

१५  
१३  
६७ ५८५४  
की १३६

# संगीताचें आत्मचरित्र

अथवा

## सुशिक्षितांचें संगीत.

लेखक

गणेश हरी रानडे, बी. एस्सी.

( प्रोफेसर ऑफ फिजिक्स, विलिंग्डन कॉलेज, सांगली. )

सन १९३३

किंमत १ रु.

No 13 of 1934/35 Rev = 4  $\frac{7}{34}$  ६५५८५४

~~४~~ / १५ की / ३६

सुशिक्षित

५५५४५४

# संगीताचें आत्मचरित्र

अथवा

## सुशिक्षितांचें संगीत.

लेखक

गणेश हरी रानडे, बी. एस्सी.

( प्रोफेसर ऑफ फिजिक्स, विलिंग्डन कॉलेज, सांगली )

१९३३

किं. १ रु.



१९३५

हिन्दुस्तान प्रेस

लखनऊ

हिन्दुस्तान प्रेस

---

---

[ सर्व हक स्वाधीन. ]

---

---

१९३५

१९३५



## गुणी व गुणज्ञ



श्रीमंत बाबासाहेब इचलकरंजीकर,  
चीफ ऑफ इचलकरंजी.

गायनाचार्य बाळकृष्णबुवा.  
संगीत-प्रवीण आण्णाबुवा.

## अर्पण-पत्रिका.

गुरुवर्य

‘वाळकृष्णबुवां’सारख्या थोर संगीत-विद्वानांचे  
गुणज्ञ व रसिक आश्रयदाते (Patron)

श्रीमंत राजेश्री

नारायणराव बाबासाहेब घोरपडे,

चीफ ऑफ इचलकरंजी

यांच्या अंगच्या अनेक गुणांबरोबरच  
संगीत-शास्त्र व कला यांचा महाराष्ट्रांत

पुरस्कार करण्यांत अग्रेसर व

त्यांचा उत्कर्ष व्हावा म्हणून उत्तेजन देण्याची इच्छा व  
तत्परता इत्यादि गुणसमुच्चयार्थ

हें पुस्तक श्रीमंतांच्या चरणीं त्यांच्या परवानगीनें

अर्पण केलें आहे.

श्रीमंतांचा नम्र-ग्रंथकर्ता.



## प्रस्तावना.

माझे मित्र प्रो. रानडे यांनी प्रस्तुत पुस्तकाला प्रस्तावना लिहिण्याचा आग्रह मला केला आणि मी तो मोठ्या नाखुषीने कां होईना, पण मान्य केला, यांत दोघांचाही अतिप्रसंग निदान अप्रसंग होत आहे अशी मला जबर भीति वाटते. संगीतविषयक ग्रंथावर प्रास्ताविक चार शब्द अधिकाराने लिहिण्याजोगे अनेक विद्वान् प्रो. रानडे यांच्या परिचित मंडळीत असून त्यांनीं हें काम मजसारख्या त्या शास्त्राशीं तादृश अनभ्यस्त असलेल्या मनुष्यावर सोपवावें हा योगायोग मित्रप्रेम सूचक असला, तरी ग्रंथाच्या उपयुक्ततेच्या दृष्टीने स्पृहणीय नाहीं. तथापि आतां त्याबद्दल अधिक चर्चा करण्यांत कांहींच हंशील नसल्यामुळे, संगीत कलेविषयीं निरतिशय प्रेम ही एकच ढाल माझ्या अप्रस्तुत उद्योगाच्या समर्थनासाठीं पुढें करून, मी पुढील चार शब्द लिहित आहे.

उच्च दर्जाच्या इतर कित्येक शास्त्रांप्रमाणें संगीताचींही शास्त्र आणि कला अशीं दोन पृथक् अंगें आहेत. पैकीं पहिलें संगीतासंबंधीं तात्त्विक नियम, विधि, इत्यादि प्रकारांची चर्चा करणारें आहे, तर दुसरें प्रचारात्मक म्हणजे त्या शास्त्रनियमांस अनुसरून प्रत्यक्ष कृति-मग ती कंठानें असो किंवा एखाद्या वाद्याच्या साधनानें असो-करून दाखविणारें आहे. पहिलें अंग संगीताचें व्याकरण आहे, तर दुसरें संगीताचें साहित्य आहे, पहिलें रुक्ष आहे तर दुसरें ललित आहे, पहिलें पंडितांचें क्षेत्र आहे तर दुसरें विद्वानांचा प्रांत आहे.

पण सर्वसामान्य जनतेला संगीताच्या अंतरंगांत शिरण्याची अपात्रता, संगीताच्या कलेची समाजावर असणारी जबर पकड आणि तिजमुळे मिळणारी मान्यता, इतकीं अनुकूल साधनें कलावंतांच्या पाठीशीं असल्यामुळे, त्यांनीं संगीताच्या शास्त्रीपंडितांची दरकार केव्हांच केली



नाहीं ! शास्त्रनियमांत मतभेद उत्पन्न झालेले आणि त्यामुळें प्रचारांतही विरोध उत्पन्न झालेले त्यांना दिसत होते, पण हे प्रकार कलेच्या संकोचाचीं गमकें न मानतां ' घराण्याचा ढंग,' ' गायकीची बानी ' असल्या नांवाखालीं त्यांनीं मिरवून नेले !

पण कलावंतांची ही सद्दी फार काळ टिकली नाहीं. मुसलमान राजवटी विलासप्रिय व शोकीन असल्यामुळें तिच्या अमदानींत व नंतरही कांहीं काळ संगीतकलेची बोलबाला चालू राहिली, पण पारतंत्र्यामुळें उत्पन्न होणाऱ्या प्रतिकूल परिस्थितीचे चटकें समाजास बसूं लागतांच संगीताच्या कलावंतांचा आधार तुटला आणि तिजवर पोरकेपणाची कळा पसरली. त्यांची मोठी पुण्याई म्हणजे गुरूच्या घरीं वर्षानुवर्ष विद्यार्जनासाठीं केलेली तपश्चर्या; तिची परंपरा चालविणारे चेले त्यांना मिळतनासे झाले. ज्या शागीर्दाला ' गंडा ' बांधावा त्यानें वर्ष सहा महिने रहावें, दहा पांच चिजा उपटाव्या आणि त्यांचा ' चाली ' कडे उपयोग करून नाटककंपनीचा रस्ता सुधारवा, असे प्रकार वारं-वार होऊं लागले. पाश्चात्य सुधारणेच्या संसर्गानें समाजाची अभिरुचि बदलली, संगीताला अनिष्ट वळण लागलें आणि हा प्रकार असाच चालू राहिला तर त्याचें पर्यवसान कशांत होणार याची कल्पनाही करवेनाशी झाली आहे ! होतां होतां आज अशी स्थिति आली आहे कीं संगीतांतले शास्त्री व कलावंत या उभयतांनीं परस्परांविषयींचा सर्व अनादर विसरून सहकार्य केलें पाहिजे, रूढ झालेले मतभेद मिटाविले पाहिजेत, बहुजन-समाजाला संगीत कलेचें व्यापक प्रमाणांत शिक्षण देऊन त्याची अभिरुचि सुसंस्कृत केली पाहिजे, आणि हें सर्व कार्य राष्ट्रीय समजून अर्वाचीन पदवीधर, धनिक, राजेरजवाडे इत्यादिकांनीं त्याला यथोचित हातभार लावला पाहिजे. एरवीं संगीतकलेची ही अधोगति थांबण्याचा संभव दिसत नाहीं.

पैकीं, पदवीधर विद्वानांनीं संगीतकलेच्या उद्धारकार्यांतला आपला

वांटा थोड्याफार प्रमाणांत उचलावयास आरंभ केला आहे ही संतोषाची गोष्ट होय.

त्यांच्या या प्रयत्नांस चांगल्या प्रकारें यश येऊं लागल्याचीं चिन्हें सर्वत्र दिसत आहेत, हें, कै. देवल, विद्यमान पं. भातखंडे व प्रो. आचरेकर यांच्या संगीतविषयक ग्रंथांवरून, वारंवार भरणान्या संगीत परिषदांवरून आणि नियतकालिकांतून चालणाऱ्या संगीतसंबंधीं चर्चेवरून, वाचकांस कळून आलेंच असेल.

अशा प्रकारें सर्वसामान्य जनतेची सोय झाल्यावर संगीतांतील विशेष तज्ञांच्या व कलावंतांच्या उपयोगाकरितां एखाद्या विवेचनात्मक प्रबंधाची जरूर होती व ती प्रो. रानडे यांच्या प्रस्तुत पुस्तकानें भरून निघाली आहे असें म्हणावयास हरकत नाही. खुद्द प्रो. रानडे यांनींही आपला वाचक-वर्ग संगीत विषयांतला चांगला वाकव असला पाहिजे, असेंच गृहीत धरलेलें दिसतें; एरवीं पहिल्याच प्रकरणापासून “भरतमुनींच्या मते, भारती व कैशिकी वृत्तिप्रधान नाटकें अनुक्रमें अपराह्न व प्रदोषकाळीं करावीत,” “रत्नाकर ग्रंथांत पूर्वप्रसिद्ध व अधुनाप्रसिद्ध असे रागांचे दोन प्रकार मानिले आहेत व जातिगायनापासून रागगायनापर्यंत संगीताची उत्क्रांति झाली होती,” “हें नवें सप्तक चलवीणेंतून ध्रुववीणेंत सारणाचतुष्टयानें मिळूं शकतें” अशा प्रकारचीं सामान्य वाचकांस दुर्बोध होणारीं वाक्यें उपयोजिण्यास त्यांनीं प्रारंभ केला नसता.

प्रो. रानडे यांनीं अशा रीतीनें आपल्या वाचकांचें क्षेत्र एकप्रकारें मर्यादित केलें आहे हें खरें, पण तेवढ्या मर्यादित क्षेत्रापुरतीच, त्यांनीं आपल्या प्रतिपाद्य विषयाची जी मांडणी केली आहे ती शक्य तितकी रेखीव, तर्कशुद्ध व व्यवस्थित केली आहे. त्यांच्या दुसऱ्या प्रकरणांतील संगीतोपयोगी स्वरांची उपपत्ति, रागसिद्धीसंबंधीं विवेचन, तिसऱ्या प्रकरणांतील वर्णोच्चारसंबंधीं विचार, पांचव्या प्रकरणांतील भावनाविलासाविषयींची आणि सहाव्या प्रकरणांतील संगीताच्या सौंदर्या-



विषयींची मीमांसा, इत्यादि निरूपणप्रकारांवरून वाचकांस माझ्या म्हणण्याची सत्यता पटून येणार आहे. संगीताच्या आतांपर्यंतच्या इतिहासाचें थोडक्यांत समालोचन, स्वर व राग यांची कल्पना, आणि वर्णोच्चाराविषयीं विवेचन, इतका भाग पहिल्या तीन प्रकरणांत घेऊन, चवथ्या प्रकरणापासून त्यांनीं 'संगीताचें द्विविध कार्य' विस्तृत रीतीनें सिद्ध केलें आहे व तें कलावंतांस आणि संगीतप्रेमी जनांस मोठें उद्बोधक वाटणार आहे. सहाव्या प्रकरणांत त्यांनीं संगीताच्या सौंदर्योत्कर्षाचें केलेलें विवेचन अत्यंत मार्मिक असून, त्यांत त्यांनीं संगीतापासून उत्पन्न होणाऱ्या भावना व तज्जन्य रस यांसंबंधीं गमकें अनुभवाच्या कसोटीस उतरतील अशा रीतीनें मांडलीं आहेत, आणि त्यांनाच आधारभूत मानून सातव्या प्रकरणांत त्यांनीं प्रचलित ठळक रागांचें रसदृष्ट्या पृथक्करण केलें आहे. प्रस्तुत कालीं गायनाचें ध्रुपद व ख्याल असे जे दोन प्रकार मानले जातात त्यांचें तुलनात्मक विवेचन आठव्या प्रकरणांत करून त्यांनीं आपल्या अभिरुचीचा कांटा ख्यालाकडे झुकता दाखविला आहे. त्याचप्रमाणें सद्य प्रकरणांत त्यांनीं काव्य व संगीत यांच्या अन्योन्यसंबंधाविषयीं विचार-प्रवर्तक चर्चा केली आहे. खरें म्हटलें असतां त्यांचा संकल्पित विषय येथेंच संपावयाचा, पण सर्वसामान्य जनतेला आपल्या ग्रंथांत संचार करण्यास मोठी अडचण झाली आहे हें मनांत आणूनच कीं काय, त्यांनीं त्यांच्या सोयीकरितां 'गायन कसें ऐकावें' यासंबंधीं एक प्रकरण घातलें आहे. त्याची मी सामान्य वाचकांस फार फार शिफारस करितों.

प्रो. रानडे यांचीं सर्वच मतें किंवा अनुमानें सर्व मान्य होतील अशी खात्री मी देत नाहीं. किंबहुना इतर सर्व शास्त्रांपेक्षां संगीत शास्त्राची उभारणी अत्यंत सूक्ष्म अशा मूलतत्त्वांवर, फार नाजूक अशा कसोटीवर आणि निसर्गसहज अशा अनुभववैचित्र्यावर अवलंबून असल्यामुळें त्यांत



मतभेदाला जागा ही राहणारच. तथापि ते मतभेद तात्विक म्हणून बाजूस ठेऊन संगीताच्या आगमाचा ऊर्फ शास्त्राचा प्रचाराशी ऊर्फ कलेशी सर्वमान्य असा मेळ घालण्यासाठी पंडित, कलावंत व रसिक या सर्वांनीच सहिष्णुतेने सहकार्य करण्याची वेळ सांप्रत आली आहे आणि अशा सहकार्यास उचित अशी पूर्वभूमिका म्हणून, प्रो. रानडे यांचें हें पुस्तक बाहेर पडत आहे ही समाधानाची गोष्ट होय. शेवटी संगीतावरील विद्यमान मराठी ग्रंथसंग्रहांत एक बहुमोल भर घातल्याबद्दल प्रो. रानडे यांचें मनःपूर्वक अभिनंदन करून ही बरीच लांबलेली प्रस्तावना पुरी करितों.

विहारमंदिर, सांगली

मार्गशीर्ष वद्य ६ शके १८५५

साधुदास.

## भूमिका.



इंग्रजी व जगांतील इतर पुढारलेल्या राष्ट्रांच्या वाङ्मयांत अगदी कठिण व रुक्ष अशा शास्त्रीय विषयांवरही, बहुजनसमाजास समजेल अशा सोप्या भाषेत, संक्षिप्त पण मुद्देसूद अशीं अनेक पुस्तकें दरसाल प्रसिद्ध होतात. मराठी भाषेमध्ये मात्र अशा पुस्तकांची अद्यापि बरोंच वाण आहे. उदाहरणार्थ, शालोपयोगी पुस्तकांची गोष्ट सोडून दिली तर इतर विषयांवर दरसाल कितीशीं पुस्तकें प्रसिद्ध होतात ? हीच गोष्ट संगीत विषयाची. या विषयावर आजवर मराठींत प्रसिद्ध झालेल्या पुस्तकांतही तात्त्विक विषयांवर फारच थोडीं असून, चिजा अथवा नाटकी पदें अशा उदाहरणसंग्रहवजा अतएव एकांगी व संकुचित विषयांवरच बहुतेक सर्व आहेत. अशा पुस्तकांवरून संगीत विषयाचें संपूर्ण व सम्यक् स्वरूप सुगमपणें ध्यानांत येणें अर्थातच शक्य नाही. यामुळें सुशिक्षित समाज संगीताविषयीं उदासीन असतो व प्रसंगी संगीतासंबंधीं विपरीत ग्रह झाल्याचीं उदाहरणेंही अनेक आहेत. ही गोष्ट झाली समाजांतील बुद्धिप्रधान वर्गाची. सामान्य गायक व नट हे बहुशः अशिक्षित वा अल्पशिक्षित असल्यानें, प्रत्यक्ष गायनापलीकडे संगीतशास्त्र अथवा कला यांविषयीं त्यांना फारसें ज्ञान असत नाही. चांगल्या नाणावलेल्या गायकांचीही प्रत्यक्ष ज्ञानाच्या दृष्टीनें 'तुझें आहे तुझ्यापाशीं, परि तूं जागा चुकलासी' अशीच स्थिति असते. अशा स्थितींत गायक, कवि, नट व विशेषतः बहुजनसमाजास समजेल असें एकादें सोपें पुस्तक लिहावें असें फार दिवसांपासून मनांत होतें. पण हें काम वाटलें तेवढें सोपें नाही, असाच अनुभव आला. कारण, इंग्रजी भाषेतील अशा ग्रंथकारांना आधींच सांगोपांग विचार झालेल्या विषयांवरील, उत्तमोत्तम ग्रंथांचा सारांश काढून त्याची सोपी व आकर्षक मांडणी करणें येवढेंच काम असतें. पण हिंदी संगीतासंबंधानें अशी



‘ पूर्वीच पकविलेली शिधोरी ’ तयार नसल्याने, एकीकडे पूर्व-ग्रंथांतील सिद्धांत व दुसरीकडे नादशास्त्रांत झालेले आधुनिक शोध व सिद्धांत यांचा प्रचारांतील गायनपद्धतीशीं मेळ घालणें अवश्य झालें. वरील तऱ्हेच्या तुलनात्मक अभ्यासानंतर, संगीतशास्त्र व कला यांविषयीं निघणारीं अनुमानें, साधक-बाधक विचार व सिद्धांत म्हणजे संगीताचें एकप्रकारचें आत्मचरित्रच होय. त्यांतील रम्यत्व पूर्वपरंपरेतील सुशिक्षित गायकांच्या गायकींत पदोपदीं दिसून येतें व आधुनिक शास्त्रीय सिद्धांतांचा व शोधांचाही त्यास पाठपुरावा मिळणें शक्य आहे. यामुळें सुशिक्षित समाजास संगीताबद्दल अधिक जिज्ञासा व आदर वाटणें साहाजिक असल्यानें अशा चर्चेस ‘ सुशिक्षितांचें संगीत ’ असें म्हटलें.

हें पुस्तक तयार करण्याचे कामीं अन्यत्र निर्देश केलेल्या ग्रंथकारांचा मला विशेष उपयोग झाला आहे. त्यांतल्या त्यांत डॉ. हेल्महोल्ट्झ व पं. भातखंडे यांचा विशेष निर्देश करणें लेखकास अवश्य वाटतें. डॉ. हेल्महोल्ट्झ यांच्या ग्रंथांतील बऱ्याच कल्पना लेखकास मार्गदर्शक झाल्या असून, एकदोन ठिकाणीं त्यांच्या ग्रंथांतील कोष्टकें व अवतरणेंही घेतलीं आहेत. तथापि, संगीताचें निश्चित कार्य, त्याच्या मर्यादा, रसोत्पत्तीविषयीं नवा सिद्धांत, वर्णोच्चाराची भूमिका व तिचें संगीतांतील महत्त्व, काव्य व संगीताचें रागदृष्ट्या प्राचीनत्व, जुन्या व नव्या गायकींतील साम्य व भेद इत्यादि अनेक विषय हें स्वतंत्र अभ्यास व विचार यांचेंच फळ होतें.

तथापि, पुस्तकी-पांडित्य गायनाच्या प्रत्यक्ष अभ्यासाखेरीज व्यर्थच झालें असतें. पण सुदैवानें, अगदीं बालपणापासून तो आजतागायत, लेखकास या बाबतींत कल्पनेबाहेर अनुकूलता लाभली आहे. ज्यांच्या अनेक वर्षांच्या गायनश्रवणामुळें मला गायन शिकणेची प्रेरणा झाली व ज्यांच्या आग्रहपूर्वक व वारंवार सांगण्यावरूनच मीं गायन शिकणेंस



सुरवात केली त्या माझे परलोकवासी मातामह ती. स्व. भाऊसाहेब फडणिस व परलोकवासी गायनाचार्य गुरुवर्य बाळकृष्णबुवांचे धन्यवाद गावे तेवढे थोडेच! बाळकृष्णबुवांचे उभयतां विद्वान् व विख्यात शिष्य, कै. गुरुवर्य गणपतिबुवा भिलवडीकर व कै. गुरुवर्य गुंडामहाराज इंगळे औंधकर, माजी दरवार गवई, सांगली, या दोन विद्वानांजवळ बरीच वर्षे गायन शिकण्याचा मला लाभ झाला. या उभयतांनीही अतिशय प्रेमाने व कपट न करितां मला बाळकृष्णबुवांची गायकी व तीमधील झेंकडों चिजा पढविल्या म्हणूनच हा सर्व ग्रंथप्रपंच शक्य झाला. स्वतः कॉलेजांत प्रोफेसर म्हणून काम करित असतांही, गायकी पूर्णपणे ध्यानांत यावी म्हणून, एकच ख्याल निर्भीडपणे सहा महिने घोटावयास लावणाऱ्या गुरुजींचा, त्यावेळीं कितीही राग आला असला, तरी त्यांनीं सत्य व परिणामीं हितकर अशीच दृष्टि ठेवून विद्या दिली, या त्यांच्या ऋणांतून लेखक कदापि मुक्त होणें शक्य नाहीं.

तसेंच, धारवाडचे प्रसिद्ध वकील व विद्वान् गायक श्रीयुत तात्यासाहेब पित्रे यांनीं लेखकास अनेक दुर्मिळ चिजा शिकवून उपकृत केलें आहे. धारवाड कॉलेजचे एक वेळचे प्रिंसिपाल गणपतराव जठार I.E.S. यांनीं मिरजेच्या गोखले घराण्यांतील अनेक दुर्मिळ चिजा देऊन लेखकास कायमचें ऋणी करून ठेविलें आहे.

वरील सर्व गुरुजनांच्या व दुसऱ्या अनेक गुणी लोकांच्या सहवासानें गायनकला लाभली, म्हणून लेखक त्या सर्वांचा फार आभारी आहे.

हिंदी उस्तादी गायनाचा गुरुत्वमध्य दक्षिणेकडे—विशेषतः महाराष्ट्राकडे—खेचण्याचा पहिला मान बडोदें संस्थानाचा होय. यानंतर 'दिसण्यांत छोट्टीं पण कृतीनें मोठीं' व 'साधी राहणी पण उच्च विचाराचा बाणा' असलेलीं अशीं दक्षिण महाराष्ट्रांतील संस्थानेच हा गुरुत्वमध्य—निरनिराळ्या गुणी लोकांना आश्रय देऊन—प्रत्यक्ष महाराष्ट्रांत खडा उभा ठेवण्यास कारणीभूत आहेत. संगीतक्षेत्रांतील या संस्थानांची

कामगिरी वगळल्यास, राजकारणापासून अगदीं अलिप्त, निरुपद्रवी व आबालवृद्धांना आनंद देणाऱ्या या कलेस ब्रिटिश मुलखांत अगदींच थोडें उत्तेजन मिळालें आहे असें दिसून येईल. सातारा, कोल्हापूर, कुरुंदवाड, जमखंडी, रामदुर्ग, पूर्वीचें कागवाड इत्यादि संस्थानांच्या मागील पिढीच्या कामगिरीबरोबरच मिरज व इचलकरंजी या संस्थानांनीं आजतागायत जी कामगिरी केली ती विशेष महत्त्वाची होय. वर्तमान काळींही सांगली व इचलकरंजी या संस्थानांचे अधिपति फिल-हार्मानिक सोसायटीच्या उद्देशाप्रमाणें गायनवादनाची परंपरा चालू ठेवण्यास मदत करित आहेत हें त्यांस भूषणावह होय.

इचलकरंजी संस्थानचे अधिपति, श्रीमंत राजश्री बाबासाहेब घोरपडे यांनीं, प्रस्तुत पुस्तक स्वतःस अर्पण करण्याची परवानगी देऊन व अपेक्षा नसतांही उत्तेजन म्हणून प्रत्यक्ष मदत करून, लेखकांस उपकृत केलें आहे. १९२८ सालीं प्रस्तुत लेखकाच्या वडील मुलाच्या आकस्मिक आजारीपणांत, मी परस्थ असूनही, श्रीमंतांचे खाजगी वागणुकींत जो थोरपणा, सौजन्य व संकटग्रस्तांविषयीं सहानुभूति व कळकळ अनुभवास आली, त्याचप्रमाणें या पुस्तकास उत्तेजन देण्यानें, त्यांच्या सार्वजनिक चारित्र्यांतही बुद्धीचा सुसंस्कृतपणा व विधेविषयीं त्यांचे मनांत वसत असलेला आदर व गुणग्राहकपणा फिरून एकवार दिसून येत आहे, हें नमूद करण्यास लेखकास फार अभिमान वाटतो.

नव्या दमाच्या विद्वानांना किंता घेण्यासारखे असे प्रिन्सिपाल गो. चि. भाटे, यांनीं सर्व तऱ्हेच्या बौद्धिक व्यासंगास प्रोत्साहन देऊन लेखकास उपकृत केलें आहे. या प्रोत्साहनाचे अभावीं, हें पुस्तक कदाचित् प्रसिद्धही होऊं शकलें नसतें. त्याचप्रमाणें विलिंग्डन कॉलेजचे, (हल्लींचे) प्रिन्सिपाल लिमये, प्रो. आपटे, प्रो. जोग व फर्ग्युसन कॉलेजचे प्रो. रामभाऊ जोशी या सर्वांचा, त्यांनीं वेळोवेळीं केलेल्या सूचना व मदतीबद्दल, लेखक फार आभारी आहे.



या पुस्तकांतील प्रकरणें चार व पांच यांतील सारभूत भाग, तृतीय संगीतपरिषदेपुढें कोल्हापूर मुक्कामी निबंधरूपानें पूर्वीच वाचला होता. हींच दोन प्रकरणें आपल्या मासिकांत साररूपानें प्रसिद्ध करून पुणें येथील ' भारतीय संगीत ' या द्वैमासिकाच्या सहसंपादकांनीं लेखकांस उपकृत केलें आहे. याबद्दल लेखक त्यांचा फार आभारी आहे.

पहिल्या प्रकरणांत वर्णन केलेला कालिदासाचा ' सारंग ' राग आजही निश्चितपणें एक सारंगप्रकारच होतो, हें साधकबाधक चर्चा करून व आपल्या श्रुतिसंवादिनी पेटीवर पडताळून पाहून, तो ' सारंग 'च असल्याचा आपला अभिप्राय दिल्याबद्दल पुण्याचे संगीत विषयाचे प्रो. आचरेकर यांचा लेखक फार आभारी आहे.

येथील रहिवाशी, श्रीयुत गोपाळरावजी मुजुमदार ऊर्फ साधुदास कवि, यांची व्याकरण, काव्य, नाटक व कादंबरी या विविध वाङ्मय-क्षेत्रांतील कामगिरी व ' बुद्धिबल-पाठव ' व संगीताचा व्यासंग प्रसिद्धच आहे. मार्मिक प्रस्तावना लिहून व पुस्तक लिहिण्यापासून तों प्रसिद्ध करीतोंपर्यंतच्या सर्व अवस्थांमध्ये, स्वतःची सोय गैरसोय न पहातां, चर्चा, सूचना, मुद्रितें तपासणें इत्यादि सर्व मदत केल्याबद्दल लेखक त्यांचा फार ऋणी आहे. लेखकाचा संगीतानुभव व विद्यार्जनाच्या सर्व पायऱ्या व परिणति माहीत असल्यानें, पुस्तकाची प्रस्तावना साधुदासांनींच लिहावी असा ईश्वरी नेमानेच नसेल म्हणून कशावरून ?

तसेंच, छापखान्याचे आभार कां मानावे हें कोडें उलगडून दाखविल्याबद्दल आर्यभूषण छापखान्याचे व माझे स्नेही बापूराव वझे येडूरकर बी. ए. यांचे आभार मानावे तेवढे थोडेच !

शेवटीं, ही अल्पकृति माझे हातून पार पाडल्याबद्दल त्या सर्व साक्षी प्रभूंचें पुण्यस्मरण करून वाचकांची रजा घेतों.

सांगली. }  
ता. १२।१२।३३ }

लेखक.



## आधारभूत मुख्य मुख्य ग्रंथ.

सामान्य सुशिक्षित समाजास विषयाचा धागादोरा व त्याची व्यापकता सुसंबद्धपणे ध्यानांत यावी या धोरणानें प्रस्तुत पुस्तकाची मांडणी केली आहे. तथापि संगीत विद्वानांस अवश्य व इष्ट असणाऱ्या अनेक गोष्टींचा खल, प्रचलित पद्धतीतील तत्त्वे व या विषयांवरील अनेक ग्रंथांची विचारसरणी यांवरून निघणारी अनुमाने व स्वतंत्र विचार, यांच्या साहाय्यानें केला आहे. दुसऱ्या अनेक ग्रंथांबरोबरच खालील मुख्य मुख्य ग्रंथांचा जिज्ञासू वाचकांस विशेष उपयोग होईल.

- |    |                         |   |
|----|-------------------------|---|
| १  | भरत नाट्यशास्त्र        |   |
| २  | संगीत रत्नाकर           |   |
| ३  | भावदर्शनम्              |   |
| ४  | डॉ. हेल्महोल्त्झ-       | SENSATIONS OF TONE                              |
| ५  | स्पेन्सर -              | MUSIC   |
| ६  | प्रो. व्हॅसर्ना-        | THEORY OF SOUND & MUSIC                         |
| ७  | प्रो. टेलर-             | ” ”   |
| ८  | क्लेमेंट्स व देवल-      | फिलहार्मानिक सोसायटीचीं पुस्तके                 |
| ९  | क्लेमेंट्स-             | मुंबई युनिव्हर्सिटीपुढील व्याख्याने             |
| १० | वाळकृष्णबुवा व काळे-    | संगीतदर्पण                                      |
| ११ | पं. भातखंडे व पं. जोशी- | हिंदुस्थानी संगीत पद्धति भाग ४<br>व इतर पुस्तके |
| १२ | प्रो. आचरेकर-           | मत्सरीकृता मूर्छना व इतर लेख                    |

## अनुक्रमणिका.

	पृष्ठ
अर्पणपत्रिका. ... ..	...
प्रस्तावना....	१-५
भूमिका. ... ..	६-१०
१ प्रकरण पहिलें:—संगीताचें तात्विक स्थित्यंतर व सद्यःस्थिति यांचें समालोचन...	१
२ ” दुसरें:— स्वर-विचार व राग-रचनातत्व.	१९
३ ” तिसरें:— संगीत व वर्णोच्चार.	३१
४ ” चौथें:— संगीताचें द्विविध कार्य—१ नैसर्गिक रंजकत्व ४२	
५ ” पांचवें— ” ” ” -२ भावना विलास ५१	
६ ” सहावें— सौंदर्योत्कर्ष. ... ..	६३
७ ” सातवें— प्रचलित रागांचें रसदृष्ट्या पृथक्करण व त्यासंबंधी कांहीं विचार....	७८
८ ” आठवें:— गायकीचें परिणत स्वरूप:—ध्रुवपद कां ख्याल? ९७	
९ ” नववें:— गायन कसें ऐकावें अथवा बैठकीचे शिष्ट- सांप्रदाय व उपसंहार. ... ..	१०९



# संगीताचें आत्मचरित्र

अथवा

सुशिक्षितांचें संगीत.

प्रकरण पहिलें.

संगीताचें तात्त्विक स्थित्यंतर व सद्यःस्थिति यांचें समालोचन.

कोणत्याही समाजाच्या अथवा राष्ट्राच्या संस्कृतीचें मान त्या समाजांत अथवा राष्ट्रांत प्रचलित असलेल्या संगीतावरूनही ठरविता येईल. वाढत्या संस्कृतीबरोबर सौंदर्यदृष्टीचा विकास होऊन, समाजाची अभिरुचिही दिवसेंदिवस अधिक नाजूक पण सूक्ष्म व विचक्षण बनते. अर्थात् सौंदर्यविहीन गोष्टी मार्गे पडून, सौंदर्यवर्धक तेवढ्याच गोष्टींचा अंतर्भाव झाल्यानें, उच्च संस्कृति असलेल्या समाजांत, इतर शास्त्रें व कला याप्रमाणें, संगीतही उच्च कोटीचेंच असणार. आपल्या या हिंदुस्थान देशांतील संगीतही अशा उच्च व स्पृहणीय संस्कृतीचेंच निदर्शक आहे. देशाच्या संस्कृतीबरोबरच संगीतांतही चढउतार होणें अपरिहार्य आहे. तथापि आजमितीसही, आश्चर्य व अभिमान वाटण्याजोगा सूक्ष्म व चिकित्सक अभ्यास व कलेचा उत्कर्ष फार प्राचीन काळापासून आपल्या या देशांत झाला आहे, ही एकच गोष्ट सांप्रत व भविष्यकाळीही संगीताची परंपरा अधिक उज्वळणें चालू ठेवण्यास जरूर तो उत्साह व आत्मविश्वास उत्पन्न करण्यास पुरेशी आहे.

भारतीय संगीतशास्त्राचे प्रणेते जे प्राचीन आचार्य, त्यांजकडे भव्य अशा प्राचीन ग्रंथमंदिराचे अवशेषमात्र अशा उपलब्धग्रंथरूपी

गवाक्षांतून ओझरती अशीही नजर टाकल्यास, ते आचार्य असामान्य विद्वत्ता, सूक्ष्म संशोधनदृष्टि, विशाल प्रतिभा, जबर उद्योग इत्यादि गुणांनी युक्त होते, असेच दिसून येईल. खेरीज सर्व अलौकिक व युग-प्रवर्तक विद्वान् 'वाचमर्थोऽनुधावति' या कोटीर्तालच असतात असा अनुभव आहे. त्याचप्रमाणे अध्ययन व आचरण यांच्या प्रभावाने, पूर्वाचार्य 'मंत्रद्रष्टे' या कोटीस पोचले असले तर नवल काय? सामान्य मनरंजनापासून मोक्षप्राप्तीपर्यंतही त्यांनी संगीताची महती वर्णिली आहे. आणि म्हणूनच सामाजिक, धार्मिक व पारमार्थिक अशा सर्वच गोष्टींना पूर्वीपासून संगीताची जोड दिलेली आढळते. याकरिता संगीताचा इतिहास म्हणजे समाजाच्या संस्कृतीचाच एक प्रकारचा इतिहास होय. वेदकाली संगीताचे अध्ययन मुख्यत्वेकरून वेदपठणाकरिताच असले तरी, प्रचलित संगीताचीं बीजे त्यांतच मिळतात असे नारदीय-शिक्षा वगैरे ग्रंथांवरून दिसून येईलच. त्यानंतरचे काळांतील मुख्य उपलब्ध ग्रंथ म्हणजे 'भरतनाट्यशास्त्र' हा होय. हा ग्रंथ नाट्यविषयाचा ज्ञान-कोशच होय. नाट्यविषयास आवश्यक अशीं सर्व शास्त्रे व कला यांचा ऊहापोह जरूर तेवढाच येथे असणे युक्त होय. अर्थात् नाट्यशास्त्र संगीतावरील प्रमाणग्रंथ म्हणून लिहिले गेले नाही हे उघडच आहे. तथापि संगीतावरील प्रमाण असे प्राचीन ग्रंथ आज उपलब्ध नसल्याने, प्राचीन संगीताची कल्पना येण्यास भरतनाट्यशास्त्रा-खेरीज इतर साधन नाही. भरतनाट्यशास्त्रांतील माहिती संग्रहात्मक अतएव एखादी जंत्री अथवा कारिका यांप्रमाणे असली तरी, ती सिद्धांतस्वरूपाची आहे. यावरून सिद्धांत-स्वरूप प्राप्त होण्याइतकी या शास्त्राची प्रगति भरतपूर्व-काळीच झाली असली पाहिजे; इतकेच नव्हे तर, धार्मिक व्यवहारांहून इतर सामाजिक व्यवहारांतही, किंबहुना नाट्यांतही संगीताची योजना शिष्टमान्य होण्याइतका हा काल दीर्घ असला पाहिजे यांत शंका नाही. सप्तस्वर व बावीस श्रुति, मुर्छना व



ग्राम आणि 'जाति' म्हणून गीतप्रकार येथवर त्या काली संगीताची प्रगति झाली होती. तसेच निरनिराळ्या स्वरांचे भावनाद्योतक रंग, रूप, परिणाम व त्यांचे अल्पत्व-बहुलत्वाने होणारे परिणाम यांसंबंधीही या ग्रंथांत मोठा मनोरंजक विचार केला आहे. अर्थात् या ग्रंथांतील विचार अनुभवाच्या कसोटीस सर्वच्या सर्वच उतरतील असे नाही; किंबहुना आज त्यांतील पुष्कळ गोष्टी वादग्रस्त व दुर्बोध स्वरूपाच्या अशाच दिसतील. तथापि विचारांची दिशा व मजल या दृष्टीने त्यास फार महत्त्व आहे.

यानंतरच्या काळांतील महत्त्वाचा ग्रंथ म्हणजे तेराव्या शतकांतील 'संगीत रत्नाकर' हा होय. म्हणजे भरतमुनीपासून सुमारे दीड हजार वर्षांपर्यंतच्या काळांतील ग्रंथ अथवा संगीतासंबंधी अन्य कांहीं माहिती उपलब्ध नसावी, ही मोठ्या दुःखाची गोष्ट होय ! तथापि मध्यंतरीच्या काळांतील काव्यनाटकादि ग्रंथांतून संगीतासंबंधी आलेले उल्लेख पूर्वपरंपरेचा ओघ तसाच चालू असल्याची साक्ष देतात. भरतमुनीच्या मते, भारती व कैशिकी वृत्तिप्रधान नाटकें अनुक्रमेण अपराह्न व प्रदोषकाळीं करावीत, मध्यम ग्राम नाटकाच्या सुरुवातीस—मुखें—योजावा, नाटकांत स्वभाव-मधुर कंठामुळें स्त्रियांनींच गाणें योग्य व पुरुषांनीं पांडित्य, चर्चात्मक ऊहापोह व शिष्यनिष्पादन करावें. कालिदास अथवा इतर कवींच्या नाटकांतही केवळ स्त्री-पात्रांचे तोंडींच गीतें योजिलीं आहेत, इतकेंच नव्हे तर, 'मालविकाग्निमित्रांत' गणदास व हरदत्त ही जोडी संगीत-अध्यापक किंवा उस्ताद म्हणून पुढें आणिलेली असून त्या दोघांमध्ये आजकालच्या गवयांमध्ये दिसणारी थोडी जुरसही दाखविली आहे. मालविकेची तयारी कशी काय आहे हें पहाण्याचे वेळीं आधुनिक संशयकल्लोळांतील जलशाप्रमाणें तिचा उस्ताद जो गणदास, त्यास हवा तेवढा संगीत-गोंधळ घालितां आला असता अथवा कदाचित् राजाज्ञेनेंही त्यास गावें लागलें

असतें; पण भरतनाट्यशास्त्राप्रमाणें हा अतिक्रम झाला असता. तो न होऊं देण्यांतच कौशल्य व पूर्वपरंपरा यांचा दुवा कवीनें बेमालूम-पणें सांधिला आहे यांत शंका नाही. अभिज्ञानशाकुंतलांत नाटकाचे सुरुवातीस—मुखसंधीस—मध्यम ग्रामजन्य ( मध्यमादि ) सारंग राग ‘ ईसीसि चुम्बि आइ ’ या नटीनें गायिलेल्या गीतांत, कालिदासानें वापरला आहे व तो राग ‘ सारंग ’ म्हणजे हरिण व त्या नांवाचा संगीत राग अशा श्लेषानें सूत्रधाराच्या तोंडीं घातलेल्या श्लोकानें स्वतः कवीनेंच ध्वनित केला आहे. तो श्लोक असा—

तवास्मि गीतरागेण हारिणा प्रसभं हृतः ।

एष राजेव दुष्यन्तः सारङ्गेणाति रंहसा ॥ १ ॥

यांतील वर्णन हरिण व सारंग राग यांस तंतोतंत लागूं पडतें. गीताची योजना मुखसंधीस, राग मध्यम ग्रामजन्य, वेळ ग्रीष्म ऋतू-तील अपराह्न व सायंकाळ यांच्यामधील—परिणाम रमणीय दिवस असतात म्हणून—इत्यादि गोष्टी फार महत्त्वाच्या आहेत. तसेंच भर-ताचे मते, मध्यम ग्राम अथवा तज्जन्य मध्यमादि राग हा हास्य-शृङ्गारास अनुकूल आहे व कालिदासानेही तो तसाच योजिला आहे, हें ‘ ईसीसि ’ या श्लोकाचे अर्थावरून स्पष्टच आहे.\* शाकुंतलांतील कैशिकी व भारती वृत्तींना अपराह्न ते प्रदोषकाळ हीच वेळ अनुकूल असल्यानें, या काल व रस—निर्णयास अधिकच बळकटी येते. यावरून भरत मुनींच्या वर्णनावरहुकूमच कालिदासानें अभिज्ञान—शाकुंतलांत या गीताची योजना केली हें स्पष्ट आहे. अर्थात्, कालिदासापर्यंत, भरत-

\* भ्रमरांनीं किंचित् ओझरतीं चुंबिलेलीं सुकुमार शिरीष कुमुमें धारण करून ( लज्जेनें ) कंपित अशा प्रमदा नटतात ! प्रेक्षकवर्गातील स्त्रियांना उद्देशूनही कवीनें ही कोटी करून प्रेक्षकांस चकित केलें असावें व नटीचे मुखांतून स्त्रीप्रेक्षकांचा गौरव व त्यांविषयीं वाटणारें दाक्षिण्य कवीनें ध्वनित केलें असावें. कारण सूत्रधाराच्या तोंडीं असें वचन घातलें असतें तर तो अतिक्रम झाला असता.\*



कालीं शिष्टमान्य असलेल्या संगीताचा ओघ अप्रतिहतपणे व अविच्छिन्न असा चालू होता. येवढेच नव्हे तर, भरतादिकांच्या मध्यम ग्राम-रागाचे स्वर घेऊन योग्य ती मूर्छना वगैरे सिद्ध केल्यास मिळणारा (मध्यमादि) राग, आजमितीसही दुसरा कोणताही राग नसून, तो निश्चयेंकरून एक मनोहर असा सारंग प्रकारच आहे. खेरीज सर्व सारंग प्रकार मध्यान्हापासून पुढें गाण्याची वहिवाट आजमितीसही आहे.

