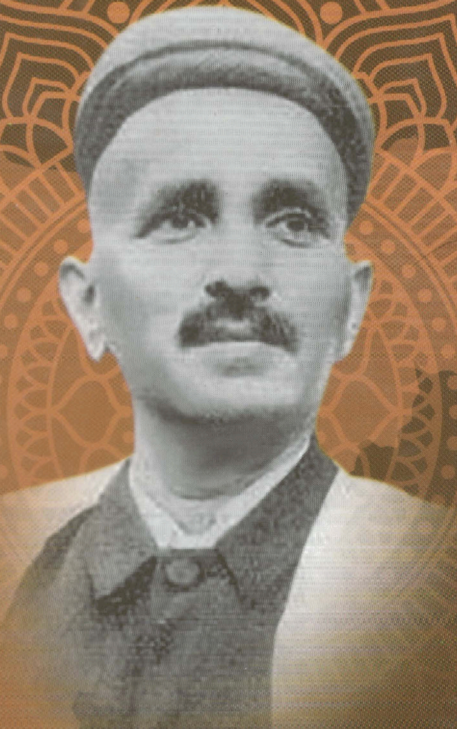
महाराष्ट्राचे शिल्पकार

विष्णू नारायण भातखंडे



रामदास भटकळ

महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळ, मुंबई

महाराष्ट्राचे शिल्पकार

विष्णू नारायण भातखंडे

एन २९०५--१

महाराष्ट्राचे शिल्पकार

विष्णू नारायण भातखंडे

रामदास भटकळ

महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळ, मुंबई

एन २९०५--१अ

- **पुस्तकाचे नाव :** महाराष्ट्राचे शिल्पकार विष्णू नारायण भातखंडे

- **लेखक** : रामदास भटकळ

- **आयएसबीएन :** ९७८-८१-९६८४५०-१-८

- **प्रथमावृत्ती :** २०२४

- **प्रकाशक :**

  सचिव,
  महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळ
  रवींद्र नाट्य मंदिर इमारत, दुसरा मजला,
  पु. ल. देशपांडे महाराष्ट्र कला अकादमी आवार,
  सयानी मार्ग, प्रभादेवी, मुंबई ४०० ०२५.

- **© प्रकाशकाधीन :**

- **मुद्रक :**

  व्यवस्थापक,
  शासकीय मध्यवर्ती मुद्रणालय,
  चर्नी रोड स्टेशनजवळ,
  मुंबई ४०० ००४.

- **किंमत :** रुपये ८०.००

या पुस्तकात व्यक्त केलेली मते स्वतः लेखकाची असून, या मतांशी साहित्य आणि संस्कृती मंडळ व महाराष्ट्र शासन सहमत असेलच असे नाही.

विष्णू नारायण भातखंडे
यांच्या परंपरेची जाणीव करून देणाऱ्या
आणि ती परंपरा जपणाऱ्यांना

अध्यक्षांचे मनोगत

महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळाने महाराष्ट्राचे शिल्पकार या मालेत इतर क्षेत्रांप्रमाणे संगीताच्या क्षेत्रातील महनीय व्यक्तींचा परामर्श घेतला आहे. युगप्रवर्तक विष्णू नारायण भातखंडे यांचे हिंदुस्थानी शास्त्रीय संगीताच्या क्षेत्रातील स्थान वादातीत आहे. त्यांचे शिष्यवर श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर यांनी लिहिलेले चरित्र यापूर्वीच प्रसिद्ध झालेले आहे. त्यानंतर झालेले संशोधन लक्षात घेऊन आणि त्यांच्या कार्याकडे घराण्यांच्या पलीकडे जाणारी परंपरा हा दृष्टिकोण मांडणारे हे लेखन प्रसिद्ध करताना मंडळाला विशेष आनंद होत आहे.

५ जानेवारी, २०२४
महाराष्ट्र साहित्य आणि संस्कृती मंडळ
मुंबई

सदानंद मोरे
अध्यक्ष

प्रस्तावना

विष्णू नारायण भातखंडे यांच्यासारख्या युगप्रवर्तक व्यक्तींचे पुनर्मूल्यमापन वारंवार व्हायला हवे. मला संगीताची तालीम मिळाली ती भातखंडे परंपरेतील रातंजनकरांचे विद्यार्थी एस.सी.आर. भट, बाळासाहेब पूछवाले, यशवंत महाले आणि दिनकर कायकिणी यांचेकडून. ज्यांचा सातत्याने प्रभाव पडला ते कृष्णराव गिंडे हेही त्याच परंपरेतले. प्रकाशक ह्या नात्याने भातखंडे यांच्या *‘हिंदुस्थानी संगीत पद्धती’*च्या नवीन आवृत्तीच्या निमित्ताने भातखंडे यांनी लखनौ येथे स्थापन केलेल्या मॅरिस कॉलेजमधले पहिले निपुण प्रभाकर चिंचोरे यांचे सोबत काम करण्याची संधी मिळाली. माझे मामा चिदानंद नगरकर यांच्याकडे जरी मी प्रत्यक्ष तालीम घेतली नाही तरी माझे संगीतातील आदर्श आणि स्फूर्तिस्थान तेच होते. चिंचोरे आणि नगरकर हेही रातंजनकरांचे शिष्य.

रातंजनकर हे भातखंडे यांचे पुत्रवत शिष्य असले तरी उस्ताद फैयाज खाँ यांचे गंडाबंध शागीर्द होते. तेव्हा ह्या घराण्याला आग्रा घराणे मानले जाते. प्रत्यक्षात मला मिळालेल्या तालमीत इतर घराण्यांच्याही खुणा जाणवत होत्या. एखादी बंदिश विशिष्ट घराण्याची असेल तर ती त्या खास पद्धतीने उलगडणे सोपे जाईल अशी माझी काहीशी समजूत होती. मी पंडित प्रभाकर चिंचोरे यांना ‘क्रमिक पुस्तक मालिके’त प्रत्येक बंदिशीपुढे मूळ घराणे टिपून ठेवण्याचा आग्रह केला. त्यांनी ठाम नकार दिला. भातखंडे जरी बंदिशींचा स्रोत लिहून ठेवत असत तरी घराण्यांच्या पलीकडे असलेल्या संगीताकडे त्यांना न्यायचे होते आणि आपणही त्याच नजरेने पाहिले पाहिजे असे चिंचोरे यांनी सांगितले.

सारंगी आंबेकर ही व्यवसायाने संगीतशिक्षिका हिने जयपूर घराण्याच्या विदुषी माणिक भिडे यांचेकडे तालीम घेतली होती. जयपूर गायकी फक्त ऐकून माहीत असणाऱ्या आणि आग्रा घराण्याच्या मानल्या गेलेल्या माझ्याकडे ती शिकायला का आली हे मला कळले नाही. भातखंडे यांची घराण्यांपलीकडे जाणारी परंपरा हिच्याकडे लक्ष वेधण्याचे महत्त्वाचे काम ह्या अनुभवातून झाले.

स्वत: भातखंडे आणि रातंजनकर यांच्यावर निरनिराळ्या घराण्यांचे संस्कार झाले होते. मी हौशी गाणारा. मला तालीम मिळाली ती एकाच परंपरेतून. परंतु

संगीत शिकवण्याची संधी मला मिळाली तेव्हा निरनिराळ्या घराण्यांशी संबंध आला. सारंगीशी झालेल्या चर्चेतून घराण्यांची अप्रस्तुतता हाच मुद्दा पुन्हा ठसला. भातखंडे यांचे घराणे यावर एक कार्यक्रम एनसीपीएत सादर करणार होतो. त्याची तयारी करताना हेही लक्षात आले की स्वत: भातखंडे यांनी निरनिराळ्या घराण्यांच्या चीजा गोळा केल्या होत्या. रातंजनकर यांनाही पटियाला, ग्वाल्हेर घराण्यांतील गुरूंची तालीम मिळाली होती. लखनौ कॉलेजात अनेक गायकांचा प्रभाव असायचा. तेव्हा भातखंडे यांनी नवीन घराणे सुरू न करता त्या पलीकडे नेणारी संगीतपरंपरा सुरू केली हेच पटत गेले.

आमच्या प्रात्यक्षिकाच्या कार्यक्रमात 'भातखंडे परंपरा-एक प्रवाह' हाच विचार आम्ही मांडला आणि ह्या पुस्तकातही घराण्यांपलीकडे नेणारे भातखंडे हेच चित्र उभे करण्याचा माझा प्रयत्न आहे.

संगीतासोबत माझा गांधीविचारांचा अभ्यास चालतो. गांधी यांच्या व्यक्तित्वाला आणि कार्याला अनेक पैलू आहेत, त्यामुळे त्यांचा अभ्यास करताना भांबावल्यासारखे होते. त्याचप्रमाणे अनेक गोष्टी एकमेकांत गुंतल्यामुळे त्यांचेबद्दल लिहिताना पुनरुक्ती करावीच लागते.

भातखंडे यांचा जन्म नऊदहा वर्षे गांधींच्या जन्माआधीचा. भातखंडे यांचे क्षेत्र संगीतापुरते मर्यादित असले तरी ह्या क्षेत्रात त्याच्या कार्याचे स्वरूप हे असेच सर्वंकष आणि एकमेकांत गुंतलेले आहे. त्या दोघांत इतर अनेक साम्यस्थळे सापडली. त्यांचा आता उल्लेख अशासाठी की भातखंडे यांच्या विविध पैलूंविषयी लिहितानाही पुनरुक्ती टाळता येत नाही हाच अनुभव येतो.

भातखंडे परंपरेतील एक महत्त्वाचा भाग म्हणजे गुरु-शिष्याचे नाते. भातखंडे-रातंजनकर आणि रातंजनकर-गिंडे यांना आलेल्या अनोख्या नात्याचे स्वरूप ह्या चरित्रग्रंथात मी उलगडायचा प्रयत्न केला आहे. मला माझ्या गुरूंकडून हाच प्रेमाचा अनुभव मिळाला आहे. हीच परंपरा मी पुढे नेण्याचा प्रयत्न करत आहे. भातखंडे परंपरेतील सांगीतिक आणि वैयक्तिक पैलूंना मी हा अल्पसा प्रयत्न अर्पण करत आहे.

भातखंडे यांच्या कार्याचा प्रत्येक पैलू महत्त्वाचा असल्याने त्यांचा वेगवेगळा विचार करावाच लागतो. त्यानुसार अनेक छोट्या प्रकरणांत त्या त्या पैलूचा परामर्श घेतला आहे.

भातखंडे यांच्या बहुविध कार्याबद्दल लिहिणाऱ्याचा व्यासंगही तसाच हवा. हत्ती आणि आंधळे या कथेतील एखाद्या आंधळ्यासारखी माझी स्थिती आहे. तरीही या चरित्रातून वेगळे भातखंडे सापडावेत अशी माझी इच्छा आहे.

५ जानेवारी, २०२४ **रामदास भटकळ**

ऋणनिर्देश

भातखंडे यांच्या थोरवीसंबंधी पंडित चिदानंद नगरकर, पंडित के.जी. गिंडे आणि मला प्रत्यक्ष तालीम देणारे गुरुवर्य मुख्यत: पंडित एस.सी.आर. भट, आणि अधून मधून पंडित दिनकर कायकिणी, पंडित बाळासाहेब पूछवाले, पंडित यशवंत महाले यांचे ऋण न मोजता येण्यासारखे आहे. पंडित प्रभाकर चिंचोरे यांचे सोबत अनेक वेळा चर्चा झाली. त्यांनी *'हिंदुस्थानी संगीत पद्धती'*च्या नवीन आवृत्तीसाठी आणि 'भातखंडे स्मृति-ग्रंथा'त दिलेला मजकूर आणि माझे परात्पर गुरू श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर यांनी लिहिलेली तीन भातखंडे चरित्रे यांचा उपयोग झाला. शोभना नायर यांनी भातखंडे यांच्यावर डॉ. सुमती मुटाटकर यांच्या मार्गदर्शनाखाली प्रबंध लिहिला *(Bhatkhande's Contribution to Music)* त्यात बरीच माहिती आणि विश्लेषण केलेले आहे, ज्यांचा मला उपयोग झाला. मी सारंगी आंबेकर यांना शिकवायला लागलो तेव्हा शिकणे आणि शिकवणे यांच्यातील सीमारेषा अंधूक आहे हे लक्षात आले. तिचे संगीत संचित आणि मला मिळालेली तालीम यांतून भातखंडे यांच्या विचारावर वेगळा प्रकाश पडला. जानकी बखले यांचा इतिहासकार म्हणून परिचय होता. त्या मूळ मुंबईकर आणि आता अमेरिकन नागरिक. त्या अभ्यासासाठी मुंबईत आल्या की भातखंडे आणि त्यांच्या इतरही अभ्यासाच्या विषयांवर आमची चर्चा होत असे. त्यांचे इंग्रजी पुस्तक वाचले तेव्हा बरीच नवीन माहिती मिळाली. परंतु त्यांची भातखंडे हे पराभूत संगीतकार ही भूमिका पटेना. किंबहुना आज हिंदुस्थानी संगीत हे भातखंडेमय झालेले आहे असेच दिसून येते. तरीही जानकी बखले यांच्या *Two Men and Music : Nationalism in the making of an Indian Classical Tradition* ह्या पुस्तकाचा त्यातील दुर्मीळ माहितीसाठी उपयोग करून घेता आला. काही तपशिलांसाठी निखिल घोष संपादित *Encyclopaedia of Hindusthani Music* यांचा उपयोग केला. एन.ए. जयराझभॉय यांचे *The Rags of North Indian Music: Their Structure and Evolutionnsner* भातखंडे यांच्या विचारसरणीवर आधारलेले पुस्तक. यात पाश्चात्य संगीत प्रणालीशी सांगड

घालायचा प्रयत्न आहे. ह्या सर्व संदर्भग्रंथांत एकवाक्यता न आढळल्यास यशवंत महाले यांना विचारले. अंजली मालकर यांनी लिहिलेल्या हिंदुस्थानी संगीताबद्दलच्या पुस्तकाचे हस्तलिखित मला उपलब्ध करून दिले. त्यात बरीच माहिती मिळाली. तरी या पुस्तकातील मजकुराविषयी अंतिम जबाबदारी माझीच आहे.

महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळ यांचेसाठी हे पुस्तक लिहिण्याची संधी मला मिळाली. त्यासाठी मंडळाचे पदाधिकारी आणि सभासद यांचा मी आभारी आहे. ह्या पुस्तकाच्या लेखनात अनेकांनी माहिती किंवा पुस्तके पुरवून साहाय्य केले आहे. विस्तारभयास्तव सगळ्यांचा निर्देश करत नाही.

संगणकावरील प्रत्यक्ष लेखनात माझ्या सहकारी हेमा गुप्ते यांचे साहाय्य मी विसरू शकत नाही.

— रामदास भटकळ

अनुक्रमणिका

अध्यक्षांचे मनोगत			सात
प्रस्तावना			नऊ
ऋणनिर्देश			अकरा
प्रकरण १	:	व्यक्ती आणि कार्य	१
प्रकरण २	:	जीवनरेखा	१३
प्रकरण ३	:	गुरुपरंपरा	३७
प्रकरण ४	:	मित्रपरिवार आणि शिष्यपरंपरा	५१
प्रकरण ५	:	गुरुशिष्य की पिता पुत्र	५९
प्रकरण ६	:	असेही गुरुशिष्य	६५
प्रकरण ७	:	भातखंडे परंपरा	७१
प्रकरण ८	:	नोटेशन पद्धती	८१
प्रकरण ९	:	भाषाकोविद भातखंडे	९९
प्रकरण १०	:	प्रकाशक भातखंडे	१०६
प्रकरण ११	:	शास्त्रविचार	११०
प्रकरण १२	:	संगीत शिक्षणविचार	११९
प्रकरण १३	:	रचनाकार भातखंडे	१२७
प्रकरण १४	:	संगीत परिषदा	१४१
प्रकरण १५	:	समारोप	१४४

प्रकरण १

व्यक्ती आणि कार्य

विष्णू नारायण भातखंडे यांचे जीवन आणि कार्य यांविषयी त्यांचे शिष्य श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर यांनी निरनिराळ्या निमित्ताने मराठीत आणि हिंदीत लिहिले आहे. शोभना नायर यांनी भातखंडे यांच्या कार्याविषयी इंग्रजीतून प्रबंध लिहिला, तो सुमती मुटाटकर यांच्या मार्गदर्शनाखाली. प्रभाकर चिंचोरे यांनी भातखंडे स्मृतिग्रंथाचे संपादन करताना अनेकांना लिहिते केले आहे. जानकी बखले आणि अनिष प्रधान यांनी आपल्या इंग्रजीतून लिहिलेल्या प्रबंधांत महत्त्वाची ऐतिहासिक माहिती उपलब्ध करून दिली आहे. संगीतावर ग्रंथरूपाने लिहिणाऱ्या प्रत्येकाने भातखंडे यांच्यावर एक प्रकरण लिहिले आहे. या पुस्तकात त्या सर्वांचा उपयोग केला असला तरी दृष्टिकोन मूलत: वेगळा आहे. म्हणून हा लेखनप्रपंच.

या पहिल्या प्रकरणातील विहंगमावलोकनानंतर भातखंडे यांचा जीवनक्रम 'जीवनरेखा' दुसऱ्या प्रकरणात दिला आहे. त्यांच्या कार्याचे विविध पैलू आपण निरनिराळ्या प्रकरणांतून समजून घेणार आहोत. ते वयाच्या पन्नासाव्या वर्षापर्यंत वकिली व्यवसाय यशस्वी रीत्या करत होते. त्यांच्या सांगीतिक कार्याला कर्मधर्मसंयोगाने एखाद्या योजनाबद्ध प्रकल्पाचे स्वरूप आले असले तरी प्रत्यक्षात समोर आलेल्या सांगीतिक परिस्थितीतून निष्ठापूर्वक मार्ग शोधता शोधता त्यांच्या हातून संगीताविषयीचे हे बहुविध कार्य घडत गेले हे लक्षात येते.

साधक विष्णू

सुरुवातीच्या काळात १८८४ पर्यंत जरी विष्णू नारायण हे एका हुशार विद्यार्थ्यासारखे आणि त्यानंतर १९१० पर्यंत एखाद्या यशस्वी घरंदाज वकिलासारखे वागत तरी त्या दिवसांत देखील त्यांच्या मनात दुसरा एक किडा वळवळत होता. संगीताविषयीचे बीज त्यांच्या मनात उपजतच असावे. बासरी ते स्वयंप्रेरणेने वाजवायला लागले. पण त्यांच्या संगीतप्रेमाला खतपाणी मिळाले ते त्यांच्या आजूबाजूच्या वातावरणातूनच. घरात आई गुणगुणत असे आणि

वडील स्वरमंडल हौसेने वाजवत असत. विष्णूला गुंसाई गोपाळ गिरी बुवा आणि वल्लभदास दामुलजी यांचेकडून सतारीचे शिक्षण मिळाले. वयाच्या पंधरा-सोळाव्या वर्षीच त्यांना भुलेश्वर मठाचे महंत श्री.जीवनलाल महाराज यांच्या ग्रंथसंग्रहातील संगीतविषयक साहित्याचा अभ्यास करता आला. पुढे कॉलेजमध्ये असतानाच श्री. शपूर स्पेन्सर यांच्याशी संबंध आला. पारशी लोकांनी चालविलेल्या गायन उत्तेजक मंडळीचे सभासदत्व १८८४ साली त्यांना मिळाले आणि तत्कालीन अनेक मोठ्या संगीतकारांशी त्यांचा तिथे परिचय झाला.

तेथूनच त्यांना ग्वाल्हेर घराण्याचे रावजीबुवा बेलबागकर यांचेकडून जवळजवळ तीनशे ध्रुवपदे शिकता आली. उस्ताद अली हुसेन आणि विलायत हुसेन यांचेकडून सेनिया घराण्याच्या शेदीडशे ख्यालांची तालीम मिळाली. नंतरच्या काळात मनरंग जयपूर घराण्याच्या आशिक अली आणि अहमद अली ह्या मुलांशी आणि नंतर त्यांचे वडील मुहम्मद अली खाँ कोठीवाल यांच्याशी त्यांचा संपर्क आला. त्यांनी मुलांकडून तीनशे चीजा बिदागी देऊन मिळविल्या होत्या; मुलांचे वडील उस्ताद मुहम्मद अली खाँ यांचेकडून ह्या चीजांची शुद्धता प्रमाणित करवून घेतली. त्यातून स्वत: भातखंडे यांनी ‘हररंग’ या नावाने बंदिशी रचायला सुरुवात केली.

आतापावेतो बासरी, बीन आणि सतार ह्या निरनिराळ्या वाद्यांशी आणि तीन वेगवेगळ्या घराण्यांच्या बंदिशींशी आणि गायकींशी त्यांचा परिचय झाला होता. घराण्यांच्या महतीच्या त्या काळात संगीताचे अभ्यासक म्हणून भातखंडे यांना अनायासे निरनिराळ्या घराण्यांची तालीम मिळत होती. काही प्रमाणात संगीताचे कुरण अमर्याद असते, त्याला घराण्यांच्या कुंपणाची आवश्यकता नाही ह्याची त्यांना जाणीव होत राहिली. त्यानंतरच्या काळात त्यांनी ग्वाल्हेर ह्या आद्य घराण्याच्या बंदिशी गणपतीबुवा भिलवडीकर, एकनाथ पंडित, राजाभैय्या पूछवाले अशा निरनिराळ्या गायकांकडून तर मिळवल्याच शिवाय आपला चीजांचा संग्रह परिपूर्ण व्हावा म्हणून तानसेनच्या पुत्रवंशातील मुहम्मद हुसेन गिद्धौरवाले, सादत अली खाँ (छम्मन साहेब) आणि पुत्रीवंशाचे नवाब हमीद अली खाँ आणि वझीर खाँ यांच्याकडून निरनिराळ्या मार्गाने बंदिशी मिळवल्या. आग्रा-रंगीले घराण्याची गायकी त्यांनी आपला पट्टशिष्य श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर यांना उस्ताद फैय्याज खाँ यांच्याकडे पाठवून आपल्या प्रवाहात आणली. अशा रीतीने अनेक घराण्यांच्या पलीकडे जाणारी गायकी त्यांनी आपल्या परंपरेत प्रसृत केली. संगीतसाधक म्हणून

त्यांनी केलेल्या बहुविध प्रयत्नांचा आलेख गुरुपरंपरेवरील तिसऱ्या प्रकरणात केला आहे.

पारशी गायन उत्तेजक मंडळीच्या कार्यकर्त्यांना शब्दांचे महत्त्व मान्य असावे कारण १८८६ पर्यंत त्यांच्या जलशांत गायल्या गेलेल्या गाण्या-भाषणांचे शब्द छापील स्वरूपात मिळतात. त्यांच्या जलशांत सरगमींना स्थान होते. त्या चिजांना नोटेशनयुक्त बंदिशींत बांधण्याचे काम भातखंडे करत होते, ह्या साधकाला हळूहळू तेथेच व्याख्यात्याचे काम मिळू लागले आणि १९०९ मध्ये भातखंडे यांच्या 'स्वरमालिके'चे प्रकाशन या मंडळीने केले. पुढील वर्षी प्रसिद्ध झालेल्या *'हिंदुस्थानी संगीत पद्धती'* ह्या मराठी ग्रंथाच्या पहिल्या भागाच्या गुजराती आवृत्तीचे प्रकाशनही पारशी गायन उत्तेजक मंडळीनेच केले.

एका बाजूने कॉलेज शिक्षण आणि वकिली पेशा यांमुळे मिळणारी प्रतिष्ठा, शिवाय विचार आणि वागणूक यांना आलेली शिस्त आणि दुसऱ्या बाजूने संगीतशास्त्र आणि संगीतविषयक ग्रंथ मिळवून त्यांचा अभ्यास आणि अनेक थोर संगीतकार यांच्या प्रत्यक्ष परिचयामुळे निर्माण झालेली प्रगल्भ जाण यांमुळे भातखंडे यांच्या मनात रागप्रधान हिंदुस्थानी संगीताची शास्त्रीय सुसंबद्धता सिद्ध करण्याची उत्कंठा जागृत झाली. एका अर्थी शास्त्रशुद्ध पंडिती परंपरा आणि संगीताच्या सादरीकरणाला लागणारी उस्तादी परंपरा यांचा समन्वय त्यांनी आपल्या शिष्य मंडळींमार्फत साधण्याचा प्रयत्न प्रकरण चारमध्ये केला आहे.

नोटेशन पद्धती

त्या काळच्या मौखिक परंपरेनुसार ह्या सर्व चीजा गाऊन शिकवल्या जायच्या आणि त्या घोटून स्मरणात ठेवणे हा एकच उपाय होता. त्यापूर्वी नोटेशन पद्धत तयार करण्याचे बरेच प्रयत्न झाले होते. तरीही भातखंडे यांनी त्या लिहून ठेवता याव्यात म्हणून एक नवीन आणि उपयुक्त अशी स्वरलिपी किंवा नोटेशन पद्धती तयार केली. शिकलेल्या चीजांचे नोटेशन करून त्या चीजा लिहून ठेवण्यास सुरुवात केली. बंदिशी तारेवर ध्वनिमुद्रित करून त्या स्वत:च्या नोटेशनमध्ये लिहायच्या आणि त्यानंतर नोटेशनवरून त्या मुळाबरहुकुम गाऊन खात्री करून घ्यायची, अशा प्रात्यक्षिकांनी त्यातील त्रुटी दूर करायच्या ही शिस्त त्यांनी अनुसरली. कोणतीही उपयुक्त गोष्ट ही प्रयोगसिद्ध असायला हवी ह्या शास्त्रीय दृष्टिकोनातून त्यांनी आपल्या स्वरलिपीत लिहिलेल्या चीजा त्याबरहुकूम गाऊन उस्तादांकडून तपासून घेतल्या.

एन २९०५--२

त्यानंतरही परिषदांतून त्यांवर चर्चा करवून सर्वमान्यता मिळवण्याचा प्रयत्न केला. स्वत: *'क्रमिक पुस्तक मालिके'*त शेकडो बंदिशी त्या नोटेशनमध्ये छापल्यामुळे कदाचित भातखंडे स्वरलिपी हीच आज सर्वमान्य झाली आहे.

एकोणिसाव्या आणि विसाव्या शतकांच्या झालेल्या नोटेशन पद्धतींच्या प्रयत्नांचा आढावा नोटेशन पद्धतीवरील आठव्या प्रकरणात घेण्यात आला आहे.

चीजांचा संग्रह

भातखंडे यांचे पहिले पुस्तक *'स्वरमालिका'* हे पेस्तनजी खुरशेरजी मेहता आणि रतनसी लीलाधर यांनी प्रसिद्ध केले. भातखंडे यांनी त्यांच्या दक्षिणेच्या प्रवासात लक्षणगीतांचे महत्त्व जाणले होते, विशेषत: मुहम्मद हुसेन खाँ यांच्या संपर्कानंतर, त्यांनी बरीच लक्षणगीते रचली. त्यांचे स्वतंत्र असे पुस्तक *'लक्षणगीतसंग्रह'* म्हणून प्रसिद्ध केले. १९१६पासून *'गीतमालिके'* चे तेवीस भाग त्यांनी क्रमवार प्रकाशित केले. परंतु त्याहूनही त्यांनी जमवलेल्या चीजा रागस्वरूपांसह *'क्रमिक पुस्तक मालिके'*च्या चार भागांत १९२० पासून स्वत: प्रसिद्ध केल्या आणि पुढील दोन भागांची तयारी करून ठेवली. स्वरमालिका आणि लक्षणगीते यांचा समावेश या सहा भागांमध्ये आहेच. आज साठसत्तर वर्षांनंतरही भातखंडे यांची नोटेशन पद्धती आणि चीजांचा संग्रह ही संगीतकारांमध्ये सर्वाधिक प्रचारात आहेत.

त्या काळात आजच्यासारखी प्रवासाची सुलभता तर नव्हतीच. त्यातून आता ठिकठिकाणच्या राजदरबारात पसरलेल्या गायकांची वेगवेगळी घराणी झाली होती. त्यामुळे एकूण संगीताला विविधता आली होती हे खरे. परंतु संगीतातील ह्या घराणेशाहीमुळे गायकांत काहीशी कूपमंडूक वृत्तीही बळावली होती. इतर घराण्यांकडे तुच्छतेने पाहण्यात येई. घरंदाज संगीत शिकवण्यासाठी सुरुवातीच्या दिवसांत 'दूध खून के रिश्ते' आवश्यक असत. चीजांचा आणि रागरूपांचा खजिना हा गवैयांच्या फक्त स्मरणात आणि त्यांच्या जिभेवर असायचा.

भातखंडे यांना एका गोष्टीची जाणीव झाली की ह्या घराणेदार गवयांकडे जरी आपल्या कलेचे मर्म सांगण्याची किंवा राग-स्वरूपाचे पृथ:क्करण करण्याची ताकद नसली तरी त्यांची स्वत:च्या गायनपद्धतीवरील पकड पक्की होती आणि त्यांतील सूक्ष्म स्वरसमूहांत काही निश्चित अशी कलात्मक रचना असायची.

चीजा मिळविण्यासाठी भातखंडे हे अनेक गवयांकडून प्रत्यक्ष शिकले. त्यांनी साम-दाम–दंड इत्यादी सर्व उपाय योजले असे काहीशा अतिशयोक्तीने म्हणता

येईल. काहींनी प्रेमाने बंदिशी दिल्या तर काहींकडून त्या मोबदला देऊन घेतल्या. कोणी गवई गंडाबंधनाशिवाय चीजा देण्यास तयार नसल्यास भातखंडे यांनी स्वत:च्या उतार वयातदेखील त्यांचा गंडा बांधला. एकूण घराण्याचा विधिनिषेध न बाळगता त्यांनी जयपूर, ग्वाल्हेर, रामपूर, सेनिया अशा अनेक घराण्यांच्या चीजा शिकून घेतल्या. त्यांतील साम्यस्थळे आणि भेद यांची काळजीपूर्वक नोंद केली. त्यांनी बंदिशी कोणाकडून मिळाल्या याची नोंद ठेवली असली तरी त्या छापताना गायकांनी घराण्यांच्या जंजाळात अडकू नये याची काळजी घेतली. त्यांनी जमवलेल्या चीजांचे महत्त्व त्यांच्या शिक्षणविचारात लक्षात घेतले आहे. ह्यासाठी बारावे प्रकरण उपयुक्त ठरेल.

शास्त्रविचार

भातखंडे यांनी १९०४ पासून दक्षिण, पूर्व, उत्तर आणि पश्चिम भारतात ठिकठिकाणी हिंडून हिंदुस्थानातील संगीतासाठी महत्त्वाच्या केंद्रांचा दौरा केला. उपलब्ध ग्रंथ पाहिले आणि त्याहूनही महत्त्वाचे म्हणजे संगीतविषयक हस्तलिखिते गोळा केली. ह्या प्रवासात भातखंडे यांनी अनेक गायकांच्या आणि संगीततज्ज्ञांच्या गाठीभेटी घेतल्या. संस्कृत आणि इतर भाषांतील ग्रंथांचा त्यांनी अभ्यास केला इतकेच नव्हे तर त्यांपैकी अनेक ग्रंथांचे संपादन करून पुस्तकरूपाने ती सर्वांना उपलब्ध करून दिली. म्हणजे त्यांच्या हाती आलेला हा खजिना नुसता स्वत:च्या उपयोगासाठीच न ठेवता तो त्यांनी सर्वांना खुला करून दिला.

पारशी गायन उत्तेजक मंडळीत अनेकांकडून बंदिशी मिळाल्या होत्या. त्या बंदिशी, ह्या प्रवासांत मिळालेली हस्तलिखिते आणि झालेल्या चर्चा यांच्या आधारावर त्यांनी तत्कालीन संगीतावर शास्त्रीय ग्रंथ संस्कृत भाषेत लिहिला. आज एका शतकानंतरही *‘श्रीमल्लक्ष्यसंगीतम्’* आणि त्यावरील टीका *‘हिंदुस्थानी संगीत पद्धती’* हीच हिंदुस्थानी संगीतशास्त्राचा आधार मानली जातात. संस्कृत सूत्रांचा आधार असल्याशिवाय कोणतेही शास्त्र स्वीकारले जात नाही हा तत्कालीन प्रघात लक्षात घेऊन त्यांनी *‘श्रीमल्लक्ष्यसंगीतम्’* हा ग्रंथ चतुर पंडित ह्या टोपण नावाने लिहिला. ह्या संस्कृत ग्रंथाचे प्रयोजन प्रामुख्याने आधारभूत ग्रंथ हेच होते.

यांतील शास्त्र हे सर्वसामान्यांना उलगडून सांगण्यासाठी भातखंडे यांनी *‘हिंदुस्थानी संगीत पद्धती’* ह्या विवेचनात्मक मराठी ग्रंथाची योजना केली. त्यात प्रामुख्याने त्यांनी रागसंगीताची चर्चा केली. प्रचलित अशा दीडेकशे रागांतील

एन २९०५--२अ

भेद सांगितले. त्यांना दहा थाटांत विभागून थाट पद्धती निश्चित केली. इतकेच नव्हे तर संगीताच्या क्षेत्रांत निर्माण होणारे अनेक लहानमोठे प्रश्न त्यांनी वाचकांसमोर ठेवले आणि त्यांची उत्तरे देण्याचाही प्रयत्न केला. हिंदुस्थानी संगीताविषयी इतक्या तपशिलात चर्चा करणारा दुसरा ग्रंथ ह्या आधी नव्हता आणि त्यानंतरही आतापर्यंत झाला नाही. त्यांचे स्वरूप जरी संस्कृत ग्रंथावरील टीकात्मक विवेचन असे असले तरी त्यात इतरही अनेक आनुषंगिक विचारांची चर्चा आहे. ह्यामुळे ह्या मुळातील चार भागांना (पॉप्युलर प्रकाशनाच्या नवीन आवृत्तीत पाच भाग) संगीतावरील परिपूर्ण ज्ञानकोशाचे स्वरूप प्राप्त झाले. हे लेखन १९१० ते १९२० असे दीर्घ काळ चालू होते.

‘श्रीमल्लक्ष्यसंगीतम्’ ह्या ग्रंथात तालांची आणि रागांची चर्चा पूर्णत्वाने नव्हती. *‘अष्टोत्तरशत तालसंग्रह’* आणि *‘अभिनव गीत मंजिरी’* ह्या संस्कृत पद्यरूप ग्रंथांत अनुक्रमे प्रचलित-अप्रचलित तालांची आणि रागांची माहिती दिलेली आहे.

‘पंडित भातखंडे यांनी संगीत शास्त्र लिहिण्याचे भगीरथ कार्य केले आहे त्यांचे हे कार्य फार मोठे व त्यांचेविषयी मला मनापासून आदर आहे.’ हे पंडित विष्णू दिगंबर पलुस्कर यांचे उद्गार आहेत. पलुस्करबुवा भातखंडे यांनी बोलावलेल्या संगीत परिषदांत भाग घेत. ह्या दोन विष्णुपंतांचे विशेष सख्य जुळले नाही. तरीही पलुस्करांचे शिष्य प्रोफेसर बी.आर. देवधर यांना *‘हिंदुस्थानी संगीत पद्धती’* ह्या ग्रंथात ‘एखाद्या पाश्चिमात्य शास्त्रज्ञाप्रमाणे हिंदुस्थानी रागांची सर्वांगीण, परिपूर्ण व नि:पक्षपातीपणाने केलेली चर्चा प्रथमच दृष्टीस पडली.’ ह्या त्यांच्या महत्त्वाच्या कार्याचा थोडक्यात परिचय शास्त्रविचार ह्या अकराव्या प्रकरणात करून दिला आहे.

प्रकाशनकार्य

शास्त्रविचार हा शिक्षणाचाच एक भाग होता. तसा शिक्षणाचा दुसरा भाग महत्त्वाच्या पुस्तकांचे प्रकाशन हाही होता. १९१० पासूनच *‘संगीत पारिजात’*, *‘रागविबोध’*, *‘सारामृतोद्धार’* इत्यादी ग्रंथांचे प्रकाशन करायला त्यांनी सुरुवात केली. नंतरच्या काळात त्यांनी स्वत: किंवा आपल्या सहकाऱ्यांच्या मार्फत अनेक ग्रंथांचे संपादित स्वरूपात संस्कृतमध्ये आणि त्यांच्या मराठी व गुजराती भाषांतरांचे प्रकाशन करण्याचे महत्त्वाचे काम चालू ठेवले. भातखंडे यांच्या प्रकाशनकार्याचा परिचय दहाव्या प्रकरणात दिला आहे.

शिक्षणकार्य

पारशी गायन उत्तेजक मंडळीत बंदिशींची तालीम घेत असतानाच त्यांच्या शास्त्रविचाराचे महत्त्व जाणून त्यांना व्याख्याने देण्याची विनंती करण्यात आली. त्यातूनच पुढे वाडीलाल शिवराम यांनी त्यांच्याकडून शास्त्रविचार, बंदिशी, संस्कृत ग्रंथांचे चिकित्सक वाचन, प्रकाशनकार्य अशा अनेक क्षेत्रांमध्ये सहकारी शिष्याची भूमिका घेतली.

श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर या अकरा वर्षांच्या मुलाला तालीम देण्यास त्यांनी १९११पासून सुरुवात केली. १९१६ पासून भातखंडे यांच्या शिफारसीवरून बडोद्याच्या सयाजीराव महाराजांनी अभ्यासवृत्ती देऊन श्रीकृष्णाच्या पारंपरिक शिक्षणाची व्यवस्था केली. त्याचबरोबर श्रीकृष्ण हा बडोद्याला उस्ताद फैय्याज खाँ ह्यांचा गंडाबंध शागीर्द झाला. त्यामुळे भातखंडे यांच्या परंपरेत ग्वाल्हेर, सेनिया आणि मनरंग ह्यांसोबत आग्रा आणि रंगीले घराण्याच्या गायकीचीही भर पडली. भातखंडे यांची पुत्रवत निगराणी चालूच राहिली. ह्या विषयी प्रकरण पाच मध्ये दिले आहे.

बडोद्याच्या संगीत शाळेच्या पुनर्रचनेच्या निमित्ताने त्यांचा सामूहिक शिक्षणप्रणालीशी संबंध आला. तिथे हिरजीभाई डॉक्टर ह्या पारशी वाद्यकलावंताला प्राचार्य नेमून आणि उस्ताद फैय्याज खाँ यांनी तालीम देण्याची व्यवस्था करून त्यांनी ह्या क्षेत्रातील प्रयोगांना सुरुवात केली.

मुंबई नगरपालिकेत १९१७ साली शालेय शिक्षणात संगीताचा अंतर्भाव करण्यात आला. तिथे अभ्यासक्रम आणि शिक्षणपद्धती भातखंडे यांनीच ठरवली. त्यांच्या ह्या कार्याची माहिती मिळाल्यानंतर ग्वाल्हेरच्या महाराजांनी ग्वाल्हेरच्या संगीत विद्यालयाची जबाबदारी त्यांच्यावरच टाकली. तेथील ज्येष्ठ गायकांमधून सहा जणांची निवड करण्यात आली. भातखंडे यांची नोटेशन पद्धती आणि त्यांनी मांडलेले शास्त्रविचार यांचा ह्या शिक्षकांना परिचय करून देण्यासाठी त्यांच्या प्रशिक्षणाची मुंबईत खास व्यवस्था करण्यात आली. एका अर्थाने संगीत शिक्षकांच्या प्रशिक्षणाची ही औपचारिक सुरुवात होती.

त्यानंतर माधव संगीत विद्यालयाची स्थापना १९१८ साली करण्यात आली. भातखंडे यांच्या देखरेखीखाली चालवली गेलेली ही पहिली संस्था. माधव संगीत विद्यालयात सामूहिक शिक्षणाचे वर्ग, त्यांचा अभ्यासक्रम, त्यांच्या प्रगतीचा आलेख आणि अभ्यासक्रम पूर्ण झाल्यानंतर त्यांच्या कलेचे सादरीकरण ह्या सर्व बाबतींत

भातखंडे यांना प्रयोग करता आले. त्या अनुभवावर आधारित लखनौ येथील मॅरिस कॉलेजच्या स्थापनेत अधिक काटेकोर आयोजन करता आले.

ह्या विद्यालयातील अभ्यासक्रम लक्षात घेऊन क्रमिक पुस्तकांची आवश्यकता प्रकर्षाने पुढे आली. तोपर्यंत शास्त्रीय विचार मांडण्यासाठी '*हिंदुस्थानी संगीत पद्धती*' चे तीन भाग प्रसिद्ध झाले होते. चौथा भाग तयार होत होता. ह्या विद्यालयातील अनुभव लक्षात घेऊन अभ्यासक्रमात बदल करावे लागले. भातखंडे यांनी ज्याप्रमाणे नोटेशन पद्धती ही प्रयोग करून निश्चित केली होती. त्याचप्रमाणे शिक्षणपद्धतीतही त्यांनी बदल केले.

शास्त्रविषयक ग्रंथात विषयाचा ऊहापोह होता त्याचप्रमाणे ह्या संस्थांतील शिक्षणासाठी तयार केलेल्या क्रमिक मालिकेत विद्यार्थ्यांसाठी सोप्या भाषेत शास्त्रविचार, रागवर्णन, गाण्यासाठी बंदिशी - पारंपरिक आणि स्वत: रचलेल्या आणि रागाच्या बढतीसाठी आलाप तानांच्या सूचना असा सर्वंकष विचार केलेला आहे.

शिक्षणविचार हा त्यांच्या कार्याचा गाभा समजायला हरकत नाही, त्याचा गोशवारा शिक्षणविचार ह्या बाराव्या प्रकरणामधून दिला आहे.

भाषाविचार

भातखंडे यांचा संबंध मुंबईतील ज्या समाजाशी झाला त्यांच्यामुळे त्यांना जर्मन, ग्रीक, इंग्रजी, संस्कृत, तमीळ, तेलुगू, हिंदी, उर्दू, बंगाली, गुजराती इत्यादी अनेक भाषांतील संगीतविषयक साहित्य समजून घेता आले. युरोपीय आणि दाक्षिणात्य संगीत पद्धतींसंबंधी झालेले विचार तपासता आले. डॉ. चार्ल्स बर्ने सारख्या लेखकांनी युरोपीय संगीताविषयी केलेले लेखन पाहून असेच साहित्य भारतीय संगीताच्या क्षेत्रात निर्माण करावे यासंबंधी ईर्षा उत्पन्न झाली. शास्त्रविचार, प्रकाशन आणि प्रशिक्षण यांत भाषेचा विचार महत्त्वाचा होता. प्रत्येक विषय कोणासाठी आहे आणि त्याचे प्रयोजन काय यानुसार त्यांनी स्वत: लेखनासाठी भाषा निवडली. ज्या प्रमेयांचा सूत्ररूप आणि आधारभूत उल्लेख त्यांना करायचा होता. त्या शास्त्राची संस्कृत पद्यात रचना केली. हे शास्त्र सामान्य वाचकांपर्यंत पोचवावे म्हणून त्यांचे लेखन मराठीतून आणि गुजराती अनुवादातून करण्यात आले. परिषदांना निरनिराळ्या भाषांतील विद्वानांना आणि संगीतकारांना आमंत्रण असल्याने तेथील निबंध इंग्रजीतून लिहिले. आणि अर्थातच बंदिशींचे लेखन हे हिंदी आणि त्याच्या बोलीभाषा यांतून करण्यात आले.

बहुभाषिक भातखंडे ह्यांनी संस्कृत, मराठी, गुजराती, हिंदी या भाषांचा केलेला समर्पक उपयोग ह्या पैलूचा विचार भाषाकोविद भातखंडे ह्या नवव्या प्रकरणात केला आहे.

बंदिशींची रचना

भातखंडे यांच्या चीजांच्या रचनेला सुरुवात झाली ती मुहम्मद अली खाँ यांच्यासोबत 'हररंग' या टोपण नावाने केलेल्या बंदिशींतून. सुरुवातीला त्यांनी स्वरमालिका रचल्या ज्यात भाषेचा प्रश्न नव्हता. त्यानंतर लक्षणगीतांमध्ये प्रामुख्याने संस्कृतप्रचुर हिंदीमध्ये रागाची लक्षणे सांगितली होती. याशिवाय त्यांनी बऱ्याच बंदिशी रचल्या. त्यामागे उद्देश हा शिक्षणाची सोय हा अधिक असण्याची शक्यता आहे. ज्या रागांमध्ये बंदिशींची कमतरता वाटली तिथे त्यांनी काही बंदिशी लिहिल्या. 'हररंग', 'चतुर', 'चत्र' या प्रकारच्या टोपणनावांचा सहसा त्यात निर्देश केलेला आहे. त्यांच्या इतर कार्यापुढे रचनाकार भातखंडे यांच्याकडे फारसे लक्ष गेलेले नाही. परंतु 'रचनाकार भातखंडे' या तेराव्या प्रकरणात त्यांच्या प्रतिभेची ओळख करून दिली आहे.

संगीत परिषदा

१९१५ साली सयाजीराव महाराजांबरोबर चर्चा करताना एक खंत भातखंडे यांनी बोलून दाखवली - देशभर पसरलेल्या श्रेष्ठ सगीतकारांमध्ये अनेक महत्त्वाच्या बाबतींत एकवाक्यता नव्हती. त्यावर उपाय म्हणून महाराजांनी अखिल भारतीय संगीत परिषदेची जबाबदारी घेण्याची तयारी दाखवली. त्यातून पहिली परिषद बडोद्याला (१९१६), त्यानंतर इतर प्रायोजकांच्या साहाय्याने दिल्ली (१९१८), बनारस (१९१९) आणि लखनौ (१९२५, १९२६) अशा ऐकूण पाच परिषदा घेण्यात आल्या. प्रत्येक परिषद जरी सर्व बाबतीत यशस्वी झाली नाही तरी त्या निमित्ताने अनेक संगीतकारांना एकत्र आणणे, त्यांच्यात चर्चा घडवून आणणे, त्यांच्या कलेचे प्रात्यक्षिक सामान्य श्रोत्यांसाठी उपलब्ध करणे आणि त्यातून अनेक रागांसंबंधी निश्चिती साधणे अशा अनेक महत्त्वाच्या गोष्टी पार पडल्या. विशेष म्हणजे लखनौच्या संगीत विद्यालयाची स्थापना ही या परिषदांतूनच झाली. या विद्यालयाला आता भातखंडे विश्वविद्यालयाचे स्वरूप आले आहे.

दिल्लीला झालेल्या दुसऱ्या परिषदेत एका मध्यवर्ती संगीत संस्थेची स्थापना दिल्लीतच करावी असे ठरले. त्याचप्रमाणे काही राग हे अनिश्चित स्वरूपाचे होते त्यांची चर्चा होऊन त्यांचे स्वरूप निश्चित करण्यात आले. ह्या परिषदेला रामपूर घराण्याचे प्रतिनिधी हजर होते. आणि त्यामुळे सेनिया घराण्याच्या पुत्री वंशाच्या गायकीची त्रुटी जाणवली.

ठरल्याप्रमाणे दिल्लीला संस्था निर्माण होईना. तिसरी परिषद बनारसला १९१९ साली होऊन फारसा फरक पडला नाही. त्यानंतरच्या चौथ्या आणि पाचव्या परिषदा लखनौ इथे भरवल्या गेल्या आणि तिथे त्या वेळच्या युनायटेड प्रॉव्हिन्सेसचे गव्हर्नर विल्यम मॅरिस यांच्या साहाय्याने संगीत शाळेची सुरुवात झाली. ग्वाल्हेरचा अनुभव लक्षात घेता ह्या विद्यालयातील अभ्यासक्रमात बदल केला होता. सुरुवातीची दोन वर्षे उपप्राचार्य आणि नंतर प्राचार्य ह्या भूमिकेतून भातखंडे यांचे पट्टशिष्य रातंजनकर यांनी हा अभ्यासक्रम राबवला. क्रमिक मालिकेची रचना ह्या अभ्यासक्रमाची सोय पाहूनच केली गेली.

ह्याच प्रकारच्या परिषदा विष्णू दिगंबर पलुस्कर यांनीही मुंबईत घेतल्या होत्या. त्यांचे स्वरूप काहीसे वेगळे होते. भातखंडे यांच्या या पाच परिषदांतून जे दीर्घकालीन फायदे संगीत क्षेत्राला झाले ते चौदाव्या प्रकरणात दाखवले आहे.

आपल्या उत्तर आयुष्यात देखील भातखंडे ह्यांची संगीताबद्दलची तहानभूक तृप्त झाली नव्हती. शक्यतो स्वत: निदान स्वत:च्या निकटवर्तीयांकडून, ज्ञानसाधना चालूच होती. तानसेनच्या पुत्र वंशातील मुहम्मद अली खाँ गिद्धौरवाले यांची गायकी सादत अली खाँ (छम्मनसाहेब) यांसारख्या हितचिंतकांमार्फत तर पुत्रीवंशातील गायकी स्वत: हमीद अली खाँ यांचा गंडा बांधून त्यांचे गुरू वझीर खाँ यांच्याकडून पैदा केली.

ह्या सुमारास ग्वाल्हेर आणि लखनौ येथील विद्यालयांतून साधक तयार होऊन भातखंडे यांच्या शिक्षणपद्धती उपयुक्तता सिद्ध झाली होती. परंतु भातखंडे यांना आपल्या वाढत्या वयाची जाणीव होऊ लागली होती. त्यांच्या गुरूंचा आणि सहयोगी मित्रपरिवारातील स्नेही मंडळींचा मृत्यू होऊ लागला तेव्हा ते खचले आणि १९३३च्या सुमारास त्यांना पक्षाघाताचा झटका आला. त्यानंतरच्या तीन वर्षांत त्यांनी पडल्या पडल्या आपल्या पुढील कार्याची शिष्य वाडीलाल शिवराम, भालचंद्र सुकथनकर आणि श्रीकृष्ण रातंजनकर यांच्यामार्फत व्यवस्था केली. १९ सप्टेंबर १९३६ रोजी भातखंडे यांचे मुंबईत निधन झाले.

परंपरा

भातखंडे यांचे कर्तृत्व एवढ्याच पुरते मर्यादित नाही. त्यांनी संगीताची नवीन शिक्षणपद्धती निर्माण केली. त्यासाठी त्यांनी सहकारी मंडळी आणि शिष्यवर तयार केले. त्यांनी बडोद्याला सयाजीराव कॉलेज, ग्वाल्हेरला माधव संगीत विद्यालय आणि यांसारख्याच इतर संस्था इंदूर, जयपूर, मुंबई, पुणे, नागपूर व कलकत्ता येथे सुरू झाल्या. राजाभैया पूछवाले आणि श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर यांसारख्या श्रेष्ठ संगीतकारांवर त्यांची व्यवस्था सोपवण्यात आली. लखनौला यांपैकी १९२६ मध्ये स्थापलेले मॅरिस कॉलेज हे यांपैकी सर्वांत महत्त्वाचे. कालांतराने म्हणजे १९३९ साली त्या विद्यापीठाला भातखंडे यांचेच नाव देण्यात आले. ह्या अनेक विद्यालयांतील विद्यार्थ्यांना शिकवणे सोपे जावे म्हणून त्यांनी नोटेशन पद्धती प्रचलित केली, निरनिराळ्या घराण्यांतील गायकीचा समन्वय साधून उत्तम संगीत याकडे लक्ष केंद्रित केले. शिक्षण पद्धतीविषयी विस्तृतपणे लिहिले.

ह्या त्यांच्या सर्वांगीण कार्याला आपण आज एका प्रकल्पाचे रूप देऊ शकतो. परंतु प्रत्यक्षात काही योगायोग आणि त्यांच्या स्वभावातील नि:स्वार्थी साधक वृत्ती आणि संगीताबद्दलची न संपणारी आसक्ती यामुळेच त्यांच्या हातून हे विविध कार्य होऊ शकले. भातखंडे यांनी कोणकोणत्या पद्धतीने काम केले ते पाहिले असता आपण थक्क होतो. याचा वेध या पुस्तकातून आपल्याला घ्यायचा आहे.

भातखंडे परंपरेला जे विशेष महत्त्व आले त्याचा निरनिराळ्या संदर्भात उल्लेख परंपरा (प्रकरण ७), गुरुशिष्य की पितापुत्र (प्रकरण ५) आणि असेही गुरुशिष्य (प्रकरण ६) ह्या प्रकरणांत सापडतील.

वाद

भातखंडे यांनी संगीताशी जवळजवळ सर्वच पैलूंवर भाष्य केले, त्यातून काही वेगळे शोधण्याचा, सांगण्याचा प्रयत्न केला. साहजिकच अनेक तत्कालीन संगीतकार दुखावले जाणे किंवा त्यांचे मनापासून वेगळे विचार असणे शक्य होते.

विष्णू दिगंबर पलुस्कर यांनी आपल्या सांगीतिक कामाला १९०० पासूनच सुरुवात केली होती. त्यांनीही बंदिशी जमवल्या होत्या, संस्था सुरू केली होती, सामूहिक शिक्षणपद्धती यशस्वीपणे राबवली होती आणि मुख्य म्हणजे स्वत:ची अशी स्वरलिपी तयार केली होती. त्यांच्या शिष्यांनी त्यात सुधारणाही केल्या. साहजिकच त्यांना भातखंडे स्वरलिपी मान्य नव्हती.

भातखंडे यांनी दहा थाट सुचवले. व्यंकटमखी यानी कर्नाटक संगीतासाठी सुचवलेल्या बाहत्तर मेलकर्त्यांना गणिताचा आधार होता. भातखंडे यांनी ती हिंदुस्थानी पद्धतीसाठी संख्या दहावर आणली ती तत्कालीन संगीताचा अभ्यास करून. काहींचा त्याला विरोध होता. तरी पर्यायी काही शास्त्र पुढे न आल्याने ही थाटपद्धतीच रुळली आहे म्हणायला हरकत नाही.

सर्वात वाद झाले श्रुतींविषयी. पहिल्याच परिषदेत श्रुतिचर्चा समोर आली. क्लिमेंट आणि देवल यांसारखे काही संगीततज्ज्ञ यांना भातखंडे यांचे विचार अमान्य होते. आणि अब्दुल करीम खाँसारखे श्रेष्ठ गवई बावीस श्रुती गाऊन दाखवत. त्यांचे शिष्य बाळकृष्ण कपिलेश्वरी यांनी भातखंडे यांच्या श्रुतिविचारांवर टीकाग्रंथ लिहिला आहे.

संस्कृतमध्ये उपलब्ध मार्गी संगीताचे शास्त्र याच्यापासून विशेषतः गायक मंडळी फार दूर गेली होती. भातखंडे यांच्या लेखनात, विशेषतः मुसलमानी गायकांविषयी त्यांच्या शास्त्रविषयक अनभिज्ञतेसंबंधी नाराजी व्यक्त झाली आहे. नंतरच्या काही इतिहासकारांनी त्यावर टीका केली आहे.

गेल्या शंभर वर्षांत त्यांच्यावर झालेल्या टीकेचा प्रत्येक विषयासंबंधी निवेदन करताना संदर्भानुसार ह्या मतभेदांचा आणि टीकेचा परामर्श घेतला आहे. तरीही अखेरच्या प्रकरणात त्याचा एकत्रित वेगळा विचार मांडला आहे.

❖❖❖

प्रकरण २

जीवनरेखा

: १ :

(१८६०-१८८५)

मुंबईत मलबार हिलवर वाळकेश्वरला बाणगंगा तलावाजवळील एका घरात भातखंडे कुटुंबात एका मुलाचा जन्म झाला. तो श्रीकृष्ण जन्माष्टमीचा दिवस होता; १० ऑगस्ट १८६०. नारायणराव आणि बाळूबाई यांनी आपल्या या दुसऱ्या पुत्राचे नाव गजानन ठेवले. गजाननाला घरी प्रेमाने अण्णा म्हणत असत. पुढे गजाननाचे नाव बदलून विष्णू झाले तरी त्याची ओळख अण्णासाहेब म्हणूनच राहिली. बऱ्याच वर्षांनंतर वाडीलाल शिवराम, शंकरराव कार्नाड आणि श्रीकृष्ण रातंजनकर ही शिष्यमंडळी त्यांना रावसाहेब म्हणू लागली.

नारायणराव भातखंडे एका श्रीमंत शेठकडे मुनीम होते. त्यांना संगीताचा थोडाफार शौक होता आणि ते फावल्या वेळात स्वरमंडलसारखे वाद्य वाजवत असत. आई घरात गुणगुणत असे. त्यांच्या पहिल्या मुलाला अप्पाजी म्हणत. ते पोलीस खात्यात अधिकारी झाले होते. पण त्यांना तरुणपणातच मृत्यू आला. सगळ्यात धाकटे हरिभाऊ. ते एका बँकेत नोकरी करत. त्यांनाही संगीतात रस होता आणि ते दिलरुबा वाजवायचे. नंतरच्या काळात त्यांनी आईला आपल्या घरी नेले. घरात थोडेफार संगीत होते तरीही विष्णूचा जन्म संगीतकारांच्या घरात झाला असे म्हणता येण्यासारखे नाही.

हा काळ म्हटले तर हिंदुस्थानाच्या इतिहासात फार महत्त्वाचा होता. उत्तरेत १८५७ मध्ये उठाव झाला तो अयशस्वी झाला असला तरी त्याचे देशावरील परिणाम महत्त्वाचे होते. सगळ्यात म्हणजे १८५८ पासून देशाचा कारभार ईस्ट इंडिया कंपनीकडून थेट इंग्लंडमधील ब्रिटिश साम्राज्य शासन हातात घेत होते. हिंदुस्थानाचे गव्हर्नर जनरल व्हाईसरॉय म्हणून ओळखले जाऊ लागले. टॉमस मेकॉले यांनी १८३५ मध्ये केलेल्या *'मिनिट'* म्हणजेच अहवालातील सूचनांचा परिणाम दिसायला लागला होता. इंग्रजी भाषा, शिक्षणपद्धती, न्यायव्यवस्था ही रुळत

होती. नाही तरी मुंबई परिसरात शिपायांच्या बंडाचे वारे फारसे पोचले नव्हते. किंबहुना जगन्नाथ शंकरशेठ, जमशेटजी जीजीभाई यांसारखे देशी उद्योजक आणि ब्रिटिश सरकार मिळून मुंबईची भरभराट कशी होईल याकडे लक्ष देत होते. याच काळात मुंबईहून देशातील पहिली रेल्वे सुरू झाली होती आणि १८५६ साली एल्फिन्स्टन कॉलेजची आणि १८५७ साली मुंबई विद्यापीठाचीही स्थापना झाली.

त्या दिवसांतही मुंबईचे स्वरूप बहुभाषिक होते. विशेषत: वाळकेश्वर विभागात अनेक भाषांचे आणि जातीजमातींचे लोक राहत. याचा विष्णूच्या जडणघडणीवर विशेष परिणाम झाला. त्याचे प्राथमिक शिक्षण हे मराठीत झाले. त्यानंतर तो घरापासून पाचएक मैलांवरील परेलच्या शासकीय एल्फिन्स्टन हायस्कूलमध्ये दाखल झाला. उजळ रंग आणि उंची यांमुळे विद्यार्थ्यांत विष्णू अग्रभागी असे. विद्यार्थीदशेपासूनच त्याच्यात नायकत्वाचे गुण दिसू लागले होते.

