GLOBAL ACADEMIC RESEARCH INSTITUTE

COLOMBO, SRI LANKA

GARI International Journal of Multidisciplinary Research

ISSN 2659-2193

Volume: 08 | Issue: 01

On 31st March 2022

http://www.research.lk

Author: K.P. Dineth Kalpa Jayasooriya

University of the Visual & Performing Arts, Sri Lanka

GARI Publisher | Performing Arts | Volume: 08 | Issue: 01

Article ID: IN/GARI/ICMDVPA/2021/102 | Pages: 121-143 (23)

ISSN 2659-2193 | Edit: GARI Editorial Team

Received: 25.06.2021 | Publish: 31.03.2022

භාරතීය තාලය හා ලය පිළිබඳ විමර්ශනාත්මක අධ්‍යයනයක්

K. P. Dineth Kalpa Jayasooriya (dkalpa01@gmail.com)

Musician

Abstract

The concept of Tala and Laya, whether theoretical or practical in any musical tradition. This subject is deeply studied in Indian music. The profound interpretation of the concepts of Tala and Laya that existed in the second century is gradually evolving to the present day. This Indian concept is interpreted different ways in Sri Lanka. There are many different and sometimes misinterpreted interpretations for Tala and Laya, is use in Indian music today. The question on which this research is based is whether the concepts of Tala and Laya are still in use in contemporary North Indian music according to the ancient Indian view. The purpose of this research is to remove misinterpretations of the concepts of Tala and Laya and to study what exactly is meant by Tala and laya. Qualitative research methodology has been used for this research. Primary source, secondary and Internet sources have been used for data analysis in this research. Finally, it can be concluded that the old Indian view of the concepts of Tala and Laya should not be used in the same way today. The concept of Tala and Laya also changes with the changes in the social system.

Keywords: Tala, Laya, Indian, Concept, Music

හැඳින්වීම

තාලය සහ ලය, ඕනෑ ම සංගීත පද්ධතියක් තුළ පවතින සංකල්පයකි. මෙය සිද්ධාන්ත වශයෙන් කිසියම් සංගීත සම්ප්‍රදායක් තුළ නොපැවතිය ද, ප්‍රායෝගික භාවිතයේ අනිවාර්යයෙන්

පවතින්නකි. අවනද්ධ භාණ්ඩයක් හෝ ඝන වාද්‍ය භාණ්ඩයක් සහිත ඕනෑ ම සංගීත ක්‍රමයක, මෙම තාලය හා ලය පවතී. මානව සමාජයේ ඉතා නොදියුණු ගෝත්‍රවලට අයත් ජනයා සතුව වුව ද අවනද්ධ හෝ ඝන වාද්‍ය භාණ්ඩයන් භාවිතයේ පවතී. එම වාද්‍ය භාණ්ඩයන් භාවිතය තුළ කිසියම් පුද්ගලයෙකු, දැන හෝ නොදැන තාලය හා ලය ප්‍රයෝග කරනු ලබයි.

තාලය සහ ලය සම්බන්ධ භාරතීය විග්‍රහයන් ඉතා සුවිශේෂීත්වයක් උසුලයි. විශේෂයෙන් ම ක්‍රි. ව. දෙ වන සියවසේ භරතමුනි විසින් රචනා කළා යැ යි සැලකෙන නාට්‍යශාස්ත්‍රය නම් ග්‍රන්ථයේ සහ ඉන් පසු ශාරංගදේව විසින් රචනා කළ සංගීත රත්නාකරය නැමති ග්‍රන්ථය තුළ මෙම තාලය සහ ලය යන සංකල්පයන් පිළිබඳ ව ඉතා ගැඹුරෙන් විග්‍රහ කර ඇත. ඉන්දියාවට එල්ල වූ මුස්ලිම් ආක්‍රමණවල බලපෑම හේතුවෙන් මිශ්‍ර වූ සංගීත ක්‍රමයක් පවතින උත්තර භාරතීය සංගීත සම්ප්‍රදාය තුළ ඉහත ග්‍රන්ථවල විග්‍රහ වන ආකාරයේ තාලය සහ ලය සම්බන්ධ ලක්ෂණ වර්තමානය වන විට දක්නට නැතත්, මුස්ලිම්වරුන්ගේ සංගීතය සමග මිශ්‍ර නොවූ දක්ෂිණ භාරතීය සංගීත සම්ප්‍රදාය තුළ මෙම තාලය සහ ලයේ මූලික ස්වභාවය තවමත් ආරක්ෂිත ව පවතී.

තාලය හා ලය යන සංකල්පයන් එකිනෙක හා බැඳී පවතින, සංගීතය හදාරන්නෙකු විසින් මනා ව අවබෝධ කරගත යුතු විෂය කරුණකි. භරතමුනි විසින් නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය රචනා කරන ලද ක්‍රි. ව. දෙ වන සියවසේ තිබූ තාල හා ලය යන ගැඹුරු සංකල්පය, වර්තමානය වන විට බටහිර තාල සංකල්පය හා මිශ්‍ර වීමෙන් සරල තත්ත්වයකට පත් ව ඇත. නමුත් මූලික තාල හා ලය යන සිද්ධාන්තය ඉතා සූක්ෂ්ම ව අධ්‍යයනය කළ යුත්තකි.

අද්‍යතනය වන විට මෙම තාලය හා ලය යන්නට විවිධ පුද්ගලයන් විසින්, විවිධ අර්ථකථන සපයා ඇත. ගීතයක තනුව ද සාමාන්‍ය ජනයා බොහෝ විට හඳුන්වන්නේ "තාලය" යන පාරිභාෂික යෙදීමෙනි. එමෙන් ම බටහිර සංගීතයෙහි එන Tempo යන්නට ද ඇතැම්හු ලය යන යෙදීම භාවිත කරති. මෙම ව්‍යවහාරයන්හි ඇති සත්‍ය අසත්‍යතාවය පිළිබඳ අධ්‍යයනය, තාලය හා ලය යන සංකල්පවලින් නිවැරදි වශයෙන් හැඳින්වෙන්නේ කුමක්ද සහ වර්තමානය වන විට එම සංකල්පයන් ව්‍යවහාරයේ පවතින ආකාරය පිළිබඳ අධ්‍යයනය කිරීම මෙම පර්යේෂණය තුළින් සිදු වේ.

සාහිත්‍යයික සමීක්ෂාව

මෙම පර්යේෂණය සඳහා බහුල වශයෙන් දත්ත රැස් කිරීම සිදු කරන ලද්දේ ග්‍රන්ථ මගිනි. මේ සඳහා යොදාගත් ග්‍රන්ථවලින්, ප්‍රාථමික මූලාශ්‍රය අතර නාට්‍යශාස්ත්‍රය නම් ග්‍රන්ථය ඉතා වැදගත් වේ. ක්‍රි. ව. දෙ වන සියවසේ දී භරතමුනි නම් පුද්ගලයකු රචනා කළා යැ යි සැලකෙන මෙම ග්‍රන්ථය මගින් ප්‍රධාන වශයෙන් නාට්‍ය සම්බන්ධ ව සාකච්ඡා කෙරේ. එසේ වුව ද, නාට්‍යයේ ආනුශංගික කලා වන සංගීතය, නර්තනය, ඡන්දස් ශාස්ත්‍රය වැනි විෂයයන් පිළිබඳ ව ද නාට්‍යශාස්ත්‍රය නම් ග්‍රන්ථය තුළ ගැඹුරින් සාකච්ඡා කෙරේ. භාරතීය සංගීතයේ සිද්ධාන්ත වශයෙන් වර්තමානයේ හදාරනු ලබන්නේ ද මෙම නාට්‍යශාස්ත්‍ර තුළ ඇතුළත්

සංගීතමය කරුණු ය. අධ්‍යාය 37 කින් සමන්විත මෙම ග්‍රන්ථයේ 31 වැනි අධ්‍යාය වෙන් වී ඇත්තේ තාල ශාස්ත්‍රය සම්බන්ධයෙනි. සංස්කෘත බසින් රචිත නාට්‍යශාස්ත්‍රය, විවිධ කර්තෘන් විසින් ඉංග්‍රීසි භාෂාවට ද මහාචාර්ය වෝල්ටර් මාරසිංහ සහ හිරිපිටියේ පඤ්ඤාකිත්ති හිමි විසින් වෙන වෙන ම සිංහල භාෂාවට ද පරිවර්තනය කර ඇත. මෙම පර්යේෂණය සඳහා තාලය හා ලය සම්බන්ධ පැරණි අර්ථකථනයන් සියල්ලක් ම පාහේ ආශ්‍රය කරගන්නා ලද්දේ නාට්‍යශාස්ත්‍රය අධ්‍යයනය කිරීමෙනි.

ද්විතීයික සාහිත්‍යය මූලාශ්‍රය වශයෙන් ප්‍රස්තුත විෂය සම්බන්ධයෙන් රචනා වී ඇති ග්‍රන්ථ යොදාගෙන ඇත. ඒ අතරින්, ඩී. ආර්. පීරිස් විසින් රචිත සම්භාව්‍ය තාල දීපනී ග්‍රන්ථයේ තාලය හා ලය පිළිබඳ සාකච්ඡා කර ඇත. එහි තාලය ලය සම්බන්ධ නිර්වචන කිහිපයකින් සහ ඒ සම්බන්ධ අර්ථ දැක්වීම්වලින් යුක්ත වේ.

එමෙන් ම ද්විතීයික සාහිත්‍ය මූලාශ්‍රය වශයෙන් ජාතික අධ්‍යාපන ආයතනයේ සෞන්දර්ය දෙපාර්තමේන්තුව විසින් සම්පාදනය කරන ලද පෙරදිග සංගීතය ගුරු මාර්ගෝපදේශ සහ අතිරේක කියවීම් පොත් මෙම පර්යේෂණය සඳහා යොදාගන්නා ලදී. එම ග්‍රන්ථ තුළ තාලය හා ලය සම්බන්ධයෙන් ඉදිරිපත් කරන ලද නිර්වචන ඇතුළත් වේ.

මීට අමතර ව ද්විතීයික සාහිත්‍ය මූලාශ්‍රය වශයෙන් ජර්නල, අන්තර්ජාලයේ ප්‍රකාශිත පර්යේෂණ ලිපි හා වෙබ් පිටු මගින් ද දත්ත රැස් කරගෙන ඇත.

ගැටලුව

පැරණි භාරතීය මතයට අනුව ම වර්තමාන උත්තර භාරතීය සංගීතය තුළ තාලය සහ ලය යන සංකල්ප භාවිතයේ පවතී ද යන්න මෙම පර්යේෂණය සඳහා පදනම් වූ ගැටලුව යි.