कालिदासापासून 'रत्नाकर' ग्रंथाचे कालापर्यंत म्हणजे तेराव्या शतकापर्यंत संगीताबद्दल विशेष अशी कांहीं माहिती मिळत नाही. रत्नाकर ग्रंथांत 'पूर्वप्रसिद्ध' व 'अधुनाप्रसिद्ध' असे रागांचे दोन प्रकार मानिले आहेत व जाति-गायनापासून राग-गायनापर्यंत संगीताची उत्क्रांति झाली होती या दोन गोष्टी प्रथम दर्शनांचे दिसून येतात. जातिगायनांत गीतांचे निरनिराळे नमुने निरनिराळ्या जातींत गात व समप्रकृतिक गीतेही एकाच जातीची मानित. रागगायनांत समप्रकृतिक गीते एकमेकांपासून वेगळीं मानिलीं जाऊं लागलीं व तीं तशीं मानण्याच्या कारणांचा अभ्यास व अनुभव लक्षणांनीं प्रतिपादितां येण्याइतका सूक्ष्मपणा विचारांत आला. पूर्वपरंपरेचा धागादोरा कायम राखण्याकरितां, रत्नाकरग्रंथांत जातिप्रकरण समाविष्ट केलें गेलें, पण राग-प्रकरणाची जातिप्रकरणांतून कशी उत्क्रांति झाली, हें कोडे त्या काळींही उलगडलें नसावें. कारण, ग्रंथकारानें पूर्वप्रसिद्ध व अधुनाप्रसिद्ध असे स्पष्ट दोन भेद करूनच अधुनाप्रसिद्ध रागांचें वर्णन, पूर्वप्रसिद्ध रागांवर अवलंबून न ठेवितां, तें स्वतंत्रपणें केलें. आतां अधुनाप्रसिद्ध म्हणजे किती काळ समजणेचा ? कांहीं पंडितांच्या मतें 'राग' ही कल्पना जयदेव कवी (बारावें शतका) पासून रूढ झाली असावी. निदान ती तशी रूढ असल्याचा त्यापूर्वीचा दाखला इतिहासांत नाही. अर्थात् पूर्वप्रसिद्ध असोत अथवा अधुनाप्रसिद्ध असोत, 'रत्नाकर' काळापूर्वी फार तर एक शतकच, रागत्वाची कल्पना रूढ झाली असली पाहिजे असा या पंडितांच्या

म्हणण्याचा निष्कर्ष होय. पण त्यांचा हा समज चुकीचा आहे. कारण अधुनाप्रसिद्ध रागांतील पहिलाच राग मध्यम ग्रामराग होय. त्यानंतरचा दुसरा तो मध्यमादि. तो रत्नाकरांत वर्णन केलेल्या सर्व लक्षणांसहित तत्पूर्वी कर्मांत कमी सहासातशें वर्षे, कविकुलगुरु कालिदासानें अभिज्ञानशाकुंतलांत योजिल्याचें पूर्वीच सांगितलें आहे. अर्थात् रागत्वाची कल्पना कालिदासापूर्वीच, पण अधुनाप्रसिद्ध रागांची सुद्धां सुरवात निदान कालिदासकालापासून मानणें प्राप्त आहे. कालिदासासारखा कलाशास्त्रविशारद महाकवि व त्याच्या कृतीस त्यापूर्वीच्या सहासातशें वर्षांवरच्या भरतमुनीच्या सिद्धांतांची एकीकडून व त्यानंतरच्या सहासातशें वर्षांनंतरच्या रत्नाकराची दुसरीकडून मान्यता, या गोष्टींवरून भरत ते कालिदास व कालिदास ते रत्नाकर येथवर संगीताची एकच एक अखंड परंपरा चालू असल्याचें निर्विवाद आहे. येवढेंच नव्हे तर, त्या तिघांच्या मते सिद्ध होणारा राग आजमितीसही सारंगच असून तो गाण्याचा कालही पूर्वीहून निराळा नाही.

रत्नाकरानंतर चालू काळापर्यंतही सुमारे सातशें वर्षेच होतात. या सातशें वर्षांत एक तर रत्नाकर काळचे राग जाऊन दुसरे नवीनच राग प्रचारांत आले किंवा रागनामें तींच राहिलीं, तरी प्रचलित रागांचीं लक्षणे त्याच नांवाच्या रत्नाकरकालीन रागाशीं जमत नाहीत, किंबहुना, निश्चित जमतात किंवा नाहीत हें पहाण्यासही अचूक साधन नाही. कारण, रत्नाकराची परिभाषा आतां दुर्बोध झाली आहे, स्वर सप्तकही बदललें आहे, जातींचा लोप होऊन राग-वर्गीकरणाची दिशाही भिन्न आहे. रत्नाकरकालीं आधारस्वर ( तंबोऱ्याच्या स्वर Drone ) घेऊन त्याशीं सापेक्ष असें गायन होत असे किंवा नाही, हें निश्चितपणें सांगतां येणें शक्य नाही. किंबहुना असा आधार-स्वर अप्रतिहतपणें म्हणजे गायन चालूं असतां सतत घेण्याची वहिवाट नसावी असें अनुमान करण्यास जागा आहे. अर्थात् रागांतील स्वरांतरे सांगणें हें एक व त्या



स्वरांतरांचा मूळ अथवा आधार—स्वराशीं सापेक्ष तऱ्हेनें कांहीं परिणाम होणें, हें अगदींच निराळें. आधार—स्वर बदलल्यानें एकच स्वरमालिका मधुर किंवा उद्वेगकारक परिणाम करूं शकेल. म्हणून, आधारस्वराची योजना ही एक अपूर्व पण इष्ट अशीच कांति होय. तथापि आधार-स्वराच्या सांप्रदायाबरोबर गायकवर्गास रागांत लागण्याच्या स्वरांच्या विनचूकपणाची फारशी मातब्बरी राहिली नाही. याचा परिणाम, त्या स्वरांची योग्य स्थाने—जीं पूर्वी वीणा अथवा अन्य वादनप्रकारांत विनचकपणें समजलीं जात असत तीं—गायकवर्गास दिससेंदिवस पारखीं होऊं लागलीं, यामुळें मनःपूतम् जरी नाही तरी कानाला गोड लागेल येवढ्यापुरताच स्वरांचा विनचूकपणा मर्यादित झाला. याचा परिणाम एकाच रागास, निरनिराळ्या गायकांचा एकच स्वर निरनिराळ्या किंमतीचा होऊं लागला. तथापि कला ही सौंदर्यसंवर्धक व संग्राहक असल्यानें सौंदर्यविहीन भाग आपोआपच गळला जाऊन श्रवणमनो-हारित्वाच्या कसोट्यानें, ग्रंथसिद्धांतांनं न येणारे असेही कांहीं स्वर कायमचे आले व यामुळेंच पूर्वीचें शास्त्र व हल्लींची रूढी यांमधील विसंगति अधिकच स्पष्ट झाली. ग्रंथोक्त शुद्धथाटांतील सा, म व प हे तीन स्वर कायम राहिले व मूळ स्वराशीं श्रवणगोचर व स्पष्ट असें अधिक संवादित्व करणारे, नवे री, ग, ध, नी स्वर जुन्या री, ग, ध, नी स्वरांना मागे सारून पुढें आले. ही सुधारणा अर्थात् एकदम फारच भडक दिसेल, पण या चार स्वरांपैकीं गांधार व निषाद स्वर अंतर व काकली म्हणून ग्रंथोक्त होतेच. तेव्हां स्वरा बदल केवळ दोन स्वरांत म्हणजे ऋषभ व धैवत यांतच झाला. पद्धतीचे दृष्टीनें हा फरकही कांहीं थोडा नाही, पण वादनांनं मिळणाऱ्या स्वरांना पारख्या झालेल्या श्रवणी गायकांना, मूळच्या ग्रंथोक्तस्वरांतीलच पांच स्वर कायम राहून, राहिलेल्या जुन्या दोन स्वरांपेक्षां श्रवणमनोहर व सरस असे स्वर ज्या सप्तकांत आहेत असें सप्तक अधिक आकर्षक वाटल्यास

नवल काय ? हें नवें सतक चलवीणेंतून ध्रुववीणेंत सारणाचतुष्टयानें मिळूं शकतें, येवढी गोष्टही, पूर्वपरंपरेचा संबंध नवीन तऱ्हेनें मांडण्यास पुरी आहे असाही कांहीं विद्वानांचा दावा आहे.

रत्नाकरानंतर संगीतासंबंधी बरेच ग्रंथ उपलब्ध आहेत. त्यांतील बहुतेक सर्व रत्नाकराचीच परिभाषा कमी अधिक फरकानें वापरतात व अशी परिभाषा आजतागायत दक्षिणपद्धतींत चालू आहे. उत्तरेकडील पद्धतीला पोषक असे ग्रंथ म्हणजे मुख्यत्वेकरून अहोबललोचनादिकांचे होत. दक्षिणेकडील ग्रंथांत शुद्ध स्वरांचें स्थान अंत्य श्रुतीचें शेवटीं व विकृतांचें तेथून पुढें, तर उत्तरेकडील पद्धतींत शुद्ध स्वरांचें स्थान आद्यश्रुतीचे आरंभी व विकृतांचें तत्पूर्वी होय. याचा परिणाम दक्षिणेकडे पंचश्रुति, षट्श्रुति धैवत अथवा त्रिश्रुति, चतुःश्रुति ऋषभ वगैरेसारख्या परिभाषेत झाला व तोच परिणाम उत्तरेकडे कोमल, अति कोमल या संज्ञांनीं संबोधिला गेला व सा, म, प हे स्वर अचल मानिल्यानें री, ग, ध, नी स्वरांना विकृत अवस्था मानणेंही क्रमप्राप्तच झालें. उत्तरेकडे हा परिभाषाभेद होण्यास काय कारणें घडलीं असतील तीं आज उपलब्ध नाहींत; पण हीं कारणें फार बलवत्तर स्वरूपाचीं असलीं पाहिजेत. प्रचार व शास्त्र यांत मेळ नसावा व हा मेळ घालण्याकरितां नवी परिभाषा योजिली गेली असावी; पण जुन्या मताच्या लोकांनीं पहिलीच परिभाषा चालू ठेविली असावी व नवमत-वाल्यांनीं प्रचारानुरूप इष्ट व योग्य तो बदल धैर्यानें केल्यानें, त्यांची विचारसरणी लोकांना पटण्यासारखी झाली असावी. जुन्या नव्या परिभाषांचा तत्कालीं गोंधळ नसेल, पण कालांतरानें तो अनवस्था-प्रसंगापर्यंत येऊन ठेपला आहे ! प्रचलित पंचांगशुद्धिवादांत सूर्य, चंद्र, ग्रह, तारे एकच असले तरी त्यांच्या मानीव स्थानभेदामुळें सुज्ञांनाही भुरळ पडते. तद्वत् प्राचीन व अर्वाचीन स्वरस्थानें एक असूनही त्यांच्या मानीव स्थान-( नाम ) भेदामुळें संगीत कलेंतही असाच गोंधळ माजून



राहिला आहे ! या गोंधळांतून वाट काढण्याकरितां पं. व्यंकटमखी वगैरे ग्रंथकारांनीं, एका सप्तकांत संगीतोपयोगी बारा स्वर लागतात असा, प्रचारांतील संगीताची छाननी करून, सिद्धांत मांडला व स्वर-सप्तकाचा पूर्वार्ध व उत्तरार्ध यांतील स्वरांची गणितदृष्टीनें सांगड घालून ७२ मेल ठरविले व प्रत्येक मलांतून संपूर्ण, षाडव, ओडव व संमिश्र भेदांनीं शक्य रागसंख्या कायमची ठरवून टाकली. उत्तरेकडील पद्धतींतही स्वरांचीं नांवे वाजूस ठेविलीं तर गणितसिद्ध शक्य रागप्रकार तेच व तितकेच होतात. यामुळे आमचेकडील राग स्वरांतरांचे दृष्टीनें निराळे नाहींत; फक्त परिभाषेचा व रागनामांचा येवढाच काय तो भेद ! आतां असा प्रश्न संभवतो कीं, उत्तरेकडेही सप्तकांतील संगीतोपयोगी स्वरांची संख्या बाराच मानण्यांत येते काय ? याचें उत्तर 'बहुतांशीं होय' असें देतां येईल. बहुतांशीं म्हणण्याचें कारण, आधार स्वर युगाबरोबर या बारा स्वरांखेरीज इतर स्थानचे सूक्ष्म स्वरही लावण्याची प्रणाली चालू झाली व हे स्वर सूक्ष्म व सौंदर्यवर्धक असल्यानें त्यांचाही समावेश रागरचनेंतच करणें अपरिहार्य झालें. तथापि, रागरचनातच न बदलतां हा संस्कार प्रत्येक सिद्ध रागास तेवढ्यापुरता स्वतंत्रपणें करण्यांत व मानण्यांत यावा, म्हणजे, पद्धति अबाधित व समजण्यास सुलभ राहून, तींत नवीन संस्कारांचाही अंतर्भाव करितां येतो, असा पं. भातखंडे यांच्या म्हणण्याचा आशय आहे.

सारांश, प्राचीन व अर्वाचीन संगीताचीं बीजे एकच असलीं तरी प्रचार मात्र परस्परांहून फार भिन्न आहेत व हें भिन्नत्व नाहींसें करण्याकरितां योजिलेल्या उपायांनींच या अडचणींत अधिकच भर टाकली आहे. म्हणून, संगीताची ऐतिहासिक उत्क्रांति व प्राचीन व अर्वाचीन पद्धति यांच्या अभ्यासूस, या विषयास कोठूनही आरंभ केला तरी, अडचणीमुळे निराश होण्याची वेळ येते. ती न यावी म्हणून, कांहीं एका मर्यादेपर्यंत प्रचलित पद्धतींतील कांहीं गोष्टी सिद्ध सम

जूनच चालणें सोईचें होतें. खेरीज अशा सिद्ध समजलेल्या गोष्टींस अर्वाचीन कालांत झालेल्या शास्त्रीय संशोधनाचाही पुरावा मिळणें शक्य झालें आहे. तथापि, पं. भातखेडे वगैरे विद्वानांनीं प्राचीन श्रुतिस्वर-व्यवस्था ग्रंथोक्त तऱ्हेनें मांडून दाखविण्यास, अर्वाचीन शास्त्रीय शोध तर दूरच राहोत, पण स्वयंभू, अनुरणन, प्रमाणश्रुति, सारणाचतुष्टय इत्यादि प्राचीन शब्दांनाही हरकत घेतली आहे. त्यांच्या म्हणण्या-प्रमाणें ग्रंथांतील षड्जपंचम भाव गृहीत व दोन ग्रामांतील पंचमही गृहीतच होत. पण एका षड्जा (स्वरा) वरोवर दुसरा षड्ज (स्वर) लावणें हें कृत्य सुद्धां गृहीतच नाहीं काय ? कारण, तो तसा लागल्याचा पुरावा श्रवणाखेरीज अन्य काय आहे ? एकाच धातूच्या, सारखी लांबी, जाडी व ताण असलेल्या दोन तारा एकच स्वर देतात हा प्रायोगिक पुरावा काय थोडा आहे असा येथें प्रश्न विचारतां येईल. पण, लांबी, जाडी व ताण यांची त्रिविध मोजणी करण्यांत दृष्टीचा गृहीतपणाही त्रिविध होतो व तो परिणामी अधिक चूक निर्माण करतो. अर्थात् षड्ज-षड्ज-भावही गृहीत आहे व त्याचें मापन श्रवणसिद्धच आहे. याच न्यायानें षड्ज-पंचमभाव गृहीत धरण्याची पूर्वग्रंथकारांची वहिवाट अमान्य करितां येणार नाहीं. श्रवणानें सिद्ध कण्याच्या पद्धतीला एकदां मान्यता दिल्यावर, तशाच तऱ्हेनें सिद्ध होणाऱ्या दुसऱ्या गोष्टींना मान्यता देणें क्रमप्राप्तच ठरतें. म्हणून स्वयंभू स्वरांना पूर्वीपासून कांहीं भूमिका असावी असें दिसतें. ही विचारपरंपरा ज्यांना मान्य नाहीं, त्यांनीं आपली पद्धति फक्त बारा स्वरांवरच बसविली आहे व त्यांचे आधार, अहोवळ, लोचन व श्रीनिवास वगैरे पंडितांचे ग्रंथ. अशा पद्धतिकारांना या बारा स्वरां-खेरीज इतर स्वर मान्यच नसते तर गोष्ट निराळी, पण इतर स्थानांचे सूक्ष्म स्वर असलेले राग त्यांना मान्य आहेत. मग या सूक्ष्म स्वरांची वाट काय ? त्यांचीं स्थानें कोणतीं ? एका श्रुतीच्या चढण्या उतरण्यानें रागहानि होत नाहीं हें कसें शक्य आहे ? प्रथमतः एक श्रुति म्हणजेच कोणतें माप ?



इत्यादि अनेक प्रश्न, जे शेवटीं हे पद्धतीकार गृहीत धरूनच चालतात ते—त्यांस विचारतां येतील. सारांश, प्रचलित संगीताचा ग्रंथोक्त संगीतार्थी मेळ घालण्यास पुष्कळच अडचणी आहेत. तथापि या अडचणी तपशिलाचे बाबतीत असून तत्त्वाचे बाबतीत नाहीत. अर्थात् प्राचीन व अर्वाचीन संगीताचीं बीजें एकच असल्यानें प्राचीन ग्रंथांचा अभ्यास विचारप्रवर्तन व परंपरा या दृष्टीनें केव्हांही फलदायीच असून अर्वाचीन पांडितांनीं ' आर्धी वृक्ष कां बीज ? ' यासारखी वादाची भूमिका सोडून, प्रचलित पद्धतीला पोषक व प्राचीन पद्धतीला तत्त्वदृष्ट्या बाध न येईल अशी, ' संगीत विषयाची नवी मांडणी करणें ' हेंच युक्त होय.

याच दृष्टीनें, संगीताची सद्यःस्थिति ( महाराष्ट्रांत ) काय आहे हें थोडक्यांत पाहूं.

आजकाल संगीताचा फैलाव मोठ्या झपाट्यानें होऊं लागला आहे. आबालवृद्धांना आनंद देणारी ही कला लोकप्रिय व्हावी यांत आश्चर्य काय ? तथापि लोकप्रियता आणि शास्त्रशुद्धपणा यांचें नेहमीं सरस्य असतेंच असें नाही; किंबहुना सामान्य अभिरुचीला पटणाऱ्या गोष्टीच फार लवकर लोकप्रिय होतात व त्यांहून सरस व शास्त्रीय अशा गोष्टी पुष्कळ वेळां मागे पडतात असा अनुभव आहे. कारण,

आचार्याः सममिच्छन्ति पदच्छेदन्तु पण्डिताः

स्त्रियो मधुरमिच्छन्ति विक्रुष्टमितरे जनाः ॥ १३ ॥

नारदीय शीक्षा.

असा इतरेजन म्हणजे सामान्य लोकांविषयीं पूर्वापार अनुभव आहे. याच न्यायानें, संगीताचा आजचा फैलाव पाहून मन साशंक होतें. कारण शास्त्रशुद्ध व योग्य मार्गांनीं कलेची अभिवृद्धि होईलच अशी खात्री देणें धोक्याचें झालें आहे. वादनविद्येत वीणावादनाचें स्थान हार्मोनियमनें

पटकाविलें व गायनविद्येत, सिनेमा, नाटकें, फोनोग्राफ, मेळ्यांतील पदें अथवा काव्यगायनाचीं गीतें, कलेचे आदर्श मानलीं जाऊं लागलीं, तर संगीताची ही उन्नति येथेंच थांबली तर फार बरें असें वाटूं लागतें ! तथापि आमचे समाजांतील सुशिक्षित वर्गास संगीताची गोडी लागली आहे हें खास ! सुशिक्षितांची तहान असल्या किरकोळ व अशुद्ध संगीतप्रकारांनीं सर्वकाळ भागणें शक्य नाहीं व आज नाहीं उद्यां अशी एक वेळ येईल कीं, सुशिक्षित समाज, शास्त्रशुद्ध व धरंदाज संगीताखेरीज इतर संगीत, ग्राम्य म्हणून त्यास त्याज्यच समजूं लागेल. सुशिक्षित समाजाची अभिरुचि या कोटीस ज्या वेळीं येऊन पोचेल, त्या क्षणापासून 'संगीताची खरी उन्नति होण्यास आरंभ होईल.' अशिक्षित गायक-वादकांनींही केवळ अभ्यास व श्रद्धेच्या जोरावर आजची संगीतपरंपरा आदरणीय स्थितीतच ठेविली आहे; मग सुशिक्षितांनीं अधिक व्यापक व शास्त्रीय तऱ्हेनें अभ्यास केल्यास, संगीताचें भवितव्य किती उज्वल होईल बरें ?

सुशिक्षित समाजास संगीताचें मराठीकरण हा विषय आजकाल फार जिव्हाळ्याच्या होऊन बसला आहे व त्यावर साधक-बाधक चर्चाहि फार मोठ्या प्रमाणावर सुरू आहे ही गोष्ट सुशिक्षितांच्या जागृतीचीच द्योतक होय. पण या वादाच्या मर्यादा काय आहेत हें प्रथमतः पहाणें फार जरूर आहे. महाराष्ट्रांत सध्यां चालू असलेली पद्धति उत्तरादि संगीत पद्धति होय. दुसरी दक्षिणेकडे आहे ती दक्षिणादि होय. दोनही पद्धतींचा आधार प्राचीन संस्कृत ग्रंथ व संगीतपरंपरा हा होय. अर्थातच हे ग्रंथ किंवा ही परंपरा कोणा एका व्यक्तीची अथवा प्रांताची नसून, ती संस्कृत चालू असलेल्या आसेतुहिमाचल अशा सर्व देशाची होय. उत्तरेकडील पद्धतीचें लालनपालन व संवर्धन केवळ उत्तरेतच झालें असा इतिहासाचा दाखला नाहीं; किंबहुना दक्षिणेंतील संगीतप्रवीण पंडित उत्तरेकडे जाऊन मान्यता पावले असाच



इतिहासाचा दाखला आहे. अष्टाउद्दिन खिलजीने देवगिरीचे यादवांवर स्वारी केली तेव्हां म्हणजे इ. सन १३१० चे सुमारास—म्हणजे 'रत्नाकर' ग्रंथानंतर पांच पन्नास वर्षांचे आत बाहेर गोपालनायक हा दक्षिणात्य पंडित दिल्लीस गेला व तेथील दरवारांत त्याचा बहुमान झाला. यावरून तो पंडित, संकृत, मराठी, हिंदी अथवा कानडी यांपैकीं कोणत्या भाषेत गाऊन त्या दरवारी पठाणांचें समाधान करूं शकला ही एक कुतूहलाचीच बाब आहे. कदाचित्, त्याकालींही गायनाचें रंजकत्व भाषानिष्ठ नसून स्वरनिष्ठच असावें व दक्षिण आणि उत्तर पद्धतींत भेद नसावा. इतकें मात्र खरें कीं, त्या वेळीं दक्षिणेंत या विषयाचा फार जाडा व विद्वत्ताप्रचुर व्यासंग होता. संस्कृतांतून प्राकृत भाषेत संगीताचें परिवर्तन झाल्या दिवसापासून संगीत कलेला प्रांतिक स्वरूप आलें व त्याबरोबरच नवीं बंधनें जन्मास आलीं. उत्तरेकडे संगीताची परंपरा हिंदी जाणणाऱ्या समाजानें राखली याचा परिणाम सर्व संगीतावर हिंदी भाषेचा पगडा बसण्यांत झाला. दक्षिणेकडे त्या प्रांतांतील भाषा कानडी, तेलगू, तामीळ यांनीं तिकडील संगीतावर आपली कायमची छाप बसविली. भाषासाम्यानें अगदींजवळची म्हणून, हिंदी—भाषा—प्रधान पद्धतीच महाराष्ट्रास पसंत पडणें साहजिकच होय. तसेंच हिंदी कलावंतांनीं आपली प्रतिभा व व्यासंग यांच्या जोरावर कलेला सर्वथा नवीन मनोहारित्व आणलें. हें मनोहारित्वही या पसंतीस पुष्कळ अंशीं कारणीभूत आहे. अशा परिस्थितींत महाराष्ट्रांतील कलावंतांनीं भाषाभेद बाजूस ठेवून ही कला आत्मसात् केली हें त्यांस भूषणावह होय. ऐतिहासिक कालीं मराठ्यांनीं उत्तरेकडे निरनिराळीं राज्यें स्थापिलीं यामुळेंही, महाराष्ट्रीयांची तिकडे कायम वसाहत झाली. या मराठी संस्थानांच्या आश्रयास, राजवटीला ललामभूत असे संगीत कलावंत लाभल्यानें, तिकडील महाराष्ट्रीयांना संगीत कलेचें अध्ययन करण्याचा सुयोग अनायासेंच चालून आला. या मधील दुव्यामुळेंच

इकडील लोकांना उत्तरेत जाऊन, संगीत शिक्षण संपादन करणें शक्य झालें. हें शिक्षण पूर्ण करून स्वदेशीं परत आलेल्या विद्वान् गायकांनाच महाराष्ट्रांत उच्च प्रतीच्या संगीताचीं बीजे कायमचीं रुजविल्याचें श्रेय आहे. ही गोष्ट अगदीं अलीकडील—म्हणजे गेल्या पन्नास पाऊणशें वर्षांतील आहे. तत्पूर्वीं केव्हांही संगीताचा शास्त्रशुद्ध व पद्धतशीर अभ्यास महाराष्ट्रांत झालाच नाही असें म्हणणें नाही; तथापि गेल्या पांच सहाशें वर्षांत तरी, या कलेस महाराष्ट्र पारखा झाला होता, निदान तत्संबंधीं उदासीन होता. भजन, दिंडी, साकी, अभंग, लावणी, पोवाडा अथवा असेच दुसरे गीतप्रकार केवळ गीतप्रकारच होत. त्यांतही माधुर्य व भावना यांचा आस्वाद मिळत असेल; पण या गीतांमधून संस्कृतांत वर्णन केलेली अथवा त्याच्या तोडीची अन्य कोणतीही संगीत-पद्धति निर्माण होऊं शकत नाही. ती तशी निर्माण होते असें म्हणणें म्हणजे जाणून बुजून दिशाभूल करून घेणें होय. किंवा हुना शास्त्रशुद्ध संगीताचे अभावीं या गीतांमधून योग्य तो आस्वाद मिळत नसल्यानें, उत्तरेकडील संगीताच्या पद्धतीवर नवीन तऱ्हेचीं पदें करण्याची आवश्यकता पूर्वींही वाटली होती असेंच दिसतें. साधुवर्य एकनाथ महाराज यांचीं पदें व गवळणी, हीं त्याच नमुन्याचीं गीतें होत. त्यांचे नांवावर कांहीं हिंदी पदेंही प्रासिद्ध आहेत. तसेंच वऱ्हाडकडील सवाई माधवरावकालीन संत, देवनाथ महाराज, यांचें काव्य हिंदी व मुख्यत्वेकरून मराठीमध्ये असून त्यांचीं हिंदी पदें आजमितीसही चिजा म्हणून गायिलीं जातात. एकनाथ व देवनाथ महाराजांचीं हीं पदें, वल्लभ सांप्रदायांतील पदांप्रमाणें अथवा भक्त-शिरोमणि सूरदास यांचे सूरसागरांतील गीतांप्रमाणें, कुष्णभक्तिपरच आहेत व त्यांतील भक्तीचा सूर व आर्तपणाही चटक्या लावेल असाच आहे. वल्लभसांप्रदायांतील व सूरदास यांचीं पुष्कळ पदें आज चिजा म्हणून गायिलीं जातात. पूर्वींचीं हीं पदें भक्तिरसप्रधान व अर्थाळा संपूर्ण असून हल्लीं गायिल्या जाणाऱ्या चिजा मात्र, रसविहीन व तुट-



पुंज्या शब्दांनींच गायिल्या जातात. तथापि या हिंदुस्थानी पदांचा विशेष म्हणजे, तीं मुळांतच राग, ताल यांनीं युक्त अशीं सशास्त्र गायकीकरितां केलीं गेलीं हा होय. सूरदास गायनांत निष्णात असल्याबद्दल फार प्रसिद्धच आहेत. सारांश, आमच्याकडील पदांत 'संगीतशास्त्र अथवा पद्धति' अशी मूळची दृष्टि नव्हती. अशा स्थितींत, उत्तरेची पद्धति आपणांकडे रूढ झाली इतकेंच नव्हे तर या पद्धतीशीं आपला अगदीं अलीकडचा संबंध असूनही, इकडील गायकांनीं उत्तरेतही गानकौशल्याबद्दल वाहवा मिळविली व हल्लीं तर उत्तरेकडील गायकांपेक्षां संख्येनें व कांहीं अंशीं गुणांनींही महाराष्ट्रीय गायकच वरचढ झाले आहेत. तरी इकडील सुशिक्षित वर्ग जर या कलेचा चिकित्सक दृष्टीनें अभ्यास करील तर, संगीतांत महाराष्ट्र लवकरच अग्रेसरत्व पावल्याशिवाय राहणार नाहीं. करितां सर्व संगीत केवळ मराठींतच असावे असें म्हटल्यास इकडील गायक कूप-मंडूकवृत्तीचे बनतील. शिवाय सर्व हिंदुस्थानांत अग्रेसरत्व मिळविण्याची जी वेळ आज आली आहे, ती जाणून बुजून गमावल्यासारखें होईल. राष्ट्रीय दृष्ट्याही हिंदी ही राष्ट्रभाषा म्हणून मान्य असल्यानें, प्रचलित पद्धति हिंदींतून मराठींत निराळी अशी करण्याचे व्यर्थ श्रम कां ? संगीताचें मुख्य कार्य नादमय होय. काव्याचा परिणाम फार तर शेंकडा पंचवीस टके असू शकेल. बाकी सर्व नादाचा परिणाम होय. त्यांत काव्य अधम प्रतीचें असेल तर हा परिणाम याहूनही पुष्कळच कमी होईल. या दृष्टीनेंही मराठीकरण हा व्यर्थ खटाटोप होण्याचा संभव आहे. तथापि, तात्विक दृष्ट्या मराठींत उच्च प्रतीचे संगीत प्रबंध रचले जाऊं नयेत असें म्हणण्याची आमची केव्हांही इच्छा नाहीं; किंबहुना ते तसे रचले जावे हें इष्टच होय. वाण काय ती अशा लायस प्रबंधांची व गायनाच्या प्रकृतिसिद्ध ओढाताणांत असे प्रबंध वारंवार ऐकून अंगवळणीं पडण्याची ! प्रथम प्रथम हें गाणें थोडें

चित्र वाटेल, पण संवयीने ते हिंदुस्थानी चिजांप्रमाणेच आकर्षक होईल. पण गाण्याकरितां मराठी चिजा अशा आहेत कोठे ? चांगल्या मराठी चिजा करणारा प्रतिभावान् गायक व कवि, महाराष्ट्रांत आज तरी कोणी दिसत नाही. अशा स्थितीत मराठीत चिजा कराव्या व गाव्या कीं नाही हा वाद शुष्क आहे. अधिकारी पुरुषानें त्या करून व गाऊन दाखवाव्यात आणि त्या खरोखरच सुंदर वठल्यास समाज त्यांचा स्वीकार करीलच. आपण होऊन भेटीस आलेले सौंदर्य दूर लोटण्यास क्रोणता रसिक तयार होईल ? आज हिंदुस्थानी चिजा तरी आमच्या गळ्यांत कोणी जुलमानें बांधल्या ? त्या परभाषेत असूनही, त्यांतील सौंदर्याकरितांच आम्ही होऊन त्यांचा स्वीकार केला ना ? मग मराठीत अशा चिजा झाल्यास, समाज त्यांचा खात्रीने स्वीकार करील, कदाचित् परभाषाभिमानी लोकही त्यांतील सौंदर्याकरितां त्या शिकण्याची हांव धरतील !

पन्नास पाऊणशें वर्षांपूर्वी, महाराष्ट्रांत संगीताचा प्रसार सुरू झाला व आज महाराष्ट्रसंगीताचा प्रसार करण्याची भाषा ऐकू येते. पण पहिला प्रसार व दुसरा प्रसार यांमध्ये फार अंतर आहे. पहिल्या प्रसाराच्या दृष्टीनें एखाद्या सुसंघटित विश्वविद्यालयाच्या हातून होणार नाही येवढी मोठी कामगिरी थोड्या व्यक्ति, राजाश्रय अथवा द्रव्यसाहाय्याचे अभावीं, केवळ स्वतःच्या कर्तव्यगारिनें करूं शकल्या व रूक्ष अशा महाराष्ट्रांत संगीताची वहरलेली फुलवाग, आपल्या डोळ्यांनीं पहाण्याचें भाग्य त्यांना लाभलें ही केवढी अजब विधिघटना होय ! या भाग्यवान् व थोर व्यक्तींमध्ये, प्रख्यात अश्वविद्याविशारद व गायक प्रो. विष्णुपंत छत्रे व विशेषतः गायनाचार्य गु. बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर हे प्रमुख होत. विष्णुपंत हे ग्वाल्लेरच्या हद्दूखांचे खास शागीर्द असून त्यांजमुळेच हद्दूखांचे चिरंजीव प्रख्यात रहिमतखां हे महाराष्ट्रांत येऊं शकले. बाळकृष्णबुवा हे प्रथमतः धारचे देवजीबुवा यांजजवळ



टप्पा गाण्यास शिकले. त्यानंतर उभयतां बंधूमधील वडील जे हस्सूखां, त्यांचे पट्टशिष्य वासुदेवबुवा जोशी, यांजजवळ बाळकृष्णबुवांनी ख्याल-गायकीचें अध्ययन केलें. जोशीबुवांचा गायकीतील अधिकार फार मोठा असून त्यांचे ज्येष्ठ चिरंजीव कै. भैय्यासाहेब, हेही एक नामांकित व अधिकारी गायक म्हणून गायकवर्गही त्यांना विशेष मान देत असे. हद्दूखांचे वडील-चिरंजीव हिंदुस्थानप्रसिद्ध 'महंमदखां' हे होत. बाळकृष्णबुवांना 'महंमदखांची संगत'ही लाभल्यामुळें इतरत्र असा न दिसणारा खास उस्तादी ढंग त्यांचे गाण्यांत आला. बाळकृष्णबुवांचा शिष्यपरिवार फार मोठा आहे. अध्यापनाची आवड तर त्यांच्या हाडीमांशीं खिळली होती. परमेश्वरकृपेनें त्यांना असामान्य विद्वत्ता व दीर्घ आयुष्य लाभल्यामुळें 'एक व्यक्ति म्हणजे एक विश्वविद्यालय' अशीच त्यांची कामगिरी झाली. तिचेंच दृश्य फल म्हणजे, त्यांचे पट्टशिष्य जे गांधर्व महाविद्यालयाचे सुप्रसिद्ध संस्थापक कै. पं. विष्णु दिगंबर यांनीं सद्भिरुचि व शील यांची जोड देऊन या विद्येचा सर्व देशभर प्रसार केला, हें होय. याखेरीज इकडील भागांत लखनौचे प्रसिद्ध बडे व छोटे मियांबंधू मिरजेस येऊन राहिले. मिरजेचे प्रख्यात गायक, महादेवबुवा गोखले हे त्यांचे शिष्य होत. हें गोखले-घराणेंही आजतागायत घरंदाज गायकीकरितां प्रसिद्ध आहे. हद्दूखांचे चिरंजीव सुप्रसिद्ध मियां रहिमतखां हे प्रथमतः छत्रे यांचे सर्कशीबरोबर फिरते व नंतर कुसुंदवाडास स्थाईक झाले. जोधपूरचे मियां अल्लादियाखां, हे तर आपल्या पूर्ण परिचयाचे आहेत. यांचें वास्तव्य आजवर बरींच वर्षे कोल्हापुरास असे व हल्लीं ते मुंबईस असतात. प्रो. अबदुल करीमखां हे बहुशः दौन्यावर व येरवीं मिरजेस वास्तव्य करितात. भैय्यासाहेब जोशी तर सांगलीसच रहात. बाळकृष्णबुवांचें वास्तव्य, पहिलीं बरींच वर्षे मिरज संस्थानचे गुणग्राहक आधर्मति श्रीमंत सर बाळासाहेब मिरजकर यांचे आश्रयाखालीं व त्यानंतरही बरींच वर्षे इचलकरंजी संस्थानचे सुविद्य, गुणग्राहक व रसिक

अधिपति श्रीभंत बाबासाहेब इचलकरंजीकर यांचे कृपाछत्राखाली इचलकरंजीस झालें. या गुणी लोकांच्या इकडील वास्तव्यामुळें व गायनाचार्य वझेबुवा व गायनाचार्य कै. भास्करबुवा यांच्यासारखे विद्वान् महाराष्ट्रास लाभल्यानें घरंदाज गायनाची आवड व वाढ महाराष्ट्रांत फार जोरानें झाली यांत आश्चर्य तें कसलें ?

संगीतशास्त्राचे बाबतींत संगीत कलेइतकी आस्था महाराष्ट्राखेरीज इतरत्र दिसून येत नाही. याचें कारण कला रम्य व तात्काल आनंददायी आहे, पण शास्त्रीय विषय रूक्ष व बुद्धिप्रधान व त्याचा कलेशीं मेळ घालणें अवश्य असल्यानें कष्टसाध्य आहे. तथापि या बाबतींतही, महाराष्ट्रीय विद्वानांनीं फार श्रेष्ठ अशी कामगिरी केली आहे. विशेषतः पं. भातखंडे यांचें स्थान या कार्मीं सर्वदा व सर्व हिंदुस्थानांत अढळच गणलें जाईल. शास्त्राचे बाबतींत यांनीं एकट्यांनीं, विश्वविद्यालयांतील दुसऱ्या कोणत्याही विषयाइतका, संगीताला विदग्धपणा आणिला असून कलेचे बाबतींतही चिजांचीं पुस्तकें फार परिश्रमानें तयार करून गायकवर्ग व संगीत या उभयतांसाठीं कायमचे ऋणी करून ठेविलें आहे. वाळकृष्णबुवांचे प्रमाणें याही ठिकाणीं पं. भातखंडे यांचे वैयक्तिक प्रयत्न व अपूर्व यश हींही एक विधिघटनाच होय ! यावरून संगीताच्या अत्युच्च शिखराकडे ईश्वरीप्रेरणेनेंच महाराष्ट्र ओढला जात आहे असेंच म्हणावें लागतें.

