का अध्ययन किया और ऊँटहारों के मध्य प्रचलित उद्‌भुत ह्रदयस्पर्शी लोकधुनों के आधार पर एक नवीन गायन शैली टप्पा को जन्म दिया।"[11]

कुछ विद्वानों का मत है कि टप्पा की उत्पत्ति संगीत रत्नाकर में वर्णित बेसरा गीति से हुई है। इस विषय में विष्णु नारायण–भातखण्डे जी का कथन इस प्रकार हैं :

"प्राचीन 'बेसरा' गीति से इस गायन की रीति निकली होगी। ऐसा कोई–2 विद्वान कहते हैं।"[12] एक अन्य विद्वान का कथन उनके इस मत को ओर अधिक महत्व प्रदान करता है :

"The Tappa is the typical Mohamdan song .... It is said to be similar to an ancient style of singing mentioned in Ratnakara and called Visara giti"[13]

अर्थात टप्पा मूलतः एक मुस्लिम गीत प्रकार है। ऐसा कहा जाता है कि यह एक प्राचीन गायन शैली से मिलता–जुलता है जिसका वर्णन संगीत रत्नाकर में किया गया है और जिसे बेसरा गीति कहते हैं।

अतः उपरोक्त तथ्यों से स्पष्ट होता है कि टप्पा केवल पंजाब के ऊँट हाँकने वालों के गीत–धुनों पर ही आधारित नहीं है। अपितु यह भी स्पष्ट होता है कि इसकी विषय–वस्तु हीर–राँझा का प्रणय है। परन्तु उस के प्रायः सभी टप्पों में यह बात नहीं है। यह भी सम्भव है कि टप्पा की उत्पत्ति संगीत रत्नाकर में वर्णित बेसरा गीति से हुई हो। यहाँ एक बात ओर स्पष्ट होती है कि टप्पे की उत्पत्ति के विषय में किंचित मतान्तर होते हुए भी इस तथ्य पर प्रायः सभी विद्वान एकमत हैं कि शोरी मियाँ ने ही टप्पे को इसका परिष्कृत स्वरूप प्रदान किया।

टप्पा की गायिकी :

ख़्याल गायन की तरह टप्पा गायन में घराने नहीं पाए जाते। हाँ इसकी गायिकी में थोड़ा बहुत अन्तर अवश्य देख सकते हैं। ग्वालियर में प्रचलित टप्पा में ख़्याल की कुछ छाया दिखाई पड़ती है जबकि बनारस में गेय टप्पा वहाँ के लोकगीतों तथा ठुमरी से अधिक प्रभावित है।[14]

टप्पा चंचल प्रकृति का गीत प्रकार है। इसमें चकीयुक्त छोटी–छोटी तानें, खटका, मुर्की, जमजमा का सुन्दर प्रयोग होता है। सरल अथवा अंलकारिक तानों को एक ही ... त किये हुए ...

इसका विस्तार करते है।[15] डॉ. अर्चना दीक्षित जी के अनुसार टप्पे में गले का काम इतना अधिक होता है कि ...5-7 मिनट भी टप्पा गा ले तो बहुत होता है।[16]

ख्याल व ध्रुपद की अपेक्षा टप्पा अधिक संक्षिप्त होता है अर्थात उसके गीतों के शब्द अत्यन्त थोड़े होते ...जो में स्थाई व अन्तरा दो ही भाग अथवा तुक होते हैं।[17] यद्यपि यह शैली शास्त्र के कठोर नियमों में पूर्णतः ...बंधी हुई नहीं है तथापि सरल नहीं है तथा इस विधा में बिना कठोर अभ्यास के दक्षता प्राप्त नहीं की जा सकती। यह श्रृंगाररस प्रधान गीत प्रकार है। जिन रागों में ठुमरी गाई जाती है ज्यादातर उन्हीं रागों में टप्पे का ...गान होता है जैसे : भैरवी, खमाज, काफी, झिंझोटी, मारा, तिलंग, पीलू, बरवा आदि। टप्पा शैली की विषय–वस्तु ...प्रायः नायक–नायिका के प्रेम से सम्बन्धित होती है। टप्पे में गमक का प्रयोग बहुत अधिक होता है। टप्पे में आलाप ...के लिए स्थान बहुत कम होता है, जो थोड़े बहुत आलाप लिए भी जाते हैं वे गमकपूर्ण होते हैं। तानों की तो गमक ...खटका आदि के साथ भरमार रहती है। टप्पे में प्रत्येक प्रकार की तानें नहीं गाई जाती। कुछ छोटी-छोटी तानों ...को जोड़कर सीढ़ी की भांति लम्बी तानें बनाई जाती हैं जो लय से पूर्ण समानता रखती हैं। टप्पे के साथ पंजाबी ...ठेका अथवा टप्पे का ताल अद्धा त्रिताल बजाया जाता है। कभी–2 विलम्बित त्रिताल भी बजाई जाती है (राग ...विज्ञान के प्रथम भाग में खमाज राग में टप्पे विलम्बित तीन ताल में दिए गए हैं)। इन सभी तालों में 16 मात्राएं होती हैं।[18]