උපන්‍යාසය

තාලය සහ ලය යන සංකල්ප සම්බන්ධ පැරණි භාරතීය මතය අනුව ඒ ආකාරයෙන් ම වර්තමානයේ ද භාවිත කළ යුතු නොවේ. සමාජ ක්‍රමයේ ඇතිවන වෙනස්කම්වලට අනුව තාලය හා ලය යන සංකල්පය ද වෙනස්කම්වලට භාජනය විය හැක.

අරමුණ

තාලය සහ ලය යන සංකල්ප පිළිබඳ වැරදි අර්ථකථන ඉවත් කර, තාලය සහ ලය යන්නෙන් නිවැරදි ව අර්ථකථනය වන්නේ කුමක් ද යන්න අධ්‍යයනය මෙම පර්යේෂණයේ අරමුණ යි.

අධ්‍යයන වැදගත්කම සහ කාලීන අවශ්‍යතාව

තාලය සහ ලය, සංගීතය තුළ ඉතාමත් වැදගත් අංගයකි. කුමන සම්ප්‍රදායක සංගීතයක් තුළ වුව ද තාලය හා ලයෙන් තොර සංගීතයක් නොමැත. ඒ ඒ සම්ප්‍රදායන් ට අනුව විවිධ නම්වලින් තාලය සහ ලය හැඳින්වුව ද, එහි අන්තර්ගතය සමාන වේ. ඒ අනුව කුමන සංගීත සම්ප්‍රදාය හදාරන්නෙකු වුව ද, තාලය සහ ලය යන්න පිළිබඳ ව මනා අවබෝධයක් ලබාගත යුතු ම ය. එම නිසා තාලය හා ලය යනු කුමක් ද, එහි අතීත ස්වරූපය කෙසේ ද, වර්තමාන භාවිතය කෙසේ ද යන කරුණු සම්බන්ධයෙන් නිවැරදි අධ්‍යයනයක් සිදු කිරීම ඉතා වැදගත් වේ.

වර්තමානයේ දී තාලය සහ ලය සම්බන්ධයෙන් සාවද්‍ය මෙන් ම, විවිධාකාර මතවාද ව්‍යවහාරයේ පවතී. විවිධ ග්‍රන්ථවල, විවිධ ප්‍රකාශයන් තාලය හා ලය සම්බන්ධ ව රචනා වී ඇත. වර්තමානයේ මෙසේ විවිධ ව්‍යවහාරයන් තාලය සහ ලය සම්බන්ධ ව පැවතීම, තාලය සහ ලය සම්බන්ධ ව නිවැරදි අධ්‍යයනයක් සිදු කළ යුතු කාලීන අවශ්‍යතාව යි.

මූලාශ්‍රය සහ ක්‍රමවේදය

මෙම පර්යේෂණය සඳහා වඩාත් ම සුදුසු ක්‍රමවේදය වන්නේ ගුණාත්මක පර්යේෂණ ක්‍රමවේදය යි. පුද්ගල හැසිරීම්, ක්‍රියාකාරකම් හා සිතුවිලි පිළිබඳ අධ්‍යයනයට වඩාත් ම සුදුසු ක්‍රමවේදය වන්නේ ගුණාත්මක පර්යේෂණ ක්‍රමවේදය යි. සෞන්දර්යාත්මක විෂයන් පිළිබඳ ව සිදුකරන පර්යේෂණවල දී ගුණාත්මක පර්යේෂණ ක්‍රමවේදය උපයුක්ත කරගැනීමේ වැදගත්කම 18 වන සියවසේ විසූ එඩ්මන් බර්ක් හා ඩේවිඩ් හියුම් යන දාර්ශනිකයන් විසින් ද පෙන්වා දී ඇත.

මෙම පර්යේෂණය සඳහා දත්ත රැස් කිරීමේ දී ප්‍රාථමික මූලාශ්‍රය වශයෙන් ග්‍රන්ථ උපයෝගී කරගෙන ඇත. විෂයානුබද්ධ ප්‍රාථමික මූලාශ්‍රය වශයෙන් නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය සහ සංගීත රත්නාකරය යන ග්‍රන්ථ දෙක ප්‍රධාන වේ.

ද්විතීයික මූලාශ්‍රය වශයෙන් පර්යේෂණය සඳහා දත්ත ලබාගත හැකි ග්‍රන්ථ, සඟරා, පුවත්පත් ලිපි, පර්යේෂණ නිබන්ධිකා ආදිය දත්ත ලබාගැනීම සඳහා භාවිත විය.

විෂයානුබද්ධ කරුණු පිළිබඳ පුළුල් අවබෝධයක් සහිත පුද්ගලයින් සමග කරනු ලැබූ සම්මුඛ සාකච්ඡා මගින් ලබාගත් දත්ත, මෙම පර්යේෂණය සඳහා වඩාත් වැදගත් විය. ඒ අනුව වාදකයින් හා විෂයානුබද්ධ ශාස්ත්‍රවන්තයින් සමග සම්මුඛ සාකච්ඡා මගින් දත්ත රැස් කිරීම සිදු විය.

අන්තර්ජාලය පරිශීලනයෙන් පර්යේෂණය සඳහා උපයෝගී වන දත්ත විශාල ප්‍රමාණයක් ලබාගෙන ඇත. අදාල සංගීතාංග ඇතුලත් වීඩියෝ පට, හඬ පට, ලිපි හා විවිධ වෙබ් අඩවි මගින් සපයාගත් දත්ත මෙම පර්යේෂණයට මහෝපකාරී විය.

විශ්ලේෂණය

තාලය

තාලය පිළිබඳ විවිධ අර්ථකථන පවතී. ඇතැම්හු ගීතයක තනුවට ද තාලය ලෙස වහරති. "තාල යන්නෙන් කියැවෙන සාමාන්‍ය අර්ථය නම් අත් තල එකට ගැටීම යන්නය" වශයෙන් සංගීත සංහිතා හි සඳහන් වේ (අභයසුන්දර, 2001). ප්‍රායෝගික ශබ්දකෝෂයට අනුව තාල යන්නෙහි අර්ථය ලෙස ගැයීම, නැටීම, වැයීම පිළිබඳ කාල නියමය වේ (විජයතුංග, 1982). ශිව හා පාර්වතී දෙදෙනාගේ සංයෝගයෙන් තාල යන පදය නිර්මාණ වූ බවට මතයක් පවතින බව ඩී. ආර්. පීරිස් පවසයි (පීරිස්, 2002). "ත" කාරයෙන් ශිව ද, "ල" කාරයෙන් පාර්වතිය ද නියෝජනය වන බව එම මතයෙහි වැඩිදුරටත් විස්තර වේ.

තාලය හා ලය බිහිවීම පිළිබඳ ව ශිව දෙවියන්ගේ සම්බන්ධයක් පවතින බව ඥානසිරි පීරිස් විග්‍රහ කරයි (පීරිස්, 2012). එම මතයට අනුව; ශිව දෙවියන් විසින් ත්‍රිපුර් නැමති අසුරයා ඝාතනය කිරීම නිසා ඇති වූ ප්‍රීතියෙන් නර්තනයෙහි යෙදෙන්නට විය. මෙම නර්තනයට ලයක් හෝ තාලයක් නොවීය. ශිව දෙවියන්ගේ මෙම නර්තනය නිසා පොළව කම්පනය වන්නටත්, එයින් නොනැවතී මහ පොළොව විශ්වය පතුලට කිඳා බසින්නටත් විය. මෙය දුටු මහ බ්‍රහ්මයා, මහ පොළොව කිඳා බැසීම වලක්වාගැනීමට ත්‍රිපුර අසුරගේ ශරීරයෙන් බෙරයක් නිර්මාණය කරන මෙන් විශ්වකර්ම දෙවියන් හට අණ කළේ ය. විශ්වකර්ම විසින් එම බෙරය නිර්මාණය කර, එය වාදනය කිරීම සඳහා ගණේෂ දෙවියන් හට භාර කරන ලදී. ගණ දෙවියන් විසින් එම බෙරය ලය හා තාලය පිහිටුවා වාදනය කිරීමත් සමග, ශිව දෙවියන් ද එම බෙරයෙන් වාදනය වන තාලයට අනුව තම නර්තනය දක්වන්නට විය. මෙයින් ලෝකයට තාලය පැමිණි බව එම මතයේ දැක්වේ.

"මාර්ග තාල" හා "දේශී තාල" වශයෙන් තාල ප්‍රභේද දෙකක් උත්තර භාරතීය සංගීතය තුළ පවතී. බොහෝ පුද්ගලයෝ මාර්ග තාල දෙවියන් අතර ප්‍රචලිත තාල වශයෙන් ද, දේශී තාල මනුෂ්‍යයන් විසින් භාවිතා කරන තාල වශයෙන් ද හඳුන්වති. එය සාවද්‍ය කරුණකි. මාර්ග තාල ලෙස හැඳින්වෙන්නේ දශ ප්‍රාණ යටතේ එන මාර්ග සිද්ධාන්තය පදනම් කරගනිමින් නිර්මාණය කළ තාල ය. භරතමුනිගේ නාට්‍යශාස්ත්‍රය තුළ එම මාර්ග තාල නිර්මාණය වන ආකාරය පිළිබඳ සවිස්තර ව දැක්වේ.

මෙම මාර්ග තාල, වර්තමාන උත්තර භාරතීය සංගීතයේ හෝ වෙනත් සංගීත පද්ධතියක පවතින තාලවලට වඩා බොහෝ සෙයින් වෙනස් ස්වරූපයක් උසුලයි. යම් තරමකට හෝ මාර්ග තාලවලට සමාන වන්නේ කර්ණාටක තාල පද්ධතියට පමණි. මාර්ග තාල නිර්මාණය වී ඇත්තේ මාර්ග සිද්ධාන්තය පදනම් කරගනිමිනි. ඒ අනුව මාර්ග සිද්ධාන්තයේ පවතින "චිත්‍ර මාර්ගය", "වෘත්ති මාර්ගය" හා "දක්ෂිණ මාර්ගය" යන මාර්ගයන්ට අනුකූල ව මාර්ග තාල නිර්මාණය වේ (නාට්‍යශාස්ත්‍රය, 31 පරිච්ඡේදයඃ 3 - 4 ශ්ලෝක). එහි වැඩිදුරටත් විස්තර කෙරෙන පරිදී තාලය, "ත්‍රිශ්‍ය" හා "චතුරශ්‍ර" වශයෙන් කොටස් 02 කි. මාත්‍රා 06 කින්

යුතු “චාචපුට” තාලය ත්‍රිශ්‍ර තාලය වන අතර, මාත්‍රා 08 කින් යුතු “චඤ්චත්පුට” තාලය චතුරශ්‍ර තාලය යි (නාට්‍යශාස්ත්‍රය, 31 පරිච්ඡේදයඃ 8 - 9 ශ්ලෝක). මෙම තාල, ක්‍රියා හා භාවිතය අනුව “ෂට්පිතාපුත්‍රක, සම්පක්වේෂ්ටක, උද්ඝට්ට්‍ය” වශයෙන් ප්‍රභේද වන බව භරතමුනි සඳහන් කරයි (නාට්‍යශාස්ත්‍රය, 31 පරිච්ඡේදයඃ 17 - 22 ශ්ලෝක).

