

नाट्यसंगीत

म. ग्रं. सं. ठाणे

विषय निबंध

सं. क्र. 2809



REFBK-0023350

REFBK-0023350

ह. रा. महाजनी



मकरन्द
साहित्य

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 जर्गणी भरावी लागेल.

(क. मा. प.)

५०००-४-८०

नाट्यसंगीत

संदर्भ निबंध
2009
233.50
279217

ह. रा. महाजनी

किंमत ३ रुपये



REFBK-0023350



म क र न्द सा हि त्य

मुंबई ३१.

प्रकाशक :

पु. वि. गाडगीळ, मकरन्द साहित्य
१९/१३८, वडाळा, मुंबई ३१.

मुद्रक :

रघुनाथ दिपाजी देसाई,
न्यू भारत प्रिंटिंग प्रेस,
६, केळेवाडी, गिरगांव, मुंबई ४.

मुख्य विक्रेते :

बॉम्बे बुक डेपो,
गिरगांव, मुंबई ४.

या पुस्तकाविषयीचे सर्व हक्क
सौ. सुरशीला महाजनी
यांच्या स्वाधीन

नाट्यसंगीताचे आद्य प्रणेते

गायनाचार्य कै. भास्करबुवा बखले

यांच्या पुण्यस्मृतीस सादर समर्पण

— ग्रंथकर्ता

नांदी

‘नाट्यसंगीत’ या प्रकाशनाच्या नांदीने मकरन्द साहित्य आज वाङ्मयाच्या नव्या आणि चिरस्थायी दालनांत प्रवेश करित आहे. आजपावेतो मकरन्द साहित्य रहस्यकथांसारख्या रंजक साहित्याचें प्रकाशन करित असे. मराठी साहित्यक्षेत्रांत मकरन्द रहस्यकथा वैशिष्ट्यपूर्ण व उच्च अभिरुचीचें द्योतक ठरल्या होत्या. मकरन्द रहस्यकथांमुळे या वाङ्मयप्रकाराला भारदस्तपणा आला होता. त्या संबंधीचे पूर्वग्रह निवळले होते. असें असूनहि मकरन्दने ही प्रकाशने यात्रविषयाचें प्रमुख कारण म्हणजे पाहिजेत तशा चांगल्या कथांची चणचण. शिवाय ‘माला’ स्वरूपांत कादंबरीवजा पुस्तके काढावयाचीं म्हणजे महिन्याच्या महिन्यास परिश्रम पडतातच; परंतु प्रकाशन व्यवसायाचें क्षेत्रहि मर्यादित राहातें. म्हणूनच मकरन्द-तर्फे मौलिक आणि तांत्रिक विषयावरील पुस्तकांचें प्रकाशन व्हावें असा पुष्कळ दिवसांपासून प्रकाशकांचा हेतू होता. तो आमचे स्नेही व सुप्रसिद्ध पत्रकार श्री. ह. रा. महाजनी यांच्या उत्कृष्ट ग्रंथाच्या निमित्तानें सत्यसृष्टीत उतरत आहे.

‘नाट्यसंगीत’ या विषयाबाबत श्री. महाजनींची मूळ कल्पना व्याख्यानाची होती. नुसतें व्याख्यान नव्हे तर पदांच्या प्रात्यक्षिकांसह जाणत्या मंडळींसमोर या विषयाचें निरूपण करावें असा त्यांचा बेत होता. चार संगीतज्ञ आणि संगीतप्रेमी मंडळींसमोर एकदां त्यांनीं तो सहजपणें बोलून दाखविला. त्यांतूनच या ग्रंथानें प्रत्यक्ष आकार धारण केला आहे. गाण्याच्या प्रात्यक्षिकासह केलेला हा अपूर्व प्रयोग ‘रुपायतन’ या संस्थेतर्फे मे १९५८ मध्ये साजच्या झालेल्या कै. गायनाचार्य भास्करबुवा बखले यांच्या ३६ व्या पुण्यतिथीच्या प्रसंगी श्री. महाजनी यांनी यशस्वीपणें रसिकांना सादर केला. प्रात्यक्षिकाचें कार्य सुप्रसिद्ध संगीतज्ञ नट श्री. वामनराव सडोलीकर यांनी केलें. तेंहि प्रभावी व लोकप्रिय ठरलें.

‘नाट्यसंगीत’ सारखे नवी दृष्टी देणारे ग्रंथ प्रकाशित होण्यासाठीं सध्यांची वेळ अत्यंत आदर्श आहे. मुंबई सरकारनें नुकताच नाटकांवरील करमणूक कर माफ केला आहे. तेव्हां आतां नाट्यव्यवसाय, कला आणि अर्थ या दोन्ही अंगांनीं संपन्न होणें अगत्याचें आहे. इतकीं नाटके होतात, लोकांचा त्यासाठीं एवढा पैसा आणि उत्साह खर्ची पडतो, नाटकगृहे प्रेक्षकांनीं तुडुंब भरलेलीं दिसतात

पण अजूनहि तो म्हणावा तेवढा फायदेशीर नाही किंवा त्यांचा दर्जाहि सुधारलेला दिसत नाही. याकरितां नाटकांसाठीं लागणाऱ्या विविध गुणांचा आतां पद्धतशीरपणें अभ्यास झाला पाहिजे, नाटककार आणि नट यांना त्यांचें स्वरूप माहीत झालें पाहिजे. पैकीं नाट्यसंगीत या विषयाची चर्चा प्रस्तुत ग्रंथानें सुरू होत आहे, असेंच म्हणावें लागेल.

तें व्याख्यान आज ग्रंथरूपानें प्रकाशित करण्याचा मान मकरन्द साहित्याला मिळत आहे. श्री. महाजनींनीं आपल्या प्रस्तावनेत म्हटल्याप्रमाणें त्यांच्या व्याख्यानाचें खरोखरच आख्यान झालें. व्याख्यानाच्या तयारीपेक्षां ग्रंथाची तयारी करण्यासाठीं त्यांनी मनस्वी परिश्रम घेतलें. नाट्यसंगीतावर मराठी भाषेंत अधिकृत ग्रंथ नाहीत, (अन्य भाषेंत असण्याचें कारणच नाही), टिप्पणें नाहीत. त्यामुळें जुने संदर्भ जमवणें हेंच जिकीरीचें काम होतें. तरीसुद्धां त्यांनी मिळेल तेवढी साहित्यसामग्री मिळविली, अनेकांच्या गांठीभेटी घेतल्या, या विषयाबाबत तज्ज्ञांशी चर्चा केल्या आणि मराठी भाषेंत एका मौलिक ग्रंथाची भर घातली. त्याबद्दल त्यांचें जेवढें अभिनंदन करावें तेवढें थोडेंच आहे. अशा या ग्रंथाच्या प्रकाशनाचें काम कोणत्याहि स्थिरव्यवसायी प्रकाशकानें आनंदानें स्वीकारलें असतें. परंतु केवळ मित्रकार्य म्हणूनच श्री. महाजनींनीं आपल्या ग्रंथाचें प्रकाशन मकरन्द साहित्याकडे सोंपवलें. त्याबद्दल प्रकाशक त्यांचे ऋणी आहेत.

न्यू भारत प्रिंटिंग प्रेसचे देसाई पितापुत्र यांनीं प्रस्तुत ग्रंथ छपाईचें काम आपलें समजूत अत्यंत अल्प मुदतींत सुवक्र रीतीनें करून दिलें याबद्दल त्यांचे आभार मानले पाहिजेत. रॅशनल आर्ट अँड प्रेसनें मुखपृष्ठाचें डिझाईन व छपाई स्वतःच्य कामाच्या पसऱ्यांतून वेळांत वेळ काढून करून दिली याबद्दलहि प्रकाशक त्यांचे आभारी आहेत.

ज. ग. देवकुळे

प्रस्तावना

‘ **नाट्यसंगीत** ’ या विषयावर केवळ एक प्रात्यक्षिकासहित व्याख्यान द्यावे या कल्पनेतून या ग्रंथाचा जन्म झालेला आहे. या ग्रंथाची प्रथमावस्था म्हणजे ते व्याख्यान लिहून काढणे. व्याख्यान लिहिण्याची तयारी करू लागलो, तो या विषयाचे क्षितिज अधिकाधिक रुंदावत जाऊ लागले. आणि असे वाटू लागले की, हे व्याख्यान आतां आख्यानाचे रूप घेऊन बाहेर पडणार. पण माझे मित्र श्री. पु. वि. गाडगीळ व श्री. ज. ग. देवकुळे यांनी प्रकाशनाच्या कामीं धीर दिला नसता आणि श्री. विद्याधर गोखले यांनी जर मला प्रोत्साहन दिले नसते, तर हे पुस्तक माझ्या हातून झाले असते की नाही, याची मला तरी शंकाच होती. कारण सध्यां ग्रंथप्रकाशन हा ‘ **उत्पद्यन्ते विलीयन्ते दरिद्राणां मनोरथाः** ’ अशी अवस्था प्राप्त झालेला व्यवसाय आहे. निदान लेखकाच्या दृष्टीने तरी प्रकाशकांची अवस्था व व्यवस्था काय असते याची मला माहिती नाही. सामान्यतः ग्रंथप्रकाशनाबाबत आणि विशेषतः असल्या ग्रंथाच्या प्रकाशनाबाबत, प्रकाशक लेखकासमोर असा कांहीं अभिनय करतात की त्यायोगे लेखक गर्भगळितच व्हावा. अथवा गर्भगळित हा शब्दप्रयोगहि अन्वर्थक नाही. तो गर्भगळित होतो म्हणजे त्याचा ग्रंथरूप गर्भ जागच्या जागीं जिरतो असे म्हणणेच वास्तवतेला धरून होईल. सामान्यतः प्रकाशनाचा मोठ्या प्रमाणावर व्यवसाय करणाऱ्या प्रकाशकाचा धंदा आपणांस चलतीत चालत असलेला दिसत असला, तरी लेखकांवर व मराठी बाङ्ग्यावर केवळ उपकार करण्यासाठींच आपण हा तोट्याचा व्यवसाय पत्करलेला आहे, अशी ते ब्रतावणी करित असतात. प्रकाशक हा माझ्या मताने उत्तम नट आहे. म्हणून श्री. पु. वि. गाडगीळ यांनी अशा प्रकारचे कसलेहि मुद्राभिनय न करता, या ग्रंथप्रकाशनाच्या कामीं पुढाकार घेतला याबद्दल त्यांचे आभार मानावे तितके थोडेच आहेत. नवोदित प्रकाशकाच्या दृष्टीने त्यांनीं हे मोठे साहसच केले आहे. ‘ **साहसे श्रीः प्रतिवसति** ’ या सुभाषितांत सांगितल्यांप्रमाणे त्यांना यश लाभो, अशी मी आशा व्यक्त करतो.

‘ **रूपायतन** ’ या संस्थेतर्फे कै. भास्करबुवा बखले यांची पुण्यतिथि दरवर्षी मे महिन्यांत साजरी होत असते. या संस्थेचे प्रमुख कार्यकर्ते श्री. वसंतराव गात व श्री. माणिकबुवा ठाकुरदास यांना भास्करबुवांच्या पुण्यतिथीनिमित्त कांहीं अभिनव

कार्यक्रम सादर करावेत असे वाटले. आणि असे वाटले याचें कारण त्यांना प्राप्त झालेली आधुनिक दृष्टि हेंच आहे. सामान्यतः वाळकृष्णबुवा, भास्करबुवा, रामकृष्णबुवा इ० ख्यातनाम व आद्य गायकांच्या पुण्यतिथींचे जे उत्सव त्यांच्या शिष्यांमार्फत साजरे केले जातात, त्यांत दोन दिवस गायन, वादन, नर्तन यांखेरीज दुसरा कार्यक्रम नसतो. आणि मग हौशी कलाकारांपासून तयार गायकवादकांपर्यंत सर्वांचे आळीपाळीने गाणेंबजावणें इतकें अतिरेकाला जातें कीं, श्रोत्यांची अगदीं दमछाक होऊन जाते. अशा कार्यक्रमाचा आतां एक ठराविक साचा तयार झालेला असून त्यांतील तोचतोपणा श्रोत्यांना व कार्यक्रमाच्या चालकांना जाणवूं लागला आहे. म्हणून 'रूपायतन' या संस्थेच्या चालकांनीं कांहीं नवीन स्वरूपाचे व बुवांच्या पुण्यतिथीच्या प्रसंगीं उचित ठरतील असे कार्यक्रम सादर करावेत असें ठरविलें. आणि नाट्यसंगीतावर प्रात्यक्षिकासहित व्याख्यान यापेक्षां बुवांच्या पुण्यतिथीच्या प्रसंगीं अधिक उचित असा दुसरा कोणता कार्यक्रम असूं शकेल ? कै. भास्करबुवांचा व नाट्यसंगीताचा संबंध महेशूर आहे. महाराष्ट्रांतील रसिकांना ज्या बालगंधर्वांनीं आपल्या स्वर्गीय व अनुपम गायकीने वेड लावले, त्या बालगंधर्वांची सांगितिक घडण कै. भास्करबुवांनींच केली हें सर्वश्रुत आहे. तेव्हां बुवांच्या पुण्यतिथीनिमित्त 'नाट्यसंगीत' या विषयावर व्याख्यान व्हावें, हें सर्व दृष्टींनीं समुचित होतें. उचित नव्हतें तें माझ्यासारख्या गायनानभिज्ञाची नेमणूक झाली तेवढें. पण श्री. वामनराव सडोलीकरांनीं धीर दिला कीं घाबरूं नका. तुम्ही बोला व मी गातो, असें त्यांनीं सांगितल्यावरून मी हें धाडस करण्यास प्रवृत्त झालों. या धाडसाच्या पोटीं प्रस्तुत ग्रंथाचा जन्म झालेला आहे. त्यामुळें याचें श्रेय श्री. वामनराव सडोलीकर, श्री. माणिकबुवा ठाकुरदास, व श्री. वसंतराव गात यांना मी दिलेंच पाहिजे.

‘नाट्यसंगीत’संबंधीं या ग्रंथांत मांडलेले विचार सूत्ररूपानें कित्येक दिवस माझ्या मनांत घोळत होते. विशेषतः जुन्या नाटकांचे प्रयोग जेव्हां मी पाहत असे आणि सध्यांच्या गायक नटांकडून त्या नाटकांतील पदावर होणारा अत्याचार मला जाणवूं लागे, तेव्हां या नाट्यसंगीताची ठेवण कशी होती याचें चांगलें ज्ञान हे नट जुन्या व जाणित्या नटांकडून कां करून घेत नाहीत, असा विचार मनांत वारंवार येत असे. पण त्या क्षेत्रबाहेरच्या माझ्यासारख्या व्यक्तीच्या मनांत असा विचार येऊन काय उपयोग होणार होता ? नटांना उक्त्या कामावर भरपूर विदागी

मिळाली की ते खूप असत. गळा भरला की ठेकेदार समाधान मानीत. आणि 'नाटक पहायला मिळालें ना' या भावनेनें प्रेक्षक नाट्यप्रयोगाच्या औचित्याविषयी बेफिकीर राहात. रजतपटावरील निर्जीव व वेचव धांगडधिम्याला कंटाळून आज प्रेक्षक नाट्याकडे वळलेले दिसतात. त्यांच्या या आसुसलेल्या रसिकतेचा द्रव्यैकदृष्टि ठेकेदार आणि कामचलाऊ नट यांनीं गैरफायदा घेतल्यास नवल नाही. परंतु नाट्यकलेची चालू असलेली ही विटंबना थांबविण्यासाठीं कांहींतरी उपाययोजना करणें अत्यावश्यक आहे. सध्यां तरी यात्राव्रत अराजक माजलेलें आहे. ज्यांना नाट्यसंगीताची माहिती आहे असे रंगभूमीवरचे वृद्ध नट आज उपेक्षित दर्शेत आयुष्य कंठीत आहेत. सरकार वार्षिक नाट्यमहोत्सव करण्यापलीकडे आपलें कांहीं कर्तव्य आहे असें समजत नाहीं आणि प्रेक्षकांना या नाट्यसंगीताविषयी अज्ञान आहे. 'बोद्धारो मत्सरग्रस्तः प्रभवः स्मयदूषिताः । अबोधो-पहताश्चान्ये...' या सुभाषितांत वर्णन केल्याप्रमाणें आज नाट्यसंगीताची दुर्दशा झालेली असून, त्याच्या पुनरुज्जीवनासाठीं जाणीवपूर्वक प्रयत्न न झाल्यास, हें संगीत इतिहासजमा झाल्याविना राहणार नाही अशी साधार भीति वाटते. या जाणीवेमधून या अल्प प्रयत्नाला मी प्रारंभ केलेला आहे अर्थात् या ग्रंथाचा सध्यांच्या नाट्याच्या आवारांत शिरकाव होऊन, लगेच त्यांत कांहींतरी क्रांति घडून येईल, असा माझ्या मनांत भ्रम नाही. परंतु नाट्यसंगीताची यथार्थ कल्पना देणारा असा ग्रंथ जर रसिकांना सादर केल्या तर कालांतरानें कां होईना, कोणा समानधर्मीला या विचारांची याद येईल व दाद घ्यावीशी वाटेल, अशी ग्रंथकारानें आशा कां न बाळगावी ?

या 'नाट्यसंगीत'वाचत एक मोठी अडचण म्हणजे जुन्या नाटकांतील पदांच्या जुन्या चाली. 'सौभद्र', 'शाकुंतल' आदि नाटकांपैकी ज्या नाटकांचे प्रयोग किल्लोस्करांनंतर झाले, त्या प्रयोगामध्ये गायक नटांनीं आपापल्या कल्पनेप्रमाणें पदांच्या चाली बदलून टाकल्या. लावणीची चाल तर आतां कोणी म्हणतच नाही. पण माझ्या सुदैवानें मान्यवर नट श्री. गणपतराव बोडस यांचें साहाय्य मला लाभलें आणि माझी ही अडचण दूर झाली. जुन्या नाटकांतील पदांच्या मूळ चाली सांगणारा आज तरी श्री. गणपतराव बोडस यांजखेरीज दुसरा कोणी इसम नाही. वास्तविक या पदांच्या चाली हळूहळू स्मृतिशेष होत जाणार. तेव्हां श्री. गणपतरावांच्याकडून या चाली घेऊन त्या टेपरेकॉर्डवर चिरस्थायी स्वरूपाच्या करून

ठेवणें नाट्यसंगीताच्या दृष्टीने अतिशय अगत्याचें आहे. पण आमच्या आकाशवाणी खात्याला कामें फार आणि जुने नाट्यसंगीत हें त्या खात्याला अडगळीसारखें वाटल्यास नवल नाहीं. तथापि कोणी हौशी व धनिक रसिक या कामांत लक्ष घालील तर हें काम सहज होण्यासारखें आहे सरकारला माझी अशी अत्याग्रहाची सूचना आहे कीं, सरकारनें हा ठेवा जतन करून ठेवण्याच्या कामीं श्री. गणपतराव बोडस यांचें साहाय्य घ्यावें. पण श्री. गणपतराव बोडस यांचें केवळ जुन्या चाली समजावून सांगण्यापुरतेंच मला साहाय्य झालें असें नाहीं, त्यांच्याशीं विचारविनिमय करतांना, त्यांच्याठायीं जीं मार्मिक व सहृदय टीकाकाराची दृष्टि दिसून आली, तिचाहि भला फार उपयोग झाला, हें कृतज्ञपणें मला नमूद करावेसें वाटतें. श्री. गणपतराव बोडस यांजप्रमाणेंच ज्यांच्याशीं चर्चा केल्यानें मला अनेक गोष्टी स्पष्ट होण्यास मदत झाली, असें दुसरे मार्मिक टीकाकार म्हणजे श्री. केशवराव भोळे हे होत. त्यांनीं या कामास लागणारी माहिती तर दिलीच; शिवाय कोणते ग्रंथ वाचावेत या कामींहि साहाय्य दिलें. त्यांच्याशीं विचारविनिमय करतांना, त्यांचा या विषयाचा अभ्यास सखोल, मार्मिक व माहितीपूर्ण असा आहे, असें मला आढळून आलें. किंबहुना, मला असेंहि म्हणण्यास प्रत्यवाय दिसत नाहीं कीं, ग्रंथांतील मुख्य-प्रमेयाची उभारणी करण्याच्या कामीं श्री. बोडस व भोळे यांचें साहाय्य लाभलें नसतें तर हा ग्रंथ इतक्या व्यवस्थित रीतीनें पार पडला नसता.

नाट्यसंगीत पूर्वी कशा प्रकारचें होतें, नंतर त्याला गायकीचें स्वरूप कसें प्राप्त झालें याचें विवेचन या ग्रंथांत आलें असून, यापुढें नाट्यसंगीताचा विकास व्हावयाचा झाल्यास तो कोणत्या दिशेनें व्हावा, याचें थोडक्यांत मी या ग्रंथांत दिग्दर्शन केलेलें आहे. परंतु ही मात्र नाटककार व संगीततज्ज्ञ या दोघांनीं सहकार्यानें हाताळली पाहिजे. आमचे गायक कलावंत पदांच्या चाली देतांना नाट्यरसाचा विचार करीत नाहींत, असें मोठ्या खेदानें म्हणावें लागतें. त्यांना ख्याली संगीताखेरीज दुसरे संगीत अगदीं हलक्या प्रकारचें वाटतें. जुन्या वैय्याकरणी शास्त्रीमंडळींना 'रंडागीतानि काव्यानि' असा काव्याविषयीं तिटकारा वाटत असे, तसाच या गायकांना नाट्यसंगीत व सुगम संगीत या संगीतप्रकाराबद्दल तिटकारा वाटतो. अथवा तिटकारा हा शब्द थोडा कडक वाटत असेल, तर हें संगीत हलक्या दर्जाचें आहे आणि ख्यालगायकानें ह्या संगीतांत लक्ष घालणें त्याच्या प्रतिष्ठेला

उणेपणा आणणारें आहे. असें वाटतें असें म्हणूं या. आशा आहे की, गायक लोकांचा नाट्यसंगीताविषयी असलेला हा चमत्कारिक गंड काळांतरानें नाहींसा होईल.

नाटकांत मूळ कथानकांतील रसांचा परिपोष करण्याच्या दृष्टीनें संगीताची योजना करण्याचें कार्य प्रतिभासंपन्न कलावंतच करूं शकेल. अशी प्रतिभा नसल्यानें आजचे नाटककार प्रायः गद्य नाटकाकडे वळलेले असावेत. पार्श्व-संगीताची योजना करून नाट्यसंगीताची उणीव भरून काढण्याचा त्यांचा प्रयत्न ही एका प्रकारें नाट्यसंगीताला लागणारी प्रतिभा नसल्याची अप्रत्यक्ष कबुलीच होय. कारण अभिजात संगीतांतील कांहीं रागदारीच्या चीजा माहीत करून घेतल्या की, नाटकांत संगीत योजतां येईल असें नाहीं. काव्यरसाला अनुकूल अशा त्या चाली इत्यात आणि संवादांत त्या संवादी ठरल्या पाहिजेत. ते ते रस व त्यांचे स्थायिभाव ओळखून त्याप्रमाणें रागयोजना करणें; त्या रागांत पद तयार करतांना तें पद रसाळ, सार्धें व प्रासादिक असें तयार करणें; गद्याशीं त्याचा सांधा जोडणें, हीं सारीं अवधानें बाळगून नाटकांत संगीत आणण्याचें कार्य वाटतें तितकें सोपें नाहीं. किलोस्कर-देवलानंतर रसाळ व भावपरिपूरित पदें तयार करणारे नाटककार होऊन गेले, पण त्यांना नाटकांत तीं चपखल रीतीनें बसवितां आली नाहींत, तर कांहींनीं संगीताकडेच लक्ष देऊन काव्यरसाकडे पूर्णतया दुर्लक्ष केलें.

तथापि किलोस्कर-देवलांच्या संगीतप्रकाराचें आतां सहीसही अनुकरण करतां येणार नाहीं, हीहि गोष्ट तितकीच खरी आहे. आजकाल त्यांच्या काळापेक्षां लोकांची संगीताची आवड वाढलेली असून, साकी, दिंडी इत्यादि गेय जातिप्रकारापेक्षां रागदारीचीं पदें खपण्यासारखी आहेत. आणि रागरागिण्या नाट्यरसाच्या परिपोषाला विघातक ठरतील असेंहि नाहीं. त्यांच्या नाटकांतील पदांची भरमसाट संख्या आतां चालण्यासारखी नाहीं. एक तर नाटकाला वेळेचें बंधन आहे आणि गद्य संवाद अधिक खटकेबाज रीतीनें लिहिण्याच्या कलेंत सध्यां बरीच प्रगति झालेली आहे. तथापि, संगीतानें गद्य संवादाला उठाव येतो हें नाकारतां येण्यासारखें नाहीं. लोकांची ही बदळती अभिरुची लक्षांत घेऊन माफक प्रमाणांत संगीताची योजना नाटकांत होऊं शकली तर संगीत नाटक

लोकांच्या अभिरुचीस मानवेल आणि नाट्यसंगीतांतहि सुधारणा होऊं शकेल. तेव्हां जुन्या नाटककारांचें सहीसही अनुकरण करावें असा या ग्रंथाचा अभिप्राय नाही. त्यानीं दाखविलेली दिशा व पाळलेलीं पथ्यें लक्षांत घेऊनच आपणांस नाट्यसंगीतांत जी कांहीं सुधारणा करणें इष्ट असेल ती करतां येईल हें या ग्रंथाचें प्रतिपाद्य प्रमेय आहे. 'बलवत्कवितें' वाट पुसत पुढील नाटककारांना वाटचाल केली पाहिजे.

या ग्रंथांत सर्वच संगीत नाटकांचा परामर्श घेतलेला नाही. किलोस्करांच्या समकालीन श्री. डोंगरे हेही एक संगीत नाटककार होते. त्यांनी देखील शाकुंतलाचें भाषांतर केले होते. त्याचे प्रयोग ते मुंबईस करून दाखवीत असत. त्यावेळचीं वृत्तपत्रें आपण चाळलीं तर 'पुणेकर शाकुंतलवाळे' व 'मुंबईकर शाकुंतलवाळे' असे किलोस्कर व डोंगरे यांना उद्देशून आलेले उल्लेख आपणांस आढळतील. पण डोंगरे यांची ही स्पर्धा म्हणजे किलोस्करांच्या नाट्यसंगीताची एका प्रकारें नकळच होती. तसेंच कै. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांच्या समकालीन असे बरेच नाटककार होऊन गेले. पण एकतर समकालीन नाटककारांनी नाट्यसंगीतांत नावीन्य आणलेलें नव्हतें आणि विस्तारभयास्तव त्यांचें तपशीलवार परीक्षण करणें शक्यहि नव्हतें. नाट्याचार्य खाडिलकरांच्या वेळीं देखील 'श्री,' 'कान्होपात्रा,' 'सत्तेचे गुलाम' इत्यादि अनेक नाटके उदयास आलीं. पण त्यांनी जी नाट्यसंगीताची चाकोरी पाडून दिली त्यापेक्षां वेगळें कांहीं या नाटकामध्ये आढळून येत नाही. तेव्हां सर्वच संगीत नाटकांचा विस्तृत व तपशीलवार परामर्श घेतला असतां ग्रंथाची पृष्ठसंख्या वाढण्यापलीकडे कांहीं फळ पदरांत पडलें नसतें. यावरून त्या त्या कालखंडाचे प्रातिनिधिक नाटककार निवडून त्यांची पद्यरचना व संगीतयोजना यांचें परीक्षण करण्याचें मी योजिलें आहे. त्यामुळें ग्रंथ सुटसुटीत व आद्योपशीर होण्यास मदत झाली व मूळ प्रमेयास कोणत्याहि प्रकारें कमतरता आली नाही.

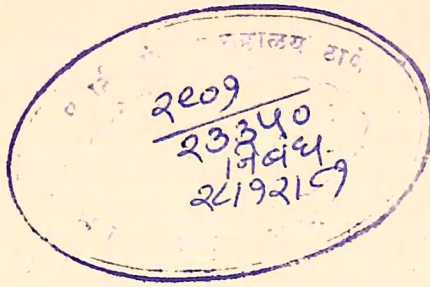
या ग्रंथांतील प्रतिपाद्य विषय वादग्रस्त आहे याची मला जाणीव आहे आणि त्या त्या पठडीचे अभिमानी लोक आपापल्या मगदूराप्रमाणें माझ्या सिद्धान्तावर टीकाप्रहार करण्यास पुढें सरसावतीलहि. परंतु त्यामुळें हा विषय लोकांत जास्त प्रमाणांत चर्चिला जाऊन, नट, नाटककार व नाट्यरसिक यांचें या विषयाकडे

लक्ष वेधण्यास मदत होईल. ग्रंथलेखनाचें मूळ उद्दिष्ट सफल होण्याच्या दृष्टीनें हा फायदा कमी महत्त्वाचा नाही असें मी मानतो. पण केवळ वाद वाढवावा म्हणून हा विषय मी मांडलेला नाही. आजकाल होत असलेली नाट्यकलेची विटवना थांबावी, लोकांच्या अभिस्वीला चांगलें वळण लागावें, नाट्यसंगीत हा जो मराठी रंगभूमीचा अमोल ठेवा त्याची जपणूक व्हावी आणि पूर्वीपेक्षांही सुरस व सरस संगीत नाटकें मराठी रंगभूमीवर अवतीर्ण व्हावीत यावर माझी श्रद्धा आहे. सरकारनें स्वीकारलेल्या उदार धोरणाचा पुरेपूर फायदा घेऊन मराठी रंगभूमीचें गेलेलें वैभव परत यावें, असें कोणा नाट्यप्रेमी गृहस्थास वाटणार नाही ?

या ग्रंथरचनेच्या कामीं मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालयाचे चिटणीस श्री. वा. वि. भट यांनीं मला जर ग्रंथ उपलब्ध करून दिले नसते, तर हा ग्रंथ माझ्या हातून लिहून झाला असता कीं नाही याची मला शंका आहे. त्यांचे आभार मानावेत तितके थोडेच आहेत. विशेषतः किलोस्कर-देवल या काळांतील नाट्यसंगीताची कल्पना येण्यासाठीं त्यावेळचे अतिशय दुर्मिळ ग्रंथ अवलोकिणें आवश्यक होतें आणि मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालय हें एकच स्थान असें आहे कीं, जेथें हे दुर्मिळ ग्रंथ मिळू शकतात. तेव्हां नवोदित ग्रंथकारांना उत्तेजन देण्याच्या कामीं श्री. भट यांनीं जी आपुलकी दाखविली तिचा मी उतराई होऊं शकेन असें मला वाटत नाही. या ग्रंथाचीं मुद्रितें तपासण्याच्या कामीं व लेखनांत आपुलकीनें सूचना करण्याच्या कामीं माझे सहकारी मित्र श्री. विद्याधर गोखले यांच्या सहकार्याचा मला येथें कृतज्ञतापूर्वक उल्लेख केला पाहिजे. तसेंच या ग्रंथाचें मुखपृष्ठ अत्यंत सुवक्र व आकर्षक करून देण्याच्या कामीं माझे मित्र श्री. जयंतराव देवकुळे यांनीं दाखविलेल्या आपुलकीबद्दल मी त्यांचा ऋणी आहे. त्यांनीं केवळ या कामींच मदत केली असें नाही. या ग्रंथाचें पहिलें प्रकरण वाचल्यानंतर त्यांनींच मला 'आगे बढो' ची प्रेरणा दिली आणि या विषयावर आपण कांहीं लिहावें, ही माझी बरेच दिवसांची कामना सफल होण्यास मदत केली.

५१७, कॉलेज रोड,
मुंबई नं. १९.
७-५-१९५८. }

— ह. रा. महाजनी



१ :

मराठी रंगभूमीचें वैशिष्ट्य

या कुन्देन्दुतुषारहार धवला या शुभ्रवल्गावृता
या वीणावरदण्डमण्डितकरा या श्वेतपद्मासना ।
या ब्रह्माच्युतशंकरप्रभृतिभिर्देवैः सदा वन्दिता
सा मां पातु सरस्वती भगवती निःशेषजाड्यापहा ॥

नाट्यसंगीत हें मराठी रंगभूमीचें कलात्मक व अनन्यसाधारण वैशिष्ट्य आहे. यद्यपि भास, कालिदास, भवभूति आदिकरून प्राचीन नाट्याचार्यांच्या गद्यपद्यात्मक नाट्यांतूनच या नाट्यसंगीताचा अवतार झालेला असला, आणि यद्यपि त्याच पूर्वसूरींना वाट पुसत मराठी रंगभूमिवर या नाट्यसंगीताचा विकास होत आला असला, तथापि या नाट्यसंगीताचें मऱ्हाठी स्वरूप त्यापेक्षां वेगळें आणि आगळें आहे हें आपणास मान्य करावेंच लागेल. 'कालिदास-कविराज-रचित' शाकुंतल आपल्या मराठी वाक्पुष्पांमध्ये ग्रथित करतांना, आपण एका नवीन व मनोहारि संगीत-प्रकाराला जन्म देत आहोंत याची त्या बलवंत कवीला कदाचित् जाणीवही नसेल. पण तेव्हांपासून रंगभूमीवर गायनकलेला एक नवा पैलू पाडला गेला एवढें मात्र निश्चित. आणि हा पैलू अशा कौशल्याने पाडला गेला कीं, त्यामुळें संगीतकलेची यत्किंचितही हानि न होतां, उलट त्यांत भरच पडली.

मराठी रंगभूमीचे हे वैशिष्ट्य दुहेरी अर्थाने अनन्यसाधारण आहे. अभिजात संगीताच्या प्रकृतीला अपाय न करता, नाट्याला अनुकूल अशी या संगीताची मांडणी करण्यांत आली हे त्याचे एक अनन्यसाधारणत्व. प्राचीन नाट्याचार्यांनी अवलंबिलेल्या पद्यप्रकाराचे रूपांतर करून, त्यावर संगीताचा साज चढविणे आणि संगीताला अनुपकारक न ठरता नाट्याला उपकारक ठरेल अशा पद्धतीने तो साज चढविणे, हे काम सोपे नाही. आणि म्हणून हे वैशिष्ट्य मनांत विशेषत्वाने ठसते. प्राचीन नाट्याचार्यांच्या परंपरेचा आधार घेऊन अशा स्वरूपांत नाट्यसंगीताचा आविष्कार इतर कोणत्याही प्रांतांत झालेला आढळून येत नाही हे त्याचे दुसरे अनन्यसाधारणत्व.

इतर भाषाभगिनींच्या कलामंदिरांत नाट्यसंगीताची प्राणप्रतिष्ठा कां होऊ शकली नाही या विषयाचे विवेचन येथे प्रस्तुत नाही. किंवा या एका कारणास्तव मराठी रंगभूमि व इतर रंगभूमि यामध्ये श्रेष्ठकनिष्ठभावही ठरवावयाचा नाही, सांगावयाचे आहे ते एवढेच की मराठी रंगभूमीच्या आधुनिक उद्धारकर्त्यांनी ज्याचा गर्व वहावा असे हे मराठी रंगभूमीचे वैशिष्ट्य आहे आणि तथाकथित पाश्चात्य नाट्यतंत्राच्या नादाने आपण हा ठेवा लाथाडून देऊ, तर आपणासारखे कपाळकरंटे आपणच ठरणार आहोत. अलीकडे आधुनिक नाट्यतंत्राची लाट जोराने उसळत आहे. विलायतच्या बोटीने आलेली अद्ययावत् पार्सलें फोडून, कोणातरी गौरकाय नाटककाराने नाटकाचे कांही एक नवीन व विक्षिप्त तंत्र सांगितले की आमचे नवे नाट्याचार्य 'गवसलें, गवसलें' असे आर्किमेडिस-प्रमाणे देहभान हरवून ओरडत सुटतात आणि गणितागत पद्धतीने रंगभूमीवर त्रिकोन, काटकोन, इत्यादि रेघोट्या मारून नाट्याची चिरफाड करण्याच्या उद्योगास लागतात. पण या वेढ्यांना हे कळत नाही की, आपली परंपरा न ओळखता असे एखादे विलायती कलम येथे रुजविण्याचा खटाटोप करण्याने 'विनायकं प्रकुर्वाणो रचयामास वानरम्' असले विचित्र व अनपेक्षित फल पदरांत पडण्याचा संभव असतो. आणि 'आधुनिक नाट्य' म्हणून ज्या नाट्यप्रकाराची आजकाल कोणी मौजेने, तर कोणी गरजेने प्रशंसा करीत असतात, त्या नाट्यप्रकाराची वरील सुभाषितांत वर्णिल्याप्रमाणे 'ना नर ना वानर' अशी अवस्था झालेली आहे. इतके करूनही विशिष्ट भावभावनांचा

उठावदार आविष्कार करण्यासाठी या लोकांना पार्श्वसंगीताची गरज भासते ती भासतेच. मग आमच्या नाट्यसंगीतानेच यांचे काय घोडे मारले आहे ? पडद्याआड तंतुवाद्यांचा वेडावाकडा टणत्कार, झणत्कार आणि ठणठणाट केला म्हणजेच दुःख, शोक, राग, द्वेष इत्यादि भावनांना उठाव येतो आणि रंगभूमीवर प्रसंगानुरूप, रसानुकूल पदे गायिल्याने त्या भावना पडतात हे कोणी ठरविले ? तर यांचे उत्तर एवढेच आहे की, हा सारा प्रकार परप्रत्ययनेयबुद्धीमुळे घडत आहे. म्हणून याठिकाणी असे आवर्जून सांगितले पाहिजे की, या भूमीतून ज्या रंगभूमीचा उदय झाला आणि ज्या रंगभूमीतून नाट्यसंगीताचा अवतार निर्माण झाला, त्या रंगभूमीची व त्या नाट्यसंगीताची, कोणतीही उसनी फूटपट्टी न आणतां, विवेकाने तपासणी झाली पाहिजे आणि मगच नाट्याला संगीत मारक की तारक याचा निवाडा होणे उचित ठरेल. 'सन्तः परीक्ष्यान्यत-
द्भजन्ते । मूढः परप्रत्ययनेयबुद्धिः ।' हा कविकुल गुरुंचा सिद्धान्त या महाभागांना सांगितलाच पाहिजे असे आहे काय ?