महाराष्ट्र विद्यापीठाची स्थापना लवकरच होईल अशी आशा आहे. या विद्यापीठांत इतर मामुली विषयांपेक्षा, प्रत्यक्ष उपयोगी विषय शिक्षविषयाची खबरदारी मूळांपासूनच घेण्यांत यावी. 'पुढच्यास ठेच मागचा शहाणा' या न्यायानें, जुन्या विद्यापीठांतील दोष सोडून, राष्ट्राच्या सर्वांगीण उन्नतीचें ध्येय ठेऊन शिक्षणक्रम आंखण्यांत यावा. संगीताची सद्यःस्थिति विश्वविद्यालयांत समावेश करण्याइतक्या परिणत अवस्थेस पोचली आहे व तिचें सर्व श्रेय 'महाराष्ट्रीय' कलावंत व विद्वानांना आहे. म्हणून महाराष्ट्र विद्यापीठांत संगीताचा प्रथमपासूनच समावेश व्हावा; म्हणजे सर्वथा राष्ट्रीय अशा या कलेचें पुनरुज्जीवन करण्याचें श्रेय महाराष्ट्र विद्यापीठास सुरवातीसच लाभेल.



## प्रकरण २ रें.

### स्वर-विचार व राग-रचना-तत्व.

संगीतास व्यक्त स्वरूप येण्यास ध्वनीची आवश्यकता आहे. वस्तु-मात्राच्या आंदोलनानें ध्वनि उत्पन्न होतो. ध्वनिरूपानें उत्पन्न होणाऱ्या लहरी श्रवणेंद्रियांवर आघात करून नादाची जाणीव करून देतात. अर्थात् संगीतास ध्वनि, त्याचा उत्पादक म्हणून कंठ व ग्राहक म्हणून श्रवणेंद्रिय, यांच्या गुणधर्मांच्या मर्यादा बंधनकारक होतात.

ध्वनि उत्पन्न होतांच, सभोवतालच्या हवेंत अथवा वस्तुमात्रांत लाटा उत्पन्न होतात. निर्वात प्रदेशांत या लहरींचा संभव नसल्यानें ध्वनीस व्यक्ति कायम राहण्यास, ध्वनि-वाहक वस्तूंची सर्वदा आवश्यकता आहे.

सर्वच ध्वनि संगीतास उपयोगी नसतात. किंबहुना उपयोगी पडणारे ध्वनि फारच थोडे व निरुपयोगीच फार. याचें कारण ध्वनि-ग्राहकाची म्हणजे श्रवणेंद्रियाची रचना हें होय. दंगा अथवा कोलाहल कानास असह्य होतो. श्रवणास आनंदकारक ध्वनि, नाद अथवा स्वर या संज्ञेनें ओळखला जातो. याचा विशेष म्हणजे उत्पन्न होणाऱ्या नादलहरी, स्पंदन व स्पंदन-काल यांच्या दृष्टीनें, नियमित म्हणजे एकसारख्या प्रमाणांत असतात. एका सेकंदांत १०० लहरी निर्माण झाल्यास, नादाची आंदोलनसंख्या '१००' असें संबोधण्यांत येते. सातत्य न्न आंदोलनकालाचा नियमितपणा राखून निरनिराळ्या आंदोलनसंख्यांचे असंख्य संगीतोपयोगी स्वर निर्माण करितां येतील. तथापि, मानवी श्रवणेंद्रियास संगीतदृष्ट्या सेकंदास तीस ते चार हजार व येरवीं फार तर बीस हजार या दोन मर्यादांमधील आंदोलनसंख्यांचे स्वरच ग्रहण करितां येतात असा सर्व साधारण अनुभव आहे. यापेक्षां अधिक

आंदोलनसंख्येचे नाद, हवेंत लहरी उत्पन्न होऊनही, श्रवणेंद्रियास ग्रहण करूनही ऐकूंच येत नाहीत. डोळ्यांचे बाबतीतही असेच आहे. सूर्य-किरणांचें पृथक्करण केल्यास, तांबडा ते जांभळा असे सातच रंग-प्रकाशलहरी -डोळ्यास दिसतात. या मर्यादेबाहेरील अन्य प्रकाशलहरीही त्यांत असतात पण असा प्रकाश डोळ्यांस दिसत नाही. असो. या मर्यादित आंदोलनसंख्यांमध्येही, असंख्य संगीतोपयोगी स्वर तयार करणें शक्य आहे. अशा स्वरांमधील, मंद्र, मध्य व तार अशा सप्तकांतील स्वरच मनुष्य वाणीस साध्य आहेत. म्हणून या शक्य नादसंख्येतील इतर स्वरसप्तकें प्रत्यक्ष गायनाचे दृष्टीनें निरुपयोगीच आहेत. वादनांतही असे आत्यांतिक स्वर घेतल्यास, ते तितके मधुर वाटत नाहीत व संवयी-मुळे या तीन सप्तकांतील स्वरच आनंद उत्पन्न करूंच शकतात.

श्रवणेंद्रियाचा धर्म असा आहे कीं, कोणताही एक स्वर घेतला तर त्या स्वराचे दुप्पट, तिप्पट इत्यादि वरचे अथवा निमपट, पावपट इत्यादि कंपन-संख्येचे खालचे स्वर मूळच्या स्वराशीं गोडी निर्माण करूंच शकतात. मूळचा स्वर कोणत्याही कंपनसंख्येचा घेतला तरी चालतो. म्हणजे श्रवणेंद्रियाचा धर्म प्रत्यक्ष कंपनसंख्येवर अवलंबून नसून, दोन स्वरांमधील कंपनसंख्यांचे पटीवर म्हणजे गुगोत्तरावर अवलंबून आहे. अर्थात् श्रवणेंद्रियाचा संगीतानुभव तुलनात्मक स्वरूपाचाच आहे. वर वर्णन केलेल्या गुगोत्तरांचे स्वरसमूहास 'हार्मोनिकस्' म्हणतात. आपण त्यास 'सहसंवादीस्वर' असें म्हणूं. (वास्तविक पाहिलें तर 'संवादी-स्वर' येवढेंच नामकरण पुरें होतें. पण संवादी या शब्दाचा रूढ अर्थ 'हार्मोनिकस्'ची कल्पना पुढें आणण्यास पुरेसा नाही म्हणून हा वेगळा शब्द वापरला आहे.) मूळ स्वर व त्या स्वराच्या दुप्पटीचा स्वर यामध्ये अशा सहसंवादी स्वरांचे (जास्तीत जास्त गोडी उत्पन्न करणारे.) प्रतिनिधिस्वर अनुभवाअंती सहाच आहेत. म्हणून मूळ स्वर व हे सहा मिळून एक स्वरसप्तक मानण्यांत येतें. यानंतर,



याच स्वरांची पुनरावृत्ति झाल्याने सातांहून अधिक स्वरसंख्या संभवत नाही. फक्त, कंपनसंख्या मध्यसप्तकाहून कमी अथवा जास्त असल्यास त्यास मंद्र अथवा तारसप्तकांतील स्वर अशी संज्ञा देतात.

श्रवणेंद्रियाचें कार्य स्वरांचे दृष्टीने तुलनात्मक असल्याने असे स्वर एकदम अथवा एकामागून एक अशा दोन तऱ्हांनी गातां अथवा वाजवितां येतील.

एकदम अनेकस्वर घेऊन निर्माण होणाऱ्या सौंदर्यास 'सहसंवाद' ( Harmony ) अशी संज्ञा आहे.

लागोपाठ स्वर गाऊन अथवा वाजवून संभवणाऱ्या सौंदर्यास 'तान' ( melody ) म्हणून संबोधितात.

पहिल्या पद्धतीत, सहसंवाद हीच गोष्ट मुख्य म्हणजे सौंदर्यवर्धक गणली जाते. सहसंवादास अनेकस्वरांची एकाचकाळीं जरूरी असल्याने, तो गळ्याने गाऊन होणार नाही. कारण, गळ्याने एका वेळीं एकच स्वर घेणें शक्य आहे. याकरितां अनेक वाद्ये व गायक-वादक यांच्या सामुदायिक प्रयत्नांचे सहसंवाद शक्य आहे. अर्थात् या गायकवादकांत परस्पर विरोध न होतां एकवाक्यता राहिली पाहिजे. अशी एकवाक्यता अचानक निर्माण करणें शक्य नसल्याने, तीस विशेष असा पूर्वविचार जरूर आहे. हा पूर्वविचार एका वाद्याचें वादन दुसऱ्यास पोषक होईल, अशा तऱ्हेनें केला पाहिजे. येरवीं, प्रत्येक वादकाचा पूर्वविचार ठीक असला तरी संघटित वादनांत तो बदरंग उत्पन्न करील. म्हणून सर्व वाद्यांच्या वादनाचा एकांमिकांशीं साधकबाधक विचार करून संगीतरचना करावी लागते व ती करण्याइतक्या योग्यतेचा कलावंतच 'रचनाकार' (composer) या पदवीस प्राप्त होतो. बाकीचे केवळ वादकच होत. या तऱ्हेच्या संगीत-निर्मितींत, वादक केवळ साधन-जणूं कांहीं यंत्रांतील एक खिळाच-म्हणून उपयोगी पडतो. तो स्वतः म्हणून स्वतंत्र भावनोद्दीपन करूं शकत नाही. कारण, त्याला दुसऱ्याच्या म्हणजे रचनाकाराच्या

डोळ्यांनीच पहावें लागतें. त्याला 'कलावंत' म्हणतां येईल पण 'कलानिर्माता' मात्र म्हणतां येणार नाही.

दुसऱ्या तऱ्हेची पद्धति म्हणजे, जीत तानप्रयोग हीच गोष्ट महत्त्वाची गणली जाते, ती. या पद्धतीस स्वर लागोपाठ म्हणजे एका वेळीं एकच घेण्याचा असल्यानें ती एकाच कलावंताचे आटोक्यांत आहे. यामुळे अशा कलावंतास दुसऱ्याचे तोंडानें पाणी पिण्याचें कारण नाही. प्रतिभेचें स्वातंत्र्य त्यास पाहिजे तेवढें शक्य आहे. अर्थात्, कलावंत 'कले'वर आपली वैयक्तिक छाप बसवूं शकतो व हें क्षेत्र त्यास पाहिजे तेवढें विस्तृत करणें शक्य आहे. करितां या दुसऱ्या पद्धतीत संगीत चालूं असतां, कलावंताच्या आवडीनिवडीप्रमाणें अथवा तत्कालीन मनोरचनेनुरूप, कलेस पाहिजे तसें नाचवितां, हसवितां, खेळवितां, खुलवितां येतें. येथें कलावंत हा कलावंतच अथवा साधन-विषयच न राहतां, प्रत्यक्ष 'कलानिर्माता' या श्रेष्ठ पदवीस पात्र होतो. कोणतीही कला असो, तिच्या उपासकांस सौंदर्याचें अनंतत्व अनुभवास येण्याइतकी दिव्यदृष्टि प्राप्त करून देण्याचें त्या कलेच्या आराधनेतच सामर्थ्य पाहिजे. येरवीं, ती कला नसून एक स्वटाटोप मात्र होईल. एका वेळीं एका उपासकांस ही दिव्य दृष्टि स्वतंत्रपणें आणून देण्यास, पाश्चिमात्य सहसंवाद म्हणजे 'हार्मनी' प्रधान पद्धति निसर्गतःच प्रतिकूल असल्यानें दुसरी म्हणजे आपले-कडील पद्धतीच येथें उपयोगी ठरते. यामुळेच या पद्धतीचा अवलंब इकडे केला गेला. आतां, आपणांस सहसंवाद-प्रधान पद्धतीचा अभ्यास करण्याचा असल्यास कलेच्या दुसऱ्या अंगाची पूर्णता या दृष्टीनें, तोही इष्टच आहे. तथापि तो अभ्यास पूर्वपद्धतीचा द्योतक नव्हे. तो एक नवीनच सांप्रदाय होईल. ही दुसरी पद्धति दुसऱ्या लोकांची. त्या पद्धतीचा आकर्षकपणा वाटण्याइतका तिचा अभ्यासही इकडे झालेला नाही. पूर्व संस्कारानें आपली परंपरागत पद्धतीच आपुलकीची व



आकर्षक वाटते. यामुळे आपल्या देशांत, या दिशेने फारशी प्रगति होईल अशी आशा करण्यास तूर्त तरी जागा नाही.

तथापि, कोणतीही पद्धति अनुसरणेची झाल्यास, त्या पद्धतीचा आधार, स्वरसप्तक व त्यांतील दुसरे संगीतोपयोगी स्वर, हाच होय. संगीतकला अशा स्वरांनी मर्यादित असल्याने त्यांचा विचार प्रथमतःच व शक्य तेवढा काळजीपूर्वक व सूक्ष्म होणे जरूर आहे. संगीतोपयोगी नादांची संख्या एका सप्तकांत जास्तीत जास्त बावीस मानण्याचा पूर्वापर परिपाठ आहे. याच ग्रंथोक्त बावीस श्रुति होत. सर्व श्रुति, एका मापाच्या म्हणजे श्रुतीश्रुतींमधील गुणोत्तर सारखे मानण्याचा भरतादिकांचा सांप्रदाय असला पाहिजे असे कांहीं विद्वानांचे म्हणणे, तर ते गुणोत्तर वेगळे वेगळे मानणे प्राप्त आहे असे दुसऱ्या कांहींचे म्हणणे आहे. हा मुद्दा ऐतिहासिक दृष्ट्या महत्त्वाचा व मनोरंजक असला तरी वादग्रस्त आहे. सहसंवाद तत्त्वाने संगीतोपयोगी स्वरांची सिद्धि व शुद्धि होणे शक्य असल्याने 'श्रुतिसिद्धांत' वाद निष्फळ होऊ पहात आहे. तथापि पूर्वपरंपरेने सुद्धा कोणत्याही एका संगीत प्रकारांत या सर्वच्या सर्व श्रुतींचे प्रतिनिधि स्वर वापरले जातात असे नाही; तर, बावीस ही शक्य स्वरसंख्या होय. या शक्य स्वरसंख्येतील, परस्पर तुलनात्मक दृष्टीने बेसूर असे स्वर वगळून, सुरेल तेवढीच स्वरसंख्या एका वेळीं एका गीतांत घेतली जाते. ही स्वरसंख्या नियमित करून संभवणाऱ्या निरनिराळ्या संगीत प्रकारांस, 'रागरचनापद्धति' असे म्हणतात. तिचा अधिक विचार पुढे करूच. तूर्त या स्वरांची सिद्धि पूर्वी व आतां कशी करित व करितात हें पाहूं.

१ आधार—स्वर अथवा मूळस्वर गृहीतच धरतात. यासच षड्ज असे म्हणण्याचा प्रघात आहे.

२ षड्ज—पंचम भावही गृहीतच मानितात.

३ पूर्वी स्वरसप्तकाचे प्रकार मुख्यत्वे दोन मानीत. पहिला, तो षड्ग्राम व दुसरा तो मध्यम-ग्राम.

४ हल्लीं ग्रामांचें स्वतंत्र असें महत्त्व राहिलें नाहीं.

५ मध्यम-ग्रामांतील पंचम षड्ग्रामांतील पंचमापेक्षां जरा कमी स्थानाचा मानीत. त्यास च्युत-पंचम असें म्हणत.

६ च्युत-पंचम ते पंचम यांतील गुणोत्तरास 'प्रमाणश्रुति' म्हणत. ही प्रमाणश्रुति आयता जातीचें मृदु जातीहून जें अंतर आहे तें म्हणजे आलापिनी ( १७ ) ते संदीपनी ( १६ ) श्रुतीमधील अंतर होय.

७ हें अंतर गृहीत अथवा परंपरागत मानण्याचा आजवर व्यवहार आहे.

( पण असें मानणें योग्य होणार नाहीं. कारण षड्ग्राम-पंचम भावानें

स्वरपरंपरा सिद्ध केल्यास हें प्रमाण सिद्ध करितां येतें. कोणताही एक स्वर घ्या. या स्वरापासून सा-प भावानें सिद्ध होणारा तेरावा स्वर ( सप्तकांतील त्याचा प्रतिनिधि स्वर ) या मूळ स्वरापेक्षां थोडा वरचा येतो. या दोन स्वरांमधील अंतर, तेंच ' प्रमाणश्रुति ' अंतर होय. या दुसऱ्या स्वरास पंचम म्हणून प-सा भावानें त्याचा षड्ग्राम सिद्ध केल्यास, अगदीं पहिला तो च्युतपंचम व दुसरा तो पंचम अशी या नव्या म्हणजे षड्ग्राम स्वराशीं तुलना होईल. अर्थात् सा-प भाव गृहीत धरल्यास-च्युतपंचम वेगळा मानण्याचें कारण नाहीं हें उघड होय. )

८ याच नमुन्यानें च्युत पंचमापासून सा-प भावानें बावीस वेळां स्वरसिद्धि केल्यास श्रुतिमंडलाच्या सर्व म्हणजे बावीस श्रुतींचे स्वर मिळतात.

९ ' सा ३ रे २ ग ४ म ४ प ३ ध २ नी ४ सां ' हा षड्ग्राम व ' सा ३ रे २ ग ४ म ३ प ४ ध २ नी ४ सां ' हा मध्यम-ग्राम. भरतादिकांचे प्राचीन स्वर व अर्वाचीन स्वर यांची श्रुतिदृष्ट्या बांटाणी, पुढील पानांवर दिलेल्या कोष्टकावरून दिसून येईल.



## कोष्ठक नं. १

## कोष्ठक नं. २

प्राचीन स्वर		अर्वाचीन स्वर		प्राचीन व अर्वाचीन	
अति संख्या	षड्-ग्राम ज	मध्यम. ग्राम	षड्-ग्राम ज	मध्यम-ग्राम	स्वरांची 'सा' एकच धरून तुलना
०	वणिचामेरू	अथवा आड	सा	सा	
१					
२	काकली-नी	काकली-नी.			प्रा. अर्वा. अर्वाचीन
३					स्वर संज्ञा
४	सा	सा	रे	रे	सा सा षड्ज
५					अति कोमल ऋ
६					कोमल ऋ
७	रे	रे	ग	ग	रे मध्य ऋ
८					रे तीव्र, शुद्ध. ऋ.
९	ग	ग	म	म	ग अति-कोमल ग
१०					कोमल ग
११	अंतर. ग	अंतर ग			ग तीव्र ग
१२					तर तीव्र ग
१३	म	म	प	प	म अति कोमल म
१४					कोमल म
१५					तीव्र म
१६		च्युत.प.		ध	तर तीव्र म
१७	प		ध		प प.
१८					अति कोमल ध
१९					कोमल ध
२०	ध	ध	नी	नी	ध मध्य ध
२१					ध तीव्र, शुद्ध ध
२२	नी	नी	सां	सां	नी अति कोमल नी
१					कोमल नी
२	काकली-नी	काकली-नी.			नी तीव्र नी.
३					तर तीव्र नी.
४	सां	सां			सां सां सां.

पहिल्या कोष्टकावरून दिसून येईलच कीं प्राचीन अथवा अर्वाचीन शुद्ध स्वरांचीं प्रत्यक्ष तारेवरचीं स्थानें (स्वरनिदर्शक विंदु) तींच आहेत. पूर्वीच्या लोकांनीं चौथ्या श्रुतीवर षड्ज व तेथून पुढें ऋषभ गांधार असे स्वर मानले तर अर्वाचीनकाळीं मेरू अथवा अडीवरच षड्ज समजल्यानें पूर्वीच्या सा-चा-रे, रे-चा-ग, ग-चा-म असें हल्लीं नामाभिधान झालें. आरंभ स्थानाची मानीव जागा मागें कल्पिल्यामुळें त्याच स्वरांतरांची मालिका मूर्छनाभेदानें नामकरणांत एक घर मागें सरकली इतकेंच.

पहिल्या कोष्टकांतील प्राचीन स्वर भरतमुनींचे ग्रंथाप्रमाणें आहेत. त्यावेळीं उभयग्रामांत शुद्ध स्वर सात व अंतर काकली हे दोन विकृत मिळून च्युतपंचमासुद्धां दहा स्वर मानीत. यानंतर रत्नाकरकाळीं 'च्युत षड्ज,' 'साधारण गांधार,' 'च्युत मध्यम,' 'कैशिक निषाद' यांची भर पडली व भरताचे री, ध, विकृत री, ध, म्हणून संबोधिले जाऊं लागले. षड्ज, मध्यम यांनाही विकृतावस्था मानल्यानें त्यांचे शुद्ध स्वरूपास अच्युत सा व 'अच्युत म' अशीं नवीं नांवें आलीं व 'च्युत पंचमास' कैशिक पंचम असें म्हणण्यांत आलें. यानंतरच्या काळांतील ग्रंथकारांनीं या स्वरांहून नवे असे अधिक स्वर मानले नाहींत अथवा तात्त्विक दृष्ट्या त्यांच्या नांवांतही भेद केला नाहीं. किंबहुना रत्नाकराच्या बारा विकृतांपैकीं कैशिक, काकली, साधारण, अंतर व वराळी येवढे पांचच विकृत स्वर घेऊन त्यांवर रागपद्धति बसविणेची व्यंकटमखी या पंडितानें सुधारणा केली. हीच पद्धति दक्षिणेकडे आज चालू आहे.

उत्तरेकडील पंडितांनीं कोमल, अतिकोमल, तर-तीव्र, इत्यादि विशेषणांनीं विकृतावस्थेस संबोधिलें. त्यांची नामकरण पद्धति दुसऱ्या कोष्टकावरून समजून येईलच. हीच स्वर-व्यवस्था आज उत्तरेकडे



व महाराष्ट्रांतही चालू आहे. शिवाय, या कोष्टकांतील स्वर मूर्छनाभेद असला तरी भरतादि पूर्वाचार्यांच्या स्थानीच आहेत हे मागे सांगितलेच आहे. तसेच आश्चर्याची व अभिमानाची गोष्ट अशी की, हेच स्वर-सप्तक पाश्चात्यांच्या शुद्ध स्वर-सप्तकाशीही मिळते. यामुळे पूर्वाचार्यांचे सिद्धांत आधुनिक शास्त्रीय संशोधनाच्या कसोटीसही उतरतात असेच दिसते. म्हणून त्यांनी मांडलेले सिद्धांत गतानुगतिक अथवा केवळ गृहीत स्वरूपाचेच नसून, अचाट बुद्धिमत्ता, दीर्घ परिश्रम व संशोधनाची पराकाष्ठा यांचेच द्योतक होत. प्राचीन काळी, मर्यादित साधनें असूनही इतका सूक्ष्म विचार करणे केवळ योगायोगाची गोष्ट असणे शक्य नाही. ती निश्चित अशा शास्त्रीय विचारांचेच फळ असली पाहिजे. तथापि, या विचारांची व्यापकता अथवा स्पष्टीकरण करण्याइतकी ऐतिहासिक साधनें आज उपलब्ध नाहीत म्हणून, या प्राचीन विद्वानांवर अज्ञान व प्रसंगी ढागा-चाही आरोप करणे ही स्वाभिमानशून्यता व कृतघ्नपणाची परमावधीच होय ! करितां सुशिक्षित समाजाने, भरतादिकांपासून आतांपर्यंत स्वर-सप्तकांत झालेल्या संक्रमणाचा इतिहास योग्य त्या आदराने पहावा व त्यांतून संभवणाऱ्या निरनिराळ्या विधानांस, आधुनिक शास्त्रीय सिद्धांतांचीही कसोटी लावून पहावी. असे करण्याने पूर्वपरंपरेस 'आधीच सोन्याचे वरि जडावाचे' असे स्पृहणीय स्थान प्राप्त होईल.

आतां 'राग-रचनेचीं तत्त्वे' थोडक्यांत पाहूं. प्राचीनकाळीं मुख्य स्वर-सप्तके दोन. षड्ज व मध्यम ग्राम. ( गांधार ग्राम भरताचे काळींही भूलोकावर नव्हताच म्हणून त्याविषयी कांहीं विचार करण्याचे कारण नाही. ) या दोन ग्रामांमधून सा-ते-सां, रे-ते-रें, ग-ते-गं अशा स्वरसमूहांचे गट केल्यास व त्या प्रत्येकांतील आरंभ-स्वरास त्या त्या गटाचा नवा आधार-स्वर समजल्यास स्वरांतरांच्या उलटापालटीने चवदा नवीं स्वर-सप्तके सिद्ध होतात. यांस मूर्छना म्हणतात. अशा मूर्छनांतून शुद्ध व साधारण मिळून गीतांचे अठरा प्रकार मानीत. या

प्रकारांस 'जाति' म्हणत. 'जनक मेल' अथवा 'थाट' हे जातींचे अर्वाचीन प्रतिनिधि म्हणतां येतील. जातीपासून रागत्वाची सूक्ष्मतर कल्पना केव्हां व कशी अस्तित्वांत आली हें पहाण्यास योग्य ती ऐतिहासिक माहिती उपलब्ध नाही. तथापि पहिल्या प्रकरणांत विशद केल्याप्रमाणें, रागत्वाची कल्पना अगदीं अलीकडील नसून, ती निदान कालिदासापासून तरी रूढ आहे. अर्थात् ती फार जुनी आहे.

रागांच्या वर्गीकरणाची अर्वाचीन कल्पना 'जनक-राग, भार्या-रागिणी, पुत्र-राग, स्नुषा-रागिणी' अशा काव्यमय स्वरूपाची आहे. हनुमान व भरत अशीं हीं मुख्य दोन मते आहेत. या मतांप्रमाणें जनक राग सहा व प्रत्येक रागास पांच पांच भार्या व कमी अधिक पुत्र व स्नुषा आहेत. रागांरागांमधील साम्य अथवा भेद व परस्परांतील सौंदर्याच्या तारतम्याची कल्पना भार्या, पुत्र इत्यादि व्यवस्थेनें ध्यानांत येण्यास सोयीचें होतें. पुरुषवाचक रागांत गांभीर्य व उदात्तपणा व स्त्रीवाचक रागिण्यांत लालित्य व चंचलपणा, हीही कल्पना या व्यवस्थेनें चटकन् ध्यानांत येते. या पद्धतीचा विशेष म्हणजे, एकाच स्वरसमूहांतून भिन्नभिन्न स्वरांना वादित्व दिल्यानें भिन्नभिन्न प्रकृतींच्या रागांचा संभव हा होय. अर्थात्, रागांत उदित होणारी भावना, एखाद्या स्वराच्या बहुलत्वावर अवलंबून आहे, हें तत्त्व या पद्धतींत प्रथमतःच स्पष्टपणें नजरेस येतें. तथापि प्रचारांतील रागांचा समावेश होईल येवढ्या मर्याद्विपर्यंतच या वर्गीकरणाची मजल असल्यामुळे, जास्तीत जास्त शक्य—रागसंख्येचा विशालपणा डोळ्यांआड होऊन, रागरचना प्रकारांत, एक प्रकारची कूपमंडूकवृत्ति मात्र उत्पन्न झाली. ती दूर करण्याकरितां जास्तीत जास्त शक्य रागसंख्या कायम करणें हाच उपाय होय. शुद्ध स्वर सात व विकृत स्वर पांच, अशा बारा स्वरांच्या संपूर्ण, षाडव, ओडव व संमिश्र अशा प्रकारांनीं ही संख्या व्यंकटमस्त्री पंडितानें कायम केली व तत्पूर्वीं त्यानें पुढें दिलेलीं बंधनें अवश्य म्हणून स्वीकारलीं.



१. 'सा' स्वर प्रत्येक रागास अवश्य म्हणून तो वगळतां येत नाही.
२. रागांत 'सा' सुद्धां किमान पांच स्वर असलेच पाहिजेत.
३. मध्यम व पंचम हे दोनही स्वर एकाच वेळीं वर्ज्य करतां कामा नये.
४. एकाच स्वराचीं तीव्र, कोमल रूपें एकापुढें एक येतां कामा नयेत.

या नियमान्वये सप्तकांतील पूर्वार्धाचा उत्तरार्धाशी योग करून शुद्ध मध्यम घेणारे थाट ३६ व तीव्र मध्यम घेणारे थाट ३६ मिळून ७२ थाट अथवा मेलकर्ते संभवतात. या प्रत्येक मेलान्त, संपूर्ण-संपूर्ण, संपूर्ण-षाडव, संपूर्ण-ओडव, षाडव-षाडव, षाडव-ओडव, ओडव-ओडव, ओडव-षाडव, ओडव-संपूर्ण व षाडव-संपूर्ण असे नऊ प्रकार संभवतात. या प्रकारांची पोट-संख्या एका वेळीं एका थाटांत ४८४ संभवते. अर्थात् जास्तीत जास्त शक्यरागसंख्या  $७२ \times ४८४ = ३४८४८$  इतकी होईल. या संख्येतून रंजकत्व असणारे गट तेवढेच राग या पदवीस पावतात. बाकीचे भाकड म्हणून त्याज्य होत.

पहिल्या पद्धतींत शक्य रागसंख्येचा विचार नाही व तो दुसरीत आहे, येवढ्या कल्पनेनें दुसऱ्या व्यवस्थेत दोष असा नाहीच असा वरवर समज होणें संभवनीय आहे. पण एकाच स्वरमालिकेंतून वादीभेद अथवा स्वरांच्या अल्पत्वबहुत्वानें रागभेद होत असूनही तो दुसऱ्या पद्धतींत तसा दाखविला जात नाही, हा तिजमधील मोठा दोष होय. म्हणून या दुसऱ्या पद्धतींत रंजकत्वाची कसोटी व तिची व्यापकता संपूर्ण नसल्यानें रागरचना पद्धतीस उभय पद्धतींतील संस्कारांची जरूरी आहे.

आतां रंजकत्वाची कसोटी लोकांच्या अभिरुचीप्रमाणें थोडीफार बदलणें युक्तच असल्यानें राग-रचना-तत्त्व जरी कायम राहिलें तरी, रागांचें परिवर्तन एकसारखें चालूच राहतें. यामुळें नवे नवे प्रचार अथवा

रूढी संभवतात. लोकांची अभिरुचि बदलणें हा निसर्गसिद्ध क्रम असल्यानें, पूर्वीच्या शास्त्रकारांनीं प्रचार बदलल्यास त्यास स्वतःच मान्यता दिली आहे. यामुळें पूर्वीच्या शास्त्राशीं हल्लींचा प्रचार न जमला तरी तो तसा न जमणें, हें त्या शास्त्राच्या अभ्यासाचें व परिणतीचेंच फळ होय. रंजकत्वाच्या कसोटीनुरूप सध्यां प्रचारांत असलेली रागसंख्या दोनशेंचे आसपास आहे. यावरून आणखीही इतर प्रकारांचा अभ्यास करून त्यांतील नवे नवे रंजक प्रकार शोधून काढण्यास या क्षेत्रांत विद्वानांस फार मोठा अवसर आहे हें दिसून येईलच.



## प्रकरण ३ रें.

### संगीत व वर्णोच्चार.

संगीत हें स्वरांनींच व्यक्त करितां येतें व हें कार्य गायनवादनानें साध्य होतें. तथापि, वादनानें मर्यादित स्वरूपाचाच सौंदर्य लाभ होतो. वाद्याहून मनुष्यवाणीची योग्यता संगीतदृष्ट्या श्रेष्ठ आहे. वर्णोच्चाराची शक्यता नसल्यानें, वादनांत नादाची जाति एकदेशीयच राहते. भिन्न भिन्न प्रकारच्या वर्णोच्चारांमुळे प्रत्यक्ष गायनांत नादाचें सौंदर्य अनेक-विध असतें असा अनुभव आहे. अर्थात् मनुष्यवाणीचे जे गुणदोष ते गायनासही बंधनकारक होतात. म्हणून निरनिराळ्या वर्णांची उच्चार-दृष्ट्या भूमिका पाहणें इष्ट आहे.

अ, आ, 'क' वर्ग, ह आणि विसर्ग यांचें	कंठस्थान
इ, ई, च-वर्ग, व य, श,	तालुस्थान
ऋ, ॠ, ट-वर्ग, व र, ष,	मूर्धास्थान
ऌ, ॡ, त-वर्ग व ल, स,	दंतस्थान
उ, ऊ, प-वर्ग,	ओष्ठस्थान
ए, ऐ,	कंठ-तालुस्थान
ओ, औ	कंठ-ओष्ठस्थान
व,	दंत-ओष्ठस्थान
ङ्, ण, न्, म् व अनुस्वार	नासिकास्थान

एकूण वर्णोच्चारांचीं अशीं हीं सहा स्थानें आहेत.

संगीतदृष्ट्या, मंद्र, मध्य व तार या तीन सप्तकांतील स्वरच मनुष्य-वाणीस साधारणपणें साध्य आहेत. मंद्रस्थानाच्या स्वरांची आंदोलन-संख्या कमी पण घुमारा अधिक. अशा स्वरांचा उगम हृदयापासून आहे. मध्यस्थानाचे स्वर नेहमींच्या व्यवहारांतील असल्यानें सहजसुलभ-

यणानें व विनकृष्टानें उच्चारले जातात व त्यांची उत्पत्ति कंठापासून आहे. तारस्थानाचे स्वर उच्चारण्यास अधिक जोर करावा लागतो व असे स्वर मूर्धास्थानापासून संभवतात. संगीताच्या दृष्टीने, भाषेतील वर्ण या तीन स्थानांपैकी कोठल्या तरी एका स्थानांत समाविष्ट झाले पाहिजेत.

कंठस्थानचे वर्ण अ, आ, क-वर्ग ह आणि विसर्ग हे स्वस्थानां म्हणजे मध्यसप्तकांत अनायासानें घेतां येऊन उठूनही दिसतील.

ऋ, ॠ, ट-वर्ग यांचें स्वस्थान मूर्धा-स्थान असल्यानें ते तारस्थानांत ठीक जमतील.

आतां राहिले वर्ण दन्त, ओष्ठ, तालु वगैरे स्थानांचे. या वर्णांस संगीतदृष्ट्या स्वस्थान असें नाहीं. या वर्णांचा प्रयोग संगीताचीं खास स्थाने जीं कंठ व मूर्धा, त्यांच्या मध्यस्थीनेंच करणें भाग आहे. पैकीं मूर्धास्थानाचे स्वर ऋ, ॠ किंवा व्यंजनं ट, ठ वगैरे. यांचा इतर वर्णांशीं योग, भाषाप्रयोगाचे दृष्टीनें कठिण व कठोर असल्यानें, या मध्यस्थीचें क्षेत्र कंठस्थानापुरतेंच सुलभ व मर्यादित होतें. म्हणून या राहिल्या वर्णांचा योग, कंठस्थानाचे स्वर जे अ, आ त्यांशीं अथवा क-वर्ग ह व विसर्ग यांशीं तरी करणें भाग आहे. हा योग सहज सुलभ असून मध्यसप्तकांत खुलून दिसतो. तथापि या राहिल्या वर्णांची तारस्थानांतील गोडी अनुभविण्यास अ, आ पेशां ऋ, ॠ हे तारस्थानाचें स्वस्थान जें मूर्धास्थान त्या स्थानाचे असल्यानें विशेष अनुकूल होत. पण त्यांचा योग तर, कठिण व कठोर वाटण्याचा संभव आहे असें म्हटलें. या अडचणींतून वाट काढून उद्दिष्ट सौन्दर्य-लाभ व्हावा म्हणून गायकलोक, ढ, ढ, ढ, ढ अथवा धृ, धृ, धृ, धृ (अपभ्रंश दिर दिर दिर दिर, धिर धिर धिर धिर वगैरे) अशा स्वरूपाचे वर्ण-प्रयोग, तारसप्तकांत व त्यांस अनुकूल अशा जलद-लयांत करितात. धृ, धृ असा वर्णप्रयोग भाषादूषक असूनही,



या तारस्थानांतील नादसौन्दर्याकरितांच, संगीतपरंपरेंत मह-  
त्वाचा व शिष्टमान्य गणला जातो.

तालुस्थानचे स्वर म्हणजे इ, ई व व्यंजनें म्हणजे च-वर्ग व य, श या व्यंजनांचा योग स्वस्थानचे स्वर जे इ, ई त्यांशीं युक्त आहे. पण तालुस्थान हें गायनाचें मात्र स्वस्थान नव्हे. तथापि त्यास अगदीं नजीकचें जें मूर्धास्थान, त्याप्रमाणें म्हणजे तारस्थानांत त्याचा परिणाम थोड्याशा फरकानें होणें शक्य आहे. तसेंच तारस्थानचे खास स्वर जे, ऋ, ॠ व व्यंजनें, हीं कठिण व कठोर असल्यानें, तालुस्थानाचे इ, ई, हे स्वर, तार-स्थानांत, स्वर ठरविणेचे वेळीं उप-योगी पडतात. तथापि त्यांत स्वस्थानाचे अभावीं जें थोडेंसें गौणत्व येणें शक्य आहे, तें भरून काढण्याकरितां, इ, ई—चा अ, आ—शीं योग करून ए, ऐ, असे स्वर घेण्याचा संगीतांत प्रचार आहे. हेंच कार्य इ, ई—चा कंठस्थानांतील व्यंजनांशीं योग केल्यानेंही होणें शक्य असतें.

दंतस्थानाचे वर्णांस स्वस्थानचे स्वर ल, लृ. भाषा-प्रयोगांत या स्वरांशीं व्यंजनांचा योग फारच क्वचित् व तोही कष्टसाध्य असल्यानें, या स्थानाचे व्यंजनांस, संगीत-क्षमता येण्यास, कंठस्थानाच्या वर्णांची कांस धरावी लागते.

ओष्ठस्थानांच्या व्यंजनांचा योग स्वस्थानचे स्वर जे उ, ऊ त्यांशीं चांगला जमेल. पण संगीताचे दृष्टीनें त्यास स्वस्थान नसल्यानें, या 'उ' काराचा कंठस्थानाचे स्वर जे अ, आ, त्यांशीं योग करून, तो वर्ण 'ओ' अथवा 'औ' असा कंठ-ओष्ठस्थानाचा उच्चारला जातो. 'उ' काराच कायम ठेवावयाचा असेल तर ही संगीतक्षमता 'उ' चा योग कंठ-स्थानाच्या व्यंजनांशीं विशेषतः 'ह' शीं करून 'हू' या वर्णप्रयोगानें आणितात व हा परिणाम शिष्टसंमत व रक्ति-कारकही आहे.

‘ व ’ या वर्णाचा योग संगीताकरितां, विकल्पेंकरून दंत व ओष्ठ-स्थानांचे वर्णाप्रमाणें जाणावा.

संगीतांत, भाषादृष्टीनें इष्ट असाच अनुस्वार उच्चारण्यास परवानगी आहे. येरवीं, त्यास स्वतंत्रस्थान नाहीं, इतकेंच नव्हे तर, नाकांतून गाणें संगीतांत दूषणीयच मानितात.

आतां, अशी शंका येईल कीं, ध्वनि-उत्पादक तंतू, हे श्वास-नलिकेच्या मुखांशीं म्हणजे कंठांतच असल्यानें, सर्व ध्वनि कंठांतूनच संभवतो, मग ध्वनीचे दृष्टीनें कंठस्थानाखेरीज, इतर स्थानांचें महत्त्व कसें संभवतें ?

श्वासनलिकेमधून कमी अधिक दावानें श्वास घेतां अगर सोडतां यावा म्हणून कंठांतच दुसऱ्या लहान लहान स्नायूंची योजना आहे. या स्नायूंच्या प्रसरणानें अथवा आकुंचनानें श्वासनलिकेचें मुख विस्तृत अथवा आकुंचित करतां येतें व यामुळेंच हवेवर पाहिजे तो दाब निर्माण करतां येतो. दाबांतील या फेरफारानेंच ध्वनितंतूना निरनिराळ्या आंदोलनांचे स्वर निर्माण करितां येतात. तथापि ध्वनीचा उगम जरी कंठांत असला, तरी तो ध्वनि वर्णात्मक नसून केवळ नादात्मक मात्र असतो. या नादास वर्णांचें स्वरूप येण्यास कंठ, मूर्धा, तालु दंत, ओष्ठ किंवा नासिका यांपैकीं एका अथवा मिश्र स्थानांचा विशेष संस्कार त्यावर करावा लागतो. तारेची वाजती लांबी मंद्र स्वरांकरितां अधिक व तार स्वरांकरितां कमी कमी करावी लागते, त्याचप्रमाणें मंद्रस्थानाच्या स्वरांस हृदय ते ओंठ, मध्य-स्थानाच्या स्वरांस कंठ ते ओंठ व तारस्थानांच्या स्वरांस श्वासाची गति वक्र करून कंठ ते मूर्धा अशा प्रमाणांत ( स्वरांस व्यक्ति आणण्यास ) लांबीचें प्रमाण कमी होत जातें. या मंद्र, मध्य व तार स्वरांना, वर्णांची भूमिका घेण्यास कंठ व मूर्धा स्थानांबरोबरच दंत, ओष्ठ, तालु इत्यादि स्थानांचा संस्कार होणें अपरिहार्य आहे. त्या त्या स्थानांचे द्योतक



अने संस्कार झाल्याने, मूळच्या संगीत स्वरांस नाद दृष्ट्या अधिक मनोहारित्व प्राप्त होतें.