මෙම මාර්ග සිද්ධාන්තය හා මාර්ග තාල අවබෝධ කරගැනීමට ඉතා අපහසු බැවින් මාර්ග තාල දෙවියන්ට පවරා, පහසුවෙන් අවබෝධ කරගත හැකි දේශී තාල පමණක් වර්තමානයේ දී භාවිත කරයි. දේශී තාල යනු කලින් කලට නොයෙක් පඬුවන් විසින් පවත්වන ලද පර්යේෂණවල ප්‍රතිඵල අනුව අද පවත්නා තත්වයට පරිවර්තනය වූ පිළිගත් තාල පද්ධතිය බව සම්භාව්‍ය තාල දීපනී ග්‍රන්ථයේ සඳහන් වේ (පීරිස්, 2002).

මේ ආකාරයෙන් තාලය සම්බන්ධයෙන් පවතින නිර්වචන මෙන් ම, මාර්ග තාල හා දේශී තාල අධ්‍යයනය කිරීමේ දී තාලය හා කාලය අතර කිසියම් සබඳතාවයක් පවතින බව අවබෝධ කරගත හැකි වේ. තාල භාවිතයේ දී යොදනු ලබන මිනුම කාලය වන බව භරතමුනි විග්‍රහ කරයි (නාට්‍යශාස්ත්‍රය, 31 පරිච්ඡේදයඃ 01 ශ්ලෝකය). සංගීත සංහිතා හි තාලය පිළිබඳ නිර්වචනයෙන් කියැවෙන “අත් තල එකට ගැටීම” යන්න ද කාලයට සම්බන්ධ වේ. එම අත් තල එකට ගැටීම් දෙකක් අතර කාලාන්තරය පිළිබඳ ව සංගීත සංහිතා හා කතුවරයා දක්වා නැතත්, අත් තල ගැටීම් දෙකක් අතර නිශ්චිත, ඒකාකාරී කාලාන්තරයක් තිබිය යුතු ය. ඒකාකාරී කාලාන්තරයක් නො තබා අත් තල ගැටීම මගින් තාලයක් ඇති නොවේ. ඒ අනුව එම අත් තල ගැටීම ද කාලයට සම්බන්ධ වේ. එ බැවින් තාලය පිළිබඳ අධ්‍යයනය කිරීමට ප්‍රථමයෙන්, කාලය යනු කුමක්දැ යි අවබෝධ කරගැනීම යෝග්‍ය වේ. පහත දක්වා ඇත්තේ කාලය සම්බන්ධයෙන් ඉදිරිපත් වී ඇති විවිධ ප්‍රකාශයන් ය.

1. The Measured or measurable period during which an action process, or condition exists or continues (Merriam - Webster, n.d.).
2. The part of existence that is measured of minutes, days, years, etc., or his process considered as a whole (Cambridge Dictionary, n.d.).

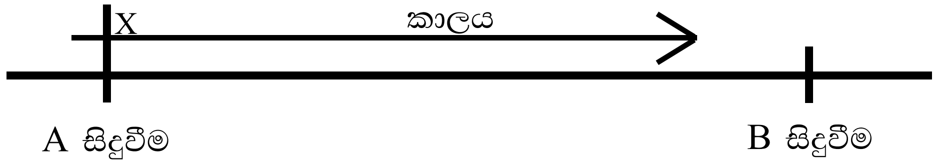
කිසියම් සිදුවීම් දෙකක් අතර අන්තරය “කාලය” වශයෙන් සරල ව අර්ථ දැක්විය හැකි ය. එ නම්; එක් සිදුවීමක සිට තවත් සිදු වීමක් දක්වා ඇති අන්තරය යි. මෙම අන්තරය වර්ෂ, මාස, සති, දින, පැය, මිනිත්තු, තත්පර, මිලි තත්පර ආදී ඒකකවලින් ගණනය කරනු ලැබේ. එක් සිදුවීමක් සිදු වීමෙන් පසු, නැවත එම සිදුවීම එම කාලය තුළ දී ම සිදු නොවේ. නිදසුනක් ලෙස යම් නිශ්චිත අවස්ථාවක පන්දුවක් උඩ දැමූ පසු ව, නැවත එම කාලයේ දී එම පන්දුව උඩ දැමීමට හැකියාවක් නොමැත. එසේ වන්නට හේතුව කාලය “රේඛීය” වීම යි. “ගතවීම” යන්න කාලයේ ලක්ෂණය යි. කාලයේ එක් ක්ෂණයක් ගත වූ පසු, එය නැවත කිසිදු විටෙක

හමු නොවේ. මෙය කාලයේ රේඛීය වූ ස්වභාවය යි. සෑම මොහොතක ම කාලය ගතවෙමින් පවතී.

රූපසටහන 01

ඉහත රූප සටහන 01 න් දැක්වෙන පරිදි, A සිදුවීම හා B සිදුවීම අතර අන්තරය කාලය වේ. කාලය A සිදුවීමට පෙර සිට ම B සිදුවීම පසු කරමින් ගත වීම සිදු වේ.

රූපසටහන 02

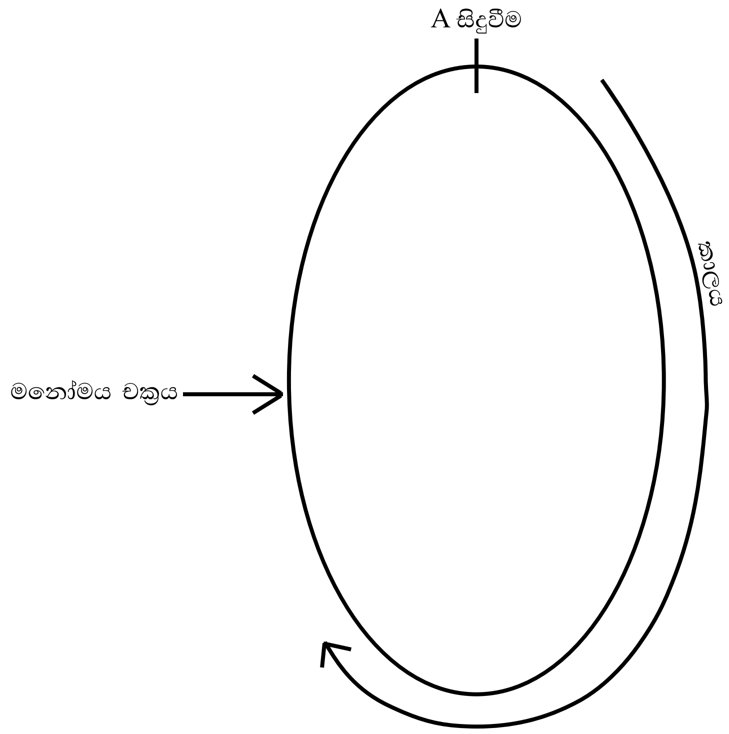


රූප සටහන 02 අනුව, A සිදුවීම කාලයේ X නම් අවස්ථාවේ දී සිදු ව ඇත. නැවත කාලයේ X අවස්ථාවේ දී A සිදුවීම සිදු නොවේ. කාලය, X අවස්ථාව පසු කරමින් ගත වීම ඊට හේතුව යි.

නමුත් මිනිසා විසින් මෙම රේඛීය වූ කාලය, තම කාර්යයන් පහසු කරගැනීම සඳහා මනෝමය වශයෙන් චක්‍රීය බවට පරිවර්තනය කරගෙන ඇත. දින, සති, මාස, වර්ෂ නැවත නැවත උදා වන්නේ එම මනෝමය කාල චක්‍රයේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙනි.

ඒ අනුව එක් සඳුදා දිනයක සිට දින 07 ක් ගත වූ පසු නැවත තවත් සඳුදා දිනයක් උදා වේ. ජනවාරි මාසයේ සිට මාස 12 ක් ගත වූ පසු නැවත ජනවාරි මාසයක් පැමිණෙයි. මෙය මනෝමය චක්‍රයකි. කාලය රේඛීය ව ගත වීම සිදු වේ.

රූපසටහන 03



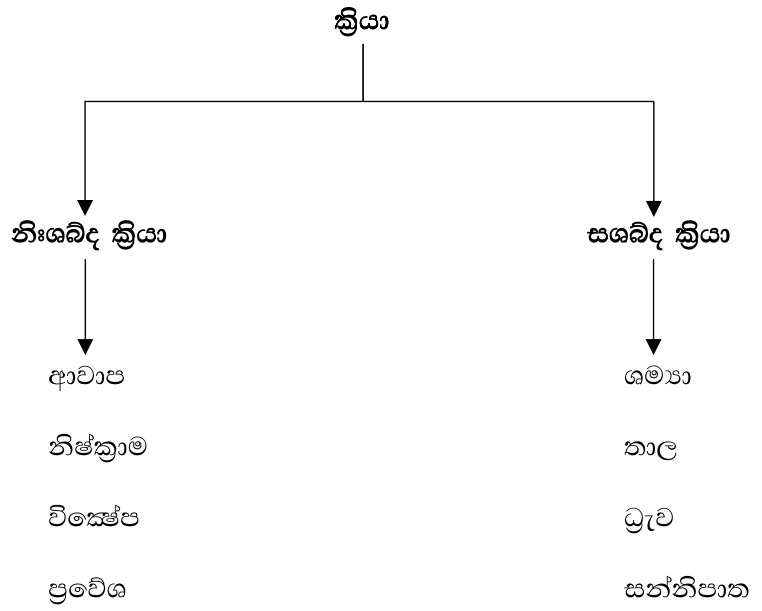
තාලය ද මේ ආකාරයේ චක්‍රීය ස්වරූපයකින් යුක්ත ව පවතින්නකි. තාලය ආරම්භක ස්ථානයේ සිට අවසන් ස්ථානය පසුකරමින්, නැවත ආරම්භක ස්ථානයට පැමිණීම සිදු වේ. තාලය ද මෙම රේඛීය වූ කාලයේ මනෝමය චක්‍රීය ස්වභාවයක් වන බව ඩී. චානක පීරිස්ගේ අදහස යි (ඩී. චානක පීරිස්, සම්මුඛ සාකච්ඡාව, 21. 08. 2017).