संगीत नाटक श्रेष्ठ अथवा गद्य नाटक श्रेष्ठ असाही वाद येथे प्रस्तुत नाही. दोन्ही नाट्यप्रकार आपापल्या परीने श्रेष्ठच आहेत. पण संगीताने नाट्यगुणांची हानि होते. रसनिष्पत्तीमध्ये अडथळा येतो, कथानकामध्ये त्याची अडगळ होते असा दावा जे कोणी करित असतील, त्या महाभागांना मात्र असे निश्चयपूर्वक सांगणे भाग आहे की, त्यांनी हा गैरसमज आपल्या मनातून काढून टाकावा. हे नाट्या-
भिमानी व संगीतविरोधक औरंगजेबाचे आधुनिक अवतार होत, असा आम्हास त्यांचा अधिक्षेप करावयाचा नाही. पण एवढे मात्र खरे की नाद व लय यांचे काय सामर्थ्य असते याची या लोकांना नीट कल्पना आलेली नाही. नाट्यांत शब्दांच्या माध्यमाने भावनाविष्कार होत असतांना, त्याला संगीताचे माध्यम लाभले तर भावनाविष्काराला उठाव मिळतो हे इतके साधे सत्य आहे की, त्याविषयी साहित्यिक साशंक व्हावेत याचेच खरोखर आश्चर्य वाटते. काव्य हे श्रेष्ठ तर खरेच, पण त्याला गेयता प्राप्त झाली तर रसहानि न होतां रसोत्कर्षच होत असतो. कारण शब्दाच्या माध्यमापेक्षा ध्वनीचे माध्यम अधिक व्यापक व अधिक सखोल असते. दुःख, शोक, हर्ष, राग या भावनांची पहिली प्रतिक्रिया ध्वनिरूप असते हे सर्वांच्या परिचयाचे आहे. प्रथम उसासा, सुस्कारा येत असतो आणि मागाहून शब्द सुचतात आणि या पहिल्या सुस्कार्यांत भावनांची जी

उत्कटता प्रतीत होते, ती मागाहून येणाऱ्या शब्दांत दिसत नाही हाहि अनुभव सर्वांच्या परिचयाचा आहे. आपल्या मनांतील सूक्ष्म, तरल व उत्कट भावच्छटा ध्वनिमाध्यमाच्या द्वारा जशा सफाईने दाखविल्या जातात, तशा शब्दांच्या द्वारे बाहिर पडू शकत नाहीत. शब्दाने मानवाच्या हर्षामर्षादि वृत्ति प्रकट होतात, पण त्या उच्चवळून येत नाहीत. तें कार्य नाद व लय यांनीच करावें. लयवद्ध स्वररचना ऐकली कीं माणसें स्तब्ध होतात, डोळूं लागतात, हातानें ठेका घरतात, वाहवा करतात, हंसतात, रडतात. अशा संगीताच्या माध्यमाचा नाट्याला रसप्रकर्षासाठीं उपयोग होत नाही हें विधान यासाठींच पटत नाही. श्री. माधवराव पटवर्धन हे वास्तविक काव्यांत गायनाचा अंश कमी असावा या मताचे. पण त्यांनादेखील “गायनाप्रमाणेंच, स्वरांच्या आरोहावरोहा प्रमाणेंच, लयवद्धता ही भावना उत्तेजित करण्यास फार उपयोगी पडते” (छंदोरचना पा. ५) अशी कबुली द्यावी लागली आहे. संगीताचें सामर्थ्य व आकर्षण याची यथार्थ कल्पना येण्यासाठीं डॉ. वाटवे यांच्या रसविमर्श या ग्रंथांतील उतारा मुद्दाम देत आहे. त्यांच्या मतानें “...ध्वनीखेरीज या कलेत कोणतेंही दुसरे माध्यम उपयोजिलें नसल्यामुळे चित्र, शिल्प किंवा वास्तु यापेक्षां या कलेचें आवाहन हें अधिक साक्षात् स्वरूपाचें असतें. हें आवाहन भावनात्मक व बौद्धिक असें दोन्ही प्रकारचें असतें. नाद-लहरीबरोबर ईर्ष्या, खेद, असूया, हर्ष इत्यादि वृत्ति उच्चवळून येतात. अर्थात् या भावनोद्रेकांवर भावनांचें मुळींच दडपण नसतें असें नाही. या कलेच्या आघारें मानव वास्तवांतून आदर्शाकडे झेंप घेतो, म्हणून गटेनें म्हटलें आहे कीं, ‘Music is a higher Revelation than either Science or Art.’” (रसविमर्श पा. ४०५)

तेव्हां संगीतानें नाट्यरसाची हानि होतें हें मत चुकीचें आहे. संगीतकलेचें मुख्य कार्य नाद व लय यांच्या साहाय्यानें रसनिष्पत्ति करणें हेंच आहे. रंजकत्व व रसोत्पादकत्व हे दोन संगीताचे स्वभावधर्मच आहेत. निरनिराळ्या रागांची निर्मिति रसनिर्मितीसाठींच झालेली असून, भय, शोक, आनंद, दुःख, संताप इत्यादि भावनांच्या आविष्कारासाठीं विशिष्ट राग योजावेत अशी अभिजात संगीतामध्ये व्यवस्थाही लावून दिलेली आहे. आणि त्या त्या भावनांनी आपलें चित्र भरून गेले असतां, आपल्या तोंडून जे उत्सूर्त उद्गार निघतात किंवा

अस्फुट नाद उमटतात त्याचें सूक्ष्म परीक्षण केल्यास, संगीतशास्त्रांतील ही राग व रस यांची योजना मानवी मनोव्यापाराला धरूनच आहे असें म्हणावें लागतें. आत्यंतिक दुःखाचे कष्ट येतात, सद्गदित कंठांतून दुःखमय स्वर उमटतात, शोकार्त होऊन तो विलाप वरूं लागतो. आणि त्या भावनेचा भर ओसरल्यानंतर मगच त्याच्या तोंडून शब्द उमटतात. हुंकार, हाहाकार, धिक्कार, चीत्कार, अहह, अहाहा, वाः हे नाद प्रथम आणि शब्दयोजना मागाहून. आणि नाद व शब्द यामध्ये केवळ अगोदर व नंतर असा क्रमच असतो असें नाहीं; तर भावनांची उत्कटता नादांत प्रतीत होते आणि भावनांची निर्विकल्प समाधी ओसरल्यानंतर मग शब्दब्रह्माच्या साम्राज्याला प्रारंभ होत असतो. स्वर आणि लय यांचें भावनाविष्कार करण्याचें हें सामर्थ्य लक्षांत घेतां, संगीत नाट्याला हानिकारक ठरते असें सांगण्याचें धाडस करणारे खरोखरीच महाभाग होत.



पण संगीत नाट्याला हानिकारक आहे हें मत जसें एकदेशीय अतएव त्याज्य आहे, तसेंच सर्व प्रकारचें संगीत नाट्यांत खपतें हा आप्रहृही असाच एकांगी अतएव त्याज्य ठरतो. नाट्याला जें संगीत हवें, तें नाटकाला अनुकूल व पोषक असेंच असलें पाहिजे. सर्वच संगीत नाट्याला पोषक असतें असें नाहीं. ज्याला आपण अभिजात संगीत या नांवानें ओळखतो व गायक ज्याला ख्यालगायकी असें म्हणतात, तें संगीत नाट्याला पोषक ठरेल असें नाहीं. किंबहुना, मराठी रंगभूमीवर या ख्यालगायकीचा जसा धिंगाणा वाढत गेला, तशी नाट्याची हानि होत गेली असें मराठी रंगभूमीच्या इतिहासावरून आढळून येते. याची चर्चा विस्तारानें आम्ही करणारच आहोंत. तूर्त एवढेंच सांगितलें म्हणजे पुरें कीं, बैठकीचें गाणें वेगळें आणि नाट्यसंगीत वेगळें. मैफल जिकणें आणि रंगभूमीवर रंग मारणें या दोन क्रिया मूलतः भिन्न आहेत आणि म्हणून ख्यालगायकीत गायनकलेचा जसा आविष्कार करावा लागतो तसा रंगभूमीवर आविष्कार करून चालणार नाहीं. मैफलीचा कायदा वेगळा आणि नाटकाचा कायदा वेगळा. मैफलीचा रंग वेगळा आणि रंगभूमीचा रंग वेगळा मैफलीचा ढंग वेगळा, नाट्यसंगीताचा ढंग वेगळा. दोघांचें वातावरण मूलतः भिन्न असतें. आणि यामुळेंच अभिजातसंगीताची नाट्यसंगीताला बैठक असली तरी नाट्य-

संगीताला उठाव, आविष्कार, रंगभरणी, तोल व ताल ख्यालगायकीपेक्षां भिन्न आहेत असें मानावे लागते.

याच संदर्भात श्री. गणपतराव बोडस यांनी कै. गोविंद ब्रह्माळ देवल यांची सांगितलेली एक आठवण अतिशय उद्बोधक आहे. संशयकल्लोळ नाटकाचे संगीतांत रूपांतर करतांना श्री. नारायणराव व कै. भास्करबुवा बखले यांनी अशी इच्छा प्रदर्शित केली की, कांहीं उत्कृष्ट ख्यालगायकीच्या चिजावर श्री. देवल यांनी पदे करून घ्यावीत. त्याप्रमाणे त्यांनी एक उत्कृष्ट बंदीश असलेली चीजही दिली. श्री. देवलांनी त्या चीजेला धरून पद बनविण्याचा खूप प्रयत्न केला, पण नाट्यांत चपखल रीतीने बसेल असें पद तयार होत नाही असें पहातांच त्यांनी त्या चिजेवरहुकूम पद करण्याचे नाकारले. संशयकल्लोळांतील 'ही बहु चपल वारांगना' या पदाची मूळ गायकी चीज अशीच अवघड व लांबलचक होती, पण नाट्याला अनुकूल असें पद बनवितां यावे म्हणून कै. देवलांनी त्या चिजेचा ढंग बदलून तिचे 'ही बहु चपल वारांगना' असें सोप्या, सुटसुटीत व आवेशाला योग्य अशा स्वरूपांत रूपांतर केले. नाट्यसम्मेलनांत संगीतकलानिधि मास्तर कृष्णराव यांनीही अशीच एक आठवण सांगितली होती. संशयकल्लोळांतील 'मजवरी तयांचे प्रेम खरे' आणि स्वयंवरांतील 'एकला नयनाला विषय तो जाहला' हीं दोन्ही पदे मूळ एकाच चिजेवरून बनविण्यांत आली आहेत. पण श्री. देवलांची संगीताबाबतची दृष्टि अशी की, नाट्याला पोषक असें ते संगीत असले पाहिजे. म्हणून त्यांनी मूळ चालींत बदल करून ती सोपी केली आणि 'मजवरी तयांचे प्रेम खरे' हे पद तयार केले.

एकाच मूळ चिजेवरून हीं जीं पदे तयार झालीं त्यांत काय फरक पडतो, असें आम्ही ख्यालगायकांना विचारले असतां, त्यांनीं मूळ चिजेचे श्री. देवलांनीं वजन बदलले असें उत्तर दिलें. अर्थात् या फरकाचे महत्त्व गायकांच्या लक्षांत आले नसावे असें त्यांनीं दिलेल्या उत्तरावरून वाटते. वजन बदलले म्हणजे त्या चिजेचा कायापालटच करून टाकला; नाट्याशीं एकरूप होण्याची पात्रता त्या चिजेत आणून दिली. वजन म्हणजे केवळ लयीचा बदल नव्हे. त्या चिजेचे अवसान बदलले असा त्याचा अर्थ आहे आणि अवसान

बदललें म्हणजे त्यांत चिजेचा रंग, ढंग, परिणाम या सान्यांत बदल झाला. देवलांनीं काय फरक केला याचें मर्म समजावून घेण्यासाठीं ज्या प्रसंगांत 'मजवरी तयांचें प्रेम खरें' हें पद आलें आहे, त्याची थोडी मीमांसा येथें अप्रस्तुत ठरणार नाही. 'संशयकळोळां'तील तिसऱ्या अंकांत रेवतीच्या तोंडी हें पद घातलें आहे. संशयानें पछाडलेला आश्विनशेट 'प्राण गोला तरी तुझ्या घरीं यायचं नाहीं म्हणतो ना' असें निर्वाणीचे शब्द उच्चारून जातो. पण अशी निर्वाणीची भाषा त्यानें वापरली असली तरी त्यांतही रेवतीवरील प्रेमानें त्याच्या मनाची ओढाताण होत असतेच आणि रेवतीला हें सारें स्पष्टपणें दिसतें. मग रेवतीच्या मनांत विचार येतात कीं "खरंच, यांचें माझ्यावर खरोखरीचें प्रेम आहे. लटकं भांडण काढून त्यांचें प्रेम मी कसास लावून पाहिलं. पण त्यांत जरादेखील कमतरता पडली नाही. पण बाई, या संशयानं त्यांत केवढें अंतर निर्माण केलें आहे ? तो संशय दूर झाला कीं त्या प्रेमाचा प्रकाश परत पूर्वीसारखा पडल्याशिवाय राहणार नाही" लटक्या भांडणाच्या प्रसंगांच्या पार्श्वभूमीवर रेवतीला हें आपलें मनोगत व्यक्त करावयाचें आहे आणि त्यासाठीं देवलांना अनुरूप संगीतयोजना करावयाची होती. अशा या प्रसंगी एखाद्या ठाय लयीच्या भरदार चिजेचा काय उपयोग ? बैठकींत तें संगीत शोभून जाईल. पण नाट्याचा अवसानघात केल्याशिवाय राहणार नाही. तेव्हां अवसानघात करण्यापेक्षां अवसानांत बदल करणेंच श्रेयस्कर ठरत नाही काय ? याठिकाणीं मूळ चिजेची बंदीश, तिचें अवसान, तिचा रंग व ढंग सौन्दर्ययुक्त असला तरी त्याचा उपयोग नाही. नाट्यवस्तूच्या अवसानाशीं तें सारें संवादी नसल्यानें, ख्यालीच्या दृष्टीनें हलकेफुलकें वाटणारें संगीतच त्या प्रसंगांत योजावें लागतें आणि नाट्याशीं समरस झालेल्या या संगीताला नाट्यानें उठावहि मिळतो.

नाट्य हें दृश्यश्राव्य असें काव्य आहे. त्या काव्यांत त्याचा म्हणून रस असतो. गेयता त्या रसाला परिपोषक ठरली पाहिजे. ख्याली संगीताला हें बंधन नाही. जी स्वररचना व जी लय ख्यालांत सुंदर ठरेल तीच काव्यरसाला हानिकारक ठरण्याचा संभव आहे. चिजेची वाटेल तशी ओढाताण केली, शब्द फिरविले, बोवडे उच्चारले, दोन अक्षरांत तानांच्या लपेटीवर लपेटी भिरकावल्या तरी बैठकीच्या गाण्यांत रसहानि होत नाही. परंतु नाट्य-रसाच्या दृष्टीनें हें सारें कुपथ्य आहे. ख्यालगाथकींत जो स्वरसमूह सुंदर भासेल

तोच नाटकांत कथानकाचा विसर करून टाकील. ख्यालांत जी लय संगीताला वजन आणून देईल, तीच नाट्यांत कथानकाच्या मानेवर वजन ठेवील. ख्यालांत चिजेचा जो तोल सांभाळावा लागतो तोच नाटकांत कथानकाचा तोल सुटण्यास कारणीभूत ठरेल. ख्यालांत जी स्वररचना कानाला गोड वाटेल तीच नाटकांत कानठळ्या त्रसविण्यास समर्थ होईल. या सर्व दृष्टींनीं नाट्यसंगीत शास्त्रीय संगीतापेक्षां वेगळें पडतें. म्हणून कै. माधवराव पटवर्धन आपल्या छंदोरचनेंत लिहितात कीं, “काव्यरसाला क्लिष्ट स्वररचनांची आवश्यकता सुतराम् नाही. गायनांत अक्षरांची पाहिजे त्या तालांत वाटणी, गवई आपल्या कुशल लहरीप्रमाणें करीत असला तरी, सामान्यतः चाल लावतांना, कवीचें पद्य सरळ वाचीत गेल्यानें जी लय, जो ताल, जो तोल प्रतीत होतो, जो केवळ अक्षरानुसारी असतो, तोच ध्यावयाचा असतो. या अक्षरानुसारी तालांत पद्य लगक्रमाप्रमाणें सरळ थोडेसें गळ्यावर म्हणत गेलें असतां, जी स्वररचना आपोआप लयबद्ध व श्रुतिसुखद वाटते ती काव्यास अनुकूल आणि रसस्वादास पुरेशी समजावी.” (छंदोरचना पा. १२)



काव्यांतील रसपरिपोषासाठीं गेयता कशा स्वरूपाची व किती प्रमाणांत असावी हें कै. माधवराव पटवर्धन यांनीं वरील उतान्यांत चांगल्या प्रकारें दाखवून दिलें आहे. नाट्यसंगीताची मजल याच्या दोन पावलें पुढें गेली आहे. वृत्त, छंद, जाति या पद्यप्रकारांच्याच उपयोगावर न थांबतां, नाट्यसंगीतानें गायकींतील कांहीं रांगरागिण्याही सामावून घेतल्या आहेत. वृत्त, जाति इत्यादि पद्यप्रकारांनाही गायकीचा थाट चढविला आहे. पण काव्याप्रमाणेंच नाट्यांतही सहजसिद्ध लय, भावानुसारी स्वररचना आणि कथाप्रवाहाला संवादी गायकी एवढ्याचाच समावेश होत असतो आणि होणें इष्ट आहे. कारण हें संगीत केवळ संगीतासाठीं नसून नाट्यासाठीं संगीत आहे. हें जसें नाट्यासाठीं संगीत आहे, तसेंच या संगीतांतही नाट्य आहे. नाटकांतील पात्रें संभाषणांमध्ये स्वरोच्चारानें, पदाघातानें, मुद्राभिनयानें व अंगविक्षेपानें जशी भावाभिव्यक्ति करतात, तशीच संगीताच्या द्वारेही भावाभिव्यक्ति झाली पाहिजे. ‘जठरानल शमवाया नीचा’ हें पद आवाज पाडून म्हणण्यांत किंवा ‘मूर्तिमंत भीति उभी’ या पदाची उठावण आनंदी वृत्तीनें करण्यांत रसहानि होते हें सांगण्याची देखील

गरज नाही. विशिष्ट नाट्यप्रसंगांत जो भाव अभिप्रेत आहे, त्याला साजेशी चाल, लय, स्वररचना, त्यांतील रागविस्तार हवा. न हून गाणें उठावदार होईल, पण नाट्याची मात्र अपरिमित हानि होईल. संगीत म्हणजे सम्यक् गीत; चांगल्या प्रकारानें गायिलेला राग अथवा पद. हा चांगला प्रकार त्या त्या प्रसंगानुरूप वेगवेगळा असतो. बैठकीच्या गाण्यांत प्रथम आलापी, विलंपत, सुरावट करून रंगभरणी होत असते, तर नाट्यांत त्या प्रकारानें रसहानि होण्याचा संभव असतो. नाट्यांत संगीतामुळें रसनिष्पत्ति करावयाची नसते. कथानकांत ती अगोदरच झालेली असते. त्याचा परिपोष करण्यासाठी, भावना उत्तेजित करण्यासाठी संगीत हवें असतें.

नाट्यसंगीताविषयीं येथें एक गोष्ट आपण अवश्य लक्षांत घेतली पाहिजे कीं, लय व स्वर केवळ नाट्यसंगीतांतच असतात असें नव्हे, तर संबंध नाटकांत ते भरून राहिलेले असतात. नाटकांत जो संवादाचा गद्य भाग असतो, त्या गद्य भागांतही स्वर व लय अभिप्रेत असते, अनुस्यूत असते. नाटकांतील संवाद खटकेबाज असले पाहिजेत असें आपण ऐकतो. हे खटकेबाज संवाद म्हणजे लयबद्ध संवाद. लय असल्याशिवाय खटका निर्माण होऊं शकत नाही. तसेच शब्दोच्चारहि भावानुसारी व्हावे लागतात. केवळ नांव उच्चारण्यांत, हांक मारण्यांत राग, प्रेम, शृंगार, लडिवाळपणा, तिस्कार हे भाव प्रतीत झाले पाहिजेत. कारण नाटकासारख्या दृश्यश्राव्य काव्यांत शब्दांच्या केवळ वाच्यार्थानें भावना अभिव्यक्त होत नाहीत. प्राचीन शास्त्रकारांच्या मतानें वक्ता, ब्रह्मव्य आणि कांकू (ज्याला इंग्रजीत 'टोन' (Tone) असें म्हणतात) या तिन्हीच्या संयोगानें शब्दांतून भावनाविष्कार होत असतात. ' आपण फार विद्वान आहांत ' याचे परस्परविरोधी अर्थ केवळ या स्वरांच्या विशिष्ट आंदोलनानें निर्माण होतात, हें उदाहरण आपल्या परिचयाचें आहे. याठिकाणीं शब्दांचे कोशगत अर्थ निरूपयोगी ठरतात. आणि ज्या संवादांत नाट्य आहे, त्या संवादांत तर या लयीला, आवाजाच्या चढउताराला, स्वरकंपनाला विशेषच महत्त्व प्राप्त होतें. त्याखेरीज त्या संवादांत खटका किंवा ठसका निर्माणच होऊं शकत नाही.

तेव्हां कथानकांत, संवादांत, अभिनयांत ही जी लय असते, संवादांत जो स्वर अनुस्यूत असतो, त्या लयीला व स्वराला धरूनच संगीतानें नाट्याची साथ

केली पाहिजे. इतकेंच नव्हे तर, संवाद व प्रसंग यांच्या द्वारा ज्या रसाची बतावणी होत असेल, त्याला अनुरूप असेच तें संगीत असलें पाहिजे. गमक, मीड, हरकती, तान, बोलतान हे जरी संगीताचे अलंकार असले तरी नाट्यांत त्यांचा तसा उपयोग नाही. नाटकांत विशिष्ट प्रसंगां विशिष्ट पद गांताना नुसत्या शब्दोच्चारानें जो भाव प्रतीत होतो, तो तेंच पद गायकी थाटानें म्हणतांना होणार नाही. सौमद्र नाटकांत ' पांडु नृपति जनक जया ' असें सुभद्रेच्या तोंडी एक पद आहे आणि मृच्छकटिकामध्ये त्याच चालीवर ' बाळा घालोनिया गळा ' असें चारुदत्ताचें पद आहे. पण दोन्ही प्रसंग इतके वेगळे आहेत की, त्यामुळें त्या दोन्ही पदांच्या गायनाचा बाज अगदीं वेगळा पडतो. एक पद आहे अगदीं शांत वातावरणांतलें, तर दुसरें चारुदत्ताला वधस्तंभाकडे नेत असल्या-वेळचें. दोघांची चाल एकच असली तरी प्रसंग भिन्न असल्यामुळें, तीं पदें एकाच धर्तीनें म्हणतां येणार नाहीत, हें अगदीं स्पष्ट आहे. सुप्रसिद्ध नट श्री. भाऊराव कोल्हटकर यांची अशी गोष्ट सांगतात की, या पदांतील ' कंठ माझा चिरायाला ' ही ओळ म्हणत असतांना, ' चिरायाला ' हा शब्द ते अशा कांहीं स्वरांत उच्चारित असत की त्यामुळें श्रोत्यांच्या हृदयांत चर्च होत असे.

नाट्यसंगीताचा बाज मैफलीच्या संगीतापेक्षां कां वेगळा पडतो हें वरील विवेचनावरून स्पष्ट होईल. या गोष्टीवर वारंवार इतका भर देण्याचें कारण असें कीं नाटकांत संगीताचें स्थान कोणतें याची बरोबर कल्पना अनेक नाट्यप्रेमी लोकांना येऊं शकत नाही आणि ती येऊं शकत नाही याचें कारणहि अलीकडचें नाट्यसंगीतच आहे. किलोस्कर-देवलानंतर या रंगभूमीवर जें संगीत आलें तें संगीत आणि मैफलीचें संगीत यांत फारसा फरक नव्हता. मैफलींत गायक बसून गात होते, नाटकांत हे नट उभ्यानें गात असत — मैफलींत गायकाला तोंडें वेडीवाकडीं करण्याची अधिक मुभा असे, रंगभूमीवर गायकी मुद्राभिनय करण्याची सोय नसे इतकाच काय तो फरक. नाहींतर ' चंद्रिका ही जणूं ' उभ्यानें गाविलें काय आणि बसून गाविलें काय सारखेंच. नाट्यसंगीताला हें जें नवें वळण लागलें त्यामुळें त्याचें संगीत-स्वरूप अधिक विकसित झाल्यासारखें. दिसलें तरी, त्या संगीतांतील नाट्यमयत्वे नष्ट झालें यांत कांहींच शंका नाही

मराठी रंगभूमीवर परत नाट्यसंगीत यावें असें वाटत असेल तर, या नाट्य-संगीताची स्वतंत्र वाढ व्हावयास हवी.



ख्याली संगीत, नाट्यसंगीत आणि अलीकडचें सुगम संगीत असे संगीताचे स्थूलमानानें तीन वर्ग पाडल्यास, त्यामध्ये नाट्यसंगीताचें स्थान कोणतें, हें पुढील आलेखावरून दिसून येईल—

काव्य		
अथवा नाट्य	● ● ● ●	ख्याली संगीत
”	● ● ● ● ● ● ● ●	नाट्य संगीत
”	● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●	सुगम संगीत

वरील चौकोनाचे दोन भाग पाडले आहेत. अशाकरितां कीं संगीताचा व काव्याचा अंश प्रत्येकांत किती आहे याची नीट कल्पना यावी. रेघ संगीताची निदर्शक असून, काव्य अथवा नाट्य टिंबांनीं दर्शविलें आहे. या आलेखावरून असें दिसून येईल कीं ख्याली संगीतांत गायनाचा अंश पाऊणशे तें ऐंशी टक्के आहे. ही विभागणी देखील स्थूल मानानेंच घ्यावी. तराण्या-सारख्या गायन प्रकारांत शब्दाच्या अर्थाला अजिबात प्राधान्य नसल्याकारणानें त्यांत गेयतेचा अंश जवळ जवळ शंभर टक्के असतो. उलट ठुमरी व टप्पा या सारख्या गायनप्रकारांत ख्यालापेक्षां शब्दार्थाला अधिक प्राधान्य असल्यामुळें, त्यांत गेयता व काव्य यांचें प्रमाण ६० टक्के व ४० टक्के असें कांहींसें मानावें लागेल. पण या सूक्ष्म भेदांची येथें गरज नसल्यामुळें, सरासरीनें वरील आलेखांत जें प्रमाण दर्शविलें आहे तें ख्याली संगीताचें स्वरूप स्पष्ट करण्यास पुरेसें आहे. ख्याली संगीताच्या अगदीं उलट प्रकार सुगम संगीताचा. या प्रकारांत भावगीत, गेयकाव्य, गज्जल, कवाली या प्रकाराचा समावेश होऊं शकतो. या संगीतामध्ये काव्याला पाऊणशे तें ऐंशी टक्के प्राधान्य असून, गेयता त्याच्या अनुषंगानें येईल तेवढीच

व्याख्याची असते वर छंदोरचनेतील जो उतारा दिला आहे त्यावरून काव्यानुकूल गेयतेचें प्रमाण स्पष्ट होऊं शकतें. पद्यांतील अच्याहृत असा ताल व लगक्रम संभाळून तें पद्य गुणगुणप्याइतका स्वर हीच या प्रकारांत गेयतेची मर्यादा. चरण घोळून घोळून म्हणणें, चरणांचीं अशीं आवर्तनें होत असतांना शब्दांतील अक्षरांची ओढाताण न होईल अशा पद्धतीनें प्रत्येक आवर्तनांत वेगवेगळे स्वर लावणें, चरणाच्या मध्ये किंवा कडवें संपतांना एखादी छोटी तान त्याभोवती लपेटणें एवढाच गेयतेचा विस्तार या काव्याला मानवतो. ऊर्दू गज्जलांत तर पहिले दोन चरण ठेका न धरतां म्हणण्याची पद्धति आहे आणि ध्रुपद आलें कीं तालाला प्रारंभ करून गज्जाला उठाव मिळतो. सारांश, या प्रकारांत ख्यालाच्या नेमकी उलट स्थिति आहे.

नाट्यसंगीत या दोन प्रकारांचा बरोबर सुवर्णमध्य साधतें. या संगीत प्रकारांत अर्थस्वारस्य आणि स्वरलालित्य हे गुण तुल्यबल असतात. पद्यरचना घोळून घोळून म्हणायला आणि स्वरविस्तार करावयास अनुकूल अशी असावी लागते. तथापि ख्यालांतील चिजेप्रमाणें त्याच्यावर तास न तास संगीताचें रवंथ करून चालणार नाहीं. पण त्याचबरोबर सुगम संगीताप्रमाणें संगीताची उडवाउडवी करूनही भागणार नाहीं. पद्याला अनुरूप असा स्वरविस्तार, हरकती, ताना यांना नाट्यसंगीतांत वाव आहे. पण त्यामुळें अर्थाचें स्वारस्य बिघडतां कामा नये. कांहीं गायक नट पदांतील अंत्रा म्हणूं लागले कीं अंत्र्याची एक ओळ म्हणून वरचा षड्ज लावतात आणि मग मूळ पद, त्यांतील अर्थ, ज्या प्रसंगांत तें पद आलें तो प्रसंग सर्वांचें अनुसंधान न बाळगतां गाण्याचा शिवाज करूं लागतात. नाट्यसंगीताला हें सारें निषिद्ध समजावें. नाट्यसंगीतांत सुरावट अधिक मोहक कां अर्थ अधिक हृदयंगम असा संभ्रम निर्माण करण्याइतकें संगीत व काव्य यांचें त्रेमालूम मिश्रण झालें पाहिजे. कै. माधवराव पटवर्धन यांनीं अशीं पदें रचिणाराला वाग्गेयकार म्हणून गौरविलें आहे. छंदोरचनेत त्यांनीं या नाट्यसंगीताचेंच पर्यायानें फार मार्मिक वर्णन केलें असून, तत्संबंधीचा उतारा जरा लांबलचक वाटला तरी तो येथें मुद्दाम देत आहे. “गीत म्हणून जो लघुकाव्यप्रकार कल्पिला आहे त्यांत अर्थस्वारस्य व स्वरलालित्य हे गुण तुल्यबल असावे लागतात. रचना साधी, सोपी आणि सरस असून घोळून घोळून म्हणायला आणि विस्तार करायला

अनुकूल असावी लागते. मराठी संगीत नाटकांत मंजुळ चालींवर लिहिलेलीं लघुपद्यें अगणित असलीं तरी 'तुजविण गमे वृथा संसार' सारखीं गीत या नांवाला शोभतील अशी फारच थोडीं आहेत. यावरून अर्थस्वारस्य आणि गेयता हे दोन्ही गुण तुल्यबल ठेवून रचना करणें किती कठीण आहे हें स्पष्टपणें दिसून येतें. ज्या गीतांत सुरावट अधिक मोहक कां अर्थ अधिक हृदयंगम हें सांगणें कठीण जातें अशीं गीतें रचून तीं योग्य पद्धतीनें गाऊन दाखवितां यायला, म्हणजे वाग्गेयकार व्हायला, संगीताचें ज्ञान अपरिहार्य आहे." (छंदोरचना पा. १०)

नाट्यसंगीताचें हें विशिष्ट स्वरूप लक्षांत घेऊन त्याची उठावणी झाली पाहिजे. तरच नाट्याला हें संगीत उठाव देऊं शकेल. त्या दृष्टीनें नाट्यसंगीताला कांहीं विशिष्ट बंधनें पडलीं पाहिजेत. हीं बंधनें पाळण्यांतच नाट्यसंगीत या कलाप्रकाराचें वैशिष्ट्य सामावलेलें आहे. वाटेल त्या गायकानें यावें आणि रंगभूमीवर गात सुटावें अशा प्रकारें हें संगीत गायकांच्या आहारां जाईल असें वाटत नाही. कारण ख्याली संगीताप्रमाणेंच नाट्यसंगीताचेहि विशिष्ट कायदे आहेत. ख्यालगायकालाहि ते कायदे पाळूनच नाट्यसंगीत गायलें पाहिजे. तसें जमत नसेल तर या संगीताचा नाद त्यानें सोडून दिलेला बरा. सर्वच सर्वाना साधत नाही. उत्तम गायक जर उत्तम नट होईलच असें नाही, तर तो उत्तम गायक नट होईल असेंहि नाही.



मग या नाट्यसंगीताचे कायदे तरी कोणते आहेत ! वास्तविक गायन विशारदांनीं या प्रश्नाचें उत्तर दिलें पाहिजे. दुर्दैवाची परिस्थिति अशी आहे कीं, जे गायक आहेत त्यांना नाट्याचें महत्त्व वाटत नाही आणि जे नाट्यप्रेमी आहेत त्यांना संगीतांत गम्य नाही. किल्लेंस्कर, देवल आदि पहिले नाट्याचार्य वगळले तर बहुतेक नाटककारांची स्थिति अशी दिसते कीं, त्यांनीं संगीताची अपेक्षा न घरतां नाटक लिहावें आणि मागाहून त्यांत संगीत घुसडावें. कारण त्या शिवाय त्या नाटकाला बाजारी भाव येत नाही. अशा प्रकारें मागाहून चिकटविलेलें संगीत काय काम देणार ? बरे हें संगीत घालतांना नाटककार कोणातरी गायका-

कडून चिजांच्या चाली घेत असतो आणि त्या आधाराने 'ट ला ट व प ला प' करून पद तयार होत असते. असला हा वेडावांकडा अंधपंगुन्याय आहे.

तेव्हां नाट्यसंगीताचे असे जे कांहीं खास नियम असतील ते शोधून काढण्याचा आपणापार्शीं एकच मार्ग उरतो आणि तो म्हणजे ज्यांनीं नाट्य व संगीत या दोहोंचें अनुसंधान बाळगून, डोळसपणें नाट्यसंगीताची योजना केली, त्यांच्या नाट्यसंगीताचें परीक्षण करणें हा होय. अशा रीतीनें परीक्षण केल्यास सामान्यतः स्थूल मानानें कांहीं निष्कर्ष निघू शकतात :—

(१) लय : वास्तविक पद्य म्हणजेच लयबद्ध अक्षररचना. हें खरें असलें तरी नाट्यसंगीतांत रागदारीचाही थोडा अंतर्भाव होत असल्याकारणानें, या लयीच्या महत्त्वाकडे दुर्लक्ष होण्याचा संभव आहे. नाट्यसंगीताला ख्याली संगीतासारखी लय असून चालणार नाही. ती अति सोपी असली पाहिजे. ज्याला संगीताचें फारसें ज्ञान नाही अशा श्रोत्यालाही आपोआप ठेका घरतां येईल असे ठराविक मात्रांच्या अंतरानें त्या तालांत खटके पडले पाहिजेत. पद्यरचना व गायनपद्धति अशी असावी कीं त्यामधून ही लय स्पष्टपणें प्रतीत व्हावी. ' लग्नाला जातो मी ', ' पावना वामना ', ' होतो द्वारकाभुवनी ', ' मना तळमळसी ', ' तू टाक चिरुनि ही मान ', ' मूर्तिमंत भीति उभी ' अशीं कितीतरी पदांचीं उदाहरणें देतां येतील कीं जीं पदें साधी गुणगुणलीं तरी त्यांतील लय दिसून यावी. उलट ख्याली संगीताचा पगडा बसल्यानंतर ' चंद्रिका ही जणू ', ' दे हाता ' ' भाली चंद्र ', ' नरवर कृष्णासमान ', ' मधुमधुरा ' हीं जीं रागदारींची पदें पुढें आलीं त्यांत अशी बोलकी लय नाही. रागदारींतील पदेंही नाट्यसंगीताला निषिद्ध नाहीत. पण भावाविष्काराला लयबद्धता असावी लागते व ती लयबद्धता दिसावी लागते. ख्यालसंगीतासारखी तिचा पार्श्वभूमी म्हणून उपयोग करतां येत नाही. किलोस्कर देवलांनीं अनेक रागरागिण्यांचा नाट्यसंगीतांत उपयोग केला; पण लयीचें हें वैशिष्ट्य संभाळून.

(२) स्वररचना व स्वरविस्तार : नाट्यसंगीतांत अर्थातच याला मर्यादा पडतात. पदाच्या अर्थाला व भावार्थाला साजेल अशी स्वररचना हवी. ख्यालगायनासारखी विलंपत उपयोगी पडणार नाही. शास्त्रीय गायन शिकलेल्यांना हा मोह अनिवार होत असतो. ख्यालगायनांत अमुक एक विकट स्वरसमूह

चेतला तर वाहवा होते हे पाहिल्यानंतर, नाट्यसंगीतांतही तोच प्रकार करावा असे वाटू लागते. पण हा मोह आवरणे श्रेयस्कर. सामान्यतः पदाची अस्ताई व अंत्रा एकदां स्वच्छ व सुरेल पद्धतीने म्हणणे, त्यानंतर प्रारंभीचा चरण घोळून घोळून म्हणत असतां, भावार्थाला खुलवतील अशी स्वरयोजना करणे, शब्दांची ओढाताण न होईल अशा पद्धतीने हरकती व ताना फेंकणे, एवढे गायन या संगीतांत खपून जाईल.

(३) शब्दांची फेक : नाट्यसंगीतामध्ये बोलतानेला अर्थातच स्थान नाही. पदांतील शब्द वाटेल तसे मोडतां वा दुमडतां येणार नाहीत. पण बोलतानेला स्थान नसले तरी शब्दोच्चाराला अनन्यसाधारण महत्त्व आहे. स्वरानुसंधान राखून, रागशोकादि भावना नुसत्या शब्दोच्चाराने प्रतीत झाल्या पाहिजेत. पद गाणाराने शब्दांची फेक अशा कांहीं कौशल्याने केली पाहिजे कीं पदांतील भावार्थ त्यायोगे आपोआप स्पष्ट व्हावा. किंवा पदांतील भावार्थाच्या अनुरोधाने शब्दांची फेक करण्याचे कौशल्य गायकाच्या अंगी असले पाहिजे. ख्यालगायनापेक्षा नाट्यसंगीताचे हे एक वैशिष्ट्य आहे आणि मोठमोठ्या गायकांना देखील हे आत्मसात् करतां आले नाही. कै. गोविंदराव टेंबे यांनी आमच्याजवळ असे उद्गार काढले होते कीं बालगंधर्वाचा या कौशल्यांत हात घरणारा कोणी नाही. जेथे ज्या शब्दावर आर्ततेची भावना प्रकट व्हावी तेथे तो तसा व त्या स्वरांत उच्चारणे, जेथे अल्लडपणा दिसावा तेथे तसा शब्दोच्चार करणे, जेथे संताप व्यक्त झाला पाहिजे तेथे तसा शब्दोच्चार होणे, हे कौशल्य साध्य करण्यास कसलेल्या गायकांसही फार परिश्रम करावे लागतात. तेथे येरा गावाळाची काय दुर्दशा होत असेल, याची कल्पनाच केलेली बरी.