आतां या रंजकत्वाचा शास्त्रदृष्ट्या विचार पाहूं. समजा तंबोऱ्याची एक तार ३६ इंच वाजत्या लांबीची आहे. तारेचीं दोनही टोंकें स्थिर असून मधील भाग मात्र खालीं-वर असा आंदोलन पावतो. हें आंदोलन टोंकापासून मध्यभागाकडे जास्त जास्त विस्तृत होत जातें. अशा आंदोलनांनीं उत्पन्न होणारा नाद, तोच त्या तारेचा मूळ स्वर. या ३६ इंच लांबीच्या तारेचे १८-१८ इंचांचे दोन, १२-१२ इंचांचे तीन, ९-९ इंचांचे चार, याप्रमाणें दोन, तीन, चार, पांच, सहा असे सारखे भाग करितां येतील. १८ इंच लांबीनें येणारा स्वर दुप्पटीचा म्हणजे तार षड्ज, १२ इंचांनीं तिप्पटीचा म्हणजे तार पंचम, याप्रमाणें पावपट लांबीनें अतितार षड्ज, एक पंचमांश लांबीनें त्यावरील गांधार व एक षष्ठांश लांबीनें त्यावरील पंचम असे स्वर येतील. तथापि असे भाग करण्याकरितां तारेच्या मध्यंतरीं, नवे नवे मेरू कल्पावे लागतील. सकृद्दर्शनीं, तारेच्या संपूर्ण लांबीची एकचएक आंदोलन-क्रिया सुरू असते असें जरी वाटतें, तरी त्याच वेळीं, मध्यें नवे मेरू न आणितां पूर्ण लांबीबरोबरच, अर्धा, पाव, तृतीयांश, पंचमांश इत्यादि लांबीचीं आंदोलनेंही निसर्गतःच सुरू असतात व तीं मूळ आंदोलनांतील मेरूद्वयानें होणाऱ्या परावर्तनामुळें क्रियाप्रतिक्रिया-न्यायानें संभवतात. अर्थात् कोणत्याही आंदोलनक्रियेंत एकच प्रकारचें आंदोलन असतें असें नाहीं, तर ती आंदोलनक्रिया अनेक प्रकारच्या मिश्र आंदोलनांनीं च्वनलेली असते. दंगा अथवा गोंगाट हा अनियमित व विषम प्रकृतीच्या आंदोलनांचा परिणाम होय; कारण, अशीं आंदोलनें परस्परांस साहाय्य-भूत होत नाहींत. उलटपक्षीं वाजत्या तारेचीं आंदोलनें नियमित व दुप्पट, तिप्पट, चौपट अशीं म्हणजे समप्रकृतिक असल्यानें, एकमेकांस साहाय्यभूत होतात असा प्रयोगांती अनुभव आहे. यामुळें मूळ स्वरा-

बरोबरच, वाजत्या तारेंत उच्चोच्च सहसंवादी स्वरांची मालिकाच्या मालिकाच मूळ स्वराच्या अनुषंगानें व्यक्त होते. यांसच स्वयंभू स्वर असेंही म्हणतात. तथापि मूळ स्वर सर्वांहून जाडा अथवा अधिक स्पष्ट, त्याहून वरचा कमी, त्याहून वरचा आणखी कमी, अशा क्रमानें वरील वरील स्वयंभू स्वरांचें स्पष्टत्व अथवा घुमारा पुसट पुसट होत जातो व कांहीं मर्यादेपलीकडे तो कानांस ऐकूं येणें अशक्य होऊन त्यापुढील सहसंवादी स्वर श्रवणगोचर होऊं शकत नाहींत. म्हणून, ते असून नसल्याप्रमाणेंच समजणें प्राप्त होतें. ( दिलेल्या स्वरांहून कमी आंदोलनांचे सहसंवादी स्वर, तारेची लांबी आहे त्याहून लांब करणें शक्य नसल्यानें, संभवतच नाहींत. म्हणून अशा स्वरांचा विचार करण्याचें मुळांतच प्रयोजन नाहीं. )

वाजत्या तारेंतील सहसंवादी स्वरपंक्तीचें तुलनात्मक स्पष्टत्व पुढील कोष्टकांत दिलें आहे.

१	मूळ-स्वर	१००	टक्के स्पष्टत्व
२	तार-षड्ज	८१.२	" "
३	तार-पंचम	५६.१	" "
४	अति तार षड्ज	३१.६	" "
५	" " गांधार	१३	" "
६	" " पंचम	२.८	" "

( हेल्महोल्ड्झवरून )

अर्थात्, सहाच्यापुढील सहसंवादी स्वर जवळ जवळ व्यक्तच होत नाहींत. व्यक्त होणाऱ्या स्वरांतही, मूळ स्वराचे वरील-प्रतिनिधि, तार व अतितार षड्ज, हे इतर स्वरांहून अधिक व्यक्त व बलवान् असल्यानें, मूळ स्वराचा उठावच जोरदारपणें करितात व दुसरे स्वर त्या मानानें फारच सौम्य व फिके दिसतात. ते तसे दिसले तरी त्यांचें महत्त्व मात्र कमी होत नाहीं; कारण, ज्या आंदोलनांत हे उच्च सहसंवादी स्वर



सभ्रं नयेत अशी मुद्दाम व्यवस्था केलेली असते, त्यांतील मूळ स्वराची गोडी या सहसंवादी स्वरांसहित येणाऱ्या मूळ स्वरापेक्षां फारच कमी व नीरस वाटते असा प्रयोगसिद्ध अनुभव आहे. अर्थात्च रंजकत्व येण्यास हे सहसंवादी स्वरच कारण आहेत. हे सहसंवादी स्वर जितके अधिक व निरनिराळ्या स्थानांचें, तेवढें रंजकत्व व त्यांचा उत्कर्ष अधिक. रंजकत्वाच्या आणखी एका स्वरूपाचा येथें थोडा विचार करूं. निरनिराळ्या आंदोलनसंख्यांचे दोन स्वर, एकाच वेळीं वाजविल्यास ते संवाद अथवा विवाद करतील. संवाद हा श्रवणास मधुर व समप्रकृतीचा वाटतो. विवाद हा श्रवणास कठोर असून स्वरास धक्के (Beats) देतो व त्यास एकदां फार मोठा तर एकदां अति मंद अशा विषम प्रकृतीचा करतो. असे धक्के एका सेकंदास त्या स्वरांच्या आंदोलनसंख्यांमधील अंतराइतके संभवतात. समजा, सा (२४०) व प (३६०) अशा आंदोलन संख्यांचे स्वर आपण घेतले, तर धक्क्यांची संख्या सेकंदास १२० होईल व सा (२४०) व आणखी एखादा स्वर (२४७) या आंदोलनसंख्येचा घेतला, तर धक्क्यांची संख्या सेकंदास ७ येईल. पण पहिले दोन स्वर म्हणजे सा व प हे संवाद करितात व दुसरे दोन मात्र विवाद करितात असा अनुभव आहे. मग असा फरक कां ? पहिल्या उदाहरणांत, दर सेकंदास १२० नियमित धक्के आल्याने, या धक्क्यांतून (२४० चा निम्मा म्हणजे) मंद सा असा नवा स्वर आला. हा स्वर मूळ 'सा' अथवा 'प' शीं विवाद करील तर ही गोडी राहणार नाही. पण तो 'सा' तर मूळ स्वराचा खालचा-प्रतिनिधीच आहे व 'प' शीं (३६०-१२० = २४०) या नव्या आंदोलनाचा स्वर देईल. पण हा नवा स्वर हा एक नवा बरोबरीचा 'सा' च झाल्याने तो पहिल्या 'सा' मध्येच विरून जाईल. पण दुसऱ्या उदाहरणांत, (२४७-२४०=७) धक्के येतील व ते त्यांपैकीं कोणत्याही स्वरास पोषक नसल्याने, असा

स्वर संवादित्वाचे अभावीं विवाद मात्र करील. तेव्हां कोणत्याही दोन अथवा अधिक स्वरांतील संवादाचे स्वरूपाबद्दल पुढें दिल्याप्रमाणें नियम करतां येतो.

‘दोन अथवा अधिक स्वरांमधील ‘अंतरजन्य स्वर’-परस्पर आंदोलनांतील अंतरानें उत्पन्न होणारा स्वर-त्यांतील मूळच्या स्वरांचा सहसंवादीस्वर असला पाहिजे व त्यानें इतर स्वरांबरोबर श्रवणगोचर विवाद करितां कामा नये. अर्थात् सहसंवादी स्वरांचा संभव दोन प्रकारचा आहे.

- १ एकच स्वर व त्याचे स्वयंभू-उच्च सहसंवादी स्वर हा पहिला.
- २ अनेक स्वरांतील अंतरजन्य-उच्च अथवा नीच सहसंवादी स्वर हा दुसरा.

दुसऱ्या प्रकारच्या स्वरांना कारक असे स्वर तारतम्यानें संवादी अनुवादी असे गणले जातात. तात्पर्य स्वरांचें रंजकत्व या सहसंवादी व संवादकारक (संवादी व अनुवादी) या स्वरांवरच अवलंबून आहे व त्याचा उत्कर्ष त्यांच्या संख्येवर व मंद्रादि स्थान-बाहुल्यावर अवलंबून आहे.

अ, आ इत्यादिकांच्या उच्चाराचे वेळीं, मूळस्वराच्या अनुषंगानें, कमीअधिक सहसंवादी स्वरही प्रामुख्यानें संभवतात. व्यंजनांना स्वरांच्या आश्रयानेंच व्यक्ति होत असल्यानें, संगीतांत स्वरांनाच विशेष महत्त्व आहे. हें सौंदर्य शक्य तेवढें खुलून दिसावें म्हणून संगीतांत सहसंवादी स्वरांचा भरणा होईल तितका करणें जरूर असतें. तसेंच वर्णांच्चार चित्तवेधक होण्यास स्वरांवर जितक्या अधिक स्थानांचा संस्कार होईल तेवढा इष्टच असल्यानें स्वस्थानदृष्टीनें योग्य अशा स्वरांशीं, निरनिराळ्या व्यंजनांचा योग केल्यास रंजकत्व अधिकच खुलून दिसतें. एकच एक स्थानाच्या अ, आ, इ, ई, वगैरे स्वरांपैक्षां, मिश्रस्थानांचे स्वर जे ए, ऐ, ओ, औ, त्यांना अधिक रंजकत्व



असल्याचा आपला अनुभव आहे व तो शास्त्रीय अपेक्षेप्रमाणेही योग्यच होय. 'ॐ' काराचें महत्त्वही, वर्णोच्चारांत होणाऱ्या अनेक स्थानांच्या उपयोगामुळेच आहे. कारण, यांत, अ, उ, म्, म्हणजे कंठ, ओष्ठ व नासिका या तीन स्थानांचे वर्ण आहेत. स्वरांना योग्य व्यंजनांची जोड देऊन, हा परिणाम अधिक उठावदार केल्याचें उत्तम उदाहरण 'ऱ्हां, ऱ्हीं, ऱ्हों,' या मंत्रांतील वर्णांचें होय. ॐकारांत तीनच स्थानांचा उपयोग तर 'ऱ्हां' मध्ये तो चार स्थानांचा आहे. 'ह' चें कंठस्थान 'र' चें मूर्धास्थान 'ओ' चें कंठ व ओष्ठ-स्थान व 'म्' चें नासिका स्थान अशीं तीं चार स्थानें आहेत. एका वेळीं चार स्थानांचा उच्चार झाल्यानें उत्पन्न होणाऱ्या सहसंवादी स्वरांची संख्या व त्यांचें सौंदर्य शक्य तेवढ्या उच्च कोटीस जातें. शिवाय या चारस्थानांत कंठ व मूर्धा अशीं दोनही स्थानें असल्यानें, मध्य अथवा तार सप्तकांत, स्वस्थान शक्यतेमुळे वर्णोच्चार सुसाध्य व सुंदर असा, पण इष्ट त्या स्थानांत गायकास मर्जाप्रमाणें करितां येतो. मंत्रप्रयोगांत येणारा 'ऱ्है' हा वर्णही असाच आहे. 'व' चें दंत व ओष्ठस्थान, 'ह' चें कंठस्थान व 'ऐ' चें कंठ व तालुस्थान मिळून या वर्णांचे उच्चारांत चार स्थानांचा उपयोग होतो. याच धोरणानें संगीत-दृष्ट्या कांहीं वर्ण दुसऱ्याहून अधिक महत्त्वाचे आहेत व म्हणून संगीत रचना करतांना त्यांत उपयोगांत आणिल्या जाणाऱ्या वर्णांची छाननी करणें शक्य व इष्ट आहे.

आलाप करतांना 'अनंत हरि' यांतील वर्णांनीं आलाप करीत, असें म्हणतात व प्रचलित आलापयोग्य वर्ण त्यांतूनच निघाले असावे, असा कांहींचा तर्क आहे. पण, यास ग्रंथोक्त असा व सयुक्तिक पुरावा नाही. मात्र 'ता, नां, तन, हृदन, तां' 'धृ धृ' अथवा 'दृ दृ' 'ऱ्हां' 'थों' इत्यादि वर्णांना निरनिराळ्या स्थानांच्या संस्कारामुळे महत्त्व असून हीं अक्षरें आलापाकरितां सर्वथैव योग्य व आतां आहेत तशींच फारां दिवसांपासून प्रचारांत असलीं पाहिजेत असेंच दिसतें.

अलीकडे मैफलीच्या गायनांतही रागाचें मंडन 'अ' कार 'उ' कार अथवा या आलापयोग्य वर्णांनीं न करितां सा, रे, ग, म, प इत्यादिकांनीं करण्याचा प्रघात पडला आहे. हा प्रघात शास्त्रशुद्ध नाही. कारण, यांत वर्णोच्चाराच्या एकाद्याच स्थानाच्या उपयोगामुळें एकेरीपणा येतो व संगीतास अवश्य अशीं स्वस्थानें जीं कंठ व मूर्धा त्यांचा सा, रे, ग, म, प मध्ये अभाव किंवा अल्पत्व असल्यानें अशा प्रयोगानें स्वरांचें स्थान भ्रष्ट मात्र होतें. समाजांत नाणावलेल्या गायकांनीं या गोष्टीची कांस धरल्यानें, प्रथमदर्शनीं चमत्कृति व विद्वत्तेची उघड जाहिरात होते ही गोष्ट खरी; पण निसर्गसिद्ध गोष्टी अशा सा, रे, ग, म, प्रयोगाच्या रंजकत्वास विरुद्ध असल्यानें अशा गायकांच्या 'सारंगिमा' हीं स्वरांचे दृष्टीनें स्थानभ्रष्ट होत असल्याचा पदोपदीं अनुभव येतो. हा दोष त्या गायकांचा नसला तरी त्यांनीं अवलंबिलेल्या अशास्त्रपद्धतीचा होय. करितां अशा गायकांनीं यापुढें आलापाच्या अक्षरांनींच रागालाप करावा व मार्मिक श्रोत्यांनीं सा, री, ग, म, च्या निषिद्ध प्रयोगास उत्तेजन देऊं नये. फार तर प्राथमिक शिक्षणाचे वेळीं असा प्रयोग करणें क्षम्य होईल.

वर्णोच्चाराच्या, कंठ, तालु, मूर्धा इत्यादि सहाही स्थानांच्या उपयोगानें रंजकत्व वाढतें व अशा स्थानांचा उपयोग करण्याचा अभ्यास पूर्वीच्या आलापांच्या अक्षरांनीं सुसाध्य होतो याचा स्पष्ट अनुभव थोड्या दिवसांच्या अभ्यासानें प्रत्येकास घेणें शक्य आहे. 'षडभिर्जायते' म्हणून षड् या व्याख्येंतही स्वरसाधनास या सहा स्थानांचा उपयोग अभिप्रेत आहे. या दृष्टीनें स्वरसाधनाचा विचार केल्यास, दांतांतून, नाकांतून अथवा रेंकून गाणें किती दूषणीय आहे हें स्पष्ट दिसून येईल.

सारांश, वर्णोच्चार व त्याचें संगीत शास्त्रांत महत्त्व, या गोष्टींचा सूक्ष्म अभ्यास प्रत्येक गायकास अवश्य आहे. उच्चाराचीं निरनिराळीं अंगे जीं



घुमारा, ओढ, कंप, झटका, त्यांस 'स्वर-काकु' अशी संज्ञा आहे. अशा कृत्यांचीं पुस्तकांवरून जाणीव मात्र होईल. अशीं कृत्ये यथा-योग्यपणे करितां येण्यास, प्रत्यक्ष गुरुमुखांतून तीं ऐकिलीं पाहिजेत. याकरितांच या विद्येस पूर्वीपासून 'श्रवणी-विद्या' अशा नांवानें संबोधितात. म्हणून, जिज्ञासुंनीं ग्रंथाबरोबरच विद्वान् गुरूंचेही साहाय्य घेणें अवश्य आहे.

आतां, वर्णोच्चार्याच्या दृष्टीनें मराठी भाषेची संगीतक्षमता किती मर्यादेपर्यंत आहे हें पाहूं. स्पष्ट उच्चार्याचे बाबतींत मराठी ही संस्कृता-इतकीच निष्ठुर आहे. संगीतास रंजकत्व आणण्यास मराठी भाषेंत फार मोठे अपभ्रंश करावे लागतील. संस्कृतांत असे अपभ्रंश करण्यास परवानगी नसली तरी, तेथें अर्धमागधी अथवा बालभाषा यासारख्यांची संगीताकरितां योजना करून ही गैरसोय दूर करण्यांत आली. या दुसऱ्या भाषांची घटना वर्णोच्चार व नाददृष्ट्या सोईस्कर व रंजक असे शब्दांचे अपभ्रंश करण्याच्या तत्त्वावरच अवलंबून आहे. हिंदी भाषेंतही नादमाधुर्य व वर्णोच्चार यांना सोईस्कर असे अपभ्रंश रूढ व शिष्टमान्य झाले आहेत व ज्या गीतांत हे गुण विशेष प्रमाणांत आढळतात तींच गीतें चिजा म्हणून आज रूढ आहेत. मराठींत मात्र अशा अपभ्रंशास थारा नाही. यामुळेच नादमाधुर्याचे दृष्टीनें पुष्कळ मराठी शब्द कठोर वाटतात. उच्च तऱ्हेच्या संगीत-निर्मितीस मराठीच्या मार्गांत ही मोठीच अडचण आहे यांत शंका नाही. तथापि स्पष्ट उच्चारांचा निष्ठुर सांप्रदाय व जोडाक्षरांची रेलचेल, ही अडचण न भासतां दुसऱ्या एका दृष्टीनें फायदे-शीर होण्याचा संभव आहे. कारण, अशा तऱ्हेची मध्य व द्रुत लयींतील गीतें संगीतास सामान्यपणें साध्य असणाऱ्या भावनांस विशेषतः वीरादि जोरदार रसांस विशेष उठाव देतात. या दृष्टीनें मराठी भाषेस संगीताच्या एका विशिष्ट क्षेत्रांत भरपूर वाव आहे.

## प्रकरण ४ थें

### संगीताचें द्विविध कार्य

नैसर्गिक रंजकत्व व भावनाविलास

नैसर्गिक रंजकत्व.

‘आज गाणं फार रंगलं होतं बुवा!’ असें जर आपणांस कोणी सांगितलें व ‘गाणं रंगलं’ म्हणजे काय समजावं? असा जर आपणां त्यांस प्रश्न केला तर ‘गवयाचा कंठ फारच मधुर होता,’ ‘त्याची फिरत अप्रतिम होती,’ ‘तालाचें अथवा लयीचें काम अगदीं वेमालूम,’ ‘काय त्याचा तो ढंग!’ ‘काय त्याची ती अवघड राग गाण्याची शैली!’ अशा तऱ्हांचीं उत्तरें बहुतेकांकडून मिळतील. यावरूनच अनुमान करण्याचें झाल्यास, स्थूल मानानें, स्वरांचें माधुर्य व मिलाफ, आलाप व तानेची तयारी, रागनियमांचें अचूक पालन, तालाची तयारी व या कृत्यांचे सौंदर्यवर्धक संगीतविषयक अलंकारप्रयोग एवढ्या गोष्टींचा अंतर्भाव संगीतांत होतो असें दिसून येईल. परंतु या गोष्टी केवळ वादनानें अथवा नोम् थोम् वगैरे प्रकारांनींही करतां येतील. पण रसिकांचें समाधान एवढ्यानेंच होत नाहीं. त्यांना सार्थ अशा चिजेच्या गायनाची अपेक्षा असते. गायिल्या जाणाऱ्या रागानें एखादा विशिष्ट रस उत्पन्न होतो अशी सामान्य समजूत आहे व याच रसाला पोषक अशी शब्दयोजना व पदलालित्य जीत आहे अशी चीज गायिल्यास या रसाचा विशेषच उठाव होणें संभवनीय आहे. संगीतापासून उद्भूतणारे रस वेदनात्मक नसून अर्थातच संवेदनात्मक असतात. हीच संवेदना काव्यगुणानें अधिक परिणामकारक करणें हा चीज बनविण्याचा व गाण्याचा हेतु. संवेदनेला कारक अशी मुख्य गोष्ट कोणती तर श्रोत्यांना समजेल असा भाषाप्रयोग ही होय. यामुळेंच परभाषेंतील उत्तमोत्तम चिजांपेक्षां माय-



भाषेतील सामान्य चिजाही समाजास अधिक प्रिय होतात. म्हणूनच गायिले जाणारे संगीत श्रोत्यांच्या मायभाषेमध्ये असावे असा ज्ञात्यांचा आग्रह; पण प्रत्यक्ष वस्तुस्थिति मात्र अगदी निराळी. महाराष्ट्रातील बहुतेक गायन हिंदी भाषेत. हिंदी भाषेचा—त्यांतून ब्रिजभाषेचा—अर्थ इकडे वेताचाच समजणार ! बरे, चीज तरी संपूर्ण व स्वच्छ म्हटली जाते ? गायन म्हणजे चिजेच्या मुखड्यांतील चारदोन तुटपुंज्या अक्षरांवरच सारा निर्वाह ! अशा गायनाचा विस्तार मात्र तास दोन तास केला जातो व त्यासच आम्ही ' आज गाणं फार रंगलं होतं बुवा ! ' असे म्हणतो. यावरून समाजाचें एक तर गायनविषयक अज्ञान अथवा भाषेनें व्यक्त होणाऱ्या सौंदर्यापेक्षां भाषातीत असें अन्य कांहीं सौंदर्यनिधान गायनांत असलें पाहिजे, असे दोन पक्ष संभवतात. परंपरागत तयार झालेल्या बहुतेक गायकांचा व रसिक श्रोत्यांचा या दुसऱ्या गोष्टीकडेच विशेष ओढा आहे. महाराष्ट्रातील नाणावलेल्या गवयांचा जर कांहीं विशेष असेल, तर गायनांतील सहजसुलभ माधुरी हा नसून वर्ज्यावर्ज्यादि शास्त्रीय तत्त्वांचा पुरस्कार हा होय. यामुळेच हिंदुस्थानी गायनपद्धतीतही महाराष्ट्रास आजचें आदरणीय स्थान प्राप्त झालें आहे. संगीताचें मुख्य कार्य म्हणजे नैसर्गिक रंजकत्व. तें भाषातीत असल्यानें प्रचलित पद्धतीच सर्वोत्तम व चिजांचें मराठीकरण वगैरे करण्याची जरूरीच नाही असें या पक्षाचे अभिमानी म्हणतात. उलटपक्षीं एखादा फाटका संगीत नट एखादे मराठी पद गाऊन पढिक गवयांपेक्षांही अधिक परिणाम करू शकतो. अतएव संगीतांत खरें रंजकत्व येण्यास समजेल असा भाषाप्रयोग व काव्य हींच कारणीभूत आहेत असें दुसऱ्या पक्षाचें म्हणणें. सारांश, पहिल्या पक्षाचे दृष्टीनें संगीताचें कार्य ' स्वरजनित परिणाम ' व दुसऱ्या पक्षाचे दृष्टीनें ' भाषाजनित परिणाम ' हें होय. यांशिवाय उभयपक्षातीत असा तिसरा एक वर्ग असें म्हणूं शकेल कीं, संगीताचें खरें कार्य म्हणजे या दोन्ही परिणामांचें ' मधुरमीलन '. या शेवटच्या म्हणण्यांत बरेच तथ्य आहे. बरेच

म्हणण्याचें कारण स्वरजनित परिणाम हा तात्त्विक दृष्ट्या भाषाजनित परिणामाहून ते निराळा मानतात. वास्तविक, संगीताचें द्विविध कार्य म्हणजे नैसर्गिक रंजकत्व व भावनाविलास हें होय व हें दुहेरी कार्य गायन चालूं असतां केवळ स्वरप्रयोगानें अथवा केवळ भाषाप्रयोगानेंही सिद्ध होतें. याचा अर्थ असा कीं, नैसर्गिक रंजकत्वाखेरीज सक्कृदर्शनीं केवळ भाषेनें साध्य अशा भावनेचा उदय अर्थविहीन अशा केवळ अकार-उकार प्रयोगांमध्येही संभवतो. उलटपक्षीं, जी गोष्ट अकार-उकारांनींच साध्य अशी वाटते तीच भाषाप्रयोगानेंही साध्य होते. तात्पर्य, संगीताचें द्विविध कार्य म्हणजे 'नैसर्गिक रंजकत्व व भावनाविलास.' हीं ब्रह्म आणि मायेप्रमाणें वरवर दोन, पण मूलतः एकरूप व संलग्न किंवाहुना अभेद अशींच आहेत. तुम्हीं केवळ स्वरप्रयोग करा अथवा केवळ भाषाप्रयोग करा, ही जोडी तुम्हांस फोडतां येणार नाहीं. किंवाहुना या जोडीनें होणाऱ्या कार्याखेरीज अन्य कांहीं कार्यही संगीतानें साधतां येणें शक्य नाहीं. एवंच, सौंदर्य आणि भावनेचा उदय यांचा अभेद्य असा संयोग संगीतांत संभवतो. गायन चालू असतां केवळ स्वर अथवा भाषाप्रयोग यांनीं यांपैकीं पहिलें म्हणजे नैसर्गिक रंजकत्व कसें संभवतें याच गोष्टीचा यथे विचार करूं. दुसरी गोष्ट म्हणजे भावनाविलास. त्यासंबंधींचा विचार पुढील प्रकरणांत करूं. संगीतांत कोणकोणत्या गोष्टींचा अंतर्भाव होतो यांचा संक्षेपतः उल्लेख करून व त्यासंबंधीं जरूर तेवढी माहिती व प्रमाणें दिल्यानें पूर्वी केलेल्या विधानांची सत्यता अनुभवास येईल.

१. मूळ स्वर ( व ताल ) :—यांची निवड गायक मर्जीप्रमाणें करतो.

२. श्रुतिस्वरविचार व स्वरसप्तकाची स्थापना :—' आजकाल संगीत कलेंत प्रावीण्य मिळविणाऱ्या कलाभिज्ञ व्यक्तींकडूनही या विषयाचा काळजीपूर्वक विचार केला जात नाही. ' पाठांतरांत ' सप्त सूर, तीन ग्राम, एकवीस मूर्छना, -' हा नियम असतो हें खरें, तथापि सप्त सूर



कसे असतात, तीन ग्राम कोणत्या स्वररचनेमुळे संभवतात व एकवीस मूर्छना कशा होतात याचें सूक्ष्म अध्ययन करण्याची तसदी क्वचितच घेतलेली आढळते. सध्यांच्या सप्तकाची स्थापना प्राचीन ग्रंथांतूनच संभवते व स्वरसप्तकांतील स्वरांच्या जोड्या एक तर षड्जपंचम भावानें निगडित आहेत किंवा गृहीत स्वरांचें कंपन संख्येच्या एकपट दुप्पट वगैरे गुणोत्तरानें ज्यांची कंपनसंख्या आहे अशा स्वरांतून सहसंवाद-भावानें सप्तकांतील स्वर मिळूं शकतात. म्हणजे स्वरसप्तकांतील स्वर षड्जपंचमभावानें बद्ध अथवा सहसंवादी मात्र असूं शकतात.

३. थाटव्यवस्था:—निरनिराळ्या मूर्छनाप्रकारांनीं निरनिराळीं स्वरां-तरें असलेलीं सप्तकें येतात व यामुळे वेगवेगळे थाट संभवतात.

४. रागव्यवस्था:—अशा एका थाटांतील कांहीं स्वरांस प्रामुख्य देऊन व जरूर तर कांहीं स्वर वर्ज्य करूनही संपूर्ण, षाडव, ओडव वगैरे प्रकारांनीं, एकाच थाटांतून निरनिराळे राग संभवतात. जुन्या अथवा नव्या ग्रंथकारांनीं जर कोणत्या एका विशिष्ट गोष्टीवर भर दिला असेल तर तो थाट व रागव्यवस्थेवरच. परंतु थाटांत येणाऱ्या स्वरांचीं श्रुतिस्थानें वगैरेंचा विचार प्रथमतः होणें जरूर आहे. कित्येकांनीं तो जुन्यानव्यांचा उलगडा करणें जरूर आहे म्हणून वरवर कां होईना पण केला आहे, तर दुसऱ्या कित्येकांनीं तो न करतांच थाट-व्यवस्थाही ठरवून टाकली. खेरीज हार्मोनियममधील स्वर, श्रुतिस्वर-व्यवस्थेनें येणाऱ्या स्वरांप्रमाणें संवादानें निगडित नसल्यानें, आधींच अशास्त्र अशा रागांची ओढाताण होऊन पदोपदीं रसभंग होतो. तो न व्हावा म्हणून, गायिल्या जाणाऱ्या रागांतील स्वरांचीं स्थानें नीट सम-जणें आवश्यक आहे.

५. रागाची निवड केल्यानें रसाचीही निवड होते अशी सामान्य समजूत आहे.

६. चीजः—यांत भावनेस, संक्षिप्त अशा काव्यमय कल्पनेची सार्थ शब्दांत जोड देतात. द्राविडी शब्दपांडित्य यांत अर्थात्च त्याज्य असतें.

वरील सर्व कृत्यांचा विचार गायन सुरू होण्यापूर्वीच केलेला असतो. आतां प्रत्यक्ष गायनाचा विस्तार कसा होतो तें पाहूं.

७. विस्तारक्रमः—आरोही, अवरोही, अस्ताई (स्थायी) व संचारी वर्णप्रयोगांनीं गायनाचा विस्तार करावा असा पूर्वापार प्रचार आहे. आतां पाहवें तों, घरंदाज गवयांखेरीज इतरांस हा क्रम ठाऊकच नसतो. असल्यास तो मानला जात नाहीं. या क्रमानें गायिल्यास राग कोणताही असो, गाण्याचा ढंग एकसूत्रीच राहतो. तो तसा राहतो म्हणूनच अशा गाण्यास आपण घरंदाज गाणें ही संज्ञा देतो. आरोही-अवरोही म्हणजे आरोह-अवरोह नव्हत. चढत्या क्रमानें एक अथवा अनेक आलाप करून जोड करणें यास आरोही वर्णप्रयोग व उतरत्या क्रमानें आलाप करून जोड करणें यास अवरोही वर्णप्रयोग म्हणतात. स्थायी म्हणजे गीताचा पहिला भाग जो अस्ताई तो नव्हे. पूर्वीं रागांतील अंश-स्वरास स्थायी स्वर म्हणत. तोही अर्थ येथें अभिप्रेत नाहीं. स्थायी वर्णप्रयोग म्हणजे स्वरांवर दीर्घकाल ठरणें. आरोहअवरोहांत खालून वर अथवा वरून खालीं असा स्वर हलवितात तो येथें न हलवितां रागांतील जीवन स्वरांवर विशेषेंकरून तार अथवा कोणत्याही सप्तकांतील षड्ज अथवा पंचम, हे दोन स्वर जे स्थायी असून मूळ स्वरांशीं सहसंवादच (Harmony) करतात, त्यांवर ठरवितात. केवळ आरोही व अवरोही वर्णप्रयोगानें हें संवादित्व पूर्णपणें लक्ष्यांत येण्यास अवसर मिळत नाहीं. म्हणून सख्या नैसर्गिक रंजकत्वाला स्थायी वर्णप्रयोगच कारणीभूत होतात. संचारी वर्णप्रयोग म्हणजे आरोहीअवरोही आणि स्थायी स्वरांचा प्रयोग उलटसुलट क्रमानें पाहिजे तसा संमिश्र पद्धतीनें करणें. जरूर त्या अध्ययनाच्या व अधिकाराच्या अभावीं गाय-



कांची जी तारांबळ उडते तीस ही संज्ञा देतां येणार नाही. तीस संचारी वर्णप्रयोग न म्हणतां संचारच (?) म्हणावें लागेल.

८. स्वरसप्तकांतील स्वरांत सहसंवादी, संवादी व अनुवादी अशा तीन तऱ्हांचें नातें असतें. कंपनसंख्येच्या दृष्टीनें सहसंवादी स्वरांचें नातें अगदीं जवळचें म्हणजे एकपट, दुप्पट इत्यादि गुणोत्तरांचें असतें. संवादी स्वरांचें नातें गुणोत्तरांचें नसून निकटच्या षड्जपंचमभावाचें म्हणजे चुलत स्वरूपाचें असतें. अनुवादी स्वरांचें नातें दूरच्या षड्जपंचमभावाचें म्हणजे चुलत चुलत स्वरूपाचें असतें असें म्हणतां येईल. तथापि स्वरसप्तकाचा पाया सहसंवादी म्हणजे स्वयंभू स्वर व षड्जपंचम-भावावरच उभारलेला आहे. त्यांखेरीज येणारे स्वर त्याज्य सम-जले जातात.

९. आलाप व तानः— आलापांत रागांतिल जीवभूत भागास उच्चार व उच्चारणकाल या दोहोंनीं प्रामुख्य देऊन बाकीच्या भागास गौणत्व दिलें जातें. तानप्रयोगांत सर्व स्वरांना उच्चारणकाल सारखाच मानण्यांत येतो. आलापांत जांवंई व वऱ्हाडी यांतील भेद स्पष्ट राखला जातो, तर तानप्रयोगांत जांवंई व वऱ्हाडी हे एका मापानेंच मोजले जातात. यामुळें तेथें अनवस्था—प्रसंग संभवतो, असा या दोहोंमधील फरक सांगतां येईल. म्हणूनच गायनांत आलापांचें महत्त्व. ताना करण्याच्या झाल्यास बरोबरीच्या लयीमध्ये केल्यास रागस्वरूप स्पष्ट रहातें. अशा तऱ्हेची तान साध्य होण्यास फार तपश्चर्या लागते. दुप्पट, चौपट वगैरे लयीची तानही स्वच्छ व दाणेदार असल्यास चित्त-वेधक होते. अशा तऱ्हेच्या तानांस पातळ आवाज व तालाशीं चपळाईची लगट यांमुळेंच विशेष सौंदर्य प्राप्त होतें. पण आजकालच्या गायनांत बरोबरीची तान घेणारे गायक थोडे. त्याचप्रमाणें सफाई व दाणेदार व जलद ताना घेण्याच्या भरांत पुढकळसे गायक वेडेवांकडे तुकडे व खटके नाकांतून, दांतांतून, चोरटा आवाज काढून घेतात व

घोड्याप्रमाणें खिंकाळतात. यामुळें सुरेलपणा व रागत्व तर नाहीच, पण तानेचा हेतूही त्यांच्या गांवीं नसतो असें म्हणावें लागतें.

१०. शब्दांतील स्वर लांबवून 'अ'कार'उ'कार प्रयोगांनीं आलाप व ताना घेतल्या जातात याचा हेतु अ, आ, ई, ऊ वगैरेंच्या उच्चारांबरोबर मूळ स्वरांबरोबरच त्यांच्या उच्च अथवा नीच सहसंवादी स्वरांचा संभव हा होय. हें सहसंवादित्व स्वरांनीं साधतां येतें. म्हणून गाण्यांत आऽआऽआऽ, ईऽईऽईऽ वगैरे प्रयोग करतात. केवळ व्यंजन-प्रयोगानें हें कार्य साध्य होत नाही. सहसंवादित्व पूर्णपणें लक्ष्यांत येण्यास स्थायी वर्णप्रयोग करणें जरूर आहे हें मागें सांगितलेंच आहे. असा स्वर दीर्घकाल ठरला असतां मूळ स्वर, कंठगत स्वर व तदंगभूत उच्च व स्वयंभू स्वरपंक्ति यांमुळें होणाऱ्या परिणामासच सहसंवाद (Harmony) अशी संज्ञा आहे. या सहसंवादांतच संगीताचें नैसर्गिक रंजकत्व आहे. तंबोऱ्यांतील षड्ज, मंद्र-पंचम व खर्ज यांमुळें होणाऱ्या सहसंवादांत कंठगत सहसंवादी स्वरपंक्ति बेमालूम लीन होणें हीच आमच्याकडील हार्मनी (Harmony) आहे. पाश्चात्यांनीं आमच्या पद्धतींत सहसंवादित्व नाही असें कितीही म्हटलें तरी तें त्यांचें अज्ञान होय. कारण श्रुतिस्वरव्यवस्थाच मूळ सहसंवादित्वाच्या पायावर उभारली आहे. खेरीज गायनांत स्थायी स्वरांचा प्रयोग अथवा अन्य पक्षीं तंबोऱ्याचा मूळ स्वर वजा केला तर आमचे दृष्टीसही तेथें संगीत म्हणून कांहीं चीज उरणार नाही. अशा स्थितींत इकडील सहसंवादित्व पाश्चात्यांच्या एवढें भडक व भभूक नाही, एवढेंच म्हणतां येईल. क्लेमंट साहेबांच्या शब्दांतच सांगावयाचें झाल्यास 'युरोपियन वाद्यांत खऱ्या संवादी स्वरांची एकही जोडी नाही. अशा जोड्यांपासून खरें संवादित्व न मिळतां गोळाबेरीजवजा परिणाम मात्र होतो. स्वरांच्या पूर्ण मिलाफास धक्के (Beats) उत्पन्न होणें हें सर्वथा त्याज्य असूनही ते उत्पन्न झाले तरच खरा संवाद होतो अशी उलटी समजूत मात्र युरोपियन लोकांत पिढ्यानपिढ्या चालूं आहे.



सहसंवादित्वाविषयीं इतकें विस्तरशः लिहिण्याचें कारण, अलीकडील ग्रंथकार अथवा गायक यांनीं या विषयाकडे दुर्लक्ष केलें असून ते पाश्चात्यांच्या खोख्या समजुतीस बळी पडल्यानें, आमच्या पद्धतीतील एका मूलभूत गोष्टीविषयीं दिवसेंदिवस अधिकच अज्ञान वाढण्याचा संभव हें होय. तसेंच आजवरच्या जुन्यानव्या संगीतपद्धतीकारांनीं अशा वर्णप्रयोगांचें महत्त्व न सांगतां दुय्यम दर्जाच्या दुसऱ्या अनेक जंत्रीवजा गोष्टींचा मात्र भरपूर ऊहापोह केला आहे.

११. 'अ' 'आ' इत्यादि स्वरांच्या योगानें सहसंवादित्व संभवतें, पण व्यंजनांना हें सामर्थ्य नाही. तथापि व्यंजनांच्या योगानें स्वरांचें सहसंवादित्व अधिक मनोहर व वैचित्र्यकारक होतें. हें वैचित्र्य केवळ स्वरांनीं आणतां येत नाही म्हणून व्यंजन म्हणजे 'तोंडी लावणें' हें नांव सार्थ आहे असेंच म्हणावें लागतें. अर्थात् शब्दांच्या अर्थाखेरीज त्यांत येणाऱ्या स्वरव्यंजनांना नादमय म्हणून स्वतंत्र स्थान आहे. म्हणूनच प्रसंगीं अर्थाची गळचेपी करूनही संगीताला रंजकत्व आणण्यास बोलतान घेण्याचा प्रघात आहे. हें रंजकत्व व गीतांतील काव्यमय भावना यांचाही उठाव गीतांतील शब्दांत म्हणजे बोलांतच निरनिराळ्या टंगांनीं करणें अर्थात्च इष्टतर होय.

१२. वरील सर्व तऱ्हांचा विस्तार गमकादिक प्रयोगांनीं निरनिराळ्या लयींत अधिक रंजक करतां येतो. वर्णोच्चार हा संगीताचा आत्मा होय. वर्णोच्चाराची क्रिया अनेक मिश्र संस्कारांनीं युक्त असल्यानें, या सर्व संस्कारांचा अंतर्भाव ज्या स्वरलेखन पद्धतींत होईल अशीच पद्धति अंमलांत येणें जरूर आहे. प्रचलित पद्धतींत सा, रे, ग, म, प या अक्षरांनीं वर्णोच्चाराच्या अनेक अंगांपैकीं एका अंगाचा बोध होतो व तोही बिनचूकपणें होतोच असें म्हणतां येणार नाही. उदाहरणार्थ, सर्वांशीं अचल वाटणारा पंचम स्वरही रागपरत्वे व लयभेद व चलनपरत्वे कसकसा लागतो हा प्रयोग, करून पाहण्या-

सारखा आहे. याचप्रमाणे दुसऱ्या स्वरांची स्थिति असल्याने वर्णो-  
च्चारंतां होणाऱ्या सर्व संस्कारांचा यथायोग्य विचार करून मगच  
गायकाने रागाचे, वर दिलेल्या तऱ्हांनी, मंडन करावे.

