# महाराष्ट्राचे संगीतातील कार्य

वामनराव देशपांडे

महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृति मंडळ
मुंबई

# महाराष्ट्राचे संगीतातील कार्य

श्री. वामनराव देशपांडे लिखित

*Maharashtra's Contribution to Music*

या पुस्तकाचा मराठी अनुवाद

अनुवादक

**श्रीधर हरि देशपांडे**

साहित्य आणि संस्कृति मंडळ
महाराष्ट्र राज्य

महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृति मंडळ, मुंबई

प्रथमावृत्ती : जून १९७४
पुनर्मुद्रण : २०१०

प्रकाशक :
सचिव,
महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृति मंडळ
रवींद्र नाट्य मंदिर, दुसरा मजला, सयानी रोड,
प्रभादेवी, मुंबई ४०० ०२५.

मुद्रक :
व्यवस्थापक,
शासकीय मध्यवर्ती मुद्रणालय,
मुंबई ४०० ००४.

मूल्य : रुपये 80/-

गुरूवर्य कै. प्रो. सुरेशबाबू माने
यांस आदरपूर्वक

वामन हरि देशपांडे
श्रीधर हरि देशपांडे

# विषयानुक्रम


| | | | पृष्ठ |
|---|---|---|---|
| प्रस्तावना | .. | | एक ते पाच |
| १. महाराष्ट्रातील संगीताची पूर्वपीठिका | .. | .. | १ |
| २. धृपदपद्धतीपासून ख्यालगायकीपर्यंत : बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर | .. | .. | ११ |
| ३. ग्वाल्हेर परंपरा | .. | .. | २६ |
| ४. 'लय' प्राधान्य : आग्रा घराणे | .. | .. | ३५ |
| ५. घराण्यांचा समन्वय : भास्करबुवा बखले | .. | .. | ३९ |
| ६. 'स्वर-लय' समवाय : जयपूर घराणे | .. | .. | ४७ |
| ७. 'स्वर' प्राधान्य : किराना घराणे | .. | .. | ५४ |
| ८. संगीताचे आजकालचे स्वरूप आणि नवोदित गायक | | .. | ६० |
| ९. खास महाराष्ट्राची 'किराना' ठुंबरी | .. | .. | ६६ |
| १०. वाद्यसंगीत | .. | .. | ६९ |
| ११. संगीतातील संशोधन : (१) पंडित विष्णु नारायण भातखंडे (२) रावसाहेब कृष्णाजी बल्लाळ देवल (३) पंडित गं. भि. आचरेकर (४) पंडित कृष्णराव मुळे | .. | | ७५ |
| १२. शैक्षणिक कर्तृत्व : पंडित विष्णु दिगंबर पलुस्कर | .. | .. | ८९ |
| १३. नाट्यसंगीत | .. | .. | ९९ |
| १४. परिशिष्ट तंजावरची राजवट : (१) राजे शहाजी आणि तुळजेन्द्र राजे (२) सरफोजी राजे आणि संगीतातील त्रिमूर्ती (३) मृदंगवादन : नारायणस्वामी अप्पा (४) हरिकथाकालक्षेपम् | .. | .. | १११ |

# निवेदन

मराठी भाषेला व साहित्याला आधुनिक ज्ञानविज्ञानाच्या व आधुनिक सांस्कृतिक मूल्यांच्या आविष्काराचे सामर्थ्य प्राप्त व्हावे, आधुनिक शास्त्रे, ज्ञानविज्ञाने, तंत्र आणि अभियांत्रिकी त्याचप्रमाणे भारतीय प्राचीन संस्कृती, इतिहास, कला इत्यादी विषयांत मराठी भाषेला विद्यापीठाच्या स्तरावर ज्ञानदान करण्याचे सामर्थ्य प्राप्त व्हावे, विविध विद्या व कलांबाबत उत्कृष्ट ग्रंथांची निर्मिती करून मराठी भाषेला जागतिक उच्च स्थान मिळवून द्यावे या उद्देशाने महाराष्ट्र राज्य साहित्य-संस्कृति मंडळाने बहुविध वाङ्मयीन कार्यक्रम आखला असून तो व्यवस्थितपणे कार्यवाहीत आणण्याकरिता विश्वकोश समिती, इतिहास समिती, भाषांतर समिती, मराठी वाङ्मयकोश समिती, ललितकला समिती, प्रकाशन समिती आदी समित्या स्थापन केल्या आहेत.

२. ललितकला समितीच्या कार्यक्रमामध्ये मंडळाच्या बहुविध वाङ्मयीन कार्यक्रमास अधिक संस्कृतिप्रवण करण्यासाठी ललितकलांविषयक नाट्य, नृत्य, वाद्य, चित्र, मूर्ती व गायन या विषयांचे संशोधन, विवरण व इतिहास यांचा अंतर्भाव आहे. या संबंधित कार्यक्रमात कला व कलासंबद्ध विषयांवर मूलभूत संशोधन करून लिहिलेले ग्रंथ, संगीत व संगीतशास्त्र, नाटक व नाट्यशास्त्र, नृत्य व शिल्प इत्यादींवरील प्रमाणभूत जुन्या ग्रंथांची भाषांतरे, विविध कलांचा इतिहास, कलाकारांची चरित्रे इत्यादी वाङ्मयाच्या प्रकाशनाबरोबरच संस्कृत व मराठीतर अन्य भारतीय भाषांतील तसेच पश्चिमी व अन्य परदेशी भाषांतील ललितकलाविषयक अभिजात वाङ्मय मराठीत भाषांतरित करून प्रकाशित करण्याचा कार्यक्रम अंतर्भूत आहे. या कलांचा वाङ्मयाच्याद्वारे मराठी वाचकांस संक्षेपाने व विस्ताराने परिचय करून देणे असा मंडळाचा महत्त्वाचा उद्देश आहे.

३. या योजनेखाली मंडळाने कै. के. नारायण काळे यांनी अनुवादित केलेले स्तानिस्लावस्कीचे ' अभिनय साधना ', श्री. श्री. ह्. देशपांडे यांनी अनुवादित केलेले कोपलँडचे ' संगीत व कल्पकता ', कै. डॉ. श्री. ना. रातंजनकर यांनी लिहिलेले ' पं. विष्णु नारायण भातखंडे ', प्रा. र. पं. कंगले अनुवादित ' रस-भाव-विचार ' व ' दशरूपक-विधान ' (भरतनाटयशास्त्र : रससिद्धान्तविषयक अध्याय ६ व ७ आणि नाटयविषयक अध्याय १८ व १९ची भाषांतरे) ही पुस्तके प्रकाशित केली आहेत. भरतमुनीचे नाटय-शास्त्र (संगीतविषयक अध्याय २८), शार्ङ्गदेवाचे ' संगीतरत्नाकर ', नंदिकेश्वराचे ' अभिनयदर्पण ', भामहाचे ' काव्यालंकार ', आनंदवर्धनाचे ' ध्वन्यालोक ', दण्डीचे ' काव्यादर्श ', विशाखदत्तचे ' मुद्राराक्षस ', कवि हालाची ' गाथासप्तशती ', कवि बिहारीची ' सतसई ', जयदेव कवीचे ' गीतगोविन्दम् ', स्तानिस्लावस्कीचे *Building a Character*, स्ट्रॅविन्स्कीचे *Poetics of Music*, भरत के. अय्यर यांचे ' कथाकली ', डॉ. बी. सी. देव यांचा ' भारतीय वाद्यांचा कोश ', इत्यादी ग्रंथांची भाषां-तरे मंडळाच्या वतीने क्रमाने प्रकाशित व्हावयाची आहेत. याशिवाय श्री. पार्वतीकुमार विरचित ' तंजावरची नृत्यसाधना ', डॉ. भा. कृ. आपटे संपादित *Maratha Wall Paintings*, डॉ. सौ. श्यामला वनारसे लिखित ' सांगीतिक मानसशास्त्राची मूलतत्त्वे ', डॉ. एस. व्ही. गोखले यांचे ' हिंदुस्थानी संगीतातील लय आणि ताल विचार ', डॉ. शं. अ. टेंकशे यांचे ' राग वर्गीकरण ' इत्यादी ग्रंथही लवकरच मंडळाच्या वतीने प्रकाशित होणार आहेत.

४. मंडळाने स्वतः प्रकाशित केलेल्या/करावयाच्या ललितकलाविषयक ग्रंथांखेरीज, तज्ज्ञ लेखक/कलाकार आणि कलासंस्था यांना कलाविषयक संशोधनासाठी/प्रकाशनासाठी अनुदानेही दिली आहेत. श्री. ह. वि. दात्ये यांची ' गायनी कळा ', श्री. निखिल घोष यांचे ' रागतालाची मूलतत्त्वे ' व ' अभिनव स्वरलेखन पद्धती ', प्रा. अशोक रानडे यांचे ' संगीताचे सौंदर्य-शास्त्र ', पं. बाळकृष्ण कपिलेश्वरी यांचे ' श्रुतिस्वरदर्शन ' व ' स्वरप्रकाश ', डॉ. ना. ग. जोशी यांचे ' मराठी छंदोरचनेचा विकास ', श्री. बा. र. देवधर

यांनी लिहिलेले 'कै. विष्णु दिगंबर पलुस्कर यांचे चरित्र' व 'थोर संगीतकार' इत्यादी ग्रंथांच्या प्रकाशनाकरिता मंडळाने भरपूर अनुदान दिले आहे. गांधर्व महाविद्यालयाच्या 'संगीत कलाविहार' या मासिकालाही गेली अनेक वर्षे मंडळाचे अनुदान दिले जात आहे.

५. संगीत विषयांतील सँशोधनाच्या संदर्भात, रुपारेल महाविद्यालय, मुंबई येथील भौतिकी विभागामध्ये मंडळाच्या अनुदानाने संगीत-ध्वनि-विज्ञानाचे मौलिक संशोधन झाले आहे. त्यामधून व्यावहारिक उपयोगाच्या दृष्टीने लक्षणीय अशी माहिती/वाद्य मिळू न शकल्यामुळे ते कार्य आता स्थगित केले आहे. तानसेन म्युझिक अ‍ॅकेडेमी, मुंबई या संस्थेला स्वयंचलित 'सूरमंडळ' तयार करण्यास मंडळाने अनुदान दिले आहे. श्री. वा. दा. मोहिते, सांगली यांना ४८ श्रुतींवर आधारलेल्या सप्तकाची वाजाची पेटी तयार करण्यासाठीही अनुदान दिले आहे. डॉ. ह. वि. मोडक, वास्तव विभाग, वाडिया महाविद्यालय, पुणे याना दक्षिण भारतातील देवळातील स्तंभामधून निघणाऱ्या संगीत सूरांच्या संशोधनाकरिताही अनुदान दिले असून त्यांची ध्वनिमुद्रिते तयार झाली आहेत. दण्डतारारहित तंबोरा तयार करण्याचा प्रयत्न कै. डॉ. श्री. व. निंभोरकर, अमरावती यांनी काही वर्षे केला. त्याकरिताही मंडळाने अनुदान दिले आहे. एकंदरीत, संशोधनाच्या प्रयत्नातून प्रायोगिक उपयुक्ततेच्या दृष्टीने लक्षणीय यश प्राप्त झालेले नाही हे येथे नमूद केले पाहिजे. परंतु, संशोधनाचे प्रयत्न सतत चालले पाहिजेत व त्याकरिता उत्तेजनही दिले गेले पाहिजे म्हणून मंडळ सतत प्रयत्नशील आहे. जे. ग्रिफिस या इंग्लिश संशोधक कलावेत्त्याने अजिंठा येथील चित्रांचा संग्रह काही वर्षांपूर्वी प्रसिद्ध केला. अजिंठा येथील चित्रकला ही भारतातील प्राचीन चित्रकलेचा एक वैभवशाली भाग आहे. या चित्रसंग्रहाचे पुनर्मुद्रण करून ते प्रकाशित करण्याची कार्यवाही मंडळातर्फे चालू आहे.

६. प्रस्तुत पुस्तक श्री. वामनराव हरि देशपांडे यांनी लिहिलेल्या *Maharashtra's Contribution to Music* या पुस्तकाचा मराठी अनुवाद आहे. हा शब्दशः अनुवाद नसून खास मराठी वाचकांसाठी लिहिलेले

अधिक माहितीयुक्त असे स्वतंत्र पुस्तक झाले आहे. त्या अनुरोधाने त्यात पुष्कळच बदल करून नवीन मजकूर घालण्यात आला आहे. शिवाय, महाराष्ट्राच्या वाद्यसंगीतावर मुळात नसलेल्या एका स्वतंत्र प्रकरणाची भर घालण्यात आली आहे. महाराष्ट्राने हिंदुस्थानी रागदारी संगीताची कला प्रथमतः उत्तरेस जाऊन संपादन केली. सुमारे शंभरसव्वाशे वर्षांपूर्वी बाबा दीक्षित, बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर, वझेबुवा इत्यादींनी ग्वाल्हेर महाराजांच्या आश्रयाने राहिलेल्या हद्दू हस्सूखाँ इत्यादींच्या जवळ राहून या कलेत पारंगतता मिळविली आणि हे संगीत महाराष्ट्रात आणले. बाळकृष्ण-बुवांनी तर संगीताची मुहूर्तमेढ महाराष्ट्रात रोवली. आग्रेवाले, जयपूरवाले, किराणेवाले, वगैरे उत्तरेकडच्या कलाकारांनी गेल्या तीन पिढ्या महा-राष्ट्रात वास्तव्य करून महाराष्ट्र हीच आपली कर्मभूमी मानली. या सर्व कलाकारांनी आपापल्या घराण्यांचा शिष्यवृंदाकडून विस्तार केला आणि त्यांना आपापल्या सौंदर्यप्रणालीची प्रतिष्ठा मिळवून दिली. प्रस्तुत पुस्त-कात हिंदुस्थानी रागदारी संगीतात आणि ठुंबरी, नाट्यसंगीत वगैरे प्रकारात तसेच संगीतविषयक संशोधन कार्यात महाराष्ट्राने जी बहुमोल कामगिरी केली आहे यासंबंधीची माहिती दिलेली आहे. मराठी वाचकांना हे पुस्तक संग्राह्य वाटेल, यात शंका नाही.

वाई
११ श्रावण १८९६
नारळी पौर्णिमा
२ ऑगस्ट १९७४

लक्ष्मणशास्त्री जोशी
अध्यक्ष
महाराष्ट्र राज्य साहित्य-संस्कृति मंडळ

# प्रस्तावना

सन १९७२ च्या जानेवारी महिन्यात दिल्लीच्या 'महाराष्ट्र इन्फॉर्मेशन सेंटर' तर्फे Maharashtra's Contribution to Music हा मी लिहिलेला ग्रंथ प्रसिद्ध करण्यात आला. महाराष्ट्राचा इतिहास आणि त्याच्या संस्कृतीची विविधांगे यांसंबंधीची त्रोटक का होईना, तथापि अधिकृत अशी माहिती भारतामधील इतर राज्यांच्या सामान्य नागरिकांना व्हावी आणि तेणेकरून परस्परांमधील यापुढे वाढत जाणाऱ्या संबंधात सामरस्य, निदान समजूत निर्माण व्हावी असा या संस्थेचा उद्देश आहे. त्याला अनुसरून मराठी भाषेमधील साहित्य, नाट्य, महाराष्ट्राची आध्यात्मिक परंपरा आणि इतिहास यांबरोबरच त्याने संगीतासारख्या कलाक्षेत्रात सिद्ध केलेले कर्तृत्वही बाहेरच्या इतर भाषिकांना परिचित करून देण्याकरिता या संस्थेने हा संगीतविषयक ग्रंथ इंग्रजीतून प्रकाशित केला. याच्या बरोबरच इतर भाषांमधील साहित्य, शास्त्रे, इतिहास, त्यांमधील वेगळ्या विचारप्रणाली यांचा परिचय मराठी भाषेत मराठी वाचकांना करून द्यावा असे महाराष्ट्र शासनाचे धोरण असून, ते अंमलात आणण्याचे स्तुत्य कार्य महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृति मंडळाकडून गेली अनेक वर्षे यशस्वी रीतीने होत आले आहे. अशा आपल्या कार्यक्रमाचा एक भाग म्हणून या इंग्रजी ग्रंथाचा मराठी अनुवाद व्हावा असा मंडळाने विचार केला. 'महाराष्ट्राचे संगीतातील कार्य' हा मराठीतील ग्रंथ, हा त्या विचाराचे फलित आहे.

इंग्रजी ग्रंथाचे असे मराठीत रूपांतर करताना त्याचे केवळ भाषांतर करून चालणार नाही, ही गोष्ट मात्र सुरुवातीलाच लक्षात आली. इंग्रजीच्या वाचकाला महाराष्ट्रामधील संगीताची ओळख, इंग्रजी चाली-रीतीने अर्थातच करून द्यावी लागली. अशा वाचकांची संख्या या ग्रंथाकरिता

कदाचित अधिक नसली तरीसुद्धा त्या भाषेचा आवाका पाहिल्यास तशी ती गृहीत मात्र धरावी लागते. यामुळे त्या इतस्ततः विखुरलेल्या वाचकांना या विषयाची माहिती सांगताना तपशील टाळून त्याची महत्त्वाची वैशिष्टये ढोबळ स्वरूपात मांडली तरच त्यांचा स्वीकार त्यांच्याकडून सहजगत्या व्हावयाचा. याच्या उलट, महाराष्ट्रातील संगीत हा विषय मराठी वाचकांना जवळचा आणि अगत्याचाही वाटत असल्याने तो मराठीतून मांडताना त्याची केवळ रूपरेषा ठळकपणे मांडून भागणार नव्हते. शिवाय, मराठी वाचकाची चिकित्सक वृत्ती ध्यानात घेतली तर केलेल्या विधानाची, पोहोचलेल्या निष्कर्षाची वा मांडलेल्या युक्तिवादाची पूर्वपीठिका त्याला माहीत करून देणे आणि त्याचे खुलासेवार प्रतिपादन करणे जरुरीचे ठरते. संगीतकलेमधील महाराष्ट्रीयांच्या दीर्घ कालातील साधनेचा अहवाल सांगताना तर त्याची निकड विशेषच भासते. साहित्य आणि संस्कृति मंडळाने ही बाब महत्त्वाची म्हणून विचारात घेतली आणि या अनुवादाची कक्षा विस्तृत करण्याची आपणहून सूचना केली. त्यात मंडळाचा हेतू असा की, या मराठी अनुवादाला काहीसे स्वतंत्र ग्रंथाचे स्वरूपही प्राप्त व्हावे.

या दृष्टीने या अनुवादात आणि मूळच्या इंग्रजी लेखनात फरक पडला असला तर तो प्रतिपाद्य विषयाचा, त्याच्या अनुक्रमाचा वा मांडणीमधील रूपरेषेचा नसून त्यामधून मराठी रसिकांसमोर आणखी उद्भवणाऱ्या संगीतविषयक अनेक प्रश्नांचा, त्यांचा उलगडा व्हावा या त्यांच्या अपेक्षेला साथ देण्याचा, त्यानुरूप विवेचन विस्तृत करण्याचा आणि जमल्यास त्यामधून सापडणाऱ्या निष्कर्षांचा आहे. तथापि दोनही ठिकाणी धोरण ठेवले आहे ते असेच की, संगीताचा महाराष्ट्रातील इतिहास असो वा घरंदाज गायनप्रणालीतील त्याचे विकसन आणि त्याची सद्यःस्थिती असो, त्याचे अवलोकन करीत असताना त्या संगीताने कोणत्या अवस्था अनुभविल्या, यापुढे त्याने कोणती दिशा अंगीकारण्याचा संभव दिसतो आणि त्यामागील सौंदर्यविषयक दृष्टिकोन आणि विचारप्रेरणा कशा असाव्यात या गोष्टींचा तलास घेतला जावा. या कारणाने नामवंत अशा कलावंतांपैकी काहींचाच

जो नावाने उल्लेख या लेखनात झाला आहे तो त्यांच्या वैयक्तिक कर्तबगारीपेक्षाही त्यांच्या प्रातिनिधिक अशा स्वरूपामुळे आणि शिवाय मांडल्या गेलेल्या विचारसूत्राच्या अनुरोधानेच.

अनुवादासाठी काहीसा उशीर झाल्यामुळे एक सोय मात्र झाली. इंग्रजी ग्रंथ प्रसिद्ध झाल्यानंतरच्या आजवरच्या कमीअधिक दीड वर्षाच्या अवधीत संगीत रसिक अशा कित्येक मित्रांनी, समक्ष अगर पत्रद्वारा, तसेच इंग्रजी आणि मराठी वृत्तपत्रांनी, आपल्या अभिप्रायांतून सूचना केल्या. अधिक माहितीविषयी उत्सुकता दाखविली, आणि तीमधून निर्माण होऊ पाहाणाऱ्या अपेक्षाही व्यक्त केल्या. त्या सर्वांचे महत्त्व पटल्याकारणाने त्यांची दखल, अनुवादाच्या मर्यादा सांभाळूनही, काहीशा विस्ताराने घेणे प्राप्त झाले. नवीनपणाने समाविष्ट केलेले वाद्यसंगीतावरील प्रकरण हे या बाबतीतील एक उदाहरण होय. तरीसुद्धा अभिजात संगीताशी जवळीक साधणाऱ्या वा दुरून त्याच्याशी नाते सांगणाऱ्या भक्तिसंगीत, लावणीसंगीत, भावगीत, सिनेमासंगीत आणि लोकसंगीत यांसारख्या गानप्रकारांची ओळख करून घेणे राहातेच. तशी ती व्हावयाला हवी होती, अशी रास्त तक्रारही अनेक मित्रांनी केली. तथापि स्वतंत्र अभ्यास करण्यासारख्या या विषयात लेखकाची आणि अनुवादकाची गती नाही, एवढेच कारण नमूद करणे प्रस्तुत होईल.

असे हे अनुवादाचे काहीसे गुंतागुंतीचे काम नाशिकचे माझे धाकटे बंधू श्रीधर हरि देशपांडे यांचेकडे मंडळाने सोपविले आणि त्यांनी ते या वरील अपेक्षांना अनुसरून पूर्ण केले. संगीताचे वातावरण आमच्या घरात पहिल्यापासूनच असल्याने, शिवाय, निरनिराळ्या घराण्यांतील कलावंतांशी जिज्ञासूपणाने जवळीक साधण्याचा आमचा दोघांचा परिपाठ असल्याकारणाने, आम्हा दोघा भावांत वृत्तीचा फरक भरपूर असला तरी कलाविषयक आणि विशेषत: संगीतकलाविषयक विचारसरणीत बरीचशी समजूत निर्माण झाली. एकमेकांच्या बरोबर ऐकलेल्या गायनाची वा स्वतंत्रपणे आस्वादिलेल्या कलाकृतींची चिकित्सा, विवरण आणि त्यांचा आपसातील विनिमय या गोष्टी सतत घडून आल्या, हे त्याचे आणखी

एक कारण असावे. संगीतापासून दूर आणि भिन्न असे दोघांचेही व्यवसाय असल्याकारणाने त्याच्या कलाक्षेत्रात भ्रमण करतानाही त्याच्या चतुःसीमेवर असलेल्या इतर विषयांशी संपर्क साधण्याचे उद्योगही दोघांना करता आले. यामुळे संगीतकलेच्या मर्यादा, त्याचबरोबर तिच्या ठायीची रमणीय गूढमयता आणि तिची अमर्यादित अशी आविष्कारक्षमता यांचाही अजमास करता आला.

अनुवादाचे कार्य माझ्या या बंधूकडून झाले या गोष्टीबद्दल अधिक सांगणे उचित होणार नसल्यामुळे तो विषय सोडून मूळ इंग्रजी ग्रंथाचे संकल्पन, लेखन आणि संपादन या कार्यमालिकेत विविध क्षेत्रांमधील आणि विशेषतः संगीतातील ज्या मान्यवरांची मदत झाली त्यांचा मात्र कृतज्ञतेने निर्देश करणे जरुरीचे आहे.

तंजावरकडील महाराष्ट्रीयांचे कार्य या विषयाबाबत मद्रास आणि तंजावर या दोन्ही ठिकाणचा प्रवास करावा लागला. मद्रास येथील संगीतशास्त्रज्ञ पद्मभूषण प्रो. पी. सांबमूर्ती (आता कैलासवासी) यांनी याविषयीची बहुतेक सर्व माहिती स्वतःच आणि बाकीची उपलब्ध करून दिली, एवढेच नाही, तर या विषयावरील संपूर्ण हस्तलिखित त्यांनी काळजीपूर्वक नजरेखालून घातले. तंजावरच्या सरस्वती महाल लायब्ररीचे तेलगू पंडित श्री. एन. विश्वनाथन आणि मराठी पंडित श्री. भीमराव गोसावी यांनी स्नेहभावाने आणि आतिथ्यशीलतेने कित्येक संदर्भग्रंथ सुचविले. कोल्हापूरच्या दिवंगत प्रिन्सेस इंदुमती राणीसाहेब यांनी या विषयात आरंभापासूनच आपुलकीने लक्ष घातले होते. तंजावरचे महाराज हिज हायनेस राजा तुळजेंद्र यांची त्यांनी ओळख करून दिली. महाराजांनीही या विषयावरील अनेक पुस्तके भेट म्हणून दिली. ग्रंथ प्रसिद्ध होण्यापूर्वीच राणीसाहेबांचे निधन झाले, याचे मात्र अतीव दुःख होते.

अनेक मित्रांनी हस्तलिखित नजरेखाली घालून उपयुक्त अशा सूचना केल्या. मुंबई विद्यापीठातील प्राचार्य बाबूराव ढेकणे, प्रा. अशोक रानडे आणि सर्वांत कनिष्ठ बंधू डॉ. स. ह. देशपांडे यांची तर विशेष मदत झाली. कोल्हापूरचे ॲडव्होकेट श्री. बाबूराव जोशी, पुणे विद्यापीठातील

डॉ. रा. शं. वाळिंबे आणि प्रसिद्ध इतिहाससंशोधक डॉ. पी. एम. जोशी यांच्या लेखनाचा, या ग्रंथाच्या कामी उपयोग करता आला, हे नमूद करणे आवश्यक आहे.

ग्रंथात उल्लेखिलेल्या काही मान्यवर संगीतकारांची दुर्मिळ छायाचित्रे या ठिकाणी समाविष्ट केली आहेत. ती उपलब्ध करून देण्याच्या बाबतीत गुरुवर्य श्रीमती मोगूबाई कुर्डीकर, सौ. किशोरी आमोणकर, सौ. माणिक वर्मा, सौ. शोभा गुर्टु, डॉ. रातंजनकर, प्रो. बी. आर. देवधर, श्री. कुमार गंधर्व, श्री. भीमसेन जोशी, पुणे येथील डॉ. नानासाहेब देशपांडे आणि श्री. नारायणराव देशपांडे यांनी परिश्रम घेतले. तंजावरच्या राजांची छायाचित्रे महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृति मंडळाकडून लाभली. नारायणस्वामी अप्पांचे छायाचित्र मात्र प्रो. सांबमूर्तींनी, स्वतःच्या संग्रहातून दिले. प्रामुख्याने उल्लेख करण्यासारखी आणखी एक गोष्ट म्हणजे भरत नाट्य संशोधन मंदिर, पुणे, यांनी बरीच छायाचित्रे एकमुठीनें दिली त्याबद्दल त्यांचे आभार मानावे तितके थोडेच होतील.

अखेरीला, ज्यांनी या ग्रंथासाठी कष्ट घेऊन मूळ इंग्रजी ग्रंथाचे संपादन केले आणि मुद्रितेही तपासली, ते माझे मित्र श्री. रमेशचंद्र सरकार यांचाही आवर्जून उल्लेख करणे जरूर आहे. शिवाय, माझे अनेक वर्षांचे मित्र व संगीताचे रसिक श्री. नाना अभ्यंकर यांनी मराठी अनुवादाची मुद्रिते तपासली याबद्दल त्यांनाही धन्यवाद देतो.

या सर्व मान्यवरांशी मी अतिशय कृतज्ञ आहे.

५८-बी वाळकेश्वर रोड<br>
मुंबई ४०० ००६<br>
२५ एप्रिल १९७४

वामन हरि देशपांडे

# १. महाराष्ट्रातील संगीताची पूर्वपीठिका

हिंदुस्थानी संगीताचा स्वीकार आणि पुरस्कार महाराष्ट्राच्या रसिकतेने आजवर जेवढा केला तितका भारताच्या इतर भागांकडून झालेला नाही असे उपलब्ध इतिहासावरून दिसून येते. ही रसिकता स्वाभाविकपणानेच त्या संगीताचा कलात्मक आविष्कार आणि त्याचे शास्त्रीय स्वरूप या दोन विषयांमध्ये विभागली गेली आणि तिच्यामधील जिज्ञासू वृत्ती, अभ्यासातील सातत्य आणि चिकित्सक विचारसरणी या वैशिष्टयांमुळे ती विकसनही पावली. अलीकडील सुमारे शंभरसव्वाशे वर्षांच्या काळात, या रसिकतेच्या परिणामी, इतर अनेक प्रांतांमधील संगीतकार महाराष्ट्राकडे आकर्षित झाले आणि त्यांनी आपली त्यापुढील सांगीतिक हयात महाराष्ट्रातच व्यतीत केली. एवढेच नाही तर आपल्या विशिष्ट गायनपद्धतीची त्यांनी परंपरा निर्माण केली. याच्या उलट महाराष्ट्रातील संगीतसाधकांनी परप्रांतामधील दूर ठिकाणी जाऊन तेथील संगीत कमालीच्या कष्टाने प्राप्त करून घेतले आणि पुढील अनेक पिढयांना त्या धनाचे वारस केले. संगीतसाधना आणि कलाविष्कार यांच्या अशा अभिसरणाबरोबरच प्रचलित संगीताला इतिहास आणि परंपरा आहे काय, असल्यास, त्यांचा मागोवा कोठपर्यंत घेता येतो, त्या संगीताचे स्वरूप कोणते आणि त्याला शास्त्रीय अधिष्ठान आहे काय, यांसारख्या विषयांचीही महाराष्ट्रात विचक्षणा सुरू झाली. महाराष्ट्रात आज प्रचलित असलेले संगीत हे ज्याप्रमाणे अशा प्रत्यक्ष कलावंतांच्या आणि शास्त्रकारांच्या प्रयासांची कार्यसिद्धी आहे, तसेच ते त्याला सामोरे जाणाऱ्या, उत्तेजन देणाऱ्या आणि दिशा दाखविणाऱ्या रसिकतेचेही फलित आहे असे म्हणता येईल.

तथापि संगीताच्या आजच्या विकसित अवस्थेला प्रेरक अशा सांगीतिक घटना महाराष्ट्रात पूर्वीच्या काळी केव्हापासून आणि कोणत्या घडत आल्या आणि संगीताची अभिरुची, अभ्यास वा प्रसार त्या काळात कितपत होत होता या बाबींचा थोडासा तपास केल्यास संगीत क्षेत्रामधील महाराष्ट्राच्या कर्तबगारीचा या प्रस्तुत लेखनाच्या विषयाचा उलगडा होण्याला मदत होईल. या ठिकाणी महाराष्ट्र या शब्दाने मराठी भाषा बोलणाऱ्या लोकांचा समुदाय ज्या भूभागात पूर्वीपासून वसती करून राहिलेला आहे तो गृहीत धरलेला असून त्यात लौकिक व्यवहार वा उन्नतीसाठी बराच काळ येथेच राहिलेल्या परप्रांतीयांचाही समावेश केला आहे. उलट मात्र, ज्यांनी येथून उठून परप्रांतात वसती

केली आणि त्या ठिकाणच्या सांस्कृतिक हालचालींत भाग घेतला, त्यांच्या कार्याची दखल या ठिकाणी तूर्त अभिप्रेत नाही. त्याकरिता सतराव्या आणि अठराव्या शतकांत तामीळनाडू या दक्षिणेकडील प्रदेशात तंजावरकडे महाराष्ट्रीय लोक गेले, त्या ठिकाणी स्थायिक झाले आणि तेथील संस्कृती आणि परंपरा यांच्याशी एकरूप होऊन त्यांनी कर्नाटक संगीताच्याही विकसनाला हातभार लाविला, या हकीकतीचे निवेदन या लेखनाच्या शेवटी केले आहे. त्यामुळे लेखनाचे उद्दिष्ट साधण्याला अधिक मदत व्हावी अशी अपेक्षा करता येते.

या ठिकाणी अडचण मात्र अशी उभी राहाते की, केवळ उपलब्ध ग्रंथांवरून हाताशी लागलेला हिंदुस्थानी संगीताचा इतिहास अनेक बाबतींत अपुरा आणि तोही विस्कळीत असा आढळून येतो. अलीकडे प्रचारात असलेले हिंदुस्थानी संगीत आणि या ग्रंथांमधील संगीतविवेचन या दोघांना जुळविणारे सूत्र सापडत नाही. स्वरांची निर्मिती, त्यांचे सामर्थ्य, त्यांचे एकमेकांशी संबंध, त्यांतून दिग्दर्शित होणारा अर्थ वा भाव, शब्दांचे साहाय्य, तालाची वा लयीची स्फूर्ती आणि त्यांच्याकरवी होणारे स्वरांचे नियमन या बाबतींत पूर्वीच्या मानवांनी कोणत्या कल्पना केल्या होत्या आणि त्या प्रत्यक्षात आणताना त्यांचे प्रयत्न कितपत यशस्वी झाले यांसंबंधीचे अंदाज बांधणे कठीण होऊन बसले आहे. झालेल्या संशोधनावरून समजून येते ते एवढेच की, परमेश्वराला, अव्यक्त शक्तींना वा एखाद्या महाजनाला आवाहन करणाऱ्या शब्दसमूहामधून स्वरांचे कार्य अवलोकिले गेले आणि त्यांचा स्वतंत्रपणे विचार सुरु झाला असावा. प्राचीन कालचे जातिगायन, त्यामधून उद्भवणारी रागकल्पना आणि तिची प्रबंधाच्या शिस्तीत मांडणी यांमधील अंतर चालून येण्याला मानवांच्या या प्राचीन समाजाला बरीच शतके व्यतीत करावी लागली असतील. स्वरांची त्रोटक संख्या, आणि सापडलेल्या गोष्टींचे संकलन वा मांडणी करण्याची घाई या कारणाने संगीताच्या कलात्मक विकसनावर बंधने पडली असल्यास नवल नाही. याहीपेक्षा वेगवेगळ्या काळी आणि ठिकाणी संगीताचा कोणत्या स्वरूपात आविष्कार होत असावा यासंबंधीचा पुरावा मिळणे केवळ अशक्यच आहे. भाषेच्या मदतीने संगीताच्या आविष्काराचे वर्णन करण्याचे केविलवाणे प्रयास आजही दिसून येतात. संगीताची अमूर्त अशी स्वाभाविक प्रकृतीच यासाठी जबाबदार असू शकेल. उपलब्ध ग्रंथांमधील संगीताचे स्वरूपवर्णन यामुळेही प्रचलित संगीताला मार्गदर्शक ठरत नाही.

अशा प्रकारच्या अनेक मर्यादा ध्यानात घेऊनच महाराष्ट्रातील संगीताने आपली वाटचाल कशी केली याची माहिती मिळवावी लागते. अर्थात जी मिळते तिच्यावरून मात्र असे निश्चितपणे म्हणता येते की, इसवी सनाच्या तेराव्या शतकाच्या आरंभापासून महाराष्ट्रात संगीताची चिकित्सा आणि त्याचा आविष्कार विपुल प्रमाणात सुरू

झाला. त्यापूर्वीच्या काळातही पुढील हालचालींना प्रेरक अशा परंपरा चालू होत्या याची काहीशी कल्पना इसवी सनाच्या पहिल्या शतकातील, सातवाहन राजा हाल याने संकलित केलेल्या 'गाथा सप्तशती'*, या लोकगीतांच्या संग्रहावरून करता येते. या गीतांची भाषा महाराष्ट्री प्राकृत असून, त्यामध्ये इतर विषयांच्या अनुरोधाने, संगीताचे आणि त्यातील वाद्यांचे उल्लेख येऊन जातात. गीतासाठी आणि गाण्यासाठी या प्राकृत भाषेचा उपयोग करण्याची प्रथा पुढील कालिदासाच्या नाटकांतही आढळून येते. गाथा सप्तशतीतील एका गाथेने, मृदंगाच्या दोन तोंडांची आणि त्यांवरील मुखलेपाची उपमा दुष्ट पुरुषाच्या वागणुकीला दिली आहे (गा. क्र. २५३). कालहरणासाठी प्रियकर वाद्य वाजवीत असून, प्रेयसी त्याबरोबर नृत्य करीत आहे, असाही एका ठिकाणी उल्लेख आहे (गा. क्र. ३०४). भुतापुढे बासरी बाजवून उपयोग झाला नाही अशी तक्रार एका गाथेत मांडली आहे (गा. क्र. ५५७). ज्याला कवितेची गोडी नाही आणि संगीताची आवड नाही आणि प्रौढ महिलांच्या स्वरांतील माधुरी रुचत नाही, त्याला त्याचे अरसिकत्व हीच शिक्षा, असा संगीतामधील रसिकतेचा उलट तऱ्हेने केलेला गौरवही एका गाथेत दिसून येतो (गा. क्र. ८०९). गायक, गायिका, नट, नटी आणि नर्तिका गटाने, गावोगाव हिंडून, चरितार्थ चालवीत आणि त्यांचे कार्यक्रम शहरांतून वा ग्रामीण जत्रांतून होत असत. अशा प्रकारची ग्रामीण जीवनात रुळलेली प्राकृत गाणी ही समूहाने म्हणण्याची पद्धतही त्या काळात असून, शेतामधील पीक तयार होत असताना आणि ते बाहेर पाठवीत असताना अशा समृद्धीबद्दलचा संतोषही या गीतांतून व्यक्त होत असल्याचे तर्क करता येतात. तथापि सातवाहन काळामधील लोकजीवन हे कृषिप्रधान, ग्रामपरिसराने सीमित आणि ग्रामसंस्थांनी नियंत्रित झालेले असल्याने आणि इतर शेजारच्या वा दूरच्या प्रदेशांशी, दळणवळण, परिचय, वस्तूंचा वा विचारांचा विनिमय, यांसारखा त्याचा संबंध क्वचितच येत असल्याने कलाविषयक कल्पना, त्यांचा आविष्कार आणि त्याबद्दलची रसिकता या बाबतीत त्या काळाकडून अधिक अपेक्षा करणे वाजवी ठरणार नाही शिवाय गाथा सप्तशतीचे संकलन होण्यापूर्वीच्या काळात सह्याद्रीमधील नाणेघाट वगैरे ठिकाणची लेणी खोदून झाली असली आणि त्यावरून पुढील काळातील मंदिरांच्या बांधणींना प्रेरणा मिळाली असली तरी, त्या लेण्यांवरून, त्या काळात कलाविषयक विचार कितपत झाला होता याचा उलगडा होत नाही. सातवाहनानंतरच्या काळामधील अजिंठासारख्या लेण्यांत मात्र, वीणा घेतलेल्या पुरुषाचे वा गंधर्वाचे चित्र आढळून येते. तथापि तसे पाहिले तर वीणा हे वाद्य ऋग्वेद कालापासून वापरात असल्याची माहिती मिळते. सातवाहनाच्या काळात अशा वीणेच्या झंकाराने सूर धरण्यापेक्षा अधिक काही केले नसावे असे म्हणता येते.

*हाल सातवाहनाची गाथा सप्तशती—स. आ. जोगळेकर.

त्यापुढे जाताना, संगीत विषयाचा प्रकट उल्लेख चालुक्य वंशातील सोमेश्वर या राजाने स्वतः तयार केलेल्या 'मानसोल्लास' किंवा 'अभिलषितार्थ चिंतामणी' (सन ११२९–३०)* या ग्रंथात आढळून येतो. रत्नपरीक्षा, पशुवैद्यक, मल्लविद्या, राजनीती, चित्रकला, क्रीडा यांसारख्या अनेक विषयांबरोबर संगीताचाही या ग्रंथात परामर्श घेतला गेला असून संगीतामधील वाद्यांची गायनाच्या आणि नृत्याच्या साथीसाठी, युद्ध आणि उत्सव प्रसंगाकरिता, आणि स्वतंत्र वादनासाठी म्हणून, अशी वर्गवारी केलेली आढळून येते. पंचवीस अध्यायांचा हा पद्यमय आणि अनेक विषयांना स्पर्श करणारा ग्रंथ म्हणजे एक व्यावहारिक ज्ञानकोशच आहे.

महाराष्ट्राच्या इतिहासात देवगिरीच्या यादव वंशाच्या राजवटीचे संगीत विषयाच्या दृष्टीने विशेष महत्त्व आहे. अकराव्या शतकाच्या आरंभापासून चौदाव्या शतकाच्या मध्यापर्यंत या वंशातील राजांनी नागपूरपासून दक्षिणेत कर्नाटकातील काही भागावर कमीअधिक प्रमाणात आपले वर्चस्व गाजविले आणि शेवटी दिल्लीच्या सुलतानाकडून एकामागून एक अशा झालेल्या आक्रमणामुळे ते नामशेष झाले. या प्रदीर्घ काळात, इतर विद्या आणि कला यांच्याबरोबर संगीतकलेचाही प्रसार झाला होता आणि तिला उत्तेजन मिळत होते, याबद्दलचा पुरावा अनेक बाजूंनी आढळून येतो. अखेरचा यादव राजा रामदेवराव याने आपला चुलत भाऊ आमण याला नृत्य आणि संगीताच्या मैफलीत गुंगवून गाफील स्थितीत पदच्युत केले आणि स्वतः गादी बळकाविली ही गोष्ट प्रसिद्ध आहे. अगोदरच्या सिंघण राजाच्या (इ.स. १२१०–४७) पदरी सोढळ नावाचा काश्मिरी पंडित हा महसूल खात्याचा अमात्य म्हणजे श्रीकरणाग्रणी असून शिवाय तो एक श्रेष्ठ संगीतज्ञ होता. पुढे संगीत पंडित म्हणून प्रसिद्धी पावलेला शार्ङ्गदेव हा त्याचा पुत्र होय.

सिंघण राजाच्या कारकीर्दीत शार्ङ्गदेव हाही पुढे करणाग्रणी झाला. तथापि त्याचे महत्त्व त्याने 'संगीतरत्नाकर' नावाचा ग्रंथ लिहिला, त्यामुळे विशेष आहे. शार्ङ्गदेवाचे घराणे मूळचे काश्मिरी असूनही त्याच्या कुटुंबातील अगोदरच्या दोन पिढ्या महाराष्ट्रातच स्थायिक झालेल्या असल्याने तो स्वतः येथील संस्कृतीशी एकरूप झालेला दिसतो. आपल्या या ग्रंथात तोपर्यंत समाजात प्रचलित असलेल्या अनेक गानप्रकारांचा त्याने समावेश आणि विचार केला असून 'प्रबंध' या गानपद्धतीला त्याने प्रमुख स्थान दिले. संगीत विषयावर विचार मांडताना त्याने देशी आणि सामान्यांच्या परिपाठात असलेल्या शब्दांचा उपयोग करून त्यांना पारिभाषिक संज्ञांची प्रतिष्ठा आणून दिली आणि शिवाय त्यांचे स्पष्टीकरण केले. जुने गानप्रकार कालबाह्य होत असून नवीन राग प्रचारात येत आहेत याची जाणीव शार्ङ्गदेवाला होती हे त्याने या नवीनांना

*यादवकालीन महाराष्ट्र—प्रा. मु. ग. पानसे.

'अधुनाप्रसिद्ध' असे संबोधल्यावरून दिसून येते. उत्तर आणि दक्षिण भारतीय परंपरांमध्ये भरताच्या नाट्यशास्त्रानंतर 'संगीतरत्नाकर' हाच आदर्श ग्रंथ मान्यता पावला. याचे कारण संगीतामध्ये उत्तर हिंदुस्थानी आणि दाक्षिणात्य असा भेद तोपर्यंत निर्माण झाला नव्हता हे असू शकेल.

संगीताची साधना आणि त्याचा आस्वाद ही दोन्ही केवळ राजेलोक आणि त्यांची राजधानी यांच्यापुरतीच यादव काळात सीमित झाली होती असे नसून इतर अनेक शहरांत नागरिकांना संगीताचे पाठ देणाऱ्या गीतशाळा चालविल्या जात होत्या. त्या ठिकाणी गायनाचे कार्यक्रमही होत असत. ग्रामीण भागात उलट, अशा मैफलींची उणीव लोकगीतांनी भरून काढली. राजधानीत तर निरनिराळ्या चौकांत वैभवशाली शामियाने उभारून त्या ठिकाणी संगीताची उपासना सतत केली जात असे आणि लहर लागेल त्यावेळी यादवराजे कलास्वाद घेण्याकरिता अशा शामियान्यांत हजर होत असत असे इब्नबतूता हा त्या काळचा अरब प्रवासी लेखक वर्णन करतो. एका प्रशस्त श्रोतृगृहात दरबारगायकाच्या उपस्थितीत अशा मैफली दर गुरुवारी होत असून त्या ऐकण्याकरिता कलासक्त यादवराजे मधूनमधून येत असत असाही तो उल्लेख करतो. राजधानीच्या एका खास विभागात, या मैफलीत भाग घेणाऱ्या गायकांची आणि गायिकांचीही इतमामाने राहाण्याची सोय होती अशीही इब्नबतूताची माहिती आहे.

संगीताचे तात्त्विक वा शास्त्रीय विवेचन एवढेच यादव राजवटीचे वैशिष्ट्य नसून संगीताचा प्रत्यक्ष कलाविष्कार करणारे गायक त्या काळात होऊन गेले असे वरील वर्णनावरून दिसून येते. दरबारगवई नेमण्याची पद्धतीही त्यावेळी रूढ होती. शार्ङ्गदेव हा करणाग्रणी होण्यापूर्वी दरबारगायक होता, असे ऐकिवात आहे आणि हिंदुस्थानी संगीताच्या निर्मितीत ज्याचे कर्तृत्व उपयोगात आणले गेले तो गोपाल नायक हा अखेरच्या रामदेवरावाच्या कारकीर्दीत त्याच प्रमुख स्थानावर नियुक्त झालेला होता. गोपाल नायक हा संगीतकलेत पारंगत असून शार्ङ्गदेवप्रणीत प्रबंध गायकीचा तो उद्गाताही होता. यासंबंधीचे गौरवपूर्ण उल्लेख चतुर कल्लिनाथ याने 'संगीतरत्नाकर' या ग्रंथावर केलेल्या टीकेत अनेक जागी सापडतात.

रामदेवराव यादवाला नामोहरम केल्यानंतर अल्लाउद्दिन खिलजीने दिल्लीला परत जाताना नेलेल्या संपत्तीबरोबर अमीर खुश्रू या आपल्या सरदाराच्या आग्रहावरून गोपाल नायकाचेही हरण केले. अमीर खुश्रू हा स्वतः मोठा संगीतज्ञ, कवी, गाणारा आणि मुत्सद्दी असून अल्लाउद्दिनाच्या मर्जीतील एक शूर असा सरदार होता. देवगिरीच्या स्वारीत तो अल्लाउद्दिनाच्या समवेत आला. गोपाल नायकाची गायकी ऐकून तो प्रभावित झाला असला पाहिजे. दिल्लीस परत गेल्यानंतर त्याने गोपाल नायकाची विद्या आत्मसात केली आणि दक्षिणेतील संगीताचे ज्ञान प्राप्त करून घेतले. गोपाल नायकाच्या गायकीच्या

प्रभावातून बाहेर पडत असताना अमीर खुश्रू या संगीतकाराला तिच्यात लोकांच्या अभिरुचीनुसार फेरबदल करण्याची प्रेरणा झाली असावी म्हणूनच की काय प्रचलित गायकीत नवीन कल्पनांचा समावेश करून नवीन पद्यरचना आणि रागप्रकार त्याने निर्माण केले. हीच गानरचना पुढे ख्याल गायकी म्हणून मान्यता पावली. ख्याल या हिंदुस्थानी गायनपद्धतीतील आज श्रेष्ठ ठरलेल्या गानप्रकाराच्या निर्मितीचे श्रेय अमीर खुश्रू आणि म्हणून गोपाल नायक या दोघांना देणे या कारणाने आवश्यक आहे.

ख्याल गायकीचा प्रसार अमीर खुश्रूनंतर व्हावयाला हवा होता तो झालेला दिसत नाही. किंबहुना ती स्थिर होऊन प्रचारात येण्याकरिता चौदाव्या शतकानंतरची सुमारे चारशे वर्षे जावी लागली. याला कोणती परिस्थिती कारणीभूत झाली यासंबंधीची माहिती मिळत नाही. ख्याल या नावावरून आणि आज रंजक आणि परिणामकारक ठरलेल्या तशा गायकीवरून ख्यालगायन हे विचारप्रक्रियेचे एक सौंदर्यनिदर्शक संगीत-निवेदन आहे असे मानले तर, असा अभिनव गानप्रकार शब्दार्थाभोवती संचार करणाऱ्या आणि तालांचे माहात्म्य सांभाळणाऱ्या प्रबंधासारख्या गानपद्धतीमधून एकदम उद्भवू शकला नसावा, असे म्हणता येते. प्रचलित गायनाच्या रिवाजात एकदम परिवर्तन करू पाहणाऱ्या प्रयत्नांचे यश हे मर्यादितच राहाते, मग तसा प्रयत्न करणारी व्यक्ती अमीर खुश्रूप्रमाणे केवढीही प्रतिभावान असो. दरम्यानच्या या अनेक शतकांच्या अवधीत प्रबंध गानपद्धती मागे पडून तिची जागा, विशेषतः उत्तर हिंदुस्थानात, धृपद गायकीने व्यापली. ग्वाल्हेरचा राजा मान (इ.स. १४८६–१५२६) याच्या प्रयत्नाने तिला मान्यता मिळत गेली आणि त्याच्या पदरी असलेल्या अनेक श्रेष्ठ गायकांचे त्याला या कामात साहाय्य लाभले. धृपद गायकीचा प्रसार अकबर बादशहाच्या जसा दरबारापर्यंत झाला आणि तानसेनसारखे धृपदगायक प्रतिष्ठा पावले, त्याप्रमाणे दक्षिणेतही, विशेषतः महाराष्ट्रात, तिला राजमान्यता मिळाली होती असा इतिहासाचा दाखला मिळतो. विजापूरचा सुलतान दुसरा आदिलशहा (१५८०–१६२७) हा कवी, चित्रकार, साहित्यिक त्याच-प्रमाणे स्वतः एक विद्वान गायक आणि अनेक रागांमधील धृपदांचा रचनाकार होता. संगीत विषयातील त्याच्या प्रावीण्याची कीर्ती अकबराच्या कानावर गेली आणि बैजू या तानसेननंतरच्या दरबारगायकाला त्याने आदिलशहाकडे आपल्या असदबेग या मुत्सद्दी सरदाराबरोबर पाठविले असे असदबेगने स्वतः आपल्या या दौऱ्याच्या हकीकतीत नमूद केले आहे. आदिलशहाकडून त्याची धृपदे शिकून घ्यावी असा अकबराचा बैजूला आदेश मिळाला होता. तथापि उज्जैनपर्यंत हा दौरा पोहोचला असतानाच असदबेगला अकबराच्या मृत्यूची वार्ता कळली आणि बैजूला दिल्लीकडे परत जावे लागले. आदिलशहाला मराठी भाषा चांगली अवगत होती आणि आपल्या अधिकाऱ्यांशी त्या भाषेत तो विचारविनिमयही करीत असे. 'किताबेनौरस' या ग्रंथातील त्याच्या

धृपदरचनांत अनेक मराठी वाक्प्रचार आढळतात. महाराष्ट्र आणि कर्नाटक यांच्यामध्ये पुढे निर्माण झालेल्या राजकीय आणि सांस्कृतिक सीमा त्या काळी अस्तित्वात नव्हत्या. किंबहुना विजापूर हा जवळजवळ महाराष्ट्राचाच भाग होता.

'किताबेनौरस' वरून अशीही माहिती मिळते की स्वत: धृपदरचनाकार आणि गायक असून आदिलशहाने सुमारे चार हजार गायकांना आपल्या दरबारात प्रवेश दिला होता. त्या सगळ्यांची हुजुरी, दरबारी आणि शहरी अशा गटांत विभागणी केली असून त्यामधील हुजुरी हे सुलतानाच्या निकट सहवासात असत. दरबारी हुजुरीकडून आणि शहरी दरबारी गवयापासून शिक्षण घेत आणि या गायकांना राहण्याकरिता आदिल-शहाने नौरसपूर नावाचे एक खास शहरच वसविले होते ('किताबेनौरस' पान ५३). धृपद गायकी ही या काळात महाराष्ट्रात प्रसृत होऊन ती मान्यताही पावली होती, असा पुरावा आदिलशहाच्या अशा कलासक्त जीवनावरून मिळू शकतो. उत्तर हिंदुस्थानी गानपद्धतीचा स्वीकार महाराष्ट्राने या सुमारास प्रथमच केला असे अनुमानही यावरून काढता येते. कारण धृपद हा गानप्रकार ख्याल पद्धतीच्या अगोदर प्रसृत झाला असला तरी त्यामधील रागरचना या हिंदुस्थानी संगीताने पुढे अनुसरलेल्या अशाच आहेत.

यादवकाळी ग्रामीण भागात संगीताचा प्रचार लोकगीतांकरवी होत गेला असा उल्लेख मागे केला आहे. ही लोकगीते म्हणजे आजही महाराष्ट्रात भक्तिमार्गाने सगुण दैवताची उपासना करणाऱ्या भाविकांच्या अगर वारकऱ्यांच्या तोंडी असलेले अभंग, आरत्या, ओव्या, भारुडे, यांसारखी कवने होत. अशा लोकगीतांचे प्रकार आणि हरि-कीर्तनाच्या द्वारे होणारे त्यांचे गायन म्हणजे पुढे त्यावर संस्कार झालेल्या अभिजात आणि प्रयोगक्षम संगीताची पूर्वतयारीच होती. या गीतांचा वेगळ्या कारणाने अगोदरच विकास झालेला होता आणि त्यांचे साध्य संगीतानुभव प्राप्त व्हावा असेही नसणार. तथापि सगुण दैवताची उपासना करताना तिच्यामधील भक्तिभाव आणि त्याचबरोबर उपास्य दैवताविषयी भक्ताला वाटणारा सनभाव अशा संबंधातून परस्पर उफाळून देणारा भावनांचा उमाळा संगीताला पूरकच ठरला. ही कवने वा गीते रचणाऱ्या संत-कवींची परंपरा यादव काळात संत ज्ञानेश्वरापासून सुरू झाली. 'भावार्थदीपिका' किंवा 'ज्ञानेश्वरी' आणि 'अमृतानुभव' या ग्रंथांशिवाय आत्मरंजनाकरिता अभंग आणि पदे यांच्याही रचना ज्ञानेश्वराने केल्या. समाधी घेण्यापूर्वी संत नामदेवाबरोबर त्याने तीर्थ-यात्रेच्या निमित्ताने उत्तर हिंदुस्थानात पंजाबपर्यंत प्रवास केला आणि आपल्या वैष्णव पंथाचा प्रसार केला. ज्ञानेश्वर आणि नामदेव हे दोघेही शार्ङ्गदेवाच्या सुमाराच्या काळांतील होते. दोघांच्याही पदांत संगीतशास्त्रामधील अनेक संज्ञा आणि प्रघात उपयोगात आणलेले दिसून येतात. एवढेच नाही तर नामदेवाचा मुलगा आणि शिष्य यांच्याही अभंगांत संगीताची परिभाषा आढळून येते. नामदेवाला संगीताचे ज्ञान होते

आणि शिखांच्या 'ग्रंथसाहेबात' समाविष्ट असलेल्या पदांना त्याने रागरूप दिले अशीही माहिती सांगितली जाते. अमीर खुश्रूच्या ख्याल गायकीवर टीका असलेला त्याचा अभंग तर त्याच्या गाथेमध्येच आढळून येतो.

पुढे सुमारे तीनशे वर्षांनंतर 'ज्ञानेश्वरी'चे पुन:संस्करण करणारा संत आणि व्युत्पन्न पंडित एकनाथ याने लोकरंजनाकरिता भारुडे रचली आणि त्यांत तऱ्हेतऱ्हेचे संगीत-प्रकार उपयोगात आणले. महाराष्ट्रातील बहुजनसमाजात या भारुडांची लोकप्रियता अभंग आणि ओव्या यांच्याइतकीच अजूनही कायम आहे. या बाबतीत लक्षात येण्या-सारखी गोष्ट म्हणजे अशा गेय कवनांचा त्यांच्या विशिष्ट चालीनुसार प्रचार हरिकीर्तन या महाराष्ट्राचेच वैशिष्टय ठरून राहिलेल्या गद्यपद्यमय निरूपण पद्धतीकडून झालेला दिसतो. अभंग, ओवी किंवा भारूड यांचे गायन नारदीय कीर्तनाने रागदारीत आणि भजनी कीर्तनात समूहाने करण्याची प्रथा महाराष्ट्रात पूर्वापार चालू आहे. प्रपंचाच्या कोलाहलामधून बाहेर यावे आणि काही काळ का होईना, सात्त्विक समाधान वा मन:शांती लाभावी याकरिता उत्सुक असलेल्या भाविकांच्या मनात परमात्म्याविषयी त्याच्या नामसंकीर्तनाने उत्कट भाव निर्माण करण्याकरिता या कीर्तनपद्धतीने संगीताचा भरपूर उपयोग करून घेतला.

एकनाथाच्या काळातील कवि दासोपंत आणि सतराव्या शतकातील संत रामदास या दोघांचाही संगीत शास्त्र आणि कला यांचा व्यासंग होता असे त्यांनी आपल्या विषय-प्रतिपादनाकरिता दिलेले संगीतविषयामधील दाखले आणि आपल्या अनेक पदांना दिलेली अन्वर्थक अशी रागनामांची शीर्षके यावरून दिसून येते. पूर्वीच्या काळची शिक्षण-पद्धती लक्षात घेता, गुरुगृही अगर एखाद्या पाठशाळेत संस्कृत भाषेबरोबर, न्याय, वेदान्त आणि संगीताचाही अभ्यास विद्यार्थ्याला करावा लागत असे. रामदासासारखे संत आणि कवी हे इतर विषयांतही पंडित होते. आणि अशा शिक्षणक्रमामधूनच त्यांना ज्ञान मिळवावे लागले असल्याने त्या काळच्या शिक्षणात संगीताची संथाही दिली जात असावी असे अनुमान निघते.

महाराष्ट्रातील संगीताच्या पूर्वपीठिकेचा शोध घेत असताना यानंतर मात्र बराच काळ मागे टाकावा लागून मराठेशाहीतील पेशव्यांच्या अमदानीपर्यंत यावे लागते. स्वराज्यसंस्थापनेच्या पूर्वतयारीपासून ते मराठी अंमल विस्तृत आणि स्थिर होईपर्यंत म्हणजे शहाजी भोसलेपासून शाहूराजापर्यंतच्या काळात राजकीय आणि धार्मिक उलाढालींची अस्थिर परिस्थिती असल्याकारणाने, संगीतासारख्या कलेला राजाश्रय मिळाला नसल्यास नवल नाही. त्यापुढे मात्र नानासाहेब पेशव्यापासून अखेरच्या बाजी-रावापर्यंत संगीताला दरबारात प्रवेश आणि प्रतिष्ठा मिळाली होती, अशी माहिती हाताशी येते. नानासाहेब पेशव्यांच्या पदरी नारो अप्पाजी भावे हे सतारवादक आणि

खुशालखा हे धृपदिये म्हणून राहिले होते. त्यानंतर पेशवाईच्या अखेरीपर्यंत पावा भीमराव, राणू शिंपी, विठू गुरव, त्र्यंबक आत्माराम, विठोबा पारनेरकर हे थोरले माधवराव आणि सवाई माधवराव पेशवे यांच्या आश्रयाखाली आणि दुसऱ्या बाजीरावांच्या राजवटीत दावलखान, मेंढूसेन, विलासबरसखान आणि चिंतामणी मिश्र यांसारखे अनेक धृपदगायक संगीताची जोपासना करीत होते. या सबंध अवधीत महाराष्ट्रात पूर्वीपासून म्हणजे आदिलशहापासून रूढ झालेली धृपद गायकीच जारी होती आणि ख्याल पद्धतीचा शिरकाव झाला नव्हता, असे मानावे लागते. पेशवाईच्या सुरुवातीस म्हणजे अठराव्या शतकाच्या प्रारंभीच्या दशकात उत्तरेकडे ख्याल गायकी नुकतीच मूळ धरू लागली असल्याने तिचा प्रतिसाद दक्षिणेकडे महाराष्ट्राकडून होण्यासाठी पुढील बराच काळ उलटून जावा लागला असावा. शिवाय पानिपतच्या पराभवानंतर थोरल्या माधवरावांनी परिस्थितीत काहीशी स्थिरस्थावरता आणली असली तरी तेव्हापासूनच्या उत्तर पेशवाईत जनमानसाला उसंत मिळण्यासारखी फारशी परिस्थिती नव्हतीच. लढाया, लुटालुटी आणि परस्परांमधील बेदिलीच्या या काळात बहुजनसमाजात प्रेरणा असल्यास त्या विशेषतः वीरश्री आणि विरहशृंगार यांना धरूनच असल्या पाहिजेत. या कारणाने पोवाडा आणि लावणी या गानप्रकारांना महाराष्ट्रात वाव मिळाला आणि दुसरे बाजीराव पेशवे यांच्या कारकीर्दीत तर लावणी गायनाचा उत्कर्ष झाला. पोवाडे रचणारे शाहीर आणि लावण्यांचे अनेक प्रतिभावंत रचनाकार यावेळी निर्माण झाले. पोवाड्यांमधील रांगडी पण सुबोध भाषा आणि तिच्यामधील भावनांचा उठाव होण्याकरिता तिच्यावरील समर्पक असे आघात आणि त्या सर्वांना अनुसरून लावलेली एक साधी चाल यामुळे या प्रकारात गायकीला प्रवेश मिळणे केवळ अशक्य होते. मात्र लावणी या महाराष्ट्राचे वैशिष्ट्य ठरलेल्या गानप्रकारात, माफक प्रमाणात का होईना, रागदारीचा समावेश होऊ शकला. तथापि हा सर्व गानप्रपंच अभिजात गायकीपासून बराच दूर राहिला आणि उत्तरोत्तर त्या दोघांमधील अंतर वाढतच गेले.