(४) पदाचा उठाव : याला नाट्यसंगीतांत फारच महत्त्व आहे. संवादांतून संगीत निर्माण होत असते. त्यामुळे पदाची सुरवात कशी व कोठून करावी या गोष्टीला विशेष महत्त्व आहे. गायकाने ही गोष्ट लक्षांत घेतली पाहिजे कीं, संवादांतील भावभावनाच पदांत परिणत होत असतात. तेव्हां संवाद व संगीत यांचा सांधा वेमालूम जमेल अशा कौशल्याने पदाची सुरवात झाली पाहिजे. नाट्याच्या दृष्टीने या प्रारंभाला अतिशय महत्त्व आहे. संवादाचा ओष त्या संगीताने तुटला असे वाटतां कामा नये, उलट तो वाढला असाच श्रोत्यावर

परिणाम झाला पाहिजे. यालाच पदाचा उठाव असें म्हणतां येईल. ख्याल-संगीतापेक्षां नाट्यसंगीताचें हें दुसरें वैशिष्ट्य आहे.

(५) रागविस्तार—नाट्यसंगीतानें प्रमुख रागरागिण्या आत्मसात् केलेल्या आहेत हें प्रारंभीं सांगितलेंच आहे. आणि विशिष्ट भावनांच्या आविष्काराला विशिष्ट राग योजना करावी ही संगीतशास्त्रानें लावून दिलेली व्यवस्था नाट्याला उपयोगीही पडणारी आहे. पण रागविस्ताराबाबतचे ख्यालगायकीचे सर्वच कायदे नाट्यसंगीतानें संभाळले पाहिजेत असें नाहीं. रागाचें शुद्ध स्वरूप राखण्याचा गायकीचा नियम नाट्यसंगीताला लागू पडेलच असें नाहीं. समिश्र भावना व्यक्त करण्यासाठीं रागांचें मिश्रणही नाट्यसंगीत खपवून घेऊं शकते. मात्र अभिजात संगीताच्या मूळ प्रकृतीला अपाय न होईल अशा खबरदारीनें हें मिश्रण झालें पाहिजे.

अभिजात संगीत हा एक सागर आहे. त्यांत अनेक रत्नें इतस्ततः विखुरलेलीं आढळतात. नाट्यसंगीताचें वैशिष्ट्य हें कीं, त्यांतील उत्तम रत्नें वेंचून त्यांची एक माला त्यांत गुंफलेली असते. नाट्यसंगीतांत तान असली तरी तानबाजीला वाव नाहीं. तसेच सुरावट, मींड, गमक, हरकती यासंबंधीं. जेथें ज्यायोगें भावनापरिपोष होईल आणि सौंदर्य अभिव्यक्त होईल तेथें तो योजावा आणि नाट्यसाच्या अनुरोधानें रागाचा विस्तार व्हावा एवढाच नाट्यसंगीताला रागविस्तार मानवण्यासारखा आहे. आमचा दावा असा आहे कीं अशा रीतीनें ख्याली संगीतांतील निवडक रत्नें वेचून, ती बेमालूम रीतीनें एकत्र सांघण्यामध्ये जें संगीत निर्माण होतें तें ख्यालसंगीतापेक्षां खचितच वेगळें आहे.



सारांश कोणाही गायकाला, मग तो सामान्य असो वा असामान्य असो, केवळ आपणास गायनकला कंठगत झाली या जोरावर, नाट्यसंगीताच्या प्रीतांत वाटेल तसा धुमाकूळ घालतां येणार नाहीं. आणि कोणाही नाटककाराला एखाद्या गायकाच्या पांगुळगाड्याचा उपयोग करून नाट्यसंगीताचा आपल्या नाटकावर अत्याचार करतां येणार नाहीं. एक वेळ नाटककाराला प्रसंगोपात्त पद्य-रचना करून वेळ निभावून नेतां येईल. पण गाणाराची तशी स्थिति नाहीं.

नाटकांतील नाट्याचें महत्त्व त्यानें ओळखिलें पाहिजे. आणि नंतर त्याला पोषक अशी गायकी त्यानें निर्माण केली पाहिजे. हें साध्या कलावंताचें काम नाहीं, तर चासाठीं प्रतिभासंपन्न कलावंतच हवा.

नाट्य रसाची अपेक्षा, श्रोत्यांची अपेक्षा आणि अभिजात संगीताचे नियम या तीन घटकांचें रसायन म्हणजे नाट्यसंगीत होय. यांत संगीत श्रेष्ठ कीं गौण हा वाद गायकांनीं आपणू नये. तसा वादच येथें प्रस्तुत नाहीं. अभिजात संगीताचें हें एक नवें दालन आहे. रंगभूमीला कशाची अपेक्षा आहे ? तर जेणेंकरून रंगभूमीवर रंगभरणी होईल त्याची. संगीताला त्या दृष्टीनें अनन्यसाधारण महत्त्व आहे. पण हें महत्त्व संगीताला तेऱ्हांच प्राप्त होईल कीं जेव्हां संगीत नाट्याच्या हातांत हात घालून रंगभूमीवर उभे ठाकेल. मराठी रंगभूमीवर जें नाट्यसंगीत अवतरलें, त्या संगीतानें या अपेक्षा सांभाळल्या होत्या काय ? तें कसें आलें ? त्या संगीताची गंगोत्री कोणती आणि त्याची वाढ कशी होत गेली ? हे व असेच अनेक प्रश्न, नाट्यसंगीताचें स्वरूप समजावून घेतल्यानंतर, स्वाभाविकच निर्माण होतात आणि या प्रश्नांची उत्तरे आपणांस आतां शोधावयाचीं आहेत.



कोणतीही कला असो, तत्त्वज्ञान असो अथवा शास्त्रीय शोध असो, तो कांहीं अकस्मात् आभाळांतून पडत नाही अथवा पाताळांतून अचानक वर येत नाही. समाजजीवनांत त्याच्या अवताराची फार पूर्वीपासून तयारी होत असते. जीवनांत त्या कलेचे कण इतस्ततः विखुरलेले असतात, वातावरण त्या दिशेने तयार होऊं लागतें आणि अस्तित्वांत असलेल्या परिस्थितीच्या आधारांनैच प्रतिभासंपन्न कलावंत नव्या व हृदयंगम कलेचा आविष्कार करतो. प्रतिभासंपन्न कलावंताची प्रतिभा हे इतस्ततः विखुरलेले धागेदोरे एकत्र आणून, त्यांचा एक सुंदर पट तयार करण्याचें कार्य करते. प्रत्यक्ष सृष्टीपेक्षा ही दृष्टि (Vision) अधिक महत्त्वाची. प्रत्यक्ष सृष्टीमध्ये अगोदर सृष्टि व नंतर दृष्टि असा क्रम असेल. पण कलेच्या विश्वांत अगोदर दृष्टि व मग सृष्टि असा क्रम आढळून येतो. द्रष्टा हाच खरा स्रष्टा. एखादा प्रतिभासंपन्न कलावंत, शास्त्रज्ञ वा तत्त्वचिंतक जन्मास येण्यापूर्वी समाजांत छोटे छोटे कलावंत, शास्त्रज्ञ व तत्त्ववेत्ते असतातच. पण या दृष्टीचा अभाव असल्याकारणानें, त्यांना नवी कलासृष्टि निर्माण करतां येत नाही. तेंच प्रतिभासंपन्न हे सारे कण गोळा करतो आणि त्यांची अशी कांहीं कौशल्ययुक्त रचना करतो कीं आपणासमोर एक नवें कलामंदिर दिसूं लागतें. ही कौशल्ययुक्त रचना म्हणजे इतस्ततः विखुरलेल्या कणांची गोळाबेरीज नव्हे. त्यांत निवड असते, ग्राह्याग्राह्यविवेक असतो, कोणता कण कोठें बसवावा असें संविधान असतें. आणि या सर्व प्रक्रियांमधून जें निर्माण होतें तें नवीन म्हणून निर्माण होतें. त्याची आपणांस चीरफाड करतां येणार नाही अथवा त्याचे सुटे भाग पाडतां येणार नाहीत. रसायनशास्त्राच्या परिभाषेंत असें सांगतां येईल कीं, हें जें नवें निर्माण होतें तें घटकभागांचें मिश्रण

नसून, रसायन असतें. त्यांतील घटकभाग एकमेकांशीं तादात्म्य पावलेले असतात. कलावंत अशा प्रकारें नवीन कलाविश्वाचा आर्किटेक्ट आहे आणि विश्वकर्माही आहे. विधात्यापेक्षां त्यांचें जें वैशिष्ट्य आहे तें हें कीं, तो अगोदर पाहतो आणि मग निर्माण करतो आणि जें निर्माण करतो तें सारें सुंदरच निर्माण करतो. मातीतून मातीचा घट निर्माण करणारे कुंभार सर्वत्र आढळतात. मातीतून सुवर्णघट निर्माण करणारा असा हा एकटाच स्रष्टा आहे.

नाट्यसंगीताच्या अवताराची कुळकथाही अशीच आहे. ज्या अण्णासाहेत्र किलोस्करांनी व देवलांनी या नव्या कलाप्रकाराला जन्म दिला, त्यांनीं केवळ योगायोगानें हा नवा कलाप्रकार निर्माण केलेला नाही. ज्या अनेक धाग्या-दोन्यांतून या नाट्यसंगीताचा सुंदर पट तयार झाला, ते धागेदोरे त्यांच्यापूर्वीं कितीतरी अगोदर इतस्ततः अस्ताव्यस्त पसरलेलेच होते. पण या सर्व धाग्यांचें एक सुंदर वस्त्र तयार होईल अशी दृष्टि यापैकीं कोणासही नव्हती. या दोन नाट्याचार्यांच्या पूर्वीं नाटकें होतच होती आणि त्यांनीं रंगभूमीवर आणलेल्या संगीताचा आविष्कार अंशतः ठिकठिकाणीं होतच होता. जर एखाद्या तर्ककर्कश अरसिकानें नाट्यसंगीत म्हणून या नाट्याचार्यांनीं काय नवीन संगीत आणलें असा सवाल टाकला; ही चाल नवीन आहे काय, हा ताल नवीन आहे काय, हें वृत्त नवीन आहे काय, ही गायनपद्धति नवीन आहे काय अशी त्या नाट्यसंगीताची जरासंधी चिरफाड करून तो प्रश्न करूं लागला; तर त्या अरसिकाला काय उत्तर द्यावयाचें ? त्याला एवढेंच सांगावें लागेल कीं, “ बाबारे, तूं म्हणतोस तें सारें खरें आहे. हें सारें पूर्वींच निर्माण झालें आहे. पण ‘ सौवर्गानि सरोजानि निर्मातुं सन्ति शिल्पिनः । तत्र सौरभ-निर्माणे चतुरश्चतुराननः । ’ हा न्याय तुला ठाऊक असेल, तर निर्मात्याचें चातुर्य कशांत असतें हें ओळखून तूं गप्प बसावेस हें बरें.” शोकाला श्लोकपद प्राप्त करून देणाऱ्या आदिकवीच्या ‘ मा निषाद् प्रतिष्ठां त्वमगमः शाश्वती समाः ’ या श्लोकाची जर कोणी वैय्याकरणी अशीच मीमांसा करूं लागला आणि यांत काय नवीन आहे, कर्ता कर्म कां क्रियापद, असें छेडूं लागला तर यासाठींच आदिकवी हे आदिकवि झाले व आपण ‘ खळटप ’ करणारे शुष्क वैय्याकरणी बनलां, एवढेंच त्या महाभागाला उत्तर देऊन गप्प बसावें लागतें. म्हणून किलोस्कर देवल यांनीं जें नाट्यसंगीत

म्हणून नवें संगीत निर्माण केलें, त्याचे घटक भाग इतरत्र आपणांस सांपडत असले तरी, त्या सर्वांचा एक रांधा बनविण्याचें कर्तृत्व हें खास त्यांचेंच आहे. हें त्यांचें पेटंट आहे आणि तें दुसऱ्याच्या नांवावर खपणार नाही. कै. अण्णासाहेब किल्लोस्करांच्याच शब्दांत सांगावयाचें तर गानरस आणि नाट्यरस या दोन मधुर रसांचें हें मीलन आहे. त्या संगीताचा उगम कसा झाला हें जें विवेचन आम्ही येथें करणार आहोंत, तें अशा तर्ककठोर मीमांसा करण्याच्या दृष्टीनें नव्हे. त्यांच्या प्रतिभेची कल्पना यावी म्हणून.



इतिहासावरून असें आढळून येतें कीं गीर्वाण वाणी नंतर नाट्य व संगीत यांचा वारसा आणि विशेषतः गेयतेचा वारसा प्राकृत भाषांपैकीं महाराष्ट्री-नेच उचलला होता. यासाठींच महाकवि दण्डीनें “**महाराष्ट्राश्रयां भाषां प्रकृतं प्राकृतं विदुः**” असे महाराष्ट्रीला उद्देशून गौरवपर उद्गार काढले आहेत. इतकेंच नव्हे तर संस्कृत नाटकांमध्ये गाण्यासाठीं प्राकृत भाषा वापण्याचा जेव्हां केव्हां पासून प्रघात पडला, तेव्हांपासून ‘**गाथासु महाराष्ट्री । नायिकानां सखीनां च शौरसेनी । मागधी राक्षसादीनाम् । चेटानां चार्धमागधी**’ अशा प्रकारें गायनाचा महाराष्ट्री भाषेशी संबंध जोडण्यांत आलेला आहे. महाराष्ट्री प्राकृत भाषेच्या या उपयोगावरून संस्कृत नाटकाचा कालनिर्णय संशोधक करीत असतात. गाथासप्तशतीच्या प्रस्तावनेंत श्री. स. आ. जोगळेकर लिहितात, “गाण्यासाठीं प्राकृताची योजना, हा प्रघात तिसऱ्या शतकाच्या सुमारास सुरू झाला असावा असें कवीचें मत आहे. महाराष्ट्री प्राकृताचा समावेश हें संस्कृत नाटकाच्या कालनिश्चितीचें एक साधन मानण्यांत येतें. मूळ नाटकें प्राचीन व त्यांत प्राकृत गाण्यांचा समावेश प्रक्षिप्त व उत्तर-कालीन असेंहि असण्याचा संभव आहे. मृच्छकटिकांत प्राकृत गाणीं पुष्कळ आहेत; त्यांतलीं फार थोडीं महाराष्ट्र प्राकृतांतलीं असून बहुसंख्य मागधी व शौरसेनी प्राकृतांत आहेत; मात्र कालिदासाच्या नाटकांतील बहुसंख्य प्राकृत गाणीं महाराष्ट्रींत आहेत.” (जाड ठसा आमचा. गाथा सप्तशती प्रस्तावना पृ. ४४) अशा प्रकारें गेयतेचा वारसा मराठीनें आपल्या मातेकडून घेतलेला आहे असें जर मानलें, तर मराठीची ही अकारण प्रौढी मिरवली जात आहे, असा गैरसमज करून घेण्याचें कारण नाही.

पण मराठी भाषेला नाट्यमय गेयतेची धारणाशक्ति असल्याचा सर्वांत प्रबळ पुरावा म्हणजे हालसातवाहनाची गाथा सप्तशती. या गाथा गण्यासाठीच रचिल्या जात होत्या असें मैत्रायणी संहितेंतील “ लग्नप्रसंगी गाथा गात असत ” या उल्लेखावरून स्पष्ट होतें. पण महाराष्ट्री प्राकृतांतील या गाथा केवळ गण्यासाठीच रचिल्या होत्या असें नाही. एका कथानकाच्या ओघाला धरून त्यांची गुंफण करण्यांत आलेली होती. म्हणजे कथानकाला प्रारंभ करणारी गाथा हेंच ध्रुवपद मानून, कथानकांतील एक भाग जेवढ्या कवनांत पुरा होत असे तेवढ्या गाथा गायिल्यानंतर या ध्रुवपदाचें आवर्तन करावयाचें, अशी या गाथागायनाची पद्धति होती. अशा रीतीनें नाट्य व संगीत या दोहोंचाही समावेश या गाथांमध्ये आहे. यांतूनच कथानकाच्या ओघाला धरून तयार झालेली लावणी निर्माण झालेली असावी. शाहीर कवि सगनभाऊ याच्या ‘ सिद्धनाथाच्या लावणी ’ चा तोंडावळा या गाथांतील नाट्यसंगीताशीं मिळताजुळता आहे. “ लावणीचा किंवा पोवाड्याचा एक एक चौक संपला कीं रंगभूमीवरील सर्वजण मिळून ध्रुवपद घोलून म्हणतात; जणू एक एक प्रवेश संपल्यानंतर तोंवरच्या नाचगण्यामुळें, गद्य व ग्राम्य वक्तव्यामुळें भांजावलेल्या श्रोत्यांना संदर्भाची आठवण करून देण्यासाठी. तशाच या गाथा ध्रुवपदासारख्या वारंवार म्हणण्यांत येत असल्यात असें मला वाटतें. हें मान्य झालें तर मराठी पोवाडा व लावणी यांचें मूळ आपल्याला गाथासप्तशतींत सांपडलेसें होईल. ” (जाड ठसा आमचा) उदाहरणार्थ ‘ सगनभाऊच्या लावण्या ’ ह्या संग्रहांत समाविष्ट झालेली ‘ कस्तुरीचा सुगंध ’ ही सिद्धनाथाची लावणी (सारस्वत प्रकाशन मंडळी) ही लावणी घ्या. या लावणीचें ध्रुवपद असें आहे.

कस्तुरी वाळवित होती माडीवरती।

बेदरची कामसेना चतुर गुणवंती ॥ धृ० ॥

(गाथासप्तशती, प्रस्तावना पा. ४३८) आणि मग या लावणीमध्ये एकेका कडव्यांत थोडा कथाभाग सांगितला असून, प्रत्येक कडव्याच्या शेवटीं ध्रुवपद घोलवायचें आहे.

या गाथा केवळ एकेकटी व्यक्ती गात असे असें नाही. वाद्यांच्या साथीवर गायकांचा एक ताफा या गाथा गात असे, असेंहि या गाथांतील उल्लेखा-

वरून आढळून येते. या गाथांमध्ये घंटा, डंका, तुतारी, नगारा, मृदंग, बांसरी, वीणा इत्यादि वाद्यांचे उल्लेख आलेले असून, त्यांचा गायन व नृत्य या कामी उपयोग होत असे, हे या गाथांतील ठिकठिकाणी आलेल्या उल्लेखावरून स्पष्ट दिसून येते. या गाथांमध्ये एक समृद्धिगीत असून त्याचा तोंडावळा 'पिकला गहूंग हरभरा' या लावणीशी जमण्यासारखा आहे. एका गाथेत पति वाद्य वाजवीत असून, पत्नी त्या तालावर नृत्य करित असल्याचा उल्लेख आहे. कांहीं गाथांमध्ये ऋष्णगोपींच्या सामूहिक नृत्याचे वर्णन असून, आपल्या येथील गवळणी या गाथामधून आल्या असल्यात असा अंदाज आहे. सारांश सताल सवाद्य व सुस्वर असे नृत्य, नाट्य व गायन यांची परंपरा ही फार जुनी परंपरा आहे.

पांच पांच, दहा दहा हजार श्रोत्यांसमोर खड्या मुरांत व खणखणणाऱ्या तालांत गाण्याची ही लावणी या महाराष्ट्र देशांत प्राचीन कालपासून झालेली असली पाहिजे, असे वरील विवेचनावरून आपणांस आढळून येईल. हे नाट्यसंगीत अगदीं अस्सल मन्हाटी बाण्याचे होते याविषयीही शंका बाळगण्याचे कारण नाही. कोणी बाबा हरदास, तानसेन, सदारंग अदारंग, इस्तू हद्दूखां या ग्रामीण लोकांना संगीताचे धडे देण्यासाठी आलेला नव्हता. या संगीतांत त्यामुळे ख्यालगायकीत दिसून येणारे संथ भावाविष्कार आढळून येत नसतील. पण नाट्याला लागणारा जोम, जोष, आवेश त्यांत खचितच होता. मुरावटीच्या दृष्टीने हे अगदीं सार्धे संगीत आहे. पदाच्या चरणाचा जवळ जवळ गद्यासारखाच उच्चार. त्याला थोडी मुराची आठवण. पण लयीचा वेग इतका की, श्रोत्यांच्या चित्तवृत्ति थरारून जात असत. या नाट्यसंगीताचे शाब्दिक वर्णन केव्हांही अपुरेच पडेल. जलद धुमाळीचा ठेका धरून ढोलकीवाला जेव्हां लग्ना वाजवू लागतो, ध्रुवपदाच्या अखेरीस सभेवर येतांना 'है' असा चीत्कार करून ढोलकीवर जेव्हां त्याची थाप खणखणते, अति तारस्वरांत मुरत्याच्या 'जी जी रे जी जी' या नादावर ढोलकी जेव्हां धुमू लागते, तेव्हां श्रोते बेभान होऊन गेले तर त्यांत नवल तें काय ? जोरकस लयीचा तो एक अपरिहार्य असा परिणामच आहे. लयीची परमावधि म्हणजे भावसमाधि. भजनांत अखेरीस 'विठ्ठल, विठ्ठल' या शब्दोच्चारगणिक वाढणाऱ्या लयीचे पर्यवसान कशांत होते हे ज्यांनी

पाहिले असेल व अनुभविले असेल त्यांनाच या लयीच्या सामर्थ्याची यथायोग्य कल्पना येऊ शकेल.

दक्षिण पठडीचा हा गायनप्रकार म्हणजे नाट्यसंगीताचा पहिला आविष्कार. मैफलींतल्या एकरुचि मूठभर श्रोत्यांसाठी हा संगीतप्रकार जन्म पावला नाही. भिन्नरुचि असे हजारो श्रोते जमले असतांना, त्यांच्या भावना खेचून घेण्यासाठी या संगीताचा जन्म झालेला आहे. येथे ‘वाहवा’ असा आदा नाही, तर हातांतले सलकडे फेंकण्याचा दौलतजादा आहे. येथे केवळ समेवर हुंकार येत नाही, लयीलयीगणिक ठेका धरला जातो, टाळी पडते, पदाघात होत असतो. प्रारंभ मंद्रसप्तकांतला नाही ‘ऐका हो ऐका’ असा तारसप्तकांतला आहे. डगा घुमत नाही, ढोलकी खणणते. तंत्रेच्याचा झणत्कार नाही, कड्याचा टणत्कार आहे. तंतुवाद्याची साथ नाही, तुणतुण्याशीं गांठ आहे. गंगायमुनेच्या कालव्यांतून वाहणाऱ्या पाण्याचा हा संथ प्रवाह नाही, सह्याद्रीच्या कडेपठारांतून उड्या घेत जाणारा व खळखळणारा असा हा जलप्रवाह आहे! यांत मार्दव नसले तरी मर्दानी आवेश आहे, सूक्ष्म सुरावट नसली तरी अवीट गोडी आहे, तानबाजी नसली तरी आतषबाजी आहे. थोडक्यांत नागरी स्त्रीचें कोमल सौंदर्य प्रतीत झाले नाही तरी, ग्रामीण सुंदरीचें ठसठशीत व जिवंत सौंदर्य आहे. आणि ‘दृरीकृतः खलु गुणैरुद्यानलता वनलताभिः’ असा कबुलीजबाब नागरी सौंदर्याच्या चाहत्या त्या कविकुलगुरूनेच दिलेला नाही काय ?



पण अशा या दाक्षिणात्य नाट्यसंगीतालाहि थोडी उत्तरेकडची हवाहि लागलेली दिसते. आणि त्यामुळे या वनतलेच्या हालचालींत नागर भावहि व्यक्त होऊ लागले. दौलतजाद्याची लावणी जाऊन, संथलयीची बतावणीची लावणी स्त्रीच्या गोड गळ्यांतून ऐकू येऊ लागली. तथापि तिचा थाट देशीच होता. कारण त्यांत बतावणी होती. मूळ काव्यांतील भावभावनांचा आविष्कार करण्यासाठीं मुलायम शब्दोच्चार, योग्य अंगविक्षेप व मुद्राभिनय यांची जोड या लावणीला देण्यांत येऊन, ती अधिक सुंदर बनविण्यांत आली. या लावणीला ख्यालासारखी संथ लय असली तरी, टण्याच्या अंगाने मुरकीच्या ताना घेत घेत ती जी समेवर उठाव घेत असते ती खरोखर काळजाचा ठावच घेत असते.

स्वाभाविकच ही लावणी शृंगाराची व विरहाची अधिष्ठात्री देवता बनावी यांत नवल तें कसचें ? लावण्यवतीच्या सहजमनोज्ञ विभ्रमाचा इतका सहज व मनोहारि आविष्कार करणारा, विरह, विप्रलम्भ, प्रीतिसाफल्य प्रणयभंग, हुरहुर, आर्तता, दुःख, शोक इत्यादि सूक्ष्म भावच्छाया इतक्या हळुवारपणे व्यक्त करणारा, आणि तरीदेखील ठसकेबाज व खटकेबाज असा हा गायनप्रकार इतरच क्वचितच आढळेल.

या लावणीची सांगितिक घडण कशी घडली असेल याविषयीं केवळ तर्क करण्यापलीकडे आपल्या हातांत दुसरें साधन नाही. ख्यालगायकीचा संथपणा, ठुमरीचा हळुवारपणा आणि टप्याची दाणेदार तानबाजी यांचें या लावणींत जें योग्य मिश्रण झालेलें आढळतें आणि इतकें करूनही काव्यरसाला त्या गायकीनें यत्किंचितही अपाय पोचला नाही असें जें वाटतें, त्याचें कारण हे सारें संगीतप्रवाह वेगवेगळ्या ठिकठिकाणाहून हळूहळू या लावणींत मिळाले असले पाहिजेत हेंच असावें. त्या दृष्टीनें गोपीचंद हा नाथपंथीय भटक्या आपल्या दृष्टिसमोर उभा राहातो. आजच्या पिढीला त्याचें तें 'कोका' वाद्य परिचित नसलें तरी मागच्या पिढीला त्याचा व त्याच्या वाद्याचा चांगलाच परिचय आहे. गांवगात्रा भटकणारा हा नाथपंथीय साधु काय करीत असे असा आपण विचार करूं लागलों कीं, त्याच्या त्या वाद्यामुळे प्रांतोप्रांतीं संगीताची केवढी आयातनिर्घात झाली असेल याची यथायोग्य कल्पना येऊ शकते. ज्या गांवांत जाईल त्या गांवांतील लोकांचें लक्ष आपल्याकडे वेधून घेण्यासाठीं तो कोक्याचा उपयोग करणार हें ठरलेलें असतें. आणि मग शृंगाराचा मंजुळ नाद करणाऱ्या त्या वाद्यावर आपल्याला आवडणारीं पदे गोपीचंदानें वाजवून दाखवावीत असा लोकांचा आग्रह पडला तर तो त्याला कसा नाकारतां येणार ? झालें, अशा रीतीनें एक नवीन चाल कोक्यानें उचलली आणि गांवोगांव भटकत चालली. त्यांत ख्यालाच्या ढंगावर असलेलीं गाणीं, भजनें, कवाली, दोहे अशा नाना प्रकारांचा भरणा झाल्यास नवल नाही. 'जय अलख निरंजन' करणारा असा हा गोपीचंद संगीताचा विनावेतन अग्रदूतच होता.

तें कसेंही असलें तरी या उत्तरपठडीच्या लावणीनें आमच्या नाट्यसंगीताला फार मोलाची मदत केलेली आहे, यांत कांहींच शंका नाही. कारण ही लावणी

अतिशय लवचिक आहे. एखाद्या गुल्जार नारीचें ठसकेबाज वर्णन करावयाचें तरीही या लावणीचा उपयोग होऊं शकतो. प्रभाकराची ही लावणी नजरेखालून घातली तरी या विधानाचा पडताळा येऊं शकेल

गुल्जार नार शृंगार करुन खूप नटली
 चाले छमक छमक, दावि धमक पाहुन मति खुटली ॥धृ०॥
 टवटवित शरिर लवथवित, घवघवित मुखडा
 गोरे गाल, अधर दोन्ही लाल, माल माशुकडा
 भरपूर, नौतिमधें चूर, ऊर वुत्कडा
 जग भुले डुले जेव्हां हाले नथेचा आकडा
 दिसे कसा वसा, पहा जसा जरीचा तुकडा
 इष्काच्या हसुन, खूप व सुन मारी फाकडा
 दोहों दण्डिं भळभळित मध्य मजेच्या वांकी
 गळिं चन्द्रहार तेजस्वि दाखवुन झाकी,
 घूरकार धुन्द फुन्दांत मिजाशित टाकी,
 जरिकाठ कंचुकी ताठ, राठ गटगटली;
 खुलि पाठ दिसे तसु आठ, गांठ तटतटली ॥

आणि अशी ही ठसकेबाज लावणी जरा जलद लयींत खटकेबाज पद्धतीनें म्हणावी लागते, हें सांगण्याची गरज नाही. तेंच ‘ प्राणसखे राजसे जिवाला लाविलीस झुरणी । करी तळमळ अंतःकरणी । ’ अशी अंतःकरणांतील आर्तता व्यक्त करण्यासाठीं किंवा ‘ येणें जाणें कांहो वर्जिले ’ अशी व्याकुळ वृत्ति प्रकट करण्यासाठीं रचलेली लावणी संथ व धीम्या रीतीनें म्हटली गेली तरच त्या पद्यांतील भाव यथार्थ रीतीनें प्रकट होईल हेंही तितकेच स्पष्ट आहे.

संगीत बारीच्या या लावणीचें वैशिष्ट्य हें आहे कीं, ती फार नाट्यानुकूल आहे. हिची घडण व जडण अशीच आहे कीं तीमधून नाट्य आपोआप निर्माण व्हावें. आणि बतावणीच्या स्वरूपांत हें नाट्य जसें ग्रामीण जीवनाला व मनाला आकर्षून घेत असतें, तसेंच या लावणीच्या सांगितिक ठेवणीनें नाटकाला येणाऱ्या उच्चभ्रू सुशिक्षितांनाही ही वेड लावते. म्हणून जुन्या पिढीतील लोकांना हें माहित असेल

की संगीत बारीच्या लावण्यांचा खरा रसिक वर्ग पांढरपेशाच होता. ज्या विशिष्ट पठडीने ही लावणी म्हटली जाते तिचे सूक्ष्म परीक्षण केल्यास, पुढील विशेष ठळकपणे नजरेत भरतात :—

- (१) हिच्या संध गतीमुळे आर्तता, व्याकुळता, विरहव्यथा या भावनांचा आविष्कार चांगल्या प्रकाराने होऊ शकतो.
- (२) सुंदर स्त्रीच्या दर्शनाने मनांत निर्माण होणारे आनंद, कुतूहल, आश्चर्य इत्यादि भाव हिच्या खटकेबाज रचनेमुळे योग्य प्रकारे वठतात.
- (३) विनवणी प्रार्थना इत्यादि भाव व्यक्त करतांना टप्प्याच्या अंगाने हिची जी उठावणी होते, ती फारच अनुकूल अशी आहे.

आणि हे तिचे विशेष लक्षांत घेऊनच की काय, होनाजीबाळा, सगनभाऊ, प्रभाकर इत्यादि कवींनी शृंगार, विरह, आर्तता, आनंद, आश्चर्य, खेद इत्यादि भावना व्यक्त करणाऱ्या लावण्यांची रचना केलेली आहे; आणि त्या गाणाऱ्या स्त्रियांनी त्या लावणीची बजावणी करून ती किती नाट्यानुकूल आहे हे प्रत्यक्ष सिद्ध केले आहे. खरोखर लावणी हा गायनप्रकार महाराष्ट्राचा अमोल असा सांगितिक ठेवा आहे. या गायनप्रकाराची जशी वाढ व्हावी तशी होऊ शकली नाही हे महाराष्ट्राचे दुर्दैव होय. या गायनप्रकारांतील संगीत व नाट्य या दोहोंचे महत्त्व आपल्या येथील संगीतमार्तण्डांस व नाट्यविशारदांस पट्टे नये याचे कारण आम्हांस दिसते ते असे की, निरर्थक व नीरस गावकी म्हणजे अभिजात गायकी असे मानून सैय्यां गुण्यांच्या गोंगाटांत गुरफटलेले ख्यालगायक हिच्याकडे तुच्छतेच्या बुद्धीने पाहू लागले आणि पाश्चात्य नाट्यतंत्राच्या नादाने, अभावानेच ज्यांत भाव तळपतो अशा भावगीताला नवे नाट्याचार्य कवटाळून बसले. घरच्या लावण्यमयीचे लावण्य त्यांना दिसू नये आणि बाहेरच्या काव्यकुब्जेच्या ठायीं यांना रंभेचा भास व्हावा हे, पक्कानांची मिठी बसल्यानंतर मढ्याची हांव सुटावी या मढ्यपणाचे तर लक्षणच नसेल ना ?



नाट्यसंगीतामध्ये लावणीची लावणी मुक्तहस्तानें झाली असली तरी त्या संगीतावर तमाशांतील सर्वच गायनाचा प्रभाव पडला असें मानतां येत नाही. याचें एक कारण असें देतां येईल कीं मूळ मराठी नाटकावर तमाशाची छाप पडलेली नसून, हरिदासी कीर्तनाची पडलेली आहे. सध्यां संशोधकी वातावरणांत जें मत नाट्यरसविन्मुख विद्वानांना समत झालेलें आहे तद्विरुद्ध असें हें आमचें मत आहे, याची आम्हांस जाणीव आहे. पण किलोस्करासारख्या आद्य नाट्याचार्यांचा नाट्यपिंड कसा बनत गेला याचा इतिहास बघण्याची तसदी हे संशोधक घेतिल, तर स्वकपोलकल्पित अशा कल्पनांच्या ते आहारीं जाणार नाहीत, अशी आम्हास उमेद वाटते. कै. अण्णासाहेब किलोस्कर यांच्या उपलब्ध चरित्रावरून असें आढळून येतें कीं, ‘शाकुंतल’, ‘सौभद्र’ इत्यादि नाटकें लिहिण्यापूर्वी अण्णासाहेब नाटक मंडळ्यांना व हरिदासांना आख्यानें लिहून देत असत. अशीं एकोणीस आख्यानें अण्णासाहेब किलोस्कर यांच्या नांवावर उपलब्ध असून अण्णासाहेबांच्या अर्धशतसांवत्सरिक स्मृतिगौरवरानिमित्त जो ‘समग्र किलोस्कर’ या नांवाचा ग्रंथ प्रसिद्ध झालेला होता त्यामध्ये यापैकीं कांहीं आख्यानें व त्यांचीं फुटकळ पदे प्रसिद्ध केलेलीं आहेत. तेव्हां नाट्य व नाट्यतंत्र या दोहोंबरोबर अण्णासाहेबांच्या मनावर जुन्या शाकुंतलादि संस्कृत नाटकाचा व कीर्तनाचा जितका ठसा उमटलेला दिसतो, तितका तमाशाचा उमटलेला दिसत नाही. तमाशांतील लावणीसारखे नाट्यांनुकूल गायनप्रकार त्यांनीं नाट्यसंगीतांत सामावून घेतले एवढेंच काय तें आपण म्हणूं शकूं.

कीर्तनांतहि दोन प्रकार आहेत. एक भजनी कीर्तन आणि दुसरें नारदीय कीर्तन. भजनी कीर्तनांत नाट्य नाही; उत्तररंग नाही किंवा विविध रस नाहीत. त्यांत फक्त भजन असतें आणि त्या भजनाच्या व नामसंकीर्तनाच्या अनुरोधानें निरूपण येईल तेवढेंच त्यांत बसतें. प्रामुख्यानें भक्तिरसधन असें हें कीर्तन आहे. भजनाच्या कांहीं गायकी चाली उचलण्यापलीकडे या कीर्तनप्रकाराचा नाट्यसंगीताला फारसा उपयोग होण्यासारखा नव्हता आणि उपयोग झालाही नाही. पण नारदीय कीर्तनाचें तसें नाही. त्या कीर्तनांत केवळ भगवद्भक्तीच नाही. तर त्यांत नाट्य आहे, संगीत आहे आणि नखराही आहे. भिन्नरुचि अशा लोकांचें समाराधन करणारी एक कला म्हणजे हें नारदीय कीर्तन.

कीर्तनास येणाऱ्या विविध प्रकारच्या लोकांचे मनोरंजन व उद्बोधन करणारी एक प्रभावी कला म्हणून कीर्तनसंस्थेचा उगम झाला आणि वाढ होत गेली. अशा या कीर्तनांत नाट्यवीजे असावीत हे क्रमप्राप्तच होते.

सुमारे पन्नास पाऊणशे वर्षांपूर्वी कीर्तनाचे जे स्वरूप होते ते आज राहिलेले नाही आणि त्यामुळे कीर्तन ही एक प्रभावी कला होती, हे विधान नव्या पिढीला पटणारही नाही. पण कालमाहात्म्याने जुन्या संस्था नामशेष झाल्या नसल्या तरी हतप्रभ व्हाव्यात हे क्रमप्राप्त असले तरी, त्यायोगे त्या संस्थेला एके काळी उर्जितावस्था प्राप्त झालेली होती या विधानास मुळांच वाध येत नाही. या नारदीय कीर्तनाचे दोन भाग होते. एक पूर्वरंग आणि दुसरा उत्तररंग पूर्वरंगात सिद्धान्त-प्रवचन असे आणि उत्तररंगात त्याला धरून एखादे आख्यान असे. कीर्तनाच्या या दोन अंगास संगीत व्याख्यान व संगीत आख्यान अशीं सुटसुटीत नावे द्यावयास हरकत नाही. आधुनिक विद्येच्या प्रसारामुळे व अश्रद्धेय वृत्तीमुळे कीर्तनाच्या या दोन अंगांची फारकत होऊन, गद्य व्याख्यान व संगीत नाटक अशा दोन दिशांनी त्यांची स्वतंत्रपणे वाढ होत गेलेली आहे. ही आपली प्रगति की परागति याचा निवाडा करण्याचे हे स्थळ नव्हे. या ठिकाणी प्रतिपाद्य एवढेच आहे की, संगीत नाटकावर ज्या कलाप्रकाराचा फार मोठा परिणाम झाला आणि ज्या कलाप्रकारांतील संगीताचा नाट्यसंगीतावर परिणाम झाला, तो कलाप्रकार म्हणजे कीर्तनांतील हे संगीत आख्यान होय.

