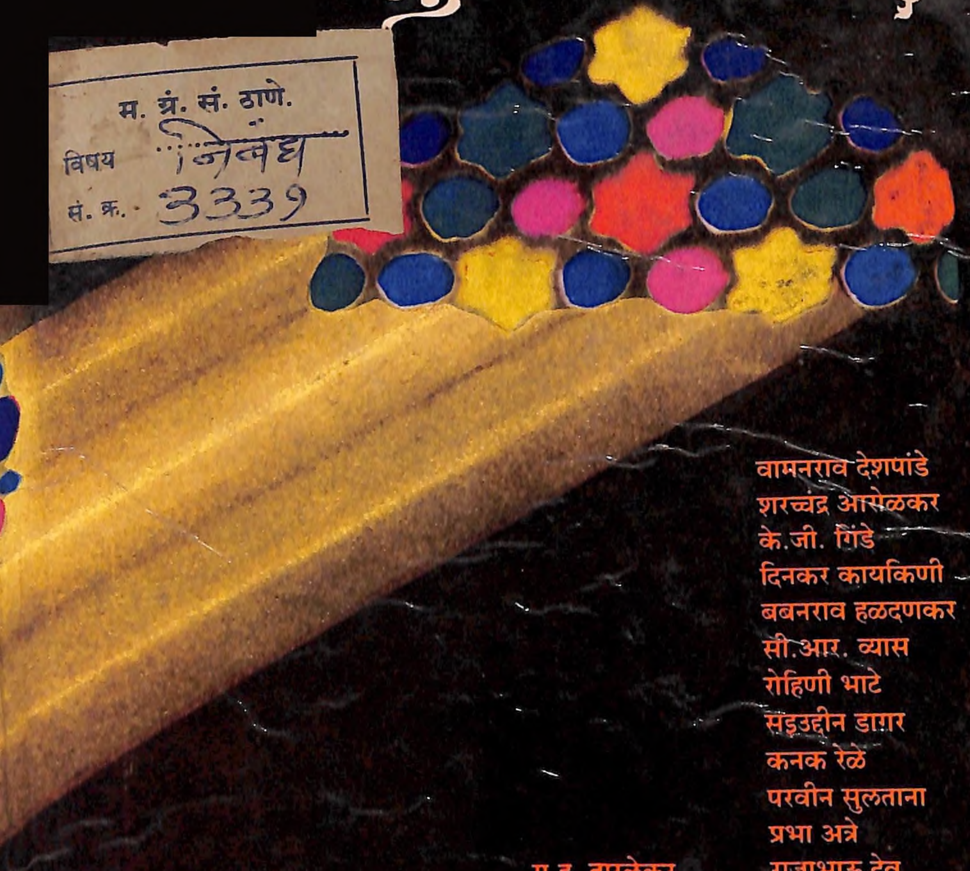
गानवर्धन
निर्मित

# मुक्त संगीत-संवाद



म. ग्रं. सं. ठाणे.
विषय निबंध
सं. क्र. 3339

वामनराव देशपांडे
शरच्चंद्र आरोलकर
के.जी. गिंडे
दिनकर कायकिणी
बबनराव हळदणकर
सी.आर. व्यास
रोहिणी भाटे
सइउद्दीन डागर
कनक रेळे
परवीन सुलताना
प्रभा अत्रे
राजाभाऊ देव
जितेंद्र अभिषेकी
उसमान खां
अशोक दा. रानडे
पद्माकर बर्वे
कै. वसंतराव देशपांडे
गजानन वाटवे
भास्कर चंदावरकर
विद्याधर व्यास
वीणा सहस्त्रबुद्धे
अलका देव
मधुसूदन पटवर्धन
ग.ह. तारळेकर
सुचेता भिडे-चापेकर
आबान मिस्त्री
सुहासचंद्र कुलकर्णी
त्रि.द. जानोरीकर
अरविंद गजेंद्रगडकर
श्रीकांत देशपांडे
मनीषा साठे
अरविंद थत्ते
दत्तोपंत देशपांडे
कुसुम शेंडे
अरविंद मराठे
शांता निसळ
मा.कृ. पारधी
संजीव शेंडे
शशिकला शिरगोपीकर
श्रीरंग संगोराम

REFBK-0025927

संदर्भ निबंध (काव्य समीक्षा)

3332

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

सूचना :—खाली दिलेल्या तारखेपर्यंत पुस्तक/मासिक परत करावे, तसे न केल्यास घटना नियम क्र. ५ (८) नुसार प्रतिदिनी ५ पैसे जादा वर्गणी भरावी लागेल.

3 SEP 1989

9/90/

10 JAN 1990

31 JAN 1990

18 FEB 1990

1 FEB 1992

18 MAR 1992

22/4/88

(क्रू. मा. पहा)
२०००-१२-८८

# मुक्त संगीत-संवाद

संपादक : डॉ. श्रीरंग संगोराम

REFBK-0025927

गानवर्धन संस्था, पुणे

© गानवर्धन संस्था, पुणे.
पहिली आवृत्ती : २९ नोव्हेंबर १९८८

प्रकाशक :
अध्यक्ष, गानवर्धन संस्था, पुणे.
C/o आशीर्वाद बंगला,
मुकुंद नगर, पुणे ४११ ०३७
फोन C/o ४४०४१०

मुद्रक :
रवींद्र केशव कोठावळे,
ॐ मुद्रणालय,
२५० अ, शनिवार पेठ,
पुणे ४११ ०३०.

मुखपृष्ठ :
जयंत ताडफळे

किंमत : १११ रुपये

[library stamp]

# प्रास्ताविक

'मुक्त संगीत-संवाद' हा ग्रंथ 'गानवर्धन' या संस्थेच्या गेल्या दहा वर्षांतील निरलस व निरपेक्ष संगीतसेवेचे अमृतफळ आहे असे म्हटल्यास अतिशयोक्ती होणार नाही. संगीत समीक्षेच्या विविधमुखी व्यवहारामध्ये या ग्रंथाला रामायणातल्या सेतु-बंधन प्रसंगातील खारीएवढे श्रेय मिळाले तरी त्यात आम्हाला समाधान वाटेल.

संस्थेने आपल्या कार्याला दहा वर्षांपूर्वी आरंभ करण्याच्यावेळी प्रगतिपथावरील कलाकारांना-(गायक, वादक, नर्तक) रंगपीठ मिळवून देण्याचे ध्येय मनाशी बाळगले होते. त्या ध्येयाचा पाठपुरावा संस्थेने मनःपूर्वक केला. अनेक कलाकारांना प्रगतीच्या आणि प्रसिद्धीच्या नव्या वाटा मिळाल्या. केवळ प्रथितयश कलाकारांचे कार्यक्रम घडवणारी 'म्यूझिक सर्कल' सदृश संस्था असे गानवर्धनचे स्वरूप सुतराम नव्हते व नाही. संस्थेच्या कार्यामध्ये वर उल्लेखिलेला ध्येयवाद उभा असल्याने संस्थेला आपली वाटचाल ओढगस्तीच्या अवघड रस्त्यावरून करावी लागली. 'गानवर्धन'-च्या उदयोन्मुख कलाकारांच्या प्रारंभीच्या काही संगीतसभांना केवळ दहापंधरा रुपये उत्पन्न होत असे, रसिकांची प्रतीक्षा करावी लागे. परंतु आमच्या कार्याचे महत्त्व कलाकार व रसिकांना हळूहळू उमजू लागले आणि संस्थेचे कार्य ही एक या क्षेत्रातील उणीव भरून काढणारी महत्त्वाची बाब ठरली. अनेक महनीय कलाकारांनी व समी-क्षकांनी संस्थेच्या संगीतसभांना प्रमुख पाहुणे या नात्याने उपस्थित राहून सभेतील नवकलाकारांना आशीर्वाद दिले, मार्गदर्शन केले. अशा तऱ्हेने संस्थेच्या व्यासपीठाला पुण्याच्या संगीतक्षेत्रामध्ये एक निराळे व महत्त्वाचे स्थान मिळाले. त्यानंतर अल्पांशाने का होईना संस्थेला रसिकांचा उदार आश्रय मिळत गेला. काही रसिक आश्रयदाते असे मिळाले की, त्यांचा संस्थेशी सक्रिय जिव्हाळा प्रस्थापित झाला आहे. सर्व मान्यवर कलाकारांचे, संगीततज्ञांचे, रसिकांचे प्रेम, आपुलकी व सहकार्य मिळवण्यात आमच्या निर्व्याज कार्यामुळे आम्हाला यश मिळाले आहे याचा आम्हाला अभिमान वाटतो.

विकसनशील कलाकारांचे कार्यक्रम जवळजवळ दर महिन्याला एक याप्रमाणे संस्थेने सातत्याने केले. हे कार्य करीत असताना समांतर रूपाने आमच्या मनात असा विचार आला की, थोडेसे मैफलीपलिकडे जाऊन संगीताच्या विविध विषयांवर अधि-

कारवाणीने बोलू शकणारे कलाकार, समीक्षक, संगीततज्ञ यांच्याबरोबर गानवर्धनच्या नवकलाकारांचा व श्रोतृवृंदाचा मुक्त संवाद साधता आला तर त्यायोगे सामान्य रसिकात शास्त्रीय संगीताबद्दलची जाण वाढू शकेल व प्रगत रसिकांच्या विचाराला नवी दृष्टी देऊन संगीत विषयावरील चर्चा जागती ठेवण्याची सेवा आम्हाला करता येईल. या उद्देशाने १९८२ पासून आम्ही दरवर्षी 'मुक्त संगीत–चर्चा सप्ताह' हा एक सप्रयोग व्याख्यानांचा अखंड सात दिवसांचा उपक्रम सुरू केला, आणि तो सतत सहा वर्षे श्रोत्यांच्या भरपूर प्रतिसादाने चालवला. हा सप्ताह पुढे कधी पाच दिवसांचा झाला तर, गेल्या वर्षी म्हणजे जून १९८७ मध्ये ओळीने नऊ दिवस एखाद्या लघु-अभ्यासक्रमाप्रमाणे ही मुक्त संगीत चर्चा झाली. चर्चेचे हे सत्र अतिशय गाजले. या सत्राचे उद्घाटन 'गानवर्धन' बद्दल जिव्हाळा असणाऱ्या गानपंडिता पद्मभूषण श्रीमती किशोरी आमोणकर यांच्या हस्ते झाले. समारोपही त्यांच्या हस्ते झाला. आत्तापर्यंतच्या या चर्चासत्रांमध्ये अनेक बुजुर्ग कलाकारांनी गानवर्धनतर्फे झालेल्या या मौखिक समीक्षेमध्ये आपले बहुमोल योगदान दिले, तर डॉ. श्रीरंग संगोराम, डॉ. शशिकला शिरगोपीकर, डॉ. अलका मारुलकर यांनी चर्चासत्रांचे स्वरूप ठरवून प्रत्यक्ष आयोजन केले.

वरील मौखिक समीक्षेचे लिखित स्वरूपात अवतरण म्हणजेच प्रस्तुतचा 'मुक्त संगीत–संवाद' हा ग्रंथ होय. ग्रंथनिर्मितीचा विचार निश्चित झाल्यावर चर्चासत्रातील सर्व वक्त्यांशी आम्ही संपर्क साधला आणि संस्थेचे भाग्य हे की, एकूण एक कलाकार व समीक्षक वक्त्यांनी विशुद्ध सहकार्याच्या भावनेने भाषणे प्रकाशित करण्यास संमती दिली, ध्वनीफीतींचे लेखांकन करून ते लेख वक्त्यांकडे पाठवण्यात आले व योग्य दुरुस्त्यांसह आमच्याकडे ते परत आले. ज्या भाषणांचे रेकॉर्डिंग होऊ शकले नव्हते अशा वक्त्यांनी आपले त्यावेळचे भाषण स्वतः पुन्हा लिहून ते आमच्याकडे पाठवले. या सर्वांना धन्यवाद देण्यास आमच्याजवळ शब्द नाहीत. या लेखांचे संकलन करताना असे लक्षात आले की, ग्रंथातील विषयांच्या सर्वसमावेशकतेच्या दृष्टीने सध्यापर्यंत चर्चासत्रात सहभागी न झालेल्या श्रेष्ठ कलाकारांचे लेखही या ग्रंथात समाविष्ट करावयास हवेत. त्याखेरीज त्याला परिपूर्णता येऊ शकणार नाही. अशा कलाकारांच्या अतीव सौजन्यामुळे आम्हाला तेही मिळू शकले. या प्रकारे 'मुक्त संगीत–संवाद' हा ग्रंथ, त्या त्या विषयातील अधिकारी व अभ्यासक विचारवंतांनी व्यक्त केलेल्या अनुभवसिद्ध विचारांचा एक प्रातिनिधिक संग्रह होऊ शकला आहे.

प्रस्तुत ग्रंथ निर्माण करण्याच्या कामात पहिला प्रश्न आर्थिक बाब हा होता. त्याची सोडवणूक एका अभिनव योजनेने आम्ही केली. ग्रंथाच्या दर पानागणिक १११ रुपयांची देणगी देणाऱ्या व्यक्ती किंवा संस्था यांचे नाव पानावर तळटीपेच्या रूपात

देण्याची ही योजना होती. या योजनेला विविध थरातून भरपूर प्रतिसाद मिळाला आणि बऱ्याच प्रमाणात ग्रंथाची आर्थिक बाजू बळकट होऊ शकली. खरोखर या ग्रंथाचे निर्माते हे सौजन्यशील देणगीदारच आहेत. त्यांनी आम्हाला हे साहाय्य करून व्यापक संगीतक्षेत्रालाच उपकृत केले आहे. ग्रंथाच्या गुणवत्तेच्या दृष्टीने सल्लागार मंडळाचे मार्गदर्शन नक्कीच बहुमोल ठरले आहे. ग्रंथनिर्मितीची व्यावहारिक जबाबदारी मुख्यतः उपाध्यक्षा डॉ. शशिकला शिरगोपीकर, कार्यवाह सौ. लता साठे, सदस्या सौ. कुमुद धर्माधिकारी व श्री. रवींद्र दुर्वे यांनी सांभाळली. याचा येथे मुद्दाम उल्लेख करणे जरूर आहे.

ग्रंथ संपादनाची जबाबदारी डॉ. श्रीरंग संगोराम यांनी पत्करली नसती तर हा ग्रंथ इतक्या भरघोसपणे निर्माण होऊ शकला नसता. योगायोगाची गोष्ट अशी की, मुक्त संगीत चर्चा सप्ताह हा उपक्रम आरंभी चार वर्षे गानवर्धनने त्यांच्याच नेतृत्वाखाली आयोजित केला. आणि त्यासंबंधीचा हा ग्रंथ संपादित करण्याचे कामही त्यांच्याच हातून होत आहे. ग्रंथसंपादनाच्या बाबतीत डॉ. संगोराम यांनी आपली सर्वाधिक शक्ती पणाला लावली असे ग्रंथनिर्मितीप्रमुख म्हणून मी विश्वासपूर्वक म्हणू शकतो. संस्थेच्या व संगीताच्या प्रेमापोटी त्यांनी हे काम स्वीकारून या ग्रंथरूपाने एक चिरस्मरणीय वस्तू संगीतक्षेत्रास देण्याच्या कामी संस्थेला आपले योगदान दिले आहे. उपसंपादक या नात्याने डॉ. शशिकला शिरगोपीकर, समायोजक म्हणून सौ. लता साठे व सौ. कुमुद धर्माधिकारी व मुद्रित शोधनाच्या कामी सौ. सुषमा निजसुरे आणि श्री. रा. द. मोकाशी यांचे बहुमोल सहकार्य झाले आहे. ग्रंथ उभा राहण्याच्या कामी ओम् मुद्रणालयाचे श्री. रवीन्द्र कोठावळे आणि मॅनेजर श्री. जयवंत नलावडे तसेच चित्रकार श्री. जयंत ताडफळे यांचा वाटा किती मोठा आहे हे वेगळे सांगायला नकोच. मुद्रणाच्या कार्यात भंडारी प्रेसचे श्री. साहेबराव भंडारी व त्यांचे चिरंजीव रमेश यांचेही आनुषंगिक सहाय्य झाले.

ग्रंथाचे प्रकाशन संगीत–साहित्य–अभिनय विद्वत्ता अशा क्षेत्रातील पराकोटीच्या आदर्श व्यक्तींच्या साक्षीने व्हावे अशी अंतःकरणापासून प्रखर इच्छा होती. ग्रंथप्रकाशनाकरिता माजी कुलगुरू डॉ. वि. ग. भिडे यांनी अध्यक्ष म्हणून, प्रसिद्ध अभिनेते श्री. दिलीपकुमार यांनी प्रमुख पाहुणे व पं. भीमसेन जोशी यांनी सन्माननीय उपस्थित म्हणून हजर राहण्याचे मान्य केल्याने आमचे ते स्वप्न जणू कलादेवतेच्या कृपेनेच साकार झाले असे म्हणावे लागेल. श्री. दिलीपकुमार यांच्या हस्ते ग्रंथप्रकाशन होऊन भारतीय संगीताचे एक द्योतक पं. भीमसेन जोशी यांना हा ग्रंथ समर्पण करण्यात आल्याचे आम्हाला विशेष समाधान आहे. ग्रंथप्रकाशनाच्या बाबतीत संस्थेतर्फे हा एक नवीन पायंडा पाडला जात आहे.

या तीन जगत्विख्यात व्यक्तिमत्त्वांनी या समारंभास उपस्थित राहण्याचे मान्य करून ग्रंथास एक निराळाच लौकिक प्राप्त करून दिला आहे याबद्दल संस्था त्यांची सदैव ऋणी राहील.

अशा या आमच्या महत्त्वपूर्ण ग्रंथाचे स्वागत कलाकार, समीक्षक व रसिक यांच्याकडून नक्कीच होईल असा आम्हाला विश्वास वाटतो. पुढच्या कालात या ग्रंथाचे हिंदी व इंग्रजी रूपांतरही प्रकाशित करण्याची संस्थेची महत्त्वाकांक्षा आहे.

'गानवर्धन' संस्थेवर प्रेम करणाऱ्या सर्व संगीतप्रेमी रसिकजनांना धन्यवाद.

–कृ. गो. धर्माधिकारी
अध्यक्ष 'गानवर्धन' संस्था, पुणे

निवास : १५९ मंगळवार पेठ,
पुणे–११.
दि. २६ नोव्हें. '८८

३३३२
निबंध २४/९/९२८५
३०/५/८९

# संपादकीय

' गानवर्धन ' संस्थेतर्फे प्रकाशित होत असलेला ' मुक्त संगीत–संवाद ' हा ग्रंथ अनेक दृष्टींनी अभिनव ठरेल असं म्हणायला हरकत नाही. या ग्रंथाचं प्रमुख वैशिष्ट्य हे की संगीताच्या मुख्य प्रवाहात असणाऱ्या ज्येष्ठ व तरुण कलाकारांनी या ठिकाणी आपल्या अभ्यासाच्या व आवडीच्या विषयावर आपले विचार मुक्त मनाने प्रकट केले आहेत. अत्यल्प अपवाद सोडले तर हे सर्व लेख म्हणजे त्या त्या कलाकारांनी ' गानवर्धन ' च्या श्रोतृवृंदासाठी दिलेल्या सप्रयोग भाषणांचं आणि मुलाखतींचं लिखित रूप आहे. यामुळं सर्व लेख अस्सल प्रत्यय असलेले आणि तसाच प्रत्यय वाचकांना देणारे आहेत. यात अल्पांशाने काही समीक्षकांचाही सहभाग आहे. त्यांनीही आपल्या भाषण–लेखातून ' प्रचीतीचेच बोलणे ' सांगितले आहे. दुसरी गोष्ट अशी की संगीतातील जास्तीत जास्त उपविषयांना न्याय देण्याचा प्रयत्न या ग्रंथातून झालेला आहे. ' गानवर्धन ' ने १९८२ पासून ज्या वार्षिक मुक्त संगीत चर्चा घेतल्या त्यातच असे भिन्न भिन्न विषय चर्चेसाठी घेण्यात आलेले होते. त्याचे फळ या ग्रंथात मिळत आहे. चर्चा सत्रातील मालिकांमधून काही विषय राहून जाणेही स्वाभाविक होते. अशा काही विषयांवर त्यातील अधिकारी कलाकारांचे लेख विनंती करून मुद्दाम लिहून घेण्यात आले व अशा प्रकारे विसाव्या शतकातील या नवव्या दशकात संगीत क्षेत्रात ज्या विषयांना प्राधान्य आणि न्याय मिळणे आवश्यक आहे त्यांचा परामर्श या ग्रंथात घेण्याचा प्रयत्न केला गेला आहे. त्यामुळे 'अभिनव' हे विशेषण या ग्रंथाला शोभणारे आहे.

' मुक्त संगीत–संवाद ' या ग्रंथातील विषयांची ढोबळ वर्गवारी केली असता या विषयांची विविधता आणि त्यांचं प्रयोजन यांची कल्पना येऊ शकेल. गायन, वादन आणि नर्तन या तिन्ही अंगांचा परामर्श या ग्रंथात घेण्यात आला आहे. गायनाच्या बाबतीत येथे सामगान, ध्रुपद, ख्याल, ठुमरी व तत्सम इतर उपशास्त्रीय प्रकार, नाट्य-गीत, भावगीत, गझल व संगीतातील अशा बहुतेक प्रकारांचा समावेश झालेला आहे. ' सामगान, गांधर्वगान आणि रागगायन ' या पहिल्याच प्रदीर्घ लेखापासून ग्रंथाचा आरंभ झालेला आहे. मराठी संगीत–लेखनात या विषयावर इतका सविस्तर सांगो-पांग आणि सोपपत्तिक विचार या ठिकाणी प्रथमच आला आहे असं म्हणता येईल.

डॉ. ग. ह. तारळेकर यांच्यासारख्या ‘ सामगाना ’ च्या साक्षेपी अभ्यासकाने हा लेख लिहिला म्हणूनच हे होऊ शकले. पुढे क्रम येतो ‘ ध्रुपदा ’ चा. या ध्रुपदातूनच पुढे ख्यालाचा आणि त्यातून ठुमरीचा विकास झाला. यासंबंधीचे मार्मिक विवेचन सुविख्यात संगीत समीक्षक श्री. वामनराव देशपांडे यांच्या लेखात झालेले आहे. त्यातून ध्रुपद, ख्याल आणि ठुमरी यातील पृथगात्मतेचं सूत्र वाचकांना गवसू शकेल. याच विचाराला पूरक आणि पुढे नेणारा विचार डॉ. प्रभा अत्रे यांच्या ‘ ठुमरीची अमूर्ततेकडे वाटचाल ’ या लेखात आपल्याला पाहायला मिळेल. त्यांनी अत्यंत मार्मिकपणे आणि तर्कयुक्त शैलीने समग्र संगीताचा विचार डोळ्यापुढे ठेऊन ‘ आनंददायी अमूर्ततेकडे जाण्याचा प्रयत्न ’ ही जर आदर्श संगीताची प्रतिज्ञा असेल तर आजमितीच्या ठुमरीनेसुद्धा आपला वाट कायम राखून अमूर्ततेचा शोध घेणे कसे न्याय्य आहे, याचं साधार विवेचन केलेलं आहे. याचबरोबर ध्रुपद गायनाची तालीम कशी दिली जाते याबद्दल उ. सइदुद्दिन डागर यांनी आपला अनुभव सांगितला आहे, तर ठुमरीच्या सहवासाने येणाऱ्या चैती, कजरी वगैरे गीत प्रकारांबद्दल श्रीमती कुसुम शेंडे यांनी माहिती सांगितली आहे. डॉ. वीणा सहस्रबुद्धे यांनी ‘ ख्याल ’ या घाटाचे विवेचन केले असून ‘ तराणा ’ हा देखील ख्यालाचा घाटच आहे यावर भर दिला आहे.

संगीत चर्चेमध्ये रागाचं स्वरूप, त्यांचं वर्गीकरण, बंदिश आणि राग यांचा संबंध, राग आणि समय इत्यादी विषयांवर नेहमीच लिहिले गेले आहे. प्रस्तुत ग्रंथात हे विषय अर्थातच आलेले आहेत. परंतु ते ‘ तटस्थ शास्त्रीय माहिती ’ च्या रूपाने आलेले नसून अनुभवसिद्ध आत्मप्रत्ययाच्या रूपाने आले आहेत. पं. पद्माकर बर्वे यांनी ‘ आपलं संगीत स्वरनिष्ठ नसून श्रुतिनिष्ठ आहे ’ या मुद्याचं प्रतिपादन करताना वेगवेगळ्या रागात तेच तेच स्वर श्रुतींच्या प्रभावामुळे जाणवतात याचं सोदाहरण स्पष्टीकरण दिलेलं आहे. ‘ राग ’ हा व्यापक असतो. एकाच बैठकीत त्याचं समग्र रूप प्रदर्शित करणं कधीच शक्य नसतं. राग हा बंदिशीतून मांडला जात असतो. नुसते आरोह–अवरोह, स्वरालंकार, सरगम यातून राग उभा राहत नाही. अधिकारी वाग्गेयकार रागगायनासाठी बंदिशी रचतात. त्यात रागाच्या शास्त्रीय चौकटीला थोडी मुरडही घातली गेलेली असते, परंतु तरीही ती कलाविघातक नसते, कारण ‘ बंदिश ’ मधून ‘ बात ’ तयार झालेली असते. या दृष्टीनं बंदिशीचं महत्त्व कसं आहे याचं सोदाहरण विवेचन पं. सी. आर. व्यास यांनी ‘ बंदिशीतून रागाविष्कार ’ या लेखात केलेलं आहे. पं. के. जी. गिंडे यांनी रागातील स्वरोच्चारणावर भर देताना हे स्पष्ट केलं आहे की रागगायन हे गुरूकडून खास व्यक्तिगत ‘ तालीम ’ घेऊनच आत्मसात करणे आवश्यक आहे. ती नुसती यांत्रिक क्रिया नाही. ‘ राग आणि

समय ' हा विषय तर संगीतात नेहमीच चर्चिला जाणारा आहे. डॉ. मधुसूदन पटवर्धन यांनी आपल्या गानवर्धनमधील भाषणातून राग आणि तो गाण्याची वेळ यांच्या पारस्परिक संबंधाबद्दल प्रत्यक्ष गायनाद्वारे जे विवेचन केले होते ते लेख रूपाने या ग्रंथात आले आहे. श्री. राजाभाऊ देव यांचा ' समग्र गायकीच्या शोधात ' या लेखात संगीतातील अनेक विषयांचा समन्वयात्मक सौंदर्यदृष्टीने विचार झाला आहे.

' रागवर्गीकरण ' या विषयावर डॉ. अल्का मारुलकर यांनी थाट आणि रागांग पद्धतीसंबंधी आपले विचार सोदाहरण मांडले आहेत. श्री. अरविंद मराठे यांनी ' आकृतिबंध ' हा एक नवा आधार रागवर्गीकरणासाठी ध्यावा असा विचार आपल्या लेखातून सांगितला आहे.

संगीतातील घराणी हा विषय संगीत समीक्षेत खूपच रुजलेला आहे. त्या त्या घराण्यातील श्रेष्ठ गायकांनी आपल्या घराण्याबद्दल बोलणं हे अधिक प्रत्ययकारी असतं. प्रस्तुत ग्रंथात तसा प्रयत्न झालेला आहे. शरच्चंद आरोळकर ( ग्वाल्हेर ), श्री. वामनराव देशपांडे ( जयपूर ), पं. बबनराव हळदणकर ( आग्रा ), पं. त्रि. द. जानोरीकर ( भेंडीबाजार ) आणि श्री. श्रीकांत देशपांडे ( किराणा ) यांच्या लेखांमधून वेगवेगळ्या घराण्यातील सौंदर्यतत्त्वांकडे वाचकांचे लक्ष वेधले गेले आहे. विशिष्ट सौन्दर्यतत्त्वाचा सर्वधिक पाठपुरावा केल्यामुळे घराण्यांची निर्मिती कशी होते हे यावरून ध्यानात येऊ शकेल.

हिंदुस्थानी संगीताबरोबरच दक्षिणात्य व पाश्चात्य संगीताची कल्पना तुलनात्मक रूपात वाचकांना मिळावी या दृष्टीनं ' पाश्चिमात्य संगीताची सुंदरता ' ही प्रा. सुहासचंद्र कुलकर्णी यांची मुलाखत महत्त्वाची आहे. तसेच ' जाझ ' या नूतन गायन प्रकाराबद्दल तरुण जाझ गायक वॉरेन सँडर्स यांचाही एक लघुलेख येथे घेतला आहे, त्यातून काही स्थूल कल्पना वाचकांना मिळू शकेल. दाक्षिणात्य संगीतावर पं. दिनकर कायकिणी यांची मुलाखत वाचकांना या दोन्ही शैलीतील साम्यभेदांचं नेमकं प्रत्यंतर देणारी ठरेल. या विषयांच्या बरोबरीने संगीतातील प्रचलित प्रश्न व समस्या यांच्यासंबंधी अनेक लेख व मुलाखती ग्रंथात समाविष्ट आहेत. प्रा. अशोक दामोदर रानडे यांची मुलाखत खूपच वाचनीय ठरेल. त्यांना विचारलेल्या अनेक महत्त्वपूर्ण प्रश्नांना त्यांनी स्पष्ट उत्तरे दिली आहेत. त्याचप्रमाणे संगीत समीक्षा हा श्री. मा. कृ. पारधी यांचा प्रदीर्घ लेख हा या विषयाचे विश्लेषण करणारा मराठीतला एक विशिष्ट लेख होय, असं म्हणायला हरकत नाही. तसेच ' संगीत शिक्षण ' या विषयावर तटस्थ अभ्यासकाच्या दृष्टीनं डॉ. विद्याधर व्यास यांनी केलेलं विवेचन हेही येथे नव्यानेच समोर आले आहे. नव्याने प्रस्तुत झालेला आणखी एक विषय ' प्रसारमाध्यमे आणि संगीत ' हा आहे. श्री. भास्कर चंदावरकर यांनी कलावैज्ञानिक तर्कशुद्धतेने प्रसारमाध्यमांनी संगीत तारले की मारले यावर सर्वांना विचार करायला

भाग पाडले आहे. असाच आणखी एक लेख आवाजाची जोपासना, श्री. विद्याधर पंडित यांचा. त्यांनी विज्ञान, संगीतशास्त्र आणि स्वानुभव यांचा मेळ घालून या विषयाची सुंदर हाताळणी केली आहे. ' संगीताची अभिक्षमता ' या लेखात श्रीमती शांता निसळ यांनी साधकातील संगीताच्या उपजत गुणांची पारख करून मगच संगीत शिकवावे हा महत्त्वाचा विचार मांडला आहे. हा लेखही मराठी संगीत समीक्षेत नव्यानेच येत आहे, असे वाटते.

वादन आणि नृत्य यावर या ग्रंथात जे लेख आहेत ते नुसते माहिती देणारे नसून विचार करायला लावणारे आहेत. डॉ. आबान मिस्त्री विचारतात ' महिलांनी तबला का वाजवू नये ? ' तबल्यासाठी ताकद लागते हा समज चुकीचा आहे. त्यांनी तबल्याच्या उत्पत्तीबद्दलही आपलं मौलिक संशोधन मांडलं आहे. उस्मानखां यांनी सतारीत गायकी व तंत अंग असा फरक करणे बरोबर नाही हे पटवून दिले आहे. श्री. अरविंद गजेंद्रगडकरांनी बासरीवादनाची वैशिष्ट्ये विशद केली आहेत तर डॉ. अरविंद थत्ते यांनी हारमोनियम साथीसाठी वापरताना पाळायच्या पथ्यांवर आपलं लक्ष वेधून घेतलं आहे श्री. मधुकर गोडसे यांचा व्हायोलीनवरचा लेखही असाच दृष्टी देणारा आहे. ' नृत्य आणि संगीत ' हा श्रीमती रोहिणी भाटे यांचा लेख हे सुचवून जातो की संगीताचा आधार न घेता ' उभं ' राहण्याचं सामर्थ्य नृत्यात नक्कीच आहे. श्रीमती सुचेता भिडे यांनी नृत्याच्या रसग्रहणाबद्दल एक मार्मिक दृष्टी दिली आहे. डॉ. कनक रेळे यांनी नृत्यामध्ये रचनेचा स्थिर आधार घेऊन मग त्यावर स्वकल्पनांचे साज चढविणे कसे नृत्यसंवर्धक आहे यासंबंधी ' मुक्त संवाद ' केला आहे. श्रीमती मनीषा साठे यांनी कथक नृत्य शैलीचा सुबोध परिचय करून दिला आहे.

नाट्यसंगीतावर पं. जितेंद्र अभिषेकींनी लघु–मुलाखतीत आधुनिक .पारंपारिक संगीत नाटक गद्यालाही कसं जपतं याचं स्वानुभवी विवेचन केलं आहे. मैफली–भावगीताचे मूळ पुरुष श्री. गजानन वाटवे यांनी आपल्या निर्मितीबद्दलचे विवेचन करीत करीत नूतन भावगीतासंबंधी जे म्हटलं आहे ते अनेकांना पटावे. तरुण भाव-गीतसाधक डॉ. संजीव शेंडे यांनी नव्या पिढीचा दृष्टिकोन मांडला आहे. ' गझल ' च्या सांगीतिक वाटचालीबद्दल डॉ. शशिकला शिरगोपीकर यांनी ' अनुभवाचे बोलच ' सांगितले आहेत. कलानिर्मितीबरोबरच ' कलाग्रहण ' या विषयावरही या ग्रंथात विचार झाला आहे. श्री. दत्तोपंत देशपांडे यांनी ' मर्मज्ञ रसिक ' कसा असावा हे सांगितलं आहे. शेवटच्या लेखात बंदिशीतील भाषेसंबंधीचा विचार ( जो उपेक्षितच .असतो ) स्वच्छपणे मांडण्यात आला आहे.

' मुक्त संगीत–संवाद ' या ग्रंथाचं हे विहगावलोकन करण्यामागे या ग्रंथातील ' अभिनवता ' अधोरेखित व्हावी हा उद्देश होता. संगीत समीक्षेच्या उपेक्षेच्या या

काळात प्रस्तुत ग्रंथाचं स्वागत नक्कीच होईल असा विश्वास वाटतो. हा ग्रंथ म्हणजे एक ' मुक्त संवाद ' असल्यामुळे येथे विचारांची एकवाक्यता अस्वाभाविक ठरेल. तथापी साधकांना व जिज्ञासूंना या ग्रंथातील वेगवेगळ्या मतांतून आपला असा एक दृष्टिकोन बनवता येणं शक्य आहे. त्यासाठी हा ग्रंथ एक ' सहायक मित्र ' म्हणून नक्कीच उपयोगी ठरेल.

हा ग्रंथ एकदम निर्दोष आणि परिपूर्ण आहे असा दावा सुतराम नाही. कसूर प्रयत्नात झालेला नाही हे खरे, परंतु काळ–काम–वेगापुढे प्रयत्नाचीही प्राज्ञा कधी कधी चालत नसते.

चारशेअडुसष्ट पृष्ठांचा हा ग्रंथ निर्माण करून ' गानवर्धन ' संस्थेनं संगीत समीक्षेच्या क्षेत्रात मोलाची भर टाकली आहे. याचं श्रेय संस्थेला आणि मुख्यतः ग्रंथनिर्मिती-प्रमुख श्री. कृ. गो. धर्माधिकारी ( अध्यक्ष, गानवर्धन यांना ) आहे. ग्रंथसंपादनामध्ये डॉ. शशिकला शिरगोपीकर ( उपसंपादक ), आणि श्रीमती लता साठे व श्रीमती कुमुद धर्माधिकारी ( समायोजक ) यांचंही प्रत्यक्ष व बहुमोल सहाय्य झालं आहे. श्रीमती सुषमा निजसुरे आणि श्री. रा. द. मोकाशी यांनी केवळ मुद्रित शोधनच केलं नाही तर संपादनपथावरील जागरूक निरीक्षकाचंही काम केलं आहे. लेख-निर्मितीसहायक डॉ. शकुंतला फाटक, श्री. श्रीकृष्ण दळवी, श्रीमती नीला भागवत, डॉ. दत्ता वाळवेकर आणि श्रीमती मंजिरी आलेगावकर ( कर्वे ) यांनी कलाकार लेखकांकडून लेख ' जिंकून ' आणले. भंडारी मुद्रणालयाचे श्री. साहेबराव भंडारी आणि रमेश भंडरी यांनी वेळेवर महत्त्वाचे सहाय्य दिले. ॐ मुद्रणालयाने तर संपादकाचा ' त्रास ' सहन करून त्याला उपकृतच केले आहे.

या सर्वांचे ऋण सांभाळण्यातच ऋणमुक्तीचं समाधान आहे.

**– श्रीरंग संगोराम**
संपादक, ' मुक्त संगीत–संवाद '

५१, गणेश मळा,
सिंहगड मार्ग,
पुणे–३०.
दि. २६ नोव्हें. '८८

# अनुक्रम


| क्रमांक | विषय | लेखक | पृष्ठ |
|---|---|---|---|
| | प्रास्ताविक संपादकीय | — | एक ते सोळा |
| १ | सामगान, गान्धर्वगान आणि रागगायन | ग. ह. तारळेकर | १ |
| २ | ध्रुपद, ख्याल आणि ठुमरी : एक उत्क्रांती | वा. ह. देशपांडे | २३ |
| *३ | बंदिशीतून रागांचा आविष्कार | सी. आर. व्यास | ३५ |
| ४ | नर्तन आणि संगीत | रोहिणी भाटे | ४७ |
| *५ | समग्र गायकीच्या शोधात | राजभाऊ देव | ५६ |
| ६ | रव ते दिडदा दिडदा | उस्मान खां | ७६ |
| ७ | नृत्याचे रसग्रहण | सुचेता भिडे–चापेकर | ८९ |
| *८ | संगीत स्वरनिष्ठ नसून श्रुतिनिष्ठ | पद्माकर बर्वे | ९६ |
| ९ | व्हायोलिन : जागतिक कीर्तीचे तंतुवाद्य | मधुकर गोडसे | ११० |
| *१० | राग व समय | मधुसूदन पटवर्धन | १२४ |
| ११ | समीक्षेचे उपेक्षित क्षेत्र | मा. कृ. पारधी | १३५ |
| १२ | ग्वाल्हेर घराणे आणि गायकी | शरच्चन्द्र आरोळकर | १५२ |
| १३ | भारतीय संगीताचे दोन प्रवाह-उत्तर व दक्षिण | दिनकर कायकिणी | १६३ |
| १४ | मराठी भावगीत गायन : एक मागोवा | गजानन वाटवे | १७४ |
| १५ | संगीत शिक्षण: स्थिती आणि अपेक्षा | विद्याधर व्यास | १८८ |
| १६ | रागरूप आणि रागव्यवस्था | के. जी. गिंडे | १९८ |
| १७ | मधुर मधुर मुरली | अरविंद गजेंद्रगडकर | २१० |

| | | | |
|---|---|---|---|
| १८ | युवक कलाकारांपुढील आव्हाने व समस्या | कै. वसंतराव देशपांडे | २१७ |
| १९ | हिंदुस्थानी शास्त्रीय संगीतात ' ख्याल ' | वीणा सहस्रबुद्धे | २२५ |
| *२० | आग्रा घराण्याच्या दृष्टिकोनातून ख्याल | बबनराव हळदणकर | २३१ |
| २१ | नाट्यसंगीतातील माझे प्रयोग | जितेंद्र अभिषेकी | २४९ |
| *२२ | ठुमरीची अमूर्त भावाकडे वाटचाल | प्रभा अत्रे | २५५ |
| २३ | भेंडीबाजार घराणे आणि गायकी | त्रिं. द. जानोरीकर | २६४ |
| २४ | संगीतातील काही प्रचलित प्रश्न | अशोक दा. रानडे | २७२ |
| २५ | राग, थाट, बंदिश व भाव | अलका देव-मारुलकर | २८६ |
| २६ | ' कोरिओग्राफी ' आणि नृत्यसाधना | कनक रेळे | २९८ |
| २७ | उपशास्त्रीय संगीत व त्याचे प्रकार | कुसुम शेंडे | ३०९ |
| २८ | जयपूर घराण्याबद्दल काही प्रश्न | वा. ह. देशपांडे | ३१६ |
| २९ | कथक नृत्य शैली | मनीषा साठे | ३२४ |
| ३० | हार्मोनियम-रूप व कार्य | अरविंद थत्ते | ३३० |
| ३१ | तबला वादन परंपरा व घराणी | आबान मिस्त्री | ३३७ |
| ३२ | भावगीत-सुगमसंगीत | संजीव शेंडे | ३४६ |
| ३३ | ध्रुपद गायन साधना | सईदुद्दीन डागर | ३५५ |
| ३४ | पाश्चात्य संगीताची सुंदरता | सुहासचंद्र कुलकर्णी | ३६० |
| ३५ | किराणा घराणे : उद्भव आणि परंपरा | श्रीकांत देशपांडे | ३६७ |
| ३६ | रियाज : आयुष्याची बांधिलकी | परवीन सुलताना दिलशादखान | ३७१ |
| ३७ | संगीतातील मर्मज्ञ रसिकता | दत्तोपंत देशपांडे | ३७७ |
| ३८ | संगीताची अभिक्षमता | शान्ता निसळ | ३८२ |
| ३९ | प्रसारमाध्यमे आणि संगीत | भास्कर चंदावरकर | ३९१ |
| ४० | आकृतिबंधात्मक रागवर्गीकरण | अरविंद मराठे | ४०३ |
| ४१ | आवाजाची जोपासना | विद्याधर पंडित | ४१३ |
| ४२ | कल्मी संगीत जाझ | वॉरेन सेंडर्स | ४२९ |
| ४३ | गझलची सांगीतिक वाटचाल | शशिकला शिरगोपीकर | ४३४ |
| ४४ | शास्त्रीय संगीतातील बोली-तत्त्व | श्रीरंग संगोराम | ४४२ |


* चिन्ह असलेल्या लेखांसाठी शुद्धिपत्रक पाहणे अवश्यक.

## या विशेष देणगीदारांचे आम्ही आभारी आहोत

१ ) श्री. माणिकशेठ दुगड
२ ) श्री. सुरेशचंद्र सुरतवाला
३ ) श्री. रवींद्र दुर्वे
४ ) श्री. रवींद्र पाटणकर
५ ) श्री. अरविंद मराठे
६ ) दिनेश मार्केटिंग कंपनी
७ ) मनिजर्स प्रुफिंग कंपनी
८ ) हॉटेल सफारी
९ ) श्री. अशोक सुरतवाला
१० ) श्री. सुधाकर बादल्कर
११ ) श्री. एम्. डी. शिंदे
१२ ) श्री. महेंद्र सुरतवाला
१३ ) श्री. बी आर. सामंत
१४ ) श्री. अरुण गोडी
१५) श्री एस. जी. चितार
१६ ) श्री. व्ही. हरिहर
१७ ) श्री. कृ. गो. धर्माधिकारी
१८ ) सौ. कुमुद धर्माधिकारी
१९ ) डॉ. शशिकला शिरगोपीकर
२० ) सौ. लता साठे
२१ ) श्री. जयंत साठे
२२ ) श्री. पुरुषोत्तम गोडबोले
२३ ) श्री. वसंत पावगी
२४ ) डॉ. श्रीरंग संगोराम
२५ ) सौ. सविता हर्षे
२६ ) सौ. रजनी शिरगोपीकर
२७ ) सौ. शुभांगी गद्रे
२८ ) नायक्रोम मेटल वर्क्स
२९ ) महाराष्ट्र कल्चरल सेंटर
३० ) श्री. वसंतराव वैद्य
३१ ) कै. बाबासाहेब गाडगीळ मेमोरियल ट्रस्ट
३२ ) बोरसे आणि कंपनी, इंदूर
३३ ) श्री. बी. डी. साठे
३४ ) श्री. अरविंद पारीख, मुंबई
३५ ) सौ. कुसुम आनंद नारळकर
३६ ) श्री. डी. सी. झा

3339
निबंध २५६२७ ३०।७।८८

गानवर्धन, पुणे निर्मित

# मुक्त संगीत-संवाद

**ग्रंथ निर्मिती प्रमुख :–** श्री. कृ. गो. धर्माधिकारी अध्यक्ष, 'गानवर्धन'

**संपादक मंडळ :–**

**संपादक :–** डॉ. श्रीरंग संगोराम,
५१. गणेशमळा, सिंहगड मार्ग, पुणे ३०

**उपसंपादक :–** डॉ. शशिकला शिरगोपीकर,
१८, शिवाजीनगर, पुणे ४११००५

**समायोजक :–** सौ. लता साठे, सौ. कुमुद धर्माधिकारी

**ग्रंथ सल्लागार मंडळ :–**
श्री. वामनराव देशपांडे, डॉ. ग. ह. तारळेकर,
डॉ. त्रि. द. जानोरीकर, श्रीमती रोहिणी भाटे,
पं. पद्माकर बर्वे.

**विशेष सहाय्य :–**
सौ. सुषमा निजसुरे, श्री रा. द. मोकाशी,
श्री. सुधीर धर्माधिकारी, सौ. विमल लिमये, सौ. विमल सोहोनी,
सौ. शोभा टिळक, सौ. शुभांगी गद्रे.

**लेख निर्मिती सहाय्यः –** श्री. श्रीकृष्ण दळवी (मुंबई), डॉ. शकुंतला फाटक (पुणे), सौ. नीला भागवत (मुंबई), डॉ. दत्ता वाळवेकर (पुणे), सौ. मंजिरी आलेगावकर- कर्वे, पुणे)

× × ×

**गानवर्धन :–**

स्थापना १९७८ ट्रस्ट नं. एफ् । ७२/८७।२१-९० इनकमटॅक्स एक्झम्पशन नं. एल्. पी. १६५ । जी / ८७० ७।२९–

**अध्यक्ष :–** श्री कृ. गो. धर्माधिकारी,

**उपाध्यक्ष :–** डॉ. शशिकला शिरगोपीकर,

**कार्यवाह / कोषाध्यक्ष –** सौ. लता साठे, आशीर्वाद, मुकुंदनगर, पुणे ४११०३७

**सदस्य :–** श्री. रवींद्र दुर्वे, सौ. कुमुद धर्माधिकारी, श्री. पु. दि. गोडबोले, श्री. वसंत पावगी, सौ. शुभांगी गद्रे, सौ. प्रतिभा परांजपे, सौ. सविता हर्षे, श्री. माधव साठे.

**सल्लागार मंडळ :–** डॉ. ग. ह. तारळेकर, डॉ. अलका मारुलकर, पं. उस्मान खां, सौ. सुचेता चापेकर–भिडे, डॉ. श्रीरंग संगोराम, श्री. रवींद्र पाटणकर, श्री. सतीश कौशिक.

**ऑडिटर्स :–** सी. जी. आपटे, चार्टर्ड अकाउंटंट्स्

**मानद सभासद :–** श्रीमती हिराबाई बडोदेकर, पं. पद्माकर बर्वे, श्रीमती रोहिणी भाटे, श्रीमती ज्योत्स्ना भोळे. श्री. दत्तोपंत देशपांडे, डॉ. टी. डी. जानोरीकर, पं. भीमसेन जोशी, श्री. राम माटे, सौ. जयमाला शिलेदार. श्री. गजाननराव वाटवे, डॉ. मधुसूदन पटवर्धन, श्री. वामनराव देशपांडे.

# आदरणीय पं. भीमसेनजी,

सर्वस्पर्शी आणि महान ' अशा संगीत कलेची सिद्धी प्राप्त करण्यासाठी अथक तपश्चर्या करून आपण उत्तुंग असे यश मिळविले आणि जागतिक स्तरावर पुण्याची व भारताची मान उंचावली. आपल्या या जगन्मान्य व्यक्तिमत्त्वाचा सन्मान करण्याकरता गानवर्धनची ' मुक्त संगीत-संवाद ' ही अक्षर मैफल, विख्यात अभिनेते श्री. दिलीपकुमार यांचे हस्ते आपणास नम्रपणे अर्पण करीत आहोत.

आपले नम्र,

**' गानवर्धन ' संस्था सदस्य**

## ‘मुक्त संगीत–संवाद’चे लेखक

ग. ह. तारळेकर

वामनराव देशपांडे

सी. आर्. व्यास

रोहिणी भाटे

राजाभाऊ देव

उस्मानखां

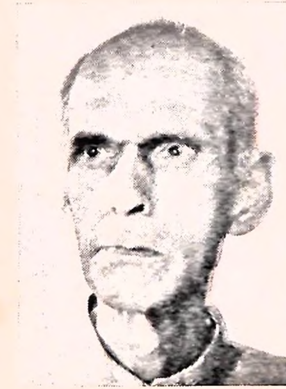
सुचेता चापेकर

पद्माकर वर्वे

मधुकर गोडसे

मधुसूदन पटवर्धन

मा. कृ. पारधी


शरद्चंद्र आरोळकर

गजानन वाटवे

दिनकर कायकिणी

विद्याधर व्यास

के. जी. गिंडे

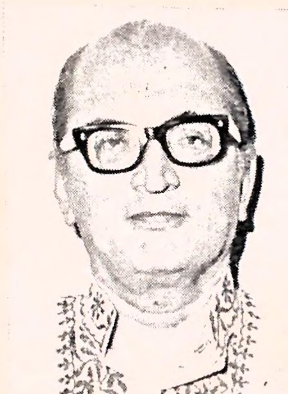
अरविंद गजेंद्रगडकर

वीणा सहस्रबुध्दे

बबनराव हळदणकर

जितेंद्र अभिषेकी

प्रभा अत्रे



त्रिं. द. जानोरीकर

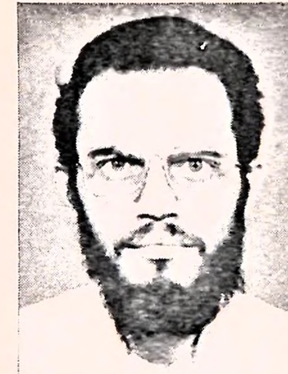
अशोक दा. रानडे

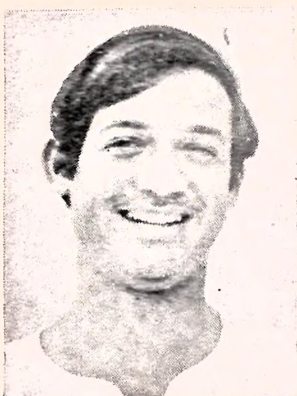
अलका मारुलकर

कनक रेळे

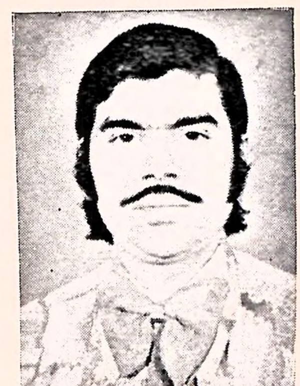
कुसुम शेंडे

मनीषा साठे


अरविंद थत्ते


संजीव शेंडे

आवान मिस्त्री


सुहासचंद्र कुलकर्णी

सइदुद्दिन डागर

दत्तोपंत देशपांडे

श्रीकांत देशपांडे

परवीन मुलताना

शांता निसळ

भास्कर चंदावरकर

वॉरेन सेंडर्स

अरविंद मराठे

विद्याधर पंडित

**लेखनिर्मिती सहाय यांनी दिले**– दळवी, वाळवेकर, फाटक, भागवत, आलेगावकर.

शशिकला शिरगोपीकर

श्रीरंग संगोराम

श्रीकृष्ण दळवी

शकुंतला फाटक

दत्ता वाळवेकर

नीला भागवत

मंजिरी आलेगावकर

‘ मुक्त संगीत-संवाद ’ : संपादक मंडळ

कृ. गो. धर्माधिकारी ( ग्रंथनिर्मिती प्रमुख )

श्रीरंग संगोराम ( संपादक )

शशिकला शिरगोपीकर ( उपसंपादक )

लता साठे ( समायोजक )

कुमुद धर्माधिकारी ( समायोजक )

# १. सामगान, गान्धर्वगान आणि रागगायन

डॉ. ग. ह. तारळेकर ( १९१४ )
७ सरस्वती सोसायटी, शिवाजीनगर, पुणे ५.

[ डॉ. गणेश हरी तारळेकर संस्कृताच्या माध्यमातून हिंदुस्थानी संगीताचे ग्रंथाधारित व प्रात्यक्षिकासह अध्ययन करणारे व ते अध्ययन ग्रंथरूपाने चिकित्सक वाचकांस उपलब्ध करून देणारे संगीतातील एक विद्वान लेखक आहेत. त्यांचे गायनाचे शिक्षण कोल्हापुरचे कै. नीळकंठबुवा चिखलीकर यांजकडे झाले. गायनाची साधनाही बरीच झाली. भरत नाट्यशास्त्र हा त्यांच्या पीएच्. डी. चा अभ्यासविषय आहे. त्यांनी भारतीय वाद्यांचा अभ्यास भारतभर हिंडून केला व तो इंग्रजी व मराठीतून पुस्तकरूपाने प्रकाशित केला. सामगायन हे त्यांच्या अभ्यासाचे आणखी एक क्षेत्र आहे. भारतात सर्वत्र प्रवास करून त्यांनी प्रचलित सामगायनपद्धतीचे सर्वेक्षण केले आणि सामगायनावर झालेल्या संशोधनाचा आढावा घेऊन त्याचे विवरण व त्यावर आपले भाष्य हे ग्रंथरूपाने प्रकाशात आणले. व्यावसायिक क्षेत्रात संस्कृत व हिंदीचे प्राध्यापक म्हणून त्यांनी आपले कार्य केले असले तरी समांतर रूपाने संगीतासंबंधीचा बहुमोल ज्ञानप्रसारही केला आहे. [( १ ) Studies in Natyashastra ( २ ) Musical instruments in Indian sculpture ( ३ ) भारतीय वाद्यांचा इतिहास, ( ४ ) संगीत रत्नाकर शारङ्गदेवकृत ( मूळ ग्रंथ सटीप मराठी अनुवादासह ) ( ५ ) Saman chants– A Review of Research हे ग्रंथ आणि संगीत व नाट्य यावर अनेक लेख प्रकाशित. डॉ. तारळेकर यांच्या या संगीत–अभ्यासविषयक कार्याचा गौरव इंटरनॅशनल बायोग्राफिकल सेंटर ( केंब्रिज ) आणि अमेरिकन बायोग्राफिकल इन्स्टिट्यूट ( अमेरिका ) यांनी आपल्या विशिष्ट ग्रंथांतून केलेला आहे.

' सामगान ' या विषयात संगीताच्या अभ्यासकांना खूप जाणून घ्यायची

इच्छा असते. तसेच गांधर्वगान याबद्दलही त्यांची जिज्ञासा असते. आपले रागगायन केव्हा सुरू झाले किंवा आजच्या संगीताचा आरंभ आणि विकास कसा झाला किंवा त्याचं मूळ स्वरूप काय होतं यावद्दल सर्वांनाच जाणून घ्यायचं असतं. ही जिज्ञासा या लेखाद्वारे बऱ्याच प्रमाणात पूर्ण होईल. मात्र हे सर्व विवेचन शास्त्रीय असल्यामुळे वाचकांनी ते थोडे गंभीरपणे समजून घेणे आवश्यक आहे. ]

## सामगान

वैदिक काळातील प्राचीनतम गायनाची कल्पना सामगानावरून करता येते. वेदपरंपरा शुद्ध स्वरूपात अखंडपणे राखण्याचे कार्य वैदिक शिक्षणाच्या मौखिक पद्धतीमुळे शक्य झाले. गुरूकडून ऐकून त्याप्रमाणे शिष्य वेदज्ञान आत्मसात करीत. वेदांना 'श्रुति' म्हणण्याची सार्थकता अशा रीतीनेही स्पष्ट करता येईल. ऋग्वेद, यजुर्वेद व सामवेद ही त्रयी यज्ञाशी निगडित असल्याने त्यांच्या मंत्रांचे एकत्रीकरण या स्वरूपाच्या संहिता तयार झाल्या. ऋग्वेदात संग्रहीत केलेल्या छंदोबद्ध ऋचांचे पठण केले जाते. यज्ञसंबद्ध गद्यमंत्र म्हणजे यजुस् होत. सामवेदात ऋग्वेदातील ज्या ऋचांचे गायन केले जाते त्यांचा संग्रह झालेला आहे.

'साम' या शब्दात 'सा' आणि 'अम' हे दोन घटक आहेत, हे अथर्ववेद, ऐतरेय ब्राह्मण इत्यादी ग्रंथात सांगितले आहे. सा म्हणजे ऋचा आणि अम म्हणजे संगीतातील षड्ज, ऋषभ इत्यादी स्वरांची योजना करून निष्पन्न होणारे त्या ऋचेचे गेय स्वरूप. थोडक्यात सांगायचे म्हणजे ऋचेचे गेय रूप म्हणजे साम होय.

ऋचा छंदोबद्ध पद्य या स्वरूपाच्या असून त्यांचे पठण उदात्त, अनुदात्त आणि स्वरित या तीन पठणांच्या स्वरांत होते. शब्दशः या तिन्हींचा अर्थ घेतला तर उच्च स्वर, खालचा स्वर व या दोन्हींच्या मिश्र स्वरूपाचा स्वर असे या तिन्हींचे उच्चारण व्हायला हवे. पण सध्याच्या ऋग्वेदाच्या पठणात उदात्त स्वराचे उच्चारण स्वरिताच्या उच्चारणापेक्षा खालचे व अनुदात्तापेक्षा वरचे अर्थात मध्यम स्थानाचे दिसून येते. ऋग्वेदात हे स्वर दाखविण्यासाठी उदात्ताला काही खूण नसते. अनुदात्ताची खूण त्या अक्षराखाली आडवी रेघ आणि स्वरिताची खूण अक्षरावर उभी रेघ अशी असते.

—उदा. 'सहस्रशीर्षा' यातील 'स' याचे उच्चारण अनुदात्त स्वरात, 'ह' याचे उदात्त स्वरात आणि 'स्र' याचे स्वरित स्वरात होते. शीर्षा या अक्षरांतील स्वर

---

सौजन्य :

'संदीप' लॉज,
११३९, ब, शिवाजीनगर, पुणे ४.

अनुदात्त असूनही त्यांच्या खाली आडवी रेघ नाही याचे कारण स्वरितानंतर ते आल्याने त्यांचे उच्चारण उदात्त स्वरासमान होते. स्वरितानंतर येणाऱ्या अनुदात्तांचे उदात्त स्वरासमान उच्चारण होत असल्याने या अनुदात्त स्वरांच्या समुदायाला 'प्रचय' ही संज्ञा आहे. त्यालाच 'एक श्रुति' असाही पर्यायी शब्द नादाच्या समानतेमुळे आहे.

साम संहितेत ज्या ऋचांचा समावेश केला आहे त्या ग्रंथास आर्चिक हे नाव आहे. याचे पूर्वार्चिक व उत्तरार्चिक असे दोन भाग आहेत. पूर्वार्चिकात साम गायनाची 'योनि' म्हणजे ज्या ऋचेवर साम आधारलेले असते अशा एकेकट्या ऋचांचा संग्रह असून उत्तरार्चिकात सूक्त स्वरूपात यज्ञांत गायिल्या जाणाऱ्या ऋचांचा संग्रह आहे. या सूक्तांतील पुष्कळशी सूक्त तीन ऋचांची आहेत. काही सूक्तात तीनपेक्षा अधिक ऋचाही आहेत. आर्चिक ग्रंथात ऋचेमधील स्वर–निर्देश उदात्त अक्षरावर १ या आकड्याने, अनुदात्तावर ३ या आकड्याने आणि स्वरितावर

३ १ २

२ या आकड्याने केलेला असतो. उदा. 'वीतये' याचे आर्चिकात 'वी त ये असे स्वरूप होते. हे झाले सामान्य विधान. या बाबतीत विशेष असे काही तपशीलही आहेत.

सध्याच्या ऋग्वेद पठणात उदात्त, अनुदात्त व स्वरित यांचे उच्चारण मध्यम, खालचे व वरचे असे अनुक्रमे होते. स्वरिताचे उच्चारण उदात्ताच्या वर होते. यास प्रातिशाख्याचा आधार आहे. तैत्तिरीय प्रातिशाख्यात स्वरिताचे उच्चारण करताना प्रथम उदात्ततर म्हणजे उदात्ताच्या वरचे उच्चारण सांगितले आहे. त्यामुळे या स्वरांचे सामसंहितेतील गेय स्वरूप सा, नि आणि रे असे आहे हे आजच्या सांगीतिक स्वरांनी सांगता येते. सामवेदाच्या गानग्रंथांत साम म्हणजे गीति हे स्वरूप दिलेले असून हे गानग्रंथ चार आहेत. (१) ग्रामेगेय गान (२) आरण्यकगान (३) ऊहगान आणि (४) ऊह्यगान. पहिले दोन मिळून प्रकृतिगान किंवा पूर्वगान होत. ते पूर्वार्चिकाशी संबंधित आहेत. ऊहगान व ऊह्यगान उत्तरार्चिकाशी संबद्ध आहेत. ग्रामेगेयगानात समाविष्ट असलेली गाने ग्रामात गायची असून आरण्यक-गानातील गीते अरण्यात गावयाची असत. कारण त्यात काहीसा गूढपणा असून ती क्लेशदायक स्वरूपाची मानली जात. यज्ञात स्तोत्ररूपाने गावयाची गाने ऊहगानात समाविष्ट केलेली आहेत. तीन ऋचांचे सूक्त गाताना पहिल्या ऋचेत योजलेले साम

---

सौजन्य : श्री. प्रकाश पं. कुलकर्णी,
गुप्ते बंगला, रोड नं. ९, चेंबूर, मुंबई ७१.

बाकीच्या दोन ऋचांत योजायचे असते. यासाठी बुद्धिपूर्वक योजना करावी लागत असल्याने या ग्रंथाचे ऊहगान हे नाव सार्थ होय. ऊह्य किंवा रहस्यगान आरण्यक-गानावर आधारलेले आहे.

ऋचेचे गानात स्वरूप होताना काही बदल होतात. त्यातील मुख्य बदल असे–

१ ) विकार– ' अग्ने ' याचा बदल ओग्नाइ असा होणे इ.

२ ) विश्लेषण– ' वीतये ' याचे स्वरूप वोयितोयाइ असे होणे इ.

३ ) विकर्षण– ' ये ' याचे स्वरूप ' या S२३ इ ' असे होणे इ.

४ ) अभ्यास– ( पुनरावृत्ती ) तोया S२ इ । तोया S२ इ । इ.

५ ) विराम– [ शब्दानंतर न थांबता शब्द तोडून थांबणे ] उदा० ' गृणानो हव्यदातये ' यात गृणानो नंतर विराम पाहिजे. पण गानासाठी ' गृणानोह व्यदातये ' असा पदच्छेद केला जातो.

६ ) स्तोभ– ऋचेत नसलेली अक्षरे अथवा अक्षरसमूह गानात योजिला जातो. त्याला स्तोभ ही संज्ञा आहे.

या सर्व बदलांचे स्वरूप सामवेदाच्या पुष्पसूत्र या प्रातिशाख्यात दिले आहे. औहोवा, हाइ, हाऊ, अस् इत्यादि स्तोभाक्षरे ही ऋचेत नसलेली अशी अधिकपणे आलेली आहेत. सामगानात या स्तोभांचे महत्त्व मंत्रस्वरूप या दृष्टीने खूप आहे. स्तोभांत अक्षरसमूहाप्रमाणे वाक्यांशाचाही समावेश केलेला आहे. काही थोडी गाने केवळ स्तोभांनी युक्त अशी आहेत, काही स्तोभासहित ऋचा असलेली आणि काही स्तोभरहित व केवळ ऋचेवर आधारलेली अशी आहेत. एका ऋचेवर जास्तीतजास्त १६ गाने आढळतात.

सामाच्या पाच ' भक्ति ' किंवा भाग आहेत. प्रस्ताव, उद्गीथ, प्रतिहार, उपद्रव आणि निधन या त्या पाच भक्ती होत. प्रत्येक भक्तीचे विभाग पर्व या नावाचे असतात. ग्रंथात पर्वानंतर एक उभी रेघ असते व ' भक्ती 'नंतर दोन उभ्या रेघा असतात. प्रस्तावाच्या अगोदर हिंकार व उद्गीथाच्या अगोदर ओंकार योजल्याने सामभक्तींची संख्या सात होते. एक ' भक्ति ' सामान्यतः एका श्वासात म्हणायची असते. यामध्ये दीर्घ श्वासाचे महत्त्व दिसून येते. या पाच भक्तींपैकी पहिल्या चार भक्ती अनुक्रमे प्रस्तोता, उद्गाता, प्रतिहर्ता, उद्गाता यांनी म्हणायच्या असून निधन सर्व तिन्ही सामगायकांनी मिळून म्हणायचे असते. निधन म्हणजे सामाची समाप्ती होय. साम दोन ऋचांवर योजायचे असतात. त्या दोन ऋचा विशिष्ट प्रकारे तीन करून गान

---

सौजन्य : श्री. प्रभाकर शां. वैशंपायन,
२०१, ' नीलआकाश ' अनिल सोसायटी, एरंडवणे, पुणे ४.

केले जाते. एका ऋचेवरचे गानही काही वेळा योजले जाते.

सामगानात योजल्या जाणाऱ्या स्वरांची वैदिक नावे क्रुष्ट, प्रथम, द्वितीय, तृतीय, चतुर्थ, मंद्र (किंवा पंचम) आणि अतिस्वार्य (किंवा षष्ठ अथवा अन्त्य) अशी आहेत. नारदी शिक्षेत या वैदिक नावांनी निर्दिष्ट होणाऱ्या स्वरांची समानता वेणूमधून निघणाऱ्या कोणत्या लौकिक गायन प्रचारातील स्वरांशी असते हे सांगितले आहे.

| साम स्वर | वेणूमधील स्वर |
|---|---|
| प्रथम | मध्यम |
| द्वितीय | गांधार |
| तृतीय | ऋषभ |
| चतुर्थ | षड्ज |
| पंचम | धैवत |
| षष्ठ | निषाद |
| सप्तम | पंचम |

यातील सप्तम स्वर पंचम हाच क्रुष्ट स्वर होय असे या शिक्षेवरील टीकाकाराने म्हटले आहे. पण सामसप्तकाचा जो अवरोही क्रम वर दिसून येतो त्यावरून पंचम हा स्वर सप्तकातील सर्वांत खालचा आहे असे कळते. सध्याच्या सामगानाच्या प्रचारात सर्वात खालचा स्वर पंचम हा आढळतो. त्यामुळे क्रुष्ट हा पाठभेद घेऊन खाली ओढला गेलेला या दृष्टीने या सप्तकाचे स्पष्टीकरण काही विद्वान देतात. पण क्रुष्ट हा पाठ वैदिक ग्रंथांतून बहुंशी मिळत असल्याने क्रुष्ट या शब्दाच्या अर्थानुसार तो स्वर सामसप्तकातील सर्वोच्च स्वर ठरतो. पुष्पसूत्रात कौथुम शाखेत पुष्कळशी सामे ५ स्वरांत आणि काही ६ स्वरांत गायिली जातात असे म्हटले असून ७ स्वरांत गायिली जाणारी सामे फक्त दोन आहेत असे सांगितले आहे. यावरून क्रुष्ट स्वर सामगानात अत्यंत अल्प प्रमाणात योजला जात होता हे समजून येते. नारदी शिक्षेतील वर दिलेल्या विवरणात आणखी एक गोष्ट ध्यानी येते ती म्हणजे सा नि ध असा सरळ अवरोह मिळण्याऐवजी सा ध नि असा व्यत्यास मिळतो. याचे कारण शाखाभेद हे असावे.

सामगानाचे स्वर कौथुम शाखेच्या प्रकाशित गानग्रंथात अंकस्वरलिपीने दिलेले आहेत. सामवेदाच्या प्राचीन काळी अनेक शाखा होत्या. त्यांतील सध्या फक्त तीनच

---

सौजन्य :

श्रीमती सुधाताई मांडके,
८६।१, 'अमोल' एरंडवणे, पुणे ४.

उपलब्ध आहेत. त्या म्हणजे कौथुम, राणायनीय आणि जैमिनीय या होत. कौथुमात उत्तरेकडील व दक्षिणेकडील असे दोन भेद, राणायनीयात हविक् राणायनीय, ताम्रपर्णी पाठ व गुर्जर पाठ अशा परंपरा आणि जैमिनीयात तामिळनाडू जैमिनीय व केरळ (किंवा नंबुद्रि) जैमिनीय अशा दोन परंपरा सध्या अस्तित्वात आहेत. आंध्रमधील गुंटूर प्रदेशात आणखी एक सामगानाची परंपरा आढळते जिचा सखोल अभ्यास अद्याप व्हावयाचा आहे. दक्षिणेतील कौथुम, राणायनीय आणि जैमिनीय यांच्या प्राचीन गानग्रंथांत स्वर अक्षरांनी निर्दिष्ट केलेले आहेत. उत्तरेकडील कौथुम गानग्रंथात अंकस्वरलिपीचा उपयोग केलेला आहे. अक्षरस्वरलिपी गुंतागुंतीची असल्याने सामान्य वाचकांना तिची क्लिष्टता जाणवेल. त्या मानाने अंकस्वरलिपी कळण्यास सुलभ असल्याने तिचेच स्पष्टीकरण येथे देणे उचित ठरेल.

आकड्यांनी स्वरनिर्देश करताना १ ते ५ अंक गानातील अक्षरांच्या वर लिहिलेले असून ते क्रमाने प्रथम, द्वितीय, तृतीय, चतुर्थ व मंद्र हे सामस्वर निर्देशित करतात. क्रुष्ट स्वर निर्दिष्ट करण्यासाठी अक्षरावर ११ हा आकडा दिलेला असतो. ६ या आकड्याने अतिस्वार्य – हा स्वर निर्दिष्ट केलेला असतो. क्रुष्ट हा स्वर सामाच्या आरंभी किंवा शेवटी कधीही येत नाही. त्याचप्रमाणे अतिस्वार्य या स्वराने सामाचा आरंभ कधीही होत नाही. अक्षरांवरील आकड्यांना प्रकृति-स्वर आणि अक्षरांच्या समोर ओळीत येणाऱ्या आकड्यांनी निर्दिष्ट होणाऱ्या स्वरांना विकृति-स्वर अशी नावे कौथुम परंपरेत आहेत. १ ते ६ हे आकडे ओळीत अक्षरांच्या समोर येतात तेव्हा त्यांचे स्वरूप आलापस्वरासारखे असते. विकृति-स्वरात ते ते अक्षर त्या त्या स्वरात उच्चारले जाते. हाच प्रकृति व प्रकृति-स्वरांमधील फरक दिसतो. स्वरगुंफ या स्वरूपाच्या अवांतर स्वरांमध्ये वरच्या स्वराला आरोहाने जाणे, खालचा एक किंवा एकाहून अधिक स्वर ओलांडून अवरोह करणे, प्रथम स्वरापासून कर्षणाने द्वितीया-पासून ते पंचमापर्यंतचे क्रमाने स्वर घेणे, 'स्वार' (अक्षरावर १ आकडा व ओळीत

    १ १ १                                     १ १ १
S २ ३ ४ ५ हे आकडे, अक्षरावर २ व ओळीत S ३ ४ ५ हे आकडे आणि

                                    १ १ १
अक्षरावर ३ व एका ओळीत S २ ३ ४ ५ हे आकडे) इत्यादि दिले आहेत. स्वारातील अंकावर दिलेला १ हा आकडा त्या स्वराचे उच्चारण एक मात्रेचे असते हे दर्शवितो. ज्या अक्षरावर अंक नसतो त्याचा स्वर मागच्या अंकयुक्त अक्षराचा असतो. ऱ्हस्व अक्षराचा उच्चार १ मात्रेचा असतो व दीर्घ अक्षरावर र किंवा ०

---

सौजन्य :

सौ. चारुलता कमलाकर धावडे,
१८, शिवाजीनगर, पुणे ५.

असल्यास त्याचे उच्चारण दोन मात्रांचे होते, दीर्घ अक्षरांचे उच्चारण तीन मात्रांचे असते. ऋचेतील ऱ्हस्व अक्षरात दोन मात्रांचे प्रमाण वाढवून तसेच दीर्घ अक्षरात १ मात्रेचे प्रमाण वाढवून त्रिमात्रिक ' वृद्ध ' संज्ञेचे स्वरूप बनते.

स्पष्टीकरणासाठी एक साम खाली लिहून दाखवीत आहे. या सामाचे नाव ' गौतमस्य पर्कः ' असे आहे.

१ ४ २र र १ १
ॐ ॥ ओ S ग्नाइ ॥ आयाही S ३ वोइतोया S २ इ । तोया S २ इ ।
१ र २र १ १ १ २र १
गृणानोह । व्यदातोया S २ इ । तोया २ इ ॥ नाइहोतासा २ इ ॥
१ ३ ५र र ३ ५
त्सा S २ इवा S २ ३ ४ । औहोवा ॥ ही S २ ३ ४ षी ॥

दुहेरी दंड हा भक्ति संपल्याचा निदर्शक असून एकेरी दंड हा पर्व संपल्याचा निदर्शक आहे. या सामाचे सरगमबद्ध स्वरूप पुढे दिल्याप्रमाणे होते–

१ ४ २र र १ १
ॐ ॥ ओ S ग्नाइ ॥ आ या ही S ३ बोइतोया S २ इ । तो या S २ इ ।
म सा सासा ग ग ग रे मम म म ग ग म म ग ग
१ र २र १ १ १ २र १
गृणानोह । व्यदातोया S २ इ । तो या S २ इ । नाइहोतासा S २३ ॥
म म ग ग ग म म म ग ग म म ग ग म म ग म म ग रे
१ ३ ५र र ३ ५
त्सा S २ इवा S २ ३ ४ । औहोवा ॥ ही S २ ३ ४ षी ॥
म ग ग रे ग रे सा निनिनि रे ग रे सा नि ॥

नारदी शिक्षेनुसार ५ या आकड्याने निर्दिष्ट स्वर ध हा येईल. पण सध्याच्या प्रचारातील सामगानात सा–नि–ध असा सरळ अवरोह आढळत असल्याने त्यानुसार सरगम दिले आहेत.

सामगायक सामगान करताना गात्रवीणेने स्वरनिर्देश करतात. कौथुम राणायनीय–सामगायक अंगठा अलग असा थोडा वर ठेवून क्रुष्ट, त्यापेक्षा कमी अंतरावर ठेवून ' प्रथम,' किंवा अंगठ्याच्या वरच्या पेरावर ' क्रुष्ट ' आणि खालच्या पेरावर ' प्रथम ', अंगठ्याच्या टोकाने तर्जनीच्या मधल्या पेराला स्पर्श करून ' द्वितीय,' मधल्या

सौजन्य : सौ. सुमतीबाई कोपरकर,
१२३२, सदाशिव पेठ, पुणे ३०.

बोटाला तसाच स्पर्श करून 'तृतीय,' अनामिकेला म्हणजे तिसऱ्या बोटाच्या मधल्या पेराला स्पर्श करून 'चतुर्थ,' करंगळीच्या मधल्या पेराला स्पर्श करून 'मंद्र' आणि करंगळीच्या मुळाला स्पर्श करून अतिस्वार्य असा स्वरांचा निर्देश गात्रवीणेत करतात. जैमिनीयांच्या स्वरदर्शक हस्तमुद्रा वेगळ्या आहेत.

पाच 'भक्ती'च्या योगाने मिळून होणाऱ्या सामाला स्तोत्रगानात 'स्तोत्रीया' ही संज्ञा आहे. या स्तोत्रीयांची संख्या विष्टुती या नावाने ओळखली जाते. या विष्टुतीत तृचाच्या पहिल्या, दुसऱ्या व तिसऱ्या ऋचेवरील सामसंख्येचा विशिष्ट क्रम ठेवून त्या योजल्या जातात. विष्टुतींना विशिष्ट नावे असून त्या निश्चित स्वरूपाच्या व विशिष्ट कामना पूर्ण व्हावी यासाठी योजल्या जातात. या स्तोत्रियांच्या संख्येला 'स्तोम' असे म्हणतात. पंचदशस्तोमातील एका प्रकाराचे स्वरूप असे—

| | १ ली ऋचा | २ री ऋचा | ३ री ऋचा | | |
|---|---|---|---|---|---|
| पहिला पर्याय | ३ वेळा | १ वेळा | १ वेळा | = ५ ) | |
| दुसरा पर्याय | १ वेळा | ३ वेळा | १ वेळा | = ५ ) | —१५ |
| तिसरा पर्याय | १ वेळा | १ वेळा | ३ वेळा | = ५ ) | |

यज्ञातील सामगायन तीन सामगायक करीत असत. ते प्रस्तोता, उद्गाता व प्रतिहर्ता होत हे मागे सांगितले आहेच. याशिवाय उपगान करणारे तीन ते सहा उपगाते असत. ते मंद्र स्वरात 'हो' अक्षर दीर्घ उच्चारण करून निधन भक्तीपर्यंत म्हणत. तसेच यजमान 'ॐ' या अक्षराचे मंद्र स्वरात उच्चारण करीत असे. यजमानपत्नी काण्डवीणा, अपघाटिला इत्यादी वीणांसह उपगान करीत असे. या पद्धतीमुळे आधार स्वर मिळून संवादाचे आकलन होण्यास मदत झाली. मंद्र स्वर 'ध' हा मानल्यास संवादाने ऋषभाचे, 'नि' मानल्यास गांधाराचे आणि षड्जापासून संवादाने मध्यमाचे ज्ञान होऊन 'म ग रे सा नि ध' असे स्वर निष्पन्न झाले. तसेच मंद्र पंचम व षड्ज यांमधील संवादाने पंचमाचेही ज्ञान होऊन 'म ग रे सा नि ध प' असे सामस्वरसप्तक सामगानात योजलेल्या गानप्रकारावरून कळून येते. हीच गोष्ट पाणिनी व नारद यांच्या शिक्षाग्रंथावरून पक्की होते. उदात्त स्वरापासून 'नि आणि ग, अनुदात्तापासून' 'रि व ध' आणि स्वरितापासून सा, म आणि प हे स्वर निर्माण झाले असे या शिक्षांमध्ये सांगितले आहे. यावरून षड्ज–मध्यम भाव व षड्ज–पंचमभाव यांच्या संवादसिद्धीच्या ज्ञानाने प्राचीन भारतीय स्वरसप्तक कसे सिद्ध झाले असावे याची कल्पना येते. मतंग किंवा सोमेश्वर या शास्त्रकारांनी सामवेदा-

सौजन्य : मे. डी. एस्. कुलकर्णी,
११८७|६०, शिवाजीनगर, पुणे ५.

पासून सात स्वर उत्पन्न झाले असे जे म्हटले आहे, त्याचाही मागोवा शिक्षा-ग्रंथाच्या साहाय्याने घेता येतो. सामसंहितेतील 'रि सा नि' या तीन स्वरांपासून प्राचीन स्वरसप्तक कसे निर्माण झाले असावे याला सबळ आधार तैत्तिरीय प्रातिशाख्यातून मिळतो. स्वरिताचे उच्चारण होताना या प्रातिशाख्यात चार पर्याय दिले आहेत– उदात्ततर (रि), उदात्ततम (स), अनुदात्ततर (ध) आणि अनुदात्ततम (नि) असे या पर्यायांचे स्वरूप मानता येईल. धैवताच्या ज्ञानामुळे ध–रि संवाद ध्यानात येताच, नि–ग व स–म या संवादांची सिद्धी कळून येते. अशा रीतीने संवादावर आधारित प्राचीन स्वरसप्तकाचे आकलन प्राचीन संगीत महर्षींना होऊन भारतीय स्वरानुगतिक (melodic) संगीताचा पाया सुदृढ होऊ शकला.

## गांधर्वगान

खिस्तपूर्व व खिस्तोत्तर काही शतकात संगीतासाठी 'गांधर्व' हा शब्द प्रचारात होता. या काळच्या पुराणवाङ्मयात व शिलालेखांत गांधर्व हा शब्द संगीत या ऐवजी आढळतो (दुसऱ्या शतकातील रुद्रदामन याचा तसेच चवथ्या शतकातील समुद्रगुप्ताची प्रशस्ती असणारा शिलालेख इ.). गंधर्व हा एक वीणा घेऊन गाणाऱ्या गायकांचा वर्ग होता. ब्राह्मण वाङ्मयात, पुराणात आणि रामायण–महाभारतात गंधर्वांचा निर्देश आहे. पुराणात आढळणारे गांधर्व विषयक वर्णन गांधर्वांचे निश्चित स्वरूपाचे ज्ञान देऊ शकत नाही. रामकथा गाणारे कुश आणि लव यांना गांधर्वज्ञान तत्वज्ञ असे रामायणात म्हटले आहे. गांधर्वाचे शास्त्र म्हणून निश्चित स्वरूपाचे आपणास नाट्यशास्त्रातच प्रथम मिळते. म्हणून गांधर्वाचा विचार करताना भरतमुनींचे नाट्यशास्त्र व दत्तिलाचा ग्रंथ 'दत्तिलम्' यांचाच आधार महत्त्वाचा ठरतो.

नाट्यवेद निर्माण करताना ब्रह्मदेवाने नाट्यातील गीत हा घटक सामांपासून घेतला असे नाट्यशास्त्रात वर्णिले आहे. सामगानाचे जे स्वरूप वर सांगितले आहे ते पाहता गांधर्ववेद हा सामवेदाचा उपवेद मानण्याचे कारण सापडते. साम ही गीतीच असल्याने स्वरयोजनेचे आकर्षक स्वरूप सामगानात होतेच. पण तालक्रिया ही छंदानुसार तसेच मात्रापरिमाणामुळे निर्माण होणारी अंतर्गत स्वरूपाची होती. सामगायक साथीला वीणेसारखी तंतुवाद्ये घेत होते असा स्पष्ट उल्लेख शास्त्रग्रंथात मिळत नाही. गात्रवीणा मात्र अनिवार्यपणे प्रचारात होती. नारदी शिक्षेतील सामस्वर व वेणूमधील स्वर यांची समानता दाखवणारे श्लोक अभ्यासल्यास सामगानात

सौजन्य : प्रा. गंगाधर रघुनाथ गोखले,
१४४०, शुक्रवार पेठ, पुणे २.

वेणूची साथ असणे असंभवनीय वाटत नाही. (सध्याचे सामगायक मात्र वीणा किंवा वंश इत्यादींची साथ निषिद्ध मानतात) गानाचे गुण–दोष सांगताना नारदी शिक्षेत 'रक्त' हा जो गुण सांगितला आहे त्यात वेणु आणि वीणा यामधून निघणाऱ्या स्वरांचा गायकाच्या स्वराशी एकीभाव होणे ह्याचा निर्देश आहे. पण यावरून वीणेची साथ सामगायक घेत असत ही गोष्ट निर्विवादपणे सिद्ध होत नाही. कारण तसा स्पष्ट उल्लेख मिळत नाही. रक्त हा गुण गांधर्वाच्या संबंधी सांगितला असणे संभवनीय आहे.

नारदी शिक्षेत 'गांधर्व' या शब्दाचे स्पष्टीकरण– 'ग' म्हणजे गेय, 'ध' म्हणजे कारुप्रवादन आणि 'व' म्हणजे वाद्य असे दिले आहे. या श्लोकावरील टीकेत भट्टशोभाकराने 'ग' याने गान, 'ध' याने वैणिकाचे प्रवादन आणि 'व' याने वादन निर्दिष्ट होते असे विवरण दिले आहे. प्रवादन या शब्दाने कौशल्यपूर्वक अशी हाताच्या बोटांची योजना कळून येते. कारु म्हणजे शिल्पी किंवा कलाकार. अर्थात कारुप्रवादन याचा अर्थ वैणिकाचे चातुर्ययुक्त वादन असा होतो. अभिनवगुप्तांनी 'गां वाचं धारयति' अशी गांधर्व या शब्दाची व्युत्पत्ती दिली आहे. ही वाणी अर्थात गानस्वरूपाची होय. 'गंधर्वांचे ते गांधर्व,' म्हणजेच गंधर्वांकडून प्रयुक्त होणारे ते गांधर्व हे गांधर्वाचे लक्षण नाट्यशास्त्रात दिले आहेच. गांधर्वाची योनी म्हणजे मूळ 'गान,' 'वीणा' व 'वंश' असल्याचेही नाट्यशास्त्रात सांगितले आहे. अभिनवगुप्त म्हणतात– 'गान म्हणजे साम हे योनी किंवा मूळ कारण असणाऱ्या गीती असून वीणा म्हणजे महाव्रतात उपयोगी पडणारी औदुंबरी वीणा होय. गांधर्व हे स्वर, ताल व पद यांचे सम्मीलित गानस्वरूप होय.' ते तंत्रीकृत म्हणजे तंत्रीयुक्त वीणावाद्याने निर्माण झालेले आणि अनेक वाद्यांचा आश्रय असणारे असे असते. 'स्वर, पद व ताल यांचे समन्वित रूप म्हणजे गांधर्व' असे विशाखिलाचार्य सांगतात. गांधर्वात स्वराला प्राधान्य असून, ताल हा साम्याला उपकारक म्हणून असतो. पद म्हणजे शब्द या दोन्हींना आधारभूत होय. दत्तिलाने गांधर्वाची व्याख्या देताना 'अवधान' शब्द योजिला आहे. तो म्हणतो 'शब्दांच्या आश्रयाने केलेली स्वरसमूहाची योजना ज्यात तालाने योग्य तऱ्हेने मापली जाते व अवधानपूर्वक प्रयुक्त केली जाते ते गांधर्व म्हटले आहे.' यातील 'अवधान' हा शब्द महत्त्वाचा आहे. योग म्हणजे चित्तवृत्तीची एकरूपता या स्वरूपाचे अवधान गांधर्वात आवश्यक नाही हे म्हणणे बरोबर नाही. कारण अवधानाशिवाय

---

सौजन्य : प्रा. अशोक दत्तात्रय मराठे,
'राधानिवास,' ९५४, सदाशिव पेठ, पुणे ३०.

गानाची सिद्धी शक्य होत नाही. अवधान म्हणजे सुयोग्य अशी बुद्धी इत्यादींची योजना होय.

गांधर्व हे अनादिसिद्ध संप्रदाय या स्वरूपाचे असल्याने ते पुढे मार्ग म्हणजे परंपरा-प्राप्त संगीत म्हणून मानले गेले.

गांधर्वात मद्रक, अपरांतक, उल्लोप्यक, प्रकरी, ओवेणक, रोविंदक आणि उत्तर ही सात गीते तसेच ऋचा, पाणिका, गाथा आणि आसारिते या गीतांचा समावेश होता. ही गीते परंपरेने चालत आलेली असून नारद इत्यादि गंधर्व त्यांचे गायन करीत. त्यांचे तालस्वरूप व स्वरयोजना आणि शब्दयोजना सुनिश्चित असून त्यात अत्यंत बंदिस्तपणा होता. गांधर्वाचे सर्वांत प्राचीन स्वरूप सात गीतकांत दिसून येते. त्यांचा विषय देवस्तुती हा असे. गांधर्वाचा प्रयोग नाटकाच्या आरंभी जो पूर्वरंग सादर केला जाई त्यात प्रामुख्याने केला जात असे. या पूर्वरंगाचे प्रयोजन देवता-प्रसादन आणि असुरादिपासून निर्माण होणाऱ्या विघ्नांपासून निवारण हा असे. पूर्वरंगातील पहिली नऊ अंगे ( म्हणजे घटक ) पडद्याच्या आत योजिली जात. या नऊ अंगात वाद्यसंगीत मुख्यत्वाने प्रयुक्त केले जाई. तसेच दिग्ले दिग्ले, झंटुम झंटुम इत्यादि अर्थहीन स्तोभस्वरूप शब्दांचा समावेश गायनात असे. या वाद्यप्रयोगाला ‘ निर्गीत ’ ही संज्ञा होती व तो असुरांना संतुष्ट करण्यासाठी योजला जाई. या नऊ अंगांनंतर पडदा दूर करून ‘ गीतविधि ’ हे दहावे अंग सादर केले जाई. त्यात देवस्तुतिपर अशा मद्रक इत्यादी गीतांपैकी एखादे गीत नृत्यासह गायिले जात असे. नंतर पूर्वरंगातील बाकीची अंगे सादर केली जात. या गीतांची स्वरयोजना जातींमधून घेतली जाई. या जाती म्हणजे संगीताचे विशिष्ट स्वररचना असणारे आविष्कार होत.

भरतमुनींनी गांधर्वाचे स्वरूप विशद करताना प्रथम मूलभूत दोन स्वरसप्तके सांगितली. सात स्वरांचा समुदाय असल्याने या सप्तकांना ‘ ग्राम ’ ( समूह ) हा शब्द पुराणात तसेच प्राचीन संगीतशास्त्रात योजलेला आहे. षड्जगामाचे स्वरसप्तक सरि-गमपधनि असे असून मध्यम ग्रामाचे स्वरसप्तक मपधनिसरीग असे होते. सामगानात स्वरवाद्याची साथ प्रायः योजली जात नसल्याने स्वरांचे स्वरूप अंदाजीप्रमाणाचे होणे संभवनीय होते. गांधर्वात वीणेची साथ असल्याने स्वराचे स्वरूप निश्चित करणे शक्य होते. या दोन्ही तत्कालीन प्रचारात असलेल्या ग्रामांत पंचम या स्वराच्या बाबतीत थोडा फरक होता. तो ध्यानात घेऊन भरतमुनींनी दोन सर्व बाजूंनी एकसारख्या वीणा षड्जग्रामात लावून त्या फरकाचे आधारावर दोन्ही ग्रामांतील स्वरस्वरूपे निश्चित

---

सौजन्य : सौ. सुषमा सुरेश कुलकर्णी,
‘ वैभवशाली ’, ५३D, हनुमाननगर, पुणे १६.

केली. यात आरंभ पंचमाच्या दोन्ही ग्रामातील द्विविध स्वरूपाच्या आकलनाने झाला. षड्जग्रामात षड्ज व पंचम यात पंचम संवाद होता, तर मध्यमग्रामात ऋषभ आणि पंचम यात मध्यम संवाद होता. एक वीणा अचल ठेवून आणि दुसऱ्या चल वीणेत पंचमाच्या ( ऋषभ-पंचम संवादानुसार ) थोड्या उतरलेल्या स्वरूपावरून सर्व तारा षड्जग्रामाचे दृष्टीने एक एक नादाने कमी असलेल्या करून, पंचमाची तार दोनदा उतरल्यावर, तीन वेळा उतरल्यावर आणि चार वेळा उतरल्यावर चल वीणेतील ग, रि आणि स हे अचल वीणेतील रि, स, आणि नि या स्वरांशी मिळतात हे ' श्रुति निदर्शन ' प्रयोगाने भरतमुनींनी सिद्ध केले. या प्रयोगाने षड्ज व मध्यम या ग्रामांतील स्वरांमध्ये असणाऱ्या नादांतरांची नीट कल्पना येऊ शकली. सप्तकातील स्वरांमध्ये श्रुतींची संख्या श्रुतिनिदर्शनाने निश्चित करणे हे अत्यंत महत्त्वाचे सांगीतिक कार्य नाट्यशास्त्राने करून दाखविल्याने, संवादावर आधारलेली प्राचीन दोन मूलभूत सप्तके निश्चित रीतीने ठरली व सामगानात प्रतीत होणाऱ्या संवादाचे श्रुतिमूल्यांनी आकलन होऊ शकले. ही दोन सप्तके अशी—

| स | रि | ग | म | प | ध | नि | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ४ | ३ | २ | ४ | ४ | ३ | २ | = | २२ श्रुति |

या षड्जग्रामात स, म, प हे प्रत्येकी चार श्रुतींचे, रि आणि ध हे प्रत्येकी तीन श्रुतींचे आणि ग व नि हे प्रत्येकी दोन श्रुतींचे आहेत. स–म आणि स–प हे अनुक्रमे ९ श्रुत्यंतरे आणि १३ श्रुत्यंतरे असणारे संवाद आहेत. षड्जग्रामात स–प, रि–ध आणि ग–नि या जोड्या पंचम संवाद असणाऱ्या आहेत. मध्यमग्रामाचे स्वरूप असे—

| म | प | ध | नि | स | रि | ग | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ४ | ३ | ४ | २ | ४ | ३ | २ | = | २२ श्रुति |

या ग्रामात रि आणि प यामध्ये मध्यम तसेच नि आणि ग व स आणि म यांतही मध्यम संवाद आहे. नारदी शिक्षेत स्वरांच्या दीता, करुणा, मृदु इत्यादी सांगितलेल्या श्रुती त्या स्वरांचे आविष्कार दर्शविणाऱ्या आहेत. भरतमुनींनी स्वरांमधील जी नादांतरे सिद्ध केली तीही पुढे स्वराविष्काराला कारणीभूत होणारी ठरली, हे नाट्यशास्त्रातील श्रुतिनिदर्शनाचे श्रेष्ठत्व होय.

पुराणांत तसेच काही प्राचीन ग्रंथात ' गांधार ' हा ग्राम सांगितला आहे. पण नंतरच्या शास्त्रकारांनी या ग्रामाची दिलेली श्रुतिव्यवस्था पाहता तीवरून संवादाचे

---

सौजन्य : ' पुष्पम् ' इंजिनीअर्स,
' आशीर्वाद ', नवापुरा, वाडी, बडोदा.

अल्पत्व या ग्रामात असल्याचे आढळते. त्यामुळेच हा ग्राम पुढे प्रचारातून लुप्त झाला. प्राचीन शास्त्रकारांनी तो स्वर्गात गेला असे म्हटले आहे. भरतमुनींनी तो दिलेलाच नाही. म–नि यांत ९ श्रुतींचे अंतर असूनही त्यांचा संवाद भरतमुनींनी सांगितला नाही. त्यांचा अनुवाद सांगितला आहे. ९ आणि १३ श्रुत्यंतरे असणारे स्वर संवादी, दोन किंवा वीस श्रुति अंतर असणारे स्वर विवादी आणि बाकीच्या श्रुत्यंतरांनी युक्त असणारे ते अनुवादी स्वर होत. मध्यम ग्रामातील म ला स मानून स्वर योजना केल्यास म प ध नि स रि ग हे सप्तक स रि ग म प ध नि असे होईल.

४ ३ ४ २ ४ ३ २ ४ ३ ४ २ ४ ३ २

यात गांधार चार श्रुतींचा मिळतो. ही षड्जग्रामाची अंतरगांधार असलेली मूर्छना होय. या अंतर गांधाराच्या प्राप्तीमुळे त्यांचा पंचम संवाद असणारा चार श्रुतींचा काकली निषादही मिळतो. अशा रीतीने हे दोन स्वर साधारण स्वर म्हणून नाट्यशास्त्रात दिले आहेत. यांचा उपयोग अल्प प्रमाणात व आरोहातच करायचा असे. म आणि नि यांत वास्तविक संवाद असताही भरतमुनींनी तो न देण्याचे कारण त्यांची वैदिक निष्ठा हे आहे. शिक्षाग्रंथात मध्यमाची उत्पत्ति स्वरितापासून व निषादाची उदात्तापासून सांगितली आहे. अर्थात या दोन स्वरांची उत्पत्ती भिन्न वैदिक स्वरांपासून होते. नंतरच्या शास्त्रकारांनी संवादसिद्धीसाठी संवादी स्वर समान श्रुत्यंतरे असणारे असायला हवेत असाही एक निकष सांगितला आहे. ‘म’ च्या चार श्रुती व ‘नी’ च्या दोन श्रुती आहेत. अर्थात श्रुतिसंख्या भिन्न असल्याने म– नि यांचा संवाद नाट्यशास्त्रात सांगितलेला नाही. पण मध्ययुगीन संगीत प्रचारात हा निर्बन्ध राहिला नाही आणि ‘म– नि’ संवाद मानला गेला.

भरतमुनींनी मध्यम स्वराला अविनाशी मानले आहे. याचे कारण तो मध्यम ग्रामाचे आरंभीचा स्वर होता हे एक आणि मध्यम स्वर न योजल्यास ग्रामव्यवस्था करणे शक्य होणार नाही हे दुसरे. सामगानातही मध्यमाचे महत्त्व असल्याचे भरतमुनींनी सांगितले आहे. सामस्वरसप्तकातही मध्यम हा आरंभक स्वर होता. सामगानात ग्रामव्यवस्था नव्हती. ती गांधर्वात होती. गांधर्वातील आणखी एक विशेष म्हणजे मूर्च्छना पद्धती. मूर्च्छना म्हणजे सात स्वरांचा क्रमाने आरोह आणि अवरोह. षड्जग्रामाची पहिली मूर्च्छना– स रि ग म प ध नि ही होय. तसेच नंतरच्या सहा क्रमाने नि, ध, प, म, ग रि या स्वरांपासून सुरू होतात. यातील अवरोही व्यवस्था सामसप्तकाचा प्रभाव सूचित करते. मूर्च्छना पद्धतीमुळे स्वराविष्कारात विस्तार

---

सौजन्य : सौ. शोभा नंदकुमार बावडेकर,
१२२।२, ‘कृष्ण–कुंज’, एरंडवणा, पुणे ४.

करता येई. सहा स्वरांच्या षाडव मूर्च्छना व पाच स्वरांच्या औडव मूर्च्छना यांना तान हा शब्द सांगितला आहे.

जातिगायनाचे स्वरूप सांगणे आता इष्ट होईल. जातीची दहा लक्षणे भरतमुनींनी दिली आहेत ती अशी– ग्रह ( म्हणजे आरंभाचा स्वर ). अंश ( म्हणजे रागजनक मुख्य स्वर ), न्यास ( म्हणजे समाप्तीचा स्वर ), अपन्यास ( म्हणजे गीतखंडाच्या शेवटी येणारा स्वर ), तारगति ( म्हणजे अंश स्वरापासून योजायची तार स्वरांची मर्यादा ) मंद्रगति ( म्हणजे मंद्र सप्तकातील योजायची मंद्र स्वरांची मर्यादा ), अल्पत्व ( म्हणजे एकवार स्पर्शाने योजायचा किंवा गाळायचा स्वर असणारे स्वरूप ), बहुत्व ( म्हणजे पुष्कळवेळा योजायचा स्वर असणारे स्वरूप ), षाडव ( म्हणजे ठराविक एक स्वर गाळून होणारे सहा स्वरयुक्त स्वरूप ) आणि औडुवित ( म्हणजे ठराविक दोन स्वर गाळून होणारे पाच स्वरयुक्त स्वरूप) यांतील पहिली आठ लक्षणे जातीचे वैशिष्ट्य ठरवण्यास अनिवार्य असून षाडव व औडुवित ही लक्षणे वैकल्पिक आहेत. अंश म्हणजेच वादी होय. तो जातीत व्यापकपणे विपुल स्वरूपात आढळतो. त्यामुळे त्या त्या जातीच्या रागाचे म्हणजे रंजकतेचे स्वरूप प्राधान्याने अंश स्वरावरून ठरते. नाट्यशास्त्रात सात शुद्ध आणि अकरा संसर्गजविकृत अशा अठरा जाती दिल्या आहेत. यातीस षाड्जी, आर्षभी, गांधारी, मध्यमा, पंचमी, धैवती आणि नैषादी या सातस्वरांची नावे असणाऱ्या सात शुद्ध जाती होत. त्यातल्या षाड्जी, आर्षभी, धवती आणि नैषादी या षड्जग्राम संबद्ध आणि गांधारी, मध्यमा आणि पंचमी या मध्यमग्रामसंबद्ध होत. शुद्ध जातीत त्यांच्या नावाचा स्वर हाच त्या जातीचा ग्रह, अंश, न्यास आणि अपन्यास असतो. त्यात सात स्वर योजले जात असल्याने त्यांचे संपूर्ण स्वरूप असते. न्यास स्वर कायम ठेवून पूर्णत्व, ग्रह, अंश आणि अपन्यास यांच्यात बदल केल्याने शुद्ध जातीचे विकृत स्वरूप होते. शुद्ध जातीत न्यास नियमाने मंद्र असतो. संसर्गजविकृत अकरा जाती दोन अथवा अधिक जातींच्या मिश्रणाने निष्पन्न होतात. न्यास नियमाने मंद्र असणे हा भरतोक्त नियम पुढे शिथिल झाला असून तो तारसप्तकात नसावा एवढाच नियम संगीतशास्त्रकारांनी सांगितला आहे. अर्थात तो मंद्र किंवा मध्यसप्तकातला असावा हे त्यांना मान्य आहे.

एका जातीत एकापेक्षा अधिक अंश सांगितले असल्याने त्या त्या अंशानुसार त्या त्या जातीतून रंजकतेचा आविष्कार होणे स्वाभाविकच आहे. एखादा भाव प्रभावीपणाने आविष्कृत करण्यात त्या त्या जातीचा अंशच कारणीभूत होतो. त्यामुळे

---

सौजन्य : प्रा. यशवंत ( मुकुंद ) शंकर केळकर,
४७१, सदाशिव पेठ, श्रीनिवास २४, पुणे ३०

त्या जातीचे व्यवच्छेदक लक्षण न्यास स्वरावरून ठरते. अंश भिन्न असला तरी जातीचा न्यास बदलत नाही. न्यासाचे हे अपरिवर्तनीय स्वरूप पाहता तो मुख्य धरूनच जातीचे वर्गीकरण व नामकरण केलेले दिसते. उदा. षाड्जी ही जाति घेऊ– हिच्यात स ग म प ध हे स्वर अंश असून ग आणि प हे अपन्यास स्वर आहेत. निषाद-लोपाने षाडव स्वरूप होते. पूर्ण अवस्थेत क्वचित काकली निषाद प्रयुक्त होतो. स – ग आणि स – ध यांची संगती असते. गांधाराचे बहुत्व असते. गांधार अंश असता निषादाचा लोप होत नाही ( कारण निषाद गांधाराचा संवादी आहे. अंशाचा संवादी स्वर आवश्यक असतो. ) या वर्णनावरून असे दिसून येते की भिन्न भिन्न अंश योजून उत्पन्न होणाऱ्या वेगवेगळ्या रंजक आविष्कारांचा त्या त्या जातीत समावेश केला आहे. त्यामुळे ' जाति ' हा एक विशिष्ट असा वर्ग–वाचक शब्द ठरतो. सामगानात जसे निधनाचे महत्त्व तसेच जातिगायनात न्यासाचे महत्त्व आहे.

गांधर्वात दोन मूलभूत ताल होते. सहा मात्रांचा चाचपुट आणि आठ मात्रांचा चच्चत्पुट. हे या तालांचे एककल स्वरूप होय. मात्रा म्हणजे पाच ऱ्हस्व अक्षरांच्या उच्चारणाचा काल. त्यांचा निर्देश एक मात्रेचा लघु या [ । ] खुणेने, दोन मात्रांचा गुरु या [ S ] खुणेने आणि तीन मात्रांचा प्लुत या [ S̄ ] खुणेने केलेला असतो. याशिवाय आणखी तीन ताल प्रयुक्त होते. ते म्हणजे १२ मात्रांचा षट्पितापुत्रक ( यालाच पंचपाणि किंवा उत्तर ही नावे आहेत. ), १२ मात्रांचा संपक्वेष्टाक आणि ६ मात्रांचा उद्घट्ट. या तालांचे द्विकल व चतुष्कल असेही स्वरूप होते. उदा० द्विकल चच्चत्पुटात प्रत्येकी दोन गुरूंचे चार भाग असत. [ SS SS SS SS ] यातील मात्रांची संख्या १६ होते. चतुष्कल चच्चत्पुटात प्रत्येकी चार गुरूंचे चार भाग असत. यातील मात्रांची संख्या ३२ होते. गीत तालाच्या एककल, द्विकल आणि चतुष्कल स्वरूपात गायले जाई. द्रुत, मध्य व विलंबित अशा तीन लयींची भिन्न योजना करण्यास ' यति ' म्हटले आहे. उदा. आरंभी विलंबित, मध्ये मध्य आणि शेवटी द्रुत इ. गीतांच्या आरंभाबरोबर ताल सुरू होई ( समग्रह ), गीताच्या आरंभा-पूर्वी तालाची सुरुवात होई ( अतीतग्रह ), किंवा गीताच्या आरंभानंतर तालाचा आरंभ होई ( अनागत ग्रह ). जातिगायनाची थोडी कल्पना यावी यासाठी संगीत-रत्नाकरात स्वरलिपीसह दिलेल्या मध्यमा जातीचे उदाहरण खाली दिले आहे. ताल चच्चत्पुट आहे. या गीतात प्रत्येकी ८ मात्रांच्या ८ कला आहेत. मूळ संस्कृत गीत असे—

---

सौजन्य : साने कुटुंबीय,
१२१, बुधवार पेठ, पुणे २.

पातु भवमूर्धजाननकिरीटमणिदर्पणम् ।
गौरीकरपल्लवाङ्गुलिसुतेजितं सुकिरणम् ॥

[ शंकराच्या जटामुखावरील किरीटामधील रत्नदर्पण असा, गौरीच्या कोमल अशा हाताच्या बोटांनी अत्यंत उजाळा दिला गेलेला आणि शोभिवंत किरणे असलेला (तो चंद्र) (तुमचे रक्षण करो). ] मंद्र स्वराची खूण स्वरावर बिंदु आणि तार स्वराची स्वरावर उभी रेघ ही आहे.

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| १. | पा | मा | मा | मा | पा | धनि | नी | धप |
| | पा | ० | ० | तु | भ | व० | मू | ०० |
| २. | मा | पम | मा | सा | मा | गा | री | री |
| | र्ध | जा० | ० | ० | न | न | ० | ० |
| ३. | पा | मा | रिम | गम | मा | मा | मा | मा |
| | कि | री | ट० | ०० | ० | ० | ० | ० |
| ४. | मा | निध | निस | निध | पम | पध | मा | मा |
| | म | णि० | द० | ०० | र्प० | ०० | णं | ० |
| ५. | नीं | नीं | री | री | नीं | री | री | पा |
| | गौ | ० | री | ० | क | र | प | ० |
| ६. | नीं | मप | मा | मा | सा | सा | सा | सा |
| | ल्ल | वां० | ० | ० | गु | लि | ० | सु |
| ७. | गा | नी | सा | गा | धप | मा | धनि | सा |
| | ते | ० | ० | ० | ०० | ० | जि० | तं |
| ८. | पा | सा | पा | निधप | मा | मा | मा | मा |
| | सु | कि | र | ००० | णं | ० | ० | ० |

या उदाहरणात म हा ग्रह, अंश, न्यास आणि अपन्यास आहे. षड्ज आणि मध्यम यांचे बहुत्व आहे. गांधाराचे अल्पत्व आहे. तार सप्तकात तार मध्यमापर्यंत आणि मंद्र सप्तकात मंद्र निषादापर्यंत तारगति व मंद्रगति आहे. जातिगायनात स्थायी, आरोही, अवरोही व संचारी हे वर्ण आणि त्यावर आधारित प्रसन्नादि (दोन मंद्र स्वरानंतर तारस्वर), प्रसन्नान्त (तार स्वरानंतर पुढे दोन मंद्र स्वर) इत्यादी

---

सौजन्य :

'सीता' कन्स्ट्रक्शन,
१८, शिवाजीनगर, पुणे, ५.

एकूणचाळीस अलंकार नाट्यशास्त्रात दिले आहेत. स्थायी वर्णावर आधारलेले सात, आरोही वर्णावर आधारलेले तेरा, अवरोही वर्णावर आधारलेले पाच व संचारी वर्णावर.आधारलेले चौदा अशी ही ३९ संख्या होते.

जातींच्या बाबतीत रसविधान सांगताना मध्यम आणि पंचम या स्वरांचे बाहुल्य असणारे गान शृंगार आणि हास्य या रसांत, षड्ज व ऋषभ यांचे बाहुल्य असणारे वीर, रौद्र आणि अद्‌भुत या रसांत, गांधार व निषाद यांचे बाहुल्य असणारे करुण रसात आणि धैवत प्राचुर्य असणारे बीभत्स आणि भयानक रसांत योजावे असे भरत-मुनींनी म्हटले आहे. याचा अर्थ हे सांगितलेले स्वर अंश असणाऱ्या जाती योजल्या असता त्या त्या विशिष्ट रसाविष्काराला साहाय्यक होतात. हास्य व शृंगार यांत मध्यम आणि पंचम, वीर, रौद्र आणि अद्भुत यांत षड्ज व ऋषभ, करुणात गांधार व निषाद आणि बीभत्स व भयानक यांत धैवत हे स्वर योजावे असे जे सांगितले त्याचा अर्थ वरील स्पष्टीकरणानुसार घ्यायला हवा.

गांधर्वाचा प्रयोग जसा नाटकाच्या पूर्वरंगात करायचा असे, तसेच प्रत्यक्ष नाट्य-प्रयोगात ध्रुवागान योजायचे असे. नाटकातील स्थान आणि भाव यास अनुसरून या ध्रुवा पाच होत्या. पात्रांचा प्रवेश व निष्काम यात अनुक्रमे प्रावेशिकी व नैष्कामिकी या ध्रुवा योजीत. भावात एकदम बदल झाल्यास आक्षेपिकी, पुनः मन प्रसन्न होण्या-साठी प्रासादिकी व प्रयोगात एखादी चूक किंवा अनिष्ट प्रसंग [ उदा. नमस्कार करताना मुकुट खाली पडणे ] घडून आल्यास अंतरा अशा या तीन ध्रुवांचा प्रयोग केला जाई. या ध्रुवांपैकी बहुतेक प्राकृत भाषेतील असून त्यातील वर्ण्य विषय ऋतूतील दृश्ये ( सूर्य, चंद्र, नक्षत्रे, मेघ, वादळ अशा प्रकारची ) असल्याने लौकिक जीवनाचा प्रभाव त्यात दिसून येतो. त्यात प्रतीकात्मक व सूचक असे स्वरूप आहे. वेगवेगळ्या पात्रांच्या बाबतीत त्यांच्या प्रकृतीनुसार हत्ती, हंस, पर्वत, मेघ, हंसी, कमलिनी, नदी इत्यादी प्रतीके योजून केलेले गायन नाट्यातील प्रसंग व भाव यांना अत्यंत पोषक होई. गांधर्वापेक्षा वेगळे स्वरूप ध्रुवागायनाचे असल्याने अभिनवगुप्ताने ‘ गान ’ या शब्दाने त्याचा निर्देश केला आहे.

गांधर्व हे परंपरागत नियमांनी पूर्णपणे बांधलेले असल्याने त्यात थोडाही बदल केला तर अनिष्टप्राप्ती होते असे मानले जाई. गानात श्रोत्यांना अनुभवायला मिळणारी रंजकता मुख्य होती. त्यामुळे या रंजकतेसाठी केले जाणारे बदल इष्टच मानले जात. ध्रुवागानात अर्थाला महत्त्व असल्याने अर्थहानी न होईल असेच मोजके अलंकार

वापरले जात. गांधर्व व गान यातील भेद अभिनवगुप्तांनी पुढीलप्रमाणे सांगितला आहे :– स्वर, ताल आणि पद हे संगीताचे घटक गांधर्व व गान या दोन्हींतही असले तरी त्यांचे स्वरूप, फल, योजायचा काळ आणि लक्षण यात फरक आहे. गांधर्वात स्वरांची श्रुतिमूल्ये पाळून येणारी शुद्धता अनिवार्य असून गाळायचे स्वर ठरलेले होते. गानात रंजकतेला अनुसरून स्वरांचे स्वरूप योजायचे असे. तालाचे निदर्शक हस्त व बोट यांचा वापर गांधर्वात अनिवार्य होता तसा तो गानात नसे. देवतांच्या प्रसादनाने गांधर्वात गायनाला अदृष्ट फळाची प्राप्ती होई. गान हे मुख्यतः श्रोत्यांना रंजविणे हे दृश्य फल देई. गांधर्वाचा प्रयोग पूर्वरंगात होत असे तर गानाचा त्या त्या नाट्यप्रसंगाला अनुकूल असा केला जाई. गांधर्वात स्वर व ताल यापेक्षा शब्दांचे महत्त्व गौण स्वरूपाचे होते तर गानात शब्दांना स्वर व ताल यापेक्षा अधिक महत्त्वाचे स्थान होते.

गांधर्व व गान या दोन्हीत वीणा, वंश, मृदंगादी वाद्ये आणि टाळासारखे तालवाद्य यांची साथ असे. मृदंगवादनातील वैशिष्ट्य म्हणजे ग्रामातील तीन विशिष्ट स्वरांची योजना करून निर्माण झालेली मार्जना. हे तीन स्वर मृदंगाच्या उजव्या, डाव्या आणि वरच्या तोंडावर अत्यंत मुलायम अशी काळी माती लावून निर्माण केले जात. मृदंगवादन पात्रांच्या हालचालींच्या वेळी आवश्यक असे. अंशाच्या लक्षणात ‘विन्यास व संन्यास यात आढळणारा’ असा भाग नाट्यशास्त्रात आला आहे. गीताच्या पहिल्या खंडात अंशाला विवादी नसणारा स्वर शेवटी योजला असता तो संन्यास होय आणि गीतखंडाचाही भाग असणाऱ्या पदाच्या शेवटी अंशाचा संवादी किंवा अनुवादी स्वर योजला असता तो विन्यास होय. अंश नसणाऱ्या स्वरांची गीतात जर पुष्कळपणे योजना केली तर ती अंतरमार्ग या शब्दाने सांगितली गेली आहे. अंतरमार्ग जातीची अभिव्यक्ती होण्यास पोषक ठरतो.

## राग-गायन

नाट्यशास्त्रात अंशाच्या लक्षणात ‘राग’ हा शब्द आला आहे. पण तो रंजकता या अर्थाने आहे. एका जातीत एकापेक्षा अधिक स्वर अंशस्वर असल्याने त्या त्या अंशस्वरामुळे होणारा रंजक आविष्कार वेगवेगळ्या प्रकारे होई. म्हणून जातींचे परस्परांपासूनचे वेगळेपण हे न्यास स्वरावर अवलंबून होते. जातींच्या मिश्रणामुळे निर्माण होणाऱ्या विकृत जातींचे आविष्कार भिन्न भिन्न होतेच. एका ग्रामापासून उत्पन्न होणाऱ्या व एक अंश स्वर असणाऱ्या जातींचे समान स्वरूपाचे गायन हे

जाति-साधारण या नावे नाट्यशास्त्रात सांगितले आहे. हे साधारण स्वरूप वर्णसाम्यामुळे उत्पन्न होत असे. या जातिसाधारणालाच राग असे काही आचार्य म्हणतात असे शार्ङ्गदेवाने सांगितले आहे. जाति-गायनातून निर्माण होणाऱ्या अनेकविध रंजक आविष्कारांचे स्वरूप सांगण्यासाठी या आविष्कारांना सामान्यपणे लागू होईल अशी 'राग' ही संकल्पना प्राचीन भारतीय संगीतात खि. उ. पाचव्या सहाव्या शतकात अस्तित्वात आली असे म्हणता येते. या संकल्पनेला पायाभूत असणारे स्वरयोजनांचे विविध स्वरूपाचे वैशिष्ट्य ध्यानात घेऊन राग गायनाचा आधार असणाऱ्या गीती शास्त्रकारांनी सांगितल्या. जातिगायन मागधी, अर्धमागधी, संभाविता आणि पृथुला या चार गीतींमधून सादर केले जाई. या गीती मुख्यतः शब्द व ताल यांवर आधारलेल्या होत्या. सामगीतीत तालाची योजना नव्हती. पण लय ही वृत्ती या शब्दाने सांगितली आहे. अभ्यासात [ म्हणजे स्वतःच्या अध्ययनात ] द्रुता वृत्ती, यज्ञप्रयोगात मध्यमा आणि शिष्यांना शिकवताना विलम्बिता असे हे तीन वृत्तींचे प्रकार लयींचे प्रकार होत. मतंगाने 'बृहद्देशी'त सांगितलेल्या गीती ह्या मुख्यतः स्वरावर आधारलेल्या होत्या. स्वरालाप घेताना योजलेल्या स्वरांच्या उच्चारातल्या विविध स्वरूपामुळे आणि अनेक तऱ्हेच्या गमकांमुळे निर्माण होणारे गान 'गीति' या शब्दाने मतंगाने सांगितले आहे. मध्ययुगीन शास्त्रकारांनी शुद्धा, भिन्ना, गौडी, वेसरा आणि साधारणी या पाच गीती रागजनक म्हणून मानल्या आहेत. शुद्धा गीतीत शुद्ध ( म्हणजे ती ती सुनिश्चित श्रुतिमूल्ये असणारे ) स्वर, लालित्ययुक्त, समस्वरूपाने आणि सरळ रीतीने मंद्र, मध्य, तार या स्थानांत योजलेले असत. भिन्ना गीतीत तार व मंद्र स्वर सूक्ष्मतेने आणि वक्र स्वरूपात उल्लासयुक्त योजलेले असत. गौडी गीतीत हकारयुक्त स्वर तिन्ही स्थानांत अखंडपणे गमकांसह आरोहात व अवरोहात घेतलेले असत, तसेच अक्षरयोजना समप्रकारची असे. रागगीतीत लालित्ययुक्त, सुंदर, प्रसन्न, हृदयापासून निर्माण झालेल्या गमकांनी युक्त अशी स्वरयोजना असे. मतंगाने दिलेल्या राग गीतीला वेसरा हे दुसरे नावही आहे. वेगस्वराचेच वेसरा हे रूप होय. शार्ङ्गदेवाने वेसरा या नावाचे स्पष्टीकरण देताना सांगितले आहे की 'चारही वर्णांत अत्यंत रंजक प्रकाराने, वेगाने योजलेल्या स्वरांनी युक्त अशा वेगस्वरा गीतीलाच विद्वान 'वेसरा' म्हणतात. सरळ, ललित, किंचित्, सूक्ष्म व स्थूल अशा मृदु आणि थोड्या द्रुत असणाऱ्या काकुयुक्त स्वरयोजनेने 'साधारणी गीति' निष्पन्न होई. ही सर्व गीतींना आधारभूत मानली गेली आहे.

---

सौजन्य : श्री. वाय्. एम्. महाले, सौ. शुभांगी महाले,
बी / २८, एशियन बिल्डिंग, मनमाला टँक रोड, मुंबई १६.

मतंगाने रागगायनाचे स्वरूप आपल्या बृहद्देशी या ग्रंथात प्रथम प्रतिपादित केले [ खि. उ. ७ व ८ वे शतक ]. त्याने असे म्हटले आहे की : ' रागमार्गाचे जे-स्वरूप भरत इत्यादींनी सांगितले नाही ते आता मी लक्षण आणि उदाहरणे यांच्या-सह वर्णितो. ' ' रञ्ज् ' म्हणजे रंजविणे या धातूपासून ' राग ' शब्द निष्पन्न झाला असून त्याचा अर्थ ' रंजक स्वरसंदर्भ ' असा घेतला जातो. मतंगाने ' रागा ' ची दिलेली व्याख्या अशी :–' स्वर आणि वर्ण यांनी शोभिवंत झालेला जो ध्वनिविशेष लोकांचे मन रंजवितो तो राग होय. रागसंदर्भात त्याने भाषा आणि विभाषा हे शब्द रागप्रकार देताना वापरले आहेत. भाषा किंवा विभाषा हा शब्द ' आलापप्रकार ' या अर्थाने योजलेला आहे. मध्यकालीन शास्त्रकारांनी छायालग ( सालग ) म्हणून सांगितलेल्या रागप्रकारांचे मूळ मतंगाने दिलेल्या भाषाराग आणि विभाषाराग या शब्दातून सूचित होते. जसे भाषा शब्दार्थांनी विशिष्ट ज्ञान करून देते तसेच आलाप-प्रकार रंजक आविष्कारांचे विशेष ज्ञान करून देतात म्हणून भाषा हा शब्द वापरला असावा.

शुद्धा गीतीवर आधारलेले पाच, भिन्ना गीतीवर आधारलेले पाच, गौडीवर आधारलेले तीन, रागगीतीवर आधारलेले आठ, साधारणा गीतीवर आधारलेले सात, भाषाराग सोळा आणि विभाषा राग बारा असे राग बृहद्देशीत दिलेले आहेत. शुद्धा इत्यादी गीतीवर आधारलेल्या रागांना ' ग्रामराग ' हे नाव नान्यदेव, अभिनवगुप्त आणि शार्ङ्गदेव यांनी दिले आहे. नारदी शिक्षेत जे सात राग दिले आहेत त्यांना टीकाकाराने ग्रामराग म्हटले आहे. खि. उ. सातव्या शतकातील कुडुमियामलाई शिलालेखातही सात ग्रामरागांचा निर्देश आहे. ग्रामातील स्वरांच्या विशेष योजनेमुळे निर्माण होणारे रंजक आविष्कार ग्रामराग या नावाने प्राचीन काळात सांगितले आहेत. त्यांचा निर्देश नाट्कातील पाच संधी आणि पूर्वरंग यात योजायच्या संबंधात नाट्यशास्त्रातही मिळतो.

मतंगाने संगीतातील देशी स्वरूपाचे विवेचन विस्ताराने केले. त्याच्या ग्रंथाचे नावच ' बृहद्देशी ' हे आहे. देशी संगीताची त्याची ग्रंथाच्या आरंभीच्या भागात दिलेली व्याख्या अशी आहे :–' स्त्रिया, बालक, गवळी आणि राजेलोक यांनी स्वेच्छेने अनुरागयुक्त असे जे गायन आपापल्या देशात केलेले असते ते ' देशी ' या शब्दाने सांगितले जाते. ' यावरून परंपराप्राप्त ' मार्ग-संगीता ' बरोबरच लोकात प्रचलित असलेल्या देशी संगीताचा विचार शास्त्रात करण्याचे श्रेयही मतंगाला द्यायला हवे.

---

सौजन्य : ' रसिक ' मित्र मंडळ,
१६६९, शुक्रवार पेठ, पुणे २.

देशी संगीताच्या प्रभावाने संगीतात खूप विविधता आली. तिचा अभ्यास करून विस्तृत स्वरूप प्राप्त झालेल्या संगीताची मांडणी मतंगाने केली. सामगानाच्या बरोबरच प्राचीन काळात लोकात गंधर्वांचे गायन प्रचारात होते. गांधर्वातील जाति–गायनाबरोबरच देशीपणाची जाणीव करून देणारे ध्रुवागान नाट्कात प्रयुक्त केले जात होते. हे संगीतातील 'देशिकार लेणे' मतंगाने विस्ताराने वर्णिले. प्रबंधाध्यायाच्या सुरुवातीला 'देशिकारप्रबन्ध' असा शब्द त्याने योजलेला आहे.

सामगानात तालयोजना नव्हती व सामस्वरसप्तक अवरोही होते. गांधर्वात स्वर आणि शब्द यांची तालात मांडणी करून निर्माण होणारे जातिगायन मुख्य होते. गांधर्वाचे स्वरसप्तक आरोही होते. सामगान आणि जातिगायन या दोन्हींचे स्वरूप अत्यंत सुनिश्चित व बंदिस्त असल्याने त्यांचे 'मार्गस्वरूप' होते. जातिगायनाप्रमाणेच रागगायनातही ग्रह, अंश ( वादी ) इत्यादी लक्षणे होती. पण एका जातीत वेगवेगळ्या अंशांमुळे वेगवेगळे रंजक आविष्कार होत. परंतु रागगायनात त्या त्या रागाचा वादी स्वर निश्चित असल्याने त्या त्या रागाचा एक स्वरूपाचा विशिष्ट आविष्कार त्या रागाशीच संबद्ध असे. रागकल्पनेचा विस्तार काळाबरोबर होतच राहिला. मतंगाने ग्रामरागांच्या 'भिन्न' या प्रकाराचे वर्णन करताना, भिन्न या शब्दाचा अर्थ विकृत (बदल झालेला) असा दिला आहे. या भिन्न प्रकारात श्रुतिभिन्न, जातिभिन्न, शुद्धभिन्न आणि स्वरभिन्न असे उपप्रकार दिले आहेत. श्रुतिभिन्नतेमुळेच होणारे सूक्ष्म असे वेगळे स्वरूप मतंगाने प्राचीन काळी सांगितले ही गोष्ट महत्त्वाची आहे. वादी स्वर घेऊन संवादी स्वर घेतला नाही, तसेच विवादी अथवा अनुवादी स्वर घेतला तर तो स्वरभिन्न होय. आपल्याच जातिकुलाचे भूषण असणारा व दुसऱ्या जातीचा वापर न करण्याने आपले स्वरूप कायम राखणारा तो 'शुद्धभिन्न' होय. जेव्हा जातींचा अंश स्वर तोच ठेवून तो अल्प किंवा पुष्कळ योजलेला असतो आणि प्रयोगाच्या अल्पत्व-बहुत्वाप्रमाणे अल्पत्व व बहुत्व योजलेले असते व सूक्ष्म स्वरयोजना असते तेव्हा जातिभिन्न स्वरूप निष्पन्न होते. चार श्रुतींच्या स्वराचे दोन श्रुतीचे स्वरूप योजले असता 'श्रुतिभिन्न' होईल. मतंगप्रणीत या भिन्न रागांच्या लक्षणावरून रागसंकल्पनेचा विस्तार होण्यात सूक्ष्मता कशी येऊ लागली होती ते ध्यानात येते.

मध्यकालात ग्रामराग इत्यादींचे स्वरूपही मार्ग संगीतात समाविष्ट झाले. जाती आणि ग्रामराग इत्यादींचे वर्णन परंपरेने मिळालेल्या शास्त्राला अनुसरून जरी अभिनवगुप्त, नान्यदेव, शार्ङ्गदेव, कुंभ इत्यादींनी दिलेले असले तरी प्रत्यक्ष प्रचारात

---

सौजन्य :
'श्री' इंटिरियर्स,
'श्रीफल' १९, अलंकार सोसायटी, कर्वेनगर, पुणे २९.

देशी गायनच राहिले. जनक जातींत विद्वानांना जन्य रागांचे अंश दिसून येतात असे शार्ङ्‌देवाने म्हटले आहे. त्याने ग्रामराग सांगताना त्यांच्या जनक जाती दिल्या आहेत. तसेच देशी रागांना कारणीभूत नसणारे ग्रामराग अगोदर देऊन नंतर त्यांना कारणीभूत असणारे ग्रामराग सांगितले आहेत. यावरून जाती–ग्रामराग–देशीराग असा क्रम दिसून येतो. जातींमधून ग्रामराग आणि ग्रामरागांमधून देशीराग उत्पन्न झाले असे म्हणण्याचे कारण जातींत ग्रामरागांचे आणि ग्रामरागात देशी रागांचे दिसणारे स्वरूप हे होय. मतंगाने भरतमुनीचे म्हणून एक उदाहरण दिले आहे त्यात ‘ ग्रामराग हे जातींपासून उत्पन्न झाले. ’ असे विधान आहे.

भारतीय संगीतात रागपद्धती ही मतंगाच्या काळात ( खि. उ. ७–८ शतक ) निश्चित स्वरूपात रूढ झाली. अर्थात् त्या आधीही तिचा प्रचार लक्षात ( म्हणजे–संगीतज्ञांच्या प्रयोगात ) आला असला पाहिजे असा तर्क करणे अयोग्य होणार नाही. रागगायनात शेकडो वर्षांच्या काळात खूप व्यापक आणि सूक्ष्म स्वरूप निर्माण होऊन रागगायनाचा असामान्य विस्तार झाला आहे. स्वरांमधील श्रुति-स्वरूपाची नादांतरे स्वराविष्कारात योजण्यामुळे रागाची भावोत्कटता अत्यंत प्रभावीपणाने श्रेष्ठ कलाकार अनुभूतीला आणून देत आहेत. रागपद्धती हे भारतीय संगीताचे सदैव वृद्धिंगत होणारे असामान्य वैभव आहे. त्या रागपद्धतीचे आरंभीचे स्वरूप सांगावे आणि सामगान–गांधर्व–रागगायन यांचे स्वरूप संक्षेपाने देऊन खि. उ. ७ व्या, ८ व्या शतकात जी रागपद्धती सुनिश्चितपणे रूढ झाली तेथपर्यंतची भारतीय संगीतातील वाटचाल वाचकांपुढे ठेवावी एवढेच मर्यादित उद्दिष्ट या लेखाचे आहे.

---

सौजन्य : श्री. प्रल्हाद न. गोरे, सौ. नलिनी प्र. गोरे,
११२, आनंद पार्क, औंध, पुणे ७.

# २. ध्रुपद, ख्याल आणि ठुमरी : एक उत्क्रांती

**श्री. वामन हरी देशपांडे ( १९०७ )**
६८, मित्रमंडळ कॉल्नी, पुणे ९.

साक्षेपी संगीत समीक्षक आणि गानसाधक या नात्याने श्री. वामनराव देशपांडे यांचे नाव भारतात आणि भारताबाहेरही सर्वविदित झालेलं आहे. वस्तुतः हिंदुस्थानी संगीताच्या ज्ञानात्मक व्यवहारामध्ये सौंदर्य-शास्त्राधारित विश्लेषणात्मक आणि निर्णयात्मक समीक्षेचा आरंभ करण्याचे श्रेय त्यांनाच द्यावे लागेल. अत्यंत श्रेष्ठ दर्जाचे चार्टर्ड अकौंटंट आणि तितक्याच उंचीचे समीक्षक आणि गानसाधक असा दुर्मिळ संयोग श्री. वामनरावांच्या व्यक्तित्वात झालेला आहे. कै. सुरेशबाबू माने, पै. नत्थनखां आणि पंडिता मोगूबाई कुर्डीकर यांजकडे त्यांनी प्रदीर्घ काल घराणेदार गायकीचे प्रशिक्षण घेतले. जयपूर घराण्याचे अधिकारी गायक व ज्ञाते असा त्यांचा सर्वत्र लौकिक आहे. आज ८२ व्या वर्षीही त्यांचे संगीत चिंतन, लेखन व प्रशिक्षणाचे कार्य अव्याहतपणे चालू आहे. त्यांच्या ‘ घरंदाज गायकी ’ या ग्रंथाने ‘ संगीतातील घराणी ’ या विषयाकडे सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टीने बघण्याची जाण जिज्ञासू वाचकांमध्ये निर्माण केली. या ग्रंथाबरोबरच Maharashtra ’s Contribution to Music आणि आलापिनी हे त्यांचे ग्रंथ प्रसिद्ध आहेत आणि त्याशिवाय इतर कितीतरी इंग्रजी व मराठी लेख प्रकाशित झालेले आहेत. नुकतेच ‘ एका गायकाचा ताळेबंद ’ हे त्यांचे पुस्तकही प्रकाशात आले आहे.

प्रस्तुतचा लेख हा श्री. वामनराव यांचा एक शोधनिबंधच आहे. या लेखामध्ये त्यांनी प्रबंध, ध्रुपद, ख्याल आणि ठुमरी या संगीतातील घाटांच्या क्रमिक विकासाचा आलेख मांडला आहे. कालानुरूप संगी-ताच्या धाटणीमध्ये बदल होत जाणे अटळ आणि स्वाभाविक आहे. त्यामुळे या विवेचनात कुठल्याही संगीत प्रकारावर टीका करण्याचा

उद्देश नसून जे घडले त्याचा परिणाम कार्यकारणभावाने समजून घेण्याचा व सांगण्याचा प्रयत्न आहे. ]

ध्रुपद, ख्याल व ठुमरी यातील परस्परसंबंधांचा विचार करताना हे लक्षात येते की यांच्यामध्ये एक क्रमिक विकास अनुस्यूत आहे. दुसऱ्या शब्दात ही एक प्रकारची उत्क्रांती आहे, म्हणजेच त्यात पायरी पायरीने झालेला विकास आपल्याला दिसून येतो. अशा या उत्क्रांतीमध्ये अनेक घटना घडत असतात. जुना घाट बदलतो आणि त्याला नवे रूप प्राप्त होते. हे होत असताना त्या जुन्या घाटातून त्यातील काही रूप-वैशिष्ट्ये कमी होतात आणि काही नवी वैशिष्ट्ये तरी निर्माण होतात किंवा जुन्या वैशि-ष्ट्यांची मांडणी नव्या शैलीत होऊ लागते. तेव्हा ध्रुपद, ख्याल आणि ठुमरी यांच्यातील संबंधसूत्राचा मागोवा घेणे म्हणजे या वैशिष्ट्यपूर्ण देवघेवीचा विचार करणे होय.

ध्रुपदापासूनच आरंभ करायचा झाल्यास आपल्याला असे आढळून येईल की ध्रुपद हे आधीच्या 'प्रबंध' या घाटाचे रूपांतर आहे. सर्वांना हे माहीतच आहे की प्राचीन काळी संगीत हे देवालयांशी संबंधित होते. वस्तुतः त्या काळी संगीताने देवालयाच्या वातावरणातच आपले मूळ धरले व त्यातून त्याचा विकास झाला. साहजिकच प्रबंधाची रचना संस्कृत भाषेतच झालेली होती. कारण देवालयातील पूजा वगैरेची भाषा संस्कृतच होती. परंतु सर्वसामान्य माणसाला संस्कृताचे आकलन होणे अवघड होते. आणि त्यामुळे प्रबंधाची रचना हळूहळू वेगवेगळ्या प्रादेशिक भाषांतून होऊ लागली. अगदी जुन्या काळी म्हणजे १६ व्या शतकात मराठीतील संत कवी दासोपंत यांनी मराठीत रचलेले 'प्रबंध' आज आपल्याला मुद्रित स्वरूपात पाहायला मिळतात. प्राचीन काळी प्रबंधाचे गायन त्या त्या प्रदेशातील वृत्त आणि छंद यामधून होत असले पाहिजे. या छंदातून ज्याप्रमाणे कविता रचली जात असे त्याचप्रमाणे राग व ताल यावर आधारित असे त्यांचे गायनही होत असे. माझे तर असे अनुमान आहे की 'बंदिश' आणि 'सम' या संकल्पनांचा आज आपल्याला जो अर्थ अभिप्रेत आहे त्याची कल्पना त्या काळी नसावी आणि जर असेल तर फारच अस्पष्ट व प्राथमिक स्वरूपाची असावी. उदाहरणार्थ, तालातील पहिली मात्रा आणि सम म्हणजे एकच आहे अशी धारणा त्याकाळी असणे शक्य आहे. वस्तुतः बंदिशीच्या गायनात लयकारीयुक्त मांडणीने आड, कुआड इत्यादींचे संतुलन सांभाळीत पहिल्या मात्रेवर पोचणे म्हणजेच खरोखरीची सम होय. अन्यथा त्या पहिल्या मात्रेला सम म्हणणे निरर्थक ठरेल

---

सौजन्य : श्रीमती अनुराधा देशपांडे,
२/४९, आनंद पार्क, औंध, पुणे ७.

हे मुद्दाम स्पष्ट करून सांगण्याची गरज नाही.

कोणत्याही कलेतील विकासाचा क्रम हा त्या त्या कालखंडातील रसिकजनांच्या निरंतर बदलणाऱ्या अभिरुचीचे फलित असते. संगीत जरी देवालयातील आराधनेसाठी उपयोगात येत असले तरी काळाच्या ओघात ते राजे महाराजांच्या दरबारात प्रविष्ट झाले आणि त्याने आराधनेऐवजी अनुरंजनाचे काम पत्करले. याचा परिणाम असा झाला की कवनातील जो भाव मुख्यतः देवदेवतांच्या स्तुतिपर असा होता तो आता राजे व सामंत यांच्या स्तुतीकडे उन्मुख झाला आणि त्या अनुषंगाने इतरही अनेक सांगीतिक विषय त्यात प्रविष्ट झाले. देवालयातून पूजाअर्चा इत्यादी कार्यक्रमात भक्तांशिवाय इतर कोणालाही प्रवेश मिळत नसे. परंतु जेव्हा संगीत दरबारामध्ये मनोरंजनाचे साधन म्हणून प्रस्तुत झाले, तेव्हा त्याला एक नवा व पक्का असा घाट प्राप्त झाला की जो दरबारातील इतमाम्याला व अभिजात अभिरुचीला जुळणारा असा होता. दुसऱ्या शब्दात सांगायचे तर प्रबंध हा जो कदाचित् श्रोत्यांपासून दूर असलेला असा घाट होता, तो आता श्रोत्यांसाठी उपयुक्त ठरणारा आणि सादरीकरणासाठी प्रकट झालेला असा एक घाट बनला. जे संगीत पूर्वी परमेश्वराला उद्देशून गायले जात होते ते मर्त्य मानवाला उद्देशून गायले जाऊ लागले आणि साहजिकच त्यामुळे त्या काळातील उच्चवर्गीय समाजाच्या अभिरुचीचा पगडा त्यावर बसला. अशा प्रकारे प्रबंधातून ध्रुपद या नवीन घाटाचा जन्म झाला.

## ध्रुपदाचे स्वरूप

आतापर्यंतच्या विवेचनावरून हे लक्षात आलेच असेल की प्रबंध हा सांगीतिक दृष्टीने अविकसित असा घाट होता. असे सांगतात की एकच प्रबंध एकापेक्षा अधिक रागात व दोन किंवा तीन वेगवेगळ्या तालात एकामागून एक असा गायला जात असे. ध्रुपदाने ही घाटणी बदलली आणि कोणतेही ध्रुपद विशिष्ट रागात व विशिष्ट तालातच गाइले जाऊ लागले. यावरून असे म्हणता येईल की ध्रुपदाच्या उदयापर्यंत संगीत स्वतःच्या अभिव्यक्तीसाठी अनुकूल अशा घाटाची वाट पहात होते. त्याला ही वाट ध्रुपदामधे सापडली.

ध्रुपदाच्या इतिहासाकडे नजर टाकल्यास असे दिसून येते की त्याचा आरंभ ग्वाल्हेरचा राजा मान (१६ वे शतक) याच्या दरबारात झाला आणि त्या उदार राजाश्रयाखाली त्याच्या विकासाला भरपूर वाव मिळाला. अर्थात् दरबाराबरोबरच समांतर रूपाने ध्रुपद हे मंदिरातूनही गायले जात होतेच. राजा मान याच्या

---

सौजन्य : सौ. मृणालिनी मोहनीराज कुलकर्णी,
'यशोदीप' २९२, नारायण पेठ, पुणे ३०.

बरोबरीनेच इतर राजांच्या आणि विशेषतः मोगल बादशहांच्या दरबारात ध्रुपदाला विशेष आश्रय मिळत गेला. अशा प्रकारे अगदी आरंभीच्या काळापासून ध्रुपदाला मंदिरातून आणि राजे व बादशहा यांच्या दरबारातून आश्रय मिळालेला होता. मंदिरातील आराधनेकरिता गाइल्या जाणाऱ्या ध्रुपदाचा पुरावा आपल्याला वल्लभ संप्रदायातील अष्टछाप संतकवींमध्ये मिळतो. या संप्रदायातील कवी सौराष्ट्र आणि मथुरा वृंदावन येथे पुढे आलेले होते. याबरोबरच अकबराच्या शासनकालात ध्रुपदाने आपली खूपच उंची गाठली आणि मियां तानसेन या प्रथम श्रेणीच्या ध्रुपदियाच्या उदाहरणाने ते स्पष्ट होते.

ध्रुपदाच्या प्राचीन शैलीचे जे अवशेष आजही मिळतात त्यावरून हे लक्षात येते की प्रत्यक्ष ध्रुपद गायनाच्या आधी त्या रागावर आधारित ‘नोम–तोम’ने त्याची सुरुवात होत असे. ध्रुपदाच्या कवनात परमेश्वराची किंवा राजाची स्तुती किंवा इतर काही विषय यांचा भाव असे आणि त्यातील शब्दांना गायनात विशेष महत्त्व दिले जात असे. ध्रुपदाच्या पद्यरचनेवरून हे अधिक स्पष्ट होते कारण ध्रुपदामध्ये चार कडवी असत– स्थायी, अंतरा, आभोग व संचारी. यातून कवनातील आशयाला पूर्ण वाव मिळत असे आणि संगीताच्या दृष्टीने त्याचा आधार घेता येत असे. परंतु संगीताची शक्तीच अशी आहे की सादरीकरणाच्या वेळी ते मूळ कवनापेक्षा अधिक वरचढ ठरते आणि संगीत हेच आकर्षणाचे केंद्र बनते. या तत्त्वानुसार ध्रुपदाचा विकास होत असताना तालअंगाने त्यावर आपला प्रभाव पाडण्यास आरंभ केला व ध्रुपदाला नाइलाजाने तालाच्या गणिती चमत्कारास आश्रय देऊन आड, कुआड इत्यादी कसरतींमधे स्वतःला गुरफटून घ्यावे लागले. याचा परिणाम असा झाला की ध्रुपद-गायन आनंददायक होण्याऐवजी थोडे रुक्ष होऊ लागले. आणि लक्षात घ्यायची गोष्ट ही की जरी तालाच्या प्रभावामुळे ध्रुपदाला शब्दार्थापासून काहीशी फारकत घ्यावी लागली तरीही शब्दार्थाचे महत्त्व त्यात कायमच राहिले.

**ख्यालाचा उगम**

प्रत्येक युगाला स्वतःचा असा एक कलात्मक आकार प्राप्त झालेला असतो. त्यानुसार प्राचीन काळातील श्रोत्यांच्या योगाने ध्रुपद गायनाला दीर्घ कालापर्यंत म्हणजे जवळजवळ २०० वर्षे किंवा १८ व्या शतकाच्या अंतापर्यंत अबाधित असे महत्त्व मिळाले. त्यानंतर मात्र राजे व त्यांचे दरबारी यांना ध्रुपदातील तालविषयक

---

सौजन्य : सौ. अरुणा शशिकान्त सोनटक्के,
१३१ / एम. आय्. जी. गोखलेनगर, पुणे १६.

गणिती चमत्कारांचा व त्याच्या कवनातील तोचतोचपणाचा कंटाळा येऊ लागला. ध्रुपदाच्या कवनात अगदी त्या काळीसुद्धा प्रणय किंवा शृंगाराच्या भावनेला स्थान मिळालेले नव्हते. आणि इकडे तर मोगल राजे व बादशहा यांना जीवनातील विलासाची खूपच ओढ लागलेली होती. योगायोग असा की सदारंग व अदारंग या त्या काळच्या वाग्गेयकारांना अशा शृंगारिक रचनांमधे चांगलीच गती होती. त्यांनी अशा भावनेवर आधारलेली कवने रचून आपल्या शिष्यांना शिकवली. स्वतः मात्र सनातनी ध्रुपदाचेच गायन ते करीत राहिले. परंतु त्यांच्या शिष्यांनी या कवनांचे गायन करून त्या काळातील संगीताला एक नवी दिशा मिळवून दिली. अशा प्रकारे राज्यकर्त्या शासकांच्या विलासी स्वभावाचा परिणाम त्या काळात सर्वत्र दिसून येतो. आणि त्यातून संगीतही सुटलेले नाही हे लक्षात येते. यातूनच 'ख्याल' या नव्या घाटाचा उगम झाला. ख्यालामुळे पुढील काळात गायकाच्या सांगीतिक कल्पना-शक्तीला भरपूर वाव मिळू शकला. असे अनुमान करायला खूप वाव आहे की नियामतखान उर्फ सदारंग याने रचलेले बरेचसे ख्याल, ज्यात शृंगारिक भाव अधिक होता, ते आजच्या काळातील ठुमरीसारखे असले पाहिजेत. आजच्या ठुमरीची कवने पाहिली तर ती शब्द व भावाच्या दृष्टीने जुन्या ख्यालाप्रमाणेच आहेत असे दिसून येईल. हे जर सिद्ध होऊ शकले तर त्यात आश्चर्य वाटण्यासारखे काही नाही. शृंगारिक कविता आपल्या स्वभावानुसारच तालातील गुंतागुंत किंवा गणिती चमत्कार यांना वाव देऊ शकत नाहीत. त्यामुळेच ख्यालांच्या सादरीकरणात नव्या सांगीतिक कल्पनांना स्थान मिळाले व त्यातून ख्यालगायन, आलापी, बोलबांट, बोलतान, तानक्रिया वगैरे शैलीवैशिष्ट्यांचा अंतर्भाव झाला.

वरील विवेचनावरून ध्रुपदातून ख्यालाचा उगम कसा झाला हे ध्यानात येऊ शकेल. परंतु जरी ख्यालाचा जन्म दरबारी श्रोत्यांच्या विलासी वृत्तीचे पोषण करण्यासाठी झालेला असला तरी कालांतराने त्याने आपल्या या उद्देशापासून फारकत घेतली, हेही या संबंधात ध्यानी घेतले पाहिजे.

संगीतक्षेत्रात ध्रुपदाने सर्वाधिक मान्यताप्राप्त घाट म्हणून जवळजवळ २०० वर्षे आपले राज्य गाजविले, हे वर सांगितलेच आहे. या काळात ध्रुपदाचे वेगवेगळे आकृतिबंध किंवा रूपे निर्माण झाली. त्यांना 'बानी' असे नाव आहे. त्यापैकी काही बानींची नावे अशी– खंडार बानी, नौहार बानी, गोबरहारी बानी आणि डागुर बानी. आता या बानींची वेगवेगळी वैशिष्ट्ये काय होती याबद्दल लिखित

---

सौजन्य : श्री. वसंत पावगी,
७५९/८३, भांडारकर रस्ता, गल्ली नं. ३, पुणे ४.

किंवा मौखिक रूपात काहीच माहिती उपलब्ध नाही. एवढे मात्र म्हणता येईल की या सर्व बानींच्यामध्ये त्यांची त्यांची पृथगात्म वैशिष्ट्ये नक्कीच निर्माण झाली असली पाहिजेत. प्रत्येक बानीने आलापी, बोलबांट, लयकारी यासारख्या संगीताच्या वेगवेगळ्या अंगांचा नवा शोध घेऊन त्यात आपली अशी खासियत मिळवली असली पाहिजे किंवा एकूणच ध्रुपदाच्या रूपाकारातील कलात्मकता वाढवण्यावर आपल्यापरीने लक्ष दिले असले पाहिजे. या संदर्भात कै. पं. रामकृष्णबुवा वझे यांच्या ‘संगीत कला प्रकाश’ या ग्रंथात मला एक दोहा वाचायला मिळाला, तो खाली देत आहे—

जोर जोर से खंडार गावै, मधुर बोल से नौहार लेवै।
सांस बडी है गोबर बहार की, आलपचारी है डागुर की ॥

अर्थात् हे वचन म्हणजे एखाद्या विद्वान संगीतज्ञाचे अभिमत म्हणून स्वीकारायचे नसून त्या काळातील संगीतकारांवरचे ते एक जाता-जाता केलेले मतप्रदर्शन आहे हे वेगळे सांगायला नकोच. तथापि त्यातून या वेगवेगळ्या बानींची वैशिष्ट्ये काय असावीत यावर थोडातरी प्रकाश पडतो, असे मानायला हरकत नाही. जरी आज गायिल्या जाणाऱ्या ध्रुपदात ही पृथगात्म वैशिष्ट्ये आपल्याला कोठेच दिसून येत नाहीत, तरीही वरील वचनावरून आपल्याला काही अंदाज जरूर बांधता येतील. उदाहरणार्थ, खंडार बानीबद्दल आपल्याला असे म्हणता येईल की आवाजाचा मोठा झोत ठेवूनही तो मुलायम राखणे यात या बानीने विशेष गती मिळवली असावी. (कै. वझेबुवांचा आवाज अशा प्रकारचा होता), नौहार बानी ‘मधुर बोल’ ही आपली खासियत मानीत असावी. याचा अर्थ बोलबांट किंवा बोलतान या लयकारीच्या अंगांचा विकास या बानीत जास्त प्रमाणात झाला असावा. आजच्या आग्रा घराण्यात हीच वैशिष्ट्ये आढळतात, तेव्हा कदाचित् त्याचं मूळ नौहार बानीत असावे. डागुर बानीने आलापचारीमध्ये प्रावीण्य मिळवले होते, असे वरच्या दोह्यात म्हटले आहे. याचा अर्थ या बानीने स्वरमाधुर्यावर अधिक भर दिला होता असा होऊ शकतो आणि उस्ताद अब्दुल करीमखां व त्यांच्या किराणा घराण्यामध्ये आपल्याला हेच वैशिष्ट्य दिसून येते. गोबर हार नावाच्या बानीमध्ये ‘सांस बडी’ म्हणजे ‘दीर्घ श्वास’ असे वैशिष्ट्य सांगण्यात आले आहे. अशा प्रकारच्या अखंड आणि दीर्घ श्वासाच्या योगाने सांगीतिक आकृतिबंधाचे सुंदर शिल्प निर्माण करण्याची पद्धत आपल्याला उस्ताद अल्लादियाखां यांच्या

---

सौजन्य :
सौ. मानसी खांडेकर,
१६, ८९ ‘शिल्प’ राजेंद्रनगर, पुणे ३०.

जयपूर घराण्यात आढळते.

प्राचीन ध्रुपदांच्या या बानींच्याबद्दल वर दिलेल्या त्रोटक दोह्याव्यतिरिक्त आपल्याजवळ दुसरा कोणताही आधार नाही. हे मात्र निश्चित की ध्रुपदाच्या या वेगवेगळ्या शैली ख्यालाच्या उगमास कारणीभूत झाल्या असल्या पाहिजेत. जरी आरंभी या ख्यालांना संगीतप्रकारांच्या ज्येष्ठतेमध्ये फार खालचा क्रमांक मिळाला होता तरी ख्यालाने या वेगवेगळ्या बानींमधील वैशिष्ट्ये आत्मसात् केली, आणि त्यातून वेगवेगळ्या घराण्यांचा जन्म झाला. ख्यालाच्या या विकासात ध्रुपदाच्या पद्यातील जी उपांगे आता अनावश्यक वाटत होती ती आपोआपच गळून पडली आणि ख्यालाची आकृती आटोपशीर व चुस्त बनली. याच्याच बरोबरीने इतर संगीतकारांनी ध्रुपदापासून काही उसने न घेता स्वतःचे ख्याल रचले आणि ख्याल हा ध्रुपदापासून पूर्णतः वेगळा झाला.

## उपज–तत्त्वाला भरपूर वाव

या नव्या ख्यालाने हळूहळू पण ठामपणे संगीतक्षेत्रात आपला जम बसवला. अर्थात समांतरपणे ध्रुपदसुद्धा देवालयात व इतरत्र गाइले जातच होते. वर सांगितल्याप्रमाणे या नव्या ख्यालाने दरबारी लोकांना संतुष्ट करण्यासाठी आपल्या कवनात शृंगारिक विषयांना भरपूर वाव दिला. आणि त्याचा तितकाच उपयोग दरबारी गवयांनी करून घेतला. कारण ते गायक संगीतात उत्तम प्रकारे तयार होते; त्यामुळे जेव्हा त्यांच्यासमोर हा नवा रूपबंध आला तेव्हा त्यांना आपली बुद्धी, कल्पना आणि तांत्रिक ज्ञान यांची योजना करण्यास मोठीच संधी मिळाली. त्यांनी जणू या नव्या प्रकाराला आपल्या कवेत घेतले आणि त्याला आपली संकल्पना आणि तत्कालीन श्रोत्यांच्या आवडीचा अंदाज यांच्या योगाने एक नवी दिशा, नवा आकार आणि नवा घाट मिळवून दिला आणि संगीत हे स्वभावतःच आजूबाजूच्या इतर सर्व बाबींवर कुरघोडी करून आपलं वर्चस्व स्थापित करणारे असल्यामुळे त्याने ख्यालाच्या पद्यातील अर्थ, त्यातील शृंगारिक भाव किंवा आध्यात्मिक संकेत यांना जणू काही बाजूला सारले आणि ख्यालाच्या एकंदर सादरीकरणामध्ये संगीताचेच महत्त्व प्रस्थापित झाले. परिणामतः ध्रुपदापासून जन्म पावलेल्या परंतु त्यापेक्षा खूपच भिन्न असलेल्या ख्यालाच्या या नवीन संकल्पनेला आपले ‘ घर ’ नीट सजवण्यासाठी आपला असा एक वेगळा संसार थाटावा लागला, आणि तदनुसार त्याने एकामागून एक नूतन

सौजन्य :
सौ. प्रतिभा परांजपे,
१३/३३, ‘ पारिजात ’, स्नेहनगर, पुणे ३०.

रूपाकृती घडविण्यास आरंभ केला. रागाची बैठक निर्माण करण्याकरिता आधीच्या ध्रुपदात जो ‘ नोम-तोम ’ चा प्रयोग होत असे त्या ‘ नोम-तोम ’ चा ख्यालाच्या मुख्य आकृतीतच अंतर्भाव करण्यात आला. ध्रुपदातील स्थायी, अंतरा, आभोग आणि संचारी यांची पुनर्रचना करण्यात आली. त्यात स्थायी हा भाग पूर्ववत् तसाच राहिला परंतु उरलेल्या तीन भागांना ‘ अंतरा ’ मध्येच सामावून घेण्यात आले. त्यामुळे आता ख्यालाचे स्पष्ट असे दोन भाग झाले– स्थायी आणि अंतरा. तरीही अगदी आरंभापासून रागरूपाची पकड मिळवण्याचे ध्रुपदाचे वैशिष्ट्य सोडून देणे ठीक नव्हते, यासाठी स्थायीच्या विभागानेच हे काम आपल्याकडे घेतले. यातून ‘ बंदिश ’ या नावाच्या आकृतिबंधाला विशेष महत्त्व प्राप्त झाले आणि या बंदिशीतून त्या विशिष्ट रागाची चपखल आकृती प्रस्तुत होऊ लागली.

रागाची आकृती उभी करण्याच्या या प्रतिज्ञेमुळे व तसे करण्याच्या सुप्त शक्तीमुळे ख्याल गायनात सांगीतिक कल्पनाशक्तीला भरपूर क्षेत्र मिळू शकले. कारण ‘ ख्याल ’ या शब्दाचाच अर्थ मुळी ‘ कल्पनाविलास ’ असा आहे. ध्रुपदामध्ये रागाची बैठक निर्माण करण्याकरिता दोन-चार अक्षरांच्या उच्चाराने ‘ नोम- तोम ’ करण्याची जी धाटणी होती त्याचा उपयोग आता होईनासा झाला. त्याची जागा शब्दयुक्त किंवा शब्दरहित स्वरविस्ताराने घेतली. परंतु हे ध्यानात घ्यावे की या शब्दोच्चारांचा उपयोग अर्थसंप्रेषणापेक्षा संगीत सजविण्यासाठी केला जाऊ लागला. कवनातील शब्दांच्या योगाने ‘ बंदिश ’ नावाची जी सांगीतिक आकृती निर्माण झालेली होती, त्यात शब्दांचे प्रयोजन सांगीतिक आवश्यकतेची पूर्तता करणे हे होते. त्यामुळे त्या शब्दांचे उच्चार आणि त्यांचे गायन साहित्यिक दृष्टीने न होता संगीताच्या ‘ कायद्या ’ च्या दृष्टीने होणे जरूरीचे होते. लक्षात घेण्याची गोष्ट ही की शब्दांना जसा अर्थ असतो तसेच त्यांचे एक नादरूपही असते. हे नादरूप सांगीतिक विस्ताराला फार उपयोगी ठरत असते आणि आपल्या जन्मजात सामर्थ्यामुळे संगीत हे आपल्या अभिव्यक्तीसाठी त्याचा हवा त्या प्रमाणे उपयोग करून घेऊ शकत असते. त्यामुळे संगीतात प्रयुक्त होणाऱ्या शब्दांच्या या नादरूपाला साहित्यिक कसोटी लावणे निरर्थक ठरेल. येथे फक्त संगीताचीच कसोटी लागू पडत असते आणि तदनुसार शब्द हा येथे अगदीच लवचिक बनतो आणि संगीताला उपकारक ठरण्यासाठी तो आपल्या व्याकरण व उच्चारणापासून काहीशी फारकतही घेतो. उदाहरणार्थ, येथे ‘ चंद्र ’ हा ‘ चौंद्र ’ बनून येतो किंवा रंग हा ‘ रौंग ’ बनतो किंवा ‘ प्रिय ’ चे रूप

सौजन्य : सौ. शैला लिमये,
बिल्डिंग नं. ३, ब्लॉक नं. १, शैलेंद्र सोसायटी, पुणे १६.

' पिय ' असे बनते. या दृष्टीने ख्यालाच्या कवनासाठी आपल्या लवचिक प्रकृतीमुळे व्रजबोली ही सर्वाधिक उपयुक्त ठरली. अशा प्रकारे ख्यालामध्ये ' शब्द ' हा आपले अर्थवाही साहित्यिक प्रकार्य बाजूस सारून सांगीतिक घटक बनून वावरू लागला. वस्तुतः संगीताचे माध्यम शब्द हे नसून स्वर आणि लय हे आहे. या महत्त्वपूर्ण तत्त्वाचा पाठपुरावा संगीताच्या पायरी–पायरीने होणाऱ्या विकासाबरोबर अधिकाधिक होऊ लागला. ख्यालाच्या कवनातील शब्दांच्या शृंगारिक भावार्थाला आरंभीच्या दिवसात जे महत्त्व होते ते जवळ जवळ बाजूला पडले आणि विद्वान संगीतकारांनी सांगीतिक अर्थपूर्णतेच्या विकासाला अधिक वाव मिळण्याच्या दृष्टीने शब्द आणि सांगीतिक भावछटांची जास्तीत जास्त अभिव्यक्ती होण्याच्या दृष्टीने ' शब्द ' या साधनाचा कौशल्याने उपयोग करून घेतला. या नवीन विकासावस्थेत शब्द जरी गायनात राहिले तरी त्यांचा कार्यभाग नावापुरता किंवा लक्षात न येण्यासारखा म्हणजे गायकांना फक्त बंदिशीच्या स्वररचनेची आठवण करून देण्यापुरता राहिला.

साहित्यातील शब्द आणि संगीतासाठी रचलेल्या ' कृतीं ' च्या मधील शब्द यांचे कार्य एकमेकापासून भिन्न असते. आता शब्द आधी जन्मास आला की नाद आधी आला या प्रश्नाचं उत्तर नाद हेच द्यावे लागेल. वाङ्मय किंवा साहित्यातील शब्दांचे काम अर्थाचे संप्रेषण करणे हे आहे. याउलट संगीतातील नाद किंवा स्वर हा त्यातील फक्त सांगीतिक सार्थकतेची अभिव्यक्ती करतो. भाषिक अर्थ आणि सांगीतिक सार्थकता या दोन भिन्न गोष्टी आहेत. ही सार्थकता म्हणजे सांगीतिक अनुभूती होय. भाषिक अर्थाचे प्रयोजन दैनंदिन व्यवहाराबद्दल काही सांगणे हे असते आणि आजूबाजूच्या वस्तू, घटना किंवा दृश्ये यांतून ते निर्माण होते. स्वर हा या धोपट मार्गाला सरळ सरळ बाजूला टाकतो आणि आपल्याला थेट उच्च अशा पातळीवर पोचवितो आणि तरीही त्याचे मूळ शब्दात आणि त्यांच्या अर्थात असते आणि त्यामुळे ते वस्तू, घटना किंवा दृश्य यांतही असते. तेव्हा आपल्याला असे म्हणता येईल की भाषिक शब्द हा विशिष्ट वस्तू, घटना किंवा दृश्य यांचे अभिधान किंवा ' बोधन ' करतो तर स्वर हा त्यातील सार्थकतेचे ' सूचन ' करतो आणि त्यामुळे तो शब्दाप्रमाणे ' नेमका तोच ' असा नसतो. आणि ध्यानात असू द्या की ही स्वराची कमतरता नव्हे तर या वैशिष्ट्यातच त्याची शक्ती सामावलेली असते आणि तिच्या योगानेच तो संगीताला अधिक वरच्या उंचीपर्यंत घेऊन जातो. व्यवहारातील वस्तू, घटना, दृश्ये यांच्या प्रभावाचा त्याच्यावर काही परिणाम होत नाही. ( ही जी स्वराची उभयविध

---

सौजन्य :

गोडसे व्हायोलिन विद्यालय,
नारायण पेठ, पुणे ३०.

शक्ती आहे त्यामुळे त्याला कौशल्याने वळवून त्याचा उपयोग अनेक उद्देशांच्याकरिता एकाच वेळी करून घेता येतो. उदाहरणार्थ, भक्ती, प्रणय, शौर्य, कारुण्य या विविध भावना नाट्यगीत, लावणी, पोवाडा इत्यादीतून अभिव्यक्त करणारा स्वर हा सर्वत्र तोच आहे.)

म्हणजे शब्द हा मध्यस्थाचे काम करतो तर स्वर हा तत्क्षणी थेट अनुभव पोचविण्याचे काम करतो. दुसऱ्या शब्दात सांगायचे तर भावनेच्या उच्च पातळीवर संगीताद्वारे होणारा प्रवास हा थेट स्वरूपाचा असतो तर त्या उंचीवर पोचण्यासाठी साहित्यिक शब्दांद्वारे होणारा प्रवास हा शब्दार्थांच्या इहलौकिक पातळ्या पार करीत होणारा असतो. संगीताला इहलौकिक गोष्टींशी काही देणे घेणे नसते आणि त्यामुळे जगरहाटीच्या चक्रात त्याला मुळीच अडकून राहावे लागत नाही.

## आणि आता ठुमरी

ख्यालाबद्दलच्या वरील विवेचनावरून हे स्पष्ट झाले की आधीच्या ध्रुपदाची ती औरस संतती आहे आणि ध्रुपदातील काही अंगांची पुनर्रचना करून व काहींना छेद देऊन त्याचा घाट बनला आहे. आता आपण ठुमरीबद्दल विचार करू. माझे असे अनुमान आहे की ठुमरी ही आधी काहीशी ख्यालप्रमाणेच गायिली जात असावी. परंतु जीवनातल्या विलासितेची भावना रंगविण्यास तिचे ते रूप कमी पडू लागले आणि त्यामुळे तिला आपले असे एक स्वायत्त क्षेत्र बनवावे लागले. ख्यालातील अंगोपांगांना संक्षेप देण्याचे काम सारखे होत राहिले आणि ही प्रक्रिया पुढे इतकी ठळठळीत बनली की त्यातून तान-क्रिया, अवघड लयकारी, दीर्घ आलापी या सारखी वैशिष्ट्ये कमी झाली आणि त्याची जागा ठुमरीतील शृंगारिक व विलासद्योतक शब्दांना अधिकाधिक उठाव देण्याच्या क्रियेने घेतली. आणि हे करीत असताना त्याने आपला मूळचा सुबद्ध संगीताचा पाया ढळू दिला नाही. ठुमरीचे पद्य भावार्थाच्या दृष्टीने जवळ जवळ ख्यालासारखेच होते परंतु एकंदरीत आलापीचे रूप बदलले आणि शब्दांतील शृंगारिक भाव उकलून दाखविण्यासाठी त्या शब्दांच्या अवतीभोवतीच ती विणली जाऊ लागली. ही प्रक्रिया शब्दाला जास्तीत जास्त बाजूला सारणाऱ्या ख्यालापेक्षा वेगळी होती. त्या काळातील विलासी वृत्तीच्या श्रोत्यांना तृप्त करण्यासाठी ठुमरीतील शब्दांना 'राबविण्यात' येऊ लागले. दुसऱ्या शब्दात अभिजात ख्यालाचा प्रणयभावाने भारलेल्या ठुमरीकडे होणारा प्रवास हा अधिकाधिक

---

सौजन्य :

श्री. रामचंद्र विद्याधर रसाळ,
५, सुयोग कॉलनी, पुणे १६.

भावनिक होऊ लागला. कारण ठुमरीतील अदाकारी शब्दाभोवती केंद्रित झाली आणि त्यातून विरहवेदना, त्यातून निर्माण होणारी मनाची घालमेल, प्रियतमाला भेटण्यात सासू-नणंद यांचा अडथळा या सारख्या प्रणयप्रसंगांच्या विविध छटांना अभिव्यक्ती मिळू लागली.

ठुमरी कशी अस्तित्वात आली याच्या उपपत्तीचा एक धागा आपण पाहिला. दुसरा धागा मंदिर-नृत्याचा होता. मंदिरातील नृत्य देवमूर्तीच्या आराधनेसाठी होत असे. याला पूरक म्हणून ठुमरीचा प्रयोग होऊ लागला आणि त्यात प्रार्थनेसाठी काही हावभावही केले जाऊ लागले. परंतु निष्णात गायकांच्या योगाने त्याला एक आगळा असा कलात्मक रूपबंध प्राप्त झाला आणि ठुमरीतून आंगिक अभिनयाने राधा-कृष्णाच्या प्रणयसूत्रांचे चित्रण होऊ लागले म्हणजेच त्यात ' शृंगारिक अदाकारी 'ला प्रवेश मिळाला. या अदाकारीबरोबरच नृत्यात लयकारीकरिता पदन्यासाचा प्रयोग होऊ लागला, तथापि हा नवा प्रकार प्रासंगिक किंवा नैमित्तिक होता आणि नर्तक किंवा नर्तिकेच्या कलागुणानुसार त्यात रंग निर्माण होत होता. ठिकठिकाणच्या मंदिरांतून रूढ असलेल्या देवदासी-प्रथेनेदेखील ठुमरीच्या विकासाला कमी हातभार लावलेला नाही. कुशल तालवादकाच्या नैपुण्यापेक्षा रूपवती नृत्यांगनांच्या अदाकारीतील सुंदर पदन्यासाद्वारे प्रस्तुत होणारी राधा-कृष्णाची प्रेमकहाणी अधिक आकर्षक ठरणे स्वाभाविकच होते. हेही अगदी संभवनीय आहे की अशा प्रकारची ठुमरी राजेरज-वाड्यांच्या मनोरंजनाकरिता दरबारातही पोचली असणार. आता ठुमरीच्या विकासा-तील एक तिसरा धागा माझ्या मते लोकसंगीतात सापडतो. लोकसंगीतातील रंगढंग आणि हावभाव यांचाही उपयोग या ठुमरी-नर्तकांना झाला असावा. अशा प्रकारे ठुमरीच्या आजच्या स्वरूपाचा विकास या तीन प्रेरणांच्यामधून झालेला दिसतो. वाजिदअलीशहा या अवधच्या नवाबाच्या कारकीर्दीत या ठुमरीचा सर्वाधिक उत्कर्ष झाला असे म्हणता येईल.

ठुमरीच्या दोन शैली अस्तित्वात असलेल्या आपण पाहतो- लखनौ शैली आणि बनारसी शैली. यापैकी बनारसी शैली ही अधिक सौम्य, संयमित आणि उदात्त वाटते तर ' पंजाबी ढंगा ' ला आत्मसात करणारी लखनौ शैली ही अभिव्यक्तीच्या शृंगारिक किंवा उत्तान अंगाला अधिक प्राधान्य देताना दिसते. तथापि या दोनही शैलींचे मूळ अभिजात संगीतातच आहे. अशा तऱ्हेने ठुमरीला ख्यालाच्या बरोबरीने नसले तरी त्याच्या नेमके खालोखाल असे स्थान शास्त्रीय संगीतात लाभले, असे दिसून येते.

---

सौजन्य : सौ. विमलाबाई रा. रसाळ,
५, सुयोग कॉलनी, पुणे १६.

येणेप्रमाणे ख्याल आणि ठुमरी हे अभिजात संगीताचे दोन प्रकार म्हणून आपल्यापुढे येतात. एकात विशुद्ध सांगीतिक अनुभूती हेच साध्य मानले जाते तर दुसऱ्याची दृष्टी मानवी जीवनातील विविध भावनिक आणि इंद्रियविषयक पैलूंना सांगीतिक अभिव्यक्ती देण्यावर केंद्रित झाली आहे. थोडक्यात सांगायचे तर पहिला प्रकार सर्वाधिक आकृतिवादी आहे तर दुसरा तितकाच भावोत्तेजक किंवा खरे तर भावोत्कट असा आहे. यातच आणखी जोडायचे झाल्यास आपण म्हणू की पहिला प्रकार विशुद्ध अभिजात संगीतात मोडतो तर दुसरा भावात्मक ( रोमँटिक ) अभिव्यक्तीला प्राधान्य देतो.

## आजची स्थिती

या संबंधात हेही लक्षात घेण्यासारखे आहे की आजच्या युगात संगीताचे विभाजन ख्याल आणि ठुमरी या दोन भागांमध्ये अगदी स्पष्टपणे होत असलेले दिसत नाही, जसे ते ३०–४० वर्षांपूर्वी होते. याला कारणेही तशी घडलेली आहेत. दुसऱ्या महायुद्धानंतर श्रोत्यांची संख्या फार मोठ्या प्रमाणात वाढलेली आहे. पूर्वीच्या काळी श्रोत्यांमध्ये मध्यमवर्गातील रसिकांचा भरणा अधिक होता. नंतरच्या काळात संगीत हे आर्थिक सुबत्ता असणाऱ्या धनीवर्गाच्या ' फॅशन ' ची बाब बनत चाललेले दिसते. अशा श्रोत्यांचा पगडा ख्यालाच्या सांगीतिक अभिव्यक्तीवर अप्रत्यक्षपणे पडत चाललेला आहे. आणि आजकाल कमीअधिक प्रमाणात ठुमरीच्या शैलीत गायिल्या जाणाऱ्या ख्यालावरून याची प्रचीती यायला हरकत नाही. आज ख्याल भावात्मकच नव्हे तर भावविवश होताना दिसत आहे. दुसऱ्या शब्दात ख्याल आणि ठुमरी यामधील लक्ष्मणरेषा दिवसेंदिवस क्षीण होत चालली आहे. याशिवाय या नावीन्याच्या हव्यासाबरोबरच ख्यालामध्ये इतर वेगवेगळ्या कलात्मक आतिशबाजींचाही उपयोग हीन अभिरुचीच्या गर्दीतील श्रोत्यांना रिझविण्यासाठी होताना दिसत आहे. परंतु हा एक दुसऱ्या लेखाचा विषय होऊ शकेल.

# ३. बंदिशीतून रागांचा आविष्कार

**पं. सी. आर. व्यास ( १९२४ )**
'मौलिक,' २६ स्वस्तिक पार्क
सायन ट्रॉम्बे मार्ग, चेंबूर, मुंबई–७१.

[पं. चिंतामणी रघुनाथ ऊर्फ सी. आर. व्यास हे आजच्या अनेक बुजुर्ग व विद्वान गायक व गुरू यांच्या नामावलीत खूप वरचे स्थान प्राप्त झालेले व्यक्तित्वसंपन्न कलाकार आहेत. त्यांची संगीत साधना विपुल, विविध व प्रदीर्घ आहे. श्री. भातंब्रेकर यांच्याकडून किराणा, पं. मिराशी-बुवा व पराडकरबुवा यांच्याकडून ग्वाल्हेर व पं. जगन्नाथबुवा पुरोहित ऊर्फ गुनीदास यांजकडून आग्रा घराण्याची तालीम त्यांना मिळालेली आहे. ते केवळ गायकच नसून नायकही आहेत. धनकोनी, शिवअभोगी सगेरा यांसारख्या नवीन रागांची त्यांनी निर्मिती केली असून आपले गुरू गुनीदास यांच्या पावलावर पाऊल टाकून 'गुनी जान' या टोपण-नावाने शंभराहून अधिक बंदिशी रचल्या आहेत. तीन वर्षांपूर्वी त्यांच्या एकसष्टीनिमित्त 'राग सरिता' या नावाने या बंदिशींचा संग्रह प्रकाशित झाला आहे. पं. सी. आर. व्यास हे चालते बोलते 'संगीत-कोष' आहेत. बंदिशींचा भरपूर साठा, गायकीवर अद्भुत पकड आणि विद्यादानातील औदार्ययुक्त कौशल्य या त्रयीमुळे ते रसिक व शिष्य या सर्वांमध्ये सर्वप्रिय ठरले आहेत. वरील विषयावर त्यांनी 'गान-वर्धन' करिता दिलेल्या भाषणाचे त्यांनीच तयार करून दिलेले हे लेखरूप आहे.

'बंदिशीतून रागांचा आविष्कार' हा विषय प्रत्यक्ष गायनाच्या दृष्टीने फारच महत्त्वाचा आहे. शास्त्रात रागांचे वादी–संवादी, वर्ज्य–अवर्ज्य, रागाची पकड, आरोह–अवरोह हे सर्व रूप घट्ट चौकटीच्या रूपात दिलेले असते. परंतु या रागांचे गायनाच्या रूपाने प्रस्तुतीकरण जे होते ते बंदिशींच्या माध्यमातूनच. वाग्गेयकारांच्या प्रतिभेला तो तो राग जसा भावतो त्याप्रमाणे बंदिशीतील शब्दांच्या आधारे ते त्या रागाची

एक आकृती सादर करतात आणि गायक त्याच आकृतींचा आपल्या गायनात विस्तार करतात. हे सर्व होत असताना कलानिर्मितीच्या प्रतिभापूरित प्रेरणेमुळे अनेक वेळा रागांच्या शास्त्रीय चौकटीपेक्षा वेगळा असा त्या रागाचा आविष्कार होत असतो आणि तरीही रंजकता आणि रागाचा रूपबंध यात काही बिघाड झाला आहे असे साक्षेपी रसिकांनाही वाटत नाही. याचे रहस्य हे की हा सर्व आविष्कार बंदिशींच्या माध्यमातून होत असतो. हिंदुस्थानी संगीतात ' बंदिश ' या वस्तूला सर्वाधिक प्राधान्य दिले गेले आहे ते याचमुळे. याच उपपत्तीचा सोदाहरण उहापोह पं. सी. आर. व्यास यांनी केला आहे. ]

कै. संगीताचार्य बाळकृष्ण बुवा इचलकरंजीकर यांनी महाराष्ट्रात शास्त्रीय संगीत अर्थात् ख्याल गायन आणले. बाळकृष्णबुवांचे संगीताचे शिक्षण ग्वाल्हेर घराण्याचे मूळ पुरुष उस्ताद हस्तू खाँ यांचे नामवंत शिष्य पं. वासुदेवबुवा जोशी, यांच्याकडे झाले. बाळकृष्णबुवांना हद्दू खाँ यांचासुद्धा सहवास झाला होता, त्यामुळे बुवांच्या ख्याल गायनात अत्यंत सुंदर व लक्षणीय अशी भर पडली. त्यामुळेच महाराष्ट्रात ग्वाल्हेर गायकीचा बव्हंशी प्रचार झाला. ग्वाल्हेर गायकी महाराष्ट्रात अत्यंत प्रिय झाली. बाळकृष्णबुवांना शिष्यसुद्धा असे मिळाले की, त्यांनी बुवांकडून घेतलेली ही ग्वाल्हेर गायकी आत्मसात करून भरभराटीस आणली, नावारूपास आणली. बाळकृष्णबुवांच्या शिष्यगणात पं. विष्णू दिगंबर पलुसकर, पं. अनंत मनोहर जोशी, पं. नीलकंठबुवा, पं. चाफेकरबुवा, पं. मिराशीबुवा असे अनेक रथी–महारथी असल्यामुळे त्या काळात ग्वाल्हेर गायकी अत्यंत लोकमान्य अशी झाली होती. ग्वाल्हेर गायकी व्यतिरिक्त दुसरी कुठलीही गायकी रसिकांना आवडत नसे.

## गायकी व बंदिशीची तालीम

साहजिकच असा प्रश्न निर्माण होतो की, असे काय भव्य दिव्य त्या गायकीत होते की त्याचा एवढा पगडा रसिकांच्या मनावर बसला होता ? आपण त्याचा थोडा सखोल दृष्टीने विचार करू. ग्वाल्हेर ख्याल गायनात विशेष महत्त्व कशाला असेल तर त्यात गायल्या जाणाऱ्या बंदिशींना. पूर्वीच्या काळी राग–गायन विशेष शिकविले जात नव्हते तर ख्याल गायन अर्थात बंदिशींचे गायन जास्त शिकविले जात

---

सौजन्य : श्रीमती निर्मला नामजोशी,
राजश्री निवास, देवाची आळंदी, पुणे.

असे. बंदिश शिकल्यानंतर ती बंदिश कुठल्या रागातली आहे हे विचारण्याचे धाडस त्या वेळच्या शिष्यवृंदात मुळीच नव्हते. रागाचे नाव विचारले तर गुरुजनांची अवकृपा होत असे. गुरुजन रागावत असत व म्हणत, 'तुला रागाचे नाव काय करायचे, शिकवितो ती चीज (ख्याल) नीट पाठ कर.' अशा परिस्थितीत त्या-वेळच्या संगीत शिकणाऱ्या विद्यार्थ्यांच्या मनात दुसरा काही विचार येऊ शकत नसे. ज्या ज्या बंदिशी गुरुजन शिकवीत त्या त्या उत्तम तऱ्हेने जशा शिकविल्या तशा पाठ करणे, पुनःपुन्हा त्या घोकत राहाणे याशिवाय दुसरा मार्ग त्यांच्याजवळ नव्हता. आणि याच मार्गाने ते अभिजात संगीताचे मानकरी ठरले, 'श्रीमंत' झाले. एक एक रागामध्ये अनेक विलंबित ख्याल, छोटे ख्याल, विविध अंगांनी नटलेले, असे भरपूर सांगीतिक साहित्य त्यांना मिळाले. त्यामुळे राग कोणताही असो, त्या रागाचा आविष्कार ते बंदिशीच्या माध्यमातून करत असत.

पूर्वीच्या काळी शास्त्रीय संगीत हे जनताभिमुख नव्हते, तर त्या कलेला पूर्वी राजाश्रय होता. मोठमोठे संस्थानिक आपल्या पदरी उत्तम कलावंत नोकरीस ठेवत असत. हेतू हा की संगीतकला चांगल्या प्रकारे जोपासली जावी. त्यांनी पदरी ठेवलेल्या उत्तम कलाकारांकडून संगीत कला पुढच्या पिढीला जशी आहे तशी मिळावी. याचाच एक भाग म्हणून शागीर्द सुद्धा या उत्तम कलाकारांच्या पदरी राहून त्यांच्याकडून तालीम घेत असत. त्यांच्या पोषणाची जबाबदारीसुद्धा त्या त्या संस्थानिकांनी स्वेच्छेने घेतलेली असे. त्यांची तालीम देण्याची पद्धत अशी होती की, त्यात नवे-जुने असा भेदभाव नव्हता. सर्व विद्यार्थ्यांना एकाच वेळेला तालीम दिली जात असे. त्याचा एक फायदा असा होत असे की, जे नवीन विद्यार्थी असत त्यांना येनकेन प्रकाराने जुन्या शिष्यां-बरोबर येण्याकरिता नेहमीच प्रयत्नशील राहावे लागत असे. अर्थात हा प्रयत्न म्हणजे जुन्या शिष्यांना जे जे ख्याल शिकवून झालेले आहेत ते त्यांच्याकडून शिकून पाठ करणे. अशा रीतीने वर्षानुवर्षे त्यांचे अध्ययन अखंड चालू असावयाचे. त्या वेळच्या शिष्यगणात परस्पर आदर व प्रेम असल्यामुळे त्यांच्यामध्ये ही ज्ञानाची देवाणघेवाण फार आनंदाने होत असे. त्यामुळे प्रत्येक शिष्य आपल्याजवळ जास्तीत जास्त ख्याल भरणा पाहिजे हे मनात ठेवून ते मिळविण्याकरिता जेवढे म्हणून कष्ट करावे लागतील ते करण्याची जिद्द बाळगून असे. त्याच्या विद्येचा मोठेपणा त्याच्याकडे असणाऱ्या ख्यालाच्या संख्येवर असे. ज्याच्याकडे असंख्य निरनिराळ्या ख्यालाचा भरणा, तो अत्यंत मोठा गवई समजला जात असे.

---

सौजन्य : श्री. राजस साठे, सौ. मनीषा साठे,
८७०/२ अ 'रसिक', डे. जिमखाना, पुणे ४.

आता आपण याचविषयी जरा पुढे जाऊन विचार करू. आपण प्रथम राग यमनच घेऊ या. या रागात पुढील बंदिशी साधारणतः प्रसिद्ध आहेत :–(१) ‘ए री लाल मिले जिये रूप सुंदर राजेंद्र राजा जगलवाला ’– ही झाली स्थायी. ह्या स्थायीच्या समेची जागा पंचम–रिषभची संगती स्पष्ट दाखविते. अर्थात ह्या ख्याल गाताना ही संगती वारंवार आलापचारी करताना गायली गेली पाहिजे. जसे ‘पग, परे, निरेगरे’ गमप, पपरे, निरेगरे, निरेसा. ह्या पुढे समेची जागा जशी ‘प रे’ ही संगती दाखविते त्याचबरोबर गंधार पण कसा त्या संगतीबरोबर जोडला गेला आहे ते आपणास दिसून येईल. उदा. परे ग, मग परे ग निरेगम परे ग, धमपरे ग, इत्यादी स्वरावली रागाचा आविष्कार करण्यात मदत करतात व रागाचे माधुर्य वाढवितात. त्याचप्रमाणे हा भाग जेव्हा येतो तेव्हा मध्यसप्तकातल्या ‘सा’ पासून मंद्र सप्तकातल्या पंचमापर्यंत मींड आहे. तर ही ‘सा–प’ची मींड रागाचे भव्यत्व व सौंदर्य वाढविणारी अशी आहे. त्याचप्रमाणे श्रोत्याच्या मनाची पकड घेणारी अशी आहे. आता अंतरा सुरू करताना कसा सुरू करावा असा प्रश्नच राहत नाही. ह्या ख्यालाच्या अंतऱ्यात ‘जा जा को भवर सो,– प ग प ध पप सां’ अशीच सुरुवात आहे. त्यामुळे कलाकाराला अंतरा कसा सुरू करावा किंवा त्याचे आलापी गायन कसे करावे हा प्रश्नच पडत नाही. गाणारा ह्या संगतीचा जेवढा उपयोग करून घेता येईल तेवढा घेणार. त्यानंतर ख्यालामध्ये घेतले जाणारे आलंकारिक स्वर पाहा. ह्या ख्यालाच्या ‘ए री लाल’ हे शब्द गाताना ‘एरी’वर येणारे जे स्वर येतात ते धमप हे आहेत की ज्यांच्यामुळे, ख्यालाची रंगत वाढते. आता आपण दुसरा प्रसिद्ध ख्याल घेऊ या ‘बनरे बलैया’ ह्या ख्यालाची सम ही ‘लै’ ह्या अक्षरावर येते. ही अलंकारिक अशी जागा आहे, जसे ‘पधपम’ ही अलंकारिक स्वर संगती पुनःपुन्हा गायक गाऊ शकतो. रागाची रंगत वाढविणारी ही स्वरसंगती आपल्याला ह्या ख्यालात मिळते. ह्याच ख्यालात स्थायीच्या पुढील भागात ‘काज सुहागकी’ यात रिषभ–पंचम संगती येते. या संगतीचा प्रयोग वारंवार या रागात होतो. ही संगती रागाची रंजकता वाढविते. दुसरे प्रसिद्ध ख्याल म्हणजे ‘कह सखी कैसे करिये’, ‘पटतोरे कवन’, ‘भज हरी नाम’, ‘जीयो करो कोय’ असे छोटे, बडे ख्याल आहेत. यांच्यामधून यमन रागाला अनेक स्वरसंगतींचा साज चढला आहे. यांच्या योगाने त्या रागांचा आविष्कार करावा तितका थोडाच वाटू लागतो.

**छायानट**

आता आपण राग छायानट घेऊ या. या रागात प्रसिद्ध असे बरेच ख्याल आहेत. (१) काहे मोरी बाटिली पिया प्यारे वार डारे हो। कौनसी बात तुमसे कही कवन ॥ ह्या स्थायीची सुरुवात मध्य सप्तकाच्या षड्जापासून होते नंतर पंचमाची अलंकारिक संगती व नंतर समेवरची मध्यमाची जागा, मुखड्याची जागा अशी येईल— 'सासा पधमप'–काहे मोरी बा...त्याचप्रमाणे 'पिया प्यारे' याचे स्वर 'पम म रे सा' असे आहेत. नुसते स्वर गाइले तर जागा केदार रागाची वाटते. पण ख्याल गाण्याच्या ओघात ती छायानटाची संगती आहे अशी खात्री होते. ह्या ख्यालाच्या अंतऱ्यात 'सुनियन सुनीकर' (गमपनि, सा, रे सा) अशी स्वरांची योजना आहे. त्यामुळे श्रोत्याला बिहागाचा भास होणे साहजिकच आहे. पण त्याच्या पुढील भागात येणारी संगती ती बिहागाची छटा नाहीशी करते. त्याच्या व्यतिरिक्त अजून बऱ्याच स्वर–संगती अशा आहेत की त्या गाऊन दाखविल्या तर एक निराळाच आनंद मिळतो. वरील ख्यालात समेची जागा शुद्ध मध्यमावर आहे. आता त्याच रागातली 'नेवरकी झनकार' ही बंदिश घेतली तर आपणास असे आढळून येईल की, बंदिशीची सुरवात तार षड्जापासून होते व समेची जागा शुद्ध मध्यमावर येते. त्यामुळे वरच्या म्हणजे तार षड्जापासून मध्यमापर्यंत प्रवास कसा होतो व तो रागाच्या आविष्काराला कसा पोषक होतो हे आपणास दिसून येईलच. तिसरी बंदिश 'एरी अब गूँदे लावो री मालनिया' या बंदिशीची सुरुवात पंचमाची ग्रेस नोट घेऊन होते व समेची जागा मध्य षड्जावर आहे. यात रागाचा पंचमापासून षड्जापर्यंतचा प्रवास हा या रागाचा आविष्कार करण्याला अत्यंत उपयुक्त असा आहे. चौथी बंदिश 'तन मन धन सब इनपर वारूँ' ह्या बंदिशीची सुरुवात मंद्र सप्तकाच्या पंचमापासून होते व समेची जागा रिषभावर (शुद्ध) ठेवली आहे.

स्थायीच्या शेवटी 'पिया प्यारा' या शब्दावर जी स्वर संगती येते ती येणेप्रमाणे– 'म रे ऩि सा ध ऩि सा' ही संगती छायानटामध्ये फारच कमी प्रमाणात एकण्यात येते. परंपरागत चीजा (बंदिशी) जशाच्या तशाच ज्याला मिळाल्या तोच या स्वरसंगतीचा वापर करून छायानट रागाच्या आविष्कारात भर टाकील. आता पाचवी बंदिश 'ए करत हो मोसे नेहाकी झूटी बतियाँ बनाए'—या बंदिशीत खूपच नवीन नवीन संगती आहेत. प्रथम या बंदिशीची उठावण मध्यमापासून होते.

---

सौजन्य : डॉ. हेमन्त द. आपटे,
१३४/४/१७, अशोक नगरजवळ, पुणे ७.

नंतर सम पुनः रिषभावर येते. काही स्वरसंगती अशा आहेत– ' सा ध नि प सा ध-सा.' ' सा नि ' येथे निषाद थोडा दीर्घ आहे. त्याचा काही निराळाच परिणाम होतो व रागाचा एक वेगळा आविष्कार प्रत्ययास येतो. रे नि सा अशी स्वरसंगती एक निराळाच आनंद देऊन जाते. सहावी बंदिश ' पनना बिरी बनाये रखवाए ' याची-उठावण ' सा ध प ' असून मुखड्यालाच अशी स्वरसंगती आहे. त्यामुळे रागाच्या आविष्काराला अजून एक स्वरपुंज मिळाला. त्यामुळेच ख्याल भरणा रागाच्या आविष्कारामध्ये फार महत्त्वाचा आहे आणि त्यासाठी बंदिशीतील विशिष्ट स्वरसंगतींचा खूपच उपयोग होऊ शकतो.

## भैरव व तोडी

आता आपण एक सकाळचा अगदी प्रसिद्ध असा राग भैरव घेऊ या व त्यातील बंदिशींचे वैचित्र्य पाहू या. पूर्वीच्या काळी रागाचे आरोह अवरोह क्वचितच शिकवले जात. बहुतेक छोट्या ख्यालपासूनच शिकविण्यास सुरवात होत असे. ' कन्हैया तुम निठुर भए द अब नंदुलारे ' ही स्थायी भैरव रागात परंपरेने आलेली आहे. या बंदिशीचे वैशिष्ट्य म्हणजे या बंदिशीची सम एक अलंकारिक स्वर पुंज घेऊन येते ती अशी--' कन्हैया :-- ध ध पम प.' तसेच बंदिश गाण्याच्या ओघात शुद्ध मध्यमावर जरा जास्त वेळ घेऊन ही जागा येते. त्यावरून शुद्ध मध्यम किती प्रबल व महत्त्वाचा आहे हे दिसून येईल. वास्तविक भैरव रागात वादी–संवादी कोमल धैवत व कोमल रिषभ आहेत. पण तेवढ्यानेच भैरव रागाचा आविष्कार होतो असे नाही, तर मध्यमाचा वापरसुद्धा वादी स्वराएवढाच होतो. त्याला पोषक अशी दुसरी बंदिश अशी आहे–
–' जियरा उनीसो । ना मोरे पियाको पेखत बिन । उनबिन रहिलो न जाए । वारी ऐ माँ ' या स्थायीची समच मुळी शुद्ध मध्यमावर आहे. त्यामुळे रागाचा आविष्कार करताना हा शुद्ध मध्यम वारंवार येणार व भैरव रागाची प्रतिमा सतत दाखवीत राहणार. त्याचप्रमाणे बंदिशीत येणाऱ्या काही अलंकारिक जागा ' रे रे सानिसा ' ' ध ध पम प ' ' निसांरेरे सां नि सां ' ह्या सुंदर स्वरपुंजाचा सातत्याने उपयोग करून भैरव रागाचा आविष्कार फार उत्तम तऱ्हेने करता येतो. आता भैरव रागातील तिसरी प्रसिद्ध बंदिश अशी आहे–' तोरी बारी फूल रही । बरन बरन के फूल वाहू । बल जाऊँ तोरे राजनऽ ' ह्या बंदिशीची सम कोमल रिषभावर आहे, म्हणजे बंदिशीच्या मुखड्याचे निराळेपण लागलीच जाणवते. त्याचप्रमाणे पंचमावरून रिषभावर

---

सौजन्य : संगम मेटल अँड इंजिनीयरिंग प्रा. लि.,
पुणे ३७.

येणे ही वैचित्र्यदायक स्वरसंगती बंदिशीत आहे. पण त्याने काही श्री रागाचा भास होत नाही तर भैरव रागाचा एक निराळा आविष्कारच येथे दाखविला गेला आहे. चौथी बंदिश ' बालमुवा मोरे सैंया सदा रंगीले.' या बंदिशीची सुरवात मध्यमापासून होते व त्याचे दीर्घ उच्चारण करून सम धैवतावर ठेवली आहे. याचा अर्थच हा की मध्यम व धैवत हे दोन्ही स्वर भैरव रागाचा आविष्कार करण्यात फार मोठी किमया करतात. यातीलच प्रसिद्ध छोटा ख्याल ' प्रभु दातार ' या बंदिशीची सम पण शुद्ध मध्यमावरच आहे. आणि सुरवात पण शुद्ध मध्यमानेच आहे. हे एवढ्याच करता सांगावयाचे की आपण नेहमी भैरव रागाचे वादी-संवादी धैवत व रिषभ मानले आहेत पण बंदिशीच्या आधारे आपणास मध्यम सुद्धा किती प्रबल आहे हे दिसून येईल, व भैरव रागाच्या आविष्कारात किती मोठी भर हा मध्यम स्वर घालतो, हे ध्यानात येईल.

ह्या पारंपरिक बंदिशी पूर्वी ज्या लयीमध्ये शिकविल्या जात ती लय आज राहिलेली नाही. वर्तमानाची लय खूपच विलंबित झाल्यामुळे त्या बंदिशी जशाच्या तशा गाणे फारच कठीण झाले आहे. सत्तर पाऊणशे वर्षांपूर्वी एका ठराविक लयी-मध्ये ह्या बंदिशी गायल्या जात. ती लय म्हणजे आजच्या काळातली द्रुत लयच म्हणावी लागेल. आणि अशा लयीमध्ये बंदिशी शिकविल्या गेल्यामुळे पूर्वीच्या विद्यार्थ्यांना त्या जशाच्या तशा लवकर पाठ होत असत आणि एका रागामध्ये अनेक बंदिशी शिकता येत असत व तशा त्या शिकवल्याही जात असत.

आता आपण प्रसिद्ध तोडी राग घेऊ या. या रागात अनेक बंदिशी आहेत व प्रत्येक बंदिशीमध्ये काहीना काही तरी नावीन्य आहेच. वास्तविक हे सर्व प्रात्याक्षिकांनी आपणास लगेच ध्यानात येईल पण येथे शब्दात प्रगट करावयाचे असल्यामुळे गाऊन दाखविण्याची जी मजा आहे ती निश्चितच येणार नाही. आपण आता तोडी रागातील प्रसिद्ध बंदिश ' अब मोरे राम राम रे बिराम. ' या बंदिशीच्या अंतऱ्यात ' मनरंग हम चेरी तुम शाम ' असे शब्द आहेत. ' तुम शाम ' हे गाताना कोमल धैवताहून एकदम कोमल गंधाराची संगती आलेली आहे. सर्व साधारण तोडीमध्ये तीव्र मध्यम घेऊन गंधाराला स्पर्श करणे सोपे आहे पण एकदम धैवतावरून कोमल गंधार घेणे जरा अवघड आहे. पण प्रत्यक्ष गाताना ती संगती फारच छान लागते की, जी राग आविष्कारात पुनः पुन्हा गाण्यात येते आणि रागाचे सौंदर्य प्रतीत करते. तोडी रागात पंचमचा प्रयोग करताना पुष्कळ वेळा तो अवरोहातच लावावा असा समज आहे. पण

सौजन्य : मॅगमेट इंजिनीयर्स,
६८, पाटील इस्टेट्स, पुणे ५.

काही बंदिशीत त्याचा प्रयोग आरोह-अवरोहात केलेला आढळून येईल. उदाहरणार्थ तोडी रागातील 'को समुझायो रे कहो प्यारे उनीसो। रा मुखकी बतियाँ नैन सलोने जोबना मद मतवारी रे!' ह्यात 'रे सा ग म ग प गमप, धपमग, प मप, ध नि ध मप इत्यादी स्वर आहेत. याचा अर्थ तोडी रागात पंचमाचा आरोहावरोहात मुक्त प्रयोग होतो हे वरच्या बंदिशीवरून सिद्ध होईल. उलट शास्त्राप्रमाणे तोडी रागात आरोहात पंचम वर्ज्य आहे. तसेच स्थायीच्या शेवटी 'मत मतवारी रे' यांचे स्वरीकरण असे आहे- 'सा सा सा सा रे रे रे सा रे ग रे रे धसा' यात मंद्र सप्तकात 'रेध' संगती घेऊन स्थायीचा मुखडा घ्यावयाचा आहे. प्रत्येक वेळेला मुखड्याला येताना हीच रिषभ व मंद्र धैवत यांची संगती कानाला फारच आनंद देऊन जाते व रागाच्या आविष्कारात मोलाची भर टाकते. तसेच या बंदिशीच्या अंतऱ्यात 'नीके शोभत मुहुमदशा' याचे स्वर 'धपम ग मरे मग मरे ग' असे आहेत आणि रागालाप गाताना ह्या बंदिशीतील स्वर-संगतीचा एक निराळा आनंद मिळतो ह्यालाच आपण आविष्कार म्हणतो. तिसरी बंदिश 'सब नित बरजोरी करत रहत नित बोली ठोली प्यारे आपने गाने', या बंदिशीच्या मुखड्यालाच एक छान जागा आहे ती अशी 'रे नि नि ध.' आता रागाचा आविष्कार करताना कलाकार या स्वर संगतीचा सारखा प्रयोग करणार. त्यानंतर 'बोली ठोली' (ग ग रे रे सानि सा नि सा) या बंदिशीतील अशा उत्तम स्वरसंगतींनेच रागाचा उत्तम आविष्कार होतो. आता चौथी प्रसिद्ध बंदिश ध्या. स्थायी-'जा जा रे पथकवा मोरे पिया कहुँ दीजे हो पतिया रे' अंतरा-'तुम उनसू न कैहिये तुमरा खुदा हाफिजे तुमबिन सदारंग अब जरी जात छतिया रे' या बंदिशीची समेची जागा षड्जावरून कोमल धैवत म्हणजे सा वरून एकदम धैवत अशी आहे. आता हा सुरांचा प्रवास कसा करावा ते कलाकारच ठरवितो, व नंतर समेची जागा निषाद घेऊन मध्यमाला स्पर्श करून पुनः धैवतावर विसावतो. नंतर गायक तार षड्ज घेऊन सां नि ध (प) अशा हळुवारपणे पंचमावर थांबतो. ही क्रिया गाण्यातच मजा आहे. येथे निराळा आविष्कार आपण अनुभवतो. तसेच अंतऱ्यात मध्य सप्तकातल्या सा पासून एकदम तार सप्तकातल्या रिषभावर उडी घेतली आहे. अर्थात् हा सर्व भाग प्रात्यक्षिकाचाच आहे. जोड ख्याल म्हणजे तीनताल किंवा द्रुतएकतालातल्या बंदिशीसुद्धा नावीन्यपूर्ण आहेत.

सौजन्य : अनामिक

त्रितालातील ' साँच साँच कीजे अत सुख दीजे ' या बंदिशीचा अंतरा पंचमापासूनच सुरू होतो. वास्तविक तोडी रागात बहुतेक अंतरे तीव्र मध्यम किंवा कोमल धैवतापासून सुरू होतात पण वरील बंदिश पंचमापासून सुरू होते हे नावीन्य. तसाच एक पारंपरिक तराणा ' धीं द्रतन तन देर तना ' पंचमापासूनच सुरू होतो आणि समेला येताना तीव्र मध्यमाची जी जागा येते ती एक वेगळाच आनंद देऊन जाते व रागाच्या आविष्कारात बहुमोलाची भर टाकते. ज्याच्याजवळ एका रागात अनेक बंदिशी तो जुन्या काळात मोठा गायक मानला जात असे, त्याचे कारण एकच की प्रत्येक बंदिश काही तरी नवीन कल्पना देऊन जाते आणि रागाच्या आविष्काराचा परीघ वाढवीत जाते.