शाळेत असतानाच ह्या मुलाला आई बाळूबाईच्या घरगुती गाण्यामुळे संगीताची तोंडओळख झाली. तो थोडाफार गाऊ लागला आणि बासरी बऱ्यापैकी वाजवू लागला. त्या विभागातील सर्व कार्यक्रमांत त्याचा सहभाग महत्त्वाचा ठरायचा. वाळकेश्वर परिसरातच गुसाईं गोपाळ गिरी नावाचे सतारिये राहत असत. त्यांनी शाळेत जाणाऱ्या या पंधरा वर्षाच्या विष्णूची वल्लभदास दामुलजी नावाच्या सुखवस्तू भाटिया गृहस्थाशी ओळख करून दिली. वल्लभदासजींची दृष्टी गेली होती. तरी त्यांची आर्थिक परिस्थिती फार चांगली होती आणि त्यांनी आपले आयुष्य संगीतालाच वाहिले होते. ते सतार आणि बीन वाजवत असत, वल्लभदासजींच्याकडे जाता यावे म्हणून विष्णू मुद्दाम आपल्या घराच्या व्हरांड्यात झोपायचा आणि रात्री गुपचूप कुटुंबीयांना न सांगता वल्लभदासजींच्या घरी जायचा. सुरुवातीचे दोन तीन महिने तो फक्त वाजवणाऱ्याचे हात कसे चालतात ते पाहत आणि संगीत ऐकत असे. बोटे कशी चालवायची ते पाहून तो स्वत: तसा प्रयत्न करत असे. नंतर त्याची एकाग्रता लक्षात घेऊन वल्लभदासजी त्याला प्रत्यक्ष शिकवू लागले. विष्णूने एक सतार पैदा केली. आणि त्यांच्यापाशी सतार आणि बीन वाजवायचे पद्धतशीर धडे घेतले. दोनएक वर्षांत तो मित्रमंडळींत सतार वाजवूही लागला. विष्णूला घरगुती मैफलीत सतार वाजवायची निमंत्रणे येत.

त्यातून एक दिवस विष्णूला सतार वाजवायला बोलावले गेले असता तिथेच त्याच्या वडिलांनाही श्रोता म्हणून निमंत्रण होते. नारायणरावांना मुलाची प्रगती

पाहून आश्चर्य वाटले, आणि आनंदही झाला. परंतु संगीत हे फावल्या वेळचे किंवा अशिक्षितांचे रिकामपणाचे उपद्व्याप आहेत अशी तेव्हा ब्राम्हण कुटुंबांत समजूत असायची. त्यामुळे नारायणरावांना मुलाची काळजीही वाटू लागली. परंतु तो जेव्हा १८८० साली मॅट्रिकची परीक्षा उत्तीर्ण झाला तेव्हा वडिलांनी सुटकेचा नि:श्वास टाकला. त्यांच्या दृष्टीने संगीत हौस म्हणून ठीक होते, पण त्या पलीकडे त्यात झोकून देणे त्यांना मान्य नव्हते.

कॉलेजमध्ये प्रवेश घेता घेता काही आर्थिक अडचणी निर्माण झाल्या होत्या. त्यामुळे विष्णूला बऱ्याच ठिकाणी छोट्या मोठ्या नोकऱ्या कराव्या लागल्या. एका बाजूने अडचणी आल्या असल्या तरी दुसऱ्या बाजूने त्यांचा काही मातबर व्यक्तींशी परिचय झाला, ज्यांचा त्यांच्या पुढील आयुष्यावर अनुकूल परिणाम होणार होता.

भुलेश्वर मठाचे महंत श्री जीवनलाल महाराज हे वल्लभदासजींचेही गुरू. वल्लभदासजींनी विष्णूचा जीवनलालजींशी परिचय करून दिल्यावर विष्णू भातखंडे त्यांच्याकडे जाऊ लागले होते. मठाच्या ग्रंथसंग्रहात संगीतावरील बरेच साहित्य होते. विद्यार्थी असताना १८७६ पासूनच ते विष्णूला पाहायला वाचायला मिळाले. स्मॉल कॉजेस कोर्टातील मॅजिस्ट्रेट, एक इंग्रज गृहस्थ श्रीयुत हार्ट यांचेही मार्गदर्शन आणि साहाय्य त्यांना १८७८ मध्ये मिळू लागले.

श्री. शांताराम पाटकर या धनिकाशी विष्णूचा १८८१ साली परिचय झाला. या पाटकर कुटुंबाशी पुढील काळात विष्णूचा दाट संबंध येणार होता. विष्णूने काही दिवस शालेय शिक्षकाचेही काम केले. एक पारशी गृहस्थ शपूर स्पेन्सर यांच्याशी घनिष्ट संबंध आल्यामुळे विष्णूला १८८४ साली मलबार हिलच्या पायथ्याशी ताडदेवला गायन उत्तेजक मंडळीचे सदस्यत्व मिळाले. श्री.कैखुश्रु नवरोजी काब्राजी या संगीतप्रेमी पारशी गृहस्थाने संगीताच्या पुनरुज्जीवनासाठी ही संस्था सुरू केली होती. काब्रा हे नगरपालिकेचे सभासद होते आणि पर्शियन भाषेतील नाटकांचा गुजराती अनुवाद करत असत. ह्या संस्थेला इतर धनिकांनी आर्थिक पाठबळ दिले होते.

मजल दरमजल करत विष्णूने १८८५मधे बीए आणि दोन वर्षांत एल्एल्बीचे शिक्षण पुरे केले. विद्यापीठीय शिक्षण घेतलेले ते संगीत क्षेत्रातील पहिलेच स्नातक असावेत, साहजिकच ते सामाजिक क्षेत्रात मान्यता पावले. त्यांच्या संगीतातील कामगिरीवरही त्याचा सकारात्मक प्रभाव पडणार होता.

परंतु पंचविसाव्या वर्षी विष्णू बीए होतानाच त्यांच्या वडिलांचे निधन झाले. आणि एकूण कुटुंबाचा भार त्यांच्यावर पडला. वकिलीची सनद मिळवल्यावर त्यांनी हाच व्यवसाय करण्याचे ठरवले. आणि १८८७ साली मथूताईंशी विवाह करून गृहस्थाश्रमात प्रवेश केला.

ज्या काळात विष्णूची जडणघडण होत होती त्या काळाची काही वैशिष्ट्ये लक्षात घेतली पाहिजे. हिंदुस्थान हा ब्रिटिश साम्राज्याचा एक भाग झाला होता. मोगल आणि मराठा यांच्या कारकिर्दीत निरनिराळ्या सरदार-सुभेदारांत वाटला गेलेला देश एकछत्राखाली येत होता. ठग-पेंढाऱ्यांच्या धुमाकुळापासून मुक्त होत एकूण शांतता प्रस्थापित होत होती. किंबहुना त्यामुळे जाणवणारी सुरक्षितता यासाठी आपले काही राष्ट्रीय नेते इंग्रजांना तारक मानत होते. अनेक संस्थानिक अजून ठिकठिकाणी राज्य करत असले तरी त्यांची सत्ता मर्यादित होती. राजकीय दृष्ट्या ते ब्रिटिशांचे सार्वभौमत्व पत्करून होते. त्याच वेळी हिंदुस्थानाच्या प्रजेतील सुप्त शक्ती बाहेर येत होती. इंग्रजी शिक्षणाने कारकून तयार केले हे जसे खरे तसे विचारवंतही निर्माण केले. ब्रिटिश हिंदुस्थानातच नव्हे तर संस्थानांतही इंग्रजी विद्येचे लोण पोचत होते. वाचन लेखन आणि आकडेमोड यांच्या देशी आणि इंग्रजी भाषांतून दिलेल्या शिक्षणावर न विसंबता शासनकर्त्यांनी कलकत्ता, मद्रास आणि मुंबई येथे विद्यापीठांची स्थापना करून उच्च शिक्षणाची सोय केली होती. कलकत्त्यात आणि मद्रासमध्ये प्रेसिडेन्सी कॉलेज, मुंबईत ए एल्फिन्स्टन कॉलेज अशी महाविद्यालये स्थापन झाली होती. त्याच वेळी देशी भाषा आणि संस्कृत, फारसीसारख्या महत्त्वाच्या *'क्लासिकल'* - अभिजात भाषा यांचेही संवर्धन होऊ लागले.

ख्रिश्चन मिशनऱ्यांचा प्रभाव जसा वाढत होता तसे हिंदू विचारवंतांमध्येही अस्मिता जागृत होऊन विचारमंथन सुरू झाले होते. देशाच्या निरनिराळ्या भागांत ब्राह्मो समाज, आर्य समाज, प्रार्थना समाज या सुधारणावादी पंथांनी मूळ धरले होते. एकोणिसाव्या शतकाच्या सुरुवातीला मुद्रणकला रुजू लागली. युरोपियन मिशनरी आणि देशी विद्वान यांनी देशी भाषांना प्रमाण स्वरूप देण्याचा प्रयत्न केला. ह्या भाषा लिहिल्या आणि छापल्या जाऊ लागल्या. ह्या भाषांचे व्याकरण आणि कोश तयार झाले. प्रबोधनाच्या काळात जुन्या ग्रंथांचे संशोधन, इंग्रजी ग्रंथांचा अनुवाद आणि स्वतंत्र ग्रंथनिर्मिती होऊ लागली.

राजकीय क्षेत्रात दादाभाई नवरोजी यांनी १८५२ दी बॉम्बे असोसिएशनची स्थापना केली. पुण्यात १८६७ साली सार्वजनिक सभेची स्थापना राम हरी

चिपळूणकर यांच्या प्रेरणेने झाली. विष्णूच्या जन्मापूर्वी चार एक वर्षे बाळ गंगाधर टिळक आणि गोपाळ गणेश आगरकर यांचा जन्म झाला होता आणि आपल्या तरुण वयातच *'केसरी'* व *'मराठा'* ह्या वृत्तपत्रांची आणि डेक्कन एज्युकेशन सोसायटीसारख्या शिक्षणसंस्थेची स्थापना करून ते दोघे महाराष्ट्राचा आणि देशाचाही चेहरामोहरा बदलू पाहत होते.

सामाजिक आणि राजकीय क्षेत्रांतील पुनरुत्थान आणि विद्येच्या क्षेत्रातील पुनरुज्जीवनाच्या ह्या काळात विष्णूच्या तरुणपणात त्यांचा अनुकूल असा परिणाम झाला. त्यांना पाश्चात्य व्यावसायिक शिक्षण घेता आले. वकिलीमुळे स्वतःच्या कुटुंबाच्या उपजीविकेची सोय करता आली. ह्या दोन्ही कारणांमुळे त्यांना बुजुर्ग संगीतकारही मानाने वागवू लागले. त्यांच्या परिसरातील बहुभाषिक, विविध धर्मांच्या संस्कारांतून संगीतासारख्या कलेचा आस्वाद घेता आला. स्वतःचे चौकस मन आणि त्यावर शिक्षणाने केलेले संस्कार यांतून संगीताबद्दल सर्वंकष विचार नव्याने करण्याची प्रेरणा त्यांना झाली.

: २ :
(१८८५-१८९०)

तसे पाहिले तर शाळाकॉलेजमधील शिक्षण संपल्यानंतरची पाच वर्षे विष्णू भातखंडे आपला व्यवसाय आणि आपला संसार स्थिरस्थावर करण्यात गुंतले होते. त्यांचा जन्म काही संगीतकारांच्या कुटुंबात झालेला नव्हता. तरी अंतिम परीक्षा संपण्यापूर्वीच त्यांना पारशी समाजाने सुरू केलेल्या आणि नंतर बिगरपारशी लोकांना खुले केल्यावर गायन उत्तेजक मंडळीचे सभासदत्व मिळाले होते. सभासदांसाठी अनेक श्रेष्ठ गायक-वादकांच्या मैफलींचे आयोजन केले जाई. ह्यांपैकी बऱ्याच जणांचे देशभरातले आश्रयदाते संस्थानिक १८५७च्या बंडाव्यात गुंतले होते. काही त्यामुळे देशोधडीला लागले होते. त्यांच्या पदरच्या कलाकारांना चरितार्थासाठी मुंबईची वाट धरावी लागत असे. त्या काळातले श्रेष्ठ संगीतकार तानरस खाँ, इनायत हुसेन खाँ, नत्थन खाँ, अली हुसेन खाँ बीनकार आणि त्यांचे मामा विलायत हुसेन खाँ यांचे कार्यक्रम विष्णूला ऐकायला मिळाले. हद्दू खाँ या थोर संगीतकाराचे चेले मुहम्मद खाँ आणि रहिमत खाँ हेही तिथे गायले. तेव्हाचे आघाडीचे सारंगीवादक नझीर खाँ यांचेही वादन त्यांना ऐकायला मिळाले. यांपैकी काहींचा पुढे त्यांच्याशी घनिष्ट संबंध येणार होता.

त्या काळात मैफली छोट्या सभागृहात होत. तिथे श्रोते आणि कलाकार यांचा समोरासमोर संपर्क येत असे. काही कलाकारांचे वास्तव्यही ह्या गायन उत्तेजक मंडळींच्या मुक्कामी असे आणि काही प्रमाणात तिथे होतकरूंच्या शिक्षणाचीही सोय केली जात असे. चौकस बुद्धीच्या विष्णूच्या लेखी हे कार्यक्रम निव्वळ करमणुकीचे साधन नसत. ह्या कलाकारांच्या कलाविष्काराचे महत्त्व लक्षात घेऊनही काही महत्त्वाच्या गोष्टी तरुण विष्णूच्या मनात डाचत असत. बहुतेक कलाकार त्यांना गुरूकडून मौखिक परंपरेतून जे मिळाले ते आत्मसात करत. परंतु आपण जे सादर करतो त्याची ऐतिहासिक उत्क्रांती, त्याचे नियम, त्यांमागील सैद्धान्तिक पार्श्वभूमी यांसंबंधी त्यांनी विचार केलेला नसे; किंबहुना तशी त्यांना आवश्यकताही भासत नसे. आणि तरीही त्यामागे सुप्त असा विचारप्रवाह असावा याची जाणीव चौकस विष्णूला होत असे. ह्या विचाराचा मागोवा घेण्याची तीव्र उत्कंठा त्यांच्या मनात उत्पन्न होऊ लागली.

त्यांनी १८८७मध्ये वकिली सुरू केली. क्रिमिनल लॉ आणि लॉ ऑफ एव्हिडन्स ह्यांच्यावर त्यांची विशेष पकड होती. त्या दिवसांत कराची आणि सिंधचा परिसर हा मुंबई इलाख्याचा भाग होता. मुंबई आणि कराची यांच्यात बरीच रहदारी असे. दोन वर्षे विष्णूने मुंबई इलाख्याच्या कराचीच्या कोर्टात वकिली केली. त्या निमित्ताने त्यांना त्या जवळचा कच्छ, सिंध हैद्राबाद हा प्रदेशही पाहायला मिळाला. त्यांनी पुढे लाहोरपर्यंतही मजल मारली. हा प्रवास करताना संगीतासाठी आपले डोळे आणि कान त्यांनी सताड उघडे ठेवले. बोली भाषा जशी प्रदेशानुसार बदलत जाते तसेच संगीतही निरनिराळे ढंग कसे जोपासते याचे त्यांनी अवलोकन केले असणार. गुजराती, कच्छी, सिंधी, मारवाडी, हिंदी, उर्दू अशा निरनिराळ्या भाषांची संगीतावर पडलेली विविधरूपी छापही त्यांच्या लक्षात आली असावी. ह्या पहिल्या प्रवासाच्या नोंदी उपलब्ध नाहीत, म्हणून तर्कच करावा लागतो.

दोन वर्षांनी १८८९ साली ते मुंबईला परतले आणि त्यांनी मुंबई हायकोर्टात वकिली करायला सुरुवात केली. ह्या काळातील दोन महत्त्वाच्या घटना लक्षात घेण्यासारख्या आहेत. काही वर्षांपूर्वी त्यांचा शांताराम पाटकर ह्या सधन सॉलिसिटरांशी परिचय झाला होता. त्यांच्या इस्टेटीचे विश्वस्त पंच म्हणून विष्णूची नेमणूक झाली. त्याचप्रमाणे त्यांचे मित्रवर सीताराम सुकथनकर यांच्या भालचंद्र या मुलाचे पालकत्व आणि संगोपन करणे विष्णूवर सोपवण्यात आले. ह्या नेमणुकीचा

त्यांच्या पुढील संगीतविषयक कार्याला मोठाच आधार मिळणार होता. यशस्वी वकील म्हणून जमवलेली पुंजी आणि या नेमणुकीमुळे मिळालेले आर्थिक स्थैर्य यांमुळे आयुष्यभर संगीत संशोधनातच रमण्याचा महत्त्वाचा निर्णय ते घेऊ शकले. याच परिस्थितीत संगीताला वाहून घेणाऱ्या वल्लभदासजींचे उदाहरण त्यांच्यासमोर होतेच.

सतार आणि बीन यांच्या शिक्षणातून स्वर आणि ताल यांचा अभ्यास कसून झाला होता. अनेक गायकांचे गाणे जसजसे कानावर पडू लागले तसतसे चीजांचे आणि बंदिशींचे महत्त्व भातखंडेंच्या लक्षात येऊ लागले. हिंदुस्थानी संगीताचे मर्म रागव्यवस्थेत आहे हे स्पष्ट होत होते. काही रागांचे स्वरूप कोणते यासंबंधी मतभेद होते, स्पष्टता नव्हती. त्यांच्या हाती काही जुने ग्रंथ आले होते, पण त्यांतील वर्णन आणि त्यांच्या समकालीन गायक-वादकांचे सादरीकरण यांत मेळ दिसत नव्हता.

पारशी गायन उत्तेजक मंडळीत रावजीबुवा बेलबागकर नावाचे गायक शिकवत असत. हैद्राबाद दख्खनच्या झैनुल अब्दुल्ला खाँ यांचे ते शिष्य. रावजीबुवांकडे धृपदांचा मोठा साठा होता. धृपदाची रचना ही रागस्वरूप समजण्याच्या दृष्टीने महत्त्वाची मानली जात असे. घराणेदार संगीत शिक्षणाची सुरुवात ही धृपदांनीच होत असे. भातखंडेंनी रावजीबुवांकडून तीनशे धृपदे शिकून घेतली. गायन उत्तेजक मंडळीने अली हुसेन खाँ आणि त्यांचे मामा विलायत हुसेन खाँ यांना नोकरीत ठेवले होते. त्यांचेकडे ख्यालांचा साठा होता. भातखंडे यांनी त्यांच्याकडून दीडशे ख्याल शिकून घेतले.

हिंदुस्थानी संगीतात निरनिराळी घराणी रुजलेली आहेत आणि सहसा घराणेदार चीजा ह्या त्या त्या घराण्यात रक्ताच्या नात्याच्या साधकांनाच शिकवली जातात हे त्यांच्या लक्षात येऊ लागले. भातखंडे यांना मात्र गायन उत्तेजक मंडळींच्या आश्रयामुळे अनेक घराण्यांच्या चीजा शिकण्याची संधी प्राप्त झाली होती. त्याचा पुरेपूर फायदा करून घेऊन भातखंडे यांनी हावरेपणाने जमतील तेवढ्या चीजा शिकून घेतल्या. ह्या चीजांतूनच हिंदुस्थानी संगीताचे मर्म साठवले गेले होते. ते त्यांना हुडकून काढायचे होते.

प्रामुख्याने मुंबईतच पारशी उत्तेजक मंडळीत आणि काही प्रमाणात त्यांनी स्वत: केलेल्या प्रवासांत भातखंडे यांना जयपूर, आग्रा, ग्वाल्हेर, पटियाला, बडोदे आणि हैद्राबाद-दख्खन येथील अनेक नामवंत घराणेदार गायक-वादकांच्या बैठकी ऐकायला मिळाल्या. बुजुर्गांना काही प्रश्न विचारण्याची प्रथा नव्हती. परंतु

कदाचित व्यावसायिक प्रतिष्ठा आणि वकिली बाणा यांमुळे भातखंडे यांच्याशी गायक आणि उस्ताद मनमोकळेपणाने रागस्वरूपाविषयी चर्चा करत. ह्या चर्चांतून खूप काही कळत असे; परंतु त्यात सुसंबद्धता आणण्याची आवश्यकता जाणवत असे. भातखंडे सुशिक्षित होते आणि व्यवसायाने यशस्वी वकील होते म्हणून त्यांना संगीताच्या क्षेत्रात आगाऊपणा समजले जाणारे गुरूला काही विचारण्याचे धाडस शक्य झाले असावे. शिवाय यामुळे निरनिराळ्या घराण्यांशी त्यांचे संबंध येत होते. भातखंडे आता ह्या कामाकडे वळू पाहत होते.

: ३ :

(१८९०-१९०३)

यानंतरची काही वर्षे चमत्कारिक गेली. भातखंडे यांच्यातील संशोधक जागा होत होता. फक्त संस्कृत, हिंदी, बंगाली, गुजराती अशा भारतीय भाषांतूनच नव्हे तर इंग्रजी, जर्मन आणि ग्रीक भाषांतूनसुद्धा उपलब्ध साहित्य ते वाचत होते. भातखंडे यांच्या विचारांचा भर हा हिंदुस्थानी संगीतात भरतापासून कसा बदल होत गेला याचा सलग इतिहास तयार करण्याकडे होता. मोगलांच्या आगमनानंतर संगीत कलेला मिळालेले उज्ज्वल रूप जरी लोभावत असले तरी तेव्हाच्या संगीतकारांनी शास्त्राकडे दुर्लक्ष केल्याचे त्यांच्या लक्षात आले. त्यामुळे त्यांच्या विचारात प्रामुख्याने संस्कृत आणि प्राकृत या भाषांतील ग्रंथांचाच उल्लेख सापडतो. पर्शियन किंवा उर्दू या भाषांतून झालेले विचार त्यांना महत्त्वाचे वाटले नसणार. त्यांनी वाचलेल्या पुस्तकांतील विचारांचे चिंतन मनन अविरत चालले होते. *'हिस्टरी ऑफ म्युझिक'*चे लेखक डॉक्टर चार्ल्स बर्नेसारख्यांचे काम आपल्या भारतीय संगीताच्या बाबतीत व्हायला हवे या ईर्षेने ते व्यथित होत असत. या प्रकारचे काम आपल्या हातून व्हायला हवे अशी उत्कट इच्छा निर्माण झाली आणि त्या दिशेने कामाची आखणी सुरू केली.

पारशी गायन उत्तेजक मंडळींमुळे देशभर पसरलेल्या संगीताचा थोडासा परिचय मुंबईत देखील होत असे. संगीताचा इतिहास आणि शास्त्र यांसंबंधीचा त्यांचा व्यासंग पाहता त्यांना या संस्थेत व्याख्यान देण्याचीही विनंती करण्यात आली. काही काळ ते या संस्थेत शिकतही होते आणि शास्त्रावर व्याख्यानेही देत होते. तिथल्या बुजुर्ग गायकांकडून आणि विद्वानांकडून शिक्षणही घेत. तरी अधिक माहिती मिळवायची तर विभिन्न प्रदेशांत संगीताची अवस्था काय आहे ते पाहण्याची

आवश्यकता आता लक्षात येत होती. सुकथनकर कुटुंबीयांसोबत तीर्थयात्रेचे निमित्त साधून निरनिराळ्या भागांत भेटी देण्याची योजना करायला सुरुवात केली.

या प्रवासाला चालना मिळाली ती मात्र एका अनिष्ट घटनेने. १८९५ मध्ये रावजीबुवा बेलबागकर यांचे निधन झाले. ते वस्तुत: गायन उत्तेजक मंडळीत नोकरी करत होते तरी त्यांचे आणि भातखंडे यांचे संबंध गुरुशिष्यासारखे खास आहेत असे रावजीबुवा मानत असत आणि या तरुण उत्साही संगीतकारासाठी त्यांनी आपल्याला मिळालेला ग्वाल्हेर गायकीचा खजिना जाणीवपूर्वक रिता केला होता. सहसा संगीताच्या क्षेत्रात गुरू शिष्यांना शिकवताना हातचे राखून कंजुषी करायचे; परंतु भातखंडे यांच्या स्वभावातील गोडव्यामुळे बहुतेक गुरू त्यांना मोकळेपणाने, किंबहुना उत्साहाने बंदिशी देत असत. शिवाय त्यांनी गायक म्हणून स्वत:ला सिद्ध करण्याचा प्रयत्न केला नाही. त्यामुळे त्यांची संग्राहक हीच प्रतिमा इतरांवर ठसली.

रावजीबुवांच्या मृत्यूमुळे निर्माण झालेली पोकळी भरून काढण्यासाठी नियोजित भ्रमण हा एक उताराच होता. त्यांनी १८९६ साली पश्चिम भारतात गुजरात, सौराष्ट्र आणि राजपुताना या भागांतील सुरत, भडोच, नवसारी, अहमदाबाद त्याचप्रमाणे बडोदे, राजकोट, बिकानेर, जामनगर, जुनागढ, भावनगर अशा संस्थानांचीही यात्रा केली. संस्थानिकांत संगीताबद्दल अधिक आस्था असण्याची शक्यता होती. कदाचित पहिल्या यात्रेच्या वेळी त्यांचा संशोधनाचा आराखडा तयार नसावा. या प्रवासाची रोजनिशी उपलब्ध झाली नाही. ती लिहिलीच गेली नाही की गहाळ झाली यासंबंधी निश्चित पुरावा सापडत नाही.

एव्हाना भातखंडे यांच्या कामाने प्रभावित झालेले सारंगीनवाझ नझीर खाँ यांना नवीन नोटेशन पद्धती आणि शिक्षण पद्धती यांविषयी जागृत केले होते. त्यांचे एक शिष्य वाडीलाल शिवराम नायक या गुजराती संगीतकारांना त्यांनी जाणीवपूर्वक भातखंडे यांच्याकडे शिकायला पाठवले. त्यानंतर वाडीलाल भातखंडे यांच्या प्रभावाखाली आले. पारशी गायन उत्तेजक मंडळीत भातखंडे हे गुरू आणि शिष्य अशा दोन्ही भूमिका बजावू लागले. ही त्यांची दुहेरी भूमिका सर्वत्र आयुष्यभर त्यांनी जपली.

वैयक्तिक पातळीवर भातखंडे यांना दुसरा धक्का बसला तो त्यांच्या पत्नी मथुबाई यांच्या निधनाने. एका मुलीला त्यांनी जन्म दिला होता. त्यानंतर १९०० साली त्या गेल्या. साहजिकच भातखंडे यांना चाळिशीतच एक प्रकारची सांसारिक विरक्ती आली. तरी त्यावर उपाय हा त्यांनी संगीताचाच शोधला. त्या सुमारास

पारशी गायन उत्तेजक मंडळीत जयपूर मनरंग घराण्याचे आशिक अली आणि अहमद अली हे भाऊ दाखल झाले. त्यांच्याकडून जयपूर घराण्याचा गीतसंग्रह जमवण्याची प्रक्रिया सुरू झाली.

पत्नीच्या मृत्यूनंतर मुलगी सीताबाई हिची जबाबदारी तिच्या वडिलांवर होती. भातखंडे ती निभावतही होते. १९०३ साली त्या मुलीचाही मृत्यू त्यांना पाहावा लागला. कौटुंबिक जबाबदाऱ्यांतून अंशत: मुक्त झाल्यावर त्यातून हताश न होता यातून त्यांना मार्ग दिसला तो संगीताला सर्वस्वी वाहून घेण्याचा. काही काळ यशस्वी वकील म्हणून त्यांनी बऱ्यापैकी पुंजी जमवली होती. भालचंद्र सुकथनकर याचे पालक म्हणून त्यांना आर्थिक आधार होता. तेव्हा आता संपूर्णपणे संगीत संशोधनाला वाहून घेणे शक्य होते. आणि १९१०च्या सुमारास हळूहळू वकिली बंद करून संगीताचेच कार्य करायचे त्यांनी ठरवले.

: ४ :
(१९०३-१९१०)

शांतराम पाटकर यांच्या इस्टेटीची वारसदार त्यांची विधवा झालेली मुलगी धाकलीबाई सुकथनकर यांनी १९०४ साली तीर्थयात्रेला जाण्याचे मनात घेतले. यात्रेकरू मंडळीत त्यांना विश्वस्त भातखंडे यांची सोबत हवी होती. भातखंडे यांना आपल्या मनातील संगीतविषयक शंकानिरसन करण्याची ही संधी होती. *'संगीत रत्नाकर', 'संगीत दर्पण', 'रागबोध', 'संगीत पारिजात'* इत्यादी आपल्या प्राचीन ग्रंथांतील नियम आज चालू नाहीत. उलट मद्रास इलाख्यात तिथल्या प्रचलित संगीताला ग्रंथाधार आहे असे मानत. त्या निमित्ताने त्यांनी योजलेल्या प्रवासातील कामे ह्या यात्रांच्या दरम्यान भातखंडे बरेचसे पूर्ण करू शकले.

संशोधन कार्यासाठी अशा प्रवासांची आवश्यकता यासंबंधी भातखंडे यांनी पत्र लिहिले आहे. : 'लोकांत सर्वसाधारण अशी समजूत आहे की आपले हिंदू संगीत ही एक प्राचीन व अतिमहत्त्वपूर्ण विद्या आहे. ती चुकीची आहे, म्हणून फेटाळून लावण्याचा हेतू नाही; तसे म्हणणेही योग्य होणार नाही. आपल्यापुढे संगीतावर कित्येक संस्कृत ग्रंथांची नावे आहेत व त्यांतले काही परीक्षणासाठी उपलब्धही आहेत. पण मनात प्रश्न असा उद्भवतो की आपण हल्ली जी संगीत कला म्हणून मानतो तिच्याशी या सर्व ग्रंथांतल्या शास्त्र नियमादिकांचा संबंध आहे का? आपण ग्रंथ वाचून ते समजलो

तथापि ग्रंथांत सांगितलेल्या संगीताचा आपण हल्ली गात असलेल्या संगीताशी काही मेळ नसला, म्हणजे हल्लीचे प्रचलित संगीत ग्रंथांत लिहिलेल्या संगीताहून जर अगदी भिन्न असले, तर ग्रंथ समजण्याची दगदग कशाला? हा प्रश्न मला कित्येकांनी केला होता. हे कबूल करणे भाग आहे की ह्या प्रश्नाचे समाधानकारक उत्तर देणे कठीण आहे. *'रत्नाकर', 'दर्पण', 'रागबोध', 'पारिजात',* इत्यादी ग्रंथांतील संगीत त्यांतल्या नियमांमुळे आपण आज गात आहो का? ग्रंथांतील स्वरांची व रागांची केवळ नावेच आज शिल्लक असल्यास तेवढ्यावरूनच आपण प्राचीन संगीत गात आहोत हे प्रस्थापित करता येईल का? ग्रंथांतील रागवर्णने आजच्या रागांच्या स्वरूपाशी जुळत नाहीत; उलट ग्रंथांतल्या नियमांनुसार राग गाण्याचा आपण जर उपक्रम केला तर त्यामधले काही आपणास आवडणारही नाही; तर काहींना आपण नवीच नावे द्यावी लागतील. अशी जर परिस्थिती आहे तर ग्रंथ शिकायचेच कशाला व जो ते शिकून समजला असेल त्याला मोठा संगीत विद्वान तरी का समजायचे? अशा संगीततज्ज्ञांचा आजच्या नवीन संगीत प्रणालीला उपयोग काय? असले प्रश्न आपल्याला जरूर भेडसावतात, नाही का? हे जर खरे तर त्यास जबाब काय? *'रत्नाकरा'*तील दशविध थाट राग त्यांच्या नावाने व बारीकसारीक नियमांसकट समजावून देता येतील. पण ते गाणारा व त्यांतले थोडे तरी आजच्या प्रचलित रागाशी जमते असे दाखवून देणारा एक तरी विद्वान सापडेल का? मग ग्रंथांचा काय उपयोग? काही जण तर म्हणतील की त्यापेक्षा कित्येक वर्षांपासून रुढीनुसार वाढीस लागलेले आजचे संगीत हाती धरून त्याच्या परिवर्तनाचा अभ्यास करून त्यावर स्वतंत्र शास्त्र रचणे अधिक उपयुक्त होणार नाही काय?

'असे विचार वारंवार माझ्याही मनात उद्भवत. काही स्नेह्यांचा सल्ला पडला की जर मी मद्रास इलाख्याचा दौरा केला तर या महत्त्वाच्या मुद्द्यावर काही प्रकाश पडू शकेल. तेथल्या प्रचलित संगीताला ग्रंथाधार आहे. यातल्या रागांची नावे व नियम त्या संगीतात बहुधा आजसुद्धा प्रचलित आहेत. आज कैक वर्षे हा सल्ला मी ध्यानात ठेवला होता व पहिल्याच संधीचा लाभ घेऊन तिकडे दौरा करण्याचे ठरवले होते. ती संधी आज आली आहे....

'संगीतासाठी प्रसिद्ध असलेल्या सर्व ठिकाणी मी जाणार आहे व कोणते ग्रंथ त्याच्या आजच्या प्रचलित संगीताला आधारभूत झालेले आहेत हे व त्यांच्या संगीताचा *'रत्नाकरा'*तील संगीताशी काही मेळ जमतो काय ते सुद्धा पाहणार आहे.

मला जर यात यश आले तर तर संगीताची काही उपयुक्त सेवा केल्यासारखे मी समजेन.'

....असे त्यांनी एका पत्रातून लिहिले आहे. हे प्रदीर्घ पत्र इथे देण्यामागे काही हेतू आहे. भातखंडे यांनी हे सगळे प्रश्न उपस्थित केले आणि त्यांची उत्तरे शोधण्यासाठी दौऱ्याची योजनाबद्ध आखणी केली. ही आखणी करताना तीर्थक्षेत्रांबरोबरच संगीतक्षेत्रांचेही नियोजन करण्यात आले होते. त्यांच्या दृष्टीने ह्या यात्रेचा हेतू धार्मिक नसून सांगीतिक संशोधन हाच होता. त्या काळातील प्रवास आणि संपर्कासाठी उपलब्ध अल्प सुविधा लक्षात घेता हा विचार फार महत्त्वाचा आहे.

बंदिशींची जमवाजमव मुंबईतही होत होती. या प्रवासात ते प्रामुख्याने संगीतावरील प्रकाशित ग्रंथ व अप्रकाशित हस्तलिखिते शोधत होते, संगीतकारांना भेटून चर्चा करत होते. दक्षिण भारतात त्यांनी मद्रास, रामेश्वर, तंजावर, मदुरा, रामनाद, इटैयापुरम, तिन्नवेली, त्रिवेंद्रम, त्रावणकोर, त्रिचनापल्ली, बेंगळूर, म्हैसूर अशा लहानमोठ्या गावांना भेटी दिल्या. काही ठिकाणी हिंदुस्थानी संगीत पद्धतीवर व्याख्यानेही दिली. तरी मुख्य भर कर्नाटक पद्धतीचे गायनवादन काळजीपूर्वक ऐकणे आणि विद्वानांना भेटून वैचारिक आदानप्रदान करणे हाच होता. या दृष्टीने त्यांची दक्षिण भारताची १९०४ मधील यात्रा त्यांच्या आयुष्यात क्रांतिकारक ठरली.

इटैयापुरम् येथे त्यांची भेट सुब्राम दीक्षितार यांच्याशी झाली. प्राचीन भारतीय ग्रंथांवर सुब्राम दीक्षितार यांचा सखोल अभ्यास होता. *'चतुर्दण्डि-प्रकाशिका'* या अपूर्ण हस्तलिखिताशी भातखंडे यांचा परिचय त्यांनी करून दिला. व्यंकटमखी यांच्या या ग्रंथात काहीशा गणिती पद्धतीने बाहत्तर मेलकर्ता मांडले होते आणि त्यांतून जन्य रागांच्या संख्येची गणिती आकडेवारीची शक्यता आजमावली होती. या पद्धतीमुळे कोणत्याही रागाची निश्चिती सुकर होत होती. कर्नाटक आणि हिंदुस्थानी पद्धतींतील एकात्मता आणि भेद, मेलकर्ता आणि त्यांतून निघणारे राग यांचे वर्गीकरण इत्यादी महत्त्वाच्या अंगांवर नवीन प्रकाश पडत होता. रागांचे स्वरूप बांधणाऱ्या लक्षणगीतांची कल्पनाही या प्रवासात दृढ झाली.

पारशी गायन उत्तेजक मंडळीत त्यांनी आशिक अली आणि अहमद अली यांच्या कलाने घेऊन, बऱ्याच बंदिशी मिळवल्या होत्या. त्यांची पैशाची निकड लक्षात घेऊन त्यांच्याकडून बंदिशी खरेदी केल्या होत्या म्हणायला हरकत नाही.

भातखंडे यांनी तेव्हा उपलब्ध तंत्रज्ञानानुसार तारेवर ध्वनिमुद्रणही केले होते. आणि त्याच्या मदतीने ते बंदिशींचे स्वरकरणही करत. आशिक अलींचे वडील उस्ताद मुहम्मद अली खाँ यांना आपल्या मुलाने घराण्याची मालमत्ता विकल्याचे कळले तेव्हा ते मुलावर क्रुद्ध होऊन मुंबईला आले. भातखंडे त्यांना म्हणाले: "आपल्या मुलाला दोषी न ठरवता त्याच्या आर्थिक परिस्थितीचा फायदा घेतल्याबद्दल मला दोषी ठरवा. पण आता मी तुमचा शिष्य झालो आहे. त्यांच्याकडून शिकलेल्या ख्यालांचा कधी दुरुपयोग होणार नाही."

भातखंडे यांचा हेतू धनलाभ नसून हा सांगीतिक ठेवा पुढील पिढ्यांसाठी राखून ठेवणे हा आहे हे जेव्हा कळले तेव्हा ऐंशी वर्षांच्या बुजुर्ग उस्तादांनी उत्साही विष्णूवर पुत्रवत प्रेम केले. त्यांनी जमवलेल्या चीजांची शुद्धता तपासून दिली, त्यांना मनरंग घराण्याच्या अनेक पारंपरिक बंदिशी मुखोद्गत असल्याने त्या कुटुंबाला कोठीवाल मानले जात असे. त्यांनी स्वत: बंदिशीही रचल्या होत्या. पुढे भातखंडे यांनी त्या बंदिशींच्या आधारे अनेक बंदिशी, विशेषत: लक्षणगीते रचली. मुहम्मद अली *'हररंग'* नावाने बंदिशी करत. त्याच नावाने भातखंडे यांच्या या काळातील बंदिशी ओळखल्या जातात. बंदिशी रचण्याचा नाद भातखंडे यांना याच निमित्ताने लागला असण्याची शक्यता आहे. मुहम्मद अली खाँ यांचा १९०७च्या सुमारास मृत्यू झाला. तरी त्यांच्या पुत्रांचे सहकार्य भातखंडे यांना मिळत राहिले.

पूर्वेकडील प्रदेशांच्या १९०७ सालच्या दौऱ्यात नागपूरपासून कलकत्ता, जगन्नाथ पुरी, विजयानगरम् आणि दक्षिण हैद्राबाद येथील ग्रंथालयांना दिलेल्या भेटी आणि तेथील विद्वानांशी केलेली चर्चा यांना विशेष महत्त्व होते. यांपैकी हैद्राबादचे ज्येष्ठ विद्वान आप्पाशास्त्री तुलसी आणि कलकत्त्याचे बुजुर्ग संगीत अभ्यासक सौरिन्द्र मोहन टागोर यांच्याशी झालेले वैचारिक आदानप्रदान विशेष महत्त्वाचे ठरले.

उत्तर हिंदुस्थानातील महत्त्वाच्या ठिकाणी जाणे राहिले होते. १९०८ साली जबलपूर, अलाहाबाद, वाराणसी, गया, मथुरा, आग्रा, लखनौ, दिल्ली, जयपूर, जोधपूर, बिकानेर, उदयपूर, यांना भेटी दिल्या. बिकानेरसारख्या ठिकाणी ते पूर्वी गेले होते, पण तेथील संगीतविषयक हस्तलिखिते आणि संगीततज्ज्ञांशी चर्चा हे आकर्षण होते.

वाडीलाल शिवराम नायक यांनी जाकिरुद्दिन अलाबंदे या गायकाकडे भातखंडे यांचे लक्ष वेधले. त्यांच्या आलापीने भातखंडे अत्यंत प्रभावित झाले. बंदिशी आणि शास्त्र यांच्या जोडीने आलापचारीचे महत्त्व त्यांच्या लक्षात येत होते.

या काळातील एक महत्त्वाची घटना म्हणजे एक वकील स्नेही शंकरराव कार्नाड, जे भातखंडे यांना गुरुस्थानी मानत, त्यांनी श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर या आठनऊ वर्षांच्या मुलातील कलेची पारख करून भातखंडे यांना त्यांच्याकडे नेले. रातंजनकर कुटुंबाच्या ओळखीचे भातखंडे परंपरा पुढे नेण्यात मोठे योगदान आहे.

तीर्थयात्रेच्या निमित्ताने सुरुवात झालेली ही संशोधनयात्रा सफल झाली होती. मुंबईत उपलब्ध आणि प्रवासात मिळवलेले ग्रंथ आणि हस्तलिखिते यांचा अभ्यास, जमवलेल्या बंदिशींचे अध्ययन आणि विद्वज्जनांशी केलेली चर्चा आणि अर्थातच स्वत:चे अविरत चिंतन यांतून आपले विचार मांडण्याची त्यांची तयारी झाली होती. प्राचीन ग्रंथकारांनी स्वरांची स्थाने वेगवेगळी दाखवली होती. भरतमुनी आणि शारंगदेव यांनी वेगवेगळे विचार मांडले होते. विचारांती सात शुद्ध आणि पाच विकृत स्वरांचे बारा स्वरांचे 'सप्तक' हेच प्रचलित सप्तक ठरले. *'श्रुती'* हे परिमाण काल्पनिक असून या पूर्वीही त्यांचा कोणी चर्चेत उपयोग केलेला नाही. भातखंडे यांच्या लक्षात आलेली सर्वात महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे प्राचीन ग्रंथांतील रागरूपांपासून त्यांच्या समकालीन कलाकारांच्या रागरूपांतील फरक. त्यांनी अनेक प्रदेशांतील गायकांचे गाणे बजावणे ऐकले होते. त्यांच्याशी चर्चाही केली होती. त्यांच्या गाण्याची पद्धत वेगवेगळी असली तरी वेगवेगळ्या घराण्यांतील गायकांच्या रागांचे रूप बरेचसे सारखे होते.

या बदललेल्या संगीतकलेला सामावून घेणाऱ्या शास्त्रीय ग्रंथाची आवश्यकता त्यांना जाचू लागली. व्यंकटमखींच्या बाहत्तर मेलकर्त्यांऐवजी त्यांना हिंदुस्थानी संगीतासाठी दहा थाट पुरेसे वाटले. या दहा थाटांत रागांची मांडणी करून त्यांनी रागस्वरूप स्पष्ट करणाऱ्या सरगमी निरनिराळ्या तालांत बांधल्या. *'स्वरमालिका'* या नावाचे पुस्तक गुजराती प्रस्तावनेसह प्रसिद्ध करवून घेतले.

बंदिशी गोळा करण्याचे काम चालूच होते. त्याच्या या छंदाची माहिती असणारे आपापल्या परीने सदैव सहकार्य करत. एक परमस्नेही दत्तात्रेय केशव जोशी यांच्यामुळे गणपतीबुवा भिलवडीकर (१८८२-१९२७) यांचेकडून चारेकशे खानदानी बंदिशी मिळाल्या.

संगीत क्षेत्रातील १९१० हे अत्यंत महत्त्वाचे वर्ष. *'भरतखंडनिवासी चतुर पंडित'* या टोपण नावाने भातखंडे यांनी लिहिलेला *'श्रीमल्लक्ष्यसंगीतम्'* हा संस्कृत सिद्धान्तग्रंथ ह्या वर्षी प्रसिद्ध झाला. नव्याने मांडलेले शास्त्र हे कोणा संस्कृत ग्रंथाचा आधारस्वरूप आहे असा भास निर्माण व्हावा ही त्यांची इच्छा होती. त्याच वेळी हा सैद्धान्तिक विचार सामान्य रसिकांपर्यंत पोचावा यासाठी त्यांनी *'विष्णुशर्मा'* या दुसऱ्या टोपण नावाने *'हिंदुस्थानी संगीत पद्धती'* या भाष्यरूपी ग्रंथाची योजना केली. या ग्रंथाचा पहिला भाग मराठी आणि नंतर गुजराती या भाषांतून प्रसिद्ध केला.

आधारभूत संस्कृत ग्रंथांचे प्रकाशनकार्याचे महत्त्व लक्षात घेऊन दाक्षिणात्य पंडित रामामात्य यांच्या 'स्वरमेलकलानिधी'चे अनुवादासहित आणि *'रागविबोध'*, *'संगीत पारिजात'* आणि *'सारामृतोद्धार'* या ग्रंथांचे मराठी भाषांतर प्रसिद्ध केले. १९१० पासूनच त्यांनी नियमितपणे संगीतावरील पुस्तकांचे प्रकाशन सुरू केले. लेखक आणि प्रकाशक या नात्याने जीवनकार्याची ही सुरुवात होती.

१९१०च्या सुमारास त्यांनी वकिली बंद करून सर्वस्वी संगीताला वाहून घेण्याचा निर्णय घेतला. तेव्हा ते पन्नाशीत आले होते.

: ५ :
(१९११-१९१६)

नारायणराव रातंजनकर कुटुंबाशी भातखंडे यांचा परिचय १९०९ साली झाला तेव्हा छोटा श्रीकृष्ण दोन वर्षे कृष्णभट होनावर यांच्याकडून स्वरज्ञानाची तालीम घेतल्यावर ग्वाल्हेर घराण्याचे पंडित अंतुबुवा जोशी यांच्याकडून ख्याल शिकत होते. पुढे त्यांच्या वडिलांनी सेवानिवृत्ती घेतल्यावर कुटुंबाची सांपत्तिक परिस्थिती खालावल्यामुळे श्रीकृष्णाच्या संगीतशिक्षणात खंड पडला होता. एकदा नारायणराव रातंजनकरांची भातखंडे यांच्याशी ट्रॅममध्ये योगायोगाने गाठ पडली. भातखंडे यांनी श्रीकृष्णाची चौकशी केली. नारायणरावांची अडचण समजल्यावर मुलाला आपल्याकडे आणल्यास आपण त्याच्या गाण्याकडे लक्ष देऊ असे आश्वासन भातखंडे यांनी नारायणरावांना दिले. पुढे श्रीकृष्ण जेमतेम बारा वर्षांचा होता. तेव्हा ह्या गुरुशिष्याचा अनोखा प्रवास - सुरुवातीला गायन उत्तेजक मंडळीत झाला तो आयुष्यभर निरनिराळ्या प्रकारे चालूच राहिला.

१९१० च्या सुमारास भातखंडे आत्मविश्वासपूर्वक लेखन-प्रकाशनाचे काम करू लागले होते. त्यांचे संगीत सहकारीही त्यांना मदत करत होते. त्यांत रतनसी लीलाधर आणि वाडीलाल शिवराम नायक यांनी *'संगीतरत्नाकर'* आणि *'संगीतदर्पण'* चे मूळ संस्कृत आणि गुजराती भाषांतर याचे प्रकाशन केले. स्वत: भातखंडे यांनी स्वरचित *'अष्टोत्तर शतताललक्षणम्'*चे लेखन-प्रकाशन केले. काले नझीर खाँ यांना स्वरचित लक्षणगीते आणि *'लक्ष्यसंगीता'*त मांडलेला नवीन सिद्धान्त यांचे शिक्षण दिले. आपले ज्ञान आणि आपली पद्धती सर्वत्र पसरवावी हा त्यांचा ध्यास होता. पुढे काले नझीर खाँमुळे रामपूर दरबाराशी संबंध जुळवण्यास मदत होणार होती.

अकबरपूरचे तालुकदार ठाकूर नवाब अली खाँ (मृत्यू १९३५) यांच्याशी झालेला परिचय पुढे फलदायी ठरणार होता. भातखंडे स्वत: लिहीत त्याचप्रमाणे इतरांना संगीतावर लिहायला उद्युक्त करत. ते स्वत: उर्दूत लिहू शकत नव्हते. त्यांनी ठाकूरसाहेबांशी चर्चा करून त्यांना लिहायला लावले. १९२४ साली त्यांच्या *'मारिफुन्नगमात'* या उर्दू ग्रंथमालेचा पहिला भाग प्रसिद्ध झाला. यात प्रामुख्याने भातखंडे यांच्या लक्षणगीतांवर आधारित रचना होत्या. काही भातखंडे रचित बंदिशींही त्यात होत्या. ठाकूर नवाब अली खाँ भातखंडे यांना गुरू मानत, हा पहिला भाग त्यांनी या गुरूलाच अर्पण केला आहे. या ग्रंथाचे एकूण तीन भाग प्रसिद्ध झाले.

हैद्राबाद संस्थानाचे दरबार गायक आणि संस्कृत पंडित अप्पाशास्त्री तुलसी यांच्या *'रागकल्पद्रुमांकुर'*चे प्रकाशन याच काळातले. *'लक्ष्यसंगीता'*तील विवेचनाने अप्पा तुलसी भारावलेले होतेच. भातखंडे यांनाही अप्पाजींच्या व्यासंगाबद्दल आदर होता. भातखंडे इतरांच्याही संगीत पुस्तकांचे प्रकाशन मन लावून करत होते. त्यांनी अप्पा तुलसी यांच्या *'रागकल्पाद्रुमांकुर'*चे प्रकाशन केले. त्यांना *'रागचंद्रिका'* आणि *'चंद्रिकासार'* या त्यांच्या संगीतविचारांना पोषक अशा ग्रंथांचे लेखन करायला प्रवृत्त करून त्या हस्तलिखितांचे प्रकाशन भातखंडे यांनी केले. अप्पा तुलसी यांच्या संस्कृतमधील ग्रंथांना आधार भातखंडे यांच्या रागविचारांचाच होता.

सोळाव्या शतकातील पुंडरिक विठ्ठल हे अकबर बादशहांचे समकालीन विद्वान. त्यांनी संगीतावर अनेक ग्रंथ लिहिले होते. त्यांचे ऐतिहासिक महत्त्व लक्षात

घेऊन भातखंडे यांनी *'सद्रागचंद्रोदय'*, *'रागमाला'* व *'रागमंजरी'* हे ग्रंथ उपलब्ध करून दिले.

त्यांच्या वैविध्यपूर्ण कार्याची कीर्ती बडोद्याच्या सयाजीराव महाराजांपर्यंत पोचली होती. बडोद्याला मौलाबक्ष घिस्से खाँ यांनी नावारूपाला आणलेल्या शासकीय संगीत विद्यालयाला संस्थापकाच्या मृत्यूनंतर काही वर्षांनी अवकळा आली होती. संस्थापकांची दोन्ही मुले संगीतात प्रशिक्षित असूनही ही गायनशाला नीट चालू शकली नाही. त्या विद्यालयाच्या पुनर्रचनेच्या कामात महाराजांनी भातखंडे यांची मदत घेतली. संगीत विद्यालयाची पुनर्रचना त्यांच्या सूचनेनुसार होऊ लागली. शिवाय १९१५ साली झालेल्या या भेटीतून अनेक ऐतिहासिक महत्त्वाच्या घटना घडणार होत्या.

महाराज स्वत: संगीताच्या क्षेत्रात जाणकार नव्हते परंतु भातखंडे यांच्याशी चर्चा करताना विषय निघाला की, संगीत क्षेत्रातील अनेक वादग्रस्त महत्त्वाच्या मुद्द्यांबाबतींत संगीततज्ज्ञांत एकवाक्यता नव्हती. त्यासाठी महाराजांनी सुचवले की एक संगीत परिषद बोलावली जावी. नेमके तेच भातखंडे यांना हवे होते. पहिली अखिल भारतीय संगीत परिषद बडोद्याला भरवण्यात आली. परिषदेत अशा अनेक मुद्द्यांवर चर्चा होऊन काही निर्णय घेण्यात आले. श्रुती, स्वर, मेल किंवा थाट आणि तज्जन्य रागवर्गीकरण, ग्रंथांत सांगितलेले आणि प्रचलित संगीत यांत असलेले साम्य-भेद यांवरील आपले संशोधन इतर विद्वानांसमोर मांडून त्यांची मान्यता भातखंडे यांनी मिळवली.

या परिषदेत श्रुतिवाद अप्रस्तुत ठरवला गेला. हार्मोनियम हिंदुस्थानी संगीताला सोयीचे नाही हे प्रात्यक्षिकासह सिद्ध करण्यात आले. स्वरलेखन पद्धतीची उपयुक्तता स्वीकारली गेली.

त्यांनी प्रवासात हस्तलिखिते उतरवून आणली होती आणि अनेक बंदिशींचे स्वरलेखन केले होते. त्यांचे प्रकाशन सुरू केले. *'गीतमालिके'*च्या खंडांच्या क्रमश: प्रकाशनाला सुरुवात झाली. जे जे इतरांना ठावे ते ते समजून घ्यावे आणि जे जे आपल्याला मिळाले ते ते इतरांना द्यावे, ही त्यांची भूमिका पक्की होती. तोपर्यंत शास्त्रग्रंथ *'हिंदुस्थानी संगीत पद्धती'*चे तीन खंड प्रसिद्ध झाले होते. त्यांची आवृत्ती छोटीच असायची आणि ते प्रामुख्याने मित्र आणि संगीतकार यांना दिले जायचे.

*'गीतमालिके'*च्या प्रत्येक अंकात पंचवीस गीते दिली जात. प्रत्येक अंकातील माहिती मराठी आणि गुजराती ह्या दोन्ही भाषांत दिली गेली. त्याची किंमत नाममात्र

तेव्हाचे चार आणे म्हणजे पाव रुपया असायची. बंदिशी छापील स्वरूपात पहिल्यांदाच उपलब्ध होत असल्याने त्यांना बरीच मागणी असायची. शास्त्र समजून घेणारे थोडे, तर बंदिशी गाणारे बरेच याची पक्की खूणगाठ त्यांनी बांधली होती.

यापूर्वीही त्यांचा ग्वाल्हेर घराण्याच्या बंदिशींशी परिचय होताच. ग्वाल्हेर गायकीचे अभ्यासक भास्करराव खंडेपारकर यांच्या परिचयामुळे ग्वाल्हेर घराण्याच्या बंदिशींकडे पुन्हा लक्ष गेले. तेव्हाच एकूण बंदिशींच्या संग्रहांविषयी एक त्रुटी लक्षात आली. तानसेन परंपरेतील बंदिशींचा साठा रामपूर नबाबांकडे आणि त्यांच्या दरबार गायकांकडे होता. त्यांचे स्वरलिपीकरण करावे, शक्यतो ध्वनिमुद्रण करावे आणि ते सर्वांना उपलब्ध करून देण्याची आवश्यकता लक्षात आली. तो साठा मिळवण्यासाठी ठाकूर नवाब अली खाँ आणि काले नझीर खाँ यांच्या मार्फत रामपूर दरबाराशी मोर्चेबांधणी करण्यात आली.

देशाच्या दृष्टीने एक अतिशय महत्त्वाचा प्रसंग १९१६ मध्ये घडला. पंडित मदन मोहन मालवीय आणि डॉ. ॲनी बेझंट यांच्या प्रेरणेने बनारस हिंदू विद्यालयाची स्थापना झाली. महात्मा गांधी दक्षिण आफ्रिकेतून परतल्यावर पहिल्यांदाच जाहीर सभेत भाग घेत होते. तिथे संगीताचे शिक्षण सीना-बसीनाच नव्हे तर सामूहिक पद्धतीनेही वर्गशिक्षणातून देता येते याकडे भातखंडे यांनी विद्वानांचे लक्ष वेधले. संगीताचा प्रसार आणि प्रगतीसाठी राजेमहाराजे, जमीनदार, तालुकदार आणि इतर रईस, शासकीय अधिकारी यांच्याप्रमाणे राष्ट्रीय पातळीवरील राजकीय व्यक्तींनाही गुंतवण्यास भातखंडे मागेपुढे पाहत नसत. एक योगायोगाचा भाग असा की महात्मा गांधी हे सुद्धा एक यशस्वी वकील होते आणि त्यांनीही नेमके १९१० साली त्यांनीही वकिली पेशाला पूर्णविराम दिला होता.

बडोदा नरेशांच्या संपर्कामुळे झालेली दुसरी एक घटना म्हणजे भातखंडे यांनी आपला तारुण्यात पदार्पण करणारा शिष्य श्रीकृष्ण रातंजनकर याला अभ्यासवृत्ती मिळवून देणे. नारायणराव रातंजनकर यांची आर्थिक स्थिती बिघडली होती. महाराजांनी श्रीकृष्णाला त्यावेळी भरघोस वाटणारी अभ्यासवृत्तीची दरमहा चाळीस रुपयांची सोय केली त्यामुळे रातंजनकर बडोद्याला शाळेत जाऊन नंतर कॉलेजात जाऊ शकले. सोबत दरबारगवई उस्ताद फैयाझ खाँ याच्याकडे तालीम घेऊ शकले. भातखंडे यांनी आपल्या शिष्याला फक्त आपला शास्त्रीय पंडिती वारसा न देता उस्तादी मैफली डूब मिळवून देणे ही एक दुर्मीळ घटना होती. रातंजनकर यांना

तोपर्यंत मिळालेली तालीम आधी पतियाळा, नंतर ग्वाल्हेर आणि स्वत: भातखंडे यांची शास्त्रावर भर देणारी निरनिराळ्या स्रोतांतून घडलेली. यावर फैयाज खाँ यांच्या आग्रा रंगीले घराण्याचा साज चढवून यातून घराण्यांपलीकडील नव्या दिशा हिंदुस्थानी संगीताला मिळणार होत्या.

: ६ :

(१९१७-१९२४)

भातखंडे यांची १९१७ मध्ये बडोदे नरेशांसोबत दक्षिणेत उटकमंडला भेट देताना संगीतशिक्षणाच्या क्रमवार पद्धतीवर त्यांच्यासोबत चर्चा झाली. म्हैसूर युवराजांचा परिचय झाला. म्हैसूर महाराज स्वत: दाक्षिणात्य पद्धतीचे संगीतकार होते.

याच वर्षी भास्करराव खंडेपारकर यांच्या निमंत्रणावरून झालेल्या ग्वाल्हेर भेटीत बाळा गुरुजी, शंकर पंडित, एकनाथ पंडित, कृष्णराव पंडित, वामनबुवा देशपांडे, कृष्णराव दाते, राजाभैया पूछवाले या संगीततज्ज्ञांची भेट झाली. ग्वाल्हेर नरेशांच्या निमंत्रणावरून शिवपुरी भेटीच्या वेळी ग्वाल्हेरच्या ऐतिहासिक संगीत परंपरेच्या संवर्धनाच्या दृष्टीने माधव संगीत विद्यालयाच्या स्थापनेची योजना निघाली. हा आराखडा तयार करताना या चर्चेचा उपयोग झाला.