या परिस्थितीत बदल होत गेला तो मात्र उलट तऱ्हेने. एकोणिसाव्या शतकाच्या मध्यापर्यंत मराठेशाहीचा अंत आणि मोगल साम्राज्याचा ऱ्हास झाला आणि तोपर्यंत मिळत असलेल्या राजाश्रयापासून संगीत दुरावले. या काळात संगीत जतन केले गेले असल्यास, ते बहुतेक देवालयासारख्या उपासनास्थानांत अगर हरिकीर्तनकारांच्या संचारामुळे. ईस्ट इंडिया कंपनीचा कारभार हा ब्रिटिश राज्यकर्त्यांच्या हातात जाईपर्यंत नवीन ब्रिटिश साम्राज्य हे स्थिर होण्याच्या प्रयत्नात होते. त्यातील अनेकांनी स्वतंत्रपणे एतद्देशीय संस्कृतींचा, भाषांचा आणि कलाजीवनांचा अभ्यास केला असला तरी, ब्रिटिश शासनाने मात्र विशेषतः संगीतकलेकडे दुर्लक्ष केलेले दिसून येते. भारतीय चित्रकला,

ऐतिहासिक वास्तू अगर वास्तुशिल्पे या निदान सांभाळून ठेवण्यासारख्या चिजा आहेत ही समजूतसुद्धा एकोणिसावे शतक ओलांडल्यानंतर लॉर्ड कर्झनच्या कारकीर्दीत शासनाला आलेली दिसते. संगीताची अवस्था मात्र बिघडत गेली आणि परिणामी संगीतकला ही गणिकांचा एक व्यवसाय होऊन राहिली. त्या वेळचे किंबहुना हल्लीचेही अशा कलावंतिणींचे समाजामधील स्थान लक्षात घेता, समाजाने त्यांच्याबरोबर गानकलेलाही हीन ठरविले असल्यास आश्चर्य नाही.

अशा स्थितीत, ब्रिटिश राजवटीच्या मेहेरनजरेने का होईना, त्या काळात आणि नंतरही टिकून राहिलेल्या संस्थानांत संगीताने आसरा घेतला. त्यांपैकी ग्वाल्हेर, इंदूर, देवास आणि बडोदा या उत्तरेकडील मराठी, तसेच महाराष्ट्रातीलच कोल्हापूर, सांगली, मिरज, औंध, कुरुंदवाड, त्याचबरोबर रामपूर, जयपूर आणि पतियाळा या संस्थानांनी संगीताला प्रोत्साहन दिले. असे संस्थानिक आपल्या अंमलाखालील प्रदेशापुरते मुखत्यारच असल्याने तेवढ्यापुरता संगीताला राजाश्रय मिळू लागला. या संस्थानिकांनी अनेक संगीतकार आपल्या पदरी ठेवले, त्यांचा सन्मान केला, एवढेच नाही तर, त्यांच्या गायकीची परंपरा पुढे चालू राहावी यासाठी काळजी वाहिली. वेगवेगळ्या गायन-पद्धतींच्या अभिमानाने का होईना, या कारणाने संगीताच्या रसिकतेत वाढ होत राहिली.

याच सुमारास म्हणजे गेल्या एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीला महाराष्ट्राने आपल्या एकूण सांस्कृतिक हालचालींत एक प्रकारचे पुनरुत्थान अनुभविले. महाराष्ट्राची अस्मिता, त्याचा इतिहास, संस्कृती, परंपरा, सामाजिक आणि आर्थिक स्थिती यांसारख्या अनेक बाबतींत संशोधन आणि कालमानानुसार जरूर तेथे सुधारणा करण्याच्या उद्देशाने प्रयत्नांना सुरवात झाली. आणि त्यासाठी न्यायमूर्ती रानडे, विष्णुशास्त्री चिपळूणकर, लोकमान्य टिळक, आगरकर, इतिहासाचार्य राजवाडे यांसारख्या कर्तबगार व्यक्तींचे स्फूर्तिदायक धुरीणत्व लाभले. संगीताच्या क्षेत्रातही या हालचालींचे स्पष्ट पडसाद उमटले आणि त्याचा कलात्मक, शास्त्रीय आणि शैक्षणिक दृष्टीने अनेकांगी विकास साधण्याचा हव्यास सुरवातीपासून बाळगला गेला. यापुढील आजपावेतोच्या सुमारे शंभर वर्षांच्या काळात वेगवेगळ्या घराण्यांच्या उद्गात्यांनी आपल्या विशिष्ट अशा सौंदर्य-प्रणाली आविष्कृत करून संगीतामधील रसिकतेला उन्नत आणि समृद्ध केले. संगीताचा इतिहास आणि त्याचे आजचे स्वरूप, याचे संशोधन करण्याची परंपरा पंडित विष्णु नारायण भातखंडे यांनी स्वतःच्या उदाहरणाने घालून दिली आणि पुढीलांना अभ्यासा-साठी उद्युक्त केले आणि पंडित विष्णु दिगंबर पलुस्कर यांनी तर या कलेचा मुक्तकंठाने प्रसार करून तिला जनतेमध्ये प्रतिष्ठेचे स्थान मिळवून दिले, शिक्षणाचा पुरस्कार करून संगीतामधील जाणकार निर्माण केले आणि या कलेविषयीच्या रसिकतेची कक्षा विस्तृत केली. पुढील लेखनात या घटनांचा परामर्श घ्यावयाचा आहे.

● ● ●

# २. धृपदपद्धतीपासून ख्यालगायकीपर्यंत : बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर

मागील सुरुवातीच्या प्रकरणात जाता आले तेवढ्या पूर्वीच्या काळापासून, गेल्या शंभरसव्वाशे वर्षांपूर्वीपर्यंतच्या दीर्घ अवधीत, महाराष्ट्रातील संगीताने कोणत्या अवस्था अनुभविल्या याचा शक्य तितका आढावा घेतला गेला. त्यावरून दिसून आले ते असे की, प्रबंधापासून धृपदगानपद्धतीपर्यंत संगीताचे विकसन झाले असून त्याच्या त्यापुढील परिवर्तनाची प्रतीक्षा या विभागामधील रसिकता करू लागली होती. धृपद गायकीचा उगम ग्वाल्हेरचा राजा मान याच्या प्रेरणेने पंधराव्या शतकाच्या अखेरीस उत्तरेकडेच झाला असा मागे उल्लेख आलेला आहे. महाराष्ट्रात या गानपद्धतीचे आगमन त्यानंतर सुमारे शंभर वर्षांनी झाले आणि त्यापुढील जवळजवळ दोन शतके तिच्यावर फारसे इतर कोणते संस्कार न होता ती या प्रदेशात स्थिर होऊन राहिली. प्रबंधाप्रमाणेच धृपद गायकीचे तिच्या प्रगल्भावस्थेतील स्वरूप कोणते होते हे समजण्यास आपल्यापाशी साधन नाही. हरिदासस्वामी आणि तानसेनपासून इकडील पेशवाईच्या अखेरीतील चिंतामणी मिश्र यांच्यापर्यंत अनेक धृपदीयांचा लौकिक ऐकला जातो. तथापि त्यांची अगर त्यांच्यासारख्याच इतर गायकांची माहिती अगदीच त्रोटक स्वरूपात मिळत असून तिच्यावरून 'गौडारी', 'खंडारी', 'डागुरी' आणि 'नोहारी' या धृपदपद्धतीमधील चार गायकींच्या वळणात अगर 'वाण्यात' कोणते वेगवेगळे गायक प्रतिष्ठा पावले आणि या वाण्यात गायकीच्या दृष्टीने कोणता फरक होता, शिवाय स्थायी, अंतरा, संचारी आणि आभोग या चार विभागांत तिचा विस्तार आणि मांडणी कशी केली जात होती या बाबींचा उलगडा होत नाही. तुरळक प्रसंगी अगर नमुना म्हणून अलीकडे रेडिओवरून किंवा गाण्याच्या मैफलीत आपल्याला धृपद गायकी ऐकावयाला मिळतेही. तथापि तीवरून ध्यानात येणारे तिचे वैशिष्ट्य एवढेच की, तालाच्या कठोर चौकटीत एखादे भक्तिपर गीत काही विशिष्ट रागांच्या प्रकृतीला सांभाळून म्हटले जात असून, तालामधील मात्रा आणि त्यातील सम आणि खाली हे दोन विभाग, त्यांच्या स्पष्ट आघातांना वाव देऊनच, गीतातील शब्दांचे उच्चार केले जातात. ऐकणाराचे लक्ष ओढून घेण्याचा हव्यास दिसतो तो त्यामधील तालाशी केलेल्या कसरतीच्या साहाय्याने. या कारणाने या गायनात गमक म्हणजे एखाद्या स्वराला धक्का देऊन त्या ठिकाणीच स्थिर राहण्याच्या कृतीचा वापर केवळ गीतामधील शब्दापुरताच केला जात असून

एकूण गायकीचा विकास आजच्या ख्यालामध्ये आढळून येणाऱ्या बोलतानांपर्यंतच झालेला दिसून येतो. म्हणजे या ठिकाणी बोल आलाप, विलंबित अगर तान आणि फिरत या प्रकारविशेषांना फारसा वाव मिळत नसून गीतांमधील शब्द आणि त्यांचा भावार्थ यांचा तालामधील काही ठराविक गुणविशेषांचा उपयोग करून केलेली तालक्रीडा अशी धृपद गायकीची कल्पना आपल्याला आज करता येते.

निदर्शनाला आलेल्या धृपद गायकीच्या वरील रूपरेषेवरून पुढच्या विचारासाठी तीमधील घेण्यासारखी बाब अशी की, या गायकीतील गीताच्या शब्दांचा वापर हा गायनासाठी म्हणून होत असतानाही त्यांच्या अर्थांना विपरीतपणा न येऊ देण्याची काळजी या पद्धतीनुसारच घेतली जाते. अशा तऱ्हेने शब्दांच्या अर्थानुसार त्यांच्या उच्चारांना सांभाळून गायन करावयाचे ठरल्यास, संगीताच्या म्हणून असलेल्या घटकांना म्हणजे विशेषत: स्वरांना, त्यांच्या विस्ताराला आणि पुढे आविष्काराला वाव मिळू शकणार नाही. उलट, केवळ नदतीकरिता शब्दांचा उपयोग करून त्यांच्या अनुरोधाने स्वरांचा आविष्कार आरंभल्यास त्यांच्या उच्चारांत आणि पर्यायाने अर्थामध्ये विपरीत-पणा येण्याचा धोका नेहमीच उभा राहिलेला असतो. म्हणजे या ठिकाणी गीतामधील शब्द वा शब्दसमूह यांच्यातील अभिप्रेत अर्थ ऐकणारापर्यंत पोचवावयाचा अगर त्यांचा केवळ आधार घेऊन स्वरांचे गुंजन करावयाचे आणि स्वरांच्याच कल्पिलेल्या आकृती त्यांच्यासमोर नांडावयाच्या, असे दोन पर्याय संभवतात. एकदा संगीत हा विषय पत्करल्यानंतर त्याचे प्रधान घटक जे स्वर आणि लय यांच्या माध्यमाने काही एका सौंदर्यानुभूतीची जाणीव व्हावी आणि तिचे स्वरूपनिवेदन इतरांच्या वा स्वतःच्या श्रुतीपर्यंत पोहोचवावे यात्र हालचालींना महत्त्व प्राप्त होणार. अशा वेळी वापरासाठी घेतलेल्या गीतामधील शब्दांचे साहित्य वा काव्य म्हणून असलेले कार्य हे बाजूला पडून त्यांना संगीतातील प्रमुख अशा या घटकांचाच अनुसार करावा लागतो. काव्य म्हणून निर्माण झालेली कवने, गीते, वा पदे नंतर गायनासाठी म्हणून उपयोगात आणली गेली तर त्यांतील काव्याचे उत्कट दर्शन करविण्याकरिता, एक तर गायकीला आवर घालावा लागतो, किंवा गाऊन दाखविण्याचे उद्दिष्ट ठेवल्यास, त्यामध्ये असलेल्या काव्यगुणांची दुर्दशा होते. उत्तम काव्य हे गाण्यामधील उत्तम चीज होऊ शकत नाही हा अनुभव नित्याचात्र आहे. याचे कारण उघडच असे की, एका कलाप्रकाराचे उद्दिष्ट दुसऱ्याच्या माध्यमानेही सिद्ध होईल, असा हव्यास या ठिकाणी बाळगला जातो.

यावरून असाही एक निष्कर्ष निघतो की, गायनातील चिजेत काव्य आणि संगीत या दोन कलाप्रकारांचा मेळ निर्माण होऊ शकत नाही. हीच गोष्ट गायनाला घेतलेल्या कवनाबद्दल म्हणता येईल. निर्माण केलेले गीत संगीतामधील स्वरांच्या कबजात गेल्या-नंतर, त्यातील शब्दसमूह किंबहुना अक्षरेही, भाषेच्या व्याकरणाऐवजी संगीताच्या

कायद्याप्रमाणे उच्चारली जाणार. मग त्यामधील काव्य कोणत्याही उच्च दर्जाचे असो. आजही ज्या चिजा गायनातून ऐकावयास मिळतात त्यांवरून दिसून येते ते असे की, त्यांमधील कल्पना वा प्रतिमा या काहीशा अर्धवट, तरीही सहज समजून येणाऱ्या वा जाणवणाऱ्या असून, त्यांची शब्दांमधील अभिव्यक्ती सुटसुटीत आणि अवडंबर न माजविणारी असते. काव्यामधील उत्कट कल्पना संक्रांत करून मांडणे असा चिजेचा उद्देश नसून संगीताचा स्वरांच्या माध्यमाने उत्कर्ष साधण्याचे उद्दिष्ट पुढे ठेवून स्वतंत्रपणे चिजेची निर्मिती व्हावयाची असते. परिणामी अशा चिजेमधील शब्दांचे महत्त्व केवळ स्वरमूल्ये आणि अनुस्यूत असलेल्या लयीने ठरविलेले आकार असेच मानले जाणार.

यावरून असा प्रश्न उपस्थित होणे शक्य आहे की, शब्दांचे संगीतामधील कार्य केवळ स्वरमूल्ये म्हणूनच राहणार असेल तर त्या शब्दांना भाषेच्या दृष्टीने अर्थ असण्याची जरुरी कोणती ? अर्थाचे अनुसंधान न ठेवणारे शब्द किंवहुना अर्थहीन अशी अक्षरेच वापरली गेली तर संगीताच्या आविष्कारात कमीपणा येईल का? केवळ अक्षरांचा उपयोग करूनही स्वरांची हालचाल व विस्तार होऊ शकतोही. ख्यालगायकीत अलीकडे लोकप्रिय झालेल्या 'सरगम' प्रकाराचे किंवा तराण्यामधील अक्षरांचे या बाबतीत उदाहरण म्हणून देता येते. तथापि संगीताच्या मांडणीमधील अनेक अंगांचा विचार करताना पुन्हा शब्द, तेही अर्थवाही शब्द आणि त्यांच्या समूहांनी सिद्ध झालेली चीज हवी असा आग्रह धरावासा वाटतोच. एखाद्या गीताचा संगीतकृती म्हणजे चीज म्हणून उपयोग होत असताना त्याचे स्वरूप स्वरमय असणार हे उघडच असले तरी आविष्कारिल्या जाणाऱ्या स्वरांना काही वेगळे आकार, गतिमानता आणि विराम देऊन, त्यांच्या मांडणीत काही हेतुपुरस्सरता आणण्याकरिता अशा अर्थपूर्ण शब्दसमूहांची मदत जरूर उपयोगी पडते. ही गोष्ट 'सरगम' पद्धतीने वा तराण्यामधील अक्षरांनी न साधण्याचे कारण असे की, त्यामधील काही अक्षरे व्याकरणाच्या दृष्टीने व्यंजने असूनही, त्यांचा स्वर म्हणूनच उच्चार होतो. शिवाय, भाषा म्हणून त्यांना स्वतंत्र अर्थ नसल्याने, त्यांच्याकरवी संगीताला उपकारक होतील असे वरीलसारखे गुणविशेष निष्पन्न होऊ शकत नाहीत.

शब्दांच्या माध्यमाने अर्थनिष्पत्ती होते, माणसांची एकमेकांशी समजूत पटते, त्यांचा व्यवहार सुकर होतो. या ठिकाणी शब्द हे घटक असलेल्या भाषेमुळे, अनुभवाचे निवेदन केले जाते, अपेक्षा अगर भाव व्यक्त केले जातात, विचारांचे संक्रमण वा विनिमय होतो, स्वतःविषयीचे काही खुलासेही मिळून जातात. एखाद्या भाषेमध्ये किती शब्द असावेत याचा अंदाज त्या भाषेच्या संपन्नतेवरूनही घेता येतो. म्हणजे प्रत्येक वस्तू, विषय, प्रसंग, अनुभव आणि विचार यांना वेगळ्या शब्दाने नाव दिल्यास, असे शब्द वापरणाऱ्या माणसाची कशी परवड होईल याची कल्पना करता येते. यासाठीही एकाच शब्दात अर्थगर्भतेची, अनेक अर्थ असण्याची सोय पाहिली गेली असली पाहिजे. यामुळे काही वेळा

मूळच्या अर्थापेक्षाही उच्चारानुसार वेगळा अर्थ निर्माण करण्याची क्षमता, अशा अर्थवाही शब्दांत पाहूनच त्यांचा उपयोग संगीतामधील गीत आणि चिजांसाठी केला गेला असावा असा तर्क संभवतो. याशिवाय, एखाद्या विषयाचे विवेचन करताना, अनुभवाचे कथन करताना अगर प्रसंगाचे वर्णन करीत असताना, भाषा, मग ती वरील अर्थाने कितीही समृद्ध असो, पुरी पडत नाही, हा अनुभवही परिचयाचा आहे. एखाद्या समारंभाची शोभा अवर्णनीय होती, भावना व्यक्त करण्यास शब्द पुरे पडत नाहीत, अशासारखे उद्‌गार ऐकत असताना, त्या अनुभूतीची तीव्रता ध्यानात आली, तरी तिचे सम्यक् स्वरूप कळावयाचे राहिलेले असतेच. अशा वेळी उपयोगात आणिलेल्या घटकांचे मूळ उद्दिष्ट कायम ठेवून इतर साधनांनी ते अधिक स्पष्ट होण्याचा संभव दिसत असल्यास त्यांची मदत घेण्यास प्रारंभ होतो. शब्दांना आघात देऊन आणि त्यांतील स्वरांना वाव देऊन केलेला उच्चार हा अधिक स्फुट आणि परिणामकारक वाटू लागला, तर त्याबरोबर स्वरांची मांडणी करीत असताना त्यांच्यात रेखीवपणा, समर्पकता, सुसंगती आणि हेतुपूर्णता हे गुणविशेष अर्थवाही शब्दांच्या साहाय्याने सामील होतात असा अनुभव येऊ लागला.

याप्रमाणे स्वरांच्याच प्रमुख अशा माध्यमाने, सौंदर्याचे स्वरूप न्याहाळण्याची पराकाष्ठा कलावंताकडून होण्याकरिता आणि तिचा प्रतिसाद ऐकणाऱ्या रसिकांकडून मिळण्याकरिता, समाजामधील इतर एकूण सांस्कृतिक हालचालीही काही एका विशिष्ट अवस्थेपर्यंत पोहोचलेल्या असाव्या लागतात. अशी परिस्थिती गेल्या शतकाच्या अखेरीच्या सुमारास महाराष्ट्रात निर्माण झाली असून, सामाजिक पुनरुत्थानासाठी अनेक प्रकारचे प्रयत्न निष्ठापूर्वक आरंभिले गेले होते असा उल्लेख मागे झालेला आहे. अशा वेळी कोणत्याही विषयाचा स्वतंत्र आणि पहिल्यापासून अभ्यास या उपासना होत असताना त्याची ठराविक पद्धती आणि साधनं तपासून घेतली जातात आणि त्याच साधनांकरवी योजिलेले उद्दिष्ट सिद्ध करण्याचा प्रयत्न केला जातो. याचा एक परिणाम म्हणजे इतर विषयांच्या उपासनेसाठी ती साधनें नाकारली जातात अगर गौण म्हणूनच समजली जातात. एखाद्या विवक्षित कलेच्या क्षेत्रात परिवर्तन घडत जाऊन, तिच्या काहीशा विकसित अवस्थेत ज्या पद्धतीने तिचा आविष्कार केला जातो, तिच्यातही हा स्वीकारलेल्या माध्यमाचा आग्रह आढळून येतो. शब्दांच्या माध्यमाने भावनांचे प्रकटीकरण, अनुभवाचे निवेदन अगर प्रसंगाचे वर्णन करीत असताना इतर कलांमधील घटकांची मदत घेतल्याचे नेहमीच आढळून येते. लघुकथा आणि कादंबरीमधील चित्रीकरण, कवितेतील स्वराघात, निवेदनातील लयकारी, किंवा नाट्यामधील संगीत यांसारखी उदाहरणे म्हणून सांगता येतात. मात्र इतर कलांची मदत शक्य तो नाकारून केवळ शब्दांच्या साहाय्याने विचारप्रक्रियेचे निवेदन करण्याचा प्रयत्न साहित्यामधील निबंध प्रकारात होत असलेला दिसून येईल. याच्याच बरोबरीने शब्दांमधील अर्थांच्या

आहारी जाऊन संगीताच्या विकासाला मर्यादा पाडण्याऐवजी स्वर हे प्रधान माध्यम स्वीकारून, त्याच्याकरवी संगीतातील लक्ष्य साधण्याचा प्रारंभ जो ख्याल गायकीने केलेला दिसून येतो त्याचे स्वागत याच कारणाने त्या सुमारास महाराष्ट्रात झालेले असावे. प्रबंधगानात काही रागकल्पना मांडल्या जात असल्या तरी त्यातील शब्दसमूहांच्या महत्त्वामुळे, संगीताचे साध्य दुर्लक्षिले जात होते. धृपद गायकीत शब्दांचे प्राबल्य त्या मानानें पुष्कळच कमी झालें असले तरी एक प्रकारच्या प्राथमिक स्वरूपाच्या लयीच्या प्रभावाकरिता त्यांचा उपयोग होत असल्याने, त्या ठिकाणी त्यांचे काहीसे महत्त्व शिल्लकच राहिले आणि ते संगीताच्या त्यापुढील विकासाच्या आड आले.

तथापि आज आस्वादिली जात असलेल्या अभिजात ख्याल गायकीची परंपरा महाराष्ट्राच्या त्या काळातील श्रवणक्षेत्रात केवळ एकदमच अवतरली असे म्हणता येणार नाही. सांस्कृतिक हालचालींना काहीसा वेग आला असताना, गायकाने परंपरेने प्राप्त झालेले गायन करावे आणि पूर्वीच्या ज्येष्ठ लोकांची आठवण करून दिली म्हणून श्रोत्यांनी त्याची प्रशंसा करावी इतपतचा परस्परव्यवहार फार काळ टिकू शकत नाही. धृपदपद्धतीचा ठरून गेलेला साचा हा गायकीच्या विकासाच्या आड येत असताना आणि संगीत ऐकणाऱ्यांच्या अपेक्षा एरवीच वृद्धिंगत झाल्यावर तो भंग पावणे आणि नवीन गानप्रणालीची चाहूल लागणे या गोष्टी त्यापुढे आपोआपच संभवतात. याचा अर्थ असा नाही की, प्रादुर्भूत होणारी नवीन गानप्रणाली ही अगोदरच्या पद्धतीचा संपूर्णपणे त्याग करून मगच रसिकांच्या मानसात प्रवेश करते. होत गेले तेही असेच की, धृपद गायकीचे संस्कार काही शतके अगोदर होऊन गेले ही वस्तुस्थिती आणि तिच्या ठायी असलेले काही सुप्त, बरेचसे उपेक्षित तथापि विकासक्षम असे गुणधर्म ख्यालपद्धतीने गृहीत धरले, एवढेच नसून त्यांचा पुढील उपक्रमासाठी उपयोग करून घेतला.

वरील विवेचनाला अनुसरून महाराष्ट्रात अभिजात ख्यालगायकीने मूळ धरलेल्या कालासंबंधी विचार करताना, त्या गायकीला एक स्थूल स्वरूप आणि परंपरा ज्यांनी प्राप्त करून दिली आणि तिची त्यापुढे जोपासना केली त्या बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर यांचा तिचे श्रेष्ठ प्रवर्तक म्हणून काहीशा विस्ताराने उल्लेख करणे जरूर आहे. बाळकृष्ण-बुवांचा जन्म १८४९ साली झाला. त्यांच्या लहानपणीच आईवडील वारल्याने, घरात असलेले प्रतिकूल वातावरण आणि शालेय शिक्षण या दोन्हींची रजा अगदी तरुणपणीच घेऊन, त्यांनी केवळ संगीताचे शिक्षण मिळवावे या ईर्षेने आपले गाव सोडून एकट्यानेच मध्यप्रदेशातील धारपर्यंतचा दूरचा आणि त्या काळात अत्यंत कठीण असा प्रवास केला. त्यावेळच्या कीर्तनपद्धतीमधील गायनाचे संस्कार त्यांच्या या आकांक्षेला प्रेरक ठरले असावेत. धार येथे देवजीबुवा या गायनगुरूपाशी त्यांनी धृपद आणि ख्याल या दोनही गायनपद्धतींचा जवळजवळ चार वर्षे अभ्यास केला. तथापि या

काळातील त्यांचे संगीताचे शिक्षण सुखाचे झाले नाही. देवजीबुवांच्या पत्नीने त्यांचा छळ मांडला. आणि एकदा तर हा मुलगा निघून गेला नाही तर आपण आपल्या घराला आग लावून देऊ अशी धमकीही त्या बाईंनी दिली. गुरुजींच्या पत्नीची इतराजी होत असलेली पाहून बाळकृष्णबुवा यांनी त्यानंतर ग्वाल्हेर येथील प्रख्यात ख्यालिये आणि हस्सूखाँ यांचे शिष्य वासुदेवबुवा जोशी यांच्याकडे धाव घेतली. याही ठिकाणी गुरुजींचा अनुग्रह संपादन करण्याकरिता बाळकृष्णबुवा यांना खरोखरीची तपस्या करावी लागली. जोशीबुवांनी त्यांचा शिष्य म्हणून स्वीकार करण्यास प्रथम नकारच दिला. बाळकृष्ण-बुवांनी याकरिता केवळ बेलाची पाने भक्षण करून अठ्ठावीस दिवस उपास केला. असे सांगतात की, बाळकृष्णबुवांच्या आराध्यदैवताने या काळात त्यांना स्वप्नात येऊन दृष्टान्त दिला आणि जोशीबुवांकडे परत जाण्याची आज्ञा केली. नंतर मात्र जोशीबुवांनी आपल्या अखेरीपर्यंत बाळकृष्णबुवांना संगीत शिक्षण दिले. गायन शिकून घेण्याच्या अनिवार इच्छेने या वासुदेवबुवा जोशींनीही आपले गाव सोडून हस्सूखाँ यांची मर्जी संपादन करताना अशाच प्रकारच्या अडचणींना तोंड दिले होते. केवळ संगीताचा ध्यास घेऊन एकाकीपणाने, विद्येची साधना करणाऱ्या बाळकृष्णबुवांवर ग्वाल्हेरचे अधिपती जिवाजीराव शिंदे यांचाही पुढे लोभ जडला आणि त्यांच्या शिक्षणात त्यांनी लक्ष घातले.

याही बाबतीत एक मनोरंजक हकिगत ऐकली जाते. ती अशी की, रोजच्या परिपाठा-प्रमाणे मधुकरी मागत हिंडत असताना, एका घरापाशी त्यांना महाराज जिवाजी-रावांचाच धक्का लागला. ते त्या ठिकाणी मेजवानीसाठी आले होते. आपल्या अभावत: झालेल्या स्पर्शाने, या गरीब ब्राह्मण मुलाचे अन्न विटाळले गेले, अशी त्यांची कल्पना झाली. 'मी शिवल्यामुळे तुझे सगळे अन्न खराब झाले. आता तू आमच्याबरोबरच जेवण कर'--जिवाजीरावांच्या या आदेशाला बाळकृष्णबुवांनी उत्तर दिले, 'नाही महाराज, तसे काही झाले नाही म्हणून जेवण करण्याची आवश्यकता नाही.'

महाराज उत्तरले, 'छे, छे, आता तर तुझी मधुकरी आपण सगळेच प्रसाद म्हणून खाऊ आणि तूही त्यात सामील हो!' बाळकृष्णबुवांना आता हे ऐकल्याशिवाय गत्यंतर नव्हते. महाराजांनी इतर सर्व पाहुण्यांसह ती मधुकरी प्रसाद म्हणून ग्रहण केली.

वासुदेवबुवा जोशी यांच्यापाशी बाळकृष्णबुवांनी सहा-सात वर्षे संगीताची तालीम घेतली. हस्सूखाँ आणि हद्दूखाँ, हद्दूखाँचे चिरंजीव छोटे महंमदखाँ आणि रहिमतखाँ, या सर्वांचे ग्वाल्हेरमधील दरबारगायक म्हणून असलेले प्रतिष्ठित स्थान, त्यांच्या गाय-कीची लोकप्रियता आणि जिवाजीराव शिंदे या राजाची रसिकता, यामुळे ग्वाल्हेरमधील संस्थानी वातावरणात संगीताला विशेष मान होता. या कारणाने इतर प्रदेशांतील गायक कलाकारही ग्वाल्हेरकडे आकर्षित झाले. गायनाचे शिक्षण चालू असताना, बाळकृष्णबुवांना अशा वेगवेगळ्या कलाकारांचे गायनाविष्कार ऐकण्याची संधी

भरपूर मिळाली आणि त्यामुळे त्यांच्या विद्येवर हवे असलेले संस्कारही होऊन गेले. वासुदेवबुवा यांचा अंत होईपर्यंत त्यांची तालीम त्यांना मिळतच गेली आणि त्यानंतर एक वर्षभर हद्दूखांचे चिरंजीव छोटे महंमदखां यांचाही सहवास त्यांना लाभला.

महाराष्ट्रात परत आल्यानंतर बाळकृष्णबुवांनी काही वर्षे मुंबईत केलेल्या वास्तव्यात विविध क्षेत्रांतील विद्वान आणि श्रेष्ठ व्यक्ती त्यांच्या चहात्या बनल्या. संस्कृत पंडित आणि पौर्वात्य शास्त्रज्ञ, सर रामकृष्ण भांडारकर, न्यायमूर्ती तेलंग, विश्वनाथ नारायण मंडलिक आणि शांताराम नारायण यांसारखे कायदेपंडित अशांचा समावेश त्यांच्या परिवारात झाला होता. काहींनी त्यांचे शिष्यत्वही पत्करले. याच सुमारास बाळकृष्ण-बुवांनी 'संगीतदर्पण' या नावाचे मासिकही दोन वर्षे चालविले. संगीत या एकमेव विषयाला वाहिलेले नियतकालिक चालविणे हा त्यांचा एक अभिनव आणि धाडसी प्रयत्न होता, असे म्हणता येते. हयातीच्या अखेरीची तीस वर्षे, मुंबई सोडून त्यांनी मिरज आणि इचलकरंजी या ठिकाणी व्यतीत केली. ग्वाल्हेर परंपरेच्या ख्याल गायकीचा जो परिचय महाराष्ट्राला झाला त्याला बाळकृष्णबुवांच्या या काळातील गायनाच्या मैफली आणि संगीताचे प्रत्यक्ष शिक्षण कारणीभूत आहे. पुढील काळात आपल्या स्वतंत्र कर्तबगारीने, संगीत या विषयाला समाजात प्रतिष्ठेचे स्थान प्राप्त करून देणारे पंडित विष्णु दिगंबर पलुस्कर, संगीत अकॅडेमीने पारितोषिक देऊन गौरविलेले अनंत मनोहर जोशी आणि मिराशीबुवा, शिवाय नीलकंठबुवा आणि गुंडूबुवा इंगळे आणि त्यांच्या ह्यातीतच अकाली निधन पावलेले त्यांचे चिरंजीव अण्णूबुवा यांसारख्या अनेकांचे ख्यालगायकीतील अध्ययन बाळकृष्णबुवांपाशी अनेक वर्षे झाले. त्यांतील प्रत्येकाला, त्यांच्या सान्निध्यातून, व्यक्तिमत्त्वापासून, विद्वत्तेतून आणि कलाभिज्ञतेमुळे, प्रेरणा मिळाल्या आणि संगीत क्षेत्रातील आपली स्वतंत्र उद्दिष्टे साधण्याचे प्रयत्न सुरू करता आले. आपल्या आयुष्याच्या अखेरीपर्यंत म्हणजे इ.स. १९२६ पर्यंत बाळकृष्णबुवांनी संगीत शिक्षणाचे कार्य चालू ठेवले. विष्णु दिगंबर यांच्या संगीत क्षेत्रामधील अनेकविध हालचालींचा मागोवा बाळकृष्णबुवांच्या तत्सम प्रयत्नापर्यंत घेता येतो. या सर्व कारणांमुळे 'संगीतातील भीष्माचार्य' हे त्यांना मिळालेले अभिधान उचितच ठरते.

बाळकृष्णबुवांच्या वरील चरित्रावरून अंदाज करता येतो तो असा की, ख्याल गायकीचे शिक्षण मिळण्याची सोय त्यांच्या काळात महाराष्ट्रात नसली पाहिजे. ख्यालगायक त्यांच्या अगोदर काही झाले असतीलही. तथापि प्रचलित अशा धृपद गायकीच्या पुढे त्यांचा फारसा प्रभाव पडला नसावा. शिवाय आपल्याला येणारी विद्या पुढीलांना शिकवावी अशी ऊर्मी गायन क्षेत्रातील कलावंतांना फारशी नसल्याची प्रचीती अजूनही काही ठिकाणी मिळून जाते. त्या काळी, मिळविलेले ज्ञान आपल्यापुरतेच सांभाळून ठेवण्याची वृत्ती अधिकच जागृत असणे संभवनीय आहे. त्याहीपेक्षा महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे, ख्याल या

नवीन गानप्रकाराचा कोष वेगळा असून, त्याला प्रतिसाद देणारी विद्यार्थ्यांची आणि रसिकांची मनोभूमिका तशीच निराळी लागणार असल्याने धृपदपद्धतीचा आसर झालेल्या महाराष्ट्रात तोपर्यंत त्याचे अगत्य झालेले नसावे. अशी अनुकूल परिस्थिती ग्वाल्हेरच्या परिसरात मात्र आढळून आली. याचे विशेष कारण असे की, तेथील संस्थानिकाने संगीताला प्रोत्साहन दिले. त्याचप्रमाणे ख्यालगायकीमधील व्युत्पन्न अशा कलावंतांना एकाच ठिकाणी राहून तिची आराधना करण्यास उसंत मिळाली.

आजूबाजूला, हवे असलेल्या शिक्षणाची सोय नसल्याने, ती असेल त्या ठिकाणाकडे पळून जाणारांची उदाहरणे विद्येच्या इतर क्षेत्रांतही नवीन नाहीत. परक्या प्रदेशात केवळ विद्येच्या लालसेने राहणाऱ्या साधकाला अनेक तऱ्हेचे कष्ट, विरोध किंबहुना मानहानीही सहन करावी लागते. बाळकृष्णबुवांची साधना अशा इतर उदाहरणांपेक्षा फारशी वेगळी नसली तरी तिच्यामधील कठोरपणा मात्र संगीत क्षेत्रात अधिक जाणवणारा ठरला. त्याचे कारण असेच की, संगीत या कलेलाच समाजामध्ये हवी तेवढी प्रतिष्ठा नव्हती. कलेत प्रावीण्य दाखविणारांचे आर्थिक भवितव्य आकर्षक नव्हते, रसिकांची संख्याही अत्यंत मर्यादित असावयाची आणि संगीताच्या मैफलीच्या जागाही खाजगी आणि श्रीमंतांच्या मालकीच्या निघावयाच्या. अशा रसिकांच्या पुढे अभिजात गायकीचा आदर्श फक्त धृपदपद्धतीचा होता. अशा स्थितीत नवीन गानप्रणाली आत्मसात करणे आणि नंतर समाजाच्या मानसात तिची प्रतिष्ठापना करण्याचे प्रयत्न आरंभणे हे बाळकृष्णबुवांचे वैशिष्टय मानता येईल. शिवाय 'संगीतदर्पणा'सारखे नियतकालिक प्रसिद्ध करून संगीतविषयक वाङ्मय निर्माण करण्याची कल्पना प्रथमतः त्यांचीच दिसून येते. गायकीची परंपरा चालू ठेवणारे नवीन शिष्य निर्माण करण्याचे त्यांचे प्रयास तर विशेष फलदायी ठरले. समाजामधील विविध क्षेत्रांतील अग्रणींमध्ये त्यांनी संगीताची आवड उत्पन्न केली. याखेरीज एखादा कलावंत एका ठिकाणी बराच काळ राहिल्याशिवाय त्याच्या कलेसंबंधींचे वातावरण तयार होत नाही. हस्सूखाँ आणि हद्दूखाँ यांच्या वास्तव्यामुळे ग्वाल्हेर, मौलाबक्ष आणि पुढे फैज महंमद यांच्या कर्तृत्वाने बडोदा असा त्या गावांचा लौकिक कानावर येतो. त्याप्रमाणे इचलकरंजीचे नाव घेतल्याबरोबर, बाळकृष्णबुवांची आठवण सहजच होत असते.

बाळकृष्णबुवांच्या चरित्रावरून दिसून येणारी अखेरची, महत्त्वाची आणि चालू विवेचनाला धरून असणारी घटना म्हणजे ख्यालगायकीचे महाराष्ट्रातील प्रवर्तन ही होय. ख्याल या अरबी शब्दाचा अर्थ, विचार, कल्पना, कल्पकता किंवा दृष्टिकोन असा आढळून येतो. त्या नावाची गानपद्धती अमीर खुश्रू आणि गोपाल नायक यांच्या काळापासून उत्तर हिंदुस्थानात कमीअधिक प्रमाणात रूढ होती. तथापि औरंगजेबाच्या कारकीर्दीनंतरच्या काळामधील मोगल बादशहा महंमदशहा याच्या उत्तेजनामुळे तिला

पुन्हा उठाव मिळाला. आणि तिचे उद्गाते म्हणून नियामतखाँ आणि फिरोजखाँ या दोन बंधूंची सदारंग आणि अधारंग अशी नावे ख्यालामधील चिजांच्या संहतीमधून पुढे टिकून राहिली. तिच्या परंपरेचा मागोवा बाळकृष्णबुवांपासून वासुदेवबुवा जोशी, हस्सूखाँ, हद्दूखाँ, नथ्थन पीरबक्ष, बडे महंमदखाँ आणि गुलाम रसूल ते सदारंग येथपर्यंत घेता येतो.

स्वरांचे माध्यम स्वीकारून संगीताने मार्गक्रमण करण्याचे योजिल्यानंतर त्या स्वरांचे सामर्थ्य, आणि त्यांच्या एकमेकांतील संबंधामुळे, संवादांतून आणि रचनांच्या योगाने निर्माण होऊ पाहाणाऱ्या आकृतींचे दर्शन घेण्याचे आणि त्यांचा आविष्कार करण्याचे काम ख्याल गायकीने आरंभिलेले दिसून येते. निसर्गामधील नादामधून, माणसांच्या आवाजात वा वाद्यांच्या ध्वनीमध्ये 'सूर' सापडणे आणि तो निश्चित केल्यानंतर त्याच्या आधाराने इतर स्वरांची मांडणी आणि कालक्रमानुसार त्यातून निर्माण होणाऱ्या आकृतीचा संभव प्राप्त झाला म्हणजे संगीत या विषयाला सुरुवात होते. अशा स्वराकृतींना, विशिष्ट हेतूने एकापुढे एक मांडून कल्पनांचा 'आभास' निर्माण होत असल्याचे संगीतामधील विविध अशा रागरूपात आढळून येते. अशा रीतीने कल्पनेला सुसंगत असे रागरूप ठरल्यानंतर त्यातील स्वरांची स्थाने आणि आपसांतील संबंध अगर त्यामधील अंतर यांना निश्चितपणा येत जातो. हिंदुस्थानी संगीताचे विकसन या अवस्थेपर्यंत धृपदपद्धतीनेही केले होते. त्या अगोदरचे प्रबंधगान काही रागांत होत असले तरी ठराविक राग आणि त्याला अनुकूल असा ताल अशी नियमबद्धता मात्र धृपदपद्धतीमध्ये प्रथम दिसून आली. ख्याल गायकीमुळे पहिला फरक पडला गेला तो अशा स्वराकृतींच्या मांडणीत: म्हणजेच स्वरांच्या आविष्कारपद्धतीमध्ये विवक्षित तालाने नियोजित केलेल्या आघात आणि विराम यांच्या आधाराने स्वरांची, स्वरमय शब्दांची किंवा स्वरसमूहाची ठेवण करूनच आता संगीताचे भागणार नाही. पुढील स्वराकृतीची कल्पना केल्याखेरीज चालू असलेल्या आकृतीची मांडणी पुरी होत नाही. याच्या उलट, मांडून झालेल्या आकृतीची स्मृती ताजी असतानाच नवीन आकृतीला संदर्भ मिळून जातो. म्हणजे एकामागून एक घेतल्या जाणाऱ्या सावकाश अगर जलद स्वरांची वा त्यांच्या आकृतींची कालानुक्रमाने किंवा ओळीने स्थापना करीत जाणे हे गायन नसून त्याच्या प्रगतिमान विकसनाचा विचार ख्यालपद्धतीने गृहीत धरलेला आहे. एकामागून एक असे स्वर वा स्वराकृती घेतल्या जात असताना त्यांच्या मांडणीत असे विकसनाचे विचारसूत्र नसल्यास, पहिल्यांची आठवण राखण्याची आणि पुढील आकृतींची वाट पाहण्याची गरजच उरणार नाही, असा या म्हणण्याचा अर्थ आहे. तसेच पाहिले तर आविष्कार करण्यासाठी योजलेल्या एकूण गायकीची म्हणजे तेवढ्यापुरती एखाद्या चिजेतील गायकीची साकल्याने निर्माण होणारी आकृती गृहीत धरूनच, तिच्या संदर्भात, स्वरांचे आलाप, पलटे, बोलतान आणि फिरत अशा तपशिलाची योजना अशा वेळी केली जाईल.

कोणत्याही कलेच्या क्षेत्रात उपलब्ध असलेली साधने ही केवळ तिच्याकरिताच उत्पन्न झाली होती असा इतिहास दिसत नाही. त्याचबरोबर त्यांचा इतर कारणांसाठी वापर केला जाऊ नये असाही नियम व्यवहारात दिसून येत नाही. स्वरांचा परिणाम संगीताविरहित इतर दृष्टीनेही होऊ शकतो आणि त्यामुळे तसा त्याचा वापरही केला जाणे शक्य आहे. कोकिळांचे कूजन, पाण्याची झुळझुळ, लाटांचे तांडव, बालकाचे रुदन, ढगांचा गडगडाट, हृदयाचे स्पंदन यांसारखे अनेक नाद ऐकले जातात. तथापि त्यांचा तसा सरळ उपयोग अगर समावेश करून घेण्याचे काम संगीताने अंगिकारलेले नाही. त्याचबरोबर ते नाद ऐकून माणसांच्या होणाऱ्या सहसंवेदना अगर प्रतिक्रिया यांचे चित्रण वा वर्णन करण्याची योजना संगीतापुढे म्हणजे अभिजात संगीतापुढे नाही. घेतलेली साधने काही कलात्मक हेतू सिद्ध करण्याकरिता प्रभावी रीतीने वापरणे हीच प्रक्रिया संगीताच्या सबंध आविष्कारात आढळून येणार. स्वरांचा तपशीलवार उलगडा करण्याऐवजी त्यांच्या सूचनेने, स्पष्ट आणि खडे सूर लावण्यापेक्षा त्यांच्या नरमपणातून, देखावा न करता इशाऱ्याने, विवक्षित परिणाम साधला जातो आणि कलात्मकता जाणवली जाते. ही आणखी एक गोष्ट ख्याल गायकीने ओळखलेली दिसते.

परंपरेने चालत आलेली गायकी, तिचा तपशील, आराखडा आणि वळणे यांसह माहीत असली तरी ती गायकाला स्वतःच्या आवाजाने उच्चारावी लागते, या वस्तु-स्थितीला आणखी एका दृष्टीने महत्त्व आहे. गायकीच्या उच्चारात त्याचा भाव हा निश्चित आणि सामर्थ्यवान असावा लागतो. त्याबरोबर त्या उच्चारावर त्याचे स्वतःचे नियंत्रण असणे जरूर आहे. प्रत्येक स्वर हा कसा 'लागला' या बाबतीतला त्याचा निर्णय हाच अखेरचा असणार. नियंत्रण नसले तर गायन परिणामकारक होऊनही त्यात कलात्मकता होती की नाही याचा तलास घ्यावा लागतो. प्रत्यक्ष गायन करण्यापूर्वी त्या गायकीचे साकल्येकरून असलेले रूप गायकाच्या अंतर्मनाने अगोदर ऐकावयाला हवे असा याचा अर्थ आहे. काही झाले तरी गाणाराचा पहिला श्रोता स्वतः तोच असणार. आपल्या करावयाच्या गायनाची कल्पना आळवीत असताना वास्तवापेक्षा संकेताकडे, तपशिलाऐवजी आकृतीजवळ, आणि मांडणी अजमावीत असताना हेतुपूर्णतेकडे, त्याचे अवधान राहील हे साहजिक आहे. म्हणजे परंपरेने प्राप्त झालेली गायकी गात असताना, गायक हा कलावंत म्हणून ओळखला जाईल, तो या वेळेला. असा वाव मिळण्याची म्हणजे स्वतंत्रपणे कलात्मक विचार करण्याची संधी ख्याल गायकीने आपल्या प्रकृति-धर्मामुळेच गायकाला अधिक प्राप्त करून दिली आहे. कलावंताच्या कल्पकतेला जास्त अवसर मिळू लागला तोही ख्यालपद्धतीच्या गायनाने. मात्र त्या कल्पकतेची जात चिंतनशीलतेची नसून गुंजनाची असावी लागते ही या वावतीत नमूद करण्यासारखी गोष्ट आहे.

बाळकृष्णबुवांनी जी ख्यालगायकी महाराष्ट्रात प्रवर्तित केली आणि जिचा प्रसार शालेयपद्धतीच्या शिक्षणक्रमातून पुढे होत गेला, तिला ग्वाल्हेर गायकी असे अभिधान देऊन तिचे वर्णन पुरे होणार नाही. अधिकाधिक लोकांच्या शिक्षणाला सोयिस्कर म्हणून तिचे जे अवस्थांतर पुढे होत गेले, त्याला त्या गायकीचा एक भाग म्हणून म्हणता येईल. तथापि त्या गायकीचे, विशेषत: बाळकृष्णबुवांना अभिप्रेत असलेले, स्वरूप कोणते होते या गोष्टीचा आणखी उलगडा करून घेणे जरूर आहे. ख्याल गायकीचे शिक्षण घेण्यापूर्वी बाळकृष्णबुवांना धृपद गायकीचा अभ्यास बराच काळ करावा लागला, हे या ठिकाणी पुन्हा नमूद करावयाला हवे. शिवाय ग्वाल्हेर ख्याल गायकीच्या प्रवर्तकांवर आणि त्यांच्या संगीतामधील पूर्वजांवरही धृपदपद्धतीचे संस्कार झाले होते असे मानावयास आधार मिळतात. म्हणजे पुढे ख्याल गायकीत प्रावीण्य संपादन करताना धृपद गायकीचा अभ्यास अनेकांना आधारभूत ठरला असे म्हणावयाला हरकत नाही.

धृपदगायनात संगीताचा आविष्कार मर्यादित राहिला होता आणि त्यातील राग-स्वरांचे उच्चार ठराविक अशा तालामधील घटकांचा प्रामुख्याने अनुसार करणारे असत असा यापूर्वी उल्लेख केला गेलेला आहे. तालामधील मात्रा आणि त्यांचे विशिष्ट संख्येने पाडलेले गट यांच्यात त्यांच्या आवर्तनात व्यतीत होणाऱ्या काळाची सम-विभागणी झालेली असते, असा अर्थ या गायकीने गृहीत धरलेला दिसतो. शब्दांमधील अक्षरांचा वा पुढे स्वरांचा उच्चार आणि त्यांची समाप्ती, ही तालामधील विवक्षित मात्रेने अगर मात्रांच्या समूहाने स्पष्ट झाली पाहिजे असा आग्रह या ठिकाणी मांडलेला असावा. नंतर आघात करणाऱ्या मात्रांचा अगोदर अंदाज घेऊन, अगर थोडेसे बाजूला तथापि बरोबर राहून, किंवा, मागाहून होऊन गेलेल्या आघातबद्ध घटनेची जाणीव देऊन, स्वरांना हेलकावे देणे वा त्यांचे गुंजन करणे अशा हालचालींना, त्या पद्धतीच्या शिस्तीमुळेच मनाई झालेली होती. तथापि अशा आवर्तनांतून व्यतीत होणाऱ्या कालाची मात्रांमध्ये वा त्यांच्या गटांत समविभागणी केल्याने, त्या कालाचे आणि म्हणून माणसाच्या भावात्मक अनुभूतीचे स्वरूप, जमले तर अगदी एकेरी आणि आवर्जून मांडलेले असे दिसून येणार. कालाची अशी अनेक क्षणांमध्ये वा मात्रांत समविभागणी हा माणसाच्या लौकिक व्यवहारामधील सोयीसाठी, यशस्वी ठरलेला एक प्रयोग आहे इतपतच म्हणता येते. प्राप्त झालेल्या कालाच्या क्षणात मागे मिळालेल्या अनुभवाची आठवण आणि शिवाय पुढे लगेच होणाऱ्या घटनेची अपेक्षा, या दोनही गोष्टी अनुस्यूत असतात, ही कल्पना मात्र संगीताने म्हणजे धृपदपद्धतीनंतरच्या संगीताने गृहीत धरली, एवढेच नव्हे, तर ती अमलातही आणली. या ठिकाणी संगीताने, माणसांचा, तथापि व्यक्तिनिरपेक्ष, असा एकूण भावानुभव आधाराला घेतलेला आहे. गाण्याच्या मैफलींतील गायक आणि श्रोते यांचे परस्परांशी क्षणोक्षणी जुळून येणारे अवधान, हे, या कल्पनेचा

गायक कितपत वापर करतो यावर काहीसे अवलंबून राहील. म्हणजे, स्वरांचे उच्चार, तालाच्या चौकटीमधील मात्रांना चिकटून करण्याऐवजी मांडून झालेल्या स्वराकृतींची आठवण ऐकणाऱ्यांच्या मनात ताजी असतानाच त्यापुढील मांडणीची सूचना गायकाने दरएक वेळी करावयाची असते. त्यामुळे ऐकून झाल्याचे समाधान मिळत असताना श्रोत्यांमध्ये पुढे ऐकण्याची उत्कंठा निर्माण होते, किंवा ती वाढत जाते. तालामधील मात्रा हे एकमेकांपासून भिन्न असे क्षण नसून, त्यांत माणसाची अनुभूती आणि अपेक्षा या दोन्ही अवस्था सामावलेल्या आहेत, असा अर्थ संगीत या कलेने घेतलेला दिसून येतो. तालामधील धृपदपद्धतीचा हिशेबीपणा मागे पडून त्यामुळे संगीताला गतिमानता प्राप्त झाली आणि या दोन्ही अवस्थांचा संबंध संगीतामधील लय या कल्पनेने सिद्ध केला. स्वरांना संगीत म्हणून अर्थ प्राप्त होत जाईल, तो या लयीच्या अनुबंधामुळे आणि कोणत्याही रागाच्या एकूण गायकीत काही ठराविक विचारसूत्र कायम ठेवावयाचे झाल्यास त्याकरिता कोणत्याही स्वरामधून, स्वरांच्या स्तरांतून वा समूहांमधून, लय या घटकाचा प्रवेश झालेला असल्याचा अनुभव यावयाला हवा आणि शिवाय असा अनुभव कर्णगोचरही झाला पाहिजे. तालामधील मात्रांचे ठराविक समयानंतर होणारे आघात ही स्वरविधानामधील विरामचिन्हे नसून गायकाच्या विचारसूत्रात, गायकीच्या मांडणीत आणि ऐकणाऱ्याच्या अपेक्षांत होऊ पाहणाऱ्या चढउताराचे ते निदर्शक ठरले जावेत असा उद्देश या ठिकाणी बाळगला जातो. आंखून ठेवलेल्या मर्यादारेषांतही स्वैरपणाला संधी दिली जावी, असा या गोष्टीचा अर्थ आहे.

स्वरांच्या विस्ताराला वाव मिळावा, त्याचबरोबर त्यांना लयीचे बंधन असावे. तथापि, अशा बंधनामुळेच स्वरांना अर्थपूर्ण असे वेगवेगळे आकार प्राप्त व्हावेत आणि अशा प्रक्रियेतून ख्यालाची निपज व्हावी अशी बाळकृष्णबुवांची या गायकीबद्दलची कल्पना असावी असा तर्क आजही करता येतो. त्यांच्या काळात ख्याल गायकीविषयीचे इतके स्पष्ट स्वरूप प्रत्यक्षात अवतीर्ण होणे संभवनीय नसले तरी संगीताचा ख्याल-पद्धतीने केला जाणारा आविष्कार, म्हणजे तालापेक्षा किंवा तालामधील लयीच्या कल्पनेचा अवलंब, चिजेमधील शब्दांचा स्वर म्हणून विशेषतः उपयोग आणि स्वरांच्या वर्तणुकीची आणि सामर्थ्याची जाणीव, एवढी समजूत त्या काळच्या गायकांचीच नव्हे तर श्रोत्यांचीही झालेली असली पाहिजे. ख्याल गायकीने या गोष्टी गृहीतच धरलेल्या असतात, हे त्याचे एक कारण आहे. धृपदपद्धतीपासूनचे बरेचसे अंतर या तऱ्हेने संगीताने मागे टाकल्यानंतर त्याच्या पुढील विकसनाची बाळकृष्णबुवांसारख्या विद्वान संगीत-कारांनी, काहीशी कल्पना केली असल्यास नवल नाही. 'गात असताना आपण जणू काही एखाद्या वृक्षाची उभारणी करीत आहोत' असे ते म्हणत असत. अनुकूल परिस्थिती लाभलीआणि कोणी उपद्रव केला नाही म्हणजे एखाद्या वृक्षाची झपाट्याने इतस्ततः वाढ

होतेही. तथापि त्याचीच सावधानतेनें मशागत केल्यास त्याला डौलदारपणा आणता येतो. त्याच्या शाखाविस्तारात प्रमाण राखता येते आणि तेणेकरून, त्याच्या पालवीला आणि फुलांना दर्शनीयता लाभून जाते. अभिजात ख्याल गायकीत अनुस्यूत असलेल्या आकृतिमयता, प्रमाणबद्धता, एकजिनसीपणा, आविष्कारक्षमता, आणि गतिमानता यांसारख्या कलागुणविशेषांची त्यांच्या या विधानाने दखल घेतली. वृक्षाच्या उभारणीची उपमा देताना बाळकृष्णबुवांनी ख्याल गायकीमधील कलात्मक विकसनाचा अजमास घेतला असे म्हणता येते.

यासारख्या आणखीही अनेक कलात्मक शक्यता असलेल्या अभिजात संगीताचे स्वागत आणि श्रवण करणाऱ्या श्रोत्यांच्या प्रतिक्रियेविषयी चौकशी केल्याखेरीज बाळकृष्णबुवांनी महाराष्ट्रात ख्याल गायकीचा प्रस्ताव मांडला या घटनेविषयीचा विचार पुरा होत नाही. धृपद गायकी प्रभावी असलेल्या प्रदीर्घ काळात संगीतकलेचे अंतिम साध्य तिने प्राप्त करून घेतले आहे असा गायकांचा आणि तिच्या श्रवणाने अतिश्रेष्ठ असा आनंद अनुभवावयाला मिळाला असा श्रोत्यांचा रास्त समज जरूर झालेला असणार. संगीताच्या यशस्वी मैफलीची आजच्यासारखी त्या काळामधील वर्णने आता उपलब्ध असणार नाहीत. संगीताची अभिरुची असणारे रसिक संख्येने त्या काळात आजच्यापेक्षा कमी असणार. हा फरक ध्यानात घेऊनही संगीतश्रवणाने मिळणारा आनंद आणि त्याच्या तंत्राची चिकित्सा यांसंबंधी विचारविनिमय त्या सुमारास होत असला पाहिजे असे म्हणता येईल.

संगीत ऐकत असताना श्रोत्याच्या कानाला बरे वाटते, येथपासून त्याच्या भाववृत्ती उचंबळून येतात, स्मृती जागृत होतात, मनःचक्षूपुढे काही प्रतिमा साकारल्या जातात, त्याच्या मनाला स्वास्थ्यही लाभते अथवा त्याला एक निरामय असा आनंद प्राप्त होतो, यापर्यंतची वर्णने अलीकडेही आढळून येतात. त्याच्या पुढे जाऊन संगीतानुभवाचा अर्थ लावणारी इतर विषयांतील मने असली तरी, संगीताच्या केल्या गेलेल्या मांडणीची चिकित्सा करीत असलेले श्रोतेही अधूनमधून दिसून येतात. विवक्षित रागाचे गांभीर्य वा बोज कायम ठेवला गेला, मालकंसामधील गंधारापर्यंतचे गुंजन हृद्य वाटले, मल्हारातील दोन निषाद अगर ललतातील दोन मध्यम यांच्या संगती परिणामकारक रीत्या घेतल्या गेल्यामुळे रागाचे स्वरूप अखेरपर्यंत जाहीर होत राहिले, स्वरांची ठेवण भारदस्त होती, फिरत एकाच अंगाची नव्हती, अशांसारखे त्यांचे उद्गार कानावर येतात. उलट कानाला बरा लागून गेला तरीही वर्ज्य स्वरांचा वापर, जोड रागांतही एकाच रागावर भिस्त, स्वरांचा आविष्कार करीत असताना लावलेला कंटाळवाणा विलंब, ठराविक चिजेची अरूढ अशा लयीतील मांडणी, या तऱ्हेने गायकीची प्रतारणा झाल्याची तक्रारही त्यांच्याकडून होत असलेली दिसते. धृपदपद्धती मागे पडून ख्याल गायकीला

सुरुवात झाल्यानंतरच्या नजीकच्या काळात तिचे मर्यादित असे त्या वेळचे स्वरूप आणि आविष्कार ध्यानात घेतला तर संगीतश्रवणाची व्याप्ती वरीलसारख्या अभिप्रायाच्या पलीकडे अर्थातच गेलेली नसावी.

माणसाच्या मनावर प्रभाव पाडणे, ते आकर्षित करून घेणे, आणि ते मोहित करणे हा कोणत्याही कलेचा स्वभाव असला तरी संगीताइतका तसा तात्काळ परिणाम इतर कला करू शकत नाहीत. अर्धवट ऐकत असतानाही एखाद्याला नादमयतेचे वातावरण भारून टाकते. अभिप्रेत असा परिणाम करूनही संगीत हे शिवाय अलग अगर अलिप्त राहते. यामुळे ते ऐकले जात असतानाही मनुष्य संगीतविरहित किंवा त्यात मग्न होऊनही पुन्हा बाजूला राहून त्याविषयी विचार करू शकतो. रेडिओवरून प्रसृत होणाऱ्या संगीतामुळे ते अधिक श्रवण करण्याची संधी मिळते, त्याचबरोबर ते न ऐकण्याची सवयही बऱ्याच जणांना जडते. माणसाचे कान सबंध नादविश्वाला उघडेच राहात असल्याने, त्याचे अवधान न मागताही, त्याच्यावर त्यातील आघात होतच असतात. संगीत ऐकणाऱ्या श्रोत्यांच्या प्रतिसादाला आणि पुढे प्रतिक्रियेला अशा संदर्भामधून सुरुवात होऊन ती त्यांच्या तंत्राचा विचार करून नंतर थांबते.

तथापि संगीताचे तंत्र समजणे, ते कंठगत वा हस्तगत होणे, हे त्याचा आस्वाद घेण्याच्या प्रक्रियेमधील प्रधान तत्त्व होऊ शकत नाही. संगीताच्या आविष्कारामधील साकल्याने निर्माण केली जाणारी अगर घडून येणारी 'आकृती' ही ऐकणाराला, सुरुवातीपासून अखेरपर्यंत एकसारखी जाणवली गेली पाहिजे. किंबहुना संगीताचे श्रवण हे संगीताच्या प्रकट निर्मितीच्या अगोदरची पायरी आहे असे म्हणता येईल. त्या आकृतीचा ढोबळपणा, आशय, रेखीवपणा अगर पुसटपणा, गायकीच्या त्या सुमाराच्या अवस्थेवर अवलंबून राहीलही. तरीसुद्धा, गायनात वा वादनात ज्या स्वरकल्पना मांडावयाच्या असतात, त्यांच्या श्रुतिगोचर आकृती कलावंताने अगोदर ऐकलेल्या असून त्यावर त्याने चिंतनही केलेले असते. ऐकणारे असतात म्हणून कलावंत गायन किंवा वादन करू शकतो, त्याच-प्रमाणे जसे संगीत असते तसे त्याला ऐकणारेही मिळून जातात. संगीताचा विकास म्हणून सम्यक् अशा श्रवणावर अवलंबून असणार. संगीताच्या निर्मितीसाठी, पुढे त्याच्या आविष्काराकरिता कलावंत ज्याच्यावर एकसारखा विसंबून राहील, ते म्हणजे अवधान ठेवणारे श्रोतृविश्व.

नियमाच्या संदर्भातच अपवादांना महत्त्व प्राप्त होते, ही गोष्ट ध्यानात घेतल्यास कोणताही कलावंत एकटाच, स्वतंत्रपणाने आणि एकदम निपजत नाही, या विधानाला अधिक अर्थ येऊ लागतो. कलावंत म्हणून होणारी त्याची निर्मिती आणि वाढ, त्या काळी अस्तित्वात असलेल्या रसिकतेच्या वातावरणातून होत जाते. गायकाच्या बाबतीत तो कलावंत होईपर्यंत आणि अर्थात नंतरही त्याचे संगीत हे रसिकांकडून ऐकले जावयाचे

असते. त्यांच्या प्रतिक्रिया, त्यामधील आशय आणि अपेक्षा न विचारताही त्याला उमजून घ्यावयाच्या असतात आणि त्या जितपत जाणवल्या, त्या प्रमाणात त्याला आपल्या प्रयत्नांत फेरफार करावा लागतो. अगोदर कलावंत होण्यासाठी म्हणून व्हावयाची त्याची तयारी सातत्याने, साक्षेपीपणाने आणि साकल्येकरून केलेल्या परिश्रमांतून आणि त्यावर काही काळ लोटल्यानंतर पुढे निर्माण होणाऱ्या कल्पनांमधून संभवत असली तरी त्या कल्पनांचे संगीतामधील अधिष्ठान आणि आविष्कारातील प्रकटन अखेरोला रसिकांकडूनच अजमाविले जाणार.