कीर्तनांतील उत्तररंगाला आम्ही कलाप्रकारांत समाविष्ट केलेले पाहून काहीं बुदुक कलाकारांना मोठे आश्चर्य वाटे. पण ज्या काळांत संगीत मराठी नाटकाचा जन्म झाला त्या काळांत उत्तम कीर्तनकारहि होऊन गेले ही गोष्ट आतां सांगूनही कोणास खरी वाटणार नाही. कै. गोविंदराव टेंबे यांनी आपल्या 'संगीतव्यासंगा'त कीर्तनकार श्री. नारायणबुवा गोगटे यांजविषयी अशी आख्यायिका नमूद केलेली आहे की, ज्या गांवी किलोस्कर कंपनी व हे बुवा या दोघांचा सुकाम असेल, त्या गांवी नागायणबुवांनी सुभद्रोपाख्यान लावले तर किलोस्कर कंपनीच्या सौमद्र नाटकास गर्दो होत नसे. हे कीर्तनकार गायक असत, नट असत आणि हजरजबाबी असत. संगीत नाटकांत टण्याच्या अंगाची गायकी येण्यापूर्वी २० वर्षे, म्हणजे १८६० सालापासून, श्री. देवजीबुवांनी महाराष्ट्रांत

टप्पागायकी सुरुं केली होती. आणि कीर्तनकारांनीं तीच गायकी आपल्या कीर्तनसंगीतांत रूढ केली होती. कै. नारायणबुवा गोगटे, माहुलीकरबुवा, काशीकरबुवा, पिल्लुबुवा फलटणकर असे कांहीं प्रख्यात कीर्तनकार गोड व पळेदार आवाजाचे गायक म्हणून प्रसिद्ध असून, कीर्तनांतील सोंवळ्या संगीताबरोबरच लावणीतील संगीत लावण्यांशींही यांचा चांगला परिचय होता. या नखरेल नारदीय कीर्तनाला येणारा समाज जरी वे. शा. संपन्न, सरकारी हुद्देदार, प्रतिष्ठित वकील अशा उच्चभू लोकांचा होता, आणि उजळ माथ्यानें या लोकांना लावणीची बतावणी पहाण्याची जरी सोय नव्हती, तरी या लोकांना त्या गायनप्रकाराची आवड नव्हती असें नाहीं. या लोकांची ही गैरसोय दूर करण्यासाठीं हे गायक कीर्तनकार प्रसंग साधून, हरिभक्तीला उठाव देण्याचा भास निर्माण करीत लावण्या व छकड्या गात असत. प्रसिद्ध कीर्तनकार कै. पिल्लुबुवा फलटणकर यांनीं आपल्या अशाच एका कीर्तनांत पुढें बसलेल्या वे. शा. संपन्नांच्या खास आग्रहास्तव, सीता माहिरी गेल्याचा प्रसंग रंगवीत असतांना, तिच्या तोंडी ‘ तो माझा प्राणविसावा मे ’ ही लावणी बळेंच घालून, ती सामिनय गायिलेली आम्ही स्वतः ऐकलेली आहे.

पण कीर्तनांत नाट्यबीजे कोणतीं होतीं आणि त्यांची वाढ होत होत त्यांचें संगीत नाटकांत पर्यवसान कसें झालें, याचें तपशीलवार विवेचन करण्याचें हें स्थळ नव्हे. याठिकाणीं कीर्तनसंगीताचा नाट्यसंगीतावर काय परिणाम झाला एवढेंच आपणांस पहावयाचें आहे. त्या दृष्टीनें कीर्तनाच्या उत्तरार्धाचा विचार करतांना एक गोष्ट ठळकपणें नजरेंत भरते ती अशी कीं, हें आख्यान म्हणजे निव्वळ कथानिरूपण नव्हतें. नाट्याला लागणाऱ्या कथानकाप्रमाणें हेंही एक कथानकच होतें. त्यांत नायक, नायिका, खलनायक, दासदासी, विदूषक अशी विविध पात्रं होतीं. नाटकापेक्षां यांत फरक एवढाच होता कीं यांत या सर्व भूमिका एकाच व्यक्तीला वठवाव्या लागत. अर्थात् ज्या प्रमाणांत या भूमिका सरस रीतीनें वठविण्याचा कीर्तनकाराचा वकून, त्या प्रमाणांत आख्यान सरस वठणार हें ठरलेलें होतें. हें कथानक सरस वठविण्यासाठीं कीर्तनकाराला संगीताची अत्यंत आवश्यकता वाटावी हें स्वाभाविकच आहे. एकवेळ नाटकांत संगीत नसलें तरी निभवण्यासारखें आहे. कारण त्या त्या भूमिकेला अनुरूप अशीं

पात्रें निवडून भूमिका वठविण्याची त्यांत सोय असते. कीर्तनाचें तसें नाही. उदाहरणार्थ नायिकेचें मनोगत व्यक्त करावयाचें तर कीर्तनकाराला ती एक अडचणच आहे. अशा प्रसंगीं कथानकाला अनुकूल असें पद गाऊन त्याला कथानक सरसरीत्या वठवितां येतें. कथानकांत स्त्रीच्या लावण्याचें वर्णन, लग्न, भोजन, युद्ध यांचें वर्णन असे प्रसंग येतात तेव्हांहि कीर्तनकाराला गेय पद्याचा आश्रय करून वेळ निभावून न्यावी लागते. आणि ज्ञानदेव, नामदेव, तुभाराम, मुक्तेश्वर आदि संतकवींनीं आणि वामन पंडित, रघुनाथ पंडित, मोरोपंत आदि पंडित कवींनीं अनेक आख्यानांवर विविध प्रकारची व त्रिपुल पद्य-रचना करून कीर्तनकारांची भरपूर सोयही करून ठेवलेली आहे. कीर्तनकाराची करामत ती एवढीच कीं त्यानें ओवी, आर्या, गीति, साकी, दिंडी, कटाव, अंभंग, फटके इत्यादि वृत्तांना अनुरूप अशा चाली लावून, त्यांत गेयता निर्माण करावी आणि कथानकांत रसपरिपोष करावा. अर्थात् ही करामतही कांहीं कमी दर्जाची नाही आणि ती कमी दर्जाची नाही म्हणूनच नाट्यसंगीतांत त्याचा समावेश करण्यांत आला.



या कीर्तनोपाख्यानांत गायकी चाली नसत असें नाही. पण आख्यानाच्या प्रवाहाला झेंपतील आणि श्रोत्यांना रुचतील अशाच त्या चाली असत. अशा रीतीनें कीर्तनांतील संगीताचा एक वेगळाच साचा तयार झाला होता असें म्हटलें तर तें अवास्तव ठरणार नाही. या संगीताला आपण प्रवाही संगीत असें नांव देऊं. म्हणजे असे कीं कथाप्रवाहाशीं संवादी आणि त्या प्रवाहाची गति वाढविणारे असें हें संगीत आहे. मग या संगीताचें स्वरूप काय होतें ? या प्रश्नाचें उत्तर देण्यापूर्वीं कथानकांत संगीत कोठें व कां लागतं असं याचें उत्तर शोधणें आवश्यक आहे. सामान्यतः असें आढळून येतें कीं —

(१) कथानकाला प्रारंभ करतांना म्हणजेच कथेची सुरवात करतांना गेय पद्याची गरज असते. त्यामुळे कथानक पुढें सरकतें. उदाहरणार्थ अर्जुन-सुभद्रा-विवाहाचें आख्यान सुरू करावयाचें तर दहा वाक्यें बोलण्याऐवजीं —

कृष्णानुजा सुभद्रा लग्नाला योग्य जाहली आहे ।

तीतें हलधर स्वमतें धृतराष्ट्रसुतासि द्यावया पाहे ॥

अशी एखादी आर्या किंवा तदर्थक दिंडी म्हटली तर भावार्थ सरस रीतीने व्यक्त होत असतो.

(२) कांहीं वर्णनात्मक प्रसंग असतात. लग्नसमारंभ, भोजनसमारंभ, समरप्रसंग असे अनेक प्रसंग असतात कीं, तेथें गेय काव्याचा उपयोग केल्यानें कथानकांत रंग भरतो. कटाव, साकी, दिंडी यांचा अशा प्रसंगां उपयोग करण्याची हरिदासांची वहिवाट होती. क्वचित् प्रसंगां अन्योक्तिपर सिद्धांत सांगतांना रागदारींतील पदही गाण्याची प्रथा असे. शारदेतील ‘ सांवळा वर बरा गौर तनुला ’ हें पर हरिदासी थाटाचेंच आहे. अशा पदांत गायकी थोडी. पण त्या थोड्याच गायकीमुळे प्रतिपाद्य सिद्धांत श्रोत्यांच्या मनावर ठसतो.

(३) आख्यानांत कांहीं भावनात्मक प्रसंगहि येतात. खलनायकावर व्यक्त होणारा संताप नायिकेची प्रीति व शृंगारभाव, विरहानें निर्माण होणारी व्याकुळता, पुत्रशोक इत्यादि असे अनेक प्रसंग असतात कीं, ज्या प्रसंगाला धरून त्या त्या रसाला अनुकूल अशा रागरागिणींचा उपयोग करावा लागतो. पण कीर्तनांत या रागदारीला मर्यादा आपोआपच पडतात. सामान्यतः टप्प्याच्या स्वरूपाची गायकी कीर्तनांत रूढ होती हें वर सांगितलेंच आहे.

वरील विवेचनावरून हें दिसून येईल कीं नाट्यसंगीताची पूर्वतयारी अशा प्रकारें चालूच होती. छन्दःशास्त्रांतील छंद, वृत्त व जाति हे गेयानुकूल असेच प्रकार आहेत. भट्टिकाव्यामध्ये पदाची व्याख्या अशी दिलेली आहे—

नियताक्षरसम्बन्धं छन्दोयतिसमन्वितम् ।

निबद्धं तु पदं ज्ञेयं सतालपतनात्मकम् ॥ (भट्टिकाव्यम् ३२ । २९)

यावरून छन्द, वृत्त, जाति यामध्ये नाद व लय ही कशी स्वभावतःच येतात याची कल्पना येईल. ठराविक अक्षरांच्या अथवा मात्रांच्या आवर्तनानंतर टाळी पडणें हा जो या काव्यप्रकाराचा धर्म, त्यांतच लय येते आणि जेथें लय येते

तेयें स्वरही येतात. साधा ओवीसारखा शिथिल स्वरूपाचा छन्द घेतला तरी त्यालाही गेयता असते. 'संगीतरत्नाकरा'च्या प्रबंधाध्यायामध्ये ओवीच्या गेयतेची महती पुढीलप्रमाणें सांगितलेली आहे—

खण्डत्रयं प्रासयुतं गीयते देशभाषया
 ओवीपदं तदन्तेचेदोवी तञ्जैस्तदोदिता ।
 त्रयाणां चरणानां स्युरेकाद्यावृत्तितो भिदाः
 आदिमध्यान्तगैः प्रासैरेकाद्यैश्च पदे पदे ।
 छन्दोभिर्वहुभिर्गेया ओव्या जनमनोहराः
 सानुप्रासैस्त्रिभिः खण्डैर्मण्डिता प्राकृतैः पदैः ।

झोपाळ्यावर, दळणाच्या वेळीं, मंगळागौरीच्या प्रसंगीं स्त्रिया ओव्या म्हणतांना, त्यांत भावानुकूल गेयता कृती असते याचा आपणांस प्रत्यक्ष येतच असतो.

वृत्तें, छन्द, जाति यांचे प्रकार अनेक आहेत. पण या सर्वांचा नाट्यसंगीतांत समावेश होऊं शकला नाहीं. सामान्यतः ओवी, चूर्णिका, कटाव, साकी, दिंडी यांचा भरपूर उपयोग केलेला आढळून येतो. हें कां व्हावें याचा संगीतज्ञांनीं विचार करावयास हवा. सामान्यतः असें आढळून येतें कीं ओवी, दिंडी, अनुष्टुप् छन्द यांचा वृत्तकथनाकडे किंवा कथानिरूपणाकडे विशेषेंकरून उपयोग केला जातो. साकी या जातीचा उपयोग हरतन्हेनें करतात. तिच्या पहिल्या दोन चरणांची घावती रचना आणि शेवटच्या दोन तोटक्या चरणामुळें पहिल्या दोन चरणांना मिळणारा उठाव, यामुळें हें वृत्त विविध रसाला उपयुक्त असें झालेलें आहे. 'चोरांनीं निजधेनु चोरिल्या' अशा प्रकारें वृत्तकथनासाठीं, मनोगत व्यक्त करण्यासाठीं, करुणरसाच्या परिपोषासाठीं, विरहातता दाखविण्यासाठीं, अशा अनेक प्रकारें या जातीचा उपयोग होऊं शकतो. शिवाय हिची रचना सुटसुटीत. दोन गीतीचे चरण आणि दोन अर्धे चरण. पदाप्रमाणें ध्रुवपद आणि दोन चार कडवीं असा या जातिमध्ये घोळ नाहीं आणि घोळ नसूनही शेवटचा अर्धा तुकडा संपतांना टप्प्याच्या अंगानें येणाऱ्या दुहेरी तानेमुळें भावार्थ जोरकसपणें प्रकट होऊं शकतो.

कीर्तनप्रकारांत किंवा उत्तरपठडीच्या लावणीमध्ये रागदारीचें गायन नव्हतें असें नाहीं. परंतु रसानुकूल रागविस्तारावर भर होता. संगीत नाटकांचा जन्म होण्यापूर्वी ज्या चाली कीर्तनकारांनीं प्रचारांत आणल्या आणि ज्या नाट्यसंगीतांत तशाच समाविष्ट झाल्या, त्या कांहीं संगीतशास्त्राचें नियम जाणून योजनापूर्वक बसविलेल्या चाली नव्हत्या. किंवा कीर्तनकार व लावणीकार पट्टीचे गायक होते अशांतलाहि भाग नाहीं. त्यांचा सारा भर कथेंत रस कसा निष्पन्न होऊं शकेल यावर होता. समोर बसलेल्या श्रोत्यांकडून वाहवा मिळवावी, हा निषाद कसा गोड लावला, या गांधाराची उपज कशी सुंदर झाली अशा प्रकारची गवई-श्रोत्यांकडून प्रशंसा व्हावी असा हेतू धरून पदांची गायकी निर्माण झालेली नव्हती. कारण मुळांतच श्रोते संगीत ऐकण्यासाठीं येत नव्हते. बहुविध व भिन्नरुचि अशा श्रोत-वृंदाला समजेल, उमजेल व रिझवील अशाच गायकी चाली त्यांना स्वीकारणें भाग होतें. त्यामुळें बहुधा चार मात्रेचा केरवा, सहा मात्रेचा दादरा, आठ मात्रेची धुमाळी अशा प्रकारचे सोपे ताल आणि भूप, यमन, यमनकल्याण, झिजोटी, कानडा, भीमपलास, सारंग, असावरी, भैरवी इत्यादि प्रचलित राग, एवढीच गायकी या कथानकांत खणण्यासारखी होती व तेवढीच प्रचारांत आली. आणि या गायकींतही रागविस्तार म्हणण्यासारखा आलेला नव्हता. मुख्यतः हे कलाप्रकार काव्यप्रस प्रधान आहेत. गेयता त्याला उपकारक म्हणून ती ध्यावयाची. अर्थात् ती उपकारक ठरेल अशीच ध्यावयाची.

या गायकीचें थोडक्यांत असें वर्णन करतां येईल कीं पदानुकूल गेयता असा त्या गायकीचा क्रम होता. गायकीला धरून पद असा क्रम नव्हता. ‘ सुंदरी मोरी का ’ किंवा ‘ काहे अब तुम आये ’ अशी एखादी रागदारीची चीज डोळ्यासमोर ठेवून, मग पद तयार करावें असें या नाट्यपूर्ण संगीतांत घडलें नाहीं. याचें उत्तम उदाहरण म्हणून अभंगांना लावलेल्या चालीचें उदाहरण देतां येईल. नामदेव, जनानाई, तुकाराम यांनी गायकी चालीवर अभंग रचले, असें म्हणण्याचें धाडस कोणी करील, असें वाटत नाहीं. तथापि या अभंगांना गायकी चाली लावून ते कीर्तनांत गायिले जात होते. तोच प्रकार संगीत लावणीचा. या काव्यप्रकारांत रागदारीची गायकी आणावयाची, म्हणजे रागदारीचे सारे प्रकार आणावयाचे, असें घडूंच शकत नाहीं. त्या अभंगांतील जो भाव आहे तो जास्त चांगल्या रीतीनें वठेल एवढाच रागविस्तार त्या भक्तिप्रधान काव्याच्या प्रकृतीला मानवण्यासारखा होता. आणि जे उत्तम कीर्तनकार होऊन गेले त्यांनीं त्या

दृष्टीनेच हे अभंग गायिलेहि होते. त्याकाळीं गाणें ध्वनिमुद्रित करण्याची सोय नव्हती आणि त्यामुळें अशा प्रतिभासंपन्न कीर्तनकारांची गायकी कशी होती याविषयीं त्यांची गायकी ऐकलेल्या लोकांच्या आठवणीवरच आपणांस विसंबून राहणें भाग आहे. परंतु एवढें मात्र निश्चित सांगतां येईल कीं, भारदस्त पण आटोपशीर असें जें संगीत नाट्यसंगीताच्या रूपानें परिणत झालें, त्याचा प्रारंभ या लोकांनीं केलेला होता.



लावणी, कीर्तन याप्रमाणेंच मराठी नाट्यसंगीताला कर्नाटकी संगीतानेंही देणगी दिलेली आहे ही गोष्ट प्रारंभीच्या नाटकांतील पदांच्या कांहीं चालींवरून प्रतीत होईल. कर्नाटकी संगीताची आपल्या संगीतांत झालेली ही आवक, आद्य नाट्याचार्यांचा कर्नाटकी प्रदेशाशीं जो संबंध आलेला होता, त्यामुळेंच झालेली आहे हें उघड आहे; आणि कर्नाटकी संगीताच्या ज्या चाली नाट्यसंगीतानें उचलल्या, त्यांचा विचार करतां त्या चाली या संगीताला पोषकच ठरल्या, असें म्हणणें भाग आहे. पण ही देवाणघेवाण अगदीं अलीकडच्याच काळीं होती असें नाही. सध्यां उत्तर हिंदुस्थानी संगीत व दाक्षिणात्य संगीत असे दोन संगीताचे हवाबंद कप्पेच पडलेले आहेत. आणि आमचे उच्चभू गायक दाक्षिणात्य संगीताकडे जरा भृकुटिभंग करूनच पाहत असतात. पण या गायकांनीं ही गोष्ट अवश्य लक्षांत ठेवावी कीं, धृपदधमाराच्या गायकीमध्ये कांहीं सुंदर रागरागिणींचा समावेश कर्नाटकी संगीतानेंच केला आहे. गमक अंगाची गायकी हें या संगीताचें वैशिष्ट्य असून, गमकांचें महत्त्व आमच्या कलावंतांना समजलें असावें असें आम्ही धरून चालतो. तसेंच या गायकीमध्ये कांहीं उत्कृष्ट चालीही आहेत. श्री. गणपतराव बोडस यांनीं आम्हांस असें सांगितलें कीं, मानापमानांतील 'चंद्रिका ही जणू' हें जें प्रसिद्ध पद, त्याची मूळ चाल कर्नाटकी पदाची असून, ती कै. नानासाहेब जोगळेकर यांनीं दिलेली होती. तसेंच 'दे हाता या शरणागता' हें पद गायक नट ज्या पद्धतीनें सध्यां गातात, त्यापेक्षां त्याची मूळ गायनाची ढब किती वेगळ्या प्रकारची आणि सुरेख होती, याची प्रचीति श्री. मल्लिकार्जुन मन्सूर यांनीं म्हटलेलें हें पद ज्यांनीं ऐकलें असेल त्यांनाच येऊं शकेल. 'न च सुंदरि करुं कोपा' या सौभद्रांतील पदावरून कर्नाटकी संगीतांतहि नाटकी संगीताला खुलविणाऱ्या चाली कशा स्वरूपाच्या आहेत याची कल्पना यावयास हरकत नाही.

संस्कृतीमध्ये देवाणवेवाण नेहमीच चालू असते. तेव्हां कर्नाटकी संगीताची नाट्यसंगीतांत झालेली आयात आश्चर्यकारक मानण्याचें कारण नाही. तसाच विचार केला तर महाराष्ट्राचा द्राविड संस्कृतीशी उत्तर भारतापेक्षा अधिक जिव्हाळ्याचा संबंध आहे. तत्त्वज्ञान व कला यांचा विकास दक्षिण देशांत जितका झाला तितका उत्तरेत झालेला नव्हता अशीच इतिहासाची साक्ष पडेल. उत्तर भारत हा सुखासीन व रामधुन करणारा भाग आहे. दक्षिणेत जसे विविध दर्शनांचे प्रणेते होऊन गेले, तसेच स्थापत्य, शिल्प, संगीत आदि कलांचे निर्मातेही होऊन गेले म्हणून दक्षिणात्य संगीताने आपले नाट्यसंगीत समृद्ध झाले असल्यास नवल नाही. नव्हे आद्य नाटककरांनी अशी मधुमक्षिकावृत्ति बाळगली होती, म्हणूनच त्या नाट्यसंगीताचा त्याकाळीं घोरोघरीं प्रसार झाला आणि तीं पदे कुटुंबांतील मुलाबाळांच्याहि तोंडीं बसलीं. पण याचा तपशील संगीतविशारदांनीं द्यावयाचा आहे.

सारांश, संगीत नाटकाच्या पहिल्या अवस्थेमध्ये जें नाट्यसंगीत पुढें आलें तें लावणी, कीर्तन, वृत्त, छन्द व कर्नाटकी संगीत या वेगवेगळ्या प्रकारांतून जन्म पावले आहे. प्रारंभीच सांगितल्याप्रमाणें या सर्व प्रकारांची कौशल्ययुक्त रचना हेंच नाट्यसंगीत निर्माण करणारांचें वैशिष्ट्य. तीच त्यांची प्रतिभा. हा प्रयत्न जाणिवेनें झाला कीं नेणिवेनें झाला याला महत्त्व नाही. संविधानक व गायन यांचा समतोल राखण्याचें व ते दोन भाग एकमेकांना मारक न ठरतां पूरक अनविष्याचें हें कार्य त्यांच्या हातून अजाणतांहि झालें असण्याचा संभव आहे. पण प्रत्येक कलानिर्मात्याचे कलानिर्मितीचे व्यापार हे असेच चालत असतात. तो प्रथम निर्मित करतो आणि मागाहून त्याचें व्याकरण तयार होतें. आमचा हा प्रयत्न नाट्यसंगीताचें व्याकरण लिहिण्याचा आहे. अर्थात् जें प्रवाही संगीत आहे त्याला नियमांनीं जखडून टाकतां येणार नाही. त्यावरून स्थूलमानानें नियम बांधावे लागतात. पुढें येणारा प्रतिभासंपन्न कलावंत या नियमांचें कांटेकोर पालन करील, असें नाही आणि त्यानें तसें केलें पाहिजे असा आग्रह समजसपणाचा ठरणार नाही. शाखाचंद्र-न्यायाने या मीमांसेचा उपयोग व्हावा एवढाच या उद्योगामागील हेतू असून, त्या दृष्टीनें नाट्यसंगीताची पूर्वतयारी कशी होत गेली, याचा धांवता आढावा येथें घेण्यांत आला. आतां नाट्य-संगीताच्या प्रात्यक्षिकांचा विचार करण्याचा समय प्राप्त झालेला आहे. ● ● ●

नाट्यसंगीताचा खरा प्रारंभ कै. अण्णासाहेब किलोस्कर यांनी केला. खरा प्रारंभ म्हणण्याचें कारण असें कीं, किलोस्करांच्या पूर्वीही कै. विष्णुदास भावे यांनी संगीत नाटकांना सुरवात केली असें नाट्यवाङ्मयाच्या इतिहासावरून आढळून येतें. पण दुर्दैवानें हीं नाटकें आतां उपलब्ध नसल्याकारणानें त्यांतील पदें गाणारेहि आतां कोणी उरले नाहींत. शिवाय कै. भावे यांच्या नाट्यसंगीताची ठेवणहि वेगळ्या स्वरूपाची होती. वेगवेगळ्या गायक पात्रांची योजना करून, त्या त्या पात्रांना व प्रसंगांना अनुकूल अशी संगीत योजना करावयाची ही जी कै. अण्णासाहेब किलोस्कर यांनी नाट्यसंगीताची पद्धति सुरू केली, ती कै. विष्णुदास भावे यांच्या काळीं रूढ नव्हती. विष्णुदासांच्या काळीं गायनाचा सारा मक्ता सूत्रधाराकडे असे. यासंबंधीं श्री. मुजुमदार आपल्या ‘महाराष्ट्रीय नाटककार’ या ग्रंथांत अशी माहिती देतात कीं, “जुनीं नाटकें हल्लीं जीं निव्वळ गद्य नाटकें होतात त्याप्रमाणें होत नसत. किंवा हल्लींच्या संगीताप्रमाणेंही होत नसत. तर पात्रांना मधून मधून भाषणें सुचविण्याकरितां तिसऱ्याच एकानें पदें म्हणण्याची पद्धति असे. सर्व पात्रांचें भाषण करण्याचें धोरण या पदें म्हणणाऱ्यावर विष्णुदासांनीं ठेवलें होतें. सूत्रधार या नांवाची अनर्थकथा याच्या ठिकाणीं बरोबर निदर्शनास येत असे. कारण कोणतेंही पात्र रंगभूमीवर येणें किंवा रंगस्थळांत परत जाणें या गोष्टी एकट्या सूत्रधारावर अवलंबून असत. त्यावेळीं ‘नाटक पात्रें अज्ञानी’ असत म्हणून वाग्देवीचा वरदहस्त खरोखरीच पात्रांना उपयोगी पडत असे.” (महाराष्ट्रीय नाटककार पा. ८-९) या उताऱ्यावरून विष्णुदासांच्या काळांत नाट्यसंगीताचा खऱ्या अर्थानें जन्म झाला नव्हता, असें स्पष्टपणें आढळून येतें. खुद्द अण्णासाहेब किलोस्कर यांनीं नागपूर मुक्कामीं जें एक निवेदन श्रोत्यांना सादर केलें होतें त्यामध्ये ‘गायनरसप्रधान नाटक’ अशी संगीत नाटकाची व्याख्या केली होती. याचाच अर्थ असा कीं,

नाट्यसंगीतामध्ये नाट्यरस व गायनरस यांचा मिलाफ झालेला असतो आणि त्या अर्थानें नाट्यसंगीताचें जनकत्व कै. अण्णासाहेब किलोस्कर यांच्याकडेच जातें, असें म्हटलें असतां त्यांत अतिव्याप्ति वा अव्याप्ति असा दोष किमपि येणार नाहीं.

अण्णासाहेब किलोस्कर यांजकडेच नाट्यसंगीताचें जनकत्व जात असलें तरी, कै. भावे यांच्या काळापासून या संगीताच्या अवताराची पूर्वतयारी चालू होती हें आपणांस मान्य करणें भाग आहे. कलावंतालाहि काल व परिस्थितीची मर्यादा असते. त्यांतहि तीनचारशें वर्षे ज्या नाट्यकलेचा भारतांत लोप झालेला होता, त्या नाट्यकलेला पुनः जिवंत करण्याचें काम खचितच सोपें नव्हतें. त्यामुळें वेगवेगळ्या गायक पात्रांची योजना करून, त्या सर्वांचा एक सामुदायिक परिणाम म्हणून, विष्णुदासांना नाट्यसंगीत निर्माण करतां आलें नसलें तरी, किलोस्करांनीं आपल्या नाटकांतून जो संगीताचा प्रकार सुरू केला, तो प्रकार विष्णुदासांच्या आख्यानामध्ये बीजरूपानें आढळून येतो. कै. विष्णुदास भावे यांनीं सारीं नाटके पौराणिक कथानकांवरच रचिलीं आहेत आणि त्यांची कविता अगदीं प्राकृत असली तरी “ चाली फारच रसाळ असून प्रसंगाला अनुरूप असत. एक चाल बहुतकरून दुसऱ्या आख्यानांत आढळत नाहीं. कांहीं स्थळीं यांची कविता छंदशास्त्रांतील गणमात्रांच्याच कोष्टकांनीं मोजली तर अशुद्ध आढळून येईल. परंतु हरिश्चंद्र, रासक्रीडा, कात्यायनीव्रत इत्यादि नाटकांतील कविता फारच हृदयद्रावक, मनोरम व रसाळ आहे. यांच्या नाटकांतील कांहीं पद्ये कथाभागाची माहिती देण्याकरितां आहेत, कांहीं पात्रांना भाषणें सुचविण्याकरितां आहेत व कांहीं पात्रांना स्वतः म्हणतां येण्यासारखीं आहेत. ” (अण्णासाहेब किलोस्कर यांचें चरित्र पान १६) शिवाय या पदांना राग व ताल यांचीही साथ असे. गणपतिनमनाचें त्यांचें पुढील पद पहाः—

राग यमन, ताल धुमाळी

श्री गजवदना दे मति दीना करावया नूतन कवना ॥ धृ० ॥

अष्टादशपुराणें सुरस हीं गाऊं करूं कैचें जनरंजना ॥ १ ॥

सुरस कथानकें वेंचक घेऊन करूं इच्छित नाटकें नाना ॥ २ ॥

ईशचरित काय पामर वर्णिल जेथ थकली अहिरसना ॥ ३ ॥

नाहीं ज्ञान हा दास विष्णु तव लीन पर्दी करि सज्जाना ॥ ४ ॥

कथाभागाची माहिती करून देण्याकरितां द्रौपदी-वस्त्रहरणाच्या आख्यानांत सूत्रधारांच्या तोंडीं पुढील पद घातलेलें आहे:—

राग यमन, ताल धुमळी

काय झालें पुढतीं महाभारतीं सभापर्व अंतीं
कपटद्यूत पणिं जिंकिल्यावरी पांडवाशीं ॥ १ ॥
भीष्म द्रोण कर्णसहित कौरवराजे असंख्यात
पांडवातें सभेंत अति अन्यायें जिंकिते
पणीं त्यासह संपत्तिसी ॥ पामरवाणी ॥ २ ॥
स्वघातक मतिहीन खळ कुटील सदा अभिमानी
मग्न अनर्थकारक काय बोलत तेव्हां विदुरासी ॥ अज्ञानी ॥ ३ ॥

पात्रांनै स्वतः म्हणण्यासारखें पद म्हणून, दशरथराजा रामाला वनवासाला न पाठविण्याविषयीं कैकेयीची विनवणी करीत असल्यावेळचें पद पुढें दिल्या-प्रमाणें आहे.

राग खमाज, ताल एका

एक कैकयी राघव वर्नी पाठवूं नको गे ॥ ध्रु० ॥
सुकुमार बाल लहान । वर्नी सुधा लागल्या तहान । कोण
देईल अन्नपान । सांग तरी सखेगे ॥ १ ॥ न साहे सीत उष्ण ।
कोमल तनु वय लहान । मजसी प्रिय प्राणाहून । आवडता
प्रिये गे ॥ २ ॥ पुत्र विरहें जाईल प्राण । आहे शाप मज
लागून । काय दुष्ट हेतू धरून । सांगसी असे गे ॥ ३ ॥

सूत्रधार या एकाच पात्राला गावयास भाग पाडणाऱ्या या संगीत पौराणिक नाटकांची चलती १८४३ ते १८९२ म्हणजे चाळीस-बेचाळीस वर्षे होती. या काळांत इचलकरंजीकर नाटक मंडळी, तासगांवकर नाटक मंडळी, पुणेकर नाटक मंडळी, कोल्हापूरकर नाटक मंडळी अशा अनेक नाटक मंडळ्या उदयास आल्या. तथापि विष्णुदासांशीं स्पर्धा करण्यासाठीं स्वतंत्र नाटक मंडळी काढणारे नाना सोनीसारखे कांहीं नाटककार वगळले तर, या बहुतेक नाटक मंडळ्या भावे यांच्याच कविता उपयोगांत आणीत असत. या काळांत विशेष लक्षांत ठेवण्या-

सारखी गोष्ट म्हणजे कोल्हापूरकर नाटक मंडळी ज्या गोविंददास व बाबाजी दातार यांचीं पदें म्हणत असे, त्यांची तीं पदें बहुतेक लावणीच्या चालीवर असत. नमुना म्हणून एक पद येथें देत आहोंतः—

सांग सुंदरी सखये मंदिरीं वरिलेस कवणाला ॥ कां गे
जाहलीस निष्ठुर आतां ॥ हुडकित उठलिस परि न ये
हातां ॥ वरिलेस कवणाला ॥ १ ॥ उषा म्हणे आजि
चारी प्रहर गे ॥ जवळी होता प्राणेश्वर गे ॥ रूप
तयाचें अति मनोहर गे ॥ मोहोनिया गेला ॥ २ ॥
बाळा बोलुनि मूर्च्छित पडली ॥ गोविंदाच्या पर्दि अनु-
सरली ॥ दासीनें त्या सावध केली ॥ शिंपुनि उदकाला ॥ ३ ॥

नाट्यसंगीताच्या पूर्वतयारीचा हा इतिहास मनोरंजक व उद्बोधक असला तरी विषयाचा संदर्भ लक्षांत घेतां त्याची तपशीलवार मांडणी येथें करतां येणार नाही. त्या इतिहासांतली वरील त्रोटक माहितीवरून तें संगीत कसे तयार होत गेलें याची कल्पना येण्यास मदत होईल. विशेषतः कथानकांत पदें साधारणतः कोठें योजावयाचीं याची सामान्य कल्पना या पौराणिक नाटकांच्या काळांतच मूर्त स्वरूप धारण करूं लागली होती. किलोंस्करचरित्रामधील यासंबंधीचा जो वर उतारा दिलेला आहे, त्या उतान्यांत कथानकांतील संगीत कशाप्रकारचें व कोणत्या प्रसंगीं योजलें जातें याची स्पष्ट कल्पना दिलेली आहे. कथानकाचा प्रवाह अखंड चालण्यासाठी, संवाद चटकदार व आकर्षक करण्यासाठी आणि कथानकांतील विविध पात्रांना आपल्या मनोभावना व्यक्त करण्यासाठी सामान्यतः संगीताचा उपयोग होऊ शकतो ही गोष्ट या पौराणिक नाटककारांनींही ओळखली होती. आणि अण्णासाहेब किलोंस्करांनींच त्याला व्यवस्थित स्वरूप देऊन, नाट्य-रसांत गायनरसाचें सुंदर मिश्रण केलें.

नाट्यसंगीत हें कथानकाच्या प्रवाहाशीं एकरूप झालेलें असें संगीत आहे. म्हणूनच तें प्रवाही संगीत आहे. असें असलें तरी तें हलकेफुलकें संगीत असतां कामा नये. त्या संगीतामध्ये एकच चीज तास तास घोळून घोळून म्हणण्यास अवसर नसला आणि तानबाजीला वाव नसला, तरी कथानकाचें गांभीर्य व

भारदस्तपणा कायम राखण्यासाठी त्या संगीतांतही भरदारपणा व भारदस्तपणा असला पाहिजे. त्याचप्रमाणे या संगीतामुळे गद्य व पद्य या दोन भागांचा सांधा वेमालूम सांधला गेला पाहिजे. हे कार्य अर्थातच कवीची काव्यशक्ति व गायकाची जाणीव या दोघांवर अवलंबून आहे. हा सांधा वेमालूम सांधण्यासाठी जशीं पदे अकृत्रिम, अर्थसुलभ, रसानुकूल व गतिदायक असलीं पाहिजेत, तशाच त्या पदांची गायकीदेखील आकर्षक व गतिदायक असली पाहिजे. कांहीं प्रसंगी, विशेषेकरून ज्याठिकाणी मनोभावनांच्या अविष्काराचा प्रश्न येतो त्या ठिकाणी रागदारीलाहि अवकाश असतो. तथापि या संधीचाहि गायकनटाला गैरफायदा वेतां येणार नाहीं. रंगभूमीची मैफल करून टाकण्याइतपत त्या गायकीनें रंगभूमीवर आक्रमण करूं नये. ज्यावेळीं गद्यपद्यमय संवाद असतात त्यावेळीं तर गायकावर विशेष जवाबदारी येऊन पडते. १९०१ सालीं 'सयार्जी विजय' या पत्रांत नाट्यसंगीताच्या स्वरूपाविषयीं मार्मिक मजकूर प्रसिद्ध झालेला होता. त्यांतिल कांहीं भाग येथें मुद्दाम देत आहोंत.

“संगीत नाटकाचे गुणदोष पाहातांना प्रथम ही गोष्ट ध्यानांत ठेवली पाहिजे कीं, त्यांतिल गाण्यांत उत्तम शास्त्रीय पद्धति ठेवतां येणार नाहीं. म्हणजे उत्तम गवयी एक एक चीज एकाच रागांत अर्धा अर्धा तासभर सुद्धां गाऊं शकतो; किंबहुना ती तितका वेळ गाईली तरच रागाचें खरें व पूर्ण स्वरूप व तसेंच गवयाच्या ज्ञानाचें व गळ्याचें खरें कसब हे व्यक्त करितां येणें शक्य आहे. परंतु संगीत नाटकांत असें होणें शक्य नाहीं. कारण, संगीत नाटक फार तर चार-साडेचार तास चालावयाचें, व तेवढ्यांत पांच चार पात्रांस मिळून ४०-५० पद्ये म्हणणें भाग पडतें; त्याअर्थी गवयाचे पद्धतीनें संगीत पात्रांस गाणें शक्य नाहीं. तथापि, कोणत्याहि पद्यांत रागाचें शुद्ध व शास्त्रसिद्ध स्वरूप ठेवणें व पात्रांची योग्यता संभाळून गाण्यांत जितका प्रौढपणा आणतां येईल तितका आणणें, व ताना घेणें त्या शास्त्रीय नियमांस धरून घेणें, इतक्या गोष्टींबद्दलची खबरदारी राखिली असतां संगीत हे शास्त्रीयज्ञानी गवयांसही प्रिय होईल. वास्तविक गवयी गाण्यांतहि क्रमाक्रमाने फेरबदल होत चालला आहे म्हणजे पूर्वीं गाणें म्हटलें म्हणजे धृपद, ख्याल, टप्पा व फार झालें तर तुंबरी इथपर्यंत त्यांची मजल असे, ती आतां गजल, पद, चतरंग व लावणी येथपर्यंत मजल आली आहे. तर अशा स्थितींत शास्त्रीय स्वरूप ठेवून व फक्त आलाप कमी

करून जर संगीताची रचना होईल तर फारशी हानि न होतां नवीन पद्धतीं-
तील जो चटकदारपणा आहे, तो कायम राहिल. ”

(भाऊराव कोल्हटकर यांचें चरित्र, पा. ७९)

हा उतारा थोडा लांबला असला तरी नाट्यसंगीताच्या वैशिष्ट्याबद्दल येथवर
जें विवेचन करण्यांत आलें, त्याचें सारच या पत्रांत धालें असल्याकारणानें तें
येथें विस्तारानें उद्धृत केलें आहे.