मुंबई नगरपालिकेने भातखंडे यांची सूचना मान्य करून संगीत हा विषय शाळेच्या अभ्यासक्रमात स्वीकारला. शाळांसाठी संगीतशिक्षक तयार करण्याची आवश्यकता होती. हे कामही भातखंडे यांना योजावे लागले. संगीत शिक्षणाच्या क्षेत्रात एक महत्त्वाचा पायंडा पाडला तो मुंबईत घेतलेल्या प्रशिक्षण प्रयोगाने. यामुळे क्रमिक पुस्तकांची आवश्यकता अधिक तीव्रतेने जाणवू लागली.

आपल्या नेहमीच्या भेटींत ग्वाल्हेर महाराजांनी मुंबईत भातखंडे यांच्या गायनवर्गाला भेट दिली - तीही वेष बदलून. विद्यार्थ्यांची प्रगती पाहून महाराज थक्क झाले. याच धर्तीवर ग्वाल्हेरात गायनशाळा उघडण्यास त्यांनी भातखंडे यांना निमंत्रण दिले.

शाळेतल्या मुलांचा संगीत हा फक्त अनेक विषयांपैकी एक विषय होता. ग्वाल्हेर प्रकल्पात संगीतात तज्ज्ञ निर्माण करण्यासाठी शिकवले जाणार होते. भातखंडे यांनी ग्वाल्हेरच्या गायन शाळेसाठी अभ्यासक्रम, शिक्षणपद्धती, परीक्षापद्धती अशी तपशीलवार योजना तयार केली. त्या होतकरू शिक्षकांना नव्या सामूहिक शिक्षण

पद्धतीत तयार करणे हे वेगळे आव्हान होते. भातखंडे यांना ग्वाल्हेरला दीर्घकाल राहणे शक्य नव्हते. त्यासाठी ग्वाल्हेर नरेशांनी संस्थानाच्या सेवेतील सर्व गायकांना भातखंडे यांच्यासमोर गायला लावले. त्यांतून सहा जणांची निवड करण्यात आली.

ग्वाल्हेर येथील राजाभैया पूछवाले, कृष्णराव दाते, भास्करराव खंडेपारकर, बापूराव गोखले या सारख्यांची मुंबईत ग्वाल्हेर प्रासादात राहण्याची व्यवस्था करून आणि त्यांना अभ्यासवृत्ती देऊन नवी शिक्षणप्रणाली, स्वरलिपी, आणि *'लक्ष्यसंगीता'*त मांडलेला सिद्धांत यांवर त्यांना भातखंडेंकरवी प्रशिक्षण देण्यात आले. यांत काही बडोद्याच्या शिक्षकांचाही ह्या योजनेत समावेश करण्यात आला. या शिक्षकांना शिकवण्यास योग्य अशा त्यांच्या परिचितच बंदिशी निवडून त्या या स्वरलिपीत लिहायला सांगितल्या आणि त्यावरून गाण्यासही सांगितले. आपल्या ग्वाल्हेर घराण्याच्या बंदिशी गाऊन दाखवण्यास ही मंडळी सुरुवातीला नाखूश होती. तो जमाना घराण्यांचा खजिना लपवून ठेवण्याचा होता. परंतु भातखंडे यांचा ग्वाल्हेर घराण्याच्या बंदिशींचा आधीच परिचय होता, विशेषत: एकनाथ म्हणजेच भाऊ पंडित यांच्या तालमीमुळे ते ह्या बंदिशींशी परिचित होते. शंकरराव पंडित यांच्या या शिष्यांना त्या गाऊन ऐकवल्यावर हा आडपडदा दूर झाला.

संगीताच्या क्षेत्रात शिक्षक तयार करण्याचे शास्त्र पहिल्यांदाच या पातळीवर चोखाळले गेले असावे. या ग्वाल्हेर घराण्याच्या बंदिशी भातखंडे यांनी राजाभैया पूछवाले यांच्या मदतीने पक्क्या केल्या. १९१८ साली माधव संगीत विद्यालयाची ग्वाल्हेरात गोरखी या इमारतीत सुरुवात झाली.

बडोद्याचे विद्यालय आधीपासून अस्तित्वात होते. ग्वाल्हेरचे माधव संगीत विद्यालय हा सर्वस्वी भातखंडे यांच्या योजनेचा भाग होता. संस्थेच्या स्थापनेनंतर सहा महिन्यांतच तेथील विद्यार्थ्यांच्या तालमीचे जाहीर प्रदर्शन करण्यात आले. हा प्रयोग यशस्वी करण्यासाठी पाठ्यपुस्तकांची योजना १९२० साली बनवली. १९१९ साली क्रमिक मालिकेचा पहिला भाग प्रसिद्ध झाला होता. त्यात दहा थाट रागांचा प्राथमिक पातळीवर परिचय होता. पुढील तीन वर्षांत *'हिंदुस्थानी संगीत पद्धती'*च्या दुसऱ्या आणि तिसऱ्या भागांचे प्रकाशन झाले. त्याच बरोबर रागवर्णन थोडक्यात देणारा *'अभिनव रागमंजरी'* हा संस्कृत ग्रंथ रचून प्रसिद्ध केला.

पहिल्या भागात दिलेल्या थाटरागांचे विवरण त्यांत होते. क्रमिक मालिकेतील दुसऱ्या भागाचे प्रकाशन महत्त्वाचे होते. भाग २ ते ६ यांचा आराखडा ठरवायचा

होता. प्रत्येक रागाचे आरोह अवरोह, वादी-संवादी, पकड यांची स्थूल कल्पना, त्या रागातील सरगम, शक्यतो लक्षणगीत, विलंबित, मध्य किंवा दृत लयीत बंदिशी, धृपद-धमार-साध्रे, तराणे. तसे उपलब्ध नसल्यास नवीन रचून देण्यात आले. प्रत्येक रागाची बढत साधकाच्या लक्षात येण्यासाठी शेवटी काही आलाप आणि तानाही दिल्या. हा आरखडा क्रमिक पुस्तकाच्या सहाही भागांत (१८१ राग) तर पाळला गेलाच, शिवाय भातखंडे परंपरेतील इतरांनीही स्वीकारलेला दिसतो. भातखंडे यांनी शास्त्र आणि शिक्षणपद्धती यांचा किती कसून विचार केला होता हे लक्षात येते. हे चालू असताना भाषा आणि रागस्वरूप या दोन्ही दृष्टींनी जमवलेल्या बंदिशी तपासून घेण्याचे काम हरिद्वार येथील चर्चासत्रात करून घेतले. त्यासाठी शास्त्री, पंडित, मौलवी, संगीतातले जाणकार अशांना मुद्दाम बोलावून घेतले.

क्रमिक मालिकेतील पुढील तीन भागांत मिळून पंचेचाळीस रागांत माहिती देऊन १९२५ पर्यंत एक टप्पा पूर्ण केला. या नवीन शिक्षणपद्धतीची उपयुक्तता सिद्ध करण्याच्या दृष्टीने १९२४ साली ग्वाल्हेरला झालेला दीक्षान्त समारोह याला विशेष महत्त्व आहे. संगीतशिक्षण क्षेत्रातील नवीन युगाची ती सुरुवात ठरली.

: ७ :
(१९२५-१९३२)

आतापर्यंत झालेल्या तीन परिषदांमुळे सर्वत्र कुतूहल जागे झाले होते. संगीतासाठी केंद्रीय शिक्षणसंस्था दिल्लीतच असावी अशी कल्पना होती. या संकल्पित संस्थेला रामपूर नवाबांकडून आर्थिक साहाय्य अपेक्षित होते. परंतु त्यांचे एक सहकारी सादत अली खाँ (छम्मन साहेब) यांच्या अकाली मृत्यूमुळे ती मदत प्रत्यक्षात आली नव्हती, त्यामुळे अशी संस्था काही काळ निघू शकली नाही. १९१८च्या दिल्लीच्या परिषदेत दरियाबादचे तालुकदार राय उमानाथ बली आणि संयुक्त प्रांताचे शिक्षणमंत्री राय राजेश्वर बली यांचा परिचय झाला होता. संयुक्त प्रांत म्हणून तेव्हा ओळखल्या जाणाऱ्या प्रदेशात संगीताचा प्रसार करण्याच्या दृष्टीने चर्चा सुरू झाली. त्यासाठी १९२४ आणि १९२५ अशी दोन वर्षे लखनौ येथे परिषदा भरवण्यात आल्या. त्या परिषदांत लखनौला संगीत विद्यालयाच्या स्थापनेचे ठरले.

'मॅरिस कॉलेज ऑफ हिंदुस्थानी म्यूझिक' या नावाने कैसरबाग बारादरीमध्ये १६ सप्टेंबर १९२६ ला गायनवर्ग सुरू झाले. त्यासाठी भातखंडे दीर्घकाळ

लखनौला राहिले. विद्यालयाचे काम शिस्तशीर सुरू व्हावे म्हणून शिक्षणक्षेत्राचा अनुभव असलेले आणि संगीताबद्दल आस्था असलेले माधवराव जोशी यांना प्राचार्य म्हणून नेमले - भातखंडे यांचे एक सहकारी दत्तात्रेय जोशी यांचे हे बंधू. त्या सुमारास बडोद्यात इंटर पर्यंत शिक्षण घेऊन मुंबईला परतलेले श्रीकृष्ण रातंजनकर हे विल्सन कॉलेजातून बीए होऊन आपल्या गुरूप्रमाणे वकिलीचा अभ्यास सुरू करणार होते. त्यांना लखनौला बोलावून घेतले. त्यामुळे मॅरिस कॉलेजच्या पुढील जडणघडणीची तजवीजही झाली.

या काळात आपल्या कार्याचे राष्ट्रीय महत्त्व लक्षात घेऊन भातखंडे रवींद्रनाथ टागोर आणि महात्मा गांधी यांसारख्या राष्ट्रीय पुढाऱ्यांनाही भेटले आणि त्यांचे मार्गदर्शन घेतले. लखनौला गव्हर्नर विल्यम मॅरिस यांचे सहकार्य मिळवून विद्यालयाला त्यांचे नाव दिले होते. मॅरिस कॉलेज ऑफ म्यूझिकची स्थापना ही आणखी एक महत्त्वपूर्ण घटना होती. संगीताच्या अभिवृद्धीसाठी भातखंडे यांनी इंग्रज सरकार, राष्ट्रीय पुढारी आणि संस्थानिक किंवा जमीनदार अशा निरनिराळ्या राजकीय वृत्तीच्या श्रेष्ठींना भेटण्यात काही संकोच केला नाही.

मात्र काही अशुभ घटनाही याच काळातल्या. रामपूरचे गुरुतुल्य वजीर खाँ १९२६ साली वारले. त्याच साली ग्वाल्हेर महाराजा माधवराव शिंदे यांचेही निधन झाले. १९२७ साली तानसेन कुटुंबाच्या पुत्रवंशातील अखेरचे उस्ताद मुहम्मद अली खाँ गिद्धौरवाले आणि गणपतीबुवा भिलवडीकर यांना मुकावे लागले.

१९२७ साली बडोद्याच्या महाराणीसाहेबांबरोबर काश्मीर यात्रा घडली. तेथील ग्रंथसंग्रहालयांना भेटी दिल्या त्यावेळी मुख्यत: *‘रागदर्पण’*च्या शोधाचे प्रयत्न करता आले.

शिवाय त्याच दिवसांत झालेली एक आनंदाची घटना म्हणजे १९२८ साली मॅरिस कॉलेजसाठी लखनौला विस्तीर्ण जागा मिळाली आणि विद्यालयाची व्यवस्था पूर्णपणे भातखंडे यांचे पट्टशिष्य श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर यांचेकडे सोपवता आली. १९२६ ते १९३३ या वर्षांत ग्वाल्हेर आणि लखनौ येथील संगीतसंस्थांचे निरीक्षण, चालकांना मार्गदर्शन आणि त्या संस्थांच्या पुढील योजनांची आखणी हेच भातखंडे यांनी आपले उर्वरित जीवितकार्य मानले.

१९३० साली मॅरिस कॉलेजने *‘संगीत’* त्रैमासिकाचे प्रकाशन सुरू केले. त्यात क्रमश: प्रसिद्ध झालेले लेख पुढे १९४० साली पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध झाले.

A Comparative Study of Some of the Leading Music Systems of the 15th 16th, 17th and 18th centuries.

भातखंडे १९३० साली सत्तर वर्षांचे झाले. तेव्हा सर्वसाधारणपणे पंचावन्न हे निवृत्तीचे वय मानले जात असे. त्यांना आपले वय जाणवू लागणे साहजिक होते. शास्त्रविषयाचे विवरण करणाऱ्या *'हिंदुस्थानी संगीत पद्धती'*च्या चौथ्या भागाचे लेखन पूर्ण करायचे होते. संकलनात्मक क्रमिक मालिकेत अजून दोन भागांचा संकल्प होता.

जवळ जवळ अकराशे पानांचा *'हिंदुस्थानी संगीत पद्धती'*चा प्रदीर्घ चौथा भाग १९३२ साली प्रसिद्ध झाला. आधीच्या तीन भागांत न आलेल्या चार थाटांतील रागांची माहिती आणि उपसंहारात एकूण संपूर्ण शास्त्राचा आढावा त्यांनी दिला. याच वर्षी ग्वाल्हेर, लखनौ येथील संस्थांना दिलेल्या भेटी शेवटच्या ठरणार होत्या. तरी संकल्पित काम चालूच होते. क्रमिक मालिकेसाठी नियोजित पाचव्या आणि सहाव्या भागांची जुळवाजुळव चालू होती.

: ८ :
(१९३३-१९३८)

भातखंडे यांना सर्वतोपरी साथ देणारे शंकरराव कार्नाड यांचे १९३३ च्या सुरुवातीला निधन झाले. १९३५ साली ठाकूर नवाब अली खाँ हेही पैगंबरवासी झाले. त्यांच्या एका पाठोपाठ एक सहकाऱ्याचे निधन याचा त्यांच्या प्रकृतीवर परिणाम झाला असण्याची शक्यता आहे.

स्वत: भातखंडे ऑक्टोबरच्या सुमारास पक्षाघाताने जर्जर पडले. त्यानंतरचा जवळ जवळ तीन वर्षांचा काळ हा मुंबईत बिछान्यात काढावा लागला. इतरांना मार्गदर्शन करण्याइतपत निदान ते सक्षम राहिले. त्यांनी आपले जीवितकार्य ठरवले होते त्यांपैकी बहुतेक पूर्ण झाले होते. क्रमिक मालिकेचा पाचवा आणि सहावा भाग पूर्ण करायचा तेवढा राहिला होता. त्यासंबंधी त्यांनी मॅरिस कॉलेजचे प्राचार्य रातंजनकर आणि बान्सदा संस्थान संगीत विद्यालयाचे प्राचार्य वाडीलाल शिवराम यांना सूचना दिल्या, मार्गदर्शनही केले. भातखंडे यांचे शिष्य भालचंद्र सीताराम सुकथनकर यांनी प्रकाशक आणि सहसंपादक म्हणून जबाबदारी घेतली. १९३६

मध्ये त्यांच्या मुद्रणास सुरुवात झाली. त्या मुद्रितांच्या वाचनातही त्यांनी साहाय्य केले. अखेर १९ सप्टेंबर, १९३६ रोजी सत्याहत्तराव्या वर्षी भातखंडे यांनी जगाचा निरोप घेतला. त्यांचा जन्म झाला तो गोकुळ अष्टमीचा दिवस होता तर निरोप घेतला तो गणेश चतुर्थीचा.

क्रमिक मालिकेच्या शेवटच्या दोन भागांचे प्रकाशन त्यांच्या पश्चात १९३६ आणि १९३७ साली करण्यात आले. त्यांच्या या अतुलनीय कार्याचे महत्त्व लक्षात घेऊन *'मॅरिस कॉलेज ऑफ हिंदुस्थानी म्यूझिक'*चे १९३८ साली *'भातखंडे हिंदुस्थानी संगीत महाविद्यालय'* असे नामकरण झाले.

प्रकरण ३

गुरुपरंपरा

भारतीय संगीतातील एक अत्यंत महत्त्वाचे नाव विष्णू नारायण भातखंडे. त्यांच्या स्वत:च्या मैफलींसंबंधी फारसे कोणी लिहिले किंवा बोलले नाही. फक्त भातखंडे स्मृतिग्रंथात अग्निहोत्री यांचा एक लेख आहे. तरीही भातखंडे यांचे नाव निघाले की आदरार्थी कर्णस्पर्श केल्याशिवाय कोणीही गाऊ शकणार नाही. हा चमत्कार कसा झाला? त्यांचे घराणे कोणते? आणि ते स्वत: मैफलीत गात का नव्हते?

एक काळ असा होता की बहुतेक गायक एकाच गुरूकडे तालीम घ्यायचे. त्या गुरूच्या घराण्याचा टिळा अभिमानाने मिरवायचे. इतर घराण्यांचे गाणे ऐकायची संधी त्यांना मिळत नसे. आणि इतरांकडून तालीम घेणे तर तेव्हा निषिद्धच मानले जायचे. दळणवळण सोपे झाल्यानंतर बरेच नावाजलेले गायक अनेकांकडून तालीम घेतल्यानंतरही घरंदाज गायकी म्हणजे एखाद्या विशिष्ट घराण्याची असे मानत. उदाहरणार्थ, जगन्नाथबुवा पुरोहित यांनी शिकंदरा, गुडियाना, तलवंडी अशा अनेक घराण्यांच्या उस्तादांकडून तालीम घेतली तरी ते विलायत हुसेन खाँ यांच्या आग्रा घराण्याचे म्हणूनच नावाजले गेले. अस्लम खाँ हे स्वत: सहा घराण्यांची तालीम मान्य करायचे तरी ख्याती पावले आग्रा घराण्याचे म्हणूनच. अशी बरीच उदाहरणे देता येतील. अजूनही बहुतेक गायक त्यांच्या गाण्यावर योगायोगाने किंवा जाणीवपूर्वक अनेक घराण्यांचे वा गायकांचे संस्कार असले तरी एखाद्या विशिष्ट घराण्याचे म्हणूनच ओळखले जाण्यात धन्यता मानतात.

भातखंडे यांची जडणघडण फार वेगळ्या प्रकाराने झाली. त्यांनी एकोणिसाव्या शतकात वकिलीचे व्यावसायिक शिक्षण घेतले, हा पोटापाण्याचा व्यवसाय त्यांनी १९१० पर्यंत कोर्टात जाऊन आणि नंतर इस्टेटीचे संवर्धक म्हणून यशस्वीपणे केला. आणि त्या आधारावर ते आपले संपूर्ण आयुष्य संगीताची निरपेक्षपणे आणि एकाग्रतेने सेवा करू शकले.

एन २९०५--४अ

त्यांना सुरुवातीला बासरी, सतार आणि बीन ह्या वाद्यांतून आणि आईने गायलेल्या भजना-गीतांतून संगीताची गोडी लागली. सतार-बीन वाजवायला शिकतानाही घराण्याचा अभिनिवेश नव्हता. गाणे म्हणजे उत्तम गाणे-बजावणे आणि संगीताचा आस्वाद घेणे हेच महत्त्वाचे होते. त्यांच्या परिसरात आणि मित्रमंडळींत विष्णूच्या ह्या सांगीतिक गुणांना प्रतिसाद मिळायचा. १८८४ नंतर पारशी गायन उत्तेजक मंडळीत ठिकठिकाणांहून आलेल्या, निरनिराळ्या घराण्यांच्या अनेक गायकांच्या मैफली ऐकण्याची संधी मिळाली. आणि सगळ्यांत महत्त्वाचे म्हणजे त्या संस्थेत एखाद्या गुरूशी बांधून न घेता निरनिराळ्या घराण्यांच्या गायकांकडून तालीम घेण्याची सुविधा होती.

विष्णू नारायण भातखंडे यांनी आपल्या सांगीतिक प्रवासाला सुरुवात केली तो काळ एकोणिसाव्या शतकातील अखेरच्या पंचवीस वर्षांचा. त्यांच्या वडिलांच्या अपेक्षेनुसार त्यांना संगीताचा व्यवसाय करायचा नव्हताच. त्यांनी व्यवसाय केला तो वकिलीचा आणि ध्यास संगीताचा घेतला तरी त्यातून काही उत्पन्नाची अपेक्षा बाळगली नाही. १८७५च्या सुमारास मुंबईतील संपर्काची आणि प्रवासाची साधने कोणती असतील हे लक्षात घेऊन त्यांच्या या हौशी तपश्चर्येचे महत्त्व समजून घ्यावे लागेल. दुसरी महत्त्वाची गोष्ट ही की त्या काळात प्रामुख्याने संगीत हे आपापल्या कुटुंबात किंवा घराण्यातल्या मंडळींनाच शिकवले जायचे. ते जणू गुप्त धन आहे, अशा थाटात त्याचे संरक्षण केले जायचे. ते हरवले किंवा विरून गेले तरी चालेल पण घराण्याबाहेरच्या कोणाच्या हाती जाता कामा नये, अशी ज्येष्ठ संगीतकारांची आग्रही भूमिका असायची.

आपल्या सुदैवाने भातखंडे कुटुंब जिथे राहायचे तो वाळकेश्वरचा परिसर मलबार हिलवर एका टोकाला असला तरी आसपास भाटिया आणि पारशी कुटुंबातील सधन शौकीन संगीतप्रेमी राहायचे. सत्तांतरानंतर इंग्रज शासनाला हिंदुस्थानी संगीतात विशेष रस नसल्याकारणाने संगीतकार मुंबई-कलकत्त्यातील नवश्रीमंतांचा आश्रय शोधू लागले. त्या दिवसांत हिंदुस्थानात प्रत्यक्ष इंग्रजांच्या प्रशासनाखाली असलेला भाग नकाशावर गुलाबी रंगात दाखवला जाई तर संस्थानिकांच्या नाममात्र आधिपत्याखाली असलेला भाग पिवळ्या रंगात दाखवला जाई. ब्रिटिश प्रदेशाच्या बाहेर जी संस्थाने होती तेथील राजेरजवाड्यांनी काही कलाकारांना आधार दिला.

वल्लभदास दामुलजी

मुंबईत विष्णूचा जन्म जरी घराणेदार संगीतकारांच्या कुटुंबात झाला नसला तरी त्याचा संगीताशी संबंध सुरुवातीपासूनच राहिला. त्याची आई गाणी गुणगुणायची. ते ऐकून विष्णूही गाणी म्हणायचा. कुठून तरी त्याच्या हातात बासरी आली. कार्यक्रमातून बासरी वाजवण्याइतपत त्याची तयारी होती. गुसाईं गोपालदास गिरी यांच्याशी परिचय झाल्यावर त्यांच्याच सतारीवर विष्णू हात फिरवू लागला. त्यांच्या मार्फत विष्णूचा वल्लभदास दामुलजी ह्या भाटिया जातीच्या अंध संगीतकाराशी संपर्क आला. गोपाल गुरूच्या मध्यस्थीने विष्णूचे वल्लभदासांकडे जाणे येणे सुरू झाले. ऐकलेले आणि पाहिलेलेही पाठ गोपालदासांच्या सतारीवर तो सुरुवातीला एकलव्याच्या भूमिकेत वाजवायचा आणि नंतर प्रत्यक्ष तालमीस आरंभ झाला. जे मिळेल ते ग्रहण करून आत्मसात करण्याचा उत्तम शिष्याचा परिपाठ ह्या विद्यार्थीदशेतच सुरू झाला. त्या वेळी तो शाळेत शिकत होता आणि साधारण पंधरासोळा वर्षांचा होता. दोनतीन वर्षांतच विष्णूने स्वतंत्र सतारवादन करण्याइतपत प्रगती केली. वल्लभदासांनी विष्णूला सतार आणि बीन यांचे रीतसर शिक्षण दिले, ते विष्णूने काहीसे चोरूनच घेतले. हा परिपाठ वल्लभदासजींच्या मृत्यूपर्यंत टिकला. वल्लभदासांचा आणखी एक गुण विष्णूवर संस्कार करून गेला तो म्हणजे संगीताची निरपेक्ष सेवा करण्याचा.

विष्णूच्या घरात संगीताची आवड होती. परंतु मुलाने व्यवसाय म्हणून फक्त संगीतावरच भर द्यावा इतपत मनाची तयारी नव्हती. काही काळाने जेव्हा अभावितपणे नारायणरावांनी आपल्या मुलाचे सतारवादन ऐकले तेव्हा कुठे विष्णू उघडपणे शिकू शकला. तो पर्यंत संगीताची ओळख इतकेच ह्या साधनेचे स्वरूप होते.

जीवनजी महाराज

वल्लभदासजी भुलेश्वर येथील वैष्णव मठात देवासमोर सतार वाजवून सेवा करत असत. भुलेश्वर हे वाळकेश्वरपासून पाचसात मैलाच्या अंतरावर. वल्लभदास दामुलजी राहायचे वाळकेश्वरच्या वाटेवर, तरी पाचसात मैलांवर असलेल्या भुलेश्वरला जात असत. भुलेश्वर येथील वैष्णव संप्रदायाचे मठाधिपती जीवनजी महाराज हे स्वत: सतार वाजवत. 'नादविनोद' ह्या ग्रंथाचे लेखक पन्नालाल गोस्वामी यांचेकडून त्यांना तालीम मिळाली होती. ते सतारीवर जाड तारा लावत.

त्यामुळे सतारीला बीन वाद्याचे वजन येत असे. गोपालदास गिरी आणि वल्लभदास दामुलजी ह्या दोघांचेही ते गुरू होते.

जीवनजी महाराजांना अनेक धनिक आध्यात्मिक गुरूही मानत असल्याने तेही सुस्थितीत होते. मुंबईत अनेक गायक वादक येत. त्यांचे जीवनजी महाराज यांच्या मठात कार्यक्रम व्हायचे. ह्या बैठकीतून महाराज जसे समृद्ध होत असत तसाच विष्णूलाही नामवंत संगीतकारांचा परिचय होत गेला. त्यांची विद्या, त्यांचे कसब, त्यांची वागण्याची पद्धत ह्यांचे सूक्ष्म निरीक्षण ते करू शकले. रामपूरचे उस्ताद वझीर खाँ यांचीही पहिली चुटपुटती भेट इथेच झाली.

शिवाय जीवनजी महाराजांचा संगीतविषयक ग्रंथसंग्रहही बराच मोठा होता. विष्णूच्या विद्यार्थीदशेतील चौकस स्वभावामुळे त्यांनी ह्या ग्रंथांचाही बराच अभ्यास आरंभला; तसेच संगीताच्या विकासातील अडीअडचणींचा शोधही ते घेऊ लागले. पुढील आयुष्यात जेव्हा ते पूर्ण वेळ संगीताचा विचार करू लागले तेव्हा एकामागून एक ह्या अडचणींवर मात करण्याकडे त्यांनी लक्ष दिले. त्याच सुमारास १८८५साली विष्णू एल्फिन्स्टन कॉलेजातून बीएची परीक्षा उत्तीर्ण झाले. त्याच वर्षी नारायणराव भातखंडे यांचे निधन झाले.

त्या आधी १८८४ साली विष्णू भातखंडे शपूर स्पेन्सर यांच्या ओळखीमुळे पारशी गायन उत्तेजक मंडळीचे सभासद झाले. कैकुश्रू काब्राजी नावाचे एक पारशी गृहस्थ यांनी १८५७ च्या सुमारास मुंबईच्या ताडदेव विभागात ह्या मंडळीची स्थापना केली होती. ह्या बारापंधरा वर्षांत अनेक पारशी चाहते आर्थिक मदत करत. ताडदेव हे मलबार हिलच्या पायथ्यापासून तसे जवळ. ह्या सभासदत्वाचा भातखंडे यांच्या संगीतसाधनेशी आणि एकूणच हिंदुस्थानी संगीताच्या इतिहासाशी घनिष्ट संबंध यायचा होता.

गायनाचे शिक्षण

रावजीबुवा बेलबागकर (मृत्यू १८९५)

रावजीबुवा बेलबागकर हे मार्तण्डबुवा बीडकर ह्या संगीतकारांचे चिरंजीव. मार्तण्डबुवा नियमितपणे पुण्यात बेलबागेत देवासमोर गाऊन सेवा करू लागले, म्हणून बेलबागकर नावाने ओळखले जात. मिरजेचे जैनुल अब्दुल्लाखाँ पुण्याला

येऊन राहिले तेव्हा रावजीबुवांनी त्यांचेकडून ग्वाल्हेर ख्यालगायनाचा अभ्यास केला. रावजीबुवांकडे धृपदे आणि ख्याल यांचा भरपूर संग्रह होता. १८८४मध्ये ते मुंबईत पारशी गायन उत्तेजक मंडळीत नोकरी करण्याच्या उद्देशाने आले. तोंवर भातखंडे यांची सतारीवर बरीच साधना झाली होती. एवढी शिदोरी गाण्याची तालीम घ्यायला पुरेशी होती. त्यांनी रावजीबुवांकडून धृपदे व ख्याल यांची शिस्तवार तालीम घेतली. १८९५ मध्ये रावजीबुवांचे निधन झाले तोंवर भातखंडे यांनी तीनशे धृपदे आणि दोनशे ख्याल शिकून घेतले होते. साहजिकच ज्या रागांत बंदिशी बांधल्या होत्या त्या रागांचीच तालीम ग्वाल्हेर पठडीतून त्यांना ऐन तारुण्यात मिळाली.

बराच काळ रावजीबुवांकडून जरी तालीम घेतली तरी भातखंडे यांचे ते गुरुजन म्हणण्यापेक्षा बंदिशींचा खजिना खुला करून देणारे ते एक आधारभूत साधन किंवा स्रोत (म्हणजेच 'रिसोर्स पर्सन') होते. गुरूला प्रश्न विचारायचे नाहीत हा त्या काळातला अलिखित नियम विष्णूने पाळला नसावा. मुख्य म्हणजे रावजीबुवा आणि त्याच वेळी इतरही गायक पारशी गायन उत्तेजक मंडळीत नोकरीला असल्याने पारंपरिक गुरुशिष्य नात्यापेक्षा हे नाते काहीसे वेगळे होते. शिवाय भातखंडे यांची शैक्षणिक आणि व्यावसायिक पात्रता हाही एक मुद्दा होता. १८८५ ते ग्रॅज्युएट झाले आणि दोन वर्षांनी वकील झाले. कदाचित संगीत क्षेत्रातील ते पहिले पदवीधर असावेत, ज्यांना आपल्या व्यवसायाचा स्वतंत्र आर्थिक आधार होता. परंतु रावजीबुवांनी मात्र भातखंडे यांना आपले पुत्रवत शिष्य मानून आपल्याकडचा बंदिशींचा संपूर्ण खजिना त्यांच्या हवाली केला.

अली हुसेन खाँ आणि विलायत हुसेन खाँ

पारशी गायन उत्तेजक मंडळीत नोकरीत असलेल्या अली हुसेन खाँ आणि विलायत हुसेन खाँ यांच्याकडूनही त्यांना अनेक ख्यालांची तालीम मिळाली. अली हुसेन खाँ हे तानसेन यांच्यापासून सुरू झालेल्या सेनिया पंरपरेतील सुरसिंगार वादक बहादुर हुसेन खाँ यांचे शिष्य. त्यामुळे भातखंडे यांना दोन वेगवेगळ्या स्रोतांकडून तालीम मिळत असे.

मुहम्मद हुसेन खाँ सेनिया

अली हुसेन खाँचे चुलत बंधू मुहम्मद हुसेन खाँ यांनी आपल्या भावाकडून बीन आणि गायन ह्या विद्या मिळवल्या होत्या. त्या काळात बीनवादन आणि गायन यांचा परस्पर संबंध असायचा. पैशाअडक्याची गरज भासली की ते मुंबईला भातखंडे यांचेकडे येत. तेव्हा ते नव्या खानदानी चीजा त्यांना शिकवत असत. भातखंडे विद्यार्जनाच्या बाबतीत मधुप वृत्तीचे होते आणि जमेल ते साठवत असत. सेनिया घराण्यातील ह्या तिघा खानसाहेबांशी आलेल्या संपर्काचा पुढील आयुष्यात खूप उपयोग झाला. शास्त्रीय गायनपरंपरेतील ग्वाल्हेर आणि सेनिया परंपरेतील चीजा भातखंडे एकाच वेळी जमवत होते असे म्हणायला हरकत नाही.

नझीर खाँ

रावजीबुवा यांच्या निधनानंतर सारंगीवादक नझीर खाँ पारशी गायन उत्तेजक मंडळीत नोकर म्हणून रुजू झाले. ते काही घराणेदार चीजा शिकले होते आणि ते त्या गातही असत. भातखंडे यांचे शास्त्राविषयी चिंतन चालू होते आणि एका बाजूने ते तालीम घेत असताना त्या संस्थेत संगीतशास्त्रावर व्याख्यानेही देत असत. म्हणजे ते एकाच वेळी शिक्षकही होते आणि साधकही. नझीर खाँना भातखंडे यांच्या शास्त्राविषयी कुतूहल होते. त्यांनी आपला शिष्य वाडीलाल शिवराम याला भातखंडे यांच्यापाशी संगीतशास्त्र शिकण्यासाठी पाठवले. वाडीलाल स्वत: गायक, बंदिशकार आणि संस्कृत विद्वान होते. त्यांच्या लक्षात आले की भातखंडे हे फक्त शास्त्री-पंडित नसून त्यांच्याकडे घराणेदार चीजांचा भरपूर संग्रह आहे. त्यांची शिक्षण, विद्वत्ता आणि गाण्याची तयारी यांनी वाडीलाल प्रभावित झाले. संगीताचे सर्व जुने उपलब्ध संस्कृत ग्रंथ आणि घराणेदार चीजाही ते भातखंडे यांच्यापाशी शिकले. त्या पूर्वीच १८८७ साली भातखंडे कायद्याची परीक्षा उत्तीर्ण झाले होते. आणि त्यानंतर कराची आणि मुंबई येथे त्यांनी वकिलीही केली होती.

जयपूर मनरंग घराण्याशी संपर्क

आशिक अली खाँ आणि अहमद अली खाँ (मृत्यू१९२४)

नथ्थन खाँचे थोरले चिरंजीव मुहम्मद खाँ यांच्याशी वाडीलाल यांचा परिचय होता. भेंडीबाजारात नझीर खाँच्या जवळ मुहम्मद खाँ राहत असत. मुहम्मद खाँ

अभ्यासू होते, पण स्वत: कधीही जाहीर मैफलीत गात नसत. एक दिवस मुहम्मद खाँ यांनी वाडीलाल यांना समोरून येणाऱ्या आशिक अली खाँकडे बोट दाखवून म्हणाले की 'त्याच्याकडे मनरंग घराण्यातील चीजांचे कोठारच आहे. त्यांच्या कुटुंबालाच कोठीवाल म्हणतात. या मुलाला पैशांची अडचण असते. भातखंडे यांना त्याच्याकडे बंदिशींचे घबाड मिळेल.'

जेव्हा १८९८मध्ये आशिक अली खाँ हे मुंबईला आले होते. त्यावेळी ते आर्थिक अडचणीत होते. त्यांच्याकडे अर्थाजनासाठी साधन एकच होते, त्यांची संगीत विद्या. त्या जमान्यात ही विद्या प्रामुख्याने स्वत:च्या कुटुंबात किंवा गंडाबंध शागीर्दास दिली जात असे. भातखंडे यांनी आपल्या वकिली बाण्याने आशिक अलींशी करार केला. त्या वेळी तारेवर ध्वनिमुद्रण होत असे. तारेवरील ध्वनिमुद्रण तंत्रही त्यांनी शिकून घेतले आणि त्यांच्या चीजांचे ध्वनिमुद्रण करायचे ठरवले. शिकलेल्या चीजा ते स्वत: तयार केलेल्या स्वरलिपी पद्धतीत टिपून ठेवायचे. भातखंडे यांनी आशिक अली यांना बिदागी देऊन त्यांच्याकडून बंदिशी शिकून घेतल्या. त्यांनी आशिक अली खाँ कडून अंदाजे तीनशे चीजा मिळवल्या.

मुहम्मद अली खाँ-हररंग (१८२५-१९०५)

ही बातमी जयपूरला त्यांचे वडील मुहम्मद अली यांना मिळाली. कुटुंबाची अमानत समजला जाणारा हा खजिना आपल्या मुलाने परक्याच्या हाती लागू द्यावा हे त्यांना रुचले नाही. ते स्वत: रागारागाने मुंबईला आले आणि त्यानंतर घोर प्रसंग निर्माण झाला असता. परंतु हा विष्णू भातखंडे नि:स्वार्थ बुद्धीने हे काम करत आहे, परंपरा टिकवून ठेवावी हाच त्याचा उद्देश आहे हे पटल्यावर त्यांनीही आपला खजिना मोकळा केला.

स्वत: मुहम्मद अली खाँ हे भूपतखाँ (मनरंग) यांचे पणतू. यांना आपल्या वडिलांकडे तालीम मिळाली होती. ह्या तपश्चर्येचा भाग म्हणून सुरुवातीला त्यांना निरनिराळ्या प्रकारचे पलटे घोटावे लागले होते. ह्या पद्धतीने स्वरांवर हुकमत येऊन गायक बनण्याची पूर्वतयारी झाल्यावर त्यांच्या वडिलांनी त्यांना चीजा सांगण्याचा सपाटा सुरू केला. सदानंद-अदारंग हे तर घराण्याचे आद्य नायक; त्यांच्या आणि इतरही चीजा मुळाबरहुकूम श्रवणाने मनात साठवण्यासाठी ह्या कौशल्याची

आवश्यकता होती. त्यांचे हे कौशल्य पाहून त्यांचे हितचिंतक आणि श्रोते त्यांना 'हररंग' म्हणू लागले. त्यांची भातखंडे यांच्याशी मुंबईत भेट झाली तेव्हा ते ऐंशी वर्षांचे होते.

मनरंग घराण्याची ही दौलत भातखंडे यांना मिळाली. ह्या घराण्याची पूर्वपीठिका थेट तानसेनपर्यंत नेता येते. तानसेनच्या मुलीच्या वंशात न्यामत खाँ यांचा जन्म झाला ते दिल्लीला महमदशहा रंगीले यांच्या दरबारी रुजू होते. ही अठराव्या शतकाच्या पूर्वार्धातील गोष्ट. न्यामत खाँ 'सदारंग' ह्या टोपण नावाने आणि त्यांचे कुटुंबीय (बंधू की जावई याबद्दल मतभेद आहेत.) फिरोज खाँ 'अदारंग' ह्या टोपण नावाने आपल्या रचना करत. ते राजदरबारी असल्याने त्यांचा शिष्यपरिवारही मोठा होता. ह्या सदारंगांचे वंशज 'मनरंग'. अशा प्रकारे टोपण नाव घेऊन रचना करण्याची प्रथा प्रचलित झाली. अशा अनेक चीजा भातखंडे यांना मिळाल्या. ह्या टोपण नावात 'सबरंग', 'कौडीरंग', 'इष्करंग' अशी नावे सापडतात. आपल्या दीर्घ नावांपेक्षा हे शब्द चीजांत गोवणे सहज शक्य होते.

मुहम्मद अली खाँ यांच्याशी गुरुशिष्याचे नाते सहासात वर्षे चालले. ह्या काळात अनेक घटना साध्य झाल्या. काही चीजा खाँसाहेबांकडे अर्धवट स्वरूपात, अंतऱ्याशिवाय आल्या होत्या. त्यांना पूर्णत्व देता आले. काही अपरिचित आणि अप्रचलित रागांना रागाचा दर्जा प्राप्त झाला. काही चीजा अर्थाच्या दृष्टीने समाधानकारक नव्हत्या. त्यांना जोड-जुगलबंदी-चीजा लिहिल्या गेल्या. गुरूला 'हररंग' म्हणत असतच. त्यांनी आपल्या शिष्याला 'चतुर' म्हणण्यास सुरुवात केली. वाग्गेयकार भातखंडे यांच्या इतिहासात 'हररंग' आणि 'चतुर' ह्या दोन्ही नावांचे महत्त्व आहे.

हररंगांच्या नामोल्लेखासह गायला जाणाऱ्या चीजा भातखंड्यांच्याच रचना असून त्यांच्या सांगितिक कल्पनेचा मूळ स्रोत मुहम्मद अलींच्या चर्चातून भातखंडे यांना मिळत असे, असे आश्वासन पंडित प्रभाकर चिंचोरे यांनी दिले आहे. प्रत्यक्ष किंवा अप्रत्यक्ष हा गुरू शिष्यांचा सहवास भातखंडे यांनी चित्रित केला आहे. त्यांची एक बंदिश सुहा रागात आहे.

सोहत गलबीच बैजंतिमाला, मोरमुकुट नयन बिशाला ।
मकराकृत कुंडल लटकत चाला, चतराके हररंग प्रभु नंदलाला ।।

मुहम्मद अली खाँ यांचा आशीर्वाद मिळाल्याने आशिक अली खाँ आणि अहमद अली खाँ ह्या दोन्ही पुत्रांचे साहचर्य आणि सहाध्ययन सहज शक्य झाले. ते दोघे वयाने लहान असले तरी भातखंडे ह्या गुरुपुत्रांना मानाने वागवत. १९२४ पर्यंत हा घराण्याशी भातखंडे यांचा संबंध टिकून राहिला. भातखंडे यांनी एकूण पारंपरिक चीजांचा जो संग्रह केला आणि उपलब्ध करून दिला त्यात मनरंग घराण्याचा फार मोठा साठा आहे.

संगीतशिक्षणाचे वेगळेपण

भातखंडे यांचे विद्यालयीन शिक्षण पाश्चात्य पद्धतीने शासकीय महाविद्यालयांतून झाले. परंतु एकंदरीत संगीताचे शिक्षण हे गुरुशिष्य परंपरेतूनच होत असते हे हळूहळू त्यांच्या लक्षात येत होते. सुरुवातीच्या वर्षांत कॉलेज शिक्षण आणि वकिली चालू असतानाच पारशी गायन उत्तेजक मंडळीच्या सान्निध्यामुळे त्यांना अनेक गायकांकडून धृपदे आणि ख्याल शिकून घेता आली होती. मिळालेल्या तालमीतील सर्व चीजा ते आपण स्वत: तयार केलेल्या नोटेशन पद्धतीने लिहून ठेवत. कोणती चीज कोणाकडून मिळाली याची ते नोंद ठेवत. त्यामुळे एकच चीज निरनिराळ्या गायकांकडून काही फरकाने मिळाल्यास त्यांवर चर्चा करून त्यांचे स्वरूप निश्चित करण्यास मदत होत असे. महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे त्यांना एकच गुरू नव्हते तर ते अनेकांकडून बंदिशी गोळा करत होते.

पुन्हा ग्वाल्हेर गायकी

गणपतीबुवा भिलवडीकर/मिलबारीकर (मृत्यू १९२७)

हिंदुस्थानात ठिकठिकाणी पसरलेला चीजांचा खजिना गोळा करणे हे एकट्या दुकट्याचे काम नाही. मनरंग घराण्याच्या चीजांचा साठा भातखंडे यांना मुंबईतच हस्तगत करून घेता आला. संगीताबद्दलचे ज्ञान हे ह्या चीजांतच ग्रथित केले आहे याचा त्यांना अंदाज आला होता. आणि हे ज्ञान गुरुमुखातूनच पैदा करणे आवश्यक होते. अशीच ईर्षा बाळगणारे भिलवडी गावचे गणपतीबुवा हे हद्दू-हस्सूखाँ ह्या आद्य ख्यालगायकांची गायकी शिकण्यासाठी ग्वाल्हेरला गेले होते. हस्सूखां यांचे शागीर्द वासुदेवबुवा जोशी आणि बडे बाळकृष्ण आणि हद्दूखाँ यांचे शागीर्द कृष्णा शास्त्री शुक्ल

यांच्याकडून त्यांना तालीम मिळाली. आपल्याला मिळालेली अनेक घराण्यांच्या खानदानी चीजांची कमाई इतरांना शिकवण्यासाठी त्यांनी १८९० साली दक्षिणेत बेळगांवला वास्तव्य केले होते. बेळगावला त्यांचा शिष्यपरिवार मोठा होता. त्यांपैकी काहींचा - विशेषत: दत्तात्रेय केशव जोशी आणि शंकरराव कर्नाड यांचा भातखंडे यांच्याशी दृढ संबंध आला. पुढे मुंबईत पारशी गायन उत्तेजक मंडळीत गणपतीबुवांनी १९१० पासून नोकरीवर असताना ग्वाल्हेर घराण्याच्या चीजा भातखंडे यांना शिकवल्या. त्यांनी आपली संपूर्ण विद्या भातखंडे यांच्या हवाली करण्याचा प्रयत्न केला. त्यांनी वार्धक्यात सांगली येथे एक संगीत विद्यालय सुरू केले त्याला नाव दिले चतुर संगीत विद्यालय. आपल्या शिष्याच्या सांगीतिक नावाने विद्यालय सुरू करणे यात त्यांना भातखंडेंविषयी असलेला आदरभावच दिसून येतो.

एकनाथ पंडित (१८७०-१९५०)

ग्वाल्हेर परंपरेतील आणखी एक मोठे गायक नथ्थन पीरबक्ष त्यांचे नातू नथ्थूखाँचे दत्तक पुत्र निसार हुसेन खाँ (१८४४-१९१६) यांनी गणपतराव, शंकरराव (१८६३-१९१७) आणि एकनाथ पंडित (१८७०-१९५०) यांना तालीम दिली होती. एकनाथपंत पंडित यांना भाऊ पंडित म्हणत असत. तेही मुंबईला येऊन पारशी गायन उत्तेजक मंडळीत शिकवू लागले. त्यांचेकडून भातखंडे यांनी मासिक वेतन देऊन जवळ जवळ साडेतीनशे चीजा स्वरलिपीबद्ध करून घेतल्या. यांपैकी काही इतर गायकांकडून मिळाल्या होत्या. स्वरबदल आढळल्यास त्यांतील गुणविशेष पारखून भातखंडे निवडत असत. ग्वाल्हेर परंपरेत ख्याल जसे आहेत तशीच धृपदे, ख्यालनुमे आणि तराणे देखील. हे जमा करण्याचे काम प्रामुख्याने भातखंडे यांचे सहकारी शिष्यगण यांनी केले.

मनरंग आणि ग्वाल्हेर घराण्याची गायकी मिळवण्यात पारशी गायन उत्तेजक मंडळी या संस्थेचा भातखंडे यांना खूप उपयोग झाला. तिथे येणारे आणि शिकवणारे बरेच गायक हे आर्थिक नड म्हणून येत असत. त्यांच्याकडून आवश्यक तेव्हा भातखंडे यांनी चीजा विकत घेतल्या म्हणायला हरकत नाही.

पुढील काळात भातखंडे यांनी अखिल भारतीय संगीत अधिवेशने घेतली. पहिले १९१६ साली बडोद्याला झाले, दुसरे दिल्लीला, तिसरे वाराणसीला, चौथे आणि पाचवे लखनौला. प्रत्येक परिषदेत त्यांना निरनिराळ्या परंपरांची जाणीव होत असे.

१९१७ साली ग्वाल्हेर आणि बडोद्याच्या निवडक संगीतकारांना शिष्यवृत्ती देववून आपली शिक्षणप्रणाली, स्वरलिपी आणि *‘श्रीमल्लक्ष्यसंगीतम्’* या ग्रंथातील सिद्धान्तांवर प्रशिक्षण दिले. संगीत शिक्षकांसाठी असे शिबिर पहिल्यांदाच भरवले गेले. इथवर भातखंडे यांचा ग्वाल्हेरच्या संगीतकारांशी संबंध दृढ झाला.

रामपूरचे सेनिया घराणे

दुसरे अधिवेशन दिल्लीत १९१८ साली झाले. तिथे भातखंडे यांच्या लक्षात आले की रामपूर घराण्याचे अनेक गायकवादक आले होते, इतकेच नव्हे तर नवाबसाहेब हमीद अली खाँ बहादुर हे स्वत: अधिकारी परुष आहेत. ते स्वत: उस्ताद वझीर खाँ यांचे जावई आणि इतर अनेक गायकांचे आश्रयदाते होते.

तानसेन यांच्या वारसांत पुत्रवंश आणि कन्यावंश यांत संगीत वेगळ्या प्रकारे शिकवले जाऊ लागले आणि ह्या दोन्ही परंपरांतील संगीत ग्रहण करणे भातखंडेंना आवश्यक वाटले. त्यापैकी मुलाच्या वंशाने रबाब वाजवून गायन केले तर मुलीचे वंशज बीन आणि नंतर सुरसिंगार वाजवून गायन करत. रामपूरच्या गायक वादकांत तानसेनच्या पुत्रीवंशाची परंपरा होती. भातखंडे यांचा वझीर खाँ याच्याशी परिचय १९१० पासून होता तरी १९१२च्या दिल्ली येथील अखिल भारतीय संगीत परिषदेच्या निमित्ताने त्यांच्याशी जवळीक निर्माण झाली. तानसेन परंपरेचे धृपदधमार शिकून घेतल्याशिवाय गीतसंग्रह अपूर्णच राहिला असता. आपल्या घराण्याची मालमत्ता जपण्याचे प्रयत्न जे गायक करत ते निरनिराळ्या मार्गांनी भातखंडे निस्तरत होते. कधी वित्ताच्या बळावर; कधी बंदिशींची देवघेव करून तर कधी आपला हेतू त्यांच्याशी स्पर्धा करणे नसून केवळ परंपरा पुढील पिढीपर्यंत पोचवणे याबद्दल उस्तादांची खात्री पटवून.

सेनिया घराण्याच्या पुत्रीवंशाच्या गायकांना वश करण्यासाठी त्यांनी फार वेगळी युक्ती वापरली. वझीर खाँ यांच्याकडे अमाप संगीतविद्या होती. ते नवाबांचे सासरे आणि गुरूही. आणि त्यातून वझीर खाँ हे न्यामतखाँ ‘सदारंग’ नंतर पाचव्या पिढीतले होते. त्यांच्याकडून विद्या मिळवण्यासाठी खुद्द रामपूरचे नवाब हमीद अली खाँ बहादूर यांचा गंडा बांधणे आवश्यक होते. नवाबसाहेब स्वत: अधिकारी

पुरुष होते. भातखंडे यांनी त्यांचे गंडाबंध शिष्यत्व आनंदाने पत्करले. ही १९१८ सालची गोष्ट आहे. तेव्हा भातखंडे अठ्ठावन्न वर्षांचे होते. तोपर्यंत ते संगीताच्या क्षेत्रात ख्यातीप्राप्त होते. तरी विद्या मिळवण्यासाठी कोणाचेही शिष्यत्व पत्करणे यात त्यांना काही कमीपणा वाटला नाही. गंडा बांधल्यावर त्यांच्या घराण्याचे धृपद-धमार आणि अप्रचलित रागही उस्तादांना भातखंडे यांना शिकवावेच लागले. भातखंडे यांचा रामपूर गायकांशी किंचित परिचय मुंबईत १९१० मध्ये झाला होता. तो आठ वर्षांनी फलदायी ठरला.

वझीर खाँ हे मुळात आपली विद्या द्यायला तयार नव्हते. परंतु त्यांचे जावई स्वत: नवाबांनी शिष्य म्हणून स्वीकारल्यावर भातखंडे यांना रान मोकळे झाले. १९२६ पर्यंत तानसेन यांच्या पुत्री मार्फतच्या परंपरेचे संगीत भातखंडे यांना गोळा करता आले.

मुहम्मद अली गिद्धौरवाले (१८३५-१९२७)

दुसऱ्या बाजूने तानसेन यांच्या पुत्रवंशातील गायक-वादक धृपद गायनाप्रमाणे रबाबवादनात निष्णात होते. मुहम्मद अली खाँ गिद्धौरवाले बासत खाँ यांचे चिरंजीव. लखनौचे नवाब वजीद अली शहा यांचे ते गुरू. मुहम्मद अली खाँ कडून भातखंडे यांना तालीम मिळाली ती रामपूरचे प्रिन्स सादत अली खाँ किंवा छम्मनसाहेब यांच्या सोबत. तानसेन यांच्या पुत्रवंशातील बासत खाँ यांचे पुत्र मुहम्मद अली यांच्याकडे अतिविशिष्ट खानदानी चीजांचा संग्रह होता. त्यांना रामपूर नवाबांचा आश्रय होता. त्यामुळे भातखंडे यांना त्यांची तालीम मिळू शकली. या चीजा त्यांनी *'गीतमालिके'*च्या तेवीस भागांत, *'मारिफुन्नगमात'* आणि *'क्रमिक पुस्तक मालिके'च्या सहा भागांत तपासून प्रसिद्ध केल्या.*

लक्षात घेण्यासारखी गोष्ट म्हणजे इतर गायकांप्रमाणे त्यांनी कोणत्याही एकाच घराण्याची कास धरली नाही. त्यांनी राणी मधमाशी प्रमाणे मिळेल तो मकरंद जमा केला. त्यासाठी देशभर उस्तादांचा शोध घेतला आणि घराणे, जात, धर्म असा भेदभाव केला नाही. विशेष म्हणजे हे सारे जमा करताना ते सर्वांसाठी आहे याचे भान ठेवले.

दक्षिणेतील मार्गदर्शक

सुब्राम दीक्षितार (१८३९-१९०६)

सुब्राम दीक्षितार यांच्या *'संगीत संप्रदाय प्रदर्शनी'* या सतराशे पृष्ठांच्या ग्रंथांचे परिशीलन भातखंडे यांनी दक्षिणेच्या दौऱ्याच्या आधीच केले होते. त्या पुस्तकातील शास्त्रीय माहितीवर भातखंडे आणि सुब्राम दीक्षितार यांनी चर्चा केली. त्या ग्रंथात संगीतकारांची चरित्रे, गमकांच्या चिन्हांचा परिचय, प्राचीन व वर्तमान संगीतांची लक्षणे, बाहत्तर मेलकर्ता आणि जन्य रागांची लक्षणे, त्यांची लक्षण गीते. व्यकंटमखींची पदे, चित्त तानांचे नमुने, मुथ्थुस्वामींची पदे, प्रबंध गायनाची उदाहरणे, त्यागराज शामाशास्त्रींची पदे, इत्यादी अनेक फुटकळ माहिती दिलेली होती. भातखंडे यांनी तोपर्यंत ऐकलेल्या संगीतकारांच्या बंदिशींवरून थाट पद्धतीविषयी काही विचार केला होता. ते सुब्राम दीक्षितार यांचेकडून *'संगीत रत्नाकर'* आणि कर्नाटक संगीत यांच्यात सुसंवाद अपेक्षित करत होते. परंतु हिंदुस्थानी आणि दाक्षिणात्य संगीताला जोडणारा धागा या चर्चेत सापडेना; त्यामुळे भातखंडे असा ऐतिहासिक दुवा सांधू शकले नाहीत.

परंतु सुब्राम पंडितांनी व्यंकटमखींचे बारा स्वर गाऊन दाखवले आणि त्यातून व्यंकटमखींचे बाहत्तर मेलांचे प्रतिपादन केले आहे. त्यांनी व्यंकटमखींचा *'चतुर्दण्डिप्रकाशिका'* हे हस्लिखित उपलब्ध करून दिले. ह्या अपूर्ण ग्रंथामुळे भातखंडे यांच्या शास्त्रविषयक विचारांना दिशा मिळाली. त्यांनी सुब्राम दीक्षितार यांच्या सोबत चारपाच दिवस चर्चा केली. त्यांच्या *'प्रथम अभ्यासदर्शिका'* ह्या ग्रंथाला १९०५ सालीच अडीचशे पानांची प्रस्तावना लिहून दिली. इतकेच नव्हे तर त्यांनी उपलब्ध करून दिलेले *'चतुर्दण्डिप्रकाशिका'* हे अपूर्ण हस्तलिखित छापून सर्वांना उपलब्ध करून दिले.

चिन्नास्वामी मुदलियार (मृत्यू १९०२)

हे मद्रासमधील एक शासकीय अधिकारी उच्चशिक्षित विद्वान संगीतकार होते. पुढे सेवानिवृत्त झाल्यावर त्यांनी कर्नाटक संगीतातील त्रिमूर्तींच्या रचना स्टाफ नोटेशनमध्ये लिहून त्यांचा प्रसारही केला. त्यासाठी स्वत:च्या मालकीचा प्रेसही काढला. *'ओरिएंटल म्युझिक इन युरोपियन नोटेशन'* ह्या शीर्षकाची पुस्तक मालिका

काढली. भातखंडे यांच्या *‘गीतमालिका’* या संग्रहाची कल्पना काहीशी अशीच होती. भातखंडे यांच्या दक्षिण दौऱ्याआधीच चिन्नास्वामींचे निधन झाल्यामुळे त्यांची प्रत्यक्ष भेट जरी झाली नाही तरी भातखंडे यांच्या साहित्यनिर्मितीवर चिन्नास्वामींचा प्रभाव दिसतो.

भातखंडे यांच्या गुरूंचा शोध घेताना लक्षात येते की भातखंडे हे सर्वार्थाने उत्तम साधक होते. जे मिळेल ते ते स्वीकारत आणि इतरांना या ना त्या मार्गाने पोचवत. त्यांची गुरुपरंपरा आणि सहकारी शिष्यगण हा त्यांचा मित्रपरिवारच होता.

प्रकरण ४

मित्रपरिवार आणि शिष्यपरंपरा

भातखंडे यांच्या गुरुपरंपरेत जसा निराळेपणा दिसतो तसाच त्यांचा मित्रपरिवार यांचाही वेगळ्या प्रकारे विचार करावा लागतो आणि त्यांच्या शिष्यपरंपरेचासुद्धा. गुरुजनांकडून बंदिशी शिकून घेताना त्यांच्याशी जसे त्यांचे नाते बरोबरीचे होत गेले तसेच शिष्य आणि मित्रपरिवार यांच्याशीही त्यांचे नाते संगीतक्षेत्रातले सहप्रवासी हेच राहिले. परस्पर सहकार्य आणि आदर हे त्यांच्यातील महत्त्वाचे सूत्र होते. संगीताबद्दलचे प्रेम आणि निष्ठा हेच खरे बंध. यात वयाचा किंवा मानापमानाचा मुद्दाच त्यांना जाणवलेला दिसत नाही. अनेक विद्वानांनी त्यांचा व्यासंग, कार्यक्षमता आणि विचारांचे वेगळेपण जाणून त्यांना गुरुस्थानी मानले.