තාල යනු ක්‍රියා මගින් බෙදනු ලබන කාලය බව ශාරංගදේවයන් විසින් රචිත සංගීත රත්නාකරයේ දැක්වේ. තාල භාවිතයේ දී යොදනු ලබන මිනුම කාලය බව භරතමුනි විසින් රචිත නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ දක්වා ඇත (නාට්‍යශාස්ත්‍රය, 31 පරිච්ඡේදයඃ 01 ශ්ලෝකය).

"තාලො ඝන ඉති ප්‍රොක්තඃ කලාපාතලයාන්විතඃ
කලාස්තස්‍ය ප්‍රමාණං වෛ විඥෙයං තාලයොක්තෘභිඃ"

කාලය කොටස් කිරීම සඳහා ක්‍රියා භාවිත කරයි. ඒ අනුව කාලය, ක්‍රියා හා මිනුම යන කරුණු ත්‍රිත්ත්වයේ එකතුවෙන් තාලයක් නිර්මාණය වන බව අවබෝධ කරගත හැකි ය. එ නම් කාල, ක්‍රියා, මාන යන ත්‍රිත්ත්වයේ සංකලනයෙන් තාලය උත්පන්න වේ. මේ සියළු කරුණුවලින් පැහැදිළි වන පරිදි, තාලය යනු ක්‍රියා මගින් කොටස් කරනු ලබන කාලය වේ. යම් කාල අන්තරයක් කුඩා කොටස්වලට බෙදීම පිණිස දෑත් භාවිත කරමින් සිදු කරනු ලබන හස්ත ක්‍රියා, "ක්‍රියා" වශයෙන් හඳුන්වනු ලබයි.

මෙම ක්‍රියා සඳහා භාවිත කරනු ලබන හස්ත චලනයන් "නිඃශබ්ද ක්‍රියා" සහ "සශබ්ද ක්‍රියා" වශයෙන් කොටස් දෙකකින් යුක්ත වන බව නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ දැක්වේ (නාට්‍යශාස්ත්‍රය, 31 පරිච්ඡේදයඃ 30 - 31 ශ්ලෝක).



ඒ අනුව නිඃශබ්ද ක්‍රියා 04 ක් සහ සශබ්ද ක්‍රියා 04 ක් වශයෙන් සම්පූර්ණ ක්‍රියා සංඛ්‍යාව 8 කි.

මේ අතරෙන් ක්‍රියා සිදු කිරීමේ දී හඬක් උත්පාදනය නොවන, නිඃශබ්ද ක්‍රියා සිදු කරන ආකාරය පහත පරිදි විස්තර කෙරේ (නාට්‍යශාස්ත්‍රය, 31 පරිච්ඡේදයඃ 32 - 34 ශ්ලෝක).

- ආවාප - අත්ල උඩට හරවා, දිග හරින ලද ඇඟිලි හැකිළීම
- නිෂ්ක්‍රාම - අත්ල පහතට හරවා, හකුළන ලද ඇඟිලි දිග හැරීම
- වික්ෂේප - අත්ල දකුණු පසට වීසි කිරීම
- ප්‍රවේශ - අත්ල පහතට හරවා, දිග හරින ලද ඇඟිලි හැකිළීම

ක්‍රියා සිදු කිරීමේ දී හඬක් උත්පාදනය වන ක්‍රියා, එ නම් සශබ්ද ක්‍රියා සඳහා ද අත්ල හැසිරවීමේ ආකාරය ද භරතමුනි හඳුන්වාදෙයි (නාට්‍යශාස්ත්‍රය, 31 පරිච්ඡේදයඃ 37 - 38 ශ්ලෝක).

- ශම්‍යා - වම් අත්ල මත දකුණු අත්ල හෙළීම
- තාල - දකුණු අත්ල මත වම් අත්ල හෙළීම

- සන්නිපාත - අත් දෙක ම එක වර හෙළීම (අත් තල දෙක ම එකිනෙක ගැටෙන පරිදි අත්පොළසන් නගන ආකාරයෙන් දෑත් ක්‍රියාකරවීම)
- ධ්‍රැව - ඉහත ආකාර ත්‍රිත්ත්වය ම පරිදි දෑත් හැසිරවීම (මෙය ගුරු අක්ෂරයක් ලෙස සැලකේ)

හරතමුනි සඳහන් කරන ආකාරයට හෝ වෙනත් ක්‍රමයකට ක්‍රියා සිදු කිරීම සඳහා නිශ්චිත කාල ප්‍රමාණයක් තිබිය යුතු ය. එ නම් එක් ක්‍රියාවක සිට අනෙක් ක්‍රියාව දක්වා පැවතිය යුතු කාල ප්‍රමාණය (විරාමය) ඒකාකාරී, නිශ්චිත විය යුත්තකි. "මාත්‍රා" නැමති කාල මිනුම් ඒකකය පවතින්නේ මෙම ක්‍රියා අතර කාලාන්තරය ගණනය කිරීම සඳහා ය. ඒ අනුව ක්‍රියා දෙකක් අතර කාලාන්තරය, එ නම් ක්‍රියාවක ප්‍රමාණය මාත්‍රා මත රඳා පවතින්නකි. මාත්‍රාවක ප්‍රමාණය, ක්‍රියාවේ කාලාන්තරය වශයෙන් යොදාගත යුතු ය. මෙම මාත්‍රාවකට අඩංගු විය යුතු කාල ප්‍රමාණය කෙතරම්දැ යි නාට්‍යශාස්ත්‍රය සහ සංගීත රත්නාකරය යන ග්‍රන්ථ ද්වය තුළ නිශ්චිතව ම දක්වා ඇත. නිමේෂ හෙවත් ඇසිපිය හෙළන කාල පහක ප්‍රමාණය මාත්‍රාවේ කාල ප්‍රමාණය ලෙස නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ දැක්වේ (පඤ්ඤාකිත්ති හිමි, 2007).

> "නිමෙෂාඃ පඤ්ච මාත්‍රා ස්‍යාන්මාත්‍රායොගාත් කලාඃ ස්මෘතාඃ
> නිමෙෂා පඤ්ච විඥෙයා ගීතකාලෙ කලාන්තරම්
> තතඃ කලාකාලකෘතො ලය ඉත්‍යභිසංඥිතඃ"

ලඝු අක්ෂර 05 ක් උච්ඡාරණයට ගතවන කාලය මාත්‍රාවේ ප්‍රමාණය බව ශාරංගදේවයන් සංගීත රත්නාකරයෙහි සඳහන් කරයි. එම ලඝු අක්ෂර 5 ලෙස "ක, ච, ට, ත, ප" යන අක්ෂර පහ යොදාගත යුතු බව වැඩිදුරටත් දක්වා ඇත. ඒ අනුව මාත්‍රාවේ ප්‍රමාණය තම අභිමතය පරිදි වෙනස් කළ හැකි දෙයක් නොවන බවත්, ස්ථිර වූ දෙයක් බවත් අවබෝධ කරගත යුතු ය.

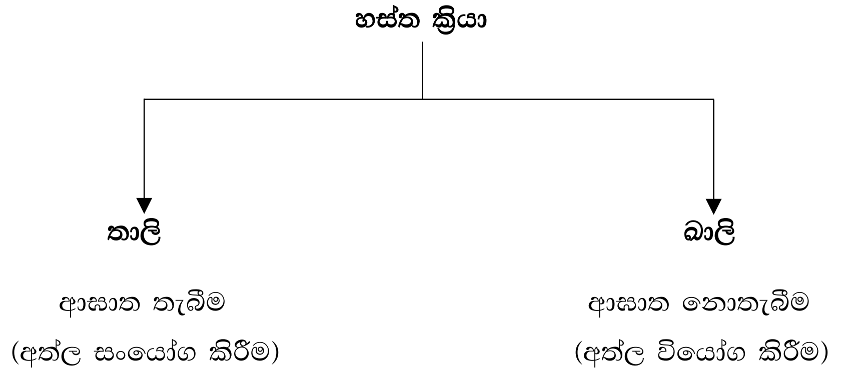
මෙම ග්‍රන්ථ දෙකෙහි ම දක්වා ඇති පරිදි මාත්‍රාවේ ප්‍රමාණය බොහෝ දුරට එක ම කාලාන්තරයකින් යුක්ත වන බව පැහැදිලි වේ. සාමාන්‍ය ශීඝ්‍රතාවයකින් යුක්ත ව ඇහි පිල්ලම් 05 ක් ගැසීමට හා "ක, ච, ට, ත, ප" යන ලඝු අක්ෂරයන් උච්ඡාරණය කිරීමට ගතවන්නේ බොහෝ දුරට සමාන කාලයකි. ශ්‍රී ලංකාවේ ඇතැම් පුද්ගලයන් නිමේෂය යන කාල ප්‍රමාණය අර්ථ දැක්වීම සඳහා ඇසිපිය හෙළීම් 01 ක කාල ප්‍රමාණය සඳහන් කරන නමුත්, එය ඇසිපිය හෙළීම් 05 ක කාල ප්‍රමාණය වශයෙන් නිවැරදි විය යුතු ය. 8 වන ශ්‍රේණිය පෙරදිග සංගීතය ගුරු මාර්ගෝපදේශයේ දක්වා ඇත්තේ "ලය අනුව මාත්‍රාවක් සඳහා ගතවන කාලය අඩු හෝ වැඩි හෝ වේ" යනුවෙනි (සෞන්දර්ය දෙපාර්තමේන්තුව, 2016). මෙය මාත්‍රාව පිළිබඳ භාරතීය මතය හා බටහිර සංගීතයේ BPM (Beats Per Minute) යන සංකල්ප යුගලය මිශ්‍ර කර නිර්මාණය කරන ලද ප්‍රකාශයක් වන්නට ඇත.