## गौड-सारंग व बागेश्री

आता आपण प्रसिद्ध गौडसारंग रागातल्या बंदिशीचा विचार करू. रागाला एक तोंडवळा असतो. प्रत्यक्षात आपण जेव्हा एखाद्या व्यक्तीची आठवण काढतो तेव्हा प्रथम त्याचा चेहरा समोर येतो. चेहरा म्हणजे तोंडवळा. त्या व्यक्तीचे इतर अवयव आपण लक्षात घेत नाही. आपण त्याच्या चेहऱ्यावरून त्याला ओळखतो. तसेच राग गायनात बंदिशीतून त्या रागाचा चेहरा कुठे आहे हे आपल्याला चटकन ध्यानात यावयास पाहिजे. राग गौड सारंग मधील बिलंबित ख्याल आहे :– ' कजरारे प्यारी तोरे नैन। सलोने मद भरे पियाके प्यारे ए री अंजन बिन ' ( कोणी ' अंजन बिन कारे ' असेही म्हणतात ). या बंदिशीच्या मुखड्यातच गौडसारंगाचा चेहरा प्रकट होतो– ' गरे सा गम रे गरे मग '. आता या स्वरसंगतीवर वारंवार गाऊन आपण गौडसारंगाची जाणीव श्रोत्यांना द्यावयाची आहे. तसेच या बंदिशीच्या अंतऱ्यात ' चपलासी चमकत ' यात ' नि ध नि ध सां नि ध नि ध प ' ह्या स्वरसंगती असून सुद्धा त्याचा आविष्कार करण्यास मात्र आपण कचरतो कारण सर्वसाधारण हा राग गाताना असा निषादाचा प्रयोग कमी ऐकण्यात येतो. पण ज्याला ही बंदिश गुरुमुखातून मिळाली आहे तो या स्वर संगतीचा उपयोग करून रागाच्या आविष्कारात भरच टाकणार हे निश्चितच. असाच या रागातील दुसरा ख्याल 'जिन करो लरकैया ' यात समेची जागाच मुळी षड्जावरून एकदम धैवतावर घेतली आहे. काही वेळेला श्रोते विस्मयचकित होतात, की गौडसारंग मध्ये अशी स्वरसंगती घेतली जाते का ?

---

**सौजन्य :** श्री. देवीदास मारुतीराव खरात,
' केदार ' ६३ कन्याशाळा मार्ग, सोलापूर बाजार, पुणे १.

असे प्रश्नचिन्ह त्यांच्यासमोर उभे राहते. पण बंदिशच तशी असल्यामुळे शंकेला वावच म्हणजे जागाच राहत नाही. तिसरी बंदिश 'ए लाज न आवही.' ही बंदिश पण पारंपारिक आहे. या बंदिशीची सुरुवात यमनरागाप्रमाणे होऊन समेला बरोबर वर निर्देश केल्याप्रमाणे गौडसारंगाची स्वरसंगती आली आहे. यमनचा सुरवातीचा भास होऊनही रागात कुठे बिघडले आहे असे वाटत नाही उलट ती स्वरसंगती आविष्कार करण्याकरिता फारच मोलाची अशी भर टाकते. या बंदिशीच्या अंतऱ्याची सुरवात अशी आहे. 'प मं ध–प प–म म ग प सां' (शब्द–नि स ब र न आ) इथे अगदी केदाराचा चांगलाच भास होतो. पण कलाकार आविष्कार करताना त्याचा योग्य तोच उपयोग करून आविष्कारात भर घालीत असतो. त्यातीलच चौथा ख्याल 'रब ध्यान दावे तेंडीं मेंडी दोस्ती जाने सिया रघुपति' (अंतरा) 'राम लछुमन भरत शत्रुघन दान दीयोलंकापति' 'दान दीयो' याचे स्वर असे आहेत मं प नि– धमप. दा न दी यो या स्वर संगतीत तीव्र मध्मय इतका स्पष्टपणे आलेला आहे की त्यामुळे आविष्कारात पण तो तसाच आला, तर काहीच हरकत नाही. त्याचप्रमाणे प्रत्येक बंदिश 'मग रे ग नि रे' या स्वरसंगतीने समाप्त होते किंवा शेवटी ही स्वरसंगती असते. याचा पण रागाच्या आविष्कारात निरनिराळ्या प्रकारे प्रयोग करून भर घालता येते.

आता आपण राग बागेश्रीचा विचार करू. बागेश्री रागात मुख्यतः पंचम स्वराबद्दल निरनिराळी मतभिन्नता आढळून येते. पूर्वीचे गायक बंदिश हे प्रमाण मानून त्याची मांडणी करीत असत. या रागातील प्रसिद्ध बंदिश 'मोहे मनावन आया पीतम सगरी रतियन ग्योतन संग जागौ' अंतरा–'जावो जी जावो सैयां न मिलो। तुमसिन छतियन हुतियन रंग लाग्यो' आता या बंदिशीत 'प ध ध प ध नी' स्थायीमध्ये व 'रें सां नि ध प ध नि ध म' अशा स्वर संगती आल्या आहेत. याचा अर्थ असा होतो की आरोहावरोहात पंचमचा प्रयोग निश्चितच होतो, व त्यामुळे त्या त्या बंदिशीच्या आधाराने रागाचा विस्तार करणे आवश्यक असते. बागेश्रीतील दुसरा ख्याल 'मान मनावे में' या बंदिशीत 'में' या अक्षरावर सम आहे. त्यानंतर तो में तसाच पुढे रे ग म प म या संगतीने जातो. या बंदिशीचे हेच तर महत्त्व आहे. तिसरा ख्याल

---

सौजन्य :

सौ. अनुराधा परांजपे,
१००० / ६९ 'प्रणव' हाऊसिंग सोसायटी, फाटकबाग,
नवी पेठ, पुणे ३०.

'वेलियाखे'. या आणखी एका बंदिशीची सम पंचमावरच आहे. तेव्हा एका रागातील अनेक बंदिशी पाठ असणे याचाच अर्थ त्या रागाची विविध अंगानी ओळख होणे होय.

### जोड राग

जोड राग सुद्धा बंदिशीच्या माध्यमातून गाइले तर ते अतिशय सुंदर रीतीने मांडता येतात. उदा. राग मल्हा केदार. या रागात ज्या बंदिशी परंपरेने आल्या आहेत त्या सर्व बंदिशींमध्ये शुद्ध गंधाराचा प्रयोग प्रकर्षाने जाणवतो पण प्रत्यक्षात काही कलाकार त्या गंधाराला अगदी गौण करून त्याची मांडणी करतात. आपण त्या रागाच्या बंदिशीच बघूया. पहिली बंदिश घ्या. 'ये बसंती पाग पर तो राजा री राजा मान' हा स्थायी असून अंतरा–आहे 'मजा नहीं दिलसे न गुल किते। गुल–इ गूँदे दिखा गोपाल गोरा।' आता या बंदिशीची सुरवातच शुद्ध गंधारापासून झाली आहे. ग म प सा सा ध म॑ प (ये ब सं ती पा) तसेच पुढे 'ग म धमप प ग मप ग म रे निरे सा' अशी स्वरसंगती आली आहे. अंतऱ्यात षड्जावरून एकदम पंचमावर येणे व 'गोपाल गोरा' या अक्षरावर जी स्वरसंगती घातली आहे ती अतिशयच स्वरमधुर व मनाला आनंद देणारी अशी आहे. बंदिशीची सम पण तशीच आकर्षक आहे. आता दुसरी बंदिश स्थायी 'सौदंरमा हियानी को हिये आशक मानु भावत न पूछिये' अंतरा–'दुख सुख अपा सानू आखनी को लिये। सदारंग–तारन मिलगुछ करतार सी मीलगुछ आशका मानु भावत न पूछिये बंदिशीची सम मंद्र सप्तकातल्या शुद्ध मध्यमावर आहे. त्याचप्रमाणे 'मगरेसा' अशी सरळ स्वर-संगती पण आलेली आहे. 'सा सा नि ध नि ध सा, मग रे निसा ध नि ध नि सा' अशा सुंदर सुंदर स्वरसंगती पण त्या बंदिशीत आलेल्या आहेत, ज्या रागाच्या आविष्कारात भर टाकतात. तिसरी बंदिश अगदी प्रसिद्ध आहे. स्थायी–'आचरा–मोरा हूँ बामनी। तू लंगर तुरक वर जिन छुवो' अंतरा आहे :– 'अनेक बात कर बैंया मरोरीहूं का कीनो तुरक बरा जिन छिवो।' या बंदिशीची सम मंद्रातल्या धैवता-वर आहे त्याचप्रमाणे 'पनिसारे धनि धनि सा' अशा स्वरसंगती बंदिशीत असल्यामुळे त्याचा आविष्कारात फार उपयोग करून घेता येतो. आता चौथी बंदिश 'थारा गुन मानोगी' ही घेऊ : या बंदिशीची सम मध्य सप्तकातल्या रिषभावर

---

सौजन्य : श्री. सिद्धार्थ एकबोटे,
प्लॉट नं. २२, 'नीलांबरी' तुळशीबागवाले कॉलनी, पुणे ९.

आहे. ही एक अजून स्वरसंगती मिळाली. संपूर्ण बंदिशीची ज्यांना तालीम मिळाली आहे त्यांना किती तरी रागांच्या नवीन नवीन स्वरसंगती मिळतात व त्यायोगे रागाचा आविष्कार उत्तम तऱ्हेने करता येतो.

येथे मला आवर्जून असे सांगावयाचे आहे की आविष्कार तुम्ही कुठल्या तरी आधाराने करत असता व तुम्हाला निरनिराळ्या बंदिशी येत असतील तर तुम्हाला असे आधार जास्त मिळून तुम्ही तो राग आत्मविश्वासाने गाऊ शकाल व त्यात संपूर्णता आणू शकाल, नावीन्य भरू शकाल.

सौजन्य :

सौ. उषा मेहेंदळे,
३१/१ मेहेंदळे गॅरेज, पुणे ४.

# ४. नर्तन आणि संगीत

## ( कथक नर्तन आणि हिंदुस्थानी शास्त्रीय संगीत )

**रोहिणी भाटे ( १९२४ )**
१२५६ शिवाजीनगर, पुणे ४.

[ नृत्यपंडिता श्रीमती रोहिणी भाटे यांचे नाव आज नृत्यक्षेत्रात एक तपस्वी बुजुर्ग कलाकार म्हणून सर्वतोमुखी आहे. कथक नृत्याच्या साधनेत त्यांनी तीन तपाहून अधिक तपस्या केली आहे— कथकच्या लखनौ संप्रदायाचे महनीय गुरू पं. लच्छू महाराज यांच्याकडे १२ वर्षे व जयपूर शैलीचे पं. मोहनराव कल्याणपूरकर यांजकडे १५ वर्षे. नृत्याबरोबरच त्यांनी संगीताचीही साधना केलेली असून साहित्य-लेखनातही आपली योग्यता प्रमाणित केली आहे. मी इझाडोरा ( भाषांतरीत ) व माझी नृत्यसाधना हे त्यांचे ग्रंथ सर्वपरिचित आहेत. त्यांच्या विस्तृत शिष्या-परिवारामध्ये अनेकांनी स्वतंत्र कार्यक्रम व मार्गदर्शनात आपली प्रगती सिद्ध केली आहे. भारतात व भारताबाहेर रंगमंचीय, कार्यक्रम, दिग्दर्शन, भाषणे इत्यादी अनेकविध कार्यामध्ये श्रीमती भाटे सदैव मग्न राहिलेल्या आहेत. संगीत नाटक अकादमी पुरस्कार ( १९७९ ) व महाराष्ट्र राज्य पुरस्कार (१९७७) त्यांना मिळणे हे सुस्वाभाविकच आहे. ' बेबीताई 'चे नृत्यकौशल्य रंगमंचावर पाहणे हा एक सर्वग्राही कलात्मक अनुभव असतो. प्रस्तुतचा विषय हा त्यांच्या मूलग्राही चिंतनाची साक्ष पटवणारा आहे.

नृत्य आणि संगीत यांचा पारंपरिक संबंध हा एक सखोल अभ्यासाचा विषय आहे. नृत्याच्या जन्मापासून संगीताशी त्याचा संबंध कसा जडला, तो कसा विकसित झाला आणि आज त्याची स्थिती काय आहे याचा ऐतिहासिक व कलाशास्त्रीय दृष्टिकोणातून वेध घेण्याचा प्रयत्न या लेखात केलेला आहे. ' नृत्याला संगीताची आवश्यकता खरोखरीच

आहे काय?' असा एक प्रश्नही येथे निर्माण केला असून त्याचे उत्तरही तितक्याच मार्मिकपणे दिले आहे. ]

आदिमानवाच्या काळापासून आजतागायत ज्या कलांची वाढ एकीसोबत एक अशी झाली आहे, आणि ज्या कलांच्या अशा एकसमय आणि एकत्रित वाढीला व उत्क्रांतीला पाश्चिमात्य विचारांचा किंवा अनुभवांचाही अपवाद होऊ शकत नाही, अशा 'नर्तन' नि 'गायन' या कलांना 'वादन' (तत, सुषिर, घन, अवनद्ध)–कलेसह शास्त्रकारांनी 'संगीत' या संज्ञेत गोवून घेतले आहे, आणि त्यानुरूप 'नृत्यं, गीतं, तथा वाद्यं त्रयं संगीतमुच्यते।' अशी त्याची व्याख्या केली आहे.

चित्र, शिल्प, साहित्य, नाट्य, नर्तन, आणि संगीत अशी ललितकलांची सर्व-साधारण गणती होते, तेव्हा 'नर्तन' आणि 'संगीत' यांच्या कलास्वरूपांचा इतर कलांप्रमाणेच स्वाभाविकतः वेगळा विचार होत असतो. तरीही समग्र ललित कुलातल्या या शेवटी उल्लेखिलेल्या दोन कलांची एकमेकींशी काही विशेष जवळीक आहे, असे आपल्याला जाणवतेच. या वस्तुस्थितीला शतकानुशतके चालत आलेल्या 'नर्तन' नि 'गायन' या कलांच्या एकत्रित आविष्काराची भारतीय परंपराच केवळ कारणी-भूत आहे, की या कलांच्या मूलभूत स्वरूपात आणि आविष्कारात एकाद्या अथवा अनेक समान गुणवैशिष्ट्यांचे अस्तित्वही आपणाला या कलांमधील आंतरिक नाते पटवायला कारण आहे, याचा शोध घेणे आवश्यक आहे. यासाठी प्रथमतः नर्तन कलेच्या उगम–उद्भवाचा नि विकासाचा आणि पुढे गायन नि वादन या कलांशी जडलेल्या त्याच्या संबंधांचा थोडाफार मागोवा घेणे सयुक्तिक ठरावे.

जगात जिथे जिथे म्हणून मानवाचा वावर आहे, तिथे तिथे प्राकृतिक किंवा संस्कारित रूपात विविध ललितकलांचा संचार हा आढळतच असतो, कारण त्यांची निर्मिती आणि त्यांचे आवाहन, दोन्हीही निसर्गसिद्ध असते. त्यातही इतर कलांपेक्षा नर्तनाचे मानवाशी अधिक जिव्हाळ्याचे नाते आहे. बोली भाषेसारखे, एक दुसऱ्याशी संवाद करण्याचे साधन मानवाच्या तोंडी सर्रास रुळण्यापूर्वी त्याच्या अंगोपांगांचे 'चलनवलन' हीच गोष्ट त्याच्या हाती, किंवा 'हातीपायी' म्हणू, होती या विधानाची सत्यता स्वयंसिद्ध आहे. 'चलनवलन ही गोष्ट मानवाला शोधून काढावी लागलेली नाही, किंवा अपघाताने अथवा योगायोगाने तिचा शोध लागला असण्या-चाही संभव नाही. फार काय, मानवाच्या जन्मापासून त्याचे वागणे लक्षात घेतले असता, त्याच्या जिवंतपणाचे प्राथमिक लक्षणच मुळी 'चलनवलन' असते, हे

---

सौजन्य :

वी. एस्. टी. एजन्सी,
३२७ / B हेमू कलामी गार्डन, पुणे १७.

मान्य करावे लागेल. आरंभी ते निर्हेतुक असते, आणि त्या पाठीमागची प्रेरणा निसर्गक्रमाला अनुसरताना दिसते. काही काळ या चलनवलनाचा विकास पूर्णतया नेणीवेनेच चालू असतो. जाणीवेचा उद्‌भव होऊ लागल्याक्षणी मात्र निर्हेतुक चलन-वलनाबरोबर सकारण आणि साभिप्राय चलनवलनही होऊ लागते.

अंगोपांगांचे अकारण चलनवलन म्हणजे भूतमात्राच्या चैतन्यरूपात गृहीत असलेले ‘ स्फुरण ’ म्हटले, तर सकारण चलनवलनाच्या मुळाशी भावप्रकटनाची ‘ ऊर्मी ’ असते, असे म्हणता येईल. यानंतर हळूहळू या चलनवलनाचा एकसारखा आणि पुनः पुनः वापर करण्याने एकप्रकारची ‘ तंद्रा ’ निर्माण होते, नि या तंद्रेच्या अवस्थेचा उपयोग आपल्या सुप्त आकांक्षा जागृत करून त्यांचे एक प्रकारच्या ‘ शक्तीत ’ रूपांतर करण्याकडे होऊ शकतो, याचे भान बहुधा आदिमानवाला आले, आणि एका प्राथमिक ‘ नर्तना ’ चा जन्म झाला. ज्यांच्या प्राकृतिक कृपेवर, आणि अनुक्रमे काल्पनिक दयेवर मानवी जीवनातल्या प्रत्येक क्षणाची सुखरूपता अवलंबून होती, त्या पंचमहाभूतांना आळविण्याखातर केले जाणारे हे नर्तन पुढे आदिवासींच्या जीवनात नित्यनेमाचा एक विधीच ठरले. जीवनाच्या सर्वांगांना व्यापून असलेल्या ‘ अवकाश ’ किंवा ‘ दिक् ’ आणि ‘ ताल ’ या तरल नि सनातन तत्त्वांची एका विशिष्ट गोचर स्वरूपात आदिमानवाला ओळख पटली, ती काळाच्या या टप्प्यावर, त्यामुळे एका बाजूने नर्तनात प्रतीकात्मक आकार आले– कक्षेत असणाऱ्या ‘ अवकाशा ’ चा सहेतुक वापर आला, आणि दुसऱ्या बाजूने लयबद्धता निर्माण झाली– म्हणजेच कक्षेत असणाऱ्या ‘ काला ’ ची सहेतुक मांडणी होऊ लागली.

‘ अवकाश ’ आणि ‘ काल ’ या सनातन तत्त्वांच्या जाणीवेपाठोपाठ मानवाला झालेले आणखी एक भान म्हणजे ‘ नाद ’ तत्त्वाचे. वेगवेगळ्या आवाजांच्या नि ध्वनींच्या स्वरूपात मानवाला या ‘ नाद ’ तत्त्वाची ओळख तोवर झालीच होती. ह्या ओळखीचाही सहेतुक वापर होऊन प्राथमिक ‘ गायन ’ नि ‘ वादन ’ निर्माण झाले, आणि नैसर्गिक चलनवलनातून अस्तित्वात आलेल्या नर्तनाला या घटकांची द्विविध जोड मिळाली. आदिवासी नर्तनातून लोकनर्तनापर्यंतचा नि लोकनर्तनातून जानपद-नर्तनापर्यंतचा विकास होईतो नर्तन, गायन, वादन या त्रिविधि घटकांचा जो एकजीव मेळ झाला, तो पौर्वात्य नि विशेषतः भारतीय नर्तनात आजतागायत कायम आहे. नर्तनातल्या क्रियांत, आकृतिबंधांत, लयबद्धतेत अनुक्रमे सफाई, डौल, विविधता

---

सौजन्य : श्रीमती सरलाबाई कोरटकर,
D–२०५, कर्झन रोड अपार्टमेन्टस्., कस्तुरबा गांधी मार्ग.
नवी दिल्ली १.

आणि चोखपणा हे गुण ज्या प्रमाणात वाढले, त्या प्रमाणात गायनवादनातले कौशल्यही वाढत गेले; मात्र काही अवधीनंतर आपापले वेगवेगळे माध्यम- त्या माध्यमाला जुळेशी साधने नि आपली उपजत स्वायत्तता ओळखून गायन नि वादन या कला त्यांच्या स्वतंत्र नि 'केवल' स्वरूपात प्रकट झाल्या. तरीही नर्तनकलेचे स्वरूप संकीर्णच राहिले, आणि तशाच स्वरूपात ते कला या पदवीपर्यंत जोपासले गेले। विकासाच्या ज्या टप्प्यावर नर्तन, गायन, वादन यांचा एकमेळ झाला, आणि त्या मेळाला 'संगीत' ही संज्ञा प्राप्त झाली त्या टप्प्यावरही इतर दोन कलांपेक्षा नर्तनालाच वादन नि गायन यांच्या अपेक्षेने संकीर्ण अस्तित्व लाभले आणि शतकानुशतके ते तसेच टिकून राहिले.

विसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धापासून झटपट बदलणाऱ्या सामाजिक आणि सांस्कृतिक परिस्थितीला सामोरे जाण्याच्या प्रक्रियेत आपल्या आविष्कारात कालसमांतरता आवर्जून अंगिकारणाऱ्या इतर ललितकलांचा मार्ग नर्तनकलेनेही अंगिकारणे अगत्याचे आहे, अशी निकड पुरोगामी विचाराच्या नर्तन कलाकारांना जसजशी भासू लागली, तसतशी नर्तनाविष्काराच्या सतत बदलत्या प्रयोजनांची चाहूलही त्यांना लागली. आता ह्या प्रयोजनाचे स्वरूप केवळ देवतारंजन अथवा लोकरंजन राहिले नाही- त्यात व्यष्टी-समष्टीचा आत्माविष्कार नि सौंदर्याची धारणा, या आजच्या विचार-दृष्टिकोणांची भर पडली. अर्थातच अशा व्यापक मिती असलेल्या कलाप्रयोजनाच्या सिद्धीला आवश्यक असा नर्तनाबद्दलचा समग्र विचार आता नर्तनाच्या साधन माध्यमाच्या विचाराला वेढून राहू लागला- पर्यायाने नर्तनाच्या प्रदर्शनात विशेष महत्त्वाचा सहभाग असणाऱ्या आणि म्हणून एक विशेष स्थान प्राप्त झालेल्या गायन-वादन व साहित्य याही कलांचा नर्तनातील सहयोग किती प्रमाणात आवश्यक, त्यांचे अस्तित्व कितपत श्रेयस्कर, परिणामकारक, हेही प्रश्न धसास लागणे अगत्याचे झाले. प्रस्तुत लेखात वरील संदर्भात नर्तनाचे गायनवादनाशी असलेले संबंध पडताळून पाहण्याचाच प्रपंच केला जाणार आहे. विषयात खोल शिरण्यापूर्वी या लेखन प्रस्तावाच्या आरंभीच उपस्थित केलेल्या नर्तन-वादन-गायन या कलात्रिपुटीमधील समान गुण वैशिष्ट्यांचा शोध घेण्याचा प्रश्न आपण 'अवकाश' आणि 'काल' या आदि तत्त्वांसहित 'नाद' तत्त्वाच्याही मूलभूत संदर्भाच्या आधारे सोडवून पाहू. अर्थात् हा शोध किचकट वाटेल, गूढ वाटेल, तरीही सार्थ ठरेल, असे मला वाटते.

---

सौजन्य :

श्रीरंगकला निकेतन,
'शिवगिरी', १६, शहा कॉलनी, तळेगाव दाभाडे,
पुणे ४१०५०७,

विज्ञाने, दर्शने आणि इतरही अनेक मूलगामी मानवी जीवनांगे व्यापून दशांगुळे उरणाऱ्या ‘ काल ’ नि ‘ अवकाश ’ या तत्त्वांचे अस्तित्व ललित कलांच्या आविष्कारात ठोस किंवा सूक्ष्म रूपाने जाणवत असते हे आपण जाणतोच. संगीतात ते कसे, नि किती, ते पाहणे अगत्याचे आणि वेधक आहे.

**अवकाश** : प्राचीन नाट्यशास्त्रीय ( नर्तन हे नाट्याचे एक अंगच मानले जाई. ) विचारात स्पष्टपणे केलेल्या नोंदींच्या रूपात ‘ अवकाश ’ अस्तित्वात धरला नसला तरी नर्तनाच्या विचारात आणि क्रियेत ‘ अवकाश ’ आपल्या त्रिमितींसह अनुस्यूत असायलाच हवा–असतोच. गायन आणि सुषिर व तत् वादन यात तो सूक्ष्मरूपाने नांदतो. उदा. रागदारीच्या आरोही–अवरोही आलापात, बढतीत आणि मींड, तान या अलंकारात ‘ उंची ’ ही मिति असून ‘ ऊर्ध्व ’ व ‘ अधः ’ या दिशा आहेत, तर मुरकी, खटका इत्यादीत एका केंद्रबिंदूस धरून अनुक्रमे चार व तीन सुरांची भूमी-समांतर अशी वर्तणूक आहे. गमकी तान या एका अलंकारात भूमि-समांतर आणि लंबसमांतर अशा दोन्ही मितींना स्वरस्पर्श केल्याचा भास होतो.

अवनद्ध आणि घन या वाद्यांच्या गणतीत खोळ, मृदंग, तबला, पखवाज, मंझिरा, झांज, करताल इ. वाद्ये येतात. त्यांपैकी तबला, मृदंग ( उ. भारतीय पखवाज ) इत्यादींना शाई किंवा कणिक यांचा मुखलेप असल्याने पाटाक्षरांची विविधता आणि त्याच प्रमाणात नादमाधुर्य या गुणांचा लाभ झालेला आहे. यांच्या नादात्म भाषेतील अक्षरांच्या चढउतारपूर्ण नादातून ‘अवकाश ’ अत्यंत सूक्ष्म रूपाने डोकावत असतो.

**काल** : ‘ काल ’ हे तत्त्व तर या तीनही कलांच्या आविष्कारांना तोल, रेखा, माप, चौकट देणारे आणि पर्यायाने सौंदर्य निर्माण करणारे, म्हणून अत्यंत प्रबल आहे. नर्तनाच्या प्रांतात खरे म्हणजे वर्चस्व अवकाशतत्त्वाचे हवे (जसे ते पाश्चात्य आधुनिक नृत्यात आज आहे ) पण परंपरेने ते कालतत्त्वाचे आहे. नर्तनात ‘ काल’ ठोस रूपाने ‘ ताल ’ या संज्ञेच्या स्तरावर आणि लयकारीच्या सूक्ष्म स्वरूपात ‘ लय ’ आणि ‘ ताल ’ यांच्या सहकार्याने वावरतो. ‘ लय ’ नि ‘ ताल ’ या दोन्ही संकल्पनांना नर्तकांच्या लेखी फार खोल अर्थ आहे. आणि त्यामुळे या संदर्भातली त्यांची जाण आणि त्यांचा प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष अनुभव, दोन्हीही खोल नि सूक्ष्म असतात–असावे लागतात.

गायन आणि सुषिर व तत-वादन यांच्या प्रांतातही नर्तनातल्याप्रमाणे ‘ काल ’ हा

---

सौजन्य : सिंल्ला प्रेस,
३७, कडोल्कर वाडी, तळेगाव दाभाडे, पुणे ४१०५०६.

'ताल' रूपाने आधारभूत असला तरी त्याचे अस्तित्व नर्तनातल्याएवढे प्रबळ नाही. या कलाप्रकारातून 'लय' अनुस्यूतपणे खेळत असली तरी तिची सततची जाणीव आणि नर्तनातल्याप्रमाणे तिची व्यापक आणि खोल अनुभूती गृहीत आहेच असे नाही.

घन आणि अवनद्ध या वादन प्रकारातून मात्र उपरोक्त जाणीव नर्तनातल्या-प्रमाणेच किंबहुना थोडी अधिक तीव्रही असू शकते, असे म्हणता येईल.

**नाद** : 'नाद' हे तत्त्व गायन व तत नि सुषिर वादन यात 'स्वर' आणि त्याच्या अनुषंगाने येणाऱ्या 'सप्तक', 'स्वरावली', 'रागरूप' इत्यादि संकल्पनां-तून संक्रांत होत असताना दिसते.

नर्तनात सतत गृहीत धरलेली गायन–वादनाची साथसंगत बाजूला ठेवली, तर हेच तत्त्व एकसुरी नादमाधुर्याच्या निर्मितीशी निगडित असल्याचे जाणवते–तरी कथकमधील बोलपढन्त, किंवा कथकव्यतिरिक्त इतर शास्त्रोक्त नृत्यशैलींच्या प्रदर्श-नाच्या दरम्यान नट्टुवनारांनी केलेली पढन्त यात संगीतात्मतेचा प्रत्यय येतो आणि पावलांभोवतीच्या नूपुरांच्या रुणझुणीची त्यात भर पडते. अवनद्ध व घन वाद्यांचेही असेच आहे. गायनाच्या पद्धतीने नव्हे परंतु पाटाक्षरांच्या भाषा विशेषातील नाद-माधुर्यामुळे, नर्तनातल्याप्रमाणे या वादनातही नादात्मतेचा अनुभव येतो. अशा तऱ्हेने 'अवकाश–काल–नाद' या तत्त्वत्रयीशी सूक्ष्मत्त्वाने अगर ठोसपणाने संवाद साधणाऱ्या नर्तन, वादन, गायन या कलांखेरीज चित्र, शिल्प, साहित्य या कलां-मध्येही अवकाश (स्थल) नि काल सापेक्षता असते, परंतु नाद–सापेक्षता नाही, आणि नाट्यकलेतल्या वाचिक अभिनयाला गद्यातील नियत नादमयतेव्यतिरिक्त नादाचा परिसस्पर्श असण्याची आवश्यकता कमी आहे. म्हणून चित्र, शिल्प, साहित्य, नाट्य या कलांची गणना 'संगीत' या संज्ञेत दिली नसावी.

सारांश, नर्तनात, गायनात नि वादनात 'अवकाश– काल– नाद' या तत्त्वांचे कमीअधिक प्रमाणात जाणवणारे अस्तित्त्व आणि एक सूक्ष्म आंतरिक संवाद असतो, किंवा या तीनही कलांना आतून एकत्र सांधणारा गुणविशेष हा नादात्म–सांगी-तिकता ( musicality ) हा आहे, असे पूर्वोक्त यक्षप्रश्नाचे उत्तर नोंदवून आपण पुढे जाऊ शकतो.

गायनवादनाच्या साहचर्यातून नर्तनाला काय लाभ होऊ शकतो, ह्या मुख्य

---

सौजन्य :
'स्वरांगण'
भालेराव कॉलनी, तळेगाव स्टेशन, पुणे ४१०५०७.

विचाराला भारतीय पद्धतीने स्पश करण्यापूर्वी पाश्चात्य कलावंतांचे या बाबतीतले प्रयोग आणि अनुभव लक्षात घेण्याजोगे आहेत. नर्तनाच्या संदर्भात गायन–वादन म्हणजेच साथसंगीत पाश्चात्यांनी किमान पाच प्रकारांनी योजलेले आढळते.

१ ) नर्तन दिग्दर्शक आणि संगीत दिग्दर्शक यांनी एकाच विषयवस्तूचा एकसमय एकत्र विचार करून निर्माण केलेले नर्तन आणि संगीत, २ ) नर्तनप्रकार आधी रचून मग संगीत दिग्दर्शकाकडून त्यासाठी करवून घेतलेली संगीतरचना, ३ ) आधी तयार असलेल्या संगीतबंधाचा उपयोग करून घेऊन त्याच्या आधाराने निर्मिलेला नर्तनबंध, ४ ) एका बाजूस नर्तन आणि दुसऱ्या बाजूस संगीत, यांची रचना वेगवेगळी स्वतंत्रपणे करून प्रयोगाच्या आयत्या वेळेसच त्यांचा एकत्रित प्रयोग ( मर्स कनिंगहॅम या अमेरिकन नर्तकाने आणि केज या अमेरिकन संगीत दिग्दर्शकाने असा प्रयोग केलेला आहे, ) ( ५ ) नर्तन विशेषाचा आराखडा प्रथम कायम करून, त्याच्या प्रकृतीशी आणि प्रयोगक्षमतेशी जुळेल अशा पूर्वरचित संगीतबंधाचा शोध घेऊन, त्यातही थोडी जुळवाजुळव आणि तांत्रिक करामत योजून ते नर्तन आणि ते संगीतबंध यांचे एकत्रित सादरीकरण.

यातल्या पहिल्या प्रकारात नर्तन व संगीत यांना बरोबरीचे महत्त्व असते, तर दुसऱ्या प्रकारात नर्तन मुख्य आणि संगीताचे स्थान गौण ठरते. तिसऱ्यात संगीत प्रमुख आणि नर्तन पार्श्वभूमीस, चौथ्या प्रकारात कधी संगीत प्रमुख तर कधी संगीतच परिणामकारक ठरण्याची शक्यता गृहीत असते. पाचव्या प्रकारात मात्र पाश्चात्यांच्या अनुभवानुसार देखील नर्तन आणि संगीताचे हे अपूर्व नाते विलक्षण अनपेक्षित असा अनुभव देऊन जाते. तो विडंबनात्मक, उपहासात्मक ताण किंवा चमत्कृती निर्माण करणारा किंवा निरर्थकता, वैफल्य अशा भावनांचा प्रत्यय देणाराही असू शकतो !

वरीलपैकी ४ थ्या व ५ व्या प्रकारांना अगदी नवे नवे सृजनात्मक नर्तन प्रयोग करणाऱ्याही भारतीय नर्तकांनी अजून स्पर्श केलेला नाही. मात्र हे प्रयोग अवश्य करून बघण्यासारखे आहेत. यामुळे आशयाच्या कक्षा विस्तारण्याचे मोठेच कार्य मार्गी लागू शकेल, अशी माझी धारणा आहे. बाकीच्या तीन तऱ्हांच्या संदर्भातला संगीताचा उपयोग आणि वापर आपणास नवीन नाही.

पाश्चात्य विचार मनापाठीमागे अध्याहृत ठेवून आता कथक नि त्या शैलीचे

---

सौजन्य : दि राज ट्रान्सपोर्ट कंपनी,
नाशिक फाटा, कासारवाडी, पुणे.

साथीचे संगीत यांचे परस्पर संबंध पडताळून पाहणे हा पुढील मुद्दा आहे.

उत्तर प्रदेशातल्या मथुरा, नाथद्वारा येथील मंदिरा–देवळांतून सतत गुंजणाऱ्या कथाकीर्तनांतील लोकसंगीतापासून ते ध्रुपदधमार शैलीच्या शास्त्रोक्त संगीतापर्यंत, सर्व पद्धतीच्या संगीताशी कथकचे पूर्वापर नाते होतेच, परंतु पुढे ऐतिहासिक स्थित्यंतरातून संस्कृतिसंकराला सामोरे जावे लागण्याच्या सुखदुःखांमुळे ख्यालगायनाची छाया असलेल्या ठुमरी, दादरे, गझल इत्यादी संकीर्ण प्रकृतीच्या सुगम शास्त्रीय संगीताशीही कथकचे नाते जुळले गेले. या संगीताचे स्वरूप आणि कथक नर्तनाच्या प्रस्तुतीतील योगदान, हे या शैलीच्या वेगवेगळ्या पैलूंच्या मांडणी नि मागणी यांना अनुसरून थोडे थोडे बदलत गेले. तरीही तो बदल कधीही जाचक वाटला नाही, उलट बदलत्या नर्तनाला–तंत्राला नि भावाला तो पूरकच ठरला !

भारतीय नृत्यशैलींचे ‘ नृत्त ’ [ भावदर्शनाची अपेक्षा नसलेले रेखा, आकृतिबंध यांनी नटलेले असे नर्तन ] आणि ‘ नृत्य ’ [ रस, भाव, व्यंजना यांनी युक्त असलेले भावदर्शनपर नर्तन ] असे दोन वैशिष्टयपूर्ण प्रयोगपैलू आहेत; हे सर्वविश्रुत आहे. कथकशैली या दोन्हीही बाजूंनी अत्यंत समृद्ध आहे.

कथकमधील ‘ नृत्ता ’ची मांडणी थाट– आमद– परण – तोडेतुकडे – तिहाई – तत्कार, अशी विलंबित लयीकडून चढत्या श्रेणीने प्रथम मध्यलयीकडून द्रुत लयीकडे सरकत असताना संगतीच्या नगम्याचे ( कवनाचे ) अथवा लहेऱ्याचे कार्य काय असते ? नगमा मुख्यतः वातावरण निर्मिती करीत असतो. एक सांगीतिक माप देत असतो, असे माप, की जे त्याच्या स्वरविशेषांच्या माध्यमामुळे तालवाद्यापेक्षा वेगळ्याच तऱ्हेने लयीचे एक अतिरिक्त भान नर्तकाला देत असते. हा नगमा रागगायनाच्या नियत वेळाही जेव्हा लक्षात घेतो, तेव्हा वातावरणाला एक वेगळीच समाधानता लाभते. मध्यलयीला पोहोचता पोहोचता नगमा–तालमापन करण्याबरोबरच प्रकृतीनेच तुटक असलेल्या तोडे–तुकड्यांच्या बंदिशींनी युक्त असलेल्या नृत्यमैफिलीची एकरूपता सांभाळण्याचे आणि तीत संगती ठेवण्याचे महत्त्वाचे कार्य करतो. द्रुत लयीत तालमापन करीत असतानाच नगमा हा तानपुऱ्यातून सतत स्रवणाऱ्या स्वरवर्तुळाप्रमाणेच एक स्वरवर्तुळ बनतो.

नृत्तातील सरगम, त्रिवट, तराणे इ. प्रकारात संगीताचे कार्य अधिक व्यापक असते. नियुक्त रागाचे वातावरण आणि त्या रागाचा भाव हा या संदर्भात नृत्त-

सौजन्य :

दि राज ट्रान्सपोर्ट कंपनी,
नाशिक फाटा, कासारवाडी, पुणे.

विशेषात संक्रांत होतो, एवढेच नाही तर या रचना पूर्वरचित बंदिशी असल्याने, त्यातून नृत्ताला एकप्रकारचे संगीत-सूचन लाभते. असे सूचन कधीमधी बंदिशीच्या मींड, मुरकी, खटका, तान, गमक या विविध स्वरालंकारातूनही होते, आणि त्यामुळे नर्तनक्रियेला एक अधिक सौंदर्य परिमाण लाभून जाते.

तराणा आपल्या भाषेमुळे लयकारीचे सूचन–भावन करतो. बंदिशीतली मर्मस्थानेही वेगवेगळ्या नृत्तभावांचे पोषण करतात. तराणा नाचताना बोलबनावाकडे कल बनतो, त्या मानाने सरगममध्ये उपज अंगाचा प्रभाव कमी दिसतो, परंतु सरगमीतील स्वरस्थानांच्या आरोही-अवरोही स्वरूपांमधून नर्तनक्रियांना दिशा मिळू शकते.

कथकच्या ‘ नृत्य ’ विभागात शब्दाविना आणि शब्दाधारित, म्हणजे आलापयुक्त गायन आणि गीत, असे दोन विभाग पडतात. त्यामध्ये ठुमरी, भजन, दादरा, यांच्या बंदिशींची मूळ कर्णमधुरता नि अर्थमधुरता, तसेच या बंदिशींचे उत्तम आणि साभिप्राय, भावपूर्ण गायन यांचा नृत्याच्या यशस्वितेत खूपच वाटा असू शकतो. मात्र या बंदिशींच्या धुना– म्हणजे स्वरमेळ आणि त्यांचे तालांकन सोपस, मधुर, साधे, सरळ नि सहज असावे असा एक नृत्यक्षेत्रातला अलिखित संकेत आहे.

कथकशैलीचे अध्वर्यू स्व. पं. बिंदादीनमहाराज यांच्या नृत्यासाठीच रचलेल्या ठुमरी–भजन–अष्टपदी–दादरे इ. बंदिशी या दृष्टीने आदर्श आहेत. त्यात भरपूर प्रमाणात संगीतात्मता असली, तरी त्या कूट नाहीत, अलंकारप्रचुर नाहीत– वाजवीपेक्षा अधिक लक्ष आपणाकडे ओढून घेण्याचा अपराध या बंदिशींकडून कधीही घडत नाही.

‘ नृत्त ’ आणि ‘ नृत्य ’ या नर्तनविशेषांनी बनणारी जी नर्तनभाषा, म्हणजेच नर्तनकलेचे जे माध्यम, तिचे मूळ अधिष्ठान ‘ अवकाश ’ व वाहन ‘ काल ’ हे आहे. नाद ही नर्तनाला एक अतिरिक्त मिती आहे– तिचे सौंदर्य नर्तनसौंदर्याला पूरक आहे, परंतु अत्यावश्यक नाही. अर्थातच नादतत्त्वावर आधारित असलेले गायन वादन यांचा नर्तनाशी मेळ जमवला न जमवला तरी नर्तनाची स्वायत्तताही स्वयंसिद्धच आहे. वस्तुस्थिती अशी असली, तरी परंपरेने निर्माण केलेले नर्तनकलेचे विविधांग–विभूषित प्रदर्शन इतके आकर्षक आहे की तेज कोंदणाचे, की रत्नाचे असा प्रश्न ते प्रदर्शन पाहणाऱ्या रसिकाला कित्येकदा पडावा। आणि समजून उमजून संगीताच्या भुलभुलैयात रुतून बसायलाच आवडावे ! आहे काही याला उपाय ?

---

सौजन्य : श्री. पुरुषोत्तम दत्तात्रय अंबिके,
३२/१–६ अ, एरंडवणा, मनोलीकर बिल्डिंग, पुणे ४.

# ५. समग्र गायकीच्या शोधात.....

–पं. धुंडिराज भालचंद्र तथा राजाभाऊ देव ( १९१७ )
११३०, सदाशिव पेठ, पुणे ३०.

[ पं. राजाभाऊ देव हे संगीतक्षेत्रात गाजलेलं नाव आहे. गेली ५५ वर्षे त्यांची संगीतसाधना चालू आहे. आणि आज सत्तरीनंतरही त्यांचा जोम कायम आहे. त्यांच्या संगीतशिक्षणाची भरीव सुरुवात पंढरपूर येथे गुरुवर्य जगन्नाथबुवा पंढरपूरकर यांच्याकडे होऊन त्यानंतर ग्वाल्हेर येथे पं. राजाभैया पूछवाले, देवास येथे उस्ताद रजबअलीखांसाहेब आणि त्यानंतर मुंबईस प्रो. बी. आर. देवधर यांच्याकडे त्यांना तालीम मिळाली. या अध्ययनक्रमात इतर अनेक माननीयांच्या सहवासाचा योग त्यांना प्राप्त झाला. सुमारे २० वर्षे भारतभर त्यांचे गायनाचे कार्यक्रम झाले. पुढे जयपूर विश्वविद्यालयांतर्गत वनस्थली विभागात स्नातकोत्तर विद्यार्थ्यांना त्यांच्या मार्गदर्शनाचा लाभ मिळाला. आज पुणे येथे प्रगत विद्यार्थ्यांना संगीताचे प्रशिक्षण देण्याचे त्यांचे कार्य चालू आहे. ‘ समग्र गायकी ’ हा राजाभाऊ देव यांचा एक निदिध्यासाचा विषय आहे. संगीतसाधना करीत असताना व संगीताचे प्रस्तुतीकरण करताना गायकाने त्यासंबंधीचा सर्वंकष विचार मनात बाळगून संगीतातील सौंदर्यनिर्मितीसाठी ज्या सर्वगामी मूलभूत तत्त्वांची जोपासना करणे आवश्यक आहे त्यासंबंधी त्यांचे अनुभवसिद्ध विचार या लेखात त्यांनी मांडले आहेत. ]

ललितकलांतील मूलतत्त्वे, त्या कलांचा परस्परसंबंध, कलेची मूळ धारणा, अभिव्यक्ती व अनुभूती या सर्वांच्या प्रस्तुतीकरणाचा हेतू, साधने, आंतरिक विचार निरनिराळ्या घराण्यांतील कलाकारांचा प्रस्तुतीकरणाचा दृष्टिकोन यांचा वेध घेता घेता कलानिर्मितीस असणारी मूळ वैचारिक बैठक, कलात्मक आनंद निर्माण होण्यास कारणीभूत असणारी सौंदर्यदृष्टी, त्या सौंदर्याची मूलगामी असणारी अनेक

तत्त्वे व त्या तत्त्वांचा कलात्मक अभिव्यक्तीशी असणारा अतूट संबंध यावर हा लेख आधारित आहे. कलेच्या अभिव्यक्तीचे माध्यम आवाज, या आवाजाचा लगाव, त्याची व्याप्ती व सीमा यांचाही परामर्श घेण्याचा माझ्या परीने मी प्रयत्न केला आहे. येथे माझ्या समग्र सांगीतिक अनुभूतीच्या सर्वंकष दिशेचा विचार मांडण्याचा प्रामाणिक प्रयत्न मी केला आहे. परंतु या लेखात माझ्या अनुभूतीची सर्वव्याप्ती किंवा सर्व कक्षा समाविष्ट आहे असा माझा बिलकुल दावा नाही. माझी सांगीतिक अनुभूती, अभिव्यक्तीची लालसा व संपूर्ण चौफेर गायकीतील अनेकविध अंगांचा व तत्त्वांचा मागोवा घेण्याचा हा यथासंभव प्रयत्न होय, अर्थात् समग्र गायकीच्या शोधात...

संगीत, साहित्य, चित्र, शिल्प, वास्तू या ललितकलांमध्ये संगीत कलेचे स्थान सर्वोच्च मानले जाते. ज्या कलेच्या अभिव्यक्तीमध्ये बाह्य साधनांची कमीत कमी मदत आवश्यक असते, जिची सूक्ष्मता गहन असते, तसेच जी सर्वव्यापी असते व प्रत्यक्ष-संवाद प्रस्थापित करते ती कला सर्वोच्च– असे बहुतेक विद्वानांचे मत आहे. वर उल्लेखिलेल्या ललित कलांमधे साहित्य व संगीत या दोन कलांच्या अभिव्यक्तींची साधने पूर्णतः अमूर्त आहेत हे आणखी एक वैशिष्ट्य. साधनांच्या या अमूर्ततेची परिसीमा संगीतकलेत प्रकर्षाने दिसून येते. साहित्य व संगीत यांव्यतिरिक्त इतर कलांच्या अनुभूतींचा साक्षात्कार मूलतः भौतिक परिस्थितीशी निगडीत आहे. साहित्य व संगीत या दोन्ही कलांचा उगम [–अर्थात् भाषा व शब्द यांचा ] नादातून होत असला तरीही साहित्यकला ही सर्वांशाने भौतिक परिस्थितीपासून पूर्णतः वेगळी होऊ शकत नाही. संगीतकला ही मात्र आस्वादण्यास भौतिक स्थितीमधून एका वेगळ्याच विश्वामधे पोहोचवते–नेऊन सोडते, व त्यामुळेच संगीताला दैवी कला [ Divine art ] असे संबोधले होते. प्लेटोने 'सर्व कला या वास्तवाची नक्कल करणाऱ्या आहेत.' असे म्हणून संगीताला मात्र विशेष मान्यता दिली आहे. नादातूनच उत्पन्न झालेल्या या साहित्य व संगीत या दोन्ही कला असल्या व सर्व कलांचे उद्दिष्ट व कार्यसिद्धी एकच असली तरीही त्यांचा पुढील प्रवास भिन्न दिशांनी होतो.

ललितकलांचा हेतू, उद्देश व कार्य यांविषयी भारतीय व पाश्चात्य तत्त्वज्ञांची मते थोडीशी भिन्न आहेत. भारतीय तत्त्वज्ञांनी रससिद्धी हे ललितकलांचे अंतिम कार्य मानलेले आहे. तर पाश्चात्य तत्त्वज्ञांनी सौंदर्यनिर्मिती हे कार्य स्वीकारले आहे. ललितकलांतील सौंदर्याच्या अनुभूतीमुळे वास्तविक रससिद्धीच होत असते. परंतु या रसाविष्काराची किंवा रससिद्धीमुळे होणाऱ्या अनुभूतीची फारशी चिकित्सा केलेली

सौजन्य : श्री. यशवंत कुबेर,
४४/३–८ सुरेख हौसिंग सोसायटी, एरंडवणा, पुणे ४.

पाश्चात्य तत्त्वज्ञानात आढळत नाही. थोडक्यात सौंदर्य हे साधन व त्याद्वारे रससिद्धी हेच कलेचे साध्य व कार्य असे म्हणण्यास प्रत्यवाय नसावा. रससिद्धीच्या अवस्थेचे व अनुभूतीचे शब्दांच्या द्वारे वर्णन करणे हे जवळजवळ अशक्यप्राय समजले जावे. किंबहुना भारतीय तत्त्वज्ञांच्या रस या कल्पनेला पर्यायवाची असा योग्य शब्दही इंग्रजी भाषेत आढळणे दुरापास्त आहे.

सर्व ललितकलांच्या अभिव्यक्तींची माध्यमे व साधने ही भिन्न असली तरीही सर्वांचे ध्येय मात्र रसाविष्कार, रसपरिपोष व रससिद्धी हेच होय. सांगीतिक अभिव्यक्तींची साधने स्वर व लय ही होत. वर उल्लेखिल्याप्रमाणे ही दोन्ही साधने पूर्णतः अमूर्त आहेत, असे असूनही कलाकार आपल्या अनुभूतीची सौंदर्यमय अभिव्यक्ती करू शकतो हा खरोखरीच एक चमत्कार आहे. वास्तविक स्वर आणि लय हे दोन शब्द जरी भिन्न असले तरी ही दोन तत्त्वे वेगवेगळी नाहीत. कोणताही नाद हा त्याच्या नियमित आंदोलनामुळेच स्वरत्व पावत असतो. अर्थात स्वर म्हटला की त्यामधे लय अनुस्यूत आहेच. नादातून श्रुती, श्रुतीतून स्वर, स्वरातून राग व लयीतून मात्रा आणि मात्रांचे विभाग व त्यातून सम व काल यांवर आधारित ताल अशा क्रमाने भारतीय संगीताचे स्वरलयीचे अर्थात् राग–तालांचे विश्व निर्माण झाले आहे. मूलतः स्वर व लय अमूर्त असल्यामुळे त्यातून विकसित झालेल्या राग व ताल या पूर्णतः भारतीय कल्पना अखिल विश्वाच्या संगीतसृष्टीमधे पूर्णतः अजोड आहेत. अशा अमूर्त साधनांच्या द्वारे कलाविश्व निर्माण करणारा साधक कलाकार व त्याचे मर्मज्ञ श्रोते यांना या कलेच्या द्वारे वेगळ्या विश्वात विचरण करीत असल्याची अवस्था प्राप्त होते. याच अवस्थेला रससिद्धीची अवस्था असे म्हणता येईल.

रस या शब्दाचा सूक्ष्म विचार करता, हे ध्यानात घेतले पाहिजे की साहित्यातील नवरस व संगीतातील रस हे पूर्णतः वेगळे आहेत. पुन्हा एकदा हे नमूद करावे लागेल की साहित्यातील नवरसांचा संबंध हा भौतिक स्थितीशी संलग्न असतो. पण संगीताच्या संदर्भात सांगीतिक रस किंवा आनंद रस हाच एकमेव होय. ज्याप्रमाणे शुभ्र रंगामधे इतर सर्व रंगांचे अस्तित्वच विलीन झालेले असते, तद्वत् संगीतातील आनंदरसाचे आहे. या आनंदरसाची निर्मिती, प्राप्ती व अनुभूती यामागे कोणती तत्त्वे आहेत याचा शोध घेणे महत्त्वाचे आहे. भारतीय संगीतातील राग व ताल या दोन तत्त्वांच्याद्वारे जी असीमित सौंदर्यदृष्टी निर्मित केली जाते त्यामागील प्रेरणा व तत्त्वे यांचे विवेचन करण्याचा माझा अल्पसा प्रयत्न आहे. याच ठिकाणी प्रथमतः

---

सौजन्य : श्री. गणेश श्रीधर वैद्य,
४२५, अ, 'जानकी' पुणे १६.

हे नमूद केले पाहिजे की मी पूर्णतः हिंदुस्थानी अभिजात संगीताचाच विचार करणार आहे. ही तत्त्वचर्चा मुख्यतः वादन किंवा नृत्य यापेक्षा गायनावर आधारित अशीच राहील. कंठगत स्वराचा स्पर्श हा प्रत्यक्ष (direct) व व्यापक सर्वस्पर्श असल्यामुळे अर्थातच ही चर्चा मुख्यतः गायनावर आधारित आहे.

स्वरांचे मूलतःच सिद्ध असलेले रंजकत्व तसेच लयीच्या नियमितपणाच्या प्रवाहात समर्पित होण्याची नैसर्गिक अभिलाषा कोणत्याही संगीताच्या रसग्रहणाला पर्याप्त होऊ शकते. परंतु अभिजात संगीताच्या निर्मितीला व रससिद्धीला यापेक्षा पुष्कळच वेगळे काही लागत असते. हे आणखी वेगळे काही म्हणजे पूर्वसूरींची अनुभवसमृद्धी, कलाकाराची त्याच्या तपस्येतून निर्माण झालेली सौंदर्यदृष्टी व कलामर्मज्ञांची सतत अभ्यासाने व श्रवणभक्तीने आकलन करण्याची आस्वाददृष्टी, याची परिणत अवस्था, यालाच रससिद्धी म्हणावयाचे. या सौंदर्यकल्पनांची चर्चा करण्याआधी कलेच्या काही व्याख्यांचा आपण थोडक्यात विचार करू.

'कला ही नित्यनूतन असते–' (Art is always a new creation)

'कला अशा मनोदृश्याची अभिव्यक्ती आहे की जिचे अस्तित्वच सर्वथैव स्वतः-सिद्ध आहे.' –(Art is an expression of a vision which has existance of its own)'

'कला ही मानवाच्या अंतरंगातील मंगलमयी कल्पनांची व जाणिवांची उत्स्फूर्त अभिव्यक्ती होय.'

कोणत्याही कलेची सर्वथैव परिपूर्ण अशी व्याख्या अशक्यप्राय असली तरीही वरील व्याख्यांच्या संकलनाने कलेची सम्यक कल्पना येणे सोपे व्हावे.

नावीन्य, प्रमाणबद्धता व एकात्मता [novelty, proportion & unity] हे सौंदर्य निर्मितीचे मुख्यतः तीन आधारस्तंभ मानले जातात. या तत्त्वांच्या आधारावर संगीतांतर्गत सौंदर्यनिर्मितीचे विश्लेषण करण्याचा येथे प्रयत्न आहे. कलेच्या व्याख्येप्रमाणेच सौंदर्याचीही परिपूर्ण व्याख्या करणे हेही अशक्यप्राय मानले जाते. तरीही स्थूलरूपाने माझ्या माहितीप्रमाणे सर्वमान्य नसली तरीही बहुमान्य अशी व्याख्या केली गेली आहे. ती अशी Any person, any thought, any institution or any thing that creates pleasurable sensetions in our mind is beautiful. अर्थात्, 'कोणतीही व्यक्ती,

**सौजन्य :** सौ. वासंती वसंतराव घोडके,
नीरा स्टेशनसमोर, मु. पो. नीरा, ता. पुरंदर, जि. पुणे.

विचार, संस्था अथवा असे काहीही की ज्याच्या चिंतनामुळे किंवा दर्शनामुळे मानवाच्या अंतःकरणात आनंदमय ऊर्मी निर्माण होतात, तेथे सौंदर्य विलसते.' सौंदर्याची ही व्याख्या स्वीकारल्यानंतर अभिजात संगीतक्षेत्रातील कलाकार आपले गुरुपरंपरेतील अध्ययन, सांगीतिक तपस्या व प्रतिभेचा स्पर्श याद्वारे आपल्या सौंदर्यकल्पना रसिकांपर्यंत कशा पोचवितो व त्यात वरील सौंदर्यनिर्मितीच्या निकषांचे आपणास कितपत व कसे दर्शन होते ते पाहू. आपण अभिजात संगीतकलेविषयी येथे विवेचन करीत असल्यामुळे त्या संदर्भात दोन महत्त्वाच्या व्याख्यांचाही आपणास आधार घेणे क्रमप्राप्त आहे. १ ] अभिजात संगीतकला ही एक आर्जित कला आहे [ Classical music is an acquired art ] २ ] अभिजात कला अशी कला आहे की जिच्यामागे प्रदीर्घ परंपरा, काही स्वीकृत मानदंड व समयाच्या कसोटीवर टिकून रहाण्याचे सामर्थ्य असते.

कलात्मक सौंदर्यमय अभिव्यक्तीची परिणती रससिद्धीमधे होणे हे कुठल्याही कलेचे व कलाकाराचे अंतिम ध्येय असते. या संदर्भात संयम, सूचकता व प्रासादिकता हे गुण प्रमुख मानले जातात. याव्यतिरिक्त वर उल्लेखिल्याप्रमाणे नावीन्य, प्रमाणबद्धता आणि एकात्मता हे तर कलेच्या सौंदर्याभिव्यक्तीचे आधारस्तंभ आहेत. त्याचप्रमाणे अनपेक्षितता, उत्कंठा, अकस्मातता, अपेक्षापूर्ती, विरोधाभास, समानाकृती व सुसूत्रता ही सहाय्यक तत्त्वेही मानावी लागतील. या सर्व गुणसमुच्चयाच्या आधारावर कलात्मक सौंदर्यमय अभिव्यक्ती व रससिद्धी अवलंबून असते. या गुणांच्या निकषांवर हिंदुस्थानी अभिजात संगीतातील सौंदर्यमय कल्पना रागविस्ताराच्या प्रक्रियेतून कलाकार श्रोत्यांपर्यंत कशा पोचवतात, हे पाहणे आवश्यक आहे. वास्तविक संगीत ही क्रियात्मक कला असून तीही अमूर्ततेच्या साधनाद्वारे अभिव्यक्त होत असल्यामुळे मनातील विचार शब्दांतून सुस्पष्ट करणे अत्यंत कठीण कार्य आहे याची जाणीव ठेवूनच हे विवेचन करावे लागेल.

हिंदुस्थानी अभिजात संगीताची अभिव्यक्ती ही विविध रागांच्या व तालांच्याद्वारे सिद्ध होते. राग ही वैश्विक संगीतातील अनोखी कल्पना आहे. शुद्ध व विकृत स्वर, वर्ज्यावर्ज्य स्वर, वादी–संवादी स्वर, स्वरांचे अल्पत्व–बहुत्व, संन्यास–विन्यास तसेच लयीच्या विलंबित, मध्य व द्रुत या अवस्था, लयीचे दुप्पट, तिप्पट याप्रमाणे पटीत मापन, तालातील सम, काल इ. अनेक स्वीकृत नियमांच्या आधारावर ही अभिव्यक्ती होते. स्वेच्छेने स्वीकारलेल्या वर उल्लेखिलेल्या अनेक बंधनांतूनच प्रज्ञावंत

---

सौजन्य :

श्री. मधुकर कृष्णाजी पाठक,
१३०७, सदाशिव पेठ, पुणे ३०.

कलाकार अनिर्बंध स्वातंत्र्य उपभोगीत असतो. अर्थात् हे विधान एकप्रकारे विरोधाभासाचेच उदाहरण म्हणता येईल.

गायनाच्या अभिव्यक्तीचे माध्यम मानवी कंठातून परिस्फुटित होणारा व स्वरत्व प्राप्त होणारा नाद अर्थात् संगीतिक परिभाषेतील 'आवाज' असतो. म्हणूनच एका परीने आवाज हे रागप्रस्तुतीकरणाचे माध्यम असले तरीही या माध्यमाचे महत्त्व कमी लेखून चालणार नाही. कलाकारांच्या परिभाषेत या आवाजाच्या माध्यमाच्या उपयोगाला आवाजाचा लगाव ही संज्ञा वापरण्यात येते. या लगावाच्या अंतर्गत त्याचा विशेष परिणामकारक प्रभाव निर्मित करण्याच्या दृष्टीने काही मूल तत्त्वे मानावी लागतील ती याप्रमाणे– निकोप आकार, प्रदीर्घ स्वर, सुस्थिर स्वर, कणस्वर, रागांतर्गत विविध स्वरांची परस्पर आस, गमक, मध्यावकाश (pause) इत्यादी. या तत्त्वांचा अवलंब अत्यंत विचारपूर्वक व सतत अभ्यासाने केल्यानेच आवाजाच्या माध्यमाचा प्रभाव निर्माण होतो. इतर कोणत्याही (अ, इ, ओ, ऊ)–अशा स्वरांपेक्षा 'आ' काराचे महत्त्व संगीतात विशेष मानले गेले आहे. त्याचे कारण असे की संगीत हे व्यक्तीच्या उन्मुक्त अवस्थेत सहज प्रस्फुटित होते. अशा उन्मुक्त अवस्थेत कृत्रिम बंधने झुगारून देण्याची प्रवृत्ती होणे साहजिकच आहे. 'आ' काराचा उपयोग करताना जबडा अथवा तोंडाच्या कोणत्याही स्नायूची मदत न घेता पोटाच्या पोकळीतून निघणारी हवा स्वरनलिकेतून बाहेर येताना एक विशिष्ट घुमारा त्या 'आ'काराला प्राप्त होतो. त्यालाच जवारीयुक्त आवाज असेही म्हटले जाते. असा 'आ'कार हा बंधन रहित असतो. प्रदीर्घ स्वरामुळे गायनाची रंजकता वाढते. अन्यथा ते तुटक व विस्कळित होते हे अनुभवसिद्ध आहे. स्वराच्या स्थिरत्वामुळे कलाकार एक प्रकारे समयाला (काळाला) बांधून ठेवीत असतो. हाही मर्मज्ञांचा नित्य अनुभव आहे. कणस्वरामुळे मूळ स्वराचे सौंदर्य अनेक प्रकारे वृद्धिंगत होते हेही सर्वसामान्य आहे.

हार्मोनियम हे वाद्य भारतीय संगीताला विशेष अनुकूल नसण्याचे कारण त्या वाद्याच्या स्वरांमधील तुटकपणा होय. या उलट तंतुवाद्यांमधे मींड, घसीट किंवा स्वरांची खेच इत्यादींच्याद्वारे जी सलगता निर्माण होते ती अधिक प्रभावी ठरते. यामुळेच रागांतर्गत स्वरांची परस्पर आस घेणे म्हणजेच एका स्वरावरून दुसऱ्या स्वरावर सलगतेने पोहोचणे हे अधिक प्रभावी ठरते. यासाठी 'गमक' आणि 'मध्यावकाश' ही दोन वैशिष्ट्ये गायनात प्रभावी ठरतात.

---

सौजन्य : पं. केकी एस्. जिजिना,
C/o वाडिया संगीत क्लास, १ ला मजला, जेर ॲनेक्स,
जांभूळवाडी, मुंबई २.

**गमक–** विशिष्ट स्वरांचा क्रमशः गतिशीलतेने उपयोग करताना त्या अनेक स्वरांत अभिन्नता व सलगता निर्माण करणे हे गमकेचे मुख्य कार्य म्हणता येईल. विटांची किंवा दगडांची भिंत निर्माण करताना त्यामध्ये जेव्हा चुना सिमेंट इत्यादींद्वारे अभिन्नत्व निर्माण केले जाते तेव्हाच आपण त्या निर्मितीला भिंत असे म्हणतो. विटा किंवा दगड नुसते एकमेकांवर ठेवल्याने भिंत निर्माण होऊ शकत नाही. नेमके हेच कार्य गमकेद्वारे सिद्ध केले जाते. गंधारावरून मध्यमावर जाताना प्रथम पंचमाचा कण देऊन पंचमावर येणे तसेच मध्यमावरून पंचमावर जाताना धैवताचा कण देऊन पंचमावर येणे यामुळे विविध स्वरांना एकसंधत्व व सलगता प्राप्त होते व ही सलगता तुटकपणाचा दोष नाहीसा करते.

**मध्यावकाश–** गायक रागाविष्कार करताना विभिन्न स्वर–संगतींच्या निर्मितीने रागांतर्गत सौंदर्यस्थानांशी आपला परिचय करून देत असतो. या स्वरसंगती एकमेकास पूरक असल्या तरीही त्यामध्ये विशिष्ट अंतर असणे किंवा हेतुपुरस्सर ठेवणे हे अत्यावश्यक असते. अयोग्य ठिकाणी श्वास तुटणे यालाच साहित्यातील यतिभंग असे म्हणतात. Music has also some meaning but it has its own meaning असे म्हटले जाते. अर्थातच या सांगीतिक अर्थाच्या किंवा आशयाच्या प्रकटीकरणाला पूर्वसंदर्भाचाही विचार करणे आवश्यक ठरते. यतिभंगामुळे जसे काव्यातील शब्दांचे अर्थवाहित्व संपूर्ण बदलू शकते, तद्वतच योग्य ठिकाणी मध्यावकाश योग्य प्रमाणात न घेतल्यास स्वरसंगतींच्या द्वारे सिद्ध होणाऱ्या आकृतिबंधालाच हानी पोचणे किंवा त्यात विकृती निर्माण होणे संभवनीय होते. या संदर्भात कवी शेलीचे पुढील वाक्य अतिशय बोलके आहे.– Unspoken words are more expressive than spoken ones. ' वानगीदाखल छोटेसे उदाहरण देण्याचा मोह टाळता येत नाही. ' मी जयपूरला जाणार आहे. ' असा वाक्यप्रयोग करताना ' मी जयपूरला जाणार आहे ' असा ' जयपूर ' शब्द अयोग्य ठिकाणी तोडल्यामुळे आशयात विकृती निर्माण होणे सहज संभवनीय आहे. याच संदर्भात मध्यावकाश ( pauses ) याची उपयुक्तता व महत्त्व ध्यानात यावे.

वरील विवेचनात मुख्यतः आवाजाचा लगाव व त्याची तत्त्वे यांचा संक्षिप्त विचार केल्यानंतर रागविस्ताराच्या प्रक्रियेत रागांतर्गत सौंदर्य निर्मितीची तत्त्वे, कारणे व निष्पत्ती यांचा साकल्याने विचार करू. राग विस्ताराच्या प्रक्रियेत आलाप, बोल-

---

सौजन्य :

स्वरसाधना समिती,
C/o वाडिया संगीत क्लास, १ ला मजला, जेर ॲनेक्स,
जांभूळवाडी, मुंबई २.

आलाप, बेहलावे, बोलतान व तान यांच्याद्वारे रागाविष्कार केला जातो.

आलाप ' आ ' कारयुक्त प्रदीर्घ स्वरांच्या व सुस्थिर स्वरांच्या सहाय्याने संथ गतीत निर्मित केले जातात. यालाच बंदिशीतील शब्दांचो जोड दिली की बोलआलाप निर्मित होतात. तान प्रक्रिया ही काही अंशी चमत्कृतीशी व अधिक गतिशीलतेशी निगडित असते. तानांच्या अंतर्गत बंदिशीतील शब्दांचा उपयोग केला की बोलतान तयार होते. संथ गतीतील आलाप, द्रुत गतीयुक्त तान ही दोन टोके समजली तर बेहलावे हा प्रकार या दोन टोकांना सांधणारा सुवर्णमध्य होय. सूर्योदय व सूर्यास्ताच्या वेळेस ज्याप्रमाणे संधिकाल असतो तद्वतच बेहेलाव्यांचे कार्य रागविस्ताराच्या प्रक्रियेत महत्त्वाचे ठरते. संथ गतीतील आलापांना क्रमशः द्रुत गतीकडे सहजपणे प्रवाहित करणे हे बेहलाव्यांचे मुख्य कार्य म्हणता येईल.

नावीन्य, प्रमाणबद्धता, एकता, संयम, सूचकता, प्रासादिकता, अनपेक्षितता, उत्कंठा, अकस्मातता, अपेक्षापूर्ती इ. मागे सांगितलेले कलात्मक सौंदर्य निर्मितीच्या प्रक्रियेतील घटक हे तर सर्वमान्य आहेतच. याव्यतिरिक्तही सौंदर्यवादी पाश्चात्य विचारवंतांनी अनुकरण, विशिष्टानुसारी अनुकरण, नैतिक सुखवाद इ. अनेक तत्त्वांचा कलात्मक सौंदर्य निर्मितीच्या तत्त्वांशी सांगड घालण्याचा खटाटोप केला आहे. हा खटाटोप पुष्कळसा निरर्थक म्हणता येईल. एवढेच नव्हे तर निरामय कलेच्या संदर्भात हे वाद किंवा सिद्धांत अनाठायी व अनावश्यकच वाटतात.

नावीन्य हा कलेचा सर्वात मौलिक गुण, केवळ गुणच नव्हे तर कलेचा आत्मा मानला जातो. वास्तविक या जगामध्ये नवीन उत्पत्ती अशी काहीच नसते असा भौतिक शास्त्राचा सिद्धांत आहे. परंतु याचा अर्थ असा की मूलद्रव्यांची नवनिर्मिती होत नसली तरीही त्यांच्या संयोगाने, विच्छेदाने, मिश्रणातील घटकांच्या प्रमाणातील बदलानुसार विविध प्रकारची नवनिर्मिती संभवते. तद्वतच संगीतकलेच्या संदर्भातही हे स्पष्ट आहे की अनेक शतकांपासून स्वर–लय, राग–ताल इ. चे प्रचलन सातत्याने असले तरीही त्यात अनेकविध नाविन्य व नवनिर्मितीची असीमित संभावना असते. शुद्ध–विकृत अशा केवळ बारा स्वरांच्या साहाय्याने अनेकविध रागांची निर्मिती झालेली आहे. त्या व्यतिरिक्त विशिष्ट स्वरसंगतींवर आधारलेले एकाच थाटातील अनेक राग अस्तित्वात आलेले आपण पाहतो. व त्या अर्थी ही नवनिर्मितीच म्हणता येईल. याच संदर्भात कला नित्यनूतन असते हे विधान सार्थ ठरते. अत्यंत

---

सौजन्य : डॉ. आवान मिस्त्री,
वाडिया संगीत क्लास,'१ ला मजला, जेर ॲनेक्स,
जांभूळवाडी, मुंबई २.

प्रचलित असा एकच राग भिन्न कलाकार आपापल्या वृत्ती व अधिकारानुसार तितकेच रंजकतेने आविष्कृत करीत असल्याचा आपला अनुभव आहे. रागांचे अभिप्रेत सर्व नियम सांभाळूनही कलाकार कल्पनाशक्तीच्या द्वारे विशिष्ट रागात नाविन्य निर्माण करीत असतो. अर्थात अभिजात संगीतात परंपरेने स्वीकृत असलेल्या रागनियमांचे बंधन पाळूनही नावीन्याचे दर्शन घडविणारा कलाकार अधिकारसंपन्न मानला जाईल.

नावीन्याविषयी विचार करताना संयम ह्या कलात्मक गुणाचाही विचार करणे ओघाने येते. नाविन्याच्या हव्यासापोटी संयम झुगारला गेल्यास तर्कसिद्धतेऐवजी तर्कदुष्टतेकडे झुकण्याचा धोका अधिक असतो. भूप रागात गंधारधैवत वादी-संवादी असले व त्यात धैवताचे संवादी या नात्याने विशेष महत्त्व असले तरीही मुक्त धैवत, आरोहांतर्गत धैवत व संवादी या नात्याने अवरोहांतर्गत धैवत हे प्रयोग अत्यंत संयमाने व जाणीवपूर्वक न केल्यास रागहानीच नव्हे तर राग विकृतीच निर्माण होण्याची शक्यता असते. अशी रागहानी किंवा रागविकृती झाल्यास मर्मज्ञ श्रोत्यांना आनंदोर्मी निर्माण करणाऱ्या गुदगुल्या न होता अस्वलाच्या जीवघेण्या गुदगुल्या झाल्यासारखे वाटल्याशिवाय राहणार नाही.

प्रमाणबद्धता हा कलात्मक सौंदर्यनिर्मितीचा महत्त्वाचा गुण आहे. ही प्रमाणबद्धता कशाची ? व्यक्तीची प्रमाणबद्धता ही ज्याप्रमाणे विशिष्ट अवयवांच्या आकारावर अवलंबून असते त्याचप्रमाणे रागांतर्गत प्रमाणबद्धता ही रागातील उपयुक्त स्वर, त्या स्वरांचा टोसपणा किंवा कोमलता, कोमल स्वरांवरील आंदोलने, विशिष्ट स्वरांचे अल्पत्व-बहुत्व आणि या सर्वाला अनुरूप लयीची विविध मांडणी इत्यादींवर अवलंबून असते. डोळ्यांची विशालता अर्थात टपोरे डोळे हे सौंदर्ययुक्त मानले जातात. परंतु त्या विशालतेला किंवा टपोरेपणाला कुठेतरी मर्यादा असणे आवश्यक आहे. भूप रागामधे सा रे ग प ध या स्वरांचा उपयोग करताना षड्ज हा आधारभूत स्वर, गंधार हा वादी, पंचम हा स्वयंभू मुक्काम स्वर आणि धैवत संवादी याप्रमाणे या चार स्वरांचे महत्त्व व प्राबल्य नाकारता येणे अशक्यच. राहता राहिला केवळ रिषभ स्वर. अर्थात या रिषभाचे स्थान वरील स्वरांच्या तुलनेत गौण राहील हे गृहीतच आहे. तरीही विशिष्ट प्रमाणामधे या रिषभाचा उचित उपयोग न झाल्यास रागहानी निश्चितच संभवते. 'ग ऽ रे सा ' अशा मींडेने अत्यल्प रिषभामुळे शुद्धकल्याण पुढे येईल. 'प-रे ' संगतीयुक्त रिषभ लावल्यास कल्याण, षड्जाला स्पर्शवत्

---

सौजन्य :

श्री. रामचंद्र धोंडो करंदीकर,
५५८, सदाशिव पेठ, दिवाकर निवास, पुणे ३०.

रिषभाचा उपयोग केल्यास जयतकल्याण, ‘ गऽसा ’ अशी अवरोहात्मक मींड घेतल्यास विहाग, शुद्धकल्याण इ. समप्रकृतिक रागापासून स्पष्टपणे भूपाच्या अंतर्गत रिषभाचे स्थान दर्शविणे हे अत्यंत कठीण कार्य प्रमाणबद्धतेच्या आधारावरच सिद्ध होऊ शकते. पूरिया, मारवा, सोहोनी इ. समप्रकृतिक रागामध्येही कोमल रिषभाच्या प्रमाणबद्धतेच्या आधारावरच उचित रागाविष्कार होऊ शकतो. या प्रमाणबद्धतेच्या प्रभावाचा निदर्शक असा एक हिंदी भाषेतील सुंदर शब्द ‘ सुघड ’ ( सुघर ) असा आहे. कलेच्या प्रांतात प्रवेश करू इच्छिणाऱ्या नवोदितांनी या प्रमाणबद्धतेचा–सुघडतेचा सखोल अभ्यास करणे व नावीन्याच्या हव्यासापायी संयमाला झुगारून देण्याचा मोह आवरणे हे औचित्यपूर्ण ठरावे. आणखी एका उदाहरणाने या प्रमाणबद्धतेचे स्पष्टीकरण करण्याचा प्रयत्न करू. शुद्धकल्याण रागात अवरोहात तीव्र निषाद व तीव्र मध्यमाचा उपयोग करणे बहुसंमत आहे. काही अधिकारी कलावंत या दोन्ही स्वरांचा प्रयोग मींडयुक्त स्पर्शाने करतात. तर काही मंडळी अवरोहात. हे स्वर अधिक स्पष्टपणे लावणे हे कलाकाराच्या त्याला मिळालेल्या घरंदाज तालमीवर व त्याच्या स्वतःच्या चिंतनावर अवलंबून आहे. परंतु विशिष्ट मर्यादेच्या पलीकडे या तीव्र मध्यम–निषादाचा उपयोग केल्यास दोन्ही स्वरांचे सौंदर्य नष्टप्राय तरी होते किंवा हिडीस रूप घेते.

कापसाचे तंतू, तंतूंचे धागे, धाग्यांची आडवी–उभी वीण व त्या विणीतून सलग वस्त्र व वस्त्रातून हेतूपूर्वक आकार दिला गेलेला कपडा जसा बनतो अगदी त्याच धर्तीवर स्वर, स्वरांतून स्वरसंगती, स्वरसंगतीद्वारे विशिष्ट आकृतियुक्त रचना, या रचनांच्या गतिशीलतेच्या आधारावर आलाप, बोलआलाप, बेहलावे, बोलताना, ताना यांची निर्मिती होऊन व या सर्वांची संयुक्त, एकत्रित, संमिश्र आकृती बनून परिणामतः या संपूर्ण रागविस्ताराच्या सम्यक रूपाचे अर्थात एकात्मतेचे दर्शन किंवा प्रस्तुतीकरण घडते. हीच त्यातील एकात्मता ( unity ) होय. रागप्रस्तुतीकरणाच्या प्रक्रियेस तालाशी एकरूप होताना लय, लयीचे सूक्ष्म विभाग, मात्रा, मात्रांच्या विशिष्ट संयोगाने ( सम–विषम मात्रासंयोगाने ) खंड किंवा विभाग व यांच्या पुनश्च संयोगाने तालाची एकरूपता या सौंदर्यतत्त्वांचा प्रत्यय आपल्याला मिळतो.

अभिजात संगीत हे बऱ्याच अंशी परंपरेवर आधारित असे आहे. पूर्वसूरींनी निर्माण केलेल्या रागांच्या मांडणीबाबत काही परंपरा, व्यवस्था, क्रम व रागाचा प्रकृतिधर्म हे बऱ्याच अंशी प्रस्थापित झालेले असते. रागाच्या या प्रस्थापित रूपामध्ये

---

सौजन्य : पं. शिवरामबुवा दिवेकर,
८२, बुधवार पेठ, पुणे २.

प्रतिभावंत कलाकाराला सुयोग्य तालीम, सतत अभ्यास, रागरूपाचे सखोल चिंतन व प्रतिभेचा स्पर्श यांच्या संयोगाने विशिष्ट राग विशिष्ट नियमांनी जरी बंदिस्त किंवा मर्यादित वाटला तरीही त्या रागात स्वतंत्रपणे बरेचसे स्वातंत्र्य उपभोगता येते. केवळ रसिक नव्हे तर विशेष मर्मज्ञ श्रोत्यांना रागाविष्कारातील क्रमांची म्हणजेच कलाकाराच्या शैलीनुसार रागविस्ताराचा क्रम व मांडणी यांची बरीचशी पूर्वकल्पना असू शकते. सतत श्रवणाने, अभ्यासाने व चिंतनाने ख्याल गायकीच्या अंगोपांगांसहित रागबढतीची तत्त्वेही त्यांना ज्ञात होतात. याच्या आधारावर कलाकाराच्या मांडणीचा क्रम साधारणपणे कसा राहील, काही उपजांनंतर पुढील उपजा कलाकार कशा प्रकारे निर्माण करील याबद्दल त्यांच्या अपेक्षाही निर्माण झालेल्या असतात. कलाकाराकडून मर्मज्ञ श्रोत्यांच्या अशा अपेक्षा पूर्ण झाल्या तर साहजिकच मर्मज्ञ श्रोत्यांना अपेक्षापूर्तीचे समाधान लाभते. या उलट चतुर कलाकार काही वेळेला अशा अपेक्षापूर्तीचे समाधान देत देत अनपेक्षितपणे विशिष्ट क्रम सर्वस्वी सोडून नव्हे, परंतु थोडा संभ्रम निर्माण करीत किंवा श्रोत्यांच्या बुद्धीला हलकासा धक्का देऊन त्यांना काही प्रमाणात आश्चर्यचकित करण्याचा प्रयत्न करतो. अनपेक्षिततेचा हा धक्का श्रोत्यांनाही हवाहवासा वाटतो व येथेच कलाकाराच्या, कल्पनाशक्तीला मर्मज्ञ श्रोत्यांकडून दाद मिळते. हा धक्का सुखद, सुसह्य व काही अंशी तर्कशुद्धतेवर आधारित असला तरच मार्मिकाकडून त्याला दाद मिळू शकते, नाहीतर कलाकार तर्कदुष्टतेच्या दोषास पात्र होतो व श्रोत्यांच्या मनात त्याच्या असंबद्धतेबद्दल अप्रीती उत्पन्न होऊ शकते. त्यामुळेच अपेक्षापूर्तीचा आनंद व अनपेक्षिततेची सुखद आश्चर्योर्मी यांची सांगड कलाकाराने यथोचित रीतीने घातली तर सांगीतिक सौंदर्यनिर्मितीला वरील दोन्ही तत्त्वे विशेष पोषक ठरतील.

### संगीताची भाषा

संगीताचीही भाषा असते व ती भाषा आशययुक्त असते. ही भाषा व आशय यांची दुनिया वेगळी आहे. या भाषेशी व आशयाशी सुपरिचित असलेल्या मार्मिकांना याचा प्रत्यय आलेला असतो. सतत श्रवणाने कलाकाराचे घराणे शैली, त्या शैलीवरील त्याचा अधिकार, कलाकाराच्या लालित्याबद्दलच्या कल्पना, रागावरील प्रभुत्व, रागांतर्गत विशिष्ट स्वरसंगती वापरण्याचा त्याचा अधिकार यांची बरीचशी पूर्वकल्पना असल्यामुळे क्रमबद्धतेच्या आधारावरच नावीन्यनिर्मितीबद्दल श्रोत्यांत उत्कंठा निर्माण करणे व ती जागृत ठेवणे हे कलाकाराला एक आव्हानच असते.

---

सौजन्य : श्री. ना. वा. दिवाण, संचालक,
सरस्वती संगीत विद्यालय, १३८ ब, नारायण पेठ, पुणे ३०.

यमन किंवा बिहाग रागामधे तीव्र निषादाशी अनेक उपजांच्या सहाय्याने वा आधाराने लडिवाळपणा करीत, कधी तार षड्जाला अस्पष्टसा स्पर्श करीत किंवा स्पर्श करीत असल्यासारखे दाखवीत तीव्र निषादाचा प्रकर्षाने उपयोग करीत कलाकार तार षड्ज केव्हा व कसा लावतो आणि त्याबद्दल विशेष उत्कंठा कशी निर्माण करतो याचा अनुभव आपल्याला मिळत असतो. परंतु ही उत्कंठेची दोरी कितपत लांबवायची म्हणजे ती न तुटता उत्कंठेचे समाधान करू शकेल या लक्ष्मणरेषेची जाणीव असणेही आवश्यक आहे.

एकमेकांना अनुरूप वस्तू एकमेकांना परस्परपूरक असतातच. पण गमतीची गोष्ट अशी की एकमेकांविरुद्धच्या गोष्टीही सौंदर्यनिर्मितीला सहाय्यक होतात. विरोधाभास ( contrast ) संगीतातही अतीव महत्त्वाचा मानता येईल. कलाकार आपल्या शक्तीप्रमाणे कुवतीप्रमाणे या तत्त्वाचा आश्रय घेत असतोच. त्यापैकी काही विशेष प्रचलित उदाहरणे आपणास माहीत आहेत. शुद्ध स्वरांच्या थाटातील राग गायल्यानंतर विकृत स्वरांच्या थाटातील राग प्रस्तृत करणे हे ठळक उदाहरण होय. तसेच गंभीर प्रकृतीच्या धीम्या लयीतील विलंबित ख्यालानंतर गतिशील प्रवाही चमत्कृतिपूर्ण अशा छोट्या ख्यालाची प्रस्तुती या तत्त्वावरच केली जाते. राग–विस्ताराच्या अंतर्गतही तार षड्ज दीर्घकाळ स्थिर लावल्यानंतर एखाद्या तानेने त्या उपजेचे विसर्जन करणे यात स्थिरतेच्या पार्श्वभूमीवर गतिशीलतेचा उपयोग करून कलाकार विरोधाभासाचाच उपयोग करीत असतो.

समानाकृती फक्त ( symmetry ) आकृती म्हटल्यानंतर या तत्त्वाचा गणितांतर्गत भूमिती, चित्रकला व स्थापत्य यांच्याशी घनिष्ट संबंध असणे साहजिकच आहे. संगीतासारख्या अमूर्त कलेच्या अंतर्गत कलाकार केवढे प्रचंड नवविश्व निर्माण करू शकतो याचे मार्मिकांना आश्चर्य वाटल्याखेरीज राहणार नाही. या तत्त्वाचे विवेचन वास्तविक प्रत्यक्ष क्रियात्मकतेच्या आश्रयावरच अधिक समर्पक रीतीने होणे शक्य व सोपे आहे. तरीही एखाद्या रागाच्या आधारावर या तत्त्वाची कल्पना काहीशी विस्ताराने मांडण्याचा मी प्रयत्न करतो. बिहाग राग उदाहरणादाखल घेतला तर मंद्र, मध्य व तार सप्तक याप्रमाणेच पूर्वांग व उत्तरांग याद्वारे ही कल्पना स्पष्ट करता येईल–

'सा ऽ म ग' अशी पूर्वांगात स्वररचना घेतली तर उत्तरांगात प साऽनी व तार सप्तकात 'सां मंऽगं,' केवळ या तीन स्वराकृतींमधे समानाकृतीचे तत्त्व स्पष्ट होते. तिन्हींची स्वरसंख्या, बिहागच्या वादी गंधारवर न्यास, संवादी निषादावर न्यास व पुन्हा

---

सौजन्य : श्री. मु. शं. किर्लोस्कर, 'संपादन' पुणे ४.

तार गंधारवर न्यास. 'साम' चा उच्चार केल्यावर म वर थोडे थांबून ग वर येणे. बरोबर असाच उच्चार पसाऽनी हा आहे. म्हणजेच पसा हे सलग व सां वर म इतकाच विलंब व नी वर न्यास. पुन्हा पूर्वांगातील सामऽग प्रमाणेच तार सप्तकातील सांमं गं तसेच्या तसेच प्रस्तुत करणे ही प्रक्रिया समानाकृतीची स्पष्ट कल्पना आपणास देऊ शकते. अशाच विस्तारित स्वराकृतींनी या तत्त्वाचे विशेष विश्लेषण करू.

(१) सा म ग म धग

प सां नी सां रें नी

सा म ग म धग

(२) ध प म ग

रें सा नी नी

धं पं मं गं

(३) प ऩी सा ग म धग म गऽसा

ग म प नी सां रेंनी सां नीऽप

प नी सां गं मं धंगं मं गंऽसां

(४) रें सां नी नी

ध प म ग

रे सा ऩी ऩी

याप्रमाणे वादी-संवादी, न्यास स्वर, अल्पत्व-बहुत्व ( बिहागमधील रिषभ धैवताचे अल्पत्व-बहुत्व अपेक्षित ) इ. रागनियमांचे काटेकोरपणे पालन करूनही अधिकारी कलाकार रागाचे मूळचे रंजकत्व अनेक पटीने वृद्धिंगत व संपन्न करू शकतो.

भाषेच्या अंतर्गत कर्ता, कर्म, क्रियापद, विशेषणे, यांचा योग्य व उचित जागी उपयोग करण्याने सुसंगत अर्थनिष्पत्ती होण्यास व अर्थाचा अनर्थ न होण्यास मदत होते हे आपणा सर्वांच्या अनुभवाचेच आहे. संगीतामधेही अशा तऱ्हेच्या सुसंगत मांडणीचे महत्त्व नाकारून चालणार नाही. प्रत्येक उपजेचे स्वतंत्र व्यक्तिमत्व असले तरीही त्या उपजांचा क्रम त्यांचा अंतर्गत सुसंवाद यामुळे एक वेगळाच आशय त्या उपजांना प्राप्त होतो. एखाद्या पुष्पातील पाकळ्यांप्रमाणे प्रत्येक पाकळीचा आकार, सूक्ष्म रंगछटा व जडणघडण ही जशी स्वतंत्र असते, तरीही त्या विशिष्ट उपजेच्या पूर्वगामी व अनुगामी अर्थात आधीच्या व नंतरच्या उपजांचे एखादे पुष्पच जणू

सौजन्य : एक संगीतप्रेमी.

तयार होत असते किंवा व्हावे. अनेकतेतून किंवा विविधतेतून एकता या तत्त्वाचे इथे सुखदायी दर्शन व्हावे. रागविस्तारातील उपांगांचा उपयोग करताना अशा उपजांतील सुसंगतता–सुसूत्रता, आशय व विशिष्ट मांडणीची कलाकाराची कल्पना यांच्या समन्वयाने अशी अभिव्यक्ती विशेष आल्हाददायक होते हा आपला अनुभव आहेच. बिहाग रागातील काही उपजांच्या सहाय्याने हे अधिक स्पष्ट करत येईल—

नीं सा ग ऽ, सा म ऽ ग, ग ऽ सा नीं – सा म ऽ ग, सा प ऽ ग, ऩी

सा म ऽ ग, सा ग ग रे सा ऩी ऽ सा प ऽ सा म ऽ ग, (ग म ध ऽ म्

म ग म ग ऽ सा.) ग म ध ऽ म् म ग ऽ सा.

या स्वरसंगतींच्या समुदायामधे गंधारचा न्यास, तसेच निषाद ते पंचम इतकेच मर्यादित क्षेत्र ग सा ही बिहागची पकड, गंधार–निषादाच्या वादी–संवादींची संगती इत्यादींमुळे प्रत्येक उपज वेगळी असूनही ती एकाच फुलाच्या पाकळ्यांप्रमाणे इतर उपजांशी निगडित आहे व यामुळे या सबंध आलापाला एक विशिष्ट आशय व अर्थ-प्राप्ती झालेली अनुभवास यावी.

तानांच्या रचनेतही अशी सुसूत्रता निर्माण करण्यात कलाकार समर्थ असेल तर त्याच्या तानप्रक्रियेला असाच गहन अर्थ आशय आणि अर्थ प्राप्त होऊ शकेल. एका तानेच्या उदाहरणाने हे विधान स्पष्ट करू :—

ध प म् ग, ध प म् ग ध ध प म् ग, सा ग ग रे सा ऩी सा ध ध प म् ग, सा म ग म ध प म् ग म ग रे सा नी सा ध ध प म ग, ध प म् ग म ग ध ध-प म् ग म ग रे सा ऩी सा म ग म प ग ध ध प म् ग, ग म प नी ग नी नी ध प म् ग ध ध प म् ग, सा ध ध प म् ग म ग रे सा, सा ग ग रे सा नीं – सा ध ध प म् – ग नी नी ध प म् – ग रें रें सां नी – प गं गं रें सां नी ध प म् ग म ग रे सा.

या तानेच्या रचनेचे सखोल विश्लेषण केल्यास काही विशिष्ट अलंकारांचा विशिष्ट क्रमाने उपयोग केल्याचा प्रत्यय यावा. रागविस्तारांतर्गत बढत या शब्दाची प्रक्रिया केवळ आलापापुरतीच मर्यादित न ठेवता बोलआलाप, बेहलावे, ताना, बोलताना इत्यादी समुचित प्रकारे त्याचा उपयोय केला गेल्यास त्यामुळे विशेष अर्थ–गहनता व आशय–सुसूत्रता इत्यादींचा प्रत्यय यावा. रागाच्या केवळ नियत स्वरांचा उपयोग करून ही सुसूत्रता निर्माण करता किंवा राखता येणे अशक्य आहे. रागाची अनेक मर्मस्थाने व त्या मर्मस्थानांचा परस्परसंबंध यांच्या योगाने रागातील केंद्र-

सौजन्य : सौ. आशा अभ्यंकर [कै. श्री. प्रकाश फाटक यांच्या स्मृतीप्रीत्यर्थ]

बिंदू निर्माण करणे व फुलविणे आणि या सर्वांचे संयोजन करून सुसूत्रता राखणे असा प्रयत्न करता येईल. आपण एखाद्याशी बोलताना एकामागोमाग एक शब्दांचे उच्चारण करून किंवा वाक्यांच्या द्वारे आपल्या मनातील अर्थ दुसऱ्या व्यक्तींना पोहोचवतो. त्या वाक्यातील ते सर्व शब्द एकामागून एक क्रमाने ती दुसरी व्यक्ती ऐकत असते तरी वाक्यांतर्गत सर्व शब्दांचे संकलन तत्क्षणी करून अर्थनिष्पत्तीचा आनंद त्या व्यक्तीस मिळतो. योग्य अर्थनिष्पत्तीस शब्दांचा योग्य ठिकाणी उपयोग करणे अर्थप्रतीतीच्या दृष्टीने महत्त्वपूर्ण आहे. तसेच उपजांच्या क्रमबद्ध रचनेने कलाकाराच्या मांडणीचा आशय केवळ मार्मिकापर्यंतच नव्हे तर सर्वसाधारण रसिकांपर्यंतसुद्धा पोचता होतो व सुसूत्रतेचा प्रत्यय येतो.

**'बंदिश'**

'बंदिश' या संकल्पनेचे संगीतात महत्त्वपूर्ण स्थान आहे. स्वर–लय, राग व ताल यांच्या संयोगाने नियमित आकृतिबंध म्हणजे बंदिश होय. वाद्यावर वाजविल्या जाणाऱ्या गती म्हणजे बंदिशीच होत. परंतु गायनात गायल्या जाणाऱ्या अशा आकृतिबंधांना आणखी एक साधन सहाय्यक होते ते म्हणजे गीत. गीत हा साहित्याचा भाग असल्याकारणाने राग–ताल व साहित्यांतर्गत गीत यांच्या संमीलनाने गायनातील बंदिश निर्मित होते. अशा बंदिशीच्या संगीतातील मर्यादांविषयी अनेक मतांतरे आहेत. 'गीतातील शब्द हे केवळ स्वरांना टांगणाऱ्या खुंट्या आहेत.' हे मत एका बाजूला, तर 'रागाची आलापचारीच 'आ' काराऐवजी बंदिशीतील शब्दांच्या सहाय्याने सुरुवातीपासूनच प्रस्तुत करण्याची रूढ झालेली क्रिया' दुसऱ्या बाजूला. अशी ही दोन टोके म्हणता येतील. ही मतांतरे आपापल्या परींनी घराण्याची परंपरा–विचारधारा, कलाकाराची स्वतःची आवड–निवड यावर अवलंबून असते. असे जरी असले तरी बंदिशीचा मर्यादित उपयोग करण्याचे एकदा स्वीकारल्यानंतर त्यांचा संगीतांतर्गत सौंदर्यतत्त्वांचा उत्तमात उत्तम उपयोग कसा करावा किंवा होऊ शकेल हा विचार करणे क्रमप्राप्तच होय. हा विषय इतका अतिव्याप्तीचा आहे की यावर एखाददुसऱ्या परिच्छेदात पर्याप्त प्रकाश टाकणे केवळ अशक्यच. एखादा स्वतंत्र लेखच या विषयावर आवश्यक आहे. असो.

सर्वच गीते अभिजात संगीतात स्वीकृत होतील असे म्हणता येणार नाही. तर अशा गीतात गेयतेचा गुण अधिकाधिक असलेली रचना स्वागतार्ह असते. शब्दात

---

सौजन्य : डॉ. एस्. व्ही. गोखले,
१९/२, सुनीता सोसायटी, पुणे ४.

मृदु वर्णांचा उपयोग व बहुधा कठोर वर्णांचा अभाव, त्याचप्रमाणे 'आ'कार, 'इ' कार इत्यादी स्वरवाहित्व असलेले स्वर ( vovels ). जोडाक्षर विरहित शब्द रचना इ. गुणांचा समुच्चय म्हणजेच गेयता म्हणता येईल. अशा बंदिशींच्या रचनेत विषयांच्या बाबतीतही अनेक मतांतरे आहेत. कोणाच्या मते गीतांतर्गत विषय उदात्त, भक्तिरसात्मक, सुरुचिपूर्ण, शृंगारात्मक अशा प्रकारचे असावेत. तर काहींच्या मते बंदिशीतील शब्दांच्या द्वारे अभिजात संगीतात आशयात्मक स्पष्टीकरणाचा खटाटोप नसावा. अशा तऱ्हेच्या विधानावरच 'कलेकरिता कला' किंवा 'जीवनाकरिता कला' अशा तऱ्हेच्या वादांचा उगम होतो. 'अभिजात संगीतात बंदिशीच्या अर्थाला महत्त्व असावे काय?' याचे उत्तर मी स्वतःपुरते 'नाही' असेच देईन. या उलट 'बंदिशीच्या आशयाला– अर्थाला महत्त्व नसावेच की काय? अशा नेमक्या प्रश्नाचे उत्तर मी 'नसलेच पाहिजे' असे मात्र देणार नाही. थोडक्यात, मर्यादित प्रमाणात का होईना, पण यथोचित शब्दांचा अर्थोचित उपयोग अभिजात संगीतात करण्यास प्रत्यवाय नसावाच. परंतु राग–विस्ताराच्या अंतर्गत बोलआलाप व बोलताना या शब्दयुक्त उपांगांचा कौशल्यपूर्ण, लालित्यपूर्ण उपयोग करून रागविस्तार अत्यंत समृद्ध करता येतो. माझ्या मते कलाकाराची एक प्रकारे सौंदर्य दृष्टीची कसोटीच या उपांगांमधे दिसून येते. रागांतर्गत जी रागवाचक मर्मस्थाने असतात त्या मर्मस्थानांच्या स्वरसंगतीवर शब्दांचा यथायोग्य उपयोग करता येणे हा विशेष गुणच मानता येईल. मर्मस्थानांची अर्थात् मर्मस्थानांच्या स्वरसंगतींची– स्वरसंगतीत मोडतोड न करता व शब्दांमधे यतिभंगाचा दोष न येऊ देता या दोन्हींची ( मर्मस्थाने व शब्दयोजना ) युति–एकरूपता–अभिन्नता निर्माण करणे याला आत्यंतिक सौंदर्यदृष्टीची अर्थात सांगीतिक सौंदर्यदृष्टी व साहित्यिक समज असणे नितांत आवश्यक आहे. बंदिशीच्या शब्दांचा उपयोग करताना त्या शब्दांच्या मागे सुयोग्य अर्थवाहित्व अनुरूप स्वर संगतींच्या द्वारे निर्माण करणे मर्यादित प्रमाणात शक्य आहे. परंतु अशी अर्थ निर्मिती करताना आपण अभिजात संगीताच्या अंतर्गत विशिष्ट रागाची प्रस्तुती करीत आहोत याचे भान कलाकाराने सदैव राखले पाहिजे. एखाद्या रागाचे प्रस्तुतीकरण चालू असताना त्यातील बंदिशीप्रमाणे 'माझी सासू व नणंदा वाईट आहेत–( सास बुरी मोरी, ननद हठेली )–असे निंदा करण्याचे कार्य कलाकाराकडून अभिप्रेत नसून त्या रागाची सौंदर्यपूर्ण अभिव्यक्ती हेच ध्येय सर्वोच्च असते हे कलाकाराने तर विसरू नयेच परंतु तथाकथित साहित्याभिमानी संगीतप्रेमी

---

सौजन्य : सौ. जयश्री बेदरकर,
४२१–बी, गोखले रोड, मनाली अपार्टमेंट्स, पुणे १६.

व संगीतसमीक्षक यांनीही याचा विचार करावा. कवी ज्यावेळेला स्वरयुक्त काव्य-गायन करतो त्यावेळी संगीताभिमानी श्रोता कवीचा गंधार किंवा पंचम व्यवस्थित लागला किंवा नाही यासंबंधी दक्ष तर नसतोच मग चुकीच्या स्वरोच्चारावद्दल कवीला हटकणे तर दूरच. वरील विवेचनावरून हे स्पष्ट व्हावे की कवीचे काव्य गायन व अभिजात संगीताचे कलाकाराकडून प्रस्तुतीकरण ही दोन सर्वथा भिन्न कार्ये आहेत. व त्या त्या कार्यांचा अभिव्यक्तींचे प्रेरणा व हेतू तितकेच भिन्न आहेत. बोलआलापामधे यतिभंगासारखे साहित्यिक दोष बऱ्याच प्रमाणात टाळता येतील. परंतु बोलतानांची निर्मिती करताना हा दोष टाळता येणे अत्यंत कठीण. अशा परिस्थितीत हा दोष टाळण्याचा प्रयत्न करणे हे विशेष महत्वाचे किंवा हा यतिभंगाचा दोष पत्करूनही आकर्षक स्वर रचनांद्वारे बोलतानांचे सौंदर्य वृद्धिंगत करणे अधिक महत्वाचे आणि याचा निर्णय साहित्यापेक्षा सांगीतिक दृष्टिकोणातूनच व्हायला हवा.

भारतीय संगीतातील रागनिर्मितीप्रमाणेच ताल–निर्मिती हाही विश्वसंगीतातील एक महान चमत्कारच म्हटला पाहिजे. अमूर्त स्वरांच्या द्वारे रागाकृती निर्माण करणे व तितक्याच अमूर्त लयीच्या द्वारे विभिन्न मात्रांमधून विभिन्न ताल निर्माण करणे हा महान बुद्धिवैभवाचाच आविष्कार होय. तालाचा स्थायीभाव असणारी लय ही वास्तविक स्वरांतर्गत अर्थात अभिन्नच असते. भारतीय संगीतकारांनी रागांप्रमाणेच ताल या कल्पनेचेही म्हणजेच विभिन्न तालाचे असीमित विश्व निर्माण करण्याची किमया प्रकट केली आहे. स्वर हा हृदयस्पर्शी तर ताल हा सर्वस्पर्शी असे म्हणता येईल. तालांतर्गत मात्रांच्या सहाय्याने विशिष्ट लय बांधली गेली की त्या लयीशी समरस होण्याचे आवाहन प्राणिमात्राला आकृष्ट करते. लहान मुले लयीच्या झोतात येऊन लयीशी समांतर अंगविक्षेप करू लागतात. जनावरे त्या लयीत नाचू लागतात. सृष्टीचे ऋतुचक्र लयीमधे सामावून गेलेले असते, इ. अनुभव आपल्या गाठीशी आहेतच. लय या स्थायीभावावर आधारित विभिन्न तालांची निर्मिती करताना त्या तालामधे सम–विषम मात्रांद्वारे तालाच्या विभागाचीही निर्मिती केली गेली आहे. स्थूलमानाने तालात गाणे, त्यापेक्षा सूक्ष्म म्हणजे तालाच्या विभागाशी समानांतर व त्याही पुढे लयीच्या अंतर्गत सूक्ष्म हेलकाव्यांशी समानांतर गानप्रस्तुती हे कलाकाराच्या महान तपस्येचे–साधनेचे द्योतक होय. स्थूलातून सूक्ष्माकडे व सूक्ष्मातून अतिसूक्ष्माकडे असा हा कठीण परंतु विस्मयकारक, अत्यंत आल्हादकारी सौख्यमय प्रवास होय. विभिन्न स्वर-संगतींद्वारे ज्याप्रमाणे नाविन्य निर्माण करता येते तसेच नाविन्य विभिन्न लय प्रकारांच्या सूक्ष्मत्वाशी सांगड घालूनही निर्माण करता येते.

---

सौजन्य : दि पूना होलसेल स्टोअर्स, (एजन्सी)
५३७, सरदार पटेल स्ट्रीट, पुणे १.

संगीत ही वैयक्तिक अभिव्यक्तीची कला असली तरीही लोकाभिमुखता व सर्वव्यापी हे तिचे दोन अति महत्त्वाचे गुण असल्यामुळे या कलेच्या परिघाच्या कक्षेत श्रोतृवर्ग जाणतेपणी किंवा अजाणतेपणीही येणे क्रमप्राप्तच आहे. आपल्या इच्छेप्रमाणे कोणतीही व्यक्ती आपल्या घरी चार भिंतीच्या आवारात कशीही गात असली तर इतरांनी त्याची दखल घेण्याची गरज नाही. हे एकवेळ मान्य. परंतु एखादी व्यक्ती कलाभिव्यक्तीच्या हेतूने गायन प्रस्तुत करत असेल तर कलात्मक मूल्यांच्या कसोटीबरोबरच कलाभिव्यक्तीचे माध्यम जो 'आवाज' त्याचेही महत्त्व कमी लेखता येणार नाही. नैसर्गिक देणगीप्रमाणे कोणाच्या आवाजात काही दोष असल्यास यथोचित अभ्यासाने असे दोष बऱ्याच प्रमाणात नाहीसे करता येतात. आवाज अधिकात अधिक निर्दोष व्हावा याकरता आवाज संगोपन शास्त्राच्या अंतर्गत आवाजाचे नैसर्गिक गुण अधिक कसे वाढविणे शक्य आहे व काही कारणामुळे आलेले किंवा असलेले दोष शक्य तितके नाहीसे कसे करता येतील याचा विचार पाश्चिमात्त्य विचारवंतांनी विशेष प्रमाणात केला असून भारतातही आता आवाज संगोपन शास्त्राचा काही विशेष अभ्यास सुरू झालेला आहे. आपल्या पूर्वगामी तज्ञांनी आवाज संगोपन शास्त्राचा मूलमंत्रच जणू काही 'मंद्रसाधना' किंवा 'खर्जाचा रियाज' या रूपाने सांगितला आहे. ज्याप्रमाणे एखादी इमारत विशेष उंच बांधायची असेल तर तिचा पाया त्या प्रमाणात सखोल व मजबूत असणे आवश्यक आहे. त्याचप्रमाणे मध्यसप्तक व तारसप्तकातील स्वरांचा स्वच्छपणा, सहजपणा या मंद्रसाधनेवर बराचसा अवलंबून आहे. वयाच्या पंधरा सोळाव्या वर्षी युवकांचा फुटलेला आवाज या विशेष काळजीपूर्वक केलेल्या खर्जाच्या रियाजाने पुन्हा सुस्थिर व प्रदीर्घ होऊ शकतो. मुलींनी किंवा स्त्रियांनी खर्जाचा रियाज किंवा अभ्यास करू नये असे मत काही व्यक्तींकडून मांडले जाते. परंतु हा त्या व्यक्तींच्या गैर सम-जुतींचा प्रकार असावा असे वाटते. खर्जाचा अधिक रियाज केल्याने आवाज रुंदावतो व रुक्ष होतो अशी भ्रामक समजूत या व्यक्तींनी करून घेतलेली असते. खर्जाचा रियाज हा, आवाजाचा नैसर्गिक मूळचा नादगुण योग्य प्रमाणात वाढवून, आवाजाचा निकोपपणा, स्वरांची सूक्ष्म स्पर्शाभिव्यक्ती व क्षेत्र वाढल्यास निश्चित उपकारक ठरतो. खर्जसाधनेमधे काही विशिष्ट गोष्टींची काळजी घेणे अत्यावश्यक आहे. मुख्यत्वे करून सहज परंतु पूर्ण मोकळा 'आ' कार लावणे हा या साधनेचा स्थायीभाव म्हणता येईल. आधीच उल्लेखिल्याप्रमाणे 'आ'कार लावताना तोंडातील स्नायूंची व जबड्याची यत्किंचितही हालचाल न करता किंवा मदत न घेता आकार

---

**सौजन्य :**

आफ्रिका ड्रग हाऊस,
लक्ष्मी रोड, पुणे ३०.

लावता येतो. अशा ' आ 'काराद्वारे मोजका वजनदारपणा व एक प्रकारचा घुमार आवाजात निर्माण करता येतो. आवाज किरटा किंवा मुळमुळीत राहात नाही. अर्थात तार सप्तकातील स्वरांचा वापर करताना थोड्या शक्तीचा उपयोग करणे आवश्यक असते.

आवाजाच्या लगावाच्या संदर्भात स्वरांच्या लहानमोठेपणाच्या दृष्टिकोणातून (volume) वापर करण्याची युक्ती अनेक कलाकार यशस्वीपणे अवलंबितात. स्वराच्या या लहानमोठेपणातून भावानुकूल वातावरण निश्चितच निर्माण होते. जोगिया गाताना स्वरांना कारुण्याचा मुलामा देणे, अडाणा गाताना वीर रसाचा अविर्भाव प्रस्तुत करणे, पूरिया गाताना एक प्रकारची आर्तता निर्माण करणे हे कार्य व्हॉल्यू-मच्या उपयोगाने, टोनल व्हेरिएशन्सने साधले जाते. अर्थात् राग अधिक खुलविणे शक्य होते. स्वरांच्या सूक्ष्म छटा अशा रीतीने वापरण्याच्या प्रक्रियेस टोनकलर म्हटले जाते. चित्रकलेतील एकाच रंगाच्या अनेक सूक्ष्म छटा अन्य रंगांच्या मिश्रणाने निर्माण होऊ शकतात तद्वतच टोनकलरच्या सहाय्याने विशिष्ट रागांचा अनुरूप आविष्कार यथार्थाने होऊ शकतो असे असले तरीही येथेही संयत व मर्यादांची नितांत आवश्यकता असते. टोनकलरचा उपयोग करताना आवाजात कृत्रिमता येऊन स्वरांच्या सहाय्याने मेलोड्रामटायझेशन निर्माण होण्याचा दोष नाकारता येणार नाही. वास्तविक रागांतर्गत सौंदर्याच्या संदर्भात निखळ कलात्मक आनंदामधे अशा अति-रेकी टोनकलर्सचा प्रयोग अनावश्यकच असू शकतो. परंतु हे कलाकाराच्या मनो-भूमिकेवर अवलंबून असते. विशेषतः ठुमरीच्या संदर्भात असा टोनकलरचा उपयोग स्वागतार्ह म्हणता येईल. रागाकडे वस्तुनिष्ठ दृष्टिकोणातून पाहणाऱ्या कलाकारांना स्वरछटांच्या बदलांची आवश्यकता फारशी वाटणार नाही. यथायोग्य स्वरस्थाने, आवाजात मेहनतीने आलेला पिळदारपणा, वांछित स्वरांचा सहजतेने हमखास उपयोग करण्याइतपत आवाजाची फेक, तीनही सप्तकात अनिर्बन्धपणे स्वर–लगाव करण्याचा अधिकार यांच्या योगाने विविध रागांचे यथार्थ कलात्मक प्रस्तुतीकरण करून निरामय आनंद श्रोतृवर्गाला देणे हेच उच्च कलेच्या अभिव्यक्तीचे द्योतक म्हणता येईल. तसेच दुसरी महत्वाची गोष्ट म्हणजे कोणत्याही सप्तकातील स्वर लावताना ओठ हलविणे, माना हलविणे, शरीराला हिसके देणे, खांदे उडविणे इ. दोष टाळणे अत्यंत आवश्यक आहे. अशा दोषांमुळे आवाजात सहजता, प्रसन्नता व एकंदर गायनात प्रासादिकता इ. निर्माण होणे अशक्य होऊन बसते. संगीत ही

सौजन्य : श्री. नीलकंठ वासुदेव देशपांडे,
१/११, अबोली अपार्टमेंट्स, सिंधूनगर, निगडी, पुणे ४४.

क्रियात्मक कला असल्यामुळे संगीताच्या आंतरिक सौंदर्याबरोबरच त्याच्या अभिव्यक्तीच्या बाह्य गोष्टींकडेही विशेष लक्ष देऊन वर उल्लेखिलेले दोष टाळणे आवश्यक असणे साहजिकच आहे.

सौंदर्य म्हणजे एक प्रकारे असौंदर्याचा संपूर्ण अभावच. अशा रीतीने कलाकार आपल्या मनातील विद्यमान सौंदर्यमय मनोदृश्याला तितक्याच सौंदर्यमय बाह्यसाधनाद्वारे सुखदायी अभिव्यक्ती करण्यास समर्थ होतो तेव्हाच तो यशस्वी कलाकार होण्याची शक्यता असते.

सारांशतः सांगीतिक सौंदर्यतत्त्वावर आधारलेली रागाभिव्यक्ती हे साध्य व सौंदर्यमय बाह्य साधनांची मदत हे साधन. अशा रीतीने साध्य व साधन अभिन्न होऊन एकाच नाण्याचे दोन अभिन्न पैलू आहेत हे सिद्ध होण्यास प्रत्यवाय नसावा. समग्र गायकीचा शोध कलाकाराने या मार्गावरून घेत राहणे हे संगीताच्या अभ्युदयास निश्चितच उपकारक ठरणारे आहे.

---

सौजन्य : अनामिक

# ६. रव ते दिडदा दिडदा दिडदा

**उस्ताद उस्मान खां ( १९४० )**
५, चैतन्य अपार्टमेंटस्, भक्ति मार्ग, एरंडवणे, पुणे ४.

[ उस्ताद उस्मान खां हे तरुण पिढीतील अग्रेसर सतारवादकांमध्ये वरच्या स्थानावर विराजमान आहेत. संगीताचा सर्जनात्मक आणि प्रयोगात्मक अशा दोन्ही दृष्टींनी विचार करणाऱ्या कलाकारांमध्ये त्यांची गणना होते. त्यांच्या घरातच सतारवादनाचा संस्कार त्यांना आपले आजोबा सुप्रसिद्ध सतारवादक उस्ताद रहमत खां (धारवाड) यांच्याकडून मिळाला. तसेच त्यांचे वडील अब्दुल करीम खां हेदेखील नावाजलेले सतारिये होते आणि कर्नाटक विश्वविद्यालयात वाद्यवादन विभागाचे प्रमुख म्हणून त्यांनी काम केले. उस्ताद उस्मान खां यांनी वयाच्या नवव्या वर्षापासून सतारवादनाला वाहून घेतले आणि आज वादनात भारतात आणि भारताबाहेर त्यांनी आपला ठसा उमटवला आहे. आपल्या वादनात त्यांनी ' गायकी अंग ' आणि ' तंत अंग ' या दोन्हींचा सुंदर समन्वय साधलेला आहे. सतार या वाद्यावर सखोल चिंतन करून नित्य प्रगत होत राहणे हे त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचे वैशिष्ट्य आहे.

प्रस्तुतच्या लेखामध्ये उस्ताद उस्मान खां यांनी बीन आणि सरोद या वाद्यांच्या संदर्भात सतारीचे वैशिष्ट्य विशद केले असून सतारीच्या लोकप्रियतेची साधक बाधक कारणमीमांसा केली आहे आणि त्याचबरोबर सतारवादनातील गायकी अंग, तंत अंग, तबलासाथ, लोकानुनयाची लाट इत्यादी बाबतीत आपले विचार परखडपणे आणि अत्यंत शैली-दारपणे मांडले आहेत. हा लेख म्हणजे अधिकारी कलाकाराने आपल्या वाद्यावर केलेले प्रकट व मुक्त चिंतन आहे. कलाकार व रसिक या दोघांनाही ते अंतर्मुख करणारे आहे. ]

**कला आविष्काराच्या अनेक सुंदर सुंदर लेण्यांनी आपली भारतीय संस्कृती समृद्ध**

झाली आहे. यातील एक नितांत सुंदर लेणं म्हणजे आपले ‘ भारतीय शास्त्रीय संगीत ’ ! याच संगीत जगतामधील साऱ्या जगाला आपल्या मोहक रूपाने भुरळ पाडीत असलेले एक भारतीय वाद्य म्हणजे ‘ सितार ’. मराठीत याचा उच्चार ‘ सतार’ असा करतात. एक संपूर्ण वाद्य म्हणून असलेल्या सामर्थ्यामुळे सतारीला संगीताच्या दुनियेत अनन्यसाधारण महत्त्व प्राप्त झाले आहे. अवीट गोडी असलेल्या नाद सामर्थ्यामुळे साऱ्या जगात मान्यता मिळाली आहे, अफाट लोकप्रियता लाभली आहे.

**जडण व घडण**

चांगली सतार तयार करण्यासाठी अनेक बाबी लक्षात घ्याव्या लागतात. योग्य आकाराचा भोपळा आणि चांगले ‘ सीझन ’ झालेले लाकूड हे मुख्य घटक. हे लाकूड विशिष्ट जातीचे असते. त्याला ‘ तुन’ असे म्हणतात. पूर्वी सागवान पण वापरीत असत. सतार बनवण्यासाठी एका विशिष्ट आकारात भोपळा कापून त्यावर लाकडात तयार केलेला गळा जोडतात. गळ्याला दांडी जोडली जाते आणि भोपळ्यावर विशिष्ट जाडीची तबकडी जोडून सतारीची मुख्य बांधणी पुरी होते. हा झाला सतारीचा ‘ साचा ’. आता या साच्यावर बाकीचे काम म्हणजे पॉलिश करणे, पडदे बांधणे, खुंट्या बसविणे इत्यादी कामे करून सतार वाद्य म्हणून आकाराला येते. सतारी दोन प्रकारच्या असतात. एकाच भोपळ्याची एक आणि दांडीच्या दुसऱ्या बाजूला लहान आकाराचा भोपळा बसविलेली दोन भोपळ्याची. स्वरस्थानासाठी सतारीवर २० पडदे असतात. मुख्य तारा सात असतात आणि ११ ते १२ पर्यंत तरफा असतात. या सर्व तारा जोडून झाल्या की शेवटी हवा तसा गोड आवाज निर्माण होण्यासाठी सतारीची ‘ जव्हारी ’ काढली जाते. सतारीवर तारा जोडताना त्या एका पांढऱ्या दिसणाऱ्या आडव्या पट्टीवरून नेण्यात येतात. ही पट्टी ‘ सांबरशिंग ’ वापरून बनविलेली असते. हिला ‘ घोडी ’ असे म्हणतात. या घोडीच्या सपाट पाठीवरून तार ताणली जात असता विशिष्ट प्रमाणात आणि विशिष्ट कोन साधून तार पाठीला चिकटते. या चिकटण्याच्या प्रमाणावर सतारीचा आवाज अवलंबून असतो. कानशीने घोडीची पाठ घासून हे प्रमाण साधण्यात येते. यालाच ‘ जव्हारी काढणे ’ असे म्हणतात. ज्याला चांगले स्वरज्ञान आणि उत्तम जातीच्या नादाची जाणीव आहे असा अतिशय कसबी कारागीरच हे काम करू शकतो. मुख्य तारांसाठी मोठ्या आकाराची आणि त्याच्याच खाली तरफांसाठी छोट्या आकाराची अशा दोन दोन घोड्या सतारीवर असतात. गरजेनुसार दोन्हीची जव्हारी काढली जाते. सतार जसजशी वापरली जाते तसतशी तिची जव्हारीसुद्धा

---

सौजन्य : श्री. श्रीपाद गुंडो गिंडे, ( डॉ. गुंडो रामचंद्र गिंडे यांचे स्मृतीप्रीत्यर्थ )
‘ सागर ’ अपार्टमेंट्स, ९०६, डे. जिमखाना, पुणे ४.

खराब होत जाते. म्हणजेच आवाज झरझरीत येऊ लागतो. आवाज झरझरीत येऊ नये तसा अगदी 'बद्द' ही येऊ नये– तर पहाटे पहाटे पानांवर पडलेल्या दवबिंदू प्रमाणे टपोरा, बांधीव, मुलायम असा असावा. वर उल्लेखल्याप्रमाणे जाणकार कारागीर काळजीपूर्वक जव्हारी काढून हे शक्य करतो. 'जव्हारी' ही सतारीला लाभलेली एक वैशिष्ट्यपूर्ण देणगी आहे. वरील सर्व काम उत्तम झाले की सतार आपल्या लुभावणाऱ्या नादाला घेऊन रसिक श्रोत्यांना रिझविण्यासाठी सज्ज होते. भारतात सतारी तयार करण्याची दोन प्रमुख केंद्रे आहेत. ती म्हणजे कलकत्ता आणि मिरज. हैद्राबाद, दिल्ली, लखनौ इत्यादी ठिकाणी देखील सतारी तयार होत असल्या तरी कलकत्ता आणि मिरज ही दोन केंद्रे साऱ्या देशातच नव्हे तर परदेशातही मान्यता पावलेली आहेत.

भारतीय संगीताचा उद्देश पूर्णत्वापर्यंत नेण्याचे सामर्थ्य असणारे हे वाद्य १४ व्या शतकात निर्माण झाले आहे. अल्लाउद्दीन खिलजीच्या काळी प्रगाढ विचारवंत, तत्त्वज्ञ, कवी आणि प्रतिभासंपन्न संगीतकार असे विविध पैलू असलेले एक महान व्यक्तिमत्त्व 'अमीर खुसरू' या नावाने होऊन गेले. याच 'अमीर खुसरू'ना सतारीचा आद्य प्रणेता मानले जाते. तबल्याचा शोध पण यांनीच लावला. ख्याल-गायकी, तराणा, कव्वाली वगैरे अनेक संगीत प्रकारही यांच्याच बुद्धीची उपज मानली जाते. तसेच काही रागांची निर्मिती करून आपले रागदारी संगीत समृद्ध करण्यातही यांचा मोठा सहभाग मानला जातो. आपले प्राचीन भारतीय वाद्य म्हणजे 'बीन'. दोन मोठ्या आकाराचे भोपळे एका आडव्या बांबूला जोडून हे वाद्य तयार झाले होते. यावरदेखील तारा असतात. पडदे मेणात बसवलेले असतात. ईश्वर आराधनेसाठी शांत– धीरगंभीर असे संगीत बीनवर निर्माण केले जाते. अमीर खुसरूंना सतार तयार करण्याची प्रेरणा या बीननेच दिली असावी. अमीर खुसरू स्वतः संगीतकारही असल्यामुळे संगीत आणि वाद्य असा विचार करताना बीनमध्ये काही फेरबदल करून त्यांनी सतार बांधली असावी. अरेबियन देशात थोडेफार सतारीसारखे दिसणारे पण आवाजात वेगळे असे एक वाद्य आहे. अमीर खुसरू हे मूळ पर्शियन देशातून भारतात आले असल्याने याही वाद्याचा काही परिणाम त्यांच्यावर झाला असल्याची शक्यता नाकारता येत नाही. कारणे काहीही असली तरी सतारीच्या रूपाने एक अत्यंत देखणे, समृद्ध, प्रभावी आणि स्वयंपूर्ण असे वाद्य अमीर खुसरूंनी निर्माण केले हे त्यांचे मोठे श्रेय आणि भारतीय वाद्यसंगीताला

---

सौजन्य : श्री. बाळकृष्ण भास्कर हर्षे,
२९१, दिलीप स्मृति, नारायण पेठ, पुणे ३०.

लाभलेले वरदान ! मूळ सतारीवर तीनच तारा होत्या असे म्हणतात. पर्शियन भाषेत 'से 'चा अर्थ तीन– आणि या अर्थाने तीन तारा म्हणून या वाद्याचे नाव 'सेतार'. पुढे अपभ्रंशाने 'सेतार' ही 'सितार' झाली आणि आता मराठीत 'सितार' ची 'सतार' झाली. अमीर खुसरूंनी बांधलेली मूळ सतार नेमक्या कोणत्या स्वरूपात होती हे जरी आज ज्ञात नसले तरी कालप्रमाणे परिवर्तन होत गेलेल्या संगीताच्या गरजेनुसार अनेक बुजुर्गांनी सतारीच्या बांधणीत मोलाची भर घातलेली आजची सतार मोठ्या दिमाखाने संगीत क्षेत्रात मिरवीत आहे हे मात्र खरे !

## स्वयंपूर्ण वाद्य

चांगली सतार वाजवण्यासाठी अतिशय मेहनत घ्यावी लागते. चांगल्या गुरुकडे मिळालेली तालीम आणि स्वतः जिद्दीने, चिकाटीने केलेला प्रचंड रियाज यातूनच कसबी वादक निर्माण होऊ शकतो. सतार वाजवण्यासाठी दोन्ही हातांचा वैशिष्ट्यपूर्ण वापर करावा लागतो. उजव्या हाताच्या हालचालींची एक विशिष्ट भाषा आहे. तिला 'सतारीचे बोल' असे म्हणतात. 'दा' आणि 'रा' या दोन मुळाक्षरांमधून लय फिरवून ही भाषा समृद्ध केली गेली आहे. उजव्या हाताच्या तर्जनीत 'मिजराफ' ज्याला मराठीत आपण 'नखी' म्हणतो– वापरली जाते. मिजराफीच्या या हालचालींसाठी 'दा–रा' या शब्दाची योजना ज्यांनी कुणी केली असेल त्यांनी अत्यंत कल्पकता दाखवली आहे. आपल्या संगीताचा अंतिम उद्देश परमेश्वराच्या चरणी अर्पण होणे हाच आहे. पर्शियन भाषेत दारा या शब्दाचा अर्थ प्रमुख असा होतो. या अर्थाने विश्वाचा प्रमुख म्हणजेच परमेश्वर होय. रियाज करत असताना तो अतिशय तन्मयतेने करावाच लागतो आणि तसा रियाज करत असताना दारा दारा दारा दारा हे बोल हजारो–लाखो वेळा सतारीवर निर्माण केले जातात आणि एकप्रकारे परमेश्वरी नामाचा तो जपच होऊन जातो.

मुख्य तारेवर मिजराफीने आघात करून सतारीत नाद निर्मिती केली जाते तर डावा हात या नादाचे रूपांतर अनेक प्रकारे स्वरांमधे करत असतो. उदा. पडद्यावर डाव्या हाताचे बोट योग्य दाब देऊन ठेवले असता निर्माण होणारा खडा सूर-पहिल्या दोन बोटांची ठराविक हालचाल करून 'छपका' किंवा 'क्रन्तन 'च्या रूपाने त्याच बोटांची जराशी वेगळी हालचाल करून 'जमजमा' किंवा 'पटक' या रूपाने किंवा तारेवरून अलगद बोट घासून निर्माण होणाऱ्या 'घसीट 'च्या रूपाने

---

सौजन्य : डॉ. श्री. जनार्दन लक्ष्मण नागांवकर,
२३९१, 'ए' वॉर्ड 'मनीषा', बाबूजमाल रोड, कोल्हापूर.

स्वरांची निर्मिती करता येते. तारेवरून अनेक प्रकारे झोके घेत ‘ मींड ’ रूपाने स्वर निर्माण करणे ही तर सतारीतील खास बात आहे. सतारीत असलेल्या सर्व शक्यता आत्मसात करण्यासाठी वादकाला निरंतर असा रियाज करावा लागतो.

जगन्मान्यता मिळवलेल्या या वाद्याची वैशिष्ट्ये आणि संगीतातील त्याचे नेमके स्थान काय हे पाहिल्यास त्याच्या प्रचंड लोकप्रियतेचे रहस्य उलगडू शकेल. निरनिराळ्या भावनांचे प्रकटीकरण संगीतातून होत असते. किंबहुना आपली कलाकृती निर्माण करत असताना आपल्या भावना श्रोत्यांच्या हृदयापर्यंत काही आशय घेऊन पोचवणे हा कलाकाराचा उद्देशच असतो मुळी. यालाच आपण रागाच्या माध्यमातून भावनात्मक परिणाम साधणे किंवा ‘ मूड ’ निर्माण करणे असे म्हणतो. असा परिणाम कोणत्याही वाद्यावर अथवा मानवी आवाजातून संगीताची निर्मिती करून ज्या त्या कलाकाराच्या शक्तीनुसार आणि प्रतिभेनुसार निर्माण करता येणे सहज शक्य आहे. या प्रक्रियेमधे सतारीचे सामर्थ्य व वाद्य म्हणून असलेली कुवत पाहू गेल्यास अनेक गोष्टी लक्षात येतील.

सर्वप्रथम सतारीचा नाद. या वाद्याला अतिशय आकर्षक व मनोवेधक नादाची देणगी लाभलेली आहे. या नादाची माधुरी अशी आहे की कितीही वेळ ऐकत राहिलं तरी मनाला वीट असा येत नाही. या नादाने जातीधर्माच्या–स्त्री–पुरुषाच्या, वयाच्या, देशाच्या सर्व सीमारेषा ओलांडून सर्व जगाला आज वेड लावले आहे. कोणत्याही तंतुवाद्यातून निर्माण होणारा आवाज तसा साधारणपणे गोडच असतो. पण सतारीची बात वेगळीच आहे. मुळात सतार चांगल्या बांधणीची असेल, तिची उत्तम जव्हारी काढलेली असेल आणि सर्व तारा–तरफा काळजीपूर्वक सूक्ष्मपणे जुळवून घेतलेल्या असतील तर त्या एकत्र छेडीतून असा काही झंकार निर्माण होईल की नादब्रह्माचा साक्षात्कारच व्हावा.

सतारीतला दुसरा अति महत्वाचा गुण म्हणजे तिची चौफेर झेप [ versatility ]. संगीतातून निर्माण होणारे सर्व रस–भावाविष्कार सतारीतून छानपैकी प्रकट करता येतात. या बाबतीत इतर वाद्यांशी तुलना केल्यास सारंगी, व्हायोलिन, शहनाई, बासरी वगैरे वाद्यांचा नाद ठराविक मूड निर्माण करण्यासाठीच पोषक असतो. पण सतार या बाबतीत इतर वाद्यांपेक्षा फार वेगळी आहे. उंचच उंच कड्यावरून बेदरकारपणे स्वतःला झोकून देणाऱ्या दुधाळ, फेसाळ धबधब्याचा थयथयाट–स्वतः-

---

सौजन्य : कै. सौ. अनुसयाबाई भिमाशंकर पेठकर,
२१९, सोमवार पेठ, पुणे ११.

शीच गिरक्या घेत नाचऱ्या पावलांनी कडेच्या रानफुलांची खोडी काढत पुढे पुढे धावणाऱ्या झऱ्याची खट्याळ मस्ती– पहाटेच्या प्रसन्न वेळेला ईश्वर चिंतनात मग्न झालेली मनाची भक्तिमय अवस्था– रातराणीच्या गंधात बहरलेला शृंगार– कलत्या संध्याकाळी वाटणारी कातरवेळेची उदास हुरहूर– विरहाची वेदना उरात मावेनाशी झाल्यावर टोकाला पोचलेली मनाची आर्तता– डोंगर कपारीत हिंडता हिंडता निसर्गाने दिलेली, डोळ्यात न मावणारी भव्यता– दिव्यता किंवा कोणत्याही सागर किनाऱ्यावर उभे राहून पाहात राहिल्यास जाणवणारे अथांग आणि खोल खोल असे गांभीर्य हे सगळं सगळं सतार समर्थपणे सांगू शकते. शब्दाशिवाय सारं सांगण्याचं सामर्थ्य सतारीत आहे. आणि तिच्याकडून हे बोलून घ्यायचं असेल तर वादक कलाकार मात्र त्याच तोलामोलाचा असावा लागतो.

यानंतर येते सतारीची स्वयंपूर्णता. संगीताचा पूर्ण आविष्कार घडण्यासाठी–रागामार्फत योग्य परिणाम साधण्यासाठी–काही गोष्टी अत्यावश्यक असतात. उदाहरण म्हणून आपण गाणे घेऊ. कोणताही गायक व्यासपीठावर एकटा बसून कोणताही राग गाऊ शकणार नाही. तसा प्रयत्न केल्यास त्याच्या संगीताचा कोणताही परिणाम निर्माण न होता एक प्रकारचा अपुरेपणा जाणवत राहील. तसे होऊ नये म्हणून मुख्य गायक आपल्या पाठीमागे तंबोरे, डाव्या बाजूला सारंगी किंवा बाजाची पेटी आणि उजव्या बाजूला तबला असे साथीदार घेऊन बसतो. हे सर्व साथीदार प्रमुख गायकाशी एकदिल झाल्यानंतर गाणं पूर्णत्व गाठू शकतं. तसेच इतर काही वाद्यांची उदाहरणं घेतल्यासही हेच दिसून येईल. मुख्य शहनाई वादकाच्या पाठीमागे आणखी एक नुसता 'षड्ज' धरून बसणारा वादक आणि लय तालासाठी तबला किंवा चौघडा, तसेच बासरी वादकासाठी सूरपेटी किंवा तंबोरा आणि तबला असे साथीदार नसले तर त्या त्या वाद्यातून निर्माण होणारे अति उत्तम संगीत देखील परिणाम निर्माण करण्यास उणे पडेल. पण सतार या बाबतीतही परिपूर्ण आहे, स्वयंपूर्ण आहे. सूक्ष्म निरीक्षण केल्यास वर उल्लेखलेले सर्व साथीदार सतारीतच दडलेले आढळतील. सतार वादनासाठी दोन्ही हातांचा उपयोग होत असला तरी डावा हात हा प्रमुख गायकाची भूमिका करत असतो तर उजवा हात स्वर निर्मितीसाठी आवश्यक असलेल्या नादाची निर्मिती करता करता तंबोरा आणि तबला या साथीदारांची भूमिका पण बजावत असतो. सतारीवर दुसऱ्या नंबरवर असलेली भरीव–दमदार अशी 'जोड तार' आणि तिला हळुवारपणे साथ देणाऱ्या 'चिकारी' आणि 'पपीहा' नावाने असणाऱ्या शेवटच्या दोन तारा तसेच त्यांच्याशेजारी असलेली

---

सौजन्य : सौ. कावेरी शशिकान्त नातू,
९८६/१५, नवी पेठ, प्रशांतनगर, पुणे ३०.

पंचमाची तार यांच्या कुशल छेडीतून तंबोऱ्याची गरज भागवणारा षड्ज घुमत राहतो. हे करत असतानाच मुख्य तारेवर मिजराफीने केले जाणारे आघात हे लयीत बांधले जाऊन संगीतातील लय आणि लयीपाठोपाठ येणारा ताल हा उजव्या हातात एकवटला जातो. मैफिलीला रंजकता आणि खुमारी आणण्यासाठी साथीला तबला घेण्याची प्रथा असली तरी सतार वाजवताना तबल्याशिवायसुद्धा नुसत्या सतारीतून लय–तालाची जाणीव श्रोत्यांपर्यंत पोचवता येते. लय साधना आणि ताल साधना नीटसपणे केलेल्या कुशल वादकाला हे सहज शक्य आहे आणि सतारीतून हे घडू शकते, ही सतार या वाद्याची करामत आहे. तसेच गायकाला सारंगी वा पेटीची जी साथ लागते ती साथ सतारीला मात्र योजनाबद्ध तरफांमार्फत, वैज्ञानिक नियमां-नुसार आपोआपच होत असते.

सतारीच्या या सामर्थ्यामुळे हे वाद्य जाणलेला आणि पचवलेला वादक कलाकार आपल्या कौशल्याने या सर्व गोष्टींचा उपयोग करून अगदी एकट्याने संगीताचा पूर्ण आविष्कार घडवू शकतो आणि योग्य परिणाम साधू शकतो. याशिवाय अतिमंद्र, मंद्र, मध्य आणि तार अशा चांगल्या चार सप्तकांचा विस्तृत पल्ला सतारीला लाभलेला आहे. या वाद्यात प्रमुख सात तारांपैकी पहिल्या चार तारांच्या मदतीने चारही सप्तकात संगीत–भराऱ्या मारता येतात आणि वादनासाठी निवडलेल्या रागाचा भावार्थ समजून राग विविधतेने खुलवण्यास मोठा कॅन्व्हास उपलब्ध होतो. शिवाय सतार अतिविलंबित ते अतिद्रुत अशा कोणत्याही वेगात वाजवता येत असल्यामुळे वादक कलाकाराला याही बाबतीत अभिप्रेत असा भावार्थ रागातून निर्माण करण्यास कोणतीही आडकाठी येत नाही. याबरोबरच ‘ झाला ’ या नावाने येणारा एक विशेष वादन प्रकार सतारीला लाभलेला आहे. संगीतातील ‘ नृत्य ’ झाल्यायामुळे नेमकं पकडता येतं आणि वादनातील उत्कट बिंदू गाठता येतो. उच्च संगीत निर्माण करण्यासाठी आणि योग्य परिणाम साधण्यासाठी आवश्यक असलेल्या या सर्व गोष्टी सतारीत एकवटल्या आहेत–ही सतारीची स्वयंपूर्णता !

## सतारीवरील संगीत

हे सर्व झाले सतार हे एक वाद्य म्हणून ! आता या वाद्यावर वाजविण्यात येणाऱ्या संगीताबद्दल विचार करता असे आढळून येईल की याही बाबतीत सतार मोठी भाग्यवान खरी ! सतार या एकाच वाद्याला स्वतःचे असे संगीत किंवा राग

सौजन्य :

श्री. अनंत महादेव कुंटे,
२४/१०, प्रेमनगर गृहरचना संस्था मर्यादित, पुणे ३७.

मांडण्याची पद्धत लाभली आहे. संगीत क्षेत्रात 'सतारीचे अंग' या नावाने ही ओळखली जाते. हा मुद्दा स्पष्टपणे समजण्यासाठी परत एकदा इतर वाद्यांची मदत घ्यावी लागेल.

बासरी, शहनाई, सारंगी, व्हायोलीन वगैरे वाद्यांवर संगीताचा कोणता प्रकार वाजतो असा विचार केल्यास असे आढळून येईल की ही वाद्ये गाण्याचे अनुकरण करतात. यात रागाचा विस्तार ख्याल गायकीच्या अंगाने बहुशः केला जातो. हल्लीचे काही वादक मात्र बासरीवर, व्हायोलीनवर राग विस्ताराची मांडणी 'सतारीच्या अंगाने' करताना आढळतात. म्हणजेच त्यांनी गाण्याऐवजी सतारीचे अनुकरण केलेले असते. याचाच दुसरा अर्थ असा की इतर कोणत्याही वाद्याला स्वतःचे असे संगीत नाही. [ सरोद हे वाद्य संगीताच्या बाबतीत सतारीच्याच जातकुळीतले आहे. ] या सर्वच वाद्यांना त्यांचा त्यांचा असा विशिष्ट नाद आहे, स्वरनिर्मितीची क्षमता आहे पण राग मांडण्यासाठी स्वतःची अशी वेगळी शैली मात्र नाही. सतारीला मात्र हा गुण लाभलेला आहे.

सतारीवर मांडल्या जाणाऱ्या संगीताचा विचार करण्यासाठी पूर्वापर चालत असलेल्या संगीत परंपरेचा इतिहास पाहावा लागेल. आपले प्राचीन संगीत छंद, प्रबंध, सामगान आणि नंतर ध्रुपद अशा मार्गाने विकसित होत गेलेले आहे. आपण ध्रुपदापासून विचार करू. ज्या काळी ध्रुपद गायले जायचे तेव्हा असे म्हणतात की ध्रुपद गायक स्वतःच बीनकारही असत. स्वतःच बीनवर स्वतःच्या गाण्याची साथ-संगत करत ध्रुपद शैलीतील आलाप, जोड आलाप, बढत, उपज इत्यादि मार्गाने राग विस्तारला जाई. याचाच अर्थ असा की त्या काळी गायन आणि वादन हे दोन्ही निराळे नसून एकच होते. जे गायले जायचे तेच वाजविले जायचे आणि जे वाजवले जायचे तेच गायले जायचे. या अर्थाने त्या काळी 'बीनवरचे संगीत' ही 'गाय-की'च होती. हे सांगताना मुद्दाम नमूद करावेसे वाटते ते हे की हल्ली विशेषतः काही सतार वादक आम्ही 'गायकी अंग' सतारीवर वाजवतो असे म्हणतात तेव्हा हे 'गायकी अंग' म्हणजे नेमकं काय असा संभ्रम मनात उत्पन्न होतो आणि बारकाईने विचार केल्यास हा शब्द फसवा असल्याचे आढळते. 'गायकी अंग' असे न म्हणता 'ख्याल अंग' म्हणावे आणि त्यातही विशिष्ट घराण्याची ख्याल शैली असेल तर तसा विशेष उल्लेख करावयास हवा. नुसतं 'गायकी अंग' असा उल्लेख केल्याने अर्थ स्पष्ट होणार नाही. वर उल्लेखिल्याप्रमाणे ज्याकाळी ध्रुपदशैलीत

---

सौजन्य :

श्री. पुरुषोत्तम शंकर नवाथे,
'रेडियो हाऊस', २०१ नारायण पेठ, पुणे ३०.

संगीत मांडले जायचे त्याकाळी गायन आणि वादन निराळे असे नव्हतेच. पुढे गाण्याच्या प्रांतात परिवर्तन होत गेले. ध्रुपदाच्याच पायावर उभा केलेला ' ख्याल ' अस्तित्वात आला. ख्याल लोकप्रिय होत गेला तसतसा अनेक प्रतिभावान गायक कलाकारांनी तो आपापल्या स्वतंत्र शैलीने फुलविला आणि त्यातूनच संगीतातील ' घराणी ' जन्माला आली. इकडे वादनाचा विचार करता बीनकार गाण्यापासून वेगळे होत गेले आणि बीनवर ' ध्रुपद ' शैलीतच संगीत वाजवू लागले. कालांतराने हेच स्थापित होऊन बीनवर वाजविलेले संगीत हे ' वादन ' असा त्याचा अर्थ झाला. गाण्याच्या प्रांतात जसे परिवर्तन होत गेले तसेच वादनाच्या प्रांतातही परिवर्तन घडू लागले. ख्याल शैलीची लोकप्रियता आणि कलाकाराला मिळणारे विचार-स्वातंत्र्य याचा प्रभाव वादक कलाकारांवरही पडू लागला. प्रतिभासंपन्न कलाकारांच्या कल्पनेतील कलाकृती साकार होण्यासाठी ख्याल अतिशय सोयीचा वाटू लागला म्हणून हळू हळू ध्रुपद मागे पडले आणि ख्याल स्थापित झाला. तेच नेमके वाद्य-संगीतातही घडू लागले. बीनच्या मर्यादा लक्षात आल्यामुळे हळूहळू बीनही मागे पडून सतार, सरोद ही वाद्ये वाद्यसंगीताच्या जगतात स्थापित होऊन स्थिरावली आणि अत्यंत लोकप्रिय झाली. सतारीवर आजही मांडल्या जाणाऱ्या संगीताचा विचार केल्यास रागाचा पहिला भाग जो ' आलाप-जोड-झाला ' या नावाने वाजविला जातो त्याची गंमत अशी की आजसुद्धा त्याचा ढाचा किंवा फॉर्म हा परंपरेनुसार ध्रुपदाचाच आहे पण प्रत्यक्षात या ढाच्यातून निर्माण केले जाणारे संगीत मात्र ' ध्रुपद' नसून वादक कलाकाराच्या स्वतःच्या कल्पनाशक्तीनुसार उत्स्फूर्तपणे प्रकटलेले असते. म्हणजेच रागविस्ताराची ध्रुपदाचीच वाट धरून आजचा सतारवादक प्रत्यक्ष संगीताच्या बाबतीत मात्र ' ख्यालिया ' झाला आहे. वाद्य एक, संगीताचे—रागाचे नियम सारखेच, राग मांडणीचा मार्ग पण एकच तरीही आजचे ज्येष्ठ सतारवादक पं. रविशंकर, उ. विलायतखां किंवा त्यांच्या थोड्या नंतरचे पं. निखिल बॅनर्जी किंवा उ. हलीम जाफर खां या सर्वांचे सतारवादन लक्षपूर्वक ऐकले की हा मुद्दा स्वच्छपणे स्पष्ट होईल. या सर्व ज्येष्ठ आणि श्रेष्ठ कलाकारांनी आपापल्या परीने स्वतंत्र आणि वेगळ्या शैलीने सतारवादन केले आहे.

आलाप, जोड, झाला यानंतर येणारा सतार वादनातील दुसरा भाग ' गतकारी ' किंवा 'गततोडा' या नावाने ओळखला जातो. इथे रागामधे तालाने प्रवेश करायचा असतो. सतारीबरोबर तालासाठी तबलाच वापरला जातो. सतार आणि तबला यांचे

---

सौजन्य : श्रीमती सुशीला वाडदेकर,
' मोरेश्वर ' १०८/३१ प्रभात रोड, १४ वी गल्ली, पुणे ४.

एकत्र वादन या दुसऱ्या भागात केले जाते. यातही सतारीचे वेगळेपण दिसतेच. गाण्यात जशी ' चीज ' असते तशी सतार वादनात ' गत ' असते. गत म्हणजे ताल-चौकटीत राग नियमांनुसार बांधलेली सुरांची आकर्षक रचना. पूर्वापर चालत आलेली गत ही बहुधा तीन तालातच असते. विलंबित किंवा मध्य लयीत तीन तालाच्या सोळा मात्रांचे विशेष नियम पाळून गत बांधली जाते. सतारीवरील उजव्या हाताच्या भाषेचा विशेष वापर यात केलेला असतो. ही पद्धत ' मसीदखानी गत ' या नावाने ओळखली जाते. या पद्धतीत गतीचा समेवर येणारा मुखडा हा नेहमी बाराव्या मात्रेपासून सुरू होतो. सर्वच कलाकार कोणताही राग असला तरी त्रितालातील गतीच्या बाबतीत हाच नियम पाळतात. म्हणजेच ' मसीदखानी गत ' वाजवतात. दिल्लीचे एक चिंतनशील कलाकार मरहूम मसीद खां यांनी ही पद्धत स्थापित केली आहे.

या गतीचा ' गतभरन ', ' अंतरा ', ' स्वर विस्तार ', ' तान-तोडे ' असा पद्धतशीर विस्तार झाल्यानंतर वादक द्रुत लयीत दुसरी रचना सादर करतो. याला द्रुत गत असेही म्हटले जाते. काही वर्षांपूर्वी द्रुत गत पण एका शिस्तीखालीच वाजवली जायची आणि त्याचेही विशिष्ट नियम असत. यातही उजव्या हाताच्या बोलांना विशिष्ट बांधणी असे. याला ' रजाखानी गत ' असे म्हणतात. लखनौचे गुलाम रझाखां यांनी या पद्धतीची बांधणी केली होती. या बाबतीत मात्र आजच्या सतारवादनात फेरबदल झालेले आढळतात. ' रझाखानी ' पद्धतीचे नियम पाळले जातातच असे नाही. चार–पाच वेगवेगळ्या ढंगाने द्रुत गत वाजवली जाते. द्रुत गत स्थापित झाल्यावर वेगाने येणाऱ्या तानांची बरसात होते आणि शेवटी ' झाल्या 'च्या रूपाने संगीत-नृत्य एका उत्कट बिंदूपर्यंत झेपावते. हाच क्षण गाठून कल्पक वादक आपले सतारवादन संपवतो.

## आजचे सतारवादन

निरनिराळ्या संगीत संमेलनातून आणि इतर संगीत सभांतून हल्ली सतारीचे जे कार्यक्रम होतात त्याबद्दल काही सांगावेसे वाटते. सतार हे एक संपूर्ण वाद्य आहे आणि संगीतातून शक्य असलेले सर्व रस–भाव–आविष्कार सतारीतून निर्माण करता येतात हे सर्व आपण वर पाहिलेच आहे. सतार वादकाने याचा कसून अभ्यास करायला हवा. वाद्य समजून घ्यायला हवे, आणि निवडलेल्या रागाचे वादन करताना अतिशय

---

सौजन्य : कर्नल बी. व्ही. सिधये,
५१, आनंदपार्क, पुणे ७.

काळजीपूर्वक वाद्याचा वापर करायला हवा. राग हा भावार्थाने वेगळा असतो याचे भान वादक कलाकाराला ठेवावे लागते. राग-चित्र रंगविताना सतारीचा ' माध्यम ' म्हणून उपयोग करायचा असतो. माध्यमाचा नेमका उपयोग केल्यानेच संगीत आणि सतार दोन्हीला न्याय दिला जाईल. हल्लीच्या तरुण वादकांमध्ये याचा अभाव दिसून येतो. हल्लीचे वादन अगदी एकसाची झाले आहे. वादनात अगदी तरबेज असलेले अनेक तरुण वादक आहेत. परंतु यांच्यामध्ये वाद्याचे आणि आपल्या वादन कौशल्याचे ' माध्यम ' करून उच्च संगीत निर्माण करण्याची सृजनशीलता आणि संयम अभावानेच दिसून येतात. परिपूर्ण संगीतकार होऊ इच्छिणाऱ्या कलाकाराने चिंतनशीलही असायलाच हवे.

तसेच हल्लीच्या मैफिलीतील सतार वादन ऐकताना जाणवत असलेली दुसरी गोष्ट म्हणजे ' तबल्याची साथ '. तबला साथ-संगतीसाठी आहे. हे भान हल्लीच्या तबलावादकांनी हरवलेलेच दिसते. विशेष म्हणजे अलीकडे ' तबल्याची साथ-संगत ' न म्हणता ' सतार-तबला जुगलबंदी ' असे म्हणण्याचा प्रघात पडू लागला आहे. काही अजाण श्रोत्यांचीसुद्धा सतार वादनाबद्दल अशीच कल्पना झालेली असावी. दुर्दैवाने या प्रकारात साथ संगतीची कुठलीही सुसंगती न राहता विसंगतीच झालेली असते. साथ-संगतीची एक अतिशय साचेबंद पद्धत सध्या स्थापित झालेली आढळते. सतार वादकाने गतीची सुरवात केली रे केली की तबला वादक सतार वादकाचा ' नगमा वादक ' करून टाकतात. एक भले मोठे-चांगले बारा-पंधरा आवर्तने चालणारे-जे तबल्याच्या ' सोलो वादनातच ' शोभेल असे लांबलचक बोल वाजवून सम गाठतात आणि ' प्रेक्षकांची ' टाळी मिळवण्याचा प्रयत्न करतात. यात सतार वादकाने आलाप-जोड-झाल्यातून परिश्रमपूर्वक निर्माण केलेल्या रागाच्या ' मूड 'ची कसलीही जाणीव ठेवली जात नाही-भावनात्मकता पाहिली जात नाही. काही तबला-वादक तर गतीच्या लयीचा नेमका अंदाज देखील घेत नाहीत आणि आधीपासूनच मनात ठरवून ठेवलेले बोल वाजवण्यास आतूर झालेले दिसतात. या सर्व प्रकारामुळे आलापापासून रेखाटण्यात आलेले ' रागचित्र ' विघडून मात्र जाते. रागाची कुठलीही सलगता राहात नाही. राग आणि तालामध्ये सुसंवाद घडत नाही आणि कलाकाराचे रागामधे ' असणे ' विथरून जाते. बिथरलेल्या मनस्थितीतील वादन होत असताना वारंवार हेच घडत गेल्याने रागहानी तर होतेच पण रसहानीही होते. तबला वादकांनी अलीकडे व्यासपीठावर बसण्याची पूर्वापर चालत आलेली

---

सौजन्य : ' सूरसंवर्धन '
सहकारनगर, पुणे ४.

पद्धतही बदललेली आढळून येते. ज्या कलाकाराची साथ संगत करायची त्या दिशेने न बसता 'जुगलबंदी' साठी बसलेल्या दोन कलाकारांसारखे श्रोत्याभिमुख (की प्रेक्षकाभिमुख?) हल्लीचे तबलावादक बसतात. परंपरेनुसार असलेल्या व्यासपीठावर बसण्याच्या शिस्तीत काही संकेत ठरलेले असत. साथीदाराने विशिष्ट दिशेने बसल्यामुळे प्रमुख गायक–वादकाशी सुसंवाद घडण्यास सोयीचे असते. गाण्याच्या प्रांतात ही परंपरा अजूनही जपली जाते असे असता सतारीच्या बाबतीत असे अनिष्ट परिवर्तन का व्हावे?

आजच्या काळात संगीताचे कार्यक्रम श्रोत्यांच्या मोठ्या उपस्थितीत–मोठ्या सभागृहात किंवा मोकळ्या पटांगणात आयोजित करतात. तेव्हा ध्वनिक्षेपक तर हवाच! ध्वनिक्षेपकाचे प्रमुख काम म्हणजे कलाकाराचा आवाज प्रत्येक श्रोत्यापर्यंत पोचवणे हे असून तो आवाज कानठाळ्या बसेपर्यंत 'वाढवून' पोचवणे हे निश्चितच नव्हे. हल्लीचे बरेच कलाकार या अतिशय उपयोगी माध्यमाचा सदुपयोग न करता दुरुपयोगच करताना दिसतात. ध्वनिक्षेपकाचा आवाज कितीही मोठा केला तरी काही तबलावादकांचे समाधान होत नाही. खूप मोठ्याने केलेले वादन 'चांगले' आणि 'प्रभावी' होते असा सध्याचा एक गैरसमज! यामुळे संगीतातले 'संगीत' नष्ट होते आणि गोंगाट मात्र होत राहतो. नृत्यामध्ये मोठ्याने तबला वाजवला तर एक वेळ चालेल कारण नृत्य हे 'दृश्य' असते आणि चांगले काही पाहात असताना मोठ्याने वाजवलेला तबला फारसा अडथळा आणीत नाही. पण सतारीच्या बाबतीत मोठ्याने वाजवलेला तबला अजिबात चालणार नाही. दोन्ही गोष्टी एकाच वेळी ऐकायच्या असल्यामुळे तबला साथ मुलायमच व्हायला हवी. ज्या प्रकारचे वादन सतारीवर होत असेल त्याला अनुसरून तबला वाजला जावा. संगीतातील सर्व भाव निर्माण करण्यासाठी सतार चौफेर झेप घेऊ शकते. साथीदार तबला वादक त्याच तोलामोलाचा असेल तर निर्माण होणाऱ्या सर्व रंगामध्ये तो सामाऊन जाऊ शकेल. तबला हे वाद्य पण अतिशय मुलायम वाजू शकते...नखरेल वाजू शकते तसेच आवेगपूर्णही वाजू शकते. गरज असते ती फक्त थोड्या चिंतनाची आणि 'साथ संगत' याचा खरा अर्थ समजून घेण्याची! दुधात ज्याप्रमाणे साखर विरघळून जाते त्याप्रमाणे तबला सतारीत किंवा ताल रागात मिसळून गेला तर संगीत एक वेगळीच उंची गाठू शकेल. राग आणि ताल सर्वार्थाने एकजीव झाल्याशिवाय संगीताला फारसा अर्थ उरणार नाही.

---

सौजन्य :

सौ. मैना गणपुले,
'नीलकुंज' अपार्टमेंट्स, गल्ली क्र. १२, प्रभात रोड, पुणे ४.

सध्या भारतीय संगीतात अनेक विसंगत गोष्टी घडत आहेत. अनेक अनिष्ट प्रकार एका टोकापर्यंत जाऊन पोचलेले दिसतात. आपल्या मूळ परंपरेला आणि संगीताच्या उद्देशालाच यामुळे तडा जात असल्याने हे थोड्या विस्ताराने लिहिले. साऱ्या जगात आपल्या देशाबद्दल ज्या ज्या गोष्टी अभिमानाने बोलल्या जातील त्यात आपले शास्त्रीय संगीत अतिशय वरच्या स्थानी असेल, आणि म्हणूनच शेकडो वर्षे चालत असलेली ही परंपरा त्यातील सर्वतोपरी सौंदर्यानिशी जपणे, योग्य मार्गानेच वाढविणे हे आम्हा कलाकारांचे नुसते कर्तव्यच नाही, तर आमची ती जबाबदारी पण आहे.

सौजन्य : सौ. मंगला सि. गाडगीळ,
७२।२, एरंडवणे, 'मृगाली' हाऊसिंग सोसायटी, फ्लॅट बी–१, पुणे ४.

# ७. नृत्याचे रसग्रहण

**सुचेता भिडे–चापेकर ( १९४८ )**
१५७५ बी, महाराष्ट्र मंडळासमोर, सदाशिव पेठ, पुणे ३०.

[ श्रीमती सुचेता भिडे–चापेकर ह्या ' भरत नाट्यम् ' शैलीमधील एक अधिकारी, मान्यताप्राप्त व रसिकमान्य कलाकार आणि या विषयातील संशोधक वृत्तीच्या अभ्यासक व भाष्यकार म्हणून कीर्तिमान झालेल्या आहेत. पं. पर्वतीकुमार यांजकडे ' भरत नाट्यम् ' ची तालीम घेतल्यानंतर त्यांनी आपल्या गुरूबरोबरच तंजावर येथील मराठी राजांच्या नृत्यविषयक प्रबंध कवन रचनेवर संशोधन केले आणि त्यानंतर गुरू पं. के. पी. पुट्टप्पा यांच्या मार्गदर्शनाखाली शहाजी राजांनी रचलेल्या मराठी, हिंदी, संस्कृत रचनांना ' भरत नाट्यम् ' शैलीतून यशस्वीपणे प्रस्तुत करून या नृत्यशैलीतील गीतविभागात एक नवी भर टाकली. याचप्रमाणे हिंदुस्थानी शास्त्रीय संगीत आणि भरत नाट्यम् यांचा मेळ बसवून त्यांनी या क्षेत्रात संशोधनाचे आणखी एक पाऊल टाकले. श्रीमती चापेकर यांचे नृत्याचे कार्यक्रम गेली २५ वर्षे रसिकांच्या आनंदात भर टाकीत आहेत. भारतात व भारताबाहेर त्यांना रसिकांची पावती मिळालेली आहे. प्रात्यक्षिकासह नृत्यासंबंधी व्याख्यान हाही त्यांचा एक सिद्ध झालेला विषय आहे. उत्तम वक्तृत्व आणि उत्तम लेखन यांची जोड त्यांच्या कलानिर्मिती व चिंतनाला लाभलेली आहे, तसेच आदर्श गुरू म्हणून त्या विद्यार्थिनींच्या आदरास पात्र झालेल्या आहेत.

प्रस्तुतच्या लेखामध्ये श्रीमती सुचेता चापेकर यांनी कलेचं प्रयोजन, नृत्याचं साधन, साध्य आणि त्याची प्रतिज्ञा यासंबंधी कलाशास्त्रीय दृष्टिकोणातून विश्लेषण केलेले असून नृत्याचा इतर कलांशीही कसा संबंध पोचतो आणि हे भान सांभाळून खऱ्या रसिकाने नृत्याचे रस-ग्रहण कसे करावे यासंबंधी अनुभवाचे बोल सांगितले आहेत. नृत्याची

पार्श्वभूमी, तंत्र आणि रसिक या तिन्हींचा मेळ बसणे कसे आवश्यक आहे, याचं मार्मिक विवेचन त्यांनी केलेलं आहे. ]

दृश्य आणि श्राव्य असा आनंददायी काव्यानुभव म्हणजे नृत्य. कलाकृतीतील खरे सौंदर्य पारखून त्यापासून अलौकिक आनंद मिळवणं म्हणजे कलेचं रसग्रहण. कला व सौंदर्य यांचं नातं अतूट आहे. किंबहुना सौंदर्यनिर्मिती व त्यापासून मिळणारा अलौकिक आनंद यासाठी मानवांनी जाणीवपूर्वक निर्माण केलेलं माध्यम म्हणजे कला. इतर प्राण्यांपासून मानवाला वेगळी बनवते ती ही बुद्धीपुरस्सर सौंदर्यदृष्टी. तसं पाहिलं तर निसर्ग हाच सर्वांत मोठा कलाकार आणि कलाकृतीही तोच. कला-माध्यमांसाठी आवश्यक रेषा, रंग, सूर, आकार, हालचाल या साऱ्यांच्या संवेदना व संकल्पना मानवाने प्रथम मिळवल्या त्या निसर्गाकडूनच. आणि मग आपल्या कल्पनाशक्तीच्या जोरावर त्यांचा वापर करून मानवाने मूर्त आणि अमूर्त कलाकृती निर्माण करू शकतील अशा कलातंत्रांची निर्मिती केली. चित्र, शिल्प, साहित्य, नाट्य व संगीत म्हणजेच गायन, वादन, नर्तन ही ती ललितकला माध्यमं.

जीवन सौंदर्यमय आणि अधिक समृद्ध करण्यासाठी कला वेगवेगळ्या स्तरावर प्रकटते व आनंद देते. पण जेव्हा कलेचा उपयोग एक माध्यम म्हणून निखळ सौंदर्यनिर्मितीसाठी व विशिष्ट भावप्रकटनासाठी केला जातो तेव्हा ती निव्वळ उप-योजित. अथवा वस्तुनिष्ठ कला न राहता ते एक शास्त्रोक्त कलामाध्यम बनतं आणि मग शास्त्रीय नृत्यासारख्या ललितकला प्रयोगातील भावसौंदर्याचा आस्वाद घेण्यासाठी त्या कलामाध्यमाची ओळख असणं, त्याची पारंपरिक पूर्वपीठिका समजून घेणं व तंत्रातील नेमकी सौंदर्यस्थळं कोणती ते माहीत असणं आवश्यक ठरतं. या ठिकाणी रसिकाच्या दृष्टिकोणातून नृत्य या शास्त्रीय ललितकलामाध्यमाकडे आपण बघणार आहोत. या माध्यमाची वैशिष्ट्ये थोडक्यात समजून घेणार आहोत.

नृत्याचं प्रमुख साधन शरीर. नृत्यामधे शारीरिक हालचालीतून मूर्त व अमूर्त भावदर्शन होतं. आनंदाची भावना शारीरिक हालचालीतून व्यक्त करणं हा प्रत्येकाचा स्वभावधर्मच असतो. लहान मुलाला त्याची अत्यंत आवडती वस्तू द्या. लगेच ते आनंदाने नाचू, बागडू लागतं. वाढत्या वयाबरोबर प्रौढत्वाच्या बुरख्यात आपण ही नर्तनाची स्वाभाविक ऊर्मी दाबून टाकतो. पण आपल्याला नृत्य बघायला तरी निश्चितच आवडतं. नृत्याच्या हालचालींबरोबर स्वभावतःच जन्म घेते ती लय. आणि पदन्यासाबरोबरच उपजतो ठेक्याचा आवाज...ताल. आणि म्हणूनच अगदी मुळात

---

सौजन्य : ‘अजिता’ प्रि-ॲम्प्लिफायर, अजिता एन्टरप्रायझेस,
९७८, सदाशिव पेठ, ज्ञानप्रबोधिनीजवळ, पुणे ३०.

नृत्याचा आनंद हा निव्वळ दृश्य म्हणजे बघण्याचा नाही तर श्राव्य म्हणजे ऐकण्याचा देखील आहे. पुढे काव्य आणि सूर यांचा अंतर्भाव नृत्यरचनेत झाल्यावर तर ती अधिकच 'श्राव्य' बनते. पूर्वीच्या काळापासून नृत्य हा एक 'संगीत' प्रकार मानला गेला आहे. नृत्यातील अभिनय अभ्यासल्यास गायन–वादनातील भावदर्शनाची खोली वाढते असे अनुभवी गायक सांगतात, आणि नृत्य तर जणू गायन–वादनाचे दृश्य रूपच आहे. नृत्यशाशास्त्रामध्ये 'गीत वाद्य तालानुवर्तिनी–' (गायन वादन, तालानुसार नृत्य करणारी)– हा नर्तकीचा एक महत्त्वाचा गुण सांगितला आहे तर गायनाचं ज्ञान हा तिचा प्राणच मानला आहे. तेव्हा नृत्याचा आनंद घेताना निव्वळ नृत्य 'बघणं' च नव्हे तर त्यातून गायन वादन कसं, किती आणि कोणत्या प्रकारे प्रतीत होतं आहे हे 'बघणं' ही महत्त्वाचं आहे.

जरा बारकाईनं नृत्याकडे एक माध्यम म्हणून पाहिलं तर असंही लक्षात येतं की निव्वळ गायन, वादन, नर्तन हीच त्रयी एकमेकीत बांधली आहे असं नव्हे, तर त्यांच्यासमवेत नाट्य, काव्य, चित्र, शिल्प या साऱ्याच ललितकलांचा जरी ही माध्यमं आणि त्यांची साधनं वेगवेगळी असली तरी, अंतर्यामी एक अतूट नातं आहे. जुन्या शास्त्र ग्रंथात नाटक हा एक काव्यप्रकारच मानला गेला आहे. संस्कृतातील आद्य नाटककार भास, कालिदास हे 'महाकवी' म्हणूनच ओळखले जातात. गायन, वादन, नर्तन हा तर प्रत्यक्ष नाट्यतंत्राचा भागच आहे. एकादी कविता सुंदर शब्द- 'चित्र' उभं करते तर कित्येकदा काव्यातून आपल्याला सहजच जाणवून जातात ते 'सूर' आणि 'लय.' चित्रातली रेषा आपल्याला 'डौलदार' वाटतात, तर शिल्पातील स्थिराकृतीतून 'गतिमानता' जाणवते. नृत्याच्या तंत्रात तर सर्वच ललित कलांमधील तत्त्वांचा वापर झालेला दिसतो. चित्रकलेतील रेषांचा वापर नृत्यतंत्रात सतत जाणीवपूर्वक केला जातो. किंबहुना ही नर्तकी सतत रंगमंचीय अवकाशाच्या पटावर रेषांची भौमितिक रांगोळी रेखीत असते. त्या सौंदर्याकृतीच प्रेक्षकाला आनंद देतात. शिल्पाकृती हाही प्रत्यक्ष नृत्यतंत्राचा एक भाग म्हणून वापरला जातो. झोकदार भाषणात जसे योग्य ठिकाणी स्वल्पविराम, पूर्णविराम यावे तशा या शिल्पाकृती गतिमान नृत्यात विश्रांतिस्थाने भूषवितात व नृत्य म्हणजे जणू चालतं–बोलतं शिल्पच वाटतं. अर्थगर्भ काव्य नृत्यातील अभिनयात पायाभूत असतं. नृत्यातील अभिनयातून भावचित्र उभं राहतं ते या मूळ काव्याच्या आधारानेच. यासाठी काव्य मात्र विशिष्ट प्रकारचं असावं लागतं. अर्थाची बाह्याकृती स्पष्ट रेखून

सौजन्य : 'अजित प्री ॲम्प्लीफायर, संपर्क : अजिता एंटरप्रायझेस, स्वस्त रेकॉर्डप्लेअरमधून बासयुक्त हायफाय संगीत निर्मितीसाठी.

मधल्या जागा भावाभिनयाने भरून ती अर्थाकृती पूर्ण करण्यास नर्तकीस वाव देणारं काव्य नृत्याद्वारे मिळणारा आनंद द्विगुणित करतं. गायन वादनाचा अंतर्भाव तर प्रत्यक्ष नृत्यतंत्रातच असतो. 'आस्येन/अंगेन आलंबयेत् गीतम्।'—तोंडानीच नव्हे तर पूर्ण अंगाच्या हालचालीतून स्वर व गाणं आळवलं जावं, नी 'पादाभ्यां तालमाचरेत्!'— पदन्यासातून ताल दाखवला जावा हा दंडक नृत्यप्रयोगात सातत्याने पाळला जातो. किंबहुना या तत्त्वाचा वापर चांगल्या तऱ्हेने करू शकणाऱ्या नर्तकीचे नृत्य अधिक भावस्पर्शी व आनंददायी ठरते. अशा रीतीने सर्वच ललित-कलामाध्यमातील तत्त्वांचा वा प्रत्यक्ष तंत्राचा वापर करून रसानंदाची निर्मिती करणारे हे नृत्यकलामाध्यम आहे.

सर्वसाधारणपणे नृत्यतंत्राच्या दोन बाजू संभवतात. एक म्हणजे 'नृत्त'– शुद्ध नर्तन, जे विशिष्ट अर्थवाही नसतं. यातून विशिष्ट कथाभाग सांगणं अभिप्रेत नसतं. निव्वळ शारीरिक हालचाली व आकृतिबंधातून सौंदर्याकृती निर्माण करणं हेच याचं उद्दिष्ट असतं. वादनातील शुष्काक्षरांचे बंध– बोल किंवा तुकडे आणि गायनातील निखळ स्वरबंध– सरगम– यांचे दृश्यरूप 'नृत्ता'तून प्रकटते. अर्थात जसे रेषा व आकार, भावदर्शी आणि विशिष्ट मनःस्थितीचे द्योतक असू शकतात, तसंच 'नृत्त' देखील कल्पकतेने वापरल्यास त्याला जोडून येणाऱ्या अर्थवाही नर्तनास पोषक ठरू शकतं. सर्वसाधारणपणे भौमितिक नक्षी जशी सुंदर दिसते, मन प्रसन्न करते तसं 'नृत्त' असतं. यामधे 'गती' व 'चारी' म्हणजे विविध प्रकारच्या पदन्यासाची गुंफण, 'मंडल' व 'स्थानक' म्हणजे पूर्ण शरीराच्या अवयवांचा वापर करून तयार केलेले आकृतिबंध किंवा शिल्पाकृती, 'उत्प्लवन' म्हणजे विविध प्रकारांनी उड्यांच्या हालचाली व भ्रमरी म्हणजे विविध प्रकारांनी गोलाकार फिरण्याच्या हालचाली किंवा गिरक्या अशा चार प्रकारांनी गतिमान व स्थिर अवकाशीय रेखा-कृतींची निर्मिती होते. 'नृत्ता'तल्या हालचाली जितक्या सहज, स्वाभाविकपणे केल्या जातील तितक्या त्या अधिक सौंदर्यपूर्ण भासतात. जितक्या त्या बघण्यास सोप्या वाटतील तितकी त्या करण्यामागे नर्तकीची अपार मेहनत आहे असे मानायला काहीच हरकत नाही. सर्वसाधारण प्रेक्षकास 'नृत्ता'तली गतिमानताच फक्त आकर्षून घेते, प्रभावित करते. पण संथ लयीमधे सर्वांगीण शारीरिक हालचालीतील सौंदर्य अधिक समर्थपणे मांडता येतं व त्याचा आस्वादही प्रेक्षकास घेता येतो ही गोष्टही लक्षात ठेवण्यासारखी आहे. जलद लयीप्रमाणे ठाय लयीत नाचण्यासाठीही

---

सौजन्य : श्री. आइ. एन्. कुसी,
१०५४, सदाशिव पेठ, पुणे ३०.

तितक्याच मेहनतीची आवश्यकता असते.

नर्तनाची दुसरी बाजू म्हणजे 'नृत्य' अभिनयासहित नर्तन. सर्वसाधारणपणे 'अभिनय' म्हणजे 'मुद्राभिनय– चेहऱ्यावरील हावभाव' एवढेच आपण समजतो आणि त्यामुळे नृत्यात वापरले जाणारे अभिनयतंत्र आपणास थोडे अस्वाभाविक, नवखे वाटते. 'अभिनय' या संस्कृत संज्ञेचा शब्दार्थ– 'अर्थाकडे नेणे' असा आहे. नृत्यातून प्रेक्षकास अर्थबोध करून देण्यासाठी चार प्रकारचा अभिनय नर्तकी वापरते- आंगिक अभिनय, वाचिक अभिनय, आहार्य अभिनय व सात्विक अभिनय हे ते चार प्रकार. 'आंगिक' म्हणजे अंगप्रत्यंगातून भावदर्शन–त्यात हस्तमुद्राद्वारे गीताचा वाक्यार्थ–शब्दशः अर्थ, डोळे व चेहऱ्यावरील भावदर्शनातून लाक्षणिक, सखोल अर्थ, शारीरिक हालचालीतून गीताचा स्वरार्थ तर पदन्यासातून तालार्थ दाखविला जातो. 'वाचिक' म्हणजे काव्यातून स्वरबद्ध गीताद्वारे भावदर्शन. यामध्ये शब्द व भाव-स्पर्शी सुरांद्वारे आंगिक अभिनयास जोड दिली जाते. 'आहार्य' अभिनय म्हणजे रंगभूषा, वेशभूषा व नेपथ्यातून भावदर्शन. शास्त्रीय नर्तनातील कथकली सारख्या काही शैलींमधेच विशिष्ट अर्थवाही वेशभूषा व रंगभूषा वापरली जाते. भरतनाट्यम्, कथ्थक सारख्या शैलीत मात्र 'आंगिक' च 'आहार्या' ची जागा घेते. या ठिकाणी नर्तकी गीतातील पात्रानुरूप वेशभूषा बदलत नाही, तर ते व्यक्तिचित्र ती आपल्या 'आंगिक' अभिनयातूनच जाणवून देत असते. कोणत्याच शास्त्रीय नर्तन शैलीच्या तंत्रात नेपथ्य हे वातावरणनिर्मितीसाठी वापरले जात नाही. गीत विषयानुसार वाता-वरणनिर्मिती देखील नर्तकीला आपल्या 'आंगिक' अभिनयातूनच दाखवावी लागते. तेव्हा नर्तनाचे अभिनयतंत्र, कलावंत व प्रेक्षक दोहोंच्याही दृष्टिकोनातून कल्पनाशक्तीस आव्हानात्मक म्हणजेच पर्यायाने मन अधिक गुंतवून ठेवणारे असते हे लक्षात घेण्यासारखे आहे.

अभिनय तंत्राच्या सर्वच बाजूंना व्यापून टाकणारा सर्वाधिक महत्त्वाचा, मनाच्या पराकाष्ठेच्या एकाग्रतेतूनच फक्त, स्वाभाविकपणे फुलणारा तो सात्विक अभिनय. स्तंभित होणे, अंगावर रोमांच उभे राहाणे, अश्रू येणे, त्वचेचा रंग बदलणे, शरीर थरथर कापणे इ. 'सात्विक' भावांच्या प्रतिक्रिया सांगितल्या आहेत. हे ज्या नृत्यप्रयोगात प्रकटतात तिथे भावसौंदर्याची परकोटी गाठली गेली आहे असे म्हणण्यास हरकत नाही. एकूण अभिनयतंत्रामधे अशी आणखी एक गोष्ट म्हणजे भावदर्शनातील 'स्पर्श.' रचनेच्या कथावस्तूतील ज्या व्यक्ती, वस्तू, वातावरण रंग-

---

सौजन्य :

श्री. एस्. वी. गाजरे,
१७९२, सदाशिव पेठ, पुणे ३०.

मंचावर प्रत्यक्ष नाही, त्यांचं समर्थ काल्पनिक चित्र प्रेक्षकांसमोर उभं करण्यासाठी अभिनेत्री-नर्तकीस 'स्पर्शाचे तंत्र आत्मसात करणे आवश्यक ठरते. डोळ्यातून एकादी व्यक्ती अथवा वस्तू बघितल्याचा 'स्पर्श,' कानांनी शब्द ऐकण्याचा 'स्पर्श' कशाच्याही अस्तित्वाचा अंगप्रत्यंगातून जाणवणारा 'स्पर्श' अभिव्यक्त करीत असते. हा 'स्पर्श' च अभिनय अधिक प्रवाही व प्रभावी बनवीत असतो.

वर उल्लेखिलेल्या नर्तनाबाबतच्या मूळ तत्त्वाचे विवेचन म्हणजेच नृत्याचे शास्त्र. अभ्यासकांच्या मते भारतात नृत्यशास्त्राचा अभ्यास किमान दोन हजार वर्षांपूर्वीपासून झालेला आहे. नृत्याच्या या शास्त्राने भारतातील वेगवेगळ्या प्रांतांत मूळ धरले व त्या त्या प्रांतातील लोकांची विशिष्ट संस्कृती, चालीरीती, आवडी निवडी, दवते, पुराण कथा, नैसर्गिक प्रवृत्ती, भौगोलिक व ऐतिहासिक परिस्थिती, सांगीतिक परंपरा इ. अनेक गोष्टींच्या परिणामाने त्या त्या प्रांतात नर्तनाच्या वेगवेगळ्या शैली व त्यांच्या परंपरा वाढल्या. आज भारतात तमिळनाडूची- मूलतः तंजावर प्रांताची 'भरतनाट्यम्', केरळची 'कथकली', उत्तर भारताची- आग्रा व जयपूर, लखनौ प्रांताची- 'कथक' व मणिपूरची 'मणिपुरी' या चार प्रमुख परंपरा व शैली मानल्या जातात. (शैलीदृष्ट्या भरतनाट्यम्शी बरेच साधर्म्य असलेल्या पण तरीही आपापली भाषा व सांगीतिक वैशिष्ट्ये सांभाळणाऱ्या आंध्रची 'कुचिपुडी,' ओरिसाची 'ओडिसी' व केरळची 'मोहिनीअट्टम्' याही शैली पुनश्च लोकप्रिय होत आहेत.) या चार प्रमुख परंपरांनी प्रयोगाची धाटणी, व विशिष्ट अंगचलन या बाबतीत आपापलं वैशिष्ट्य वाढवलं आहे. त्यामुळे प्रयोगदृष्ट्या त्या एकमेकींपासून आमूलाग्र वेगळ्या वाटतात. अगदी थोडक्यात सांगायचं तर 'भरतनाट्यम्' चं सौंदर्य त्यातील सर्वांगाचा वापर करून बनलेल्या सुडौल हालचालीत व प्रयोगाच्या मांडणीत, कथकचं सौंदर्य त्याच्या तरलतेत, कथकलीचं सौंदर्य त्याच्या अद्भुतरम्यतेत तर मणिपुरी शैलीचं सौंदर्य त्यातील संथ, मुलायम हालचालीत आहे. भरतनाट्यम् व कथक हे मूलतः एकपात्री म्हणजे एका वेळी एकाच नर्तकीने सादर करण्याचे प्रयोग आहेत, तर मणिपुरी हे समूहनृत्य व कथकली हे नृत्यनाटक आहे. कथक, मणिपुरी व भरतनाट्यम् मधील नर्तन शैली स्त्रीसुलभ सुकुमार आहे तर कथकलीत ते पौरुषयुक्त, फक्त पुरुषाच्या कणखर देहयष्टीस अनुरूप व उद्धत स्वरूपाचे आहे.

पार्श्वभूमी व तंत्र दोहोंची माहिती करून घेतल्यानंतर प्रयोग पहाताना रसिकाने आणखी एक गोष्ट ध्यानात घ्यावी अशी आहे ती म्हणजे नृत्यप्रयोगातील सौंदर्या-

---

सौजन्य : श्री. एस्. व्ही. गोरे, पुणे.

नुभव घेताना इतर कोणतेच उद्दिष्ट समोर ठेवू नये. केवळ निर्विकल्प मनच सारासार बुद्धी वापरू शकतं. निर्विकार मनात भावलहरी निर्मळ व प्रभावीपणे उमटतील, तर आधीच गढूळ वा खळबळ माजलेल्या मनात त्या विरूनच जातील.

आणिकही एका गोष्टीचं स्मरण रसिकास द्यावंसं वाटतं. कोणत्याही कला प्रयोगात व पर्यायाने कलावृद्धीत रसिक प्रेक्षकाचं स्थान प्रत्यक्ष रंगमंचावरील कलाकाराइतकंच महत्त्वाचं आहे. प्रेक्षकाशिवाय, सभेशिवाय कलाप्रयोगात रस निष्पत्तीस स्थान नाही. कलावंतास आपापल्या माध्यमात अधिकाधिक उंची गाठण्यास सुजाण, सहृदय रसिक मदत करत असतो नी त्यामुळेच त्याचं रसग्रहणाचं कार्य आत्मकेंद्रित नसून कलानंद निर्मितीच्या संदर्भात प्रत्यक्ष कलाकाराइतकंच अर्थपूर्ण ठरतं.

सौजन्य : श्री. देवदत्त पाटणकर,
आनंदनगर, बिल्डिंग नं. ८, ब्लॉक नं. १२, पौड रोड, पुणे.

# ८. संगीत स्वरनिष्ठ नसून श्रुतिनिष्ठ

**पं. पद्माकर बर्वे ( १९१८ )**
९१/ए, तुळशीबागवाले कॉलनी, पुणे ९.

[ पं. पद्माकर नरहर बर्वे हे पं. ओंकारनाथ ठाकूर यांचे पट्टशिष्य व ग्वाल्हेर घराण्याची गायकी स्वप्रतिभेने उजळून गाणारे गायक म्हणून फार आधीपासून अधिकपणे महाराष्ट्राबाहेर नावाजलेले आहेत. आकाशवाणीवर अधिकारी म्हणून त्यांनी अनेक वर्षे काम केलं आहे. त्यांचं गायनही आकाशवाणीवर वेगवेगळ्या केंद्रांवरून गेली २५ वर्षे प्रसारित होत आहे. उच्च विद्याविभूषित (बी. ए., बी. टी., एम्. ए.–संगीत ) असल्यामुळे त्यांच्यामध्ये तटस्थ विश्लेषणात्मक दृष्टीही आलेली आहे. अनेक विषयांवर, अनेक रागात, वेगवेगळ्या ढंगात हिंदी बोली–भाषेत ( मुख्यत· व्रज ) त्यांनी जवळ जवळ ५०० बंदिशी रचलेल्या आहेत व लवकरच त्या पुस्तकरूपाने रसिकांना उपलब्ध होणार आहेत. उत्तम संगीतशिक्षक म्हणूनही ते होतकरू शिष्यांच्या आदरास पात्र झालेले आहेत आणि त्यांच्या विद्वत्तेचा लाभ विद्यालये व विद्यापीठे यांनीही घेतला आहे.

या लेखाचा विषय हिंदुस्थानी संगीताच्या मूलतत्त्वाची उकल करणारा आहे. स्वर जरी १२ असले तरी दोन जवळच्या स्वरांना जोडणारे स्वर–कणही आहेत. त्यांना श्रुती असं नाव आहे. प्रत्येक रागामध्ये स्वर गायिले जात असताना ते त्या त्या रागाच्या प्रकृतिधर्मानुसार आपलं व्यक्तित्व मुख्य स्वराच्या जवळपासच्या कण-स्वरांनी संस्कारित होऊन काहीसं वेगळं व्यक्तित्व घेऊन प्रकटत असतात. त्यामुळे वस्तुत: आपल्या संगीतात स्वरांचं गायन–वादन होत नसून श्रुतींचं गायन–वादन होत असतं. हा खोल विचार येथे त्यातील अंगोपांगांनिशी विशद झालेला आहे. प्रश्न विचारणारे **श्री. अरविंद गजेंद्रगडकर** आहेत, जे स्वतःही संगीतातील विद्वान कलाकार आहेत. संवादशैलीने

विषयाचा उलगडा अधिक सजीवपणे झाला आहे. ]

**प्रश्न** : आपले भारतीय रागदारी संगीत एका अर्थाने स्वरनिष्ठ नसून श्रुतियुक्त आहे हा विषय आपण घेतलेला आहे. त्यासंबंधी आपल्या काय कल्पना आहेत त्या कळून घेण्यासाठी आपण इथे आलेलो आहोत. तेव्हा माझा पहिला प्रश्न असा की श्रुतियुक्त हा शब्दप्रयोग स्वरांच्या बाबतीत कोणत्या अर्थाने घेता ? कारण शेवटी कोणतंही संगीत मग ते शास्त्रीय असो, लोकसंगीत असो अथवा इतर संगीताचे प्रकार असोत, स्वरनिष्ठच नाही का ? उदाहरणार्थ— 'सा रे ग म प म ग रे सा' हे स्वर शेवटी आपण स्वर म्हणूनच गातो की नाही ? त्यांना कोणत्या श्रुतींची नावे दिलेली आहेत किंवा त्यात श्रुती असतील तर त्या कशा, हे आपण सांगाल काय ?

आता म्हटलेले स्वर मी सर्व शुद्धस्वर म्हटलेले आहेत. आता कोमल स्वर घेतो- सा रे ग म प म ग रे सा यात रिषभ कोमल घेतला. गंधारही कोमल घेता येईल. हे सर्व प्रामुख्याने स्वरच नाहीत का ?

**उत्तर** : आपण हा जो प्रश्न विचारला हा अगदी बरोबर आहे. सा रे ग म प ध नी हे शुद्ध स्वरसप्तक सर्व संगीतविश्वाने थोड्याफार प्रमाणात स्वीकारलेले आहे. आणि त्यांचे पोटभेद म्हणजे रे ग म ध नी हे पाच विकृत स्वर. असे सप्तकात एका-मागोमाग येणारे १२ स्वर आहेत. यात षड्ज व पंचम हे अभिप्रेतच आहेत म्हणून त्यांचा मी आधी उल्लेख केला नाही, कारण षड्ज पंचम—जो पुढे आपल्या राग पद्धतीत षड्जपंचम-भाव म्हणून स्वरस्थापनेला, रागवृद्धीला अत्यंत उपयुक्त आहे हे षड्ज पंचम हे नेहमी अचल असतात किंवा शास्त्रीय संज्ञेत म्हणावयाचे झाल्यास अविकृत असतात. याचाच दुसरा अर्थ असा की ते आपल्या जागेवरून खाली येत नाहीत किंवा वरही जात नाहीत. आता हे स्वर 'अचल' का हे सांगण्याची तशी आवश्यकता नाही, परंतु हा विषय पुढे विशद करून सांगताना त्याची आवश्यकता मला इथे दिसून येते. षड्ज हा मूळस्वर असल्यामुळे तो अचल राहणं—एकाच जागी राहणं अत्यंत आवश्यक आहे. कारण तो जर तसा राहिला नाही तर त्या स्वराच्या अनुषंगाने येणारे पुढचे स्वर एखाद्या पत्त्याच्या बंगल्याप्रमाणे ढासळून पडतील. त्यामुळे षड्ज हा सदैव अचल असतो. आपण पहालच—असा एकही राग नाही किंवा एकही गायन प्रकार नाही, ज्यात षड्ज वर्ज्य आहे. आता असं होऊ शकतं की एखाद्या रागात षड्जाला इतर स्वरांच्या मानाने कमी महत्त्व असेल पण रागाची सांगता शेवटी षड्जावरच आधारित असते. किंबहुना मी पुढे

---

सौजन्य : सौ. मीरा फणसळकर,
प्रोफेसर्स क्वार्टर्स, पुणे विद्यापीठ, पुणे ७.

जाऊन असे म्हणेन की सर्व स्वर षड्जातच सामावलेले आहेत. [ मारव्याचे उदाहरण देऊन सप्रयोग स्पष्ट ]

**प्रश्न** : आपले हे म्हणणे तंतोतंत बरोबर आहे. कारण तंबोरे असोत वा हार्मोनियम असो वा इतर कोणतेही वाद्य असो किंबहुना तबला पखवाज का असेना षड्जातच लावतात. कोणत्याही संगीत प्रकाराचा श्रीगणेशा षड्जातूनच होतो हे पूर्णपणे मान्य आहे. पण पंचमाबद्दल काय ? पंचम अचल का ? तो 'चल' असला तर कुठे बिघडलं ?

**उत्तर** : आपण विचारलेला प्रश्न वरवर पाहता बरोबर वाटतो. पण आपणच जेव्हा म्हणता पंचम अचल का [ कारण आपणही संगीत विद्वान आहात. ] तेव्हा पंचम अचल आहे हे तुम्हालाही पटलेले आहे. मलाही पटलेले आहे. त्यामुळे सर्वांना पटणाऱ्या या उत्तराचं मूळ शोधण्यासाठी आपणास थोडं मागे जावे लागेल. त्यामुळे चर्चेचा हा जो आपला विषय आहे तो थोडा मागे पडला तरी चालेल. प्राचीन संगीतापासून आजच्या संगीताकडे जर आपण आलो तर आजचं संगीत ज्या अवस्थेला पोहोचलेलं आहे, ते 'रोम वॉज नॉट बिल्ट इन अ डे' या तत्त्वावरच ! कोणतीही कला, त्यामागील शास्त्र–त्या शास्त्रामागील कला यांचे उत्थापन किंवा उत्कर्षावस्था एकाएकी होत नसते. म्हणून विहंगमावलोकन करण्यासाठी आपणाला थोडंसं संगीताच्या प्राचीन काळात जावं लागेल.

**प्रश्न** : हे आपण थोडं विशद करून सांगाल काय ?

**उत्तर** : सांगणं भागच आहे. या बाबतीत कै. गोविंदराव टेंबे यांचे विचारही अत्यंत मौलिक आहेत. कै. भातखंडेसाहेबांबद्दल तर बोलायलाच नको. व्यवसायाने वकील असूनही सारं जीवन भारतीय शास्त्रीय संगीताच्या उद्धारार्थ ज्यांनी वेचलं त्यांचा महिमा मी किती गावा ? आज संगीताबद्दल जे जे काही उत्क्रांतिवाद निर्माण झाले आहेत ते–कदाचित कै. भातखंडेसाहेब झाले नसते तर आजच्या पिढीला निर्माण करणं कठीण झालं असतं, असं जर मी म्हटलं तर माझ्यावर अतिशयोक्तीचा आरोप येऊ नये. मी माझ्या डोळ्यांनी प्रत्यक्ष पाहिलेलं आहे की कै. भातखंडेसाहेबांवर टीका करणाऱ्यांच्या घरात त्यांचेच ग्रंथ आधारग्रंथ म्हणून आहेत.

हे इथं प्रकर्षाने सांगण्याचा उद्देश हा की कै. भातखंडेसाहेब भारतीय संगीता-

---

सौजन्य :

श्री. दिलीप गोडबोले,
'सरोज' पोलीस लाईन समोर, पनवेल.

तील ध्रुव ताऱ्यासारखे आहेत. थोडं विषयांतर होतंय, पण संगीत विद्वान कै. गोविंदराव टेंब्यांनीसुद्धा भातखंडेसाहेबांची अशी प्रशंसा केली आहे.

**प्रश्न** : हं ! तर मूळ विषयाकडे वळू आपण पुन्हा !

**उत्तर** : तुम्ही आम्ही आता जे बोलतो आहोत ते किती स्वरात बोलतो आहोत किंवा आरडाओरडा करणाऱ्यांची, भांडणाऱ्यांची मजल किती स्वरापर्यंत जाईल? मला नाही वाटत जास्तीतजास्त चार स्वरांपलीकडे त्यांचा आवाज चढलेला असेल. अगदीच जर तो भावनाविवश झाला असेल तर शब्दांना थोडेसे आवाजाचे हेलकावे देईल. इथे मी 'स्वर' म्हणत नाही. 'आवाज' म्हणतो कारण स्वर आणि आवाज यात पुन्हा फार मोठा फरक आहे. हा मुद्दा मी पुढे स्पष्ट करणारच आहे. माझ्या म्हणण्याचा उद्देश हा, की साध्या बोलण्याच्या ध्वनीतूनच स्वरांचा आपोआप उगम होत असतो. हे स्वर फार मर्यादित आहेत. ते सा रे ग म [ सर्व शुद्ध स्वर ] पर्यंतच असतात. वर्गात लहान मुले पाढे म्हणतात ते सुद्धा दोन किंवा तीन स्वरांच्या पलीकडे जात नाहीत.

उदा०–बे एक बे, बे दुणे चार, बे त्रिक सहा वगैरे– या पाढ्यांचं स्वरांकन केलं तर कसं होतं पहा :–

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| (१) | रे | रे | ग | रे | सा | ध | सा | सा |
| | बे | ऽ | ए | के | बे | ऽ | ऽ | ऽ |
| (२) | रे | रे | सा | रे | सा | ध | सा | सा |
| | बे | ऽ | दू | णे | चा | ऽ | र | ऽ |
| (३) | रे | रे | ग | रे | सा | ध | सा | सा |
| | बे | ए | त्रि | क | स | ऽ | हा | ऽ |

हे स्वरांकन आपणाला मान्य आहे ना? किंवा एका प्रसिद्ध दिवंगत संगीत दिग्दर्शकाचे म्हणजेच कै. मास्तर कृष्णराव यांचे 'गोपालकृष्ण' या सिनेमातील गीत— गुणशीला, तू अतुला। जननी तू जगताची। आता याचं नोटेशन :

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| (१) | ग | रे | ग | रे | सा | ऽ | ग | रे | ग | रे | सा |
| | गु | ण | शी | ऽ | ला | ऽ | तू | ऽ | अ | तु | ला |
| (२) | ज | न | नी | तू | ज | ग | ता | ची | | | |
| | सा | रे | सा | सा | सा | ग | रे | सा | | | |

---

सौजन्य : सौ. विद्या शं. महाशब्दे, 'रेणुका', मुकुंदनगर, पुणे.

**प्रश्न** : वा वा ! अगदी बरोबर, माझा मुद्दा आपल्याला पटला यातच मला आनंद आहे.

**उत्तर** : म्हणजेच प्रथमावस्थेतील प्राचीन काळी जे संगीत होतं ते, सा रे ग म या ४ स्वरांच्या पलिकडे गेलेलं नसावं.

**प्रश्न** : मग, 'प ध नी' हे स्वर आले कुठून ?

**उत्तर** : हेच तर आपल्याला पहायचंय. प्राचीन काळी वेदातील ऋचांचं गायन-सुद्धा काही विशिष्ट स्वरांच्या मर्यादेपलीकडे गेलेलं नसावं असं मला वाटतं. माझं हे म्हणणं जर खोटं असेल, तर ते मी प्रांजळपणे मान्य करण्यास तयार आहे. असो, मग 'प ध नी' आले कुठून ? इथे आपण फक्त पुरुष वर्गाचाच विचार करतो आहोत. स्त्रियांच्या बाबतीत काय ! त्यांनाही गळा आहे, वाचा आहे, त्यांनाही आपल्यासारखं गावंसं वाटत असेल. इथेच नैसर्गिक सप्तकाच्या विकासाचं बीजारोपण आहे. आपण नाही का पाहात घरोघर, की मुलगा गाऊ लागला की मुलगीही गाऊ लागते आणि पुढे दोनापेक्षा दहावीस गळे एकत्र गाऊ लागले की ते सामुदायिक संगीत होतं. समूहगान होतं. म्हणजेच पुरुषाचा जसा प्रारंभिक स्वर षड्ज आहे तसाच स्त्रीचाही असायला नको का ? फरक फक्त एवढाच आहे की स्त्रीचा स्वर, मग ती कितीही भसाड्या आवाजाची असो पुरुषाच्या स्वरापेक्षा उंचच असतो, ज्याला आपण आजच्या भाषेत पंचम म्हणतो ( पुरुषांच्या स्वरापेक्षा दीडपट उंच ). याचाच अर्थ असा की 'प ध नी सां' हे दुसरे तिसरे कोणतेही स्वर नसून मूळच्या 'सा रे ग म' चीच पुनरावृत्ती आहे.

**प्रश्न** : हे कसे ? थोडं आपण हार्मोनियमवर सांगाल काय ?

**उत्तर** : आतापर्यंत मी हार्मोनियम या वाद्याचा उल्लेखही केलेला नव्हता. अहो काही झालं तरी ते विदेशी वाद्य ! ते त्यांच्या संगीताला शोभेसं ! ते आपण आपल्या संगीतात सामावून घेण्याचा प्रयत्न करतो आहोत, पण भारतीय शास्त्रीय संगीताला त्याचं फार मोठं वावडं आहे.

**प्रश्न** : असं कसं म्हणता ? आज तर मोठमोठाले गायकही हार्मोनियमची संगत घेऊनच गातात. उलट त्यांची संगत करणाऱ्या मोठमोठ्या हार्मोनियमपटूंना टाळ्याही मिळतात. तुम्ही गाताना हार्मोनियमची संगत घेत नाही का ?

**उत्तर** : पण ते काही असो, तुमची ही शंका माझ्या आजच्या विषयाचा पायाच

---

सौजन्य :

विविध यंत्रालय,
१३७०, शुक्रवार पेठ, पुणे ३०.

होऊन बसलेली आहे. किंबहुना हार्मोनियममुळेच आपले रागगायन हे केवळ स्वर-निष्ठ नसून श्रुतिनिष्ठ आहे ही जाणीव मला या हार्मोनियमने दिली. प्रात्यक्षिकात वेगवेगळे राग गाताना हे मी दाखवणारच आहे की हार्मोनियम आपल्या शास्त्रीय संगीताला कशी मारक ठरते.

**प्रश्न** : हा मुद्दा मी लक्षात ठेवूनच तुमच्याशी बोलणार होतो, पण थोड्या वेळा-पुरतं हे बाजूला ठेवू. तर 'प ध नी' हे स्वर कसे आले ते सांगा. पुन्हा त्यात पंचम अचल का ? हा महत्त्वाचा मुद्दा आहे.

**उत्तर** : आता पहा, साधन नेहमी सोपं असावं म्हणून मी इथे तंबोरा असतानाही हार्मोनियमच घेत आहे. 'सा रे ग म, प ध नी सां' यात जर मी म्हटलं की 'प ध नी सां' हे स्वर 'सा रे ग म' चीच प्रतिकृती आहे तर आपल्याला पटतं की नाही ते पहा.

'सा रे ग म प ध नी सां' यालाच मी सा रे ग म, सा रे ग म असं वाजवलं तर? म्हणजे दुसरा 'सा रे ग म' हा 'प ध नी सा' झाला की नाही ? म्हणजे एक अर्थानं पंचम स्वर हा षड्जच झाला. धैवत हा ऋषभ झाला, निषाद गंधार झाला आणि तारषड्ज हा मध्यम झाला, फक्त दुसऱ्या 'सा रे ग म' ला पुनः 'सा रे ग म' न म्हणता 'प ध नी सा' म्हणालो, त्याचं एक सोपं कारण असं, की त्या स्वरांची द्विरुक्ती करणं कठीण होऊन बसू नये म्हणून ! तुम्ही एखाद्या व्यक्तीला जेव्हा हाका मारता तेव्हा एकदम रामचंद्र रामचंद्र रामचंद्र असे म्हणता का ? नाही म्हणत ना? तर 'रामू' वा 'राम' म्हणता, तसंच हे आहे. स्वरांची नावे तरी एकेरी कुठं आहेत. त्यांची संपूर्ण नावं षड्ज, ऋषभ, गंधार, मध्यम, पंचम, धैवत, निषाद, अशीच आहेत ना ? पण प्रत्यक्ष गायन क्रियेत आपल्याला मात्र त्यांना लघुत्व देऊन सा   ग म प ध नी असंच म्हणावं लागतं. याचाच अर्थ असा की वास्तविक पाहता सप्तकात येणारा पंचम हा षड्जच असल्याने आणि मूळ षड्ज अचल असल्यानं पंचम हा नसर्गिकरीत्या अचल झाला. हा स्त्री कंठाचा षड्ज आहे. तंबोऱ्यावर आता हे मी तुम्हाला दाखवतो. ( तंबोऱ्यावरील प्रात्यक्षिक ).

**प्रश्न** : आपण म्हणता ते पूर्णपणे पटणारे आहे. पटलेले आहे. म्हणजे मलाही याची जाणीव आहेच, पण आपण चर्चा करतो आहोत म्हणून थोड्याशा गोष्टी उघड करायच्या म्हणून बोललो. येथपर्यंत तर आपण विशद केलेले मुद्दे मला कळले. पण आपण भारतीय शास्त्रीय संगीताबद्दल तात्त्विक चर्चा करीत असल्यामुळे ही

---

सौजन्य :

सौ. सुमन त्रिवेदी,
'प्लीझंट' अपार्टमेंट्स, प्रभात रोड, गल्ली क्र. १५, पुणे.

उत्तरांगप्रधान आणि पूर्वांगप्रधान किंवा पूर्वांग आणि उत्तरांग या प्रकारासंबंधीही आपण सांगावं.

**उत्तर** : वा, किती सुंदर मुद्दा विचारला ! इथेच तर आपल्या राग विकसनशीलतेचं मर्म आहे. सा रे ग म प याला पूर्वांग म्हणतात आणि म प ध नी सा याला उत्तरांग म्हणतात. थोडक्यात आपणाला दिसून येईल की कोणत्याही रागात ही दोन्ही अंगं असलीच पाहिजेत. त्यामुळे आता एखाद्या रागात पूर्वांग प्रबल असेल तर दुसऱ्यात उत्तरांग. हा प्रश्न वेगळा, कारण त्या त्या रागाच्या प्रकृतीनुसार, स्वभावानुसार गायन-कालानुसार त्याचं तसं रूप असेल. अहो, कोणत्याही नात्यात एक काहीतरी दुवा असतो ना ? तसाच हा दुवा. प्रेमसंबंध, मग ते कोणतंही प्रेम असू दे. कोणत्याही रागातील दोन अंगांचं नातं जोडण्याला मध्यम आणि पंचम हे स्वर दुवात्मक होऊन बसतात. म्हणूनच भातखंडेसाहेब म्हणतात, की कोणत्याही रागामधे एकाच वेळेला मध्यम आणि पंचम कधीही वर्ज्य नसतात.

मध्यम नसेल तर पंचम असलाच पाहिजे. पंचम नसेल तर मध्यम असलाच पाहिजे. राग ही जर एक शरीरावस्था धरली तर आपल्या शरीरात कंबर हा आपल्या शरीराचा पूर्वांग व उत्तरांग जोडणारा भाग आहे. तसंच रागाला जर मानवरूप मानलं आणि ते निश्चित आहेच, तर त्या रागाची कंबर मध्यम पंचम हे दोन स्वर असतात.