गेल्या पन्नास वर्षांत या नाट्यसंगीतामध्ये जीं स्थित्यंतरे घडून आलीं, त्या
स्थित्यंतरांच्या स्थूलमानानें तीन अवस्था पडतात. कै. अण्णासाहेब
किलोस्कर व कै. गोविंद ब्रह्मळ देवल यांच्या नाटकांतील संगीत ही पहिली
अवस्था. कै. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर, कै. वीर वामनराव जोशी इत्यादि
नाटककारांच्या नाटकांतील संगीत ही दुसरी अवस्था. आणि नाट्याचार्य खाडील-
करांच्या एकपात्री संगीत जलशांतील संगीत ही तिसरी व शेवटची अवस्था
नाट्यसंगीताचे जे निकष आपण येथवर तपासले, ते निकष या तीन प्रकारच्या
अवस्थांस लाविले असतां, या उत्तरोत्तर उतरतीला लागलेल्या अवस्था आहेत,
असें आढळून येतें. नाट्य व संगीत यांचा समसमा संयोग पहिल्या नाट्यसंगीतांत,
नाट्य व संगीत यांचा विषम संयोग दुसऱ्या नाट्यसंगीतांत, तर नाट्यशून्य
संगीत तिसऱ्या नाट्यसंगीतांत असा हा विपरीत क्रम आहे. यावरून नाटकांत
संगीताचा उपयोग करणें हें किती कौशल्याचें व प्रतिभेचें काम आहे याची
कल्पना येण्यास हरकत नाही. नाट्य व संगीत या परस्परपूरक अशाच कला
आहेत हें निर्विवाद होय. तथापि त्या कलांना त्यांचीं अशीं स्वतंत्र क्षेत्रें आहेत.
नाटककाराला जें अवधान राखावें लागतें तें हें कीं, आपल्या नाट्यरसाला जेणें
करून हानि पोडोचेल अशा संगीताचा त्यानें नाटकांत प्रवेश होऊं देतां कामा
नये. आणि विशेषेंकरून जेव्हां एखाद्या मधुर आवाजाचा गायक नट त्या
नाटककाराला लाभतो तेव्हां त्या नटाच्या अहारीं आपलें नाटक जाणार नाहीं,
याबद्दल तर त्यास फार खबरदारी घ्यावी लागते. आपलें नाटक, नाटक या
नात्यानें दीर्घकाळ टिकलें पाहिजे अशी दूरदृष्टी नाटककारांशीं नसेल आणि
तूर्त दान महापुण्य या न्यायानें ज्यायोगें ' हाऊस फुल ' च्या तात्पुरत्या मोहाला

बळी पडून नाट्यरसाला विघातक अशा संगीताच्या कल्पना तो योजील, तर त्या नाटकांत संगीत विनाअटक धुडगूस घातल्याविना राहणार नाही. त्या दृष्टीने आय नाट्याचार्य किल्लेस्कर व देवल हे केवळ नाटककार म्हणूनच श्रेष्ठ ठरतात असे नाही, तर नाट्यसंगीताच्या आय जनकत्वाचाही मान त्यांच्याकडेच जातो.

या आय नाट्याचार्यांनी निर्माण केलेल्या नाट्यसंगीताची वैशिष्ट्ये कोणती ? त्यांतील गुण कोणते आणि दोष कोणते ? त्या नाट्यसंगीताने नाट्याला वेगळें वळण लावले काय ? संगीतांतहि त्यामुळे काहीं बहुमोल भर पडली काय ? या नाट्याचार्यांनाच वाट पुसत पुढील नाटककारांनी या संगीताचा विकास केला की नाही ? केला नसल्यास त्याची कारणे काय असावीत ? असे अनेक प्रश्न याठिकाणी उपस्थित होतात. त्या सर्वांची उत्तरे येथे देता येतील असे नाही. पण त्या संगीताच्या स्वरूपाची व गुणदोषांची येथे स्थूलमानाने मीमांसा करता येण्यासारखी आहे. यालाच नाट्यसंगीताचे रसग्रहण असेंहि म्हणता येईल. या रसग्रहणामध्ये आपणास पुढील तीन वैशिष्ट्ये घेतली पाहिजेत.

(१) गद्य व पद्य, काव्य व गेय, नाट्य व गान यांचा बेमालूम सांधा कसा साधला जाईल याकडे या संगीतनिर्मात्यांनी कटाक्षाने लक्ष पुरविले आहे. पद अशाच ठिकाणी पडले पाहिजे की त्यायोगे गद्याचा ओघ खंडित होता कामा नये; किंवा पद्यानंतर येणारे गद्य त्याशी विसंगत असता कामा नये. त्या दृष्टीने पदे रचणारांवर ती भावानुकूल, साधी, अकृत्रिम, सरस व गेय कशी बनतील याची जबाबदारी येऊन पडते. ही जबाबदारी पार पाडण्यास साकी, दिंडी, कटाव, फटका, सवाई, चूर्णिका, अंजनीगीत इत्यादि रचना-सुलभ व तालबद्धतेकडे स्वाभाविक कल असलेली गेयानुकूल जातिरचना या नाट्यसंगीतांत महत्त्वाची ठरावी यांत नवल नाही. कारण नाटकाच्या धावत्या कथानकाला ही जातिरचना फारच अनुकूल अशी पडते. यांत गेयतेचा भाग स्पष्ट, शुद्ध व भावानुसारी शब्दोच्चार आणि मुक्क्यासारखी थोडी गायकी इतकाच असल्याकारणाने संवादाचा ओघ त्यामुळे खंडित न होता, त्याची गति वाढण्यासच मदत होते.

(२) याच्या वरचा प्रकार म्हणजे गायकीला थोडा अवसर देणारी पद्यरचना. या पदांतहि सहजसिद्ध लय नसली तरी सोपे ताल आणि गमक,

मीड व तान यांना थोडा अवसर असतो. तथापि हें संगीत 'विस्तारशील' नाही. अस्ताई व कडवी घोळून घोळून म्हणणें, प्रत्येक वेळीं एखाद्या स्वराची अल्ट्रापालट करणें, पदाचा रसभंग होणार नाही अशा रीतीनें त्याभोंवती गमक, हरकती, तान यांचा साज चढविणें एवढीच गायकी या पदांच्या प्रकृतीला मानवण्यासारखी आहे. जातिरचना संवादाची गति वाढविण्यासाठीं असेल, तर हीं गायकीचीं पदें नाट्यांत चटकदारपणा निर्माण करण्यासाठीं आहेत. नाट्यांत प्रसंगानुरूप हास्य, करुण, शृंगार, रौद्र, वीर इत्यादि जे रस प्रकट होतात त्या रसांच्या उत्कर्षासाठीं, जो कथाभाग गद्यापेक्षां पद्यानें सरस वठण्याची शक्यता आहे अशा ठिकाणीं, या पदांची योजना केलेली आढळते.

(३) याहि पुढची पायरी गायकीला अधिक अवसर देणारीं रागदारीं-तील पदें. नायक, नायिका, खलनायक इत्यादि महत्त्वाच्या पात्रांना आपल्या भावनांचा आविष्कार करण्यासाठीं संगीतांतील राग व रस यांची योजना निःसंशय उपयोगी पडण्यासारखी आहे. प्रीतिसाफल्य, प्रेमी जनांचा विरह, प्रेमिकांची ताटातूट, आपत्कालचें दुःख, राग, संताप, हर्ष, खेद, निर्भर्त्सना इत्यादि अनेक भावभावनांच्या सूक्ष्मच्छटा प्रकट करण्यासाठीं नाट्याला रागदारीच्या संगीताचा फारच उपयोग होण्यासारखा आहे. तथापि याहि रागदारीला कालमर्यादा व प्रसंगमर्यादा सांभाळावी लागतात. हें संगीत ब्रैट्ट्या संगीतासारखें हवें तसें व मन मानेल त्याप्रमाणें विस्तारतां येत नाही. प्रसंग ओळखून हें संगीत आळवलें न जाईल तर नाट्याशीं त्याचा अतिप्रसंग होईल हें या तिसऱ्या प्रकारच्या नाट्यसंगीतावर येणारें महत्त्वाचें बंधन आहे. हे जे नाट्यसंगीताचे तीन भेद याठिकाणीं दाखविले आहेत त्याची अधिक स्पष्ट कल्पना खाली दिलेल्या तपशीलावरून येऊं शकेल.

	गेयानुकूल जातिरचना	गायकीला थोडा अवसर असणारीं पदें	रागदारीचीं पदें	ऊर्दू व फार्शी चाली	एकूण
वधूपरीक्षा	—	—	३३	—	३३
गुप्तमंजूष	८	२३	१४	६०	१०५
मतिविकार	१५	२२	१७	५५	१०९

	गेयानुकूल		गायकीला		ऊर्दू व	
	जातिरचना	थोडा अवसर	रागदारीचीं	असगारीं पदें	फार्शी	एकूण
			पदें		चाली	
मूकनाचक	६	१३	११		७०	१००
वीरतनय	६	७	१		८२	९६
शारदा	१९	५८	१५		—	९२
शापसंभ्रम	३८	६८	८		—	११४
मृच्छकटिक	६९	६६	२३		—	१५८
रामराज्यवियोग	१९	४०	३		—	६२
सौभद्र	१९	५६	१७		—	९२
शाकुंतल	९१	१०२	५		—	१९८

हैं कोष्टक कांटेकोर गणितागत पद्धतीने तयार करण्यांत आलेले नाही. तथापि त्यावरून नाट्यसंगीतामध्ये प्रारंभी सांगितलेली स्थित्यंतरे कशी होत गेली याची स्थूल मानानें कल्पना यावयास हरकत नाही. तसेच किलोस्कर व देवल यांच्यापुरतीच नाट्यसंगीताची एक अवस्था कां मानावी लागते याचीहि हा आलेख स्पष्ट कल्पना देत आहे. 'शाकुंतल'पासून 'शारदा' नाटकापर्यंतचा जो काल होऊन गेला, त्या काळांत नाट्यसंगीताची पठडी कशा प्रकारची होती हैं, या आलेखांत त्या त्या नाटकामध्ये साकी, दिंडी, पदें व रागदारी यांचें जें प्रमाण दिलें आहे त्यावरून उत्तम प्रकारें स्पष्ट होतें. त्यांतहि बारकाईने पाहिल्यास 'शाकुंतल', 'शापसंभ्रम', 'मृच्छकटिक' अशासारखीं जीं नाटके भाषांतरित आहेत, त्यामध्ये पदांची संख्या मोठी असून, त्यांतील बराच भाग जातिरचनेनें व्यापल्याचें आढळून येतें आणि मुळांत या संस्कृत नाटकामध्ये गद्य-पद्यांची जी गुंफण घालण्यांत आलेली आहे ती लक्षांत घेतां, पदांची ही संख्या क्रम-प्राप्तच ठरते असें मानावें लागतें. कामदेवाची जत्रा, वसंतोत्सव इत्यादि उत्सव-प्रसंगां हीं नाटके होत असत आणि त्यामुळे त्याकाळां या नाटकांना वेळेचें बंधन पाळण्याची गरजहि नव्हती. अशीं नाटके देशकालाच्या उपाधीनीं जखडलेल्या रंगभूमीवर आणावयाची म्हणजे तीं जरा अवजड झाल्यास नवल नाही. सात

अंकीं 'संगीत शाकुंतला'चा समग्र प्रयोग करावयाचा झाल्यास, तो एका रात्रींत होणें शक्य नसल्यानें, एका दिवशीं चार अंक व दुसऱ्या दिवशीं पुढील अंक अशा दोन हप्त्यांत किलोस्कर कंपनी करीत असे, अशी माहिती किलोस्करांच्या चरित्रांत श्री. मुजुमदारानीं नमूद केलेली आहे.

पण भाषांतरित नाटकांनंतर या नाट्याचार्यांची प्रतिभा जेव्हां स्वतंत्र नाट्यनिर्मितींत रममाण झाली तेव्हां, 'सौभद्र,' 'शारदा' इत्यादि नाटकांमध्ये संगीताचा हा बोजडपणा नाहीसा झाला असें दिसून येतें. जातिरचना, पद्य-रचना गायकी यांचें परस्पर प्रमाण ठाकठीक झाल्याचा प्रत्यय येतो नाट्याच्या कथानकामध्ये साकी, दिंडी, या जातिरचनेचें प्रमाण कमी झालें असलें तरी कथानक अधिक चटकदार, आकर्षक व गतिमान् करण्याच्या दृष्टीनें, थोड्या गायकीला अवसर देणाऱ्या पदांचें प्रमाण वाढलेलें होतें. आणि नाट्याच्या व संगीताच्या विकासाच्या दृष्टीनें असें होणें स्वाभाविकच होतें. गेयतेचा विकास म्हणजे गद्यप्राय गायकीकडून गायकीकडे जाणें. केवळ शब्दोच्चार सस्वर करणें ही गेयतेची प्राथमिक अवस्था होय. पण त्या शब्दोच्चारालाहि रस-निष्पत्तीच्या दृष्टीनें मर्यादा आहेच. स्थूल भावनाभिव्यक्तीसाठीं किंवा कथानकाचा ओघ जलद करण्यासाठीं अशा प्राथमिक स्वरूपाच्या गेयतेचाहि उपयोग आहे. पण त्यापेक्षांही अधिक उत्कट रीतीनें भावाभिव्यक्ति करावयाची झाल्यास गेयतेचें प्रमाण वाढविणें भाग पडतें. म्हणजेच काव्य गेयतेनें थोडें नटलें पाहिजे; आणि गेयतेतहि थोडा नटवपणा आला पाहिजे. 'सौभद्र,' 'शारदा' या दोन्ही स्वतंत्र कलाकृतीमध्ये या गेयतेचें प्रमाण वाढल्याचें आढळून येतें. त्यामुळे कथानकाची या गेयतेनें याद राहते. म्हणून कै. देवल मास्तर नेहमी असें म्हणत कीं 'पदें या नाटकांतील खुणा होत.' अमुक पद आठवलें कीं, त्या पदांच्या अनुषंगानें त्या प्रसंगाचें चित्र आपल्या मनासमोर उभें राहिलें पाहिजे. गेयतेचें जें सामर्थ्य आहे तें हें.

या गायकीनें नटलेल्या नाट्यगायनाप्रमाणेंच, अव्वल दर्जाच्या गायकीलाहि भाषांतरित नाटकाच्या मानानें, या स्वतंत्र कलाकृतीमध्ये थोडा अधिक अवसर मिळाला आहे, असेंहि हा आलेख दाखवीत आहे. शारदा, सुभद्रा, शकुंतलेप्रमाणें मुग्ध बाला नाहीत. त्यांना आपल्या भावना चांगल्या समजू लागल्या आहेत. प्रेम कोणावर करावें आणि कां व कसें करावें, प्रीतिसाफल्याच्या मार्गांत विघ्न

आल्यानंतर हृदयाची कशी तगमग होत असते, आणि प्रीतीची हुरहुर कशी लागते हे त्या उत्तम प्रकारे जाणतात. आतां शृंगाराप्रमाणे हास्यरसहि विदूषकी थाटाचा राहिला नाही. त्या विनोदानेही नर्म मर्म विनोद, डिवचणे, खिजवणे, इत्यादि अनेक रंगदंग करण्यास प्रारंभ केलेला आहे. भावाभावांतील अथवा नणंदाभावज्यांतील लटकें भांडण, मुलीमुलींची आपसांतील थट्टा अशासारख्या मनोज्ञ रूपाने तो हास्यरस प्रकट होण्याच्या उद्योगांत गुंतलेला आहे. साहजिकच त्याला अनुरूप अशाच प्रकारे संगीताने साथ करावी हे ओघाने आले. भावना गंभीर तर संगीतहि गंभीरच हवे. त्याची खोली व उत्कटता वाटावी हे क्रमप्राप्तच ठरते. म्हणून रागदारीने या रंगभूमीवर थोडा अधिक जम बसविला यांत नवल नाही. तथापि त्या रागदारीला नाट्याची मर्यादा आहेच. अगदीं शुद्ध व भावानुकूल शब्दोच्चारपासून रागविस्तारापर्यंत त्याला मर्यादा आहे. कारण, त्या रागाने रंग भरावयाचा आहे, त्रैक मारावयाची नाही. त्याला जखडलेले नाही नाही हे खरे, पण त्याचबरोबर ऐसपैस हातपाय पसरण्यासही मोकळीक ठेवलेली नाही. स्वरविस्तार खरा, पण नाट्याशीं वेसर होतां कामा नये. त्यानें मूर्तिमंत भीति उभी करावयाची म्हणजे भीतीच उभी केली पाहिजे. त्याठिकाणीं वाहवा होतां कामा नये, नाहीतर संगीताची हवा भरून नाट्यांतील हवा मात्र निघून जाईल ! त्या रागदारीनें नाट्याला रंग चढला पाहिजे, त्याचा भंग होतां कामा नये. कारण ही कांहीं स्वरांची आळवणी नाही, तर भावनांची आळवणी आहे स्वर असेच असावे कीं त्यांतून भावनांचीं गभकें प्रतीत व्हावीं. रागाचा थाट असा असावा कीं, त्यामुळे नाट्याला डौलदार घाट यावा. मीड अशी यावी कीं, भावनांच्या आविष्काराला तोड नसावी. हरकती अशा निघाव्यात कीं भावनाशीं त्यांची फारकत नसावी. तान अशी जमावी कीं हृदयाची एकतानता आपोआप निर्माण व्हावी. अस्ताई व अंत्रा यांचा भरण असा व्हावा कीं पदांतील भावार्थाची धारणा सहज प्रतीत व्हावी. थोडक्यांत संगीताच्या अथांग प्रांतांतील एकेक आयुध अशा कौशल्यानें व वेगाने फेकले पाहिजे कीं, त्यायोगे भावनांची धार एकसारखी चढतच जावी. रागदारीचे हे संगीतदेखील 'नाट्यगाननिपुण' असेच असले पाहिजे.



ज्या नाट्यसंगीताचा 'संगीत शाकुंतल'पासून प्रारंभ झाला, त्या नाट्य-संगीताची यथायोग्य कल्पना, 'संगीत शाकुंतल'च्या प्रथम प्रयोगाच्या वर्णनानें करून देणेंच समुचित ठरेल. सुदैवानें तो प्रयोग प्रत्यक्ष पाहिलेल्या व्यक्तीनें किल्लोस्करांच्या चरित्रामध्यें त्याची नाट्यमय नोंद करून ठेवलेली आहे आणि ती नोंद जरी लांबलचक वाटली तरी उद्बोधक तशीच मनोरंजक असल्यानें, विस्ताराचा दोष पत्करूनहि जशीच्या तशी येथें उद्धृत करण्याचा मोह आवरतां येत नाहीं.

“...तारीख ३१ ऑक्टोबर १८८० वद्य १३ रविवार शके १८०२ अमृत-सिद्धि योग हा संगीत नाटकाचा प्रथम दिवस. बुधवार पेठेंतील त्यावेळीं भरभराटींत असलेले 'आनंदोद्भव नाटक'गृह तिन्ही मजले गच्च भरले होते. 'सकल कलागुणवेत्ते पंडित' या दिवशीं जमले होते. प्रत्येकाच्या मुद्रेवर व पात्रांच्या अंतःकरणांत उत्साह दिसत होता. पात्रांची तयारी झाली. सूत्रधार पारिपार्श्वकांसह पडद्यांत सज्ज होऊन नांदी म्हणण्याकरितां उभे राहिले व आतां नाट्यशास्त्रविधीप्रमाणें पडद्यांत—

‘पंचतुंड नरहंडमालधर पार्वतीश आर्धी नमितों’

हें मंगलाचरण म्हणण्यास सुरवात करणार, तों जणूं पडदा ओढणारांसहि तेवढा विलंब असह्य होऊन त्यानें एकदम पडदा वर केला. त्याबरोबर अण्णा-साहेबांनीं घेतलेली सूत्रधाराची भव्य मूर्ति प्रगट होऊन त्यांचा गंभीर आवाज; व नाटेकर व शेवडे या पारिपार्श्वकांचे गंधर्वतुल्य आलाप प्रेक्षकांच्या कर्णद्वारा प्रवेश करूं लागले. त्याप्रसंगीं अण्णांचा रंगभूमीवरचा हा प्रवेश म्हणजे संगीत कलेच्या विश्वकर्मांचा अवतार असें लोकांस वाटूं लागलें. नंतर नटीचा प्रवेश झाला. तिच्या—

**“खेळ चांगला वेषधर बरे
असलियावरी काय भय बरें
थोर तूमची नाट्यकल्पना
विदित ती असे या महाजनां”**

या पद्यांतील भावार्थ वस्तुस्थितीत अगदी बरोबर होता. नाटकांत उच्चमोत्तम 'शाकुंतल', संगीताची अपूर्व कल्पना व संगीताकरितांच ब्रह्मदेवानें निर्माण केलेली सर्वोत्तम नाट्यरूपात्रे या सर्व गोष्टी संगीत नाट्यवतरणाच्या प्रथम दिवशींच लोकांच्या खऱ्याखऱ्या प्रत्ययास आल्या. नाटकाची प्रस्तावना झाल्यावर प्रथम हरिणामागें लागलेला दुष्यन्त राजा सारथ्यासह पुढें आला. सारथ्याची भूमिका केशवराव शुक्ल-यांस फौजदारही म्हणत असत-नांवाच्या गृहस्थाकडे असे. यांचा बांधा टेंगणा असून शरीराची ठेवण चांगली व आवाजही चांगला असे. त्यांनीं.

‘ दौडत है मृग चली आपकी मूरत धनुक चढाके ’

ही साक्री म्हणतांच प्रेक्षकांचें अवधान पुढील पात्राकडे ओढलें. तों लागलीच दुष्यन्ताच्या,

‘ काय बेट्या हरिणाची मजा तरी वायुगति पळतो ’

या पदास सुरवात झाली. दुष्यन्ताची भूमिका मोरोबा वाघुलीकर यांचेकडे होती. यांच्या एकंदर शरीराचा बांधा राजकीय वेषाला साजेसा असा, व रंगभूमीवर येण्याचा आवेश प्रसंगाला अनुरूप होता. त्यांच्या सुस्वर कंठांतील पहिलें पद ऐकतांच प्रेक्षकांचें अंतःकरण, श्रोतृ आणि नेत्र अधिक अधिक आतुर होऊं लागले. या प्रवेशांतच शिकारीपासून परावृत्त करण्याला वैखानसाच्या वेषानें अण्णासाहेब प्रविष्ट झाले. त्यांचा धिःपाड देह व

‘ शशिकुलभूषण गुणवंता ऐके मद्भ्रुव दुष्यन्ता ’

हें त्यांच्या तोंडून द्रव उत्पन्न करणारें पद ऐकून व त्यांचा त्यावेळचा आविर्भाव पाहून प्रेक्षक थक्क होऊन गेले.

नंतर शकुंतला दोघी सख्यांसह झाडांना पाणी घालीत येत आहे असा प्रवेश आला. तो प्रसंग किती मनोहर होता याचें दुष्यन्ताच्या

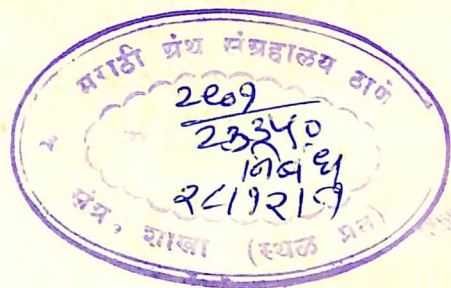
‘ किती मधुर रूप तरी यांचे । मम नेत्र धन्य आजि साचे ।

नृपमंदिरीं यापरी कैचे । वन हरी सत्त्व बागेचें ।

किती वर्णुं येईना वाचे । या वद्यतां कामी न वांचे ।



कै. भाऊराव कोल्हटकर



कै. भास्करबुवा बखले



श्री. बालगंधर्व



कै. अण्णासाहेब किलोंस्कर



कै. बालकोबा नाटेकर



कै. गो. व. देवल

ती हळुहळु चमकली वागेतुनिया ।
विद्युल्लता तशा ऋषिजा भाग्योदय माझा ।’

या पद्यांतच वर्णन आहे. स्वतः मोरोवाच आपला अनुभव अद्याप सांगतात कीं, ‘रंगभूमीवर आरंभी माझी किंचित् संकोचवृत्ति होती. परंतु शकुंतलेचा प्रवेश झाल्याबरोबर मी तद्रूप बनलों.’ पुढें पहिल्या अंकांतील प्रत्येक प्रसंगांत त्यांनीं अभिनय व संगीत यांनीं प्रेक्षकांची चित्तवृत्ति तल्लीन करून सोडली.

‘दुसऱ्या अंकास सुरवात झाली. विदूषक गंगाधर भीमराव जांभेकर, बी. ए. हे होते. आणखी दोन पदवीधर, करभक्र, रेवनक वगैरे साधारण कामास होते. पहिल्याप्रमाणेंच दुसरा अंकहि बहारीचा उडाला. तिसऱ्या अंकास सुरवात झाली. या अंकांतहि अर्थबोध होणाऱ्या व रसाळ पद्यांनीं मोरोवांनीं इतकें नाट्यकौशल्य दाखविलें कीं, त्या प्रसंगाची कल्पना प्रेक्षकांच्या मनांत तंतोतंत उतरून दिली.

‘चौथा अंक सुरू झाला. हा अंक शकुंतला नाटकांत सर्वांत सरस आहे, असें रसज्ञ म्हणतात. कणाची भूमिका बाळकोबा नाटेकर यांचेकडे होती. प्रथमच प्रसंग व डोळे दिपविणारा प्रेक्षकसमूह पाहून नाटेकर आरंभीं किंचित् कचरल्यासारखे दिसले. परंतु अखेरीस त्यांनींही लोकांना इतकें तल्लीन केलें कीं त्यांचें —

परक्याचें धन कन्या तें त्या देउनि आज मि सुटलों ॥

ठेव जशी मालकाशीं अर्पुनि आज ऋणांतुनि फिटलों ॥

मुलीनों या आतां ॥ गेली लाडकी मम दुहिता ॥

हें शेवटचें पद्य संपून पडदा पडतांच प्रेक्षक स्वप्रसृष्टीतून जागे झाल्याप्रमाणें देहभानावर आले. ” (अण्णासाहेब किलोस्कर यांचें चरित्र पा. ६८-७१)

नाट्यसंगीताच्या विश्वकर्मानें अगदीं प्रथम रसिकांना नाट्यसंगीत ऐकविलें, त्यावेळीं त्याचा प्रभाव कसा पडला याचें हें यथार्थ वर्णन आहे. अर्थात् रसिकांनींही या संगीताचें अंधश्रद्धेनें स्वागत केलें नाहीं हें त्यावेळीं या प्रयोगावर जे अभिप्राय प्रसिद्ध झाले त्यावरून दिसून येते. कणाचें काम बाळकोबा नाटेकर करीत असत. बाळकोबा नाटेकर हे चांगले गवयी असल्याकारणानें, गातांना

तानसपाटे घेण्याचा मोह त्यांना आवरत नसे. या वैगुण्यावर 'शाकुंतला'च्या पहिल्या प्रयोगाचें परीक्षण करतांना 'इंदुप्रकाश'त अशी टीका आली होती कीं, " कण्वाचें पात्र गायनकलेंत निपुण होतें, तथापि कंठ अतिशयच मधूर पडला, व गायनांत रसपरिपोषांपेक्षां ताना घेण्याकडेच विशेष लक्ष पुरविलें गेलें, यामुळें चतुर्थ अंक व्हावा तसा झाला नाही. (जाड ठसा आमचा)" 'इंदुप्रकाश नोव्हेंबर ८-१८८०.'

'संगीत शाकुंतलां'त आलेलें संगीत म्हणजे गद्यपद्य संवादच होत. सामान्यतः तपोवनादि स्थलवर्णन, आशीर्वचन, कथाभागाचें निरूपण करावयाचें झाल्यास दिंडी, कटाव, अंजनीगीतें, कामदावृत्त यांचा उपयोग केलेला आठवून येतो. त्यांतही दिंडीचा उपयोग निरूपणाकडे विशेष केला जातो. साकी वेगवेगळ्या भावभावनांच्या छटा व्यक्त करण्यासाठीं उपयोगांत आणलेल्या आहेत. केवळ वृत्तकथनासाठीं

चोरांनीं निजधेनु चोरिल्या धावा धावा ऐसे
शब्द करित ते ब्राह्मण आले माझ्या द्वारासरिसे ॥
आश्वासुनि त्यांना । तयार झालो रिपुदमना

अशासारख्या प्रसंगीं साकीचा उपयोग जसा आढळतो, तसाच उत्कंठा, हुरहुर व्यक्त करण्यासाठीं देखील

शांतिस्थल हें बाहुस्फुरणें फळ कैसें तें मिळतें ।
अथवा भवितव्यद्वारें चहुंकडे दैव फळफळतें ॥
शंका कां घ्यावी । विधिची सत्ता ती पहावी ॥

अशी साकी वापरण्यांत येते. याहीपेक्षां अधिक भावनोत्कटता व्यक्त करण्यासाठीं 'परक्याचें धन कन्या तें' असाही साकीचा उपयोग केलेला आढळांत येतो. 'शापसंभ्रमां'त मरतांना पुंडरिकाच्या तोंडी

पापाणापरि मस्तक झालें, स्पष्ट दिसेना कांहीं ॥
भ्रम पडलासे वाटे मतिला, अंगहि हालत नाही ।
जिव्हा जड झाली ॥ प्रिये ये—

अशी साकी घालून, कमालीची आर्तता व्यक्त करण्याच्या कामीं तिला रात्रविली आहे. मन निरुत्साही झालें आहे हें दाखविण्यासाठीं 'जाते पुढें मम शरीर परि मन धांव घेतसे मार्गें' हा जसा साकीचा वापर केलेला आहे, तसेंच रुक्मिणीनें फलप्राप्तीचा मार्ग दाखविल्यानंतर आनंद व्यक्त करण्याकामीं 'मोडुनि दंडा देईन फेकुन भिकार भगवी वस्त्रें' अशा रीतीनें साकीचाच आश्रय करण्यांत आलेला आहे. जगरहाटीचा एखादा धीरगंभीर सिद्धान्तही 'कन्येपूर्वीं तिच्या पतीतें विधि निपजवितो भायें ।' ही साकीच सांगत सुटते, तर कालिदासानंतर आपण काय नाट्यरचना करणार अशी विनयवृत्ति 'कालिदास मुखकविकृति पक्वान्नानें' ही साकी प्रकट करते. कथानकाची पूर्वसूचना 'तुझ्या मधुर गाण्याच्या नादें वेडावूनि गेला' अशा प्रकारें ही साकी देत असते, तर 'हा भगिनीचा कर मीं तव करिं घनंजया घे दिघला' अशा रीतीनें कथानकाची परिसमाप्ति करण्याचाही तिला मान मिळतो. अकार्यकरणापासून निवृत्त होण्यासाठीं 'शमघन दिसती परी गुप्त खर तेज असे ऋषिमाजी ।' अशा रीतीनें साकी सावधगिरीची सूचना देत असते, तर 'कोटें आम्ही कोटें ती स्मरविमुखा पशुसम ऋषिजा' अशी मनोभाव गुप्त राखण्याची खटपट ती करित असते. 'छळितो तुजला' अशा स्वरूपाची मदनदाहव्यथा, 'कांता बहु जरि मला असति' असें आश्वासन, 'जशी ययातिस शर्मिष्ठा' असें आशिर्वचन, 'कां कृतकार्यद्वेषें' अशा प्रकारचें निर्भर्सन, 'प्रिया सुभद्रा' असा अचंबा, 'झालि जतीजा' अशी कृतकृत्यता, 'घाली सारें मीठ तुपांतचि' अशी परमहंसवृत्ति, असे अनेक मनोभाव व्यक्त करण्यासाठीं साकी कशी सेवेला हजर आहे ! अर्थात् त्या त्या प्रसंगाला अनुरूप अशीच चाल त्या साकीला लावली पाहिजे हें सांगण्याची गरज नाही.

किलोस्कर व देवल यांनी साकीच्या खालोखाल दिंडीचा उपयोग केलेला आहे. या वृत्ताचा कथानकांत उपयोग फार मर्यादित स्वरूपांत आढळतो. सामान्यतः असें म्हणतां येईल कीं, कथानकाची गति वाढविण्यासाठीं या वृत्ताचा प्रामुख्यानें उपयोग होत असतो. 'पंडितांना संतोष होय तो कीं' या दिंडींत वर्णिल्याप्रमाणें मनांतील शंका प्रकटन 'कसें निपजे मनुजांत रूप ऐसें' अशा प्रकारें शंकासमाधान, 'नेत्र माझा लुकवूनि हळुचि पाहे' अशा रीतीनें गतगोष्टींचें स्मरण, 'बहुत दिन नच भेटलों सुंदरीला' असें सुंदरीच्या मनोभावाचें वर्णन, इत्यादि कथानिरूपणाचे दिंडीदरवाजे

ओलांडण्याच्या कामी या दिंडीचा उपयोग होत असतो. आणि त्या दृष्टीने दिंडीची गायकीदेखील साधी व सोपी असते. साकींत जसे अनेक रंगदंग भरलेले आहेत, तसे दिंडीचे नाही. गद्यमय संवाद कंटाळवाणा, नीरस व रूक्ष होऊ नये यासाठी दिंडी मदतीला धावून येत असते. तथापि अंजनी-गीत, ओवी इत्यादि छन्दप्रकाराच्या मानाने या दोन्ही नाट्याचार्यांनी दिंडीचा बराच उपयोग केलेला आहे. गेयता व कथानिरूपण यांचे मिश्रण समप्रमाणांत करण्यास या वृत्ताचा बराच उपयोग होत असतो असे यावरून दिसून येते. किलोस्कर व देवळ यांनी अगदी साधी गायकी आपल्या कलाकृतींत जेथे जेथे वापरलेली आहे, तेथे तेथे मुख्यतः साकी व दिंडी या दोहोंचाच उपयोग केलेला आहे, असेही म्हणावयास हरकत नाही. यावरून नाट्यसंगीतास हे दोन्ही पद्यप्रकार फार अनुकूल आहेत असे दिसते आणि त्यांच्या गायकीची पद्धति आपण लक्षांत घेतल्यास त्याविषयी आपली खात्रीही पटते.



किलोस्करांची 'शाकुंतल', 'सौमद्र' व 'रामराज्यवियोग' ही अडीच नाटके आणि देवळांची 'मृच्छकटिक', 'शापसंभ्रम' व 'शारदा' ही तीन नाटके हाच नाट्यसंगीताचा पहिला आविष्कार. त्यांतही किलोस्करांचे 'सौमद्र' आणि देवळांचे 'शारदा' ही नाटके जशीं कालदृष्ट्या उच्च ठरली आहेत, तशींच नाट्यसंगीताच्या दृष्टीनेही सर्वश्रेष्ठ ठरली आहेत. इतका काल लोटूनही ही नाटके जशीं अवीट गोडीचीं वाटतात, तसेच त्यांतील संगीतही तितकेच अवीट गोडीचे वाटते. कथानकाची गति वाढविण्यासाठी, त्यांत रस-परिपोष करण्यासाठी आणि उत्कट भावाविष्कारासाठी गेयानुकूल जातिवृत्ते, गायकी पध्दतना व रसानुकूल रागदारीचीं पदे असे जे तीन प्रकार आम्ही वर सांगितले आहेत, त्यांचे या दोन नाटकामध्ये जितके यथायोग्य मिश्रण झालेले आहे, तितके इतर कोणत्याही नाटकांत आढळून येत नाही. हीं पदे काव्यरसाच्या दृष्टीने उच्च दर्जाचीं आहेत, तशीच गायकीच्या दृष्टीनेही सुंदर आहेत. सुगुण आपण त्या स्त्रीला म्हणतो कीं, जिने तयार केलेल्या पदार्थांत 'कटूआम्ललवण' इत्यादि रसांचे यथायोग्य मिश्रण झालेले आढळून येते. आणि जेवणाचा वेत तोच उत्तम कीं, ज्यांत मुख्य पकान्नाइतकेच चटणी कोशिंबीरीसारखे वाजूचे पदार्थही तितकेच

सुरस व सरस तयार झालेले असतात. 'सौभद्र' व 'शारदा' या नाटकांतील संगीताची मेजवानी अशा प्रकारची सर्वांगपरिपूर्ण आहे. म्हणूनच 'सौभद्राला आधुनिक शाकुंतल' ही संज्ञा प्राप्त झाली आणि 'शारदा' रसिकांची हृदयशारदा होऊन बसली ! नाट्याला पोषक आणि संगीताला उपकारक अशा संगीताचा नमुना कोठे पहावयाचा असेल तर तो या दोन नाटकांतच पाहावा लागेल. सूत्रधार व नटी यांच्या अगदीं प्रास्ताविक संवादापासून तो सुभद्रा व शारदा यांच्या उत्कट भावाविष्कारपर्यंत जेथे संगीत योजिलेले आहे, तेथे तेथे तशी संगीत योजना झाली नसती तरच त्या नाटकांत वैगुण्य राहून गेलें असेल इतका नाटकाचा व संगीताचा वेमालूम सांधा या नाटकांमध्ये आढळून येतो. या नाटकांतील पद्यरचना काढून त्या जागीं गद्य संवाद घालण्याचें कोणी आधुनिक नाट्याचार्यानें मनांत आणलें तर 'तेणें अमृताचिये ताटी । जाण नरोटी ठेविली' अशा प्रकारचेंच तें कृत्य ठरणार आहे. आणि म्हणून या दोन नाटकांतील संगीताचा जो जो अधिक विचार करूं लागवें. तों तों शाकुंतलापासून ज्या संगीताचा पाया रचण्यांत आला, 'त्याची बरी उभारणी झाली' यापेक्षां या संगीताचें अधिक वर्णन करणें शक्य नाही असें वाटूं लागतें. शाखाचंद्रन्यायानें त्यांतील कांहीं नमुने येथें पहावयाचें आहेत.

'सौभद्रांती'ल पहिली सुरवातच पहा कशी गमतीदार व सूचक झाली आहे. आपली पत्नी कांहीं विचारांत गुणगुणत येत आहे असें सूत्रधार म्हणतो तोंच नटीचें —

झाली ज्याची उपवर दुहिता । चैन नसे त्या तापवि चिंता ॥

हें पद ऐकूं येऊन सुभद्राविवाहाच्या कथानकाची पूर्वसूचना प्रेक्षकांना मिळते. कथानकाचा प्रारंभ ध्वनित करण्याचें कार्य या पदानें जसें केले आहे, तसेंच तें कार्य अधिक आकर्षक पद्धतीनें बजावण्याचेंही कार्यही या पदानें बजावले आहे. हें पद न घालतां नटीच्या तोंडी गद्य संवाद घालतां आला असता. पण "ज्यांच्या मुली उपवर झालेल्या आहेत त्यांच्या अंतःकरणाला चिंता किती लागून राहते बाई ! नवरा कुलीन सुंदर मिळेल कां, सासुसासरे कजाग तर मिळणार नाहीत, अशा एक ना दो किती तरी काळज्या मुलीच्या आईबापांना असतात" अशा आशयाचा संवाद घालून, प्रेक्षकांना कथानकाला अभिमुख

करण्याचें जें कार्य, तें मात्र त्या गद्याला साधलें नसतें हेंच संगीताचें आकर्षण. 'कान्तेव झटित रसमुत्पाद्य' या पद्धतीनें रसनिष्पत्ती करून प्रेक्षकांना कथानकाकडे खेंचण्याचें सामर्थ्य या संगीतांत आहे. त्याचबरोबर हेंही लक्षांत घेणें आवश्यक आहे कीं हें पद रागदारीच्या थाटांत म्हणावयाचें पद नाही. तानांचे सपाटे येथें कामाचे नाहीत. एखादी तान, एखादी हरकत या गायनांत खपून जाईल. पण पदांतील शब्दांचे स्पष्ट व भावानुसारी उच्चार हीच या पदाला शोभणारी गायकी होय. चिंतातुर मातेच्या मनांतील भाव शब्दांच्या फेकींत व्यक्त झाला पाहिजे यालाच गद्य व पद्य यांचा सांधा असें म्हणतां येईल.