तात्पर्यः—संगीताचे कार्य द्विविध, नैसर्गिक रंजकत्व हे पहिले  
अंग व भावनाविलास हे दुसरे. हीं दोन अंगे एकमेकांपासून वेगळीं  
करितां येत नाहीत इतकीं तीं संलग्न अथवा एकजीव आहेत.  
म्हणूनच, संगीताचीं कार्ये दोन न म्हणतां एकच कार्य व तें द्विविध  
असें म्हटलें. हे द्विविध कार्य केवळ अ-कार उ-कार इत्यादि आला-  
पांनींही होतें अथवा केवळ भाषाप्रयोगानेंही होतें. फरक एव-  
ढाच कीं, आलापांत मुख्य उठाव पहिल्या अंगाचा, तर भाषाप्रयोगांत  
तोच दुसऱ्या अंगाचा.





## प्रकरण पांचवें.

### संगीत व भावनाविलास

अथवा

#### संगीताचा रसपरिपोषाशी संबंध.

संगीताची वेदकालीन स्थिति जरी क्षणभर विचारांत न घेतली तरी प्राचीन ग्रंथांतील श्रुतिस्वरव्यवस्था, शुद्ध सप्तकाचा उलगडा, राग-व्यवस्था, गमकादिक अलंकारप्रयोग व तद्वारां रसपरिपोष इत्यादि गोष्टींचा उलगडा होणें अवश्य आहे. परंतु संगीताचें प्राचीन व परिवर्तित अर्वाचीन स्वरूप यांमध्ये इतका दीर्घ काल लोटला आहे की, त्या दोहोंची सांगड घालणें फार कठिण होऊन बसलें आहे. अशा स्थितींत संगीतशास्त्रांतील मूलभूत सिद्धांतांखेरीज इतर व्यवस्थेंत प्राचीन व अर्वाचीन पद्धतींत ढोबळ फरक असणें अपरिहार्य आहे. अशा मूलभूत गोष्टींपैकीच संगीतानें भावनेचा उदय अथवा रसपरिपोष होणें ही एक होय.

रत्नाकरादि ग्रंथांत श्रुतींना तज्जन्य परिणामांवरूनच नांवें दिलेलीं सकृद्दर्शनीं वाटतात व परिणामाची व्याप्तिहि तारतम्यानें दीप्ता, आयता, मध्या, मृदु व करुणा अशी सांगितली आहे. पण या व्यवस्थेप्रमाणें रसपरिपोष झाला असता तर अधिक विचाराची जरूरी नव्हती. अनुभवांतीं हें नामकरण केवळ काव्यमयच आहे असें दिसतें. तसेंच संस्कृत ग्रंथकारांनीं रागांतील स्वर व रस यांचे अन्योन्य संबंधांविषयीं नियमबद्ध अशी व्यवस्था सांगितली नाही. अमुक राग अमुक रसाला कारक आहे असें मोघम सांगण्यानें एकसूत्रीपणाचे अभावीं नियम करणें अशक्य आहे. त्यानंतरचे कालांतीलहि या विषयावर शास्त्रीय असा अधिक कांहीं विचार उपलब्ध नाही. किंवाहना प्राचीन ग्रंथांचा उमज

न पडल्यानें गायकांचे अडचणींत अधिकच भर पडली व संगीतकलेची वाढ एकतर्फी होऊन शास्त्राची बाजू दिवसेंदिवस अधिक लंगडी पडत चालली. याचा परिणाम, संगीताचें उद्दिष्ट कार्य न होतां गायक वर्गास अधिक उद्देगकारक झाला असल्यास नवल काय ? अगदीं अलीकडील शास्त्रीय काळांतसुद्धां या विषयासंबंधीं फार थोडा विचार झाला आहे. एकीकडे गायनापासून भावनेचा विकास करण्याची गायक लोकांची इच्छा, तर दुसरीकडे काव्याला मात्रागणवृत्तांच्या चौकटी बाहेर गायनाच्या गुलाबी सहवासांत स्वच्छंदपणें विहार करण्याची मोकळीक देऊन काव्यगुणाचा उत्कर्ष किंबहुना ऐन-जिनसी नवरसपरिपोष करण्याचा शब्दपंडितांचा अट्टाहास ! अशा स्थितींत या विषयासंबंधीं चिकित्सक दृष्टीनें अभ्यास केलेल्या विद्वानांच्या मतांस साहाजिकच महत्त्व आहे. कै. देवल व विद्यमान पंडित भातखंडे यांचे संगीतासंबंधीं असामान्य परिश्रम सुविख्यातच आहेत. पैकीं कै. देवल यांचे बहुतेक परिश्रम श्रुतिस्वर-व्यवस्था व तदनुरूप रागव्यवस्था कायम करण्यासंबंधींच होते. खेरीज हिंदी संगीत युरोपियन तऱ्हेनें लिहिण्याकडे त्यांचा कल असल्यानें प्रत्यक्ष सोईचे दृष्टीनें त्यांचे परिश्रम जवळजवळ निरुपयोगीच दिसतात. शिवाय त्यांचे रागव्यवस्थेनुरूप कोणत्या रागापासून कोणता रस संभवतो यासंबंधीं शास्त्रीय अशी म्हणण्यासारखी चर्चा त्यांचे ग्रंथांत नाही. त्यांचें ' हिंदू म्यूझिकल स्केल व बावीस श्रुति ' या इंग्रजी पुस्तकाचे तिसावे पानावरील ' डी ' कोष्टकांत संस्कृत ग्रंथांचा मोघम आधार दिला आहे. पण गोष्ट अशी कीं, संस्कृत ग्रंथ या विषयाची चर्चा करीत नाहीत. टीपेमध्ये त्यांचे पद्धतीप्रमाणें गाणारे गायकांचे गायनांत हे रस दिसतील असें म्हटलें आहे. पण असे गायकहि गतानु-गतिक वळणाचेच असल्यानें तेथेंहि रसनिष्पत्तीसंबंधीं नियम मिळू शकत नाहीत.



आतां पं. भातखंडे यांचीं मते पाहूं. 'योग्य कार्लीं योग्य पुरुष पुढे येतीलच. आपण या भानगडीत पडण्याचें पत्करणार नाही;' (हिंदुस्थानी संगीत पद्धति, भाग ३, पान ३२०) 'केवळ नादसमुच्चयानें परिणाम होईलच असें सांगणें कठिण आहे. अशा विषयावर संस्कृत ग्रंथ चर्चा करित असल्याचें पहाण्यांत नाही,' (हिं. सं. प. भा. ३, पानं ३३९), तसेंच, 'मद्भक्ता यत्र गायन्ति,' 'चैतन्यं सर्वभूतानाम्' इत्यादि श्लोकांचे गायनानें भावना जागृत न होतां जनतेची सोय पाहण्यापेक्षां त्यांत कांहीं अधिक नाही, असें त्यांचें म्हणणें दिसतें (पान ४५६, भाग ३). याचे उलट 'तंबोरा मध्यमांत मिळविल्यानें विलक्षण परिणाम होत असल्याचा' ते अनुभव सांगतात (पान ४१८, भाग ३). 'कोमल री ध, शुद्ध री ध व कोमल ग नी या तीन जोड्यांवर सर्व रागरचना केली म्हणून पूर्वजांविषयीं आदर कोणास वाटणार नाही?' अशी ते भाग ३, पान ४ वर पृच्छा करतात. आदर जरूर वाटावा, पण तो वाटण्याचें कारण रागरचना कां, रागापासून रसाचा उदय? रागरचना तर केवळ गणितसिद्ध आहे. पण सर्वच गणितसिद्ध प्रकार रागत्वाला पात्र नाहीत. कां? तर त्यांत रंजकत्व संभवेच असें नाही. मग रंजकत्व म्हणजे रसाचा अथवा भावनेचा उदय हाच रागरचनेचा हेतु. पण (संगीतापासून) रसविचार तर संस्कृत ग्रंथांत नाही, मग वाळल्या आदराची तेथें अपेक्षा कां? तर, या अपेक्षेचें उत्तर असें कीं, या तीन जोड्यांपासून रसाचा उदय होत असला पाहिजे, अशी त्यांची भावना! खुद्द पं. भातखंडे यांच्या शब्दांतच त्यांचे विचार पुढें दिल्याप्रमाणें आहेत.

'प्रचारांत जे राग आपण गातो वाजवितों, त्यांचा संबंध रसांशीं सुयुक्तिक व सुबोध रीतीनें घालून देणें हें काम अधिक कठिण आहे व तें सुशिक्षित संगीत विद्वानच करूं शकतील. अजूनपर्यंत तें काम अनेक कारणांमुळें घडून आलें नाही.'

‘सरी वीरेऽद्भुते रौद्रे धो बीभत्से भयानके !  
 कार्यों गनी तु करुणे हास्यशृंगारयोर्मपौ ’ ॥

म्हणण्यानें, अथवा रागाचा रस त्याच्या वादीस्वरावर अवलंबून असतो इतक्या म्हणण्यानें सारें भागेल असें दिसत नाहीं. हा मंत्र फार जुना आहे. त्यांत अर्वाचीन परिस्थितीत कांहीं सुधारणा करावी लागेल कीं काय हाहि एक प्रश्न उद्भवेल.’

‘कांहीं दिवसांवर आपल्या प्रांताच्या एका विद्वानानें आपल्या प्रसिद्ध नऊ रसांवर एक निबंध वाचला होता. त्या निबंधांत त्यानें असें सिद्ध करण्याचा प्रयत्न केला होता कीं, शृंगार, वीर, करुण, रौद्र, हास्य, भयानक, बीभत्स, अद्भुत व शांत, हे जे आपल्या पंडितांनीं नऊ रस मानले आहेत, त्यांत खरे अथवा मुख्य असे रस तीनच मानणें योग्य होईल व ते शृंगार, वीर व करुण हे होत. बाकीचे सारे या तीन रसांत अंतर्भूत होऊं शकतील. हें त्या विद्वानाचें विधान मला मनोरंजक व विचारणीय वाटलें. आपल्या हिंदुस्थानी पद्धतीच्या साऱ्या रागांचे स्थूल वर्ग स्वरांच्या अनुरोधानें आपण तीन करतो, हें तुम्हांला ठाऊकच आहे. तेव्हां मला वाटलें या तीन स्थूल वर्गांचा संबंध त्या विद्वानांनीं मुख्य मानिलेल्या तीन रसांशीं कसा तरी लावतां आला व तसें लावणें लोकसंमत पुढें मागे झालें, तर पद्धतीचें गौरव वाढून नवीन पद्यरचनेला व नाटकांतून संगीत पद्यांच्या रागयोजनेला किती तरी उपकार होईल. उदाहरणार्थ, शांत व करुण हे रस घ्याना. आपल्या संधिप्रकाश रागांचे स्वर जर या करुण व शांत रसांना पोषक होतील असें सिद्ध करतां आलें तर किती सोईचें होईल बरें !’ ‘त्याचप्रमाणें री, ध, ग तीव्र घेणाऱ्या आपल्या रागांचा संबंध जर शृंगार रसाशीं लावतां आला तर तेंही एक इष्ट कार्य पार पडल्यासारखें होईल. मग राहिला गांधार व निषाद स्वर कोमल घेणाऱ्या रागांचा वर्ग. त्याचा संबंध वीर व तदंगभूत रसांकडे होईल.’ ( हिंदुस्थानी संगीत पद्धति भाग ४; पान ८, ९ व १० वरील उतारा. जाडा टाइप आमचा. )



या रसव्यवस्थेचा त्यांच्या मते थोडक्यांत सारांश पुढीलप्रमाणे आहे.  
 ' कोमल री, ध, वर्ग- ( भैरव व पूर्वी थाट प्रकार ) करुण व शांत,  
 रसांना अनुकूल. तीव्र री, ध, वर्ग- ( यमन, बिलावल, स्वमाज ) शृंगार-  
 रसाला अनुकूल व कोमल ग, नी, वर्ग- ( भैरवी, काफी, असावरी )  
 वीरादिक रसोपयोगी आहे.

या वर्गीकरणास नियम व कारणे सांगितलीं नाहीत. आजपर्यंत-  
 च्या अनुभवावरून हे वर्गीकरण केले म्हणावे, तर कोमल ग, नी वर्ग  
 म्हणजे भैरवी, असावरी, काफी इत्यादि राग वीरादिक रसो-  
 पयोगी आहेत असा अनुभव नाही. या वर्गीकरणास कारणीभूत  
 असणारी विचारसरणी ही स्वरशास्त्र अथवा रसशास्त्र यांतील  
 कोणत्याही एका तत्वावर उभारली नसून, ती सोईची वाटते ही  
 कल्पना त्या विचारसरणीच्या मुळाशी आहे. अर्थात् हे वर्गीकरण  
 आहे त्या स्थितीतही अनुभवास न पटणारे व तात्विक दृष्ट्याही  
 शास्त्रीय विचारावर न उभारलेले असे आहे हे दिसून येईलच.

यानंतर म्हैसूरचे एच्. पी. कृष्णराव, 'Psychology of Music'चे  
 कर्ते, यांची मते पाहू. ' शुद्ध स्वरांपासून शुद्ध भावना व विकृतांपासून  
 शोकादि विकृत भावना संभवतात, ' असे त्यांचे म्हणणे. तसेच, कांहीं  
 स्वरांनी, उदाहरणार्थ, सा या स्वरांनी झोंप वगैरे आल्याची प्रत्यक्ष  
 चित्रेही त्यांनी दिली आहेत. यापेक्षा त्यांनी त्यांची शास्त्रीय  
 कारणे दिली असती तर फार बरे होते ! परंतु, त्यांचे म्हणणे केवळ  
 गतानुगतिक स्वरूपाचे असल्याने व जवळ जवळ अंधश्रद्धायुक्त अस-  
 ल्याने अशी शास्त्रीय कारणे तेथे कशी संभवणार ? एवंच, आमचेकडील  
 विद्वानांचा विचार येथवरच आला आहे. तथापि पं. भातखंडे-आदि  
 विद्वानांनी संगीतासंबंधी केलेली कामगिरी केव्हांहि अमोल्य आहे.  
 म्हणून त्यांजविषयी पूर्ण आदर ठेवूनच, ही चर्चा तत्वबोधार्थ मात्र  
 केली आहे हे विसरतां कामा नये.

आतां, या विषयावरील पाश्चिमात्य विद्वानांचीं मते पाहूं. संगीत विषयांतील सर्वमान्य व श्रेष्ठ संशोधक डॉ. हेल्महोल्ड्स साहेब यांचा ग्रंथ या विषयांत प्रमाण मानण्यांत येतो. या ग्रंथांतील विचारसरणी इतकी तर्कशुद्ध व शास्त्रीय प्रयोगांनीं स्पष्ट केलेली आहे कीं, त्यांतील सिद्धांतांच्या सत्यतेविषयीं संशय उत्पन्न होण्यास अणुमात्र जागा नाही, येवढेंच नव्हे तर, या संशोधनाचा विशालपणा व विचारांचें नाविन्य व सूक्ष्मत्व पाहून क्षणभर मति गुंगच होऊन जाते. हा ग्रंथ प्रसिद्ध होऊन पाउणशेंवर अधिक वर्षे होऊन गेलीं, तरी त्यांतील सिद्धांत आजही प्रमाण मानून, त्यांवरच इतर नवीन विचारांची उभारणी करण्यांत येते, इतकें या ग्रंथाचें श्रेष्ठत्व आहे.

संगीतांतील सौंदर्याविषयीं त्यांचे विचार पुढें दिल्याप्रमाणें आहेत—  
 ‘सौंदर्य हें बुद्धीच्या नैसर्गिक आकलनशक्तीनें मर्यादित आहे. कलेची नैसर्गिक ओढ सौंदर्यविकासाकडे असते, पण ज्या कलाकृतींत सौंदर्य ओढून ताणून आणलेलें असतें ती कृति सहजमनोहर व रम्य वाटत नाही.’ ‘कलेतील खरें मर्म रसिकांच्या चटकन् ध्यानांत आल्या-वांचून रहात नाही.’ ‘सौंदर्याची पारस व्यक्तीच्या आवडीनिवडीवर नसून, मनुष्य जातीच्या मनोरचनेस रुचण्याच्या कसोटीवर आहे.’ ‘अपेक्षित कल्पनेहून वरचढ असें सौंदर्य अनुभवास आलें म्हणजे आपण अशा कलाकृतीस दिव्य समजतो.’ ‘हें दिव्यत्व अनुभवास येणें न येणें हें ज्याच्या त्याच्या सहृदयपणावर अवलंबून असतें.’ ‘इतर संवेदनाहून संगीतांतील रसास्वादाची गोष्ट निराळी नाही. दोनही ठिकाणीं कार्यकारणभावाच्या ज्ञानापूर्वीच अनुभव येऊन जातो.’ अनभिज्ञ माणसासही ध्यानांत येण्याइतकें षड्ज व तार-षड्ज यांचें साम्य आहे. तथापि, तार-षड्ज ही षड्जाची पुनरावृत्ति असल्यानें तींत साधेपणाखेरीज भावनोद्दीपनदृष्ट्या विशेष महत्त्व नाही. स्वरांचा मिलाफ व गोडी या दृष्टीनें गांधार-धैवताची योग्यता अधिक



आहे. कारण, हे, स्वर, माधुर्याच्या मर्यादेच्या शेवटच्या टोंकावर आहेत. त्यांपेक्षा अधिक विकृत स्वरांची येवढी मजा येत नाही, किंवा प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष असा सहज ध्यानांत येण्याजोगा परिणाम ते करू शकत नाहीत. वस्तुमात्राच्या सामान्य गतीस कारणीभूत होणाऱ्या गोष्टी जशा उघड दिसतात, त्याचप्रमाणे गीताच्या सम-विषम गतीने संगीताच्या बुडाशी असणाऱ्या भावनांचे दिग्दर्शन होत असावे. 'मनुष्याच्या वाणीत भावनापरत्वे उत्पन्न होणाऱ्या कंप, सद्गदितपणा वगैरे फेरबदलां-वरून, संगीतांतही अशा भावना उत्पन्न करण्यास स्वरांत फेरबदल करण्याची वहिवाट पडली असावी. आक्रोश, आरडाओरड, हुंदके देणे वगैरे भावनांवरहुकूम आवाजांत फेरबदल करण्याची चाल सुधारलेल्या संगीतपद्धतीतही आहे. पण हे फेरबदल भावनात्मक असले तरी पुष्कळ वेळां वरवरचेही असतात. संगीतांत निश्चित कंपनसंख्यांचे स्वर असल्याने म्हणजे पायरीपायरीने स्वरांचा चढउतार होत असल्याने (रंगीबेरंगी अशा लहान लहान रेशमी) टाक्यांनी भरलेल्या चित्राप्रमाणे हा परिणाम झालाच तर निसर्गतः होणाऱ्या संवेदनावरहुकूम न होतां तुटक अशा स्वरूपाचा दिसेल.' 'ताना, उपजा, सहसंवाद व भावना जागृत न करणारे स्वरमिलाफाचे निसर्गतः रंजक असे अनेक प्रकार इत्यादि गोष्टींमुळे आजचे संगीत आजवरच्या मर्यादित कल्पनेपेक्षा किती तरी पुढे गेले आहे.' 'नैसर्गिक भावनांना संगीताने मिळणारे चालन निवळ आक्रोशाहून कितीतरी अधिक वैशिष्ट्यपूर्ण असते.' 'तीव्र निषाद हा नेता-स्वर म्हणून वापरण्याने त्यापुढील षड्जाविषयी एक प्रकारचे कुतूहल उत्पन्न होतें.' 'निरनिराळ्या स्वरांतर असलेल्या, स्वर-सप्तकांनी निरनिराळ्या भावना जागृत होतात असा अनुभव प्रत्यक्ष गायन अथवा पियानो किंवा तंतुवाद्यांच्या वादनाने येत असला तरी प्रयोगच करून पहाणेचें झाल्यास ऑर्गन वगैरेसारख्या वाद्यांत तो तसा येत नाही.' 'शुद्ध स्वरसप्तक विकृत स्वरसप्तकाहून अधिक परि-

णामकारक व उदात्त भासतें. अर्थात् स्वरसप्तकांतील स्वरांतरांच्या विषम रचनेनें हा परिणाम अधिक वैचित्र्यपूर्ण होणें शक्य आहे, इत्यादि इत्यादि. (Chapter XIV, Pages 288, 302, 310, etc. from 'Sensations of Tone.')

आतां क्लेमंटसाहेबांचीं म्हणजे अगदीं आजकालचीं मते पाहूं. युरोपियन संगीतरचनाकार इकडील संगीताप्रमाणें एकाच रागांतील स्वरांस चिकटून न राहतां एकाच गीतांत वाटेल तितके तीव्र कोमल प्रसंगीं सर्वच्या सर्व स्वर घेतात. चित्रांतील प्रसंग अथवा व्यक्तीच्या स्वभावदर्शनापेक्षां चित्रांतील रंगांचा भडकपणा व वैचित्र्य यांवर भर देणाऱ्या चित्रकारांप्रमाणें, असे संगीतरचनाकार संगीतांतील भावनेकडे दुर्लक्ष करून संगीताचा गाजावाजा मात्र अधिक करूं लागले आहेत. सहसंवादपद्धतींत जो कांहीं थोडा भावनामय परिणाम होऊं शकतो, तो हिंदुस्थानी संगीतांतील रागानें होणाऱ्या परिणामाइतका स्पष्ट किंवा भावनोद्दीपक असत नाहीं. (पान ७, व्याख्यान. १९२६, मुंबई युनिव्हर्सिटी.)

यावरून हेलमहोल्ट्झ साहेबांना भावनोद्दीपनापेक्षां नैसर्गिक रंजकत्व हेंच संगीताचें मुख्य कार्य वाटतें, तर क्लेमंट साहेबांसारख्या पाश्चात्य व हिंदुस्थानी संगीताचें ज्ञान असणाऱ्यांना संगीताचें मुख्य कार्य भावनोद्दीपन हेंच वाटतें. तथापि मागील प्रकरणांत विशद केल्याप्रमाणें संगीताचें कार्य द्विविध असून त्याची सांगड अभेद्य आहे व अभिमानाची गोष्ट अशी कीं, आपल्या हिंदुस्थानी संगीतपद्धतींत हें जोडकार्य जितक्या स्पष्ट व उठावदारपणें मांडलें गेलें आहे तितकें तें इतरत्र क्वचित्च दिसेल. संगीतांत संभवणाऱ्या पूर्ण सहसंवादापासून तों, आक्रोश, विलाप इत्यादिकांत संभवणाऱ्या विवादापर्यंतच्या नादाच्या सर्व तऱ्हेच्या अवस्था, त्यांची निश्चित भूमिका व कारणें इत्यादिकांचा बारीक विचार कोणी अद्यापि केला नव्हता, हें वरील विवेचना-



वरून दिसून येईलच. ह्या विचाराचें स्वरूप पुढें दिलेल्या विवेचनावरून ध्यानांत येईल.

संगीताच्याच तोलाची जी चित्रकला तींतील दृष्टांत घेऊन आपण संगीताचा विचार करूं.

त्रिकोण, चौकोन, वर्तुळ अथवा अन्य आकृतींच्या संमिश्रणानें निरनिराळे नमुने तयार करणें अथवा इमारती व यांत्रिक भागांचे सुप्रमाण नकाशे काढणें ही चित्रकलेची एक शाखा आहे. संगीतांतहि स्वरालाप, तालबद्ध रूपकें, सरगम, पलटे वगैरे प्रकार या नमुन्याचे होत. दिलेल्या नमुन्यावरहुकूम बिनचूक नमुना तयार करणें एवढीच अपेक्षा यांत आहे. यामुळें यांत कलावंताच्या प्रतिभेस वाव नाही. वादन हें सृष्टिविषयक चित्रकलेप्रमाणें आहे. यांत कलावंताचे प्रतिभेस बरीच स्वतंत्रता मिळते; म्हणून रम्य पण मुग्ध असा सौंदर्यविकास येथें संभवतो. पण व्यक्तापासून अव्यक्त भावना जागृत करण्याचें सामर्थ्य यांत नाही.

पशु, पक्षी इत्यादिकांचे चित्ररेखनांत, त्यांचे स्वभावदर्शनास पूर्ण वाव असल्यानें, अशा चित्रकलेत भावना जागृत करण्याचें सामर्थ्य आहे. ही भावना संवेदनात्मक असल्यानें ज्या चित्ररेखनांत 'मनुष्य' अर्थात् 'मनुष्यस्वभावदर्शन' हाच विषय चित्रित असतो, त्यांत भावनेचा पूर्ण विकास संभवतो. अशा निर्दोष मनुष्याकृतीत जर सर्जीवपणा आणतां आला तर तोहि चित्रकारास पाहिजेच असतो. हा सर्जीवपणा चित्रकलेच्या आटोक्याबाहेर पण संगीतास सहजसुलभ आहे. स्वरव्यंजनादिक प्रयोग, मूळच्या स्वरांबरोबरच कंठगत तारमंद्रादि सहसंवादी स्वरपंक्तींचा संभव व गमकादिक अलंकारप्रयोग यांमुळें दादनाहून प्रत्यक्ष गायन, ध्वनिशास्त्रदृष्ट्या अधिक श्रेष्ठ आहे. त्यांतच मुद्रादि भाव व सार्थ शब्दप्रयोग यांमुळें भावनेचा विलास व विकासहि प्रत्यक्ष गायनांत होऊं शकतो. अर्थात्च 'संगीत' म्हणजे ज्या गायनांत भावना संभवते तेच होय व त्याची शक्यता कंठगत

गायनांतच आहे. मागील प्रकरणांत सांगितल्याप्रमाणें 'नैसर्गिक रंजकत्व व भावनाविलास' हें संगीताचें जोडकार्य व 'नैसर्गिक रंजकत्वाला स्थायी वर्णप्रयोग कारणीभूत होतात.' तसेंच मूळ स्वरांशी दुसऱ्या स्वराचा जितका जवळचा संबंध तितका अधिक मिलाफ किंवा ऐक्य. 'सा' व 'प' हे स्वर अचल आहेत. या अचल स्वरांवर गायन चालू असतां, खालून अथवा वरून वेळोवेळीं (स्थायी वर्णप्रयोगानें) मुक्काम करण्याचा प्रघात आहे. या अचल स्वरांखेरीज इतर स्वरांवर दीर्घकालपर्यंत मुक्काम केल्यास बेसूरपणा उत्पन्न होईल. यामुळें कुशल गायकांचे गायनांत इतर स्वरांच्या विवादी प्रयोगानें श्रोत्यांचें मनांत या अचल व स्थायी स्वरांविषयीं तीव्र अशी उत्कंठा लागून राहते. यांतच भावनेच्या उगमाचें बीज आहे. तसेंच हें विवादित्व जेवढें अधिक स्पष्ट तेवढी उत्कंठाहि अधिक प्रबळ असणार. तथापि सप्तकाचें सर्वच स्वर षड्जपंचमभावानें संबद्ध असल्यानें हें विवादित्व सकृद्दर्शनीं फारसें उठावदार दिसणें शक्य नाहीं. पण तें काम स्वरांचें तीव्रतर, कोमल, अतिकोमल-प्रयोगानें साधतां येतें. खेरीज स्वरास दीर्घत्व, अल्पत्व, कंप, ओढ, झटका वगैरे देऊन अथवा स्वर बारीक मोठा करून, निरनिराळ्या स्थानांचे वर्ण गमकयुक्त वापरून, लयीपरत्वें गायनाचा रक्तिगुण वाढवितां येतो. (प्र. ६ पहा.) गायनाचे उच्च प्रकारांत 'निसारेसा, निसारेसानिसा, रेरेसानिसा, मंपधप, मंपधपमंप, धधपमंप' असेच प्रयोग फार मोठ्या प्रमाणांत आढळून येतात. राग जर संपूर्ण नसेल, तर या प्रकारांसारखेच (पण त्यास अगदीं जवळ) असे प्रकार संभवतील.

आतां आनंद, सुख, दुःख वगैरे भावना व्यक्त करणाऱ्या निवडक शब्दांचा, ध्वनिशास्त्रदृष्ट्या थोडासा विचार करूं. उद्गारवाचक शब्द-प्रयोगांत,

१. वाहवा, खाशी, शाबास, छान, यंत्र वगैरे शब्द उदात्त व स्पष्ट



भावनाकारक असून त्यांचा प्रयोग स्पष्ट, जोरदार व अवयवीभूत अक्षरां-  
तील स्वरांतर मोठे आहे.

२. अरेरे, अन्या-न्या, देवादेवा, हायहाय, आईआई हे शब्द दैन्य,  
दुःख व लीनपणा दाखवितात. येथे अक्षरांतील स्वरांतर लहान असून  
द्विरुक्ति लीनपणाला पोषक आहे व परिणाम गूढ स्वरूपाचा होतो.

३. संशय, विस्मय, आश्चर्य वगैरे संमिश्र भावनांस पोषक शब्द  
मध्य प्रकृतीचे असून, स्वरांतरहि मध्य प्रमाणाचे आढळून येते व त्यामुळे  
त्यांचा परिणाम मुग्ध स्वरूपाचा होतो.

खुल्या भावनेला खुले शब्द व आचार व चोरट्या भावनेला गूढ शब्द  
व गूढ आचार हा आपला अनुभव आहे. यावरून भावनेच्या उदया-  
विषयी व विकासाविषयी दोन नियम बांधतां येतात.

नियम १. स्वरैक्यन्यायानें मूळच्या ( अथवा स्थायी )  
स्वराशीं दुसऱ्या स्वराचा जेवढा ( खुला म्हणजे ऐक्यकारक ) निक-  
टचा संबंध (मागील प्रकरण पहा) तेवढे ऐक्य अधिक, म्हणून अशा  
स्वरप्रयोगानें स्पष्ट व उदात्त भावना संभवतात. याचे उलट, जितका  
दूरचा संबंध म्हणजे विवादित्व अधिक, तितकी सूचित भावना  
सूक्ष्म व गूढ स्वरूपाची.

नियम २. एकाच स्वराच्या तीव्रतर, कोमल, अति कोमल  
प्रयोगानें, त्या स्वराचे शुद्ध स्वरूपानें होणारा परिणाम अधिक  
उठावदार अथवा तीव्रत्व पावतो. ( कारण विवादित्व अधिक उठाव-  
दार होतें. )

वरील विवेचनावरून व मागील प्रकरणांतील विवरणावरून असें  
दिसून येईल कीं, ' संगीताचे नैसर्गिक रंजकत्व, त्यांत होणाऱ्या  
स्थायी वर्णप्रयोगावर व त्याचा उत्कर्ष स्वरव्यंजनांचे नादमय  
कार्यावर अवलंबून आहे' तर याच स्थायी वर्णप्रयोगाचे आश्रयानें  
त्या स्वरांचें ( विशेषतः षड्ज व पंचम यांचें ) पुढील अथवा मागील

स्वरांनीं विवादित्व दाखवून, स्थायी स्वरांविषयीं तीव्र अशी उत्कंठा उत्पन्न करण्यामध्ये भावनेचें अधिष्ठान आहे व त्या भावनेचा उत्कर्ष विवादित्वाच्या तारतम्यावर अवलंबून आहे. एवंच हिंदुस्थानी संगीत पद्धतीत, 'नैसर्गिक रंजकत्व व भावनाविलास' यांचा खेळ उनसांवलीप्रमाणें एकसारखा चालू असतो व भावनेचा उदय स्थायी वर्णप्रयोगावर ( म्हणजे नैसर्गिक रंजकत्वावरच ) उभारला असल्याने 'नैसर्गिक रंजकत्व व भावनाविलास' ही जोडी केव्हांही एकरूप व अभेद अशीच आहे असाच सिद्धांत मांडतां येतो.





## प्रकरण ६ वें.

### सौंदर्योत्कर्ष.

‘नैसर्गिक रंजकत्व व भावनोद्दीपन’ हें संगीताचें जोडकार्य होय. त्याचा उत्कर्ष कसा व कोठवर करितां येणें शक्य आहे, तें आतां पाहूं.

संगीताचें सर्व कार्य नादांवर अवलंबून आहे. हे नाद कंठानें अथवा वादनानें मिळतात. असे नाद श्रवण-मधुर असले म्हणजे त्यांची संगीताकरितां निवड केली जाते. ही निवड करतांना कलावंतास वैयक्तिक आवड-निवड याखेरीज अन्य गोष्टींची मदत होत नाही. यामुळें संगीतकला ही केवळ मनुष्याच्या प्रतिभेचेच फळ होय. इतर कलांचें तसें नाही. ‘काव्यांत भाषेंतील रूढ शब्दांची मदत होते व शब्दांच्या अर्थानें कवीचें मनोगत समजणें सुलभ होतें.’ चित्रकला व शिल्प किंवा खोदकलांतही आकृति व रंग यांचें अनुकरण करण्यास, निसर्गाचा आधार मिळतो व शिल्प व खोदकलेला व्यावहारिक उपयोगाची अपेक्षा असल्यानें, त्या त्या व्यवहारांतील मुख्य गोष्टी, एक प्रकारें बंधनकारक असल्या, तरी एकप्रकारें मार्गदर्शकही होतात. संगीतांत अशा मार्गदर्शक गोष्टींचें अल्पत्व आहे. यामुळें या कलेस दुसऱ्या कलांइतकी उन्नति करण्यास, बऱ्याच अडचणींतून मार्ग काढावा लागला. कांहीं नाद श्रवणास फार मधुर वाटतात व कांहीं वाटत नाहीत येवढ्या सामान्य अनुभवावरच आज दिसणारें संगीताचें प्रचंड भंडार उभारलें आहे. त्याचप्रमाणें, कलेनें होणारा आनंद व त्याचा आस्वाद यांची संगीतकलेतील भूमिका इतर कलांहून निराळी आहे. चित्रकला अथवा खोदकलेतील मर्म समजण्यास व त्याचा आस्वाद घेण्यास, त्या त्या कलांतील कलानमुन्याला आधारभूत असलेल्या निसर्गातील आदर्शभूत वस्तूंचा प्रथम विचार येतो. कला व निसर्ग यांतील साम्य जेवढें अधिक तेवढा कलेचा आनंद व उत्कर्ष अधिक. काव्यांतही प्रथमतः शब्दां-

च्या अर्थाचा विचार करणे जरूर असते व अशा विचाराअंतीच भावनो-  
द्दीपन होते. काव्यांत अनेक प्रकार असू शकतील. काव्य हे शब्दांत  
सामावलेले असल्याने एकदां निर्माण झाल्यानंतर, ज्याच्या त्याच्या  
सवडीप्रमाणे ते केव्हांही ऐकतां, वाचतां अगर गातांही येईल. वाच्य  
काव्यांत शब्दसौष्ठव, शब्दपांडित्य, कल्पनेची भरारी व कथाप्रसंग  
इत्यादि गुण प्रामुख्याने असले, तरी श्राव्य काव्यांत मात्र असे प्रसंग  
शक्य तेवढे नादमधुर करण्याकडेच कवीचा ओढा असतो; मग त्यांत  
थोडी कमी विद्वत्ता दिसली तरी चालेल. गेय काव्यांत नादमाधुर्य  
येवढाच गुण असून चालत नाही. तर, त्यांत निरनिराळ्या स्थानांच्या  
मधुर नादांच्या सहकार्याने, काव्य प्रसंगास इष्ट असलेला परिणाम,  
शब्दांच्या मध्यस्थीखेरीज केवळ संगीतद्वारां साधण्याचा असतो-  
अशा गेय काव्यांत, गीतांत योजिलेल्या स्वरसमूहाचा म्हणजे  
रागाचा रस त्यांत असणाऱ्या स्वरांच्या छाननीने मागील प्रकरणांत  
दिलेल्या नियमाप्रमाणे ठरविणे शक्य व सोपे आहे. तथापि, येथे असा  
एक प्रश्न उद्भवेल कीं, मुळांत रस किती मानावे ? भरतमुनि तर 'शृंगार  
वीर, रौद्र व बीभत्स' हे चारच रस मानतात. उरलेले तज्जन्य व्यभि-  
चारी भाव होत. भरतमुनींच्या काळापासून आज तागायत याविषयी  
बराच मतभेद असून, पुढेही हा मतभेद अधिकच वाढेल असे दिसते.  
रागाची निवड केल्यावर त्यांतून कोणता रस संभवतो याविषयी  
हीच अडचण मुख्य होय. तथापि,

नह्येकरसजं काव्यं किंचिदस्ति प्रयोगतः ।

भावोवापि रसोवापि प्रवृत्तिवृत्तिरेवच ॥

सर्वेषां समवेतानां रूपं यस्य भवेद्बहुः ।

स मन्तव्यो रसः स्थायी..... ॥ (भ. नाट्यशास्त्र.)

अर्थः—काव्यांत केवळ एकच रस असू शकत नाही. सर्व अंगांचा  
विचार करून, ज्याचे अधिष्ठान प्रामुख्याने अनुभवास येते, त्यासच  
काव्यांतील स्थायी रस समजावा.



काव्यांतील अथवा गीतांतील, इतर अंगांचा इषारा, त्या काव्यांत अथवा गीतांत अमुक एक रस आहे असें म्हणण्यानें होत नाहीं. म्हणूनच 'रस' या प्रचलित शब्दाची व्याप्ति या अंगांचा इषारा, होईल तेवढा करण्याइतकी वाढविणें इष्ट होय. या दृष्टीनें मनुष्यास हेणाऱ्या भावनांच्या स्थूल प्रकारांइतकीच रसांचीही संख्या कल्पिणें अपरिहार्य आहे. या भावना सामान्यपणें, उदात्त, मुग्ध, गंभीर, गूढ अथवा अनुदात्त इतक्या प्रकारांच्या असूं शकतील. याच दृष्टीनें, शृंगार, वीर, करुण व रौद्र येवढे चारच रस भरत मुनीनें कायम केले असावे. रसांची संख्या व त्याबद्दलचे मतभेद व कोणत्या रसांना उदात्त म्हणावे व कोणत्या रसांना गूढ अथवा अनुदात्त समजावें, हा 'रसपंडितांच्या' मर्जीचा प्रश्न आहे. पण हा वाद एकीकडे ठेऊनही, सामान्य अभिरुचि असलेल्या माणसासही रसांचें भावनात्मक वर्गीकरण करतां येतें, निदान, तो स्वतःचे सोईकरतां तें तसें करतोच. म्हणूनच, स्वरांवा अथवा रागांचा परिणाम अमुक रसाला कारक आहे असें न सांगतां, या वरील भावनांपैकीं अमुक एका भावनेला कारक आहे असें सांगणें सोईचें व इष्ट आहे.

आतां, नैसर्गिक रंजकत्वाला उत्कर्षकारक गोष्टी कोणत्या तें पाहूं.

गायकाचा कंठ अथवा स्वर मधुर व निर्दोष असाच पाहिजे व त्यास मंद्र, मध्य, तार या तीनही स्थानांतील स्वर व वर्णोच्चार स्पष्ट व सुसाध्य पाहिजे.

गायनाचें नैसर्गिक रंजकत्व, सहसंवादीस्वरांवर अवलंबून आहे. असे सहसंवादीस्वर तारसप्तकाहून मध्य व मंद्र सप्तकांत अधिक संभवतात. मंद्र स्थानांतील स्वर गंभीर प्रकृतीचे व अधिक मधुर असतात. तारस्थानांतील स्वर खडे व जोरदार परिणामकारक असतात. मध्यस्थानांतील स्वर सहज-सुंदर व समप्रकृतिक असतात. तारस्थानांतील स्वर खडे अथवा जोरदार असण्याचें कारण, अशा स्वरप्रयोगांत सहसंवादी अथवा स्वयंभू स्वरमालिकेंतील खालचे दुवे

नसतात, हें होय. वर्णोच्चार प्रकरणांत, अशा स्वयंभूस्वरांचें स्पष्टत्व-दर्शक कोष्टक दिलें आहे. त्यावरून केवळ वरील-दुव्यांचें अथवा स्वरांचें स्पष्टत्व तारस्थानाच्या वर्णप्रयोगांत होतें हें दिसून येईल. मंद्रस्थानांत सहसंवादीस्वरांची मालिका खालील-स्वरांसह संभवत असल्यानें, हे खालचे म्हणजे मंद्रस्थानाचे स्वरच विशेष स्पष्ट भासतात. तथापि, स्वयंभूस्वर-पंक्तीतील सर्व स्थानांचे स्वर येथें संभवत असल्यानें अशा स्वरप्रयोगास विशेष रंजकत्व येतें.