आपल्या रागदारी संगीतात, मध्यमाला तर मौलिक स्थान आहे. त्या मध्यमामुळे रागाचे गायनकाल निश्चित होतातच पण त्याच्या स्वभावात देखील फरक पडतात म्हणून मध्यमाला भातखंडेसाहेबांनी दर्शक स्वर म्हटलेले आहे. हे दोन मध्यम दोन्ही संधिप्रकाश वेळांना आपापल्या परीनं वेगळं करतात. इतकं महत्त्व मध्यमाचंही आहे. षड्ज-मध्यम-भावातून निर्माण होणारे राग षड्ज-पंचम भावाइतकेच महत्त्वाचे आहेत. इथे मी तुम्हाला एक गमतीदार प्रसंग सांगणार आहे. एका मोठ्या गायक कलाकाराचा नॅशनल प्रोग्रॅम होता—व्यक्तीचं नाव सांगत नाही. कारण वर्तमानपत्रात त्याच्यावर भरपूर टीका झाली होती. त्यांनी एक राग गायला. त्या रागात मध्यम आणि पंचम अजिबातच वर्ज्य केले होते. मी त्यावेळी दिल्ली आकाशवाणीत होतो आणि त्या कार्यक्रमाची देखभाल माझ्याकडे होती. मी त्यांना म्हटलं की साहेब, तुम्ही नॅशनल प्रोग्रॅममधे गाता आहात. सर्व केंद्रं प्रक्षेपण करतील. शिवाय दीड तास हा कार्यक्रम आहे, तेव्हा ' सा रे ग ध नी ' इतक्या कमी सुरांचा

---

सौजन्य : जाफरानी ॲण्ड कंपनी,
आयर्न ॲंड स्टील मर्चंट, १४९, नाना पेठ, पुणे २.

राग आपण किती वेळ गाणार आणि जरी गायला तरी तो अर्धनारी नटेश्वरासारखा होणार की नाही ? त्यावेळी माझ्या डोळ्यासमोर 'द इन्व्हिजिबल मॅन' हा चित्रपट उभा राहिला. त्यात मनुष्यदेह दिसावयाच्या ऐवजी फक्त त्याची हॅट, काठी, बूट, मोजे इ. दिसत होते. मानवी देह कुठेच नव्हता. तेव्हा मध्यम-पंचमाचं, विशेषतः मध्यमाचं महत्त्व एक आगळंच आहे; ज्याबद्दल मी आता बोललोच आहे.

**प्रश्न** : हाच प्रश्न मी विचारणार होतो की मध्यमाचं महत्त्व आगळं कसं ? कारण 'रे ग ध नी' हे जेव्हा आपली मूळ जागा सोडतात तेव्हा अर्ध्या स्वरांनी खाली येतात म्हणजे कोमल होतात. पण मध्यम मात्र ज्यावेळेला आपली मूळ जागा सोडतो त्यावेळी अर्ध्या स्वरांनी वर जातो. हे कसं ?

**उत्तर** : वा ! माझ्या मनात जे होतं तेच तुम्ही बोललात. कारण हे चल स्वर प्रामुख्याने आपल्या रागांची श्रुतियुक्त स्थानं आहेत. शुद्ध स्वरही आहेत बरं का ? पण त्यासाठी मायक्रोस्कोप पाहिजे. अनुभूती पाहिजे, तपश्चर्या पाहिजे, कुशाग्र बुद्धी पाहिजे आणि सर्वात मोठी गोष्ट म्हणजे प्रेमभाव पाहिजे. अशा रीतीने मध्यम पंचमाचं सप्तकातील अपरिहार्यत्व सांगितल्यानंतर या मध्यम स्वराबद्दल मला थोडं विस्तृतपणे बोलावंसं वाटतं. कारण या मध्यम स्वरावरच रागाचं कालचक्र अवलंबून आहे.

**प्रश्न** : ते कसं ?

**उत्तर** : एक तर सप्तकाची पूर्तता 'सा रे ग म' एवढे ४ स्वर घेतल्यानेच झालेली आहे. प ध नी सां हे पुन्हा सा रे ग म आहेत हे आताच सांगितलं. या दृष्टीनं पाहता आपणाला सप्तकाच्या ऐवजी अष्टक म्हणणं अधिक योग्य होईल असं मानण्यातच मध्यमाचं महत्त्व, सप्तकाचा अंतिम स्वर म्हणून होतो. दुसरा प्रश्न असा की 'रे ग ध नी' हे जेव्हा शुद्धावस्थेतून विचलित होतात त्या वेळेला ते कोमल होतात. त्यांच्यातील हे कोमलत्व केवळ काल्पनिक नसून अनुभूतीत आहे. आता पहा. 'सा रे' यात 'रे' शुद्ध आहे. आता सा रे यात येणारा कोमल 'रे' हा अर्ध्या स्वरांनी खाली आला की नाही. म्हणजेच त्या स्वरांची फ्रिक्वेन्सी शुद्ध रे पेक्षा कमी आहे. किंवा तो स्वर शुद्ध रे पेक्षा खाली आला. हार्मोनियमवर हे मी तुम्हाला प्रत्यक्ष दाखवतोच आहे. तंबोऱ्यावर हा प्रयोग करून दाखवणं थोडं कठीण आहे. कारण इथे प्रत्यक्ष हार्मोनियमवर 'सा' आणि शुद्ध 'रे' मधला जो कोमल 'रे' आहे तो आपल्याला स्पष्ट दिसतो. अशी अवस्था गंधार, धैवत आणि निषादच्याही

---

सौजन्य : याकूबभाई अँड सन्स,
८७८, बुधवार पेठ, पुणे २.

बाबतीत हार्मोनियमवर तुम्ही पाहताच आहात. या दृष्टीनं मात्र हार्मोनियम हे एक अत्यंत उपयोगी वाद्य आहे. आता मध्यमाच्या बाबतीत आपणाला असं दिसेल की शुद्ध गंधारानंतर लगलीच मध्यम येतो पण त्या 'मध्यम' आणि पंचमामधे मात्र आणखी एक अर्धा चढता स्वर आहे. तो आहे तीव्र मध्यम. याचाच अर्थ असा की मध्यम स्वर हाच एक असा स्वर आहे की जो जेव्हा चल होतो त्यावेळेला अर्ध्या स्वरानं वर जातो. अशा रीतीने सप्तकात जे १२ स्वर आहेत त्यात कोणते कोमल आणि कोणते तीव्र होतात हे आपण पाहिलं. स्वरातील स्थूलमानाने ठळकपणे जाणवणारे चढउतार आपणाला सहजरित्या कानाला ऐकू येतात. या स्वरातील सूक्ष्म भेद म्हणजेच श्रुति आहेत असं मी पुढे जाऊन म्हणेन, जो माझा रागदारी संगीतातील स्वरांचा विषय आहे.

**प्रश्न** : थोडक्यात आपणाला हे सांगायचं होतं की सप्तकात १२ स्वर कसे येतात हे आपण विशद करून सांगितलं त्यात मध्यमाला महत्त्व काय आहे हे हार्मोनियमवर प्रात्यक्षिक करूनही दाखवलं, परंतु ज्यावेळी हार्मोनियम नव्हती तेव्हा मध्यमाचं महत्त्व आपण कसं पटवू शकला असता ?

**उत्तर** : आपणासमोर हा तंबोरा आहे. त्या तंबोऱ्याची माहिती, त्याची घडण वगैरे आपणा सर्वांस ठाऊक आहे. साधारणपणे तंबोऱ्यात चार तारा असतात. त्यातली पहिली तार ही मंद्र पंचमाची, मध्यमाची अथवा रागाच्या सोयीनुसार शुद्ध निषादाचीही असते. त्यानंतर येणाऱ्या जोडतारा या मध्य षड्जात लावलेल्या असतात आणि शेवटची तार ही मंद्र षड्जात असते. म्हणजे पहिली तार खेरीज करून शेवटच्या ३ तारा षड्ज स्वराचा एकसारखा प्रत्याघात व्हावा किंवा अनुसरण व्हावं म्हणून असतात, कारण षड्ज हा पायास्वर आहे. आता पहा. या षड्जपंचमातून अथवा षड्जमध्यमातून कोणते दुसरे स्वर प्रस्थापित होतात? पहिली तार जर पंचमात असेल आणि त्या तारेतून निघणाऱ्या स्वराला षड्ज मानलं तर राहिलेल्या तीन मूळच्या षड्जाच्या तारातून कोणता स्वर निघेल ? मध्यम निघणार, जो शुद्ध आहे. त्याचप्रमाणे पहिल्या तारेला जर मध्यम मानलं तर शेवटच्या षड्जाच्या तीन तारांतून कोणता स्वर निघतो ? पंचम स्वर निघतो. याचाच अर्थ हा नाही का की, प ध नी सा हे मूळच्या सा रे ग म चे प्रतिरूप आहे. म्हणून मध्यम स्वराला आपल्या राग व्यवस्थेतील गायन समयात अलौकिक स्थान आहे. या मध्यम आणि पंचम स्वरावर इतर स्वरांची नाती, म्हणजे त्यांचे सूक्ष्म चढउतार ज्यांना आपण श्रुती

सौजन्य : श्री. दत्तोबा गोपाळ कामठे, कोंढवा बुद्रुक, पुणे.
श्री. रामू गोविंद शिंदे, लुल्लानगर, पुणे.

म्हणू— अवलंबून आहेत. षड्ज-मध्यम आणि षड्ज-पंचम भावातून निर्माण होणारे वादी-संवादी स्वर हे अतिशय नैसर्गिक असल्याने असे राग अधिक चिरकालीन आणि महत्त्वाचे ठरतात. आणि त्यातून येणाऱ्या स्वरांचे सूक्ष्म भेद म्हणजेच श्रुती. या श्रुतिमुळेच एखाद्या रागाचे स्वर जरी तेच असले तरी ते श्रुतीतील भिन्नतेमुळे आपल्याला एकमेकांपासून सहज वेगळे दाखविता येतात.

**प्रश्न :** याचा अर्थ असा की, आपण आता आपल्या मूळ विषयाला हात घालीत आहात. तो कसा हे आता स्पष्ट करू. तोडीचंच उदाहरण घेऊ किंवा मारव्याचं. तोडी थाटातून तोडीही निघते आणि मुलतानीही निघते. इतर रागही निघतातच. याचा अर्थ असा की दोन्ही रागात त्या त्या थाटातील शुद्ध कोमल तीव्र स्वर सारखेच लागणार की नाही ? मग हे राग एकमेकांपासून वेगळे कसे होतात ?

**उत्तर :** आपण माझ्या मूळ विषयाला हात घातला हे फार छान झालं. पण आपण आता जो 'थाट' हा शब्द वापरला— ज्याला संस्कृतमध्ये 'मेल' म्हणतात– हे थाट म्हणजे काय याचा थोडा विचार करायला पाहिजे.

**प्रश्न :** प्रत्यक्ष व्यवहारात थाट पद्धतीला न मानणारा एक वर्ग असून रागांग पद्धती अधिक मानणारा दुसरा वर्ग. नाही का ? कारण काही विद्वानांचं म्हणणं असं आहे की थाटातून रागाचं अवलोकन जितकं चांगलं होत नाही तितकं रागांग पद्धती-मुळे अधिक होतं. थाट पद्धती ही भातखंडेसाहेबांनी मानलेली असून रागांग पद्धतीला आपल्या घराण्यानं म्हणजेच पलुसकर घराण्यानं अधिक महत्व दिलं नाही का ?

**उत्तर :** हा प्रश्न अगदी योग्य आहे. आपण पाहाल की थाट पद्धती ही फार पूर्वीपासून चालत आलेली आहे. तिचा आविष्कार कर्नाटक संगीत गाणाऱ्या विद्वा-नांनी पूर्णपणे मानलेला आहे. किंबहुना थाटाशिवाय रागनिर्मिती होऊ शकत नाही असा त्यांचा आग्रह आहे असं दिसून येतं. आता ही थाट संख्या किती असावी आणि किती नसावी हा प्रश्न बाजूला सोडून भातखंड्यांनीही ती अंगिकारली आणि ती सुद्धा अत्यंत सुलभ रीतीने. थोडक्यात म्हणजे १० थाटातच त्यांनी त्यांच्या वेळेला प्रचलित असलेल्या सर्व रागांचं वर्गीकरण थाट पद्धतीनुसार केलं. त्यात रागांग-पद्धती आली नाही असं म्हणता येत नाही. त्यांच्या दशमेल पद्धतीचा विचार करताना मात्र आपणास हार्मोनियमचा आधार घेणं अधिक सुलभ होईल. ते म्हणतात की थाटातून राग निर्माण होतो म्हणजे थाट हा रागाचा एक प्रकारचा एक्स-रे आहे. म्हणजेच थाट हा रागाला व्यक्तिमत्त्व देतो. त्याचं रूप निर्माण करतो. त्याचा

---

**सौजन्य :** श्री. अर्जुन श्रीपती पवार,
राशिन, ता. कर्जत, जि. अहमदनगर.

स्वभाव निर्माण करतो. यासाठी मारवा रागात जरी पंचम वर्ज्य असला तरी त्यांनी पंचम घालून त्याच्या थाटाला मारवा म्हटलेलं आहे. आणि आपण पाहाल की मारवा थाटातून जे अनेक राग निर्माण होतात त्यात पंचम आहेच की. त्यांची थाटाची कल्पना अशी की थाट हा संपूर्ण असला पाहिजे. म्हणजे त्यात सात स्वर असले पाहिजेत. ते एकापुढे एक या क्रमाने आले पाहिजेत. त्यांच्या थाटाच्या कल्पनेसंबंधी मी फार विस्तृतपणे सांगत नाही. पण जाता जाता हे सांगावंसं वाटतं की या बाबतीत स्व. पं. ओंकारनाथ ठाकूर यांनी लिहिलेल्या संगीतातील ‘ दोन विष्णू ’ या लेखात संगीत महर्षी पं. विष्णू दिगंबर पलुसकर आणि कै. भातखंडे यांचे मतभेद कसे होते हे फार छान रीतीने सांगितलंय. थोडक्यात भातखंड्यांचे जे दहा थाट आहेत त्यात सहा शुद्ध मध्यमाचे आणि चार तीव्र मध्यमाचे. शुद्ध मध्यमाचे बिलावल, खमाज, काफी, आसावरी, भैरवी आणि भैरव असे सहा व तीव्र मध्यमाचे–कल्याण मारवा, पूर्वी, तोडी असे चार थाट आहेत. या थाटासाठी मात्र टेंपर्ड स्केलची हार्मोनियम अत्यंत उपयोगी पडते. पण रागांग पद्धतीनुसार मात्र आपणास शेवटी त्या त्या स्वरांतील येणाऱ्या श्रुतीचाच विचार करावा लागतो. थोडक्यात थाट पद्धती-मुळे शिकाऊ विद्यार्थ्याला कोमल, शुद्ध, तीव्र स्वरांचा ठळक भेद समजण्यास मदत होते हे निश्चित.

**प्रश्न** : म्हणजे आपणास हे म्हणावयाचे आहे का, की केवळ थाट पद्धती ही आपल्या संगीताचा पाया नसून त्याही पलीकडे म्हणजे रागांग पद्धतीकडे आपणाला जायचं आहे ?

**उत्तर** : अगदी बरोबर ! तोडी थाटातून तोडी राग निघतोच आणि मुलतानीही निघतो. कोमल, शुद्ध स्वरांच्या दृष्टीने जरी दोन्ही रागात समान स्वर येत असले तरी तोडीत येणारा कोमल ऋषभ, कोमल गंधार, तीव्र मध्यम, कोमल धैवत हे मुलतानीत येणाऱ्या या स्वरांपेक्षा भिन्न आहेत. [ तोडी व मुलतानीतील प्रात्यक्षिक ]

आता स्वर जरी तेच असले तरी त्यांच्यातील स्वरसंगतीमुळे रिषभ, गंधार, धैवत, मध्यम हे दोन्ही स्वर रागात कसे कसे भिन्न लागतात हे आपणास दिसून आलं की नाही ?

मारवाजन्य रागातील स्वरांच्या बाबतीतही असंच आहे. मारवा रागात पंचम पूर्णपणे वर्ज्य आहे. पूरियातही पंचम वर्ज्य आहे. पण मारव्यात येणारा कोमल रिषभ, शुद्ध धैवत किंबहुना गंधारही एकमेकांपासून किती वेगळे आहेत ! हे

---

सौजन्य : श्री. अर्जुन श्रीपती पवार,
राशिन ता. कर्जत, जि. अहमदनगर.

आगळेपण जर सिद्ध झालं नसतं तर आज राग निर्मितीच झाली नसती. तसेच भैरव, पूर्वी, काफी, आसावरी इ. थाटातून निर्माण होणाऱ्या रागांविषयी असेच सूक्ष्म भेद जे आहेत त्या भेदाभेदामुळे राग जरी एकाच थाटातून निर्माण झाले तरी त्यांचे स्वभाव किती भिन्न आहेत याचं प्रात्यक्षिक मी तुम्हाला आता दाखवतो. माझं तर असं म्हणणं आहे की आपल्या कित्येक रागांना उदा. दरबारी, तोडी यांना टेंपर्ड स्केलची हार्मोनियम अगदीच अयोग्य ठरते. कारण आपले रागातील स्वर हे इतके श्रुतिनिष्ठ आहेत की ती एक स्वतंत्र व्यवस्थाच होऊन बसलेली आहे. अहो, तसे पाहता मध्य षड्ज आणि तार षड्ज यातही मायक्रोस्कोपिक श्रुतिभेद आहेच की नाही ? हे असे श्रुतिभेद माझे गुरू पं. ओंकारनाथ ठाकूर फार सुंदर रीतीने सांगत असत.

**प्रश्न** : थोडक्यात आपणाला हे म्हणावयाचं आहे की या श्रुतिव्यवस्थेवर आपलं गायन अवलंबून असल्यामुळे स्वर जरी तेच असले तरी वेगवेगळ्या रागात ते वेगवेगळ्या रीतीने लागतात हेच की नाही ?

**उत्तर** : अगदी बरोबर ! कानड्याचा कोमल ग, नी, भैरवाचा कोमल रे, ध, मारव्याचा कोमल रे, शुद्ध ध किंबहुना हमीर, कामोद, यमन इ. रागातून येणारे गंधार रिषभ, निषाद, धैवत, तीव्र मध्यम हे किती सूक्ष्मतर (म्हणजेच श्रुतीवर आधारलेले) आहेत ! एवढंच नव्हे तर शुद्ध स्वरांचे राग, जसे भूप, देशकार हे एकमेकांपासून किती वेगळे आहेत ! हे का तर भूपात कल्याणांग आहे, तर देशकारात बिलावल अंग आहे. इथे अंग हा शब्दप्रयोग मी श्रुतियुक्त स्वरस्थानाच्या संदर्भातच करतो आहे. 'सा ध सां, ध सां प, ग प, ग प ध प, ग सा' हा झाला देशकार. याउलट ग रे, सा ध, सा रे प ग, हा झाला भूप. स्वरांचे सूक्ष्मतर भेद जे रागांना वेगवेगळे करतात हे त्या स्वरातील विशिष्ट श्रुतींच्यामुळे. इतकेच काय परंतु साधी एक स्वरसंगती रे प आणि प रे यातून शुद्ध कल्याण, गौड सारंग, यमन, छायानट इ. राग स्पष्ट होतात. या सर्व स्वरसंगती ज्यांना आपण रागांग म्हणू, श्रुतिनिष्ठच नाहीत का ?

**प्रश्न** : रागातील हे स्वरांचे तरल भेद म्हणजेच श्रुतिनिष्ठ गायन हा राग गायनाचा पाया आहे हेच आपण दाखवीत आला.

**उत्तर** : अगदी बरोबर ! पण एवढ्यावरच रागाची कल्पना येत नाही. राग म्हणजे काय, त्याची अंगोपांगं कशी आहेत हा एक फार मोठा विषय होईल. आणि

---

**सौजन्य** :
श्री. आजीनाथ राजाराम सुद्रिक,
स. नं. ५५, कोंडवा खुर्द,
श्री. आझाद बापूभाई बागवान, ६९ शुक्रवार पेठ, पुणे २.

आपणास तेवढा वेळही नाही. राग ही भारतीय शास्त्रीय संगीताला एक अलौकिक देणगी आहे याचा आम्हा भारतीयांना केवढा अभिमान आहे. राग व्यवस्थेच्या अभ्यासासाठी मला तरी वाटतं की एक जन्म अपुरा आहे. राग या व्यक्ती आहेत, प्रकृती आहेत. त्यांच्यात सूक्ष्मतर स्वाभाविक भेद आहेत. त्यांची जाणीव होणं म्हणजेच प्रत्यक्ष ओंकार स्वरूपाची जाणीव होणं आहे. शेवटी मी हे म्हणेन की राग साधना म्हणजे काय ? हे माझ्याच एका रचलेल्या बंदिशीतून तुम्हाला सांगू इच्छितो.

बंदिश गौडसारंगात असून एकतालात आहे. बोल आहेत–सूर साधे सब साधे, प्रथम सच सूर साधे, सूरकी महती अमोल, सच सूरबिन कछु न आवे ॥ सच सूर ही रागप्राण, सच सूर ही ब्रह्मग्यान । पतीबिन जस होत नार, सच सूरबिन राग होवे ॥ या एका बंदिशीत माझ्या प्रस्तुत विषयाचं सारं सार मी व्यक्त केलेलं आहे. याचा भाव थोडा स्पष्ट करतो.

ज्याने सूर साधले म्हणजेच श्रुतियुक्त अलंकारिक सूर साधले त्याने सर्व साधलं म्हणून आधी खरे सूर साधा. कारण सुरांची रागदृष्ट्या महती अमोल आहे. ती साधल्याशिवाय म्हणजे खऱ्या सुराशिवाय रागज्ञान होणार नाही. नाही तर तोडी आणि मुलतानी एकच व्हायची !

श्रुतियुक्त स्वर हे रागाचे प्राण आहेत, नव्हे असे स्वर ब्रह्माचा साक्षात्कार घडवून आणणारे आहेत. पतीशिवाय स्त्रीच्या जीवनाला जसा अर्थ नसतो त्याचप्रमाणे खऱ्या अर्थाने सूर लावल्याशिवाय रागांनाही काही अर्थ नाही.

**प्रश्न :** हे सर्व पाहिल्यानंतर आपण विद्यार्थ्यांना हे सर्व कशा रीतीनं शिकवता हेही सांगा.

**उत्तर :** विद्यार्थी कोणत्याही स्तराचा असो. हार्मोनियमचा आधार घेऊन मी त्यांना शिकवत नसतो. कारण हार्मोनियमच्या आधाराने शिकवलं तर स्वरस्थाने दाखवता येत नाहीत. उदा. तोडी घ्या मालकंस, भैरव, मारवा काय ? सर्व स्वर रागानुभेदानुसार कधीही लागणार नाहीत. त्यासाठी मी आधी विद्यार्थ्याला तंबोऱ्याची सविस्तर माहिती देतो. तंबोरा कसा वाजवावा हे शिकवतो आणि भातखंडेसाहेबांचे दहा थाट शिकवायला सुरवात करतो. आधी शुद्ध मध्यमाचे थाट सहा. म्हणजे– बिलावल, खमाज, काफी, आसावरी, भैरवी आणि भैरव. हे एकदा गळ्यात बसले की मग तीव्र मध्यमाचे-- कल्याण, मारवा, पूर्वी आणि तोडी हे चार थाट घेतो. हे सर्व थाट गळ्यात पूर्णपणे बसल्यावर कोणत्या थाटात कोणते स्वर बदलले

---

सौजन्य :

श्री. मुस्ताफ युसुफ खान,
डिफेन्न कॉल्नी, पुणे.

म्हणजे कोणता थाट होतो इत्यादी प्रश्न विचारून विद्यार्थ्यांच्या मनात स्वर बिंबवतो.

**प्रश्न** : हे करीत असताना रागाची काही कल्पना विद्यार्थ्यांच्या मनात असते किंवा नाही ?

**उत्तर** : निश्चित ! कारण, शेवटी थाटांना जी नावे कै. भातखंडेसाहेबांनी दिलेली आहेत ती रागांचीच नावे आहेत ना ? त्यामुळे हे थाट शिकवीत असताना रागानुसारच स्वर मी त्यांना गाऊन दाखवीत असतो. जसं भैरवाचे आंदोलित रे, ध अथवा कल्याणाचा तीव्र मध्यम, तोडीचे कोमल गंधार, तीव्र मध्यम, कोमल धैवत हे त्या त्या रागात जसे येतात तसेच त्या विद्यार्थ्यांच्या गळ्यातूनही उतरत असल्यामुळे त्याला कळत व नकळत रागाचीही कल्पना येऊ लागते.

**प्रश्न** : त्यानंतरचा आपला शिकवण्याचा क्रम कसा असतो ?

**उत्तर** : इतकं सगळं झालं की जो राग घ्यावयाचा आहे त्या रागाची संपूर्ण माहिती, त्याचा स्वर विस्तार, छोट्या छोट्या ताना इत्यादी गळ्यात बसवून घेतल्यानंतर मगच बंदिशी शिकवायला सुरवात करतो. त्या शिकवीत असताना तालाच्या टाळ्या, त्याचे बोल इत्यादि एकाच वेळेला त्याच्या मनात ठसवून देण्याचा प्रयत्न करतो. प्रत्येक विद्यार्थ्याला त्याच्या कुवतीनुसार राग आणि तालाला अनुसरून असलेली माहिती— वादी-संवादी उत्तरांग-पूर्वांग, परमेल प्रवेशक राग, रागसमयानुसार रागात येणारे स्वर कसे व का इत्यादी माहिती देत असतो. हेतू हा की विद्यार्थ्याला आपण काय गातो हे सर्वांगाने कळले पाहिजे. आपलं सर्व रागदारी संगीत प्रामुख्याने ब्रज आणि क्वचित प्रसंगी अवधी, राजस्थानी भाषेत असल्यामुळे त्यातील चिजांचे अर्थ सांगणे अत्यंत महत्वाचे आहे, नाहीतर 'करीम नाम तेरो' चं 'करी मना तेरो' व्हायचं.

हे सर्व सांगण्याचा उद्देश हा की केवळ पोपटपंची म्हणून विद्यार्थ्यांनी गाऊ नये. कित्येक विद्यार्थ्यांचा पिंड स्वरांचा अधिक तर ताल-लयीच्या बाबतीत कमी असतो. याचाही समतोल त्या विद्यार्थ्यांच्या गळ्यात उतरवणे हे मी माझं कर्तव्य समजतो. शेवटी जाता जाता मला हे सांगावयाचं आहे की जो 'स्वान्तःसुखाय' गात नाही तो कधीच थोर कलाकार होऊ शकत नाही.

---

सौजन्य :

श्री. मुस्ताक युसुफ खान,
डिफेन्स कॉलनी, पुणे.

# ९. व्हायोलिन : जागतिक कीर्तीचे तंतुवाद्य

**श्री. मधुकर गोडसे ( १९२९ )**
३८६ नारायण पेठ, पुणे ३०.

[ श्री. मधुकर गोडसे हे व्हायोलिन या वाद्याचे दर्जेदार शिक्षक म्हणून जसे मान्यताप्राप्त आहेत तसेच संगीतातील संस्थांतर्गत कार्यामध्ये उत्साहाने सहभागी होणारे कार्यकर्ते म्हणूनही त्यांचं नाव झालेले आहे. १९५१ पासून पुण्यामध्ये व्हायोलिनचा वर्ग ते चालवीत आहेत व आज या विद्यालयाची गणना एक श्रेष्ठ दर्जाचे व्हायोलिन–प्रशिक्षण–केंद्र म्हणून सर्वत्र झालेली आहे. संगीत विषयावर अनेक मासिके व वृत्तपत्रे यातून त्यांनी लेखन केले असून त्यांची सहा पुस्तकेही प्रकाशित झाली आहेत–( १ ) स्वरश्री, ( २ ) व्हायोलिन–वादन मार्गदर्शन, ( ३ ) संगीत शास्त्र परिचय, ( ४ ) वाद्यवादन मार्गदर्शन, ( ५ ) संवादी – विसंवादी, ( ६ ) संगीत अलंकार शास्त्र व कला. श्री. गोडसे यांचा अ. भा. गांधर्व महाविद्यालय मंडळाशी घनिष्ठ संबंध असून ते अ. भा. संगीत शिक्षक परिषदेचे निमंत्रक आहेत.

व्हायोलिन हे वाद्य परकीय असले तरी आज भारतामध्ये ते मैफलीच्या मध्यभागी विराजमान झालेले आहे. या वाद्याची जडण–घडण, त्याचा इतिहास, त्याच्या वादनकौशल्यातील मर्म आणि इतर वाद्यांपेक्षा त्याची पृथगात्मता इत्यादी मुद्यांवर श्री. मधुकर गोडसे यांनी केलेले अनुभवसिद्ध विवेचन व्हायोलिनवादक व श्रोते दोघांनाही उपयुक्त ठरणारे आहे. ]

आजच्या संगीत जगतात गजाच्या ( बो ने ) सहाय्याने वाजवावयाच्या तंतुवाद्य-गटात व्हायोलिन हे वाद्य सर्वांत लोकप्रिय व जगाच्या पाठीवरील सर्व देशांच्या संगीतात प्रसार पावले आहे. अशा या वाद्याचा इतिहास अभ्यासण्यासारखा आहे.

## व्हायोलिनचा इतिहास

आज व्हायोलिन हे वाद्य ज्या स्वरूपात व आकारात सर्वत्र प्रचारात आहे त्याला फार मोठी प्राचीन परंपरा नाही, तथापि या वाद्याची जातकुळी सांगणारी अनेक आदिम वाद्ये जगाच्या विविध भागात प्राचीन कालखंडापासून प्रचारात होती. आजच्या व्हायोलिन वाद्याची गर्भावस्था या आदिम वाद्यात आहे असे म्हणता येईल.

भारतीय वाद्य संगीत परंपरेत तंतुवाद्यांना खूप प्राचीन परंपरा आहे. सर्व तंतुवाद्ये 'वीणा' या नावाने संबोधली जात. तारा छेडून वाजवावयाची वाद्ये, गजाने वाजवावयाची वाद्ये असे दोन प्रकार तंतुवाद्यात अस्तित्वात होते. त्यातील बरीच वाद्ये लोकसंगीतासाठी, आदिवासी जमातीत प्रचारात होती. आजही त्यातील काही तंतुवाद्ये त्याच अवस्थेत काही आदिवासी जमातीत तसेच लोकगीत परंपरेत अस्तित्वात आहेत.

वीणाकुंजु, पुल्लुवन, केंदू, पेना, बेनाम, किन्नरी, रावणहट्टा ही तंतुवाद्ये व्हायोलिनची प्राचीन जातकुळी सांगणारी भारतीय वाद्ये मानावी लागतील. याचे कारण ही वाद्ये व्हायोलिनप्रमाणेच उलटी धरून गजाचे सहाय्याने वाजविली जातात. या वाद्यांच्या रचनेत स्वरपट्टी खालचे बाजूस असते व वाद्याची ध्वनी पेटीका ( Sound Box ) किंवा मुख्य शरीर वरील बाजूस असते. गजाने वरील बाजूने तारा वाजवावयाच्या व खालील बाजूच्या स्वरपट्टीवर बोटे टाकून वादन करावयाचे अशी या प्राचीन वाद्यांची रचना होती. व्हायोलिनशी साम्य असलेली गजाने वाजवावयाची अशा प्रकारची तंतुवाद्ये भारतात प्राचीन कालापासून प्रचारात असल्याचे पुरावे काही प्राचीन शिल्पात सापडतात. विजयवाड्याच्या मल्लिकार्जून मंदिरात तसेच चिदंबरमच्या नटराज मंदिरात अशा प्रकारच्या वाद्यांची शिल्पे आहेत. परंतु आश्चर्याची गोष्ट अशी, की ही वाद्ये भारताच्या संगीत परंपरेत अभिजात शास्त्रीय संगीताच्या प्रांतात प्रत्यक्ष वापरात असलेली आढळली नाहीत. या वाद्यांचा वापर लोकसंगीतात विशेष करून होता.

अशा प्रकारची व्हायोलिनशी साम्य दर्शवणारी वाद्ये केवळ भारतातच होती असे नव्हे, तर जगातील विविध भागात प्राचीन संगीत परंपरेत अशा प्रकारची वाद्ये अस्तित्वात होती. चीन, आशियाखंड, बाल्कन राष्ट्रे, युरोप यांच्या आदिम संस्कृतीत अशा प्रकारची वाद्ये अस्तित्वात होती. कमंगरूमी, रेबेक, गिग, लिरा, केमेंटचे,

---

सौजन्य :

सिंधू जोशी,
'कामायनी' बंगला, ११८०/६४ शिवाजीनगर, पुणे ५.

चायनीज चिडईन ही जगाच्या विविध भागात अस्तित्वात असलेली प्राचीन वाद्ये, व्हायोलिनची मूलस्थाने होत. आजच्या व्हायोलिन वाद्याशी मिळते जुळते असे पहिले चित्रण ९ व्या शतकात आढळते.

१३ व्या शतकात युरोपात प्रचारात आलेले 'व्हीएले' हे वाद्य व्हायोलिन वाद्याच्या आजच्या स्वरूपाचे जनकस्थान ठरले. कारण पुढील दोनशे ते अडीचशे वर्षांच्या कालखंडात अनेक प्रकारचे आकार घेत, १७ व्या शतकात आजचे व्हायोलिन युरोपात जन्म पावले. या वाद्याचे 'फिड्‌ल' हेही नाव त्यावेळी प्रचारात होते. आजही व्हायोलिनला फिड्‌ल म्हणून संबोधले जाते. भारतात या वाद्याला 'बेला' असंही म्हणतात. 'बेला' हे व्हायोलिनचे खास भारतीय नाव आहे.

व्हायोलिन वाद्याच्या निर्मितीत युरोपखंडातील इटाली, जर्मनी, इंग्लंड या देशांचा महत्त्वाचा वाटा आहे. आज आपण व्हायोलिन वाद्याचे जे रंगरूप पाहतो ते त्या वाद्याला १७ व्या व १८ व्या शतकात प्राप्त झाले. अमंटी, अंटोनिओ स्त्रादिवरी, गास्पोरो बर्टोलोरी, पाआलो मौजिनी क्लोट्‌ज या कुशल कारागिरांनी आजचे व्हायोलिन जन्माला घातले ( १७–१८ शतक ). आणि तेव्हापासून हे वाद्य जगाच्या कानाकोपऱ्यात सर्व देशांच्या संगीतात प्रवेश करू लागले.

## भारतात व्हायोलिनचा प्रवेश

भारतात व्हायोलिन पाश्चात्य लोकांमुळे आले. भारताशी व्यापार करण्यासाठी पोर्तुगीज, फ्रेंच, इंग्रज हे परकीय पाश्चात्य लोक भारतात आले...ते समुद्रमार्गे आले व दक्षिण हिंदुस्थानात त्यांनी त्यांच्या वसाहती स्थापन केल्या. त्यांच्या बरोबर व्हायोलिन हे वाद्य सर्व भारतभर संगीत क्षेत्रात प्रचारात असले, तरी या वाद्याचा भारतीय संगीतात पहिला प्रवेश दक्षिण हिंदुस्थानी ( कर्नाटक संगीत ) संगीतात झाला.

व्हायोलिन वाद्याला भारतीय अभिजात संगीताचे मैफलीत स्थान मिळवून देण्याचा पहिला मान कर्नाटक संगीतातील बालुस्वामी दीक्षितार ( १७८६ ते १८५८ ) यांना द्यावा लागेल. कर्नाटक संगीतातील एक महान व्यक्तिमत्व मुत्तुस्वामी यांचे बालुस्वामी हे धाकटे बंधु. हे बालुस्वामी त्यावेळी एका इंग्रजी साहेबाजवळ व्हायोलिन शिकले व लवकरच त्यांनी त्यात प्राविण्य संपादन केले. मुत्तुस्वामींचे एक शिष्य वडिवेलू हे त्रावणकोर संस्थानच्या दरबारात होते. यांनीही व्हायोलिन वाद्य आत्मसात

---

सौजन्य :

श्री. एम्. बी. चितळे,
इंजिनीयर अँड कान्ट्रॅक्टर ६८८/बी/६, पुणे ३७.

केले. त्यावेळचे त्रावणकोर संस्थानचे राजेसाहेब स्वतः संगीतकार होते. त्यांनी व्हायोलिन या वाद्याला खूप प्रोत्साहन दिले व कर्नाटक संगीतात व्हायोलिनचा प्रचार होऊ लागला. हळूहळू हा प्रचार इतका फोफावला, की आज सर्व दक्षिण हिंदुस्थानी संगीताची मैफल या वाद्याने व्यापून टाकली. आज दक्षिण हिंदुस्थानी संगीतातील कोणताही प्रकार व्हायोलिनच्या साथसंगतीशिवाय सादर होऊ शकत नाही.

दक्षिण हिंदुस्थानच्या मानाने उत्तर हिंदुस्थानी संगीतात व्हायोलिन हे वाद्य फार उशीरा प्रवेशले. अगदी अलीकडे म्हणजे ६०–७० वर्षांपूर्वी उत्तर भारतीय संगीताच्या मैफलीत व्हायोलिनला स्थान मिळू लागले. उत्तर हिंदुस्थानी संगीतात खऱ्या अर्थाने व्हायोलिनला स्वतंत्र वादनाचे स्थान मिळवून देण्याचे श्रेय कै. पं. गजाननबुवा जोशी यांना द्यावे लागेल. त्यानंतर हे वाद्य लोकप्रिय करण्यात गजाननबुवांचे शिष्य कै. श्रीधर पार्सेकर यांचाही वाटा मोठा आहे. शास्त्रीय संगीताच्या क्षेत्रात आज व्हायोलिन हे एक लोकप्रिय वाद्य ठरले आहे. ते वाद्य शिकण्याची आवड संगीत रसिकात मोठ्या प्रमाणात वाढत आहे. आज पं. व्ही. जी. जोग, श्रीमती डॉ. एम्. राजम्, श्री. एम्. एस्. गोपालकृष्णन्, लालगुडी जयरामन् इत्यादि श्रेष्ठ व्हायोलिन वादकांनी व्हायोलिन वादनाची एक खास शैली निर्माण केली व व्हायोलिन या वाद्याला उत्तर हिंदुस्थानी संगीतात महत्त्वाचे स्थान मिळवून दिले. या कलाकारांनी व्हायोलिन या पाश्चात्य वाद्याच्या माध्यमातून भारतीय राग संगीताची मैफल भारताबाहेर जगातील इतर देशातही लोकप्रिय केली आहे.

शास्त्रीय संगीताच्या क्षेत्राबरोबरच किंबहुना त्याहीपेक्षा मोठ्या प्रमाणात व्हायोलिन वाद्याचा वापर, भारतीय चित्रपटसृष्टी, सुगम संगीताचे क्षेत्र, वृंदवादन यात आढळून येतो.

व्हायोलिन या वाद्याबाबत आपल्याकडे एक विशेष गंमतीचा प्रकार आढळतो. आज भारतात जे श्रेष्ठ व्हायोलिन वादक कलाकार आहेत त्यात महाराष्ट्रीय कलाकारांचाच भरणा सर्वात जास्त आहे. सतार, सारंगी, तबला, शहनाई इत्यादी वाद्यांमध्ये ज्याप्रमाणे अखिल भारतीय कलाकार जास्त प्रमाणात दिसतात त्याच्या उलट चित्र व्हायोलिन वाद्याच्या बाबतीत आहे. याचे कारण माझ्या मते व्हायोलिन हे वाद्य शास्त्रीय संगीतात महाराष्ट्रात प्रथम रुजले. कै. पं. गजाननबुवा जोशी यांनी व्हायोलिन वादनाची एक परंपरा महाराष्ट्रात रुजवली. त्यामुळे व्हायोलिन वादनात महाराष्ट्रीय कलावंतच

सौजन्य : ८ सौ. शीला निरगुडकर,
५४, मुकुंदनगर, अहिरेश्वरवाडी, पुणे ३७.

लोकप्रिय आहेत. गायनाबाबतही तेच झाले आहे. कै. पं. बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर यांनी ख्याल गायन महाराष्ट्रात आणले. व ख्याल गायनाची परंपरा महाराष्ट्रात फोफावत राहिली. सर्व भारताचा विचार केला तर श्रेष्ठ दर्जाचे, भारतीय कीर्तीचे बहुतेक गायक महाराष्ट्रातील आहेत. त्या मानाने व्हायोलिनसारखे एखादे वाद्य सोडल्यास वाद्यसंगीतात महाराष्ट्राबाहेरचे म्हणजे उत्तर प्रदेश, बंगाल, मध्यप्रदेश या भागातील कलाकार जास्त आघाडीवर आहेत.

## व्हायोलिन-स्वतंत्रवादनशैली

भारतीय शास्त्रीय संगीत हे गायकीप्रधान संगीत आहे. राग गायनाची मैफल हा भारतीय संगीताचा खराखुरा आविष्कार मानला जातो. भारतीय संगीतात वाद्य-संगीत हे साथसंगतीचे म्हणून दुय्यम मानले जात असे. हळू हळू ही स्थिती बदलत गेली. गेल्या ५०-६० वर्षांच्या कालखंडात वाद्यवादन हे एक मैफलीचे स्वतंत्र अंग बनले. आज तर कोणत्याही श्रेष्ठ गायकांच्या बरोबरीने श्रेष्ठ वादकाला संगीतात स्थान मिळालेले आहे. काही वादक कलाकारांची मैफलीची बिदागी श्रेष्ठ गायकाच्या मैफली-पेक्षा जास्त असते.

भारतीय वाद्यांमध्ये काही वाद्ये गायकी अंगाची असतात तर काही वाद्ये लय-तालाच्या अंगाने जाणारी असतात. सारंगी, व्हायोलिन, शहनाई, बासरी, काही मर्यादेपर्यंत हार्मोनियम ही वाद्ये गायकी अंगाने वाजविली जातात तर सतार, सरोद, संतुर इत्यादि वाद्ये लय--तालाच्या अंगाने वाजविली जातात.

राग गायनात मींड, गमक, कंपन, मुरकी, जलद तानक्रिया इत्यादि क्रिया येतात. एखादा कसलेला कलाकार रागाचे शिल्प मैफलीत उभे करताना वरील अनेक क्रिया आलाप-तानांमध्ये करीत असतो. गायकीप्रधान वाद्य त्यालाच म्हणतात की ज्या वाद्यामध्ये राग मांडणी करताना गायकीची सर्व अंगे येतात. मी तर असे म्हणेन की गायक गळ्याने गातो तर वादक बोटाने गातो. व्हायोलिन हे त्या दृष्टीने गायकी अंगाचे प्रभावी वाद्य मानावे लागेल.

कोणतेही वाद्य हे गायकी अंगाचे असले तरी त्या वाद्याचा स्वतःचा असा एक खास बाज असतो. त्या वाद्याचा एक स्वभाव असतो. ते गायकी अंगाबरोबरच त्या वाद्याच्या बाजाप्रमाणे--स्वभावाप्रमाणे वाजवावे लागते. व्हायोलिन या वाद्याचासुद्धा स्वतःचा एक बाज आहे, ढंग आहे. व्हायोलिनचे स्वतंत्रवादन त्याच अंगाने

---

सौजन्य :

श्रीमती शरदिनी गोळे,
'प्रसन्न', ७२२ नवी पेठ, पुणे ३०.

व्हावयास हवे. राग गायनात राग मांडणीचे एक तंत्र असते. आलापीचे सहाय्याने क्रमवार स्वर विस्तार, लयीच्या अंगाने बोल आलाप, तान इत्यादि क्रियांनी गायक रागाचे सुंदर शिल्प आपल्या कल्पक प्रतिभेने उभारीत असतो.

गायकी अंगाच्या वाद्यात राग मांडणीत हे सर्व रागाविष्कार येतातच. याशिवाय त्या त्या वाद्याच्या बाजाचे वैशिष्ट्य राग मांडणीत येते. गायकाच्या कंठाला–गळ्याला जे शक्य नाही ते वादकाच्या बोटाला बऱ्याचवेळा शक्य असते म्हणूनच गायन शैली व वादन शैली यात फरक पडतो. व्हायोलिन हे तंतु वाद्य आहे. कोणत्याही गायकी प्रधान तंतु वाद्यात तंताचे अंग वेगळे येते. व्हायोलिनमध्ये पण गायकी अंगाबरोबरच तंत अंग, स्वतंत्र वादन शैलीत प्रामुख्याने जाणवते.

## तंत वादन शैलीची विशेषता

आपले राग संगीत श्रुतिप्रधान आहे. गायकीत स्वरांचे सूक्ष्मतम आविष्कार मोलाचे असतात. दरबारी कानडातील आंदोलित असा अति कोमल गंधार, तोडी रागातील त्यापेक्षा वेगळ्या कोमल गंधाराचे स्वरूप इत्यादि स्वरांचे बारकावे, मिंडप्रधान तंतु-वाद्यावर प्रभावीपणे दाखवता येतात. व्हायोलिनवर बोटांनी स्वराला दिलेला कंप, मिंड व गजाचे सहाय्याने स्वरांना दिलेला आवश्यक तो आकार ( मृदु किंवा मोठा ) ही व्हायोलिनमधील तंत शैलीची वैशिष्ट्ये आहेत. गायन शैलीत येणाऱ्या बोल आलाप व बोलताना ऐवजी वाद्य वादनात लयीच्या अंगाने येणाऱ्या स्वरसंगती या गोष्टी तंत शैलीची वैशिष्ट्ये दाखवतात. ' झाला ' हा अती द्रुत लयीतील वादन प्रकार तंत शैलीचेच अंग आहे. तसं पाहिलं तर झाला हा वादन प्रकार मूळ सतार वाद्याच्या वादन शैलीतील आहे. त्यासाठी सतारीला शेवटची चिकारीची तार लावलेली असते व ती तार षड्ज या स्वरात लावलेली असते. झाला वादन प्रकारात या तारेवर जलद लयीत आघात सातत्याने करीत मुख्य तारेवर बोटाने रागामधील स्वर घेत राहणे याला झाला वादन म्हणतात. व्हायोलिनमध्ये सतारीसारखी झाल्याची स्वतंत्र तार नसते. त्यामुळे खऱ्या अर्थाने झाला वादन व्हायोलिनवर शक्य नसते. तथापि गजाची ( बो ) अति जलद क्रिया करीत स्वर वाजवित झाला वादनाचा आभास निर्माण केला जातो. आज झाला या वादन प्रकाराचे ' वेड ' वाद्य वादन शैलीत इतके वाढले आहे की सर्वच वाद्यावर झाला प्रकार वाजवला जातो आहे. आपले वाद्य झाला प्रकारास योग्य आहे किंवा नाही याचा विचार पण या बाबतीत फारसा केला

सौजन्य : श्री. संदेश कांतिलाल भंडारी,
' अनुजा ' ट्रेडर्स, १४ पूनम अपार्टमेंट्स, पुणे ३७.

जात नाही. गायकी अंगाच्या वाद्यावरसुद्धा हे प्रकार तंतशैली म्हणून घ्यावेत की नाही हा वादाचा मुद्दा असला तरी आज हा ' झाला ' अतिरेक पाहिला की वाटतं आता हा ' झाला ' प्रकार आमच्या कंठ संगीतातच येणे बाकी राहिले आहे.

तबल्यावर वाजणारे तबल्याचे बोल व वाद्यावर वाजणारे स्वराचे समूह यांचे वाद्य वादन मैफलीत होणारे सवाल–जवाब हेही तंत शैलीचे वादन म्हणावे लागेल. वाद्यावर जसा स्वर–समूह वाजेल त्यालाच अनुरूप तोडीस तोड तबल्याचा तुकडा वाजविणे हे प्रकार काही वेळ श्रोत्यांची करमणूक करून जातात. पण काही वेळा ते हास्यास्पद पण होतात. कारण सर्वच स्वर रचना तंतोतंत तबल्यावर वाजणे शक्य नसते.

स्वतंत्र वादन तंत्रात मंद्र सप्तकात अती खालच्या स्वरापर्यंत बोटे फिरवित राहणे व तार सप्तकात व्हायोलिनवर फिंगरींग बोर्डच्या शेवटच्या टोकापर्यंत बोटे फिरवित राहणे हे एक वादकाचे खास कौशल्य मानतात. मानवी कंठाला गायन शैलीत ते शक्य नसते. व्हायोलिनसारख्या वाद्यावर हे काम अवघड आहे. कलाकाराचे ते निश्चित कौशल्य आहे. तरी रागाविष्काराचे दृष्टीने हे कितपत योग्य याचा विचार होणे अगत्याचे आहे. आपल्या राग पद्धतीत राग मांडणीची काही संकल्पना असते. काही राग पूर्वांग प्रधान असतात. काही राग उत्तरांग प्रधान असतात. रागाचे ' मुडस् ' या राग स्वरूपांशी निगडीत आहेत. त्या दृष्टीने प्रत्येक रागात अतमंद्र व अति तार–सप्तकातील स्वर वाजवीत राहणे कितपत योग्य याचा विचार वादन शैलीत होणे अगत्याचे आहे.

आज व्हायोलिन वादनाच्या मैफलीची एक खास शैली बनू पहाते आहे. रागांची शास्त्रशुद्ध मांडणी, ताल–लयीचा खास क्रमबद्ध विकास, यापेक्षा गज कामाच्या ( बोईंग ) कसरती, फिंगरींग बोर्डचा अवास्तव वापर, तबल्याबरोबरचे अतिरेकी सवाल–जवाब, भन्नाट लयीत जाणारा झाल्या सारखा प्रकार या सर्व आतषबाजींकडे व्हायोलिन वादनाची मैफल झुकू लागली आहे. या सर्व प्रकारांना श्रोत्यांकडून चांगला प्रतिसाद मिळतो, टाळ्यांचा कडकडाट मिळतो. त्यामुळे ह्या प्रकारात नवी भर पण पडू लागली आहे. काही आंतरराष्ट्रीय कीर्तीचे वादक राग सादर करताना मध्येच तारांवर बो व बोट यांची कसरत करीत कॉर्डस् टाईप स्वर वाजवून पाश्चात्य ढंगाचे स्वर रागात वापरून टाळ्या मिळवू लागले आहेत. हे कितपत योग्य याचा विचार होणे जरूरीचे आहे.

---

मे. आर. व्ही. शहा, बिल्डिंग कान्ट्रॅक्टर,
४२५/८३, टि. म. वि. कॉलनी, पुणे ३७

व्हायोलिन वादनात– जुगलबंदी ही एक नव्याने आलेली वादनशैली आहे. भारतातील श्रेष्ठ वादक कलाकार पं. व्ही. जी. जोग, उस्ताद बिसमिल्ला खाँ, पं. सामताप्रसाद या त्रिकूटाने व्हायोलिन–शहनाई–तबला या वाद्यांच्या जुगलबंदीने अफाट लोकप्रियता मिळविली. वाद्यांची जुगलबंदी या कलाकारांनी प्रथमच रंगमंचावर आणली. एक तंत वाद्य, एक सुषिर वाद्य व एक चर्म वाद्य एकरूप होऊन जुगलबंदी प्रकार सादर करू शकतात हे लक्षात आल्यावर जुगलबंदी प्रकाराचे क्षेत्र वाद्य संगीतात विस्तार पावत गेले व व्हायोलिन–सतार, व्हायोलिन–बासरी, व्हायोलिन–हार्मोनियम अशा वाद्यांच्या जुगलबंद्या प्रचारात आल्या. सर्व जुगलबंद्यांचे वैशिष्ट्य म्हणजे प्रत्येक प्रकारात व्हायोलिन हे वाद्य समान होते. व्हायोलिन मध्ये दुसऱ्या वाद्याशी जुळवून घेण्याचा असलेला खास गुणधर्म जुगलबंदी प्रकारास उपयोगी पडला. या जुगलबंदीने वादनशैलीत नवे दालन उघडले. जुगलबंदीच्या मैफलीत राग मांडणीत परंपरागत राग मांडणीच्या पद्धतीस किती न्याय मिळतो हा मुद्दा तूर्त बाजूला ठेवला तरी संगीत रसिकांत हा वादन प्रकार लोकप्रिय आहे यात शंकाच नाही.

### साथ संगत व व्हायोलिन

शास्त्रीय संगीतात व्हायोलिन हे स्वतंत्र वादन शैलीचे वाद्य म्हणून लोकप्रिय झाले असले तरी शास्त्रीय संगीतात साथसंगतीला व्हायोलिनचा वापर फारच अल्प प्रमाणात केला जातो. दक्षिण हिन्दुस्थानी संगीतात व्हायोलिन हे साथसंगतीचे प्रमुख वाद्य आहे. उत्तर हिन्दुस्थानी संगीतात ते स्थान व्हायोलिनला नाही. आज उत्तर हिन्दुस्थानी संगीतात शास्त्रीय संगीताच्या मैफलीत साथसंगतीला हार्मोनियम या वाद्याचा वापर फार मोठ्या प्रमाणात केला जातो. हार्मोनियम प्रचारात येण्यापूर्वी सारंगी हे वाद्य साथसंगतीसाठी वापरले जात असे. हार्मोनियम मैफलीत साथसंगतीसाठी प्रचारात येऊ लागली. हा काल गेल्या ५०--६० वर्षांपूर्वीचा. सारंगीपेक्षा वाजविण्यास सोपी, सुरात वाद्य लावण्याची कटकट नाही, व स्वरांचा भरणा गायकाला देण्यास मदत करण्याची क्षमता या काही कारणांमुळे हार्मोनियम साथसंगतीसाठी झटकन प्रचारात आली. वास्तविक राग संगीताच्या दृष्टीने अनेक उणिवा या वाद्यात आहेत. त्या मानाने सारंगी हे वाद्य जास्त उपयुक्त आहे. तथापि सारंगीपेक्षा सुलभ म्हणून हार्मोनियम प्रचार पावले. हार्मोनियम मैफलीत येत होते तेव्हा व्हायोलिन या वाद्याची ओळख शास्त्रीय संगीताचे जगाला फारशी झालेली नव्हती. हार्मोनियम साथीमध्ये मैफल रंगू लागली. हार्मोनियममध्ये गायकाला साथ देताना थोडा बेसूरेपणा झाला तरी लपविण्याची ‘ जादू ’ आहे. हार्मोनियम साथीत गायक

सौजन्य : श्री. ए. ए. रहाळकर,

सहसा ‘ उघडा ’ पडत नाही. सारंगी, व्हायोलिन सारखी तंतु वाद्ये बेसुरेपणा लपवू शकत नाहीत. ही वाद्ये पण अंदाजाने स्वरस्थाने वाजविण्याची वाद्ये असल्याने अत्यंत तयार वादक असतील तरच सुरेल साथ करू शकतील. नाहीतर स्वर केव्हाही बेसूर होऊ शकतात. या सर्व गोष्टींमुळे सारंगीचे मैफलीतून साथसंगतीच्या दृष्टीने उच्चाटन झाले व त्याची जागा व्हायोलिन घेऊ शकले नाही. कारण व्हायोलिन पण शेवटी ‘ वेस्टर्न सारंगी ’ आहे.

भारतीय शास्त्रीय संगीताच्या दृष्टीने त्यातल्या त्यात खऱ्या अर्थाने परिपूर्ण तंतुवाद्ये म्हणून सारंगी व व्हायोलिन या दोनच वाद्यांचा उल्लेख करावा लागेल. तथापि दोन्हींच्या रचनेत व आवाजात फरक आहे. सारंगीचा मूळचा आवाज नाजुक व बारीक आहे. सारंगीला जादा तारांच्या तरफा लावून नादाचे गुंजन व दमदारपणा वाढविला जातो. सारंगीच्या मुख्य वाजवावयाच्या तारा कातड्याच्या वळलेल्या तातीच्या असतात, तसेच सारंगीचे खोडावर कातडी अच्छादन असते. या सर्व गोष्टींमुळे सारंगीचे नादास एक प्रकारचा ‘ ऑरगॅनिक टच ’ असतो. भारतीय कंठ संगीतास त्यामुळे हे वाद्य खऱ्या अर्थाने सुयोग्य साथ संगत करू शकते.

व्हायोलिन व सारंगीत फरक हा की व्हायोलिनचा मूळचाच नाद दमदार व घुमदार आहे. व्हायोलिनची बनावट संपूर्ण लाकडी असून वाजविण्याच्या तारा धातूच्या आहेत. त्यामुळे व्हायोलिनच्या आवाजास एक प्रकारचा ‘ मेटॅलिक ’ टच आहे. व्हायोलिनचा मूळचाच नाद दमदार असल्याने दहा विविध वाद्यांच्या ताफ्यातही एक व्हायोलिन आपले वेगळेपण जाणवून देते.

व्हायोलिनच्या याच आवाजाच्या गुणामुळे त्याला स्वतंत्र तरफा लावून आवाजाचे गुंजन वाढविण्याचे कारण नाही. परंतु अलिकडे हाही प्रयोग केला जातो आहे. चांगले श्रेष्ठ व्हायोलिन वादकही या मोहास बळी पडत आहेत. मध्यंतरी पुण्यात एका संगीत संमेलनात पं. व्ही. जी. जोग यांनी व्हायोलिनवर वादन केले. तथापि ते वादन अजिबात रंगले नाही. उपस्थित श्रोत्यांना ते व्हायोलिनही आवडले नाही. कारण एक प्रकारचा बेसुरा गोंगाट त्यातून कानांवर येत होता.

२५।३० वर्षांपूर्वी पुण्यातील एक संगीतज्ञ कै. सरदार आबासाहेब मुजुमदार यांनी असेच एक तरफा लावलेले व्हायोलिन प्रयोगादाखल तयार करून त्यावेळी काही व्हायोलिन वादकांना दाखविले होते. माझेकडे पण ते व्हायोलिन २।३ दिवस ठेवले

---

सौजन्य : श्री. नेमीनाथ मरसुते,
२९३, नवी पेठ, पुणे ३०.

होते. प्रत्यक्ष त्यावर वादन करून मी त्यांना माझे मत कळविले होते की व्हायोलिनला तरफा लावू नयेत.

व्हायोलिनला जो एक मोकळा दमदार, घुमदार आवाज आहे तो त्याच्या लाकडी ' बॉडी ' मुळे, त्यालाच ध्वनी पेटिका म्हणतात. हे लाकूड विशिष्ट प्रकारचे असते. जसे आपल्याकडे तंबोऱ्याचे भोपळे पंढरपूर, मिरज या भागातच होतात तसे व्हायोलिनचे लाकूड युरोपातील काही विशिष्ट प्रदेशात उपलब्ध होते. म्हणून इटालियन, जर्मन व्हायोलिन्स ही जगात उत्तम प्रतीची मानली जातात. या विशिष्ट लाकडाचे व्हायोलिनचे शरीर, त्याचा विशिष्ट आकार, धातूच्या तारा त्यामुळे व्हायोलिनला एक प्रकारचा मधुर पण घुमदार, दमदार आवाज लाभला आहे. तरफांच्या जादा तारा लावताना व्हायोलिनच्या ध्वनी पेटिकेला कडेने खुंट्यांची सोय केली जाते तेव्हा ध्वनी पेटिकेचे लाकूड दाबले जाते त्यामुळे व्हायोलिनचा आवाज बद्द व दबलेला येतो.

शास्त्रीय संगीताचे क्षेत्रात व्हायोलिनची साथ संगत फारशी रूजली नाही. परंतु सुगम संगीत व चित्रपट संगीत या क्षेत्रात मात्र ही साथ संगत प्रभावी ठरली आहे. कारण व्हायोलिन हे ' भावदर्शी ' वाद्य असल्याने शब्द प्रधान संगीतातील शब्दांना स्वरांचा भावस्पर्शी नाद देण्याचे सामर्थ्य त्यात आहे. १९६० सालच्या आधीच्या जमान्यात भावगीत गायन, काव्यगायन हा एक फार लोकप्रिय संगीत प्रकार प्रचारात होता. अनेक नामवंत गायक- गायिकांनी आपल्या भावमधुर गायनाने सर्व महाराष्ट्रात हा प्रकार रुजवला होता. या गायकांना मैफलीत साथ देण्यासाठी तबला, व्हायोलिन, हार्मोनियम एवढी तीनच वाद्ये असत. त्यात व्हायोलिनची साथ आग्रहाने घेतली जात असे. १९५१ ते १९६३ अशी जवळ जवळ १२।१३ वर्षे मी स्वतः व्हायोलिन साथीसाठी त्या क्षेत्राशी संबंधित होतो. अनेक गायक गायिकांबरोबर व्हायोलिनची साथ संगत करीत असे. आज दूरदर्शनवर असे दृष्य दिसते की एक ५।१० मिनिटांच्या भावगीतासाठी १५।२० वाद्यांचा पसारा साथ संगत करीत असतो. त्यामुळे आजच्या भावगीतात गीत ' छोटे ' झाले आहे. वाद्यवृंदाचा गोंगाट मोठा झाला आहे. पूर्वी गायकाला एक व्हायोलिन, एक पेटी व एक तबला ही वाद्ये समर्थपणे साथ देत असत. गायकाच्या गळ्यातील शब्दानुरूप येणारा स्वर, हळुवार टिपणे ही किमया व्हायोलिन इतके इतर तंतुवाद्यावर सहसा शक्य नसते. त्यामुळे गायकाला २५।३० वाद्यांच्या ताफ्याची गरजच भासत नसे.

चित्रपट संगीतात तर वाद्यवृंद्ध ताफयाचा व्हायोलिन वाद्य हा अत्यंत महत्त्वाचा

---

सौजन्य :

श्री. पुरुषोत्तम गोडबोले,
' स्वरसंवाद ', टि. म. वि. कॉलनी, पुणे ३७.

घटक आहे. चित्रपट संगीतात विविध वाद्यांचा मोठा वाद्यवृंद वापरतात. त्यात जवळ जवळ निम्मे वादक व्हायोलिन वादक असतात. प्रत्यक्ष गाण्याला साथ करण्यापासून, अनेक प्रसंगांना प्रभावी **पार्श्वसंगीत** देण्यापर्यंत अनेक गोष्टींसाठी व्हायोलिन वाद्य सिनेमात वापरले जाते. निरनिराळ्या भावभावना उत्कटपणे प्रेक्षकाचे हृदयांपर्यंत पोहचण्यासाठी पार्श्वसंगीतात व्हायोलिनवरील सुरावट चांगली उपयोगी पडते. अनेक चित्रपटातील व नाटकातील प्रसंग याची साक्ष देतील.

नाटकाचा पडदा वर जातो. रिकामा रंगमंच प्रेक्षकांचे पुढे साकार होतो. रंगमंचावर एकही पात्र आलेले नसते. तेवढ्यात रंगमंचामागून कोठूनतरी व्हायोलिनवर आर्त स्वरात आळवलेले जोगिया रागाचे सूर प्रेक्षकांच्या कानावर येऊ लागतात. एक वातावरण तयार होते. प्रेक्षकांचे मनाला वाटू लागते की आता रंगमंचावर येणारी व्यक्ती मनात दुःखी आहे. कोणत्या तरी **विरही** व्यथेने व्याकुळ झालेली आहे. ही वातावरण निर्मिती केवळ एक व्हायोलिन, पार्श्वसंगीत-द्वारा प्रभावीपणे करू शकते. माझा स्वतःचा हा अनुभव आहे.

एका नाटकात एक युद्ध प्रसंग दाखवला होता. धनुष्यातून बाण सुटण्याचा 'सुई ऽऽऽ' हा आवाज मी पार्श्वसंगीतात व्हायोलिन वर काढला होता. पार्श्वसंगीतात या वाद्याचा जो वापर सिनेमा व नाट्यसृष्टीत केला जातो त्याला तोड नाही.

वृंदवादन हा प्रकार भारतीय संगीतात तसा फारसा प्रचारात नाही. पाश्चात्य संगीत वृंदवादनातच सामावलेले आहे. पाश्चात्य वृंदवादनात तर व्हायोलिन या वाद्यास मानाचे स्थान आहे. व्हायोलिन वादकांचा ताफाही खूप मोठा असतो. व तो वादनात परिणामकारक कार्य करीत असतो.

मी स्वतः केवळ व्हायोलिन या एकाच वाद्याचा समावेश असलेला 'व्हायोलिन वाद्यवृंद' तयार केला आहे. नुकतेच त्याचे 'व्हिडिओ' ध्वनिमुद्रणही केले आहे. केवळ रागसंगीतावर आधारीत या वाद्यवृंदात ३० ते ४० व्हायोलिन वादक असतात. आत्तापर्यंत विविध ठिकाणी १५।२० कार्यक्रम या वाद्यवृंदाचे झाले. व श्रोत्यांकडून उत्तम प्रतिसाद मिळण्याइतपत ते यशस्वीपण झाले आहेत.

असे हे एक सर्वांग परिपूर्ण वाद्य. व्हायोलिन– फिडल या नावाने प्रचारात असलेले. भारतात याला काही लोक बेला असेही म्हणतात. जगातील कोणताही संगीत प्रकार प्रगट करण्याचे सामर्थ्य या वाद्यात असल्यामुळेच ते जगभर सर्व

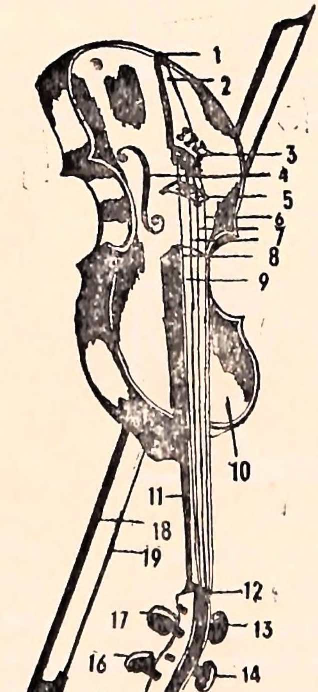
सौजन्य :

नीला कृष्णाजी भाटवडेकर,
९२९, सदाशिव पेठ, 'भागीरथी सदन', पुणे ३०.

देशांच्या संगीतांत स्थिरावले.

हे वाद्य जितके वाजते मधुर तितकेच दिसते पण सुंदर. नाजुक आकर्षक कमानदार आकार व बदामी तुळतुळीत रंग प्रथम दर्शनीच मन वेधून घेतो. आकार आटोपशीर, सुटसुटीत, हलका, कोठेही असंख्य तारांचा पसारा नाही. केवळ चारच तारा. त्या सुरात लावल्या की मनात योजाल ते संगीत साकार करता येते. पुढील आकृती व्हायोलिनची रचना समजावून देऊ शकेल.

वाद्याचे मुख्य भाग तीन १) कोठी (बॉडी) २) त्याला लागून असलेली लांब दांडी ३) गज (बो.)

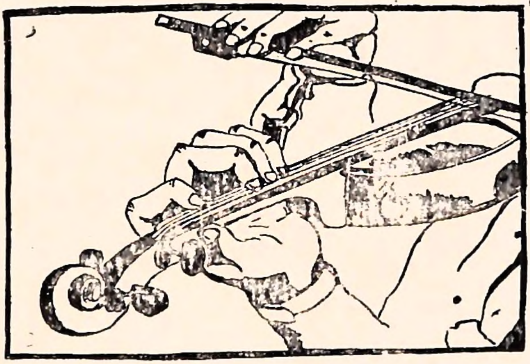



1. ॲंडपीन
2. टेलपीस
3. ॲडजेस्टर
४. साऊंडिंग होल्स
5. ब्रीज (घोडी)
6. तार क्र. १
7. तार क्र. २
8. तार क्र. ३ व ४
9. फिंगरिंग बोर्ड
10. बॉडी (कोठा)
11. दांडी
12. अट
13. खुंटी क्र. १
14. खुंटी क्र. २
15. दांडीचे वर्तुळाकृती टोक
16. खुंटी क्र- ३
17. खुंटी क्र. ४
18. गजाची (बो) दांडी
19. गजाचे (बो) केस
20. गजाचा (बो) नेठ
21. गजाचा (बो) स्क्रू

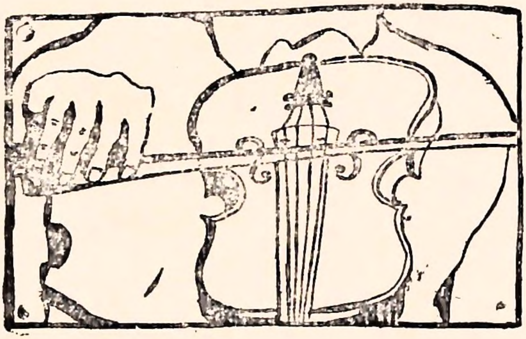
---

सौजन्य : सौ. विमल हरी आलेगांवकर/श्री. हरी महादेव आलेगांवकर, प्लॉट नं. ११, शामसुंदर सोसायटी, पुणे ३०.

**व्हायोलिनवर बोटे टाकण्याची पद्धत**



**गज ( बो ) धरण्याची पद्धत**



**व्हायोलिनच्या तारा**

व्हायोलिन वाद्याला चार तारा असतात. या तारा धातूच्या असतात. या तारांची लांबी सारखी असली तरी जाडी कमी जास्त असते व त्यावर तारेच्या स्वरांची उंची अवलंबून असते. तारेची लांबी व उंची यांचे प्रमाण व्यस्त असते. तार जितकी लांब तितका स्वर ढाला, खर्जातला असतो. तार जितकी आखुड तितका स्वर उंच असतो. तसेच तार जितकी जाड तितका स्वर ढाला किंवा खर्जातला व तार जितकी पातळ तितका स्वर उंच असतो. व्हायोलिनच्या तारा लांबीला सारख्याच असल्याने स्वरांचा उंच-नीचपणा तारांच्या जाडीवर अवलंबून असतो. व्हायोलिन लावण्याच्या

---

सौजन्य : श्रीमती मंगलाताई चितळे,
' आनंद ' बंगला, विजयनगर कॉलनी, पुणे ३०

सर्वत्र प्रचारात असलेल्या पद्धती व त्यावरील सप्तक रचना पुढील प्रमाणे :

१) **म–सा–प–रें** :– व्हायोलिन लावण्याची ही पद्धत साधारणपणे पाश्चात्य संगीतात वापरली जाते. या पद्धतीत व्हायोलिनची डावीकडून पहिली तार मंद्र सप्तकातील मध्यम स्वरात, मधल्या दोन तारा मध्य सप्तकातील षड्ज व पंचम या स्वरात व शेवटची चौथी तार तार सप्तकातील ऋषभ या स्वरास लावतात.

२) **प़–सा–प–सां** :– ही भारतीय पद्धत आहे. यांत व्हायोलिनची डावीकडील पहिली तार मंद्र सप्तकातील पंचमात, मधल्या दोन तारा मध्यसप्तकातील सा व प या स्वरात व शेवटची चौथी तार सप्तकातील षड्ज स्वरास लावतात.

३) **सा़–प़–सा–प** :– ही पण भारतीय पद्धत असून विशेषतः दक्षिणी संगीतात हिचा वापर विशेष आहे. या पद्धतीत व्हायोलिनच्या डावीकडील दोन्ही तारा मंद्रसप्तक 'सा–प' व शेवटच्या दोन तारामध्य सप्तकातील 'सा प' स्वरात लावतात.

**सौजन्य :** ए. एम्. ट्रान्सपोर्ट,
८/१६, कर्वे रोड, पुणे ४

# १०. राग व समय

**डॉ. मधुसूदन पटवर्धन ( १९३७ )**
४९५, शनिवार पेठ, पुणे ३० .

[ डॉ. मधुसूदन पटवर्धन हे विष्णु दिगंबर संगीत परंपरेतील एक आदर्श संगीत-गुरू व गायक म्हणून सर्व संबंधितांना परिचित आहेत. तसेच नवरागनिर्मिती, नवीन बंदिशरचना, संगीतावरील समीक्षणात्मक लेख इत्यादींच्याद्वारे त्यांनी या क्षेत्रातील आपली विद्वत्ताही सिद्ध केली आहे. वडील बंधू प्रोफेसर नारायणराव यांजकडून आधी व त्यानंतर पिताश्री कै. पं. विनायकबुवा पटवर्धन यांजकडून त्यांना अस्सल घराणेदार तालीम मिळाली. संगीतातील प्रवीण ( पीएच. डी. ) या परीक्षेत अखिल भारतीय स्तरावर सर्वप्रथम स्थान त्यांनी मिळवले. तसेच एम्. ए. ( अर्थशास्त्र व समाजशास्त्र ) ही पदवीही त्यांनी संपादन केली आहे. अ. भा. गांधर्व विद्यालय महामंडळ, पुणे विद्यापीठ, शिवाजी विद्यापीठ इत्यादी संस्थांशी त्यांचा कार्यरूपाने संबंध आहे. भारतात वेगवेगळ्या मैफलीत त्यांनी आपले गायन सादर केलेले असून आकाशवाणीचे ते एक ' सीनियर ' कलाकार आहेत. ' मैफिल ' व ' भारतीय संगीत शास्त्र पद्धती ' ही त्याची संगीतकारांवरील पुस्तके असून ' राग विज्ञान ' या सुप्रसिद्ध ग्रंथमालिकेचे ते उपसंपादक आहेत. विष्णु दिगंबर संगीत महाविद्यालयाचे प्रधानाचार्य म्हणून आज ते अनेक स्त्रीपुरुष शिष्यांना संगीताचे प्रशिक्षण देत आहेत.

' राग व समय ' हा संगीतक्षेत्रात विवाद्य ठरलेला विषय आहे. अमुक राग अमक्याच वेळी का गावा, त्याला काही कलाशास्त्रीय आधार आहे का, हा प्रश्न बुद्धिवादी विचारसरणीच्या संगीतकारांना देखील अस्वस्थ करीत असतो. डॉ. मधुसूदन पटवर्धन यांनी या विषयाचा शक्य त्या सर्व बाजूंनी विचार करून राग आणि तो राग गाण्याची वेळ यातील परस्परसंबंधाचे विवेचन केले आहे. नेमकी उदाहरणे

आणि आवश्यक संदर्भ यामुळे या विवेचनाला एक ठोसपणा प्राप्त झाला आहे. ]

भारतीय संगीतातील राग व्यवस्था हे इतके मनोरंजक, सुंदर, हृदयाला स्पर्शून जाणारे, सतत मनन व चिंतन करून खूप सूक्ष्मतेने सखोल विचार व अवगाहन करून निर्माण झालेले प्रकरण आहे की त्याची महत्ता वर्णन करण्यास शब्द अपुरे पडावेत. जगामध्ये देशोदेशीचे संगीत आहे. त्या प्रत्येकाची आपापली म्हणून वैशिष्ट्ये आहेत. त्या देशात साहजिकपणानेच ते ते संगीत जनसामान्यांना आवडणारे असते. कारण त्या त्या देशाच्या संगीताला त्या त्या देशातील सांस्कृतिक बैठक असते. शिवाय त्या संगीताला एक बैठक असते तत्वज्ञानाची. संगीताची वैशिष्ट्ये समजून घेताना ही सांस्कृतिक व तत्त्वज्ञानाची बैठक समजून घेणे आवश्यक असते.

भारतीय संगीतात काही संकेत आहेत व ते पाळले जातात असेही दिसते. ते पाळले जाण्याने नुकसान न होता फायदाच झालेला दिसतो. संगीत सादरीकरणाच्या संदर्भात विचार करावा तर ती कला नित्यनूतन आहे. संगीत परिवर्तनशील आहे. त्या त्या काळाचे म्हणून संगीत आहे. त्या काळात तशा पद्धतीने ते मांडले जाते. पण त्याचा मूळ आराखडा खूप सनातन आहे. घराणी व त्यांचे अध्वर्यू यांनी फार मोलाचे काम केलेले आहे. त्यांनी शिष्यांना कला संक्रमित केलेली आहे. शिष्यांची शिष्यशाखा पुढे चालू आहे. प्रत्येक गुरूचे व घराण्याचे काही अंदाज व आडाखे असतात. त्यानुसार प्रकटीकरणामध्ये ते उमटतात. कोणते राग कोणत्या वेळी गावेत याचे संकेत आहेत. विशिष्ट राग विशिष्ट वेळी गावा हा संकेत दिसतो व आतापर्यंत सामान्यपणाने तो पाळलेला दिसतो.

कंठयसंगीत व वाद्यसंगीत यांचा मानवी मनाशी फार निकटचा संबंध आहे. नृत्यातूनही नेत्रसुख व अंतःकरणसुख आहे. मनाला स्पर्शून जाण्याची किमया स्वर साधत असतो. दुःखी माणसाचे दुःख दूर करण्याची जादू जशी संगीतात आहे तशीच आनंदी माणसाला अधिक उल्हसित करण्याची किमया त्यात आहे. विशिष्ट वेळी विशिष्ट राग गाण्याने हे परिणाम कदाचित चटकन साधले जात असतील. कारण कोणता राग कोणत्या समयी गायला जावा याची एक बैठक आस्वादकांना पारंपरिक पद्धतीने माहीत आहे. आपण प्रथम ती पारंपरिक पद्धत समजून घेऊ.

---

सौजन्य : कै. भाल्बा केळकर स्मृतीकरता,
श्री. मो. वा. केळकर यांजकडून

## पारंपरिक विचार

हिंदुस्थानी संगीतात विशिष्ट राग विशिष्ट वेळी गावा हा संकेत रूढ आहे तर कर्नाटक संगीतात तसा तो नाही. म्हणून पुढील विवेचन हिंदुस्थानी संगीताचे संदर्भात आहे. यात पूर्ण दिवसाचे कोणत्या वेळी कोणता राग यासंबंधीचे एक समय-चक्र सामान्यपणाने पाळलेले दिसते ते असे—

(सकाळी १० ते दुपारी ४–यात पुन्हा सकाळी १० ते दुपारी १. दुपारी १ ते दुपारी ४)

(सकाळी ७ ते १०)

(दुपारी ४ ते सायं. ७ सायंकालीन संधिप्रकाश)

---

(पहाटे ४ ते सकाळी ४ प्रातःकालीन संधिप्रकाश राग)

(सायं. ७ ते रात्रौ १०)

(रात्रौ १० ते पहाटे ४. यात रात्रौ १० ते मध्यरात्रीनंतर रात्रौ १, मग मध्यरात्र सरल्यावर रात्रौ १ ते पहाटे ४)

सुमारे तीन तासांचा एक प्रहर याप्रमाणे पूर्ण दिवसामध्ये आठ प्रहर डोळ्यांपुढे ठेऊन समयचक्राची योजना केलेली दिसते.

भारतीय संस्कृतीमध्ये संस्कृत, आयुर्वेद, संगीत, खगोलशास्त्र, ज्योतिष इ. विषयां-वर फार बारकाईने विचार झालेला दिसतो. या विषयांचे केलेले सखोल अवगाहन हा या संस्कृतीचा फार मोठा ठेवा आहे. यामध्ये आयुर्वेदाने संगीत व आयुर्वेद या संदर्भात कोणत्या वेळी कोणत्या रागाचा परिणाभ रोग्यावर काय होईल यासंबंधी विचार केलेला आहे. आयुर्वेद 'राग व समय' यांचा अन्योन्यसंबंध योग्य आहे असेच सांगतो. नाडीपरीक्षा व इतर परीक्षा वगैरे विचारात घेता देखील विशिष्ट राग विशिष्ट वेळी गायला असता रोगी व्याधिमुक्त होण्यास मदत होईल असे आयुर्वेद-तज्ज्ञ म्हणतात. ते म्हणतात म्हणूनच समय चक्र पाळा असे अनुमान वगैरे मी काही काढत नाही. पण समयचक्र काय आहे, कोणता राग कोणत्या वेळी गावा

यासंबंधी काय विचार झाला आहे तो मांडावा, त्याची पार्श्वभूमी विशद करावी, त्याची बैठक स्पष्ट करावी हा हेतू प्रथम. मग समयचक्र पाळावे म्हणणारे काय म्हणतात, पाळू नये म्हणणारे काय म्हणतात व पुढे कोणती दिशा स्वीकारावी असे मला या क्षेत्रातील अनुभवाअंती वाटते त्यासंबंधी बोलता येईल.

'प्रातःकालीन संधिप्रकाश' राग येथून समयचक्राची सुरुवात करतो. पहाटे चार ते सात– मनुष्य झोप उत्तम होऊन जागा झालेला आहे. मन अतिशय प्रसन्न आहे. निसर्गातील प्रसन्नताही प्रतिसाद देत आहे. त्याचा तो दिवस आनंदाने सुरू व्हावयाचा आहे. भैरव राग त्याने त्यावेळी गावा असे ठरविले. रिषम व धैवत कोमल घेऊन गायले जाणारे राग यावेळी गायले जातात असा संकेत दिसतो. संधिप्रकाश दिवसातून दोनदा येतो. एकदा पहाटे म्हणजे पहाट व सकाळ होण्याच्या दरम्यान. दुसऱ्यांदा संध्याकाळी. संध्याकाळ सरता सरता व रात्र सुरू होण्यापूर्वी जो काल तो सायंकालीन संधिप्रकाश. यावेळी मात्र दिवसभराच्या श्रमाने दमलाभागलेला जीव आहे, मनाला एक प्रकारची अस्वस्थता काही वेळा आहे. काही वेळेला उदास झालेले मन आहे. म्हणजेच थोडक्यात सकाळच्या संधिप्रकाशाचे वेळी असलेली मनाची प्रसन्नता त्यावेळी नाही. त्यावेळी गायले जाणारे राग अर्थातच वेगळे आहेत. 'श्री' राग त्यावेळी गायला जातो. पहाटेच्या संधिप्रकाशात भैरव, रामकली, ललित इ. राग गायले जातात. तर संध्याकाळच्या संधिप्रकाशात श्री, पूर्वी, पूरियाधनाश्री, गौरी व गौरीचे प्रकार, शुद्धबरारी, त्रिवेणी इ. राग गायले जातात. सायंकालीन संधिप्रकाश–रागात रिषम धैवत कोमल व मध्यम तीव्र घेणारे राग सामान्यपणाने दिसतात. प्रातःकालीन संधिप्रकाशाची सुरुवात रे ध ( रिषम धैवत कोमल ) व शुद्ध मध्यम घेणाऱ्या भैरव सारख्या रागाने होते, तर सायंकालीन संधिप्रकाशात रिषम धैवत कोमल व मध्यम तीव्र घेणारे राग दिसतात [ काही वेळा रे ध कोमल व दोन्ही मध्यम घेणारे राग दिसतात ] असा दोहोंमध्ये स्वरपरत्वे फरक झालेला दिसतो. संधिप्रकाशानंतर सात ते दहा हा प्रहर विचारात घेऊ. एकदा सात ते दहा हा सकाळचा प्रहर, तर दुसऱ्यांदा सायंकाळी सात ते दहा ( रात्री ) असा प्रहर विचारात घ्यावा लागेल. म्हणजे सात ते दहा ही वेळ एकदा सकाळची व एकदा रात्रीची या प्रमाणे विचारात घेतली की त्या त्या वेळी कोणते राग गावेत याचा उलगडा होतो.

सकाळी सात ते दहा– शुद्ध रिषम, शुद्ध अथवा कोमल धैवत, शुद्ध अथवा कोमल गांधार, शुद्ध अथवा कोमल निषाद घेणारे राग गायले जातात. काही वेळा

---

सौजन्य : सौ. अनुपमा सहस्रबुध्दे
२१९, शनिवार पेठ, पुणे ३०.

दोन्ही निषाद घेणारे व बाकी सर्व स्वर शुद्ध घेणारे राग या वेळेत गायले जातात. बिलावल व बिलावलचे सर्व प्रकार, देसकार, आसावरी, व आसावरीचे प्रकार, तोडी व तोडीचे प्रकार, जौनपुरी, देसी, इ. राग या वेळात गायले जातात. मग 'सकाळी दहा ते दुपारी चार' हा कालावधी विचारात घ्यायचा. त्यात पुन्हा सकाळी दहा ते दुपारी एक व दुपारी एक ते दुपारी चार असे दोन भाग पाडता येतील. अर्थात अशी आवश्यकता वाटली तर दोन भाग पाडावेत. अन्यथा सकाळी दहा ते दुपारी चार असा एकत्र विचार केला तरी चालेल. भर मध्यान्ह समयी टळटळीत दुपारी बाराची वेळ– सारंग व सारंगचे सर्व प्रकार गायले जातात. कानडा व कानडाचे बहुसंख्य प्रकार रात्रीच्या पहिल्या व दुसऱ्या प्रहरात गायले जातात. पण कानडा रागाचे असे काही प्रकार आहेत की ज्यामध्ये सारंग जास्त स्पष्टपणे जाणवतो, दिसतो. ते राग दुपारी गाण्यासाठी आहेत, जसे सुहा, सुहासुघराई, देवसाख, रेवती-कानडा इत्यादी यातील देवसाख किंवा साख प्रकारात 'ग़ग़प' अशी स्वररचना प्रायः दिसते. म्हणजेच ही स्वररचना पुढच्या प्रहराचे सूचक स्वर आहेत. दुपारी एक ते चार या वेळात गायले जाणारे राग (त्यांची मुख्य खूण गांधार व निषाद कोमल) म्हणजे भीमपलासी, धनाश्री, हंसकिंकिणी, प्रदीपकी, पटमंजिरी, भीम, गावती. इ. आहेत. मग दुपारी चार ते सायंकाळी सात यामध्ये सायंकालीन संधिप्रकाशाची प्रत्यक्ष वेळ सुरू होण्यापूर्वी मुलतानी, पटदीप, अंबिका, मधुवंती इ. राग गावेत व संधिप्रकाश होताना श्री, पूर्वी, पूरियाधनाश्री, त्रिवेणी, ललितागौरी, टंकश्री, रेवा, मालीगौरा, मारवा, जयत, जैताश्री, हंसनारायणी इ. राग गावेत.

सायंकालीन संधिप्रकाशाची हुरहूर संपली व रजनीचे आगमन होणार होणार म्हणेपर्यंत झालेच. रात्रीचा पहिला प्रहर आला. या प्रहरात मुख्यन्वे शुद्ध रिषम, तीव्र मध्यम, शुद्ध धैवत व कोमल निषाद घेणारे राग अर्थात यमन, भूप, शुद्धकल्याण, सरस्वती, केदार, कामोद, श्यामकल्याण, छायानट, शुद्धनट, हमीर, बिहाग, दुर्गा, कलावती, गारा, शंकरा, खमाज, देस, तिलककामोद, जयजयवंती इ. राग गायले जातात. रात्री दहा नंतरच्या प्रहारात मध्यरात्रीकडे झुकणारे राग गायले जाणार. सुरुवात होणार बागेश्री, बागेश्रीकानडा, अभोगी कानडा व कानड्याचे प्रकार, रागेश्री, बहार व बहारचे प्रकार, मल्हार व मल्हारचे योग्य ते प्रकार, (मल्हार व मल्हारचे प्रकार वर्षाऋतू-मध्ये केव्हाही गायले जावेत असा सर्वसामान्य संकेत असला तरी मल्हार राग कोणीही वर्षावऋतूमध्ये देखील पहाटे गायलेला आढळत नाही. सूरमल्हार, चरजूकी

---

सौजन्य : श्रीमती इंदुमती दरदेशी,
५६३, रविवार पेठ, पुणे २.

मल्हार, नानकमल्हार, मेघ इत्यादी बाकी मल्हारप्रकार रात्री गायले जातात, असा संकेत निश्चित पाळलेला दिसतो.) बरवा. इ. राग प्रथम गायले जातात व मध्यरात्रीला आलो की मालकंस व मालकंसचे सर्व प्रकार गायले जातात व मध्यरात्रीकडून पहाटे-कडे वेळ झुकू लागली की बसंत, बसंतबहार, परज, सोहनी, हिंडोल, भटियार, पंचम व पंचमचे प्रकार, भंखार इ. राग गायले जातात. पुन्हा पहाटेचे चार वाजले की कोणते राग गावेत हे समयचक्राच्या सुरुवातीस दिलेलेच आहे. असे प्रचलित समयचक्र पूर्ण झाले. अशा रीतीने 'राग व समय' याचे संदर्भात एवढा विचार केलेला दिसतो. शिवाय सामान्यपणे ते पाळावे. त्यात जखडबंदपणा नाही एवढे लक्षात ठेवले की संकेत काय होता व तो आजपर्यंत कसा पाळला जात आहे याचे आकलन होऊ शकते. आता यामागे आणखी कोणत्या घटकांचा विचार केलेला दिसतो त्याकडे वळू.

यातील पहिला प्रमुख घटक म्हणजे घराणे कोणते का असेना, जो राग गावयाचा आहे त्यातील भावदर्शन तो गायक किंवा ती गायिका करू शकते का हा फार महत्त्वाचा भाग आहे. म्हणजेच ज्यावेळी (दिवसभरातील ज्या ज्या वेळी मनाची अवस्था सामान्यपणाने जशी असावी असे सामान्यपणे गृहीत धरले असेल– उदा. पहाट=मनाची प्रसन्नता, सकाळ = उत्साही मन, दुपार = रखरखीत माध्यान्हसमयीचा जाणवणारा उष्मा, सायंकालीन संधिप्रकाशाची हुरहूर, उदासवाणेपणा, मनाची अस्वस्थता, रात्र = पुन्हा हवेतील बदल चांगला, मन उत्साही, शृंगाराची चाहूल, आनंदी मन, रसास्वादास अनुकूल, मैफल ऐकण्यास उत्सुक मन, विरहशृंगाराची ओझरती चुणूक, प्रत्यक्षात सर्वत्र आनंदीआनंद इ.) जे भाव एखाद्याच्या मनात असावेत असे गृहीत धरले जाते त्यानुसार त्या त्या वेळेच्या रागातून येणाऱ्या स्वरा-वलीतून त्या त्या भावजीवनाचे दर्शन कलाकार करू शकतो का ? नव्हे, त्याला (किंवा तिला) ते करता आले पाहिजे. उदा. बिहागमधील 'पम, गमग', 'सा पम, पम, गमग', 'निंसामगं' या स्वरावलीतून विरहशृंगाराची जाणीव (अनुभूती) श्रोत्यांना करून देता आली पाहिजे. म्हणजे 'राग व रस' या तत्त्वाचा विचार 'राग व समय' या तत्त्वाच्या मागे दडलेला आहे व तो फार महत्त्वाचा आहे. उदाहरणादाखल आणखी स्वरपंक्ती पाहू–

**रामकली :** भैरवचे प्राबल्य असूनही तीव्र मध्यम येताच तो रागाचा 'मूड'

---

सौजन्य : डॉ. मोहन पंडित,
१०९, पूनम अपार्टमेंट, आयडियल कॉलनी, कोथरूड, पुणे २९.

एकदम बदलून टाकतो. जसे ‘ गमध्पम, पगमरेसा ’ ही त्यातील स्वरपंक्ती मनातील अस्वस्थता व्यक्त करते. ही क्रिया मध्यम तीव्र घेण्याने साधते.

**जयजयवंती :** विरहशृंगाराची भावना-- नि सां ध नि रें, रे ग, रे ग म ग रे, ग रे सां नि सा ध नि म ग रे -----स्वरांनी स्पष्ट होते. भूप, मल्हार, दरबारी कानडा हे राग गांभीर्य निदर्शक आहेत.

**भूप :** ग प सा ध सा ध सा

**दरबारी :** सा रे म ग्, मप नि् ध नि् प सा

**मल्हार :** नि् धं सा नि रे, रे प म प ग् म प म म रे, सा रे ऽनि सा नि नि् धं नीं सा.

यामधील भावप्रकटीकरण त्या त्या वेळी मनाच्या छटा किंवा [ मूड्स् ] व्यक्त करतात.

आक्रमकता, जोष, तेज व्यक्त करणारे राग शंकरा, हमीर.

**शंकरा :** ग प नीऽध सा नि, प नि सा ग रें ग सा रे नि सानी

**हमीर :** सा नि ध प म, प ग म नि ध

सायंकालीन संधिप्रकाश रागांमध्ये इतकी जबरदस्त शक्ती आहे व भावदर्शन हळुवारपणाने करण्यास इतका वाव आहे की कलाकार जेवढ्या अधिक ताकदीचा तेवढा तो त्या वेळच्या भावजीवनात श्रोत्यांना सहजपणे वेऊन जाऊ शकतो.

**पूरियाधनाश्री :** रें नि ध् प, ध् प म ग, म, रे् ग = मनातील दुःखाची अभिव्यक्ती.

**श्री :** म, रे् म, रे् प, म, ध् प, म, ध प नीसा, रे् नि ध् प, ध म प रे्, रे् प रे् ग रे् सा = एखादी दुःखद घटना घडून गेली आहे तिचे स्वरांच्या सहाय्याने [ शब्द माध्यमाऐवजी स्वरमाध्यम वापरून ] जर वर्णन करावयाचे ठरवले तर ‘ श्री ’ रागाचा उपयोग.

**पूर्वी :** नि रे् ग म ध् प, ध प, म प म ग म ग रे् ग, रे् ग रे् मऽग, म रे् सा

( हमीर, पूरियाधनाश्री, श्री, पूर्वी या रागांतीत ‘ म ’ स्वर तीव्र समजून वाचावेत.)

---

सौजन्य :

सौ. संजीवनी सोमण,
५, तपोधन हाऊसिंग सोसायटी, मुकुंदनगर, पुणे ३७.

यातील शुद्ध मध्यम दुःखाची तीव्रता स्वरातून अभिव्यक्त करतो.

सारांश या सर्व गोष्टी प्रत्यक्ष ऐकण्याच्या, अनुभवण्याच्या, मनाच्या त्या त्या अवस्थांमध्ये त्या त्या स्वरावलीतून जाऊन प्रचीती घेण्याच्या आहेत. या गद्यामध्ये मांडून त्याची परिणामकारकता दाखविण्याच्या नाहीत. म्हणून अधिक नमुने न देता पुढच्या घटकाकडे वळतो.

ज्याच्या गळ्यावर हे सामर्थ्य चढले, तो गायक! अन्यथा नुसता गळा वाजविणारे काय कमी असतात का?

रागांमध्ये निरनिराळी स्वरवाक्ये असतात. त्यातील एक मुख्य स्वर घटक असतो व त्याच्या भोवती रुंजी घालणारे इतर गौण स्वरवाक्यघटक असतात. स्वरसंगतींचा क्रम म्हणजे जणू सृष्टिचमत्कारच आहे असे वाटावे इतके रागांमधील भावदर्शन प्रभावी असते. स्वरांना सूक्ष्म छटा असतात. त्या त्या रागाच्या संदर्भात त्या त्या छटा सहज ओघात याव्या लागतात. रागाशी तादात्म्य पावणे म्हणजे काय हे प्रत्यक्ष अनुभवण्याचे काम, त्या त्या रागाला एक खास एक स्वतंत्र म्हणून त्याचे अधिष्ठान आहे. भारतीय रागव्यवस्था हे जणू ऋषिमुनींनी दीर्घ तपश्चर्येने मिळविलेले अभूतपूर्व साधन आहे, की ज्याचा मानवाच्या मनाशी, मनाच्या अवस्थेशी सूक्ष्म, तरल, भावनिक अनुबंध आहे. स्वरांचे दर्जे त्या त्या रागाच्या संदर्भात अचूकपणाने लावले असता भावजीवनाचा पडताळा येतो. श्रुतीचे वास्तव दर्शन तेथे होत असते. राग हा विशेष अर्थी म्हणजे योगरूढ शब्द आहे. सुंदर शिल्प, लेणी, सूर्योदय व सूर्यास्ताचे अनुपम दर्शन, निसर्गाचे चमत्कार, मेघांचा गडगडाट, विद्युल्लतेचे आकस्मिक नर्तन, मंदिरातील भक्तिरसाचा महिमा, हुरहूर निर्माण करणाऱ्या मनोवेदना इ. साऱ्या भावभावनांचे साक्षात् दर्शन त्या त्या रागातून होत असते. भारतीय संगीत देवतेला पडलेले सुंदर मनोरम स्वप्न म्हणजे भारतीय रागव्यवस्था आहे. त्या त्या वेळेनुरूप त्या त्या रागांमध्ये भावजीवनाची प्रचीती येते हा आजचा अनुभव आहे. राग व रस, राग व लय, राग व समय, रागातील पूर्वांग व उत्तरांग, पूर्वराग व उत्तर राग, राग संगीतातील तिरोभाव व आविर्भाव, स्वरांचा काकू प्रयोग इ. अनेक गोष्टींचा साकल्याने विचार करूनच काही निष्कर्ष काढावे लागतात. या सर्वच गोष्टी एकमेकांशी फार जवळून संबंधित आहेत. एकेका गोष्टीचा अलगपणाने विचार करण्यापेक्षा सर्वांचा एकत्रित विचार करणे चांगले. कारण रागगायनाचे सर्वात मोठे

---

सौजन्य : श्री. अरूण भडकमकर,
वेव्री स्मृती, औंधगाव, पुणे ७.

वैशिष्ट्य म्हणजे त्याची परिणामकारकता होय. तिचा संबंध जर कोणता राग केव्हा गायला असता अधिक परिणामकारक होतो याचेशी आहे तर तो मुद्दा डावलणे उचित नव्हे. रागाचा रक्तिगुण असतो, तो तपश्चर्येने आत्मसात करता येतो. ती एक मोठी साधना आहे. सात शुद्ध, चार कोमल, व एक तीव्र असे एकूण बारा स्वर गळ्यावर चढविणे व त्या त्या रागाच्या संदर्भात त्या त्या स्वरावरील विशिष्ट असे स्वरांचे अचूक दर्जे सांभाळून सादर करणे ही गुरुमुखाने शिकण्याचीच गोष्ट आहे. गुरुमुखाने शिकणे तेथे ती प्रक्रिया थांबत नाही. जे गुरुमुखाने मिळविले ते स्वतःच्या गळ्याच्या गुणधर्मानुसार पेश करणे हा पुढचा महत्त्वाचा भाग असतो. ‘बाबा वाक्यं प्रमाणम्’ या न्यायाने वागून चालत नाही. ते स्वतःच्या गळ्यावर चढले आहे याचा प्रत्यय कलाकारास प्रथम यावा लागतो. म्हणजे मग त्याची अनुभूती श्रोत्यांच्या मुखावर दिसणार. सुंदर, हळूहळू विकसित होत जाणारी आलापी रसानुकूल करणे महत्त्वाचे असते. त्याचा तो राग अमुक वेळी परिणामकारक होण्याशी फार जवळून संबंध आहे. सारांश, भारतीय रागव्यवस्था ही एक फार मोठी देणगी आपणास मिळालेली आहे. तो एक सुंदर राजवाडा आहे. त्यातील अनेक दालनांपैकी एक दालन ‘राग व समय’ यांच्या अनुबंधाचे आहे. शांत, वीर, करुण, शृंगार इ. नवरसांना आवाहन करणारे सुरेल संगीत रसानुकूल आहे व समयानुकूलही आहे. सागराच्या सारख्या लयीत पुढेमागे जाणाऱ्या लाटा शांत रसाचे द्योतक आहे. वजनदार व संथ लयीत चालणारी विलंबित ख्यालगायनात येणारी तानक्रिया त्या लाटांची निदर्शक आहे. लाटांचे तांडवनृत्य वीर रसास पोषक आहे. द्रुत ख्यालामध्ये छोट्या ख्यालामध्ये शंकरा, हमीर, सोहनी अशा रागांमध्ये लीलया गमकयुक्त जाणारी तानक्रिया ते तांडवनृत्य व्यक्त करते. तर शांत, करुण, विरहशृंगाराची भावना सुरेख, शांत संयत आलापचारी व्यक्त करते. अमुक राग अमुक वेळी गायला तर खुलतो हा कलाकारांचा अनुभव तर त्या त्या वेळी तो तो राग विलक्षण रंगतदार वाटतो हा श्रोत्यांचा अनुभव. या ‘मागे असोसिएशन ऑफ आयडियाज’ याचासुद्धा थोडा भाग असतो व एकूणच संगीतानंदाच्या प्रक्रियेत नॉस्टॅल्जिया [ गतइतिहासात रमण्याची वृत्ती, पूर्व आनंद स्मृतींना उजळा देऊन त्या काळात कल्पनेने भरारी मारून किती आनंदाचा तो काळ असे मानण्याची वृत्ती ] महत्त्वाचा ठरतो असे मानले तरीदेखील कोणता राग कोणत्यावेळी गावा याचे संकेत अजिबात पाळू नयेत असे म्हणणारांचा फार मोठा वर्ग नाही हे लक्षात घेतले पाहिजे. संकेताचा जसा बाऊ करण्याचे कारण नाही, तसे त्यात जखडबंदपणा, कर्मठपणा करण्याचे कारण नाही.

---

सौजन्य :

सौ. ज्योति ढमढेरे,
भरत नाट्य मंदिरासमोर, पुणे ३०.

राग व समय यांच्या संबंधासंबंधी फार मोठी प्राचीन परंपरा आहे असे आवर्जून म्हणता येणार नाही. तरी देखील अलिखित कायद्याचे जसे पालन संकेतानुसार केले जाते तसे राग व समय यांचेबाबतीत पालन केलेले आढळून येते.

राग व समय यांच्या या अनुबंधास विरोध दर्शविणारे जे आहेत त्यांचे हमखास उपस्थित केले जाणारे मुद्दे असे आहेत–

१ ] नभोवाणी किंवा दूरदर्शनसाठी कार्यक्रमांचे ध्वनिमुद्रण जेव्हा आधीच केले जाते तेव्हा गायक कलाकार टळटळीत दुपारीसुद्धा ध्वनिमुद्रण आटोपण्यासाठी गातो. कोणताही राग कोणत्याही वेळी तो गाऊ शकतो, रंगवू शकतो व त्याचे दर्जेदार ध्वनिमुद्रण श्रोत्यांना आवडते. कुठे आला वेळेचा संबंध ?

२ ] नाटके सकाळ, दुपार, सायंकाळी, रात्री [ हल्ली तर मध्यरात्री देखील ] केव्हाही होतात. नाटकांच्या पदांच्या चाली ज्या ठरविल्या आहेत त्याच गायल्या जातात, रंगतदार होतात, श्रोते त्यांना ‘ वन्समोअर ’ ही देतात. येथे काय त्या त्या वेळेनुरूप पदांच्या चाली बदलल्या जातात ? नाही. पदांच्या चाली त्याच. मग वेळेचा प्रश्न आला कोठे ?

वादविवादासाठी मुद्दे चांगले आहेत, पण ते परिपूर्ण नाहीत. मैफल व ती देखील एका कलाकाराची पूर्ण मैफल हा श्रवणानंदाचा कळसाचा भाग आहे. त्यावेळी सकाळी रंगणारा भैरव, मग रंगणारा बिलावल, टळटळीत दुपारी रंगणारा सारंग, सूरमल्हार, अपरान्हकाळी भीमपलासी, मुलतानी, सायंसंधिप्रकाशात हमखास रंगणारा धीरगंभीर मारवा, श्री, ललितागौरी, पूरियाधनाश्री, रात्रीच्या पहिल्या प्रहरी यमन. जयजयवंती, तर मध्यरात्री रंगणारा मालकंस इ. नमुन्यादाखल काही राग पाहिले तरी ते त्या त्या नियत वेळी हमखास रंगतात असा अनुभव आहे. नियम आहे तेथे अपवाद असतोच. पण तोच नियम सिद्ध करण्यास समर्थ ठरतो तद्वतच वरील मुद्दे आहेत. मग जर वरील राग त्यांच्या नियत वेळी रंगतात व इतर वेळी ऐकण्याची श्रोत्यांनाही सवय नाही व गायकांनाही सवय नाही. [ येथे सवय याचा अर्थ मानसशास्त्रदृष्ट्या पहाटे मालकंस, रात्री भैरव असे उलटसुलट केले तर ते श्रोत्यांना ऐकण्यास व गायकांना गाण्यास नको आहे. कारण तसे करण्याने चित्तवृत्ती उल्हसित होत नाहीत असा अनुभव असेल तर ते ओढून ताणून कराच कशाला ? ] आता जर आमूलाग्र बदलच करावयाचे ठरविले तर गोष्ट वेगळी.

---

सौजन्य : श्री. पां. गो. रिसबूड, सौ. नीला पां. रिसबूड,
४९४/३, पर्वती रस्ता, वसन्तारा अपार्टमेंट्स, पुणे ९.

गानवर्धनने मुंबईचे आयुर्वेदाचार्य **इंदुभूषण वडे** यांचे जे व्याख्यान ‘ संगीत व आयुर्वेद ’ हे २७।३।१९८८ रोजी पुणे येथे आयोजित केले होते त्यात त्यांनी विशिष्ट राग विशिष्ट वेळी गायला तर त्याचा योग्य तो परिणाम रोगी माणसाच्या तब्येतीवर होतो, या मुद्यावर पेशंट्सच्या अनुभवांती भर दिला व त्या संदर्भात त्यांनी सौ. किशोरी आमोणकर यांचा व त्यांचा परिचय असल्याने त्यांचेशी चर्चा करून तो निर्णय [ नियत वेळी विशिष्ट राग गावा ] योग्य असल्याचे श्रोत्यांच्या निदर्शनास आणून दिले.

---

सौजन्य : श्री. सी. डी. शेठ,
‘ गीतांजली ’, विजयानगर कॉलनी, पुणे ३०.

# ११. समीक्षेचे उपेक्षित क्षेत्र

**मा. कृ. पारधी ( १९२० )**
६, अनगळ पार्क, सेनापती बापट मार्ग, पुणे १६.

[ श्री. माधव कृष्ण पारधी यांचं नाव नाटक व संगीताच्या क्षेत्रात एक साक्षेपी जाणकार समीक्षक म्हणून मान्य झालेले आहे. त्यांची समीक्षा मुख्यतः वृत्तपत्रीय ( मराठी, इंग्रजी ) असली तरी ती रिपोर्टिंगच्या पलीकडे जाणारी व कलामूल्यांचा नेमका वेध घेणारी आणि 'सुसज्ज' भाषेत लिहिलेली असल्यामुळे तिचा दर्जा वरचाच आहे. ते लघुकथा व कविता यातही रमलेले आहेत. 'मी परत येईन' या त्यांच्या लघुकथा संग्रहाला राज्य-पुरस्कार प्राप्त झालेला आहे. त्यांच्या कविता वेळोवेळी पत्रिकांमधून प्रकाशित होतात. तसेच संगीत, तत्त्वज्ञान, प्राचीन दळणवळण या विषयांवरील ग्रंथांचे, भारतीय वाद्ये, मुसलमानी आणि भारतीय संगीत इत्यादी ग्रंथांचे त्यांनी केलेले अनुवादही प्रकाशित झाले आहेत. व्यवसायाने ते पत्रकार होते व आहेत. त्यांनी संगीताचे संस्कार दिल्लीला मोहिउद्दीन डागर आणि पं. अमरनाथ यांच्याकडून घेतले. त्यामुळे त्यांच्या संगीत समीक्षेला डोळसपणा आलेला आहे. भारत सरकारच्या सूचना व प्रसारण मंत्रालयातील आकाशवाणी, प्रकाशन विभाग, क्षेत्रीय प्रचार वगैरे विभागात पत्रकार-संपादक या नात्याने सेवा केल्यानंतर १९७८ पासून ते पुण्यात स्थायीक झाले आहेत.

संगीत समीक्षेवरील सदरचा लेख लेखकाच्या तर्ककठोर शैलीनुसार विषयाचा नेमका वेध घेणारा आहे. 'आदर्श संगीत समीक्षा' ही कशी अभावाने तळपत आहे याकडे लक्ष वेधून लेखकाने संगीत समीक्षेच्या विभिन्न दिशा आणि संभाव्य क्षेत्रे यासंबंधी सोदाहरण विवेचन केले आहे. लेखकाशी काही ठिकाणी काहींचा मतभेदही होणे शक्य आहे, परंतु विचाराला पुढची गती मिळण्याच्या दृष्टीने ते ठीकच आहे. ]

संगीताच्या क्षेत्रात समीक्षेचे दुर्भिक्ष राहिले आहे. उपजल्यापासून आजपर्यंत संगीत विविध अंगांनी वाढत आहे पण त्याचा विचार मात्र झाला नाही. आपल्या देशात सर्वच कलांच्या बाबतीत कमी-अधिक प्रमाणात हीच स्थिती राहिली आहे.

ऐतिहासिक काळात लिहिले गेलेले काही ग्रंथ आज उपलब्ध आहेत. त्यांपैकी सर्वांत जुना ग्रंथ म्हणजे भरत मुनींचे 'नाट्यशास्त्र'. त्यात संगीताला काही प्रकरणे दिलेली आहेत. पण तीही नाट्याच्या संदर्भात. त्यानंतर, हजार दीड हजार वर्षांनी शार्ङ्गदेवाचा 'संगीत रत्नाकर' हा सर्वस्वी संगीताला वाहिलेला बृहत् ग्रंथ दिसतो. त्यानंतर मुसलमानी रियासतीत, एकोणिसाव्या शतकापर्यंत लोचन, अहोबल, रामामात्य, पुंडरीक, सोमनाथ, व्यंकटमखी, वगैरे अनेक ग्रंथकार होऊन गेले. अमीर खुस्रो, इब्राहिम आदिलशहा वगैरे काही मुसलमान ग्रंथकारही झाले. पण हे सर्व ग्रंथकार त्यांच्या काळात चालत असलेल्या संगीताचे शास्त्रकार व व्याकरणकार आहेत, भाष्यकार नाहीत. राग--लक्षणे व रागांची वर्गवारी यावरच त्यांनी आपले लक्ष केंद्रित केले. स्वरांची व श्रुतींची स्थाने निश्चित करणे हा त्यातल्यात्यात त्यांनी केलेला बारीक विचार, पण तोही तेराव्या शतकापूर्वीच पूर्ण झाला होता. काव्य-शास्त्रात जसे अभिनवगुप्तासारखे अनेक थोर टीकाकार मध्ययुगात होऊन गेले तसा कोणी संगीतक्षेत्रात झाला नाही.

आधुनिक काळातील ग्रंथकारांनी पूर्वीलांचीच री ओढली आहे. विष्णु नारायण भातखंडे व विष्णु दिगंबर पलुसकर हे दोन थोर संगीत प्रचारक व शास्त्रकार या शतकाच्या आरंभी होऊन गेले. त्यापैकी भातखंड्यांचा 'हिंदुस्थानी संगीत पद्धती' हा ग्रंथराज आजच्या कलावंतांची गीता होऊन बसला आहे. हा ग्रंथही प्रचलित रागांचे संकलन, शोधन व वर्गीकरण करणारा व्याकरण--ग्रंथ आहे. त्यात विवेचनाच्या ओघात मधून मधून सांगीतिक विचार आला आहे. परंतु त्यांच्याच परंपरेतही कोणी त्याचा विकास केला नाही.

या दोघांच्या मागे संगीतावरील ग्रंथांचे उदंड पीक आले आहे. पण ते क्रमिक पुस्तकांचे. भातखंडे व पलुसकर या दोघांनी केलेल्या प्रचारामुळे संगीताच्या शालेय शिक्षणाला विलक्षण गती आली. विद्यार्थ्यांसाठी क्रमिक पुस्तकांची गरज वाढती आहे. भातखंडे व पलुसकर यांनी घालून दिलेल्या संगीत पद्धतीच ही क्रमिक पुस्तके अनुसरतात.

अशा विद्या--प्रसारक पुस्तकांचा आणखी एक वर्ग म्हणजे चिजांची पुस्तके.

---

सौजन्य : श्री. सी. जी. आपटे, (चार्टर्ड अकाऊंटंट)
४०३/३७१, सिंध-को ऑप. हौसिंग सोसायटी लि., औंध, पुणे ७.

कालच्या व आजच्या काही मोठ्या कलावंतांनी ज्या बंदिशी बांधल्या त्या ग्रंथरूपाने प्रसिद्ध केल्या जातात. अशा पुस्तकांचाही आरंभ भातखंड्यांच्या संग्रहखंडांपासूनच झाला आहे. वाग्गेयकर क्वचित् निपजत असल्यामुळे अशा पुस्तकांची संख्या थोडीच असणार. त्यात कुमार गंधर्वांसारख्या प्रतिभावंतांची पुस्तके अलीकडे प्रसिद्ध झाली आहेत.

## उपेक्षेची कारण–मीमांसा

समीक्षेच्या बाबतीत असे दुर्लक्ष होण्याची कारणे आपल्या संगीत परंपरेत शोधावी लागतील.

आपल्या संगीताचा उगम वैदिक यज्ञसंस्थेत आहे असे आपण सांस्कृतिक अभिमानापोटी म्हणतो. वस्तुतः हे विधान सर्वस्वी बरोबर नाही. ते खरे मानले तरी, असे दिसते की वैदिक संगीत एक तर संगीत म्हणून स्वतंत्रपणे अस्तित्वात आलेले नव्हते. वैदिक मंत्र म्हणण्याची ती एक धाटणी होती. तिचे सांगीतिक महत्त्व नगण्य होते. दुसरे म्हणजे, त्या धाटणीतील संगीत अविकसित होते. तीन चार स्वरांच्या ठरीव आवर्तनापुरतेच ते मर्यादित होते. पुढे यज्ञसंस्थेच्या बाहेर त्याचा वापर होत गेला तसतसा त्याचा विकास होऊ लागला. भरत मुनींच्या काळापर्यंत त्याला काही निश्चित स्वरूप आले. तेव्हा एक विद्या म्हणून संगीताचा विचार होऊ लागला. बावीस श्रुती व सात स्वरांचा निर्णय, तारेच्या लांबीवर प्रयोग करून स्वर–स्थानांची निश्चिती, लयीचा बंध या संगीताच्या मूलभूत तत्त्वांचा प्रथम विचार झाला आणि मग प्रचलित संगीताचे स्वरूप नियमात बांधले जाऊ लागले. हा शास्त्रीय विचार झाला.

पण संगीताचे स्वरूप स्थिर राहिले नाही. वैदिक काळापासून ते सारखे बदलत गेले. वैदिक, देशी व मार्गी, जाति–मूर्च्छना असे या बदलाचे विविध टप्पे आज आपल्याला दिसतात. आज ज्याला आपण शास्त्रीय किंवा विदग्ध संगीत म्हणतो ते रागदारी संगीत आकाराला येण्यास, भरत मुनींच्या काळापासूनही कित्येक शतके जावी लागली. या रागदारी संगीतात मध्ययुगात बरेच बदल झाले. शार्ङ्गदेवाच्या ‘संगीत रत्नाकर’पासून तंजावरच्या अठराव्या शतकातील तुळजा नरेशाच्या ‘संगीत सारोद्धार’पर्यंतचे ग्रंथ पाहिल्यास या बदलांचा व्याप कळू शकेल. कित्येकदा एका ग्रंथकाराचा दुसऱ्याशी मेळ बसत नाही. इतका हा बदल गोंधळात टाकणारा आहे.

---

**सौजन्य :** सौ. सरोज सदाशिव आपटे,
४०/२७, कर्वे रोड, पुणे ४.

सुमारे अडीच हजार वर्षांच्या या घडामोडीत संगीताचे शास्त्र तयार करण्यावरच विद्वानांचे लक्ष केंद्रित झाले. त्यामुळे समीक्षेच्या दृष्टीने संगीताचा विचार करण्यास वाव राहिला नाही. कोणत्याही कलेचे स्वरूप निश्चित झाल्याशिवाय तिची समीक्षा करणे कठीणच होते. पुढे ही विद्येची संस्कृत परंपरा खंडित झाली.

तेराव्या शतकापासून देशभर मुसलमानी राजवटीचा अंमल बसला. त्यात संगीत ही 'विद्या' राहिली नाही, तिचा व्यवसाय झाला. चिकित्सक वृत्ती पार मारली गेली. या काळात जे काही संगीतविषयक शास्त्रीय ग्रंथ निर्माण झाले ते सुद्धा विद्येची प्राचीन संस्कृत परंपरा चालवणाऱ्या विद्वानांकडूनच. मुसलमानी अमदानीचे संगीता-वर व एकंदरीत सांस्कृतिक जीवनावर जे दुष्परिणाम झाले त्याचा विचार समीक्षकांनी व संशोधकांनी करावयाचा आहे.

या काळात संगीताची खूप भरभराट झाली ही जमेची बाजू. रागदारी संगीताचे आज जे संपन्न रूप दिसत आहे ते याच काळात तयार झाले. ध्रुपद–धमार, ख्याल, ठुमरी, या शास्त्रीय संगीताच्या प्रमुख शैली याच काळात उदयाला आल्या व पुष्ट झाल्या.

पण संगीताची ही भरभराट राजाश्रयाखाली झाली. त्यामुळे संगीत एकांगी झाले. सुलतान, नबाब व त्यांचे सरदार हेच संगीताचे चाहते व आश्रयदाते होते. त्यामुळे जनसामान्यांशी या संगीताचा संपर्क तुटला. त्यामुळे जनसामान्यांच्या संगीताहून हे संगीत वेगळे झाले. सरदार–दरकदारांना संगीत हवे होते ते त्यांच्या मनोविनोदना-साठी. त्यामुळे विलास हाच संगीताचा मुख्य भाव बनला. शृंगाराला महत्त्व आले. मारव्यासारख्या करुणगंभीर रागातही शृंगारिक अर्थाच्या बंदिशी आज ऐकाव्या लागतात त्या या विलासी राजाश्रयामुळे.

संगीत हे अमीरांच्या विलासाचे साधन बनल्यामुळे विद्या म्हणून संगीताचे महत्त्व राहिले नाही. कलाकार पेशा म्हणून संगीत शिकू लागले. संगीत व्यावसायिकांचा एक स्वतंत्र वर्ग तयार झाला. व्यवसायापुरतेच संगीत शिकायचे असल्यामुळे इतर शिक्षणाची व विद्येच्या संस्काराची गरज या व्यावसायिकांना वाटेनाशी झाली. परिणामी उत्तम कलाकार परंतु अशिक्षित व असंस्कृत अशी अवस्था या व्यावसायिक वर्गाला प्राप्त झाली. मुख्यतः मुसलमान कलाकारांच्या हाती हा व्यवसाय गेला. ढारी, कलावंतिणी, वगैरे खालच्या सामाजिक थरातील लोकांचा या कलाकारांत भरणा

---

सौजन्य : डॉ. सौ. प्रमिला देशपांडे,
१७२/८, 'श्रेयस' इमारत, मुकुंदनगर, पुणे ३७.

झाला. त्यांच्या असंस्कृतपणामुळे व तज्जन्य संकुचित दृष्टिकोनामुळे संगीत ही बंदिस्त कला झाली. गुरुपरंपरेने किंवा बापजाद्यांपासून चालत आलेल्या संगीताखेरीज अन्य संगीताकडे ढुंकून पाहायचे नाही अशी बंधने कलाकारांवर लादली गेली. त्यातून संगीताची घराणी तयार झाली व घराणेशाहीचे वर्चस्व माजले.

घराण्यांनी संगीताचा दर्जा जोपासला हे जितके खरे तितकेच त्यांनी संगीताची गती कुंठित केली व कलावंताची कलात्मक सर्जनशक्ती दाबली हेही खरे. संगीताला मुसलमानी राजाश्रय मिळाला नसता, त्याचा व्यवसाय झाला नसता आणि बंदिस्त घराणी अस्तित्वात आली नसती, तर संगीताचे स्वरूप कसे घडले असते हा समीक्षकांनी विचार करण्याचा विषय आहे.

## सद्यःस्थिती

मधल्या काळात संगीताच्या क्षेत्रातून चिकित्सा हद्दपार झाल्यामुळे कलाकाराने फक्त गावे–वाजवावे असा समज दृढमूल झाला. आजतागायत तो कायम राहिला आहे. आजही जुन्या पठडीतील मोठमोठे कलाकार ' संगीतावर बोला ' म्हटले की माघार घेतात. कलाकार म्हणून त्यांचा अभिमान इतका चढा असतो की बोलणे ते तुच्छ समजतात व बोलणाऱ्याला तुच्छ लेखतात. संगीताचा विचार ते स्वतःशीच नाकारत असतात. संगीत हा विचार करण्याचाही विषय आहे असे त्यांना वाटतच नाही. ही समजूत कलाकारांपुरती मर्यादित राहिलेली नाही. रसिकांपर्यंत पोचली आहे.

ही स्थिती हळू हळू पालटत आहे. गेल्या शंभर वर्षांत शिक्षणाचा प्रसार समाजाच्या सर्व थरांत झाला आहे. परिणामी संगीत क्षेत्रातही सुविद्यता आली आहे. आता कलाकार व रसिक दोघेही सुशिक्षित असतात. त्यामुळे संगीतात विचारांचे नवे वारे वाहू लागले आहे. संगीत ही विद्या म्हणून तिचा अभ्यास व चिंतन कित्येक शतकानंतर पुन्हा सुरू झाले आहे. लेख व ग्रंथ या स्वरूपात हे चिंतन प्रकट होऊ लागले आहे.

संगीत विषयाला वाहिलेले पहिले मासिक पत्र महाराष्ट्रातील आद्य संगीताचार्य बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर यांनी गेल्या शतकाच्या अखेरीस काढले. पण ते अल्पजीवी ठरले. त्यानंतर त्यांचे पट्टशिष्य व थोर संगीत प्रचारक विष्णु दिगंबर पलुसकर यांनीही या शतकाच्या आरंभी तसा प्रयत्न केला. पण त्याची तीच गत झाली. त्यांच्याच ' गांधर्व विद्यालय ' परंपरेतील शिष्यांनी ' संगीत कला विहार ' हे

---

सौजन्य : श्री. अरविंद गजेंद्रगडकर,
' वेणुवंदना, ' २६, पर्वती, पुणे ९.

मासिक गेली चाळीस वर्षे नेटाने चालविले आहे. संगीताचा प्रसार हे या प्रयत्नांचे प्रमुख उद्दिष्ट राहिले आहे. पण त्या निमित्ताने 'विहार' मासिक संशोधन व विचाराकडेही प्रवृत्त झाले आहे. तथापि संगीत हा विचाराचाही विषय आहे हे अजून लोकांपर्यंत पोचलेले नसल्यामुळे, संगीतावरील साहित्याला अजून पुरेसा वाचक मिळालेला नाही. समीक्षेला प्रेरक व पोषक अशी भूमिका समाजात अजून तयार झालेली नाही, असे यावरून म्हणता येईल.

संगीताविषयी विचार करणारे जाणकार लेखन गेल्या पन्नास वर्षांत वाढत्या प्रमाणात होऊ लागले आहे. गोविंदराव टेंबे व केशवराव भोळे यांनी ग्रंथरूपाने विस्तृत लेखन केले. त्यात टेंब्यांच्या लेखनात अधिक बारकावा आहे. रा. शं. वाळिंबे यांचे लेखन संशोधक दृष्टीचे आहे. ना. सी. फडके व व. शां. देसाई यांचे लेखन अनुषंगिक व म्हणून मर्यादित स्वरूपाचे आहे. अरविंद मंगरूळकर, बाबूराव जोशी, कृ. द. दीक्षित हे तर पट्टीचे रसिक लेखक होते. अलीकडे रामकृष्ण बाक्रे, श्रीरंग संगोराम, प्रभा अत्रे, मधुसूदन पटवर्धन, शांता निसळ, शैला दातार, संजय संगवई वगैरे अनेक लेखक विचारपूर्वक लिहू लागले आहेत.

गेल्या पन्नास वर्षांतील या बहुतेक लेखनाचे स्वरूप रसग्रहणात्मक किंवा माहिती-वजा असे राहिले आहे. कलाकारांची चरित्रे, रागांची माहिती, घराण्यांचे इतिहास, संगीत सभांचे गुणग्रहण, अशा प्रकारचे हे लेखन असते. जुन्या पिढीतील वामनराव देशपांडे व तरुण पिढीतील अशोक रानडे या दोघांचे साहित्य मात्र समीक्षेची मोठी उंची गाठते. वामनरावांचा 'घरंदाज गायकी' हा ग्रंथ निर्भेळ समीक्षेचा नमुना ठरेल. अशोक रानड्यांच्या साहित्यात सखोल समीक्षेबरोबरच संशोधनाचाही बराच भाग असतो.

आजकाल वृत्तपत्रांमध्ये व नियतकालिकांमध्ये संगीतावर बरेच लेख प्रसिद्ध होत असतात. कित्येक वृत्तपत्रे संगीत विषयकसमीक्षेची नियमित सदरे चालवितात. ही समीक्षा मुख्यतः आस्वादक स्वरूपाची असते. सामान्य वाचकाला त्या मैफिलीतील संगीताचा रस चाखता यावा असा तिचा माफक उद्देश असतो. त्यामुळे अशा समीक्षेपासून विद्वत्तापूर्ण विवेचनाची अपेक्षा करता येत नाही.

समीक्षेकडे पाहण्याचा कलाकारांचा कल हेटाळणीचा असतो. एकंदरीत विचाराच्याच बाबतीत पटडीबंद कलाकारांची वृत्ती तुच्छतेची असल्यामुळे, अशा साध्या

---

सौजन्य : काळे उद्योगसमूह,
४८, बुधवार पेठ, पुणे २.

सीध्या समीक्षेला त्यांनी नाके मुरडली तर नवल नाही. अशा आस्वादक समीक्षेची टवाळी करण्यासाठी कलाकारांकडून दोन विधाने वारंवार केली जातात. एक म्हणजे, ‘ शेजाऱ्याला रागाचे नाव विचारतात. ’ दुसरे म्हणजे, ‘ श्रोता म्हणतो, बुवा, आता भैरवी म्हणा, ’ मग मी म्हणतो, ‘ आता गायलो ते काय होते ? ’

समीक्षकाचे व रसिकांचे संगीतविषयक अज्ञान दाखवून देण्यासाठी ही विधाने केली जातात. श्रोत्याला राग कळत नाही, मग त्याला संगीत काय कळणार ? असे या विधानातून सुचविले जाते.

## रसिकता व जाणकारी

येथे संगीताच्या आस्वादनाविषयी एक मूलभूत प्रश्न उपस्थित होतो. तो म्हणजे, संगीताच्या रसग्रहणासाठी संगीत विषयक जाणकारीची कितपत आवश्यकता आहे ?

जाणकारी जितकी अधिक असेल, तितका संगीताचा आनंद श्रोत्याला अधिक घेता येईल हे मान्य करता येईल. पण ज्याला कमी जाणकारी आहे किंवा अजिबात नाही त्याला आनंद मिळू शकणार नाही काय ? आणि ज्याच्याजवळ निव्वळ जाणकारीच आहे त्याला पूर्ण आनंद घेता येईल काय ? असे प्रश्न उद्‌भवतात.

जाणकारी म्हणजे काय ? रसिक कोणाला म्हणावे ? असेही प्रश्न पुढे उभे राहतात.

आपले रागदारी संगीत हे एक शास्त्र आहे व त्याचे एक विशिष्ट तंत्र आहे. रागांची व तालांची विशिष्ट बांधणी आहे व त्यांचे ठराविक नियम आहेत. हा सारा शास्त्राचा किंवा व्याकरणाचा भाग झाला. त्याचा संबंध श्रोत्याच्या भावगम्य संवेदनांशी आहे. सहृदयता हा रसिकतेचा निकष आहे. म्हणजे ऐंद्रिय संवेदनांद्वारे जे हृदयाला भिडते ते आस्वाद्य होते, त्यात बुद्धीचा व्यापार आवश्यक नाही. या आस्वाद्यतेत संगीताचे शास्त्र व तंत्र मागे पडते आणि कला म्हणून ते कार्य करते. रसिकत्वाप्रमाणेच कलेचाही संबंध सहृदयतेशी आहे. किंबहुना हृदयातूनच कलेचा उगम होतो आणि भावजन्य रस हेच तिचे कारण व कार्य असल्यामुळे दोन्हीही एकरूप असते. म्हणजे, व्याकरण माहीत नसलेल्या माणसालाही जशी भाषा कळते तसेच शास्त्र माहीत नसलेल्या रसिकाला संगीताचा आस्वाद घेता येतो.

म्हणजे, रागाचे नाव माहीत नसलेल्या श्रोत्याला त्या रागाचा कलात्मक आनंद घेता आला नाही, असे म्हणता येत नाही. ‘ आता भैरवी म्हणा ’ असे म्हणणाऱ्या

---

सौजन्य : श्री. रवीन्द्र भट, सौ. कुमुद भट, १२२१ अ, रँग्लर परांजपे रस्ता. पुणे ४.

श्रोत्याला शास्त्रीय दृष्ट्या भैरवीची सुरावट माहीत नाही व तो जाणकारीचा आव आणून आपले शास्त्राविषयीचे अज्ञान प्रकट करतो हे उघड आहे. परंतु रागाचे नाव माहीत नसताना, त्याने भैरवीचा जो स्वर-विस्तार नुकताच ऐकलेला असतो तो त्याच्या मनाला भिडलेला नसतो, असा त्याचा अर्थ होऊ शकत नाही. राग ओळखता येत नाही त्याला स्वरज्ञान नाही असे म्हणता येत नाही.

शास्त्रीय जाणकारीचा मुद्दा आजकाल कलाकारांनी आणखी जटिल, व त्या प्रमाणात गैरलागू करून ठेवलेला आहे. आपल्या संगीतात शेकडो राग आहेत. त्या सर्वांची माहिती सामान्य रसिकाला असू शकत नाही. त्यातून अलीकडे कलाकार आणखी नवनवीन रागांची भर घालत आहेत. मिश्र रागांची तर आता गणती राहिलेली नाही. या नवीन रागांचे अलीकडे आलेले अमाप पीक हाही एक समीक्षेचा विषय आहे. हे सर्वच राग कलावंताच्या सर्जनशील प्रतिभेतून उपजतात असे म्हणता येत नाही. रागदारीला तुंबलेपण आले आहे. त्याला घराणेशाहीने केलेली नाकेबंदी बरीचशी कारणीभूत आहे. तेच ते राग त्याच त्या पद्धतीने पेश करण्याचा खुद्द कलाकारांनाच कंटाळा येऊ लागला. श्रोत्यांपुढे काही तरी नवीन ठेवण्याची त्यांना गरज भासू लागली. मग जुन्याच रागांचे आधार घेऊन नवे राग बनवण्याचा उद्योग सुरू झाला. त्यात नवनिर्मितीपेक्षा जुन्यांची तोडमोड व जोडाजोड करण्यावर भर आहे. कलात्मक सौंदर्यापेक्षा चमत्कृती हे त्यांचे प्रमुख लक्षण आहे. जुन्या रागांनाही नवे सौंदर्य देणारा किंवा नवनिर्मितीच्या प्रेरणेने नवे राग बांधणारा कुमार गंधर्वांसारखा प्रतिभावंत एखादाच. आजकाल सामान्य कुवतीचा कलाकारही स्वतःचा म्हणून एखादा नवा राग ऐकवतो. या सर्व रागांची जाणकारी सामान्य रसिकालाच काय पण तज्ज्ञांनाही असू शकत नाही. पण राग माहीत नाही म्हणून त्याच्या आस्वादनात उणेपणा येतो काय ?

तेव्हा जाणकारी या परिभाषेचाही अर्थ समजून घ्यावा लागेल. जाणकारी शास्त्राची व तंत्राची जशी असते तशी ती हार्दिक भाव-संवेदनांचीही असते. कलेच्या आस्वादनाला या भाव-संवेदनांच्या जाणकारीची अपेक्षा असते. शास्त्राच्या जाणकारीने एखाद्या स्वर-लय-बंधाचा बौद्धिक उलगडा होईल, पण त्याचे सौंदर्य-मर्म भाव-संवेदनांनाच जाणवेल.

### आस्वादक समीक्षा

आस्वादक समीक्षा ही मूलतः कलाकृतीच्या सौंदर्यतत्त्वांची समीक्षा असते. कला-

कृतीतील रस ग्रहण करणे हे तिचे मुख्य कार्य असते. म्हणून संवेदनशील रसिकता हाच या समीक्षेचा प्रेरणास्रोत असतो. ही रसिकता अनभिज्ञ सहृदयाच्या ठिकाणीही असते. कलेच्या संस्कारांनी व शास्त्रीय ज्ञानाने ती परिष्कृत करून व विकसित करून विदग्ध बनवता येते. म्हणून संवेदनात्मक जाणकारीला शास्त्रीय जाणकारीची जोड हवी.

उलट, रसिकतेचा स्पर्श न झालेली व केवळ शास्त्रीय ज्ञानावर आधारलेली समीक्षा ही समीक्षाच असली तरी ती कोरडी होते. आस्वादक समीक्षेत तिचे स्थान असलेच तर ते गौण असते. भाषाशास्त्राच्या किंवा व्याकरणाच्या दृष्टीने एखाद्या काव्याचा विचार करावा तशी ही समीक्षा होते. कलाकृतीच्या सौंदर्यतत्त्वाचा शोध तिला घेता येत नाही.

संगीताच्या रसग्रहणाबाबत किशोरी आमोणकरांनी अलीकडे एक वेगळा विचार मांडला आहे. आस्वादक समीक्षेच्या दृष्टीने तो चिंतनीय आहे. प्राचीन शास्त्र-कारांनी साहित्य कलेच्या बाबतीत जो रससिद्धांत मांडला आहे तो संगीतालाही लागू करता येईल असा तो विचार आहे.

कोणत्याही कलेची मूलतत्त्वे सारखीच आहेत. भावसौंदर्य हाच कोणत्याही कलेचा प्राण आहे. अर्थात साहित्याच्या परिभाषेत ‘ रसनिर्मिती ’ हेच सर्व कलांचे कार्य आहे, त्या अर्थी साहित्य कलेचा रससिद्धांत संगीत कलेला लागू होण्यास हरकत नसावी, असे सकृद्दर्शनी वाटते. पण साहित्य कला व संगीत कला यांचे केवळ माध्यमच वेगवेगळे नाही, तर प्रकृतीही भिन्न नाही काय ? ललित साहित्यात निर्माण होणाऱ्या रसाचा जो अर्थ आहे त्या अर्थाने संगीतात रस निर्माण होतो काय ? ललित साहित्याच्या समीक्षेचे रससिद्धांताखेरीज आणखी प्राचीन व आधुनिक सिद्धांत आहेत आणि ललित साहित्याच्या समीक्षेला रससिद्धांत उणा व अपुरा पडतो, मग तो संगीत कलेला पूर्ण न्याय देऊ शकेल काय ? साहित्य कलेत रसाची जी भावविभावादि उपकरणे व आलंबने आहेत ती संगीत कलेतही असतात काय ? भाषा व स्वर–लय या भिन्न माध्यमांचे कार्य सारखेच आहे काय ? किशोरीबाईंनी मांडलेल्या विचाराच्या संदर्भात या प्रश्नांचा निर्णय होणे आस्वादक समीक्षेला उपकारक ठरेल.

संगीताच्या बाबतीत आज जी समीक्षा होत आहे ती मुख्यतः आस्वादक स्वरूपाची आहे. कधी कधी तिला शास्त्रीय समीक्षेची जोड मिळते. मग तिचा दर्जा

---

सौजन्य : प्रमिला सदाशिव लिमये, पुणे.

कमी-अधिक काही असो. वामनराव देशपांड्यांनी केलेली समीक्षा ही आज आदर्श आहे. संगीत-समीक्षेची ही प्रारंभावस्था आहे. या अवस्थेत आस्वादक समीक्षेला काही अडचणी जाणवत आहेत.

मुख्य अडचण म्हणजे समीक्षेचे मानदंड व परिभाषा अजून तयार झालेले नाहीत. कला व समीक्षा यात एक मूलभूत अंतर असे आहे की कोणत्याही कलेतील सौंदर्यतत्त्व उलगडून दाखवता येईल, पण ते वाचकांपर्यंत जसेच्या तसे संवेद्य पातळीवर पोचवण्यास समीक्षा उणी ठरते. शब्द हे माध्यम नसलेल्या संगीतासारख्या कलेच्या बाबतीत समीक्षेचे दुबळेपण अधिक वाढते. त्यातही चित्र-शिल्पासारख्या दृश्य कलांच्या शाब्दिक प्रतिमा घडवणे त्या मानाने सोपे आहे. भाषेला तसा थोडाफार सराव झालेला आहे. चित्र-शिल्पाच्या शाब्दिक प्रतिमा जनमानसात तयार आहेत. त्यामुळे त्यांना आवाहन करणे समीक्षेला जमते. पण संगीतासारख्या श्राव्य कलेच्या बाबतीत लौकिक वाक्प्रचार व शाब्दिक प्रतिमा अजून तयार व्हायच्या आहेत. त्यामुळे संगीताची आस्वादक समीक्षा करताना साहित्यातीलच रूढ वाक्प्रचार व प्रतिमा वापरल्याशिवाय गत्यंतर उरत नाही. मग गोविंदराव टेंब्यांसारख्या थोर संगीतज्ञालाही बालगंधर्वांच्या गाण्याबद्दल बोलताना 'त्यांच्या गाण्यातील लडिवाळ लटक म्हणजे जणू कानातील डूलच वाटले' असे म्हणावे लागते. मग एखाद्या सामान्य समीक्षकाला अमुक गायकाचे गाणे 'आंब्याच्या रसासारखे गोड' वाटले किंवा तमुक वादकाचे वाजवणे 'थुई थुई उडणाऱ्या कारंजासारखे' वाटले तर नवल नाही.

या रूढ प्रतिमा आज तरी सांगीतिक दृष्ट्या संदिग्ध व म्हणून निरुपयोगी ठरतात. शब्दांचा निरर्थक फुलोरा म्हणून त्यांची बोळवण केली जाते. कारण आंब्याच्या रसासारखे गाणे कोणते व थुई थुई उडणाऱ्या कारंजासारखे कोणते यांचे सांगीतिक संकेत अजून निश्चित झालेले नाहीत. जे गाणे एकाला आंब्याच्या रसासारखे वाटते ते दुसऱ्याला कदाचित फणसाच्या गऱ्यासारखे वाटेल. मग त्या गाण्याचा नेमका आस्वाद कोणता ? किंवा ज्या रसिकाला एका गवयाचे गाणे आंब्याच्या रसासारखे वाटले त्याला दुसऱ्या एखाद्या गवयाचे गाणेही आंब्याच्या रसासारखेच वाटेल. मग त्या दोन गाण्यात नेमका फरक कोणता ?

शाब्दिक भाषेत सांगीतिक प्रतिमा व संकेत कसे तयार होऊ शकतात याचे सूचन टेंब्यांच्याच विधानात मिळते. 'लडिवाळ' व 'लटक' असे दोन शब्द

---

सौजन्य : श्रीधर विनायक शेवडे,
७५९/९७ ड, शान्तीभुवन, प्रभात रोड, गल्ली क्र. २, पुणे ४.

त्यांनी वापरले आहेत. ते दोन्हीही काही अंशी सांगीतिक संवेदना देणारे आहेत. विशेषतः 'लटक' या शब्दाला तर बराच निश्चित असा सांगीतिक अर्थ आलेला आहे. त्याच्यामुळे त्या गाण्याच्या भावाकडे नेणारी संवेदना थोडी फार जागी होते. 'कानातील डूल' या प्रतिमेला मात्र 'लटक' इतका सांगीतिक विशिष्टार्थ नाही.

निश्चित संकेतांच्या अभावी समीक्षक संगीताच्या व्याकरणाची भाषा वापरू लागतो. अमुक गवयाने अमुक राग गाताना अमुक स्वरांवरून मींड घेतली, अमुक स्वराला अमुक स्वरांचे कण लावून आंदोलित केले, खर्जापासून तार सप्तकापर्यंत अमुक स्वरांची सपाट तान घेतली, अमुक स्वरावर डौलदार सम घेतली, अशी वर्णने तो करू लागतो. ही वर्णने शास्त्र जाणणाऱ्यांना त्या गाण्याचा रूपबंध कळण्यास काही अंशी उपयोगी पडतातही. परंतु कलात्मक संवेदना जागवण्यास ही वर्णने निरुपयोगी ठरतात. कारण त्या गाण्याचे नेमके सौंदर्य या वर्णनात पकडता येत नाही. ज्या स्वरांची एका गवयाने मींड घेतली त्याच स्वरांची मींड दुसरा एखादा गवई घेईल. पण या दोन मींडांचे सौंदर्य वेगवेगळे असेल व ते त्या गवयांच्या भिन्न शैलींवर व त्यांच्या सर्जनशील प्रकृतिधर्मावर अवलंबून असेल. म्हणून त्यांचा रसिकगत आस्वादही वेगवेगळा असेल. त्या व्याकरणी वर्णनाने हा सौंदर्यात्मक फरक स्पष्ट होत नाही. त्यापेक्षा कानातले डूल व आंब्याचा रस या प्रतिमा अधिक भावगर्भ, अर्थवाही व आस्वाद्य आहेत. त्यांचे संकेत जसजसे निश्चित होत जातील तसतशी त्यांना सांगीतिक समर्पकता लाभेल.

आस्वादक समीक्षेचे मानदंड ठरले नसल्यामुळेही बराच घोटाळा होतो. एकाच रागात व तालात ध्रुपद, ख्याल, ठुमरी व नाट्यगीत असते. पण या प्रत्येक प्रकाराचा सांगीतिक घाट वेगळा व म्हणून तो गाण्याची रीतही वेगळी. म्हणून त्यांच्या सौंदर्यतत्त्वांची स्वर–लयीतील आलंबनेही वेगळी. ख्यालाला जो आलापीचा भराव, बोलबांट किंवा सरगम शोभा आणील तोच नाट्यगीताला मारक ठरेल. म्हणून त्यांचे मानदंडही वेगळे. ध्रुपदाचा मानदंड ठुमरीला किंवा ख्यालाचा नाट्यगीताला लावून चालणार नाही. हा विवेक न केल्यामुळेच कधी कधी ध्रुपद ख्यालासारखे गायले जाते, ख्यालाची ठुमरी होते आणि नाट्यगीत ख्यालाच्या वळणावर जाते. हा घोळ समीक्षेतही अनेकदा उतरतो. म्हणून त्यांच्या सम्यक् आस्वादासाठी समीक्षेने त्यांचे निश्चित मानदंड ठरवणे आवश्यक आहे.

**समीक्षेचे विशाल क्षेत्र**

संगीत–समीक्षेचा प्रदेश विशाल आहे. आस्वादक समीक्षा हा त्यातील एक

लहानसा भाग आहे. रसिक श्रोत्यांना तो जवळचा म्हणून त्याला अधिक महत्त्व आले आहे, इतकेच. शिवाय सौंदर्यवादी समीक्षा म्हणजेच केवळ समीक्षा नव्हे. समीक्षेचे आणखी अनेक प्रकार आहेत. समीक्षेचा फार मोठा प्रदेश अजून उजाड पडला आहे. त्यात काही नवे विचार पेरण्याची महनीय कामगिरी अशोक रानडे, भास्कर चंदावरकर, जितेंद्र अभिषेकी, किशोरी आमोणकर, प्रभा अत्रे, यांच्यासारखे बोटावर मोजण्याइतके विचारवंत संगीतज्ञ अलीकडे करत आहेत.

ढोबळ मानाने समीक्षेच्या विषयांचा निर्देश करता येईल.

**१. संगीत-शास्त्रीय विचार–** शास्त्र आधी तयार झालेले असले तरी त्याची चिकित्सा व्हावी लागते. ठरलेले नियम पुन्हा पुन्हा पारखावे लागतात. नव्या विचारांची त्यात भर घालून शास्त्र वाढवावे लागते. कालमानानुसार कलेचे रंगरूप बदलत जाते, त्याला धरून शास्त्र बदलावे लागते. संगीतासारख्या प्रवाही पण क्षणजीवी कलेच्या बाबतीत तर बदलाची प्रक्रिया अधिक गतिमान व व्यामिश्र असते. तिचा बारकाईने विचार करणे आवश्यक असते. शरच्चंद्र विष्णु गोखले यांचा ' लयताल विचार ' हा ग्रंथ शास्त्रीय दृष्टीने उल्लेखनीय आहे. आणखी काही उदाहरणे द्यायची झाल्यास, वामनराव देशपांड्यांनी मांडलेला घराण्यांच्या गायकीचा विचार, किशोरी आमोणकरांचा रस-विचार, जितेंद्र अभिषेकींचा पारंपरिक राग-काल नाते न मानणारा बंडखोर विचार, प्रभा अत्र्यांचा अस्ताईतच राग-निरूपणाची पूर्णता पाहणारा विचार, अशा विचारांची तर्कशुद्ध व शास्त्राधारित चिकित्सा झाली पाहिजे.

**२. कलात्मक विचार–** संगीताचे शास्त्र व तंत्र तयार झाले असले तरी मुळात ती कला आहे. या कलेच्या प्रक्रियेचा अजून विचार झालेला नाही. परंपरेने चालत आलेल्या पठडीबाज संगीतात कलात्मकता किती व कारागिरी किंवा यांत्रिक अनुकरण किती ? संगीताची सौंदर्यतत्त्वे नेमकी कोणती ? बंदिशीचे सौंदर्य तिच्या तांत्रिक विरचनेत की कलावंताच्या प्रतिभेत ? रागदारीच्या आखीव साच्यात कलावंताच्या सर्जनशीलतेला वाव किती ? असे प्रश्न कलात्मक विचारात येतात.

**३. सामाजिक व सांस्कृतिक विचार–** कोणत्याही कलेचे त्या समाजाशी जिव्हाळ्याचे नाते असते. किंबहुना त्या समाजाच्या सांस्कृतिक मानसिकतेतूनच ती कला उद्‌भवते व परिपुष्ट होते. म्हणूनच पाश्चिमात्य समीक्षकांचा हवाला देऊन भास्कर चंदावरकर म्हणतात की कोणतेही संगीत हे त्या समाजापुरतेच असते, त्या

---

सौजन्य : हेमन्त धुंडिराज कर्वे,
६, सुधा स्मृति, क्रांति सोसायटी, पर्वती, पुणे ९.

समाजाची ती विशिष्ट भाषा असते, त्या समाजाच्या सांस्कृतिक संचितापासून व संकेतांपासून ते संगीत वेगळे काढता येत नाही. आपल्या संगीताचे हे सामाजिक–सांस्कृतिक अनुबंध शोधले पाहिजेत व त्यांचा परस्पर अन्वय लावला पाहिजे.

हा शोध घेताना वैदिक काळाच्याही मागे जावे लागेल. समाजात चालत आलेल्या इतर कलांचा व जन–सामान्यात रूढ झालेल्या इतर संगीत प्रकारांचाही मागोवा घ्यावा लागेल. ऐतिहासिक व भौगोलिक परिस्थिती विचारात घ्यावी लागेल. भारतीय संगीताचे मानसशास्त्रही अशा सामग्रीतून ठरवता येईल.

**४. वैज्ञानिक विचार–** जगात वैज्ञानिक शोध लागत आले आहेत आणि त्यांचा मानवी जीवनाच्या सर्व अंगांवर परिणाम होत आला आहे. किंबहुना मानवाची सर्व प्रगती विज्ञानामुळेच होत आली आहे. प्राचीन भारतीयांच्या यज्ञ संस्थेला पायाभूत असलेला अग्नी हा मानवाचा एक प्राथमिक वैज्ञानिक शोध आहे. मानवाची उपजीविका करणारी शेती हाही वैज्ञानिक शोधच. अलीकडे तांत्रिक ज्ञान खूप वाढले आहे. आणि त्यामुळे प्राप्त होणाऱ्या तांत्रिक उपकरणांचा फायदा संगीतालाही मिळत आहे. ध्वनिक्षेपक यंत्रणा आणि इलेक्ट्रिक गिटार व इलेक्ट्रॉनिक सिंथेसायझर ही वाद्ये उदाहरणादाखल सांगता येतील. या वैज्ञानिक शोधांचा संगीतावर काय परिणाम झाला याचा विचार करता येईल. बी. चैतन्य देव यांनी ध्वनिशास्त्राच्या व पदार्थ-विज्ञान–शास्त्राच्या दृष्टीने संगीताचा विचार केला होता.

**५. तौलनिक विचार–** संगीत ही काही एकुलती एक कला नाही. किंबहुना संगीतातही देश–काल–परिस्थितिपरत्वे अनेक प्रकार–भेद आहेत. लोक–संगीतात अनेक प्रादेशिक संगीते आहेत. जातिपरत्वेही संगीताचे प्रकार तयार झाले आहेत. शास्त्रीय संगीत, सुगम संगीत, चित्रपट संगीत, असे भेद प्रचलित नागर संगीतात आहेत. शिवाय देशोदेशींचे वेगवेगळे संगीत. यांच्यातील साम्य–भेदांचा तौलनिक विचार करता येईल. त्याचप्रमाणे चित्र–शिल्पादि इतर कला व संगीत यांचेही परस्पर संबंध तपासता येतील. उदा. भास्कर चंदावरकरांनी पाश्चिमात्य, आफ्रिकीय वगैरे काही अन्य देशीय संगीताच्या संदर्भात भारतीय संगीताचा बराच विचार केला आहे.

समीक्षेची ही पाच क्षेत्रे म्हणजे स्वतंत्र कप्पे नाहीत. त्यांच्यात स्पष्ट सीमा नाहीत. एकाचा दुसऱ्याशी निगडित संबंध आहे. एकाचा विचार करताना दुसऱ्या काहींचा

---

सौजन्य : सौ. नीना फळणीकर,
६१ ए / ८ एरंडवणा, ‘ आशिष ’, पुणे ४.

विचार अपरिहार्य होईल. आणि एकाचा विचार दुसऱ्याच्या विचारात बेमालूमपणे मिसळून जाईल. त्यात निर्देशिलेले विषयही तेवढेच नाहीत. विषयांची कल्पना देण्यासाठी काहींचा नमुन्यादाखल उल्लेख केला आहे इतकेच. त्यांपैकी बहुतेक विषयांची व्याप्ती इतकी मोठी आहे की त्यांच्या पोटातून अनेक आनुषंगिक विषय, खोडाला धुमारे फुटावेत तसे, निघत जातील. समीक्षकांसाठी हे विशाल रान मोकळे आहे. त्यात पेरावे तितके थोडेच होईल.

## समीक्षेचे स्वरूप व कार्य

समीक्षा हा एक चिकित्सेचा व्यापार आहे. एखादी वस्तू नीट समजावी म्हणून तिच्याकडे बारकाईने निरखून पाहणे हे तिचे मूळ रूप आहे. निरीक्षण, विश्लेषण, संश्लेषण व मूल्यमापन या चार क्रिया या व्यापारात कराव्या लागतात. अर्थात हा सर्व व्यापार तार्किक, म्हणजे बुद्धिनिष्ठ आहे. कलाकृतीची आपल्याला जी अनुभूती येते ती भावात्मक असते. आपल्याला ही कलाकृती का भावली हे त्या भावरूपात स्पष्ट होत नाही. आनंद झाला पण तो कशाचा, त्याचे नेमके स्वरूप काय, हे त्या भावावस्थेत सांगता येत नाही. तो व्यापार पुढे बुध्दीला करावा लागतो. बुध्दी त्या अनुभूतीकडे निरखून पाहते, तिचे घटक वेगवेगळे करून त्यांतील सौंदर्यतत्त्वांचा शोध घेते. नंतर ते घटक पुन्हा जसेच्या तसे जुळवून त्या अनुभूतीची मूर्त प्रतिमा तयार करते. ही प्रतिमा त्या कलाकृतीची मानसिक प्रतिकृती असते, आणि शेवटी, कलेच्या निकषावर त्या प्रतिमेचे, म्हणजेच पर्यायाने त्या कलाकृतीचे, मोजमाप घेते. त्यावर कलाकृतीचा श्रेष्ठ–कनिष्ठ दर्जा ठरतो.

चिकित्सेचा हा व्यापार प्रत्येक रसिकाच्या मनात त्याच्या बुध्दीनुसार चालतो आणि त्याच्या पूर्वसंस्कारानुसार त्याची आवड–निवड ठरते. समीक्षकाच्या बाबतीत हा व्यापार अधिक जाणतेपणी व अधिक चोखंदळपणी होतो. अर्थात समीक्षा म्हणजे टीका, म्हणजे दोष दाखवणे, हा समज चूक आहे. कलेच्या सौंदर्यतत्त्वांचा शोध घेणे आणि वेगवेगळ्या दृष्टिकोनातून त्या कलाव्यापाराचे मोजमाप घेणे हे समीक्षेचे कार्य आहे.

हे कार्य पार पाडण्यासाठी समीक्षकाजवळ बरीच साधनसामग्री असावी लागते. निरीक्षण, विश्लेषण व संश्लेषण करण्याच्या शक्ती तर त्याच्याजवळ हव्यातच. पण त्याहून महत्त्वाचे म्हणजे कलेचे मर्म त्याला कळले पाहिजे. हे मर्म कळण्यासाठी

---

सौजन्य : सौ. मानसी अनिल ओक,
माणिक दीपश्री, तुळशीबागवाले कॉलनी, सहकारनगर नं. २. पुणे ९

त्याची सौंदर्यदृष्टी तीक्ष्ण असली पाहिजे. सौंदर्यशास्त्राचा अभ्यास करून त्याने ही दृष्टी परिष्कृत केली पाहिजे. आस्वादक समीक्षेत या तीक्ष्ण सौंदर्यदृष्टीला सर्वात अधिक महत्त्व येते.

सौंदर्याची आलंबने त्या त्या कलेच्या तांत्रिक रूपबंधात गोवलेली असतात. संगीताच्या बाबतीत स्वर व लय यांच्या रूपबंधात ती सौंदर्यस्थाने असतात. म्हणून स्वर व लयीची किमान जाण असल्याशिवाय संगीताची समीक्षा करता येणार नाही. ही जाण जितकी प्रगल्भ असेल तितकी ती समीक्षा उच्च दर्जाची होईल. ही प्रगल्भता येण्यासाठी साहित्य- चित्रादि इतर कलांच्याही सौंदर्यस्थानांची जाणकारी असावी लागते.

सौंदर्य-बोधाखेरीज इतर अनेक अंगांनी कलेची समीक्षा केली जाते. कलेचे तांत्रिक स्वरूप, तिचा सामाजिक व सांस्कृतिक आशय, तिच्या घडणीचा इतिहास, इतर विषयांशी तिचा संबंध, अशा वेगवेगळ्या दृष्टिकोनातून समीक्षा केली जाते. त्यासाठी समीक्षकाला त्या विषयाचे व त्या विषयाच्या संदर्भातील त्या कलेच्या अंगाचे पुरेसे ज्ञान असावे लागते.

समीक्षक जसा एक रसिक असतो तसा तो एक कलावंतही असतो. कलाकृती, रसिक व कलावंत यांच्यात सौंदर्यानुभूतीचा एक समान धागा असतो. त्या धाग्यामुळे या त्रयीमध्ये एक समतानता साधली जाते. समीक्षक या समतानतेचा साक्षी असतो. तसाच तो रसिक या नात्याने त्या समतानतेत सहभागीही असतो. तसेच त्याच्याही ठिकाणी कलावंताची निर्मितिक्षमता असते. त्याची समीक्षा जेव्हा ही कलात्मक समतानता साधते तेव्हा त्याचीही निर्मितिक्षमता जागते. मग त्याच्या त्या समीक्षेला सर्जनाचा स्पर्श होतो आणि ती समीक्षा, समीक्षा राहूनही, एक स्वतंत्र कलाकृती बनते. अशी सर्जनशील समीक्षा आजतरी संगीतात अस्तित्वात नाही.

समीक्षकावर आणखी एक जबाबदारी येऊन पडते. कलेचे स्वरूप व अंतरंग तो विशद करतो. त्यामुळे त्या कलेचे नीट आकलन होण्यास रसिकाला मदत होते. रसिकाला प्रत्यक्ष आस्वादनाच्या वेळी प्रत्ययास न आलेले किंवा अनुभवूनही आकलन न झालेले त्या कलेतील सौंदर्य व आशय समीक्षेमुळे त्याच्यापुढे प्रकाशित होतात. त्यातून रसिकाची कलेविषयीची जाण वाढत जाते व अभिरुची संपन्न होते. प्रबोधन हे समीक्षेचे एक महत्त्वाचे कार्य आहे. ते करण्यासाठी समीक्षकाजवळ, विश्लेषण-

---

सौजन्य : श्री. नंदलाल गोडबोले,
४५, मयूर कॉलनी, 'रघुनंदन' पुणे २९.

संश्लेषणादि बौद्धिक शक्तीखेरीज, अभिव्यक्तीची शक्तीही असावी लागते. कले-विषयीचा त्याचा विचार त्याला समर्पक शब्दात व्यक्त करता आला पाहिजे. त्यासाठी त्याचे भाषेचे ज्ञान उत्तम असले पाहिजे आणि आपले मनोगत नेमके व्यक्त होईल अशा रीतीने त्याला भाषा वाकवता आली पाहिजे.

प्रबोधनाच्या कार्यामुळे समीक्षेला काही मर्यादा पडतात. ज्याचे प्रबोधन करायचे त्या वाचकाच्या आकलन–शक्तीची पातळी समीक्षकाला ध्यानात घ्यावी लागते. वाचकाला ज्या भाषेत समजेल त्या भाषेत आणि जितपत समजू शकेल तितपतच समीक्षा मांडावी लागते. वाचक अनभिज्ञ असेल तर समीक्षाही, कलेच्या अंतरंगात फार खोलवर न शिरता, बाळबोध स्वरूपाची असावी लागते. अशी समीक्षा जाणकार रसिकांना समाधानकारक वाटत नाही. सध्या वृत्तपत्रीय संगीत समीक्षेची ही अवस्था आहे. याहून उच्च दर्जाची, सखोल अभ्यासपूर्वक केलेली समीक्षा वामनराव देशपांडे, अशोक रानडे यांच्यासारखे अवचट मुरब्बी तज्ज्ञ व विचारवंत सोडल्यास, क्वचितच आढळते.

अलीकडे विद्या म्हणून संगीताचे अध्य यन वाढत असल्यामुळे, काही विद्यार्थी ‘ विद्यावाचस्पति ’ परीक्षेसाठी संगीतावर प्रबंध लिहू लागले आहेत. पण अशा प्रबंधाची संख्या तुरळक आहे आणि त्यांची गुणवत्ताही फारशी लक्षणीय नाही. त्यातून संशोधनाच्या नावाखाली माहिती गोळा करणारे प्रबंध अधिक. स्वतःचा काही भरीव विचार मांडणारे समीक्षात्मक प्रबंध अभावानेच जाणवतात. त्यातल्या त्यात गेल्या वर्षी प्रसिद्ध झालेला विमल चोरघडे यांचा ‘ महाविदर्भातील लोकगीतांचे संगीत ’ हा प्रबंध विचारात घेण्यासारखा आहे. नागपूर-वऱ्हाड भागातील निरनिराळ्या प्रकारच्या लोकगीतांचे स्वरांकन करण्याच्या उद्देशाने त्यांनी लोकगीतांचा समीक्षक विचार मांडला आहे. तो लोकसंगीतालाही लागू आहे.

## समीक्षा व संशोधन

समीक्षा, संशोधन व शास्त्र अनेकदा हातात हात घालून चालतात. कधी ते आपापल्या चालीने चालतात तर कधी एकमेकांच्या खांद्यावर बसून. कधी एकमेकास पूरक होतात तर कधी एकात एक मिसळतात. अशा वाटचालीत शास्त्र व संशोधन समीक्षेला साहित्य पुरवते तर समीक्षा संशोधनाला व शास्त्राला वाट दाखवते. संगीताच्या पडीक विचारभूमीत नवी लागवड करण्यासाठी समीक्षा व संशोधन या

सौजन्य : श्री. नंदलाल गोडबोले,
४५, मयूर कॉलनी, ‘ रघुनंदन ’ पुणे २९.

दोघांच्या साहचर्याची नितांत गरज आहे.

या दोघांपुढे बरीच आव्हाने आहेत. समीक्षेला आज संगीताच्या उत्क्रांतीचा व सांस्कृतिक अनुबंधांचा विचार करता येत नाही. कारण, संगीताचा उगम वैदिक मंत्रपठनात आहे असे आपण म्हणत असलो तरी, संगीताचा सुसंगत इतिहास आज उपलब्ध नाही. तो लिहिण्यासाठी प्राग्वैदिक काळापासून काटेकोर संशोधन झाले पाहिजे. वैदिक काळापासून संगीत सतत बदलत आले आहे, हे उघड आहे. वैदिक काळातीलच काय पण तेराव्या शतकातील 'संगीत रत्नाकरा'त निरूपण केलेले संगीतही आज अस्तित्वात नाही. वैदिक संगीत, देशी व मार्गी संगीत, जाति संगीत, मूर्च्छना संगीत असे काही टप्पे दिसतात. पण या टप्प्यांच्या मध्ये अंधार आहे. इतकेच नव्हे तर, या टप्प्यांचे तरी सांगीतिक स्वरूप नेमके काय होते हेही सांगता येत नाही. वैदिक संगीतापासून या टप्प्यांची वाटचाल कशी होत गेली याचा पत्ता लागत नाही.

संगीताच्या बदलत आलेल्या रूपांचा माग काढला पाहिजे आणि त्यांची कारण-मीमांसा केली पाहिजे. समीक्षामूलक संशोधनासाठी अनेक विद्याशाखा धांडोळाव्या लागतील. पुरातत्त्वशास्त्र, वास्तुशास्त्र, चित्र-शिल्पादि कला, वाङ्मय, अशा अनेक प्राचीन ज्ञान-साधनांतून माहिती जमवावी लागेल. मूर्च्छना संगीत आणि तेराव्या शतकापासून मुसलमानी अमदानीत संगीताने घेतलेला नवा आकार व त्याची कारणे यांचा शोध घेण्याचा एक स्पृहणीय प्रयत्न आचार्य बृहस्पतींनी केला आहे. तोही तपासून घेतला पाहिजे. अशा अनेक अंगांनी संगीताचे अद्ययावत संशोधन करण्याचे प्रयत्न फार मोठ्या प्रमाणावर झाले पाहिजेत. संगीताचा असा सर्वांगीण, सुसंगत व समग्र शोध घेतल्याशिवाय समीक्षेला भरीव व शास्त्रीय रंगरूप येणार नाही.

संगीतात कलेचे उद्यान बहरलेले असताना समीक्षेचे उपवन उजाड राहू नये. म्हणून संशोधकांनी व समीक्षकांनी कंबर कसून कामाला लागले पाहिजे.

---

सौजन्य : श्री. नंदलाल गोडबोले,
४५, मयूर कॉलनी, 'रघुनंदन' पुणे २९.

# १२. ग्वाल्हेर घराणे आणि गायकी

**पं. शरच्चन्द्र आरोळकर ( १९१२ )**
‘ उषा, ’ डॉ. मधुकर राऊत मार्ग, दादर ( मुंबई ) – २८

[ पं. शरच्चंद्र आरोळकर यांची गणना संगीतातील वर्तमान वयोवृद्ध ‘ ऋषीं ’ च्या मध्ये केली पाहिजे. या वयोवृद्धतेतही त्यांचं गायन, शिष्यांचं प्रशिक्षण थांबलेलं नाही. आजमितीस ग्वाल्हेर घराण्याचे अध्वर्यू तेच आहेत. त्यांना या गायकीची तालीम ग्वाल्हेरचे पं. कृष्ण-राव शंकर पंडित, त्यांचे चुलते पं. एकनाथजी पंडित आणि नंतर पं. कृष्णराव मुळे यांजकडून मिळाली. या तिन्ही गुरूंच्या संस्कारांचा समन्वय त्यांनी आपल्या सांगीतिक व्यक्तित्वात साधला असून त्याला स्वप्रतिभेची जोड देऊन त्याचे तेज वाढविले आहे. एका परीने त्यांची गुरुपरंपरा उस्ताद हद्दूखां आणि निसारहुसेनखां यांच्या द्वारे सदारंग–अदारंगापर्यंत पोचते. गेल्या प्रदीर्घ कालखंडात त्यांनी भारतात अनेक ठिकाणी आपले गायन सादर केले असून कितीतरी शिष्यांना विद्या दिली आहे. संगीतातील त्यांच्या महनीय कार्याप्रीत्यर्थ त्यांना १९७९ मध्ये संगीत नाटक अकादमीचा शासकीय पुरस्कार मिळाला आहे.

ग्वाल्हेर घराणं ही हिंदुस्थानी संगीतीतील इतर घराण्यांची ‘ गंगोत्री. ’ घराण्याचा इतिहास, त्यातील गायन शैलीची वैशिष्ट्ये, त्याची आजची स्थिती त्यावर उपाय यासंबंधी सांगणारे आरोळकरबुवांच्या शिवाय कोण ‘ अधिकारी ’ असणार ? प्रस्तुतच्या विषयावर एकेकाळी प्रसिद्ध झालेल्या त्यांच्या लेखाच्या आधारे त्यांच्या शिष्या श्रीमती नीला भागवत यांनी काही प्रश्नांच्या माध्यमातून पंडितजींच्याकडून हा लेख ‘ मिळवला ’ आहे. ]

**प्रश्न :** ग्वाल्हेर परंपरेविषयी जी माहिती मिळते तिच्यात बऱ्याच वेळा अंतर्विरोध

दिसतो. आपल्याला आपल्या गुरुजींकडून काही स्पष्ट कल्पना मिळाली असावी असं वाटतं...

**उत्तर :** एक दोन गोष्टींचा अगोदर खुलासा होणे जरूर वाटते. अभ्यासू व्यक्तींना उत्तेजन देणे, मार्गदर्शन करणे हा इतिहासाचा हेतू असावा हे आपणास मान्य होईल. पण संगीत कलेला वरदान, तसे शापही आहेत. या क्षेत्रातील निस्सीम उपासक हे वरदान होते पण दांभिक व गप्पिष्ट कलावंत हा शाप होय. पहिल्या प्रकारातील लोक साहजिक अत्यंत थोडे असून ते बहुशः इतिहास वगैरे गोष्टीबद्दल उदासीन असतात. दुसऱ्या प्रकारातील लोकात घमेंड, लाचारी, कुचेष्टा करणे, हे दोष बऱ्याच प्रमाणात असून ते पैसा व व कीर्ती यांचे गुलाम असतात. या दुसऱ्यांचे प्रमाण साहजिकच जास्त आढळते. आज ही वस्तुस्थिती आहे व ती सर्व काळीही असू शकते, व अशा कलावंताच्या चरित्रापासून किंवा त्याच्या भक्तांच्या माहिती-वरून विकृत इतिहास मिळण्याचा फार संभव असतो. तर्कबुध्दीला न पटणाऱ्या, अभ्यासूंना संभ्रमात पाडणाऱ्या गप्पा बऱ्याच प्रमाणात आढळतात. उदाहरणार्थ— एके ठिकाणी ग्वाल्हेरच्या नत्थूखांचा मृत्यू हद्दूखांनंतर १८८४ सालचा असून तो १८७० दिला आहे. हद्दूखांनी बडे महंमदखांची गायकी चोरली म्हणजे १८५७ नंतर ! म्हणजे वयाच्या पन्नाशीनंतर त्यांनी ही चोरी करून ते मोठे गायक बनले. दुसरी गप्प ! सदारंग अदारंग यांनी धाडी व मिराशींनाच ख्याल गायकी शिकवली व आपण ती गायले नाहीत; म्हणजे ते एवढे अरसिक राहिले व या सोज्वळांचे वंशज मात्र परत या धाडी हद्दूस्सूखांकडे तालीम घेण्यास व सोयरीक करण्यास आले. अशी ही विसंगती व तर्कदुष्टता ! असो. इतर अनेक इतिहासाप्रमाणे संगीत घराण्याचा नीट इतिहास मिळणे फार कठीण आहे. तेव्हा प्रसिद्ध व्यक्तींच्या चरित्रावरून व इतर ऐकीव माहितीवरून वर उल्लेख केलेले स्वभाव, गुणदोष विचारात घेऊन निश्चय करावा लागतो. मी इतिहास–संशोधक नाही किंवा आज मी इतरत्र छापलेली (अनेकांकडून लिहून घेतलेली माहिती गोळा करून सांगत नसून) फक्त माझे गुरू श्री. एकनाथ पंडित यांच्याकडून जी थोडी खास माहिती मिळाली तिच्याच आधाराने सांगणार आहे, व त्यासाठी त्यांचे अगदी थोडक्यात संगीत क्षेत्रातील चरित्र सांगून व त्यांना मध्यबिंदू धरून दोन शब्द सांगेन. तसेच माझे दुसरे गुरु बीनकार कृष्णराव मुळे यांच्याकडूनही काही माहिती कळली. ते संशोधकही होते. दोघांचाही स्वभाव सरळ, सालस असून ते बनवाबनवीपासून अलिप्त होते. पण एकनाथजी यांचा जन्म व वास्तव्य ग्वाल्हेरचेच म्हणून त्यांचाच आधार येथे जास्त घेतला आहे. गुरुजींचे

---

**सौजन्य :** कु. रजनी रणदिवे,
१०१।१० उदय सोसायटी, एरंडवणा, पुणे ४.

थोडक्यात संगीत चरित्र सांगतो. त्यांचा जन्म फाल्गुन वद्य षष्ठी संवत् १९२३ म्हणजे सन १८६७ सालचा. यांचे बंधू प्रसिद्ध शंकर पंडित हे त्यांच्यापेक्षा तीन वर्षांनी मोठे. दोघांचेही शिक्षण बरोबरच झाले. प्रथम ३ वर्षे मियां हद्दूखाँकडे व २ वर्षे नत्थूखाँकडे व नंतर नत्थूखांचे पुत्र निसार हुसेन यांच्याकडे १२ वर्षे. निसार हुसेन यांच्या घरी बराच काळ राहिले. धारला देवजीबुवा टप्पेवाले यांच्याकडे दोन्ही बंधूंनी जाऊन तेथे टप्पे घेतले. याशिवाय गुरुजींनी कुदोसिंगकडे पखवाजाचं थोडं शिक्षण व जोराबरसिंगचे शिष्य दीक्षित व पुतणे रामप्रसाद ( कांताप्रसादचे गुरु ) यांच्याकडे बराच काळ तबल्याचं शिक्षण घेतलं. त्यावेळचे अवलिये बाबूखाँ सतारीये यांच्याकडे सतारीचं शिक्षण घेतलं. तसेच सुप्रसिद्ध बीनकार बंदे अली व मुश्रुफखाँ व गवई रहिमतखां यांचा बराच म्हणजे १२ वर्षे सहवास मिळाला. वरील स्वभावगुणांमुळे व रसिकपणामुळे माझे गुरु संगीतरसात यथेच्छ पोहून अगदी तृप्त व शांत झाले होते, व या तृप्ततेत ते बऱ्याच आठवणी व माहिती सांगत असत.

गुरुजींच्या आठवणीप्रमाणे हद्दूखां सन १८८३ मध्ये व नत्थूखां १८८४ मध्ये वारले. हस्सूखां अगोदरच गेले होते, व श्रीमंत जयाजी महाराज १८८७ साली गेले. ग्वाल्हेरची हद्दूहस्सूखांची परंपरा ही नत्थन पीरबक्ष यांची परंपरा मानली जाते, व ते बहुतेक दिल्लीहून येथेच सरळ आले असावे. कारण ग्वाल्हेरला पूर्वीपासून उत्तम कलावंतांना आश्रय दिला गेला आहे. आणखीही इतर तर्कांवरून असेच दिसते. हद्दूखांचे वय त्या वेळच्या सरासरी वयोमान सुखवस्तू राहणीच्या मानाने, मृत्युसमयी ७० धरावयास हरकत नाही. ( लोक यापेक्षा जास्त सांगत ) तेव्हा त्यांचा जन्म १८१३ च्या आसपास येतो व त्यांचे आजोबा नत्थन पीरबक्ष हे, कमीत कमी ४० वर्षांचे अंतर धरले तर, १७७३ च्या सुमारास जन्मले असं धरावयास हरकत नाही. आता सदारंग–अदारंगांचा काळ महंमदशहा बादशहाच्या वेळी म्हणजे १७४८ सालाच्या थोडा अगोदर येत असल्यामुळे नत्थन पीरबक्ष हे सदारंगानंतर दुसऱ्या किंवा तिसऱ्या पिढीतच येतात.

**प्रश्न** : या परंपरेचा विकास कसकसा झाला ?

**उत्तर** : नत्थन पीरबक्षांनी लावलेला हा वृक्ष ग्वाल्हेर परंपरेचा अक्षरशः महान वटवृक्ष बनला. सदारंगांच्या ख्याल गायकीच्या २०० वर्षांच्या इतिहासांतील तिच्या या प्रमुख शाखेने १६७ वर्षे आपला झेंडा उंच फडकत ठेवला व अजूनपर्यंत सोडलेला नाही. हद्दूहस्सू–नत्थूखाँपासून १९ व्या शतकाच्या अखेरीपर्यंतचा काळ हे ग्वाल्हेरचं सुवर्णयुग होय. त्या वेळी अखिल हिंदुस्तानातून अनेक लोक तेथे येऊन शिकून गेले

व त्यांनी या गायकीचे लोण आपापल्या मगदुराप्रमाणे स्वतःच्या गावी नेले. काहींनी ग्वाल्हेरचे नाव ठेवले तर काहींनी बदलून आपल्या गावाचे नाव लावले.

या सुवर्णयुगात तेथे एकापेक्षा एक धुरंधर कलावंत होऊन गेले. धोलपूर येथे मस्त हत्तीला गजपरण वाजवून झुलविणारे देवीभक्त पखवाजिये कुदासिंग, तर त्यांचा हात धरून रोज शिवाला एक ध्रुपद रचून वाहणारे, शिवभक्त, चिंतामणि मिश्र, हस्सूखांनी कडक विजलीच्या तानेने पाडाव केलेले तनायत बडे महमदखाँ, फकीरी अवस्थेतील अद्वितीय सतारीये बाबूखाँ, सेसेनिया परंपरेतील खलीफा सतारीये अमीरसेन, हफीजखांचे आजोबा व वडील गुलाम नत्थेखाँ (नावे नीटशी आठवत नाहीत.) ज्यांच्या नुसत्या सहवासाने रहिमतखां व बंदेअली अवलिये बनले असे अजोड, सुप्रसिद्ध बाबा दीक्षित, भूगंधर्व रहिमतखां, फकीरी निस्सारहुसेन व मस्त बंदेअली, यांचेच शिष्य माधवराव महाराजांचे नात्याचे बीनकार बलवंतभैया व पेटी-वादनांतील अध्वर्यू गणपतभैया, ७५ व्या वर्षी दंडबैठक काढणारी गायिका सुखैया, ततैया व महाराष्ट्राला रहिमतखांप्रमाणे भोहून टाकणारी चुन्ना; आणखी किती नावे घ्यावी ? अशी धुरंधुर धुंद व अजोड कलावंतांचीच एक मैफल तेथे खच्चून भरलेली होती. आता जणू काय तेथील सतरंजी झटकली गेली आहे.

हद्दू हस्सूखां हे सख्खे बंधू नत्थूखांना चुलत बंधू समजत असत. पण याविषयी मी स्पष्ट माहिती विचारलेली नाही. ते सर्व एकाच कुटुंबांतील हे मात्र नक्की. हद्दू हस्सूखाँच्या वडिलांचे नांव अमीरबक्ष होते, असे माझ्या गुरूजींनी मला सांगितले, व ते मी टिपण करून ठेवले आहे. नत्थूखाँच्या वडिलांचं नांव शक्करखाँ असेही गुरूजींनीच सांगितले. त्यांची ग्वाल्हेरला कुठेतरी कबर आहे असं मला कळलं होतं. नत्थूखाँ हे जयाजी महाराजांचे गायक गुरू होत.

**प्रश्न :** हद्दू हस्सूखां यांच्यानंतर या घराण्यात कोण कोण गायक झाले ?

**उत्तर :** हद्दूखांना उशिरा दोन मुलं झाली. एक महमंदखाँ, हे देखील तरुण-पणीच वारले व दुसरे महाराष्ट्राला परिचित रहिमतखाँ. हद्दूखांची मुलगी इनायत हुसेनला दिली व इनायत हुसेनचे जावई रामपूरचे मुस्ताकहुसेन. हस्सूखांचा मुलगा गुलहुसेन व नातू (मुलीचा पुत्र) मेदी हुसेन. गुलहुसेन बहुतेक लवकरच वारला, व मेदी हुसेनला नत्थूखांनी तालीम दिली. नत्थूखांचे पुत्र निस्सार हुसेन (मृत्यु १९१५ अखेर) व जावई बंदेअली होत. नत्थूखांची दुसरी मुलगी प्रसिद्ध ध्रुपदिये जाकुद्दिन व अलीबंदी यांची आई. निसारहुसेन, रहिमतखां यांच्याबरोबर ही ग्वाल्हेरची पुत्र-

सौजन्य : सौ. मंजिरी आलेगांवकर,
११, शामसुंदर सोसायटी, दत्तवाडी, पुणे ३०.

परंपरा खुंटली. आश्चर्य असं की, तानसेनचा जन्म ग्वाल्हेरला व नोकरी दिल्लीला तरी कबर ग्वाल्हेरलाच. त्याप्रमाणे त्यांच्याच वंशांतील ख्याल गायकीच्या मुख्य शाखेचा अंत ग्वाल्हेरलाच. ग्वाल्हेर हे ध्रुपदियांचे व ख्यालियांचे पुण्यक्षेत्र झाले. असो.

हद्दूहस्सूखां, नत्थूखांचा पुत्रवंश खुंटला, तरी शिष्यपरंपरा खूप फोफावली व हिंदुस्तानभर पसरली. व त्यांत विशेष म्हणजे आम्हा महाराष्ट्रीयांनी तीत अग्रेसरत्व मिळविले असे अभिमानाने सांगावयास हरकत नाही. यास कारणही होते. हद्दू-हस्सूखां व नत्थूखां हे अत्यंत मानी होते. व ग्वाल्हेर महाराजांनी त्यांची फार कदर केली. स्वतः जयाजी महाराज नत्थूखांचे शिष्य असून फार उत्तम गात, व त्यांचे संबंध राजे व आश्रित असे न राहता अत्यंत आदराचे व कौटुंबिक जिव्हाळयाचे होते. दर गुरुवारी हे सर्वजण भस्माचे पट्टे लावून महाराजांबरोबर देवासमोर गात असल्याचा सोहळा आमच्या गुरुजींनी पाहिला. महाराज स्वतः महाराष्ट्रीय व या उस्ताद मंडळींचे इतर व्यवहारही उच्चवर्णीय महाराष्ट्रीय मंडळींबरोबरच. त्यामुळे त्यांच्या आचारविचारांवर महाराष्ट्रीयांचाच पगडा जास्त बसला असावा. नेहमीच्या कल्पनेपेक्षा त्यांचे आचारविचार निराळे होते. तेथील शुचिर्भूत ब्राह्मण मंडळींनी आश्चर्य वाटेल इतकी तन मन धन लावून त्यांची सेवा केली, व या उस्तादांनी आपल्या पुत्राखेरीज करून या ब्राह्मण मंडळींनाच चांगली तालीम देऊन परतफेड केली. या मंडळींविषयी हद्दुखांना फार आदर वाटत होता, व ब्राह्मणांना विद्या दिल्यास आपल्याला पुण्य लाभेल व ही मंडळी आपले नाव राखतील अशी त्यांची भावना होती. हद्दूखां तालीम वगैरे देण्याच्या बाबतीत फार सावध असत व काही विशेष कारणासाठी आपल्या जवळच्या नातलगांनाही ‘ इल्म ’ देण्यास राजी नसत. ते म्हणत ‘ लडकी भी दी जाती है लेकिन इल्म नहीं दी जाती ’ म्हणून त्यांच्या नातलगांनाही अस्थाई अंतरे मिळण्यासाठी या ब्राह्मणांचेच पाय धरावे लागत.

**प्रश्न :** या उस्तादांची महाराष्ट्रीय शिष्यपरंपरा कशी विकास पावली ?

**उत्तर :** हे उस्ताद बरेच दिलदार होते असे म्हणतात. एक मोठे उदाहरण म्हणजे श्री. बाबा दीक्षित, त्यांचे शागीर्द खरे व बाबांच्या अप्रतिम गायन लावण्याने मोहून जाऊन त्यांनी ‘ बाबा, तू नीलकण्ठ हो ’ अशी पदवी बहाल केली. हद्दूखांनी आपल्या वडील मुलाला परीक्षा देण्यासाठी बाबांकडे ( आपल्या शागीर्दाकडे ) पाठविले व रहिमतखांना ते नेहमी म्हणत की ‘ अरे रहिमत, यह जगह मेरे गलेसे तो

---

सौजन्य : पॉलिट्रॉनिक्स,
२९७, शनिवार पेठ, पुणे ३०.

निकलती है लेकिन बाबाके गलेसे सुन.' ही मिळविलेली विश्वसनीय माहिती काय दर्शविते?

मला बऱ्याचशा शिष्यमंडळींची नावे आठवत नाहीत. पण या उस्तादांच्या तालमीत मसूरकरबुवा, विष्णुपंत छत्रे, बडे बाळकृष्णबुवा, वासुदेवराव जोशी, असे अनेक शिष्य तयार झाले. शंकर पंडित व एकनाथ पंडित यांना अखेर अखेर तालीम मिळाली. या लोकांनी आपापले पुत्र व शिष्य तयार केले. वासुदेवरावांचे शिष्य बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर यांच्यामुळे महाराष्ट्रात हा वृक्ष एवढा फैलावला हे आपणा सर्वांस माहीतच आहे. बाबा दीक्षितांच्या तालमीत गणपतराव आपटे, सखाराम अल्वार, बंदेअली ही मंडळी तयार झाली. रहिमतखांवरही त्यांचा असर फार झाला. यापैकी गणपतराव आपटे यांचे शिष्य बीनकार कृष्णराव मुळे हे माझे दुसरे गुरू. बंदेअलींनी चुन्नाला तयार केले. नत्थूखांकडे एक सेवक असत. त्यांचं नाव मब्बूखां. त्यांच्याकडे बाळागुरुजी व पन्नागुरुजी (यांचाही हा पेशा नव्हता) हे बंधू शिकले असे गुरुजींकडून कळले. पन्ना गुरुजींचे पुत्र भाऊ गुरुजी. बालागुरुजींच्या शिष्यांपैकी जांभेकर हे केशवराव भोसल्यांचे एक गुरु होत. नत्थूखांनी निस्सारहुसेनला खूप तालीम दिली. निस्सारहुसेनना त्यांच्याकडील विलक्षण चिजांच्या भरण्यामुळे ग्वाल्हेरचे 'कोठीवाले' म्हणत. त्यांची स्मरणशक्ती अगदी दांडगी होती. त्यांचाही शिष्यवर्ग ब्राह्मणच व व्यवहारही त्यांच्याशीच. आमच्या पंडित घराण्याशी त्यांचा घरोब्याचा संबंध. १०–१२ वर्षे पंडितांच्या घरीच वास्तव्य केले व या सोवळ्या मंडळींनी त्यांची शंकराप्रमाणे पूजा केली. पंडितबंधूंखेरीज वझेबुवा वगैरे इतर मंडळींसही त्यांनी तालीम दिली. यानंतरचा इतिहास आपणास बहुतेक माहीत आहेच. कोठेही डोकावून पाहा. ग्वाल्हेरचाच दूर–जवळपासचा संबंध येईल.

**प्रश्न :** परंतु या घराण्याचा हा कस पुढे तसाच टिकला नाही, याबद्दल...

**उत्तर :** दुर्दैवाची एक गोष्ट मात्र अशी की या सर्व प्रसारामध्ये ग्वाल्हेर गायकींतील अनेक गुण कमी झाले. अनेक अंगे विकलित झाली, तर काही विकृतही झाली. याला अनेक कारणे आहेत. पण शुद्ध अंतःकरणाने चिकित्सा करताना ही गोष्ट खटकल्याशिवाय रहात नाही.

**प्रश्न :** 'ग्वाल्हेर' परंपरेची वैशिष्ट्यं काय सांगता येतील?

**उत्तर :** सदारंग अदारंगाची गायकी म्हणजे हिंदुस्थानी संगीताची पूर्ण प्रगल्भ अशी अवस्था. अभिजात गायकीची या आधीची अवस्था ध्रुपदगायकीत आढळते.

---

सौजन्य : सौ. आशा मेकल,
५, केशव स्मृति, सारंग सोसायटी, पुणे ९.

' अवस्था ' हा शब्द एक प्रक्रिया सुचवतो. कलादृष्टीनं ख्यालसंगीताच्या इतिहासाचा विचार करताना कलारूपाच्या विकासाची एक प्रक्रिया दिसून येते. ध्रुपद हा ख्यालाच्या आधीचा जो कलाप्रकार होता ( इथे इतिहासाचा विचार प्रस्तुत असल्या-मुळे भूतकाळ वापरला आहे. ) त्यात रागगायन, तालाच्या आवृत्तींमधून दिसणाऱ्या आकृती नि समांतर लयकारी, आणि आवाजाचे मींड, घसीट, गमक, आंदोलन या नावांनी ओळखले जाणारे लगाव, अशा गोष्टी सिद्ध झालेल्या होत्या. रागगायनात स्वरांची परस्पर नाती शोधण्याचं काम होत असे. त्यात भाव निश्चितच निर्माण होई. या भावनांचा अर्थ लावण्याचा प्रयत्न रागमाला चित्रांमधे झालेला दिसून येतो. परंतु ध्रुपद सादर करताना रागगायन आणि तालगायन असे स्वतंत्र कप्पे ठेवले जात. आजही हीच पद्धत दिसते. म्हणजे भावात्मकता आणि तंत्रावरची, माध्यमावरची हुकुमत या दोन्ही गोष्टी स्वतंत्रपणे मांडल्या जायच्या. ख्यालामधे रागातल्या स्वर-संहती, तालाच्या लहरी आणि यांच्या जोडीला चिजेमधले म्हणजे कवितेमधले शब्द या तिन्हींच्यात परस्पर प्रक्रिया घडून, एकत्रपणेच या तिन्ही गोष्टी अवतरतात. सदारंग-अदारंगांनी कल्पिलेल्या ख्यालाचं स्वरूप हे असं होतं. त्यात रागगायन होतं, तालाच्या समविभागणीच्या पलीकडे जाणाऱ्या लहरी होत्या; चिजेमधल्या शब्दाच्या ध्वनिरूपाशी नातं जोडताना हे रूप बदलणं स्वाभाविक होतं. याशिवाय चिजेमधले शब्द देखील केवळ आध्यात्मिक नव्हते. भक्तिमार्गाच्या, सूफीपंथाच्या संस्कारांमधे घडलेल्या ख्यालात अध्यात्माच्या आवरणातून लौकिक, ऐंद्रीय अनुभवानं प्रवेश केला होता. तसा निव्वळ लौकिक अर्थ सांगणाऱ्या गाण्याचा ' ख्याल ' असा नामोल्लेख तेराव्या शतकात नामदेवानं देखील केला आहे.

' राजसी, तामसी जे गाणं । तोडी ताल मोडी मान '

असं नामदेवानं ख्यालाचं वर्णन केलं आहे. पण भक्तीच्या आवरणातला सदारंगाचा ख्याल गुणात्मक दृष्टीनं उठून दिसत होता. त्यात ऐंद्रीयताही होती, नि परतत्त्वस्पर्श देखील होता. राग गाणं होतं, तालात बांधणं होतं, बोल-आलापांच्या रूपात घडत जाणारं काव्य देखील होतं. आणि या तिहींचा असा एकजीव होता, एकत्रपणा होता की त्यामुळे ख्याल या तिन्हीच्या पलिकडे जात होता. म्हणून ही बंधनरहित बंदिश. परंपरेनं आजवर सिद्ध केलेलं सारं तंत्र नि भावाविष्काराची शैली एकत्र आणणारी बंदिश. या बंदिशीला केवळ आकृती म्हणून पाहिलं तरी स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्व प्राप्त होतं. मग त्यातली ' नायिका ' पाहून तिची बढंत करायची असेल, तर

---

सौजन्य : सौ. आशा मेकल,
५, केशव स्मृति, सारंग सोसायटी पुणे ९.

अर्थाची अनेक वलयं तिच्यातून व्यक्त होऊ शकतात. म्हणून तर पूर्वीचे गुरू सांगत असत, ' अस्थायीकी शकल देखो, अस्थायीकी नायिका देखो और उसकी बढंत करो । ' हे मूळ ख्यालाचं स्वरूप. ख्यालगायकीच्या इतर शैली नंतरच्या आहेत. ध्रुपदियांनी आपापल्या मूळ तालमीतून– मूळ संस्कारांतून घडवलेली नि मांडलेली ती ख्यालाची संकल्पना आहे. आग्रा आणि जयपूर घराणं हे यात मोडतं. किराणा आणि इतर घराण्यांची रूपं या संदर्भात शोधता येतील. इथे ते विवेचन प्रस्तुत नाही. मुद्दा असा, की इतरांनी आपापल्या गावांची नावं आपल्या गायनशैलीला दिल्यावर साहजिकच मूळचे ख्यालिये ग्वाल्हेर घराण्याचे झाले.

या गायकीची मुख्य वैशिष्ट्यं म्हणजे अनेकढंगी, सहजसुंदर, भारदस्त, रसभरित असे अस्थाई-अंतरे व त्यांचा त्याच अंगाने सहज विस्तार. यात शब्द, धून व ताल ही तिन्ही अत्यंत परिणत अवस्थेत जाऊन त्यांचा पूर्ण समन्वय झालेला आढळतो. त्याचप्रमाणे यात भरतमुनीचे ग्रह, अंश व न्यास ही तीन तत्त्वंही अगदी परिणत झालेली आढळतात. ग्रह, अंश, न्यास या संज्ञा आकृतींचं वर्णन करतात. ग्रह म्हणजे प्रारंभ, न्यास म्हणजे शेवट आणि अंश म्हणजे महत्त्वाचा भाग. यावरून बंदिशीची म्हणजे बांधणीची ( Composition )ची कल्पना गीताच्या संदर्भात भरताच्या कालापासून असली पाहिजे असे दिसते.

सदारंग, अदारंग हे बीनकार होते म्हणून मींड हा या गायकीचा प्राण. मींड नसेल तर अस्थाई–अंतरे नव्हेत. ही मींडेची कमनीयता अंतःकरणाचा ठाव घेते. तसेच यातील बंधनरहित बंदिस्तही कुणाच्याही बुद्धीला चटका देईल.

' Musical Compsition or controlled extempore Music ' चे शिखर या गायकीनं गाठलेलं आहे. यात शब्द अतिशुद्धतेमुळे किंवा विकृतीमुळे न खटकता कोणताही अभिनिवेश न धरता सहज येतो. ताल म्हणजे दांडगाई व कसरत नसून खाली–भरीच्या सागरलहरी आहेत. त्यात हे शब्द पोहत व तरंगत असतात. यातील अतूटपणा, सुरीली मींड राखते. येथे हा शब्दच सुरेल होणे आवश्यक आहे व तीच सुरेलपणाची परिसीमा होय.

नाटकीपणाने व हळवेपणाने शब्दोच्चार व सूर लांबविणे म्हणजे सुरेलपणा नव्हे. नकली आवाजाने सुरेलची नुसती नक्कलच होते. ग्वाल्हेरच्या शिक्षणक्रमांत अस्थाई-अंतरा म्हणून बेहलावे म्हणजे आकारांत स्वरविस्तार (ज्यास हल्ली विलंपत

---

सौजन्य : सौ. मंगला परांजपे,
६७, आनंद पार्क, औंध, पुणे ७.

म्हणतात ) ते, सावकाश व जलद बोलताना व नंतर आरोही अवरोही व संचारी ताना असा सर्वसाधारण प्राथमिक अभ्यास आहे. मजा अशी की, याचाच रियाज होऊन आज हे वाढता वाढता मालगाडीसारखा लांब ठेका, चिजेचे शक्य तितके तोकडे तोंड घेऊन घंटे न् घंटे विलंपत, तालाची दांडगाई, तर उगीच हळवे सूर उपजेची तान सोडून अलंकारिक तानांचा पाऊस अशी विकृती झाली आहे. हा विशिष्ट मर्यादेपर्यंतचाच अभ्यास असून पुढे गुरूच्या आधाराने अस्थाईचा जवाबदारीने विस्तार करणे, रागमूर्तीची प्रचीती घेणे व त्याहीपुढे अविमनस्क स्थितीपर्यंत पोहोचून तृप्तीचा अनुभव घेणे हे या गायकीचे मर्म होय. अशा प्रकारे तयार झालेला ख्यालिया ख्याल, टप्पा, ठुमरी वगैरे कोणतेही प्रकार आत्मविश्वासाने गाऊन वरील अनुभवापर्यंत पोहोचू शकतो. या अविमनस्क स्थितीवरून आठवल्यामुळे कोणा पाश्चात्य लेखकाचा एक उतारा द्यावासा वाटतो– मार्च ५६ च्या Readers Digest मध्ये सापडला व उद्बोधक वाटला.

Asians enjoy music for reasons quite difierent from ours. The music of the west is intended to break the silence. The music of the East is intended to prepare the listeners for the Pause that follows. Sound is only in order to emyhasise silence. For it is during the silence that the Listener is revealed to himself. The Asian appreciates the value of emptiness. He endeavours to raise to a subtle art–the enjoyment of pause.'

**प्रश्न :** ख्यालाची इतर घराणी, उदा. आग्रा, किराणा, जयपूर ही ग्वाल्हेर घराण्यातून निघाली, असं का म्हणतात ?

**उत्तर :** 'ग्वाल्हेर' हे संगीतकारांच्या दृष्टीनं आधीपासूनच एक विद्यापीठ होतं. हे संगीताच्या बाबतीत तर खरंच आहे पण एक गाव म्हणूनही खरं आहे. तानसेनचा जन्म ग्वाल्हेरचा–त्याची समाधी आणि कबर दोन्ही ग्वाल्हेरमधेच. म्हणजे ध्रुपदियांना ग्वाल्हेर जवळचं होतंच. दिल्लीसारखं सतत अशांत असलेलं शहर सोडून नथ्थन पीरबक्ष–म्हणजे हद्दू–हस्सूखाँचे आजोबा–ग्वाल्हेरला आले, ते संगीताच्या वातावरणासाठी, त्या ओढीनंच आले असावेत. नथ्थन पीरबक्षांनी ख्यालगायक म्हणून नाव कमावलं. ते ग्वाल्हेरमधे स्थिरावले. त्यानंतर ख्यालगायकीचं महत्त्व पटून, आकर्षण वाटून, आग्रा घराण्याचे मूळ पुरुष घग्गे खुदाबक्ष हे नथ्थन पीर-

---

सौजन्य : श्री. सुरेश द्वा. खराडकर,
२१९, कसबा पेठ, पुणे ३०.

बक्षांच्याकडे शिकण्यासाठी आले. काही वर्ष त्यांनी ख्यालाचा संस्कार जवळ केला. किराणा घराण्याच्या अब्दुल करीमखाँवर ग्वाल्हेरच्या रहिमतखाँचा, चुन्नाचा, वंदे अलींचा संस्कार होता. जयपूर घराणं म्हणजे ध्रुपदाच्या संस्कारातून मांडलेली ख्यालाची संकल्पना होती. या दृष्टीनं ग्वाल्हेरच्या ख्यालानंच इतर गवयांना आपापल्या परीनं ख्यालाची संकल्पना मांडायला प्रवृत्त केलं आहे असं दिसून येतं.

मुळात ही ख्याल गायकी प्रगल्भ तरीही मोहक अशा स्वरूपाची असल्यामुळे तिला प्रतिष्ठा लाभली. ध्रुपद हा प्रकार प्रतिष्ठित होता होता रुक्ष बनू लागला होता. त्याचं गणिती स्वरूप भाव व्यक्त करायला अपुरं पडत होतं. आणि दुसऱ्या बाजूला व्यक्तिगत भावाविष्कार लावणीत अडकून पडला होता. ठुमरीमधे रसनिष्पत्ती होत होती. पण तिथे वैचारिक बैठक नव्हती. सूफी आणि भक्तीच्या संस्कारात वाढलेल्या ख्यालानं या सर्व कलाप्रकारातले गुणविशेष उचलले, नि एक वेगळंच रसायन तयार केलं. पूर्वी 'ख्यालिया' हा टोमणा होता. आता त्याला प्रतिष्ठा प्राप्त झाली.

**प्रश्न :** विलंबित लयीमधे जो शांतपणा गाताना मिळतो, तो ग्वाल्हेरच्या ख्यालानं टाळलेला आहे, याचं कारण काय ? मध्य लयीचाच अवलंब ग्वाल्हेरच्या ख्यालात का होतो ?

**उत्तर :** विलंबित लय ही संकल्पना 'ताला' च्या संदर्भात येते. 'ठेका' ही संकल्पना वेगळी आहे. ख्यालाच्या बंदिशीबरोबर, तिच्या लहरींबरोबर तालाचं रूप थोडं बदलतं, तो ठेका. उदाहरणार्थ 'तिलवाडा'. तीनताल बंदिशीच्या वळणानं जातो, तेव्हा त्याचं रूप बदलतं– त्याचं नाव तिलवाडा. आता बंदिशीचं वळण हे बोल–आलापाच्या अंगानं जातं. विलंबित लयीमधे बोल विस्कळित होतो. ठेक्याची एक चाल असते. ती 'दिसणं' महत्त्वाचं आहे. ती विलंबित लयीत कुठे दिसते ? तसंच 'ताल' हा शब्दच सांगतो की ती टाळीनं दाखवण्याची, मोजण्याची गोष्ट आहे. 'कालक्रियामाणः' हीच मुळी तालाची व्याख्या आहे. विलंबित लयीत 'मोजणं' कसं जमेल ?

ख्यालियाला राग, ठेका, कविता या तीन्हींचं परस्पर नातं सांभाळत बंदिश उभारायची असते. हे काम करण्यावर जितकी हुकूमत असेल, त्यानुसार शांतपणे बंदिशीची पुनरावृत्ती होत रहाते. विलंबित लय आणि शांतपणा हे समीकरण मांडणं तितकंसं बरोबर वाटत नाही.

**प्रश्न :** तराणे, चतरंग, त्रिवट हे ग्वाल्हेरमधे खास प्रिय असणारे प्रकार कलात्मक

सौजन्य : ११ श्री. कृष्णाजी मल्हार पाठक,
१०८।३३, विठाई, एरंडवणा, पुणे ४.

कसोटीवर कितपत उतरतात ?

**उत्तर :** या प्रत्येक प्रकारातला आनंद वेगळा आहे. माध्यमाची मौज घेण्याची ही रीत आहे. परंपरेनं अशा खूप गंमती दाखवल्या आहेत. त्यांची तुलना करणं कसं संयुक्तिक होईल ? उदाहरणार्थ, बडा ख्याल आणि चतरंग यांची तुलना कशी होऊ शकते ? यात लक्षणीय काय असेल, तर या सर्व प्रकारांमधल्या नात्यातून फुटणारे धुमारे. बडा ख्याल असतो तसा तराणा– आम्ही त्याला 'ख्यालनुमा' म्हणतो. यातली सृजनाची क्षमता पाहाणं, अभ्यासणं, आत्मसात करणं, हे खरं महत्त्वाचं काम आहे.

**प्रश्न :** ग्वाल्हेरच्या गायकीत बोलभंग असतो. सभेवर येताना गडबड गोंधळ झाल्यासारखं वाटतं. या गोष्टी कलात्मकतेला धरून आहेत का ?