महाराष्ट्रातील संगीताने आणि रसिकतेने अभिजात ख्यालपद्धतीचा स्वीकार करून आणखी थोड्याच वर्षांनी सुमारे एक शतकाचा काळ पूर्ण होईल. त्या अगोदरचा म्हणजे इ.स. १८८५ च्या सुमारास बाळकृष्णबुवांनी तिला विवक्षित स्वरूप आणि परंपरा प्राप्त करून देण्यापूर्वीचा प्रदीर्घ काळ हा संगीताच्या आविष्काराला सुयोग्य असा हा गानप्रकार आढळून येईपर्यंतच लोटून गेला असे म्हणावे लागते. नंतर मात्र होऊन गेलेल्या या शतकाच्या अवधीत, या गानपद्धतीमधील संभाव्य अशा अधिकाधिक कलात्मकतेचा शोध घेण्याचे आणि तिचा परिणामकारक आविष्कार करण्याचे प्रयत्न विविध दृष्टिकोनांतून आणि अनेक कलाकारांकडून होत गेले. संगीतामधील विविध घटकांच्या वर्तणुकीत त्यामुळे फरक पडत गेला. परिणामी, निरनिराळ्या सौंदर्यविषयक विचार-प्रणाली जन्माला येऊन, त्यांची उपासना करणाऱ्या परिवारात काही काळ सातत्य राहात गेले. त्यांच्या आविष्काराच्या शैलींना इतरांपासून वेगळेपणा प्राप्त झाल्याने, त्यांना संगीतामधील घराणी असे अभिधान मिळाले. संगीताच्या वाटचालीतील दुसरी महत्त्वाची घटना म्हणजे, बाळकृष्णबुवांच्या गायकीमधून आणि शिक्षणापासून स्फूर्ती घेऊन त्यांच्या शिष्य आणि प्रशिष्यांकडून संगीताच्या शिक्षणाचा झालेला प्रसार ही होय. अधिकाधिक लोकांना संगीताच्या व्याकरणात आणि तंत्रात शिक्षित करणाऱ्या हालचालींच्या वेगात संगीताच्या कलात्मकतेकडे दुर्लक्ष होणे साहजिक आहे. संगीत ऐकणारांची वाढत जाणारी संख्या, त्याची नवीनपणाने माहिती झालेले श्रोते, विशिष्ट घराण्याचा अभिमान बाळगणारे जाणकार, संगीत विषयासंबंधी होत गेलेले संशोधन आणि बदलत जाणारी समाजपरिस्थिती, यांमुळे निर्माण होणाऱ्या समस्यांच्या संदर्भातच महाराष्ट्रात निपजलेल्या अगर स्थायिक झालेल्या कलावंतांना आणि त्यांच्या घराण्यांना आपले कर्तृत्व सिद्ध कराव लागले. त्याविषयीचे पडसाद इतर कलाक्षेत्रांत पडणे अगर परस्परांत विचारसरणींचा विनिमय होणे यामुळे संगीताचा एकटेपणाही कमी होऊ लागला. संगीतकलेला रसिकाभिमुख आणि रसिकांना मर्मज्ञ करण्याचे आणि त्यांच्या-मधून नवीन कलावंतांची प्रतीक्षा करण्याचे कार्य महाराष्ट्रातील कलाकारांकडून कितपत यशस्वी झाले याचा शोध घेणे यापुढे सुकर होईल.

● ● ●

# ३. ग्वाल्हेर परंपरा

अभिजात संगीतामधील धृपदपद्धतीनंतरची विकसित अवस्था म्हणून ख्याल गायकीने महाराष्ट्राच्या सांस्कृतिक क्षेत्रात प्रवेश केला आणि विद्येच्या इतर शाखांच्या समवेत आपला उत्कर्ष साधण्याचा त्यापुढे प्रयत्न केला. या घटनेला पूरकच नव्हे तर सामर्थ्य देणाऱ्या हालचाली ज्या ग्वाल्हेरच्या परिसरातून बाळकृष्णबुवांनी संगीताचे धन प्राप्त करून घेतले, त्या ठिकाणी त्यांच्यानंतर आणि अलीकडेपर्यंत होतच राहिल्या. त्यात प्रामुख्याने ज्यांना महाराष्ट्राने आपली माणसे म्हणावीत अशा अनेक विद्वान कलासाधकांनी भाग घेतला आणि लौकिक संपादन केला. या संदर्भात बाळकृष्ण-बुवांचे गुरू वासुदेवबुवा जोशी यांच्याविषयीचा उल्लेख मागे आलेला आहेच. तथापि ग्वाल्हेर परंपरेच्या गायकीसंबंधी अधिक चौकशी केली असताना ज्यांची नावे आवर्जून घेतली जातात अशा गायकांमध्ये सखारामबुवा अलवारकर, थोरले बाळकृष्णबुवा, कृष्णशास्त्री शुक्ल, बाबा दीक्षित, भय्यासाहेब जोशी, वाळागुरुजी, शंकर पंडित, विष्णुपंत छत्रे, राजाभय्या पूछवाले, कृष्णराव पंडित आणि बाळाभाऊ उमडेकर, यांचा समावेश होतो. त्यांच्यामधील बहुतेक हद्दूखांचे शागीर्द किंवा त्यांच्या गायकीचा अनुसार करणारे, काही बाळकृष्णबुवांचे सहाध्यायी आणि इतरांनी हद्दूखांच्याच घराण्यामधील निसार हुसेनखाँ यांचे शिष्यत्व स्वीकारले होते.

ग्वाल्हेरसारख्या संस्थानी मुलखात आपल्या कलागुणांचे चीज व्हावे आणि त्याकरिता तेथील अधिपतींचे लक्ष आपल्याकडे वेधले जावे अशी ईर्षा या गायकांमध्ये होतीही. तथापि त्याबरोबरच स्वतःचा, विशेषतः गायनकलेचा आणि गानगुरूचा, त्यामुळे कोठे अधिक्षेप होणार नाही अशी दक्षता मात्र त्यांनी घेतली. गुरुविषयी कमालीची निष्ठा आणि कृतज्ञताबुद्धी या बाबतीत त्यांच्याविषयी अनेक मनोरंजक गोष्टी ऐकण्यात येतात. महाराज जयाजीराव शिंदे यांच्या दरबारात एकदा बाबा दीक्षितांचे अत्यंत परिणाम-कारक असे गायन झाले. त्याबद्दल त्यांचे गुरू हस्सूखाँनी गुरुदक्षिणा म्हणून संस्थाना-धिपतीसमोर यापुढे कधीही न गाऊन दाखविण्याचे वचन बाबा दीक्षितांकडून घेतले. बाबा दीक्षितांनी ते कसोशीने अखेरपर्यंत पाळले. गाण्याची मेहनत ते मध्यरात्री करीत असताना, त्यांना नकळत महाराज जयाजीराव शिंदे वेषांतर करून आणि लांब बाजूला उभे राहून त्यांचे गाणे ऐकण्याची आपली अनिवार इच्छा तृप्त करीत, अशी कथा

सांगितली जाते. हद्दूखाँ आपल्या सबंध कुटुंबासह एकदा गंगा नदीतून सहल करीत असताना त्यांची नाव प्रवाहाच्या वेगवान धारेस लागली तेव्हा विष्णुपंत छत्रे यांनी एकदम नदीत उडी टाकून एकट्याने ती नाव नदीच्या किनाऱ्यावर पोचविली आणि त्या सबंध कुटुंबाचे प्राण वाचविले अशीही कथा ऐकण्यात आहे. संगीतकला आत्मसात करण्यासाठी करावे लागणारे परिश्रम या सगळ्यांच्याच वाट्याला आले असले तरी पुढीलांना तिची साधना सुकर व्हावी अशी त्यांनी काळजी घेतलेली दिसते. संगीताबरोबर ज्ञानाच्या इतर क्षेत्रांतही त्यांतील काहींनी प्रावीण्य संपादन केले होते. वासुदेवबुवांचे चिरंजीव भय्या जोशी हे गायक तसेच संस्कृत पंडित होते. बाळागुरुजींनी सामवेद गायनाचा अभ्यास केला. थोरल्या बाळकृष्णबुवांनी जयदेवाच्या अष्टपद्या स्वतंत्र रागांत आणि तालांत बसविल्या. शंकर पंडितांनी शिष्य राजाभय्या पूछवाले आणि चिरंजीव कृष्णराव पंडित यांसारख्या अनेकांना संगीत विद्येत तयार केले. या दोघांनी पुढे संगीत विद्यालय आणि संगीत समाज अशा संस्था चालवून संगीताच्या प्रसारार्थ ग्रंथही प्रकाशित केले. कृष्णराव पंडितांच्या शिष्यपरंपरेतील प्रख्यात गायक पंडित शरच्चंद्र आरोळकर हे आजही आपल्या प्रभावी ग्वाल्हेर गायकीची जाणीव महाराष्ट्रात राहूनच करून देत आहेत. विष्णुपंत छत्रे यांचे नाव सर्कशीबद्दल अजूनही आठवले जाते. हद्दूखाँनी रहिमतखाँबरोबर त्यांनाही गाण्याची तालीम दिली. विष्णुपंत हे अश्वविद्येत पारंगत होते. रहिमतखाँचा सांभाळ त्यांनी अखेरपर्यंत केला आणि महाराष्ट्रातील रसिकांना या असामान्य गायकाच्या संगीताचा लाभ वारंवार घेऊ दिला.

इकडे महाराष्ट्रात, बाळकृष्णबुवांनंतर त्यांच्या परंपरेमधील शिष्यांनी आणि प्रशिष्यांनी संगीताच्या क्षेत्रात कर्तृत्व दाखविले ते विविध प्रकारचे. आपल्या परंपरेत ते प्रभावी गायक म्हणून ठरलेच. तरीही त्यांतील बहुतेकांनी एखादा कलावंत निर्माण व्हावा या अपेक्षेने कदाचित नसेल, तथापि अनेकांना माहिती मिळावी, त्यांना गायन समजले जावे, त्या कलेची उपासना करण्याची वृत्ती त्यांच्यात निर्माण व्हावी आणि समाजात तिच्याविषयी अभिरुची वाटावी, या हेतूने संगीताचे शिक्षण देण्याचे प्रयत्न आरंभलेले दिसतात. किंबहुना या ग्वाल्हेर गायकी अनुसरणाऱ्या बहुतेक गायकांमध्ये, संगीताचे अध्यापन अशा शालेयपद्धतीने करण्याचा उपक्रम हा एक 'सामान्य' विशेष दिसून येतो. अशा शिक्षणाला उपयुक्त ठरावीत अशी प्राथमिक स्वरूपाच्या रागांमधील चिजांची त्यांच्या स्वरलेखनासह पुस्तके लिहिणे त्यांच्यापैकी बऱ्याच जणांकडून झालेले आहे. विवक्षित रागांचे निश्चित ठरलेले स्वर, त्यांत नको असलेल्या म्हणजे वर्ज्य मानलेल्या स्वरांची नावे, स्वरांची कोमल अगर तीव्र अशी प्रकृती, त्यांचे चढउतार वा आरोहावरोह, त्या रागाचे वैशिष्ट्य पुकारणारी स्वरांची पकड, आणि तो राग गाण्याचा समय, यांसारखा तपशील देऊन, पुढे त्या रागामधील चिजेची संहिता उद्धृत करावयाची

आणि शेवटी तालामधील मात्रांनुसार, तिच्या स्वरस्वरूपाचा खुलासा करावयाचा, या रीतीने या पुस्तकांत संगीताचें विवरण केले जाते. ही माहिती वाचून आणि पाठ करून ती चीज एखाद्याला म्हणता येईल अशी शक्यता अर्थातच नाही, आणि लेखकांची तशी अपेक्षाही नसते. विद्यार्थ्यांना अगोदर बराच काळ गायन प्रत्यक्षपणे शिकविल्यानंतरच अशी पुस्तके लिहिण्याची त्यांना गरज भासली असावी. किंबहुना अशा लेखनाची निर्मिती अगोदर केलेल्या संगीताच्या अध्यापनातूनच झालेली असते. या पुस्तकांचा उपयोग होतो तोही तेवढ्यापुरत्या शिकून तयार झालेल्या विद्यार्थ्यांना. झालेले शिक्षण त्रोटक स्वरूपात नमूद केलेले असे पुन्हा हाताशी मिळत असल्यामुळेच. मिळालेल्या माहितीमधील महत्त्वाच्या गोष्टी पुन्हा लक्षात याव्यात एवढाच उद्देश या लेखनामुळे पुरा होत असतो. याच्यापूर्वीची संगीत शिकत असतानाची प्रमुख अडचण अशी की, रागाचे नाव, त्याचे इतर रागांशी संबंध, त्याचे वैशिष्टय, याबद्दलची माहिती गुरुजींकडून आपणहून मिळत नसेच. उलट, एखादी शंका उपस्थित करूनही विद्यार्थ्याने तसा प्रयत्न केलाच तर त्यांची इतराजी व्हावयाची आणि परिणामी शिक्षणही स्थगित होऊन जावयाचे. अशा स्थितीत गुरुजींनी सांगितलेली चीज तशाच पद्धतीने आपल्या गळयावर चढविणे आणि त्या पद्धतीला धोका निर्माण न करता तिचे पुढे उच्चारण करणे एवढाच पर्याय विद्यार्थ्यांपुढे होता. चिजांच्या संहिता आपल्यापुरत्या सांभाळून त्या गुप्त ठेवणे, अशी आणखी एक शिस्त या शिक्षणात पाळली जात असे. याच्या उलट, चिजांच्या स्पष्ट संहिता, रागांची नावे, त्यांचे वर्गीकरण वा थाट, त्यांचे व्याकरण आणि लिहून दाखविता येईल तितपत त्याचे स्वरूप, केवळ विद्यार्थ्यांच्या उपयोगासाठी नव्हे, तर समाजामधील जिज्ञासूंच्या माहितीकरिता या पुस्तकांच्या माध्यमाने प्रकट झाल्याकारणाने संगीत शिक्षणामधील या परंपरागत पद्धतीत एक महत्त्वाचे परिवर्तन घडून आले. या घटनेचे श्रेय महाराष्ट्रातील ग्वाल्हेर घराण्याच्या गायकांकडे जाते ही नमूद करण्यासारखी गोष्ट आहे.

संगीत विषयाचा प्रचलित शालेय आणि पुढे विद्यापीठीय शिक्षणक्रमात अंतर्भाव व्हावा आणि ते नच जमल्यास त्यासाठी तसाच एक स्वतंत्र शिक्षणक्रम अमलात आणावा या कल्पनेलाही याच गायकवर्गाकडून साथ मिळाली. शाळा आणि विद्यापीठे यांमधील विद्यार्थ्यांची विभागणी, त्यांच्या इयत्ता, परीक्षा, उत्तीर्ण होणारे पदवीधर आणि आपापल्या विषयांत प्रावीण्य मिळविणारांची आर्थिक सुस्थिती आणि समाजामधील स्थान यांसारख्या त्यांच्या काळामधील शिक्षणसंबद्ध हालचाली त्यांच्या डोळयांपुढे होत्या. संगीत विषयाचे तसेच शिक्षण दिल्यास, त्यातूनही पदवीधर निर्माण होऊन इतर विषयां-मधील विशारदांप्रमाणे त्यांना समाजाकडून मान्यता मिळेल आणि पर्यायाने संगीत-कलेलाही प्रतिष्ठा लाभेल असा कयास त्यांनी केलेला असावा. चालू शतकाच्या जवळ-जवळ अर्ध्या भागात ब्रिटिश राजवटीचा अमल जारी असल्याकारणाने, तिच्याकडून अशा

तऱ्हेचा पुरस्कार संगीताला आणि म्हणून त्याच्या शिक्षणाला मिळेल अशी अपेक्षा करणे दुरापास्त होते. पुढील पिढीत राष्ट्रीय वृत्तीची जोपासना व्हावी, आपला इतिहास आणि परंपरा यांबद्दल तिला अभिमान वाटावा, संस्कृती आणि मातृभाषा यांचे संगोपन केले जावे, अशांसारख्या हेतूंनी प्रेरित झालेल्या शिक्षणक्षेत्रातील इतर महत्त्वाकांक्षी लोकांच्या योजनांनाही त्या काळात वाव मिळाला नाही. म्हणून आपली ध्येये प्रत्यक्षात आणण्याकरिता त्यांनी स्वतंत्रपणे शिक्षणसंस्था उभारल्याची उदाहरणे त्या काळच्या महाराष्ट्रात पुष्कळच होती. संगीतात प्रावीण्य संपादन केलेल्या या गायकांनी याच मार्गाचे जमले तेवढे अनुकरण करून स्वतःची संगीत विद्यालये, समाज वा संस्था स्थापन करून संगीत विषयाचे अध्यापन आरंभिले.

कोणताही विषय शिकण्यासाठी, विद्यार्थ्यांची संख्या वाढत गेली म्हणजे त्या विषयाची प्रामुख्याने तांत्रिक माहिती, तीही प्राथमिक स्वरूपाकडे झुकणारी आणि सहज समजेल अशा पद्धतीने शिकवावी लागते. त्याकरिता विषयाचे संपूर्ण ज्ञान आणि अध्यापन-कौशल्य असलेल्या एखाद्या विद्वानाची गरज लागत नसून, ज्याला सवय केल्यावर शिकविणे साधून जाते आणि विद्यार्थ्यांना देण्याइतपत माहिती ज्याच्यापाशी आहे किंवा जो मिळवू शकतो, असा शिक्षक प्राप्त झाला म्हणजे काम भागते. यामुळे आपल्याला पुरेसे ज्ञान मिळाले नाही अशी तक्रार विद्यार्थ्यांना करवत नाही. तांत्रिक स्वरूपाची जुजबी माहिती मिळाल्यानंतर, प्रावीण्यासाठी, वेगळे प्रयत्न करावयाला हवेत याची कल्पना, त्यांना पुढे आपोआपच येणार असते. संगीताचे शालेय वा विद्यालयीन पद्धतीने शिक्षण देण्यास सुरुवात झाल्यानंतर त्यामधील मुक्रर केलेले राग, त्यांतील स्वर आणि त्यांची चिजेतील अक्षरांसह आणि तालातील मात्रांनुसार वर्तणूक यांसारख्या तांत्रिक ज्ञानावर भर द्यावा लागला. आणि अशी माहिती विद्यार्थ्यांच्या गळी उतरविण्यासाठी स्वतः कोणी संगीतामधील पंडित अगर कलावंत असण्याची जरुरी नाही असा बरचसा त्यातील शिक्षकांनाही वाटू लागला.

तथापि गाणे शिकविण्याच्या बाबतीत त्याच्या म्हणून काही स्वतंत्र अडचणी असतात हे लक्षात घेण्याची जरुरी आहे. हिंदुस्थानी संगीताच्या प्रकटनात माणसाच्या आवाजाला प्राधान्य असल्याकारणाने, त्याचबरोबर तो एरवी कोणत्याही प्रकारचा असला तरी बिघडत नसल्याने, संगीताच्या आविष्काराकरिता सुरेल असा आवाज त्यामधून घडवावयाचा असतो. वेगवेगळ्या आवाजांच्या विद्यार्थ्यांना एकाच वेळी गाणे शिकवीत असताना, प्रत्येकाच्या आवाजाची सुरेलपणाच्या दृष्टिकोनातून अजमावणी करणे आणि तसा तो जमवून आणणे ही बाब शिक्षकाच्या, निदान त्याच्या ठराविक आणि मर्यादित वेळेत, आटोक्याबाहेरची होऊन जाते. शिवाय विद्यार्थ्यांच्या आवाजाचा पल्ला, त्याचा गाज, वजन आणि गतिमानता यांतही फरक पडत असल्यामुळे, त्या सर्वांना सांभाळून

घेणारा, एक सर्वसाधारण सूर मुक्रर करावा लागतो. स्वरांच्या इतर हालचालींकरिता शब्दांचे अधिक साहाय्य घेणे आवश्यक ठरते, तालामधील ठोकळ विभागांच्या आजूबाजूला अगर तपशिलाने न फिरकता स्वरांच्या संचाराला अटकाव करावा लागतो. सूर लागला पाहिजे, एका स्वरापासून दुसऱ्याकडे जाण्याचा अमुक मार्ग आहे त्या ठिकाणी नेमके पोहोचले पाहिजे, विवक्षित जागी, ढाला, चढा अगर नाजूक स्वर लावता कामा नये, शब्दांचे उच्चार लिहिल्याप्रमाणे शुद्ध आणि स्पष्ट व्हावयाला हवेत; यांसारख्या सूचना काही वेळा बोलूनच द्याव्या लागतात. शिक्षक मेहनती असला तर या बाबतीत तो प्रात्यक्षिकही करून दाखवील. तथापि त्याच्या शिकवणीप्रमाणे, विद्यार्थ्यांना जमते की नाही, हे त्यांच्या परीक्षेच्या स्वतंत्र कार्यक्रमातच त्याला कळून येणार. अगदी थोडे राग घेऊन, त्यांतील स्वरांचे सामर्थ्य आणि गाणाराच्या कल्पकतेवर अवलंबून असणाऱ्या अनेकविध शक्यता हा विषय साहजिकच काहीसा बाजूला पडतो. त्याऐवजी जास्तीत जास्त रागांमधील त्याच नावाच्या स्वरांच्या हालचाली ठराविक मर्यादेपर्यंत कशा होतात याचे शिक्षण अशा संगीतशाळांना सोईस्कर होते असे दिसून येऊ लागले. म्हणजे गाणे शिकवावयाचे तर शिक्षकाने गाऊन, विद्यार्थ्यांना तसेच म्हणता आले आहे की नाही हे पाहून, तो चुकत असल्यास पुन्हा सांगून, नंतरच पुढचा सूर, पलटा अगर हरकत शिकविण्यास प्रारंभ करावयाचा असा गाण्याच्या भाषेतील 'तालीम'सारखा प्रकार संगीताच्या शालेय रीतीच्या या शिक्षणक्रमात संभवणार नाही.

अशा विद्यार्थ्यांकरिता अमलात आणाव्या लागणाऱ्या अभ्यासक्रमातील संगीत आणि या गायकांच्या ठायी समृद्ध असलेली ग्वाल्हेर थाटाची गायकी या दोन्हीत स्वरूपतः मात्र फारसा फरक पडत नव्हता. श्रोत्यांपुढे प्रभावी रीतीने आविष्कारल्या जाणाऱ्या संगीताची विद्यार्थ्यांच्या आकलनासाठी विचारपूर्वक केलेली ती शालोपयोगी आवृत्ती होती. तो अभ्यासक्रम आपल्या कोशातून प्रकट व्हावा असेच या गायकीचे स्वरूप दिसून येते. मांडणी केली जात असलेल्या या गायकीत स्वर, ताल अगर लय, स्वरांचे समूह, त्यांचे चढउतार, अशा तिच्या आविष्कारांमधील घटकांना सारखेच महत्त्व देण्याचे तत्त्व अमलात आणलेले आढळून येते. विवक्षित रागांतील ठराविक स्वरांचा वापर करण्याचा आणि नसलेले स्वर कटाक्षाने टाळण्याचा तिच्यात आग्रह जाणवून जातो. सर्व स्वरांना स्पर्शून जाणारी अगोदरच्या आणि शिवाय नंतरच्या सप्तकांतील सरळ-पणाने मार्ग आक्रमणारी तीन सप्तकी फिरत, ही अशाच आग्रहापोटी निर्माण होत असावी. फारशा सावकाश नसलेल्या म्हणजे मध्यलयीनुसार सुरुवातीचे स्वरालाप, नंतर चिजेच्या अक्षरांभोवती संचार करणारे बोल आलाप, पुढे शब्दांच्या अनुरोधाने, तालामधील मात्रांनुसार घेतलेले स्वरांचे जलद पलटे अगर बोलतान, अक्षरांना धक्का देऊन त्या ठिकाणीच स्थिर होणारी म्हणजे गमकेची तान आणि त्यानंतर सर्व स्वरांचा

समावेश असलेली एकदेशी तान अशा क्रमाने या गायकीच्या मांडणीमधील चिजेची 'अस्ताई' हा पहिला 'अर्धा' भाग पूर्ण होतो. पुढच्या सप्तकातील सुरुवातीचा षड्ज अगर 'सा' दीर्घ रीतीने आलापून गायनामधील या अवस्थेची सांगता होते. बरीच गाणी ऐकून झालेल्या तथापि एरवी अनभिज्ञ असलेल्या श्रोत्यांना ही पद्धत ओळखीची होऊन जाते. गायनाचा 'अंतरा' हा उर्वरित भाग जलद स्वरांच्या काही आकार घेणाऱ्या ताना आणि त्या सर्वांचा अंतर्भाव करणाऱ्या फिरतीची आवर्तने यांनी संपन्न केला जातो. या वेळच्या गायकीच्या मांडणीमधील चापल्य आणि तालाच्या कोणत्याही मात्रेपासून उठाव करून समेवर येऊन दाखविण्याचा हिशेबीपणा यामुळे ऐकणारा स्तिमित होऊन जातो. तालामधील सम आणि खाली यांचे अवधान सांभाळले जाते. इतके की, सम अगदी निकटची म्हणून येणार असतानाही तिला निमिषार्धात सामोरा जाणारा स्वरावशेष गायकाला आयत्या वेळेला सुचतो. म्हणजे या ठिकाणी चिजांमधील शब्दांचे शुद्ध आणि स्पष्ट उच्चार, आवाजाचा कोठेही संकोच न करता केलेली आलापी, त्यापुढे क्रमवारीने बोल आलाप, बोलतान आणि नंतरची तानांची फिरत, अशी गायकीची काटेकोर पद्धतीने मांडणी केली जाते. चिजेचा ठराविक आकार वा बंदीश आणि तिचा गायकीमधील असा विस्तार यामुळे या पद्धतीला सुरुवातीचे प्रास्ताविक विवेचन, पुढे प्रमुख विषयाचे निरूपण आणि नंतर त्याचे विशदीकरण या रीतीने एखाद्या विद्वत्तापूर्ण प्रवचनाचे स्वरूप प्राप्त होते. ऐकणाऱ्याच्या अवधानाला ताण बसला तरी गायन आशयसंपन्न झाले या अभिप्रायाशी तो सहमतच होतो. गायनामधील उच्चारांचा ठळकपणा, आविष्कारातील निर्मळपणा आणि एकूण उमेद तो लगेच विसरत नाही. संगीतामधील सर्वच घटकांचा वापर झालेला असल्याने, एखादी गोष्ट राहून गेली असा दोष त्याला काढता येत नाही. पूर्वी 'गाणी' ऐकलेली असल्यास, त्यांमधील आता स्मरणात राहिलेल्या प्रकारांची समोर होत असलेल्या गायनात तो उत्कंठेने वाट पाहात असतो आणि त्याची अशी अपेक्षा काही वेळाने तृप्त होऊन जाते. विशिष्ट पातळीवर पूर्णत्वाला गेलेल्या या गायकीत प्रत्येकाला त्याच्या अपेक्षेप्रमाणे हवे असलेले कमी-अधिक प्रमाणात ऐकावयाला मिळून जाते आणि गाणारा गायक आणि ऐकणारे श्रोते यांच्यात गाण्याची बैठक उत्कृष्ट झाली अशी रास्त समजूत निर्माण होते.

ग्वाल्हेर गानपद्धतीने अभिजात संगीताला काही एका मर्यादेपर्यंत प्रगत केले आणि त्याचा पुढील कलात्मक विकास इतर गानसंप्रदायाकडे सोपविला गेला. या घटनेचा एक परिणाम असा झाला की, या गायकीचा शिक्षणाला अनुरूप म्हणून अधिकच उपयोग होऊ लागला. जे शिक्षण यापुढे द्यावयाचे त्यात संगीतामधील सर्व घटकांची माहिती आणि प्रत्यक्ष जाणीव करून देणे प्राप्त होतेच. त्याचबरोबर, त्यांचे एकमेकांशी संबंध आणि त्या बाबतीतील नियम, हे अनेक विद्यार्थ्यांच्या एकदम अंगवळणी पडावे याकरिता

संगीतामधील इतर कल्पनासंभव प्रकारांना आळा घालून त्यांच्या तांत्रिक स्वरूपाच्या ज्ञानावर विशेष भर द्यावा लागला.

संगीताच्या या शिक्षणाच्या संस्काराचे परिणाम दुहेरी प्रकारचे झाले. इतर शिक्षण घेत असताना शिल्लक राहिलेल्या वेळेत एखादी कला जमल्यास हस्तगत वा कंठगत व्हावी या उद्देशाने आलेले विद्यार्थी काही कारणाने मध्येच निघून जावयाचे. गायन येणे आपल्या आवाक्याच्या बाहेरचे आहे अशी समजूत होणे हे त्यामधील एक कारण असणे शक्य आहे. तथापि पुढील जीवनात काहीसे स्थैर्य प्राप्त झाल्यानंतर अर्धवटसुद्धा होऊन गेलेले असे संगीताचे संस्कार, संधी मिळाली म्हणजे त्यांच्या मनात जागृत होतात. गाण्याच्या मैफलीत जाणकार म्हणून त्यांना काही अधिकार प्राप्त झालेला असतो. संगीत ऐकत असताना, होणाऱ्या सुखसंवेदनाच्या पोटी आपल्याला जे साधले नाही, ते पुढील पिढीला कमी सायासाने प्राप्त करून द्यावे, अशी ते मनीषा बाळगतात. अपुरे झालेले शिक्षणही या तऱ्हेने संगीताच्या एकूण हालचालींना उपकारकच ठरले. संगीताच्या विद्यालयाशी केव्हा तरी विद्यार्थी म्हणून संबंध आल्याचा परिणाम यामुळे कमी महत्त्वाचा ठरला नाही. त्याहीपेक्षा अशा विद्यालयातील अगर एखाद्या गायकापाशी असे शिक्षण पूर्ण झाल्यानंतरही बाहेरच्या संगीताच्या विस्तीर्ण कलाप्रदेशात भ्रमण करणे अगत्याचे आहे, या भावनेने इतर गायकांपाशी पुढे स्वतंत्रपणे कलाज्ञान प्राप्त करून घेण्याची ईर्षाही अनेकांना झाली. आज ज्यांचा संगीतातील कलावंत म्हणून लौकिक आहे, अशांपैकी काहींनी संगीत शिक्षणामधील असेच अवस्थांतर अनुभविल्याची उदाहरणे चौकशी केली असता सापडतात. आजचे प्रख्यात कलावंत मल्लिकार्जुन मन्सूर, गायक आणि व्हायोलिनवादनकार पं. गजाननराव जोशी आणि पंडित शरच्चंद्र आरोळकर यांचा या दृष्टीने मुद्दाम उल्लेख करता येईल. संगीताच्या पुढील अध्ययनाकरिता नवीन ठिकाणी गेल्यानंतर, तोपर्यंत मिळविलेली गायकी विसंगत ठरली तरी वेगळे गायन शिकण्याची आकांक्षा त्यामुळे अडली जात नाही. उलट नवीन गायकी शीघ्र गतीने प्राप्त करून घेण्याबाबतची समज वाढलेली दिसून येते. संगीताच्या रसिकतेत, संख्येने का होईना, भर पडण्याला आणि कलावंत व्हावे अशी ऊर्मी काहींमध्ये उत्पन्न होण्याला संगीताची अशी शालेय अभ्यासपद्धती कारणीभूत झाली, असे म्हणावयास हरकत नाही.

समाजामध्ये संगीताच्या विषयाला प्रतिष्ठेचे स्थान प्राप्त झाले पाहिजे या आग्रहामधील मोघमपणामुळे त्या काळातील या ग्वाल्हेरपद्धतीच्या गायकांपुढे त्यासाठी नेमके काय करावयाला हवे असा प्रश्न साहजिकच पडलेला असावा. एखाद्या विद्येत श्रेष्ठ विद्वान अगर उच्च दर्जाचे कलावंत निर्माण झाले म्हणजे तिचे माहात्म्य सिद्ध होते, असे मानण्याची अलीकडेही रीत आहे. किंबहुना त्यापुढे या गायनपद्धतीनुसार अमलात

आलेल्या अभ्यासक्रमामुळे गायक कलावंत निर्माण होत नाहीत, नव्हे, तशी क्षमताही त्या अभ्यासक्रमात नाही, असा आक्षेप घेतला जातो. तथापि उच्च दर्जाचे कलावंत असूनही प्रतिष्ठेचा प्रश्न शिल्लकच राहतो. संगीतात असे कलावंत त्या काळातही होऊन गेले होते. इतके की, त्यांची गायकी आज ऐकावयाला मिळणे नाही म्हणून हळहळ व्यक्त केली जाते. शिवाय उच्च कलावंत हे संख्येने अगदी थोडेच असणार, या कारणाने संगीत विद्या ही फार थोडया लोकांनाच प्राप्त होणे शक्य आहे असा गैरसमज फैलावण्याचा संभव मात्र अधिक. अशांचे कलावंत म्हणून भवितव्यही खात्री बाळगावी असे दिसून येत नाही. त्यांच्यापेक्षा अधिक श्रेष्ठ असा तूर्त कोणी नाही हा कमकुवत आधार तसा कोणी उदयास आल्यावर कोसळू लागतो. आणि त्या नवीन कलावंताच्या मानाने त्यांचे स्थान दुय्यम दर्जात समाविष्ट होते. आणखी असे की, उच्चता हे सापेक्ष वर्णन असल्याकारणाने, कनिष्ठ प्रतीच्या कलावंतांच्या संदर्भातच श्रेष्ठ कलावंत ओळखला जात असतो. श्रेष्ठ दर्जाच्या कलाकृती निर्माण होण्याकरिता दुय्यम कलावंतांच्या अस्तित्वाची आणि त्यांच्या पुरस्काराची समाजाला गरज आहे, असा या म्हणण्याचा अर्थ आहे. श्रेष्ठ कला-कारांचेच संगीत श्रवण करावयाचे श्रोत्यांनी ठरविल्यास, त्यांना मिळणारा संगीताचा अनुभव मर्यादितच राहील, पुढे कदाचित उच्च स्थानावर पोहोचतील पण आज दुय्यम असलेल्या कलाकारांकडे त्यांचे दुर्लक्ष होईल. म्हणजे पर्यायाने श्रेष्ठ कलाकृती वा कलावंत निर्माण होण्याच्या प्रक्रियेलाच अटकाव केला जाईल.एकदा उच्च कोटीला पोहोचल्याची मान्यता मिळाल्यानंतर लाभणारे मानवी समाधान, वेगळया कल्पना आणि नवीन प्रयोग अमलात आणण्याला उत्सुक राहात नाही, हा अनुभवही परिचयाचा आहे.

संगीताला प्रतिष्ठा प्राप्त होण्याकरिता व्यापक स्वरूपाच्या सांगीतिक हालचाली करावयाच्या तर त्याकरिता केवळ कलावंत आणि तेही श्रेष्ठ दर्जाचे निर्माण व्हावे असा आग्रह धरून भागणार नाही. कलेची अभिरुची समाजाच्या सर्व विभागांतील जाणत्या व्यक्तींना असल्याखेरीज, अशा श्रेष्ठ कलेचा आस्वाद आणि महत्त्व काही थोडयांनी प्रतिपादन करावयाचे आणि बाकीच्या सगळयांनी त्याला मान्यता दर्शवावयाची अशी परिस्थिती कायम राहते. यासाठी कोणत्याही कलेची समज, तिचा आस्वाद, आणि ती आत्मसात करून घेण्यासाठी वाव, यांसारख्या बाबी सबंध समाजजीवनाचा एक भाग म्हणून असणे जरूर आहे. ग्वाल्हेरगायकांनी आपले संगीत अनेकांना शिकविण्याची प्रथा सुरू केली, शिक्षणामधील कष्टप्रद भाग कमी केला, त्यामधील कलाविषयक गूढता दूर केली आणि समाजजीवनात होणाऱ्या बदलांना अनुसरून शिक्षणक्रमाची आखणी केली. तथापि संगीत हे एक लोकजीवनाचे महत्त्वाचे अंग बनून राहावे आणि त्याकरिता योजनापूर्वक प्रयत्न करावयाला हवेत, अशी कल्पना, तुरळक आणि प्रत्येक गायकाने आपल्यापुरत्या मांडलेल्या संगीतसंसारातून प्रत्यक्षात येणे शक्य नव्हते. किंबहुना तशी ती

त्या काळात सुचणेही अवघड होते. अनेक ठिकाणी कमीअधिक प्रमाणात असे शिक्षणकार्य चालू असताना, त्यांचे एकत्रीकरण करून त्यांना साकल्याने आणि हेतूपूर्वक स्वरूप देण्याची अपेक्षा केली गेली असती तर ती फारच पुढील काळामधील गोष्ट अगोदर झाली असे म्हणावे लागले असते. याचे एक कारण असेही असू शकेल की, प्राप्त झालेली नवीन संगीत विद्या इतरांना प्रदान करताना त्यांनीही तसेच शिक्षण अधिकांना हेतुपुरस्सर द्यावे असा आग्रह अमलात आणणे आणि पर्यायाने त्या विद्येचे महत्त्व प्रस्थापित करणे, अशा तऱ्हेचा सामाजिक दृष्टिकोन या गायकांत निर्माण होण्याला अजून अवकाश होता. एखादी कला वा विद्या काही लोकांनी आपल्या वा आपल्या निकटच्या परिवारापुरती राखून ठेवावी आणि इतरांनी तिच्यापासून, तिच्या रसास्वादापासून वंचित राहावे, अशा-सारख्या जमान्यात बदल व्हावा, आणि कलाकार हा इतरांच्याइतकाच बुद्धीने आणि कल्पकतेने, उंचीचा आणि शारीरिक सामर्थ्याचा असतो, आणि लक्ष घातले, समज करून घेतली, अभ्यास केला आणि त्यात सातत्य ठेवले तर कोणालाही थोडेबहुत साधता येते, असा पुकारा स्वतःच्या उदाहरणाने करून देणारा कोणी हवाही होता. ग्वाल्हेरगायकांनी, संगीत हे कोणालाही शिकता येण्यासारखे आहे, सतत अभ्यास केल्यास, आणि योग्य मार्गदर्शन मिळाल्यास, या कलेची साधना अवघड नाही, अशी उदाहरणे पुढे केली होती. यापुढे अशा हालचालींना काहीसे संघटित स्वरूप आणि दूरदृष्टी यांची आवश्यकता होती. संगीताच्या प्रसारासाठी ती एक सामाजिक गरज होती. पंडित विष्णु दिगंबर पलुसकर या ग्वाल्हेर परंपरेतील कर्तबगार गायकाच्या व्यापक हालचालीमुळे, तिला पुरेसा प्रतिसादही पुढे मिळाला.

● ● ●

## ४. 'लय' प्राधान्य : आग्रा घराणे

ग्वाल्हेर गायकीचा विस्तार आणि विकसन होत असताना, तिच्यातून उपज घेतलेली तथापि, धृपदपद्धतीमधील तालाची प्रतिष्ठा आणि ख्यालगायनात अनुस्यूत असलेल्या लयीचे कार्य या दोहींचा वेध घेणारी एक निराळी गानप्रणाली त्या सुमाराला महाराष्ट्रात प्रभाव पडू लागली. हिंदुस्थानी संगीतामधील 'आग्रा घराण्याची गायकी' म्हणून तिला पुढे ओळखले जाऊ लागले. याही गायकीने धृपदपद्धतीचे संस्कार अनुभविले होते. तिच्या परंपरेचा मागोवा घेताना, तिचा संबंध सुरुवातीला धृपद गायकीशी अत्यंत निकटचा होता, अशी माहिती ज्याप्रमाणे मिळते, त्याचबरोबर तिचे आजचे स्वरूप आणि आविष्काराची रीत पाहाताना, धृपदगायनाच्या स्मृतीला जागृत ठेवण्याचा प्रयत्नही तिच्यात साधला जातो, असे आढळून येते. या गानप्रणालीचे अलीकडील पुरस्कर्ते खाँसाहेब विलायत हुसेनखाँ हे नुकतेच १९६२ साली दिवंगत झाले. त्यांचे वडील खाँसाहेब नथ्थनखाँ यांनी आपल्या मृत्यूपर्यंत म्हणजे १९०१ पर्यंत महाराष्ट्रातच बहुतांशी वास्तव्य केले. या दोघांनी पुरस्कृत केलेल्या आग्रा गायकीची परंपरा घग्गे खुदाबक्ष या त्यांच्या पूर्वजापर्यंत मागे भिडविता येते. ग्वाल्हेर गायकीचे आद्य प्रवर्तक आणि हद्दूखाँ आणि हस्सूखाँ यांचे पितामह नथ्थन पीरबक्ष यांच्यापाशी घग्गे खुदाबक्ष यांनी ख्यालगायनाचे शिक्षण घेतले होते. घग्गे खुदाबक्ष यांचे पूर्वजही धृपद गायकीत प्रवीण असून, त्यांच्या स्वतःवरही तिचे संस्कार झालेले होते. तथापि आवाजामधील विशिष्ट दोषामुळे त्यांना त्या गायकीत प्रगती करता आली नाही. निराशा पदरी आली असताना, त्यांनी आपल्या घरातल्या संगीताची रजा घेऊन, ग्वाल्हेर येथे नथ्थन पीरबक्ष यांचे शिष्यत्व पत्करले, आणि आपल्या आवाजधर्माला अनुरूप असे त्या ख्याल गायकीचे संक्रमित स्वरूप स्वतःसाठी सिद्ध केले. आवाजामधील या दोषामुळे त्यांना 'घग्गे' असे नाव पडले होते. नवीन ग्वाल्हेर गायकीचे शिक्षण घेत असताना, आपल्या आवाजाची मर्यादा आणि मूळच्या धृपदपद्धतीचे संस्कार यांच्या संयोगाने, त्यांच्या ख्यालगानपद्धतीत, धृपद गायकीतील स्वरविस्ताराचा माफकपणा, आणि तालक्रियेतील लयकारी या विकसित घटकाला दिलेले प्राधान्य या दोन गोष्टी कायमच राहिल्या. घग्गे खुदाबक्ष यांच्या आवाजातील वैगुण्याची एक वैशिष्ट्यपूर्ण गानप्रणालीच या रीतीने परिणति झाली.

आग्रा गायकीच्या आविष्कारात कोणत्याही ख्यालाची सुरुवात तालविरहित, अशा स्वरांच्या एकामागून एक सावकाश मांडणीने होते. स्वरांचे उच्चार अत्यंत जोरकस आणि पुढे त्यांचे उतारचढाव रुंद अशा आवाजाने होऊ लागतात. स्वरांची मांडणी त्यानंतर जलद गतीने होत जाऊन तबल्याच्या साथीने अखेरीला अवतीर्ण होणाऱ्या लयकारीची उत्कंठा निर्माण केली जाते. संगीताच्या भाषेत या गानप्रकाराला 'नोम-थोम' असे नाव दिले जाते. तबल्याच्या साथीने लयीशी निकट संबंध स्पष्ट झाल्यावर चिजेमधील शब्दांचे परिणामकारक उच्चार आणि लयीच्या अंदाजाने त्यावर केलेले आघात, यामुळे ऐकणाऱ्याच्या अवधानाला दिशा मिळते आणि ते पुढच्या घटनेची प्रतीक्षा करू लागतात. शब्दांच्या आधाराने घेतलेल्या बोलतानांत लय गुंतून गेलेली असते. त्यावेळी, एकदा अक्षरांच्या साहाय्याने आणि नंतर स्वरांच्या रूपाने लयीचे प्रकटीकरण व्हावयाचे असते. स्वरांचा प्रमाणशीर उपयोग करून लयकारीची विविध रूपे उलगडून दाखविण्याचेच या ठिकाणी उद्दिष्ट असल्याकारणाने, स्वरांचा सच्चेपणा पारखण्यासाठी, अथवा त्यांच्याकडे वेगवेगळ्या बाजूने बघण्याकरिता, ही गायकी श्रोत्यांना उसंत देत नाही. चिजेमधील शब्दांचे प्रभावी उच्चार, त्यांवरील आघात, त्यांना अनुसरून घेतलेल्या गमका, खटके, हरकती आणि बोलताना, असे लयीशी निगडित असलेल्या स्वरांचे वा स्वरसमूहांचे पुंज एकामागून एक मांडले जात असताना, एकूण गायकीत जी गतिमानता, आवेश, उत्साह आणि आक्रमकपणा निर्माण होतो, त्यामुळे रसिकाला संगीतामधील इतर प्रकारांची अपेक्षा करण्याचे भानही राहात नाही. तालाच्या आवर्तनाची पूर्णता करणारी फिरत आणि तिची निरनिराळ्या भागांवर आघात देऊन केलेली पुनरावृत्ती हाही एक या गायकीचा विशेष दिसून येतो. संगीतामधील एखादे विधान संपूर्णपणे निवेदन केले आहे असे दाखविण्याऐवजी ते विवक्षित वेळेने पुरे झालेच आहे असा दावा या गायकीत अखेरीला मांडलेला दिसतो. आग्रा गायकीमधील कोणत्याही चिजेची रचना अशा उद्दिष्टांना धरूनच केलेली असल्याने, तिचा आकार अशा गायल्या जाणाऱ्या पद्धतीने ठरून गेलेला असतो. अनेक तऱ्हेने गायले जाण्याची क्षमता तिच्यात संभवणार नाही. स्वरांचा ठोसपणा, निश्चित केलेल्या सुराशी सुसंगतपणा, आवाजाचा जोम आणि भरदारपणा, आलापीऐवजी, स्वरांची लयीच्या अनुरोधाने केलेली विभागणी आणि अशा लयकारीमधील बारकावे, यांमुळे स्पंदन आणि गतिमानता यांच्या रूपाने अनेक नादप्रतिमा श्रुतीसमोर येऊन, नंतर येणाऱ्याकरिता अवकाश देऊन, वातावरणात त्या विलीन होतात.

आग्रा घराण्याच्या गायकीचे ऐश्वर्यपूर्ण असे जे स्वरूप महाराष्ट्रातील रसिकांच्या लक्षात अजूनही राहिलेले आहे, ते खाँसाहेब फैयाजखाँ यांच्या प्रभावी अशा तिच्या आविष्कारामुळे. लयकारीकडे अधिकच झुकलेल्या ख्यालगायकीचा त्यांच्या गायनातून

पुरस्कार झाला. त्यातही त्यांच्या कमी उंचीच्या, ढाल्या, तथापि जोरकस आणि गाज असलेल्या सुरेल आवाजाची भर पडली. मैफलीमधील यशस्वी गायक म्हणून त्यांचा लौकिक झाला, त्याचबरोबर आपल्या गानप्रतिभेमुळे, एक श्रेष्ठ संगीतकार म्हणून रसिकांकडून त्यांना प्रतिष्ठा मिळून गेली. फैयाजखाँ यांचा १९५० साली मृत्यू झाला. त्यानंतर थोड्याच वर्षांनी म्हणजे १९६२ सालात या घराण्याचे महाराष्ट्रातील दुसरे धुरीण खाँसाहेब विलायत हुसेनखाँ, हेही अंतर्धान पावले. एक विद्वान संगीतकार आणि यशस्वी संगीतशिक्षक म्हणून विलायत हुसेनखाँ यांनी कीर्ती संपादन केली. आग्रा घराण्याच्या गायनपद्धतीच्या लोकप्रियतेला फैयाजखाँ यांच्या परिणामकारक गायकी-बरोबर, विलायत हुसेनखाँ, यांचे शिक्षक म्हणून अनेक वर्षांचे परिश्रम कारणीभूत झाले. घराण्याच्या शिस्तीनुसार त्यांनी आपली शिष्यपरंपरा निर्माण केली. त्याचबरोबर स्वतंत्र चिजांची रचना करून त्यांना ग्रंथरूपाने प्रसिद्धी दिली. एक प्रभावी गायक असा त्यांचे पुतणे खाँसाहेब अजमत हुसेनखाँ यांनीही लौकिक प्राप्त करून घेतला आहे. नुकतेच १९६८ साली दिवंगत झालेले विलायत हुसेनखाँ यांचे दुसरे शिष्य जगन्नाथबुवा पुरोहित यांनी तर महाराष्ट्रातील अनेक ठिकाणच्या उदयोन्मुख कलावंतांना, या गानपद्धतीमधील सौंदर्यदृष्टी प्राप्त करून दिली. जगन्नाथबुवा हे स्वतःही संगीतामधील चिजांचे रचनाकार होते. या गोष्टीची स्मृती त्यांच्या शिष्य-प्रशिष्यांनी त्यांनी रचलेल्या चिजा गाऊन अजूनही ताजी ठेवली आहे. किंबहुना त्या चिजा आपणही गाऊन रसिकांकडून दाद मिळवावी, अशी आकांक्षा नवोदितांतच नव्हे तर इतर घराण्यांमधील गायकांतही निर्माण व्हावी इतके चातुर्य आणि आकर्षण या त्यांच्या चिजांच्या रचनेत आढळून येते. 'गुणीदास' असे आपले नामाभिधान संहितेत गुंफून रचलेल्या काही चिजांत जगन्नाथ-बुवांनी आपले गुरू विलायत हुसेनखाँ यांच्याविषयी अकृत्रिम अशी निष्ठा व्यक्त केली आहे. घराण्यात परंपरेने प्राप्त झालेल्या, त्याचप्रमाणे स्वतंत्रपणे निर्मिलेल्या चिजांचा संग्रह ग्रंथगत करणे ही अलीकडील प्रथा झाली. विलायत हुसेनखाँ यांनी तसा ग्रंथ प्रसिद्ध केला आहेही. तथापि केवळ संहितेनेंच नव्हे तर त्यातील गायकीसकट गायकांच्या त्या कंठगत असणे अशी अगोदरची परंपरा होती. चिजांचे धन सांभाळणाऱ्या अशा गायकांना 'कोठीवाले' म्हणण्याची संगीताच्या क्षेत्रात चाल आहे.

स्वतः विलायत हुसेनखाँ यांनी ख्यालगायकीमधील लय अगर लयकारी या अंगांचा स्वतंत्रपणे विचार केला होता. लयकारीची एखादी अभिनव कल्पना उपयोगात आणल्या-खेरीज चिजेची रचना वेगळी वाटत नाही आणि तिचा ढंग निराळा असा जाणवणार नाही. ऐकणाऱ्याला तिचे आकलन करून देण्यासाठी रचलेली चीज, स्वतःच ताल धरून ते ती एखादे वेळी गाऊन दाखवीत असत. त्यांच्या गायनाच्या एका मैफलीला प्रख्यात तबलावादक खाँसाहेब थिरकवाँ यांनी साथ केली होती. एकमेकांच्या तालज्ञानामधील

प्रावीण्यामुळे आणि लयकारीच्या कौशल्यामुळे दोघेही विस्मित झाले. 'आजवर मी अनेक थोर गवयांना तवल्याची साथ दिली. तथापि लयकारीमधील अनेकविध वारकाव्यांचा जो आनंद मला तुमच्या आजच्या गाण्यात लाभला, त्याला तोड नाही.' असे थिरकवाँनी उद्गार काढल्याचे अनेकांच्या आठवणीत असतील. तालाच्या आवर्तनातून वा त्याच्या खंडांतून स्वरांच्या आलापांना नियामकता आणि सातत्य प्राप्त झाल्यानंतरही असे नियंत्रण सांभाळून स्वरांचा स्वैरतेने वापर करता येतो, ही संगीतामधील एक वेगळी विचारसरणी होईल. याच्या उलट तालामधील ठराविक क्षणांनंतरच्या एकसारख्या होणाऱ्या आघातामुळे जणू काही नियतीची जाणीव होत असताना, गायक आपल्या कल्पकतेने, तिचे उल्लंघन करण्याचा घाट घालतो, दरम्यान नामोहरम होतो, मग आडवळणाने निसटून जाण्याचा मनसुबा करतो. त्यावेळी त्या आघातांना सामोरा जात असलेलाही तो दिसतो, काहीसा यशस्वी होतोही आणि तरीही अखेरीला, त्या आघातांच्या वा आवर्तनातील 'समेच्या' आहारी त्याला जावेच लागते. लयीशी क्रीडा करीत असताना विशेषतः आग्रा घराण्याच्या गायकांकडून यांसारख्या अनेक कल्पनांचा संभव अपेक्षित आहे. या घराण्यात चालून आलेली गायकी तिच्या अलीकडील वारसदारांकडून अधिक उन्नत व्हावी अशी क्षमता तिच्या विचारसरणीत आणि सौंदर्यदृष्टीत आहे, आणि असे म्हणताना खाँसाहेब फैयाजखाँ आणि विलायत हुसेनखाँ यांच्या कल्पकतेचा, विद्वत्तेचा आणि कर्तबगारीचा दाखला देता येतो.

• • •

# ५. घराण्यांचा समन्वय : भास्करबुवा बखले

महाराष्ट्रातील अभिजात संगीताच्या विकसनाला प्रेरक असे ग्वाल्हेर आणि आग्रा घराण्यांचे कार्य स्वतंत्र रीतीने होत असताना त्या दोनही गायनपद्धतींचा जणू काही एक आढावा स्वतःपुरता घ्यावा आणि शिवाय त्यांच्या अवगाहनामधून संगीताने आणखी एका दिशेकडे अवधान द्यावे अशा प्रकारचे कलात्मक उदाहरण भास्करबुवा बखले यांच्या मर्यादित कालाच्या तथापि अत्यंत तेजस्वी अशा संगीतामधील कारकीर्दीने रसिकांपुढे ठेवले गेले. या त्यांच्या कारकीर्दीचा काळ इ. स. १९०० ते १९२२ पर्यंत सुमारे बावीस वर्षांचा झाला. भास्करबुवा १९२२ साली मृत्यू पावले, त्यावेळी त्यांचे वय बावन्न वर्षांचे होते. वयाची पहिली तीस वर्षे त्यांनी संगीतामधील सौंदर्याचा शोध घेण्यात आणि त्यासाठीच्या अध्ययनात व्यतीत केली. संगीताचा अभ्यास परंपरागत अशा गुरुशिष्यपद्धतीने करीत असताना आपल्या वाट्याला येणाऱ्या अडचणींचा आणि अवमानांचाही त्यांनी त्या काळात भरपूर अनुभव घेतला.

बडोदा संस्थानातील कठोर या गावी १७ ऑक्टोबर १८६९ रोजी भास्करबुवांचा जन्म झाला. गायक होण्यासाठी लागणारी आवाजाची अनुकूलता आणि लयीची समज यांसारख्या गुणांची त्यांच्यापाशी लहानपणीच तयारी होती. कीर्तनामध्ये साथीदार गायक म्हणून काम केल्याने त्यांच्या या गुणाची जोपासना झाली. गरिबीच्या परिस्थिती-मुळे स्वतःची उपजीविका सांभाळणे त्यांना तेव्हापासूनच भाग पडले. अशा अगदी लहान वयात त्यांना त्या काळच्या लोकप्रिय अशा किर्लोस्कर नाटक कंपनीत प्रवेश मिळाला. कंपनीच्या नाटकांत स्त्रीभूमिका करण्यासाठी त्यांची योजना केली गेली. महाराष्ट्रातील नाट्यसंगीताचे एक प्रवर्तक भाऊराव कोल्हटकर यांच्याबरोबर 'रामराज्यवियोग' या नाटकात त्यांनी 'कैकेयी'ची भूमिका आपल्या गायनाने यशस्वी केली. तथापि या तारुण्यावस्थेत त्यांचा आवाज फुटला आणि स्त्रीभूमिकेची कामे करणे त्यांना त्यामुळे अवघड जाऊ लागले. भाऊराव कोल्हटकरांनी तर 'तुमच्या कामाचा आता कंपनीला वरकड गोष्टींपेक्षा दुसरा उपयोग नाही', अशा शब्दांत त्यांचा अपमानही केला. वैतागाच्या भरात भास्करबुवांनी स्त्रीभूमिकेकरिता राखलेले डोक्यावरचे लांब केस उतरवून टाकले आणि भाऊरावांची आणि किर्लोस्कर कंपनीची रजा घेतली.

भास्करबुवांच्या जीवनाला या घटनेमुळे एक वेगळी दिशा प्राप्त झाली. संगीतात प्रावीण्य मिळवूनच आपण भाऊरावांनी केलेल्या अपमानाचा बदला घेऊ अशी त्यांनी जणू प्रतिज्ञाच केली. किर्लोस्कर कंपनीत असतानाच त्या काळातील ख्यातनाम बीनकार बंदे अलीखाँ यांच्याकडून त्यांना गायकीचे काही शिक्षण मिळाले होते. बंदे अलीखाँचा बीनवादनातील लौकिक विशेष होता, किंबहुना त्यांच्या शिष्यपरंपरेत आपणही होतो, असे म्हणण्याची अहमहमिका वादनकारांत अजूनही दिसून येते. इंदूर येथील एका हायस्कूलच्या उद्‌घाटनप्रसंगी, महाराजांच्या स्तुतिपर संघगायनात कंपनीच्या इतर नटांबरोबर भास्करबुवांनीही भाग घेतला आणि त्या गायनाला मृदंगवादनातील आचार्य नानासाहेब पानसे आणि बंदे अलीखाँ यांनी साथ केली होती, अशी माहिती भास्कर-बुवांच्या अलीकडेच प्रसिद्ध झालेल्या चरित्रात मिळते. आपल्या उतारवयात बंदे अलीखाँ महाराष्ट्रात येऊन राहिले आणि १८९३ साली पुणे येथे त्यांचा मृत्यू झाला. नाटकातील प्रासंगिक आणि मर्यादित स्वरूपाच्या गायनापेक्षा, अभिजात ख्याल गायकीच्या विस्तीर्ण क्षेत्रात प्रवेश करण्यासाठी भास्करबुवांना बंदे अलीखाँकडून प्रेरणा मिळाली असावी.

बडोद्यास परत आल्यानंतर सुरुवातीला तेथील दरबारगायक मौलाबक्ष यांच्या गायन-शाळेत भास्करबुवांनी काही महिने शिक्षण घेतले. तथापि शालेय शिक्षणक्रमातून मिळणारी विद्या भास्करबुवांच्या उमेदीला पुरी पडणारी नव्हती. कीर्तने आणि रंगभूमी यांत त्यांनी प्रत्यक्ष गाऊन रसिकांकडून प्रतिसाद अगोदरच मिळविला होता. तोपर्यंत वेगवेगळ्या निमित्ताने संगीतामधील अनेक श्रेष्ठ आणि गुणी कलावंतांची गाणी लक्ष-पूर्वक ऐकली होती. बंदे अलीखाँनी त्यांच्यात अभिजात गायकीची अभिरुची निर्माण केली होती. अशा वेळेला म्हणजे संगीताविषयीचा त्यांचा दृष्टिकोन विस्तृत झालेला असताना संगीतशाळेमधील स्वरांचे तालावरहुकूम पाठांतर, त्यातील व्याकरणाचे अवडंबर आणि एकामागून एक शिकवून होणाऱ्या रागांची वाढती संख्या, या बाबींऐवजी, प्रत्येक स्वराचे अंतरंग, राग बदलल्याबरोबर त्याच स्वरांची वेगळी भूमिका, लयीच्या अंदाजाने त्यांची योजना आणि इतरांशी जुळणारे त्यांचे संबंध यांमुळे उद्‌भवणारे अर्थमाहात्म्य या गोष्टींचा त्यांना शोध घ्यावयाचा होता. त्याकरिता त्यांना मार्गदर्शकाची जरूरी होती. बंदे अलीखाँनी अशा तऱ्हेचे विचारसूत्र त्यांच्या मनात रुजविले होते. भास्करबुवांचे हितचिंतक बडोद्याचे त्यावेळचे शिक्षणाधिकारी न्यायरत्न तेलंग यांच्या मदतीने त्यांना त्यांच्या इच्छेनुरूप विख्यात ग्वाल्हेरगायक फैज महंमदखाँ यांचे शिष्यत्व लाभले. सुरुवातीचे काही दिवस त्यांची गुरूंकडून मिळणाऱ्या संगीताशी मुश्किलीने गाठ पडत असे. भास्करबुवांना अगोदर मिळालेल्या संगीतशाळेमधील शिक्षणाविषयीचा खाँ-साहेबांचा प्रतिकूल ग्रह या बाबतीत कारणीभूत असावा. संगीताची मिळकत वाटून

टाकण्याऐवजी ती जपून ठेवावी अशी परंपरागत रीतही या परिस्थितीला जबाबदार असेल. शिवाय, आपल्या गुरुगृहातील इतरही कामें करावी लागत असल्याने, गायन शिकण्यासाठी पुरेसा अवसरही त्यांना लाभला नाही. भास्करबुवांनी मात्र हीही कामे अत्यंत निष्ठेने केली. त्यांत त्यांचा खाँसाहेबांविषयीचा भक्तिभाव आणि गायन विद्येबद्दलची कमालीची ओढ, दोनही प्रतीत होत होती. त्यांच्या अशा गुरुभक्तीसंबंधीचे एक विपरीत उदाहरण त्यांच्या चरित्रात नमूद केलेले आहे. गाण्याची तालीम चालू असताना, खाँसाहेबांना पान खात असताना ठसका लागला. वयोमान झाल्यामुळे त्यांना मधूनमधून खोकल्याचा त्रास होत होता. जवळपास पिकदाणी नसल्याचे पाहून भास्करबुवांनी तंबोरा बाजूला ठेवला आणि आपल्या ओंजळीत त्यांनी खाँसाहेबांची पिंक झेलली, बाहेर जाऊन त्यांनी आपले हात धुतले आणि परत तालीम घ्यावयाला सुरुवात केली. भास्करबुवांच्या बरोबर, शिक्षणासाठी त्यावेळी तांबे नावाचे सहाध्यायी होते. संगीत शिक्षणामधील हा प्रकार पाहून त्यांना किळस वाटली आणि त्यांनी गाणे शिकण्याचे सोडून दिले. हेच सहाध्यायी पुढे राजरत्न दाजीसाहेब तांबे या नावाने कायदेपंडित म्हणून प्रसिद्धी पावले. मात्र भास्करबुवांसंबंधीच्या आठवणी लिहिताना भास्करबुवा हे आपल्या गुरुनिष्ठेच्या पुण्याईवर संगीतसृष्टीचे 'भास्कर' म्हणून मान्यता पावले आणि आपण केवळ एक मामुली वकील राहिलो, याबद्दल त्यांनी उद्वेग व्यक्त केला आहे.