टप्पे दो प्रकार के होते हैं : 1) मध्य विलम्बित लय के जो ताल के एक ही आवर्तन में बंधे होते हैं। 2) ...द्रुत लय के जिनकी रचना ताल के एक आवर्तन से अधिक भी हो सकती है।[19]

टप्पा में प्रबन्ध के तत्वों की विद्यमानता :

इस तथ्य को सभी स्वीकार करते हैं कि किसी भी वस्तु की उत्पत्ति के पीछे अनेकानेक वर्षों का योगदान ...होता है। श्री विष्णु नारायण भातखण्डे के अनुसार टप्पा के गायन की रीति वेस्वरा गीति से निकाली होगी।[20] एक अन्य विद्वान ओ. गोस्वामी के निम्न विचारों से उनके इस मत को समर्थन मिलता है :

According to the descripion given by Sarangdeva, we can classify : Dhrupad, Dhmar with Shudha and Bhina. Thumri with Gaudi. tappa with Vesara, Khyal with Sadharani.[21]

अर्थात शारंगदेव द्वारा दिए गए विवरण के अनुसार ध्रुवपद, धमार को शुद्धा और भिन्ना के अन्तर्गत, ठुमरी को गौड़ी के अन्तर्गत, टप्पा को वेसरा के अन्तर्गत तथा ख़्याल को साधारणी के अन्तर्गत वर्गीकृत किया जा सकता है।

पण्डित शारंगदेव द्वारा रचित संगीत रत्नाकर में राग के प्रसंग में पाँच प्रकार की गीतियों का उल्लेख मिलता है :

गीतयः पंच शुद्धा च भिन्ना गौड़ी च वेसरा।।

साधारणीति शुद्धा स्यादवक्रैर्ललितः स्वर।[22]

अर्थात प. शारंगदेव ने शुद्धा, भिन्ना, गौड़ी, वेसरा तथा साधारणी इन पाँच गीतियों का वर्णन किया है। इस सन्दर्भ में वेसरा गीति की परिभाषा करते हुए शारंगदेव लिखते हैं :

वेगवद्भिःस्वरैवर्ण च तुष्केऽप्यतिरिक्ततः।

वेगस्वरा रागगीतिर्वेसरा चोच्यते बुधैः।।[23]

अर्थात स्थाई, आरोही, अवरोही, संचारी इन चार वर्णों से समृद्ध, विषेष रक्तियुक्त आवेग से उच्छल जो गीति है उसकां नाम है वेसरा।[24]

जिन रागों में स्वरों का वेगपूर्ण संचार होता है वे वेसर कहलाते हैं[25] :

...स्वराः सरन्ति यूदेगान्तस्माद वेसरकाः स्मृताः।

एक अन्य व्रिद्वान वेसरा गीति के लक्षण इस प्रकार बताते हैं :

दोहा : हुम्फित कम्पित गमक सन, सरल अनुद्रुत पाय।

वेगगान सुर चार सौं, लहौ बेसरा धाय।। 533।।

अर्थात जिस गीति में हुम्फित संज्ञक एवं कम्पित संज्ञक गमकों के साथ–2 सरल अनुद्रुत स्वर प्रयोग होता है और जिसमें शास्त्र निष्चित चार स्वरों का सहज ही वेग के साथ उपयोग किया जाता हो उसे बेसरा गीति कहते हैं।[26] टप्पा ... गीति में स्वरों के वेगपूर्ण गान पर बल दिया जाता है। ... तथा ख्याल गाय...