काशीनाथ शास्त्री अप्पा तुलसी (१८५५-१९२०)

भातखंडे यांची पूर्वेच्या प्रवासात हैद्राबाद दख्खन येथे काशीनाथ शास्त्री अप्पा तुलसी यांची भेट झाली. अप्पा तुलसी वयाने त्यांच्यापेक्षा काहीसे वडील, संस्कृत, हिंदी आणि मराठी भाषेवर प्रभुत्व असलेले असे विद्वान होते. ते छंदोबद्ध रचना करत आणि हरिकथा सांगत. त्यांचा संगीताचाही अभ्यास होता. भातखंडे यांनी रागांची *'श्रीमल्लक्ष्यसंगीता'*त जी दहा थाटांची विभागणी मांडली त्या मुद्द्यावर त्या दोघांची चर्चा झाली. अप्पा तुलसी भातखंडे यांच्या शास्त्राविषयीच्या विचारपद्धतीने प्रभावित झाले. *'श्रीमल्लक्ष्यसंगीता'*ची प्रत मिळाल्यावर अप्पा तुलसी यांनी भातखंडे यांचे सांगीतिक विचार आपल्या *'संगीत सुधाकर'*, *'रागकल्पद्रुमांकुर'*, *'रागचंद्रिका'*, *'चंद्रिकासार'*, *'अभिनव तालसंग्रह'* या लहान लहान संस्कृत ग्रंथांत लिहिले. हे ग्रंथ भातखंडे यांनी स्वखर्चाने प्रसिद्ध केले. भातखंडे यांच्या गुरुशिष्य नात्यापलीकडे जाणाऱ्या या संगीतप्रेमी वृत्तीचे अप्पा तुलसी हे एक उत्तम उदाहरण आहे.

दत्तात्रेय केशव जोशी (१८६०-१९३७)

दादासाहेब जोशी यांनी गणपतीबुवा मिलबारीकर यांचेकडून तालीम घेतल्यानंतर त्यांची भातखंडे यांच्याशी भेट झाली. जोशी स्वतंत्र लेखन करत

एन २९०५--५

असत. भावभट्टाचे ग्रंथ *'अनूपसंगीत रत्नाकर', 'अनूपसंगीत विलास', 'अनूपांकूश'* यांचे मराठी भाषांतर त्यांनी केले. भातखंडे यांच्या प्रकाशनकार्यात त्यांचा सहभाग होता. १९२० पासून *'क्रमिक पुस्तक मालिके'*च्या संपादनात त्यांनी साहाय्य केले. पुढे १९२६ साली भातखंडे यांनी लखनौला मॅरिस कॉलेजची स्थापना केली तेव्हा दादासाहेबांचे धाकटे बंधू माधवराव जोशी यांची आद्य मुख्याध्यापक म्हणून नेमणूक केली. दादासाहेब स्वत: १९२८ पर्यंत लखनौला राहिले आणि त्यानंतर पुण्याला गेले.

शंकरराव कार्नाड (मृत्यू१९३३)

शंकरराव कार्नाड हे भातखंडे यांचे समव्यावसायिक होते. ते मुंबई हायकोर्टात वकिली करत. यांनाही गणपतीबुवांची तालीम मिळाली होती. खानदानी चीजांची स्वरलिपी ते काळजीपूर्वक जपून ठेवत. भातखंडे यांचे सहकारी या नात्याने ते शास्त्रचर्चेत भाग घेत आणि भातखंडे यांचे सांगीतिक विचार मांडत असत. त्यांचा आणि पोलीस खात्यातील नारायणराव रातंजनकर यांचा परिचय होता. श्रीकृष्ण ह्या छोट्या मुलाचे गाणे त्यांनी ऐकले होते. ते आवडून त्यांनी भातखंडे यांना मुद्दाम नारायणरावांच्या घरी आणून ऐकवले होते. १९०९ साली त्यांनी पहिल्यांदा भातखंडे आणि रातंजनकर कुटुंब यांचा परिचय घडवून आणला; या छोट्या सहज घटनेचा एकूणच हिंदुस्थानी संगीताच्या प्रगतीवर दूरगामी परिणाम होणार होता. शंकरराव कार्नाड यांनी भातखंडे यांच्या सर्व कार्यात मनापासून भाग घेतला. त्यांचा १९३३ सालचा मृत्यू हा भातखंडे यांच्यावर मोठा आघात होता.

सौरिन्द्रमोहन टागोर (१८४०-१९१४)

पूर्वेला बंगालमध्ये सौरिन्द्र मोहन आणि ज्योतिन्द्र मोहन हे टागोर बंधू संगीतशास्त्राच्या संदर्भात हिंदुस्थानी संगीताचा खोलवर विचार करत. पाश्चात्य संगीताचाही त्यांचा अभ्यास होता. सौरिन्द्र मोहन यांचा देशविदेशातील संगीतप्रणालींचा गाढा अभ्यास होता. ते भातखंडे यांना गुरूसारखे होते. तसे ते आधीच्या पिढीतील विद्वान आणि रवींद्रनाथ टागोरांच्या कुटुंबातले. ते इंग्रजांचे अभिमानी होते. त्यांनी वयाच्या पंधरा वर्षांचे असतानाच हिंदुस्थानी संगीतावर पुस्तक लिहिले होते. फक्त संगीतावर नव्हे तर इतर अनेक विषयांवर त्यांनी लेखन केले होते. भारतीय वाद्ये जमवून ती विविध संग्रहालयांना भेट दिली. फिलाडेल्फिया,

ऑक्सफर्ड अशा विख्यात विद्यापीठांकडून त्यांच्या विद्वत्तेला मानवंदना मिळाली होती. त्यांच्या भातखंडे यांच्याशी बऱ्याच साधकबाधक चर्चा झाल्या. मतभेद असूनही भातखंडे यांचा त्यांच्याशी मनमोकळेपणाने विचारविनिमय होऊ शकला. टागोरांनी भातखंडे यांना अनेक हस्तलिखिते आणि पुस्तके मिळवून दिली. भातखंडे यांच्याशी चर्चा केल्यावर सौरिंद्रमोहन यांनी आपली काही मते बदलली.

वाडीलाल शिवराम नायक (१८८२-१९४७)

वाडीलाल शिवराम नायक यांचा जन्म गुजरातेतला. बारा वर्षांचे असतानाच त्यांना गायन आणि अभिनय शिकण्यासाठी मुंबईला पाठवण्यात आले, पण त्यांचा कल हा शास्त्रीय संगीत आणि संस्कृत भाषा यांच्याकडेच होता त्यानुसार त्यांनी साधनाही केली. ते गुजराती नाटक मंडळींत चाली लावून देण्याचे काम करत. भेंडीबाजारातील सारंगीवादक नझीर खाँ यांचे त्यांना पारशी गायन उत्तेजक मंडळीत मार्गदर्शन मिळाल्यावर वाडीलालजींचे संगीत खुलायला लागले. त्यांचे गुरू नझीर खाँ यांनी त्यांना संगीतशास्त्राचा अभ्यास करण्यासाठी भातखंडे यांच्याकडे पाठवले.

ते स्वत: संस्कृत भाषेत तज्ज्ञ होते. त्यांच्या लक्षात आले की भातखंडे हे फक्त संगीतशास्त्रात विद्वान नव्हते तर त्यांच्यापाशी अनेक चीजांचा साठा होता. ते स्वत: गाऊन दाखवतही असत. भातखंडे यांच्या ह्या क्षेत्रातील सर्वंकष कामगिरीने ते भारावून गेले आणि सर्वच कामात त्यांना साथ देऊ लागले. वाडीलाल यांनी भातखंडे यांच्या मार्गदर्शनाखाली संस्कृत ग्रंथ वाचून काढले. संगीतशास्त्राचा अभ्यास केला आणि अनेक पारंपरिक बंदिशी शिकून घेतल्या. संस्कृत ग्रंथांचे संपादन, पारशी गायन उत्तेजक मंडळींनंतरचे भातखंडे यांचे कार्यक्षेत्र, शारदा संगीत मंडळीतील शिक्षणवर्ग, *'संगीत रत्नाकर'*च्या काही अध्यायांचे गुजराती भाषांतर आणि प्रकाशन असो वा त्यांच्या एकूण कामातला सहभाग असो, वाडीलाल आणि लीलाधर रतनसी हे त्यांच्या सेवेसी हजर असायचे. भातखंडे शास्त्राविषयी कोणी शंका प्रदर्शित केल्यास वाडीलाल त्यांचे निरसन करत. साहजिकच 'क्रमिक पुस्तक मालिके'च्या पाचव्या आणि सहाव्या भागांचे संपादन आणि प्रकाशन पूर्ण करण्याची जबाबदारी भातखंडे यांनी रातंजनकर यांचेसोबत त्यांच्यावर टाकली. उत्तर आयुष्यात ते बान्सदा संस्थान संगीत विद्यालयाचे प्राचार्य झाले.

एन २९०५--५अ

राजाभैय्या पूछवाले (१८८२-१९५६)

राजाभैय्या पूछवाले यांचे मूळ नाव बाळकृष्ण अष्टेकर. त्यांचे पूर्वज झांशीजवळ पूंछ ह्या गावात येऊन राहिले म्हणून उपनाव पूछवाले झाले. ते कुटुंब पुढे ग्वाल्हेरला स्थायिक झाले. ते चरितार्थासाठी टंकलेखकाची नोकरी करत परंतु गायनाविषयी प्रचंड आसक्ती असल्याने ते शंकरराव पंडित यांचेकडे तालीम घेत. तेथील वामनराव देशपांडे यांचेकडून ते धृपद आणि ख्याल शिकले. ग्वाल्हेर महाराजांच्या निमंत्रणावरून भातखंडे ग्वाल्हेरला आले असता राजाभैय्या यांचा त्यांच्याशी संपर्क आला. महाराज माधवराव शिंदे भजने गात असत, तेव्हा राजाभैय्या त्यांना हार्मोनियमवर साथ करायचे. भातखंडे यांच्या नवीन शिक्षणपद्धतीत शिक्षक तयार करायचे होते. त्यात राजाभैय्यांची निवड करण्यात आली. त्यांना प्रशिक्षणासाठी मुंबईला पाठवण्यात आले.

भातखंडे यांची विद्वत्ता आणि त्यांचा स्वभाव यांचा राजाभैय्यांवर इतका परिणाम झाला की ते भातखंडे यांना आपले गुरू मानू लागले. राजाभैय्या स्वत: ग्वाल्हेर गायकीत पारंगत होते आणि ते टप्पा आणि ठुमरी उत्तम सादर करत. भातखंडे यांनाही राजाभैय्यांविषयी परम आदर होता. ग्वाल्हेर घराण्याच्या बऱ्याच चीजा भातखंडे यांनी राजाभैय्यांकडून घेतल्या. राजाभैय्यांचा पारंपरिक चीजांचा अभ्यास असल्याकारणाने स्वत: जमा केलेल्या चीजांत भातखंडे यांना शंका आल्यास ते त्या राजाभैय्यांकडून तपासून घेत. ग्वाल्हेरच्या माधव संगीत विद्यालयात सुरुवातीला प्राध्यापक म्हणून आणि पुढे प्राचार्य म्हणून राजाभैय्या रुजू झाले.

हिरजीभाई डॉक्टर

हे पारशी गृहस्थ दिलरुबा आणि विचित्र वीणा ही वाद्ये उत्तम वाजवत. ते १९२५ पासून भातखंडे यांचेकडे तालीम घेऊ लागले. त्यानंतर ते उत्तम संगीतकार म्हणून ओळखले जाऊ लागले. भातखंडे यांनी पनर्रचना केल्यावर त्यांना बडोदे येथील संगीत विद्यालयाचे प्राचार्य नेमण्यात आले.

भालचंद्र सीताराम सुकथनकर (१८९१-१९४०)

भातखंडे यांची शिष्यपरंपरा फार महत्त्वाची आहे. यांपैकी भालचंद्र सुकथनकर यांच्याशी त्यांचे नाते फार वेगळ्या स्तरावर होते. भालचंद्रच्या शैशवावस्थेतच वडील सीताराम यांच्या निधनानंतर त्याचा सांभाळ आजोबा शांताराम पाटकर यांनी

केला. त्यांच्या इस्टेटीचे भातखंडे हे मॅनेजर नेमले गेले. त्यांच्या घरीच भातखंडे राहू लागले. आणि आपले संगीतसंशोधन जोमाने करू लागले. भालचंद्राचे थोरले बंधू विष्णू संगीतविषयक संस्कृत ग्रंथ मिळवून देत. हेच विष्णू सिताराम सुकथनकर पुढे भांडारकर ओरिएन्टल इन्स्टिट्यूटचे संचालक झाले. भालचंद्र सीताराम यांनी टिळकांच्या *'गीतारहस्या'*चे मराठीतून इंग्रजीत भाषांतर केले. हे दोघेही सुकथनकर बंधू भातखंडे यांच्या संगीतविषयक लेखन-प्रकाशनात उत्साहाने भाग घेत. भातखंडे यांच्या सर्व शोधयात्रेत त्यांचा सहभाग असे. भातखंडे त्यांना आपले मानसपुत्र मानत. *'क्रमिक पुस्तक मालिके'*तील पाचव्या आणि सहाव्या भागांच्या प्रकाशनाची जबाबदारी भालचंद्र यांनी पार पाडली.

श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर (१९००-१९७२)

भातखंडे यानी ज्यांना प्रत्यक्ष तालीम दिली असे यांचे पट्टशिष्य म्हणजे श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर. श्रीकृष्णाचे वडील नारायणराव रातंजनकर हे भातखंडे यांचे जवळचे मित्र होते. हे गुरु-शिष्य नाते तसे अनोखे होते. श्रीकृष्ण प्रत्यक्ष तालीम कोणाकडूनही घेत असले तरी मार्गदर्शन हे भातखंडे यांचेच असायचे. श्रीकृष्णाचे शालेय शिक्षण हे मुंबईत आणि बाहेरही अहमदनगर, औरंगाबाद ह्या मुंबई इलाख्यातील वेगवेगळ्या गावांत आणि बडोदे संस्थानात झाले. १९१६ साली बडोद्याला पहिले संगीत संमेलन भरवले गेले. तेव्हापासून पुढील दिल्ली आणि लखनौ येथे भरवलेल्या संगीत संमेलनांतूनही श्रीकृष्णाचा सांगीतिक प्रवास हा भातखंडे यांच्या मार्गदर्शनाखाली होत राहिला.

त्यांच्याच आदेशानुसार श्रीकृष्णाला पाच वर्षे उस्ताद फैय्याज खाँ यांची तालीम मिळाली. एका बाजूने आपल्या पंडिती संशोधनात श्रीकृष्णाला सहभागी करून घ्यावयाचा आणि त्याच वेळी त्याला गायकीच्या दृष्टीने उस्तादी परंपरेचे ज्ञान प्राप्त होऊ द्यायचे हा भातखंडे यांचा मानस होता. शिवाय त्यामुळे आग्रा घराण्याच्या बंदिशीही प्राप्त होत होत्या. फक्त कुटुंबीयांनाच शिष्य बनवायचे हा जुना शिरस्ता असायचा. पुढे उदरनिर्वाह, द्रव्यार्जन आणि कलाप्रसार ह्या कारणांनी शिष्यांना पुत्रवत मानायचे, पण त्याच वेळी त्यांच्याकडून सेवा करून घ्यायची ही पद्धत पूर्वीच्या शतकात ग्वाल्हेरसारख्या ठिकाणी होती.

भातखंडे यांनी गुरु-शिष्य नात्याला एक वेगळेच परिमाण दिले. श्रीकृष्णाच्या बाराव्या वर्षापासून जवळजवळ तीस वर्षें त्याला निरनिराळ्या टप्प्यांवर योग्य ती

दिशा दाखवली. १९२६मध्ये भातखंडे यांनी लखनौला संगीत शिक्षण संस्थेची स्थापना केली. युनायटेड प्रॉव्हिन्सेस ह्या इलाख्याचे मुख्य शहर लखनौ तेथील गव्हर्नर सर विल्यम मॅरिस यांचा ह्या संगीत विद्यालयाला पाठिंबा होता. त्यांचे नाव ह्या विद्यालयाला दिले गेले. सुरुवातीला गणपतीबुवा भिलवडीकर यांचे शिष्य दत्तात्रेय केशव जोशी यांचे बंधू माधवराव जोशी यांच्यावर प्राचार्यपदाची जबाबदारी सोपवण्यात आली. त्यांना शालेय शिक्षणाच्या व्यवस्थापनाचा अनुभव होता. सव्वीस वर्षांचा श्रीकृष्ण दोन वर्षे उपप्राचार्य म्हणून उमेदवारी करत होता. त्यानंतर १९२८ पासून आपल्या निवृत्तिवयापर्यंत त्यांनी प्रचार्यपदावरून ह्या संस्थेला नाव मिळवून दिले. भातखंडे यांच्या संगीतविषयक साहित्याच्या संपादनाचा व प्रकाशनाचा भार त्यांच्या ह्या शिष्याने उचलला. भातखंडे यांनी सुरू केलेली ही शिष्यांना वागवण्याची पद्धत रातंजनकर यांनी चालू ठेवली. भातखंडे रातंजनकर यांच्या विशेष नात्याचा निर्देश पुढील प्रकरणात केला आहे.

ठाकूर नवाब अली

हे अकबरपूरचे तालुकदार एक नावाजलेले संगीतकार होते. प्रसिद्ध हार्मोनियम वादक गणपतरावभैया आणि मौजउद्दीनसारख्या कलावंतांच्या सहवासात त्यांनी हार्मोनियम वादनकला आत्मसात केली होती. १९११मध्ये त्यांचा भातखंडे यांच्या लेखनाशी परिचय झाला. त्यानंतर त्या दोघांचा पत्रव्यवहार सुरू झाला. त्या पत्रांतील चर्चेच्या आधारावर नवाबसाहेबांनी आपला *‘मारिफुन्नगमात’* ह्या ग्रंथाचा पहिला भाग उर्दू भाषेत लिहिला. त्यात भातखंडे यांच्या काही रचनाही दिल्या आहेत. १९१६ मधील बडोदे येथील पहिल्याच अखिल भारतीय संगीत परिषदेचे ते अध्यक्ष होते. लखनौ तेथील चौथ्या आणि पाचव्या परिषदांतही त्यांचा महत्त्वाचा सहभाग होता. नवाबसाहेब लखनौलाच राहत असल्याने विद्यालयाच्या स्थापनेनंतरही त्यांनी संस्थेच्या कामात रस घेतला. *‘मारिफुन्नगमात’* ह्या ग्रंथाच्या दुसऱ्या आणि तिसऱ्या भागांत नवाब साहेबांच्या स्वत:च्या रचना दिल्या आहेत. रामपूरचे नवाब हामीद अलीसाहेब यांच्याकडे संपर्क नवाब अली यांच्यामुळे सुकर झाला.

नझीर खाँ

भातखंडे यांनी त्यांनी स्थापन केलेल्या संस्था त्यांनी प्रशिक्षित केलेल्या संगीतकारांनी चालवल्या. नंतरच्या काळात त्यांनी शागीर्द निर्माण करण्याऐवजी

शिक्षकाच्या प्रशिक्षणावर आणि शास्त्रावर लक्ष केंद्रित केले. त्यांच्या शास्त्र आणि नोटेशन पद्धतीवर खूश होऊन मुळात त्यांना बंदिशी देणारे नझीर खाँ यांनी भातखंडे विचारपद्धती आपल्या वाडीलाल शिवराम ह्या शिष्यामार्फत समजावून घेतली. शास्त्रविचाराचे संगीत सादरीकरणातले महत्त्व ते जाणून होते. भातखंडे यांनी रचलेली लक्षणगीते त्यांनी आत्मसात केली आणि ती इतरांपर्यंत पोचवली. त्यांत अच्छनबाई, अंजनीबाई मालपेकरांसारख्या श्रेष्ठ कलाकारही आहेत. उस्ताद बुंदूखाँ, मम्मन खाँ, काले नझीर खाँ अशा संगीतकारांना भातखंडे विचारधारा पोचवायचे काम नझीर खाँ यांनी केले.

काले नझीर खाँ

हे उदेपूरच्या जाकिरुद्दीन खाँचे शागीर्द, ते रामपूर दरबारात रुजू झाले. भातखंडे यांच्या शास्त्रविचाराची महती वाटल्यावरून रामपूर नवाबांनी काले नझीर खाँ यांना मुद्दाम भातखंडे यांच्याकडे पाठवले. भातखंडे रामपूर दरबारात पोचू शकले ते काले नझीर खाँ यांच्यामुळे.

इतर मित्रपरिवार

भातखंडे यांनी सुरू केलेल्या माधव संगीत विद्यालय-ग्वाल्हेर, मॅरिस कॉलेज ऑफ म्युझिक–लखनौ आणि बडोदे येथील विद्यालय यांत प्रामुख्याने जरी गटागटाने अभ्यासक्रमाला अनुसरून वर्गात सामूहिक पद्धतीने शिकवण्याची शालेय पद्धती अवलंबली गेली तरी प्रत्येक ठिकाणी भातखंडे यांच्या शिष्यवरांनी आपापल्या शिष्यांना विशेष तालीम दिली आणि शक्यतो त्यांना दीर्घ काळपर्यंत फक्त सांगीतिक नव्हे तर व्यावहारिक बाबतींत देखील मार्गदर्शन केले. भातखंडे आपल्या शिष्यांना सहकारी करून घेत असत. अशांपैकी रातंजनकरांप्रमाणे वाडीलाल शिवराम आणि राजाभैय्या पूछवाले ही दोन महत्त्वाची नावे.

भातखंडे यांच्या शिष्यमंडळींत रवींद्रलाल रॉय, हेमेंद्र लाल रॉय, सचिंद्र कुमार दत्ता, नारायण लक्ष्मण गुप्ते, बालाजी श्रीधर पाठक, कृष्णराव दाते, भास्करराव खंडेपारकर, विष्णुराव देशपांडे, बाबुराव गोखले, बळवंतराव साबळे, चुन्नीलाल कथ्थक इत्यादिकांचा समावेश आहे. त्यांनी भारतातल्या निरनिराळ्या संस्थांतून भातखंडे पद्धतीचे शिक्षण अनेक वर्षे दिले.

नवीन विचार मांडणाऱ्यांच्या कार्याचा परामर्श घेताना त्यांचा पुढील पिढ्यांवरील प्रभावालाही महत्त्व आहे. भातखंडे यांची स्वरलिपी पद्धत आज सर्वमान्य म्हणायला हरकत नाही. त्यांच्या थाट पद्धतीवर टीका झाली तरी जोवर पर्यायी वर्गीकरण उपलब्ध नाही तोवर भातखंडे यांचेच शास्त्र स्वीकारावे लागते. ना. म. खरे यांची रागांग पद्धती किंवा बाबूराव रेळे यांची प्रवाह संकल्पना यांचा संगीतकारांकडून स्वीकार झालेला दिसत नाही.

भातखंडे यांच्या परंपरेबाहेरही त्यांचा प्रभाव समजून घेण्यासाठी कुमार गंधर्व यांच्याकडे आपण वळूया. कुमार गंधर्व यांना प्रो.बी.आर.देवधर ह्या पलुस्करांच्या शिष्याने पुत्रवत वाढवले. पलुस्कर आणि भातखंडे ह्या न भेटणाऱ्या समांतर परंपरा मानल्या जातात. परंतु कुमार गंधर्व यांनी इतर गायकांपेक्षा भातखंडे यांनी जमवलेल्या बंदिशींचा अधिक आश्रय घेतला. त्यांनी आपल्या बंदिशींसाठी भातखंडे नोटेशन पद्धती स्वीकारली. त्यांनी भातखंडे यांचे शिष्य रातंजनकर यांच्याकडून काही बंदिशी घेतल्या आणि ते गिंडे-भट ह्या भातखंडे परंपरेतील गायकांना आपले बहिश्चर प्राण मानत.

भातखंडे यांच्या गुणविशेषांमुळे घराण्यांपलीकडे जाणारी परंपरा निर्माण झाली. ती समजून घेण्यासाठी भातखंडे-रातंजनकर आणि रातंजनकर-गिंडे ह्या गुरु-शिष्य नात्याकडे आधी पाहिले पाहिजे.

प्रकरण ५

गुरुशिष्य की पिता पुत्र

गुरुमहिमा अगाध आहे! खरे तर सर्वच क्षेत्रांत गुरुशिष्यांचे नाते विशेष पवित्र असते. इतर क्षेत्रांपेक्षा संगीत आणि अध्यात्म या क्षेत्रांत गुरू या नात्याला विशेष महत्त्व आहे. पूर्वीच्या काळात संगीतात घराण्यातील नात्यांचे प्राबल्य होते. कलेची देवाणघेवाण व्हायची ती प्रामुख्याने कुटुंबसापेक्ष - क्वचित कुटुंबाबाहेर असली तर मग निदान स्थलसापेक्ष. तेव्हा शिष्य हा गुरूचा मुलगा, पुतण्या, भाचा, निदान जावई, नातू असा कोणी असायचा. सरंजामी पद्धतीनुसार अशा शिष्याकडून सर्व प्रकारची सेवा करून घ्यायची हे साहजिकच समजले जाई.

कुटुंबाबाहेरील शिष्यांना तालीम दिली तरी त्यामागील भावना तीच असायची आणि त्यामुळे गुरु-शिष्य नात्यात फारसा फरक पडला नाही. गुरूची विद्वत्ता, प्रतिभा आणि अनुभव यांचे मोल केवळ पैशांत करणे अशक्य असल्याने शिष्याने पाय चुरण्यापासून ते पिकदाणी साफ करण्यापर्यंत सर्व प्रकारची कामे करावीत हे गृहीत धरण्यात येत असे. या प्रकारच्या अनेक सत्यकथा आणि दंतकथा प्रसृत झाल्या आहेत.

एकोणिसाव्या आणि विसाव्या शतकात अव्वल इंग्रजी काळात या परिस्थितीत फरक पडू लागला. गुरुकुल पद्धतीऐवजी इंग्रजांनी शाळाकॉलेजांतून शिक्षणप्रसाराची प्रथा पाडली त्याची पडछाया संगीताच्या क्षेत्रातही उतरली. या काळात कौटुंबिक संबंध नसतानाही केवळ कलेसंबंधीच्या आसक्तीने किंवा व्यवसाय म्हणून संगीतशिक्षणाकडे पाहिले जाऊ लागले. वर्गात गटागटाने शिक्षण देताना या नात्याला काहीशी मुरड पडायची. तरीही या काळातील नवीन गुरु-शिष्यसंबंधाचे मनोहर रूप विष्णू नारायण भातखंडे आणि श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर यांच्या नात्यात दिसून येते.

भातखंडे हे मुंबईत वाळकेश्वरचे रहिवासी. शाळाकॉलेजच्या शिक्षणासाठी त्यांना मलबार हिल टेकडीच्या एका टोकापासून परळला पाचसात मैलावरील एलफिन्स्टन हायस्कूल आणि नंतर कॉलेज इथे जाण्यासाठी पायपीट करावी लागली. संगीताच्या क्षेत्रात त्यांचे सुरुवातीचे शिक्षण जरी मलबार हिल परिसरातील

वल्लभदास दामुलजी यांच्याकडे झाले तरी नंतर ते भुलेश्वरला जीवनजी महाराजांकडे तालीम घेऊ लागले. प्रत्यक्ष तालमीबरोबर श्रवण आणि वाचन यांच्यामुळे भातखंडे यांचा संगीताचा अभ्यास वाढत गेला.

पारशी गायन उत्तेजक मंडळींशी १९८४साली संबंध आला तेव्हापासून संगीताविषयी संग्राहक वृत्ती बळावत गेली. धृपदे, चीजा, संगीतविषयक चर्चा या सगळ्या साठवण्याकडे त्यांचा कल होता. ते संसार आणि वकिली नेकीने करत असले तरी त्यांचा मुख्य ध्यास संगीताभोवतीच राहिला. त्यांची पत्नी आणि एकुलती एक मुलगी यांचे निधन यांनी खचून न जाता या दु:खद घटनेत संगीताला वाहून घेण्यासाठी मिळालेली संधी मानून त्यांनी आपल्या संगीत क्षेत्रातील संशोधनावर लक्ष द्यायचे ठरवले. त्यांनी वकील म्हणून बऱ्यापैकी कमाई केली होती. नंतर त्यांना सुकथनकर कुटुंबाचा आधार मिळाल्यामुळे त्यांना स्वत:ला संपूर्णपणे संगीताला वाहून घेणे शक्य झाले.

पारंपरिक शाळाकॉलेजातले शिक्षण असो किंवा संगीताचा व्यासंग असो ते सारे कष्टपूर्वक मिळवायचे ही सवय असल्यामुळे पुढे देशभर संचार करून निरनिराळ्या उस्तादांकडून बंदिशी आणि ग्रंथालयांतून ग्रंथ पैदा करणे हे त्यांना आपले परमकर्तव्य वाटले असणार. विसाव्या शतकाच्या पहिल्या तीन दशकांत दळणवळणाच्या फारशा सुविधा नसतानाही त्यांनी तीर्थयात्रेचे निमित्त काढून देशाच्या कानाकोपऱ्यांतून ज्ञान संपादन केले. त्यांच्या गुरूंची एक मोठीच यादी सांगता येईल. पुण्यातले रावजीबुवा बेलबागकर, सेनिया परंपरेचे अली हुसेन खाँ, विलायत हुसेन खाँ, जयपूर मनरंग घराण्याचे मुहम्मद अली खाँ कोठीवाल, ग्वाल्हेर घराण्याचे रावजीबुवा बेलबागकर, गणतीबुवा भिलवडीकर/मिलबारीकर, एकनाथ पंडित, रामपूरचे नवाब हमीद अली खाँ बहादूर, वझीर खाँ, तानसेन यांच्या पुत्रवंशातले मुहम्मद अली खाँ गिद्धौरवाले, इटैयापुरचे पंडित सुब्राम दीक्षितार इत्यादिकांच्या मागोवा भातखंडे यांचे अभ्यासक प्रभाकर चिंचोरे यांनी घेतला आहे. भातखंडे यांची श्रीमंती फक्त त्यांच्या गुरुपरिवारात नव्हती तर त्यांना सर्वार्थाने साथ देणाऱ्या हैद्राबाद दख्खनचे काशिनाथ शास्त्री अप्पा तुलसी, कलकत्त्याचे सर सौरीन्द्र मोहन टागोर, शंकरराव कार्नाड, वाडीलाल शिवराम, राजाभैय्या पूछवाले या सहप्रवाशांतही होती. या सर्वांशी त्यांचे संबंध जिव्हाळ्याचे होते. संगीतप्रेमाने त्यांना बांधलेले होते. पारंपरिक पद्धतीने गुरूची खुशामत त्यांना करावी लागली नाही.

भातखंडे पन्नाशीचे झाल्यावर त्यांच्याकडे श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर हा अकरा वर्षांचा मुलगा शिकायला येऊ लागला. आपल्याला विद्या प्राप्त करण्यासाठी जे कष्ट घ्यावे लागले ते पुढील पिढीला घ्यावे लागू नयेत म्हणून त्यांनी आपण मिळवलेले सर्व ज्ञान निरनिराळ्या मार्गांनी मोकळे केले होतेच. स्वत: उतरवून काढलेले संस्कृत ग्रंथ छापून प्रसिद्ध केले. बंदिशी निरनिराळ्या मार्गांनी प्रसिद्ध करायचा इरादा होता. *'स्वरमालिका'* आणि *'लक्षणगीतसंग्रह'* आधी प्रसिद्ध झाले होते.

हे झाले सर्वांसाठी. परंतु श्रीकृष्णाला त्यांनी आपल्या पंखाखाली घेतले. आधी बराच काळ त्यांनी श्रीकृष्णाला स्वत: तालीम दिली. तोपर्यंत त्यांनी स्वत: बरीच जमवाजमव केली होती. १९१० साली एकूण हिंदुस्थानी संगीत पद्धतीविषयी त्यांचा विचार झाल्यामुळे त्यांनी *'श्रीमल्लक्ष्यसंगीतम्'* हा संस्कृत ग्रंथ लिहिला होता. त्यावरील मराठी भाष्य लिहायलाही सुरुवात केली होती. या सर्वांच्या आधारे त्यांनी श्रीकृष्णाला त्याच्या वाढत्या वयानुसार तालीम द्यायला प्रारंभ केला.

बडोद्याचे सयाजीराव महाराज यांचे हिंदुस्थानाच्या सांस्कृतिक आणि सामाजिक इतिहासात फार मोठे योगदान आहे. भातखंडे यांचा त्यांच्याशी परिचय झाल्यावर त्यांना फक्त बडोद्याच्याच नव्हे तर इतर अनेक संस्थानांची ग्रंथालये मोकळी झाली होती. त्याचा त्यांनी पुरेपूर फायदा करून घेतला.

श्रीकृष्णाचे वडील नारायणराव रातंजनकर यांच्या लक्षात आले होते की आपल्या मुलाला गाण्यात गोडी आहे. त्यामुळे मुलाच्या बाळपणापासून त्यांनी गाणे शिकण्याची व्यवस्था केली होती. श्रीकृष्णाबरोबर त्यांचा मोठा भाऊ गजानन हाही संगीत शिकायचा. पण तो लवकरच रियाजाला कंटाळला. सहा वर्षांचा श्रीकृष्ण शाळेतून आल्यावर खेळाच्या मैदानावर न रेंगाळता पटियाला घराण्याच्या कालेखाँचे शिष्य कृष्णभट होन्नावर यांच्यासमोर बसून स्वरज्ञान पक्के करण्यासाठी पलटे घोकायचा. पुढे अंतुबुवा जोशी यांच्याकडून श्रीकृष्णाला ग्वाल्हेर बंदिशींची तालीम मिळत होती; विष्णू दिगंबर पलुस्कर यांचेही गाणे भरपूर ऐकायला मिळाले. हे सारे हा मुलगा जेमतेम अकरा वर्षांचा होईपर्यंत.

नारायणराव रातंजनकर पोलीस अधिकारी म्हणून त्यांचा वकिलांशी संबंध यायचा. भातखंडे हे वकीलच होते. त्यांचे स्नेही शंकरराव कार्नाड हेही वकील. नारायणराव यांचा या दोघांशीही परिचय होता. हा छोटा मुलगा चांगला गातो असे शंकररावांनी सांगितल्यावरून भातखंडे यांनी एकदा या मुलाचे गाणे ऐकून

त्याला आशीर्वादही दिला होता. रातंजनकर कुटुंबाच्या स्थलांतरामुळे ही आस्था तेवढ्यावरच राहिली. वडिलांसोबत अहमदनगरला गेल्यावर देखील श्रीकृष्णाला कोणाची ना कोणाची तालीम मिळत राहिली. त्यात किराणा घराण्याचे थोर गायक उस्ताद अब्दुल करीम खाँ हेही होते. मुंबईला परतल्यावर एकदा योगायोगाने भातखंडे आणि नारायणराव यांची ट्रॅममधे भेट झाली आणि त्यातून श्रीकृष्णाच्या संगीतसाधनेला गती प्राप्त झाली.

पारशी गायन उत्तेजक मंडळीतून बाहेर पडल्यावर नव्याने स्थापन केलेल्या शारदा संगीत मंडळीमध्ये भेंडीबाझार घराण्याचे उस्ताद शिकवत होते. आता नवीन खाद्य या तरुण विद्यार्थाला मिळू लागले. या पूर्वी होन्नावर कृष्णभट यांच्याकडून पलटे बसवून घेताना पटियाला घराण्याशी, अंतुबुवा जोशी यांच्याकडून ग्वाल्हेर आणि आता भेंडीबाझार घराण्याशी श्रीकृष्णाचा परिचय झाला होता. भातखंडे यांची स्वत:ची तालीम चालू झाली.

पुढे संगीताविषयी चर्चा होत राहावी म्हणून भातखंडे यांनी परिषदा आयोजित करायचे ठरवले. हा पंधरा सोळा वर्षांचा मुलगा छोटा आहे, त्याला का परिषदांना न्यायचे असा विचार न करता ते श्रीकृष्णाला सोबत नेऊ लागले.

बडोद्याचे महाराज सयाजीराव यांच्या सांगण्यावरून १९१६ साली भातखंडे यांनी बडोद्याला अखिल भारतीय संगीत परिषद भरवली. बडोद्यात संगीत शिक्षणाची व्यवस्था नीट व्हावी म्हणून तिथे मौला बक्ष घिस्से खाँ यांनी १८८६ साली सुरू केलेल्या गायनशाळेला शिस्त लागावी अशी सयाजीराव महाराजांची इच्छा होती. त्यानुसार त्यांनी शिक्षणक्रम, परिक्षापद्धती नव्याने आखून दिली. उस्ताद फैयाज खाँ सारख्यांना तालीम देण्यासाठी बोलावून घेतले.

हे सारे करत असताना आपल्या तरुण शिष्याला ते विसरले नाहीत. नारायणराव रातंजनकर यांची सांपत्तिक स्थिती बिघडली होती. त्यांनी महाराजांच्या साहाय्याने श्रीकृष्णासाठी शिष्यवृत्ती मिळवली. महिना चाळीस रुपये हे तेव्हा रातंजनकर कुटुंबासाठी संजीवनी ठरले. महाराजांनी घातलेल्या अटींनुसार श्रीकृष्ण पारंपरिक शाळाकॉलेजचे शिक्षण तर घेऊच शकणार होते शिवाय श्रीकृष्णाला उस्ताद फैयाज खाँ यांच्याकडे संगीताची गंडाबंध तालीम मिळणार होती.

खाँसाहेबांनी गंडा बांधताना श्रीकृष्णाला मांडीवर बसवताना सांगितले की 'तू आता माझा पुत्र झालास; आमच्या घराण्यातील कोणाकडेही तू आता मोकळेपणाने जाऊ शकतोस.' त्यानुसार खरोखरच श्रीकृष्णाला आग्रा घराण्याच्या सर्व गायकांकडे

मुक्तद्वार मिळाले. खाँसाहेबांनी त्याला पुत्र मानले खरे, पण भातखंडे यांनी त्या आधीच श्रीकृष्णाला आपला पुत्र मानला होता. त्यांनी विधिपूर्वक गंडाबंधन केले नसेलही, तरी त्यांनी श्रीकृष्णाला त्याच्या वयाच्या अकराव्या वर्षापासून तहहयात आत्मीयतेने वागवले.

हे बडोद्यात घेतलेले निर्णय यांत भातखंडे यांचा स्वार्थ एकच होता. त्यापूर्वी त्यांच्या परिवारातले शंकरराव कार्नाड आणि वाडीलाल शिवराम हे उत्तम संगीततज्ज्ञ झाले तरी गायक म्हणून त्यांना मान्यता नव्हती. श्रीकृष्ण अभ्यासू संगीततज्ज्ञ, गायक आणि एक संपूर्ण कलाकार होईल अशी शक्यता निर्माण झाली होती. रातंजनकरांनी बडोद्यात इंटरपर्यंत कॉलेजच्या परीक्षा दिल्या. खाँसाहेबांकडून दुर्लभ अशी तालीम घेतली. बडोद्यात इतर अनेक गवैयांशी संपर्क झाला. भातखंडे यांनी तयार केलेल्या स्वरलिपीचेही ज्ञान मिळवले आणि ऐन विशीत असतानाच ते या क्षेत्रातले अधिकारी पुरुष मानले जाऊ लागले.

वयाच्या बाविसाव्या वर्षी रातंजनकर मुंबईला आले; विल्सन कॉलेजातून त्यांनी कॉलेज शिक्षण पूर्ण केले. त्याच सुमारास त्यांना अहमदाबाद येथील महिला कॉलेजात संगीत शिक्षकाची नोकरी मिळाली. आपला शिष्य आता मार्गाला लागला अशी संकुचित भूमिका न घेता भातखंडे यांच्या मनात अधिक महत्त्वाचे काम शिष्यासाठी शिजत होते.

संगीत परिषदांचे काम चालू होतेच. १९२४ आणि १९२५ साली परिषदा लखनौला झाल्या. तिथे अनेक ज्येष्ठ गायक हजर असत. प्रत्येक परिषदेच्या वेळी रातंजनकर यांना गायची संधी मिळत असे १९२४ मधे रातंजनकरांचे दोन्ही पितृसमान गुरू समोर होते. ती मैफल विलक्षण गाजली.

हेच लखनौ शहर रातंजनकरांची कर्मभूमी होणार होते. तिथे संगीत विद्यालय सुरू करताना भातखंडे यांनी दूरदर्शित्व दाखवले. संस्था मार्गी लागेपर्यंत त्यांनी माधवराव केशव जोशी या प्रशासकाची प्राचार्य म्हणून नेमणूक केली. संगीताचा भाग रातंजनकर उपप्राचार्य म्हणून सांभाळू लागले. जोशी यांना शिक्षणाच्या क्षेत्रात संस्था चालवण्याचा अनुभव होता. एकदा का कॉलेज शिस्तशीर सुरू झाले की त्यानंतर १९२८ साली रातंजनकर या अठ्ठावीस वर्षांच्या संगीततज्ज्ञाकडे संपूर्ण सूत्रे सोपवण्यात आली.

भातखंडे प्रकृतीच्या दृष्टीने स्वत:च्या पायांवर उभे होते तोंवर ते कुठेही असले तरी त्यांचे मार्गदर्शन रातंजनकरांना मिळत होते. भातखंडे यांनी शिक्षणासाठी

आवश्यक अशा क्रमिक पुस्तकांच्या संकलन-प्रकाशनाला १९२० साली सुरुवात केली. *'हिंदुस्थानी संगीत पद्धती'*च्या क्रमिक पुस्तक मालिकेच्या संपादनात रातंजनकर यांचाही भाग असायचा. ह्या कामातही भातखंडे यांनी आपल्या शिष्यांना तयार केले. पहिले चार भाग भातखंडे यांच्या हयातीतच प्रसिद्ध झाले. पुढील दोन भागांची जुळवाजुळव जरी त्यांनी केली तरी प्रत्यक्ष प्रकाशनाची जबाबदारी आपल्या शिष्यांवर सोपवली. पाचव्या भागात तर रातंजनकरांनी निर्मिलेल्या पूर्वकल्याण रागाचे विवेचन आणि त्यांच्या बंदिशीही इतर पारंपरिक बंदिशींबरोबर देण्यात आल्या. १९३६ साली भातखंडे निधन पावले. त्यानंतर पाचवा आणि सहावा भाग प्रसिद्ध झाले.

रातंजनकरांच्या पुढील सांगीतिक प्रवासात त्यांच्यावर गुरूंची छाप दिसून येते. मॅरिस कॉलेज नावारूपाला आले. पुढे त्याचे रूपांतर एका विद्यापीठात झाले. खैरागढ येथील इंदिरा विश्वविद्यालयाचे रातंजनकर हे उपकुलगुरू झाले. गुरूप्रमाणे त्यांनीही अनेक बंदिशी रचल्या आणि विवेचनात्मक लेखनही केले. आजच्या संदर्भात सर्वात महत्त्वाचे म्हणजे त्यांनीही आपले पट्टशिष्य कृष्णराव तथा छोटू गिंडे यांना आपल्या मुलाप्रमाणे वाढवले. गुरूचे कर्तव्य कोणते ह्याही बाबतीत त्यांनी आपल्या शिष्याला तयार केले. गुरुशिष्य यांचे नाते पितापुत्रासारखेच असू शकते असे रातंजनकर यांनी पुन्हा एकदा दाखवून दिले.

प्रकरण ६

असेही गुरुशिष्य

गुरुशिष्य नात्यांबद्दल अनेक कथा आहेत. प्रेमकथा, भक्तिभावाच्या आणि शिष्याने गुलामीसदृश्य वागण्याच्याही. पूर्वीच्या काळी गुरुकुल पद्धतीने शागीर्द गुरूच्या घरी राहायचा, सर्व प्रकारची सेवा करायचा आणि त्यातून गुरूची मर्जी राखली गेली तर त्याच्या कानी काही सूर पडायचे आणि त्यातून काही गळी उतरायचे.

संगीताच्या क्षेत्रात बी.आर.देवधर-कुमार गंधर्व सारखे इतर काही अपवाद असतीलही. पंडित विष्णू नारायण भातखंडे यांनी सर्वस्वी वेगळ्या पद्धतीने आपला परमशिष्य श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर यांना वाढवले. त्याला आपल्या पदराखाली घेऊन त्याचे मुलासारखे शिक्षणच नव्हे तर पालनपोषण केले. त्यांना घराणेदार उस्तादाची तालीम हवी म्हणून बडोद्याला उस्ताद फैयाज खाँ यांच्याकडे पाठवले. सयाजीराव महाराजांनी शिष्यवृत्ती देताना अट घातली होती शाळाकॉलेजचे शिक्षणही घेण्याची. त्यामुळे श्रीकृष्णाच्या कॉलेजपर्यंत शिक्षणाची व्यवस्था झाली. अठ्ठाविसाव्या वर्षी त्यांच्या हाती लखनौच्या मॅरिस कॉलेजचा कारभारही सोपवला गेला.

याहून महत्त्वाचे म्हणजे शिष्याला कसे घडवावे हेही जणू त्यांनी आपल्या श्रीकृष्णाला किंवा बाबूला धडे दिले. मला परिचित असलेले रातंजनकरांचे सर्वच शिष्य - चिदानंद नगरकर, एस.सी.आर.भट, के.जी.गिंडे, दिनकर कायकिणी, यशवंत महाले, सुमती मुटाटकर, प्रभाकर चिंचोरे, जी.एन.दंताळे आणि काही काळ तालीम घेतलेले बाळासाहेब पूछवाले - भातखंडे यांना अखेरपर्यंत विभूतिवत मानत होते ते का हे सहज समजण्यासारखे आहे. त्यांत कृष्णराव गुंडोपंत गिंडे यांचे विशेष स्थान आहे.

कृष्णा हा बेळगाव जवळील बैलहोंगल या लहानशा खेड्यात जन्मलेला. नऊ भावंडांपैकी आठवा. वडील गुंडोपंत गिंडे हे पेशाने डॉक्टर आणि संगीतात डुंबलेले, तेव्हा कृष्णाच्या बाळपणापासून त्याच्या गायनकलेला उत्तेजन मिळाले. शिवपुत्र सिद्धरामय्या कोमकालीमठ (नंतर कुमार गंधर्व) हेही बेळगावचेच. त्या दोन कुमार गायकांची दोस्ती होतीच. कृष्णाला चांगले गुरू मिळावेत म्हणून

त्याच्या वडिलांनी सतत प्रयत्न केले. कृष्णाचा मोठा भाऊ रामचंद्र हेही (नंतर एक नावाजलेले न्यूरोसर्जन) मुंबईत प्रॅक्टिस करत होते. त्यांचा श्रीकृष्ण तथा अण्णासाहेब रातंजनकर यांच्याशी मुंबईत घरोबा होता. अण्णासाहेब लखनौला कॉलेजातील कामात व्यग्र असत, फक्त सुट्टीत मुंबईला यायचे. तेव्हा त्यांनी या छोट्या कृष्णा गिंडेला शिकवायचे नाकारले होते. १९३६ साली मात्र त्यांनी वेगळा विचार केला. मे महिन्यात ते सुट्टीत मुंबईला यायचे तेव्हा कृष्णाच्या बेळगावच्या शाळेलाही तेव्हाच सुट्टी असायची. रातंजनकरांनी डॉक्टर रामचंद्रांना आपल्या भावाला मुंबईत आणायला सांगितले. सुरुवातीला हा अकरा वर्षांचा मुलगा त्यांच्याकडे जायला बिचकला. पण मग मात्र रोज संध्याकाळी शिकावणीसाठी जाऊ लागला.

एक दिवस अण्णासाहेबांनी कृष्णाला विचारले की तू रोज अशी येजा करतोस त्यापेक्षा तू इथेच का राहत नाहीस. न बुजता कृष्णा तयार झाला. नवऱ्याचे नाव न घेण्याच्या तेव्हाच्या रिवाजामुळे श्रीकृष्ण रातंजनकरांच्या पत्नी कृष्णाला छोटू म्हणू लागल्या; मग त्याला सर्वच छोटू म्हणू लागले. असा तो गिंडेंचा कृष्णा रातंजनकरांचा छोटू झाला आणि पुढे तहहयात परिचितांमध्ये त्याच नावाने ओळखला गेला.

छोटू रातंजनकरांकडे रुळल्यामुळे तो आता लखनौलाही जाऊ शकेल असा विश्वास डॉक्टर भावाला वाटला. आपल्या मुलाला दीर्घ प्रवासाआधी भेटावे म्हणून बेळगावहून डॉक्टर गुंडोपंत आले होते. त्यांना बोरीबंदर स्टेशनवर ट्रेन सुटण्यापूर्वी अण्णासाहेब म्हणाले, 'मी याला आपला मुलगा मानलेलं आहे. तुम्ही याची यत्किंचितही काळजी करू नका.' विशेष लक्षात घेण्यासारखी बाब म्हणजे रातंजनकरांना स्वत:ची मुले आहेत आणि तीही आपापल्या क्षेत्रात कर्तबगार आहेत.

लखनौला या छोट्या मुलाला कॉलेज म्हणजे काय, अण्णासाहेब प्राचार्य म्हणजे काय करतात याची कल्पना असणे शक्य नव्हते. काही वेळाने आपल्याला एकटेच बसावे लागते म्हणून कृष्णा रडू लागला. तेव्हा अण्णासाहेबांनी एका सेवकाला बोलावून त्याला संस्था दाखव म्हणून सांगितले. उपप्राचार्य नातूसाहेब तिसऱ्या वर्गाचा क्लास घेत होते. तिथे हा मुलगा जाऊन बसला. याच वर्गात नंदू या घरगुती नावाने ओळखले जाणारे एस्.सी.आर.भटही होते. अशी छोटूची संगीत शिक्षणाची नव्याने सुरुवात झाली.

अर्थातच छोटूला शिकवणे ही अण्णासाहेब आपली जबाबदारी मानत होते. त्यांचे कॉलेजमधले काम संपले की ते छोटूला एकट्याने शिकवू लागले. गायन

शिकवत असताना छोटूचे शालेय शिक्षणही चालू ठेवण्याची जबाबदारी आपली आहे याची त्यांना जाणीव होती. अडचण अशी होती की लखनौला शिक्षणासाठी हिंदी चांगले येणे आवश्यक होते. मग दोन महिने हिंदीची पूर्वतयारी आणि गाण्याचा रियाज अशी कसून तयारी करून घेतल्यावर छोटूला हिंदी शाळेत घालण्यात आले. तिथे तो सहावीत जाऊ शकला आणि पुढे दीड वर्षाने रीतसर संगीताच्या तिसऱ्या वर्गात दाखल झाला. अठराव्या वर्षी मॅट्रिकची परीक्षा उत्तीर्ण होऊन छोटूने पारंपरिक शिक्षणाचा एक महत्त्वाचा टप्पा पार पाडला.

म्यूझिक कॉलेजमधील शिक्षण चालूच होते. तिथे भटसाहेब हे १९४१ साली विशारद झाल्यावर चौथ्या वर्गाला शिकवत होते. नंदभट हे उत्तम शिक्षक, शिवाय रियाजाबद्दल त्यांचा कटाक्ष असायचा. प्रत्येक रागात लक्षणगीत, धृपद, बडा ख्याल, छोटा ख्याल, तराणा यांचे विद्यार्थ्यांनी पाठांतर करावे यावर त्यांचा कटाक्ष असल्याने त्यांच्या शिस्तीमुळे कृष्णा गिंडेंचे पाठांतर पक्के झाले. अण्णासाहेब रातंजनकरांचे गाणे कसे ऐकावे ही दृष्टीही भटसाहेबांनी कृष्णा आणि त्यांचे तलत मेहमूदसारखे सहाध्यायी यांना दिली. पुढे संगीताचा चालता बोलता ज्ञानकोश अशी गिंडेंची ख्याती झाली त्याचे बरेचसे श्रेय भटसाहेबांनी करून घेतलेल्या या तयारीला आहे.

महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे कृष्णा अण्णासाहेबांसोबतच राहायचा. तेव्हा शालान्त परीक्षा आणि संगीत विशारद परीक्षा उत्तीर्ण होईपर्यंत तो अण्णासाहेबांचा सर्व बाबतींत मदतनीस झाला होता. या नात्याने त्याला कॉलेजच्या सर्व कार्यक्रमांना मुक्तद्वार असे. अण्णासाहेबांकडे येणाऱ्या सर्व पंडित-उस्तादांची जवळून भेट होत असे आणि सर्व प्रकारची संगीतविषयक ज्ञानसाधना छोटूला सहज शक्य होत असे. पाहुणे कलाकार आले की त्यांना तंबोऱ्यावर साथ करणे हा एक त्याचा छंदच झाला होता. तेव्हा संपूर्ण हिंदुस्थानात फक्त आठ रेडिओ केंद्रे होती, आणि त्यांत लखनौला विशेष महत्त्व होते. सर्व थोर गायक तिथे हजेरी लावत आणि बऱ्याच वेळा कॉलेजातच मुक्काम करत. त्यामुळे छोटूच्या गाण्याला निरनिराळे पैलू पडत गेले.

उत्तम तालीम मिळाल्यामुळे गिंडे अठराव्या वर्षापासूनच लखनौच्या ऑल इंडिया रेडियोवरून गाऊ लागले. १९३६ ते १९५१ अशी सलग सोळा वर्षे ते रातंजनकर कुटुंबातलेच झाले होते. सुट्टीतही ते मुंबईला यायचे ते बेळगांवला जाऊन गिंडे कुटुंबात राहण्यासाठी नव्हे. मुंबईत डॉ.रामचंद्र व गणपतराव असे दोघे मोठे भाऊ स्थायिक झाले होते. तरी देखील छोटू त्यांच्याकडे उतरत नसे. तेच भावाला भेटायला अण्णासाहेबांकडे येत असत. अण्णासाहेब आणि छोटू इतके एकरूप झाले

एन २९०५--६

होते की गुरू आपला सगळा व्यवहार शिष्यामार्फतच करत असे. अण्णासाहेबांना बंदिशी सुचल्या की त्या लिहून काढायचे कामही गिंडेंनीच करायचे. काही वेळा स्वररचनाही शिष्याने केल्या तरी त्या गुरूच्या कल्पनेशी तंतोतंत जुळायच्या.

हा सहवास कधीतरी थांबवणे आवश्यकच होते. या ताटातुटीच्या वेळच्या दोन घटना हृद्य आहेत. लखनौ सोडण्यापूर्वी गिंडे सारा हिशेब पूर्ण करत बसले होते. अण्णासाहेबांनी ते पाहिल्यावर ते म्हणाले, 'आता यात वेळ काढू नकोस. घरी पोचल्यावर सारा हिशेब कर. मी काही द्यायचे असतील तर कळव. तू द्यायचं निघत असेल तर ते विसर, काहीही करण्याची आवश्यकता नाही.'

हा पुत्रवत शिष्य दूर जाणार ही भावना अण्णासाहेबांना त्रासदायक होती. त्याला निरोप देण्यासाठी स्टेशनवर जाणेही त्यांना तापदायक वाटले. निघताना त्यांनी छोटूला एक पाकीट दिले. त्यात एक बंदिश लिहिली होती.

लाख करोर जियो जियो,
नाद पुजारी हे,
जस कीरत अनत बढै तिहारी;
या जगमें हो।

आणि अंतरा:

गावो सुनावो रिझावो,
गायक गुनी कहावो
सदा रहो रत संगीत
सुधा रसमें हो ।।

त्यासाठी त्यांनी 'वियोगवराळी' असा नवीन राग तयार केला होता. ही वियोगाची भावना इतकी प्रखर होती की ही आशीर्वादपर बंदिश अण्णासाहेब किंवा गिंडे कधीच मैफलीत गाऊ शकले नाहीत. अखेरीस भटसाहेब यांनी मित्रवर्य गिंडेच्या षष्ट्यब्दिपूर्तीच्या कार्यक्रमात ती पहिल्यांदा गायली.

अण्णासाहेबांनी आपल्या शिष्याला आणखी एक महत्त्वाची भेट दिली होती. त्यांच्या प्रेमळ गुरुबंधूंची. नंदभट हे अण्णासाहेबांचे शिष्य. पण भटसाहेबांनी गिंडेंना लखनौला वर्गात तालीम दिली होती. एका अर्थाने तेही गिंडेंना गुरुस्थानी होते. फेब्रुवारी १९५२ मध्ये गिंडे मुंबईत आले ते काही काळ मोकळेच होते. त्यांना

भटसाहेबांनी आपल्या काही शिकवण्या दिल्या. त्यानंतर भारतीय विद्याभवनच्या संगीत शिक्षापीठात गिंडे नगरकर आणि भट यांच्या समवेत शिकवू लागले. प्राचार्य चिदानंद नगरकर आणि एस.सी.आर. भट हेही त्यांचे गुरुबंधूच.

फादर प्रॉक्स हे जर्मन संगीततज्ज्ञ जेव्हा नगरकरांकडे काही निमित्ताने आले तेव्हा त्यांच्याबरोबर परदेशी जाण्याची संधी प्रा. नगरकरांनी गिंडेंना उपलब्ध करून दिली. फादरबरोबरच्या कामाने आणि युरोपच्या दौऱ्यादरम्यान गिंडे यांचे संगीताचे ज्ञान वेगळ्या दिशेने फुलत गेले.

रातंजनकरांचा शिष्यवर्ग एकमेकांना सांभाळून होता आणि महत्त्वाच्या बाबतींत अण्णासाहेबांचा सल्ला शिरसावंद्य मानत होता. श्री वल्लभ संगीत आश्रमाचे स्वामी वल्लभदास हे उस्ताद फैय्याज खाँ यांचे शिष्य म्हणजे रातंजनकरांचे गुरुबंधू. त्यांच्यामार्फत गिंडे आणि भट दोघेही पुढे श्री वल्लभ संगीतालयात शिकवू लागले. दोघांचेही शिक्षण लखनौला झालेले. त्यामुळे त्यांच्या सांगीतिक विचारांत साधर्म्य होते. रक्ताचे नाते नसूनही जुगलबंदी करणारी ती एक यशस्वी जोडगोळी ठरली. मुळात ते ख्यालगायनच करायचे. त्यांना गुरूंनी धृपद धमारही गायला उत्तेजन दिले.

थोरले बंधू डॉक्टर रामचंद्र कॅनडाला पुढील अभ्यासासाठी गेले तेव्हा छोटूच्या लग्नाची जबाबदारीही भटसाहेब यांनी घेतली. गुरू रातंजनकरांच्या परवानगीने छोटूचे लग्न मीरा कोप्पीकर या मुलीशी ठरवले गेले.

रातंजनकर लखनौच्या संस्थेतून प्राचार्य म्हणून निवृत्त झाल्यावर काही वर्षे खैरागढ़ येथील इंदिरा संगीत विश्वविद्यालयाचे व्हाइस चॅन्सेलर होते. पुढे काही काळ ते मुंबईत श्री वल्लभ संगीतालयात मानद गुरू होते. तेव्हा गुरुशिष्य नाते पुन्हा उमलून आले. रातंजनकरांना बंदिश सुचली की ते एका पोस्टकार्डावर लिहून गिंडेंना पाठवत आणि पुढील सर्व संस्कार गिंडेच करत. रातंजनकरांच्या बंदिशी बरीच वर्षे पॉप्युलर बुक डेपो प्रसिद्ध करत असे. त्यावेळी मुद्रितशोधनापासून सगळी उस्तवार गिंडेच करत. जुन्या खिळे जुळवण्याच्या पद्धतीने बंदिशी छापणे किचकट आणि नवीन संगणक प्रणाली पुरेशी तयार नसल्याने पुढे गिंडेंनी रातंजनकरांच्या जवळजवळ सातशे बंदिशी आपल्या सुवाच्य अक्षरात लिहून काढल्या आणि त्याचे ऑफसेट पद्धतीने मुद्रण केले. त्यासाठी आचार्य रातंजनकर फौंडेशनची स्थापना केली. गुरूने अपूर्ण ठेवलेली सर्व कामे पूर्ण करण्याचे व्रतच त्यांनी घेतले. गुरूने आणि परात्पर गुरू भातखंडे यांनी सांगितलेले संगीतशास्त्र आपल्या अनेक व्याख्यानांतून उलगडून दाखवले. रातंजनकरांनी जवळजवळ पंचवीस राग नव्याने प्रचलित केले होते.