'सौभद्रा'प्रमाणेंच शारदा नाटकांतहि अशीच आकर्षक सुरवात होते. शारदानाटकाची सूत्रधारानें प्रस्तावना करतांच जरा त्रासिक स्वरांत नटी म्हणते, "तरी मी म्हटलेंच ! मेलें ध्यानीं, मनीं, स्वप्नीं सदा सर्वदा नाटक ! नाटक ! नाटक ! मी म्हणतें..." आणि असं म्हटल्यानंतर लगेच 'अजुनि खुळा हा नाद पुरेसा कैसा होईना' या झिंजोटी रागांतील पदाला सुरवात होते. प्रेक्षक स्तंभित होतात. नाटक होणार कीं नाहीं आज, अशीच जणू शंका त्यांच्या मनांत येते. आणि मग या संवादाचा सुदाम सावकारानें कुमारिकेशीं लग्न केल्याच्या वार्तेशी सांधा जोडला आहे. जरठकुमारिका-विवाह हा या नाटकाचा विषय आहे याची ही प्रस्तावनाच. या सन्दर्भांत प्रेक्षकांच्या कानावर — **'काय पुरुष चळले बाई ॥ ताळ मुळीं उरला नाहीं ॥** या पदाचे भावानुकूल स्वर पडूं लागतात आणि पुरुषावर टीकेचें आघात या पदामध्यें असलें तरी, पुरुषांनाहि हें पद मान डोलावयास लावते. साधी व प्रासादिक पद्यरचना, स्त्रीची असहाय व करुण अवस्था सूचित करण्यासाठीं करुणप्रकृति पिल्लू रागाची योजना आणि भावानुसारी असा हा समसमान संयोग झाल्यानंतर, त्या पदाचें आकर्षण कोणाला वाटणार नाही ?

गद्य-पद्याचा वेमालूम सांधा सांधणें याचा अर्थ याठिकाणीं स्पष्ट केला पाहिजे. गद्याचा ओघ चालूं असतां, गद्यांत न आलेला भाग पद्यांत आला पाहिजे. उदाहरणार्थ अगोदर प्रेमाची महती सांगणारी दहा वाक्यें बोलून मग 'खरा तो प्रेमा' हें पद गाण्यांत काय हशील आहे ? श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांच्या नाटकापासून हा सांधा बिघडत चालला, असें त्यांचीं नाटके वाचलीं

असतां सहज दिसून येण्यासारखें आहे. सांधा कसा विघडतो याचें त्यांच्या मूकनायक नाटकांतील वानगीदाखल पुढील उदाहरण पहा—

सरोजिनी—(मनांत) जिकडे तिकडे वीणारव ! ज्याअर्थी दैवच मला याप्रमाणें प्रतिकूल आहे त्याअर्थी त्याच्या विरुद्ध वागण्यानें माझा निभाव कसा लागणार ? कुमाराच्या सांगण्यावरून असें दिसतें कीं, वीणारव हलक्या सलक्यापैकीं नसून वैभवशाली आहेत. हें जर खरें ठरलें तर माझी मुख्य आडकाठी कुठें राहिली ? हें लबाड मन नेहमीं प्रत्येक वस्तूकडे एकाच दृष्टीनें पहात असतें. त्यांतलाच हाहि प्रकार नसेल ना ? कांहीं कां असेना. वीणारव महाराज, आतां मी सर्वस्वी आपलीच आहे असें समजून मला विनाकारण त्रास देऊं नका. माझ्याभोंवती आपण जो खडा पहारा ठेविला आहे तो दूर करा. अजूनसुद्धां मजवर आपला अविश्वासच ना ?

(इड्ड इड्ड इड्ड करुणा नारायणा, या चालीवर)

उगिच कां कांता गांजितां दासी दीना ॥ ध्रु० ॥

व्यापुनिया सारी धरणी ॥ मूर्ति आपली या नयनीं ॥

खेलते पहा दिनरजनी ॥ तेंघि हृदयमंचकीं लीना ॥ १ ॥

आतां वीणारव महाराजांच्या विरुद्ध तक्रार करणारें इतकें भाषण झाल्या-नंतर, मग या दीन दासीला कां बरें गांजितां, अशी कांताची पद्यमय आळवणी करण्यांत काय बरें हशील आहे ? एक तर येथें पद पाहिजे किंवा गद्य संवाद तरी पाहिजे. तीच ती गोष्ट एकदां बोलून दाखवायची आणि एकदां गाऊन दाखवायची या निरर्थक पुनरुक्तीमुळे संगीत हें उपरें व अप्रयोजक ठरतें.

उलट गद्य व पद्य यांची योजना कशी बेमालूम झालेली आहे हें 'सौभद्रां-तील' पुढील संवादावरून सहज दिसून येण्यासारखें आहे.

कुसुमावती : जें जें ऐकावें तें तें अघटितच ! पण बाई सांगून ठेवते, आपल्या मनासारखें ईश्वर खचित घडवून आणील.

सुभद्रा : हें कशावरून म्हणतेस तूं ?

कुसुमा० : कशावरून कां होईना, मी म्हणतें यावर आपण अगदीं भरंवसा ठेवा.

सुभद्रा : छे छे ! मी तितकी भाग्यवान् कोठून असणार ? तशी असतें तर
असें कां झालें असतें ?

(श्रीहरिच्या वेणुनादें मन माझें मोहिलें या चालीवर)

रुचती कां तीर्थयात्रा या समयीं त्यास ती ॥

मजवरची प्रेमबुद्धी कां हरिची लोपती ॥

दादांना अंधजांची भक्ती कां लागती ॥

या कृत्या साह्य होती कां वहिनी रेवती ॥ १ ॥

याठिकाणीं ' रुचती कां तीर्थयात्रा ' या पदांतील भावार्थ गद्यरूपानें सुभद्रेच्या तोंडी घालून मग जर हें पद घातलें असतें, तर त्या पदाचें स्वारस्य नष्ट झालें असते. गद्य व पद्य यांचा वेमालूम सांधा म्हणतात तो हा.

पण एवढ्यावरच या प्रवाही संगीताचें वैशिष्ट्य अवलंबून नाही. त्याबरोबरच पदाच्या चालींनाही तितकेंच महत्त्व आहे. प्रसंग, पात्रविशेष आणि भावनाविशेष ओळखून, त्याला संवादी व रंगदार चाल निवडणें हें जोखमीचें व कौशल्याचें काम आहे. शारदा व सौभद्र या नाटकांतील चालींना या दृष्टीनें विशेष महत्त्व आहे. केवळ नटाच्या गानकौशल्यावर पद लोकप्रिय झालें तर तो नटाच्या गायनकौशल्याचा परिणाम होय. पण कोणताही नट असो, त्या पदाची चाल ऐकल्याबरोबर त्या पदांतील भावार्थ प्रतीत होऊन तें जिभेवर नकळत घोळू लागणें हें त्या संगीताचेंच वैशिष्ट्य समजलें पाहिजे. " नाटकप्रयोगांत प्रेक्षकांचें चित्तरंजन होण्याचे दोन प्रसंग असतात. एक नट आपल्या बुद्धीनें गाण्यांत, भाषणांत, किंवा अभिनयांत विशेष कांहीं कौशल्य दाखवून व प्रेक्षकांची चित्तवृत्ति जागृत करून त्यांचेकडून वाहवा मिळवतात ते प्रसंग, व दुसरें, स्वतः नाटकाच्या संविधानक चातुर्यानें जेव्हां जेव्हां प्रेक्षकांची आनंदवृत्ति उच्चवृद्धीनें येते ते प्रसंग. सौभद्र नाटक दुसऱ्या प्रकारच्या प्रसंगांनीं परिप्लुत आहे—हें सौभद्र नाटकाचा प्रयोग चालला असतांना पुढील प्रसंग ज्यांचे लक्षांत असतील त्यांस कळून येईल. अंक दोन व तीनमधील कृष्ण व बलराम यांचा संवाद, रुक्मिणी व सुभद्रा यांचा दुसऱ्या व चवथ्या अंकांतील संवाद; रुक्मिणी व अर्जुन यांच्या भेटीचा प्रसंग; सुभद्रा व अर्जुन यांचा पांचव्या अंकांतील संबंध प्रवेश; व

शेवटचा बलराम वैतागून संन्यासाची तयारी करण्यास सांगत असतां एकदम सेवकानें अर्जुनानें ठेवलेल्या यतिवेषाचें गांठोडे घेऊन येणें, हे प्रसंग किलोस्करांचें खरें कवित्व व नाटकचातुर्य दाखवितात. नाटकांचे खरे गुण हेच आहेत कीं, तीं केव्हांहि, कोणत्याहि काळीं केली तरी त्यांचें स्वारस्य नाहीसें न झालें पाहिजे. ” (किलोस्कर चरित्र पा. १११-२) आणि हे जे नाटकाचे खरे गुण म्हणून सांगितले तेच नाट्यसंगीताचेहि खरे गुण असावयास हवेत.

किलोस्करदेवलांच्या सर्वच नाटकांत पात्रांचे स्वभावविशेष ओळखून व प्रसंगाचें तारतम्य जाणून संगीताची रचना केलेली आढळून येते. तथापि ‘सौमद्र’ व ‘शारदा’ या नाटकांत या संगीताचा प्रकर्ष झालेला आहे. कृष्ण व बलराम यांचे स्वभाव किती भिन्न. बलराम निष्कपटी तर कृष्ण व्यावहारिक. आणि त्यांचे हे स्वभावविशेष त्यांच्या संवादांत स्पष्टपणें आढळूनहि येतात. त्यामुळें त्यांच्या तोंडी घातलेल्या पदांच्या चालीहि या स्वभावविशेषाला धरूनच आहेत ही गोष्ट ‘नाहिं सुभद्रा’ ‘जीं जीं कर्म’ ‘घाली सारे मी पांतचि’ ‘प्राप्त होय जें निधान करिं ते’ ही बलरामाची पदें आणि ‘बधुनि सुभद्रेला’ ‘वसंती बधुनि मेनकेला’ ‘लाल शालजोडी’ हीं श्रीकृष्णाचीं पदें आपण नुसतीं गुणगुणलीं तरी प्रतीत होण्यासारखी आहे. तेंच श्रीकृष्ण व रुक्मिणी यांच्या संवादांत कृष्णाच्या पदांच्या चाली अगदीं वेगळ्या ढंगाच्या आहेत असें आढळून येईल. या चालींचें वैशिष्ट्य हें आहे कीं त्या चालींनीं केवळ अर्थाभिव्यक्ति होते असेंच नाही, तर व्यक्तिस्वभावही स्पष्ट होण्यास मदत होते. कृष्ण व बलराम यांच्या संवादांत एक प्रकारचा संघर्ष आहे. त्यांतहि निष्कपटी बलरामाचा अनिवार क्रोध व श्रीकृष्णाचा मिस्किलपणा स्पष्टपणें दिसून येतो. म्हणून बलरामाच्या पदांना अशाच चाली दिलेल्या आहेत कीं त्यायोगें त्याची भूमिका अधिक उठावदार व्हावी. उलट ‘लाल शालजोडी’ या पदांच्या चालीकडे पदांच्या न्याच्या मिस्किल अभिनयाला अति पोषक अशी ही चाल असल्याचा ताबडतोब प्रत्यय येतो.

देवलांच्या शारदेंत गौरीच्या हळदीकुंकवाचा प्रसंग असाच आहे आणि त्या प्रसंगांत शारदेच्या मैत्रिणीच्या तोंडी जीं पदें घातलेलीं आहेत तींही अशी पात्रस्वभावाला धरून आहे. ‘घेऊनि ये पंखा’ ‘श्रीमंत पतीची राणी’

‘म्हातारा इतुका न’ ह्या पदांच्या चाली अशाच आहेत कीं आपल्या मैत्रिणीची थट्टा करण्यासाठीं त्यांचा कोणाहि समवयस्क मैत्रिणीनें उपयोग करावा. कोणाहि नटनर्त्यांच्या गानकौशल्यावर त्या चालींचा गोडवा अवलंबून नाही. तो सार्वजनिक आहे.

किलोस्कर-देवलांच्या नाट्यसंगीतांत जशा या धांवत्या चाली उपयोगांत आणलेल्या आहेत, तशाच उत्कट भावनांच्या आविष्कारासाठीं संथ चालींचाहि उपयोग केलेला आहे. सुभद्रा घोर वनांत एकटी पडली असतांना ‘प्रियकर माझे भ्रातें’ हें पद अथवा ‘बलसागर तुंहि वीरशिरोमणि’ हें पद, आपल्या सखीपाशीं आपली मनोव्यथा प्रकट करतेवेळीं ‘वद जाऊं कुणाला शरण?’, ‘माझ्या मनिचें हितगुज’, ‘बघुनि उपवना विरहाभीची’, ‘किति सांगूं तुला’ हीं पदे आणि अर्जुन-सुभद्रा संवादांतील ‘पुष्पपराग सुगंधित’, ‘गिरिवर सवदागिर’, ‘माझ्यासाठीं तीनें’, ‘पांडुनृपति जनकजया’, ‘मन्नेत्र गुंतलें’ हीं पदे प्रसंगानुरूप धीरगंभीर चालींची योजना कशा खुबीनें केली याची उत्कृष्ट साक्ष देतात. पिळ, जोगी, कालंगडा, आनंदभैरवी या रागांचाही शोक, दुःख, विरहव्यथा व्यक्त करण्यासाठीं या पदांच्या चालीमध्ये वापर करण्यांत आला आहे. शारदेच्या तोंडीं ‘मूर्तिमंत भीति उभी’ हें भीमपलासांतील पद अशाच संथ चालीचें असून, तिच्या मनांतील कातरभाव व्यक्त करण्यासाठीं योजलेलें आहे. तेंच लग्न मोडल्यानंतर हताश, खिन्न व भांबावलेल्या शारदेचें मनोगत व्यक्त करण्यासाठीं ‘मी समजु तरी काय भुलें मन मी’ अशी असावरी रागांतल्या पदाची योजना अनुरूप नाही असें कोण म्हणेल ?



शारदेतील संगीतयोजना सौभद्रापेक्षां जरा वेगळी व अभिनव स्वरूपाची दिसते. चालीहि नवीन आहेत. आणि पात्रस्वभावानुरूप त्यांची योजना करण्यांत आलेली आहे. इंदिराकाकू आपल्या नवव्याचा कड घेऊन भांडतात त्यावेळीं ‘माया जळली कां तिळही ममता नाही कां’ या पदाची खटकेबाज चाल निर्भत्सनेला अनुकूल अशीच आहे. आणि पित्यापुढें आईचें कांहीं चालत नाही असें पाहिल्यावर, शारदेच्या तोंडीं घातलेल्या ‘तूं टाक चिरुनि ही मान नको अनमान’ या पदाची चाल म्हणजे तर मूर्तिमंत करुणरस. कोदंड हा लोककल्याण

करण्यासाठीं सज्ज झालेला सामाजिक कार्यकर्ता. त्याला जशी लोककल्याणाची आत्यंतिक तळमळ आहे तशीच अन्यायाची विलक्षण चीड आहे. त्यामुळे ' जो लोककल्याण । साधावया जाण ' अथवा 'दृष्टिभरें जलभारें' अशी धिभ्या लयीतील व संथ चालीचीं पदे तोंडीं घातलेलीं आढळतात. तशांच ' मज गमे ऐसा जनक तो मांग साचा ' 'जठरानल शमवाया नीचा', ' श्वानाहुनि अति नीच तुम्ही रे ' 'तूं पापी, खलकषाय' अशीं आवेश व क्रोध उत्पन्न करणारीं पदेहि त्याच्या तोंडीं घातलेलीं आहेत. किलोस्कर कंपनीतील सुप्रसिद्ध गायक नट श्री. भाऊराव कोल्हटकर यांची अशी गोष्ट सांगतात कीं 'तूं पापी खलकषाय' हें पद गात असतांना भाऊराव 'पापी' हा शब्द इतक्या त्वेषानें उच्चारित असत कीं भद्रेश्वर दीक्षितांचें सोंग घेतलेला इसम खरोखरीच दचकून दोन पावलें मागें सरत असे. खास देवलांचीं तालीम घेतलेले भाऊराव कोल्हटकर कोदंडाचीं पदे कशीं म्हणत असत याबद्दल श्री. मुजुमदार भाऊराव कोल्हटकरांच्या चरित्रांत वर्णन करतात कीं, " कोदंडाचीं, ' जो भेद विधीनें केला,' ' जसे करीन सकल खल कार्य विफल,' ज गृत ठेवा लम्बाची ही स्मृति सारी, इत्यादि अर्थबोध उत्पन्न करणारीं, त्याचप्रमाणें मज गमे ऐसा जनक तो मांग साचा, श्वानाहुनि अति नीच तुम्ही रे, स्वार्था मांजरसे टपतां, तूं पापी खलकषाय निंद्य जगीं तुज काय, इत्यादि रौद्ररसात्मक क्रोध उत्पन्न करणारीं पदे भाऊरावांच्या तोंडून ऐकून संगीत हें लोकरंजनाकरितांच केवळ नसून लोकशिक्षणाकडेहि त्याचा उपयोग करता येईल, हें लोकांच्या चांगलें निदर्शनास आलें." (भाऊराव कोल्हटकर यांचें चरित्र पा. ५४, ५५)

शारदा नाटकाला श्री. वि. द. साठे यांनीं जी मारमिक व विद्वत्ताप्रचुर प्रस्तावना लिहिली आहे, त्या प्रस्तावनेत शारदेतील संगीतासंबंधी त्यांनीं व्यक्त केलेला अभिप्राय असा : " नाट्यांतील गद्यपद्य भागाचा सांधा बेमालूम सांधण्यासाठीं देवलांनीं नाटकांतील पदे गद्य भाषणाइतकींच अकृत्रिम, अर्थसुलभ, रसानुकूल व गतिदायक केली. पात्रानुकूल पद्यरचना करून त्यांनीं अकृत्रिमता साधली. संस्कृत, शब्दप्रयोग, अलंकार, प्रौढविचार व कल्पनाकोदंड-हिरण्यगर्भ आदि व्यक्तींच्या पदांतच योजल्या. शारदा, तिच्या मैत्रिणी व इंदिराबाई यांच्या तोंडी अत्यंत सोपी घरगुती उपमा-दृष्टांतानीं युक्त व साध्यासुध्या पण हृद्य व मारमिक कल्पनांनीं नटलेली पद्यरचना योजिली. कोदंडाच्या तोंडची पहिलीच साकी—' नामें ब्राह्मण ' किंवा ' तूं पापी खल कषाय ' हें पद, शारदेच्या

तोंडचे 'बधुनि त्या भयंकर भूता' 'मूर्तिमंत भीति उभी' किंवा 'तू टाक चिरनि ही मान', इंदिराबाईंच्या तोंडचे 'जरी कुणा श्रीमंताची' 'माया जळली कां', वल्लरीचें 'घेऊन ये पंखा', जान्हवीचें 'श्रीमंत पतीची राणी' ही पद्यरचना वरील विधानाशीं रसिकांनीं ताडून पहावी. अर्थसुलभता साधण्याकरितां त्यांनीं बहुतेक पद्यरचना गद्य मजकुराइतकीच सोपी व अर्थवाही केली. रसपरिपोषाकरितां त्यांनीं पद्यांत प्रसंगानुकूल राग व तालाची योजना केली. नाटकाच्या प्रारंभीच्या नांदीचा राग व ताल (हमीर-चौताल) गंभीर व उदात्त भावना परिपोषक आहे; नटीचें 'काय पुरुष चळले बाई' हें पिल्लु रागाचें त्रितालांतील पद भावी घटनांतील करुण रस निर्मितीच्या दृष्टीनें सूचक आहे; शारदेचें 'जय कृष्णातटत्रासा' हें सारंगांतील पद तिच्या मनांतील उदात्त, भक्तिपूर्ण भावना आणि त्या प्रसंगीचा शांतरस यास उद्दीपक असेंच आहे, 'तुम्ही गरीब म्हणुनि' हें तिचेंच जोगी रागांतील पद तिच्या मनांतील दुःखदर्शनाच्या दृष्टीनें अत्यंत औचित्यपूर्ण असें आहे. साकी दिंडी, कटाव, फटका, अंजनीगीत हीं रचनासुलभ व तालबद्धतेकडे प्रकृतिगत कल असल्यानें गेयानुकूल झालेली अशी जातिरचना धावत्या कथानकाला उपयुक्त म्हणून देवलांनी प्रस्तुत नाटकाच्या पद्यरचनेच वैपुल्यानें योजलेली आढळते." (शारदा नाटकाची प्रस्तावना, पा. ३१-३२)

नाट्यसंगीताच्या दृष्टीनें 'शारदा' नाटकामध्ये देवलांनीं बलवंत कवीपेक्षां एक पाऊल पुढें टाकलें आहे. आपण 'शाकुंतल', 'सौभद्र', 'रामराज्यवियोग' या नाटकांतील चाली बारकाईने तपासल्या, तर अगदीं अपवादात्मक कांहीं पदें वगळल्यास, त्याच त्या चाली आलटून पालटून या सर्व नाटकामध्ये वापरलेल्या आपणांस आढळून येतील. फार कशाला, खुद्द देवलांनीं 'शापसंभ्रम' व 'मृच्छकटिक' हीं जीं नाटके प्रथम रचिलीं, त्या नाटकांतील बहुतेक पदांच्या चाली किलोस्करांच्या नाटकांतील पदांच्याच चालीवरूनच घेतल्या आहेत असें दिसून येते. 'शारदा' हें एकच नाटक असें आहे कीं त्या नाटकांतील बहुतेक चाली अगदीं नवीन आहेत. साकी दिंडी कटाव इत्यादि जातिवृत्तांचा उपयोगहि इतर नाटकांच्या मानानें कमी प्रमाणांत आढळतो. गायकीचीं पदें असें ज्याला म्हणतां येईल त्यामध्ये कोदंडाच्या व शारदेच्या तोंडचीं कांहीं रागदारीचीं पदें वगळल्यास बहुतेक सारीं पदें नवीन धर्तीचीं व नव्या गायकीचीं असली तरी

सोप्या लयीची, खटकेवाज व विस्तारास प्रतिकूल अशीच आहेत. पद्यरचना जरी ' बलवंत साच्या ' ची असली तरी चालींत मात्र खास देवल ट्यू-आढळून येतो. लावणी, भजनें, भक्तिपर गीतें कर्नाटकी संगीत यांचा तुरळक वापर करण्यांत आलेला असून, बहुतेक चाली रागदारीच्या आहेत. तथापि बहुसंख्य पदें तोंडांत सहज बसतील अशा सोप्या चालीची आहे. या पदांची रागप्रकृति कोणतीहि असो, त्यांना लयीचें इतकें सुलभ अवसान आहे कीं संगीताच्या अनभिज्ञानें जरी तीं ऐकलीं तरी एकदां ऐकतांच तीं तावडतोव तोंडांत बसतात. आणि त्यामुळें कथानकाला अधिकच गति मिळते. थिल्लर, गंभीर, तामस सात्विक, संताप, उदात्ता इत्यादि विविध भावनांचा परिपोष व्हावा म्हणून त्यात्या प्रसंगी त्याला अनुरूप अशा चालींचीच योजना करण्यांत आली आहे आणि इतकेंहि करून, शास्त्रीय संगीताच्या दृष्टीनें या चालींत थिल्लरपणा आढळून येत नाही. त्यामुळें जरी पूर्वीच्या नाटकापेक्षां या नाटकांतील पदामध्यें रागदारी अधिक असली तरी त्या चालींचा राग येत नाही. या नावीन्याचें मन कौतुकच करूं लागते.



किल्लोस्कर व देवल यांच्या नाटकामध्यें ही जी भावानुसारी, सहजमनोहर व प्रासादिक पद्यरचना आढळते, त्या पद्यरचनेस श्री. केशवराव भोळे यांनीं ' बलवंत साचा ' असें मोठें चांगलें व अन्वर्थक नांव दिलें आहे. पण पद्यरचनेलाच काय, त्या नाटकांतील संगीतालाच ' बलवंत साचा ' हें नांव शोभण्यासारखें आहे. या संगीतामध्यें गद्यांतून पद्य आणि पद्यांतून गद्य निघतांना, संवादाच्या ओघाला त्यामुळें मुळींच बाधा येत नाही. कथानकाचा असा अखंड प्रवाह चालूं असतांना योजलेलें संगीतहि त्या प्रवाहाला धरून धांवत्या चालीचें आहे. सौभद्र नाटकांत अर्जुन जेव्हां ' हा मूर्खा भरतकुलाधमा ' असे म्हणत कोपाविष्ट होऊन प्रवेश करतो त्यावेळचा गद्यपद्यात्मक संवाद लक्षांत घेतला आणि त्या संवादांतील पदांच्या चाली आपण तपासल्या तर संवादाचा एक भाग म्हणून जेव्हां संगीत योजलें जातें, तेव्हां तें किती साधें, सोपें व सहजसिद्ध लयीचें असतें याची कल्पना येऊं शकेल. सुभद्रचें लग्न दुर्योधनाशीं होणार ही वार्ता ऐकल्यानंतर अर्जुनाच्या मनांत जे नाना विचारतरंग उत्पन्न होतात, त्याला धरून ' नाहिं झाले षण्मास मला ' ' गंगानदि ती सागर सोडुनी '

‘ होतो द्वारकाभुवनी ’ अशी जीं पदे त्या संवादांत आलीं आहेत, त्यावरून या ‘ बलवंतसाच्यां ’ तील प्रवाही संगीताची कल्पना यावयास हरकत नाही.

पण केवळ कथानकाचा ओघ खंडित होतां कामा नये एवढी खबरदारी घेण्यासाठींच या संगीताचा जन्म झालेला नाही. भावनाविष्कार व रसपरिपोष हें या संगीताचें मुख्य कार्य होय. आणि म्हणून शांत, भक्ति, वीर, भयानक, क्रोध, शृंगार इत्यादि वेगवेगळे रस ज्या ज्या प्रसंगांत निर्माण होतात, त्या त्या प्रसंगां त्या त्या प्रकारच्या चालींची पदे घातलेलीं आहेत असेंही आपणांस दिसून येईल. सर्वत्र घावत्या चाली योजिल्या आहेत असें नाही. ज्या हरिणशावकाला आपण वाढविलें, दर्भीकुराची ज्याच्या तोंडाला झालेली जखम आपण बरी केली, तो हरिणशावक आपल्या पायांत घोटाळतांना पाहून, शकुंतलेस दुःखावेग येतो त्यावेळचें “ बाळा जाई परतोनि ” हें जोगी रागांतील पद किती संथ आहे ! तसेंच तिसऱ्या अंकांत विरहानें व्यथित झालेल्या शकुंतलेची राजाशीं भेट होते, दोघेही समागमोत्सुक असतात; पण कातरतेनें ती त्याचा प्रतिकार करते आणि इतक्यांत गौतमी आल्या येणार असें कळतांच तो मीलनानंद अर्धवटच सोडून द्यावा लागतो त्यावेळीं ‘ मना तळमळसी ’ हें पिल्लु रागांतील पद किती धिम्या पद्धतीनें व संथ लयींत म्हणावयाचें असतें ! सौभद्राच्या पांचव्या अंकांत अर्जुन-सुभद्रा यांच्या संवादामध्ये आलेलीं पदे अर्जाचें शांत, संथ व रसपरिपोषास अनुकूल अशीं आहेत हें तीं पदे ज्यांनीं ऐकलीं असतील त्यांच्या सहज ध्यानीं येण्यासारखें आहे. रमणीय प्रभातकालाचें वर्णन करतांना ‘ पुष्पपराग सुगंधित ’ या पदाची चाल अशीच शांत प्रकृतीची आहे, तर समुद्रतीरावर जमलेल्या यादव नरनारी पाहून, सुभद्रेचें मन उत्साहानें भरून येतें त्यावेळीं ‘ गिरिवर हा सवदागिर ’ हें सुभद्रेचें पद आणि त्याची समस्यापूर्ति म्हणून ‘ त्या चित्रांतुनि ’ हें अर्जुनाचें पद यतिराज विषयी जनांसारखे भाषण करीत आहेत असें सूचित करण्यासारख्या चालींत म्हणावयाचीं असतात, याविषयी कोण बरें शंका बाळगील. त्रिदंडी संन्यास घेतलेल्या अर्जुनाला पूर्वीचा वेष धारण करावयास लावून, त्याच्याकडे बघतांक्षणीं ‘ अगत्राई, हे थेट माझ्या प्राणवह्यभासारखे दिसतात ’ असा सुभद्रेला भास होतो, त्यावेळीं मनांत उत्पन्न झालेली सुखद शंका, अनिश्चिततेनें होणारी मनाची चलत्रिचल, इत्यादि नाना भाव व्यक्त करण्यासाठीं ‘ मन्नेत्र गुंतलें ’ हें ख्यालासारख्या संथ लयीच्या लावणीच्या चालीवरचें पदही

असेंच शांत स्वभावाचें आहे. हें विश्व त्या परमात्म्यानें लीलेनें निर्माण केलें आहे हा गहन आशय व्यक्त करण्यासाठीं, नारदाच्या तोंडचें ' निजरूपी जगदाभासा , या पदाला दरबारी कानडा सारखा धीरगंभीर प्रकृतीचा रागच योग्य आहे: याविषयीं तज्ज्ञांचें एकमतच होईल.

तेव्हां या बलवंत साच्यांत संथ व धावती चाल प्रसंगानुरूप योजलेली आहे. सामान्यतः क्रोध, संताप, आनंद इत्यादि भावना व्यक्त करण्यासाठीं योजलेलीं पदें धांवत्या चालीचीं आहेत, तर विरह, शोक, दुःख, करुणा, गर्हिवर इत्यादि आर्त भावनांचा आविष्कार करण्यासाठीं संथ चाली वापरल्या आहेत असें म्हणावयास हरकत नाही. कथानकाचा ओघ अखंड राहून त्यांत चटकदारपणा यावा यासाठीं गेयानुकूल अशी जातिरचना उपयोगांत आणलेली आहे. एकदां गद्य व पद्य हे दोन्ही कथानकाचे अविभाज्य विभाग आहेत असें मानल्यानंतर पदांची संख्या किती असावी याकडे या संगीतप्रकारांत फारसें लक्ष दिलेलें दिसत नाही. कारण गद्याप्रमाणेंच हें संगीतदेखील आटोपशीर असलें पाहिजे अशी या रचनाकारांची कल्पना होती. कांहीं निवडक रागदारींतील पदें वगळलीं तर सामान्यत ज्या चाली वापरल्या आहेत, त्या म्हणण्यास सुलभ व सोप्या तालाच्या अशा आहेत. सहज कुतूहलानें सर्वांत जास्त पदें असलेल्या शाकुंतलांतील पदांच्या तालांची वर्गवारी केली तर, एकूण १९८ पदांपैकीं धुमाळी तालांत ९७ पदें दादरा तालांत, ३६ पदें, दीपचंदीत १२, त्रिवटाची ८, त्रितालांत ११, झंपा प्रबंधाची ३ आणि धुमाळी कर्नाटकी, दीपचंदी कर्नाटकी, पंजाबी ठेका प्रत्येकीं १ अशी वर्गवारी आढळून आली. आतां ताल जाणणारास हें सांगावयास नको कीं धुमाळी, दादरा व केरवा हे ताल अतिशय सोपे असून, त्यांची लय सामान्य माणसासहि सहज आकलन होण्यासारखी आहे. या बलवंत नाट्यसंगीतांतील बहुतेक सारीं पदें संगीताचें जुजवी ज्ञान असणारांसही सहज समजण्यासारखीं आहेत, इतकेंच नव्हे तर सहज म्हणतां येण्यासारखीं आहेत. याचें मुख्य कारण लयीची ही सहजता हेंच आहे.

नाट्यसंगीताचें मर्म जाणणारास हें सांगावयास नको कीं, रंगभूमीवर येणारें संगीत रंग भरणारें संगीत असलें पाहिजे. ही एक प्रमुख शर्त आपण लक्षांत घेतली कीं पदें म्हणतांना आलापीपेक्षां या संगीतामध्ये भावानुकूल शब्दोच्चाराला

कां महत्त्व द्यावें लागतें याचा उलगडा सहज होण्यासारखा आहे. रागदारी संगीतांत चीजेचे बोल गौण लेखून त्या शब्दाभोवती होणारी स्वरांची गुंफण महत्त्वाची मानतात, तो प्रकार या संगीतांत खपणारा नाही. केवळ शब्दोच्चारानेंच क्रोध, त्वेष, संताप, आनंद, लड्ढिवाळपणा या भावना व्यक्त झाल्या पाहिजेत. शब्द उच्चारतां उच्चारतां सहजगत्या जें गमक येईल, जी तान घेतली जाईल, तेवढीच या संगीतांत खपेल. म्हणून लयीच्या सहजतेप्रमाणेंच भावानुकूल शब्दोच्चार हें या बलवंत-साच्याचें दुसरें वैशिष्ट्य आहे. ज्याला गायक लोक अस्ताई अंत्रा भरणें असें म्हणतात, तसा कांहींसा हा प्रकार आहे. शब्दांच्या भोवतीच स्वरांचा भरण झाला पाहिजे. अर्थाला न दुखवितां जो स्वरसमूह त्यांत वसेल तो त्या पदाला पोषक. म्हणून पद घोळून म्हणणें यालाहि या संगीतांत प्रसंगविशेषी महत्त्व येत असतें. 'तू पापी खलकषाय' अशांसारखीं संताप व्यक्त करणारीं पदें सोडलीं—ज्या पदांचे चरण घोळून म्हटल्यास भावहानीच व्हावयाची—तर बाकीच्या पदांत आवर्तनाला रस-परिपोषाच्या दृष्टीनें फार महत्त्व आहे. 'किति सांगू तुला । मज चैन नसे' हें या आवर्तनाचें उत्तम उदाहरण होय. म्हणजे सहजसिद्ध लय, भावानुकूल शब्दोच्चार याप्रमाणेंच पद घोळून म्हणणें यालाहि या बलवंत साच्यांत महत्त्व आहे. मात्र हीं आवर्तनें करतांना अर्थहानि करणारी शब्दांची जोडतोड कदाक्षानें टाळली पाहिजे. कारण या संगीतांतील पद म्हणजे संगीत गद्यच असतें.



नाट्यसंगीताचा हा 'बलवंत साचा' अशा प्रकारें सुगम व प्रासादिक काव्य-रसानें ओथंबलेला आणि सहजसिद्ध व नादमधुर गानरसानें मधुरतम झालेला असा साचा होता. कै. देवलानंतर त्याचा पुरसकर्ता असा कोणी राहिला नाही. मानवी मन नाविन्याचें भुकेलें असतें. तोचतोपणा त्याला कंटाळवाणा वाटतो. जीं पांच सहा नाटके त्या काळांत गाजलीं, त्या नाटकांतील संगीतांत कांहींतरी नाविन्याची भर पडावी यासाठीं रसिकांचें मन आमुसलेलें होतें. आणि यांत रसिकांचा काय बरें दोष होता? किल्लेस्कर-देवलांनीं योजलेलें नाट्य-संगीत जरी लोकांना मनापासून आवडलें होतें आणि त्या संगीताचें त्यांनीं खुल्या दिलानें स्वागत केलें होतें, अण्णासाहेब किल्लेस्करांनीं संगीत 'सौभद्र' नाटक

रचून आपल्या प्रतिभेची चुणुक लोकांना दाखविली होती आणि देवलांनी पौराणिक काळांतून या नाट्यकलेला आधुनिक वातावरणांत आणून सोडलें होतें, तरी अण्णासाहेबांच्या अकालीं निघनांनै व देवलांच्या नाट्यसंन्यासाने, नाट्य व संगीत या दोन्ही कलांची कुचंबणा होऊं लागलेली होती. त्यांतच मोरोत्रा वाघुलीकर, बाळकोत्रा नाटेकर, भाऊराव कोल्हटकर यांसारखे नामांकित गायक नट रंगभूमीवरून अस्तंगत झाल्याकारणाने, किलौस्कर-देवलांच्या नाट्यसंगीताचा पुरस्कर्ता कोणी राहिला नव्हता. याच काळांत आर्यावर्त नाटक मंडळीसारख्या नाटक मंडळ्यांतून पांडोत्रा यवतेश्वरकरासारखे गायक ध्रुपदधमारांच्या गायकीने रंगभूमी दणाणून सोडत होते. तथापि या नाटकमंडळीची लोकप्रियता, या अस्सल गायकीपेक्षां ते जे कांहीं रंगभूमीवर अदृश्य होण्याचे व अंतर्धान पावण्याचे चमत्कार करीत असत, त्यावरच बऱ्याच प्रमाणांत अवलंबून होती. रंगभूमी अशा विकलांग अवस्थेंत असतांना किंवा जुन्या नाट्यसंगीताचा लोकांना वीट आलेला असतांना, कै. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांची नाटकें रंगभूमीवर अवतीर्ण झालीं आणि त्यांतील संगीत रसिकांच्या सेवेला सादर झालें.

नाट्यसंगीताच्या या मन्वंतरामध्ये श्रीपाद कृष्ण यांनीं रंगभूमीवर जी गायकी आणली ती रसिकजनांस किती प्रमाणांत रुचली हें कळावयास मार्ग नाही. पण नाट्याच्या अमरत्वाबद्दलचा जो कांहीं सर्वसामान्य सिद्धांत आहे, त्याच्या निकषावर घासून पाहातां हीं नाटकें आतां कालाच्या उदरांत गडप झाल्यासारखीच असून, त्या नाटकांचें पुनरुज्जीवन होईल असें कोणतेंहि चिन्ह सध्यांतरी दिसत नाही. आणि 'उगिच का कांता' 'अवचित गेले किंकर करुनि' अशासारखीं चार दोन तुरळक पदे सोडलीं तर त्यांच्या नाटकांतील संगीतहि असेच नामशेष झालेलें आहे. अद्यापि 'सौभद्र', 'मृच्छकटिक', 'शारदा' या नाटकांचे प्रयोग होऊं शकतात, इतकेंच नव्हे तर ते उत्तम प्रकारें वठतातहि. पण कोल्हटकरांच्या नाटकांपैकीं एकाहि नाटकाची वा त्यांतील संगीताची तशी स्थिति नाही. स्वतः कोल्हटकरांनीं आत्मचरित्रामध्ये आपल्या 'मूकनायक' व 'वीरतनय' या नाटकांना सौभद्राच्या बरोबरीने उत्पन्न झाल्याचें सांगून, स्वतःची पाठ स्वतःच थोपटून घेण्याचा प्रकार केलेला असला तरी, 'सौभद्र तें सौभद्र' आणि 'वीरतनय तें वीरतनय' असेच उद्गार रसिकांच्या तोंडून बाहेर पडतील, याविषयीं तिळमात्र शंका बाळगण्याचें कारण नाही.