අතීතයේ දී තාල සම්බන්ධ ව පැවති තත්ත්වය මෙසේ වුවත්, වර්තමාන උත්තර භාරතීය සංගීතය තුළ ව්‍යවහාර වන තාල සංකල්පය මෙයින් වෙනස් තත්ත්වයක් උසුලයි. මාර්ග තාල යටතේ පැවැති සංකීර්ණ කොටස් ඉවත් කර, අවබෝධයට පහසු විෂය කරුණු

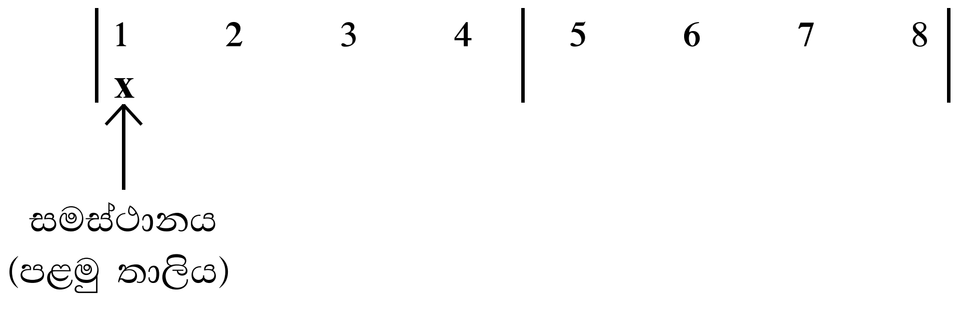
යොදා ගැනීම සහ භාරතයට එල්ල වූ මුස්ලිම් ආක්‍රමණ හේතුවෙන් මුස්ලිම්වරුන්ගේ සංගීතය සමග මිශ්‍ර වූ සංගීත ක්‍රමයක් උත්තර භාරතයේ පැවතීම යන කරුණු වර්තමාන උත්තර භාරතීය තාල පද්ධතියේ හැඩගැසීමට බලපා ඇත.

ක්‍රියා හා තාලය

භරතමුනි, නාට්‍යශාස්ත්‍රය රචනා කරන ලද ක්‍රි. ව. දෙ වන සියවසේ දී හස්ත ක්‍රියා ආකාර 08 කට පැවතියත්, වර්තමාන උත්තර භාරතීය තාල පද්ධතිය තුළ හස්ත ක්‍රියා පවතින්නේ ප්‍රධාන වශයෙන් දෙයාකාරයකිනි. ඒ "තාලි" හා "ඛාලි" වශයෙනි.



උත්තර භාරතීය තාල පද්ධතිය තුළ, තාලයක් නිරූපණය කිරීමේ දී ප්‍රථමයෙන් සිදු කරනු ලබන ක්‍රියාව වන්නේ "තාලිය" යි. එසේ ප්‍රථමයෙන් අත්ල සංයෝග වන ස්ථානය හෙවත් ප්‍රථම තාලි ස්ථානය, "සමග්‍රහය" වශයෙන් හඳුන්වනු ලැබේ. සමග්‍රහය හෙවත් සමස්ථානය, තාලයක ආරම්භක ස්ථානය යි. තාල ප්‍රස්තාර කිරීමේ දී පළමු මාත්‍රාවට පහළින් "x" සලකුණ යෙදීමෙන් සමග්‍රහය දක්වනු ලැබේ.



තාලයක අත්ල වියෝග වන ස්ථානය "ඛාලි" ස්ථානය යි. එය නිරූපණය කරනු ලබන්නේ එක් අත් තලයක්, අනෙක් අත් තලයෙන් දුරස් කර දැක්වීමෙනි. තාල ප්‍රස්තාර කිරීමේ දී ඛාලි ස්ථානය "0" සලකුනෙන් දක්වනු ලැබේ.

1	2	3	4	5	6	7	8
x				0			

↑ ඛාලි ස්ථානය

ඛාලි ස්ථානයක් තාලයක යෙදීම අත්‍යවශ්‍ය නොවේ. ඛාලි ස්ථානයක් අවශ්‍ය වන්නේ කිසියම් තාලයක, අදාල මාත්‍රා සංඛ්‍යාවේ චක්‍රය පෙන්වීමට තාලි මගින් නොහැකි වූ විට පමණි. නිදසුනක් ලෙස තීන්තාලයේ මාත්‍රා 16 ක චක්‍රයක් පෙන්වීම සඳහා තාලි ස්ථාන පමණක් යොදා ගතහොත්, එහි මාත්‍රා 16 ක චක්‍රයක් දැකිය නොහැක. මාත්‍රා හතර කොටස් පමණක් දිස් වේ. නමුත් 9 වන මාත්‍රාව මත ඛාලි ස්ථානයක් පිහිටුවීමෙන් තීන්තාලයේ මාත්‍රා 16 හි චක්‍රය දිස් වේ.

ඣප්තාලයේ 6 වන මාත්‍රාව මත ඛාලි ස්ථානය පිහිටුවීමෙන් මාත්‍රා 10 කින් යුක්ත ඣප්තාලය දැක්විය හැකිය. එහි ඛාලි ස්ථානය නොමැති ව තාලි ස්ථාන පමණක් පැවතියහොත්, මාත්‍රා දහයකින් යුක්ත තාලයක් දැකගැනීමට නොහැකි වේ. මාත්‍රා 5 ක චක්‍රයක් පමණක් දිස් වේ.

මේ අනුව ඛාලි ස්ථානය යනු අත්‍යවශ්‍ය කාරණයක් නොවන බව පැහැදිලි වේ. තාලි ස්ථාන පමණක් යොදාගනිමින් කිසියම් තාලයක චක්‍රීය බව පෙන්විය හැකි නම් ඛාලි ස්ථානයක් යෙදීමට අවශ්‍ය නොවේ.

තීව්‍රා තාලය - මාත්‍රා 07, විභාග 03, තාලි 03, ඛාලි 0

1	2	3	4	5	6	7
ධා	දිං	තා	තිට	කත	ගදි	ගන
X			2		3	

ඉහත තීව්‍රා තාලයේ මාත්‍රා 07 කින් යුක්ත චක්‍රය දැක්වීම සඳහා ඛාලි ස්ථානයක් අවශ්‍ය නොවේ. එබැවින් ඛාලි ස්ථානයක් නොපිහිටයි.

නිසරුක් තාලය - මාත්‍රා 09, විභාග 02, තාලි 02, ඛාලි 0

1	2	3	4	5	6	7	8	9
ධිං	ධිං	ධා	ත්‍රක	ධින	ධාගි	නධා	ත්‍රක	ධින
x				2				

මෙම නිසරුක් තාලයෙහි මාත්‍රා 09 කි. එම මාත්‍රා 09, මාත්‍රා 04 ක් සහ මාත්‍රා 05ක් වශයෙන් විභාග වේ. මෙම තාලයේ ද ඛාලි ස්ථානයක් නොමැත. ඇත්තේ සමග්‍රහය සහ තවත් තාලි ස්ථානයක් පමණි.

මෙවැනි අසමාන මාත්‍රා බෙදීම් සහිත ස්වල්ප මාත්‍රා ගණනකින් යුක්ත තාල සඳහා ඛාලි ස්ථානයක් යොදා නොගෙන සිටිය හැකි ය. ඛාලි ස්ථාන දෙකක් එක ළඟ නොයෙදීම සාමාන්‍ය සම්ප්‍රදාය යි.

තත්ත්වය එසේ වුව ත්, ඛාලි ස්ථාන කිසිවකින් තොර ව තාලි ස්ථානවලින් පමණක් නිරූපණය වන, මාත්‍රා 21 කින් යුක්ත දීර්ඝ තාලයක් ද උත්තර භාරතීය සංගීත සම්ප්‍රදාය තුළ භාවිතයේ පවතී. ගණේෂ් තාලය නමින් හැඳින්වෙන එම තාලය, එකදු ඛාලි ස්ථානයක් හෝ නොමැති ව මාත්‍රා 21 ක චක්‍රයක් නිරූපණය කරනු ලබයි.

ගණේෂ් තාලය - මාත්‍රා 21, විභාග 10, තාලි 10, ඛාලි 0

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
ධා	ත්‍රක	ධි	නා	ධාගි	ධාගි	ත්‍රක	තූ	නා	ධා	කත්	ධිං	ත්‍රක	ධි	නා	ධාගි	ත්‍රක
x				2	3				4	5	6				7	8

18	19	20	21
ධාගි	ධි	නා	තිරිකිට
9	10		

8 ශ්‍රේණිය පෙරදිග සංගීතය ගුරු මාර්ගෝපදේශයේ දක්වා ඇත්තේ "සමග්‍රහය තාලයක ප්‍රබලතම ස්ථානය වන අතර ඛාලි ස්ථානය දුර්වලතම ස්ථානය වේ" යනුවෙනි (සෞන්දර්ය දෙපාර්තමේන්තුව, 2016). මෙම ප්‍රකාශයේ සත්‍ය අසත්‍යතාවය තාල සමග ප්‍රායෝගික ව ගනුදෙනු කරන්නෝ හොඳින් හඳුනති. ඇතැම් අවස්ථාවල සමග්‍රහයට වඩා ප්‍රබල ස්ථානයක් ඛාලි ස්ථානයට හිමි වේ. ඛාලි ස්ථානයෙන් මුඛඩා කොටස ආරම්භ කරන උත්තර භාරතීය සංගීතාංගයක් සඳහා සංගත් කිරීමේ දී මෙම තත්ත්වය මනා කොට දැකගත හැකි වේ. එ වැනි

අවස්ථාවල දී තිහායි කොටස් පවා බාලි ස්ථානයට යොමු වන පරිදි වාදනය කිරීමට තාල වාදකයෝ උත්සුක වෙති. කිසියම් උත්තර භාරතීය ශාස්ත්‍රීය සංගීතාංගයක් ඉදිරිපත් කිරීමේ දී, තමා තාලය තුළ දැන් සිටින ස්ථානයේ සිට සමස්ථානයට ඇති මාත්‍රා සංඛ්‍යාව පිළිබඳ ව පවා අවබෝධය ලබාගන්න බාලි ස්ථානයෙනි. මෙවැනි තත්ත්වයක් පවතින විට බාලි ස්ථානය යනු තාලයක දුර්වලතම ස්ථානය ලෙස හැඳින්වීම යුක්ති සහගත නොවේ.

විභාගයක් තුළ ඇති තාලි ස්ථාන හෝ බාලි ස්ථාන හැරුණු විට, අනෙකුත් මාත්‍රා දැක්වීම සඳහා උත්තර භාරතීය තාල පද්ධතියෙහි තාලි හා බාලි යන ක්‍රියාවන් ට අමතර ව තවත් ක්‍රියාවක් භාවිත කරනු ලබයි. එක් විභාගයක් තුළ සමස්ථානය හෝ බාලි ස්ථානය මගින් දක්වනු ලැබූ මාත්‍රාවට අමතර ව, ශේෂ ව පවත්නා මාත්‍රා ප්‍රමාණයට අනුව සුළැඟිල්ලෙන් ආරම්භ කරමින්, එත් අත්ලක් මත අනෙක් අතෙහි දිග හරින ලද ඇඟිලි තුඩු පිළිවෙළින් තැබීම එම ක්‍රියාව යි. කිසියම් විභාගයක පවතින මාත්‍රා සංඛ්‍යාවට වඩා එකක් අඩුවෙන් මෙම ක්‍රියාව සඳහා ඇඟිලි භාවිත වේ. අඩු වන එක් මාත්‍රාව නම් තාලි ස්ථානයට හෝ බාලි ස්ථානයට අයත් මාත්‍රාව යි.