फैज महंमदखाँकरवी संगीत शिक्षणाचा अनुग्रह सुरू झाल्यानंतर मात्र त्यात जवळजवळ आठ वर्षे खंड पडला नाही. हा काळ १८८६ ते १८९४ पर्यंतचा होता. ग्वाल्हेर गायकीची आणि तीही तिच्या मूलस्रोतापासून प्रसरण पावणाऱ्या गायकीची तालीम भास्करबुवांना आता आवर्जून मिळू लागली. स्वरांचे विशिष्ट पद्धतीने उच्चारण, जवळच्या स्वरांची त्यांना हवी असलेली आस, त्यांचे बोल आलाप, चिजांच्या आकृतीच्या वा बंदीशीच्या संदर्भातील बोलताना आणि प्रत्येक स्वराला स्पष्टपणाने चिकटून निघणारी फिरत आणि या सर्वांतून साधले जावे लागते ते लयीचे अनुसंधान, या सर्वांचा समावेश असलेल्या मांडणीतील उत्कर्ष साधण्याकरिता अधिकाधिक राग शिकण्याची जरुरी पडली नाही. अगदी थोडेच परंतु समावेशक राग हाताशी घेऊन त्यांतच त्यांना अवगाहन करावे लागल्यामुळे गायकीमधील प्रत्येक घटकाचा संपूर्ण विकास आणि तोही समतोल पद्धतीने त्यांना अवगत करता आला.

ग्वाल्हेर गायकीचे अध्ययन पुरे झाल्याची जाणीव भास्करबुवांऐवजी त्यांच्या गुरूंना अगोदर झाली. तयार शागिर्दाला यापुढे आपण काय शिकविणार अशी अगतिकताच जणू फैज महंमदखाँनी शेवटी व्यक्त केली. आपल्या विद्यार्थ्याला आणखी बऱ्याच गोष्टी साध्य होणे शक्य असलेले गुरूला दिसत असते. त्याने त्यासाठी काय करावयाला हवे याबद्दलची काहीशी कल्पनाही गुरूला आलेली असते. मात्र त्याला स्वतला तोपर्यंतच्या चाकोरीतून

बाहेर पडणे अशक्य होऊन गेलेले असते. अशा वेळी एक तर आपल्या विद्यार्थ्यांकडून झालेल्या अभ्यासाची पुन्हापुन्हा उजळणी करून घेण्याचा घाट एखादा गायनगुरू नेहमीच घालतो. उलट, आपल्या मर्यादांची जाणीव बाळगून शिष्याच्या उन्नतीला मात्र भरपूर वाव मिळावा म्हणून त्याला उघडपणाने आणखी दुसरीकडे जाण्याचा सल्ला देणारा गुरुही काही वेळा आढळून येतो. फैज महंमदखाँ हे अशा गुरुंपैकी एक होते. अगदी मोकळ्या मनाने आग्रा घराण्याचे महाराष्ट्रातील उद्गाते खाँसाहेब नथ्थनखाँ यांच्याकडे त्यांनी भास्करबुवांची पुढील शिक्षणासाठी रवानगी केली. भास्करबुवांचे गायनामधील नैपुण्य, नथ्थनखाँनी ते फैज महंमदखाँकडे पाहुणे म्हणून राहिले असतानाच अवलोकन केले होते. भास्करबुवांच्या तोपर्यंतच्या ग्वाल्हेर गायकीच्या ज्ञानाला नथ्थनखाँनी एक नवीन परिमाण दिले. भास्करबुवांचे मुंबई आणि धारवाड येथे जाणे येणे, आणि नथ्थनखाँचे म्हैसूर येथे दरबारगवई म्हणून राहणे, यामुळे गायनाच्या शिक्षणात खंडही पडत असत. तरीही भास्करबुवा त्यांच्या सन्निध राहिल्यानंतर तसे बरेच महिने संगीताच्या तालमीत व्यतीत होत असत. अशा संधीचा भास्करबुवांनी पुढे जवळजवळ सहा वर्षे उपयोग करून घेतला. आपल्या मृत्यूपर्यंत जमेल तेवढे आपल्या आग्रा घराण्याच्या गायकीचे शिक्षण त्यांनी भास्करबुवांना दिले.

आग्रा घराण्याची गायकी आत्मसात करताना ग्वाल्हेरपद्धतीने लावलेली शिस्त आड न येता भास्करबुवांच्या संगीतामधील प्रगतीला पूरकच ठरली. ग्वाल्हेर गायकी ही समजली जाते तितकी बंदिस्त नसून तिच्यामधील अनेक अंगांचा स्वतंत्रपणे विकास होऊ शकतो, अशी क्षमता असलेले अनेक घटक तिने सांभाळले होते आणि काही मर्यादेपर्यंत त्यांच्या वाढीला तिने वाव दिला होता. त्यामधील लय या घटकाचा उत्कर्ष आग्रा घराण्याने आरंभला होता आणि त्याचेच उद्गाते नथ्थनखाँ यांना ग्वाल्हेर गायकीत 'तयार' झालेला भास्करबुवांसारखा गायक विद्यार्थी हाताशी लाभला. ग्वाल्हेर गायकीच्या स्रोतापासूनच निपजलेली लयीच्या अंगाची गायकी आणि भास्करबुवांसारखा गानजिज्ञासू विद्यार्थी मिळाल्यानंतर आग्रा घराण्याच्या विचारसरणीवर परिणाम झाला नसेलही. तथापि या दोनही गायनपद्धतींचे संस्कार भास्करबुवांसारख्या कष्टाळू, निष्ठावान, बुद्धिमान, आणि कल्पक तरुणावर अनेक वर्षे झाले. एवढेच नाही तर त्यांच्याकडून त्यांचे अभ्यसनही होऊन गेले. आता या दोन्ही गायकींचा मिलाफ भास्करबुवांकडून रसिकांपुढे आविष्कृत होऊ लागला. त्यांच्या स्वतंत्र गायनाच्या मैफली यापुढे एकसारख्या होत राहिल्या. नथ्थनखाँची तालीम त्यांच्या निधनानेच संपुष्टात आली होती आणि फैज महंमदखाँकडील शिक्षण पूर्ण झाल्यानंतर उपजीविकेसाठी संगीताचा व्यवसाय करणेच त्यांना प्राप्त झाले होते.

कलेच्या ज्ञानात प्रगल्भता प्राप्त झाल्यानंतरच त्यामधील अभिनिवेशाचे कोन घासून जाण्याचा संभव असतो. फैज महंमदखाँचा उदार दृष्टिकोन नथ्थनखाँच्याही ठायी दिसून आला. आपल्या मृत्यूपूर्वी भास्करबुवांना जयपूर घराण्याचे अध्वर्यू खाँसाहेब अल्लादिया यांच्यापाशी त्यापुढे संगीत शिकण्याची त्यांनी शिफारस केली. यावेळी संगीताच्या मैफली यशस्वी करण्याकरिता आणखी काही संगीताचे ज्ञान पैदा करावे, अशी त्यांना वास्तविक गरज नव्हती. तथापि संगीतामधील गायकीचे विविध प्रकार, शैली, विचारपद्धती, दृष्टिकोन आणि मांडणीच्या रीती, या आत्मसात करण्याची त्यांची महत्त्वाकांक्षा अजूनही पुरी झाली नव्हती. अल्लादियाखाँचे शिष्यत्व भास्करबुवांनी आपल्या हयाती-अखेरपर्यंत सांभाळले. याही वेळेला आपण एका नवीन क्षेत्रात प्रथमच पाऊल टाकीत असल्याची जाणीव त्यांना झाली असल्यास नवल नव्हते. अल्लादियाखाँकडून महाराष्ट्रातील रसिकांच्या परिचयात आलेल्या जयपूर घराण्याच्या गायकीचा उगम ग्वाल्हेर गायकीमधील सुरुवातीच्या काळातील मुबारक अलींपासून झालेला होता. त्यांच्या संगीताचे संस्कारही अल्लादियाखाँवर झाले होते. आणि अल्लादियाखाँची संथपणाकडे झुकणारी, लय आणि स्वर यांचे एकसारखे संतुलन साधणारी, कमालीच्या गुंतागुंतीची आणि तरीही मांडणीत सुबकपणा सिद्ध करणारी गायकी प्रस्थापित होत असताना तिला ग्वाल्हेर घराणे आणि त्या अगोदरची धृपदपद्धती यापासूनही स्फूर्ती लाभली होती.

जयपूर घराण्याची गायकी भास्करबुवांनी आत्मसात केली एवढेच नाही तर तिचे धुरीणत्वही त्यांनी पुढे अल्लादियाखाँच्या उतारवयात सांभाळले. आपल्या परिश्रमाने आणि निष्ठापूर्ण गुरुभक्तीमुळे त्यांनी अल्लादियाखाँची मर्जी आणि कौतुकही संपादन केले. वयाच्या बावन्नाव्या वर्षीच म्हणजे अकाली असे त्यांचे निधन झाल्यानंतर ' भास्कर गेला, आता मी कुणाला गाणे ऐकविणार? ' असे खिन्नतेचे उद्‌गार त्यांनी काढले. ' हिंदूंमध्ये एकच गवय्या होऊन गेला आणि तो म्हणजे माझा भास्कर भैय्या ' असे देवास येथील खाँसाहेब रजबल्लीखाँ म्हणत असत. आपल्या संगीत साधनेनंतरच्या वाट्याला आलेल्या संकुचित हयातीत भास्करबुवांनी केवळ महाराष्ट्रातील रसिकतेचे रंजन केले आणि तिला उन्नत केले असे नसून, तिचे क्षेत्र त्याच्याबाहेर गुजराथ, सिंध, पंजाब, काश्मीर आणि म्हैसूर अशा इतर प्रदेशांपर्यंत विस्तृत केले. त्यांच्या गायनानुळे स्तिमित होऊन, तिकडील वेगवेगळ्या जमातींच्या रसिकांनी त्यांच्यावर पैशांची आणि फुलांची उधळण केली. हिंदू आणि मुसलमान या दोघांनीही ज्यांच्या कलाविष्काराचा सारखाच गौरव केला, असे भास्करबुवा कदाचित एकटेच संगीतकार होऊन गेले असावेत. जालंदरमधील देवी तलावापाशी होणाऱ्या जलशाला त्या बाजूच्या रिवाजाप्रमाणे स्त्रियांना गायन ऐकण्याची मनाई असे. तथापि भास्करबुवांच्या गायनासाठी त्या आपले वेष बदलून हजर राहात अशी हकीकत सांगितली जाते. कराचीचे मुबारक अलीखाँ तर

त्यांच्या डोक्याचे मालिश करण्यात धन्यता मानीत अशीही माहिती ऐकावयाला मिळते. याहीपेक्षा त्यांच्या स्मृतीचा दीर्घकाळ गौरव करावा या हेतूने नंतरच्या गायकांनी विविध चिजांच्या रचना केलेल्या असून, त्यांत तानसेन, बैजू, हरिदासस्वामी, सदारंग यांसारख्या संगीतकारांसमवेत त्यांच्या श्रेष्ठतेचे अभिगान केले आहे.

भास्करबुवांनी ग्वाल्हेर, आग्रा आणि जयपूर या तीनही घराण्यांमधील गायकी त्यांच्या आचार्यांकडून शिकून घेतली आणि आपल्या स्वतःच्या संगीताचे एक स्वतंत्र रसायन तयार केले. तथापि त्यांच्या गायनाच्या अनेक मैफली जवळजवळ वीस-बावीस वर्षे चहूकडे झालेल्या असतानाही त्यांच्या या संगीताचे स्वरूप काय होते आणि त्यांना त्या अगोदर मिळालेल्या गायनशिक्षणाच्या पद्धती कोणत्या होत्या याबद्दलची नेमकी माहिती प्रयत्न होऊनही फारशी उपलब्ध झालेली नाही. आज हयात असलेल्या अगदी थोड्या रसिकांकडून त्या काळामधील या मैफलींच्या आठवणी तुरळक आणि त्याही मोघम अशाच हाताशी लागतात. शिवाय भास्करबुवांच्या मृत्यूनंतर आतापर्यंत पन्नास वर्षांपेक्षा अधिक काळ लोटला असल्यामुळे अशा आठवणींना दंतकथांचे वलयही लाभून जाते. तरीसुद्धा, भास्करबुवांसारख्या बुद्धिमान, स्वावलंबी, अभ्यासू आणि महत्त्वाकांक्षी कलाजिज्ञासूने कीर्तन, नाटक, संगीतशाळा आणि घराणदार संगीत अशा अनेक अनुभवसंस्कारांमधून व्युत्पन्न होऊन, रसिक समाजापुढे आपली वैशिष्ट्यपूर्ण गायकी अनेक वर्षे परिणामकारक रीतीने मांडली, या वास्तव घटनेवरून काही तर्क वा अंदाज करणे आपल्या हातात राहाते. कीर्तन आणि नाटके यांमधील गायनाच्या सरावामुळे सभाधीटपणा, लयीची जाणीव आणि श्रोत्यांच्या रुचीचा नेमका अंदाज, या गोष्टी त्यांच्या प्रथमच अंगवळणी पडल्या असाव्यात. संगीत शाळेतील स्वरांचे आणि रागांचे तांत्रिक शिक्षण त्यांची तीही एक गरज पुरी करून गेले. तथापि घराणदार गायकीच्या शिक्षणाला सुरुवात होत असताना मात्र शागीर्दावर त्या अगोदर झालेले संगीताचे संस्कार गुरुजींना नको असतात. आपली गायकी शिकविण्याच्या अगोदर तो त्यापूर्वीचे शिक्षणाचे ठसे पुसून टाकण्याचा प्रथम प्रयत्न करतो. स्वर लावण्याच्या विशिष्ट पद्धतीपासूनच शिक्षणाला प्रारंभ होत असतो. आपल्या गायकीच्या आविष्काराला अनुकूल आणि उपकारक अशीच स्वर लावण्याची पद्धती अंगिकारलेली त्याला हवी असते. त्याचबरोबर तालाचे अवधानही सांभाळले जावयाचे असते ही दुसरी गोष्ट. ग्वाल्हेर गायकीत, आलापीची अखेर, बोलतानेची उपज, शब्दसमूहांचे उच्चार अगर फिरतीमधील सरळ-पणाने येणारे टप्पे, यांची मांडणी तालामधील ढोबळ विभागांना अनुलक्षून करण्याचा परिपाठ असल्याने, त्या तालाची सर्वसाधारण रूपरेषा मनात धरून ठेवली तरी चालत असेल. उलट आग्रा घराण्याच्या लयकारीचा प्रस्ताव समजून घेताना अगर मांडणी करीत असताना, तालामधील मात्रांच्या अनुरोधाने स्वरांचे गुंजन, पुकार वा आविर्भाव

करावयाचा असतो. त्यामुळे स्वरांच्या स्वरूपातच नव्हे तर त्यांच्या दीर्घतेलाही अटकाव पडतो. याहीपेक्षा कोणत्याही स्वराचा उच्चार वा आलाप हा लययुक्त असला पाहिजे आणि एकूण गायकीच्या रचनाकृतीला शोभून जातील, असेच स्वरसमूह लयीशी निगडित होऊन मांडले जावेत आणि याकरिता घेतल्या जाणाऱ्या आणि समाप्त होणाऱ्या स्वरांच्या उच्चारात कोठे कमीअधिकपणा येता कामा नये, अशी शिस्त जयपूर घराण्याने अपेक्षिली असावी. रागाची कल्पना विस्ताराने उलगडून दाखविली जात असताना त्यातील स्वरांचा दर्जा त्या कल्पनेला सांभाळून राखावयाचा असतो ही आणखी एक महत्त्वाची बाब आहे. यामुळे शालेय क्रमिक पद्धतीनुसार एकदा सात अगर बारा स्वर मुखोद्गत झाले म्हणजे कोणत्याही रागाचे गायन करता येईल ही समजूत चुकीची ठरते. स्वर तेच असले तरी, रागांची कल्पना आणि त्यांची मांडणी यांच्या संदर्भात त्यांचे गुणधर्म आणि उच्चार बदलून जातात.

या तीनही भिन्न शिक्षणपद्धतींचा आणि गायकीचा आढावा घेऊन आणि त्यांतील संस्कार एकरूप करून भास्करबुवांनी आपले संगीत संपन्न केले असावे. आपल्या गायनात ते या घराण्यांच्या गायकीचे स्वतंत्रपणाने आविष्कार करीत असत, असे मानले तर त्यांच्या गायनाचे स्वरूप आपल्यासमोर विकृत होऊन जाईल. विविध रुचींच्या आणि शिवाय जाणकार आणि रसिक समाजांचे दीर्घकाळ रंजन करणाऱ्या भास्करबुवांच्या गायकीचे स्वरूप हे एकसंधी आणि निरनिराळ्या परिमाणांचे असले पाहिजे अशी त्यांच्या गायनाविषयीची प्रतिमा दीर्घकाळ लोटल्यानंतरही अभंग राहिली आहे.

भास्करबुवांच्या गायकीची परंपरा निर्माण झाली नाही, या गोष्टीला संगीत-विरहित कारणेही असू शकतील. शिवाय त्यांच्या सर्वांगपूर्ण गायनाची पुनरावृत्ती त्यांच्या शिष्यांकडून व्हावी ही कल्पना संगीतामधील कलाविषयाशी सुसंगत ठरणार नाही. तीच गायकी शिष्याने गावी यात गुरूचा गौरव नाही आणि शिष्याच्या स्वतंत्र कर्तृत्वाचा मागमूस मिळत नाही. रसिकांनाही पुन्हा तसेच ऐकण्याची उत्सुकता नसते. या दृष्टीने भास्करबुवांचे एकमेव शिष्य मास्तर कृष्णराव यांनी आपल्या गायनकर्तृत्वाने आपला म्हणून एक जमाना निर्माण केला होता, या घटनेला महत्त्व प्राप्त होते. शिष्याला दिलेले संगीत त्याने आपल्या आवाजधर्माला अनुसरून आणि स्वतःच्या कल्पनाबुद्धीला वाव देऊनच उपयोगात आणावे अशी आणखी एक शिकवण भास्करबुवांनी हेतुपुरस्सर दिली असली पाहिजे. मास्तरांनी आपल्या गायकीची एक स्वतंत्र शैली निर्माण केली आणि महाराष्ट्रातील रसिकांच्या मानसावर तिचा प्रभाव अनेक वर्षे होत राहिला. याशिवाय महाराष्ट्राच्या संगीतात बाहेरून अवतरलेल्या ठुंबरी या गानप्रकाराला, त्याचबरोबर पूर्वापार महाराष्ट्राचीच परंपरा असलेल्या भजनी गायनाला, मास्तरांनी एक बुद्धिनिष्ठ वळण लावले आणि त्यात गायकीचे आकर्षण निर्माण केले. भास्करबुवांनी आपल्या

अभिजात गायकीचे नाट्यसंगीतात परिवर्तन केले आणि तेणेकरून मराठी समाजात ख्यालगायनाविषयीची अभिरुची उत्पन्न झाली, या गोष्टीचा मात्र उल्लेख करणे जरूर आहे. त्यामुळे त्यांच्या गायकीला परंपरा राहिली नाही, या विधानाला काहीसा छेद पडतो. तथापि ती पुढे चालविणारा आणि तिला उन्नत करणारा संप्रदाय शिल्लक राहिला नाही ही वस्तुस्थिती मात्र मास्तर कृष्णरावांनंतर त्यांच्याही गायकीचा वारस म्हणून कोणी फारसा आढळत नसल्याने रसिकांना जाणवून जाते.

• • •

# ६. 'स्वर-लय' समवाय : जयपूर घराणे

हिंदुस्थानी अभिजात संगीतामधील सर्वच घटकांचा वापर करून एका विकसित आणि विवक्षित अवस्थेमधील त्याचे संपूर्ण स्वरूप विशद करून दाखविणारी ग्वाल्हेर गायनपद्धती, आणि तिच्यामधील 'लय' या महत्त्वाच्या घटकाचा प्रामुख्याने विस्तृत विचार मांडणारे आग्रा घराणे या दोनही गायकी स्वतंत्रपणाने महाराष्ट्रातील रसिकतेच्या क्षेत्रात नांदत होत्या. ग्वाल्हेर गायकीने संगीतातील सर्वच घटकांचा सम प्रमाणात उपयोग करताना अवलंबिलेली विचारपद्धती एकदेशीय अशी होती. म्हणजे या ठिकाणी स्वरांनी मांडलेल्या कल्पनेचा लयीने पाठपुरावा करावा, बोल आलापीतील सूचना बोलतानेमुळे स्पष्ट होऊन जावी, शिल्लक राहिलेल्या मुद्यांची फिरतीमध्ये दखल घेतली जाऊन समारोप केला जावा, रागांचे परंपरागत स्वरूप हे गायन ऐकल्यानंतर पुढच्या एखाद्या गायनात तसेच दर्शन देऊन जाईल असे आश्वासन मिळावे अशा अपेक्षा रसिकांना कराव्या लागत होत्या. याच्यापुढे जाऊन स्वरांचे उपयोजन लयीच्या कल्पक आविष्कारासाठीच करावयाचे असा उद्देश आग्रा घराण्याने बाळगला होता. येथेसुद्धा एका घटकाचे सामर्थ्य आणि त्याच्यामधील शक्यता प्रदर्शित करीत असताना, इतरांचे महत्त्व कमी होत राहिल्याने दुसऱ्या तऱ्हेने याही गायनपद्धतीत एकेरीपणा शिरून बसला. संगीतासारख्या कलेमध्ये तिच्या आविष्कारपद्धतीचे दीर्घ काळ अवलोकन केल्यानंतर आढळून येते ते असे की, त्याच्या प्राथमिक तथापि विकासक्षम अवस्थेत सर्वच घटकांचा वापर आविष्कारात होऊन जातो. त्यापुढे म्हणजे अशी गायकी अनेकांकडून गायली जाणे आणि तिचे बराच काळ श्रवण होणे यांमधून तिच्यामधील उत्स्फूर्तपणा मंद होत जाऊन तिचे केवळ अनुकरण आणि अखेरीला तिच्या तंत्राच्या प्रतिपादनाला महत्त्व मिळू लागते. अशा वेळी त्यातीलच एखादा तंत्रविशारद, तरीही कल्पक आणि रसिक म्हणून आपल्या अपेक्षा पूर्ण करण्याकरिता अधीर झालेला गायक, त्या गायकीच्या मूलस्रोताकडे परत वळतो आणि तीमधील एखाद्या विशिष्ट घटकाचेच अंतरंग तो शोधू पाहतो. या प्रयासात त्याला काही वेगळेच कलादर्शन होऊन जाते आणि त्याचा आविष्कार करू लागताना इतर घटकांना त्याच्याकडून दुय्यम दर्जा मिळणे साहजिकच प्राप्त होते. दुसरा असाच गायक इतर आविष्कारविषयांत अवगाहन करू पाहतो. त्यामुळे त्याच्याही हाताला निराळा ऐवज लागणे शक्य होऊन जाते.

त्याचबरोबर म्हणजे संगीतामधील अशा वेगवेगळया आविष्कारांच्या रीती आणि त्यांच्या पाठीमागील तेवढयापुरते कलाविषयक दृष्टिकोन प्रचलित असताना त्या सगळयांना विचारात घेऊन एखादा चतुरस्र आणि कलावंत गायकाकडून त्यांचे एकत्रीकरण नव्हे तर त्यात एकसंधीपणा आणण्याची प्रक्रियाही होत राहाते. विविध गायनपद्धतींतील वैशिष्टये केवळ एकत्र आणून दाखविण्याची करामत होऊ शकतेही. त्यावेळी गायकाला बऱ्याच गोष्टी येत असूनही त्याला आपली म्हणता येईल अशी आकृती काढता येत नाही, असा ऐकणारांकडून अभिप्राय मात्र मिळतो. याहीपेक्षा अनेक तऱ्हेच्या गानपद्धती दाखल करण्याच्या ईर्षेमुळे त्याच्या गायनात विसंगती आणि पुढे विस्कळीतपणा यांचाच आढळ होऊ लागतो. याच्याऐवजी एकूण गायनकलेविषयी तूर्तच्या अवस्थेपर्यंत होऊन गेलेले विचार, दृष्टिकोन आणि मांडणीच्या रीती यांचा सम्यक आढावा घेऊन, एका नवीन पातळीवर सांगीतिक विचारांची, सौंदर्यविषयक दृष्टिकोनांची आणि आविष्कारपद्धतीची फेरमांडणी केली जावी अशा हालचालीला संगीतकलेच्या विकसनाच्या दृष्टीने महत्त्व आहे. यावेळी संगीताच्या सर्व घटकांच्या आविष्काराला योग्य असा वाव अर्थातच मिळतो. मात्र गायन हे केवळ स्वरसर्वस्व किंवा लयसर्वस्व, अशी कल्पना मात्र या ठिकाणी मानली जाणार नाही. स्वरांच्या एकसारख्या गुंजनाने, आलापीने वा बिलंपतीने, संगीतकलेमधील गतिमानतेचा विसर पडतो तर लयकारीच्या आहारी गेल्यामुळे स्वरांच्या 'उच्चारस्वातंत्र्या' चाच संकोच होऊ लागतो. दोन्हीही प्रकारांतील अशा अतिरेकामुळे सौंदर्याचा आविष्कार होण्याऐवजी कलाबाह्य अशा ऊर्मी आणि भावना मात्र चेतविल्या जातात. याच्या उलट कोणत्याही घटकाच्या आविष्कारातील संयम, संथपणा, दृष्टिकोनातील समतोलपणा आणि गूढ भासणाऱ्या प्रश्नांचा खुलासा होत असताना, पुढील होणाऱ्या घटनेच्या प्रतीक्षेमधील निकड आणि त्यामुळे वाढत जाणारा रसिकांचा सहकार यांसारख्या गोष्टी या फेरमांडणीमुळे साधून जातात.

महाराष्ट्रातील रसिकांना मिळत गेलेला हिंदुस्थानी संगीताचा श्रवणानुभव समृद्ध करण्यात जयपूर घराण्याचे कर्तृत्व वरील विवेचनाच्या दृष्टीने उल्लेखनीय झाले. या घराण्याच्या गायकीने संगीताच्या आविष्कारात योजना दाखल केली, रचनासौंदर्याचे संकेत सांभाळले, ऐकणाऱ्या श्रोत्यांचे मानस अधिक विचारात घेतले आणि तरीही एक विवक्षित रसिक समाज नजरेसमोर ठेवून आपल्या मांडणीत वा कलाप्रकारात फेरबदल केला नाही. कलावंताच्या स्थानाला पोहोचलेला गायक हा आपले संगीत, एका आदर्श रसिक समाजापुढे आविष्कृत करण्याचा उद्देश बाळगतो. तो लाभला नाही तर तसा समानधर्मा निर्माण होईपर्यंत वाट पाहण्याची नाइलाजाने त्याची तयारी असते. समोरच्या श्रोत्यांना पसंत पडेल असेच गावयाचे त्याने मंजूर केले तर त्याला ठरविलेल्या आपल्या

योजनेत तडजोड करावी लागून, त्याला स्वत:ला आपणहून काही करावयाचे राहून जाते, आपल्या सृजनशीलतेचा विचार त्याला बाजूला सारावा लागतो आणि सगळ्या श्रोत्यांना मिळून हवे असणारे लघुतम साधारण पुढे ठेवणे भाग पडते. तथापि अशा परिस्थितीचा इन्कार करून, योजलेले संगीत श्रोत्यांना ऐकवीत असताना, त्यामधील काहींचे होत असलेले दुर्लक्ष त्याला सहन करावे लागते. त्यांनाही आपले गायन ऐकण्याची सवय व्हावयाची आहे, या अपेक्षेवर तो वाट पाहाणे पत्करतो. अशा गायकाला तसेच, एखाद्या नवीन गायकीलाही तोपर्यंत प्रतीक्षेचा विलंबित काळ कंठणे जरुरीचे होऊन जाते.

जयपूर घराण्याचे अध्वर्यू खाँसाहेब अल्लादिया या कलावंताला आपली गायकी रसिकांच्या मानसात प्रस्थापित होईपर्यंत यासारखी बरीच वाट पाहावी लागली. तथापि त्यांची हयातही नव्वद एक्याण्णव वर्षांइतकी दीर्घ झाल्याने आणि तिच्यामधील अखेरचा सुमारे पन्नास वर्षांचा काळ त्यांनी प्रथम कोल्हापूर आणि नंतर मुंबई या ठिकाणी म्हणजे महाराष्ट्रात व्यतीत केल्यामुळे, त्यांच्या गायकीचे स्वागत आणि स्वीकार झालेला त्यांना स्वत:ला पाहायला मिळाला. तरीसुद्धा जयपूर गायकी म्हणून जी रसिकांच्या परिचयाची झाली, तिचा शोध त्यांना स्वत:ला लागेपर्यंत त्यांच्या उमेदीची बरीच वर्षे खर्च होऊन गेली. अल्लादियाखाँ यांचा जन्म १० ऑगस्ट १८५५ रोजी उनियारा या राजस्थानमधील जयपूरजवळच्या गावी झाला. उत्तर प्रदेशातील अतरोली या गावी राहणारे त्यांचे पूर्वज त्या अगोदरच उनियाराकडे मार्गस्थ झालेले होते. या कारणाने जयपूर घराण्याऐवजी त्याला 'अतरोली' घराणे असे संबोधण्याचाही प्रघात आहे. अल्लादियाखाँच्या लहानपणीच त्यांचे वडील अहमदखाँ वारले. तथापि तोपर्यंत त्यांनी आपल्या मुलाला घराण्यात चालत आलेल्या गायकीविषयी योग्य असे मार्गदर्शन केले होते. अल्लादियाखाँना संगीताची सततची तालीम मात्र त्यांच्या वडिलांचे चुलत बंधु चाचा जहांगीरखाँ यांच्याकडून मिळाली. असे सांगतात की, अल्लादियाखाँचे घराणे पूर्वी हिंदू असून, त्यांची वंशपरंपरा बाबा विश्वंभरदास यांच्यापर्यंत मागे भिडविली जाते. मियाँ तानसेनचे गुरू स्वामी हरदास हेही बाबा विश्वंभरदास यांचे वंशज होत. यावरून समजून येते ते असे की, अल्लादियांखाँच्या या घराण्यात गायनाची परंपरा ४०० वर्षांपेक्षा अधिक जुनी असून मोगल अमदानीत आणि पुढे संस्थानी राजवटीत, तिच्यामधून अनेक थोर गायक निर्माण झाले.

चाचा जहांगीरखाँकडून अनेक वर्षे शिक्षण मिळत असताना, अल्लादियाखाँनी त्याच्यावर अभ्यासाची अहोरात्र मेहनत घेतली. अल्लादियाखाँचा आवाज जात्याच मधुर आणि स्वरांच्या आलापींना अनुकूल असा होता आणि त्यांनी वयाच्या चाळीस वर्षांपर्यंत, मुख्यत: आलापीच्या गायनाने लोकप्रियता मिळविली होती. त्यांच्या या

गुणांनी आकर्षित होऊन अंबेठा येथील संस्थानाधिपतीने त्यांना यावेळी आपणापाशी राहवून घेतले आणि अनेक दिवस सकाळी, संध्याकाळी आणि रात्री त्यांना आपली आलापीची गायकी गावयाला लावली. परिणामी अल्लादियाखांचा आवाज बसला. तो घोगरा झाला आणि त्यामधील अगोदरचा गाज आणि मधुरपणा आणि आकर्षण नाहीसे झाले. गायकाच्या आवाजाने 'जबाब देण्याचे' ठरविले म्हणजे त्याच्यावरील आपत्तीची तुलना होणे अवघड आहे. अल्लादियाखाँनी मात्र अशा संकटातून नवीन वाटचाल हुडकून काढण्याची हिंमत केली. आवाजात निर्माण झालेल्या वैगुण्याचे त्यांनी एका कलात्मक गायकीत उपयोजन केले. नवीन गानप्रणाली निर्माण करीत असताना पूर्वी ऐकलेल्या मुबारकअल्लींच्या संगीतामधून त्यांना स्फूर्ती मिळाली. ग्वाल्हेरगायक बडे महमदखाँ यांचे मुबारकअल्ली हे अनौरस चिरंजीव होते. ग्वाल्हेर गायकीतून प्रेरणा घेऊन एका वेगळ्या स्तरावर आपल्या विचक्षण दृष्टिकोनातून तिचे नवीन रूप दाखविण्याचा पहिला प्रयत्न मुबारकअल्लींकडून झाला. आपल्याला त्यांच्या गायकीची तालीम लाभली नाही याबद्दल अल्लादियाखाँ अखेरपर्यंत खेद प्रकट करीत होते.

अल्लादियाखाँ यापुढे जी गायकी गाऊ लागले तिच्यामुळे श्रोत्यांच्या संगीत ऐकण्याच्या दृष्टिकोनात बदल होऊन गेला. आता स्वरांच्या आलापीने गुंगून जाण्याचा वा त्यांच्या आघातमय पुकाराने चेतविले जाण्याचा प्रसंग नसून दरएक क्षणाला सावध राहून, नवीन अनुभूतीची वाट पाहावयाची असते. कानाला गोड लागते, ऐकताना मोह होतो, गत अनुभवामधील सुखाचे क्षण आठवू लागतात, काही रमणीय वा चित्ताकर्षक असे मनःचक्षूसमोर तरळू लागते, येथपासून चिजेच्या मांडणीत रागस्वरांचा पुरेसा उलगडा झाला नाही, समेवर येण्यासाठीची तयारी टप्प्याटप्प्यानेच केलेली आढळते, घेतलेली फिरत ठराविक स्वरांना स्पर्श करीत नाही, अशांसारख्या प्रतिक्रिया यावेळी अप्रस्तुत ठरतात. पुढे चालून येणाऱ्या घटनेविषयी उत्सुकता वाढत असताना अगोदर मिळालेल्या अनुभवांचा विसर पडलेला नसतो. त्यांची स्मृती ताजी असतानाच नवीनाविषयी उत्कंठा आणि तिचा निरास, अशा मनोऽवस्थेत ही गायकी ऐकली जात असते. आलापीत वा बोलतानेत विराम घेतला गेला असता गाणाराला आणि म्हणून ऐकणाराला विश्रांती मिळाली असे नसून स्वरांच्या एकूण हालचालींतील सातत्य त्यामुळे टिकून राहते. ऐकणारा आता संगीताच्या भाषेत गायकाबरोबर विचारही करू पाहतो. घेतलेल्या स्वराला वा फिरतीला स्वतंत्र महत्त्व नसून अगोदर आलापिलेल्या किंवा नंतर येऊ पाहणाऱ्या त्यांच्या मालिकांच्या संदर्भातच त्यांना अर्थ आहे आणि तो अर्थ संगीतामधील आहे याची जाणीव त्याला बाळगावी लागते. या ठिकाणी संगीताच्या आविष्कारातून काही निवेदन केले जात असून, त्यातून काही निष्कर्ष निघत असावेत, अशा साहित्यिक अपेक्षांना थारा मिळत नाही. गायन ऐकत असताना मनोरंजन होत असतेही, तथापि

ते विचार करावयाला लावते ते मात्र प्रतिमांच्या स्वरूपात. गायन ऐकून झाल्यानंतर आपण काय ऐकले हे सुसंबद्ध पद्धतीने सांगण्याचा श्रोता प्रयत्न करतोही. तथापि ते ऐकताना मात्र त्याच्यापुढे एखादे प्रमेय उलगडले जात नसून दर वेळच्या नवीन अनुभूतींच्या सुखद अवस्था तो उपभोगीत राहतो.

जयपूर घराण्याच्या गायकीत स्वरांचा अनिर्बंध विलास वा लयकारीमधील स्वैर क्रीडा असा दोन्हीमधील अतिरेक टाळला जाऊन लयीच्या बंधामुळे आणि तिच्या गतिमानतेत स्वरांना आकार प्राप्त व्हावेत अशी योजना आखलेली आढळून येते. कोणताही स्वर किती प्रमाणात अगर विस्ताराने घ्यावयाचा हे अगोदर मुक्रर होत असते. त्या स्वराचा आकार सुरुवातीपासून समाप्तीपर्यंत कायम राहावयाचा असतो. सबंध चिजेच्या गायनातून आणि म्हणून त्याच्या प्रत्येक विभागामधून ज्या रागकल्पनेची आकृती पूर्ण करावयाची, तिच्या एकूण रचनेत घेतला जाणारा स्वर, त्याचा आलाप अगर गुंजन हे सुसंगत होईल की नाही असा विचार या जागी केला जातो. या गायन-पद्धतीत, कोणतीही रागकल्पना किंवा अशा कल्पनांचे संयोजन चिजांच्या शब्दांत आणि त्यांच्या स्वरसंहितेत बद्ध केलेले दिसून येते. विशिष्ट रागाचे संपूर्ण स्वरूप चिजेमध्ये तपशीलवार मांडण्याचा अट्टाहास नसून, विवक्षित चिजेने त्या रागाच्या विविध बाजूंपैकी, एखादीच प्रकर्षाने ऐकणाराला जाणवून जावी, असा इरादा या ठिकाणी उघड दिसतो. या कारणाने त्याच रागामधील दुसऱ्या एखाद्या चिजेचे वळण निराळे ठरून जाते. एकाच रागाची विविध स्वरूपे, अशा त्यामधील निरनिराळ्या चिजांच्या बंदीशीतून प्रदर्शित केली जातात. चिजेमधील ढोबळ काव्याचे निवेदन करण्याचा गायनात उद्देशच नसल्याने, तिच्यामधील शब्दांचे, त्यातील अक्षरांचे उच्चार हे स्वरानुगामी करावयाचे असतात आणि स्वरघोषातच अंतर्धान पावावयाचे असतात. या कारणाने ते शब्द कोणते आणि त्यांचा अर्थ काय असावा अशी चौकशी ही गायकी ऐकत असताना कोणाला सुचत नाही.

चिजेची सुरुवातीची मांडणी लयबद्ध अशा स्वरांच्या गुंजनाने होत असताना, त्यातूनच पुढील एखाद्या स्वराची चाहूल दाखविली जाते आणि काही वेळाने त्याही स्वरावर पोहोचल्यानंतर परत येताना घेतलेला पलटा पहिल्या स्वराला गमकेने धक्का देऊन त्यात विरून जातो. याही वेळी तालामधील मात्रांचे आघात लयीच्या अंदाजाने अगोदर हेरले जातात. अगर त्यांची दखल घेतली गेल्याचा मागाहून आविर्भाव होतो. बोल आलाप आणि बोलतान ही अखेरीपर्यंत एकाच थाटाची होत गेली तर ती केव्हा संपतील याचीच वाट श्रोता पाहात बसेल. त्याऐवजी त्यांच्या गतिमान हालचालीत दर वेळेला फेरबदल करून त्या शेवटास नेल्या म्हणजे हा अनुभव तसाच पुढे चालू राहावा असे त्याला वाटू लागते. कदाचित अशी बोलतान एखाद्या लहानशा हरकतीने समाप्त होईल, अगर दुसऱ्या प्रकारच्या बोलतानेच्या आरंभात तिचा निरास होऊन जाईल.

अशा बोलतानांत वा त्यांच्या आलापांत फरक पडत जातो, तो त्यांमधील एकमेकींपासून भिन्न अशा स्वराकृतींमुळे. तथापि अशा स्वराकृती एकीपुढे एक अशा मांडल्या जात असताना त्यांच्या संयोगाने, एकूण गायकीत एक सुसंगत अशी पूर्णाकृती निर्माण व्हावी, असेच धोरण ठेवलेले दिसून येते. त्यासाठी एकमेकींशी संलग्न होणाऱ्या आकृतीत समतोल सांभाळावयाचा असतो. गायनातील गतिमानतेमुळे असा समतोल अर्थातच स्थिर राहावयाचा नसतो. अशा वेळी अत्यंत नेमस्तपणाने होणाऱ्या तालाच्या आघाताकडे एकसारखे अवधान ठेवल्यामुळेच या रचनेचा भंग होत नाही. असाच समतोल, स्वरांची एकेरी वा दुहेरी फिरत दरम्यानचे टप्पे घेऊन करावयाची आणि त्यांच्या आरोहातील वेगाला अवरोही तानेने प्रमाण आणून द्यावयाचे या प्रक्रियेतून साधला जातो. यामुळे ऐकणारांचा अपेक्षाभंग करण्यात, एक सौंदर्यसंकेतही पाळला जातो. फिरतीचा आवाका गैरवाजवी वाटण्याइतका दीर्घ असूनही तिच्या वेगवेगळ्या टप्प्यांवर घेतलेले एकेका स्वराचे सरळ पुकार, पुढील आकृतीमयतेसाठी अवधान सावरून ठेवतात. तालाच्या कोणत्याही एका अगर अधिक आवर्तनात अशा गुंजनाचे, आलापांचे, बोलतानांचे वा फिरतीचे साहचर्य किंवा संवाद होत असताना चिजेचे तोंड समेवर येऊन मिळते ते प्रत्येक वेळी नावीन्य घेऊन. दर खेपेला एकाच तऱ्हेने समेवर आल्यास, तेवढ्यापुरते ते गायन पुरेसे होऊन जाते आणि पुढच्या आवर्तनाची अपेक्षा करण्याचे बाजूला पडते. तथापि स्वराकृतींच्या श्रवणानुभूतीतून नवीनाविषयी उत्कंठा निर्माण करणे, तिचा निरास करून पुन्हा पुढील घटनेविषयीची आतुरता उत्पन्न करणे हेच या गायकीने योजिलेले प्रमुख उद्दिष्ट असल्याने, दर वेळी अशा अभिनव पद्धतीने समेवर येण्याचा खुलासा मिळून जातो.

अल्लादियाखाँ १६ मार्च १९४६ रोजी म्हणजे सुमारे सत्तावीस वर्षांपूर्वी मृत्यू पावले. आपल्या प्रदीर्घ हयातीत, परिश्रमाने आणि प्रतिभासामर्थ्याने एक सौंदर्यलक्षी तथापि तितकीच आकलनाला आणि आत्मसात करण्याला अवघड अशी गायकी त्यांनी निर्माण केली. तिच्यामधील अभिनव दृष्टिकोन, स्वर आणि लयीचा समवाय, रचनासौंदर्याची कल्पना, स्वराकृतींची मांडणी, त्यासंबंधीचे पूर्वनियोजन, या विषयांबरोबरच त्यांनी प्रसृत केलेल्या विविध रागांचा परिचय करून घेताना, रसिकांनाच नव्हे तर गायकांनाही बराच वेळ लागला. अशा अवघडपणाचे आव्हान स्वीकारणाऱ्या, जिज्ञासू आणि निष्ठावान शिष्यांना मात्र अल्लादियाखाँनी आपले संगीतधन आवर्जून प्रदान केले. भास्करबुवा बखल्यांच्या शागिर्दीला त्यांनी दिलेल्या प्रतिसादाचा उल्लेख यापूर्वीच झालेला आहे. भास्करबुवांकडून आपल्या गायकीचे बालगंधर्वांच्या नाट्यसंगीतात झालेल्या परिवर्तनाचे त्यांनी उत्साहाने स्वागत केले. त्यांचे संगीतामधील व्युत्पन्न असे बंधू हैदरखाँ, आणि चिरंजीव मंजीखाँ यांना त्यांच्या हयातीतच काळाने ओढून नेले. मंजीखाँना

मिळाले त्यापेक्षा अधिक आयुष्य लाभले असते तर या गायकीचे आणखी एखादे ऐश्वर्य रसिकांना पाहता आले असते. अल्लादियाखाँचे दुसरे चिरंजीव भुर्जीखाँ आणि पुतणे नथ्थनखाँ यांचेही अकाली निधन झाले. या दोघांनी आपल्या जयपूर गायकीचे शिक्षण इतरांना देण्यासाठी परिश्रम घेतले. ही सर्व माणसे अल्लादियाखाँच्या परिवारातील होती. याशिवाय त्यांच्या गायकीचा संप्रदाय टिकवून ठेवण्याचे आणि वृद्धिंगत करण्याचे श्रेय पद्मभूषण बाई केसरबाई केरकर आणि मोगूबाई कुर्डीकर या दोन गायिकांकडे विशेषत्वाने जाते. केसरबाईंच्या गायनावर लुब्ध होऊन गुरुदेव रवींद्रनाथ टागोरांनी त्यांना 'सूरश्री' ही पदवी बहाल केली. गायकाने आकांक्षा बाळगावी असा अत्युच्च सन्मान, संगीत अकॅडेमीने पारितोषिके देऊन या दोन्ही गायिकांचा केलेला आहे. मंजीखाँ आणि भुर्जीखाँ यांच्याकडे जातीने तालीम घेऊन आपले गायन आशयसंपन्न करणारे मल्लिकार्जुन मन्सूर यांनी या गायकीविषयीची उत्सुकता रसिकांत वाढविली. याशिवाय, निवृत्तीबुवा सरनाईक, वामनराव सडोलीकर आणि किशोरी आमोणकर, यांसारख्या कलावंतांच्या गानकर्तृत्वामुळे, या जयपूर गायकीच्या भवितव्याविषयी त्यांना आश्वासनही मिळाले.

• • •

## ७. 'स्वर' प्राधान्य : किराना घराणे

ग्वाल्हेर गायकीतील सुबोधपणा, आग्रा घराण्याने लय या संकल्पनेला दिलेले महत्त्व आणि जयपूर पद्धतीतील इतर आविष्कारांच्या रीतींचा मागोवा घेऊन सिद्ध केलेला स्वर आणि लय यांचा समवाय यांमधून वेगवेगळया सौंदर्यप्रणालींचे प्रतिपादन होत गेले. तथापि संगीतामधील रचनात्मकता, पूर्वनियोजन, सुसंवाद, विरोध वा समतोल यांसारखे कोणतेही ठराविक सौंदर्यसंकेत न पाळता केवळ स्वरांच्या वर्तणुकीतून आणि त्यांच्या कल्पक अशा हालचालींमधूनही, संगीत हे पुन्हा कलात्मक दर्जाला पोहोचते, असा अनुभव त्यामधील किराना घराण्याने रसिकांना आजपावेतो आणून दिला आहे. काही तरी अपरिचित, अरूप असे आकृत झाल्याखेरीज सौंदर्याच्या आविष्काराला उत्कटपणा लाभत नाही, अशा अर्थाच्या एका इंग्रजी सूत्रवाक्याचा यामुळे पडताळा येतो. (There is no excellent beauty that hath not some strangeness in the proportion.) संगीताच्या आविष्कारातील स्वर हा अर्थातच प्रधान घटक आहे. त्याच्या उच्चारात, चढउतारात, विरामात किंवा स्पंदनात जात्याच एक प्रकारची लय असतेही. तीही नसल्यास स्वरात आणि गोंगाटात आढळणाऱ्या ध्वनीमध्ये फारसा फरक दिसून येणार नाही. तरीही या अभिजात संगीताच्या मांडणीत आवश्यक ठरलेल्या आणि आग्रा आणि जयपूर घराण्यांनी अमलात आणलेल्या लयविषयक विचारांचा या घराण्याने स्वीकार केला नाही. उलट स्वरांमधील अंगभूत असलेल्या लयीवरच भागवून, त्यांचे सामर्थ्य, त्यामधील शक्यता, सौंदर्यसंभव आणि इतर स्वरांच्या सहवासातून निर्माण होणारा अर्थवाहीपणा यांचाच तलास घेण्याचा या घराण्याने उपक्रम केला आणि अशा विचारसरणीतून उद्‌भवलेल्या गायकीमधूनही इतर घराण्यांसमवेत रसिक समाजावर प्रभाव गाजविला.

स्वरसर्वस्व मानलेल्या या गायकीच्या अभिनिवेशाने 'सूर गया तो सिर गया, लेकिन ताल गया तो बाल गया' अशा क्वचित कोणी काढलेल्या उद्‌गारांत तालाच्या कार्याचा अधिक्षेप होत असला तरीही या घराण्याने तालाचे बंधन स्वीकारणे जरूर झालेच. त्यासाठी तालाने दिग्दर्शित केलेल्या आवर्तनामधील कालखंडाचीही दखल घ्यावयाला हवी होती. सम आणि खाली यांनी निर्देशिलेले त्याचे ढोबळ विभाग स्वरांच्या विस्तृत आविष्काराला पुरेसे होऊन जातात. म्हणजे स्वरविधानाने समेवर येऊन पूर्णता

साधण्याचा परिणाम खालीपासून केलेल्या त्याच्या प्रारंभामुळे अधिक होण्याचा संभव या बाबतीत विचारात घेतला जातो. तालामधील प्रत्येक मात्रेच्या अंदाजाने, स्वरांची या ठिकाणी फेक करावयाची नसून, निकटच्या स्वरांच्या अनुरोधाने एकाच स्वराच्या अनेक बाजू न्याहाळायच्या असतात. त्यामुळे मात्रांचे आघात वा एखादी सम दरम्यान येऊन गेली तरी पुढची एखादी सम त्या गुंजनाला अखेरीस मिळून जाते. त्याकरिता ती येत असल्याचे अगोदर ध्यानात आले म्हणजे पुरेसे होते. तालाचा असा संदिग्ध उपयोग करून घेतल्यामुळे विविध तालांत, स्वरूपांचा फरक असतो या गोष्टीकडे फारसे लक्ष दिले जात नाही. म्हणून आरंभलेल्या गायनाच्या प्रकृतीला सांभाळून घेणारे आणि शिवाय प्रेरक असे तालरूप वापरात आणण्याचा आग्रह या गायकीत आढळून येणार नाही. मात्रांच्या कमीअधिक संख्येमुळे, तालांत वेगळेपणा आलेला असून, त्या मात्रांच्या प्रमाणात सम, खाली आणि इतर विभाग त्यांच्यात पाडले जातात, एवढीच त्यांच्याविषयीची जुजबी ओळख, स्वरांच्याच आविष्करणावर भर देणाऱ्या या गायकीला पुरेशी होऊन जाते.

या उद्दिष्टाला अनुसरून स्वरांची साधना हा विषय किराना घराण्याने सगळ्यांत अधिक महत्त्वाचा मानला आहे. त्याकरिता तीन स्वर सप्तकांपैकी मधल्या सप्तकाच्या षड्जापासून उलट तऱ्हेने अवरोहाचे स्वर घेत घेत सुरुवातीचा षड्ज नेमका घेण्याचा प्रयत्न करणे, त्याच्यात स्थैर्य, गाज आणि अखेरीला त्याचे मर्म समजावून घेणे, असा अभ्यास आवश्यक ठरून जातो. या अभ्यासाला या घराण्याच्या भाषेत 'खर्जाची मेहनत' म्हणून संबोधिले जाते. ही साधना करताना, केवळ एकेक स्वर या रीतीने स्वतंत्रपणे उच्चारीत जावयाचे किंवा एखाद्या रागाची कल्पना मनात घेऊन, त्याच्या संदर्भात त्यांची आळवणी करावयाची असे दोन प्रकार संभवतात. रागाच्या अनुरोधाने ही साधना केल्यास, स्वरांचे त्या रागांतील दर्जेही आत्मसात होतात, असे लक्षात आल्यामुळे दुसऱ्या पद्धतीचा अवलंब कदाचित अधिक होत गेला. हा अभ्यास करीत असताना, स्वरांच्या स्थानाकडे आणि गुणधर्माकडे अधिक लक्ष जात असल्याने त्यांचे एकेकाचे प्रमाण किती असावे हा विषय सुरुवातीला विचारात घेतला जात नाही.

स्वर 'लागणे' आणि सुरेलपणा साधणे या प्रक्रियांना या घराण्याच्या गायकीत म्हणून अर्थातच महत्त्व प्राप्त झाले. आवाजधर्माला अनुसरून कल्पिलेल्या आणि निश्चित केलेल्या षड्जाचा उच्चार, दीर्घता आणि अखेर यात नेमकेपणा आला म्हणजे स्वर 'लागला' असे ठरले जाते. आणि तो षड्ज प्रमाण मानून त्याच्या अनुरोधाने आणि सुसंगतपणाने सप्तकातील अगर रागांतील इतर स्वरही 'लागल्यास' सुरेलपणा अवतीर्ण होतो. हा सुरेलपणा एकेकट्या स्वरांच्या उच्चारांतच नसून, त्यांचे आलाप वा विलंपत, त्यांचे पलटे वा हरकती आणि तानफिरत यांतूनही टिकून राहावयाचा

असतो. शिवाय अशी तान वा हरकत ज्या कोणत्याही स्वरापासून सुटावयाची तो स्वर पूरक अशा स्वरमंडळासारख्या अलीकडील वाद्यामधून सुचविला जात असला, तरी स्वतंत्रपणाने तो नेमका आठविला जाण्याकरिता अगोदर केली गेलेली 'स्वरसाधना' उपकारक ठरते.

याशिवाय स्वरांच्या उच्चारांत नेमकेपणा साधला जाण्याच्या बाबतीत, या एकूण गायकीवरच बीनवादनाचा संस्कार झाला होता, ही आणखी एक गोष्ट नमूद करण्यासारखी आहे. बीनासारख्या तंतुवाद्यातील स्वर आणि त्यांचे झंकार हे नेमके, स्पष्ट आणि शिवाय लवचिक असणे साहजिकच आहे. माणसाच्या आवाजापेक्षा त्याचा पल्लाही अधिक असतो. अशा वाद्यामधून नेमक्या निघणाऱ्या नादाबरोबर आपला आवाज आणि स्वर तंतोतंत 'लावणे' आणि त्याच्या पल्ल्यापर्यंत टिकाव धरणे हे त्यामुळे या घराण्यामधील आद्यगायकांचे उद्दिष्ट ठरून गेले. उलट बाजूने गायकाच्या स्वरोच्चारातील कंप, हेलकावे, मींड यांसारख्या गुणधर्मांचे अनुकरण करून, तसा आवाजधर्म आपल्यात यावा, असा प्रयत्न अशा बीनासारख्या वाद्याकडूनही केला जातो. एकमेकांवर होत गेलेल्या अशा संस्कारातून या गायकीमधील सुरेलपणाची कल्पना निश्चित झाली असली पाहिजे.

अशा स्वरांचे आलाप किंवा विलंपत आरंभिल्यानंतर त्याकरिता घेतलेली चीज, अगर तिची म्हणून असलेली रचनात्मकता, वळण वा बंदीश यांच्याकडे विशेष लक्ष देण्याचे कारण उरत नाही. चिजेचे कोणतेही शब्द केवळ आधाराला घेऊन, स्वरांचे वेगवेगळे आलाप घेणे, यातच इतिकर्तव्यता मानली जाईल. समेवर येताना त्यांचे काहीसे स्पष्ट उच्चार ऐकू येतीलही. तथापि एका स्वरातून दुसऱ्याची निपज, त्याला पहिल्याची आणि नंतरच्या स्वराची आस, त्यामधूनच पुढील स्वराची सूचना, यांसारख्या प्रक्रियेतून ऐकणाराची उत्कंठा वाढविणे आणि तो स्वर संपूर्ण आलापून तिचा निरास करणे, या गोष्टींनाच प्राधान्य दिले जाईल. गावयाला घेतलेल्या कोणत्याही रागाच्या मांडणीत अशा सावकाशीने, विलंब लावून घेतलेल्या स्वराचे अनेकविध स्वरूप दाखवूनच पुढील स्वराचे आगमन व्हावयाचे असल्याने त्या रागातील सर्व स्वरांची अशी दखल घेतली जाईपर्यंत त्याचा अर्धा भाग संपून जातो. यात आलापी हाच प्रमुख विषय असल्याने, तिला त्या रागातील वादी, संवादी आणि निदर्शक स्वरांच्या गुंजनाचा एकसारखा आधार मिळत राहतो. त्यापुढे ज्या स्वरांच्या साहाय्याने आलापी झालेली असते, त्यांचेच जलद चलन म्हणून तानफिरतीची क्रिया सुरू होते. यावेळी मात्र तालामधील कालखंडाकडे अधिक लक्ष पुरविणे, अर्थातच जरुरीचे होऊन जाते. आता प्रत्येक स्वराचे अंतरंग निरखून पाहण्याचा आग्रह बाजूला पडून तालाच्या गतिमानतेत कोणत्याही स्वरावरून निपजणाऱ्या आणि समेला जुळवून घेणाऱ्या तानांची गर्दी होऊ लागते. येथपर्यंत श्रोत्याने

जे गायन ऐकलेले असते, त्यात विवक्षित रागाची योजनापूर्वक मांडणी, चिजेमधील शब्दांचे कार्य, बोलतानांतील लयकारी, सबंध चिजेची बांधणी किंवा दरएक आवर्तनातील वेगळी कल्पना यांचा आढळ होण्याऐवजी, स्वरांची उपज आणि त्यांचे निर्याण, त्यामधील त्यांची आस, सूक्ष्म स्वरांची शोभा, निकटच्या स्वरांच्या संदर्भामुळे दिसून येणाऱ्या त्यांच्या अनेक बाजू, दुसऱ्या स्वरात विरून जाण्याच्या प्रक्रियेतील उतार आणि अशा स्वरांचे एकूण अनुसंधान यांत तो गढून जातो. पुढे होणाऱ्या हालचाली-विषयी उत्कंठा वाढण्याऐवजी गायकाबरोबर तो चालू क्षणातच गुंगतो. एवढेच नाही तर असाच सुखानुभव नंतरही एकसारखा चालू राहावा अशी अपेक्षाही तो मनात बाळगीत असतो.

या किराना घराण्याचे प्रवर्तक अब्दुल करीमखाँ यांचा जन्म ११ नोव्हेंबर १८७२ रोजी झाला. उत्तर प्रदेशातील किराना या त्यांच्या मूळ गावावरून त्यांच्या या गायन-पद्धतीला किराना या नावाने संबोधिले जाते. बडोदा संस्थानात दोन-तीन वर्षे दरबार-गायक म्हणून राहिल्यानंतर, दक्षिण महाराष्ट्रातील मिरज या त्या संस्थानच्या राज-धानीच्या गावी ते १८९८ च्या सुमारास आले. २७ ऑक्टोबर १९३७ रोजी त्यांचा मृत्यू झाला. तोपर्यंतच्या पस्तीस वर्षांपेक्षा अधिक काळात त्यांनी मिरज येथेच बहुतांशी वस्ती केली. त्या सुमारास, मिरज येथे बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर हे दरबारगायक म्हणून आपल्या शिष्यांसमवेत राहात होते. शिवाय मिरजपासून अवघ्या तीस मैलांवर असलेल्या कोल्हापुरात अल्लादियाखाँचा मुक्काम होता.

अब्दुल करीमखाँनी आपल्या अत्यंत सुरेल गायकीने महाराष्ट्रातील रसिकांना सतत आकर्षून ठेवले. त्याचबरोबर संगीताची जाण नसलेल्या श्रोत्यांत स्वरांची लालूच निर्माण केली. ते स्वतः बीनवादनही करीत असत. रावसाहेब देवल आणि न्यायाधीश क्लेमन्ट्स यांच्या संगीतामधील श्रुतिसंशोधनाच्या कार्याला अब्दुल करीमखाँनी आपल्या प्रात्यक्षिकांनी मदत केली होती. तथापि याहीपेक्षा त्यांच्या हातून जे महत्त्वाचे कार्य घडले ते म्हणजे आज सबंध भारतभर ज्यांचा गायक म्हणून लौकिक झाला आहे अशांची परंपरा त्यांनी निर्माण केली. या परंपरेतील सातत्य गेली सुमारे पाऊणशे वर्षे टिकून राहिले, हे त्यांच्या या घराण्याचे आणखी एक वैशिष्टय आहे. त्यांच्याकडे संगीत शिक्षणा-साठी राहिलेल्या शिष्यांची त्यांनी सर्व तऱ्हेने सोय पाहिली. त्याचबरोबर आपल्या गायनपद्धतीत संकर होऊ नये याकरिता त्यांच्याकडून कठोर शिस्तीचेही पालन करून घेतले. स्वरसाधना, गायकीचे दीर्घकाळ शिक्षण आणि त्यांतही अगदी थोड्या रागांची सावकाशीने कसून करावी लागणारी मेहनत यात त्यांचे शिष्यही कसोटीला उतरले.

अशा शिक्षणक्रमातून तयार झालेल्या अब्दुल करीमखाँच्या शिष्यांतील रामभाऊ कुंदगोळकर ऊर्फ सवाई गंधर्व, गणपतबुवा बेहेरे, सुरेशबाबू माने आणि त्यांच्या भगिनी

हिराबाई बडोदेकर आणि सरस्वतीबाई राणे शिवाय बाळकृष्णबुवा कपिलेश्वरी यांची गायकी रसिकांच्या विशेष परिचयाची झाली आणि महाराष्ट्राबाहेरही त्यांचा लौकिक पसरला. सवाई गंधर्वांच्या स्मृतीप्रीत्यर्थ पुणे येथे प्रचंड प्रमाणावर संगीत महोत्सव गेली कित्येक वर्षे साजरा केला जात असतो आणि त्यात भाग घेण्याची संधी मिळावी यासाठी नवोदित कलावंतच नव्हे तर इतर ठिकाणचे नामवंत गायकही वाट पाहात असतात. ॲकॅडेमीचे पारितोषिक संपादन केलेले गणपतबुवा बेहेरे ह्यांनी प्रथम देवासच्या रजबल्लीखाँच्याकडे तालीम घेतली होती. रजबल्लीखाँकडून प्राप्त करून घेतलेले, झपाट्याने घेतल्या जाणाऱ्या तानांचे सट्टे, बेहेरेबुवांच्या गायनात आढळून येत. तथापि किराना गायकीचा आसर झाल्यानंतर त्यांच्या गायनात पुढे विलंपतीने अधिक जागा व्यापली. सुरेशबाबू माने यांनी स्वरांच्या उच्चारात आणि आलापीत कल्पकता दाखल केली आणि शिवाय या गायकीचे वैशिष्टय ठरून गेलेल्या ठुंबरी गायनालाही सौंदर्य-लक्षीपणा प्राप्त करून दिला. आपल्या घराण्याच्या सीमेवरील इतर गायकींच्या विचारपद्धतींची जाणीव त्यांनी आवर्जून करून घेतली होती असा आविर्भाव त्यांच्या ख्यालगायनातूनही प्रकट होत असे. याच्या उलट या इतर गायकींमधील आविष्कार प्रकारांत वा स्वरकल्पनांत, सुरेलपणा, सुरांचा नरमपणा आणि रेखीवपणा दाखल करून त्यांना आपल्या घराण्याच्या गायकीचे स्वरूप देण्यामधील त्यांचे चातुर्य त्यांच्या अगदी थोडयाच शिष्यांच्या कलाविष्काराचे पुढे वैशिष्टय ठरून गेले. हिराबाई बडोदे-करांच्या गानकर्तृत्वाचा रसिकांच्या दृष्टीने एक अनेक वर्षांचा जमाना होऊन गेला. आपल्या गायनाची आटोपशीर मांडणी, गायकीचा दर्जा घसरू न देताही रसिकांना संतुष्ट करण्यातील काळजी, सुरेलपणा आणि नेमक्या वेळात स्वरांचा उत्कर्ष साधण्याची हातोटी यांमुळे त्यांना चोहोकडील रसिकांकडून लोकप्रियता प्राप्त झाली. त्यांनाही ॲकॅडेमीतर्फे पारितोषिक मिळाले असून, शिवाय पद्मभूषण या पदवीने त्यांचा गौरव झाला आहे. बाळकृष्णबुवा कपिलेश्वरी यांनी सततच्या केलेल्या संगीत शिक्षण कार्या-समवेत, स्वरैक दृष्टीच्या या किराना गायकीच्या समर्थनपर 'श्रुतिदर्शन' हा ग्रंथही लिहिला आहे.