एन २९०५--६अ

त्या रागांतील साऱ्या बंदिशी स्वत: गाऊन त्यांचे ध्वनिमुद्रण केले. कलकत्त्याच्या संगीत रिसर्च अकादेमीत त्यांनी भातखंडे यांच्या 'क्रमिक पुस्तक मालिके'तील तीन भागांतील सर्व बंदिशी ध्वनिमुद्रित केल्या. हा प्रकल्प चालू असतानाच त्यांना ह्यार्टअटॅक येऊन त्यांचे निधन झाले. चौथ्या भागाची जबाबदारी भटसाहेबांनी पूर्ण केली. शिष्यवर गिंडे यांनी अनेकांना आपले ज्ञान खुले करून दिले. गुरुशिष्याची ही जोडी अनोखी ठरली.

घराणे हा शब्द आला तेव्हा बहुतेक शिष्यवर्ग हा कुटुंबातलाच असायचा. बंदिशी या वारसा हक्काने किंवा हुंडा म्हणून दिल्या जायच्या. यात हळूहळू बदल होत गेला. भातखंडे-रातंजनकर-गिंडे हे आपल्या जातिव्यवस्थेनुसारही वेगवेगळे. तरीही हा सांगीतिक संकर हिंदुस्थानी संगीताच्या दृष्टीने सुखकर ठरला. कोणाही व्यक्तीची योग्यता आजमावताना त्यांचा पुढील पिढ्यांवर झालेला परिणामही लक्षात घ्यावा लागतो. त्या दृष्टीने भातखंडे-रातंजनकर नात्याप्रमाणेच ह्या रातंजनकर-गिंडे नात्यालाही विशेष महत्त्व आहे.

प्रकरण ७

भातखंडे परंपरा

पंडित विष्णू नारायण भातखंडे ह्या विख्यात संगीतकाराचे निधन १९३६च्या गणेश चतुर्थीला सप्टेंबरमध्ये झाले. १८८४ साली त्यांनी मुंबईतल्या पारशी गायन उत्तेजक मंडळी ह्या संस्थेत प्रवेश केला. हिंदुस्थानी संगीताच्या क्षेत्रातील त्यांच्या संशोधनाला तेव्हापासून सुरुवात झाली असे मानले तरीही त्यांच्या प्रकल्पाला सव्वाशेहून अधिक वर्षे होऊन गेली. खरे तर प्रकल्प हा शब्द चुकीचा आहे. हे पूर्वनियोजित आराखड्यानुसार ठरवलेले संशोधन नव्हते तर ही त्यांच्या जागृत चिकित्सक विचारसरणीमुळे त्यांना सातत्याने लागत गेलेली शोधमालिका होती. सुरुवातीला हाती काय लागणार आहे यासंबंधी तर्क करणे शक्य नव्हते. फक्त भातखंडे यांच्या चौकस ज्ञानपिपासू वृत्तीमुळे हे शक्य झाले.

सगळ्यात म्हणजे संगीताच्या क्षेत्रात गुरूंना किंवा बुजुर्गांना प्रश्न विचारले जात नसत. भातखंडे हे एक यशस्वी वकील होते. सुशिक्षित व्यावसायिक असल्यामुळे संगीताच्या क्षेत्रात दुर्लभ असे चर्चेचे स्वातंत्र्य ते घेऊ शकले. दुसरी गोष्ट त्यांना प्रत्यक्ष संगीताच्या सादरीकरणाच्या अभ्यासात जसा रस होता तसाच त्याच्या शास्त्रात. त्या वेळचे बहुतेक गायक सुशिक्षित नसल्याने उपलब्ध ग्रंथांपासूनही दूर राहिले होते. त्यामुळे अभ्यासक पंडित आणि गाणारे उस्ताद यांच्यात काहीच समन्वय राहिला नव्हता. ही दरी दूर करणे हे त्यांनी आपले उद्दिष्ट ठरवले.

हिंदुस्थानी संगीत उत्तरेत आणि कर्नाटक संगीत दक्षिणेकडे यांच्यातही संवाद राहिला नव्हता. दक्षिणेतल्या गायकांनी शास्त्राची बूज अधिक कसोशीने राखली होती. याची जाणीव झाल्यानंतर या दोन पद्धतींमध्ये सेतू बांधण्याची आवश्यकता भातखंडे यांना दिसू लागली. त्यांच्या संशोधनकार्याला मिळालेल्या संधींचा त्यांनी जाणीवपूर्वक उपयोग केला आणि त्यामुळे या संशोधनाला एखाद्या प्रकल्पाचे रूप प्राप्त होत गेले. ह्या पारशी गायन उत्तेजक मंडळीत येणाऱ्या मोठमोठ्या गवैयांकडून बंदिशी शिकून घ्यायच्या आणि पंडितांकडे चर्चा करून ग्रंथांत जे शास्त्र मांडले गेले आहे त्यासंबंधी नव्याने विचार करायचा हेच त्यांचे धोरण होते.

विष्णू नारायण यांनी पुढील पन्नास वर्षांत केलेल्या कार्याचा थोडक्यात आराखडा 'जीवनरेखा' या आधीच्या प्रकरणात दिला आहे. त्यांनी स्वत: संगीतसाधना करून अनेक गुरूंकडून विद्या घेतली. त्यांनी एकोणीसशेहून अधिक चीजा अभ्यासकांना सहजी उपलब्ध व्हाव्यात म्हणून त्यांचे नोटेशन करून छापून *'क्रमिक पुस्तक मालिका'*चे सहा भाग प्रसिद्ध केले. मिळालेली विद्या सर्वांना उपलब्ध व्हावी यासाठी ते नेहमीच प्रयत्नशील होते.

एका बाजूने प्रत्यक्ष गायले किंवा वाजवले जाणारे संगीत त्यांनी आपल्या सहज सोप्या वापरायला अनुकूल (युजर फ्रेंडली) नोटेशनमध्ये स्वरबद्ध बंदिशींच्या रूपात उपलब्ध करून दिले. त्याचवेळी संगीताचे शास्त्र कोणते या विषयी अनेक पंडितांशी आणि संगीतकारांशी खल करून बरेचसे ग्रंथ आणि संगीतविषयक हस्तलिखिते शोधून काढली. त्यासाठी भारतभर प्रवास केला. त्यांनी चारही दिशांना प्रवास केले, त्यांपैकी तीन प्रवासांची वर्णने उपलब्ध आहेत. पश्चिमेच्या प्रवासाचे वर्णन लिहिलेच नाही की सापडत नाही हे सांगणे कठीण.

जे संगीतविषयक ग्रंथ हस्तलिखित स्वरूपात निरनिराळ्या ग्रंथालयांत होते, ते हाती उतरवून काढून त्यांचे संपादन करून त्यांनी ते छापून घेतले. ह्या ग्रंथांतून मांडले गेलेले शास्त्र – विशेषत: रागवर्णन – आणि प्रत्यक्षात गायले जाणारे राग - यांच्यात त्यांना बरीच तफावत दिसून आली. म्हणून त्यांनी हिंदुस्थानी संगीतशास्त्राचा पुन्हा नव्याने विचार केला आणि प्रचलित संगीताचे शास्त्र सांगण्यासाठी सूत्ररूपाने ग्रंथ १९१० साली लिहिला. *'श्रीमल्लक्ष्यसंगीता'*तील प्रमेयांना विद्वन्मान्यता मिळवण्यासाठी त्यांनी हे लेखन 'चतुर पंडित' या टोपण नावाने संस्कृतात केले. हे लेखन सर्वसामान्य अभ्यासकांपर्यंत पोचावे म्हणून त्यावर 'विष्णुशर्मा' या टोपण नावाने मराठीतून सविस्तर टीका लिहिली आणि *'हिंदुस्थानी संगीत पद्धती'* या नावाने हा अडीच हजार पानांचा ग्रंथ चार भागांत प्रसिद्ध केला.

घराण्याचे संगीत हे फक्त त्या त्या घराण्यातच फिरत राहायचे. भातखंडे यांच्या बाबतीत घराणे नव्हे तर परंपरा हा शब्द वापरण्याचे मुख्य कारण त्यांचे कार्य घराण्यांच्या पलीकडे जाणारे आणि संगीताच्या जुन्या-नव्या वाटा शोधायला प्रवृत्त करणारे असे होते. त्या दिशेने त्यांनी केलेल्या अनेक कामांचा आढावा घेणे आवश्यक आहे.

संगीत शिक्षण आणि संगीत प्रसार यांच्यासाठी संगीत लिहिण्याची स्वरलिपी पद्धती ही पायाभूत स्वरूपाची होती. एकोणिसाव्या शतकातील सौरिंद्र मोहन टागोर,

मौला बक्ष घिसे खाँ आणि इतरही काही संगीतकारांनी आपापली नोटेशन पद्धती तयार करून वापरली होती. पंडित विष्णू दिगंबर पलुस्कर यांनी तर आपल्या शिष्यांच्या मार्फत आपली पद्धती रुळवण्याचा प्रयत्न केला होता. परंतु भातखंडे यांनी आपली नोटेशन पद्धती अनेक प्रयोग करून पक्की केली होती. त्यांनी योजलेल्या परिषदांतून त्यासंबंधी चर्चा झाली होती. आणि एकंदरीतच ती सोपी आणि तरीही आवश्यक त्या सर्व बाबी स्पष्ट करणाऱ्या अशी जाणवल्यामुळे जवळ जवळ सर्वांनी तिचा स्वीकार केला.

ह्या नोटेशन पद्धतीच्या आधारे त्यांनी जवळजवळ दोन हजार बंदिशी हिंदुस्थानी संगीत पद्धतीच्या *'क्रमिक पुस्तक मालिके'*च्या सहा भागांत उपलब्ध करून दिल्या. यांत अनेक घराण्यांच्या नायकांकडून मिळवलेल्या बंदिशी सर्वांना उपलब्ध झाल्यामुळे घराण्यांच्या सीमारेषा पुसट होऊ लागल्या. निरनिराळ्या घराण्यांच्या शिक्षकांकडून तालीम घेणे किंवा पुस्तकात वाचून त्या बंदिशी गाणे ह्यामुळे एखाद्या विशिष्ट घराण्याच्या पलीकडे जाणारी गायन पद्धती हळूहळू प्रसृत होऊ लागली.

नाहीतरी जे जे महत्त्वाचे आपल्याला प्राप्त झाले ते सर्वांनाच उपलब्ध करून देणे हे जणू त्यांचे व्रतच होते. एका बाजूने त्यांनी स्वत: मैफलीचे गवई होणे टाळले. त्यामुळे त्यांच्याकडे प्राथमिक स्वरूपाची ध्वनिमुद्रण पद्धती असूनही स्वत:ची ध्वनिमुद्रिका ही उपलब्ध नाहीच. परंतु अनेकांना तालीम देऊन आणि संगीतबद्दलचा नवीन विचार करायला लावून त्यांनी भातखंडे परंपरा निर्माण केली. आपल्याला सापडलेली माहिती मालमत्तेसारखी जपून ठेवण्याची प्रवृत्ती बहुतेक संशोधकांमध्ये असते. परंतु भातखंडे यांचे प्रेम होते संगीतावर, स्वत:च्या मोठेपणावर नव्हे.

भातखंडे हे राजकारणापासून दूर राहिले. इंग्रज अधिकारी, भारतीय पुढारी, राजे महाराजे या सर्वांशी त्यांचे सलोख्याचे संबंध होते. धर्मभेद हा त्यांच्या वृत्तीतच नव्हता. त्यांना गुरुस्थानी असलेले आणि संगीताच्या आराधनेत त्यांच्या सोबत असलेले सहप्रवासी विविध धर्माचे, जातीचे आणि वयाचे होते. त्यासाठी त्यांनी पाच परिषदा भरवल्या. या परिषदांत संगीताच्या सर्व घटकांतील अधिकारी पुरुष सहभागी होते. त्यांच्या विरुद्ध मते असणारे असेही या परिषदांतून भाग घेत असत. शक्य तितक्या विषयांवर चर्चेअखेर एकमत होऊ शकते का असा प्रयत्न ह्या परिषदांतून व्हायचा. एकमत झाले नाही तरी सर्व मतांचा ते आदर करत आणि अशा मतभेदांचा उल्लेख त्यांच्या *'हिंदुस्थानी संगीत पद्धती'* आणि *'क्रमिक पुस्तक मालिका'* ह्या ग्रंथांत केलेला आहे. ते खऱ्या अर्थाने लोकशाही विचारांचे होते.

त्यांनी संगीताच्या प्रसारासाठी आणि तिच्या शिक्षण पद्धतीविषयी मूलगामी विचार केला. त्यांच्या आधी विष्णू दिगंबर पलुस्कर यांनी ठिकठिकाणी आपल्या शिष्यांच्या मार्फत सीनाबसीना शिक्षण पद्धती ऐवजी वर्गातून सामूहिक संगीत शिक्षण देऊन निदान कानसेन कसे तयार होतील याकडे लक्ष दिले होते. बडोद्याच्या संगीतशालेच्या पुनर्रचनेपासून भातखंडे यांनी सुरुवात केली; त्या सुमारास मुंबईत नगरपालिकेच्या शाळांतून संगीत शिकवण्याची संधी त्यांना मिळाली. त्यानंतर ग्वाल्हेरला जी संगीत परंपरा होती ती पुढे नेण्याच्या दृष्टीने माधव संगीत विद्यालय या संस्थेची स्थापना त्यांना करता आली. आणि हा अनुभव लक्षात घेऊन लखनौला मॅरिस कॉलेज ऑफ म्युझिकची संपूर्ण रचना करण्यात आली. हे प्रारूप लक्षात घेऊन देशभरात अनेक संस्था निर्माण झाल्या.

विशेषत: लखनौच्या मॅरिस कॉलेजमधून शिकवणारे आणि प्रशिक्षित यांनी भातखंडे परंपरा ही सर्वार्थाने पुढे नेली. मॅरिस कॉलेजचे प्राचार्य श्रीकृष्ण रातंजनकर, मुंबईच्या भारतीय संगीत शिक्षापीठचे प्राचार्य चिदानंद नगरकर आणि दिनकर कायकिणी, श्री वल्लभ संगीतालय मधील के.जी. गिंडे आणि एस.सी.आर भट; त्याचप्रमाणे यशवंत महाले, चिन्मय लाहिरी, प्रभाकर चिंचोरे, व्ही.जी.जोग, बाळासाहेब पूछवाले, सुमती मुटाटकर, मुकुंद काळविंट अशा अनेक शिष्यांनी देशात ठिकठिकाणी केलेले काम महत्त्वाचे आहे.

ज्या काळात संगीताचा बहुतेक व्यवहार हा छुपेपणाने आणि घराण्यांच्या भिंती बांधून कडेकोट बंदोबस्तात व्हायचा, त्या काळात या प्रकारे, सर्व कष्टार्जित साहित्य इतरांना उपलब्ध करून देणे ह्याला विशेष महत्त्व होते. या पलीकडे जाऊन त्यांनी संगीतातले अस्पष्ट किंवा विवादास्पद प्रश्न सोडविण्यासाठी आणि नवीन विचार मांडण्यासाठी परिषदांचे आयोजन केले. ग्वाल्हेर, बडोदे, लखनौ येथे संगीताचे शास्त्रशुद्ध शिक्षण देण्यासाठी विद्यालयांची स्थापना केली. संगीताचे कार्य चालू राहावे यासाठी अनेक मित्रांना आणि शिष्यांना तयार केले. त्यांच्या शिक्षणपद्धतीत स्वरज्ञानाला विशेष महत्त्व होते. त्यासाठी त्यांनी सरगमगीते मुद्दाम लिहिली आणि प्रसिद्ध केली. पुढील पायरी होती रागस्वरूप नीट समजण्याची; त्यासाठी त्यांनी लक्षणगीते रचली. शिक्षणपद्धतीत विद्यार्थ्यांचा पाया बाळकट करण्याच्या दृष्टीने ह्या पद्धती महत्त्वाच्या होत्या.

भातखंडे सामाजिक प्रश्नांचा स्वतंत्रपणे विचार करत होते की नाही याचा पुरावा उपलब्ध नाही. परंतु त्यांनी संगीत म्हणजे उत्तम संगीत हे महत्त्वाचे मानल्यामुळे धर्म,

जाती असे भेद पाळले नाहीत. त्यांनी अनेक हिंदू गुरुवर्यांकडून आणि मुसलमान उस्तादांकडून बंदिशी मिळवल्या. काहीसे वेगळेपण म्हणजे त्यांच्या शास्त्राच्या अभ्यासकांत आणि प्रसारकांत मुसलमान गायकही होते. सहसा उस्तादांकडे सगळे तालीम घेत, पण हिंदू गायकांकडे मुसलमान गायक शिकल्याची उदाहरणे अपवादात्मक सापडतात. लखनौला मॅरिस कॉलेजमध्ये शिक्षक नेमताना कोणताही भेद पाळला गेला नाही आणि त्यांच्या निकटच्या मित्रमंडळींत आणि शिष्यवर्गात सर्व जातींचे चेले होते.

प्रचलित रागांचे स्वरूप संगीतकारांच्या विचारांनुसार आणि परंपरेनुसार निश्चित करणे आणि त्यातून रागनिर्मितीचे आणि थाटव्यवस्थेचे सूत्र शोधून काढणे ही भातखंडे यांची सर्वात महत्त्वाची शास्त्रीय कामगिरी आहे. प्रत्येक रागाचे स्वरूप आणि नियम हे त्यांनी *'हिंदुस्थानी संगीत पद्धती'* आणि *'क्रमिक पुस्तक माला'* यांतून विस्ताराने जसे मांडले तसेच ते विद्यार्थ्यांच्या लक्षात राहावे म्हणून त्यांनी 'स्वरमालिका' आणि 'लक्षणगीते' लिहिली.

पंडित विष्णू नारायण हे स्वत: कसे गात असत याबद्दल फारशी माहिती नाही किंवा पुरावा उपलब्ध नाही. याबद्दल फारशा दंतकथाही उपलब्ध नाहीत. फक्त *'भातखंडे स्मृतिग्रंथा'*त एक उल्लेख आहे. ग्वाल्हेरचे आचार्य रामचंद्र माधव अग्निहोत्री यांचा 'कुशल एक परिपक्व गायक' असा लेख आढळतो. त्यांच्याविषयी अनेकांनी इतर कार्याविषयी लिहिले आहे. परंतु त्यात त्यांच्या शास्त्रीय ज्ञानाचा, शिक्षक या नात्याने त्यांनी पुरस्कृत केलेल्या पद्धतींचा, त्यांच्या विद्याग्रहणाचा आणि विद्यादानाचाच उल्लेख अधिकतर येतो. त्यांचे विद्याप्रेम हे इतके उत्कट होते की त्यांनी अनेक वेळा गुरुशिष्य यांतील अंतर दूर केले आणि त्यांचे गुरू कोण, शिष्य कोण, सहकारी कोण आणि सहाध्यायी कोण यासंबंधी संदेह वाटावा अशी परिस्थिती निर्माण केली.

भातखंडे परंपरा निरनिराळ्या मार्गांनी चालू राहिली. बडोदे येथे गायनशाळेची पुनर्रचना करताना पंडितजींनी महत्त्वाचा वाटा उचलला आणि उस्ताद फैयाझ खाँ यांना निमंत्रित प्राध्यापक म्हणून यायला लावले. गायनशाळा मौला बक्ष घिस्सेखाँ यांनी सुरू केली होती. त्यांचे आपल्या पद्धतीनुसार पुनरुज्जीवन करून वादक हिरजीभाई डॉक्टर यांना प्राचार्य म्हणून नेमले.

भातखंडे यांचा ग्वाल्हेर महाराजांशी संबंध आला १९१७-१८मध्ये. तेव्हा ग्वाल्हेर संगीतशाळेची स्थापना करण्याचे ठरले. ग्वाल्हेरला अनेक घरंदाज गायक

होते. ग्वाल्हेर परंपरा चालू राहावी यासाठी महाराजांनी संस्थानाच्या सेवेतील गायकांतून शिक्षकांची निवड करण्यास सांगितले. त्यांत राजाभैया पूछवाले, कृष्णराव दाते यांसारखी मंडळीही होती. ही प्रख्यात ख्यालगायक शंकरराव पंडित यांची शिष्यमंडळी. त्यांच्या भांडारातील ख्याल, ध्रुपदे, साध्रे व होरी भातखंडे यांनी निवडल्या, परंतु आपली नोटेशन पद्धती आणि शिक्षणपद्धती यांत त्यांना मुंबईत एक शिबिर घेऊन तयार केले आणि नंतर माधव संगीत विद्यालयाची स्थापना झाली. तेथील जबाबदारी राजाभैया पूछवाले यांच्यावर सोपवली.

१९२६ साली लखनौला 'मॅरिस कॉलेज ऑफ हिंदुस्थानी म्यूझिक' सुरू झाले तेव्हा भातखंडे यांनी स्वत:चे शिष्य श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर आणि राजाभैया पूछवाले यांचे शिष्य जी.एन. नातू यांची निवड केली. त्यापूर्वी रातंजनकर यांना मुद्दाम उस्ताद फैयाज खाँकडे तालीम घ्यायला पाठविले होते. बडोदे आणि ग्वाल्हेर येथील संस्था सुरू करताना आलेले अनुभव जमेस धरून त्यांनी लखनौला स्वत:ला हवी तशी संस्था बांधली. त्यासाठी ते सहा महिने तिथे राहिले.

प्रामुख्याने लखनौच्या मॅरिस कॉलेज ऑफ म्युझिक ह्या संस्थेतून भातखंडे यांचे संगीत शिक्षणाचे कार्य चालू राहिले. हे शिक्षण जरी इतर विषयांप्रमाणे सामूहिक पद्धतीने वर्गातून क्रमश: पाठ्यक्रमानुसार दिले जायचे तरी गुरुशिष्य परंपरेच्या वैशिष्ट्यांना फाटा दिलेला नव्हता. भातखंडे आणि ग्वाल्हेरचे पंडित कुटुंबीय, विष्णू दिगंबर पलुस्कर आणि त्यांचे अनुयायी, क्लिमेंट-देवल आणि त्यांचे समर्थक असा अनेकांशी वाद झाला. कोणाशी 'श्रुती' संकल्पनेविषयी तर कोणाशी शिकवण्याच्या पद्धतीसंबंधी, तर कोणाशी थाटव्यवस्थेसंबंधी. आज साठ वर्षांनी मागे वळून पाहता ह्या वादांत मतभेदांपेक्षा कोणत्या पैलूवर भर द्यावा यासंबंधी आग्रह दिसतो. उदाहरणार्थ, शिकवण्याच्या पद्धतीविषयी कितीही मतभेद असले तरी प्रत्यक्षात सर्वांनीच वर्गांत सामूहिक पद्धतीने आणि त्यानंतर सीना-बसीना तालमीने खास शिष्य तयार केले. भातखंडे यांनी सुरू केलेल्या विद्यापीठांतून आणि त्यानंतरही त्यांच्या शिष्यांनी स्थापन केलेल्या शिक्षापीठांतून दोन्ही पद्धतींचा अवलंब झालेला दिसतो.

तरीही भातखंडे यांच्या शिक्षणपद्धतीचे काही विशेष होतेच. तत्कालीन उस्ताद किंवा पंडित यांच्यापेक्षा भातखंडे प्रणालीच्या शिक्षणपद्धतीत प्रत्यक्ष गायन आणि शास्त्र यांचा अधिक समन्वय होता. स्वत: भातखंडे यांनी अनेक घराण्यांतील गायकांशी चर्चा करून आणि त्यांच्या बंदिशींचे पृथक्करण करून रागाचे नियम, रागाचे स्वरूप, त्यांतील वादी-संवादी स्वर यांसंबधी तपशीलांत लेखन केले होते.

थाटव्यवस्था आणि रागांचे महत्त्व यांमुळे प्रत्येक रागाची बढत कोणत्या प्रकारे करावी यासंबंधीही त्यांनी सांगून ठेवले होते. रागांग ही संज्ञा त्यांनी वापरली नाही तरी *'क्रमिक पुस्तक मालिके'*त प्रत्येक रागाची बढत किंवा चलन यांचा निर्देश केलेला आहे. त्यामुळे त्यांच्या अनुयायांकडून रागाच्या शुद्धतेकडे विशेष लक्ष दिले गेले. एकदा रागाचे स्वरूप लक्षात आले की 'क्षुद्र' मानले जाणारे रागही विस्ताराने आणि ख्यालपद्धतीने गाता येतात, हे त्यांच्या लक्षात आणून दिले गेले.

भातखंडे यांनी तीनशेहून अधिक बंदिशी रचल्या. त्यांतल्या काही पारंपरिक पद्धतीने भक्तीपर असल्या तरी त्यांनी बरेच नवीन विषय आपल्या बंदिशींत आणले. 'एक गुन नाही मोमें' किंवा 'अवगुन भर्यो सकल' या पद्धतीने स्वतःच्या त्रुटी ईश्वराला किंवा गुरूला त्यांनी वेगवेगळ्या पद्धतीने सांगितल्या. त्यांच्या कामोदच्या एकतालातील बंदिशीत तर भगवद्गीतेचे महत्त्वाचे सूत्र गुंफले आहे. संगीतशास्त्राचे पैलू अनेक प्रकारे आपल्या बंदिशींतून दाखवले आहेत. शंभराहून अधिकतर त्यांची लक्षणगीते आहेत. बंदिशींत इतर विषय आणण्याची त्यांची हातोटी पुढे त्यांच्या परंपरेतील रचनाकारांनी आपापल्या रचनांत समर्थपणे दाखवली. त्यामुळे ज्या चीजांच्या भांडारावर विद्यार्थ्यांची तालीम व्हायची त्या विशेष अर्थपूर्ण असल्यामुळे बंदिशींच्या अंगाने आपले गाणे पुढे नेण्याची सवय त्यांना लागली. भातखंडे पद्धत रुळल्यानंतर बंदिशींचे विषयही बदलू लागले. निवळ भक्ती आणि शृंगार रसांऐवजी अनेक रस आणि विचार बंदिशींतून ऐकता आले.

त्यांचे शिष्य श्रीकृष्ण रातंजनकर यांनी काफी आणि भैरवीसारख्या रागांत उत्तम बडे ख्याल लिहिले आणि त्यांच्या भट-गिंडे सारख्या शिष्यांनी झिंजोटी, जोगिया, तिलककामोद यांसारख्या फक्त हलक्या किंवा उपशास्त्रीय संगीताला पोषक समजणाऱ्या रागांना विस्ताराने मांडून प्रचलित केले. रातंजनकर यांच्या शिष्यांनी केलेल्या संगीतप्रसाराची कल्पना रातंजनकर यांच्या जन्मशताब्दी निमित्त दिल्ली विद्यापीठात झालेल्या कार्यक्रमात दिसून आली. त्या कार्यक्रमात देशातील निरनिराळ्या केंद्रांतील गायकांनी त्यांच्या जवळजवळ शंभर बंदिशी सादर केल्या.

भातखंडे यांनी जमा केलेल्या पारंपरिक चीजांचे बोल निश्चित केले आणि स्वतःही अर्थपूर्ण चीजा बांधल्या. बंदिशींच्या सांगीतिक सौंदर्याबरोबरच शब्दरचनेकडेही लक्ष दिले. ते स्वतः गाऊन शिकवताना सुरुवातीला नोम् तोम् आलापीतून रागस्वरूप दाखविल्यावर चीजांची बढत अर्थानुसारी करत असत. त्यांचे गाणे आणि शिकविणे ऐकलेल्यांनी तसे लिहून ठेवले आहे. त्यांतील शब्द अर्थाच्या दृष्टीने महत्त्वाचे तसेच

स्वरोच्चाराला पोषक अशी स्वर-व्यंजने त्यांत वापरली जात. त्यांचा अर्थ आणि भाव यांनाही महत्त्व मिळाले. साहजिकच चीजेच्या विस्तारात निव्वळ आकारापेक्षा उपज, बोलआलाप आणि बोलताना यांना महत्त्व मिळाले. बंदिशींच्या अंगाने गायन हे आज बहुतेक घराणी थोडेफार करतात. परंतु ह्या भातखंडे परंपरेत बंदिश शिकवताना प्रत्येक ओळीतील सांगीतिक विचाराबरोबर त्यातील भाव खुलवण्याकडे विशेष लक्ष दिले आहे.

भातखंडे शिक्षणपद्धतीचे हे काही विशेष लक्षात आल्यावर भातखंडे हे काही फक्त शास्त्रकार नव्हते तर स्वत:चे वेगळे घराणे निर्माण न करता जाणता-अजाणता घराणे पद्धतीच्या पलीकडे जाणारे संगीतकार होते असे जाणवू लागते. परंतु त्यांचे शिष्यवर आणि चरित्रकार श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर यांनी भातखंडे यांचे विषयी लिहिताना 'त्यांनी त्यांचे घराणेही नव्हते अथवा सर्वमान्य हिन्दुस्थानी संगीताहून वेगळी अशी पद्धतीही नव्हती' असे आग्रहाने मांडले आहे. त्यांचे भातखंडे असे वेगळे घराणे नव्हते या विधानाचा एक अर्थ ते घराण्यांपलीकडे जाणारे होते हे लक्षात यायला वेळ लागला.

ह्या प्रश्नाचा अधिक विचार करता काही गोष्टी लक्षात घ्याव्याशा वाटतात. भातखंडे यांचे संशोधन आणि शिक्षणकार्य चालू असताना घराण्याची बंधने ही अधिकच कडक होती. मुळात घराणे ही रक्ताच्या किंवा विवाहाच्या नात्याने जोडलेली असायची. घराण्याची बंधने नाना क्लृप्त्या लढवून भातखंडे यांनी सैल केली, म्हणजे काही प्रमाणात अनेक घराण्यांचे संस्कार असलेली गायकी निर्माण होण्याची शक्यता ही भातखंडे यांच्या कार्यानंतरच अधिक प्रसृत झाली.

प्रत्येक घराण्याच्या अशा खास बंदिशी असतात. तोंवर प्रत्येक घराण्याचे गवई आपापल्या बुजुर्गांकडून चालत आलेल्या बंदिशीच म्हणत असत. त्या पलीकडे जाणे हे त्यांच्या शक्यतेपलीकडे होते. इतर घराण्यांच्या बंदिशी त्यांच्या कानावरही पडत नसत. भातखंडे यांनी स्वत: रामपूर, जयपूर आणि ग्वाल्हेर घराण्यांच्या बहुतांश चीजा जमवून त्या मुक्त केल्या. कोणीही गायक आपल्या घराण्याबाहेरील चीजा निदान पुस्तकातून शिकू शकला. त्यांचे शिष्य रातंजनकर यांना त्यांनी मुद्दाम आग्रा घराण्याचे फैय्याज खाँ यांचेकडे तालीम घ्यायला घ्यायला पाठविले. रातंजनकर यांना सुरुवातीच्या वर्षांत कृष्णभट होनावर यांची तालीम मिळाली होती, जे स्वत: पतियाळा घराण्याच्या कालेखाँचे शिष्य होते. अशा रीतीने ही परंपरा रातंजनकर यांचेपर्यंत येईतो त्यात अनेक घराण्यांचे संस्कार मिसळले होते. संगीतकला आणि शास्त्र यांचेकडे पाहण्याची दृष्टीही बदलली होती.

रातंजनकर यांनी स्वत: ह्या नजरेतून सातशे बंदिशी बांधल्या. त्यांचे लखनौतील सहकारी गोविंदराव नातू यांनीही बरीच रचना केली आणि लहानमोठ्या प्रमाणात रातंजनकरांच्या शिष्यमंडळींनीही ही परंपरा चालू ठेवली. त्यामुळे भातखंडे-रातंजनकर यांची अनुयायी मंडळी भातखंडे यांनी जमवलेल्या किंवा रचलेल्या बंदिशी आणि त्यानंतर ह्या परंपरेतून निर्माण होणाऱ्या बंदिशी यांकडे अधिक झुकले. अशा रीतीने, शास्त्राचा सखोल अभ्यास, बंदिशींची बढत करतानाचा वेगळा विचार आणि बंदिशींचे वेगळेपण आणि सर्वांत म्हणजे संगीताच्या शिक्षणपद्धतीत केलेले बदल यांमुळे भातखंडे यांनी नव्हे तरी त्यांना प्रमाण मानणाऱ्या अनुयायांनी नवी परंपरा निर्माण केली असे म्हणायला हरकत नाही. घराण्यांनी पोसलेली परंतु घराण्यांच्या मर्यादांत जखडलेली संगीत कला त्यामुळे अधिक खुली आणि प्रभावी झाली.

भातखंडे यांचा सांगीतिक विचार प्रमाण मानणाऱ्या संस्था ह्या गांधर्व महाविद्यालयाच्या परिक्षार्थी यंत्रणेच्या मानाने थोड्या आहेत. तरीही आज त्यांचा वारसा सांगणारी मंडळी भारतात ठिकठिकाणी पसरली आहेत. ग्वाल्हेरला बाळासाहेब पूछवाले, हैद्राबादला जी. एन. दंताळे, बनारसला मुकुंद काळविंट, कलकत्याला व्ही. जी. जोग यांनी अनेक शिष्य तयार केले. या परंपरेतील एक शिष्य अमरदेव यांनी तर श्रीलंकेत या परंपरेवर आधारित खास सिलोनी संगीताची परंपरा सुरू केली.

भारतात इतर घराण्यांवरही ह्या परंपरेचा परिणाम कमीजास्त प्रमाणात दिसतो आहे. आज अनेक कारणांमुळे घराण्यांच्या वेगळेपणाचा विचार हा कमी महत्त्वाचा ठरलेला आहे हे खरे. तरीसुद्धा एखाद्या गायकाची गायकी कोणत्या घराण्याची आहे हा प्रश्न श्रोत्यांच्या आणि अभ्यासकांच्या मनात आल्याशिवाय राहत नाही. आणि बऱ्याच वेळा गाणाऱ्यासाठीच नव्हे तर ऐकणाऱ्यासाठी देखील ही किल्ली सापडली नाही तर काहीतरी बिनसते. त्यामुळे तीसचाळीस वर्षे ह्या परंपरेतून गाणारे चिदानंद नगरकर, के.जी. गिंडे, एस्.सी.आर. भट, दिनकर कायकिणी, यशवंत महाले किंवा मुंबईबाहेरचे बाळासाहेब पूछवाले यांसारख्या गायकांच्या गाण्याचा किंवा बंदिशींचा विचार होतो तेव्हा आपण काहीसे दुग्ध्यात पडतो. नोमतोम आलापी, गिंडे-भटांचे धृपद-धुमार, नगरकर किंवा कायकिणी यांच्या शैलीवरील फैयाज खाँ साहेबांची छाप यांमुळे अनेकजण त्यांना आग्रा घराण्याचे समजतात. परंतु विलायत हुसेन खाँ, खादिम हुसेन खाँ, लताफत हुसेन खाँ किंवा शराफत हुसेन खाँ यांचेपासून ही गायकी

वेगळी आहे. भटसाहेबांना तानसेन पुरस्कार मिळाला तेव्हा त्यांचा उल्लेख ग्वाल्हेर घराण्याचे असा करण्यात आला. परंतु ग्वाल्हेरच्या अनेक शाखांपासून ही गायकी वेगळी दिसते. तेव्हा ह्या दोन्ही विधानांत तथ्य असले तरी वर निर्देश केलेल्या अनेक विशेषांचा पुन्हा एकदा विचार करावा लागेल.

आचार्य प्रभाकर चिंचोरे यांनी भातखंडे यांच्या *'हिंदुस्थानी संगीत पद्धती'*चे संपादन करताना त्यांनी भातखंडे यांचे ज्येष्ठ अभ्यासक या नात्याने क्रमिक मालिकेतील प्रत्येक बंदिशींच्या स्रोताचा उल्लेख करावा ह्या सूचनेला नाकारले कारण घराण्यापलीकडे जाता येणे भातखंडे यांच्या मनात होते अशी त्यांची निष्ठा होती.

एकंदरीत पाहता घराणे पद्धतीचे सगळे साधक विचार लक्षात घेतले तरीही भातखंडे यांनी हिंदुस्थानी संगीत पद्धतीला शास्त्रीय बैठक तर दिलीच त्याचप्रमाणे प्रवाहित्व देऊन नवीन परंपरा निर्माण केली. विशेषत: रातंजनकर यांच्या शिष्यांनी ही परंपरा पुढे नेली म्हणण्यास प्रत्यवाय नाही. आपल्यावरील जबाबदारीची जाणीव ठेवून शिक्षण पद्धती, शास्त्रविचार, फक्त नवीन बंदिशींचीच नव्हे तर नवीन रागांची निर्मिती अशा मार्गांनी ही परंपरा चालू ठेवली.

प्रकरण ८

नोटेशन पद्धती

हिंदुस्थानी संगीताची परंपरा – किंबहुना एकूणच भारतीय अध्ययनाची परंपरा – ही मौखिक संप्रेषणावर अवलंबून होती. अनेक मोठमोठे रामायण-महाभारतासारखे ग्रंथ शतकानुशतके वृद्धिंगत होत राहिले. दीर्घ इतिहासग्रंथ, वेद, षड्दर्शने, उपनिषदे, पुराणे इत्यादी अनेक प्रकारचे साहित्य हे निव्वळ मौखिक परंपरेवरच शेकडो वर्षे टिकून राहिले. ते अंशत: स्वरबद्ध झाले तेव्हा पाठांतराला मदतही झाली. ऋग्वेदात स्वरित, उदात्त आणि अनुदात्त अशी तीन स्वरस्थाने दाखवली जात असत. सामवेद यात संगीताला अधिक महत्त्वाचे स्थान होते. सामवेद म्हणजे संगीतबद्ध ऋग्वेद विचार असेही काही विद्वानांनी म्हटले आहे. सामवेदात बरीच चिन्हे आणि आकडेही वापरले गेले आणि स्वरसंख्या तीन होती ती सातावर गेली. तरी हे सारे मौखिक परंपरेतून त्या शब्दांना लिखित रूप आले तेव्हा आणि तेही देवनागरी लिपी वापरात आल्यावरची ही गोष्ट. देवनागरी लिपी रुजण्यापूर्वी काय होत असेल याचा तर्कच करावा लागेल. ह्या प्राचीन ग्रंथांना लिखित रूप कधी आले, त्यांच्या हस्तलिखित प्रती कधी करण्यात आल्या, त्या कोणी कोणी केल्या असतील यासंबंधी ज्ञान सर्वज्ञात नसल्याने ह्या लिखित चिन्हांचे नेमके महत्त्व माझ्या लक्षात येत नाही. अतिप्राचीन मोहेंजो दारो आणि उत्खननात सापडलेल्या वाद्यांचा आणि तेव्हाच्या सांगीतिक प्रगतीबद्दल तर्क करणेही कठीण आहे.

भरतमुनींचे *'नाट्यशास्त्र'*, मतंगांचे *'बृहद्देशी'* आणि शारंगदेव यांचे *'संगीत रत्नाकर'* हे ग्रंथ मुसलमानी अंमल सुरू होण्यापूर्वीचे. मतंगांनी सरगमीचा उल्लेख केला. शारंगदेवांनी अनेक रचना दिल्या आहेत. *'संगीत रत्नाकरा'*त स्वरलिपीची चिन्हे वीणावादनाला अनुसरून आहेत. तरीही ह्या ग्रंथांवरून स्वरलिपीबद्दल निश्चित काही सांगता येत नाही.

तोपर्यंत संगीत लिहिण्यासाठी लिपीची आवश्यकता फारशी भासली नव्हती. गुरू प्रामुख्याने आपल्या कुटुंबातील शिष्यांना बंदिश, आलाप, ताना, स्वरावली ही गाऊन दाखवीत आणि शिष्य त्याबरहुकूम आळवूनच शिकून घेत. सामवेदात स्वरांच्या उच्चारांच्या संबंधी खाणाखुणा उजव्या बोटांनी दाखवण्याची सोय होती.

शरीराला गात्रवीणा मानून ही सोय साधली होती. म्हटले तर ही एक नोटेशनपद्धती होती. पण त्या दृक्-पद्धतीचे स्वरूप लेखी नव्हते.

पाणिनीपूर्व काळात काही एक नोटेशन पद्धती होती असा उल्लेख इतिहासकार करतात. परंतु ती पद्धत आजच्यापेक्षा वेगळी आणि अपुरीही होती. एखादी बंदिश ताल, मात्रा, कोमल वा शुद्ध स्वर यांसहित लिहिण्याची त्यात सोय नव्हती. त्यामुळे अनेक बंदिशी काळाच्या ओघात विरून गेल्या असणार.

पाश्चात्य संगीतपद्धतीत निरनिराळ्या पद्धती असल्या तरी बऱ्याच आधीपासून नोटेशन पद्धती रुळताना दिसते, त्यांपैकी एकीला स्टाफ नोटेशन पद्धती म्हणतात. त्या पद्धतीत लिहिलेल्या संगीताला निश्चित स्वरूप येते आणि त्यामुळे वाद्यवृंदातील प्रत्येक वादक नेमकेपणाने वाजवू शकतो. त्यात बदल किंवा विसंवाद शक्य नसतो. ब्रिटिशांबरोबर पाश्चात्य संगीत आणि वाद्यवृंद व बँड देशात प्रसृत होऊ लागला तो मुख्यत: स्टाफ नोटेशनच्या आधारावर.

हिंदुस्थानी संगीत पद्धतीत उलटपक्षी गायकवादकाच्या उत्स्फूर्त प्रतिभाविलासाला अधिक अवकाश अपेक्षित असतो. त्यामुळे नोटेशन पद्धती किंवा स्वरलिपी बंदिशीसाठी मर्यादित प्रमाणावरच संदर्भ राखते. एकूण प्रजा निरक्षर असायची, त्यातून संगीतकारांना अक्षरओळख नसण्याची शक्यता अधिक. छपाई तर आपल्या देशात बऱ्याच उशिरा – एकोणिसाव्या शतकात वापरली जाऊ लागली.

ह्या परिस्थितीत देखील तेराव्या शतकात शारंगदेव यांनी *'संगीत रत्नाकर'* मध्ये लघु, गुरू, प्लुत, अनु, द्रुत दाखवण्याचा काहीसा प्रयत्न केलेला होता. सोमनाथ यांच्या *'रागविबोध'* मध्ये गमकांचे प्रकार दाखवण्याचा प्रयत्न दिसतो. परंतु मोगलांच्या आगमनानंतर गायक-वादकांनी हिंदुस्थानी संगीताचे रूप जे बदलले ते मांडण्यास शारंगदेव किंवा सोमनाथ यांचे प्रयत्न पुरेसे नव्हते.

मुसलमानी अंमल

मुसलमानी अंमलाच्या काळात संगीत फोफावले, पण ते प्रत्यक्ष गायनकलेच्या बाबतीत. त्या काळातील गायकांना लेखी नोटेशन, संगीताचा इतिहास आणि शास्त्र यांच्याविषयी अनास्थाच होती. एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात निरनिराळे संगीतकार या दृष्टीने प्रयत्न करतच होते. त्यांचा आढावा घेतल्यास भातखंडे यांच्या ह्या क्षेत्रातील कार्याचे महत्त्व लक्षात येईल.

ब्रिटिश काळ

पूर्वेकडे सौरिंद्र मोहन टागोर यांनीही नोटेशन पद्धती आणि सामूहिक शिक्षण यांचा प्रयत्न केलेला दिसतो. त्यांनी विपुल लेखन केले. तरी देशभर त्यांचा प्रचार झाला नाही. कलकत्ता ही ब्रिटिश शासनाची राजधानी होती. साहजिकच पाश्चात्य संगीत ऐकण्याची सोय होती. त्यांचे गुरू क्षेत्रमोहन गोस्वामी यांनी सौरिंद्र मोहन आणि ज्योतिंद्र मोहन टागोर यांना वाद्यवृंदाची गोडी लावली होती. त्यामुळे कदाचित त्यांच्या प्रयत्नांवर पाश्चात्य स्टाफ नोटेशनचा प्रभाव असावा. त्यांनी स्वत: सतारवादनाचे शिक्षण घेतले होते. त्यांनी तयार केलेल्या स्वरलिपीला 'दंडमात्रिक' असे नाव होते. १८६० पासून स्वरलिपीचा उपयोग करण्यास सौरिन्द्रमोहन यांनी सुरुवात केली. त्यांचे चुलत बंधू आणि रवींद्रनाथांचे थोरले बंधू ज्योतिंन्द्रमोहन यांचीही त्यांना साथ होती. सौरिंद्रमोहन टागोर यांनी संगीतावर लिहिण्यास १८७० साली सुरुवात केली. त्यांच्या लेखनातून आपल्या देशातील पद्धतींचे असे संगीत मांडण्याचा त्यांचा प्रयत्न दिसून येतो. पाश्चात्य संगीताचाही त्यांना परिचय होता. संस्कृत आणि इंग्रजी भाषांवर त्यांचे प्रभुत्व होते. त्यांचा भारतीय वाद्यांचा विशेष अभ्यासही होता.

बंगालमध्ये जे प्रबोधनाचे वारे वाहत होते त्यात काहींनी स्टाफ नोटेशनसह बंदिशी छापल्या तर गोपेश्वर बानर्जी यांनी टागोर बंधूंना साथ दिली. कृष्णधन बंद्योपाध्याय यांनी स्वरलिपीसंबंधी बंगालीत ग्रंथ लिहिला त्यांनी स्टाफ नोटेशनचाही उपयोग केला.

एकोणिसाव्या शतकात सौरिंद्र मोहन टागोर आणि चिन्नास्वामी मुदलियार यांनी हा प्रश्न सोडवण्याचा प्रयत्न केला. हिंदी राष्ट्रीयत्व आणि इंग्रजांबद्दलची निष्ठा यांचा समन्वय साधण्याचा त्यांचा प्रयत्न होता. पाश्चात्य संगीताची बैठक शास्त्रशुद्ध आहे असे त्यांना वाटायचे, त्याच वेळी हिंदुस्थानी संगीतावर पाश्चात्य संगीताचा प्रभाव पडू नये असेही वाटायचे. त्यांनी आपापल्या परिसरात केलेल्या कामामध्ये हे दोन्ही प्रवाह दिसतात.

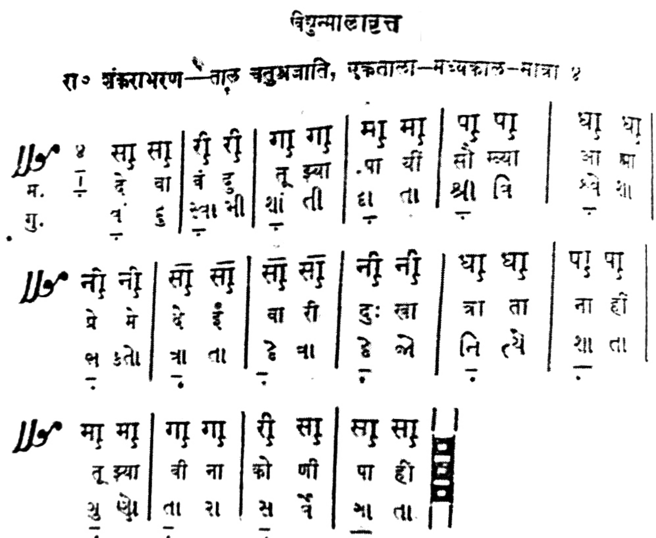
मौखिक शिक्षणातून झिरपत राहिलेले संगीत सामूहिक वर्गात कसे आणायचे हा मोठा प्रश्न होता. सीनाबसीना पद्धतीने शिकवले जाणारे शाळाकॉलेजांतून अभ्यासक्रम आखून शिकवायचे तर नोटेशनची आवश्यकता होती. संगीत शिक्षण आणि संगीतशास्त्र यांत सौरिंद्रमोहन यांना अग्रेसरत्व द्यावे लागेल. सौरिंद्रमोहन यांनी बंगाली स्वरलिपी तयार केली होती त्या वेळी चार्ल्स क्लार्क हे शाळाधिकारी होते. त्यांनी शाळांसाठी स्टाफ नोटेशनच योग्य असल्याचे सांगितले. त्यांना बंगाली

एन २९०५--७

लोकसंगीताची आवड होती. तरीही त्यांच्या लेखनाचा मुख्य मुद्दा हा पाश्चात्य संगीतातील ऑक्टेव्हचा शास्त्रशुद्ध गणिती पाया हा होता. सौरिंद्रांनी उत्तरादाखल क्लार्क यांना हिंदुस्थानी संगीताची माहिती नसल्याचे नमूद केले. *'हिंदू पेट्रियट'*च्या संपादकांनी कौल सौरिंद्रमोहन यांच्या बाजूने दिला.

उलट बंगालमधीलच कृष्णधन बानर्जी यांनी स्टाफ नोटेशनला उचलून धरत ते सोपे कसे आहे तेही सांगितले. एकदा का ह्या पद्धतीशी नीट परिचय झाला की ती सहज वापरता येते असे त्यांचे प्रतिपादन होते. ही चर्चा बंगालात चालू असताना मद्रासला गायन सभा पाश्चात्य संगीताच्या प्रभावाखाली विचार करत होती.

गुजरातेत बडोद्याला एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीस स्कूल ऑफ म्यूझिकमधील मुख्य अध्यापक मौलाबक्ष घिस्से खाँ आणि त्यांचा मुलगा अल्लाउद्दिन खाँ यांनी संगीत विद्यालय चालवले होते. बडोदानरेश यांनी मौला बक्ष घिस्से खाँ यांच्या गायनशाळेला आश्रय दिला होता. मौला बक्ष यांनी एक नोटेशन पद्धत तयार केली होती. त्या आधारे त्यांनी क्रमिक पुस्तकेही तयार केली होती. त्यात सर्व आधुनिक पद्धतींचा उपयोग करताना एक विशिष्ट नोटेशन पद्धती स्वीकारली होती. नोटेशनची कल्पना नवीन असल्याने त्या जोरावर सयाजीराव महाराजांची मर्जी राखून मौलाबक्ष अब्दुल करीम खाँ सारख्या इतर संगीतकारांना दूर ठेवू शकले. त्या पद्धतीचा नमुना दिला आहे.



मौलाबक्ष यांच्या मृत्यूनंतर हळूहळू त्या गायनशाळेची शान राहिली नाही.

सुरुवातीच्या काळात बहुतेक संगीतकार आणि संगीततज्ज्ञ हे पाश्चात्य स्टाफ नोटेशनचा आधार घेऊनच हिंदुस्थानी संगीत स्वरलिपिबद्ध करायचा प्रयत्न करत होते. सामूहिक पद्धतीने संगीत शिक्षण देण्याचा त्यांनी बऱ्याच मोठ्या प्रमाणावर प्रयत्न केला. त्यांचा मुलगा अल्लाउद्दीन खाँ यांना सयाजीराव महाराजांनी पाश्चात्य संगीत पद्धती शिकण्यासाठी मुद्दाम इंग्लंडला पाठवले होते. त्याच्या मदतीने पाश्चात्य आणि दाक्षिणात्य संगीताचाही समावेश ह्या विद्यालयात झाला होता. परंतु त्यांच्या नंतर हे विद्यालय निर्नायकी झाले होते. त्या विद्यालयाला पुन्हा मार्गावर आणण्याचे काम महाराजांनी भातखंडे यांच्यावर सोपवले.

एकोणिसाव्या शतकात गुजरातेत नोटेशन पद्धती तयार करण्याचे इतर काही प्रयत्न झालेले दिसतात. डाह्यालाल शिवराम यांनी *'संगीत कलाधर'* ह्या विस्तृत ग्रंथात केलेला नोटेशन पद्धतीचा ऊहापोह १९०२ मध्ये उपलब्ध झाला. त्या पद्धतीकडे प्रत्यक्ष शिकवणाऱ्यांनी फारसे लक्ष दिल्याचे दिसत नाही. भातखंडे गुजरातीशी परिचित होते. त्यांनी जरी आपल्या लेखनात ह्या ग्रंथाचा उपयोग केला नसला तरी त्यांचा काही परिणाम झाला असण्याची शक्यता आहे. गुजरातेत आदितराम यांनीही आपली स्वत:ची अशी नोटेशन पद्धती वापरली.

दक्षिणेत महादेवबुवा गोखले यांनीही स्वरलिपी तयार करण्याचा प्रयत्न केला. तोपर्यंत जे प्रयत्न झाले त्यांची भातखंडे यांना कल्पना होती. इतर पद्धतींत चारपाच पद्धतींचे मिश्रण, स्टाफच्या ओळी, बार, पुरावर्तन चिन्हे ही वापरून तयार केलेल्या पद्धती त्यांना मान्य नव्हत्या. निर्भेळ स्वदेशी अशी पद्धत तयार करण्यावर त्यांचा भर होता.

विष्णू दिगंबर पलुस्कर हे वयाने भातखंडे यांच्यापेक्षा बरेच लहान असले तरी त्यांनी बालपणातच संगीताला वाहून घ्यायचे ठरवल्याने बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर यांचेकडे तालीम घेतल्यानंतर १९०० साली त्यांनी लाहोरला गांधर्व विद्यालयाची स्थापना केली. सुरुवातीपासून सामूहिक शिक्षणावर त्यांचा भर होता. त्यासाठी त्यांनी पुस्तकेही तयार केली. अर्थातच त्यासाठी नोटेशन पद्धतीही तयार केली. हिंदुस्थानी संगीत तीन सप्तकांत गातात त्यामुळे त्यांच्या पद्धतीत तीन स्तर होते. नंतरच्या काळात त्यांची शिष्य मंडळी विनायकराव पटवर्धन आणि ओंकारनाथ ठाकूर यांनी त्यांत सुधारणा करून एका सरळ ओळीत स्वरलिपी आणली. पलुस्करांची पद्धत त्यांच्या हयातीत ठिकठिकाणी सुरू झालेल्या गांधर्व

एन २९०५--७अ

विद्यालयांत वापरली गेली. त्यामुळे त्यांना ह्या पद्धतीचा अभिमान होता. भातखंडे यांनी योजलेल्या बनारसच्या अखिल भारतीय संगीत परिषदेत आपली स्वरलिपी पद्धती वापरली जात असताना पर्यायी पद्धतीची आवश्यकताच नाही असे त्यांनी ठासून सांगितले. आज पलुस्करांच्या पद्धतीचा उपयोग काही प्रमाणात होतो. त्यात एका मात्रेत अनेक स्वर गायचे असल्यास लयीचा निर्देश स्पष्ट केलेला आहे.

या नंतरच्या काळात पलुस्कर पद्धत आणि त्यात विनायकराव पटवर्धन आणि ओंकारनाथ ठाकूर यांनी केलेले बदल एका बाजूला आणि भातखंडे यांनी प्रसृत केलेली नोटेशन पद्धत ह्याच बहुतांश प्रचारात होत्या आणि आहेतही.

शंभर वर्षांनंतर निखिल घोष यांनी आपल्या संगीत महाभारतीतील विद्यार्थ्यांसाठी एक नवीन पद्धत प्रसृत करण्याचा प्रयत्न केला, त्यांच्या पुस्तकात टागोर, भातखंडे आणि घोष यांच्या पद्धतींचा तक्ता दिला आहे. त्यावरून ह्या तीनही पद्धतींची थोडीफार कल्पना येते. यासंबंधीचा तक्ता इथे दिला आहे.

स्वरलेखन पद्धतींचा तौलनिक अभ्यास

कलम	पं. वि. ना. भातखंडे	ज्योतिरिंद्रनाथ टागोर	ग्रंथकर्ता
१	२	३	४
स्वर			
१ षडज	सा	स	S
२ कोमल ऋषभ	रे॒	ऋ	ɤ
३ शुद्ध ऋषभ	रे	र	R
४ कोमल गांधार	ग॒	ज्ञ	g
५ शुद्ध गांधार	ग	ग	G
६ मध्यम	म	म	M
७ तीव्रमध्यम	म॑	ह्म	m
८ पंचम	प	प	P
९ कोमल धैवत	ध॒	द	d
१० शुद्ध धैवत	ध	ध	D
११ कोमल निषाद	नि॒	ण	n
१२ शुद्ध निषाद	नि	न	N
सप्तके			
१ मंद्र	स़ा	स्	s̖
२ मध्य	सा	स	s
३ तार	सां	स́	ś

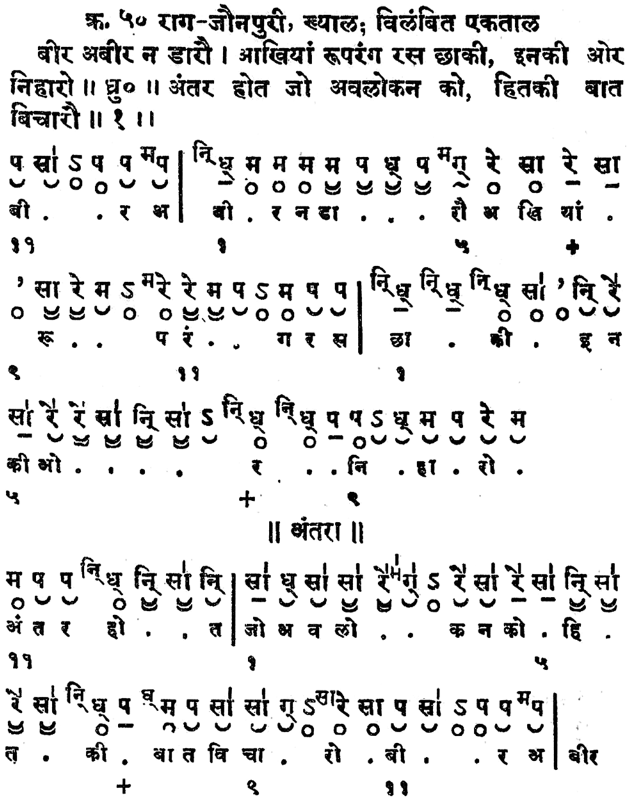
कलम	पं. वि. ना. भातखंडे	ज्योतिरिंद्रनाथ टागोर	ग्रंथकर्ता
१	२	३	४
मात्रा			
*स्वरपंक्तिमध्ये एका मात्रेचे सशब्द विराम चिन्ह	—	।	○
$\frac{3}{4}$ मात्रेचे सशब्द विरामचिन्ह			◔
$\frac{1}{2}$ मात्रेचे सशब्द विरामचिन्ह		8	⊖ किंवा ⦶
$\frac{1}{3}$ मात्रेचे सशब्द विरामचिन्ह			⦶ किंवा ⊘
$\frac{1}{4}$ मात्रेचे सशब्द विरामचिन्ह			⊗ किंवा ⊕
गीताच्या शब्दपंक्तिमध्ये एक मात्रेचे विरामचिन्ह	S	०	—
इतर खुणा			
मींड	⌒	⌒	⌒ किंवा ‿
कणस्वर किंवा स्पर्शस्वर (मूळ स्वराच्या अगोदर)	गप (येथे ग हा कणस्वर)	गप	^{G}P
उपकण (मूळ स्वराच्या नंतर)	पम	पम	P^{M}
खटका	(प) धपमप		P̃ ⌊DPMP⌋
सम	×	१	+

* भातखंडे पद्धतीत लघुरेखा (Hyphen), मात्रेचा कोणताही अंश दाखविण्यासाठी वापरली जाते. मात्रांशाचा कालावधी खाली असलेल्या कंसावरून दर्शविला जातो. उदाहरणार्थ: -सा
[येथे लघुरेखेचा अर्थ अर्ध्या मात्रेचा सशब्द विराम असा आहे.]