**उत्तर :** मुळीच नाहीत. पण नुसतं 'ग्वाल्हेर गायकी' असं म्हणण्यापेक्षा नेमकं कोणतं गाणं ते स्पष्ट होणं आवश्यक आहे. प्रगल्भ आणि सुंदर अशी ख्यालगायकी लोकांपर्यंत नेण्याच्या प्रक्रियेत ती सोपी केली गेली. सोप्याकडून प्रगल्भतेकडे पुनः प्रवास होणं आवश्यक असतं. तो न होता, सोपी स्वरूपं कायम झाली. आणि तीच स्वरूपं पुढे वाढत गेली. प्रसार वा लोकप्रियता हे जर कलेचं ध्येय बनलं, तर सौंदर्याची चिंता कशी होणार ? मूळ ख्यालगायकीतली बंदिशीची संकल्पना, तिचा विकास, प्रत्येक बंदिशीकडे स्वतंत्रपणे बघण्याचा दृष्टिकोन या सर्व गोष्टी कलात्मकतेलाच पूरक आहेत. त्या नेमक्या समजून त्यांचा अवलंब कुणी केला नि कुणी नाही, हे अभ्यासकांनी ठरवावं हे बरं !

**प्रश्न :** ग्वाल्हेर घराण्यात ठुमऱ्या का गात नाहीत ?

**उत्तर :** ग्वाल्हेरच्या गणपत भैयांची ठुमरी प्रसिद्धच आहे. बाबा दीक्षितांचे शिष्य गणपतराव आपटे यांच्याकडे ठुमरीचा बाज होता. 'भारतीय संगीत' या पुस्तकाचे लेखक कृष्णराव मुळे यांनी गणपतराव आपट्यांकडून तालीम घेतली होती. ठुमरीचं अंग शिकण्याचं भाग्य मला लाभलं ते मुळे गुरुजींच्यामुळेच.

**प्रश्न :** इतकं सगळं असून ग्वाल्हेर घराणं लोकप्रिय का नाही ?

**उत्तर :** लोकप्रिय होण्याचं तंत्र वेगळं असतं. ते ज्याला जमतं, त्याला लौकिक दृष्टीनं यश मिळतं. पण लोकप्रियता आणि कलात्मकता, प्रगल्भता यांचं प्रमाण सम असतं, असं वाटत नाही. इतर कलांच्या बाबतीतही हे नातं तपासून पहावं.

---

सौजन्य : श्री. कृष्णाजी मल्हार पाठक,
१०८।३३, विठाई, एरंडवणा, पुणे ४.

# १३. भारतीय संगीताचे दोन प्रवाह—उत्तर व दक्षिण

**पं. दिनकर कायकिणी ( १९२७ )**
‘ आनंदाश्रम ’, २२ पंडिता रमाबाई मार्ग, मुंबई–७.

[ पं. दिनकर कायकिणी हे आग्रा घराण्यातील उस्ताद फैयाज हुसेनखां यांच्या ‘ रंगीला ’ शाखेचे विख्यात गायक आहेत. अगदी ल्हानपणी पतियाळा घराण्याचे पं. नागेशराव, नंतरच्या काळात ‘ ग्वाल्हेर ’ चे पं. ओंकारनाथ ठाकूर तसेच राजाभैया पूछवाले यांचे संस्कार त्यांच्यावर झाले. परंतु त्यांची खरी जडण घडण जी झाली ती लखनौच्या मॉरिस कॉलेज ( आता भातखंडे कॉलेज ) मध्ये पं. एस्. एन्. रातंजनकर यांच्या प्रदीर्घ काळच्या मार्गदर्शनाखाली. पं. कायकिणी यांनी या सर्व संस्कारांचा योग्य तो उपयोग करून आपली गायनशैली बनवली. ध्रुपद–धमारापासून ठुमरी, टाळ, भजन या प्रकारापर्यंत सर्वांवर त्यांनी पकड मिळवली आहे. त्यांनी गुण-रंजनी, भूपावली, खेमध्वनी इत्यादी नवे राग रचले असून ‘ दिन–रंग ’ या नावाने त्यांचा १५० बंदिशींचा संग्रहही त्यांच्या षष्ठ्यब्दीला प्रकाशित झाला आहे. आकाशवाणी, दिल्ली येथे ‘ प्रोड्यूसर ’ म्हणून सेवा केल्यानंतर ते भारतीय विद्याभवनच्या ‘ भारतीय संगीत-नर्तन विद्यापीठ ’चे प्राचार्य झाले. संगीत या विषयावर सखोल व तुलनात्मक संशोधनात्मक अभ्यास करणे हा त्यांचा एक विशेष पैलू आहे. मध्यपूर्वेतील संगीत, दाक्षिणात्य संगीत इत्यादींचा त्यांनी साक्षेपाने अभ्यास केला आहे. प्रस्तुतचा लेख त्याचेच फलित आहे. हिंदुस्थानी आणि दाक्षिणात्य संगीताबद्दल तुलनात्मक दृष्ट्या जाणून घेण्याची उत्सुकता अनेक संगीतसाधकांना असते. पुण्यातील ‘ म्युझीक्वेस्ट् ’ संस्थेतर्फे पं. कायकिणींचे या विषयावर सप्रयोग भाषण झाले. त्याच्या आधारे **डॉ. शकुंतला फाटक** यांनी पं. कायकिणींशी पत्रव्यवहार, भेट इत्यादींच्या द्वारे हा लेख शब्दांकित केला आणि पंडितजींच्या मान्यनंतेतर तो येथे प्रस्तुत होत आहे. राग, ताल,

अदाकारी, साथसंगत स्वरांचे स्वरूप इत्यादी अनेक महत्त्वाच्या मुद्यांवर मार्मिक आणि अनुभवाधारित विवेचन या लेखात झालेले आहे. ]

भारतीय संगीतात आज प्रचलित असलेल्या दोन पद्धतीमधील साम्य आणि भेद पहावयाचे तर प्राचीन कालापासून असलेल्या संगीताच्या जडणघडणीकडे लक्षपूर्वक पाहणे अगत्याचे आहे. या तुलनेमागील भूमिका ही संगीताबद्दलच्या निरतिशय प्रेमाची असली तरी त्यात वादविवाद, खंडन किंवा अभिनिवेश यांचा भाग येत नाही. सातत्याने शोध घेत राहणे, नवनवीन प्रयोग करीत राहणे यातून या विषयाचा मागोवा घेतला जातो.

**भारतीय संगीताची परंपरा**

भारतीय संगीताची परंपरा अनादि कालापासूनची आहे. तेव्हा किमान बाराशे वर्षांच्या परंपरेच्या आधारे विचार करणे उचित ठरेल. वैदिक काळात आदि-नारदांनी सामगायन प्रचारात आणले. आदि भरताने जाति आणि मूर्च्छना पद्धतीच्या संगीताची सांगोपांग चर्चा केली. प्रदीर्घ काळ आसेतु हिमाचल पसरलेल्या विस्तीर्ण आणि समृद्ध देशात जोपासली गेलेली संगीत संस्कृती सखोल आणि आत्मस्पर्शी असणे किती स्वाभाविक आहे !

सामगायनाबरोबरच लोकसंगीताचा प्रवाह सतत ताजेपणाने वदलत राहिला. अप्सरा, किन्नर, गंधर्व यांच्या करमणूकप्रधान रंजक गायनाची बाजू वेगळेपणाने आपले अस्तित्व टिकवून राहिली. या विविध प्रवाहात येणारे स्वर रसिक विचार-वंतांच्या कुतूहलाचा विषय ठरले आणि त्यांच्यामधील नाते शोधून काढण्याचा ते प्रयत्न करू लागले. हे सर्व प्रयत्न करताना षड्ज आणि पंचमाचे अचल स्थान त्यांच्या लक्षात आले. सामगायनामध्ये विशिष्ट स्वरांवर आधार घेतल्याने तीन ते चार स्वरस्थाने निश्चित झाली होती. सामगायन, भक्तिगीते, लोकगीते, नृत्यसंगीत असे प्रवाह एकत्र येऊन शास्त्रीय प्रबंध गायनाचा मुख्य स्रोत्र निर्माण झाला. षड्ज पंचमाचे अचल स्थान निश्चित झाल्यानंतर त्यांच्या आधाराने पाच शुद्ध स्वर निश्चित झाले. हे शुद्ध सप्तक किंवा बिलावल सप्तक होय. शुद्ध स्वरांपासून थोडे खाली उतरलेले स्वर म्हणजे कोमल स्वर आणि पंचम अचल असल्याने मध्यम पंचमाच्या मधील जो विकृत स्वर तो तीव्र मध्यम अशा तऱ्हेने बारा स्वरांची स्थापना झाली.

---

सौजन्य : श्री. कुमार जोशी,
१६, पानमळा सोसायटी, विठ्ठलवाडी रोड, पुणे ३०.

जगातील सर्वमान्य आणि प्रगत संगीत प्रकारात ही बारा स्वरस्थाने थोड्याफार फरकाने मान्य केली गेली आहेत. पाश्चात्य, अरबी, पर्शियन संगीतात हे बारा स्वरांचे अस्तित्व आढळून येते. देशकालप्रमाणे त्यात फरक आहे.

## श्रुतींच्या आधारे स्वरस्थाने

सुमारे आठशे वर्षांपूर्वी श्रीनिवास या पंडिताने वीणेच्या तारेवर ही स्वरस्थाने दाखविली. एक अचल वीणा– म्हणजे निरनिराळ्या लांबीचे तंत घेऊन मेणात घट्ट बसवून स्वर निर्माण करणारी वीणा— या वीणेच्या आधारे दुसऱ्या चल वीणेवर ते स्वर वाजविता येणे शक्य झाले.

या स्वरांची योजना ही कानाला जाणविणाऱ्या स्वरांच्या अंतराने केली जाई. श्रुतीच्या आधारे घेतल्यामुळे याला ‘ श्रुति ’ असे म्हणतात. या श्रुती बावीस मानल्या गेल्या आहेत. श्रुतींचे अंतर म्हणजे कानाला वेगळ्या जाणवणाऱ्या स्वराचे अंतर होय.

चतुश्चतुश्चतुश्चैव षड्जमध्यम पंचमे ।
द्वे द्वे निषादगांधारे त्रिस्त्री ऋषभधैवते ।

षड्ज मध्यम आणि पंचमाच्या चार चार श्रुती, निषाद गांधाराच्या दोन दोन आणि ऋषभधैवताच्या तीन तीन अशी या श्रुतींची विभागणी शास्त्रकारांनी केली आहे.

श्रुतींचा संबंध कानाशी आहे. ऐकणाराच्या तयारीशी आहे. त्यामुळे श्रोत्याच्या श्रवणाच्या कुशलतेमुळे या श्रुतींची संख्या चोवीस अठ्ठावीसपर्यंत वाढू शकते. खरे तर श्रुती असंख्य आहेत. व्यक्तिसापेक्ष आहेत. म्हणून शास्त्रकारांनी त्याचे स्थूल विभाग पाडून या श्रुती बावीस निश्चित केल्या आहेत. तेव्हा आपण या वादात न शिरता आणि गणिती गुंतागुंतीचा विचार न करता प्रत्यक्ष प्रयोगाने त्या जाणून घेणे उपयुक्त ठरते.

## रागसंगीताची उत्पत्ती कारणे आणि विशेष

भारतीय संगीतामध्ये वर उल्लेखिलेल्या बारा स्वरांमध्ये औडुव, षाडव आणि संपूर्ण अशा वेगवेगळ्या स्वरमालांना वेगवेगळ्या रागाचे स्वरूप आले. परंतु यातील वैशिष्ट्य असे की निश्चित स्वरस्थानांपेक्षा त्यातील स्वर वेगळे लागतात. ते श्रुतींवर

---

सौजन्य :
श्रीमती शैलजा जोशी,
१६, पानमळा सोसायटी, विठ्ठलवाडी रोड, पुणे ३०.

म्हणजेच व्यक्तिगत मोजमापावर अवलंबून असतात. कलाकाराच्या आविष्कारासाठी लावलेला स्वर हा त्याच्या स्थानावरच असेल असे नाही. वेगळा असेल— थोडा उतरा किंवा चढा असेल. केव्हा तो त्या स्थानाला नुसता स्पर्श करून येईल तर केव्हा मागील स्वराचा कण घेऊन त्या स्थानापर्यंत पोचेल. स्वर सुटा येत नाही आणि म्हणूनच तो अधिक सजीव होतो. यामुळे भैरवाचा ऋषभ आणि जोगियाचा ऋषभ वेगळा जाणवतो. आपण भावनांना श्रुतींनी जाणू शकतो. साधा एक शब्द 'जाओ' घ्या. त्याच्या उच्चारातील उतार चढावामुळे, आघातामुळे आणि केवळ दोन अक्षरातील लयीच्या फरकामुळे हुकूम, तिरस्कार, आर्जव अशा भिन्न भावना तो प्रकट करू शकतो. हा फरक संगीतात स्वरसंगतीने दाखविला जातो. मनाची अवस्था, भावना ज्या गायनामध्ये या स्वरसंगतीने दाखविली जात नाही ते गाणे श्रोत्यांच्या मनाची पकड घेऊ शकत नाही. ते नीरस आणि शुष्क होते.

श्रुतिगम्य अशा निरनिराळ्या अलंकारांचा गायनात उपयोग केला जातो. त्यातून भावनांचे यथायोग्य प्रकटीकरण करणारे राग निर्माण झाले. लिहाज, स्वरकण, मुरकी, खटका, मींड यांतून विनय, आर्तता, तीव्रता यांचा आविष्कार समर्थ गायक करू शकतो. भारतीय संगीत या विशिष्ट विचारसरणीवरच आधारित असल्यामुळे या प्रकारचा विचार फक्त भारतीय संगीतातच होऊ शकतो.

बावीस श्रुतींवर आधारित स्वर हे सर्वसाधारण रसिकाला सहज जाणवतात परंतु त्याहून सूक्ष्म, वेगळ्या चोवीस किंवा अठ्ठावीस श्रुती उपयोगात आणता येतात, त्या जाणकारी आणि तयारीच्या आधारे. या सर्वांची रचना कशी करायची हे कलावंतांच्या मगदुरावर अवलंबून आहे. त्यांचा अयोग्य उपयोग बेसुरीपणा आणील, कर्कशता आणील. उलट त्यांच्या योग्य उपयोगाने गायनाला श्रुतिरम्यता येईल.

### भारतीय संगीतातील एकरूपता

वर उल्लेखिलेला भारतीय संगीताचा विशेष म्हणजे रागगायन! हे आपणाला संपूर्ण भारतात आढळते. प्रबंध गायनाची पद्धती ही सर्वसमावेशक होती. त्यात रागस्वरूप, देवस्तुती, भक्तिगीत, लोकगीत या सर्वांचा समावेश होता. या वेगवेगळ्या गानप्रकारामध्ये होणारे रागस्वरूप संपूर्णपणे प्रबंध गानात दाखविले जाई. त्याचा विस्तार प्रहरभराच्या गायनाचा असे. आणि संगीत–गोष्टीतून सहृदय श्रोत्यांना हे गायन ऐकण्याची सवड आणि आवडही होती.

---

सौजन्य : श्री. धीरेश जोशी,
१६, पानमळा सोसायटी, विठ्ठलवाडी रोड, पुणे ३०.

प्रबंध गायनातील बहुतेक सर्व भाग हा तालबद्ध, बंदिस्त होता. ध्रुपदधमारासारखे याचे स्वरूप होते. फक्त रूपक–आलापाचा भाग हा कलावंताच्या निर्मितीची दखल घेणारा होता.

प्रबंध गायनापूर्वीच्या काळात सामगायनाची संस्कृती ही भारतातील सर्व विभागात सारखीच होती. ही गोष्ट आपल्याला पडताळून पाहता येते. दिल्ली आकाशवाणीकेंद्रावर भारतातील भिन्न भिन्न प्रांतातील सामगायनाचे सुमारे सत्तर पंचाहत्तर तासांचे रेकॉर्डिंग आहे. त्यामध्ये आपणाला विलक्षण साम्य दिसून येते.

प्रबंध गायनात लोकसंगीताचा भाग असल्यामुळे कदाचित थोडाफार फरक स्थानपरत्वे पडला असण्याची शक्यता आहे. पण या कालातील संगीताचे ध्वनिमुद्रण उपलब्ध नसल्याने केवळ अंदाज बांधण्यापलीकडे आपण जाऊ शकत नाही किंवा निश्चित निर्णय देता येत नाही.

## उत्तर–दक्षिण भारतीय संगीतांत अंतर

साडेतीनशे वर्षांपूर्वी उत्तर भारतावर मुसलमानी आक्रमण झाले. या आक्रमणाचा भारतीय जनजीवनावर फार मोठा परिणाम झाला. उत्तर भारतात मुसलमानी सत्तेने आपले स्थान बळकट केले. यातून कलाजीवनावर सर्वप्रथम आणि फार मोठा परिणाम घडला. प्रबंधगायकांचा धार्मिक आश्रय सुटला. देवालयांची दुरवस्था झाली. लोकाश्रयाची, भक्तिभावाची साथ सुटली.

## भाषेचे साम्यभेद

पंधराव्या सोळाव्या शतकात पुरंदरदास, त्यागराज, मुथ्थुस्वामी यांच्यासारख्या रचनाकारांनी संस्कृत आणि संस्कृत प्रचुर स्थानिक भाषेत रचना केल्या आहेत. ही भाषा त्यावेळी सर्वसामान्यांना आणि राज्यकर्त्यांना समजणारी होती. दाक्षिणात्य राज्यातून त्याला मान्यताही मिळाली होती.

उत्कट नृत्याविष्काराला देवालयातील देवदासी आणि नटवर्ग यांना संगीताची साथ मिळत होती. बंदिस्त किंवा वर्णम्सारख्या थोड्या स्वैर अशा संगीताचा उपयोग नृत्याबरोबर होत होता. म्हणजेच प्रबंध प्रकाराच्या संगीताचा या कालात उपयोग होत होता. वैभवशाली सम्राट या कलांचा उपभोग घेऊ शकत होते.

मुसलमानी आक्रमणाबरोबर उत्तर भारतात संगीताच्या भाषेवर पहिला परिणाम

सौजन्य : श्री. बाळासाहेब अरगडे,
८, मुळा रोड, दीपाली अपार्टमेंट्स, पुणे ३.

झाला. मुसलमान आक्रमक भारतात सत्ता प्रस्थापित करण्यासाठी आणि संपत्ती लुटण्यासाठी आले होते. संस्कृत भाषा त्यांना पूर्णपणे परकी होती. पैशांनी किंवा धर्मप्रसारासाठी कलावंतांना आश्रय दिला तरी प्रहरभर त्यांचे न समजणारे गाणे ऐकण्यास त्यांना वेळ नव्हता. त्यामुळे संस्कृतचे भाषांतर– अरबी फार्सी आणि नंतर उर्दूमध्ये करणे आणि त्यातून देवस्तुती ऐवजी बादशहा किंवा अमीर उमराव यांच्या स्तुतीची गीते गाऊन त्यांची खुशामद करणे कलाकारांना भाग पडले. यातूनच पुढे रंजनाकरिता कवनाचा विस्तार कमी करून अभिव्यक्तीसाठी सूरलयीचा अधिक उपयोग करणे क्रमप्राप्त झाले.

## ख्याल गायनाचा विकास– उत्तर भारत

देवालयातील गायनाचे स्वरूप नाहीसे होऊन दरबारी गायनाची नवीन पद्धती निर्माण झाली. संगीताची भाषा ही शब्दांची न राहता सूरलयींची बनली. सदारंग व अदारंगांसारखे ' नायक ' या गायनाचे पहिले मानकरी ठरले. हे कलावंत मूळचे प्रबंध गायक. या गायनाच्या बंदिस्त आणि विस्तीर्ण चौकटीतून बाहेर पडून ख्याल (म्हणजे) विचारपूर्वक आणि स्वैर प्रतिभायुक्त कलाकृती म्हणून आकार घेऊ लागली. यात रूपक आलापाचा भाग मूळ गाभा म्हणून घडविला गेला. थोडे सुगम संगीताकडे झुकते माप दिले गेले. हीच ख्याल-गायकी आजच्या शास्त्रीय संगीतात उत्तर हिंदुस्थानी संगीत म्हणून मान्यता पावली आहे.

## दक्षिणेतील बदल

दाक्षिणात्य राज्यांवर दीर्घ काल परकीय आक्रमण झाले नाही. परंतु तेथील संस्कृती ही परकीय प्रभावापासून दूर राहिली नाही. व्यापाराच्या निमित्ताने अनेक देशीपरदेशी धनिक व्यापारी येथील राजधानीमध्ये व्यापारासाठी येत. ते निवांत असत. त्यांच्या संगतीने अनेक सूफी कलावंतही सफर करीत. विजयानगरचा राजाश्रय मिळून त्यातील काही कलावंत येथे स्थायिकही होत. येथील कलावंतांना काही नवीन ऐकायला मिळे. मनुष्य नाविन्याचा शौकीन असतो. तेव्हा या परदेशी कलावंतांचे गाणे आपलेसे करावेसे वाटले तर नवल नाही.

आपण या काळातील एक श्रेष्ठ वाग्गेयकार व्यंकटमखी दीक्षित यांच्याविषयी विचार करू. संस्थानचे दिवाणजी गोविंद दीक्षित हे स्वतः संगीतज्ञ होते. आपल्या मुलाची संगीताची आवड जाणून त्यांनी पं. रामामात्यांकडे त्याला शिकण्यासाठी

---

सौजन्य : श्री. बाळासाहेब अरगडे,
८, मुळारोड, दीपाली अपार्टमेंट्स, पुणे ३०.

ठेवले. दाक्षिणात्य संगीतात पं. व्यंकटमखींचे नाव फार मोठे आहे. पं. व्यंकटमखींनी भारतीय रागसंगीताचे बहात्तर थाटमेलात विश्लेषण केले आहे. यावर अरबस्तानी संगीताचा परिणाम असावा काय? असा विचार करण्यासाठी येथे जागा आहे. अरबस्तानी संगीतात असलेले अठरा 'मकाम' याच गणिताने हिंदुस्थानी संगीतातील स्वर मोजून बहात्तर थाटमेल होतात.

पं. रामामात्य हे पं. व्यंकटमखींचे गुरू होते. त्यांनीही विपुल लेखन केले आहे. साधारणपणे सर्व कलावंत आपल्या गुरूच्या नावाचा आपल्या लेखनात वारंवार आवर्जून उल्लेख करतात. गुरूबद्दलचा आत्यंतिक आदर आणि विद्वत्प्रत्ययाचा भरभक्कम आधार या उल्लेखाने लेखनाला मिळतो. साधारणपणे भारतामध्ये गुरुशिष्य परंपरेची वंशावळी देण्याची प्रथा आहे. परंतु पं. रामामात्यांच्या लेखनात त्यांच्या गुरूच्या नावाचा उल्लेख नाही. हा उल्लेख का नसावा? परकीयांच्या कल्पना त्यात घेतल्या म्हणून तर हा उल्लेख टाळला नसावा? या दृष्टीने विचार केला तर बऱ्याच गोष्टींचा उलगडा होऊ शकेल.

## हेजुजी किंवा हैजाज

पं. व्यंकटमखींनी बहात्तर थाटमेलात सर्व रागांचे विश्लेषण केले आहे. यामधील सर्व मेलांची नावे संस्कृतप्रचुर आहेत. त्यात हेजुजी, हैजाज किंवा हुसेनी हे नाव विसंगत वाटते. मध्यपूर्वेतील संगीताचा परिणाम हे कारण असू शकेल. कीरवाणी सारखा राग मध्यपूर्वेतून उत्तर हिंदुस्थानी ललित संगीतात आला तर दाक्षिणात्य संगीतात त्याचा थाटमेल म्हणून अंतर्भाव झाला ही गोष्टही विचार करण्यासारखी आहे.

दाक्षिणात्य संगीतात येणारी गमक म्हणजेच सरसकट सर्व स्वरांना दिला जाणारा आंदोलन, जो त्या संगीत पद्धतीची विशेषता म्हणून सांगता येईल. कोणत्याही स्वराला दुसऱ्या कोणत्याही स्वराचा स्पर्श ( Treatment ) देतात तेव्हा ती गमक होते.

सा – सा, रे सा — ही दोन्हीही गमकेचीच उदाहरणे आहेत. हा स्पर्श आरोही किंवा अवरोही स्वरूपाचा असतो. आरोही–अवरोही स्पर्श सुटे असतील तर त्याला कण म्हणावयाचे. दोन्ही एकत्र आले की त्याला मुरकी म्हणायचे. कणापेक्षा हा स्पर्श जरा सावकाश झाला की त्याला लहक म्हणावयाचे. त्याहूनही संथ आणि घसरत जाणाऱ्या स्वरांना मींड म्हणावयाचे.

---

सौजन्य : श्री. बाळासाहेब अरगडे,
८, मुळा रोड, दीपाली अपार्टमेंट्स, पुणे ३०.

धनीधप – ही लहक झाली.

केदार रागातील – सा ऽ प, म प – ध म – हे स्वर त्या रागाची विशेष मांडणी दाखवितात.

गाणे ही समजून करण्याची क्रिया आहे. शास्त्रीय संगीतात स्मरणाचे ( Recollection ) महत्त्व फार मोठे आहे. आत्मसात करून मग गाणे आवश्यक आहे. दाक्षिणात्य संगीतात हे सर्व प्रकार आहेत. परंतु स्वरांना सर्व ठिकाणी आंदोलन देण्याच्या पद्धतीमुळे त्यातील हा विचार मागे पडतो. धनीसा – यातील नी हा स्वर अक्षराने जरी म्हटला तरी स्वरस्थानावर येत नाही. याचे कारण काय असावे ? अनेक कलावंतांजवळ याचा शोध घेतला असता त्याचे उत्तर मिळत नाही.

हे आंदोलन देण्याची पद्धत अरबी पर्शियन संगीतात आढळून येते. या पद्धतीने संपूर्ण रागाचे चलन बदलून जाते. रागांची जाण असणाऱ्या श्रोत्यांनाही ही पद्धत चक्रावून टाकते. केवळ ही एकच बाब दाक्षिणात्य संगीत संपूर्ण वेगळे आहे की काय असे भासविते. एकदा स्वरांतरे निश्चित करून रागाच्या आरोहावरोहाचे स्वरूप ठरल्यानंतर त्यातील वादीसंवादी तत्त्वानुसार चलन वेगळे व्हावयास हवे. हे दाक्षिणात्य संगीतात नाही. त्यामुळे ठहराव कोठेही घेतला तरी चालतो. हा विचार वेगळेपणाला कारणीभूत आहे.

### थोरांच्या लेखनाचा आधार

वरील निरीक्षणानंतर स्व. पं. जी. एल्. बालसुब्रह्मण्यम् यांच्या लेखातील एक उतारा उद्‌धृत केला तर तो वरील विधानांना आधार देईल असे वाटते. पं. जी. एल्. बालसुब्रह्मण्यम् हे दाक्षिणात्य संगीतज्ञ इ. स. १९५५ मधील आपल्या लेखात म्हणतात 'गमक' हा प्रकार दाक्षिणात्य संगीतात अगदी अलीकडचा आहे. गेल्या ऐंशी ते शंभर वर्षातील ही पद्धत आणि परंपरा असून ती घेणे वा न घेणे याबद्दल जाणकारांमध्ये वेगवेगळी मते आढळतात. कल्याणी रागामध्ये गांधाराला आंदोलन दिल्याने कुत्सित हसणारे बुजुर्ग मी पाहिले आहेत. त्यामुळे हल्ली दोन वेगळ्या प्रकारांनी स्वर कसे लावले जातात हे अगदी स्पष्ट होईल.

('It would seem sufficient for our present purpose to call it as the Karnatak Sampradaya or Bani. Traditions in this art and

---

सौजन्य : श्री. सुनील शहा,
'सुयोग', ३०९ शुक्रवार, पुणे २.

practice in last eighty to hundred years. Sampradaya is conditioned by the factors like time, region, standards of appreciation among Rasikas and the community of widwans. For instance I have heard veterans in field frowning upon a very popular musician years ago for rendering Gandhar in Kalyani Raga without gamaka. In violation of sampradaya it is now common knowledge how the same swaram is being rendered both ways now a days. ')

**ख्यालाचा विस्तार**

मुसलमानी आक्रमणाने उत्तर हिंदुस्थानी संगीतावर झालेले परिणाम आपण पाहिले. संगीताच्या भाषेबद्दल आक्रमक अनभिज्ञ असल्याने कलावंतांनी अभिव्यक्तीसाठी स्वरलयीचा अधिकाधिक उपयोग केला. हा बदल संगीतातील अमूर्त शक्तीचा प्रभाव समजण्यास उपयुक्त ठरला.

ख्याल गायनात रागाचे संपूर्ण रूप सादर केले जाते. विलंबित लयीच्या संगतीने स्वरांचे लहानमोठे पुंज निर्माण केले जातात. गायकाचा आवाजाचा पोत, त्याच्या भावना, सादरीकरणाच्या वेळची त्याची वृत्ती आणि श्रोत्यांशी घडणारा संवाद–मिळणारी दाद यातून हे स्वरचित्र साकार होते. प्रतिभावंत गायक त्या रागाला स्व–रूप देतो. त्यामुळे एकाच आरोहावरोहाचे दोन राग वेगळे जाणवतात. दोन स्वरही वेगळे जाणवतात. भैरव आणि कालिंगडा हे राग चलनावरून वेगळे ठरतील तसेच दरबारातील गांधार आणि काफीतील गांधार लगावातील फरकामुळे वेगळा जाणवेल. चित्रकलेत कव्हेंचरचे जे महत्त्व आहे ते ख्याल संगीतात स्वरसंगती, लगाव आणि भावनांच्या उपस्थितीला आहे. म्हणूनच दोन समर्थ गायकांचा एकच राग वेगळा वाटतो तसेच एकाच गायकाने वेगळ्या वेळी आणि वेगळ्या स्थळी गायिलेला राग भिन्न असू शकतो. ओरिएन्टल आर्टसूचे छायाप्रकाशाचे तत्त्व संगीतालाही योग्य ठरते. यामुळे संगीत ही अमूर्ताला ( Subtle ) मूर्त करणारी कला या प्रकारे पूर्णत्वाच्या ( नादब्रह्म ) जवळ जाऊ शकते. त्यासाठी वेगळ्या रचना त्या नृत्याला साजेशा करण्यात आल्या तरीही जाणकार नृत्यांगना तालाबरोबर नाचताना गायकाच्या साथीला बरोबर दाद देऊन सभेवर येऊ शकत. नृत्याचीही निबद्धता

---

सौजन्य : श्री. सुनील शहा,
' सुयोग ', ३०९ शुक्रवार, पुणे २.

त्यामुळे थोडी कमी झाली. हे संगीत नृत्याविष्काराला शोभेल असे मध्यलयीत व द्रुत लयीत बांधले जाते.

दाक्षिणात्य संगीताची नृत्यासाठी बांधणी करताना त्यातील भक्तिभाव किंवा बांधणी कमी करण्याची गरज पडली नाही. नृत्याला सुगम ठरेल असा प्रबंध गायनातील मध्यलयीतील बंदिस्त भाग तेथे कायम राहिला आहे. निबद्धता ही कलावंतांच्या आपसातील सामंजस्यासाठी आवश्यक ठरली. संपूर्ण संगीतातच त्यामुळे मध्यलयीला महत्त्व आले. गमक आणि सरगम यांनाही तीच लय सोयीची ठरली.

## तालातील साम्य आणि भेद

आवर्तनी ताल हे भारतीय संगीताचे वैशिष्ट्य आहे. दाक्षिणात्य संगीतात हे पूर्णपणाने आहे. विशिष्ट मात्रांच्या अंतराने पुन्हा पहिल्या मात्रेवर येण्याची पद्धती आणि आवर्तनाचा मध्य दाखविणारा काल ही कल्पना इतर कोठेही आढळत नाही. गणितातील शून्याची संकल्पना ज्याप्रमाणे भारतीय आहे त्याप्रमाणे तालावर्तन, सम आणि काल या संकल्पनाही फक्त भारतीय संगीतातच आढळतात. उत्तर भारतीय संगीतात प्रत्येक तालाचे बोल ठराविक आहेत. केवळ श्रवणाने तालाची कोणती मात्रा आहे हे समजू शकते. दाक्षिणात्य तालात गायकाला हाताने ताल द्यावा लागतो. केवळ ऐकून तालाच्या मात्रा समजत नाहीत.

वरील विवेचनानंतर आपल्या असे लक्षात येईल की उत्तर-दक्षिण भारतीय संगीताचा मूलस्रोत एक असल्याने त्यात मूलभूत अशी अनेक साम्यस्थळे आहेत. परकीय संगीताचा परिणाम दोन्हीही प्रकारच्या संगीतावर झालेला आहे. परंतु हा फरक वरवरचा ( Superficial ) असून सौंदर्य निर्मितीच्या प्रक्रियेतील भारतीय संगीताचे महत्त्व अनन्यसाधारण आहे.

या पूर्ण प्रक्रियेत परकीय संगीताचा परिणाम दिसत नाही तर भारतीय संगीताच्या आंतरिक विकासाचा आलेख मिळतो. परकीय संगीताचे परिणाम उत्तर हिंदुस्थानी संगीतात अजिबात दिसत नाहीत असे नाही. पण संगीताच्या मूळ गाभ्याला धक्का न लागता सौंदर्याविष्कारासाठी हे परिणाम कारणीभूत ठरले असे म्हणायला हरकत नाही.

## साथ संगत आणि लय यातील बदल

साथ संगतीची पद्धत दाक्षिणात्य संगीतात वेगळी अनुभवाला येते. गायकाने

---

सौजन्य :

सौ. सुषमा शहा,
' सुयोग ', ३०९ शुक्रवार, पुणे २.

गायिलेले आणि व्हायोलिन वादकाने वाजविलेले यात तंतोतंत अनुकरण किंवा अनुगमन नसते. गायकाचे गाणे गाऊन झाले की व्हायोलिन वादक आपली करामत दाखवितो. त्यानंतर मृदंग वादकाचा वेगळा आविष्कार दिसतो. आणि सर्वात शेवटी तिघे एकत्र येऊन गाणे संपवितात.

व्हायोलिन हे साथीचे वाद्य ही दाक्षिणात्य संगीताची एक विशेषता आहे. अशी कथा आहे की, रावण हा संगीतज्ञ होता. महान शक्तिमान रावणाने वृक्षाच्या बुंध्याला तंत बांधून तो आपल्या बाहुबलावर ताणला आणि त्यावर दुसरा तंत फिरवून त्यातून स्वरांची निर्मिती केली. बाहुलीन हे वाद्य त्यातून निर्माण झाले. ही स्वरकथा राजस्थानातही प्रचलित आहे. उत्तर हिंदुस्थानात या वाद्याचा प्रसार फारसा नाही हे लक्षात घेऊन याचा धागा मध्यपूर्वेतील संगीताशी जोडता येईल का ? वाद्य कोठून कोठे गेले याचा विचार करण्याऐवजी या साधर्म्यावर लक्ष दिले तर आपल्याला एक समान गुण आढळून येईल. वीणावादन हे भारतीय संगीताचे वैशिष्ट्य दक्षिणेत दिसून येते. पण उत्तर भारतात तरफा लावून त्याचे सतारीत झालेले रूपांतर दक्षिणेत आढळत नाही. उत्तर भारतात झालेला हा परकीय संगीताचा परिणाम सांगता येईल का ? सतार ही साथीसाठी वापरली जात नाही त्याऐवजी सारंगी हे वाद्य आढळते.

दाक्षिणात्य संगीतात प्रबंध गायनातील बंदिस्त मध्यलयीतील ढंग कायम राहिला आहे. विलंबित द्रुतलयीत बंदिशी आढळत नाहीत. संगीतातील बराच भाग हा नृत्याशी निगडित असल्यामुळे त्याला तालवैचित्र्य आणि सरगम यांची जोड देण्यात आली आहे. नृत्याबरोबर गाण्याची क्रिया होत असल्यामुळे त्याला अधिक निबद्धता आली आहे. स्वैर आलापीला वाव दिल्याने कलावंतांच्या आपसातील सामंजस्याला धक्का पोहोचतो, ही या मागची भूमिका आहे.

उत्तर हिंदुस्थानी आणि दक्षिण हिंदुस्थानी संगीतातील मूळ गाभ्याला धक्का न लागता काही बाह्य बदलांच्यामुळे ह्या संगीतपद्धती अलग भासल्या तरी त्यांचा मूळ प्रवाह एकच आहे.

---

सौजन्य : श्री. रवींद्र दुवे,
' आदित्य ' को. ऑ. हौ. सोसायटी, सर्व्हे नं. १६, प्लॉट नं. २, पुणे ४.

# १४. मराठी भावगीत गायन : एक मागोवा

— श्री गजाननराव वाटवे ( १९१७ )
१०००/६ क, नवी पेठ, प्रणव सोसायटी, पुणे–३०.

[ श्री. गजाननराव वाटवे हे नाव महाराष्ट्रातील सुगम संगीतप्रेमींना सर्वज्ञात आहे. महाराष्ट्रात हजारोंच्या उपस्थितीत मराठी भावगीताचे शेकडो कार्यक्रम यशस्वीपणे घडवून व भावगीताचा इतर प्रांतांहून वेगळा असा घाट निर्माण करून मराठी संगीतात मोलाची भर टाकण्याचे ऐतिहासिक कार्य त्यांनी केले आहे. सुरुवातीस ६–७ वर्षे शास्त्रीय संगीताचे प्रशिक्षण घेतल्यानंतर ते स्वयंस्फूर्तपणे या नूतन शैलीकडे वळले आणि त्यांनी तिचं सोनं करून टाकलं. त्यांचं अनुसरण करणारे इतर अनेक भावगीतगायक त्या ओघात निर्माण झाले आणि महाराष्ट्रात १९३८ ते ६५–७० पर्यंत ' भावगीत युग ' नांदून राहिलं. हे श्रेय वाटवे यांचं आहे. त्यांच्या भावगीतापूर्वी नाटके, ध्वनिमुद्रिका इत्यादींतून भावगीत या ना त्या रूपात अस्तित्वात असले ( उदा. ' वैशाख मास वासंतिक समय शोभला ' हे ' सौभद्र ' मधील पद मराठीमधील पहिलं भावगीत मानता येईल ) तरी मंचीय सादरीकरण म्हणून ते अस्तित्वात आले, ते श्री. गजाननरावांच्यामुळे.

तीन तीन तास हजार–हजार श्रोत्यांनी मंत्रमुग्ध स्थितीत उत्तम कवितांचं उत्तम गायन ऐकण्याचा तो परवाचा काळ म्हणजे भावगीतांचं सुवर्णयुगच. त्या कालखंडातील सांगीतिक संदर्भ, भावगीताचा जन्म व विकास, त्याची आजची स्थिती इत्यादींबद्दल त्या सुवर्णयुगाचे मानकरी श्री. वाटवे यांच्याकडून जाणून घेण्याचे महत्त्वाचे कार्य, त्यांच्याच प्रेरणेने भावगीत युगाच्या उत्तरार्धात भावगीत गायक म्हणून गाजलेले गायक **डॉ. दत्ता वाळवेकर** यांनी एक जाणकार साक्षीदाराच्या भूमिकेतून केले आणि त्यातून हा ' मुक्त संगीत–संवाद ' साकारला. ]

● वाटवे, आपण पुण्यात एकदम भावगीत गायनाला सुरुवात केलीत, का त्या आधी काही वेगळ्या उद्देशाने पुण्यात आलात ?

– १९३२ साली मी बेळगावहून निघालो तेव्हा गांधर्व महाविद्यालयाची स्थापना पं. विनायकबुवा पटवर्धन यांनी पुण्यामध्ये केली होती. याची प्रसिद्धी वर्तमानपत्रातून झाली होती. ती मी वाचून घर सोडून गाणे शिकण्याच्या उद्देशाने घरच्या लोकांची संमती न घेता पळूनच पुण्यात आलो. मूळ माझी शास्त्रोक्त गायन शिकण्याकडे ओढ होती. ज्या उद्देशाने मी गायन शिकण्यास आलो तेथे निष्कांचन म्हणून मला प्रवेश मिळाला नाही. अशा निराश मनःस्थितीत आणखी काही प्रयत्न करीत असता गोपाळ गायन समाजाच्या कै. गोविंदराव देसाई यांनी मला गायन समाजात राहण्याची आणि मोफत गाणे शिकविण्याची जबाबदारी स्वीकारली, आणि माझे गाणे शिकणे सुरू झाले. याही पूर्वी बेळगाव येथे मी कै. विष्णुबुवा उत्तुरकर यांचेकडे थोडे शास्त्रोक्त गाणे शिकलो होतो. त्याचा थोडा फायदा मिळून गोपाळ गायन समाजामध्ये दोन चार वर्षात स्वर, ताल, लय, आवश्यक तेवढे सोपे सोपे राग, त्यांच्या चिजा, हार्मोनियम वाजविणे, तालांचे ठेके स्वतः वाजविणे हे सारे मी माझ्या बुद्धीप्रमाणे आत्मसात केले. दोन चार वर्षांनंतरची आणखी पुढील ख्याल गायकीची वगैरे गायनाची तयारी करताना मला माझ्यातल्या उणिवा दिसू लागल्या, गाताना जाणवू लागल्या आणि मी मनाशी असा विचार केला की, यात मी जास्तीत जास्त किती प्रगती करू शकेन ! एखादा मोठा गवई होण्याची माझी योग्यता नाही हे माझे मीच ओळखले आणि आपल्या आवाजाच्या स्वभावधर्माप्रमाणे मी भावगीत गायन हा प्रकार आपल्यासाठी नव्याने निर्माण केला.

● आपल्या आधी या प्रकारात कोणी कामगिरी केली होती का ?

– माझ्या अगोदरच्या काळामध्ये दोन तीन गायक आणि एक दोन गायिका मराठी गाणी गात असत. त्यांच्या ध्वनिमुद्रिका ऐकूनच मी स्फूर्ती घेतली असे म्हणावयास हरकत नाही. ते गायक व गायिका म्हणजे श्री गोविंदराव जोशी, श्री. जे. एल्. रानडे, श्रीमती ज्योत्स्ना भोळे, आणि कै. केशवराव भोळे हे होते. यांनी म्हटलेल्या कविता ऐकूनच मी माझ्या स्वर–रचनेमध्ये कविता गाऊ लागलो होतो. हे त्यांचे ऋण मान्य केलेच पाहिजे.

● आयण या कलावंतांचे ऋण मान्य केलेत, हा आपल्या स्वभावातला निश्चितच

---

सौजन्य : श्री. रवींद्र दुवे,
‘ आदित्य ’ को. ऑप. हौ. सोसायटी, सर्व्हे नं. १६, प्लॉट नं. २, पुणे ४.

प्रामाणिकपणा म्हणावा लागेल. तरीपण वाटते, भावगीताचे उद्‌गाते म्हणून रसिक लोक आपल्याच नावाचा उल्लेख का करतात ?

– भावगीताचा उद्‌गाता मी आहे, असे काही लोकांचे गैरसमज आहेत. परंतु ते तितकेसे खरे नाहीत. भावगीत–गायनाशिवाय इतर काहीही करावयाचे नाही असे ठरवूनच मी भावगीत–गायन सुरू केले. या नव्या प्रकाराचे कौतुक होऊन त्याचे खूप कार्यक्रम होऊ लागले. त्यामुळे कदाचित लोकांचा हा समज झाला असावा.

● शास्त्रोक्तसंगीत, नाट्यसंगीताच्या चलतीच्या काळात आपण आपल्या नव्या गायन प्रकाराने रसिकासमोर गेल्यावर लगेच आपणाला लोकप्रियता मिळू लागली याचे कारण काय ?

–त्या कालखंडामध्ये संगीत विद्यालयांतून झटपट तयार होऊन शास्त्रोक्त गायनाच्या मैफिली करणारे जे गायक बाहेर पडत आणि लोकांच्या ऐकण्यात येत त्यातल्या बव्हंशी गायकांची गायकी ही अगदी बाळबोध वळणाची आणि काहीशी नीरस अशी असायची. ह्या गायकीला किंवा नाट्यसंगीताला त्या काळातील समाज चांगले गायक नसल्यामुळे थोडासा विटला होता. अशा वेळेला एखादे अर्थपूर्ण गाणे आपणाला ऐकायला मिळावे, अशी तहान रसिकांना लागली होती. नेमका तोच काळ माझ्या नशिबाने मला मिळाला, आणि अतिशय उत्कृष्ट कविता सुंदर सोप्या चालीमध्ये माझ्या कंठामधून लोकांच्या कानी पडू लागल्या. माझ्या लोकप्रियतेचे मोठे गमक हेच होय !

● तेव्हाचे शास्त्रीय संगीत गायक आणि आत्ताचे शास्त्रीय संगीत गायक यांच्या भावगीत गायनाकडे पाहण्याच्या दृष्टिकोणात काही बदल जाणवतो का ?

–मला तर अजूनही काही अंशी शास्त्रोक्त संगीत आवडणारांची दृष्टी तशीच गढूळ आहे असे अनुभवास येते. हा गायन प्रकार अगदी सहज रीतीने कोणीही गावा असा असून ते एक कमी प्रतीचे गाणे आहे हा दृष्टिकोण अजूनही तसाच कायम आहे.

● त्या काळातील शास्त्रीय संगीताच्या मैफिलीत तुम्हाला कधी गायचा योग आला होता का ? अशा मैफिलीतील श्रोत्यांची नेमकी प्रतिक्रिया काय असे ?

– पाच सात गायकांच्या एखाद्या मैफिलीमध्ये मला बोलावणं असेल तर मी जात

---

सौजन्य : सौ. सुहासिनी रवींद्र दुवें.
'आदित्य' को. ऑ. हौ. सोसा. सर्व्हे नं. १६, प्लॉट नं. २, पुणे ४.

असे. अशा मैफिलीत इतर गायक माझ्याकडे पाहून म्हणत, ‘ ते काय फक्त कविता म्हणणार आहेत. त्यांना प्रथम गाऊ द्या. ’ हे सारे म्हणण्यात हेटाळणीचाच सूर अधिक असे, परंतु त्याची मला मुळीच खंत नसे. आपल्याला जेवढा वेळ दिला असेल तेवढ्या वेळात एक दोन कविता मी असा गाऊन जायचो की त्यानंतर गायला बसणाऱ्या एक दोन गायकांची मी पंचाईत करून ठेवीत असे. परंतु या मैफिली ऐकायला जमलेला समाज मात्र माझी भरपूर वाहव्वा करायचा. हा जो तुम्हाला सारा काळ सांगतो आहे हा भावगीत गायन तसे लोकप्रिय व्हायच्या आधीचा व गजानन वाटवे हे नाव चिरपरिचित होण्याआधीचा म्हणजे १९३५ च्या सुमाराचा आहे.

● आपल्या गायनाच्या जडणघडणीच्या काळात आपल्यासमोर कोणकोणत्या गायकांचे आदर्श होते ?

– शास्त्रोक्त गायनाच्या आधारानेच अगदी सुरवातीला माझी गायनाची मुशाफिरी सुरू झाल्यामुळे त्यावेळच्या अतिशय चांगल्या गायकांचे माझ्यावर उत्तम संस्कार झाले. ते गायक म्हणजे कै. सुरेशबाबू माने, कै. मास्तर कृष्णराव आणि श्रीमती हिराबाई बडोदेकर हे होत. यांच्या मैफिलीचा भारदस्तपणा आणि अखेरपर्यंत वाढत जाणारी रंगत माझ्या मनावर चांगलाच परिणाम करून गेली. या साऱ्यांच्या संगीताचा प्रभाव माझ्या भावगीत गायनावर आहे, असे मला मोठ्या अभिमानाने म्हणावयाचे आहे.

● शास्त्रीय संगीताशिवाय त्यावेळी आणखी कोणकोणती करमणुकीची साधने उपलब्ध होती ? त्याचा आपणाला काही उपयोग झाला का ?

– त्या वेळची करमणुकीची साधने म्हणजे, कीर्तने, नाटके आणि शाहिरी एवढीच मर्यादित होती. या सर्व प्रकारात आत्ताच्या एकपात्री प्रयोगाशी मिळता जुळता असणारा कीर्तन हा प्रकार माझं लक्ष वेधून घेत होता. कारण त्यात उत्तम वक्तृत्व, अभिनय, संगीत या सर्वांचा समावेश एकट्या व्यक्तीत सामावलेला आढळे. माझ्यासारखा कविता म्हणणारा एक गायकसुद्धा कीर्तने ऐकावयाला जाऊन बसत असे. अतिशय सुरेख गाणारे कीर्तनकार त्यावेळी होते. श्री. काशीकरबुवा, श्री. कऱ्हाडकरबुवा, श्री. कोपरकरबुवा आणि मिरजेचे श्री. मुश्रीफ या नावाचे कीर्तनकार मी खूप

---

सौजन्य : श्री. रवींद्र दुर्वे,
‘ आदित्य ’ को. ऑ. हौ. सोसा. सर्व्हे नं. १६, प्लॉट नं. २, पुणे ४.

ऐकले. त्यांचेही संस्कार माझ्या गाण्यावर निश्चितपणे असणार.

● शास्त्रीय संगीत, नाट्यसंगीत, कीर्तन, भक्तिगीत ही गायकी श्रोत्यांसमोर असताना आपण स्वतः असे कोणते नवे प्रयोग केलेत की ज्यामुळे श्रोते आपल्या गायनाकडे आकर्षित होऊ लागले ?

– कीर्तनातून संस्कृतप्रचुर किंवा भक्तिप्रधान गाणी ऐकायला मिळत. नाटकातून बऱ्याच वेळा अतिशय भोंगळ अर्थाची गाणी ऐकावी लागत. या सर्वांच्यापेक्षा मी निराळे असे केले की नामवंत कवींच्या उत्कृष्ट कविता सोप्या सुंदर स्वरात श्रोत्यांसमोर ठेवल्या. अशा कवितांचे विषयही श्रोत्यांना आपले वाटले. मग अशी कविता रसिकांनी उचलून धरली तर त्यात वावगे काय ?

● भावगीत गायनाची वाटचाल खऱ्या अर्थानं केव्हा सुरू झाली ? आणि पुण्याबाहेरील लोकांना आपला परिचय केव्हा झाला ?

– भावगीत गायनाची वाटचाल खरे पाहता १९४० सालापासून सुरू झाली असे म्हणावे लागेल. जेव्हा माझ्या ग्रामोफोनच्या रेकॉर्डस् प्रसिद्ध होऊ लागल्या तेव्हा मी पुण्याबाहेरील लोकांनाही माहीत झालो.

● मला वाटतं त्या काळात आपले खास असे कोणी शिष्य नव्हते. आपण पाडलेला भावगीत गायनाचा पायंडा आणि समाजातील सर्व थरातून या भावगीत गायन प्रकाराबद्दलची निर्माण झालेली जिज्ञासा पूर्ण करण्याच्या उद्देशाने आणखी कोणकोणत्या नव्या गायकांचा उदय झाला ?

– जसजसा हा भावगीत गायनाचा प्रसार वाढत गेला तसतसे मला नवीन गायक भावगीत गायनासाठी मिळू लागले. त्यात प्रामुख्याने कै. गोविंद कुरवाळीकर, श्री. बबनराव नावडीकर, तुम्ही स्वतः म्हणजे श्री. दत्ता वाळवेकर, श्री. राम पेठे आणि श्री. अशोक जोगळेकर यांचा उल्लेख करावा लागेल. असे सारे गायक पुढे माझ्या नादाने गाऊ लागले.

● आम्ही बहुतेक गायकांनी त्यावेळी केवळ छंद म्हणूनच भावगीत गायन सुरू केले. पण नंतर मात्र त्याला हळूहळू व्यवसायाचे स्वरूप येऊ लागले. त्याचे नेमके कारण कोणते ?

– त्यावेळी कोणालाच अशी कल्पना नव्हती की भावगीत गायनावर आपण

---

सौजन्य : सौ. सुहासिनी रवींद्र दुर्वे,
‘आदित्य’ को. ऑ. हौ. सोसा., सर्व्हे नं. १६, प्लॉट नं २, पुणे ४.

अर्थार्जन करू शकू. केवळ छंद म्हणूनच तो प्रथम साऱ्यांनी जोपासला. नंतर गणपती उत्सवामध्ये याची लोकप्रियता शिगेला पोहोचून मग त्याला व्यवसायाचे स्वरूप प्राप्त झाले.

● आपल्या काळातील गणपती उत्सवातील कार्यक्रमांचे स्वरूप कसे असे ? आणि तेव्हा भावगीत गायनातील खास वैशिष्ट्ये कोणती होती ?

– गणपती उत्सवातून जेव्हा कार्यक्रम सुरू झाले तेव्हा रस्त्याच्या चौकाचौकात छोटे रंगमंच तयार करून कार्यक्रम होत असत आणि त्याला हजारो स्त्री-पुरुषांचा समाज श्रोता म्हणून आलेला असे. या सर्व श्रोत्यांना आकर्षित करून घेण्याजोगे आमच्या भावगीत गायनामध्ये निश्चितच काहीतरी खास वैशिष्ट्य होते. भा. रा. तांबे, बालकवी, केशवसुत, प्र. के. अत्रे, अनिल, कुसुमाग्रज अशा अनेक कवींच्या वेगवेगळ्या विषयावरील कविता श्रोत्यांना ऐकायला मिळायच्या आणि तीन चार तास केव्हा निघून गेले हे श्रोत्यांना कळायचे देखील नाही.

● वाटवे, मला एक प्रसंग आठवतोय्. सकाळचे संपादक कै. नानासाहेब परुळेकर यांचेकडे मी एक झोपडपट्टी संबंधीचा लेख घेऊन गेलो असताना तो वाचून ते मला म्हणाले, ‘ लेख ठीक आहे, पण लेखातली ही वाङ्मयीन भाषा मला चालायची नाही. कारण माझ्या सकाळमधील भाषा सामान्यातल्या सामान्य माणसालाही सहज समजली पाहिजे. ’ अगदी याच पद्धतीने आपल्या गायनामध्ये आपले शब्दोच्चार स्पष्ट असत. ज्यामुळे आपली कविता सर्वांना सहज समजावी असा आपला प्रयत्न असे आणि काही तरुण तरुणी सर्व कविता न अडखळता ऐकून लिहून घेत असत. त्याबद्दल आपण निश्चितच कौतुकास पात्र आहात. पण वाटवे, आपल्या गायनात कवितेच्या विषयाबाबतही भरपूर विविधता होती. ती कशी सांभाळलीत ?

– समाजामध्ये अशा अनेक घटना घडत असतात की ज्यामुळे माणसाचे दैनंदिन जीवन पार ढवळून निघते. उदा. भारतावरील चीनचे आक्रमण, महात्मा गांधींचा मृत्यू, एव्हरेस्ट शिखरावरील विजय, पानशेतचा प्रलय, गोवा मुक्तिसंग्राम. अशा सर्व प्रसंगावरील कविता त्या त्या वेळी माझ्याजवळ तयार असत. ‘ फार झाले दिवस आता, ’ ‘ ती पाहा बापूजींची प्राणज्योती, ’ ‘ आज जिंकिला गौरीशंकर, ’ ‘ निरांजन पडले तबकात, ’ ‘ हीच राघवा हीच पैंजणे, ’ ‘ रामाला ग चंद्र हवा, ’ ‘ काका मला वाचवा, ’ ‘ गर्जा जयजयकार ’ अशा अनेक विषयांवरील गाजलेल्या

---

सौजन्य : सौ. सुहासिनी रवींद्र दुर्वे,
‘ आदित्य ’ को. ऑ. हौ. सोसा., सर्वे नं. १६, प्लॉट नं. २, पुणे ४.

कविता आमच्या भावगीत गायनात असायच्या, आणि म्हणूनच हजारोंनी श्रोतृ-समाज आमच्याकडे खेचला जायचा. काही वर्षे पुण्यातील सर्व गणपती उत्सव भावगीत गायनानीच व्यापून टाकला होता.

● जुन्या काळच्या भावगीतामध्ये अगदी मोजकीच वाद्ये वापरून स्पष्ट शब्दोच्चाराने कवितेचा अर्थ श्रोत्यांपर्यंत पोहोचविण्याचा प्रयत्न असे. मग सध्याच्या काळातील श्री. यशवंत देव, श्री हृदयनाथ मंगेशकर, श्री. श्रीनिवास खळे अशांसारख्या संगीतकारांनी बदलत्या काळाला सामोरे जाऊन केलेल्या संगीत-रचना या गुणात्मक दृष्ट्या सर्व निकष कायम ठेऊनही अधिक लोकप्रिय होण्याचे कारण काय ?

—या सर्व संगीतकारांची लोकप्रिय झालेली गाणी ही भारतीय संगीताचा आधार घेऊनच रचलेली आढळतात. प्रत्यक्ष गायक हा काही कॉर्डस गात नसतो, म्हणजे पाश्चिमात्य संगीताचा आधार फक्त वाद्यवृंदासाठी केलेला आढळतो. हे दोन्हींचे मिश्रण आधुनिक रसिकांना आकर्षित करते. आणि हे योग्यच होय. आपण केलेल्या प्रयत्नापेक्षा पुढील लोकांनी केलेले नवे प्रयोग हे नेहमीच प्रगत असतात.

● वाटवे, मला इथे आपल्या लोकप्रियतेचे गमक म्हणून आणखी एका गोष्टीचा उल्लेख करावयाचा आहे. आयत्यावेळी आपण कार्यक्रमातील केलेली गाण्यांची निवड. समोरच्या विविध श्रोत्यांचा अंदाज घेऊन आपण गीतांची निवड करता. कै. गोविंद कुरवाळीकर यांच्यासाठी आपण सर्वांनी एकत्र येऊन भावगीत गायनाचा एक कार्यक्रम केला होता. त्या कार्यक्रमात कै. वसंत प्रभूही सहभागी झाले होते. त्यावेळी सर्वांनी गायलेल्या कवितात आपण एकच म्हटलेली भा. रा. तांबे यांची कविता ‘ कळा ज्या लागल्या जीवा ’ हिने सर्वांचेच हृदय हेलावून टाकले होते. म्हणजेच वाङमयीन मूल्य अधिक असलेल्या कवितांचाही समावेश आपल्या गायनात होता. किंबहुना अशा कविता गायल्यानंतरच अधिक अर्थवाही झाल्या होत्या. कविवर्य माधव ज्युलियन यांनी त्यांची ‘ आई ’ ही कविता आपल्या तोंडून ऐकल्यावर ते म्हणाले होते, ‘ माझी आई ही कविता इतकी चांगली आहे हे आज मला कळालं ! ’ एकीकडे प्रत्यक्ष कवीचे मत असे असले तरी अलीकडे अशा उत्तम कविता गायनाबाबत काही तथाकथित टीकाकार अगदी टोकाची भूमिका घेऊन, मैफिलीचा तिळमात्र अनुभव नसताना कोणकोणते भोंगळ विचार मांडतात त्यासंबंधी आपले स्पष्ट मत सांगा !

— ‘ गानवर्धन ’ च्या या ग्रंथात मला लेख लिहिण्यास प्रवृत्त करणारे श्री. श्रीरंग

सौजन्य :

सौ. सुहासिनी रवींद्र दुर्वे,
‘ आदित्य ’ को. ऑ. हौ. सोसा. सर्व्हे नं. १६, प्लॉट नं. २, पुणे ४.

संगोराम यांचेच असे चमत्कारिक मत आहे की, चांगली कविता भावगीत म्हणून गायलीच जाऊ नये ती फक्त वाचावी. त्यांना प्रामाणिकपणे असे वाटते की, कोणत्याही गाण्याचे फक्त पहिले दोन चरणच लोक ऐकतात आणि पुढे फक्त सुरावटीवरच ती कविता ऐकतात. त्याला ते एक मजेदार उदाहरण देतात. 'माता न तू वैरिणी' या गीतरामायणातील कवितेच्या फक्त पहिल्या दोनच ओळी कळालेल्या असतात. पुढचे शब्द ते ऐकत नसतात, असे त्यांचे म्हणणे. माझा अनुभव असा नाही. दहा दहा कडव्यांच्या कविता लोक अर्थ न समजता ऐकत असतील असे म्हणणे हा त्यांच्यावर अन्याय केल्यासारखे होईल. अशा मोठ्या, अधिक अंतऱ्यांच्या कविता गाताना गायक जर मधेच एखादी ओळ विसरला तर पुढे बसलेला श्रोताच त्यांना पुढची ओळ सांगत असे. तेव्हा असा हा मर्मज्ञ श्रोता फक्त पहिल्या दोन ओळी ऐकतो व पुढील कविता ऐकत नाही असे म्हणणे कितपत योग्य होईल?

● आपले भावगीत गायन फक्त सामान्य लोकांमध्येच लोकप्रिय होते का?

– माझे गायन फक्त सामान्यांमध्येच लोकप्रिय होते असे नाही तर मोठमोठे साहित्यिक, गवई, कवींमध्येही माझ्या भावगीत गायनाची ओढ होती. कै. सुरेशबाबू माने, कै. सी. रामचंद्र, कै. वसंतराव देशपांडे, श्री. सुधीर फडके, पं. कुमार गंधर्व, कै. न. चिं. केळकर, कै. ना. सी फडके, कै. वा. म. जोशी, कै. प्र. के. अत्रे, श्री. कुसुमाग्रज, कै. यशवंत, कै. मायदेव, कै. अनिल, श्री. दत्तोपंत देशपांडे, श्री. आप्पा जळगावकर, श्रीमती रोहिणी भाटे, श्री. प्रभाकर जठार, श्री. वामनराव देशपांडे या सर्वांनी समोर बसून माझे गाणे ऐकून माझ्या गायनाची प्रशंसा केली आहे.

● मराठी भावगीताच्या वाटचालीत प्रथम कवींच्या शब्दामुळे बदलत गेलेले प्रवाह आणि नंतर संगीतकारांच्या रचनेमुळे बदलत गेलेले प्रवाह या दोहोंमध्ये जड पारडे कोणाचे होते असे वाटते? ( गायक हा दोहोंमध्ये अंतर्भूत धरून )

– प्रवाह हा शब्द जर प्रमुख धरला तर संगीतकारांच्या नवनवीन प्रयोगामुळे प्रवाह बदलला असे म्हणावे लागते, आणि म्हणूनच एखादी पूर्वी अगदी सुरेख गायली गेलेली कविता या नवीन प्रवाहामध्ये भरडून निघते. संगीतामुळेच हा प्रवाह बदलला असे ठाम म्हणावेसे वाटते.

● शास्त्रोक्त गायनाशिवाय एकट्याने तीन तास भावगीत गायनाचा कार्यक्रम करणे आता अशक्य कोटीतील का झाले आहे असं वाटतं? या बद्दल आपली

सौजन्य : सौ. सुहासिनी रवींद्र दुर्वे,
'आदित्य' को. ऑ. हौ. सोसा., सर्व्हे नं. १६, प्लॉट नं. २, पुणे ४.

प्रतिक्रिया ?

– आमच्या वेळची भावगीत गायनाची पद्धती आता बदलली. एकट्याने तीन तास कार्यक्रम करणे हेही कालबाह्य झाले. आता तितक्या कुवतीचे गायकही राहिले नाहीत. यातूनच वेगवेगळे संगीत–संघ ( पार्टी ) निर्माण झाले. अशा कार्यक्रमात पूर्वीच्या गायकांनी, कवींनी लोकप्रिय करून ठेवलेलीच गीते, आणि काही संगीत-कारांनी श्रीमती आशाबाई, श्रीमती लताबाई यांचेकडून गाऊन घेतलेली सिनेमातील गाणी गायली जातात. म्हणजे फक्त पूर्वीच्या गायकांचे अनुकरण केले जाते.

● मग वाटवे, आपल्या या भावगीतगायन प्रकारामध्ये नंतर अनेक गायक गायिकांनी भाग घेतल्यानंतरही या प्रकाराला अचानक ओहोटी लागण्याचं कारण काय ?

– याचं उत्तर अगदी सरळ सोपे आहे. बाजारात कोणतीही वस्तू मुबलक प्रमाणात उपलब्ध झाली की त्याचे मोल कमी होते. याच न्यायाने ज्याला षड्ज, पंचम माहित नाही असे गायक वाद्यवृंदाचा उपयोग करून आपले बेसूर गाणे त्यात लपवून कार्यक्रम करू लागले; मग त्याची परिणती काय होणार ? सुमार दर्जाची कविता, कुठे काय गावे याचे तारतम्य न ठेवता सामान्य गाणाऱ्या स्त्री–गायिकेला बरोबर घेऊन कार्यक्रम सुरू झाले आणि साऱ्याचाच दर्जा घसरला. याशिवाय संगीतामध्ये कोणताही एक नवीन प्रवाह सुरू झाला की त्याचा मूळ उद्गाता व त्याला अनुसर-णारे असा पाच पंचवीसांचा संच तयार होतो. पुढे मूळ गायक आणि त्याचे अनुयायी त्यांच्यात खूप तफावत पडत जाते. उदाहरणच द्यायचे तर बालगंधर्वांची गायकी गाणारे गंधर्वांच्या नंतर बोटावर मोजण्याजोगेच आढळतील ! श्री. सुधीर फडके यांचे गीतरामायण लोकप्रिय झाल्यावर तितकेच कसदार गाणारे– किती निर्माण झाले ? याच न्यायाने माझ्यानंतर कवितेशी तद्रूप होणारा गायक झाला नाही, असे मला वाटते.

● भावगीताच्या संगीतकाराने बदलत्या काळामध्ये बदलले पाहिजे. स्वतःची संगीत शैली आणि सादरीकरणातील बदलते] तंत्र याचा नाक न मुरडता कुठे तरी मेळ घातला पाहिजे. तुमच्या पिढीतील तुमच्यासह किती संगीतकारांनी अशा बदलत्या काळाला सामोरे जाण्याचा प्रयत्न केला ? आणि तो कसा ?

– आमच्या वेळच्या संगीतकारांनी आपल्यामध्ये बिलकुल बदल केला नाही. प्रत्यक्ष

---

सौजन्य : सौ. सुहासिनी रवींद्र दुर्वे,
‘ आदित्य ’ को. ऑ. हौ. सोसा., सर्व्हे नं. १६, प्लॉट नं. २. पुणे ४.

माझे मत विचाराल तर मला मुळीच बदलावेसे वाटत नाही. आमच्या काळी जी वाद्ये आमच्या हाती होती, त्याला साजेसेच संगीत व स्वररचना आमच्या हातून निर्माण झाल्या. ही पाश्चिमात्य संगीत वाद्ये आणि हे संगीत अगदी अलीकडेच लोकांना भुरळ पाडू लागले आहे. आमच्या उमेदीच्या काळात ही वाद्ये आमच्या हाती आली असली तर आम्हीही असेच काही चांगले प्रयोग केले असते. हे स्पष्ट-पणे कबूल करताना आम्ही जे केले त्याचा अभिमान मी सोडलेला नाही. त्या त्या काळाप्रमाणे आम्ही जे केले ते चांगलेच होते. एक गोष्ट अपाण लक्षात घ्या. आम्ही साधेपणानी केलेली गीते तीस–चाळीस वर्षे लोकांच्या मनात बाण घुसल्याप्रमाणे रूतून बसली आहेत. अशा आधुनिक काळातील किती गाण्यांचा उल्लेख करता येईल? अगदी हाताच्या बोटावर मोजण्याइतकीच गाणी असतील. या सर्वांच्या पाठीमागचे कारण कवितेचा कस कमी झाला आहे, असे मला वाटते. गझल म्हटला की तीच एक विदारक भावना, ग्रामीण गीत म्हटले की तेच ते शब्द, लावणीला तर जवळ जवळ त्याच त्या चाली. आधुनिक संगीत म्हणजे नुसता हैदोस धुडाच! मग यात हृदयाला भिडणारे काय आहे? एखादेच गीत– ‘ श्रावणात घन निळा बरसला ’ लक्षात राहते.

● सध्याच्या पिढीत लोकप्रिय असणाऱ्या संगीतकारांच्या रचनेमागे जुन्या पिढीतील गायकांच्या अनेक चिजा, अनेक स्वररचना, संगीतविषयक अनेक कल्पना दड-लेल्या असतात. तसे असण्यास हरकतही नाही. पण तुमच्यासारख्या या क्षेत्रातील अनुभवी संगीतकाराने या आधुनिक काळात नव्या स्वररचना करताना स्वतःच्याच जुन्या गाजलेल्या स्वररचना आधुनिक प्रकारे पुन्हा रचण्याचा प्रयत्न केला का?

– आपण म्हणता तसा एक नवीन प्रयत्न आम्ही लोकप्रिय केलेल्या ‘ गर्जा जय-जयकार ’ या कवितेच्या बाबतीत हल्ली दूरदर्शनवर ऐकायला मिळतो. ‘ गर्जा जय-जयकार ’ हे एक सुरेख स्फूर्तीदायी काव्य या लॅटिन अमेरिकन वाद्यांच्या साहयाने एका तरुण संगीत दिग्दर्शकाने सादर केले आहे. हे गीत रवीन्द्र साठे, उत्तरा केळकर या गुणी कलाकारांनी गायले आहे. ही कविता ऐकल्यावर माझ्यावर कोणताही परिणाम घडला नाही. मग जुन्या गाजलेल्या कवितांची पुन्हा मोडतोड करून नव्या साच्यातील तंत्रात तिला अडकविण्याचा खटाटोप हा व्यर्थच म्हणावा लागेल!

● बदलत्या काळानुसार मराठी भावगीतांच्या सादरीकरणात झालेले आधुनिक बदल बाजूला ठेवता तुमच्या जमान्यातील भावगीत सध्याच्या पिढीतील श्रोत्यांना आवड-

---

सौजन्य : श्री. आमोद रवींद्र दुर्वे,
‘ आदित्य ’ को. ऑ. हौ. सोसा., सर्व्हे नं. १६, प्लॉट नं. २, पुणे ४.

णारे नव्या प्रकारचे भावगीत यात गुणात्मकरीत्या ( फक्त गुणात्मकच ) काय फरक आहे ?

– गुणात्मक दृष्टीने दोन्ही कविता म्हणून जवळ जवळ सारख्याच असतील, परंतु संगीतकार आणि गायक गायिका यांची तुलना केल्यास आताची भावगीतं जास्त श्रेष्ठ आहेत असे स्पष्ट म्हणावेसे वाटते; परंतु ह्या गुणांच्या बरोबर सर्व गायक गायिकांना व संगीतकारांना भावनात्मक गाणे आणि कविता समजली असती तर हीच भावगीते आणखी वरच्या थराला पोहोचली असती. आमच्या वेळची भावगीते म्हणजे पठडीची नुकती सुरुवात होती. त्याच्यामध्ये अजून नव्या नव्या प्रयोगांची भर पडायची होती, आणि म्हणूनच ते भावगीत फक्त भावनेच्या स्पर्शाने गाऊनही रसिकांच्या हृदयाचा ठाव घेत असे. एखादा कलाकार आपली कलाकृती रंगविण्यासाठी तिला खूप नटवितो, शृंगारतो आणि शेवटी तिचा मूळ आत्माच सापडेनासा होतो. जसे एखाद्या लग्नाच्या वरातीमध्ये मोटारीला रथाचे स्वरूप प्राप्त झालेले असते, त्यावर दिव्यांची जोरदार रोषणाई केलेली आढळते, बरोबर असणाऱ्या ध्वनिक्षेपकावर आणि बँडवर चांगली गाणी वाजत असतात. या सगळ्या जल्लोषात बिचारे वधु–वर मात्र गाडीत कुठे तरी सांदी–कोपऱ्यात बसलेले आढळतात. असे काहीसे या नव्या प्रकारच्या भावगीतांच्या बाबतीत घडले आहे.

● गेल्या तीस–चाळीस वर्षांच्या कालखंडात मराठी भावगीताला त्या त्या संगीतकारांनी दिलेली प्रमुख योगदाने कोणती ?

– माझ्या पिढीने कविता रुजविण्याचे काम केले. समाजाच्या खालच्या थरापर्यंत कविता ऐकण्याची आवड माझ्यावेळच्या कलाकारांनी केली आणि याच्या पुढील प्रगत टप्पा म्हणजे श्री. सुधीर फडके यांचे कार्य. तसे सुधीर फडके हे आमच्याच घराण्यातले. हे घराणे बदलले ते श्री. यशवंत देव, श्री. श्रीनिवास खळे, श्री. हृदयनाथ मंगेशकर यांनी. वाद्यवृंदाच्या बाबतीतही नवीन नवीन प्रयोग, हेही या संगीतकारांचे एक योगदानच होय. जेव्हा संगीतकार खूप रचना करतो तेव्हा त्याच्याही संगीत रचनेमध्ये तोच तोपणा येतो. हे सर्वांच्याच बाबतीत अटळ आहे. मला असे वाटते की, आता ही संगीतकारांची नवी पिढीही काहीतरी नवे शोधण्याच्या मागे आहे. मला येथे नोंद करायला आनंद होतो की त्यांनाही आता आपल्या रचना सोप्या कराव्यात असे वाटू लागले आहे.

● मराठी भावगीतांतील नव्या प्रयोगांना श्रोत्यांपुढे आणण्यामध्ये माध्यमाचा अभाव

---

सौजन्य : श्री. आमोद रवींद्र दुर्वे,
' आदित्य ' को. ऑ. हौ. सोसा., सर्व्हे नं. १६, प्लॉट नं. २, पुणे ४.

जाणवतो, असे आपणास वाटते काय ? संपूर्ण नवीन कार्यक्रमाला श्रोता येईलच असे वाटत नाही, याबद्दल आपले मत काय ? यावर कोणता उपाय सुचवाल ?

— अजूनसुद्धा वाटवे गायला बसले की रसिकांना ‘ राधे तुझा ’, ‘ वारा फोफावला ’ हीच गीते ऐकायची असतात. म्हणजे मलासुद्धा, मी सारखा नवीन संगीतरचना करीत असूनही नवीन उत्साहाने उचलून धरले जात नाही. ‘ चैत्रबन ’, ‘ आनंद-घन ’, ‘ स्वरमुग्धा ’ हे सारे कार्यक्रम आपल्या डोळ्यांसमोर आहेतच. म्हणजे जुने ऐकण्याचा हा जो छंद आहे याचा दोष काहीसा रसिकांकडेच येत नाही काय ? थिएटरमध्ये तिकिटे लावून नवीन रचना गाण्याचे ज्यांनी प्रयत्न केले ते अयशस्वीच झालेत असे आपण पाहतो. स्वरमुग्धा, स्वरानंदसारख्या चांगल्या गुणी कलावंतांचा संच असलेल्या संस्थांना मी अनेक वर्षे असे सुचवितो आहे की साऱ्या जुन्या नव्या संगीतकारांच्या रचना प्रत्येकी दोन गीते याप्रमाणे वीस गीते जमवा आणि त्याचा खूप कसोशीने मेहनत करून एक कार्यक्रम सादर करा. परंतु कोणी मनावर घेत नाही. याचे व्यवसाय राजकारण हेच उत्तर होय ! एखादी नवीन गोष्ट जेव्हा सादर करायची तेव्हा अशा प्रयोगांचा मारा वारंवार श्रोत्यांवर करायलाच हवा. मग असे प्रयत्न आताच्या या धावत्या युगामध्ये करायला कुणाला वेळ आहे ?

● तुमच्या कारकीर्दीमध्ये तुम्ही गायक किती आणि संगीत दिग्दर्शक किती होतात ?

— एकंदरीत माझ्या कलेचे क्षेत्र थोडेसे मर्यादित आहे. ग्रामोफोन रेकॉर्ड्स व रेडिओ याखेरीज माझ्या संगीत रचना चित्रपट किंवा नाटकात कधीच गायल्या गेल्या नाहीत. माझ्या मते संगीत दिग्दर्शक तो की जो वातावरण निर्मितीसाठी संगीताचा उपयोग करतो. मग ते दुःखदायक वातावरण असो, स्फूर्तीदायक असो की सामाजिक उद्रेक दर्शविणारे असो. हे सारे जो आपल्या संगीतातून निर्माण करू शकतो तो संगीतदिग्दर्शक असे मला वाटते. अशा तऱ्हेचे काम मी कुठे केले आहे ?

● वाटवे, चित्रपटातील संवाद अधिक परिणामकारक वाटण्यासाठी पार्श्वभूमीवर जे संगीत खंड वाजतात तसे संगीतखंड आपण केले नसले तरी अनेक रसांचा परिपोष असलेल्या तुमच्या अनेक कविता आम्ही गायिल्या आहेत. उदा. गर्जा जयजयकार ( स्फूर्ती ), रानात सांग ( शृंगार ), काका मला वाचवा ( कारुण्य ) अशा कितीतरी कवितांचा उल्लेख करता येईल.

— होय. मी अशा काही रचना केल्या खरे आणि त्याला गोविंद कुरवाळीकर,

---

सौजन्य : श्री. आमोद रवींद्र दुर्वे,
‘ आदित्य ’ को. ऑ. हौ. सोसा., सर्व्हे नं. १६, प्लॉ. नं. २. पुणे ४.

बबनराव नावडीकर, माणिक वर्मा, मालती पांडे, मोहनतारा अजिंक्य, कुमुदिनी पेडणेकर, सरोज वेलिंगकर आणि सुमन माटे या कलाकारांनी चांगला न्याय दिला. पण एवढ्या नुसत्या मर्यादित कामाने मी संगीत दिग्दर्शक ठरू शकत नाही. म्हणजे आपणास असे म्हणता येईल की, मी ७५ टक्के गायक आणि २५ टक्के संगीत दिग्दर्शक आहे. सुधीर फडके, वसंत पवार, राम कदम, हृदयनाथ मंगेशकर या सर्वांच्या हाती चित्रपट व नाट्यक्षेत्र ही साधने असल्यामुळे अनेक प्रयोग करून त्यांना लोकप्रियता मिळविता आली. ही साधने माझ्या हाती नसल्यामुळे अशा तऱ्हेचे काम करण्याकडे माझा कल असणे शक्यच नव्हते. काही लॅटिन अमेरिकन वाद्ये मी पाहिली, पण त्याचा उपयोग कसा करतात हेसुद्धा माझ्या ध्यानी येत नाही. इतका मी त्या क्षेत्रात अनभिज्ञ आहे. मी माझ्या संगीतात कुठेही कॉर्डस्‌चा वापर केलेला नाही. भारतीय संगीताला अनुसरूनच जशा रचना करता आल्या तशा मी केल्या व भाग्य असे की त्यातील काही लोकप्रिय झाल्या.

● अलीकडे वाद्यवृंदाच्या साथीत गायक ध्वनिमुद्रिकेबरहुकूम गाण्याचं अनुकरण करताना आढळतो. पण स्वतः हातात हार्मोनियम घेऊन गाणारा गायक आढळत नाही. याबाबत आपले मत काय आहे ?

—स्वतःचे हातात हार्मोनियमची साथ असल्याशिवाय भावगीत गायक परिपूर्ण होऊ शकत नाही असे माझे ठाम मत आहे. भावगीतांच्या स्वररचना दुसऱ्या वादकाच्या हातात गेल्यास तो लगेच त्याची साथ करू शकत नाही. शास्त्रीय संगीताप्रमाणे येथे एखादी ओळ नंतर वाजवून चालत नाही. तसेच या सुगम गायनामध्ये निरनिराळ्या थाटांचा वापर मोठ्या कौशल्याने केलेला असतो आणि ती स्वररचना फक्त स्वतः गायकच हार्मोनियमवर नेमक्या वेळी वाजवू शकतो. म्हणूनच हार्मोनियम ही भावगीत गायकाच्या हाती असणे अत्यंत आवश्यक आहे.

सुप्रसिद्ध गझल गायिका बेगम अख्तर याही स्वतः हार्मोनियम हाती घेत असत. आताचे सर्व लोकप्रिय गझल गायक-गायिकाही आपल्या हातीच हार्मोनियम ठेवतात. मी स्वतः, श्री. सुधीर फडके, श्री. यशवंत देव, श्री. दशरथ पुजारी, श्री. दत्ता डावजेकर, श्री. हृदयनाथ मंगेशकर हे सारे स्वतः हार्मोनियमचा वापर करतात. स्वररचना करण्यासही हार्मोनियम हाती असण्याचा अतिशय चांगला उपयोग होतो. सुगम संगीत गाणाऱ्या गायिकांच्यामध्ये सौ. प्रमिला दातार या एकच स्त्री गायिका हार्मोनियम हातात घेऊन गाताना आढळतात.

---

सौजन्य : श्री. मनोज नीळकंठ डोंगरे,
'आदित्य' को. ऑ. हौ. सोसा., सर्व्हे नं. १६, प्लॉट नं. २, पुणे ४.

● आता पुन्हा भावगीताला चांगले दिवस येतील असे वाटते का ?

–माणसाला सदैव नावीन्याची हौस असते. तेव्हा आता हा प्रश्नच उपस्थित होऊ शकत नाही. एकेकाळी गंधर्वांची गायकी अतिशय लोकप्रिय होती. तितक्या उंच स्तरावर दुसरी गायकी पोचूच शकत नाही. गीतरामायणासारखे काव्य–संगीत ग. दि. माडगूळकर, सुधीर फडकेही पुन्हा सादर करू शकले नाहीत. माडगूळकरांनी गीतगोपाल लिहून मोठ्या संगीतकाराकडे दिले. ते चांगल्या वाद्यवृंदासह सादर झाले. पण त्याला गीतरामायणाची लोकप्रियता लाभली नाही. पुढे गीतरामायण गाणारे अनेक स्त्री-पुरुष गायक पुढे आले पण त्यात फडके कुठे आढळले नाहीत. अशा गायकांची कुवतच कमी पडते आणि याचा परिणाम त्या गायकीला भोगावा लागून ती मागे पडते.

अलीकडच्या गायकांना मैफिलीचा फड जिंकण्यासाठी भावगीत, नाट्यगीत, गझल हे सर्व प्रकार गायला येणे जरुरीचे वाटते. अशा नशेमुळे त्या गायकाची नक्की निष्ठा कुठे आहे हेच कळत नाही. या सर्व प्रकारात मुक्त संचार करणारा गायक विरळाच ! यामुळेच आता भावगीत गायन हा प्रकार एकट्या दुकट्याने जपण्याचा राहिलेला नाही. म्हणून भावगीत पुन्हा नावारूपाला आले नाही तरी आता मला बिलकूल वाईट वाटत नाही. आणि त्याची खंतही बाळगण्याचे कारण नाही.

एक श्रोता आणि एक गायक या दोन्ही दृष्टिकोणातून आपल्यासमोर जे नवीन संगीत-प्रवाह येतील त्याला रसज्ञतेने सामोरे जाणे हेच अतिशय खिलाडूपणाचे आहे, असे मला वाटते.

---

सौजन्य : श्री. मनोज नीळकंठ डोंगरे,
'आदित्य' को. ऑ. हौ. सोसा., सर्व्हे नं. १६, प्लॉट नं. २, पुणे ४.

# १५. संगीत शिक्षण— स्थिती आणि अपेक्षा

**डॉ. विद्याधर व्यास ( १९४४ )**
१४८, ' व्यास भुवन ' हिंदू कॉलनी, दादर ( मुंबई )–१४.

[ डॉ. विद्याधर उर्फ अतुल व्यास ( एम्. ए., डॉक्टर इन म्यूझिक ) यांना त्यांचे वडील पं. नारायणराव व्यास– पं. विष्णु दिगंबरांचे शिष्य– यांच्या निकटतम मार्गदर्शनातून संगीतकलेचे प्रशिक्षण मिळाले आणि मूळचा मधुर आवाज, देखणं व्यक्तित्व, तल्लख बुध्दी यांच्या योगानं त्यांनी लहान वयातच मैफली गायक आणि संगीताचा प्राध्यापक म्हणून मान्यता मिळवली. व्यक्तित्वसंपन्नतेमुळे काही काळ ते संगीत रंग-भूमीवरही वावरले, परंतु त्यांचं मुख्य करीअर संगीत हेच ठरलं. विविध संगीत संमेलने वगैरेमधून गायन, अध्यापन, संशोधन, लेखन, प्रात्यक्षिकांसह भाषणे, आकाशवाणी, दूरदर्शनवर कार्यक्रम इत्यादी अंगोपांगांनी ते संगीताची सेवा अथक उत्साहाने करीत आहेत. संगीत संशोधनासाठी त्यांना ' Indian Council of Social Science Research, Delhi ' कडून शिष्यवृत्तीही मिळाली आहे. जयपूरच्या संगीत विद्यालयात बारा वर्षे प्राचार्य म्हणून काम केल्यानंतर सध्या ते मुंबई विद्यापीठाच्या संगीत विभागाचे प्रमुख म्हणून कार्य करीत आहेत.

प्रस्तुत लेखाचा विषय हा डॉ. विद्याधर व्यास यांच्या नित्य अनुभूतीचा असल्यामुळे त्यांनी या ठिकाणी संगीत शिक्षणाचा ऐतिहासिक आढावा, वर्तमान स्थिती आणि भविष्यकाळातील गरजा यावर साधक-बाधक रीतीने व निर्णायक शैलीने आपले विचार मांडले आहेत. आज उच्च दर्जाचे रियाजी कलाकार का निपजत नाहीत याची त्यांनी केलेली मीमांसा सर्वांना पटणारी आहे. ]

मानवी जीवनाचा महत्त्वाचा भाग शिक्षणाने व्यापलेला असतो. जीवनाच्या गरजा जसजशा बदलत जातात तसतसे शिक्षणाचे स्वरूपही बदलत जाते. शिक्षणाचे महत्त्व, त्याची आवश्यकता, त्याची तत्त्वे, मूल्ये जरी सार्वकालिक आणि सर्वमान्य असली तरी त्याचे स्वरूप बदलत्या कालानुसार आणि बदलत्या सामाजिक आणि व्यक्तिगत गरजांनुसार बदलत जाते आणि तसे ते बदलत जाणे आवश्यकही असते. असे जर झाले नाही तर फार मोठा सामाजिक व वैचारिक विरोधाभास निर्माण होतो. जरी असा विरोधाभास आणि कुंठा समाजात फार काळ टिकणे शक्य नसले तरी अशा विरोधाभासाच्या काळात समाजात एका संपूर्ण पिढीचेही फार मोठे असे शैक्षणिक नुकसान होऊ शकते. स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतरच्या काळात महाराष्ट्रात याचा कटू अनुभव आला आहेच. शिक्षण हे समाजाचे फार मोठे आणि शाश्वत अशा स्वरूपाचे धन आहे आणि याचा दर्जा, प्रत आणि गुणवत्ता जेवढी चांगली तेवढा तो समाज अधिक प्रगत असे समीकरण मांडायला मुळीच हरकत नाही.

संगीत शिक्षणासंबंधी आज विचार करत असता असे जाणवते की यासंबंधीच्या आजच्या सामाजिक गरजा आणि प्रचलित संगीत शिक्षण पद्धती यांचा तालमेल सुटत चालला आहे आणि वर उल्लेख केलेली विरोधाभासाची शैक्षणिक स्थिती उत्पन्न होत चालली आहे.

संगीत शिक्षण पद्धतीच्या इतिहासाचे जर आपल्याला सिंहावलोकन करावयाचे असेल तर आपल्याला भारतीय शिक्षण पद्धतीच्या इतिहासाचा विचार करावा लागेल, आणि ही पद्धती प्रामुख्याने आश्रमीय शिक्षण पद्धती होती. शिक्षण देण्याचे काम हे ऋषी मुनींचे असे आणि अशा ऋषी मुनींचा आपापला असा आश्रम असे. गुरूगृही म्हणजे अशा आश्रमात काही वर्षे राहून, गुरूची सेवा करून विद्यार्थ्यास विद्यार्जन करावे लागत असे. विद्यार्थी राजपुत्र असो वा सामान्य पौर ( नागरिक ) पुत्र असो, आश्रमात सर्वांचा दर्जा सारखाच असे आणि तो म्हणजे विद्यार्थी दर्जा. पुराण-कालीन, इतिहासकालीन प्रसिद्ध ऋषींच्या आश्रमांचे उल्लेख आपल्याला जागोजागी सापडतात. संगीत शिक्षणाच्या बाबतीत हीच पद्धत गुरु–शिष्य पद्धती ( परंपरा ) म्हणून ओळखली जाते. संगीत ही प्रयोगशील आणि प्रयोगजीवी अशी कला आहे आणि या कलेचे माध्यम ध्वनीनाद हे आहे जो श्रवणबोधी असतो, म्हणून या विद्येला श्रवणविद्या म्हणून संबोधले जाते. अर्थात संगीतशिक्षण हे सर्वच प्रयोगाद्वारे केले

---

सौजन्य : श्री. मनोज नीळकंठ डोंगरे,
‘ आदित्य ’ को. ऑ. हौ. सोसा., सर्व्हे नं. १६, प्लॉट नं. २, पुणे ४.

जाई आणि श्रवणानेच ग्रहण केले जाई. अशा या गुरूशिष्य श्रवण परंपरेचा इतिहास संगीत शिक्षण पद्धतीचा आहे. संगीताच्या इतिहासाच्या वेगवेगळ्या टप्प्यावर आपल्याला संगीतावरील लेखन ग्रंथ सामग्री आढळते. पण ही वर्णनात्मक लेखन–सामग्री आहे. आज ज्याप्रमाणे आपण संगीत— राग, बंदिश, ताल, आलाप, ताना, मुखडे, कायदे इत्यादि– स्वरलिपी लेखनाच्या साहाय्याने शब्द व लेखबद्ध करू शकतो, अशा प्रकारची कोणतीही पद्धत अर्वाचीन कालापर्यंत अस्तित्वात नव्हती. सर्व संगीत श्रवणाने शिकून, स्मरणाने संग्रहित करून, प्रत्यक्ष प्रयोगाने शिकविले जात असे.

पूर्वापर चालत आलेल्या या गुरुशिष्य परंपरेच्या संगीत शिक्षण पद्धतीस अवकळा येऊ लागली ती मुसलमानी अमदानीच्या उत्तरार्धात. काही सन्मान्य अपवाद वगळता मुसल्मानी शासक हे संगीतप्रेमी असे फारसे नव्हतेच. कला आणि धर्म यांची सांगड त्या काळात घातली गेली असल्यामुळे मुसल्मानी धर्मप्रचाराच्या वेडात हिंदुधर्म आणि संस्कृतिदर्शक अशा संगीतासारख्या कला व कलाकार यांच्यावरच मुसल्मानी हल्ले होत राहिले. मुसल्मानी दरबारात संगीताला स्थान केवळ मनोरंजन करणारी तसेच भोगविलासाला साहायक अशी कला अशा स्वरूपात मिळाले. उच्च स्वरूपाचे निश्चित शास्त्र असलेली कला अशा प्रकारच्या संगीताभ्यासाचा मुसल्मानी अमदानीच्या उत्तरार्धात ऱ्हास होऊ लागला. मात्र अशा प्रकारच्या अभ्यासास जेथे उत्तेजन मिळाले त्या छोट्यामोठ्या रियासतीत संगीत शिक्षण गुरूशिष्य परंपरेनुसार चालत राहिले. संगीत ही मनोरंजनाची व भोगविलासाला साहायक अशी कला मानली गेल्यामुळे या कालखंडात ही कला अशा मनोरंजन व भोगविलासाशी संबंधित अशा समाजातील निम्न वर्गाच्या लोकांच्या हातात गेली आणि याचे शिक्षणही अशा प्रकारच्या तांत्रिक अभ्यासापुरते मर्यादित राहू लागले.

या स्थितीत बदल होऊ लागला तो ब्रिटीश अमदानीत. ब्रिटीश राज्यकर्त्यांना भारतीय संगीताचे प्रेम नव्हते, पण आकसही नव्हता. हिंदुस्थानात ब्रिटीशांच्या आगमनामुळे पश्चिमी संस्कृतीचे, मुक्त विचारांचे, शिक्षणपद्धतीचे, सामाजिक शैक्षणिक संस्थांचे जे दर्शन होऊ लागले, त्यामुळे येथे एका नवीन सामाजिक परिवर्तनाचा पाया घातला गेला. औद्योगिक क्रांतीमुळे सामाजिक व्यवस्था व गरजा बदलत चालल्या. अशा स्थितीत संगीत व संगीत शिक्षण क्षेत्रात पं. पलुसकर आणि पं. भातखंडे यांच्या रूपाने परिवर्तनाचे व क्रांतीचे दूत अवतरले. संगीत ही कला

---

सौजन्य : कु. शलाका रवींद्र दुर्वे,
‘ आदित्य ’ को. ऑ. हौ. सोसा., सर्व्हे नं. १६, प्लॉट नं. २. पुणे ४.

व तिच्या शास्त्रशुद्ध आणि तर्कशुद्ध अभ्यासाची आवश्यकता यांचा प्रचार या व यांच्यासारख्या संगीत महर्षींनी समाजात सुरू केला आणि त्यांना यामध्ये चांगला प्रतिसाद मिळू लागला. पश्चिमी शिक्षण पद्धतीवर आधारित शिक्षणसंस्था आणि त्यांचे कार्य यांच्यापासून स्फूर्ती घेऊन या संगीतमहर्षींनी निश्चित, समयबद्ध पाठ्यक्रमानुसार शिक्षण देणाऱ्या, क्रमबद्ध परीक्षांद्वारे निश्चित परिणाम दाखविणाऱ्या संगीत शिक्षण संस्था स्थापन केल्या आणि भारतीय संगीत शिक्षण क्षेत्रात प्रथमच विद्यालय पद्धती अस्तित्वात आली.

एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धामध्ये संगीत शिक्षण क्षेत्रात हे परिवर्तन घडून यायला जेव्हा सुरुवात झाली, त्यावेळी गुरूशिष्य परंपरा अथवा गुरूकुल पद्धती विस्कळीत झाली होती. निम्न सामाजिक स्तरांवरील ‘ कलाकार ’ वर्ग या क्षेत्रात मोठ्या प्रमाणात घुसला होता. ज्याला संगीतविद्या, शास्त्राभ्यास याच्याशी काही देणे-घेणे नव्हते आणि जो केवळ उपजीविकेसाठी मनोरंजनात्मक या स्वरूपात संगीत-कला राबवीत होता. याच काळात होत असलेल्या राजकीय, सामाजिक, शैक्षणिक जागृतीमुळे समाजात असाही एक सुशिक्षित वर्ग तयार होत होता, ज्याला आपल्या सांस्कृतिक परंपरांविषयी उत्सुकता होती, कला आणि त्यांचे शिक्षण घेण्याबद्दल आस्था व इच्छा होती. कला व त्याचे शास्त्र यांची जी फारकत होत होती, ती थांबवून त्या पुन्हा परस्परपूरक करण्याची गरज वाटत होती. समाजात वाढत चाललेला असा हा सुशिक्षित वर्ग आधुनिक शैक्षणिक विचारांवर स्थापन झालेल्या संगीत विद्यालयांकडे सहज वळला आणि विसाव्या शतकाच्या प्रारंभापासून संगीत शिक्षण क्षेत्रातली ही विद्यालय पद्धती भरभराटीस येऊ लागली.

विद्यालय पद्धती ही संगीत शिक्षण क्षेत्रातील सामाजिक गरज होती. त्याआधी जवळजवळ तीन शतकांपासून संगीताला येत चाललेली दुरवस्था थांबवून त्याला आधुनिक शिक्षणाचा पाया घालून संगीतास पुन्हा प्रतिष्ठा मिळवून देण्यासाठी त्याचा प्रचार व प्रसार होणे ही विकसनशील समाजाची गरज होती. विद्यालय पद्धती या कार्यासाठी अतिशय उपयुक्त ठरली. संगीत शिक्षणाच्या या विद्यालयीन पद्धतीच्या उदयामुळे संगीत शिक्षणाच्या ‘ उद्देशा ’ मध्ये लक्षणीय फरक पडत गेला. गुरुशिष्य परंपरा अथवा गुरूकुल संगीत शिक्षण पद्धतीमध्ये ‘ कलाकार तयार करणे, मैफल गाजवणारे गायक, वादक तयार करणे ’ हा प्रमुख उद्देश असे. जे विद्यार्थी या ध्येया-पर्यंत काही कारणामुळे पोचू शकत नसत, ते विविध स्तरावरील संगीत शिक्षक बनत.

---

सौजन्य :

कु. शलाका रवींद्र दुबे,

‘ आदित्य ’ को. ऑ. हौ. सोसा., सर्व्हे नं. १६, प्लॉट नं. २, पुणे ४.

अशांपैकी काही व्यवसाय स्वरूपात संगीत न स्वीकारता शौक, आवड म्हणून त्याचा अभ्यास चालू ठेवीत. अशा हौशी कलाकार शिक्षकांची संख्याही समाजात बरीच असे. संगीत शिक्षणातील 'विद्यालय पद्धती'च्या उदयामुळे संगीत शिक्षणाच्या आतापर्यंत चालत आलेल्या सर्वमान्य अशा या उद्देशामध्ये थोडा बदल झाला. संगीत या आपल्या पारंपरिक कलेच्या उच्च स्वरूपाची व तिच्या शास्त्राबद्दलची जाणीव व जाणकारी समाजात वाढणे आणि तिचा अभ्यास वाढत्या प्रमाणात होण्याची गरज व अपेक्षा या काळात सामाजिक, राजकीय, शैक्षणिक व आर्थिक दृष्टया बदलत जाणाऱ्या समाजात व्यक्त होऊ लागली होती. समाजाच्या या वाढत्या मागणीला गुरूकुल पद्धती पुरी पडणे शक्य नव्हते. कारण या पद्धतीत विद्यार्थीसंख्येवर मर्यादा असे. पण या मागणीनुसार 'विद्यालय पद्धती' अस्तित्वात आली आणि साहजिकच या पद्धतीमधील संगीत शिक्षणाचा प्रमुख उद्देश म्हणजे समाजात आपल्या संगीताची चांगली जाणकारी निर्माण करणे. मोठ्या प्रमाणावर जाणकार, रसिक श्रोते तयार करणे, अभ्यासक, शिक्षक तयार करून संगीताच्या सर्वांगीण अभ्यासास चालना देणे असा होता. 'कलाकार, गायक वादक तयार करणे' हा उद्देश या विद्यालय पद्धतीत मुळीच नजरेआड होत नव्हता. पण विद्यालय पद्धतीने आपल्या अस्तित्वाच्या सुमारे एक शतकाच्या काळात समाजास जितके 'तानसेन' दिले, त्याच्या कितीतरी पटीने अधिक असे 'कानसेन' आणि शिक्षक दिले आहेत, ही वस्तुस्थिती आहे.

सामाजिक परिवर्तनाच्या या काळात संगीत क्षेत्रातही प्रचंड असे परिवर्तन होत होते. संगीत कला राजाश्रयाकडून लोकाश्रयाकडे वाटचाल करू लागली. कलाप्रदर्शनाचे बंदिस्त, संकुचित असे सामाजिक स्वरूप जाऊन त्याजागी मोकळे आणि लोकाभिमुख असे स्वरूप येऊ लागले. संगीत नाटकांचा उदय आणि त्यांची अफाट लोकप्रियता, सिनेमा, बोलपट यांचा उदय आणि त्यांना भासणारी संगीताची अतीव आवश्यकता, आकाशवाणी, ग्रामोफोन कंपनी यासारख्या संस्थांचा जन्म आणि त्यांचे संगीतावरील अवलंबन यामुळे समाजाच्या सांगीतिक गरजा मोठ्या प्रमाणात वाढल्या आणि विविध स्वरूपाच्या झाल्या. विश्वविद्यालये आणि इतर शैक्षणिक संस्थांतूनही संगीत कला व शास्त्र यांच्या मूलभूत, तात्त्विक, वैज्ञानिक तसेच सौंदर्यात्मक अभ्यासाची सामाजिक गरज निर्माण झाली आणि या दिशेने कार्य होऊ लागले. गेल्या जवळ जवळ पन्नास वर्षांपासून समाजात घडून आलेले आणि घडत असणारे

---

सौजन्य : कु. शलाका रवींद्र दुर्वे,
'आदित्य' को. ऑ. हौ. सोसा., सर्व्हे नं. १६, प्लॉट नं. २. पुणे ४.

परिवर्तन हे प्रचंड आणि अभूतपूर्व असेच आहे. सामाजिक इतिहासाच्या प्रारंभाच्या काळापासून असे हे वेगवान परिवर्तन कधी घडून आलेले दिसत नाही. प्रश्न असा आहे की या परिवर्तनामधून निर्माण होत असलेल्या शैक्षणिक सामाजिक गरजा व आव्हाने यांना तोंड देण्यासाठी आम्ही तयारी करत आहोत काय ?

आजच्या काळामध्ये समाजात विविध प्रकारच्या संगीत शिक्षणाची गरज आणि त्याची उपलब्ध असणारी सोय पाहाता असे स्पष्ट दिसते की गुरुशिष्य परंपरा अथवा गुरुकुल पद्धती ही मागे पडत चालली आहे. याची कारणे अनेक आहेत. गेल्या सुमारे दीडदोनशे वर्षांपासून संगीत क्षेत्रात उदय पावलेली घराणे पद्धती आणि या घराण्यांच्यामध्ये होणारे त्या त्या घराण्याचे संगीत शिक्षण हे गुरुशिष्य परंपरापद्धती-नुसारच होत असे. अर्थात घराणी, त्यांची गायकी आणि या गायकीच्या शिक्षणा-साठी गुरुकुलपद्धती यांची सांगड घातली गेलेली आपल्याला दिसते. या शिक्षण पद्धतीमध्ये संगीत शिक्षणाचा केवळ घराण्याच्या संदर्भामध्येच विचार होत गेलेलाही आपल्याला दिसतो. अर्थात जेव्हा घराण्याचा विचार प्रथम आणि सर्वतोपरि झाला, तेव्हा विद्यार्थ्यांवर आणि त्याच्या संगीत शिक्षणावर बंधने आलीच. घराण्यांमधील गुरुकुल पद्धतीचे संगीत शिक्षण अशा प्रकारे घराण्यांच्या, गुरूच्या आणि याचबरोबर इतरही प्रकारच्या येणाऱ्या बंधनामध्ये बंदिस्त झाले. प्रतिभाशाली विद्यार्थी याही बंधनांमधून नावारूपाला आले, उत्तम कलाकार झाले ही गोष्ट वेगळी पण गुरुकुल पद्धती व घराण्याची बंधने यांचे समीकरण मात्र तयार झाले.

आजच्या काळात घराणी व त्यांची बंधने खूप सैल झाल्याचे दिसते. पन्नास-पाऊणशे वर्षांपूर्वी दिसणारा घराण्यांचा फापटपसारा आज खूप कमी झाला आहे. रेडिओ, ग्रामोफोन, टीव्ही यांच्या प्रसारामुळे विविध प्रकारचे संगीत सहज श्रवण सुलभ झाले आहे. विद्यार्थ्याला स्वतःच्या आवडीनिवडीनुसार गायकी शिकण्याचे, त्यात प्रयोग करण्याचे स्वातंत्र्य मिळालेले आहे. घराण्यांच्या भिंती ढासळत चालल्या आहेत आणि या भिंतींच्या आधाराने उभ्या असलेल्या गुरुकुल पद्धतीचे संदर्भही बदलत चालले आहेत. संगीतकला ही आता लोकाश्रयी आणि लोकाभिमुख झाल्या-मुळे संगीतावर उपजीविका करणाऱ्या गुरूला अनेक प्रकारच्या तडजोडीला तोंड द्यावे लागते आहे. गुरुकुल पद्धतीत एका वेळी गुरूकडे शिक्षण घेत असणाऱ्या विद्या-र्थ्यांच्या संख्येवर मर्यादा असणे हे स्वाभाविक व आवश्यक आहे. सध्याच्या काळात

सौजन्य : श्री. शीतल रवींद्र दुवे,
'आदित्य' को. ऑ. हौ. सोसा., सर्व्हे नं. १६. प्लॉट नं. २, पुणे. ४.

संगीतशिक्षणावर उपजीविका करणाऱ्या गुरूला अशी ही मर्यादा 'परवडत' नाही. मग 'डायल्यूटेड,' लवचिक, औपचारिक अशी 'शिकवणी-ट्यूशन' पद्धत अस्तित्त्वात आली. यामध्ये गुरू शिष्य संगीत शिक्षण निश्चित दिवसांना, निश्चित वेळी आणि निश्चित कालावधीचे होते. गुरुशिष्य संबंध बंदिस्त नसून लवचिक असतात. गुरुकुल पद्धती आणि विद्यालय पद्धती यांमधील मध्यममार्गी अशी ही संगीत शिक्षण पद्धती गेल्या सुमारे पन्नास वर्षांपासून अस्तित्त्वात आलेली आपल्याला दिसते. यात गुरुशिष्य संबंध औपचारिक असतात आणि गुरुदक्षिणा फी या स्वरूपात निश्चित रकमेत मासिक अंतराने दिली-घेतली जाते. विद्यार्थ्यांची इच्छा, आवड, त्याचा वकूव ओळखून गुरू त्याला शिकवतो. गुरुकुल पद्धतीमधील गुरू-शिष्यांचे दीर्घ साहचर्य, परस्परांमधील शैक्षणिक बांधीलकी आणि शिक्षणामधील गहनता यांचा अभाव या 'शिकवणी' पद्धतीत आढळतो. पण विद्यालय पद्धतीमध्ये आढळणारे सामूहिक शिक्षण मात्र या पद्धतीत आढळत नाही. एका वेळी एकच शिष्य असे शिक्षण दिले जाते.

अशा प्रकारे आज आपल्याला संगीत शिक्षणाच्या तीन पद्धती समाजात दिसतात. प्रसार पावत चाललेली विद्यालय पद्धती, व्यक्तिगत व एकल पद्धतीवरील औपचारिक 'शिकवणी' पद्धती आणि कमी होत चाललेली पण कुठे कुठे अजूनही दिसणारी गुरुकुल पद्धती.

वेगाने बदलत चाललेली सामाजिक स्थिती, तिच्या शैक्षणिक गरजा, संगीत शिक्षण पद्धती आणि या शिक्षणाच्या उपलब्ध असलेल्या सोयी यांचा आज आढळणाऱ्या स्थितीच्या संदर्भात विचार केला आणि पाहिले तर प्रारंभी वर्णन केलेला विरोधाभास आज आपल्याला स्पष्ट दिसतो. आज जेव्हा संगीत शिक्षणाच्या विविध गरजा समाजात उत्पन्न झाल्या आहेत आणि होत आहेत, संगीत शिक्षणाचा बहुतांशी उद्देश अजूनही एखाददुसराच आहे. एक व मुख्य म्हणजे कलाकार गायक वादक तयार करणे आणि दुसरा म्हणजे संगीत शिक्षक बनवून तयार करणे जेणेकरून नोकरी आणि द्रव्यार्जन लगेच सुरू होईल. हे वर्णन अशा विद्यार्थ्यांच्या बाबतीतले आहे जे संगीत क्षेत्रातच व्यवसाय करू इच्छितात अथवा संगीत क्षेत्रातच स्वेच्छेने अथवा अनिच्छेने अथवा निरुपायाने पडले आहेत. 'हौशी' विद्यार्थ्यांचा बराच मोठा वर्ग समाजात आहे आणि असणार आहे जो केवळ आवड, हौस म्हणून संगीताचा अव्यावसायिक स्वरूपांत अभ्यास करत आहे. जाणकार, रसिक श्रोते याच वर्गातून समाजात तयार होतात. व्यवसाय म्हणून संगीताचा अभ्यास करू इच्छि-

---

सौजन्य : श्री. शीतल रवींद्र दुर्वे,
'आदित्य' को. ऑ. हौ. सोसा., सर्व्हे नं. १६, प्लॉट नं. २, पुणे ४.

णाऱ्या विद्यार्थ्यांसाठी आज संगीत शिक्षणाच्या वर उल्लेखिलेल्या फार मर्यादित सोयी उपलब्ध आहेत. या सोयीसुद्धा परिपूर्ण स्वरूपात उपलब्ध आहेत असे म्हणावे तर तशीही स्थिती दुर्दैवाने आढळत नाही. व्यावसायिक आणि अव्यावसायिक, दोन्ही प्रकारच्या विद्यार्थ्यांसाठी समान स्वरूपाच्या या सोयी आपल्याला आढळतात. अभ्यासक्रमही एकाच प्रकारचा दिसतो. पूर्णतया विद्यालय पद्धतीमध्ये, (यात विश्वविद्यालय संगीत विभाग, कॉलेज इ. संस्थांमधील संगीत शिक्षण यांचाही समावेश आहे) ज्यात निश्चित व मर्यादित वेळेमध्ये ठराविक अभ्यासक्रमाच्या शिक्षणाची सोय 'आहे, कलाकार गायक–वादक निर्माण होऊ शकणार नाहीत ही वस्तुस्थिती आहे. फार तर पदवीधारी छापाचे शिक्षक तयार होतात. कलाकार निर्मितीसाठी प्रतिभाशील गुरू आणि शिष्याचे काही कालावधीसाठी का होईना पण निकटचे व सततचे साहचर्य आवश्यक आहे. या साहचर्यात संगीताचा गहन अभ्यास, रियाज, चिंतन, मनन आवश्यक आहे; शिष्याचा सांगीतिक व्यक्तिमत्त्व विकास आवश्यक आहे; त्याला संगीत कलेची सौंदर्यात्मक नजर मिळणे आवश्यक आहे. गुरूशिष्य सहवासात या अभ्यासाचा कालावधी पूर्वी सुमारे बारा वर्षांचा असे. हल्ली हा कालावधी कमीत कमी सात आठ वर्षांचा असावा असे मानले जाते. विद्यालय पद्धतीमध्ये ही व्यवस्था आढळत नाही. शिकवणी–ट्यूशन–पद्धतीत अशी व्यवस्था आणि समुचित द्रव्यार्जन यांचा मेळ बसत नाही. गुरुशिष्य परंपरेची गुरुकुल पद्धती ही नष्टप्राय झालेली व जेथे याच्या पुनरुज्जीवनाचे प्रयत्न चालू आहेत, तेथे मर्यादित सोयी व विद्यार्थीसंख्या. या स्थितीमुळे एकीकडे संगीताचा व्यावसायिक स्वरूपात अभ्यास करू इच्छिणाऱ्या विद्यार्थ्यांपुढे निश्चित, उज्वल भविष्यकाळाचे आश्वासन नाही आणि दुसरीकडे अशा भविष्यकाळाचे आश्वासन देऊ शकणाऱ्या नवीन प्रकारच्या वेगळ्या उद्दिष्टांच्या संगीत शिक्षणाची समुचित सोयही आज समाजात उपलब्ध नाही असा हा विरोधाभास उत्पन्न झालेला आज आपल्याला दिसतो आहे.

या विरोधाभासाच्या स्पष्टीकरणातच सध्याच्या आणि भविष्यकालीन संगीत शिक्षणाच्या अपेक्षांचे विवेचन समाविष्ट आहे. परिवर्तनशील समाजामध्ये कालमानानुसार बदलत्या सामाजिक आणि व्यक्तिगत गरजांप्रमाणे, अपेक्षांप्रमाणे, ध्येयांप्रमाणे शिक्षणाचे स्वरूप बदलत जाते, तसे ते बदलत जायला हवे. आजच्या या समाजामध्ये त्याच्या सांगीतिक गरजा, ध्येय, उद्देश आणि अपेक्षा काय आहेत याचा मागोवा घेणे येथे आवश्यक आहे.

---

सौजन्य : श्री. शीतल रवींद्र दुर्वे,
'आदित्य' को. ऑ. हौ. सोसा., सर्व्हे नं. १६, प्लॉट नं. २. पुणे ४.

सुमारे पंचवीस तीस वर्षांपूर्वीपर्यंत समाजामध्ये शास्त्रीय संगीताच्या आणि त्याचबरोबर इतर प्रकारच्याही संगीताच्या प्रसार–प्रचाराची आवश्यकता होती. संगीताचे वास्तविक, कलात्मक, सौंदर्यात्मक स्वरूप लोकांपर्यंत पोचावे, याबद्दलची जाणकारी लोकांमध्ये वाढावी, तिच्या अभ्यासास उत्तेजन मिळावे याची समाजात जरुरी होती. संगीत संस्था, संगीत मंडळे यांच्या कार्यामुळे बऱ्याच प्रमाणात या आवश्यकतेची पूर्ती झाली. इतर कलाक्षेत्रातही अशाच प्रकारचे कार्य होत होते. आज आपल्याला असे दिसते की संगीताचा प्रचार प्रसार खूप झाला आहे, जाणकारीचा दर्जाही बराच वाढला आहे, आता खरी गरज आहे ती संगीताच्या गहन, सखोल, विशेष अभ्यासाची; आणि या दृष्टीतून संगीत शिक्षण केंद्रांचे कार्य संपादित व्हायला हवे आहे. आज समाजाच्या सांगीतिक गरजाही विविध स्वरूपाच्या झाल्या आहेत. समाजात आज उच्च दर्जाचे कलाकार हवे आहेत, तसेच प्राथमिक, माध्यमिक, उच्च अशा सर्व स्तरांवरील कुशल संगीत शिक्षक हवे आहेत. कलेस आधारभूत अशा संगीत शास्त्राचेही अध्ययन आज वाढले आहे, शास्त्र विविध अंगाने विकसित होत आहे. या शास्त्राचे समर्पक, यथायोग्य विवेचन करून त्याचे स्पष्टीकरण करणारे तसेच कला व शास्त्र यांचा दुवा जोडू शकणारे संगीत शास्त्री, संगीत मनीषी आज समाजाला हवे आहेत. इतर कलांमध्ये संगीताचा आज अनेक प्रकारे वाढता उपयोग होत आहे. नाटक, सिनेमा, यांत संगीताचा केवढातरी आणि विविध प्रमाणात उपयोग होत आहे. नवनवीन संगीत रचना करणारे, दिलेल्या प्रसंगास उठाव आणणाऱ्या योग्य पार्श्वसंगीताची रचना करणारे रचनाकार, प्रतिभाशाली संगीत दिग्दर्शक आज आवश्यक आहेत. आणि याचबरोबर प्रचलित संगीताचे, संगीत पद्धतींचे विविध संगीत प्रकारांच्या प्रदर्शनांचे यथायोग्य मूल्यमापन करून त्यांची सटीक समीक्षा करणाऱ्या समीक्षकांचीही आज समाजात नितांत गरज आहे. या सर्व आवश्यकता परस्परपूरक आहेत आणि त्याचबरोबर स्वतंत्रही आहेत. एकच व्यक्ती एकाच प्रकारच्या प्रशिक्षणाद्वारे कलाकार, शिक्षक, संगीतशास्त्री, संगीत दिग्दर्शक आणि समीक्षक बनू शकणार नाही. विशेष प्रावीण्य आणि उच्च दर्जा एकाच कोणत्यातरी प्रकारात मिळविला जाऊ शकेल. आज समाजात एकाच प्रकारच्या संगीतसंस्था आणि एकाच प्रकारचे संगीत शिक्षण आढळते. संगीत शिक्षण हे विविधलक्षी आणि सखोल, गहन व्हायला पाहिजे आहे. संगीत व्यवसाय म्हणून स्वीकारू इच्छिणाऱ्या विद्यार्थ्याला त्याची आवड, कुवत आणि प्रतिभा यानुसार संगीतक्षेत्रात विविध सन्मान्य विकल्प आणि संधी उपलब्ध व्हायला हव्यात आणि या विकल्पांच्या

---

सौजन्य : नायक्रोम मेटल वर्क्स,
४६, डॉ. आंबेडकर रोड, पुणे १.

समुचित प्रशिक्षणाची सोय व्हायला हवी आहे. हौशी आणि व्यावसायिक अभ्यासाचे वेगवेगळे पाठ्यक्रम हवे आहेत आणि हे असे पाठ्यक्रम व त्यानुसार कडक अभ्यास संचालित करणाऱ्या संस्थांची आज समाजाला गरज आहे.

वर उल्लेखिलेल्या उद्दिष्टांनुसार योग्य पाठ्यक्रमांचीही आज गरज आहे. साधारणतया दोन ते तीन वर्षांचा एक समान, मूलभूत, प्रारंभिक पाठ्यक्रम सर्वांसाठी असावा आणि त्यानंतर पाच एक वर्षांचा गहन, सखोल अभ्यासक्रम विशेषज्ञाच्या दृष्टिकोनातून वरील प्रत्येक प्रकारासाठी स्वतंत्र असावा. हौशी व व्यावसायिक स्वतंत्र पाठ्यक्रम असावेत. संगीत शिक्षण क्षेत्रात आज अशा प्रकारच्या परिवर्तनाची नितांत आवश्यकता आहे. संगीत विषय आज इतर विषयांपासून वेगळा आणि पूर्णतया स्वतंत्र राहिलेला नाही. संगीताच्या भौतिकशास्त्राच्या अध्ययनाची आज गरज आहे. संगीताचे समाजशास्त्र, मानसशास्त्रामध्ये आणि मानसशास्त्रीय उपचारांमध्ये संगीताचा उपयोग हे आज अभ्यासाचे विषय झाले आहेत. वनस्पती आणि इतर प्राणी यांच्यावर संगीताचा प्रभाव यावर संशोधन होत आहे. विविध देशांच्या संस्कृतींमधील संगीतांचा परस्पर तौलनिक अभ्यास होण्याची गरज आज प्रतिपादिली जात आहे. या व अशांसारख्या सर्व अभ्यासासाठी संगीताच्या विद्यार्थ्यांनी पुढाकार घ्यायचा नाही तर कोणी ? आज आपले क्षेत्र आपणच पुढाकार घेऊन विस्तारले पाहिजे. विद्यार्थ्यांना विविध प्रकारच्या अभ्यासासाठी संधी उपलब्ध करून दिल्या पाहिजेत, त्यांच्यापुढे नवनवीन आव्हाने ठेवली पाहिजेत. इतर विषयांच्या शिक्षणांच्या सोयींच्या तुलनेने संगीत शिक्षणासाठी अजूनही आवश्यक ती प्राथमिकता दिली जात नाही. संगीत, त्यात काय ते शिकायचे ! हौशीचा, मनोरंजनाचा हा विषय, अशी धारणा आज अजूनही शिक्षणक्षेत्रात आढळते. विद्यार्थ्यांच्या समोर संगीताच्या विविध स्वरूपांच्या अभ्यासांची पूर्ण कल्पना नाही, तशा सोयीही नाहीत आणि समाजात याच्या गरजा वाढत आहेत. असा हा विचित्र विरोधाभास आज दिसतो आहे. परिणामी आज उच्च दर्जाचे रियाजी कलाकार निपजत नाहीत. चांगल्या संगीत शिक्षकांचा शास्त्रकारांचा आज तुटवडा भासतो आणि मध्यम दर्जाचे संगीत दिग्दर्शक, संगीत समीक्षक जे अर्धशिक्षित आणि अप्रशिक्षित आहेत असेच आपल्याला दिसत आहेत. जोपर्यंत संगीत शिक्षणाच्या संरचनेत, संस्थागत स्वरूपात आमूलाग्र आणि सुनिश्चित उद्देशजन्य असा फरक घडवून आणला जात नाही तोपर्यंत या अशा विरोधाभासाची स्थिती कायम राहील. यामध्ये बदल आपणच घडवून आणायचा आहे, पुढाकार आपणच घ्यायचा आहे. संगीत ही आश्रयजीवी कला मानली गेली आहे. येथे आपणच आपल्याला आश्रय द्यायचा आहे. तरच संगीतातील गतिशीलता आणि सृजनता टिकून राहील. बदलत्या काळाचे हे आव्हान आपण स्वीकारायला नको काय ?

# १६. रागरूप आणि रागव्यवस्था

पं. के. जी. गिंडे ( १९२५ )
' जानकी निवास ' १६२, डॉ. आंबेडकर मार्ग, दादर, मुंबई–१४.

[पं. कृष्णाजी गुंडोपंत गिंडे हे भातखंडे संगीत परंपरेतील पं. रातंजनकरांचे पट्टशिष्य, श्रेष्ठ विद्वान, चतुरस्त्र मैफिली गायक आणि भाष्यकार म्हणून भारतात विख्यात आहेत. पं. रातंजनकरांच्याकडे लखनौ मॉरिस कॉलेज येथे १९३६ ते १९५१ अशी प्रदीर्घ व्यक्तिगत तालीम त्यांनी प्राप्त केली. याशिवाय पं. भातखंड्यांचे शिष्य पं. वाडीलाल शिवराम आणि ग्वाल्हेर घराण्याचे राजाभैया पूछवाले यांचे संस्कारही त्यांनी घेतले. श्री. पु. ल. देशपांडे यांनी ' गानकोश ' असं जे त्यांचे वर्णन केलं आहे ते सार्थ आहे. कारण अनेकानेक राग, त्यांच्या बंदिशी, ध्रुपद, धमार, ख्याल, ठुमरी यांची समर्थ पेशकारी यामध्ये पं. गिंडे यांचा सर्वंकष अधिकार भारतभर मान्य झालेला आहे. परवापरवापर्यंत पं. गिंडे व पं. भट यांच्या ध्रुपद–धमार जुगलबंदीचे कार्यक्रम गाजलेले आहेत. गायनगुरू म्हणून त्यांनी भारतीय विद्याभवनच्या महाविद्यालयात व नंतर २७ वर्षे ( १९६० ते १९८७ ) वल्लभ संगीत विद्यालयात प्राचार्य या नात्याने भरघोस कार्य केले आहे. आज ते पं. रातंजनकर व पं. भातखंडे यांच्या साहित्याच्या पुनर्मुद्रणाच्या कामात व्यस्त असून लवकरच त्यांच्या बंदिशींचेही पुस्तक प्रकाशात येणार आहे.

रागरूप व रागव्यवस्था या विषयाला धरून महाराष्ट्र टाइम्सचे संगीत समीक्षक **श्री. श्रीकृष्ण दळवी** यांनी पं. के. जी. गिंडे यांची मुलाखत घेतली. श्री. दळवी हे स्वतः संगीतसाधकही असल्यामुळे ही चर्चा विचाराच्या सखोलतेला उपकारकच ठरली. सामगान, बंदिश, रागातील स्वरलगाव, रागांचं वर्गीकरण, नवरागनिर्मिती इत्यादी अनेक उपविषयावर पं. गिंडे यांनी आपले स्पष्ट व परखड विचार येथे सांगितले आहेत.]

३३३० निषेध स्वरूप ज्ञान



**प्रश्न** : आज आपण रागगायन सर्वत्र ऐकतो. पण मुळात राग ही संकल्पना कशी अस्तित्वात आली असेल, केव्हा अस्तित्वात आली असेल, आरंभीच्या काळात या संकल्पनेचे रूप कसे असेल याविषयी आपण काय सांगाल?

**उत्तर** : माझे गुरुजी, अण्णासाहेब रातंजनकर म्हणत असत की आपल्याकडे लोकसंगीतात ज्या धुना म्हणा चाली म्हणा आहेत त्यांचा अभ्यास केला तर सबंध भारतात आपल्याला साधारणपणे अशा अठरा एक चाली उपलब्ध होतात. आणि संगीतविषयक जुन्या ग्रंथांचे परिशीलन केले तर त्यातील जातिसंगीताच्या विवेचनातही अठराच जातींचा उल्लेख आढळतो. आणि म्हणूनच आपलं जे लोकसंगीत आहे ते सगळे एकत्र संग्रहित करावे अशी अण्णासाहेबांची फार इच्छा होती. तसं ते संग्रहित करून त्याचं उत्तम ध्वनिमुद्रण करून ठेवावे अशी त्यांची इच्छा होती. या ध्वनिमुद्रणाच्या साह्याने जातिगायनाचा आपल्याला काही बोध होऊ शकला असता. जुन्या ग्रंथांच्या आधारे असं स्पष्ट दिसतं की जातिगायनातूनच रागगायनाचा उगम झालेला आहे. धून ही संक्षिप्त असते. विशिष्ट स्वरांमध्येच ती फिरत असते. पण त्यातूनच मार्ग काढून आपण ती धून विस्तारित करतो आणि अशी विस्तारित धून रागाचे रूप घेते. यावरून एक गोष्ट लक्षात येते की रागगायनाचा मूळ स्रोत म्हणजे लोकसंगीत.

राग ही संकल्पना इसवी सनाच्या सहाव्या सातव्या शतकाच्या सुमारास अस्तित्वात आली असावी.

**प्रश्न** : सामगानामध्ये राग आढळत नाहीत असे म्हणतात. म्हणजे काय?

**उत्तर** : सामगानाचे स्वरूप नेमके कसे होते हे आज सांगता येत नाही. पण सामगायकांचीही त्यांच्या पठण करण्याच्या शैलीनुसार वेगवेगळी घराणी असत. सामगायनात स्वरांचे उदात्त, अनुदात्त आणि स्वरित वर्गीकरण केल्याचे आढळते. पण या स्वरांची मर्यादा कोणती ते आज सांगता येत नाही. भातखंडेसाहेबांनीही याबाबत बरेच संशोधन केले पण त्यांनाही या गोष्टीवर फारसा प्रकाश टाकता आला नाही. एक गोष्ट मात्र त्यांच्या लक्षात आली की हे स्वर वेगवेगळ्या चिन्हांनी दर्शविलेले असतात आणि सामगायन करणारा गाताना त्या चिन्हांनुसार आपल्या आवाजात चढउतार करीत असतो. दुसरी गोष्ट त्यात अवरोही क्रमाने म्हणजे सा नी ध प असे स्वर येतात. कालांतराने त्यात म ग रे सा या अवरोही स्वरसमू-

सौजन्य : नायक्रोम मेटल वर्क्स,
४६, डॉ. आंबेडकर रोड, पुणे १.

हाची भर पडून सप्तक पूर्ण झाले असले पाहिजे. षड्ज, रिषभ अशी स्वरांची नावेही तेव्हा प्रचारात नव्हती. क्रुष्ट, अपक्रुष्ट अशांसारख्या अन्य नावांनी स्वरांचा उल्लेख होत असे. शाङर्गदेवाच्या संगीत रत्नाकर या संगीतावरील ग्रंथामध्येही असे उल्लेख आढळतात. पण सामगायनाचा विकास अवरोही अंगाने होत असे एवढे निश्चित कळते. पण जेव्हा संगीतावरील बृहद्देशी नामक ग्रंथ लिहिला गेला तेव्हा त्या ग्रंथात रागाची निश्चितपणे व्याख्या केल्याचे आढळते. याचाच अर्थ त्या वेळेपर्यंत जातिगायन मागे पडले असावे आणि लोकसंगीताला वेगळा आकार प्राप्त होऊन रागसंगीत प्रचारात येऊ लागले असावे. जाति मागे पडून मूर्च्छनांच्या साह्याने राग गाण्याची पद्धती तेव्हापासून प्रचारात येऊ लागली असावी. षड्ज पंचम हे त्या काळी अचल स्वर नव्हते तर चल होते. षड्जाचे स्थलांतर केले की पंचमाचे स्थलांतर आपोआपच होई. षड्ज–पंचम भाव बदले. इतकेच नव्हे तर सर्वच स्वरांतरे बदलत आणि मूर्च्छनांच्या द्वारे भिन्न रागरूपे गवसत. षड्ज पंचम अचल झाले ते जवळ जवळ तेराव्या चौदाव्या शतकात. तोपर्यंत ते चल होते आणि त्या काळात मूर्च्छनांच्या आधारे कोणता राग कसा गायिला जाई हे आज निश्चितपणाने दाखविता येत नाही.

**प्रश्न** : मग बंदिश आणि राग एकसाथच जन्माला आले असे म्हणता येईल का ?

**उत्तर** : आज आपण रागाच्या व्याख्येतून बोध घेतो तो म्हणजे ध्वनिविशेषांचा आणि त्या ध्वनिविशेषांच्या मांडणीचा. ध्वनिविशेष म्हणजे आपण त्याला स्वरलगाव म्हणू या. म्हणजे विशिष्ट ध्वनीचा म्हणजेच विशिष्ट स्वराचा विशिष्ट प्रकारे केलेला लगाव. रागसंकल्पनेत या ध्वनिविशेषांना प्रवाहित केले जाते. चार प्रकारे प्रवाहित केले जाते. म्हणजे एकाच स्वराचा पुनरुच्चार करणे किंवा आरोही म्हणजे ऊर्ध्वगतीने स्वरांना प्रवाहित करणे किंवा अवरोही म्हणजे अधोगतीने स्वरांना प्रवाहित करणे किंवा या तिन्ही प्रवाहांचे मिश्रण करणे म्हणजेच स्वर प्रवाहाला वक्र गति देणे. अशा स्वरप्रवाहाला आपण एक निश्चित दिशा दिली, निश्चित मार्ग दिला की राग निर्माण होतो. अर्थात अशा प्रकारे निर्माण होणारा राग रंजक असलाच पाहिजे. त्या रागाचे पूर्वांग उत्तरांग यात समतोल असला पाहिजे. पूर्वांगातून एखादा सवाल केला तर उत्तरांगात त्याला जबाब मिळाला पाहिजे. म्हणजेच पूर्वांगात एखादा स्वर वादी असला तर उत्तरांगात त्याचा संवादी स्वर मिळाला पाहिजे. वादी स्वरापासून

---

सौजन्य : नायक्रोम मेटल वर्क्स,
४६, डॉ. आंबेडकर रोड, पुणे १.

चौथा किंवा पाचवा स्वर संवादी असतो असं जे ग्रंथांतरी म्हटले आहे ते यासाठीच. अशा प्रकारे राग–संकल्पना झाली की बंदिश तयार होतेच कारण लोकांसमोर तो राग बंदिशीमधूनच मांडला जातो.

रागनिर्मितीची ही प्रक्रिया विचारात घेतली तर एक गोष्ट ध्यानात येईल की रचनाकाराला काही ध्वनिविशेषांची संगती प्रथम सुचते. ती बरेच दिवस त्याच्या मनात घोळत राहाते. त्यानंतर त्या संगतीचा विस्तार कसा करावा, तो विस्तार रागनियमांच्या चौकटीत कसा बसवावा याकडे त्याचे लक्ष जाते. म्हणजे रागाची भाषा प्रथम सुचते आणि ती भाषा व्याकरणात बसविण्याचा खटाटोप हा नंतरचा. भाषा आणि व्याकरण अशा दोन्ही दृष्टींनी राग सिद्ध झाला की बंदिश होतेच. कारण तो राग लोकांसमोर बंदिशीच्या माध्यमातूनच मांडला जाऊ शकतो. असा नवीन राग एकदा लोकांसमोर मांडला गेला की अन्य रचनाकार, गायक, श्रोते यांच्यामध्ये त्या रागाविषयी चर्चा सुरू होते. या चर्चेच्या परिणामी केव्हा केव्हा त्या रागाच्या रूपात परिवर्तन होते, केव्हा केव्हा एखाद्या रचनाकाराला काही नवीन सौंदर्यस्थळे दिसू लागतात. या सर्व प्रक्रियेचे फलित म्हणजे त्या रागात वेगवेगळ्या वळणाच्या अनेक बंदिशी तयार होतात, त्या रागाचे सौंदर्य अधिकाधिक खुलत जाते आणि तो राग खऱ्या अर्थाने सिद्ध राग म्हणून मान्यता पावतो. एकाच रागात असंख्य सौंदर्यपूर्ण बंदिशी असणे हे त्या रागाच्या समृद्धतेचेच लक्षण असते.

**प्रश्न :** गणिती दृष्टिकोनातून विचार केला तर बारा स्वरांमधून हजारो रागांची निर्मिती होऊ शकेल. पण प्रत्यक्षात काय आढळते ?

**उत्तर :** हजारो रागांची निर्मिती होऊ शकेल हे बरोबर आहे. पण नुसता रंज-कतेचा निकष जरी लावला तरी यापैकी प्रत्येक राग त्या निकषावर टिकेल असे नाही. म्हणजे या निकषावर हजारो रागांपैकी काही राग आपोआपच बाद होतात. आज अनेक नवीन राग प्रचारात आल्याचे आपण पाहातो. त्यामुळे रागांच्या संख्येत भर पडल्यासारखे वाटते. पण कित्येक जुने सिद्ध राग काळाच्या ओघात लुप्त झाल्याचेही दिसते. असेही आढळते की काही आज नवीन असणारे राग पूर्वी वेगळ्याच नावाने प्रचारात होते. उदाहरणार्थ, आमच्या गुरुजींनी निर्माण केलेला सालगवराळी हा राग घ्या. हा राग तयार करण्यामागील त्यांची कल्पना अशी की तोडीचे स्वर घेऊन त्यांना दुसऱ्या स्वरांचा लाग द्यावा म्हणजेच जोड द्यावा. कर्नाटक संगीतात तोडीला वराळी म्हणतात. आमच्या गुरुजींनी वराळीच्या स्वरांना वेगळ्या स्वरांचा जोड

---

**सौजन्य :**

नायक्रोम मेटल वर्क्स,
४६, डॉ. आंबेडकर रोड, पुणे १.

म्हणजेच लाग दिला. त्या लागासह तयार झालेले वराळीचे वेगळे रूप म्हणून त्या रागाचे नाव सालगवराळी ठेवले. गुरुजींनी त्या रागात चिजा बांधल्या, ते तो राग गाऊही लागले. नंतर त्यालाच काही लोक अहिरी तोडी म्हणू लागले. थोडक्यात काही जुने राग नवीन नावानी पुढे येतात. काही खरोखरी नवीन राग प्रचारात येतात पण जुने लुप्त होतात. म्हणजे ठोकळ मानाने रागांची संख्या कायमच राहाते.

**प्रश्न :** मग काही लोक असे विधान करताना आढळतात की नवीन असा कोणताही राग नाहीच ते बरोबर म्हणायचे का ?

**उत्तर :** बरोबरच आहे. कोणतीही स्वरसंकल्पना कुठे तरी असतेच. ती पुन्हा नव्याने आपल्याला सुचते इतकेच. सालगवराळी रागाचेच पाहा ना. पारिजात या ग्रंथाचा अभ्यास करताना मेघनाद या रागाचे जे स्वरूप अभ्यासात आले ते सालगवराळीशी तंतोतंत मिळते जुळते होते. याचा अर्थ सालगवराळी नव्याने निर्माण झाला तेव्हा जुना मेघनाद लुप्त झाला होता. आमच्या गुरुजींनी त्यांच्या गीतमंजिरी या ग्रंथात सालगवराळीचा समावेश केला होता. ग्रंथ प्रकाशित झाल्यानंतर सालगवराळी आणि मेघनाद हे एकच असे लक्षात आले. त्या ग्रंथाच्या नंतरच्या आवृत्तीत सालगवराळी या रागाचा जुन्या ग्रंथांमध्ये मेघनाद या नावाने उल्लेख केलेला आहे ही टीप आमच्या गुरुजींनी आवर्जून जोडली. जुन्या ग्रंथांचा नीट अभ्यास केला तर आजचे कित्येक नवीन राग त्या ग्रंथांमध्ये वेगळ्या नावाने सापडण्याची शक्यता नाकारता येणार नाही. आमचे मित्र पं. कुमार गंधर्व जेव्हा लोकसंगीतातून रागसंगीत निर्माण झाले असे मत व्यक्त करतात तेव्हा त्या त्यांच्या मतामधूनही हीच गोष्ट सूचित होते.

**प्रश्न :** एका रागात वेगवेगळ्या वळणाच्या जितक्या अधिक बंदिशी होतील तेवढा तो राग अधिक खुलत जातो असे आपण मघा म्हणालात. आपले गुरुजी अण्णासाहेब रातंजनकर वाग्गेयकर म्हणून विख्यातच होते. अनेक रागांमध्ये उत्तमोत्तम बंदिशींची रचना त्यांनी केलेली आहे. त्यांचा हा वारसा आपण कितपत चालविलात ?

**उत्तर :** एखादा नवीन राग झाला, त्यात बंदिश तयार झाली आणि तो राग, ती बंदिश अन्य रचनाकारांनी ऐकली की ते त्याच रागाच्या सौंदर्याची नवीन नवीन दालने शोधू लागतात. ही दालने जसजशी सापडतील तसतशा नवनवीन बंदिशी तयार होऊन तो राग सिद्ध होत जातो हे आमच्या गुरुजींचेही मत होते. आणि म्हणून ते

---

सौजन्य : नायक्रोम मेटल वर्क्स,
४६, डॉ. आंबेडकर रोड, पुणे १.

आम्हाला एकेका रागातील अनेक बंदिशींचा संग्रह करायला सांगत, पण त्या रागांमध्ये नवीन बंदिशी बांधायलाही खूप उत्तेजन देत. त्याप्रमाणे मी काही नवीन बंदिशी, तराणे बांधलेही. पण या माझ्या बंदिशी श्रोत्यांसमोर येण्यासाठी मैफलींमधून नेहमी त्याच गाण्याची प्रवृत्ती होऊ लागली. परिणामी जुन्या उत्तमोत्तम बंदिशींकडे दुर्लक्ष होऊ लागले. म्हणून मग नवीन बंदिशी करण्याचा नाद बाजूला सारून इतरांच्या चांगल्या बंदिशींचा संग्रह वाढविण्याचे, त्याच बंदिशींच्या आविष्कारावर लक्ष केंद्रित करण्याचे ठरविले इतकेच.

**प्रश्न :** आपल्या संगीतात रागांचा अभ्यास करण्याचा योग्य मार्ग कोणता ? रागांचे आरोह अवरोह, वादी संवादी स्वर, वर्ज्यावर्ज्य स्वर यांचा अभ्यास करणे की स्वरांच्या लगावाच्या आधाराने रागांचा अभ्यास करणे ? आपला अनुभव काय ?

**उत्तर :** मला गुरुजींनी रागाचे आरोह अवरोह कधीच शिकविले नाहीत. त्यांच्याकडे लखनौला शिकायला मी गेलो तेव्हा प्रथम त्यांनी मला काही तरी गायला सांगून माझी चांचणी घेतली. त्या वेळी मी बालगंधर्वांची काही नाट्यगीते गात असे. त्या काळी नाटकाच्या पुस्तकात नाट्यगीतांच्या शीर्षस्थानी ते गीत कोणत्या रागातील कोणत्या बंदिशीच्या चालीवर आहे ते दिलेले असे. उदाहरणार्थ ' अनृतचि गोपाला ' या स्वयंवर नाटकातील गाण्यावर सूरमल्हार रागातील ' गरजत आये ' या बंदिशीच्या चालीवर असे दिलेले असे. त्यामुळे ' अनृतचि गोपाला ' म्हणजे सूरमल्हार अशा-सारखी समीकरणे डोक्यात असत. त्यामुळे नाट्यगीतांद्वारे अनेक रागांचे ठसे ठोकळ मानाने माझ्या मनावर बिंबलेले होते. मला त्यापैकी कोणत्याही रागाचे आरोह अवरोह वगैरे काहीच ठाऊक नव्हते. मी एखादे नाट्यगीत गायिल्यानंतर गुरुजी गाऊ लागले आणि म्हणाले की तू माझ्यासारखे गा. मी तसेच्या तसे गाऊ लागलो. त्यावरून माझ्यात अनुकरणशक्ती आहे हे त्यांच्या ध्यानी आले. दुसरे म्हणजे ते ज्या रागाचे आलाप करीत तेवढ्यावरून तो राग कोणता हे ओळखायला ते सांगत. मला ठाऊक असलेली नाट्यगीते ज्या रागावर आधारलेली होती असेच राग ते गाण्यासाठी निवडीत. त्यामुळे गुरुजींनी केलेले आलाप मला ठाऊक असलेल्या नाट्यगीताशी ताडून पाहून मी राग बरोबर ओळखत असे. अशा प्रकारे चांचणी घेतल्यानंतर दुसऱ्या दिवसापासून त्यांनी मला भैरव रागाची नोम तोम आलापी शिकविण्यास आरंभ केला. रागाचे स्वर कोणते वगैरे काही सांगितले नाही. मी गातो तसे गा एवढेच सांगितले. जवळ जवळ दीड वर्ष त्यांनी मला फक्त भैरव शिकविला. रोज

**सौजन्य :** पटेल रोडवेज लिमिटेड,
" We cover the country with care."

स्वरामागून स्वर स्केल पद्धतीने वाढवीत नेल्यास बंदिशीची बढत होतच नाही आणि म्हणून अलीकडे पूर्वीच्या गायकांप्रमाणे ख्याल भरला जातच नाही. ही स्थिती होण्याचे कारण व्यंकटमखी असेच म्हणावे लागेल.

**प्रश्न :** रागांचे थाट पद्धतीने किंवा रागांग पद्धतीने जे वर्गीकरण केले जाते त्याबाबत तुमची परंपरा काय सांगते ?

**उत्तर :** काय आहे की आपले जे संगीत आहे ना त्यात रागांच्या वर्गीकरणाची कोणतीही एक पद्धती परिपूर्ण नाही. थाट पद्धती घेतली तरी तिच्यात काही अपूर्णत्व आहे. रागांग पद्धती घेतली तरी तसेच आहे. म्हणून भातखंड्यांनी दोन्हीचा समन्वय साधण्याचा प्रयत्न केला. भातखंडे म्हणजे थाट पद्धतीचे प्रवर्तक असा जो ग्रह काही मंडळी करून घेतात तो चुकीचा आहे. केवळ रागामध्ये स्वर कोणते लागतात हे समजण्यासाठी त्यांनी ढोकळ मानाने रागांचे थाटांमध्ये वर्गीकरण केले. रागांगाच्या दृष्टीनेही त्यांनी थाटांमध्ये वर्गीकरण केले आहे. उदाहरणार्थ, द्विमध्यम राग म्हणजे केदार, कामोद, छायानट, हमीर हे राग घ्या. ते त्यांनी कल्याण थाटात का टाकले ? या रागांमध्ये शुद्ध मध्यमाचा प्रयोग जास्ती आहे, तीव्र मध्यमाचा कमी आहे. तरी भातखंड्यांनी ते राग कल्याण थाटात का टाकले ? कारण या रागांच्या उत्तरांगा-मधून सबंध कल्याणच बोलतो, त्यांचं मंडण कल्याण आहे म्हणून. मालकंसाचे उदाहरण घ्या. या रागात रे आणि प वर्ज्य आहेत. मग तो आसावरीमध्येही जाऊ शकत होता. पण भातखंड्यांनी तो भैरवी थाटात घातला. आसावरीत काय भैरवीत काय तुम्ही रे आणि प वर्ज्य करा. कोमल ग, कोमल नी मिळतात. शुद्ध मध्यमही मिळतो. म्हणजेच मालकंस मिळतो. पण भातखंड्यांनी मालकंस भैरवी थाटात टाकला. कारण मालकंसाचे मंडण भैरवी अंगाने होते. आमच्या परंपरेत रागांचे वर्गीकरण करताना असा समग्र विचार केलेला आहे. केवळ स्वरांचा विचार केलेला नाही, केवळ रागांगाचा विचार केला नाही.

**प्रश्न :** मग थाट पद्धती का स्वीकारु नये ?

**उत्तर :** कोणती तरी पद्धती पाहिजेच. थाट पद्धती बाद केली तर रागांग पद्धती अवलंबावी लागेल. पण तीही अपुरी पडते. तेव्हा आपल्याला समजेल असे वर्गीकरण करण्यासाठी दोन्ही पद्धतींचा समन्वय साधून वर्गीकरण करण्याची भातखंड्यांचीच पद्धती उपयोगी ठरते.

**प्रश्न :** नवरागनिर्मिती, जोड राग, अंग राग इत्यादींबद्दल आपले मत काय ?

---

सौजन्य :

पटेल रोडवेज लिमिटेड,
" We cover the country with care. "

**उत्तर :** जोड राग असा पाहिजे की जोड रागामधील एका रागातून दुसऱ्या रागात बेमालूमपणे जाता आले पाहिजे. त्या जोड रागात असे काही जंक्शन पॉइंट्स पाहिजेत की तिथून रागमार्ग बदलता आला पाहिजे. पूर्वी जोड रागाबाबत फार प्रगत असा विचार नव्हता तेव्हा जोड रागातील बंदिशीची स्थायी एका रागात, अंतरा दुसऱ्या रागाचा आणि अंतऱ्याच्या अखेरीला पुन्हा पहिल्या रागाशी जोडणी असेच बंदिशीचे सर्वसाधारण रूप असे. पण आता विचार अधिक प्रगत झाले तशा जोड रागातील घटक राग संपूर्ण बंदिशभर अगदी बेमालूमपणे मिसळून वावरत आहेत अशा बंदिशी होऊ लागल्या आणि ते स्तुत्य आहे. जोड राग गाताना एकदा एक घटक राग गायचा मग दुसरा घटक राग गायचा असे न होता एकच एकसंध राग गायिल्यासारखे वाटले पाहिजे. पण कोणत्या तरी दोन तीन रागांचे स्वर ठिगळ लावल्यासारखे मिसळून जर त्याला कोणी नवरागनिर्मिती म्हणू लागले तर ते मला मान्य होणार नाही. या दृष्टीने नवनिर्मितीची उत्कृष्ट उदाहरणे म्हणून मी गुरुवर्य अण्णासाहेबांनी निर्मिलेल्या केदार बहार, सावनी केदार या रागांचा दाखला देईन. अर्थात इथे सावनीचा अर्थ श्रवणातील म्हणजे राग मिया मल्हार असा घ्यायचा.

**प्रश्न :** रागांचे रूप जाणण्यासाठी बंदिशींचा उपयोग आहे हे तुम्हांला मान्य आहे. अलीकडे ज्या भरपूर नवीन बंदिशी होताहेत त्याही अशा उपयोगी आहेत का ?

**उत्तर :** बंदिशीमध्ये जर काही नवीन संकल्पना असेल तर ती उपयोगी. उगीच आपलं प्रासाला प्रास जुळवून जर कुणी बंदिशी करू लागले तर त्या बंदिशींना काही अर्थ नाही, त्या उपयोगीही नव्हेत. पूर्वी गुणिजन एकमेकांना अमुक रागात हे अंग खपवून दाखव पाहू, ते अंग खपवून दाखव पाहू अशा फर्माइशी करत असत आणि त्या आव्हानातून ज्या बंदिशी तयार होत त्या खरोखरीच अतिशय वैशिष्टयपूर्ण असत. एकेका रागाकडे पाहाण्याचे अनेक अँगल्स त्या बंदिशींमधून मिळत असत. अलीकडे बंदिशी भरपूर होताहेत पण या निकषावर त्यापैकी किती टिकतील कोणास ठाऊक ? भातखंड्यांना ज्या रागात भरपूर बंदिशी मिळाल्या नव्हत्या ते राग त्यांनी फारसे प्रचारात आणले नाहीत याचे कारण वेगवेगळ्या कोनातून त्या रागांच्या सौंदर्यावर प्रकाश टाकणाऱ्या बंदिशी मिळाल्या नाहीत तर रागरूप संदिग्ध राहाते आणि अशी संदिग्ध रागरूपे भातखंड्यांना प्रचारात आणायची नव्हती. तेव्हा नुसत्या भाराभर बंदिशींचा उपयोग नसतो. खास सौंदर्यदर्शक बंदिशीच उपयुक्त असतात.

**प्रश्न :** मंदिर संगीत आणि आपले संगीत यांत काय फरक ?

सौजन्य : पटेल रोडवेज लिमिटेड,
" We cover the country wtih care. "

शिकवत असत. नंतर त्यांनी मला तोडीचे आलाप शिकविले. नंतर मारव्याचे आलाप शिकविले. ' पूर्वी ' या रागाचे आलाप शिकविले. असे चार पाच रागांचे आलाप शिकविल्यावर एकदम लखनौच्या म्यूझिक कॉलेजच्या तिसऱ्या वर्षात दाखल व्हायला सांगितले. त्या वेळी मला राग ठाऊक नव्हते, पण गुरुजींच्या गाण्याच्या मैफलीत ते कोणताही राग गायिले तरी मी त्यांच्या मागे गाण्याची साथ बरोबर करीत असे.

**प्रश्न :** पण ज्या चार रागांची नावे तुम्ही घेतलीत तेच चार राग शिकवण्यासाठी निवडण्यामागे तुमच्या गुरुजींचा काय हेतू असावा ?

**उत्तर :** त्या चार रागांचीही त्यांनी केवळ नोम तोम आलापी शिकवली, बंदिश वगैरे शिकवली नाही. मला वाटतं स्वरांच्या लगावाच्या दृष्टीने हे चार राग फार महत्त्वाचे असावेत आणि हा हिशेब मनात ठेवूनच त्यांनी त्या रागांची निवड केली असावी. पुढे मी कॉलेजमध्ये दाखल झाल्यानंतर चिजा शिकायला लागलो. त्यांनी तोपर्यंत कोणतीच चीज शिकवली नाही. आणखी एक गोष्ट. काही गवयांची गाणी ते ऐकू देत असत आणि काही गवयांची गाणी ऐकू देत नसत. म्हणजे आमचे गुरुजी जितके पुरोगामी प्रवृत्तीचे होते तितकेच काही जुन्या परंपरांना चिकटून राहाणारे होते. आरंभी पाच सहा वर्षे तरी काही गवयांची गाणी त्यांनी आम्हाला मैफलीत, आकाशवाणीवर कुठेही ऐकू दिली नाहीत. याचा अर्थ पहिली पाच सहा वर्षे गळ्याला वळण लागेपर्यंत, पाया पक्का होईपर्यंत एकाच पठडीनुसार मार्गक्रमणा करायची, इकडे तिकडे पाहायचे नाही यावर त्यांचा कटाक्ष असे. नंतर एकदा गळ्याला पाहिजे ते वळण लागल्यानंतर मात्र त्यांनी अशा प्रकारचे बंधन आमच्यावर ठेवले नाही. उलट विलायत हुसेन, निसार हुसेन, राजाभैया पूछवाले, गुरुराव देशपांडे, कागलकर बुवा अशा किती तरी गवयांच्या मागे स्वरसाथीसाठी ते आम्हाला आपणहून बसवायचे. आणि हे गायक ज्या जातीने गात त्याच जातीने आम्ही विद्यार्थी मागे साथ करीत असू. यावरून तुमच्या लक्षात येईल की गुरुजींनी डायरेक्ट मेथडने आम्हाला शिकवले. स्वरांचे लगाव त्यांनी गळ्याला शिकवले. रागाची भाषा शिकवली, व्याकरण नव्हे. आणि अभ्यास करण्याची, करवून घेण्याची हीच पद्धती योग्य असा माझा प्रत्यक्ष अनुभवच मला सांगतो.

**प्रश्न :** आपल्या सर्व रागव्यवस्थेत व्यंकटमखीचे कार्य काय ?

**उत्तर :** व्यंकटमखीने एक उपद्व्याप करून ठेवला आणि तो म्हणजे गणिती

सौजन्य :

पटेल रोडवेज लिमिटेड,
" We cover the country with care."

पद्धतीने रागांची संख्या, थाटांची संख्या निश्चित केली. रागांचे आरोह अवरोह कोणते असतील, प्रत्येक रागात वेगवेगळ्या किती स्वरसंगती होऊ शकतील हेही त्याने गणिती पद्धतीने निश्चित केले. पण गंमत पाहा. त्याने बहात्तर थाटांची निर्मिती केली पण प्रत्यक्ष प्रचारात मात्र एकोणीसच थाट आणले. बहात्तर थाटांचा उपयोग त्याने केला नाही. झाले काय की अशा थाटनिर्मितीमुळे आपल्या लोकांना स्केल गाण्याची संवय लागली. लोक रागांग विसरायला लागले. आज जे आपण गाणे किंवा वाजविणे ऐकतो त्यात राग सादर करतेवेळी गायक वा वादक सरळ क्रमाक्रमाने एकेका स्वराचा विस्तार करीत जातो म्हणजेच तो स्केल गातो किंवा वाजवितो. एकेक स्वर सारखेच महत्त्व पावत जातो, वाढत जातो. खास रागांगाचे दर्शन मुळीच घडत नाही. साहजिकच स्केल पद्धतीने गायला अनुकूल अशा नवीन बंदिशी प्रचारात आल्या. पण रागांगाचे अतिशय सौंदर्यपूर्ण दर्शन घडविणाऱ्या जुन्या अप्रतिम बंदिशी मागे पडू लागल्या, निरुपयोगी ठरू लागल्या. रागांग दर्शविणाऱ्या बंदिशीतील खास खास स्वरसंगती कलावंत टाळू लागले. प्रत्येक स्वरच वाढवायचा म्हटले की साहजिकच बंदिश गाण्याची लय आपोआपच गाडली जाऊ लागली. बंदिशीचे सौंदर्य नाहीसे होऊन केवळ शब्द उरले अशी स्थिती होऊ लागली. नवोदित कलाकारांचे सोडा पण ज्यांना उत्तम घराणेदार तालीम मिळालेली आहे असे मान्यवर कलाकारही या गोष्टीच्या आहारी जाऊ लागले आहेत. धिम्या लयीत एका आवर्तनात बंदिशीचे शब्द समेटायचा ते प्रयत्न करतात पण अर्थपूर्ण सांगीतिक वाक्यांचे उच्चारण त्यांच्याकडून होत नाही. अर्थपूर्ण वाक्यांच्या उच्चारणात पॉझेसही अर्थपूर्ण बनतात. तालाच्या छंदाचाही प्रत्यय येतो. हल्ली ही अर्थपूर्णता नाहीशी होऊ लागली आहे, छंदाचा प्रत्यय येईनासा झाला आहे. लोक मात्रा गाऊ लागलेत, ताल गाईनासे होत आहेत. लय गाडल्यामुळे स्वैरपणा मात्र वाढीला लागला आहे. एकच बंदिश वेगवेगळे गायक आपापल्या सोयीने गाऊ लागले आहेत पण ती बंदिश मुळात ज्याने केली त्याला त्या बंदिशीचे जे सौंदर्य अभिप्रेत असेल ते नाहीसे होत आहे. एकच बंदिश झूमऱ्यात, तिलवाड्यात, एकतालात गाता येते. पण प्रत्येक वेळी तालानुसार तालाचे झोके बदलतात, पॉझेस बदलतात. हे सारे सौंदर्य आता नाहीसे होऊ लागले आहे. लय अति विलंबित ठेवली की दोन मात्रांमध्ये दीर्घ अवकाश जातो. त्यामुळे सांगीतिक वाक्ये लयीला अनुसरून अशी येऊ शकतच नाहीत आणि ख्याल भरणे या शब्दप्रयोगाला काही अर्थच उरत नाही. कारण बंदिशीची बढत म्हणजे ख्याल भरणे.

सौजन्य : पटेल रोडवेज लिमिटेड,
" We cover the country with care."

स्वरामागून स्वर स्केल पद्धतीने वाढवीत नेल्यास बंदिशीची बढत होतच नाही आणि म्हणून अलीकडे पूर्वीच्या गायकांप्रमाणे ख्याल भरला जातच नाही. ही स्थिती होण्याचे कारण व्यंकटमखी असेच म्हणावे लागेल.

**प्रश्न :** रागांचे थाट पद्धतीने किंवा रागांग पद्धतीने जे वर्गीकरण केले जाते त्याबाबत तुमची परंपरा काय सांगते ?

**उत्तर :** काय आहे की आपले जे संगीत आहे ना त्यात रागांच्या वर्गीकरणाची कोणतीही एक पद्धती परिपूर्ण नाही. थाट पद्धती घेतली तरी तिच्यात काही अपूर्णत्व आहे. रागांग पद्धती घेतली तरी तसेच आहे. म्हणून भातखंड्यांनी दोन्हीचा समन्वय साधण्याचा प्रयत्न केला. भातखंडे म्हणजे थाट पद्धतीचे प्रवर्तक असा जो ग्रह काही मंडळी करून घेतात तो चुकीचा आहे. केवळ रागामध्ये स्वर कोणते लागतात हे समजण्यासाठी त्यांनी टोकळ मानाने रागांचे थाटांमध्ये वर्गीकरण केले. रागांगाच्या दृष्टीनेही त्यांनी थाटांमध्ये वर्गीकरण केले आहे. उदाहरणार्थ, द्विमध्यम राग म्हणजे केदार, कामोद, छायानट, हमीर हे राग घ्या. ते त्यांनी कल्याण थाटात का टाकले ? या रागांमध्ये शुद्ध मध्यमाचा प्रयोग जास्ती आहे, तीव्र मध्यमाचा कमी आहे. तरी भातखंड्यांनी ते राग कल्याण थाटात का टाकले ? कारण या रागांच्या उत्तरांगामधून सबंध कल्याणच बोलतो, त्यांचं मंडण कल्याण आहे म्हणून. मालकंसाचे उदाहरण घ्या. या रागात रे आणि प वर्ज्य आहेत. मग तो आसावरीमध्येही जाऊ शकत होता. पण भातखंड्यांनी तो भैरवी थाटात घातला. आसावरीत काय भैरवीत काय तुम्ही रे आणि प वर्ज्य करा. कोमल ग, कोमल नी मिळतात. शुद्ध मध्यमही मिळतो. म्हणजेच मालकंस मिळतो. पण भातखंड्यांनी मालकंस भैरवी थाटात टाकला. कारण मालकंसाचे मंडण भैरवी अंगाने होते. आमच्या परंपरेत रागांचे वर्गीकरण करताना असा समग्र विचार केलेला आहे. केवळ स्वरांचा विचार केलेला नाही, केवळ रागांगाचा विचार केला नाही.

**प्रश्न :** मग थाट पद्धती का स्वीकारु नये ?

**उत्तर :** कोणती तरी पद्धती पाहिजेच. थाट पद्धती बाद केली तर रागांग पद्धती अवलंबावी लागेल. पण तीही अपुरी पडते. तेव्हा आपल्याला समजेल असे वर्गीकरण करण्यासाठी दोन्ही पद्धतींचा समन्वय साधून वर्गीकरण करण्याची भातखंड्यांचीच पद्धती उपयोगी ठरते.

**प्रश्न :** नवरागनिर्मिती, जोड राग, अंग राग इत्यादींबद्दल आपले मत काय ?

---

सौजन्य : पटेल रोडवेज लिमिटेड,
" We cover the country with care. "

**उत्तर :** जोड राग असा पाहिजे की जोड रागामधील एका रागातून दुसऱ्या रागात बेमालूमपणे जाता आले पाहिजे. त्या जोड रागात असे काही जंक्शन पॉइंट्स पाहिजेत की तिथून रागमार्ग बदलता आला पाहिजे. पूर्वी जोड रागाबाबत फार प्रगत असा विचार नव्हता तेव्हा जोड रागातील बंदिशीची स्थायी एका रागात, अंतरा दुसऱ्या रागाचा आणि अंतऱ्याच्या अखेरीला पुन्हा पहिल्या रागाशी जोडणी असेच बंदिशीचे सर्वसाधारण रूप असे. पण आता विचार अधिक प्रगत झाले तशा जोड रागातील घटक राग संपूर्ण बंदिशभर अगदी बेमालूमपणे मिसळून वावरत आहेत अशा बंदिशी होऊ लागल्या आणि ते स्तुत्य आहे. जोड राग गाताना एकदा एक घटक राग गायचा मग दुसरा घटक राग गायचा असे न होता एकच एकसंध राग गायिल्यासारखे वाटले पाहिजे. पण कोणत्या तरी दोन तीन रागांचे स्वर ठिगळ लावल्यासारखे मिसळून जर त्याला कोणी नवरागनिर्मिती म्हणू लागले तर ते मला मान्य होणार नाही. या दृष्टीने नवनिर्मितीची उत्कृष्ट उदाहरणे म्हणून मी गुरुवर्य अण्णासाहेबांनी निर्मिलेल्या केदार बहार, सावनी केदार या रागांचा दाखला देईन. अर्थात इथे सावनीचा अर्थ श्रवणातील म्हणजे राग मिया मल्हार असा घ्यायचा.

**प्रश्न :** रागांचे रूप जाणण्यासाठी बंदिशींचा उपयोग आहे हे तुम्हांला मान्य आहे. अलीकडे ज्या भरपूर नवीन बंदिशी होताहेत त्याही अशा उपयोगी आहेत का ?

**उत्तर :** बंदिशीमध्ये जर काही नवीन संकल्पना असेल तर ती उपयोगी. उगीच आपलं प्रासाला प्रास जुळवून जर कुणी बंदिशी करू लागले तर त्या बंदिशींना काही अर्थ नाही, त्या उपयोगीही नव्हेत. पूर्वी गुणिजन एकमेकांना अमुक रागात हे अंग खपवून दाखव पाहू, ते अंग खपवून दाखव पाहू अशा फर्माइशी करत असत आणि त्या आव्हानातून ज्या बंदिशी तयार होत त्या खरोखरीच अतिशय वैशिष्ट्यपूर्ण असत. एकेका रागाकडे पाहाण्याचे अनेक अँगल्स त्या बंदिशींमधून मिळत असत. अलीकडे बंदिशी भरपूर होताहेत पण या निकषावर त्यापैकी किती टिकतील कोणास ठाऊक ? भातखंड्यांना ज्या रागात भरपूर बंदिशी मिळाल्या नव्हत्या ते राग त्यांनी फारसे प्रचारात आणले नाहीत याचे कारण वेगवेगळ्या कोनातून त्या रागांच्या सौंदर्यावर प्रकाश टाकणाऱ्या बंदिशी मिळाल्या नाहीत तर रागरूप संदिग्ध राहाते आणि अशी संदिग्ध रागरूपे भातखंड्यांना प्रचारात आणायची नव्हती. तेव्हा नुसत्या भाराभर बंदिशींचा उपयोग नसतो. खास सौंदर्यदर्शक बंदिशीच उपयुक्त असतात.

**प्रश्न :** मंदिर संगीत आणि आपले संगीत यांत काय फरक ?

सौजन्य : पटेल रोडवेज लिमिटेड,
" We cover the country wtih care. "

**उत्तर :** मंदिर संगीतावर लोकसंगीताचा अधिक प्रभाव आहे. जुनी पदे पूर्वी जशी गायिली जात तशीच मंदिर संगीतात आजही गायिली जातात. त्यांची रागरूपेही आपल्याला माहिती असलेल्या रागरूपांपेक्षा वेगळीच असतात. त्यामुळे एखादा राग आपण ज्या पद्धतीने गातो त्यापेक्षा वेगळ्याच पद्धतीने तो राग मंदिर संगीतात गायिला जातो. पण यावरून ते तो राग चुकीचा गातात असे म्हणता येणार नाही.

**प्रश्न :** तुमच्याकडून एखाद्याला बंदिश 'शिकायची झाली तर तुम्ही ती कशी शिकवाल म्हणजे बंदिशीचे बोल सांगाल, बोलांचे वजन दाखवाल, बोलांचे उच्चारण, शिकवाल की कसे ?

**उत्तर :** बंदिश शिकवणाऱ्याने आणि शिकणाऱ्याने बंदिशीचे शब्द आणि स्वर यांचा समग्र विचार करावा. या दोन गोष्टींचा वेगवेगळा विचार म्हणजे एकदा शब्द सांगायचे, एकदा स्वर सांगायचे हे बरोबर नव्हे– समग्र विचार केला की बंदिश गाताना पॉझेस कुठे द्यायचे ते कळत जाते. बंदिशीचा अर्थ समजत जातो. स्वरोच्चार शब्दांच्या माध्यमातून आपोआप येतात. हे उच्चार मी डायरेक्ट मेथडने शिकलो. त्या पद्धतीने माझा खूप फायदा झाला. अर्थात मी दुसऱ्याला शिकवण्यासाठी साहजिक त्याच पद्धतीचा अवलंब करतो. बंदिश शिकणाऱ्याला स्वरज्ञानापेक्षा अनुकरणशक्तीच अधिक लाभदायी ठरते असा माझा अनुभव आहे. भातखंड्यांनीही त्यांच्या ग्रंथांमध्ये अनेक ठिकाणी म्हटलं आहे की मी गातो कसा तिकडे लक्ष द्या, मी कुठे कसा अवकाश देतो ते पाहा. आणि कित्येकदा हे अवकाश म्हणजे पॉझेसच गाणे अधिक बोलके करीत असतात.

**प्रश्न :** रागांच्या प्रमाणीकरणाबद्दल तुमचं काय मत आहे ?

**उत्तर :** रागांचे प्रमाणीकरण कधीच होत नाही. पन्नास वर्षांपूर्वी बिहाग एका मध्यमाने गायिला जात होता. आज दोन्ही मध्यमांनी गायिला जातो. पूर्वी बिहागात फक्त शुद्ध मध्यम होता. तशा बंदिशी आहेत. आज बिहागात शुद्ध मध्यमाला गौणत्व येऊन तीव्र मध्यमाला इतके महत्त्व आले आहे की तसे ते दिले नाही तर लोकांना बिहागच ओळखता येणार नाही. तर हे असे परिवर्तन अनेक रागांमध्ये घडतच असते. पाच-पन्नास वर्षांपूर्वी प्रमाणित मानले गेलेले रूप आज प्रमाणित उरत नाही. आजचे प्रमाणित रूप आणखी पन्नास वर्षांनंतर कदाचित प्रमाणित उरणार नाही. बदलत्या काळाबरोबर प्रमाणेही बदलतच असतात. मग राग प्रमाणित करण्याचा खटाटोप कशाला ? एकाद्या रागाची एकापेक्षा अधिक रूपे असली, सर्व सौंदर्यपूर्ण असली,

---

सौजन्य : सौ. जयश्रीबाई वैद्य,
'लौकिक' ४८१ बी, शिवाजीनगर, पुणे १६.

उत्तम गायिली जात असली तर बिघडते कुठे ?

**प्रश्न :** गवैय्या कोणाला म्हणावे ?

**उत्तर :** गायक खूप असतात पण गवैय्या एखादाच होतो. गवैय्या अष्टावधानी असतो. सूर, ताल, राग, बंदिश आदी सारी अवधाने तो बिनचूक सांभाळतो. गायला बसल्यानंतर तो ज्या रागाचे ध्यान करेल तो राग सर्व सौंदर्यासह त्याला स्पष्ट दिसतो. रागाचा आरंभ करताच त्याला स्वतःचे व्यक्तिमत्व उरतच नाही. त्याचे सबंध व्यक्तिमत्व म्हणजे तो गात असलेला राग, तो गात असलेली बंदिश बनते. त्याचे शरीर म्हणजे एक गात्रवीणाच बनते. ही सिद्धी आहे. ती सगुणाकडून निर्गुणाकडे नेणारी आहे. ती सर्वांना कशी साधेल. ज्याला साधेल तोच गवैय्या बनतो. उरतात ते सारे गायक. आज गायक खूप दिसतात पण गवैय्या सहसा दिसत नाही हे सत्य आहे.

सौजन्य : सौ. जयश्रीबाई वैद्य,
'लौकिक' ४८१ बी, शिवाजीनगर, पुणे १६.

# १७. मधुर मधुर मुरली

**प्रा. अरविंद गजेंद्रगडकर ( १९२८ )**
२६, पर्वती, पुणे ९.

[ प्रा. अरविंद गजेंद्रगडकर हे महाराष्ट्राला बासरी वादक, स्वरमंडळ-वादक, संगीत समीक्षक, कादंबरीकार, विनोदी लेखक आणि लोकप्रिय वक्ते म्हणून सुपरिचित आहेत. बी. एससी. एम. ए. ( मानसशास्त्र ) बी. टी. संगीत अलंकार अशी त्यांची शैक्षणिक वाटचाल आहे. बनारस विश्वविद्यालयात काही काळ प्राध्यापक, आणि त्यानंतर आकाशवाणीच्या वेगवेगळ्या केंद्रावर त्यांनी संगीत संयोजक म्हणून काम केले. मुंबईच्या ॲकॅडेमी ऑफ म्यूझिकचे ते काही काळ डायरेक्टर होते. सध्या राजस्थान विद्यापीठाचे व्हिजिटिंग प्रोफेसर आहेत. हिंदी चित्रपट, दूरदर्शन, आकाशवाणी यासाठी संगीत आणि मुलाखतीचे संयोजन यातही ते नित्य सहभागी असतात. महाराष्ट्रातील प्रमुख दैनिके, साप्ताहिके, मासिके, यातून त्यांचे संगीतावरचे लेखन प्रसिद्ध झाले आहे. ८ कादंबऱ्या, ३ विनोदी लेखसंग्रह आणि ' स्वरांच्या वनात ' हा संगीतावरील आस्वाद लेखनाचा संग्रह असे साहित्य त्यांनी निर्मिले आहे. बासरीवादनाच्या यांच्या दोन कॅसेटसही प्रसिद्ध झाल्या आहेत. बासरी आणि स्वरमंडळ यावरचे त्यांचे कार्यक्रम, भारतात व भारताबाहेर लोकप्रिय ठरले आहेत.

प्रस्तुतचा लेख हा श्री. अरविंद गजेंद्रगडकरांच्या तरल लेखन शैलीतून उतरलेला असून बासरी या सुपरिचित पण उपेक्षित वाद्याची जडणघडण, त्याचा इतिहास, त्याच्या वादनातील वैशिष्ट्ये इत्यादींचा सहजसुंदर रीतीने परिचय करून देणारा आहे. ]

' नमस्कार पंडितजी. मुरलीविषयी माझे काही प्रश्न आहेत. '
' बोला, माझ्या अल्पमती प्रमाणे उत्तरे देईन. विचारा. '

'मुरली हे वाद्य केव्हापासून प्रचारात आहे. आणि ते केवळ आपल्याच संगीत संस्कृतीत आहे काय ?'

'मुरली ही इतिहासपूर्वकालपासून मानवाची मैत्रीण आहे. आदिमानव जेव्हा उत्क्रांत होत होता, तेव्हा त्या उत्क्रांतीच्या टप्प्यात ताल वाद्यांनी त्याची जशी साथ केली, तशीच साथ मुरलीने पण केली असावी. कारण अनेक उत्खननातून ज्या वस्तू मिळाल्या आहेत त्या वस्तूत या ना त्या स्वरूपात मुरलीसारखी किंवा मुरलीशी जवळीक असणारी अनेक वाद्ये मिळाली आहेत. धातूंच्या बासऱ्या किंवा प्राण्यांच्या हाडांच्या बासऱ्या मिळाल्या आहेत. बासरीचा शोध कसा लागला असेल या विषयी मानववंशशास्त्रज्ञ आणि समाजशास्त्रज्ञ त्याच प्रमाणे इतिहासकार यांचे अनेक तर्क आहेत. एक मात्र खरं की बांबूच्या बेटातून वाहणारे वारे पोकळ बांबूतून अनेक प्रकारचे नाद उत्पन्न करतात. या नादाने आकर्षित झालेला मानव मग त्या प्रकारचा नाद स्वतः उत्पन्न करण्याच्या प्रयत्नाला लागला आणि या त्याच्या प्रत्यनातूनच मग मुरलीची उत्पत्ती झाली. अर्थात सुरुवातीच्या बासऱ्या अत्यंत प्राथमिक स्वरूपाच्या होत्या. पण निराकार, निर्गुण स्वराला हमखास साकार करण्याचा पहिला प्रयत्न म्हणजे ही ओबडधोबड मुरलीच. कोणत्याही गाण्याची सुरुवात कोणत्या स्वराने करायची यासाठी मुरलीचा फार उपयोग होत असावा. आज आपण पेटीचा स्वर काळी एक, काळी चार वगैरे हे 'आरंभ स्वर' म्हणून वापरतो. पण त्या काळी पेटी वगैरे कोणतेच वाद्य नव्हते. म्हणून निरनिराळ्या आकाराच्या बासऱ्या यासाठी उपयोगात आणीत असत असे ग्रंथातल्या उल्लेखांवरून अनुमान काढता येते. पुढे जसे संगीत आणि संगीत शास्त्र प्रगत होत गेले तसे वीणा या वाद्याला महत्त्व येत गेले. पण वीणा कोणत्या स्वरात लावायची यासाठी वेणूचाच उपयोग केला जात होता ! आता तुमच्या दुसऱ्या प्रश्नाचे उत्तर. बासरी हे वाद्य सर्व देशातल्या सर्व प्रकारच्या संस्कृतीत आढळून येते. निरनिराळे धातू, प्राण्यांची हाडं, लाकूड, बांबू, एवढंच नव्हे तर मातीच्या सुद्धा बासऱ्या निरनिराळ्या देशात प्रचारात होत्या व आहेत. या दृष्टीने मुरली ही मानवाची खरी आद्य मैत्रीण आहे.'

'बासरीचे आजचे स्वरूप आणि पूर्वीचे स्वरूप यात काही फरक आहे का ?'

'अगदी प्राचीन काळची बासरी सोडली तर आजची आणि काही हजार वर्षांपूर्वीची बासरी यांच्या स्वरूपात फारसा फरक नाही आणि हे खरोखरच आश्चर्य आहे. फुंकण्यासाठी ओठ टेकण्याच्या जागी एक छिद्र आणि विशिष्ट अंतरावर सहा छिद्रे हे बासरीचे स्वरूप आजही कायमच आहे.'

---

सौजन्य :

सौ. जयश्रीबाई वैद्य,
'लौकिक' ४८१ बी, शिवाजीनगर, पुणे १६.

‘ काय हो, बासरीला तर सहाच छिद्रं असतात मग त्यातून सात स्वर कसे निघतात ? सातवा स्वर कुठून निघतो ? ’

‘ छान विचारलंत. हा प्रश्न अनेकांना पडतो. त्याचं साधं उत्तर असं की सहाही छिद्रं बंद केली की सातवा स्वर मिळतो. ’

‘ काही बासऱ्यांना सहापेक्षा जास्ती छिद्रं असलेली आम्ही पाहिली आहेत. त्याचं कारण ? ’

‘ सातव्या छिद्राचा उपयोग मंद्र मध्यम काढण्यासाठी. पण हे क्वचितच केलं जातं. बासरीची लांबी जास्ती असेल तर त्या छिद्राचा उपयोग होत नाही. बोटे तिथपर्यंत पोहोचतच नाहीत. ’

‘ याचा अर्थ असा की बासरीवर मंद्र सप्तकातले स्वर निघत नाहीत. बासरीत किती सप्तके निघू शकतात हे कृपया सांगाल काय ? ’

‘ अवश्य. सामान्यतः दोन सप्तके ही बासरीची मर्यादा आहे. काही कुशल वादक अडीच सप्तके काढू शकतात.

‘ कै. पन्नालाल घोष यांच्यासारखा महान वादक तीन सप्तके सुद्धा काढीत असे. पण ही अपवादात्मक उदाहरणे. सामान्यपणे दोन सप्तके उत्तम येतात. ’

‘ सप्तके कशी बदलतात ? ’

‘ केवळ फुंकीच्या कमी जास्त दाबाने. समजा, वरून तीन छिद्रे बंद केली आणि या स्वराला षड्ज मानला तर केवळ जोराने फुंकून तार षड्ज काढता येतो. इतर स्वरांचे तसेच आहे. सर्व छिद्रे बंद करून हळू फुंकले तर मंद्र पंचम वाजतो. जरा जोरात फुंकले की मध्य सप्तकातला पंचम आणि त्याहून जोरात फुंकले की तार पंचम. ’

‘ म्हणजे बासरी वादनात फुंकीला फारच महत्त्व आहे म्हणायचं. ’

‘ हो. सर्वच सुषीर वाद्यांत फुंकीला फार महत्त्व आहे. गमक, श्रुतियुक्त स्वर, भावदर्शन आणि मींड हे सर्व फुंकीवरच अवलंबून आहे. अतिकोमल स्वर काढायला सुद्धा फुंकीवर ताबा हवा. ’

‘ अतिकोमलचं ठीक आहे, पण कोमल स्वर कसे काढतात हे आधी सांगा. ’

‘ कोमल स्वर काढायला अर्धीच छिद्रं उघडायची. बासरीवादनातला हा सर्वांत अवघड भाग आहे. तोडी किंवा भैरवी वाजविणं म्हणजे बासरीवादकाची सत्त्वपरीक्षाच असते. ’

‘ हा अवघडपणा काढून टाकायची एखादी युक्ती असेलच की. ’

---

सौजन्य : सौ. जयश्रीबाई वैद्य,
‘ लौकिक ’ ४८१ बी, शिवाजीनगर, पुणे १६.

'आहे. ती म्हणजे आरंभ स्वर बदलणे ही. शुद्ध निषाद जर षड्ज मानला तर निषाद ते निषाद ही मूर्च्छना सर्व कोमल स्वरांची होते. एकही बोट अर्धे न ठेवता भैरवी वाजवता येते. धैवत षड्ज मानला तर आसावरी किंवा काफी थाटाचे स्वर सहजपणे वाजविता येतात. ललित संगीत किंवा सिनेसंगीतातल्या पूरक स्वरांसाठी या पद्धतीचा उपयोग बासरीवादक करतात. पण मग निरनिराळ्या स्वरांच्या बासऱ्यांचा संच त्या वादकाला सतत बाळगावा लागतो.'

'निरनिराळ्या स्वरांच्या बासऱ्या? म्हणजे काय? इतर वाद्यं तर एकाच स्वराची असतात. वायलीन, सतार, पेटी वगैरे.'

'हो. पण बासरीचा स्वर हा तिच्या लांबीवर आणि जाडीवर अवलंबून असतो. बासरीची लांबी किंवा जाडी वाढली की तिचा स्वर उतरतो. लांबी कमी झाली की स्वर चढतो. लहान बासऱ्या तारस्वरात वाजतात तर मोठ्या बासऱ्या खर्जात, मंद्र सप्तकात वाजतात.'

'ही माहिती चांगली सांगितलीत. आता आम्हाला हे सांगा की बांबूचीच बासरी प्रचारात जास्ती का आहे? धातूच्या का नाहीत?'

'याला कारण असं की बांबूच्या बासरीत जे नादमाधुर्य आहे ते इतर बासऱ्यात नाही.'

'बांबूच्या बासरीसाठी कोणताही बांबू चालतो का?'

'नाही. कोणता बांबू बासरीसाठी चांगला हे अनुभवानं ठरलेले आहे. आसाम, ब्रह्मदेश, त्रिपुरा, इथला बांबू बासरीसाठी वापरतात. दोन पेरामधले जास्तीत जास्त अंतर असलेले बांबू तेथेच मिळतात. शिवाय त्यांचा आवाजही चांगला असतो. कारवारच्या जंगलातलाही बांबू चांगला असतो. पण त्यांची लांबी आणि पोकळी मोठी नसते. या बांबूची एक गंमत सांगतो तुम्हाला. बासरी बनविण्यासाठी कोणत्या तिथीला बांबू कापायचा याचे पण नियम आहेत.

'अनुभव असा आहे की जर पंचमी, सप्तमी, अष्टमी, नवमी, दशमी या तिथींना बांबू कापला तर त्याला हमखास कीड लागते. ज्या तिथींच्या शेवटी 'मी' येते ती तिथी बांबू कापायला 'निकामी' असते. 'मी' नसली की बांबू टिकाऊ असतो. हे काय रहस्य आहे कळत नाही. पण हा अनुभव सर्वत्र आहे.'

'वा! फारच मनोरंजक माहिती सांगितलीत. आता हे सांगा की बांबू कापून आणला की त्या बांबूवर काही संस्कार करावे लागतात?'

'बरेच संस्कार करावे लागतात. बांबू कापून आणला की तो वर्षभर नुसता वाळू

---

सौजन्य : सौ. जयश्रीबाई वैद्य,
'लौकिक' ४८१ बी, शिवाजीनगर, पुणे १६.

देतात. तो पूर्णपणे वाळला की मग पुन्हा पावसात किंवा मिठाच्या पाण्यात किंवा समुद्राच्या पाण्यात भिजवून पुन्हा वाळवतात. मग त्याला गाईचं शेण लावून ठेवतात. मग स्वच्छ धुऊन पुन्हा वाळवतात. असं बरेच वेळा करून मग जे बांबू या सर्व प्रक्रियेत टिकून राहून खणखणीत वाजतात तेच बांबू बासरी बनवायला निवडले जातात.'

'बापरे! ही भलतीच चेंगट प्रक्रिया आहे.'

'हो. म्हणूनच उत्तम प्रतीच्या बासऱ्या तशा महागच असतात. साध्या बासऱ्या पाच दहा रुपयात मिळतात. पण प्रक्रिया केलेल्या बांबूच्या बासऱ्यांना किमान दोनशे ते तीनशे रुपये द्यावे लागतात. माझ्याकडे तर हजार रुपयांची एक बासरी आहे.'

'हजार रुपये? भलतीच महाग!'

'इतर वाद्यांच्या मानाने स्वस्तच की. गिटार, सतार, हार्मोनियम यांच्या किमती तीन हजारांपेक्षा कमी नाहीत. संतूर, सरोदतर याहून महाग.'

'खरं आहे. बरं बासरी बनवायचं तंत्र आहे का? की कुणालाही बांबूला भोकं पाडून बासरी बनविता येईल?'

'नाही नाही. ते अत्यंत अवघड असं तंत्र आहे. कारण सगळे बांबू सारखे नसतात. त्यांची लांबी सारखी नसते, त्यांची पोकळी जाडी ही पण वेगळी असते. त्यामुळे प्रत्येक बासरी बनविताना वेगळे गणित असते. त्यामुळे सुरेल बासरी बनविणारे कुशल कारागीर फार दुर्मीळ आहेत. मुंबईला पिंपळवाडीत लिमये नावाचे गृहस्थ होते. त्यांच्या बासऱ्या प्रसिद्ध आहेत. सध्या दादरला रामचंद्र धोत्रे नावाचे गृहस्थ उत्तम बासऱ्या बनवितात. त्यांची या संदर्भात दूरदर्शनवर मुलाखत पण झाली होती.'

'हे झालं बासरीबद्दल. आता बासरीवादक आणि बासरीवादन याबद्दल बोलू या. आधी बासरी वादकांबद्दल.'

'तुम्हाला आश्चर्य वाटेल पण भगवान श्रीकृष्ण ही पौराणिक विभूती सोडली तर संगीताच्या इतिहासात विसाव्या शतकापर्यंत एकाही नामवंत बासरी वादकाचा उल्लेख सापडत नाही. म्हणजे बासरी हे तसं अत्यंत उपेक्षित वाद्यच म्हटलं पाहिजे. लोकसंगीत, वाद्यवृंद इत्यादींमध्ये बासरी हे वाद्य अनिवार्य होतं. पण स्वतंत्र मैफलीचं वाद्य म्हणून त्याला मान्यता अगदी अलीकडे म्हणजे एकोणीसशे चाळीस नंतरच मिळाली, असं इतिहास सांगतो. हिंदुस्तानी संगीतात कै. पन्नालाल घोष आणि दक्षिणी संगीतात कै. टी. आर. महालिंगम् यांनी बासरी वादनाला प्रतिष्ठा दिली. या उपेक्षित

सौजन्य :
श्री. सुरेश दामोदर बोरसे,
बोरसे अँड कंपनी, १२ चंद्रभागा मेनरोड, इंदौर ४.

पण अतिमधुर वाद्याला मैफलीत अत्यंत मानाचं स्थान देण्याचं श्रेय द्या दोन महाभागांकडेच जातं.'

'आश्चर्यच आहे! पन्नालाल घोषांची विशेष माहिती आजच्या पिढीला नाही. त्यांच्याबद्दल थोडं सांगाल काय?'

'अवश्य! मला गुरू समान अशा या थोर कलाकाराबद्दल बोलताना माझं अतःकरण भरून येतं. पन्नाबाबूंनी बासरी हे मैफलीचं परिपूर्ण वाद्य बनवायचंच असा ध्यासच घेतला होता. बासरीचा नाद गंभीर व्हावा म्हणून त्यांनी बासरीची लांबी कल्पनातीत वाढवली. अफाट रियाज करून त्यांनी बासरीवर दरबारी, माल्कंस, तोडी इत्यादी गंभीर राग गायकीच्या अंगानं यशस्वीपणे सादर केले आणि बासरी वादनाला एक वेगळी दिशा दिली. वेगळं परिमाण (Dimension) दिलं. आजचे सर्व बासरीवादक त्यांनी दाखविलेल्याच वाटेवर, त्यांच्याच प्रकाशात चालत आहेत. ते स्वतः थोर बासरीवादक तर होतेच, पण उत्तम आणि यशस्वी संगीत रचनाकार पण होते. त्यांनी अनेक यशस्वी हिंदी चित्रपटांना कर्णमधुर आणि लोकप्रिय संगीत दिलेलं आहे. दिल्लीला आकाशवाणी केंद्रावर ते राष्ट्रीय वाद्यवृंदाचे संगीत निर्देशक पण होते.'

'त्यांनी बोटांच्या फटीवर ऑपरेशन करून बोटांची लांबी वाढविली होती हे खरे का?'

'नाही. ती एक दंतकथा आहे.'

'काय हो, आडवी आणि उभी बासरी यात काय फरक आहे?'

'उभी बासरी वाजवायला तशी सोपी. कारण नुसतं जरी फुंकलं तरी स्वर निघतो. आडवी मध्ये विशिष्ट रीतीनं फुंकलं तरच स्वर निघतो. आडव्या बासरीत स्वर लहान मोठा तर करता येतोच पण स्वरांचे पोत (texture) आणि नादमयता (tonal quality) या दोन्ही हव्या तशा बदलता येतात. म्हणून आडवी बासरी मैफलीसाठी वापरतात.'

'म्हणजे उभ्या बासरीवर रागदारी वाजूच शकत नाही काय?'

'छेः छेः असं मुळीच नाही. मला गुरुस्थानी असणारे डी. अमेल (दिनकरराव अमेम्बल) हे उभी पितळी बासरीच वाजवायचे. पण त्यांनी बासरी वादनात आपले स्वतंत्र स्थान निर्माण केलं होतं. पण आडव्या बासरीचं गांभीर्य त्या बासरीत नव्हतं.'

'सध्या बासरीवादनात श्रेष्ठ वादक कोण आहेत?'

'पं. हरिप्रसाद चौरसिया हे एकमेव आणि निर्विवाद मोठे बासरीवादक आहेत.'

---

सौजन्य : श्री. सुरेश दामोदर बोरसे,
बोरसे अँड कंपनी, १२ चंद्रभागा मेन रोड, इंदौर ४.

‘ त्यांचे वैशिष्ट्य ? ’

‘ पुंकीतला मधाळ गोडवा, स्वर आणि लय यांची विलक्षण जाण आणि मायक्रोफोनच्या वापराचं परिपूर्ण ज्ञान, यामुळं त्यांचं बासरीवादन हा एक आनंदानुभव असतो. बासरीचा आत्मा त्यांच्या इतका कुणीच जाणलेला नाही. भगवान श्रीकृष्णानंतर हरीच. ’

‘ ते तर सतारीच्या अंगाने वाजवतात. ‘ जोड ’ ‘ झाला ’ वगैरे घेतात. तबल्याशी नको इतकी लढाई करतात. याबद्दल तुमचे मत ? ’

‘ सतारीच्या अंगानं वाजविणं ही त्यांची शैली आहे. पण त्या वादनात अत्यंत आकर्षकपणा आहे हे मान्य करावेच लागेल. आता तबलजीशी झुंज म्हणाल तर हजारो लोकांना गुंगवून ठेवण्यासाठी अशा काही करामती कराव्याच लागतात. तो मोठ्या मैफलींचा दोष आहे. श्रोत्यांची संख्या अतोनात वाढली की त्यांना गुंतवून ठेवण्यासाठी ‘ झाला, ’ अतिप्लुत लय, सवाल जवाब वगैरे प्रकार अपरिहार्य होतात. ’

‘ काय हो. महिलांमध्ये बासरीवादक का नाहीत ? ’

‘ खरी गोष्ट आहे. दक्षिणी संगीतात बऱ्याच महिला आहेत. पण हिंदुस्थानी संगीतात बासरीवादन करणाऱ्या महिला जवळ जवळ नाहीतच. सतार किंवा वायलीन हे वाद्य वाजविणाऱ्या महिला तशा आहेत. पण सनई आणि बासरी वाजविणाऱ्या महिला जवळ जवळ नाहीतच. तसं पाहिलं तर महिलांना वाद्यवादनाचं आकर्षण कमीच असावं असं वाटतं. सर्वच वाद्यांच्या क्षेत्रात महिला अगदीच अल्प आहेत. तबला वादनात एकदोनच. आता माझ्याकडे पाचसहा महिला खूप चिकाटीनं शिकताहेत. त्यातल्या दोन तर खूपच छान वाजविताहेत. बघायचं पुढे काय होते ते. ’

‘ उत्तम बासरीवादक होण्यासाठी कशाची आवश्यकता आहे ? ’

‘ पहिली गोष्ट म्हणजे संगीताची देणगी हवी. दुसरी म्हणजे उत्तम शरीरप्रकृती. कारण बासरी हे फुंकीचं वाद्य आहे. त्यासाठी दमदार छाती हवी. सिगरेट बिडीचं व्यसन चालणार नाही. नंतर तिसरी गोष्ट म्हणजे योग्य मार्गदर्शन करणारा गुरू हवा. आणि हे सर्व साधायला उत्तम नशीब हवं. ’

‘ अगदी बरोब्बर. कलावंत व्हायला जोरदार नशीबच हवे. बरंय. खूप माहिती सांगितलीत तुम्ही. आभारी आहे. नमस्कार. ’

---

सौजन्य : श्री. सुरेश दामोदर बोरसे,
बोरसे अँड कंपनी, १२ चंद्रभागा मेन रोड, इंदौर ४.

# १८. युवक कलाकारांपुढील आव्हाने व समस्या

## (कै. डॉ. वसंतराव देशपांडे यांची मुलाखत)

[ कै. डॉ. वसंतराव देशपांडे हे नाव हिंदुस्थानी शास्त्रीय संगीतात आणि संगीत रंगभूमीवर अनेक वर्षे वाजतगाजत राहिले आणि त्यांच्या अकाली निधनामुळे, संगीत क्षेत्रातील एक वादळी व्यक्तिमत्व लोप पावले. 'गानवर्धन'चे भाग्य हे की त्यांच्या स्वर्गवासाच्या आधी मुक्त संगीत चर्चासप्ताहामधील त्यांचे विचार ऐकण्याची बहुमोल संधी (१९८३) प्रसिद्ध गायिका, डॉ. अलका देव यांनी श्री. वामनराव देशपांडे यांच्या उपस्थितीत श्रोत्यांसमोर वसंतरावांची मुलाखत घेतली. ही मुलाखत महाराष्ट्राचे लाडके गायक वसंतराव यांची आठवण म्हणून जशीच्या तशी येथे उद्‌धृत करीत आहोत. ]

**श्री. वामनराव :** एक होतकरू युवक कलाकार व अतिशय धडपडणारी गायिका म्हणून अलका देव ही व्यक्ती आजच्या चर्चेत प्रश्नकर्तीची भूमिका बजावणार असून, प्रथितयश व अत्यंत अभ्यासू बुजुर्ग गायक डॉ. वसंतराव देशपांडे हे प्रश्नांची नुसतीच उत्तरे देणार नाहीत, तर समस्त युवक कलाकारांना दिशा दाखवतील.

**अलका देव :** आणि आमच्या या मुलाखतीचे मध्यस्थ, (moderator) अतिशय समतोल समीक्षकाची वयोवृद्ध व ज्ञानवृद्ध दृष्टी ज्यांची आहे असे बुजुर्ग पं. वामनराव देशपांडे (ह्या दोघांनाही मी काका म्हणून संबोधणार आहे) आज इथे उपस्थित आहेत त्यामुळे मलाही खूप धीर आला आहे.

आजच्या महत्त्वाच्या प्रश्नावर सरळ चर्चा करण्यापूर्वी ह्या प्रश्नांची आज गरज का भासली ह्याची भूमिका मी थोडक्यात मांडते.

कलाकार हा जन्मजात प्रतिभेचा असतो, An artist is born असे म्हटले जाते. तो लहान असतानाच त्यातील स्वरलयीची जाण, त्याची receptivity, गाणे ऐकताना गुंगून जाणे वगैरे गुण त्याच्या मातापित्यांना दिसतात व ते त्याला प्रोत्साहन देऊन (अथवा जर विरोध असेल तर स्वतः तोच बाल कलाकार अंतर्प्रेरणेने बाहेर

पडतो ) अथवा गुरूच्या सान्निध्यात विशेष प्रशिक्षणासाठी पाठवतात व एक अथवा अनेक गुरूंच्या मार्गदर्शनात त्याची प्रतिभा प्रस्फुटित होते, त्याला एक निश्चित वळण लागते. आणि एक परिपक्व कलाकार समाजाला मिळतो. जन्मजात प्रतिभेची देणगी मिळूनही, अभिजात संगीतासारखी acquired आणि methodical art आत्मसात करण्यासाठी कलाकाराला अविश्रांत तपश्चर्या करावी लागते आणि जेव्हा तो व्यवसायाच्या दृष्टीने ह्या कलेकडे पाहतो तेव्हा बऱ्याच तडजोडी कराव्या लागतात. प्रथमतः गाणे शिकून श्रोत्यांसमोर मांडण्याचे तंत्र त्याला अवगत करावे लागते, आज ज्याला market value, stage value म्हणतात ती मिळवावी लागते. सतत नाविन्याचा ध्यास घ्यावा लागतो. आणि स्वतःच्या ज्या वैशिष्ट्यांवर श्रोते खूष असतात त्याचे भांडवलही करावे लागते. ज्याला कलेची उंची कळली आहे, त्यातली अगाधता समजली आहे, त्यातले ईश्वरत्व दिसले आहे त्याला ह्या व्यावसायिकतेचा तिटकारा असतो. पण कार्यक्रम करून पैसे मिळवणे तर आवश्यक असते तेव्हा त्याचाही कोंडमारा होतो. 'स्पर्धेत टिकून राहणे' ही आजच्या युगातील तारेवरील कसरत आहे. कलाकार चलनी नाणे होऊन बसला आहे. पूर्वी संयोजक व श्रोते परिपक्व, बुजुर्ग गायकाकडे ओढ घ्यायचे परंतु आज अतिशय लहान, अपरिपक्व गायक-गायिका स्टेज मिळवतात, प्रसिद्धी मिळवतात आणि जणू काही हे जे आपल्याला मिळाले आहे ते फार मोठे आहे असे समजून यशाच्या धुंदीत, कलेल्या अगाधतेशी व भव्यतेशी कायमचे नाते तोडतात.

गुरूचे सतत सान्निध्य, गुरूची चिकित्सा, समीक्षक दृष्टी व त्यांचे शिष्यासाठी केलेले अविश्रांत कष्ट हेही आजच्या युवक कलाकाराला दुर्मिळ होत चालले आहे. मी ह्या बाबतीत अतिशय भाग्यवान आहे की माझे गुरू व वडील पं. राजाभाऊ देव सतत माझ्या प्रगतीसाठी झटत असतात; त्यांची माझ्याशी मैत्री असून अमुक कार्यक्रमामध्ये काय विशेष कामगिरी केली, माझे कुठे चुकले हे ते कसलीही reservations न ठेवता सांगतात. त्यामुळे मी तरी स्वतःबद्दलच्या अवास्तव कल्पना करून ठेवल्या नाहीत पण अनेक युवक कलाकार आज स्वतःच्या क्षमतेविषयी संभ्रमावस्थेत असतात. योग्य गुरू, त्याचे हवे तितके सान्निध्य, त्यांचे बारीक लक्ष ह्या गोष्टी आजच्या युवकाच्या वाट्याला फारच कमी येतात. त्यामुळे गाणे हा फक्त व्यवसाय ठरतो, ती एक उच्चतम कला राहात नाही.

आजच्या युवकांत गुरूंची तालीम मिळण्यासाठी फारशी आंतरिक ओढ किंवा कष्ट

---

सौजन्य :
श्री. सुरेश दामोदर बोरसे,
बोरसे अँड कंपनी, १२ चंद्रभागा मेन रोड, इंदौर ४.

करण्याची तयारीही फारशी आढळत नाही.

साधारणतः ४० वर्षांपूर्वीचा काल असा होता की जेव्हा गुरु, शिष्याची अक्षरशः अग्निपरीक्षा घेऊन त्याच्यातील चिकाटी, संगीताविषयीची अनिवार ओढ, सर्व आयुष्य ह्या कलेसाठी झोकून देण्याची वृत्ती ह्या गुणांची पारख करून मगच त्याला गाणे शिकवण्यास तयार होत असे. माझे वडील हे तर माझ्यासमोरील अत्यंत आदर्श उदाहरण आहेत. त्यांनी गाणे शिकण्यासाठी, गुरूंचे प्रेम मिळवण्यासाठी केलेल्या कष्टांची कथा अक्षरशः डोळ्यांत पाणी आणणारी आहे. स्वतः वसंतरावकाका ह्या सर्व परीक्षेतून सहीसलामत पार पडले आहेत. त्यांची creative urge सतत प्रखर होती व गुरूंचे त्यांना मिळालेले मार्गदर्शनही इतके उत्कृष्ट होते की उत्स्फूर्तता व अनुशासन ह्याची त्यांनी फार सुंदर सांगड घातली आहे. तर काका, आता आपण चर्चेला सुरुवात करू या. प्रथम मी तुम्हाला विचारते की गुरूचे सान्निध्य आजच्या काळात शिष्याला किती वर्षे व कितपत सातत्याने हवे ? गुरू कसा शोधावा ?

**डॉ. वसंतराव :** आजचा जो आपला विषय आहे तो थोडासा dicouraging आहे, म्हणजे, पूर्वी कलाकारासमोर काही समस्या नव्हत्या, व आज युवकांसमोर खूप समस्या आहेत व त्यामुळे तो संभ्रमित आहे असे चित्र ह्यामुळे तयार होते जे बरोबर नाही ! पूर्वीही कलाकाराच्या त्या कालानुरूप समस्या होत्याच व त्या त्याला सोडवायला लागत होत्याच फक्त आजचे स्वरूप वेगळे आहे एवढेच. ' आव्हाने ' हा शब्दही जर challanges ह्या अर्थाने घेतला, तर मला प्रश्न पडतो की स्वतःच्या कलेत निमग्न असलेल्या कलाकाराने, कलेतील अंतर्गत आव्हाने सोडल्यास, म्हणजे हा राग, हे स्वर, ही लयकारी त्याच्या प्रतिभेला आव्हान देत आहेत, बाह्य आव्हानां-बद्दल का एवढे हळवे व्हावे ? त्या प्रतिकूलता त्याच्यातील merit मुळे अनुकूल तर अवश्य होतील. फक्त वेळ यावी लागते.

कला ही इतकी तरल वस्तू आहे की तिच्या संदर्भात व्यवहार, वास्तवता, कठोरता ह्या गोष्टी बसू शकत नाहीत. ती एक नैसर्गिक देणगी असून कलाकार आपोआप तयार होतो. मुद्दाम तयार होतो तो कारागीर ! आपण सर्व खरे तर कारागीरच. कलाकार हा फार विरळा ! कलाकाराला काही क्षणात flashes मिळतात. उरलेल्या औपचारिकता कारागीर पूर्ण करीत असतो. तेव्हा गुरू कारागीरांचे तंत्रच शिकवत असतो. कलेची उत्कट अनुभूती ही पूर्णतया वैयक्तिक असते. तेव्हा तुम्हाला गुरूचा शोध फक्त मार्गदर्शक म्हणूनच घ्यायचा असतो. तुमच्यातील सुप्त गुण गुरू

---

**सौजन्य :** श्री. सुरेश दामोदर बोरसे,
बोरसे अँड कंपनी, १२ चंद्रभागा मेन रोड, इंदौर ४.

तुम्हाला दाखवतो, काही शिस्तबद्ध आखणी करून देतो. नंतर तो तुम्हाला दालन उघडं करून देऊन सोडून देतो. स्वतः त्या अनुभूती घेण्यासाठी ! त्या दालनाचा शृंगार कसा करायचा, हे सर्वस्वी तुमच्यावर अवलंबून आहे. नाहीतर तुमचा फक्त पोपट होतो !