अब्दुल करीमखाँकडून जातीने शिक्षण घेतलेल्या शिष्यांच्या या पहिल्या पिढीने पुढील पिढीतील नवीन आणि प्रभावी गायक निर्माण करण्यात यश मिळविले. त्यातील गंगूबाई हनगल, भीमसेन जोशी आणि फिरोझ दस्तूर, यांची सुरेल आणि परिणामकारक गायकी रसिकांना प्रिय झाली आणि शिवाय त्यांच्या गायकीच्या रसिकतेचे क्षेत्र विस्तृत होत गेले. या तिघांनीही सवाई गंधर्वांकडून संगीताची तालीम घेतली होती. सुरेश-बाबूंच्या शिष्या माणिक वर्मा आणि प्रभा अत्रे यांनी हिराबाईंच्या कर्तृत्वाची पुनरावृत्ती रसिकांना जाणवून दिली. या घराण्याच्या दुसऱ्या पिढीतील या कलावंतांनी चहूकडे

संचार करून अभिजात संगीताचे आणि विशेषत: आपल्या किराना घराण्याच्या गायकीचे चहाते निर्माण केले. त्याबरोबर तिच्या वारसांची पुढील पिढी तयार करण्यातही खंड पडू दिला नाही. यशस्वी गायक म्हणून झालेल्या त्यांच्या लौकिकामुळे त्यांची गायकी ग्रहण करण्याच्या ईर्षेने त्यांच्या अशा रसिक समाजांतून अनेक महत्त्वाकांक्षी विद्यार्थी त्यांच्याकडे आकर्षित झाले.

नामवंत गायकांच्या दोन पिढ्या या घराण्यात निर्माण झाल्यानंतर त्यांची परंपरा पुढेही टिकून राहील असे आश्वासन, त्या गायकीच्या अलीकडील लौकिकामुळे आणि तिच्या शागीर्द तयार करण्याच्या हव्यासातून मिळून जाते. तथापि अब्दुल करीमखाँनी संकल्पिलेल्या आणि स्वत: आविष्कारात आणलेल्या गायकीचे स्वरूप, त्यांचे शिष्य आणि प्रशिष्य यांच्याकडून तसेच कायम राखले गेले, अशी वस्तुस्थिती मात्र दिसून येत नाही. बेहेरेबुवांच्या गायनाबद्दल मागेच उल्लेख झालेला आहे. सवाई गंधर्वांनी भास्कर-बुवांच्या गायकीतील विविधांगांचा आपल्या गायनात परामर्श घेण्याचा यशस्वी प्रयत्न केला. रामकृष्णबुवा वझे यांचे गुरू निसार हुसेनखाँ यांच्या ग्वाल्हेर पद्धतीचेही संस्कार करून घेऊन आपल्या गायकीतील एकेरीपणा त्यांनी पुसून टाकला. सुरेशबाबू माने यांनी आपल्या विचारसरणीत इतर घराण्यांच्या शैलींना अगत्य दाखविले. अब्दुल करीमखाँचे पुतणे वहीदखाँ यांच्याकडून हिराबाईंना तानफिरत करण्याची स्वतंत्र तालीम मिळाली होती. याहीपेक्षा भीमसेन जोशी, माणिक वर्मा आणि प्रभा अत्रे यांनी इतर घराण्यांच्या गायनपद्धतीत अवगाहन करून आपल्या स्वरसंपूर्ण गायकीला वेगळे परिमाण देण्याचा प्रयत्न चालविलेला दिसतो.

याचा अर्थ असा की, स्वर या घटकाला सर्वस्व मानणाऱ्या या घराण्याने अगोदर इतर घराण्यांच्या गायकीमधील अलंकार, लयीचे बारकावे, नंतर गमक अंगे आणि लयबद्धता आणि अलीकडे त्यांची कलाविषयक विचारसरणीही आपलीशी करण्याचा प्रयत्न केलेला दिसून येतो. तथापि स्वतंत्रपणे उद्‌भवलेल्या भिन्न संगीतसंकल्पना, त्यावर आधारलेली विचारसरणी आणि त्यानुसार मांडून होत असलेल्या रीती, आपल्यात सामील करून घेताना, आपल्या स्वराधिष्ठित गानपद्धतीत विसंगतपणा येणार नाही, इतपत काळजी या किराना घराण्याच्या अलीकडील उद्‌गात्यांकडून घेतली जातेही. तरीसुद्धा इतर गायकीचे संस्कार होतात, तसेच या गायकीचेही इतरांवर होत जात असतात. यामुळे प्रत्येकीच्या दृष्टिकोनात बदल झाला नाही तरी त्यात विस्तृतपणा मात्र येऊ लागतो. अभिजात संगीताला मिळत असलेला हा लाभही कमी महत्त्वाचा नाही.

• • •

# ८. संगीताचे आजकालचे स्वरूप आणि नवोदित गायक

महाराष्ट्रातील अभिजात संगीताची विद्यमान अवस्था कोणती हे ते संगीत प्रचलित असताना पाहाणे अवघड होऊन जाते. अलीकडच्या काळात, संगीतकलेची लक्ष्ये आणि तिचे संकेत यांच्यांत भर पडत आहे. काही नवीन प्रेरणांनुसार आरंभिलेले तिच्याविषयीचे प्रयोग अजून पूर्ण व्हावयाचे आहेत. कोणत्याही 'नवीना'चा स्वीकार हा लवकर होणार नसल्याने ते जुने आणि आदरणीय होईपर्यंत आणखी बराच काळ लोटावयाला हवा. मैफलीतील वा समारोहातील संगीताला साथ करणाऱ्या वाद्यांमधून त्याचे अनुकरण करण्याचाही अट्टाहास दिसून येऊ लागला आहे. त्यामुळे गायकाला काही वेळ थांबून वाद्यवादनाला अवसर द्यावा लागतो. परिणामी गायकीच्या योग्य आणि पुरेशा विस्ताराला हल्लीच्या वेळेच्या बंधनाबरोबर आणखी एक मर्यादा पडते. श्रोत्यांची म्हणून रसिकांचीही संख्या वाढत चालली असताना, संगीताच्या रसिकतेची फेरतपासणी करण्याकरिताही अवकाश लागणार. म्हणजे आणखी काही वर्षांनी या संगीताकडे इतिहास म्हणून पाहिल्यानंतरच त्याचे स्वरूप कळणे शक्य होईल. तथापि या संगीतामधील अलीकडेपर्यंतचे सौंदर्यविषयक दृष्टिकोन, त्यानुसार घराणदार गायकीमधील आविष्कारांच्या विविध रीती आणि त्यांचा इतरांपासूनचा वेगळेपणा या विषयांचा येथपर्यंत परिचय करून घेतल्यानंतर, संगीताच्या प्रचलित हालचालींत, त्यांचे महत्त्व कितपत टिकून राहिले, आणि नवीन कलाविषयक प्रेरणांना वाव मिळत असताना, त्या सर्वांचा कल कोणीकडे झुकत असावा यासंबंधी अंदाज करताना फारशा अडचणी येणार नाहीत.

ग्वाल्हेर गायकीपासून जयपूर घराण्यापर्यंत संगीताने एक पुढची अवस्था अनुभविली. लय आणि स्वर यांपैकी कोणत्याही एका घटकाचा आविष्कारात अतिरेक न होऊ देण्याचे धोरण तथापि दोनही पद्धतीत सांभाळले गेले. आग्रा आणि किराना या दोन घराण्यांत मात्र त्याचा स्वीकार झाला नाही. अलीकडच्या काळात त्याऐवजी किरानापद्धतीच्या गायकाला लयकारीचा मोह आवरत नाही किंवा लयबद्ध स्वर वापरावेत अशी त्या पद्धतीची गायकी ऐकून त्याला स्फूर्ती येते. उलट जयपूर घराण्यातील एखाद्याला आपल्या गायनात त्याची शिस्त सांभाळूनही किरानापद्धतीचा सुरेलपणा आणि जमल्यास आलापी आणावी, असे वाटत असल्यास नवल नाही. गाण्यासाठी आवाज लावण्याच्या

विशिष्ट रीतीपासूनच या घराण्यांच्या गायकीचे नियम सुरू होत असल्याने, एका पद्धतीत शोभून दिसणारे आविष्कार आणि अलंकार केवळ संग्रह करून मांडल्याने एकूण मांडणीत विसंगतपणा येण्याचा संभव असतो, असा विचार मागे सूचित केला आहे. या अडचणीतून सुटका होण्याकरिता आपण जे गात असतो, ते कोणत्याही घराणदार गायकीला बांधलेले नसून, ती एक स्वतंत्रच अभिव्यक्ती आहे असे पटविण्याचा प्रयत्न केला जातो. आजपर्यंतचे गायन ऐकण्याची सवय झालेल्यांनी हे संमिश्र गायन ऐकण्याची वेगळी सवय करावयाला हवी, अशीही अपेक्षा त्यापुढे बाळगली जाते. तथापि संग्रहित केलेल्या विभिन्न आविष्कार रीतींत प्रावीण्य असूनही, त्यांच्या एकूण मांडणीत एकजिनसीपणा आलेला नाही अशी तक्रार पुन्हा उरतेच. घराण्यांची शिस्त उल्लंघण्याच्या प्रयासात, कोणतीच दुसरी शिस्त राहात नाही, एवढेच यामधून निष्पन्न होते.

आणखी एक गोष्ट अशी की, गाण्याच्या मैफलीकरिता, आलेले अगदीच नवीन श्रोते वगळले तर, बाकीच्यांच्या कानांवरून वेगवेगळया घराण्यांचे गाणे गेलेले असते. काहींना त्या परस्परांमधील फरक ठाऊक झालेले असतात. निदान तसे ते असतात अशी माहिती त्यांनी ऐकलेली असते. या कारणाने, ज्या गायकाचे गाणे ऐकण्यासाठी ते आतुर होऊन येतात त्याच्या गायकीविषयी त्यांनी अगोदरच काही कल्पना केलेल्या असणार. अशा वेळी त्या मैफलीत, गायकाने आपल्याच गायकीत इतर प्रकार दाखल करण्याचे वा राहिलेल्या वेळात गाऊन दाखविण्याचे आरंभले तर श्रोते त्याकरिता आलेले नसल्याने त्यांचा अपेक्षाभंग होतोच. शिवाय गायकाच्या अशा कसबाला यश न आल्याने, एकूण गायकीचा परिणामही बिघडून जातो. अशा मैफलीत इतर पद्धतीचे अनुकरणच नव्हे तर नक्कलही होत गेली म्हणजे संगीताचे श्रवण हा विषयच बाजूला पडून राहतो.

वरील विवेचनामधील एका टोकाला गेलेले अनुभव सोडून दिले तर, आजच्या कलात्मक गायकीतही पुन्हा दोन प्रकार आढळून येतात. घराणदार गायकीच्या दृष्टि-कोनातून आणि शिस्तीप्रमाणे संपूर्ण तालीम झाल्यानंतरही एखाद्या गायकाच्या प्रतिभा-सामर्थ्याची अभिव्यक्ती होण्याकरिता त्याला प्राप्त झालेली गायकी पुरी पडत नाही. त्यासाठी त्याला आणखी आविष्काररीती हव्या असतात. न सापडल्यास रसिकतेला मोह पाडणाऱ्या इतर घराण्यांतील गुणविशेषांची दखल घेण्याचा तो आपल्या गायना-विष्कारात प्रयत्न करतो. असे करताना तो स्वतःच्या घराण्याच्या सीमेवर आला तरी तो त्या उल्लंघन करीत नाही. अशा त्याच्या प्रयत्नामुळे त्याच्या गायकीला एखादे नवीन परिमाण मिळत नसले तरी, इतर गायकीचे असे संस्कार करून घेतल्यामुळे, ती समृद्ध होऊ लागते, किंवा तिच्या विकसनाला आणखीही वाव आहे, अशी आवश्यक अशी त्याची

समजूत होते. या दृष्टीने किराना घराण्यामधील आजचे प्रथितयश गायक भीमसेन जोशी यांच्या अभिजात संगीतामधील कर्तृत्वाचा उल्लेख प्रस्तुत ठरेल. आपल्या घराण्याची गायकी पूर्णपणे आत्मसात केल्यानंतर त्यांनी तिची मांडणी आपले गुरू सवाई गंधर्व किंवा त्यांचेही गुरू अब्दुल करीमखाँ, यांच्या गायनाची पुनरावृत्ती करण्यासाठी केलेली नसून, गेल्या पन्नास वर्षांत संगीतात आणि विशेषत: या घराण्यात इतरांच्या संयोगाने, जे बदल होत गेले त्यांना त्यांच्या गायकीत प्रतिसाद मिळाला आहे. आयुष्य पुरेसे नसल्याने प्रतिभावान कलावंताकडून साधना करणे शिल्लक राहिलेलेच असते. त्यामुळे असेही म्हणता येईल की, अब्दुल करीमखाँ अगर सवाई गंधर्व, यांना तरीही करावयाची कला-साधना आज भीमसेन जोशी पुढे चालवीत आहेत. त्यांनी आपल्या गायकीत अमलात आणलेल्या इतर घराण्यांतील रीती, श्रोते किराना गायकीच्या संदर्भातच ऐकत राहातात. या घराण्याचा सौंदर्यविषयक दृष्टिकोन सांभाळूनही, इतर गायकीच्या संस्कारांचे स्वागत आणखी काही कलावंतांनी केलेले आहे. भीमसेन जोशींच्याप्रमाणे त्यांचाही रसिकवर्ग विस्तृत होत असून, महाराष्ट्राच्या बाहेरही त्यांच्या कलेविषयीची उत्सुकता वाढत चाललेली दिसते. या बाबतीत माणिक वर्मा, प्रभा अत्रे, बसवराज राजगुरु आणि संगमेश्वर गुरव यांचा उल्लेख करणे उचित होईल. या किंवा अशाच काही उद्याच्या कलावंतांनी हा मार्ग स्वीकारण्याचे ठरविल्यास त्यात भीमसेन जोशी यांच्या प्रयत्नाचे समर्थनही होऊन जाईल.

याच्या उलट कोणतेही घराणे मानावयाचे नाही, अशीही प्रतिक्रिया आजच्या संगीतात आढळून येते. तिच्यातही, असा आग्रह मांडून झाला तरी, अनेक घराण्यांच्या आविष्कार-पद्धतीचा केवळ समावेश केला जाण्याचा एक प्रकार संभवतो. त्याऐवजी सर्व तऱ्हेच्या गानपद्धतीत अवगाहन करूनही स्वत:ची वेगळी आणि स्वतंत्र गायकी सिद्ध करण्याचा प्रयत्न या दुसऱ्या प्रकारात दिसून येतो. या ठिकाणी घराण्याची शिस्त उल्लंघन करण्याच्या आविर्भावाकडे दुर्लक्ष केले तर पहिल्या प्रकारात अनेक सुंदर वस्तूंचे केवळ विस्कळीत प्रदर्शन होते, आणि दुसऱ्यात मात्र प्राप्त झालेल्या गानविद्येतून आपल्या कलाविष्कारात बुद्धिसामर्थ्याने आणि श्रोत्यांच्या अपेक्षा अंदाजून, अभिनवता दाखल करण्याचे प्रयत्न दिसून येतात. या ठिकाणी गायकांचा दृष्टिकोन वेगळा असून त्यानुसार त्यांच्या आवि-ष्कार रीतीत फरक पडत असला तरी, त्यांनी आपल्यापुरती स्वर लावण्यामध्ये, त्यांच्या वर्तणुकीत आणि क्रमवारीत, बोलतानांची स्थाने निवडण्यात, आलापीमधील दीर्घ-सूत्रीपणा टाळण्यात, फिरतीमधील नावीन्य प्रकट करण्यात, पुन्हा एक शिस्त आणि अनुक्रम अंगिकारलेला असतोच. म्हणजे या प्रकाराने संगीत शिकणाऱ्या नवीनांनाही ही नवीन व्यवस्था, मांडणी, तिचे नियम आणि रीती आणि पाठीमागील दृष्टिकोन, म्हणजेच पुन्हा एक गायकीचे घराणे, असाच अर्थ करावा लागणार. अभिजात

संगीतातील घराण्यांच्या इतिहासात अशा घटना यापूर्वीही होऊन गेल्या आहेत. यावरून दिसून येते ते एवढेच की, घराणी न मानणाऱ्या या गायकपक्षाने ती संकल्पना मात्र झिडकारलेली दिसत नाही.

होऊन गेलेल्या घराण्यांतील संगीतात अवगाहन करून नंतर ज्या कलावंतांनी अशा नवनिर्मितीचा हव्यास घेतला, त्यांत जितेंद्र अभिषेकी, किशोरी आमोणकर, राम मराठे आणि वसंतराव देशपांडे या प्रसिद्ध गायकांचे प्रयत्न लक्षणीय आहेत. वेगवेगळ्या गायकीचे संस्कार त्यांनी हेतुपुरस्सर स्वीकारले आहेत. तथापि कोणत्याही घराण्याचे बंधन मानावयाचे नाही, असे त्यांमधील काहींनी ठरविलेले दिसते. अभिषेकींनी आग्रा घराण्याची गायकी आत्मसात केली. किशोरी आमोणकरांचा जयपूर गायकीवर वारस म्हणून हक्क आहे. राम मराठे यांनी मास्तर कृष्णराव आणि आग्रा गायकी यांचे संस्कार आपल्यापाशी एकत्रित केले तर, किराना, लयकारी आणि चमत्कृती यांचा प्रभावी आविष्कार वसंतराव देशपांडे यांच्या गायनात जाणवून जातो. या सर्वांच्या गायनांतून घराणदार गायकीची प्रतारणा होत नसली तरी, नवीन गायनरीत सिद्ध करता येईल असा दावा मात्र केलेला दिसून येतो.

तथापि या प्रयासामधून यशस्वी झालेले एकमेव उदाहरण कुमार गंधर्वांचे आहे. अगदी लहानपणीच आपल्या आकलनशक्तीचे असामान्यत्व त्यांनी वेगवेगळे गायन तयारीने गाऊन दाखवून, ज्येष्ठ संगीतकारांपुढे प्रकट केले होते. त्यामुळे चकित होऊन हर्षोत्साहाने त्या गायकांनी कुमार गंधर्वांवर पारितोषिकांचा वर्षाव केला होता. १९३५ सालच्या सुमाराला कुमारांचे वय अवघे दहा वर्षांचे होते. पुढील जवळजवळ अकरा वर्षे त्यांनी संगीताचा अभ्यास, श्रवण आणि त्याची चिकित्सा यांत व्यतीत केली. या अवधीत त्यांना मुंबईतील प्रोफेसर देवधर यांचे मार्गदर्शन लाभले. कोणत्याही घराण्याचा अभिनिवेश न बाळगता, त्यातील प्रत्येकाचा दृष्टिकोन समजावून घ्यावयाचा, त्याची गायकी अभ्यासावयाची आणि त्याचे आजचे स्वरूप न्याहाळून पाहावयाचे, यात देवधरांची आजपावेतोची हयात गेलेली आहे. अशा संशोधक आणि विवेचक मार्गदर्शनाखाली कुमारांचा संगीतविषयक दृष्टिकोन व्यापक झाला. त्यांच्या कल्पकतेला प्रेरणा मिळाली आणि प्रतिभेला व्यासंगाचा आधार लाभला. घराण्याची संकल्पना बाजूला करून, स्वतंत्र गायकीचा प्रस्ताव मांडणाऱ्या वर उद्धृत केलेल्या हालचालींना कुमार गंधर्वांनी अर्थ प्राप्त करून देण्याला प्रारंभ केला. तथापि मागे सूचित केल्याप्रमाणे त्यांच्या दृष्टिकोनात, विचारसरणीत, मांडणीला आणि आविष्काराला एक वेगळी असली तरी पद्धती आणि शिस्त प्राप्त झालीच की जिचा अनुसार केल्याखेरीज दुसऱ्या कोणाला त्यांच्यात प्रवेश करता येत नाही. त्यांच्या गायकीत यापूर्वीच्या कोणत्याही एकाच घराण्याचे दर्शन वा अभिमान दिसून आला नाही, तरी त्या सर्वच घराण्यांचे

संस्कार होऊन गेल्यानंतरच कुमारांच्या गायनाला आजचे प्रगल्भ स्वरूप प्राप्त झाले असे म्हणावे लागते. त्या सर्व तऱ्हांचे कानाला बरे वाटावे असे मिश्रण त्या गायनात आढळणार नाही. त्याप्रमाणे त्यातील कोणाशीही संबंध न राखता, त्यांची गायकी स्वतंत्रपणे उदयास आली असेही म्हणता येणार नाही. झाले ते असेच असावे की, वेगवेगळ्या घराण्यांतून वाटचाल करीत आलेले अभिजात संगीत, त्याच्या तंत्रावरील प्रभुत्व, त्याबरोबर स्वतःचा आवाजधर्म आणि त्याहीपुढे त्यांची स्वतंत्र प्रतिभाशक्ती यांचा कुमारांच्या ठायी संयोग झाल्यानंतर जी गायकी उद्‌भव पावली, तिच्यात पुन्हा तिची म्हणून एक रीत, आविष्कारपद्धती आणि विचारसरणी दृष्टोत्पत्तीस येऊ लागली.

कुमारांच्या गायकीचा आविष्कार अशा अभिनव 'पद्धतीने' होण्याला, त्यांचा स्वतःचा व्यासंग आणि संशोधक वृत्ती हीही उपकारक ठरली. माळवा प्रांतातील लोक-गीतांचा त्यांनी केलेला अभ्यास ही त्यातील महत्त्वाची गोष्ट आहे. अभिजात संगीता-मधील रागकल्पनांचे बीज, त्यांना अशा लोकगीतांत आढळले. अतिशय थोड्या स्वरांचा उपयोग आणि त्यांच्या अंगभूत असलेली लय हा लोकगीतांमधील संगीतविशेष, त्यांना स्फूर्तिदायक ठरला. अलीकडील प्रचलित रागांच्या स्वरकल्पना या लोकगीतांत शोधणे, उलट त्यातील स्वरांच्या आधाराने नवीन राग निर्माण करणे या दोनही प्रक्रिया अनुसरून त्यांनी अभिजात संगीतात नवनिर्मितीला स्थान दिले आणि असा हा अभिनव अभ्यास त्यांनी आपल्या 'अनूपरागविलास' या ग्रंथात रसिकांसमोर अलीकडेच मांडला आहे. या नवनिर्मित रागांना अनुसरून, त्यांनी त्यांत चिजांच्या स्वतंत्र रचनाही समाविष्ट केल्या आहेत. एवढ्या कर्तृत्वावरच न थांबता वर्षा, हेमंत आणि वसंत या तीन ऋतुंमधील वातावरण लोकगीतांच्या आधाराने चित्रित करण्याचा एक नवीन प्रयोग त्यानी यशस्वी करून दाखविला. सूरदास, कबीर आणि मीराबाई या संतांचा भक्तिभाव त्यांच्या भजनांतून प्रकट करण्याचा प्रयत्न केला. टप्पा, ठुमरी आणि तराणा या तीनही गानप्रकारांतील वैशिष्टये त्यांनी स्वतंत्र रीतीने आविष्कृत केली. याशिवायही बालगंधर्वांचे नाटयसंगीत उमजून घेऊन त्यातील मूळ आधार आणि प्रेरणा प्रकट करण्यात यश संपादन केले.

घराणदार पद्धतीत विभागल्या गेलेल्या आजवरच्या अभिजात संगीतात यापुढे वरीलप्रमाणे दोन विकल्प संभवतात. घराण्यामधील शिस्त आणि कायदे सांभाळूनही इतर आविष्कारप्रकार वा नवीन कल्पना यांचा स्वीकार करणे हा त्यामधील पहिला विकल्प असून त्याचे प्रातिनिधिक स्वरूप भीमसेन जोशी यांच्या अलीकडील गायकीत आढळून येते. दुसऱ्या विकल्पाप्रमाणे संगीतामधील प्रमाणे आणि तंत्र यांची नवीन दृष्टि-कोनाप्रमाणे फेरमांडणी केली जाऊन त्यांत कलावंताच्या कल्पकतेला अधिक वाव

मिळेल. कुमार गंधर्वांच्या संगीतामधून अशा हालचालीची दिशा समजून येते. एकाच्या अंगिकाराने घराणदार गायकी अधिक समृद्ध होते, तर दुसऱ्याचे स्वागत होत असताना आणखी एक घराणे निर्माण होईल असे आश्वासन मिळते. संगीताच्या नजीकच्या इतिहासात अशाही हालचाली आढळून येत असल्याकारणाने त्याच्या प्रचलित अवस्थेत त्यांचीच पुनरावृत्ती होते की काय हे मात्र मागाहूनच कळणे शक्य आहे.

• • •

# ९. खास महाराष्ट्राची किराना ठुंबरी

वेगवेगळ्या घराण्यांमधून आविष्कृत होत गेलेल्या, महाराष्ट्रातील अभिजात संगीताचे स्वरूप उलगडून पाहात असताना दिसून आले ते असे की, एक किराना घराणे सोडल्यास त्यामधील प्रत्येकाकडून ख्यालगायकीचाच प्रामुख्याने विचार केला गेला. असे होणे स्वाभाविकच होते. याचे कारण ख्यालगायकी ही एकूण संगीताच्या विकसनातील अलीकडील प्रातिनिधिक अशी अवस्था होती आणि तिचीच अभिव्यक्ती या सर्व घराण्यांकडून होत गेली. तशी ती किराना घराण्याकडूनही होत असताना त्याने त्याशिवाय ठुंबरी हा एक निराळा गानप्रकार आपल्या गानक्रमात सामील केला आणि त्याला आपल्या पद्धतीनुसार एक स्वतंत्र रूप प्राप्त करून दिले. त्याचे शिक्षण आणि गायन हा आपल्या गायकीमधील एक आवश्यक भाग म्हणून ठरवून ठेवला. इतर घराण्यांतून मात्र एक प्रथा म्हणून तिचा अवलंब झाला नाही.

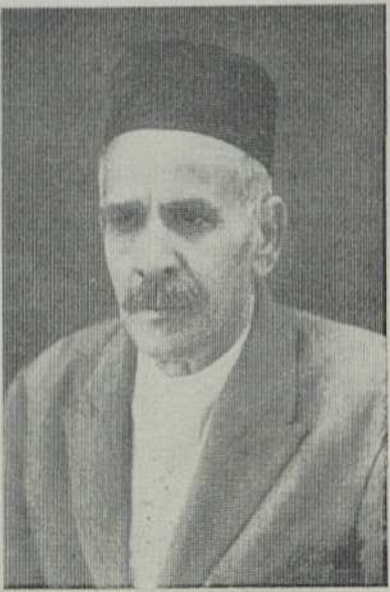
किराना घराण्याने संगीताचे कलास्वरूप इतरांप्रमाणे ख्यालगायकीच्या संदर्भातच स्वीकारले आणि त्यातच आविष्काराचे भिन्न प्रकार कल्पिले. त्याचबरोबर वेगळ्या दृष्टिकोनातून जन्म पावलेला दुसरा एखादा गानप्रकार आपल्यात समाविष्ट करतानाही आपली संगीतविचारसरणी सांभाळून घेतली. यामुळे ठुंबरी या गानप्रकाराचे मूळ स्वरूप पालटून त्याला ख्यालगायकीसारखाच एक वेगळा आविष्कार असे स्थान संगीतात या घराण्याने दिले. या घराण्याने आपल्या विचारसरणीत, स्वरांच्या वर्तणुकीला आणि हालचालींना सर्वांत अधिक महत्त्व दिले असल्याचे यापूर्वी विस्ताराने नमूद केले आहेच. या कारणाने जिच्या आविष्कारात, स्वरांच्या विस्ताराला वा सामर्थ्यप्रकटीकरणाला अधिक वाव शक्य असलेला दिसून आला, ती ठुंबरी त्याने आपलीशी करून घेतली.

एक प्रमाणित गानप्रकार म्हणून जी ठुंबरी गायली जात असे ती पूरब शैलीतील असून तिचे ऐश्वर्य गोहरजान, जोहराबाई, मलकाजान, मोजुद्दिनखाँ यांसारख्या कलाकारांकरवी या शतकाच्या पहिल्या अर्ध्या भागात प्रकट झाले. अलीकडच्या काळात, रसूलनबाई, सिद्धेश्वरीदेवी आणि बेगम अख्तर, यांच्याकडून तिचा तितकाच उत्कट आविष्कार होत गेला. या बाबतीत महाराष्ट्रातील मेनकाबाई शिरोडकर आणि केसरबाई केरकर यांचाही मुद्दाम उल्लेख करता येतो. अगदी अलीकडे ठुंबरी गायनातील या शैलीचे प्रभावी प्रकटन श्रीमती शोभा गुर्टू यांच्याकडून होत आले. अशा ठुंबरीची प्रवृत्ती, ही अभिजात

# काही प्रातिनिधिक कलाकारांची
# छायाचित्रे

कै. बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर

कै. शंकर पंडित



कै. रामकृष्णबुवा वझे

कै. राजाभैय्या पूछवाले

कै. पं. दत्तात्रय पलुस्कर

पं. विनायकबुवा पटवर्धन

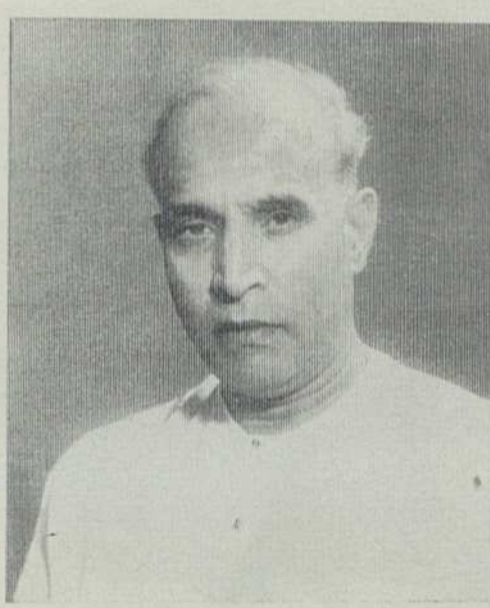
पं. गजाननराव जोशी

पं. नारायणराव व्यास

पं. शरच्चंद्र आरोळकर

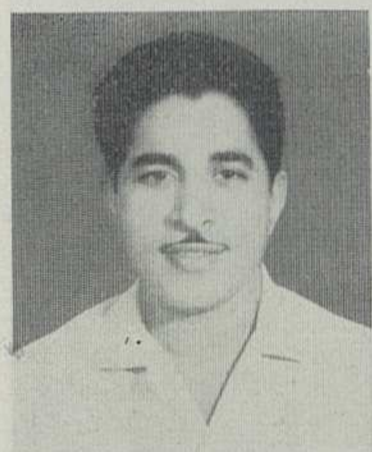
पै. फैयाजखाँ

पै. विलायत हुसेनखाँ



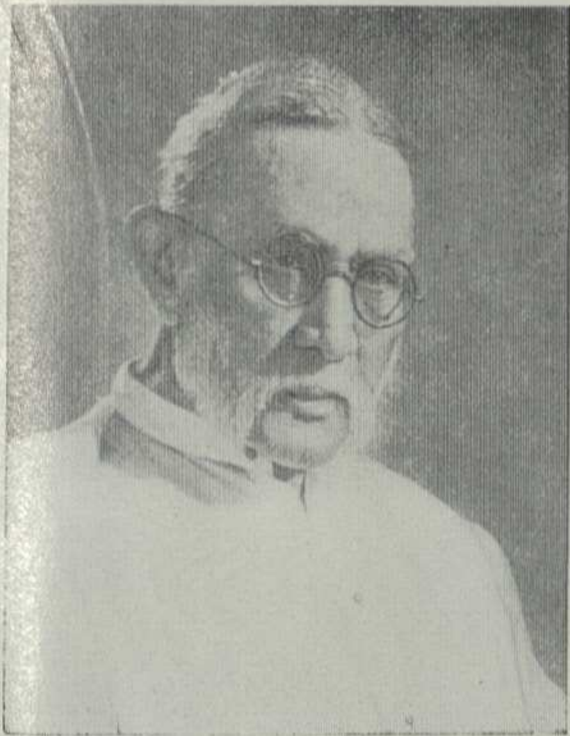
कै. पं. जगन्नाथबुवा पुरोहित

पं. राम मराठे



पं. जितेंद्र अभिषेकी

श्रीमती अंजनीबाई मालपेकर



पं. अल्लादियाखाँ

श्रीमती मोगूबाई कुर्डीकर

श्रीमती केसरबाई केरकर

पै. मंजीखाँ

पै. भूर्जीखाँ

पं. वामनराव सडोलीकर

पं. निवृत्तिबुवा सरनाईक

पै. अब्दुल करीमखाँ

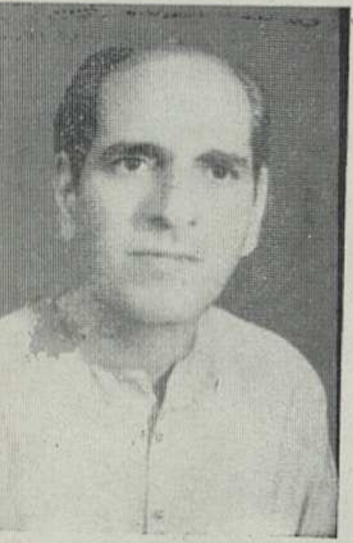
कै. सवाई गंधर्व

श्रीमती हिराबाई बडोदेकर

पं. भीमसेन जोशी

श्रीमती गंगूबाई हनगल

श्रीमती प्रभा अत्रे



पं. फिरोज दस्तूर

श्रीमती सरस्वती राणे

कै. भास्करबुवा बखले

कै. गोविंदराव टेंबे

मास्टर कृष्णराव

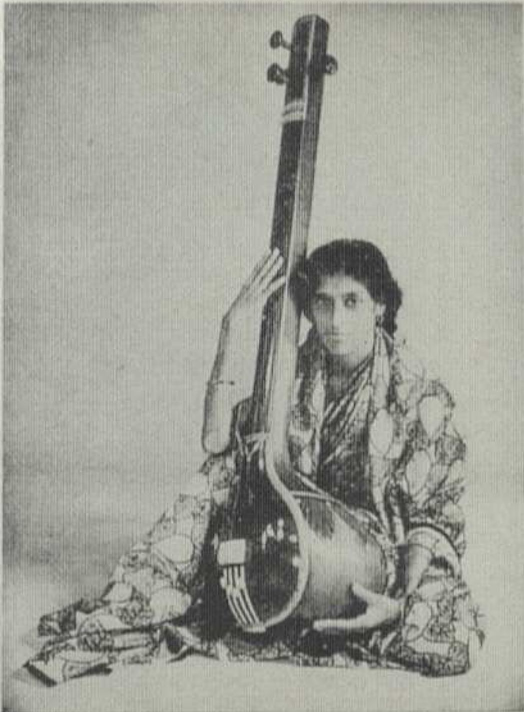
पं. विठ्ठलराव कोरगावकर

पं. कुमार गंधर्व

श्रीमती माणिक वर्मा

श्रीमती ज्योत्स्नाबाई भोळे

पं. वसंतराव देशपांडे



श्रीमती किशोरी आमोणकर

श्रीमती शोभा गुर्टू

कै. पं. विष्णु नारायण भातखंडे

कै. पं. विष्णु दिगंबर पलुस्कर

कै. अण्णासाहेब किर्लोस्कर

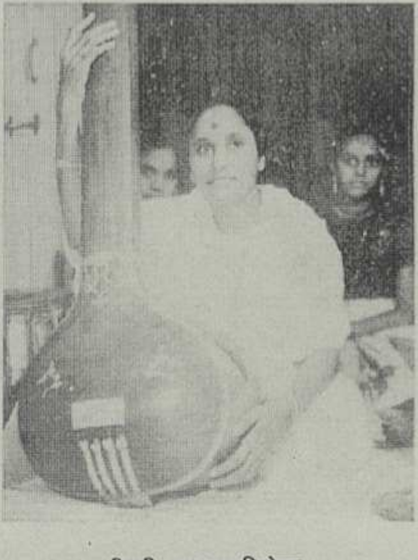
कै. भाऊराव कोल्हटकर

कै. नारायणराव राजहंस (बालगंधर्व)

कै. केशवराव भोसले

कै. दिनानाथ मंगेशकर

श्री. सौदागर (छोटा गंधर्व)



श्रीमती जयमाला शिलेदार

श्री. रामदास कामत

राजा शहाजी

राजा तुळजेंद्र

राजा सरफोजी

कै. नारायणस्वामी अप्पा

गायकीप्रमाणे स्वर आणि लय यांच्याच आविष्कारात नसून या दोन्ही घटकांच्या साहाय्याने तिच्या काव्यामधील भाव उत्कट रीतीने व्यक्त करण्यात दिसून येते. त्यातही पुन्हा अनुराग वा शृंगार याच भावांना महत्त्वाचे स्थान दिले जाते. स्वरयुक्त शब्दांनी आणि त्यांना अनुसरून माफक स्वरविलासाने त्या भावांच्या अभिव्यक्तीत अतिरेकही केला जातो. या ठिकाणी केवळ स्वरांना प्राधान्य देऊन ठुंबरीची मांडणी केली जात नसून, अशा भावभावनांची तीव्रता जाणवून देण्यासाठी, अनुकूल दर्जाच्या स्वरांची मदत स्वीकारली जाते. यामुळे तिचा आवाकाही ख्यालगायकीच्या मानाने मर्यादित राहातो.

असा हा काहीसा शब्दनिष्ठ आणि भाव प्रकटीकरणाचा हेतू बाळगणारा गानप्रकार इतर घराण्यांच्या विचारभूमिकेवर स्थिर राहिला नाही, हे साहजिकच झाले. तथापि किराना घराण्याला हा गानप्रकार जवळचा नव्हे तर आपल्या गायकीत सामील करून घेण्यासारखा वाटला. त्याचे संभवनीय कारण त्या घराण्याने जे साधण्याचे ठरविले आणि त्यासाठी जी रीत अंगिकारली त्यात दिसून येईल. स्वरांचे अंतरंग आणि निकटच्या स्वरात विलीन होणाऱ्या त्यांच्या सीमा सबुरीने न्याहाळणाऱ्या या गायकीला स्वरांचे आणखी काहीसे सामर्थ्य ठुंबरीच्या गानप्रकारात आढळून आले. आणि ते हे की, भाव व्यक्त करणारे काव्यातील शब्द स्वरांच्या सहवासाने आणि साहाय्याने अधिक परिणामकारक होऊ शकतात. शिवाय अशी एकेरीपणाने स्वरांची मदत घेत असताना लयीच्या क्रीडांना वाव न देता तिचे एक ठराविक प्रमाणच उपयुक्त ठरते.

ठुंबरीमधील स्वरांशी जवळीकपणाची ही कल्पना किराना घराण्याने आपली म्हणून उचलली. तथापि आपल्या गानक्रमात एकदा तिला प्रवेश दिल्यानंतर मात्र त्याने तिचे प्रमाणित मूळ स्वरूप पालटून घेतले आणि स्वरनिष्ठ गायकीचाच एक भावुक प्रकार म्हणून तिची योजना त्याने आपल्या ख्यालगायनाच्या शेजारी केली. या घराण्याचे प्रवर्तक अब्दुल करीमखाँ यांनी तर तिच्यामधील शृंगारसम भावांना रजा देऊन, त्यांच्या जागी करुणा, अनुकंपा, परमेश्वराकडे नेलेली फिर्याद आणि त्याच्या अनुग्रहाबद्दलची तितिक्षा यांसारख्या भावमयतेमधून त्याला आवाहन केले. त्यांच्या 'पिया बिन नही आवत चैन' आणि 'गोपाला मेरी करुणा क्यों नहि आवे' या दोन प्रख्यात ठुंबऱ्यांचे गायन या वृत्तीचे द्योतक झाले. यामुळे ठुंबरीमधील काव्याचा त्यांच्या स्वरनिष्ठ गायनाने वेगळा अर्थ निघू लागला. शिवाय या गायकीच्या आचाराप्रमाणे शब्दांचेच महत्त्व कमी होत गेल्याकारणाने, त्यांचे उच्चारही तिच्यातील अभिप्रायाला अनुसरणारे असे अन्वर्थक राहिले नाहीत. ठुंबरीच्या स्वराविष्कारात या कारणाने तीही अडचण उरली नाही. अब्दुल करीमखाँनी याहीपेक्षा गायकीच्या दृष्टीने तिच्यात जो बदल केला तो असा की, त्यांनी ठुंबरीमधील शब्दांची स्वरमयता गृहीत धरली आणि तिचेच उत्कटीकरण करण्याचा पुरस्कार केला. स्वरांच्या उच्चारांचा संकोच करून वा निकटच्या

स्वरांची त्यांना आस देऊन, सूचकतेने स्वतःला अभिप्रेत असलेल्या वरीलसारख्या भावानुभावांची तीव्रता त्यांनी व्यक्त केली. उलट त्यातील वळणे वा पल्टे यांचा अवलंब करून, तीच स्पष्टही करून दाखविली. ठुंबरीमधील शब्दांचा पहिला पुकार वा आवाहन हे दर वेळी कायम ठेवूनही अशा सूचक स्वरांचा आधार घेऊन, अनुकूल रागात त्यांनी भ्रमण केले. यामुळे ख्यालगायनाची आठवण ताजी असतानाच त्यानंतरच्या या अशा ठुंबरी गायनाने त्यांनी रसिकांच्या अवधानात विरंगुळा निर्माण केला. ठुंबरीच्या प्रकृतीतच असा बदल झाल्याकारणाने ख्यालापासूनचे तिचे अंतर कमी झालेले दिसले तरी, फिरत करण्याला फारसा वाव न दिल्यामुळे आणि स्वरांच्या आटोपशीर हालचालीमुळे ती पुन्हा वेगळीच दिसू लागली.

किराना घराण्यापासून नवे रूप धारण केलेल्या या ठुंबरीमुळे महाराष्ट्राच्या अभिजात संगीतात एक वेगळा गानप्रकार दाखल झाला. त्याचबरोबर तिचा आविष्कार अब्दुल करीमखांनंतर त्यांच्या शिष्य-प्रशिष्यांकडून विस्तृत रीतीने होऊ लागला आणि तिची लोकप्रियता इतरत्रही पसरली. अब्दुल करीमखांनंतरचे या घराण्यातील कलावंत रामभाऊ कुंदगोळकर ऊर्फ सवाई गंधर्व, गणपतबुवा बेहेरे आणि सुरेशबाबू माने तसेच अलीकडील हिराबाई बडोदेकर, गंगूबाई हनगल, प्रभा अत्रे, माणिक वर्मा, भीमसेन जोशी, फिरोझ दस्तूर आणि संगमेश्वर गुरव यांसारख्या अनेकांनी या ठुंबरी गायनाच्या लौकिकात भर घातली. रसिकांना तिचे हे नवे रूप मान्य झाले आणि पर्यायाने या घराण्याची गायकी समृद्ध झाली.

तथापि स्वरांच्या हालचालींना पुरेसा वाव देऊनही, ठुंबरीमधील अंगभूत भाव हा यशस्वी रीतीने व्यक्त होऊ शकतो, ही गोष्ट मात्र या घराण्यामधील वर उल्लेखिलेले कलावंत गायक सुरेशबाबू माने यांनी स्वतःच्या आविष्काराने सिद्ध केली. ख्यालामधील स्वरांच्या विस्ताराऐवजी, ठुंबरीतील त्यांचा माफकपणा जाणवून देण्यात आणि विलंबाने उत्कंठा निर्माण करण्यापेक्षा प्रत्येक स्वरामागील विचार भूमिका आणि त्याच्या अपरिचित बाजू सूचित करून, रसिकांना सानंद अशा विस्मयात पाडण्यात त्यांनी आपली कल्पकता विशेष उपयोगात आणली. 'स्वर लागणे' ही घटना त्यांच्या घराण्याने गृहीतच धरलेली होती. तथापि ठुंबरीच्या आपल्या आविष्कारामधील दरएक जागी तो 'लागण्याला' सुरेशबाबूंनी एक वेगळा अर्थ दिला. अब्दुल करीमखांच्या पद्धतीप्रमाणे, सूचक स्वर लाभल्याबरोबर, त्याला अनुकूल अशा रागात प्रवेश करण्याऐवजी, स्वरांच्या आलापीमधील सूचकताच त्यांनी पुरेशी मानली. यामुळे त्यांनी रसिकांच्या अवधानाबरोबर, त्यांच्या कल्पकतेलाही आवाहन केले. बदललेल्या अशा स्वरस्वरूपामुळे आणखी काही भावगुणांना प्रेरक ठरणारी ही ठुंबरीची गायकी आज त्यांच्या शिष्या प्रभा अत्रे आणि माणिक वर्मा यांच्या आविष्कारातून आकर्षक रीतीने प्रकट होत आहे. ● ● ●

# १०. वाद्यसंगीत

हिंदुस्थानी संगीताच्या आविष्काराला पूरक असे कार्य निरनिराळ्या वाद्यांकडून कितपत होत गेले आणि त्याचा स्वतंत्र रीतीने आविष्कार करण्याची कुवत त्यांच्या वादनामधून कशी दिसून आली, या बाबींचा महाराष्ट्रापुरता विचार केल्यास, ते या लेखनाच्या उद्दिष्टाला धरूनच होईल. स्वतंत्र वादनातून या वाद्यांनी आविष्कृत करावयाचे ते संगीत वेगवेगळ्या घराण्यांच्या कोषांमधून ते जेवढ्या अवस्थेपर्यंत पोहोचत आले, त्याचाच पुनरुच्चार या वाद्यांमधून कमीअधिक प्रमाणात होत गेला. बहुतेक वाद्यांनी गायकांच्या कंठगायनाची सुरुवातीला साथच केली, हे त्याचे प्रधान कारण असावे. कंठसंगीताचा आविष्कार होत असताना, गायकाला काहीसा विसावा देण्याच्या हेतूने, त्याच्या स्वरांच्या मांडणीला उठाव देण्याकरिता, गाऊन झालेला त्रुटित भाग पुन्हा वाजवून परिणाम वाढविण्यासाठी किंवा गायकाला न जमणारी स्वरकल्पना प्रत्यक्षात साधलेली दिसावी, असे वेगवेगळे उद्देश वाद्यांनी केलेल्या साथीने बाळगलेले आढळून येतात. असे करीत असताना, होत असलेल्या गायनाच्या आविष्कार मर्यादेच्या पलीकडे जाण्याची या वाद्यांना अर्थातच मुभा नसावयाची. एखाद्या चतुर आणि महत्त्वाकांक्षी वादकाची, या कारणाने कुचंबणा होऊ लागल्यास, तो गायकाच्या कंठामधून प्रसवणाऱ्या संगीतामधील एकूण एक 'गानविशेष' वा 'जागा' आपल्या वाद्यामधून 'काढण्याची' पराकाष्ठा करीत असे. शिवाय कधी कधी आपली स्वतंत्र बुद्धी चालवून त्यात तो काही वेगळेच प्रकार दाखल करायचा. परिणामी गायकाच्या विचारसूत्रात एका बाजूने तुटकपणा यावयाचा आणि त्याचबरोबर उलट आपल्या वाद्याच्या प्रकृतीला न पेलवणारे कसब दाखविण्याच्या वादनकाराच्या हिय्याखाली रसिकांचे संगीताकडील अवधान भंग पावण्याचा, एवढेच नाही तर, त्या मैफलीला जमावाचे रूप येण्याचा धोका उपस्थित होतो.

शिवाय संगीताच्या अशा साथीला आजवर मिळत गेलेली वाद्ये, ही परस्परांपासून प्रकृतीने भिन्न अशी होती. या कारणाने गायनाच्या आविष्कारांमधील वेगवेगळ्या भागांना आधार देणे, वा त्यांचे अनुकरण करणे, हे एकाच वाद्याला अवघड होऊन जावयाचे. स्वरांचा घोष, त्यांचा वजनदारपणा, आवाका अगर पल्ला, त्यांचे स्वरकण, आस, कंप, घसीट, आणि मींड शिवाय, त्यांचे पलटे, गमका, आणि फिरत यांसारख्या

आविष्कारांमधील विभागांना वा प्रकारांना साथ देणे वा त्यांची पुनरावृत्ती करणे हे एकाच वाद्याला अशक्य होते. हार्मोनियममधील हिशेबी वा नेमस्त आणि समस्वर-प्रमाणामुळे गायकाला हवे असलेले नेमके स्वर त्या वाद्यामधून लाभावयाचे नाहीत. सात अगर बारा स्वर किंवा बावीस श्रुती यांमध्ये स्वरांची विभागणी करूनही, गात असताना निर्माण होणाऱ्या दरम्यानच्या स्वरकणांना तिने जागा दिलेली नसल्याने, होत असलेल्या गायकीचा तेवढ्यापुरता ढोबळ असा आलेखच हार्मोनियममधून रेखाटला जाणे शक्य होत असे. तथापि हार्मोनियममधील मंद्र, मध्य आणि तार या तीनही स्वरसप्तकांच्या समावेशामुळे उपलब्ध होणारा आवाजाचा पल्ला आणि तिच्यातील स्वरोच्चारांचा स्पष्टपणा हा गायकाला अनुकरणीयच वाटावा. याच्या उलट, सारंगी हे वाद्यस्वरांचा माफक गाज व नाजूक वर्तावे आणि आलापी, या बाबतीत संगीताला यथायोग्य साथ देत असले तरी, झपाट्याने घेतलेल्या गायकाच्या तानेचा अनुसार करीत असताना वादकाची होत जाणारी परवड अधिक वेळ नजरेला पडू नये असेही श्रोत्यांना वाटू लागावयाचे. हार्मोनियम वा सारंगी ही वाद्ये नसल्यास अगर ती काम देत नसताना फिडलचीही साथ देण्याची सवलत वादनकारांना मिळून जाते. तथापि या वाद्यामधील निर्माण होणारा स्वरांचा वेगवेगळेपणा आणि त्याच्या वर्तावामधील स्वैरपणा यामुळे त्याचा साथीऐवजी स्वतंत्र वादनाकडेच उपयोग होत गेलेला उचित ठरला.

संगीताला साथ म्हणण्याऐवजी, त्याच्या प्रकटीकरणामधील आवश्यक घटक म्हणूनच जिचे वर्णन करावयाला हवे, त्या लयीचे कार्य सिद्धीस नेणारी वाद्ये, म्हणून तबला आणि त्या अगोदरचा पखवाज वा मृदंग यांची नोंद करावयाला हवी. संगीताच्या आविष्करणा-मधील कोणत्याही स्वराची वर्तणूक वा हालचाल ही लययुक्त म्हणूनच आघातबद्ध होत आहे याचे दिग्दर्शन या वाद्यांकडून होत जाई. गायकीमधील अवलोकनाकरिता घेतलेल्या काळात, झालेल्या परिवर्तनाबरोबर, या वाद्यांत आणि त्यांच्या वादनातही फरक पडत गेला. ध्रुपदगायनातील तालक्रीडेला दिलेल्या प्राधान्याचा मागे उल्लेख झालेला आहे. म्हणून मृदंग वा पखवाजाची योजना करून त्यातील तालाच्या आघाता-बरहुकूम ध्रुपद गायकीची मांडणी होत गेली असल्यास नवल नाही. 'गायकीला' वाव न देता त्या त्याच स्वरांचा घोष आणि शब्दांची पुनरावृत्ती वेगळ्या संकेतामुळे ज्या ठिकाणी होत असते अशा भजनांमध्ये वा समूहगानांत याच कारणाने या वाद्यांची साथ पसंत केली जाते. तथापि शब्द आणि त्यांचे अर्थ वा भाव यांचे महत्त्व कमी होऊन, संगीताचा आविष्कार स्वर आणि लय, या केवळ त्याच्याच घटकांकडून होऊ लागल्या-नंतर, म्हणजेच ख्यालगायकीला प्रारंभ झाल्यावर, त्याच्या साथीसाठी तबला हे वाद्य अवतीर्ण होणे जरुरीचे मानले गेले. तबल्याच्या संयमित नादाघातांतून लयीला लाभणारे आकार, आणि त्यांतील सूचकतेनुसार उद्भवणारे लयीचे बारकावे, स्वरांना प्रेरक

ठरू लागले. तसेच त्यांच्या उत्कट परिणामाला त्यांच्या साथीमुळे मदत झाली. मृदंग वा पखवाजवादन हे जणू काही धृपदगायनासमवेतच व्हावयाचे. तबलावादनाच्या 'साथी' मुळे संगीताच्या आविष्काराला प्राधान्य मिळाले.

ज्या संगीताची ही वाद्ये साथ करीत गेली, तेच संगीत त्यांच्या स्वतंत्र वादनांमधून प्रकट होऊ लागले. अभिजात संगीताच्या आविष्कारात घराणदार पद्धतीनुसार जसजसा फरक पडत गेला, तसा तो या वाद्यांच्या स्वतंत्र वादनामधूनही आढळून येऊ लागला. म्हणजे आता अशा वादनामधून निर्माण होणाऱ्या संगीताला त्या वाद्याच्या प्रकृतिधर्माने मर्यादा पडण्यावरोबर, वादनकाराच्या गायकीच्या ज्ञानावर, आविष्कारामधील कसबावर आणि त्याच्या कल्पकतेवर संगीताची मांडणी अवलंबून राहणे साहजिकच ठरले. वादनकाराने जी गायकी आत्मसात केली, ती त्याच्या वाद्यामधून प्रकट होण्याकरिता त्याची बनावट लक्षात ठेवणे, त्याची त्याने कुवत अजमावणे आणि एकूण स्वरूप ओळखणे आणि त्यानुसार आपल्या संगीताविष्काराला आकार देणे हे प्राप्त झाले. महाराष्ट्रातील वादनकारांनी अशा रीतीने संगीताचा आविष्कार आपल्या वाद्यांमधून प्रकट करण्याबाबत कितपत विवेक केला यासंबंधीचा आढावा घेतल्यास असे दिसून येते की, त्यांतील फारच थोडयांनी आपल्या वाद्यांचे स्वरूप ओळखून आपल्या प्रकटीकरणामधील संगीताला एकजिनसीपणा आणि कलात्मकता प्राप्त करून दिली. यामुळे हार्मोनियम, सतार, फिडल आणि अलीकडे सनई, यांच्या स्वतंत्र वादनांत अभिजात संगीताचा अनुभव, त्याचे आकर्षण, त्यातील कलात्मक दृष्टिकोन, आणि त्यानुसार स्वरकल्पनांची मांडणी या बाबतींत श्रेष्ठ अशा वादनकारांची उदाहरणे तुरळकच आढळून येतात.

हार्मोनियम वादनात गोविंदराव टेंबे यांनी स्वतंत्र शैली प्रकट केली. नुकताच उल्लेख केलेला या वाद्यामधील स्वरांचा नेमस्तपणा कमी व्हावा याकरिता त्यांनी बावीस श्रुतींचा समावेश असलेली हार्मोनियम उपयोगात आणली. याहीपेक्षा महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे, आपल्या उमेदीच्या काळात खाँसाहेब अल्लादिया आणि भास्करबुवा बखले यांच्या सहवासात जी जयपूर घराण्याची गायकी त्यांनी आत्मसात केली तिचा कलात्मक आणि हार्मोनियममधूनच प्रतीत होऊ शकणारा आविष्कार त्यांनी आपल्या स्वतंत्र वादनांतून रसिकांना जाणवून दिला. यामुळे हार्मोनियम या पाश्चिमात्य वाद्यामधील ध्वनींना हिंदुस्थानी संगीतातील सुरेलपणाचे स्वरूप प्राप्त होऊ लागले. एवढेच नाही तर, ठुंबरी आणि नाट्यसंगीत या ललितगानापासून ख्यालगायकीपर्यंतचा अभिजात संगीताचा आविष्कार हार्मोनियममधून सौकर्याने आणि परिणामकारक रीत्या होऊ शकतो, असे सुखद आश्वासन रसिकांना मिळून गेले. गोविंदरावांच्या पाठीमागे बेळगाव येथील विठ्ठलराव कोरगावकरांनी किराना घराण्यामधील सुरेल गायकीचे विशेष

हार्मोनियमच्या माध्यमातून प्रत्ययाला आणून दिले. याच घराण्यातील कलावंत गायक सुरेशबाबू माने यांनी आपल्या संगीताला हार्मोनियमच्या वादनातून कोणते वेगळे स्वरूप स्वीकारता येते हे पुरेसे अजमावले होते आणि आपल्या सिद्ध हस्ताकरवी त्याचा पुन:प्रत्यय रसिकांच्या श्रुतीपर्यंत पोहोचविला. हार्मोनियमवादनाच्या स्वतंत्र मैफलीची परंपरा आजपर्यंत सातत्याने टिकलेली दिसत नाही. त्याचप्रमाणे गोविंदराव आणि कोरगावकर यांच्या अगोदरही, त्यांनी या वादनकलेत आदर्श मानावेत अशी कलावंतांची नावेही फारशी आढळून येत नाहीत. ग्वाल्हेरचे गणपतराव भैय्या व भाचूभाई भांडारे यांचा मात्र गोविंदरावांनीच कलावंत हार्मोनियमवादक म्हणून आपल्या लेखनात निर्देश केलेला आहे. हार्मोनियमच्या साथीला वा स्वतंत्र वादनाला रेडिओवर अटकाव झाल्यानेही त्या बाबतीमधील संगीत रसिकांचे कुतूहल कमी झाले असल्यास नवल नाही. पुणे येथील डॉ. पावळकर या तयार हार्मोनियमवादकाकडून होत असलेल्या प्रयत्नामुळे त्या ठिकाणी या वाद्यसंगीताला उर्जितावस्था यावी अशी मात्र अपेक्षा करता येते. तरीसुद्धा आजही हार्मोनियमची साथ व स्वतंत्र वादनातील नैपुण्य या बाबतीत श्री. अप्पा जळगावकर, श्री. गोविंदराव पटवर्धन आणि विशेषत: कै. मधुकर पेडणेकर यांसारख्यांचे उल्लेख टाळता येत नाहीत.

सारंगीचे स्वतंत्र वादन अलीकडेच प्रख्यात वादनकार पंडित रामनारायण यांनी मराठी रसिकतेच्या आसपास आणले असले तरी तोपर्यंत फिडल या वाद्यानेच काही एका मर्यादेपर्यंत लोकप्रियता प्राप्त करून घेतली होती. या वाद्याच्या वादनात अभिजात संगीतामधील कलात्मक विचारसरणीचा आविष्कार सातत्याने आणि प्रभावी रीतीने करण्यात पंडित गजाननराव जोशी, दिवंगत कलावंत श्रीधर पार्सेकर, व्ही. जी. जोग आणि अलीकडील सुरेल वादक श्री. डी. के. दातार यांचा प्रामुख्याने उल्लेख करता येईल. गजाननराव जोशी यांचा ग्वाल्हेर आणि जयपूर गायकीचा अभ्यास हा त्यांच्या परिणामकारक वादनाला पोषक ठरला. त्याचप्रमाणे इतरांच्या वादनावर, निरनिराळ्या घराणदार गायकीचे संस्कार झालेले उघडच दिसून येतात. सतार आणि सरोद वादनांत विलायतखाँ, रविशंकर आणि अली अकबर यांची उदाहरणे अनेक वर्षे समोर असूनही महाराष्ट्रातील रसिकांनी हलीम जाफरखांखेरीज या वादनाला फारसा हातभार लावलेला दिसून येत नाही. विलायतखाँचे शिष्य मुंबईचे सतारवादक अरविंद पारेख यांच्यासारखी उद्योगपतींची उदाहरणे जवळजवळ नाहीतच. तशीच कथा पन्नालाल घोष यांनी कुतूहल उत्पन्न केलेल्या बासरीवादनाबद्दल सांगता येईल.

सनईच्या स्वतंत्र वादनाला महाराष्ट्रात जुनी परंपरा असून, अलीकडेपर्यंत त्याचे मांगल्यसूचक प्रसंगाशी अगर परिसराशी साहचर्य मानले गेले होते. समारंभात अगर मंदिरामधील ठराविक वेळीच सनईवादनाला मुभा दिली गेल्याने, तिच्या माध्यमातून,

गायकीच्या विकसनामधील वेगवेगळे टप्पे आकर्षक रीतीने प्रकट होऊ शकतात, याची कल्पना रसिकांना गेल्या सुमारे चाळीस वर्षांच्या काळातच जाणवू लागली. प्रख्यात शहनाईवादक बिस्मिल्लाखाँ यांच्या वादनामधील मार्दव आणि संथ लयीतील अभिजात सुरावटी या रसिकतेच्या अशा परिवर्तनाला कारणीभूत झाल्या. याच काळात महाराष्ट्रातील प्रमुख ठिकाणी, शंकरराव गायकवाड, बाबूराव देवळणकर, बाबूराव खळदकर, सिद्राम जाधव यांसारख्या कलावंत वादनकारांनी सनईवादनाला मंदिरे आणि इतर समारंभ यांतून मुक्त करून त्याला मैफलीमध्ये आणि तेही स्वतंत्र स्थान मिळवून दिले. आता या वादनामधून महाराष्ट्रात त्या अगोदर रुजलेले नाट्यसंगीत आणि ख्यालगायन रसिकांच्या अधिकच जवळ येत गेले असून संगीतामधील अभिजातता या सनईवादनातूनही प्रकट होऊ शकते असा दिलासा नवीन पिढीमधीलही वादनकारांकडून मिळू लागला आहे.

मृदंगवादनाची परंपराही महाराष्ट्राला जुनी असून तिचा मागोवा पुन्हा ख्याल गायकीप्रमाणेच उत्तरेच्या बाजूकडे घ्यावा लागतो. हद्दूखाँचे चिरंजीव छोटे महंमदखाँ यांना तालज्ञानाची पक्की तालीम, मृदंगवादनातील आचार्य इंदूरचे नानासाहेब पानसे यांनी दिली होती, अशी हकीकत सांगितली जाते. किर्लोस्कर संगीत मंडळीच्या इंदूर दरबारामधील एका नाट्यप्रयोगाला, बंदे अलीखाँबरोबर नानासाहेब पानसे यांनी साथ केली होती, अशी माहिती भास्करबुवा बखले यांच्या चरित्रात आढळून येते. त्यांचे शिष्य सखारामजी गुरव आणि सखारामजींचे चिरंजीव अंबादास आगले, यांची नावे या वादनकारांत श्रेष्ठ म्हणून मानली जातात. पुण्यामधील शंकरभय्या घोरपडकर यांनीही त्यानंतरच्या काळात मृदंगवादनात लौकिक संपादन केला होता. अलीकडील काळात कै. गोविंदराव बऱ्हाणपूरकर, कै. शंकरराव अलकुटकर आणि नुकतेच कालवश झालेले नारायण कोळी यांचाही निर्देश या बाबतीत अगत्याने केला पाहिजे.