सहसंवादी स्वरांचें बहुलत्व व वैचित्र्य, 'ह' कार 'हु' कार 'धृधृ' 'अ आ, इ ई, उ ऊ' व विशेषतः 'ए ऐ, ओ औ,' इत्यादि स्वर-प्रयोगांवर अवलंबून असतें, हें वर्णोच्चारप्रकरणावरून स्पष्ट दिसेलच. हा स्वरप्रयोग विशेष रंजक व्हावा म्हणून, या स्वरांस निरनिराळ्या स्थानांच्या व्यंजनांची व प्रसंगी अनुस्वाराची जोड देऊन, बोल-ताना घेण्याचा व्यवहार आहे. अशा 'स्वराच्या ताना' अथवा 'बोल-ताना' स्थायी-स्वरप्रयोगानें, प्रथमतः तारषड्जावर, नंतर तार-स्थानांत व त्यानंतर मध्य-पंचम, मध्य-षड्ज व नंतर मंद्र-स्थानांत घेण्याचा व्यवहार आहे. तारस्थानांतून मंद्रस्थानाकडे घेण्याची ही पद्धति प्रथमदर्शनी उलटी वाटेल. पण, सहसंवादी स्वरांच्या संभवाकडे दृष्टि दिल्यास, ती सर्वथा योग्यच आहे असे दिसेल. कारण तारस्थानांत, हे स्वर थोडे व एकेरी असतात तर मध्य व मंद्रस्थानांत, त्यांची संख्या व मिलाफाची गोडी अनुक्रमानें अधिक असते.

• आरोही व अवरोही चलनांचाही या रंजकत्वावर विशेष परिणाम होतो. आरोही चलनांत स्वर चढा चढा करण्याचा असल्यानें, उच्चार अधिक जोरदार व खडा होतो. म्हणून, असें चलन स्पष्ट व जोरदार परिणामास अनुकूल आहे. याच्या उलट, अवरोही चलन हळुवार भावनेस अनुकूल असतें. स्थायीचलनानें अथवा एकाच स्वराच्या आसपास सरपटीनें फिरत केल्यास, परिणाम लालित्यपूर्ण पण समप्रकृतीचा होतो, तर वक्रत्वानें केल्यास तोच परिणाम जोरदार पण खडा असा वाटतो.



अर्थात्, सरपटीच्या ताना लालित्यपूर्ण व वक्र अथवा खंडित ताना जोरदार असतात.

‘लय’ ही रंजकत्वाला पैलू पाडणारी आणखी एक गोष्ट होय. कोणत्याही रागाचें वैशिष्ट्य त्यांत येणाऱ्या स्वरांमुळे संभवते. हें वैशिष्ट्य काव्यमय कल्पनांनीं अधिक मनोहर व उठावदार करितां येते. पण, हे स्वर अथवा काव्यांतील शब्द उच्चारण्यास कांहीं कालमर्यादा अवश्य आहे. शब्दांचा अर्थ नीट ध्यानांत यावा म्हणून, भाषाप्रयोगांतही वर्णोच्चारास अवश्य तो काल द्यावा लागतो. संगीत कलेंतील सौंदर्य, स्वरस्थानांच्या तुलनेवरच उभारलें असल्यामुळे, अशी तुलना ध्यानांत येण्यास अवश्य ती कालमर्यादा पाळणें हें इष्टतरच होय. प्रत्यक्ष प्रयोगांतीं, दोन वर्ण स्पष्ट व वेगवेगळे ऐकूं येण्यास, त्या वर्णांमधील अंतर किमान  $\frac{1}{8}$  सेकंद असावें असा अनुभव आहे. अर्थात्, संगीतांतही स्वरांमधील अंतर निदान येवढें व शक्य तर मोठें असावें. रागाचें वैशिष्ट्य त्यांत येणाऱ्या स्वरांवर, तसेंच त्या स्वरांमधील कांहीं निवडक स्वरांना प्राधान्य अथवा कांहींना अल्पत्व देण्यावर अवलंबून असते. हें प्राधान्य अथवा अल्पत्व राखणें, त्या स्वराच्या उच्चारण-कालावरच अवलंबून आहे. म्हणून, संगीतास कालमर्यादा अवश्य आहे. कालमर्यादा न पाळल्यास संगीताचें नैसर्गिक कार्य होऊंच शकत नाहीं.

कालमर्यादेच्या ‘प्रमाण अंशास’ लय असें म्हणतात. असे एक अथवा अनेक अंश मिळून एक मात्रा होते व अशा अनेक मात्रा मिळून तालाचें एक आवर्त होतें. तालांत कालाचें मापन योग्यपणें व्हावें व तें तसें ध्यानांत यावें म्हणून, मात्रांची वांटणी निरनिराळ्या तऱ्हेनें केली जाते व कांहीं कालखंड ठोक्यानें व कांहीं ठोका न देतां निर्दिष्ट केले जातात. गीतास योजिलेल्या तालाच्या एका आवर्ता-मधील मात्रासंख्या व त्यांची वांटणी, यांवर; गीतांत योजिल्या

जाणाऱ्या शब्दांची मांडणी करणें प्राप्त आहे. यामुळें निरनिराळ्या तालांबरहुकूम निरनिराळ्या घाटणी अथवा गीतवृत्ते प्रचारांत आलीं. तथापि सर्व तालांची उभारणी लयीवर असल्यानें, लय ही, काल-गण-नेंत, प्रधान गोष्ट आहे हें विसरतां कामा नये. संगीताचें रंजित्व, मग ते नैसर्गिक असो किंवा भावनोद्दीपक असो, तें लयीवर अवलंबून आहे. विलंबित लयींत संथ व गांभीर्ययुक्त, मध्यलयींत मध्य प्रकृतीचें व द्रुतलयींत जोरदार अथवा तीव्र, असें त्याचें स्वरूप होतें.

गायनांत किंवा नुसत्या वाचण्यांत किंवा रोजच्या बोलण्या-चालण्यांतही विरामांचें महत्त्व फार आहे. योग्य ठिकाणी योग्य वेळ विसांवा न घेतल्यानें, अर्थाचा अनर्थ, निदान अर्थशून्यपणा उत्पन्न होण्याची भीति असते. ही गोष्ट नित्याच्या बोलण्याचालण्यांत जेवढी पटते, तेवढी आमच्या गायकवर्गास गायनांतही पटत नाही. किंबहुना, गायन म्हणजे चाकावर चढविलेला गिरणीचा पट्टा अशीच बहुतेक गायकांची समजूत झालेली दिसते. यामुळें आलाप अथवा प्रत्यक्ष चिजेचे बोल, हे, परिणाम करूं शकत नाहीत व 'स्वर-काकु भेद' म्हणजे स्वरांचा लहानमोठेपणा अथवा संथपणा किंवा कंप वगैरे दाखविणें अशक्य होतें. श्वास घेण्यास लागणारा विसांवा या विरामामुळें गायकांस मिळतो. तो न मिळाल्यास गाणाऱ्यास दम लागून स्वर कमजोर व बेसूर होतो व त्याबरोबरच गायकाच्या शरीरस्वाथ्याचाही भंग होतो. करितां, विरामाकडे लक्ष्य पुरविणें हें फार महत्त्वाचें आहे. योग्य पदच्छेदां इतकेंच, किंबहुना, अधिक महत्त्व गायनांत विसांव्यास आहे. काव्यांत, वृत्तांच्या मात्रागणांप्रमाणें विसांवा घ्यावा असें कवि म्हणतात, तर तालिये, तालाच्या जाति अथवा आवर्ता-बरहुकूम, विसांव्याचीं स्थानें निश्चित व्हावीं अशा मताचे असतात. संगीतांत गीतांतील अक्षरें काव्यवृत्तांच्या अक्षरांप्रमाणें, लघु अथवा दीर्घ गणलीं जात नाहीत. यामुळें एका मात्रेंत, अनेक गुरु अथवा दीर्घ अक्षरांचा अथवा एकाच लघु अक्षराचा अनेक मात्रांत, असा उच्चारही गायनांत



संभवतो. अर्थात् काव्यांतील वर्णोच्चार-काल, संथ व समप्रकृतीचा व गायनांतील तोच, पाहिजे त्यावेळीं पाहिजे तेवढा संथ अथवा जलद अशा इच्छित स्वरूपाचा असतो. यामुळे, काव्यांत विशेष असा परिणाम वर्णोच्चारकालामुळे होऊ शकत नाही. म्हणून, तो काव्यकल्पना लढवून करणें प्राप्त होतें. संगीतांत मात्र या वर्णोच्चारकालास पूर्ण स्वातंत्र्य असल्यामुळे, इच्छित परिणामाचा इषारा काव्यकल्पनेपूर्वीच अथवा ती नीटपणें ध्यानांत येण्याइतक्या कालमर्यादेपूर्वीच होऊन जातो. संगीतांत अशा अक्षरांची वांटणी, एका मात्रेच्या अथवा इष्ट कालांत, लयीस अनुसरून झाली म्हणजे झालें. पण, त्यामुळे वृत्तनियमांप्रमाणें विसांवा घेणें, अर्थाच्या अथवा दमखमाच्या दृष्टीनें, अशक्य होतें. हीच गोष्ट केवळ तालावरहुकूम विसांवा घेण्याची. म्हणून भरताचार्यापासून विसांवा घेणें, तो, पदांती, वाक्यार्थास अनुसरून किंवा श्वासोच्छ्वासास सोईस्कर होईल अशा बेतानें घ्यावा असा स्पष्ट निर्देश आहे.

नैसर्गिक रंजकत्वाचा उठावदारपणा, स्वर, लहानमोठा, स्थिर किंवा कंपित करण्यावर किंवा त्यास झटका ओढ वगैरे देण्यावर अवलंबून असतो यांसच 'गमक' प्रकार म्हणतात. या गमकप्रकारांखेरीज गायन हें चव्हाटाप्रमाणें कंटाळवाणें होतें. गमकप्रकारांमुळे गीतांतील निरनिराळ्या भागांस अथवा स्वरांस, परस्परदृष्टीनें एक प्रकारचा 'उठाव' (Relief) मिळतो. स्वरोच्चाराच्या या अंगास 'स्वर-काकु' अशी भरतनाट्यशास्त्रांतील संज्ञा आहे. अर्थात् 'स्वर-काकु' ज्ञान ही एक फार महत्त्वाची व इष्ट अशीच गोष्ट होय. सारांश, नैसर्गिक रंजकत्वाला उत्कर्षकारक गोष्टींचा आढावा पुढीलप्रमाणें देतां येईल.

१ मधुर कंठ अथवा निर्दोष स्वर.

२ रागनियमांचें यथायोग्य पालन.

३ मंद्र, मध्य व तारस्थानांचा योग्य प्रयोग.

४ सहसंवादी स्वरांचा भरणा-स्थायी वर्णप्रयोग अथवा 'स्वराच्या ताना'.

५ स्वर-व्यंजनयुक्त तान-प्रयोग-बोलताना.

६ आरोही अथवा अवरोही चलन.

७ सरपटीच्या अथवा वक्र ताना.

८ विलंबित, मध्य, द्रुत वगैरे 'लय' प्रयोग.

९ विराम.

१० 'स्वर-क्राकु' भेद. 'गमक' प्रकार.

आतां संगीताच्या कार्याचें दुसरें अंग जें भावनोद्दीपन, त्याच्या उत्कर्ष करण्यास कारणीभूत होणाऱ्या गोष्टींचा विचार करूं.

पांचव्या प्रकरणामध्ये दिलेल्या नियमांप्रमाणें, आसपासच्या स्वरांनीं विवादित्व दाखवून स्थायीस्वरांविषयीं तीव्र अशी उत्कंठा उत्पन्न करण्या-मध्ये भावनेचें अधिष्ठान आहे. आसपासच्या अशा स्वरांस नेतृस्वर (Leading notes) म्हणणें युक्त होईल. पाश्चात्य संगीतांत संगीतरचनेतील भावना कोणतीही असो, येथून तेथून सर्व संगीतांत 'तीव्र निषाद' हा नेतृस्वर म्हणून घेतला जातो. मग तो चालू भावनेस विरोधी असला तरी हरकत नाही. किंबहुना हा तीव्र निषाद ज्या संगीत रचनेत नसेल, ती रचना उच्चप्रतीची मानिली जात नाही. तथापि अशा तऱ्हेच्या भावनेशीं विरोध करणाऱ्या स्वराचा प्रयोग सर्वथैव दूषणीयच होय. नेतृ-स्वरांची भूमिका आपल्या पद्धतींत जितकी शास्त्रशुद्धपणें व कौशल्यानें मांडलेली नजरेस येते, तितकी ती इतरत्र आढळत नाही. नेतृस्वर एकच एक 'नी' न समजतां षड्जाकरितां वरून 'रे' व खालून 'नी' व पंचमाकरितां वरून 'ध' व खालून 'म' अशी ही योजना आहे. अर्थात् स्थायीस्वराकडे, केवळ नेण्याची क्रियाच नव्हे, तर आरोही अथवा अवरोही अशा प्रयोगभेदासुद्धें, अनुक्रमें उदात्त अथवा लीनपणा हा त्या क्रियेचा हेतूही येथें ध्वनित होतो. तसेंच, रागांत किमान पांच स्वर असलेच पाहिजेत, म्हणून या चार स्वरांपैकीं एक तरी स्वर, प्रत्येक रागांत, तीव्र-कोमल यांतील कोणत्या



तरी अवस्थेंत असतोच हें उघड आहे. पूर्वांगांत मध्यम किंवा उत्तरांगांत निषाद वर्ज्य असल्यास, त्याच्या खालचे स्वर, जे अनुक्रमें गांधार व धैवत त्यांचा प्रयोग आरोही नेतृ-स्वर म्हणून करण्यांत येतो. ऋषभ, धैवत वर्ज्य असल्यास, गांधार, निषाद यांचा अवरोही नेतृस्वर म्हणून प्रयोग रूढ आहे. अर्थात्, असा प्रयोग, नेतृस्वर व स्थायीस्वर यांतील स्वरांतर मोठें असल्यानें विवादाची झांक कमी करून, संवादाकडे झुकतो. यामुळे स्थायीस्वरांविषयीची उत्कंठा, तितकी तीव्र न होण्यानें, अशा स्वरांना नेतृस्वरांचें पूर्ण महत्त्व आहे असें म्हणतां येणार नाही.

नेतृ-स्वरानें उत्पन्न होणारी भावना, त्याच्या शुद्ध स्वरूपाहून विकृत स्वरूपानें अधिक प्रबळ होते. अर्थात् ऋषभ-धैवत यांच्या कोमल, अतिकोमल-अवस्था व मध्यम-निषाद यांच्या तीव्र अवस्था भावनेच्या उत्कर्षास कारणीभूत होत. रागानें रस व काव्यकल्पनेनें त्या रसाला कारक प्रसंग, आलाप व सार्थ शब्दांनीं मांडल्यावर, भावनेची छाप श्रोत्यांवर वसते. अशी छाप पक्की झाल्यावर, भावनेचा उत्कर्ष तानांनीं संभवतो. तानांना, आलापांप्रमाणें भावनेचा उदय स्वतंत्रपणें करणें शक्य नाही. पण, भावना एकदां उदित झाल्यानंतर उतरणीस लागलेल्या गाडीप्रमाणें, भावनेचीं चक्रें गरागर फिरूं लागतात व हें कार्य ताना करूं शकतात. उदित भावना गंभीर प्रकृतीची असेल, तर विलंबित अथवा मध्य लयीच्या ताना व चंचल प्रकृतीची असेल, तर द्रुतलयीच्या ताना घेणें प्रशस्त होय. त्याचप्रमाणें जोरदार परिणामाकरितां आरोही चलन व तानेंत येणाऱ्या स्वरांमधील गुणोत्तर मोठें असावें व हळुवार परिणामाकरितां अवरोही चलन व शक्यते-नुरूप लहान गुणोत्तर असावें. सरपटीच्या ताना, लालित्य व हळुवार भावनांस व वक्र अथवा खंडित ताना, स्पष्ट व जोरदार भावनांस अनुकूल होत. भैरवी, काफ़ी, पिलू इत्यादि रागांत सरपटीच्या तानाच इष्ट होत. 'हिंडोल, मारवा, शंकरा' या सारख्या रागांत खंडित

अथवा वक्र-प्रकृतीच्या ताना जेवढ्या शोभून दिसतील, तेवढ्या सरपट्टीच्या दिसणार नाहीत. रागपरत्वे तानांचें चलन आरोही कां अवरोही ठेवावें व त्यांची प्रकृति सरळ कां वक्र ठेवावी हें समजतें. म्हणून सर्वच तऱ्हेच्या तानांची तयारी, एका ठिकाणीं गर्दी करून मांडणें, हें संगीताच्या भूमिकेविरुद्ध आहे. कांहीं मार्मिक लोक तानवाजी-विरुद्ध काहूर करितात याचें कारण तरी, तानांचा अप्रयोजकपणा हेंच होय. मार्मिकांहून इतरेजनांस विकृष्ट म्हणजे धांगडधिंंग्याचें गायनच लवकर आवडतें व त्या धांगडधिंंग्याची चमत्कृति वाढविण्याकरितां गवयीही, बेसूर, बेलय व बेसुमार ताना मारूं लागतो. त्यांतून गवयांमध्ये, चार चिजा उडवून गाणाऱ्यांची अथवा अप्रबुद्ध गायकांची भरतीच फार. यामुळें अशा भरमसाट तानवाजीची जबाबदारी अशा गवयांवर व त्यांना चढवून देणाऱ्या श्रोत्यांवरही पडते. किंवाहुना, एकादा विद्वान् व सुज्ञ गायक अशी भरमसाट तानवाजी न करील, तर त्याची हेटाळणी झाल्याचीही उदाहरणें आहेत.

आतां, असा प्रश्न संभवेला कीं विद्वान गायकही तयारीच्या म्हणून फार जलद लयीच्या ताना घेतात, अथवा विलंबित लयीत गायन चालूं असतांही, फार द्रुत प्रकृतीचा असा एकादा तानेचा तुकडा मध्येच जोडतात. यास रंजकत्वाची कसोटी लाविल्यास हा प्रघात त्याज्य नव्हे काय ? तसेंच  $\frac{1}{90}$  सेकंदापेक्षांही पुष्कळच शीघ्र असा स्वरोच्चार र्जित आहे अशी तान स्पष्ट असा परिणाम करूं शकेल काय ? विलंबित लयीत, जलद तानेचा एकादा तुकडा, इतर विलंबित भागांची गंभीर प्रकृति व शोभा सापेक्षपणानें दाखविण्यास उपयोगी पडतो व पुढें येणाऱ्या शब्दास, तानेची सफाई व चांचल्य यामुळें अधिक उठाव मिळतो. काव्य, राग व ताल यांच्या दृष्टीनें, गीताचे समेवर येणारा शब्द फार महत्त्वाचा असतो. म्हणून, त्या शब्दाचा विशेष उठाव व्हावा म्हणून अशी तान समेपूर्वीच वापरण्याचा प्रघात आहे. मुख्य समेखेरीजही,



तालांत समेच्या दुय्यम जागा असतात. अशा जागा, ताल जेवढा अधिक पळेदार, तेवढ्या अधिक असल्याने, विलंबित व मध्य लयींतही असे लहान लहान तानप्रकार घेतात. त्यास खटके अथवा मुरके म्हणतात. या खेरीजही तयारीची तान अन्य दृष्टीने महत्त्वाची आहे.

एक दशांश सेकंदांत अनेक वर्णोच्चार असलेली तान, श्रवणेंद्रियास, नादांचें परस्पर स्पष्टत्व अलग अलग नोंदण्यास लागणाऱ्या कालापेक्षां जलद असल्याने, अशा वर्णांची नोंद एकमेकांवर म्हणजे एकाच काळीं होते. असे वर्ण परस्पर-संवादानें निगडित असल्यास, त्यांचा सामुदायिक परिणामही श्रवणमनोहरच असतो व यांतच रंजकत्वाचें एक नवें दालन आपणांस खुलें होतें. म्हणजे असे स्वर एकाच वेळीं वाजविल्यानें होणाऱ्या सहसंवादाप्रमाणेंच, अशा तानप्रयोगानें एक-प्रकारचा सहसंवाद (Harmony) च संभवतो. वर्णोच्चारांतही शक्य तेवढ्या अधिक स्थानांचे वर्ण उच्चारण्यांत ही संवाददृष्टीच असते, मात्र वर्णोच्चार-प्रकरणांत सांगितल्याप्रमाणें, भाषेंतील वर्ण, संगीताचे दृष्टीनें शक्यतोवर स्वस्थानीच असावे. ते तसे नसल्यास, त्यास स्वस्थान प्राप्त करून देण्यास, त्यांचा कंठ अथवा मूर्धास्थानांतील वर्णांशीं व विशेषतः स्वरांशीं योग करावा लागतो. सारांश, 'ॐ' चे अवयव 'अ, उ, म्' हे तानेंत (अ, उ, म् असे) वेगळे आले असते. पण त्यांचा संधि केल्यानें ते एकदम 'ॐ' या एका वर्णांत आल्यानें, 'ॐ' काराच्या उच्चाराबरोबरच कोणतीही लय असो सहसंवाद होतोच. पण 'अ, उ, म्' असे तीन वर्ण तानेप्रमाणें घेण्याचे झाल्यास, तानेंतील या प्रत्येक दाण्यास एकतिसांश सेकंद अथवा त्याहून कमी उच्चारण-काल द्यावा लागेल. अर्थात्, असा सहसंवाद फक्त या अथवा यापेक्षां अधिक जलद लयींतच शक्य आहे. अर्थात् 'ॐ' 'न्हों' 'है' धृ, धृ हे व अशाच तऱ्हेचे वर्णोच्चार केव्हांही सहसंवाद-कारक म्हणजे रंजकच असतात व त्यांस लयीचें बंधन नाही,

हा त्यांचा विशेष होय. यामुळे, हे वर्णोच्चार पाहिजे त्या लयीत व पाहिजे त्या गायकास केव्हांही शक्य व रंजकच होत. पण हाच परिणाम उत्पन्न करू शकणारी तान मात्र, कष्टसाध्य व तीही, सर्वास शक्य नाही व ती कितीही जलद घेतली तरी, तिचा परिणाम अल्पांशाने कां होईना, या संधि करून केलेल्या उच्चारापेक्षां कमी असणारच. तानेंतील हें वैगुण्य दूर करण्याकरितां बोलताना घेण्याचा व्यवहार आहे व तो किती यथार्थ आहे ? कारण, बोलतानेंत, संमिश्र स्थानांचे वर्णोच्चार व तानेची सरपट हीं दोनही अंगें असल्यानें, उच्चकोटीचा सहसंवाद संभवतो. तथापि, अशा तानेंत अथवा बोलतानेंत, रागांतील सर्वच स्वर घेतल्यास, सहसंवाद न होतां कदाचित् विवाद होण्याचा संभव आहे. म्हणून, मधुर कंठाचे गायक घसीटीनें अथवा मीडेनें, त्यांतील परस्पर संवादी स्वरांनाच प्राधान्य देऊन, अशा तानेनें इष्ट तो परिणाम करितात. अर्थात् तानप्रयोगाकडे या नव्या दृष्टीनें पाहिलें तर, 'सहसंवाद' प्रधान पद्धतीतील सौंदर्याकडे नेण्याचा अल्प कां होईना पण तेथें तत्वतः संभव आहे हेंच दिसेल आणि म्हणूनच तानबाजीस दोष देणारे गायकवादक व श्रोतेही, या सौंदर्यशक्यतेमुळे, तानेच्या मगरमिठींतून कधीच सुटले जात नाहींत. किंबहुना, प्रपंचास कंटाळून घरदार, बायकापोरें सोडण्याचा निश्चय करणाऱ्या प्रापंचिकां प्रमाणें, ते या तानप्रपंचास अधिकच चिकटून राहतात असा अनुभव आहे.

येथें रंजकत्वाच्या आणखी एका प्रकाराविषयी विचार करूं. सप्तकांतील स्थायी स्वर, षड्ज, पंचम व मध्यम हे होत. षड्ज हा प्रत्येक रागांत घेतलाच पाहिजे व तो प्रत्येक रागाचा मूळ अथवा आधार-स्वर असतो. पंचम अथवा मध्यम यांपैकीं निदान एक स्वर रागांत असतोच. दोनही असल्यास ठीकच. म्हणजे, षड्जाचे जोडीस पंचम अथवा मध्यम यांपैकीं



एक स्थायी स्वर केव्हांही असूं शकतो. अशा स्थायी स्वरास आधार—स्वर कल्पून गाण्याचा रिवाज पूर्वापार आहे. यामुळे, आधार—स्वराचें महस्व या कल्पित आधार-स्वरास आल्यानें, प्रचारांतील सामान्यसौंदर्यापेक्षां त्याचा रम्यपणा अधिक वाटतो. म्हणूनच, कांहीं राग मध्यमाबरोबर व कांहीं पंचमाबरोबर म्हटले जातात. मिश्ररागांतही, त्या उभयतां रागांस महत्त्वाचा व साधारण असा एकादा स्वर त्या रागांची सांगड घालण्यास दुवा म्हणून उपयोगी पडतो व तेथून मर्जीप्रमाणें पहिल्या अथवा दुसऱ्या रागांत केव्हांही कामगत करतां येते. सर्व रागांत षड्ज-स्वर अवश्यच असल्यानें हा स्वरही दुवा म्हणून उपयोगी पडतोच. पण, यापेक्षां अन्य स्वरावर, ही उभारणी करणें अधिक कुशलतेचें होय. या तऱ्हेचें रंजकत्व आधार—स्वराचें स्थानांतर ( Transposition ) झाल्यानें संभवते.

मध्यमाबरोबर भैरवी व दुसरे कित्येक राग म्हणण्याचा प्रघात आहे. पण, सारंग, कालिंगडा अथवा मालकंसही पंचमाबरोबर म्हटल्यानें त्या रागाच्या सामान्य उठावापेक्षां विशेष निराळें सौंदर्य अनुभवास येतें.

हें परिवर्तन अथवा ' स्थानांतर तत्व ' आपल्याकडे पाश्चात्यांइतकें स्पष्ट रूढ नसलें, तरी कुशल गायक, षड्जाखेरीज इतर एकाद्या स्वराला विशेष प्रामुख्य देऊन, स्वरविस्ताराचा शेवट किंवा न्यास नेहमीप्रमाणें षड्जावर न करितां त्याच स्वरावर करितात. अशा तऱ्हेचा विस्तार कांहीं काळपर्यंत करून मूळच्या आधार—स्वराचें वैशिष्ट्य पुढें आणण्यांतच खरें कौशल्य आहे. त्यामुळे रागाचा रस कांहीं काल निराळा असावा, हा उत्पन्न केलेला भास दूर होऊन, मूळ रसाची छापच कायम राहते.

सारांश, भावनोद्दीपनास कारक गोष्टी पुढें दिल्याप्रमाणें असूं शकतील.

१ स्वर उदितभावना प्रकार भावनेंतील शक्यरस  
सा-प- ( प-सां )... उदात्त-उदात्त. शृंगार, वीर

स्वर उदितभावना प्रकार भावनेंतील शक्यरस

सा-म मुग्ध-उदात्त. शृंगार.

सा-ग ( प-नी ) उदात्त-मुग्ध. शृंगार.

सा-ग ( प-नी ) मुग्ध-मुग्ध. शृंगार ( आर्त ).

सा-री ( प-ध ) उदात्त-गंभीर-गूढ. रौद्र. भक्ति.

सा-री ( प-ध ) अनुदात्त-आर्त-गूढ. करुण, रौद्र (आर्त).

( 'सा' ची 'ध' अथवा 'नी' शीं, व 'प' ची रे, ग, म इत्यादि

स्वरांशीं तुलना दुय्यम असून त्यांचा विचार याच प्रकरणांत नेत्रस्वर यामध्यें केला आहे. कंसांतील स्वर उत्तरांगांतील स्थायी स्वर जो पंचम त्याशीं तुलना दर्शवितात ).

२ नेत्र-स्वरांनीं भावनेचा उत्कर्ष करितां येतो. किंबहुना, भावनेचें अधिष्ठान अशा स्वर-प्रयोगांवरच आहे.

३ आधार-स्वरस्थानांतरानें रंजकत्व व भावनेचें उद्दीपन यांस वैचित्र्य येतें.

४ आरोहीचलन- लीनपणाकडून जोरदारपणाकडे प्रवृत्ति

अवरोहीचलन- जोरदारपणाकडून लीनपणाकडे "

स्थायीचलन- चालू परिणाम स्थिर ठेवण्याकडे "

५ विलंबित-लय- गंभीर व उदात्त परिणामकारक

मध्य- " मध्य व मुग्ध " "

द्रुत- " उत्कट व जोरदार, तीव्र " "

६ सरपटीच्या ताना- सौम्य व ललित " "

वक्र " जोरदार व सरपटीनें } " "

वक्र असल्यास ललित } " "

कूट " संमिश्र " "

७ विराम } यांचें महत्त्व पूर्वी वर्णन

८ स्वर-क्राकुभेद } केल्याप्रमाणें भावनोद्दीपनास

विशेषच आहे व त्यांचा संस्कार, नेहमींच्या बोलण्याचालण्या-



प्रमाणेंच, गायनांतील चालू भावनेवरही होतो. त्या संस्कारांचें स्वरूप योजिलेल्या विराम अथवा काकु-प्रयोगानें स्पष्ट दिसतेंच.

तसेंच, रागांतील स्वरांखेरीज एकादा अधिक स्वर अथवा एकाच स्वराचीं दोन रूपें थोड्याशा वक्रत्वानें पुढें आणण्यानें रागाचें लालित्य वाढतें. पण असा प्रयोग अपवाद म्हणूनच होत असतो.

येथवर, संगीतांतील सौंदर्याचीं अंगें व त्यांचा साधक-बाधक विचार दिला आहे. या सर्व अंगांचा, रागांतील मध्यवर्ती संगीत कल्पनेवर-( त्यांतील स्वरांनीं उदित पावणाऱ्या भावनेवर, ) काय परिणाम होणें शक्य आहे, हें प्रथमतः पाहूनच मग त्या कल्पनेस काव्याची यथार्थ जोड देणें हेंच योग्य होय. तथापि, काव्याची संगीतदृष्ट्या काय भूमिका आहे हें निश्चितपणें समजणें इष्ट असल्यावरून, हा विचार पुढील एका प्रकरणांत केला आहे.

या प्रकरणांत केलेला सौंदर्योत्कर्षाचा विचार चर्चात्मक व शास्त्रीय दृष्टीनें करूनच त्यांतील तत्वे मांडिलीं आहेत व त्यांपैकीं न जाणतां कां होईना, पण बरींचशीं तत्वे, आजचे विद्वान गायक आपल्या गायनांत राखूं शकले आहेत ही आनंदाची गोष्ट होय.



## प्रकरण ७ वें.

### प्रचलित रागांचें रसदृष्ट्या पृथकरण व त्यासंबंधीं कांहीं विचार.

कोणत्याही संगीतरचना—प्रकारास श्रुतिस्वर प्रकरणांत वर्णिल्या-  
प्रमाणें संगीतदृष्ट्या योग्य असेच स्वर योजावे लागतात. अशा स्वरांची  
योजना केल्यानंतर त्यांतील एकाद्या स्वरास विशेष प्राधान्य देऊन,  
त्या स्वरसमूहाचा स्वतंत्र असा ठसा उमटूं शकतो. अशा स्वरसमूहास  
'राग' अशी संज्ञा देण्यांत येते. ही संज्ञा देण्यापूर्वी, ज्या अनेक  
साधकवाधक गोष्टींचा विचार करावा लागतो, त्यांतील, विशिष्ट स्वरांना  
बहुलत्व देणें ही गोष्ट मुख्य होय. हें बहुलत्व, ते स्वर प्रत्यक्ष वाढवून  
अथवा त्यांच्या मानानें इतर स्वर अल्प किंवा प्रसंगीं वर्ज्य करून, देतां  
येतें. या मुख्य गोष्टीचा विचार म्हणजेच 'राग-रचना' तत्व होय.  
श्रुति-स्वर विचार व राग-रचनातत्व या दोनही विचारांची आवश्यकता  
सर्व संगीत विद्वानांस मान्य असली, तरी रागरचना तत्वाप्रमाणें होणाऱ्या  
निरनिराळ्या रागांचें वर्गीकरण, ही मात्र ज्याच्या त्याच्या सोईची  
अथवा आवडीनिवडीची गोष्ट आहे. असें वर्गीकरण करण्याच्या  
दिशा अनेक असूं शकतील. 'स्वर-साधारण, वादी-साधारण, रस-साधा-  
रण, (गान) समय-साधारण किंवा कोणत्याही दहावीस रागांतील  
अन्य कांहीं तत्त्व, त्या रागांत साधारण (Common) असल्यास, त्या  
तत्त्वावरहुकूम हें वर्गीकरण करितां येणें शक्य आहे. प्रसंगीं हें वर्गीकरण  
रागनामांच्या अ-कार विल्हेनेही मानण्यांत आलें, तर नवल नाहीं  
व तें पं. व्यंकटमखी वगैरे पंडितांनीं तसें मानिलेंही आहे. पं.  
भातखंडे यांचें प्रचलित वर्गीकरण, हें स्वर-साधारण म्हणजे दिलेल्या



एका स्वर-सप्तकांतून अथवा थाटांतून, वज्यावज्यत्त्वानें भिन्न भिन्न स्वरांना बहुलत्व देऊन, रागप्रकार सिद्ध करण्यावर अवलंबून आहे. एकाच थाटांतील अशा रागप्रकारांस, वादी, संवादी, गानसमय, रस अथवा अन्य कांहीं गोष्टी 'साधारण' (common) असतातच असें नाहीं. त्याचप्रमाणें या तत्वावरहुकूमही एकाच रागास निरनिराळ्या थाटांत मानणारीं अनेक वर्गीकरणे आजवर झालीं आहेत. पं. भातखंडे यांचें वर्गीकरण अशा अनेकांपैकीं एक होय. सारांश, रागवर्गीकरणें भिन्न भिन्न मानिलीं तरी, तीं सोईकरितांच तशीं मानितात. स्वरांचें अल्पत्व, बहुत्व या दृष्टीनें रागरूप जोंपर्यंत एकच मानिलें जातें, तोंपर्यंत त्या रागाची उदित भावना एकच राहते. मग तो राग कोणत्याही थाटांत मानिला जावो. अर्थात्, थाट-वर्गीकरणापेक्षां वादी-संवादीसारख्या राग-रचनातत्त्वावर एकमत असलें म्हणजे झालें. हें एकमत जेथें नसेल, तेथें एकाच रागांतून निरनिराळ्या मतांप्रमाणें वेगवेगळे रस संभवतील. या-वरून 'वादीसाधारण' दृष्टीनें रागांचें वर्गीकरण होणें ही किती आवश्यक गोष्ट आहे हें दिसून येईलच.

आतां, असा प्रश्न येईल कीं, रागांतील अमुक एक स्वर सर्वास मान्य आहे, पण कांहींच्या मतें, तो श्रुतिदृष्ट्या एका स्थानाचा, तर अन्य कांहींच्या मतें, तो जरा चढा अथवा उतरा आहे तर अशा स्थितींत उदित भावनेत बदल होणार नाहीं काय ? याचें उत्तर, मुख्य भावनेत बदल न होतां, तीव्र कोमलत्वानें, त्या भावनेच्या उत्कटत्वांत मात्र थोडा बदल होईल, हें होय. सहाव्या प्रकरणाचे शेवटीं दिलेल्या कोष्टकाप्रमाणें, रागाची भावना ठरविणें केव्हांही शक्य व सुलभ आहे. पण, प्रचलित रागांच्या स्वरूपांविषयीं भिन्न भिन्न मतें असल्यानें, कोणती तरी एक रागव्यवस्था मान्य समजूनच, या नियमांचा, त्यां त्यां रगां-वर परिणाम पहाणें प्राप्त आहे. अशा स्थितींत, पं. भातखंडे यांनीं प्रचारांतील रागांची शक्य तेवढी एकवाक्यता विचारांत घेऊन दिलेला वादी-

संवादी-निर्णय सोईचा व तात्पुरता मान्य (standard) समजून रागांचा रस ठरवूं.

प्रकरण सहामध्ये दिलेल्या गोष्टींच्या साहाय्याने रागाचा रस ज्याच्या त्याने ठरविणे शक्य व इष्ट आहे. तथापि तो ठरविण्याची दिशा अधिक स्पष्ट व्हावी म्हणून कांहीं रागांचें पृथक्करण करणें अस्थानीं होणार नाहीं.

प्रथमतः मुख्य मुख्य थाटांची शक्य तेथें तुलना केली आहे. अशा थाटांत स्वरांचें बहुतांशीं साधारणत्व असलें, तरी वादी-संवादीभेद, नेतृस्वरांची पूर्वांग, उत्तरांग अथवा आरोही अवरोही इत्यादि भूमिका अथवा एकाद्या स्वराच्या अवस्थेंत बदल यामुळें वेगवेगळे रस संभवतात. यानंतर, भैरव-कालिंगला, पूर्वी-परज, मारवा-पूरिया-सोहनी, कानडा-अढाणा, या सारख्या, स्वरसमूह एकच असणाऱ्या रागांची तुलना केली आहे. त्यानंतर एकाच रागांत, वेगवेगळ्या स्वरांना महत्त्व देण्यानें होणाऱ्या निरनिराळ्या परिणामांचा विचार केला आहे.

शेवटीं, प्रचारांतील मुख्य मुख्य अशा ऐंशी-नव्वद रागांचा विचार करून, या पृथक्करण दृष्टीनें त्यांतून संभवणारे रस दिले आहेत.

प्रथमतः भैरव व पूर्वी या थाटांची तुलना करूं. उभयतांतही री ध्रु (कोमल) असून बाकी सर्व स्वर शुद्ध आहेत. खेरीज पूर्वी थाटांत तीव्र मध्यम हा स्वर अधिक आहे.

भैरवांत री ध्रु यांना संवादी व वादी म्हणून महत्त्व, म्हणून रागाचा परिणाम आर्त-गूढ स्वरूपाचा होय.

पूर्वीत संवादी 'नी' व वादी 'ग' म्हणून परिणाम उदात्त-मुग्ध स्वरूपाचा होतो व तीव्र मध्यमाची नेतास्वर म्हणून पंचमाकडे ओढ असल्यानें या उदात्त मुग्धत्वाला उत्कटत्व येतें.

अर्थात, भैरव राग, करुणा, भक्ति इत्यादि रसांना कारक असून पूर्वी राग शृंगारास अनुकूल आहे, हें उघड होय.

याचप्रमाणें कल्याण, बिलावल व खमाज या तीन थाटांची तुलना करितां येईल.



यमन कल्याणांत वादी गांधार असल्यानें परिणाम उदात्तमुग्ध स्वरूपाचा होईल. तीव्र मध्यम व निषाद या आरोही नेतृ-स्वरांमुळे त्यास विशेष उत्कटत्व येतें. अर्थात्, हा राग शृंगारास अनुकूल आहे.

बिलावलांत 'ग' संवादी व 'घ' वादी म्हणून होणारा परिणाम मुग्ध-गूढ स्वरूपाचा असतो. शुद्ध निषादाच्या नेतृ-स्वर भूमिकेनें यास उत्कटत्व येतें. अर्थात्, हा राग भक्ति व फार तर (भक्तियुक्त स्वरूपाचा) शृंगार यांस अनुकूल होय.

खमाजांत 'ग' वादी व 'नी' संवादी अर्थात् परिणाम उदात्त-मुग्ध स्वरूपाचा होय. याचें उत्कटत्व शुद्ध निषादाच्या नेतृ-स्वरप्रयोगानें वाढतें. म्हणून, हा राग शृंगार रसास अनुकूल होय. निषादाच्या दोन स्वरूपांमुळे लालित्य विशेष खुलून दिसतें.