**अलका देव** : गुरूचे मार्गदर्शन साधारण किती वर्षे मिळावे ?

**वसंतराव** : अहो, ज्ञान अपरंपार आहे. तुम्ही २५, ३०, ५० वर्षे गुरूकडे मार्गदर्शन घेऊ शकता ! गुरूचे ज्ञान जितके अधिक समृद्ध तितकीच तुमची शिकण्याची व्याप्ती मोठी !

**अलका देव** : परंतु शिष्याला गुरूच्या सखोलतेची, समृद्धतेची कल्पना कशी येईल ?

**वसंतराव** : गुरूकडे किती आहे ह्यापेक्षा आपण किती पचवू शकतो हे अधिक महत्त्वाचे ! आपण गुरूकडून किती वेळात व किती प्रमाणात घेऊन आत्मसात करू शकतो हे Judgement शिष्याला आले नाही तर जन्मभर तो फक्त receiving end ला राहून reproduce करू शकणार नाही. गुरूची कितपत आवश्यकता आहे, आता गुरू बदलावा का हे सर्व निर्णय त्याने वेळेवर घ्यावेत; गुरूही स्वतःचे काम संपल्यावर शिष्याला दुसऱ्या गुरूकडे जाण्यासाठी सांगू शकतो ! हे सर्व डोळसपणे व्हायला हवे. ही काही life long Commitment असायला पाहिजे असे नाही.

**अलका देव** : एखाद्या युवकाला आपल्या गळ्यात गाणे आहे व ते योग्य मार्गदर्शन मिळाल्यास नक्कीच प्रभावकारी होईल असे वाटते आणि तो त्याच्या आदर्श कलाकाराकडे तालीम मागायला जातो. ते कलाकार बहुतांशी अति व्यस्त असतात आणि शिष्याला आवश्यक वेळ देऊ शकत नाही. हा युवक आतापर्यंत ह्या गायकाच्या विशिष्ट लकबींचे नुसते अनुकरण करतो, त्यांच्यासारखा दिसण्याचा वागण्याचा प्रयत्न करतो, थोडक्यात म्हणजे व्यक्तिपूजा करायला लागतो परंतु अशा मोठ्या गायकांमध्ये तितकाच मोठा शिक्षक आहे की नाही हे माहीत नसल्यामुळे उथळ अनुकरणावरच समाधान मानतो ! तेव्हा शिष्याने शिक्षक उत्तम असलेल्यांकडे शिकावे की उत्तम कलाकारांकडे शिकावे ?

**वसंतराव** : आपला गळा एका विशिष्ट गायकासारखा वळतो हे कळल्यावर सुद्धा त्यातील शास्त्रीय बैठकीचा अभाव असल्यामुळे शिष्याला त्या गायकीचे मर्म

---

सौजन्य : बाबासाहेब गाडगीळ,
मेमोरियल फौंडेशन, पुणे.

समजायला फार उशीर होतो. तेव्हा वेळ टळून गेली असते. तेव्हा योग्य शिक्षकाकडे मार्गदर्शन घेऊन नंतर आपल्या आदर्श कलाकाराचे सर्वांगीण अनुशीलन, संशोधन करून आपल्याला ह्या लकबीचा कसा उपयोग करून घेता येईल हा विचार शिष्याने डोळसपणे केला पाहिजे ! मोठ्या व्यस्त कलाकारांमध्ये शिकवण्याची इच्छा असूनही वेळेअभावी ते शिष्याकडे फारसे लक्ष देत नाहीत ही सत्य परिस्थिती आहे.

**श्री. वामनराव :** एक मूलभूत प्रश्न मला विचारावासा वाटतो तो हा, जो कलाकार युवक असतो म्हणजेच वयाच्या दृष्टीने अपरिपक्व असतो, तो त्याच्या प्रतिभेनुसार, मानसिक क्षमतेनुसार गात असतो पण त्याचे स्वर पक्के नसतात, लयीची जाणही बेताची असते तेव्हा त्याला ठाई ठाई मार्गदर्शनाची गरज भासते, ती काही एका वर्षात पुरी होऊ शकत नाही. मार्गदर्शन वर्षानुवर्षे हवे. तासन् तास हवे !

**वसंतराव :** हे मार्गदर्शन सतत गुरूने द्यायची आवश्यकता नाही. एखादा जाणकार हितचिंतकही देऊ शकेल, की ज्याच्या देखरेखीखाली त्या युवकाचा शारीरिक, मानसिक विकास होत असतो ! हां, सर्वच जर त्याला सल्ले देऊ लागले तर मात्र तो गोंधळून जाईल. कारण तो सध्या फक्त युवक आहे, कलाकार झालेला नाही !

**श्री. वामनराव :** पण कलाकार in the making आहे, process मध्ये आहे !

**अलका देव :** माझे काही जवळचे परिचित युवक कलाकार आहेत. त्यांनी एका मोठ्या प्रसिद्ध कलाकाराकडे राहून मिळेल तशी पाच सहा वर्षे तालीम घेतली पण अजूनही काहीच मिळाले नाही अशी रिक्तावस्था त्यांना जाणवते ! काही असेही युवक मी पाहिले आहेत की ज्यांना ते मोठे गायक साथीसाठी नेहमी बरोबर नेतात आणि स्टेजवरच direct method ने तालीम देतात. हे दोन्ही प्रकारचे युवक basic concepts च्या अभावी फक्त जसे ते गाणे दिसते, एका finished product च्या स्वरूपात, तसेच अनुकरण करतात. ही स्थिती आपल्याला घातक वाटत नाही का ?

**वसंतराव :** ही पद्धत चूक आहे. अशा अनिष्ट प्रकारांनी गाणं खाली बसत चाललंय. तुम्ही लोकांना गाणे ऐकवायला बसलात की शिष्याची तालीम ऐकवायला ? गुरूने घरी तालीम द्यावी आणि गाणे मैफिलीत कसे मांडावे हे त्यांना स्वतः समोर

---

सौजन्य : बाबासाहेब गाडगीळ,
मेमोरियल फौंडेशन, पुणे.

बसवून, त्यांना भरपूर मैफिली ऐकवून समजावून सांगावे! शिष्याला स्वानुभवाने कळायला हवे की मैफिल करावी कशी, श्रोत्यांशी कसा संवाद साधावा! मी पहिल्या गुरुकडे गेल्यावर त्यांनी मला फक्त सा रे सा रे हा अलंकार लयीत हजारो लाखो वेळा म्हणायला लावला, त्यातले सूर कसे लावावेत हे समजावून सांगितले. सरगम, तान, लय सर्वकाही मला त्या सा रे सा रे त सापडले आणि हा फक्त गणिती हिशेब नसून ह्यांत काहीतरी मजा आहे हे कळायला लागले. एकच राग जरी व्यवस्थित शिकता आला तर बाकीचे राग शिकणे अवघड जात नाही. सगळे अर्धवट शिकले तर काहीच येत नाही. आणि नुसत्या वह्या भरून लिहून काढून तर कधीच गाणे येणे शक्य नाही. एकाच अलंकारावर प्रभुत्व मिळवून त्याचे मर्म समजून घेतले तर पुढचा मार्ग खूप सोपा होतो असे माझे मत आहे.

**अलका देव :** आज मैफिल म्हणजे ख्याल, ठुमरी गजल नाट्यसंगीत असा सर्व ‘ मसाला ’ असलेले गाणे अशी आजच्या कलाकाराची धारणा झाली आहे. मग आवाजाचा धर्म ह्या सर्व प्रकारांना असो वा नसो ! कधी कधी श्रोतेही कलाकारांना हे सर्व प्रकार गायला भाग पाडतात. आपल्याला ह्या स्थितीबद्दल काय म्हणायचे आहे ?

**वसंतराव :** संगीत सगळे चांगलेच आहे; सारखे आहे. ख्याल ठुमरी गावं जरुर पण ख्यालावर जर तुमचे प्रभुत्व असेल तर दुसरं काही तुम्हाला श्रोता म्हणू देणार नाही. तुमच्या ख्यालात दम नसेल तरच श्रोता तुम्हाला दुसरे काहीतरी म्हणायला सांगतो. पण हे मात्र खरे की एका गळ्यात सर्वच प्रकार सामावून घेतल्या कारणाने एकही प्रकार नीटसा समाधान देऊ शकत नाही. पूर्वी जे एका प्रकारावर स्पेशलायझेशन होते ते आता राहिले नाही आणि त्यामुळे गाण्यातली मजाच निघून गेली आहे. गाता सगळंच येतं पण ताकद संपली आहे.

**अलका देव :** आजच्या कलाकारापुढे दूरदर्शन, रेडियो, थोडे सिनेपार्श्वसंगीताचे, नाट्याचे आकर्षण व अनेक प्रलोभने असतात, त्यात परत परदेश गमनाचे chances ही खूप आकर्षित करतात. आपण या सर्वच प्रलोभनांपासून परावृत्त राहूनही ह्या सर्व क्षेत्रांत यशस्वी संचार केलात. आपल्याला काय वाटते ?

**वसंतराव :** मी एक रेषा आखून घेतली होती. मला गाणं आवडत होतं, शिकावंसं वाटत होतं. पण गाण्याला चरितार्थाचे साधन करावेसे मला कधीच वाटले

---

सौजन्य :

बाबासाहेब गाडगीळ,
मेमोरियल फौन्डेशन, पुणे.

नाही. मी सरकारी नोकरी पत्करली आणि संगीताच्या चिंतन मननांत, रियाजात रमलो, गाण्याची श्रीमंती अनुभवली. मला ईर्ष्येचा मोह होता, पैशाचा नाही.

**अलका देव :** आजच्या संगीत संस्था युवकांना कितपत प्रोत्साहन देतात ?

**वसंतराव :** होतकरू, प्रतिभावान कलाकाराला संस्था जरूर प्रोत्साहन देतात. अपरिपक्व, किंवा सुमार गायकांना संस्थांनी प्रोत्साहन देऊ नये, कारण तसे झाल्यास संस्थांना श्रोते प्रतिसाद देणार नाहीत व अशा गायकांना दिशाभूल करण्यासारखे होईल. माझी स्वतःची संगीत-समाज नावाची संस्था होती पण तिने आर्थिक दृष्ट्या मारच खाल्ला.

**अलका देव :** पण अमुक कलाकार किती पात्रतेचा आहे ह्याची कल्पना त्याच्या एक दोन कार्यक्रमांतून होत नाही. त्यामुळेही अशा कष्टाळू पण एक दोन कार्यक्रमांतून असफल झालेला कलाकार परत कधीही श्रोत्यांसमोर येऊ नये का ? संयोजक, समीक्षक त्याच्यावर Comments करून त्याला इतके कुंठित करतात की तोही उमेद हरवून बसतो, त्याला इलाज काय ?

**वसंतराव :** त्याने कुंठित न होता सच्चा दिलाने, संगीतसाधना करावी. त्याला निश्चित यश मिळेल !

**अलका देव :** आजच्या युवकाला शिक्षण किमान graduation पर्यंत घेणे सध्याच्या काळाच्या गरजेनुसार अति आवश्यक होऊन बसले आहे. फक्त गाण्यावर चरितार्थ चालेलच अशी आजची स्थिती नाही तेव्हा दुसऱ्या विषयात त्याला प्राविण्य मिळवून गाणे हा फक्त छंद म्हणून जोपासावा लागतो, त्यामुळे ज्याला आपण Professoinal efficiency म्हणतो ती येऊ शकत नाही. तेव्हा त्याने काय करावे ?

**वसंतराव :** सध्याची परिस्थिती तशी आहे खरी ! पण कलाकार होण्याची जिद्द असेल तर त्याने फक्त गाणेच ध्येय मानावे. सुशिक्षित असणे ही काळाची गरज आहे तेव्हा स्वतःच्या व्यक्तिमत्त्वाला उठाव मिळेल इतके जरी शिक्षण झाले तरी पुरे ! सध्या गाण्यात M. A. वगैरे करण्याची महाविद्यालयांमध्ये सोय झाली आहे तेव्हा दुसरे काही diversion न ठेवता गाण्यातील degree घेतली, तर संगीत शास्त्राचीही भरपूर माहिती होते व ती आपला दृष्टिकोण रुंद करण्यास मदत करते ! हो, पण कलाकार मात्र तयार होण्यास गुरूची व जन्मजात प्रतिभेचीच आवश्यकता आहे. शालेय शिक्षणाची त्यात कसलीही मदत होत नाही. शेवटी कलाकाराचे जीवन

---

सौजन्य : बाबासाहेब गाडगीळ,
मेमोरियल फौन्डेशन, पुणे.

हा एक सट्टा आहे हे गृहीत धरूनच ह्या भानगडीत पडावे हे उत्तम !

**अलका देव :** संयोजक, समीक्षक, व गायक ह्यांचे परस्पर नाते कसे असावे ?

**वसंतराव :** अर्थात् जिव्हाळ्याचे असावे ! समीक्षक हा चांगला गायक असावा तरच त्यातल्या खाचाखोचा त्याला कळू शकतील. संयोजक कुणीही असू शकतो फक्त त्याला गाण्याबद्दल प्रेम हवे. कुठला कलाकार निमंत्रित करावा ह्याची पारखही हवी !

**अलका देव :** ह्या सर्व चर्चेतून आपण जे मार्गदर्शन युवकांना दिले आहे त्यामुळे आजचा युवक हा उद्याचा परिपक्व कलाकार होण्यास निश्चित मदत मिळते, आणि त्याला भेडसावणाऱ्या समस्या त्याला discourage न करता आशावादी बनवतील अशी मला खात्री आहे.

**श्री. वामनराव :** उत्तम प्रतिभा, उत्तम मार्गदर्शन, येणाऱ्या परिस्थितीवर मात करण्याची धाडसी प्रवृत्ती, झोकून देण्याची तयारी ह्या सर्व गोष्टींमुळे कलाकार तयार होतोय पण व्यवसाय म्हणून गाण्याकडे पाहिल्यावर त्याला समाजाच्या सहकार्याचीही गरज भासते ! नुसतेच प्रोत्साहन आणि कौतुक ह्यापेक्षा त्याला लागेल ती मदत, त्याची पोटापाण्याची चिंता दूर करणे, पूर्वीचे संस्थानिक ज्याप्रमाणे कलाकाराला आश्रय देऊन त्याचे मन फक्त गाण्याकडे एकाग्र करण्यास मदत करीत त्याप्रमाणे ही जबाबदारी आज सरकारची आहे. अनेक देशांमध्ये कलाकार, खेळाडू व शास्त्रज्ञ वगैरे अत्यंत महत्त्वाच्या व्यक्तींना राष्ट्राश्रय मिळतो व त्यामुळेच त्यांच्याकडे एक सामाजिक बांधिलकी राहाते, अधिकाधिक प्राविण्य मिळवण्याची त्यांची धडपड असते आणि एका विशिष्ट समाजाची रचना होऊ शकते !

---

सौजन्य :

बाबासाहेब गाडगीळ,
मेमोरियल फौन्डेशन, पुणे.

# १९. हिंदुस्थानी शास्त्रीय संगीतात ' ख्याल '

डॉ. वीणा सहस्रबुद्धे ( १९४८ )
बी–३, शीतल अपार्टमेंटस्, १५७–११, औंध, पुणे–७.

[ डॉ. वीणा सहस्रबुद्धे या ग्वाल्हेर परंपरेतील आजच्या अत्यंत लोकप्रिय व आघाडीच्या गायिका म्हणून मान्यता पावलेल्या आहेत. पं. विष्णु-दिगंबरांच्या प्रमुख शिष्यांपैकी एक पं. शंकरराव बोडस यांच्या त्या कन्या असल्यामुळे साहजिकच लहानपणापासूनच त्यांच्यावर विशुद्ध संगीताचे दाट संस्कार घडले. त्यांना संगीताची तालीम आधी पं. शंकरराव बोडस आणि त्यानंतर पं. काशिनाथ शंकर बोडस (वीणा-ताईंचे बंधू) यांजकडून मिळाली. लहानपणी त्यांनी कथकचे पण प्रशिक्षण घेतले होते. याशिवाय पलुसकर परंपरेतील पं. बळवंतराय भट्ट, पं. वसंतराव ठकार आणि अलीकडे कै. पं. गजाननबुवा जोशी यांच्या-कडून त्यांना तालीम मिळाली. संगीतातील अध्यापन आणि मैफिली गायन ही दोन्ही वैशिष्ट्ये एकत्र मिळणे अपवादात्मक असते. वीणा सहस्रबुद्धे या त्यातील एक आहेत. आकाशवाणी, आणि भारतातील अनेक संगीत महोत्सव व संमेलने यात त्यांनी कीर्ती मिळविली आहे. त्यांच्या अनेक ध्वनीफितीही प्रकाशित झाल्या आहेत. या सर्व सांगीतिक व्यक्तित्वाला एम्. ए. ( संस्कृत ) आणि संगीत प्रवीण ( डॉक्टर इन म्यूझिक ) या पदव्यांचे वलयही लाभले आहे.

प्रस्तुत लेखामध्ये संगीतातील ख्याल या प्रकाराचे अत्यंत सुबोध, समूर्त आणि अनुभवसिद्ध असे विवेचन त्यांनी केले आहे. ' तराणा ' आणि ' ख्याल ' याबद्दलचे त्यांचे विचार लक्षवेधी आहेत. ]

## हिंदुस्थानी शास्त्रीय संगीतात ' ख्याल '

ह्या लेखात आपण ख्याल ह्या गायनशैलीकडे विविध दृष्टिकोनातून पाहणार आहोत.

येथे आज प्रचारात असलेली ख्याल गायकी मला अभिप्रेत आहे. ऐतिहासिक बाबी उदा. ख्याल गायकीचा जन्म कुठे आणि कसा झाला, किती वर्षांपूर्वी झाला इत्यादी प्रश्नांना मुद्दाम विचारात घेणार नाही. चर्चेच्या ओघात जिथे गरज वाटेल तिथे तेवढ्यापुरता त्या प्रश्नाचा विचार केला जाईल.

येथे ख्यालगायन हा शब्द त्या गायन शैलीच्या अर्थाने आपण वापरत आहोत. त्यात 'तराणा,' 'त्रिवट,' 'चतुरंग' ह्या प्रकारांचाही समावेश आहे. तसेच विलंबित व द्रुत दोन्हीचा बरोबरीने समावेश आहे. विलंबित गीताला 'ख्याल' व द्रुतगीताला 'चीज' असं महाराष्ट्रात म्हटलं जातं म्हणून हा खुलासा केला.

ख्याल शैली ही आजच्या शास्त्रीय गायनाची सर्वात लोकप्रिय शैली आहे. तिच्या लोकप्रियतेची कारणं ही ख्यालपद्धतीच्या विविधता, गुणवत्ता आणि आवाका यातच सापडतील. स्वर आणि लय हे संगीत कलेचं माध्यम आहे. ज्याप्रमाणे आकृती व रंग हे चित्रकाराचं साहित्य असतं आणि शब्द हे कवीचं साहित्य (equipment) असतं त्याप्रमाणे गायकाला स्वर आणि स्वरात अंतर्भूत असलेली लय हे माध्यम वापरून आपल्या कलेची अभिव्यक्ती करावयाची असते. कलावंतांना भाव उमटविण्याचे कार्य स्वर वलयीतून साधावयाचे असते. स्वर हे त्याचे साध्य नसून साधन आहे. कधी कुठल्या स्वराला किती उत्कटतेने प्रस्तुत करायचे हे कलावंत आपले साध्य विचारात घेऊन ठरवीत असतो. त्याकरिता तो स्वरांना विविध रूपांनी उदा. खुला किंवा मुलायम, खडा किंवा कंपित, मोजका किंवा दीर्घकाळ अशा प्रकारे प्रस्तुत करतो.

संगीताच्या माध्यमाने गायक आपल्या श्रोत्यांशी संबंध जोडतो. ती त्याची भाषा आहे. शब्दापासून वाक्य बनते आणि वाक्याची भाषा बनते हा व्याकरणप्रणीत नियम झाला, परंतु नुसते शब्दापुढे शब्द ठेवून किंवा वाक्यासमोर वाक्य ठेऊन आपला कार्यभाग होत नाही. आपल्याला कोणता भाव व्यक्त करायचा आहे ह्याची कल्पना जेव्हा तयार होईल तेव्हाच कोणते शब्द घ्यायचे व ते कसे मांडायचे हे ठरवून भाषा तयार होईल, व त्या भाषेस अर्थ येईल.

जेव्हा एखादा अक्षरसमूह एखादी वस्तू, व्यक्ती अथवा स्थळ आपल्या मनात नियमितपणे उपस्थित करतो तेव्हा त्याला आपण शब्द म्हणतो. शब्दाच्या प्रभावामागे परंपरा, रूढी, संकेत असतात. अशा संकेतांनाच आपण अर्थ म्हणतो. साहित्यातील

---

सौजन्य : प्रा. काशिनाथ गुपचुप, पुणे.

शब्दांना निश्चित विशिष्ट अर्थ असतो, परंतु सांगीतिक भाषेत स्वरसमूहांचा अर्थ भावनेशी निगडित असतो. जेव्हा विशिष्ट स्वरसमूहांना एकत्र आणून त्यांची कलाकृती कलाकारांकडून बनविली जाते तेव्हा ह्याच सांगीतिक भाषेचा जन्म होतो. जोपर्यंत आपण नुसतेच स्वर वेगवेगळे गातो तोपर्यंत त्यातून अर्थबोध होत नाही. म्हणजेच ज्याप्रमाणे बोलीभाषेमध्ये पूर्ण वाक्यातूनच अर्थबोध होतो त्याचप्रमाणे संगीतातील अर्थ हा स्वरसमूहातून निर्माण होतो. एकएकट्या स्वरातून नाही.

लहान मुलांना (प्राथमिक शाळेतील) संगीत शिकवताना माझे वडील कै. शंकरराव बोडस गोष्टीत गुंफलेल्या स्वरसमूहांचा वापर करीत असत व त्यामुळे त्यातील स्वर दीर्घकाळपर्यंत मुलांच्या लक्षात राहतात असा त्यांचा अनुभव होता.

स्वरांना भाव व अर्थ देण्याचे कार्य 'काकु' करत असतो. रसनिष्पत्तीकरिता काकुभेदाला भरतमुनींनी आवश्यक मानले आहे. काकुभेदांनी रसानुभूती कशी होते ते आपण पाहू या. साधारण बोलीभाषेमधे कंठस्वराची उच्चनीचता शब्दावर व अक्षरावर देण्याचा कमी अधिक कालावकाश ह्या गोष्टींचे विशेष महत्त्व असते. उदा. 'मी आज पुण्यास जात आहे' ह्या वाक्यात आलेल्या पहिल्या तीन शब्दांवर जोर देऊन तीन वाक्यं निरनिराळ्या अर्थाची तयार होतात–(१) **मी** आज पुण्यास जात आहे–म्हणजे मीच जात आहे.

(२) मी **आज** पुण्यास जात आहे– म्हणजे आजच जात आहे. उद्या परवा नाही.

(३) मी आज **पुण्यास** जात आहे– म्हणजे पुण्यासच जात आहे. दुसरीकडे नाही.

संगीतात ह्यालाच 'काकु' म्हणतात. आता वरील उदाहरण जरी संगीतात जसेच्या तसे वापरता आले नाही तरी त्यावरून काकुप्रयोगाचे तत्त्व लक्षात येऊ शकेल.

संगीताला आकार देणारे तत्त्व 'लय' हे होय. हृदयांच्या ठोक्यांची लय ही जन्मापासून माणसाच्या बरोबर असते. साधी चालण्याची क्रियादेखील लयीत झाली की सुंदर आणि सहज ठरते. लय बिघडल्यास झोकांड्या जातात. क्रिया आणि विराम ह्यामधून संगीताचे सातत्य टिकवणे हे लयीचे कार्य एकसारखे चालूच असते. विलंबित आलापीतदेखील स्वरावरील आघातातून व हेलकाव्यामधून लय सारखी

---

सौजन्य : जयपूर गोल्डन ट्रान्स्पोर्ट कंपनी प्रा. लि.,
नानापेठ, पुणे.

सूचित होत असते. सारख्या अंतराने आघात करणे हे लयीचे निर्जीव रूप झाले. त्या आघाताने कायम ठेवलेले स्वरमय सातत्य हे लयीचे रम्य स्वरूप संगीतास हवे असते. लयीचे ज्ञान व लयीचे मूल्य एक नाही. लयीच्या मूल्यास 'वजन' असे नाव दिले जाते. लयज्ञानाची प्राथमिक कल्पना मात्रा मोजून येऊ शकेल, परंतु वजन ही कल्पना अनुभवण्याचीच आहे. उदा. साधा तीनतालाचा ठेका म्हणत किंवा वाजवीत असताना आपल्याला जाणवते की ते म्हणणे किंवा वाजवणे सहजच एका विशिष्ट अंदाजानी व वजनांनी होऊ लागते.

त्रितालातील दुसऱ्या, सहाव्या, दहाव्या आणि चौदाव्या मात्रांवर वजन दिल्यास त्याचा वेगळा प्रभाव दिसतो. अश्या प्रकारचं वजन 'रूपबली नरशार्दुल,' 'सुजन कसा मन चोरी,' 'नाथ हा माझा.' इत्यादि नाट्यगीतांतून वापरले आहे. ह्यावरून लयीचे वजन बदलल्याने गायनातील सौंदर्य कसे बदलते हे आपण पाहिले.

संपूर्ण ख्याल गायकी ही बंदिशींवर आधारलेली आहे. प्रत्येक घराण्यात घराण्याच्या बंदिशींचा संग्रह असतो, व त्या संग्रहातच पुष्कळ अंशी त्या घराण्याचा आत्मा सामावलेला दिसतो, म्हणून आधी बंदिशीचे महत्त्व समजून घेतले पाहिजे. बंदिशीं-कडे कुठल्या दृष्टीने पहायचे ह्याबद्दल तीन पक्ष होऊ शकतात.

(१) ख्यालाच्या विस्तारात बंदिशीला महत्त्व नाही.
(२) बंदिशीमधील साहित्याला जास्त महत्त्व आहे.
(३) बंदिशीच्या स्वररचनेला जास्त महत्त्व आहे.

पूर्वी गायकांकडे असलेल्या चिजांचा संग्रह हे त्याच्या संपन्नतेचे लक्षण मानले जात असे. बंदिशी जतन करण्यासाठी अनेकांनी किती कष्ट घेतले हे सर्वश्रुतच आहे. यावरून बंदिशीला महत्त्व नाही हा पहिला पक्ष ग्राह्य ठरत नाही.

जे कलाकार बंदिशीमधल्या साहित्यभावाला प्राधान्य देतील त्यांचे ख्याल गायन ठुमरीकडे झुकेल. दुसरा मुद्दा असा की एकीकडे अनेक उत्तम काव्यांची रचना होत असताना मोजक्याच शब्दांना घेऊन बंदिशींची रचना का केली गेली? तेव्हा बंदिशीत साहित्यापेक्षा स्वरांनाच रचयित्याने प्राधान्य दिले हे उघड आहे. यावरून साहित्याला महत्त्व आहे हे मत ग्राह्य नाही हे लक्षात येईल.

अर्थात् बंदिशींना महत्त्व आहे व ते त्यांच्या स्वररचनेतच असले पाहिजे. वर्ष सहा महिन्यांपूर्वी ऐकलेले भावगीत आपण विसरून देखीत जातो. याउलट मोजक्याच

---

सौजन्य : जयपूर गोल्डन ट्रान्सपोर्ट कंपनी प्रा. लि.,
नाना पेठ, पुणे.

शब्दात बांधलेल्या या जुन्या चिजा शेकडो वर्षे गायक गात आहेत व त्या चिजांनी समाजाच्या अनेक पिढ्यांना रिझविले आहे. यावरून बंदिशीच्या स्वररचनेलाच महत्त्व आहे हे उघड आहे.

विशिष्ट तालात व विशिष्ट रागात बसवलेले गीत म्हणजे ख्याल. ढोबळ मानाने बिलंबित व द्रुत असे ह्या गीताचे प्रकार होतात, परंतु ही विभागणी काटेकोर नाही हे लक्षात ठेवले पाहिजे. अति बिलंबित पासून अतिद्रुतपर्यंत कुठल्याही लयीत गाण्यास उपयुक्त बंदिशी सापडतात. ख्याल गाताना सर्वसाधारणपणे एक बिलंबित व एक द्रुत बंदिश ह्या क्रमाने गाण्याचा प्रघात आहे. प्रत्येक बंदिशीच्या प्रस्तुतीत खालील टप्पे आढळतात. ( १ ) बंदिश जशीच्या तशी गाणे, ( २ ) स्थायी व अंतरा यांचा विस्तार, ( ३ ) आलापी, ( ४ ) बोल आलाप, ( ५ ) बोलतान, ( ६ ) तान. हे टप्पेही सर्वसाधारणपणे वरील क्रमातच गायनात येतात.

बंदिशीचे स्थायी व अंतरा हे दोन भाग असतात. स्थायी बहुतेक पूर्वांगात तर अंतरा उत्तरांगात फिरतो. संपूर्ण बंदिश म्हटल्याने तिची सौंदर्यस्थळे व बांधणीचा डौल हे लक्षात येतात. तसेच रागाच्या संपूर्ण रूपाचे दर्शन होते, म्हणून सुरवातीला पूर्ण बंदिश म्हणण्याची पद्धत आहे.

बिलंबित आलाप हे बंदिशीत दिसलेली रागमूर्ती अधिक विस्ताराने प्रकट करण्याचे साधन आहे. बिलंबित हे विशेषण इथे आलापातील स्वरांच्या गीताला अनुलक्षून वापरले आहे, मग बंदिशीची लय ही कोणतीही असो.

बंदिशीचे शब्द घेऊन त्यांना स्वरात गुंफणे म्हणजे बोलआलाप. असे केल्याने आलाप क्रियेत नावीन्य येते व लयकारीचे सौंदर्य अधिक खुलते. मात्र शब्दांची मोडतोड होत नाही ना, ही काळजी घेतली गेली पाहिजे.

बोलतान हा बोल आलापानंतर येणारा गायनातील टप्पा होय. बोल आलापींची लय ही आकारातील आलापीच्या लयीपेक्षा जलद असते तर बोलतानांची लय आकारातील तानांपेक्षा कमी असते. यामुळे संथ आलापीपासून तानेच्या उत्कर्ष-बिन्दूपर्यंत अवस्थांतर सुरळीत वाटण्यास बोलआलाप व बोलतान ह्यांची मदत होते.

आलापात ज्या प्रकारे स्वरसमूह रागाच्या नियमांना अनुसरून घेतले जातात त्याच प्रकारचे स्वरसमूह परंतु जलद गतीने तानेत येतात. तानेच्या जलद प्रवाहाने गायनाचा उत्कर्ष बिन्दू ( climax ) गाठला जातो.

---

सौजन्य : जयपूर गोल्डन ट्रान्सपोर्ट कंपनी प्रा. लि.,
नाना पेठ, पुणे.

विलंबित ख्यालानंतर बहुधा मध्यलय अथवा द्रुतलयीतील चीज ( छोटा ख्याल ) गायली जाते. चिजेच्या विस्ताराचे स्वरूपदेखील बहुतांशी वरील प्रमाणेच असते. मूळ बंदिशीची लय जलद असल्याने व नुकतीच विलंबित लयीतील तानक्रिया झालेली असल्याने आलापांची गती मात्र सुरवातीपासून अधिक जलद असते, व तशी ती राहिली नाही तर गायन विसंगत वाटतं.

ख्याल गायनात मी तराणा इत्यादी प्रकारांचाही समावेश केलेला आहे. शब्दाऐवजी ' तनदेरेना ' इत्यादी अक्षरं वापरून केलेली संगीत रचना म्हणजे ' तराणा. ' याचा विस्तार चिजेसारखाच केला जातो. बहुतकरून तराणे मध्यलय अथवा द्रुतलयीत असतात. परंतु काही विलंबित लयीतील पारंपरिक तराणेही आढळतात. त्यांना ' ख्यालनुमा तराणे ' म्हणतात. तराण्यात सतारीचे, मृदंगाचे व तबल्याचे बोल व सरगम हे सर्व असू शकतं. तराण्यांचा अक्षराव्यतिरिक्त कवितेचे शब्द आणि सरगम वापरलेल्या गीत प्रकाराला ' चतुरंग ' म्हणतात. तसेच कविता सोडून इतर सर्व आल्यास त्या रचनेला त्रिवट म्हटलं जातं. उ. अमीरखांसाहेब तराण्यात एखादी फारसी रुबाई ( शेरासारखेच स्फुट काव्य ) म्हणत असत. ह्या प्रकाराला ' रुबाईदार तराणा ' म्हणतात.

तराणा सध्या गायल्या जाणाऱ्या ख्यालशैलीच्या अगदी जवळचा आहे. त्यातल्यात्यात तराण्याचे वैशिष्ट्य म्हणजे लयकारी. ख्यालात शब्द असल्याने त्या शब्दांच्या आशयाव्यतिरिक्त सांगीतिक अलंकार वापरता येत नाहीत, या उलट तराण्यात निरर्थक अक्षरे असल्याने कुठल्याही सांगीतिक भावाभिविष्काराची पूर्ण मुभा आहे.

वर आपण सध्या प्रचलित असलेल्या ख्याल गायकीच्या वैशिष्ट्यांचा आढावा घेतला आहे. त्यात काही अंगांचा उल्लेख करायचा राहिला असेल तर त्याचा अर्थ लेखिकेच्या मताप्रमाणे तशी चर्चा ह्या लेखात उपयुक्त नव्हती एवढाच घ्यावा.

सौजन्य : जयपूर गोल्डन ट्रान्स्पोर्ट कंपनी प्रा. लि.,
नाना पेठ, पुणे.

# २०. आग्रा घराण्याच्या दृष्टिकोनातून ख्यालाचे सौंदर्य

श्री. श्रीकृष्ण उर्फ बबनराव हळदणकर ( १९२७ )
४, राघव वाडी, कलामहर्षि हळदणकर ब्रिज, मुंबई ७.

[ श्री. बबनराव हळदणकर हे आग्रा घराण्यातील सुप्रतिष्ठित गायकामध्ये नावाजलेले व्यक्तित्व आहे. बी. एस्सी. ( टेक् ) असल्यामुळे टेक्स्टाईल व्यवसायात त्यांनी व्यावसायिक जबाबदारी पत्करली. परंतु कलामहर्षि तीर्थरूपांच्या घरी संगीताची त्यांना जी गोडी लागली त्यातून त्यांनी व्यावसायिक क्षेत्रातील अमाप आर्थिक लाभाकडे दुर्लक्ष करून संगीत-साधनेस आज पूर्णतः वाहून घेतले आहे. १९५० ते ५५, मोगूबाई कुर्डीकर यांच्या व्यक्तिगत मार्गदर्शनाखाली त्यांनी जयपूर घराण्याची तालीम घेतली. परंतु त्यांच्यावर त्या आधी आग्रा घराण्याचे जे संस्कार झाले होते त्याकडेच ते पुनः वळले आणि १९५९ पासून उस्ताद खादिम हुसेनखाँ यांचे शिष्यत्व त्यांनी पत्करले. १९८५ पासून गोवा येथील कला अकादमीच्या संचालकपदी ते कार्य करीत आहेत. रागांचे अखिल भारतीय पातळीवर प्रमाणीकरण हा नवीन प्रकल्प त्यांनी हाती घेतला आहे. उत्कृष्ट गायक, व प्रात्यक्षिकासह संगीतावर उद्बोधक भाषणे देणारे वक्ते म्हणून त्यांचा लौकिक सर्वत्र झालेला आहे. त्यांनी स्वतः अनेक दर्जेदार बंदिशीही रचल्या आहेत. गायनगुरू म्हणूनही ते यशस्वी ठरले असून आज अनेक प्रगत शिष्य त्यांच्याकडून मार्गदर्शन घेत आहेत.

प्रस्तुत विषयावर श्री. हळदणकर यांचे ' गानवर्धन 'मध्ये जे सप्रयोग भाषण झाले त्याचे, त्यांनीच करून दिलेले शब्दांकन आहे. या लेखात ख्यालगायनाच्या सौंदर्यतत्त्वांचा मागोवा घेत श्री. हळदणकर यांनी आग्रा घराण्याची जी वेगळी वैशिष्ट्ये सांगितली आहेत त्यामुळे या घराण्याबद्दल जिज्ञासा असणाऱ्या संगीत साधकांना विपुल सामग्री उपलब्ध होईल. ]

**ख्यालाचे चिरंतन सौंदर्य**

आपण संगीताच्या मैफिली राजरोस ऐकतो आणि त्याचा मनमुराद रसास्वादही घेतो. प्रत्येक संगीताची मैफल ही सौंदर्याने नटलेलीच असते. परंतु यापैकी फारच थोड्या मैफली अशा रंगतात की त्या आपल्या कायमच्या स्मरणात राहतात. त्या अविस्मरणीय होतात ह्याचे कारण त्यात चिरंतन सौंदर्य असते. अशा ह्या चिरंतन सौंदर्यनिर्मितीची कारणपरंपरा शोधू गेल्यास असे आढळून येते की ह्या निर्मितीमागे एक विशाल रचना उभी असते आणि विचार केल्यास असे वाटते की या रचनेमागील प्रेरणा सातत्य हीच असली पाहिजे. कोणत्याही कलाकाराला आपण घडवीत असलेली छोटी रचना त्या कालौघात सतत टिकणारी असावी असे मनापासून वाटत असते. या प्रेरणेतूनच विशाल रचना घडत असतात आणि सातत्य हे सुसंगतीशिवाय सिद्ध होत नाही. म्हणूल सुसंगती, तिथून प्रतीत होणारे सातत्य व त्यातून घडणारी विशाल रचना असा हा चिरंतन सौंदर्य निर्मितीचा प्रवास असतो.

ख्यालातील सौंदर्याचा विचार करताना माझ्या दृष्टीसमोर हे चिरंतन सौंदर्य आहे. हा सौंदर्याविष्कार कलावंताच्या प्रतिभेवर अवलंबून असतो. प्रतिभा म्हणजे निर्मितिक्षमता. आणि ही क्षमता व्यक्तीव्यक्तीनुरूप भिन्न असल्याने शेवटी सौंदर्याविष्कार व्यक्तिगत असतो. असं असलं तरी ह्या सौंदर्यनिर्मितीचा प्रवास वर उल्लेख केलेल्या क्रमानेच होतो म्हणून कोणत्याही व्यक्तिगत निर्मितीत हा क्रम असल्याची अपेक्षा करणे वावगे ठरू नये. यासाठी सौंदर्य निर्मिती व्यक्तिगत असली तरी त्या निर्मितीची मार्गदर्शक तत्त्वे सर्वमान्य असावीत; निदान ती चर्चायोग्य जरूर असू शकतील.

संगीतात घराणी जन्माला आली ती विशिष्ट शैलीच्या रूपाने. या शैली पिढ्यान् पिढ्या चालत आल्यानंतर त्या नुसत्याच दृढमूल झाल्या नाहीत तर प्रत्येक पिढीने ती शैली आत्मसात केल्यानंतर त्यांत आपल्या विचारांची भर घातली. ही भर एकूण एक पिढीने घातली, असं नसून त्या त्या पिढीत विशिष्ट प्रतिभावंत कलाकाराने घातली; परंतु ती त्या शैलीच्या चौकटीत राहूनच घातली. असा प्रवास पिढ्यान् पिढ्या चालल्यानंतर, काही पिढ्या गेल्यानंतर ती शैली समृद्ध झाली व आता ती नुसती शैली न राहता संगीतविषयक एक विचारप्रणाली किंवा जीवनदृष्टी बनली. माझ्या मते पिढ्यान् पिढ्या टिकवलेले एखादे घराणे म्हणजे ही जीवनदृष्टीच होय. म्हणून स्थूल सौंदर्यनिर्मितीचा प्रवास जरी सुसंगती–सातत्य–रचना या क्रमाने होत

---

सौजन्य :

जयपूर गोल्डन ट्रान्स्पोर्ट कंपनी प्रा. लि.,
नाना पेठ, पुणे.

असला तरी हे मार्गक्रमण करताना प्रत्येक घराण्याने ही सौंदर्याची पातळी उंच राखण्यासाठी काही मार्गदर्शक तत्त्वे नकळत अंगिकारली व ती तत्त्वे त्या त्या घराण्याची प्रतिज्ञा बनली.

याबाबत आग्रा घराण्याने कोणती तत्त्वे शिरोधार्य मानली हे आज आपणास पहावयाचे आहे. याचे विवेचन करताना मला हे स्पष्ट केले पाहिजे की पुढील विवेचनातील सर्वच गोष्टी व त्याचे महत्त्व मला माझ्या गुरूने सांगितले असे नसून या घराण्यातील उ. फैय्याजखाँ सारख्या प्रतिभावंत कलाकाराच्या आविष्कारातून मला ती तत्त्वे भासमान झाली. या तत्त्वांचा अंगीकार त्यांनी जाणीवपूर्वक केला नसण्याचीही शक्यता आहे. परंतु तेवढ्यासाठी हा तत्त्वशोध घेण्याचा प्रपंच अस्थानी ठरू नये.

आग्रा घराण्याच्या अभिरूचीस रूचणारा सौंदर्याविष्कार ज्या मार्गदर्शक तत्त्वावर आधारला आहे ती तत्त्वे अशी—

१) **भारदस्तपणा**– सांगीतिक परिभाषेत याला बोजदारपणा म्हणतात. भारदस्त गाणे झाले की बोजदार झाले म्हणण्याचा रिवाज आहे. खरे सांगायचे म्हणजे ख्याल गायकी प्रचारात आल्यापासून गेली काही शतके ख्यालातील बोजदारपणाला गायक अधिक मानीत असत. बोजदार गाणे वा गायकी मांडणाऱ्या गवयास संगीततज्ञात मानाचे स्थान असे. उदाहरणार्थ बुजुर्ग नवोदित गायकाचा 'कस' ठरविताना त्याला दरबारी कानडा गावयास सांगत. कारण या रागात त्याची भारदस्त गंभीर आणि मर्दानी प्रकृती सांभाळण्यासाठी गायकाला बोजदार गाण्याची पराकाष्ठा करावी लागे. तेव्हा हे मार्गदर्शक तत्त्व अंगीकरण्यात आग्रा घराण्याचा काही मक्ता नाही. परंतु ख्याल गायनात आग्रा घराणे त्याला सर्वाधिक महत्त्व देते ही गोष्ट सूचक आहे. याला ignity grandeur हे इंग्रजीत समानार्थी शब्द आहेत. सिनेसंगीतापेक्षा वा भावगीतापेक्षा आपण रागदारी गाणे श्रेष्ठ समजतो याचं कारण माझ्या मते ते सिनेसंगीतापेक्षा बोजदार आहे. अत्युच्च कोटीतील ख्याल गायनाने होणारा परिणाम सिनेसंगीताच्या मानाने कितीतरी गाढ, आणि चिरकाल असतो. (श्री. वामनराव देशपांडे यांनी घरंदाज गायकी या ग्रंथात ख्याल गायकीची श्रेष्ठता तिच्या संयमावर आधारली आहे, या विचारप्रणालीचे खंडन मी माझ्या लेखात केले आहे. (पहा सं. क. वि. ऑगस्ट १९८४) आणि परिणामाची ही गाढता त्याच्या बोजदारपणामुळे प्राप्त होते. तेव्हा ख्यालाच्या मांडणीत बोजदारपणा हा

---

सौजन्य : सौ. कुसुम आनंद नारळकर,
'विद्या' ९३।२ A, एरंडवणे, पुणे ४.

श्रेष्ठत्वाचा निकष मानला, तर या बोजदारपणाला शिरोधार्य मानणारे आग्रा घराणे हे श्रेष्ठ घराण्यात जमा होते हा निष्कर्ष तर्कसंगीत ठरतो. हा बोजदारपणा दोन माध्यमांतून प्रगट होतो.

**अ ) आवाजातील बोज**–आवाज हे संगीताच्या प्रकटीकरणाचे प्रभावी माध्यम आहे. त्याचे महत्त्व समजण्यासाठी आपण एखाद्या विद्वान गायकाची मैफल ऐकू. त्याच्या गायनात विद्वत्ता पुरेपूर दिसून येत असली तरी त्याला तशाच प्रभावी आवाजाची जोड नसेल तर त्या विद्वत्तेचा प्रभाव म्हणावा तसा पडत नाही. स्वरात जिवंतपणा आणण्याचे सामर्थ्य प्रभावी आवाजातच असते. अशा आवाजाअभावी स्वर चैतन्यरहित राहतात व त्यांचा असर पडू शकत नाही.

आवाजाचे अनेक पैलू आहेत. वजनदार, धारदार, गोलाईयुक्त घुमारदार ( resonant ) इत्यादी. स्वरात जिवंतपणा आणण्यासाठी आवाजाला हे सर्व पैलू असण्याची आवश्यकता आहे. पाश्चात्य पद्धतीच्या आवाज साधनेने ( voice culture ) गायकाचा आवाज निर्दोष व लवचिक, मोकळा होतो यात शंका नाही. परंतु आपल्या संगीतातील घराण्यांची आवाजाच्या कमावशीची मागणी या पलिकडची आहे आणि ती भागविण्यासाठी आपल्या पूर्वजांनी मेहनतीच्या वा कमावशीच्या काही वाटाही आखून दिल्या आहेत. आग्रा घराण्यात आवाज वजनदार ( weighty ) जव्हारीदार ( sharp ) आणि घुमारदार ( resonant ) बनवण्याकडे कल असतो. यातील केवळ एकच गुणधर्म असल्यास आवाज तेवढा प्रभावी होत नाही. या तिन्ही पैलूंनी युक्त असलेला आवाज कसा प्रभावी असतो हेही प्रात्यक्षिकाने दाखविता येईल. अर्थात याचा अर्थ असा नव्हे की तिन्ही त्रिकाळ गायकाने अशाच तऱ्हेने आवाजाचा लगाव करावयाचा. त्याला त्या स्वराचा जो परिणाम साधावयाचा आहे त्याप्रमाणे या तीन पैलूंचा त्याने उपयोग करावा. या बोजदारपणाबरोबरच आवाज अधिक रुंद करण्याची क्षमता खर्जसाधनेने प्राप्त होते. खर्जसाधना जवळजवळ प्रत्येक घराण्यात आचरली जाते. आग्रा गायकीचे वैशिष्ट्य इतकेच की खर्जाचा व मंद्र सप्तकाचा प्रयोग दरबारी, मेघ या सारख्या घनगंभीर रागांत अधिकाधिक करण्याकडे प्रवृत्ती. या प्रयोगामुळे रागाला व त्याच्या मांडणीला एक भारदस्तपणा प्राप्त होतो.

**आ ) मांडणीतील बोजदारपणा**– बोजदार आवाज हे साधन असले तरी तेवढ्याने गाण्यात 'बोज' पैदा होत नाही. मांडणीमध्ये 'बोज' असणे हे त्याही-

---

सौजन्य :

सौ. कुसुम आनंद नारळकर,
'विद्या' ९३।२ A, एरंडवणे, पुणे ४.

पेक्षा महत्त्वाचे असते. आणि हा विचार ख्यालाला अधिक लागू होतो. ख्यालात रागप्रकृतीकडे लक्ष न देता विलंबितात हरकती, मुरक्या यांचा वारंवार प्रयोग केल्यास बोजदार आवाजाने पाडलेला प्रभाव नष्ट होण्यास वेळ लागत नाही. म्हणून मांडणीत बोज असणे अधिक महत्त्वाचे. त्यासाठी आंस, मींड, मांड या अंगांचा प्रयोग योग्य तेथे असणे आवश्यक आहे. या अंगांचा विपुल प्रमाणात वापर करण्यावर आग्रा घराण्याचा कटाक्ष असतो. कारण या घराण्यात ध्रुपद गायनाची परंपरा आहे. आणि ध्रुपद गायनात ही अंगे प्रकर्षाने येत असल्याने ख्यालातही ती आग्रा घराण्याने जोपासली यात नवल नाही.

मांडणीतील बोजदारपणासाठी आणखी एका गोष्टीची आवश्यकता आहे, ती म्हणजे मांडणीतील अतूटपणा. मांडणी जेवढी अतूट तितकी ती एकसंघ आणि अर्थात तितकी ती बोजदार. माझ्या या म्हणण्याच्या पुष्टयर्थ सूरश्री केसरबाई व मोगूबाई यांच्याकडे निर्देश करण्यास हरकत नाही. त्यांनी ख्यालात केलेल्या अतूट मांडणीमुळे बोजदारपणा पैदा झाला आहे हे मान्य करायलाच हवे. या अतूट मांडणीतून भव्यत्वाचा साक्षात्कार घडविण्यासाठी दमसासाशिवाय तरणोपाय नाही हे ओघाने आलेच. दुर्दैवाने आज आग्रा घराण्यात दमसासाचे गाणे गाणारे गायक नाहीत हे सत्य आहे. परंतु दमसासाचे महत्त्व शिष्याच्या मनावर ठसविण्याची परंपरा निदान माझ्या पिढीपर्यंत तरी चालत आली आहे. उ. फैय्याजखांसाहेबांचे आजोबा अ. गुलाम अब्बासखां हे दमसासाबद्दल प्रसिद्ध होते. या गोष्टीची साक्ष आजही पं. दिलीपचंद्र वेदी आणि माझे गुरू उ. खादिम हुसेनखां देतील.

**३) आविष्कारातील मुक्त सहजता :–** कोणत्याही ललित कलाविष्कारात सहजता येणे हे कलासिद्धीचे परमोच्च शिखर होय. संगीताविष्कारातही 'सहजता' हे परमसिद्धीचे द्योतक समजले जाते. आग्रा घराण्यानेही या सहजतेला शिरोधार्य मानल्यास नवल नाही. परंतु या सहजतेबरोबर बांधेसूदपणा, डौलदारपणा, सुबकता आणि मोजकेपणा यांनाही हे घराणे प्राधान्य देते. या मोजकेपणाखेरीज सहजतेला बांधेसूदपणा येणे शक्य नाही. यासाठी ख्यालगायन ज्या तालात मांडले जाते त्या तालावर प्रभुत्व असणे आवश्यक आहे. 'मोजकेपणा' चा हा मान सर्व ललित कलांमध्ये स्वीकारला गेला आहे. संगीतातही मोजक्या सुरावटीत आपला आशय व्यक्त करणारी अभिव्यक्ती उच्च दर्जाची समजली जाते. ज्या तालाच्या आधारावर ख्यालाची मांडणी मोजकेपणे करावयाची असते त्या तालावर प्रभुत्व असल्याखेरीज

---

सौजन्य : सौ. कुसुम आनंद नारळकर,
'विद्या' ९३।२ A, एरंडवणे, पुणे ४.

अशी मांडणी करणे कसें शक्य आहे ?

प्रत्येक सांगीतिक आवर्तनात ‘ सम ’ हा परमोत्कट बिंदू ( climax ) या आवर्तनातील कलात्मक मांडणीची पूर्तता चिजेचा मुखडा पकडून सम गाठण्यात होत असते. आवर्तनभर चाललेल्या कलात्मक मांडणीबरोबरच तिच्या पूर्ततेची चाहूल श्रोत्यांना देणं यातही सुप्त कलात्मकता दडलेली असते. कुशल कवी प्रत्येक कडव्याच्या अखेरीस वाचकास किंवा श्रोत्यास मूळ ध्रुपदावर आणून सोडतो. आणि त्या आधी त्या आगमनाची चाहूल त्या वाचकास देतो. वाचकास हे आगमन सहजसुंदर वाटत असल्याने त्याचाही आनंद द्विगुणित होतो आणि तिथे त्या कवीस दाद मिळते. संगीतातील या आगमनाची चाहूल देण्यास ‘ आमद ’ म्हणतात. थोडक्यात ही ‘ आमद ’ साधण्यात कलात्मकता दडलेली असते. अर्थात तालावर प्रभुत्व असल्याखेरीज ही ‘ आमद ’ साधणे शक्य नसते. मी जेव्हा ‘ तालावर प्रभुत्व ’ म्हणतो तेव्हा ते निव्वळ सम गाठण्यापुरतं प्रभुत्व नसतं. तालाचं एकंदर आवर्तन नजरेसमोर ठेऊन ख्यालाची मांडणी करावयाची असल्यास तीत पराकाष्ठेची योजकता असणे आवश्यक आहे आणि ही योजकता कलात्मक असण्यासाठी तीत सुसंगति–सातत्य हा क्रम आलाच. हा क्रम साधून योजकता असणे व त्यातून आमद साधून घेणे या गोष्टी तालाचे आवर्तन नजरेसमोर असल्याखेरीज व पर्यायाने तालावर प्रभुत्व असल्याखेरीज शक्य नाहीत. हे कोणासही पटेल, परंतु आविष्कार बांधेसूद व्हावयाचा असेल व खऱ्याखुऱ्या अर्थाने उच्च स्तरावरील व्हावयाचा असेल तर हे प्रभुत्व आवश्यकच आहे. सांगीतिक परिभाषेत गाणं ‘ तालाला लपेटून ’ चालले पाहिजे त्यातच कलेचा परमोच्चस्तर आहे. अशा या तालाला लपेटून चालणाऱ्या आविष्काराचा एक भासमान परिणाम म्हणजे स्वर व लयीचं अद्वैत यात साधलं जातं. कारण ताल व लय ही स्वराविष्काराचीच एक अविभक्त भाग बनतात. ताल हा या आविष्कारापासून जराही सुटा पडत नाही, तो त्याशी एकजीव होतो. आग्रा घराण्यात वरीलप्रमाणे तालावर प्रभुत्व असण्यास अनन्यसाधारण महत्त्व दिलं जातं.

सहजता ही त्यापलिकडील अवस्था आहे. तालावरील प्रभुत्व साधताना होणारा प्रवास कष्टप्रद आहे, इतका की हे प्रभुत्व दुष्प्राप्य आहे असेच वाटावे. परंतु एकदा हे प्रभुत्व प्राप्त झाले की सिद्धहस्त साधकाकडून मुक्त कलाविष्कार घडतो. कारण या अवस्थेत ताल हा रक्तात मुरलेला असतो. त्याकडे कलाकारास जाणीवपूर्वक लक्ष देण्याची आवश्यकता भासत नाही. त्यामुळे तो आपल्या कलाविष्कारावर पूर्ण लक्ष

---

सौजन्य : सौ. कुसुम आनंद नारळकर,
‘ विद्या ’ ९३।२ A, एरंडवणे, पुणे ४.

केंद्रित करू शकतो. आणि साधकावस्थेत असताना त्याला जे तालाच्या लयीला चिकटून गावे लागते त्याची त्याला आता आवश्यकता नसते. पांगुळगाडा सुटलेला असतो. आता तालाची लय सोडूनही त्याचा मुक्ताविष्कार चाललेला असतो. उ. फैय्याजखां गात असताना असा आविष्कार सतत जाणवायचा. वाटे, यांनी तालाची सर्व बंधने झुगारून दिली आहेत. यांचं गाणं तालाच्या सेवेत नसून ताल यांच्या गाण्याच्या सेवेसाठी आहे. ही सहजता संगीताच्या साधनेची पराकोटीची अवस्था आहे. काही गायक अशा सहजतेने गात असल्याचा भास (किंवा देखावा) निर्माण करतात, परंतु त्यात योजनाबद्ध व मोजकी मांडणी नसल्याने तिचा प्रभाव पडत नाही. निदान जाणकारावर तरी नाही. तालावर प्रभुत्व नसल्याचाच तो परिणाम होय. म्हणून सहजतेप्रमाणे बांधेसूदपणा कलाविष्कारात आणण्यासाठी तालावरील प्रभुत्वाची आवश्यकता आहे. या प्रभुत्वावर आग्रा घराण्यात कटाक्ष दिला जातो.

या अनुषंगाने एका ढोबळ गोष्टीकडे लक्ष वेधणे आवश्यक वाटते. तालाच्या आवर्तनाचा आवाका कलाकाराच्या नजरेसमोर येण्यासाठी तालाची लय एका ठराविक मर्यादेपर्यंतच धिमी किंवा ठाय ठेवता येते. त्या मर्यादेपलिकडे लय ठाय झाल्यास हा आवाका कलाकाराच्या नजरेसमोर येणं फार कठीण असतं, बहुधा अशक्य असतं. अशा ठाय लयीत गाणारे बहुसंख्य गायक या प्रभुत्वास पारखे होतात असे समजण्यास हरकत नाही. तालाचे अस्तित्व फक्त सम गाठण्यापुरतेच राहते. अर्थात अशा आविष्कारात लयबद्ध योजकतेचा व बांधेसूदपणाचा अभाव असतो हे उघड आहे. सभेचा अंदाजही पुरेपूर नसल्यामुळे आमदचाही अभाव असतो. अशा योजकताशून्य गाण्यात कलाकार सम गाठतो. ती केवळ 'आली' म्हणून गाठतो. म्हणजे समेवर येण्याचे शास्त्र तो सांभाळतो. असा हा आविष्कार खराखुरा कलाविष्कार न होता तो शास्त्राविष्कार होतो.

दुसरी गोष्ट, प्रत्येक तालाची आकृतिमयता असते. ही आकृतिमयता द्रुत लयीत स्पष्ट होते. धीम्या लयीत ती अवकाशाने जाणवते. यात अतिशय लयीत ती आकृतिमयता स्पष्ट होते. उदा. ज्या तालात (झूमरा, तिलवाडा) तिरकिट हे बोल आहेत ते एका मात्रेचे असतात. म्हणजे यातील प्रत्येक अक्षर हे $\frac{1}{4}$ मात्रेचे असते. या 'तिरकिट' मुळे तालाला एक डौल प्राप्त होतो. नव्हे त्यामुळे त्याची आकृतिमयता सिद्ध होते. परंतु तालाची लय जर अतिठाय घेतली तर याच 'तिरकिट' मधील प्रत्येक अक्षर एकेका मात्रेसमान दूर दूर पसरलं जातं आणि 'तिरकिट'चं

---

सौजन्य : सौ. कुसुम आनंद नारळकर,
'विद्या' ९३।२ A, एरंडवणे, पुणे ४.

अस्तित्वच नष्ट होतं; साहजिकच तालाची आकृतिमयताही नष्ट होते. अजाण श्रोत्याला ऐकू येतात ते फक्त आघात. जेव्हा आपण एखादा गायक 'अमुक राग अमुक तालात गाणार' अशी घोषणा ऐकतो तेव्हा गाण्यात तो ताल सिद्ध करणारी तालाची आकृतिमयता आपण अपेक्षिल्यास ते वावगे ठरू नये. आग्रा घराण्यात या आकृतिमयतेला प्रधान्य दिले जाते.

४) **वातावरणातील एकात्मता** :– ही एकात्मता साधणे हे उच्च ख्यालगायनाचे अंतिम ध्येय. या पूर्ततेसाठी आवश्यक असणारे गुणविशेष.

अ) **रागशुद्धता** :– याबाबत सर्वसाधारण (गैर) समज आहे की रागशुद्धतेबाबत काटेकोर असणे म्हणजे रागाच्या व्याकरणाबद्दल काटेकोर असणे. म्हणजेच रागशुद्धता ही व्याकरणात्मक बाजू झाली. संगीताची ती एक शास्त्रीय बाजू होय; तिचा कलेशी काही संबंध नाही इ. इ. रागाला भाव असतो आणि तो प्राणपणाने जपला पाहिजे असं आग्रहापूर्वक प्रतिपादन करणारांचीही रागशुद्धतेबाबत हीच भूमिका असते याचे आश्चर्य वाटते. कारण रागाला जर विशिष्ट भाव असेल तर राग जितका शुद्ध ठेवला जाईल तितका त्याचा भावही शुद्ध राहील हे उघड आहे. परंतु तो नजरेआड करून आपल्या म्हणण्याच्या पुष्ट्यर्थ रागाची शुद्धता म्हणजे केवळ रागात मोडणाऱ्या स्वरसंगतीची चौकट असा विकृत अर्थ लावला जातो. हा दृष्टिकोन चुकीचा आहे हे पटविण्यासाठी आपण प्रथम रागाची शुद्धता जोपासण्यासाठी कोणती पथ्ये पाळावी लागतात याचा विचार करू.

रागशुद्धतेचा विचार मुख्यतः दोन दिशांनी होत असतो. पहिल्या दिशेने विचार होतो तो त्या विशिष्ट रागाची शुद्धता स्वरसंगतीच्या दृष्टीने त्याच्या जवळपासच्या रागांपासून त्या रागाचे अस्तित्व अलग ठेवण्याच्या बाबतीत. दुसऱ्या दिशेने विचार होतो तो असा की, एखादी नियमबाह्य स्वरसंगती (किंवा स्वराचा लगाव) दुसऱ्या कोणत्या रागात मोडत नसला तरी त्या रागाची शुद्धता बिघडते. उदा. जयजयवन्ती रागामध्ये कोमल 'ग' चा लगाव अल्पत्वाने होतो. एखाद्या गायकाने रे ग ऽऽ रे सा या स्वरावलीत त्याला प्राधान्य दिले, तरी ती दुसऱ्या एखाद्या रागात मोडतेच असे नाही, तरी पण अशा प्राधान्य देण्यामुळे जयजयवन्तीची शुद्धता बिघडते हे कोणीही संगीतज्ञ मान्य करील.

प्रथम पहिल्या दिशेचा विचार करू. यात कलाकार कधी कधी जवळचा राग

---

सौजन्य :
श्री. डी. सी. झा (ब्रँच मॅनेजर)
जयलक्ष्मी रोड सर्व्हिस, पुणे ४.

सोडाच; परंतु थोडा दूरवर असलेल्या रागातील एखादी स्वरसंगती आपण गात असलेल्या रागात घेऊन जातो– क्वचित हा प्रकार नकळतही होतो. उदा. मारूबिहाग गातांना अनेक कलाकार अवरोहात ही स्वरावली घेताना आपण ऐकतो ' प ध नीऽ प; धऽ म पऽ ग, म ग रेऽ सा । ' यातील शेवटची मगरे ही सुरावट सोडून दिल्यास बाकीच्या सर्व सुरावटी ' नंद ' रागाच्या आहेत हे कोणीही मान्य करील– नव्हे, ती नंद रागाची पकडच आहे, म्हटल्यास वावगे होणार नाही. आणि एखाद्या रागाचा भाव नसला तरी स्वभाव अशा ' पकडी'त सामावलेला असतो. साहजिकच मारूबिहागमध्ये नंद रागाची पकड घेतल्याने मारूबिहागचा भाव शुद्ध राहिला नाही हे मान्य कारावे लागेल. हे निव्वळ तार्किक अनुमान नसून ते अनुभवसिद्ध आहे. यासाठी वाचकांनी प्रथम शुद्ध स्वरूपात मारू बिहाग ऐकावा, त्याशी भावनिक एकात्मता साधावी आणि मग ही ' नंद'ची पकड असलेली सुरावट ऐकावी. या सुरावटीमुळे दुधात मिठाचा खडा पडण्याची तीव्र संवेदना होईल याची मला खात्री आहे. आग्रा घराणे या भावशुद्धतेला जीवापाड जपते.

समान सुरावटी असलेल्या रागांत तर या शुद्धतेला फार जपावं लागतं. उदा. वसंत–परज, यमन–खेम कल्याण, बरवा–सिंधुरा, इ. या रागांच्या जोड्यात तेच स्वर आहेत; तरंतु त्यांच्या चलनात फरक आहेत, म्हणजे यांत ' चलन–भेद ' आहेत परंतु हे भेद एवढ्यावरच थांबत नाहीत; त्यातील स्वरांचे लगावही त्या त्या रागांच्या भावानुरूप होतात. उदा. बरवा मधील कोमल ' ग ' चा लगाव लगावटीने होतो; सिंधुरामध्ये तो ' ग ' हलकाफुलका होतो; हा झाला ' उच्चार–भेद ' किंवा लगाव–भेद; त्यामुळे ' बरवा'ची ' म'चा अंतर्भाव असलेली सुरावट घेताना कोणी ' ग'चा उच्चार सिंधुराप्रमाणे हलकाफुलका केल्यास ती रागहानि होते–जरी ती सुरावट ' बरवा'ची असली तरी. याचाच अर्थ रागाचा भाव त्याच्या निव्वळ सुरावटीने सिद्ध होत नाही. तर विशिष्ट सुराच्या विशिष्ट लगावाने सिद्ध होतो. नव्हे ती त्या भावाची मागणी आहे. वरील उदाहरणात सुरावट जरी ' बरवा'च्या चौकटीत मोडत होती तरी ' ग'च्या हलक्याफुलक्या लगावाने त्याचा भाव ' सिंधुरा'चा झाला आग्रा घराणे चौकटीला तर जपतेच परंतु या लगावलाही जपते.

कधी एकमेकाशी एरव्ही संबंध नसलेल्या रागात काही समान सुरावटी असतात. उदा. ' म रे प ' ही सुरावट कामोद, दुर्गा, मिया मल्हार या रागात येते. परंतु या

---

सौजन्य : श्री. डी. सी. झा (ब्रँच मॅनेजर)
जयलक्ष्मी रोड सर्व्हिस, पुणे ४.

सुरावटींचा उच्चार प्रत्येक रागात निराळा आहे. तो शब्दांत मांडणे शक्य नाही. यातीस मिया मल्हार व कामोद या दोन्ही रागांत ' म रे ' ही स्वरपंक्ती आंदोलनात्मक आहे. तर दुर्गामध्ये ती तशी नाही. तशात कामोद व मियां मल्हार या दोन्ही रागांत या आंदोलनात फरक आहे. तो प्रात्यक्षिकानेच दाखविता येईल. माझ्या म्हणण्याचा रोख इतकाच आहे की या सुरावटीचे हे भिन्न उच्चार त्या त्या रागाच्या भावाला पोषकच आहेत. आणि तसे ते न केल्याने रागहानी होते म्हणून भावहानीही होते.

यावरून दिसून येईल की रागा-रागातील भेद हे स्थूल तसेच सूक्ष्मही असतात. चलन भेद हे स्थूलभेद तर उच्चार भेद हे सूक्ष्म भेद आहेत. आग्रा घराणे या सर्व भेदाबद्दल जागरूक असते म्हणून भावशुद्धता जपण्याबाबत आग्रा घराणे काटेकोर असते हे दिसून येईल. कोणतेही घराणे भावनिर्मितीचे शिक्षण देऊ शकत नाही. कारण तो व्यक्तिगत गुण आहे. मात्र ते भावनिर्मितीची व भावशुद्धतेची दिशा दाखवू शकते आणि आग्रा घराणे ती दाखवते हे निश्चित.

**ब ) स्थायीके अंगसे गाना :**—या संकल्पनेचा अर्थ आहे, स्थायीचे स्थूल स्वरूप नजरेसमोर ठेऊन गाणे. या process मध्ये स्थायीचाच विस्तार अनेक अंगानी होत असतो आणि हे होत असल्यामुळे मूळ स्थायीचे स्वरूप सतत नजरेसमोर असते. या संकल्पनेप्रमाणे गायिल्यामुळे आविष्कार अतूट बनतो. तो एकसंध राहतो. आणि वातावरणातील एकात्मतेस तो पोषक ठरतो. इतकेच नव्हे तर एखादी स्थायी ही रागाचं पूर्णांग न दाखवता त्याचे विशिष्ट कंगोरेच दाखवीत असल्यामुळे पुढील सर्व आविष्कार या कंगोऱ्यांना सुशोभित करण्यावरच केंद्रित राहतो त्यामुळे रागाच्या भावशुद्धतेला अधिक तीव्रता प्राप्त होते. पर्यायाने वातावरणातील एकात्मता अधिक दृढ व तीव्र बनू शकते. याप्रमाणे एकाच रागातील विविध ठेवणीच्या व वळणाच्या स्थायी असतील त्याप्रमाणे विविध कंगोऱ्यावर लक्ष केंद्रित होऊन विस्तारात विविधता येते व प्रत्येक वेळी वातावरणातील एकात्मता अधिक दृढ बनते. या संकल्पनेप्रमाणे न गाण्याने एकात्मतेला बाध येतो. तशी तुलना केल्यास अधिक पटेल या पद्धतीत आविष्कार ' रागालाप ' पद्धतीने केला जातो. म्हणजे स्थायीचे स्वरूप कसेही असो विलंबितात मध्य ' सा ' पासून सुरवात केली जाऊन क्रमाक्रमाने बढत तार ' सा ' पर्यंत जाऊन पोहोचते. या पद्धतीमुळे रागाच्या सर्व अंगाउपांगाचा विस्तार होतो. त्यामुळे स्थायीमध्ये गोवलेल्या रागाच्या कंगोऱ्याकडे म्हणावे तसे

---

सौजन्य :

श्री. डी. सी. झा ( ब्रँच मॅनेजर)
जयलक्ष्मी रोड सर्व्हिस, पुणे ४.

लक्ष दिले जात नाही, ते विखुरले जाते. साहजिकच वातावरणातील एकात्मता तीव्र बनत नाही कारण भावनिर्मितीही तीव्र नसते. दुसरी गोष्ट, कोणतीही स्थायी घेतली तरी तिचा विकास नेहमी त्याच 'क्रमाने होत असल्याने निरनिराळ्या स्थायीच्या वैशिष्ट्यांचा काही उपयोग केला जात नाही. व आविष्कारात तोच तोचपणा जाणवू लागतो. आणि तोचतोचपणा आला की बुद्धीला आव्हान संपतं आणि जिथे बुद्धीला आव्हान नाही तिथे कलात्मकतेचा स्तर उच्च राहू शकत नाही. तिसरी गोष्ट, या रागालापामुळे आविष्काराची मूळ स्थायीशी फारकत होते. दुवा राहात नाही. असलाच तर तो कच्चा असतो. अर्थात सातत्यही प्रकर्षाने जाणवत नाही; साहजिकच घडलेली रचनाही एकसंध वाटत नाही. ही गोष्ट उत्तरांग प्रधान, रागात व जेथे स्थायीची सम उत्तरांगात आहे तींत प्रकर्षाने जाणवते. अशा रागांत व स्थायीत मध्य 'सा' पासून केलेले विलंबित हे ओढून ताणून केल्यासारखे वाटते. सुरवातीच्या काही सांगीतिक आवर्तनात पुरा केलेला विचार हा पूर्वांगात संपतो, व चिजेचा मुखडा उत्तरांगात असतो. तो पकडण्यासाठी बळे बळे सुरांची खेच हा सर्व प्रकार कलाहीन आहे हे वातावरणाची एकात्मता शोधू इच्छिणाऱ्या श्रोत्यास जाणविल्याशिवाय राहत नाही. या उलट स्थायीच्या अंगाने गाण्याने ही वातावरणातील एकात्मता अबाधित राखली जाते. नव्हे, ती अधिक उत्कट बनते. आग्रा तसेच ग्वाल्हेर घराण्याच्या या संकल्पनेचे महत्त्व यावरून पटण्यास हरकत नाही.

**क) राग प्रकृती सांभाळणे :** प्रत्येक रागाचे स्वतःचे असे भावविश्व असते. काही विद्वानांच्या मते गायकाची जी मनःस्थिती तोच रागाचा भाव. श्रीमती सुसान लँगर यांनी प्रतिपादलेल्या या मताचा आपल्याकडील अनेक संगीततज्ज्ञ जसाच्या तसा स्वीकार करतात. रागाची मांडणी व त्याची भावाभिव्यक्ती ही गायकाच्या मनःस्थितीवर असते यात शंकाच नाही. त्याची मनःस्थिती आनंदाची, खेळकर असेल तर जोगिया सारखा एखादा करुण रागही तो आनंदी व खेळकर बनवू शकतो. याचा अर्थ असा नव्हे की रागाला स्वतःचे भाववैशिष्ट्य नसते. जोगियाचेच उदाहरण द्यायचे झाले तर तोच गायक दुःखी मनःस्थितीत असेल तर जोगियांतील कोमल स्वरांची आर्तता जितक्या यशस्वीपणे मांडील– किंवा ही आर्तता जितकी उत्कट होईल तितका ह्या रागात खेळकर भाव उत्कट होणार नाही, हा अनुभव आहे. कै. बालगंधर्व 'बघू नको मजकडे राजस बाळा' हे करुण रसाने ओथंबलेले गीत गाताना संबंध सभागृह अश्रूंनी भिजवीत. ते या 'जोगिया' मुळेच. त्यांचा व्यक्तिगत गुण व

सौजन्य : श्री. डी. सी. झा (ब्रँच मॅनेजर)
जयलक्ष्मी रोड सर्व्हिस, पुणे ४.

नाट्यप्रसंग ही दोन्ही जमेस धरली तरी हेच गीत जर एखाद्या खट किंवा नट रागात गायले असते तर इतका उत्कट परिणाम सहजगत्या साधला असता का? करूण रसाची मूर्तिमंत अभिव्यक्ती म्हणजे म. अब्दुल करीमखां. तेही या ' जोगिया ' आणि भैरवीतील ' जमुनाके तीर ' यामुळे अजरामर होऊन राहिले आहेत.

आता काही ढोबळ राग सोडल्यास प्रत्येक रागाचा भाव कोणता हे ठरवणारी मार्गदर्शक तत्वे आज आपणासमोर नाहीत; म्हणून एखाद्या रागाचा अमुकच भाव आहे हे सांगणे खरोखर सर्वमान्य होणे कठीण आहे. क्षणभर आपण असेही गृहीत धरून चालू की ही भावाभिव्यक्ती व्यक्तिगत आहे. मुख्य प्रश्न आहे तो हा की, कलावंताला एखाद्या रागाचा आपणाला अभिप्रेत असणारा भाव व्यक्त करणे वा त्याची प्रकृती सांभाळणे समर्थपणे केव्हा जमेल? आज आपण मैफिली ऐकतो त्यात बहुतांशाने हेच दिसून येते की एखाद्या गायकाने लागोपाठ तीन चार ख्याल मांडले की त्यात तोच तोचपणा जाणवू लागतो– जरी ते राग निराळ्या प्रकृतीचे असले तरी. मग हा तोच तोचपणा टाळण्यासाठी गायक एखादा ख्याल गायल्यानंतर ठुमरीचा आश्रय घेतो. निव्वळ ख्यालच गाऊन व प्रत्येक राग त्या त्या प्रकृतीप्रमाणे गाऊन गायकाने मैफिल चैतन्यमय ठेवली आहे असा अनुभव क्वचितच येतो. रागाची प्रकृती सांभाळण्यासाठी त्या त्या रागांना आवश्यक असे स्वरांचे लगाव व्हावे लागतात. निरनिराळ्या प्रकृतीच्या रागात मींड, मींडलहेक, सूत, धुनक, डगर अशा अंगाचा वापर त्या त्या रागाच्या प्रकृतीस अनुसार केल्यास तो राग खुलतो व त्याला न्याय दिल्यासारखे होते. उदा. दरबारी सारख्या धीर गंभीर रागात मींड, मांड, सूत यांचा भरपूर वापर व्हावा. यमन सारख्या प्रसन्न, आळवणीप्रधान परंतु भारदस्त रागात आस, डगर यांचा वापर उचित ठरेल तर मारूबिहाग सारख्या लडिवाळ रागात बेहलाव्यांचा वापर खुलून दिसेल. आपल्या बुजुर्गांनी गाण्यात अशी १८ अंगे निश्चित केली आहेत. ती आत्मसात केल्यावर गायक या निरनिराळ्या प्रकृतीच्या रागांना समर्थपणे न्याय देऊ शकतो. आग्रा घराण्यात या १८ अंगाचे शिक्षण दिले जाते. इतकेच नव्हे तर समर्थ गुरूकडून लायक शिष्यास ' राग की तबियत पहचानके ' गाण्याची दीक्षा प्रगतावस्थेत दिली जाते. मात्र हे शिक्षण मिळाल्यावर कोणत्या अंगाचा कोणत्या रागात किती प्रमाणात वापर करावयाचा हे त्या शिष्याच्या स्वतःच्या प्रज्ञेवर अवलंबून राहील.

मी वर वारंवार ' लायक ' शब्द वापरला याचे कारण आजपर्यंत घरंदाज तालीम

---

सौजन्य :

श्री. डी. सी. झा (ब्रँच मॅनेजर)
जयलक्ष्मी रोड सर्व्हिस, पुणे ४.

तीन स्तरावरील शिष्यास तीन पद्धतींनी दिली गेली आहे. सर्वसामान्य शिष्यास तालीम ए–उत्तम किंवा तालीम–ए–आम ' दिली जाते. त्यापेक्षा जरा हुशार विद्यार्थ्यास 'तालीम–ए–खास ' दिली जाते आणि आपल्या पोटच्या मुलांना वा खास शिष्यास ' खास–उल–खास ' देण्याचा प्रघात आहे. ही १८ अंगाची जानकारी ' खास–उल्–खास ' तालमीतच दिली जाते, आणि साहजिकच शिष्य ' लायक ' असल्याशिवाय त्यास ती मिळत नाही. अशी ' खास–उल–खास ' तालीम न मिळालेले शिष्य अशा गोष्टीबद्दल अनभिज्ञ असले तर नवल नाही. साहजिकच अशा शिष्यांकडून कोणत्याही घराण्याच्या ' खासियती ' ची अपेक्षा करणे योग्य ठरणार नाही. दुर्दैवाने अशा गायकांची गाणी ऐकूनच त्या त्या घराण्याविषयी ग्रह निर्माण होतात आणि त्या गायकीचे मूल्यमापनही अशाच गाण्यांवरून होते. अशा वेळी ह्या घराण्यात होऊन गेलेल्या थोर गायकाकडेही दुर्लक्ष होते; हे त्याहीपेक्षा मोठे दुर्दैव !

या संदर्भात घडलेली एक घटना बोलकी आहे. निरनिराळ्या घराण्यांच्या गायकींवर प्रबंध लिहून डॉक्टरेट मिळवू इच्छिणारी खैरागड येथील एक विद्यार्थिनी मुंबईत आली व तिने त्या त्या घराण्यातील प्रसिद्ध गायक–गायिकांच्या मुलाखती घेतल्या... शेवटी माझी मुलाखत घेताना तिने मला प्रश्न टाकला–' तुमचे घराणे कशाला महत्त्व देते–सुराला की लयीला, तालाला ? '... त्यावर मी दिलेलं उत्तर तिला संभ्रमांत टाकणारं होतं. मी म्हटलं, ' जोगिया, ललत, तोडी सारख्या स्वरप्रधान रागांत आम्ही स्वराला महत्त्व देतो. तेथे आम्ही स्वरांची लागडाट अनुभवतो, तर नट, ललतसारख्या रागात आम्ही लयीशी खेळ अधिक करतो. जशी रागाची प्रकृती, तसं आम्ही गातो, त्यामुळे या गायकीवर, तुम्ही म्हणता तसा विशिष्ट छाप मारता येणार नाही. मारायचाच झाला, तर ' सर्वगुणसंपन्न गायकी ' असाच मारावा लागेल ! '

**ड ) षड्ज भरणे :** षड्ज हा आपला आधारभूत स्वर. त्या स्वरावरच राग रागिण्यांचा डोलारा उभारला जातो, तो उभारला जात असताना निरनिराळ्या कामगती केल्या जातात; आणि हे करतात या आधार–स्वराचा विसर पडतो; जरी तंबोऱ्याच्या तारांमधून त्याचा झणत्कार होत असला, तरी त्याचे स्थान पार्श्वसंगीतासारखे असते. गायकाने अधून मधून हा षड्ज भरल्यास, वातावरणातील एकात्मता उत्कट होते. हा षड्ज भरण्याचा रिवाझ किराणा घराण्यांनाही प्रामुख्याने आहे. षड्ज पुन्हा भरताना त्यात आवाज, वजन, घुमारा व जव्हारी या तिन्ही गुणांनी युक्त

---

सौजन्य : मे. प्रकाश रोड लाईन्स प्रा. लि., पिंपरी, पुणे १८.

करण्यावर आग्रा घराण्याचा भर आहे. त्यामुळे हा षड्ज अधिक गहिरा व प्रभावी होतो. अर्थात त्यामुळे वातावरणाच्या एकात्मतेचा गहिरेपणाही प्रत्ययास येतो.

**आग्रा गायकीची वैशिष्ट्ये :** मी वर उल्लेख केलेली सौंदर्यनिर्मितीसाठी आवश्यक असलेली मार्गदर्शक तत्वे बरीच घराणी पाळीत असली तरी प्रत्येक घराण्याचे एक वैशिष्ट्य असते. की ज्यामुळे त्या घराण्याची वा गायकीची ओळख चटकन् पटते. अर्थात आग्रा गायकीचीही अशी काही वैशिष्ट्ये आहेत की ज्यामुळे त्या गायकीची ओळख क्षणार्धात पटावी. कोणती ते आपण पाहू.

**१ ) बोल :** चार बाबींपैकी आग्रा गायकीची बाजी गौहार बाजी असे म्हणतात. या बाजीचे वैशिष्ट्य म्हणजे सौंदर्याने नटलेले बोल बनविणे, सजवणे. या गायकीत बोल अनेक तऱ्हांनी नटविले जातात:–बोल–आलाप, बोल बनाव, बोलउपज, बोल-बाँट, लयबोल आणि बोलतान. अशा विविध क्षेत्रात बोलांचा कुशलतेने वापर केला जातो. या सर्व बोलप्रकारांचे एक समान वैशिष्ट्य म्हणजे बोलांचे उच्चार नजाकतीने केले जातात. ते करताना बोल एकसंधपणे उच्चारण्यावर या गायकीचा कटाक्ष असतो. कधी काळी शब्दाची चिरफाड झालीच तर कानांना ती रुचेल अशाच रीतीने होते. शब्दातील आकार नेहमी आटोपता घेण्यावर या गायकीचा कटाक्ष असतो. आकारान्त शब्दातील शेवटचा ‘ अ ’ जवळ जवळ लुप्तच होतो. उदा. बान चा बान् असा उच्चार होतो, तसेच ‘ तन मन धन ’ चा उच्चार तन् मन् धन् असा होईल. अशा शब्दांच्या पुढे ‘ अ ’ ने सुरू होणारा शब्द आला तरच तो ‘ अ ’ कार पूर्ण लागतो; उदा. बात करो ! तसेच, आग्रा शैलीत ‘ अ ’ चा उच्चार ‘ आ ’ च्या जवळपास न होता तो ‘ ॲ ’ च्या जवळपास होतो. ‘ जटाजूट ’ या अकारांत शब्दात ‘ जू ’ लांबविणे आग्रा शैली पसंत करते.

आवश्यक तेथे बोल स्वरापासून ‘ उचलले ’ जातात. तर योग्य त्या ठिकाणी ते स्वरांत मिसळले जातात. योग्य ते सौंदर्य खुलविण्यासाठी असे प्रयोग होतात.

सर्व बोल प्रकारांत ‘ बोल बनाव ’ हा प्रकार माझ्यामते सर्वांत महत्त्वाचा. यामध्ये चिजेचे बोल एकसंधपणे उच्चारून योग्य तेथे संपवले जातात व चिजेचा मुखडा घेतला जातो. अशा रीतीने अस्थाईच अप्रत्यक्षपणे नटविली जात असल्याचा प्रत्यय येतो. अर्थात् वातावरणातील एकात्मता यामुळे अभंग राहण्यास मदत होते. हा प्रकार जितका कलात्मक तितकाच तो सादर करणे फार कठीण. कारण यात बरीच अवधाने

सौजन्य :

मे. प्रकाश रोड लाईन्स प्रा. लि.,
पिंपरी, पुणे १८.

सांभाळावी लागतात. बोलांचे ढंगदार उच्चार, ते योग्य ठिकाणी योग्य त्या प्रकारावर 'काढणे' आणि हा सर्व प्रकार तालाच्या लयीला सोडून असूनही या 'बोल बनाव' ची स्वतःची अशी लय सांभाळणे, आणि त्याच लयीत चिजेचा मुखडा घेऊन एकसंधता साधणे ही गोष्ट वर्षानुवर्षांच्या घरंदाज शिक्षणाने व त्यावर शिष्याने स्वतःच्या चिंतनानेच साध्य होऊ शकते. थोडक्यात, ती एक तपश्चर्या आहे. हे बोल भलत्या ठिकाणी समाप्त केल्यास ते 'गिरगया' त जमा होतात. ते तसे होतात की नाही हे सांगण्यासही समर्थ गुरू लागतो. हे बोल 'गिर गया' होऊ न देता ते उत्तम साधणे हे कलाकाराची सौंदर्यदृष्टी सूक्ष्म आणि परिपक्व झाल्याचे लक्षण आहे. अर्थात वर्णनापेक्षा वरील गोष्टी प्रात्यक्षिकानेच प्रभावीपणे ठसविता येतील.

लय–बोलांत आग्रा गायकीचा हातखंडा आहे हे सर्वश्रुत आहे. परंतु याबाबत एक गैरसमज आहे, तो दूर करणे आवश्यक आहे. 'लयकारी म्हणजे तालाशी झटापट' असे समीकरण बहुधा केले जाते. ही अवस्था आत्यंतिक लयकारीची आहे. वास्तविक गातेवेळी गायकाला या अवस्थेप्रत येण्याचे साधारणतः काही कारण नाही. लयकारीचा मूळ उद्देश तालाच्या लयीशी नाते बांधून बोलांची डौलदार मांडणी करणे, ते सजवणे. हा डौलदारपणा अधिक उठून दिसण्यासाठी वास्तविक नुसत्या ठेक्याचीच गरज असते. कुशल गायक या ठेक्याच्या वजनाचा आणि तालाच्या 'कन–खंदा'चा (पारिभाषिक शब्दप्रयोग–अर्थ कान आणि खांदे) बोलांशी डौलदार नाते बांधण्यात चतुरपणे उपयोग करून घेत असतो. आणि हे डौलदार नाते नुसत्या ठेक्यावरच उठून दिसते. अशा वेळी तबलजीही 'वाजवू' लागला तर हा डौलदारपणा नष्ट होतो व एकंदर प्रकाराला 'झटापटी' चे निदान धांगडधिंग्याचे स्वरूप येते. लय–बोलांचा डौलदारपणा फारच थोड्या तबलजींच्या लक्षात येतो व त्याचे महत्त्व पटते; पं. सुरेश तळवलकर अशा मोजक्या तबलजींपैकी एक आहेत. माझ्या एका मैफिलीत अशी सुंदर साथ केल्यावर दुसरे दिवशी ते मला म्हणाले, 'बबनराव, तुमच्या प्रत्येक बोलाबरोबर त्या त्या वजनाने मी वाजवू शकलो असतो;...परंतु तुमच्या बोलांची मजा त्यामुळे निघून गेली असती.' अशी समज तबलावादकात शोधूनच काढावी लागेल...प्रत्यक्षात, आग्रा गायकीचा गायक थोडी लयकारी करू लागल्यावर, स्फुरण पावून तबलजी वाजवू लागतो आणि गायक तालाला बहुधा पक्का असल्यामुळे तो हे आव्हान स्वीकारतो आणि मग...! परंतु सौंदर्यदृष्ट्या हा प्रकार तितकासा पथ्यकारक नाही असेच म्हटले पाहिजे.

---

सौजन्य :

मे. प्रकाश रोड लाईन्स प्रा. लि.,
पिंपरी, पुणे १८.

अशा आत्यंतिनिक लयकारीनं साहजिकच बोलांची चिरफाड होते. अशा वेळी तालावरील कसरत हा प्रधान हेतू होऊन बसतो, आणि त्याचा रसास्वाद घेण्याकडे श्रोत्यांचाही कल असेल तर ही चिरफाड क्षम्य मानली जाते.

ही लयकारी करताना आग्रा गायकीत दोन पथ्ये पाळली जातात, त्यांचा सौंदर्य-तत्त्वाशी घनिष्ठ संबंध आहे. पहिली गोष्ट, ज्या वजनात बोलांची उपज केली जाते ते वजन चिजेचा मुखडा पकडेपर्यंत कायम राखले जाते, वा बदलल्यास ते नकळत होऊन, पुढील वजन पहिल्या वजनाशी सुसंगत ठेवले जाते. प्रगतावस्थेत, ज्या वजनांत बोल संपतात त्याच वजनांत चिजेचा मुखडा पकडून सम गाठली जाते. परिणामतः लयकारीचे वजन व मुखड्याचे वजन ही एकमेकात विलीन होतात. या सातत्यांतून साहजिकच, सुबद्ध रचनानिर्मिती ( well-knit composition ) होत असते. सांगीतिक परिभाषेत, या लयकारीतूनही 'बात पैदा' होते. हे वजन कायम वा सुसंगत न ठेवण्यास ही 'बात पैदा' होत नाही हे प्रात्यक्षिकाने दाखविता येईल.

दुसरी गोष्ट, ही लयकारी करताना स्थाईचे बोल पुरे करण्यावर आग्रा गायकीचा कटाक्ष असतो. चिजेचे बोल भरपूर असल्यास प्रश्नच उद्‌भवत नाही. परंतु ते जर कमी असतील तर ते दोनदा वा तीनदा म्हणण्यासही प्रत्यवाय नसतो. कारण लय-कारीने सुरू केलेली गती ( tempo ) कायम ठेवण्यावर कटाक्ष असतो—नव्हे ती प्रतिज्ञा असते, आणि ती सौंदर्यतत्त्वास अनुसरूनच आहे. स्थाईचे बोल एकदाच म्हणण्याचे बंधन ही गायकी स्वतःवर घालून घेत नाही; कारण बोल कमी पडल्यास लयकारी खंडित करावी लागते. अर्थात् सातत्य प्रस्थापित होत नाही व रचना-निर्मिती सलग न होता ती तुकड्या तुकड्यांनी ( Patch–work ) होते.

त्याचबरोबर हेही मान्य केले पाहिजे की लयकारीतील रचनानिर्मितीत कोणतेही गाढ सौंदर्यतत्त्व दडलेले नसते. तो एक खेळ असतो, ती एक क्रीडा आहे, आणि रागप्रकृतीचा विचार करता ती हलक्या फुलक्या रागांतच शोभून दिसते; उदा. गारा, कानडा, खेमकल्याण, व याचे काही प्रकार.

असे असले तरी लयकारीवरील—वा तालावरील—प्रभुत्व हा गाण्यातील सहजतेचा पाया आहे, हे मान्य व्हावे. याबाबत सविस्तर विवेचन वर आलेच आहे. इतर बोल प्रकारांबद्दल आग्रा घराण्याचे खास वैशिष्ट्य असे नाही. बोल—आलापात शब्दांचे

सौजन्य :

मे. प्रकाश रोड लाईन्स प्रा. लि.,
पिंपरी, पुणे १८.

'आ' कार लांबविण्यावर या गायकीचा कटाक्ष असतो. उदा. 'सिंगार' या शब्दांतील 'गा' हा लांबविला जाईल. 'करीम नाम'मध्ये 'क' कधीच लांबवला जाणार नाही. त्यामुळे शब्द सौष्ठव नष्ट होते हे कोणीही मान्य करील. 'म'चीही तीच गत. यातील 'नाम'चा 'ना' लांबविण्यावर भर राहील, परंतु पुढे नुसतं 'म' म्हणून गायक थांबणार नाही. पुढचा 'तेरो' हा शब्द उच्चारल्याखेरीज तो स्वस्थ बसणार नाही. त्यामुळे श्रोत्यांच्या कानांवर 'करीम नाम तेरो' हा पूर्ण शब्दप्रयोग पडून, बोलांना आकृतिमयता प्राप्त होते.

आग्रा गायकीच्या अनेक वैशिष्ट्यांपैकी एकाचा उल्लेख करणे आवश्यक आहे. द्रुत चीज मांडल्यानंतर कलाकार बहुधा तानांची बरसात करीत असल्याचे आपण अनुभवितो. परंतु या गायकींत चिजेतील बोल हरतऱ्हेने नटवून त्यांचा आनंद घेण्याकडे अधिक कल असतो. कुशल गायक हे बोल उत्तमरीत्या नटवून श्रोत्यांना इतके गुंगवून ठेवू शकतो की कधी श्रोत्यास तानेची गरज भासत नाही. अशा अवस्थेत उ. फैयाजखांसारख्या सिद्ध गायकाकडून डरकाळी फोडीत एकादी तान झेपावलेली ऐकावी की श्रोत्यांना सुखद धक्का बसतो. तनकारी तालाला आणि लयीला इतकी चिकटून बसते की तीत प्रत्येक मात्रेचा हिशेब दिला जातो...आणखी एक वैशिष्ट्य म्हणजे, चिजेतील मधल्याच एकाद्या आकर्षक ओळीवर रमण्याची वृत्ती. या दुसऱ्या ओळीतील बोलांचाच खेळ केला जातो व त्याभोवती ताना गुंफल्या जातात तेव्हा नव्यानेच मैफलीत येणाऱ्या श्रोत्यांना वाटावे की हाच चिजेचा मुखडा आहे! अशा या कल्पक उपयोजनेमुळे आविष्कारांत वैचित्र्य आणि चैतन्य निर्माण होते.

**(२) भव्यतेची कास :** माझ्या मते गाढ सौंदर्यनिर्मितीच्या दृष्टीने आग्रा गायकांचा हा विशेष अधिक महत्त्वाचा आहे. आलापात रुंद, भरदार आवाजात ठोस आकृती उभ्या करण्याकडे या गायकांचा कल, यात सूक्ष्म, नाजूक कलाकुसरीचा अभाव, लक्ष सूक्ष्मतेपेक्षा (micro) स्थूलतेकडे (macro) अधिक. यातूनच भव्यत्वाला जाण्याचा हव्यास. उ. फैयाझखाँ यांच्या गाण्यातून हा हव्यास खचित प्रत्ययास येई. म्हणून सुरवातीस चपखलपणे मोजक्या सुरांत ठोस आकृती उभ्या झाल्या, तरी नंतर त्यातून भव्यत्त्वाची प्रचीती यावी.

आग्रा गायकांची तशी वैशिष्ट्ये अनेक आहेत. उदा. अचूक तिहाई, चपखल

---

सौजन्य : मे. प्रकाश रोड लाईन्स, प्रा. लि.,
पिंपरी, पुणे १८.

बंदिशीची मांडणी, इ. इ. परंतु मी वर नमूद केलेली वैशिष्ट्ये माझ्या मते गाढ सौंदर्यनिर्मितीशी अधिक निगडित आहेत. बंदिशीचे महत्त्व आग्रा गायकीत आहेच. कारण तीवरच पुढील आविष्काराचा डोलारा उभारला जातो. वास्तविक यावर स्वतंत्र प्रकरण होऊ शकेल; परंतु स्थल संकोचामुळे हे शक्य नाही.

वर निर्देश केलेल्या वैशिष्ट्यांनी युक्त असलेल्या गायकीला जी शैली प्राप्त होते, तिलाच आपण 'ढंग' म्हणतो; आणि असे शैलीयुक्त गाणे ऐकले की आपण त्याला 'ढंगदार' गाणे ऐकले असे म्हणतो. आग्रा गायकी ही अशी 'ढंगदार' गायकी आहे.

---

सौजन्य :

मुरलीधर पंढरीनाथ घुले,
प्रभात रोड, पुणे.

# २१. नाट्यसंगीतातील माझे प्रयोग

पं. जितेंद्र अभिषेकी ( १९३१ )
नवसह्याद्री गृहरचना, पुणे २९.

[ पं. जितेंद्र अभिषेकी मैफली गायक, संगीत चिंतक, नाट्यसंगीत दिग्दर्शक, संस्कृत भाषेचे जाणकार इत्यादी गुणांच्यामुळे संगीत क्षेत्रात तरुण वयातच मान्यता पावलेले आहेत. त्यांचे संगीताचे मूलभूत शिक्षण त्यांचे कीर्तनकार वडील यांच्याकडेच झाले. त्यानंतर अत्रोली व आग्रा घराण्याचे अझमत हुसेनखाँ, आग्रा घराण्याचे जगन्नाथबुवा पुरोहित, जयपूर घराण्याचे गुलुभाई जसदनवाला यांच्याकडे झाले. पौरुषयुक्त आक्रमक आणि अत्यंत इमानदार गायनशैली हे त्यांचं वैशिष्ट्य आहे. आतापर्यंत अनेक दर्जेदार मराठी संगीत नाटकांना त्यांनी तितक्याच उंचीचे संगीत दिले आहे. मत्स्यगंधा, कट्यार काळजात घुसली, लेकुरे उदंड जाहली, ययाती आणि देवयानी इत्यादी नाटके याची उदाहरणे आहेत. दूरदर्शन, आकाशवाणी व भारतातील व भारताबाहेरील अनेक संगीत सभांतून त्यांचे कार्यक्रम प्रसृत झाले आहेत आणि होत आहेत. ते गोवा कला अकादमीचे सल्लागार सदस्य आहेत. तरुण संगीत साधकांना गुरुकुल पद्धतीने प्रशिक्षण देण्याचे कार्य हे त्यांच्या संगीत-कार्यातील एक महत्त्वाचे कलम आहे.

गंधर्वोत्तर युगातील एक प्रतिभासंपन्न नाट्यसंगीत दिग्दर्शक या नात्याने पं. अभिषेकी यांनी नाट्यसंगीतात जे नवे प्रयोग केले त्याचे कुतूहल नाट्यसंगीतप्रेमी महाराष्ट्रीय रसिकांना नक्कीच आहे. पं. अभिषेकी यांनी पारंपरिक नाट्यसंगीताचा गाभा कायम ठेऊन, त्याला आधुनिकतेचे जे परिमाण दिले त्यामुळे संगीत नाटक आणखी काही काळ उभे राहू शकले. त्यांच्या या महत्त्वपूर्ण कामगिरीबद्दल त्यांच्याकडून जाणून घेण्याच्या दृष्टीने त्यांची मुलाखत डॉ. श्रीरंग संगोराम यांनी घेतली. ]

**प्रश्न :** पंडित अभिषेकीजी, नाट्यसंगीताच्या क्षेत्रात आपण वेगवेगळे प्रयोग केले आहेत. त्याला एक नवं परिमाण मिळवून दिलं आहे. किर्लोस्कर, कोल्हटकर, गोविंदराव टेंबे, गायनाचार्य बखले, मा. कृष्णराव या सर्व मंडळींनी मराठी नाट्य संगीताची जी एक प्रतिमा निर्माण केली तिला मुळातून धक्का न लावता आधुनिक काळाला अनुकूल असं नाट्यसंगीत तुम्ही निर्माण केलं. हे तुमचं मोठं योगदान आहे. याही पुढं जाऊन तुम्ही 'लेकुरे उदंड जाहली' या नाटकाला एक पृथगात्म असं संगीत देऊन संपूर्णपणे मौलिक ( original ) असं संगीत घडविलंत. नाट्यसंगीतातील आपल्या या कार्यामागील आपली प्रेरणा, आपली वैचारिक दृष्टी इत्यादीबद्दल जाणून घ्यायचं आहे.

**उत्तर :** माझ्या नाट्यसंगीताबद्दल मला सांगायला आवडेलच. परंतु तत्पूर्वी मला हे स्पष्ट केलं पाहिजे की माझ्यापूर्वी जे कार्य झालं ते फारच उंचीचं होतं. त्या मानानं माझे हे प्रयोग एकस्याचे आहेत. या सर्वांची प्रेरणा माझ्या पाठीशी आहे.

**प्रश्न :** अलबत्. हे तर बरोबरच आहे. तेव्हा या विषयाचा विचार 'संगीत नाटक' या संकल्पनेपासूनच सुरू करू. संगीत नाटक यासंबंधी आपलं मत काय आहे.

**उत्तर :** भारतीय नाटक हे संगीत नाटकच आहे. संगीतामुळे नाटक उत्कट बनू शकतं. त्यातून मनोरंजनही होतं. प्राचीन वेदकालीन, बौद्धकालातील अनुष्ठाने इत्यादींमध्ये करमणुकीचे कार्यक्रम होत असत. त्यात नाट्याविष्कारही असे. त्यात संगीताचा उपयोग होत असे. त्यातच नाट्याचं मूळ आहे. भरतप्रणीत पूर्वरंग, ध्रुवागायन यातही संगीत होते. मराठीतील नाटकाच्या इतिहासातही संगीत नाटकालाच प्राधान्य होते. त्याकाळच्या बुकिश नाटकांच्यामुळे त्याला काहीसा 'सेट बॅक' बसला.

**प्रश्न :** सौभद्र नाटकातील काही पदं अभिजात शास्त्रीय संगीतात मोडणारी आहेत. उदा.- 'राधाधर मधु मिलिंद'. त्यावेळी आपलं गायन इतकं प्रगत नसताना हे कसं शक्य होऊ शकलं ?

**उत्तर :** अण्णासाहेबांच्या नाट्यसंगीतावर 'यक्षगान' चा प्रभाव होता. जयदेवाचं गीतगोविंदही त्यावेळी महाराष्ट्रात पोचलेलं होतं. कीर्तनपरंपराही महाराष्ट्रात चालत आली होती. शिवाय टप्पा गायन करणारे काही गवई महाराष्ट्रात होतेच.

**प्रश्न :** आपण म्हणता त्याप्रमाणं 'पुष्प पराग सुगंधित' या पदात टप्पाशैली

---

सौजन्य : सौ. शशी मुरलीधर घुले,
प्रभात रोड, ९ वी गल्ली, पुणे ४.

अत्यंत स्पष्टपणे दिसते. इतरही ठिकाणी...

**उत्तर :** हो. दिंडी, साकी यांच्या गायनातही टप्पाशैलीचा उपयोग झालेला आहेच. शिवाय लोकसंगीताचाही उपयोग अण्णासाहेबांनी कौशल्यानं करून घेतला आहे.

**प्रश्न :** थोडं विषयांतर करून एक प्रश्न विचारतो. नाट्यसंगीतामुळं महाराष्ट्रात शास्त्रीय गायनाची जाण वाढली, असं एक विधान नेहमी ऐकू येतं. खोल विचार केल्यानंतर हे म्हणणं पटत नाही. उलट नाट्यसंगीतामुळे शास्त्रीय संगीताची जाण पातळ झाली, असं काही लोकांचं मत आहे. आपला यावर अभिप्राय...

**उत्तर :** नाट्यसंगीतावरून राग ओळखणे आणि त्यानुसार ख्यालाचे आस्वादन करणे हा एक प्रकारे चुकीचा मार्ग. कारण नाट्यगीताच्या सादरीकरणात श्रोत्याने ज्या जागा किंवा जे अलंकार ऐकलेले असतात त्यांचीच अपेक्षा तो ख्यालश्रवणामध्ये ठेऊ लागतो. नाट्यसंगीतात राग हा मुख्य नसतो, भाव मुख्य असतो. त्यासाठी रागरूपाची चौकट शिथिल होऊ शकते, नव्हे करावीही लागते. मी संगीताच्या तीन लेव्हल्स मानतो– ( १ ) स्नानगृहात गायिले जाणारे ( २ ) जीवनाशी संबंधित असणारे म्हणजे नाट्यसंगीत वगैरे आणि ( ३ ) विशुद्ध शास्त्रीय संगीत किंवा कला संगीत. संपूर्ण संगीत हेच याचं ध्येय. सूर, ताल, लय, बंदिश, राग यांच्या कायद्याचं काटेकोर पालन गायनात होत असतं. हे जरी असलं तरी या बाबतीत हेही लक्षात घ्यावं की नाट्यसंगीतानं शास्त्रीय गायनाच्या प्रकाराला बैठक मिळवून दिली. कारण त्यामुळं वेगवेगळ्या रागांचा प्रसार झाला. यातूनच गायक पुढं जाण्याचा प्रयत्न करू लागतो किंवा त्यानं करावा.

**प्रश्न :** आपल्या नाट्यसंगीतात प्रामुख्यानं जाणवणाऱ्या दोन गोष्टी म्हणजे त्यातील ‘ अविस्तारक्षमता ’ आणि ‘ स्वतंत्र स्वररचना ’. आपण दिलेल्या चाली अभिजात संगीतावर आधारलेल्या असूनही त्या चालींची बांधणीच अशी असते की नट्गायकाला त्याचा विस्तार सातएक मिनिटांहून अधिक करता येऊ नये. दुसरं म्हणजे आपण पूर्वीप्रमाणे बंदिशींवर आधारलेल्या चाली निर्मिल्या नाहीत, स्वतंत्र चाली बांधल्या. या बाबतीत आपली कलात्मक दृष्टी काय होती ?

**उत्तर :** मी कीर्तनकाराचा मुलगा. कीर्तनात वाद्यात गात बसायला वाव नसतो. या वैशिष्ट्याचा माझ्या मनावर नकळत परिणाम झाला. दुसरी गोष्ट अशी की

---

**सौजन्य :** सौ. शशी मुरलीधर घुले,
प्रभात रोड, ९ वी गल्ली, पुणे ४.

पारंपरिक नाट्यसंगीताचे माझ्यावर direct संस्कार झालेले नव्हते. बालगंधर्वांच्या अगदीच उतरत्या काळात त्यांना पाहिलेली आमची पिढी. जुनी संगीत नाटकंही पाहायला मिळाली नाहीत. याचा असा उपयोग झाला की नाट्यसंगीताची रचना करताना माझ्या मनात पूर्वग्रह असा नव्हता. तिसरी गोष्ट अशी की 'रंगायतन' सारख्या experimental theatre शी माझा दुरून का होईना संबंध आला. त्यामुळं नाटक आणि नाट्य यासंबंधी गंभीरपणे विचार करण्याची दृष्टी मला मिळाली.

**प्रश्न :** संगीत दिलेल्या नाटकात नाटकाला संगीत मारक होऊ नाही याची खबरदारी घेण्याच्या दृष्टीनं आपण काही विचार केला असणारच.

**उत्तर :** अर्थातच. संपूर्ण नाटकाचा विचार करून मग त्याला संगीत देणे ही त्यातली पहिली प्रतिज्ञा. यासाठी लेखक, दिग्दर्शक व संगीतकार या तिघांच्या प्रदीर्घ बैठका होणं आवश्यक. आम्ही प्रत्येक वेळी हे केलं आहे. दारव्हेकर मास्तर, मा. दत्ताराम, श्री. सावकार यांचं याबाबतीत मला फारच साहाय्य झालेलं आहे. या कार्यात श्री. वि. वा. शिरवाडकर, श्री. वसंत कानेटकर, पुरुषोत्तर दारव्हेकर इत्यादी लेखकांच्या निकट संपर्कात मला यायला मिळालं. नाटक आणि संगीत यांचा परस्परांशी अंतःसंबंध कसा जुळला पाहिजे यासंबंधीची दृष्टी यातून उमलत गेली.

मुख्य म्हणजे 'नाट्यवस्तूची प्रकृती ठरवून त्यानुसार संगीत देणं' हा विचार इथं प्रामुख्यानं झाला. नाटक साडेतीन तासात संपलं पाहिजे, हे लक्षात घेऊन त्यातील संगीत देण्याची गरज होती. आणि हे सर्व करीत असताना गद्याची गळचेपी कुठंही होऊ द्यायची नाही, ही दृष्टी होती. यात 'कट्यार' सारखं नाटक देखील संगीतामुळं चार–पाच तास चालू राहता कामा नये हा साक्षेप आम्ही सांभाळला होता. याकरिता आम्ही स्टॉप वॉच घेऊन बसलो आहोत.

**प्रश्न :** अत्यंत महत्त्वाचा विचार आपण सांगितलात आणि यातून गंधर्वोत्तर पारंपरिक नाट्यसंगीताचं नेमकं वैशिष्ट्य लक्षात आणून दिलंत. आपण आपल्या नाट्यसंगीतात भावगीतांचा अत्यंत सुंदर उपयोग केला आहे. त्याची प्रेरणा...

**उत्तर :** हा थोडासा नाट्यमन्वंतरचा प्रभाव आहे. कै. केशवराव भोळे आणि कुलवधू नाटकातील मास्तरांचं संगीत हे माझ्या अगदी जाणकारीतलं होतं. ही नाटकं आम्ही पाहिलेली होती.

---

सौजन्य :

सौ. शशी मुरलीधर घुले,
प्रभात रोड, ९ वी गल्ली, पुणे ४.

**प्रश्न :** ' अर्थशून्य भासे ' किंवा ' गर्द सभोती ' किंवा ' सर्वात्मका ' ही आपली गीतं म्हणजे नाट्यमन्वंतरची सुधारून वाढवलेली आवृत्ती वाटते. कारण यात ही गीतं ठिगळ म्हणून न येता नाट्यवस्तूचा अविभाज्य भाग म्हणून आलेली आहेत.

**उत्तर :** याचं श्रेय नाटकाच्या सर्वंकष विचाराला दिलं पाहिजे. मी मघाशी म्हटल्याप्रमाणे नाटककार, दिग्दर्शक या सर्वांचा एकत्रित विचार याला कारणीभूत आहे.

**प्रश्न :** आपल्या नाट्यसंगीतातून आपण काही ' अनघट ' रागांना स्थान दिलेत. यात नाविन्याची हौस होती की नाट्यसंदर्भाची पार्श्वभूमी होती ?

**उत्तर :** अर्थात नाट्यसंदर्भाची पार्श्वभूमी होती. आपण पाहाल की भीम किंवा गावती, सालगवराळी, बिहागडा यासारखे राग ज्या ठिकाणी आले आहेत त्या ठिकाणी ते संदर्भित भावनेला उठावण आणणारे ठरले आहेत.

**प्रश्न :** ' प्रेम वरदान ' ही आपली चाल या ठिकाणी आठवते.

**उत्तर :** होय. नाटकातील प्रसंगामध्ये ४–५ पानांच्या गद्यानं जो परिणाम साधला असता तो या एका पदानं साधला अशी अनेक श्रेष्ठ रसिकांची पावती मिळाली आहे.

**प्रश्न :** संगीत नाटकात अभिनय आणि गायन या दोन्ही स्तरावर उंच असणारे कलाकार मिळणं आजकाल अवघड होत चाललं आहे. तेव्हा संगीत नाटकांच्या भवितव्याबद्दल...

**उत्तर :** यासाठी जाणीवपूर्वक प्रयत्न व्हायला पाहिजेत. अभिनय आणि गायन या दोन्हीत तयार असणारे नट ही आदर्श संगीत नाटकाची गरज आहे. माझ्या संगीत नाटकांमध्ये ज्या अभिनेत्री मला मिळाल्या त्यातील बऱ्याच अभिनेत्री म्हणूनच आल्या. पुढं त्या संगीतनटी झाल्या. त्या जर गायनात जास्त तयार असत्या तर मला आणखी काही करून दाखवता आलं असतं.

पुढील काळात संगीत नाटक टिकलं पाहिजे असं फार वाटतं. परंतु तो खर्चाचा मामला आहे. त्याचा खर्च, पसारा परवडणं कठीण होत चाललं आहे. चांगलं संगीत नाटक लिहिणारे लेखकही पुढं आले पाहिजेत. आज तशी स्थिती नाही आणि श्री. शिरवाडकर व कानेटकर यांना फुरसत नाही. मला असंही वाटून जातं की ' ती

---

सौजन्य : केशव एस्. सावंत,
जीवन विकास केंद्र, ' विलेपार्ले ' मुंबई.

फुलराणी ' हे नाटक संगीतात्मक झालं असतं तर किती बहार आली असती !

**प्रश्न :** आपण चाली स्वतःच्या अशा बांधल्या आहेत. पण ' कट्यार ' मधील बंदिशीबद्दलही असंच आहे का ?

**उत्तर :** त्यातील बंदिशी जुन्या असल्या तरी स्वररचना माझी आहे. उदा. ' सुरत पिया की न छिन बिसराये ' ही बंदिश मला आचार्य विनोबा भाव्यांचे वडील बंधू नरहर भावे यांच्या ' ठुमरी संग्रह ' या पुस्तकात राहत अली यांच्या नावावर मिळाली. या भाव्यांच्याबद्दल जाता जाता सांगण्यासारखं आहे. यांनी वयाच्या ४५ व्या वर्षी गाणं शिकायला आरंभ केला आणि नोटेशनसहित त्यांनी हे ठुमरीसंग्रह काढले. तर मी ती बंदिश नाटकासाठी सोपी करून तिला नाट्यसंगीताचा साज चढवला.

**प्रश्न :** ' लेकुरे उदंड ' चं आपलं संगीत हे अगदीच वेगळं आहे–

**उत्तर :** होय. पण ते पाश्चात्य संगीत नाही, हे लक्षात घ्या. कोकणातील किरिस्तावांच्या लोकगीतातून मला ते सुचलेलं आहे. त्यामुळं नाटकाच्या भारतीय संविधानकाला ते एकदम मारक ठरलेलं नाही. वाट वेगळी आहे हे निश्चित. पण त्यात पाश्चिमात्य संगीताचं आक्रमण होऊ दिलेलं नाही.

**प्रश्न :** नव्या नाट्यसंगीताबद्दल आपण काही सांगू शकाल काय ?

**उत्तर :** नाट्यसंगीताचं परंपरागत व्यक्तित्व नष्ट होऊ नये असं मला वाटतं. तरन्तुमदर संवाद म्हणण्याची शैली सध्या नाटकात येत आहे. त्यातच भावदर्शना-साठी पारंपरिक नाट्यसंगीताचा आवश्यकतेनुसार उपयोग करता आला तर ते उपकारक होईल असं मला वाटतं. नाट्यसंगीतातून संगीताचा आनंदही मिळावा, नुसते स्वरस्तरावर शब्द म्हणण्यातून हा आनंद मिळणार नाही.

---

सौजन्य :

महाराष्ट्र कल्चरल सेंटर,
हिराबाग, टिळक रोड, पुणे.

# २२. ठुमरीची अमूर्त भावाकडे वाटचाल

**डॉ. प्रभा अत्रे ( १९३४ )**
१७. माधवी सोसायटी, २७७ सी, मोगललेन, माहीम, मुंबई ४०००१६.

[ डॉ. प्रभा अत्रे यांनी, उत्तुंग संगीताविष्कार, प्रगल्भ विचार, स्वरचित बंदिशी व समर्थ मार्गदर्शन अशा गुणांनी आंतरराष्ट्रीय संगीत क्षेत्रात आपलं स्वतंत्र असं व्यक्तिमत्त्व प्रस्थापित केलं आहे. त्यांचे संगीत शिक्षण पारंपरिक अशा गुरुकुलपद्धतीने, किराणा घराण्याचे श्री. सुरेशबाबू माने आणि गानहिरा हिराबाई बडोदेकर यांचेकडे झाले. पै. अमीरखां व बडे गुलामअली खां यांच्या प्रभावी गायनशैलीचा परिणामही त्यांच्या गायनावर झालेला आहे. आतापर्यंत त्यांच्या हजारएक मैफिली झाल्या असून, त्यांच्या मारु बिहाग व कलावती रागांच्या ध्वनिमुद्रिकेने तर एके काळी विक्रीचा उच्चांक गाठला होता. त्या बी. एससी. एलएल. बी. असून संगीताची डॉक्टरेरची पदवीही त्यांनी संपादित केली आहे. त्यांना संगीताबद्दलची स्वयंभू अशी अंतर्दृष्टी असून त्यांनी संगीतविचारांमध्ये स्वतःची भरही टाकली आहे. त्यांच्या स्वलिखित स्वरमयी ( १९८४ ) चे स्वागत रसिकांनी उत्स्फूर्तपणे केले. एस्. एन्. डी. टी. महिला विद्यापीठ, मुंबई येथे संगीत विभाग प्रमुख म्हणून त्या आज कार्य करीत असून अनेक शिष्यांना त्यांचे व्यक्तिगत मार्गदर्शन मिळत आहे. भारतातील वेगवेगळ्या कला, संस्थांशी त्यांचा निकटचा संबंध असून, कॅनडा, अमेरिका येथेही त्यांनी अध्यापनाचे काम केले आहे.

ठुमरीची गणना शब्दप्रधान संगीतात होते. परंतु ठुमरीला मनीमानसी खेळवून तिच्याबद्दल निर्गुण-सगुण अशा दोन्ही प्रकारची अनुभूती मिळविलेल्या डॉ. प्रभा अत्रे यांना मात्र ठुमरीसंबंधीचा एक वेगळाच साक्षात्कार झालेला आहे. त्यासंबंधीचे प्रस्तुत लेखातील त्यांचे विचार नवे आणि ताजे आहेत. ]

कलासंगीताला, लोकसंगीताकडून सदैव प्रेरणा मिळत राहिली आहे. सांगीतिक सामग्री, शैली, स्वराविष्कार, काव्य विषय अशा विविध अंगांनी लोकसंगीतानं कला-संगीताला समृद्ध केलं आहे. काळाच्या ओघांत वेगवेगळ्या प्रभावाखाली अनेक सांगीतिक घाटांत परिवर्तन झालं असण्याची शक्यता आहे. नवं रूप घेऊन नव्या नावाने त्यातले काही घाट आज वावरत असले तर त्यात नवल नाही. त्या त्या काळाच्या गरजा लक्षात घेऊन सांगीतिक घाटांत आवश्यक ते बदल घडवून आण-ण्यात प्रयोगशील कलाकार सतत प्रयत्नशील आहेत असं जाणवतं. कंठ्य संगीतातील ठुमरी या गीत प्रकाराचं असंच झालंय. त्याला स्वतपाणी घातलं लोकसंगीतानं, मात्र तो विकसित झाला कलासंगीताचा आधार घेऊन.

## शब्द : एक सांगीतिक सामग्री

कंठ्य संगीतातील सांगीतिक सामग्रीमध्ये, स्वर आणि लय या दोन घटकांखेरीज आणखी एक घटक येतो. शब्द, स्वर आणि व्यंजन यातूनच मनुष्यप्राण्याला ध्वनी प्रकट करता येणं शक्य आहे, हे ध्यानात घेऊन भारतीय संगीतकारांनी मोठ्या चातुर्यानं अर्थवाही शब्द, तसंच निरर्थक अक्षरांतून आविष्काराच्या विविध प्रकारांचा शोध घेतला. खरंच कंठ्य संगीतातील सामग्रीमध्ये विविधता आणि नावीन्य निर्माण करण्याच्या दृष्टीनं शब्द हे खूपच उपयुक्त ठरले आहेत. संगीत सामग्रीमध्ये चार प्रकार येतात– आलाप, तान, सरगम आणि बोल– किंवा शब्दयुक्त स्वर वाक्य. बोलामध्ये पाच उपप्रकार येतात :– बोल– आलाप, बोल–उपज, बोल–तान, बोल–बनाव आणि बोल–बाँट. या सर्व स्वरवाक्यामध्ये पूर्ण रचित गीतातील अक्षरं आणि शब्द यांचा जाणीवपूर्वक उपयोग केलेला असल्यामुळं स्वरोच्चारांच्या नादाकृतीमध्ये विविधता आणणं, त्याच्या चालीत हवी ती लय निर्माण करणं; त्यांना भावनिक रंग देणं शब्दांमुळे शक्य होतं.

बोल–आलाप ( विलंबित चालीतील स्वर–वाक्य ) बोल-उपज ( मध्य चालीतील स्वरवाक्य ) आणि बोल-ताना ( द्रुतचालीतील स्वरवाक्य ) यांच्या मध्ये शब्द आणि अक्षरांचं मुख्य कार्य आहे. स्वरोच्चारांच्या नादाकृतीमध्ये तसंच लयीच्या चालीत विविधता निर्माण करणं. शब्दातील भावनिर्मिती इथे गौण आहे. यामुळेच शब्द आपलं भाषिक व्यक्तिमत्त्व हरवून बसतात. मात्र बोल-बनाव आणि बोल-बाँट यामध्ये स्वरवाक्यामधून शब्दांचा भावार्थ प्रगट व्हावा असाच प्रयत्न सतत जाणिवेनं होत

सौजन्य : श्री. रवींद्र दुवें,
' आदित्य ' को. ऑ. हौ. सोसायटी, सर्व्हे नं. १६, प्लॉट नं. २, पुणे ४.

असतो. बोल-बनावमध्ये स्वरांची चाल मुक्त असते तर बोल-बाँटमध्ये त्यांची पावलं लयीत पडतात. बोल आलाप, बोल-उपज, बोलतान, बोल-बनाव आणि बोल-बाँट या प्रत्येक स्वरवाक्याचं आपलं वेगळं वैशिष्ट्य आहे, आणि संगीत निर्मितीमध्ये प्रत्येकाचं कार्यही वेगळं आहे हे ध्यानात घ्यायला हवं.

## कंठ्य संगीतातील घाट आणि शब्द

शब्दांनी संगीत सामग्रीमध्ये विविधता तर आणलीच पण कंठ्य संगीतात वेगवेगळे घाट निर्माण करण्याच्या दृष्टीनंही फार मोठी कामगिरी बजावली. राग किंवा शब्द यांचं महत्त्व किंवा राग आणि शब्द या दोहोंचं महत्त्व लक्षात घेऊन शास्त्रीय, उपशास्त्रीय आणि सुगम असे तीन प्रकार संगीत घाटांच्या वर्गीकरणात येतात. प्रत्येक घाट आपल्या सामग्रीची निवड करतो आणि नादांचं पोत, स्वरांची बांधणी, सौंदर्यभाव किंवा शाब्दिक भाव, तंत्र, एकंदर मांडणी यांच्या संदर्भात तिच्यावर संस्कार करतो. या सर्वांमुळे त्या घाटाला स्वतःचं असं व्यक्तिमत्त्व प्राप्त होतं. उदा. ध्रुपदातले आलाप ख्याल आणि ठुमरीच्या आलापाहून वेगळे असतात. ख्यालातील ताना ह्या टप्प्यातील तानांपेक्षा वेगळ्या असतात. ध्रुपदातील बोल-बाँट आणि ठुमरीतील बोल-बाँट यामध्ये खूपच फरक असतो, आणि बोल-बनाव हे तर केवळ ठुमरीचंच वैशिष्ट्य आहे.

## उपशास्त्रीय संगीतातील घाट: ठुमरी

उपशास्त्रीय कंठ्यसंगीतात ठुमरी आणि दादरा हे दोन प्रमुख घाट आहेत. हे दोन्ही घाट लय या तत्त्वाचा उपयोग वेगळ्या प्रकारे करीत असले, तरी दोघेही तेच राग आणि तेच ताल वापरताना दिसतात. स्वरबांधणी, स्वरोच्चार, शब्दोच्चार, काव्यातील भावदर्शन या बाबतीतही दोन्ही घाटांत साम्य दिसतं. मात्र ठुमरीची एकूण चाल संथ, भारदस्त असते, तर दादरा चंचल, खेळकर असल्यामुळे तुलनेनं जलद लयींत चालतो. त्या त्या घाटाप्रमाणे बंदिशीतील शब्दरचनेची सांगीतिक आकृती आणि शब्दातील भाव प्रगट होतील अशी स्वरबंधांची विशिष्ट अदाकारी यावर लय तत्त्वाचा साहजिकच प्रभाव असतो. ठुमरी आणि दादरा यातला फरक बडा ख्याल आणि छोटा ख्याल यांच्या प्रमाणे आहे असं म्हटलं तर वावगं होणार नाही. उपशास्त्रीय संगीतातील होरी, कजरी, सावनी, चैती, झूला इत्यादी प्रकार हे मुख्यतः काव्यातील आशयावर वेगळे ठरतात. होरीमध्ये होळी, कजरीमध्ये पाऊस,

---

सौजन्य : श्री. रवींद्र दुर्वे,
'आदित्य' को. ऑ. हौ. सोसायटी, सर्व्हे नं. १६, प्लॉट नं. २, पुणे ४.

सावनीत श्रावण महिना, चैतीत चैत्र महिना, झूलामध्ये झोपाळा असे त्या त्या अर्थाचे सूचक शब्द विशिष्ट प्रसंगाचं वर्णन करतात आणि त्यानुसार त्या गीत प्रकाराला नाव दिलं जातं. मात्र घाटाच्या दृष्टीनं विचार करता यापैकी कोणताही गीतप्रकार ठुमरी किंवा दादरा, या घाटाचं रूप घेतो. लयीनुसार विशिष्ट गीत–प्रकाराला ठुमरी म्हणायचं की दादरा म्हणायचं हे ठरवावं लागतं.

राग आणि शब्द या दोहोंना सारखं प्राधान्य देण्याच्या स्वभावामुळं ठुमरी घाट उपशास्त्रीय संगीतात घातला गेला. ठुमरीमध्ये एका बाजूला रागरूपाशी नातं असणारे स्वरबंध शब्दातले भाव व्यक्त करण्याच्या दृष्टीनं आकारू लागतात तर दुसऱ्या बाजूला या गायन प्रकारातील वैशिष्ट्यपूर्ण स्वरबंधांत आणि अभिव्यक्तीत शोभून दिसण्याच्या दृष्टीनं काव्यातील शब्द सुद्धा कलात्मक रीतीनं सुंदरपणे आपल्या भाषिक आकृतीला, उच्चाराला मुरड घालतात. घाटाचा विस्तार होत असताना स्वर-वाक्यांना भावनिक रंग देण्याचं काम शब्द करतात, तर शब्दांच्याद्वारे तयार होणाऱ्या स्वरवाक्यांना रागाचा आधार मिळतो. ठुमरीमध्ये राग आणि शब्द एकमेकांना उपकारक ठरतात आणि त्याच बरोबर स्वतःचं वेगळेपणंही टिकवून ठेवतात.

आरंभीच्या काळी, ठुमरीचा नृत्याशी जो सहसंबंध होता, त्यामुळे बोल-बाँट, म्हणजेच बंदिशीतील शब्दांची लयकारीतून केलेली उपज या तत्त्वावर भर देण्यात आला होता. जेव्हा ठुमरीनं मैफलीच्या स्वरमंचावर पदार्पण केलं, तेव्हा हा भर बोल-बनाव या तत्त्वावर, म्हणजेच बंदिशीतील शब्दांची स्वर लगावाद्वारे विविध रंगी अभिव्यक्ती करण्यावर देण्यात आला.

बोल–बाँटकडून बोल-बनावाकडे या घडलेल्या प्रवासात ठुमरीची लय लक्षात भरण्या-इतकी संथ होत गेली. त्यामुळं तिच्या अदाकारीत लयनिरपेक्ष स्वरबंधांच्या उपजेला अधिक वाव मिळाला आणि हे लययुक्त स्वरबंध, जाणता-अजाणता, शब्दांच्या बंधना-तून आपली सुटका करून घेऊ लागले. स्वरात विलीन होणाऱ्या ठुमरीच्या लवचिक काव्यामुळं, स्वर आणि शब्द यांचं बंधन सैल होण्याच्या कार्याला खचितच खूप मदत झाली. इथूनच ठुमरीची एका अमूर्त सांगीतिक घाटाकडे वाटचाल सुरू झाली आणि तुलनेनं तिचे शब्द आणि त्यांचा अर्थ यांचं महत्त्वही कमी होत चाललं.

### ठुमरीचं काव्य आणि काव्यातील शब्दांची हाताळणी

ठुमरीसाठी वापरल्या जाणाऱ्या शब्दरचना फार सोप्या, सरळ, आणि मर्यादित

---

सौजन्य :

श्री. रवींद्र दुर्वे,

‘आदित्य’ को. ऑ. हौ. सोसायटी, सर्व्हे नं. १६, प्लॉट नं २, पुणे ४.

शब्दसंख्या असलेल्या दिसतात. गीत, गझल आणि भजन यांच्याप्रमाणं ठुमरीच्या शब्द रचनेत वेगळा म्हणता येईल असा साहित्यिक आकृतिबंध किंवा ठाशीव घाट सहसा आढळत नाही. त्यामुळं तिची शब्दरचना काटेकोर नसते. दुसरं असं की ठुमरी गायनातील वैशिष्ट्यपूर्ण स्वरबंधांना वाव मिळावा म्हणून शब्द आपलं ध्वनिरूप लवचिक ठेवतात. तिसरं असं की ठुमरीच्या शब्दरचनेतून ज्या भावना व्यक्त होतात त्यांचा संदर्भ व्यापक असतो. आनंद, दुःख अशा मूलतः भिन्न स्थायी भावांना व्यक्त करण्यासाठी तेच ठराविक स्वरबंध मुखड्यासाठी वापरलेले दिसतात. भावनेची अभिव्यक्ती तीव्र करण्यासाठी जे स्वरबंध, स्वरालंकार वापरले जातात तेही ठराविक असतात. मात्र या सर्व गोष्टींमुळे ठुमरीची सांगीतिक अभिव्यक्ती सहजपणे व उत्तम प्रकारे होण्यासाठी मदत होते. आणि तिच्यातील अमूर्त सुप्त आशयाला विशेष न्याय देणंही शक्य होतं. उदाहरणार्थ–

राग – खमाज ( येथे भिन्न भावार्थ असलेल्या मुखड्यासाठी एकाच प्रकारचा स्वरबंध वापरलेला आहे. )

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | ग | ग | म | ग | रे | ग | म | प | प | |
| (१) | कौ | न | ग | ली | ऽ | ग | यो | शा | म | |
| (२) | ऐ | सी | ना | मा | रो | पि | च | का | री | |

राग – काफी

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | सा | रे | रे | ग | रे | म | म | प | प |
| (१) | पि | या | तो | मा | ऽ | न | त | ना | ही |
| (२) | खे | ल | त | नं | ऽ | द | कु | मा | र |

राग– देस : ( येथे विरुद्ध अर्थाच्या शब्दांकरिता एकच स्वरबंध वापरलेला आहे )

| | | |
|---|---|---|
| रे म प नि सां | नि सा | नि ध प |
| आ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ | ऽ ऽ | वो ऽ ऽ |
| जा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ | ऽ ऽ | वो ऽ ऽ |

सर्वसाधारणपणे शास्त्रीय आणि उपशास्त्रीय संगीतातील काव्य विषय आणि शब्द ठराविकच असतात. त्यामुळे त्या त्या घाटासाठी वापरल्या जाणाऱ्या तालाकृतीप्रमाणं जरुर तेवढाच बदल करून तीच शब्दरचना वेगळ्या वेगळ्या घाटासाठी वापरणं सहज शक्य होतं. उदाहरणार्थ धमार, ख्याल, ठुमरी दादरा, भजन या सर्वांसाठी

---

सौजन्य : श्री. रवींद्र दुवे,
' आदित्य ' को. ऑ. हौ. सोसायटी, सर्व्हे नं. १६, प्लॉट नं. २, पुणे ४.

एकच शब्दरचना उपयोगात आणायची म्हटलं तर ते अशक्य नाही. मात्र विशिष्ट घाटानुसार त्या शब्दरचनेची स्वररचना आणि आविष्कार बदलत राहील.

सुगम संगीतात जिथे शब्द हेच लक्ष्य असतं तिथे शब्दरचना ही स्वतःच संपूर्ण घाट बनते. शब्दरचनेचा विस्तार इथे आवश्यक नसतो. शास्त्रीय आणि उपशास्त्रीय संगीतात मात्र शब्दरचना ही सांगीतिक सामग्रीचा एक भाग म्हणून येते. आणि जोपर्यंत त्या शब्दरचनेभोवती वैशिष्ट्यपूर्ण स्वराकृती गुंफल्या जात नाहीत तोपर्यंत तो घाट किंवा गीतप्रकार अपूर्णच राहतो. म्हणूनच ख्यालाची केवळ बंदिश गावून ख्याल हा घाट पूर्ण होत नाही.

शास्त्रीय किंवा उपशास्त्रीय संगीतातील घाटात येणाऱ्या वैशिष्ट्यपूर्ण स्वराकृती अर्थवाही शब्दांचा वापर न करता किंवा निरर्थक शब्दांचा उपयोग करून सादर करता येतात. एवढंच नाही तर, वाद्यावरही शब्दांशिवाय ठुमरी पेश केली जाते. याचाच अर्थ ठुमरी गायनात शब्दांना गौण स्थान देता येणं शक्य आहे. किंवा निरर्थक शब्द वापरूनही ठुमरीचा घाट सिद्ध करता येणं शक्य आहे. ठुमरीचा घाट प्रस्थापित करण्यासाठी अनिवार्य घटक म्हणून अर्थवाही शब्दांचं प्रयोजन नाही हे लक्षात घ्यायला हवं. मात्र शब्दांमुळे ठुमरी गायनात स्वरबंधांना एक विशिष्ट भावार्थ प्राप्त होतो आणि तिच्या सर्वंकष अभिव्यक्तीला उठाव मिळतो निश्चित हे या दृष्टिकोनातून वादनकारांपेक्षा गायकाला या परिस्थितीचा अधिक लाभ उठविता येतो आणि शब्दांतून नेमक्या भावना व्यक्त करता येतात हेही खरं !

## ठुमरी आणि राग

ठुमरीत सर्वसाधारणपणे लोकधुनांशी निकटचं नातं सांगणाऱ्या नाजुक, हलक्या प्रकृतीच्या रागरागिण्यांचा प्रयोग अधिक होता. मात्र शब्दरचनेच्या विस्तारासाठी ठुमरी अनेकदा गंभीर, भारदस्त रागांतील स्वरसंगतींचा उपयोग करताना दिसते. अर्थात या स्वरसंगती ठुमरीच्या अभिव्यक्तीला पूरक ठरतील अशाच प्रकारे घेतल्या जातात. मुद्दा असा की रागात येणारे स्वर, स्वरसंगती यांची ज्या तऱ्हेने हाताळणी केली जाते, त्यावरून तो राग हलक्या प्रकृतीचा, गंभीर प्रकृतीचा असं ठरविलं जातं. आजवर हलके म्हणून गणले गेलेले अनेक राग अलिकडच्या काळात वजनदार झालेले दिसतात. ( राग झिंझोटी, देस इ. ) आज कित्येक ख्याल गायक आणि वादनकार तथाकथित हलक्या रागांना भारी, गंभीर रागांचं स्थान देत आहेत.

---

सौजन्य : श्री. रवींद्र दुर्वे,
‘आदित्य’ को. ऑ. हौ. सोसायटी, सर्व्हे नं. १६, प्लॉट नं. २, पुणे ४.

तेव्हा काव्यातील भाव व्यक्त करण्यासाठी ठुमरी गायक जरी त्या त्या शब्दांचा प्रत्यक्ष उपयोग करून त्यातून प्रेरणा घेत असला, तरी घाट उभा करण्यासाठी. विस्तारासाठी रागांतील स्वरबंध आणि रागाचा सौंदर्यभाव यावरच तो अवलंबून राहताना दिसतो. एवढंच नव्हे तर मूर्च्छनापद्धतीचंही गायकाला उत्तम ज्ञान असावं लागतं. ठुमरीच्या संपूर्ण आकृतिबंधाच्या सुसूत्रतेला बाध न आणता, तिच्या खास स्वरसंगती, स्वरालंकार वापरून भावाविष्काराला धक्का न लावता कलात्मक रीतीनं सहजगत्या एका रागातून दुसऱ्या रागांत जाण्याचं कसबही कलाकाराला आत्मसात करावं लागतं. अशा वेळी ठुमरीच्या आविष्कारांत, विस्तारांत स्वतः राग हाच प्रेरणादायक ठरत असतो.

**ताल**

आणखी एक गोष्ट लक्ष वेधून घेते ती अशी की ठुमरी–दादरा या परिवारात जे ताल आज विशेष करून उपयोगात आणले जातात, त्या तालांच्या ठेक्याचे बोल एका विशिष्ट पद्धतीनं आलेले दिसतात. तालाची प्रत्येक मात्रा ही एकेका बोलाशी संबंधित दिसते. उदाहरणार्थ :–

१ ) ताल दीपचंदी :

| | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| १ | २ | ३ | ४ | ५ | ६ | ७ | ८ | ९ | १० | ११ | १२ | १३ | १४ |
| धा | धीं | – | धा | धा | धीं | – | ता | तीं | – | ता | ता | धीं | – |

२ ) ताल केरवा :

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| १ | २ | ३ | ४ | ५ | ६ | ७ | ८ |
| धा | गे | न | ती | न | क | धी | न |

२ ) ताल दादरा :

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| १ | २ | ३ | ४ | ५ | ६ |
| धा | धी | ना | धा | ती | ना |

वरील तालात प्रत्येकं मात्रेला एक अक्षर असल्यामुळं दोन मात्रेमधील—दोन अक्षरामधील जागा ‘ शांत, स्तब्ध ’ आहे. तीच गोष्ट आणखी स्पष्ट करून सांगायची झाली तर एकतालाच्या ठेक्यामध्ये, ‘ तिरकिट ’ हा चार अक्षरांचा शब्द चवथ्या आणि दहाव्या मात्रेसाठी वापरला जातो. त्यामुळे चवथ्या आणि पाचव्या मात्रेमधील

---

सौजन्य : सौ. सुहासिनी रवींद्र दुर्वे,
‘ आदित्य ’ को. ऑ. हौ. सोसायटी, सर्व्हे नं. १६, प्लॉट नं. २, पुणे ४.

तसंच दहाव्या आणि अकराव्या मात्रेमधील जागा 'तिरकिट' च्या चार अक्षरांनी भरून जाते. शास्त्रीय संगीतात नेहमी वापरले जाणारे रूपक, झपताल, तीनताल. अगदी धमारासारखे तालसुद्धा ठुमरीच्या शब्दरचनेसाठी वापरलेले आहेत. आणि गंमत अशी की या तालांमध्येही, एका मात्रेला एक अक्षर ही योजना दिसते.

१) ताल धमार :

| | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| १ | २ | ३ | ४ | ५ | ६ | ७ | ८ | ९ | १० | ११ | १२ | १३ | १४ |
| क | धी | ट | धी | ट | धा | – | क | ती | ट | ती | ट | ता | – |

२) ताल तीनताल :

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| १ | २ | ३ | ४ | ५ | ६ | ७ | ८ | ९ | १० | ११ | १२ | १३ | १४ | १५ | १६ |
| ना | धीं | धीं | धा | ना | धीं | धीं | धा | ना | तीं | तीं | ता | ता | धीं | धीं | ना |

३) ताल झपताल :

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| १ | २ | ३ | ४ | ५ | ६ | ७ | ८ | ९ | १० |
| धी | ना | धी | धी | ना | ती | ना | ती | ती | ना |

४) ताल रूपक :

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| १ | २ | ३ | ४ | ५ | ६ | ७ |
| ती | ती | ना | धी | ना | धी | ना |

एका अक्षरासाठी एक मात्रा हा या ठेक्यांचा जो विशेष आहे त्यामुळं ठुमरीतील स्वराकृतींना आणि शब्दाधिष्ठित बोल बनावाच्या आविष्काराला अधिक स्वातंत्र्य मिळण्याची शक्यता निर्माण होते. कदाचित याच कारणामुळंही असेल, ठुमरीमध्ये पंजाबी ठेका फार कमी ऐकू येऊ लागला आहे. आज प्रचारात असलेले काही थोडे राग आणि ताल वगळले तर ख्याल या अमूर्ततेकडे नेणाऱ्या गायन प्रकाराप्रमाणे ठुमरीही अनेक रागात आणि तालात सहजपणे नांदू शकते, हे ध्यानात येईल. अनेक बोल–बाँट ठुमऱ्यांचं छोट्या ख्यालात रूपांतर, हे या दोन गायन प्रकारांच्या संबंधांचं द्योतकच आहे. आजच्या सर्जनशील, प्रयोगशील कलाकारांनी गंभीर प्रकृतीच्या रागांतही ठुमरी दादऱ्याच्या रचना केल्या आहेत. आणि हलक्या प्रकृतींच्या रागामध्ये रचनांची नवीन वळणं दाखविली आहेत.

## विशुद्ध सांगीतिक सामग्रीचा उपयोग

बंदिशीतील शब्दांच्या आधारानं उभी राहिलेली स्वराकृती साहजिकच शब्दांतील

सौजन्य : महाराष्ट्र कल्चरल सेंटर,
हिराबाग, टिळक रोड, पुणे.

भावार्थानंही रंगलेली असते. मात्र आलाप, तान, आणि सरगम या स्वराकृतींच्या द्वारे केवळ सांगीतिक अर्थाचीच अभिव्यक्ती होत असल्यामुळं, त्यांना विशुद्ध सांगीतिक सामग्री मानण्यात येतं. तान आणि सरगम या स्वरबंधांचा, 'अलंकार' म्हणून जेव्हा ठुमरीच्या अदाकारीत प्रवेश होतो तेव्हा ठुमरीचं सौंदर्य तर वाढतंच पण त्याचबरोबर तिच्यातील सुप्त, अमूर्त सांगीतिक आशयाला, प्रतिमेला नवा उजाळा प्राप्त होतो.

## 'लग्गी' चं प्रयोजन

ज्या वेळी ठुमरी नृत्याशी जोडली गेली होती, त्यावेळी तबल्याच्या साथसंगतीमध्ये 'लग्गी' ला विशेष महत्त्व होतं. परंतु ठुमरीनं नृत्यापासून फारकत घेतल्यानंतरही काव्यातील भावात्मक आशयाची पर्वा न करता लग्गी तशीच वाजत राहिली. वियोग, प्रतीक्षा अशा गीतांनाही लग्गीनं सोडलं नाही. नृत्याची गरज म्हणून शिरलेली लग्गी, नृत्याचा हात सोडल्यानंतर ठुमरीचा स्वतंत्र सांगीतिक घाट विकसित करण्यासाठी प्रयत्नशील राहिली. गतिमान लयीच्या आणि स्वरमालांच्या विविध आकृत्यांमध्ये बंदिशीतील मुखड्याचे शब्द चपखलपणे बसवून सांगीतिक उत्कटतेचा उत्कर्षबिंदू निर्माण करण्यासाठी लग्गीचा उपयोग अवश्य झाला. ठुमरी गायन प्रकारात लग्गीला एक सांगीतिक गरज म्हणून स्थान प्राप्त झालं. ठुमरीच्या अमूर्तभावाकडील वाटचालीत लग्गीनं चांगलीच साथ केली.

आज ठुमरीला राग, ताल, सांगीतिक सामग्री, अभिव्यक्ती, बंदिशीची हाताळणी, विस्तार, तंत्र इत्यादी सर्व बाबतीत जे स्वातंत्र्य लाभलं आहे त्यातून तिच्या घाटाला एक नवं परिमाण प्राप्त झालं आहे. ठुमरीचं मुक्त रूप किंवा तिच्या मर्यादा यांचा बदलत्या काळाच्या संदर्भात काळजीपूर्वक अभ्यास होणं जरुरीचं आहे. ख्यालाप्रमाणे ठुमरीदेखील आपल्या अस्तित्वासाठी नवा आकार शोधते आहे. स्वतःच्या आकृतीच्या किंवा घाटाच्या अंतर्गत सुप्त असलेल्या अमूर्त बिंदूच्या अधिकाधिक जवळ जाऊन परिपक्व होण्यासाठी ठुमरी आज धडपडते आहे.

कंठ्य संगीतातील कमी अमूर्त असणाऱ्या गायन प्रकारांनी ख्याल या सर्वाधिक अमूर्त अशा गायन प्रकाराकडे वाटचाल करण्यासाठी उत्सुक असावं हे स्वाभाविकच नाही काय?

---

सौजन्य :

महाराष्ट्र कल्चरल सेंटर,
हिराबाग, टिळक रोड, पुणे.

# २३. भेंडीबाजार घराणे आणि गायकी

डॉ. त्रिं. द. जानोरीकर ( १९२१ )
१३६१/५, कसबा पेठ, पुणे ११

[ डॉ. त्रिं. द. ( टी. डी.) जानोरीकर हे आजच्या बुजुर्ग गायक आणि गायनगुरूंमध्ये वरच्या स्थानी असलेले प्रसिद्ध संगीत साधक आहेत. संगीतातील विद्वान कलाकार म्हणून महाराष्ट्रात आणि बाहेरही त्यांचा नावलौलिक आहे. बनारस विश्वविद्यालय, पुणे विद्यापीठ, संगीत नाटक अकादमी, दिल्ली संगीत रिसर्च ॲकॅडमी कलकत्ता, या ठिकाणी त्यांनी 'घराना रेकॉर्डिंग्ज'साठी सप्रयोग भाषणे दिली आहेत. आज, भेंडीबाजार घराण्याचे गायक म्हणून ते प्रसिद्ध असले तरी त्यांनी आरंभी ग्वाल्हेर घराण्यातील श्रेष्ठ गायक कै. पं. विनायकबुवा पटवर्धन यांच्याकडून प्रशिक्षण घेतले आणि त्यानंतर भेंडीबाजार घराण्याचे उस्ताद अमानअलीखांसाहेब यांचे शिष्यत्व पत्करले. त्यांना याच घराण्याच्या श्रीमती अंजनीबाई मालपेकर यांचेकडूनही मार्गदर्शन मिळाले असून, त्यांनी संगीतात पीएच्. डी. ही पदवी प्राप्त केली आहे. त्यांच्या गायनाचे कार्यक्रम संगीत परिषदांतून व मैफिलीतून भारतात अनेक ठिकाणी झाले असून अनेक शिष्यांना त्यांनी तयार केले आहे व त्या शिष्यांनीही नाव कमावले आहे.

'भेंडीबाजार' घराण्याबद्दल अगदी या घराण्याच्या नावापासून रसिकांमध्ये कुतूहल असते. त्याचे समाधान प्रस्तुतच्या लेखातून नक्कीच होईल. या घराण्याचे संस्थापक, त्याची शिष्य परंपरा, संगीतातील काव्य पक्षाला यात दिले गेलेले महत्त्व, कणस्वरांची योजकता आणि सरगममधील नाविन्य या सर्व वैशिष्ट्यांचे विवेचन श्री. जानोरीकर यांनी येथे केले आहे. ]

निरनिराळी संगीत घराणी म्हणजे निरनिराळ्या गायन शैलीच होत. प्रत्येक

घराण्याच्या गायन–शैलीत काही विशिष्ट गुण असतात. त्या गुणांमुळे श्रोते आकर्षिले जातात. आवाज लावण्याची पद्धत, गायकी मांडण्याची विशेष रीत, कायदे निरनिराळे असतात. आणि त्यामुळे निरनिराळी घराणी जन्माला आली. प्रत्येक घराण्याचा उत्पादक अत्यंत प्रगल्भ बुद्धीचा गायक असतोच असतो. त्याला स्वतंत्र श्रोतृवर्ग लाभतो आणि शिष्यवर्गही लाभतो. त्याच्या नावाने घराणे सुरू होते.

## भेंडीबाजार घराण्याचा पूर्व–इतिहास

या घराण्याचे संस्थापक मूळचे मुरादाबाद जिल्ह्यातील बिजनोर गावचे राहणारे म. उस्ताद छज्जूखां, म. उस्ताद नजीर खां, म. उस्ताद खादीमहुसेन खां हे तिघे बंधू विसाव्या शतकाच्या थोडे पूर्वी भेंडीबाजार या भागात स्थायिक झाले. त्यावेळी मुंबईतील श्रीमंत व्यापारी लोक आणि गव्हर्नरसाहेबांचा बंगला त्या भागात असल्याने त्यांनी हा भाग बहुतेक निवडला असावा. या तिन्ही बंधूंचे गायनाचे शिक्षण त्यांचे वडील म. उस्ताद दिलावरहुसेन खां यांचेकडे झाले. त्याप्रमाणे सेस्वानचे सुप्रसिद्ध गायक म. उस्ताद इनायतहुसेन खां यांचेकडे झाले. त्याचप्रमाणे डागर घराण्याचे मूळ पुरुष म. उस्ताद बेहराम खां हे षट्शास्त्री होते. यांचे नातू म. इनायत खां हेही षट्शास्त्री होते. म. इनायत खां यांचेजवळ म. उस्ताद छज्जूखां, नजीरखां व खादिमहुसेनखां यांचे ध्रुपद–धमाराचे शिक्षण झाले. संस्कृत व ब्रजभाषेचा अभ्यास या तीन बंधूंनी म. इनायतखां यांचेकडेच केला असावा. हे तिघे बंधू गायनकलेत फार निष्णात होते. त्यांना लोक ‘ भेंडीबाजारवाले गवई ’ म्हणून ओळखू लागले व त्याच नावाने त्यांची कीर्ती झाली आणि घराण्यालाही ‘ भेंडीबाजार घराणे ’ असे नाव पडले.

म. छज्जूखां साहेबांना दोन मुलगे होते. फिदाहुसेन व अमानअली. फिदाहुसेन तरुण वयातच वारले. म. नजीरखां यांना एक मुलगा व एक मुलगी होती. मुलाचे नाव मुबारकअली. मुबारकअली तरुण वयातच वारले. म. खादीमहुसेन खाँ यांचे पुत्र सिन्नू ऊर्फ लायकअली संगीत–व्यवसाय करीत असत.

त्याकाळी ‘ पारशी गायनोत्तेजक ’ या नावाची संगीताची संस्था होती. या संस्थेत हे तिघे बंधू शिकवीत असत. याच संस्थेत चतुर पंडीत कै. भातखंडे यांचेशी या बंधूंचा संबंध आला. भातखंडे व या तीन बंधूंची संगीत चर्चा चालत असे. रागांचे नियम पक्के करण्यासाठी, लक्षण गीते व निरनिराळ्या रागात सरगम बांधण्यासाठी

---

सौजन्य :

महाराष्ट्र कल्चरल सेंटर,
हिराबाग, टिळक रोड, पुणे ४.

या तीन बंधूंचा कै. भातखंडे यांनी खूप उपयोग करून घेतला. त्याबद्दल संगीत-शास्त्राचा अभ्यास-रागवर्णनपर संस्कृत श्लोक, हिंदी आर्या भातखंडे साहेबांनी त्यांना दिल्या. परंतु पुढे त्यांचेशी मतभेद झाल्याने कै. भातखंडे यांनी त्यांच्या ग्रंथामध्ये या तीन बंधूंच्या नावाचा कोठेच उल्लेख केला नाही.

**या तीन बंधूंची गायकी**

**म. छज्जूखां**– छज्जूखां ऊर्फ अमरशासाहेब धृपद, धमार, होरी हे गायनप्रकार फार उत्कृष्ट गात असत. १९ व्या शतकातले ते 'नायक' होते. [ नायक म्हणजे कवी, संगीत रचना करणारे व गायक ] त्यांनी अनेक चिजा बांधल्या असून 'अमर' हे नाव धारण केले आहे. तेच नाव पुढे घराण्याचे प्रतीक नाव झाले. घराण्यातील कुणीही नवीन चीज बांधली तर त्यात रचनाकार म्हणून 'अमर' हेच नाव धारण केले आहे. म. उस्ताद अमानअलीखां साहेबांनीही अनेक चिजा बांधल्या असून त्यात 'अमर' हे नाव धारण केले आहे.

**नजीरखां**– विलंबित लयीत ख्यालाची अस्ताई व अंतरा एका श्वासात म्हणत असत. असा त्यांचा दीर्घ दमसास होता. खानेपुरी, मुखबिलास या बाबतीत ते अजोड होते. स्वरात व कणात त्यांचा यत्किंचितही फरक होत नसे. बोल भरणे, तोंड म्हणणे, खुला बंद बोल, उचक-समेट, सूत-मींड यांच्यावर त्यांचा विशेष ताबा होता.

**खादिम हुसेनखां**– गायकीतील बल, पेंच, सूत-मींड, गद्दाधमाका, गमकगास मिसल, खानेपुरी, बंधान, गिरपत, सीधा उल्टा बल, खुलाबंद बल पेच, गमकगास-सहित गात असत.

या घराण्याच्या गानतपस्विनी कै. अंजनीबाई मालपेकर यांच्यामुळे घराण्याचा विशेष नावलौकिक झाला. किराणा घराण्यातील म. बंदेअलीखां यांच्या शिष्या चुन्ना-बाई यांच्या तोडीस तोड गायिका तयार करण्याच्या जिद्दीने या तिन्ही बंधूंनी १२-१२ तास तालीम देऊन त्यांना तयार केले. कै. अंजनीबाईना सुरुवातीला साडेतीन वर्षे यमन राग शिकविला. या रागातील खंडमेळ पद्धतीने होणारे ५०४० स्वरालंकार त्यांच्याकडून तयार करून घेतले होते. नंतर दीड वर्ष भैरवी शिकविली. लहान वयातच कै. अंजनीबाईंचा दमसास प्रदीर्घ होता. एका स्वरावर एक मिनिट त्या थांबू शकत असत. म. नजीरखां साहेबांच्या गायकीतील सर्व गुण त्यांच्या गायकीत होतेच.

---

सौजन्य :

महाराष्ट्र कल्चरल सेंटर,
हिराबाग, टिळक रोड, पुणे ४.

## विशेष गुण व शिष्यपरंपरा

भेंडीबाजार घराण्याचे विशेष गुण म्हणजे खुल्या आवाजाने आकारात्मक ठाय लयीत ख्याल गाणे. विलंबित लयीत अंजनीबाई ख्यालाची अस्ताई व अंतरा एका श्वासात म्हणत असत. दीर्घ श्वासामुळे स्वर अत्यंत सुरेल, स्थिर व वजनदार लागत असत. अंजनीबाईना माई असे म्हणत असत. माईंची विलंपत म्हणजे मोठ्या बीनकारांनासुद्धा आव्हानच असे. वीनपेक्षासुद्धा एका स्वरापासून दुसऱ्या स्वरापर्यंतची त्यांची मींड सावकाश येत असे. त्यामुळे कोणाच्याही हृदयाचा त्यांचे गायन ठाव घेत असे. भेंडीबाजार घराण्याचे आणखी वैशिष्ट्य म्हणजे खंडमेळ पद्धतीने रागाची बढत. त्यामुळे आलापी समृद्ध होस असे. एक राग निरनिराळ्या पद्धतीने–बढतीने त्या गाऊ शकत असत. शब्दोचार स्पष्ट, शुद्ध मुद्रा व शुद्ध वाणी हे या घराण्याचे खास वैशिष्ट्य त्यांच्यामधे होते. आलापी प्रमाणेच बलपेचीदार तान, सपाट तान, गमक तान, मुखविलास या बाबतीत त्या अजोड होत्या.

घराण्याची शिष्य परंपरा फार मोठी आहे. उच्चवर्णीय हिंदूंना या घराण्याचे उस्ताद मोठ्या प्रेमाने शिकवत असत. कोणत्याही घराण्याचे गायक किंवा वादक मुंबईत आले असता त्यांचा आदर–सत्कार करीत असत. त्यामुळे सर्व घराण्यांचे कलावंतही त्यांना मानीत असत. या घराण्याचे नामवंत शिष्य– १ ) म. मम्मन खां दिल्लीवाले २ ) म. शमिर खां इंदोरवाले [ म. अमीर खां यांचे वडील ], ३ ) म. मुबारक हुसेन–मुरादाबाद, ४ ) म. महंमदखां–जोधपूर, ५ ) महम्मदखां व कादर-बक्ष–छारा, ६ ) पंजाबचे उस्ताद झेंडे खां, ७ ) मुरादाबादचे मियांजान खां, ८ ) म. चांदखां–दिल्लीवाले ९ ) कै. वाडीलाल–गुजरात, १० ) चतुरपंडित–कै. भातखंडे ११ ) कै. अंजनीबाई मालपेकर.

कै. अंजनीबाईंनी ऐन भरात असताना लहान वयातच बैठकींचे गाणे बंद केले. पण नंतर त्यांनी नयनादेवी, बेगम अख्तर यांच्यासारख्या कलाकारांना मार्गदर्शन केले. आणि पं. कुमार गंधर्व, सौ. किशोरी आमोणकर आणि पं. टी. डी. त्रि. द. जानोरीकर यांना तालीम दिली.

म. छज्जूखांसाहेबांचे चिरंजीव म. अमानअलीखां यांनी घराण्याची परंपरा पुढे जोरात चालविली. म. अमानअलीखां यांना त्यांच्या वडिलांनी व त्यांचे काका नजीरखाँ यांनी तालीम दिली. खूप रियाज करून खांसाहेब लहान वयातच खूप तयारीने गाऊ लागले. दमसासाची विलंबित गायकीच खांसाहेब तरुणपणी गात

---

सौजन्य :

श्रीकृष्ण काणे,
१०३|३५५८ नेहरू नगर, कुर्ला, मुंबई २४.

असत. परंतु पुढे त्यांच्या शरीरावर ५–६ शस्त्रक्रिया झाल्याने खूप अशक्त झाले. अर्थात् ताकत कमी झाल्यामुळे विलंबित न गाता ग्वाल्हेर पद्धतीप्रमाणे मध्य लयीतच ख्याल गाऊ लागले. हा विशेष फरक प्रकृतीप्रमाणे त्यांना करावा लागला. पण वडिलांच्या व काकांच्या गायकीतले सर्व गुण खांसाहेबांच्या गायकीत होते. शुद्ध मुद्रा व शुद्ध वाणी हे खांसाहेबांचे खास वैशिष्ट्य होते. म. उस्ताद रहिमतखांसाहेबांप्रमाणेच डोळे मिटून, अंगविक्षेप मुळीच होऊ न देता गात असत. शरीराची हालचाल अजिबात होत नसे. आवाज बारीक व अत्यंत सुरेल होता. गमकेच्या ताना घेत असतानासुद्धा मुद्रा प्रसन्न राहून अंगविक्षेप अजिबात होत नसत. आलाप, ताना, बोलताना, बोलआलाप, सरगम तानांचे सर्व प्रकार–सपाट तान, वलपेचाची तान, मद्दीतान, गमकेची तान इत्यादी सर्व गायकीच्या सर्व प्रकारांवर त्यांचे प्रभुत्व होते. परंतु ही सर्व गायकी तयारीने व लालित्यपूर्वक गात असत.

अभिजात संगीतात स्वर व लय यांनाच प्राधान्य आहे. ध्वनि प्रथम, शब्द मागाहून उत्पन्न झाले. ध्वनी म्हणजेच स्वर, तेव्हा स्वर व लय यांच्या वैशिष्ट्याने निरनिराळी घराणी जन्माला आली. अशा तऱ्हेचे आधुनिक टीकाकारांचे विचार आहेत. शब्दांचा म्हणजे साहित्याचा विचारच अभिजात संगीतात केला गेला नाही. तोच म. अमानअलीखां साहेबांनी फार सूक्ष्म रीतीने केला. शब्द म्हणजे साहित्य मानवी गळ्यातूनच निघू शकते. बीन व सतारीसारख्या वाद्यांतून स्वर व लयीचा अपूर्व संगम होत असूनसुद्धा मानवी गळ्यातून निघणाऱ्या स्वरांनाच जिवंतपणा वाटतो. म्हणून गळ्याला बादशहा असे म्हणतात. संगीतात शब्द जर आवश्यक असतील तर स्वर व लय यांच्या इतकेच प्राधान्य शब्दांना नको का ? नुसत्या नादोपासनेने किंवा नुसत्या लयीने किंवा नुसत्या शब्दानेही ( मंत्र पठणाने ) ईश्वर प्राप्ती होऊ शकेल, तर मग तिन्हींवर सारखे प्रभुत्व मिळवून गाइल्यास ती गायकी सर्वश्रेष्ठ का होणार नाही ? पण शब्दोच्चार व त्यांचे तंत्र यावर विचार होणे आवश्यक आहे. त्याचाच खांसाहेबांनी विचार केला होता.

ते म्हणत असत की स्वर आकारात्मक लावल्यासच शब्दोच्चार नीट होऊ शकतील. रेकून [ अॅ ] स्वर लावल्यास उच्चार नाकातून होतील. ' ओं 'कारात्मक गाइल्यास शब्दोच्चार बोबडे होतील. ' आ 'कारात्मक गाइल्यासच सर्व उच्चार बरोबर करता येतील. कंठवर्ण, ओष्ठ्यवर्ण, दंतवर्ण, तालुवर्ण यांचे बोलताना जसे उच्चार होतात तसेच गातानासुद्धा झाले पाहिजेत. गाताना बंदिशीतील शब्दांचा

---

सौजन्य :

का. वि. गोडबोले,
कृष्णाई बंगला, हिंगणे खुर्द, पुणे ४१.

अर्थ समजून गावे म्हणजे त्यांचा परिणाम साधला जाईल. स्वर व लय यांचा सूक्ष्म अभ्यास त्यांनी केला असल्याने खुला बोल, बंद बोल, कोणताही शब्द ढंगदार व अर्थपूर्ण उच्चारत असत.

**नायक अमानअलीखां**

म. अमानअलीखां साहेब २० व्या शतकातील नायक होते. जसे उत्कृष्ट गवई तसेच उत्कृष्ट कवी व स्वररचनाकार होते. त्यांनी सुमारे ४०० ते ४५० बंदिशी बांधल्या आहेत. त्यांच्या काव्यात संस्कृतनिष्ठ हिंदी शब्दच जास्त आहेत. शब्दरचना काव्यपूर्ण व अर्थपूर्ण असून उत्कृष्ट स्वररचनेची त्याला जोड मिळाल्यामुळे त्यांनी बांधलेल्या चिजा वजनदार व रुबाबदार आहेत- ' अमर ' हेच नाव त्यांनी चिजांमध्ये धारण केले आहे. रागांच्या सूक्ष्म वातावरणांचाही सखोल अभ्यास असल्यामुळे, रागांची भावना, त्यांतील स्वर, शब्द व लय यांचा योग्य मिलाफ झालेला त्यांच्या प्रत्येक चिजेत आढळून येतो. म्हणूनच ' अमर ' या नावाप्रमाणेच त्यांच्या सर्व चिजा अमर होतील.

कवितेमध्ये ऋतुवर्णन, निसर्गवर्णन, तत्त्वज्ञान, देवतांचे वर्णन, हे सर्व विषय काव्यात हाताळले असून दर्जेदार शृंगारिक आशय असलेली काव्यरचनाही केली आहे. पण त्यात कोठेही उच्छृंखल शृंगार आढळत नाही. खांसाहेबांनी अनवट रागांमध्ये जशा बंदिशी बांधल्या आहेत तशा अनवट तालामधेही बंदिशी बांधल्या आहेत. पाच मात्रांपासून एकूणसाठ मात्रांच्या तालामध्ये बंदिशी बांधल्या आहेत.

शब्दोच्चारांचा त्यांचा खास ढंग होता. त्या ढंगानेच या बंदिशी गाइल्या तरच त्यांचा परिणाम साधला जातो. आणि या बंदिशी गाण्यासाठी सुरेलपणाप्रमाणेच अंगभूत लय असण्याची नितांत आवश्यकता आहे. कारण या बंदिशी लयीशी इतक्या निगडित आहेत की लय आणि शब्द लडिवाळपणे हातात हात घालून चालतात असे ऐकताना वाटते.

विविध काव्यविषय खांसाहेबांनी कसे समर्थपणे हाताळले ते पुढील काही बंदिशीं-वरून दिसून येईल.

**( १ ) ऋतुवर्णन**– ( राग मल्हार, ताल झपताल ) आयो है मेघरंग । भर भरन नये नये कर रूप, नीरनकी झरी झर लायो है ॥ अ ॥ गुन ते भरो अंग बरखा अरी

---

सौजन्य :

पुष्पा भास्कर केळकर,
दामले वाडा, ब्राह्मण सोसायटी, नौपाडा, ठाणे.

सकल, उमंड देखन गगन, अमर हुलसायो है ॥ १ ॥

( २ ) **निसर्गवर्णन**-(राग गौरी, ताल द्रुत एकताल) बन पछी डोलन, चहुं डार पात फूलन रस चहु न कारन ॥ अ ॥ एक डार ने मिलिंद चोहत लासन कल्कन हठी हुल्स अमर बने भावन, गुंजारल ॥ १ ॥

( ३ ) **देवतावर्णन**- (राग जोग, ताल द्रुत एकताल) भसम भूखन अंगन शिव, गले सोहत मुंड माल । कृपक सेवक जनन दृष्टी । अत जग राखो हमेश ॥ अ ॥ मुकुट सीस जटागंग । गरे हार नाग अमर । वृषभ बाहन भूतनाथ, विश्वंभर शिव महेश ॥ १ ॥

म. अमानअली खां साहेबांनी बनविलेल्या गायकीची खासियत म्हणजे वैशिष्टय-पूर्ण सरगम. विशेष बुद्धिमत्तेची सरगम म्हणत असत. सरगमची लय व उच्चार नावीन्यपूर्ण कर्नाटक पद्धतीने करत. सुप्रसिद्ध कर्नाटक गायक कै. कृष्णाप्पा बिडार यांची व खाँसाहेबांची फार मैत्री असल्याने कर्नाटक पद्धतीच्या सरगमचा सखोल अभ्यास करून आपल्या गायकीमध्ये खुबीने समावेश केला. विलंबित सरगम [ तंत अंगाने ] तानेची सरगम व कर्नाटक पद्धतीची सरगम गात असत.

कर्नाटक संगीतातील निरनिराळ्या रागात बंदिशी बांधून ते कर्नाटकी राग हिंदुस्थानी संगीतात रूढ केले. ही त्यांची हिंदुस्तानी संगीताला अमोल देणगीच आहे. उदा. प्रतापवराळी, साल्गवराळी, नाग सुरावळी, हंसध्वनी हे राग होत.

खांसाहेबांच्या गायकीचे आणखी एक मोठे वैशिष्टय म्हणजे कणस्वरांची गायकी. कणस्वराची गायकी म्हणजे गात असलेल्या स्वराला त्या स्तराच्या मागील व पुढील स्वरांच्या स्पर्शाने त्या स्वराचे सौंदर्य व भाव यात वैविध्य आणणे. त्याचप्रमाणे घराण्याचे खास वैशिष्टय म्हणजे खंडमेळाचा गायकीत उपयोग करणे. खंडमेळामुळे राग विस्तार विविध तऱ्हेचे करत असत. एक एक राग दोन दोन तास कंटाळवाणा न वाटू देता गात असत. खांसाहेब हे रसीले व अप्रतिम सुरेल गायक होते. त्यांच्या गायकीचे वर्णन करायचे झाल्यास बुद्धिमत्ता, सहजता, सुंदरता व भावुकता यांचा अपूर्व संगम होता. मानवी कंठातून एकशेचारच गानक्रिया होऊ शकतात असा त्यांचा दावा होता. उदा. मिसल, बंधान, गिरफ्त, उचकसमेट, गद्दा धमाका, गमकगास वगैरे. भेंडीबाजार घराण्याचे सर्व गायक ईश्वरभक्त होते. ते गटबाजीपासून अलिप्त होते. त्यांनी अनेक घराण्यातील तंटे मिटवून त्यांच्यात सलोखा निमर्पण केला.

---

सौजन्य : सौ. मानसी देसाई,
वेदवंदी अपार्टमेंटस्, न्यू इंग्लिश स्कूलजवळ, वसई.

त्यामुळे सर्व घराण्याच्या लोकांना त्यांचा आदरयुक्त धाक वाटत असे.

म. अमानअलीखां साहेबांचा शिष्य परिवार फार मोठा आहे. त्यातील काही नामवंत शिष्य कै. वझी खाई, म. अमीरखां, कै. वसंतराव देशपांडे, सुप्रसिद्ध पार्श्वगायिका लता मंगेशकर, शिवकुमार शुक्ल, पांडुरंग आंबेरकर, रमेश नाडकर्णी आणि त्रिंबकराव जानोरीकर. खांसाहेबांचे शिष्यही घराण्याची परंपरा पुढे चालवीत असून त्यांच्या काही शिष्यांची नावे— १ ) कै. वसंतराव देशपांडे–१. चंद्रकांत लिमये, २. पद्माकर कुलकर्णी. २ ) शिवकुमार शुक्ल–१. संगीता पंढरपूरकर, २. वासंती साठे. ३ ) पांडुरंग आंबेरकर–शुभा जोशी. ४ ) रमेश नाडकर्णी–श्रीमती मुखर्जी. ५ ) त्रिंबकराव जानोरीकर– १. सुहासिनी कोरटकर, २. शरद करमरकर, २. श्रीकांत पारगांवकर, ४. साधना जोशी, ४. कुमुदिनी मुंडकूर, ६. अनुराधा मराठे.

---

सौजन्य :

सौ. शुभांगी गद्रे,
देशमुखवाडी, सदाशिव पेठ, पुणे.

# २४. संगीतातील काही प्रचलित प्रश्न

**प्रा. अशोक दा. रानडे ( १९३७ )**
७, ज्ञानदेवी, साहित्य सहवास सोसायटी, बांद्रा ( पूर्व ), मुंबई ४०००५१.

[ प्रा. अशोक दामोदर रानडे हे नाव, सखोल संगीत समीक्षा, संगीतावरील दर्जेदार लेखन, दूरदर्शन, आकाशवाणी, सभा इत्यादींमधून संगीत विषयावर उच्चस्तरीय भाषणे व चर्चा इत्यादी अनेक माध्यमातून साक्षेपी संगीत साधकांच्या व रसिकांच्या आदरास पात्र झालेले आहे. प्रा. रानडे यांची संगीत साधना देखील तशीच विपुल आहे. त्यांनी कै. पं. गजाननराव जोशी, पं. लक्ष्मणराव बोडस, पं. प्रल्हाद गानू, प्रो. बी. आर. देवधर यांच्याकडून हिंदुस्थानी शास्त्रीय गायनाचे भरीव प्रशिक्षण घेतले. एम्. ए. आणि एल्एल्. बी. या पदव्याही संपादित केल्या. काही काळ सिद्धार्थ कॉलेज ऑफ कॉमर्स आणि इकॉनॉमिक्स येथे मराठी व इंग्रजीचे प्राध्यापक म्हणून काम केले. १९८६ मध्ये मुंबई विद्यापीठाच्या संगीत केंद्राचे निर्देशक म्हणून त्यांची नियुक्ती झाली. पुढे १९८३ मध्ये ते Archives and Research Centre for Ethnomusicology of the American Institute of Indian Studies येथेही निर्देशक म्हणून नियुक्त झाले. सध्या ते National Centre for Performing Arts येथे सहाय्यक निदेशक म्हणून कार्य करीत आहेत संगीताच्या क्षेत्रात कला आणि समीक्षा या दोन्हीवर प्रभुत्व असणाऱ्या दुर्मिळ मान्यवरांमध्ये प्रा. अशोक रानडे यांचे स्थान वरचे आहे. संगीताचे सौंदर्यशास्त्र, लोकसंगीतशास्त्र या मराठी ग्रंथाबरोबरच त्यांनी महत्त्वाचे इंग्रजी ग्रंथही लिहिले आहेत. आवाज साधना या विषयावर त्यांचा विशेष अभ्यास असून ते यासंबंधी अनेक शिबिरे घेत असतात.

आजकाल संगीताचा प्रसार मोठ्या प्रमाणावर होत असल्यामुळे आणि त्याला प्रसारमाध्यमे, वाढता श्रोतृवृंद यांचा प्रतिसाद मिळत असल्यामुळे संगीताची साधना, त्याचे सादरीकरण इत्यादींबद्दल जिज्ञासूंच्या मनात अनेक प्रश्न निर्माण होत असतात. अधिकारी व्यक्तींनी अशा प्रश्नांना

उत्तरे दिल्यास संगीत विचाराला नेमकी दिशा मिळू शकते. प्रस्तुत मुलाखतीचे हेच प्रयोजन आहे आणि ते प्रा रानडे यांच्यामुळे यशस्वीपणे सिद्धीस गेले आहे. मुलाखतीचे प्रश्न डॉ. श्रीरंग संगोराम यांनी उपस्थित केले. डॉ शशिकला शिरगोपीकर यांनीही त्यांना सहाय्य केले. त्यांनीच ही मुलाखत प्रत्यक्षात घेतली ]

● हिंदुस्थानी सुबद्ध संगीतात अभिजातवाद व भाववाद अशी एक संकल्पना पुढे आलेली आहे. आपले यासंबंधी काय विचार आहेत ?

– सुबद्ध म्हणजे 'क्लासिकल', कलासंगीत असं म्हटलं जातं असं तुम्ही सांगितलंत. भाववाद व अभिजातवाद या दोन संकल्पना आहेत असं नाही आहे. मला असं वाटतं की प्रत्येक कलेच्या व आविष्काराच्या बाबतीत जे काही दोन दृष्टिकोन येतात की एकामधे जास्तकरून त्यातल्या आकृतीला प्राधान्य असतं व दुसऱ्यात त्यातील मानसिक भागाला प्राधान्य असतं. असे हे दोन दृष्टिकोन सर्व आविष्कारांच्या बाबतीत आलेले आहेत. जरासं उथळपणे बोलायचं म्हटलं तर स्वयंपाकातसुद्धा तुम्हाला असं दिसायला लागेल. कारण तुम्ही असं म्हणाल की अमुक अमुक गोष्टी असल्या की आमटी होते; असं म्हणणं हा त्यातला अभिजातवाद होईल. आणि यापलीकडे जाऊन आपण म्हणतो की एखाद्याच्या हाताला चव असते वगैरे म्हणतो, तिथे म्हणजे मनापासून केला की स्वयंपाक चांगला होतो, प्रेमानं केला की चांगला होतो अशी जी वाक्यं येतात ती त्यातला दुसरा भाग दर्शविते. तेव्हा एकंदर कुठल्याही आविष्काराच्या बाबतीमधे एक घटकांच्या बांधणीवर अवलंबून असलेला भाग आणि दुसरा ते घटक त्यामधे आणत असताना तुमची मनोवृत्ती काय आहे तो भाग. असं नेहमी येणार. आणि त्यामुळे मला असं वाटतं की हे दोन्ही वाद किंवा या दोन्ही संकल्पना, दोन्ही दृष्टिकोन हे अतिशय योग्य असे मानवी दृष्टिकोन आहेत. आणि हे दर काळात नव्याने नाही, तर दर काळात हे सारखे जाणवत असतात व हे जाणवणं अगदी योग्य आहे.

● गायनात नेहमीच मनोवृत्ती सामील असल्याने दोन water tight compartments आपण करू शकणार नाही ?

– कुठलेही वाद हे water tight नसतातच या म्हणजे आपल्या भाषेच्या व विचार-प्रक्रियेच्या मर्यादा आहेत.

● म्हणजे भाववाद कमी आहे की जास्त आहे एवढाच प्रश्न येतो का ?

– नाही ! तो सगळीकडे असतोच असं नाही. पुन्हा तुम्ही अतिशय सुंदर विचारांची मांडणी केलीत की जे काही निर्माण होत असतं, ते फार उच्च प्रतीचं असतं, तो

अनुभव उच्च प्रतीचा असतो. त्यामुळे अनुभवाच्या त्या पातळीवर तर हे भाववाद वगैरे सगळेच irrelevant ठरतात. इथे त्यांचा काही संबंध येत नाही. कारण गुणवत्ता हा एकच निकष तिथे लागतो. त्याच्या खालच्या पातळीवर आपण बहुतेक वेळा वावरत असतो आणि म्हणून आपल्याला हे जे वाद आहेत, ते एकमेकाविरुद्ध आहेत, किंवा हे एकापेक्षा दुसरा बरोबर आहे काय, हे प्रश्न त्यामुळे वाटू शकतात असा त्याचा मथितार्थ.

● सध्याच्या परिस्थितीत ख्यालगायक हेच हिंदुस्थानी संगीताचे प्रमुख अंग आहे. या ख्यालगायनाच्या शैलीमधे काळानुरूप बदल होत असले तरी काही सौंदर्य तत्त्वांच्या बाबतीत अतिवादी प्रवृत्ती नसाव्यात असे वाटते. उदा० सरगमचा अतिरेक, अतिरिक्त भावविवशता, बंदिश या तत्त्वाला न जुमानता अस्ताईतील दोनतीन शब्दांवर सबंध ख्याल उभा करणे, अंतर अजिबात टाळणे, रागविस्तार बंदिश अंगाने न करता अस्ताईतील एखादे वाक्य, तुकडा घेऊन उर्वरित गायनात रागाचा मनःपूत विस्तार करणे इ० यासंबंधी काटेकोर नियम नसावेत हे मान्य, परंतु आकृतिवादाला अगदीच उखडण्यात यावे हेही पटत नाही. आजचा श्रोता संगीत श्रवणात अशा संभ्रमावस्थेला सामोरा जात आहे. यासंबंधी आपले विचार सांगावेत.

– काटेकोरपणे बोलायचं तर ही सगळी काही सौंदर्यतत्त्वे नाहीत. म्हणजे सरगम किंवा भावविवशता किंवा शब्दांना महत्त्व, हे वेगवेगळे घटक आहेत सौंदर्यतत्त्वे हा त्याचा फार पुढचा टप्पा झाला परंतु जर समजा असं म्हटलं की या प्रश्नात तुमचा खरा विचारण्याचा उद्देश असा आहे की सरगमचा अतिरेक किंवा जे काही घटक आहेत, यामुळे एकंदर ख्यालाची बांधणी नीटशी होत नाही, नीट ख्याल उभा रहात नाही. व ख्यालगायन आजची प्रमुख गोष्ट आहे तर त्यामुळे त्यात काहीतरी गडबड होते आहे. असं जर असेल तर एक गोष्ट बरोबर आहे की बंदिशीचं महत्त्व लोकांना तितकंसं कळलंय असं वाटत नाही. यामधे दुर्दैवाने अतिशय मोठमोठे गवईसुद्धा सामील आहेत. म्हणजे बंदिशीत तालाचं महत्त्व काय? मोठमोठ्या गायकांना या गोष्टीचं महत्त्व तितकंसं पटलेलं नाही, असं वाटतं. अर्थात तेही तितकंसं बरोबर नाही. कारण त्यांना महत्त्व पटलेलं असतं परंतु त्यांच्या स्वतःच्या अभ्यासात व प्रयोगामधे या गोष्टीचं प्रतिबिंब पडलेलं दिसत नाही असं म्हटलं पाहिजे. आणि याला कारण केवळ मला असं वाटतं की एकप्रकारची सवय आहे. एखाद्या माणसाचा समजा पाय अधू असला, तर तो अशी एक चाल बनवतो की त्यात तो अधूपणा लपेल, आणि हे बरोबर आहे. कारण त्याशिवाय त्याला त्याचा व्यवहार करता येणार नाही. त्यामुळे माणूस प्रत्येक प्रश्नाला एक उत्तर शोधत असतो, तो स्वतःच्या वकुबानुसार उत्तर शोधतो, त्यामुळे तसं उत्तर त्यानं

सौजन्य :

संगीतरत्न नरहरीबुवा पाटणकर
यांचे स्मरणार्थ

शोधल्यास आपल्याला त्यात वावगं वाटायचं कारण नाही. यामुळे एकंदरीत जे नुकसान होतं ते प्रत्येक नवीन शिकणाऱ्यानं पारखलं पाहिजे. आणि यात आहे त्या गवयांना दोष देण्यापेक्षा, आपण काय करायचं ? आपल्याला हे जाणवलंय ना ? मग आपण काय करायचं याचा विचार केला पाहिजे. विवेकानंद असं म्हणायचे की ज्याला जाणीव असते, त्याची जबाबदारी असते. या अर्थाचं त्यांचं वाक्य आहे. हे वाक्य लक्षात घेऊन जर आपण वागायचं ठरवलं तर इतर गवई काय करतात असा विचार न करता आपण काय करावं, आपल्याला काय पटतं ते करावं. आपला गुरु असं करत नसला तरीही ते आपल्याला करायला काही हरकत नाही असा विचार व्हायला लागेल. तो विचार होत नाही आहे असं मला वाटतं.

● अलीकडच्या काही वर्षात ध्रुपद गायनाची साधना करण्याकडे काही तरुण स्त्री-पुरुष संगीतसाधकांचा ओढा दिसून येत आहे. ख्यालाने आपले रूप परिवर्तनलक्षी ठेवले आहे. त्यामुळे त्याची लोकप्रियता टिकून आहे. ध्रुपद मात्र मुळीच परिवर्तनवादी नाही अशी स्थिती आहे. ध्रुपद गायनाच्या प्रचलीत मैफलितील स्थानाबद्दल आपले मत स्पष्ट करावे.

— मैफलीमधे आज ख्यालाचंही हळूहळू उच्चाटन होत आहे. कारण ज्या पद्धतीने ख्याल गायला जातो, त्यात ठुमरीचा जास्त भास असतो. आणि ते असं होणार. हे प्रकार नेहमी आपली अंगडी टोपडी बदलतच असतात. ती त्यांनी बदलावीत. ध्रुपदाच्या बाबतीत असं झालं खरं की ध्रुपद हे फार काळ आपणच सांगत बसलं की ध्रुपदामधे हे असं असं असतं, यात अमुक होत नाही व अमुकच फक्त होतं. त्यामुळे त्यात जो काही चांगला, एक प्रवाहित्व असणारा भाग असेल, तो आजतरी आपल्यासमोर येत नाही आहे. आणि आज लोक पुन्हा त्याच्याकडे वळताहेत हा सुद्धा एक फॅशनचा भाग असू शकेल. कारण माणसं नेहमी असं करतात की आज जे रूढ नाही त्याच्याकडे जाणं हा सुद्धा एक प्रवाह असतोच. आणि तेही एक जिवंतपणाचंच लक्षण आहे. म्हणजे आहे या प्रवाहातच सामिल न होता उलट्या प्रवाहाकडे जाऊ पाहाणं हे सुद्धा नैसर्गिक आहे. चांगलं, जिवंतपणाचं लक्षण आहे. समाजानं जरूर करावं. शेवटी काय शिकावं व काय गावं ? तुम्ही काहीही गायलात आणि काहीही शिकलात तरी मैफलीत ते तुम्ही लोकांपर्यंत पोचवता की नाही हा प्रश्न असतो. ते जर चांगलं पोचलं तर लोक काहीही ऐकून घेतील. खरोखरच जर कुणी १, २, ३, ४ आकडे १०० पर्यंत फार प्रवाहीपणे व प्रभावीपणे म्हटले, तर लोक एखाद्या ख्यालगायनापेक्षा ते चांगलं मानू शकतील. तुम्ही कुठे नेऊ शकता हाच शेवटी भाग त्यात येतो.

---

सौजन्य :

संगीतरत्न नरहरीबुवा पाटणकर
यांचे स्मरणार्थ

● संगीतातील घराण्यांच्या भवितव्यासंबंधी आपले विचार काय आहेत ? कारण तरुण संगीत साधकांना घराणेदार गायकीचे प्रशिक्षण मिळण्याची स्थिती आज नाही. घराण्यांच्या चौकटी मोडल्याने शैलींचा संकर होऊन काही आकृतिविहीन संगीतरूप निर्माण होईल काय, असे काही विचारकांना वाटते.

– घराणी रहाणार. या नावाने कदाचित रहाणार नाहीत. त्यांच्या अलाइनमेंट्स कदाचित वेगळ्या होतील. तरी घराणी रहाणार. कारण घराणं म्हणजे एक अत्यंत सुसंगत असा दृष्टिकोन असंच त्याचं रूप असल्यामुळे, सुसंगत दृष्टिकोन रहाणारच व ते नवीन नवीन निर्माण होणारच. तरुण गायकांना घराणेदार गायकीचे प्रशिक्षण मिळण्याची स्थिती नाही हे मात्र पटत नाही. तरुण गायकांना घराणेदार शिक्षण घेण्यामधे जे कष्ट आहेत ते नको आहेत. म्हणून ज्या गायकांचं नाव आहे त्यांच्याचकडे ते शिकायला जातात. ज्या गायकांकडे घराणेदार शिक्षण मिळू शकेल अशांकडे जात नाहीत. तेव्हा आजच्या तरुण वर्गामधे व आजच्या गायकांमधे हा एक मोठा दोष आहे. कारण चांगला प्रयोग करणारा व चांगला शिक्षक यातला भेद लोकांना कळलेला नाही. जो चांगला गातो, तो शिकवतो असं नाही, त्याला शिकवता येतं असं नाही. शिकवणं ही गोष्ट सोपी नाही आहे, असं म्हटलेलं आहे— जुने गवई आपल्याकडचा असा एक सिद्धान्त सांगतात की, उत्तम गाना, मध्यम बजाना, कनिष्ठ नाचना. पण यानंतरचा जो भाग आहे तो लोकांना माहीत नसतो— ‘बिकट बताना’ असं म्हटलेलं आहे. या तिन्ही गोष्टी शिकवणं फार अवघड आहे असं म्हटलेलं आहे. सगळयात देणं फार अवघड असतं, घेणं सोपं असतं. त्यामुळे देणारे जे लोक आहेत तेच कमी आहेत. आणि इथे तरुण गायकांचा स्वतःचा घोटाळा आहे. ते स्वतः एक जो कठोर decision घ्यायला लागतो, तो घेत नाहीत. ते टाळताहेत. त्यांना लोकप्रियता, लवकर नाव आणि जी एक group mentality असते, की आपण अमक्याचे शिष्य आहोत आणि त्यांची मोठी शिष्यावली असते, त्यामधे आपण पण आहोत. त्यामधे एक security असते. त्या securityच्या मागे हे लोक धावताहेत आणि त्यामुळे पूर्वीपेक्षा आजचा तरुण गायक हा कमी विचक्षण आहे असं मला वाटतं. त्याला स्वतःला निवड करण्याची धमक राहिलेली नाही म्हणून हे घोटाळे होतात असं मला वाटतं. चौकटी मोडल्यामुळे शैलींचा संकर वगैरे काही नाही. त्या चौकटी नेहमीच मोडत राहतात, संकर होतात.

● घराण्यांचे वर्गीकरण स्वरप्रधान, लयप्रधान इ० तत्त्वांवर होत असते. त्याबद्दल आपलीही काही मते आहेत. परंतु घराण्यांचे वर्गीकरण करताना कलात्मक उंची कमी असलेले, जास्त असलेले अशा प्रकारचे मूल्यमापन करणे आपणास इष्ट वाटते का ? असे

---

सौजन्य : संगीतरत्न नरहरीबुवा पाटणकर यांचे स्मरणार्थ

न केल्यास संगीतातील उच्चतर मूल्यांची बूज कशी राखली जाईल ? या संदर्भात आणखी एक मुद्दा असा की आज वेगवेगळ्या घराण्यांची मैफलीतून जी रूपे समोर येत आहेत, त्यात अनेक प्रकारांनी बदल झालेले दिसत आहेत. प्रश्न असा की भावी काळात सर्व सौंदर्यतत्त्वांची जपणूक करणारी समग्र गायकी निर्माण होणे शक्य आहे काय ?

— कलात्मक उंची कमीजास्त असलेले अशा प्रकारचे मूल्यमापन खरं पाहता वेगळं नसतंच ते. जेव्हा तुम्ही स्वरप्रधान, लयप्रधान असे निकष लावता, त्या निकषांमधून प्रतवारी करता यावी याचसाठी ते सगळे निकष असतात. तुम्ही जे म्हणताहात अधिक उंच, कलात्मक किंवा कमी उंच हे तुमचं ideal आहे. त्यासाठीच तर या निकषांचा प्रपंच असतो. या प्रश्नात मात्र सौंदर्यमीमांसा कशी उभी राहाते या विषयीचा थोडासा गोंधळ वाटतो आहे. निकषांची मुळात गरज कशासाठी असते ? निकषांचे संच असतात. ते संच कशासाठी असतात ? तर तुम्हाला कुठेतरी गुणवत्तेचा तरतमभाव करता यावा याचसाठी ते असतात. त्यामुळे त्या संचांचे कार्यच ते आहे. जर त्या संचांच्यामुळे तुम्हाला असा निर्णय घेता येत नसेल, तर ते संच चुकीचे आहेत, ते तुम्हाला बदलायला लागतील. नाहीतर त्या विश्लेषणाचा काही उपयोग नाही. आणखीन एक असं म्हणता येईल की सर्व तत्त्वं म्हणजे कुठली ? अशी त्यांची कधीही मोजदाद करता येत नाही. कारण ही तत्त्वं ही खरोखरच असंख्य असतील. जसं संस्कृत साहित्य-शास्त्रात म्हटलंय की एकदा तुम्ही अलंकार करायचे ठरवले तर अलंकारांचं वर्गीकरण करताना सहा अलंकार म्हणता म्हणता हजारो अलंकारांच्या विश्लेषणात तुम्ही जाता. कारण विश्लेषणाला तसा अंत नसतोच आणि ते बरोबरच आहे. कारण विश्लेषणाची ती प्रकृतीच आहे. भेद करत करत जाणं हेच त्याचं कार्य आहे. हे सूक्ष्मातिसूक्ष्म भेद होत जातात. केशाग्राएवढं अशी जी वर्णनं येतात, तसं ते वर्णन होणार. तेव्हा सर्व सर्व सौंदर्यतत्त्वांची जपणूक करणं यात कुठेतरी पुन्हा एक भाबडा आदर्शवाद आहे. असं वाटतं की सर्व तत्त्वं आली, की माणूस जसं रामराज्य म्हणतो ना तसं कुठेतरी हे आहे. रामराज्य वगैरे गोष्टी बोलण्यासाठी असतात. तसंच समग्र सौंदर्यतत्त्वं व समग्र गायकी या गोष्टी बोलण्यासाठी आहेत तशा त्या असल्या तर कदाचित त्या आपल्याला निःसत्त्व वाटायला लागतील. कारण मूल्यं सौंदर्यतत्त्व जिथं येतं, तिथं सर्व गोष्टी pleasant असतात असं नसतं. त्यामुळे नेहमीचा हा भाग आहे की लोक अतिशयोक्ती करून म्हणतात. परंतु जसं म्हटलं गेलंय की, प्रत्येक कलावंत हा न्यूरॉटिक असतो, तो वेडसर असतो. प्रत्येक कलाकृतीत काही तरी बीभत्सपणा असतो, किंवा प्रत्येक चांगल्या गोष्टीत काही कलातत्त्व असतं. असं वेगवेगळ्या तऱ्हेनं हे म्हणणं मांडलं गेलंय की असं-जसं

---

heaven to hell हे वर्गीकरण आहे. शॉसारखा माणूस म्हणतो की, तुम्ही heaven मधे राहू शकणार नाही. कारण ते इतकं इन्सीपिड असतं की ज्यात चांगले लोक नेहमी नरकामधेच येतात. हे जसं तो म्हणतो तसं हे होईल. प्रत्येक कलाकृतीमधे असं कुठेतरी एक गालबोट लागलेलं असतं म्हणून ती कलाकृती होते. नाहीतर त्यात जिवंतपणा राहणार नाही. तेव्हा समग्र वगैरे काही होऊ नये अशी मला आशा आहे. तुमचं म्हणणं खरं ठरलं आणि असं जर काही झालं तर त्यात आनंद कमी मिळेल.

● पाश्चात्य आवाज-साधनेची संकल्पना हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीतात कितपत व कशा-प्रकारे लावता येईल ?

– पाश्चात्य म्हणजे कुठली ? पहिली गोष्ट अशी की देवधरांनी जी पद्धत आणली आहे ती पाश्चात्य नाही आहे. दुसरी गोष्ट अशी की देवधरांनी ती पद्धत आणल्यावर त्यात मी भर घातली आहे. मी ज्या पद्धतीत आवाजसाधना करतो, ती पद्धत भारतातच उगम पावलेली आहे. ती भारतातलीच आहे ती लागू होणारच. ती मुळात तशी दिसत असते म्हणून ती पद्धत आम्ही वर काढतो. ती काही पुस्तकातून आणून बसवली जात नाही. जो जीवनव्यवहार होत असतो, त्यात या संकल्पना वावरताना दिसतात. आवाज कसा, प्रत्येक संस्कृती कुठला आवाज गोड मानते, कुठला आवाज कार्यक्षम मानते, कुठला आवाज संगीतासाठी योग्य मानते, यावरच आधारित सर्व मी केलेलं आहे. पुन्हा प्रत्येक संस्कृतीत माणसांची शरीरं कशी असतात, ती शरीरं कशी वावरतात, याचा विचार करूनच ही पद्धत आली आहे. वैयक्तिक फरक असणार, व त्या सर्व फरकांना इथे जागा आहे. तुम्ही असं म्हणाल की तुम्ही जे कपडे घालता, त्या कपड्यां-मध्ये माणसाच्या शरीराचा व एकंदर समाजाच्या शरीराच्या घडणीचा विचार झालेलाच असतो, तसं आवाज जोपासनेचं आहे. तेव्हा पाश्चात्य वगैरे काही नाही.

● आवाजसाधनेत योगासने व निर्व्यसनीपणा यांचे महत्त्व विशद करावे ही विनंती. पान व तंबाखू किंवा इतर द्रव्यसेवनाने आवाज सुटतो असे आजही अनेक जुन्याच नव्हे, तर नव्या गायकांनाही विश्वासपूर्वक वाटते, असा अनुभव आहे.

– या समजुती अथवा गिमिक्समुळे फार घोटाळा होतो असं मात्र वाटत नाही. कारण यामागे काही ज्ञान नसतं. ही विनंती तुम्ही करताय त्यात हे होत नाही असं तुम्ही सुचवताच असं मला वाटतं. हे नेहमीच सांगितलं जातं. तुम्ही श्वसनाचे व्यायाम सांगता, म्हणजे तुम्ही योगासनं सांगतच असता. फक्त तुम्हाला जी योगासनं अभिप्रेत असतील ती आवाजाच्या दृष्टीनं योग्य नसतील. म्हणून आवाजाच्या दृष्टीनं जी योग्य तीच आम्ही सांगणार. आपल्याकडे मजा अशी झाली आहे की

सौजन्य : संगीतरत्न नरहरीबुवा पाटणकर
यांचे स्मरणार्थ

योगासनं किंवा योगशास्त्र जे शिकतात, त्यांना त्याची सांगड आवाजाशी कशी घालायची हे माहीत नाही आहे. कारण योगासनं करणाऱ्यांचा उद्देशच वेगळा असतो. त्यांचा आहतनाद काढण्याचा उद्देशच नाही आहे. सबंध योगशास्त्रात अनाहत नाद महत्त्वाचा मानला आहे. गायकाला किंवा वादकाला तो महत्त्वाचा नाही. त्याला आहतनाद निर्माण करण्यातच interest आहे. त्यामुळे योग म्हटलं की जे चित्र डोळ्यापुढे निर्माण होतं, तितकं ते निष्पाप चित्र नाही आहे. म्हणजे ते सगळं लागू पडत नाही. त्यामुळे जे लागू पडतं ते सांगितलं जातं. पान-तंबाखू आहे, त्याला इतकं कमी प्रतीचं मानायचंही कारण नाही. कारण या गोष्टींना शेवटी स्थान का मिळालं ? तर त्यामधे काहीतरी असलं पाहिजे. आता पान, तंबाखू खाल्ल्यावर लाळ सुटणं हा एक भाग आहे व तो गायकांना अतिशय महत्त्वाचा वाटतो. लाळ सुटणं एवढंच नव्हे, तर थोडीशी किक येणं वगैरे. याहीसाठी माणसं वेगवेगळ्या तऱ्हेची किक आणू बघत असतात. कुणी राजकीय विचारांची किक आणतो, कोणी समाजसुधारणा हे महत्त्वाचं मानून तसं सांगतो. मी थोडं चीप करून हा शब्द वापरतोय. पण माझा उद्देश असा आहे की ही साधना करण्यासाठी माणसं धडपडत असतात व धडपडताना हे मार्ग घेतात. हे सगळे सारख्या प्रमाणात योग्य नसतात. पण completely एखादी गोष्ट त्याज्य समजून हाताला काही लागेल असं नाही. तर त्याज्य समजून त्याच्या जागी तुम्ही काय ठेवाल याला महत्त्व आहे. नाहीतर नुसतं एखादा माणूस पान, तंबाखू सोडून बसेल, तर तेवढ्यानं साधणार नाही. तो जर उलटा सारखा dejected होत असेल, तर घोटाळा होणार आहे. त्याची या गोष्टींकडे बघण्याची मनोवृत्ती सुधारणं हे महत्त्वाचं आहे. मात्र आता असं वाटतं, मला लाळ सुटणं महत्त्वाचं आहे म्हणून मी पान खाल्लं. पण मला जेव्हा ते आवश्यक नाही, तेव्हा मी पान खाऊ नये, हे त्याच्या मनात जर पक्कं झालं तर त्याचे फायदेच होतील.

● आजकाल संगीताच्या मैफलीत गजल गायनाला मागणी येत आहे. मैफलीत गजल गायन मांडताना शास्त्रीय संगीताचा उपयोग किती प्रमाणात करणे योग्य होईल ? उदा० सरगम घेणे, आलापी करणे, तानक्रिया, लयकारी इत्यादि तत्त्वांचा अवलंब आज केला जाताना दिसत आहे, यासंबंधी आपला दृष्टिकोन काय ?

— कुठलाही संगीत-प्रकार सारखी आपली रूपं बदलतो, त्याप्रमाणे गजलने आपलं स्वरूप बदललं आहे आणि त्यामुळे याबाबतीत योग्य अयोग्य हा विचार आपण लावू नये. कारण गजल हा आता नवीन आकार घेऊ बघतोय. तो टिकणार आहे की नाही, योग्य आहे की नाही हे आताच सांगू शकणार नाही कारण हा बदल अजून होत आहे. लगेच

आपण त्याचा आलेख काढू शकू असं वाटत नाही. हे लोक असं का करतात हे तुम्ही समजून घेऊ शकता. आणि गजलाच्या बाबतीत लोक साहित्याच्याच अंगानं सर्व लिहीत आहेत. त्याच्या संगीताच्या बाजूनी कोणी विश्लेषण करत नाहीत. परंतु खरं पहाता असं दिसेल की, गजल हा पहिल्याने केवळ अमीर खुसरोच्या वेळी 'गजल' या खऱ्या अर्थाने गायला जात होता. अमीर खुसरोने जी सुधारणा घडवून आणली, त्याची पहिली सुधारणा अशी होती की त्यानं गजलचं गीत बनवलं होतं. त्यानंतरच्या काळात गजल मुशायऱ्यात जाऊन बसली. त्यामुळे त्याचं फक्त पठण व्हायला लागलं. मग पुन्हा जेव्हा गायक त्याकडे वळले, तेव्हा त्या पठणाच्या अवस्थेचा hangover त्यांच्यावर राहिल्यानं तालाला व वृत्ताला चिकटवून ठराविक पद्धतीच्या फक्त चाली त्याला लावून ते गात राहिले. त्यामुळे गजल त्यात अडकलेली होती. पुढे गजलमधे freedom मिळावं म्हणून क्लासिकल गाणारे गायक त्यात आलापी करायला लागले ही त्याची पुढची phase होती. त्यानंतर आज त्याच्यामधे background music, मधले pieces वगैरे वापरून गजलचं लोक गीत बनवताहेत, ही त्याच्याही पुढची अवस्था आली आहे. एवढ्या अवस्थानंतर अजून गजल पुढे वाढणार आहे, असं मला वाटतं.