कलम	पं. वि. ना. भातखंडे	ज्योतिरिंद्रनाथ टागोर	ग्रंथकथा
१	२	३	४
खाली (काल)	○	○	○
दुसरी, तिसरी किंवा चौथी टाळी	२,३,४	२,३,४,	II III IV
स्तंभरेघा	| |	| |	| |
एका मात्रेमध्ये अनेक स्वर	ग म प ध (खाली कंस)		GMPD
विराम			𝄐
पुनरावृत्ती		{----}	{---}
पुनरावृत्तीमध्ये गाळावयाची स्वरयोजना		{---( )--}	{--( )--}
गाळलेल्या स्वरयोजनेऐवजी अन्य योजना		{--[ ] ( ) }	{--[ ] ( ) }
हे चिन्ह असेल तेथपासून पुनः		II	𝄋 *
स्वररचनेची समाप्ती	|	II II	||

भातखंडे यांचे समकालीन विष्णू दिगंबर पलुस्कर यांनी संगीताचा प्रसार करण्याचा वसा घेतला होता. विसाव्या शतकाच्या पहिल्या दशकात १९०१ पासून लाहोरच्या गांधर्व महाविद्यालयात सामूहिक शिक्षण पद्धतीत त्यांनी नोटेशनचा उपयोग करायला सुरुवात केली. गांधर्व महाविद्यालयाच्या लाहोर, मुंबई आणि इतरही शाखांतील विद्यार्थ्यांसाठी क्रमिक पुस्तके तयार करताना विष्णू दिगंबर पलुस्कर यांनी स्वत:ची अशी नोटेशन पद्धतीच वापरली होती. ती सारी आपल्या जुन्या हिंदू ग्रंथांतून मिळते असा त्यांना विश्वास होता. काही प्रमाणात ती पद्धती स्वीकारली गेली होती. *'संगीत रत्नाकरा'*त वीणावादनाला अनुसरून मंद्र स्वर दाखवण्यासाठी हात वर न्यावा लागतो आणि तार स्वरांसाठी खाली. त्यानुसार टिंबे स्वरांवर किंवा खाली दाखवली आहेत. परंतु गाण्यासाठी ते कितपत योग्य आहे याचा फारसा विचार झाला नाही. हा सुरुवातीचा काळ असल्यामुळे त्यांच्या नोटेशनचे स्वरूप काहीसे प्राथमिक

स्तरावर असणार आणि तेही इतरांकडून घेतलेले. तरीही पलुस्करांचे शिष्य पंडित विनायकबुवा पटवर्धन आणि त्यांचे चिरंजीव डॉ.मधुसूधन विनायक पटवर्धन यांनी त्यात काही बदल सुचवत आपली *'रागविज्ञान'* पुस्तके तयार केली. त्याच *प्रमाणे दुसरे शिष्य पंडित ओंकारनाथ ठाकूर यांनीही 'संगीतांजली'* ही मालिका तयार करताना काही बदल केले. मुख्यत: चिन्हे कोणती वापरायची हेच ठरवायचे होते. अखेरीस भाषेच्या किंवा संगीताच्या क्षेत्रात संकेतांना विशेष महत्त्व आहे. पटवर्धन यांनी वापरलेल्या चिन्हांसकट नमुना येथे दिला आहे.



भातखंडे नोटेशन पद्धती

भातखंडे यांनी नोटेशनचा विचार स्वतंत्रपणे अंदाजे १९०६ मध्ये सुरू केला. त्यापूर्वीच्या निरनिराळ्या पद्धतींतील काही किचकट गोष्टी लक्षात घेता योग्य नोटेशन पद्धतीची आवश्यकता होती. एकोणिसाव्या शतकात मुद्रणाचा आणि प्रकाशनाचा प्रसार झाल्यामुळे ते काम शक्य झाले होते. भातखंडे यांनी विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीपासून स्वत:ची अशी पद्धती निर्माण केली. पारशी गायन उत्तेजक मंडळीत मिळालेल्या बंदिशी तेव्हा उपलब्ध पद्धतीने ध्वनिमुद्रित करत. तेवढ्यावर त्यांनी समाधान मानले असते तर आपण त्या खजिन्याला मुकलो असतो. कारण ते बांगड्यांवरील रेकॉर्डिंग फार टिकू शकले नाही. भातखंडे आपल्या प्रायोगिक नोटेशन पद्धतीत त्या बंदिशी टिपून ठेवत. त्यानुसार त्या गाऊन उस्तादांची पसंती आजमावत. त्यांचा विशेष म्हणजे त्या संमतीने समाधान न मानता त्यांनी स्वरलिपीसंबंधीचे आपले प्रयोग चालू ठेवले. त्यानंतर दहा वर्षापर्यंत ते परिषदांतून इतर विद्वानांचे अनुमोदन मागत राहिले.

त्यानुसार त्यांनी जमवलेल्या शेकडो बंदिशी ते लिहून ठेवत आणि त्याबरहुकूम त्या गाऊन ते पाहत. आपल्या मूळ स्वरलिपीत त्यानुसार फरक करत त्यांनी जी स्वरलिपी पक्की केली ती सहज आणि सोपी, कोणालाही पटकन समजेल अशी होती. तरीही त्यांनी आयोजित केलेल्या परिषदांमधून त्यांनी रागांचे स्वरूप निश्चित करण्याचा जसा प्रयत्न केला, तसाच नोटेशन पद्धतीचाही. १९१८ साली दिल्लीत भरवलेल्या संगीत परिषदेत त्यांनी ह्या विषयावर लक्ष केंद्रित केले. बनारसला १९१९ मधील परिषदेत पलुस्करांनी भाग घेऊन हा शोध वांझ असल्याची टीका केली. तरीही आपली नोटेशन पद्धती सुधारत भातखंडे यांनी जी पद्धती पक्की केली तीच आज सर्वसाधारणपणे सगळे वापरतात.

त्यांनी १९२०पासून क्रमिक पुस्तके तयार करताना स्वत: जवळ जवळ एकोणीसशेहून अधिक पारंपरिक बंदिशी या स्वरलिपीत प्रसिद्ध केल्या. अलीकडे इंदुधर निरोडी हे गायक त्या सर्व बंदिशी आपल्या आवाजात ध्वनिमुद्रित करू शकले, ह्या नोटेशन पद्धतीच्या उपयुक्ततेचा हा भक्कम पुरावा आहे.

भातखंडे यांना संपूर्ण देशासाठी एक प्रमाण पद्धती करावयाची होती. संगीताच्या क्षेत्रात संकेत आणि सवय यामुळे अनेक तपशील ठरत गेले. त्यांपैकी स्वरलिपी हा एक. ह्या बंदिशी निरनिराळ्या घराण्यांतील गायक गाऊ लागले. त्यामुळे कदाचित आज भातखंडे यांची नोटेशन पद्धतच बहुतेक रचनाकार आणि शिक्षण संस्था

स्वीकारतात. पलुस्करांचे एक शिष्य बी.आर.देवधर आणि त्यांचे शिष्य कुमार गंधर्व यांनी भातखंडे नोटेशन पद्धतीच स्वीकारली आहे.

प्रमाण नोटेशन पद्धतीची आवश्यकता यासंबंधी भातखंडे यांची कारणे महत्त्वाची आहेत. संगीत ही परिवर्तनशील कला आहे. कोणत्याही काळातील ठेवा पुढील पिढ्यांसाठी उपलब्ध करून देण्यासाठी नोटेशन पद्धतीची आवश्यकता आहे. एखादी चीज अधिकृत रीत्या आत्मसात करण्यासाठी किंवा त्या त्या रागाचे स्वरूप निश्चितपणे लक्षात येण्यासाठी नोटेशन पद्धतीची आवश्यकता आहे. विशेषत: दोन रागांतील भेद समजून घेण्यासाठी तर ही मोठी सोय ठरेल.

हे लक्षात घेता विद्यार्थ्यांची प्राथमिक पूर्वतयारी म्हणून नोटेशन वाचून ते गळ्यातून किंवा वाद्यातून कसे उतरावे याचे शिक्षण दिले पाहिजे. निव्वळ मौखिक परंपरेतून दिलेल्या शिक्षणात गुरूंच्या विचारसरणीनुसार भिन्नता साहजिकच येणार. प्रत्येक रागाचे स्वरूप, त्यातील रागांगवाचक स्वरावली किंवा पकड, ताल, मात्रा यांचे महत्त्व समजून घेण्यास अशी प्रमाण पद्धती आवश्यक आहे. भातखंडे यांनी लक्षात आणून दिलेला सर्वांत महत्त्वाचा मुद्दा हा सामूहिक शिक्षणासंबंधीचा. सामूहिक शिक्षणपद्धतीने संगीताचे शिक्षण घरोघरी पोचवायचे असेल तर प्रमाण नोटेशन पद्धतीशिवाय ते शक्य नव्हते.

भातखंडे आणि पलुस्कर यांच्या स्वरलिपी संबंधीचे नमुने येथे दिले आहेत.

	Bhatkhande System	**Paluskar System**
Pure Notes	रे ग म	रे ग म
Flat Notes	रे॒ ग॒ ध॒	रे् ग् ध्
Sharp Note	म॑	म्र
Middle Octave	स रे ग म	स रे ग म
Lower Octave	नी़ ध़ प़	नीं धं पं
Upper Octave	गं मं पं	ग॑ म॑ प॑
Single Beat (Semi-Breve)	रे ग म	रे॒ ग॒

स्वरलिपींचा आराखडा :

षड्ज सा, ऋषभ रे, गांधार ग, मध्यम म, पंचम प, धैवत ध, निषाद नि.

मंद्र सप्तकातील स्वरांसाठी खाली नुक्ता किंवा टिंब. अति मंद्रांसाठी दोन टिंबे.

तार सप्तकातील स्वरांसाठी वरती अनुस्वाराप्रमाणे नुक्ता किंवा टिंब. अति तारेसाठी दोन टिंबे.

मध्य सप्तकातील शुद्ध स्वरांसाठी कोणतेही चिन्ह नाही.

कोमल स्वरांसाठी स्वराखाली डॅश म्हणजेच आडवी रेघ. आणि तीव्र स्वरासाठी स्वरावर उभी रेघ.

तालाचे विभाग दाखवण्यासाठी खंडांमध्ये उभी रेघ.

सम दाखवण्यासाठी खाली गुणिले चिन्ह.

टाळी दाखवण्यासाठी खाली टाळीचा क्रमांक.

तालातील खाली दाखवण्यासाठी खाली शून्य चिन्ह.

एकाच मात्रेत अनेक स्वर असतील तर ते अर्धचंद्र अथवा एका उलट्या कमानीत दाखवायचे.

मींड वरून येणाऱ्या स्वरांना उलट्या अर्धचंद्रात अथवा कमानीत दाखवायचे.

स्वरानंतर जितके डॅश असतील तितक्या मात्रा स्वर वाढवावा लागेल.

गीताच्या बाबतींत अवग्रह चिन्हाने मात्रा दाखवल्या जाव्यात.

भातखंडे यांनी दिलेला चिन्हांचा खुलासा आणि काही ताल

या पुस्तकांत योजिलेल्या चिन्हांचा खुलासा

री, ग, ध, नि, या स्वरांच्या खालीं आडवी रेघ असली, तर ते कोमल आहेत असें समजावें; तशी नसली तर तीव्र समजावें.

म असा लिहिलेला, शुद्ध अथवा कोमल समजावा.

मं असा लिहिलेला, तीव्र समजावा.

· ज्या स्वरांच्या खालीं बिंदु असेल ते **मंद्र** स्थानचे, व ज्यांच्या माथ्यावर बिंदु असेल ते **तार** स्थानचे समजावे.

बिंदूशिवायचे सारे स्वर **मध्य** सप्तकाचे समजावे.

‿ अशा चिन्हांत लिहिलेले स्वर एका मात्रेच्या कालांत गावयाचे आहेत.

⁀ हें चिन्ह कोणत्या स्वरापासून कोणत्या स्वरापर्यंत **मींड** (एका स्वरावरून दुसऱ्या स्वरावर घर्षणानें जाणें) आहे, हें दाखवितें.

– स्वरापुढें हें चिन्ह असेल, तेथें मागला स्वर एक मात्रा लांबवावयाचा आहे. अथवा चिन्हच नसेल तर तितकी विश्रांति आहे असें समजावें.

ऽ गीताच्या शब्दांत जेथें हें अवग्रह चिन्ह असेल, तेथें मागच्या अक्षरांतला अंत्य स्वर (अकार, उकार इ.) एक मात्रा लांबवावा.

( ) स्वराला असा कंस केला असेल, तर त्याच्या पुढचा स्वर, तो स्वर, त्याच्या मागचा स्वर, व पुनः तो स्वर, असे चार स्वर एका मात्रेंत म्हणावे, जसें:—(प)=धपमप; (म)=पमगम; (सा)=रेसानिसा.

कोठें कोठें स्वरांच्या डोक्यावर डाव्याबाजूला लहान टाइपानें छापलेले स्वर आहेत, त्यांस ('**ग्रेस नोट**') अलंकारिक स्वर म्हणतात. हे बारीक **कण** नवीन विद्यार्थ्यांस गळ्यानें म्हणतां न आले, तरी त्यांच्या अभावीं रागहानि होणार नाहीं. ते लावतां आल्यानें गायन अधिक रंजक होईल.

× हें चिन्ह गायनाच्या तालाची **सम** दाखवितें. **सम** हा पहिला ठोका मानून पुढील ठोके त्याच्या धोरणानें समजावेत.

० हें चिन्ह तालाची **खाली** म्हणजे रिकामी जागा दाखवितें.

क्रमिक पुस्तकांत आलेल्या तालांचे मात्रानियम व बोल

ताल दादरा.

मात्रा–	१	२	३	४	५	६	
ठेका–	धीं	धीं	धा	धा	ती	ना	तबला.
,,	धीं	तीं	धा	,,	,,	,,	,,
	×			०			

ताल तीव्रा.

मात्रा–	१	२	३	४	५	६	७	
थपिया–	धा	दीं	ता	तिट	कत	गदि	गन	पखवाज.
	×			२		३		

झपताल.

मात्रा–	१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	
थपिया–	धा	ऽ	धा	गी	की	ट	कड	धा	की	ट	पखवाज.
ठेका–	धी	ना	धी	धी	ना	ती	ना	धी	धी	ना	तबला.
	×		२			०		३			

मूलताल.

मात्रा–	१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	
थपिया–	धा	धा	दीं	ता	किट	धा	तिट	कत	गदि	गन	पखवाज.
	×		०		२		३		०		

चौताल.

मात्रा–	१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२	
थपिया–	धा	धा	दीं	ता	किट	धा	दीं	ता	तिट	कत	गदि	गन	पखवाज.
	×		०		२		०		३		४		

कुमार गंधर्व यांनी दिलेला स्वरांकन संकेतांचा परिचय

स्वरांकन संकेतों का परिचय

१. रीगधनि इन स्वरों के नीचे [_] इस प्रकार डॅश का चिन्ह हो तो वे स्वर कोमल हो जाते हैं। जैसे : रीगधनि। यदि यह चिन्ह न हो तो वे स्वर शुद्ध या तीव्र रहते हैं।

२. कोमल या शुद्ध मध्यम को कोई चिन्ह नहीं। तीव्र मध्यम के ऊपर [।] ऐसी खड़ी रेषा का चिन्ह होगा। जैसे : मं।

३. मंद्र सप्तक के स्वरों के नीचे [.] इस प्रकार बिंदु का चिन्ह होगा। जैसे : ऩि ध़ प़ म़।

४. तार सप्तक के स्वरों के ऊपर [˙] इस प्रकार बिंदु का चिन्ह होगा। जैसे : सां रीं गं मं पं।

५. मध्य सप्तक के स्वरों के ऊपर या नीचे कोई चिन्ह न होगा। जैसे : सा री ग म प ध नि।

६. ‿ इस अर्धचंद्र या कमानी के चिन्ह के अंदर अंकित स्वर एक मात्रा की अवधि में होते हैं। जैसे : मप मपध मपध– मपधनि, सांनिधप।

७. ⌒ इस प्रकार उलटा अर्धचंद्र या कमान का चिन्ह जिन स्वरों पर हो वहाँ एक स्वर से दूसरे स्वर पर 'मींड' लेकर या कमानी बनाकर जाना चाहिये।

८. स्वरों को अलंकारिक बनाने के लिए तथा रागरूप शुद्ध रखने के लिये जो स्वर होते हैं वो स्वर मुख्य स्वरों के ऊपर बाईं ओर दिखाये गये हैं। इन्हें 'कण' स्वर भी कहते हैं। जैसे : ग सा री ग और सां प ध सां।

९. जिस स्वर के आगे [–] इस प्रकार डॅश हो वह चिन्ह पीछे के स्वर को आगे बढ़ाने के लिए होता है। जैसे : म – – –।

१०. गीत के शब्दों के अक्षर का मात्रा-काल बढ़ाने के लिए [ऽ] इस अवग्रह चिन्ह का उपयोग किया गया है। जैसे : आ ऽ उं ऽ रे ऽ ऽ।

११. ताल की पहली मात्रा जिसे 'सम्' कहते हैं वह [x] इस चिन्ह से दर्शाई गई है। इसी प्रकार ताल की खाली, याने ताल का आधा हिस्सा, होने के बाद जो दुसरा आधा हिस्सा शुरू होता है उसे [०] शून्य चिन्ह से सूचित किया गया है।

१२. जो ताल जितनी मात्राओं का होगा और उसका ताल विभाजन या खंड जैसे होंगे उसके अनुसार 'बंदिशें' या गीत स्वरबद्ध किये जाते हैं और लिखे जाते हैं।

१३. स्वरों के नीचे [_] इस प्रकार डॅश हो और ऊपर [।] ऐसी रेखा हो वह स्वर कोमल और शुद्ध स्वर के बीच का अंतर होगा।

१४. जिस स्वर के आगे [०] शून्य का चिन्ह को वहाँ एक मात्रा स्तब्धता होगी। यदि दो [००] हों तो दो मात्रा स्तब्धता होगी जैसे : ग म म म प ० ०

१५. जिस स्वर के ऊपर [→] यह आघात का चिन्ह हो उस स्वर को उसके पीछे के स्वर से आघात देना है। जैसे : ग ग म म प प

१६. जिस तीव्र मध्यम पर एक अतिरिक्त खडी रेषा हो [।।] वह तीव्र मध्यम अतितीव्र मध्यम होगा। जैसे : मं

साधक-बाधक विचार

काहींच्या मते हिंदुस्थानी संगीत हे उत्स्फूर्त पद्धतीचे असल्यामुळे ते स्वरलिपीबद्ध करणे अशक्य आहे. उपज, आलाप, तान ह्या सांगीतिक क्रियांत उत्स्फूर्ततेला महत्त्व असल्याने स्वरलिपीचा संदर्भ बंदिशीची सूचना देण्यापुरता मर्यादित होता. परंतु जर संगीत फक्त घराण्यात बांधून न ठेवता त्याचा प्रसार करायचा असेल आणि संगीत फक्त सीना-बसीना पद्धतीने नव्हे तर सामूहिक रीत्या शिकवायचे असेल तर नोटेशन पद्धती ही आवश्यकच होती.

नोटेशनची हिंदुस्थानी संगीत पद्धतीला आवश्यकता यावर ज्येष्ठ गायकांचे एकमत नव्हते. नोटेशन पद्धतीच्या साधकबाधकतेविषयी भातखंडे यांनी क्रमिकच्या पाचव्या भागात लिहिले आहे. चीजा किंवा सरगमी स्वरतालमात्रांसह आणि कणांसह लिहिल्या तर त्या कशा गायला जायच्या हे पुढील पिढ्यांना कळू शकेल हे सांगताना त्याच्या मर्यादाही त्यांना जाणवत होत्या. बोलले जाताना जसे शब्दोच्चारांचे हुबेहूब लेखन होऊ शकत नाही तसेच स्वर लावण्याची शैली, स्वरांमधले गुप्त बंधन, गाताना जाणीवपूर्वक घेतलेली विश्रांती किंवा पॉज, आवाजातले चढउतार हे सर्व निर्जीव स्वरलिपीमध्ये मांडता येऊ शकत नाहीत. लिखित भाषेची मर्यादा आहे तशीच स्वरलिपीचीही.

निव्वळ मौखिक पद्धतीने नवीन पद्धतीचे संगीत शिक्षण शक्य नाही याची जाणीव भातखंडे यांनी करून दिली. त्याच वेळी निव्वळ लिखित नोटेशनसह संगीताचे शिक्षण परिपूर्ण होऊ शकत नाही याचीही त्यांना जाण होती. उत्तम गाण्यासाठी लागणारे संगीतातील सूक्ष्म कलाविष्कार हे नोटेशन मधून मांडता येत नाहीत. आवाज लावण्याची पद्धत, शुद्ध उच्चार, स्वरन्यास, मींडेची लय इत्यादी स्वरशृंगार हे नोटेशन मधून जाणवत नाहीत. स्वरोच्चारातील नाजूकपणा किंवा गोलाई ह्या देखील ह्या पद्धतीने समजू शकत नाहीत. आणि तरीसुद्धा संगीताच्या परिपोषाला नोटेशन पद्धती उपकारक ठरेल यावर त्यांचा विश्वास होता.

ह्या सर्व प्रयत्नांतून सर्वमान्य झाली ती भातखंडे यांची स्वरलिपी. पलुस्करांची स्वरलिपी आणि भातखंडे यांची स्वरलिपी यात मुख्य फरक चिन्हांच्या वापरामध्ये

आहे. भातखंडे यांनी स्वत: प्रयोग करत आपली पद्धत सिद्ध केली. कोणत्याही पद्धतीची उपयुक्तता ही प्रयोगांतून सिद्ध व्हायला हवी हा शास्त्रीय दृष्टिकोन त्यांनी बाळगला. मनरंग घराण्याच्या बंदिशी त्यांनी ध्वनिमुद्रणाच्या साहाय्याने लिहून काढल्या. त्या नोटेशनबरहुकूम गाऊन आशिक अली खाँ आणि त्यांचे वडील मुहम्मद खाँ यांचे कडून खात्री करून घेतली. भातखंडे यांच्या स्वरलिपीमध्ये मध्य सप्तकातील शुद्ध स्वर लिहिण्याची पद्धत साधी सरळच होती.

भातखंडे यांनी एक सुरेख उपमा दिली आहे. चीजेचे साधारण स्वरूप व स्वभाव नोटेशनने स्पष्ट झाल्यावर देहावर जसे अलंकार चढवायचे तसे खांचाखोचा, उच्चार, चलन इत्यादी अलंकार हे गुरुपरंपरेने कानांनी ऐकूनच शिकले पाहिजेत.

तरी मोठे वर्ग किंवा सामूहिक संगीतशिक्षणासाठी गायनाच्या स्वरबद्ध पुस्तकांशिवाय दुसरा मार्ग नाही. पाश्चिमात्यांनी स्वरलेखन पद्धती स्वीकारली. आपल्या देशातही एकच लिपी असावी अशी त्यांची इच्छा होती त्यासाठी त्यांनी प्रत्येक परिषदेत तसा प्रयत्न केला.

नोटेशनसंबंधी त्यांच्या कल्पना अवास्तव नव्हत्या. मुरकी, गिटकडी, झमझमा, घसीट, मींड वगैरे युरोपीय पद्धतीत नाहीत याची त्यांना माहिती होती. रूपरेखा स्पष्ट व रागसिद्ध करून दिली की नोटेशनचे काम झाले हे त्यांनी ठासून सांगितले. नोटेशन हे ध्येय नाही तर ते एक सुलभ साधन आहे हे एकदा लक्षात घेतले की पुढील काम सोपे झाले. जवळजवळ शंभर वर्षांपूर्वी त्यांनी प्रसिद्ध केलेल्या चीजा छापताना स्वदेशी चिन्हे वापरून अनेक गोष्टी सुलभ केल्या आहेत.

क्रमिक पुस्तक मालिकेतील एक बंदिश नमुन्यादाखल पुढील पानावर दिली आहे.

गौडमल्ला-त्रिताल (त्रिलंबित)

स्थायी.

(नि)सा रीगम, रीग	म – गम –	(ग)म प (ग)म ग	(म)ग पपमगरीग मारीगम म
ऽ ऽ का हेऽऽ, ऽऽ	हो ऽ ऽऽ ऽ	ह म सों ऽ	पी ऽऽऽऽऽ तऽऽऽ म
३	×	२	०
(ग)म (ध)पध नि प	धनिसांसांनिध निध नि प	(ग)म ग म री	(ग)री गम धधपमप म
आं खेंऽ ऽ ऽ	फेऽऽऽऽऽ ऽऽ ऽ र	डा ऽ ऽ ऽ	री ऽऽ ऽऽऽऽऽ री।
३	×	२	०
गम (री)ग (री)सा रीगम			
ऽऽ ऽ का हेऽऽ			
३			

अंतरा.

प (ध)निनि	सां – निसां सां	(नि)सां निसां रीं सां	सां (सां) ध निप
ऽ ऽ का मोसें	चू ऽ ऽऽ क	प रीऽ ऽ सु	धा ऽ ऽ ऽर
३	×	२	०

म निध सांसांनिध निप	मपनिसां रींसां सां(सां)ध, (सां)निप	(ग)म ग म री	(ग)री ग (म प)धध (म)
ले ऽऽ होऽऽऽ ऽऽ	सदारंग तुम पऽ ऽ,ऽर	वा ऽ ऽ ऽ	ऽ ऽ ऽऽ री।
३	×	२	०
ग (री)ग सा रीगम			
ऽ ऽ का हेऽऽ			
३			

प्रकरण ९

भाषाकोविद भातखंडे

विष्णू नारायण भातखंडे यांना संगीताच्या क्षेत्रात नायक आणि विद्वान म्हणून सर्व ओळखतात. संगीतकारांपैकी काही रावसाहेबांना दैवत मानतात तर काही अनेक दशकांपूर्वीचे विचारसरणीतील मतभेद लक्षात ठेवून त्यांना अजूनही विरोध करतात. परंतु भारतीय संगीताच्या अभ्यासकांनी त्यांच्या सिद्धान्ताची निदान दखल घेतल्याशिवाय संगीताचा विचार पुढे जाऊच शकत नाही.

विष्णू अनेक भाषा शिकले होते. त्यांच्या काळी प्रत्यक्ष शाळाकॉलेजातून कोणते विषय होते यासंबंधीचा तपशील सहजी उपलब्ध नसला तरी एक गोष्ट स्पष्ट आहे. त्यांचा संस्कृत आणि इंग्रजी भाषांचा जसा उत्तम परिचय होता तसा अनेक युरोपीय भाषांचाही. निरनिराळ्या भाषांतील पुस्तके ग्रंथालयातून त्यांना वाचायला मिळालेली दिसतात. कोणत्याही पुस्तकाचा अभ्यास करताना त्यांना भाषेचा अडसर आल्याचा उल्लेख नाही. आणि तसा तो आल्यास त्यांनी तो सोडवलेला दिसतो. त्यांचे सहकारी, हितचिंतक आणि शिष्य अनेक प्रदेशांतील, धर्मांतील आणि भाषांचे होते. बंदिशींच्या अभ्यासातून आणि निरनिराळ्या संगीतकारांच्या नित्य परिचयातून गुजराती, हिंदी, उर्दू, पंजाबी अशा भाषा त्यांना परक्या न वाटल्यास नवल नाही.

तरीही स्वत: लेखन करताना ते कोणत्या भाषेत करावे यासंबंधी त्यांचे काही निश्चित धोरण दिसते. त्यांचे लेखन विस्तृत आहे, इतकेच नव्हे तर आपले विचार वाचकांपर्यंत पोचवण्यासाठी कोणत्या भाषेचा, कोणत्या लिपीचा आणि कोणत्या संकेतांचा उपयोग करावा यांचा त्यांच्याइतका विचार क्वचित कोणी केलेला दिसतो. त्या दृष्टीने नोटेशन पद्धती हीसुद्धा एक लिपीच होती.

संस्कृत रचना

भातखंडे यांना भरताच्या काळापासून आतापर्यंतच्या संगीताचा सलग इतिहास समजून घेणे महत्त्वाचे वाटत होते. सुरुवातीच्या काळातील भरतमुनींचे नाट्यशास्त्रादिक ग्रंथ हे संस्कृतात होते. दक्षिणेच्या प्रवासानंतर भातखंडे यांच्या नवीन शास्त्रविषयक विचारांना आकार आला. त्यापूर्वी जमवलेल्या बंदिशी आणि

एन २९०५--८

निरनिराळ्या संगीतकारांशी चर्चा करताना केलेला विचार हाताशी होताच; तरी *‘चतुर्दण्डिप्रकाशिका’*च्या वाचनाने हिंदुस्थानी संगीत पद्धतीसाठी थाट संकल्पना निश्चित झाली. व्यंकटमखींच्या बाहत्तर मेलकर्त्यांऐवजी त्यांना स्वत: ऐकलेल्या दीडदोनशे रागांच्या अभ्यासावरून हिंदुस्थानी संगीतासाठी गणिती पद्धतीने निर्माण होणाऱ्या बत्तीस थाटांपैकी दहा थाट पुरेसे वाटले. दक्षिणेच्या दौऱ्यात लक्षात आलेली जन्य रागांची कल्पना त्यांनी हिंदुस्थानी संगीतासाठी स्वीकारली. आता आकारलेला शास्त्रविचार त्यांनी *‘श्रीमल्लक्ष्यसंगीतम्’* या काव्यरूप संस्कृत ग्रंथात मांडला. हा ग्रंथ त्यांनी ‘भारतखंडनिवासी चतुर पंडित’ या टोपण नावाने प्रसिद्ध केला. कोणत्याही तात्त्विक स्वरूपाच्या चर्चेला संस्कृत ग्रंथाचा आधार हवा अशी एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीला समजूत असावी. आपल्या संगीत चर्चेलाही संस्कृतमध्ये आधार आहे असे त्यांना भासवायचे होते.

पुढे या सिद्धान्तांची चर्चा सामान्य वाचकांसाठी करताना ते एका संस्कृत ग्रंथाचा निर्वाळा देऊ शकत होते. १९११ साली त्यांनी *‘अष्टोत्तरशततालक्षणम्’* ह्या स्वरचित ग्रंथाचे प्रकाशन केले. बऱ्याच वर्षांनंतर *‘अभिनव राग मंजिरी’* ही रचनाही त्यांनी संस्कृतमध्ये लिहिली. वेळोवेळी अनेक संस्कृत ग्रंथांचे त्यांनी संपादन करून ती पुस्तके वाचकांना उपलब्ध करून दिली.

मराठी लेखन

तरीही आपले नव्याने मांडलेले शास्त्रविचार यांचा प्रसार करण्यासाठी संस्कृत पुरेशी नाही याची त्यांना पूर्ण कल्पना होती. शिवाय सूत्ररूपाने लिहिलेल्या संस्कृत ग्रंथावर तपशिलात चर्चा करणे आवश्यक होते. त्यांनी *‘हिंदुस्थानी संगीत पद्धती’* या ग्रंथमालिकेत विस्तृतपणे आपला शास्त्रविचार आणि काही आनुषंगिक प्रश्न यांची चर्चा करायचे ठरवले. त्यांपैकी पहिला भाग लगेच प्रसिद्ध केला. त्यांनी मराठीतून प्रचंड लेखन केले आहे. त्यांपैकी तीन हजार छापील पृष्ठांचा मजकूर हा त्यांच्या हयातीतच छापला गेला. *‘हिंदुस्थानी संगीत पद्धती’* ही प्रामुख्याने शास्त्रविचार करणाऱ्यांसाठी होती. परंतु *‘क्रमिक पुस्तक मालिके’* त सुद्धा त्यांनी विद्यार्थ्यांसाठी शास्त्र अधिक सुलभ पद्धतीने मांडले, बंदिशी जरी हिंदीच्या बोली भाषांत असल्या तरी इतर भाग अर्थातच मराठीत होता.

त्यांनी लिहिलेल्या आणि उपलब्ध झालेल्या तीन प्रवासवर्णनांच्या रोजनिशी इत्यादी अजून हजार पृष्ठांचा मजकूर पुस्तक रूपाने अप्रकाशित आहे. त्यांपैकी

‘दक्षिण भारताचा प्रवास’ याचे हिंदी भाषांतर प्रभाकर चिंचोरे यांनी केलेले प्रकाशित झाले आहे. ह्या हस्तलिखितांच्या परिशीलनानंतर लक्षात येते की रोजनिशीच्या उत्स्फूर्त पद्धतीप्रमाणे त्यात भाषांचे मिश्रण आहे. या रोजनिशींतील महत्त्वाचा मजकूर त्यांनी आपल्या *‘हिंदुस्थानी संगीत पद्धतीं’*त वापरला आहे. स्वतंत्रपणे प्रकाशन करणारे भातखंडे ह्यांनी ह्या रोजनिशी प्रसिद्ध केल्या नाहीत हे लक्षात घेतले पाहिजे. रोजनिशीतील लेखन अंतिम स्वरूपाचे नसते तर तात्कालिक टिपणे अशा प्रकारचे असते. ह्यातील मजकूर लक्षात घेऊन त्यांच्यावर जानकी बखले यांनी बरीच टीका केली आहे. त्यासंबंधी वेगळा विचार पुढे केला आहे.

*‘हिंदुस्थानी संगीत पद्धती’*ची *‘क्रमिक पुस्तक मालिका’* यांतील बंदिशी या बऱ्याचशा सुमारे (सोळाशे) पारंपरिक आहेत तरीही त्यांत स्वत: भातखंडे यांनी रचलेल्या बंदिशीही आहेत. दिलेल्या सर्व बंदिशींचे स्वरलेखन हे भातखंडे यांनी निश्चित केलेले आहे. मुख्य म्हणजे प्रत्येक भागाला सुरुवातीला शास्त्रविषयक माहिती दिलेली आहे ती स्वत: भातखंडे यांनी विद्यार्थ्यांना उपयुक्त अशा पद्धतीने मराठीत लिहिलेली आहे.

संस्कृतमधील *‘संगीत पारिजात प्रवेशिका’* आणि *‘रागविबोध प्रवेशिका’* ह्या महत्त्वाच्या दोन ग्रंथांचा त्यांनी मराठीतून परिचय करून दिला.

हिंदी लेखन

भातखंडे यांची पुस्तके हिंदीतून प्रसिद्ध तर झालीच शिवाय त्यांचे *‘हिंदुस्थानी संगीत पद्धती’*चे भाग बराच काळ फक्त हिंदी आवृत्तीतच उपलब्ध होते. हे भाषांतर श्री. लक्ष्मीनारायण गर्ग ह्यांनी केले. *‘क्रमिक पुस्तक मालिके’*तील मजकुराचे हिंदी भाषांतर बाळकृष्ण केसकर यांनी केले. भातखंडे यांच्या बंदिशी या बहुतांश हिंदीच्या वेगवेगळ्या बोली रूपात आहेत. परंतु भातखंडे यांनी विवेचनात्मक लेखन स्वतंत्रपणे हिंदीतून केलेले दिसत नाही.

गुजराती लेखन

पारशी गायन उत्तेजक मंडळीच्या संपर्कामुळे मराठीप्रमाणेच गुजराती ही सुद्धा त्यांना जवळची वाटत असणार. त्यांच्या काही पुस्तकांचे प्रकाशन गुजराती अनुवादातही झाले. किंबहुना त्यांचे पहिले प्रकाशन *‘स्वरमालिका’* हे मूळ गुजरातीतच प्रसिद्ध झाले. त्यांच्या पुस्तकांचे आणि त्यांनी संपादित केलेल्या संस्कृत

एन २९०५--८अ

ग्रंथांचे गुजराती अनुवाद त्यांनी प्रकाशित करून घेतले. परंतु ह्याखेरीज त्यांनी स्वतंत्रपणे गुजराती लेखन केलेले दिसत नाही.

इंग्रजी लेखन

त्यांनी घेतलेल्या परिषदांचे संचलन हे बव्हंशी इंग्रजीतूनच व्हायचे. तिथे वाचले गेलेले निबंध हे इंग्रजीत असायचे; निदान त्यांचे इंग्रजी अनुवाद केले जायचे. १९२० पर्यंत अखिल भारतीय काँग्रेस पक्षाचे काम इंग्रजीतूनच चालायचे याचा बहुतेक प्रभाव असावा. अनेक उस्तादांना न कळणाऱ्या ह्या इंग्रजी भाषेच्या उपयोगाबद्दल विष्णू दिगंबर पलुस्कर नाराज होते. त्यांनी ज्या परिषदा घेतल्या तिथे त्यांनी इंग्रजी टाळले.

भातखंडे यांना शास्त्रविचाराकडे प्रवृत्त करणारे ग्रंथ हे प्रामुख्याने इंग्रजीत आणि काही युरोपियन भाषांत त्यांनी वाचले होते.

A Short Historical Survey of the Music of Upper India ('उत्तर भारताच्या संगीताचे संक्षिप्त ऐतिहासिक परीक्षण')

बडोद्याच्या पहिल्या परिषदेत सादर केलेला निबंध हा संशोधनाचा उत्तम नमुना आहे. निबंधलेखनाची सर्व शिस्त पाळून आवश्यक तिथे संदर्भ देऊन भातखंडे यांनी बीजभाषणाच्या स्वरूपात प्राचीन हिंदू, मुस्लिम आणि ब्रिटिश अशा तीन ऐतिहासिक कालखंडांत इतिहासाचा परामर्श घेतला आहे. मुख्य म्हणजे त्यांच्या सर्वच लेखनात त्यांना मिळालेली सर्व माहिती, निरनिराळ्या ग्रंथालयांतील हस्तलिखितांची उपलब्धता ही सुद्धा इतरांसाठी उपयुक्त म्हणून सांगितली आहे. अभ्यासपूर्ण लेखनात हा एक महत्त्वाचा पायंडा त्यांनी पाडला. शंभर वर्षांपूर्वीच्या ह्या लेखनात गेल्या शतकभरात फारशी भर पडली नसावी यावरून त्यांनी घेतलेल्या कष्टांची कल्पना येते.

A Comparative Study of Some of the Leading Music Systems ('पंधराव्या, सोळाव्या, सतराव्या व अठराव्या शतकातील काही ठळक संगीत पद्धतींचा तुलनात्मक विचार')

पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध न झालेलेही त्यांचे काही महत्त्वाचे इंग्रजी लेखन आहे.

त्यांच्या *Hindustani Music* ह्या इंग्रजी पुस्तकाचा उल्लेख रातंजनकर यांनी केला आहे. पण त्यासंबंधी तपशील सापडत नाही.

नोटेशन पद्धती

एका अर्थी नोटेशन पद्धतीची निर्मिती म्हणजे एका नवीन लिपिबद्ध भाषेची निर्मिती होय. लेखन आणि मुद्रण अंगवळणी पडल्यानंतर एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात अनेक संगीतकारांनी आपापल्या पद्धतीने स्वरलिपी निर्माण करायचा प्रयत्न केला. पंडित विष्णू दिगंबर पलुस्कर यांनी शिक्षणपद्धतीत आमूलाग्र बदल करताना नोटेशनची आवश्यकता होती. परंतु या विविध पद्धती काहीशा गैरसोयीच्या ठरल्यामुळे भातखंडे यांनी पक्की केलेली नोटेशन पद्धती ही शेवटी सर्वांनी स्वीकारली. नोटेशन पद्धतीविषयी स्वतंत्रपणे विचार केलेला आहे.

सरगमी आणि लक्षणगीत

पारंपरिक बंदिशी क्रमिक पुस्तकांत घेताना भातखंडे यांनी स्वत: दोनअडीचशे बंदिशी बांधल्या. त्यांतही त्यांचा एक नवीन विचार दिसून येतो. रागांचे स्वरूप हे विद्यार्थ्यांच्या लक्षात यावे यासाठी त्यांनी दोन पद्धतींच्या बंदिशींचा वापर केला. त्यांपैकी एक म्हणजे सरगमी. फक्त स्वरनामांचा उपयोग करून बांधलेल्या या बंदिशींमुळे त्या रागातीत स्वरसंगती लक्षात ठेवणे सोपे जायचे.

दुसरा प्रकार हा लक्षणगीतांचा या गीतांच्या शब्दरचनेत त्या रागाची उत्पत्ती, स्वरसंगती, रागाचे नियम, त्याचा परिणाम या गोष्टी ग्रथित केल्या होत्या. या दोन्ही प्रकारांना शिक्षणशास्त्राच्या दृष्टीने फार महत्त्व आहे. आणि भाषा हे प्रामुख्याने आपले विचार ऐकणाऱ्या किंवा वाचणाऱ्यापर्यंत पोचवण्याचे माध्यम आहे हे लक्षात घेतले तर भातखंडे यांच्या भाषाविषयक विचारातील प्रगल्भता लक्षात येईल.

संवादाचे रूप

भातखंडे यांची संगीताला आणि मराठी भाषेला सर्वांत मोठी देणगी म्हणजे त्यांचे *'हिंदुस्थानी संगीत पद्धती'* या शास्त्रीय विषयाचे चार खंड. एका बाजूने जुन्या संस्कृत ग्रंथांतून मिळणारे शास्त्र आणि दुसऱ्या बाजूने बंदिशींतून दिसणारे रागस्वरूप यांचा जेव्हा मेळ बसेना तेव्हा भातखंडे यांनी स्वत:ची बुद्धी वापरून नवीन शास्त्रपद्धती शोधून काढली. ही संपूर्ण चर्चा गुरु-शिष्य संवादाच्या रूपाने दिलेली आहे. पूर्वपक्ष आणि उत्तरपक्ष या पद्धतीने चर्चा आपल्या दर्शनांतूनही सापडते. परंतु भातखंडे यांनी वापरलेल्या प्रश्नोत्तर पद्धतीत अज्ञानी शिष्याच्या भूमिकेतून प्रश्न विचारले जाणे आणि त्याचे समाधान होईतो गुरूने शास्त्राचा तपशील सांगणे या पद्धतीमुळे

विषय सर्वांगीण आणि सोपा होण्यास मदत झाली. हे प्रश्न स्वत: लेखकानेच कल्पनेने तयार केलेले आहेत हे जरी खरे असले तरी त्यांनी खरोखर शिष्याच्या भूमिकेशी इतके इमान राखले की त्यामुळे या चर्चेला अनेक स्तर प्राप्त झाले. शिक्षणशास्त्राच्या दृष्टीने हा आणखी एक महत्त्वाचा विशेष होता. या पद्धतीमुळे योग्य ठिकाणी विषयाची उजळणी व्हायची. रागभेद सांगण्यास मदत व्हायची. आवाजाचे गुणदोष, जुन्या ग्रंथांची माहिती, श्रुतिचर्चा, अशी अनेक विषयांची आनुषंगिक चर्चा व्हायला मदत व्हायची.

आज ज्ञानभाषा म्हणून मराठी भाषेच्या वापराचा जो विचार होत असतो, त्या दृष्टीने तर भातखंडे यांच्या लेखनाचे खासच महत्त्व आहे. आज सर्वच विषय मराठीतून मांडता आले पाहिजे आणि त्यासाठी मराठीची परिभाषा पक्की व्हायला हवी; ही दोन ध्येयतत्त्वे आपण गृहीत धरतो. काही प्रमाणात ही तत्त्वे पटण्यासारखी आहेत. परंतु या तत्त्वांना छेद देणाऱ्या काही व्यावहारिक गोष्टींचा आपण विचार करत नाही. भातखंडे यांनी त्या गोष्टींचा विचार केलेला दिसतो. आधुनिक भारतीयांचे बहुभाषिकत्व त्यांनी मुळात मान्य केले.

काही वर्षांपूर्वी प्रा. ग.त्र्यं. देशपांडे म्हणाले होते की, *'भारतीय साहित्यशास्त्र'* या त्यांच्या ग्रंथाची खरीखुरी चर्चा व्हायला हवी असेल, प्रा. देशपांडे यांचे संशोधन तावूनसुलाखून निघायला हवे असेल, तर त्या ग्रंथाचा संस्कृत अनुवाद व्हायला हवा. मूळ संस्कृतातूनच विचार करणारे शास्त्री त्याच भाषेची कास धरतात.

काही महत्त्वाच्या विचारांची देवघेव इतर प्रांतीयांशी करता यावी म्हणून भातखंडे यांनी दोन प्रदीर्घ लेख इंग्रजीतून लिहिले.

मूलगामी लेखन मराठीतच

स्वत:ला अनेक भाषा उत्तम येत असूनही आपला महत्त्वाचा ग्रंथ लिहिण्यास त्यांनी मराठी भाषेचाच आश्रय घेतला. त्यांनी आपली प्रवासवर्णने मुख्यत: मराठीत लिहिणे स्वाभाविक होते. ते वर्णन मुद्यांच्या स्वरूपात त्यांच्या इतर पुस्तकांत आले असले तरी शिवाय अभ्यासकांसाठी ही प्रवासवर्णने इंटरनेटवर उपलब्ध आहेत. त्याशिवाय जवळजवळ अडीच हजार पानांचे चार खंड आणि सहा क्रमिक पुस्तकांना लिहिलेल्या प्रस्तावना हा आजच्या आपल्या संगीताचा पाया आहे. कला आणि शास्त्र या दोन्ही अंगांनी संगीताचा विचार करताना, त्यात पारंपरिक विचार आणि पाश्चिमात्य संगीताबरोबर आलेला नवीन विचार या दोन्ही फूटपट्ट्या लावताना

आणि मोगल, पार्शियन, हिंदू, ब्रिटिश या सर्व राजवटींचा इतिहास पार्श्वभूमी म्हणून वापरून लिहिताना त्यांना मराठी भाषेची अडचण वाटली नाही. याचे एक कारण की, त्यांनी मराठी भाषा हवी तशी वाकवली. त्यात निरनिराळ्या भाषांतील शब्द आणि आवश्यक तिथे वाक्ये वापरली. नाहीतरी संगीताचा विकास होताना त्यात हिंदीच्या ब्रज, भोजपुरी, बुंदेलखंडी अशा बोली, पंजाबी, उर्दूसारख्या भाषा आणि चक्क मराठीसारख्या भाषांतून घेतलेले शब्द यांचा उपयोग झालेलाच होता. शास्त्राच्या अभ्यासात 'सेमी-टोन', 'स्केल' यांसारख्या इंग्रजी शब्दांचा उपयोग करणे आवश्यकच होते. मुख्य म्हणजे फारसा आटापिटा न करता एका श्रेष्ठ, गहन आणि सागरासारख्या अथांग विषयावर तितक्याच खोलवर विचार करून ते मराठीतून लिहू शकले.

तुम्ही महत्त्वाचे ग्रंथ मराठीत का लिहिले हे त्यांना एकदा विचारले असता त्यांनी उत्तर दिले की गायनाची कला ही महाराष्ट्राबाहेर गेली आहे, निदान शास्त्र ह्या प्रदेशात राहू द्या. पण हे एकच कारण नसावे. चर्चात्मक लिखाणाची मोठी परंपरा मराठीत एकोणिसाव्या शतकापासून होती हेही कारण असावे.

वास्तविक संगीताची भाषा हिंदी समजली जाते. आजही फारसे शिक्षण न घेतलेले संगीतकारसुद्धा उत्तम हिंदी बोलू शकतात. स्वत: भातखंडे यांचा हिंदी, उर्दू, गुजराती भाषिकांशी संपर्क होता. ज्या गायकांकडून त्यांनी चीजा मिळविल्या ते बव्हंशी हिंदी-उर्दू बोलणारेच होते. त्यांचे काही गुरू आणि सहकारी मराठी असले तरी हिंदुस्थानी संगीताची भाषा प्रामुख्याने हिंदीच राहिली आहे. लखनौ, ग्वाल्हेर यांसारखी महत्त्वाची गावे हिंदी प्रदेशातच आहेत. तरीही त्यांनी हा मूलगामी स्वरूपाचा ग्रंथ मराठीतच लिहिला याला दोन कारणे संभवतात. एक तर त्यांना इतक्या तपशिलात लिहिण्यासाठी स्वत:ची मातृभाषाच सोयीची वाटली असावी. त्यांच्या चरित्रकारांच्या मते हा विषय सर्वसामान्य वाचकांपर्यंत पोचावा, अशीही त्यांची इच्छा होती. महाराष्ट्रात निरनिराळ्या कारणांनी संगीत गाणारे, ऐकणारे आणि त्याबद्दल विचार करणारे, हे इतर प्रांतांच्या मानाने अधिक आहेत, असे त्यांना वाटले असणार.

दुर्दैवाने त्यांचे मराठी ग्रंथ त्यांच्या हयातीत एकदाच प्रसिद्ध झाले आणि मग दुर्मीळ झाले. त्यानंतर जवळजवळ पन्नास वर्षे त्यांच्या हिंदी अनुवादावरच काम भागवावे लागले. प्रभाकर चिंचोरे या विद्वान संगीतकाराच्या नेतृत्वाखाली हे लेखन पुन्हा मराठीतून प्रसिद्ध झाले. त्यामुळे सांगीतिक विचारांना पुन्हा चालना मिळाली आहे.

प्रकरण १०

प्रकाशक भातखंडे

हिंदुस्थानात मुद्रणकला उशिरा आली आणि देवनागरीत तर एकोणिसाव्या शतकात रुजू लागली. एकोणिसावे शतक प्रबोधनकाल म्हणून ओळखले जाऊ लागले, तरी व्यवसाय म्हणून प्रकाशनव्यवसाय बाल्यावस्थेत होता. शासन, सार्वजनिक विश्वस्त संस्था ह्याच हे काम कर्तव्यभावनेने करत. पंडित विष्णू दिगंबर पलुस्कर यांनी गांधर्व विद्यालयाची स्थापना केली तेव्हा त्यांना संगीतासाठी लागणारी वाद्ये तयार करणे आणि दुरुस्त करणे यांची सोय तर करावीच लागली इतकेच नव्हे तर मुद्रण, प्रकाशन हेही करण्यासाठी प्रेस काढावा लागला. एका अर्थी हा मारुतीच्या शेपटीप्रमाणे वाढत जाणारा संन्याशाचा प्रपंचच होता.

विष्णू नारायण भातखंडे यांनी आपला शास्त्रविचारांचा पहिला ग्रंथ संस्कृतमध्ये लिहिला तेव्हा त्याचे प्रकाशन स्वत: करायचे ठरवले. मुंबईत अनेक मुद्रक असल्यामुळे मुद्रणाची विशेष खटपट त्यांना करावी लागली नसावी. परंतु आपल्या स्वलिखित पुस्तकांच्या प्रकाशनापुरते त्यांचे कार्य मर्यादित नव्हते. आपल्याला मिळालेले संगीताविषयीचे साहित्य सर्वांना उपलब्ध करून द्यावे असाच त्यांचा हेतू असायचा. आजही काही संशोधक आपल्याला सापडलेले दुर्मीळ साहित्य जणू स्वत:च्या खाजगी मालमत्तेप्रमाणे राखून ठेवतात, जपतात; तर भातखंडे हे हाडाचे ज्ञानवितरक असल्यासारखे मिळाले ते संगीतविषयक साहित्य लोकांपर्यंत पोचवायची धडपड करायचे. त्यांनी प्रकाशनकार्याची सुरुवातच मुळी धडाक्यात केली. ते नुकतेच दक्षिणेत जाऊन आले होते, तेथून आणलेल्या रामामात्य यांच्या *'स्वरमेलकलानिधी'* ह्या संस्कृत ग्रंथाचे त्याच्या अनुवादासहित त्यांनी प्रकाशन केले. त्या दिवसांत श्रुतिचर्चा महत्त्वाची मानली जात होती. त्या विषयावर ते लिहिणार होते. परंतु तोवर ह्या चर्चेला वळण देण्याच्या दृष्टीने त्यांनी *'संगीत पारिजात'*, *'रागविबोध'* आणि *'सारामृतोद्धार'* ह्या संस्कृत ग्रंथांचेही अनुवादासह प्रकाशन केले.

प्रकाशन हा एक लाभासाठी करायचा व्यवसाय खरा. परंतु १९१०मध्ये वकिली व्यवसायातून निवृत्ती घेताना भातखंडे यांनी मनाची आणि धनाचीही तयारी

केली होती. त्यांना सुकथनकर कुटुंबीयांचा आधार होताच; शिवाय त्यांच्यावर कसलीही कौटुंबिक जबाबदारी नव्हती. त्यांच्या मातोश्री १९१७ पर्यंत हयात होत्या, त्या त्यांच्या धाकट्या भावाकडे असायच्या.

सर्वसाधारणपणे प्रकाशकाने लेखकांना लिहिते करावे अशी अपेक्षा असते. ती जबाबदारीही त्यांनी आपण होऊन निव्वळ संगीतप्रेमाने स्वीकारली होती. त्यांनी आप्पा तुलसी ह्या हैद्राबादच्या बुजुर्ग अभ्यासकाला लिहिते केले. प्रत्यक्ष भेटीत भातखंडे यांनी त्यांना आपला शास्त्रविचार सांगितला होता. *'श्रीमल्लक्ष्यसंगीतम्'*च्या प्रकाशनानंतर जेव्हा प्रत्यक्ष प्रत आप्पांना पाठवण्यात आली तेव्हा आप्पा तुलसी यांनी संस्कृतमध्ये *'संगीत सुधाकर', 'संगीत कल्पद्रुमांकुर', 'राग चंद्रिका'* अशा पुस्तिका लिहिल्या आणि त्यात भातखंडे यांच्या विचारानुसार रागरूपे सांगितली. ह्या व्याख्या पुढे भातखंडे यांनी *'क्रमिक पुस्तक मालिके'*त उद्धृत केल्या. हिंदीत त्यांनी *'राग चंद्रिकासार'* हे प्रसिद्ध केले. आप्पा तुलसींना प्रकाशन साहाय्य भातखंडे यांनी केले.

अकबरपूरचे तालुकदार ठाकूर नवाब अली यांचा भातखंडे यांच्याशी पत्रव्यवहार होता. ते उर्दूत लिहीत असत. *'मारिफुन्नगमात'* या आपल्या पुस्तकात त्यांनी भातखंडेविचार उर्दूत मांडले, त्यांत भातखंडे यांच्या काही बंदिशी प्रसिद्ध केल्या. पहिला भाग त्यांनी आपले गुरू विष्णू नारायण भातखंडे यांनाच अर्पण केला. पुढे ह्याचे आणखी दोन भाग प्रसिद्ध झाले.

विष्णू नारायण भातखंडे यांचा प्रकाशक या नात्याने दुसरा एक विशेष लक्षात घेण्यासारखा आहे. त्यांनी स्वत: जसे प्रकाशन केले तसे त्या त्या भाषेत योग्य अशा प्रकाशकाला संगीतातील पुस्तके प्रकाशित करायला प्रोत्साहन दिले आणि साहाय्यही केले. गुजराती अनुवाद वाडीलाल शिवराम यांच्या देखरेखीखाली प्रसिद्ध झाले. तर भातखंडे यांचे पहिलेच पुस्तक *'स्वरमालिका'* हे पारशी गायन उत्तेजक मंडळींनी प्रसिद्ध केले.

लखनौ येथे मॅरिस कॉलेजची स्थापना झाल्यानंतर संगीत विषयक नियतकालिकाचे प्रकाशन करायची योजना केली. त्यांना मिळालेले संस्कृत ग्रंथ त्यांनी वेळोवेळी संपादित करून सर्वांना उपलब्ध करून दिले. शास्त्रविषयक ग्रंथ किंवा पुस्तिका यांना फारशी मागणी असणार नाही याची त्यांना पूर्ण कल्पना होती. ह्या प्रती प्रामुख्याने त्यांनी विद्वानांना पाठवून दिल्या.

ह्या उलट प्रत्यक्ष बंदिशी नोटेशनसह देणाऱ्या *'गीतमालिका'*च्या तेवीस भागांच्या प्रकाशनाची त्यांनी १९१६ मध्ये सुरुवात केली. ह्या प्रत्येक भागाची किंमत फक्त चार आणे (म्हणजे आत्ताचे पंचवीस नवे पैसे) असायचे. ह्या पुस्तिकांचा प्रत्यक्ष गायकांना उपयोग असल्यामुळे आणि प्रथमच अशी सुविधा उपलब्ध होत असल्यामुळे ह्या भागांची विक्री उत्साहवर्धक असायची. त्यांनी प्रकाशित केलेली पुस्तकांची शीर्षके खालील प्रमाणे:

रामामात्य	:	*स्वरमेलकलानिधि:*
व्येंकटमखी	:	*चतुर्दण्डि प्रकाशिका*
तुळजेंद्र भोसले	:	*संगीत सारामृतोद्धार:*
तुळजेंद्र भोसले	:	*रागलक्षण*
भावभट्ट	:	*अनूपसंगीतविलास*
भावभट्ट	:	*अनूपसंगीतरत्नाकर*
भावभट्ट	:	*अनूपसंगीतांकुश*
नारदीय	:	*चत्त्वारीशच्छतरागनिरुपणम्*
अप्पा तुलसी	:	*रागकल्पद्रुमांकुर*
अप्पा तुलसी	:	*रागचंद्रिका*
अप्पा तुलसी	:	*संगीतसुधाकर*
अप्पा तुलसी	:	*अभिनवतालमंजिरी*
पुंडरिक विठ्ठल	:	*रागचंद्रोदय*
पुंडरिक विठ्ठल	:	*रागमंजिरी*
पुंडरिक विठ्ठल	:	*रागमाला*
लोचन	:	*रागतरंगिणी*
श्रीनिवास	:	*राग तत्त्वविबोध*
हृदय नारायण देव	:	*हृदय कौतुकम्*
हृदय नारायण देव	:	*हृदय प्रकाश*

त्यांनी लिहवून घेतलेली आणि प्रकाशित केलेली हिंदी पुस्तके :

अप्पा तुलसी	:	*राग चंद्रिकासार*
कल्याणदेवी	:	*सुगम रागमाला*

त्यांनी करवून घेतलेले गुजराती अनुवाद :

संगीत दर्पण (स्वराध्याय आणि रागाध्याय)

संगीत रत्नाकर (स्वराध्याय आणि रागाध्याय)

ज्ञानाने ज्ञानाची वाढ

त्यांनी जे जुने ग्रंथ आणि हस्तलिखिते गोळा केली ती त्यांनी स्वत:पुरती न ठेवता त्या ग्रंथांचे संपादन करून त्यांची छपाई केली. महाराष्ट्रात संशोधकांनी कागदपत्रे राखून ठेवल्याची, विरोधी मते नष्ट केल्याची उदाहरणे विपुल आहेत. भातखंडे यांचे संगीत विषयावर इतके प्रेम होते की, त्यांनी ज्ञानाने ज्ञान वाढते हेच धोरण ठरवून जे जे सापडले ते लोकांपुढे ठेवले. जे धोरण शास्त्राच्या बाबतीत तेच चीजांच्या बाबतींत. त्यांनी उस्तादांकडून, पंडितांकडून आणि विचक्षण ऐकणाऱ्यांकडूनही चीजा जमवल्या. हिंदुस्थानी संगीताचा पाया हा रागपद्धतीवर अवलंबून आहे. या रागांचे स्वरूप जुन्या ग्रंथांत सांगितले आहे; परंतु त्या वेळची शुद्ध स्वरमाला कोणती इथपासून शंका असल्यामुळे या रागवर्णनांचा उपयोग होत नसे. तेव्हा रागांचे प्रचलित स्वरूप लक्षात येण्यासाठी या चीजा किंवा बंदिशी यांचा अभ्यास केला पाहिजे. या चीजा मौखिक पद्धतीनेच शिकवल्या आणि टिकवल्या जात. परंतु अनेक घराण्यांच्या चीजा स्वत:ला आणि इतरांनाही उपलब्ध व्हायच्या असतील तर त्यासाठी लिपी हवी.