नाट्यसंगीतांच्या या नव्या मंनूत कोल्हटकर, वीर वामनराव जोशी, गडकरी इत्यादि नाटककारांचा समावेश करावयास पाहिजे. यापैकी कै. गडकरी यांचा ओढा संगीत नाटकाकडे होता असे त्यांनी लिहिलेल्या नाटकांच्या स्वरूपावरून आढळून येत नाही. संगीताच्या दृष्टीने त्यांचे अतिशय गाजलेले नाटक म्हणजे 'एकच प्याला'. पण या नाटकांतील पदे त्यांनी स्वतः रचलेलीं नाहीत आणि हीं पदे काढून टाकली तरी नाट्यगुणांच्या दृष्टीने या नाटकाची हानि होईल अथवा प्रयोगांत कांहीं उणीव राहिल असे वाटत नाही. तीच गोष्ट 'भावबंधन' या नाटकाची. तेव्हां संगीत नाटकांकडे कै. गडकरी यांचा स्वाभाविक ओढा होता असे दिसत नाही. कै. वीर वामनराव जोशी यांची संगीत नाटके गाजलीं असलीं तरी, त्यांतील संगीत कथानकाशीं तादात्म्य पावले होते असे 'राक्षसी महत्त्वाकांक्षा,' 'रणदुंदुमी' या नाटकांवरून म्हणतां यावयाचें नाही. वास्तविक वीर वामनरावांच्या नाटकांची प्रकृति अशी होती आणि ज्या काळांत तीं नाटके झालीं तो काळच असा होता कीं, त्यांच्या नाटकांत संगीत आले नसतें तरी तीं नाटके गाजलीं असतीं. परंतु एखाद्या अप्रतिम गायक नटाच्या हौसेखातर नाटकांत संगीत घालण्याची जी प्रथा पुढें सुरू झाली, त्या प्रथेची बाधा याहि नाटकांस झाल्याकारणानें, या नाटकांत गायकीच्या चालीवर पदे घालण्यांत आलेलीं होती. पण कै. वीर वामनराव जोशी यांच्या पदांवाचून एक गोष्ट प्रांजलपणे कबूल केली पाहिजे आणि ती ही कीं, त्यांचीं पदे गद्याशीं सात्म्य झालेलीं नसली तरी रसाळ व प्रासादिक आहेत. 'परवशता पाश दैवें ज्यांच्या गळां लागला' 'मी नवत्राला जोगीण बनले' इत्यादि कांहीं पदे जरी आपण घेतलीं, तरी आमच्या या विधानाची सत्यता पटल्याखेरीज राहाणार नाही.

एवंच, नाट्यसंगीताच्या या दुसऱ्या अवस्थेचे कै. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर हे एकमेव सूत्रधार, कर्णधार किंवा मानकरी उरतात. तात्यासाहेब कोल्हटकरांचीं नाटके जशीं नवीन तशीच त्यांनीं मराठी रंगभूमीवर आणलेले संगीतहि नवीन धर्तीचे होते. भाषांतरित नाटकाविषयीं आपणांस तिटकारा असल्याचें खुद्द तात्यासाहेबांनीं आत्मवृत्तांत सांगितल्या कारणानें त्यांनीं नव्या विषयावर नव्या धर्तीची नाटके लिहावीत यांत नवल तें कसचें ? उलट त्यांनीं प्रतिज्ञापूर्तीच केली असें समजले पाहिजे परंतु नवें म्हणजे हवें असें नाही. 'रचिल्या ज्याचा पाया' अशा त्या जुन्या

नाट्यसंगीताच्या भरभक्कम पायावर नव्या संगीताची उभारणी करणें हें मागाहून येणाऱ्या नाटककारांचें काम असतें. लोक जुन्या नाट्यसंगीताला कंटाळले होते म्हणजे त्या नाट्यसंगीतांतील सौंदर्य वा माधुर्य कमी झाले म्हणून कंटाळले होते असें नाहीं. त्यापेक्षांहि एक पाऊल पुढें गेलेला, जुन्यांतील सौन्दर्य कायम राखून तें जास्त खुलविणारा असा एखादा प्रतिभासंपन्न संगीत-विश्वकर्मां अवतरेल काय, अशी उत्कंठा त्यांना लागून राहिली होती. या संगीताच्या दुनियेचा विध्वंस करून कांहींतरी नवें आलें म्हणजे झालें, याला रसिक भुकेले नव्हते. आणि लोकांची ही आशा अथवा आकांक्षा कलाविकासाच्या सामान्य क्रमाला धरून अशीच होती. नित्य नवी निर्मिति हा कलेचा स्थायीभाव खरा. पण कमलपुष्प उमलतें म्हणजे एका पाकळींतून दुसरी, दुसरींतून तिसरी सुटी होत जाते; अरसिक अशा मदोन्मत्त हत्तीनें आपल्या शुंडादंडानें त्या कमलाचा केलेला चुराडा म्हणजे कांहीं त्या कमलाचा विकास नव्हे ! कलेच्या विकासाचा धर्म अशा प्रकारचा आहे. म्हणून नाट्यसंगीताच्या क्षेत्रांत नवनिर्मिति करणाऱ्या कलावंतावर जबाबदारी येऊन पडते ती ही कीं, पूर्वाचार्यांनीं ठेवलेला वारसा घेऊनच त्याला लोकांना नवें द्यावयाचें असतें.

श्री. तात्यासाहेब कोल्हटकर या निकषाला उतरतात काय ? त्यांनीं आणलेलें नवें नाट्यसंगीत हें प्रगमनशील नाट्यसंगीत होतें असें म्हणतां येईल काय ? तात्यासाहेबांच्या साहित्यसेवेबद्दल यथायोग्य आदर बाळगूनहि या प्रश्नाचें आम्हांस खेदानें नकारात्मक उत्तर देणें भाग आहे. तात्यासाहेबांच्या सहा-सात नाटकामध्यें पहिली गोष्ट खटकते ती ही कीं, त्यामध्यें गद्य व पद्य यांचा बेमालूम सांधा जमलेला नाहीं. याचें एक उदाहरण आम्ही वर दिलेंच आहे. जेव्हां विविध पात्रांच्या तोंडीं नाटककार संवाद घालीत असतो तेव्हां गद्य संवादांत जशी द्विरुक्ति खपत नाहीं व यदाकदाचित् झालीच तर ती जशी रसभंगास कारणीभूत होते, तशीच गद्याची पद्यांत होणारी द्विरुक्तीहि चालत नाहीं. पद्य हें कशासाठीं असतें ? केवळ गाण्यासाठीं नसतें. तर गद्यांत जो आशय सांगावयाचा त्याचें अनुसंधान पुढें चालूं करण्यासाठीं त्याची योजना झालेली असते. संवादाचाच तो एक अविभाज्य भाग असतो. गेयतेमुळें गद्यानें येणारी नीरसता जाते व संवाद अधिक सुरस बनतो. पात्रांनीं आपलें मनोगत

संपूर्णपणे बोलून दाखविल्यानंतर नाटककाराला 'अरेरे ! गाणें राहूनच गेले कीं ! तेव्हां आतां एखादें पद घालूं या ' असें वाटून बळेंच त्या संवादावर तो पद्य लादेल, तर तें पद्य व त्या पद्याची गायकी नाटकांत अनावश्यक, उपरी व कृत्रिम ठरल्याविना राहाणार नाही. कै. कोल्हटकरांच्या पद्यविभागाची त्यांच्या बहुतेक सर्व नाटकांत अशी अनुकंपनीय अवस्था झालेली आहे.

श्री. कोल्हटकरांच्या सहासात नाटकापैकीं वधूपरीक्षा याचें संगीतीकरण फार उशीरा झालें. स्वतः त्यांना नाटकांत संगीत असावें ही इच्छा आणि त्यांत कै. पेंढारकरासारख्या गायक नटाचा पडला आग्रह. मग श्रीपाद कृष्णांनी पदें तयार केली नसती तरच नवल. परंतु या संगीतयोजनेंत ह जो इतर नाटकांत दोष आढळतो तोच येथेंहि दिसून येतो. तुलनाच करावयाची तर कै. देवलांच्या संशयकल्लोळाशीं करतां येईल. श्रीपाद कृष्णांप्रमाणेंच गोविंद बळाळानींहि आपल्या 'तसविरीचा घोटाळा' या नाटकाचें मागाहून संगीत संशयकल्लोळांत रूपांतर केलें. पण दोहोंत केवढा फरक ! स्वतः कोल्हटकरांचें देवलांशी वैयक्तिक दृष्ट्या जसें अखेरपर्यंत जमलें नाहीं, तसेंच नाट्यसंगीतांतहि जमलें नाहीं. देवलांनीं संवादामध्यें पदें कशी चपखल बसतील या दृष्टीनें विचार केला होता आणि पात्रस्वभावविशेष लक्षांत घेऊन पदांच्या चाली तयार केल्या होत्या. कोल्हटकरांना हें अनुसंधान राखतां आलें नाहीं असें मोठ्या खेदानें म्हणावें लागतें. वधूपरीक्षेतील पदांच्या चाली पाहिल्या कीं, तात्यासाहेबांनीं एखाद्या गवयाला हाताशीं धरून झाडून सारे राग आपल्या सेवेला हजर केले असले पाहिजेत, आणि त्यांच्या नित्याच्या पद्धतीप्रमाणें त्या चिजांना धरून ते पदें भराभर प्रसवीत गेले असले पाहिजेत असें वाटूं लागतें. पण परिणाम काय झाला याचा विचार करावा तर रागरागिण्यांनीं संपन्न झालेली वधूपरीक्षा, नाट्यसंगीताच्या दृष्टीनें कायमची अधू होऊन बसली असें दिसतें.

ही झाली वधूपरीक्षेची सांगितिक कहाणी. वधूपरीक्षा होऊन वीस वर्षे झाल्यानंतर परत तिला संगीताच्या परीक्षेला बसवावयाचें म्हणजे बरीच यातायात आली असें समजून एक वेळ या संगीताकडे दुर्लक्ष करतां येईल. पण 'वीरतनय' 'मूकनायक' 'गुप्तमंजूष' मतिविकार' या नाटकांचे काय होय ! कोल्हटकरांनीं हीं नाटके ज्या काळांत लिहिलीं त्या काळांत त्यांच्यापुढें किलोस्कर-

देवलांचे आदर्श होते. देवल आपल्या कलाकृतींकडे दोषैकट्टीनें पहातात म्हणून त्यांच्यावर मात करण्याची ईर्ष्या बाळगून ते नाटक लिहावयास बसले. मग त्यांच्यासारख्या सुविद्य नाटककारास बलवंत-साच्याच्या संगीतांतील कौणते गुण घ्यावेत याचे सम्यक् ज्ञान झालें नव्हतें, असें कसें म्हणतां येईल बरें ! पण त्यांना संगीत कसें वापरावें हें उमगलें नाहीं एवढें मात्र खरें. त्यांचें वीरतनय घ्या, गुप्तमंजुष घ्या अथवा मतिविकार घ्या. प्रथम नायक, नायिका, खलनायक अथवा अवांतर पात्रें यांनीं गद्यांत एक विचार सांगावा आणि मग पद्यांत त्याचा तर्जुमा करावा, असा प्रकार आपणांस सरसहा आढळेल. चंद्रिकेनें प्रथम हताश होऊन “ माझ्या दुदैवानें माझ्या संसाराचा खेळ अवेळीं मोडून टाकला नाहीं कां ? ” असे दुःखोद्गार काढले न काढले तोंच ‘ खेळ संसृतीचा मांडिला न तों । ’ असें त्याचें पद्यमय रूपांतर आपणांस पहावयास सांपडते. आणि जी गोष्ट चंद्रिकेची तीच विक्रांताची, सरस्वतीची, शूरसेनाची, शालिनीची, प्रकोपाची. जणू गायत्याखेरीज आणि गाण्यापूर्वी त्या पद्याला गद्याची फोडणी दिल्याखेरीज, त्या त्या पात्रांना बरेंच वाटत नाहीं. शाळकरी मुलांना कठीण पदांचे अन्वयार्थ समजावून सांगणारी ही बाळबोध रीत दिसते. फक्त फरक एवढाच झालेला दिसतो कीं, येथें अर्थ प्रथम सांगितला जातो आणि अन्वय मागाहून येतो !

आणि या बाळबोध रीतीचा अवलंब केला म्हणूनच कीं काय, तात्यांचीं बहुतेक पदे प्रौढांना दुर्बोध झालेलीं आहेत. ‘ मधुमधुर बिंबसम अधर चुंबिला नच दंते । मधुमधूनी रसना अधू सुदति कां अदूरगति कां होते ॥ १ ॥ नव नवल फलकवलविना कशी नीरसता । वद वद मज कारण झडकरि दारुणमोहनिवारण करि आतां ॥ २ ॥ असा रंगभूमीवर विक्रांतानें टाहो फोडला असतां प्रेक्षकांच्या तोंडून ‘ अहो जरा थांबा, सरळ अर्थ प्रथम समजू द्या ’ असा उद्गार निघाला तर नवल नाहीं. ‘ प्रणय-शिखीघन हृदयनिबंधन मदात्मनिबंधन मनोरथसदन विधुसमवदनचकोरीकृतजन ’ हें सरस्वतीचें प्रणयकूजन श्रवणपथीं विसर्जन झालें कीं, गीतगोविंदाच्या गीताशीं हा गोविंदाग्रजगुरू समगीतस्पर्धा करून शारदाविधान गोविंदकवीला मागें हटविण्यास उद्युक्त झाला असल्याची ताबडतोब खातरजमा होते. ‘ विभव न मम करि अणुभरिं तनमन तव करिं अर्पित मुळि नच अवगणि

धन न मजजवळि तदितर अभिमत वद मज अघटित त्यजुं असुं
रणि पडुं कां हरिमुखि वदना धरुं । तूं कथीं याप्रती संप्रति ' हा
विलासाचा शब्दविलास पाहिला कीं 'तुझ्या कोमल मनाला दुखविणारे शब्द
निघतात' याद्द्वल विलास नंदिनीची क्षमा मागावयास कां तयार होतो याचा
क्षणार्घात उलगडा होतो. पण एवढ्यावरच ही करुण कहाणी थांबत नाही.
विलास व नंदिनी असे दोवेजण मग 'असस्ती गगन नयन पवन श्रवण
सदवन करिसी' असा श्रोत्यावर शब्दांचा मारा करूं लागतात आणि या
विचान्या प्रणयीजनासमोर काय बोलावें अशी त्यांची मोठी केविलवाणी स्थिति
होऊन जाते. अशी किती तरी उदाहरणे देतां येण्यासारखी असली तरी वानगी-
दाखल एवढीं पुरीं आहेत.

खुद्द श्रीपाद कृष्णांना आपल्या या वैगुण्याची जाणीव असावी असें त्यांच्या
आत्मवृत्तावरून दिसून येते. आत्मवृत्तांत ही काठिन्यमीमांसा करतांना ते असे
लिहितात कीं, " वीरतनय व मूकनायक नाटकांतील कविता अतिशय कठिण व
मासिकांतून प्रसिद्ध झालेली माझी कविता बरीच सोपी असण्याचें कारण इतकेंच
कीं, नाटकांतील पदें ज्या चालींवर केलेलीं आहेत त्या चालींस न्हस्व अक्षरांचें
बरेंच मोठें प्रमाण व अक्षरांची विशेष मांडणी आवश्यक असल्यामुळे त्यांत
संस्कृत शब्दांची योजना करावी लागली व यामुळे त्यांची रचना बरीच दुर्बोध
झाली. " (कोल्हटकरांचें आत्मवृत्त पा. २९) एकूण हा सारा अक्षरघोटाळा
आहे ! चालींत न्हस्व अक्षरें फार आणि मराठींत तर त्यांची वाण ! मग संस्कृत
शब्दांची मदत घेणें भाग पडलें आणि त्यामुळे पद सुसंस्कृत होऊन अ-संस्कृत
लोकांना दुर्बोध होऊन बसलें. अशी ही दुर्बोधमीमांसा आहे. त्याचा प्राकृतांत
एवढाच अर्थ घ्यावयाचा कीं रसाळ, सोपी व प्रासादिक पद्यरचना श्रीपाद कृष्णांना
जमली नाही. अभिप्राय सांगण्याचे वेगवेगळे प्रकार असतात. रावसाहेब घोड्या-
वरून पडले हा अभिप्राय 'रावसाहेब घोड्यावरून खाली आले' अशा रितीनें
व्यक्त करण्याची पद्धति सर्वांना परिचितच आहे. त्याहिपेक्षां प्रौढतर रिती म्हणजे
Perpendicularity was turned into horizontality ही होय. पण इत्यनेन विस्तरेण अलं ! 'इतक्या झपाट्यासरशीं । पदें केली कैशी ॥
तात्या हो ॥ हा त्यांच्याच रामगणेशासारख्या शिष्यवरानें प्रकट केलेला

अभिप्राय आपण लक्षांत घेतला कीं, त्यांनीं आत्मवृत्तांत केलेल्या दुर्बोधमीमांसेचें मर्म समजून येईल.

नाट्यसंगीतांत नावीन्य आणण्याच्या हव्यासांत श्रीपाद कृष्णांनीं, नाट्यसंगीत ख्याली संगीतापेक्षां वेगळें असले तरी, त्या संगीतांतहि ख्याली संगीताचा भरदारपणा कायम असतो, हें नाट्यसंगीताचें मर्म लक्षांत घेतलेलें दिसत नाहीं. त्यामुळें झालें काय कीं धीरगंभीर प्रकृतीच्या व प्रवृत्तीच्या नायक नायिकांच्या तोंडीदेखील त्यांनीं हलक्या फुलक्या चालीचीं पदें घालण्यास अनमान केलें नाहीं. श्रीपाद कृष्णांना नवीन संगीत कोठें सांपडलें ? तर ऊर्दू व पारशी नाटकामध्ये. आत्मवृत्तामध्ये त्यांनीं स्वतःच याची कबुली दिली आहे. “ पारशी मंडळ्याकडून होणारे हामान, गुलबकावली, चतराबकावली, खुदादाद वगैरे नाटकांचे प्रयोग अत्यंत सुंदर होत असून, ती नाटकें माझ्या फार आवडीची असत; व त्यांच्या मानानें ‘ किलोस्कर मंडळी ’चीं नाटकें फार फिकीं वाटत असत. भाऊरावासारख्या नयाचें गायन आवडण्याइतकी सुसंस्कृत अभिरुचीहि माझ्या अंगीं अजून आली नव्हती. ” (आत्मवृत्त पा. १२) बरें ही सुसंस्कृत अभिरुची आपल्या अंगीं आली असें त्यांना वाटूं लागल्यानंतरहि त्याचा त्यांच्यावर कांहीं परिणाम झाला काय ? तर मुळींच नाहीं. पुढें एका ठिकाणीं ते असें सांगतात कीं, “ पहिल्या पहिल्या संगीत नाटकांतील पदें मी पारशी नाटकांतील पदांच्या चालीवरच बहुधा केलेलीं आहेत. हीं नाटकें माझी, माझ्या ज्येष्ठ बंधूंची व डॉ. गद्रे वगैरे आमच्या स्नेह्यांची अत्यंत आवडीचीं असून त्यांतील चाली मित्रविण्याकरितां आम्ही अनेक प्रयोग पाहिले होते. एखादी विशेष चालच घेणें असल्यास माझे बंधु व गद्रे मिळून त्या चालीचें पद प्रयोगांत ज्यावेळीं येई त्या वेळीं नाटकगृहाच्या बाहेर येऊन उभे राहत व पद संपल्यानंतर मेडिकल कॉलेजकडील आपल्या बिऱ्हाडीं परत जात. ” (आत्मवृत्त पा. २९)

या संगीताला ‘ लक्ष्मीधरी संगीत ’ असें नांव देतां येईल. मानापमानांत लक्ष्मीधर ‘ शरण तुज मी शरण अजि माफ मजला करा । मी सतत धरिन हे पाय की सेवक खरा । ’ असें पद म्हणतो. आतां ही चाल किती उथळ व भावनाशून्य आहे याची कल्पना हें पद ऐकणारापैकीं प्रत्येकास येईलच. श्रीपाद कृष्णांच्या बहुतेक सर्व संगीत नाटकांमध्ये पात्रापात्र विचार न

करतां असत्या चालींचा किती सुत्रमुळाट झालेला आहे, याची स्पष्ट रूपना आम्ही प्रारंभीच जें कोष्टक दिलें आहे त्यावरून यावयास हरकत नाही. मुलें सुरपाट्या किंवा खो खो खेळतांना अथवा झोंपाळ्यावर बसून झोकें घेतांना ज्या पद्धतीचें गाणें गातात, त्या पद्धतीचें हे गाणें आहे. हें रडगाणें नसलें तरी ओरडगाणें खास आहे. भावाविष्काराचें यांत मुळींच सामर्थ्य नाही. कोल्हटकरांनीं आड रस्त्यावर उभें राहून ऐकलेलें संगीत तितकेंच आडवळणी आहे. या संगीतांत थिड्ढरपणा आहे, खेळकरपणाच्या नांवावर खपून जाणारा उथळपणा आहे. हें संगीत पोकळ व आशयशून्य आहे. त्यामुळें केवळ नाविग्यतेला भुलून हें संगीत मराठी रंगभूमीवर आणण्यामध्ये श्रीपाद कृष्णांनीं नाट्यसंगीताचा विकास करण्याचें दूरच राहो, पण त्याची अपरिमित हानी मात्र केलेली आहे. नायक किंवा नायिक यासारखीं धीरोदात्त पात्रें जेव्हां असलीं उथळ द्वंद्वगीतें गाऊं लागतात, तेव्हां आमच्या नाट्यसंगीताची यापेक्षां आणखी कोणती विटंबना व्हावयाची राहिली आहे असाच प्रश्न मनासमोर उभा राहातो. दुर्दैव हें कीं, भाऊराव कोल्हटकरासारख्या अप्रतिम गायक नटाला आपल्या सुस्वर कंठांतून अखेरी अखेरीस असले दळभद्रे सूर काढण्याचा प्रसंग आला. आणि त्यांतहि आपण सांगितलेली तान गळ्यांतून काढण्यास भाऊरावांना फार परिश्रम पडत अशी हे उर्दूसंगीतभक्त बदाई मारूं लागतात, तेव्हां त्यांच्या धाष्ट्यांचा मोठा अचंबा वाटतो. रंगेला कुब्जेनें सौंदर्याचा वस्तुपाठ देण्यासारखा हा प्रकार आहे खरा !!

एवंच, नाट्यसंगीताच्या या दुसऱ्या अवस्थेमध्ये जें नवें संगीत रंगभूमीवर आलें, त्या संगीतामध्ये आद्य नाट्याचार्यांच्या संगीतामधील एकहि गुण नव्हता. होते ते सारे अवगुणच होते. गद्याची पद्याशीं फारकत झालेली होती. पदें साधी, प्रासादिक व भावनुकूल नव्हती आणि गाण्याच्या चाली अतिशय उथळ, पोकळ व हलक्या होत्या. पात्रापात्र विचार न करतां, त्या वाटेला त्या पात्रांच्या तोंडीं घालण्यांत आलेल्या होत्या. आणि त्यामुळें गायनरसानें नाट्यरस त्रिघडवून टाकला होता. 'घाली सारें मीठ तुपांतचि दुग्धीं लिंबू पिळिलें' अशी नाट्यरसाची त्या संगीतानें दशा करून सोडली होती आणि यासाठीच तें संगीत जसें रंगभूमीवर एका बाजूनें आलें तसेंच दुसऱ्या बाजूनें गेलेंहि. नाट्यसंगीत हें नाट्यमय संगीत

असावयास हवें हें खरें. पण नाट्य म्हणजे थिळ्हर नाच नव्हे किंवा मुलीवाळींचा भातुकलीचा खेळ नव्हे, कीं त्यांत हृदय्याचीं गाणीं खपून जातील. 'कुलवधू' प्रमाणें नाट्यसंगीतहि भारदस्त व भरदार असलें पाहिजे. नाविन्याची हौस पुरविण्याविषयीं 'कुलवधू' ला वाटेल तो थिळ्हरवेष दिला तर रंगभूमीला तें खपणार नाहीं. आणि रंगभूमीला जें वळण किल्लोस्कर आणि देवल यांनीं लावून दिलें होतें, त्याला हें पार्शी संगीताचें आडवळण खपलेंहि नाहीं. नाट्यसंगीताची ही दुसरी अवस्था धीरगंभीर प्रकृतीच्या नाटकानंतर होणाऱ्या एखाद्या प्रहसनासारखी होती. गम्मत म्हणून लोकांनीं तें ऐकलें आणि गम्मत म्हणूनच तें त्यांनीं सोडूनहि दिलें. या संगीतानें रंगभूमी गाजविली नाहीं. नाविन्य म्हणून ही गाजराची पुंगी कांहीं काळ वाजविण्यांत आली आणि नाविन्य संपतांक्षणीं ती मोडून टाकण्यांत आली.



४ : 'होवो नष्ट न आर्य नाटककला संगीतविद्या तशी ।'

नाट्यसंगीताच्या या शेवटच्या स्थित्यंतराविषयी लिहितांना वर दिलेला श्लोकचरण आठवून मन कांहींसे खिन्न होतें. कारण, आज आपण हें पहातच आहोंत कीं, एकेकाळीं वैभवसंपन्न असलेली मराठी रंगभूमि आज कशी-बशी जिवंत राहिलेली आहे आणि सरकारी आश्रयानें तिच्यांत थोडी धुगधुगी उत्पन्न करण्याचा प्रयत्न होत असला, तरी त्या रंगभूमीला पूर्वींचे ओज व तेज अद्यापि प्राप्त झालेलें नाहीं. वास्तविक बालगंधर्वासारखा असामान्य गायक नष्ट या रंगभूमीला लाभलेला असतांना, त्याच्या हयातींतच मराठी रंगभूमीची अशी दुर्दशा व्हावी आणि ती पाहण्याचें त्यांच्या नशिबी यावें, यापरता दैवदुर्विलास तो कोणता ? पण सामान्यतः १९३५ सालापासून म्हणजे आज वीस बावीस वर्षे मराठी रंगभूमि विपन्नावस्थेंत आहे हें सत्य कोणाहि नाट्यप्रेमी रसिकास नाकारतां येणार नाहीं. बालगंधर्वाच्या उदयापासून त्यांनी जवळजवळ वीस वर्षे रंगभूमीवर आपल्या स्वर्गीय आवाजानें व मधुर गायनानें साम्राज्य गाजविलें. या दरिद्री महाराष्ट्रानें या पंचवीस वर्षांमध्ये या कलावंतावर लाखो रुपयांची उधळण करून त्याचे नाना परीनें कौडकौतुक केले. पण अखेरीस त्याचें फल काय पदरांत पडलें ? तर महाराष्ट्राचा हा आवडता नष्ट विपन्नावस्थेंत आणि रंगभूमि विकलांग अवस्थेंत ! किलोस्कर-देवल यांच्या काळापेक्षांहि, या काळांत मराठी रंगभूमी अधिक लोकप्रिय व संपन्न झालेली होती. या वैभवाच्या झगमगाटांत रसिकांना, दिवा जाण्यापूर्वी मोठा होतो तद्वत् हें अखेरचें वैभव आहे अशी शंकासुद्धां आली नाहीं. ते असेंच समजत होते कीं, मराठी रंगभूमी अशीच उत्तरोत्तर वैभवाचें शिखर गांठणार आहे. आणि अशा स्वप्नरंजनांत नाट्यरसिक गुंग झालेले असतांना, त्या वैभवाला ओहोटी इतक्या झपाट्यानें लागली कीं

‘ हा हन्त हन्त नलिनीं गज उज्जहार ’ या श्लोकपंक्तीत वर्णिल्याप्रमाणे इतके दिवस उराशीं बाळगलेल्या स्वप्नाचा भंग झाल्याचें दुःख व्यक्त करावयासहि त्यांना संधि मिळाली नाही. नाट्यकलेची सद्दी केव्हां संपली याचेंहि भान त्यांना राहिलें नाही. पण अरेरे ! एक दिवस असा उजाडला कीं, त्या दिवशीं ज्या मखमालीच्या पडद्यावर रसिकांच्या उड्या पडत असत, त्या पडद्यावरही काळानें अखेरचा पडदा पडला !

आणि असा अखेरचा पडदा पडणार नाही तर काय होणार होतें ? या नाट्यसृष्टीतहि काका व मामा यांनीं प्रवेश केल्यानंतर त्या रंगभूमीचें काय होणार हें ठरलेलेंच होतें. रंगभूमि नाटकासाठीं आहे. नाट्यगुणसंपन्न नाटकांनीं ती जिवंत राहात असते. आणि नाटक म्हटलें म्हणजे त्यांत नानारस येतात. गायन-रस हा त्यापैकीं एक रस होय. या विविधरसांचें मिश्रण करतांना कोणत्याहि एका रसाचा अतिरेक न होऊं देण्याची खबरदारी, जे स्वतःला नाट्याचार्य म्हणवितात आणि ‘ पंचशरें गद्यवरें नाट्यकला वश ’ झाल्यानंतर आतां संगीताच्या नवलीला करावयास जे उद्युक्त होतात, त्यांनीं ध्यावयास नको होती काय ? पण रंगभूमीचें दुदैव म्हणूनच त्यांना तशी बुद्धी झाली नाही. नाटक म्हणजे गायन आणि गायन म्हणजे अगदीं मैफलीचें गायन, असें कविकृष्णांनीं जणूं समीकरणच ठरवून टाकलें होतें. गद्य संवाद म्हणजे दोन चिजांमधील मध्यांतर इतकीच काय ती त्या कथानकाला किंमत उरली होती. रुक्मिणी रंगभूमीवर येवो, द्रौपदी येवो, मेनका येवो अथवा सती सावित्री येवो, सर्वांचा नमुना एक आणि प्रेक्षकांच्या या सर्व नायिकाविषयीं अपेक्षा एक. ती ही कीं, त्या नायिकांनीं गायिलें पाहिजे आणि उत्तम रागदारींत गायिलें पाहिजे. त्या तसें न करतील तर, महा-भारतकारांनीं आपल्या प्रतिभेनें त्यांच्या व्यक्तित्वाचे पैलू कसेंहि पाडलेले असोत, आम्हांस त्या व्यक्तीशीं कांहीं कर्तव्य नाही. रुक्मिणी शृंगारभाव नटविते, द्रौपदी दास्यत्वाच्या दुःखानें हंबरडा फोडते कां मेनका आणखी कांहीं करते इकडे पहावयास उरत आहे कोणाला ? ‘ नाथ हा माझा ’ ‘ करिन यदुमनीं ’ ‘ नरवर कृष्णासमान ’ ‘ नृपकन्या तव जाया ’ ‘ ठरला जणुं मत्सरराजा ’ ‘ पांडवा सम्राटपदाला ’ ‘ हा हा विराट ज्ञानी ’ ‘ भक्तिभाव हा ध्या सेवा ’ ‘ योग्य न प्रेमवर्णना ’ इत्यादि रागदारीचीं पदे बालगंधर्वांच्या गोड गळ्यांतून ऐकावयास मिळालीं म्हणजे झालें. आणि रुक्मिणी, द्रौपदी, मेनका इत्यादि वेगवेगळीं नांवे

न देतां एकाच स्त्रीपात्राकडून हीं पदें ऐकविण्याची सोय झाली असती तरी कोणाची ना नव्हती ! राग, द्वेष, दुःख, शोक, हर्ष, विरह इत्यादि विविध भावभावना व त्यांच्या सूक्ष्मच्छया व्यक्त झाल्या पाहिजेत असें बंधन होतेंच कोठें ? सर्वच रस व सर्वच भावना एकाच कृत्रिम लडिवाळपणाच्या खलव्यांत कुटून त्या सर्वांचें एक रसायन बनविण्यांत आलें होतें. फक्त हा राग शोकरसाचा, हें पद शृंगाराचें, अशीं त्यावर वेगवेगळीं लेबलें चिकटविण्यांत आलेली होती. आत्राजांचे चढउतार, भावानुकूल शब्दोच्चार इत्यादि नाट्यसंगीतास अवसरच नव्हता. कारण उरलें होतें तें फक्त संगीत !

श्रीपाद कृष्णांकडून कवि कृष्णांच्याकडे नाट्यसंगीताचा वारसा आल्यानंतर त्या संगीताचा बाज बदलला असला तरी, त्याचबरोबर नाट्याचा बाजा वाजला, ही गोष्ट विसरतां येत नाही. नाविन्याच्या हौसेनें तात्यांनीं त्या संगीताला उत्तरेकडच्या नाच्या पोऱ्याचा वेश चढविला तर भारदस्तपणाच्या नांवाखालीं काका खाडिलकरांनीं त्या संगीताला बैठकीच्या गाण्याचें स्वरूप देऊन, त्याला कायमची बैठक मारावयास लावली. दोघे दोन टोकाला गेले, पण परिणाम मात्र एकच झाला. दोघांनाहि संगीत हें नाटकाच्या अनेक धंगांपैकीं एक अंग आहे याची जाणीव राहिली नाही. मागील प्रकरणांत किल्लोस्करांच्या चरित्रांतील उतारा दिला आहे त्याची याठिकाणीं आठवण होते. हीं नाटकें नाटकें म्हणून रंगभूमीवर गाजलीं नाहीत, एका गायनकुशल नाटकपात्राच्या करामतीनें वाजत राहिलीं. अर्थातच नाट्यसंगीताचे म्हणून जे कांहीं निकष आपण ठरविले आहेत ते या संगीतास लागू पडत नाहीत. कविकृष्णांच्या पदांचा सुगम अर्थ लावण्याची शिक्षा कै. गडकऱ्यांनीं आपल्या अनेक शिक्षांमध्ये अंतर्भूत केलेली होती हें सर्वांना परिचित आहेच. आणि पदें सुगम, रसानुकूल व प्रासादिक असावीत अशी गरज होतीच मुळीं कुठें ? यमन, भूप, काफी, मांड, पहाडी, पिलू, तोडी, श्री इत्यादि अनेक रागरागिण्यांतील ज्या उत्तम वांधणीच्या चिन्ना आहेत, त्या चिन्नांवरहुकुम अक्षरांची मांडणी झाली म्हणजे झालें. कोणीकडून तरी रागविस्तार करण्यास आधार हवा होता. तेव्हां 'रण गगन सदनसम अमरा' या ऐवजीं तराणा कां म्हणूं नये असा जर कोणी प्रश्न विचारला तर 'तसा शिरस्ता नाही' एवढेंच त्याला उत्तर देतां येण्याजोगतें आहे. गद्य व पद्य यांचा बेमालूम सांधा

जमला पाहिजे, पदें काव्यरसानें भरली पाहिजेत, चाली पात्रानुरूप व प्रसंगानुकूल असल्या पाहिजे, श्रोत्यांच्या मनाची पक्कड घेण्यासारख्या त्या सोप्या असाव्यात याविषयी फिकीर बाळगण्याचें काय कारण ? त्यामुळें रुक्मी रागावला असतां कोणत्या रागाचें पद घालावें अशी नाटककार एखाद्या प्रसिद्ध गायकाला पृच्छा करतो आणि गायकानें चीच व राग सांगितल्यानंतर ‘ हा धृष्ट पुष्ट नष्ट नवरडा ’ असें नाटककार त्यावर पद रचितो. मग या नाट्य संगीताच्या नशिबी ‘ रडारड ’ आल्याखेरीज कशी बरे राहिल ! संगीतकला केव्हांहि श्रेष्ठ दर्जाची कला होय. पण म्हणून काय तिनें रंगभूमीच्या डोक्यावर मिरे वाटावेत ! संगीतकलेचें खरें सामर्थ्य गाण्याच्या मैफलींत. तेंच रंगभूमीवर बैठक मारून बसूं लागलें तर या अतिप्रसंगामुळें नाट्यकलेचा घात होईल, एकदेंच नव्हे तर संगीत कलेलाहि अवकळा आल्याशिवाय राहणार नाही. नाट्यसंगीताच्या या तिसऱ्या स्थित्यंतरामध्ये हा विवेक पाळला गेला नाही.

‘ मानापमान ’ नाटकापासून रंगभूमीवर खऱ्या अर्थानें नवीन संगीत आलें. कारण हें संगीत गाणारेहि त्याचबरोबर आले. गद्य आणि पद्य यांची कायमची फारकत झाली. पदांतहि नाट्याभिनय असावा लागतो याची नाटककार व नट यापैकी कोणीहि क्षिति बाळगली नाही. पद असें उपरें, त्यामुळें पद सुरू होतांच बाकीच्या पात्रांना तसेंच ताटकळत, लोंबकळत ठेवावे; गायक नटानें तबला, पेटी, सारंगी यांच्या समोर यावें; आणि आपल्या कुवतीप्रमाणें गाण्याला प्रारंभ करावा असा खाक्या सुरू झाला. अभिनय करतांना नटाचें मुख्य उद्दिष्ट आपल्या शेजारच्या पात्रांना उद्देशून अभिनय करावयाचा असतो याची जाणीव राहिली नाही. पद सुरू होतांक्षणीं गाणारा नट जणू असेंच समजत असे कीं, आतां अभिनय किंवा संवाद संपला असून यापुढें प्रेक्षकांना गाणें गाऊन दाखवावयाचें आहे. अशा रीतीनें नाट्याचा ओघ खंडित झाल्यास नाट्यरस त्रिघट्टून जातो हे लक्षांत घेतो कोण ? त्यामुळें रंगभूमीवर अभावितपणें विनोदहि निर्माण झाल्यास नवल नाही. ‘ द्रौपदी ’ नाटकांत मयसभेचा देखावा. कौरव सारे हौदांत पडलेले. देखावा शक्य तितका वस्तुनिष्ठ असावा म्हणून त्या हौदांत कमरेइतकें पाणी. तशांत बालगंधर्वाचें पद सुरू व्हावयाचें आणि कमीत कमी त्याला अर्धा तास तरी लागावयाचा. तोंपर्यंत कौरव विचारे त्या पाण्यांत कुडकुडत उभे राहणार ! मग त्यापैकी एकानें हळूच विडीचा धुरका मारला

आणि रंगभूमीवर पाण्यांतून धूर निघण्याचा आणखी एक देखावा निर्माण झाला, तर त्यांत त्या नटाचा काय बरें दोष ! 'एकच प्याल्या' सारख्या रसाळ नाटकांतहि सिंधूचें 'कशि या त्यजू पदाला' हें पद सुरू होतांक्षणीं सिंधूच्या भावाची व बापाची अशीच केविल्याणी स्थिति होत असे आणि मग सिंधूलाच काय वाटे कोणास ठाऊक, तिनें एकदां भावाकडे पाहून 'भाऊ, कशि या त्यजू पदाला' असें म्हणावें आणि एकदां बापाकडे पाहून 'दादा, कशि या त्यजू पदाला' असें संगीताचें दळण सुरू होत असे. 'चंद्रिका ही जणू' ही तब्बल तासाची शिदोरी. मग त्या वनमालेनें विंगमध्ये जाऊं नये तर काय करावें ? इकडून तिकडे फेऱ्या मारण्याचा व्यायाम घेण्याचें तें कांहीं स्थळ नव्हे. जवळच उभा असलेला शीलधर बोलून चालून नोकरच. वरिष्ठाचें गाणें न ऐकावें तर खपा मर्जी होऊन बडतर्फीची आपत्ति कोसळणार. म्हणून तो विचारा लष्करी रीतिरिवाजानुसार खड्या पार्शाप्रमाणें उभा राहात असे ! या अतिरेकी संगीतानें अशा प्रकारें रंगभूमीवर अराजक निर्माण केलें होतें.