● सौंदर्यशास्त्र व काव्यशास्त्र यांचे निकष संगीत कलेला पूर्णपणे लागू पडणार नाहीत असं वाटतं. या दृष्टीने शब्दनिरपेक्ष व शब्दप्रधान संगीताच्या सौंदर्यात्मक विश्लेषणात फरक पडणार हे उघड आहे. प्रश्न असा की ख्याल गायनाच्या सौंदर्याचे निकष वेगळे मानायचे का? तसेच काही श्रेष्ठ संगीत साधकांचे असे मत आहे की भरत-प्रणित रसप्रक्रियेचे सर्व निकष (भाव-विभाव, अनुभाव, संचारी यांचा संयोग वगैरे) पूर्णतः संगीताला लागू पडतात. याबदल आपण भाष्य करावे ही विनंती.

– याविषयीचे विवेचन ठिकठिकाणी झालेलं आहे. त्याविषयी पुन्हा बोलणं अवघड आहे. कारण तपशीलात बोलावं लागेल. संगीत कलेला पूर्णपणे लागणारं, म्हणजे संगीताचं जे सौंदर्यशास्त्र आहे, त्याचेच निकष त्याला लागतील. बाकी दुसऱ्या कुठल्या शास्त्राचे कसे लागतील? म्हणून सौंदर्यशास्त्र व काव्यशास्त्र या दोन्ही ज्ञान शाखांनी जर प्रयोग-कलेचा नेहमी विचार केला असेल तर दोष त्यांचा आहे व दोष आपला पण आहे. तुम्ही जर चुकीच्या शास्त्राकडून अपेक्षा केलीत की त्याविषयी, त्यामधून संगीताबद्दल काही बोललं जावं, तर बोललं जाणार नाही. कारण त्यांचा विषय तो नव्हता. त्यामुळे सौंदर्यशास्त्र व काव्यशास्त्रात तुम्हाला संगीताला उपयोगी पडणारी तत्त्वं कमी दिसतील. म्हणून तर संगीताच्या सौंदर्याचा वेगळा सवतासुभा मांडला. तेव्हा हा प्रश्न त्याला विचारायला पाहिजे. तुमच्याकडं काही कमी पडतंय का असं विचारायला पाहिजे.

---

सौजन्य : संगीतरत्न नरहरीबुवा पाटणकर
यांचे स्मरणार्थ

यांच्याकडं जायचंच कशाला ? जाण्याची गरजच नाही. एखादी गोष्ट लागू पडणे म्हणजे बाहेरून काहीतरी आणून लावलं अशी कल्पना होते.

● त्यातील रसांची तुलना संगीत रसांशी होईल काय ?

— आपण कशाचीही तुलना कशाशीही करू शकतो. एकच प्रकारे मांडणी केली तर तुमचा प्रश्न सयुक्तिक ठरेल. असं वाटतं की प्रयोगकलांचा एक वेगळा गट आहे. त्यात संगीत, नृत्य व नाट्य येतं. त्यामुळे प्रयोगकलांचे जे सर्वसामान्य प्रश्न असतील, त्यामधे या तिन्ही कलांना लागू पडणाऱ्या गोष्टी आलेल्या असतील. त्याखेरीज प्रत्येक कलेचे स्वतःचे असे काही प्रश्न असतील. त्यामुळे काही प्रश्न संगीताला असतील ते नाट्याला नसतील, नृत्याला असतील पण संगीताला नसतील. या तऱ्हेनं त्याची मांडणी होणार, म्हणून ही रसप्रक्रिया जी आहे, ती मूलतः नाट्याला अनुसरून ज्या तऱ्हेनं मांडली गेली, तशी संगीताला अनुसरून मांडण्याची आवश्यकता नाही. तर संगीत-व्यवहारात काय होतं हे बघून जर आपल्याला वाटलं, की, ही संकल्पना फार महत्त्वाची आहे, भरताची सर्व मांडणी व संकल्पना ही महत्त्वाची आहेच असं मला वाटतं. त्यामधे प्रयोगकलांविषयीचा फार खोल विचार आहे. फक्त हे एकच तत्त्व घेऊन आपण आता-पर्यंत बोलत राहिलेले असल्याने आता त्याच्याविरुद्ध ही जी मोठी reaction आहे, की रसप्रक्रिया संगीताला लागू पडत नाही, ही reaction ही अतिशय नैसर्गिक आहे. ती झाल्यावर आता पुन्हा आपल्याला असं बघायला लागेल की ध्वनी— theoryनं काय म्हटलंय, रसप्रक्रियेनं काय म्हटलंय, यातलं काय काय आम्हाला महत्त्वाचं वाटतं हे बघायला पाहिजे.

● तरुण पिढीतील आदर्श संगीत-साधकाने ज्ञानाच्या दृष्टीने व्यक्तित्व inter-disciplinary असावे, संगीताबरोबर इतर ललित कलांचेही त्यास आस्वाद करण्यायोग्य चांगले ज्ञान असावे, त्याचे साहित्य व इतर वाचनही चांगले असावे असे जर मानले तर या गोष्टींचा संगीताच्या सखोल साधनेवर मर्यादा बसण्याच्या दृष्टीने परिणाम होईल का ? या प्रश्नाचे कारण असे की बहुतेक संगीत साधकांना संगीताव्यतिरिक्त इतर काही संगीत प्राप्त करून आपले व्यक्तित्व सुसंपन्न करावे असे वाटत नाही.

— व्यक्तित्व तसं असायला हवं हे बरोबर आहे आणि आपल्या शिक्षणाची जी जुनी परंपरा होती, त्यात interdisciplinary दृष्टिकोनाचा एक अंगभूत असा फायदा दिसत होता. तो फायदा आज दिसत नाही. ज्या गोष्टी प्रत्यक्ष गायन-वादनाला महत्त्वाच्या अशाच गोष्टींचा त्याच्याशी संबंध रहात असे. उदा० वाद्य कशी ठेवावीत, वाद्यं स्वतः दुरुस्त कशी करावीत इथपासून गोष्टी त्याला माहीत होत असत. पण आता तसं नाही

---

आहे. त्यामुळे आता मुद्दाम त्यांनी प्रयत्न केल्याशिवाय इतर गोष्टींच्या व्यासंगाचा, अभ्यासाचा फायदा कसा उठवावा हे त्याला कळणार नाही. मर्यादा बसण्याचा जो मुद्दा आहे—म्हणजे आपल्या कलेचा खोल अभ्यास करण्यासाठी मर्यादा कुठली ? तर मला असं वाटतं की हे प्रत्येकाच्या लक्षात येतं की माझ्या प्रत्यक्ष कलेत काय उपयोगी पडेल ? जसं शरीर आपल्याला हव्या त्या गोष्टी बाहेरून घेतं, किंवा झाड जसं हवेतून काय हवं ते घेतं, तसा प्रत्येक living organism ती काळजी घेतो की आपल्याला खरंच काय उपयोगी पडेल, ते त्याला घेता येतं. फक्त तो organism प्रामाणिक हवा. म्हणजे आजच्या साधकाच्या बाबतीत मी जसं मघाशी म्हटलं की त्याला dicision घेता येत नाही, तसं तो फॅशनच्या मागे लागला आहे. असा एक sense येतो की साहित्य, संगीत, चित्र, शिल्प सर्व गोष्टीत आपल्याला गती आहे असं दाखवायची त्याला हौस फार असते. म्हणजे केवळ त्या गोष्टींचे संस्कार घ्यावेत हे बरोबर आहे, अतिशय योग्य आहे आणि जे कळत नाही त्याचाही संस्कार होऊ शकतो. चित्रकलेतलं नाही कळलं तरी आपण जाऊन बघणं हा चांगल्या trainingचा भाग आहे. ते जरूर बघावं. पण आपण बघितलं की लगेच त्यावर बोलायला लागणं व आपल्याला त्यातलं ज्ञान आहे हे दाखवणं हा जो प्रकार आहे त्यामुळे घोटाळे होतात. तेव्हा संस्कार करून घ्यायचे, म्हणजे लगेच आपलं ज्ञान दाखवायचं असा अर्थ झाला, नाही तर तो बरोबर संस्कार घेईल व त्याचा फायदा होईल असं मला वाटतं.

● संगीताची साधना करणाऱ्या नवतरुणांना महाविद्यालयीन शिक्षण, योगक्षेमासाठी नोकरी हे सर्व सांभाळून साधना करावी लागते. या परिस्थितीचा भावी युगातील संगीताच्या कसावर परिणाम होईल असे म्हणता येईल का ? मुद्दा असा की आज संगीत-शिक्षणाच्या पद्धतीमधे मोकळेपणा, नेमकेपणा वगैरे अनुकूल गोष्टी येत आहेत. प्रसारमाध्यमांचाही उपयोग होत आहे. तेव्हा संपूर्ण वेळ संगीतास वाहून पूर्वीच्या युगातील १०० टक्के संगीतकार येथून पुढे निर्माण होतील असे आपणास वाटते का ? संगीताच्या या समाजशास्त्रीय बाजुसंबंधी आपली प्रतिक्रिया काय ?

— काही गोष्टी अवघड आहेत, काही गोष्टी सोप्या आहेत. पूर्वी कधीही नव्हता एवढा शिक्षणात माध्यमांचा उपयोग करून घेता येईल. पुन्हा अडचण तीच आहे की माध्यमांचा उपयोग कसा करून घ्यायचा हे आपण जाणत नाही. आपण माध्यमापुढे नुसते शून्य नजरेने बसतो आणि माध्यमातून जे येईल ते पाहात बसतो, घेत काहीच नाही. त्यामुळे माध्यमांचा आपण उपयोग करत नसून माध्यमं आपल्याला वापरताहेत. आपल्याला न आवडणारे कार्यक्रमही लोक T.V.पुढे बसून बघतात. ते कशासाठी ? हे

बंद करावं. आपण आपल्याला आवडेल ते करावं. हे निकष कोणी लावत नाही. त्यामुळे आपण प्रवाहपतित झालेले आहोत. आपण कुठलीही कृती ' आपण ' करणं आवश्यक आहे. हा ' आपणपणा ' आपण गमावून बसलेले आहोत. आज हे जे शिक्षण, योगक्षेम वगैरे आहे, त्याऐवजी पूर्वी गुरूच्या घरची कामं करायला लागणं, ससाराची कामं करायला लागणं ही बंधनं होती. आता जेवढ्या Scholarships मिळताहेत, तेवढ्या पूर्वी कधीही मिळत नव्हत्या. fellowships मिळतात, अभ्यासाच्या सोयी मिळतात, तेवढ्या पूर्वी कधीच नव्हत्या. त्यामुळे असं वाटतं की फार अनुकूल परिस्थिती आता आहे. पण जबाबदारीही वाढलीय. स्वतः निर्णय घेऊन स्वतः गोष्टी करणं हे आता महत्त्वाचं ठरतं.

● संगीत-समीक्षा हा हिंदुस्थानी संगीत व्यवहारातील एक आजही उपेक्षित राहिलेला घटक आहे. वृत्तपत्रीय समीक्षा हा तर एक हेटाळणीचा विषय झालेला आहे. प्रश्न असा की आज तरी संगीत-समीक्षा या नावाने फक्त वृत्तपत्रीय लेखनच कलाकार, रसिक, जाणकार यांच्यापुढे येत आहे. म्हणून वृत्तपत्रीय समीक्षेच्या आदर्श रूपाबद्दल आपली मते जाणून घ्यायची इच्छा आहे.

— हा फार महत्त्वाचा प्रश्न आहे. आणि मी अनेकवेळा म्हटलं आहे की परीक्षण, टीका, सौंदर्यमीमांसा व कलामीमांसा किंवा तत्त्वज्ञानीय विचार अशा अनेक पातळ्यांवर प्रत्येक आविष्काराकडे आपण बघू शकतो. आणि प्रत्येक पातळीवर बघण्यासाठी वेगळी क्षमता मिळवावी लागते. ती मिळवलेली माणसं जोपर्यंत नसतात तोपर्यंत या सर्व पातळ्यांवर चांगला विचार किंवा चांगलं लिखाण होणार नाही. आज जे परीक्षण करतात, त्यांना परीक्षणं करण्यासाठी जेवढं लागतं, तेवढंही त्यांच्याकडं नाही ही गोष्ट दुर्दैवानं सत्य आहे. थोडंसं आज वृत्तपत्रव्यवसायात या गोष्टींना स्थान निर्माण झाल्यामुळे एकदम मागणी निर्माण झाली व तितकी माणसं तर तयार नाहीत. हा मागणी व पुरवठा असा प्रकार झाला. त्यामुळे जे आहे त्याला लौकर स्थान मिळायला लागतं. कारण वृत्तपत्रं चालवणाऱ्यांना हा विवेक नाही आहे की ज्या तऱ्हेनं तुम्ही राजकीय विचारांमधे जागरूक असाल, की आम्हाला अमुक तऱ्हेचं विचारप्रधान लिखाण पाहिजे असा तुम्ही कुठे आग्रह धरत असाल, तसा कलांच्या बाबतीत कुठले संपादक धरतात असं मला दिसत नाही. कारण संपादकांना त्या विषयातलं कळत नसतं. कळत नसतानाही त्यांची अशी भूमिका असते, की त्यांना सर्व विषयातलं कळतं. त्यामुळे घोटाळे होतात. दुसरा एक भ्रम असा आहे की संपादकही असं म्हणतात की अमक्या माणसाची paper qualification ही समीक्षक व्हायला योग्य दिसतात, तर त्यांना ज्या विषयात कळत

नाही, त्यात ते तुमच्यावरच अवलंबून राहणार की तुम्ही जर गाण्याची डिग्री, इतकं लिखाण केलंय असं दाखवत असलात तर तो naturally असं म्हणणार की ठीक आहे, तुम्ही लिहायला हरकत नाही. इथे त्याने तुमच्यावर टाकलेला जो विश्वास आहे, हा त्याच्या व्यावसायिक नीतीचा एक चांगला भाग आहे. तर या विश्वासाला तुम्ही पात्र आहा हे तुम्ही सिद्ध केलं पाहिजे. इथे तुम्ही dishonest असता. इथे जो समीक्षक असतो, तो संपादकांनी आपल्याला स्थान दिल्यावर त्याची जी जबाबदारी असते ती तो विसरल्यासारखा वागतो. तो आपला व्यासंग चालू ठेवत नाही. तो त्याच्यात खोलात जायचा प्रयत्न करत नाही. त्यामुळे एका बाजूने जसा संपादकाला दोष द्यावासा वाटतो, तसा दुसऱ्या बाजूने लिहिणाऱ्यालाही दोष द्यावासा वाटतो. की तुम्ही ज्या कलेविषयी बोलता त्याविषयी तुम्हाला ज्ञान आहे का ? ते ज्ञान करून घेण्याची तुम्ही धडपड करता का ? ही धडपड कमी आहे. म्हणून हा सर्व विचार आहे. प्रयोगकलांच्या बाबतीत जास्त वाईट अवस्था आहे हे मला मान्य आहे कारण आतापर्यंत प्रयोगकलांमधे पडणारी माणसं सुशिक्षित कमी होती. आता सुशिक्षित माणसं खूप आहेत. म्हणून त्यांची ही जबाबदारी आहे की त्यांनी अधिक सुबुद्धपणे या विषयाकडे पाहिलं पाहिजे.

● समीक्षक प्रत्यक्षात कलाकार असायलाच हवा का ?

— एक माझा आग्रह असा आहे. गेली २० वर्षे मी म्हणतोय व मला अजूनही तो पटतोय, तो असा की प्रत्यक्ष जेव्हा एखादा माणूस प्रयोगकलांच्या अभ्यासात गढतो, तेव्हा त्याला ज्या गोष्टी कळू शकतात, त्या नुसत्या प्रयोगकलांना साक्षी रहाणाऱ्या माणसाला कळू शकत नाहीत. हे प्रयोगकलांच्या स्वरूपामुळेच असं होतं. जसं कुस्ती खेळणं. कुस्ती तुम्ही कितीही पाहिलीत तरी तुम्हाला त्यातला कस कळणारच नाही. कारण ती तशी कलाच आहे. ज्यात psycho-physical गोष्टी असतात. त्यात दोन्ही गोष्टी झाल्या नाहीत तर तुम्हाला त्याचं मर्म उलगडणारच नाही. साहित्यावर लिहिणारा शब्द वापरत आलेला असतो वर्षानुवर्ष-त्यामुळे त्याला कुठेतरी शब्द या माध्यमाचा परिचय तरी झालेला असतो. पण जो माणूस अजिबात गात नाही, ज्याने कधी हातात पेटीसुद्धा धरली नाही, त्याला हे कळणारच नाही की रागाचं वक्रत्व म्हणजे काय, सरळपणा म्हणजे काय, राग सरळ होतो म्हणजे काय, तानेत सरळ होतो म्हणजे काय, याची खरी प्रचीती त्याला येणार नाही. तेव्हा ऐंद्रिय संवेदनांचा जो भाग आहे तो psychophysical ऐंद्रिय संबोधनाला substitute नसतो. त्यामुळे तुम्हाला तो घ्यायलाच हवा. मग तुम्ही अयशस्वी गायक असलात तरी हरकत नाही. तुम्ही गायक म्हणून वाईट असाल, पण तरी तुम्ही चांगले समीक्षक असू शकाल. पण तुम्हाला त्या

---

मांडवाखालून जायलाच पाहिजे, आणि ते लोक जात नाहीत. अतिशय पुस्तकी समीक्षा होते. केवळ आपल्याला शब्द वापरता येतात, एवढ्या एकाच qualificationवर प्रयोगकलांवर पसाभर लिखाण केलं जातं, ही अतिशय वाईट अवस्था आहे.

● संगीत समीक्षेबद्दल किंवा एकूणच कला समीक्षेबद्दल आपली स्वतःची काही स्पष्ट मते आहेत, जी भाषणातून व्यक्त झाली आहेत. प्रस्तुतच्या संदर्भात असे विचारायचे आहे की वृत्तपत्रेतर संगीत समीक्षेने कोणकोणत्या दिशेने वाटचाल करणे आवश्यक आहे व हे कार्य संगीतसाधना करणाऱ्या लोकांनी करणे कितपत शक्य आहे?

— यात दुसऱ्या ज्या अनेक पातळ्या आहेत, यात परीक्षण ही पहिली पातळी आहे. इथे एक विशिष्ट प्रयोग सादर झालेला असतो. त्या प्रयोगाच्या संदर्भातच तो तपासला जातो. म्हणजे हे परीक्षण आहे. त्या प्रयोगाला तुम्ही एका विशिष्ट कलेच्या चौकटीचा आधार देता तेव्हा ती कला टीका होते. नंतर जेव्हा तुम्ही त्यात अनुस्यूत असलेल्या अधिक व्यापक अशा सौंदर्यतत्त्वांच्या चौकटीमधे विचार करायला लागता तेव्हा ती समीक्षा होते. त्याच्या पुढे गेल्यावर आणखीन अमूर्त अशी तत्त्वं जेव्हा तुम्ही विचारात घ्यायला लागता, तेव्हा तुम्ही तत्त्वज्ञानाच्या पातळीवर, अतिसौंदर्य शास्त्रीय पातळीवर असता. तेव्हा या चारी पातळ्यांवर काम करणं आवश्यक आहे. यासाठी लागणारे व्यासंग, equipment ज्याच्याजवळ असेल, त्याने तसेतसे प्रयत्न करावेत. हे प्रयोगकला शिकणाऱ्यांना जरूर शक्य आहे. शारंगदेव किंवा भरत हे स्वतः चांगले कलाकार होते, म्हणून ते चांगले theoretician होऊ शकले. म्हणून हे कलाकारांना जरूर शक्य आहे. फक्त यामधे लागणाऱ्या टोचण्या आहेत, ते सांभाळण्याएवढं व सहन करण्याएवढं धारिष्ट्य त्यांच्यात पाहिजे. हे धारिष्ट्य स्वतःतच असतं. स्वतःच स्वतःला शूर बनवणं हे अवघड आहे. दुसरी माणसं आपल्याला शूर बनवू शकतात. पण आपलं आपल्याला शूर बनवणं ही गोष्ट अवघड असते.

---

सौजन्य : संगीतरत्न नरहरीबुवा पाटणकर
यांचे स्मरणार्थ

# २५. राग, थाट, बंदिश व भाव

**डॉ. अलका देव-मारुलकर ( १९५१ )**
भाग्यश्री सोसायटी, साने गुरुजी विद्यालयाशेजारी, पुणे ३०.

[ डॉ. अलका देव-मारुलकर या नवोदित आणि कीर्तिसंपन्न गायिका आणि संगीत विषयावर मौलिक चिंतन करणाऱ्या आणि रियाज, शिष्यांना प्रशिक्षण, मैफिली गायन आणि प्रात्यक्षिकासह भाषणे इत्यादी विविध माध्यमातून त्यांचे व्यक्तित्व विकसित होत आहे. सातत्याने २५ वर्षे वडील व श्रेष्ठ गायक श्री. राजाभाऊ देव यांच्याकडून त्यांचे संगीत शिक्षण झाले आहे. यातून त्यांनी ग्वाल्हेर, किराणा व जयपूर या गायकींची वैशिष्ट्ये आत्मसात केली आहेत. जयपूर घराण्याचे प्रस्थापित विद्वान कलाकार पं. मधुकर कानिटकर यांचेकडे गेली ३/४ वर्षे त्या तालीम घेत आहेत. चित्रकला आणि साहित्य यातही श्रीमती अलका मारुलकर यांना विशेष रस आहे. ठुमरी, दादरा या उपशास्त्रीय प्रकारांचाही त्यांनी सखोल अभ्यास केला असून या गीतप्रकारांतील बंदिशींचा विपुल साठा त्यांच्याकडे आहे. तसेच एम. ए. ( इंग्रजी ) ही पदवीही त्यांनी संपादित केली आहे. आजपर्यंत भारतातील अनेक महत्त्वपूर्ण संगीत-महोत्सव व परिषदा, तसेच दूरदर्शन व आकाशवाणी यावरून त्यांचे कार्यक्रम सादर झाले आहेत. त्यांची स्वतःची 'निनादिनी' ही संस्था असून संगीतादी कार्यक्रम सादर केले जातात.

राग, थाट, बंदिश व भाव यांचा एकत्रित रूपाने विचार करणे, संगीताच्या समग्र आकलनाच्या दृष्टीने फार जरुरीचे आहे. रागाचे स्वरूप, त्यांचे वर्गीकरण, बंदिशीतून त्यांची अभिव्यक्ती आणि बंदिशीतील काव्य-पक्षाची स्थिती इत्यादी मुद्यांवर गानवर्धनच्या सभेत त्यांनी मुलाखतवजा झालेल्या कार्यक्रमात आपले विचार व्यक्त केले आहेत. ]

● 'नादब्रह्म अपार'मधे कितीही अवगाहन केलं तरी ते कमीच असतं. आज अलकाताई स्वतःची अनुभूती व विचार या दृष्टीने आजच्या विषयाचे निरुपण करतील. **पहिला प्रश्न असा की 'राग' हा शब्द संगीतात कसा आला व त्याची संकल्पना काय ?**

– राग संकल्पना ही भारतीय संगीताची आपल्याला मिळालेली मोठी देणगी आहे. राग म्हणजे अनुराग, प्रेम, रक्ति, भाव. दोन वस्तूंचं आपल्यामधलं सम्मीलन. राग म्हणजे त्यामधील स्वरांचे एकमेकांशी झालेले प्रेमपूर्वक सम्मीलन, यातून तयार झालेले आकृतिबंध ! वेगवेगळ्या रागात वेगवेगळे स्वर असतात. यमन हा राग संपूर्ण आहे यात हे सम्मीलन जास्त आहे. पण जयतसारख्या रागात सा, ग, प हे तीनच स्वर प्रमुख आहेत. यामधे स्वरांचं सम्मीलन आसेनं येतं. हे स्वर खडे येत नाहीत. वस्तुनिष्ठतेच्या दृष्टिकोनातून कमीत कमी स्वर असूनही त्यांचं सम्मीलन आहे. Connection आहे. सौंदर्यशास्त्रात रागाची कल्पना श्री. ग. ह. रानडे यांनी पुढीलप्रमाणे दिली आहे. ‘ Raga is an aesthetic scheme, premeditated, methodical, prethought, aesthetic scheme consisting of melodic designs and combinations.’ बनारसच्या डॉ. प्रेमलता शर्मा यांनीही रसांचा खूप विचार केला आहे. त्या म्हणतात ‘ Raga is a melodic matrix, a basis of various configurations which has to make an impact of colour on the mind of the listener.’ त्यांनी रागाचा अर्थ रंगांवर घेतला आहे. Colour व rhythm या दोन्ही गोष्टी फक्त चित्रातच असतात असं नाही; तर नृत्य, गायन, वादन या सर्वात आहेत. जो pleasant दिसतो तो रंग. स्वरही pleasant आहेत. ते कानांशी संबंधित आहेत, म्हणून तो श्रवणीय रंग आहे. राग ही स्वरांची विणलेली आकृती आहे. रागाची निर्मिती म्हणजे कलाकाराच्या सौंदर्यानुभूतीची, भावनांची, विचारांची व त्या सर्वांच्या उदात्त स्थितीची एक अभिव्यक्ती आहे. आपण जे दृश्य पाहतो किंवा प्रसंग अनुभवतो, त्याचं अनुकरण नाटकात होतं. पण जीवन म्हणजे नाटक नव्हे, तर नाटकात जीवनव्यापाराचा एक उदात्त भाग दाखवलेला असतो. नाटककाराच्या स्वतःच्या मनःस्थितीचं आरोपणही त्यात होत असतं. तसंच राग म्हणत असताना नुसते रागाचे नियम आपण गात नाही. स्वतःची जी एक पातळी कलाकाराने मिळवलेली असते, त्या दृष्टिकोनातून तो रागाकडे पाहतो. ती दृष्टी, कलाकाराच्या मनाची स्थिती, श्रोत्यांची मनःस्थिती व रागातील स्वरांच्या आकृतींनी तयार झालेली एक मनःस्थिती वा भावस्थिती या सर्वांचं सम्मीलन होऊन आपल्याला रागाचं विश्वदर्शन होतं.

● जातिगायनातून रागाची उत्पत्ती व उत्क्रांती ( evolution ) कशी झाली ?

– निसर्गात प्रथमपासून असणाऱ्या स्वरांना संवेदनशील कानांनी ऐकलं व त्या स्वरांची स्थिती शास्त्रकारांनी तयार केली. सात शुद्ध व पाच विकृत असे एकूण १२ स्वर व त्यांच्या २२ श्रुती. सामवेदातलं संगीत किंवा वैदिक काळातलं संगीत फक्त तीन स्वरात

सौजन्य :

संगीतरत्न नरहरीबुवा पाटणकर
यांचे स्मरणार्थ

गायलं जात होतं. या म्हणण्याला माझा विरोध आहे. सामवेद हा तीन स्वरात गायला जात होता. पण त्यावेळची मानवजात, संस्कृती अथवा कलाकार तेवढ्या तीनच स्वरात गात नसावेत. ते काय गात होते याची आपल्याला कल्पना नाही. त्यावेळच्या संस्कृतीपासून, कलेच्या त्यावेळच्या अस्तित्वापासून जी विचारधारा सुरू झाली ती अजून टिकून आहे. वैदिक काळात गाणं अधिक परिपक्व होतं की नाही हे माहीत नाही. पण evolution नक्की झालं आहे. संगीताची अधोगती आज मुळीच झालेली नाही. स्वरांचे अनेक आकृतिबंध आज आपण तयार केलेले आहेत. हे प्रकार केवळ गणिती नाहीत, तर ते सौंदर्यपूर्ण रीतीने मांडले जातात, म्हणून अधिक कलात्मक आहेत. मूळ जातिगायन कुणीच ऐकलेलं नाही. नंतर ग्राम व मूर्च्छना आल्या. ग्राम म्हणजे सप्तकातील स्वरसमूह व मूर्च्छना म्हणजे त्याच्या विकृती. विकृती म्हणजे ग्रामामधील सा व्यतिरिक्त इतर स्वरांपासून सप्तक तयार करणे. पूर्वी एखाद्या रागात अमुक स्वर लागतात असे न म्हणता एखाद्या रागाची मूर्च्छना अमुक आहे असे म्हणत पण आज रागांमधे थोडा फरक पडला आहे. उदा० बिलावलमधे सर्व शुद्ध स्वर म्हणजे षड्ज-ग्रामातील सा ची मूर्च्छना न घेता कोमल निषादही विशिष्ट पद्धतीने घेतात आज कंपनयुक्त स्वरांना अथवा आंदोलित स्वरांना मूर्च्छना म्हणतात.

● जसा संगीताचा विकास होत गेला तशी रागसंख्या खूप वाढली व रागवर्गीकरणाची जरुरी भासली. रागवर्गीकरण करताना 'थाट' ही संकल्पना आली. हा 'थाट' शब्द कसा आला ? हिंदीत 'थाट' म्हणजे ढंग किंवा type तो शब्द तसाच इथे आला की कसे ? रागवर्गीकरण कसे केले ?

— रागवर्गीकरणाचे वेळी असा प्रश्न पडतो की आधी थाट निर्माण होऊन त्यातून रागनिर्मिती झाली की उलट ? पूर्वी ६ पुरुष राग व त्यांच्या प्रत्येकी ५ रागिण्या असे एकूण ३०, मिळून ३६ राग झाले. यावरून पुढे इतर राग निर्माण झाले. उदा० भैरव हा जन्य राग आहे. एखाद्या कलाकाराला वाटले की यात काफी मिसळायला काय हरकत आहे ! यातून अहिर भैरव निघाला. तसेच भैरवात नटाचे अंग घातले की नटभैरव होतो. १५ व्या शतकात लोचनकवी व आता भातखंड्यांनी १२ मेल (थाट) बनवले. 'मेल' या शब्दाचा अर्थच त्यांनी 'मिलाजुला' असा केला होता, म्हणजे असा एखादा group की ज्यातून काही निघू शकेल. त्यांनी भैरवी, तोडी, गौरी, कर्नाट, केदार, यमन, सारंग, मेघ, धनाश्री, पूर्वी, मुखारी व दीपक असे १२ मेल मानले. त्याकाळी प्रचलित असणाऱ्या रागांचं वर्गीकरण त्यांनी या १२ मेलांमधे केलं. तसंच १६५५ साली प्रणयनारायण देव नावाच्या संगीतशास्त्रकारांचं एक पुस्तक प्रकाशित झालं होतं,

सौजन्य :

संगीतरत्न नरहरीबुवा पाटणकर
यांचे स्मरणार्थ

त्यातही याच १२ मेळांचं समर्थन केलं होतं. श्रीनिवास यांनी थाट अथवा मेळपद्धती मानली व त्याचे ओडव ( ५ स्वर ), षाडव (६ स्वर) व संपूर्ण (७ स्वर) असे अजून तीन भाग पाडले. 'रागतत्त्व विबोध' या पुस्तकात २३ थाट मांडले आहेत. 'स्वरमेळकलानिधि 'ने ३० थाट मांडले आहेत, तर 'चतुर्दंड प्रकाशिकाका 'ने १९ थाट मांडले आहेत. व्यंकटमखींनी ७२ थाट मांडले व त्यातून गणिताने ८००च्यावर राग मांडून दाखवले. परंतु पुढे मात्र व्यंकटमखींनी या ७२ थाटातून १२च थाट घेतले व सर्व गेय राग या १२ थाटातच बसू शकतात असे सांगितले. गणितातले राग असंख्य आहेत. पं. भातखंड्यांनी फक्त दहाच थाट घेतले व सांगितले की थाट म्हणजे रागाला जन्माला घालणारे स्वरसमूह. हे थाट आहेत.

(१) बिलावल—सर्व स्वर शुद्ध (२) यमन—म तीव्र बाकी सर्व स्वर शुद्ध (३) खमाज—नि कोमल (४ काफी—ग नि कोमल (५) भैरव—रे, ध कोमल (६) पूर्वी रे, ध कोमल, म तीव्र (७) मारवा—रे कोमल, म तीव्र (८) आसावरी—ग, ध, नि कोमल (९) तोडी—रे, ग, ध कोमल, म तीव्र (१०) भैरवी—रे, ग, ध, नि कोमल.

इथे असा विचार येतो की भातखंडे स्वतः गायक नसल्याने किंवा त्यांना ज्या चिजा मिळाल्या त्या अर्धवट असल्याने स्थापित रागांची पूर्ण कल्पना त्यांना येऊ शकली नाही. थाट व राग यांची नाते समान आहेत. पण थाट पूर्ण असतो, तर रागाचे चलन वेगळे असते. उदा० बिलावल थाट पूर्ण आहे, पण रागात कोमल नि घेतात. त्यामुळे थोडे confusion होते. रागवर्गीकरणाचे बाबतीत 'रागांगपद्धति' मला पटते. म्हणजे जे आपण मूळ अथवा base राग घेऊ, तत्सम स्वरसंगती ज्या ज्या रागात असेल ते ते राग एकत्र करायचे. उदा० भैरव रागातील गमरे॒ ची खास जागा अथवा सागमपगम निध॒ निध॒ ही धैवताची जागा ज्या रागात येतात ते राग एका वर्गात घालावेत. नट भैरवात शुद्ध रे आहे, पण धैवतावर भैरवाचे अंग दिसते, म्हणून तो भैरव गटात येईल. याउलट अहिर भैरवात पंचमापर्यंत भैरव दिसतो. असे राग रागांगपद्धतीने एकत्र यायला हवेत. अशा प्रकारे जर राग एकत्र केले तर त्या रागाचं सम्यक्, पूर्ण दर्शन आपल्याला घडतं व राग पक्का होतो. विद्यार्थ्यांना गोंधळाला जागाच उरत नाही. उदा० भैरव अंगात भैरव, अहिर भैरव, नट भैरव, सौराष्ट्र भैरव, शिवमत भैरव, कालिंगडा, जोगीया, गौरी, रामकली, बिभास, गुणश्री इत्यादी राग येतील. तसेच तोडी अंगाचे मियाकी तोडी, बिलासखानी, बहादुरी, गुजरी, अहिरी, भूपाल तोडी हे राग गाताना प्रत्येकात रेगरेसा, हे तोडीचे अंग येईलच. ही family concept फारच छान आहे. एखाद्या पिढीतील

मूळ पुरुषाचे गुणावगुण जसे परंपरेनं पुढच्या पिढीत येतात, तसेच इथे रागात पाहायला मिळते. रागांग पद्धतीचे वर्गीकरण जास्त natural आहे. कारण भूप राग हा कल्याण थाटात घातला आहे. पण कल्याण अंग भूपात कुठे आहे ? यामधे म, नि वर्ज्य आहेत, मग कल्याणमधे का घातला ? बिलावलमधे का नाही ? जौनपुरी, आसावरी हे राग भैरवी थाटात का यावेत ? वास्तविक यात काफी अंग जास्त आहे. तेव्हा ते काफीत यायला हवेत. आता कानडा अंग जर घेतले तर त्यात 'सा रे म ग़ म ग़ म रे सा रे ऽ सा, नि़ ऽ प, नि़ नि़ प म प नि ग़ ऽ' असे स्वर येतात. इथे धैवत कोमल असो वा नसो. सर्व कानडा प्रकारात ध कोमल नाही. हे कानडा अंग सर्व कानडा प्रकारात येते, मग त्याच अंगात वर्गीकरण व्हायला हवे. कल्याण अंगात यमन, यमन कल्याण, शुद्ध कल्याण येतील. शुद्ध कल्याणमधे म व नि उतरवताना, अवरोहात येतात. त्यामुळे भूप अंगाच्या रागातही शुद्ध कल्याण घालता येईल किंवा कल्याण अंगाचाही म्हणता येईल. कारण परे संगाती आहे. गोरख कल्याणमधेही मतभेद आहेत. वास्तविक इथे कल्याण अंग नाही आहे. मला नक्की वाटतं की गोरख, मच्छिंद्र यांच्या भक्तांनी त्यांचं नाव श्रद्धापूर्वक कलाकृतीत घातलं. यात पंचम अल्प आहे, शुद्ध नि नाही. मग कल्याण अंगात तो येऊ शकत नाही. बिहाग अंगात बिहाग, बिहागडा, नटबिहाग, पटबिहाग, सावनीबिहाग, खोकर, नंद हे येतात. आज खमाज थाट म्हणून जो आपण म्हणतो, तो पूर्वी कधीतरी खमाज राग म्हणून गायला जात असावा. आज खमाज रागाला रागाचा दर्जा, अस्तित्व का मिळत नाही ? नक्कीच त्यात काहीतरी lighter veins असल्या पाहिजेत, म्हणूनच त्याला ठुमरीचा राग मानला. तसंच गारा ही धुन ठुमरीला जास्त पोषक आहे. ठुमरीत राग-विस्तार नियमानुसार करणे ही कल्पना नाही. तेव्हा खमाज, गारा हे राग बिहाग अंगात घेता येतील. मल्हार अंगात मियामल्हार, मेघमल्हार, नटमल्हार, रामदासीमल्हार, मीरामल्हार वगैरे राग येतील. तसेच नट अंगात छायानट, शुद्धनट, भूपनट, केदारनट, हमीरनट, सावनीनट, कामोदनट हे राग येतील. काही राग दक्षिणेतून आपल्याकडे आले आहेत. या रागांना स्वतंत्र अस्तित्व आहे. त्यांचे आपण या पद्धतीने वर्गीकरण करू शकत नाही. उदा० कलावती, किरवाणी, हंसध्वनि. हंसध्वनिमधे जरी कल्याण अंग असले तरी त्याचा approach वेगळा आहे. असं म्हणतात की कलावतीत मूर्च्छना बदलली तर अभोगीचा भास होतो. कलावतीत रिषभ लावला तर जनसंमोहिनी होतो. अशी या रागांची परंपरा निर्माण व्हायला लागली आहे. त्यामुळे त्या रागांची वेगळी individuality तयार व्हायला लागली आहे.

● रागात कुटुंबपद्धती आहेत असं आपण मघाशी म्हणालात. तर जनक राग, जन्य

---

सौजन्य : संगीतरत्न नरहरीबुवा पाटणकर
यांचे स्मरणार्थ

राग, रागिण्या या संकल्पनेवर थोडा प्रकाश टाकावा.

– मला स्वतःला रागांचं family concept आवडतं. त्याला मी affiliation असा शब्द वापरेन. आपल्या कुटुंबातील व्यक्तीवर इतरजण अपरंपार प्रेम करत असतात. अर्थात् स्वरांचं मानवीकरण किती करायचं यालाही काही मर्यादा आहे. पूर्वीच्या काळी नाटक हे मूळ असल्याने त्याला पोषक इतपतच इतर कलांचा विचार झाला होता. म्हणजे भाषा, काव्य, संगीत, नृत्य हे नाट्यात किती असावं या अनुषंगानेच विचार झाला. नाटक हे जीवनाचं पूर्ण imitation आहे. ते जितकं दृश्यरूप व solid दाखवता येईल तितकं इतर कुठलीच कला दाखवू शकणार नाही. कारण नाट्यात संवाद, हालचाली, श्रोत्यांशी direct contact असतो. भरताने स्वरांच्या रसाबद्दलची सांगितलेली कल्पना, उदा० कोमल रे, शृंगार, करुणरस दर्शवितो. मानवीकरणाचा अतिरेक झाल्याने आली असावी असं मला वाटतं. पुढे मुगल दरबारात राजांनी कलांना आश्रय दिला. तेव्हा संगीतकार व चित्रकार एकत्र आले व त्यांनी काही प्रयोग करून रागांवर चित्रे काढली खमाज रागावरच्या चित्रात वृद्ध दाखवलेला आहे, मग खमाज ऐकताना वृद्धत्वाची कल्पना येते का ? खरं म्हणजे कुठलाच राग पुरुष नाही वा कुठलीही रागिणी स्त्री नाही. प्रत्येक रागाची जी स्थायी प्रकृती आहे, प्रवृत्ती आहे त्यावरच त्या रागाची प्रस्थापना होते. आपण आपल्या कल्पनेनं ठरवतो की, अमुक राग गंभीर आहे, अमुक चंचल आहे. पण वस्तुनिष्ठ दृष्टिकोनातून पाहिलं तर कुठलाच राग तसा नसतो. ती आपली मनःस्थिती वातावरणाला अनुकूल परिस्थिती असते. बंदिशीचे बोलही यास काही प्रमाणात कारणीभूत ठरतात. आपण सर्वशेवटी सगुणोपासक आहोत. पंचमहाभूते जर चित्ररूपाने पुढे आली तर त्याचा जास्त परिणाम होईल या कल्पनेतून शंकर, विष्णू अशा देवदेवतांची निर्मिती झाली असावी. सामान्य भक्तांमधे सगुणोपासना prominent आहे मध्यकालीन युगात श्रीकृष्णाला सर्व मानवी व्यापार दिले गेले. तसंच लोकांना काही solid views द्यावेत म्हणून रागरागिण्यांची कल्पना पुढे आली असावी.

● मग रागरागिण्या हे शब्द का आले असावेत ?

– प्रत्येक वेळेस लोक आपापल्या परीने संगीतावर विचार करत गेले. family conceptला चित्रांद्वारे व्यक्त करण्यासाठी मध्ययुगात चित्रकारांनी तसे visualise केले आहे.

● रागिणीत बडा ख्याल होऊ शकत नाही हे बरोबर आहे का ?

– असं मुळीच नाही. रागिण्या हे ठुमरीचेच केवळ राग आहेत का ? नाही. बसंत व

---

बहार रागांचा स्वभाव उत्तरांगातील आहे. ते दरबारीसारखे भारदस्त नाहीत. मग त्या रागिण्या आहेत का? त्यातही ख्याल आहेतच. खमाजमधे ठुमरी म्हटली जाते म्हणून खमाज रागिणी होऊ शकत नाही.

● ओडव, षाडव, संपूर्ण अशा तीनच जाती आहेत का? तसंच यातील कोणती जात चांगली?

– सौंदर्य निर्मितीपेक्षाही प्रयोगशीलतेच्या दृष्टिकोनातून या जाती निर्माण झाल्या असाव्यात. प्रत्येक जातीचं सौंदर्य वेगळं आहे. रागसौंदर्य कशाकशानं वाढते ते आपण पूर्वीच्या रागनियमाने व रागालक्षणाने पाहूया—

**रागनियम :**

१) राग हा कोणत्या तरी थाटातून निर्माण व्हायला पाहिजे.

२) राग म्हणजे एक स्वरलययुक्त रचना पाहिजे. ज्यात वर्णांचा (स्थायी, आरोह, अवरोह, संचारी) यांचा उपयोग व्हायला हवा.

३) राग रंजक असायला हवा.

४) रागात कमीत कमी ५ स्वर हवेत. (जयंतमधे सा, ग, प हे तीनच स्वर आहेत, म्हणून ध, रे अत्यल्प प्रमाणात घेतात.)

५) एकाच स्वराची दोन रूपे जवळजवळ येऊ नयेत. (इथे अपवाद ललत व मल्हारचा. ललतमधे आरोहात तीव्र म घेऊन विशिष्ट प्रकारे दोन म घेतात. तसेच मल्हारमधे आलापात दोन निषाद लागोपाठ येतात. तानेत नि॒धनिसो। असेच घेतात. गळयाच्या limitationsची पूर्वीच्या लोकांना कल्पना असल्याने असा सर्वसाधारण नियम केला असावा.

६) आरोहावरोह आवश्यक, त्याशिवाय सर्कल पूर्ण होत नाही.

७) सा वर्ज्य असू शकत नाही. (मारव्यात तो अत्यल्प आहे. तिथे तो रिलॅक्सिंग पॉईंट म्हणून येतो.)

८) म व प एकाच वेळी वर्ज्य होऊ शकत नाहीत.

९) वादी व संवादी आवश्यक आहेत.

**काही प्रमुख राग लक्षणे :**

१) ग्रह : जिथून गायनाला सुरुवात होते तो स्वर म्हणजे ग्रह स्वर. बहुतेक वेळा हा षड्ज असतो. वातावरण निर्मितीसाठी, आवाजाचा आवाका पहाण्यासाठी किंवा एकाग्रता होण्यासाठी लावला जातो.

---

२) अंश : यमन राग दाखवण्याकरता निरेग असा समूह घेऊन अंश स्वर म्हणजे वादी स्वराकडे जावे लागते, तेव्हा यात ग्रह व अंश दोन्ही येतात.

३) न्यास : ज्या स्वरांवर गाण्याची समाप्ती होते तो न्यास स्वर अशी पूर्वी त्याची व्याख्या होती. आज हे लागू पडत नाही. कारण बहुतांशी सा-वरच गाणं संपवलं जातं. आता न्यास म्हणजे थांबणे, मुक्काम करणे अथवा ठहराव.

४) तार : तार सप्तकात गाणे, मध्य सप्तकातील नि च्या वरचे स्वर.

५) मंद्र : मंद्रात गाणे — मध्य सप्तकातील मूळ सा च्या खालचे स्वर.

६) अपन्यास : याचा नीटसा अर्थ समजला नाही. रागाच्या एका विभागाची समाप्ती ज्या स्वराबर होते तो अपन्यास स्वर. पण हे विभाग कसे पाडले जात असावेत याबद्दल कल्पना येत नाही. हे विभाग म्हणजे बहुधा स्थायी, आलाप, अभोगी, संचारी, अंतरा, बोलआलाप, बेहेलवे, ताना वगैरे असावेत.

७) अल्पत्व : कमी वेळात स्वर म्हणणे.

८) बहुत्व : स्वराला अधिक महत्त्व देऊन पुन्हा पुन्हा म्हणणे.

● हिंदीमधे राग या शब्दाचा अर्थ ' भाव ' असा आहे. रागतत्त्व म्हणजे भावतत्त्व. साहित्यात आपण भावाला शोक, क्रोध, भक्ती अशी लेबले देतो. रागाच्या भावांना असे काही लेबलिंग करता येईल का ? राग व भाव यांच्या परस्पर संबंधाबद्दल आपलं काय मत आहे ?

– भाव म्हणजे एक स्थायी मनःस्थिती. भाव सतत प्रगट होत नसतात. त्यामधून उद्दीप्त होणाऱ्या भावना व त्याचे विकार प्रगट होत असतात. भरतमुनींनी पूर्वी संगीताचा अभ्यास नाटकाचेच दृष्टिकोनातून एक allied art म्हणून केला असावा, pure music किंवा pure art म्हणून केला नसावा. संगीत हे नायक अथवा नायिकेच्या भावनांना पोषक असायला हवं म्हणून त्यांनी लिहिलं की सा व रे वीर, अद्‌भुत व रौद्र रसाचे स्वर आहेत. ध बीभत्स व भयानक आहे. ग, नि करुण आहेत. म, प हास्यशृंगार आहेत. कोमल रे, ध शृंगार व आर्तकरुण आहेत. साहित्यात सर्व जीवनव्यापारांचं वर्णन केलेलं असतं व त्याप्रमाणे शब्दयोजना केली जाते. पण संगीत हे सर्व भौतिक तत्त्वांच्या वर गेलेले आहे. संगीतातून बीभत्स, भयानक वा हास्यरस कसा निर्माण होऊ शकेल ? मी भाव या शब्दाचा अर्थ प्रेम असा घेईन. एखाद्या प्रसंगाच्या उत्कटतेचा परिणाम साधण्याकरिता गाण्यापेक्षा वादन जास्त पोषक ठरू शकेल. कारण ते प्रसंगाशी पूर्ण assimilate होतं. हा पार्श्वसंगीताचा भाग झाला. पण एखादा कलाकार गात असताना रागामधून भाव कसा निर्माण होईल ? इथे कलाकार स्वतः जर सर्व

सौजन्य : संगीतरत्न नरहरीबुवा पाटणकर यांचे स्मरणार्थ

भावभावनांपासून अलिप्त असेल तरच त्या रागाचा स्थायीभाव तो प्रगट करू शकेल. अन्यथा त्याच्या मनःस्थितीचे आरोपण रागाच्या भावावर झाल्याशिवाय राहणार नाही. राग व त्याचा भाव ही गोष्ट subjective आहे. अमीरखांसाहेबांचा स्वभावधर्म शांत होता म्हणून मालकंसासारख्या वीररसाच्या मानल्या जाणाऱ्या रागातही त्यांनी खालच्या स्वरांवर चिजा बांधल्या. कलाकार रागाचा विचार बढतीच्या दृष्टीने करतो. एखाद्या रागाचे सम्यक् दर्शन जर आपल्याला घडवायचं असेल तर बढतीच्या सर्व प्रकारांचा उपयोग एकाच रागात करावा लागतो. पण सुरुवातीला संथ आलापीमधे असणारा गंभीर-करुण भाव जसजसा tempo वाढत जाईल तसा कमी होत जातो. Tempo बरोबर भावाची उत्कटताही वाढत जाते असं जरी म्हटलं तरी लयकारी करत असताना ती उत्कटता टिकून रहात नाही. तेव्हा तुम्ही लयीशी एकरूप होता व लयीतून रागाचे कलात्मक दर्शन घडवता.

● आतापर्यंतच्या विवेचनावरून असं म्हणता येईल की रागात भाव नक्की असतो पण त्याला नाव देता येणार नाही राग व त्याच्यातील भावाशी स्वरलगावाचा किंवा स्वराच्या फेकीचा काही संबंध आहे का?

– संपूर्ण रागामधे प्रत्येक स्वराचा वेगळा विचार केलेला असतो. पण काही राग स्वराकृतींनी तयार झालेले असतात. त्या ठराविक स्वराकृती गायल्याशिवाय तो राग पूर्णतया उभाच राहू शकत नाही. अशा ठिकाणी लयही थोडी जास्त ठेवावी लागते.

● काहीजण म्हणतात की प्रत्येक स्वराचा स्वभाव वेगळा आहे, तर काहीजण म्हणतात प्रत्येक स्वराचा भाव आर्त आहे. याबद्दल आपलं काय मत आहे?

– प्रत्येक स्वर हा आर्त आहे. आर्ततेचा अर्थ कारुण्य नव्हे तर तीव्रता, intensity. ही तीव्रता कमी जास्त करण्याने स्वरांचे विविध दर्जे तयार होतात. जितका उत्कटतेनं स्वर लावावा तितकी त्याची आर्तता वाढते. स्वर हे अमूर्त, निराकार, एका ध्वनीच्या घनत्वात सामावलेले असतात. व त्याचा आविष्कार कमी जास्त tonal qualitiesनी करत असतो. प्रत्येकाच्या आवाजाच्या धर्मावरही हे अवलंबून असते. आवाजाच्या volume tonal qualityबरोबर तीव्रता वाढते किंवा कमी होते हे सर्व कलाकाराच्या physical, mental, spiritual constitutionवर अवलंबून आहे. संपूर्ण स्वराकृती समोर असल्याशिवाय रागाची आकृती तयार होऊ शकत नाही. जर संगीतासारख्या तरल विषयात आपण इतक्या पटकन् निर्णयाप्रत येऊन पोचू शकलो तर संगीत केव्हाच संपलं असतं. आपण melody मानत असल्यामुळेच हे परिवर्तनशील भारतीय संगीत टिकून राहिलं आहे. आपण वाद्यांच्या exactnessवर

---

सौजन्य :

संजीव अभ्यंकर

७५९/१३, सुशील बंगला, पुणे ४

विश्वास ठेवत नाही तर आपल्या physical organमधून, कंठातून ज्या variations तयार होतात, त्यावर विश्वास ठेवतो. नाहीतर सर्व स्वर हे हार्मोनियमाची property झाले असते.

● राग व भाव यांचा संबंध जोडण्यासाठी बंदिश मधे येते. या बंदिशीतील कवनाला अर्थ असतो. या अर्थातून साहित्यशास्त्रात त्याला स्थायीभाव म्हणतात. तो निर्माण होतो व त्याचे आरोपण त्या रागावर व रागमांडणीवर होते. याबाबत आपलं म्हणणं काय आहे ?

– जेव्हा आपण रागात बंदिशीतील शब्दांचा उपयोग करतो, तेव्हा तो तेवढ्या-पुरताच करतो. ' स्वर, लय, शब्द किंवा काव्य यांचं proportionate सम्मीलन ' ही बंदिशीची शास्त्रीय व्याख्या आहे. बंदिश म्हणजे बांधणी. एका बिंदूपासून दुसऱ्या बिंदू-पर्यंतचं tense असं जे धनुष्याकार बांधणं असतं ती बंदिश. बंदिशीचा अर्थ त्या शब्दातच येतो.

● म्हणजे यात tension व reliefचं तत्व आहे ना ?

– Relief आहे की नाही मला माहीत नाही. पण tension जरूर आहे. समेपासून सुरुवात करून tension वाढवत नेऊन परत समेवर येणं म्हणजे relief झाला असं नाही. उलट सम म्हणजे climax आहे.

● बंदिशीमधे काव्य हे तत्त्व अनेक जण मानतात. आपलं मत ?

– बंदिशीत काव्य हा एक plus point आहे. अर्थात् ते नसेल तर बंदिश पूर्ण होणार नाही असं मला म्हणायचं नाही. स्वरांच्या निरामय आकारातील लयीचे अंग आपण फक्त आघातांनी साधू शकत नाही म्हणून अक्षरांचा उच्चार महत्त्वाचा वाटला. बऱ्या ख्यालातलं काव्य लयाबरोबरच पसरत जातं. त्यातील काव्याचा आनंद आपण घेऊ शकत नाही. बंदिश ही आमची property आहे. कारण बंदिशीमधे रागातील मर्मस्थानांचा पुरेपूर उपयोग केलेला असतो. ती लक्षणगीतासारखीच असते. पूर्वीच्या निबद्ध गायनात प्रबंधगायन येतं. त्यात पदगायनाचा उल्लेख आहे. त्यात पद महत्त्वाचं व गायन थोडं दुय्यम होतं. जेव्हा संगीताच्या शुद्धतेचा म्हणजेच पर्यायानं स्वरांचा विचार झाला, तेव्हा साहजिकच पद दुय्यम झालं व संगीत त्यावर prominent झालं.

● बंदिश म्हणजे आकृतिबंध, form असा जर अर्थ घेतला तर बंदिशीतील शब्दांचा अर्थ सर्वांनाच कळेल असे नाही. कानांवर पडणाऱ्या स्वराकृतीचाच आनंद असे श्रोते घेत असतात. बंदिशीत आघात आहेत. आघातांकरिता अक्षरं आली, अक्षरांकरिता शब्द

सौजन्य : पं. प्रभाकर कारेकर
मुंबई

आले, म्हणून अर्थ आला, म्हणून कवन आलं, भाव आला व मग त्याचं आरोपन झालं. असा तो प्रवास आहे का ?

— हेही बरोबर आहे. तरी पण आपण तराण्यात जी अक्षरं वापरतो ती अर्थपूर्ण नसतात. ती आघातासाठीच वापरतो म, न, ही अक्षरं संगीतनाद आहेत. तर र, क, ट, हे संगीतनाद नव्हेत. या दोहोंचे मिश्रण तराण्यात आहे. बंदिशीत रागाचा पूर्ण आविष्कार miniature स्वरूपात असतो. इथे जास्त विचार रागांच्या स्वराकृतींचा केला जातो. येणारे शब्द हे plus points असतात बंदिशीतील काव्याचे विषयही सौंदर्यहानी करणारे असू नयेत. स्वरसंगतींनीही बंदिशीचे शब्द खुलण्यास मदत होते. गाताना आकार सर्वात सोयीचा. त्याखालोखाल इकार, एकार. उकारात सौंदर्यहानी होते—पूर्वी बंदिश चार भागात गायली जायची. कारण एक तर पद्याला महत्त्व होतं. दुसरं म्हणजे ध्रुपदगायकीत सुरुवातीलाच आलापी पूर्ण होत असे. मग परत तीच आलापी आकाराने गाण्याचा प्रश्नच नसे. त्यासाठी मोठ्या शब्दाने भरलेल्या बंदिशी बांधल्या गेल्या. ख्यालगायनात आलाप ख्यालांतर्गत म्हटले जातात, म्हणून शब्द बाजूला पडले व ते बोलआलाप, बोलबाँट एवढ्यापुरते मर्यादित राहिले.

● स्थायी व अंतरा दोन्ही म्हटलेच पाहिजेत का ?

— हा थोडासा विवादात्मक प्रश्न आहे. एखादा राग गाताना खालच्या स्वरांवरचे आलाप मी स्थायीवर घेईन व वरच्या स्वरांचे अंतऱ्यावर. ती एक सोय आहे. आता गायनपद्धती वेगवेगळ्या झाल्या. प्रत्येक घराण्याने स्वरांचा वेगळा विचार केला. तसेच मध्य सप्तकात व्यवस्थित गाऊन झाल्यावर, परत तार सप्तकात तेच आकृतिबंध येणार. पुनरावृत्ती करायची काहीच आवश्यकता नाही. शिवाय स्थायीचा मुखडा जेवढा आकर्षक असतो तेवढा अंतऱ्याचा नसतो, कारण बहुधा तो formality म्हणून वापरला जातो. तेव्हा अस्ताई अंतरा म्हणून स्थायीवरच अधिकाधिक आलापचारी करणे माझ्या मते योग्य आहे; अंतरा तारसप्तकातील सूर उत्कटतेने म्हणण्यास मदत करतो व त्यामुळे आलापांची volume दृष्टीने उत्कटता वाढते.

● तसेच उत्कट बिंदू फार वेळ टिकू शकत नाही म्हणूनही अंतरा झटपट आवरला जात असेल.

— तसंही असू शकेल. पण हा approachचा प्रश्न आहे. उंच पल्ल्याच्या आवाजाकरता उत्कट बिंदू तार तार सा ही असू शकतो. पण ज्यांचं गाणं उपज अंगाचं आहे, त्याला असा अट्टहास करण्याची गरज नाही. उपज गायकीकरता मध्य सप्तकच योग्य आहे. कल्पनाविलास हा तुमच्या natural toneमधे, natural rangeमधेच जास्त

---

सौजन्य : पं. प्रभाकर कारेकर
मुंबई

येऊ शकतो. म्हणून स्थायी व अंतऱ्याचे आलाप proportionate नसतात. म्हणून मध्य सप्तकात गाणं जास्त वाढतं, तार मधलं वाढू शकत नाही. कारण ती एक formality असते की आपल्याला वरचे स्वर म्हणायचेत पण स्थायी व अंतऱ्याचे आलाप proportionate नाही आहेत.

● बंदिशीचा संबंध फक्त कंठ संगीताशी आहे की वाद्यसंगीताशीही आहे ?

– बंदिशीला जर मी स्वराकृतीचा एक group असं मानलं तर वाद्यसंगीतातही बंदिश येऊ शकेल. तिथे शब्द नाहीत. पण तिचे आघात आहेत. सतारीत मींडकाम पैदा केलं आहे. पण तिथंही काही बंधनं आहेत. व्हायोलिनमधे ते नाही. या दोहोतील गतीमधील आघातात फरक पडतो. उदा० त्रितालामधील तोडीतील बंदिश—माई री. इथे मी री वाढवला. ऐसो कान्हमधील ऐ मधील curvesचा आनंद घेतला. का अक्षर खडे आहे. इथे कलाकार व साहित्यिक जेव्हा एकच माणूस असतो—तेव्हा वेगळेपण येते. बीच हा शब्द तसा musical नाही. इथे नी बीच अ अ—वाढवला तर ते काव्य दृष्टीने योग्य नव्हे. बीच तुटायला हवा. आकार टाळायला हवा. काहे मधे संगीत prominent आहे. मी 'हे' शेवटी का म्हटला तर त्याच्या आघाताचा जोर मला समेआधी मिळतो. इथं अक्षरांचा विचार करते.

● याबरोबरच बंदिशीचा अर्थ गायकाला तरी माहीत हवा. त्यामुळे क्षणभर का होईना मांडणीचं सौंदर्य वाढतं. याबद्दल आपलं काय मत आहे ?

– उच्चारण सौंदर्याकरिता भाषेचं ज्ञान असायला हवं. लोक जर्मन, जपानी, इंग्लिश शिकतात मग हिंदी शिकायला काय हरकत आहे ! म्हणजे dialects शिकायला हवेत. आपल्याला त्या भाषेचं spirit आत्मसात करता आलं की झालं. बंदिशीवर, काव्यावर प्रेम करायचं तर भाषा शिकायला हवी. seasonal राग, मिश्र राग वगैरेंचं proportion गाऊन गाऊन ठरून जातं. वर्षानुवर्षे बसंत ऐकून ऐकून इतकं association तयार झालेलं असतं की बसंतातली ठराविक phrase म्हटली की लगेचच बसंताचं वातावरण तयार होतं. या रागांचे concepts तयार होतात. ते रूढ होतात. नुसते स्पष्ट म्हटले तरी वातावरण-निर्मितीचा भास होतो. बंदिश म्हणताना जे माहीत आहे ते सर्व सौंदर्य भरत जा. समेपासून समेपर्यंतचा जो प्रवास आहे त्याला दाद मिळाली पाहिजे. काही तरी १०-१२ शब्द घेऊन कसे तरी जोडत गेले तर त्याला मी बंदिश म्हणणार नाही. बंदिशीत पहिल्या अक्षरापासून शेवटच्या अक्षरापर्यंत प्रत्येकाला reason असलं पाहिजे, purpose असलं पाहिजे, मागे पक्का विचार पाहिजे. तर त्याला काही अर्थ आहे.

---

सौजन्य : पं. प्रभाकर कारेकर
मुंबई

# २६. 'कोरिओग्राफी' आणि नृत्यसाधना

डॉ. कनक रेळे
१६५-अ, डॉ. आंबेडकर रोड, दादर, मुंबई ४०० ०१४

[ डॉ. कनक रेळे या आंतरराष्ट्रीय कीर्तीच्या कथकली नृत्यकलाकार तसेच मोहिनी आट्टम या प्रकारातील अधिकारी नर्तिका म्हणून विख्यात आहेत. सुविख्यात नर्तक करुणाकर पणिक्कर यांच्याकडून त्यांचे नृत्याचे शिक्षण झाले. त्या मुंबई येथील नालंदा डान्स रीसर्च सेंटर या संस्थेच्या संस्थापक व निदेशक आहेत. ही संस्था भारत सरकारद्वारा शास्त्रीय नृत्यातील साधना आणि संशोधन यासाठी मान्यता पावली आहे. डॉ. कनक रेळे यांनी युरोप, आशिया, अमेरिका, जपान येथेही नृत्याचे कार्यक्रम सादर केले असून अनेक शिष्यांना त्यांनी तयार केले आहे. शैक्षणिक क्षेत्रांत त्या एलएल.बी. असून मोहिनी आट्टम यावर मुंबई विद्यापीठाची पीएच.डी. पदवी त्यांनी प्राप्त केली आहे. त्यांचे आणखी एक वैशिष्ट्य म्हणजे त्यांनी नृत्याचा समाजसेवेसाठी उपयोग करून घेतला आहे. अपंग बालकांच्या शारीरिक विकसनासाठी नृत्याचा इलाज म्हणून उपाय करण्याची त्यांची संकल्पना अभिनव आहे मुंबई विद्यापीठाला संलग्न असलेल्या नालंदा नृत्यकला महाविद्यालय याच्या पहिल्या प्राचार्या म्हणून त्यांनी काम केले. कोरिओग्राफी किंवा नृत्यरचनाविज्ञान हाही त्यांच्या विशेष अभ्यासाचा विषय आहे.

प्रस्तुत लेखात नृत्त आणि नृत्य या संकल्पना विशद करून श्रीमती रेळे यांनी 'नृत्यरचना विज्ञान' यासंबंधी आपले स्वतःचे विचार मांडले आहेत. नृत्य जरी कला असली तरी आकृतीचे बंधन तिने स्वीकारणे कसे आवश्यक आहे आणि त्याकरिता कोरिओग्राफी किंवा नृत्यरचना विज्ञान हे तत्त्व कसे अत्यावश्यक आहे याचे मार्मिक विवेचन या लेखात त्यांनी केले आहे. सदर विषयावर त्यांनी गानवर्धनकरिता भाषण दिले होते. ]

## नृत्यरचना विज्ञान (कोरिओग्राफी)

'कोरिओग्राफी' हा शब्द मूळ ग्रीक शब्द 'कोरियस' म्हणणे वर्तुळाकार फिरणे आणि

ग्राफी म्हणजे नोंद करणे यापासून निष्पन्न झाला आहे. तेव्हा मूलतः या शब्दाचा अर्थ वर्तुळाकार फिरण्याच्या कृतीची नोंद करणे होईल. यावरून असा निष्कर्ष काढता येईल की प्राचीन काळी गोलाकार पद्धतीत नृत्ये सादर केली जात आणि म्हणूनच कोरिओग्राफी हा शब्द निर्माण झाला असला पाहिजे. आजच्या नृत्यपरिभाषेत हा शब्द संगीतसाहित्य किंवा गीत यांच्या अनुरोधाने एकत्र केलेला घटनाक्रम या अर्थाने वापरला जातो. म्हणजेच नर्तकाने रंगभूमीवर प्रवेश कसा करायचा, रंगभूमीवर त्याच्या हालचाली कशा व्हावयाच्या, रंगभूमीवरून त्याने निष्क्रमण कसे करायचे इत्यादी. सामान्यपणाने कोरिओग्राफी याचा अर्थ नृत्य सादर करणे किंवा नृत्य निर्मिती करणे असा घेता येईल. पण एवढ्यानेच या शब्दाचा आशय पूर्ण होत नाही. याचा खराखुरा आशय म्हणजे नर्तकाचा रंगभूमीवरील प्रवेश, हालचाली, निष्क्रमण, गतिक्रम, सामोरे जाण्याची पद्धत, वर्तुळाकार भ्रमण इत्यादीनेच पुरा होत नाही. या शब्दाचा अर्थ नृत्याप्रसंगाचे मूल्यमापन, त्यातील मानवी किंवा भावनात्मक आशय, संपूर्ण प्रयोगातील त्याचे स्थान व त्याचा अपेक्षित संकलित परिणाम. भारतीय परंपरेचा चौकटीमधीलच नव्हे तर मी असेही म्हणेन की पाश्चात्य चौकटीतही वरील अर्थच अभिप्रेत आहे. कारण पाश्चात्य ‘ बॅले ’चे खूप प्रयोग, नृत्य कर्मशाला व वर्ग यांचे अवलोकन केल्यावर मी या निष्कर्षाप्रत आले आहे की पाश्चात्य देशातही या शब्दात अत्यंत सखोल आशय आहे. हा शब्द आपण अत्यंत उथळच काय, पण प्रसंगी निरर्थक अशा पद्धतीने आज वापरतो ही खेदाची गोष्ट आहे. बॅलेची नृत्यरचना किंवा नृत्ययोजना असे आपण म्हणतो. याचा अर्थ एवढाच की संगीत किंवा गीत याच्या अनुरोधाने पदक्रम निश्चित करणे. पण एवढाच अर्थ अपेक्षित नाही.

## अभिजात परंपरा

आता अभिजात परंपरेकडे वळू. या परंपरा म्हणजे कोणत्या ? अभिजात भारतीय नृत्य ही एक अशी कला आहे की जी काळाच्या ओघात परकीय संस्कृतीच्या प्रभावात-देखील अत्यंत शुद्ध स्वरूपामध्ये सादर होत राहिली आहे याचा मला अभिमान वाटतो. आपण भारतीय नृत्यात प्रक्षेप स्वीकारीत नाही. परंतु खेदाची गोष्ट म्हणजे अभिजात भारतीय नाट्यामध्ये पुष्कळच बदल झाला असून आपण पाश्चात्य नाटकांचे अधिकाधिक अनुकरण करीत आहो. भारतीय संगीतातही विशुद्ध स्वरूप नष्ट करणारे अनेक प्रवाह दिसत असून पुष्कळच पाश्चात्य कल्पनांचा शिरकाव झाला आहे. संमिश्र सिनेमा संस्कृतीबद्दल मी बोलत नाही. मला अभिजात भारतीय रंगभूमीची संकल्पना अभिप्रेत आहे. या सर्व प्रवाहात भारतीय नृत्य एखाद्या अभेद्य किल्ल्याप्रमाणे दृढ स्वरूपात राहिलेले आहे.

---

सौजन्य : श्री. रवींद्र महाराव
पुणे

सभोवती काय चालले आहे याची पूर्ण जाणीव असूनही या परकीय प्रभावाला दारे बंद करता आली नाहीत तरी आमची नृत्यातील विशुद्धता आम्ही राखू शकलो आहो.

हे कसे घडून आले ? आपल्याला कोणत्या शक्तीने एकत्र बांधून ठेवून सामर्थ्य-पूर्वक वाटचाल करू दिली आहे ? मला असे वाटते की आमच्यावरील प्राचीन संस्कारातून ही अंतःशक्ती निर्माण होते. हे संस्कार भारतात पुन्हापुन्हा जन्म घेण्याने प्राप्त झालेले होत. नाट्यशास्त्राच्या संप्रदायामध्ये ही परंपरा खोलवर रुजली आहे. नाट्यशास्त्राची प्राचीनता किती आहे याची मला चर्चा करावयाची नाही. पण नाट्यशास्त्र हा असा ग्रंथ आहे की ज्यामध्ये अभिनयपद्धती, पिढ्यानपिढ्या संक्रमण होत २००० वर्षे तरी आपल्या देशात राहिलेली आहे असं मला म्हणायचं आहे. हा ग्रंथ नटनर्तकांच्यासाठी मार्गदर्शक आहे. त्यात रंगभूमीवर प्रयोग सादर करीत असताना पाळावयाचे नियम विस्ताराने दिले आहेत. प्राचीन परंपरेतील नाट्य म्हणजे नाटक नव्हे. नाट्य म्हणजे रंगभूमी जिच्यात नृत्य, संगीत म्हणजे गायन व वादन यांचाही समावेश आहे. नृत्यामध्ये अवयवांच्या हालचाली म्हणजे शरीर-अभिनय अर्थात् आंगिक अभिनय हा रंगभूमीच्या संकल्पनेचा अत्यंत महत्वाचा घटक आहे.

नाट्यशास्त्राची परंपरा म्हणजे कोणती ? यात चार प्रकारचे अभिनय सांगितले आहेत. ' अभि ' म्हणजे पुढे आणि नी म्हणजे नेणे, यावरून अभिनय हा शब्द तयार झाला असून तो लेखकाचा किंवा नाटककाराचा आशय, दिग्दर्शकाच्या कल्पना, प्रेक्षकां-पर्यंत पोचवितो. एखाद्या लोकसमूहाची सांस्कृतिक, विशेषतः नाटककाराच्या लेखनातून व्यक्त होते. ती पुढे नेणे हे कार्य अभिनयाद्वारे होते. नाट्यशास्त्राचे प्रणेते भरतमुनि चार प्रकारचा अभिनय सांगतात. आंगिक अभिनयात शरीरातील मस्तक, हात, पाय पाठ, उदर, मांड्या, गुडघे इत्यादींच्या हालचालींचा समावेश होतो. दुसरा अभिनय प्रकार ' सात्त्विक '. नट तसेच नाटककार यांचा मानसिक प्रभाव यातून व्यक्त होतो. यामधूनच भावनात्मक आशय व्यक्त होऊन रंगभूमीवरील प्रयोगाला प्रभावपूर्ण परिमाण मिळतो. तिसरा अभिनय म्हणजे वाचिक, म्हणजेच बोललेला शब्द. रंगभूमीवर त्याचे स्वरूप संवाद हे असते. तसेच तो संवाद पठन करणे या स्वरूपाने किंवा वृत्तात्मक स्वरूपाने योजलेला असतो. नृत्यामध्ये त्याचा निश्चित अर्थ म्हणजे वृंदाने गायलेले गीत होय आणि शेवटचा अभिनय आहार्य. यात योग्य वेशभूषा, अलंकार, रंगमंच योजना, प्रकाश योजना इत्यादींचा समावेश होतो. त्यानंतर भरताची आणखी एक संकल्पना म्हणजे चार वृत्ती. या वृत्ती म्हणजे रंगभूमीवरील प्रयोगाच्या शैली होत. आपण कौशिकी वृत्तीचे उदाहरण घेऊ. या शैलीमध्ये स्त्रियांच्या ललित अशा स्वरूपाच्या

---

सौजन्य : श्री. रवींद्र महाराव
पुणे

निबंध



हालचाली, गीत इत्यादी असल्याने प्रयोगाला रमणीयता प्राप्त होते. त्यानंतर दोन नाट्यधर्मी भरताने सांगितल्या आहेत. नाट्यधर्मीमध्ये सांकेतिक अभिनयाचे स्वरूप दिले असल्याने रंगभूमीवरील प्रयोगात नियमबद्धता आणणे शक्य होते. कोणतीही कला, कला म्हणून जाणली जाण्यास तिच्यात नाट्यधर्मी अभिनय असलाच पाहिजे. लोकधर्मीमध्ये दैनंदिन जीवनातील क्रिया, हालचालीच्या पद्धती इ. असून कलेपेक्षादेखील तीत रोजच्या जीवनाचाच आविष्कार होतो. नंतर चार प्रवृत्ती सांगितल्या आहेत. त्यामध्ये प्रादेशिक विविधता म्हणजेच प्रत्येक प्रदेशातील रंगभूमीवरील प्रयोग पद्धतीला वेगळेपणा भरताने दिला आहे. उदा० दाक्षिणात्य प्रवृत्तीमध्ये अनेक सुंदर गीते, वाद्यवादन आणि ललित अंगहार व वेशभूषा यांचा समावेश आहे. ही प्रवृत्ती दक्षिणापथात म्हणजेच हल्लीच्या दक्षिण भारतातील प्रयोगपद्धतीत योजायची असते. आपल्या संस्कृत म्हणजेच प्राचीन भारतीय परंपरेतील नाट्य म्हणजे रंगभूमी ही अशा तऱ्हेची होती. इतिहासाच्या ओघात केव्हातरी नृत्याला स्वतः पृथगात्मता लाभली. नाट्याला समांतर असे नृत्याचे स्वरूप निर्माण झाले. अनेक संस्कृत ग्रंथ केवळ नृत्यावर लिहिले गेले असून काहींच्यामधे ३/४ प्रकरणे तरी नृत्य वर्णनाला वाहिलेली आहेत. पण परंपरा त्याच आहेत. मूळ बीज तेच आहे. नाट्यशास्त्र परंपरेमध्येच हे बीज खोलवर रुजले आहे.

### नृत्याची परंपरा

आता आपण नृत्याच्या परंपरांकडे वळू. भारतातील नृत्य म्हणजे काय आहे ? आपण नृत्य का करतो ? हे जाणण्यासाठी आपल्याकडील आदिवासी-संस्कृती आणि लोकसंस्कृती यांचा परिचय करून घेतला पाहिजे. आपल्या देशामध्ये अनेक जमाती असून त्यामध्ये अनुसूचित जमाती आहेत. त्यांची संस्कृती अत्यंत दृढ असून प्रत्येक जमात आपल्या जीवनातील वैशिष्ट्ये, आपल्या संस्कृतीतील परंपरा सामान्यपणे नृत्यातून व्यक्त करते. हे दृश्य जागतिक पातळीवर दिसून येते. सर्वत्र जेव्हा मानववंशवेत्ते तसेच पुरातत्त्ववेत्ते एखाद्या जमातीचा, एखाद्या विशिष्ट संस्कृतीचा अभ्यास करण्याची इच्छा करतात तेव्हा पहिला प्रश्न ते हा विचारतील की त्यांचे नृत्य काय आहे ? यावरून कळून येते की भारतीय नृत्य हजारो वर्षांपासून प्रचलित आहे. म्हणजेच २५-३० हजार वर्षे इतके प्राचीन आहे. गुहेमधील आढळून येणारी चित्रकला या प्राचीन नृत्याची उदाहरणे आहेत. भोपाळजवळील भीमबेटका येथे दैनंदिन जीवनातील गोष्टी, म्हणजे शिकार, अन्न शिजविणे, झाडे तोडणे इत्यादी नृत्याच्या आविष्कारातून दाखविल्या आहेत. यावरून असे दिसते की मानवातील परस्पर संपर्क साधण्याची प्रवृत्ती नृत्यामधून आविष्कृत होते. आपल्या ज्ञातिबांधवांशी संपर्क साधणे एवढीच ही जरुरी नसून

---

सौजन्य : श्री. विनायक पाटणकर
पुणे

अज्ञाताशी संपर्क साधणे याचाही तिच्यात समावेश आहे. कारण अनंत काळापासून मानवाला अज्ञात असलेल्या अशा शक्तींच्याविषयी भय वाटत आलेले आहे. आपण या शक्तींना श्रेष्ठतम मानतो. आदिवासी मानव या शक्तीमध्ये भूतपिशाच्चाची कल्पना करतो. जसे परमात्मतत्त्वाशी संपर्क साधण्यासाठी कोणत्या भाषेत किंवा कशा पद्धतीने काय केले पाहिजे हे आपल्याला कळत नाही, तसे आदिवासी मानवालाही या भूत-पिशाच्च इत्यादींशी संपर्क कसा साधावा हे समजत नाही. या अतिमानवीशक्ती काही वेळा त्याला खूप धान्य देतात; तर काही वेळा त्याची पिके नष्ट करतात. याच अज्ञात शक्ती रोगराईच्या रूपाने, साथीच्या रूपाने संपूर्ण वस्तीच्या वस्ती नष्ट करतात असा त्याचा विश्वास असतो. ती शक्ती कोणती आहे हे त्याला कळत नाही; पण ती अत्यंत श्रेष्ठ आहे एवढेच त्याला जाणवते आणि तो या अज्ञात शक्तीशी संपर्क साधण्याची इच्छा करतो. संपर्काचे साधन भाषा हे उपलब्ध नसेल, तर आपण आपला आशय हावभावाद्वारे व्यक्त करू शकतो आणि यातूनच नृत्यात्मक हालचाली आणि नृत्यप्रकार निर्माण झाले. हजारो वर्षे चालत आलेले हे नृत्य अत्यंत प्रकर्षाने आविष्कृत होत राहिले आणि त्याचा परिपाक भरताच्या नाट्यशास्त्रामध्ये आणि नंतरच्या ग्रंथांच्यामध्ये आलेल्या नृत्यकलेच्या वर्णनात झालेला आहे. पुढे ते इतके नियमबद्ध झाले की त्यामध्ये खूप सांकेतिकता आली आणि शास्त्रीय नृत्य स्थापित झाले.

आता मी अलिकडच्या नृत्यांच्याकडे वळते. नृत्यावर जे अनेक ग्रंथ आहेत ते भरत-प्रणित नाट्यशास्त्रालाच प्रमाणभूत मानणारे आहेत. १४व्या किंवा १५व्या शतकात आक्रमक मुसलमानांनी व नंतरच्या काळात इंग्रजांनी आपल्या देशावर यशस्वीपणाने वर्चस्व निर्माण केले. सर्वसामान्य प्रभावी संस्कृती प्रादेशिक होऊ लागली. हे होणे स्वाभाविकच होते. कारण प्रत्येक प्रदेशाला आपल्या संस्कृतीचे रक्षण करण्याची गरज वाटू लागली. आपल्यावरील वर्चस्व आणि परकीय प्रभाव यांच्याविरुद्ध असलेली आपली वैशिष्ट्ये जपण्यासाठी सर्व भारतभर प्रचलित असलेले सांस्कृतिक जीवन प्रादेशिक स्वरूपाचे झाले आणि म्हणूनच सध्या आढळून येणाऱ्या नृत्याच्या शैली निर्माण झाल्या. आपण त्यांना शास्त्रीय नृत्याच्या सात पद्धती असे म्हणतो. या नृत्यशैलींचे पृथक्करण करण्याचा माझा हेतू नसून त्यांच्यामध्ये एकता आणि विविधता कशी आहे हे दाखवून देणे हा आहे. मला हेही दाखवायचे आहे की, ज्यावेळी आपण नृत्यरचना भारतीय पारंपरिक शास्त्रीय नृत्याच्या चौकटीत वैशिष्ट्ये प्रकट करण्यासाठी करत असतो, त्यावेळी आपणाला काही सामान्य नियमांचे पालन करणे आवश्यक असते. प्रत्येक नृत्य त्याच्या दोन घटकांमध्ये विभागलेले आहे. स्वरूप ( form ) हा घटक परिवर्तनीय असून आपण

---

सौजन्य :

श्री विनायक पाटणकर
पुणे

त्याची दृश्यता जाणून त्याचे पृथक्करण करू शकतो. आशय (content) हा दुसरा घटक नृत्यामध्ये प्रधान आहे. आपल्याला असे म्हणता येईल की स्वरूप म्हणजे शरीर असून आशय हा नृत्याचा आत्मा आहे. आणि विचारान्ती आढळते की स्वरूप हे बदलते असते तर आशय मात्र नित्य असतो. परिवर्तनीय स्वरूपामध्ये शतकाशतकात बदल झालेला आहे. माझ्या स्वतःच्या बाबतीत सांगायचं म्हणजे ४५ वर्षांपूर्वी म्हणजे अगदी बालवयात मी नृत्य शिकायला सुरवात केली. या काळात नृत्याच्या स्वरूपात पुष्कळ बदल झालेला मी स्वतः पाहिला आहे. मी शिकलेल्या नृत्यातही मी स्वत देखील कळत नकळत काही फरक केलेले आहेत. पण काही झाले तरी आशय मात्र नित्यच राहिलेला आहे.

## स्वरूप आणि आशय

आपण स्वरूप आणि आशय यांची संकल्पना जाणून घेऊ. नृत्याचे स्वरूप हे आंगिक, वाचिक आणि आहार्य या अभिनयांनी आविष्कृत होते, पण सात्त्विक अभिनय हा आशयाचा खास प्रांत आहे. आठ रसांची निर्मिती मुख्यतः सात्त्विक अभिनयाने होते. त्या अभिनयामुळे सर्व रंगभूमीवरील प्रयोग भावान्वित होतो. भारतीय नृत्य याच्याही पुढचा टप्पा गाठते. आशयाचा विचार त्यात अत्यंत गंभीरपणे केलेला असतो. हा आशय धार्मिक-आध्यात्मिक पद्धतीचा असतो. कारण गेल्या ३००-४०० वर्षांमध्ये नर्तकांनी देवळामध्ये आपली नृत्ये सादर केलेली आहेत. ज्यावेळी देवालयाबाहेर, इतरत्र नर्तकांनी रंगभूमीवर आपली नृत्ये सादर केलेली आहेत, त्यावेळीही ती धार्मिक आध्यात्मिक संकल्पना त्यांनी सोडलेली नाही. हा आशय काय आहे हे मी उदाहरण देऊन स्पष्ट करते. भरतनाट्य-मधील प्रसिद्ध 'पदम्' हा घटक घेऊ. यात नायिका आपल्या प्रियकरासाठी झुरत असते. ती अनेकवेळा आपल्या मैत्रिणीला 'सुन ओ सखी' असे म्हणून सांगत असते. ती म्हणते माझ्या प्रियकराने माझा का त्याग केला आहे? तो मला का विसरला आहे? माझ्यावर तो खूप प्रेम करत असे, मला आपल्या बाहुपाशात घेऊन कुरवाळत असे, माझ्यापासून तो दूर का राहिला आहे? पुष्कळ वेळेस ती तक्रार करते की, तिचा प्रियकर दुसऱ्या स्त्रीकडे का पाहतो आहे? तो तिच्या घरी का जात आहे? ती काही माझ्याइतकी योग्य नाही. यातील प्रियकर कोण हे ध्यानात येताच आपल्याला मोठे आश्चर्यच वाटते. तो प्रियकर म्हणजे शिव असेल किंवा कार्तिकेय किंवा विष्णु असेल. आपण याच्याही पुढे गेलो तर दोष पदरी येईल. कारण सामान्य माणूस परमतत्त्व जो परमेश्वर त्याच्याविषयी अशा कमीपणाच्या कल्पना करणार नाही. पण त्यातील धार्मिक, आध्यात्मिक आशय पाहिला की, नायिका म्हणजे जीवात्मा म्हणजेच भक्त आणि नायक

सौजन्य : श्री. अरविंद थत्ते
१४५३ शुक्रवार पेठ, पुणे २

म्हणजे परमात्मा हे कळते. भक्त परमेश्वराशी एकरूप होण्याची इच्छा करीत आहे, सांसारिक बंधने दूर होऊन परमेश्वराशी एकरूप होण्यासाठी मोक्षप्राप्तीसाठी तो झुरतो आहे. सखी म्हणजे त्या भक्ताचे शरीर होय. तो जीवात्मा परमेश्वराच्या शोधात विनंती करतो आहे, आपल्या शरीराला प्रार्थना करतो आहे की, तू परमेश्वराच्या शोधासाठी प्रयत्न कर. जीवात्मा नंतर मुक्त होऊन शाश्वत शांती प्राप्त करून घेतो. अशा तऱ्हेने आपण धार्मिक–आध्यात्मिक आशयापर्यंत येऊन पोचतो आणि जरी कृष्णविषयक शृंगार-रस अधिक प्रमाणात असणारा ओडिसीसारखा नृत्यप्रकार घेतला तरीही, त्यात राधेच्या स्वरूपात नायिका भक्त म्हणून मिळते. कृष्णाची प्रेयसी या स्वरूपातील व त्याच्या प्राप्तीसाठी झुरणारी राधा हे चिरंतन भक्ताचे अभिजात उदाहरण आहे. याचप्रमाणे इतर नृत्यशैलीतही हीच गोष्ट दिसून येते. मणिपुरी किंवा कथ्थक नृत्यशैलीतही राधा आणि गोपी कृष्णप्राप्तीसाठी झुरत असलेल्या अशा दाखविलेल्या असतात. कथ्थकलीमध्ये मात्र कथेवर आधारलेले नृत्य असल्याने महाभारत व रामायणातील गोष्टी नृत्याद्वारे सादर केल्या जातात. या संदर्भामध्ये पुरातन स्वरूपाचा असा आशय आढळून येतो. पौराणिक कथा आणि धार्मिक–आध्यात्मिक विचार हे वैष्णव, शैव आणि शक्ती संप्रदायात वैशिष्ट्याने आढळतात. भारतीय नृत्याचा आशय हा अशा प्रकारचा आहे. त्याचे स्वरूप परिवर्तनीय आहे. त्यामुळे ते तसेच कधी राहू शकत नाही. उदाहरणच द्यायचं झालं तर मी स्वतः देखील नवनवीन बदल आणण्याचे प्रयोग केले आहेत. माझ्या गुरूंनी शिकविल्याप्रमाणेच मी निश्चितपणे नृत्य करत नाही. कारण कोणत्या तरी टप्प्यावर मी शैक्षणिक पात्रतेत माझ्या गुरूपेक्षा पुढे असल्याने हे संभवते किंवा मी परदेशातही संचार केल्याने मला वेगळी पार्श्वभूमी लाभली आणि वेगळ्या प्रकाराने नृत्याविष्कार करण्याची मला आवश्यकता वाटली. माझ्या गुरूंनीही मला वेगळ्या तऱ्हेने अभिनय करण्याचा प्रकार शिकवला. तेव्हा नृत्याचे स्वरूप नेहमी बदलत राहणार हे निश्चित. प्रदेशा-प्रदेशानुसार, व्यक्तीव्यक्तीनुसार तसेच भिन्न-भिन्न गुरूंच्यामुळे हा बदल घडून येतो. म्हणूनच एकाच नृत्यशैलीमध्ये आपापल्या संप्रदायानुसार विद्यार्थ्यांना शिक्षण देणारे वेगवेगळे गुरू आहेत. ही निश्चितपणाने विविधताच होय. पण प्रत्येकजण आशयाच्या बाबतीत मात्र समान मताचे असतात. मी याचा विचार अगोदरच मांडलेला आहे.

## नृत्यरचना विज्ञान

आता सध्याच्या संदर्भात असा प्रश्न उभा राहतो की, नृत्यरचना विज्ञान कशा स्वरूपाचे असावे ? असे समजायचे का की, एखादे विशिष्ट गीत किंवा श्लोक किंवा अष्टपदी

सौजन्य : डॉ. देवेन्द्र साठे
पुणे

जर मला सादर करायची आहे, तर मी माझे स्वतःच्या म्हणजे मोहिनी आट्टम या नृत्य-शैलीतील आंगिक अभिनय योजायचा ? आणि त्या गीताचा अभिनय याच स्वरूपात आविष्कृत करायचा ? जर अभिनयासाठी मला एक पारंपरिक पदम् दिले गेले तर मी प्रथम त्यातील धार्मिक-आध्यात्मिक आशय निश्चित करीन. आणि नंतर अभिनयाचे स्वरूप निश्चित करीन. आणि नंतर त्याची नृत्यरचना करताना मला सांघिक स्वरूपात का वैयक्तिक स्वरूपात तो सादर करायचा याचा विचार करावा लागेल. पण हा पारंपरिक मार्ग झाला. मला तर स्पष्टपणे असे वाटते की, आमच्यापैकी बहुतेकांना हे उत्साहभंग करणारे असल्याचे जाणवते. हा मार्ग काहीसा बंधनकारक वाटतो. कारण आम्हाला काहीतरी अधिक आविष्कृत करायची इच्छा असते नृत्याची अभिव्यक्ती, उपयुक्तता आणि विनियोग यांच्या संदर्भामध्ये माझी स्वत:ची मनोवृत्ती बदललेली आहे. मी स्वरूपातही बदल करीत आहे. कारण जो नृत्याविष्कार मी शिकले तो सर्वसामान्य मानवापासून फार दुरावलेला आहे. अत्यंत सांकेतिक हस्ताभिनय, गृहीतकृत्यता आणि सादर करण्याचा प्रकार यामुळे माझे प्रेक्षक आणि मी यांच्यात फार मोठी दरी निर्माण होते. मला ही दरी जाणवते. नृत्यातील सातत्य नव्हे, त्यातील प्रेक्षकाशी संपर्क साधून एकरूप होणे याचा अभाव मला खटकतो. म्हणूनच मी निश्चित असे काही बदल केले आहेत की, ज्यामुळे मी खरोखरी अभिनय करीत आहे याचा अनुभव घेऊ शकते. मी प्रेक्षकांना सामोरी जाऊ शकते आणि हे साधताना मी केवळ स्वरूपातच नव्हे तर आशयातही बदल केलेला आहे. पण आमच्या तत्त्वज्ञानाचा मूलाधार सोडलेला नाही. नृत्याच्या आशयाबाबत काही गोष्टीसंबंधाने बदल करणे मी पसंत करते. उदाहरणार्थ, ३–४ वर्षांपूर्वीपासून एक विचार करणारी, सध्याच्या जगाची जाण असणारी व्यक्ती म्हणून मानव हा निसर्गाचा नाश करून अधोगतीच्या मार्गावर जात आहे याची जाणीव तीव्रपणे अस्वस्थ करते. निसर्ग आपली माता असल्याने आदरणीय व तो पूजनीय आहे; पण आपण हे करत नाही. आपण स्वतःच्या अभ्युदया-साठी, भरभराटीसाठी निसर्गाचा विध्वंस करून अधिकाधिक अधोगतीप्रत जात आहोत. निसर्गाविषयी अत्यंत अल्प आदर आपण बाळगतो त्यामुळे आपण वृक्षतोड करतो. दुष्काळ आणि भीषण महापूर ही याचीच कटू फळे. वनश्रीचा नाश करून लौकरच आपण पृथ्वीवरील जीवन असह्य करून टाकू. ही समस्या मला फार सचिंत करून टाकते. ती पारंपरिक भारतीय नृत्याचा विषय होऊ शकणार नाही. तरीही संपूर्ण भारतीय संस्कृतीच्या वैशिष्ट्यांचा एकत्रित विचार करताना ती पारंपरिक समस्या होऊ शकते. वेदकाळापासून नियम सांगितला गेला आहे की, "झाडे तोडू नका, उलट त्यांची पूजा करा, सर्व निसर्गाचेच पूजन करा!" आपण उषा, सूर्य, वायू, जल आणि अग्नी या

सर्वांचीच पूजा करतो. थोडक्यात आपल्या भोवतीच्या संपूर्ण निसर्गाचीच पूजा केली पाहिजे आणि ही गोष्ट प्रसिद्ध आहे. आजदेखील आपण वृक्षपूजन करतो. वटसावित्री उत्सवात आपण वडाची पूजा करतो; कारण वटवृक्ष हा आपण अत्यंत पवित्र मानतो. जेव्हा जेव्हा आपण पूजा करतो, तेव्हा अशोक किंवा आंबा यांची पाने आवश्यक असतात. फुलांविना आपली पूजा कधीही पूर्ण होत नाही.

जर आपल्या सांस्कृतिक वैशिष्ट्यामध्ये अशा बहुमोल पवित्र गोष्टी आहेत, तर मग आपण त्यांचा नाश का करीत आहो ? याने माझे विचारचक्र सुरू झाले. आणि जेव्हा मला संधी मिळाली त्यावेळी मी ' वृक्षवल्ली आम्हा ' या मराठी अभंगावर ' बॅले ' नृत्य-रचना केली. त्यात वृक्षांची संपूर्ण संकल्पना स्वीकारली असून राजस्थानातील विष्णु-भक्तीवर पंथाची कथाही स्वीकारली आहे. या कथेप्रमाणे राजस्थानातील या पंथाचे लोक झाडे तोडत नाहीत, प्राण्यांची हत्या करीत नाहीत आणि आताही आपण राजस्थानच्या त्या भागात गेलो तर आपल्याला मोर, ससे, विविध पक्षी हे मुक्तपणाने खेड्यातून संचार करताना दिसतील. त्यांना कोणीही हात लावीत नाही आणि आपण मुक्त असल्याचे त्यांना माहीत आहे. हे लोक सरपणासाठी झाडांच्या फांद्या तोडीत नाहीत, फक्त ज्या फांद्या वाळलेल्या असल्याने खाली पडतात, त्याच ते गोळा करून स्वयंपाकासाठी वापरतात. हेच मला दाखवायचे आहे व नृत्याद्वारे अभिनीत करायचे आहे. काही विशिष्ट लोकांनी मी हे का करते याबद्दल विचारणा केली. मी अभिजातवादी आहे. कलेची शुद्धता राखणारी आहे. पण तरीही मी १९८० सालात वावरत आहे. मला वनविनाशाचे धोके जाणवतात. निसर्गाला प्रक्षुब्ध करण्यातील धोके मला इतक्या प्रमाणात दिसून येतात की ज्यात निसर्गाचा प्रक्षोभ आपल्यावर तीव्र प्रत्याघात केल्याशिवाय राहात नाही असे भय वाटते. कारण चार वर्षांच्या अवर्षणानंतर या वर्षी भयानक महापुरांना सामोरे जावे लागत आहे. आपण जर आपल्या अरण्यांचे रक्षण केले असते तर अवर्षण व महापूर यांना आपल्याला तोंड द्यावे लागले नसते.

ज्या अनेक गोष्टींची मला चिंता आहे त्यातील ही एक आहे, म्हणून अभिनयाद्वारे ही समस्या मांडण्याचे मी ठरविले. अशी संधी मला पुन्हा एकदा मिळावी. आंतरराष्ट्रीय पातळीवर एक बॅले नृत्यरचना तयार करण्याची सुसंधी मला लाभली आहे. यावेळी मी वेदांच्याकडे परत वळणार आहे. माझ्या मते संस्कृती ही वेदांच्यापासून सुरू होऊन ऋग्वेद, अथर्ववेद आणि यजुर्वेद यातील सूक्ते मंत्रांमधून विकसित झाली आहेत. आपण वृक्षांच्यावर किती प्रेम केले आणि त्यांचे पूजन केले हे मला कळून आले. काही संस्कृत साहित्याचे वाचन करीत असता ' शाकुन्तलम् ' हे नाटक माझ्या वाचनात आले.

---

सौजन्य : श्री. श्रीकांत गद्रे

पुणे

महर्षी कण्वाच्या आश्रमातील शकुंतला, अलंकरणाची आवड असूनही झाडांवरील प्रेमामुळे त्यांची पाने तोडण्याची इच्छा करत नाही. कारण त्या वेली व वृक्ष तिनेच पाणी घालून वाढविलेले असतात. ज्यांना तिने वाढविलेले आहे ती तिचीं अपत्येच होत. मग त्यांना खुडण्यास ती कशी प्रवृत्त होईल ?

नृत्याद्वारे या गोष्टींचा आविष्कार करणे किती सुंदर आहे! मी निश्चितपणाने त्या अभिनीत करणार असून आधुनिक कालातील विध्वंसकांनी जी शस्त्रे निर्माण केली आहेत, त्यांचाही समाचार मी घेणार आहे. रामायण-महाभारतातही याचे बीज दिसून येते. कारण त्यात अग्न्येयास्त्र आणि इतर अस्त्रांची निर्मिती वर्णिलेली आहे. आपण सध्या पूर्वी कधीही नाही अशा प्रकारे एकमेकांचा विनाश करीत आहो. भोपाळ दुर्घटनेचे उदाहरण तर आपल्या समोर आहेच. अनेक लोकांची हत्या करूनही माणसाचा लोभ थांबलेला नाही. रशियातील चेर्नोबिलेम शोकांतिकाही आपण जाणतोच. योग्य तऱ्हेने विचार करणारी एक भारतीय म्हणून माझं तत्त्वज्ञान आणि संस्कृती शांती आणि अहिंसा यांचे पालन करणारी आहे. मला असली विघातक शस्त्रे आवडत नाहीत. हीच माझी संस्कृती आहे. मी हिंदू आहे, भारतीय आहे हे मला भावते. विघातक शस्त्रांविरुद्ध आवाज उठविण्याची माझी इच्छा आहे. अधर्माविरुद्ध आपला आवाज उठविण्याचे तुम्हीही ठरविले पाहिजे. अशा वृत्तीने काम करणे योग्य आहे असे मला वाटते. नृत्य स्वरूपाच्या संदर्भात मला काही बाबतीत स्वातंत्र्य घ्यावे लागेल. पण मी भिन्नभिन्न शैली मिसळणार नाही. त्या शैली मी स्वतंत्रपणे योजीन. उदाहरणार्थ, राक्षस पात्रे सादर करण्यासाठी मी कथकली-तील तंत्र आनंदाने वापरीन. नैसर्गिक गोष्टी दाखवताना स्वाभाविक हालचाली दाखवायच्या असल्याने मी मोहिनी आट्टमचा उपयोग करेन नृत्यरचना विज्ञान माझ्या दृष्टीने एक वेगळीच गोष्ट आहे. एखाद्या विषयाबद्दलची नृत्यरचना करताना त्याचा हेतू आणि त्याचे स्वरूप याचा मागोवा घेतला पाहिजे. रंगभूमीवर अनेक वर्षे काम केल्या-नंतर माझ्या मनात एक प्रश्न उत्पन्न होतो की आपण हे का करतो ? आपण नृत्य का सादर करतो ? मी कृष्ण आणि राम यांची पूजक आहे. पण राम सोन्याच्या हरणामागे धावला, कृष्णाने लोणी चोरून खाल्ले या गोष्टी माझ्या मनाला समाधान देत नाहीत किंवा मला आकर्षित करीत नाहीत. इतरांना त्याबद्दल आकर्षण वाटो अगर त्यांचे समाधान होवो. या सर्व गोष्टींतील चांगलेपणा किंवा वाईटपणा याबद्दल मी बोलत नाही. मला त्याहीपेक्षा खोलात शिरायचे आहे. मला आणखी एक आव्हानात्मक नृत्य सादर करण्याची संधी मिळाली आहे. त्याच्यात मी कृष्णावताराची संपूर्ण संकल्पना मांडणार आहे. कृष्ण हा माखनचोर किंवा महा-रासक्रीडा करणारा असा मला दाखवायचा नाही.

---

सौजन्य : श्री. बिपीन दप्तरदार
पुणे

कृष्ण हा थोर राजनीतिज्ञ असल्याने, राजनीती म्हणजे काय हे तो सांगतो आहे हे मला दाखवायचे आहे. आधुनिक काळात हे अधिक महत्त्वाचे आहे. कृष्ण हा गीतोपदेश करणारा पार्थसारथी म्हणून महत्त्वाचा ठरतो. तत्त्वज्ञानाच्या संदर्भातच नव्हे तर सांसारिक संदर्भातदेखील कृष्णावतार सुयोग्य ठरतो. तसेच नीतिमूल्यांचा ऱ्हास होत असलेल्या आधुनिक जगात रामावतार हाही समुचित ठरतो. राम म्हणजे राम भगवान मला वाटत नाही तर सर्व सद्‌गुणांचा रक्षणकर्ता, सर्व चांगल्या गोष्टींचा पुरस्कर्ता असल्याने त्याचे पूजन करावे. मी नृत्यरचनेमध्ये या मुद्यांवर भर देणार आहे. माझे प्रयत्न यशस्वी होतील की नाही यावर भाष्य करण्याचा माझा अधिकार नाही. माझे प्रयत्न कितपत स्वीकारले जातील हेही मला माहीत नाही. टीकाकारांना ते आवडतील की नाही याचीही मला कल्पना नाही. पण एक विचारी कलाकार म्हणून आणि मनाने भारतीय म्हणून मी याची काळजी करत नाही. माझ्या देशावर माझे प्रेम आहे. भारतीय असणे याचा मला अभिमान आहे. आमच्या नीतिमूल्यांवर विदेशी प्रवाह पडत असलेला पाहून मला तिटकारा वाटतो. मी आपल्या प्राचीन हिंदू जीवन पद्धतीबद्दल अभिमान बाळगते. आणि म्हणून मला या मूल्यांमध्येच भर टाकायची आहे. यामध्ये नाट्यशास्त्र परंपरेतील चार अभिनय, चार वृत्ती आणि चार प्रवृत्ती यांचा समावेश करूनच माझं उद्दिष्ट मला साधावयाचे आहे माझी जीवनमूल्ये, संस्कृती आणि शैक्षणिक पार्श्वभूमी यांच्याशी प्रामाणिक राहून माझ्या नृत्यरचनेच्या द्वारा मला काहीतरी विशेष साध्य करून दाखवायचे आहे. माझ्या देशाच्या मोठेपणाचा प्रत्यय काही अंशी माझ्या प्रेक्षकांना अशा तऱ्हेने अभिनय योजना करून मिळवून द्यावा, हीच माझी कोरिओग्राफीची ( नृत्यरचना विज्ञानाची ) कल्पना आहे.

---

सौजन्य : श्री. नाना पाटेकर
मुंबई

# २७. उपशास्त्रीय संगीत व त्याचे प्रकार

**श्रीमती कुसुम शेंडे ( १९२९ )**
घारपुरे कॉलनी, शिरोळकर पेट्रोलपंपाजवळ
शिवाजीनगर, पुणे - ४११००५

[ श्रीमती कुसुम शेंडे या शास्त्रीय गायन, नाट्यगीत गायन आणि गजल ठुमरी इत्यादी उपशास्त्रीय गायन या वेगवेगळया गायन शैलीमध्ये साधना केलेल्या गायिका आहेत. त्यांचे आधीचे संगीताचे शिक्षण स्वरराज श्री. छोटा गंधर्व यांचेकडे झाले असून त्यानंतर त्यांनी सुप्रसिद्ध ठुमरी गायिका श्रीमती शोभा गुर्टू यांच्याकडे उपशास्त्रीय संगीताची तालीम घेतली आहे. त्यांनी श्री. छोटा गंधर्व यांच्याबरोबर अनेक संगीत. नाटकातून भूमिका सादर केल्या आहेत. आजही त्यांची संगीत-साधना थांबलेली नाही. गानवर्धन संगीत सभेच्या एका विशेष बैठकीत त्यांनी वरील विषयावर जे सप्रयोग भाषण दिले त्याचेच हे लेखरूप आहे.

हिंदुस्थानी शास्त्रीय संगीतात ठुमरी, दादरा, होरी, चैती, कजरी इत्यादी विविध गीतप्रकार व शैली आहेत. ठुमरी आणि दादरा यांचा परिचय सामन्यतः बहुतेक रसिकांना असतो. परंतु इतर प्रकारांची माहिती तितकीशी नसते. या लेखाचे हेच प्रयोजन आहे. ]

अभिजात संगीत हे राग-नियमांच्या बंधनाने युक्त असते. त्या बंधनाच्या सीमारेषांच्या परिघातच गायकाला स्वर विस्तार करावा लागतो. मूळ राग-स्वरूपाशी कुठल्याही प्रकारचे स्वातंत्र्य गायकाला घेता येत नाही. धृपद गायकीनंतर ख्याल गायकीच्या काळात स्वर विलासाच्या बाबतीत थोडेसे स्वातंत्र्य गायकाला घेता येऊ लागले. परंतू रागाची शास्त्रोक्त बंधने कशोशीने पाळावीच लागतात. उपशास्त्रीय संगीतात मात्र गायकाला 'बंधनाच्या पलीकडे' थोडासा मुक्त विहार करण्याचे स्वातंत्र्य अभिप्रेत असते व ते शिष्ट-संमतही आहे. उपशास्त्रीय अथवा ललित संगीतात सर्वात महत्त्वाचा गानप्रकार म्हणजे ठुमरी गायन होय मूळ रागाची चौकट ही जरी या स्वराविष्कारात अत्यंत महत्त्वाची असली तरी ती कायम ठेवून गायकाला गीत अथवा बंदिशीतील

भावदर्शन वा रसपरिपोषाकरिता व रंजकतेच्या अभिवृद्धीसाठी ख्याल गायकीत न खपवून घेतला जाणारा स्वरविलास क्षम्यच नव्हे तर रम्यही समजला जातो.

आधुनिक काळात ' ठुमरी ' गायनाला बरीच प्रतिष्ठा प्राप्त झाली असून ठुमरीला लोकप्रियताही लाभली आहे. शास्त्रीय गायनाच्या मैफलीत ठुमरीलाही मानाची जागा राखून ठेवलेली असते. नव्हे बहुतेक गायक बैठकीला सर्वसामान्यांच्या दृष्टीने का होइना ' रंगत ' येण्यासाठी उत्तरार्धात एखादी ठुमरी पेश करतातच. आणि अलीकडे अलीकडे केवळ ठुमरी गायनाच्या बैठकीतही प्रतिष्ठा आणि रसिकमान्यता प्राप्त झाली आहे. त्याचे बरेचसे श्रेय बेगम अख्तर, सिद्धेश्वरीदेवी, बरकत अली खां आणि अलीकडे श्रीमती शोभा गुर्टू, निर्मलादेवी इत्यादींना निश्चितच द्यावे लागेल.

अभिजात संगीताबरोबरच लोकसंगीताची जी दुसरी धारा प्रवाहित होत होती, त्यात काव्य, संगीत, नृत्य हे तिन्ही घटक होते. पुराणकाळापासूनच्या संगीत प्रकारांचा आढावा घेतला असता असे दिसून येते की, त्याकाळी सुद्धा ठुमरीसदृश ललित संगीताचा प्रसार होता. व्रिजनापूर येथील असुरांच्या रंगमंचावरून श्रीकृष्णपुत्र प्रद्युम्न व सांब यांनी जे संगीत सादर केले ते रूपक संगीताचे श्रवणरूप प्ररूप होय. भरतमुनींनी अशा प्रकारच्या संगीताच्या अभिव्यक्तीच्या दोन स्वरुपांचा उल्लेख केला आहे. ती म्हणजे सात्वनी व कौशिकी. यातील कौशिकी हा प्रकार ठुमरीच्या जवळ आहे. तसेच मालविकाग्निमित्रम्-मधील नायिका मालविका नृत्याच्या सहाय्याने जे संगीत वाचिक व आंगिक अभिनयाद्वारे सादर करीत असे तेही आजच्या ठुमरीच्याच धर्तीचे होते असे दिसते. ठुमरीची मुळे जरी फार खोलवर रुजलेली असली तरी तिचे खरे स्वरूप परिष्कृत अवस्थेत आपल्याला सोळाव्या शतकापासून दिसून येते.

बांदा नबाबाच्या सेनेचे विशेष अधिकारी असलेले व पौर्वात्य संगीताचे एक गाढे अभ्यासक कॅप्टन विलर्ड यांनी आपल्या Music of Hindustan ( हिंदुस्थानचे संगीत ) या पुस्तकात ठुमरी गायकीची खूप प्रशंसा केली आहे. अठराव्या शतकाच्या प्रारंभीच्या काळात त्यांनी बरेच ठुमरी गायन ऐकलेले असल्याचा उल्लेख त्यांच्या लिखाणात वाचावयास मिळतो.

त्यानंतर एकोणिसाव्या शतकाच्या मध्यकाळात अवधचे नबाब वाजिदअली शाह ( ज्यांना ठुमरी गायनात विशेष रुची होती. ) यांच्या काळात ठुमरी गायनाचा बराच विकास व प्रचार झाला. वाजिदअली शाह स्वतः ठुमरी गात असत. त्यांनी अनेक ठुमरी रचना ' कैसर ' व ' अख्तरपिया ' या नावाने केल्या आहेत. ' बाबुल मोरा नैहर छूटो न जाय ' ही प्रसिद्ध रचना वाजिदअली शाहचीच आहे. त्यांनी स्वतः नृत्याची तालीम

---

सौजन्य : श्री. नाना पाटेकर
मुंबई

पं. ठाकूरप्रसाद यांचेकडून घेतली होती. (पं. ठाकूरप्रसाद यांच्या घराण्यातील पं. बिंदादिन महाराज हे नृत्य-सम्राट म्हणून मानले जातात. त्यांच्या अनेक रचना आजचे कथ्थक कलाकार आपल्या नृत्याभिनयाने सजवितात व त्या अतिशय लोकप्रिय आहेत.) वस्तुतः ठुमरी गायनाचा, प्राचीन काळापासून कथ्थक नृत्याशी जवळचा संबंध होता. कथ्थक कलावंत साभिनय ठुमरी पेश करीत असत. गायन—अर्थात् ठुमरी गायन—अभिनय व नृत्य यांचा सुंदर मिलाफ या कथ्थक नृत्यात पाहावयास मिळे. गायकीचा भाग फारच थोडा असे. अदाकारी आणि नृत्य यांना अर्थात् प्राधान्य असे. या ठुमरीला कथ्थकी ठुमरी म्हणून ओळखले जाई. बोलबाटची ठुमरी अथवा बंदिशी ठुमरी म्हणूनही तिची प्रसिद्धी होती. या ठुमरीची लय थोडी जलद असे. आकाशवाणीचे सुप्रसिद्ध अधिकारी कै. कृ. द. दीक्षित यांनी एकदा ठुमरीची व्याख्या सांगताना ठुमकत ठुमकत येते ती ठुमरी असे म्हटले होते. ही व्याख्या ठुमरी आणि नृत्याची सांगड दर्शवीत नाही काय ? त्याशिवाय ठुमरी शब्दाची उपपत्तीही नीट लागणे कठीण. ठुम् म्हणजे नृत्य करणे. ठुमकत ठुमकत येते ती ठुमरी. ठुमरीच्या शेवटी दुगण करून लग्गी लावण्याचा जो भाग आहे तोही ठुमरीची सांगड नृत्याशी असलेल्या भागाचीच अजूनही शिल्लक असलेली एक खूण म्हणता येईल.

अशी ही नृत्याशी निगडीत असलेली ठुमरी बैठकीत आणण्याचे श्रेय मात्र ग्वाल्हेर नरेशांचे बंधू भैया गणपतराव यांना जाते. ( १८८६ ते १९२५ ) ग्वाल्हेर हे अभिजात संगीताचे माहेरघरच. येथील राजघराणे अभिजात संगीताचे खास दर्दी आणि शौकीन. हदु खां आणि हस्सु खां ही महान गायकांची जोडी याच दरबारातील. अशा या घराण्यात जन्म घेतलेले भैया गणपतराव स्वतः शास्त्रीय संगीताचे नुसतेच जाणकार नव्हते; तर एक प्रयोगशील गायकही होते. गणपतराव भैया ग्वाल्हेर सोडून लखनौला गेले. तेथे त्यांनी उस्ताद सादिकअली खां यांचेकडे ठुमरीची तालीम घेतली. पुढे त्यांच्या विजनवासात ते बनारसला आले व तेथे बरेच दिवस राहिले. त्या काळात त्यांनी अनेक ठुमरींच्या रचना व बंदिशी केल्या व ठुमरीला एक नवा साज चढविला. तिलाच बनारसी ठुमरी अगर पूरब अंगाची ठुमरी म्हणून संबोधिले जाते त्यांनीच द्रुत लयीतील ठुमरी विलंबित, संथ, लयीत पेश करून तिला भारदस्तपणा बहाल केला. त्यांचे ठुमरी गायन इतके भावस्पर्शी आणि लालित्यपूर्ण असे की, ऐकताना श्रोत्यांची मने हेलावून जात. डोळ्यातून अक्षरशः अश्रूंच्या धारा वाहू लागत. त्यांच्या शागिर्दात मौजुद्दिन खां, जोहराबाई, गौहरजान वगैरे प्रसिद्ध आहेत. ठुमरी हा नुसता गीतप्रकार नसून, तिला संगीतात मानाचे स्थान आहे हे त्यांनी प्रस्थापित केले. ' सैंया उतरेंगे पार, नदियां

सौजन्य :

श्री. नाना पाटेकर
मुंबई

धीरे बहो, ' सुघर पिया प्यारे सों, नैन लागे ' अशा अनेक सुप्रसिद्ध रचना ' सुघर पिया ' या नावाने त्यांनी केल्या. आधुनिक बनारस अथवा पूरब अंगाच्या ठुमरीचे जनकत्वाचा मान त्यांनाच द्यायला हवा.

बोलबाँटची ठुमरी ही आता बोलबनावची ठुमरी झाली. स्वरांच्या व बोलांच्या माध्यमातून ती फुलू लागली. स्वरांच्या बरोबरच शब्दांनाही ' अहमियत ' मिळाली. संगीत आणि साहित्य यांचा सुंदर मिलाफ झालेला आपल्याला ठुमरी गायनात दिसून येतो. द्रुत गतीच्या ठुमरीने आता शांत, भारदस्त. गंभीर ( sober, sophisticated ) स्वरूप धारण केले. स्वरांच्याबरोबर शब्दांनाही महत्त्व आले. तानांच्या आतषबाजीची जागा सुरांचे लगाव, पेशकारीची नजाकत, छोटया-छोटया स्वर-समूहांची मोहक गुंफण, अर्थानुकूल शब्दफेक यांनी घेतली.

ख्याली ठुमरी असाही एक शब्द प्रयोग ठुमरी बाबतीत केलेला आढळतो. ख्यालाच्या अंगाने ठुमरी गाण्याची प्रथा एकेकाळी प्रचलित होती. महाराष्ट्रातले पूर्वीचे गायक याच पद्धतीने ठुमरी गात असत. तीत ख्यालाच्याच अंगाने आलापी व बढत केली जाई. परंतु तो प्रकार फारसा रुजला नाही.

वर सांगितल्याप्रमाणे भैया गणपतराव व त्यांच्या शिष्यपरिवाराने ठुमरी गायनात क्रांती तर केलीच; परंतु हळूहळू तिला स्वतःचा एक रंगरूप ( form ), एक स्वतंत्र दर्जा प्राप्त करून दिला. रागाचे काटेकोर बंधन शिथील झाल्यामुळे रंजकतेच्या निकषा-वर हळुवार भावनाविष्काराकरिता स्वरांची आणि शब्दांची गुंफण कौशल्याने करण्याकडे गायकांचा कल झाला.

येथे जाता जाता हेही नमूद केले पाहिजे की, ठुमरीच्या काव्यात फक्त शृंगार रसाचाच आविष्कार असतो हाही एक प्रचलित गैरसमज आहे; परंतु तो खरा नाही. ठुमरीच्या बंदिशीत भजनाचीही ( भक्तिरसाचा ) समावेश आहे. राजदरबारी व नबाबांच्या कोठीवर ठुमरी गायनाचा रिवाज असल्यामुळे ती शृंगाराकडे झुकली; परंतु शृंगाररसाच्या आविष्कारासाठीच ठुमरीचा प्रयोग केला जातो हे सत्य नाही. विशेषतः अनेक बनारसी ठुमऱ्यांमध्येही विप्रलंभ शृंगाररसाची परिणती अध्यात्मामध्ये झालेली दिसते. त्यामध्ये ईश्वरोपासना सहजमधुर-भक्तीचे दर्शन थोडीशी गूढता, रहस्यवाद प्रत्ययास येतो. त्यामुळे तिच्या मांडणीत स्थैर्य, गांभीर्य तसाच हळुवारपणा आलेला दिसतो. शांत आणि भक्तिरसाच्या आविष्कार करणाऱ्या ठुमरीच्या बंदिशीही पं. कृष्णानंद व्यास यांच्या ' संगीत कल्पद्रुमात ' दिलेल्या आहेत.

---

सौजन्य : श्री. नाना पाटेकर
मुंबई

ठुमरीची दुसरी प्रसिद्ध शैली म्हणजे पंजाबी ठुमरी. बनारसहून ठुमरी जेव्हा पंजाबमध्ये पतियाळा इथे आली, तेव्हा तेथील पहाडी, गाहिया इत्यादी लोकगीतांचा तिच्यावर परिणाम झाला व तिला पंजाबी ठुमरी असे संबोधण्यात येऊ लागले. गुलामअली खाँ व त्यांचे बंधू बरकतअली खाँ यांनी बनारस ठुमरीचा गाभा कायम ठेवून स्वरवैचित्र्याची चपळ अशी गायकी निर्माण केली व पंजाबी ठुमरी शैली नावारूपाला आणली.

बनारस व पंजाबी ठुमरींचा मिलाफ दर्शविणारी अजून एका प्रकारची ठुमरी आहे ती म्हणजे लखनवी ठुमरी होय. या गायकीत पूरबचा ठहराव व पंजाबची तडफ यांचे मिश्रण आढळून येते. एका स्वराचा परिणाम साधून त्याच स्वराची विकृती ( म्हणजे त्याच स्वराचे दुसरे रूप कोमल अथवा शुद्ध ) एकदम घेणे हे या गायकीचे वैशिष्ट्य आहे. ही ठुमरी नृत्यप्रधान, साभिनय आहे. या ठुमरीच्या बंदिशीमध्ये वर्णनात्मकता, चित्रात्मकता व नृत्याला परिपोषक भावाभिव्यक्ती किंवा लयकारीयुक्त बोलबनाव असलेले दिसतात.

ठुमरी गायनाची काही खास वैशिष्ट्ये आहेत ती कोणती ते आता पाहू या ठुमरी गायकाला आवाज विशिष्ट पद्धतीने बनवावा लागतो. स्वरांचे लगाव लावण्याची ठुमरीची एक स्वतःची शैली आहे. ख्याल गायनापेक्षा शब्दांना थोडे अधिक महत्त्व आल्यामुळे, काव्यातील हळुवार भाव-भावनांना श्रोत्यांपर्यंत पोहोचविण्यासाठी स्वरांच्या आठवणीत नजाकतीला व रंजकतेला महत्त्व आहे. कसरतीपेक्षा कल्पकतेला महत्त्व आहे. सुरां-बरोबर शब्दांनाही महत्त्व आहे. यालाच ‘ सुरसे बात पैदा करना ’ आणि ‘ बोलसे बात पैदा करना ’ असे म्हणतात. ठुमरीचे शब्द किंवा बोल वेगवेगळ्या अंगाने फिरवून त्यांच्या बेहलाव्यातून भावनेची उत्कटता निर्माण करणे व रसिकांपर्यंत पोहोचविणे हाच गायकाचा प्रयत्न असतो व असणे जरुरीचे आहे. शब्द व सुरांच्या सुरेख मिश्रणानेच ठुमरी रंगते, फुलते, बहरून येते असे म्हणायला हरकत नाही.

परंपरागत ठुमरीमध्ये ठराविक शब्दरचना राधा-कृष्ण यांचे उल्लेख वरचेवर दिसून येतात हे खरे असले तरी, अलीकडील शब्दरचना त्या चौकटीतून बाहेर पडण्याचा प्रयत्न करताना दिसते. ब्रिज भाषेतून साध्या आधुनिक हिंदी भाषेकडे ठुमरीच्या बंदिशी सादर केल्या जाऊ लागल्या.

विशिष्ट रागातच ठुमरी गायली जाते असाही एक गैरसमज ठुमरी गायनासंबंधी आहे. काही राग ठुमरी गायनाला पोषक असतीलही. पण इतर भारदस्त रागातही ठुमऱ्या रचलेल्या आढळतात उदा० बिहाग-सोहनी, हंसध्वनि, सारंग इत्यादी. तालाच्या संथ

---

सौजन्य : श्री. नाना पाटेकर
मुंबई

व जलद लयीचाही परिणाम भावना निर्माण करण्याकरिता होत असतो. ठुमरी दीपचंदी, पंजाबी, जलद दीपचंदी इत्यादी तालात गाण्याची पद्धत आहे.

वरील विवेचनावरून ठुमरी ही एक खास गायनशैली आहे. तिच्यात चैनदारी आहे. स्वतःचे एक रंगरूप, आकार (form) आहे. स्वतःचा डौल-मिजाज आहे. काव्यात व बंदिशीत असलेला राग, रुसवा, फुगवा, विरह-शृंगार, खेद-प्रेम इत्यादी भाव-भावना यांच्या अभिव्यक्तीला पोषक अशा नजाकतीचा स्वर-विलास हा तिचा आत्मा आहे. शास्त्रीय गायनाची उदात्त, पण काहीशी क्लिष्ट, बुद्धि-कौशल्याची व कसरतीची विकट वाट आहे. सहेतुकपणे बाजूला सारून एका श्रुतिमनोहर, रंगीबेरंगी, वैचित्यपूर्ण, मनाला भुरळ पाडणाऱ्या, स्वरांच्या जादूने भान हरपणाऱ्या, छोट्याशा संगीत-वृंदावन-वाटिकेत घेऊन जाणारा तो लोभस, ढंगदार, शास्त्रीय संगीताचाच एक बाज आहे.

**दादरा**—ठुमरीपेक्षा थोडासा हलका-फुलका हा प्रकार आहे. लोकसंगीताचा बराचसा प्रभाव हा दादऱ्यामधील काव्यावर पडला आहे. यामधे शृंगार-विरह, मीलन इत्यादी अनेक भावना प्रामुख्याने दिसतात. दादरा हा फक्त दादरा तालातच गायला जातो असे नाही. केरवा तालातही दादरे आहेत. दादरा हा एक अतिशय रंजक व लोकप्रिय उपशास्त्रीय संगीताचा प्रकार आहे. दादऱ्याची गायकी ठुमरीपेक्षा गतिशील आहे. त्यात बोलबनाव अधिक दिसून येतो व उत्तरांगामधे ही गायकी जास्त खुलते. लखनवी गायकीमध्ये दादरे म्हणताना मधे बंदिशीच्या विषयाला अनुकूल असे उर्दू शेर म्हणण्याचा प्रघात आहे, ज्यामुळे भाषा वैविध्याबरोबर भाव सामर्थ्यही राखले जाते.

**होरी**—होरी हा एक आगळा व अनोखा सण आहे. वसंतपंचमी आणि वसंतोत्सव यालाच होळी म्हणतात. उत्तर भारतात या रंगीबेरंगी होलिकोत्सवाला फारच महत्त्वाचे स्थान आहे. होळीच्या दिवसात प्रत्येक गावागावातून ढोल, डफ, मंजीरीच्या तालात फाल्गुन मासातील गीते गायली जातात. त्यावर नृत्य केले जाते. फाल्गुन म्हणजेच वसंत ऋतू. शृंगाराचा राजा. होळीच्या दिवसात जी गीते गायली जातात त्याला होरी म्हणतात. कृष्णलीला-रासक्रीडा ह्यांच्या वर्णनाने होरी गीते सजली आहेत. रंगांची, केशर रंगाची उधळण होत आहे. सर्व गोपी-सख्या रंग घोळून एकमेकींच्या अंगावर फेकत आहेत. कृष्णसखा पण या सर्व धामधुमीत सर्व गोपींच्या बरोबर रंग खेळून क्रीडा करतोय. अशी बरीच वर्णने होरीमधे मिळतात. एकमेकांच्या अंगावर उडवलेला अबीर-गुलाल आकाशापर्यंत पसरला आहे. सर्व वातावरण गुलाबी झालंय, रंगीन झालंय. रसांचा राजा ऋतुराज फाग खेळायला उत्सुक आहे. रंगीत फुलांचे हार त्याने अंगावर धारण केलेत.

---

सौजन्य : श्री. अतुल उपाध्ये
पुणे

सगळ्या सख्या मिळून नाचत आहेत. गात आहेत. आनंदाला उधाण आलंय. कृष्णाच्या गळ्यात आपले हात त्यांनी टाकले आहेत. अशी अनेक रसभरित वर्णने होरी-मध्ये आढळतात. त्याचप्रमाणे मीलनोत्सुक झालेली गोपी कृष्णसखा कुब्जडीबरोबर होळी खेळताना पाहून फार खट्टू झाली आहे, निराश झाली आहे ही प्रसिद्ध होरी पाहा.

'होरी खेलन कैसे जाऊं। कुबरी के संग हासत बोलत हो, ये कौन गाँव की रीत दैया ॥ अशी ही रोमरोमात चैतन्य फुलविणारी होरी.

**चैती**—चैत्र महिन्यात गायले जाणारे गीत ते चैती. चैत्र महिन्याचा प्रारंभ झाला आहे. पिकली पाने गळत आहेत. नवीन पालवी फुटली आहे. इथंसुद्धा विरह-गीते आढळतात. चैती गीतावरसुद्धा लोकसंगीताचा प्रभाव जाणवतो. उत्तर प्रदेशातील प्रमुख दैवत श्रीरामाचा जन्मोत्सव असतो. त्यामुळे धार्मिक गीतेही 'चैती'मधे दिसून येतात गीतातील प्रत्येक ओळीनंतर 'हो रामा'चा उच्चार ही या गीतप्रकाराची खासियत आहे.

**कजरी**—कजरी म्हणजे वर्षा ऋतूमधील वर्णन ज्या काव्यात असे काव्य. सावळ्या कृष्णाच्या काळ्या कुंतलाची भुरळ बिजलीसम गोऱ्या राधेला पडल्यावर जे प्रेमकाव्य उमटतं ते म्हणजे कजरी. या गीतप्रकाराची काव्यरचना अतिमधुर असते. त्यात काव्यसौंदर्या-बरोबरच स्वरमाधुर्य, लोकसंगीताचा ठसकेबाज ठेका, देस, तिलक कामोदमधील पारंपरिक धुन सर्व एकवटलेले असते. कजरी शुद्ध लोकगीताच्या रूपात आणि उपशास्त्रीय स्वरूपात गायली जाते. मिर्जापूरच्या मिर्जापुरी कजरीची गायनशैली थोडी निराळी आहे. आजकाल कजरी गाताना बनारस व पंजाबी शैलीचे मिश्रण करण्याची पद्धत होऊ लागली आहे. त्यामुळे रंजकतेत भर पडते. घटाघनघोर, कारी बिजरी, दामिनी दमके, रैन अंधेरी. पपीहा मचावे शोर असे शब्द वारंवार आढळतात. प्रीतम घरी नाही म्हणून जीव घाबरलेला आहे. जीव व्याकूळ झालाय अशी ही कजरी.

आतापर्यंत वर्णन केलेल्या गीत-प्रकारांशिवाय सावन ऋतूचे वर्णन करणारी सावनी, झोपाळ्यावरील झूला गीते, बिदेसिया, बारहमासा, टप्पा असे अनेक लहान लहान प्रकार उपशास्त्रीय संगीतात दिसून येतात. या सर्वांमुळे उपशास्त्रीय संगीत अतिशय समृद्ध झाले आहे.

---

सौजन्य : श्री. प्रवीण गुप्ते
पुणे

# २८. जयपूर घराण्याबद्दल काही प्रश्न

**श्री. वामनराव देशपांडे**

[ श्री. वामन हरी देशपांडे यांचा एक लेख याच ग्रंथात समाविष्ट आहे. आजमितीच्या जयपूर घराण्यातील मोजक्या बुजुर्ग व वयोवृद्ध गायकांमध्ये श्री वामनराव यांची विशेष गणना तर होतेच; परंतु प्रथितयश संगीत समीक्षक याहष्टीने या घराण्याबद्दल त्यांनी तटस्थपणे जो विचार केला आहे, तो जाणून घेणे उद्‌बोधक ठरेल. म्हणून प्रस्तुतचा लेख प्रश्नोत्तराच्या रूपाने मिळविलेला आहे. प्रश्न डॉ. श्रीरंग संगोराम यांनी उपस्थित केले. श्री. वामनराव यांच्या एक शिष्या **श्री. मंजिरी आलेगावकर (कर्वे)** यांनी याबाबतीत सहाय्य केले आणि मुलाखतही त्यांनीच घेतली. ]

● जयपूर गायकी ही स्वर-लयीचा सुप्रमाणित मेळ ( सुवर्णमध्य ) साधणारी गायकी असं असताना त्यात आलापी कमी असूनसुद्धा ती परिपूर्ण गायकी कशी ?

– जयपूर घराण्यात आलापी नाही असं म्हणणं बरोबर नाही. ही आलापी लयीनुरूप असते. केसरबाई, मंजीखाँ, लक्ष्मीबाई जाधव, तानीबाई आणि माझ्या गुरुवर्य ती० मोगूबाई यांच्या गाण्यात आलापीचा असा आविष्कार घडलेला मी अनुभवलेला आहे. आलापी ही बिनलयीची आणि लयीची अशी दोन प्रकारची मानता येईल. सौ. किशोरी आमोणकर यांनी आलापीचा उपयोग जास्त प्रमाणात आपल्या गायकीत आणला. तथापि त्यांच्या आलापीमध्येही सूक्ष्म लयीचं भान कधी कधी ठेवलेलं दिसून येतं. काही प्रतिष्ठित गायकांच्या लयरहित आलापीला संगीतात प्राधान्य मिळालं होतं व अशा प्रकारच्या आलापीलाच आलापी म्हणावी असा एक समज होता व आहे. किशोरीताईंनीसुद्धा जयपूर गायकीत अभावानंच जाणवलेल्या तालाच्या मात्रांशी किंवा त्याच्या अंश भागाशी संदर्भ न ठेवणारी आलापचारी स्वीकारली. पण कधी कधी त्यांच्या रोमारोमात भिनलेली मात्रेच्या अंश भागाशीही संदर्भ राखणारी जयपूर गायकी उफाळून वर येतेच.

● जयपूर घराण्यात प्रत्येक रागाची मांडणी एकाच प्रकारानं होते असं दिसतं. मग त्यामुळे त्यात तोचतोचपणा येत नाही का ?

— ही वस्तुस्थिती फक्त जयपूर घराण्यालाच लागू नसून इतर घराण्यांनाही लागू आहे. परंतु प्रत्येक घराण्याची स्वतःची एक शिस्त असते. तो गायक याच शिस्तीत गाणार. प्रस्तुतीकरणात तोचतोचपणा येणं हा संगीताचा व घराण्यांचा कायदा आहे. म्हणजे असं की वेगवेगळ्या रागात गायकी मांडत असताना रंग बदलतात; पण चित्र तेच राहते. असं मानलं जातं की काही राग हे तानक्रियेला अनुकूल नसतात. त्यांच्या स्वरात्मक प्रकृतीत तानेला वाव नसतो. तरीही मैफली गायक अशा रागात तानक्रिया करतात. याचं कारण त्यांना सौंदर्यात्मक परिपूर्णतेसाठी अशा रागातही तानक्रिया करावी लागते. तसं कारणं सौंदर्यात्मक दृष्टीनं आवश्यकच आहे.

● जयपूर घराण्यात बऱ्याच वेळेला अंतरा न गाण्याची पद्धत दिसून येते. यावर आपले मत काय आहे ?

— अंतरा टाळण्याकडे या घराण्यातील प्रतिष्ठित गायकांचा कल आहे हे मान्य. परंतु घराण्याच्या तालमीत अस्ताई व अंतरा दोन्ही शिकविण्याची पद्धत आहे. एखाद्या गायकास अस्ताईच्या विस्तारातच अंतऱ्याच्या मांडणीचंही समाधान मिळू शकत असेल, तर तो अंतरा गाणार नाही. माझे मत मात्र अस्ताई आणि अंतरा दोन्ही गायले जावेत असेच आहे. सौंदर्यात्मक परिपूर्णता त्यामुळे अधिक जास्त प्रमाणात साधता येईल. जे अस्ताईमध्ये आपण करू शकत नाही ते अंतऱ्यात करतो. म्हणजेच तो राग पूर्ण करतो. अंतरा हा एक सांगीतिक विचार आहे. ते रागरूपाचे उत्तरांग ( counter part ) आहे. दृष्टांत द्यायचा झाल्यास असे म्हणता येईल की वरच्या मजल्यावर प्रकाश अधिक दिसेल. मग त्यापासून आपण का वंचित व्हावे ?

● या घराण्यात जास्त करून अनवट आणि जोड राग यांचेच प्रचलन अधिक आहे. यामागे त्यातील बुद्धिप्रधानतेचे कारण आहे का ?

— एके काळी अशा रागांचं प्राधान्य होतं हे खरं आहे. परंतु आता असे रागच ( उदा० संपूर्ण मालकंस, बसंती केदार, बसंत बहार इ. ) इतके प्रचलित झाले आहेत की त्यांचे अनवटपण पूर्वीसारखे आता राहिलेले नाही. तरीही जयपूर गायकाचा कल मालकंसपेक्षा संपूर्ण मालकंसकडे अगर कौशी कानडा इत्यादींकडे असतो. याचे कारण त्यात बुद्धिप्रधान वक्रतेला जास्त वाव मिळतो. या संदर्भात कै. गोविंदराव टेंबे यांनी एक सूत्र मांडले ते सांगण्यासारखे आहे. भावनेकरिता सूत्रबद्ध आलाप, बुद्धिनिष्ठतेकरिता लयकारी आणि चमत्कृतीसाठी तान.

● या घराण्यात नवीन बंदिशी गायल्या जात नाहीत. विशेषतः ख्याली बंदिशींची यात भर पडत नाही. पण इतर घराण्यात नवीन ख्यालही अस्तित्वात आले आणि ते लोक-

---

सौजन्य : श्री. प्रवीण गुप्ते
पुणे

प्रिय झाले. ( उदा० आग्रा घराण्यात जगन्नाथबुवा पुरोहित यांनी रचलेला ‘ जोगकंस ’ मधील ख्याल ‘ ओ सुगर दर पायो ’, आणि ‘ अहिर भैरव ’मधील ख्याल ( तेरो जिया सुख पावे ) तसेच या घराण्यात द्रुत चिजाही नाहीत. त्या नंतर मुद्दाम बांधाव्या लागल्या. त्याचप्रमाणे बहुधा तराणाही गायला जात नाही. आणि ख्याल–द्रुत चीज आणि तराणा यामुळे एखाद्या रागाचं रूप जास्तीत जास्त प्रमाणात अभिव्यक्त होऊ शकते. या संदर्भात जयपूर घराण्याची भूमिका काय आहे ?

– जयपूर घराण्यात विलंबित ख्यालाच्या बंदिशी एखाद-दुसरा अपवाद वगळता निर्माण झालेल्या नाहीत हे खरे आहे. आहेत त्याच बंदिशी इतक्या सामर्थ्यशाली आहेत की गायकांना नवीन ख्याली बंदिशी रचण्याची आवश्यकताच भासली नाही. तथापि विलंबित ख्यालाच्या नवीन बंदिशी तयार व्हाव्यात. मात्र त्या तितक्याच दर्जाच्या असाव्यात असे मला वाटते. अल्लादियां खांसाहेबांनी अशा बंदिशी केल्या आहेत. ख्याला-नंतरच्या द्रुत चिजांच्या बाबतीत असे म्हणता येईल की विलंबित ख्यालाची मांडणीच अशी असते की तो पायरी-पायरीने उत्कर्षबिंदूकडे पोचतो तसंच द्रुत चिजेतील बोलबॉंट, बोलतान, तानक्रिया ही सर्व उपांगे ख्यालाच्या गायनात येऊन गेलेल्या असतात. त्यामुळे द्रुत चिजांची जरुरी भासत नाही. परंतु माझ्या गुरुवर्य श्रीमती मोगूबाई कुर्डीकर यांनी बऱ्याच द्रुत वा मध्यलयीतील बंदिशी आपल्या शिष्यांच्या समाधानासाठी रचलेल्या आहेत. इतर घराण्यांइतके जरी नसले तरी तराणे आहेतच. आणि ते सर्व माझ्या विद्यार्थी–विद्यार्थिनींना शिकवले आहेत.

● जयपूर घराण्यात ठुमरी, टप्पा, दादरा यांची वहिवाट नाही. हे घराण्याच्या पूर्णतेच्या दृष्टीनं एक न्यून आहे असे आपणास वाटतं का ? हे तिन्ही प्रकार घरंदाज गायकीच्या तालमीत बसतात का ?

– आठ आठ वर्षं ठुमरी-दादरा यांची तालीम चालली आहे असं संभवत नाही. ख्यालामध्ये पूर्णता प्राप्त करीत असताना आपल्या प्रस्तुतीकरणाची लोकरंजनाची उपशाखा म्हणून इतर प्रकारांचा अंतर्भाव मैफिली गायक करतात. आणि त्यात गैर असं काही नाही. आमच्या घराण्यातील एक श्रेष्ठ गायिका केसरबाई या मैफलीत भजन जरूर गात. त्यांनी हा संस्कार सिद्धेश्वरीबाईंकडून घेतला होता. तुलनेनं बोलायचं झाल्यास धृपदीये ख्याल गात नसत आणि ख्याल गायकांना ठुमरीत तेवढा रस वाटत नाही. थोडक्यात असं की ठुमरी-टप्पा-दादरा हे संगीतातील घराण्याचे अविभाज्य अंग होऊ शकत नाही. एखाद्या घराण्यात ठुमरीची तालीम दिली जात असेल तर ती ठुमरीदेखील ख्यालाकडे झुकणारी आहे असं आढळेल. उदा० किराणा घराणं.

---

सौजन्य : श्री. प्रवीण गुप्ते
पुणे

● बंदिशीची निवड हे घराण्याचं एक वैशिष्ट्य होऊ शकेल का ?

— नाही. बंदिशीच्या निवडीपेक्षा बंदिशीची मांडणी हे घराण्याचं एक वैशिष्ट्य होईल. उदा. खट रागातील 'विद्याधर युनियन' आणि रायसा कानडामधील 'री तुम समजत नाही' या बंदिशी विलायतखाँसाहेबांनी म. अल्लादियाखाँसाहेबांकडून घेतल्य असल्या तरी त्या आग्रा घराण्याच्या शैलीप्रमाणे गायलेल्या मी ऐकल्या आहेत. एकच चीज अनेक घराण्यांतून फिरते आणि त्या त्या घराण्याप्रमाणे ती गायली जाते असे दिसेल.

● या गायकीला तबला साथ वैशिष्ट्यपूर्ण लागते. त्यात तबलजीला स्वातंत्र्य नाही. ते काही घराण्यात आढळते. मैफलीमध्ये गायकाबरोबरच तबलजीलाही महत्त्वाचं स्थान नाही का ?

— या घराण्यातील गायक तबला-वादकाला अति स्वातंत्र्य देत नाहीत हे खरं आहे. त्या गायकाला असं वाटतं की, तबला-वादकानं अधिक वाजवल्यास माझी उपज-क्रिया divest होईल मैफलीत तबलजीबरोबर मस्ती-कुस्ती, दंगा-धोपा या घराण्याच्या शिस्तीत बसणारं नाही. आणि गायकी मांडताना अशा गोष्टींवर प्रेम नसावं हेही जाता-जाता सांगितलं पाहिजे. तरीही तबलीयानं गायकीला पोषक होतील असे तुकडे संयमानं वाजवायला हरकत नाही.

● आजकाल जयपूर घराण्यात तरुण पुरुष गायक अभावानं आढळतात. फक्त स्त्री गायिकांच्या योगानं या घराण्याची सर्वांगीण जपणूक होईल का ? श्रोत्यांच्या सौंदर्यानुभवात त्यामुळं काही कमतरता येईल का ?

— तुलनेनं तरुण पुरुष गायक कमी आहेत हे मान्य. आधीच्या पिढीत तशी स्थिती नव्हती गायक पुरुष किंवा स्त्री असल्यानं घराण्याच्या विकासात काही कमतरता निर्माण होईल असं मला वाटत नाही. श्रोत्यांच्या सौंदर्यानुभवात भर पडणं न पडणं हा प्रश्न शेवटी व्यक्ति-व्यक्तिवर अवलंबून राहील. आजमितीस पं. मल्लिकार्जून मन्सूर, पं. रत्नाकर पै, मुंबई., पं. आनंदबुवा लिमये, कोल्हापूर इ चे पुरुष शिष्य प्रशिष्य गाते आहेतच.

● या घराण्याचं रूप विविधरंगी आहे असं वाटतं का ? कारण प्रत्येकाची गायकी आणि बंदिशींच्या मांडणीतसुद्धा फरक आहे. मग दोघंही एकाच घराण्याचे असून असा फरक का ? द्रुत चीज ख्याल म्हणूनही गायली जाते. तसंच रागांच्या मांडणीतही फरक दिसतो. याचाच अर्थ व्यक्तिनुसार घराणं बदलतं असं म्हणता येईल का ? काही घराण्यांच्या बाबतीत तसा फरक आढळत नाही असे किस्से सांगितले जातात. या बाबतीत आपली काय भूमिका आहे ?

---

सौजन्य : श्री. प्रविण गुप्ते
पुणे

– प्रत्येकाची गायकी आणि बंदिशींच्या मांडणीत थोडा फार फरक होऊ शकतो. परंतु याचा अर्थ व्यक्तिनुसार घराणं बदलतं असा होत नाही. व्यक्ति-व्यक्तिनुसार त्या त्या रागाची मांडणी आणि गायकी बदलते. पण घराण्याची शिस्त बदलत नाही आणि तसंच होणं योग्य आहे. कारण प्रत्येक व्यक्तीचा आवाज, त्या आवाजाचा धर्म, त्याची मनोधारणा, अनुभव आणि त्याचं स्वतःचं स्वातंत्र्य हे सर्व त्याच्या स्वतःच्या गायकीत प्रतीत झाल्याखेरीज त्याला त्याच्या स्वतंत्र गायकीचं स्वरूप येणार नाही. गुरूनं शिकवलेलं जसच्या तसच गाणं म्हणजे पोपटपंचीच होईल. काही घराण्यांच्या बाबतीत तसा फरक आढळत नाही. पण अशी गोष्ट अगदी क्वचित आणि अपवादानंच घडते.

● जयपूर घराण्यात सरगम घेण्याची पद्धत नाही. याचं कारण काय? आपणास स्वतःला सरगम अमान्य नाही असं आपल्या लेखनावरून दिसतं. उदा. 'माझा-संगीत व्यासंग' या पुस्तकाची प्रस्तावना. मग जयपूरमधील सरगमच्या अभावाबद्दल सौंदर्यात्मक दृष्टीनं आपणास काय म्हणावयाचं आहे? जयपूर घराण्याच्या या पुढील विकासामध्ये सरगमचा प्रवेश होईल काय? व्हावा काय? झाल्यास तो नेमका कशा प्रकारे व्हावा?

– जयपूर गायकीत मुख्यत। चुस्तपणे बांधलेली बंदीश तिच्या विस्तारात होणारी आलापी, बोल-बॉंट, बोलतान, तान आणि या प्रत्येक प्रकारात दिसणारं वेगवेगळं डिझाईन, वेगवेगळे पॅटर्न्स् हे सर्व प्रकार इतके नितांतसुंदर आहेत की, 'सरगम' हा आणखी एक नवीन प्रकार घ्यावा याची आवश्यकताच भासली नसावी. पूर्वीचे लोक अपवाद वगळता सरगम करीत नसत. मला स्वतःला सरगम अमान्य नाही. मात्र सरगम करताना नवीन Dimension निर्माण होण आवश्यक आहे जे गातो त्याचंच नोटेशन करायचं असं व्हायला नको. सरगम शेवटी Dance conception आहे. आणि ती तशाच पद्धतीनं प्रतीत होण आवश्यक आहे. अमान अलि खॉंसाहेब सगरम अतिशय सुंदर करीत. आणि तशी वा तशा पद्धतीनं सरगम केली तर तो वेगळा पॅटर्न निर्माण होईल. आणि लयकारीनं सरगम करता येण्यासाठी स्वतंत्र मेहनतीची आवश्यकता आहे. मला वाटतं जयपूरचं रूप हे orthodor राहील. बदल हा गायकीत होईल. शिस्तीत होणार नाही. जयपूर घराण्यात एखाद्यानं सरगम आणली तर ती त्याची स्वतःची conception होईल त्या सरगमने जर नवीन परिणाम (dimension) निर्माण केले तर ती स्वागतार्ह राहील. एरव्ही नाही.

● अलिकडे ख्यालाच्या बंदिशीतील शब्दार्थाने व्यक्त होणारा भाव याला संगीताच्या अविष्कारात महत्त्व देण्याची प्रथा फार पुढे येत आहे. आपल्या एकूण लेखनात यासंबंधी

---

सौजन्य :

श्री. प्रविण गुप्ते
पुणे

कायम विरोधी सूर दिसतो. अर्थात त्यालाही एक सौंदर्यशास्त्रीय परिमाण नाही असे नाही. तथापि आपल्याच शब्दात सांगायचं तर भाववादाच्या या कालानुरूप प्रवाहात जयपूरच्या नायकाने निश्चित कोणती भूमिका घ्यावी असं आपणास वाटतं ?

– ख्यालाच्या बंदिशीत शब्दार्थाने व्यक्त होणारा भाव हा अधिक महत्त्वाचा आहे. ख्यालाच्या बंदिशीतील शब्दांना भाव-गीत अथवा ठुमरीप्रमाणे साहित्याच्या दृष्टीने महत्त्व नाही. त्यातील कवितेला अर्थाच्या दृष्टीने महत्त्व नाही. बरेचदा तेच तेच शब्द पुन्हा पुन्हा येत असतात. शेवटी रागाचा भाव हा सूरांतून व्यक्त होणे जरूर आहे. हा स्वरांचा भाव शब्दांच्या पलीकडचा असतो आणि तसाच व्यक्त व्हायला हवा. म्हणून गाणाऱ्याने बंदिशीतील शब्दार्थांना तितकं महत्व देऊ नये असं मला वाटतं. अर्थात त्याला शब्दांचा अर्थ कळावा; पण त्यानं स्वरांच्या अर्थाने गावं आणि दुसरा महत्त्वाचा मुद्दा म्हणजे गाणाऱ्यानं बंदिश मांडताना अगर बोल–बॉट, बोल-तान म्हणताना बंदिशीतील शब्दांचे उच्चार हे संगीतानुवर्ती करावेत, ते उच्चार साहित्यिक व्हायला नको. ' देओ देओ सतसंग 'चा उच्चार ' देव देव सतसौं ग ' असा व्हावा.

● काही संगीत-समीक्षकांचे असे प्रतिपादन आहे की, जयपूर गायकी म्हणजे तानक्रियेचाच विलंबित, द्रुत-विलंबित आणि द्रुत अशा प्रकारचा हिशेबी विस्तार आहे. त्रयस्थ श्रोता म्हणून अनेक वेळा असं वाटू लागतं. या मीमांसेबद्दल आपली प्रतिक्रिया जाणून घ्यायची आहे.

– जयपूर गायकी ही अधिक बुद्धिप्रधान गायकी आहे. त्यात बंदिश मांडण्यापासून, त्याची आलापी करण्यापासून तानक्रियेपर्यंत सर्व क्रिया लयीला धरूनच केल्या जातात. आणि त्या तशाच पद्धतीनं करणं आवश्यक आहे. त्यातील pauseसुद्धा विशिष्ट पद्धतीनं व लयीतच घेतला जातो. परंतु मला असं वाटतं की, या सर्व हिशेबी विस्तारात रंजकतेचं भान जरूर ठेवलं जातं. आलापी करताना त्यातील भावनेकडे दुर्लक्ष केलं जात नाही. बोलतानसुद्धा शब्दांची कसरत आणि गळचेपी होऊ न देण्याकडे लक्ष दिलं जातं. आणि सतत चिजेचा मुखडा प्रसन्न कसा ठेवता येईल याचा विचार केला जातो. थोडक्यात या सर्व हिशेबी विस्तारात रंजक गायकी निर्माण केली जाते. अन्यथा ही गायकी लोकप्रिय झाली नसती.

● संगीतातील ' सम ' या संकल्पनेबद्दल आपलं चिंतन फार मार्मिक आहे. जयपूर घराण्याचं लक्ष्यवेधी सौंदर्यतत्त्व सम हेच आहे असं वाटतं. या घराण्यातील समेच्या या रूपप्रक्रियेबद्दल आपण विवेचन करावं ही विनंती.

---

– बंदिश मांडताना व त्या बंदिशीचा आलाप, बोलतान, तान या अलंकारिक क्रियांनी विस्तार करताना, प्रत्येक आवर्तनात एक वा अधिक सौंदर्यबिंदू कल्पून त्यांची अशी मांडणी करावी लागते की, त्या सौंदर्यबिंदूपर्यंतचा प्रवास श्रोत्यांची उत्कंठा वाढवीत वाढवीत त्या पूर्वनियोजीत बिंदूपर्यंत पोहोचेल. आणि हा उत्कंठेचा उत्कर्षबिंदू चीजेच्या मुखड्याच्या अगोदर त्याला लागून असतो. थोडक्यात, श्रोत्यांमध्ये उत्कंठा निर्माण, करणे ती अपेक्षित अवस्थेपर्यंत वाढविणे आणि मग त्या उत्कंठेचं विसर्जन करणं ही सिद्धी 'गवय्याला' साध्य होणं आवश्यक आहे. यामुळे श्रोत्यांच्या अंतःकरणातील तार एवढी खेचली जाते की, त्यांच्या चित्तवृत्ती उचंबळून येतात आणि या उत्कंठेची सुखद पूर्ती करून त्यांना 'सम' स्थितीत आणलं जातं. हे संगीताच्या सौंदर्यप्रणालीचं एक महान तत्त्व आहे. यालाच समेवर येणं म्हणतात. आणि हे तत्त्व जयपूर घराण्यात काटेकोरपणे साधलं जात. आणि ही प्रक्रिया आजच्या पिढीमध्येही दिसते. अतिशय डौलाने जणू काही एखाद्या नृत्यांगनेच्या भ्रमांची व पदन्यासाची आठवण करून देत समेवर येणं हे जयपूरचे वैशिष्ट्य. टेन्शन आणि रेझोल्यूशन हा सर्वच घराण्यांना लागू असणारा कायदा आहे. पण त्याचे पालन इतक्या काटेकोरपणे याच घराण्यात आणि विशेषतः मोगूबाईंच्या गाण्यात केले जाते असा माझा तरी अभिप्राय आहे. एखाद्या चिजेची बंदिश पेश केल्यानंतर तालाच्या एका आवर्तनाची मांडणी अशी असते की या मांडणीत एकापुढे दुसरा स्वर असा ठेवायचा असतो की, एकाची दुसऱ्याला पार्श्वभूमी व पहिल्याला पुरोभूमी होऊन दोन्हीही प्रकाशमान व्हावेत.

● जयपूर गायकीत लयकारीचा आविष्कार करताना सौंदर्यतत्त्वाची जपणूक अत्यंत लक्षपूर्वक केली जाते असं नेहमी जाणवतं. ही नेमकी प्रक्रिया कशी होते हे आपण समजावून सांगाल का? मुद्दा हा की, जर बंदिशीतील शब्दार्थांना महत्त्व द्यायचं नसेल तर बोलांची ओढाताण करण्यास काय हरकत आहे?

– मागच्या एका प्रश्नात सांगितल्याप्रमाणे आलापी करताना लयीची किंवा लयीला धरून आलापी आणि बिनलयीची आलापी यांपैकी पहिल्या प्रकारची आलापी अधिक चांगली असे मी मानतो. आणि प्रत्येक वेळेला गोविंदराव टेंबे यांनी सांगितलेलं सूत्र लक्षात ठेवणं जरूर आहे, ते म्हणजे भावनेकरिता आलापी, बुद्धिनिष्ठतेसाठी वा लयकारीसाठी बोलबाँट वा बोलतान आणि चमत्कृतीसाठी तान ही प्रतिज्ञा कायम राहिली पाहिजे. आणि तसा प्रयत्न केला जातो. बंदिशीचा वेगवेगळ्या अलंकारांनी विस्तार करताना प्रत्येक अलंकार हा नितांत सुंदर घडवला गेला पाहिजे आणि तो तसा टिकवला गेला पाहिजे. मला आठवते, पै. अल्लादियाखाँ यांच्या अगदी उतारवयात मी त्यांची ऐकलेली

---

सौजन्य :

सौ. शोभा अभ्यंकर
७४९/१३, सुशील बंगला, पुणे

मैफल. त्यांचं तेव्हा नव्वदीच्या आसपास वय असेल. तेव्हा त्यांचा आवाज कापत होता. आलापी शक्य नव्हती, तान फिरत नव्हती. पण त्यांनी संपूर्ण मैफल बोलतानेवर मारली. 'देओ देओ' ही 'सावमी'मधील बंदिश त्यांनी म्हटली होती.

आता मी जरी बंदिशीतील शब्दार्थांना महत्त्व देत नसलो; तरी शब्दोच्चार चांगले होणं आवश्यक आहे हे जरूर सांगेन. बोलतान म्हणताना देखील तो शब्द संपूर्ण (अर्थात संगीतानुवर्ती उच्चारासहित) म्हटला जावा. शब्द कुठेतरी तुटता कामा नये. अगर त्यातील आघात विचित्र होऊ नयेत. थोडक्यात शब्दांची गळचेपी होऊ नये. आणि कै. गोविंदराव टेंबे यांनी म्हटल्याप्रमाणे बोलतान म्हणताना देखील ती अशी असावी की, प्रत्येकवेळी नवीन बंदिश निर्माण व्हावी.

● आधुनिक संगीतातील भाववाद या संकल्पनेबद्दल साधकबाधक असा विचार आपण खूपच मांडलेला आहे. त्याचबरोबर धनिक श्रोत्यांच्या अनुनयास्तव आजचा ख्याल ठुमरीकडं झुकतो आहे असं आपलं प्रतिपादन आहे. प्रश्न असा की, ख्यालाची ठुमरी होणे म्हणजे नेमकं काय? भाववादाची जपणूक करूनही ख्यालाचं मूळ गांभीर्य टिकविणारे गायक होणं संभवनीय आहे असं मानलं तर भाववादाचं स्वागत आपण कराल किंवा नाही?

– संगीतातील प्रत्येक प्रकार हा गायकीच्या मांडणीचा स्वतंत्र असा आविष्कार आहे. त्या प्रत्येकाला एक निराळा रंग, सौंदर्य आणि ढंग आहे, आणि त्या झोकातच तो आविष्कृत आणि प्रकाशमान व्हायला हवा. म्हणजे नाटकातील पद हे भावगीत होता कामा नये. ठुमरी ही ठुमरीच राहावी आणि ख्याल हा भारदस्तच असावा. पूर्वीच्या दर्जेदार आणि भारदस्त ख्यालापेक्षा आजचा ख्याल ठुमरीकडं झुकतो आहे. याचं कारण आज ख्यालातील सुरांच्या मांडणीपेक्षा त्यातील बंदिशीच्या शब्दार्थाला जास्त महत्त्व दिलं जातं. शब्दातील भावाला, त्यातील कवितेला वाजवीपेक्षा जास्त महत्त्व दिलं की ख्यालाची ठुमरी होते. मग त्यात तान आणि बोलतान वर्ज्य होते. आणि त्यामुळे ख्याल आणि ठुमरी यातील line of demarcation अधिक thin होते.

संगीतातील दोन प्रवाह आहेत, अभिजातवाद (Classicism) आणि भाववाद (Romanticism). ख्याल गायकीत पूर्ण अभिजातवादी आणि त्यात भाववाद हाच महत्त्वाचा मानणारे असे दोन्ही टोकाचे गायक-गायिका आज लोकप्रिय आहेत. मी स्वतः मात्र या अभिजातवाद आणि भाववाद या दोन्हींचा समन्वयवादी आहे. या दोन्हींचा समन्वय झाला तरच ख्यालाचा भारदस्तपणा आणि गांभीर्य अबाधित राहून त्यात भावदर्शन घडवता येईल. अशा गायकांत बडे गुलाम अली खाँसाहेब, मंजीखाँ-साहेब, सवाई गंधर्व आदी उदाहरणे देता येतील.

---

सौजन्य : श्री. विजय अभ्यंकर, पुणे.

# २९. कथक नृत्य शैली

**मनीषा साठे (१९५३)**
७०/२-ए, भांडारकर रोड, पुणे ४

[ श्रीमती मनीषा साठे या बालपणापासूनच मेधावी नृत्यसाधिका म्हणून सर्वांना सुपरिचित आहेत. त्यांनी ९व्या वर्षापासून नृत्यशिक्षणाला सुरुवात केली ती कै. बाळासाहेब गोखले यांचेकडे. त्यानंतर लगेचच त्यांनी नृत्यसम्राट गोपीकृष्ण यांचेकडे ८ वर्षे नृत्याचे धडे घेतले आणि गांधर्व महाविद्यालयाची ' नृत्य अलंकार ' ही पदवी प्राप्त केली. वयाच्या ११व्या वर्षापासून परदेशातून नृत्याचे अनेक कार्यक्रम त्यांनी केले. १९८७ मध्ये अमेरिकेत दोन शिबिरे आणि प्रात्यक्षिके यासाठी सहा विद्यार्थ्यी-समवेत दौरा केला. त्यांची स्वतःची ' मनीषा नृत्यालय ' ही संस्था असून शास्त्रीय नृत्य आणि लोकसंगीतावर आधारित अनेक रचना त्यांनी सादर केल्या आहेत. ' ऑल महाराष्ट्र इंस्टिट्यूट बालक मंदीर ', विजय वल्लभ हायस्कूल, टिळक महाराष्ट्र विद्यापीठ, पुणे विद्यापीठ, अशा संस्थांच्या सल्लागार कमिटीवर त्यांची नियुक्ती आहे.

प्रस्तुत लेखात त्यांनी कथक नृत्यशैलीतील अभिनय, ताल, तिचा इतिहास अशा विषयांवर खोल विवेचन केले असून गानवर्धनच्या व्यासपीठावर त्यांनी दिलेल्या सप्रयोग व्याख्यानाचेच हे लेख-रूपांतर आहे. ]

मानवाचा इतिहास आणि देशाची संस्कृती जितकी प्राचीन आहे, तितकाच नृत्याचा इतिहास प्राचीन ग्रंथ, भरतमुनीकृत नाट्यशास्त्र ! वैदिक काळात त्याला पंचमवेद किंवा गांधर्ववेदही म्हणत असत. आपल्याला माहीत असेलच की, नाट्यशास्त्राचा आदिकर्ता ब्रह्मदेव आहे. सगळ्या देवांच्या वतीनं इंद्राने ब्रह्मदेवाला विनंती केली, की देवा आमच्यासाठी दृश्य आणि श्रवणीय अशी एखादी वस्तू बनवा, असं एखादं साधन बनवा, की ज्यायोगे आमचं मनोरंजन होईल. ब्रह्मदेवांने तथास्तु म्हणून चारही वेदांचं स्मरण करून ऋग्वेदांपासून पठण, यजुर्वेदापासून अभिनय, अथर्ववेदापासून रस आणि सामवेदापासून गायन ग्रहण करून ' नाट्यवेद ' हा पाचवा वेद निर्माण केला. आणि तो

भरतमुनींकडे सुपूर्द केला. भरतमुनींनी गंधर्व, अप्सरा व किन्नर यांच्यासह सर्व देवांच्या, ऋषीमुनींच्या उपस्थितीत त्याचा प्रयोग केला. यात भगवान शंकरांनी देवी पार्वतीच्या साहाय्याने ताण्डव व लास्य अंग अंतर्गत केलं. या नाट्यात संगीत आवश्यक घटक होता. आणि 'गायनं, वादनं, नृत्यं त्रयं संगीतमूच्यते' म्हणजे गायन, वादन, नर्तन या तीन्हींचा अंतर्भाव संगीतात होतो. संगीत देवांना अतिशय प्रिय ! किती ? तर गीतेच्या १०व्या अध्यायात, आपल्याला त्याचा उल्लेख आढळतो. अर्जुनाने कृष्णाला विचारलंय, की तू म्हणतोस की मी सगळीकडे आहे; पण मला तू प्रामुख्यानं तुझं अस्तित्व कुठे आहे ते सांग. तेव्हा श्रीकृष्णाने ८१ विभूती सांगितल्या. त्यात गजेन्द्रात ऐरावत, मासामध्ये म्हणजे महिन्यात मार्गशीर्ष महिना, नक्षत्रात चंद्रामध्ये, वृक्षांत अश्वत्थ आणि वेदांत सामवेद.

सध्या नृत्य हे प्रामुख्यानं तीन प्रकाराचं मानलं जातं—१) लोकनृत्य, २) शास्त्रीय नृत्य व ३) आधुनिक नृत्य.

**लोकनृत्य** – नृत्याची आदिदेवता भगवान शंकर. नृत्य हे सर्वप्रथम लोकनृत्याच्या स्वरूपातच प्रगट झालेला आहे. आदिमानव जेव्हा बोलू शकत नव्हता, भाषेचा व्यवहार त्याला माहीत नव्हता, तेव्हा मनातले विचार व्यक्त करण्यासाठी, मनातली भावना व्यक्त करण्यासाठी तो हावभाव, हातवारे करीत असे. अशावेळी कुठल्याही आनंदाच्या प्रसंगी तोंडाने काही विशिष्ट ध्वनी निर्माण करून, सर्वांनी एकत्र येऊन केलेल्या हालचालीला लोकनृत्य म्हटलं गेलं. हे आनंदाचे प्रसंग म्हणजे सण, उत्सव, विजय ! यात संघटना, एकजूट. आपल्या गावाचा, धर्माचा, जातीचा, अभिमान व्यक्त करण्यास खूपच वाव असतो. प्रदेशाच्या भौगोलिक स्थानावर लोकनृत्याच्या हालचाली ठरतात. त्या त्या प्रदेशातील कामधंद्याला अनुसरून त्याच्या वर्तनात्मक अशा स्वरुपात हे नृत्य असते. बिहारमधील शिकार नृत्य, आंध्रमधील बंजारा नृत्य, मध्यप्रदेशातील काठीवरचं नृत्य (stilts), महाराष्ट्रातील कोळी, भिल्ल, आदिवसी नृत्य, पंजाबमधील भांगडा नृत्य प्रसिद्ध आहेत. लोकनृत्य ही सर्वसाधारणपणे ढोल, ताशा, संबळ अशा चर्मवाद्यांवर मंजिरा, बासरी, यांच्या आधारे केली जातात.

**शास्त्रीय नृत्य** – शास्त्रीय नृत्य म्हणजेच शास्त्र संमत नृत्य. ज्याला शास्त्राची बंधनं आहेत, असं नृत्य. त्या नृत्यात ताल, लय, बोल, गायन, अभिनय वगैरे अलंकार योग्य अशा ठराविक रीतीने आंगिकारलेले असतात, ते नृत्य. मनुष्याने आपल्या नैसर्गिक चलनवलनास, अंगविक्षेपास, म्हणजेच हस्तपद संचालनास, विशिष्ट वळण देऊन ते काही

सौजन्य : पद्माकर ठोंबरे
पुणे

ठराविक नियमांनी बद्ध केले. अशा प्रकारचं नृत्य, बुद्धी आणि शारीरिक बल यांच्या संयोगानं जाणकार, समजदार प्रेक्षकांपुढे केलं जावं. कोणत्याही कलेला शास्त्रीय स्वरूप तेव्हाच येतं, जेव्हा अनेक वर्षांच्या तपश्चर्येमुळे, साधनेमुळे विकास होऊन तिला असे एक परिमार्जित स्वरूप प्राप्त होतं, की तिची शास्त्रशुद्ध परिभाषांमध्ये व्याख्या केली जाते.

भारतात मुख्यत्वेकरून चार प्रकारची नृत्यं शास्त्रीय मानली गेली आहेत. १) उत्तर हिंदुस्थानातील कथक, २) दक्षिण हिंदुस्थानात तामिळनाडूत भरतनाट्यम्, ३) केरळ-मध्ये कथकली, ४) मणिपूर, त्रिपुरा, आसाम येथे मणिपुरी. पण आजकाल ओरिसातील ओडिसी, दक्षिण भारतातील कुचिपूडी आणि मोहिनी अट्टम यांनाही शास्त्रीय नृत्य मानलं जातं.

शास्त्रीय नृत्याचे मुख्यत्वे तीन विभाग असतात. १) नृत्त, २) नृत्य, ३) नाट्य. यांच्या विवेचनाकडे आपण थोडं नंतर वळूया. त्याआधी आधुनिक नृत्य म्हणजे काय ते पाहू.

आधुनिक नृत्य म्हटलं, की आपल्या डोळ्यासमोर पाश्चिमात्य नृत्यं येतात. ट्विस्ट, डिस्को, ब्रेक डान्स वगैरे. पण भारतात मात्र आधुनिक नृत्य म्हणजे आजच्या सध्याच्या युगातलं नृत्य मानलं जातं. जगातल्या सर्व देशात वैज्ञानिक साधनांचा झालेला विकास, आणि प्रगती हे आजच्या युगातलं वैशिष्ट्य आहे. या प्रगतीमुळेच अर्थात निरनिराळ्या परंपरा, समस्या आणि रूपरेखा निर्माण झाल्या. त्याचं प्रदर्शन नृत्याद्वारे होणं स्वाभाविकच झालं. कारण कला ही जीवनाचा आरसा आहे.

सर्वसाधारणपणे कुठल्याही भारतीय शास्त्रीय नृत्यात. परंपरेने चालत आलेले विषय असतात; जे रामायण, महाभारत आणि इतर पुराणांवर आधारलेले असतात. पण आधुनिक नृत्यात मात्र, अनेक वैशिष्ट्ये प्रामुख्यानं आढळतात.

१ ) जुन्या पारंपरिक कथांपेक्षा वेगळे कथानक, आणि त्यांचे नवनवीन प्रयोगांनी मुद्रांद्वारे प्रदर्शन.

२ ) लयींचे निरनिराळे प्रयोग.

३ ) रसनिर्मितीसाठी प्रकाश, आवाज, देखावा यांचा रंगमंचावर वापर.

४ ) हस्तपदसंचालनातील सहजता कोणत्याही ठराविक नृत्यप्रकाराचा आधार न घेता, त्या त्या भूमिकेला न्याय देणारा नृत्याविष्कार.

आता सर्वसाधारणपणे नृत्याची माहिती करून घेतल्यानंतर शास्त्रीय नृत्याच्या तीन प्रमुख विभागांकडे वळूया. त्याच्यातील पहिला नृत्त.

---

सौजन्य : पद्माकर ठोंबरे
पुणे

**'नृत्तंताललयाश्रयम्'** म्हणजेच **तालप्रधान नर्तन**. ताल आणि लयीच्या माध्यमातुन नृत्य करणे. शांत, प्रसन्न मुद्रेने अंगाच्या लालित्यपूर्ण हालचालींनी हस्त-पदसंचालनासह विविध तालांमध्ये लयकारी दाखविणे आणि नृत्य-मुद्रांनी सौंदर्य व्यक्त करणे म्हणजेच नृत्त. आपण नृत्तं ताललयाश्रयम् असं जेव्हा म्हणतो, तेव्हा त्यातील ताल आणि लय यांचे स्वरूप पाहूया.

संपूर्ण विश्व लय-तालांनी बांधलेले आहे. दैनिक जीवनात देखील मानव, प्राणी, पक्षी चलअचल— सगळे ठरलेल्या वेळेप्रमाणे कार्य करतात. वेळ-काळ जरी अखंड असला, तरी त्याच्या उपयोगासाठी त्याला तास, प्रहर, दिवस, महिने, वर्षं, युगं असं विभागलं गेलं.

आदिमानवाने रोज नदीत, निर्झराच्या प्रवाहात, क्रमिक सूर्योदय-सूर्यास्त, ऋतूंमध्ये नियमित क्रम पाहून, जीवनाच्या रोजच्या आयुष्यातही या रोजच्या लयीच्या, तालाचा अनुभव घेतला असावा. याच लयीच्या गतीला भाषेचा आश्रय देऊन साहित्यात छन्द तयार झाले.

हृदयस्था प्राणधारिणी, नाडी तू शरीरगामिनी आपल्या नाडीत ठराविक लय असते, आपला श्वासोच्छ्वासही नियमितपणे होत असतो. घड्याळाची टिक्‌टिक् ही विशिष्ट गती दाखविते.

लयीचा शब्दशः अर्थ एकरूपता, सारखेपणा, समतोलपणा, प्रमाणबद्धता. कोणत्याही ठराविक अशा नियमित गतीला लय असे म्हणतात. क्रमाने एकामागून एक पडणाऱ्या कोणत्याही दोन ठेक्यातील अगर प्रत्येक दोन मात्रांमधील अंतर किंवा अवकाश समन्वित, सारखा ठेवण्याला लय असं म्हणतात. लय सर्वसाधारणपणे तीन प्रकारची असते. १) विलंबित लय (२ सेकंदास १), २) मध्य लय (सेकंदास १), ३) द्रुत लय (सेकंदास २).

लयीचा शब्दशः अर्थ एकरूपता हा घेतल्यानंतर जेव्हा नर्तक नर्तन करताना तबल्याशी/तालाशी व लयीशी एकरूप होतो, तेव्हाच लयीवरचं त्याचं प्रभुत्व, अधिकार सिद्ध होतो.

आता आपण 'ताला'कडे वळूया

ताल हा संगीताचा प्राण आहे, तर तालाचा प्राण सम आहे. जशी म्हण आहे की, 'Go East or West, Home is the Best' त्याप्रमाणे गायन, वादन, नृत्यात तालचक्रात फिरल्यानंतर शेवटी समेवर येण्यातच आनंद असतो.

तालाची शास्त्रीय व्याख्या अशी करता येईल की, कोणतीही एक ठराविक मात्रांची संख्या घेऊन, तीमध्ये कमी-अधिक मात्रांचे सम, टाळी, काल असे गतीयुक्त खंड पाडले

सौजन्य : नंदलाल गोडबोले
४५, मयूर कॉलनी, पुणे २९

असता, त्या तशा संख्येला ताल असे म्हणतात.

तालाच्या निर्मितीबद्दल एक मजेदार आख्यायिका.

त्रिपुरासुर राक्षसाचा वध केल्यानंतर भगवान शंकराने विजयी होऊन ताण्डव नृत्य केलं. त्यावेळी ब्रह्मदेवाने त्रिपुरासुराच्या रक्तात माती भिजवून त्याचा ढोल तयार केला, आणि तो गणेशाला वाजवायला दिला. त्यावेळी देवी पार्वतीही लास्य नृत्य करू लागली म्हणून गणेशाने ताण्डवातील ता आणि लास्यातील ला घेऊन तालाची निर्मिती केली.

जगात असं एकही संगीत नाही, की ज्यात लय नाही. पण तालातली विविधता ही फक्त भारतीय संगीताचीच विशेषता आहे ज्याप्रमाणे माहुत अंकुशाच्या साहाय्याने हत्तीला काबूत ठेवतो, त्याचप्रमाणे तालरूपी अंकुश गायक, वादक, नर्तक यावर नियंत्रण ठेवतो.

भरतमुनींनी ताल तीन प्रकारे निर्माण होतो, असे सांगितले आहे. १) मात्रा, २) हाताची क्रिया ही दोन प्रकारची सशब्द (टाळी) – निःशब्द (काल व इतर मात्रा), ३) लय. ' संगीत रत्नाकर 'मध्ये तालांची संख्या १२० सांगितली आहे. पण ती अगणित आहे असं मला वाटतं. आता आपण कथक नृत्यामध्ये नृत्त कुठे येते ते पाहूया. कथकमध्ये थाट, आमद, तोडे, परन, चक्करदार परन, तिहाइयाँ हे प्रकार तत्कारद्वारे, हस्तपद-संचालनाच्या सहाय्याने केले जातात.

आता आपण ' नाट्य ' म्हणजे काय ते पाहू. ' वाक्यार्थाभिनय रसाश्रयं नाट्यम् '

नाट्याचा मुख्य उद्देश रसनिर्मिती करणे. ही करीत असताना शब्द आणि अभिनय यांचे सहाय्य घेणे. कोणत्याही गद्य किंवा पद्य वाक्याचा अर्थ, योग्य शब्दोच्चारांसह नुसत्या अभिनयाने व्यक्त करून, अपेक्षित रस उत्पन्न केला जातो, तेव्हा त्या कृतीला ' नाट्य ' असे म्हणतात.

आपण इथे अभिनय हा शब्द वापरल्यानंतर त्याची थोडीशी माहिती करून घेऊ. अभि + नी या संस्कृत धातूपासून अभिनय हा शब्द बनला आहे. अभि म्हणजे जवळ आणि नि म्हणजे नेणे. म्हणूनच अभिनय म्हणजे जवळ नेण्याची क्रिया. अभिनय करणारा कलावंत दुसऱ्याच्या व्यक्तिवैशिष्ट्यांचे मुद्दाम अनुकरण करून, एखाद्या व्यक्तिची नक्कल हुबेहूब वठवितो, तेव्हा त्या नटाचे अगर नर्तकाचे रूप, बोलणे, चालणे, हावभाव या सर्व गोष्टी त्या दुसऱ्या व्यक्तिशी तंतोतंत जुळल्याने, कलाकाराच्या अस्तित्वाचा विसर पडून, प्रेक्षकांना ती दुसरी व्यक्तिच समोर असल्याचा भास होतो. यालाच कलाकाराचे अभिनय, कौशल्य म्हणतात.

नाट्यामध्ये वाचिकाभिनय आणि आहार्याभिनय या अभिनयाच्या प्रकारांना महत्त्व

---

सौजन्य :

नंदलाल गोडबोले
४५, मयूर कॉलनी, पुणे २९

आहे. तर नृत्तामध्ये अंगिकाभिनय महत्त्वाचा आहे. वाचिक अभिनय हा शब्दप्रधान आहे.

वाचा विरचितः काव्यनाटकादि तु वाचिकः ।

तर आहार्याभिनयात केशभूषा, वेशभूषा, देखावे, अलंकार ह्या बाह्य साधनांनी आलंकरण केले जाते.

आहार्यो हारकेयुर वेषादिभिरलंकृतः ।

तर या नाट्यालाच 'रसप्रधान नर्तन' असं नर्तनाच्या भाषेत म्हणतात.

यात कवित्व, भजन, ठुमरी, विविध काव्य येतात; पण नर्तक ती स्वतः न म्हणता गायक अगर गायिकेच्या सहाय्याने प्रदर्शित करतो.

आता आपण 'नृत्य' या प्रकाराकडे वळूया. नृत्य म्हणजे भावप्रधान नर्तन. 'पदार्थाभिनय भावाश्रयं नृत्यम्'. म्हणजेच मुद्रासंकेताने, अभिनयाने काही भाव व्यक्त करणे, काही सांगणे. निव्वळ अंगसंचालन आणि मुद्रानुरूप हस्तपदसंचालनाच्या सहाय्याने म्हणजेच भाषा न वापरता, न बोलता आपल्या मनातले विचार प्रगट करणे. म्हणजेच कोणत्याही प्रसंगाचं वर्णन, अचूक अशा **तालबद्ध अभिनयाने** व्यक्त करण्याच्या क्रियेला नृत्य म्हणतात. नृत्य हे नृत्त आणि नाट्य यांचं मिश्ररूप आहे.

नृत्य या प्रकारात सात्त्विकाभिनय येतो. अष्टभावांच्या सहाय्याने कथानक प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचवलं जातं. सात्त्विकाभिनय हा तर कुठल्याही कलाकाराचा आत्माच असतो. सात्त्विकाभिनयावर कलाकार अत्यंत परिश्रम घेऊन ते आत्मसात करायचा प्रयत्न करतो. हा आठ प्रकारचा सांगितला आहे.

१) स्तंभ (स्तंभित होणे, चकित होणे), २) घर्मबिंदू (घाम येणे), ३) रोमांच (रोमांचित होणे), ४) स्वरभंग (स्वर बदलणे), ५) वैवर्ण्य (वर्ण बदलणे), ६) अश्रू, ७) मूर्च्छा, ८) कंपित होणे.

सात्त्विक अभिनय रसप्रधान आहे. तोंडातून शब्दोच्चारण न करता, प्रभावी अशा हृदयस्थ भावांना प्रेक्षकांपर्यंत पोचविण्याचे कसब कलाकाराजवळ असल्याशिवाय सात्त्विक अभिनय प्रगट होऊ शकत नाही.

म्हणजेच या सर्वांच्या सहाय्यानं कलाकार; मग तो नट असो वा नर्तक असो, अभिनयाच्या अत्युच्च शिखरला पोहोचला तरच,

'नाट्यम् भिन्न रुचैर्जनस्य बहुदाप्येकम् समाराधनम्' हे भवभूतिचं सुभाषित खरं ठरेल!

---

सौजन्य :

नंदलाल गोडबोले
४५, मयूर कॉलनी, पुणे २९

# ३०. हार्मोनियम – रूप व कार्य

**डॉ. अरविंद थत्ते (१९५८)**
शेवडे बोळ, बाजीराव रस्ता, पुणे ४११००२

[ डॉ. अरविंद थत्तेही महाराष्ट्रातील तरुण हार्मोनियम वादक व साथीदार या नात्याने अनेक मैफिलीतून रसिकप्रिय झालेले आहेत. हार्मोनियम-वादन त्यांनी स्वतःच आत्मसात केलं. परंतु गायकी आल्याशिवाय हे वादन नीट करता येणार नाही हे जाणून गेली ७-८ वर्षे ते पं. जसराज यांच्याकडे गायनाचे शिक्षण घेत आहेत. एम्. एस्.सी., एम्. फिल., पीएच्. डी. (मॅथेमॅटिक्स) या त्यांच्या शैक्षणिक पदव्यांवरून त्यांचा दुसरा पैलूही लक्षात येईल. १९८२ साली आकाशवाणी स्पर्धेत हार्मोनियम स्वतंत्र वादनात अखिल भारतीय स्तरावर ते सर्वप्रथम आले. आपल्या साथ संगतीच्या करिअरमध्ये त्यांनी पं. जसराज, पं. भीमसेन जोशी, श्रीमती मालिनी राजुरकर, पं. कुमार गंधर्व या आणि अशा अनेक नामवंत कलाकारांची साथ केली आहे.

हार्मोनियम हे वाद्य आज भारतात प्रत्येक संगीत मैफिलीतील एक अविभाज्य साथीचे वाद्य म्हणून स्थिर झाले आहे. याचबरोबर स्वतंत्र वादनासाठीही ते मैफिलीच्या मध्यभागी कै. गोविंदराव टेंब्यांच्यापासून आरूढ झाले आहे. आपल्यात काही दोष असूनही हे वाद्य सर्वांना का हवेसे वाटते ? त्याची रचना कशी असते ? त्यातील दोषांचा परिहार करण्यासाठी काय केले पाहिजे इत्यादी गोष्टींचा श्री. थत्ते यांनी येथे मुद्देसूद विचार केला आहे. ]

**प्रस्तावना :** भारतीय शास्त्रीय संगीतामध्ये गेली कित्येक वर्षे मुख्यतः गायनाच्या साथीसाठी आणि क्वचित स्वतंत्र वादनासाठी वापरले जाणारे, धातूच्या पट्ट्या, त्यांच्या-वरून जाणाऱ्या हवेमुळे आंदोलित पावून ज्याच्यामधून स्वर निर्मिती होते असे 'की-बोर्ड इन्स्ट्रुमेंट्स्'च्या वर्गात मोडणारे 'हार्मोनियम' हे एक वाद्य. माझ्या वादनाच्या आणि गायनाच्या गेल्या काही वर्षांच्या अत्यंत तोकड्या अशा अनुभवावर आणि

तोकड्या ज्ञानावर आधारलेला हार्मोनियम या वाद्यावरील हा लेख. या वाद्यासंबंधी, वादनासंबंधी आणि तदनुषंगाने येणाऱ्या काही गोष्टींवर विचार करण्यासाठी हा लेख वाचकांसमोर मांडत आहे. यातील स्वतःची मते सांगताना कोणत्याही विशिष्ट कलाकारावर टीका करण्याचा हेतू नाही.

**हार्मोनियमच्या रचनेसंबंधी थोडेसे** : हार्मोनियममधून येणारा प्रत्येक स्वर हा एक धातूची पट्टी ( रीड ), तिच्यावरून जाणाऱ्या हवेमुळे आंदोलित होऊन निर्माण होतो. या स्वराची कंपनसंख्या मुख्यतः ते रीड कोणत्या धातूचे आहे त्यावर आणि त्या रीडच्या लांबी, रुंदी, जाडीवर अवलंबून असते. शिवाय ही कंपनसंख्या ते रीड कोणत्या प्रकारच्या साऊंड बॉक्समध्ये बसविले आहे त्यावर थोड्याफार प्रमाणात अवलंबून असते. त्याच्या आवाजाची जातही त्या धातूवर आणि साऊंड बॉक्सवर अवलंबून असते. एखाद्या स्वरासाठी कारखान्यात तयार केलेली रीड्स् तंतोतंत एकाच कंपनसंख्येत बोलणारी नसतात. रीड्स् हार्मोनियममध्ये बसविल्यावर ट्यून करावी लागतात. ज्या व्यक्तीला स्वराची आणि स्केलची ( स्वरांच्या आपसातील संबंधांची ) उत्तम जाण आहे अशा व्यक्तीला ट्यूनिंग करणे ही अत्यंत सोपी गोष्ट आहे. किंबहुना ज्या व्यक्तीला हार्मोनियमवर प्रभुत्व मिळविण्याची इच्छा आहे, अशा व्यक्तीने ट्यूनिंग करण्याची कलाही आमत्सात करून घ्यावी.

जर्मन आणि पॅरिस रीडस् टिकाऊपणाच्या दृष्टीने आणि आवाजाची जात या दृष्टीने चांगली समजली जातात. खर्ज–नर, नर-नर, नर–मादी, खर्ज–नर–नर, खर्ज-नर-मादी अशा अनेक प्रकारच्या हार्मोनियम असतात. मंद्र-षड्ज, मध्य-षड्ज, तार–षड्ज हे जसे सापेक्ष शब्द आहेत, तसेच खर्ज, नर, मादी हे रीडस्च्या बाबतीत वापरले जाणारे सापेक्ष शब्द आहेत. हार्मोनियममध्ये २ ( अथवा ३ ) लान्इस आहेत असे जेव्हा म्हणतात, तेव्हा त्याचा अर्थ असा होतो की प्रत्येक पट्टी दाबल्यावर त्यातून २ ( अथवा ३ ) रीडस् वाजतात. या दोन स्वरांमधील संबंध जेव्हा मंद्र–सा आणि मध्य–सा असा असतो, त्यावेळेला त्याला खर्ज-नर हार्मोनियम असे म्हणतात. याप्रमाणे खर्ज-नर-नर, नर–नर, नर-मादी वगैरेंचे अर्थ लावता येतील.

रीड्सला जी हवा पुरविली जाते ती दोन भात्यांचा उपयोग करून. त्यातील एक आपण बाहेरून पाहतो तो आणि एक हार्मोनियमच्या तळात, आतील बाजूस, आडवा बसविलेला असतो. बाहेरचा भात्या जेव्हा हवा आत भरतो तेव्हा आतील भात्या हवा साठवून ठेवण्याचे काम करतो आणि बाहेरचा भात्या जेव्हा हवा भरण्याचे काम करीत नसतो, तेव्हा आतील भात्या रीड्सना हवा पुरविण्याचे काम करतो. त्यामुळे मनाला येईल तितका

---

सौजन्य :

नंदलाल गोडबोले
४५, मयूर कॉलनी, पुणे २९

वेळ एखादे रीड आपण वाजत ठेवू शकतो. अशा वेळेला त्याच्या आवाजातील सारखेपणा (आवाजात सारखेपणा राहणे ही अत्यंत महत्त्वाची गोष्ट आहे) हा दोनही भात्यांच्या कार्यक्षमतेवर अवलंबून असतो. बाहेरचा भात्या दोन अगर अनेक पदरी केला जातो, त्याचा फायदा एवढाच की कमी वेळा तो वादकाला ओढावा लागतो.

## हार्मोनियमवरील टीका, रेडिओवरील अन्याय, हार्मोनियम स्केल :

हार्मोनियमवर केल्या जाणाऱ्या टीकेतील तीन प्रमुख मुद्दे म्हणजे : १) त्याच्यातून मींड निघू शकत नाही, २) स्वर वाजवून झाल्यावर त्याची आस टिकत नाही आणि ३) हार्मोनियममधील स्वर गायकाशी तंतोतंत जुळत नाही. यातील पहिले दोन मुद्दे हे त्या वाद्याच्या मर्यादांमधून निर्माण होतात. त्याच्यातून मार्ग काढण्यासाठी त्या वाद्यातच मूलतः बदल करावे लागतील. तिसरा मुद्दा हा हार्मोनियमच्या स्केलशी आणि ट्यूनिंगशी संबंधित आहे. त्याच्यावर विचार करण्यासाठी प्रथम हार्मोनियममधील स्केल कसे असते याचा विचार करूया.

आपण दुकानातून जी हार्मोनियम विकत आणतो ती सर्वसाधारपणे 'टेंपर्ड स्केलमध्ये ट्यून केलेली असते. याचा अर्थ असा की कोणत्याही पट्टीला 'सा' करून ती हार्मोनियम सारखीच सुरेल अगर बेसूर वाजेल. उदा० अशा हार्मोनियममधील सर्वच्या सर्व षड्ज-पंचम संवाद सारखेच सुरेल अगर बेसूर वाटतील. हीच गोष्ट इतर कोणत्याही स्वर-संवादाच्या बाबतीत घडेल. भारतीय शास्त्रीय संगीताच्या दृष्टीने अशा हार्मोनियममधील पंचम उतरा, शुद्ध गंधार, शुद्ध मध्यम, शुद्ध धैवत चढे, शुद्ध रिखब उतरा असतो. बऱ्याच वेळा गायकांना आणि वादकांना या गोष्टीचे अज्ञान असल्याचे आढळून येते. कोणत्या स्वराची उंची, कोणत्या रागात, षड्जाच्या दृष्टीने किती असावी यासंबंधीच्या कल्पना गायका-गायकाप्रमाणे बदलत असतात. त्यामुळे दुकानातून उचलून आणलेली, टेंपर्ड ट्यूनिंग असलेली हार्मोनियम शास्त्रीय गायनासाठी साथीकरिता नक्कीच नालायक ठरते. सर्वात उत्तम मार्ग म्हणजे गायकाच्या पट्टीला ट्यून केलेली आणि ज्याच्यातून बारापेक्षा अधिक स्वर मिळतील अशी हार्मोनियम ठेवणे. अशा प्रकारची बारापेक्षा अधिक श्रुतींची हार्मोनियम की-बोर्डची रचना न बदलता बनविणे शक्य आहे. कंपनसंख्येच्या भाषेत स्वरांचा विचार केल्यास आणि खात्रीलायक ट्यूनिंग करून मिळाल्यास अशा अनेक प्रकारच्या हार्मोनियम्स तयार करता येणे किंवा या प्रश्नावर अनेक उपाय शोधणे सहज शक्य आहे. एका पट्टीत ट्यून केलेली हार्मोनियम इतर पट्ट्यांत बेसूर वाजते. हार्मोनियम साथीदार हा अनेक कलाकारांबरोबर, वेगवेगळ्या पट्ट्यांमधे संगत करीत असतो.

---

सौजन्य :

सौ. सुषमा मराठे

'श्रीराम कृपा', ३९/७, एरंडवणे, पुणे ४

प्रत्येक गायकासाठी वेगवेगळी हार्मोनियम्स जवळ बाळगणे हे अनेक दृष्टींने संगतकाराला अशक्य असते. त्यामुळे वास्तविक, गायकानेच स्वतःच्या स्वरांच्या कल्पनांशी सुसंगत अशी ट्यून केलेली हार्मोनियम जवळ ठेवणे आवश्यक आहे. प्रत्यक्षात अनुभव असा की फारच थोडे गायक-कलाकार स्वतःची अशी हार्मोनियम बनवून घ्यावी अशी अपेक्षा ठेवतात—की जी अपेक्षा साथीदार प्रत्येक गायकाबरोबर पूर्ण करू शकतोच असे नाही; आणि मग हार्मोनियम हे बेसूर वाद्य आहे, अगर 'तुमच्या हार्मोनियमचा अमुक स्वर बेसूर आहे' अशा प्रकारच्या तक्रारी ऐकू येतात. सारांश, साथीचे वाद्य या दृष्टीने हार्मोनियमकडे पाहिल्यावर, सुरेल-बेसूरपणाच्या बाबतीत ज्या तक्रारी केल्या जातात, त्यांना बव्हंशी गायक कलाकारच जबाबदार आहे. (टेंपर्ड स्केलच्या अधिक माहितीसाठी परिशिष्ट बघावे.)

हार्मोनियमच्या संगतीमधून होणाऱ्या फायद्यांमुळे हार्मोनियम हा गायनाच्या मैफिलीतील एक अविभाज्य घटक बनला आहे. असे असूनही कित्येक वर्षे रेडिओवर हार्मोनियमला बंदी होती. डॉ. पाबळकर यांच्या प्रयत्नांना १९८०-८१च्या सुमारास यश आले आणि ही बंदी उठविण्यात आली. अनेक प्रकारच्या मर्यादा असलेली अनेक वाद्ये रेडिओवर स्वतंत्रपणेही वाजविली जातात. परंतु अजूनही इतर वाद्यवादकांना अगर गायकांना रेडिओमध्ये ज्याप्रमाणे बी, बी-हाय, ए, ए-टॉप वगैरे श्रेणी आहेत, त्या प्रमाणे हार्मोनियम-वादकांना गुणवत्तेनुसार श्रेणी देण्याची पद्धत नाही. साथीसाठी रेडिओवर हार्मोनियम वापरली जाऊ लागली आहे; परंतु स्वतंत्र वादनास रेडिओवर पुन्हा बंदी आली आहे. या गोष्टी हार्मोनियमवर आणि हार्मोनियम-वादकांवर नक्कीच अन्यायकारक आहेत.

**हार्मोनियम वादन, साथसंगत आणि स्वतंत्र वादन :**

एकच हार्मोनियम वादक वेगवेगळ्या प्रकारच्या हार्मोनियमवर सारख्याच तयारीने वाजवू शकेल का ? वेगवेगळ्या हार्मोनियमवर वाजवून श्रोत्यांच्या मनावर सारखाच परिणाम हार्मोनियमवादक साधू शकेल काय ? या दोन्ही प्रश्नांची उत्तरे नाही अशी आहेत. वादनामधील तयारी आणि श्रोत्यांवरील परिणाम ( impression ) हे अनेक गोष्टींवर अवलंबून असतात. त्यामध्ये वादकाचा रियाज, हार्मोनियमच्या आवाजाची जात, तिचे ट्यूनिंग अगर सुरेल-बेसूरपणा, हार्मोनियमचा की-बोर्ड, की-बोर्डमधील पट्ट्यांची मापे, त्यांच्या स्प्रिंग्जमधील ताण, दोन्ही भात्यांची कार्यक्षमता, रीड्सना हवा मिळाल्यावर किती वेळात ती वाजतात, इत्यादी अनेक मुद्दे येतात. हार्मोनियमवादकाने तिचा की-बोर्डही सतत अद्ययावत ठेवला पाहिजे. बऱ्याच वेळा कलाकारांकडून

---

सौजन्य :

विजय तांबे
३६/३, पांडुरंग कॉलनी, एरंडवणे, पुणे ४

की-बोर्डची पाहिजे त्याप्रमाणात काळजी घेतली जात नाही. वादकाने आपल्याला साजेसा, आपल्या सवयींच्या दृष्टीने आपल्या बोटांना उचित अशा प्रकारचा की-बोर्ड बनवून घ्यावा. त्यामुळे वादन आणखी चांगले होऊ शकते. [ दुर्दैवाची गोष्ट ही की अलीकडे उत्तम हार्मोनियम बांधणारे, उत्तम ट्यूनिंग करू शकणारे कारागीर दुर्मिळ होत चालले आहेत. शिवाय, हार्मोनियमची मापे आपल्याला पाहिजेत अशी सुचविल्यास तशी हार्मोनियम बनवून देण्यास कारागीर तयार नसतात; कारण त्यासाठी त्यांना त्यांच्या रोजच्या चाकोरीबाहेर जाऊन काम करावे लागते. ] आपले वादन चांगले होण्याच्या दृष्टीने ( अगर आपला कार्यक्रम चांगला होण्याच्या दृष्टीने ) स्वतःच्या सरावातील, रुळलेले, ज्याच्यामधील स्केलची पूर्ण जाणीव आपल्याला आहे असे वाद्य वापरणे श्रेयस्कर. परंतु त्यासाठी स्वतःबरोबर कार्यक्रमाच्या ठिकाणी स्वतःचे वाद्य नेण्याचा कंटाळा वादकाने ( अगर गायकानेही ) करता कामा नये.

**साथसंगत** : गायनाच्या साथीकरता बहुतेक वेळा हार्मोनियम वापरली जाते. त्यामुळे मुख्यत्वे गायकाला नक्की असा स्वराधार मिळू शकतो आणि अधूनमधून विश्रांतीसाठीही उपयोग होतो. गायनाच्या पुढील मांडणीसंबंधी विचार करण्यासाठीही या विश्रांतीचा उपयोग गायक-कलाकार करून घेऊ शकतात. साथीदाराला आपले कौशल्य दाखविण्याची संधीही गायकाने दिली पाहिजे. त्यामुळे कार्यक्रमाची रंगतही वाढू शकते. अशी संधी साथीदाराला कोणत्या ठिकाणी द्यावी याचाही विचार गायकाने केलेला असावा. त्यासाठी गायकाला त्याच्या साथीदाराची आणि त्याच्या वाद्याची पूर्ण माहिती असावी. साथीदार कोणत्या ठिकाणी उत्तम वाजवू शकेल आणि त्याच्या वाद्यातून कोणत्या गोष्टी चांगल्या निघू शकतील याचा विचार त्यामागे असावा. कारण साथीदाराला संधी दिल्यावर तो कसा कमी पडला हे दाखविण्याची भावना मनात न ठेवता, [ सबंध कार्यक्रम हे एक ‘ टीम-वर्क ’ असल्याची भावना मनात ठेऊन ] कार्यक्रमाची रंगत आणि दर्जा कसा वाढेल हे पाहिले पाहिजे. अर्थात, साथीदारानेही काही पथ्य जरूर पाळले पाहिजे. साथ करताना गायकाला त्रास कसा होणार नाही हे साथीदाराने पाहिले पाहिजे. साथ किती मोठ्या आवाजात करावी ! हार्मोनियममधील जे स्वर गायकाशी जुळतील त्या स्वरांचा भरणा अगर आधार गायकाच्या आवाजानुसार कमी अगर जास्त प्रमाणात देण्यास हरकत नाही. परंतु बाकीच्या स्वरांचा गायकाला त्रास होतो ही गोष्ट साथीदाराने ध्यानात ठेवावी. अर्थात त्यासाठी साथीदाराला उत्तम स्वरज्ञान असणे आवश्यक आहे. बेसूर हार्मोनियमवरही काही गायक कलाकार मोठ्या आवाजात साथीची अपेक्षा करतात ही गोष्ट आश्चर्यजनक नाही काय ? [ खरे म्हणजे

---

सौजन्य : श्रीमती मालती भालेराव
पुणे

स्वतःच्या स्वराला ट्यून केलेली उत्तम हार्मोनियम गायकाने स्वतःबरोबर ठेवावी हा मुद्दा यापूर्वी आला आहेच. ] साथीच्या वेळेला गायकाने वाजविण्यास सोडल्यानंतर त्याच्या गायकीच्या अंगाने म्हणजे गायकाच्या विचारांची साखळी खंडित होणार नाही. उत्तम साथीसाठी गायक गात असलेल्या गायन प्रकाराचे आणि तालाचे ज्ञान साथीदाराला असावे. काही वेळा गायन १०० टक्के ऐकू येत नसताना अंदाजाने साथ करावी लागते. अशा वेळी साथीदाराला त्याच्या या ज्ञानाचा फायदा होतो. उदा० चुकीच्या पद्धतीने रियाज केल्यामुळे तयार झालेली तान. काही वेळा अशा प्रकारच्या तानेतून स्वराचा भाग कमी ऐकू येतो आणि नुसतीच आवाज हलविल्याची जाणीव होते. अशा वेळेला स्वर मायक्रोफोनमधून श्रोत्यांपर्यंत पोहोचतो. परंतु शेजारी बसलेल्या हार्मोनियम-वादकाला कळत नाही. अशा वेळेला गायकाच्या तानेचा अंदाजे अर्थ लावून साथ करावी लागते. अशा वेळेला साथीदाराला स्वतःच्या कानावर पूर्णपणे विसंबून राहता येत नाही. त्याला त्याच्या रागज्ञानाचा आणि अनुभवाचाही आधार घ्यावा लागतो. पातळ आवाजाच्या अगर ज्या कलाकाराच्या गायकीत बारीक-बारीक अथवा नाजुक स्पर्श-स्वरांचा वापर आहे, अशा कलाकाराबरोबर नर–नर हार्मोनियम वाजविणे चांगले. बुलंद, मोठ्या आवाजाच्या कलाकाराबरोबर लर्ज-नर हार्मोनियम वापरावी.

गायनाच्या दृष्टीने हार्मोनियमच्या मर्यादांचा विचार केल्यास एक प्रश्न असा निर्माण होतो की गायनाच्या साथीसाठी हार्मोनियम घेणे योग्य की अयोग्य ? किंवा गायनाच्या संगतीसाठी हार्मोनियम वापरणे ही तडजोड नाही काय ? वास्तविक पाहता कोणतीही कला लोकांसमोर मांडताना कोणत्यातरी प्रकारची तडजोड आलीच. कोणतेही दोन कलाकार एकत्र कला पेश करतात तेव्हा अगर कोणतीही दोन वाद्ये एकत्र लोकांसमोर येताना तडजोड आलीच. इतकेच काय, गायनाबरोबर तानपुऱ्याची साथ ( की जी अत्यंत अविभाज्य घटक आहे ) ही सुद्धा एक तडजोडच आहे. तानपुऱ्यातून येणाऱ्या अनेक कंपन-संख्यांची सखोलपणे माहिती करून घेतल्यास एक गोष्ट सहज ध्यानात येते की काही वेळा गायनाच्या दृष्टीने हानिकारक असे स्वर त्यातून निर्माण होतात. त्यामुळे, असे म्हणावे लागते की कोणी किती तडजोड करावी हा त्या त्या कलाकाराचा प्रश्न आहे.