කිසියම් තාලයක එක් විභාගයක් සඳහා මාත්‍රා 06 කට වඩා වැඩි ප්‍රමාණයක් ඇති අවස්ථාවක එය ක්‍රියා මගින් නිරූපණය කරන්නේ කෙසේද යන ගැටලුව පැන නගී. මන්ද යත් අතක ඇඟිලි 05 ක් පමණක් පවතින හෙයිනි. එ වැනි තාල වර්තමානය තුළ භාවිතයේ නැතත්, කිසියම් අවස්ථාවක එ වැනි තාලයක් නිර්මාණය වුවහොත් එය නිරූපණය කිරීම සඳහා සුළැඟිල්ලෙන් ආරම්භ කර පිළිවෙළින් මහපට ඇඟිල්ල දක්වා පැමිණ, ඉතිරි මාත්‍රා ප්‍රමාණය නිරූපණය සඳහා නැවත සුළැඟිල්ලේ සිට දැක්විය හැකි ය.

සාමාන්‍යයෙන් එක් විභාගයක් තුළ පවතින්නේ එක් තාලියක් හෝ එක් බාලියක් පමණි. සාමාන්‍ය සම්මතය එසේ පැවතිය ද, සම්මත රීතීන්ගෙන් ඔබ්බට ගොස් නිර්මාණය කරන ලද අපූර්ව තාලයන් ද උත්තර භාරතීය තාල පද්ධතිය අධ්‍යයනය කිරීමේ දී හමු වේ. දක්ෂ පඛාවාජ් වාදකයකු වූ "පණ්ඩිත් සඛාරාම් රාමචන්ද්‍ර" විසින් නිර්මාණය කළා යැ යි සැලකෙන "ලක්ෂ්මී තාලය" එවැන්නකි. සම්පූර්ණ මාත්‍රා 18 කින් යුක්ත ලක්ෂ්මී තාලයෙහි, විභාග 18 මෙන් ම තාලි 18 කින් ද යුක්ත ව නිර්මාණය කර ඇත. බාලි ස්ථාන ත්‍රිත්ත්වයකි.

ලක්ෂ්මී තාලය - මාත්‍රා 18, විභාග 18, තාලි 18, බාලි 03

1	2	3	4	5	6	7	8	9
ධි-නා-	ධිංධා-	තිටකිට	ධි-නා-	ධිංධා-	තිටකිට	ධා-ධා-	තිටකිට	ධා-ධා-
x	0	2	3	4	0	5 6	7	8

10	11	12	13	14	15	16	17	18
තිටකිට	ධි-නා-	ධිංධා-	තිටකිට	තූ-නා-	කිඩනග	තා-ගෙ-	තා- - -	තිටකිට
0	9	10	11 12	13	14 15	16	17	18

සමස්ථානය හා ඛාලිස්ථානය හැරුණු විට අනෙකුත් තාල ස්ථාන අනුතාලස්ථාන වශයෙන් ශ්‍රී ලංකාව තුළ බහුල ව හැඳින්වේ. නමුත් උත්තර භාරතීය සංගීතයේ මව් රට වන ඉන්දියාවේ පවා මෙම අනුතාල යන පාරිභාෂික වචනය භාවිතා නොවේ. ඔවුන් ඒවා හඳුන්වන්නේ තාලි ස්ථාන වශයෙනි. සමස්ථානය හා ඛාලි ස්ථානය හැරුණු විට අනෙකුත් තාල ස්ථාන අනුතාල වශයෙන් නම් කළහොත් ප්‍රශ්න කිහිපයක් පැන නගී.

තීන්තාල්

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
ධා	ධිං	ධිං	ධා	ධා	ධිං	ධිං	ධා	ධා	තිං	තිං	තා	තා	ධිං	ධිං	ධා
x				2				0				3			
↑ සමස්ථානය				↑ 2 වන අනුතාලය				↑ ඛාලිස්ථානය				↑ 3 වන අනුතාලය			

අනුතාල් ලෙස කිසියම් තාල ස්ථානයක් නම් කළහොත් "අනු" යන උපසර්ගය මත පදනම් ව ප්‍රධාන තාල ස්ථානයක් ද තිබිය යුතු බව අවධාරණය වේ. එයට පිළිතුරක් වශයෙන් ප්‍රධාන තාල ස්ථානය ලෙස සමග්‍රහය ගතහොත්, අනුතාලස්ථාන 2 වන අනු තාලයේ සිට ආරම්භ වන්නේ මන්ද, පළමු අනු තාලය කවර ස්ථානයක පවතින්නේ ද යන ගැටළුව පැන නගී. සමස්ථානය හා ඛාලි ස්ථානය හැරුණු විට අනෙකුත් තාල ස්ථාන තාලි ලෙස නම් කළහොත් මෙම ගැටලුව නිරාකරණය වේ.

තීන්තාල්

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
ධා	ධිං	ධිං	ධා	ධා	ධිං	ධිං	ධා	ධා	තිං	තිං	තා	තා	ධිං	ධිං	ධා
x				2				0				3			
↑ සමස්ථානය (1වන තාලිය)				↑ 2 වන තාලිය				↑ ඛාලිස්ථානය				↑ 3 වන තාලිය			

එවිට ප්‍රථම තාලිය වන්නේ සමස්ථානය යි. සමස්ථානය ප්‍රථම තාලිය වූ විට, ඛාලි ස්ථානය හැර අනෙකුත් තාල ස්ථාන 2 වන අංකයේ සිට ආරම්භ කළ හැකි ය. ඒ අනුව එම

තාල ස්ථාන අනුතාල ලෙස නොව තාලි ලෙස හැඳින්වීම වඩාත් සුදුසු වේ. උත්තර භාරතීය තාල උපත ලැබූ භාරතයේ ද ව්‍යවහාරය එය යි.

8 ශ්‍රේණිය පෙරදිග සංගීතය ගුරු මාර්ගෝපදේශයෙහි අනු තාල සමග්‍රහය තරම් ප්‍රබල නොවූව ද, බලියට වඩා ප්‍රබල බව දක්වා ඇත (සෞන්දර්ය දෙපාර්තමේන්තුව, 2016). මෙය මුළුමනින් ම සාවද්‍ය ප්‍රකාශයකි. 8 ශ්‍රේණිය පෙරදිග සංගීතය ගුරු මාර්ගෝපදේශයෙහි සඳහන් වන අනු තාල හෙවත් නිවැරදි ව්‍යවහාරයේ නම් තාලි ස්ථාන නොමැති ව වුව ද තාලයක් නිරූපණය කළ හැකි වේ. පළමු තාලිය වන සමග්‍රහය හා ඛාලි ස්ථානය පමණක් යොදාගනිමින් සැලකිය යුතු මාත්‍රා සංඛ්‍යාවක් සහිත තාලයක් ක්‍රියා මගින් දැක්වීමේ හැකියාව පවතී. අනෙකුත් තාලි ස්ථාන යෙදීමෙන් එම තාල නිරූපණයේ පහසුව සලසා ගනු ලැබේ. එ වැනි තත්ත්වයක් සමග්‍රහය හැරුණු විට අනෙකුත් තාලි ස්ථාන සම්බන්ධයෙන් පැවතීම විනා, එම තාලි ස්ථාන කිසිසේත් ම ඛාලි ස්ථානයට වඩා ප්‍රබල වන්නේ නැත.

තාලය සහ ඨේකාව

තාලය යන්නෙන් ඨේකාව අදහස් නොවේ. තාලය, අවනද්ධ භාණ්ඩයක් මගින් නිරූපණය කිරීම පිණිස ප්‍රබන්ධ වූ අක්ෂර සමූහය ඨේකාව ලෙස හැඳින්විය හැකි ය. බොහෝ පිරිස් තීන්තාල් විමසූ විට "ධා ධිං ධිං ධා" වශයෙන් ආරම්භ වන ඨේකාව දක්වති. නමුත් එය තීන්තාලයේ ඨේකාව මිස, තීන්තාලය නොවේ. තීන්තාලය වන්නේ ක්‍රියා භාවිතා කරමින් කාලය කොටස් කිරීමෙන් නිර්මාණය වූ මාත්‍රා 4 බැගින් විභාග වන සමස්ථානය, 2 වන තාලිය, ඛාලි ස්ථානය හා තුන්වන තාලිය වශයෙන් යෙදෙන මාත්‍රා 16 කින් යුක්ත තාලය යි.

තීන්තාල්

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
x				2				0				3			

තීන්තාල් ඨේකාව

ධා	ධිං	ධිං	ධා	ධා	ධිං	ධිං	ධා	ධා	තිං	තිං	තා	තා	ධිං	ධිං	ධා
x				2				0				3			

ඣප්තාල් වශයෙන් දත යුත්තේ / 1 2 / 3 4 5 / 6 7 / 8 9 10 / වශයෙන් විභාග වන සමග්‍රහය, 2 වන තාලිය, ඛාලි ස්ථානය හා 3 වන තාලිය වශයෙන් චක්‍රීය වන කාලයේ

බෙදීමයි. " /ධි න / ධි ධි න / ති න / ධි ධි න / " වශයෙන් පවතින්නේ ඣප්තාලයේ ඨේකාවයි.

තාල පිළිබඳ පැරණි මතය මෙසේ වුවත්, වර්තමාන උත්තර භාරතීය තාල වාද්‍ය ශිල්පීන් පවා ඨේකාව අනුව තාලය නම් කරති. ඉන්දියාවට එල්ල වූ ආක්‍රමණ අනුව මිශ්‍ර වූ සංගීත ක්‍රමයක් පවතින උත්තර භාරතීය සංගීත ක්‍රමය තුළ මෙම තත්වය පැවතිය ද, හරතමුනි හා ශාරංගදේවයන් තම ග්‍රන්ථ රචනා කළ සමයේ පැවති ශුද්ධ භාරතීය සංගීතයේ බොහෝ කොටස් අදටත් ශේෂ ව පවතින කර්ණාටක සංගීත ක්‍රමයේ දී, තාල පිළිබඳ තත්ත්වය මෙයට වඩා වෙනස් වේ. වර්තමානයේ දී පවා මෘදංගය සතු ව ඨේකා නොමැත. තාල ලෙසින් හඳුන්වන මාත්‍රා බෙදීම් පමණක් පවතී. එම තාල සඳහා වාදනය කරන බෝල් ගුරු ඇසුරෙන් ලබා ගත යුතු ය. නිශ්චිත පද නොමැත. තාල සම්බන්ධයෙන් පැරණි භාරතීය මතයට වඩාත් ම සමීප මට්ටමේ පවතින්නේ කර්ණාටක තාල පද්ධතිය යි.