असावरींत ( शुद्ध ऋषभाची ) कोमल धैवत, कोमल गांधार यामुळे परिणाम आर्त-गूढ. पण शुद्ध मध्यम व पंचम व कोमल निषाद-बाहुल्यानें या परिणामाची ओढ उदात्त व मुग्धपणाकडे राहते. तोडीमध्ये मात्र तेच वादी संवादी असून, शुद्ध मध्यमाचा अभाव व पंचमाचें अल्पत्व यामुळे उदात्तपणाचा अभाव व तीव्र मध्यम व कोमल ऋषभाचें नुसतें अस्तित्वच नव्हे तर नेतृस्वर म्हणून बहुत्वही असल्यानें, या परिणामास गंभीर अथवा गूढपणाची अधिकच छटा येते. अर्थात्, असावरी राग भक्ति अथवा भक्तियुक्त शृंगार यास योग्य असून, तोडी राग मात्र करुणा, आर्तपणा व (मीतियुक्त) आदर (awe) यांना योग्य होय.

आतां, स्वर तेच, फक्त वादी संवादी फरकानें अथवा लय व चलन-परतवें भिन्न परिणाम उत्पन्न करणारे कांहीं राग पाहूं.

### भैरव व कार्लिंगडा

भैरव:-वादी 'घ' संवादी 'रे' विलंबित लय. परिणाम आर्त-गूढ, रस-करुणा, भक्ति इत्यादि.

**कार्लिंगडाः**— वादी—प संवादी—सां—लय—मध्य व द्रुत. परिणाम—उदात्त. कोमल रि, ध, मुळें आर्तपणाकडे प्रवृत्ति. उदितरस—करुणामय शृंगार, भक्ति.

### पूर्वी व परज

**पूर्वीः**— ग, नी, वादी—संवादी. लय—विलंबित. तीव्र मं मुळें उत्कटत्व. परिणाम—उदात्त मुग्ध. रस—शृंगार.

**परजः**— प—सां, वादी—संवादी. लय मध्य व द्रुत, परिणाम उदात्त. पण, कोमल री ध व अवरोही चलन यामुळें लीनपणाकडे झुकता, रस—शृंगार.

### मारवा, पूरिया, सोहनी

**मारवाः**— री, ध, वादी—संवादी. विलंबित व मध्यलय. परिणाम, गंभीर—गूढ. पंचम वर्ज्य म्हणून जोरदार पण अनुदात्त. रसः—रौद्र, वीर.

**पूरियाः**— ग, नी, वादी—संवादी. लय—विलंबित व मध्य. परिणाम—मुग्ध—शृंगार.

**सोहनीः**— ध, ग, वादी—संवादी. लय—मध्य व द्रुत. परिणाम—मुग्ध गूढ. आरोहांत रे वर्ज्य व तारषड्जाचें बहुत्व यामुळें परिणामाचा जोरदारपणा. रस—हृदी शृंगार. ( पूरियाचे मानानें अनुदात्त पण जोरदार शृंगार ).

याच न्यायानें कानड्यापेक्षां अडाणा अधिक जोरदार, पण द्रुत-चलन व तारषड्जवाहुल्यामुळें कानड्यांतील ( री—प मुळें संभवणारा, उदात्त—गूढपणा ) भक्तिरस अथवा गूढपणा यांत नसून ( प—सां मुळें ) याची प्रवृत्ति जोरदारपणाकडे झुकते. म्हणून, याचा रस शृंगार अथवा हटवादी शृंगार म्हणतां येईल.



( अडाणा, हा वीर-रसाला पोषक आहे अशी अलीकडे समजूत होऊं लागली आहे. विद्वान् लोकही ग नी प्रधान राग वीररसाला पोषक आहेत अशी हाकाटी करूं लागले आहेत. पण कोमल ग नी घेणारे, भैरवी, काफी, असावरी, देशी, भीमपलासी, हे व यांसारखे दुसरे कोणतेही राग, वीररसाला पोषक नसून, शृंगारालाच पोषक आहेत, असा सार्वत्रिक अनुभव आहे. जोरदारपणाला कारक अशा चलन अथवा लयभेदानें या शृंगाराचा कांटा हट्टीपणाकडे, अथवा हळुवार भावनेला कारक अशा प्रयोगवाहुल्यानें आर्तपणा अथवा कारुण्याकडे झुकेल. असो. प्रत्यक्ष अडाण्यांत ग दुर्बल असून 'घिक्कार मन साहिना' सारख्या उदाहरणाकरतां पुढें करण्यांत येणाऱ्या पदाचा रस वीर म्हणून समजला जातो. पण तो तसा नसून फार तर रौद्र म्हणतां येईल. )

मुलतानीतही तोडीपेक्षां ( प-सां मुळें व आरोहांत री ध वज्य म्हणून ) उदात्तपणा व जोर अधिक संभवतो, म्हणून याचा रस शृंगार होय. भूप व देसकार यांमध्येही भूपांतील गांधाराचें मुग्धत्व देसकारांतील धैवत या बहुत्व पावणाऱ्या स्वरास नसल्यानें देसकाराचा परिणाम भूपापेक्षां अधिक आर्त असा होतो. म्हणून भूपाचा परिणाम मुख्यतः मुग्ध असून, देसकाराचा मुख्यतः गूढ होय. अर्थात्, देसकाराचा रस, करुणा व भक्ति यांनी युक्त असतो.

एका भैरवी रागांतही ( ग नी ) स महत्त्व दिल्यास, मुग्धत्व म्हणजे रस शृंगार ( ललित स्वरूपाचा ), म, प व सां यांस महत्त्व दिल्यास उदात्तपणा म्हणजे रस शृंगार ( स्पष्ट व जोरदार ), री ध या स्वरांस महत्त्व दिल्यास अनुदात्त व गूढ परिणाम म्हणजे करुणा, शोक वगैरें रस संभवतील.

याच न्यायानें दुर्गा रागापेक्षां भूप अधिक रम्य व सारंग रागापेक्षां तिलंग अधिक रम्य होय.

मार्गे दिलेल्या मुख्य मुख्य रागांचे रस ठरवितांना, त्या त्या रागांमध्ये विशेष स्पष्ट असणाऱ्या भागांवरच जोर दिला असून अशी रागवाचक लक्षणें रसनिर्णयास पुरेशी असल्यानें, त्यांतून संभवणाऱ्या रसांस मुरड पाडणाऱ्या दुसऱ्या गोष्टींचा विचार करण्याची आवश्यकता भासली नाही. तथापि ज्या रागांची लोकप्रियता अथवा लक्षणें इतकीं स्पष्ट नसतील, तेथें या गोष्टींचा विचार करणें अवश्य होईल. मात्र एक गोष्ट सर्वदा ध्यानांत ठेवणें अवश्य आहे, ती ही कीं, कोणत्याही रागांतील सर्व स्वर-मग तो राग हर्षशोकादि कोणत्याही रसास पोषक असो-संगीत-दृष्ट्या मुख्यतः रंजकच व कांहीं मर्यादेपर्यंतच विवाद करूं शकतात. कारण श्रुति-स्वर दृष्ट्या येणाऱ्या स्वरांहून दुसरे स्वर वापरण्यास संगीतांत मनाई आहे. तथापि, अशी मनाई केलेल्या स्वरांपासून होणारा परिणामही, पांचव्या प्रकरणामध्ये दिलेल्या नियमांच्या आधारांनें ठरवितां येतो, इतके ते नियम व्यापक आहेत. उदाहरणार्थ, ऋषभ स्वराच्या शुद्ध अवस्थेनें गूढपणा संभवतो, तर कोमल, अति कोमल अवस्थांनीं गूढपणाचें पर्यवसान करुणा, आर्तपणा किंवा शोक यांत होतें. याहीपेक्षां ऋषभ आणखी 'उतरी' घेतला तर विवादित्वाच्या कडेलोटानें शोकाबरोबरच दुःख, त्रास, व्यथा इत्यादि गोष्टींना (त्यांचें संवेदनात्मक स्वरूप नष्ट होऊन) वेदनात्मक स्वरूप येतें. म्हणूनच, अशा प्रयोगास, संगीत न म्हणतां, आपण प्रत्यक्ष आक्रोश अथवा रडें असें म्हणतो. अशा रडण्यांत, ऋषभाच्या या अवस्थेबरोबरच, संगीतांतील तीव्र निषादाहून चढा निषाद अथवा अतिकोमल धैवताहून उतरी धैवत इत्यादि स्वर असतात. अर्थात् संगीतांतील स्वरांनीं होणाऱ्या भावनांहून अशा स्वर-प्रयोगांनीं होणाऱ्या भावना, अधिक विकृत म्हणजे वेदनाकारक होतात. पण, संगीताची अथवा अन्य कलांची भूमिका भावनेची संवेदना उत्पन्न करण्यापुरतीच असते. अशी संवेदना उदित झाली म्हणजे कलेचें काम संपलें. कलेनें संभवणाऱ्या या संवेदनेनें निसर्गतः सुप्त अशा भावना



जागृतं होऊन होईल, तेवढाच श्रोत्यांस हर्ष अथवा शोक. असा हर्ष, शोक अथवा अन्य रस योग्यवेळीं उदित झाला म्हणजे त्याबरोबरच कलाविलासामुळे एक प्रकारचा आनंदही होत असतो. प्रत्यक्ष व्यवहारांत संवेदना ही संवेदनाच न राहतां वेदना होते व कलेंत मात्र तिचें पर्यवसान एकमेव अशा आनंदांत होतें, हा व्यवहार आणि कला यांतील फरक होय. म्हणून व्यवहारांत नीति-अनीति यांचीं बंधनें न पाळल्यास, या वेदनेचा शेवट उघड उघड अशा अनाचारांत होतो. कलेंत मात्र, भावनेस संवेदनापर्यंतच वाव असल्यानें व तिचें अंतिम आनंदरूप असल्यानें, कला, ही, प्रत्यक्ष वेदना अथवा अनीति जागृत करूं शकतच नाहीं. संगीतापासून जागृत होणाऱ्या भावनाही, या कोटींतच येतात. शृंगार, वीर, करुण, रौद्र-कोणताही रस असो, सर्व रसांच्या पोटीं आनंदाचें अधिष्ठान असल्यानें, या रसांची ओढ सर्वदा या समत्वाकडे म्हणजे पर्यायानें शृंगाराच्या सौम्य स्वरूपाकडेच असते, म्हणून निरनिराळ्या रागांचा रस-निर्णय करितांना शृंगाराची छटा ही सर्वत्र साधारण दिसली तरी, त्या रागाचा रस, त्या रागांतील वादी-संवादी स्वरांवरूनच ठरविणें योग्य होय. या मुख्य भावनेस दुजोरा देणाऱ्या अथवा मुरड पाडणाऱ्या दुसऱ्या अनेक गोष्टींचा प्रत्येक रागास संस्कार करून विस्तरशः रसनिर्णय करणें, स्थल-संकोचास्तव येथें शक्य नाहीं. म्हणून, हाच निर्णय कोष्टकरूपानें पुढें दिला आहे.

या कोष्टकांत पहिल्या ओळींत, राग, वादी-संवादी स्वर, वर्ज्य स्वर (आरोह व अवरोहांत यथाक्रमानें) विशेष स्वर व संस्कार आणि रस, असे विशेष दिले असून, दुसऱ्या ओळींत, त्या त्या विशेषांनीं होणारे परिणाम, त्यांचे खालीं संक्षेपानें दिले आहेत.

( संक्षेप. उ=उदात्त. मु=मुग्ध. गं=गंभीर. शृं=शृंगार. वी=वीर. भ=भक्ति. सं=संपूर्ण, इत्यादि. )

## कल्याण थाट.

राग	संवादी-वादी	वर्ज्य-स्वर आरोह-अवरोह	विशेष-स्वर व संस्कार इत्यादि	रस (अनुक्रमाने)
१ यमन परिणाम	नी ग उ. मु. उ. मु.	संपूर्ण समप्रकृति	मं नी. म. उत्कटत्व. मु.	शृं. भ.
२ कल्याण ( शुद्ध )	ध. ग. गं. गूढ उ. मु.	मं नी. जोरदार	प रे संवाद	भ. शृं.
३ भूप	" "	" मं नी जोरदार		" "
४ हिंडोल	ग ध उ. मु. गं. गूढ	नी. रीप. रीप. जोरदार	मं. नी—वक्रत्व उत्कटत्व. जोर.	" " (जोरदार)
५ मालश्री	सा प उ. उ. उ. उ.	रीध रीध जोरदार	मं अल्पत्व उत्कटत्व. जोर	शृं. भ. (जोरदार)
६ हमीर	" "	— ग वक्र जोरदारलालित्य	वक्रत्व मं. उत्कट. लालित्य.	शृं.
७ केदार	सा म उ. उ. मु. उ.	रेग ग जोरदार	मं नी उत्कट. लालित्य	शृं. भ. (मुग्ध)
८ कामोद	रे प गूढ. उ.	गनी वक्र जोरदार	मं उत्कटत्व	शृं. भ. (आदरयुक्त)
९ छायानट	" "	नीं, वक्र, ग, वक्र जोरदार	मं. रेगमप नी उत्कट. लालित्य	शृं. भ.
१० गौड सारंग	ध ग. गं. गूढ. उ. मु.	संपूर्ण. वक्र. सम. लालित्य	सर्व स्वरांचें वक्रत्व लालित्य	शृं.



## बिलावल-थाट.

राग.	संवादी-वादी	वर्ज्य-स्वर आरोह-अवरोह	विशेष-स्वर व संस्कार.	रस (अनुक्रमान)
१ शुद्ध- बिलावल	ग. घ. उ.मु. गूढ.	संपूर्ण सम	आरो. मनी दुर्बल जोरदार गं.	म. शृं. वीर
२ अलैया	" "	मनीदुर्बल जोरदार सम	नी लालित्य	शृं. म.
३ शुद्ध- बिलावल	सा. म. उ.उ मु.उ	संपूर्ण सम	रोनि. आरो. दुर्बल जोरदार. मुग्ध	शृं.
४ शुद्ध नट	" "	"	गध वक्र.मेनी जोरदार ललित	शृं.
५ ककुभ	रे. प. गं. उ. उ.	"	आरो. ग. दुर्बल गंभीर	म. शृं
६ देशकार	ग. घ. उ.मु. गूढ	मनी मनी जोरदार	परे संगति गूढत्व	म. क. शृं.
७ बिहाग	नी. ग. उ. मु. उ.मु.	रीध सं. जोरदार. मुग्ध	मे उत्कटत्व	शृं.
८ दुर्गा	सा म. उ.उ. मु.उ.	रीप रीप जोरदार		शृं. म.
९ शंकरा	प. सां. उ.उ. उ.उ.	म म जोरदार उदात्त	री, घ, अल्पत्व जोरदार. उदात्त	वीर शृं.
१० पहाडी	" "	मनी सं जोरदार. लालित्य	मध्य व द्रुत लय उत्कट	शृं. म.
११ मांड	" "	सं. सम	सर्व स्वरं वक्र ललित	शृं.

## खमाज-थाट.

राग	संवादी-वादी	वर्ज्य-स्वर आरोह-अवरोह	विशेष-स्वर व संस्कार	रस (अनुक्रमानें)
१ खमाज	नी ग मु. मु. उ.मु.	रे उ.मु. ललित	नी नी ललित.	शृं. (सम.)
३ झिजोटी	ध-नी ग गूढ. मु. उ.मु.	नी दुर्बल. जोरदार ललित.	मं ग उत्कट. ललित	शृं. (वैचित्र्य युक्त)
३ तिलंग	नी ग उ.मु. उ.मु.	री ध री ध. जोरदार-मुग्ध.	नी नी ललित	शृं. (जोरदार)
४ दुर्गा	ध ग गूढ मु.	री प. री प. जोरदार मुग्ध		शृं. म.
५ देस	रे. प गूढ. उ.		ग नी ललित	शृं. म.
६ तिलक- कामोद	प रे उ. गूढ	ध रे दुर्बल मु. उ.	सर्व स्वर वक्र ललित	शृं. म.
७ जयजय- वंती	प रे उ. गूढ	प.ध.पैकी एकस्वर दुर्बल-जोरदार	ग मुग्ध. ललित.	शृं. म.
८ गारा	म सा मु.उ. उ.उ.	मिश्र चलन ललित	मिश्र चलन ललित	शृं.
९ खंवावती	म सा मु.उ. मु.उ.	नी वक्र री वक्र गूढ मुग्ध	मध्यम सुटा. मु. ललित.	शृं. ललित. गूढ.
१० रागेश्वरी	म सा " "	री प. प. जोरदार. मु.	" " म म	शृं.



## भैरव-थाट

राग	संवादी-वादी	वर्ज्य-स्वर आरोह-अवरोह	विशेष-स्वर व संस्कार इत्यादि	राग (अनुक्रमानें)
१ भैरव	रे ध गं.गूढ. आर्त	सं. सम.	नी ललित	भ. क. सम
२ गुणकली	" "	मनी मनी जोरदार आर्तगूढ		भ. क. भडक
३ बंगाल- भैरव	" "	नी नी गांभीर्य	आरोहांत ग वक्र जोर. ललित.	भ. क. उदात्त
४ बिभास	ग. ध उ.मु. गुत.	मनी मनी जोरदार गं.गूढ	नी क्वचित् ललित.	भ. क.
५ जोगीया	सा म. उ.उ. मु.ड.	गनी " जोरदार आर्त.	अव.च. रेबाहुल्य लीन. आर्त.	क. भ.
६ कालिंगडा	सा प उ.उ. उ.उ.	संपूर्ण सम.	द्रुत लय. चंचल. आर्त.	क. भ. उदात्त
७ शिवमत भैरव	रे ध गूढ.गूढ. आर्त		ग ग ना नी ललित.	क. भ. शूं.
८ कोमल भै.	रे ध आर्त.आ. गूढ		ग ग नी नी ललित.	क. शूं.
९ रामकली	सा प उ.उ. उ.उ.		नी म ललित.	शूं. क. भ.
१० मेघ- रंजनी	सा म उ.उ. मु.उ.	पध पध जोरदार मुग्ध	म. मुक्त. म उ. ललित.	शूं. म. क.

## पूर्वी-थाट.

राग.	संवादी-वादी	वर्ज्य-स्वर आरोह-अवरोह.	विशेष-स्वर व संस्कार	रस (अनुक्रमाने)
१ पर्वी	नी ग उ.मु. उ.मु	सं. सम ललित	म. ललित मु.	शुं. भ.
२ पूरिया— धनाश्री	रे प गूढ उदात्त	" " " "	रे ध नेतृस्वर म रे ग, उत्कट	क. भ. शुं.
३ जेताश्री	सा नी, प ग, उमु उ उमु	री ध : उ. मु.	ग प—संगति मु. उ.	शुं. वी.
४ रेवा	ध ग गूढ उ.मु.	मनी मनी उ. गूढ		भ. क.
५ गौरी	प रे उ. आर्त. गूढ	गध ग उ. गूढ. आर्त	गौरी पुष्कळ प्रकार आहेत	शुं. क. भ.
६ श्री	" "	" "	रे प्राबल्य करुण	क. भ.
७ त्रिवेणी	" "	" "		" "
८ वसंत	प सां उ.उ उ.उ.	उत्कट. अभाव प. सं. मु. ललित	म. तारषड्ज प्राबल्य उ. मु. ललित	शुं.
९ परज	" "	सं. सम-ललित	" "	शुं.
	" "		" "	



## मारवा-थाट.

राग	संवादी-वादी	वर्ज्य-स्वर आरोह-अवरोह.	विशेष-स्वर व संस्कार	रस (अनुक्रमानें)
१ मारवा	ध रे गं. गूढ	प प जोरदार	ध, प्राबल्य अनुदात्त. गूढ.	वी. रौ.
२ पूरिया	नी ग उ.मु. उ.मु.	” ”	विलंबित लय. मंद्रस्थान. उ.	शृं.
३ जेत	सा प उ.उ. उ.उ.	मनी मनी. जोरदार	ध. दुर्बल उदात्त.उत्कट	वीर. शृं.
४ सोहनी	ग ध उ.मु.अतिगूढ	री सं. उत्कटत्व.मुग्ध.	.	शृं.
५ ललित	सा म उ.उ. मु.उ.	प प जोरदार मुग्ध	म.मं, मुग्ध. उत्कट.	शृं. म.
६ पंचम	म सा मु.उ. उ.उ.	रीप प. जोरदार.उत्कट	.	शृं.
७ भटियार	सा म उ उ उ मु.	” सं. सम. ललित	वक्रत्व. म मं. ललित.	शृं. म.
८ भंखार.	सा प उ.उ. उ.उ.	प प जोरदार.मुग्ध	.	शृं. म.

## काफी-थाट

राग	संवादी-वादी	वर्ज्य-स्वर आरोह-अवरोह	विशेष-स्वर व संस्कार	रस (अनुक्रमाने)
१ काफी	सा प उउ उउ.	सं. सम ललित.	सं.क्वचित ग, ध ललित	शृं. ( करुण )
२ सिंधुरा	" "	ग उत्कट. मुग्ध.		शृं. ( करुण )
३ भीमपलासी	नी म उ.मु. मु.उ.	रीध जोर.मु. ललित	ध असत्प्राय मु. उ.	शृं. भ.
४ धानी	नी ग मु.मु. मु.मु.	रीध रीध जोरदार मुग्ध	री अवरोहांत लालित्य	शृं.
५ पटदीपकी	सा ग उ.उ. मु.उ.	रीध. रीध. जोरदार मुग्ध.	गग नीनी ललित उत्कट	शृं. भ.
६ हंसकंकणी	सा प उउ. उउ.	री प जोरदार मु. उ.	ग ग ललित	शृं.
७ बागेश्री.	सा म उउ. मुउ.	प जोरदार	धग धम संगति गूढ मुग्ध	शृं. भ.
८ मालगुंज	" "	रीप प. जोर.उत्कट.मु.	ग ग ललित	शृं.
९ सुहा	" "	ध. ध. मु. उत्कट.	क्वचित ध ललित	शृं. भ.
कानडा	" "			
१० सुधराई	सा प	" "	" "	" "
कानडा	उउ. उउ.	" "	" "	" "



## काफी-थाट ( पुढें चालू )

राग	संवादी-वादी	वर्ज्य-स्वर आरोह-अवरोह	विशेष-स्वर व संस्कार	रस (अनुक्रमाने)
११ नायकी कानडा	सा म उ.उ.मु.उ.	" " " "	नीप संगति जोरदार. उ.मु.	भ. शृं.
१२ बहार कानडा	" " " "	री ध जोरदार मु.	वक्रत्व. ललित.	शृं.
१३ वृंदावनी सारंग	प रे उ.उ.गं.आर्त	गुध गुध जोरदार		भ.
१४ शुद्ध सारंग	" " " "	" " " "	मं. ध. उत्कट. ललित	भ. शृं.
१५ मीया सारंग	" " " "	गु गु जोरदार उ.	मल्हार अंग. ललित.	भ. शृं.
१६ मेघ	प सां. उ.उ.उ.उ.	गुध गुध जोरदार उ.		भ.
१७ मिया मल्हार	सा म. उ.उ.उ.उ.	ध जोरदार	मंद्र चलन उ. गं	शृंगार(गं)भ.
१८ गौड मल्हार	" " " "	सं ललित सम	वक्र चलन ललित.	शृं.
१९ पिलू	नी गु मु. मु. मु.मु.	" " " "	मिश्र व वक्र चल. ललित.	शृं. क. भ.

## आसावरी-थाट.

राग	संवादी-वादी	वर्ज्य स्वर आरोह-अवरोह	विशेष स्वर व संस्कार	रस (अनुक्रमानें)
१ आसावरी	ग ध मु मु. आर्त	ग नी. जोरदार-ललित.	वक्र चलन. ललित.	शृं. भ..
२ जौनपुरी	" "	ग जोरदार-ललित.	नी. कचित् उत्कटत्व. ललित.	" "
३ देवगांधार	" "	ग ध जोरदार-ललित	" "	" "
४ खट	" "	मिश्र प्रकार व- संमिश्र भाव. पण	वक्रचलनामुल्लें रे मुल्लें गूढ.	भ. शृं. गंभीर.
५ देशी	रे प गूढ. उ.	ग ध सं. जोरदार-ललित	वक्र चलन ललित	शृं. भ.
६ दरबारी- कानडा	प. रे उ. गं. गूढ	ध वक्र. उदात्त	ग आंदोलित ललित.	भक्ति.
७ अडाणा	प सां. उ.उ. उ.उ.	ग दुर्बल जोरदार	उत्तरांग प्रबळ. जोरदार.	शृं. वी.



## भैरवी-थाट

राग	संवादी-वावी	वर्ज्य स्वर आरोह-अवरोह	विशेष स्वर व संस्कार	रस (अनुक्रमाने)
१ भैरवी	सा म उ.उ. मु.उ.	संपूर्ण सम ललित	रे मं लालित्य	शृं. क.
२ मालकौंस	” ”	रीप, रीप जोरदार मुग्ध		शृं. भ. क.
३ बिलास— खानी-तोडी	गु धु मु. आर्त	म नी गूढ. गंभीर		क. भ.

## तोडी-थाट

राग	संवादी-वादी	वर्ज्य स्वर आरोह-अवरोह	विशेष स्वर व संस्कार	रस (अनुक्रमाते)
१ तोडी	गु ध मु. गृह	प दुर्बल उत्कटत्व. गूढ.	री नेतृस्वर आर्त उत्कटत्व	क. भ. शं.
२ मीयाची तोडी	" "	" "	मंद्र चलन गंभीर	" "
३ बहादुरी- तोडी	" "	" "	" "	" "
४ गुजरी- तोडी	गु ध मु. आर्त गूढ	प वर्ज्य जोरदार		क. भ. शं.
५ मुलतानी	सा. प. उ.उ.उ.उ.	री ध जोरदार ललित	नी.मं. नेतृस्वर उत्कट	शं. भ.



पूर्वी दिलेल्या कोष्टकांतील रागांचा रस, प्रचलित वादी-संवादी सांप्रदायावरून ठरविला आहे. तथापि पुष्कळ रागांच्या वादी-संवादी-संबंधानें मतभेद असल्यानें, हा रसनिर्णय मतभेदास पात्र होणें शक्य आहे. लेखकाच्या मतेंही वादीस्वरानें उदित होणाऱ्या रसास पुष्टि मिळेल असाच संवादी स्वर रागांत असणें इष्ट आहे. प्रचलित मतां-प्रमाणें सर्व वादी-संवादींच्या जोड्या अशा स्वरूपाच्या नाहींत. त्यामुळें रसहानि होणें-निदान परस्पर विरोध होणें-अपरिहार्य झालें आहे. तसेंच वादी-संवादी म्हणजे रागांत बहुत्व पावणारे मुख्य स्वर असें एकीकडे म्हणावयाचें, पण दुसरीकडे मात्र दुसऱ्याच एखाद्या स्वरास प्राधान्य द्यावयाचें, यामुळेंही रागाचा रस कायम राहूं शकत नाहीं. अशी स्थिति ज्या रागांत एखादा स्वर-विशेषतः मध्यम स्वर-वादी नसून बहुत्व मात्र पावतो, अशा रागांत प्रामुख्येंकरून आढळते. तसेंच सौम्य शृंगार, हें संगीताचें स्वस्थान होय. या सौम्य स्वरूपास, आनंद, हर्ष, उदात्तपणा, कारुण्य, वैभ्य, आर्तपणा, गूढपणा, उत्तानपणा, हटवादीपणा, अशा छटा योग्य स्वरप्रयोगांनीं व विशेषतः नेतृस्वरांच्या कुशल योजनेनें देतां येतात. त्यांसच स्वर-काकु व इतर संगीत अलंकारांनीं जोरदार उठाव दिल्यास, वीर व रौद्र अशा भावना निर्माण करितां येतील. तथापि वीर व रौद्र ही संगीताची प्रकृति-सिद्ध भूमिका नसून, ती प्रसंगोपात्त व आत्यंतिक अशीच होय.

करितां, संगीतांतील सर्व रागांची रसदृष्ट्या छाननी, वादी-संवादी स्वरांचें सहकार्य व तें ज्या रागांत नाहीं, त्यांत तसें घडवून आणणाऱ्या स्वरांची वादीसंवादीकरितां फेरनिवड, अन्य एखाद्या स्वरास मर्यादित प्राधान्य व 'नेतृ-स्वर' भूमिका इत्यादि गोष्टींवर संगीत विद्वानांचें एकमत होणें फार जरूर आहे. असें मत बनविण्यास, प्रकरण चार, पांच व सहामर्धाल सिद्धांत व विचार मार्गदर्शक होतील अशी वळकट आशा आहे.

## प्रकरण ८ वें.

गायकीचें परिणत स्वरूप—ध्रुवपद कां ख्याल ?

सर्व प्रकारच्या गीतांत ध्रुवपदाची गायकी श्रेष्ठ समजण्याचा आज-  
वर प्रघात आहे. ध्रुवपदाची गायकी अथवा अन्य कोणताही गीतप्रकार  
श्रेष्ठ अथवा कनिष्ठ ठरवितांना, त्या गीतप्रकारांत नादसौंदर्याचा  
आविष्कार व विकास कसा व कोठवर संभवतो याच गोष्टींचा प्रामु-  
ख्याने विचार केला पाहिजे. ध्रुवपद हीच गायकीच्या सौंदर्याची  
परमावधि होय, असें म्हणतांना या गोष्टींचा सांगोपांग विचार झालाच  
असेल असें म्हणवत नाही. कदाचित् 'वाडवडील तसें म्हणत आले  
म्हणून आम्हीही तसेंच म्हणावें' हा न्याय येथेही असेल. वास्तविक  
पाहिलें असतां ध्रुवपदाचे पूर्वी अन्य गायनप्रकार पुष्कळ प्रकारचे  
असले पाहिजेत. वाल्मिकी-रामायण, उत्तरकांड-सर्ग ९३ मध्ये,  
श्रीरामचंद्रापुढें गाऊन दाखविण्याकरितां कुश-उव गेले, तेव्हां, तें गायन  
'तन्त्री-लय-समन्वित' असून, 'अपूर्व-दर्शन' अशा स्थानाची  
मूर्छना करून गाण्यास वाल्मिक ऋषींची त्यांना आज्ञा होती. कंठ-  
माधुर्य रहावें व रागापासून परिहास म्हणजे रागभ्रष्टता होऊं नये म्हणून,  
गिरिशिखरावरील मधुर फलमूळें चाखत चाखत गाण्याची पूर्व सूचना  
मुनींनीं कुशलवांना दिली होती. त्याचप्रमाणें ती 'पाठ्य-जाति'  
संस्कृत असून, ती बहुतप्रमाणांनीं बंदिस्त व अपूर्व अशा संगीत अलं-  
कारांनीं नटविली होती व ती मंद्र, मध्य व तार या तीनही सप्तकांतील  
संस्कारांनीं युक्त होती. अशा पाठ्यजातीचें गायन प्रातःकाळापासून  
अपराह्णार्थत चालूं होतें. यावरून प्रबंध-गायन, तें, हेंच असावें. या  
गायनांत, स्वर, ताल, लय त्रिस्थानप्रयोग व अपूर्व स्थानाची मूर्छना व  
रागाचा ठामपणा, म्हणजे गायनाचे सर्व गुण होतेच. ही अपूर्व मूर्छना



म्हणजे अपूर्व अशी तानच असली पाहिजे. कारण, गायन चालू असतां मूर्छनेचा दुसरा अर्थच संभवत नाही. यावरून त्याकाळीं बंदिस्त गायन व निदान कांहीं तान-प्रकार रूढ होते व रागत्वाची कल्पनाही अस्तित्वांत होती असें दिसतें. तथापि, हें गायन मुख्यत्वेकरून अर्थ-प्रधान म्हणजे गळ्यावर गाण्याच्या काव्य-प्रबंधांचेंच होतें. कारण, दोन प्रहरपर्यंत म्हणजे सहा किंवा प्रसंगीं आठ तासांत आदिकांडाचे वीस सर्ग गायिल्याचा उल्लेख आहे. अर्थात् आठ तास म्हणजे चारशें ऐंशीं मिनिटांत, प्रत्येक सर्गाचे चोवीसच श्लोक धरले तरी वीस सर्गांचे चारशें ऐंशीं श्लोक म्हणजे मिनिटास एक तरी श्लोक पडतो. प्रत्येक सर्गांत मूळ श्लोक चोवीसांपेक्षां कितीतरी जास्त असल्यामुळें, मिनिटास अनेक श्लोक म्हणणें प्राप्त आहे. यावरून अशा श्लोकांत, गळ्यावर गाण्याच्या गोडीपेक्षां अन्य संगीत अलंकारांस विशेष वाव असणें शक्य नाही अर्थात्, असें गायन निःसंशयानें प्रबंधगायनच ठरतें.

या नंतरचा काल म्हणजे भरतनाट्यशास्त्राच्या वेळचा. या कालांतही रंगभूमीवर गायन चालू होण्यापूर्वी, नोम् थोम् प्रमाणें भ्रुवपद गायनासारखे आलाप करण्याचा प्रघात असेल असें दिसत नाही. त्या वेळच्या उस्तादी गायनांत तो तसा होता किंवा कसें हें समजण्यास मार्ग नाही, तथापि, गीतप्रकार म्हणून जें गायन पात्रांच्या तोंडी आहे, तें प्रबंधाप्रमाणें सुदीर्घ नसून हल्लीं प्रमाणें एक दोन ओळींचेंच व एकादी काव्यमय कल्पना येवढ्यापुरतेंच आहे. एकादें गीत कितीही गोड गळ्यानें म्हटल्यास श्रोत्यांची चित्तवृत्ति केवळ एकाद्या मिनिटांतच चित्राप्रमाणें तटस्थ व रागरसानें उंचवळून येईल असें वाटत नाही. तसेंच अशीं गीतें 'अतिरहंसा' म्हणजे 'वेगस्वरा' वाणीनें अथवा द्रुतलयीत म्हटल्यास, तीं याहून फारच थोडा वेळ गायिलीं जातात. गीतापूर्वीं अथवा गीतानंतर स्वतंत्र आलाप अथवा तान घेत-निदान स्त्री पात्रांचे तोंडीं व तेंही रंगभूमीवर-असें म्हणवत नाही. यावरून असें गायन मोहक होण्यास,

गीताचा विस्तार करून गाण्याची पद्धत त्यावेळींही असली पाहिजे. हा विस्तार कोणत्या प्रकारें करित हें समजण्यास साधन नाही. तथापि, तो ध्रुवपदांतील आलापांप्रमाणें गीताशी संबंध न ठेवितां तुटकपणें होत नसावा. ध्रुवपद-गायन, प्रचारांत येण्यापूर्वी अष्टपद्यांप्रमाणें सताल व गेय असे प्रबंध हेत. असे प्रबंध व संगीतांतील उच्च गीत प्रकार यांची सूक्ष्म तुलना करूं म्हणजे संगीतांत केवळ शब्द अथवा काव्य यांना कोणतें स्थान असावें हें समजणें सोपें होईल.

प्रबंधांतील घोळ घोळून म्हणण्याचें पालुपद, तोच ध्रुवपद या संस्कृत शब्दाचा अर्थ होय. काव्यांतील मुख्य कल्पना या पालुपदांतच ग्रथित केलेली असते व पुढील चरणांतील कल्पना, या मूळ कल्पनेस पोषक अशा स्वरूपाच्या असतात. अर्थात् हें घोळ घोळून म्हटलें जाणारें पालुपद एकाच धाटणीनें म्हटल्यास कंटाळवाणें होईल, म्हणून तें विशेष आकर्षक व परिणामकारक करणें युक्त होय. प्रत्येक कडव्यांतील नव्या नव्या भावनेप्रमाणें हळू अथवा जोरदार, सौम्य अथवा भडक, साध्यासुध्या अथवा लालित्यपूर्ण अशा स्वरांनीं पालुपदांतील भावना व्यक्त केल्यास, कडवें व पालुपदांतील भावना यांचा मेळ बसेल. समजा, एकाद्या काव्याची मध्यवर्ती कल्पना विरह ही आहे. अशा विरह-गीताचें पहिलें कडवें विरहिणीचा प्रियकरावर राग झाला आहे व त्यामुळें ती आपल्या प्रियकरास नाही नाही ते बोल लावीत आहे अशा स्वरूपाचें आहे. त्यानंतर कांहीं कडव्यांनंतर शेवटचें कडवें, वरील प्रकारचे बोल लावल्याचा तिला पश्चात्ताप वाटून, तिनें प्रियकराची करुणा भाकिली आहे अशा स्वरूपाचें आहे. अर्थात्, गीताचें पालुपद एकच आहे, पण या दोनही कडव्यांनंतर पालुपद म्हणण्याचें तें, त्या त्या कडव्यांतील भावनेवरहुकूम म्हणजे पहिल्या वेळीं रोषात्मक व दुसऱ्या वेळीं करुणामय अशा आर्त वाणीनें गायिलें पाहिजे. अशा तऱ्हेचा फेरबदल पोवाड्यांत आजमितीसही दृष्टीस पडतो. वीरस प्रसंगीं पालु-



पदाचा उच्चार, उदात्त व जोरदार वाणीने, तर करुण रस प्रसर्गी कंपित व लीन अशा स्वरांनीं करण्यांत येतो. प्रत्येक कडव्याची भावना वेगळी असली तरी, एका एका कडव्यांतील भावना एकाच स्वरूपाची असते. पण पालुपदांवर मात्र प्रत्येक कडवें म्हणून झाल्यानंतर, त्या, त्या कडव्यांतील भावनांप्रमाणें निरनिराळा संस्कार होतो. म्हणून पालुपद अथवा ध्रुवपद गायनांत वैचित्र्य व पुनरावृत्ति असणें निसर्गतःच प्राप्त होतें. अर्थात् अर्थप्रधान अशा कोणत्याही गीत-प्रकारांत प्रतिभावान् कवि, पालुपदांतील भावनेस पैलूदार करण्याकरितां, निरनिराळीं कडवीं निरनिराळ्या भावनांनीं नटवितात. अशा कडव्यांची संख्या अगदींच थोडी असल्यास मूळ भावनेस फारच थोडा चटकदारपणा येण्याचा संभव आहे. म्हणून, भावनेचा ओष चालू राहण्यास प्रबंधाची जरूरी आहे. या प्रकारच्या गीतांचें सौंदर्य काव्याला आवश्यक असणाऱ्या सर्व गुणांवर अवलंबून आहे. या गुणांचें आविष्करण शब्दद्वारांच शक्य असल्यानें, असें सौंदर्य हें अर्थप्रधान व शब्दनिष्ठच होय. मूळ भावनेस शब्दांनीं उठाव देण्याचा सांप्रदाय कवींचा, तर तोच उठाव निरनिराळ्या स्थानांच्या तीव्र-कोमल स्वर-प्रयोगानें करण्याचा सांप्रदाय गायकांचा होय. प्रत्येक कडव्यांतील शब्दनिष्ठ भावनांनीं पालुपदांवर होणारे संस्कार, गायक निरनिराळे आलाप व निरनिराळ्या प्रकृतींच्या ताना यांच्या प्रयोगानें करतो व मूळ भावना दुरावूं नये म्हणून, गीतांतील मुख्य चरण प्रत्येक वेळेस जरा निराळ्यां ढवीनें म्हणून, मूळ भावनेस, हर्ष, शोक, करुणा, विस्मय इत्यादिकांच्या छटा देतो व तिचा उत्कर्ष अथवा जोड एखाद्या हृदयंगम आलापानें अथवा चित्तवेधक तानेनें करतो.

भावनेचा उदय व लालित्यपूर्ण उत्कर्ष यांचें तात्त्विक स्वरूप, कवि व गायक या उभयतांस, किंबहुना, सर्व कलावंतांस मूलतः एकच होय. पण, तें स्वरूप रसिकांपुढें उभें करण्याचीं उभयतांचीं साधनें अनुक्रमें शब्द व स्वर होत. शब्दांचा अर्थ सर्व देशीं व सर्व काळीं एकच नसतो.

पण स्वरांचा अर्थ अथवा परिणाम, सार्वत्रिक व सर्वकाळीं, एकाच स्वरूपाचा होतो; म्हणून, गीताची भाषा जाणणाऱ्या बरोबरच, ती तशी न जाणणाऱ्यासही संगीताची मोहिनी पडते. एवंच, शब्दांपेक्षा संगीताची संवेदनक्षमता अधिक असते. म्हणून, एकादी भावना व्यक्त करण्याची झाल्यास, कविकल्पनांचें चहाट वळण्यापेक्षां, संगीत स्वरप्रयोग केवळ अधिक मधुरच नव्हेत तर अधिक संवेदनात्मक होत. सहृदय रसिकांस भावनेचें मर्म शब्दांशिवायही समजतें; किंबहुना, परमेश्वर स्वरूपाविषयीं म्हणजे उच्चांत उच्च आनंदाविषयींही 'यतो वाचो निवर्तन्ते' असाच अनुभव आहे. भावनेचें तीव्रत्व दाखविण्याकरितां, 'काय वाटतें तें शब्दांनीं सांगतां येत नाहीं' असेंच म्हणण्याची जरूरी पडते व काय वाटतें तें हावभाव, मुद्रा व कृति यामुळेच समजतें. याकरितांच भावनाप्रधान अशा संगीत-विषयांत शब्दांपेक्षां मधुर व अधिक कार्यक्षम अशा स्वरांवरच भर देण्यांत येतो व तो तसा देणें, हें निसर्गतः इष्ट व अपरिहार्यही आहे. म्हणून, गायनांत चार दोन अक्षरें अथवा शब्द व बाकी सर्व, 'हाऽहाऽहाऽ, हूऽहूऽहूऽ' असें म्हणून थट्टा उडविणं, म्हणजे, भावनोद्दीपनाच्या तात्त्विक स्वरूपाची ओळख नसल्याची कबुलीच होय. थट्टा उडविणारे अन्य विषयांत कितीही जाडे विद्वान् असले तरी, त्यांची रसदृष्टि, ही, 'हरवलेला उंट' या गोष्टींतिल उंटाप्रमाणें एकाक्षदृष्टीच होय असें मोठ्या कष्टानें म्हणणें प्राप्त आहे.