रूप प्रचलन था तथा ध्रुवपद की गीतियों में वेसरा गीति प्रमुख गीति मानी जाती थी। सम्भव है कि ध्रुवपद गायन की वेसरा शैली के आधार पर ही शोरी मियाँ ने टप्पा गीत प्रकार की रचना की हो।

शुद्धा, भिन्ना, गौड़ी, वेसरा तथा साधारणी इन पाँच प्रकार की गीतियों का प्रचलन प्रबन्ध काल में भी था और पं. शारंगदेव ने भी संगीत रत्नाकर में इन गीतियों का वर्णन किया है।

धातु प्रयोग की दृष्टि से टप्पे को द्विधातुक प्रबन्ध की श्रेणी में रखा जा सकता है। टप्पे में स्थाई और अन्तरा दो ही भाग होते हैं जिनका मूल प्रबन्ध की धातुओं में ही निहित है। स्थाई तथा अन्तरे से युक्त टप्पे का उदाहरण निम्न है :

टप्पा : राग शिवमत भैरव, त्रिताल (मध्यलय)[27]

रचना : स्व. चिरंजीवलाल जिज्ञासु

स्थाई : वे ढोले की गल मैंडे नाल किती जो किती सो किती।

अन्तरा : कोई आन मिलाओ सदारंग नूं तेरी तसवीर चुप कीती लिख दीती।

अंग प्रयोग की दृष्टि से पद तथा ताल प्रत्येक निबद्ध रचना के आवश्यक तत्त्व हैं। इसी प्रकार प्रत्येक टप्पे में भी प्रबन्ध के ये दोनों अंग आवश्यमेव विद्यमान रहते हैं यथा :

टप्पा : राग मांड, त्रिताल (टप्पा" ताल)[28]

स्थाई : परख ले परखाय लेए मियां, देखना दीदार यारा दां।

अन्तरा : खोटा खरा पहचान शोरी मियाँ, सांई गनीमत ईमान प्यारां दां।

उपरोक्त टप्पे को पद तथा ताल इन दो अंगों की विद्यमानता से प्रबन्ध की 'तारावली' जाति के अन्तर्गत रखा जा सकता है।

शोरी मियाँ द्वारा टप्पे की बंदिशों की रचना पंजाब के मुल्तान प्रदेश की बोली में ही की गई। परन्तु ये बंदिशें पंजाब के अतिरिक्त समस्त उत्तर भारत के विभिन्न भाषा–भाषी गायकों द्वारा भी गाई गई। पंजाबी भाषा से अपरिचित गायकों द्वारा गाये जाने पर उच्चारण दोष उत्पन्न हुए और शब्दों के रूप विकृत हो जाने पर कुछ शब्द अर्थहीन हो गए। इसी कारण टप्पे की बहुत सी रचनाओं के अर्थ को समझना कठिन हो गया। लिखित रूप में संरक्षित न होने के कारण गीत रचनाओं में ऐसे दोष आना स्वाभाविक ही है। इसी प्रकार के एक टप्पे का उदाहरण डॉ. गीता पैंतल ने अपनी पुस्तक 'पंजाब की संगीत परम्परा' में इस प्रकार दिया है :

टप्पा : राग भैरव, पंजाबी त्रिताल[29]

स्थाई : नजर दी बहार वे मीआं गुलफूला गुलपन में फूले सेवती ताकुबरी ले वे मीआं।

अन्तरा : **बाग में छाके बुलबुल शोरी फिरे मदहोशन से शरशद आ जाना मिल जाना वे मियां।**

यह टप्पा ग्वालियर घराने के गायकों के मुख से प्रायः सुनने में आता है। रचना के अन्तरे में शोरी उपनाम के समावेष के कारण यह रचना शोरी मियाँ की ही कही जाती है। शोरी मियाँ की रचना होने के कारण यह दो सौ वर्ष पुरानी है और मुँह दरमुँह यात्रा करती हुई इस दीर्घ अवधि में अपने कतिपय शब्दों के मूल रूप को खो चुकी है। अभिलेखों के आभाव में इसके मूल रूप का निरूपण करना कठिन है। डॉ. गीता पैंतल के अनुसार उपर्युक्त गीत का शुद्ध रूप इस प्रकार हो सकता है :

स्थाई : **नजर दी बहार वे मियां गुल फुला**

गुलशन में फूले सेवती तकब्बुरीले वे मियां।

अन्तरा : बाग चहके बुलबुल शोरी फिरे मदहोश

नशे सरशार आ जाना मिल जाना वे मियां।

मूलरूप में दी गई रचना की व्याख्या करना कठिन है लेकिन अनुमान से शुद्ध की गई रचना का भावार्थ निम्न है :