ලය

ලය පිළිබඳව ද වර්තමානයේ පවතින අර්ථකථනවලට වඩා, පැරණි භාරතීය සංකල්පය වෙනස් ස්වභාවයක් උසුලයි. ලය යන්නෙහි සාමාන්‍ය අර්ථය නම් ගතිය ලෙස ඩී. ආර්. පීරිස් පවසයි (පීරිස්, 2002). තාලයේ වේගය ලය යන්නෙන් හඳුන්වන බව 07 ශ්‍රේණිය පෙරදිග සංගීතය ගුරු මාර්ගෝපදේශ සංග්‍රහයෙහි දැක්වේ (සෞන්දර්ය දෙපාර්තමේන්තුව, 2008).

ක්‍රියාවෙන් පසුව ඇති වන විරාමයෙන් ලය උත්පන්න වන බව සංගීත රත්නාකරයෙහි දැක්වේ. ඒ අනුව ක්‍රියා දෙකක් අතර කාලාන්තරය ලය නමින් හඳුන්වනු ලබන බව පැහැදිළි වේ. ක්‍රියාවේ කාලාන්තරය මාත්‍රා මත රඳා පවතින්නකි. එම නිසා ලයෙහි ප්‍රමාණය ස්ථිර දෙයකි.

ලය, කලා සම්බන්ධ ව පවතින බව හරතමුනිගේ මතය යි (නාට්‍යශාස්ත්‍රය, 31 පරිච්ඡේදය, 4 ශ්ලෝකය). කලා යනු ක්‍රියා මගින් බෙදනු ලබන කාල ප්‍රමාණය බව වැඩිදුරටත් එම ග්‍රන්ථයෙහි විස්තර වේ. කලා දෙකක් අතර කාලය නිමේෂ 05 කි (නාට්‍යශාස්ත්‍රය, 31 පරිච්ඡේදය, 4 ශ්ලෝකය). එ නම් මාත්‍රාවක කාල ප්‍රමාණය යි.

නාට්‍යශාස්ත්‍රය හා සංගීත රත්නාකරය යන ග්‍රන්ථ දෙකෙහි ම සඳහන් වන පරිදි, ලය යනු අඩු හෝ වැඩි කළ නොහැකි, ක්‍රියාවේ කාලාන්තරය මත රඳා පවතින්නකි. බටහිර සංගීතයේ Beats Per Minute (BPM) අනුව Tempo අඩු වැඩි කරන්නාක් මෙන්, පැරණි භාරතීය සංකල්පය තුළ ලය අඩු වැඩි කළ නොහැක. නමුත් විලම්භ, මධ්‍ය හා ධ්‍රැත වශයෙන් ලය තෙවැදෑරුම් වන බව දක්වා ඇත (නාට්‍යශාස්ත්‍රය, 31 පරිච්ඡේදය, 5 ශ්ලෝකය). එසේ සිදුවන්නේ කලාවේ ප්‍රමාණය මත සහ මාර්ග සිද්ධාන්තයට අනුකූලව යි. "චිත්‍ර", "වෘත්ති" සහ "දක්ෂිණ" වශයෙන් මාර්ග ත්‍රිත්ත්වයක් හරත සඳහන් කරයි (නාට්‍යශාස්ත්‍රය, 31 පරිච්ඡේදය, 3 - 4 ශ්ලෝක).

සංගීතයේ දී, "ශ්‍රැති මාතා ලයඃ පිතා" වශයෙන් භාරතීයයන් හඳුන්වනු ලබති. ශ්‍රැතිය පියාටත්, ලය මවටත් සම නොකර ශ්‍රැතිය මවටත්, ලය පියාටත් සමාන කර ඇත්තේ විශේෂ හේතුවක් මත ය. මව හා පියා නොමැති ව දරුවෙකු මෙලොවට බිහි වන්නේ නැත. එසේ ම ශ්‍රැතිය නැමති මව සහ ලය නැමති පියාගේ එක් වීමෙන් සංගීතය උපදී. සාමාන්‍යයෙන් නිවසක දරුවන් හික්මවීම, යහමග යැවීම, විවිධ සීමා යොදමින් රැකවරණය සැලසීම වැනි කරුණු සිදු වන්නේ පියාගේ අනු දැනුමට අනුව ය. සංගීතයේදීත් එය එසේ ම ය. හික්මීම, සංයමය, අනුකූල ව කටයුතු කිරීම වැනි ගුණාංගයන් සංගීතඥයෙකුට ලැබෙන්නේ ලය සාධනයෙනි. එබැවින් ලය පියකුට සම කිරීම යුක්ති සහගත ය.

07 ශ්‍රේණිය පෙරදිග සංගීතය ගුරු මාර්ගෝපදේශයෙහි සඳහන් පරිදි "තාලයක වේගය ලය වේ. සාමාන්‍යයෙන් වේගය ගණනය කරනු ලබන්නේ දුර, කාලයෙන් බෙදීමෙනි.

$$\text{වේගය} = \frac{\text{දුර}}{\text{කාලය}}$$

තාලයේ වේගය ලය නම්, එය ms^{-1} ඒකකයෙන් ගණනය කළ හැකි විය යුතු ය. බටහිර සංගීතයේ නම් Tempo මැනීම සඳහා BPM නැමති ඒකකය භාවිත කරනු ලබයි.

කිසියම් සංගීතාංගයක ආරම්භක ලය අඩු හෝ වැඩි වන්නේ නම්, එය වේගයක් ම මිස ලයක් වන්නේ නැත. ලය නම් අඩු වැඩි කිරීම්වලට භාජනය කළ නොහැක්කකි. මාර්ග සිද්ධාන්තය අනුව ත්‍රිවිධ ලය ප්‍රයෝග කළ හැකි ය. නමුත් එහි දී ක්‍රියාවේ කාලාන්තරය වෙනස් වන්නේ නැත.

සමාලෝචනය

තාලය සම්බන්ධයෙන් කුමන නිර්වචන පැවතියත්, ක්‍රියා මගින් කාලය කොටස් කිරීම යන පැරණි භාරතීය අර්ථකථනය සර්ව සාධාරණ වේ. තාලය සම්බන්ධ විශ්වීය ස්වභාවය ද එය යි. කුමන සංගීත සම්ප්‍රදායක් තුළ වුව ද, තාලය නිර්මාණය වන්නේ ක්‍රියා මගින් කාලය කොටස් කිරීමෙනි. භාරතීය සංගීතය හැරුණ විට, බටහිර සංගීතයේ දී පවා සිදුවන්නේ මෙය යි. බටහිර සංගීතයෙ හි BPM අගය මැනීම සඳහා භාවිත කරනු ලබන Metronome නැමති උපකරණයෙන් සිදුවන්නේ ද කාලය කොටස් කිරීම යි. එම අවස්ථාවේ දී හස්ත ක්‍රියා භාවිතයට නොගැනුනත්, ක්‍රියාව වශයෙන් එම උපකරණයෙන් නිකුත් වන නාදය සැලකිය හැකි ය.

මෙම තාලය සම්බන්ධ පැරණි භාරතීය මතය, ශ්‍රී ලාංකේය තාල පද්ධතිය සඳහා ද සාධාරණීකරණය වේ. ශ්‍රී ලාංකේය තාල පද්ධතියේ දී කාලය කොටස් කරනු ලබන්නේ තාලම්පට නැමති ඝන වාද්‍ය භාණ්ඩය ආධාරයෙනි. තාලම්පටෙහි පවතින්නේ ක්‍රියා දෙකකි. එනම් "තිත්" හා "තෙයි" වශයෙන් නාමකරණය වන, තාලම්පටෙන් වාදනය කළ හැකි ධ්වනීන් යුගලය යි.

ක්‍රි. ව. දෙ වන සියවසේ නාට්‍යශාස්ත්‍රය රචනා වූ සමයේ ක්‍රියා 08ක් භාවිතයේ තිබූ බවට තොරතුරු හමු වේ. ඒ අනුව තාලයක් හා සම්බන්ධ බොහෝ කරුණු එම ක්‍රියා 08 මගින් දැක්වීමේ හැකියාව පවතී. එම නිසා ඨේකාවක අවශ්‍යතාවය බොහෝ දුරට පැන නොනගින්නට ඇත. භරතමුනි, ඨේකා හෝ වර්තමානයේ ඨේකා නමින් හැඳින්වෙන්නට සමාන යමක් පිළිබඳ ව විග්‍රහ කර නොමැත්තේ එහෙයිනි. මාර්ග තාලයන් නාමකරණය කිරීමේ දී, ඒ ඒ තාලයන් සඳහා යොදන නාමයෙන් ම එම තාලයේ ඇති මාත්‍රා සංඛ්‍යාව පිළිබිඹු වේ. තාලය හැඳින්වීම සඳහා යොදා ඇති නාමයේ ලඝු, ගුරු හා ප්ලුත වශයෙන් පවතින අක්ෂර සංඛ්‍යාවන්ගේ එකතුව, එම තාලයේ මාත්‍රා සංඛ්‍යාව යි. මෙය මාර්ග තාලයන් තුළ පවතින සුවිශේෂී තත්ත්වයකි.

වර්තමාන උත්තර භාරතීය සංගීත පද්ධතිය තුළ භාවිත වන්නේ ක්‍රියා 03 ක් පමණි. තාලි ස්ථාන දැක්වීම සඳහා එක් අත්ලක් මතට අනෙක් අත්ලෙන් ආඝාත කිරීම, ඛාලි ස්ථාන දැක්වීම සඳහා අත් තල එකිනෙකින් වියෝග කිරීම හා අනෙකුත් මාත්‍රා දැක්වීම සඳහා එක් අත්ලක් මතට අනෙක් අත්ලේ දිගහරින ලද ඇඟිලි තුඩු තැබීම යන ක්‍රියා එසේ ශේෂ ව පවතින ක්‍රියා ත්‍රිත්ත්වය යි.