कथाप्रबंध अथवा काव्य यांना शब्दसंपत्ति व निरनिराळे रचना-प्रकार यांचा जसा उपयोग, तसाच संगीतास निरनिराळे स्वर व त्यांचे रचनाप्रकार यांचा होय. वाङ्मयक्षेत्रांतून शब्दांना व त्यांचे रचना-प्रकारांना म्हणजे कल्पनांना फांटा देण्याइतकेंच संगीतांत स्वर व त्यांचे रचनाप्रकार म्हणजे आलाप व ताना यांना फांटा देणें योग्य ठरेल. किंबहुना, संगीतांत मुख्यतः काव्यगुणाची अपेक्षा न



करितां, स्वर सौंदर्याची अपेक्षा करणेंच न्याय्य होय. गझल, कवाली, पोवाडे, अभंग, दोहरे व लावण्या हीं अर्थप्रधान गीतें होत. या गीतांत नादसौंदर्य गौण व अर्थसौंदर्य मुख्य होय. म्हणून यांत राग अथवा ताल यांचे नियम तितके बिनचूकपणें पाळण्याची वहिवाट नाही. अशा तऱ्हेच्या गीतांना संगीत पद्धतीचीं आदर्श गीतें म्हणतां येणार नाही. म्हणून, या गीतांत भावनेचें उद्दीपन करण्यास अनेक कडवीं असावीं लागतात. तानवाजी अथवा अन्य संगीत प्रकार यांना तेथें फारसा वाव नसतो.

ध्रुवपद अथवा धमार गायकींत काव्य फार अल्प अथवा फार दीर्घ असें असत नाही ज्या रागांत ध्रुवपद गावयाचें असेल, त्या रागाचें सामान्य स्वरूप गायनास आरंभ करण्यापूर्वीं, गायक ' नोम् थोम् ' इत्यादि आलापांनीं दर्शवितो. गायन अथवा कोणतेंही काव्य सुरू होण्यापूर्वीं अशा आलापांस भावनोद्दीपनाच्या दृष्टीनें तत्त्वतः कांहीं स्थान नाही. फार तर, रागाचा इषारा व वर्णाच्चार-प्रकरणांत सांगितल्याप्रमाणें निरनिराळ्या स्वरस्थानांची शुद्धि, इतकेंच त्याचें कार्य असू शकेल. खेळाडू अथवा पहिलवान, प्रत्यक्ष खेळ अथवा कुस्ती सुरू होण्यापूर्वीं शिरा साफ करण्याकरितां व अंगांत ईर्षा संचारावी म्हणून, जसे कांहीं पूर्वतयारीचे व्यायाम करितात, त्यांतलाच हा प्रकार होय. एकाच वेळीं सर्व तऱ्हेचे डावपेंच अथवा कौशल्य भराभर ओढून आणून मांडल्यानें सौंदर्यापेक्षां एकाप्रकारचा विस्मयच उत्पन्न होतो व दुःशासनानें द्रौपदी सतीची केली नाही इतकी विटंबना संगीतास सोसावी लागते. प्रत्यक्ष काव्य ज्या वेळीं विलंबित लयींत गायिलें जातें, तेव्हां मात्र, स्वरांची खरी रंगत येते. ध्रुवपद गायनांत स्वरांस धक्का नसल्यानें, एका स्वरापासून दुसऱ्या स्वरापर्यंत घेतलेल्या ' मींडा ' भावनेचा सुकुमार धागा, मोठ्या सफाईनें, इकडून तिकडे खेळवीत आहेत असेंच वाटतें. ध्रुवपदांतील चारही भागांचें गायन एकवार संपूर्ण झाल्यानंतर मात्र, 'येरे माझ्या मागल्या' स

फिरून सुरवात होते. दुप्पट चौपट, आड, कुआड इत्यादि करण्यांत ताल व लय यांची लगट कांहीं वेळ चित्तवेधक होत असली, तरी, ती हृदयस्पर्शी होत नाही. यानंतर याच तऱ्हेचें गायन—चऱ्हाट म्हणा पाहिजे तर—लांबविण्यापलीकडे ध्रुवपद गायनांत नाविन्य असें कांहीं नाही. ध्रुवपद गायन सोपें नाही, त्यास मर्दानी, गंभीर व पळेदार आवाज असावा लागतो; असें गायन अशक्त मनुष्याच्या आटोक्याबाहेर आहे हेंही खरें ! पण असें गायन व्यायाम म्हणून उपयोगी असलें, तरी, त्यास कलेचा आदर्श असें कसें म्हणतां येईल ? ध्रुवपदांत रागाचें शुद्धत्व राहतें, इतर गायनप्रकारांप्रमाणें विवादी अथवा वर्ज्य स्वरांचे कण यांत येऊं शकत नाहींत हें खरें, पण, नैसर्गिक रंजकत्व व भावनोद्दीपन यांच्या दृष्टीनें, स्वरांचा अनेकविध साज घालून मिरविणेंस यांत कलेस वाव असत नाही. दुष्यंत राजाप्रमाणें 'इयमाधिकमनोज्ञा वल्कलेनापि तन्वी' म्हणून ज्यांना ध्रुवपदच आकर्षक वाटत असेल, त्यांची गोष्ट निराळी. पण त्याच दुष्यंतास उंची वस्त्रालंकार विभूषित व राजप्रासादांत विहार करणाऱ्या दुसऱ्या राण्या होत्या हें विसरतां कामा नये. तसेंच, दुष्यंताची ही आवड 'पिण्ड खर्जूरिका' दिकांचा वीट येऊन तित्तिणी (चिंचे) वर मन जावें त्याप्रमाणेंच होती असें विदूषकानें त्यास बजाविलेंही होतें. राजधानीस गेल्यावर दुष्यंतासही शकुंतलेचा विसर पडला. सारांश ध्रुवपदरूपी गान-वधूंत, खेडवळ साधेपणा व स्वभावमाधुरी असली, तरी नागरीच्या ठिकाणी असणाऱ्या, लालित्य व स्वभाव-वैचित्र्य यांच्या ठसकेदार व नखरेल पण अभिजात सौंदर्याचा संभव ध्रुवपदांत नाही.

'ठुमरीचें' गायन फार लोकप्रिय आहे यांत संशय नाही. ठुमरी उत्तमरीतीनें गाणें, वाटतें तितकें सोपें नाही. ठुमरीची गति फारशी चपळ नसते. ठुमरींत रागांची मिसळ जाणून बुजून करण्यांत येते. ठुमरी-गायनांत अशा मिश्रणानंतर मूळ रागाशीं बेमालूम जोड करण्यांतच



खरी मौज असते. स्वरांचा मुलायमपणा हा ठुमरीचा प्राण आहे. तथापि, याचमुळे ठुमरीत इतर संगीत अलंकार वापरतां येत नाहींत. तसे ते वापरण्याचा प्रयत्न केल्यास, ठुमरीचें शिष्टमान्य स्वरूप नष्ट होऊन ती ख्याल वगैरे गीतांप्रमाणें दिसूं लागते. ठुमरीत सर्व प्रकारच्या व विशेषतः गंभीर रागांस वाव नाहीं. यामुळे अशा मर्यादित विस्तार व रागसंख्या असणाऱ्या गीतप्रकारांत संगीताच्या अभिवृद्धीस व परिणतीस योग्य असें विस्तृत क्षेत्र मिळणें मूलतःच अशक्य आहे.

‘टप्पा’ हा गीतप्रकार गायनाच्या दृष्टीनें अभिनव आहे. यांत पूर्वीच्या संगीत नाटकांतील पदांप्रमाणें, पदाची ओळ अथवा चरण संपतांच लढीच्या अथवा घडीच्या ताना भर लयीनें एकदमच घेण्यांत येतात. तानेच्या तयारीच्या दृष्टीनें या ताना, साफ, विनधक्याच्या व पल्लेदार असल्यानें त्यांना विशेष महत्त्व आहे. पण तानांस भावनोद्दीपनाचे दृष्टीनें स्वतंत्र स्थान नाहीं. आलापांनीं उदित झालेल्या भावनेचा उत्कर्ष तानांनीं होतो. टप्पा या गीतांत आलापांना फारसा वाव नाहीं यामुळे हा गीत-प्रकार कलेच्या परिणतीच्या दृष्टीनें एकांगीच आहे.

‘तराणा’ हा गीत-प्रकारही टप्पाप्रमाणें एकांगीच आहे. तथापि हा गीतप्रकार टप्पापेक्षां अधिक रंजक आहे. कारण, वर्णोच्चार-प्रकरणांत सांगितल्याप्रमाणें, विशेष रंजक अशीं आलापांचीं अक्षरेंच बहुधा तराण्यांत असतात. ध्रुवपदगायनांतील ‘नोम् थोम्’ ची सुधारलेली आवृत्ति म्हणजेच तराणा होय. ध्रुवपदांत आलापांच्या विस्तृत मांडणीनें येणारा सैलपणा, तालाची तुस्त जोड दिल्यानें, तराण्यांत संभवत नाहीं म्हणून तो विशेष आकर्षक होतो. याखेरीज, तराण्यांतील अक्षरांची लयदृष्ट्या वांटणी, एकाच मापानें न करितां, ललितपद्धतीनें केलेली असते. कांहीं एक-एकटीं अक्षरें, एका मात्रेंत, तर एकमात्रा कालांत ‘तन, तननन’ अथवा प्रसंगीं ‘दिर दिर दिर दिर’ अशीं दोन, चार, अथवा आठ अक्षरेंही ठेविलेलीं असतात. यामुळे लयीचें अष्टपैलू

स्वरूप चटकन अनुभवास येतें व तें विशेष चित्तवेधक होतें. अशा भिन्नभिन्न लयींची ठेवण दृष्टीस पडणारा संगीत-प्रकार म्हणजे वीणा अथवा सतारवादन हा होय. हा संगीत प्रकार फार प्राचीन असल्यानें यास विशेष महत्त्व आहे. ध्रुवपदांत एक लय पतकरल्यानंतर एक आवर्त संपेतों दुसरी लय घेण्यास परवानगी नाही. पण ध्रुवपदां-पेक्षांही प्राचीन असें जें वीणावादन, त्यांत ही परवानगी आहे, येवढेंच नव्हे तर लयीच्या या ललित विलासानें, सतारीच्या गतीस उच्चार व उच्चारण (व्यक्ति)-काल या दोनही दृष्टींनीं विशेष रंजकत्व येतें. तराण्यांत ही मांडणी आलांपाच्या अक्षरांनीं. तर सतारींत 'दादिड दाडा' इत्यादि अक्षरांनीं करितात. हीं अक्षरें न घेतां, याच स्वरांनीं व अशाच लयींत काव्यकल्पनायुक्त अशी चीज बनविल्यास ती विशेष रंजक होते. हें रंजकत्व सतारीच्या गतींत जेवढें असतें, तेवढें तोड्यांत असत नाही व चिजेच्या अस्ताई अंतःत्यांत जेवढें असतें तेवढें विस्तारांत असत नाही. लयीच्या या विशेष मांडणी-मुळेंच, तराणा, सतारीची गत अथवा चिजेचा अस्ताई-अंतरा, हीं विशेष आकर्षक होतात. सारांश, तराणा, हा, प्राचीन वीणावादानाचा रचना-दृष्ट्या अर्वाचीन प्रतिनिधि आहे. तथापि, हा गुणसमुच्चय असला, तरी, तराण्याची प्रकृति चपळ व काव्याचा अभाव म्हणून अर्थशून्यता यामुळें संगीताची आदर्श परिणति यांत संभवत नाही.

राहतां राहिला, ख्याल हा गीत प्रकार. पर्शियन भाषेंत 'ख्याल' याचा अर्थ 'मनाची लहर' अथवा 'तंद्री' असा आहे. ध्रुवपदिये वगैरे कलावंत लोक ख्यालियास कनिष्ठ दर्जाचे समजतात व ख्याल या शब्दाचा स्वेच्छाचार असा व्यंग्यार्थ घेऊन ख्यालियास हिणवितात. तथापि, या हिणविण्यांत मत्सरापलीकडे कांहीं अर्थ नाही हें आपणांस सहज समजण्यासारखें आहे. ख्यालांत ध्रुवपद्गायनांतील मीड व



गांभीर्य आहे. आलापांची जोड करण्यास त्यांत पूर्ण वाव आहे. तान, बोल-  
तान व स्थायीवर्णप्रयोग यामुळे नैसर्गिक रंजकत्व भरपूर आहे. तुमरीचा  
मुलायमपणा व भावनोद्दीपन व टप्प्याच्या बुरबुर्या अथवा लढीच्या  
ताना, यांना रूयालांत पूर्ण वाव आहे. तराणा अथवा सतारीच्या गती-  
प्रमाणें ठाय, दुगण, चौगण, आढ इत्यादि संमिश्र लयप्रकार व खटके,  
मुरके, इत्यादि समुच्चयामुळे रूयाल म्हणजे स्वेच्छाचार नसून  
प्रतिभेस, अमर्याद अवसर असलेला गायनप्रकार होय, असेंच  
म्हणावें लागतें. शुद्धा, भिन्ना, गौडी, वेसरा व साधारणी असे प्राचीन-  
कालीं गीतींचे पांच प्रकार असत. या पांच प्रकारच्या गीति एकमेकां-  
पासून अगदीं अलित व कमालीच्या सौवळ्या राखल्या जात असत  
असा कोठें उल्लेख नाहीं. तानसेन-काळच्या वाणींशीं या प्रकारांचा संबंध  
लावण्यांत येतो व त्या संबंधीं दुसरेही कांहीं तर्क करण्यांत येतात. पण,  
शुद्धादि गीतींचीं लक्षणें व विशेष यांजकडे सूक्ष्म लक्ष दिलें,  
तर, सामान्य अवस्थेपासून परिणत अवस्थेपर्यंतच्या संगीतो-  
त्कर्षाच्या त्या पांच पायऱ्याच होत असें दिसून येईल. सरळ व ललित  
स्वर-प्रयोग शुद्धा गीतींत, सूक्ष्म, वक्र व गमकयुक्त मधुर स्वरप्रयोग  
भिन्नाप्रकारांत, 'ह'कारादि गाढ व मंद्र, मध्य व तार, या तीनही  
सप्तकांतील मीढा वगैरेंनीं युक्त असा ललितस्वरप्रयोग गौडींत, आरोही  
अवरोही स्थायी व संचारी या चारही वर्णप्रयोगांनीं व द्रुतलयीनें  
युक्त असा स्वरप्रयोग वेसरा अथवा वेगस्वरा गीतींत व चारही गीतींचा  
गुणसमुच्चय साधारणींत, असें ग्रंथवर्णन आहे. यावरून, या गीती पांच  
वेगवेगळ्या व कायमच्या फारकत केलेल्या नसून, एकाच पद्धतीच्या  
परिणतीच्या पांच अवस्थाच होत, हें सहज दिसून येईल. प्राचीन काळीं  
साधारणी गीतीला जें महत्त्व होतें, तेंच महत्त्व वर्तमानकाळीं 'रूयाल'  
या गीतप्रकारास आहे. चालू पद्धतींत अत्यंत परिणत अवस्थेचीं बीजे  
व त्यांचे अंकुर अथवा विस्तार अन्य कोणत्याही गीतप्रकारांत संभवत  
नाहींत. मग, त्या गीतप्रकारास रूयाल म्हणा अथवा स्वेच्छाचार म्हणा.

मात्र खऱ्या रसिकांस ख्याल म्हणजे दिव्य असा 'प्रतिभाविहार' च होय.

ध्रुवपद व ठुमरी यांमधील मीड व स्वरांचा मुलायमपणा ख्यालांत पूर्णपणे येऊं शकतो. याचा अनुभव संगीतरत्न, प्रो. अब्दुल करीमखां यांचे गायनां आपणां सर्वास आहे. हा मुलायमपणा व नाना तऱ्हांचे विस्तार व अलंकारप्रयोग, टप्प्यांतील चलत्या तानांची तयारी, ध्रुवपदांतील गमकप्रकार व सतारींतील 'झाल्या' प्रमाणें स्वरांचा स्वर्गीय नाच, गायनाचार्य गुरुवर्य बाळकृष्णबुवा व विशेषतः मियां रहमतखां यांचे ख्यालगायनांत पहाण्यास मिळे. सामान्य रागांबरोबर दुर्मिळ व कठीण राग गाण्याची ऐटदार ढव, तालाचा छाती-ठोकपणा व दमखम इत्यादि गुण गायनाचार्य वझेबुवा व गायनाचार्य कै० भास्करबुवा यांचे गायनांत प्रामुख्येकरून दिसावयाचेच. ध्रुवपदगायनांतील गौरव, वर्णोच्चार व गमकप्रकार यांचा अपूर्व नस्वरा, लयीच्या अंशाअंशाबरोबर स्वरांचा नव्या नवलाईचा नाच, तालाचा ऊन-सांवलीप्रमाणें पाठशिवणीचा खेळ व मृगराज व हरिण याप्रमाणें, भिन्न प्रकृतींच्या रागांसही प्रेमभरानें गळ्यांत गळा घालून झुलविणाऱ्या, मियां अल्लादियाखां यांच्या ख्यालगायकीची तारीफ करावी तेवढी थोडीच ! ख्यालगायनाची अष्टपैलू अथवा ललित पद्धति ती हांचे वरील गुणी जनांचे गायनावरून, इतर गीत-प्रकारापेक्षां ख्यालगायन किती मोहक असून, किती व्यापक स्वरूपाचेंही आहे, हें दिसून येईल. म्हणून, 'ख्याल' हा हिंदुस्थानी गायनपद्धतींतला श्रेष्ठ गीतप्रकार होय. त्याची श्रेष्ठता योगायोगावर अथवा व्यक्तिशः आवडीनिवडीवर नसून, त्यांत संभवणाऱ्या नादसौंदर्याच्या अनंतत्वावरच आहे यांत संशय नाही.



## प्रकरण ९ वें.

‘ गायन कसें ऐकावें ’ अथवा वैठकीचे शिष्टसांप्रदाय.

‘गायन कसें ऐकावें’ यासंबंधी सांगावयाचें तें काय ? असा सकृद्दर्शनी प्रश्न पडेल. यासंबंधी येवढेंच म्हणतां येईल कीं, गायन कसें ऐकावें यासंबंधी पुष्कळच सांगतां येण्यासारखें आहे. कारण, मनुष्यमात्रास, निसर्गतःच गायनश्रवणाची गोडी व हौस असली, तरी तिची खरी खुमारी अनुभविण्यास, मनुष्यानें आपल्या प्रतिभासामर्थ्यानें गायनकलेस, ज्या विविध वस्त्रालंकारांनीं नटविली व सुकुमार भावनांनीं हंसविली त्यांनीं युक्त असें तिचें अल्लुड पण स्वभाव-मधुर दर्शन होणेंच इष्ट होय. असें दर्शन मात्र, वाटतें तितकें सुलभ नाहीं. कारण, संगीतासारख्या सुकुमार वधूस सोसेल व शोभेल येवढा श्रृंगार चढविण्यास, गायकही तशाच दिव्यदृष्टीचा पाहिजे व अशा श्रृंगाराचें दिव्यत्व अनुभविण्यास श्रोता अंध अथवा अरसिक असतां कामा नये. पण, डोळे असून दिसत नाहीं व कान असून ऐकूं येत नाहीं अशी स्थिति बऱ्याच वेळां अनुभवास येते. थोड्याशा विचारांतों हा उणेपणा दूर करतां येणें शक्य असल्यानें असा विचार येथें वावगा होणार नाहीं.

गायनकलेचें क्षेत्र दिवसेंदिवस वाढत असलें, तरी तिचा कस मात्र कमी होऊं लागला आहे. असे कसदार व अधिकारी गायक दुर्मिळ होत चालले आहेत. अशा स्थितींत अडाणी व उपटसुंभ गायकांचें आयतेंच फावतें. असे गायक स्वस्ताईची कमाल व गर्दी करून अधिकारी गायकांना मार्गें रेटतात. यामुळें वैठकीसाठीं गायकाची निवड करितांना, उच्च संगीताची आवड असणाऱ्यांचीही पुष्कळ वेळां फसवणूक होते. याकरितां स्वस्ताई किंवा जाहिरात बाजूस ठेवून गायकाची निवड करावी. उच्च पण शीलभ्रष्ट गायक अथवा शीलवान् पण अधम गायक, हेरसिकांचें

केव्हांही रंजन करूं शकत नाहीत. कारण पहिल्या विषयीं तिरस्कार व दुसऱ्याविषयीं कीर्ति अशा भावना श्रोत्यांस उद्देग उत्पन्न करितात व त्यामुळे गायनाशीं तादात्म्य होणें मूळांतच शक्य नसतें. म्हणून शीलवान् व प्रसंगीं मध्यमप्रतीचा गायकही समाजाचें अधिक मनरंजन करूं शकतो. गायकाची निवड केल्यानें सर्व काम भागतें अशी समजूत आहे. पण गायकाबरोबर तशाच प्रतीचा वादकही असणें जरूर आहे. नाहीतर, श्रोत्यांचा रसभंग व गायकाचा तेजोभंग होण्याची भीति असते. श्रोत्यांचा रसभंग एकवेळच व तोही तेवढ्या वेळेपुरताच होतो. पण गायकाचा तेजोभंग झाल्यास त्याचा परिणाम, गायकास फार दिवस विषण्णता, असमाधान व स्वतःविषयीं तिरस्कार वाटण्यांत होतो. याची जाणीव श्रोत्यांना नसते. पण, प्रत्येक गायकास मात्र ती कमी अधिक प्रमाणांत अनुभवास येते. म्हणून साथीकरितां उत्तम हत्यारांचा संच व साथीदार यांची योजना करणें महत्त्वाचें आहे. हत्यारांविषयीं उदासीन राहण्यानें गाणें केव्हांही रंगणें शक्य नाही. हत्यारें व साथीदार यांची निवड शक्य तर गायकासच करूं द्यावी. अपरिहार्य प्रसंगींच, ती निवड इतरांनीं करावी. श्रोत्यांपैकीं कांहींस बैठकींत साथ करण्याचा मोह फार अनावर होतो व अशा श्रोत्यांचे स्नेहीसोबती व चहाते, त्यांना गळ्यानें अथवा तबला-पेटीवर, गवयाची साथ करण्यास बळेंच आग्रह करितात. या उपटसुंभ साथीदारांची तारांबळ व प्रसंगीं फजिती तर होतेच, पण, त्याबरोबर बैठकीचा नूर बदलून ती रंगणें अशक्य होतें. हौशी साथीदार मग तो कितीही मधुर कंठाचा असो, तो अगदीं डबड्या गवयापुढेंही, योग्य संस्कारांचे अभावीं फिका पडतो. म्हणून, अशा तऱ्हेचा मोह आवरून धरणें हेंच योग्य होय. उलटपक्षीं, असे अर्धवट व ओबडधोबड साथीदार अथवा शिष्य, मधूनमधून साथ करण्यास, धूर्त गायक मुद्दामच पसंत करितात. कारण, तारतम्यामुळे, त्यांचे स्वतःचे दोष कमी भडक दिसतात.



अशा साथीदारांची टवाळी व चेष्टा करून, बैठक ओढून काढणारे गवयी ही पाहण्यांत आहेत.

गायनास प्रशस्त वेळा म्हणजे, सकाळ; सायंकाळ व विशेषतः रात्र या होत. भर दोन प्रहरापासून सायंकाळपर्यंतची वेळ गायनास अनुकूल नाही. प्रसंग विशेषीं अशा वेळीं गाणें इष्ट असलें, तरी गौणच होय. तसेंच, जेवण झाल्यानंतरही ताबडतोब गाणें इष्ट नसतें. प्रत्यक्ष भोजन चालूं असतां, कोणत्या प्रकारचें गायन असावें हाही प्रश्नच आहे. तथापि गायनाविषयीं नेहमीं उदासीन अथवा तिरस्कार असणाऱ्या अनेक व्यक्तींना एकाद्यास गाण्याचा आग्रह करण्याचा नेमका याचवेळीं इसाळा येतो. अशा वेळीं पढिक गवयास योग्य साथीचे व संधीचे अभावीं व जडान्न सेवनामुळे गाणें गैरसोयीचें होतें. कंठमाधुर्या-बरोबरच हास्यविनोदादि रसांची लयलूट करण्यास, भोजनप्रसंगीं, हौशी गायकांवांचून अन्य कोणाची पात्रता आहे ?

गायनास अगदीं लहान अथवा बंदिस्त किंवा अगदीं खुली अशी जागा नसावी. लहान व बंदिस्त जागेंत गोंगाट संभवतो व अगदीं उघड्या जागेंत स्वर कमी पडतो. म्हणून, गायन रंगत नाही. जागा लहान असेल, तर खिडक्या दारें उघडीं ठेवावीत व फार मोठी असल्यास, समाज भर-पूर असावा म्हणजे वरील दोष संभवत नाहीत. शुद्ध हवा व सोईस्कर बैठक तर अवश्यच आहेत. दिवाबत्तीची वगैरे रोषणाई फार भडक अथवा अति मंद नसावी. पान, तंबाखू इत्यादि खाणेंच झाल्यास, त्यास योग्य मर्यादा असावी. विड्या किंवा सिगारेट ओढून मैफली-वर धुराच्या टगांचें छतच उठविण्याचा कांहींचा जणूं पणच असतो. तंबाखू ओढून इतरांस कोंडमारा व त्रास होण्याचा संभव असल्यानें, अशा लोकांनीं आपलें अग्निहोत्र बैठकीपासून दूर ठेवावें. कोणत्याही कारणानें ज्यावेळीं चार मंडळी जमतात, त्यावेळीं कांहीं शिष्टाचार म्हणून पाळावेच लागतात. परस्पर सलोखा, मनमोकळेपणा व उत्साह,

या गोष्ठी बैठकीस रंग चढण्यास अवश्यच आहेत. पण गायन हें मन-  
 रंजनाकरितां असलें, तरी शिष्टाचार न पाळल्यानें पुष्कळ वेळां अन-  
 वस्था-प्रसंग उत्पन्न होतो. बैठकींत वेडेवांकडे वसणें, एकसारखें आंत-  
 बाहेर करणें, एकमेकांच्या कानाला लागून उगाच फिदीफिदी हंसणें  
 इत्यादि गोष्ठी सामान्यपणें किरकोळ दिसल्या तरी पद्धतीच्या दृष्टीनें  
 गर्ह्य होत. शिष्टाचाराच्या दृष्टीनें काफी किंवा दुग्धपानाचा प्रचार इष्ट  
 असला तरी पुष्कळ वेळां मूळ गोष्ट ह्याणजे गायन मागे पडून या  
 काफी अथवा दुग्धपानाचीच गडबड सुरू होते व श्रोतृवर्गाला  
 विक्षेप उत्पन्न होतो व प्रसंगी गायकास अगदीं उजाड झालेल्या बैठकी-  
 वर तोंड वेगाडत एकटेंच वसणें प्राप्त होतें.

श्रोत्यांमध्ये अज्ञश्रोता, सामान्यश्रोता, रसिकश्रोता, तज्ञश्रोता,  
 दीर्घ-चिकित्सक श्रोता, अज्ञ पण लब्ध-प्रतिष्ठित श्रोता व टवाळ  
 श्रोता असे अनेक भेद करतां येतात. यांपैकीं शेवटचे तीन हे बैठकीस  
 व्यत्यय आणितात. दीर्घचिकित्सक श्रोता हा 'अति शहाणा त्याचा  
 बैल रिकामा' या कोटीतिल असतो. पुष्कळ वेळां, गवयास फरमाश  
 करण्याचा त्यास मोह होतो. अशी फरमाश करणेची झाल्यास गव-  
 याचा तोल व समाजाची आवडानिवड पाहूनच करावी. बैठक चालूं  
 असतां, मतभेदाचे प्रश्न पुढें आणूं नयेत. शास्त्रार्थाचा कांहीं प्रश्न  
 निघालाच तर सदाभिरुचीस अनुसरून, आपला अथवा गवयाचा पाण-  
 उतारा होण्यापर्यंत वेळ आणूं नये. शंका समाधान करण्यास बैठकीनंतर  
 पुष्कळ फुरसत असतेच. गवयास अडचणींत गांठून, त्याचें अज्ञान  
 लोकांच्या निदर्शनास आणण्याचा अश्लाघ्य खटाटोप कर-  
 ण्याचा मोह दीर्घ-चिकित्सक श्रोत्यास होतो. कांहीं श्रोते स्वरो-  
 खरीच अज्ञ पण फार लब्ध-प्रतिष्ठित असतात. अशा श्रोत्यांचे काका  
 मामा कधीं काळीं गायनाचे मांडवाखालून गेले असले नसले, तरी  
 ते, आपणांसच तेवढें गायनाचें खरें मर्म समजतें, असा बहाणा करि-



तात व कोठें ' वाहवा ' तर कोठें ' खाशी ' व कोठें 'हां' अशी उठावण देऊन, गायन समजल्याचा दाखला म्हणून पसंति-दर्शक वेड्यावांकड्या माना घालण्यांत व हातवारे करण्यांतच धन्यता मानतात. पुष्कळ वेळां अशा श्रोत्यांच्या अज्ञापणाचा फायदा घेऊन, सिद्ध-साधक-न्यायानें, गवयाचें साथीदार गाणें फार रंगलें आहे, असें भासविण्याकरितां अशा श्रोत्यांच्या वाहवा-खाशीस दुजोरा देतात. असे लब्ध-प्रतिष्ठित श्रोते आपणांस हास्यास्पद करून घेतात हें सांगणें नकोच. भैरवी गाऊन गेल्यानंतर ' बुवा, आतां एक झकासपैकीं भैरवी होऊं द्या ' अशी अप्रबुद्ध फरमाश करणारे लब्ध-प्रतिष्ठित श्रोते, कांहीं थोडथोडके नाहींत. टवाळ श्रोता बोलून चालून टवाळच. असे श्रोते प्रथमतः सुज्ञ श्रोत्यांप्रमाणें गायन ऐकण्याचा बहाणा करितात व हळू हळू टवाळी सुरू करतात. टवाळ श्रोते प्रथमतः ओळखणें शक्य नसल्यानें, पुष्कळ वेळां, अशा श्रोत्यांची पसंती ती खरी पसंती असें वाटून, शेवटीं टवाळी उघडकीस आली म्हणजे गवयी पश्चात्ताप पावतो. असे टवाळ श्रोते हे जर स्वतः थोडें बहुत गायन शिकले असले, तर त्यांच्या टवाळींत द्वेष व तिरस्काराचीही भर पडते व त्यामुळें बैठकीस कुस्त्यांच्या फडाचें स्वरूप येतें कीं काय अशी भीति वाटण्यापर्यंतही मजल जाते; म्हणून हे दुसऱ्या वर्गाचे श्रोते बैठकीस हजर असणें इष्ट नाहीं. पहिल्या वर्गीतील अज्ञ व सामान्य श्रोते हे, ' आपल्या येण्यानें विशेष शोभा येणार आहे ' या वर्गीतील होत. राहतां राहिले तज्ञ व रसिक श्रोते. रसिक श्रोत्यांतही ' उत्तान शृंगार प्रिय ' असा एक वर्ग आहे. हरहुन्नरी व इतर अंगमेहनत करणारे लोक, टांगेवाले, मोटारवाले, हॅटिलवाले, विडीवाले, नाटकतमाशांतील पोरें, इत्यादिकांचा हा वर्ग होय. यांतील पुष्कळ लोक स्वरे रसिक असतात; पण, हलक्या समाजांत वावरल्यानें त्यांच्या रसिकतेस शिष्टपणाचा संस्कार झालेला नसतो. रोजच्या काबाडकष्टानें भागलेल्या जीवास, कलेचें सौम्य स्वरूप तितकें आकर्षक

वाटत नाही व तीस शृंगाराची उत्तान छटा दिल्यासच अशा जीवांना चटकन् समाधान लाभते. यामुळे असे दुसऱ्या प्रकारचे रसिकहि अनिष्टच होत.

नाटकी गायकास उस्तादी चिजा म्हणण्याचा अथवा उस्तादी गायकास नाटकी पदे म्हणण्याचा आग्रह करणे बरोबर नाही. पुष्कळ फाटके नट, बैठकीत आपण प्रति तानसेनच आहोत असें भासविण्याकरितां, वेडींवांकडीं तोंडें व हातवारे करून मोठमोठ्यानें ओरडतात, तर उलट पक्षीं, परंपरागत उच्च गवयीही, क्षणिक मोहास बळी पडून, संगीत नटांपेक्षां आपण किती सरस आहोत, म्हणून संगीत नटांची नकल करितात. अशा गवयांना संगीत पदे म्हणतां येत तर नाहीतच, पण ते आपण होऊन आपली फजिती मात्र करूत घेतात. करितां, गायकाचा दर्जा पाहूनच त्यास गावयास सांगावें अथवा गायकानें गावें. पुष्कळ वेळां गायकलोक फार विचित्र हातवारे व वेडींवांकडीं तोंडें करितात; यामुळे प्रेक्षकांस हसूं येणें अपरिहार्य होतें. अशा प्रसंगीं एकादी चीज संपून दुसरी सुरू होणेचे वेळीं, प्रेमाचा इषारा म्हणून, गायकाशीं थोडी कानगोष्ट करणें युक्तच होईल.

रंगभूमीवरील भाषणें अथवा पदे रंगभूमीकडे न पाहतां, हातांत पुस्तक घेऊन, आपणांशींच गुणगुणण्याचा कांहीं प्रेक्षकांचा रिवाज असतो. त्याप्रमाणेंच, गायन चालूं असतां, कांहीं श्रोते आपणांशींच गुणगुणतात. रसिकपणाचा हा स्वरां मार्ग नव्हे. तसेंच कांहीं तज्ञ लोक गायन सुरू होतांच राग व तालाची चर्चा आपआपसांत कुजबुजून सुरू करितात. राग, ताल व गायनांतील इतर रहस्य समजणें हें रसिकतेचें लक्षण आहे, ही गोष्ट कबूल, पण गायन जर उच्चप्रतीचें असेल, तर स्वऱ्या रसिकांस या गोष्टींचा काथ्याकूट करण्यास सवडच होत नाही, इतके ते गायनाशीं तादात्म्य पावतात. सौंदर्याच्या अखंड ओघांत, आनंदाचे सूक्ष्म हेलावे अनुभवीत, विकसित कमलपुष्पाप्रमाणें, रसिक श्रोते, जणूं आपणां-



बरोबर इतरांसही डोलवितात. अशा श्रोत्यांना शाब्दिक काथ्याकूट करण्यास वेळ असतो कोठें ?

एकाच बैठकींत अनेक गायकांचें गाणें करणें इष्ट नसतें. कारण, गायकां-गायकांमध्ये मत्सर असतो. अशामुळे अशा बैठकींत भांडणाचा फार संभव असतो. गायक सुज्ञ असले तरी परस्परांत तुलना होणें अपरिहार्य झाल्यानें, कांहीं गायकांचा विनाकारण कमीपणा होण्याचा संभव असतो. तथापि सुज्ञ व उच्च प्रतीचे गायक असल्यास, अशा मजलस गायकांचे पूर्वसंमतीनें, करण्यास हरकत नाही. किंबहुना, अशा मजलशीतच गायकांची तयारी व कस दिसून येतात. सांगली येथील प्रख्यात राज-वैद्य कैलासवासी आवासाहेब सांभारे यांचे घरीं, अशा प्रकारच्या अपूर्व मजलशी हरहमेशा होत. आवासाहेबांच्या घरच्या मजलशीस हजर असण्याचें भाग्य ज्यांना लाभलें असेल, त्यांना बैठकीचा रुबाव व अदत यांची योग्य कल्पना असेलच. अशा बैठकींत अज्ञांपासून सुज्ञांपर्यंत व लब्धप्रतिष्ठितांपासून टवाळांपर्यंत सर्वच श्रोते 'रसिक' या एकाच कोटींत आणून सोडले जात. मोठमोठ्या राजप्रसादांत भारी विदागी देऊनही जो रंग क्वचित्च येई, तोच आवासाहेबांच्या घरीं सर्वदा हात जोडून उभा असे. मियां रहिमतखां व गायनाचार्य बाळकृष्णबुवा यांच्या संयुक्त बैठकी अथवा मियां अल्लादियाखां व बाळकृष्णबुवा यांच्या एकावर एक बैठकी, ज्यांनीं गेल्या वीसपंचवीस वर्षांत ऐकल्या असतील, त्यांना अशा बैठकीचें महत्त्व पटेल. मात्र, अशा बैठकीस उच्च गायकांबरोबरच सुज्ञ श्रोत्यांची आवश्यकता आहे हें विसरतां कामा नये. सामान्य गायकांचा हा मार्ग नव्हे. तथापि निरनिराळ्या गायकांचें गायन लागोपाठ करणेंच असेल, तर प्रथमतः साधारण गायकांस बसवून, नंतर एकापेक्षां एक सरस अशा गायकांस बसविणें रक्तिकारक होतें. पण, याही मुद्यावर पुष्कळ गायकांची भावना दुखाविली जाते हें विसरून चालणार नाहीं.

## उपसंहार.



कोणत्याही कलेतील सौंदर्य शब्दातीत असल्याने, त्याचा आस्वाद घेतां येण्यास, अनुभव हाच गुरु होय. तथापि अनुभवास प्रगल्भपणा येण्यास, कलेतील सौंदर्याचीं विविध अंगें व त्यांचे परस्परांवर होणारे संस्कार इत्यादिकांचा शास्त्रीय विचार, स्वऱ्या रसिकांस अवश्यच होय. म्हणून, संगीताचें तात्त्विक स्वरूप, त्याचें द्विविध कार्य, त्या कार्याचा राग, गीत व ताल यांनीं उठाव, वर्णोच्चार, सहसंवाद, वर्ज्यावर्ज्यत्व, आलाप व तानप्रयोग, गमकादिक अलंकार व लयभेद यांनीं त्याचा उत्कर्ष व विशेषतः कोणत्याही रागाचा रस ठरविण्याचे नियम व वरील सर्व गोष्टींचा प्राचीन ग्रंथदृष्ट्या व अर्वाचीन शास्त्रदृष्ट्या विचार, मागील निरनिराळ्या, प्रकरणांत केला आहे. कवि व गायक यांबरोबरच सामान्य सुशिक्षित समाजासही, विशेष शास्त्रीय नाहीं तर नसो, पण निदान संगीताची भूमिका व नैसर्गिक कार्य, हीं सुलभपणें ध्यानांत येण्यास थोडा जरी उपयोग झाला, तरी या चर्चात्मक विवेचनाचें उद्दिष्ट कार्य सिद्धीस गेलें असें समाधान लेखकास लाभेल.





## शुद्धिपत्र.



पान.	ओळ.	अशुद्ध.	शुद्ध.
४	१०	सारङ्गोणाति रंहसा	सारङ्गोणातिरंहसा
२७	१२	ढागा	ढोंगा
३७	१	सभवूं	संभवूं
४१	२ ( खालून )	।वशपतः	विशेषतः
५०	४	पहिल	पहिलें
६५	१३	स्वरांवा	स्वरांचा
६७	शेवटची	यांवर;	यांवर,
६८	१९	-स्वाथयाचा	स्वास्थयाचा
७७	१२	पुढाल	पुढील
१००	३	ध्रुवपदांतील	ध्रुवपदांतील
११५	१५	राजप्र सादांत	राजप्रासादांत

---

पुणे पेठ भांबुडा घ. नं. १३६।३ येथे आर्यभूषण छापसान्यात  
रा. रा. अनंत विनायक पटवर्धन यांनी छापिले व रा. रा. गणेश  
हरी रानडे, यांनी जुनी सांगली येथे भावे यांचे वाड्यांत  
प्रसिद्ध केले.

---