त्यापूर्वी विद्वानांनी किंवा संगीतरसिकांनी निरनिराळ्या पद्धतीने संगीत लिपिबद्ध करण्याचा प्रयत्न केला होता. काहींनी 'स्टाफ नोटेशन'चा आधार घेतला. काहींनी स्थूल मानाने सारेगम अक्षरांचा उपयोग करून त्यात कोमल-तीव्र आणि मंद्र-मध्य-तार वेगळे दाखवण्यासाठी नाना उपाय काढले. परंतु आपल्या संगीताची बहुतेक सर्व वैशिष्ट्ये दाखवू शकेल अशी लिपी भातखंडे यांनीच प्रचलित केली आणि त्यामुळे संशोधनाच्या वाटा मोकळ्या झाल्या. भाषेच्या दृष्टीने लिपीचे महत्त्व सांगायला नको. मराठी आणि हिंदी या भाषांच्या दृष्टीनें भातखंडे यांच्या नोटेशन पद्धतीचे महत्त्व फार मोठे आहे.

परंतु भाषा, लिपी आणि संवाद साधण्याच्या माध्यमाविषयी भातखंडे यांनी किती दिशांनी विचार केला होता ते पाहण्यासारखे आहे.

प्रकरण ११

शास्त्रविचार

विष्णू नारायण भातखंडे हे सुशिक्षित होते याचा त्यांच्या सांगीतिक विचारांवर मूलभूत प्रभाव पडला. त्यांनी कॉलेजात नेमक्या कोणत्या विषयांचा अभ्यास केला याचा अंदाज नाही. परंतु त्यांची पुढील विचारपद्धती लक्षात घेता त्यांचा संस्कृत आणि काही शास्त्रीय विषयांचा व्यासंग असावा. त्यांचा संगीताशी परिचय वाढत गेला, विशेषत: पारशी गायन उत्तेजक मंडळीत अनेक उस्तादांना आणि पंडितांना ऐकता, भेटता आणि पुढे त्यांच्याकडून शिकता आले तेव्हा त्यांचा हिंदुस्थानी संगीताच्या व्यापकतेशी परिचय झाला. भातखंडे एका बाजूने निरनिराळ्या गवैयांकडून बंदिशी गोळा करत होते. त्यासाठी चीजा विकत घेण्यापासून गंडा बांधून शिष्य होण्यापर्यंत सर्व तऱ्हेचे उपाय ते योजत असत.

तरी आधीपासूनच संगीताचा इतिहास आणि संगीतशास्त्र यांचेकडेही त्यांचे लक्ष होते. भुलेश्वरचे मठाधिपती जीवनजी महाराजांच्या ग्रंथसंग्रहातील निरनिराळ्या भाषांतील त्यांचा ग्रंथांशीही परिचय झाला. त्या ग्रंथसंग्रहापासून त्यांची जिज्ञासा जागृत झालीच होती. काही जुने ग्रंथ या इथेच उपलब्ध होते. पाश्चात्य संगीताविषयी निरनिराळ्या भाषांतील ग्रंथ पाहून त्यांना आपल्या संगीताच्या शास्त्राची ओढ वाटू लागली होती. त्यामुळे एका बाजूने हिंदुस्थानातील संगीताचा इतिहास आणि उत्क्रांती यांबद्दल कुतूहल निर्माण झाले. चार्ल्स बर्नें यांनी लिहिलेला पाश्चात्य संगीताचा इतिहास याने ते प्रभावित झाले आणि हिंदुस्थानी संगीताची पाळेमुळे शोधण्याकडे त्यांची प्रवृत्ती बळावली. त्या पद्धतीने हिंदुस्थानी संगीताचा सलग इतिहास लिहिला जावा याचा ध्यास त्यांना लागला. भरत आणि शारंगदेव यांच्या ग्रंथांपासून प्रचलित गायन पद्धतीपर्यंत परंपरेचा वेध घ्यावा अशी ईर्षा त्यांच्यात निर्माण झाली.

सुब्राम दीक्षितार यांच्या *'संगीत संप्रदाय प्रदर्शिनी'* ग्रंथात त्यांना दाक्षिणात्य संगीताबद्दल बरीच माहिती मिळाली होती. प्रत्यक्ष दक्षिणेच्या दौऱ्यात त्यांना अनेक हस्तलिखिते सापडली. ती त्यांनी उतरवून काढून पुढे प्रकाशित करून सर्वांना उपलब्ध करून दिली. प्राचीन ग्रंथांत सांगितलेल्या शास्त्राकडे विशेषत: दरबारी गायकांनी

केलेल्या दुर्लक्षामुळे, निरक्षरतेमुळे, संस्कृत भाषेच्या अज्ञानामुळे उस्तादांचे गायन आणि शास्त्रग्रंथ यांतील विचार यांतील दरी वाढत गेली. शिवाय हे ग्रंथ हस्तलिखित स्वरूपात आणि निरनिराळ्या ग्रंथालयांत विखुरलेले होते त्यामुळे त्यांतील विचार बंदिस्त राहिले.

त्या मानाने दक्षिण हिंदुस्थानात परिस्थिती वेगळी होती. शास्त्र आणि संगीताचे सादरीकरण यांतील अंतर फार नव्हते. दक्षिणेच्या दौऱ्याला निघण्यापूर्वी या अनेक प्रश्नांचा छडा लावणे हेच भातखंडे यांचे उद्दिष्ट होते. त्यासाठी त्यांनी त्यांच्या काटेकोर पद्धतीने शंभर प्रश्न लिहून ठेवले. प्रत्येक विद्वानाला ते विचारायचे असे त्यांनी ठरवले. दक्षिण हिंदुस्थानाच्या प्रवासात त्यांना शिक्षणविषयक अनेक विचार सापडले. उत्तरेच्या तानसेन संप्रदायाची दक्षिणेच्या त्यागराज (१७६७-१८४७), श्यामा शास्त्री (१७६२-१८२७) आणि मुथ्थुस्वामी दीक्षितार (१७७५–१८३५) या त्रयींशी सांगड घालणे त्यांना महत्त्वाचे वाटत होते. शारंगदेव ते व्यंकटमखी असा सलग संबंध जोडता येईल, निदान दक्षिणोत्तर एकात्मतेची साक्ष पटवता येईल असा त्यांना विश्वास होता. मुंबईहून निघण्यापूर्वी त्यांनी *'संगीत संप्रदाय प्रदर्शिनी'* ह्या सतराशे पानी पुस्तकाचा अभ्यास केला होता.

दक्षिणेच्या पंडितांकडे तमीळ, तेलुगू, कन्नड कृतींचे भांडार होते, पण त्याहून वेगळे असे संगीताबद्दलचे ज्ञान भातखंडे मिळवत होते. त्या दाक्षिणात्य पद्धतीत तालीम देण्यासाठी अनेक युक्त्या होत्या. लक्षणगीते गायली जात. रागांची निश्चिती झाली होती. सुब्राम दीक्षितार यांचेकडून भातखंडे यांना सतराव्या शतकातले *'चतुर्दण्डिप्रकाशिका'*चे अपूर्ण हस्तलिखित मिळाले. त्यात बाहत्तर मेलकर्त्यांचा उल्लेख होता. त्या साहाय्याने रागनिश्चिती सहज सोपी होती. दाक्षिणात्य पद्धतीत रे-ग–ध-नि हे तीन तीन प्रकारचे आहेत. हिंदुस्थानी पद्धतीत दोनच. त्यामुळे गणिती पद्धतीनुसारही बत्तीस थाट शक्य होते. सुब्राम दीक्षितार (१८३९-१९०६) आणि प्रत्यक्ष न भेटता आलेले चिन्नास्वामी मुदलियार (मृत्यू १९०२) या सर्वांचा भातखंडे यांच्या विचारांवर मोठाच परिणाम झाला. विशेषत: व्यंकटमखी यांच्या *'चतुर्दण्डिप्रकाशिका'* हस्तलिखितात मेलकर्ता आणि त्यातून जन्य राग या चर्चेमुळे प्रत्येक रागाचे स्वरूप निश्चित करण्यास जी सुविधा मिळते ती पाहिल्यावर हिंदुस्थानी प्रचलित रागांना याचप्रमाणे थाटांत बसवता येईल असे त्यांना वाटू लागले.

त्यांच्या अनुभवानुसार त्यांनी गणिती पद्धतीने बत्तीस थाट न मांडता त्यांनी जमवलेल्या बंदिशी आणि रागांच्या आधारे हिंदुस्थानी रागपद्धतीसाठी दहा थाट पुरेसे

आहेत असे ठरवले. या त्यांच्या निर्णयावर निरनिराळ्या प्रकारे टीका झाली. काही नवे-जुने राग ह्या योजनेत बसत नाहीत असाही एक सूर होता. तर सर्वस्वी वेगळ्या पद्धतीने रागांग पद्धती किंवा स्वराकृतींवर आधारलेले फक्त चार प्रवाह अशा सूचना गेल्या पाचसहा दशकांत पुढे आल्या तरीही सर्वसाधारणपणे आज बहुतेक सर्व गायक या ना त्या प्रकारे या थाटपद्धतीचा स्वीकार करतात.

सुब्राम दीक्षितार (१८३९-१९०६)

त्यांच्या *'संगीत संप्रदाय प्रदर्शनी'* या पुस्तकात शास्त्रीय माहितीवर भातखंडे आणि सुब्राम दीक्षितार यांनी चर्चा केली. त्या ग्रंथात संगीतकारांची चरित्रे, गमकांच्या चिन्हांचा परिचय, प्राचीन व वर्तमान संगीतांची लक्षणे, बाहत्तर मेलकर्ता आणि जन्य रागांची लक्षणे, त्यांची लक्षणगीते. व्यकंटमखींची पदे, चित्त तानांचे नमुने, मुथ्थुस्वामींची पदे, प्रबंध गायनाची उदाहरणे, त्यागराज शामाशास्त्रींची पदे, इत्यादी अनेक फुटकळ माहिती दिली होती. भातखंडे यांनी तोपर्यंत ऐकलेल्या संगीतकारांच्या बंदिशींवरून थाट पद्धतीविषयी काही विचार केला होता. ते सुब्राम दीक्षितार यांचेकडून *'संगीत रत्नाकर'* आणि कर्नाटक संगीत यांच्यात सुसंवाद अपेक्षित होते. परंतु हिंदुस्थानी आणि दाक्षिणात्य संगीताला जोडणारा धागा या चर्चेत सापडेना त्यामुळे भातखंडे ऐतिहासिक दुवा सांधू शकले नाहीत.

परंतु सुब्राम दीक्षितार यांनी व्यंकटमखींचे स्वर गाऊन दाखवले आणि त्यातून व्यंकटमखींचे बाहत्तर मेलांचे प्रतिपादन केले. ह्या अपूर्ण ग्रंथामुळे भातखंडे यांच्या शास्त्रविषयक विचारांना दिशा मिळाली. त्यांनी सुब्राम दीक्षितार यांच्या सोबत चारपाच दिवस चर्चा केली. त्यांच्या *'प्रथम अभ्यासदर्शिका'* ह्या ग्रंथाला १९०५ सालीच अडीचशे पानांची प्रस्तावना लिहून दिली. इतकेच नव्हे तर *'चतुर्दण्डिप्रकाशिका'* हे अपूर्ण हस्तलिखित स्वतः छापून तो ग्रंथ सर्वांना उपलब्ध करून दिला.

चिन्नास्वामी मुदलियार (मृत्यू १९०२)

हे मद्रासमधील एक शासकीय अधिकारी उच्चशिक्षित विद्वान संगीतकार होते. पुढे सेवानिवृत्त झाल्यावर त्यांनी त्रिमूर्तींच्या रचना स्टाफ नोटेशनमध्ये लिहून त्यांचा प्रसारही केला. त्यासाठी स्वतःच्या मालकीचा प्रेसही काढला. *'ओरिएंटल म्युझिक इन युरोपियन नोटेशन'* ह्या शीर्षकाची पुस्तक मालिका काढली. भातखंडे यांच्या *'गीतमालिका'* या संग्रहाची कल्पना काहीशी अशीच होती. भातखंडे यांच्या दक्षिण

दौऱ्याआधीच चिन्नास्वामींचे निधन झाल्यामुळे त्यांची प्रत्यक्ष भेट जरी झाली नाही तरी भातखंडे यांच्या साहित्यनिर्मितीवर चिन्नास्वामींचा प्रभाव दिसतो.

दक्षिण भारत दौऱ्यानंतर संगीताकडे पाहण्याची भातखंडे यांची दृष्टी बदलली. महत्त्वाचे म्हणजे दक्षिणेकडे संगीत शिक्षणाची जी पद्धत होती त्याचा भातखंडे यांच्या विचारसरणीवर परिणाम झाला. लक्षणगीतांचा उपयोग रागाची ओळख करून देण्यासाठी केला जात होता. सरगमीलाही वेगळे महत्त्व होते. ताल आणि लय यांच्या अभ्यासाची पद्धत वेगळी होती. भातखंडे यांना कर्नाटक संगीताबद्दल फारशी आस्था निर्माण झालेली दिसत नाही. परंतु शिक्षणपद्धती आणि शास्त्रविचार यांचा प्रभाव त्यांच्यावर पडला.

मिळालेल्या बंदिशींच्या ऐवजाकडे ते शास्त्रीय दृष्टीने पाहू लागले. त्यांना प्रवासात अनेक जुने शास्त्रग्रंथ मिळाले किंवा त्यांनी मिळवले. त्यांत मांडलेले संगीतशास्त्र आणि निरनिराळ्या गायकांचे गायन यांची ते सांगड घालू लागले. हा मेळ जमेना, तेव्हा त्यांच्या लक्षात आले की संगीतात या काही शतकांत बराच बदल झाला आहे. हा बदल लक्षात घेता शास्त्राची नव्याने मांडणी करणे आवश्यक आहे.

त्याचप्रमाणे शास्त्र आणि तंत्रज्ञानयुगाची सुरुवात झाल्याची चाहूल त्यांना शंभर वर्षांपूर्वी लागली होती. आणि त्यासाठी इतर विषयांनुसार आपल्या समृद्ध अशा सांगीतिक परंपरेला शास्त्रीय विचारांची जोड मिळावी, संगीतक्रियेला तात्त्विक बैठक हवी असे त्यांना तीव्रतेने जाणवू लागले. त्या पूर्वीच्या शतकांत थोर संगीतकारांचा उल्लेख सापडतो पण त्या शिवाय लेखी दस्तऐवज काही नाही. तानसेन सारख्या थोर कलावंतांना भरत शारंगदेव यांच्या ग्रंथांचा परिचयही नसावा, संस्कृत ग्रंथपरंपरा आणि उस्तादी गायकी यांची ताटातूट झालेली आहे हे त्यांना क्लेशकारक वाटत होते.

संगीत ह्या विषयाला इतर शैक्षणिक विषयांचा दर्जा प्राप्त व्हावा. ह्या विषयाचा सामूहिक पद्धतीने विचार आणि शिक्षण शक्य व्हावे, सुशिक्षित आणि सुसंस्कृत व्यक्तींना संगीताचे क्षेत्र मोकळे व्हावे, आणि शास्त्रीय बैठक पक्की झाल्यामुळे संगीताच्या सादरीकरणाला अधिक शुद्ध आणि ओजस्वी रूप प्राप्त व्हावे अशी त्यांची धारणा झाली.

त्यांच्या वकिली व्यवसायाच्या आणि तीर्थयात्रेच्या निमित्ताने त्यांनी देशभर संचार केला पण तो संगीताची आराधना करण्यासाठी. ते एका बाजूने बंदिशी जमवणे आणि गायकी शिकून घेणे याचा प्रयत्न करत होते तर दुसऱ्या बाजूने संस्कृत

आणि प्राकृत व इतर भाषांतील ग्रंथांची आणि हस्तलिखितांची जमवाजमव करत होते. कोणतीही गोष्ट स्वत:पुरती न ठेवता ती सर्वांना उपलब्ध करून देणे. आपले विचार इतरांशी चर्चा करून पडताळून घेणे आणि शक्यतो अनेक संगीतकारांना आणि विद्वानांना एकत्र आणून संगीतांच्या क्षेत्रांतील विचारांची देवघेव वाढवणे हा त्यांच्या कार्याचा मुख्य गाभा बनला.

ते दक्षिणेच्या दौऱ्यावरून आले तोंवर त्यांचा हिंदुस्थानी संगीतशास्त्र विषयीचा मुख्य विचार स्पष्ट झाला होता. त्यांनी आपले विचार सूत्ररूपाने संस्कृत भाषेत मांडले. संगीताच्या क्षेत्रात उपलब्ध शास्त्रीय ग्रंथांची परंपरा मुख्यत: संस्कृतमध्ये काव्यरूपातील ग्रंथांची होती. सतराव्या शतकातील हृदयनारायण देव यांच्या ग्रंथाचे स्वरूपही असेच होते. कदाचित ह्या कारणाने त्यांनी *'श्रीमल्लक्ष्यसंगीतम्'* हा ग्रंथ लिहिला. ह्या संस्कृत ग्रंथाच्या मर्यादा लक्षात घेऊन त्यांनी त्या ग्रंथावर सविस्तर निवेदन करणारा असा *'हिंदुस्थानी संगीत पद्धती'* ह्या तपशीलवार खंडांच्या लेखन प्रकाशनालाही सुरुवात केली. ह्या ग्रंथात पूर्वसूरींनी काय सांगितले आहे ते मांडताना त्यांनी *'श्रीमल्लक्ष्यसंगीतम्'*चा आधारभूत उल्लेखही केला. त्याबद्दल पुढे त्यांना टीकेचेही धनी व्हावे लागले. परंतु आपले शास्त्रीय विचार मांडण्यात ते यशस्वी झाले याबद्दल शंका नाही, कारण पुढील शंभर वर्षांत तेच विचार बव्हंशी स्वीकारले गेले आहेत.

सुरुवातीलाच त्यांनी संगीताचे मार्गी आणि देशी असे दोन विभाग दाखवले. ग्रंथार्गत मार्गी संगीताची चर्चा करून *'संगीत रत्नाकर'*, *'संगीत दर्पण'*, आणि *'रागविबोध'* ह्या ग्रंथांची चर्चा करून त्यांतील *'संगीत रत्नाकर'* मधील विचारांचे महत्त्व विषद केले आहे. देशी प्रकाराचे हिंदुस्थानी आणि कर्नाटकी असे दोन प्रकार असले तरी ह्या ग्रंथात त्यांनी फक्त हिंदुस्थानी संगीताविषयी शास्त्र सांगितले आहे. संगीताच्या व्याख्येत गीत, वाद्य आणि नृत्य ह्या तिघांचाही अंतर्भाव असला तरी नृत्याबद्दलची चर्चा ह्यात नाही. प्रामुख्याने चर्चा हिंदुस्थानी संगीताची असली तरी दक्षिणेकडे त्यांचा व्यंकटमखी यांच्या अपूर्ण *'चतुर्दण्डिप्रकाशिका'*शी परिचय झाला होता आणि त्याचा त्यांच्या शास्त्रीय बैठकीला अंतिम रूप देण्यास बराच उपयोग झाला.

श्रुतींवर आधारलेल्या चर्चेचा गोषवारा देताना त्यांनी शारंगदेव, कल्लिनाथ, भरत, सिंगभूपाल, यांच्या मतांचा परामर्श घेऊन त्यांचे वीणेवरील स्थान चर्चिले आहे. *'स्वरमेलकलानिधी'*, *'रागविबोध'*,*'चतुर्दण्डिप्रकाशिका'*, *'संगीतामृत'*, *'रागतरांगिणी'*, *'संगीत पारिजात'* इत्यादी ग्रंथांतील स्वरस्थानांची चर्चा केली आहे.

मूर्च्छना, तान, राग, दशलक्षण या संकल्पना पारंपरिक रागांच्या उदाहरणांनी आणि वादी, संवादी, थाट यांचा जन्य जनक भाव लक्षात घेऊन मांडणी केली आहे.

काही वर्षांनंतर *'अभिनव रागमंजिरी'* ह्या संस्कृत ग्रंथात त्यांनी प्रत्येक प्रचलित रागाचे वर्णन शब्दबद्ध केले. रागांचे स्वर, समास, रागांचे खास स्वरूप. त्याचप्रमाणे *'अभिनव तालमंजरी'* मध्ये तालांची रचना सांगितली आहे. मूळातूनच गूढ अथवा दुर्बोध विषय अधिक दुर्बोध करणे योग्य नाही. हे लक्षात घेता त्यांनी आपल्या मराठी ग्रंथांतून आणि 'क्रमिक पुस्तक मालिके'च्या प्रस्तावनांतून शास्त्रीय माहिती सुलभ पद्धतीने सांगितली आहे.

संगीतोपयोगी नादांच्या विविध पैलूंची चर्चा केल्यानंतर त्यांनी सुरुवातीला बावीस श्रुतींचा उल्लेख जरी केला तरी प्रामुख्याने सात शुद्ध आणि पाच विकृत स्वरांचे महत्त्व सांगितले आहे. क्रमशः षडज्, ऋषभ, गांधार, मध्यम, पंचम, धैवत, आणि निषाद स्वर उंच किंवा खाली यावर अवलंबून मंद्र, मध्य आणि तार सप्तके मानली जातात. प्रत्येक सप्तकात सात शुद्ध आणि पाच विकृत असे बारा स्वर असतात.

सप्तकाच्या पुढील पायरी ही थाटाची किंवा त्याला मेल म्हणतात. नादापासून स्वर, स्वरापासून सप्तक आणि सप्तकापासून थाट असा हिंदुस्थानी संगीत पद्धतीचा क्रम आहे. स्वरांची विशिष्ट रचना म्हणजे थाट. प्रत्येक थाटात सात स्वर असतात. थाटाला आरोह आणि अवरोह आवश्यक नाही, त्याचप्रमाणे रंजकताही अपेक्षित नाही. सर्वसाधारणपणे त्या थाटातील सर्वात प्रसिद्ध रागाचे नाव त्या थाटाला दिले जाते. बारा स्वरांपैकी सात स्वर क्रमशः घेतल्यामुळे अनेक थाटांची निर्मिती शक्य आहे. किंबहुना दाक्षिणात्य पद्धतीत बाहत्तर मेलकर्त्यांचा उल्लेख आहे; परंतु हिंदुस्थानी संगीत पद्धतीत सप्तकातील स्वरसंख्या लक्षात घेता गणिती पद्धतीने बत्तीस थाट शक्य असले तरी भातखंडे यांनी प्रचलित राग लक्षात घेता दहा थाटांचा निर्देश केला आहे. आणि अजूनही बऱ्याच प्रमाणात हाच विचार स्वीकारला गेला आहे.

रागाची उत्पत्ती ही थाटातून होते म्हणण्यापेक्षा गायकांनी रुळवलेल्या रागांना निरनिराळ्या थाटात विश्लेषणासाठी घातले जाते. एका थाटात अनेक राग असणे शक्य आहे. ज्या स्वररचनेमुळे रंजन होऊ शकते अशांना राग म्हणून स्वीकारले गेले आहे. स्वरांना वर्ण असेही म्हणतात. त्यांचे चार प्रकार सांगता येतील; स्थायी वर्ण म्हणजे एकच स्वर पुन्हा पुन्हा म्हणणे, आरोही वर्ण म्हणजे षड्जापासून निषादापर्यंत चढत्या क्रमाने गाणे, अवरोही वर्ण म्हणजे उतरत्या क्रमाने निषादापासून षड्जापर्यंत उच्चारणे आणि संचारी वर्ण म्हणजे आरोह आणि अवरोह या दोन्हीचे मिश्रण करणे.

एन २९०५--९

त्यानंतर त्यांनी रागांचे स्वरसंख्येनुसार औडुव (पाच स्वर), षाडव (सहा स्वर), संपूर्ण (सात स्वर) असतात. राग नियमांमध्ये रागात सर्वसाधारणपणे निदान पाच स्वर अपेक्षित आहेत.

भातखंडे यांनी काही प्रत्यक्ष गायन प्रक्रियेशी संबंधित संकल्पनांचा उल्लेख केला आहे. अलंकार म्हणजे विशिष्ट स्वरसमूह. स्वरज्ञान झाल्यानंतर अलंकारांचा रियाज आवश्यक आहे. प्रत्येक रागात चार प्रकारचे स्वर असतात. जो स्वर पुन्हा पुन्हा स्पष्टपणे समोर येतो त्याला वादी म्हणतात. जणू तो त्या रागाचा राजा. तो राग ओळखण्यास याची मदत होते.

वादीपेक्षा कमी महत्त्वाचा परंतु दुसऱ्या क्रमांकावरील स्वराला संवादी म्हणतात. रागातील इतर स्वरांना अनुवादी मानले जाते.

विवादी स्वर हे सहसा हानिकारक मानले जातात; परंतु क्वचित त्यांचा अपवादात्मक उपयोग करूनही रागाची रंजकता वाढवता येते.

प्रत्येक रागातील रचनांच्या बाबत भातखंडे यांनी विशेष लक्ष दिले. स्वरज्ञान पक्के करण्यासाठी सरगमी किंवा स्वरमालिका त्यांनी रचल्या. रागाची लक्षणे जरी त्यांनी इतरत्र मांडली असली तरी लक्षणगीतांमध्ये ती बांधल्यानंतर रागस्वरूप लक्षात ठेवणे सोपे गेले. हे दोन्ही प्रकार त्यांनी संगीत शिक्षणाच्या दृष्टीने महत्त्वाचे मानल जाते.

भातखंडे यांनी जरी सुरुवातीला अनेक धृपदे शिकून घेतली तरी त्यांनी नंतर अनेक विलंबित मध्य आणि दृत लयीतले ख्याल जमा केले. स्वत: रचनाही केल्या. प्रत्येक धृपदधमाराचे स्थायी, अंतरा, संचारी आणि अभोग असे चार अवयव असायचे. ख्यालामध्ये सहसा फक्त स्थायी आणि अंतरा गायची पद्धत पडली.

ज्या रागाचे नाव त्या थाटाला मिळाले असेल त्या रागाला आश्रय राग मानतात. त्या रागाचे स्वरूप या रागातील इतर रागांना मार्गदर्शक ठरतील. भातखंडे यांनी रागवर्णन करताना वक्र स्वर पकड, मात्रा, लय इत्यादी तांत्रिक गोष्टींचा ऊहापोह प्रत्येक रागात केला.

रागांचे पूर्वराग आणि उत्तरराग असे दोन प्रकार मानता येतील रात्री बारा ते दुपारचे बारा आणि त्याचप्रमाणे मध्यान्हापासून मध्यरात्रीपर्यंत ह्या गानसमयाशी यांचा संबंध आहे. संधिप्रकाश रागांचा सर्योदय आणि सूर्यास्त या कालसमयाशी संबंध आहे. यानुसार रागांची पूर्वांगवादी आणि उत्तरांग वादी अशी विभागणी शक्य आहे.

श्रुतिचर्चा

बहुतेक शास्त्रकार हे एकूण बावीस श्रुतीच मानत आले तरी अनेक त्यांपैकी रागोपयोगी बारा स्वरच मानत असत. तरीही विसाव्या शतकात सुरुवातीला काही शास्त्रकार आणि गायकसुद्धा बावीस श्रुतींचा आग्रह धरत. भातखंडे मात्र सर्व विवेचन हे बारा स्वरांच्या आधाराने करतात. बडोदे परिषदेत क्लिमेंट आणि देवल यांनी एक निबंध वाचला. त्यात बावीस श्रुतींचा आग्रह धरला होता. अब्दुल करीम खाँ हे त्यावेळी चाळिशीत होते. त्यांनी बावीस श्रुती प्रत्यक्ष गाऊन दाखवून मित्रांच्या भूमिकेला आधार दिला होता. तरीही ह्या पहिल्या परिषदेत प्रात्यक्षिकांसह चर्चा झाली. भातखंडे यांना शास्त्रविचार करताना सूक्ष्म भेद करणारा श्रृतिविचार अप्रस्तुत वाटायचा. आणि या परिषदेत श्रृतिवाद हा निरर्थक आहे असे ठरवण्यात आले.

प्रत्यक्ष गायनात अतिकोमल, तीव्रतर अशा स्वरसंज्ञांचा ते उल्लेख करत आणि तरीही त्या श्रुतींचा स्वर म्हणून स्वीकार न करता ते फक्त बारा स्वरांचाच आग्रह का धरतात हा त्यांच्या अभ्यासकांना कूट प्रश्न वाटायचा. भातखंडे यांनी ह्या प्रश्नांचे उत्तर देण्याचा प्रयत्न केला. गायनाच्या दृष्टीने कोणताही स्वर एकाच ठिकाणी स्थिर राहत नाही. आरोह-अवरोहांच्या भिन्न रचनांमुळे आणि संदर्भांमुळे त्यांची जागा किंचित बदलते. शिवाय प्रत्येक गायकाच्या गाण्यानुसार सूक्ष्म फरक पडतोच. सूक्ष्म स्वरांचा वापर हा सहजगत्या होतो. परंतु ते हुबेहूब तसेच घेणे अवघड होईल.

शास्त्राच्या दृष्टीने तर बावीस श्रुतींना स्वर मानल्यास संपूर्ण दृष्टिकोणच बदलावा लागेल. प्रत्येक रागातील विकृत स्वरांच्या जागा ठरवाव्या लागतील आजवर सर्व शास्त्रकारांनी बारा स्वरांच्या आधारानेच चर्चा केली आहे. कर्नाटक संगीतातही बारा स्वरांचाच उल्लेख आहे. असले सूक्ष्म स्वर नेहमीच एकाच निश्चित स्थानी कायम राहून त्यातील एकूण एक सगळे स्वर कानाला अगदी एक सारखे लागले पाहिजेत. त्यांचे मोजमाप स्पष्टपणे करता येण्याजोगे असायला हवे. सर्व सुप्रसिद्ध गायकवादकांना ते मान्य असावे लागतील. बहुतांश रागांत ते समान असावे लागतील आणि मुख्य म्हणजे रसिकांना त्यांची ओळख पटली पाहिजे. त्यातून मेलरचना किंवा रागनिर्मिती साध्य व्हायला हवी अशा अनेक अडचणी निर्माण होतील.

बडोद्याच्या पहिल्या परिषदेत क्लिमेंट आणि देवल यांच्या निबंधामुळे या विषयावर बरीच चर्चा झाली. अब्दुल करीम खाँसारख्या श्रेष्ठ गायकाचा त्यांच्या श्रुतिविषयक विचारांना पाठिंबा दिसला. परंतु त्यांनी आपल्या मैफलींत श्रुती संवादिनीची कधी साथ घेतली नाही. स्वरप्रधान गायकीमुळे नावाजलेले अब्दुल

एन २९०५--९अ

करीम खाँ या पद्धतीने सूक्ष्म अतिसूक्ष्म स्वर गाऊ शकत होते. तरीही या परिषदेत श्रुतिचर्चा अप्रस्तुत आहे असेच बहुतेकांच्या मताने ठरले. या बाबतींत पलुस्करही भातखंडे यांच्याच पक्षाचे होते.

तरीही हा विषय पूर्णपणे संपला नाही. नंतरच्या परिषदांतून भातखंडे यांनी या विषयावर चर्चा करून श्रुतींचे वैफल्य दाखवून दिले.

रागांग

भातखंडे यांच्या थाटपद्धतीत काही त्रुटी अवश्य होत्या. काही प्रचलित आणि काही नव्याने निर्मिलेले राग ह्या दहा थाटांत बसत नव्हते. पंडित नारायण मोरेश्वर खरे यांनी रागाची बढत, पकड किंवा चलन यांच्या आधारावर तीस रागांगांची संकल्पना मांडली. हा आकडा पुढे काहींनी वाढवलाही. शिवाय प्रत्येक राग हा स्वतंत्र वळणाने गायला जातो. त्यामुळे क्लासिफिकेशनच्या दृष्टीने नव्या अडचणी समोर येत असत. भातखंडे यांनी १९१०पर्यंत रागांगाचा विचार केला नव्हता. 'हिंदुस्थानी संगीत पद्धती'च्या चौथ्या भागात काफी थाट्राचा विचार मांडताना त्यांनी 'अंग' ह्या संज्ञेचा निर्देश केला आहे. त्यांनी रागांची विभागणी करण्यासाठी ओडव-षाडव-संपूर्ण; पूर्वांगप्रधान-उत्तरांगप्रधान; दहा थाट असे निरनिराळे निकष सुचवले. परंतु रागांग ह्या संज्ञेचा ऊहापोह केलेला दिसत नाही.

भातखंडे यांनी नोटेशन पद्धती, श्रुतिचर्चा, थाट-रागांग निकष ह्या सर्वांचा विचार करताना त्यांनी जमा केलेला बंदिशींचा साठा नजरेसमोर ठेवला आणि त्या संचिताला योग्य असा विचार मांडला. अनुमानात्मक किंवा प्रेरक विचारपद्धतीच्या आहारी न जाता त्यांनी व्यावहारिक दृष्टिकोन बाळगला. म्हणूनच कदाचित आज शतकाहून अधिक काळ गेला तरी हिंदुस्थानी संगीत हे सर्व बाबतींत भातखंडे यांचे बोट धरूनच चालते.

प्रकरण १२

संगीत शिक्षणविचार

विष्णूचे शाळाकॉलेजचे शिक्षण आजकालच्या मानाने सावकाश झाले होते. हुशार विद्यार्थी असूनही ते बी.ए. उत्तीर्ण झाले तेव्हा ते पंचवीस वर्षांचे होते; वकील झाले सत्ताविसाव्या वर्षी. हे चालू असताना संगीताची आराधना सुरू झाली होती ती आत्मप्रेरणेने. घरातून संगीताला विरोध नव्हता, पण उत्तेजन होते असेही म्हणता येणार नाही. त्याने संगीताच्या मागे व्यवसाय म्हणून लागू नये एवढीचं आईवडिलांची इच्छा होती. विष्णू व्यवस्थित शिकत गेला याचा त्यांना दिलासा होता. ह्या शाळाकॉलेजच्या शिक्षणाचा विष्णूच्या सांगीतिक जीवनावर मोलाचा परिणाम होणार याची कोणालाच कल्पना असणे शक्य नव्हते.

कॉलेज शिक्षणामुळे विष्णूच्या विचारपद्धतीला लागलेले वळण संगीतसाधकाच्या दृष्टीने कदाचित उपकारक ठरले नसते, मात्र भातखंडे यांना गुरूसमान बुजुर्गांना प्रश्न विचारत नवविचार मांडता आला याचे पहिले कारण त्यांची शैक्षणिक आणि व्यावसायिक पार्श्वभूमी ही महत्त्वाची ठरली असणार. ते बीए होण्यापूर्वीच १८८४ मध्ये पारशी गायन उत्तेजक मंडळीचे सभासद झाले. पुढील तीन वर्षांत ते वकील झाले. त्यांचे सामाजिक स्थान आणि शैक्षणिक पात्रता ही त्या काळात संगीत साधकांत दुर्मीळ होती. सहसा आपली कला शिष्याला देण्यात कंजुषी करणारे किंवा गंडाबंधनाचा आग्रह धरणारे बजुर्ग आपले बंदिशींचे भांडार ह्या साधकासाठी रिते करायचे. या अद्भुत समजल्या जाणाऱ्या गोष्टी भातखंडे यांच्या बाबतीत प्रत्यक्ष घडल्या.

आपल्याला मिळालेल्या ह्या ज्ञानभांडाराचा सर्वांना लाभ व्हावा ही भातखंडे यांची तीव्र इच्छा हीसुद्धा संगीतक्षेत्रात दुर्मीळ होती, पण त्यांच्या ह्या नि:स्वार्थी वृत्तीचाही परिणाम त्यांना बंदिशी आणि हस्तलिखिते मुक्त हस्ताने मिळण्यात झाला असावा.

साधक-शिक्षक

भातखंडे पारशी गायन उत्तेजक मंडळीत निरनिराळ्या गवयांना आणि वादकांना ऐकत होते, काहींकडून बंदिशी शिकत होते, त्या काळात दुर्मीळ असे तारेवरचे ध्वनिमुद्रण तंत्रही त्यांनी शिकून घेतले होते. मुख्य म्हणजे त्यांच्या हेतूंविषयी काही शंका नसल्याने ही जमवाजमव शक्य झाली. त्यांनी केलेल्या विश्लेषणामुळे त्यांनी संगीतशास्त्राचा विचार सुरू केला होता. पारशी गायन उत्तेजक मंडळीत ते साधक असतानाच त्यांना शास्त्राविषयी व्याख्याने देण्यास सांगण्यात आले. शिक्षक ही त्यांची भूमिका तेव्हा सुरू झाली.

लेखक-शिक्षक

त्यांनी १९१० मध्ये आपले शास्त्रविचार आधी संस्कृतात मांडले आणि नंतर अधिक तपशिलात मराठीत. त्या आधी नोटेशन पद्धती पक्की करणे या मागे हाच हेतू होता. बडोद्याला संगीतशाळेसाठी मौलाबक्ष घिस्से खाँ यांनीही बंदिशी लिहिण्याचे तंत्र तयार केले होते. १९०१ पासून पंडित विष्णू दिगंबर पलुस्कर यांनीही गांधर्व विद्यालयाच्या स्थापनेपासून स्वत:ची नोटेशन पद्धत तयार केली होती. पण ह्या पद्धती भातखंडे यांच्यापर्यंत पोचल्या नसाव्यात किंवा त्यांना पटल्या नसाव्यात.

प्रकाशक-शिक्षक

भातखंडे यांनी १९१० साली लेखनासोबत प्रकाशक म्हणूनही शिक्षकाची भूमिका बजावली. स्वत:च्या पुस्तकांखेरीज त्यांनी पंडित रामामात्य यांच्या *‘स्वरमेलकलानिधी’*चे भाषांतरासह आणि *‘संगीत पारिजात’*, *‘रागविबोध’*, *‘सारामृतोद्धार’* ह्या ग्रंथांच्या भाषांतरांचेही प्रकाशन केले. प्रकाशन हा अप्रत्यक्ष शिक्षणाचाच भाग होता.

प्रत्यक्ष शिक्षणाशी त्यांचा संबंध आला १९११पासून. त्यांच्याकडे शास्त्र शिकण्यासाठी नझीर हुसेन खाँ ह्या बजुर्ग संगीतकाराने पारशी गायन उत्तेजक मंडळीतील आपला शिष्य वाडीलाल शिवराम यांना पाठवले. वाडीलाल शिवराम यांच्या लक्षात आले की भातखंडे यांच्याकडे शिकण्यासारखे बरेच काही आहे. संस्कृत ग्रंथांचा अभ्यास, बंदिशी, एव्हढेच नव्हे तर पुढे भाषांतर-प्रकाशन ह्या कामातही भातखंडे यांनी त्यांना तयार केले.

संगीत गुरू

अकरा वर्षाच्या श्रीकृष्ण रातंजनकर याला शिकवणे हा एक वेगळा अनुभव होता. त्यांच्या शिकवण्याच्या पद्धतीसंबंधी साधक रातंजनकर यांनी लिहिले आहे: 'पंडितजी हाती घेतलेल्या रागाची स्थूल रूपरेषा प्रथम स्पष्टपणे समजावून देत; नंतर त्याची नोम तोम आलापी शिकवीत व नंतर शिकवलेला भाग आम्हास नीट समजल्याचे समाधान होताच त्या रागातील चीजा, ताना ह्या फिरतसह शिकवत.'

रचनाकार

शिक्षणासाठी आवश्यक अशा ग्रंथांचे संपादन, भाषांतर, प्रकाशन यांची आवश्यकता आणि मर्यादा यांची त्यांना कल्पना होती. त्यांनी इतरांनाही ह्या कामाला उद्युक्त केले. गाण्यासाठी मुळात स्वरसाधना हवी. नव्याने सुरुवात करणाऱ्याला स्वरज्ञान पक्के व्हावे म्हणून त्यांनी महत्त्वाच्या रागांत स्वरमालिका लिहून त्याचे गुजराती प्रास्ताविकासह प्रकाशन करून घेतले. आपले संगीत हे मुख्यत: रागसंगीत आहे. तेव्हा रागज्ञानासाठी लक्षणगीतांचे महत्त्व कर्नाटकी पद्धतीत त्यांनी पाहिले होते. मुहम्मद अली खाँ (हररंग) यांच्या रचनांच्या आधारे लक्षणगीते लिहिली आणि ती प्रसिद्धही केली.

बडोद्याला मौलाबक्ष घिस्से खाँ यांनी संगीतशिक्षणात हे सर्व या पूर्वीच केले होते. त्यांनी आणि त्यांचे प्रतिस्पर्धी फैझ महम्मद खाँ यांनी आपल्या संगीतशाळांतून अनेक मुलामुलींना संगीताचे शिक्षण दिले होते. मौलाबक्ष यांचा दाक्षिणात्य संगीताशीही परिचय होता. त्यांनी स्टाफ नोटेशनच्या धर्तीवर स्वत:ची नोटेशन पद्धत वापरून पाठय-पुस्तके तयार केली होती. त्या अभ्यासक्रमानुसार फक्त बडोद्यात नव्हे तर इतरत्रही अशा शाळा सुरू झाल्या होत्या. मौलाबक्ष १८९५मध्ये वारले. मौलाबक्ष यांचे दोन मुलगेही आधुनिक विचारांचे होते आणि अल्लाउद्दीन खाँ तर इंग्लंडमध्ये शिक्षण घेऊन आले होते. मुर्तुझा मुस्ताफा हा धाकटाही गायनशाळेत गुंतला होता. तरी १९१५च्या सुमारास सयाजीराव महाराजांना काळजी वाटून त्यांनी पलुस्कर आणि भातखंडे ह्या दोघांनाही स्वतंत्रपणे बोलावून घेतले होते. त्यानुसार १९१५ साली भातखंडे यांनी संगीतशाळेची पुनर्रचना केली.

हिंदुस्थानात वेदकालापासून ज्ञान आणि तत्त्वज्ञान; कला आणि साहित्य मौखिक परंपरेतूनच संक्रमित झाल्या. संगीत कला ही तर साहजिकच मौखिक माध्यमाला सुयोग्य होती. भरताच्या *'नाट्यशास्त्रा'* पासून अनेक ग्रंथ याच पद्धतीने

आपल्यापर्यंत आले, तर बरेच विस्मरणात गेले असणार. परंतु गेल्या पाचसात शतकांतील तानसेनादिक संगीतकारांविषयी फक्त दंतकथा आणि आख्यायिका हाती येतात.

ह्या मौखिक पद्धतीत संगीतशिक्षणाच्या क्षेत्रात ऐतिहासिक आणि सामाजिक कारणांसाठी काही मर्यादा दिसून आल्या. कलेला आर्थिक महत्त्व प्राप्त झाल्यावर ती कुटुंबाची मालमत्ता समजली जाऊ लागली. बाहेरच्यांना त्या घराण्यात शिरकाव करणे कठीण झाले. पंडित किंवा उस्ताद यांच्या मर्जीवर सगळे चालणार, तेव्हा त्यात शिस्त किंवा योजनाबद्धता दिसेना. वेळेचा आणि पैशांचा अपव्यय होत असे. साक्षरतेचा अभाव, ग्रांथिक ज्ञानाविषयी अनास्था, किंबहुना संगीतशास्त्राविषयी अज्ञान अशा अनेक कारणांमुळे संस्कृत ग्रंथांतील संगीतशास्त्र आणि प्रत्यक्ष गायनक्रिया यांतील दरी वाढत गेली.

राजकीय परिस्थितीत होत असलेला बदल आणि तंत्रज्ञानाची उपलब्धता यांमुळे संगीत शिक्षणाकडे पाहण्याचा दृष्टिकोन बदलला. एकोणिसाव्या शतकात बडोद्याला सयाजीराव महाराजांच्या कारकिर्दीत मौलाबक्ष घिस्से खाँ यांनी आणि विसाव्या शतकात लाहोर आणि मुंबई येथे विष्णू दिगंबर पलुस्कर यांच्या गांधर्व महाविद्यालयाच्या माध्यमातून संगीत शिक्षण अनेकांना उपलब्ध व्हावे म्हणून अशा प्रकारचे प्रयत्न सुरू झाले. अशा वेळी विश्वविद्यालयीन शिक्षण घेऊन वकिली व्यवसायात यशस्वी झालेले विष्णू नारायण भातखंडे त्यांना फक्त ही ओढ नव्हती तर त्यासंबंधी काही निश्चित कल्पनाही होत्या.

बंदिशींचे स्वरीकरण

त्यांनी केलेल्या पूर्वतयारीचे चार पैलू सांगता येतील. सगळ्यात महत्त्वाचा पैलू बंदिशींची साठवण आणि त्यांचे स्वरीकरण. त्यासाठी त्यांनी तारेवर ध्वनिमुद्रणाचे तंत्र शिकून घेतले आणि नोटेशनपद्धती प्रयोग करत निश्चित केली. या तंत्राच्या मर्यादा लक्षात आल्यामुळे कदाचित ध्वनिमुद्रणांचा पुढील आयुष्यात शिक्षणासाठी त्यांनी उपयोग केलेला दिसत नाही.

शास्त्रग्रंथांचा शोध

दुसरी गोष्ट म्हणजे शास्त्रग्रंथांचा शोध. ह्यासाठी त्यांनी देशभर दौरा करून हस्तलिखिते उतरवून काढली आणि ती प्रकाशित करून सर्व विद्वानांना उपलब्ध करून दिली. शक्यतो त्यांच्याशी चर्चा केली.

परिषदांचे आयोजन

तिसरा महत्त्वाचा भाग म्हणजे घराण्यांचा विचार न करता अनेक पंडित, उस्ताद आणि संगीततज्ज्ञ यांना परिषदांतून एकत्र आणले आणि त्यांतून संगीतशिक्षणासाठी नमुनेदार शिक्षणसंस्था निर्माण केल्या.

क्रमिक पुस्तकांची तयारी

सगळ्यांत महत्त्वाचे म्हणजे विद्यापीठीय अभ्यासासाठी अभ्यासक्रमाची आखणी आणि क्रमिक पुस्तकांचे लेखन-प्रकाशन.

त्यांच्या शिक्षणपद्धतीचा ह्या सर्वांशी संबंध आहे. त्याचा आढावा आपल्याला घ्यायचा आहे.

नोटेशन पद्धती पक्की झाल्यावर पुढील पायरी होती अभ्यासक्रम ठरवायची. सामूहिक पद्धतीने संगीत शिक्षण द्यायचे असल्यास अभ्यासक्रम निश्चित असणे आणि तो क्रमश: नीट शिकवणे आवश्यक होते. भातखंडे यांनी त्यांच्या पुस्तकांच्या संपादन प्रकाशनातून पूर्वतयारी केली होती. मुंबईत पारशी गायन उत्तेजक मंडळी आणि शारदा संगीत मंडळी येथे वाडीलाल शिवराम, श्रीकृष्ण रातंजनकर यांना शिकवण्याचा अनुभव होताच. १९१५ साली बडोद्याच्या संगीत शाळेच्या पुनर्रचनेच्या वेळी त्यांना काही प्रयोग करता आले. मुंबईच्या नगरपालिकेच्या शाळांसाठीही अभ्यासक्रम आणि शिक्षणपद्धती ठरवण्याची संधी मिळाली.

कोणत्याही शास्त्रात प्रयोग करून एखाद्या उपक्रमाची उपयुक्तता पाहावी लागते. अशी संधी ग्वाल्हेरला प्राप्त झाली. ग्वाल्हेर महाराजांना ग्वाल्हेरला अनेक थोर गवई असल्याची आणि मानसिंग तोमरपासून चालत आलेल्या परंपरेची कल्पना होती. फक्त ही उज्ज्वल परंपरा पुढे चालावी यासाठी पावले उचलणे आवश्यक होते. आचार्य भास्करराव खंडेपारकर यांनी त्यांचा भातखंडेंच्या कार्याशी परिचय करून दिला. भास्करराव खंडेपारकर यांच्या निमंत्रणावरून भातखंडे यांनी ग्वाल्हेरला भेट दिली. ग्वाल्हेरला संगीताची परंपरा होती आणि अनेक संगीतकार होते. बाळा गुरुजी, शंकर पंडित, एकनाथ पंडित, कृष्णराव पंडित, वामनबुवा देशपांडे, विष्णूबुवा देशपांडे, कृष्णराव दाते, राजाभैय्या पूछवाले यांची भेट झाली. जियाजीराव शिंदे यांचे पुत्र बळवंतराव शिंदे हे अनेक विषयांत पारंगत होते. त्यांनी स्वत: अनेक रचना मराठीत आणि हिंदीत रचल्या होत्या. खंडेपारकर यांनी भातखंडे यांची बळवंतराव शिंदे आणि महाराज माधवराव शिंदे यांची भेट घडवून

आणली. भातखंडे यांच्या शिक्षणपद्धतीविषयी त्यांनी ऐकल्यावर त्यांना माधव संगीत विद्यालयाच्या स्थापनेसाठी विनंती केली. एका अर्थाने हा भातखंडे यांचा पहिला नव्याने प्रयोग ठरला.

महाराज स्वत: काही प्रमाणात भजनादी गात असत. भातखंडे यांच्या शिक्षणपद्धतीविषयी त्यांच्या कानावर पडल्यानंतर त्यांनी मुंबईला जाऊन आधी गुप्तवेषात त्या शिक्षणपद्धतीविषयी जाणून घेतले. ती पद्धती आवडल्यामुळे त्यांनी भातखंडे यांना ग्वाल्हेरला येण्याचे निमंत्रण दिले. भातखंडे यांनी आपल्या पद्धतीप्रमाणे ग्वाल्हेरमधील संगीतकारांना प्रशिक्षण देऊन तिथे एका संस्थेची स्थापना करावी ही महाराजांची इच्छा होती. परंतु भातखंडे यांना तेथे सहा महिने राहणे शक्य नव्हते. महाराजांनी ग्वाल्हेरमधील गायकांपैकी काहींची निवड करायची भातखंडे यांना विनंती केली. त्यानुसार आधी त्यांनी ग्वाल्हेरमधील गवयांतून काहींची प्रशिक्षणासाठी निवड केली. त्यांना नोटेशन पद्धती आणि आपल्या ग्रंथात मांडलेले शास्त्र समजून सांगणे आवश्यक होते. महाराजांनी त्या गायकांना मुंबईला पाठवून तेथे ग्वाल्हेर राजगृहात त्यांच्या राहण्याची व्यवस्था केली आणि एका अर्थी शिक्षकांचे प्रशिक्षण (टीचर्स ट्रेनिंग) ही संगीताच्या क्षेत्रात नवीन संकल्पना रुजू केली. भातखंडे यांनी मुंबईत सहा महिने ह्या शिक्षकांना नवीन विचारांसंबंधी प्रशिक्षण दिले. त्याच वेळी ग्वाल्हेर घराण्याच्या अनेक चीजा ते आधी शिकले होते, त्या पक्क्या करून घेतल्या.

त्यानंतर ग्वाल्हेरला माधव संगीत विद्यालयाची स्थापना करण्यात आली. भातखंडे यांच्या योजनेनुसार स्थापन झालेले हे पहिले संगीत विद्यालय. तोपर्यंत जमवलेल्या बंदिशींना 'गीतमालिके'च्या द्वारे प्रसिद्ध करण्यात आले होते. परंतु बडोदे आणि ग्वाल्हेर येथील विद्यार्थ्यांकरता 'क्रमिक पुस्तक मालिके'ची योजना कार्यान्वित करण्यात आली. १९२४ साली ग्वाल्हेर विद्यालयाचा पहिला दीक्षान्त समारोह झाला. संगीतशिक्षणाच्या क्षेत्रात आधुनिक युगाची सुरुवात झाल्याची ही ग्वाही होती. माधवराव शिंदे यांनी पंडित भातखंडे यांचा जाहीर सत्कार केला.

माधव संगीत विद्यालयात विद्यार्थ्यांची निवड ही पहिली पायरी होती. त्यांनी एक विशिष्ट शिटी बाळगली होती. ती निरनिराळ्या स्वरात ट्यूनरसारखी वाजू शकत असे. होतकरू विद्यार्थ्यांना त्या स्वरात सूर मिसळून प्रतिसाद द्यावा लागत असे. अशाने त्यांना स्वराची उंचाई (पिच) लक्षात येते की नाही हे कळत असे. या पद्धतीने चाचणी केलेल्या विद्यार्थ्यांना पुढे स्वरज्ञान आणि रागज्ञान शिकवणे शक्य होते.

स्वरज्ञानासाठी त्यांनी स्वरमालिका तयार केल्या होत्या. एकएक रागात नवीन स्वर आले की त्यांची ओळख आणि त्यांचे एकमेकांशी नाते स्पष्ट होत असे. हे

करत असताना रागांची आणि तालांची प्राथमिक ओळख व्हायची. पण तो मुख्य हेतू नसायचा.

लक्षणगीत हा गीतप्रकार कर्नाटक संगीतात वापरताना त्यांनी पाहिला होता. मुंबईत जयपूर मनरंग घराण्याचे कोठीवान मुहम्मद खाँ यांच्या बंदिशींच्या आधारे त्यांनी लक्षणगीते तयार करून त्यांचे पुस्तकही केले होते. रागांची ओळख, रागनियम हे त्यांत गुंतलेले होते.

प्रत्यक्ष शिकवताना राग आणि बंदिशी यांची ओळख होता होता गायन कला शिकवायची होती. त्यासाठी माधव संगीत विद्यालयात त्यांनी पहिल्या वर्षासाठी पंचवीस रागांची निवड केली. त्यानंतर दुसऱ्या आणि तिसऱ्या वर्षांत प्रत्येकी वीस राग आणि अशा पद्धतीने पाच वर्षांत जवळजवळ शेसव्वाशे रागांचा परिचय व्हावा आणि त्यापैकी नव्वद राग गाता यावेत अशी कल्पना होती.

हे इतके राग शिकवणे ठरलेल्या वेळेत कठीण आहे असे प्रत्यक्षात लक्षात आले. एक तर माधव संगीत विद्यालय हे सरकारी वेळापत्रकानुसार चालणारे होते. त्यामुळे कामाच्या काही मर्यादा पडायच्या, तेव्हा अखेरीस पंचेचाळीस रागांवर समाधान मानावे लागले.

विद्यालयाच्या स्थापनेनंतर सहा महिन्यांतच विद्यार्थ्यांच्या तालमीचे जाहीर प्रात्यक्षिक करण्यात आले. शिक्षण क्षेत्रातील हा प्रयोग यशस्वी होत असल्याचे दिसून आले. *'हिंदुस्थानी संगीत पद्धती'*च्या चौथ्या भागाचे बहुतेक काम झाले होते. अनेक रागस्वरूपांची निश्चिती आणि बंदिशींचे स्वरकरण हे होत आल्याचे समाधान होते. आता अभ्यासक्रमासाठी क्रमिक पुस्तकांची आवश्यकता होती.

*'क्रमिक पुस्तक मालिके'*च्या पहिल्या भागाची रचना अत्यंत काळजीपूर्वक करण्यात आली होती. सुरुवातीला एकएका स्वराची ओळख व्हावी, आधी शुद्ध, मग विकृत आणि अखेरीस स्वर-काल साधना आणि मात्रा यांसाठी धडे दिले होते. हे विद्यार्थ्यांसाठी होते, तसेच शिक्षकांच्या प्रशिक्षणालाही उपयुक्त होते. त्यानंतर पहिल्या वर्षी फक्त दहा थाट रागांची तोंडओळख होत असे. त्याचप्रमाणे त्रिताल, एकताल आणि दादरा ह्या तालांचा बंदिशींतून परिचय करून दिला होता.

दुसऱ्या वर्षी हे दहा थाट राग - शास्त्र आणि गायकी - ह्या दोन्ही अंगांनी शिकवायचे होते. शास्त्र आणि गायकी यांचे शिक्षण एकत्र व्हावे हा त्यांचा आग्रह होता. सुरुवातीला रागवर्णनात रागाचे सूर, वादी, संवादी, मते-मतांतरे, पूर्वीच्या आधारग्रंथांतील वर्णने आणि त्यातूनच *'अभिनव राग मंजिरी'* ह्या स्वरचित संस्कृत

ग्रंथातील वर्णनही दिले होते. पद्यस्वरूपातील रागवर्णन लक्षात ठेवण्यास सोपे ही त्या मागील भूमिका होती. त्या नंतर प्रत्येक रागात सरगम, लक्षणगीत, छोटा ख्याल, बडा ख्याल, धृपद, धमार, साध्रे आणि तराणे शक्य तेवढे दिले होते. रागस्वरूप हे प्रत्येक बंदिशीत अंशत: दिसते ही त्या मागील कल्पना होती. आवश्यक तिथे, विशेषत: कुठे उणिवा जाणवल्यास स्वरचित बंदिशी त्यात दिल्या होत्या. दुसऱ्या भागापासून प्रत्येक भागाच्या अखेरीस प्रत्येक रागाचे स्वरविस्तार दिले असल्याने त्या रागाची बढत करण्यासाठी अलंकार आणि पलटे यांचे ज्ञानही विद्यार्थ्यांना आणि शिक्षकालाही प्राप्त झाले.