**स्वतंत्र वादन** : ‘ गायनाच्या साथीचे वाद्य ’ अशा संकुचित दृष्टीनेच हार्मोनियम या वाद्याकडे वर्षानुवर्षे पाहिले गेले आहे. शिवाय स्वतंत्रपणे वाजवितानासुद्धा त्यावर ‘ गायन चालू आहे असे वाटले पाहिजे ’ असे अनेक लोकांचे मत असते. परंतु त्यामुळे त्याच्यावर त्याच्या स्वतःच्या आणि गायनाच्या अशा दोन प्रकारच्या मर्यादा येऊन पडतात. हार्मोनियमच्या स्वतंत्र वादनाला फारशी मान्यता अजूनही न मिळण्यामागे ही महत्त्वाची कारणे आहेत. स्वतंत्र वादनाच्या दृष्टीने अजून या वाद्यावर पुरेसा विचार केला गेलेला नाही, अगर त्यासंबंधीचे विचार अजून पुरेसे विकसित झालेले नाहीत असे

नाइलाजाने म्हणावे लागते. स्वतंत्र वादनाच्या दृष्टीने या वाद्यातून कानाला गोड वाटणारे, श्रोत्यांना आवडतील असे कोणकोणते प्रकार निघू शकतील याचा विचार करून त्या दृष्टीने रियाज केल्यास, या वाद्याच्या स्वतंत्र वादनासही चांगले दिवस जरूर येतील. अर्थात, स्वतंत्र वादनामध्ये गायनासारखे न वाटणारे प्रकारही येतील आणि त्यांची श्रोत्यांच्या कानांना सवय करून देणे ही आजच्या वादकांचीच जबाबदारी आहे.

## इतर काही की-बोर्ड असलेली वाद्ये :

आपल्याकडे मराठी संगीत-नाटकांमधून वापरले जाणारे ऑर्गन हे हार्मोनियमच्याच जातीचे एक वाद्य आहे. त्याच्या विशिष्ट प्रकारच्या साउंड बॉक्समुळे आणि बऱ्याच वेळा दोनपेक्षा जास्त रीड्सच्या लाइन्स त्यात असल्यामुळे त्याचा आवाज भारदस्त आणि गोड वाटतो. याचे ट्यूनिंग टेंपर्ड स्केलप्रमाणेच केलेले असते. अलीकडे इलेक्ट्रॉनिक्स-मध्ये वेगाने प्रगती होत असल्यामुळे अनेक सोयी असलेली इलेक्ट्रॉनिक की-बोर्ड इन्स्ट्रुमेंट्स् तयार होतात. परंतु लाकडी साउंड बॉक्समधून येणारी आवाजाची जात यांच्यात खूपच फरक असतो. या मेटॅलिक आवाजाची जर सवय केली तर त्यातील सोयींचा मात्र अनेक तऱ्हेने फायदा करून घेता येईल.

लेखाच्या शेवटी एक मुद्दा असा मांडावासा वाटतो की हार्मोनियमवादन हे सुरुवातीला सा, रे, ग, म वाजविताना अत्यंत सोपे वाटले तरी पुढे त्यावर प्रभुत्व मिळणे ही इतर कलांच्या इतकीच अत्यंत अवघड गोष्ट आहे; आणि हार्मोनियमबद्दल सखोल विचार करण्यासारख्याही अनेक गोष्टी आहेत.

## परिशिष्ट :

एकाच वेळेला ( अगर एकामागोमाग एक ) दोन स्वर वाजविल्यास आणि त्यातील एकाला षड्ज मानल्यास दुसरा स्वर त्याच्या दृष्टीने कोणता आहे ही गोष्ट त्या स्वरांच्या कंपनसंख्यांच्या वजाबाकीवर अवलंबून नसून त्याच्या भागाकारावर अवलंबून आहे. थोडक्यात ' सा 'च्या कंपनसंख्येच्या कितीपट दुसरी कंपनसंख्या आहे, त्यावर ही गोष्ट अवलंबून असते. कोणत्याही पट्टीला ' सा ' मानला तर ' टेंपर्ड ' हार्मोनियमसारखीच सुरेल अगर बेसूर वाजते. याचा अर्थ असा होतो की एका विशिष्ट ' क्ष ' या संख्येने सा च्या कंपनसंख्येला गुणत गेल्यास कोमल रे, शुद्ध रे, कोमल ग, शुद्ध ग ... असे रांगेने ' टेंपर्ड ' स्वर मिळतील. परंतु १२ वेळा ' क्ष 'ने गुणल्यास तार षड्ज ( जो मध्य षड्जाच्या दुप्पट असतो. ) मिळतो. म्हणजेच

$$\text{क्ष} \times \text{क्ष} \times \text{क्ष} \times \text{क्ष} \times \text{क्ष} \times \text{क्ष} \times \text{क्ष} \times \text{क्ष} \times \text{क्ष} \times \text{क्ष} \times \text{क्ष} \times \text{क्ष} = 2.$$

म्हणजेच ' क्ष ' = $\sqrt[12]{2}$. या समीकरणावरून ठराविक अचूकतेपर्यंत ' क्ष 'ची किंमत कॅल्क्युलेटरने अथवा कॉम्प्युटरच्या सहाय्याने काढता येते. या ' क्ष 'च्या किंमतीवरून ' टेंपर्ड स्केल 'ची कल्पना येऊ शकेल.

# ३१. तबला वादन परंपरा व घराणी

**डॉ० आबान मिस्त्री**
वाडिया संगीत क्लास, जांभुळवाडी, धोबी-तलाव, मुंबई २

[ डॉ० आबान मिस्त्री भारतातील मोजक्या तबलावादक महिला कलाकारां-मध्ये वरच्या स्थानावर आहेत. लहानपणापासूनच त्यांना संगीताची तालीम मिळत आली. पं. लक्ष्मणराव बोडस यांच्याकडून गायन, पं. केकी जीजीना यांच्याकडून सतार आणि तबला. त्यानंतर ६ वर्षेपर्यंत तबलानवाज उत्साद अमीर हुसेन खान यांच्याकडे तबल्याची भरीव तालीम असा त्यांचा प्रशिक्षणाचा प्रवास आहे. त्यांनी डॉक्टरेट पदवीकरता तबल्यावर संशोधन केले असून त्यांच्या संशोधनाचा विषय ' तबला और पखवाजके घराने–उद्‌भव-विकास, विशेषता एवं परंपरा ' असा होता. या संशोधनात त्यांनी ५०० वर्षांपासूनच्या वादकांचा विचार केलेला आहे. याचप्रमाणे त्यांनी संगीतकला, तबलावादक इत्यादी विषयांवर अनेक लेख लिहिले आहेत, कलाकारांच्या मुलाखती घेतलेल्या आहे व अनेक संगीत मैफलींतून ( भारतात व भारताबाहेर ) व परिषदांतून तबलावादन प्रस्तुत केले आहे. याशिवाय त्यांनी बनवलेल्या बंदिशी त्यांनी कॅसेटद्वारे प्रकाशित केल्या. आकाशवाणी, दूरदर्शनवर त्यांचे कार्यक्रम झालेच आहेत. वाडिया संगीत क्लासच्या त्या संचालिका असून त्यांचे अनेक शिष्य तबला-वादनात तयार झाले आहेत.

तबलावादनातील घराण्यांच्या पद्धतीत सामान्य रसिकांना कुतूहल असते. ही घराणी कशी अस्तित्वात आली, त्यात वेगळेपणा काय आहे आणि त्यांच्या परंपरा पुढे कशा चालल्या त्याबद्दलचे विवेचन डॉ० आबान मिस्त्री यांनी सोप्या शैलीत आणि अधिकारवाणीने केले आहे. महिला तबला कलाकारांच्याबद्दलचे त्यांचे विचार लक्ष वेधून घेणारे आहेत. तबला हे अर्वाचीन वाद्य आहे. गेल्या साडेतीनशे वर्षांपासून त्याची परंपरा चालत आली आहे. या लेखात तबल्याची घराणी, परंपरा आणि महिला कलाकार यांच्या बाबतीत चर्चा केलेली आहे. ]

घराणी कशाला म्हणावे ? घराणे म्हणजे घर, कुटुंब, वंश, स्टाइल किंवा शैली अथवा स्कूल किंवा समुदाय. घराणे हा कलाकारांचा असा एक परिवार आहे की ज्यातील प्रत्येक नियमावर त्याच्या आद्यकर्त्याची मुद्रा उमटलेली असते. कोणी एक असामान्य प्रतिभाशाली, महत्त्वाकांक्षी आणि काहीतरी करून दाखविण्याचे सामर्थ्य असलेली व्यक्ती जेव्हा आपल्या गुरुपरंपरागत पद्धतीमध्ये एखादी अभिनव सौंदर्यकल्पना अनुस्यूत करते किंवा आपली एखादी कल्पना त्यात अंतर्भूत करते किंवा एखादी वेगळी शैली, नवीन वैशिष्ट्ये त्यात जोडते, आणि असे केल्यानंतर जेव्हा त्याची ही नवी शैली गुरुपरंपरागत शैलीपासून वेगळी होऊन तिला एक पृथगात्मक अस्तित्व प्राप्त होते तेव्हा ती शैली कालांतराने घराणे या सदरात मोडते. मात्र परंपरा म्हणजे घराणे नव्हे. परंपरेमध्ये घराण्यांच्याप्रमाणे विचारांची किंवा शैलीची नवीनता असणे किंवा वेगळेपण असणे आवश्यक नसते. परंपरा ही कुठल्याही संस्थानामध्ये, गावात, शहरात, एखाद्या उस्तादाच्या नावाखाली प्रसृत होऊ शकते. एखादा उस्ताद आपलं गाव सोडून राहावयास गेला आणि तेथील शिष्यांना शिकवू लागला तर तेथे त्याची एक परंपरा तयार होते. या ठिकाणी तो उस्ताद आपल्या गुरुपरंपरागत शैलीमध्ये बदल करीत नसतो. जे तो शिकला आहे तेच तो शिकवितो. या पार्श्वभूमीवर पाहता भारतात तबल्याची घराणी सहाच आहेत; परंतु परंपरा मात्र अनेक आहेत. या सहा घराण्यांची नावे अशी : दिल्ली, अजराडा, फरुखाबाद, लखनौ, बनारस आणि पंजाब. काही उस्ताद यातील चारच घराण्यांना मान्यता देतात.

## बाज किंवा वादनशैली

आता आपण ‘ बाज ’ यासंबंधी जाणून घेऊ. बाज म्हणजे वादनशैली किंवा वाजवण्याची पद्धत. आता इथे कोणी विचारील की घराण्याला देखील वादनशैली म्हटलं जातं, मग ‘ घराणे ’ आणि ‘ बाज ’ यात फरक काय ? या दोन्हीत नक्कीच फरक आहे. पण तो फरक सरबतातील पाणी आणि साखर याप्रमाणे आहे. तबल्यामध्ये दोन प्रमुख बाज आहेत. पैकी एक दिल्ली बाज आहे. याला ‘ बंद बाज ’ असं म्हणतात. या वादनातील गुंजन मर्यादित असतं. दुसरा बाज पूरब या नावाचा आहे. याला खुला बाज असं म्हणतात. पखवाज या वाद्याशी त्याचं जवळचं नातं आहे. ‘ बंद बाज ’मधून दोन घराणी विकसित झाली. दिल्ली आणि अजराडा खुल्या किंवा पूरब बाजमधील तीन घराणी उदयाला आली. लखनौ, फरुखाबाद आणि बनारस, पंजाब घराणे हे सर्वांहून वेगळे. अलगपणे विकास पावलेले घराणे असून त्याचे वादन पखवाजाशी खूप जुळणारे आहे.

---

सौजन्य :

श्रीमती विमला जैन

४/४९ मीरा सोसायटी, सॅलिसबरी पार्क, पुणे ९

बाज कोणताही असो, तबल्यावर वाजवली जाणारी सर्व अक्षरे किंवा वर्ण एकच असतात. फरक असतो तो ती अक्षरे उमटविण्याच्या पद्धतीत, वादनाच्या शैलीत आणि बंदिशीत. प्रत्येक घराण्याची आपली अशी शैली असते, आवाज निर्मितीचं आपलं असं एक तंत्र असतं. याच्याच आधारावर घराणी एकमेकापासून वेगळी पडतात. दिल्ली 'बाज'च्या शैलीला 'चाटी बाज' असंही नाव आहे. या बाजातील सर्व बोल चाटीवरच वाजवले जातील असा याचा अर्थ नव्हे. आवाज निर्मिती किंवा स्वरनिर्मितीच्या फरकामुळे घराणी कशी वेगळी होतात याचं एक उदाहरण घेऊ. 'तिरकिट' हा एकच बोल सहा घराण्यांमधून वेगवेगळ्या ढंगाने वाजवला जातो. कुठे दोन बोटांचा उपयोग, कुठे तीन बोटांचा, तर कुठे सर्व बोटांचा उपयोग यासाठी केला जातो.

उस्ताद सिद्दार खाँ ढाढी हे तबल्याचे प्रवर्तक मानले जातात. तबल्याचा प्रसार त्यांनीच केला. १७०० ते १७५० हा त्यांचा कालखंड. हे दिल्लीचे होते. म्हणून त्यांच्या घराण्याला दिल्ली घराना असे नाव पडले. तबल्यातील हे पहिले घराणे होय. त्या काळी दिल्लीत महमदशा रंगीले यांचं राज्य होतं. आरंभी सिद्दार खाँ पखवाज वाजवीत असत. त्यांच्याबरोबर राजदरबारात भवानीदास पखवाजी नावाचे एक पखवाज-वादक देखील होते दोघांमध्ये जुगलबंदी आणि चढाओढ होत असे. यात बऱ्याचदा सिद्दार खाँना हार मानवी लागली. यामुळे कष्टी होऊन त्यांनी पखवाज वाजवणे सोडून दिले. तो सदारंगाचा जमाना होता आणि संगीतात ख्याल गायकीचा प्रसार होऊ लागला होता. तसं पाहिल्यास ख्याल गायकीचा प्रसार १५व्या शतकापासूनच होऊ लागला होता. परंतु ध्रुपदाच्या प्रसारामुळे ख्यालाला महत्त्व मिळू शकत नव्हते. त्या काळापासून ख्याल गायनाबरोबर तबल्याची साथ घेण्याला आरंभ झाला होता. त्या जमान्यात हे वाद्य लोकवाद्याच्या रूपाने प्रसारात होते.

तबल्याच्या उत्पत्तीच्या बाबतीत अनेक मतं सांगण्यात येतात. कोणी म्हणतात की भरताच्या त्रिपुष्कर वाद्यातून जो भाग बचावला त्यातून तबल्याचा उद्‌भव झाला. कुणी पंजाबातील 'दुक्कड'पासून तर कुणी नगाऱ्यापासून तबल्याची उत्पत्ती झाली असं सांगतात. ते काही असो, एक गोष्ट नक्की आहे की हे वाद्य इराण किंवा अरबस्थानातून आली अशी जी समजूत आहे ती बरोबर नसून हे वाद्य हिंदुस्थानातीलच आहे ३०० वर्षांहून जास्त काळ ते जुने नाही. 'तब्ल' हा फारसी शब्द आहे. तो अवनद्ध वाद्यासाठी वापरण्यात येतो. ज्या वाद्यावर चामड्याचे आवरण असते त्याला 'तब्ल' असे म्हणतात. त्या कालखंडात फारसी भाषेला प्राधान्य असल्यामुळे याच नावाचा प्रसार झाला. पुढे वर उल्लिखिलेल्या सिद्दारखाँ यांनी तबला हेच वाद्य हाती घेतले. त्यांनी त्याच्या सजावटीत

---

सौजन्य : 'नीलकमल'
४५, औंध रोड, कविता हौसिंग सोसायटी, खडकी, पुणे ३

काही बदल केले. काही नवीन गोष्टीच्या आधारे एक वेगळा बाज बनवला आणि पखवाज वादनाचा आधार घेऊन काही नवीन बंदिशीसुद्धा बनविल्या.

मीरूखां आणि कल्लूखां अजराड्याहून दिल्लीला आले होते. ते सिद्दारखांकडे तबला शिकले; पण पुढे जेव्हा अजराडा इथे परत गेले तेव्हा त्यांनी या वादनशैलीत बदल करून स्वतःचा असा एक बाज बनवला. त्याकाळी ‘ चतस्र ’ बंदिशी वाजवण्याची पद्धत अधिक प्रचारात होती. या दोघांनी ‘ तिस्र ’ जातीच्या बंदिशी वाजवायला आरंभ केला. ही नवी पद्धत अनेकांना आवडली आणि तिचा प्रचार होऊ लागला पुढे हीच शैली या नव्या घराण्याच्या रूपात रूढ झाली. वस्तुतः या घराण्याची वादनशैली दिल्ली घराण्याचीच ( एकप्रकारे ) आहे. यातही वादन दोन बोटांनीच होतं; परंतु या मंडळींनी मधूनमधून तिसऱ्या बोटाचा पण प्रयोग करायला आणि ‘ बायां ’मधून म्हणजे डग्यातून संतुलित असं मींडकाम करायला सुरुवात केली. ‘ घे, वेवेतक ’ हे शब्द त्यात विशेषेकरून येतात. या बाजातील काही कायदे फारच खूबसुरत होते. आणि या घराण्यातील वादक आजही ते कायदे अभिमानानं वाजवतात. यांच्या कायद्यांची उठावण तबल्यातल्या प्रत्येक शब्दापासून होते. या घराण्यात मुहम्मदबख्श, चांदखां, कालेखां, कुतुबबख्श, तुल्लनखां, कोसाखां, हस्सूखां, शम्मूखां, अजीजुद्दीन, हबीबुद्दीन इत्यादी कलाकार झाले.

लखनौ घराण्यातील मौदूखां बख्शूखां प्रथम दिल्लीला होते व त्याच घराण्याचा लखनौचा नबाब आसफउद्दौलखां याने त्याला लखनौला येण्याचे खास निमंत्रण दिले. मौदूखां दिल्लीचा तबला घेऊन लखनौला पोचले. लखनौ हे तर संगीताचं केंद्र होतं. तिथं ख्याल, ठुमरी, टप्पा आणि खास करून कथक नृत्याचा खूप प्रसार होता. ख्याल, ठुमरी, टप्पा यांच्याबरोबर दिल्लीबाजचा तबला उत्तम जमला. परंतु नृत्याला मात्र तो फिका पडला. याचं कारण असं की या बाजात केवळ पेशकार, कायदे आणि रेलेच असतात. आणि नृत्याला तर चक्रधार, गत, परण, तुकडे यांची जरुरी असते. मौदूखां मोठे बुद्धिवान कलाकार होते. त्यांनी लगोलग आपल्या नव्या शैलीची बैठक बसवली. त्यांनी दिल्लीचा चाटीबाज सोडून दिला. पखवाजाचा खुला बाज घेतला. लव आणि शाईवरून शब्द काढण्याचा ढंग सुरू केला. अशा प्रकारे त्यांनी पखवाजाच्या अंगाने लखनौच्या पूरब बाजामध्ये बदल घडवून आणला. हा खुला आणि गुंजनयुक्त बाज आहे. यात गत, तोडे, चक्रधार इत्यादींचा प्रभाव आहे. ‘ थाप ’ देण्याचा ढंग आणि ‘ धिर धिर ’चं काम यात जास्त आहे. यात ‘ गजऱ्या ’च्या बाहेर ‘ धिर धिर ’ शब्द निघतो. या बाजात चारही बोटांचा उपयोग होतो. कधी कधी ‘ बायां ’ ( डावा हात )मध्ये अंगठ्याचाही उपयोग केला जातो. तसेच या बाजात तोंडाने बोल म्हणून

सौजन्य : डॉ. अनिल हब्बू
बी–५, बागेश्री सेक्टर, अभिमानश्री सोसायटी, पाषाण रोड, पुणे ८

' परण ' करण्याची प्रथा आहे, की जी दिल्ली बाजात आढळत नाही. हा सर्व नृत्याचा प्रभाव आहे. या घराण्यामध्ये मम्मनखां, महंमदखां, मुन्नेखां, रामप्रसन्न बंद्योपाध्याय, गुलाम हैदरखां, वहीदखां, आबिदहुसेन खां, छोटे खां, बाबू खां, दाऊद खां, नाटूबाबू इत्यादी कलाकार येतात.

ज्याप्रमाणे दिल्लीचा तबला लखनौला पोचला, त्याचप्रमाणे तो फरुखाबादलाही पोचला. फरुखाबाद इथे राहणारे हाजी विलायत अली यांनी लखनौच्या बख्शुखांकडून तबल्याचं शिक्षण घेतलं. बख्शुखांच्या मुलीबरोबर लग्न झाल्यानंतर ते फरुखाबादला पोचले. तेथे त्यांनी आपल्या शैलीत काही बदल करून ' फरुखाबाद ' या घराण्याची निर्मिती केली. हाजी विलायतअली आपल्या जमान्यातले उत्कृष्ट तबलावादक मानले जातात. असा नायक किंवा रचनाकार युगातून एखादा होतो असे त्यांच्याबाबतीत म्हटले जाते. त्यांचं वादन सुंदर होतं आणि क्लिष्ट लयकारीनं मुक्त असं होतं. लखनौच्या तबल्याचं अत्तर म्हणजे फरुखाबादचा तबला आहे असं बोललं जाई. हा तबला संयमित आणि सुंदर आहे. सर्व अंगे त्यात समतोल आहेत. ' दिल्ली 'प्रमाणे तो बंदही नाही, ' लखनौ 'प्रमाणे खुलाही नाही आणि ' पंजाब 'प्रमाणे जोरशोरवाला पण नाही. तो ' दिल्ली ' आणि ' लखनौ ' बाजाच्या मध्यबिंदूवर आहे. यामुळे तो साथसंगत आणि स्वतंत्रवादन या दोन्हीसाठी उपयुक्त ठरतो.

हाजीसाहेब १८५७ पर्यंत लखनौमध्ये वाजिदअलीशहाच्या दरबारात होते. त्यानंतर ते रामपूरला युसुफअलीखांसाहेबांपाशी गेले. तिथं त्यांची परंपरा रुजू झाली. आता ती कलकत्त्यात रुजू झालेली आहे. यांच्या घराण्यात आणखी एक खास बात मिळते. तिला ' रौ ' असं म्हणतात. हे ' रेला ' याचं एक नवं रूप आहे, याचप्रमाणे ' कायद्या 'चंही एक नवं रूप पहायला मिळतं. ज्याला चलन असं म्हणतात याची गती फारच सौंदर्यपूर्ण आहे. हाजीसाहेबांचे चार पुत्र होते. निसार अली खॉं, अमान अली खॉं, हुसेन अलीखॉं आणि मन्नुखॉं. मन्नुखॉंचे मुलगे – मसीतुल्ला, करामतुल्ला आणि साबिरखॉं. यांच्या परंपरेतील शिष्यात बेजाराम चटोपाध्याय, चूडिया इमामबख्श सलारी मियॉं, मुबारक अलीखॉं, धन्नुखॉं बरेलीवाले, मुन्निखॉं थिरकवा अमीर हुसेनखॉं, ढाक्क्याचे अता हुसेनखॉं, इंदूरचे जागीरखॉं, इलाहीबख्श इत्यादी नावे अतिशय प्रसिद्ध आहेत. हाजी अलीखॉंच्या जावयाच्या परंपरेतील कलाकार, अल्लाउद्दीनखॉं, महंमदखॉं, छोटेखॉं हे आहेत.

बनारस घराण्याचे प्रवर्तक रामसहाय मिश्र होते. हे बनारसहून लखनौला आले आणि १२ वर्षे मौदुखॉंजवळ शिकले. मौदुखॉंची पत्नी पंजाब घराण्यातील कोण्या उस्तादाची मुलगी होती. मौदुखॉं जेव्हा बाहेरगावी जात तेव्हा रामसहाय मिश्र त्यांच्या पत्नीकडून

---

सौजन्य :

सौ. शीला बाळ

प्लेझंट अपार्टमेंटस, प्रभात रोड, १५ वी गल्ली, पुणे ४

तबल्याचे धडे घेत. साहजिकच लखनौ आणि पंजाब या दोन्ही घराण्यातील बंदिशी आणि गती त्यांच्या हातात बसली. राम मिश्र जेव्हा बनारसला परत गेले, तेव्हा त्यांनी हाताचं तिसरं बोट वाकडं करून लखनौ आणि पंजाब या दोन्ही घराण्याच्या मधला आणखी एक 'बाज' बनवला आणि त्याला 'बनारस घराणे' असे नाव दिले. बोट वाकडं करून वाजवण्याच्या ढंगामुळे आवाज एका निराळ्या प्रकारानं घुमतो. राम मिश्र त्यांच्या काळातील अतिशय प्रसिद्ध असे कलाकार होते. त्यांच्या काळापर्यंतचे सर्व उस्ताद मुसलमान होते. हिंदूंचं असं हे एकमेव घराणे. बनारस घराण्याच्या शैलीत स्त्रीसुलभ आणि पुरुषी अशा अनेक गती प्रचलित आहेत. स्त्रीसुलभ गती मुक्त बोटांनी आणि पुरुषी गती संपूर्ण पंजाने वाजवली जातात. डग्ग्यावर घीस मींड, डग्गा उलटा करून वाजवणे वगैरे या बनारस घराण्याची वैशिष्ट्ये आहेत. जलदता, स्पष्टता आणि हातांची सफाई येण्यासाठी लाकडाच्या तुकड्यावर रियाज करणं ही यांच्या घराण्याची विशेषता आहे. तोंडात बोल बोलून (परत) वाजवतात. 'लग्गी' हा कायदा यांच्या घराण्यात विशेष प्रसिद्ध आहे. या घराण्याचे लोक ना,ना ऐवजी ना,डा म्हणतात. 'फरद' नावाची एक गत हे या घराण्याचे वैशिष्ट्य आहे. ही गत बिरजू महाराजांनी निर्माण केली. या घराण्यानं देशाला उच्च दर्जाचे अनेक नामवंत कलाकार दिले आहेत. या घराण्यात राम मिश्रांचे बंधू जानकी सहाय, पुतण्या भैरव सहाय आणि शिष्यांपैकी बिरजू महाराज, रामशरण यदुनंदनजी भगतजी, आणि त्यांच्या शिष्यांपैकी गोकुलजी बलदेव सहाय, दुर्गा सहाय, कंठे महाराज शांति मिश्रा, महादेव मिश्रा, किसनमहाराज अनोखेलाल, रामजीप्रसाद बुँदीप्रसाद, सुबोधनंदी लालजी श्रीवास्तव इत्यादी नावे प्रसिद्ध आहे.

पंजाब घराण्याचे मूळ कलाकार लाला भवानीदास मानले जातात. हे एकच घराणे असे आहे की जे दिल्लीच्या विस्तारावरोबर विस्तारले. दुसरी घराणी एकामागून एक फैलावत गेली.

लाला भवानीदास इ. स. १७००च्या सुमारास होऊन गेले. भवानीदास 'रंगीले' यांच्या दरबारात पखवाज वाजवत वाजवत अतिशय योग्यतेचे अन् दमदार वादक होते. काही लोक म्हणतात की, तबला या वाद्याचा प्रसार दिल्लीतून न होता पंजाबातून झाला. पण हे तितके सयुक्तिक वाटत नाही. कारण पंजाबात तबल्याचा प्रचार फकीरबख्श यांच्यानंतर झाला पण दिल्लीत सिद्दारखांच्या वेळेपासून तबल्याचा प्रचार झालेला आहे. असं म्हणतात की लाहोरच्या सुभेदाराने भवानीदास यांना बोलावलं आणि आपल्या मुसलमान शिष्यांना शिकवायला सांगितलं होतं. म्हणून त्यांनी 'दुक्कड' या वाद्यावरच

---

सौजन्य : डॉ. श्रीरंग संगोराम
२१, गणेशमळा, सिंहगड मार्ग, पुणे ३०

एक नवा बाज तयार करून तो शिकवला. हे घराणं पाकिस्तान आणि लाहोरमध्येही फैलावलं. बोटांची ठेवण, बोलांची स्वच्छता, स्पष्टता, संपूर्ण पंजाचा उपयोग, थाट, लय, आवर्तनांचा हिशेब, त्याचं गणित ठेका या गोष्टी पंजाब घराण्याची खास अशी विशेषता आहे. यांचं तबलावादन घुमावदार आणि पखवाजाच्या अतिशय जवळचं असं वाटतं. पंजाब घराण्याच्या बंदिशीत पंजाबी भाषेचाही प्रभाव आहे. ' धा ते धा गे ना ' ऐवजी ' धात्तधागेना ' ' धा धिं धिं धा 'ऐवजी ' धाति धाडा ', ' धिर धिर 'ऐवजी ' धेरा धेरा ' असे बोल आलेले दिसतात.

बंदिशीत असलेले ' धिडान् कुतान् धडान् ' हे बोल पखवाजाच्या अगदी जवळचे वाटतात. पंजाब प्रांत सीमेलगत आहे. त्यामुळे संरक्षणासाठी त्यांना नेहमी लढावे लागले. कदाचित त्याचाही परिणाम बोलांवर झाला असण्याची शक्यता आहे. पंजाबचं संगीत ओजस्वी आहे. बंदिशी गतिशील आहेत आणि युद्धात प्रोत्साहनासाठीही संगीताचा उपयोग केला जातो. या घराण्याच्या शिष्यपरंपरेत हुसेन बख्श, मियां फकीरबख्श, मियां कादिरबख्श बहादुरसिंग, मियां मलंग, मियां करमइलाही, मियां मीराबख्श अल्लारखाँ, मख्खनलाल आदि कलाकार आहेत पाकिस्तानात शौकत हुसेन फकीरबख्श फतेतुलिया आदि कलाकार आहेत.

या नंतरच्या परंपरेत चुडिया इमामबख्श, विष्णुपूरचे बेचाराम चटोपाध्याय, मम्मन खाँ, रामप्रसन्न बंद्योपाध्याय, लखनौचे मम्मनखां, बाबुखां. रामपूर, जयपूर, इंदौर, ग्वालेर, हैद्राबाद, गोमंतक, रायगड, बडोदा, जामनगर, जुनागढ, मुरादाबाद वगैरे नावे प्रामुख्याने येतात.

वर्तमानकाळात घराण्याचा काटेकोरपणे पाठपुरावा झालेला अतिशय कमी प्रमाणात दिसतो. कारण अनेक प्रकारच्या माध्यमातून संगीताला खूप प्रसिद्धी मिळत आहे. त्याचे क्षेत्र फैलावले आहे. लोकांच्या आवडी-निवडीत लक्षणीय फरक झाल्यानं सगळीकडल्या चांगल्या गोष्टी उचलण्याचा प्रयत्न कलाकार करतो. यामुळे घराण्याचे नियम काहीसे शिथिल झाले आहेत. ही काळाची देणगी आहे. काळ बदलतो आहे तेव्हा आता घराणी नष्ट होऊ लागली, म्हणून उगीचच ओरडा किंवा त्याचं दुःख करण्यापेक्षा यातून सुवर्ण-मध्य काढावा हे उत्तम. आजच्या परिस्थितीला अनुरूप असं जुन्या शैलीचं परीक्षण करून घराण्यातील उपयुक्त अशा गोष्टींचा स्वीकार करून आपली संकुचित वृत्ती आणि वृथा अभिमान सोडून देऊन घराण्यांचा गौरव म्हणून ठरलेली गोष्ट घेऊन आपल्या कलेची संपत्ती वाढवावी हे योग्य.

आज तबला वादनात स्त्रियाही पुढे येऊ लागल्या आहेत. संगीतासारख्या नितनूतन

---

सौजन्य : “ स्वरमुग्धा ” द्वारा, सुधीर गाडगीळ
१२७१, सदाशिव पेठ, पुणे ३०

आणि विश्वव्यापी कलेला, देश, प्रांत जाती, धर्म, स्त्री-पुरुष हे बंधन पडूच शकत नाही. तरीसुद्धा तबलावादन करणारी स्त्री पाहून सर्वांनाच आश्चर्य वाटतं. ईश्वराने स्त्रीला मधुर कंठ, कमनीय बांधा दिला आहे. ती गाते, नाचते तेव्हा ते स्वाभाविक वाटतं. सतार, सरोद, वाजवणारी स्त्री पाहूनही आपल्याला आश्चर्य वाटत नाही. कारण आपल्या डोळ्या-समोर सरस्वतीची वीणाधारिणी अशी मूर्ती उभी राहते. मग तबला वाजवणाऱ्या स्त्रीकडं इतकं आश्चर्यानं पाहिलं जावं ? काही संगीततज्ञ म्हणतात की, तबल्यासारखं अवघड वाद्य वाजवणं शक्तीचं काम आहे, त्यासाठी श्रम होतात. म्हणून ते स्त्रियांचं काम नाही.

मग असा प्रश्न विचारावासा वाटतो की, फक्त तालवाद्य वाजवायलाच शक्ती लागते का ? तेवढंच कठीण आहे का ? तंतूवाद्य वाजवणं कठीण नाही का ? नृत्यात शक्ती आणि श्रम कमी आहेत असं कोण म्हणेल ? त्यात तर सर्व शरीराची ताकद खर्ची पडते.

अमीर हुसेन खाँसाहेब म्हणत की, तबला वाजवणं आखाड्यात कुस्ती किंवा युद्धक्षेत्रात युद्ध करण्यासारखं नाही, ते नाजुकपणाचंच काम आहे. कोणतंही काम करताना पूर्ण शारीरिक ताकद, तसंच मानसिक आणि आत्मिक बलाची फार आवश्यकता असते. आज-कालच्या स्त्रिया अशक्य कोटीतील कामेही करताना दिसतात. त्या तबलाही चांगल्या तऱ्हेने वाजवू शकतात. यात ताकदीपेक्षाही बुद्धिकौशल्याची जास्त जरुरी आहे. तबल्या-चंही एक टेक्निक असतं. तबला वाजवण्यासाठी साधना आणि योग्य तऱ्हेचं शिक्षण याची जरुरी आहे. तबला वाजवताना जे चुकीच्या ढंगानं वाजवतात, त्यांच्याच हातावर घट्टे, खड्डे किंवा काही खुणा उमटतात.

इतिहासाचा विचार केला तरीही आपल्याला दिसतं की, प्राचीन काळी स्त्रिया तबला वाजवत असत. प्राचीन मंदिरं, गुंफा यात तालवाद्य वाजवणाऱ्या स्त्रियांच्या मूर्ती कोरलेल्या आढळतात. इसवी सन २०० वर्षापूर्वीच्या काळी एक पाषाणशिल्प महाराष्ट्रात भाजे येथे गुंफेत मिळाले आहे. चौदा नंबरच्या गुंफेत किंवा लेण्यात एक इंद्रशिल्प आहे. यात इंद्र अंबारीत बसला आहे. समोर नर्तकी नृत्य करत आहे. समोर एक तालवादिका हातात दोन तालवाद्ये घेऊन बसलेली आहे. तिचे दोन्ही हात वादनमुद्रेत वाद्यावर ठेवलेले दिसतात.

यावरून एक गोष्ट सिद्ध होते की, त्याकाळी स्त्रिया तबला, पखवाज, मृदंग, ढोल वगैरे वाद्ये वाजवत असत. मागील शतकातही स्त्रिया कदाचित तालवाद्य वाजवत असतीलही; पण सामाजिक परिस्थिती आणि नीतिनियमांमुळे कदाचित त्यांची नावे समाजासमोर आली नसतील. गेल्या शतकात मौदुखाँ यांची पत्नी हाजी विलायत यांची पत्नी तबला वाजवत असत; असा उल्लेख मिळतो.

---

सौजन्य : अरविंद इंजिनीयर्स

ए–१३०, एच-ब्लॉक, एम्. आय. डी. सी., पिंपरी, पुणे १८

लखनौच्या महंमदखाँच्या दोन मुली, मम्मनखाँची नात, सलारिमियाँची शिष्या या सर्वजणी तबला वाजवत असत. व्यावसायिक कलाकारांच्या मुली, बहिणी, सुना, नबाबांच्या अंतःपुरांत तबला वाजवत असत. त्यांना 'दोमनी' किंवा 'मिरसिन' अशी नावं होती.

स्वातंत्र्य प्राप्तीनंतर एक वेगळं रूप पुढं आलं. मध्यप्रदेश, उत्तरप्रदेश, राजस्थान, इत्यादी प्रांतात पुष्कळ स्त्रिया तबला वाजवतात; पण फारच थोड्यांना प्रसिद्धी मिळाली.

याची बरीच कारणं असू शकतील. लग्नानंतर संसाराची जबाबदारी स्त्रीवर असते. जनमताचाही विचार करावा लागतो. तरीसुद्धा पुष्कळ स्त्रिया तबला शिकताहेत, मेहनत करताहेत आणि एक दर्जेदार कलाकार म्हणून पुढे येण्याचा प्रयत्न करत आहेत हे निर्विवाद.

सौजन्य : अरविंद इंजिनीयर्स
ए-१३०, एच-ब्लॉक, एम्. आय. डी. सी., पिंपरी, पुणे १८

# ३२. भावसंगीत–सुगमसंगीत

**डॉ० संजीव शेंडे ( १९४९ )**
२१, अलंकार सोसायटी, गणेशनगर, पुणे ५२

[ डॉ० संजीव शेंडे हे व्यवसायाने डॉक्टर ( एम्. बी. बी. एस. ) असले तरी संगीत आणि साहित्य यातही रंगलेले आहेत. त्यांचे संगीताचे प्राथमिक शिक्षण खाँसाहेब महम्मदहुसेन खान यांचेकडे झाले. त्यानंतर श्री. अजय पोहनकर व त्यानंतर त्यांच्याच मातोश्री श्रीमती कुसुम शेंडे यांचेकडे झाले. गझल, भावगीत इत्यादी उपशास्त्रीय संगीताकडे त्यांचा जास्त कल असल्यामुळे त्यांनी पाकिस्तानच्या गायिका श्रीमती आसमाँ खाँ यांच्याकडे गझलचे शिक्षण घेतले. त्यांना विविध संगीत स्पर्धांतून सुगम गायनाबद्दल पारितोषिके मिळाली असून त्यात १९७८ साली वसंत देसाई स्वरप्रतिष्ठानतर्फे झालेल्या स्पर्धेतील प्रथम पारितोषिकाचा उल्लेख करता येईल. आकाशवाणी, दूरदर्शन व रंगमंच या माध्यमातून त्यांनी सुगम गायन सादर केलेले आहे. त्यांच्या आम्रपाली या संगीत नाटकाला महाराष्ट्र राज्य संगीत नाट्यस्पर्धेत प्रथम पारितोषिक मिळाले.

प्रस्तुत लेखात डॉ० संजीव शेंडे यांनी मराठी सुगम संगीतातील वेगवेगळ्या प्रकारांचा परामर्श घेऊन भावगीत या प्रकाराबद्दल जुन्या व नव्या दृष्टिकोनातून विचार केला आहे. त्याचप्रमाणे कविता आणि संगीत यांच्या परस्पर संबंधांबद्दल त्यांनी स्वतःचा विचार सांगितला आहे. सुगम गायनाची बैठक, शास्त्रीय गायनाची बैठक कशी वेगळी आहे याबद्दलचा त्यांचा मुद्दा पटण्यासारखा आहे. ]

खरं पाहिलं तर सुगम संगीत हा शब्दप्रचार तसा बरोबर नाही. रूढार्थानं तो वापरला जातो. पण ‘ सुगम ’ म्हणण्याइतका तो सुगम निश्चित नाही. जसा संगीतातील कुठलाही प्रकार हा ‘ सुगम ’ नाही, तसाच हाही नाही. सुगम संगीत हे अतिशय ‘ दुर्गम ’ आहे. त्याला सुगम संगीत म्हणण्यापेक्षा मी त्याला भावसंगीत म्हणेन. ज्यामध्ये अनेक भावनांचा आविष्कार आहे, असं हे भावसंगीत ! त्यात शृंगार, विरह, विकल भावना,

अंगाई गीताच्या भावना, निसर्ग प्रेमाच्या भावना, बालमनाच्या कोवळ्या व काहीशा रम्य भावना अशा अनेक भावनांचे प्रगटीकरण ज्यात आहे असा हा संगीताचा प्रकार— भावसंगीत! ती एक विशिष्ट ज्ञानपद्धती आहे, शास्त्रीय संगीतातून उगम पावलेली. पण तरीही पूर्णत: शास्त्रीय संगीताकडे न झुकणारी, अशी शब्दप्रधान गायकी आहे. शब्द, सूर, ताल व काव्यानुसार व्यक्त होणाऱ्या अनेक संमिश्र भावनांचा तो एक सुंदर मिलाफ आहे. आणि हा मेळ सहज म्हणून जमणार नाही. ही शब्दप्रधान गायकी उच्चतम पातळीवर जाण्यासाठी त्यात खूप परिश्रम आहेत. त्या गायकीचा एक विशिष्ट अभ्यास आहे, त्यामागे चिंतन आहे, एक विचारधारा आहे. म्हणूनच सर्वसामान्यांना 'सुगम' वाटणारा हा प्रकार तसा सहजसाध्य नाही. त्यासाठी अभिजात गायकीचं शिक्षण, त्याचा रियाज व डोळसपणानं त्याचं भावसंगीताला केलेलं application अत्यंत आवश्यक आहे. नुसताच आवाज चांगला असलेली माणसं; पण स्वरज्ञान, तालज्ञान नसलेली, भावसंगीत ताकदीनं गाऊ शकत नाहीत. म्हणून अभिजात संगीताचे संस्कार होणं हे अत्यंत आवश्यक आहे. कारण त्याशिवाय vocal maturity येऊ शकत नाही. स्वरज्ञान, तालज्ञान, शब्दांची फेक, शब्दांच्या मागून जे स्वर येतात, ते स्वर, त्या शब्दांना जे वजन देतात ते केवळ अभिजात गायकीच्या रियाजामुळेच. अर्थात ह्या रियाजामागे पुढे शब्दप्रधान गायकीचा विचार, चिंतन, मनन व अवलोकन असणं फार महत्त्वाचं आहे. शब्दामागील स्वरांना किती स्पर्श करायचा, चालीतील दोन शब्दांमधील अंतर, त्या शब्दांवर दिलेल्या विशिष्ट स्वरसंगती किंवा स्वर समूहातील अंतर व त्यामागील भावार्थ समजून काव्य तरल स्वरात मांडणं हा भावसंगीताचा गाभा आहे. समर्थ भावगीत गायक दोन शब्दांच्यामधील gaps इतक्या सहजतेनं भरून काढतो की त्याचा श्वासदेखील माइकमधून ऐकू येत नाही. एखादी हरकत, मुरकी त्या शब्दांच्यात चपलख बसवायला तेवढ्या कुवतीचा गळा असणं आवश्यक आहे. स्वरांचे लगाव, मींडकाम, हरकती यांचे संस्कार जोपर्यंत तुमच्या गळ्यावर होत नाहीत, तोपर्यंत हे शब्दसंगीत वजनदार होऊ शकत नाही. Vocal maturity ही अभिजात गायकीच्या रियाजाने व अभ्यासानेच येते हे निर्विवाद आहे.

येथे अजून एक मुद्दा उपस्थित करावासा वाटतो तो हा की, केवळ अभिजात संगीत शिकून हे भावसंगीत गाता येईल का? तर मला वाटतं त्याचं उत्तर 'नाही' असंच येईल. संगीतातल्या अतिरथी-महारथींना भावसंगीत मात्र पेलत नाही ही सर्वश्रुत हकीकत आहे. याचं कारण असं की ह्या गायकीसाठी गळा वापरण्याची एक वेगळी style आहे. त्याची शब्दफेक तरल असायला हवी, शब्द टाकण्याच्या पद्धतीमधे एक उत्कटता

सौजन्य :

अरविंद इंजिनीयर्स

ए-१३०, एच-ब्लॉक, एम्. आय डी. सी., पिंपरी, पुणे १८

हवी. काव्यातलं expression हे गाण्यात मांडण्याची ताकद असायला हवी. ज्याप्रमाणे कवितेला गेयता असते, एक वृत्त असतं, त्याप्रमाणे भावसंगीत गाणाऱ्याची एक तन्मय भाववृत्ती असणं आवश्यक आहे. शिवाय expression देण्याची एक स्वतःची पद्धत असायला हवी. ती केवळ ताना, बोलताना, सरगम घोटून येणार नाही. तसंच हे भावसंगीत गाण्यासाठी उत्तम, हमखास लागणारा सुरेल व कुठलंही जडत्व नसलेला आवाज आवश्यक असतो. शास्त्रीय संगीतासारखा आवाज तापवणं वगैरे येथे चालू शकणार नाही. तारसप्तकातला गंधार, मध्यम चालीत आवश्यक असेल तर तो तेवढ्याच intensityनं लागायला हवा. नाहीतर गाण्याचा मूडच नाहीसा होईल. शिवाय तारसप्तकातील स्वर ओढून ताणून लावले तर गीताचा रसभंग होईल. एकूण काय गाण्याचा span कमी असल्यानं पहिल्यापासून शेवटपर्यंत भावप्रदर्शनाची तन्मयता राखणं हे गायकाचं फार मोठं कसब आहे. अन्यथा रसनिष्पत्ती न होता रसहानी होईल. कवीला जे सांगायचंय, जे लोकांपर्यंत पोचवायचंय, तो mood पकडणं हे भावसंगीत गाणाऱ्याचं काम आहे. जोपर्यंत अभिप्रेत sentimental expression योग्यप्रकारे project होऊ शकत नाही, तोपर्यंत ते गाणं उत्कट भावसंगीत होऊ शकत नाही. नुसती गोड आवाजात चाल म्हणणं, परंतु expressionless गाणं हे भावसंगीत नव्हे. कवीनं पकडलेले '**निसटते क्षण**' हे सुरात पकडणं अत्यंत आवश्यक आहे.

आता रूढार्थानं आपण ज्याला सुगमसंगीत म्हणतो त्यात खालील प्रकार मोडतात— १ ) भावगीत, २ ) लावणी, ३ ) बालगीत, ४ ) भक्तिगीत व ५ ) अभंग-पारंपरिक. हे सर्व प्रकार आपआपल्या स्थानावर अगदी वेगळे आहेत. प्रत्येक प्रकारातील भावदर्शन, शब्दांचं वजन, ते टाकण्याची पद्धत, त्याची पेशकारी वेगळी आहे. त्यांच्यातील सौंदर्यस्थळ वेचण्याचं काम हे गायकाचं आहे. त्यासाठी अनुभूती व विचारांचं application असणे जरुरीचं आहे. गीतातील शब्दच स्वरमाला घेऊन येतात. सुगमसंगीतात भावनिक व संगीतिक अर्थ, हे दोन्हीही अभिप्रेत आहेत. भावनिक अर्थ शब्दांमुळे वा आपल्या associationमुळे निर्माण होतो. ग़ज़ल व नाट्यसंगीत हा प्रकार सुगम संगीतात जरी परंपरेनं मोडला गेला असला, तरी माझ्या मते तो semiclassical पद्धतीत बसणारा आहे. अर्थात् अलीकडे ग़ज़ल हा form अनेक प्रकारे पेश केला जातोय. मराठी भावसंगीतासारखेच त्यात अनेक experiments केले जात आहेत. तरी पण तो शब्दांइतकाच स्वरप्रधानपण आहे असं माझं मत आहे

सुगम संगीतातील वरील जे काही प्रकार मी मांडले, त्यातील प्रत्येकातील भावना प्रगटीकरण्याची पद्धती विचारपरिपूर्वक मांडली पाहिजे. त्याप्रमाणे शब्दांचे उच्चार,

सौजन्य : अरविंद इंजिनीयर्स
ए-१३०, एच-ब्लॉक, एम्. आय. डी. सी., पिंपरी, पुणे १८

स्वरांचे आविष्कार झाले पाहिजेत. भावगीतात शृंगार, विरह, कारुण्य, काव्यातील रम्यता याला महत्त्व आहे. लावणी ह्या प्रकारात त्या भाषेचा ढंग आला पाहिजे, लावणीच्या ठेक्याबरोबर ते शब्दही अंगात भिनायला पाहिजे. त्यातील ठसका, त्यातील मऱ्हाटमोळे-पण लावणीत प्रकर्षानं आलं पाहिजे. बैठकीच्या लावणीपासून ते अगदी अलीकडे हलक्याफुलक्या लावणीपर्यंत लावणी खूप बदलत गेली. जुन्या काळातील बैठकीच्या अनेक लावण्या प्रसिद्ध आहेत. अलीकडे सुलोचना चव्हाण, आशा भोसले ह्यांनीही लावणीला आपल्यापरीनं वेगळा रंग दिला. थोडीशी style बदलून आणि लोकांना तो बदल आवडला. बालगीत हे मुलांसाठी आहे हे लक्षात ठेवूनच गायला हवं. त्यातील निरागसता, खळाळतेपण हे बालगीत म्हणताना यायला हवं. कुठलीही शब्दांची वा स्वरांची क्लिष्टता त्यात येता कामा नये. नाहीतर मुलांच्या मनात ते ' बालगीत ' रूजी घालणार नाही. ह्याचं उदाहरण द्यायचं झालं तर आशाबाईंच्याच दोन गाण्यांचं उदाहरण देता येईल. १ ) झुकझुकझुक अगीनगाडी २ ) गोरीगोरीपान, फुलासारखी छान. बालगीत व लावणी ह्या दोन्ही प्रकाराला आशा भोसले ह्यांनी जो सच्चा व सुरेल न्याय दिलाय, तसा क्वचितच इतर कुणी दिला असेल.

आता ' अंगाईगीत ' घेतलं तर ते खरोखरच त्याच भावनेनं म्हटलं नाही तर त्याचा योग्य तो परिणाम होणार नाही. एखादा छकुला आईच्या मांडीवर झोके घेत निद्रेच्या आधीन होतोय असं दृश्य डोळ्यापुढे यायला हवं. लता मंगेशकरांचं ' नीज माझ्या नंदलाला ' हे मंगेश पाडगावकरांचं गीत व सुमन कल्याणपूरनं गायिलेनं ' लिंबोणीच्या झाडामागे, चंद्र झोपला ग बाई ' ही अतिशय उत्तम अशी अंगाई गीतं आहेत.

भक्तिगीतं, अभंग ह्यांचा पाया ' रसाळपणा ' हा आहे. त्यातील भक्तिभाव पारंपरिक अभंगात जास्त खुलतो. ते शब्द टाकण्याची एक विशिष्ट पद्धत आहे. टाळ, मृदुग साथीला असेल तर हा रसाळपणा अधिक खुलतो. पं. भीमसेनजींचे अभंग, सुधीर फडक्यांनी गायिलेले अभंग हे अत्यंत रसाळ आहेत. त्याचं कुठेही ' भावगीत करणं ' झालेलं नाही. तो भक्तिरस शेवटपर्यंत कायम राहतो. म्हणूनच रसिक वारकऱ्यांसारखे डोलायला लागतात.

आता मराठी सुगम-संगीताचा कालानुरूप थोडा विचार करूया. भावगीत हे काळानुसार बदलत गेलं. एल्. रानडे, जी. एन्. जोशी ह्यांनी एके काळी त्यांची भावगीतं गाजविली. ' उघड दार, उघड दार ' हे त्याचं उत्तम उदाहरण आहे. संजीवनी मराठ्यांचीही काही गीतं गाजली. ' बोल सख्या, मधु बोल ' वगैरे. पूर्वीचं भावसंगीत हे बरंचसं नाट्यसंगीताच्या जवळ जायचं. कारण त्या काळात नाट्यसंगीताचा प्रभाव

सौजन्य : अरविंद इंजिनीयर्स
ए–१३०, एच–ब्लॉक, एम्. आय. डी. सी., पिंपरी, पुणे १८

जनमानसात खूप होता. चाली पण खूपशा नाट्यसंगीताच्या बाजाला स्पर्शून जायच्या. पुढे गजानन वाटव्यांनी भावगीत हे खऱ्या अर्थानं भावगीत म्हणून आणलं. त्यातील शब्दप्रधानतेला वाटव्यांनी जास्त महत्त्व दिलं. साध्या, सोप्या चाली ते हे त्यांचं वैशिष्ट्य. शब्दांची स्पष्टता, त्यातील हळुवारता वाटवे फार छान दाखवत. त्याच काळी माणिक वर्मा, मालती पांडे, मंदाकिनी पांडे ह्यांनी गायिलेली साधी, सरळ भावगीतं रसिकांना आवडली. माणिकबाईंची भावगीतं बारीकसारीक खटक्या-मुरक्यांनी नटलेली असत. उदा० 'सावळाच रंग तुझा', 'रंगरेखा घेऊनि मी भावरेखा रेखिते', 'अंगणी गुलमोहर फुलला'. त्यांच्या गाण्यात शब्दप्रधानता होतीच, स्वरप्रधानताही होती. ती स्वरप्रधानता त्यांच्या भक्तिसंगीतात जास्त खुले. उदा० 'अमृताहुनि गोड', 'क्षणभर उघड नयन देवा' ह्या गाण्यात माणिकबाई जास्त 'स्वरनिष्ठ' होत. आणि मैफलीत गातांना जरा जास्तच 'स्वरनिष्ठ' होतं. मालती पांडे यांची 'कशी रे तुला भेटू', 'खेड्यामधले घर कौलारू', 'लपविलास तू हिरवा चाफा', ही सुमधुर भावगीतं अजूनही तशीच टवटवीत वाटतात. कारण त्यांचं स्वरमाधुर्य, शब्दांची भावुकता, ती म्हणण्याची एक उत्कटता ही मराठी मनाला नेहमीच भुरळ पाडत गेली. इथे एक गोष्ट लक्षात घेतली पाहिजे ती ही की बालगंधर्व परंपरेतील नाट्यगीतं ही बरीचशी मूळ बंदिशीवरून घेतलेली होती. त्यामुळे ती नाट्यगीतं पूर्णतः बंदिशी नाट्यगीतं व्हायची. पुढे ज्योत्स्ना भोळे यांनी काहीशी ललित अशी style नाट्यगीतांच्यामधे आणली. 'एक होता म्हातारा', 'आंधळ्यांची शाळा', 'कुलवधु'मधील काही गीतंही बरीचशी 'भावगीतवजा' होती. त्या गीतांचं सूक्ष्म निरीक्षण केलं म्हणजे ते पटतं. 'कुलवधु'मधील ललित अशा गोड चालींचं श्रेय अर्थात् मा. कृष्णराव ह्यांचंच आहे.

भावगीताच्या या परंपरेचा विचार केला म्हणजे लक्षात येतं की श्रीनिवास खळे, यशवंत देव, दशरथ पुजारी, सुधीर फडके, गजानन वाटवे ह्यांनी संगीतकार म्हणून खूप मोठी कामगिरी केली आहे. काही नवीन गायकही ह्या लोकांनी पुढे आणले. खळ्यांनी सुधा मल्होत्राला मराठीत गायला लावलं, यशवंत देवांनीही प्रथम तिला गायला लावलं होतं. ( विसरशील खास मला हे देवांचं स्वरांकित गाणं प्रथम सुधा मल्होत्रानं आकाशवाणीत गायिलं होतं. ) शिवाय देवांनी कृष्णा कल्ले, सुमन कल्याणपूर ह्यांच्याकडूनही काही गाणी गाऊन घेतलीत — उदा० 'तुझ्याचसाठी कितीदा' ( कृष्णा कल्ले ) 'मधुवंतीच्या सुरासुरातून' ( सुमन कल्याणपूर ) यशवंत देवांनी स्वरांकित केलेली, मंगेश पाडगावकरांची गाणी तर अवीट गोडीची गाणी म्हणावी लागतील. उदा० 'डोळ्यामधले आसु पुसती', 'अशी पाखरे येती', 'तुझे गीत गाण्यासाठी'

---

सौजन्य :

अरविंद इंजिनीयर्स

ए-१३०, एच-ब्लॉक, एम्. आय. डी. सी., पिंपरी, पुणे १८

' कुठे शोधिसी रामेश्वर '–ही सुधीर फडक्यांच्या भावनामय आवाजातील गाणी अरूण दाते यांनी गायलेली– ' अखेरचे येतील माझ्या ', ' जेव्हा तिची नि माझी ', ' धुंद वादळाची होती रात्र पावसाची ' किंवा अलीकडील काळातील– ' दिवस तुझे हे फुलायचे ', ' मान वेळावुनि ' ही भावगीतं वर्षानुवर्षं जनप्रिय राहतील ह्यात शंका नाही.

इथे थोडासा कालानुरूप विचार करताना एक मुद्दा लक्षात घ्यायला पाहिजे तो हा की त्या वेळची गाणी, त्यावेळच्या सामाजिक परिस्थितीनुसार शांत, सौम्य व काहीशी संथ होती. वाटव्यांची गाणी विचारात घेतली म्हणजे उमजेल, जलद गतीची गाणी त्या मानानं कमी होती. आता सामाजिक स्थित्यंतरंही खूप झाली. काळाची पावलं, माणसाचं आयुष्य गतिमान झालं – तसं गाण्यांचे ठेके जलद होत गेले. काव्यातील आशय बदलत गेला. Romanticism अनेक प्रकारे मांडलं जाऊं लागलं त्याप्रमाणे चालींचाही moud व rhythm बदलू लागला. अजून एक मुद्दा महत्वाचा तो हा की, साधारणपणे २५ ते ३० वर्षापूर्वी मराठी सिनेमात जी गाणी गायिली गेली ती खऱ्या अर्थानं भावगीतंच होती. " घननीळा लडिवाळा " ( माणिक वर्मा– उमज पडेल तर. ) सुवासिनी, जगाच्या पाठीवर, पहिलं प्रेम, शिकलेली बायको, कन्यादान ह्या सिनेमातील आशाबाई व लताबाईंनी गायिलेली व सुधीर फडके, वसंत प्रभू ह्यांनी संगीतबद्ध केलेली गाणी ही ' भावगीतंच ' होती. त्यात भावगीताचे सर्व गुण आहेत ग. दि. मा , पी. सावळाराम ह्यांच्यासारख्या प्रतिभावंतांचे शब्द, दर्जेदार संगीतकारांचा सुंदर स्वरविलास, व लताबाई व आशाबाई ह्यांच्यासारख्या ताकदवान व सकस गळयातून बाहेर पडलेली वरील गाणी ही नितांत सुंदर भावगीतंच म्हणावी लागतील. केवळ सिनेमातील दृश्यांसाठी ती वापरली गेली म्हणून ती चित्रपटगीतं झाली.

भावगीतांच्या अलीकडील काळात श्री. हृदयनाथ मंगेशकरांनी भावगीतांच्या दुनियेत क्रांती घडवून आणली असं म्हटलं तर अतिशयोक्ती होणार नाही. त्यांच्या वेगळया वळणाच्या, काहीशा वक्र, स्वरवैचित्र्याकडे झुकणाऱ्या चाली लोकांना आवडू लागल्या. ह्या चाली अवघड असल्यामुळे त्या चटकून गुणगुणता येण्यासारख्या नाहीत. अर्थात् त्या चाली वैचित्र्यपूर्ण असल्यानं लता, आशा ह्यांच्यासारखे कसलेले व भरपूर रेंज असलेले गायकच ती गाणी पेलू शकतात हे निश्चित. हृदयनाथांच्या बुद्धिचा उत्तुंग आविष्कार आपलं डोकं चक्रावून टाकतो. त्यांच्या चालीत जितकी बुद्धिप्रधानता आहे, तेवढीच भावप्रधानता आहे — " येरे घना, येरे घना " ही आरती प्रभूंची रचना, " मेंदीच्या पानावर ", " मी मज हरपून बसले ग ", " तरुण आहे रात्र अजुनि " ह्या सुरेश भटांच्या रचना, भा. रा. तांब्यांची त्यांनी स्वरांकित केलेली गाणी माझ्यावरील विधानाची

सौजन्य : अरविंद इंजिनीयर्स
ए–१३०, एच–ब्लॉक, एम्. आय. डी. सी., पिंपरी, पुणे १८

साक्ष आहेत. चालींच्यामधे अनेक experiments व novelty त्यांनी आणली. Experiments हे केव्हाही हवेतच. त्याशिवाय प्रगती होऊ शकणार नाही. पण कुठल्याही प्रयोगाला वैचारिक व भावनिक पाया हवाच त्याशिवाय त्याचे सांगीतिक मुल्यांकन होणार नाही. तर असं हे भावसंगीत बदलत गेलं. आणि हे बदल होत गेले म्हणून हे भावसंगीत टिकून आहे. परंतु मराठी भावगीतं ही पाश्चिमात्य पद्धतीनं मांडण्याचा जो एक चमत्कारिक प्रकार अलीकडे चाललाय तो भावसंगीताला अत्यंत घातक आहे. त्या चाली शब्दांना न्याय देऊ शकत नाहीत. शब्दांची विचित्र ओढाताण होते. त्यात धड न सांगीतिक, धड न भावनिक आनंद मिळतो. नुसता ' धसमुसळेपणा ' ह्या पलीकडे ह्या नवीन trend ला काहीही अर्थ नाही.

आता इथे एक मुद्दा उपस्थित करावासा वाटतो की, ज्याप्रमाणे अभिजात संगीताचा रियाज हा आवश्यक आहे; तसा भावगीताचाही रियाज असणं आवश्यक आहे. त्याचा एक ' शब्दाचा ' म्हणून वेगळा रियाज आहे. त्यासाठी रियाज, चिंतन मनन असणं अत्यंत जरुरी आहे. त्या गीताची senti .ental value काय, त्यातील emotional projection कसं व किती प्रमाणात हवं आहे हे कळण्यासाठी हा रियाज हवा. केरवा, दादरा, रुपक हे सुगम-संगीतातील ३ ताल प्रमुख मानले तरीही प्रत्येक गीताच्या काव्याच्या वजनाप्रमाणे ठेक्याचं वजनही बदलतं. कवितेला जसं एक वृत्त असतं, तसं भावसंगीत गाण्याची ' वृत्ति ' जोपासणं फार आवश्यक आहे. त्या गीताचं मर्म, त्यातील भावानुकुलता, त्यातील मानवांच्या वेगवेगळ्या छटा गाण्यातून दाखवता आल्या पाहिजेत. गीतातील musical geum व value कळणं फार महत्त्वाचं आहे. त्यासाठी काव्याची उत्तम जाण असणं जरुरी आहे. आजकाल बऱ्याचशा गाण्यात ' स्वस्त ' शब्दरचना आढळते. ह्या गाण्यांची चाल म्हणून कितीही वरची उंची असली तरी ते ' गीत ' म्हणून विकृष्ट दर्जाचेच मानलं जाईल.

कित्येकदा मुलाखतींमध्ये असा एक प्रश्न विचारला जातो की कवी श्रेष्ठ, संगीतकार श्रेष्ठ की गायक श्रेष्ठ ? तिघंही आपआपल्या परीनं श्रेष्ठच आहेत. कारण ह्या तिघांच्या सांघिक प्रयत्नातून ते गीत जन्माला येत असतं. ह्या तिघांनी सजविलेला तो एक— ' संगीतरथ ' आहे. पण संगीतरथाचा खरा स्वार मात्र कवी आहे. कारण त्याच्या शब्दांच्या पुष्पमालेशिवाय स्वरमालेला गंध येणार नाही. शब्द जितके सुंदर, जितके नेमके येतील, तितकी चाल, तिचे सूर सहज उमटतात. किंबहुना ते शब्दच ते सूर घेऊन येतात. त्याला नटविण्याचं काम ही संगीतकाराची प्रतिभा करते. कवी व संगीतकार मिळून जी एक musical framework तयार करतात, त्याचे कोनेकोपरे अजून सुरेल

---

सौजन्य : अरविंद इंजिनीयर्स
ए-१३०, एच-ब्लॉक, एम्. आय. डी. सी., पिंपरी, पुणे १८

करण्याचं काम हा गायक करतो. लताबाई, आशाबाई ह्या दोघीही संगीतकाराच्या रचनेतून सुटलेल्या जागा इतक्या अचूक पकडतात की त्याला तोड नाही. संगीतकाराला काय म्हणाचंय, गाण्यातले पॉजेस किती महत्त्वाचे आहेत, एका श्वासात एखादी ओळ म्हणणं, शब्दांचं लालित्य जराही बिघडू न देता योग्य जागी श्वास तोडणं वा लांबवणं, हे सर्व त्यांच्या गाण्यातून अभ्यासण्यासारखं आहे व ते किती कठीण आहे याची प्रचिती येते. माइकचा वापर कसा करावा, आपल्या आवाजाप्रमाणे किती अंतरावरून माइक-समोर गावं हे एक technique आहे. शब्द blast होणार नाहीत अशी काळजी घ्यावी लागते. विशेषतः फ, भ पासून सुरू होणारे शब्द फार जपून उच्चारावे लागतात. ह्या सर्वांच्याबरोबर 'मेलडी' जपावीच लागते ते वेगळे.

आता थोडंसं गीतातील रसाबद्दल बोलूया. शृंगाररस, विरहरस, भक्तिरस हे सर्व रस गाण्यातून व्यक्त करावे लागतात. पण तरीही गाणं, कला ही आनंदनिर्मितीसाठी असते. म्हणून 'आनंदरस' हा जास्त महत्त्वाचा. गीत हे शोकरसप्रधान असो वा शृंगाररसप्रधान असो, ऐकणाऱ्याला त्यातून आनंद मिळणं जास्त महत्त्वाचं. आपल्याकडे साधारणपणे अशी समजूत आहे की विरहगीत वा शोकगीत म्हटलं की कोमल सुरांचा वापर करायाचा, ठेका संथ ठेवायचा. त्यामुळे भावनेचं अनुकूल प्रगटीकरण सुलभ होतं. मला असं वाटत नाही. कुठलाही राग किंवा सूर 'रस' निर्माण करीत नाहीत तर गीतातील शब्द त्या त्या भावना प्रगट करतात. तुम्ही कशाप्रकारे गाणं project करता याला महत्त्व आहे. आणि त्यातूनच रसोत्पत्ती होते. त्याचप्रमाणे ठेक्याच्या बाबतीत आहे. साधारणतः अशी समजूत आहे की शृंगारिक गाणं म्हटलं की उडती चाल हवी. पण तसं काही नाही. पाडगावकरांचं गीत आणि श्रीनिवास खळ्यांची स्वररचना असलेलं गीत पहा— 'शुक्र तारा मंद वारा', किंवा 'हात तुझा हातातुन', ही दोन्ही गाणी शृंगारिक आहेत, पण संथ अशा रूपक व दादरा तालात आहेत (अनुक्रमे). तरीही ती गाणी उत्कृष्ट परिणाम साधून जातात. कारण गाण्याचा 'आत्मा' खळ्यांनी पूर्णतः ओळखला आहे व गाण्याचा mood शेवटपर्यंत कायम राखलाय.

ह्याच्या अगदी उलट उदाहरण म्हणजे 'भातुकलीच्या खेळामधली' हे पाडगावकरांचं व यशवंत देवांचं संगीत असलेलं गीत. गाण्याचा mood papthetic आहे. ठेका जलद आहे व शेवटपर्यंत तो जलदच आहे. पण तरीही तो mood कुठंही disturb होत नाही. त्यात देवांनी सनई वाद्य वापरलंय. ते वाद्य त्या दोन विकल मनांचा शोध घेत जातं. पूर्वी गाण्याच्या रेकॉर्डिंगच्या वेळी फार कमी वाद्यं वापरली जायची. अलीकडे वाद्यवृंदही वाढलाय. त्यामुळे रेकॉर्डिंग फार खर्चिक झालंय. भरपूर वाद्यवृंद

वापरायला हरकत नाही; पण त्याचा कल्लोळ होता कामा नये. वाद्यांच्या गोंगाटात 'सूर' व 'शब्द' हरवून बसले तर ते एक केवळ चेतनाहीन व संवेदनाहीन असं निर्जीव गाणं होईल.

'आधी शब्द की आधी चाल' हाही एक चाकोरीतला प्रश्न इथे विचारात घेऊया. तसं पाहिलं तर हा प्रश्न तितकासा समर्पक नाही. कारण गीत 'भावनामय' होऊन भावुक वाटणं हे जास्त महत्त्वाचं. 'स्वर आले दुरुनी' ही यशवंत देवांनी लिहिलेली कविता चालीवर बांधलेली आहे हे सांगूनही खरं वाटणार नाही; पण ती वस्तुस्थिती आहे. प्रभाकर जोगांनी प्रथम चाल बांधली व त्यावर देवांनी शब्द टाकले. देवांचं 'प्रिया आज माझी' हे गाणं तर 'झपतालात' बांधलं गेलंय. म्हणजे कवी व संगीतकार आपल्या बुद्धीनं 'वेगळं' खूप करू शकतात.

सिनेसंगीताचा प्रसार व आकर्षण युवापिढीत खूप वाढलंय; पण आजची पिढी हे सुगम संगीत ज्या प्रकारे पेश करत आहे, तितकसं दर्जेदार नाही अशी एक तक्रार आहे. ह्याचं कारण मूळ पाया कच्चा आहे गाणं गायचं म्हणून गायलं जातं, त्यात involvement नाही. कारण रियाजशिवाय पुढे येण्याची उथळ वृत्ती वाढलीय. लता मंगेशकरांनी त्यांची ही जाणीवपूर्ण बोच त्यांच्या अनेक मुलाखतीतून व्यक्त केलेली आहे. म्हणून रियाज, चिंतन, मनन, त्याची लगन ह्या सर्व गोष्टींची अत्यंत जरुरी आहे. शिवाय आपलं भारतीय संगीत एवढं समृद्ध असताना पाश्चिमात्य संगीताच्या आहारी किती जायचं ह्यालाही काही मर्यादा आहे. आपल्याकडे महाराष्ट्राचं लोकसंगीत आहे, बंगालच्या समुद्रकाठाचं संगीत आहे, पंजाबचा भांगडा आहे, गुजराथचा गरबा आहे, ह्या सर्व संगीतातून एकेक 'मोती' उचलला तर सात सुरांचा 'महासागर' होईल. आणि हे सुगमसंगीत-भावसंगीत, सदाबहार होईल व त्याचा दर्जेदारपणा अबाधित राहील यात शंका नाही.

---

सौजन्य : अरविंद इंजिनीयर्स

ए-१३०, एच-ब्लॉक, एम्. आय. डी. सी., पिंपरी, पुणे १८

## ३३. ध्रुपद संगीत साधना

**उ० सईदुद्दिन डागर ( १९३९. )**
‘ योगेश्वरी ’, गुजराथ कॉलनी, पुणे २ ९.

[ उ० सईदुद्दिन डागर हे ध्रुपद गायनात नावाजलेले उ० अल्लाबंदे खाँ डागर यांचे नातू आणि उ० हुसेनुद्दिन खाँ डागर यांचे चिरंजीव असून ध्रुपद गायन परंपरेत उत्तम प्रकारे दीक्षित झाले आहेत. त्यांचे संगीताचे शिक्षण, त्यांचे चुलते पद्मभूषण उ० रहिमुद्दिनखाँ आणि स्वतःचे वडील बंधू अमिनुद्दिन व फइमुद्दिन यांच्याकडे झाले. आज ते उत्तम ध्रुपद गायक म्हणून सर्वांना सुपरिचित असून संगीत-प्राध्यापक म्हणूनही त्यांचा प्रदीर्घ अनुभव आहे. राजस्थान विद्यापीठात ते संगीताचे प्राध्यापक होते सध्या ते पुण्यात अनेक विद्यार्थ्यांना ध्रुपद-गायनात तयार करीत आहेत. सूर सिंगार संसदकडून त्यांना ‘ सूरमणि ’ ही पदवी मिळाली असून भारतात अनेक महत्त्वाच्या शहरी संगीत-सभांतून आणि ध्रुपद-मेळाव्यातून गेली वीस वर्षे त्यांनी आपले गायन प्रस्तुत केले आहे.

प्रस्तुतच्या लेखात ध्रुपद या घाटाबद्दल उस्ताद डागर यांनी विवेचन केलेले नसून त्या गायनाची तालीम कशी दिली जाते, याबद्दलचा स्वानुभव संगीत-सौंदर्यशास्त्राच्या दृष्टीने विशद केला आहे. यातून आवाज-साधना, रियाजातील सातत्य इत्यादी बाबींचा खुलासा झालेला आहे. ]

ध्रुपदाविषयी बोलताना त्यांच्या अनेक अंगांविषयी बोलणे भाग आहे. पण सर्वांत प्रथम, मी एका अत्यंत महत्त्वाच्या व प्राथमिक गरजेच्या अंगाविषयी— म्हणजेच व्हॉइस-कल्चरविषयी माझे विचार मांडतो. शिक्षणाच्या सुरवातीला, काही विशिष्ट अलंकारांच्या सहाय्याने व श्वासनियंत्रणाचे तंत्र शिकवून, गायनानुकूल आवाज बनवून घेणे व मग पुढे गाणं शिकवणे, ही पद्धत महाराष्ट्रात कितपत अनुसरली जाते, ते मला माहीत नाही; पण निदान ध्रुपदसंगीत शिकवताना, आम्ही तरी ह्याच मार्गाचा अवलंब करतो. मुळात गळा तयार झाल्याशिवाय व अचूक स्वरज्ञान झाल्याशिवाय, कुठल्याही

प्रकारचे गाणे (व विशेषतः शास्त्रीय संगीत) उचलणे (pick-up) फार कठीण असते. जे संगीत एखाद्या कसलेल्या गायकाच्या तोंडून ऐकताना सहजसुंदर वाटते, ते शिकायला लागल्यावरच त्यातले बारकावे व कष्टसाध्यता लक्षात येते. गाणं ऐकताना आपण कधी कधी हे विसरतो की गायकाच्या गळ्यातून निघणाऱ्या प्रत्येक छोट्या-मोठ्या हरकतीमागे, त्यांची वर्षानुवर्षांची तपस्या उभी असते. आपण जर आवाज-साधनेची मूलतत्त्वे जाणून न घेता, त्या गाण्याचे अनुकरण करायला गेलो, तर ती एक भ्रष्ट नक्कल ठरते. तेव्हा 'व्हॉइस-कल्चर' ही परम महत्त्वाची प्राथमिक गरज आहे, हे निश्चित.

आता हे 'व्हॉइस-कल्चर' कसे शिकवले जाते, हे शब्दांतून मांडणे फारच कठीण आहे; कारण ती प्रत्यक्ष समोर बसवून विद्यार्थ्याकडून करून, घटवून घ्यायचीच गोष्ट आहे. गुरूला, जी गोष्ट शिकवायची तिचे प्रात्यक्षिक स्वतः करून दाखवता आले पाहिजे व मग ते जसेच्या तसे विद्यार्थ्याच्या गळ्यातून काढता आले पाहिजे. ह्यासाठी सुरुवातीला विद्यार्थ्याला बरंचसं गाणं ऐकवणं, हे फार महत्त्वाचं असतं. असं ऐकवतानाच, त्यातले आवाजाचे बारकावे समजावून द्यावे लागतात. असं 'जाणीवपूर्वक श्रवण' जेव्हा विद्यार्थ्याच्या डोक्यात पक्कं भिनतं, तेव्हा ते हळूहळू गळ्यातही उतरू लागतं. ही आमच्या डागर घराण्यातील शिक्षण-पद्धती आहे. ह्यावर मतभेद असू शकतील; पण नुसती पुस्तकं वाचून 'व्हॉइस-कल्चर' जमत नसतं, हे निर्विवाद सत्य आहे. त्यामुळेच आवाज-साधनेचे तंत्र लिखाणातून मांडणे, ही मुळातच मला न पटणारी व त्यामुळे न जमणारी गोष्ट आहे. तरीसुद्धा सांगायला बसलोच आहे म्हणून मी एवढेच सांगेन की, कुठलाही नवीन विद्यार्थी जेव्हा शिकायला येतो, तेव्हा गुरू प्रथम त्याचे जसे असेल तसे गाणे ऐकतो. त्याच्या आवाजाची जात, आवाजाची कुवत व आवाजाचा आवाका (रेंज) ह्या तिन्ही गोष्टी बारकाईने बघतो व मग त्यानुसारच त्याच्या आवाजसाधनेला सुरुवात होते. प्रत्येकाचे प्रश्न वेगळे, प्रत्येकाची गरज वेगळी ते ध्यानात घेऊनच, विद्यार्थ्याला प्रथम सात शुद्ध स्वरांचे ज्ञान दिले जाते. ह्या शुद्ध स्वरांच्या जागा डोक्यात पक्क्या केल्या जात असतानाच, श्वासाचे तंत्रही हळूहळू प्रात्यक्षिकाने शिकवले जाते. शुद्ध स्वरांचे छोटे छोटे अलंकार गुरूच्या उपस्थितीत गाऊन घेतले जातात. पण इतक्यात, गुरूच्या अनुपस्थितीत कसलाही रियाज करायला परवानगी दिली जात नाही. ह्या मूलभूत गोष्टी अंगी बाणवण्यातच कित्येक महिने निघून जातात. ही सिस्टीम तयार व्हायला किती वेळ लागेल, हे निश्चितपणे सांगता येत नाही. ते विद्यार्थ्याच्या ग्रहण-शक्तीवर, इच्छेच्या तीव्रतेवर व मेहनतीवर अवलंबून असते. शुद्ध स्वरांवर बऱ्यापैकी कंट्रोल आला, की मग हळू हळू कोमल स्वर मिसळून अलंकार बनवले जातात. हे

---

सौजन्य :

अपर्णा लाइनिंग्ज प्रा. लि.
चिंचवड

कोमल स्वर दाखवीत असतानाच, 'श्रुति' ह्या महत्त्वाच्या गोष्टीचे थोडेसे ज्ञान प्रात्यक्षिकातून दिले जाते. (ध्रुपद-संगीत हे पूर्णपणे श्रुतींवर आधारित आहे. ध्रुपदामध्ये श्रुती जितक्या बारक्या बारकाव्यांनी व स्पष्टपणे उलगडून दाखविल्या जातात, तितक्या इतर कुठल्याही संगीतात दाखविल्या जात नाहीत. त्यामुळे ही अतिकठीण पण अत्यावश्यक गोष्ट, ध्रुपदाच्या विद्यार्थ्याला सुरवातीपासूनच हळूहळू शिकवणे गरजेचे असते.) ह्याशिवाय स्वर कसा लावावा, आवाज कुठून निघायला पाहिजे, तोंड किती उघडले पाहिजे, आकार-उकार-ईकार इ. वेगवेगळे स्वर स्पष्टपणे कसे उच्चारले गेले पाहिजेत, जीभ व दात ह्यांचा आवाजनिर्मितीत काय व कसा उपयोग करायचा असतो, नासिकायुक्त व नासिकाविरहीत स्वर कसा काढायचा, अशा अनेक बारीक बारीक गोष्टी विद्यार्थ्याला शिकवल्या जातात. सर्वच विद्यार्थी ह्या सर्व गोष्टी उचलू शकत नाहीत. कारण प्रत्येक विद्यार्थ्याच्या जाणीवेची सूक्ष्मता सारखी नसते प्रत्येक विद्यार्थ्याचे श्रवणही alert नसते. त्यामुळे जो जास्त तरल व सूक्ष्म असेल तो जास्त ग्रहण करतो.

तर ही झाली ढोबळमानाने व्हॉइस-कल्चरची रूपरेषा. एकदा आवाज साधारण ताब्यात आला, की मग सुरू होते जोरकस स्वरसाधना. सर्वात प्रथम आम्ही भैरव राग शिकवायला घेतो व भैरव रागाचे वेगवेगळे पलटे विद्यार्थ्याला घटवायला लावले जातात. हल्लीच्या काळी रियाज ही गोष्ट फारच कमी झालीय, त्यामुळे हल्ली गाण्यात superficiality जाणवते. अपार मेहनतीने येणारी depth हल्ली फार दुर्मिळ झालीय. त्यामुळेच नवीन पिढीतील गायकांचा चकचकाट फार तकलादू व अल्पजीवी असतो. असो.

तर पूर्वी मी लहान असताना आम्ही दिवसातून अठरा अठरा तास मेहनत केलेली आहे. कुठलाही एक पलटा घेतला, तर त्याच्या ११ माळा आम्हाला रोज घोकाव्या लागत; व एकेक माळ ११०० मण्यांची असे. म्हणजे एकेका पलट्यासाठी ११०० मणी अकरा वेळा ओढावे लागत. त्याशिवाय आम्हाला जेवण मिळत नसे व कुणी काही चुकारपणा केलेला आढळल्यास, त्याला शिक्षा म्हणून आणखी ११ वेळा माळ ओढावी लागे. अर्थात ही सर्व मेहनत गुरूने परवानगी दिल्याशिवाय करायची नसते. आवाजात हे पेलण्याची शक्ती लागते. अशा प्रदीर्घ मेहनतीमुळे आवाज व दमसास, दोन्ही तयार होतो. शिवाय एका जागी बैठक मारून तासन् तास बसणे, ह्याही गोष्टीची शरीराला सवय होते

ह्या घोकंपट्टीशिवाय, आमच्या डागर घराण्यात 'चिल्ला' नावाचा प्रकार करायला लावतात. एकेक 'चिल्ला' चाळीस दिवसांचा असतो ह्या चाळीस दिवसात कुठेही

सौजन्य : अपर्णा लाइनिंग्ज प्रा. लि.
चिंचवड

गावाला जाता येत नाही; व आजारी पडायचीही परवानगी नसते. एकदा ' चिल्ला ' सुरू केला, की देवाचे एखादे व्रत जितक्या निष्ठेने आपण पार पाडतो, तितक्या seriously हा ' चिल्ला ' पार पाडावा लागतो. रोज पहाटे चार वाजता उठून मेहनतीला बसायचे ( बारा महिने ). पण हा ' चिल्ला ' करताना ' एकेका स्वरावरील ठहराव ' ही गोष्ट पक्की केली जाते. प्रथम एक तासभर नुसता ' सा ' लावायचा, मग पुढचा अर्धा तास नुसता मंद्र सप्तकातील ' प ' लावायचा, मग काही छोटे छोटे स्वरसमूह विलंबीत लयीत एकेक तास म्हणायचे. अशा रितीने हा ' चिल्ला ' चालतो. अशा रितीने वेगवेगळया प्रकारांनी आवाजावर संस्कार करून त्याला दमदार पण हलका व लवचिक बनवले जाते. एखादा मऊ मातीचा गोळा वाट्टेल तसा वळवून आपण त्यातून हवी त्या आकाराची मूर्ती बनवू शकतो, त्याप्रमाणे ह्या मऊमोकळा ( smooth ) व लवचिक आवाजातून कुठल्याही रागाची मूर्ती बनवणे मग सोपे जाते. आपल्या गळयातील एवढ्याशा जागेत व्होकल कॉर्डस्च्या १७३ किंवा १७४ positions आहेत. ह्या वेगवेगळया position-मधून vocal cordsना वळवूनच आपण आवाज काढत असतो. शास्त्रशुद्ध मेहनती-मुळे, vocal cordsना ह्या positionsमधून smoothly वळवणे ही क्रिया सहज-साध्य होते. सहजता ही मेहनतीतून निर्माण होते. हा एक विरोधाभास आहे; पण ती वस्तुस्थिती आहे.

जाता जाता मी इतर काही गोष्टींचा अगदी थोडक्यात उल्लेख करू इच्छितो. आमच्याकडे जेव्हा एखादा राग शिकवतात, तेव्हा, " ह्या रागाचा आरोह-अवरोह अमुक अमुक, वर्ज्य स्वर व वादी-संवादी अमुक अमुक, जाति व प्रहर अमुक अमुक ", अशी गद्य व कोरडी माहिती देत नाहीत. तसेच आलाप नं. १, आलाप नं. २, तान नं. १... असे वहीतून काहीही लिहून देत नाहीत. मग तो राग आमच्या डोक्यात भिनतो कसा ? तर त्या रागाचं स्वरूप, त्याची प्रकृती, हे सर्व आम्हाला प्रत्यक्ष आलापी-तून समजावून दिलं जातं. आमच्याकडे प्रत्येक रागाची काही विशिष्ट संकल्पना ( concept ) मानून, आम्ही तो राग गातो ही मूळ संकल्पना आम्हाला समजावून दिली जाते. उदा० भैरव रागातील आरोही कोमल रिषभ लावताक्षणी सूर्य-उदय झाल्याचा आभास झाला पाहिजे. तसेच अवरोही रिषभातून, सूर्याला अर्घ्य दिल्याचा, म्हणजेच ओंजळीतून पाणी खाली पडत असल्याचा आभास झाला पाहिजे, असं आम्हाला शिकवलं जातं. मनामध्ये तशी कल्पना करूनच आम्ही ते स्वर लावतो. त्यामुळे एकच रिषभ, अधंमुखी व ऊर्ध्वमुखी कसा लावायचा ते आम्हास आपोआपच समजते. त्याचप्रमाणे ' श्री ' हा जो संध्याकाळचा राग आहे, त्याचा समय हा दोन वेगवेगळे

---

सौजन्य : अपर्णा लाइनिंग्ज प्रा. लि.
चिंचवड

प्रहर एकमेकात मिसळण्याचा, अथवा एकमेकाला cross होण्याचा, म्हणजेच संधिकालचा समय आहे. अशा रागात, सूर्याचं बुडणं व चंद्राचा उदय ह्या दोन्ही गोष्टी स्वरातून उभ्या करायचा आम्ही प्रयत्न करतो. म्हणून तर 'श्री'चा पंचम अतिशय हळुवारपणे (softly) आम्ही लावतो. कारण त्या पंचमातून आम्हाला चंद्रमा-उदय सूचित करायचा असतो. चंद्र हा शीतलतेचे, कोमलतेचे प्रतीक आहे. अशा तऱ्हेने प्रत्येक रागाचा भाव व प्रकृती लक्षात घेऊन व त्यानुसार त्याची काही इमेज मनात स्थापून, आम्ही तो राग गातो व म्हणूनच गाताना, त्या वेळापुरता आम्ही तो राग प्रत्यक्ष जगत असतो.

शेवटची गोष्ट मी सांगू इच्छितो ती रसनिर्मितीविषयी. ध्रुपद हे नीरस असते, त्यात नुसता दंगा असतो, नुसती तालाची हाणामारी असते, असा सर्वसाधारण गैरसमज आहे. पण असे नुसत्या हाणामारीचे गाणे आम्हीच गायला पसंत केले नसते. 'रस' हा कुठल्याही संगीताचा आत्मा आहे. आमच्या आलापीतून तर रसाचा पूर्ण परिपोष असतोच असतो, पण एकदा बंदिश सुरू झाल्यावरसुद्धा, त्यात लयकारीचे खेळ खेळताना, आम्हाला त्या बंदिशीतल्या भावाचे जरूर भान ठेवावे लागते. एखाद्या नाजुक भाव असलेल्या बंदिशीला आम्ही मर्दानी धांगडधिंगा करू देत नाही. पण शंकराच्या तांडवाचे वर्णन असलेली बंदिशही नाजुकपणे गात नाही. गाताना आम्ही बंदिशीची शब्दात्मक, भावात्मक, रसात्मक व लयात्मक अशी चारी अंगे ध्यानात घेऊन गात असतो; व प्रत्येक अंगाचा योग्य प्रमाणात परिपोष करीत असतो. तेव्हा 'ध्रुपदात रस नसतो' हे विधान सर्वस्वी खोटे आहे.

आतापर्यंत ध्रुपद-संगीताविषयी मी जे विचार मांडले, ते नुसते तात्त्विक नसून, त्याला वर्षानुवर्षांच्या स्वानुभवाची बैठक आहे. मी स्वतः सर्व प्रकारचे संगीत ऐकतो. कुठल्याही संगीताविषयी माझ्या मनात आकस नाही पण ध्रुपदाविषयी मात्र बहुतेकांच्या मनात असलेला आकस व पूर्वग्रहदूषित वृत्ती माझ्या अनुभवास येते, तेव्हा मला चीड येते. ज्या गोष्टीला नावे ठेवायची, ती निदान नीट समजावून घ्या, नीट ऐका व मग खुशाल नावे ठेवा. ध्रुपदामध्ये असलेली, अंतःकरणाच्या गाभ्याला हात घालायची शक्ती, आत्म्याला आवाहन करण्याची शक्ती, माणसातली spiritual power जागृत करण्याची शक्ती; ज्याने ओळखली व अनुभवली असेल, त्याच्या तोंडून अशी वरीलप्रमाणे उथळ विधाने बाहेर पडणारच नाहीत. ध्रुपदामध्ये तानांची आतषबाजी नसते. हरकती-मुरकतींचा नखरेलपणाही नसतो. त्यामुळे फक्त चकचकाटच ऐकायची सवय झालेल्या कानांना, ध्रुपदाचे गूढगंभीर–साधेसुधे-खोल चिंतनात्मक-चलन, कसे आकर्षित करणार ? धृपद पचनी पडण्यासाठी मनाची एक विशिष्ट आध्यात्मिक बैठक पाहिजे व मुख्य म्हणजे हा संगीतप्रकार वरचेवर ऐकण्याची तयारी पाहिजे. पुण्यातल्या प्रसिद्ध चोखंदळांना हा प्रकार निदान काही प्रमाणात समजावयाची संधी 'गानवर्धन' ह्या संस्थेने दिली, ह्याबद्दल मनःपूर्वक आभार.

# ३४. पाश्चात्य संगीताची सुंदरता

**प्रा० सुहासचंद्र सीताराम कुलकर्णी ( १९४२ )**
१०१०, मॉडेल कॉलनी, पुणे १६

[ प्रा० सुहासचंद्र कुलकर्णी एम. ए., एम. कॉम., एल. सी. सी. (लंडन, इकॉनॉमिक्स, लंडन चेंबर ऑफ कॉमर्स ) अशा पदव्या संपादित केलेले व बृहन्महाराष्ट्र कॉमर्स व फर्गसन महाविद्यालय पुणे येथे अध्यापन केलेले प्राध्यापक असले, तरी महाराष्ट्राला ते 'मेलडी मेकर्स' व 'म्युझिकल मेलडी' या आपल्या सिनेसंगीत व पाश्चात्य संगीताच्या सादरीकरणात आणि नवनिर्मितीत निमग्न असणाऱ्या सुप्रसिद्ध संस्थेमुळे सुपरिचित झाले आहेत. गेली २८ वर्षे त्यांची ही संस्था वाढत्या उभारीने संगीत-क्षेत्रातील या शाखेच्या सेवेत रत आहे. प्रा० कुलकर्णी यांचा पाश्चात्य संगीताचा सखोल अभ्यास असून त्या संगीतातील विविध वाद्यांच्यावर त्यांनी अधिकार मिळविला आहे. त्यांच्या संस्थेने केलेल्या कार्यक्रमांचा झपाटा आश्चर्यकारक आहे. १९६१ ते १९७६च्या दरम्यान त्यांनी ऑर्केस्ट्राचे १८०० कार्यक्रम केले असून नायजेरिया, सिंगापोर, ऑस्ट्रेलिया, हाँगकाँग इत्यादी ठिकाणीही त्यांचे कार्यक्रम झाले आहेत. म्यूझिकच्या ग्रेडसवर, त्यांनी स्वतःच्या इन्स्टिटयूट ऑफ मॉडर्न म्यूझिक या संस्थेकरिता ३५ पुस्तके लिहिली असून, वृत्तपत्रातूनही त्यांचे अनेक लेख आहेत. तसेच संगीतावर त्यांनी जवळजवळ ३५० भाषणे देशात व परदेशात दिली आहेत.

पाश्चात्य संगीत या आपल्या जिव्हाळ्याच्या विषयावर प्रा० कुलकर्णी यांनी संगीताभ्यासक **डॉ० शकुंतला फाटक** यांनी विचारलेल्या प्रश्नांना या ठिकाणी उत्तरे दिली आहेत. यामधून पाश्चात्य संगीत व भारतीय संगीत, पाश्चात्य संगीतातील स्वरसप्तक व हार्मनी, कॉर्डस्चे स्वरूप, स्टीरिओफोनिक आवाजातील सौंदर्य इत्यादी घटकांबद्दल मोजक्या शब्दात परंतु चपखलपणे विवेचन केले आहे. शब्दांकन श्रीमती फाटक यांचे आहे. ]

- पाश्चात्य आणि भारतीय संगीताची तुलना करू नये त्याचे कारण काय ?

– बहुतेक भारतीय संगीताचे अभ्यासक या प्रकारची तुलना करतात, तेव्हा त्यांचा भारतीय संगीताचा बराच अभ्यास असतो. भारतीय संगीत ही मोनो मेलडी आहे. या प्रकारचे संगीत ऐकण्यास त्यांचा कान तयार झालेला असतो. पाश्चात्य संगीत हे अनेक कलाकारांचे एकत्रित काम असते. या प्रकारच्या संगीताला या लोकांचे कान तयार झालेले नसतात. त्यामुळे नेमके काय ऐकायचे याबाबत त्यांचे मन घडलेले नसते. म्हणून ही तुलना करू नये असे मला म्हणायचे आहे.

● पाश्चात्य संगीतही कानाला गोड लागते आणि भारतीय संगीतही कानाला गोड लागते. मग ऐकणारा ही तुलना सहज करू लागतो असे आपल्याला वाटत नाही का !

– कानाला गोड लागणे हा वाक्प्रयोग संदिग्ध आहे. तेव्हा ज्यांना गाण्यातले काहीच कळत नाही त्यांच्या बाबतीत हे शक्य आहे. पण हे जाणकारांच्या बाबतीत म्हणता येत नाही. ‘ कानाला गोड लागणे ’ हे शब्द त्यांच्यासाठी नाहीत. ते तुलना करून चांगले काय, वाईट काय हे ठरविण्याच्या पातळीवर पोचून या गोष्टींची चर्चा करतात. त्यावेळी जर एका प्रकाराबद्दल पूर्ण माहिती नसेल, तर या चर्चेला केवळ दोषारोपाचे स्वरूप येते आणि नेमक्या याच गोष्टीला माझी हरकत आहे.

● अशी चर्चा न करता आपण पाश्चात्य संगीताचे स्वरूप समजून घ्यायचा प्रयत्न करूया का ?

– भारतीय संगीतापासून पाश्चात्य शास्त्रीय संगीत वेगळे कसे आहे ते प्रथम समजावून घेऊ. भारतीय संगीत ऐकणाराचे कान ठराविक ‘ मोनो फ्रीक्वेन्सी ’ला सरावलेला असतो. उदा० एखादा क्वार्टेट कार्यक्रम घ्या. यात व्हायोलिन, व्हियोला, पियानो आणि बास या चार वाद्यांवर वेगवेगळं काहीतरी वाजत असतं. यातलं नेमकं काय ऐकायचं असा संभ्रम श्रोत्याला पडतो. या वादनाचा एक एकत्रित परिणाम असतो. तो जपण्यासाठी पाश्चात्य संगीताचा सखोल अभ्यास हवा.

भारतीय संगीत हे गायकी अंगाचे आहे. एक मनुष्य एका वेळी दोन स्वर काढू शकत नाही. हे गाणे नेहमी ‘ मोनो ’ असते. सर्व वाद्ये त्याच स्वरात वाजवतात. तो एकच स्वर शेवटपर्यंत कायम असतो.

स्वराला दुसऱ्या स्वराची साथ किंवा पूरक स्वर ह्यांच्या संगतीतून पाश्चात्य संगीतात मूळ स्वर शोधावा लागतो. चार वादकांपैकी एकजण ऑब्लिगाटा वाजवतो आहे, दुसरा ‘ काउंटर पॉइण्ट ’ हे वाद्य वाजवतो आहे, तर तिसरा ‘ मेलडी ’ वाजवतो आहे; तर इथं काय ऐकायचं हे कळलं पाहिजे.

---

सौजन्य : अपर्णा लाइनिंग्ज प्रा. लि.
चिंचवड

संगीत ही एक संवेदना आहे. तुम्हाला जाणवलेली संवेदना जेव्हा मूर्त स्वरूपात येते तेव्हा म्यूझिक कंपोज होते.

• स्थिर षड्ज ही कल्पना स्पष्ट करून सांगाल काय?

– पाश्चात्य संगीत हे वाद्यसंगीतावर आधारित असल्यामुळे गायकाच्या गळ्याचा वेगवेगळा षड्ज गृहीत धरण्याची गरज येथे पडत नाही. त्याचबरोबर अनेक वाद्ये एकत्र वाजत असल्यामुळे त्यांना कॉमन स्वर देणे आवश्यक ठरते. त्यामुळे २५६ सायकल्सची 'C' ही सर्वत्र कायम धरली जाते. त्यामुळे कोणत्याही देशातील दोन ॲकॉर्डियन्स किंवा ऑर्गन्स ही वाद्यं एकाच स्वरात लागलेली असतील. दोन ॲकॉर्डियन्स किंवा दोन आर्गन्स एकत्र वाजविणे ही कल्पना पाश्चात्य संगीतात आवश्यक ठरेल. त्यामुळे हा स्थिर स्वर उपयोगी ठरतो. लिखित धून ही त्यामुळे सर्व ठिकाणी सारखी वाजू शकते.

• अशा स्थिर 'सी'नंतर संपूर्ण सप्तकात स्वरांची रचना कशी असते?

– या स्वरांचा रेशिओ बदलत नाही. स्वरांतरांना टोन असे म्हणतात. प्रत्येक सप्तकातील स्वर असे सांगता येतील—

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| पाश्चात्य नोटस : | C | D | E | F | G | A | B | C |
| टोनल समीकरण : | 0 | + 1 | + 1 | + $\frac{1}{2}$ | + 1 | + 1 | + 1 | + $\frac{1}{2}$ |
| भारतीय स्वर : | सा | रे | ग | म् | प | ध | नी | सा |

असे हे सप्तक तयार होते. हे प्रमाण कोणत्याही परिस्थितीत बदलत नाहीत.

टोनवर आधारलेले हे प्रमाण ही ॲक्सेप्टेड कॉन्सेप्ट आहे. भारतीय श्रुतींच्या अंगाने केलेल्या स्वरस्थानात आणि यात फरक येईलही कदाचित. पण एकदा तुम्ही एक प्रमाण मान्य केल्यानंतर त्याला बेसूर कसे म्हणता येईल? फ्रीक्वेन्सीच्या भाषेत बोलायचं तर २५६ सायकल्सची 'सी' ही २५० पासून २६० पर्यंत कानाला बरीचशी एकसारखीच लागेल. या आजुबाजुच्या व्हायब्रेशन्स आपण वेगळ्या मानीत नाही. नव्या संगीतात आम्ही कॉम्प्युटरला ही फ्रीक्वेन्सीपण फीड करतो. त्यामुळे त्यात अधिक बिनचूकपणा येतो.

• पाश्चात्य संगीताच्या दृष्टीने राग स्वरूप आहे का?

– पश्चिमी संगीतात मेलडी बरोबर हार्मनीचा विचार आहे. येथे 'कंपोझर'ला जास्त

सौजन्य : अपर्णा लाइनिंग्ज प्रा. लि.
चिंचवड

महत्त्व आहे. बिथोव्हेनने लिहून ठेवलेले कुणीही जरी वाजविले तरी त्यातून दिसणार बिथोव्हेनच. पण त्यातल्या अचूकतेमधे वादकाच्या टेक्श्चरप्रमाणे फरक पडेल. मी इथे घर-बांधणीचं किंवा इंटीरिअर डेकोरेशनचं उदाहरण देऊ इच्छितो. माझी ही खोली. मी माझ्या आवश्यतेनुसार डेकोरेटरला सांगतो. तो त्याचा प्लॅन सांगतो. आता वादक म्हणजे सुतार असे आपण क्षणभर समजू. मी इथला एक सुतार कामाला लावला आणि त्याऐवजी राजस्थानातील एक कारागीर सुतार कामाला लावला तर त्या कामामधे अंतर राहील. तेव्हा बिथोव्हेनने लिहिलेल्या ऑर्केस्ट्राचे चलन हे प्रत्येक अरेंजरच्या कल्पनेप्रमाणे, कुवतीप्रमाणे बदलले जाईल किंवा कमीजास्त परिणामकारक होईल

● पाश्चात्य संगीतात ‘ हार्मनी आणि कॉर्डस् ’चे नाते काय ?

– ‘ हार्मनी आणि कॉर्डस् ’ ही संपूर्ण कल्पना पाश्चात्य आहे. दोन किंवा अधिक स्वर वाजत असताना त्यात एक सांगीतिक नाते निर्माण होते. अशी नाती लक्षात घेऊन रचनाकार रचना करतो. या सांगीतिक नात्याला किंवा सुसंवादाला हार्मनी म्हणायचे. अशा नात्याच्या स्वरमाला तीन किंवा अधिक स्वरांच्या असल्या आणि हे स्वर एकत्र वाजविले की, त्या कॉर्डस् अनेक प्रकारच्या, विविध आकारांच्या आणि स्वरस्थानांच्या असू शकतात. त्या एका वेळी वीस-वीस वाद्यांतूनही संगतीने परिणाम साधतात किंवा पियानोसारख्या वाद्यात एकाच वादकाकडूनही वाजविल्या जातात. हा ‘ हार्मनी आणि कॉर्डस् ’चा भाग भारतीय संगीतात मानलाच गेला नाही.

● राग संगीतात हे असे संवादी स्वर एकत्र येतात, त्याचा विचार आपण केला नाही का ?

– हा विचार तर माझ्या मनात सतत घोळत असतो. त्या दृष्टीने सर्व ऐकणारे मात्र निश्चितच विचार करीत नाहीत असे मला जाणवते. आपल्या बैठकीच्या गाण्यात तंबोरे हे षड्ज-पंचमात किंवा षड्ज-मध्यमात लावलेले असतात. ते सारखे वाजत असल्यामुळे सा-प किंवा सा-म हे दोन स्थिर स्वर कायम उपलब्ध असतात. गायकाने निषाद लावला, कोमल धैवत लावला किंवा शुद्ध गंधार लावला की आपल्या नी सा म, सा प नी, सा प ध्, सा म ध्, सा ग प, सा ग म—अशा वेगवेगळ्या कॉर्डस् स्पष्टपणे जाणवतात. मी म्हणतो की, भारतीय संगीत इतकं समृद्ध आहे की अशा कानांनी ऐकलं तर असंख्य कॉर्डस्, अगदी गुंतागुंतीच्या भावना आपल्याला जाणवतील. एखाद्या कॅलिडोस्कोपमधे क्षणाक्षणाला रंगीबेरंगी तुकड्यांचे निरनिराळे आकार दिसावे तशा या कॉर्डस् जाणवतात. पण हा प्रकार कॉर्डस् जाणवण्यावर अवलंबून आहे. मात्र या ठिकाणी तुम्ही पाश्चात्य कानांनी भारतीय संगीत ऐकलं तरच ! हे सर्वांना शक्य होते का ?

---

सौजन्य : अपर्णा लाइनिंग्ज प्रा. लि. चिंचवड

● तालाच्या बाबत आवर्तनी ताल आणि वाहता पाश्चात्य ताल यातील फरक काय?

– पाश्चात्य तालात आवर्तन नाही असे कसे होईल? सोळा बीटसचा 'टँगो' हा ताल आपण विचारात घेऊ.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 → |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| C<br>सा | CM<br>I | O | CM | G<br>प | CM<br>II | C<br>सा | CM |
| → G<br>प | CM<br>III | O | CM | C | CM<br>IV | G<br>प | CM |

आता वरील उदाहरणातून आपल्याला दिसून येईल की तालाचे बोल वेगळे नसले तरी बेसिक धून जी सांगितली जाते, त्यातून तालाचे संपूर्ण आवर्तन वेगळे दाखविता येईल. पण यात संपूर्ण संगीत रचनाकाराने निश्चित केलेले असल्यामुळे कलाकाराच्या दृष्टीने काही फरक पडत नाही आणि म्हणून आपल्याला ते विशेष जाणवतही नाही.

● हा ताल कॉर्डस्च्या आधारे दाखविला, मग याला पूरक कॉर्ड येणार, कॉर्डस्ची संख्या किती आहे?

– कॉर्डस्ची संख्या अगणित आहे. मूळ बारा स्वरांच्या आणि मेजर आणि मायनर यांच्या अंगाने व रिलेटिव्ह कॉम्बिनेशनने असंख्य कॉर्डस् होतात. एका नोटला चोवीस कॉर्डस् होतात! पुन्हा यांच्या कॉम्बिनेशनचे प्रकार वेगळेच. म्युझिक डायरेक्टर मूळ स्वरात इतर पूरक स्वर, ताल, कॉर्डस् यांच्याद्वारे संगीत खुलवू शकतो. पाश्चात्य संगीतात कॉंपोझिशनला हवी ती कॉर्ड मिळाली नाही तर ते वाजविता येणार नाही. भारतीय संगीतात ताल बदलता येत नाही. टायमिंग तेच ठेवून पाश्चात्य संगीतात मार्चमधील रचना टँगोमधे नेता येते. मॉंबोची रचना ट्विस्टमध्ये नेता येते. प्रत्येक व्हर्शनमध्ये नावीन्य असते. ज्याप्रमाणे लाल रंगात हिरवा रंग मिसळला, तर दोघेही आपापली identity गमावून तिसऱ्याच वेगळ्या रंगास जन्म देतात, त्याचप्रमाणे अनेक वाद्यांमधे एकाच वेळी वेगवेगळ्या कॉर्डस् वाजवून एक वेगळाच मूड दाखविता येतो. अनेक रस पाश्चात्य संगीतात विलक्षण

सौजन्य : श्री. एम्. एस् शहा
मॅनिजर्स प्रुफिंग इंडस्ट्रीज, पुणे

परिणामकारक रितीने दाखविता येतात. पाश्चात्य शास्त्रीय संगीत हे त्यातील मूड समजून ऐकता येते. त्याला moments म्हणतात. संगीत संपल्यावर या मोमेण्टस् जाणवल्या पाहिजेत. ही त्या संगीताची फलश्रुती आहे.

यासाठी मी बिथोव्हेनच्या चाळीस क्रमांकाच्या सिंफनीचे उदाहरण घेईन. हे एक सॉनेट आहे. एक लहान मुलगी स्टेशनवर आई-वडिलांची वाट पाहात आहे. गाडी येते. ती उत्सुकतेने न्याहाळते. आईबाबा येत नाहीत. गाडी निघून जाते. त्या लहान मुलीला अगदी एकटं एकटं वाटतं ...! एक उत्कृष्ट ऑपेराचे हे उदाहरण आहे. सर्व भावना संगीतात चपखलपणे आल्यात.

या संगीतात संमिश्र अशा अनेक भावना आहेत. या भावना बिथोव्हेनच्या या सिंफनीतून श्रोत्याला जाणवतात संगीत संपल्यानंतर बराच वेळ त्या मनावर झाकळून राहतात.

● स्टीरिओफोनिक आवाज पाश्चात्य संगीतात सौंदर्यपूर्ण परिणाम कसे घडवू शकतात ?

– पेटी वेगळी, तबला वेगळा आणि गाणं केवळ वेगवेगळ्या स्पीकर्समधून ऐकणे म्हणजे स्टीरिओ नव्हे. पाश्चात्य संगीतात एका वेळी दीडदीडशे कलाकार वेगवेगळ्या प्रकारांनी, कॉर्डसमधून आपले संगीत सादर करीत असतात. या सर्वांचा एकत्रित परिणाम म्हणजे स्टिरिओफोनिक इफेक्ट. आपल्याकडे एकदम दहा सतारी, चार सारंग्या यांनी एखादी गत मिळून वाजविली तर हा परिणाम होईल. यावर अनेक प्रयोग व्हायला हवेत. आपल्याकडील सिने-संगीतात असे वेगवेगळे प्रयोग झाले आहेत. पण पाश्चात्य शास्त्रीय संगीतात या सर्वांचा एकत्रित परिणाम ध्यानी घेऊन, फार पूर्वीच्या काळापासून अशा रचना केल्या गेल्या आहेत आणि त्यांचा परिणाम आजतागायत टिकून आहे.

● संगीतात सुगमता आणण्याचे प्रयोग कोणत्या प्रकारांनी झाले आहेत ?

– भारतीय संगीतात एक वाद्यापासून अनेक वाद्यांच्या समुच्चयाकडे वाटचाल करून आपण सुगम संगीत प्रचारात आणतो. पाश्चात्य संगीतात ही कलाकारांची संख्या कमी करून सुगमता आणली जाते. डिस्को, जाझ, रॉक ही याची उदाहरणे देता येतील. आपल्याकडील सिने-संगीत याच प्रकारात येईल. सुगमता ही सामान्यांना आकर्षित करून घ्यायला उपयुक्त ठरते.

शेवटी केव्हाही शास्त्राच्या बंदिस्त चौकटी फार झाल्या की त्या सामान्य माणसाला त्यापासून दूर नेतात.

---

सौजन्य : श्री. एम्. एस्. शहा
मॅनिजर्स प्रुफिंग इंडस्ट्रीज, पुणे

संगीत ही कला सर्वसामान्यापर्यंत पोहोचवायची असेल तर त्यातील क्लिष्टता दूर होऊन ते साधे, सोपे, सरळ, चटकन समजणारे, आकलन होणारे, लक्षात राहाणारे कसे बनेल याकडे या शास्त्राच्या अभ्यासकाने दुर्लक्ष करून चालणार नाही. केवळ खर्जातील तानांवर मान डोलावणारे आणि आडव्या समेला दाद देणारे प्रेक्षक आणि श्रोते यांच्याच पाठबळावर तृप्त होऊन लाखो-करोडो सामान्य संगीत-प्रेमींना वंचित ठेवू नका. ज्यांना संगीताचं शास्त्र कळत नसेल; पण त्यात रमायला आवडत असेल अशांची उपेक्षा होऊ नये एवढेच वाटते.

---

सौजन्य :

श्री. एम्. एस्. शहा
मॅनिजर्स प्रुफिंग इंडस्ट्रीज, पुणे

# ३५. किराणा घराणे : उद्भव आणि वाटचाल !

**श्री. श्रीकांत देशपांडे**
१२०५/३/२, डेक्कन जिमखाना, पुणे ४

[ श्री. श्रीकांत देशपांडे किराणा घराण्यातील एक उत्कृष्ट तरुण गायक म्हणून संगीत रसिकांना सुपरिचित आहेत पं. भीमसेन जोशी यांचे गुरू कै. सवाई गंधर्व यांचे ते नातू असून त्यांचेच शिष्य कै. नानासाहेब देशपांडे यांचे ते सुपुत्र. त्यामुळे संगीताचे संस्कार बालपणापासूनच त्यांच्यावर झाले. त्यांचे सुरुवातीचे शिक्षण म. खांसाहेब महम्मद हुसेन व श्रीमती सरस्वती राणे यांजकडे झाले. आणि गेली ८ ते १० वर्षे पं. भीमसेन जोशी यांचेकडे त्यांचे संगीताचे शिक्षण चालू आहे. तसेच पं. फिरोज दस्तूर यांचेही मार्गदर्शन त्यांना लाभत आहे. वरील सर्व प्रभावांचे, समन्वयात्मक दर्शन त्यांच्या गायनातून घडत असल्यामुळे त्यांचे गायन सर्वांना आवडते. भारतभर अनेक महत्त्वाच्या संमेलनातून त्यांनी आपले गायन सादर केले असून, अमेरिका व कॅनडा येथेही त्यांच्या मैफली झाल्या आहेत. किराणा घराण्यासंबंधी अनुभवसिद्ध जाणकारी असणाऱ्या तरुणांमध्ये ते 'सीनियर' आहेत.

प्रस्तुत लेख हा टिपणवजा असला तरी त्यातून किराणा घराण्याची परंपरा, त्यातील आजचे प्रसिद्ध गायक, या गायकीतील स्वरप्रधानतेमागील सौंदर्यतत्त्व यांची कल्पना वाचकांना त्यातून नक्कीच मिळेल. ]

## मूळ पुरुष

किराणा घराण्यातील मूळ पुरुष धोंडू व धन्नू हे बंधुद्वय होत. ते मूळचे हिंदू असून महान कृष्णभक्त होते. त्यांच्यापर्यंत हे घराणं सारंगी-वादनाचं होतं. पण यापुढे मात्र या घराण्याची पुढील पिढी गायक म्हणून निर्माण झाली. किराणा हे गायकीचं घराणं निर्माण झाल्याचा इतिहास असा— धोंडू याने कृष्णाची अगदी मनोभावे भक्ती केली. आणि कृष्णाजवळ एकच मागणं मागितलं. ते म्हणजे 'कृष्णा, मी तुझी अत्यंत मनोभावे भक्ती करीत आहे. तेव्हा तुझ्या बासरीतला सुरेल स्वर जर तू माझ्या कंठात दिलास

तर मी सुरेल स्वराने तुझे सतत गुणगान गाईन.' धोंडूच्या आळवणीप्रमाणे कृष्ण प्रसन्न झाला आणि धोंडूला सुरेल स्वराची देणगी लाभली तेव्हापासून या घराण्यात गायन सुरू झालं आणि कालांतराने परंपरागत गायक निर्माण झाले.

या घराण्याचे गायक किराणा घराण्याचे गायक म्हणून ओळखू जावू लागले. याच घराण्यात स्व संगीतरत्न खांसाहेब अब्दुल करीम खां यांचा जन्म झाला. वास्तविक संगीत ही कला हिंदूंच्याच हातातली होती. पण मुस्लीम राजवटीत बऱ्याच हिंदू लोकांना राजसत्तेच्या आहारी जावं लागलं आणि मुस्लीम धर्म स्वीकारावा लागला. अकबर बादशहाच्या कारकीर्दीत श्रेष्ठ गायक तानसेन यांनाही मुस्लीम धर्माची दीक्षा घ्यावी लागली. तानसेनचे गुरू वृंदावनचे स्वामी हरिदास हे तर खरं म्हणजे महान कृष्णभक्त होते व तानसेनही तसेच होते, हे त्यांनी ध्रुपदात व धमारमधे रचलेल्या बंदिशींवरून दिसून येते. या सर्व मुस्लीम गायकांनी हिंदू देवतेबद्दल कधीही अनादर दाखविला नाही.

किराणा घराण्याच्या परंपरेत पै० काले खां (अब्दुल करीम खां, साहेबांचे वडील.), पै० खां अब्दुल्ला खां (चुलते), पै० खां. हैदरबक्ष (चुलत चुलते) हे सारंगीवादक होते. या तिघांकडून अब्दुल करीम खां साहेबांना गाण्याची तालीम मिळाली.

## वैशिष्ट्ये

किराणा घराण्याच्या गायकांनी आपल्या गायकीत स्वराकडे लक्ष जास्त दिलं. कारण स्वराला संगीतामधे प्रथम महत्त्व आहे काही घराण्यात लयीला महत्त्व जास्त आहे. म्हणजे त्यांचं गाणं हिशेबी असतं. काही घराण्यांनी सूर आणि लय यांचा समतोल साधला आहे. अर्थात् या विभिन्नतेमुळे निरनिराळ्या दृष्टिकोनातून गाणं ऐकण्याचा आनंद मिळतो. अब्दुल करीम खांसाहेब म्हणायचे, 'स्वर गया तो सिर गया, और ताल गया तो बाल (केस) गया', याचा अर्थ गायक गात असताना जर तो बेसूर झाला तर समजणाऱ्या श्रोत्यांनाही ते खटकतं व गाण्याचा रंग बिघडतो. पण जर एखादे वेळी गायकाचा ताल चुकला तर ते फक्त काही वेळेला जाणकारांच्याच लक्षात येते; पण त्यामुळे गाण्याचा रंग बिघडत नाही याचा अर्थ तालाला महत्त्व नाही असा मात्र नाही.

स्वरप्रधान गायकीची वैशिष्ट्ये काय याचा विचार करू. स्वर हा कसा overpowering आहे, हे येथे सांगायचे आहे. स्वराची निर्मिती ॐकारापासून होते आणि त्या माध्यमातूनच स्वरसाधना केल्यास सच्च्या स्वरांची अनुभूती मिळते.

पाश्चात्य देशात गायकाला आपला आवाज तयार करण्याकरता 'व्हॉइस कल्चर' ही साधना करावी लागते. पण आपल्या गान-पद्धतीत आपण जितक्या रीतीने आवाजाचा

---

सौजन्य :

श्री. एम्. एस्. शहा
मॅनिजर्स प्रुफिंग इंडस्ट्रीज, पुणे

वापर करतो. तितका त्यांच्या गायनात दिसून येत नाही. आपण व्हॉइस कल्चरला आवाज कमावणे म्हणतो. तो कमवायचा म्हणजे पहाटे उठून मंद सप्तकात जितके खालचे स्वर तुम्हाला लावता येतील तितके लावायचे, आणि त्या त्या स्वरावर स्थिर व्हायचं. या रियाजाने आवाजाला 'गाज' येते आणि हुकमीपणा येतो. तानेचा आवाज तयार करण्याकरिताही सरगमचे निरनिराळे अलंकार प्रथम शुद्ध स्वरांचे व नंतर कोमल स्वरांचे असे अ कार म्हणजे पलटे यावर जर रियाज केला तर तान स्पष्ट, स्वरेल आणि दाणेदार होत असते. मात्र पलटे घोटत असताना त्यात रुक्षपणा मुळीच नसावा. आपलं शुद्ध स्वर-सप्तक एकंदर बावीस श्रुतींत विभागलं आहे मंद्र सप्तकातल्या शुद्ध निषादापासून मूळचा 'षड्ज हा चार श्रुतींचा सा पासून शुद्ध रिषभ तीन श्रुतींचा रे पासून शुद्ध गंधार हा दोन श्रुतींचा ग पासून शुद्ध मध्यम हा चार श्रुतींचा, म पासून पंचम हा चार श्रुतींचा प पासून शुद्ध धैवत हा तीन श्रुतींचा व ध पासून निषाद हा दोन श्रुतींचा. अशा रीतीने शुद्ध सात स्वरांची बावीस श्रुतींत विभागणी केली आहे. याशिवाय शुद्ध स्वर-सप्तकांत अति कोमल, कोमलतर, तीव्र, तीव्रतर व अति तीव्र असे स्वर मिळतात. त्यांची विभागणी दहा श्रुतींत केली आहे. याचं जास्त स्पष्टीकरण करायचं झाल्यास बारा स्वरांच्या मधल्या अंतरात दहा स्वर घातले तर ते बावीस होतात. षड्जापासून अति-कोमल रिषभापर्यंत होणाऱ्या श्रुती, षडजापासून कोमलतर स्वरापर्यंत होणाऱ्या श्रुती, शुद्ध रिषभापासून तीव्रतर रिषभापर्यंत होणाऱ्या श्रुती, तीव्रतर रिषभापासून अतितीव्र स्वरापर्यंत होणाऱ्या श्रुती— अशा रीतीने बारा स्वरांच्या बावीस श्रुती हिंदुस्तानी संगीतात रूढ झाल्या आहेत.

या श्रुतींचा काटेकोरपणे फारच थोडे गायक विचार करतात. पण किराण घराण्याच्या गायकांनी मात्र या गोष्टीचा विचार केला आहे. खां साहेब अबदुल करीम हे एकदा मद्रासला गेले होते. तिथे त्यांनी काही मद्रासी श्रेष्ठ गायकांसमोर बावीस श्रुती आपल्या गळ्यातून काढून दाखविल्या. हा त्यांचा प्रयोग पाहून ते गायक थक्क झाले. या गोष्टीची त्यांच्या चरित्रात नोंद आहे.

किराणा घराण्याच्या गायकांनी स्वराकडे जरी आपले लक्ष केंद्रित केलेलं असलं तरी त्यांना लयीचं भान नसतं असं म्हणता येणार नाही. ताल आणि लय याकडे त्यांनी जर दुर्लक्ष केलं असतं तर त्यांचं गाणं प्रभावी झालंच नसतं. अर्थात अती हिशेबी लयीच्या पाठीमागे ते लागले नाहीत. स्वरप्रधान गायकीचा प्रभाव सर्वसाधारण श्रोत्यांच्या मनावर चटकन होऊ शकतो प्रत्येक स्वर ते तावून सुलाखून लावतात. या घराण्याचं दुसरं वैशिष्ट्य म्हणजे तार षडज् ते इकारांत लावतात त्यामुळे स्वराची रंजकता वाढते.

---

सौजन्य : २४ श्री. एम्. एस्. शहा
मॅनिजर्स प्रुफिंग इंडस्ट्रीज, पुणे

अबदुल करीम खां साहेबांनी पं बाळकृष्णबुवा कपिलेश्वरी, पं. बेहरे बुवा पं. शंकरराव सरनाईक, पं. रामभाऊ कुंदगोलकर उर्फ सवाई गंधर्व ( माझे आजोबा ), श्रीमती हिराबाई बडोदेकर, स्व. पं. सुरेशबाबू माने, पै. रोशनआरा बेगम, डॉ. व्ही. व्ही. पाटणकर, स्व. शंकरराव कापेलेश्वरी, सौ. सरस्वती राणे इत्यादी शिष्यवर्ग तयार केला. श्रीमती हिराबाईंना मात्र साहेब अबदुल खां करीम खां यांच्या व्यतिरिक्त त्यांचे जवळचे नातलग व एक श्रेष्ठ गायक; ज्यांच्या गायकीचा स्व. उस्ताद अमीरखां यांच्या गायकीवर असर झाला असे पै. उस्ताद वहीदखां साहेब यांच्याकडून तालीम मिळाली.

मी सवाई गंधर्वांचा नातूव असल्यामुळे व माझे वडील डॉ. वसंतराव उर्फ नानासाहेब देशपांडे हे प्रथम दशरथबुवा मुळे, नंतर सुरेशबाबू माने व शेवटी पं. बसवराज यांचेकडे गाणं शिकले असल्यामुळे, माझ्या गाण्यावर किराणा घराण्याच्या गायकीचे संस्कार झाले. वास्तविक सवाई गंधर्व यांचा आवाज गाण्याला प्रतिकूल होता. पण त्यांनी शिस्तबद्ध आणि अफाट मेहनत केल्यामुळे ते सवाई गंधर्व या नामाभिधानाला पात्र ठरले.

खांसाहेबांच्या सर्व शिष्यवर्गाने मैफलक्षेत्र खूपच गाजवलं. त्यांच्यानंतर पुढील पिढी-तील गायक श्रीमती गंगूबाई, सौ माणिक वर्मा, पं. भीमसेन जोशी, पं फिरोज दस्तूर, पं. बसवराज, डॉ. श्रीमती प्रभा अत्रे, श्री. सदाशिवराव जाधव, पं. बाबूराव साळवेकर ही मंडळी आपापल्या परी मैफल क्षेत्र गाजवीत आहेत.

अत्यंत स्वरेल गाण्याचा श्रोत्यावर परिणाम कसा होतो हे पुढे दिलेल्या दोन प्रसंगावरून लक्षात येईल.

एक वर्षी सवाई गंधर्व स्मृती संगीत-महोत्सव पुण्यातल्या मोतीबागेत साजरा झाला. त्यावर्षी शेवटी पं. भीमसेन राग तोडी व राग जोगिया गाइले. जोगिया या शोकरसप्रधान रागाचा श्रोत्यांवर इतका परिणाम झाला की पुष्कळशा श्रोत्यांच्या डोळ्यातून अश्रू वाहू लागले.

आज सतत पस्तीस वर्षे सवाई गंधर्व संगीत महोत्सव चालू आहे. तीन दिवस जवळ जवळ दहाबारा हजार श्रोतृवर्ग निरनिराळ्या गायक वादकांचे कार्यक्रम ऐकत असतो. सतत जागरण करून श्रोते थकलेले असतात. पण शेवटी पं. भीमसेनजी यांच्या गाण्याची आतुरतेने वाट बघत असतात. भीमसेनजींचं सुरेल आणि भावनात्मक असं गाणं ऐकल्यावर श्रोत्यांचं समाधान होतं. सुरांचा सच्चेपणा आणि संगीतातील भावपक्षाशी इमान हे किराणा घराण्यातील गुण विशेष कसे प्रभावी ठरतात याचं हे उदाहरण आहे.

सौजन्य : सफारी हॉटेल प्रा. लि., ट्रेडिंग डिव्हीजन
शिवाजीनगर स्टेशन समोर, पुणे ५

# ३६. रियाज : आयुष्याची बांधिलकी

**परवीन सुलताना आणि उ० दिलशा खां**
पद्मा अपार्टमेंटस्, खार रोड स्कीम, मुंबई.

[ मैफली गायनाच्या क्षेत्रात श्रीमती परवीन सुलताना यांचं नाव सबंध भारतात झालेलं आहे. भारताबाहेरही त्यांच्या अनेक मैफली झाल्या आहेत. त्यांचे संगीताचे शिक्षण आरंभी नौगांव ( आसाम ) येथे त्यांचे वडील ( पतियाळा घराण्याचे गायक ) यांच्याकडे झाले. त्यानंतर पं० रातंजनकर यांचे शिष्य कलकत्याचे पं० चिन्मय लाहिरी यांजकडे दीर्घकाळ तालीम झाली. याशिवाय आपले पती उ० दिलशाद खां यांच्याकडूनही त्या मार्गदर्शन घेत असतात. उ० दिलशादखां यांनी किराणा घराण्याचे गायकबंधू नियाज अहमद खां व फैज अहमद खां यांच्याकडून प्रशिक्षण घेतले. आज हे पति-पत्नी संगीताच्या मैफली-क्षेत्रात फारच लोकप्रिय झालेले आहेत.

' रियाज ' हा बोलण्याचा विषय नसून करण्याचा विषय आहे. परंतु गायनाचा सराव म्हणजेच रियाज कसा करावा हे प्रथितयश कलाकाराकडून जाणून घेणे हे संगीतसाधना करणाऱ्यांसाठी नक्कीच उपयोगी ठरणारे आहे. **डॉ० शकुंतला फाटक** यांनी परवीन सुलताना व त्यांचे पती यांची मुलाखत घेतली. त्यांचे इथे शब्दांकन केले आहे. ]

● संगीत शिकायचं, गायचं आहे तर रियाज करण्याची गरज आहे की नाही ?

– हे पहा, या प्रश्नाचं उत्तर ' होय, गरज आहे ' अशा शब्दात देता येईल. पण मी तुम्हाला एक अनुभव सांगेन. आम्ही एका जगप्रसिद्ध संगीतकाराला भेटलो. त्याला गाणं ऐकविताना मंद्र, अतिमंद्र सप्तकातले स्वर रजिस्टर झाले आणि त्याच्याकडून शाबासकीची दाद मिळाली. नंतर बोलताना तो म्हणाला, ' तुम्हालामाहीत आहे -तुम्ही एक रेस हॉर्स आहात. ' रेसचा घोडा मैदानावर काही काळ धावला नाही तर काय होतं ? हा घोडा पुन्हा शर्यतीत उतरू शकत नाही. रेसचे घोडे अतिशय खर्चिक असतात. सर्वच दृष्टींनी असा घोडा धावू शकणार नाही असे ठरताच त्याला मारून टाकतात. माझ्या दृष्टीने

शास्त्रीय संगीतातील कुठल्याही कलावंताची, विशेषतः गायकाची हीच अवस्था होते. त्याचा आवाज दुखावतो. मरतो, त्याला घोड्यासारखं शारीरिक मरण दिलं जात नाही. कदाचित श्रोते गाणं ऐकतही राहतील पण त्याचं त्यालाच जाणवणारं हे कलेचं मरण त्याला अतिशय कष्टप्रद वाटतं.

● मग या कलाकारानं रोज गायलंच पाहिजे का ?

– छेः ! छेः ! गायन म्हणजे रियाज नाही. ही आपली समजूत फार चुकीची असते. तान पलटे घोकणे, पुन्हा पुन्हा म्हणणे आवश्यक आहेच. पण ते घेत असताना त्यातील प्रत्येक स्वर समजून लावणे आवश्यक आहे. पण तरीही हा रियाजाचा एक भाग झाला, संपूर्ण रियाज नव्हे. यात इतरही भाग आहेत यापैकी पहिला महत्त्वाचा भाग म्हणजे गुरूकडून विद्या घेताना संपूर्ण तादात्म्य पाहिजे. उत्तम गुरू आणि उत्तम शिष्य यांच्यात ही समरसता अपेक्षित आहे. प्रत्येक ज्येष्ठ कलाकाराला, ‘ असा एक शिष्य असावा ’ की आपणाजवळची सारी विद्या त्याला देऊन ‘ पुढे चल ’ म्हणावे, अशी मनोमन इच्छा असतेच.

● यात रियाजाचा भाग आला की शिक्षणाचा ?

– रियाज कशाचा आणि कसा करायचा याचे तारतम्य शिकविणे झाले नाही आणि गुरुसमोर त्याचे पुनरुच्चार आणि सुधारणा जर झाल्या नाहीत, तर शिष्य कसा घडणार ? म्हणून हा रियाजाचा महत्त्वाचा भाग मानायला हवा. दुसरा भाग म्हणजे चिंतन आणि मनन ! गुरूमुखातून शिकलेल्या रागाचे चलन, आरोह-अवरोह, त्याची पकड आणि त्यातील कलाकुसर या सर्वांचे चिंतन सतत राहिले तर गळ्यातून उमटणारे सूर त्या मार्गाने जाऊ लागतील. एखादी भाषा शिकताना त्या भाषेत विचार करू लागल्याने ती जशी समृद्ध होते, योग्य वेळी योग्य अर्थाचे शब्द आठवू लागतात, तसेच हे संगीत चिंतन गात्या सुरांना मार्ग दाखविते. तिसरा एक महत्त्वाचा भाग म्हणजे श्रवण ! आपल्या गुरूचे गाणे ऐकणे. आपला स्वर त्याबरहुकूम लावून आपले गाणे ऐकणे ( फीड बॅक ) आणि इतर कलाकारांचे गाणे आणि वादनही ऐकणे, ही रियाजातीलच एक महत्त्वाची बाजू आहे. आणि—

या सर्व गोष्टी सांभाळत गाताना सातत्याने नवे प्रयोग करीत राहणे. ‘ परम्युटेशन कॉम्बिनेशन ’ने स्वरमालांची गुंफण करून पाहणे अगत्याचे आहे. यात गुरूने दिलेल्या चलनाला धक्का लागत नाही ना, याची काळजी घ्यावयाची असते आणि आंतरिक उत्साहाला वाट मोकळी करून द्यायची असते.

---

सौजन्य :

सफारी हॉटेल प्रा. लि., ट्रेडिंग डिव्हीजन
शिवाजीनगर स्टेशन समोर, पुणे ५

● म्हणजे यात बराच वेळ खर्च करावा लागणार ?

— रियाज म्हणजे जाता-येता करायची गोष्टच नाही. दिवसाचे चोवीस तासही त्याला अपुरेच पडतात. रात्र-दिवस सारखेच महत्त्वाचे असतात, अपुरे असतात. ही एक साधनाच आहे. आता तुमच्या पहिल्या प्रश्नाकडे पुन्हा वळू. कलाकारानं रोज गायलंच पाहिजे का ? याचं उत्तर आता असं झालं की नुसतं रोज गाऊन उपयोग नाही, तर त्यातच सर्वस्वाने बुडून राहायला पाहिजे. गाणं म्हणजे रियाज नाही. गाणं म्हणजे कलाकार जे स्टेजवर सादर करतो ते. रियाज म्हणजे तुमचा आहार, तुमचे प्रकृति-स्वास्थ्य, व्यायाम, स्किपिंग, जॉगिंग, स्नान वगैरे. हे सर्व तुमच्या शरीरातील सर्व स्नायूंचे ' टोनिंग. ' या सर्वांचा त्यात समावेश करायला हवा.

● तान, पलटा आणि विस्तार याबाबतच्या रियाजाबद्दल सांगा.

— मी अगोदर सांगितले तेच याबाबत. म्हणजे तुम्ही म्हणता की आवाजाचा पोत, त्याच्या उच्चाराची लकब, स्वर सरळ ( फ्लॅट ) लावायचा की स्वरकणांनी युक्त, तान कोणत्या गतीत घ्यायची या सर्वांचा रियाज हा त्या त्या गतीत, त्या पद्धतीनेच व्हायला हवा. आता स्वरांवर लक्ष देऊ आणि मग आयत्या वेळी जलद घेऊ— अशा रियाजाने आपणाला अपेक्षित असलेले कौशल्य येत नाही. म्हणजे तानपलटे किती, कसे घटवायचे हे सांगता येणार नाही. कारण ते एक व्यावसायिक गुपित आहे. यासाठी माझे स्वतःचे एक गणित आहे. आम्हाला जवळ जवळ सहाशे तानपलटे घटवायचे असत.

● रोज सहाशे पलटे ?

— इंपॉसिबल वाटलं ना ? साधारण तीन महिनेही या पुरत नाहीत. साधारणपणे दहा वर्षे रोज सातत्याने दहा तासांहून अधिक मेहनत घेतली तरच याला आपण न्याय देऊ शकतो. मी बोटीवर नोकरी घेतली ती एवढ्यासाठीच. रोजच्या रोज कामाखेरीजचा संपूर्ण वेळ मला रियाजासाठी देता येत असे. ( बोटीवर नोकरी दिलशाखां यांची )

● संगीताच्या संस्काराला बालपणातच सुरुवात व्हायला हवी, याबद्दल...

— बालपणात नव्हे; त्याही आधी माझे गाणे ऐकणे आईच्या मांडीवरच सुरू झाले. त्या काळात बडे गुलाम अली खांचे गाणे माझ्या कानात कितीदा झिरपले असेल ! माझे वडील एक उत्तम संगीतकार असल्याने रात्र रात्र अशा गाण्यांच्या मैफली ऐकल्या आहेत. शंभूमहाराजांचे नृत्य, त्यांच्यासमवेत अल्लारखांसारखे दोन तबलानवाज साथीला असताना पाहिल्याचे मला आठवते.

त्या काळात नुसते ऐकणेच शक्य असले तरी ते ऐकणे तंत्र-शुद्ध असणे आवश्यक

सौजन्य : सफारी हॉटेल प्रा. लि., ट्रेडिंग डिव्हीजन
शिवाजीनगर स्टेशन समोर, पुणे ५

असते. मला आठवतंय पाच सहा वर्षांची असताना मला ऐकलेल्या कोणत्याही प्रकारच्या तानेचे नोटेशन सांगता येत असे त्या क्षणी. सातत्याने ऐकण्याचा फार मोठा परिणाम होतो.

● टॅलेन्टचा अंतर्भाव आपण रियाजातच करता ?

– नाही, इंटेलिजन्स किंवा टॅलेन्ट वेगळी आणि आवाजी वेगळी. तुम्ही पाहात असाल तर बऱ्याच वेळा या दोन्हीपैकी एक गोष्ट कलाकाराकडे असते. टॅलेंट आणि आवाजाची चांगली जात या दोन्ही गोष्टी एकत्र फार कमी, जवळ जवळ नाहीच.

नाव होवो अथवा न होवो, आपल्या रियाजाशी एकनिष्ठ राहणारा तपस्वी वृत्तीचा कलाकार आम्हाला अभिप्रेत आहे.

● गायनाचे शिक्षण आणि रियाज उशिरा म्हणजे विशीबाविशीनंतर सुरू केला तर ?

– त्याचा काहीही उपयोग नाही. संस्कारक्षम वय निघून गेल्यानंतर तुम्ही काहीही करू शकत नाही. आपण शर्यतीच्या घोड्याबद्दल असं करू शकतो का ? की हे पाहा आम्ही महालक्ष्मीला जातो. पण आमचा घोडा इतका तेज धावत नाही. तर तुम्ही असं करा, न धावणाऱ्या घोड्यांसाठी एक वेगळी शर्यत आयोजित करा आणि मग आमचा घोडा ती शर्यत जिंकेल. तेव्हा तुम्ही म्हणता ही गोष्ट वय निघून गेल्यानंतरची आहे. या वयापर्यंत आवाज तयार झाला पाहिजे. समजूत कमी असली तरी तानपलटे घोकायला सुरुवात कधीच व्हायला पाहिजे.

● या वयात किती रियाज हवा ?

– नो लिमिटस्. मर्यादा नाही त्याला. रियाज ही गोष्टच अशी आहे की त्याला मर्यादाच नाहीत. मी फार मोठे कलाकार मेहनत करताना ऐकले आहे बडे गुलाम अली खां, नजाकत सलामत, फैयाज अहमद साहिब या लोकांनी कधी रियाज थांबवलाच नाही. तासन् तास रियाज चालूच राही. तेव्हा रियाजला पर्याय नाही. शारीरिक रियाज केल्यानंतर एवढा थकवा येतो की ' यू आर आऊट फॉर सम टाइम. '

● खूप मोठे कलाकार असं म्हणतात की मैफल हा एक रियाजच आहे. त्यामुळे वेगळ्या रियाजाची गरज नाही. याबद्दल आपलं काय मत आहे ?

– रियाज म्हणजे रियाज. गाणं हा रियाज नव्हे. ( या ठिकाणी परवीन सुलताना यांनी आपलं वेगळं मत नोंदयिलं. त्या म्हणाल्या की पाच पाच तासांची मैफल गायल्या-

सौजन्य : सफारी हॉटेल प्रा. लि., ट्रेडिंग डिव्हीजन
शिवाजीनगर स्टेशन समोर, पुणे ५

नंतर वेगळ्या रियाजाची गरज लागत नाही. या त्यांच्या मताशी दिलशाद खां सहमत नव्हते. )

रियाज ही गोष्ट स्टेजवरच्या गाण्याहून अगदी वेगळी आहे. तेव्हा ही मेहनत सारखी चालूच असायला हवी. अगदी पाश्चात्य कलाकारांच्या बाबतही याला अपवाद नाहीच. सकाळपासून संध्याकाळपर्यंत जीव तोडून रियाज करतात, तेव्हाच त्यांचेही कार्यक्रम चांगले होऊ शकतात. ते का तेच संगीत दिवसभर वाजवीत असतात ? दिवसामागून कित्येक दिवस त्यांची मेहनत अखंड चालू असते.

● नवनिर्मितीचे क्षण हे रियाजात येतात की मैफलीत? आणि त्याची जाणीव कशी होते ?

– कलाकाराच्या आत्यंतिक आनंदाचा हा क्षण अचानक येतो. त्याला कोणतेच बंधन नाही. क्षणात वीज चमकून जावी तशी ही नवनिर्मिती ( improvisation ) अवतरते. मग त्यावेळी कलाकार रियाज करीत असो की मैफल रंगवीत असो.

● पण मग ते आत्मसात करून पुन्हा श्रोत्यांसमोर कसे ठेवाल ?

– जो पुन्हा पुन्हा ठरवून घेता येतो, तो नवनिर्मितीचा भाग नसून कलाकुसरीच असतो. ती तानही पुन्हा तशीच येत नाही. त्याचा एक वेगळा नमुना त्या ठिकाणी येतो. मग नवनिर्मितीचा भाग येणे आणि तोही तसाच येणे हे अशक्य आहे.

● एका कलाकाराच्या दोन बैठकीतील एकाच रागांमध्ये अंतर असते. मग हा नवनिर्मितीचा भाग नाही का ?

– कलाकार हा जर नियमितपणे अखंड रियाज करीत असेल, तर प्रत्येक राग उलगडताना तो नवीन संगती करून बघत असतो. म्हणजे घोटलेला तान पलटा तसाच कधीही पेश केला जात नाही. निरनिराळ्या तान पलट्यांचे तुकडे एकत्र येऊन लयी-बरोबर त्याचे वेगवेगळे पॅटर्न्स बनतात. हे पॅटर्न्स दर वेळी नवे असतात. त्यामुळे रागाचे वेगळेपण दोन मैफलीत, दोन गायकात नक्कीच आढळून येते. हा श्रोत्यांच्या दृष्टीने नवा भाग असतो का तो ? होय तर. असतो. गायकाच्या मूडबरोबर ही पॅटर्न्स बदलत राहतात. पण पुन्हा एकदार मी त्यावरच भर देईन की श्रोत्यांना कळो अथवा ना कळो ही नवनिर्मिती नव्हे.

● मग हा प्रयत्न सोडून द्यायचा काय ?

– ते लॉटरीसारखं होईल. म्हणजे काय की लॉटरीचं तिकिटच जर तुम्ही घेतलं नाहीत तर लॉटरी लागणं अशक्य आहे. दैवाच्या कितीही मनात असलं तरी जोपर्यंत तुमच्याकडे

---

सौजन्य : सफारी हॉटेल प्रा. लि., ट्रेडिंग डिव्हीजन
शिवाजीनगर स्टेशन समोर, पुणे ५

लॉटरीचं तिकिट नाही तोपर्यंत लॉटरी लागणारच नाही. लॉटरीचं एक तिकीट खरेदी केलं म्हणजे तरी लॉटरी मिळेल असं आहे का ? कोटी तिकिटातले एक तिकीट आपणाजवळ आहे. ' लॉटरी म्हणजे लॉटरी ' ! काय सांगावं त्याही तिकिटाला पहिलं बक्षिस लागून जायचं ! तसं हे नवनिर्मितीचं आहे. नवनिर्मिती करायला बसलं आणि फटाफट नोटा छापून काढल्या अशी नवनिर्मिती होणार नाही, पण रियाज किंवा मैफल ही नवनिर्मितीसाठी नसेल तर आम्ही करणारच नाही असं म्हणून चालणार नाही. त्यात आपणाला येत असलेली कलाकुसर करीत राहायचे आणि तल्लीनता साधायची. मग केव्हातरी ती कलाकुसर उजळून निघेल आणि नवनिर्मितीचं दर्शन घडेल. पण एक नक्कीच सांगायला हवं की जेव्हा कलाकार रियाज करीत असतो, त्याला कोणतेही टेन्शन नसते. तो आपल्या मोकळ्या आणि स्वस्थ मनःस्थितीमधे असतो आणि तेव्हाच या नवनिर्मितीची शक्यता अधिक असते.

● ही प्रक्रिया अलौकिकच म्हणायला हवी !

– ही योगसाधना आहे. परमेश्वर मानणं वा ना मानणं ही वैयक्तिक विचाराची गोष्ट आहे. पण गाण्याच्या प्रांतात ही योगसाधना गाण्याच्या अंतिम सत्याला जवळ नेणारी आहे. यात खंड पडू न देता नादब्रह्माची एकरूपता ( सायुज्यता ) प्राप्त करण्यासाठी कलावंताची एकाग्र तपस्या चालू राहिली तर तो मुक्त होतो. स्वरांची सर्व द्वारं त्याला खुली होतात. त्यात तो मुक्त संचार करू लागतो.

आपण जरा पृथ्वीवर उतरून पुन्हा पहिल्या प्रश्नाकडे वळूया. प्रत्येक कलाकाराने सकाळ संध्याळ रियाज केला पाहिजे. सकाळचा रियाज हा जबरदस्त असायला हवा. गळ्याच्या स्नायूंना जास्तीत जास्त स्वच्छ आणि मोकळे करायला हवे. संध्याकाळचा रियाज त्यामानाने हलका असावा. एकदोन तास रियाज करावा आणि उरलेल्या दोन तासात आपणाला जाणवलेल्या सुंदर जागांची, हरकतींची आणि तानप्रकारांची स्वतःशी आणि शक्य असेल तर दुसऱ्याशी चर्चा आणि तालीम करायची. यातून स्टेजला चांगल्या वाटणाऱ्या गोष्टींची निवड करता येईल. दुसऱ्याचे अनुभव समजून घेता येतील आणि त्यातून केव्हा केव्हा नवीन रागही निर्माण होऊ शकतील. अवघड-सोप्या जागांची चर्चा होईल. यातून गाणे घडेल.

● आपल्या गाण्यामध्ये पाच सप्तकं येतात. यासाठी कोणत्या रियाजाची गरज पडते ? रियाजाने हे कोणालाही येईल ?

– ही ' कुदरती देन ' आहे. व्यक्तीच्या आवाजाला रियाजाने दोन चार स्वर खालीवर फरक पडतो; पण यापलीकडे रियाजाने जास्त फरक पडत नाही. हा गुण जेवढा नैसर्गिक असेल तेवढा जोपासणे एवढेच कलाकाराच्या हातात असते.

# ३७. संगीतातील मर्मज्ञ रसिकता

**श्री. दत्तोपंत देशपांडे (१९०९)**
५६, बुधवार पेठ, पुणे ३०.

[ श्री. दत्तोपंत देशपांडे हे जुन्या पिढीतील संगीतसाधक व मर्मज्ञ श्रोते म्हणून सर्व रसिकांना सुपरिचित आहेत. त्यांचे संगीताचे शिक्षण म० फैयाझ खां यांचे शिष्य श्रीपादशास्त्री पाठक यांजकडे नंदुरबार व धुळे येथे झाले. तेथे ते तबलावादनातही प्रवीण झाले व पुढे त्यांनी गोविंदराव टेंबे, सुरेशबाबू माने, श्रीमती हिराबाई बडोदेकर, गजाननराव जोशी, वसंतराव देशपांडे, भीमसेन जोशी इत्यादींना तबल्याची साथ केली. पुढे किराणा घराण्यातील ज्येष्ठ गायकांचा त्यांच्यावर विशेष प्रभाव झाला आणि त्यांनी आपले गायन त्या शैलीला अनुसरून वाढवले. सवाई गंधर्व महोत्सवात १९६४, ६५, ६६ या वर्षी ते गाइले आहेत. आर्य संगीत प्रसारक मंडळाचे ते कार्यकारी सदस्य असून ' स्वर साधना ' या संस्थेचे अध्यक्ष आहेत. इतरही अनेक संस्थांशी त्यांचा संबंध आहे. त्यांचे संगीतावरील अनेक समीक्षात्मक लेख व टिपणे वृत्तपत्रे, मासिके यातून प्रकाशित झाली आहेत.

एक मर्मज्ञ रसिक श्रोता या नात्याने संगीत-मैफल कशी ऐकावी यासंबंधीचे श्री. दत्तोपंत यांचे अनुभवाचे बोल प्रस्तुत लेखात वाचायला मिळतील. ]

नादब्रह्मातून निर्माण झालेलं आणि बारा स्वरात निबद्ध असलेलं भारतीय संगीत अतिशय प्रभावी आहे. ते मानवाला नुसतंच मोहून टाकीत नाही तर त्याला होणाऱ्या रोगांचा प्रतिबंधही ते करू शकतं, इतकी संगीताच्या स्वरात शक्ती आहे. मानवाच्या दैनंदिन जीवनात निर्माण होणाऱ्या चिंता नष्ट करण्यास संगीत-श्रवण हा सर्वात श्रेष्ठ छंद आहे. कलाकार जन्माला येतो तेव्हा तो जन्माच्याबरोबरच आपली कला घेऊन येतो. त्याचप्रमाणे गानलुब्ध माणूस हा गुण जन्माला येताना आपल्याबरोबरच घेऊन येतो असे विधान केल्यास ते चुकीचे ठरेल असे मला वाटत नाही. हाच गानलुब्ध माणूस संगीत रसिक म्हणून ओळखला जातो.

सगळेच रसिक सारखे नसतात. काही नुसतेच गानलुब्ध असतात. त्यांना गाणं ऐकायला आवडतं. पण त्यातल्या बारीक-सारीक गोष्टी त्यांना कळत नसतात. तरी पण त्यांना गाणं ऐकल्याचा आनंद होतो व ते आपल्या मानसिक विवंचनेपासून काही काळ का होईना बाजूला होतात. काही रसिक आपल्याला गाणं समजतं असा वरकरणी आव आणतात व गाणं ऐकताना आपल्याला गाणं समजतं हा आविर्भाव ते दाखवीत असल्यामुळे त्यांचं मन गाणं ऐकण्यात एकरूप होऊ शकत नाही. असे रसिक स्वतःची फसवणूक करून घेतात. काही रसिकांना ठराविक अशा एकाच घराण्याचं गाणं ऐकायला आवडतं व आपण त्या घराण्याच्या गायकाचे निस्सीम भक्त आहोत असे ते मानतात. वास्तविक अशा रसिकांना त्या घराण्याच्या गानशैलीचं खरंखुरं ज्ञान झालेलं असतं किंवा नाही हा प्रश्नच असतो. पण त्याचं कारण मात्र असं सांगता येईल की अशा रसिकांना त्यांना आवडणाऱ्या घराण्याच्या गायकाचा अगदी घरगुती सहवास लाभलेला असतो. तेव्हा त्यांना आपल्या सहवासात असलेल्या गायकाचंच गाणं श्रेष्ठ व बाकीचे कलाकार त्या दृष्टीने त्याज्य वाटतात. आणि आम्ही अमुक एका घराण्याचेच व एकाच गायकाचे भक्त आहोत हे दाखविण्यात त्यांना प्रतिष्ठा वाटते. असे रसिक सर्वांगीण आनंद उपभोगायला पारखे होतात.

माझ्या मते एखाद्या रसिकाला एखाद्या घराण्याच्या गायकाच गाणं आवडणं हे वावगं आहे असं नाही; पण त्याचबरोबर दुसरी घराणी त्याज्य आहेत असं मानणं हे चुकीचं आहे. प्रत्येक घराण्याच्या गायकीतली काय वैशिष्ट्ये आहेत हे जाणून घेतल्याशिवाय त्याला चांगलं कोणतं आणि वाईट कोणतं हे कधीच कळणार नाही. हे जरी खरं असलं तरी त्याने इतर घराण्याच्या गायकांना कमी लेखणं म्हणजे त्याच्या अज्ञानाची कीव करावीशी वाटते.

आज हिंदुस्थानी संगीतात ख्याल गायकी संगीतकलेचा मुख्य घटक होऊन बसली आहे. संगीताची मैफल म्हटली म्हणजे शास्त्रोक्त संगीताचीच मैफल असा अर्थ गृहीत धरला जातो. या व्यतिरिक्त भावगीत गायनाच्या, अभंगवाणीच्या, गझल गायनाच्या मैफलीही होत असतात. या सर्व मैफलीला रसिकवर्ग हजर असतो व आपापल्या कुवतीनुसार मैफलीचा आनंद घेत असतो.

मी ज्या रसिकाची भूमिका आपल्या समोर ठेवणार आहे, तो शास्त्रोक्त संगीतातला जाणकार रसिक या दृष्टिकोनातून. एखाद्या बड्या गायकाची किंवा गायिकेची मैफल असली तर गायनशौकीन रसिक वर्ग गाण्याला बहुसंख्येने जमतोच पण त्यात एखादा जाणकार रसिक असला तर त्याला गायकाच्या समोर बसण्याचा मान दिला जातो व

---

सौजन्य :

संगीतरत्न नरहरीबुवा पाटणकर
यांचे स्मरणार्थ

काही प्रेक्षकांच्या तोंडूनही असे उद्गार निघतात की "दत्तोपंत समोर बसले आहेत ना? मग मैफल नक्कीच रंगणार" या त्यांच्या उद्गारावरून काय बोध होतो? गायकाचं गाणं चालू असताना त्याच्या गळ्यांतून काही अनपेक्षित अशा सुंदर स्वरलहरी निघून गेल्या, किंवा एखादी उत्कृष्ट विजेसारखी तान निघून गेली किंवा लयीचा अवघड तिय्या घेऊन तो जर अचूक समेवर आला, तर गायकाला आनंद होतो आणि ही गोष्ट सर्व-साधारण श्रोत्यांच्या लक्षात आली नसली तरी जाणकार श्रोत्यांच्या लक्षात आली किंवा नाही इकडे त्याचे लक्ष जाते. आणि अशा वेळी या श्रोत्याकडून त्याला नेमकी वाहवाची दाद मिळाली म्हणजे त्याचा आनंद द्विगुणित होतो. हा आनंद पुढील मैफल रंगविण्यात गायकाला खूपच पोषक ठरतो. आपण म्हणतो "आता बुवांची तब्येत लागली बरं का?" तब्येत लागणे याचा अर्थ मैफलीच्या वातावरणात प्रसन्नता निर्माण होते. श्रोत्यांची एकाग्रता होते. मनासारखा आवाज लागणं, साथसंगत गाण्याला पोषक असणं या सर्व गोष्टी व्यवस्थेशीर जमून आल्या म्हणजे गायकाची तंद्री लागते. म्हणजे थोडक्यात स्वरसमाधी लागते. आणि त्याच्या कंठातून निघणारं उत्स्फूर्त असं सुरेल गायन आपल्याला ऐकायला मिळते.

या सर्व गोष्टी जरी ठीक असल्या तरी जाणकार रसिक हा देखील मैफल रंगविण्यात कारणीभूत असतो. या बाबतीत एक प्रसंग वाचकापुढे ठेवावासा वाटतो. त्यावरून विधानाची सत्यता पटेल. बऱ्याच वर्षांपूर्वीचा प्रसंग आहे. पं. भीमसेनजी नुकतेच पुण्यात येऊन स्थायिक झाले होते. त्या काळात माझ्यासारखेच गान-रसिक माझे मेहुणे बाळासाहेब अत्रे (आचार्य अत्रे यांचे धाकटे बंधू) हे त्या वेळेस हयात होते. आम्ही भीमसेनजींच्या गाण्याला हमखास हजर असायचो. एके दिवशी भीमसेनजींची जिमखान्याच्या हॉलमध्ये गाण्याची मैफल होती. त्या मैफलीला आम्ही जाणार होतो. पण त्याच दिवशी भारत गायन समाजात एक कार्यक्रम होता. त्या कार्यक्रमालाही आम्हाला जाणं प्राप्त होतं. तेव्हा आम्ही प्रथम भारत गायन समाजात जाऊन थोड्या वेळानं जिमखान्यावर जायचं असं ठरवलं. त्याप्रमाणे आम्ही जिमखान्यावर गेलो. तेव्हा नुकताच मध्यांतर झाला होता आणि विद्यार्थ्यांचं एक टोळकं बाहेर ग्राऊंडवर आलं होतं. त्यापैकी एकाने आम्हाला बघितलं आणि मित्राला तो सांगू लागला, "ए, ह्या दोन तिरप्या टोप्या (त्या वेळेस आम्ही दोघही तिरपी टोपी घालीत होतो. त्यामुळे कुठल्याही मैफलीला आम्ही गेलो की दोन तिरप्या टोप्या आल्या असं म्हणण्याचा प्रघात पडला होता) चालल्या आहेत ना त्या आता भीमसेनजी समोर जाऊन बसतील आणि मग गाण्याला कसा रंग चढेल ते बघ!' याचा अर्थ गायक आणि रसिक यांचं स्वराचं नातं

---

सौजन्य :

श्री. विनायक पाटणकर
पुणे

काय असतं याची साक्ष पटते.

असे अनुभव माझ्या जीवनात खूपच आले आहेत व अजूनही येत आहेत. कलाकाराबद्दल जसा श्रोत्यांच्या मनात आदर निर्माण होतो, तसा अशा जाणकार रसिकाबद्दलदेखील श्रोत्यांच्या मनात आदर निर्माण होतो.

याचं कारण कलाकाराला योग्य वेळी दाद देऊन त्याच्यात उत्साह निर्माण करणं हे काम रसिक करीत असतो व याची जाणीव श्रोत्यांना असते म्हणून ते कालाकाराप्रमाणे श्रोत्यांच्याबद्दल आदर बाळगतात.

खरा रसिक कसा असावा त्याविषयी माझे विचार मी वाचकांपुढे ठेवीत आहे. त्याला सूर, लय, ताल व शास्त्र या शास्त्रोक्त संगीतातील सर्व अंगांचं ज्ञान पाहिजे. थोडक्यात म्हणजे त्याने संगीत-साधनाही केलीच पाहिजे. शिवाय त्याला सौंदर्यदृष्टीची जाणीव पाहिजे. संगीतात तीन गोष्टींचा समावेश आहे. गायन, वादन आणि नृत्य. तेव्हा त्याला नुसत्याच गाण्याचा आनंद घेता आला म्हणजे झालं असं नाही. त्याला लय आणि ताल याचंही ज्ञान पाहिजे. एखादा प्रख्यात तबलावादक स्वतंत्र तबलावादन करीत असला तर त्याची तयारी कितपत आहे, त्याचा हात कसा आहे, त्याच्या वादनातलं वैशिष्ट्य काय, त्याने जर एखादा अवघड हिशेबाचा कायदा सुरू केला असला ( अर्थात तुम्हाला तो वाजवता येणार नाही ) तर तो किती अवघड आहे व तो कशा रितीने संपवून तिसरी ‘ धा ’ अचूक गाठून समेवर येतो. हे जर तुम्हाला कळलं आणि तुम्ही त्याच्या वादनाला दाद दिली, तर त्याला खूपच आनंद होतो. आणि त्याच्या वादनाचा तुम्हालाही आनंद होतो.

नृत्याच्या बाबतीतही असंच आहे. नृत्यात लय आणि ताल तसे अंगविक्षेप व मुद्रा-अभिनय या गोष्टींना महत्त्व आहे. याचेही ज्ञान थोड्याफार प्रमाणात रसिकाला हवे. तबलाशास्त्राचे ज्ञानही त्याला असणे आवश्यक आहे. एखादा तबला वादक स्वतंत्र तबला वादन करीत असतो. त्यावेळेस जे बोल, मुखडे, तोडे, कायदे, पेशकार वगैरे तबला शास्त्रातील तंत्र तो श्रोत्यांपुढे मांडीत असतो, तेव्हा ते कोणत्या लयीच्या अंगाने तो वाजवतो व कशा रितीने तो समेवर येतो हे रसिकाला कळत असेल तर त्याचा आनंद मर्मज्ञ रसिक इतरांपेक्षा जास्त घेऊ शकतो.

रसिकाने जर काही वर्षे गानसाधना केली असेल तर त्याला लयीचे आणि सुराचे ज्ञान झालेले असते. व ही भूमिका त्याला गाण्याचा आनंद घेण्यास खूपच पोषक अशी होते.

---

सौजन्य : श्री. नाना पाटेकर
मुंबई

अशा रसिकांचं आणि गायकाचं मैफलीत एक अतूट असं नातं निर्माण झालेलं असतं इतकंच नव्हे तर रसिक हा गायकाशी इतका एकरूप झालेला असतो की गाण्याच्या सुरुवातीला लावलेला षड्ज कोणत्या मागच्या पुढच्या दोन स्वरांच्या आधाराने गायकाने षड्ज लावला आहे, यावरून गायक कोणता राग गाणार आहे याचे त्याला आकलन होते. एखादे वेळी कदाचित त्याचे अनुमान चुकेल; पण सहसा असे होत नाही. या व्यतिरिक्त रसिकाने संगीतावरील ग्रंथाचे वाचन केलेलं असल्यास त्याच्या ज्ञानात चांगलीच भर पडते व तो आपले विचार अधिकारवाणीने मांडू शकतो. अशा रीतीने रसिकाला संगीत कलेतील अंगउपांगांची माहिती असावयास हवी, हेही येथे नमूद करणे अगत्याचे आहे.

सौजन्य : नंदलाल गोडबोले
४५, मयूर कॉलनी, पुणे २९

# ३८. संगीताची अभिक्षमता

**शांता निसळ ( १९२८ )**
' माया ', संतनगर, पुणे ९.

[ श्रीमती शांता निसळ (संगीत विशारद) ह्या मानसशास्त्राच्या विद्यार्थिनी असून वृत्तपत्रीय संगीत-समीक्षा ( ' तरुण भारत ' पत्र व अन्यत्र ) हा त्यांचा एक विशेष पैलू. साहित्य लेखनातही त्यांनी नाव मिळविले आहे. त्यांच्या ' बेघर ' ह्या कादंबरीवर ' उंबरठा ' चित्रपट निघाला. इतरही काही कादंबऱ्या प्रकाशित आहेत. त्यांचे संगीताचे शिक्षण कै. विठ्ठलराव सरदेशमुख, पं. गोविंदराव देसाई, श्री. धुंडिराज मराठे यांच्याकडे झाले. ' संगीत आणि मानसशास्त्र ' या विषयावर त्यांनी पीएच. डी. साठी पुणे विद्यापीठाकडे प्रबंध सादर केला आहे. पुणे विद्यापीठाच्या ललित कला केंद्राशी त्यांचा अध्यापक म्हणून संबंध आहे.

ज्याला संगीत-साधना करावयाची आहे, त्याच्याजवळ तसा उपजत गुण असणे आवश्यक आहे याची जाणीव भारतीय संगीत क्षेत्रात वैज्ञानिक दृष्टिकोनातून बाळगली गेलेली दिसत नाही. या विषयाचे महत्त्व निर्विवाद आहे. याबद्दल पाश्चात्य देशात मानसशास्त्राच्या आधारे जो विचार झाला त्याची तोंडओळख या लेखातून आपल्याला मिळू शकेल आणि त्याद्वारे आपल्याकडे काय करता येणे शक्य आहे, यासबंधी काही विचार करता येईल. ]

स्वर आणि स्वरांचे सप्तक याचा विचार आमच्या भारतीय संगीतात वैदिक काला-पासून चालू आहे. श्रुतीविषयक ग्रंथ ' संगीत रत्नाकरा 'पासून सापडतात. वाद्यांचा आणि तालांचा विचारही पुरातन आहे. मात्र एखाद्या व्यक्तीत संगीताचा गुण किंवा अभिक्षमता वा पात्रता आहे की नाही हे जोखण्याचा किंवा न्याहाळण्याचा प्रयत्न अजून भारतीय संगीतात झालेला नाही. फार तर प्राचीन ग्रंथात ' गायकाचे गुण ' व ' गायकाचे अवगुण ' यावर काही उल्लेख मिळतात. ' संगीताचा गुण व त्या गुणाचे घटक, त्याचे मोजमापन हा विषय अजून कुणी स्पर्शिलेला नाही. शिक्षणक्षेत्रात

'अभिक्षमता' ओळखण्यास जितके महत्त्व आहे, तितकेच संगीतक्षेत्रात आहे. अभिक्षमता न ओळखता मुलाला आम्ही वैद्यकशास्त्रात, अभियांत्रिकशास्त्रात घालण्याची महत्त्वाकांक्षा बाळगतो. तसेच अभिक्षमता न ओळखल्यामुळे मुलाला किंवा मुलीला आम्ही संगीताच्या वर्गात घालतो हीही आमची तितकीच चूक आहे हे कोणी ध्यानात घेते का ? व्यावसायिक मार्गदर्शन हा विषय आमच्या शिक्षणशास्त्रात आहे. त्याचे 'ब्यूरोज' पण आहेत आणि त्या ठिकाणी विद्यार्थ्यांची अभिक्षमता मोजून किंवा तिची निरनिराळ्या प्रकारे चाचणी घेऊन त्याला व्यावसायिक सल्ला दिला जातो. परंतु या अभिक्षमतेच्या यादीतही संगीताचा किंवा अन्य कुठल्या कलांचा अथवा छंदांचा समावेश नाही. विद्यार्थी इंजिनीअर, डॉक्टर, तंत्रज्ञ, व्यापारी होणार की नाही याचे आम्ही अदमास वर्तवतो. परंतु तो गवई, नर्तक, चित्रकार, शिल्पकार होणार की नाही हे जाणून घेण्याची आम्हास क्षिती वाटत नाही. वास्तविक प्रत्येक माणसात वेगवेगळे कलागुण आणि छंद असतात. ह्या कला जोपाण्याची शक्ती आणि कुवतही प्रत्येकात वेगवेगळी असते कुणाला चित्रकला आवडते, कुणाला गाणं, कुणाला नाटक, कुणाला नृत्यं. मात्र गाणं आवडणं वेगळं आणि गाण्याची क्षमता असणं वेगळं. एखाद्याला गाण्याची आवड असेल, आवाजही असेल; परंतु ६–७ तास मेहनत करण्याची ताकद असणार नाही. एखाद्याला सतार वादनाची आवड असेल पण त्याप्रमाणे त्याचा हात, बोटं चालणार नाहीत. तीन तासांची बैठकही नसणार. तेव्हा कलेची अभिवृत्ती असणं वेगळं आणि अभिमता असणं वेगळं. We must differentiate between aptitude and ability. 'अभिवृत्ती' म्हणजे त्या 'कलेची आवड'; तर अभिक्षमता म्हणजे 'कलेची आवड आणि ती जोपासण्याची क्षमता'. संगीत, नृत्य, नाट्य या प्रत्येक कलेत अभिक्षमता असणे महत्त्वाचे आहे. या लेखाचा प्रपंच मात्र संगीताच्या अभिक्षमतेपुरता मर्यादित आहे.

## पाश्चात्य विचारसरणी

अभिक्षमतेच्या बाबतीत काही पाश्चात्य मानसशास्त्रज्ञांचे विचार पाहू. जेम्स मर्सेल नावाचा मानसशास्त्रज्ञ म्हणतो, 'त्या त्या माणसाच्या मानसिक घडणीमधे असे काही असते की त्यामुळे एखादा माणूस उत्तम कारकून होतो, दुसरा उत्तम तंत्रज्ञ होतो, कुणी शास्त्रज्ञ, गणिती, प्रशासक, योद्धा किंवा कुणी चित्रकार, गवई. याचाच अर्थ प्रत्येक माणसात नुसती त्या कलेची अभिवृत्ती असून भागत नाही, तर अभिक्षमताही पाहिजे. संगीताची अभिक्षमता आणि तिचे मोजमापन करण्याच्या पाश्चात्य चाचण्या आहेत. अशा तऱ्हेच्या भारतीय पद्धती नाहीतच. आमच्याकडं आम्ही मुलाला गाण्याच्या वर्गात घेताना फक्त त्याला आवाज आहे का, स्वाभाविक लय आहे का आणि गाणे

---

सौजन्य : संगीतरत्न नरहरीबुवा पाटणकर
यांचे स्मरणार्थ

मांडण्याची शैली आहे का याची फक्त तोंडी चाचणी घेतो. पण हे शेरे ' सब्जेक्टिव्ह ' म्हणजे वैयक्तिक असतात त्यात मतभिन्नता असू शकते व भावनेचा अंश असू शकतो. आम्हाला संगीतक्षमतेची शास्त्रशुद्ध व्याख्या आणि तिचे मूल्यमापन हवे.

बेंटले म्हणतो, ' संगीतक्षमता म्हणजे असा गुण जो संगीती आणि असंगीती किंवा गाणारा आणि न गाणारा असा फरक करतो. ' कार्ल सीशोअर ( १९३८ ) दुसरी व्याख्या करतो तो म्हणतो, ' गाण्याची क्षमता ही एक नाही तर अनेक गुणांची चढती मांडणी आहे. It is hierarchy of talents. वृक्षाप्रमाणे तिला अनेक फांद्या आहेत.' सीशोअरच्या मते संवेदनेच्या पातळीवर संगीतक्षमतेची विभागणी १ ) स्वरांची तीव्रता, २ ) लय, ३ ) स्वरांचा लहान-मोठेपणा आणि लहरीबंध यामध्ये आहे. ज्याला इंग्लिशमधे अनुक्रमे pitch, rhythm, loudness आणि timbre असे म्हणतात. [ संवेदना याचा अर्थ नाक, कान, डोळे, जीभ व त्वचा या पंचेंद्रियांमार्फत मिळणारे बाह्य जगाचे ज्ञान. गुलाबाचे फूल पाहणे आणि ओळखणे ही दृष्टिसंवेदना. गाण्याचा आवाज ऐकणे आणि हिराबाईंचा म्हणून ओळखणे ही श्रुतीसंवेदना, इ. ] सीशोअरने सांवेदनिक पातळीप्रमाणे मानसिक पातळीवरही संगीतक्षमतेची विभागणी केली आहे. हे मानसिक घटक म्हणजे— १) स्वरस्मृती ( tonal memory )— तो स्वर लक्षात ठेवणे, २) प्रतिभासंपन्नता (Imaginary)—गाण्याच्या प्रतिमा आठवणे, ३) विचारक्षमता. (thinking)—गाण्याचा विचार करणे, ४) भावनामयता ( emotion )—गाण्याविषयी भाव असणे.

सुपर आणि क्राइट्स म्हणतात, ' संगीतक्षमता ही विविधांगी आहे. तिच्या अनेक बाजू आहेत. वंशपरंपरा मिळलेला गुण, शिक्षणक्षमता, संगीतज्ञानाचा प्रकार ( उदा० गायन, रचना, लेखन इ. ) आविष्कारातील वेग आणि विपुलता ( सृजनशीलता ), संवेदनक्षमता ( संगीताच्या संवेदना पट्कन टिपणे), स्नायविक क्षमता ( गायनाचा किंवा वादनाचा रियाज करण्याकरता लागणारी स्नायूंची शक्ती ), संगीताच्या मैफली कार्यक्षमतेने पार पाडण्याची शक्ती, त्वरित स्मृती ( गाणे त्वरित लक्षात ठेवणे ), सुसंवादाची जाण (हार्मनी जाणणे ) आणि बुद्धिमत्ता या सर्व शक्ती संगीतकाराला घडवितात.

**भिन्न मतप्रवाह**

संगीतक्षेत्रात अनेक प्रकारचे मतप्रवाह ऐकू येतात. एक असा की ' गवई जन्मालाच येतो, घडवला जात नाही. ' ही माणसं संगीतक्षमता मोजण्याची कुचेष्टा करतात. तसेच तिच्या व्याख्येचाही उपहास करतात. दुसऱ्या मतप्रवाहाची माणसं म्हणतात, ' गवई हा घडवला जातो, जन्माला येत नाही. ' ही मंडळी या संगीताच्या चाचण्यांचे स्वागत

करतात. 'गवई बनण्यात सामाजिक, परिस्थितिजन्य आणि शैक्षणिक घटक लक्षात घ्यावयास हवेत.' काही तज्ज्ञ म्हणतात, 'अस्सल कलावंत म्हणजे अनेक घटक गुणांची बेरीज नव्हे.' संगीतमानसशास्त्रज्ञाला हे मान्य आहे. तो म्हणतो, 'संगीतकला ही एकसंध असते. परंतु या एकसंध कलेबद्दलच अधिक सत्य आणि सखोल माहिती मिळवण्याकरता तिच्यातील एकेक घटक वेगळा करून स्वतंत्ररीत्या तपासणे आवश्यक आहे.' इतर काही असा आक्षेप घेतात, 'गायनीकलेत असंख्य कला एकवटल्या आहेत. त्यांची असंख्य गुणश्रेणी आहे, आणि यापैकी अगदी थोडे घटक एखाद्या मुलाच्या बाबतीत तुम्ही अभ्यासू शकाल.'

याला संगीतमानसशास्त्रज्ञांचे उत्तर असे की, लयीचे प्रकार पुष्कळ असले तरी लयतत्त्व एकच आहे. त्याची परीक्षा घेणे शक्य आहे. तसेच स्वरांच्या उचनीचतेची खूप मोठी श्रेणी असली तरी स्वरांची उंची जाणण्याचे ( किंवा खालचा-वरचा स्वर ओळखण्याचे ज्ञान ) तत्त्व एकच असून, तिन्ही सप्तकातील स्वर विद्यार्थी ओळखतो की नाही ते पाहता येऊ शकेल आणखी एक आक्षेप, चिकित्सालयीन मानसशास्त्रज्ञांकडून ( clinical psychologist ) घेतला गेला आहे. ते म्हणतात, 'संपूर्ण व्यक्तिमत्त्व संपूर्ण परिस्थितीत जेव्हा वर्तन करीत असते तेव्हाच त्याचे आकलन होऊन त्यासंबंधी शेरा मारता येतो, मग एकेक घटक तपासणे कसे शक्य आहे ?' या मंडळींच्या आक्षेपाला उत्तर असे की, संगीताच्या संपूर्ण प्रसंगातूनही ( उदा० एखाद्या मैफलीतून ) एखादा विशिष्ट घटक लक्षपूर्वक पाहता येईल. उदा० गवयाची लय कशी आहे, स्वरांचे श्रुतिज्ञान त्याला कितपत आहे, त्याच्या आवाजाचा आवाका किती आहे इत्यादी.

## संगीतकारांचे वर्गीकरण

आपण धोपटमार्गाने प्रतिभावंत संगीतकार आणि सदोष संगीतकार असं वर्गीकरण करतो. पण हे वर्गीकरण वाटतं तितकं सोपं नाही. कारण प्रतिभावंत संगीतकार हा अनेक प्रकारचा असू शकेल. रचनाकार, गेयकार, अन्वयकार हे प्रतिभावंतांचे वेगवेगळे प्रकार आहेत. तसेच सदोष संगीतकारांचेही अनेक प्रकार आहेत. कुणाचे संगीताचे श्रवण दोषपूर्ण असते कुणी संगीतक्षेत्राशी त्यातील खाचखळग्यांसह जुळवून घेत नाही. ज्याला अयोग्य सहयोजन ( किंवा malajustment ) म्हणता येईल, कुणाची बुद्धिमत्ता कमी दर्जाची असल्यामुळं रियाज पाठ करणं, संगीताचा प्रकार उचलणं हे त्याला अवघड जात असेल. गवयांच्याच काय पण सर्वसामान्य माणसाच्या संगीतक्षमतेतही अनेक प्रकार आहेत. सामान्य माणसाच्या क्षमता १ ते १०० टक्क्यांपर्यंत मोजू गेलो तर क्षमतेची टक्केवारी वेगळी असेल. एकाच व्यक्तीत एक क्षमता २ टक्के असेल तर दुसरी

६६ टक्के, तिसरी ९९ टक्के. एखाद्याचा आवाज चांगला नसेल पण स्वरस्मृती चांगली असल्यामुळे गाण्याची चाल बरोबर आठवू शकेल; तर दुसऱ्याला आवाज असेल पण तालाचं अजिबात गम्य नसेल. संगीतक्षमता मोजल्यावर याचा योग्य तो आलेख आपल्याला मिळेल. प्रतिभावंत संगीतकारांबद्दल अधिक बोलायचं झाल्यास, धबधब्याचं पाणी मोजणं जसं अवघड तसंच प्रतिभावंत संगीतकाराची क्षमता मोजणं अवघड. तरीही आपण धबधब्याचा आकार, उंची, त्यातील पाण्याचे लिटर्स यांना मोजपट्टी लावण्याचा प्रयत्न करतोच ना ? त्याचप्रमाणे प्रतिभावंत संगीतकाराची संवेदना संगीताच्या बाबतीत क्रियशीलता, कल्पनाशक्ती, स्मृती, विचारशक्ती, भावशक्ती आणि आविष्काराची प्रेरणा ह्या सर्वांचं मोजमाप होणं आवश्यक आहे. कारण केवळ कलेचं वेड असल्यानं कलावंत निर्माण होत नाही. लयीचं किंवा सुराच्या तीव्रतेचं ( वर-खालीपणाचं ) ज्ञान नसलेली ' संगीती 'मंडळी आपल्याला दिसतात. भावनेचा कोरडेपणा, कल्पनाशून्यता किंवा बुद्धिहीनता अनेक गवयात आढळते. कित्येक प्रसिद्ध गवई केवळ यांत्रिक पद्धतीनं गातात. आवाजात जिवंतपणा नसतो, लय यांत्रिक असते. नैसर्गिक संगीतक्षमतेच्या दृष्टीनं या ' अतिशिक्षित ' लोकांना आपण ' असंगीती ' या सदरांतच घातलं पाहिजे.

### संगीतक्षमता चाचण्या

आता पाश्चात्य देशात संगीतक्षमता चाचण्या कशा विकसित झाल्या ते पाहू. संगीतक्षमता मोजण्याची पहिली सूचना व्हिएन्नाचे प्रसिद्ध डॉक्टर थिओडोर बिट्रॉय यांनी केली ( इ. स. १८८५ ). त्यानंतर जोहान्स व्हॉन क्राइजने प्रयत्न केला. त्याच्या म्हणण्यानुसार, संगीतक्षमता पाहताना गायकाची लयीची जाण, संगीताचा कान आणि संगीताची स्मृती हे पाहिले जावे.

सर्वात महत्त्वाचे कार्य **सीशोअरने** पहिल्या महायुद्धाच्या वेळी केले. सीशोअरला, नाविकदलातील पाणनौका चालवणाऱ्या लोकांची निवड करण्याचे काम दिले होते. पाणनौका चालवताना संगीताची जाण अधिक उपयोगी पडते हे पाहून त्याने काही संगीतक्षमता–चाचण्या तयार केल्या व त्याचे पुस्तक १९१९ मध्ये प्रसिद्ध केले. याकारणाने सीशोअरला संगीत-चाचण्यांचा जनक मानतात. त्याने आयोवा (अमेरिका) विद्यापीठात संगीताच्या मानसशास्त्राची प्रयोगशाळा स्थापन केली. सीशोअरने प्रसिद्ध केलेल्या पहिल्या चाचण्या अगदी बालवर्गापासून प्रौढापर्यंत कुणालाही चालू शकतात. त्यानंतर त्याने जी सुधारित आवृत्ती प्रसिद्ध केली, ती मात्र ५व्या इयत्तेतील मुलापासून वापरायची आहे. कारण साधारणपणे दहाव्या वर्षापासून ( म्हणजे इयत्ता ५वी पासून!) मुलाचे कलागुण स्पष्टपणे कळू लागतात.

---

सौजन्य : संगीतरत्न नरहरीबुवा पाटणकर यांचे स्मरणार्थ

सीशोअरच्या सहा चाचण्या आहेत. (१) तीव्रता-Pitch-स्वराचा वरखालीपणा जाणणे जसे : सा, रे (२) आवाजाचा लहानमोठेपणा-loudness (३) लयीचे ज्ञान-Rhythm (४) वेळेचे ज्ञान-Timing-ऱ्हस्व स्वर, दीर्घ स्वर, तसेच स्वरामध्ये किती वेळ गेला किंवा किती मात्रा गेल्या हे जाणणे. (५) लहरीबंध-Timbre-निरनिराळ्या आवाजांची जात जाणणे. जसे : व्हायोलिन, गिटार, (६) स्वरस्मृती-Tonal-Memory-स्वरावली किती लक्षात राहतात ते पाहणे. या सहा चाचण्यांच्या ध्वनिमुद्रिका आहेत. त्या ध्वनिमुद्रिका पाश्चात्य बाजारात मिळतात व त्या गट-चाचण्या आहेत. या चाचण्या पुढीलप्रमाणे घेतात—

(१) तीव्रता – यात दोन दोन स्वरांच्या जोड्या देतात व कोणता स्वर तीव्र आहे ते ओळखायला लावतात. नंतर दोन्ही स्वरांमधील तीव्रतेचं अंतर कमी कमी करून जास्तीत जास्त स्वरामधील किती सूक्ष्म फरक जाणू शकतो ते काढतात.

(२) आवाजाचा लहान-मोठेपणा – यात दोन स्वरांमधील मोठा व लहान स्वर ओळखणे. दोन्ही स्वरामधील अंतर नंतर कमी कमी करत जाणे व जास्तीत जास्त आवाजाच्या मोटेपणातील किती सूक्ष्म फरक जाणतो ते पाहणे.

(३) लय—यामध्ये दोन लयबद्ध स्वरावली देतात आणि कोणत्या स्वरावलीची लय द्रुत, कोणती विलंबित हे विचारतात. नंतर स्वरावलीतील लयीच्या फरकाचे अंतर कमी कमी करीत जातात व लयीतील सूक्ष्म फरक ओळखता येतो का हे पाहतात.

(४) वेळ—दोन स्वरांपैकी दीर्घवेळ टिकणारा स्वर कोणता आणि ऱ्हस्व स्वर कोणता हे विचारणे. स्वरांमधील अंतर नंतर कमी कमी करीत जाणे. दुसऱ्या प्रकारात दोन स्वरांत मात्रांचे अंतर ठेवणे व किती मात्रांपर्यंत फरक जाणू शकतो ते पाहणे.

(५) लहरीबंध—दोन स्वरांमधील लहरीबंध ओळखणे. उदा० व्हायोलिन, पियानो, गिटार इत्यादींचे लहरीबंध वेगवेगळे आहेत व त्याप्रमाणे ओळखता येतात की नाही याची चाचणी घेणे.

(६) स्वरस्मृती—काही स्वरावली दोन वेळा वाजवल्या जातात. नंतर थोडा वेळ गेल्यानंतर त्यातली एखादी स्वरावली बदलतात आणि विचारले जाते, कोणत्या स्वरावलीत काय बदल झाला '...इत्यादी.

पाश्चात्य देशात सीशोअरच्या या चाचण्या ४थी इयत्तेच्या मुलांपासून प्रौढापर्यंत वापरल्या जातत आणि त्यावरून त्या व्यक्तीची संगीताची अभिक्षमता ठरविण्याचा प्रयत्न होतो. तसेच या अभिक्षमतेवरून बुद्धिगुणांकही काढता येतो.

---

सौजन्य : संगीतरत्न नरहरीबुवा पाटणकर
यांचे स्मरणार्थ

१९४१मध्ये विंग या इंग्लिश मानसशास्त्रज्ञाने संगीतक्षमता-मापनाचा अर्थपूर्णतेच्या दृष्टीने फरक करून मूल्यमापनाचा प्रयत्न केला. सीशोअरच्या चाचण्यात फक्त स्वर होते. काव्यपंक्ती नव्हत्या. विंगने पियानो संगीत वापरले आणि ७ चाचण्या तयार केल्या. त्यामध्ये (१) स्वरावलीचे पृथक्करण करणे, (२) स्वरांची तीव्रता ओळखणे, (३) स्वर स्मृतीने आठवणे, (४) सुसंवाद जाणणे, (५) आवाजाचा मोठेपणा जाणणे, (६) लय ओळखणे, (७) गीताची भाषा जाणणे हे प्रकार होते. या चाचण्यात संगीत रसग्रहणाचा भाग होता. जाझ, पॉप, लोकसंगीत, शास्त्रीय संगीत हे ध्वनि-मुद्रिकेवर ऐकवून विद्यार्थ्याला त्यातील कोणतं आवडतं हे विचारलं जाई.

१९६५मध्ये गॉर्डन या मानसशास्त्रज्ञाने 'संगीतक्षमता व्यक्ति-चित्रचाचणी' तयार केली. यात ७ चाचण्या असून स्वरस्मृतीच्या २, लयस्मृतीच्या २ आणि संगीताच्या भाववृत्तीच्या ३ होत्या. गॉर्डनने यात स्वरवाक्याच्या जोड्या दिल्या होत्या व स्वरधुन (Melody), सुसंवाद (Harmony), गतिमानता (Tempo) आणि ताल या दृष्टीने त्यात काय फरक आहे ते विचारले होते. गॉर्डनने निवडलेल्या ध्वनिमुद्रिका, स्वरवाक्य, त्याचा तोल (balance) आणि शैली या दृष्टीने विविधतापूर्ण होत्या. त्या ४थी आणि ५वीच्या मुलांकरिता होत्या.

यानंतर कार्गो, टेपलोर, जार्सादल्ड, बिएनस्टॉक यांनी अशाच प्रकारच्या काही चाचण्या थोडाफार फरक करून निर्माण केल्या. ड्रेकच्या स्वरस्मृती चाचणीतही स्वरावलीच्या जोड्या होत्या. आणि त्यात स्वर, गतिमानता यात फरक होता, जो विद्यार्थ्याने ओळखायचा होता.

डी. आर. बर्लाईन याने 'एस्थेटिक्स अँड सायकोबायॉलॉजी' नावाचे पुस्तक १९७० च्या सुमारास प्रसिद्ध केले आणि त्यात अलीकडच्या काळात प्रसिद्ध झालेल्या अनेक चाचण्यांचा आढावा घेतला. त्यापैकी काही अशा—

(१) प्रयुक्ताला (ज्याच्यावर प्रयोग करावयाचा त्या व्यक्तीला) संगीताच्या ध्वनि-मुद्रिकेचा काही भाग ऐकवणे आणि त्याबद्दल त्याचे तोंडी मत नोंद करून घेणे. (२) प्रयुक्ताला १०, १० सेकंदाचे दोन वेगवेगळ्या तऱ्हेचे संगीताचे तुकडे ऐकवणे आणि नंतर यापैकी कोणता पुन्हा ऐकायचा ते विचारणे व यावरून त्याचे संगीताविषयी सर्व सामान्यज्ञान ताडणे. (३) प्रयुक्ताला संगीतात किती रस आहे हे पाहण्याकरता संगीतावरचे काही प्रश्न तयार करणे आणि तो रस कितपत आहे याचे प्रमाण ठरवण्याकरता ५, ७, ९, ११ या बिंदूंचे मापक तयार करणे व प्रयुक्तांची उत्तरे घेणे. उदा० ५ बिंदूंचे मापक पुढीलप्रमाणे असू शकेल :

---

सौजन्य : नंदलाल गोडबोले
४५, मयूर कॉलनी, पुणे २९

" पॉप संगीत ऐकायला जातोस का ?

| १ | २ | ३ | ४ | ५ |
|---|---|---|---|---|
| नेहमी जातो | बऱ्याच वेळा जातो | मधून मधून जातो | क्वचित जातो | जात नाही " |

प्रयुक्ताने यापैकी योग्य वाटेल त्या ठिकाणी टिक करून स्वतःला पॉप संगीतात कितपत रस आहे ते व्यक्त करायचे आहे. (५) संगीत-साहित्याने सुसज्ज अशा खोलीत प्रयुक्ताला सोडणे आणि दिवसभरात कितीही वेळ संगीत ऐकू देणे. यावरून त्याला संगीतात किती गोडी आहे हे अजमावता येते. ( ६ ) प्रयुक्ताला निरनिराळ्या प्रकारचे संगीत ऐकवणे आणि त्याचे त्वरित मत विचारणे. तोंडी मत देण्याकरता तो जो वेळ घेतो त्यावरून त्याची संगीत प्रकाराची ( जाझ की पॉप इ. ) आवड-निवड ठरवणे.

## नावीन्याचे आणि रचनेच्या क्लिष्टतेचे ( Complexity ) प्रयोग

( अ ) सायमन आणि वोहिविल यांनी १९६८मधे प्रयुक्तांना प्रथम संगीताचे चार तुकडे ऐकवले. त्यानंतर आणखी जे दोन तुकडे ऐकवले त्यात स्वरधून, सुसंवाद आणि लय या दृष्टीने पहिल्या ध्वनिमुद्रिकांपेक्षा काय फरक होता व दोन्हीपैकी कोणते आवडते ते विचारले. त्यांच्या या प्रयोगांचा निष्कर्ष असा की प्रयुक्तांना मूळ ध्वनि-मुद्रिका अधिक ऐकायला आवडतात आणि क्लिष्ट रचना अधिक आवडतात.

( ब ) ओव्हरमियरने १९६२मधे १५ स्वरांचे ५ प्रकारचे आकृतिबंध तयार केले. उदा० एका प्रकारात एकच स्वर १५ वेळा वाजवणे, दुसऱ्या प्रकारात तीन स्वर ५ वेळा वाजवणे इ. त्याला असे आढळून आले की साध्या आकृतिबंधापेक्षा क्लिष्ट आकृतिबंध प्रयुक्तांना आवडतात. मात्र अति क्लिष्ट रचना नाही.

( क ) ड्यूक आणि गलिअरॉनने १९७०मधे जो प्रयोग केला त्यावरून त्याला असे आढळून आले की मुलांना एकच स्वर पुनः पुन्हा ऐकण्यापेक्षा, दोन तीन स्वरांचे प्रकार ऐकायला आवडतात.

## भारतातील संगीत-संस्थांची जबाबदारी

भारतात शालेय व महाविद्यालयीन शिक्षणात संगीताला अगदीच दुय्यम स्थान आहे. संगीताची अभिक्षमता मोजणे तर दूरची गोष्ट. काही शाळात संगीत हा विषय आहे तर काहीत नाही. शाळांतून बुद्धिगुणांक, उंची, वजन, आरोग्य वगैरेच्या चाचण्या होतात, पण संगीताकडे ढुंकूनही पाहिले जात नाही. वस्तुतः विद्यार्थ्यांची संगीताची आवड शास्त्रीय पद्धतीने जोखून त्याला तो छंद जोपासण्याची संधी मिळणे आवश्यक आहे. पण ' दिल्ली बहोत दूर है ! '

---

सौजन्य : सौ. सुमतीबाई कोपरकर, १२३२, सदाशिव पेठ, पुणे ३०

शाळांनी जरी मुलांच्या कलाशिक्षणाकडे दुर्लक्ष केले असले तरी संगीत संस्थांना मुलांची संगीत अभिक्षमता शोधून काढण्याकरता थोडेफार कार्य करता येईल मात्र त्याकरता आपल्याला या पाश्चात्य चाचण्यांचे भारतीयीकरण केले पाहिजे. सीशोअरच्या चाचणीतील तीव्रतेतील ( pitch ) फरक म्हणजेच भारतीय संगीतातील श्रुतीतील फरक. आवाजाच्या लहानमोठेपणाचे ( loudness ) कौशल्य आपल्या भारतीय संगीतातही लागते. लयतत्व ( raythm ) म्हणजेच मात्रामात्रातील फरक जाणणे. निरनिराळ्या भारतीय वाद्यांचे लहरीबंध ( timbre ) तर वेगळे आहेतच ( सतार, सरोद, सारंगी इ. ). पण गवई रियाज करतो तेव्हा रियाजानेही त्याला स्वतःच्या आवाजातील लहरीबंध अधिक गोड करता येतो. वेळेचे तत्त्व ( timing ) स्वरांच्या दीर्घत्वात आणि तोकडे-पणात जाणता येते. तसेच लयीचे खेळ करावयाचे असल्यास मध्ये किती मात्रा गेल्या हे कळावे लागते. याचप्रमाणे आलापांचे आणि गमकेचे प्रकार यात नावीन्याचे तत्त्व येते. भावगीत, लोकसंगीत नाट्यगीत, शास्त्रीय संगीत, डिस्को संगीत यापैकी मुलांना कोणते. आवडते याचे संगीत रसग्रहणाचे प्रयोग ४थ्या ५व्या इयत्तेपासून करण्याजोगते आहेत. तसेच संगीताच्या ध्वनीफितींचे संग्रहालये तयार करून संगीतप्रेमी मुलगा तिथं किती वेळ काढतो हे पाहण्याजोगते आहे.

हल्ली मोठमोठ्या शहरात सुट्टीत 'व्यक्तिमत्त्व विकास' शिबिरं होतात. निदान त्या ठिकाणी तरी प्रथम मुलांच्या अभिक्षमता पाहायला जाव्यात आणि नंतर त्या कलेच्या विकासाचे शिक्षण द्यावे संगीताचे वर्ग चालवणाऱ्या ज्या शिक्षणसंस्था आहेत किंवा गवई आहेत त्यांनी आपल्याकडे शिष्याला प्रवेश देताना पहिल्याच दिवशी त्याला संगीत अभिक्षमता चाचणी द्यावी. अर्थात् याकरिता वैज्ञानिक चाचण्या निर्माण व्हायला हव्यात. त्यातून श्रुतीतील फरक, आवाजाचा लहाणमोठेपणा, मात्रामात्रातील फरक, स्वरांचे दीर्घत्व इत्यादीसंबंधी त्याला कितपत गम्य आहे हे जाणता येईल व त्यावरून तो संगीताच्या शिक्षणाला योग्य आहे की नाही, हे ठरवता येईल. थोडक्यात सांगायचे झाल्यास, उगीच कुणाच्याही हातात तंबोरा देऊ नका. तसेच ज्याला त्याची गरज आहे त्याच्यापासून त्याला वंचित करू नका. उगीचच स्टेथास्कोप, बांधकामाचे नकाशे त्याच्या हाती देऊन त्याच्यावर अन्याय करू नका.

---

सौजन्य :

सौ. चारुलता कमलाकर धावडे,
१८, शिवाजीनगर, पुणे ५.

# ४०. प्रसार माध्यमे आणि संगीत

**प्रा. भास्कर चंदावरकर**
शैलेश सोसायटी, गणेशनगर, पुणे–९.

[ प्रा. भास्कर चंदावरकर प्रथितयश सतारवादक, तसेच ख्यातिप्राप्त संगीत दिग्दर्शक, अध्यापक व वक्ते आणि गंभीर संगीत विचारक व लेखक इत्यादी अनेक वैशिष्ट्यांच्यामुळे सर्वत्र नावाजलेले आहेत. भारताबाहेरही त्यांचे संगीतविषयक ( दिग्दर्शन, अध्यापन, सतारवादन वगैरे ) कार्य चालू असते. त्यांनी ' घाशीराम कोतवाल ' या नाटकाला दिलेल्या संगीताच्या योगाने नाट्यसंगीताच्या क्षेत्रात नवे युग सुरू झाले. यानंतर त्यांनी इतर मराठी नाटकांबरोबरच मुद्राराक्षस या संस्कृत नाटकाला तसेच जर्मन भाषेत भाषांतरित शाकुंतल नाटकाला संगीत दिले. त्यांनी अनेक मराठी, हिंदी, कन्नड चित्रपटांना संगीत दिले आहे. या वर्षी मॉस्को येथे झालेल्या सांस्कृतिक महोत्सवातील भारताचा एक कार्यक्रम त्यांनी दिग्दर्शित केला होता. तसेच या वर्षी त्यांना संगीत नाटक अकादमीचा पुरस्कार मिळाला आहे. आकाशवाणी, दूरदर्शन, फिल्म, टी. व्ही. इन्स्टिट्यूट, पुणे विद्यापीठ इत्यादी विविध माध्यमे व संस्था यांच्याशी त्यांचा संगीतातून सतत संपर्क राहिलेला आहे.

श्री. चंदावरकरांचा प्रस्तुत लेख निःसंशय गायक, वादक, कलाकार व रसिकांना एक वैचारिक धक्का देणारा आहे. आकाशवाणी, दूरदर्शन, ट्रांझिस्टर, ध्वनिक्षेपक इत्यादी प्रसार माध्यमांच्यामुळे संगीताचा चौफेर आणि वेगानं विकास झाला अशी जी बहुतेकांची समजूत असते त्यांना हा लेख अंतर्मुख करील. मराठीतील संगीत समीक्षेत या विषयावर इतकं तर्कशुद्ध आणि अनुभवसिद्ध विवेचन प्रथमच लेखरूपानं प्रकाशित होत आहे. ]

कोणत्याही कलेचा आविष्कार करणाऱ्या कलाकाराचे ध्येयच आविष्कृत कलेचा प्रसार करणे हे असते. स्वतः निवडलेल्या कलेच्या माध्यमातून कलाकार आपल्या कलेतील सौंदर्याचा आविष्कार आणि अभिव्यक्ती करतोच, शिवाय कलेतून व्यक्त होणारी सौंदर्यदृष्टी अथवा काही अंशी त्याची जीवनदृष्टीही इतरांना पोहोचावी, आपल्याला सांगायचे आहे ते इतरांना कळावे, त्यातील रस इतरांना मिळावा, म्हणून तो जागरूकही असतो किंवा असायला हवा. म्हणजेच कलाकाराची कला ही स्वतःपुरती स्वतःला आनंद देण्यापुरती मर्यादित असत नाही. प्रयोगक्षम कलांच्या बाबतीत तर हे विशेषच महत्त्वाचे आहे. अनेक वेळा रंगचित्रकार आपण निर्माण केलेली कलाकृती कधी ना कधी लोकांपर्यंत पोहोचेल, रसज्ञ तिचे रसग्रहण आज, आत्ता नसले तरी कधीतरी करतील असा भविष्यकाळावर हवाला ठेवू शकेल. परंतु ज्या कलांचा प्रयोग रसिक लोकांच्या उपस्थितीत म्हणजेच प्रेक्षक–श्रोत्यांच्या उपस्थितीत केला जातो अशा संगीत नृत्य आणि नाट्यकलांच्या संदर्भात भविष्यावर हवाला ठेवणे कलाकारांना शक्य होत नाही. कलेचा हा व्यवहार रोखठोक असतो. जे काही सांगायचं, मांडायचं ते ‘ आता आणि इथेच ’ असं कलाकाराला ठरवावं लागतं. प्रयोग सुरू असताना भविष्यात काय होणार हे कलाकार ठरवतो, श्रोत्यांच्या दृष्टीने कलाविष्कार उलगडत असतानाच तो प्रयोग भूतकाळात जात असतो. प्रेक्षक–श्रोत्यांपुरताच भविष्यकाळ कलाविष्काराच्या हाती असतो. म्हणूनच प्रयोगक्षम कला या ‘ कालिक कला’ होत. कालिक मानल्या गेलेल्या कला म्हणजे ‘ परफॉर्मिंग आर्ट ’. या कलांशी येणारा आस्वादकांचा संबंध हा पूर्वी प्रत्यक्ष, थेट संबंध होता. म्हणजे प्रसारमाध्यमांचा किंवा त्यांचे अस्तित्व ह्या कलांच्या संदर्भात वेगळा संभवत नसे. कला आविष्कार हेच प्रसाराचे माध्यम आहे अशी त्यामुळे कलाकारांची धारणा होती. एकवेळ असं म्हणता येईल की दृश्य रंगचित्र किंवा शिल्पकलांच्या बाबतीत काही वेगळी गोष्ट शक्य होती कारण त्या कलाच मूलतः कालनिरपेक्ष होऊ शकतात. गायन वादन नृत्यनाट्याचे प्रसारण आणि दृश्यकलांचे प्रसारण यात मूलभूत अंतर आहे.

प्रयोगक्षम कलांच्या कलाकारांना म्हणजे संगीतादी कलांना कला–प्रसाराच्या दृष्टीने शतकानुशतके हे स्थलकालाचे बंधन जाचकच वाटले असेल. स्वतः कलाकार जिवंत आणि उपस्थित असलेल्या ठिकाणीच त्याच्या कलेचा प्रयोग शक्य होता. चित्राशी तुलना केल्यास चित्रकाराचा फलक किंवा मूर्तिकाराचे शिल्प हे त्याच्या मृत्यूनंतरही लोकांना आनंद देऊ शकेल अशी परिस्थिती आहे. एक कलाकृती घडवल्यानंतर

---

सौजन्य : सौ. मानसी वर्तक,
वेदवंती अपार्टमेंट्स्, न्यू इंग्लिश स्कूलजवळ, वसई.

चित्रकार वा शिल्पकार हे उपस्थित नसतानाही किंवा दुसरी कलाकृती घडवत असतानाही प्रेक्षक पहिल्या कलाकृतीचा आनंद घेऊ शकतात. गायनवादनाच्या बाबतीत मात्र हे शक्य नव्हते. विसाव्या शतकात तंत्रज्ञानातील प्रगतीमुळे संगीतादी कलांच्या बाबतीत चित्रशिल्पासारखीच कालातीत आणि देशातीत संगीतप्रसाराची सोय झाली आहे. या गोष्टीचा संगीतावर काय परिणाम झाला आहे याचा काही मुद्यांच्या आधारे थोडक्यात शोध घेण्याचा प्रयत्न येथे करावयाचा आहे.

तसं पाहिलं तर साहित्य किंवा वाङ्मय हेही एकेकाळी प्रयोगक्षमच होतं. मानवी समाज आणि संस्कृती यांच्या इतिहासात सर्वात महत्त्वाचे मानले गेलेले तीन सांस्कृतिक टप्पे आयझेक ॲसिमोव्ह ( Isaac Asimov ) यांनी सांगितले आहेत. लाख दीड लाख वर्षांपूर्वी म्हणजे शेवटच्या हिमयुगानंतर निर्माण झालेली बोलीभाषा हा यातला पहिला टप्पा. जवळजवळ दहा हजार वर्षांपूर्वी भाषेचं लिखाण करण्याचा लागलेला शोध ही दुसरी महत्त्वाची घटना आणि त्यानंतर सोळाव्या शतकात लागलेला छपाईचा शोध, ही तिसरी क्रांतिकारक घटना होय असं ते म्हणतात. छपाईचा शोध लागण्यापूर्वी वाङ्मयाचा प्रसार हा प्रयोगक्षम कलांप्रमाणेच होत असे. जगाच्या निरनिराळ्या संस्कृतींमधून नृत्यनाट्य आणि वाद्य वादनाबरोबरच जे गायन केले जाई ते काव्याच्या प्रसाराचे प्रभावी साधन होते. लिपी आणि पुढे छपाई यामुळे साहित्यांतर्गत कला प्रसाराच्या बाबतीत इतर कलांच्यापेक्षा आघाडीवर राहिल्या. हेच थोड्या वेगळ्या शब्दांत सांगायचे तर कलेच्या प्रसारमाध्यमांची सुरूवात ही साहित्यापासून झाली असे म्हणता येईल. अनेक देशांतून संगीताने देखील छपाईच्या प्रसार माध्यमांचा उपयोग करून घेण्याचा प्रयत्न केलेला दिसतो. पाश्चात्य, विशेषतः युरोपीय संगीतामध्ये, संगीताचे लेखन करण्याची मोठी प्रगती या युगातच दिसून येते. १७ व्या ते १९ व्या शतकातील संगीतकारांच्या श्रेष्ठ कलाकृती अशा रीतीने मुद्रित स्वरलेखनाच्या माध्यमातून युरोपातील शहराशहरातून प्रसृत झाल्या होत्या.