මෙයින් පළමු ක්‍රියාව සඳහා අත් තල භාවිත කිරීමේ දී, ඒ ඒ පුද්ගලයාට හුරු ආකාරයෙන් වම් අත්ල මතට දකුණු අත්ලෙන් හෝ දකුණු අත්ල මතට වම් අත්ලෙන් හෝ ආඝාතය සිදු කරනු ලබයි. මෙය පැරණි ශම්‍යා හෝ තාල යන ක්‍රියාවන්ට සමාන වේ. ඒ අනුව වම් අත්ල මතට දකුණු අත්ලෙන් ආඝාත කළහොත් එය ශම්‍යා නැමති ක්‍රියාව යි. දකුණු අත්ල මතට වම් අත්ලෙන් ආඝාත කළහොත් එය තාල නැමති ක්‍රියාව යි. මේ ආකාරයට අත් තල එකිනෙක මත ආඝාත වන ආකාරය අනුව ක්‍රියා වර්ග දෙකක් පවතින නිසා ඒ ඒ පුද්ගලයාට හුරු ආකාරයෙන් නොව, යම් එක් නිශ්චිත අත්ලක් මත අනෙක් අත්ලෙන් ආඝාත කිරීම උචිත වේ. ලොව බොහෝ පුද්ගලයෝ දකුණත්කරුවන් වන නිසා වම් අත්ල මත දකුණු අත්ල හෙළීම, එනම් පැරණි ශම්‍යා ආකාරයෙන් වර්තමානයේ අත් තල සංයෝග කිරීමේ ක්‍රියාව සිදු කිරීම යෝග්‍ය වේ.

අත්ල වියෝග කිරීමේ ක්‍රියාවේ දී දකුණු අත්ල, වම් අත්ලෙන් දකුණු පසට වියෝග කිරීම හෝ වම් අත්ල, දකුණු අත්ලෙන් වම් පසට වියෝග කිරීම වශයෙන් ඒ ඒ පුද්ගලයාට හුරු ආකාරයෙන් සිදුකරනු ලැබේ. වික්ෂේප නමින් භරතමුනි හඳුන්වාදී ඇති ක්‍රියාවෙන් සිදු වන්නේ අත්ල දකුණු පසට විසි කිරීම යි. එය මෙම වර්තමාන අත්ල වියෝග කිරීමේ ක්‍රියාවට සමාන වේ. ඒ ඒ පුද්ගලයාට හුරු ආකාරයට අත්ල වියෝග කිරීමේ ක්‍රියාව භාවිතයට සාපේක්ෂ ව, වික්ෂේප නම් ක්‍රියාව පරිදි වම් අත්ලෙන් දකුණු අත්ල, දකුණු පසට වියෝග කිරීම වඩාත් සුදුසු වේ. එ මගින් එම ක්‍රියාව සඳහා යම් නිශ්චිත ක්‍රමවේදයක් ලැබේ.

එක් අත්ලක් මතට අනෙක් අත්ලේ දිගහරින ලද ඇඟිලි තුඩු තැබීම යන ක්‍රියාව පැරණි භාරතීය ක්‍රියා තුළ හමු නොවේ. එය වර්තමානයේ භාවිත වන ක්‍රියාවකි. තාලි හෝ ඛාලි ස්ථානයේ පිහිටන මාත්‍රාව හැර, අදාළ විභාගය තුළ ඇති අනෙකුත් මාත්‍රා සංඛ්‍යාව නිරූපණය කිරීම සඳහා මෙම ක්‍රියාව යොදාගනු ලබයි. දේශී තාල ජනප්‍රිය වීමත් සමග මෙම ක්‍රියාවේ ආරම්භ ද සිදු ව ඇත.

ක්‍රි. ව. දෙ වන සියවසේ දී තාල ලෙස හඳුන්වා ඇත්තේ ක්‍රියා මගින් සිදුකරනු ලබන කාලයේ බෙදීම යි. එහෙත් වර්තමානයේ දී එම තත්ත්වයෙන් පරිබාහිර ව, ඨේකාව අනුව තාලය හඳුන්වන ආකාරයක් දක්නට ලැබේ. අතීතයට සාපේක්ෂ ව වර්තමානයේ යොදාගන්නා ක්‍රියා සංඛ්‍යාව අඩු වීම නිසා ඨේකාව මාර්ගයෙන් තාලය හැඳින්වීමට නැඹුරු වී ඇතැ යි නිගමනය කළ හැක. වර්තමාන උත්තර භාරතීය තාල පද්ධතිය තුළ එක ම ආකාරයේ මාත්‍රා හා විභාග බෙදීම් සහිත, එක ම ආකාරයේ ක්‍රියා පවතින තාලයන් බහුල ව හමු වේ. එක ම තාලය, එකිනෙකට වෙනස් ඨේකාවලින් යුක්ත ව නිර්මාණය වී, ස්වාධීන තාලයන් වශයෙන් වර්තමාන උත්තර භාරතීය තාල පද්ධතිය තුළ ව්‍යවහාර වේ. එ වැනි තාලයන් කිහිපයක් ඒ සඳහා නිදසුන් වශයෙන් පහත දක්වා ඇත.

තීන්තාල් - මාත්‍රා 16, විභාග 04, තාලි 03, ඛාලි 01

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
ධා	ධිං	ධිං	ධා	ධා	ධිං	ධිං	ධා	ධා	තිං	තිං	තා	තා	ධිං	ධිං	ධා
X				2				0				3			

තිලවාඩා - මාත්‍රා 16, විභාග 04, තාලි 03, ඛාලි 01

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
ධා	තිරිකිට	ධිං	-ධිං	ධා	ධා	තිං	තිං	තා	තිරිකිට	ධිං	-ධිං	ධා	ධා	ධිං	ධිං
X				2				0				3			

පංජාබි - මාත්‍රා 16, විභාග 04, තාලි 03, ඛාලි 01

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
ධා	ගධිං	-ග	ධා	ධා	ගධිං	-ග	ධා	ධා	කතිං	-ක	තා	තා	ගධිං	-ග	ධා
X				2				0				3			

අද්ධා තීන්තාල් - මාත්‍රා 16, විභාග 04, තාලි 03, ඛාලි 01

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
ධා	-	ධිං	-	ධා	ධිං	ධිං	-	තා	-	තිං	-	ධා	ධා	ධිං	-
x				2				0				3			

සිතාර්ඛානි - මාත්‍රා 16, විභාග 04, තාලි 03, ඛාලි 01

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
ධා	ධිං	-	ධා	ධා	ධිං	-	ධා	ධා	තිං	-	තා	තා	ධිං	-	ධා
x				2				0				3			

ටප්පා - මාත්‍රා 16, විභාග 04, තාලි 03, ඛාලි 01

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
ධිං	-ත්‍ර	ධිං	තා	ධිං	-ත්‍ර	ධිං	තා	තා	-ත්‍ර	කත්	තා	ධිං	-ත්‍ර	ධිං	තා
x				2				0				3			

තාලය හා ලයේ උපත පිළිබඳ ව පවතින භාරතීය දෙවියන් හා සම්බන්ධ මිත්‍යා විශ්වාසයේ පවතින්නේ, ශිව දෙවියන්ගේ නර්තනයේ තාලයක් නොවූ නිසා පොළොව කම්පනය වන්නට වූ ලෙසට යි. තාලයට අනුව නර්තනයේ යෙදීමට පටන් ගත් පසු නැවත පොළොව ප්‍රකෘති තත්ත්වයට පත් විය. මිත්‍යා විශ්වාසයන් කෙසේ වෙතත්, එයින් අර්ථවත් වන්නේ විශ්වයේ සමබරතාවයට තාලය හා ලය මහෝපකාරී වන බව යි.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

සිංහල

1. අභයසුන්දර, විමල් (2001), *සංගීත සංහිතා*, ඇස්.ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ.
2. කිරිවත්තුඩුව, කරුණාරත්න (2016), *පඛාවාජ් වාදන කලාව සහ තාල ශාස්ත්‍රය*, සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලය, කොළඹ.
3. කුලතිලක, සී. ද. එස් (2000), *ආසියාතික හා පැසිපික් කලාපීය සංගීත භාණ්ඩ*, විශ්වලේඛා ප්‍රකාශකයෝ, රත්මලාන.
4. පඤ්ඤාකිත්ති හිමි, හිරිපිටියේ (2007), *භරත මුනි විරචිත නාට්‍යශාස්ත්‍රය සිවුවැනි කොටස*, එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10.
5. පීරිස්, ඥානසිරි (2012), *බෙරය*, වාසනා පොත් ප්‍රකාශකයෝ, දන්කොටුව.
6. පීරිස්, ඩී. ආර්. (2002), *සම්භාව්‍ය තාල දීපනී*, සූරිය ප්‍රකාශකයෝ, කොළඹ.
7. පීරිස්, ඩී. චානක (2003), *තබ්ලා ධ්වනි*, කතෘ ප්‍රකාශන, යක්කල.
8. පෙරේරා, දිනූෂ රංග (2012), *තබ්ලා වාදන කලාව*, කතෘ ප්‍රකාශන, ජා- ඇල.
9. මාරසිංහ, වෝල්ටර් (2014), *භරතමුනිප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍ර තෘතීය භාගය*, සී/ස ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ (පුද්.) සමාගම, කොළඹ 10.
10. රණතුංග, විජයරත්න (2003), *තබ්ලාව*, ඇස්.ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ.
11. සෞන්දර්ය දෙපාර්තමේන්තුව (2016*), 8 ශ්‍රේණිය සංගීත ගුරු මාර්ගෝපදේශය*, ජාතික අධ්‍යාපන ආයතනය, මහරගම.
12. සෞන්දර්ය දෙපාර්තමේන්තුව (2008*), 7 ශ්‍රේණිය සංගීත ගුරු මාර්ගෝපදේශය*, ජාතික අධ්‍යාපන ආයතනය, මහරගම.

ඉංග්‍රීසි

1. Bharathamuni (n. d.), “Natyashastra”, Ghosh, Manomohan (Ed.), *The Natyasastra ascribed to BHARATA - MUNI* (1961), The Royal Asiatic Society of Bengal, Calcutta.
2. Kippen, James (2005), *The Tabla Of Lucknow*, Manohar Publishers & Distributors, New Delhi.
3. Sarangadeva (n. d.), “Sangita Ratnakara”, Shringy, Ravindra Kumar, Sharma, Prem Lata (Ed.), *Sangita Ratnakara of Sarangadeva* (1978), Motilal Banarsidass Indological Publishers and Booksellers, Varanasi.

4. Varma, Sudhir Kumar (1999), *The Art Of Tabla Playing*, Good Printers, Lucknow.
5. Wade, Bonnie C (1999), *Music In India*, Manohar, New Delhi.
6. Thielemann, Selina (1999), *The Music of South Asia*, A. P. H. Publishing, New Delhi.
7. Agarwala, Viney K, (1966), *Traditions and Trends in Indian Music*, Rastogi Publishers, Meerut.
8. Time, Viewed 21 August 2021 <https://www.merriam-webster.com/dictionary/time>
9. Time, Viewed 21 August 2021 <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/time>