"बहार पर नजर दो ऐ मियां (अर्थात बहार को देखो), वाटिका में फूल खिले हैं, सेवती फूल रही है, ऐ अभिमानी प्यारे देखो बाग में बुलबुल चहक रही है, शोरी बेसुध घूम रहा है, तुम नशे में पूर्णतः उन्मक्त होकर आ जाओ और मिल जाओ ये कहते ..."[30]

टप्पा : राग देस, त्रिताल (टप्पा ताल)[31]

स्थाई : चलो दी डालियां बीबा बनार दे नाल मालियां वे रब मिले तो मैं वारियां।

अन्तरा : मुखड़ा तैडा वारी वे अजब बहार दा। शोरी मियां कान सोहे बुन्दे वालियाँ

उपरोक्त रचना के अन्तरे में शोरी उपनाम के समावेश के कारण यह रचना शोरी मियाँ की ही कही जा ... है। उपरोक्त रचना के अन्तरे में मुखड़ा तैडा वारी ये शब्द आते हैं जिसका अर्थ है तेरा मुखड़ा (चेहरा) ... सुन्दर है कि मैं उस पर वारी जाँऊ (न्यौछावर हो जाँऊ) तथा 'कान सोहे बुन्दे वालियाँ' आदि स्तुतिपरक ... का प्रयोग किया गया है। अर्थात यहां प्रेयसी की सुन्दरता का बिरुदगान किया गया है अतः यहां आंशिक ... बिरुद अंग विद्यमान है परन्तु अधिकतर टप्पे की बंदिशों की विषय वस्तु श्रृंगाररस प्रधान अर्थात ...नायिका के प्रेम से सम्बन्धित होती है जहाँ पद अंग विद्यमान रहता है।

सारांशतः टप्पे को स्थाई तथा अन्तरा इन दो धातुओं की विद्यमानता के कारण द्विधातुक प्रबन्ध की श्रेणी में ...जा सकता है। टप्पे में पद तथा ताल अंग आवश्यक रूप से विद्यमान रहते हैं और बिरुद अंग का प्रयोग भी ...की रचनाओं में आंशिक रूप से किया जाता है।

संदर्भ–सूची

सुधा श्रीवास्तव, भारतीय संगीत का मूलाधार, पृ. 132
स्वतन्त्र शर्मा, पाश्चात्य स्वरलिपि–पद्धति एवं भारतीय संगीत, पृ. 12
कामेश्वर नाथ मिश्र, काशी की संगीत पराम्परा, पृ. 65
Deepak Raja Hindustani Music- A Tradition in Traslation, P-257
सुभद्रा चौधरी, संगीत संचयन, पृ. 206
B. Chaitanya Deva, An Introduction to Indian Music, P-41
Captain williard, A Treatise on the Music of Hindustan, P-103
O. Goswami, The story of Indion Music, P-234
पराजपे, संगीत बोध, पृ. 122
डॉ. मुकेश गर्ग, व्यक्तिगत साक्षात्कार के आधार पर प्राप्त विचार।
कामेश्वरनाथ मिश्र, काशी की संगीत–परम्परा, पृ. 65
वि. एन. भातखण्डे, कमिक पुस्तक मालिका, भाग–4, पृ. 49
H. A. Popley, The Music of India, P-89
स्वतन्त्र शर्मा, पाश्चात्य स्वरलिपि–पद्धति एवं भारतीय संगीत, पृ. 213
कृष्णा नारायण तैलंग, टप्पा संग्रह (104 टप्पा गीत), पृ. X
व्यक्तिगत साक्षात्कार के आधार पर प्राप्त विचार।
पं. भातखण्डे, कमिक पुस्तक मालिका, भाग–4, पृ. 49
मधुबाला सक्सेना, ख्याल शैली का विकास, पृ. 146
कृष्ण नारायण तैलंग, टप्पा संग्रह (104 टप्पा गीत) पृ. X
पं. भातखण्डे, कमिक पुस्तक मालिका, भाग–4, पृ. 49
O. Goswami, The Story of India Music, P-136
पं. शारंगदेव, संगीत–रत्नाकर, 2.2
वहीं, 2.6
श्रीराज्येश्वर मित्र, संगीत–रत्नाकर: एक अध्ययन, पृ. 126
आचार्य बृहस्पति, भरत का संगीत सिद्धान्त, पृ. 223
उत्तमराम शुक्ल 'उत्तमाचार्य', भारतीय संगीत, पृ. 187
रचना– स्व. चिरंजीवीलाल 'जिज्ञासु', संगीत–गौरव चार अंक, जनवरी 1955, पृ. 110
कृष्ण ... गीत), पृ. 175