तबलावादनामधील कलात्मकता, मग ती साथीमधील असो वा स्वतंत्र वादनातील असो, हीही विचाराला घेतलेल्या संगीतविषयक काळात ख्यालगायकीप्रमाणेच महाराष्ट्राच्या बाहेरून आली आणि त्याच्यामधील वेगवेगळी घराणी, बाज आणि त्यांना अनुसरून असलेले कायदे, यांचे प्रथम अनुकरण आणि नंतर त्यातील कलासाधना यांचे आरोपण महाराष्ट्रात होऊ लागले. अशा कलात्मकतेची ओळख खाँसाहेब थिरकवाँ यांनी केलेल्या बालगंधर्वांच्या नाट्यसंगीताच्या साथीमुळे रसिकांना झाली. इंदूर येथील जहांगीरखाँ, मुंबईचे अमीर हुसेनखाँ, पंडित गुरुदेवजी पटवर्धन आणि अलारखाँ यांच्या प्रेरणेने आणि प्रत्यक्ष शिक्षणामुळे अशा कलात्मकतेची जोपासना होत गेली आणि परिणामी या तबलावादनात नवनवीन कलाकार निर्माण झाले. गेल्या पिढीमधील शमसुद्दीनखाँ, घम्मणखाँ, राजाभाऊ अर्काटकर आणि अलीकडील लालजी गोखले,

चंद्रकांत कामत, वसंतराव आचरेकर, नाना मुळे, सुरेश तळवलकर, यांसारख्या आणखीही महाराष्ट्रातील अनेक तबलानवाजांचा उल्लेख करता येतो. गोव्याच्या बाजूचे प्रख्यात वादनकार खाप्रूमामा यांच्या प्रगाढ तालज्ञानामधील श्रेष्ठत्वाचे कौतुक महाराष्ट्रातील गायकांनी आवर्जून केलेले आहे.

अशा रीतीने संगीताची साथ करताना आणि सनईसह इतर वाद्यांचे स्वतंत्र वादन होत असताना जे संगीत आविष्कृत होत असते, त्यात संगीताच्या दृष्टीने विवक्षित वाद्याचे वैशिष्ट्य कितपत टिकून राहते असा अखेरीला एक प्रश्न उपस्थित होतो. गायकाच्या कंठातून निघणारे संगीत जसेच्या तसेच हार्मोनियम, सनई, सारंगी वा इतर वाद्यांतून प्रसवू लागणार असल्यास त्यांत ते पुन्हा ऐकण्याचा प्रसंग टाळण्याचाच प्रयत्न रसिकांकडून होण्याचा दाट संभव आहे. याशिवायही जे संगीत हार्मोनियममधून प्रकट व्हावयाचे, त्याचाच नमुना सनई अगर सारंगी वा फिडल यांनी दाखविण्याची आकांक्षा रास्त ठरेल काय, असे पुढेही विचारले जाणे अवश्य आहे. माध्यमाच्या बनावटीमुळे आणि स्वरूपानुसार संगीताच्या आविष्कारात फरक पडावयाला हवा, असा दावा या ठिकाणी अभिप्रेत आहे. गायकाच्या आवाजामधील कुवतीनुसार वा वैगुण्यामुळे गायकीत फरक पडला एवढेच नाही तर त्यानुसार परिणामी घराण्याची कल्पना प्रादुर्भूत झाली अशा विषयीचे विवेचन मागे झालेले आहेच. म्हणजे पुन्हा वाद्याची बनावट, रचना त्यातून निघणाऱ्या ध्वनीची जात आणि इतर गुणविशेष आणि त्यांचा आवाका आणि मर्यादा यांचा संपूर्ण खुलासा करून घेतल्याखेरीज संगीत निर्माण करताना त्या वाद्यवादनातून त्याचे सर्वच आविष्कार, एकाच तऱ्हेने निघावेत अशी वादनकारांची कल्पना असल्यास तिच्या वाजवीपणाबद्दल संगीत रसिकाला शंका येईल. साथ करीत असताना एकाच वाद्याने गायकीचे सर्वच बाबतीत अनुकरण करण्याचा प्रयोग हा रसिकांना संगीत-विरहित असा निराळाच अनुभव आणून देतो, असे अगोदर सूचित केलेले आहेच. यावर उपाय म्हणून नव्हे तरी एक वेगळा प्रयोग करावा या हेतूने निरनिराळी वाद्ये एकत्र आणून त्यांच्या वैशिष्ट्यांच्या संमीलनातून संगीताची मांडणी करावी अशीही एक कल्पना प्रत्यक्षात आणली जाणे शक्य आहे. तथापि अशा निर्माण होणाऱ्या संगीताच्या मर्यादा लक्षात घेता, दर क्षणाला पुढील सांगीतिक घटनेची वाट पाहाणाऱ्या रसिकाला हे संगीत ऐकण्यासाठी कितपत उत्सुकता राहील याबद्दल मात्र शंका आहे.

• • •

# ११. संगीतातील संशोधन

## (१) पंडित विष्णु नारायण भातखंडे[1]

तेराव्या शतकाच्या सुरुवातीपासून महाराष्ट्राच्या संगीतामधील विविध अवस्थांचे अवलोकन करीत असताना गेल्या सुमारे शंभर वर्षांत त्याच्या आविष्कारपद्धतीत आणि कलाविषयक दृष्टिकोनात घडून आलेल्या स्थित्यंतरांचा तपशीलवार आढावा घेण्याचा प्रयत्न आतापर्यंत करता आला. असे करताना संगीत या विषयाचे संशोधन, त्याचे ऐतिहासिक विवेचन वा त्या त्या काळातील गात गेलेल्या संगीताची सुसंगत मांडणी तोपर्यंत झाल्याचे आढळून आले नाही. शार्ङ्गदेवाच्या 'संगीतरत्नाकर' या ग्रंथाचे स्वरूप दिग्दर्शित करताना त्याच्या काळापर्यंत म्हणजे तेराव्या शतकापर्यंत प्रगत झालेल्या संगीताचा विवेचक दृष्टीने त्याने अभ्यास मांडल्याचा मागे उल्लेख केलेला आहे. त्यानंतरच्या एकोणिसाव्या शतकापर्यंतच्या सुमारे ६०० वर्षांच्या काळात संगीतविषयक ग्रंथ निर्माण झाले असले तरी, एक तर त्यांची भाषा संस्कृत असून शिवाय त्यांचे स्वरूप प्रामुख्याने संकलनात्मक असे आढळून येते. संगीताचा आविष्कार बहुतांशी मुसलमान गायकांकडून होत गेल्याने त्यांना या ग्रंथांची भाषा समजणे शक्य झाले नाही. शिवाय त्यांचे गायन सामान्य लोकांऐवजी श्रीमंत आणि राजे महाराजे यांच्या मनोरंजनासाठीच होत असल्याने, या कलेसंबंधी काही तात्त्विक भूमिका, तिचा इतिहास आणि दृष्टिकोन याविषयी अशा ग्रंथांत काही सांगितलेच असल्यास त्याकडे लक्ष देण्याची त्यांना गरज भासली नाही. या कारणाने ग्रंथांमधील वर्णन, होत असलेल्या संगीताशी जुळले नाही. तसेच गायल्या जाणाऱ्या आविष्कारपद्धतीचे विश्लेषण, वर्गीकरण, तुलना अगर चिकित्सा करण्यासाठी कोणी पुढे आले नाहीत.

संगीताची अशी प्रदीर्घ काळ दुर्लक्षिली गेलेली तात्त्विक बाजू शोधून काढावी, त्याचा इतिहास पाहावा आणि आपल्या काळात आविष्कृत होणाऱ्या संगीताचे मागील आधार हुडकून काढावेत अशी प्रेरणा पंडित विष्णु नारायण भातखंडे या संगीताचा व्यवसाय नसलेल्या वकिलाला झाली. एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीचा काळ हा सांस्कृतिक क्षेत्रामधील विविध हालचालींमुळे महाराष्ट्राला महत्त्वाचा ठरून गेला. इंग्रजी शिक्षणामुळे आणि इंग्रजी राजवटीतून पाश्चात्त्य संस्कृतीचा त्याला झालेला परिचय आणि

१ पंडित विष्णु नारायण भातखंडे, जन्म १० ऑगस्ट १८६०, मृत्यू १९ सप्टेंबर १९३६.

त्यातून संक्रान्त झालेले विचार आणि शास्त्रीय दृष्टिकोन, त्या हालचालींना प्रेरक ठरले. त्याबरोबर भारतीय संस्कृतीविषयी जागृत झालेल्या अभिमानाने, तिने संचित करून ठेवलेले पूर्वीपासूनचे विद्याधन या नवीन विचारसरणीतून तपासून घ्यावे आणि नंतर ते सामान्यांना उपलब्ध करून द्यावे अशी वृत्ती सुशिक्षितांत निर्माण झाली. भातखंडे यांनी आपल्या अभ्यासाकरिता संगीत हा विषय निवडला. त्याकरिता त्यांनी जुन्या संस्कृत ग्रंथांचे परिशीलन केले. इतर ग्रंथांचा सुगावा लागल्यास ते मिळविण्यासाठी दूरच्या ठिकाणापर्यंत प्रवास केला. भिन्न घराण्यांतील गायकांकडून त्यांची परंपरागत गायन-पद्धती शिकून घेतली. त्यांनी साक्षेपाने सांभाळून ठेवलेल्या गायकीतील चिजा, प्रयासाने प्राप्त करून घेतल्या आणि स्वतः तयार केलेल्या स्वरलिपीत त्यांची नोंद करून ठेवली. असे करताना या सनातनी वृत्तीच्या घराणेदार गायकांच्या विरोधाला त्यांना तोंड द्यावे लागले. त्यांच्या पूर्वग्रहांचे निराकरण करावे लागले. संग्रहित केलेल्या अशा चिजां-मधील गायकीची चिकित्सा आणि वर्गीकरण करून त्यांनी संगीताच्या विकसनाला उपकारक व्हावेत असे सिद्धान्त प्रस्थापित केले आणि हे प्रचंड कार्य आपल्या हयातीत पुरे करून संगीत संशोधनाच्या क्षेत्रात अग्रेसरत्वाचा मान मिळविला.

पंडित भातखंडे यांचा जन्म १० ऑगस्ट १८६० रोजी झाला. १८८० साली मॅट्रिकची आणि १८८७ मध्ये ते वकिलीची परीक्षा उत्तीर्ण झाले. पुढे १९१० पर्यंत त्यांनी वकिलीचा व्यवसाय यशस्वी रीतीने केला आणि पुढे विवंचना भासणार नाही इतपत द्रव्यसंग्रह करून त्यांनी हा व्यवसाय सोडून संगीत विषयाच्या अभ्यासाकडे स्वतःला वाहून घेतले. वकिली करीत असताना त्यांचे फौजदारी आणि पुराव्याच्या कायद्याविषयीचे ज्ञान आणि उलटतपासणीतील कौशल्य यांबद्दलचा लौकिक झाला होता. शिवाय या काळात त्यांनी कायदे शिक्षणाचे वर्ग चालविले होते. पुराव्याच्या कायद्या-मधील कलमांना कवितारूप देऊन वर्गामधील विद्यार्थ्यांकडून ते ती पाठ करून आणि गाऊन घेत असत. शालेय शिक्षण घेत असताना त्यांनी आपल्या गायनाने पारितोषिके मिळविली आणि पुढे बासरी आणि सतारवादनात गती दाखविली. भातखंड्यांचे वडील संगीत विषयाला नवखे नव्हते. या कारणाने त्यांनी आपल्या मुलाच्या शिक्षणाच्या आड येत नसलेल्या संगीताच्या शोकाला विरोध केला नाही. १८८४ च्या सुमारास, मुंबईमधील गायनोत्तेजक मंडळीचे भातखंडे सभासद झाले. ही संस्था मुंबईमधील श्रीमंत पारशी लोकांच्या पुरस्काराने चालविली जात असून खानदानी गायकांची मासिक वेतनावर तिच्यात नेमणूक केली जात असे. मंडळीत सभासद म्हणून भातखंड्यांनी प्रवेश करण्याच्या सुमाराला रावजीबुवा बेलबागकर हे प्रसिद्ध धृपदिये त्या ठिकाणी नोकरीला होते. दक्षिण हैद्राबादचे झैनुलाबुद्दीनखां यांचे ते शिष्य होते. रावजीबुवांकडून भातखंड्यांनी जवळजवळ ३०० धृपदे शिकून घेतली. १८९५ साली रावजीबुवांचा

मृत्यू झाल्यानंतर नझीरखाँ हे सारंगीवादक आणि नंतर ग्वाल्हेरगायक गणपतीबुवा भिलवडीकर हेही गायनोत्तेजक मंडळीच्या नोकरीत राहिले होते. शिवाय अली हुसेनखाँ आणि त्यांचे चुलते विलायत हुसेन, हे दोन उस्तादही या मंडळीत कामावर होते. मुंबईत त्या काळी आशक अलीखाँ आणि त्यांचे वडील महंमद अलीखाँ हे ख्यालिये राहात असत. या सर्वांकडून भातखंड्यांनी काही वेळा पैसे देऊन, कधी आपला इरादा पटवून देऊन आणि इतर वेळी प्रेम संपादन करून, अनेक प्रकारचे ख्याल, होरी, ठुंबरी आणि तराणे शिकून घेतले. एवढेच नाही तर आशक अली आणि महंमद अली यांनी गायिलेले ख्याल त्यांनी ध्वनिमुद्रितही केले. या ध्वनिमुद्रिका पुढे भातखंड्यांच्या हाती लागल्या नाहीत.

शिकून घेतलेल्या चिजांची स्वरलिपीत नोंद करून ठेवण्याची सवय भातखंड्यांनी स्वत:ला सुरुवातीपासून लावून ठेवली होती. शिवाय वेगवेगळ्या घराण्यांचे गायन, त्यामधील उस्तादांकडून त्यांनी लक्षपूर्वक ऐकले होते. संगीत विषयावरील उपलब्ध असलेले संस्कृत, मराठी, हिंदी आणि गुजराथी वाङ्मय त्यांनी या सुमारास वाचण्यास सुरुवात केली. त्यामधील महत्त्वाच्या गोष्टी त्यांनी नमूद करून ठेवल्या. गायनोत्तेजक मंडळीत ज्या गायकांचे कार्यक्रम होत, त्यांच्याशी ते संगीताविषयी चर्चा करू लागले आणि पुढे त्यांनी आपले विचार मंडळीत भाषणाच्या रूपाने मांडण्यास प्रारंभ केला. संगीतातील विविध रागांची वैशिष्ट्ये दिग्दर्शित करण्याकरिता त्यांनी लक्षणगीते रचली गायनोत्तेजक मंडळीत असलेले नझीरखाँ यांनी भातखंड्यांचे विचार समजावून घेतले एवढेच नाही तर ही लक्षणगीतेही त्यांनी शिकून घेतली. काही मतभेदांमुळे गायनोत्तेजक मंडळीशी असलेला भातखंड्यांचा संबंध १९१७ साली संपुष्टात आला.

संगीताचा अभ्यास आणि श्रवण करीत असताना त्यांचे ग्रंथगत वर्णन आणि मैफलीत गायले जात असलेले संगीत यांत भातखंड्यांना दुरावा आढळून येऊ लागला. रागांची नावे तीच असूनही त्यांच्या वर्णनाबरहुकूम गायन करावयाचे झाले तर चालू गायकी-पासून होत असलेली त्यांची फारकत निदर्शनाला यावयाची. खेरीज ऐकणाराला त्यात रंजकताही वाटत नसे. संगीत विषयातील अशा परिस्थितीची कारणपरंपरा शोधून काढावी, त्याच्या इतिहासात प्रत्यक्ष गायकीला कोठे शास्त्राधार मिळतो का ते पाहावे, आणि अशा अधिष्ठानाला 'संगीतरत्नाकारा' पासून काही सुसूत्रता मिळाली असल्यास तपास करावा, असे विचार भातखंड्यांच्या मनात सुरुवातीपासून घर करून राहिले होते. करीत असलेल्या अभ्यासातून त्यांना या बाबतीत काही मदत झाली नाही. आपल्याला हवी असलेली माहिती कदाचित इतर ठिकाणी उपलब्ध असू शकेल या अपेक्षेने त्यांनी १९०४ पासून १९०९ सालपर्यंत, हिंदुस्थानातील निरनिराळ्या भागांत दौरे केले आणि संगीतकलेची केंद्रे असलेल्या ठिकाणांना भेटी दिल्या. संगीताचे ग्रंथगत वर्णन

आणि प्रत्यक्ष होत असलेले त्याचे आविष्करण यांचा फारसा संबंध उरलेला नाही, अशाच निष्कर्षाप्रत त्यांना या दौऱ्याच्या अखेरीला यावे लागले. तथापि दक्षिणेकडे केलेल्या पहिल्या प्रवासात त्यांचा तिकडील संगीतकारांशी परिचय झाला आणि त्यांना तोपर्यंत अज्ञात असलेले तेथील संगीतवाङ्मय हस्तगत करता आले. असे लाभलेले संस्कृत लेखन भातखंड्यांनी स्वतः नंतर प्रकाशित केले. दक्षिणेत प्रचलित असलेले कर्नाटक संगीत आणि हिंदुस्थानी गायकी या दोन वेगळ्या पद्धती आहेत, ही माहितीही भातखंड्यांनीच प्रथम प्रकट केली.

गायकीच्या चिजांचा स्वरलिपीसह केलेला संग्रह आणि प्रत्यक्ष ऐकून होत असलेले गायन, हा यानंतर भातखंड्यांच्या चिंतनाचा विषय होऊन राहिला. विविध जातीच्या संगीताच्या मांडणीत, आविष्कारांत किंबहुना त्यांच्या रचनांतही त्यांना काही समान गोष्टी आढळून आल्या. त्यांच्या पाठीमागील त्या अनेक वर्षे गाऊन झाल्याचे संस्कार त्यांना जाणवले. संगीतामधील रागकल्पना आणि दरवेळी तिच्यामधील वेगळा आविष्कार होण्याची क्षमता यांचा मागोवा घ्यावा आणि रागकल्पनांचे स्वरूप निश्चित करून, त्यांचे साधार विशदीकरणही करावे असे विचार त्यांच्या मनात घोळू लागले. केलेले संशोधन, चिकित्सा आणि संगीतश्रवण यांमुळे त्यांना मूर्त स्वरूप येऊ लागले आणि 'हिंदुस्थानी संगीतपद्धती' या त्यांच्या ग्रंथाचा उद्‌भव झाला. या ग्रंथाचा विस्तार पुढे चार खंडांत होऊन पहिला खंड १९०९ साली आणि शेवटचा १९३२ साली प्रकाशित झाला. एकूण सुमारे २,५०० पृष्ठे असलेल्या या मजकुरात, भातखंड्यांच्या संगीत-विषयक उपपत्ती, रागांचे दहा थाटांमधील वर्गीकरण, आणि श्रुतीसंबंधीचे त्यांचे विचार समाविष्ट झाले आहेत. शिवाय प्रत्येक रागाचा मिळाला तेवढा इतिहास, काळानुरूप त्यांत होत गेलेले परिवर्तन, त्यांचे हल्लीचे स्वरूप, त्यांचे आलाप, स्थायी आणि अंतरा यांमधील विस्तार आणि शेवटी त्यांच्या चिजांची स्वरलिपीतील मांडणी, अशी सविस्तर माहिती, त्या रागांचे वर्णन करणाऱ्या मूळच्या संस्कृत श्लोकांसह या ग्रंथांत चर्चात्मक पद्धतीने मांडण्यात आली आहे.

'हिंदुस्थानी संगीतपद्धती' या ग्रंथाच्या प्रकाशनामुळे, भातखंड्यांच्या संशोधन-कार्याची कीर्ती, संगीताच्या माहीतगारांत, तसेच संगीतप्रेमी अशा त्या काळामधील संस्थानाधिपतीपर्यंतही पोहोचली. उत्तर प्रदेशातील अकबरपूरचे राजा नवाबअलीखाँ हे संगीताचे जाणकार आणि हार्मोनियम वादक होते. भातखंड्यांची विचारसरणी समजून घेण्याकरिता आणि त्यांची लक्षणगीते शिकून घेण्यासाठी, आपले खाजगीतील गायक काले नझीरखाँ यांना मुद्दाम नवाबअल्लीखाँ यांनी मुंबईस भातखंडे यांच्याकडे पाठविले. काले नझीरखाँनी भातखंडे यांच्याकडून संपादन केलेले ज्ञान नवाब-अलीखाँकडे सुपूर्द केले. नवाबअलीखाँनी पुढेही पत्रव्यवहाराने भातखंड्यांच्या विचारपद्धतीशी

परिचय वाढविला. एवढेच नाही तर संगीतावरील 'मरीफ-उन नवमत' या आपल्या उर्दू पुस्तकमालेच्या पहिल्या भागात भातखंड्यांच्या तात्त्विक प्रतिपादनाचा आणि लक्षणगीतांचा अंतर्भाव केला. काले नझीरखाँ पुढे रामपूरच्या नवाबांच्या दरबारात गायक म्हणून राहिल्यामुळे, भातखंड्यांचा लौकिक नवाबाच्या कानावरही गेला. रामपूरचे नवाब हे स्वत: गायक असून आपल्या शिक्षणासाठी त्यांनी वझीरखाँ या उस्तादाची योजना केली होती. नवाबांच्या आमंत्रणावरून भातखंडे यांनी रामपूर येथे केलेल्या मुक्कामात, त्यांनी नवाबांचा स्नेह संपादन केला, संगीताविषयीचा आपला दृष्टिकोन पटवून दिला आणि रामपूरपद्धतीची गायकी स्वरलिपीत बद्ध करण्याची आपली योजना त्यांनी मान्य करवून घेतली. त्यासाठी नवाबांना गंडापद्धतीने त्यांनी आपले गुरू केले. वझीरखाँचे शिष्य असले तरी नवाब हे त्यांचे मालकही असल्या-कारणाने त्यांच्या सांगण्याप्रमाणे, वझीरखाँना आपली रामपुरीपद्धतीची गायकी भातखंड्यांच्यासमोर खुली करावी लागली.

१९१४ सालच्या सुमारास भातखंड्यांच्या 'हिंदुस्थानी संगीत पद्धती' या ग्रंथाचा दुसरा आणि तिसरा खंड प्रसिद्ध झाला. बडोदा संस्थानचे महाराजा सयाजीराव गायक-वाड, हे आपल्या सरकारी संगीत विद्यालयाच्या व्यवस्थापनाबाबत विवंचना करीत असताना, त्यांना भातखंडे यांच्या संगीतविषयातील कर्तृत्वाची माहिती समजली. मौलाबक्ष गिस्सेखाँ या संगीततज्ञाच्या देखरेखीखाली या विद्यालयाचे संचालन व्यवस्थित राहिले होते. तथापि त्यांच्या मृत्यूनंतर त्याच्या पुढील व्यवस्थापनाबद्दल सयाजीरावांना संगीत क्षेत्रातील सल्लागारांची जरुरी भासत होती. भातखंड्यांना त्यांनी आपल्याकडे बोलावून घेतले आणि त्यांच्या सल्ल्याप्रमाणे, विद्यालयाच्या शिक्षण-पद्धतीत त्यांनी सुधारणा घडवून आणल्या. संगीतविषयासंबंधी सयाजीरावांनी यावेळी भातखंड्यांशी चर्चा केली. हिंदुस्थानी संगीताला काही तत्त्वप्रणाली आहे काय, त्याचा शिक्षणक्रम कोणता आणि त्याकरिता स्वरलिपी आणि क्रमिक पुस्तके उपलब्ध आहेत का, अशी त्यांनी चौकशी केली. उत्तरादाखल भातखंड्यांनी त्यांना संगीतातील सद्य:-परिस्थितीचे निवेदन केले आणि गायक आणि संगीतशास्त्रज्ञ यांचे विविध रागांच्या स्वरूपांविषयी एकमत झाल्याखेरीज संगीताला तात्त्विक प्रमाण लाभणार नाही असे आपले मत व्यक्त केले. सयाजीरावांना हे ऐकून आश्चर्य वाटले आणि हिंदुस्थानातील सर्व गायक आणि सांगीतिकांना एकत्र आणवून त्यांच्या चर्चेतून संगीतविषयाला शास्त्र-रूप प्राप्त करून देण्याची कल्पना त्यांनी भातखंड्यांच्या पुढे मांडली. भातखंड्यांनी ताबडतोब आपली संमती प्रकट केली. सयाजीरावांच्या सूचनेनुसार भातखंड्यांनी अशा परिषदेची योजना आणि कार्यक्रम तयार केला आणि बडोदा येथे १९१६ साली ह्या अखिल भारतीय संगीत परिषदेचे पहिले अधिवेशन, संगीतविषयक निबंधवाचन, चर्चा

आणि गायनांचे कार्यक्रम यांच्यासह साजरे झाले. 'उत्तर हिंदुस्थानातील संगीताचे ऐतिहासिक दृष्टिकोनातून निरीक्षण' हा विद्वत्ताप्रचुर इंग्रजीतील निबंध या परिषदेत भातखंड्यांनी वाचला. यावेळी परिषदेचे एक स्थायी कार्यकारी मंडळ स्थापण्यात आले आणि भातखंडे यांची त्याचे सरचिटणीस म्हणून योजना झाली.

संगीत परिषदेची पुढील अधिवेशने दिल्ली, बनारस आणि लखनौ या ठिकाणी भरली. १९१८ सालच्या दिल्ली येथील अधिवेशनात संगीतामधील रागनियमांबाबत, उपस्थित असलेल्या गायकांत प्रथमच एकवाक्यता निर्माण झाली. 'हिंदुस्थानी संगीतपद्धती'च्या चौथ्या खंडात या सर्वसंमत नियमांचा भातखंड्यांनी अंतर्भाव केला आहे. हिंदुस्थानी संगीतासाठी दिल्ली येथे एक मध्यवर्ती विद्यासंस्था स्थापन व्हावी अशा प्रस्तावाचाही यावेळी विचार झाला. लखनौ येथील चौथे अधिवेशन १९२४ साली त्यावेळच्या संयुक्त प्रांताचे गव्हर्नर सर वुइल्यम मारिस यांच्या अध्यक्षतेखाली भरले. लखनौ येथील पुढच्याच १९२५ सालच्या अधिवेशनात त्या ठिकाणी संगीताची शिक्षणसंस्था स्थापन करण्याचा निर्णय घेण्यात आला. पुढे तिचे 'मारिस कॉलेज ऑफ हिंदुस्थानी म्युझिक' असे नामकरण करण्यात आले. या कॉलेजातील संगीताचा अभ्यासक्रम आणि शिक्षण-पद्धती यांबाबत तपशीलवार योजना भातखंड्यांनी तयार केली. ग्वाल्हेर येथील माधव संगीत विद्यालयाची स्थापना करण्यासाठी त्यांनी यापूर्वी घेतलेले परिश्रम आणि आखलेली शिक्षणाची रूपरेषा, त्यांना या कामी उपयुक्त वाटली. कॉलेजातील शिक्षक म्हणून निष्णात गायक आणि वादकांची नेमणूक करण्यात येऊन माधवराव जोशी यांची प्रिन्सिपॉल या पदासाठी नियुक्ती केली गेली. त्यांच्यानंतर ज्यांनी एक विद्वान सांगीतिक आणि यशस्वी संगीतशिक्षक म्हणून लौकिक मिळविला असे भातखंड्यांचे शिष्य पंडित श्रीकृष्ण रातंजनकर हे प्रिन्सिपॉल झाले. रातंजनकरांच्या धुरीणत्वाखाली गेल्या तीस पस्तीस वर्षांत अनेक गायक शिक्षक तयार झाले त्याचप्रमाणे विद्याप्रवीण असे गायकही प्रशिक्षित करण्यात आले. मारिस कॉलेजमारख्या मुंबई, इंदूर, खैरागड, हैदरा-बाद या ठिकाणच्या शिक्षणसंस्थांत तसेच आकाशवाणी आणि इतर विद्यापीठांतही हे गायक हल्ली महत्त्वाच्या स्थानावर काम करीत आहेत.

गायनोत्तेजक मंडळीत असतानाच गायकांना प्रशिक्षण देण्याकरिता भातखंडे त्या ठिकाणी वर्ग चालवीत असत. त्यांच्याच सूचनेवरून मुंबई म्युनिसिपालिटीने आपल्या प्राथमिक शाळांत संगीताचा शिक्षण विषयांत समावेश केला होता. त्यासाठी शिक्षकांना तयार करण्याचे कामही त्यांच्याकडेच सोपविले गेले. या अगोदर बडोद्याच्या सरकारी संगीत विद्यालयाची पुनर्रचना त्यांच्याकडून झाल्याचा उल्लेख मागे केलेला आहेच. १९१७ सालच्या सुमारास ग्वाल्हेरचे महाराजा शिंदे यांचेही भातखंड्यांच्या संगीता-मधील संशोधन आणि शिक्षणविषयक हालचालींकडे लक्ष वेधले गेले. मुंबईत असताना

त्यांनी भातखंडयांची शिक्षणपद्धती प्रत्यक्ष अवलोकन केली आणि ग्वाल्हेर येथे त्या पद्धतीनुसार शिक्षण देणारे विद्यालय स्थापन व्हावे अशी त्यांनी भातखंडयांपाशी इच्छा व्यक्त केली. सोळाव्या शतकातील राजा मानपासून संगीत विद्येविषयी प्रसिद्ध असलेल्या ग्वाल्हेरसारख्या शहरात संगीताविषयीचे विचार आणि त्याच्या शिक्षणासंबंधीच्या आपल्या कल्पना, प्रत्यक्षात आणण्यासाठी मिळत असलेल्या अशा संधीचा भातखंडयांनी आवर्जून उपयोग करून घेतला. या माधव संगीत विद्यालयाच्या संचालनाकरिता संगीताचा अभ्यासक्रम, शिक्षणपद्धती, त्याचे शास्त्र आणि प्रत्यक्ष गायन यांच्या परीक्षा यांसाठी व्यापक योजना त्यांनी तयार केली. महाराजांच्या सल्ल्यावरून संस्थानातील गायकांची शिक्षक म्हणून त्यांनी निवड केली आणि त्यांना आपल्या मुंबईतील वर्गात प्रशिक्षण दिले. यासाठी लागणाऱ्या खर्चाची व्यवस्था महाराजा शिंदे यांनी केली होती. विद्यालय सुरू झाल्यानंतर त्यातील शिक्षणक्रमाला अनुसरणाऱ्या पाठ्यपुस्तकांची निकड भागविण्याची जबाबदारी भातखंडयांच्याकडे साहजिकच आली आणि तीमधून त्यांच्या क्रमिक पुस्तकमालिकेचा जन्म झाला. १९१७ ते १९३६ सालपर्यंत प्रसिद्ध होत गेलेल्या या मालिकेच्या सहा विभागांतील प्रत्येकात संगीतविषयक तात्त्विक विवेचन, रागांचे वर्णन, स्वरलिपींच्या साहाय्याने त्या चिजांचे विशदीकरण आणि स्वरविस्तार, रागांची वैशिष्ट्ये सांगणारी लक्षणगीते आणि या सर्वांची दहा थाटांत विभागणी इतकी माहिती सविस्तरपणाने देण्यात आली आहे. या एकूण मालिकेत १,३०० पेक्षा अधिक गायकीतील चिजांचा लक्षणगीतांसह समावेश झालेला आहे. संगीत विषयाची, शिवाय त्याच्या शिक्षणाला वा साधनेला उपयुक्त अशी एकत्रित माहिती, जिज्ञासूंना एरवी उपलब्ध होऊ शकली नसती.

भातखंडे १९ सप्टेंबर १९३६ रोजी मृत्यू पावले. आपल्या वाट्याला आलेल्या शहात्तर वर्षांच्या आयुष्यामधील पन्नासपेक्षा अधिक वर्षे त्यांनी संगीताच्या उपासनेत, अभ्यासात आणि चिकित्सेत व्यतीत केली. संगीत विषयावरील पूर्वीचे वाङ्मय आणि प्रचलित गायकीमधील आचार आणि रीती, यांचे परिशीलन करण्याकरिता त्यांनी दूरचे प्रवास केले. घराणदार गायकांकडून चिजांचा संग्रह संपादन केला. हा उद्योग करीत असताना त्यांना अनेकांचा विरोध आणि टीका सहन करावी लागली. अशा विरोधाची कारणपरंपरा नष्ट व्हावी, गैरसमज दूर व्हावे आणि संगीत हे एखाद्या घराण्याची खाजगी दौलत न राहाता, ते सामान्यांकरिता मुक्त करावे आणि त्याचे आकलनीय असे शास्त्रीय स्वरूप प्रस्थापित व्हावे, या उद्देशाने अशा गायकांना आणि सांगीतिकांना, परिषदांच्या निमित्ताने त्यांनी एकत्र आणले. त्यांच्यांत एकवाक्यता निर्माण करण्याचा प्रयत्न केला. आपल्या संगीतविषयक विचारांचे विवेचन केले, शिक्षणक्रम आखले, ते प्रत्यक्षात आणले आणि अभ्यासूंना उपयुक्त आणि मार्गदर्शक

होईल अशी ग्रंथरचना केली. शार्ङ्गदेवानंतरच्या पुढील विराट काळात एवढी वैशिष्ट्यपूर्ण कामगिरी भातखंडे यांच्याकडूनच झाली असे म्हणण्यात अतिशयोक्ती होत नाही. असे असूनही भातखंड्यांनी स्वतःचे घराणे स्थापन केले नाही अगर इतर दुसऱ्या घराण्याच्या गायकीचा पुरस्कार केला नाही. प्रचलित गायनरीतींचा, पूर्वीच्या ग्रंथांत वर्णिलेल्या संगीताशी दुवा असल्यास तो शोधून काढावा हे त्यांचे सुरुवातीचे अन्वेषण फलदायी ठरले नाही, आणि तसे त्यांनी स्पष्टपणे सांगितले. हिंदुस्थानी संगीताच्या प्रचलित आविष्कारातील तात्त्विक अधिष्ठान शोधून त्याचे सुसंगत निवेदन करण्याचा मार्ग त्यांनी पुढे स्वीकारला. तात्त्विक विचारांचा आग्रह पुरस्कारूनही त्यांनी गायकांकडून संगीतविद्या प्रत्यक्ष शिकून घेण्याचे महत्त्व प्रतिपादिले. संगीतातील संशोधन आणि शिक्षण यांविषयी त्यांनी मनाशी बाळगलेल्या आकांक्षा पुऱ्या झाल्याचे समाधानही त्यांनी आपल्या हयातीत अनुभविले. आपल्या ठायी असलेल्या चातुर्य, सततोद्योग, अभ्यास आणि चिकित्सक वृत्ती, श्रद्धा आणि सांगीतिक जाण या गुणांचा त्यांनी आपली उद्दिष्टे साधण्यासाठी उपयोग केला. भातखंड्यांनी स्थापन केलेली लखनौ आणि ग्वाल्हेर येथील संगीत विद्यालये, तसेच त्यांच्याकडून वा या संस्थांतून शिक्षित झालेले त्यांचे गायकशिष्य, त्याचबरोबर त्यांनी आपल्यामागे ठेवलेली ग्रंथसंपत्ती, यांचा लाभ संगीतजिज्ञासूंच्या पुढील पिढ्या घेत आल्या आहेतच. तथापि यापूर्वी केवळ अभावामुळेच जाणवणारा असा शास्त्रीय दृष्टिकोन आणि चिकित्सकपणा संगीताच्या क्षेत्रात आणि विशेषतः गायकसमाजात भातखंड्यांच्या कर्तृत्वामुळेच निर्माण झाला या घटनेला त्याहीपेक्षा अधिक महत्त्व आहे.

## (२) रावसाहेब कृष्णाजी बल्लाळ देवल[1]

रावसाहेब के. बी. देवलांनी संगीतामधील श्रुतींची स्थाने निश्चित करण्याबाबत केलेल्या महनीय कार्यामुळे भारतीय संगीताला एक वस्तुनिष्ठ आणि शास्त्रीय अधिष्ठान प्राप्त झाले. ते दक्षिण महाराष्ट्रातील सांगलीचे राहाणारे असून त्यांचा जन्म ६ मे १८४७ रोजी झाला. रत्नागिरी येथे डिस्ट्रिक्ट डेप्युटी कलेक्टरच्या हुद्यावर असताना त्यांचे या विषयाकडे लक्ष लागले. संस्कृत भाषेचा त्यांचा अभ्यास नव्हता आणि संगीताचे शिक्षणही त्यांना कधी लाभले नव्हते. तथापि, पंडितांच्या साहाय्याने त्यांनी संगीतावरील संस्कृत ग्रंथ समजावून घेतले, ध्वनिशास्त्राचे नियम अवगत केले, आपल्या काळातील थोर गायकांना बरोबर घेऊन प्रयोग आरंभले आणि संगीताला आधारभूत होईल असे स्वरप्रमाण प्रथमच निश्चित केले. त्या विषयावर एक विस्तृत प्रबंध लिहिला. आपल्या व्यवसायातील नसलेल्या या विषयाच्या पाठीमागे लागून त्यांनी सततोद्योगाने आणि

१ रावसाहेब कृष्णाजी बल्लाळ देवल, जन्म ६ मे १८४७, मृत्यू १६ मार्च १९३१.

चिकाटीने त्यात यश संपादन केले. रावसाहेब देवलांच्या या संशोधनकार्यामुळे, भारतीय संगीताला जगाच्या सांस्कृतिक नकाशात स्थान मिळाले, असे म्हणणे गैरवाजवी होणार नाही.

'हिंदुस्थानातील गवई हे मनात येईल तसे गात असतात आणि त्यांच्या संगीतामधील रीतींना कोणताही शास्त्रीय आधार नाही' अशी टीका युरोपियन लोकांकडून वारंवार होत आली, म्हणून या प्रश्नाचा अभ्यास करण्यासाठी त्या वेळच्या ब्रिटिश सरकारने, एलिस नावाच्या गृहस्थाच्या अध्यक्षतेखाली एक कमिशन नियुक्त केले. पंडित भातखंडे यांच्यापुढे जी अडचण नंतर उभी राहिली तिचाच अनुभव या कमिशनलाही आला. तो असा की, संगीताचे गायन करणारे बहुतेक सर्व मुसलमान लोक असल्याने, त्यांना जुन्या संस्कृत ग्रंथांत सांगितलेले संगीतशास्त्र आकलन होणे शक्य नव्हते आणि ते संगीत गायले गेल्यानंतर फार काळ लोटल्यामुळे, त्याचा प्रचलित गायकीला उपयोगही होत नव्हता. या कारणाने त्या ग्रंथांतील विषयाचे विवरण करणे पंडितांना कठीण होऊन गेले. एलिस कमिशनने आपला रिपोर्ट १८८१ साली सादर केला आणि त्यात भारतीय संगीताला शास्त्राधार नसून, त्याचे स्वरप्रमाण निश्चित करता येत नाही, असा निष्कर्ष काढला.

रावसाहेब देवलांना ह्या रिपोर्टामुळे दुखावल्यासारखे झाले. उथळ चौकशीवरून तो तयार केला असला पाहिजे, अशी त्यांची समजूत झाली. त्यांनी आपल्या अभ्यासाकरिता हाच विषय घेतला. उपलब्ध असलेले सर्व संगीत वाङ्मय संस्कृत पंडित आणि गायकांच्या साहाय्याने समजावून घेतले. एका अगदीच नवीन आणि तिन्हाईत अशा विषयाचे असे परिशीलन प्रथमच होऊ लागल्याचे त्यामुळे दिसून आले. आधुनिक शिक्षणाने प्रेरित झालेला शास्त्रीय दृष्टिकोन तोपर्यंत या विषयाकडे वळला नव्हता. देवलांचा पदार्थविज्ञानाकडे पहिल्यापासून कल असल्याने, त्यांना या प्रश्नाचा उलगडा करता आला. सांगीतिकांना आणि गायकांना तोपर्यंत त्याचे महत्त्व पटले नव्हते. १९१० साली रावसाहेब देवलांनी 'हिंदु संगीतातील स्वरप्रमाण आणि त्यातील बावीस श्रुति' (*Hindu Musical Scale and Twenty-two Shrutees*) हा प्रबंध इंग्रजीतून प्रसिद्ध केला. या पुस्तकाच्या प्रकाशनामुळे आणि त्या विषयावरील देवलांच्या सप्रयोग व्याख्यानामुळे संगीताच्या जाणकारांत कुतूहल निर्माण झाले. त्यांच्या अशा एका व्याख्यानाचा रिपोर्ट 'टाईम्स ऑफ इंडिया'त प्रसिद्ध झाला. सातारा येथील त्या वेळचे डिस्ट्रिक्ट आणि सेशन्स जज्ज श्री. इ. क्लेमन्ट्स यांच्या वाचनात तो रिपोर्ट आला. क्लेमन्ट्स हे स्वतः एक पाश्चिमात्य संगीतकार आणि सांगीतिकही होते. क्लेमन्ट्स आणि देवल यांच्यांत यामुळे स्नेह निर्माण झाला आणि पुढे तो अखेरपर्यंत टिकून राहिला. संगीताचे हित साधण्याच्या हेतूने यापुढे दोघांनी सहकार्याने अनेक कामे अंगावर घेतली.

'फिलहार्मोनिक सोसायटी ऑफ इंडिया' या संस्थेची स्थापना, हे त्यांपैकी एक होते. देवल हे ह्या संस्थेचे चिटणीस आणि क्लेमन्ट्स अध्यक्ष झाले. सोसायटीतर्फे अनेक पुस्तके प्रकाशित झाली. हिंदुस्थानी आणि कर्नाटकी संगीतातील काही राग स्टाफ नोटेशनमध्ये बद्ध करून, त्यात समाविष्ट केले होते.

तथापि रावसाहेब देवलांचा अगोदरचा श्रुतिसंशोधनपर प्रबंध क्लेमन्ट्स यांना महत्त्वाचा वाटला. इतका की, त्यांनी नंतर १९१३ साली लिहिलेल्या आपल्या 'भारतीय संगीतातील अवगाहन—एक परिचय (१९१३)' [*Introduction to the Study of Indian Music (1913)*] या ग्रंथात देवलांविषयी गौरवाचे उद्‌गार काढले. क्लेमन्ट्स यांच्या या पुस्तकातील पुढील परिच्छेदावरून (पान ६–७) त्याचा पडताळा येईल:

'दक्षिण महाराष्ट्रात सांगली येथे राहणारे रिटायर्ड डेप्युटी कलेक्टर श्री. के. बी. देवल यांनी संशोधन करीपर्यंत भारतीय संगीतामधील स्वरालापाच्या विषयाबद्दल कोणाही चौकस गृहस्थाला संभ्रम पडत असे. भारतीय संगीताचे स्वरूप विशद करण्याच्या स्तुत्य हेतूने अनेक हिंदी आणि इतर लेखकांनी ग्रंथ लिहिले आहेत. तथापि त्यात रस घेऊ पाहणाऱ्या एखाद्या युरोपियनाच्या लक्षात यावयाचे ते असे की, काही एका मर्यादेच्या पलीकडे आपल्याला त्यात काही कळत नाही. श्री. देवलांनी स्वरांचा एकत्रित नाद निर्माण करणारा एक डायकॉर्ड तयार केला आहे. ध्वनीमुळे कंप पावणाऱ्या एका फलकावर दोन सारख्या लांबीच्या तारा लावून त्यांतील एकीच्या समवेत स्वरांची कंपनसंख्या दाखविणारी मोजपट्टी आणि त्या तारेच्या उंची-इतकीच एकीकडून दुसरीकडे सरकणारी आणखी एक लाकडी बांगडी अडकविलेली आहे. देवलांची योजना अशी की, या दोन्हीही तारा एकाच स्वरात, म्हणजे मदतीला घेतलेल्या गायकाच्या षड्‌जात प्रथम लावावयाच्या आणि त्याच्या आवाजामधील पुढील चढउतारातील प्रत्येक स्वरावर ती लाकडी बांगडी सरकवून स्थिर करावयाची. यामुळे कोणत्याही स्वराचे षड्‌जापासूनचे अंतर कंपनसंख्येमध्ये या मोजपट्टीच्या साहाय्याने मोजता येऊ लागले. अशा प्रयोगांसाठी देवलांनी अनेक वर्षे नेटाने प्रयत्न केले. त्यात त्यांना भारतातील अनेक थोर गायकांची मदत झाली.

स्वरांच्या अशा निश्चित कंपनस्थानाबद्दलचे त्यांचे निष्कर्ष आता वादातीत झाले आहेत असे म्हणता येते. रागांच्या स्वरमालिकेतील इतर स्वरांची वर्तणूक अनियमित असणार. त्याकरिता त्या रागातील आलापचारी जाणणाऱ्या गवयाची मदत घेऊन, त्या स्वरांची डायकॉर्डवर तपासणी करता आली.

अशी बावीस स्वरांतरांत अगर देवलांच्या हिंदु संगीतातील स्वरप्रमाणातील 'बावीस श्रुतींत' लावलेली हार्मोनियम तयार करणे ही त्यापुढची पायरी होती. या

वाद्याची रचना श्री. एच. कीटले मूर, बी.ए., म्युझि. (बीएसी.,) यांनी केली. श्री. ए. जे. एलिस यांनी हेमहोल्ट्झच्या 'स्वरांच्या संवेदना' या ग्रंथाच्या केलेल्या भाषांतरात कीटले यांनी त्यांना मदत केली होती. स्वरांत लावताना प्रयोगानंतर आणि अनुभवाने काहीसा फरक करून या वाद्याला पेटन्टही मिळाले (१५५४८/११). या वाद्याचे अधिकृत कारखानदार मेसर्स. मूर अँन्ड मूर, न्यू ऑक्सफोर्ड स्ट्रीट, लंडन, असून (एलिस यांच्या हार्मोनिकलचे निर्मातेही तेच होते) त्यांचे भारतातील प्रतिनिधी मेसर्स. एस. रोझ अँड कंपनी, मुंबई, हे आहेत. लेखकाला, श्री. देवलांच्या सहकार्याने आणि अब्दुल करीम आणि इतर गायकांच्या मदतीमुळे, वेगवेगळी सर्व स्वरप्रमाणे तपासून घेता आली.'

( Until Mr. K. B. Deval, a retired Deputy Collector, residing at Sangli in the Southern Maratha Country, commenced his researches, the subject of Indian intonation had baffled all inquirers. Many books had been written by Indian gentlemen and others with the laudable object of explaining what Indian Music was, but the European in India, who was interested in the subject, found that there was a point beyond which he could not go. Mr. Deval constructed a diachord consisting of two wires of equal length stretched over a sounding board, one wire being provided with a graduated scale and a movable fret of the same height as itself. His method was to tune both wires to the same pitch, that of the *shadj* of the singer assisting him. He moved the fret of the wire which had the graduated scale into the position, which gave the note, which the singer had been asked to sing. A simple calculation from the reading of the scale gave him the comparative vibration-number of the given note in relation to *shadj*. He persevered for years at this investigation, deriving assistance from many of the best singers that India could produce....

In respect of these notes the accuracy of his conclusions can fairly be said to be beyond controversy. The remaining notes belong to certain irregular scales; a knowledge of the melodic structure of the *ragas* in which they are employed was called in to assist the verification upon the diachord....

The next step was to order a harmonium tuned in the twenty-two intervals which he termed the 'Twenty-two Shrutees of the Hindu Musical Scale'. This instrument was designed by Mr. H. Keatley Moore, B. A., Mus. Bac., who assisted the late Mr. A. J. Ellis in the latter's translation of Hemholtz' *Sensations of Tone*. After some slight modification in tuning and the arrangement of the keys, the result of verification and experience, the instrument has been patented (15548/11); the manufacturers are Messrs. Moore and Moore of New Oxford Street, London (the makers of Eills' Harmonical), and the agents in India are Messrs. S. Rose and Co., Bombay. The author has, through Mr. Deval's courtesy, and with the help of Abdul Karim and other singers, been able to verify all the various scales. . . .)

एवढेच नाही तर याच पुस्तकाच्या प्रस्तावनेत प्रो. आनंद के. कुमारस्वामी, यांनी देवलांची पुढीलप्रमाणे तारीफ केली आहे :

'भारतीय संगीताविषयीचे दोन विचारणीय प्रश्न आपणापुढे उद्भवतात. या संगीताने आजवर आनंद, स्फूर्ती आणि जीवनाचा जो अर्थ दिला त्या अनुभवाची आठवण जागृत ठेवणे ही एक गोष्ट आणि त्यातील सृजनशीलतेला वाव देणे ही दुसरी. ही दोनही उद्दिष्टे साध्य होण्याकरिता भारतीय संगीतामधील दुर्दैवी अशा तात्त्विक गोंधळापासून आपली सुटका करून घेणे अगत्याचे आहे. माझ्या कल्पने-प्रमाणे, याच बाबतीत श्री. देवलांनी केलेले कार्य लक्षणीय आहे. त्यांनी घराणदार गायकांच्या स्वरालापांचे विश्लेषण करताना शुद्ध अशी प्रायोगिक पद्धती वापरली. या संबंधीचे देवलांचे निष्कर्ष त्यांच्या " हिंदु संगीतातील स्वरप्रमाण आणि त्यातील बावीस श्रुति " या ग्रंथात प्रकट झाले असून त्यासाठी त्यांची तारीफ करावी तेवढी थोडीच होईल.'

(There are two considerations that must weigh with us when we think of Indian Music; to maintain the memory of our past experience, as an interpretation and inspiration and delight, and to clear the way for new creators. For both these ends it is necessary to escape from the confusion into which the theoretical part of Indian Music has unfortunately fallen. It is here, I think, that Mr. Deval has done great service in applying a purely

experimental method to the analysis of the actual intonation of thoroughly trustworthy hereditary musicians. Mr. Deval's work, the results of which are published in his *Hindu Musical Scale and the Twenty-two Shrutees* deserves the highest praise.)

रावसाहेब देवलांनी भारतीय संगीताला, तोपर्यंत दुर्लक्षिला गेलेला असा शास्त्रीय आधार प्राप्त करून दिला. एवढेच नसून जागतिक संगीतात, त्याला एक शास्त्र आणि कला म्हणून गौरवाची जागा करून दिली, हे वरील परिच्छेदावरून उघड होते.

श्री. क्लेमन्ट्स आपल्या सिव्हिल सर्व्हिसमधून १९२८ साली निवृत्त झाल्यानंतर इंग्लंडला परत गेले. या सुमारास रावसाहेब देवलांचे वय एक्याऐंशी वर्षांचे झाले होते. अखेरीचे दिवस त्यांनी आपल्या राहात्या सांगली या गावी काढले आणि वयाच्या चौऱ्याऐंशीव्या वर्षी, १६ मार्च १९३१ रोजी ते निधन पावले. त्यांनी पाठीमागे ठेवलेल्या संशोधनाचा मात्र आतापर्यंतच्या विद्वानांना उपयोग करावा लागला आहे.

## (३) पंडित गं. भि. आचरेकर[1]

पुणे येथील पंडित आचरेकर हे सतारवादक असून, संगीत विषयातील प्रतिष्ठित असे विद्वान होते. संगीतशास्त्रावरील संस्कृत ग्रंथ त्यांनी साक्षेपाने अभ्यासिले होते. तथापि श्रुतिविषयाचा त्यांचा व्यासंग विशेष समजला पाहिजे. भारतीय संगीतातील स्वरप्रमाण या आणि इतर संबंधित विषयांवर त्यांनी अनेक पुस्तके आणि लेख लिहिले. तथापि त्यांनी तयार केलेल्या 'बावीस श्रुती' या स्वरप्रमाणावरील आधारित अशा हार्मोनियम-मुळे मात्र त्यांचे नाव लक्षात राहील. आचरेकरांची ही हार्मोनियम देवलांच्या तशा प्रयत्नापेक्षा अर्थातच सुधारलेली होती. याचे कारण देवलप्रणीत हार्मोनियम म्हणजे एक अवजड आणि महागडे असे वाद्य असून प्रात्यक्षिकासाठीच त्याचा उपयोग करणे शक्य होते. याच्या उलट आचरेकरांची हार्मोनियम, ही नेहमीच्यापेक्षा आकाराने थोडी मोठी असे. शिवाय श्रुतिप्रमाणाविषयी ज्यांना आस्था होती अशांना ती फारशी महागही वाटत नसे. स्वतंत्र वादनाकरिता, साथीसाठी आणि गायन शिकण्याकरिता तिचा उपयोग व्हावयाचा. प्रात्यक्षिकासाठीही तिचा वापर करता येत असे. आचरेकरांचे हे वाद्य लोकप्रिय झाले. सांगितल्याबरहुकूम ते तयार करूनही मिळावयाचे. ज्यांनी साथीपासून स्वतंत्र वादनापर्यंतचा दर्जा या वाद्याला मिळवून दिला, अशा या २० व्या शतकाच्या पहिल्या अर्धभागामधील प्रख्यात हार्मोनियमवादक गोविंदराव टेंबे यांनी याच आचरे-करांच्या हार्मोनियमची आपल्या वादनाकरिता निवड केली होती. नेहमीच्या नेमस्त स्वरप्रमाणाची हार्मोनियम त्यांना पसंत पडली नाही.

१ पंडित गं. भि. आचरेकर, जन्म इ. स. १८८५, मृत्यू ३ जून १९३९.

## (४) पंडित कृष्णराव मुळे[1]

या विषयाचा समारोप करण्यापूर्वी पंडित कृष्णराव मुळे या आणखी एका सांगीतिकाचा उल्लेख करणे जरूर आहे. त्यांच्या १९४० साली प्रसिद्ध झालेल्या 'भारतीय संगीत' या मराठीतील ग्रंथामुळे भारतीय संगीताच्या इतिहासाच्या अभ्यासाला मोठी मदत झाली. मुळे हे मुंबईतील एका कापडाच्या गिरणीत काम करीत असत. तथापि बाकीचा वेळ त्यांनी भरताचे नाट्यशास्त्र, शार्ङ्गदेवांचे 'संगीतरत्नाकर' आणि संस्कृतातील इतर संगीत साहित्याच्या परिशीलनात व्यतीत केला. ते एक तयार बीनवादक होते आणि एक वादनकार पण त्याहीपेक्षा संशोधक म्हणून, वेदकालापासून भरताच्या नाट्यशास्त्रापर्यंतच्या (ख्रि. पू. ३०० वर्षे) संगीताच्या पूर्वेतिहासावर त्यांनी प्रकाश टाकला. या ग्रंथाच्या पहिल्याच खंडाला महाराष्ट्राचे राजकीय नेते, थोर साहित्यिक, नाटककार आणि इतिहासकार श्री. न. चिं. केळकर यांचा पुरस्कार लाभला. त्यांनी आपल्या यशोदा चिंतामणी ट्रस्टतर्फे तो प्रसिद्ध केला. भारतीय संगीताचा अद्ययावत इतिहास पुढील दोन खंडांत निवेदन करावा अशी मुळे यांची मनीषा होती. दुर्दैवाने त्यांना त्यासाठी अधिक आयुष्य लाभले नाही.

१ पंडित कृष्णराव मुळे, जन्म २३ डिसेंबर १८६४, मृत्यू २१ जुलै १९४४.

• • •

# १३. शैक्षणिक कर्तृत्व :
## पंडित विष्णु दिगंबर पलुस्कर

संगीताचे ऐतिहासिक दृष्टीने संशोधन करून त्याच्या प्रचलित आविष्कारांना शास्त्रीय स्वरूप प्राप्त करून देण्याचा पंडित भातखंडे यांचा प्रयत्न एकीकडे चालू असताना या कलेला समाजजीवनात उन्नत स्थान प्राप्त करून देण्याचे, तिचे शिक्षण विस्तृत प्रमाणावर प्रसारित करण्याचे, कलावंतांना प्रतिष्ठा मिळवून देण्याचे आणि कलेचा आस्वाद आणि साधना बहुसंख्येला सुकर करण्याचे दुसरे महत्त्वाचे कार्य पंडित विष्णु दिगंबर पलुस्कर यांनी आरंभिले आणि आपल्या उद्योगशीलतेने, संघटनाचातुर्याने, कल्पकतेने आणि दूरदृष्टीने त्यात त्यांनी अपेक्षेपेक्षा अधिक यश संपादन केले. संगीताचे शिक्षण प्राप्त करून घेण्यामधील नानाविध अडचणींचा त्यांनी प्रत्यक्ष अनुभव घेतला होता. त्या काळच्या समाजातील महाजनांकडून संगीतकारांना मिळत असलेली अपमानास्पद वागणूक त्यांना तीव्रतेने जाणवली होती. अशा अवस्थेला स्वत: गायक कलाकारही, आपल्या वर्तणुकीमुळे काही अंशी जबाबदार होते, याची त्यांना माहिती होती. संगीताच्या मैफली धनिकांच्या मर्जीवर अवलंबून होत्या आणि गायकांना त्यांच्याकडून लाभणारे मानधन त्यांना आपला जीवनक्रम चालविण्यालाही नाउमेद करणारे होते. म्हणजे संगीतविद्या प्राप्त करून घेण्यात अनुभवाला येणाऱ्या भरपूर अडचणी आणि दुसऱ्या बाजूला ती साध्य झाल्यानंतर तिला विचारणारे फारच थोडे, अशा परिस्थितीत या कलेचा जिवंतपणा, तिचे स्वत्व आणि सामर्थ्य समाजातील बहुसंख्येला पटवून देण्याची ईर्षा त्या काळच्या सामाजिक गरजेपोटीच पंडित पलुस्करांच्या मनात निर्माण झाली, असे त्यांच्या चरित्राचे अवलोकन केल्यास दिसून येते.

पंडित विष्णु दिगंबर पलुस्कर यांचा जन्म १८ ऑगस्ट १८७२ रोजी कुरुंदवाड या त्या संस्थानच्या राजधानीच्या ठिकाणी झाला. त्यांचे वडील कीर्तनकार असल्याने कीर्तनामधील गायनाचे संस्कार, घरी आणि वडिलांबरोबरच्या संचारात त्यांच्यावर लहानपणीच होणे साहजिक होते. त्यावेळी डोळयांना झालेल्या अपघातामुळे, त्यांची दृष्टी मंद झाली आणि त्या कारणाने पुढील इंग्रजी शिक्षणाचा विचार त्यांना सोडून द्यावा लागला. तथापि जिच्या साधनेत दृष्टीला फारसे काम पडत नाही, अशा संगीतकलेकडे त्यांचा अगोदरपासूनच कल असल्याने त्यांनी तिच्याच अभ्यासाकडे लक्ष द्यावे

असे निश्चित करण्यात आले. पंडितजींचा आवाज जात्याच गोड आणि मोहक होता. जवळच्याच मिरजेच्या संस्थानाधिपतींच्या प्रोत्साहनाने आणि प्रत्यक्ष मदतीने त्यांना बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर या ज्येष्ठ संगीतकारापाशी सुमारे नऊ वर्षे संगीताचे अध्ययन करता आले. त्या काळातील रिवाजाप्रमाणे आपल्या गुरुगृही इतरही कामे करावी लागत असताना त्यासाठीचा आणि प्रत्यक्ष शिक्षणाचा वेळ वगळता, बाकीच्या दिवसात त्यांनी आपल्या आवाजावर आणि मिळत असलेल्या संगीतज्ञानावर मेहनत घेतली. शिवाय गुरूंची मर्जी संपादन करणे आणि त्यांचा अनुग्रह कायमचा सांभाळणे याही गोष्टी त्या शिक्षणक्रमात अंतर्भूत होत्या. तथापि, याही काळात आपल्या या थोर गुरूचा, गवई म्हणून योग्य मान राखला जात नाही ही गोष्ट त्यांच्या प्रत्ययाला तीव्रतेने आली होती. बाळकृष्णबुवांपाशी, अत्यंत निष्ठेने संगीत विद्या प्राप्त करून घेऊन तिच्यात, प्रत्यक्ष गायनाच्या मैफली करण्यापर्यंत पंडित विष्णु दिगंबरांनी आपली प्रगती केली.

बाळकृष्णबुवांकडून प्राप्त झालेल्या संगीताचा प्रकट आविष्कार स्वतंत्र रीतीने करण्याचा आत्मविश्वास आल्यानंतर, मिरजेच्या परिसरातूनच नव्हे तर महाराष्ट्राच्याही बाहेर पडून आपले आणि आपल्या कलेचे भवितव्य पाहण्याचे पंडितजींनी ठरविले. १८९६ सालापासून पुढे सुमारे पाच वर्षे त्यांनी बडोदा, राजकोट, ग्वाल्हेर, मथुरा आणि दिल्ली या ठिकाणी भ्रमण केले. मुक्काम केलेल्या ठिकाणी आपले गायन परिणामकारक रीतीने लोकांना ऐकवून, एक श्रेष्ठ कलाकार म्हणून त्यांनी लौकिक प्राप्त करून घेतला. राजकोट येथे त्यांनी आपल्या गायनाचा जाहीर जलसा करून, तोपर्यंत दिवाणखान्यात वा दरबारातच होणाऱ्या संगीताच्या मैफलीला प्रथमच सार्वजनिक स्वरूप दिले. ग्वाल्हेर या संगीताच्या आद्यपीठात, त्याच परंपरेचे गायन प्रभावी रीतीने तेथील रसिकांना ऐकविले. आठ महिन्यांच्या मथुरेतील मुक्कामात, संगीताच्या आविष्काराला अनुकूल अशा व्रजभाषेचा त्यांनी अभ्यास केला. संगीतावरील संस्कृत वाङ्मयाचे परिशीलन केले आणि शिवाय हिंदी भाषेत वक्तृत्व करण्यासाठी काही पाठही घेतले. या सुमारास, संगीताची स्वरलिपी निर्माण करण्याचे प्रयत्नही त्यांनी आरंभिले. जालंदर येथे हरिवल्लभ स्वामींच्या पुण्यतिथीनिमित्त होणाऱ्या संगीत समारोहात, त्यांनी आपल्या ग्वाल्हेर गायकीने रसिकांना स्तिमित केले. एक श्रेष्ठ गायक म्हणून त्यांना पंजाब प्रांतात मिळालेल्या लोकप्रियतेमुळे त्यांनी पुढे अंगिकारलेल्या कार्याला यश लाभण्यास मदत झाली. संगीताची सद्यस्थिती आणि त्याचे भवितव्य याबद्दलची चिंता त्या काळात त्यांच्या मनात प्रबळ होऊन राहिली होती.