संगीताच्या संदर्भात यानंतर येणारा अतिशय महत्त्वाचा टप्पा म्हणजे १८७७ मध्ये लागलेला ध्वनिमुद्रणाचा शोध होय. ॲसिमोव्हसारख्या मोठ्या विचारवंतांच्या नजरेतून ही गोष्ट सुटली याचे मला आश्चर्य वाटते. (कारण त्यांनी सांगितलेल्या आणि वर उल्लेखलेल्या तीन टप्प्यांनंतर ते एकदम गणकयंत्र आणि ‘ Bluechip ’ या टप्प्यावर येतात. ) ध्वनिमुद्रणाचा लागलेला शोध भारतासारख्या मौखिक संगीतपरंपरा असणाऱ्या संस्कृतीत तर फारच महत्त्वाचा आहे. त्याहून जास्त महत्त्वाची

---

सौजन्य :

सौ. शुभांगी गद्रे,
देशमुखवाडी, सदाशिव पेठ, पुणे ३०.

गोष्ट म्हणजे ध्वनिमुद्रणाच्या शोधाने माणसाच्या कालसंकल्पनेच्या, काल वा मितीच्या आकलनावरच फार मोठा परिणाम केलेला आहे. कालाचे ज्ञान आपल्याला होते ते क्रमाने घडणाऱ्या घटनांमधून. घडलेल्या घटनांचा क्रम तसाच ठेवून विगतकालाचा प्रत्यय पुनः पुन्हा आणून देण्याचे अशक्य वाटणारे काम या शोधाने करून दाखविले. साहजिकच जिथे संगीत हे ध्वनी आणि काल यांचा वापर करते त्या संगीताच्या व्यवहारात आणि अनुभवात या शोधाने क्रांतिकारक बदल घडवून आणला. यामुळे ध्वनिमुद्रिकांपूर्वीचे भारतीय संगीत आणि ध्वनिमुद्रणानंतरचे भारतीय संगीत यात महदंतर आहे. ध्वनिमुद्रणाच्या शोधापाठोपाठ क्रांतिकारक शोध लागत गेले आणि आज प्रसारमाध्यमांनी मानवी जीवन व्यापून टाकलेले आहे. रेकॉर्ड्सपाठोपाठ वीस वर्षात चित्रपट अवतरला. तो तेव्हा मूक होता परंतु त्याला संगीताची साथ आवश्यक वाटत असे. मूकचित्रांच्या हालचालींवर त्यांना योग्य अशा जिवंत संगीताची साथ थिएटरातून गायकवादक करत असत. यानंतर जेमतेम ध्वनिवर्धनाची म्हणजे Amplification ची सोय उपलब्ध झाली. ध्वनी किंवा आवाज मोठ्याने ऐकू येणे याचाच अर्थ तो जास्त लोकांपर्यंत पोहोचणे असा करता येईल. हा शोध लागतो न लागतो तोच मार्कोनीने रेडिओचा म्हणजेच नभोवाणीचा शोध लावला. यानंतर जवळ-जवळ २५ वर्षात बोलपट, टेलिव्हिजन, वायररेकॉर्डिंग टेपरेकॉर्डिंग असे करत करत आपण आज व्हिडिओ कॅसेटपर्यंत येऊन पोहोचलो आहोत. दृक्‌श्राव्य प्रसारणमाध्यमात झालेली ही तुफानी घोडदौड साहजिकच आपल्या देशातील संगीत परंपरेवर मोठा परिणाम करते आहे. आपल्या कलासंगीताच्या संदर्भात अतिशय वेगाने झालेल्या या तांत्रिक प्रगतीच्या परिणामांचे भान आणि त्याविषयींचा विचार फारसा झाला आहे असे वाटत नाही. निदान माझ्या तरी तो वाचनात आलेला नाही. ह्या संदर्भात काही महत्त्वाचे मुद्दे विचारांसाठी येथे ठेवावेत असे, म्हणूनच, वाटते.

भारतीय संस्कृतीत शास्त्रीय संगीत किंवा रागदारी संगीत एक विशेष स्थान मिळवून, टिकवून आहे. संगीत ही एक ज्ञानशाखाही मानण्यात आलेली आहे. कदाचित् त्यामुळेच त्याचा अभ्यास तसेच आविष्कार कसा करावा यासंबंधात काही संकेत दिसून येतात. शास्त्रीय संगीत सर्वसामान्यांना कळत नाही असे जेव्हा काही लोक म्हणतात तेव्हा ते सर्वसामान्यांसाठी नाहीच असंही म्हणणारे काही लोक आहेत. सर्वांसाठी असणारे संगीत त्याची श्रेष्ठ गुणवत्ता राखू शकणार नाही, अशी भीतीही काही वेळा व्यक्त केली जाते. 'क्लासिकल संगीत' हे 'क्लासेस'साठी आहे

---

सौजन्य :

सौ. सुषमा मराठे,
श्रीरामकृपा, ३९।७ एरंडवणे, पुणे ४.

' मासेस 'साठी नाही अशी वाक्ये बुजुर्ग मानलेल्या लोकांनीसुद्धा ऐकवलेली आहेत. ज्ञान, विद्या आणि कला यांची जपणूक त्यांचा दर्जा आणि गुणवत्ता राखून करावयाची असेल तर या गोष्टी काही लोकांपुरत्याच मर्यादित रहाव्यात असे म्हटले जाते. तसे पाहिले तर प्रसारमाध्यमे ही या दृष्टिकोणाचे शत्रूच मानायला हवेत. सर्वांसाठी असते ते संगीत लोकप्रिय व म्हणजेच सवंग असाही एक समज आहे. आधुनिक प्रसारमाध्यमांचा उपयोग केल्यास संगीत कुणापर्यंत पोचावे यावर नियंत्रण राहात नाही. त्यामुळे संगीताचा दर्जा खालावेल असा भयगंड भारतीय मनात दिसून येतो. या भयगंडाची नाना रूपे आहेत. वेदाधिकारापासून ते गुरूशिष्य-परंपरेत केवळ रक्ताच्या नात्याने निर्माण झालेल्या घराण्यांपर्यंत त्यांचा विस्तार आहे. कुणी कुणाला शिकवावे, किती शिकवावे, काय शिकवू नये, याबद्दल रूढी निर्माण झाल्या आहेत. विद्यादानाऐवजी ती चोरून ठेवण्याचे, जपण्याचे नाना प्रयत्न आहेत. अधूनमधून अशा प्रयत्नांना सुरूंग लावणारी उत्तुंग माणसे निर्माण होतात. ज्ञानदेवांना ' भावार्थ दीपिका ' मराठीत सांगावीशी वाटते. एकनाथांना भारूडातून मोठा तत्त्वार्थ लोकांपर्यंत पोहोचवण्याची इच्छा होते. प्रसार माध्यमे ही अशा लोकांना कदाचित वरदानासारखी वाटत असतील. एरवी कलाकाराच्या मूळ हेतूला साहाय्यक ठरण्याऐवजी त्यांचा अडसर झालेलाही आपण पाहतोच. आस्वादन आणि ज्ञान स्वतःपुरते कोंडून ठेवण्याचे मानवी प्रयत्न आणि मर्यादा यांचा समाज रचनेशी असणारा अनुबंध विसाव्या शतकातील तंत्रज्ञानामुळे कोसळताना दिसतो. म्हणजे असं की तंत्रज्ञानाने ध्वनिमुद्रण शक्य होण्यापूर्वी भारतीय शास्त्रीय संगीत हे राजेराजवाड्यांच्या दिवाणखान्यातच ऐकले जात असे. सरदार जहागिरदारांच्या महालातून समाजातील काही ठराविक लोकांनाच प्रवेश शक्य होता. समाजातल्या सर्व थरातील लोकांना एकच संगीत ऐकणे त्यामुळेच शक्य नव्हते. ज्याची उठबस महाल-राजवाड्यातून होऊ शकेल अशालाच हे संगीत ऐकण्याचे भाग्य मिळे. इतरांसाठी संगीत तर आवश्यक होतेच. आपापल्या प्रयत्नांनी माणसांनी आपल्या थरातील लोकांना कळेल, आवडेल आणि रिझवेल अशा तऱ्हेचे संगीत तयारही केले. ध्वनिमुद्रित संगीत जेव्हा उपलब्ध झाले तेव्हा मात्र दिवाणखाने-महाल आणि मध्यमवर्गीय लोक यातली भिंत कोसळून पडली. बडोद्याचे फैयाजखांसाहेब किंवा भूगंधर्व रहिमतखां अथवा अब्दुल करीमखांसाहेब किंवा लक्ष्मीबाई जाधव अशांच्या ध्वनिमुद्रिका या लोकांना संगीत ऐकवण्यासाठी महालाबाहेर पडल्या. इतर प्रकारच्या संगीताशेजारीच त्यांना जागा मिळाली. संगीत ऐकणाऱ्या रसिकांची संख्या तर वाढलीच, त्याशिवाय भारतीय

---

**सौजन्य :** विजय तांबे,
३६।३ पांडुरंग कॉलनी, एरंडवणे, पुणे ४.

संगीताशी असणारा समाजरचनेचा अनुबंध निश्चितच बदलला. तंत्रज्ञानातील अशा नव्या शोधांमुळे श्रोत्यांबरोबरच कलाकारांवरही दूरगामी परिणाम झाला यात शंका नाही.

प्रसार–माध्यमांचा अनेक पदरी परिणाम कलेच्या ‘ माध्यमा ’त विकृती आणण्यापासून ते संपूर्ण कलाप्रकार आणि सांस्कृतिक अभिव्यक्तीला नवे वळण देण्यापर्यंत जाऊन पोहोचतो. सुरवातीच्या ध्वनिमुद्रिका या ३ ते ५ मिनिटांच्या कालमर्यादेच्या असत. १० ते १२ इंच व्यासाच्या या ध्वनिमुद्रिका, ‘ फोनोच्या प्लेटस् ’ या नावाने ओळखल्या जात. प्रथम या काल मर्यादेमुळेच रागांच्या आविष्कारावर निश्चितच बंधने आली. सर्वसाधारण रागदारी गायन हे ख्याल ह्या शैलीने लोकांपुढे सादर केले जात असे. २० व्या शतकाच्या आरंभी ख्याल गायक एखाद्या रागाचा ख्याल अर्धा तास ते एक तासभर सादर करीत. अशा कलाकारांना ३ मिनिटात ख्याल गावयास सांगणे हे फारच धाष्टर्याचे होते. ख्यालाचा अर्क मांडावयाचा म्हटले तरी त्याला ३ मिनिटाहून जास्त वेळ लागण्याची शक्यता होती. अनेक ज्येष्ठ–श्रेष्ठ कलाकारांनी आपले गाणे ध्वनिमुद्रित करू दिले नाही, त्याचे हेही एक कारण होते. तसेच काही मोठ्या किंवा थोर कलाकारांचे गायन ध्वनिमुद्रिकांवर परिणामहीन झाले, यालाही हा कालसंकोच कारणीभूत होता. पण या दोन्ही परिणामांपेक्षाही जास्त परिणाम करणारी गोष्ट म्हणजे आपल्या संगीताच्या मूलभूत संकल्पनेत करावी लागणारी तडजोड. भारतीय संगीत हे श्रोत्यांपुढे सादर होणारे संगीत आहे. श्रोत्यांच्या संगतीतच ते जगते, त्यांच्या उपस्थितीतच ते फुलते, बहरते. त्याचा आस्वाद समूहाने घ्यावयाचा असतो. हा समूह किती मोठा असावा यासंबंधीही काही पारंपरिक संकेत निर्माण झाले आहेत. एकट्या–दुकट्या श्रोत्यासमोर गाणे रंगणे एकीकडे कठीण तर १०–२० हजार लोकांपुढे प्रतिसाद असतानाही गाणे ‘ रंगणे ’ कठीण. श्रोत्यांच्या प्रतिसादाने गायकाची तबियत खुलते असं आपण मानतो. जाणकारांपुढे गायक, वादक आपल्या खजिन्यातील बहुमोल रत्ने काढून ठेवू शकतात. पुढे श्रोत्यांचा जाणकार प्रतिसाद हा कलाविष्काराची उंची वाढवत नेऊ शकतो. योग्य ठिकाणी दाद मिळाली नाही तर गायक हिरमुसला होतो. अशा सांस्कृतिक संकेतात फुलणारी कला निर्जीव मायक्रोफोनपुढे ध्वनिबंद आणि हवाबंद केलेल्या खोलीत, श्रोता नसलेल्या वातावरणात मांडणे हे गायकांना धर्म संकट वाटले तर आश्चर्य नाही. प्रसार माध्यम हे अशा वेळी वरदान नसून शाप ठरण्याची शक्यता असते. एकीकडे

---

सौजन्य :

मालती भालेराव,
पुणे.

श्रोत्यांशी असणारा प्रयोगक्षम कलेचा जीवनावश्यक संबंध किंवा प्राणाचा अनुबंध अशा रीतीने तुटतो तर दुसरीकडे तीन किंवा पाच मिनिटांत मुळीच ज्ञात नसलेल्या श्रोत्याला ख्याल ऐकवावा लागतो. श्रोत्यांसमोर गाताना त्यांच्या कुवतीचा अंदाज घेत आपली बैठक रंगविणारे कलाकार ध्वनिमुद्रणाच्या वेळी कल्पित श्रोत्यांची कुवत कमीच आहे असे गृहीत धरत असतील तर त्यात चूक काय ? थोडक्यात, सर्वांना समजेल असे गाणे ध्वनिमुद्रिकेत असण्याची गरज या प्रसार माध्यमांनी निर्माण केली असे वाटते. रसिकतेचा ‘ ल. सा. वि. ’ काढायचा आणि गायचे ! म्हणजेच गाण्याचा प्रसार करायचा की संगीतासंबंधीचा आपल्या मनातला दर्जा राखायचा असा बिकट प्रश्न या प्रसार माध्यमांनी गायकांपुढे ठेवला.

याच सुमारास निर्माण झालेल्या मायक्रोफोनने एक वेगळीच समस्या कलाकार व श्रोत्यांपुढे आणली. ध्वनीचे रूपांतर विद्युत–ऊर्जेमध्ये करून, त्याची शक्ती वाढवून, त्याचे पुन्हा ध्वनीत रूपांतर करणे, ह्या तत्त्वावर मायक्रोफोन, लाऊडस्पीकर आधारित आहे. या पूर्वीचे ध्वनिवर्धनाचे प्रयत्न हे अशा रूपांतराविना केले जात असत. उदा. विशेष तऱ्हेने बांधण्यात आलेल्या वास्तूत, काही महालांत, देवालयांत किंवा गुहांमधून नैसर्गिक आवाजच मोठा ऐकू येतो किंवा दूरवर ऐकू येतो. अशा ठिकाणी होणाऱ्या संगीताच्या मैफलींमध्ये ध्वनीच्या नैसर्गिक रूपात जास्त विकृती न येता पुष्कळ लोकांना मैफलीचा आनंद घेणे शक्य होते. नाट्यगृहातून अशा तऱ्हेने लोकांपर्यंत आवाज पोहोचवण्याच्या पद्धती आपल्याकडे पूर्वी विकसित झाल्याचेही आपण ऐकतो. कृष्णराव गोऱ्हे यांच्यापासून बालगंधर्वांपर्यंत अनेक गायकांनी आपले गायन हजारो श्रोत्यांपुढे परिणामकारक रीतीने पोचवले असे, आपण ऐकतो. मायक्रोफोनच्या जमान्यात मात्र त्यातून होणाऱ्या फायद्याबरोबरच ध्वनीची एक विकृतीही स्वीकारण्याची सवय आपण लावून घेतली. ही सवय श्रोते तसेच गायक यांनाही लागल्याचे दिसून येते. गायकांच्या आवाजाचा गाज ( व्हॉल्यूम ) हा मर्यादित तर झालाच, परंतु मायक्रोफोनचे तंत्र जाणणारे गायक बिनाकारण जास्त परिणामकारक वाटू लागले ! परंतु मायक्रोफोन आणि लाऊडस्पीकर या संचामध्ये वाढविलेला आवाजाचा गाज एका मर्यादित ध्वनिक्षेत्रापुरताच ऐकू येतो हे फार कमी लोकांना माहीत आहे. ध्वनी विकृत स्वरूपात ऐकू येतो असे जे म्हटले जाते ते यामुळेच. या मर्यादित ध्वनिक्षेत्रात मानवी आवाजाला असणाऱ्या over tone ची काटछाट होत असते. स्वर लावताना आकार–उकारादी स्वरांमुळे निरनिराळे ओव्हरटोन्स

---

सौजन्य :

हेमलता साठे,
साक्षात्कार अपार्टमेंटस्, कांचनगल्ली, पुणे.

प्रकाशात आणण्याची भारतीय कंठ्यसंगीतातली अजोड परंपरा या मायक्रोफोनच्या मोहामुळे आपण कायमची हरवू की काय अशी शंका येते. गेल्या दोन पिढ्यांमधील गायक आणि श्रोते मायक्रोफोनशिवाय मैफल गाऊ–ऐकू शकत नाही आहेत. याचाच अर्थ असा की मानवी आवाजातील ही सूक्ष्म आणि विलोभनीय कंपने ऐकण्याची आपली सवय पूर्णपणे सुटली आहे. यावर विस्ताराने पुढे कधी विचार होणे आवश्यक आहे.

भारतातील आकाशवाणी हे संगींत प्रसाराचे सर्वात प्रभावी माध्यम होते. नभोवाणीच्या प्रक्षेपणाच्या दोन पद्धती असतात. Amplitude modulated आणि Frequency modulated. म्हणजेच AM आणि FM, अशा त्या दोन पद्धती होत. भारतातील नभोवाणीने आपले कार्यक्रम अगदी काल–परवापर्यंत AM पद्धतीनेच प्रसारित केले आहेत. या प्रसारणाच्या पद्धतीतही ध्वनी विकृतच केला जातो. या सर्व प्रसारमाध्यमांच्या ध्वनीवरील होणाऱ्या परिणामामुळे नभोवाणी, प्रत्यक्ष मैफली आणि ध्वनिमुद्रिका या सर्व माध्यमातून संगीताचा प्रसार होत असताना ध्वनीचे विकृतीकरणही झाले आहे, हे लक्षात घेण्यासारखे आहे. या पुढील काळात भारतात मर्यादित स्वरूपात एफ्. एम्. पद्धतीने कार्यक्रमाचे प्रसारण करण्याची शासनाची इच्छा असल्याचे जाहीर झाले आहे. अर्ध शतकाहूनही अधिक काळ कलाकार आणि श्रोत्यांच्या अभिरूचीवर झालेला परिणाम यानंतर पुसला जाईल का ? की या सर्वांमुळे अपरिवर्तनीय असा फरक आपल्या संगीतावर झालेला आहे ही विचारणीय बाब आहे.

ध्वनी या संगीताच्या मूलभूत द्रव्यावर झालेले परिणाम हा एक भाग तर संगीताच्या सादरीकरणाच्या नवनव्या प्रकारांमुळे एकूण संगीत व्यवहारावर होणारा परिणाम हा दुसरा, विचार करायला लावणारा भाग आहे. चित्रपटातून संगीत येणे, नाटकातून संगीताचा उपयोग करून घेणे तसेच आकाशवाणी किंवा दूरदर्शन सारख्या शासनाची पकड असलेल्या माध्यमातून त्याचा प्रसार होणे या सर्वांचा संबंध आजच्या संगीत अभिव्यक्ती–आस्वादनावर झालेला आहे. फारसं खोलात न शिरता काही ठळक उदाहरणे आपण पाहू.

आकाशवाणीच्या, कलाकारांच्या परीक्षा घेऊन त्यांना श्रेणी देण्याच्या उपक्रमाची आवश्यकता एकीकडे आपल्याला नाकारता येणार नाही. पण दुसरीकडे ह्या उपक्रमात एकाच घराण्याच्या गायकांचे 'भले' करण्याचा अट्टहास दिसू लागला किंवा

---

सौजन्य :

शशी मुरलीधर घुले,
प्रभात रोड, पुणे ४.

एखाद्याच वाघाला हद्दपार करण्याकडे प्रवृत्ती दिसली तर त्याचे समर्थन कसे करता येईल? गायनशैली, गायक, वादक ह्यांच्यावर अन्याय होऊ नये, याची खबरदारी शासकीय यंत्रणेने घेतली नाही, हे गेल्या पन्नास वर्षातले अनुभव आपल्याला सांगू शकतात. अत्यंत प्रभावी माध्यमाने एखाद्या प्रकाराला झुकते माप द्यावे आणि एखाद्या कलाकाराला आकसाने दूर ठेवावे याचाच अर्थ कलाकाराच्या स्वातंत्र्यावर घाला घालण्याचे काम आकाशवाणीने केले, असा होतो. डॉ. बाळकृष्ण केसकरांच्या काळात आकाशवाणीवर फक्त आग्रा घराण्याचे गायक आघाडीवर असू शकतात याचा अंदाज आल्यामुळे अनेक गायकांना निराशेपोटी गाणे सोडून देण्याची वेळ आली होती असे म्हणतात. प्रसारमाध्यमाच्या मक्तेदारीमुळे शासनाने प्रत्यक्ष कला-क्षेत्रात लुडबुड करण्याची ही काही शेवटची वेळ नव्हती– किंवा पहिली वेळही नव्हती. आकाशवाणीच्या परीक्षांचा धसका घेतलेल्या एका चांगल्या गायकाने पुढे आत्महत्या केली आणि त्याच्या मृत्यूनंतर त्याच्या ध्वनिमुद्रित गायनाचा राष्ट्रीय कार्यक्रम करून आकाशवाणीच्या अधिकाऱ्यांनी त्याच्या 'आत्म्याला शांती' दिली, असे ऐकिवात आहे. प्रसार माध्यमाने अशा रीतीने संगीत हा अनेकांना जीवन-मरणाचा प्रश्न करून ठेवला! प्रसारमाध्यमाच्या संगीत व्यवहाराच्या नियंत्रणामुळे जे अनेकानेक प्रश्न निर्माण होतात ते प्रसार–माध्यमे ज्यांच्या हातात असतात त्यांना नेहमीच जाणवतात असे वाटत नाही. शासकीय नसलेल्या चित्रपट, व्हिडिओसारख्या मार्गातून असोत किंवा आकाशवाणी, दूरदर्शनमधून असोत या नियंत्रणाला जबाब-दार असणारी माणसे पुरेशा विशाल मनाची आणि संगीताचे कल्याण आणि कला-कारांच्या स्वातंत्र्याची बूज राखणारी असायला हवीत. तशी ती नव्हती. त्यामुळे भारतीय संगीत क्षेत्रात कायमचे बदल झाल्याची शक्यता आहे. हे बदल काही चांगलेच आहेत असे वाटत नाही.

चित्रपट माध्यमातून संगीताचे 'दर्शन' होते ते निरनिराळ्या कारणांमुळे, वेग-वेगळ्या पद्धतीने रंगवलेले असते. चित्रपट बरेचदा संगीताचे काही प्रकार कसे उच्च आहेत, काही कसे हीन आहेत यावर भाष्य करतानाही दिसतात. भारतीय संगीताचे आणि संगीतकारांचे भारतीय चित्रपटातून झालेले दर्शन हा एक स्वतंत्र लेखाचा विषय होईल. इथे लक्षात घेण्याजोगा मुद्दा इतकाच की जनसामान्यावर आपला असीम प्रभाव असणाऱ्या या माध्यमातील अनेकांना भारतीय संगीताचे ज्ञान फारच कमी असल्याचे दिसून आले आहे. शास्त्रीय संगीतकारांपैकी अनेक मोठ्या

---

सौजन्य : डॉ. सुहासिनी कोरटकर,
२०५, कर्झन रोड अपार्टमेंटस्, कस्तुरबा गांधी मार्ग, नवी दिल्ली १.

कलाकारांना ह्या माध्यमाने लहान करून टाकले. अनेकदा शास्त्रीय संगीताची टिंगल केली. खोटेखोटे, भावुक, कम अस्सल फिल्मी गाणे हे बुद्धिमान, तैयार, कसदार गायकाच्या कलेपेक्षा उच्च ठरविले गेले. अनेकदा दाक्षिणात्य संगीताची उत्तरेत टिंगल करून हशा आणि गल्ला मिळवला. सर्वसामान्य प्रेक्षकाला त्यामुळे संगीतातले तारतम्य कळू नये अशी चोख व्यवस्था चित्रपटाने गेल्या अर्धशतकात केली आहे. आपले गायन किंवा वादन अनेकापर्यंत पोचते आहे, ह्या आनंदात अनेक चांगल्या कलाकारांनी स्वतःचे अवमूल्यन करून घेतले. साधक बाधक असे दोन्ही प्रकारचे परिणाम जरी चित्रपटाने केले असले तरी त्यातील बाधक परिणामांचे प्रमाण एकूण संगीताच्या बाबतीत अधिक आहे असे वाटते. अठ्ठेचाळीस सालच्या नोव्हेंबर महिन्यात ट्रान्झिस्टर नावाच्या एका अफलातून वस्तूचा शोध लागला आणि आपल्या सर्वांच्या जीवनावर पुढील काळात त्याचा जबरदस्त परिणाम झाला. चोपन्न सालापर्यंत भारतात ट्रान्झिस्टरचे रेडिओ येऊ लागले होते. साठ-बासष्ठ सालापर्यंत मध्यमवर्गीयांनाच परवडेल असं हे करमणुकीचं साधन होतं. परंतु गेल्या पंधरा-वीस वर्षात ट्रान्झिस्टर रेडिओ देशातल्या सर्व जनतेच्या (MASSES) हातात दिसू लागला. एवढंच नव्हे तर आता बाहात्तर सालानंतर दूरदर्शनचे मुंबई–पुणे केंद्र सुरू झाल्यानंतर गरीब जनतेला ट्रांझिस्टर आणि मध्यम वर्गाला टी व्ही हे जीवनावश्यक भासू लागले. ७२ ते ८२ या दशकात आकाशवाणीच्या विविध भारतीची/चित्रपट गीतांच्या प्रायोजित कार्यक्रमांची आमजनतेपर्यंत पोहोचण्याची शक्ती खूप वाढली. आणि आपले शास्त्रीय संगीत पुरेसे ‘व्हिजुअल’ नाही, त्याला दृश्य म्हणून विशेष किंमत नाही. या सबबीवर ते दूरदर्शनपासून दूर ठेवण्यात आले. दूरदर्शनवर ‘रामायण’ किंवा ‘बुनियाद,’ ‘हम लोग’ इत्यादी सुरू होण्यापूर्वीच, माध्यमाच्या ताकदीमुळे मध्यमवर्गीय श्रोता किंवा प्रेक्षक दूरदर्शनकडे आकर्षिला गेला होता. प्रायोजित नाटकशृंखला सुरू झाल्यावर तर सर्वांना ते आकर्षण पूर्णपणे बांधून ठेवू लागले. साहजिकच शास्त्रीय संगीताशी दूरदर्शनवरून जुळणारा संबंध’ ८२ नंतर अगदीच त्रोटक आणि कच्चा / क्षीण झाला. चित्रपट, दूरदर्शनवर कमीत कमी वेळ शास्त्रीय संगीताला मिळणार आणि आकाशवाणीवर फक्त विविध भारती ऐकली जाणार, अशी परिस्थिती झाल्यावर शास्त्रीय संगीतातून होतकरू कलावंतांना बाहेर पडावंसं वाटलं तर ते साहजिकच म्हटलं पाहिजे. भविष्यात शास्त्रीय संगीताच्या अधोगतीला जबाबदार कोण असा प्रश्न विचारला गेला तर त्याचे एक उत्तर ‘आकाशवाणी आणि दूरदर्शन’ असे द्यावे लागेल. दूरदर्शनवर प्रसारित होणारे शास्त्रीय संगीताचे कार्यक्रम हे

---

सौजन्य : प्रभाकर आंगले,
गंगोत्री, १ ला मजला, नोवागोवा हॉटेलजवळ गोवा ९.

चित्रपटाप्रमाणेच मोठ्या कलाकारांना खुजे बनविणारे ठरले आहेत. रविशंकर, कुमार गंधर्व, किशोरी आमोणकर, भीमसेन जोशी ह्या कलाकारांबरोबरच आपल्याला द्वितीय श्रेणीचे वाटावेत असे कलाकार त्याच मापाने आपल्या समोर आणले जातात. वेळेचे बंधन तर इतके हास्यास्पद आहे की सकाळच्या ब्रेकफास्ट टी.व्ही. वर मियाँकी तोडी, ललित वगैरे राग जेमतेम तीन मिनिटे ऐकवले जातात. त्यात सुद्धा इकडे सरोद-वादन ऐकू येते तर टी. व्ही. वर झाडे, पक्षी, झरे, पशू, प्राणी दिसत राहातात. चेहे-ऱ्यावर पावडर थापलेले, घाबरेघुबरे झालेले, दिव्याच्या प्रकाशात ससासारखे बुजलेले कलाकार दिसण्यापूर्वी, चकाकत्या तंबोऱ्याच्या खुंट्या दाखवितात. महिरपी लावलेल्या थर्मोकोलच्या सेटवर अंबारीत बसवावे तसे, तबलजी, पेटीवाले, तंबोरेवाले बसवले जातात. ह्या सगळ्या अनाकलनीय सजावटीतून ‘ गाणे ’ जवळ जवळ हद्दपार झालेले असते. असल्या खडतर, (torture track) वरून ऐकल्यानंतर सुद्धा आपल्याला भारतीय शास्त्रीय संगीताबद्दल आस्था, आवड टिकून राहाते हा त्या संगीताच्या क्षमतेचा पुरावाच म्हणावा लागेल.

दूरदर्शन आकाशवाणी तसेच कलांचे अर्थकारण याचा एक परिणाम आज दिसून येतो तो असा की सर्वच संगीत व्यवहाराला व्यापारी किंवा धंदेवाईक स्वरूप आले आहे. यंत्रयुगातली ‘ खपणारा माल ’ तयार करण्याची वृत्ती कलाकारांच्या आवि-ष्कारात दिसून येऊ लागली. एक मुख्य कारण म्हणजे संगीत ही एक व्यापारी वस्तू झाली. तीन साडेतीन मिनिटांपासून ते आज कॅसेटच्या तास दीड तासाच्या काल-मर्यादेत संगीत विकत घेणे, विकणे शक्य झाले, ते खरं तर ध्वनिमुद्रणाच्या शोधामुळे. दूरदर्शन, आकाशवाणीच्या कार्यक्रमांना मिळणारा प्रतिसाद आणि कोणाच्या संगीताची किती विक्री होते याची आकडेवारी मिळण्याची सोय झाल्यावर खपणारा माल तयार करण्याकडे, कला सादर करणाऱ्या संस्था आणि व्यक्ती यांनी वळण घेतले. एक लक्षणीय गोष्ट त्यातून आज दिसते. बहुतेक गायक वादकांच्या अभिव्यक्तीत मोठे साम्य दिसून येते. निसर्गदत्त आवाज सोडल्यास इतर अनेक बाबतीत यशस्वी गायक वादकांची नक्कल करण्याकडे उदयोन्मुख कलाकारांचा कल दिसून येतो. फक्त गुरु-सारखंच गायन वादन करण्याऐवजी ‘ जे जे चांगले आहे ते आम्ही सगळीकडून घेतो ’ असे सांगत, खरे म्हणजे जे जे लोकप्रिय होत आहे ते ते करण्याकडे धाव आहे. ह्यामुळे घराणी एकमेकांत रंग मिसळू लागली आहेत. प्राथमिक शिक्षण गुरुकडे घेऊन पुढे प्रसार माध्यमातून ऐकू येणाऱ्या चलनी गायकीचे अनुकरण करण्यात आपले

---

सौजन्य : डॉ. एस्. एस्. वाघ,
प्रभादेवी, मुंबई ५.

खूप शिक्षण होते आहे, आपण अभ्यास करतो आहोत अशी स्वतःची समजूत विद्यार्थी घालू लागले आहेत. सुगम संगीतात हे विशेष उठून दिसते. भावगीते, गझल, भजने इत्यादी प्रकारांचा या धंदेवाईक चढाओढीमध्ये खूप मोठा वाटा आहे. ज्ञानदेवांपासून ते साईबाबांपर्यंत सगळ्या भक्तिरचनांचा इतका प्रचंड व्यवसाय हा प्रसार-माध्यमाने मोठ्या केलेल्या (म्हणजेच लोकांच्या गळ्यात मारलेल्या) ध्वनिमुद्रिकांमुळेच शक्य झाला आहे. जनसामान्यांना भक्ती या विषयात रुची आहे असे म्हणणे चूक ठरेल.

भारतीय संगीताने आजवर अनेक वळणे घेतली आहेत. मानवी समाजाच्या जन्माबरोबरच संगीताचा जन्म होतो. म्हणजे अभिव्यक्ती—आविष्कार म्हणून मानवाने संगीताचा आश्रय केला, त्याला हजारो वर्षांचा इतिहास आहे. या लाखो वर्षामध्ये अनेक प्रकारच्या आव्हानांना संगीताने तोंड दिले. त्यातूनच ह्या कलेची उत्क्रांती आणि विकास झाला. विसाव्या शतकातल्या ८५ वर्षांत मात्र, तांत्रिक प्रगतीमुळे आलेली आव्हाने मानवाने अपेक्षिली नव्हती असे दिसते. विशेषतः भारतीय संगीतातल्या कलाकारांना तेवढे द्रष्टेपण नव्हते, असे वाटते. ह्या प्रसारमाध्यमांनी, त्यामुळे संगीत-आणि त्याचा एकूण व्यक्ती आणि समाजातून चालणारा व्यवहार यांच्या रूढ संकेता-वर अनेक बाजूंनी प्रहार केले आहेत असे जाणवते. या आव्हानांनी संगीताच्या अभि-व्यक्ती आणि आविष्कारात काय, कसे, कोणते बदल घडवून आणले आहेत, त्यापैकी फक्त काहींचाच आणि वरवरचाच विचार येथे आला आहे. यावर जास्त विचार होणे आवश्यक आहे, असे वाटते. कारण संगीत व्यवहाराला नवी दिशा देणे जर शक्य होणार असेल तर ते परिस्थिती नीट समजून घेऊन विचारपूर्वक काही करण्यानेच. एरवी प्रचारमाध्यमांचा रेटा ढकलत नेईल तिथे संगीत गेलेले पाहण्याचे नशिबी येईल. आणि खऱ्या कलावंताला, संगीतकाराला ते नक्कीच स्पृहणीय नाही.

---

सौजन्य :

बी. डी. देशमुख,
सुभाषनगर, पुणे ३०.

# ४१. आकृतिबंधात्मक रागवर्गीकरण

**श्री. अरविंद मराठे ( १९३९ )**
५६, पवनानगर, चिंचवड, पुणे ३३.

३३३९ २४९२८ ३०७७८

[ श्री. अरविंद मराठे B. E., हे व्यवसायाने इंजीनियर असले तरी त्यांनी संगीताचाही मनापासून अभ्यास केला आहे. पं. राजाभाऊ देव यांच्याकडे प्रशिक्षण घेतल्यानंतर पुढे त्यांनी स्वतःच ही कला वाढविली. संगीतावर त्यांचे चिंतन–मनन सतत चालू असते.

प्रस्तुतचा लेख हा श्री. मराठे यांचा एक संशोधनपर लेख आहे. राग वर्गीकरणाच्या मेल किंवा थाट, रागांग या ज्या पद्धती आहेत त्यात काही त्रुटी आढळतात. श्री. मराठे यांनी ' आकृतिबंध ' ही संकल्पना गृहीत धरून राग वर्गीकरणासंबंधी आपली एक संकल्पना ' आकृतिबंधात्मक रागवर्गीकरण ' या नावाने मांडली आहे. ]

भारतीय संगीतातील राग कसे उत्पन्न झाले व त्यांची वर्गवारी काय हा एक वादाचा विषय आहे. या विषयासंबंधी प्रचलित विचाराचा मागोवा घेऊन त्याबाबतीत आणखी एका दृष्टिकोणाचा शोध घेणे हा या लेखाचा उद्देश आहे.

रागांचे प्रचलित वर्गीकरण सर्वसाधारणतया खालीलप्रमाणे केले गेले आहे :

१ ) राग, रागिणी, उपराग, इत्यादी., रागांमधील काही राग पुरुषराग मानले आहेत. ' उदा. मालकंस, भैरव, हिंडोल इ. व काही स्त्री रागिण्या आहेत, उदा. भैरवी, तोडी, वसंत, इ. ' व त्यांच्या मेळातून उपराग उत्पन्न झाले. राग वर्गीकरणाचा हा प्रकार एखाद्या परिकथेसारखा वाटतो.

२ ) राग वर्गीकरणातील दुसरा प्रकार त्यांच्यातील स्वरसंख्येवर अवलंबून केलेला आहे. उदा. संपूर्ण, षाडव, औडव इ. या वर्गीकरणातून रागस्वरूपाची कल्पना येत नाही.

३ ) मेल अथवा थाट जन्य : राग वर्गीकरणाचा हा एक लोकप्रिय प्रकार आहे. एका सप्तकातील निरनिराळे स्वर षड्ज मानून सप्तक तयार केल्यास थाट उत्पन्न होतो. उदा. षड्ज स्वरातून उत्पन्न होणारे सप्तक बिलावल थाट. तसेचशुद्ध रिषभ षड्ज मानून होणारे सप्तक म्हणजे भैरवी थाट. शुद्ध मध्यमापासून यमन थाट.

परंतु मेल-राग-वर्गीकरणाने देखील रागांग स्पष्ट होत नाही. उदा. यमन मेलात आरोहात ' सा प ' वगळण्याची कल्पना मेलातून होत नाही. पण तसे करून देखील रागांग स्पष्ट होत नाही. यमनचा आरोह ' रे ग म् ध नी सां ' नसून ' नि़ रे ग म् ध नि सां ' असा आहे. त्याचप्रमाणे बिलावल थाटातून उत्पन्न होणारा बिहाग अवरोहात ' ग म ग ' संगती शिवाय स्पष्ट होत नाही. एकाच काफी थाटातील बागेश्री आणि भीमपलास इतके भिन्न वाटतात की, त्यांचा कोठेच संबंध आढळत नाही. त्याकारणाने रागोत्पत्ती व रागांग स्पष्टपणे समजण्यास व मांडण्यास थाटोत्पत्तीची कल्पना अपुरी पडते, थाट हे रागोत्पत्तीचे मूळ नसून रागवर्गीकरणाची ती एक नंतर योजलेली कल्पना आहे.

४ ) रागांग पद्धती : राग वर्गीकरणाची ही एक पद्धत प्रचलित आहे. अशा या पद्धतीत गायकीच्या चलनावरून रागांचे वर्गीकरण केले आहे आणि त्यात भैरव, बिलावल, कल्याण वगैरे तीस अंगे मानली आहेत. या पद्धतीत पण दोष आढळतात. उदा. भीमपलास व बिहाग याचे चलन किंवा अंग एकच आहे. त्याचप्रमाणे भैरव, भैरवी, तोडी, कल्याण हे सर्व राग एकाच चलनाचे आहेत. अहिर भैरव, नट भैरव, हे राग कुठल्या अंगात बसवायचे असे प्रश्न उपस्थित होतात, म्हणून ही पद्धतदेखील क्लिष्ट व अपुरी आहे.

५ ) तरी या सर्व प्रकरणाकडे निराळ्याच दृष्टिकोनातून पाहण्याची आवश्यकता आहे. शास्त्रीय संगीतात अभिरुची असलेल्यांना ' आकृतिबंध ' हा शब्द ऐकिवात असेलच. विशिष्ट स्वरांच्या समूहाला व त्या स्वरांच्या निर्दिष्ट आरोह अवरोहाला ' आकृती ' म्हणतात. उदा. ' सा रे ग प ध सां ' ' सां ध प ग रे सा ' ही एक स्वरांची आकृती झाली. या आकृतीमध्ये आरोहात व अवरोहात ' म नि ' स्वर वर्ज्य केले गेले आहेत. व ही आकृती शुद्ध स्वरांची आहे. आता हीच आकृती कायम ठेवून शुद्ध स्वरांच्या जागी कोमल स्वर घेतले तर निराळा आभास होतो. पहिल्या

---

सौजन्य : बी. आर. यावतकर,
लक्ष्मी सदन, ३४।६ कर्वे रोड, पुणे ४.

स्वराचा एक राग व कोमल स्वरांतून त्याच आकृती बंधातून निर्माण झालेला दुसरा (स्वरसमूहांचा निराळा) राग. पहिला 'भूप' व दुसरा 'विभास' (कोमल धैवत) तसेच केवळ कोमल रिषभ (धैवत शुद्ध) घेतला तर त्याहून निराळा राग 'विभास' (शुद्ध धैवत युक्त) तयार झाला. त्याचप्रमाणे 'रे' शुद्ध ठेवून धैवत कोमल घेतल्याल त्याहून निराळा राग होऊ शकतो. (पण असा राग अस्तित्वात नसेल, कारण लेखकाच्या ऐकण्यात तो कधी आला नाही. अशा तऱ्हेने एकाच आकृतीतून चार राग तयार झाले. त्यातले तीन अस्तित्वातले व एक नवीन राग तयार झाला. या संरचनेत (permutation combtnation) 'ग' शुद्ध ठेवलेला आहे. 'ग' कोमल योजिल्यास याच आकृतीतील आणखी चार राग तयार होतील. एक आकृती निश्चित केल्यानंतर त्यातून उत्पन्न होणारे राग किती हा गणिताचा विषय झाला. पण असे उत्पन्न झालेले राग रंजक किती, प्रतिभावंत गायक त्याला किती रंजक किंवा अरंजक बनवू शकतो हा विषय निराळाच. लेखकाच्या अनुभव व माहितीप्रमाणे आकृतिबंधातून उत्पन्न झालेले बहुतेक सर्व राग रंजकच आहेत व त्यातील बहुतांश प्रचलित व लोकप्रिय आहेत.

वाचकाच्या ध्यानात 'आकृतिबंध' म्हणजे काय याची संपूर्ण कल्पना वरील उदाहरणावरून आलीच असेल. त्या आकृतिबंध तत्त्वावर रागोत्पत्ती व राग वर्गीकरण कसे होते ते पाहू.

सप्तकातील दोन मुख्य स्वर षड्ज व पंचम आरोहात वर्ज्य करून अवरोह संपूर्ण ठेवल्यास जी आकृती तयार होते तिचा अभ्यास करू या. सप्तकातील दोन स्वर वगळून नंतर आरोहात सात स्वर ठेवण्याकरिता मंद्र सप्तकातील दोन स्वर जोडूया. असा तयार झालेला आरोह 'ध़ नि़ रे ग म ध नि सां' आणि अवरोह 'सां नि ध प म ग रे सा' असेल. ही एक आकृती तयार झाली. ह्या आकृतीत सर्व स्वर शुद्ध आहेत. ह्या आकृतीचे वैशिष्ट्य असे की, आरोहाचा ग्रहस्वर मंद्र धैवत आहे. ह्या आकृतीत 'रे ध' वादी किंवा संवादी आहेत. अशा आकृतीला 'कल्याण' आकृती असे नाव देऊ. हे एका प्रचलित रागाचेच नाव आहे. आता ह्या आकृतीतून वेगवेगळे राग कसे तयार होतात ते पाहू.

'कल्याण' आकृतीत शुद्ध मध्यमाच्या जागी तीव्र मध्यम योजिल्यास 'यमन कल्याण' राग तयार झाला. 'म' तीव्र ठेऊन 'रे', 'ग' व 'ध' कोमल घेतल्यास

सौजन्य :

डायमंड क्लॉक मॅन्युफॅक्चरर्स,
११८०, बुधवार पेठ, पुणे २.

'तोडी' राग तयार होतो. (गंधार कोमलतर आहे.)

केवळ 'रे' व 'ध' घेऊन इतर सर्व स्वर शुद्ध ठेवल्यास भैरव राग झाला. कल्याण आकृतीतून जे राग तयार होतात त्याचे कोष्टक एक (१) मध्ये दिलेले आहे. ह्या आकृतीत 'रे ध' वादी किंवा संवादी असले तरी काही रागांच्या बाबतीत रूढीपरत्वे त्यात बदल झालेला दिसतो. उदा. यमन रागाचा वादी गंधार व संवादी निषाद मानला जातो. तोडी रागात वादी धैवत व संवादी गंधार आहे. परंतु भैरव रागात 'ध' वादी व 'रे' संवादी आहे. त्याचप्रमाणे कालानुरूपाने व एखाद्या प्रतिभावंत कलाकाराच्या कल्पकतेमुळे काही विशिष्ट बदल झालेला आढळतो. उदा. भैरवमधील अवरोहातील 'गम (ग) रे सा' तोडीतील 'ध़ नि़ सा रे ग' आरोह. ह्या आकृतीतील आणखीन एक वशिष्टय म्हणजे अवरोहातील 'रे ग (रे) सा' (कंसातील स्वर स्पर्शाने घ्यावयाचा आहे.) उदा. यमन, जयजयवंती रे ग रे सा.

कल्याण आकृतीचा अभ्यास केल्यानंतर त्याच आकृतीतून उत्पन्न होणाऱ्या उप-आकृत्यांचा विचार करूया. 'कल्याण' आकृतीत आरोहात 'रे प' स्वर पूर्ण वर्ज्य करून 'सा' स्वर सोडल्यास 'शुद्धकंस' ही आकृती तयार होते. ह्या आकृतीचा आरोह 'ध़ नि़ सा ग म ध नि सां' अवरोह 'सां नि ध म ग रे सा' ह्याच आकृतीत म तीव्र घेतल्यास 'हिंडोल' राग तयार होतो. 'हिंडोल' हा राग शुद्धकंसाहून अधिक प्रचलित असल्याकारणाने आपण ह्या आकृतीला 'हिंडोल आकृती' हेच नाव देऊ. अर्थात ह्या आकृत्यांना नाव देणे हे आपल्या सोयीसाठी आहे. अमुकच नाव दिले पाहिजे असे बंधन नाही. त्या आकृतीतील साधारणतया रसिकांना माहीत असलेल्या रागांचे नाव दिलेले आहे एवढेच. अशा आकृत्यांना 'रागांग' म्हणून देखील ओळखले जाते. उदा. बागेश्री अंग हे कल्याण आकृतीशी जुळत आहे. उदा. बागेश्री अंगाचा जयजयवंती हा कल्याण आकृतीतला जयजयवंती आहे. देस अंगाचा जयजयवंती हा वेगळा आहे. कल्याण आकृतीचा जयजयवंती अधिक लोकप्रिय आहे. आपण 'हिंडोल' आकृतीविषयी चर्चा करीत होतो. ह्या उपआकृ-तीच्या आरोहाचा ग्रह स्वर देखील 'कल्याण' आकृतीप्रमाणे मंद्र धैवत आहे. आपल्या नियमाप्रमाणे ह्या उपआकृतीचा वादी धैवत किंवा गंधार (रे वर्ज्य असल्या-मुळे) असायला हवा. परंतु रूढीमध्ये षड्ज-मध्यम वादी-संवादी असल्याचे दिसून येते. उदा. मालकंस, बागेश्री (प्रकार) शुद्धकंस इ. यापूर्वीच सांगितल्याप्रमाणे प्रतिभावंत कलाकारांच्या कल्पनाविश्वात सापडून एकाच रागाच्या सप्तरंगी छटा

---

सौजन्य :

मदन एम्. दीक्षित,

११ वी गल्ली, ९४।११ एरंडवणे, पुणे ४.

तयार झालेल्या आपल्याला दिसून येतात. संगीत शास्त्र व राग ही कल्पनाच मुळात अत्यंत सूक्ष्म ( subtle ) नवरसातीत व आनंददायी, आदिभौतिक आणि आध्यात्मिकाला जोडणारी शक्ती आहे. म्हणूनच भारतीय शास्त्रीय संगीतात शब्दांना प्रामुख्याने महत्त्व दिलेले नाही. कारण शब्द आधिभौतिकतेत सीमित राहतो. शब्द त्यास पार करून जाऊ शकत नाही. ॐकार रूपी संगीत भौतिकतेस व ईश्वकतेस जोडणारा पूल बनू शकतो.

हिंडोल आकृतीत जे राग समाविष्ट होतात, त्यांचा समावेश कोष्टकात केला आहे. अशा तऱ्हेने वेगवेगळे स्वर वर्ज्य करून वेगवेगळ्या उपआकृत्या तयार होऊ शकतात. अशा रागांचा तपशील कोष्टकात दिलेला आहे. लेखकाला माहीत असलेल्या रागांचाच समावेश कोष्टकात केलेला आहे. वाचकांनी आपल्या माहितीप्रमाणे रागांचा विचारपूर्वक अभ्यास करून त्याची रचना कोष्टकात करावी.

एकदा आपण वर उल्लेखिलेल्या प्रमाणे ' आकृतिबंधात्मक ' रागवर्गीकरण मान्य केले की अशाच अनेक आकृत्या उपआकृत्या बनवता येतील. अशाच तयार होणाऱ्या आणखीन एका प्रमुख आकृतीचा अभ्यास करूया. ह्या आकृतीला ' बिहाग ' आकृती असे नाव देऊ ( विशिष्ट आकृतीतील शुद्ध स्वरांच्या प्रचलित रागाचे नाव ). ह्या आकृतीत आरोहात ' रे ध ' वर्ज्य आहेत व अवरोहात त्यांचे अल्पत्व आहे. आमच्या युक्तिवादाप्रमाणे आरोहात दोन स्वर वर्ज्य केल्यास मंद्र सप्तकातील दोन स्वर घेऊन सप्तक पूर्ण करावयाचे. ह्याप्रमाणे विहाग आकृतीचा आरोह प़ नि़ सा ग म प नि सां असा होता. परंतु कालांतराने व रूढीवरून सिद्धांत आणि कृतीत फरक पडतो तसा ह्या आकृतीच्या आरोहात एक पडतो तसा प्रमुख बदल झालेला व्यवहारात दिसतो. आरोहाचा ग्रहस्वर मंद्र पंचम राहिला नसून मंद्र निषाद घेतला जातो. म्हणून ह्या आकृतीचा प्रचलित आरोह ' नि़ सा ग म प नि सां ' असा व्यवहारात आढळतो. अशाच तऱ्हेने अवरोहात स्वरांना एक गंमतीदार वळण लागलेले दिसते. अवरोहात ' गमग ' हा स्वरसमूह घेण्याचा प्रघात पडलेला आहे. बिहाग आकृतीचा अवरोह ' सां नि ध प म् ग म ग रे सा ' असा आहे. ही संपूर्ण शुद्ध स्वरांची आकृती झाली. अवरोहात धैवत व रिषम अल्पत्व पावलेला आहे. विहाग रागात अवरोहात तीव्र मध्यम घेण्याची प्रथा आहे. ह्याचा समावेश वर निर्देशिलेल्या अवरोहात केला आहे.

---

सौजन्य : सौ. एस्. दीक्षित,
११ वी गल्ली, ९४/११ एरंडवणे, पुणे ४.

ह्या शुद्ध स्वरांच्या आकृतीत कोमल स्वरांची योजना केल्यास ह्याच आकृतीतील निरनिराळे राग तयार होतात. वरील आकृतीत ' ग ' व ' नी ' कोमल घेतल्यास भीमपलास राग होतो. केवळ गंधार कोमल घेतल्यास राग ' पटदीप ' होतो. ह्या आकृतीतील रागांची रचना कोष्टक क्र. २ मध्ये केली आहे. हे कोष्टक समजायला सोपे असल्याकारणाने त्याची जास्त चर्चा अनावश्यक आहे. ह्या आकृतीतील काही वैशिष्टये आता पाहू. ह्या आकृतीचा आरोहाचा ग्रह, स्वर मंद्र निषाद आहे. 'ग' वादी- 'नी ' संवादी अवरोहात ' रे ध ' स्वरांना अल्पत्व ( कल्याण आकृतीत रे, ध प्रमुख आहेत ), व अवरोहात ग म ग रे सा. ह्या आकृतीतील काही रागांमध्ये ' सा प ' वादी संवादी ठेवण्याची प्रथा पण आहे.

अशा तऱ्हेने रागांची जुळवणी व उत्पत्ती आकृतिबंध तत्त्वावर केल्यास त्या आकृतीतील सर्व रागांना किंबहुना राग शास्त्रालाच एक सुसूत्रपणा येतो. येथे एक आश्चर्याचा मुद्दा ध्यानात येतो. एका रागाची गानप्रक्रिया त्या आकृतीतील सर्व रागांना साधारणतया अनुकूल होते. रागांचा विस्तार, बढत, स्वरावरील ठेहेराव, अलंकार, आलापी, बेहलावे, ताना ह्या सर्व क्रिया समान असलेल्या दिसतात, परंतु वाचकांनी लेखकाच्या ह्या रचनेचा गैरसमज करून घेऊ नये, की हे गणित तंतोतंत पाळणे जरुरीचे आहे. प्रत्येक रागाची कल्पना व स्वभाव हा निश्चितच स्वतंत्र आहे. प्रत्येक चेहऱ्यात दोन डोळे, एक नाक, एक तोंड, दोन कान व चेहऱ्याचा एकंदर आकार जरी संख्येने सारखाच असला तरी प्रत्येक चेहरा वेगळाच असतो. प्रत्येक चेहरा देखील वेगवेगळ्या मनःस्थिती ( moods ) मध्ये वेगवेगळा दिसतो. त्याचप्रमाणे एकाच आकृतीतील राग किंबहुना एकच राग देखील वेगवेगळ्या गायकांच्या गायनातून वेगळा वाटतो. एवढेच काय एकाच गायकाकरवी देखील त्या गायकाच्या तत्कालीन भावनेप्रमाणे रागाचे रूप बदलते.

येथे काही मुद्दे वादाचे उपस्थित होऊ शकतात. ' बसंत ' हा राग कुठल्या आकृतीत गायचा, कल्याण आकृतीत की बिहाग आकृतीत ? व्यवहारात हा राग दोन्ही प्रकारे गायला जातो. एवढेच काय बसंत राग दोन्ही आकृत्यांचे मिश्रण करून गायला जातो. उदा. ' ध़ नि़ रे ग म् ध नी सां ' ( कल्याण आकृती वाचक ) ' ग म् प ग म् ग रे सा ' ( बिहाग आकृती वाचक ) लेखकाला अशा वादात पडायचे नाही. वाचकांनी व गायकांनी आपल्या स्वतंत्र बुद्धीने ज्याचा त्यानी निर्णय घ्यायचा.

---

सौजन्य :

श्री. माणिकचंद दुगड,
१८९४, रविवार पेठ, पुणे २.

'बिहाग' आकृतीतील उपआकृत्यांचा आता विचार करू. ह्या बिहाग आकृतीत 'ग ध' वगळल्यास सारंग राग तयार होतो. ह्या उपआकृतीचा ग्रहस्वर देखील 'नि' आहे. सारंग रागाचे आरोह व अवरोह असे आहेत– नि़ सा रे म प नि सां आणि 'सां नि प म रे सा'. ह्याच उपआकृतीत सारंगचे प्रकार मेघ, बैरागी, जोगिया, इत्यादी राग समाविष्ट होतात. शिवाय ह्या उपआकृतीत नवीन रागांची उत्पत्ती पण होऊ शकते. उदा. नि़ सा रे म् प नि सां अथवा नि़ सा रे म् प नि सां इत्यादी. प्रतिभावंत कलाकारांनी ह्या नवीन रागांचा प्रयोग करण्याचा प्रयत्न जरूर करावा.

'बिहाग' आकृतीतून 'रे ध' वर्ज्य केल्यास एक उपआकृती तयार होते. ज्यात तिलंग, जोग, धनाश्री (नि़ सा ग म प नि सां) जोग कंस इत्यादी रागांचा समावेश होतो. 'बिहाग' आकृती त्याच्या उपआकृत्या व त्यात समाविष्ट होणारे राग कोष्टकावरून स्पष्ट होऊ शकतात. ह्या कोष्टकात अर्थातच सर्व प्रचलित किंवा अप्रचलित रागांचा समावेश होऊ शकला नसेल. अनेक लोकप्रिय राग वर उल्लेखिलेल्या दोन आकृतीत व त्यांच्या उपआकृतीत योजिले जाऊ शकतात. आकृतिबंध कल्पनेमुळे क्लिष्ट समजल्या जाणाऱ्या रागरचनेत सुसूत्रता येते. ह्या कल्पनेचा फायदा गायक, वादकाला व श्रोत्याला झाल्याशिवाय राहणार नाही.

रागवर्गीकरणाची मेल (थाट) पद्धत व आकृतिबंध पद्धत ह्यातील फरक कशा तऱ्हेने प्रत्ययास येतो ते एक उदाहरण घेऊन पाहूया. तोडी व मुलतानी हे दोन्ही राग एकाच मेलातून (थाटातून) उत्पन्न झालेले आहेत. परंतु त्यांच्या प्रकृतीत व स्वरूपात इतका वेगळेपणा आहे की, ते एकमेकांच्या जवळपास देखील येत नाहीत. मग त्यांना एकाच वर्गात कसे बसवायचे? पण आमच्या नवीन नियमाप्रमाणे हे दोन्ही राग दोन वेगळ्या आकृतीतले आहेत. 'तोडी' हा राग कल्याण आकृतीतून उत्पन्न झालेला आहे. मुलतानी हा बिहाग आकृतीतून उत्पन्न झालेला राग आहे. तोडीत 'रे ध' प्रमुख स्वर आहेत. 'रे ध' हे स्वर साधारणपणे धीरोदात्त, गंभीर व मर्दानी स्वरूपाचे आहेत. म्हणून तोडी किंवा तत्सम आकृतीतील रागांना त्याच प्रकारचे स्वरूप प्राप्त होणे स्वाभाविक आहे. तद्विरुद्ध 'ग नि' प्रधान मुलतानी राग अत्यंत नाजूक, लवचिक व जनानी आभासाचा आहे. कारण ग नि, (किंवा

---

**सौजन्य :** श्री, अशोक वेणीलाल सुरतवाला,
१००|३, एरंडवणा, प्रभात रोड, गल्ली क्र. ९, पुणे ४.

सा म ) हे स्वर स्वभावाने नाजूक हळुवार प्रवृत्तीचे आहेत. ह्या उदाहरणाने वाचकांच्या लक्षात येईल की, रागांची आकृतीबंध रचना व वर्गीकरण किती संयुक्तिक आहे. अशी अनेक उदाहरणे देता येतील. यमन–मारू बिहाग, भैरव-कालिंगडा, मारवा-पूरिया, बसंत-परज ह्या सर्व जोड्यांचा वाचकांनी विचारपूर्वक अभ्यास करून त्यातील फरक जाणून घेणे आवश्यक आहे.

वर विवेचन केलेल्या दोन प्रमुख आकृत्या व त्यातून उत्पन्न होणाऱ्या उप-आकृत्यांमध्ये साधारणतया सर्व प्रचलित राग वर्ग करता येतील. ह्याशिवाय आणखी आकृत्या होण्याची शक्यता नाकारता येत नाही. उदा. आरोहात ‘ सा प ’ वर्ज्य करून ‘ नि ’ ग्रह स्वर धरून अवरोह संपूर्ण ठेवायचा. ‘ पूरिया कल्याण ’ ( पूरिया कल्याण हा राग कल्याण आकृतीतही गाता येईल. ) किंवा त्याची उपआकृती ‘ सा ’ आरोहात वर्ज्य ठेऊन ‘ प ’ संपूर्ण वर्जित ठेवला तर राग पूरिया होतो. ( इथे राग पूरिया व मारवा यातील फरक लक्षात घ्यावा. पूरियात मंद्र नि हा ग्रह स्वर आहे. व ग नि वादी-संवादी आहेत. मारव्यात ग्रहस्वर मंद्र धैवत आहे. व रे ध वादी-संवादी स्वर आहेत. अशा अनेक सूक्ष्म उपआकृत्यांच्या छटा उत्पन्न होऊ शकतात. शास्त्रीय राग संगीत हा अत्यंत विराट व गहन विषय आहे. त्याला थोडीशी सुसूत्रता देऊन समजून घेण्याचा प्रयत्न इथे केलेला आहे एवढेच. वाचकांनी ‘ आकृतिबंध ’ कल्पना ग्रहण करावयाची आहे. मग त्या कल्पनेच्या आधारे वेगवेगळ्या आकृत्या बनवून रागांच्या वर्गीकरणाचे कोष्टक तयार करणे त्यांचे त्यांनाच अवगत होऊ शकेल.

सर्व रागरूपे आकृतीत बांधणे अशक्यप्राय आहे. शास्त्रीय संगीत हे आकाशा-प्रमाणे अनंत आहे. त्यातील काही भाग आपल्याला आकृतीतून मांडता आला. परंतु काही भाग हा अत्यंत वेगळा आहे. काही राग स्वतंत्र स्वरूपाचे आहेत. उदा. ललत, दरबारी कानडा, मल्हार, केदार इ. ह्यातील काही राग मूर्छनेतून तयार झालेले आढळतात. उदा. ‘ ललत ’ हा राग ‘ तोडी ’ रागाची मूर्छना आहे. ( तोडीतील पंचमाला षड्ज मानून तयार झालेला राग ). यातील काही रागांचे आकृतिबंध करता येणे शक्य आहे.

---

सौजन्य : श्री. सुधाकर वादलकर,
५५८, रास्तापेठ, पुणे २.

## कोष्टक १

| स्वररचना | राग (आकृती– कल्याण, आ. ध़ नि़ रे ग म ध नि सां, अव. सां नि ध प म ग रे सा) | उपआकृती– शुद्ध कल्याण, आ. ध़ सा रे ग प ध सां, अव. सां नि ध प म ग रे सा | उपआकृती– भूप, आ. ध़ सा रे ग प ध सां, अव. सां ध प ग रे सा | उपआकृती– हिंडोल, आ. ध़ नि़ सा ग म ध नि सां, अव. सां नि ध म ग सा | उपआकृती– आसावरी, आ. ध़ सा रे म प ध सां, अव. सां नि ध प म ग रे सा | उपआकृती– दुर्गा, आ. ध़ सा रे म प ध सां, अव. सां ध प ग रे सा |
|---|---|---|---|---|---|---|
| सर्व शुद्ध | कल्याण | – | भूप, देसकार | शुद्धकंस (भिन्नषड्ज) | – | दुर्गा |
| ध | नट भैरव | – | – | – | – | – |
| नि | जयजयवंती | – | – | – | झिंझोटी | – |
| म | यमन कल्याण | शुद्ध कल्याण | भूप, देसकार | हिंडोल | – | – |
| ध, रे | भैरव | रामकली | बिभास | चंद्रकंस | जोगिया | गुणक्री |
| ध, ग | कीर्वाणी | – | – | – | – | – |
| नि, रे | अहीर भैरव | – | – | – | – | – |
| रे, म | मारवा कल्याण | – | – | हिंडोल | – | – |
| ध, नि, ग | – | – | – | मालकंस | आसावरी | – |
| ध, नि, रे, ग | भैरवी | बिलासखानी तोडी | भूपाल तोडी | मालकंस | कोमलरिषभ आसावरी | – |
| ध, रे, ग, म | तोडी | – | – | – | – | – |
| ध, रे, म | श्री | – | – | – | – | – |
| इतर | – | – | शिवरंजनी | रविकंस | – | – |

सौजन्य : श्री. एम्. डी. शिंदे
५४२, सदाशिव पेठ, पुणे ३०.

## कोष्टक २

| | | |
|---|---|---|
| आकृती- बिहाग | उपआकृती- तिलंग | उपआकृती-सारंग |
| आ. निसागमपनिसां | आ. निसागमपनिसां | आ. निसारेमपनिसां |
| अव. सांनिधपमगमगरेसा | अव. सांनिपमगसा | अव. सांनिपमरेसा |

| स्वररचना | राग | | |
|---|---|---|---|
| सर्व शुद्ध | बिहाग | तिलंग | सारंग |
| नि | – | जोग | मध्यमादि, मेघ |
| ग | पटदीप | | |
| म | मारुविहाग | | |
| नि, ग | भीमपलास | मालविका | |
| नि, म | चंपाकली | | सरस्वती ( ध ग्राह्य ) |
| नि, ग, म | – | मधुकंस | |
| ग, म | मधुवंती | | |
| रे, ग, ध, म | मुलतानी | | |
| रे, ध, म | वसंत | | |
| रे, ध | कालिंगडा (परज) | | |
| नि, रे | | | बैरागी |

चिन्हसूची- स्वराखाली आडवी रेघ- कोमलस्वर, 'म' वरती उभी रेघ-तीव्र-मध्यम, स्वराखाली बिंदू- मंद्र सप्तकातील स्वर, स्वरावरती बिंदू- तारसप्तकातील स्वर, आ.-आरोह., अव.- अवरोह.

सौजन्य : श्री. सुरेशचंद्र सुरतवाला,
१६६९, शुक्रवार पेठ, पुणे २.

# ४२. आवाजाची जोपासना

**श्री. विद्याधर पंडित ( १९४१ )**
९. मंजिरी अपार्टमेंटस्, पुणे सातारा रोड, पुणे–३७.

[ श्री. विद्याधर पंडित (एम. ए. अर्थशास्त्र) संगीत अलंकार, हे व्यवसायाने संगीतकार नसले तरी त्यांनी सखोलपणे संगीताचा अभ्यास केला आहे व तो तसाच पुढे चालू ठेवला आहे. त्यांचे संगीताचे शिक्षण गांधर्व महाविद्यालयात कै. माधवराव मोडक यांच्याकडे व पुढे पं. पद्माकर बर्वे यांजकडे झाले. नंतर त्यांनी प्रो. बी. आर. देवधर यांजकडे आवाजसाधनेचा अभ्यास केला. १९५५ मध्ये आकाशवाणी शास्त्रीय संगीतासाठी त्यांना पारितोषिक मिळाले. अनेक संगीत संमेलनातून त्यांनी आपले कार्यक्रम सादर केले आहेत. बरेच प्रगतिशील कलाकार त्यांच्याकडून आवाज सुधारण्याच्या बाबतीत परामर्श घेत असतात.

गेल्या तीस–एक वर्षात आवाज–जोपासना–शास्त्र याकडे साधकांचे लक्ष हळूहळू वाढत आहे तरीही अयोग्य मार्गदर्शन, अंधानुकरण, अज्ञान इत्यादी अनेक कारणांमुळे गायनातील ‘ आवाज ’ हे जे मूलधन आहे त्याची नको तितकी हेळसांड साधकांच्या हातून होत असते. प्रस्तुतचा लेख या साधकांना व इतर सर्व जिज्ञासूंना आवाज–जोपासाना या विषयाची कल्पना देण्यास नक्कीच उपयुक्त ठरेल. ]

पहिल्याच नेत्र कटाक्षात प्रेम निर्माण होणे हा शब्दप्रयोग आपण अनेक वेळा ऐकतो. परंतु हा एकाधिकार फक्त डोळ्यांनाच आहे असे नाही. अगदी पहिल्याच षड्जात मैफल जिंकणारे कलावंतही दिसतात. अनेक बुजुर्ग लोक, दोन तंबोऱ्यात बसणाऱ्या गवयाचे पाणी त्याने लावलेल्या पहिल्या षड्जामध्ये जोखतात. आपण असेही ऐकतो की गोड गायनामुळे पशु, पक्षी, लहान मुले मोहित होतात. अनेक शारीरिक व मानसिक आजार संगीतामुळे बरे होण्यास मदत होते. स्वतःच्या गाण्या-

वर स्वतःच खूष होणारे व पर्यायाने स्वतःच्या आवाजावर स्वतःच प्रेम करणारे महाभागही काही कमी नव्हेत. तसेच 'आम्हाला परमेश्वराने फक्त घसा दिला—गळा मात्र दिला नाही' अशी खंत व्यक्त करणारेसुद्धा अनेक दिसतात. 'लताबाईंचा' मधुर आवाज ऐकताना परमेश्वरी अस्तित्वाची जाणीव होणारे लाखो लोक आहेत. या सर्व गोष्टींतून एक स्पष्ट होते, की मानवी आवाज ही एक प्रचंड शक्ती आहे. त्याच्या चढउताराचा— त्याच्या कठोरता व मृदुलतेचा—वापर आपण आपले नेहमीचे व्यवहार साधण्यासाठी नेहमीच करत असतो. आपल्यातले कलावंत याच आवाज शक्तीची उपासना करून आपल्या गायनात सांगीतिक प्रभाव आणण्याचा प्रयत्न करीत असतात. उत्तम आवाज हे गायकांच्या कलाविष्काराचे मूलभूत साधन व माध्यम आहे. त्याच्या विविध वापरातून त्याची कला श्रोत्यांपर्यंत पोहोचत असते. आवाजाच्या गुणामुळे जसा त्याच्या कलाविष्काराचा परिणाम— दर्जा उंचावतो तसाच त्यातील दोषांमुळे त्याचा दर्जा घसरतो व अशा दोषांमुळे त्यांच्या कलाविष्कारावर अनेक प्रकारे मर्यादा पडतात. एका दोषांमुळे अनेक दोष निर्माण होतात. उत्तम सुरेल, मोकळा, गोड गळा ही निश्चितच परमेश्वरी देणगी मानली जाते. हे जसे खरे आहे तितकेच हेही खरे आहे की आवाजातले अनेक दोष हे जन्मजात नसून चक्क 'कमावलेले' असतात! शिकताना, शिकवताना, रियाझ करताना, कळत नकळत हे दोष कमावले जातात. अनेक गोड गळे अखेर नीरस—रुक्ष होतात. अनेक उत्तम सुधारू शकणारे आवाज हमखास बिघडले—बिघडवले जातात. उत्तम दर्जाचा कलावंत होण्याची आंतरिक पात्रता असूनही केवळ आवाज बिघडल्यामुळे—साधारण संगीत शिक्षक किंवा इतर काही उद्योग करून पोटार्थी जीवन जगण्याची पाळी येणारे कलाकार काही थोडे थोडके नसतात. शुद्ध आवाजनिर्मिती म्हणजे नक्की काय व ती कशी निर्माण करता येते हे जाणून घेण्याबद्दल उदासीनता व पर्यायाने त्याबद्दलचे घोर अज्ञान हेच अशा अपयशाच्या मुळाशी असतात. संगीत शिकणाऱ्यांनी अगदी पहिल्या दिवसापासूनच आवाजाची जोपासना हे एक शास्त्र म्हणून शिकणे हे यामुळेच महत्त्वाचे आहे— अगत्याचे आहे. गायनाच्या शिक्षणाच्या बरोबरीने महत्त्वाचे म्हणून आवाजसाधना [ voice cutuıe ] हे एक शास्त्रच्या रूपात पाश्चात्य देशांत निर्माण झाले व विकसित झाले.

जगात कोणत्याही दोन व्यक्ती— अगदी भावंडेसुद्धा— एकासारखी एक नसतात आणि म्हणूनच प्रत्येक व्यक्तीचे स्वतःचे म्हणून एक वेगळे व्यक्तिमत्त्व असते. नेमकी

---

सौजन्य : श्री. महेंद्र वेणीलाल सुरतवाला,
७१४, कसबा पेट, पुणे.

हीच गोष्ट बहुतेक संगीत साधक विसरतात आणि स्वतःचा आवाज मुळात कसा आहे, त्याचे कोणते गुण आहेत व कोणत्या मर्यादा आहेत याचा विचार करण्या-ऐवजी ते त्यांच्या दृष्टीने आदर्श गायक–गायिकेची सही सही नक्कल करण्याच्या मागे धावत सुटतात. बरेच वेळा अनेक गुरू 'मी म्हणतो आहे तसाच आवाज लाव' असे सांगून या अंध–अनुकरणाला शिक्षणाचा दर्जा देतात. आवाज निर्मिती-साठी ज्या स्नायु–गटांचा व शारीरिक अवयवांचा आणि शारीरिक क्रियांचा वापर होतो त्यांचा गुणात्मक दर्जा, प्रत्यक्ष लांबी, रुंदी व क्षमता, त्यांचे नियमन, स्वरतंतूची जाडी, लांबी लवचिकता, श्वसन संस्थेची ताकद, आवाजाला घुमारा देणाऱ्या घसा, तोंड व चेहऱ्याच्या हाडांच्या पोकळ्यांचा आकार व मोकळेपणा, स्वरज्ञानाची समज, आवाजावर आजपर्यंत झालेले बरे वाईट संस्कार, संगीताची एकंदर समज, बौद्धिक पातळी, स्वभाव इ. इ. घटकांचा जर विचार केला तर कोणत्याही दोन व्यक्तींमध्ये साम्य आढळणे शक्य नसते. हे जर नीट समजावून घेतले तर प्रत्येक व्यक्तीचा स्वतःचा म्हणून वैशिष्ट्यपूर्ण खास असा आवाज असतो व कोणत्याही दोन व्यक्तींचे आवाज कधीही सारखे नसतात हे सत्य आपल्याला पटू शकेल. मुळातच जे जन्मजात भिन्न आहे त्यांच्यात निष्कारण साम्य निर्माण करण्याचा प्रयत्न अवास्तव, अशास्त्रीय व म्हणूनच साधकाला त्याच्या मार्गात हानिकारक ठरतो. प्रत्येक माता ज्याप्रमाणे आपल्याच बाळावर— मग ते बाळ कितीही काळं बेंद्रं, शेंबडं असलं तरीही माया करते त्याप्रमाणे प्रत्येक विद्यार्थ्याने स्वतःच्या आवाजावर प्रेम करायला प्रथम शिकले पाहिजे व त्या आवाजाच्या मूळ स्वभावाला धरून व त्याचे जतन करून जे काही गाता येईल तेच गाइले पाहिजे. मूलतः उत्तम असणारे अनेक आवाज केवळ शास्त्रीय संगीत शिकल्यामुळे व अनुकरणावर भर दिल्यामुळे बिघडतात व अनेक संगीतशिक्षक या कार्यात सक्रिय हातभार लावतात. विद्यार्थ्यांच्या मूळ आवाजाचा शोध घेऊन त्याची योग्य जोपासना करण्याची फार मोठी जबाबदारी संगीत शिक्षकांवर आहे. त्यांनी विद्यार्थ्यांना गुरूचे अनुकरण करण्यापासून पहिल्यापासून परावृत्त करायला हवे. ज्यांच्या गुरुजींचे आवाज खराब आहेत अशा विद्यार्थ्यांचे आवाज, समोर आदर्श आवाज नसल्यामुळे, चांगले राहतात व ज्यांच्या गुरुजींचे आवाज उत्तम आकर्षक आहेत त्यांच्या विद्यार्थ्यांचे आवाज अनुकरणाने बिघडतात की काय हा एक संशोधनाचा विषय होऊ शकेल.

अनुकरणामुळे आवाज बिघडणे ही समस्या, जेव्हा विद्यार्थी एकापेक्षा जास्त अशा

सौजन्य :

श्री. बी. आर. सामंत,
२५, मानलरवाडी, न्यू प्रभादेवी रोड, मुंबई २५.

आदर्श गायक–गायिकेचे अनुकरण एकाच वेळी किंवा साधनेच्या पुढच्या टप्प्यांमधे करतात तेव्हा फारच जटिल होते. आवाज निर्मिती ही विविध स्नायूंच्या सहकार्याने होणारी क्रिया आहे. या सर्व स्नायूंचे नियंत्रण मेंदू व मज्जा संस्थेच्या द्वारे केले जाते. विविध प्रकाराचे आवाज निर्माण करण्यासाठी वापरात आणलेले स्नायूंचे नियंत्रण भिन्न असल्यामुळे मेंदूतील स्नायूंची स्मरणशक्ती [ muscle memory ] एकाच प्रकारे विकसित होत नाही. त्यामुळे त्यात घोटाळा निर्माण होऊ शकतो. परिणामतः आवाज निर्मिती सुरेलपणा, आवाजाची जात हे सर्वच सरभेसळ व विकृत स्वरूपाचे होतात. असे गायक प्रत्यक्ष गाताना अनपेक्षितपणे मधेच बेसूर होतात. विविध प्रकारची गायकी पचविणे हे फार अवघड असते. काही साधक वेगवेगळ्य शैलींचे ‘ सिन्थेसिस ’ किंवा एकत्रीकरण करून आपला शैली बनवतात. पण हे करताना मूळचा आवाज हरवून बसण्याचीच शक्यता अधिक असते.

आणखी एक गोष्ट या संदर्भात लक्षात घेतली पाहिजे. स्वतःच्या आवाजात गाणे ही जितकी सहज सुलभ नैसर्गिक क्रिया आहे तितकीच बिघडलेला आवाज मूळ स्वरूपात आणणे ही एक अतिशय कठीण व जिकिरीची गोष्ट आहे. चिकाटीने डोळस प्रयत्न केल्यास व योग्य मार्गदर्शक भेटला तर सुधारणा नक्की होते परंतु अगदी निर्लेप मूळ स्वरूपात तो आणणे फार अवघड काम आहे. आवाज निर्मिती व गायन शैली, आवाज निर्मिती व व्यक्तींचा मूळ स्वभाव त्याचे मनोव्यापार, आवाज निर्मिती व एकंदर शरीराचा दर्जा ( tone ) स्नायु–नियंत्रण, बैठक, केलेला रियाझ, आदर्श गायकाचा प्रभाव व अनुकरण, इतर अनावश्यक जोडलेल्या सवयी या सगळ्यांचे एक अभिन्न असे संयुग ( compound ) बनलेले असते. यातून चुकीच्या गोष्टी वगळून काढणे व मूळ आवाजाला प्रकाशमान करणे एक जिकिरीचे काम असते व त्यासाठी वाट पहाण्याची तयारी असावी लागते. एकावेळी एकच दोष बाजूला काढण्याचा प्रयत्न करावा लागतो. त्यानंतर दुसऱ्या दोषाचा समाचार घ्यावा लागतो. त्यातच दोष सुधारणा प्रयत्न योग्य वेळी थांबवले नाहीत तर लंबका-प्रमाणे त्याच दोषाचा प्रतिदोष निर्माण होतो. जसे– जोर देऊन बोजड गाणारे लोक जेव्हा हलके गाण्याचा प्रयत्न करतात तेव्हा पुढे पुढे त्याचेच रूपांतर चोरटे गाण्यात होतो. वरच्याच स्वरांची मेहेनत करत राहिल्यास काही दिवसांनी खालचे स्वर लावताना आवाज कापायला लागतो. तसेच खर्जाचीच जास्त मेहनत करणारे लोक पुढे पुढे वरचे स्वर लावूच शकत नाहीत, किंवा वरच्या स्वराला ओढ येऊ लागते,

---

सौजन्य :

श्री. अरूण गोडी,
४–पार्क लेन, विलेपार्ले, मुंबई.

इत्यादी. मात्र तज्ज्ञ मार्गदर्शक असेल तर तो वेळीच या दोषाची पूर्व कल्पना देतो व वेळ वाचवतो. अर्थात विद्यार्थीसुद्धा बुद्धिमान व प्रतिसाद देणारा असावा लागतो. तरीसुद्धा स्वतःचा स्वतःला ऐकू येणारा आवाज हा दुसऱ्याला वेगळाच ऐकू येत असतो. तसे नसते तर स्नानगृह गायकांची संख्या फारच मर्यादित झाली असती ! कानाला हात लावून गाणारी मंडळी स्वतःचा स्वतःला ऐकू येणारा आवाजच मुद्दाम ऐकत असतात. त्यांना तो आवाज नेहमीच गोड वाटतो परंतु श्रोत्यांची पसंती निराळीच असते. तज्ज्ञ मार्गदर्शकाने दर्शविलेला दोष व विद्यार्थ्याला त्याच वेळी ऐकू येत असलेला आवाज यांचे एक प्रकारे समीकरणच बुध्दीने त्या विद्यार्थ्यास बांधावे लागते. व सुधारणा प्रयत्नांत एकादेवेळी जेव्हा शिक्षक तो विशिष्ट दोष कमी झाला असे सांगतो त्यावेळचा स्वतःला ऐकू येणारा आवाज हा ' चांगला आवाज ' म्हणून त्यास लक्षात ठेवावा लागतो व तसा आवाज पुन्हा पुन्हा निर्माण करण्याचा प्रयत्न चिकाटीने करावा लागतो. वाट सापडली म्हणेस्तोवर वाट चुकून भरकटणे व पुन्हा मार्गावर येणे असाच हा आवाज सुधारणेचा एकंदर प्रवास असतो. तो नेटानेच पार पाडावा लागतो.

योग्य आवाज निर्मितीसाठी खालील तीन क्रियांचा अभ्यास करणे आवश्यक ठरते.

१) गायनास योग्य अशी श्वसन पद्धती, २) स्वर--यंत्राचे कार्य, ३) स्वर यंत्रातून निघालेल्या आवाजास योग्य उच्चारणाद्वारे घुमारा आणणे.

या तिन्ही क्रिया स्वतंत्रपणे व योग्यपणे करता यायला पाहिजेत. आवाजनिर्मितीचे वेळी या त्रिग्रांचाही समन्वय साधता यायला हवा, तरच उत्तम आवाज निर्मिती होऊ शकेल. या सर्व घटकांचा आता विचार करू.

**श्वासपटलाधारित श्वसन पद्धती.** ( Diaphragmatic Breathing )

आवाज निर्मिती होण्यासाठी स्वरतंतूंना आंदोलित करण्याचे कार्य उच्छ्वासामार्गे दोन स्वरतंतूच्या सापटीतून जाणाऱ्या हवेद्वारा होत असते. त्यामुळे श्वसनक्रियेचा अभ्यास गायकास आवश्यक ठरतो. आपले नेहमीचे श्वसन हे थोडी हवा फुप्फुसांत घेणे व लगेच ती सोडणे अशा स्वरूपाचे असते. साधारणपणे दर मिनिटाला १६ ते २० वेळा ही क्रिया घडते. म्हणजे श्वास सोडणे ही क्रिया २ ते ३ सेकंदात संपते. चांगल्या गायकाला या उलट वीस ते ३० सेकंद श्वास टिकणे आवश्यक वाटते. परंतु श्वास फुप्फुसात भरण्यास जर त्याने तेवढाच वेळ लावला तर कदाचित गाणे

सौजन्य : श्री. एस. जी. चिनार,
' यशोधन ' संत जनाबाई रोड, विलेपार्ले ( ईस्ट ), मुंबई.

संपले असे वाटून टाळ्या पडण्याची शक्यता असते. तेव्हा गायनायोग्य श्वसनाकडून खालील अपेक्षा असतात.

अ ) जास्तीत जास्त श्वास फुप्फुसात भरणे.

ब ) श्वास आत भरण्याची क्रिया लवकरात लवकर करणे.

क ) उच्छ्वासावाटे हवा बाहेर पडण्याचे कार्य जास्तीत जास्त सावकाश होणे.

ड ) कमीत कमी हवेचा वापर करून स्वरतंतूंना कंपित करणे व यासाठी गाताना श्वास रोखून धरणे.

ई ) स्वरतंतू चांगल्या प्रकारे आंदोलित होण्यासाठी छातीत भरलेल्या हवेमधे वातावरणापेक्षा कितीतरी अधिक दाब निर्माण करणे.

फ ) वरील पाचही क्रिया सहज होणे व त्याच्यावर नियंत्रण व त्याच्यात योग्य समन्वय साधणे.

शरीररचनेचा विचार केला तर असे लक्षात येते की आपल्या दोन फुप्फुसांचा आकार वर अरुंद व खालच्या बाजूला अधिक रुंद असा असतो. जास्तीत जास्त श्वास फुप्फुसांत भरण्यासाठी फुप्फुसाचा जो खालचा रुंद भाग आहे त्याकडे हवा ओढली गेली पाहिजे. वरच्या भागात हवा फक्त कमी मावते एवढेच नाही तर छातीच्या वरच्या भागातील फासळ्या व स्नायू हे फार ताकदवान असल्याने जोरदारपणे आकुंचन पावतात व घेतलेली हवा ताबडतोब बाहेर फेकली जाते. श्वास घेताना छाती उंच करून व खांदे वर उचलून घेणारे गायक वरील दर्शविलेल्या ( अ ) आणि ( क ) या अपेक्षा पुऱ्या करू शकत नाही. या चुकीच्या क्रियांमुळे छाती मान व खांद्यांचे स्नायू ताणले जावून त्याचा स्वरयंत्रांशी संबंधित स्नायूंवर विपरीत परिणाम होऊन आवाजाचे आकुंचन होते. ह्याचा पुढे विचार करूच. कलेच्या क्षेत्रात एकूणच छाती फुगवणे व मान उंचावणे याला फारसा अर्थ नसतो हे चांगले कलोपासक जाणतातच. गाणाऱ्याची बैठक अशी हवी की कणा ताठ ठेऊन माकडहाडाच्या थोडेसे वरती कमरेपाशी एक व मानेच्या मागच्या बाजूस एक अशा दोन अंतर्गोल कमानी साधल्या जातील. मानेची उंची कायम ठेऊन ती सरळ ठेवणे. बरेच विद्यार्थी या ऐवजी संपूर्ण पाठ व मान यांची एकच भली मोठी बहिर्गोल कमान करतात. काही मंडळी मंद्र सप्तकातले स्वर मान खाली वाकवून व तारसप्तकातले स्वर मान उंचावून गातात. परंतु आपल्याला स्वरतंतूंना ताणून स्वर निर्माण करावयाचे आहेत हे ते विसरतात आणि मानेलाच ताणू लागतात.

---

सौजन्य : श्री. व्ही. हरिहर,
' पुण्यश्री ' अपार्टमेंटस्, ४८, डहाणूकर कॉलनी, कोथरुड, पुणे २९.

त्यामुळे स्वरतंतूंशी संबंधित स्नायू विरुद्ध गटातील असल्याने ढिले पडतात व ताण घेऊ शकत नाहीत. त्यामुळे शारीरिक जोर लावून आवाज लावण्याची प्रक्रिया सुरू होते. वाकून बसल्याने पोटाचे स्नायू ताणले जातात व त्यामुळे श्वसनक्रिया बिघडते. या सर्वांचा परिणाम म्हणजे एरव्ही चांगले दिसणारे चेहरे गाताना एकदम त्रासिक व विद्रूप दिसू लागतात. योग्य बैठकीसाठी छाती, मान व खांदे यांच्या नेहमीच्या स्थितीत सरळ परंतु सैल ठेवून ते हलू न देता जर श्वास आत घेण्यास सुरुवात केली व श्वास फुफ्फुसात शिरताना खालच्या दिशेने ( पोटाकडे ) जाईल असा विचार केला म्हणजे फुफ्फुसाचा खालच्या रुंद भागात हवा जाऊन श्वासपटलाचा पुढील भाग 'बाहेरच्या व खालच्या' अशा दिशांनी फुगू लागतो. छाती व पोट यांना विभागणारा श्वासपटल नावाचा घुमटाच्या आकाराचा पडदा असतो. हा श्वासपटल खाली रेटला जातो. तो आकुंचन पावून घुमटाऐवजी सपाट आकाराचा होऊन फुगणाऱ्या फुप्फुसांना जागा करून देतो व त्या वेळी पोटातील इतर अवयव खाली रेटले जातात. त्याचवेळी पाठीकडील खालच्या शेवटच्या अर्धवट फासळ्या 'मागच्या व बाहेरच्या' दिशेने रेटल्या जाऊन छातीचा खालचा भाग मागे व पुढे या दोन्ही दिशांनी व पर्यायाने गोलाकार व सर्व बाजूंनी फुगला जाऊन भरपूर हवा आत सामावली जाते. उच्छ्वासाचे वेळी हीच सर्व क्रिया उलटी सुरू होते म्हणजेच श्वासपटल पुन्हा घुमटाकार व्हायला सुरुवात करतो. श्वासपटलाचा पुढचा भाग 'आत व वर' जाऊ लागतो. आणि मागच्या फासळ्या 'पुढे व आत' जाऊ लागून श्वासाला बाहेर फेकतात.

श्वास लवकरात लवकर परंतु वरील श्वासपटलाधारित पद्धतीने घेण्यासाठी जोरजोरात रडणाऱ्या मुलाचे [ न रडता ] अनुकरण करावे. जोर जोरात रडणारी मुले तोंड उघडे ठेवून एका सेकंदात श्वास आत ओढतात त्यावेळी त्याचे पोटाचा वरचा दोन्ही बाजूचा भाग बाहेर आलेला दिसतो. रडण्याचा परिणाम व सलगता बिघडू न देता ते पटकन श्वास घेतात. गाताना तोंडाने श्वास सवड मिळेल तेव्हा पटकन आत भरत गेल्यास गाण्यातील सलगता न बिघडवता भरपूर श्वास छातीत भरलेला राहतो. याउलट बरेचसे विद्यार्थी भरपूर श्वास आत भरण्याकडे लक्ष न देता, घेतलेला श्वास बाहेर फेकण्याकडेच व शेवटचा श्वासाचा कण बाहेर पडेपर्यंत गात रहाण्यातच धन्य मानतात. आपल्या बचत खात्यात जास्तीतजास्त रक्कम जमा करण्याकडे जास्त लक्ष देणारा मनुष्य ज्याप्रमाणे व्यावहारिक गरजा पूर्ण करण्यास जास्त समर्थ

---

सौजन्य : श्री. कृ. गो. धर्माधिकारी,
१५९, मंगळवार पेठ, पुणे ११.

होतो, तीच गोष्ट श्वसन व्यवहाराची आहे. त्यामुळे जास्तीत जास्त हवा फुप्फुसात खालच्या रुंद भागात भरणे ही एक आवश्यक गोष्ट आहे.

प्रत्येक वेळी आवाज निर्मितीचा क्षण योग्य असा निवडावा लागतो. निव्वळ श्वासोच्छ्वासाच्या वेळी स्वरयंत्रातील स्वरतंतू एकमेकापासून विलग असतात. परंतु जेव्हा आपण आवाज निर्मिती करू इच्छितो तेव्हा हे दोन स्वरतंतू ॲरीटीनॉईड कुर्च्यांद्वारा खेचले जाऊन एकमेकांना जवळ पण समांतर असे स्थित केले जातात, त्यामुळे हवा बाहेर जाण्याचा मार्ग बंद होतो. श्वास आत घेण्याची क्रिया पूर्ण होण्याआधी अर्धा सेकंद जर आवाज निर्मिती सुरू केली तर भरपूर श्वास भरला जातो. इतकेच नव्हे तर प्रतिक्षिप्त क्रियेने उच्छ्वासाला जागा करून देण्यासाठी स्वरतंतू विलग होण्याची क्रिया सुरू होण्याआधीच ते जवळ येतात. आवाज निर्मितीचा हा क्षण जर पुढे गेला तर उच्छ्वासाची वेळ झाल्यामुळे नैसर्गिक प्रतिक्षिप्त क्रियेमुळे स्वरतंतू विलग होऊ लागतात व आवाज निर्मितीसाठी त्यांना बुद्ध्या जवळ आणले जाते. त्यामुळे त्यांच्यात उलटसुलट ताण निर्माण होतो व थोडीशी जास्त सापटी ( Gap ) रहाते. आवाजनिर्मिती त्यामुळे सहज होत नाही त्यामुळे ही वेळ साधणे फारच महत्त्वाचे आहे.

याच वेळी जर श्वास रोखून धरला तर स्वरतंतूंनी हवेचा मार्ग बंद केल्यामुळे फुप्फुसांत वातावरणापेक्षा जास्त दाब निर्माण होतो व स्वरतंतूमधील सापटीतून हवा तीव्रतेने वातावरणाकडे येऊ लागते व स्वरतंतूंना उत्तम प्रकारे आंदोलित करून आवाज प्रभावी होतो. श्वास रोखण्याच्या क्रियेमुळे श्वास बाहेर फेकला जात नाही. फक्त आवश्यक तेवढाच हवेचा खर्च होतो व त्यामुळे दीर्घकाळ श्वास टिकतो.

गळा आवळून म्हणणाऱ्या गायकांचासुद्धा फारच थोडा श्वास बाहेर पडत असतो व त्यांचाही श्वास दीर्घकाळ टिकतो परंतु अश्या आवाजात जिवंतपणा येत नाही.

भरलेला श्वास सोडताना, नैसर्गिक रित्या छातीच्या मागच्या फासळ्या ' आत व पुढे ' रेटल्या जातात त्यामुळे श्वासाला बाहेर पडावे लागते. त्याच वेळी श्वासपटल ' आत व वर ' जाऊ लागते व ते शिथील होऊन श्वासाला बाहेर टाकण्यास मदत करते. परंतु श्वास रोखण्याच्या क्रियेत यापैकी श्वासपटलाचा ताण मागच्या फासळ्यांच्या ताणाएवढा राखणे आवश्यक होते. सवयीने हे जमते. वरील सर्व श्वसनांतर्गत क्रिया जितक्या सहजतेने व निसर्गाला धरून करता येतील तेवढे चांगले.

---

सौजन्य :

सौ. कुमुद धर्माधिकारी,
१५९, मंगळवार पेठ, पुणे ११.

त्यांच्यात समन्वय राखणे महत्त्वाचे असते. असो, आता आपण स्वरयंत्राच्या कार्या॰कडे वळू या.

आवाजनिर्मितीच्या कामी स्वरयंत्राचे कार्य किती मूलभूत आहे, हे वेगळं सांगायला नको. स्वरयंत्राची रचना व कार्य यासंबंधी स्थलाभावी येथे विवेचन करणे कठीण आहे. जिज्ञासूंना त्याबद्दलची माहिती इतर स्रोतापासून मिळणे शक्य आहे तेव्हा स्वरयंत्राची रचना गृहीत धरून पुढील विवेचन केले आहे.

**आवाजातील घुमारा** ( resonance ) :

स्वरयंत्रात आवाज निर्माण होतो तेव्हा तो फारच बारीक असतो त्याला घुमारा किंवा सहकंपन ( resonance ) तो आवाज घश्यामधे आल्यावर दिली जाते. त्याबद्दल विचार करू.

जेव्हा तंबोऱ्याची एक तार आपण छेडतो तेव्हा ती सर्वच्या सर्व खालीवर होताना आपणास दिसते. या संपूर्ण तारेच्या दर सेकंदास होणाऱ्या आंदोलन संख्येवर त्या तारेचा मूलभूत स्वर किती उंचीचा ते ठरते. ही संपूर्ण तार आंदोलित होत असतानाच त्या तारेच्या लांबीचा अर्धा, एक चतुर्थांश, दोन तृतीयांश भाग इत्यादीच्या विभागीय आंदोलन संख्येमुळे असंख्य सहनाद किंवा स्वयंभूस्वरांश (upper partials) निर्माण होत असतात. यातील काही नाद अधिक प्रभावीपणे ऐकू येतात. जसे पंचमाच्या तारेतून रिषभ किंवा खर्जाच्या तारेतून गंधार. या सहनादांच्यामुळे आवाजात गुणवत्ता निर्माण होत असते व प्रत्येक आवाजाची वेगळी जात ठरत असते. मात्र स्वरतंतूमधून हे स्वयंभू जेव्हा आखडून न घेता पूर्ण लांबीने आंदोलतात तेव्हाच स्वरांश स्वरतंतू निघतात. त्यासाठी सहजता आवश्यक असते. मुळातच स्वरयंत्रातील स्वरतंतूमुळे निर्माण होणारा आवाज बारीक असतो. त्या मूलभूत नादाचे सहनाद फारच बारीक असतात. तोंड, घसा, चेहऱ्याची हाडे, नाकाच्या मागील पोकळी इत्यादी अनेक पोकळ्यांमुळे हा मूलभूत आवाज व त्यातून निर्माण होणारे असंख्य सहनाद हे घुमतात व आपणास आवाज मोठा सुस्पष्ट, गोड व सकस ऐकू येतो.

या पोकळ्यांपैकी नाकातील पोकळी, स्वरयंत्राच्या खालच्या बाजूस असलेली श्वासनलिका व तिच्या शाखा आणि डोळ्याभोवतीच्या पोकळ्या या बदलता न येण्याजोग्या असल्याने त्यांचा घुमारा निर्मितीसाठी ठराविकच उपयोग होतो. परंतु तोंड,

---

सौजन्य : डॉ. शशिकला शिरगोपीकर,
१८, शिवाजीनगर, पुणे ५.

स्वरयंत्राला लागूनच जिभेच्या मुळाच्या मागच्या बाजूस असणारा घश्याचा भाग, तोंडाच्या मागची मोकळी व तोंडातून नाकात शिरणाऱ्या पोकळ्या या थोड्याफार बदलता येण्याजोग्या पोकळ्या आहेत व त्यांचा उपयोग घुमारा निर्माण करण्यासाठी करता येतो व आवाजास खोली, रुंदी व भरदारपणा गोलाई व कर्णमधुरता आणता येते. आपल्याकडे घुमारा आणण्यासंबंधी फारसा विचार झालेला नाही.

आपल्याकडे, भाषेतील अ आ इ ई उ ए इत्यादी स्वर तोंड, गाल, ओठांचे आकार बदलून निर्माण केले जातात. या ऐवजी जर घश्यामध्ये हे स्वर जिभेच्या मुळाशी निर्माण केले तर आवाजास घुमारा येतो व तोंडाचा व गालाचा आकार स्थिर व शिथिल अवस्थेत ठेवता येतो तसेच कोणत्याही अ आ इ ई स्वरातून दुसऱ्या स्वरात उच्चारण न तोडता सहज बदलता येते व आवाज सर्व प्रकारच्या उच्चारणात मोकळा रहातो. मात्र या साठी जीभ नैसर्गिक जागी ठेवून तिच्या मुळाशी घश्यामधे जास्तीत जास्त मोकळी जागा निर्माण करावी लागते. जिभेचे जीनिओ ग्लॉसस स्नायू व जीनिओ हॉईस स्नायू आखडून घेऊन म्हणजे त्यांना ताण देऊन जिभेचा मागचा भाग सरळ उभा करता येतो व त्यामुळे घश्यामधे आवाज घुमण्यासाठी पोकळी तयार करता येते. या स्नायूंना ताकद देण्यासाठी एका साध्या जिव्हायंत्राचा उपयोग करता येतो.

जिव्हास्थी व स्वरयंत्र यांची स्वाभाविक जागा खाली किंवा वर करून घुमारा आणण्याचा काही गवई प्रयत्न करतात त्या घुमाऱ्यामध्ये खरी गोडी, खोली व भरदारपणा येत नाही. या उलट शास्त्रीय पद्धतीत जिव्हास्थी व स्वरयंत्र नेहमीच्याच जागी स्थिर ठेवून जिभेचे अर्धगोलाकृती आकुंचन करून घुमारा निर्माण केला जातो.

## आवाजातील दोष-सुधारणा

संपूर्णपणे शुद्ध आवाज निर्मिती, त्यासाठी लागणारी स्वरयंत्राच्या श्वासाच्या व जीभ घसा यांच्याशी संबंधित असलेल्या स्नायुगटांची उत्तम कार्यक्षमता व परस्पर समन्वय ह्या गोष्टी काही थोड्या सुदैवी लोकांना निसर्गतःच लाभलेल्या असतात. परंतु गायनातील कलेचा भाग, केवळ उत्तम आवाज आहे म्हणून दाखविता येईलच असे

---

सौजन्य :

सौ. लता साठे,
'आशीर्वाद' मुकुंदनगर, पुणे ९.

नाही. शुद्ध आवाज निर्मिती व अशा आवाजाचा कलात्मक वापर किंवा गायकी या एकमेकांवर अवलंबून असणाऱ्या व एकमेकांवर परिणाम करणाऱ्या गोष्टी आहेत. श्रोता जेव्हा गाणे ऐकतो तेव्हा तो या दोन्ही गोष्टीचा एकत्रित एकजीव झालेला परिणाम ऐकत असतो. श्रोता उत्तम गाणेसुद्धा बरेच वेळा ऐकून (त्याचा आनंद घेऊन) सोडून देतो परंतु एखादा गायक किंवा विद्यार्थी जेव्हा श्रोता म्हणून ऐकावयास बसतो तेव्हा तो 'नुसतं ऐकून घेऊन सोडून देणारा' नसतो. त्याच्या स्वतःच्या कलाविश्वावर अशा ऐकण्याचा निश्चित परिणाम होत असतो. म्हणून संगीत–साधकाला कोणतेही गाणे ऐकताना फार सावध रहावे लागते. नाहीतर त्याच्या कलाविश्वावर त्या ऐकण्याचा दुष्परिणाम व्हायचा धोका असतो. सावध विद्यार्थी हा अशा गाण्याचे पृथःकरण करून त्यातला आवाज निर्मितीचा भाग व 'बौद्धिक व कलात्मक करामतीचा' भाग कोणता याचा विचार करून, त्याच्या स्वतःच्या सांगीतिक मूल्यांशी इमान राखून यापैकी कोणता भाग कितपत घेण्याजोगा आहे याचा विचार करून, आणि स्वतःच्या आवाजाच्या गुण व मर्यादा यांच्या संदर्भात त्या कलावस्तूचा विचार करून मग त्यातील फक्त काही अंशच तो 'उचलण्याचा' प्रयत्न करतो; व बराचसा भाग ऐकून घेऊन आनंद घेऊनही, बुद्ध्याच सोडून देत असतो. परंतु असा विवेक साधनेच्या सुरुवातीच्या वीस पंचवीस वर्षांत निर्माण होणे कठीण असते. तोपर्यंत ऐकलेले सर्वच उचलण्याचा आधाशीपणा प्रत्येक साधक नकळत करत असतो. चांगले गुरू हा विवेक सुरुवातीपासून विद्यार्थ्यांत कसा निर्माण होईल या साठी प्रयत्नशील असतात. पूर्वीच्या काळी उस्ताद लोक विद्यार्थ्यांस दुसऱ्या घराण्याचे गायन ऐकण्यास बंदी घालत असत. त्या मागे अशा 'नको असलेल्या परिणामापासून' विद्यार्थ्यांस सुरक्षित ठेवण्याचा विचार असे. कोलगेटच्या 'सुरक्षाचक्राची' कल्पना या उस्तादांनी पूर्वीच अमलात आणली होती, असे दिसते !

दुसऱ्याच्या आवाजावर बसविलेली कलाकृती स्वतःच्या आवाजावर लादल्यामुळे आवाजातील बरेचसे दोष निर्माण होतात. हे दोष स्वतःहून निर्माण केलेले असतात. जेथे जन्मतःच आवाजात दोष असतो तेथे फारसे काही करता येणे शक्य नसते. परंतु ज्या प्रमाणे जन्मतःच पांगळे, अंध, बहिरे, मुके असणारे लोक हे फार थोड्या संख्येने दिसतात त्याप्रमाणे जन्मजात वाईट आवाज असणारे लोक थोडे असतात. परंतु बहुसंख्य लोक 'बऱ्यापैकी' आवाज घेऊनच जन्मतात. अशा लोकांचा आवाज हा आवाजसाधना शास्त्राच्या सहाय्याने जोपासता येतो व तो जोपासण्याच्या प्रक्रिये-

---

सौजन्य :

श्री. पुरुषोत्तम गोडबोले,
४२५।२९, टि. म. वि. नगर, पुणे ९.

तच त्यातील दोष काढणे व गुण वाढविणे याचा विचार करावा लागतो. आवाजाच्या गुण दोषांची जंत्री जरी आपल्या जुन्या ग्रंथात दिलेली असली तरी दोष काढण्याबद्दल उपाय त्यांत सांगितलेले नाही. पाश्चात्य आवाज साधना शास्त्राच्या दृष्टीने आवाजातील दोष पुढीलपैकी एक किंवा अनेक गोष्टींमुळे अस्तित्वात येतात :

१. श्वास अपुरा किंवा चुकीचा घेणे.

२. श्वास आत घेतल्या घेतल्या आवाज सुरू न करणे. गाताना आवाज बाहेर फेकणे.

३. मस्तकाची बैठक चुकीची असणे.

४. जवडा घट्ट ( rigid ) ठेवणे व तो हलवत रहाणे.

५. गाताना स्वरयंत्र मूळ स्थितीपेक्षा खाली रेटणे किंवा वर उचलले जाणे.

६. जीभ पुढे ओढणे किंवा आत घेणे. जिभेचे हलणे जिव्हास्थीची जागा बदलणे.

७. घश्यामध्ये जिभेचा भाग सरळ उभा न ठेवल्याने घश्यातील पोकळी कमी होणे. विशिष्ट सप्तकांत ही पोकळी कमी होणे.

८. स्वरयंत्राशी संबंधित स्नायूंच्या विरुद्ध गटातील स्नायू ताणले जाणे ज्यामुळे स्वरयंत्राचे स्नायू ढिले पडणे.

९. अप्पर रजिस्टर व लोअर रजिस्टरचे स्नायुगट एकसमान विकसित न होणे. तसेच त्यांच्यात समन्वय नसणे.

१०. अ आ इ ई उ ऊ ए वगैरे स्वरांचे उच्चारण तोंडाने करणे.

११. घुमारा आणण्यासाठी तोंडाची पोकळी कमी जास्त करणे.

१२. वरील क्रमांक ५ व ६ मुळे स्वर यंत्राची वरची बाजू व जिव्हास्थी यांच्यातील अंतर कमी होणे.

१३. मानसिक दडपण, भीती, एकंदर भोवतालच्या परिस्थितीचा व्यक्तिमत्त्वावर झालेला परिणाम, चुकीच्या समजुती, यांचा आवाजनिर्मितीवर परिणाम होणे.

वरीलपैकी ४, ५, ६, ७, ९ व १२ या प्रमुख दोषांना घालविण्यासाठी शास्त्रामधे घश्यावर, हाताच्या व बोटांच्या सहाय्याने दाब देऊन संबंधित दुबळ्या स्नायूंना बळकटी देणे. याबद्दल प्रयोग सिद्ध उपाय सांगितले आहेत. घुमारा येण्यासाठी जिभेचा जिव्हायंत्राचे सहाय्याने करावयाचा व्यायाम सांगितला आहे. स्थलमर्यादेमुळे याचा फक्त उल्लेख येथे केलेला आहे. एक गोष्ट मात्र खरी की या उपाया-

---

सौजन्य : श्री. वसंत पावगी.

७५९।८३, भांडारकर रोड, गल्ली नं. ३, पुणे ४.

मुळे आवाज लवकर दोषमुक्त होण्यास खूपच मदत होते. तरीसुद्धा हे सर्व तज्ञां-समोर त्याच्या हस्तेच व्हावयास पाहिजे नाहीतर आवाजावर दुष्परिणाम होण्याची दाट शक्यता असते. इतर दोष क्र. १, २, ३, ८, १०, ११ हे विद्यार्थ्यांस तज्ञाच्या मार्गदर्शनाखाली स्व प्रयत्नाने घालवावे लागतात. वरील महत्त्वाचे दोष घालविण्यासाठी सुद्धा विद्यार्थी बुद्धिमान व सहकार्य करणारा असावा लागतो.

प्रत्येक साधकाची आजवर केलेली साधना, त्याच्यावर आदर्श गायकाची पडलेली छाप, केलेले अनुकरण, सतत तो जे गाणे ऐकत असतो [ त्याच्या प्रांतातील किंवा घराण्यातील गायक ] त्याचा परिणाम, बुद्धीची कुवत, मानसिक क्षमता इ. भिन्न असल्यामुळे प्रत्येक आवाजामधे दोषांचे एक स्वतंत्र एकमेव असे मिश्रण झालेले असते. प्रत्येक आवाज स्वतंत्रपणे विचार करून सुधारावा लागतो. त्यातील दोषांची (अ) शारीरिक मूळ दोष (ब) प्रकृती अस्वास्थ्यामुळे कफ पित्त इत्यादि विकारांमुळे झालेले आवाजावरचे परिणाम (क) चुकीच्या तंत्रामुळे निर्माण झालेले दोष (ड) मानसिक दोष असे पृथःकरण तज्ञाला करावे लागते. अ गटासाठी फारसे काही करता येत नाही उदा : जन्मजात पाठीचे कुबड इ. तसेच ब गटासाठी वैद्यकीय उपचारांची आवश्यकता असते त्यासाठी डॉक्टर्सचा सल्ला घेणे योग्य असते. परंतु बहुतांश दोषी आवाज हे चुकीच्या तंत्रामुळे निर्माण झालेले असतात त्यांचे अगोदर सांगितलेल्या १३ कारणांच्या संदर्भात पृथःकरण करून मगच त्यांच्या निराकरणा-साठी योजनाबद्ध कार्यक्रम हाती घ्यावा लागतो.

चुकीच्या तंत्रामुळे काही शारीरिक दोष निर्माण होतात. स्वरतंतूना गाठी ( nodules ) येणे व त्यामुळे आवाज बसणे, हा दोष मुख्यतः श्वास आत घेतल्या-नंतर थोड्या वेळानंतर आवाज निर्मिती सुरू करण्यामुळे होतो. आवाज निर्मितीचा क्षण उशिरा साधल्याने तोपर्यंत उच्छ्वास क्रिया सुरू होते व प्रतिक्षित क्रियेने स्वर-तंतू विलग होऊन हवेसाठी गोलाकार मोकळी जागा करून देतात. त्यानंतर आवाज सुरू केल्यामुळे स्वरतंतूंना जवळ आणण्याचा प्रयत्न गायक करत असतो. या परस्पर विरोधी क्रियांमुळे शारीरिक बळावर स्वरतंतू एकत्र आणून स्वरनिर्मिती सुरू होते. त्यामुळे काही ठिकाणी ते कमी तर काही ठिकाणी अधिक जवळ येतात व स्वरतंतू आंदोलित होताना वेडेवाकडे घर्षण होऊन स्वरतंतूंना घट्टे पडतात. यावर उपाय म्हणून डॉक्टर्स गाणे बंद ठेवावयास सांगतात किंवा ऑपरेशन करून गाठ काढून टाकतात. परंतु त्यामधे नाजूक स्वरतंतूंना धक्का पोहोचू शकतो व आवाज खराब

---

**सौजन्य :**

डॉ. श्रीरंग संगोराम,
५१, रामनाथ, गणेशमळा, पुणे ३०.

होऊ शकतो. तसेच पुन्हा चुकीच्या तंत्राने गाण्यामुळे गाठी येतातच. मात्र तज्ज्ञ आवाजसुधारक आवाज निर्मितीच्या योग्य तंत्राची सवय करून अशा गाठी दुरुस्त करू शकतो. आवाज वरच्या किंवा खालच्या पट्टीत कापणे हा दोषही अप्पर व लोअर रजिस्टर्सच्या असमतोलाचे द्योतक आहे. योग्य मेहेनत करून हा आवाजातील कंप कमी करता येईल. आवाजात निर्माण होणारी ' खर ' ही बरेच वेळा चुकीच्या पट्टीत गात राहिल्यामुळे किंवा आवाज निर्मितीचा योग्य क्षण न साधता आल्यामुळे इ. कारणांमुळे होते.

आवाजातील काही दोषांचे मूळ मानसशास्त्रीय असते. त्यावेळी त्या व्यक्तींच्या विविध मनोव्यापारांचा, गाण्याशी संबंधित शिकताना त्याच्यावर झालेल्या मानसिक अत्याचारांचा विचार करावा लागतो. शिकवताना गुरुंनी रागावून निर्माण झालेली भीती; एखाद्या मैफलीत अनपेक्षितपणे पडलेले गाणे, आवाजातील मर्यादांमुळे निर्माण झालेला न्यूनगंड, आर्थिक व्यावहारिक कौटुंबिक अडचणींमुळे आलेले ताण इ. अनेक गोष्टींचा सम्यक विचार करून उपाय शोधावे लागतात.

दोषांचे निराकरण करण्यामध्ये विद्यार्थ्यांची एकंदर स्थिती पाहून अनेक वेळा दोषांची चर्चा न करता दुसऱ्याच एखाद्या गोष्टीकडे लक्ष वेधवून दोष घालवावा लागतो. दोषांचे स्पष्टीकरण केल्यास काही विद्यार्थी त्या दोषांकडेच लक्ष देऊ लागतात व तो दोष आणखी पक्का होतो. थोडक्यात हे दोष निराकरणाचे काम विद्यार्थी व शिक्षक या दोघांनाही जरा जडच जाणारे प्रकरण असते म्हणून निसर्गाला धरून आवाजनिर्मिती करणे हे सूत्र पहिल्यापासून धरणे हे अधिक श्रेयस्कर असते.

प्रत्येक घराणे म्हणजे संगीताच्या सौंदर्यतत्त्वांची एक विशिष्ट विचार प्रणाली असते. त्यातून त्यांची विशिष्ट शैली जन्म घेत असते. ही शैली आवाज या मूळ द्रव्यावर सजवून श्रोत्यांपर्यंत पोहोचविली जाते. आवाज निर्मितीवर गायन शैलीचा नकळत परिणाम होत असतो आणि गायन शैलीवरही आवाजाच्या मर्यादांच्या, गुणावगुणाचा परिणाम झालेला दिसून येतो. घराण्याचा मूळ प्रवर्तक गवई हाही याला अपवाद नसतो. त्याच्या गायनामधेही त्याच्या आवाजाच्या मर्यादा गुणावगुण व विशिष्ट शैलीमुळे आवाजनिर्मितीवर झालेला बरावाईट परिणाम ह्या दोन्ही गोष्टी असतातच. यापैकी शैलीचा भाग—सौंदर्यतत्त्वविषयक विचार प्रणाली—बाजूला काढून त्याचा पाठपुरावा त्या घराण्यातील वारस विद्यार्थ्यांनी करून ती विचारप्रणाली अधिक

---

सौजन्य : सौ. सविता हर्षे,
२९१, नारायण पेठ, दिलीप स्मृति, पुणे ३०.

विकसित व समृद्ध करावी असे मला वाटते. म्हणजेच उरलेला आवाजनिर्मितीचा भाग शास्त्रशुद्ध पद्धतीने स्वतंत्रपणे पार पाडावा. शास्त्रशुद्ध आवाजनिर्मितीच्या शिक्षणामुळे आवाजनिर्मितीशी संबंधित स्नायुगटांची कार्यक्षमता वाढेल व तत्संबंधी शारीरिक क्रियांचे संतुलन वाढेल. अधिक संतुलीत व कार्यक्षम आवाजावर त्यानंतर घराणेदार शैलीचा साज चढविला तर गायन अधिक समृद्ध होईल व प्रत्येक घराण्याच्या गायनामधे सांगीतिक गोडीचा भाग भरपूर राहील व त्याचे आवाहन सर्वसामान्य श्रोत्यालाही नक्की होईल. जे काही गायले जाईल—शैली कोणती का असेना मूलतः संगीत असेल. शुद्ध मोकळ्या घुमारदार नैसर्गिक आवाजावर ते आधारलेले असेल. बौद्धिक करामतीचा भाग वेगवेगळा असूनही व तो न समजूनही सांगीतिक गोडी हा भाग प्रत्येक श्रोत्याला मोहित करेल.

आवाज हे गाण्यातील matter आहे व घराण्याची शैली हा format आहे. matlter ची शुद्धता राखून जो काही fcrm निर्माण करता येईल तो करायला हरकत नाही. दुर्दैवाने आवाजाच्या शुद्धतेला शैलीच्या फाफट पसाऱ्यात गुंडाळले जाते व आपल्याकडे तिला संगीत शिक्षणात दुय्यम स्थान दिले जाते व परिणामतः अनेक विद्यार्थी गायनातील मूळ सांगीतिक गोडीला पारखे होतात व स्वतःच्या निरर्थक बौद्धिक करामतीवरच खूष असतात. ह्या बौद्धिक करामतीच्या—विविध जागांच्या—मागे धावत सुटल्यामुळे आवाजाच्या शुद्धतेकडे, सुरेलपणाकडेही दुर्लक्ष होते व संगीत हा भाग त्यांच्या न कळत नाहीसा होतो. गायनातील प्रत्येकाला भावणारी गोडी ही नैसर्गिक आवाजातील सुरेलपणाची असते. नैसर्गिक रित्या निर्माण झालेला आवाज सुरात सहज मिळतो. सूर मिळवावा लागत नाही. स्वतंत्रपणे विकसित व समृद्ध केलेला आवाज कलाकाराच्या प्रतिमेला कधीही अडसर होत नाही. आवाजाची कटकट नसल्यामुळे असा कलावंत त्यानंतर आपल्या शैलीवर पूर्णपणे लक्ष केंद्रित करून त्या शैलीला समृद्ध करू शकतो व श्रोते व कलावंत दोघेही गायनात सारखेच तल्लीन होऊ शकतात.

भारतीय संगीत शिक्षणात ‘आवाजनिर्मिती’ ह्याचा स्वतंत्र शास्त्र म्हणून अभ्यास व्हावयास हवा. संगीत शिक्षणाची सुरुवात ‘शास्त्रशुद्ध आवाजनिर्मितीचे’ तंत्र शिकण्यापासून व्हायला हवी व पुढे शैली शिकताना अधूनमधून तज्ञ आवाजसुधारकाकडून आवाजनिर्मितीमधे शैलीमुळे निर्माण झालेले दुष्परिणाम तपासून घेऊन दूर केले पाहिजेत. वेळीच याप्रमाणे आवाजाच्या शुद्धतेकडे लक्ष दिले तर

---

सौजन्य :

सौ. रजनी शिरगोपीकर,
१८, शिवाजीनगर, पुणे ५.

फार थोड्या श्रमामध्ये दुरुस्ती घडवून आणता येईल. या विषयावर अधिक लोकांनी स्वानुभवाचे बोल लिहिले पाहिजेत. प्रत्येक घराण्यामध्ये स्वतंत्रपणे ' रियाझ ' केला जातो. प्रत्येक कलावंताचे घराण्याचे म्हणून काही ठोकताळे, आडाखे असतात त्याबद्दल मोकळेपणाने चर्चा व लिखाण व्हावे व मुक्त देवाणघेवाण व्हावी. अशा प्रयत्नातून प्रयोग व निरीक्षणाद्वारे अशा ठोकताळ्यांना सुधारून शास्त्राचा दर्जा प्राप्त करण्यासाठी सर्वांकडून विशेषतः थोर कलाकारांकडून प्रयत्न व्हावेत, नव्हे ती काळाची गरज आहे.

---

सौजन्य : श्री. माधव साठे,
' आशीर्वाद ' मुकुंदनगर, पुणे ५.

# ४२. कलमी संगीत–जाझ : एक टिपण

**वॉरेन सेंडर्स**
४ थी गल्ली, प्रभात रोड, पुणे ३०.

[ भारतीय संगीताने आकर्षित होऊन तरुण अमेरिकन संगीत साधक वॉरेन सेंडर्स १९८५ मध्ये इंडोअमेरिकन फेलोशिप घेऊन भारतात आले व नंतर पुण्यात मधून मधून वास्तव्य करून आहेत. बोस्टनच्या बीकन कॉलेजमधून १९८१ मध्ये ते संगीताचे पदवीधर झाले. त्या अभ्यासक्रमात पाश्चिमात्य, भारतीय, आफ्रिकन संगीत यांचा समावेश होता. त्यातून सेंडर्स यांना या दोन्ही शैलींचा तुलनात्मक अभ्यास करण्याची संधी मिळाली. पं. भीमसेन जोशी यांच्या गायनाने ते फारच आकर्षित झाले आणि भारतात आल्यावर पंडितजींच्या मार्गदर्शनाखाली आणि त्यांच्या मैफिली ऐकून त्यांनी आपली गाण्याची जाण वाढवली. अमेरिकेत श्री. सेंडर्स जाझ संगीताच्या अभ्यासात मग्न असतात. हिंदुस्थानी संगीतात ख्यालगायन करण्यापर्यंत त्यांनी आपली प्रगती केली आहे. ते स्वतः बेसगिटार व ड्रम्सही वाजवतात. संगीत हाच त्यांचा जीवन व्यासंग आहे. सध्या त्यांचे संगीत शिक्षण श्री. श्रीराम देवस्थळी यांचेकडे चालू आहे.

जाझ हा अमेरिकन संगीत प्रकार चालू जमान्यात जगातील बहुसंख्य तरुण संगीत रसिकांचे लक्ष वेधीत आहे. नोटेशनवरून गायिल्या जाणाऱ्या पाश्चात्य संगीतापेक्षा वैयक्तिक नवनिर्मिती हे यातील वैशिष्ट्य भारतीय संगीताशी ( दूरार्थाने ) कसे जुळते हे सांगत असताना सेंडर्स यांनी पाश्चात्य संगीताचे स्वरूप, भारतीय संगीताशी त्याची थोडक्यात तुलना अशा आनुषंगिक रूपाने जाझसंबंधी विचार केलेला आहे. हे टिपण डॉ. शकुंतला फाटक यांनी वॉरेन सेंडर्स यांची मुलाखत घेऊन तयार केले. ]

● जाझ संगीताची निर्मिती कशी झाली ? तो पाश्चात्य संगीताचा एक प्रवाह म्हणता येईल का ?

– जाझ हे खऱ्या अर्थानं अमेरिकन संगीत आहे. पाश्चात्य संगीताचा त्यात भाग आहे हे खरं पण त्याबरोबरच त्यात अमेरिकेतील स्थानिक संगीताचा फार मोठा भाग आहे. अमेरिकेतील लोकसंगीत हे सर्वार्थानं वेगळं आहे. सहज निर्माण झालेले भावनोद्गार असं त्याचं स्वरूप मानता येईल. यात मिसळलेला दुसरा प्रवाह हा नाट्यसंगीताचा होय. तुम्हाला नवल वाटेल पण हा फार मोठा परिणाम जाझ संगीता-वर झालेला आहे. माय फेअर लेडी वगैरेसारख्या संगीत नाटकांच्या पडद्यावरील आवृत्ती तुम्ही ऐकल्या असतील. यात कंठ्यसंगीतावर भर आहे. ते अमेरिकेत फार लोकप्रिय ठरलं. जाझ संगीतातील कंठ्यसंगीताचा भाग हा महत्त्वाचा असतो. 'व्होकल' कलाकार हा त्यात महत्त्वाचा भाग बजावतो. हे प्रवाह एकत्र येऊन मोजक्या चार किंवा पाच कलाकारांचा ग्रुप जाझ सादर करतो. चार–पाच लोकांचे सादरीकरण एका कॉन्सर्टमध्ये असल्यामुळं या संगीताला स्थिर स्वरूप येणे साहजिक आहे. त्यामुळे त्यात आपल्याला पाश्चात्य संगीताचा भाग दिसतो. परंतु त्यात पाश्चात्य शास्त्रीय संगीत चौकटीतून बाहेर पडून थोडं शिथिल झालेलं दिसेल.

● हे संगीत डिस्कोशी तुलना करता येण्याजोगे आहे का ?

—जाझ संगीत हे एक प्रवाह म्हणून त्याची डिस्कोशी तुलना करायला हरकत नाही. पण त्यातील वेगळेपणा समजून घेतला पाहिजे...जाझ संगीत गेली साठ–सत्तर वर्षे एका विशिष्ट दिशेने प्रयत्नशील आहे. प्रत्येक संगीत प्रकारातील मानव-णारा भावणारा प्रकार ते आत्मसात करीत आहे. त्यात सतत प्रयोग होत आहेत. आपण अगोदर पाहिल्याप्रमाणे त्याला थोडे स्थिर स्वरूप येणे अपरिहार्य असले तरी वैयक्तिक नवनिर्मितीला त्यात वाव दिला जातो. हे जे त्याचं एकमेव ( unique ) वैशिष्ट्य आहे ते त्याचा वेगळेपणा दाखवून देते. या ठिकाणी ते भारतीय मेलॉडिक संगीताला जवळचं होतं.

● या संगीताच्या कॉन्सर्टची रचना कशी असते ?

—पुढील बाजूस माइकजवळ गाणारा उभा असतो. त्यामागे वाद्यं असतात. त्यात बास, पियानो, सॅक्सोफोन, ट्रम्पेट, गिटार अशी मोजकी वाद्यं तीही एकएकच अशी वाजवली जात असतात. या सर्वांना कंपोझरने दिलेलं गीत गावयाचं असतं.

---

सौजन्य : शुभांगी गद्रे,
१७९२, सदाशिव पेठ, देशमुखवाडी, पुणे ३०.

पुढील भागात भावगीत गाइलं जातं. त्याला पूरक असे सूर मागील साथीच्या रचनांमधून असतात. मात्र हे वादक साथीच्या वाद्यांमधून नुसतं अनुकरण करीत नाहीत. त्यांची सुरावट ही फक्त पूरक असेल. जेव्हा गीतांचं पालुपद एस्टॅब्लिश होतं तेव्हा एकामागून एक वाद्यं आपली नवीन रचना दाखवितात. या वेळी त्या एका वाद्याखेरीज बाकीचे दिलेली धून हळुवार आवाजात वाजवत राहतात.

● जाझचं हिंदुस्थानी संगीताशी साम्य म्हणालात ते कोणतं ?

—वैयक्तिक नवनिर्मितीचं ! हिंदुस्थानी संगीताचा हा विशेष आपणाला विशेष आकर्षित करतो. ही खासियत जाझ–संगीतानं उचलली. जाझमधील प्रत्येक कलावंत आपलं कौशल्य सादर करू शकतो. मात्र यात कलावंताला ‘सोलो’ वादनासारखा वेळ मिळणं शक्य नसतं. पण संगीताचं गुंतागुंतीचं व अमूर्त (complex and subtle) स्वरूप या ठिकाणी दाखवता येतं.

● ‘टोन–सेमिटोन’वर आधारलेलं पाश्चात्य ‘टेंपर्ड स्केल’ आणि भारतीय स्वरस्थानं ही अलग आहेत. तेव्हा आपण त्याची तुलना करू शकतो का ?

–आपण तुलना करू शकतो का नाही यापेक्षा अशा तुलनेतून आपण काय मिळवितो ते अधिक महत्त्वाचे आहे. माझी तयारी जाझ संगीतात आहे. तेव्हा भारतीय संगीत आणि ‘जाझ’ यांच्याबद्दल मी बोलू शकतो. या दोन्हीतही उचलण्यासारखे खूप आहे. जाझ संगीत हे नवनिर्मितीला वाव देणारे आहे. त्यात कलाकार दिलेली रचना वाजवितात. मग एकेकाला स्वतःच्या आविष्काराला वाव मिळतो. त्याचे वाजविणे होईपर्यंत बाकीचे वादक मूळ धून सतत वाजवीत राहतात. साधारणपणे ‘सायकल’ पूर्ण होईपर्यंत ही रचना तो स्वतंत्रपणे करतो. ही ‘सायकल’ भारतीय संगीतातील एका आवर्तनासारखी आहे. या ठिकाणी तालाची आवर्तने किंवा बोल हे तालवाद्याने ठरविले जात नाहीत. पण संगतीने वाजणाऱ्या कॉर्डस् त्यांच्या स्वर–स्वनातून हे आवर्तन सूचित करतात. एक स्वरावली दुसऱ्याच कॉर्डनं दुसऱ्या वाद्यावर त्याच वेळी वाजवली जाते. या कॉर्डस् नवरचनेला भूमी पुरवितात. आणि म्हणूनच जाझ–संगीतकाराकडून निरनिराळ्या कॉर्डस्‌चा संवादी संच तयार होऊ शकतो. राग हा जसा भारतीय संगीतात महत्त्वाचा व पायाभूत आहे तशा कॉर्डस् ह्या जाझ–संगीतात महत्त्वाच्या ठरतात. त्या कॉर्डस्‌चा एकमेकातला सुसंवाद त्याला सुंदर रूप देतो.

---

सौजन्य : दिनेश मार्केटिंग कंपनी,
१३९३।९५, शुक्रवार पेठ, पुणे २.

● भारतीय संगीताशी आपण जाझची तुलना कशी करू शकतो ?

– मी असं म्हणेन की भारतीय संगीत ही monarchy राजेशाही आहे आणि जाझ संगीत democracy लोकशाही आहे. भारतीय संगीतात एक कलाकार प्रमुख असतो. त्याचा अधिकार फार मोठा असतो. त्याच्या आजूबाजूला असणारे त्याचे साथीदार हे फक्त त्याच्या मागून जाऊ शकतात. संपूर्ण वेळ हे त्या कलाकाराचे प्रभुत्व असते. फार थोडे लोकमान्य कलाकार आपल्या साथीदारांना थोडंफार स्वतःचं वाजविण्याची संधी देतात. काही वेळा त्याला दाद देतात. पण खरा भर मुख्य कलाकाराच्या सादरीकरणावर असतो. कलासादरीकरणातील कल्पनाविलासात साथीदारांना किंवा सहगायकांना ‘ शेअर ’ करू देणे भारतीय संगीतात बसत नाही. पण जाझ मधे मात्र हे सर्व प्रत्येक कलाकाराला आपापल्या ‘ टर्न ’ च्या वेळी सादर करता येते. त्याच्या आविष्काराच्या वेळी बाकी सर्वजण पार्श्वभूमी म्हणून काम करतात. मुख्य वादक किंवा कंपोझरही त्याच्या या हक्काला थांबवू शकत नाहीत.

● भारतातील दोन संगीत प्रवाहांना ‘ जाझ ’ च्या तुलनेत कसं आणू शकतील ? दाक्षिणात्य संगीत आणि पाश्चात्य शास्त्रीय संगीत या दोन्हीचा माझा तुलनात्मक अभ्यास नाही. जितके माझ्या मते मी जाझ आणि हिंदुस्थानी संगीताविषयी अधिकाराने बोलू शकतो तितके त्याबाबत बोलू शकत नाही; पण माझ्या ऐकण्यात जे संगीत आलं आहे त्यावरून मला असं वाटतं की Improvisation च्या दृष्टीनं जाझ संगीत हे हिंदुस्थायी संगीताला जवळचं आहे. आणि लिखित स्वरूपांत नसूनही स्थिर राहिलेलं दाक्षिणात्य संगीत आणि लिखित स्वरूपात शतकांवर राहिलेलं पाश्चात्य संगीत यात बांधीव संगतीचे साम्य आहे. बाकी सर्वच भारतीय संगीत हे ‘ मोनो ’ असल्याने त्याची तुलना इतर संगीताशी होऊ शकत नाही.

● भारतीय कलावंतांना जाझ लवकर येईल की जाझ कलावंतांना भारतीय संगीत येईल ? आणि असं शिकण्याची गरज आहे का ?

– कोणताही संगीत प्रकार वर्षानुवर्षे जाणीवपूर्वक घटविल्याशिवाय येत नाही. याशिवाय तुम्ही ज्या संस्कृतीत वाढता तिचा, त्यातील संगीताचा तुमच्यावर खोल परिणाम झालेला असतो. पण जाणीवपूर्वक अशी संगीताची देवाण घेवाण होणे अत्यंत आवश्यक आहे. मात्र ती अवघड गोष्ट आहे. एखादा भारतीय गायक जाझ

---

सौजन्य :

सुलोचना कुळकर्णी,
जयश्री बंगला, धारणगांव रोड, कोपरगांव, जि. अहमदनगर.

शिकताना त्याचा ग्रुप त्याला विचारतो की तुला काय गायचे आहे ? त्याच्या गाण्याला 'सूट' होणारा 'ऱ्हिदम' ते देतील. हिंदुस्थानी गायक एक राग गाईल. भारतीय रागाला साथ फक्त वेगळ्या वाद्यांची असेल. पण ते जाझ होणार नाही. तसेच एखादा जाझ गायक मेलडी गाईल त्याला भारतीय वाद्ये अनुगामी साथ देतील. ती रचना एखादा राग वाटेलही म्हणून ते भारतीय संगीत होणार नाही. मी असे बरेच कलाकार पाहिले आहेत की ते वर्षभर जाझ किंवा भारतीय संगीत शिकतात आणि आपल्याला ते आले असे मानतात. ते तसं नसून ही अतिशय अवघड प्रक्रिया आहे. प्रत्येक प्रकारच्या संगीताला आयुष्यभराची मेहनत जाणीवपूर्वक हवी. दोन्हीही संगीत प्रकार गुंतागुंतीचे ( complex ) आहेत.

# ४३. गझलची सांगीतिक वाटचाल

डॉ. शशिकला शिरगोपीकर ( १९४६ )
१८, शिवाजीनगर, पुणे ५.

[ डॉ. शशिकला शिरगोपीकर ( एम्. एससी. ) ह्या जीवशास्त्राच्या प्राध्यापक असल्या तरी त्यांनी ख्याल, ठुमरी, गझल, नाट्यगीत, भावगीत या सर्व गायन प्रकारांत सतत साधना आणि चिंतनात्मक अभ्यास या योगे कीर्ती संपादन केली आहे. त्यांचं संगीत शिक्षण श्री. विद्याधर पंडित व डॉ. जानोरीकर यांच्याकडे झालं. सध्या त्या श्रीमती किशोरी आमोणकरांच्याकडून प्रशिक्षण घेत आहेत. उपशास्त्रीय संगीतात श्री. छोटा गंधर्व, श्रीमती जयमाला शिलेदार, श्री. आसिफखां यांच्याकडून त्यांनी संस्कार घेतले. पुणे विद्यापीठ संगीत डिप्लोमा ( सर्वप्रथम ), सूरसिंगार संसद तर्फे ' सूरमणी ', गांधर्व महाविद्यालय मंडळाची ' गझल ' या विषयावर पीएच. डी. या त्यांच्या पदव्या आहेत. ' गानवर्धन ' संस्था ( उपाध्यक्ष ), रसिक मित्रमंडळ ( अध्यक्ष ) असा त्यांचा संगीतातील सेवापक्ष आहे. त्यांच्या गझल, भावगीताच्या कॅसेटस् पण प्रकाशित झाल्या आहेत. संगीत नाटकाच्या संगीत दिग्दर्शनात त्यांना महाराष्ट्र राज्य प्रथम पारितोषिक आणि संगीत नाटक अकादमीकडून सर्वोत्कृष्ट संगीत दिग्दर्शकाचा बहुमान मिळाला आहे.

प्रस्तुतच्या लेखात डॉ. शिरगोपीकर यांनी गझल, या गीत प्रकारासंबंधी आवश्यक ती साहित्यिक व ऐतिहासिक माहिती देऊन मुख्यतः गझल गायनाच्या संबंधी विवेचन केले आहे. या विषयातील त्यांचा सखोल अभ्यास व गझल गायनाचा प्रत्यक्ष अनुभव यामुळे लेखाला प्रत्ययाची जोड मिळाली आहे. ]

पुरातन कालापासून संगीत व साहित्याचा घनिष्ट संबंध आहे. संगीत प्रथमतः

ज्या सामवेदापासून अस्तित्वात आले असे मानले जाते, त्या सामवेदातील ऋचा प्रथम तीन स्वरांवर म्हणण्यास सुरुवात झाली. तेव्हापासून साहित्य व संगीत यांचा संबंध जुळला. याचे कारण म्हणजे सृजनशीलता होय. नवनवीन उन्मेष निर्माण मूळ प्रवाहाच्या अनेक धारा व उपधारा तयार होऊन त्या पुढे विकसित होतात आणि स्वतःचे वेगळे अस्तित्व व वैशिष्ट्य निर्माण करतात. याच पद्धतीने साम-गायनापासून गंधर्वगान निर्माण झाले, त्यापासून रागगायन अस्तित्वात आले. त्यातही सुरुवातीला धृपद धमाराची लोकप्रियता बराच काळ टिकून राहिली. नंतर, त्यापासून हळूहळू ख्याल गायकी निर्माण झाली. अभिजात संगीताबरोबरच लोकसंगीतामधून उगम पावलेल्या ललित संगीताचीही प्रगती होत गेली. त्यामधेही अनेकविध गीत-प्रकार निर्माण झालेल्यापैकी काही टिकले, काही लुप्त झाले, काहींनी आपली रूपे बदलली तर काहींची लोकप्रियता लाटेप्रमाणे कमी जास्त होत गेली. अशाच प्रकारांमधील एक गीतप्रकार म्हणजे गझल होय, जो अमीर खुसरोच्या काळात लोकप्रियतेच्या शिखरावर जाऊन पोहोचला होता व त्यानंतर भरती ओहोटीला तोंड देत आज पुन्हा त्याने लोकप्रियतेचे शिखर गाठले आहे. प्रस्तुत लेखामधे गझल या गीतप्रकाराची सांगीतिक वाटचाल कशी झाली याचा मागोवा घेण्याचा प्रयत्न केला आहे.

गझलच्या लोकप्रियतेची कारणे जर आपण पाहिली तर सर्वात महत्त्वाचे कारण असे दिसते की या प्रकारात अत्युच्च साहित्यिक मूल्ये आहेत. यामधील शेर अतिशय अर्थपूर्ण, भावपूर्ण आणि चमत्कृतिपूर्ण असतात. कल्पनेची उत्तुंग भरारी शेरामध्ये दिसून येते. या प्रकाराचे रचना वैशिष्ट्य असे आहे की शेराच्या दुसऱ्या ओळीत त्यातील कल्पनेला भावपूर्ण अथवा चमत्कृतिपूर्ण कलाटणी दिलेली असते. प्रत्येक रचनाकाराच्या प्रगल्भतेनुसार व कुवतीनुसार या शेरामधे वेगळेपण प्रतीत होते. गझलमधे अनेक रूपकांचा वापर केलेला असतो. याचबरोबर उर्दू भाषेचा गोडवा, अदब, लडिवाळपणा, मृदुता हे गुण या प्रकारच्या रचनेचा परिणाम वाढविण्यास हातभार लावतात. दुसरे कारण असे की शास्त्रीय संगीताचा माफक व योग्य तेवढाच उपयोग करून घेऊन शास्त्रीय व ललित संगीतातील सुवर्णमध्य साधणारा, दोन्हींचा उत्कृष्ट मिलाफ घडवून आणणारा हा गीतप्रकार आहे. अजून एक गोष्ट म्हणजे गझल सादर करणारे गायक अत्यंत समर्थ आहेत आणि त्यांना तितक्याच समर्थ माध्य-मांची जोड मिळालेली आहे. अभिजात संगीताच्या या साधकांनी गझल गायकी श्रेष्ठतम पातळीवर नेऊन पोचवलेली आहे. याला उपकारक ठरलेली एक गोष्ट म्हणजे गझलसाठी उपयोगात येणाऱ्या उर्दू भाषेतील दरबारीपणा आणि संगीतानुकूलता होय. गझलसाठी वाढत्या कलात्मकपणे या भाषेचा प्रयोग होत राहिल्यामुळे तिच्यामध्ये 'रवानी' (प्रवाहीपणा) आली.

'गझल' हा शब्द मूळ अरबी भाषेतला (ग़ज़ल) आहे, परंतु 'ग़ज़ल' हा गीतप्रकार मात्र त्या भाषेत आढळून येत नाही. हा गीतप्रकार मूळ पर्शियन भाषेत आहे. शेख सआदी याने सुमारे दोनहजार वर्षांपूर्वी तो पर्शियन भाषेत आणला. नंतर इराण, गझनी, मुलतान, लाहोर असा प्रवास करत जेव्हा गझल दिल्लीत येऊन पोचली तेव्हा शास्त्रीय संगीतातली एक फार मोठी व्यक्ती अधिकारपदावर होती. ती म्हणजे अमीर खुसरो (जन्म इ. स. १२५३) हा एक महान् देशभक्त, कवी, संगीतकार व खराखुरा सूफी होता. त्याने गद्य व पद्य दोहोंमधे विपुल साहित्य-निर्मिती केली. त्याने अनेक नवरागांची निर्मिती केली. त्याने पर्शियनमधे अनेक रसाळ गझलांची रचना केली. त्याकाळी त्याच्या गझला अत्यंत लोकप्रिय होत्या.

आता गझलच्या रचनातंत्राबद्दल काही मुद्दे विचारात घ्यायला हवेत. गझल ही अनेक शेरांची बनलेली असते.

एका गझलमध्ये पांच, सात अथवा अनेक शेर असू शकतात, प्रत्येक शेर दोन ओळींचा असतो. त्यामुळे त्यालाच 'बैत' अथवा 'द्विपदी' असे म्हणतात, शेरातील एका चरणाला 'मिसरा' असे म्हणतात. शेरातील पहिल्या ओळीला 'ऊला मिसरा' व दुसऱ्या ओळीला 'सानी मिसरा' म्हणतात. ओळीच्या शेवटी येणाऱ्या यमकला 'रदीफ' म्हणतात. व त्याच्या अगोदरच्या एकसारख्या उच्चाराच्या शब्दाला 'काफिया' 'अनुवादी यमक' किंवा 'उपान्त्य यमक' म्हणतात. रदीफ कितीही शब्दांचा असू शकतो. उदा.

बुझ गया दिल हयात बाकी है।
छुप गया चांद रात बाकी है॥

वरील दोन ओळींमधे 'बाकी है' हा रदीफ व त्याच्या आधीचा 'हयात,' 'रात' या शब्दांमधील एकसारखा ध्वनी निर्माण करणारा 'आत' हा काफिया आहे.

शेराच्या रचनेबाबत असे म्हणता येईल की शेराची पहिली ओळ म्हणजे एखादा प्रश्न, एखादी समस्या अथवा एखादे विधान असते. दुसऱ्या ओळीत त्याचे उत्तर अथवा उकल किंवा प्रमाणीकरण असते. गझलमधील प्रत्येक शेर ही एक स्वतंत्र भावाभिव्यक्ती असते. प्रत्येक शेरात एक स्वतंत्र विचार मांडलेला असतो.

'ग़ज़ल' या शब्दाचा पर्शियन शब्दकोशातील अर्थ 'महबूबासे बातें करना' अथवा 'प्रेयसीशी वार्तालाप, गुजगोष्टी करणे' असा आहे. त्यामुळे गझलचा मूळ स्थायी भाव प्रेम व शृंगार आहे, या भावनांच्या अनुषंगाने येणाऱ्या विरह, मीलन, दुःख, आर्तता, व्याकुळता या भावनाही गझलशी निगडित आहेत व त्यांचा सुंदर आविष्कार गझलमधे दिसतो. तशेच फारशीमधे 'गिज़ाल' म्हणजे हरीण. हरणाचे

सौंदर्य, दिमाखदारपणा, निरागसता, भित्रेपणा, चंचलता या सर्व गोष्टींची सांगड शायर आपल्या प्रेयसीशी घालतो. त्यामुळेही या काव्यप्रकाराला 'ग़ज़ल' म्हटले जात असावे.

गझलच्या पहिल्या शेराला 'मतला' म्हणतात ज्यात दोन्ही ओळीमधे रदीफ व काफिया असायलाच हवा असा दंडक आहे. एका गझलमधे एकापेक्षा जास्त मतले असू शकतात. गझलच्या शेवटच्या शेरात शायराचे कविनाम किंवा 'तखल्लुस' गुंफलेले असते, त्या शेराला 'मक्ता' म्हणतात.

[मराठी प्रमाणेच गझलची रचना वृत्तांवर केली जाते. पण दोन्ही भाषेतील वृत्तांमधे फरक आहे. मराठीत मात्रा मोजताना गुरू व लघू उच्चारणांप्रमाणे गण ठरवले जातात व त्या गणांवर वृत्ते बांधली जातात तर उर्दूमधे उच्चार (phonetics) व शब्दांचे वजन यावरून वृत्त बांधले जाते. उर्दूमधे एकाच शब्दाचे वजन दोन प्रकारे येऊ शकते. उदा. 'एक' मधे 'ए' दीर्घ आहे तर 'इक' मधे तो ऱ्हस्व होतो. उर्दूत वृत्ताला 'बहर' म्हणतात. अशी मूळ एकोणीस वृत्ते असून त्यापासून अनेक उपवृत्ते तयार होतात.]

आता गझल गायकीच्या संदर्भात विचार करताना सर्वप्रथम अमीर खुसरो याच्या काळातील गझल गायकीचा विचार करावा लागतो. त्यावेळी गझल गायकी अत्यंत लोकप्रिय होती व गायकीचे दोन प्रकार होते.

१) **पेशावर :** ज्या लोकांचा गझलगायन हा पेशा आहे, अशा लोकांनी म्हटलेली गझल ती पेशावर होय. यामधे सूर व लय या दोन्हींचा समावेश असे. गायनासमवेत चंग, रुबाब, डफ ही वाद्ये वाजवली जात व नृत्यही केले जाई.

२) **शौकीन अताई :** उस्तादांकडे न शिकता स्वतःच काही नवीन शैली निर्माण करणाऱ्यांना शौकीन अताई म्हणत. यात गाण्यापेक्षा शेरांचे वाचन अधिक केले जाई. यामधे ठेका अथवा नृत्याचा समावेश नसे.

हळूहळू गझल सूफी लोकांच्या मैफलीत म्हटली जाऊ लागली. पण त्यांच्या मैफलीत वाद्ये नसत. कालांतराने हम्द, मनकबत, नआत यांच्या काही ठराविक चाली कायम झाल्या. त्याच पुढे गझलमधे उपयोगात आणल्या गेल्या.

इराणमधे गझल गाण्याकरिता हलक्या फुलक्या चाली व छोट्या मात्रांचे ताल उपयोगात आणले जात. हीच गझलगायकी इराणमधून दिल्लीत आली व तिचे संस्कार बदलले. गझलला इराणी संगीतात चाली लावून एका नवीन गायकीचा पाया घातला गेला. प्रथम गझलांच्या बंदिशी लोकगीतांप्रमाणेच षड्जापासून मध्यमापर्यंतच

असत. या बंदिशी बनवण्यात अमीर खुसरोचा फार मोठा वाटा आहे. त्याने बनवलेल्या चाली पूर्ण इराणीही नव्हत्या व पूर्ण हिंदुस्थानीही नव्हत्या. खुसरोने गझलगायकीत हरकती, मुरक्या व स्वरालंकार यांचा वापर करून गायकी अतिशय समृद्ध बनवली. त्या काळात ख्याल बांधणीमधेही गझलचा उपयोग करत असत.

पंधराव्या शतकानंतर अमीर उमराव व संस्थानिक यांच्यामार्फत गझलगायकी जोपासली गेली. ही गझल हावभावप्रधान होती व त्यावेळचे तिचे स्वरूप सवंग होते. एकोणिसाव्या शतकाच्या शेवटी व विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीला संस्थाने खालसा झाली. कलांचा दरबारी आश्रय कमी झाला व गझल फक्त कोठ्यांपुरतीच मर्यादित राहिली. गेल्या पन्नास वर्षांत गझलने पुन्हा आपला प्रभाव प्रस्थापित केला. याचे बहुतेक श्रेय मरहूम बेगम अख्तर यांना जाते.

उत्तर हिंदुस्थानात गझलची परंपरा लखनौ, बनारस, दिल्ली या ठिकाणी जतन केली गेली. त्या प्रत्येक ठिकाणची वैशिष्ट्ये त्या गायकीत आली. त्यामुळे गायकीचे तीन भिन्न प्रवाह आपल्याला दिसून येतात.

१) **बनारसी गझल** : या गायकीचा बाज संथ आहे. यामधे हरकती, मुरक्या खूपच कमी असतात. या गझलला मध्यमवयीन अथवा प्रौढ गझल असेही म्हटले जाते. ही गझल भारदस्त असून प्राय: दिवाणखान्यात गायली जाते. मरहूम बेगम अख्तर यांच्या गायकीचा मूळ ढंग बनारसी आहे, पण पुढे त्यात लखनवी ढंग मिसळला गेला.

२) **दिल्ली गझल** : अमीर खुसरोच्या दरबारातून आलेली ही मूळ गझल आहे. या गझलबरोबर कथक नृत्य केले जात असावे. या गझलच्या विस्तारात कल्पनाविलासाला खूपच वाव असतो. साथीला ढोलक वापरल्याने ही गझल थोडीशी कवाली अंगाकडे झुकते.

३) **लखनवी गझल** : कनोज, मथुरा या भागात गाइल्या जाणाऱ्या या गझलला पूरबी अंगाची गझल असेही म्हणतात. ही गझल द्रुतलयीत गाइली जाते. दिल्ली व बनारसी गझलगायकीचा समन्वय साधणारी ही गायकी आहे. यामधे पंजाबी ढंगाच्या किंवा टप्पा अंगाच्या हरकती व मुरक्या बऱ्याच प्रमाणात येतात. ही गझलदेखील बऱ्याचदा नृत्याच्या बरोबरीने चालते.

गझलगायकांमधे सर्वप्रथम नाव घ्यावे लागेल ते अफजल हुसेन नगीना यांचे. जवळजवळ साठ वर्षांपूर्वी त्यांनी गझलगायन सुरू केले. ही गायकी रागदारीवर आधारलेली होती. त्याचवेळी पंजाबमधे बरकत अली खां यांनीही शास्त्रीय गाण्याबरोबर गझलगायन सुरू केले. त्यानंतर अफजल हुसेन जयपूरवाले व लखनौचे

मुजद्दिद नियाजी यांची नावे येतात. या दोघांच्याही गझलगायकीमधे शास्त्रीय संगीताची प्रधानता होती.

स्त्री गायिकांमधे गझल गायकीला उच्च स्थानावर नेऊन तिची लोकप्रियता वाढवण्यामधे बेगम अख्तर यांचा सिंहाचा वाटा आहे. बेगम अख्तर यांनी बनारसी व लखनौ गायकीचा उत्कृष्ट मिलाफ करून स्वतःचा खास ढंग निर्माण केला. आवाजाला अनुकूल अशी गझल गायकी निवडली व समृद्ध केली. गझलगायन शब्द-प्रधान असल्याने साहित्य व संगीत यांचा उत्कृष्ट समन्वय तीत साधला जायला हवा. तो त्यांच्या गायकीत पूर्णपणे दिसून येतो.

बेगम अख्तर यांच्यानंतर मलिका पुखराज यांचे नाव घ्यावे लागेल. त्याचबरोबर दिल्ली ढंगाच्या गझल गाणाऱ्यांमधे गोहरजान कलकत्तेवाली, मल्काजान, बडी मोतीबाई, जद्दनबाई ह्या गायिका लोकप्रिय होत्या.

यानंतर गझलगायकीचा नवा रंग अस्तित्वात आणला तो कुंदनलाल सहगल यांच्या वेगळ्या शैलीने. त्यांच्या सर्वच गझलांनी, मग त्या चित्रपटातील असोत किंवा नसोत, श्रोत्यांच्या मनावर पगडा बसवला. १९२४ च्या आसपास तलत महमूद यांनी आपल्या गझलगायनाने लोकांची मने आकर्षून घेतली. गेल्या काही वर्षांत गझलला लोकप्रियता मिळवून देण्यात मेहदी हसन यांचा प्रमुख वाटा आहे. मेहदी हसन यांची गायकी मूळ गझलगायकीला जास्तीत जास्त जवळची आहे. अर्थानुरूप चाली, योग्य प्रमाणात शास्त्रीय संगीताचा वापर, सुरेल आवाज व त्यातून झालेले भावनांचे प्रकटीकरण ही त्यांच्या गायनाची वैशिष्ट्ये आहेत. याच सुमारास दीर्घ ध्वनिमुद्रिका व ध्वनिफिती यांचा प्रसार वाढल्याने तीन मिनिटांच्या बंदिस्त वेळात गाणे मांडण्याऐवजी मुक्तपणे त्याची मांडणी करता येऊ लागली व गायनाची परिणामकारकता वाढली.

गझलच्या प्रसारामधे मेहदी हसन यांचे पाठोपाठ जगजीतसिंग याचे नाव घ्यावे लागेल. उत्तमोत्तम गझलांची निवड करून, सहजसुंदर चाली लावून, तंत्रशुद्ध माध्यमाचा वापर करून त्यांनी आपली गायकी रसिकांपुढे सादर केली त्याचबरोबर अनेक वाद्यांचा व पार्श्वसंगीताचा वापर करून त्या गायल्या गेल्या. या प्रयत्नामधे परत त्या बंदिस्त होऊ लागल्या. त्यातील मुक्तपणा कमी होऊ लागला. कधी कधी वाद्यांचा वापर जास्त झाल्याने गझलची रंगत कमी होते.

आजच्या गझलगायकीचे एक वैशिष्ट्य असे सांगता येईल की आजच्या गझलगायकांनी गझल थोडी सोपी केली. शब्दांचा अर्थ सहज समजेल अशा पद्धतीने गझलची रचना केली गेली परंतु कधी कधी याचा अतिरेक होऊन अतिसोपेपणाच्या

नादात गझलमधील वैचारिक उंची कमी होऊ लागली. काहींनी तर फक्त मद्य, मद्यशाला अशाच विषयांवर जास्तीत जास्त गझल गायल्या. त्यामुळे सामान्य श्रोत्यांची अशी समजूत होऊ लागली की अशा कविता म्हणजेच गझल. यामधे गझल-वर अन्याय होत आहे. अशा प्रकारे स्वस्त प्रसिद्धीकरता समर्थ माध्यमांचा उपयोग केल्यास कलेच्या अभिजाततेला धक्का बसतो. वास्तविक कलाकारांमधे फार मोठी ताकद असते. समाजप्रबोधनाकरता व संस्काराकरता ते त्यांच्या कलागुणांचा उपयोग करू शकतात व पर्यायाने संस्कृतीची जोपासना करण्यासही हातभार लावू शकतात.

आजच्या गझलगायकांपैकी गुलामअली, हुसेन बख्श यांच्याबद्दल थोडे विस्ताराने लिहायला हवे. हे कलाकार पाकिस्तानमधील पतियाळा खानदानचे उत्कृष्ट शास्त्रीय-संगीत व त्या खानदानचे वारसदार. आपली शास्त्रीयगायकी त्यांनी गझल माध्यमा-तून सादर करायला सुरुवात केली व मग गझलमधे सरगम, गमक, ताना, यांचा मुक्त वापर सुरू झाला. जी गझल गायकी आज सादर केली जाते ती निःसंशय उच्च-दर्जाची आहे, त्यामागे व्यासंग, तपश्चर्या आहे, परंतु गझल हा गीतप्रकार शब्द-प्रधान असल्याने त्यातील साहित्याची, अर्थवाहित्वाची यात हानी होते. तसेच वारंवार सुरांची कसरत कानावर असल्याने एकसुरीपणा येऊ लागतो. विशेषतः गझलगायनात तो भावपारिपोष व्हायला हवा, तो कमी प्रमाणात दिसतो.

गझलगायकांबरोबरच गझलच्या श्रोत्यांचाही थोडा विचार करणे आवश्यक आहे. महाराष्ट्राबाहेर, हिंदी भाषिक प्रांतामधे श्रोता गझल या गानप्रकाराचा चांगल्या-प्रकारे आस्वाद घेऊ शकतो. परंतु महाराष्ट्रात विशेषतः महाराष्ट्रीय मराठी भाषिक श्रोत्यांना हा आस्वाद घेताना भाषेची अडचण प्रामुख्याने जाणवते. त्यातूही शेरा-मधला एखाददुसराच शब्द असा असतो की ज्याचा अर्थ सर्वसामान्य श्रोत्याला उलगडत नाही व संपूर्ण शेर समजायला अडचण येते. यावर एक उत्तम उपाय म्हणजे अशा काही अवघड शब्दांचे अर्थ गायकानेच गाता गाता स्पष्ट करत जावे. त्यायोगे दोन गोष्टी साधतील. एक म्हणजे श्रोत्यांना गझलचा अर्थ सुलभपणे समजून ते त्यातील साहित्याचा आनंद लुटू शकतील. दुसरे म्हणजे गायक व श्रोता यांच्या-मधे एक सुसंवाद निर्माण होऊन त्या दोघांमधील अंतर कमी होईल.

त्याचप्रमाणे गझलच्या कार्यक्रमास जाण्यापूर्वी श्रोत्यांनीही काही गोष्टींची माहिती करून घ्यावी. या गोष्टी अगदी प्राथमिक आहेत. उदा. गझलचा खरा form काय आहे हे बऱ्याचशा श्रोत्यांना ठाऊक नसते. त्यामुळे गीताला किंवा कुठल्याही कवितेला ते गझल समजतात. कधीकधी प्रसारमाध्यमांमधूनही चुकीची माहिती सांगितली जाते व श्रोत्यांमधे गैरसमज पसरतात. तसेच गझलमधे रदीफ, कातिया

किंवा यमक, उपयमकाची काय गंमत आहे व शेराच्या एकूण कल्पनेला ते किती नावीन्यपूर्ण व वेगवेगळ्या पद्धतीने जोडले जातात हे जर श्रोत्यांनी समजून घेतले तर ते गझलच्या साहित्याचा आस्वाद उत्कृष्टरीतीने घेऊन मनमुराद दादही देऊ शकतील. याकरिता काही गझलांचा जरी अभ्यास केला तरी चालेल. बहुश्रुततेतही त्यामुळे फरक पडेल. भाषा न समजल्याने श्रोता गझलगायनातील फक्त सांगीतिक बाबींचाच आस्वाद घेऊ शकतो असे म्हटले जाते. पण उर्दू भाषेचे जाणकारही संगीताचा तेवढाच आनंद घेतात. वर सांगितल्याप्रमाणे श्रोत्यांनीही थोडी पूर्वतयारी केल्यास त्यांना सर्वदृष्टीने मैफिलीचा आस्वाद घेता येईल यात शंका नाही.

उर्दूशिवाय मराठी, हिंदी, सिंधी, गुजराथी या इतर भाषांमधूनही आज विपुल गझललेखन होत आहे. यापैकी हिंदी सोडून इतर तिन्ही भाषांमधे गझल जवळपास एकाच वेळी आली. त्यांचा विकासही बराच झाला पण तो वेगवेगळ्या मार्गांनी झाला. या विकासाचा काळही वेगवेगळा आहे. मराठीमध्ये गझलच्या आकृतिबंधाप्रमाणे कविता लिहिण्याचा प्रयत्न सर्वप्रथम कवी अमृतराय (इ. १६८९ ते १७५३ ) यांनी केला. यात ध्रुवपदात एकच ओळ असते. नंतर कवी मोरोपंत ( जन्म इ. स. १७२९ ) यांनीही गझलशी सादृश्य राखणाऱ्या रचना लिहिल्या. नंतर इ. स. १९३० च्या सुमारास श्री. माधव ज्युलियन यांनी ‘ गज्जलांजलि ’ हा संग्रह प्रसिद्ध केला. त्यात त्यांनी गझलची वृत्तेच तेवढी वापरली, इतर बारकावे उपयोगात आणले नाहीत. यानंतर २५–३० वर्षांनी श्री. सुरेश भट यांनी खऱ्या अर्थाने गझल मराठीमधे आणली. ही गझल पारंपरिक उर्दू गझलच्या खूपच जवळ जाते. उर्दू गझल रचनेची सर्व बंधने ती पाळते.

हिंदी, सिंधी, गुजराती या भाषांतूनही गझल निर्माण झालेली आहे. ‘ गझल ’ची ही व्यापकता तिच्या लोकप्रियतेचं प्रमाण आहे. मात्र हेही ध्यानात घेतले पाहिजे की संगीताच्या माध्यमाशिवाय जनसामान्यांपर्यंत गझल पोचू शकणार नाही.

# ४४. शास्त्रीय गायनातील बोली-तत्त्व

**डॉ. श्रीरंग संगोराम ( १९२८ )**
५१, गणेश मळा, सिंहगड मार्ग, पुणे ३०.

[ डॉ. श्रीरंग संगोराम व्यावसायिक क्षेत्रात हिंदीचे प्राध्यापक आणि छंदाच्या क्षेत्रात साक्षेपी संगीत श्रोता म्हणून परिचित आहेत. संगीताचा आनंद परिपूर्णपणे मिळवता यावा या हेतूने त्यांनी उस्ताद महम्मद हुसेन खां यांच्याकडून तसेच भारत गायन समाज येथे गायनाचं दीर्घ-काल प्रशिक्षण घेतलं. त्याचप्रमाणे सतार ( गुरू- कै. वामनराव फडके ) व तबला ( गुरू- कै. सामंत ) या वाद्यांचाही अभ्यास केला. वृत्तपत्रीय संगीत समीक्षा हा सध्या त्यांच्या कार्याचा एक भाग आहे. याशिवाय हिंदी मराठी साहित्यासंबंधी लेख व चर्चा यातही ते सहभागी होतात. संगीत व साहित्य या विषयावर अनेक लेख प्रकाशित.

शास्त्रीय संगीतात ज्या बंदिशी गायिल्या जातात, त्यांची भाषा हिंदी बोलीच का असते, त्या बोलीतील बंदिशींचा अर्थ कळणे किती जरूरीचे आहे, हिंदी शब्दांचे उच्चार सौष्ठवपूर्ण करणे सौंदर्यवृद्धीसाठी कसे आवश्यक आहे इत्यादी महत्त्वपूर्ण परंतु उपेक्षित राहिलेल्या विषयावर प्रस्तुतच्या लेखात चर्चा करण्यात आलेली आहे. ]

महाराष्ट्रात शास्त्रीय संगीताला अपार लोकाश्रय व राज्याश्रय आहे. परंतु महाराष्ट्र ही संगीताची कर्मभूमी असली तरी ती त्या संगीताची जन्मभूमी नाही. आजचं शास्त्रीय संगीत हे आपल्याकडे उत्तर भारतातून आलेलं आहे. मुख्यतः पं. बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर यांनी ही संगीतगंगा १८७५ च्या सुमारास इकडं आणली. पुढे त्यांचे शिष्य पं. विष्णु दिगंबर पलुसकर आणि त्यांची विपुल शिष्यपरंपरा यांनी या संगीताचा प्रचार--प्रसार केला. तसंच उस्ताद रहिमतखां, करीमखां, अल्लादियाखां इत्यादींचं महाराष्ट्रातील वास्तव्य आणि भास्करबुवा बखले, रामकृष्णबुवा वझे यांसारख्या महाराष्ट्रीय 'उस्तादां'चं कर्तृत्व महाराष्ट्रात शास्त्रीय

संगीताच्या प्रसाराला अतीव उपकारक ठरलं. अन्यथा ख्याल, ठुमरी, दादरा, टप्पा हे प्रकार इकडे अज्ञातच होते. ते वरील सर्व महनीयांच्यामुळे महाराष्ट्रात रुजू झाले. पुढे त्यांचं नाट्यसंगीतातही अवतरण झालं आणि मराठी माणसाला ख्याल-ठुमरीच्या संगीतानं प्रभावित करून टाकलं. आपल्या पूर्वजांनी ही विद्या अत्यंत कष्ट व यातना सहन करून इकडं आणली.

पूर्वजांनी ही संगीतविद्या आणली म्हणजे नेमकं काय आणलं, याचं उत्तर प्रस्तुत लेखाच्या संदर्भात एकाच शब्दात द्यायचं म्हटलं तर त्यांनी 'शास्त्रीय संगीताची भाषा' आणली, असं देता येईल. आपल्या बुजुर्गांनी उत्तर भारतीय संगीतातील रागकल्पना, रागांचे थाट, तालांचे प्रकार, राग मांडण्याची व त्यांचा विस्तार करण्याची शैली हे सर्व ज्ञान आणलं, असं म्हणायचं सोडून त्यांनी संगीताची भाषा आणली, हे विधान सहज लक्षात येणार नाही. प्रथम हे स्पष्ट केलं पाहिजे की, हे विधान गायनाशी संबंधित आहे, वादनाशी नाही. आणि गायन म्हटलं की त्यात गेय शब्दांची आवश्यकता ही आलीच. वर उल्लेखिलेल्या संगीतातील सर्व घटकांना 'वाहून' आणण्यासाठी पूर्वसूरींना जे वाहन वापरावं लागलं, त्या वाहनाची जडण-घडण अर्थातच हिंदी भाषेत झालेली होती. गुरूकडून गायन विद्या शिकत असताना त्यांना ज्या पद्यपंक्ती शिकाव्या लागल्या, त्या हिंदी भाषेतल्याच होत्या. हे जे 'वाहन' त्यांना वापरावं लागलं, ते म्हणजे शास्त्रीय संगीतातील केंद्रभूत अवयव 'बंदिश' हे होय. आपल्या पुढील वैचारिक प्रवासाच्या सोयीसाठी या 'बंदिश' संबंधी अंमळ अधिक बोलणं आवश्यक आहे.

आपलं हिंदुस्थानी संगीत हे दोन संकल्पनांवर आधारलेलं आहे.—(१) प्रबंध किंवा बंदिश आणि (२) गायनविस्तार किंवा उपज. बंदिश हे गायनाचं स्थिर अंग आहे, तर उपज हे त्याचं चल अंग आहे. भावगीत, सिनेगीत यांमध्ये तीच तीच चाल तशीच पुनः पुनः ऐकली जाते, परंतु शास्त्रीय संगीतामध्ये त्या चालीची नित्य नव्या रूपात विस्तार व मांडणी होत असते. शास्त्रीय संगीतातील कलाकाराचं कर्तृत्व हे या 'उपज'वरच ठरत असतं. या 'उपज'ला अंत असा नाही. परंतु ही उपज मात्र 'बंदिश' या वस्तूवर आधारलेली असते. बंदिश नसेल तर 'उपज'ला वावच राहणार नाही. आता 'बंदिश' या शब्दाचं अर्थवलय बरंच विस्तारित आहे, हेही लक्षात घ्यायला हवं. बंदिशचा मूळ अर्थ 'बंदिस्त गेय शब्दरचना' असा असला तरी एकूण गायकीची बांधणी किंवा एखाद्या मैफलीची त्या समयापुरती बांधणी असाही त्याचा अर्थ केला जातो. त्यामुळे वाद्यवादनालाही हा शब्द अनेक दृष्टींनी उपयुक्त ठरतो तथापि सध्याच्या संदर्भात बंदिशच्या मूळ अर्थावरच आपल्याला लक्ष केंद्रित करायचं आहे.

शास्त्रीय संगीताच्या क्षेत्रात या बंदिशीचं महत्त्व अपरंपार आहे. बंदिश म्हणजे खास शास्त्रोक्त पद्धतीनं गाण्याकरिता मुद्दाम रचलेलं कवन अथवा गेय कथन वा वाक्य होय. ही शब्दरचना ध्रुपद, ख्याल यांसारख्या शास्त्रीय गायनासाठी किंवा 'निबद्ध गायना 'साठी रचलेली असते. बंदिशीसाठी कवन रचणारा कलाकार हा आधी संगीताचं सखोल ज्ञान असणारा गायक असावा लागतो. अशा गायक-रचनाकाराला 'वाग्गेयकार' तसेच 'नामक' अशी संज्ञा आहे. वाग्गेयकारांपुढे रागरूप उभं असतं. ते सर्वांगानं अधिकाधिक स्पष्ट उठून दिसावं यासाठी लय, ताल व स्वर यांच्या आधारे त्याच्या मनात एक आकृतिबंध जागृत होतो आणि त्याचबरोबर त्याला उपयुक्त अशी ' अक्षरं ' जुळून यायला लागतात. ही अक्षरं शब्दांतून एक सर्व-सामान्य असा ' मजकूर ' किंवा भाव सांगण्यासाठी योजिली जातात. शब्दांची योजना करताना त्यांच्या संगीतानुकूलतेकडे म्हणजे अनुकूल नादाकृतींच्याकडे लक्ष दिलं जातं. अशी शब्दयोजना पक्की झाल्यानंतर ती लय व ताल या सूत्रात बंदिस्त करून टाकण्यात येते. त्यात समेची जागा, स्वरविस्ताराच्या मुक्कामांची जागा, ठेका व लय यांच्याशी अद्वैत साधण्यासाठी स्वरांचं ऱ्हस्व-दीर्घीकरण याकडं सूक्ष्मसौंदर्य-शास्त्रीय दृष्टिकोनातून लक्ष देण्यात येतं आणि अशी ही बंदिश सिद्ध झाली की मैफलीत सादर करण्यात येते. कित्येकदा आधीच तयार असलेल्या कवनालाही काही वेळा बंदिशीचा साज चढविण्यात येतो, परंतु हेतुपूर्वक बांधलेल्या बंदिशीचं तेज त्यात येत नाही. मनातील रागस्वरूप आणि तदनुसारित स्वररचनेवर आधारलेले शब्द हे एकसमयावच्छेदानं येणं हे बंदिशीच्या सुलभतेच्या दृष्टीनं उपकारक असतं. आपल्याकडे बंदिशीसाठी चीज किंवा चिजेची बंदिश असाही शब्द रूढ आहे. एक उदाहरण घेणं उपयुक्त ठरेल. ' मुलतानी ' रागातील ही एक प्रसिद्ध बंदिश पहाः—

(स्थायी) गोकुल गाँव को छोरा रे । बरसाने की नार ॥
(अंतरा) इन दोउन मन मोह लियो है । रहे ' सदारंग ' निहार रे ।

या बंदिशीचे दोन भाग आहेत, (जसे ते प्रत्येक बंदिशीचे असतात.) स्थायी या भागाची सम ' गाँ ' या अक्षरावर आहे आणि अंतरा या भागाची सम ' न ' या अक्षरावर आहे. बंदिशीमध्ये कृष्ण-राधेबद्दलची भक्तिभावना व्यक्त झालेली आहे. रचनाकार म्हणतो की गोकुळातील (को=चा) छोकरा म्हणजे कृष्ण आणि 'बरसाना ' या गावातील नार म्हणजे राधा या दोघांनी माझं मन मोहून टाकलेलं आहे आणि हा सदारंग (रचनाकाराचं नाव) त्या जोडीकडे प्रेमानं निरखीत (निहारना=निरखणे) राहिला आहे. या बंदिशीमध्ये फक्त १६ शब्द आहेत परंतु तिच्यातील सुप्त सांगीतिक सामर्थ्याला मर्यादा नाही. ' मुलतानी 'तील ही बंदिश ज्यांनी ऐकली किंवा गाइली असेल, त्यांना याची कल्पना येईल.

वर दिलेलं उदाहरण हे एका अस्सल प्रातिनिधिक बंदिशीचं आहे. महाराष्ट्रात पूर्वपंडितांनी जे शास्त्रीय संगीत आणलं, त्याची संवाहक जी बंदिश ती अशा प्रकारचीच होती व आहे. तिच्यामध्ये आपल्याला कितीतरी रचनांतर्गत वैशिष्ट्यं आढळतात. एक तर ही रचना हिंदीच्या बोलीभाषेत असते. ती अल्पाक्षरयुक्त असते. तिच्यामध्ये सखोल काव्यगुण नावालाही नसतो. तिच्यामध्ये मधुर स्वरव्यंजनांची रेलचेल असते. आणि ही मधुरता आग्रहपूर्वक जोपासण्याकरिता वेळप्रसंगी व्याकरणशुद्धतेला फाटा देण्याचीही तयारी बंदिशीच्या शब्दरचनेत असते. (मघाची बंदिश तशी नसली तरी इतर अनेक उदाहरणं तशी मिळतात.) तिच्यामध्ये जोडाक्षरं जवळ जवळ नसतात. म्हणजे असं की स्वरप्रवासाला बाधक होतील अशी अक्षरं त्यात येऊ दिली जात नाहीत.

हिंदुस्थानी शास्त्रीय संगीताच्या बंदिशीचं प्रमुख भाषिक वैशिष्ट्य हे की त्या ९९ हिश्श्यांनी बोलीभाषेतच असतात, प्रमाण भाषेत नसतात. हिंदी भाषा भारताच्या फार विस्तृत भूभागात बोलली जाते. उत्तर प्रदेश, मध्य प्रदेश, हिमाचल प्रदेश, दिल्ली, पंजाब, राजस्थान, बिहार अशा सात राज्यांमध्ये ही भाषा पसरलेली आहे. तिच्या १६ हून अधिक बोली व त्यांच्या उपबोली प्रत्यक्ष प्रचारात आहेत. त्यांतील व्रज हिंदी, बिहारी हिंदी, राजस्थानी हिंदी यांचा उपयोग मुख्यत्वेकरून बंदिशींच्या रचनांकरिता करण्यात आलेला आढळतो. यात हिंदी-पंजाबी मिश्रित भाषेमध्ये व पंजाबी भाषेमध्ये आणि हिंदी-उर्दू मिश्रित भाषेतही काही बंदिशी मिळतात. परंतु बंदिशींचा मुख्य भर व्रजबोलीवरच आहे आणि महाराष्ट्रात तर व्रज बंदिशींनाच विशेष प्राधान्य आहे. बंदिशींसाठी बोलीचा उपयोगच का करण्यात येत असावा, यासंबंधी 'गोकुल गाँव को छोरा' या बंदिशीच्या उदाहरणाच्यावेळी काही विचार येऊन गेलेला आहे. त्याचीच विस्तारानं उजळणी या ठिकाणी करायची आहे.

हा विचार थोड्या उलट्या दिशेनं केलेला बरा. म्हणजे असं की शास्त्रीय संगीताची भाषा विचारपूर्वक ठरवली गेली असं नसून ती आपाततः उपयोगात आली आणि तिच्यातील अंगभूत गुण संगीत-व्यवहाराला अतीव उपकारक ठरले. ख्यालगायनाच्या जन्मप्रसंगी वाग्गेयकारांना व्रज भाषा हीच एकमेव साधनभूत भाषा होती. हिंदुस्थानी संगीताचा जन्म ज्या मध्ययुगात झाला, त्याकाळी हिंदी प्रदेशात साहित्याची भाषा व्रज हीच होती. या भाषेनं १६ व्या शतकापासून १९ व्या शतकापर्यंत आपलं अधिराज्य हिंदी साहित्यात गाजवलेलं आहे. तुलसीदास, सूरदास, रहीम, रसखान, बैजू-तानसेनचे गुरू हरिदास इत्यादी सर्वांनी आणि नंतरच्या अनेक शृंगारी व भक्त कवींनी व्रजबोलीमधूनच काव्य लिहिलेलं आहे. सूरदास तर १६ व्या शतकातील महान कृष्णभक्त. गायक ठाकुरजीच्या मंदिरात ते आणि

त्यांच्याबरोबरीचे इतर सात कवी संगीतसेवा करण्यात रममाण असत. त्यांना अष्ट-छाप (गुरुकृपेची मुद्रा किंवा छाप असलेले) कवी म्हणतात. त्यांची परंपरा आजही ठिकठिकाणच्या कृष्णभक्तिकेंद्रांमध्ये टिकलेली आहे. रामभक्तीही व्रजमयच झालेली आहे यामुळे ध्रुपद, ख्याल, ठुमरी इत्यादींच्या बंदिशी या भाषेतूनच स्वाभाविकपणे जन्माला आल्या.

तथापि जरी संगीतानुकूलतेचा गुण लक्षात घेऊन मग या बंदिशी व्रजबोलीत बनल्या नसल्या तरी ही घटना निःसंशय सांगीतिक आहे. याचं प्रमुख कारण 'व्रज' ही प्रमाण भाषा नसून 'बोली' आहे, हे आहे. बोलीमधील लवचिकता, नादमधुरता, जोडाक्षर-रहितता, शब्दाला लाडिक वळण देऊन त्यात गोडवा निर्माण करण्याची धाटणी, जरूर पडल्यास व्याकरणशुद्धतेला फाटा देण्याची तयारी इत्यादी सर्व गुणधर्म व्रज-मध्ये आपल्याला प्रकर्षानं दिसून येतात. आणि हे गुण गायनाला फार उपकारक ठरतात.

व्रजबोलीतील वर्णलालित्याचा व नादसौंदर्याचा उल्लेख वर बऱ्याच वेळा येऊन गेला आहे. हा गुण बंदिशींच्या रचनेमध्ये अनेक कारणांच्यामुळे उद्‌भूत होत असतो. त्यांपैकी एक कारण अनुस्वार (उदा. रंग), अनुनासिक (उदा. झाँझर= झन झन असा आवाज) आणि नासिक्य व्यंजनं (उदा. न्, म्) हे आहे. शास्त्रीय संगीताच्या बहुतेक बंदिशींमध्ये या तीन नादांचा निनाद उमटलेला असतो. डॉ. प्रभा अत्रे यांची 'कलावती' रागातली बंदिश– 'तन मन धन तोपे वारूँ' (हे प्रियतमा परमेश्वरा तुझ्यावरून तन–मन–धन ओवाळून टाकावं. तोपे=तुझ्यावर; वारना=ओवाळून टाकणे). यातला कर्णमधुर किणकिणाट स्वयंस्पष्ट आहे. डॉ. कुमार गंधर्व यांची 'मालकंस' रागातील ही प्रसिद्ध बंदिश–'आनंद मना, आज आनंद मना मोरा पिया घर आया ॥' या बंदिशीचं गायन ऐकताना अनुस्वारादि वर्ण आपल्याला निरुपम कर्णसुख देतात. तशीच ही पारंपरिक बंदिश– 'सा सुंदर बदन के मंदर दीपन मनरंजन काहे जात छिपे रे ॥ (मालकंस, झपताल) यामध्ये अनुस्वारांच्या अनुनादाचा जाणून बुजून उपयोग करण्यात आलेला आहे. कित्येकदा अनुस्वारावर किंवा अनुनासिकावर सम ठेवण्यात येते. त्यामुळं सौंदर्याला आणखीनच उठाव येतो. उदाहरणार्थ, 'विलासखानी तोडी' रागातील 'नीके घूँगरिया, ठुमकत चाल चालत...' (ही रमणी चालत असताना तिच्या पायातील घुंगरं किती सुंदर वाजताहेत!) या बंदिशीमध्ये 'घूँ' या अनुनासिक व्यंजनावर सम आहे. तसंच, पं. रामकृष्णबुवा वझे यांनी आजरामर केलेली 'खंबावती' रागातील बंदिश– 'सखी मुखचंद्र' (या सखीचा मुखचंद्र सुंदर आहे वगैरे) ही 'च' या अनुस्वारयुक्त अक्षरावर आणि साडेआठव्या मात्रेवर सम घेणारी बंदिश आपलं लक्ष अनुस्वारामुळं

खेचून घेते.

या वर्णलालित्याचे इतरही अनेक पैलू आहेत. त्यांतील काहींचा थोडक्यात परिचय करून घेण्यापूर्वी वरील उदाहरणांमधून अप्रत्यक्षपणे जाणवणारी आणखी एक विशेषता इथंच नमूद करणं बरं पडेल. ती विशेषता म्हणजे या संगीत-रचनाकारांना कविता रचावयाची नव्हती आणि नसते. अगदी नग्न शब्दांत सांगायचं म्हणजे त्यांना मधुर व संगीतानुकूल स्वरव्यंजनांचं एक 'गाठोडं' पाहिजे असतं. ते व्रजबोलीत भरपूर उपलब्ध होतं आणि त्यामुळं बंदिशीसाठी ही बोली सर्वाधिक प्रयुक्त होत आली आहे. तथापि बंदिशीमध्ये काव्यार्थ नसला तरी वाक्यार्थ हा असावा लागतोच. तो १८ व्या शतकातील सदारंग, अदारंग इत्यादी रचनाकारांना त्या काळातील कृष्णभक्ती, राजस्तुती, शृंगाररसाचं वातावरण यांतून मिळाला. त्यामुळं शास्त्रीय संगीताच्या बहुतेक बंदिशींमध्ये कृष्णाची खोडी, सासू–नणंदेबद्दल तक्रार, प्रियकाराच्या भेटीची आतुरता, ईश्वराबद्दल समर्पण भाव हेच विषय फिरून फिरून येत राहिलेले आहेत.

त्याचप्रमाणं बना किंवा बनरा (नवरा) आणि बनी किंवा बनरी (नवरी) यांच्या जोडीचं कौतुक वर्णन करणाऱ्या बंदिशींनाही तोटा नाही. 'पूरिया कल्याण'मधील ही प्रसिद्ध बंदिश पाहा—

आज सो बना बन आईला । लाड लडावन दे ॥
बनरी के सिर सेहेरा मोतिया बिराजे । बनरी बना के मन भाए ॥

[ आज तो नवरामुलगा कसा सजून आला आहे! (बन आईला=सजून आला) त्याचे लाड–कौतुक करा. या नवरीच्या डोक्यावर मोत्यांच्या मंडोळ्या (सेहेरा–मंडोळ्या) शोभत आहेत. नवरी नवऱ्याच्या मनात भरली आहे. ]

हे सर्व पाहिल्यानंतर या बंदिशींच्यामधील काव्यमजकूर किती प्राथमिक अवस्थेत असतो हे लक्षात येतं आणि पुनः एकदा हेच नमूद करणं आवश्यक वाटतं की काव्यार्थ हा या ठिकाणी गौण आहे; 'नादसौंदर्य' हेच प्रधान उद्दिष्ट आहे.

परंतु या प्राथमिक काव्य-मजकुराची जाणीव अजिबात न ठेवता गायन करत राहायला हरकत नाही, असा विचार मात्र बरोबर ठरणार नाही. आणि दुर्दैव हे की महाराष्ट्रीय गायन व्यवहारात नेमकं हेच घडत आलेलं आहे, हा मुद्दा गंभीरपणानं विचारात घेण्याची आवश्यकता आहे. या भाषिक व 'आर्थिक' दुर्लक्षामुळं आपले गायक बंदिशींचं गायन म्हणजे निरर्थक व्यंजनांचं गायन असं समजतात. त्यामुळे भावदर्शनाऐवजी संगीतातील व्याकरण–प्रदर्शनावरच भर देतात. या परिस्थितीविषयी काही सोदाहरण चर्चा करण्यापूर्वी बंदिशींच्या नादस्वरूपाचा विचार आधी

पूर्ण करून घेणं आवश्यक आहे.

ब्रजबोलीमधील बंदिशींमध्ये अनुस्वार अनुनासिकांच्या बरोबरच कर्णमधुर व्यंजन-रचना असणारे शब्दही भरपूर उपयोजिता येतात. कारण या बोलीमध्ये, शब्दांना लवचिकपणे वळवून त्यांना सांगीतिक नादाकृती प्राप्त करून देण्याची अद्‌भुत शक्ती आहे. उदाहरणार्थ, तोडीतील ' लंगर काँकरियाँ जिन मारो ' या बंदिशीत ' काँकरियाँ हा शब्द आहे. प्रमाण हिंदीमध्ये कंकड ( =खडा ) हा जो शब्द आहे त्याचं हे रूप आहे. या ' कंकड ' चं कंकर, कंकरी, काँकर, काँकरी असं रूप ब्रजभाषेत सहजपणे बनून जातं. त्या काँकरीचं ' काँकरियाँ ' असं अनेकवचन झाल्यामुळं दोन अनुनासिक नाद प्राप्त होऊ शकले. त्याचप्रमाणं ' ड ' चा ' र ' बनणं हे ब्रजभाषेचं आणखी एक वैशिष्ट्य. वर्णलालित्याच्या दृष्टीनं ब्रजबोलीतला हा ' र ' सुद्धा गोड बनून सुखावतो. उदा. ' काली बदली ' हे शब्द मधुर आहेतच परंतु ' कारी बदरिया ' हे त्याहून मधुर आहेत. वस्तुतः ' ल ' या वर्णाची मधुरता स्वयंसिद्ध आहे आणि बंदिशींमध्ये याची लडिवाळ लुडबूड काही कमी नसते. परंतु काही संदर्भामध्ये ल–पेक्षा र–ला अधिक गोड करण्याचा भाषिक स्वभाव ब्रज व इतर काही बोलीमध्ये आहे आणि तो वेळोवेळी संगीताला उपकारक ठरत असतो. बादलच्या ऐवजी ' बादरवा बरसन आए ' ( सूर मल्हार ) असं म्हणताना बरं वाटतं.

ब्रजबोलीमध्ये शब्दांना लाडिक वर्णरूप देण्याचा जो गुणधर्म आहे, तो फार आकर्षक आहे. उदाहरणार्थ, ' पपीहा 'ची पपया, पपीहरा किंवा पपैयरा अशी रूपं होणं. या संदर्भात ब्रजबोलीतील लघुत्वदर्शक ' वा ' हा प्रत्यय मोठा लक्षणीय आहे. तो ' लंगर ' ला ' लंगरवा ' ' बादर ' ला ' बादरवा ' आणि ' पिया ' ला ' पियरवा ' करून त्याला एक जवळीक आणि गोडवा प्राप्त करून देतो. गुणीदासांच्या एका प्रसिद्ध बंदिशीमध्ये या भाषिक गुणाची मनोहर प्रचीती मिळते. ' बिहागडा ' रागातील बंदिश अशी आहे :— ' सखि मंदीरवा में, आए न प्रीतम प्यारे । ' ही बंदिश गात असताना गायक त्यावर आणखी संस्कार करून, त्याचं मौन्दरवा, मंदरवा, मौन्दीरवा असं रूपांतर करून त्यातील माधुर्य द्विगुणित करीत असतात.

' वा ' प्रमाणेच ' या ' आणखी एक प्रत्यय आहे. ' रात 'चं ' रतिया ', ' बात ' चं ' बतिया ', ' छाती ' चं ' छतिया ' असं रूप सदर प्रत्ययामुळं बनतं आणि मग डॉ. कुमार गंधर्व यांच्या ' संजारी ' या स्वरचित रागातील ' रतिया डरावन लाग्यो री माँ । ' किंवा उस्ताद महम्मद हुसेन खां यांच्या स्वरचित ' शिवकंस ' रागातील ' मैं हारी बनवरी, सुन सुन बतिया तेहारी '– ही व अशी उदाहरणं जिथं तिथं आपल्याला भेटत राहतात. आणखी एक उदाहरण जरूर पाहिलं पाहिजे. ' सूर मल्हार ' मध्ये ' बादरवा बरसन आए ' या बंदिशीचा अंतरा असा आहे :– ' भर उमंग मन

३३३७
२४९८४
निबंध
उपलब्ध



मुरवा नाचे। पपीहा करत पुकार।' या ठिकाणी 'मोर' चं 'मुरवा' हे लडिवाळ रूपांतर केवळ व्रजभाषाच करू जाणे. प्रमाण हिंदीमध्ये हे शक्य नाही. 'लंगर काँकरियाँ जिन मारो' च्या ऐवजी 'प्रियतम कंकड मत मारो।' असं प्रमाण हिंदीतलं रूप कोणत्याही गायकाला आवडणार नाही.

हिंदी बोलीमधील बंदिशीत हा टोकदारपणा स्वरांच्या ध्वनिगत वैशिष्ट्यांमुळे प्राप्त होत असतो. 'आ' हा स्वर पसरट आहे. त्याच्या उच्चाराच्यावेळी आपली जीभ जबड्याच्याखाली चिकटते, त्यामुळे हवेचा सगळा झोत मुखाबाहेर जातो. या उलट ए, ई, ओ, ऊ चा उच्चार करताना जीभ तोंडात मध्यभागी राहते, त्यामुळे आपलं मुखविवर संवृत किंवा आकुंचित होतं आणि मुखातून बाहेर पडणारा स्वर टोकदार होऊन प्रकटतो. आपण हाक मारताना ए, अहो, अरे असं म्हणतो. 'आ' स्वराचा तिथं उपयोग होत नाही. हेच टोकदारपण आणण्याचं तत्त्व व्रजबोलातील शब्दरचनेमध्ये तिच्या भाषिक स्वभावानुरूप आढळून येतं. उदा: 'दैया बाँट दूभर भई।' (तोडी) या बंदिशीमध्ये 'दू' या अक्षरावर जी पंचम स्वराची सम आहे, ती किती सुंदरपणे जीवघेणी वाटते ते ऐकूनच पाहावं. फक्त समेवरील अक्षरातच हे घडतं असं नाही. एकूण बंदिशींमध्ये मुक्कामाच्या आणि विस्ताराच्या ज्या जागा असतात, त्या टोकदार स्वरांनी युक्त असतात आणि याची प्रचीती प्रत्यक्ष बंदिशी ऐकतानाच येऊ शकते. तथापि एक उदाहरण द्यावं, हे बरं.

'करीम नाम तेरो। तू ही साहेब सतार॥ दुख दरीद्र दूर कीय जे।
सुख देओ सबन को। अदारंग बिनती, सुनि लेओ करतार॥'

या बंदिशीत 'ही, ते, तू, दु, री, दू, की, रं, ओ' ही लक्षात भरणारी स्वरस्थानं आहेत. आणि ती 'ए, ऊ, ई, अं, ओ या स्वरांच्यामुळं टोकदार होऊन स्पष्ट बनली आहेत हे त्या बंदिशीच्या श्रवणातून लक्षात येईल. हेच इतर बंदिशींमध्येही घडत असतं. बोली तत्त्वातील इतर अनेक बारकावे संगीताला उपकारक ठरणारे आहेत. तथापि वरील उदाहरणांवरून काही कल्पना यायला हरकत नाही. आणि त्यावरून आपल्या शास्त्रीय संगीताची भाषा हिंदीच का याचं उत्तरही मिळायला हरकत नाही.

आता बंदिशींमधील काव्यार्थाबद्दल थोडा विचार करायचा आहे. शास्त्रीय संगीताची भाषा हिंदी असल्यामुळं महाराष्ट्रीय गायकांना या कवनातील अर्थ कळत नाही आणि त्यामुळे बरेच घोटाळे निर्माण होतात. आपल्या पूर्वजांनाही या अडचणींना तोंड द्यावं लागलं होतंच. शिवाय लघुशिक्षित गायक–वादकांच्या हातात पडून आणि विद्या चोरून ठेवण्याच्या प्रवृत्तीमुळं बंदिशीचं मूळ 'टेक्स्ट' विकृत होत गेलं. यातच

शास्त्रीय संगीत हे शब्दप्रधान नसून स्वरप्रधान आहे या तत्त्वाचा सवडीसाठी उलटाच अर्थ करून घेण्यात आला. त्यामुळं या बंदिशी पुस्तकात छापताना, गाताना शिकताना सर्वत्र 'अनागोंदी' माजली गेली. चिजांचा संग्रह प्रकाशित करायचा म्हणजे पारंपरिक बंदिशी द्यायच्या आणि अर्थ वगैरे काही न देता (पळवाट हे कारण) त्यांची स्वरलिपी आणि विस्तार देऊन मुटका करून घ्यायची, असा प्रकार रूढ झाला. अर्थात् ज्यांना हिंदी भाषेचं ज्ञान आहे आणि ज्यांनी स्वतःच बंदिशी बांधल्या आहेत, त्यांचं नाव इथं लागू नाही.

महाराष्ट्रानं एका बाजूनं शास्त्रीय संगीताची भाषा हिंदी आहे, हे स्वीकारलं. परंतु त्या भाषेकडं पूर्णपणे डोळेझाक करून संगीताचा गाडा मात्र कलाकार जोरात हाकत राहिले. या संदर्भात गोविंदराव टेंबे यांचा एक शेरा मोठा मार्मिक आहे. ते म्हणतात– "महाराष्ट्राच्या ठिकाणी बुद्धिमत्ता व चिकित्सकपणा आहे, पण उत्कट भावना म्हणून नाही. उत्तर हिंदुस्थानातून महाराष्ट्रीयांनी त्या वेळी विद्येची जी काही कमाई केली, ती म्हणजे प्रचलित रागांच्या परभाषेतील विकृत झालेल्या चिजा भाषेच्या अडचणीमुळे अर्थाच्या दृष्टीने छिन्नविछिन्न करण्याची हातोटी, ही होय. संगीत कलेचं खरं मर्म व स्वास्थ्य उत्तरेतच राहिलं. आणि गळ्याची कसरत व इतर शुष्क अवडंबर मात्र त्यांनी मुबलक बरोबर आणलं. ते इकडच्या प्रदेशात मुबलक पसरलं व मुबलक उगवलंही!" हे उद्धरण विस्तारानं देण्याचा उद्देश हा की महाराष्ट्रातील शास्त्रीय गायनाला भाषिक ज्ञानाची बैठक जोपर्यंत मिळत नाही, तोपर्यंत येथील संगीतकलेला परिपूर्णता येणार नाही, या मुद्याकडे लक्ष वेधलं जावं. शास्त्रीय गायनातील ख्यालाचा अर्थ श्रोत्यांना कळणार नाही, हे मान्य करू. परंतु गायकाला तो कळलेला असलाच पाहिजे. त्या बंदिशीत काहीतरी भावबीज असतंच, त्याला अनुलक्षून त्याचं गायन होईल आणि त्या गायनाला एक वेगळा रंग प्राप्त होईल. ख्यालानंतर ठुमरी, टप्पा, दादरा, चैती, कजरी इत्यादी उपशास्त्रीय प्रकारांचा क्रम लागतो. यांमध्ये तर शब्दार्थ कळणं हे फारच आवश्यक.

शास्त्रीय संगीतात शब्दार्थाला महत्त्व नाही याचा भलताच अर्थ केल्यामुळे महाराष्ट्रीय संगीतव्यवहारामध्ये अर्धवट स्थिती निर्माण होऊन राहिली आहे. यात सुधारणा होणं आवश्यक आहे. संगीत सादरीकरणाच्या वेळी चिजांचा अर्थ सूचित करणं, गायक विद्यार्थ्यानं एक कर्तव्य म्हणून हिंदी बोलींच्या मोडणीचा अभ्यास करणं, अशा काही उपायांनी परिस्थितीत थोडा बदल हळूहळू होईल असं वाटतं. गरज आहे ती अटळ वस्तुस्थितीला नीट सामोरं जाऊन तिच्यावर विजय मिळविण्याची. आपण हे करणार आहोत काय?

# शुद्धिपत्रक

[ ( १ ) स्वरलिपीसंबंधी, ( २ ) देणगीदारांच्या नावांसंबंधी ]

या ग्रंथात काही लेखांत भातखंडे स्वरलिपी वापरली गेली आहे व काही लेखात पलुसकर स्वरलिपी पद्धत. लेख क्र. १० मध्ये पलुसकर लिपीचा उपयोग आहे. येथे या लेखातील दुरुस्ती सुचविताना ' तीव्र म ' हा स्वर मुळाप्रमाणे उलटा पाय मोडून दाखविण्याऐवजी फक्त पायमोडका दाखविला आहे.

| पृष्ठक्रमांक | ओळक्रमांक | मूळ | सुधारित |
|---|---|---|---|
| ३८ | ५ | नि रे ग रे | निं रे ग रे |
| ३८ | ६ | नि रे ग रे | निं रे ग रे |
| ३८ | ८ | म ग | म ग |
| ३८ | ८ | नि रें ग म | निं रे ग म |
| ३९ | २३ | मरेनि़साधनि़सा | मरे नि़सा धनि़सा |
| ४० | १ | साधानिप साधसा | साध़नि़प़ साध़सा |
| ४० | २२ | रे रे सा नि सा | रे रे सा नि़ सा |
| ४० | २३ | निसां रेंरें सांनिसां | नि सां रें रें सां नि सां |
| ४२ | ३ | रे सा ग म ग पगमप धपमग | रेसा ग म ग प ग म प, ध प म ग |
| ४२ | ७ | रे रे रे सा रे ग रेरेध़सा | रे रे रे सा रे ग रेध़ सा |
| ४२ | १६ | ग ग रे रे सानि़सानि़सा | ग ग रे रे सानि़सानि़सा |
| ४२ | २३ | सांनिध ( प ) | सांनिध ( प ) |
| ४४ | १४ | मगरेगनिरे | मगरेगनिंरे |
| ४४ | २२ | रेंसांनिधपध | रेंसांनि़धपध |
| ४५ | ११ | गमपसासा | गमपसांसां |
| ४५ | २४ | प़नि़सारे धनिधनिसा | प़नि़सारे ध़नि़ध़नि़सा |
| ६७ | २७ | पसाऽनि | पसांऽनि |
| ६८ | ८ | सामगमधग | सांमंगंमंधंगं |
| ६९ | ६ | नींसागऽ, गऽसानिं | नि़सागऽ, गऽसानि़ |
| ६९ | ८ | गमधऽम्मगगऽसा | गमधपमगऽमगऽसा |
| ६९ | १७ | धपम्ग, धपम्गधधप-म्ग, धपम्ग | धपमग, धपमगधधपमग, धपमग |
| ६९ | १८ | धपम्गमगरेसानिसा- | धपमगमगरेसानि़साध |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | धधपमग, धपम्ग | धपमग धपमग, |
| ६९ | १९ | पम्गम | पमगम |
| ६९ | २० | पम्ग, धपम्ग, गरेसानि | पमग, धपमग, गरेसानि़ |
| ६९ | २१ | धपम्–निधपम्–गरें रेंसां | धपम–निधपम–सांगेंरेंरेंसां– |
| | | धपम्गम | धपमगम |
| ९९ | १६ | गरेसाधसासा | गरेसाध़सासा |
| ९९ | १७ | सारेसाधसासा | सारेसाध़सासा |
| ९९ | १८ | गरेसाधसासा | गरेसाध़सासा |
| १०७ | २० | साधसां | सांधसां |
| १०८ | २१ | गरेसाध | गरेसाध़ |
| १३० | ३ | निंसाधनिंरे | निंसाधनि़ंरे |
| १३० | ४ | गरेसांनिंसाधनिंमगरे | गरेसानिंसाधनि़ंमगरे |
| १३० | ७ | धनि्पसा | ध़नि्पसा |
| १३० | १३ | पनिसारेंगरेंग | पनिसा ग रे ग |
| | | सा रे नि सा नि | सा रे नि सा नि |
| १३० | १४ | सानिधपम | सानिध् प म् |
| १३० | १८ | रेंनिध़्प | रे़ंनिध़्प |
| १३० | २० | म धपनिसा, रे़निध़्प | म् धपनिसारे़निध़्प ध़म्परे |
| १३० | २४ | ध प म प | ध़ प म् प |
| २३८ | २४ | रेगऽऽरेसा | रेग़ऽऽरेसा |
| २५९ | २३ | रेमपनिसांनिसानिधप | रेमपनिसांनिसांनिधप |

## देणगीदारांच्या नावांचे शुद्धिपत्र

| पृष्ठ क्रमांक | मूळ | सुधारित |
|---|---|---|
| १०८ | मुस्ताफ | मुस्ताक |
| ११३ | निरगुडकर | निगुडकर |
| १२८ | दरदेशी | परदेशी |
| १५३ | रणदिवे | रणपिसे |
| २९४ | संजीय | संजीव |

REFBK-0025927

'गानवर्धन'ने गेली दहा वर्षे आयोजित केलेल्या 'मुक्त संगीत चर्चा सत्रा'तील सप्रयोग भाषणांचा हा लेखसंग्रह. श्रेष्ठ कलाकारांनी स्वतःच्या कलेबद्दल या ठिकाणी मुक्त मनाने रसिकांशी संवाद केला आहे.

कलाकार व समीक्षक यांना एका व्यासपीठावर आणणारी अशी ही 'अक्षर-मैफल' ग्रंथरूपाने आजतागायत प्रस्तुत झालेली नाही

ही सेवा गानवर्धनला करता आली हे संस्थेचे भाग्य !