प्रत्येक भागाच्या सुरुवातीला शास्त्रीय परिचय करून दिला होता. म्हणजे पहिले चार भाग जे त्यांनी त्यांच्या हयातीत प्रसिद्ध केले त्यांच्या अभ्यासातून राग गाता येतील एवढी बेगमी करून दिली होती. त्या नंतर पाचव्या आणि सहाव्या भागांची बरीचशी तयारी जरी त्यांनी केली असली तरी त्यांचे प्रकाशन त्यांच्या मृत्यूनंतर झाले. काही प्रमाणात ते भाग स्नातकोत्तर अभ्यासक्रमाचा भाग समजता येतील.

अशा रीतीने लेखन, प्रकाशन, शिक्षकांचे प्रशिक्षण, संस्थांची स्थापना, अभ्यासक्रमाची योजना, क्रमिक पुस्तकांची निर्मिती अशा बहुविध मार्गांनी भातखंडे यांनी संगीतशिक्षणाचा पाया मजबूत केला.

बडोदे आणि ग्वल्हेर येथे शिक्षणाचे काही प्रयोग केल्यानंतर त्यांना लखनौ येथे संगीत शिक्षणाची आखणी मनाजोगती करता आली. तेथील संस्थेला उमानाथ बली ह्या स्थानिक धनिकांचा उत्साह जसा कारणीभूत झाला त्याच प्रमाणे युनायटेड प्रॉव्हिन्सेसच्या ब्रिटिश शासनाचाही पाठिंबा होता. तेव्हाचे गव्हर्नर मॅरिस यांच्या नावाने म्यूझिक कॉलेजची सुरुवात झाली. भातखंडे यांनी दूरदर्शीपणाने संगीताची बाजू सांभाळण्यासाठी आपला पट्टशिष्य श्रीकृष्ण रातंजनकर यांना बोलावून घेतले. त्याच वेळी प्राचार्यपदाची जबाबदारी मात्र माधवराव जोशी या एका अनुभवी शिक्षणतज्ज्ञावर सोपवली. मॅरिस कॉलेजची घडी बसल्यानंतर रातंजनकर हे प्राचार्य झाले. ह्या कॉलेजच्या शिक्षकवर्गाची, अभ्यासक्रमाची, परीक्षापद्धतीची व्यवस्था इतर विषयांनुरूप व्हावी ही इच्छा या संस्थेत पूर्ण झाली. लखनौला दीर्घ काल वास्तव्य करून आणि नंतरही वर्षातून तीनचारदा भेट देऊन भातखंडे यांनी ही संस्था नावारूपाला आणली त्यामुळे पुढे मॅरिस कॉलेजचे भातखंडे विद्यापीठात रूपांतर होऊ शकले.

प्रकरण १३

रचनाकार भातखंडे

प्राचीन काळी गायनाचे जातिगायन, प्रबंधगायन यांसारखे निरनिराळे प्रकार अस्तित्वात असल्याचा उल्लेख सापडतो. त्यानंतर मात्र मानसिंग तोमर यांनी सुरू केलेले धृपद गायन मोगल दरबारात तानसेनच्या काळात बळावले. धृपदाचे विषय प्रामुख्याने ठरलेले होते. त्यात भक्तिरसाखेरीज इतर रसांना फारसे स्थान नसायचे. धमार आणि उपशास्त्रीय प्रकारांत शृंगाराने प्रवेश केला तरी शास्त्रीय संगीत हे बरेचसे ठोकळेबाज झाले असण्याची शक्यता आहे.

अठराव्या शतकाच्या मध्यावर भारतीय संगीतात धृपदाचे गायन मागे पडून ख्यालगायन पुढे आले. सदारंग, अदारंग आणि नंतर मनरंगसारख्या बंदिशकारांनी अनेक सुरेख बंदिशी लिहिल्या; खरे तर त्या बंदिशी अर्थपूर्ण होत्या म्हणण्यापेक्षा अधिकतर सुरेल होत्या. आपल्या देशात अनेक शतके शास्त्रे, कला, विद्या या मौखिक परंपरेनेच पुढे चालल्या होत्या. त्यांत संगीतकला ही तर कंठगतच. वाद्यसंगीत, नृत्य हे प्रकार देखील एका अर्थी मौखिक किंवा प्रात्यक्षिक मार्गानेच शिकवले जात.

संस्कृत-प्राकृत भाषांतून ग्रंथनिर्मिती चाले. परंतु त्यानंतर मोगलांनी सत्तेत आल्यावर पंडिती परंपरेला उस्तादी परंपरेची सोबत मिळाली. बरेचसे संगीतकार हे निरक्षर होते. त्यामुळे अक्षरसाधनेला स्वरसाधनेइतके महत्त्व मिळाले नाही. त्यामुळे पारंपरिक बंदिशींत अनिश्चितता राहिली आणि संगीतविषयक ग्रंथांप्रमाणे बंदिशींतील साहित्याकडे आणि भावाकडे फारसे लक्ष दिले गेले नाही.

विष्णू नारायण भातखंडे यांच्या बहुविध कामाचा एक महत्त्वाचा भाग जुनी हस्तलिखिते शोधून काढून ती छापून घेऊन सर्वांना उपलब्ध करून देणे आणि निरनिराळ्या घराण्यांच्या बंदिशी जमवणे हा होता. 'जे जे इतरांशी ठावे ते जाणून घ्यावे' आणि 'जे जे आपणासी ठावे ते दुसऱ्यांशी शिकवावे' ह्या दोन्ही गोष्टींवर त्यांचा विश्वास होता. इंग्रजीतून 'बेग, बाय, बॉरो, स्टील' असा वाक्प्रचार आहे. भातखंडे यांनी सर्व उपायांनी हे प्रचंड सांगीतिक धन गोळा केले. त्यांनी काही बंदिशींचे बांगडीवर किंवा तारेवर ध्वनिमुद्रण केले, नंतर केवळ स्वत:साठी अशी नोटेशन पद्धती निर्माण केली. त्यातून सुधारलेली नोटेशन पद्धती नंतर सर्वांनी स्वीकारली.

त्यामार्फत त्यांनी एकोणीसशेहून अधिक बंदिशी सर्वांना उपलब्ध होतील अशा रूपात आधी *‘गीतमालिके’*च्या तेवीस भागांत आणि नंतर *‘हिंदुस्थानी संगीत पद्धती’*च्या *‘क्रमिक पुस्तक मालिके’*त सर्वांसाठी मोकळ्या केल्या. यांत जयपूर, रामपूर, ग्वाल्हेर आणि भेंडीबाजार घराण्यांच्या बंदिशी प्रामुख्याने होत्या. शिवाय काही स्वकृत बंदिशीही. घराण्यांची मक्तेदारी कमी करण्याच्या महत्त्वाच्या कामाची इथे सुरुवात झाली. त्यामुळे भारतीय संगीताच्या इतिहासाचा विचार करताना भातखंडे-पूर्व काळ आणि भातखंडे-उत्तर काळ असा वेगवेगळा विचार करावा लागेल.

हे करत असताना भातखंडे यांच्यातील शास्त्रकार आणि रचनाकारही जागा होता. त्यांनी परंपरेने आलेल्या संगीतशास्त्राचा पुनर्विचार करून प्रचलित *‘श्रीमल्लक्ष्यसंगीतम्’* संस्कृतात मांडले आणि *‘हिंदुस्थानी संगीत पद्धती’* या दोन हजार पृष्ठांच्या ग्रंथात त्यावरील विवेचन केले. त्याच वेळी त्यांनी संगीतासाठी शिक्षणपद्धतीही तयार केली आणि अनेक बंदिशीही रचल्या.

स्वकृत रचना

रचनाकार भातखंडे यांच्या कार्याकडे आपल्याला आता पाहायचे आहे. पारंपरिक बंदिशी सर्वसाधारणपणे हिंदीच्या निरनिराळ्या बोलींत आढळतात. व्रजभाषा, राजस्थानी, भोजपुरी, खडी बोली किंवा काही प्रमाणात उर्दू, अरबी, पर्शियन, पंजाबी शब्दांच्या आधारे त्या लिहिल्या गेल्या. संस्कृत भाषेच्या जवळ जाणारी प्रमाण हिंदी ही ख्यालसापेक्ष मुक्त गायनाला सोयीची नव्हती. तरीही भातखंडे यांच्या बंदिशींत प्रमाण हिंदी मोठ्या प्रमाणावर आढळते. क्वचित मराठीसारख्या देशी भाषेतले शब्दही वापरले गेले. पूर्वी त्यांत त्यांच्या साहित्यिक गुणांपेक्षा स्वरावलींवर भर असायचा. प्रामुख्याने राग आणि ताल हे या बंदिशींतून बांधले जायचे आणि काव्य किंवा साहित्य म्हणून त्यांच्याकडे फारसे पाहिले जात नसे. क्वचित यांतून उत्तम साहित्य सापडले तर तो एक प्रकारे सांस्कृतिक अपघातच असायचा. भातखंडे यांनी असे अपघात बऱ्याच वेळा होऊ दिले.

बंदिशकार हा कवी असतो त्याप्रमाणे संगीतकारही असतो. क्वचित सूरदास, मीराबाई, तुलसीदास, कबीर, गुरू नानक अशा संतकवींच्या कृतींना संगीत साज सजवलेला दिसला तरी प्रामुख्याने बंदिशींचे शब्द स्वरचित असत. बंदिशकारांचा दावा काव्यरचनेचा नसल्यामुळे बऱ्याच वेळा बंदिशी शब्दांपेक्षा स्वररचनेकडे

अधिक लक्ष देतात आणि जुने शब्द आणि पूर्वी वापरलेल्या कल्पना यांचा पुनरुच्चार करताना ते बुजत नाहीत.

काही वर्षांपूर्वी बॉब डिलान ह्या एका अमेरिकन गीतकाराला साहित्यासाठी नोबेल पुरस्कार मिळाला. तेव्हा कोणीतरी लक्षात आणून दिले की शंभर वर्षांपूर्वी रवींद्रनाथ टागोर यांना पुरस्कार मिळाला तोही *'गीतांजली'* या गीतसंग्रहासाठी. मराठीत काव्यदृष्ट्या अनेक उत्तम भावगीते लिहिली गेली आहेत आणि हिंदीत सिनेमासृष्टीसाठी गीते लिहिणारे शायर यांनीही अभूतपूर्व कामगिरी केली आहे. परंतु ह्या दोन्ही क्षेत्रांत गीतरचना आणि संगीत ही वेगळ्या कलाकारांच्या असतात आणि निरनिराळ्या प्रेरणांतून निर्माण होतात. बंदिशींच्या बाबतींत असे फारसे झाले नाही. पारंपरिक बंदिशींमध्ये काही बंदिशींत मात्र साहित्यिक किंवा नैतिक दृष्ट्या थोर विचार अपवादात्मक सापडतात. सुरुवातीच्या काळात शब्दांकडे आणि अर्थाकडे काहीसे दुर्लक्ष होत होते. यात महत्त्वाचा बदल झाला तो भातखंडे यांच्या काळापासून.

रचनाकार

भातखंडेंनी किती रचना तयार केल्या असतील यासंबंधी अभ्यासकांत एकवाक्यता नाही. त्यांचे विख्यात अभ्यासक प्रभाकर चिंचोरे यांनी *'हिदुस्थानी संगीत पद्धती'*च्या संपादनाच्या निमित्ताने परिशिष्टात त्यांच्या बंदिशींची यादीच दिली आहे. *'क्रमिक पुस्तके', 'भातखंडे स्मृतिग्रंथ', 'गीतमालिका'* अशा विविध प्रकाशनांचा त्यांनी उपयोग केला आहे. त्यांनी एकूण ३३८ बंदिशी दिल्या आहेत. तरीही त्याशिवाय विखुरलेल्या अप्रकाशित किंवा असंगृहीत बंदिशी असण्याची शक्यता आहे. ह्या बंदिशींपैकी निम्म्या ह्या उघडउघड शिक्षणासाठी उपयोगी अशा उद्देशाने रचल्या आहेत. भातखंडे यांनी आपल्या शास्त्रविषयक लेखनात १७८ रागांची चर्चा केली आहे तर त्यांपैकी १४३ रागांत स्वत: रचना केल्या आहेत.

या पार्श्वभूमीवर भातखंडे यांच्या रचनांचे महत्त्व लक्षात येते. त्यांचा कालक्रमानुसार अभ्यास करणे आज शक्य नाही. परंतु त्यांचा एकूण ऐवज लक्षात घेऊन त्याची विभागणी करणे शक्य आहे.

स्वरमालिका

त्यांनी ज्या शिक्षणपद्धती सुरू केल्या होत्या त्यासाठी विशेष रचनांची आवश्यकता होती. गायन-वादन यांची पूर्वतयारी म्हणून स्वरज्ञानाचा पाया बळकट

हवा. स्वरज्ञान पक्के करण्याचे काम मोठे अवघड असते. त्यासाठी संगीतशिक्षणात पलट्यांसारख्या अनेक पद्धती आल्या. गुरूची प्रत्यक्ष तालीम हा सर्वसाधारण पाळला जाणारा राजमार्ग होता. गुरूने गायलेले शिष्य गिरवत आणि घोकत असे. शिवाय सरगमी, पलटे अथवा अलंकार विद्यार्थ्यांकडून वारंवार म्हणवून घेणे, त्यांतील चिन्हांचा उपयोग शिकवणे आणि ते मधुर आवाजात गाण्याची सवय करवणे यासंबंधी त्यांनी शिक्षकाला सूचना दिल्या आहेत. भातखंडे यांनी सरगमगीतांचा पर्याय वापरला. *'स्वरमालिका'*त संग्रहित केलेल्या सरगमगीतांत त्रेसष्ट रागांतील निव्वळ सरगमी दिल्या आहेत. शुद्ध आणि विकृत स्वरांची क्रमशः ओळख त्यांमुळे होते. त्या स्वरमालिका निरनिराळ्या तालांत बांधलेल्या असल्यामुळे रागांसोबत तालांचाही परिचय जरी झाला तरी प्रामुख्याने स्वरांची एकमेकांशी नाती हाच या सरगमगीतांचा हेतू आहे.

त्या छापताना त्यांत कण, मींड असे अवडंबर ठेवलेले नाही. कदाचित संगीताला सौंदर्यपूर्ण शृंगार करणारी ही प्रसाधने गुरूने आपल्या आणि साधकांच्या कुवतीनुसार शिकवावीत असा उद्देश असावा. भातखंडे शिक्षण पद्धत वापरणाऱ्या संस्थांत सरगमींचा थोडाफार उपयोग झाला असावा. रातंजनकर आणि त्यांचे विद्यार्थी यांनी क्वचित काही सरगमी बांधल्या असल्या तरी नंतरच्या रचनाकारांनी सरगमगीतांकडे फारसे लक्ष दिलेले दिसत नाही. त्याचप्रमाणे अभ्यासकांच्या लेखनातही त्यांचे महत्त्व सांगितलेले नाही. रातंजनकर आणि चिंचोरे यांनी दिलेल्या भातखंडे यांच्या लेखनाच्या यादीत या पुस्तकाचा उल्लेख नाही.

लक्षणगीते

लक्षणगीतांचा उपयोग कर्नाटक संगीतात मोठ्या प्रमाणावर होत असल्याचे भातखंडे यांनी पाहिले होते. जयपूरचे मनरंग घराण्याचे मुहम्मद खाँ यांनी 'हररंग' या नावाने रचलेल्या बंदिशींच्या आधारावर भातखंडे यांनी लक्षणगीतांच्या रचनेला सुरुवात केली. त्यांच्या रचनांपैकी जवळजवळ निम्म्या बंदिशींत त्यांच्यातील शास्त्रकार आणि शिक्षक जागृत दिसतो. त्यांच्या पूर्वी हिंदुस्थानी संगीतात लक्षणगीते लिहिली गेली नाहीत असे नाही. परंतु भातखंडे यांनी लक्षणगीते निष्ठापूर्वक लिहिली.

त्यांच्या रचनांपैकी निम्म्या रचना रागलक्षणांवर आधारित आहेत असे म्हणायला हरकत नाही. चंद्रकांत किंवा सावनीकल्याण सारख्या अप्रचलित रागांत किंवा हंसध्वनीसारख्या दाक्षिणात्य पद्धतीतून स्वीकारलेल्या रागात लक्षणगीते

रचलेली तर आहेतच; भूप, हमीर, केदार, गौडसारंग, हिंदोल यांसारख्या लोकप्रिय रागांत तर एकाहून अधिक रागलक्षणविषयक बंदिशी त्यांनी रचल्या आहेत. त्यांत रागांचे नियम सुलभ रीतीने सांगणे हे एक उद्दिष्ट आहेच, शिवाय यांपैकी काही बंदिशी स्वतंत्रपणे गाणे शक्य आहे.

'मनि बरज गाय रागनि कर जब' ही त्रितालातील बंदिश मालिनी राजूरकर मैफलीत गात असत. 'चतरा खंबावतिके रूप गा गयो' ही बंदिश अनेक संगीतकार गायचे. इतरही काही लक्षणगीतेही गायली गेली आहेत.

राग भूप : मध्यलय त्रिताल

मनि बरज गाय रागनि कर जब
भूपाली अंग कहत गुनि सब
शुद्ध कल्याण बिलुम न तजत ।

अंतरा

गावादी अरु धा समवादी
देशिकार में अंश सुधैवत
राग विभास सजत कोमल धर
शास्त्रभेद समझाय चतुर ।।

एखादा राग त्याच्या समप्राकृतिक रागांपासून भिन्न कसा दाखवायचा हे एक शास्त्रशुद्ध गाण्यामागील सूत्र आहे. या लक्षणगीतातून ही सांगीतिक जाणीव समृद्ध केली आहे.

प्रख्यात सारंगीवादक बुंदू खाँ यांनी भातखंडे यांची सर्व लक्षणगीते पाठ करून घेतली होती आणि सारंगी वाजवताना काही वेळा ही गीते ते गाऊन दाखवत. एखाद्या रागाची स्वररचना दाखवताना तो राग जवळच्या रागांहून वेगळा कसा हेही सांगत. आपल्या श्रोत्यांना समजावताना या लक्षणगीतांनी ते इतके भारावून जात की त्यांच्या डोळ्यांत पाणी येई असे प्रत्यक्ष पाहिलेल्या एका रसिकाने लिहून ठेवले आहे. ही लक्षणगीते रागरूप लक्षात येण्यास अत्यंत उपयुक्त ठरली. नझीर खाँ यांनी आपल्या शिष्या अंजनीबाई मालपेकर यांना लक्षणगीते शिकवली आणि त्या आपल्या मैफलीत त्या गात असत असा उल्लेख सापडतो.

(शा.म.मु.) एन २९०५--१० (११००--४-२०२४)

भातखंडे यांनी सुरू केलेल्या शिक्षणपद्धतीचा हा एक महत्त्वाचा भाग होता. याच संदर्भात त्यांच्या सरगमींचाही उल्लेख केला पाहिजे. अनेक रागांत त्यांनी सरगमी तयार केल्या. स्वरज्ञान वाढवणे हा त्यांचा मुख्य हेतू असला तरी रागाचे प्राथमिक स्वरूप समजून घेण्यात त्यांचा खूप उपयोग होतो. पारंपरिक बंदिशींत रागरूपाकडे जास्त लक्ष दिले जायचे, शब्द नाममात्र असायचे आणि काही वेळा ते वेडेवाकडे देखील असायचे. या सरगमी आणि लक्षणगीते यांतून भातखंडे यांनी रागरूप नेमके गुंफण्याचे महत्त्व अधोरेखित केले. काही बंदिशींत प्रत्यक्ष स्वर, वादी-संवादी सांगितलेले असायचे. पण एखाद्या लक्षणगीतात चातुर्याने त्या पलीकडे अनेक तपशील सुचवले असायचे. पूरिया रागातील त्यांची बंदिश या दृष्टीने पाहण्यासारखी आहे.

राग पूरिया : मध्यलय त्रिताल
पूरी आस करो मोरे मनकी, चत्रपिया मोहे राग सुनाओ
मेल गमनसिरी पंचम विरहित, वादि गंधार सुखद बतलायो ।

अंतरा

पूरब अंग प्रबल मनि संगत, मंद निधनि अत चित्र दिखायो
संधिप्रकाश समयनित समुचित, मोमन अद्भुत रस उपजायो ।।

यातील पूरी आस आणि पूरिया ही उच्चारसाधर्म्यावर आधारलेली कोटी एखाद्या पंडित कवीला शोभण्यासारखी आहे. त्यांनी लक्षणगीतांत फक्त रागलक्षणगीते लिहिली नाहीत तर काललक्षणगीतेही लिहिली. ललित रागात त्यांनी लिहिलेल्या एका लक्षणगीताला दोन अंतरे आहेत.

राग ललित : मध्यलय त्रिताल
कीजे हरि दरशन पावन करत, जनम जनमके पातक हरत।
ही स्थायी झाल्यावर पहिल्या अंतऱ्यात
गमनसिरी सुर पौंचम तजत, मध्यम औंश कहत गुनि ललत।।
असे ललित रागाचे रागलक्षण तर दुसऱ्या अंतऱ्यात
नव गजझंपा चतुर विचरत, लघु लघु लघु सदन विरम रहत ।।
असे गजझंपा तालाचे लक्षण आहे.

राग आणि ताल यांच्या पलीकडे जाऊन त्यांनी शास्त्रीय माहितीही काही बंदिशींत गुंफली आहे. बावीस श्रुतींची नावे लक्षात ठेवणे कठीण गेले असते. पण त्यांनी बिहाग या सर्वपरिचित रागात ही सर्व नावे गुंफली आहेत.

राग बिहाग : मध्यलय त्रिताल

तीव्रा कुमुदवती मंदा अरु छंदोवतिश्रुति चतुर खरजकी,
दयावती रंजनि रतिका त्रय मानत सब मुनि रीखब की श्रुति ।। स्थायी।।

अंतरा १

रौद्री क्रोधि गंधार गहत नित, वज्रि प्रसारनि मार्जनी प्रीती
मध्यम की क्षिती रक्ता संदीपनि आलापनि पंचम की श्रुति ।। १ ।।

अंतरा २

मदंति रोहिणीरम्या धैवत, राखत उग्रा क्षोभिणी नि की,
रतनाकर दरपन मत संमत, चतुर कहे सब नाम यथामति ।। २।।
(सप्त स्वरांची श्रुति संरचना)

तर भैरव, बिलावल अशा थाटांतील रागांची नावेही याचप्रमाणे स्वरबद्ध केली.

प्राचीन भारतात अनेक प्रकारचे ज्ञान सूत्रबद्ध केलेले असायचे. अर्वाचीन काळात, विशेषत: इंग्रजीत, आठवणीत ठेवणे सोपे जावे म्हणून अनेक प्रकारचे वैद्यकीय, तांत्रिक किंवा कायद्याचे ज्ञान आद्याक्षरांनी शब्द बनवून 'नेमोनिक्स'च्या रूपात सोपे केलेले असते. भातखंडे यांनी ही शक्कल वापरून लक्षणगीते लिहिली.

एका बंदिशीत त्यांनी रागलक्षण म्हणजे काय हेच सांगण्याचा प्रयत्न केला आहे.

राग हमीर, मध्यलय त्रिताल

हमें समझावो चतरवा (पिथरवा) हमीर
कवन मेल और कवन वादि सुर,
कवन समय कहे धीर ।

अंतरा

कवन विलोम कवन अनुलोम
का सुरसंगत कवन गुनिजन सुमत
कवन अंग कहे धीर ।।

एन २९०५--१०अ

खंबावतीसारख्या वक्र आणि मिश्र रागाचे वर्णनही त्यांनी रागलक्षणपर गीतात चतुरपणे सांगितले आहे.

राग खंबावती : मध्यलय झपताल
चतुरा खंबावतीके सुर गा गयो
सुधबुध हराय सब बावरि बना गयो।

अंतरा

ना तिलंग खम्माज दुर्गा न रागेसरी
अभिनव विचित्र मोहे रूप दिखा गयो ।।

देवगांधार, खट, मोटकी, आभीरी अशा अप्रचलित रागांचीही लक्षणगीते त्यांनी लिहिली.

भातखंडे यांनी फक्त रागवर्णनाची गीते लिहिली नाहीत तर विशिष्ट थाटात गायले जाणारे जन्य राग त्यांनी एका बंदिशीत बांधले आहेत. काही बंदिशींत संगीतशास्त्रातील एखादा नियम सांगितला आहे. लघु, द्रुत, गुरू, इत्यादी संज्ञांना संगीतात विशिष्ट अर्थ आहेत ते स्पष्ट करणारी बंदिश त्यांनी रचली. मल्लताल नावाचा तेरा मात्रांचा किंवा चंद्रक्रीडा नावाचा नऊ मात्रांचा असे काही अप्रचलित ताल आहेत. त्यांची लक्षणेही त्यांनी बंदिशीत सांगितली आहेत.

भारतीय संगीताचे दोन मुख्य आधारस्तंभ राग आणि ताल भातखंडे यांनी अनेक रागांना बंदिशींत गुंफले तसेच अनेक तालांनाही. त्यांनी अनेक तालांना बंदिशींत गुंफायचा प्रयत्न केला. त्यांनी सांगितलेले राग ज्या प्रमाणात स्वीकारले गेले त्या प्रमाणात ताल स्वीकारले गेले नाहीत, हेही लक्षात घेतले पाहिजे. त्यांनी उल्लेखलेले काही ताल : चंद्रक्रीडा, जगपाल, मणिताल, मल्लताल, फिरोदस्त, चित्रताल, गजझंपा, गजलीला, शिखर, मत्तताल, रसरस, वसंत, मुकुंद, चक्रधर, ब्रह्मताल, यतिशिखर, सवारी. भातखंडे यांच्या रचनांकडे जावे तितके लक्ष न जाण्याचे एक कारण म्हणजे अलीकडच्या पिढीत अभ्यास करण्याची पद्धत बदलल्यामुळे या संक्षिप्त ज्ञानकारिकांची गरज तशी भासली नाही आणि स्वतंत्र बंदिशी म्हणून फारच थोड्या लक्षणगीतांचा उपयोग करून घेण्यात आला.

पारंपरिक विषयांवरील बंदिशी

त्याशिवाय भातखंडे यांनी लिहिलेल्या अनेक बंदिशी गायकांनी मैफलीत गायल्या आहेत. बंदिशींचे महत्त्व जाणून रचनाकारांचे नाव जाणीवपूर्वक सांगण्याची

हिंदुस्थानी सांगीतिक क्षेत्रात पद्धत नाही. पाश्चात्य किंवा दक्षिणात्य संगीताच्या कार्यक्रमांत मूळ रचनाकारांचे नाव आवर्जून घेतले जाते. अशी पद्धत आपल्या गायकांनी स्वीकारल्यास ही सर्वार्थाने लाभदायक ठरेल.

भातखंडे यांची पूरिया रागातील 'पिया गुनवंता' ही विलंबित बंदिश अत्यंत गायकप्रिय आहे. परंतु ती भातखंडे यांची बंदिश आहे हे श्रोत्यांच्या लक्षात फारसे येत नाही.

राग पूरिया : विलंबित एकताल
पिया गुनवौंता सबही बातनमें
निसदिन करत रहत चतुराई ।

अंतरा

इक गुन नाही मोंमें रंगीले जीत तीत पीत लगाई ।।

भातखंडे यांनी आपल्या बंदिशींत अनेक उपनावांचा उपयोग केला आहे. चतर, चत्र, चतुरी, चत, हर, हररंग इत्यादी. या नावांवरून पटकन भातखंडे या नावाचा बोध होत नाही. बऱ्याच वेळा या शब्दांचा उपयोग वाक्यात इतका चपखल बसतो की ते कवीचे नाव आहे हे लक्षात येत नाही. पूरियातील बंदिशीतही स्थायीतील 'निसदिन करत रहत चतुराई' यात चतुराई हा शब्द आपण नेहमीच्या अर्थानेच घेतो. परंतु अंतऱ्यातील 'रंगीले' अशा उल्लेखामुळे ही बंदिश आग्रा घराण्याची आहे असाही एक प्रवाद आहे. खाँसाहेब अब्दुल करीम खाँ यांनी बडोदे दरबारात १९१४ साली ही बंदिश म्हटल्याचा उल्लेख सापडतो. भातखंडे यांच्या १९१८ मध्ये प्रसिद्ध झालेल्या 'गीतमालिकेंच्या अंकात ही बंदिश दिली आहे. यावरून आग्रा घराण्याचा दावा बरोबर असावा असे दिसते.

भातखंडे यांनी रूढ केलेली शिक्षणपद्धती लक्षात घेतली तर लक्षात येते की बंदिश म्हणजे बांधून ठेवणे नव्हे तर प्रतिभेच्या उड्डाणाला मदत करणे - 'टेक ऑफ' करणे - असा त्यांनी घेतलेला दिसतो.

धर्मपरायण आणि परमेश्वराची करुणा भाकताना स्वत:कडे कमीपणा घेणारे असे ते एक भक्त होते. या पूरिया रागातील बंदिशीत देखील 'एक गुण नाही मोंमे' अशी कबुली त्यांनी दिली आहे. ही त्यांची नम्र वृत्ती अनेक बंदिशींतून दिसून येते. काफी रागात 'दीनानाथ पतीतरु दुरबल महदपराधी शरणागत हूँ' असा कमीपणा ते घेतात. निव्वळ साहित्यकार म्हणून भातखंडेंच्या कृतीकडे पाहिले असते तर ते कदाचित एक संतकवी ठरले असते.

शहाना रागातील पुढील बंदिशीत 'अपनो समझ माफ की जे धनेरे' अशी करुणा भाकतात.

राग शहाना : मध्यलय झपताल

अवगुन भऱ्यो सकल
हूँ नाथ मेरे
अपनो समझ माफ
की जे धनेरे।

अंतरा

तुम बिन कवन हारे
भव फंद मेरे
बिनती करत हररंग
गाय गुन तेरे।।

आणि ही भक्ती गुरुचरणीही आहे. सोहोनी हा पूरिया, मारवा कुटुंबातला राग. त्यात ते म्हणतात:

राग सोहनी : मध्यलय त्रिताल

गुरुचरण शरण कर मनुजा
विफल जाय अनमोल सकल वय
घरि पल कबहूँ न पाछे फिरत।

अंतरा

नाना तीरथ हररंग तु फिरत
एक नाम सब बिघन हरत।।

रचनाकार भातखंडे यांची ही रूपे मनोरम आहेत. त्यांनी पारंपरिक भक्ती संप्रदाय पुढे नेला. परमेश्वर भक्ती ही कोणा एका धर्मीयांची मक्तेदारी नव्हती. अनेक रचनाकारांनी राम, कृष्ण यांबरोबरच परवरदिगार किंवा हजरत निजामुद्दीन यांच्या विषयीची भक्तिगीते लिहिली आहेत. त्या मानाने विष्णू दिगंबर पलुस्कर आणि विष्णू नारायण भातखंडे यांच्यावर सनातनी संस्कार अधिक दिसतात. तरी त्यांनी

बंदिशींतून धर्मातीत विषयांना हात घातला. त्यामुळे पुढे भातखंडे यांचे शिष्योत्तम श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर आणि त्यांचे शिष्य दिनकर कायकिणी ही मंडळी राष्ट्रीय महत्त्वाचे विषय किंवा मानवाची चंद्रावर स्वारी असे विषयही हाताळू शकली. भातखंडे परंपरेतील नायक-गायकांनी ज्याप्रमाणे पंडितांची शास्त्रपरंपरा आणि उस्तादांची गायकी एकत्र आणली त्याचप्रमाणे त्यांनी बंदिशींतील विषयांच्या कक्षा रुंदावल्या. मराठी नवसाहित्यात जसे अनेक विषय, अनेक बोली आणि अनेक रंग यांना वाव मिळाला तसेच संगीतात मोकळेपणा आणण्याचे श्रेय भातखंडे परंपरेला द्यावे लागेल.

राग निर्मितीमध्ये मानवी प्रेमभावनेबरोबरच कल्पनेतल्या कृष्णसख्याबरोबरचे भक्तीचे नाते जोपासणे ही अनेक कवी-संतकवींपासून आलेली परंपरा भातखंडे आणि इतरही बंदिशकारांनी चालू ठेवली. सहज देण्यासारखे एक उदाहरण सिंधुरा रागातील:

राग सिंधुरा : मध्यलय त्रिताल
कौन हरे दुख मो मन को सखी
चतुर पिया बिन तरसत जिया नित ।

अंतरा

घायल की गति घायल जाने
कासें कहूँ सब या तनकी गति ।।

किंवा परज रागातील:

राग परज : मध्यलय त्रिताल
काहे मदन इतनो श्रम
बिरथा मो मनके हरन
कोकिल बस करो निस्फल
कलरव अपनो मनरम।
अंतरा

मुग्धा तुमरे कटाच्छ
लोल मधुर स्निग्ध परम
हमते क्यों डारो तुम
हरसों अब लागि लगन ।।

अपारंपरिक विषय

स्वत: विष्णू नारायण हे भाषाकोविद होते. त्यांनी संस्कृत इंग्रजी, मराठी या तिन्ही भाषांतून प्रदीर्घ ग्रंथरचना केली, तर निरनिराळ्या हिंदी बोलींच्या माध्यमातून बंदिशी रचल्या. त्या बंदिशींतून भक्तिरस आणि शृंगार रस हा तर समोर आलाच; शिवाय तत्त्वज्ञानही बंदिशीतून सांगता येते, शांतरसही बंदिशीतून व्यक्त होऊ शकतो हे सिद्ध केले.

दरबारी कानडा या भारदस्त समजल्या जाणाऱ्या रागात ते सांगतात.

राग दरबारी कानडा : मध्यलय एकताल
समझत ना मन तू मेरा ।
लाख बार समझावत हूँ मैं
काहे न तजत अंधेरा ।।

अंतरा

झूटी माया झूटी काया
झूटा जगत बसेरा ।
अंत समे कोई काम न आवत
चत्र प्रभू एक तेरा ।।

राग गौरी (पूर्वी थाट) : मध्यलय त्रिताल
भटकत काहे फिरे बावरे ।
नश्वर तन को कौन भरोसो
खटपट यूँहि करे बावरे।।

अंतरा

करम लिखो उतनोही मिलेगो
लाखों जतन करे
चतुर कृपा बिन कछु नहिं साधत
काहे को सोच करे बावरे ।।

तात्त्विक बैठक बंदिशीतून मांडता येते हे त्यांनी दाखवून दिले. अशा बंदिशींचा उल्लेख आवर्जून केला पाहिजे. या बंदिशीत गीतेतील *'वासांसि जीर्णानी सदाविहाय ... '* या श्लोकातील आशय मांडलेला आहे.

राग कामोद: मध्यलय एकताल

काहे सोचत तू मोरे मन
जनम मरन देह धरम
अविकल अज परमातम।

अंतरा

जैसे नित छांड जीरन
औंबर नव पेहरत जन
तैसे यह धारत तन
हररंग नित परमातम।।

राग मालकंस: मध्यलय एकताल

रब कब सुमरेगो
अमर न कोई या जगमें
काल अचानक पलमें
दमको हरेगो ।

अंतरा

सुत दारा सौंसारा
क्या साथ चलेगो
चतुर कहत अवधी बीतत
पच्छ्तावेगो ।।

काही रागांत योग्य अशा बंदिशी उपलब्ध नव्हत्या. भातखंडे यांच्यावर जे संस्कार होते ते लक्षात घेतल्यावर त्यांना काही जुन्या बंदिशी योग्य वाटत नव्हत्या. अशा विविध कारणांसाठी त्यांनी स्वत: बंदिशी रचल्या. त्यांनी विद्यार्थ्यांसाठी १९२० पासून क्रमिक पुस्तकांची मालिका संकलित केली त्यात अनेक रागांची सुरुवात ही स्वत: भातखंडे यांनी रचलेल्या सरगमींनी आणि बंदिशींनी केलेली दिसते.

चीजा, बंदिशी किंवा रचना तयार करताना त्यात रचनाकाराचे नाव – बहुधा टोपणनाव - हे शेवटच्या अंतऱ्यात गुंफण्याची पद्धत सदारंगांपासून सुरू झाली होती.

ह्या पद्धतीचा निरनिराळ्या पद्धतीने दुरुपयोगही झालेला दिसतो. उदाहरणार्थ आज सदारंगांच्या नावाने उपलब्ध सर्व चीजा त्यांच्याच असतील असे सांगता येत नाही. नंतरच्या एखाद्या रचनाकाराने स्वत:च्या नावापेक्षा आपल्या रचनांना तो मान मिळावा म्हणून हे 'तकल्लुस' त्यात घुसडण्याची शक्यता मानली जाते.

भातखंडे यांना स्वत: निरनिराळी नावे वापरली. त्यांनी *'श्रीमल्लक्ष्यसंगीतम्'* ग्रंथ लिहिताना 'चतुर पंडित' हे नाव धारण केले. पुढे ह्या संस्कृत ग्रंथावर मराठीतून टीका लिहिताना त्यांनी 'विष्णुशर्मा' हे नाव स्वीकारले. त्यांच्या बऱ्याच बंदिशींतून 'हररंग' हे नाव धारण केले आहे. त्यांनी तराणे फारसे बांधलेले दिसत नाहीत. परंतु सरगमी बऱ्याच बांधल्या. सरगमींत नाव गुंफण्याची सोय नव्हती.

ह्या बंदिशी सर्वसाधारण गायल्या जाणाऱ्या रागांत आहेत तशाच अप्रचलित रागांतही आहेत. यमन, बिलावल हे अगदी प्राथमिक राग मानले तर त्यांचा उपयोग संगीताबद्दलची काही मूलभूत तत्त्वे गुंफण्यासाठी केलेला दिसतो. यमनात एक तर बिलावलांत चार बंदिशी ह्या रागलक्षणे सांगणाऱ्या आहेत. रागस्वरूप सांगताना त्यांतील स्वर, त्यांतील वादी-संवादी, त्यांची पकड, स्वरांवली, स्वरांची वक्रता, गानसमय अशी वैशिष्ट्ये त्यात सांगितली गेली आहेत. यांपैकी सर्वच गीते ही मैफलीत गाण्याजोगी नाहीत. त्यांचा उपयोग रागस्वरूप लक्षात ठेवण्यासाठी आहे. असे असूनही त्यांपैकी बऱ्याच गीतांचा गायकांनीही स्वीकार केला. ह्या लक्षणगीतांत फक्त शब्दांत नियम सांगितले हे वैशिष्ट्य नाही तर त्यांची स्वररचना अत्यंत योजनापूर्ण आहे. भूप ह्या सर्वपरिचित रागाच्या लक्षणगीतांत त्यांनी हा राग तेच सूर असलेल्या देशकार आणि शुद्धकल्याणापासून वेगळा कसा ते सांगितले आहे. काही बंदिशी लिहिताना त्यांच्यातील साहित्यिक गुण उफाळून यायचे. मग ते अलंकारांचा वापर करून रागनियमांबरोबर इतर भावही जागृत करायचे.

भातखंडे यांनी एका जन्मात एवढे काम करून ठेवले आहे की त्यांनी न केलेल्या कामाची मोजदाद करणे कृतघ्नपणाचे ठरेल.

प्रकरण १४

संगीत परिषदा

संगीताचे शास्त्र, बंदिशींचे स्वरीकरण, संगीताचे शिक्षण अशा कार्यांसोबत देशात पसरलेल्या निरनिराळ्या घराण्यांच्या संगीतकारांना एकत्र आणणे आणि त्यांच्यातील अनेक मतभेद दूर सारून एकवाक्यता आणणे याचा भातखंडे यांना ध्यास होता. वास्तविक कलेच्या क्षेत्रात संवाद महत्त्वाचा असला तरी एकवाक्यतेची आवश्यकता नाही. काही प्रमाणात भातखंडे यांना हे मान्य असावे करण त्यांच्या लेखनात निरनिराळे सांगीतिक विचार त्यांनी पर्यायी म्हणून मांडलेले आहेत. कलेच्या बाबतीत एकसारखेपणापेक्षा बहुढंगी फुलोरा श्रेयस्कर असे आपण आज म्हणू शकतो. परंतु त्या काळात घराण्यांच्या शिस्तीमुळे आणि त्यातून निर्माण झालेल्या कूपमंडूक वृत्तीमुळे या देवाणघेवाणीला विशेष महत्त्व आले होते. भातखंडे यांना अखिल भारतीय संगीत परिषद बोलवायची होती. त्यांचे स्नेही ठाकूर नवाब अली, छम्मनसाहेब यांचा पाठिंबा होता. पण अशा परिषदेसाठी द्रव्यबळाची आवश्यकता होती.

बडोदे संस्थान तीनेक पिढ्या कलाकारांना आणि संगीतकारांना आश्रय देत आले. पण त्यामागे काही निश्चित योजना नसायची. सयाजीराव हे दत्तक विधीनंतर १८७५ मध्ये गादीवर आले तेव्हा बारातेरा वर्षांचे होते. ते वयात आल्यावर अनेक बाबतींत त्यांनी सुधारणा केल्या. त्यांत संगीतविषयक नवीन विचारही केले.

तेथील एक इंग्रजीचे प्राध्यापक एस.एल. जोशी नावाचे ख्रिस्ती गृहस्थ यांच्यामुळे महाराजांना भातखंडे यांच्या कार्याविषयी कळले. त्या सुमारास बडोदे येथील संगीत विद्यालय मौलाबक्ष घिस्से खाँ यांच्या निधनांनंतर ढेपाळले होते. वास्तविक महाराजांनी खाँसाहेबांच्या दोघा मुलांना प्रशिक्षण घेण्यासाठी उत्तेजन दिले होते. तरीही तेथील संगीताचा अभ्यासक्रम निश्चित करण्यासाठी आणि ती संस्था मार्गावर आणण्यासाठी ते कोणा अधिकारी व्यक्तीच्या शोधात होते. विष्णू दिगंबर पलुस्कर यांनी अभ्यासक्रमाविषयी सूचना केल्या होत्या. १९१४ साली भातखंडे यांनी महाराजांशी चर्चा करून संस्थेसाठी एक योजना तयार केली. महाराज स्वत: संगीततज्ज्ञ नव्हते. परंतु ते भातखंडे यांना समजून घेऊ शकत होते.

सयाजीराव महाराज (१८६३-१९३९) यांनी भातखंडे यांना बडोद्याला १९१५ मध्ये बोलावून घेतले होते. त्या वेळी महाराजांनी विचारले, हिंदुस्थानी संगीताचे शास्त्र शिकवण्याची पद्धत, त्यासाठी स्वरलिपी व काही पाठ्यपुस्तके आहेत का? भातखंडे यांनी आपल्या मनातील सल बोलून दाखवली. जोपर्यंत गायक वादक आणि शास्त्रीपंडित यांच्यामध्ये रागांची प्रत्यक्ष रूपे व चीजा यांसंबंधी एकवाक्यता नाही तोपर्यंत प्रचलित संगीताची सर्वमान्य अशी शास्त्रीय पद्धती अशक्य समजावी लागेल. यावर महाराजांनी विचारले की जर आपण एक परिषद बोलावली तर हे काम साध्य होईल का? अशा रीतीने भातखंडे यांच्या मनातील विचार जणू ही महाराजांचीच कल्पना अशा थाटात १९१६ साली पहिली परिषद बडोद्याला भरवण्यात आली. ठाकूर नवाब अली अध्यक्षस्थानी होते.

ह्या पहिल्या सभेत विख्यात कलावंत आणि संगीततज्ज्ञ एकत्र आले. त्या काळच्या काँग्रेस पक्षाच्या परिषदांप्रमाणे माध्यम इंग्रजी होते. भातखंडे यांनी उत्तर हिंदुस्थानातील संगीताचा इतिहास अभ्यासपूर्ण रीतीने मांडून चर्चेला उत्तम पाया दिला होता. एक महत्त्वाचा निबंध क्लिमेंट आणि देवल यांनी वाचला तो श्रुतींसंबंधी होता. त्यासाठी बावीस श्रुतींचे हार्मोनियमही त्यांनी तयार करून घेतले होते. उस्ताद अब्दुल करीम खाँ यांनी प्रत्यक्ष बावीस श्रुती गाऊन मैत्रीच्या खातर त्यांना पाठिंबा दिला. उस्ताद झाकिरुद्दिन यांनी प्रत्यक्ष गाऊन त्या निबंधातील प्रमेय चुकीचे असल्याचे सिद्ध केले. त्यानंतर श्रुतिचर्चा थांबावी अशी अपेक्षा होती. ह्या परिषदेत एका 'ऑल इंडिया म्यूझिक कॉन्फरन्स वर्किंग कमिटी' अशा स्थायी समितीची स्थापना करण्यात आली आणि भातखंडे त्या समितीचे सचिव नेमण्यात आले. पुढील परिषदांनी काय काम हाती घ्यायचे तेही नक्की करण्यात आले. त्यानुसार दुसरी परिषद दिल्लीत घेण्याची घोषणा करण्यात आली.

ह्या परिषदेच्या यशामुळे हुरूप येऊन दुसरी परिषद घेण्यापूर्वी चर्चेसाठी विषय ठरवण्यात आले. भातखंडे यांनी शास्त्राविषयी ग्रंथ लिहिले होते. तरीही रागस्वरूपांविषयी कलावंतांमध्ये एकमताची आवश्यकता होती. त्यांची स्वरलिपी सर्वांनी स्वीकारावी यासाठी ते उत्सुक होते. भरतापासून त्या दिवसापर्यंत हिंदुस्थानी संगीताचा सलग इतिहास जोडून घ्यावा याचाही त्यांना ध्यास होता. पहिल्या परिषदेत श्रुतिचर्चा झाली होती. तरीही सात शुद्ध आणि पाच विकृत स्वरांच्या नेमक्या श्रुती ठरायच्या होत्या. हे सारे झाल्याशिवाय संगीत शिक्षणाला अधिकृत स्वरूप आले नसते. यासाठी दिल्लीला एका शिक्षणसंस्थेची स्थापना करावी असे ठरवले. ही परिषद यशस्वी व्हावी म्हणू त्याच्या आधी रामपूरला एक बैठक झाली.

दिल्लीच्या परिषदेचे सचिव ब्रिज किशन कौल हे होते. ह्या परिषदेत मल्हार, सारंग, कानडा, तोडी इत्यादी रागप्रकारांची चांगली चर्चा झाली. या आधारावर भातखंडे *'हिंदुस्थानी संगीत पद्धती'*चा चौथा भाग पूर्ण करू शकले. सहसा मोठे गवई आपली कला इतरांसमोर सादर करणे नाकारतात. परंतु या परिषदेत सगळे मोकळेपणाने गायले. ठाकूर नवाबअली आणि छम्मनसाहेब यांचाही ह्या परिषदेत महत्त्वाचा सहभाग होता. परंतु त्यानंतर छम्मनसाहेबांच्या अकाली निधनामुळे रामपूर नवाबांनी कबूल केलेली रक्कम आली नाही आणि ह्या नवीन शिक्षणसंस्थेची स्थापना होऊ शकली नाही.

तरीही पुढच्याच वर्षी बनारसला तिसरी परिषद घेण्यात आली. शिबेंद्रनाथ बसू हे सचिव होते. अनेक थोर संगीतकार, ज्यात उस्ताद फैय्याज खाँ, हाफिज अली खाँ, विष्णू दिगंबर पलुस्कर यांचाही समावेश होता. इथल्या चर्चेचा *'क्रमिक पुस्तक मालिके'*च्या लेखनाला उपयोग झाला. भातखंडे यांच्या नोटेशन पद्धतीची मुळी आवश्यकता नाही, कारण आपली पद्धती गांधर्व महाविद्यालयात वापरत आलो आहोत अशी भूमिका पलुस्कर यांनी घेतली. तरीही अखेरीस भातखंडे नोटेशन पद्धत हीच स्वीकारली गेली. निधीच्या कमतरतेमुळे दिल्लीत संस्था स्थापन होऊ शकली नाही. त्याचप्रमाणे पुढील परिषद काही काळ घेता आली नाही.

दर्याबादचे तालुकदार उमानाथ बली यांच्या सहकार्यामुळे अखेरीस लखनौलाच संस्थेची स्थापना झाली. त्यांनी दिल्लीच्या परिषदेत १९१८ साली भाग घेतला होता. त्याचप्रमाणे १९१९ साली वाराणसीच्या तिसऱ्या परिषदेत भाग घेतला होता. यांच्या उत्साहामुळे चौथे आणि पाचवेही संमेलन लखानौला भरवण्यात आले. त्यांचे पुतणे राय राजेश्वर बली युनायटेड प्रॉव्हिन्सेसचे शिक्षण मंत्री होते. त्यांना संगीतात रस होताच आणि त्यांचे त्या इलाख्याचे गव्हर्नर सर विल्यम मॅरिस यांच्याशी मित्रत्वाचे संबंध होते. या सर्वांच्या सहकार्याने दिल्ली ऐवजी लखनौला संगीत विद्यालय काढण्याचे ठरले. त्या प्रांताचे गव्हर्नर सर विल्यम मॅरिस यांनीही या परिषदेच्या कामात लक्ष घातले आणि १९२६च्या जुलै महिन्यात कैसरबाग रोडवर गायनाचे वर्ग सुरू झाले. या संस्थेला 'मॅरिस कॉलेज ऑफ हिंदुस्थानी म्युझिक' असे नाव देण्यात आले. त्यातूनच पुढे 'भातखंडे संगीत महाविद्यालय' याची स्थापना झाली. या शिक्षणसंस्थेच्या स्थापनेनंतर स्वतंत्र परिषदांची आवश्यकता राहिली नाही.

प्रकरण १५

समारोप

विष्णू नारायण भातखंडे यांच्या आयुष्यात किंवा व्यक्तित्वात नाट्यमय घटना फारशा दिसत नाहीत. सुस्थितीतले बालपण, उत्तम वस्तीतील राहणी, शिक्षणाची बऱ्यापैकी सोय, देखणे व्यक्तिमत्त्व हे सारेच त्यांच्याकडे होते. त्यांचे शिक्षण काहीसे उशिरा झालेले दिसते ते त्या वेळच्या पद्धतीनुसार तसेच असणार. तरी त्यांच्या जन्माआधी मुंबई इलाख्यात ब्रिटिश शासनाची एल्फिन्स्टन शाळा, कॉलेज आणि मुंबई विद्यापीठाची स्थापना झाली होती. मुंबईत ब्रिटिश कायदाव्यवस्थाही प्रस्थापित झाली होती. म्हणूनच बीएएलएलबी झाल्यावर विष्णू भातखंडे कराचीत आणि मुंबईत वकिली करू शकले. वकिली सुरू करता करता व्यवस्थित लग्न करून बारा पंधरा वर्षे संसार झाला. त्यानंतर मात्र आधी पत्नीचा मृत्यू आणि नंतर तीन वर्षांनी एकुलत्या एक मुलीचाही मृत्यू झाला. हा त्यांच्या आयुष्यातील पहिला झटका.

तोंवर वकिली कामातून मिळकत आणि पाटकर-सुकथनकर कुटुंबाने दिलेल्या सन्मानपूर्वक आधारामुळे पुढील आयुष्यात पोटापाण्याची चिंता करण्याचे कारण उरले नाही. अशा परिस्थितीत आलेली विरक्ती स्वीकारून भातखंडे यांनी संगीताच्या क्षेत्रात त्यांना पडलेले प्रश्न सोडवण्याचा निर्धार केला. एका बाजूने त्या वेळच्या प्रवासाच्या किंवा संपर्क साधण्याच्या सोयी लक्षात घेता त्यांना बराच योजनाबद्ध विचार करावा लागला असणार. सुरूवातीला वाळकेश्वर, भुलेश्वर ह्या परिसरात त्यांना मार्गदर्शन करणारे संगीतकार लाभले. पारशी गायन उत्तेजक मंडळीचे काम बऱ्याच आधी सुरू झाले होते. तिथे संगीत ऐकण्याची, शिकण्याची आणि शिकवण्याचीही संधी मिळत गेली.

सुकथनकर कुटुंबाशी जवळीक झाल्याने त्यांना घराचे सौख्य मिळाले. तीर्थयात्रेच्या निमित्ताने देशभर प्रवास करता आला. त्यांनी संगीत साधना - तीही स्वत: मैफलीचे गायक न होता – इतक्या निष्ठेने केली की राजकारण किंवा आध्यात्म हे मोह टाळत अखेरपर्यंत फक्त आपल्या नियोजित दिशेने काम केले. आपल्या उद्दिष्टासाठी त्यांनी बडोदे, ग्वाल्हेर येथील महाराजांशी, अनेक

तालुकदार, नवाब यांच्याशी किंवा त्यांच्या परिवाराशी, गव्हर्नर मॅरिससारख्या इंग्रज अधिकाऱ्यांशी आणि मदनमोहन मालवीय, रवींद्रनाथ टागोर, महात्मा गांधी ह्या राष्ट्रपुरुषांशी सलोख्याचे संबंध ठेवले तरी स्वतः संगीततज्ज्ञ ही भूमिका सोडली नाही. संगीताच्या जवळजवळ प्रत्येक पैलूसंबंधी त्यांनी प्रचलित मतांपासून वेगळी मते मांडली त्यामुळे साहजिकच त्यांच्यावर निरनिराळ्या व्यक्तींनी टीका केली.

त्यांच्याहून वयाने लहान असून ज्यांनी संगीताच्या क्षेत्रात आधीच स्वतःला गायक, शिक्षक, आयोजक आणि साधक म्हणून प्रस्थापित केले ते विष्णू दिगंबर पलुस्कर यांनी गांधर्व महाविद्यालयाचे जाळे पसरवले होते. नोटेशन पद्धतीचा उपयोग त्यांनी आधी केला. किंबहुना आपली पद्धत आपल्या अनेक विद्यालयांत वापरली जात असता भातखंडे हा खटाटोप का करतात असा प्रश्न त्यांनी बनारसच्या परिषदेत मांडला. पलुस्करांचे शिष्य विनायकराव पटवर्धन आणि ओंकारनाथ ठाकूर यांनी पलुस्करांच्या पद्धतीत काही बदल करून ती आपल्या पुस्तकांत आणि शिक्षणात वापरली. प्रा.देवधर आणि त्यांचे शिष्य कुमारगंधर्व यांनी मात्र भातखंडे यांची नोटेशन पद्धतच वापरली.

भातखंडे यांनी संगीतविद्या ग्रहण करताना जातीधर्माचा विचार केला नाही. पारशी गायन उत्तेजक मंडळी संगीतप्रेमी चालवत. त्यांनी गायक वादक यांना शिक्षकांच्या नोकरीला ठेवताना त्यांच्या धर्माचा विचार केला नाही. हा संस्कार भातखंडे यांच्यावरही दिसून येतो. त्यांचे गुरू, सहकारी, शिष्य, हितचिंतक, आश्रयदाते, चाहते, सर्व धर्म, जाती, भाषा, प्रेरणा आणि आर्थिक परिस्थिती यांतील मंडळी आहेत. ही सर्वसमावेशक वृत्ती त्यांच्या कामाच्या दृष्टीने महत्त्वाची ठरली.

अमेरिकेतून प्रसिद्ध झालेल्या पुस्तकात जानकी बखले यांनी भातखंडे यांच्यावर ते हिंदूधार्जिणे असल्याचा आरोप केला आहे. मधल्या काळात गायन कलेला उर्जितावस्था आली ती मुसलमान उस्तादांमुळे परंतु त्यांच्या निरक्षरतेमुळे त्यांनी संस्कृतमधील महत्त्वाच्या संगीत शास्त्राकडे दुर्लक्ष केले यासाठी जरूर भातखंडे यांनी या उस्तादांवर वारंवार टीका केली आहे. परंतु ते उत्सुकतेने मुसलमान गायकांकडे शिकले आणि ज्यांच्यापासून मुसलमान गायक आणि विचारवंत यांनी शास्त्र समजून घेतले असे त्या काळात तरी भातखंडे हेच होते.

त्यांनी *'श्रीमल्लक्ष्यसंगीतम्'* हा ग्रंथ टोपण नावाने संस्कृतमध्ये लिहिला. दुसऱ्या एका टोपण नावाने *'हिंदुस्थानी संगीत पद्धती'* ह्या विवेचक ग्रंथात त्यांचा परकेपणाने आधारभूत ग्रंथ म्हणून उपयोग केला. यासाठी त्यांच्यावर पुढे टीकाही झाली.

एक कोडे असे की त्यांनी 'भारत निवासी चतुर पंडित' आणि 'विष्णुशर्मा' ही टोपण नावे वापरली खरी. पण ते स्वत: प्रकाशक होते तेव्हा खरोखर कोणाचीही त्या दिवसांत दिशाभूल झाली होती का? त्यानंतर इतरही लेखक समीक्षक चर्चेत स्वत:ला त्रयस्थपणे उल्लेख करताना दिसतात.

त्या शास्त्रविचारात थाट हा पाया होता. व्यंकटमखींनी कर्नाटक पद्धतीत बहात्तर मेलकर्ता सांगितले ते सगळे प्रत्यक्षात महत्त्वाचे नसले तरी त्या आकड्याला गणिती आधार होता. दाक्षिणात्य पद्धतीतही ह्या बाहत्तर मेलकर्त्यांचा प्रत्यक्ष वापर नाही. भातखंडे यांनी दहा थाट सुचवताना आधार फक्त तत्कालीन रागांच्या चलनाचा घेतला. थाटपद्धती निरुपयोगी ठरवणारे संगीततज्ज्ञही निघाले. पण वर्गीकरण ही जर शास्त्रीय गरज असेल तर त्याला पर्यायी व्यवस्था कोणी सुचवली नाही; उलट भातखंडे यांनी मार्गी आणि देशी संगीताचा विचार करून थाट अधिक रागांग ही विचारसरणी मांडली. रागवर्णन करताना पकड सांगितली आणि *'क्रमिक पुस्तक मालिके'*त प्रत्येक रागाचे वैकल्पिक रूप सांगताना त्या रागाचे फक्त आरोह अवरोह सांगितले नाहीत तर आलाप आणि ताना यांसाठी सूचना दिल्या आहेत.

गायन काळासंबंधी भातखंडे यांनी निर्देश केलेला आहे. तांत्रिक प्रगती आणि जगभर पसरत चाललेली हिंदुस्थानी संगीताची लोकप्रियता लक्षात घेता आज राग आणि त्यांचा गानसमय यांतील नाते सैल झाले आहे. तेव्हा ही चर्चा काहीशी नव्याने करावी लागेल.

लक्षात येणारी महत्त्वाची गोष्ट ही की भातखंडे यांच्या निरनिराळ्या विषयांवरील चर्चेला बांधणारे सूत्र एकच होते. त्यांनी प्रत्येक निष्कर्ष हा प्रयोग करून बळकट केला होता. त्यामुळे कदाचित आज बहुतेक गायक आणि वादक जाणता जाणता भातखंडेप्रणीत हिंदुस्थानी संगीताविषयीचे शास्त्र आणि त्यांनी उपलब्ध करून दिलेले गीतभांडार यांच्यावरच विसंबून राहतात. संगीताचे वाहते स्वरूप यांची जाणीव भातखंडे यांना होती. संशोधनासाठी काही वाटाही त्यांनी दाखवल्या. भातखंडे परंपरा हा एक वाहता प्रवाह आहे असे मानून आपणही नवीन दिशा शोधत असतो.

शासकीय मध्यवर्ती मुद्रणालय, मुंबई