संगीतातील कलावंतांना जनतेकडून उचित असा मान दिला जात नाही, किंबहुना त्यांच्या कलेची योग्य ती दखलसुद्धा तिच्याकडून घेतली जात नाही असा अनुभव त्यांना

एक गायक म्हणून आतापर्यंत आला होता. जनतेमधील संगीत शिक्षणाचा अभाव आणि त्याही बाबतीत कलावंतांची व्यसनाधीनता, लहरीपणा आणि विद्यादानामधील कंजुषपणा, या गोष्टी अशा परिस्थितीला जबाबदार आहेत, हे त्यांच्या ध्यानात आले होते. लोकव्यवहारापासून या कलावंतांची फारकत झालेली त्यांना दिसून येत होती. शिवाय संगीत विषयाची शास्त्रीय चर्चा अशा कलावंतांना निषिद्ध वाटत असल्याची त्यांना माहिती होती. संगीताचा रसिकवर्गही अत्यंत मर्यादित होता. मिळणाऱ्या आनंदात इतरांना सहभागी करून घ्यावे अशी जाणीव या वर्गाला झालेली नव्हती. पर्यायाने कलावंत आणि रसिक त्याचप्रमाणे रसिक आणि समाज यांच्यामधील अंतर कमी करण्याचा प्रयत्न फारसा कोणाकडून झालेला त्यांना दिसून आला नाही.

या परिस्थितीचा विचार करून पंडित विष्णु दिगंबरांनी आपल्या पुढील कार्याची रूपरेषा निश्चित केली. जनतेमध्ये संगीतकलेविषयी आस्था निर्माण झाली पाहिजे, या कलेला समाजामध्ये तिचे प्रतिष्ठेचे स्थान मिळावयास हवे, संगीत लोकाभिमुख होणे जरुरीचे आहे, त्याकरिता कलावंतांनी आपले चारित्र्य निर्मळ ठेवून औदार्याने संगीताचे शिक्षण देण्याची गरज आहे, अशा विस्तृत प्रमाणात शिक्षण देण्याची योजना अमलात आणताना संगीत हे लेखनपद्धतीत उतरले पाहिजे, शिक्षणक्रम आखला जाऊन परीक्षापद्धतीचा अवलंब व्हावयाला हवा आणि या सर्व कल्पना आत्मसात करून शिक्षण देणारा शिक्षकवर्ग निर्माण करण्याची आवश्यकता आहे, त्याचबरोबर अशा हालचालींना पुरेसा वाव मिळण्याकरिता, समाजातील धुरीणांकडून सहकार्यही मिळविण्याची गरज आहे. संगीताच्या प्रसारासाठी असे विविध दिशेने मार्गक्रमण करताना पंडितजींनी इतर कलावंतांच्या सहकार्याची मात्र वाट पाहिली नाही.

आपल्या वरील उद्दिष्टांना अनुसरून पंडितजींनी लाहोर येथे ५ मे १९०१ रोजी गांधर्व महाविद्यालय या संगीताच्या शिक्षणसंस्थेची स्थापना स्वतःच्या हिंमतीवर केली आणि तिचा उद्‌घाटनसमारंभ त्यांनी पंजाब हायकोर्टाचे ज्येष्ठ न्यायाधीश सर पी. सी. चतर्जी यांच्या हस्ते थाटाने घडवून आणला. संस्थेचा कारभार हा केवळ लोकांच्या आश्रयावर चालावा आणि संगीताचे शिक्षण विस्तृत प्रमाणावर आणि तेही पद्धतशीर रीतीने अमलात आणावे हा त्यांचा प्रमुख हेतू होता. त्याकरिता विद्यार्थ्यांकडून मिळणारी फी, धनिकांकडून लाभणाऱ्या देणग्या आणि विशेषतः स्वतःच्या संगीताच्या कार्यक्रमांचे उत्पन्न यांवरच विद्यालयाचा निर्वाह चालविण्याचा त्यांनी संकल्प केला. विद्यार्थ्यांच्या संख्येवर फीचे उत्पन्न अवलंबून असल्याने आणि धनिकांचा अनुग्रह ही नित्याची बाब नसल्याकारणाने आपल्या संगीताचे निरनिराळ्या ठिकाणी कार्यक्रम करून त्यांना संस्थेच्या जमाखर्चातील तूट भरून काढावी लागत असे. तथापि अशा अडचणींना तोंड देण्याची पुढे त्यांनी आपल्याला सवयच लावून ठेवली असावी. विद्यालयात संगीताचे

जे शिक्षण द्यावयाचे त्याचा आशय आणि क्रम ठरविण्याची त्यापुढची निकडीची गरज होती. त्याकरिता संबंधित असे संगीत वाङ्मय उपलब्ध असावयास हवे होते, तसेच शिकविण्याचे संगीत हे लेखनपद्धतीत उतरलेले असणे जरूर होते. या बाबतीत त्यांना साहाय्यभूत होतील अशी कोणतीच साधने हाताशी न आल्याने त्यांची निर्मिती त्यांना स्वतःच करावी लागली. वेगवेगळ्या रागांमधील चिजा त्यांनी स्वतःच योजिलेल्या स्वरलिपीत बद्ध केल्या. खानदानी चिजांचे शृंगारिक स्वरूप घरंदाज कुटुंबांतून आलेल्या विद्यार्थ्यांना मानवणार नाही असे अंदाजून, भजनांना आणि भक्तिगीतांना रागदारीत चाली लावल्या. आणि अशा गीतांची स्वरलिपीसह क्रमिक पुस्तके त्यांनी तयार केली. विद्यालयाच्या सुमारे चोवीस वर्षांच्या ह्यातीत अशा पुस्तकांची संख्या साठाच्या वर गेली. मैफलीत उपयुक्त ठरणाऱ्या रागदारीतील चिजांचाही त्यांच्या सविस्तर गायकीसह, त्यांच्यांत पुढे समावेश झाला. अशा क्रमिक पुस्तकांच्या छपाईच्या आणि प्रकाशनाच्या कामाकरिता त्यांनी विद्यालयामार्फत एक छापखानाही सुरू केला. एवढेच नाही, तर लाहोर येथे पहिली आठ वर्षे संस्थेचे कार्य चालू असताना, 'संगीतामृत प्रवाह' हे हिंदी भाषेमधील मासिकही नियमाने प्रकाशित केले. संगीत विषयावरील काही लेख आणि शिवाय स्वरलिपीसह देशभक्तीपर गीते यांचा त्यात समावेश केला जात असे.

संगीताचे विद्यालय चालविण्यासाठी दुसरी तितकीच महत्त्वाची गरज पंडितजींना जाणवली ती म्हणजे, अमलात आणावयाच्या शिक्षणक्रमानुसार, संगीताचे शिक्षण देणारा शिक्षकवर्ग लाभण्याची. या बाबतीत बाहेरच्या कलाकारांचा दृष्टिकोन त्या काळच्या परिस्थितीनुसार पंडितजींच्या उद्दिष्टांशी जुळणारा नव्हता. आपण शिकविलेल्या विद्यार्थ्यांमधूनच असे शिक्षक निर्माण केल्यास ती गोष्ट अभिजात संगीताविषयीचा आपला दृष्टिकोन आणि त्याचा प्रसार आणि शिक्षण याबद्दलच्या आपल्या कल्पना यांना उपकारक होऊ शकेल, असा विचार त्यांना सुचला. आपल्या विद्यार्थ्यांना लावलेली शिस्त आणि दिलेली संगीताची शिकवण ही उपयुक्त ठरून तीमधून संगीताच्या प्रचाराला आणि शिक्षणाला वाहून घेणारे निष्ठावान शिक्षक निर्माण करता आले तर संगीताबाबत आपण जी ध्येये अंगिकारिली ती साध्य होणे सुकर होईल, अशी त्यांची अपेक्षा होती. कदाचित आपल्या काळच्या ख्रिश्चन मिशनच्या कार्यपद्धतीवरून त्यांना या कल्पना सुचल्या असाव्यात. संगीताचे आपण स्वीकृत केलेले कार्य यशस्वी होण्याकरिता पंडितजींनी स्वतः अशा मिशनरी वृत्तीचा अवलंब केला आणि आपल्या विद्यालयातून स्वतःच्या देखरेखीखाली अशा प्रचारकांचा एक संचच निर्माण केला. त्यामधून काहींनी यशस्वी संगीतशिक्षक म्हणून, थोड्यांनी संघटक म्हणून आणि इतरांनी गायक म्हणून पुढे लौकिक संपादन केला. प्रभावी गायक अशी नंतर कीर्ती मिळविणारे पंडित ओंकारनाथ

ठाकूर, विनायकराव पटवर्धन, नारायणराव आणि शंकरराव व्यास, वामनराव पाध्ये, शंकरराव पाठक, बाबूराव गोखले, यांसारख्यांचा त्यांच्या अशा प्रथमच्या शिष्यांत समावेश झाला होता. विद्यालयाचा लौकिक वाढत असताना त्यातूनच निर्माण झालेल्या संगीतशिक्षकांना इतर शिक्षणसंस्थांकडून मागणी येत गेली. त्यानुसार तसेच इतर ठिकाणच्या शाखांच्या संचालनाकरिता संगीतात प्रवीण त्याचबरोबर, तेथील कारभार व्यवस्थित आणि प्रगतिपर चालवतील अशा सहकाऱ्यांची त्यांनी योजना केली. डॉ. ॲनी बेझंट यांच्या निमंत्रणावरून,पंडित श्रीकृष्ण हेर्लेकर यांची बनारस हिंदू कॉलेजकडे त्यांनी रवानगी केली. पंडित व्ही. ए. कशाळकर या दुसऱ्या शिक्षकांना त्यांनी अलाहाबाद येथील कायस्थ पाठशाळा डिग्री कॉलेजमध्ये प्राध्यापक म्हणून पाठविले. त्या ठिकाणी कशाळकरांनी पुढे प्रयाग संगीत समिती ही संस्था स्थापन करून ती नावारूपाला आणली. आपले आणखी एक शिष्य पंडित नारायणराव खरे यांना महात्मा गांधींच्या इच्छेनुसार त्यांच्या साबरमती आश्रमातील संगीत विभागाचे प्रमुख म्हणून रवाना केले. त्या ठिकाणी आळविल्या जाणाऱ्या भजनांत आणि भक्तिगीतांत नारायणराव खऱ्यांनी रागदारीचे संगीत प्रविष्ट केले. संगीताला लोकमान्यता प्राप्त होण्याकरिता अशा शिक्षकांच्या वा प्रचारकांच्या ठायी निर्व्यसनीपणा, आर्जव, शिस्त, वक्तशीरपणा, स्वाभिमान आणि निष्ठा असण्याबद्दल त्यांनी विद्यालयाच्या शिक्षणक्रमाबरोबरच अखेरपर्यंत आग्रह धरला. एक गायक म्हणून समाजात सन्मानित होण्याकरिता अशा पथ्यांची अंमलबजावणी स्वतःपासून करून, पंडितजींनी इतरांना उदाहरण घालून दिले.

सन १९०१ ते १९०८ पर्यंतच्या सुमारे आठ वर्षांच्या काळात गांधर्व महाविद्यालयाचे लाहोर येथील कार्य प्रगत होत गेले. मिळत असलेले यश पाहून आणि संगीतविषयक अशा आपल्या हालचालींना सुसूत्रता आणि स्थायी स्वरूप यावे या उद्देशाने पंडितजींनी विद्यालयाची मुंबई येथे शाखा स्थापन केली. तिचे उद्घाटन शंकराचार्य डॉ. कुर्तकोटी यांच्या आशीर्वादाने करण्यात आले. विद्यालयात येणाऱ्या विद्यार्थ्यांची वाढती संख्या, आणि तीनुसार कारभाराचा वाढत जाणारा व्याप यांमुळे या शाखेचे त्यांनी पुढे केंद्रात रूपांतर केले. पंडितजींचे व्यक्तिमत्व, त्यांचे संगीतावरील प्रभुत्व आणि समाजाच्या इतर क्षेत्रांतील नामवंतांचा सहकार यांमुळे विद्यार्थ्यांची संख्या वाढत जाऊन ती ५०० पर्यंत पोहोचली. मुंबईसारख्या शहरामधील विविध पंथांच्या लोकांचाही समावेश त्यांच्यात होता. यावेळी विद्यालयाच्या शिक्षणात त्यांनी आणखी काही इष्ट बदल घडवून आणले. संगीत हे स्त्रियांना निषिद्ध मानणाऱ्या परंपरेचा त्यांनी प्रथमच भंग केला. असे शिक्षण देण्याकरिता त्यांनी आपली पत्नी आणि दोन पुतण्या यांच्यापासून सुरुवात केली आणि कुलीन स्त्रियांना संगीत क्षेत्रांतील प्रवेश मोकळा करून दिला. निरनिराळ्या वाद्यांच्या वादनाच्या शिक्षणाची व्यवस्था त्यांनी विद्यालयात केली. अशा वाद्यांच्या दुरुस्तीकरिता

आणि ती तयार करण्याकरिता त्यांनी एक वेगळे दालन उघडले. आपल्याच विद्यार्थ्यांना त्या कामाचे शिक्षण दिले. त्यातून पुढे त्यांची Musical Instruments Supplying Company निर्माण झाली. लाहोरमधून छापखाना आणि प्रकाशन विभाग मुंबईत आणून, संगीतावरील इतर पुस्तकांबरोबर 'गांधर्व महाविद्यालय' ह्या मराठी मासिकाचे प्रकाशन त्यांनी आरंभले.

विद्यार्थ्यांना संगीतात पारंगत करण्याकरिता पंडितजींनी विद्यालयाचा एकूण नऊ वर्षांचा शिक्षणक्रम निश्चित केला. त्याच्या पहिल्या चार वर्षांच्या विभागाला 'संगीत प्रवेशिका' असे नाव असून पुढील पाच वर्षांनंतर विद्यार्थी 'संगीत प्रवीण' म्हणून संबोधिला जावयाचा. या शिक्षणक्रमातून आणि त्यानुसार घेतल्या जाणाऱ्या परीक्षांमधून उत्तीर्ण होणाऱ्या आपल्या विद्यार्थ्यांना पदवीदान करण्याची कल्पना पंडितजींनी प्रथमच प्रत्यक्षात आणली. त्यासाठी त्यांनी विद्यालयात भव्य प्रमाणावर समारंभ आयोजित केले. असा पहिला पदवीदान समारंभ १९११ साली मुंबई इलाख्याचे गव्हर्नर लॉर्ड सिडनहॅम यांच्या हस्ते करण्यात आला. पुढचे तीन समारंभ गव्हर्नर लॉर्ड विलिंग्डन, सर महमंद युसफ सौदागर आणि गव्हर्नर लॉर्ड लॉईड यांच्याकरवी अनुक्रमे १९१५, १९१९ आणि १९२१ साली साजरे झाले. आपल्या विद्यालयात स्वतंत्र रीतीने संगीत परिषदा भरविण्याची प्रेरणा पंडितजींना, पंडित भातखंडे यांनी १९१६ साली बडोद्यास आयोजित केलेल्या परिषदेमुळे मिळाली. बडोद्याच्या परिषदेत त्यांनी स्वरलिपीवर एक प्रबंधही वाचला होता. तथापि, त्या परिषदेत संगीत कलावंतांना दिले गेलेले दुय्यम स्थान त्यांना पसंत पडले नाही. पंडितजींनी स्वतः पुरस्कारिलेली संगीत परिषद १९१८ साली बॅरिस्टर एम. आर. जयकर यांच्या अध्यक्षतेखाली झाली. या परिषदेला त्यांचे गुरू बाळकृष्णबुवा, रहिमतखाँ, विलायत हुसेनखाँ यांसारखे कलावंत उपस्थित असून, त्यांच्या गायनाचे कार्यक्रमही ह्या ठिकाणी झाले. अशा प्रकारच्या चार संगीत परिषदा पुढे पंडितजींनी भरविल्या. त्यांपैकी एकीचे अध्यक्षस्थान बाळकृष्णबुवांनी स्वीकारले होते.

सन १९०८ पासून १९२४ पर्यंतच्या गांधर्व महाविद्यालयाच्या मुंबईमधील जीवनक्रमातील पहिली काही वर्षे अत्यंत उत्कर्षाची ठरली आणि त्याच्या कारभाराला व्यापक स्वरूप प्राप्त झाले. विद्यालयाचे केंद्र मुंबईत स्थापन झाल्यापासून त्याच्या विस्तार पावणाऱ्या कार्याला पुरेशी, साजेशी आणि शिवाय त्याच्या मालकीची इमारत असावी, हा पंडितजींच्या संगीतविषयक हालचालीतील आणखी एक महत्त्वाचा भाग होता. त्याकरिता लागणारे धन त्यांनी आपल्या गायनाच्या आणि संगीत प्रवचनांच्या कार्यक्रमांतून तथापि मुख्यतः कर्जरूपाने उभे केले. आणि संगीताचे शिक्षण देणाऱ्या या संस्थेची तिच्या मालकीची प्रशस्त इमारत मुंबईसारख्या शहरात सिद्ध केली. यामुळे

त्यांच्या एका आकांक्षेला समाधानही लाभले. आपल्या देखरेखीखाली आणि खर्चाने, विद्यार्थ्यांना सांभाळून, त्यांच्यामधून गायक वा शिक्षक निर्माण करण्याचे त्यांचे आणखी एक उद्दिष्ट होते. त्याकरिता त्या इमारतीला जोडून त्यांनी अशा विद्यार्थ्यांसाठी एक निवासस्थान पुढे बांधले. पंडितजींना आपल्या उमेदीच्या काळात, दूरच्या निरनिराळ्या ठिकाणी दौरे करून गायनाच्या वा प्रवचनाच्या कार्यक्रमांतून, या इमारतीच्या कर्जफेडीकरिता द्रव्यनिधी गोळा करता आला. तथापि विद्यालयाच्या सर्व बाबतीत जबाबदार असलेल्या पंडितजींच्या उतारवयात मात्र अशा कर्जाचे आणि त्याच्या व्याजाचे ओझे अवजड होऊन बसले. हितचिंतक म्हणूनही इतरांनी दिलेला सल्ला पंडितजींनी मानला असता तर मालकीची व्यवस्था वेगळ्या रीतीने होऊनही संगीताच्या शिक्षणाकरिता ही इमारत शिल्लक राहिली असतीही. तथापि अशा फेरबदलामुळे आपल्या कल्पनेप्रमाणे करावयाच्या संगीताच्या कार्यात आडकाठी येण्याचा संभव त्यांना दिसला असावा. पंडितजींनी स्वतःचाच विचार श्रेष्ठ मानला. कर्जाच्या ओझ्याखाली इमारतीचे भवितव्य शंकास्पद होऊ लागले, तसे ते वाचविण्यासाठी, पंडितजींच्या कष्टांना, काळजीला, गायनाच्या कार्यक्रमांना, त्यासाठीच्या दौऱ्यांना सीमा राहिली नाही. अखेरीला १९२४ साली या इमारतीचा ताबा धनकोंनी पंडितजींच्या गैरहजेरीतच घेऊन तिचा लिलाव करून टाकला. पंडितजींच्या अविरत अशा संगीतकार्यनिष्ठेचा, शिक्षणदानातील कल्पकतेचा आणि महत्त्वाकांक्षेचा, द्रव्याच्या अभावाने बळी घेतला. या बाबतीत असेही झाले असावे की, त्यांनी आपल्या साधनसामग्रीची आणि लोकांकडून मिळणाऱ्या सहकार्याची मर्यादा, मिळत गेलेल्या यशामुळे दुर्लक्षिली किंवा संगीताच्या भवितव्याविषयीच्या त्यांच्या प्रेरणांनी अकाली फारच पुढची धाव घेतली. प्रत्यक्षात होऊन गेले ते मात्र असे की, गांधर्व महाविद्यालय या संगीताचे विस्तृत प्रमाणावर शिक्षण देणाऱ्या, निष्ठावान संगीत शिक्षकांचे निधान झालेल्या, संगीताच्या उज्ज्वल भवितव्याकडे नजर देणाऱ्या आणि केवळ लोकाश्रयावर भिस्त ठेवणाऱ्या एकमेव संस्थेचा कारभार एकदम स्थगित झाला. इतका की, नंतर केलेल्या त्यांच्या प्रयत्नांतूनही तिला अगोदरचे स्वरूप प्राप्त झाले नाही. या घटनेचा आघात पंडितजींना व्यक्तिशः तीव्रतेने जाणवला. त्यांनी या नंतरचे उर्वरित जीवन जवळजवळ विरक्त अवस्थेत व्यतीत केले. परमेश्वराची भक्ती हा त्यांचा स्वभाव होता. कीर्तनाच्या द्वारे प्रकट होणारे संस्कार त्यांच्यावर लहान वयातच झाले होते. संत तुळशीदासाचे 'रामायण' हा त्यांचा आवडता ग्रंथ होता. त्याचे मनन करीत रामभक्तीत ते पूर्णपणे रंगून जात. त्यांनी संगीतावर जी पुस्तके लिहिली त्यांतही तुळशीदास आणि सूरदास यांच्या कवनांचा समावेश केलेला आहे. संगीताचा पुनरुद्धार करण्याकरिता त्यांनी केलेले पराकाष्ठेचे प्रयत्न, त्यांत आलेल्या असंख्य अडचणी आणि संसारात आलेले दुःखकारक अनुभव यांचा त्यांच्या मनावर साकल्याने

झालेला परिणामही त्यांच्या अशा विरक्त जीवनाच्या पाठीमागे असावा. पंडितजी २१ ऑगस्ट १९३१ रोजी मिरज येथे मृत्यू पावले.

आपल्या वाट्याला आलेल्या उण्यापुऱ्या साठ वर्षांच्या काळात संगीतविषयक नाना प्रकारच्या हालचालींना पंडितजींनी सुरुवात करून दिली. त्यामधील काहींना यश प्राप्त झाल्याचे त्यांनी स्वतः पाहिले, तर इतरांच्या पाठीमागील त्यांनी दिलेल्या प्रेरणा पुढील पिढीला प्रयत्नासाठी उद्युक्त करणाऱ्या ठरल्या. त्यातूनही त्यांची अधिक महत्त्वाची कर्तबगारी म्हणजे आपल्या उद्दिष्टानुसार पुढे कार्य करणाऱ्या सांगीतिकांची, संगीत शिक्षकांची आणि परिणामी गायक कलावंतांची एक मालिकाच त्यांनी समाजाला प्रदान केली. परदेशातही हिंदुस्थानी संगीताचा लौकिक वाढविणारे सांगीतिक पंडित ओंकारनाथ, आपल्या गायनाने आणि वक्तृत्वाने संगीताविषयी सर्वत्र कुतूहल आणि आकर्षण निर्माण करणारे पंडित विनायकराव पटवर्धन, प्रभावी गायकीने रसिकता वृद्धिंगत करणारे व्यासबंधू, याशिवाय संगीतामधील इतर घराण्यांची गायकी आत्मसात करून तिची चिकित्सा आणि त्या त्या घराण्यातील थोर कलावंतांची चरित्रे अत्यंत सोप्या भाषेत कथन करणारे प्रिन्सिपॉल देवधर यांसारख्या त्यांच्या सर्व शिष्यांनी पंडितजींना अभिप्रेत असलेले, संगीताची अभिरुची जनमानसात निर्माण करण्याचे, त्याचे शिक्षण देण्याचे, त्याविषयीचे गैरसमज काढून टाकण्याचे म्हणजे संगीताच्या रसिकतेची, जाणकारीची कक्षा विस्तृत करण्याचे कार्य निष्ठेने पुढे चालू ठेवले. 'गांधर्व महाविद्यालय मंडळ' या पंडितजींच्या नंतर संघटित झालेल्या संस्थेतर्फे 'संगीत कलाविहार' हे नियतकालिक गेली सुमारे पंचवीस वर्षे अव्याहतपणे प्रकाशित करून, देवधरांनी आपल्या नेतृत्वाने, संगीतावरील शास्त्रीय विचारविनिमयाला आणि साहित्यिक पद्धतीच्या रसग्रहणाला प्रेरणा दिली. पंडितजींचे एकुलते एक चिरंजीव पंडित डी. व्ही. पलुस्कर यांनी तर आपल्या लहान वयात या कलेमध्ये शीघ्र रीतीने प्रगती करून रसिकांकडून कौतुक आणि गौरव संपादन केला. निर्मळ आणि आशयपूर्ण गायकी, अभ्यासाचा हव्यास आणि चारित्र्यसंपन्नता या गुणांमुळे हा तरुण गायक आपल्या वडिलांनी रसिकांमध्ये निर्माण केलेल्या अपेक्षा पूर्ण करील असा भरवसा वाटत होता. दुर्दैवाने, हा उमेदीचा आणि प्रसन्न गायकीचा उद्गाता १९५५ साली अकाली निधन पावला.

त्या वेळच्या प्रचलित शासनाकडून आर्थिक साहाय्य मिळत नसतानासुद्धा, संगीत शिक्षणाकरिता सुरुवातीपासून विद्यापीठाच्या दर्जापर्यंत, एखादी संस्था केवळ लोकांच्या आश्रयाने उभारून आणि चालवून दाखविण्याचा पंडितजींचा हिय्या इतरांना मार्गदर्शक ठरण्याच्या योग्यतेचा होता. संगीत शिक्षणाच्या पूर्वापार आणि कालविसंगत पद्धतीत बदल घडवून आणून, त्यांनी नवीन जमान्यातील जिज्ञासूंची सोय पाहिली. आताचा विद्यार्थी शिक्षण संपेपर्यंत, एकसारखा सदासर्वकाळ हाताशी लागणार नाही. एरवीची

आपली कामे त्याच्याकडून होणार नाहीत, त्याला सोयिस्कर असणाऱ्या वेळेतच शिक्षण दिले पाहिजे. त्याची ठराविक फी तो देईलच. एकाच रागात वर्षानुवर्षे गुंतवून त्याचा आवाज तयार करणे, त्यात सुरेलपणा आणणे, चिजांची विविध वळणे अंगवळणी पाडणे, यासारख्या अभ्यासक्रमाला बदलत चाललेल्या समाजात फारसे स्थान राहणार नाही. विद्यार्थी इतर ठिकाणी दुसरे काही शिकत असेल वा व्यवसाय करीत असेल, कदाचित इतर विषयांत तो स्वतःही शिक्षक असण्याचा संभव आहे, अशा बदललेल्या परिस्थितीला अनुसरून संगीताचा शिक्षणक्रम यशस्वी करून दाखविणे, हे पंडितजींचे एक महत्त्वाचे सामाजिक कर्तृत्व म्हणून मानले जाईल. संगीताचा आविष्कार जनसामान्यांकरिता आणि त्याचे शिक्षण अधिकाधिक स्त्री-पुरुषांच्यासाठी, असे उद्दिष्ट साध्य व्हावे म्हणून त्यांनी जमतील तेवढया सुविधा, सोयी आणि कार्यक्रम प्रवर्तित केले. एकटया माणसाने आपली कुवत आणि कल्पकता शक्य तितकी धुंडाळून मर्यादित आयुष्यात जेवढे काही करणे शक्य होते ते पंडितजींनी करून दाखविले. महाराष्ट्रातील पहिल्या दहा कर्तबगार व्यक्तींच्या मालिकेत पंडितजींचा इतिहासाचार्य राजवाडे यांनी जो समावेश केला तो या कारणाने उचितच ठरतो.

संगीताच्या विद्यार्थ्यांची वाढती संख्या, पूर्वीच्या विद्यार्थ्यांमधून प्रवीण ठरलेले नवीन शिक्षक आणि त्यांना जुळवून घेणारा शिक्षणक्रम यांमधून निर्माण होणारे संगीताचे नवीन माहीतगार, यांना कलेविषयीची नेमकी जाण झालेली नसते, असा आक्षेप अजूनही घेतला जातो. दिवाणखान्यात होणाऱ्या जुन्या काळच्या मैफलीची अलीकडील प्रचंड अशा संगीत समारोहाशी तुलना करावी तर त्या मैफलींची आठवण ठेवणारी पिढीही, नाहीशी होत चालली आहे. श्रोत्यांच्या प्रचंड संख्येपुढे आविष्कार केला जात असताना संगीताच्या अभिजात स्वरूपात फरक पडत चालल्याचेही दिसून येऊ लागले आहे. भिन्न प्रकारच्या रुचींचे समाराधन हा उद्देशही या ठिकाणी साधला जात असावा. याचा अर्थ असा की, कलेची उद्दिष्टे, तिची साधना, आविष्कार आणि रसग्रहण यांच्यात लोका-भिमुखता हा एक नवीन विषय जागा मिळवू पाहात आहे. या कारणाने संगीताच्या आविष्कारकार्यात काही अवांतर बाबींचा शिरकाव होऊन त्याची उंची आणि दर्जा यांत काहीसा उतार होणे अपरिहार्य आहे. समाजातील सर्व थरांतील व्यक्तींना साक्षर आणि पुढे शिक्षित करण्याच्या अट्टाहासामुळे, एकूण शिक्षणाचा दर्जाच खालावत आहे, अशी तक्रार सामाजिक उत्क्रांतीच्या संधिकालात इतरत्रही ऐकली जाते. तथापि संगीत वा इतर कला अगर विद्या या समाजजीवनाचे एक अंग बनून जी संस्कृती म्हणून ओळखली जाणे आजच्या लोकशाही जमान्याला अभिप्रेत आहे, तिच्यासाठी अशा शिक्षणक्रमाने, कलावंत निर्माण होत नाहीत, अशा विवंचनेची घाई करणे उपयोगी ठरणार नाही. किंबहुना संगीत आणि इतर कला यांचेही शिक्षण सार्वत्रिक झाल्यानंतर

तशा सामाजिक अवस्थेतून निर्माण होणारे संगीत शिक्षक, कलावंत, रसिक आणि समीक्षक यांच्यांत आज न दिसणारा एकसूत्रीपणा हमखास आढळून येईल. तोपर्यंत संगीतासारख्या कलाविषयात प्रत्यही निर्माण होणाऱ्या समस्यांचे स्वागत करण्याखेरीज इलाज दिसत नाही.

● ● ●

# १३. नाट्यसंगीत

गेल्या सुमारे शंभर वर्षांच्या अवधीत महाराष्ट्रातील संगीत रसिकांनी अभिजात संगीताचा आस्वाद, मैफली, जलसे आणि अलीकडील संगीत समारोह यांमधून स्वतंत्र रीतीने घेतला. केवळ संगीताचा आविष्कार आणि त्याचे ग्रहण हेच हेतू अशा ठिकाणी बाळगिले जात होते. तथापि या संगीताने, नाट्यकलेच्या परिपोषासाठी साहाय्य देऊन आपल्या आविष्काराकरिता रंगभूमी ही आणखी एक नवीन जागा निवडली. त्या जागेत पुढे आपले वर्चस्व प्रस्थापित केले आणि आविष्काराची एक अभिनव पद्धती सिद्ध केली. संगीताच्या आधाराने नाट्यकलेचा उत्कर्ष व्हावा आणि तिचा परिणाम अधिक आकर्षक आणि स्थिर असा राहावा हे हेतू साधले गेले नसतीलही. परंतु रंगभूमीच्या माध्यमातून संगीताने आपल्या रसिकतेचे क्षेत्र मात्र विस्तृत केले. त्याचबरोबर तिच्यात अभिजाततेविषयी विवेक निर्माण केला. या घटनांची दखल घेतल्याखेरीज महाराष्ट्रातील संगीताला लाभलेल्या आणखी एका वेगळ्या परिमाणाचा खुलासा होणार नाही.

मराठी रंगभूमीवरील नाट्याच्या इतिहासाकरिता हाच सुमारे १०० वर्षांचा काळ विशेषतः विचारात घेतला गेला आणि त्याचे विवरण करताना नाट्यलेखन, नाट्यप्रयोग आणि रसिकता यांच्यांत होत गेलेल्या विविध अवस्थांतरांतून संगीताने आपले वर्चस्व कायम राखले आणि नाट्यकलेच्या उत्कर्षाचा हेतू विफल केला असे निष्कर्ष काढण्यात आले. नाट्याचा रंगभूमीवरील प्रयोग यशस्वी आणि अधिक आकर्षक व्हावा म्हणून संगीतकलेचा आधार घ्यावयाचा ही कल्पना केवळ प्रयोगापुरती न वापरता तिचे जाहीर निवेदन व्हावे आणि संगीताचा रसिक समाजही प्रेक्षक म्हणून रंगभूमीकडे आकर्षिला जावा अशा हेतूने, अनेक नाट्यसंस्थांनी आपल्या नावात 'संगीत' या शब्दाचा अंतर्भाव केला. पुढे गद्यनाट्य आणि संगीत नाटक अशी नाट्यलेखनात विभागणी झाली आणि संगीतमय नाटके प्रयोगित करून या 'संगीत' नाटक मंडळयांनी गद्यनाटकांचे काम इतर संस्थांवर सोपविले. संगीताच्या विकसनाच्या दृष्टीने पाहाताना मात्र रंगभूमीवर सुरुवातीला प्राथमिक आणि शब्दनिविष्ट, पुढे ललित व अखेरीला रागदारीचे ख्याल संगीत प्रभावी ठरून, त्याला प्रतिष्ठाही प्राप्त झाली असे आढळून येऊ लागले. म्हणजे ज्याला नाट्यसंगीत म्हणून मानले गेले आणि ज्याच्याकरवी नाटकांमधील संवादांना, प्रसंगांना, आणि एकूण कथानकाला प्रगमनशीलता लाभावी अशा अपेक्षा केल्या ते नाट्यसंगीत,

नाटचापेक्षा अधिक महत्त्वाचे ठरून गेले. इतकेच नाही तर, संगीताच्या मैफलीतही त्याला ख्यालगायनाच्या मागोमाग मानाची जागा मिळाली.

असे नाटयसंगीत मराठी रंगभूमीवर १८८० मध्ये प्रथम अवतरले. बलवंत पांडुरंग ऊर्फ अण्णासाहेब किर्लोस्कर[१] यांनी किर्लोस्कर संगीत नाटक मंडळीची स्थापना करून तारीख ३१ ऑक्टोबर १८८० रोजी आपल्या 'शाकुंतल' या संगीत नाटकाचा पहिला प्रयोग केला. हे नाटक अर्थातच कालिदासाच्या 'अभिज्ञान शाकुंतलम्' या नाटयकृतीचा मराठी अनुवाद होता. तथापि या नाटकाची मराठीत प्रतिकृती निर्माण करताना, प्रेक्षकांना सहज आकलन होईल, अशी संवादांची भाषा आणि त्याहीपेक्षा या संवादांनाच नव्हे तर नाटकातील घटनांना आणि संविधानकालाही अनुकूल राहावी अशी पद्यरचना त्यांनी केली. अशा पद्यांचे गायन ही रंगभूमीवरील नाटयसंगीताची सुरुवात होती. प्राथमिक स्वरूपाच्या या संगीतासाठी योजलेल्या चाली, साकी, दिंडी यांसारख्या कवितांच्या वृत्ताबरहुकूम, काही लावणीचा ढंग असलेल्या, इतर काही भजनांतून आणि स्त्रीगीतांतून घेतलेल्या आणि बाकीच्या थोडया कर्नाटकी आणि रागदारीच्या अशा उपयोगात आणिल्या गेल्या. या संगीतप्रकारांच्या योजनेत नाटकातील संवादांत व्यत्यय न येता उलट त्यांत गतिमानता यावी असा उद्देश ठेवल्याने, त्यांच्या गायनाला थोडा वेळ देण्यात आला, तसेच, त्या पदांच्या स्वरूपामुळेही त्यांतील गायकीच्या विस्तारावर मर्यादा पडली. पदांची संख्या २०० इतकी गैरवाजवी वाटण्यासारखी असली तरी अशा पदां-मधूनही संवाद पुढे होतच राहिल्याने त्यांचे मर्यादित गायन हे संवादांशी संलग्न असा त्यांचा एक भाग म्हणून मानले गेले. शिवाय नाटकातील उद्देशाला अनुसरून या गीतांचे साहित्यिक तसेच गेय मूल्यही घसरू नये अशी काळजी घेतली गेली. यामुळे कीर्तने वा भजनांतील चाली वापरूनही त्यांमधून त्यांच्या घोषाला वाव मिळाला नाही. लावणी ढंगाने तमाशातील विकृत प्रसंगाची आठवण करून दिली नाही, कविता वृत्तांतील खडे उच्चार टाळले गेले आणि रागदारी संगीताचा समावेश करूनही त्यांच्या गायनाला मैफलीचे स्वरूप येऊ दिले नाही. अशा संगीताला स्वर आणि लय या घटकांचे अधिष्ठान असले तरी त्यांच्याच आहारी जाऊन या पदांचे गायन करणे अशक्य होते. या नाटका-विषयीचे आणखी एक धोरण असे दिसून आले की, त्यात काम करणाऱ्या बहुतेक पात्रांना गायन करावयाचे असल्याने, भूमिकेसाठी आवश्यक असे अभिनयकौशल्य, रूप, शब्दोच्चार आणि हालचाली, यांच्याबरोबर किंबहुना त्याहीपेक्षा, सुरेलपणा आणि गायननैपुण्य त्यांच्या ठायी कितपत आहे, हे बघितले जात असे.

अशा बाबींचा विचार करूनच किर्लोस्करांनी 'शाकुंतल' नंतर 'सौभद्र' आणि 'रामराज्यवियोग' ही आणखी दोन नाटके रंगभूमीवर आणली आणि त्यांचे प्रयोग

१ बळवंत पांडुरंग किर्लोस्कर, जन्म ३१ मार्च १८४३, मृत्यु २ नोव्हेंबर १८८५.

यशस्वी केले. अण्णासाहेब किर्लोस्कर हे सुशिक्षित नट आणि नाटककार असून, संगीताची त्यांना अभिरुचि आणि समज होती. संगीताचे रंगभूमीवर प्रवर्तन करीत असताना, ते नाटयाच्या उत्कर्षाला पोषक होईल आणि त्यासाठी ते सहजगम्य, संवादांना अनुकूल आणि शब्दनिविष्ट राहील अशी त्यांनी काळजी घेतली. त्याकरिता नटसंच गोळा करताना, या उद्देशाला अनुसरून गायक नटांची त्यात योजना करण्याकडे त्यांनी विशेष लक्ष दिले. बाळकोबा नाटेकर[1] आणि मोरोबा वाघुलीकर[2] आणि त्यांच्याबरोबर पुढे भाऊराव कोल्हटकर[3] या किर्लोस्कर मंडळीच्या त्रयीकडून अण्णासाहेबांनी रंगभूमीवरील संगीताला प्रारंभ करविला. या तिघांचीही गायक नट म्हणून निवड अण्णासाहेबांनीच केली होती. नाटेकर हे अभिजात गायक होते. नाटकामधील अनेक पदांना त्यांनी रंजक अशा चाली दिल्या होत्या. शिवाय ते सतारवादन करीत असत. मोरोबा वाघुलीकरांच्या गाण्यात लावणीचा ढंग अधिक होता. तथापि ज्यांनी आपल्या आवाजातील माधुर्याने रागबंधने विशेष न पाळता गायकीमधील अनेक प्रकार उपयोजून आपले संगीत रंजक, आकर्षक आणि परिणामकारक केले, त्या भाऊराव कोल्हटकरांचे नाट्यसंगीतावरील संस्कार संगीत रंगभूमीवरील गायक नटांच्या पुढीलपिढयांनी आपल्या स्मरणात ठेवले. इतकेच नाही तर दत्तोपंत हल्याळकरांसारख्या[4] नंतरच्या श्रेष्ठ नटांनी भाऊरावांच्या गायकीचे अनुकरण करण्यात आपण यशस्वी झालो, याबद्दल धन्यता मानली.

किर्लोस्करांच्या या 'संगीत' नाटकांच्या प्रयोगांना उत्साहपूर्वक साद मिळाली, तीही समाजाच्या विविध थरांमधील प्रेक्षकांकडून. त्यांतील कीर्तन आणि लावणीपासून रागदारीपर्यंतचे वेगवेगळे संगीत प्रकार त्यांच्या रुचींना संतोष देऊन गेले. नाटकांच्या अशा संगीतमय आविष्कारात समाजातील सुसंस्कृत लोकांनी विशेष रस घेतला. लोकमान्य टिळक, विष्णुशास्त्री चिपळूणकर, जस्टिस के. टी. तेलंग, सर महादेव चौबळ, डॉ. सर रामकृष्ण भांडारकर आणि डॉ. भालचंद्र भाटवडेकर यांसारख्या राजकारण, कायदा, आणि इतर विद्याक्षेत्रांतील धुरंधर व्यक्तींचाही त्यांच्यात समावेश होता. किर्लोस्कर मंडळीच्या जाहिरातीवर आपल्या सह्या देऊन त्यांमधील काहींनी या नाट्यप्रयोगांचा पुरस्कार केला.

रंगभूमीवरील गायल्या जाणाऱ्या पदांची गैरवाजवी संख्या, पण त्यांचे संयमपूर्ण आणि आटोपशीर गायन, आणि संवादांना पूरक असे त्यांचे दुय्यम स्थान, त्याचबरोबर त्यांचे गायन करणारे लोकप्रिय नट, इतकी वैशिष्टये असूनही या किर्लोस्करी पद्धतीच्या

१ बाळकोबा नाटेकर, मृत्यू १३ जानेवारी १९१०.

२ मोरोबा वाघूलीकर, मृत्यू २० जानेवारी १९०८.

३ लक्ष्मण बापूजी ऊर्फ भाऊराव कोल्हटकर, जन्म १८६३, मृत्यू १३ फेब्रुवारी १९०१.

४ दत्तात्र्येय वेंकुंठ देशपांडे (हल्याळकर), जन्म २९ जानेवारी १८७५, मृत्यू १८ फेब्रुवारी १९१६.

नाट्यसंगीताचा प्रभाव दहा वर्षांपेक्षा अधिक काळ टिकू शकला नाही. या रीतीने संगीत नाटकांचे प्रयोग करणाऱ्या इतरही बऱ्याच नाट्यसंस्था त्या सुमारास महाराष्ट्रात निर्माण झाल्या. तथापि त्यांच्याकडून याच पद्धतीच्या नाट्यसंगीताचे केवळ अनुकरण होत गेल्याने त्याविषयीची प्रेक्षकांची उत्सुकता वाढविण्यासाठी त्यांचा उपयोग झाला नाही. एकाच स्वरूपाची रंगभूमीवरील गायकी अनेक वर्षे ऐकून झाल्यानंतर तिचे आकर्षण कमी झाले, असे या परिस्थितीचे एक कारण सांगता येईल. तथापि जे संगीत रंगभूमीवर गायले जात होते त्यात विस्तार व्हावयाला हवा असा आग्रह, खेरीज त्यात अभिजात संगीताला प्राधान्य मिळत नाही, ही तक्रार विशेषत: त्यामधील गायक नटांकडून होऊ लागली. पांडुरंग गोपाळ गुरव ऊर्फ पांडोबा यवतेश्वरकर हे या विचारसरणीचे प्रतिपादक होते. सन १८९० च्या सुमारास स्थापन केलेल्या आपल्या वाईकर संगीत मंडळीकडून 'रासोत्सव' आणि 'द्यूतविनोद' यांसारखी जी नाटके त्यांनी रंगभूमीवर आणली, त्यांत त्यांनी रागदारी संगीताचा अंतर्भाव आग्रहाने पुरस्कारला. 'द्यूतविनोदा'च्या संगीतात, जयजयवंती, आरबी, आडाणा, सुहा, परज, बसंतबहार, बिभास यांसारख्या अवजड रागांचा समावेश केला. किर्लोस्करी पद्धतीच्या नाट्यसंगीतातील, कवितावृत्तानुसार चाली, लावणीचा ढंग आणि स्त्रीगीते, यांमुळे अभिजात संगीताला मागासलेपणा येऊ लागला असून त्याला पुन्हा शास्त्रीय आणि रागदारीच्या वळणावर आणण्याचा आपण प्रयत्न करीत आहोत असे त्यांनी 'द्यूतविनोदा'च्या प्रस्तावनेत सांगून ठेवले आहे. भारदस्त रागांच्या गायनांत त्यांनी धृपद, तराणा, सरगम, यांसारखे प्रकार अवलंबिले एवढेच नाही तर त्यांच्या उठावाकरिता तालाच्या दुगणी आणि चौगणी अशा जलद लयीही उपयोगात आणल्या. पांडोबांच्या या नाटकांतील नट हे अगोदरचे गायक होतेच तथापि पांडोबांच्या शास्त्रशुद्ध आणि शिस्तीच्या तालमीमुळे ते अर्धअधिक मैफलीचे गवई बनले, असे मत अभिजात संगीताचे अभिमानी नट आणि नाटककार गोविंदराव टेंबे[1] यांनी नमूद करून ठेवले आहे. रागदारी संगीताला रंगभूमीवर प्राधान्य देण्याचा पांडोबांचा हा प्रयत्न अल्पजीवी झाला. शिवाय त्याला फारसे यशही लाभले नाही. अशासारखा प्रयत्न त्यापूर्वी म्हणजे किर्लोस्करी नाट्यसंगीताच्या सुरुवातीसही स्वतंत्रपणे केला गेला होता. १८८१ मध्ये डोंगरे संगीत मंडळीने त्याकरिता ज्येष्ठ संगीतकार बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर यांचेच साहाय्य घेतले होते. या मंडळीचा कारभारही नऊ-दहा वर्षांत आटोपला.

किर्लोस्करपद्धतीच्या नाट्यसंगीतात बदल घडवून आणण्याचा दुसरा प्रयत्न उलट बाजूने झाला तो पाटणकर संगीत मंडळीकडून. या बाबतीत पाटणकरांनी[2] त्या

१ गोविंद सदाशिव टेंबे, जन्म ५ जून १८८१, मृत्यू ९ ऑक्टोबर १९५५.

२ माधव नारायण पाटणकर, जन्म १८६२, मृत्यू ३ फेब्रुवारी १९१६.

काळातील गुजराथी आणि पारशी रंगभूमीवरील गझल आणि कवाली या उर्दू चालीतून प्रेरणा घेतली. या गानप्रकारातील जलद लय, जोरकस आघात आणि स्वरांची आकस्मिक वळणे यांचा तात्पुरता का होईना, पण प्रेक्षकांवर एकदम परिणाम घडून येत असे. याशिवाय रंगभूमीवरील स्त्री-पुरुष पात्रांमधील संगीत सवाल-जबाब आणि द्वंद्वे यांमुळे मुंबईसारख्या शहरातील सुशिक्षित नसलेल्या कामगार प्रेक्षकांना हे संगीत आकर्षून घेऊ लागले. तथापि प्रचलित अशा किर्लोस्करी नाट्यसंगीतात सुधारणा व्हावी या उद्देशाने त्यात परिवर्तन घडवून आणण्याचा हेतुपुरस्सर प्रयत्न श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर[1] यांच्याकडून झाला. कोल्हटकरांनी पारशी आणि उर्दू नाटके अनेकवार पाहिली होती. ते स्वतः साहित्यिक आणि नाटककार असून, त्यांची संगीताच्या अभिरुचीबद्दल नटवर्गात ख्याती होती. पारशी रंगभूमीवरील संगीताच्या कल्पना मराठी नाट्यसंगीतात याव्या याकरिता त्यांनी त्यातील तशा उडत्या उर्दू चाली आणि गायनाच्या रीती आपल्या 'स्वतः'च्याच नाटकांत अंतर्भूत केल्या. १८९६ सालचे त्यांचे 'वीरतनय' आणि १९०१ साली प्रयोगित झालेले 'मूकनायक' ह्या नाटकातील संगीताकरवी हा बदल घडवून आणण्याचा आपला उद्देश त्यांनी अमलात आणला. वास्तविक अशी हालचाल पाटणकर संगीत मंडळीने अगोदरच केली होती. तथापि फरक पडला तो असा की, ज्या किर्लोस्करी संगीतात सुधारणा करावयाची, त्या किर्लोस्करांच्या रंगभूमीचाच कोल्हटकरांनी आपल्या संगीतामधील नवीन प्रयोगाकरिता वापर केला. अगोदरच्या पद्धतीतील, नटीसूत्रधाराच्या प्रवेशाला त्यांनी रजा दिली आणि त्याऐवजी साध्या मंगलाचरणाची योजना केली. पदांची संख्या कमी केली आणि कवितावृत्तानुसार असलेल्या किंवा भजनी वा लावणी जातींच्या चाली बाजूला करून, त्या ठिकाणी उर्दू वळणाचे गायन दाखल केले.

पाटणकर आणि नंतर कोल्हटकर यांनी नाट्यसंगीतात नावीन्य आणण्याचा केलेला प्रयत्न यशस्वी झाला नाही. आपल्या 'मतिविकार' आणि 'प्रेमशोधन' या पुढील नाटकांत तर मागे फिरून कोल्हटकरांना रागदारी संगीताचा अवलंब करावा लागला. किर्लोस्करी नाट्यसंगीत जवळजवळ वीस वर्षे रंगभूमीवर वावरल्यामुळे त्याच्यामधील नावीन्य संपुष्टात आले होते आणि रसिकांचे मन काही तरी वेगळ्यासाठी आतुर झाले होते. या परिस्थितीचा फायदा यवतेश्वरकरांचे भारदस्त आणि शास्त्रीय किंवा पाटणकर आणि कोल्हटकरांचे उर्दू उडत्या चालीचे संगीत यांना घेता आला नाही. कोल्हटकरांच्या नाट्यसंगीताच्या विचाराला अभिजाततेचा आधार नव्हता तर यवतेश्वरकरांनी नाटकाला अनुरूप असलेल्या आणि प्रेक्षकांच्या अपेक्षांना अनुसरणाऱ्या संगीताबद्दल योग्य अजमास केले नसावेत. नाटकांतूनच जणू काही उद्भव पावलेल्या किर्लोस्करी संगीतावर आणि त्याच्या रसिकतेवर त्यांनी काही काळ परिणाम केला

[1] श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर, जन्म २९ जून १८७१, मृत्यू १ जून १९३४.

तरी नाट्यसंगीताने अंगिकारलेल्या गतिमानतेत या दोन परस्परविरुद्ध प्रयत्नांनी काहीसा व्यत्यय आणला, एवढेच म्हणता येते. एकमेकांच्या हालचाली विफल करण्यातही त्यांच्या शक्ती नाहीशा झाल्या असाव्यात. सन १८८० पासूनच्या पुढील तीस वर्षांच्या काळात नाटकांच्या प्रेक्षकांचे संगीत मन, होऊन गेलेल्या संस्काराला विसरले नव्हते. त्याबरोबर त्यांना कोणते संगीत आवडेल याबद्दलचे तारतम्य नाटकमंडळ्यांच्या ठायी येऊ लागले. आता हा रसिक मूळच्या आटोपशीर आणि प्राथमिक स्वरूपाच्या नाट्य-संगीतापेक्षा, ललित, परिणामी मोहक आणि शिवाय रंगभूमीवरून विस्ताराने गायन ऐकण्याची अभिलाषा बाळगू लागला.

रंगभूमीवरील संगीतात परिवर्तन झाले ते या सुमारास म्हणजे त्याच्या सुरुवाती-पासूनच्या तीस वर्षांनंतर. १२ मार्च १९११ या दिवशी कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर यांचे 'मानापमान' हे नाटक किर्लोस्कर मंडळीने रंगभूमीवर आणले. आतापर्यंत संगीत नाटकांतील संगीताची योजना स्वतः नाटककारच करीत असत. किर्लोस्कर, कोल्हटकर, यवतेश्वरकर किंवा पाटणकर यांची उदाहरणे या बाबतीत देता येतील. कमीअधिक प्रमाणात असे नाटककार संगीताचे जाणकार होते हे त्या बाबतीतील महत्त्वाचे कारण होते. 'मानापमानाच्या' वेळी नाट्यसंगीताच्या रचनेचे, स्वरूपाचे, त्याच्या योजनेचे आणि पुढे तालीम देण्याचे काम नाटककारांच्या हातातून जाऊन ते वेगळ्या संगीतज्ञाकडे सोपविण्यात आले. नाट्यकलेच्या आविष्काराकरिता मदत घेताना संगीताने वरिष्ठपणा मिरवू नये, याबद्दलची सावधगिरी येथपर्यंत पुढे पुढे घेतली जात नव्हतीच. त्याच्या पुढची अवस्था म्हणून संगीत हे रंगभूमीवर, नाट्याशी बरोबरीच्या नात्याने नांदू लागले. नाटककाराला संगीत समजत नसताना त्याने केवळ नाट्यातूनच परिणाम साधण्याचा हेतू बाळगल्यास, ती साहजिकच गोष्ट होती. खाडिलकर हे संगीतज्ञ खासच नव्हते. तथापि संगीताचा आधार हवाच आणि तो मिळविण्यासाठी, त्यामधील तज्ञाची मदत घ्यावयाची असे एकदा ठरविल्यानंतर, तज्ञाने नाट्य कितीही सहानुभूतीने समजावून घेतले तरी तो आपल्या संगीतकलेच्या हिताला सांभाळल्याखेरीज राहाणार नाही. 'मानापमाना'मधील संगीताचे दिग्दर्शक गोविंदराव टेंबे होते. त्यांनी आपला संगीता-नुभव आणि गानकौशल्य आतापर्यंतच्या नाट्यसंगीताला वेगळे स्वरूप देऊन ते अधिक आकर्षक करण्यासाठी उपयोगात आणले. नाटकामधील प्रसंगांना अनुरूप अशा पदांना त्यांनी उत्तरेकडील पूरब ढंगामधील, ठुंबरी आणि कजरी या गानप्रकारांच्या चाली लावल्या. आग्र्याच्या जोहराबाई, मोजुदीनखान, गोहरजान, मल्काजान यांसारखे या गायकीमधील आदर्श गोविंदरावांच्या नजरेसमोर होते. 'मानापमान'मधील पदांचे अशा रीतीने गायन हे स्वरविलासाकडे झुकणारे असले तरी पदांच्या अर्थाचा त्यामुळे विपर्यास होणार नाही, इतकी काळजी त्यांनी घेतली. त्याचबरोबर त्यामधून व्यक्त

होणाऱ्या प्रीती, धीरोदात्तता, प्रतीक्षा, करुणा यांसारख्या भावांना उत्कटता लाभावी, अशी त्यांनी स्वरयोजना केली. यामुळे नाट्यसंवादांमधील सातत्य राखण्याचे संगीताचे आजवरचे काम संपले आणि त्याच्या काहीशा मुक्त आविष्कारामुळे अभिजात संगीताला अनुस्यूत असलेली शिस्त आणि शैली त्यात दाखल झाली. अशा गायनाला साहजिकच जास्त वेळ लागणार असल्याने या नाटकातील पदांची संख्या पुष्कळच कमी करण्यात येऊन ती पन्नासवर आणण्यात आली आणि त्यांतील विस्तारक्षम अशा पंधरा-वीस पदांनाच अधिक वाव देण्यात आला. रंगभूमीवरील संगीताच्या स्वरूपात या तीस वर्षांच्या काळात यामुळे जो फरक पडला तो असा की, संगीताने नाट्याला उपकारक होईल इतपतच आपले कार्य उमजावे किंबहुना संगीत नसले तरी त्यामुळे नाट्याची मांडणी अवघडू नये अशी विचारभूमिका सुटली जाऊन, नाट्याच्या रंगभूमीवरच, संगीताला आपला उत्कर्ष साधण्यासाठी स्वातंत्र्य मिळू लागले. या घटनेमुळे नाट्याच्या प्रकटीकरणावर कितपत मर्यादा पडली या प्रश्नाऐवजी, संगीताला एका वेगळ्या आविष्कारपद्धतीचा तलास लागला, या निष्कर्षाला महत्त्व आले.

अशा नाट्यसंगीताचे गायन करण्यासाठी बालगंधर्वांसारख्या[1] असामान्य गायक नटाची योजना झाली, ही या काळातील दुसरी महत्त्वाची घटना होय. गोविंदरावांनी मुक्रर केलेल्या 'मानापमाना'तील संगीताने, बालगंधर्वांचे रूप आणि अभिनय याहीपेक्षा अशा स्वरप्रधान गायकीला अनुकूल असा त्यांचा आवाज, त्यांचे परिणामकारक उच्चार आणि लयकारीची 'समज' यांचा अगोदरच अंदाज केलेला असावा. स्त्री-भूमिकेला साजेसे असे त्यांचे या नाटकांतील पदांचे गायन अतिशय नेटके, स्वरांच्या विलासाला वाव देणारे आणि लयबद्ध शब्दोच्चारांचा नेमका परिणाम साधून होऊ लागल्यामुळे भाऊराव कोल्हटकरांच्या प्रवर्तक संगीतानंतरची, बालगंधर्वांचे ललित संगीत हे नाट्य-संगीतामधील पुढील दीर्घकाळ प्रभाव करणारी अवस्था म्हणून रसिकांनी मान्य केली. बालगंधर्वांच्या नाट्यगायनाचा एक जमानाच यापुढे सुरू होऊन तो नाट्यरसिकांच्या सततच्या तीन पिढ्यांना आकर्षून टिकून राहिला. उतार वयात आपल्या भूमिका करणे त्यांना अवघड जात असतानाही त्यांचे रंगभूमीवरील गायन ऐकण्याचा लोभ मराठी रसिकांना आवरता आला नाही.

नाट्यगीतामधील भावनांचे उत्कटीकरण करणारे संगीत टेंबे यांनी 'मानापमानात' उपयोगात आणले, त्याच वेळी अशा संगीताने नाटकांतील संवादांचा एक भाग म्हणून न राहाता, तोपर्यंत होत आलेल्या नाट्याच्या आविर्भावाला अलंकृत करावे ही कल्पना प्रत्यक्षात आली होती. त्याच कल्पनेचा विकास या नाट्यसंगीताला ख्याल गायकीचे स्वरूप देऊन भास्करबुवा बखले यांनी साधला. खाडिलकरांच्या 'स्वयंवर' नाटकातील

१ नारायण श्रीपाद राजहंस ऊर्फ बालगंधर्व, जन्म २६ जून १८८८, मृत्यू १५ जुलै १९६७.

संगीताची 'योजना' बखल्यांनी केली. हे नाटक गंधर्व नाटक मंडळीने १९१६ साली रंगभूमीवर आणले. बालगंधर्व हे स्वतः या मंडळीचे एक मालक असून या नाटकातील प्रमुख स्त्री-भूमिकाही तेच करणार होते. येथपर्यंत एक चतुरस्त्र गायक कलावंत म्हणून भास्करबुवा बखल्यांची ख्याती झालेली होती. अभिजात संगीतामधील ग्वाल्हेर, आग्रा आणि जयपूर या तीनही घराण्यांची गायकी आत्मसात करून मैफलीचे एक यशस्वी गायक म्हणून त्यांचा लौकिक चोहोकडे पसरला होता. नाट्यसंगीतात स्वतंत्र रीतीने कीर्ती संपादन केलेले बालगंधर्व, टेंबे आणि मास्तर कृष्णराव[1] यांचे ते गुरुही होते. 'मानापमाना' मुळे प्रस्थापित झालेल्या पूरब ढंगाच्या ललित संगीतात फेरबदल करून त्यांनी ख्याल गायकीला रंगभूमीवर स्थान दिले. यासारखा प्रयत्न पांडोबा यवतेश्वर-करांनी यापूर्वी केला होता. तथापि त्यांनी दाखल केलेल्या रागदारी गायकीत आणि बखल्यांनी योजिलेल्या संगीतात फरक पडला तो असा की, यवतेश्वरकरांचे प्रयोग हे किर्लोस्करी पद्धतीविरुद्धची अतिरेकापर्यंत जाणारी एक प्रतिक्रिया होती. त्यांच्या भारदस्त गायकीचे स्वागत तात्काळ होणे अवघडही झाले. उलट भास्करबुवांनी जे संगीत उपयोजिले त्यात दरम्यानच्या नाट्यसंगीतात होत गेलेली अवस्थांतरे गृहीत धरलेली होती. शिवाय यवतेश्वरकरांप्रमाणे भारदस्त गायकीच्या पाठीमागे न लागता, प्रेक्षकांना फारसे प्रयास न पडता आकलन होतील अशा भीमपलास, बागेश्री, यमन, भूप, काफी, बिहाग, मांड, तिलककामोद अशा साध्या रागांची त्यांनी योजना केली. मैफलीतील अशा रागांच्या चिजांचे केवळ अनुकरण करण्याऐवजी नाट्याला पूरक अशी पदामधील विशिष्ट भाव प्रकट करणारी स्वरयोजना त्यांनी स्वीकारली. रागदारी संगीताला पुरेसा वाव देऊनही नाट्याची गती अविरोध चालू राहावी अशी योजकता भास्करबुवांच्या या नाट्यसंगीताच्या नवीन मांडणीतही दिसून आली. यामुळे किर्लोस्कर-पद्धतीमधील मूळचा दृष्टिकोन सांभाळला जाऊनही तिला एक वैशिष्ट्यपूर्ण वळण लागले. नाट्यसंगीतात सहजच होत गेलेला हा बदल प्रेक्षकांनी उत्साहाने मान्य केला.

तथापि 'स्वयंवर' नाटकातील पदांच्या चाली आणि त्यांचे गायन हे सावकाशीने ख्यालगायनपद्धतीला अनुसरून पुढे होऊ लागले आणि त्यांना अनुलक्षून केलेली खाडीलकरांची पदेही त्या गायकीच्या विस्तारात विलीन होत गेली. खाडिलकरांच्या या अगर पुढील नाटकांतील पदेही ख्याल गायकीच्या आहारी जात चालली. ख्याल गायकीतील चिजांची तोंडे ही गायनाच्या दृष्टीने सर्वांत अधिक महत्त्वाची ठरतात. आपल्या पदांच्या बांधणीतही खाडिलकरांनी हे वैशिष्ट्य संक्रान्त केल्यामुळे त्यांचे सुरुवातीपासूनचे गायन हे ख्याल गायकीच्या वळणावर जाऊ लागले. या ठिकाणी नाटकातील विशिष्ट प्रसंगांना संगीताने उठाव देण्याची कल्पना कायम होतीच. तथापि

१ कृष्णराव गणेश फुलंब्रीकर ऊर्फ मास्तर कृष्णराव, जन्म २० जानेवारी १८९८.

नाटकाचा जीव त्याच्या भावाविष्कारात तसाच त्याच्या प्रगमनशीलतेमध्येही असतो, हा विचार बाजूला पडून केवळ गायकीला आणि तेही ख्यालगायकीला प्राधान्य देण्यात नाट्यसंगीताची परिणती झाली.