किलोस्कर आणि देवल यांचीं नाटकें, नाटकें म्हणून लोकांच्या स्मरणांत राहिलीं आणि आजहि आहेत. त्यांतील पदें आत्रालवृद्धांच्या तोंडीं झालेलीं आहेत; पण ती त्यांतील काव्यरसाबद्दल. 'मानापमाना' नंतर रंगभूमीवर आलेलीं नाटकें नटाच्या गायनकौशल्याबद्दल लक्षांत राहिली आहेत. संगीताची आठवण आहे ती पदांच्या गायकी चारीबद्दल. बालगंधर्व भीमपलासांत निषाद किती सुंदर रीतीनें लावतात, मालकंसांत तीव्र ऋषभ लावूनही रागाच्या सौन्दर्यांत कशी भर टाकतात आणि संगीतसम्राट् अल्लादियाखांसाहेब त्यांच्या गायनावर किती वेहद खुष झाले होते अशा कथा, दंतकथा व आख्यायिका ऐकावयास येतात. नाट्यसंगीत हा गवयांचा विषय झालेला होता. महाराष्ट्रांतील आत्रालवृद्धांना शास्त्रीय संगीताची गोडी लागली, हें नाट्यसंगीताचें वैशिष्ट्य सांगण्यांत येऊं लागलें. पण कोणीहि असा विचार करीना कीं, हें नाट्यसंगीताचें वैशिष्ट्य होऊं शकतें कसें ? ज्या संगीतांत नाट्य नाही आणि फक्त गायकी आहे, ज्यांत रसपरिपोष नाही आणि केवळ स्वरचमत्कार आहे त्याला नाट्यसंगीत असें कसें नांव देतां येईल ? ही संगीताची उन्नति असेल, पण नाट्यसंगीताची अवनति आहे हें विसरतां येत नाही. म्हणून बालगंधर्व हे वृद्धगंधर्व झाल्यावर हें नाट्यसंगीतहि वार्धक्यानें पछाडलें गेलें. नाट्य तर शिल्पक राहिलेंच नाही. पन्नाशी उलटलेल्या वृद्धानें

सोळा वर्षांच्या उपवर रुक्मिणीच्या वेषांत रंगभूमीवर प्रवेश करावा हा त्या नाटकावर केवढा बरें अत्याचार होता ? आणि या अलड, तरुण सौभाग्याकांक्षिणीला शृंगार, प्रेम इत्यादि रसांचा परिपोष आपल्या गायनानें कसा बरें करतां येईल ? पण रंगभूमीची ही विटंबना चालूच होती, कारण नाट्यसंगीताचे हे सारे विशेष मार्गें पडून, फक्त रंगभूमीवर गाणेंच तेवढें शिल्पक उरलें होतें. अप्रतिम आवाज व गोड गायकी या नाट्यसंगीताशीं असंबद्ध अशा गुणांवरच रंगभूमी जिवंत ठेवण्यांत आली होती. लोक नाटकें पहातच नव्हतें, त्यांतील पेटंट पदें तेवढीं ऐकण्यास आलेलें होतें. त्रिचारी रंगभूमि ! त्या रंगभूमीला हे गायक नमवीत होते खरे. लोकांच्या उड्यावर उड्या पडत होऱ्या हेंहि खरें. पण कशासाठी ? नाट्यासाठी ? नव्हे तर रागदारीसाठी ; तानांच्या आतषबाजीसाठी.

रंगभूमी याप्रमाणें नाटककाराकडून नटांच्या कब्रजांत गेली. आणि एकदां मैफल रंगवायची असें ठरल्यानंतर मग त्याला अनुरूप अशी साथ मिळविण्याची खटपट सुरू झाली. नामांकित तबलिया व नामांकित सारंगीवाला आपल्या दिमतीला असावा या ईर्ष्येनें तिरखवा आणि कादरबक्ष यांनी या संगीताची साथ करण्यास सुरवात केली. आणि मग जें व्हावयाचें तेंच झालें. गवयी हा गाण्याला श्रोता कधीही नसावा. त्याची वाहवा गायकापेक्षां तबलजीच्या वाजविण्याला पडणार हें ठरलेलें असतें. आणि मग गायकाला गाण्याच्या नांवांनें वाजविण्याची पाळी येते. रंगभूमीवरहि हाच प्रकार सुरू झाला. आतां ती गायक नटांच्याहि कक्षांत राहिली नाही. साजिंदे तिचे पोशिंदे ठरले. ‘ आज तिरखवा साथ करणार ’ अशा नाटकाच्या दिवशीं पाठ्या झळकूं लागल्या आणि तबलजीच्या वाजविण्यासाठीं पदाचा भावार्थ बाजूस सारून, तें तबलजीला हवें त्या लयींत म्हटलें जाऊं लागलें. तबलियाचें तबलावादन आणि नारायणरावांचा लहेरा असा विपरीत प्रकार रंगभूमीवर दिसूं लागला. श्री. केशवराव भोळे यांनी या चमत्काराचें आपल्या ‘ आवाजाच्या दुनियें ’ त मोठें मार्मिक वर्णन केलें आहे. “ सिंधूचें गाणें सुरू झालें: अजि लागे हुरहुर । सुख विषय गमति नच मज सुखकर. ” आज हें गाणें- या अर्थाचें, या भावनेचें गाणें- बालगंधर्व जलद लयींत कां म्हणत आहेत ? १९१८ सालची आठवण झाली. तेव्हां हें गाणें मध्यलयीसारख्या रसानुकूल लयीमध्ये नारायणराव म्हणत

असत. पुढील संकटाची सूचना देणारें, रंगभूमीवर उदासपणाचें वातावरण निर्माण करणारें आज जलद लयीमध्ये कां गायिलें जात आहे, इत्यादि विचार माझ्या डोक्यांत काहूर करून सोडत आहेत, तोंच तबलजी एक भरगच्च सुंदर मुखडा मारून समेवर आला आणि लोक 'बहोत अच्छे' म्हणून उद्गारले आणि माझ्या डोक्यांत प्रकाश पडला. बाहेरील पाटी आठवली आणि सर्व स्वच्छपणें कळलें. खांसाहेबांचें वादनकौशल्य दिसण्याकरतां मूळचीं रसानुकूल लय बदलली गेली हें उघडपणें दिसलें. नाटककाराला नटानें खाल्ले आणि तबलजीनें नटाला ! नाटक-नाटककार नाट्यरसासहित गिळून टाकल्याचें दारुण दृश्य मी डोळ्यासमोर बघूं लागलों. तबलजीचा हात गोड, स्वच्छ ! वाजविणें तन्हे-वार ! ! पण त्या पदाच्या अर्थाशीं, भावनेशीं, त्या प्रसंगाशीं मुळींच मेळ बसेना. त्याचें सगळें वाजविणें शृंगाराला अनुकूल, पोषक होते. आणि अकस्मात् मला सुचलें कीं हें वाजविणें या मराठी गाण्याकरितां नसून त्या गाण्याच्या मूळ हिंदी चालीशीं म्हणजे " येरि आलि पियाबिनकलनपदत मोहे घटि पल छिन छिन " या शृंगारिक चिजेशीं सुसंगत होते. मराठी वाचकांकरितां वरील चिजेचा अर्थ मुद्दाम देतो— ' हे सखी प्रियकराशिवाय दिवसभर, घटकाभर, पळभर, फार काय क्षणभरदेखील मला चैन पडत नाही. ' विरहावस्थेंतील नायिकेची ही मनःस्थिति कुणीकडे ! आणि सिंधूची " सुख-विषय गमति नच मज सुखकर " ही पुढील दुःखपरंपरेची सूचक ओळ कोणीकडे ! तबलजी मुसलमान असल्यामुळें, तुमच्या नाटकाशीं रसाशीं त्याला काहीं करावयाचें नव्हतें. आपला तबला ऐकायला लोक आले आहेत हें ध्यानांत ठेवून लय वाढवून आपलें कसब तो प्रामाणिकपणें दाखवीत होता....." (आवाजाची दुनिया पा. ८१-८२)

श्री. नारायणराव राजहंस, कै. केशवराव भोसले, बापूराव पेंढारकर, मा. दीनानाथ हे मराठी रंगभूमीच्या इतिहासांत उत्तम गायक नट होऊन गेले. यापैकीं नारायणराव आज हयात आहेत, पण यापुढें रंगभूमीवर त्यांचें पदार्पण होईल असा संभव नाही. परंतु या गायक नटांनीं रंगभूमीवर गायकी आणली. अप्रतिम आवाज, गळ्यांतील फिरत इत्यादि गायकीचे गुण त्यांच्या अंगीं प्रकर्षानें वास करीत होते. हे गुण गायकीला अनुकूल असले तरी केवळ तेवढ्याच गुणामुळें नाट्यकला टिकणें शक्य नव्हतें. आणि नाट्यकलेला

लागणारे इतर गुण मात्र यांच्याजवळ अभावानेच तळपत होते. त्यामुळे तें जें गात होते तें नाट्यसंगीत खास नव्हतें. रसपरिपोष, भावाविष्कार, शुद्ध व स्पष्ट शब्दोच्चार हे जे नाट्यसंगीताचे खास विशेष, त्यांचा लोप होऊन त्यांची जागा लाडिक व कृत्रिम शब्दोच्चारानें आणि तानसपाट्यानें घेतली. पदाचें ध्रुवपद म्हटल्यानंतर, अंत्रा म्हणतांना एकदां वरचा षडजू लावला कीं, आतां गायनबाजीला सुरवात झाली, असें श्रोत्यांनीं खुशाल समजावें. मग तें पद किती वेळ गायिलें जाईल आणि त्यांत गायकीचे काय काय रंगदंग येतील, याचा अंदाज खुद्द नाटककारासहि लागावयाचा नाही. आणि नाटककारांनाहि तें नको होतें असें नाही. ते नटांच्या आहारीं केव्हांच गेले होते. पद रंगलें, रंगलें म्हणजे गायकीच्या गुणधर्मानें रंगलें, म्हणजे आपलें नाटक रंगलें अशा समाधानांत ते नाटककार दंग असत. यामुळे नाट्य भंगलें तरी त्याची त्यांनीं पर्वा केली नाही. तसें पाहिलें तर मोरोबा वाघुलीकर, बाळकोबा नाटेकर, दत्तोपंत हल्याळकर आणि भाऊराव कोल्हटकर हे पहिल्या पिढीतील गायक नट यांच्यापेक्षां आवाजी, फिरत इत्यादि गुणांत कांहीं कमी नव्हते. कै. भाऊराव कोल्हटकरांची एक आठवण कै. गोविंदराव टेंब्यांनीं अशी दिलेली आहे कीं, शेवटच्या तारसप्तकांतहि भाऊराव जेव्हां लीलेनें गांधार, मध्यम घेत घेत पंचमापर्यंत पोहोचले तेव्हां, भास्करबुवांचे गुरू फैजमहमदखां आपल्या जागेवरूनच ओरडले “ जीते रहो पठे ! ” इतक्या पछेदार आवाजाचे व गोड गायकीचे गायक नट अद्यापि रंगभूमीवर झाले नाहीत, असें त्यांना प्रत्यक्ष पाहिलेले लोक सांगतात. पण इतके अवामान्य गायकीचे गुण असूनहि या नटांनीं आपण नट आहोंत ही जाणीव कधीं सोडली नव्हती. नाटककार व प्रेक्षक यांच्या नियंत्रणाखालीं ते गात असत. बाळकोबा नाटेकरांनीं कण्वाचीं पदे गातांना जरा वाजवीपेक्षां फाजील गायकी दाखविल्याबद्दल ‘इंदुप्रकाश’कारांनीं त्यांची कशीं हजेरी घेतली होती, याचा उल्लेख मागच्या प्रकरणांत आलाच आहे. या संयमानें व जबाबदारीच्या जाणिवेनें त्यांनीं नाट्यानुकूल संगीताचा पाया घातला होता. पण त्यानंतरच्या दुसऱ्या पिढीतील या गायक नटांनीं त्या पायावर सुंदर इमारत बांधण्याचें सोडून तो पायाच उखडून टाकण्याचें काम केलें.

पण हे विचारे गायक नट तरी त्याला काय करणार ? नाटककारांनींच त्यांना तशी दिशा दाखविली होती. पद हें प्रथम काव्य आहे आणि नंतर तें गीत

आहे याचें या नाटककारांना मुळीं भानच नव्हतें. ख्यालांतील चिजेप्रमाणें पदांचें ध्रुवपद आकर्षक असलें कीं काव्य झालें, अशी यांनीं आपली समजूत करून घेतली होती. खाडिलकरांच्या सर्व पदांचीं तोंडें अशीं आकर्षक आहेत. ‘चंद्रिका ही जणू’ ‘वरि गरिबा जी अवला’ ‘खरा तो प्रेमा’ ‘प्रेम नच जाई’ ‘मधुकर वनवन’ इत्यादि पदें पाहिली तरी याविषयीं खातरजमा होईल. पण अर्थनिष्पत्ति, रसवत्ता, प्रसाद या गुणांच्या नांवानें भोषळ्याएवढें पूज्य ! ‘रूपवली तो नरशा’ ‘अनृतचि गो-’ ‘नाथ हा माझा मो’ असे रसभंगकारक यतिभंग समेवर येण्यासाठीं करावे लागले तरी त्याची याद करतो कोण ? “अहाहा ! नारायणरावांचा आवाज ‘गो’वर षड्जाला कसा चिकटतो आणि ‘मो’वर सम कशी सुरेल घेतात” अशी आदा झाली कीं, नटाबरोबर नाटककारहि स्वतःला धन्यधन्य समजू लागल्यानंतर, यतिभंगाकडे लक्ष देण्यास यांना फुरसत कशी सांपडावी बरें ! ‘पद्यांत जरि यति-भंग । साधली समहि कशी चांग—ली अती ! ॥’ असाच खाडीलकरादींचा खाक्या ! आणि यासाठींच काव्यरसज्ञाना किल्लेंस्कर, देवल, खाडिलकर आदि नाटककारांबद्दल असा आपला स्पष्ट अभिप्राय द्यावा लागला कीं, “अण्णा किल्लेंस्कर यांनीं गीतांच्या चालींना कीर्तनांतून नि तमाशांतून सुशिक्षित रंगभूमीवर आणिलें; आणि त्यांची गोडी नवसुशिक्षित समाजासंगेच उदयोन्मुख कवींना पटवून दिली. गोविंद बळ्हाळ देवल यांचीं बहुतेक पद्यें इतकीं सुरस, सुसंस्कृत, विविध आणि निर्दोष आहेत कीं, आधुनिक मराठी कवितेंतील शैथिल्य नाहीसें करण्याचें श्रेय त्यांच्या लोकप्रिय उदाहरणाला दिलें पाहिजे. जातिरचनेवर लिहूं इच्छिणाऱ्याला देवलांच्या कृतीकडे दुर्लक्ष करितांच येणार नाही. केशवसुत, गोविंद वासुदेव कानिटकर, नारायण वामन टिळक, दत्तात्रय कोण्डो घाटे, माधवानुज, विनायक जनार्दन करंदीकर इत्यादि आधुनिक मराठी कवींनीं जातिरचनेस सुसंस्कृत वाचनीय कवितेच्या क्षेत्रांत रूढ करण्याचें श्रेय संपादिलें. आधुनिक मराठी कविता बहुतांशीं जातिरूपच आहे. मराठी संगीत नाटकांत रा. कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर यांनीं जी गायकी थाटाची क्लिष्टरचना आणिली ती काव्यरचनेस अनुकूल नसल्यानें मराठी कवितेच्या बाह्यस्वरूपावर तिचा कांहींच परिणाम घडला नाही.” (छंदोरचना पा. २९)

बरें, राग व रस यांची व्यवस्था तरी नीट लावतां आलेली आहे असें म्हणावें

तर नाटकांत रसप्रकर्षच नसल्याकारणाने कोणत्या रसाला कोणता राग योजावा याची चिंता करण्याचेंहि कारण नाही. शोक, दुःख, संताप, प्रेम, विरह इत्यादि भावनांचे आविष्कार मुळांतच पिळपिळीत, तेथें अमुक रसाकरितां अमुक राग असा सखोल विचार करण्याचें काय प्रयोजन ? सामान्यतः पांचपंचवीस प्रमुख रागरागिण्या, त्यांतील उत्तमोत्तम चिजा आणि त्यांची कथानकांत सढळ हस्तानें पेरणी, एवढें झालें कीं नाट्यसंगीत तयार झालें. या नाट्यसंगीतामधून गायक नट निर्माण न होतां गायक निर्माण होतील, असें म्हणावयास कोणतीच हरकत दिसत नाही. अथवा असेंहि म्हणतां येईल कीं, गायकालाच या नाट्यसंगीतासाठीं नट्याचा पेशा पत्करावा लागेल. आणि या कालांत तसें घडलेंहि. नारायणराव, केशवराव इत्यादि गायक नट्यांनीं प्रसिद्ध उस्तादांचा गंडा बांधलेला होताच, तसेंच गायनाच्या मैफली गाजविणाऱ्या मास्तर कृष्णरावासारख्या गवयांनीं नट्याचा पेशा पत्करिला. अर्थात् नाटकांतील अभिनयाची व नाट्यरसाची बाजू साफ लंगडी पडलीच, पण रंगभूमीवर उभें राहून गातांना, गाण्यांत अभिनय यावा ही जी नाट्यसंगीतांत अपेक्षा असते, ती देखील सफल होण्याची आशा उरली नाही. भामिनीनें किंवा देवयानीनें मारे लाजावे, मुरडावे, मुरका मारावा, लडिवाळपणाची भाषा करावी, पण धैर्यधर वा कच दगडी पुतळ्यासारखा मखल उभा राहणार. त्यामुळें शृंगारिक संवादाला शुकरंभासंवादाचें स्वरूप सहजगत्या प्राप्त होत असे. त्यांतच धैर्यधराचें पद सुरू व्हावयाचें. मग तो भामिनीकडे कसला पाहतो ! भामिनी त्याच्या गांवीदेखील नसावयाची. ताना मारून भामिनीला बेजार करून सोडणें एवढा एकच परिणाम अशा नाट्यसंगीतामधून निष्पन्न होणार. ले ले ! हीं नाटके नव्हत, एकपात्री संगीत जलसें होते जलसे !

रंगभूमीची ही अशी दर्दभरी कहाणी आहे. किल्लेस्कर-देवलांनीं ज्या नाट्यसंगीताचा पाया रचला, त्यावर कलात्मक मंदिराची उभारणी करण्याचें कार्य तदुत्तरकालीन नाटककारांना आणि नट्यांना पार पाडतां आलें नाही. सवंग लोकप्रियतेच्या आहारीं जाऊन लोकांची नाट्याभिरुचि विघडविण्याचें कार्य मात्र त्यांनीं यथास्थित पार पाडलें. किंबहुना, त्यांनीं नाट्यावरची अभिरुचीच पार उडवून टाकली असें म्हटलें तरी चालेल. नाटकाला येणाऱ्या समाजाला कविकुलगुरु कालिदासानें ‘ अभिरूपभूयिष्ठा परिषद् ’ असें गौरविलें आहे; आणि अशा समाजाचें समाधान झाल्याखेरीज आपला नाट्यप्रयोग वठला असें मानतां येणार

नाहीं, असा त्यानें दंडक घालून दिलेला आहे. किलोस्कर-देवलांनीं हा दंडक तंतोतंत पाळला होता. 'संगीत शाकुंतल'चा प्रयोग यशस्वी झाल्यानंतर अण्णासाहेब किलोस्करांनीं 'संगीत सौभद्र' लिहावयास हातीं घेतले. ही वार्ता कळतांच श्री. महादेव चिमणाजी आपटे यांजसारख्या मातबर व्यक्तीकडून अण्णासाहेबांना 'विशेष काळजीपूर्वक नाटक लिहा आणि 'संगीत शाकुंतल'ची कीर्ति कायम राहिल असें नाटक लिहा, अशा प्रकारची आस्थापूर्वक सूचना देणारें पत्र आलें होतें. या पत्रांत श्री. आपटे यांनीं व्यक्त केलेले विचार पुष्कळ नाटककारांना मार्गदर्शक ठरतील यास्तव त्यांतील एक उतांग विस्तृत असला तरी येथें देत आहोंत,

“.....आपण लिहितां कीं दिपवाळीचे सुमारास 'संगीत सौभद्र' घेऊन येणार; परंतु आपण इथें होतां तोंपर्यंत तें नाटक सर्व लिहूनही झालें नव्हतें. इतकी तयारी आपली कशी होणार हें समजत नाही. शिवाय तें नाटक आपण आपले मनानें तयार करून तसेंच करून दाखविणार किंवा चार लोकांस प्रथम दाखवून त्यांत कमीजास्त दिसल्यास तें करून मग करणार, हेंही समजत नाही. संगीताला 'शाकुंतल' नाटकासारखें दुसरें नाटक चांगलें नाही. शिवाय त्याचा मूळचा नांवलौकिक, कथा अप्रतीम व मनो-वेधक व सर्वास माहितीची. आपली त्यावरील कविता चांगली, पात्रें चांगलीं तयार झालेलीं व मंडळीचें सहाय्य उत्तम. या सगळ्या कारणांचें एकीकरण जाहलें म्हणून त्याची इतकी कीर्ति झाली, हें आपल्या लक्षांत असेलच. तेव्हां आपल्या नाटकाची गोडी एकवार येथील किंवा कोठीलही लोकांस लागली म्हणजे त्याचे मागून दुसरें नाटक करणें तें विशेष विचारानें व विशेष तयारीनें झालें तरच उपयोग, नाहीपेक्षां वरील तीन नाटकांची हकीकत झाली त्याप्रमाणें होण्याचा संभव आहे. आपलेपार्शीं पात्रें उत्तम आहेत हें खरें, पण तेवढ्यानें झालें नाही. आपली कविताही आपण उत्तम केली असेल; पण तेवढीच गोष्ट बसत नाही. कथा व कथेचें संविधानक चांगलें असलें पाहिजे. आपण मला त्याबद्दल जी हकीकत सांगितली तिजवरून तें संविधानक बरेंच चांगलें आहे इतकेंच मी म्हणोन; परंतु त्यांत पुष्कळ फेरफार व कमजास्त केल्याखेरीज त्याची चहा व तीही 'संगीत शाकुंतल'नंतर पडेल असें वाटत नाहीं...”

(किलोस्करांचे चरित्र पा. १०९)

आमचा असा दावा नाही कीं किलोस्कर-देवल यांनीं निर्माण केलेल्या नाट्यसंगीतांत कोणत्याहि प्रकारची सुधारणा करण्याची गरज नाही. त्या काळीं लोकांना तें नवलाईचें वाटलें तरी नाटकांत पदांची इतकी संख्या, बदलत्या कालास खपणारी नव्हती. शिवाय पदांच्या चालींतहि तोच तोपणा येऊं लागलेला होता हें, ‘शाकुंतल,’ ‘सौभद्र,’ शापसंभ्रम, ‘रामराज्यवियोग,’ ‘मृच्छकटिक’ या नाटकांत चालींची जी पुनरावृत्ति झालेली आहे त्यावरून दिसून येण्यासारखें आहे. यांत थोडा बदल झाला तो ‘शारदा’ नाटकांत. ज्याप्रमाणें या नाटकांतील कथानक नव्या स्वरूपाचें होतें, त्याचप्रमाणें या नाटकांतील चालीहि नव्या धर्तीच्या होत्या. पण देवलांची ही अखेरचीच कलाकृति ठरली. सुरूप, सुस्वर व गायक नटाला ज्यांत प्राधान्य मिळेल अशीं नाटकें लिहिण्याचा काळ येतांक्षणीं त्यांनीं रंगभूमि ला जवळ जवळ कायमचा रामराम ठोकला. कला जशी राजांची बटीक होऊं शकत नाही तशी ती नटांचीहि बटीक होऊं शकत नाही, हें देवलांनीं आपल्या बाणेदार वर्तमानें सिद्ध करून दाखविलें. गायकी चाली फार सुंदर असतील, पण माझ्या नाट्यकलेशीं त्या विसंवादि असतील तर त्या मला नकोत, हें देवलांचें उत्तर प्रत्येक भावी संगीत नाटककारानें नाट्याचा महामंत्र म्हणून स्वीकारलें पाहिजे.

मग या नाट्यसंगीताचा विकास कोणत्या दिशेनें व्हावयास हवा ? जुन्या नाटककारांनीं स्वीकारलेल्या नाट्यसंगीतांत नावीन्य आणतांना, तें जुनें आतां सारेंच्या सारें टाकून दिलें पाहिजे काय ? कां त्यांत कांहीं शाश्वत भाग होता ? आमच्या मतानें या प्रश्नाचें उत्तर स्पष्ट आहे आणि तें हेंच कीं, होय, त्यांत शाश्वत भाग जरूर होता आणि तो आपला ठेवा आपणांस जतन केला पाहिजे. त्या नाट्यसंगीतांतील काव्यमय प्रासादिक पदें, रसानुकूल चाली, भावपरिपोष करणारें मर्यादित गायन हे गुण उद्यांच्या नव्या नाट्यसंगीतांत नसतील तर तें नाट्यसंगीत टिकणार नाही. ही रंगभूमि या भावि नाटककारांना असें आक्रोशून सांगत आहे कीं, “ या भूमीवर येऊं द्यात तुमचे ते गायक नट; पण बाजिंच्यांच्या व साजिंच्यांच्या घोळक्यांत तास न् तास गाण्याचा अतिरेक करणारे ते तुमचे गवय्ये येथें नकोत. ही रंगभूमि आहे. या भूमीवर त्यांनींच पाय ठेवावा कीं जे नाट्यगाननिपुण आहेत. यांचा नुसता गळा हालून काय उपयोग ! त्यांचें सारें शरीर हाललें पाहिजे. ठोकळ्यासारखे उभे राहून माझ्या या भूमीवर हे

दीर्घकाळ गातात तरी कसे ? ग्रामोफोनच्या तबकड्या लावण्याची ही जागा आहे असें यांना वाटलें होय ? तर या गायकांना माझा हा निरोप कळवा कीं, ही जागा नायक-नायिकांची आहे, गायक-गायिकांची नाही. या भूमीवर नट हवे आहेत, नाट्य हवें आहे केवळ गानपटूंचें येथें काय काम ? कंठमाधुर्यानें ही रंगभूमि या गायकांना कधींहि बश होणारी नाही. या भूमीवर नाट्यरसाचा पूर वाहिला पाहिजे पूर ! आणि संगीतानें त्यांत मिळवावा आपला स्वर. केवळ सुरांचे सम्राट रंगभूमि जिंकण्यास अपुरे पडतात हे गेल्या पंचवीस वर्षांच्या दुर्दैवी इतिहासानें सिद्ध झालें नाही काय ? भावि नाटककारांनीं ! नटाचा गळा बघून नाटकाचा मळा तुम्हांस पिकवितों येणार नाही. त्यासाठीं तुम्हास नटांची सर्वांगीण तपासणी केली पाहिजे आणि रूप, अभिनय, भावपरिपोष इत्यादि गुणांचा अभाव असलेल्या गायकास तुम्ही निश्चून सांगितलें पाहिजे कीं, तुम्ही येथून आतां पळा. घेरां गवाळांचे येथें रंगभूमीवर काय काम ! ”

पुनरुज्जीवनासाठीं आसलेल्या रंगभूमीचा भावि नाटककारांना हा आदेश आहे. या रंगभूमीनें जतन करून ठेवलेलें तें जुनें नाट्यसंगीत मराठी रंगभूमीचा एक अमोलिक ठेवा असून, त्याचें महत्त्व आपणांस उमगलें नसेल तर आपणांसारखें हतभागी आपणच. या संगीताला नाट्याच्या पार्श्वभूमीकडे रेटण्याचा प्रयत्न आमचे नव नाटककार करीत असतात. कदाचित् गायनाच्या अतिरेका-मुळें या नाटककारांची अशी प्रतिक्रिया झाली असेल. कदाचित् नाट्यांत गानरस कसा योग्य रीतीनें मिसळावा याबद्दल आत्मविश्वासचा अभाव असेल. कदाचित् विलायतेहून आलेल्या नवनाट्यतंत्राची ही सहीसही नकळ असेल. कांहींहि असलें, तरी या नव्य नाटककारांना एक कानगोष्ट सांगावीशी वाटतें कीं, गद्य नाटकें कितीहि परिणामकारक वठलीं तरी संगीताचें सामर्थ्य त्यापेक्षां फार मोठें आहे. आणि म्हणून संगीत नाटकाचें रंगभूमीवरून उच्चाटन करण्याचा आपला मनोदय असेल तर तो मात्र सिद्धीस जावयाचा नाही. आजच काय स्थिति आहे पहा. सरकारच्या सवलतीमुळें सध्यां नाटकांचा सुकाळ चोक्काळ लागला आहे पण जनमनाची पकड घेणाऱ्या नाटकांचा दुष्काळ जाणवत असल्यानें, ‘सौमद्र’, ‘शारदा’ इत्यादि जुन्याच नाटकांचें पुनरुज्जीवन करण्याशिवाय नाटकांच्या ठेके-दारांना गत्यंतर उरलेलें नाही. आणि आपण हेंहि पहात आहोंत कीं, या ठेके-दारांनीं इकडून तिकडून धरून आणिलेल्या नटांनीं या नाटकांचे कसेहि वेडेवाकडे

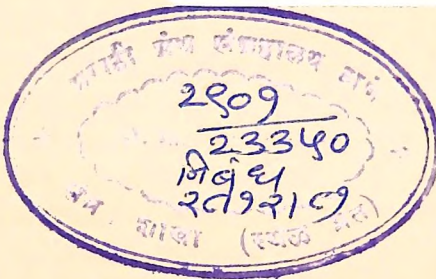
प्रयोग केले, त्यांच्या नकला पाठ नसल्या व प्रयोगाला अवकळा आली, अनुरूप अभिनय व योग्य गायकी यांच्या अभावी त्यांतील पात्रे अपात्र वाटत असली, तरीदेखील त्या नाट्यांतील नाट्य व संगीत यांची मोहिनी इतकी अजब आहे की, प्रेक्षकांची या वेड्यावांकड्या नाट्यप्रयोगालाहि भाऊगर्दी होत असते. यावरून बोध घ्यावयाचा तो हाच की, नाटकाला संगीताची पार्श्वभूमि निर्माण करण्याने संगीत नाटकांची पोकळी भरून निघणारी नाही.

पण पुन्हां तें प्रश्नचिन्ह कायम आहेच. या नाट्यसंगीताचा विकास करणारा असा प्रतिभासंपन्न नाटककार केव्हां जन्मास येणार ? अर्थात् हे कधीहि न सुटणारें असें प्रश्नचिन्ह आहे. मग काय अशा कलाकाराचा अवतार होईपर्यंत आपण वाट पाहत स्तब्ध बसावयाचें. नाही. तोपर्यंत नाट्यप्रेमी रसिकांना व संस्थांना पुष्कळच करतां येण्यासारखें आहे. ‘सौभद्र’, ‘शारदा’, ‘मृच्छकटिक’ इत्यादि जीं जुनीं नाटके, नाटके या दृष्टीने अमरपदास पोहोचलीं आहेत आणि ज्या नाटकांचे प्रयोग पाहण्याची नाट्यप्रेमी लोकांना अद्यापि गोडी आहे, तीं नाटके प्रयोगदृष्ट्या ठाकठीक बसवून व त्यांतील पदांची संख्या कालमानाला धरून कमी करून, त्या नाटकांच्या सुटसुटीत रंगावृत्त्या तयार करतां येण्यासारख्या आहेत. नाटकांच्या ठेकेदारांनीं केवळ गळा भरण्याकडेच दृष्टि न ठेवतां, नाटकांत काम करणाऱ्या नटांकडून व्यवस्थित अभिनय होतो कीं नाही, याकडे दृष्टि दिली तर आज या कलाकृतींची जी विटंबना होत आहे ती थांबेल आणि लोकांच्या अभिरुचीला योग्य वळण लावण्याचें श्रेय पदरांत पाडून घेतां येईल. सुशिक्षित समाजावरहि या कामीं मोठी जबाबदारी येऊन पडते. आजकाल संभाषण खटकेबाज असावे म्हणजे त्यांत दरदोन वाक्यागणिक टाळी पडण्यासारखा कोटिक्रम असावा अशी सुशिक्षित प्रेक्षकांना जी संवय जडलेली आहे, त्या संवयीमुळे धीरगंभीर प्रकृतीच्या नाटकांनाहि प्रहसनांचें स्वरूप येऊ लागलें आहे. हंशा, टाळ्या व गाणें या तीन गोष्टींचा भाव इतका वाढला आहे कीं ज्या भाषणानें दुःखाश्रू बाहेर पडावेत अशी अपेक्षा असते, त्या भाषणानें हंसून हंसून मुरकुंडी वळल्यानें अश्रू बाहेर पडतात. आणि स्वाभाविकच या दोन्हींचा गायनाशीं कांहींच संबंध उरत नाही. मग पद म्हणावयास सुरवात झाली कीं पदांतील भावार्थ एका बाजूस राहातो आणि गाण्याचा रियाझ रंगभूमीवर सुरू होतो. नाट्यसंगीताची चालू असलेली एवढी विटंबना जरी थांबली, तरी बराच कार्यभाग होऊं शकेल.

सारांश, मराठी रंगभूमीवरील नाट्यसंगीत शाश्वत आहे. आज त्यावर उपेक्षेची राख पडली असली तरी लगतच्या भविष्यकाळांत त्याचा कायाकल्प होऊन तें पूर्वीपेक्षांहि अधिक वैभवांनं तळपूं लागेल, अशी आपण आशा बाळगूं या. नाट्य व गान यांची मानवी मनावर स्वाभाविक मोहिनी असते. आणि सिनेसंगीतापेक्षां नाट्यसंगीतांत जो जिवंतपणा आहे, त्यामुळें आज ना उद्यां त्या संगीताचें पुनरुज्जीवन होणार हें निश्चित. हा महाराष्ट्रीचा वारसा आहे. मराठी रंगभूमीचें हें अनुपम वैशिष्ट्य आहे. नाट्याचा तो एक रसोत्कर्षविंदू आहे. आपलें हें कलात्मक धन कृपणापेक्षांही कृपण वृत्तीनें आपण जतन करून ठेवलें पाहिजे. इतकेंच नव्हे तर, त्यांत भर टाकण्याच्या उद्योगास लागलें पाहिजे. आधुनिक नाटककारांवर जुन्यांचें हें ऋण आहे आणि तें फेडण्याच्या कामीं या ग्रंथाचा लेशमात्र जरी उपयोग झाला तरी या ग्रंथाचें सार्थक झालें असें आम्ही समजूं कै. गोविंद बल्लाळ यांच्या भाषेंत सांगावयाचें तर हा आमचा एक खुळा नाद आहे आणि ग्रंथ पुरा झाला तरी तो पुरा होण्यासारखा नाहीं. तो तेव्हांच पुरा होईल, कीं जेव्हां नाट्यसंगीत रंगभूमीवर अधिक आकर्षक स्वरूपांत अवतरेल.



REFBK-0023350



घेतलें. तेथें १९२८ सालीं कै. शिवराम महादेव परांजपे यांच्यासारखा तेजस्वी व रसिक गुरु त्यांना लाभला. त्यांच्या सह-वासांत साहित्य, संगीत, कला इत्यादि विषयांची त्यांची अभिरूचि वाढीला लागली.



श्री. ह. रा. महाजनी

त्यानंतर गांधीवादी राष्ट्रीय चळवळींत १९३० व ३१ सालीं त्यांना दोनदा तुरुंग-वासाची शिक्षा झाली आणि त्यांच्या राजकीय जीवनास प्रारंभ झाला. तरीपण अध्ययन व अध्यापन ही त्यांची मूलप्रवृत्ति कायम असल्यामुळें इ. स. १९३० ते ३५ ह्या काळांत धारवाड येथें आचार्य नागेशशास्त्री यांजकडे प्राचीन दर्शनांचे पाठ त्यांनीं घेतले. त्याच सुमारास त्यांचें बुद्धी-

प्रामाण्यवर्दीमन कै. मानवेंद्र रॉय यांच्याकडे आकृष्ट झालें. त्यांच्या मार्गदर्शनाखालीं मार्क्सपासून रसेलपर्यंतचें पाश्चात्य तत्त्वज्ञान त्यांनीं आत्मसात केलें.

सुमारे एक तपपर्यंत रॉय पंथाचें कार्य त्यांनीं अतुल निष्ठेनें केलें. अशा प्रकारें राजकारणाच्या धकाधकींत असतांना काय किंवा दहा वर्षें वृत्तपत्रव्यवसायाच्या रुक्ष मरुभूमींत असतांना काय त्यांचें रसिक मन साहित्य-संगीत-नाट्य यांच्या ललित लता-कुंजांतही संचार करीत होतें. त्यांनीं १९३५ सालच्या सुमारास 'किलोस्कर' मध्ये लिहिलेल्या कथांचा 'ईश्वराची आत्महत्या' हा संग्रह, तसेच 'गुन्हेगारांची कैफियत', 'आमचे आर्थिक नियोजन', 'संयुक्त महाराष्ट्राची समस्या' आणि आतां त्यांनीं परिश्रमपूर्वक लिहिलेलें प्रस्तुतचें 'नाट्य-संगीत' हें पुस्तक, हीं त्यांच्या चतुरस्त्र बुद्धीची व त्याचप्रमाणें रसिकतेची साक्ष पटवीत आहेत.

'नाट्यसंगीत' हा त्यांचा ग्रंथ बहुतेकांना रोचक, तर कदाचित काहीं जणांना बोचक, वाटेल, पण या विषयावर इतकें साकल्यानें व साक्षेपानें लिहिलेलें पुस्तक सर्वानाच वाचनीय वाटेल यांत शंका नाही. कै. अण्णासाहेब किलोस्करांनीं प्रवर्तित केलेल्या नाट्यसंगीताचा उत्कर्षापकर्ष या ग्रंथांत मोठ्या रोचक शैलींत मांडलेला आहे. तर्कशुद्ध विद्वत्ता नि सुजाण रसिकता यांचा मधुर संगम या शुद्ध मन्हाठी शैलींत आढळेल.