संगीताचा अंतर्भाव केल्यास नाटकांचे प्रयोग लोकप्रिय होतात हा अनुभव पाठीशी असताना आणि शिवाय त्यामधील अभिजात प्रकार रंगभूमीच्या शिस्तीत आणल्यास नाट्यरसिकांनाही तो मानवतो, असे दिसून आल्यामुळे १९२० नंतरच्या दहा-बारा वर्षांच्या काळात इतर संगीत नाटक मंडळयांनीही आपले नाट्यसंगीत ख्याल गायकीच्या आविष्कारासाठी वापरले. भास्करबुवांच्या कल्पनेचे अनुकरण करून, केशवराव भोसल्यांनी[1] आपल्या नाट्यप्रयोगांत तसेच रागदारी संगीत दाखल करण्याचा यशस्वी प्रयत्न केला. त्याकरिता रामकृष्णबुवा वझे[2] यांच्यासारख्या अभिजात संगीतातील उस्तादाची योजना त्यांनी केली. केशवरावांचे आक्रमक आणि जोरकस नाट्यगायन हे बालगंधर्वांच्या स्त्री-सुलभ स्वरविलासाची कदाचित प्रतिक्रिया असावी. तथापि दोघांच्याही भिन्नपद्धतीमुळे अभिजात संगीताभिमुख झालेले नाट्यसंगीत मात्र या काळात रंगभूमीवर स्थिर झाले. नाट्यसंगीताविषयींचा भास्करबुवांचा दृष्टिकोन पुढे त्यांचे शिष्य मास्तर कृष्णराव आणि गोविंदराव टेंबे यांनी अनुसरला. तथापि त्याकरिता खानदानी चिजांच्या भांडारावर अवलंबून न राहाता मास्तरांनी आपल्या कल्पकतेने नवीन स्वररचना केल्या. गोविंदरावांनी तर स्वतंत्र पद्यरचना करून त्यांना अभिजात गायकीमधील चिजांची प्रतिष्ठा प्राप्त करून दिली. स्वतःच्या वा इतरांच्या नाटकांतील त्यांच्या पदांमधून सांगीतिक तसेच साहित्यिक मूल्यही प्रकट झाले. गंधर्व आणि तिच्या बरोबरच्या इतर नाटक मंडळयांनी या दोघांच्या नाट्यसंगीत रचनेचा विशेष उपयोग करून घेतला किंबहुना अलीकडच्या काळापर्यंत, संगीत नाटक मंडळयांच्या नाट्य-संगीतात काही अनोळखी रागांची आणि त्यांच्या गुंतागुंतीच्या विस्ताराची भर पडली तरी त्याची रूपरेषा ही भास्करबुवांची योजकता आणि मास्तर कृष्णराव आणि टेंबे यांची कल्पकता यांनीच ठरून गेली.

नाट्याच्या साहाय्याने रंगभूमीवरील संगीताने जनमानसात प्रवेश करून घेतला एवढेच नाही तर अभिजाततेची प्रगत अवस्था प्राप्त करून घेतली. या हालचालीत ज्या नाट्याने त्याचा आपल्या उत्कर्षासाठी स्वीकार केला, त्याला मात्र आपल्या आविष्काराकरिता अवसरच ठेवला गेला नाही, असे आक्षेप नाट्याच्या अभिमान्यांकडून येण्यास या सुमारास सुरुवात झाली. दुसऱ्या महायुद्धानंतरच्या या काळात, शिवाय समाजाच्या व्यवहारात जी अस्वस्थता आणि घाई निर्माण झाली त्यांचा परिणाम

१ केशव विठ्ठल भोसले, जन्म ९ ऑगस्ट १८९०, मृत्यू ४ ऑक्टोबर १९२१.
२ रामकृष्ण नरहर वझे, जन्म १८७१, मृत्यू ५ मे १९४५.

नाट्यसंगीताच्या आविष्कारावरही होणे प्राप्त होते. यामुळे नाट्यप्रयोगाच्या एकूण वेळेत काटकसर अमलात आली. त्याबरोबर पदांच्या संख्येवर आणि गायनाच्या विस्तारावर मर्यादा पडू लागल्या. अशाही परिस्थितीत नाट्याला योग्य तो वाव देऊन संगीतातही अभिजातता आणि आटोपशीरपणा आणि रंजकता राखण्याचे श्रेय श्रीमती ज्योत्स्ना भोळे[1], त्यांच्या संगीताचे संयोजक त्यांचे यजमान केशवराव भोळे[2] आणि स्वररचनाकार म्हणून पुन्हा मास्तर कृष्णराव यांच्याकडे जाते.

अलीकडच्या काळात नाट्यसंगीताचे आणखी एक रूप, पुन्हा गोविंदराव टेंबे यांच्या कल्पकतेतून प्रसव पावले. 'महाश्वेता', 'जयदेव' आणि 'प्रतिमा' या स्वरनाटिका त्यांनी स्वतः रचल्या आणि गायक नटांकरवी त्यांचे काही प्रयोगही आपल्या देखरेखीखाली केले. संगीतातूनच एखादे नाटक—कथानक मांडण्याची आणि ते उत्कर्षित करण्याची ही कल्पना गोविंदरावांनी आपल्या अखेरच्या काळात अमलात आणून दाखविली आणि नंतर म्हणजे ९ ऑक्टोबर १९५५ रोजी ते निधन पावले. केवळ स्वरांच्या आविष्कारातून नाट्य प्रयोगित करण्याची कल्पना त्यांना पाश्चात्त्य संगीतनाट्याच्या (Opera) अवलोकनातून स्फुरली. अशा नाट्याच्या रचनेकरिता आवश्यक असलेले गानचातुर्य, रंगभूमीचा प्रत्यक्ष अनुभव आणि साहित्यिक दृष्टी या गोष्टी गोविंदरावांच्या ठायी होत्याच. तथापि या नाट्याच्या प्रयोगाचे यश, गायक असूनही साहित्याची जाण असलेल्या नटसंचावर अवलंबून राहिले. अशा नटांची साथ गोविंदरावांना या स्वर-नाट्याच्या प्रयोगासाठी लाभली होती. नंतरच्या काळात गोविंदरावांचे दिग्दर्शन न राहिल्यामुळे आणि अशा नटसंचाचीच वाण भासू लागल्यानंतर रंगभूमीवरील या एका वेगळ्याच स्वराविष्काराला भवितव्य उरले नाही.

संगीताने रंगभूमीवर आपला प्रभाव जाणवून दिला त्याप्रमाणे रंगभूमीमुळे संगीत समृद्ध झाले असे आणखी एका बाजूकडून म्हणता येते. संगीताच्या मैफलीत ज्या अनिष्ट बाबी केवळ त्याच्या प्रभावामुळे दुर्लक्षिल्या जात असत त्यांचा निरास करण्यात रंग-भूमीची मदत झाली. गायकांच्या कृत्रिम वा कुरूप हावभावांना आळा घालून, त्यांचे उत्तेजक दर्शन घडवून आणण्यात, गायकीच्या गैरवाजवी पसाऱ्याला आवर घालण्यात आणि रसिकांचा धीर टिकून राहावा म्हणून त्यात विविधता अंतर्भूत करण्यासाठी रंगभूमीने त्यांना जी समज दिली तिचा फायदा अभिजात संगीताच्या मैफलींना परस्पर मिळून गेला. १९३० पर्यंतच्या सुमारे पन्नास वर्षांच्या संगीत नाटक मंडळ्यांच्या कारकीर्दीत महाराष्ट्रभर आणि इतरत्रही त्यांनी जो संचार केला त्यामुळे नाटकांतील अभिजात संगीत सामान्य माणसाच्या ओळखीचे झाले. त्यांतील सोप्या अशा यमन,

१ ज्योत्स्ना भोळे, जन्म ११ मे १९१३.

२ केशव वामन भोळे, जन्म २३ मे १८९६.

बिहाग आणि इतरही रागांची त्यांना माहिती होत गेली. नाट्यसंगीतातून अभिजाततेचा पाठपुरावा व्हावा या उद्देशाने त्यांतील अनेक नाटक मंडळयांनी भास्करबुवा बखले, वझेबुवा, अल्लादियाखाँ यांसारख्या घराणदार गायकांना, शिक्षण देण्याकरिता आपल्यापाशी राहवून घेतले होते. त्यांच्या प्रत्यक्ष तालमीतून वा गायकीच्या संस्कारामधून गायक नटांची एक दीर्घ परंपरा निर्माण झाली. बाळकोबा नाटेकर, बालगंधर्व, गोविंदराव टेंबे, कृष्णराव गोरे, सवाई गंधर्व, मास्तर कृष्णराव, जगन्नाथबुवा पंढरपूरकर, केशवराव भोसले, भाटेबुवा, मिराशीबुवा, वामनराव सडोलीकर, हिराबाई बडोदेकर, दिनानाथ मंगेशकर, शंकरराव सरनाईक, पेंढारकर पितापुत्र, रघुवीर सावकार, ज्योत्स्ना भोळे, जयमाला शिलेदार, छोटा गंधर्व, रामदास कामत, वसंतराव देशपांडे आणि शिवाय इतरही अनेकांचा या बाबतीत उल्लेख करता येतो. रंगभूमीवरील त्यांची कर्तबगारी लक्षात राहावी अशी होती. त्याबरोबर अभिजात संगीताला लोकाभिमुख आणि लोकप्रिय करण्याचे दुसरे कार्य त्यांच्याकडून होऊन गेले.

तथापि नाट्यसंगीतात पुढे पुढे शिरत गेलेल्या दोषांचा वाटाही रंगभूमीने पत्करावयाला हवा. भारदस्त आणि शास्त्रीय गायकीने नाट्याच्या गतिमानतेत सुरुवातीला व्यत्यय आणला, त्याप्रमाणे पुढच्या काळात प्रेक्षकांच्या आग्रहाला प्रतिसाद देत गेल्यामुळे गायक नटांकडून रंगभूमीवरील संगीताला विपरीत रूप मिळण्याचा धोका निर्माण झाला. तान फिरतीचे अभिजात ख्यालगायनात एक ठराविक आणि संदर्भाला अनुसरून असे स्थान आहे. स्वराकृतींची मांडणी काही एका विचारसूत्रानुसार झाल्यानंतर, त्यांच्या आणखी काही बाजू जलद गतीने दिग्दर्शित करण्यासाठी त्यांचा वापर केला जातो. तान फिरत हा गायकीचा आविष्कार नसून, आविष्कारामधील तो एक भाग म्हणून उपयोगात आणला जात असतो. तिचाच विशेष परिणाम प्रेक्षकांवर होत आहे असे दिसून आल्यावर रंगभूमीवरील गायक तिच्या उलट सुलट आवर्तनात गुंतून जाऊ लागला. रंगभूमीवरील गायनाला हा प्रकार विसंगत झाला. त्याप्रमाणे प्रेक्षकांच्या अभिरुचीला अनिष्ट वळण मिळू लागले. ही प्रथा पुढे गाण्याच्या मैफलीतही शिरली आणि संगीतातील कलाविष्काराऐवजी त्याच्या प्रदर्शनीयतेचे उद्दिष्ट अनेक गायकही बाळगू लागले. महाराष्ट्रातील बऱ्याच गायकांत या तान फिरतीचे आकर्षण रंगभूमीवर अगोदर सुरू झालेल्या अशा कलाविसंगत प्रथेतून निर्माण झाले असणे शक्य आहे. एकूण संगीतच माफक प्रमाणात योजण्याचे धोरण रंगभूमीने अमलात आणण्याचे ठरविल्यामुळे, अशा गैरप्रकाराला अलीकडे आवर पडलेला दिसतो.

महाराष्ट्राच्या रंगभूमीवर अभिजात संगीताचे अवतरण होऊन गेल्यावरही आतापर्यंत पन्नासपेक्षा अधिक वर्षे लोटली. सन १८८० पासूनच्या पहिल्या पन्नास वर्षांच्या काळात कवितावृत्तातील चाली आणि लावणी गायनापासून ख्याल गायकीपर्यंतच्या निरनिराळ्या

अवस्था नाट्यसंगीताने पाहिल्या. पुढील काळात संगीत नाटक मंडळ्यांनी तसेच इतर नाट्यसंस्थांनी, स्थिर होऊन राहिलेल्या या अभिजात गायकीचाच कमीअधिक प्रमाणात उपयोग करून घेतला. त्यातही काहीसे नावीन्य आणण्याचे प्रयत्न झाले तरी बखलेपद्धतीने मांडून दिलेल्या रूपरेषेपलीकडे जाणारा एखादा गानप्रकार अजून संभवलेला दिसत नाही. पाश्चात्त्य संगीतातील काही स्वरप्रकार त्यात दाखल करण्याचा प्रयोग अलीकडील प्रसिद्ध गायक जितेंद्र अभिषेकी यांच्याकडून होत असलेला मात्र आढळून येतो. या दीर्घ अशा अवधीत होऊन गेलेली महत्त्वाची घटना ही की, प्रथम नाट्याच्या आधाराने, पुढे त्याच्याबरोबर आणि नंतर त्याला शिल्लक राहिलेला अवसर देऊन संगीताने आपला उत्कर्ष साधला. नाट्यसंगीत ही संगीताची आणखी एक आविष्कारपद्धती निर्माण झाली आणि तिला संगीताच्या मैफलीत स्थान मिळाले.

मैफलीच्या संगीतात प्रवेश मिळाल्यानंतर अशा नाट्यसंगीताचे स्वरूप कोणते राहते असाही एक प्रश्न उपस्थित होतो. गीतामधील भाव उत्कट करण्याचे उद्दिष्ट ठुंबरीनेही साधले जाते. फरक पडतो तो असा की, नाट्यसंगीतावर रंगभूमीची बंधने असल्याने, प्रेक्षकांवर त्वरित परिणाम घडवून आणण्याचा त्यात प्रयास केला जातो, तर स्वैरपणा मिळाल्यामुळे ठुंबरीच्या स्वरविलासाला अधिक वेळ लागतो. उलट, केवळ अनुराग अगर आतुरता या ठुंबरीमधील भावप्रकटीकरणापेक्षा नाट्यसंगीताचा आवाका विस्तृत असल्याकारणाने त्यामधून शृंगार, धीरोदात्तता, क्रोध, करुणा यांसारख्या इतर अनेक भावनांचाही आविष्कार शक्य होतो. त्याचबरोबर नाट्यगृहात अनेक वेळा 'वन्समोअर' देऊनही तृप्ती न झाल्यामुळे ते संगीत पुन्हा विस्ताराने ऐकावयाला मिळावे असा श्रोत्यांचा आग्रह होऊ लागतो. नाट्यसंगीत हे आता रंगभूमीवरील दुय्यम भूमिका सोडून गायकीच्या काहीशा मुक्त वातावरणात वावरू लागते. नाट्याने लावलेली शिस्त या रीतीने ढिली झाल्यावर आता त्याने ख्याल गायकीतील संकेत पाळावयाचे असतात. ख्यालाच्या आविष्काराचे ते अनुकरण करू पाहते. तरीही एका बाजूने रंगभूमीवरून झालेली मुक्तता आणि उलट ख्यालापासून सांभाळलेला वेगळेपणा, अशा दरम्यानच्या ठिकाणी नाट्यसंगीत हे ख्यालाचे संक्षिप्त रूप स्वतंत्र रीतीने प्रकट करते आणि असे त्याचे गायन ऐकताना रंगभूमीवरील त्याची अंधुक आठवण आणि प्रत्यक्ष समोर होणारा त्याचा खुलासा यामुळे श्रोत्याला एक वेगळे समाधान मिळून जाते.

● ● ●

# १४. तंजावरची राजवट

## (१) राजे शहाजी आणि तुळजेन्द्र राजे

छत्रपती शिवाजी महाराजांचे वडील शहाजी राजे यांचे सतराव्या शतकाच्या मध्यात दक्षिण भारतात आगमन झाल्यामुळे तिकडील संगीताच्या विकसनाला मोठी मदत झाली. विजापूरच्या आदिलशाहीमधील बंगलोर आणि कर्नाटक प्रांतांवर त्यांची सुभेदार म्हणून नेमणूक केली गेली. शहाजीचे दुसरे चिरंजीव आणि शिवाजीचे सावत्रबंधू एकोजी हे पुढे तामीळनाडूत स्थायिक झाले. महाराष्ट्रात त्यांना व्यंकोजी म्हणून संबोधिले गेले. त्यांनी तंजावर प्रांतावर राज्य करणाऱ्या नायक राजांचा पराभव करून १६७३ साली आपल्या रियासतीची स्थापना केली. तंजावरमधील या मराठी राजवंशाचा दाक्षिणात्य अगर कर्नाटक संगीताच्या विकासाला विशेष हातभार लागला.

तंजावरच्या या राजघराण्याविषयी दोन महत्त्वाच्या वैशिष्ट्यांचा उल्लेख करणे जरूर आहे. पहिले असे की, त्यातील जवळजवळ सर्वच मराठी राजे हे सुसंस्कृत, व्युत्पन्न आणि सुशिक्षित असून संगीत, नृत्य, नाट्य, साहित्य, ज्योतिष, वैद्यक यांसारख्या शास्त्रांत आणि कलाविषयांत पारंगत होते. महाराष्ट्रातील वा उत्तर हिंदुस्थानातील इतर राजांविषयी असे म्हणता येत नाही. कोल्हापूर अगर साताऱ्याचे भोसले किंवा पुण्याच्या पेशवे घराण्यातील कोणीही एखादे काव्य अगर नाटक लिहिले नाही, वा त्या विषयात कोणाला रस असल्याचे दिसले नाही. त्यामधील एकही गायक वा इतर शास्त्रांत प्रवीण नव्हता. याच्या उलट, तंजावरचा प्रत्येक राजपुरुष हा जात्याच विद्वान आणि चतुरस्र असल्यामुळे साहित्य आणि ललितकला यांची प्रगती होण्याला संधी मिळाली. त्यांचे दुसरे वैशिष्ट्य असे की, इतर राजांप्रमाणे त्यांनी आपल्याबरोबर आपले हिंदुस्थानी गानप्रकार आणून त्यांचा प्रसार केला नाही. उलट त्यांनी राहिलेल्या ठिकाणचे कर्नाटकी संगीत आणि नृत्य, यांतील कलाप्रकार आत्मसात केले. तामीळ आणि तेलगू या स्थानिक भाषेत त्यांनी काव्ये, नाटके आणि शास्त्रीय ग्रंथ लिहून, त्या भाषांचा आणि कलाप्रकारांचा विकास साधला. आपल्याला मात्र त्यांच्या संगीतविषयक कामगिरीचाच विचार करावयाचा असल्याने, त्यांचे सांगीतिक जीवन आणि कर्तृत्वच या ठिकाणी प्रस्तुत ठरेल.

या बाबतीत पहिले नाव समोर येते ते शहाजीचे नातू आणि एकोजीचे पुत्र शहाजी महाराज यांचे (१६८६–१७१०). ते स्वतः साहित्यिक असून तयार गायकही होते.

त्यांची मातृभाषा अर्थातच मराठी होती. तथापि, त्यांना तेलगू, तामीळ, संस्कृत आणि हिंदी या भाषाही अवगत होत्या. त्यांच्या 'शंकर काली नटन संवाद नाटक' या महत्त्वाच्या ग्रंथात या पाचही भाषांचा वापर केलेला आहे. ते स्वत: एक श्रेष्ठ दर्जाचे कवी आणि नाटककार होते. त्यांच्या दोन संगीतिका अगर तेलगू 'गेय नाटके', 'पल्लकी सेवा प्रबंधम्' या नावाने आजपर्यंत प्रसिद्ध झालेल्या आहेत. त्यांचे संपादक, एक श्रेष्ठ गायक आणि सांगीतिक आणि मद्रास विद्यापीठामधील संगीत विभागाचे प्रमुख, प्रोफेसर पी. सांबमूर्ती या नाटिकांच्या प्रस्तावनेत म्हणतात:

'शहाजी महाराजांचे "पल्लकी सेवा प्रबंधम्" हे दाक्षिणात्य संगीताच्या इतिहासातील पहिले संगीतनाट्य होय. दक्षिण भारताला रास्त अभिमान वाटावा असे सांगीतिक, गायक आणि रचनाकार, तेथील राजघराण्यात होऊन गेले. त्या सर्वांत शहाजींचे स्थान मानाचे आहे.'

(The *Pallaki Seva Prabhandam* of Shahaji Maharaj happens to be the earliest opera in the history of South Indian Music ...... South India can justly boast of royal musicologists, royal musicians and royal composers. Among them all, Shahaji occupies an honoured place.)

'प्रबंधम्' मध्ये दोन संगीतिका अगर संगीत नाटिका असून, पहिलीचा विषय शंकर-पार्वती परिणय आणि दुसरीत विष्णु-लक्ष्मी परिणय असा आहे. दोन्ही नाटिका गेय छंदात लिहिलेल्या असून कथानके गीतांमधून सांगितली आहेत. पहिल्या शंकर-पार्वती परिणयातील संगीत स्वरलिपीत उपलब्ध झालेले असून ते प्रो. सांबमूर्तींनी अनेक वर्षांच्या कष्टाने आणि संशोधनानंतर स्वरबद्ध केलेले आहे. त्यामधील गीते, घंटा, पन्नगवराळी, नादनामक्रिया, सावेरी, सौराष्ट भैरवी, सैंधवी, मध्यमावती, मोहना, शंकराभरण, कुरंजी आणि पंतुवराळी या रागांत प्रामुख्याने रचिलेली आहेत. या नाटिकेच्या संहितेविषयी प्रो. सांबमूर्तींच्याच मताचा उल्लेख करणे उचित होईल.

'या संगीतिकेची भाषा विद्वत्ताप्रचुर आणि वाचनीय आहे. भारदस्त आणि शुद्ध तेलगूत ती लिहिलेली आहे. लेखकापाशी शब्दसंग्रह विपुल असून त्याने नवीन शब्दप्रयोग आणि समास यांचा वापर केलेला आहे. तिच्यात अनेक गोष्टी सूचकतेने येतात. तिच्या अभ्यासाने आपले पूर्वापारचे ज्ञान हाताशी येईल. गीतांची संगीत रचना प्रासादिक आणि गंभीर प्रसंगांमधील रसांशी अनुकूल आहे. लोकगीतांनाही या ठिकाणी जागा केली आहे. अलंकारिक भाषेचे सौंदर्यही आढळून येते (गीत १० वे). 'ललीललय्या लली' (गीत १९ वे) यासारख्या गीतात अंत्यप्रास दिसून येतात. स्वराक्षरेही अधूनमधून आढळतात (गीते १, ९, १४, २१ आणि २२).

काही मुश्किल गमकांचाही वापर केलेला दिसून येतो. अलंकारांनी नटविलेल्या आणि आभरणांनी सजविलेल्या पालखीच्या वर्णनपर गीताने तर या नाटिकेचा उत्कर्ष साधला जातो. पार्वतीने घातलेल्या अलंकारांचे वर्णन वाचून, एखाद्या राजदरबारातील ऐश्वर्याचे चित्र नजरेसमोर उभे राहते. कोमल भाव आणि उदात्त विचार यांचे उचित मिश्रण या नाटिकेत अनुभवाला येते.'

(The language of this opera is scholarly and provides delightful reading. It is written in high-flown pure Telugu. The author has an extensive vocabulary at his command. Many rare words, *prayogas* and interesting *samasas* find a place there. Numerous allusions are met with. A study of the opera will make one gain a rich knowledge of our sacred lore. The musical construction of the songs is simple, dignified and in keeping with the *rasas* of the several situations. A few folk melodies also find a place. Rhetorical beauties are met with in abundance (verse 10). Songs like 'Lali, Lalayya Lali' (Song 19) contain fine *antyaprasas*. *Svaraksharas* are also seen here and there (Songs 1, 9, 14, 21 and 22). Some rare *gamakas* are also met with. The song giving a picturesque description of the lavishly decorated and richly ornamented palanquin is the highlight of the play. The vivid description of the numerous jewels worn by Parvati is revealing and gives us a picture of the splendour of the royal court. Delicate sentiments and refined thoughts are admirably portrayed in the play.)

प्रो. सांबमूर्तींच्या मताप्रमाणे दुसरी संगीतिका, भव्यता आणि शैलीच्या दृष्टीने अधिक श्रेष्ठ आहे. पहिलीनंतरच ती लिहिली असल्याने तिच्यात अधिक आत्मविश्वास, विस्तार, आणि योजना आढळून येते. तिचे संगीत मात्र उपलब्ध होत नाही ही खेदाची बाब होय! ते पुढे शेवटी म्हणतात, 'तंजावरच्या सरस्वती महाल ग्रंथालयात सापडणारे शहाजींचे ग्रंथ प्रसिद्ध झाले तर या राजाच्या संगीत आणि नाटयक्षेत्रातील महात्मतेची आपल्याला कल्पना येईल.'

संगीतिकेची रचना करणे ही साधी गोष्ट नाही. तिच्याकरिता संगीतामधील सृजनशीलता आणि साहित्यिक आणि नाटयकौशल्य या गुणांची आवश्यकता असते. किंबहुना या तिन्हींचाही समुच्चय ठायी असल्याखेरीज तिची रचना करणे कोणाला शक्य होणार नाही.

'शंकर पल्लकी सेवा प्रबन्धम्' या पहिल्या संगीतिकेचे प्रयोग तंजावर जिल्ह्यातील तिरुवरुर देवालयात, दोनशेंपेक्षा अधिक वर्षे केले जात असत. अलीकडच्या काही वर्षांत समर्पक कारण नसताना ते बंद पडले, याबद्दल प्रो. सांबमूर्तींना खेद वाटला. या नाटिकेचे संगीत त्यांनी एका वृद्धेकडून ऐकून घेतले. तिला तिच्यातील अभिनय आणि गीतें अवगत होती. सांबमूर्तींनी त्यावरून या नाटिकेचे संगीत स्वरबद्ध केले. १५ एप्रिल १९५३ रोजी या संगीतिकेचा प्रयोग मद्रास आकाशवाणीवरून सादर करण्यात आला. दुसऱ्या एका प्रसंगी तिचा प्रयोग पाहून डॉ. राधाकृष्णन् आश्चर्याने असे उद्‌गारल्याचे सांगतात की, 'एक मराठी राजा तामीळनाडूवर राज्य करतो, तेलगू भाषेत लिहितो आणि तीही त्या भाषेमधील पहिली संगीतिका!' (A Maratha king, ruling over Tamil Nadu and writing in Telugu and that too the very first opera in that language!)

सन १७२९ ते १७३५ पर्यंत तंजावरवर राज्य करणारे राजे पहिले तुळजेन्द्र यांचाही या बाबतीत उल्लेख करणे जरूर आहे. तेही तेलगू भाषेतील विद्वान असून, ज्योतिष आणि आयुर्वेद या विषयांत त्यांनी ग्रंथरचना केली. तथापि त्यांनी संस्कृतात लिहिलेला 'संगीत सारामृत' हा महत्त्वाचा ग्रंथ या ठिकाणी प्रस्तुत आहे. राजे तुळजेन्द्र हे गायक आणि संस्कृत भाषाभिज्ञ होते, तसेच ते सांगीतिकही होते. ही गोष्ट त्यांचा हा ग्रंथ मद्रास येथे संगीत ॲकॅडेमीने प्रसिद्ध केला आहे यावरून उघड होते. १६२० सालच्या सुमारास व्यंकटमखीने आपला 'चतुर्दंडी प्रकाशिका' हा ग्रंथ लिहून, कर्नाटक संगीताला बहात्तर मेळांचा शास्त्राधार प्राप्त करून दिला. 'चतुर्दंडी प्रकाशिके'च्या प्रस्तावनेत प्रो. सांबमूर्ती म्हणतात, 'दाक्षिणात्य संगीत विषयांवरील लेखकांत व्यंकटमखीनंतर, तंजावरच्या राजा तुळाजीचा मुद्दाम वेगळा उल्लेख करावयाला हवा. व्यंकटमखींचा त्यांनी कटाक्षाने अनुसार केलाच. तथापि त्यांचे पुढील मत आपल्याला लक्षणीय वाटते. ते असे की, व्यंकटमखीने पुरस्कृत केलेले मेळ आता मागे पडले असून आपण प्रचलित असलेल्या मेळांचा आणि रागांचाच विचार करणार आहोत.'

(Among the writers who dealt with South Indian music after Vyankatmakhi special mention must be made of king Tuljaji of Tanjore. He closely follows Vyankatmakhi and one reads with interest his observation that the *melas* formulated by Vyankatmakhi remained obscure and that therefore he would deal only with the *melas* and *ragas* which were in actual practice in his own time.)

यावरून स्पष्ट होईल की, राजे पहिले तुळजेन्द्र हे एक श्रेष्ठ सांगीतिक असून, दाक्षिणात्य संगीतावरील आजवर प्रमाण मानल्या गेलेल्या ग्रंथकारांत त्यांची गणना होते. संगीत

विषयाच्या अभ्यासाकरिता ज्या महत्त्वाच्या ग्रंथांची पंडित भातखंड्यांनी शिफारस केली आहे, त्यांत या ग्रंथाचा समावेश आहे.

(२) सरफोजी राजे आणि संगीतातील त्रिमूर्ती

इ. स. १७५० ते १८५० पर्यंतची शंभर वर्षे ही कर्नाटक संगीतामधील सुवर्णकाळ म्हणून मानली जातात. याचे कारण ज्यांना संगीतातील त्रिमूर्ती असे समजले जाते असे तीन श्रेष्ठ संगीतकार या काळात मान्यता पावले. त्यागराज (१७६७–१८४७), मुथुस्वामी दिक्षितार (१७७६–१८२७) आणि शामशास्त्री (१७६२–१८२७) हे ते तीन असून, त्यांतील प्रत्येक जण हा संत, आणि संस्कृत, तेलगू आणि तामीळ या भाषा आणि वेदशास्त्र आणि ज्योतिष यांत पारंगत असून, शिवाय थोर संगीतकारही होता. दाक्षिणात्य संगीताला आजचा विकसित कलेचा दर्जा प्राप्त करून देण्याला त्यांचे परिश्रम कारणीभूत झाले.

हे तिघेही सृजनशील असे गायक कलावंत असून, त्यांनी प्रचलित आणि अनवट रागांत अनेक 'कृती' रचिल्या आहेत. संत असल्याकारणाने त्यांना लौकिक मानसन्मानाची वा संपत्तीची अपेक्षा नव्हती. त्यांच्या या 'कृतीत' आपल्या इष्ट देवतेच्या स्तुतिपर असा भक्तिभाव ओतप्रोत भरलेला आहे. साहित्यिक आणि संगीत सौंदर्याच्या दृष्टीने या 'कृतींना' अजून तोड सापडली नाही. त्यामुळे त्यांना कर्नाटक संगीतात कायमचे स्थान लाभले आहे. सुदैवाने या तिघांनाही संगीताची अलौकिक दृष्टी असलेले त्यांच्या सारखेच संत गुरू म्हणून लाभले होते. शिवाय हे तिघेही एकमेकांचे समकालीन असून, तिरुवरुर या एकाच जिल्ह्यात त्यांचा जन्म झाला होता आणि आयुष्याचा बहुतेक काळ त्यांनी तंजावरच्या परिसरातच व्यतीत केला.

तंजावरच्या स्थानाला विद्वत्ता आणि संस्कृतीची मोठी परंपरा आहे. चौल राजांच्या काळापासून पुढे सुमारे ८०० पेक्षा अधिक वर्षे ते ज्ञानाचे पीठ आणि संगीत आणि इतर कलांचे प्रमुख केंद्र बनून राहिले होते. चौल राजे सुसंस्कृत होते. त्यांच्यानंतर आलेल्या विजयनगरच्या नायक राजांनी त्या कलांचा पुरस्कार केला. तंजावरवर हे नायक राज्य करीत असताना 'संगीत सुधा' या ग्रंथाचे लेखक गोविंद दिक्षितार आणि 'चतुर्दंडी प्रकाशिके' चे व्यंकटमखी प्रसिद्धीस आले.

तंजावरच्या मराठी राजांनीही हीच परंपरा पुढे चालविली आणि दक्षिण भारताच्या संगीत क्षेत्रात तंजावरला महत्त्वाचे स्थान प्राप्त करून दिले असे म्हणता येईल. संगीता-मधील त्रिमूर्ती या ठिकाणीच वाढली, हे आपण आताच पाहिले. आणि प्रोफेसर सांबमूर्ती आपल्या 'भारतीय संगीताच्या इतिहासात' (पृ. १३४) म्हणतात त्याप्रमाणे ८० टक्क्यां-पेक्षा अधिक असे कर्नाटक संगीत येथेच निर्माण झाले. त्यागराजाच्या चरित्रात (पृष्ठ १५) त्यांनी असेही म्हटले आहे की, 'दक्षिण भारतातील इतर प्रांतांपेक्षा, एकट्या

तंजावरने अधिक गायक निर्माण केले.' तंजावरच्या मराठी राजांनी संगीताचे वातावरण जोपासले, हे त्याचे मुख्य कारण होय. १६८६ पासून १७१० पर्यंत तंजावरवर राज्य करणाऱ्या दुसऱ्या शहाजी राजांनी, इतर ग्रंथांशिवाय तेलगू भाषेमधील पहिली संगीतिका लिहिली, असा मागे उल्लेख केलेला आहेच. याच शहाजी राजाच्या दरबारी त्याग-राजांचे पितामह गिरिराज ब्रह्मम अगर गिरिराज कवी हे एक रचनाकार आणि कवी म्हणून राहिले होते. तसेच त्यागराजांचे वडील रामब्रह्मम याच्यांत, दुसऱ्या तुळाजी राजांना, एक विद्वान आणि भगवद्भक्त दिसून आले. या दुसऱ्या तुळाजीने १७६५ पासून १७८७ पर्यंत तंजावरवर राज्य केले. ('संगीत सारामृताचे' लेखक पहिले तुळाजी होते). रामब्रह्मम हे रामनवमीच्या उत्सवात राजासमोर रामायणावर प्रवचने करीत आणि लहान त्यागराज हे आपल्या वडिलांच्या बरोबर बसून त्यातील श्लोक म्हणत असत. या तुळाजी राजांनी रामब्रह्मम यांना तंजावर जिल्ह्यात, पशुपतिकोविल येथे एक जमीन आणि तिरुवैय्यर या ठिकाणी एक घर दिले. ('त्यागराज' प्रो. सांबमूर्ती, पृष्ठ १०). याच तिरुवैय्यर येथे त्यागराज राहिले, गायले, त्यांनी कृतींच्या रचना केल्या आणि ते निधन पावले. तंजावरपासून हे ठिकाण केवळ सात मैलांवर असून, तेव्हापासून ते एक तीर्थयात्रेचे स्थान झाले आहे. त्यागराजांच्या आईचे वडील 'वीणा कलहस्ति' आणि त्यांचे गुरू सोंटी वेंकट रमणय्या हे दोघे, तंजावरच्या दरबारात 'संस्थान विद्वान' म्हणून नेमले होते, अशीही माहिती मिळते. या त्रिमूर्तीमधील तिसरे संगीतकार शाम-शास्त्री यांचे वडील, विश्वनाथ अय्यर यांना, दुसरे तुळाजी राजे यांनी अग्रहार आणि सुपीक अशी करमुक्त जमीन प्रदान केली होती. ('थोर रचनाकार' प्रो. सांबमूर्ती, पृष्ठ ७४). त्रिमूर्तीतील दुसरे मुथुस्वामी दिक्षितार यांना अगर त्यांच्या कोणा पूर्वजाला, तंजावरच्या राजाकडून असा काही पुरस्कार मिळाल्याची माहिती उपलब्ध नाही. मागे म्हटल्याप्रमाणे, संत असल्याकारणाने लौकिक मानसन्मानाची वा राजांकडूनच्या पुरस्कारांची या त्रिमूर्तीने कधी अपेक्षा केली नाही. तथापि त्यागराज आणि शामशास्त्री यांच्या वडिलांना तंजावरच्या राजाकडून जमिनी व घरे मिळाल्यामुळे, त्यांची सुस्थिती होती, आणि त्यांना कशाचीही गरज पडली नाही, असे म्हणावयाला हरकत नाही.

इ.स. १७९८ ते १८३३ पर्यंतची राजा दुसरे सरफोजी यांची तंजावरातील कारकीर्द, कला आणि विशेषतः कर्नाटक संगीताच्या दृष्टीने या सुवर्णकाळात अत्यंत महत्त्वाची ठरली. याच काळात या त्रिमूर्तीचे संगीत विकसित झाले. तिघ्यातील कोणीही दरबार गायक नव्हता अगर कोणीही राजांकडून मदत स्वीकारली नाही. तरीही या राजांना अभिप्रेत असलेल्या संगीताच्या वातावरणातील ही त्रिमूर्ती म्हणजे एक तेजस्वी प्रकाश होता. दक्षिण भारताने तोपर्यंत ऐकलेले उत्कृष्ट संगीत त्या वातावरणात भरून राहिले होते.

राजा सरफोजी विषयींची आणखी काही माहिती दिल्यास ती अस्थानी होणार नाही. टी.एम.एस. सरस्वती महाल ग्रंथालयाच्या नियतकालिकातील (खंड २०,क्र.१, पृष्ठ ७) पुढील परिच्छेदावरून त्यांच्या प्रतिभासामर्थ्याची कल्पना करता येते :

'अलीकडच्या काळातील गादीवर बसलेला कोणीही राजा, दुसऱ्या सरफोजी-इतका चतुरस्त्र बुद्धिमत्तेचा झालेला नाही. विविध क्षेत्रांत त्यांची बुद्धी चालत असे. नृत्य, संगीत आणि चित्र यांसारख्या ललितकला, नाटय, गद्य, आणि काव्य यांसारखे साहित्य आणि शिवाय, वैद्यक, प्राणिशास्त्र आणि वनस्पतीशास्त्र, या सर्व विषयांना, त्यांच्या बुद्धीत जागा होती. इतर राजेलोकांप्रमाणे, त्याने साहित्यिकांना अगर कला वा शास्त्रकारांना केवळ अनुदानेच दिली नाहीत तर त्याने स्वतः या विविध क्षेत्रांत मोलाची भर घातली. 'सरस्वती महाल' हे सरफोजीच्या ऐश्वर्याचे चिरस्थायी स्मारक असून, त्यावरून या थोर राजाच्या प्रतिभेचे विविध पैलू दृष्टोत्पत्तीसयेतात.'

(No person that adorned a throne in recent times can lay claim to such a comprehensive genius as was possessed by Raja Sarfoji II. His interest and talents were amazingly varied. Fine arts like dancing, music and painting, sciences like medicine, zoology and botany, literary works like drama, prose and poetry, all found an abundant place in his capable and capacious intellect. Unlike other royal patrons, he has not only showered his beneficent gifts on men of letters, arts, and science but has himself contributed creditably to the several fields of intellectual activity. The Saraswati Mahal is a perennial monument to the glory of Sarfoji and an everlasting mirror which reflects the infinite facets of the great king's genius.)

राजा सरफोजींनी अनेक संस्कृत आणि मराठी ग्रंथ लिहिले होते, या गोष्टीचाही उल्लेख करावयाला पाहिजे. त्यांच्या संस्कृत ग्रंथांत, 'कुमारसंभव टीका', 'मुद्राराक्षस छाया', 'स्मृतिसंग्रह', 'स्मृतिसार समुच्चय' इत्यादींचा समावेश असून, मराठीत त्यांनी पाच नाटके, हत्तीविषयी एक शास्त्रीय ग्रंथ आणि दक्षिण भारतातील राग आणि रागिण्या यांवर एक पुस्तक लिहिले आहे. इतर विषयांवरही त्यांचे ग्रंथ आहेत.

प्रस्तुतच्या विषयाला जवळचा म्हणजे त्यांचा 'कोर्व्यांचे साहित्याचे जिन्नस' किंवा 'मराठीतील नृत्याचे बोल' हा मराठी ग्रंथ होय. त्याचे तामीळ लिपीत आणि भाषेत रूपांतर झाले असून ते सरस्वती महाल ग्रंथालयाने प्रसिद्ध केले आहे. सरफोजी राजाने रचिलेले नृत्याचे शेकडो बोल त्यात ग्रथित असून, अलीकडेही मुंबईमधील भरत नाटयम् या नृत्यप्रकाराचे शिक्षक पार्वतीकुमार हे आपली शिष्या सुचेता भिडे हिच्याकरवी ते

सादर करीत असतात. सुचेता भिडे यांनी या नृत्यप्रकाराच्या आविष्कारात लौकिक मिळविला आहे.

राजे सरफोजी यांच्या दरबारात ३६० गायक होते, ही संगीताच्या दृष्टीने आणखी एक महत्त्वाची गोष्ट आहे. या बाबतीत प्रो. सांबमूर्तींनी लिहिलेल्या त्यागराजाच्या चरित्रातील परिच्छेद उद्धृत करणे श्रेयस्कर होईल (प्र. आवृत्ति, १९५४, पृष्ठ १६):

'नायक आणि मराठी राजे हे स्वतः विद्वान असून कलांचे पुरस्कर्ते होते. कवी, गायक आणि रचनाकार यांना त्यांच्या दरबारात प्रवेश असे. इतर प्रांतांतील गायक आणि रचनाकारही लौकिक मिळविण्याकरिता तंजावरकडे येत असत. त्यागराजाच्या काळी राजे दुसरे सरफोजींच्या तंजावर दरबारात, जवळजवळ असे ३६० विद्वान असून त्यांतील प्रत्येक विद्वानाला राजाच्या उपस्थितीत वर्षातून फक्त एकच दिवस संगीत महालात गाण्याची वा वादनाची संधी मिळे. अशा कलाप्रदर्शनांत प्रत्येक गवई आपला लौकिक सांभाळण्यासाठी, आपले सर्वस्व पणाला लावीत असे. काही गायक विशिष्ट रागांच्या गायनातच प्रवीण असावयाचे. अशा विशिष्ट रागांमध्ये प्रावीण्य मिळविणारांतील, 'तोडी' सीतारामय्या, 'अथाणा' अप्पय्या आणि 'शंकराभरणम्' नरसय्या ही नावे अभिमानाने स्मरली जातात.'

(The Naik as well as the Maratha Rulers were great scholars and patrons of the Art. Their Courts were adorned by eminent poets, musicians, and composers. Even musicians and composers from other provinces came to Tanjore to win laurels. During the time of Thygaraja, there were as many as 360 *Vidvans* in the Tanjore Court (of King Sarfoji II) and each *Vidvan* had the privilege of singing or performing in the Royal presence in Sangita Mahal (Concert Hall) for only one day during the year. For this annual exhibition of his talents, each musician strove to give his best in order to maintain his dignity and rank amongst his compeers. Some musicians specialized in *ragas* of their choice. Of those who achieved eminence in particular *ragas*, posterity remembers with pride such names as 'Todi' Sitaramayya, 'Athana' Appayya and 'Shankarabharanam' Narasayya.)

'तंजावर रामराव या नावाचे त्यागराजांचे एक निष्ठावान मराठी शिष्य होते. त्याबद्दल याच ग्रंथात (पृ. ५४–५५) प्रो. सांबमूर्ती लिहितात, 'त्यागराजांच्या शिष्यगणांत तंजावर रामराव, हे वयाने सर्वांत मोठे असून या रचनाकाराचे ते

खाजगी चिटणीसच होते. आपल्या गुरूच्या प्रवासाचे कार्यक्रम ते आखीत आणि प्रवासातही त्यांच्यावरोबर असत. उत्तरेकडील प्रवासात ते त्यांच्याबरोबर राहिले आणि त्यात त्यांनी कांचीपुरम्, तिरुपति, वालजपेट, शोलिंघूर, मद्रास, तिरुवोट्टियूर आणि कोवूर, या ठिकाणांना भेटी दिल्या. आपल्या गुरूशी ते काहीशा मोकळेपणाने वागत असत. या कारणाने, इतर शिष्यांनी त्यांचे ‘ चिन्ना त्यागराज ’ असे नाव ठेविले होते. आपल्या गुरूंना काही कळवावयाचे असल्यास ते तंजावर रामरावाची मध्यस्थी पत्करीत. त्यागराजापेक्षा रामराव दोन वर्षांनी लहान होते.’

तंजावर रामरावाबद्दल प्रो. सांबमूर्ती पुढीलप्रमाणे आणखी माहिती सांगतात:

‘तंजावर रामराव हे मराठी गृहस्थ त्यागराजाचे शिष्य असून, ते त्यांचे उजवे हातही बनून राहिले होते. ते आणि वालजपेट वेंकटरमण भागवतार या दोघांनी मिळून, त्यागराजांचे चरित्र लिहिले आहे. ताडपत्रांवर लिहिलेल्या या चरित्रात त्या दोघांच्याही सह्या आहेत.’

एकोणिसाव्या शतकाच्या तंजावरात, आणखीही काही मराठी संगीतकार होऊन गेले. तोडी रागात प्रावीण्य संपादन केलेले ‘ तोडी ’ सुंदरराव आणि व्हायोलिनवादक वेंकोबाराव ही त्यांमधील काही नावे उल्लेखनीय आहेत. तथापि त्यांच्या जीवनाबद्दल अगर कलेविषयी माहिती मिळत नाही.

प्रो. सांबमूर्तींनी कथन केलेली ‘ महा वैद्यनाथ अय्यर ’ यांच्या बहात्तर राग मालिकेविषयीची पुढील हकीकत मनोरंजक वाटेल:

‘सन १८८२ च्या सुमारास, कोणी लावणी वेंकटराव या नावाचे एक दरबार कवी होऊन गेले. त्यांनी तंजावरच्या शेवटच्या शिवाजीराजांचे जामात, सखारामसाहेब यांच्या स्तुतिपर ‘ बहात्तर मेळ मालिका ’ असे बहात्तर श्लोकांचे काव्य मराठीत रचिले होते. प्रत्येक श्लोकात कनकांगी, रत्नांगी, अशा विविध रागांची नावे गुंफली होती. हे काव्य बहात्तर मेळांच्या रागांत संगीतबद्ध करण्याचे काम महा वैद्यनाथ अय्यर यांना सांगितले गेले. ‘ श्रीमान जो करी राजवंशमणी ’ अशी या काव्याची सुरुवात आहे. त्यांनी हे काव्य संगीतात करून, ते दरबारात गाऊन दाखविले. त्याबद्दल त्यांना पारितोषिक म्हणून २,००० रुपये शिवाजीराजांकडून देण्यात आले. महा वैद्यनाथ अय्यर यांना तथापि पुढे वाटू लागले की, हे इतके सुंदर संगीत, एका माणसाच्या स्तुतीकरता काय म्हणून उधळून टाकावे? त्यांनी त्या काव्याचा संस्कृतात अनुवाद केला आणि त्यात प्रणतार्तीहर या दैवताची स्तुती गायली. त्याची सुरुवातच ‘ प्रणतार्तीहर प्रभो पुरारे ’ अशी आहे. अलीकडे हे संस्कृत काव्यच गाण्याच्या प्रचारात आहे. आपल्या गायनाबद्दल राष्ट्रीय पारितोषिक मिळविणारे मिश्री सुब्रमणियम् अय्यर यांनी ते काव्य लोकप्रिय केले आहे.’

### (३) मृदंगवादन : नारायणस्वामी अप्पा

दक्षिण भारतामधील संगीतकारांत काही झाले तरी मराठी गायकांपैकी मात्र कोणाची नावे आढळून येत नाहीत. विख्यात अशा तिकडील संगीत त्रिमूर्तीच्या शिष्यांत त्यांच्या-पैकी कोणी असणे शक्यही आहे. त्यागराजस्वामी, मुथुस्वामी दिक्षितार आणि शामशास्त्री हे तर सर्व तंजावरकडेच राहणारे होते. तथापि गायकांबरोबर तिकडील वादनकारांनीही संगीताच्या प्रगतीला हातभार लावला होता आणि त्यांना गायकां-इतकाच मान मिळत असे. उत्तर हिंदुस्थानात अशी प्रथा नाही.

उत्तरेपेक्षा दक्षिण भारतात मृदंगवादनाची कला लोकप्रिय तर आहेच, तशीच ती हिंदुस्थानीपेक्षा स्वरूपात आणि प्रत्यक्ष आविष्कारात अधिक गुंतागुंतीची आहे. अशा या कलेच्या क्षेत्रात काही मराठी नावे आढळतातही. त्यामधील नारायणस्वामी अप्पा हे श्रेष्ठ वादनकार, इ. स. १८५० ते १९०० या त्यागराजानंतरच्या काळात होऊन गेले.

तंजावरात स्थायिक झालेल्या क्षत्रिय मराठा अशा 'अप्पा' घराण्यात नारायण-स्वामी अप्पांचा जन्म झाला. तंजावरच्या मराठी राजांच्या पदरी त्यांचे वाडवडील जबाबदारीच्या जागांवर काम करीत होते, असे सांगतात. प्रो. सांबमूर्ती यांनी आपल्या 'थोर संगीतकार' (इंडियन म्युझिक पब्लिशिंग हाऊस, मद्रास, १९५९) या ग्रंथात नारायणस्वामी अप्पा यांच्या चरित्राला मानाची जागा दिली आहे. त्यात ते म्हणतात:

> 'मृदंगवादनात जी विशुद्धता, मार्दव आणि अनेकरूपता आली आहे, तिचे श्रेय नारायणस्वामी अप्पा या जन्मजात वादनकाराच्या परिश्रमांकडे जाते. नारायणस्वामी अप्पा आणि त्यांचे समकालीन तुकाराम आणि दास स्वामी या मृदंगवादनामधील त्रिमूर्तीबद्दल कर्नाटक संगीताला रास्त असा अभिमान वाटतो.'
>
> (If *mridangam* has become a highly refined, delicate, and complicated art, it is not to a small extent due to the efforts of gifted performers like Narayanswami Appa. Narayanswami Appa along with his contemporaries Tukaram and Das Swami constituted the Mridangam Trio of whom the world of Karnatak Music is justly proud.)

तुकाराम आणि दास स्वामी हेही महाराष्ट्रीयच होते. तथापि त्यांच्याविषयी वा त्यांच्या कलेविषयी तपशील मिळत नाही. नारायणस्वामी अप्पा यांच्या कलाप्रावीण्याबद्दल प्रोफेसर सांबमूर्ती म्हणतात:

> 'त्यांचे मृदंगवादन उत्कृष्ट असून त्यातील त्यांचे स्पर्शाघात अतिशय नाजूक असत. ते सुरेल आणि श्रवणीय असावयाचे. अगदी जलद लयीमधील त्यांचे आघातही स्पष्ट उमटावयाचे. गायकाची साथ ते निष्ठापूर्वक करीत आणि त्याच्या कलेला

उठाव मिळावा अशा तऱ्हेने वादन करीत असत. त्यांचे लयकारीमधील त्या संगीताचे निरूपण आणि अलंकार योजना यांमुळे श्रोत्यांना,संगीत सौंदर्याचे आकलन अधिक सुकर होत असे. अप्पांची मृदंगाची साथ मिळाली तर त्या काळच्या सर्व थोर गायकांना गौरव झाल्यासारखे वाटावयाचे. त्यांनी मृदंगाची साथ दिलेल्या संगीत-कारांत महा वैद्यनाथ अय्यर (मागे यांचा उल्लेख झालेला आहे), पालनम् सुब्रह्मणियम् अय्यर, सरवा शास्त्रीगल, वीणा शेषण्णा, तोडी सुंदरराव, जलतरंगम् वेंकोबा राव, सारंदा नाईक आणि तंजावर कृष्णा भागवतार (कालक्षेपम्) यांचा समावेश झाला होता.

केवळ त्यांच्या बोटांच्या हालचालींवरूनच ते मृदंग वाजवीत आहेत असे पाहणाऱ्याच्या लक्षात येई. गायकाने स्वीकारलेल्या कोणत्याही लयीत ते सहज मिसळून जात आणि विलंबित, द्रुत आणि अतिद्रुत अशा तीनही लयींत ते स्पष्ट आणि अचूक वादन करीत.'

[His play of *mridangam* was superb and was characterized by a delicate touch. His play was melodious and pleasant to hear. Even the fastest strokes were characterized by clearness. He was a loyal accompanist and strove to the best of his ability to enrich the music of his principal. The rhythmical commentary and embellishment provided by this gifted performer made the audience realize the beauty of the music of the principal to a greater degree. All the top-ranking artists of the time thought it an honour and privilege to have Appa as the *mridangam* accompanist. Amongst the top-ranking artists whom he accompanied on the *mridangam* may be mentioned Maha Vaidyanath Aiyar (mentioned in the preceding section), Palnam Subrahmanyam Ayyar, Saraba Sastrigal, Veena Seshanna, Todi Sundara Rao, Jalatarangam Venkoba Rao, Saranda Naick and Tanjore Krishna Bhagavathar (Kalakshepam).

In fact, only the movements of his fingers revealed to an on-looker that he was playing the drum. He easily steadied himself in the tempo adopted by the principal musician whom he was accompanying and played three *Kalas* (double and quadruple speeds) with remarkable clearness and accuracy.]

आपल्या बोटांचा नरमपणा टिकविण्यासाठी नारायणस्वामी अतिशय काळजी घेत असत. प्रो. सांबमूर्ती म्हणतात:

'कठीण वस्तूंना हात लावण्याचे ते टाळीत. उदाहरणार्थ, आगगाडीत शिरत असताना ते दरवाजाच्या चौकटीला हात लावायचे नाहीत. आपल्या शिष्यांना तो उघडावयाला लावून, मग ते आत बसत असत.'

नारायणस्वामी अप्पा हे गायकही होते. दर शनिवारी ते भजने म्हणत आणि स्वतःच मृदंगावर साथ करीत. आपले दोन तंबोरे जुळविण्याची त्यांची अभिनव तऱ्हा होती. नेहमीप्रमाणे एक प, सा, सा, सा या स्वरात आणि दुसरा तंबोरा उलट सा, प, प, प अशा क्रमाने ते लावीत असत. त्यामुळे या दोन्ही तंबोऱ्यांचा एकत्र घोष अधिक आकर्षक होत असे.

प्रो. सांबमूर्तींच्या माहितीप्रमाणे ते आठ मृदंग तयार ठेवीत असत आणि ते वेगवेगळ्या गायकांच्या स्वरांत लावलेले असावयाचे. ज्याच्या साथीसाठी ते गाण्याच्या बैठकीत जात, त्याच गायकाच्या सुराशी जुळणारा मृदंग त्यांच्यापाशी असे. आणि तो इतका तंतोतंत लावलेला असे की, इतर साथीदारही आपली वाद्ये नारायणस्वामी अप्पांच्या मृदंगावरूनच जुळवू लागावयाचे. किंबहुना गायकही स्वतःकरिता त्याच सुराचा आधार घेत.

त्यांच्या व्यक्तिमत्वाविषयी प्रो. सांबमूर्ती सांगतात, 'नारायणस्वामी अप्पांचे व्यक्तिमत्व आकर्षक होते. त्यांच्या सवयी नेमस्त आणि आचरण शुद्ध होते. तंजावर येथील शिवगंगाई तीर्थम्‌मधील पाणीच ते नेहमी पीत असत. ग्रामीण भागांत त्यांचा दौरा असल्यास, तिकडे निघण्यापूर्वी हेच पाणी आपल्या शिष्याकडून आणविण्याची ते व्यवस्था करीत.'

## (४) हरिकथा कालक्षेपम्

पौराणिक कथांचे संगीतामधून विवेचन करणाऱ्या आणि दक्षिण भारतात लोकप्रिय झालेल्या 'हरिकथा कालक्षेपम्' या संस्थेचे मूलस्रोत महाराष्ट्रात होते, हे ऐकून आश्चर्य वाटेल. तंजावर कृष्णा भागवतार, पालघाटचे अनंतराम भागवतार, कल्लीदाईकुरुची येथील वेदान्त भागवतार आणि मुथिया भागवतार यांसारख्या कथाकारांनी तिचा प्रसार केला.

महाराष्ट्रात ही संस्था 'कीर्तन' किंवा 'हरिकीर्तन' या नावाने ख्यात झाली. १६७३ नंतरच्या तंजावरातील भोसले राजांच्या काळात, महाराष्ट्रातील अनेक कीर्तनकार, त्या राजांच्या आमंत्रणावरून वा स्वतःहून, तिकडे गेले आणि त्या ठिकाणी त्यांनी त्या संस्थेचे बीजारोपण केले. हे मराठी कीर्तनकार संस्कृत आणि मराठी भाषेत व्युत्पन्न असून गायक होते. शिवाय त्यांच्या अंगी अभिनय आणि कथानिवेदनकौशल्यही भरपूर असे. महाराष्ट्रातील कीर्तने संगीतमय असतात, हे आपण अजूनही पाहतो.

तंजावरातील स्थानिक भागवतारांनी ही संगीतमय कला आत्मसात केली. तिच्यातील साकी, दिंडी, ओवी, अभंग, श्लोक यांसारखी गेय वृत्ते मराठीच होती आणि ती ज्ञानेश्वर, नामदेव, एकनाथ, तुकाराम, स्वामी रामदास, वामन पंडित, मोरोपंत यांसारख्या संतांनी आणि कवींनी रचिलेली होती. दक्षिणेतील लोकांना यापूर्वी अशी 'संगीत हरिकथा' ज्ञात झालेली नव्हती.

तंजावरची राजभाषा मराठी असल्याने तेथील बहुतेक लोकांना ती येत असे. त्यामुळे स्थानिक गायकांना या संगीत कीर्तनाचे मराठी वळण शिकून घेण्याला अडचण पडली नाही. परिणामी कीर्तनांमधील संगीत दक्षिणेत स्थिर झाले. त्याचबरोबर तिकडील 'हरिकथा कालक्षेपम्' मध्ये मराठी संतांच्या भक्तिकाव्याला मानाचे स्थान मिळाले.

सुप्रीम कोर्टाचे निवृत्त न्यायमूर्ती आणि प्रख्यात संगीतकार आणि सांगीतिक जस्टिस टी. एल. वेंकटराम अय्यर यांनी वरील हकीकतीला दुजोरा दिला आहे. गायक शिरोमणी, मुथिया भागवतार यांच्या रचनांसाठी लिहिलेल्या आपल्या विस्तृत प्रस्तावनेत ते म्हणतात :

'महाराष्ट्राच्या संस्कृतीत, पौराणिक कथांचे संगीतमय निवेदन करणाऱ्या 'हरिकथा कालक्षेपम्'ला महत्त्वाचे स्थान असून तिची प्रथा तंजावरच्या महाराष्ट्रीय राजांच्या अमदानीत, दक्षिण भारताकडे प्रसृत झाली.'

(Musicial discourses on Puranic stories and the living saints known as *Harikatha Kalakshepam* have held a prominent place in the Culture of Maharashtra and they came to be adopted in South India during the period of Maharashtra Rulers of Tanjore.)

महाराष्ट्रीय संस्कृतीच्या अशा विस्ताराला कोण कारणीभूत झाले यासंबंधी निश्चित माहिती उपलब्ध नाही. तथापि प्रो. सांबमूर्तींच्या 'थोर संगीतकार' या ग्रंथातून निदान एकोणिसाव्या शतकाच्या प्रारंभीचा किंवा मध्यातील, काहीसा तपशील मिळू शकतो. या ग्रंथातील माहितीप्रमाणे (पृष्ठ ८९) कोणी एक कीर्तनाचार्य रामचंद्रबुवा मोरगावकर हे आपला मुलगा विष्णुबुवा याला घेऊन तंजावर येथे आले होते. त्यांनी चातुर्मासात कीर्तने केली. त्यावेळी त्यांना नारायणस्वामी अप्पा यांनी मृदंगाची साथ दिली आणि आपली कला पुष्कळच वाढविली. शिवाय तंजावरच्या सरफोजी राजांच्या दरबारी, मेरुस्वामी कोकिळकंठी या नावाचे एक प्रसिद्ध कीर्तनकार होते. त्यांच्याकडून तंजावर कृष्णा भागवतार यांनी 'हरिकथा कालक्षेपम्' ची कला शिकून घेतली.

प्रो. सांबमूर्ती पुढे म्हणतात (पृष्ठ ९६), 'कृष्णा भागवतार यांनी शीघ्रतेने, उत्तरेकडील आणि दाक्षिणात्य आविष्कार शैली आत्मसात केल्या. त्या दोन्हीमधील गुणविशेषांचा आपल्या कथांत मिलाफ साधण्याचा प्रयत्न केला. संस्कृत भाषेत व्युत्पन्न

असून, मराठी, तेलगू, तामीळ, हिंदुस्थानी व इतर भाषाही त्यांनी अवगत करून घेतल्या.' ही माहिती स्पष्टच असल्याने तिच्याबद्दल अधिक विवरण करण्याची गरज नाही.

न्यायमूर्ती टी. एल. वेंकटराम अय्यर यांच्या वरील प्रस्तावनेत, अशाच प्रकारची आणखी पुढील माहिती मिळते :

'या सुमारास, तिरुनेलवेली येथे पुण्याचे भट्टाजी म्हणून गवई राहात असत. मुथ्थिया भागवतार हे त्यांचे स्नेही होते. भट्टाजींकडून त्यांनी "हरिकथे"मधील निरूपणाकरिता साकी, दिंडी यांसारख्या रचना शिकून घेतल्या. महाराष्ट्रात प्रचलित झालेल्या पौराणिक कथाही त्यांनी श्रवण केल्या. त्यांपैकी "आनंद रामायणा"तील "सती सुलोचने"ची प्रसिद्ध कथा तोपर्यंत दक्षिण भारताला ज्ञात झालेली नव्हती. भागवतारांनी आपल्या "कालक्षेपम्"साठी ही सती "सुलोचने"ची कथा निवडली. ती त्यांच्या हरिकथांमध्ये, सर्वांत अधिक रोमांचकारी ठरली. दक्षिण भारतीयांना तिचा परिचय करून देण्याचे श्रेय मुथ्थिया भागवतार यांच्याकडे जाते.'

(There was in Tirunelveli at this period a musician from Poona called Bhattaji. Muthia Bhagawathar, who was a friend of his, acquired under his guidance a mastery over the technical kinds of compositions used as *Nirupanas* in *Harikatha*, such as *Saki* and *Dindi*. He learnt from him also Puranic stories current in Maharashtra. One of them is a famous story of 'Sulochana Sati' in *Ananda Ramayana*, then practically unknown in South India. Bhagawathar took it up for *Kalakshepam* and his 'Sulochana Sati' was one of the most thrilling of his *Harikathas*. The credit for having familiarized the South Indian Public with this story goes to him.)

या बाबतीतील महाराष्ट्राला विरळा वाटणारी आणखी एक गोष्ट अशी की, दक्षिण भारतात 'हरिकथा कालक्षेपम्' हा आपल्याकडील ख्याल, धृपद किंवा ठुंबरी यांसारखा एक आविष्कार प्रकार म्हणून मानला जातो आणि कथाकारांना गायकांइतकाच तिकडे मान मिळतो. १ जानेवारी १९७० रोजी मद्रास म्युझिक ॲकॅडेमीने एक भव्य समारंभ श्री मदुराई श्रीरंगम् अयंगार यांच्या अध्यक्षतेखाली साजरा केला. त्यावेळी दक्षिण भारतातील प्रख्यात कथाकार श्री एम्बर विजयराघवाचारियर यांचा अनेक संगीतकार आणि विद्वान यांच्या उपस्थितीत सत्कार करण्यात आला. जेथून ही कला प्रसृत झाली त्या महाराष्ट्रात ती लोपत चालली असताना ती दक्षिणेत उत्कर्ष पावत आहे ही मात्र एक समाधानाची बाब आहे.

● ● ●