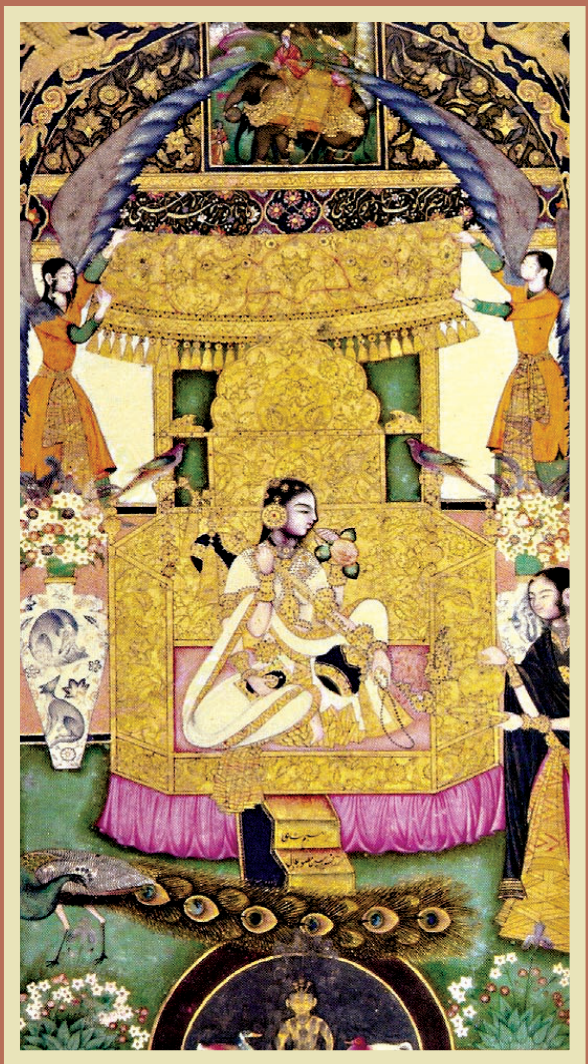
हिंदुस्थानी अभिजात संगीताचा इतिहास

पूर्वार्ध (तेरावे शतक ते अठरावे शतक)

अंजली मालकर



महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळ, मुंबई.

हिंदुस्थानी अभिजात संगीताचा इतिहास

(तेरावे शतक ते अठरावे शतक)

पूर्वार्ध

अंजली मालकर

महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळ, मुंबई.

एच-४१८
१

➢ **पुस्तकाचे नाव** : ‘हिंदुस्थानी अभिजात संगीताचा इतिहास’ पूर्वार्ध (तेरावे शतक ते अठरावे शतक)

➢ **लेखिका** : श्रीमती अंजली मालकर

➢ **प्रथमावृत्ती** : २०२५

➢ **आयएसबीएन** : ९७८-८१-९६८४५०-९-४

➢ **प्रकाशक** :

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

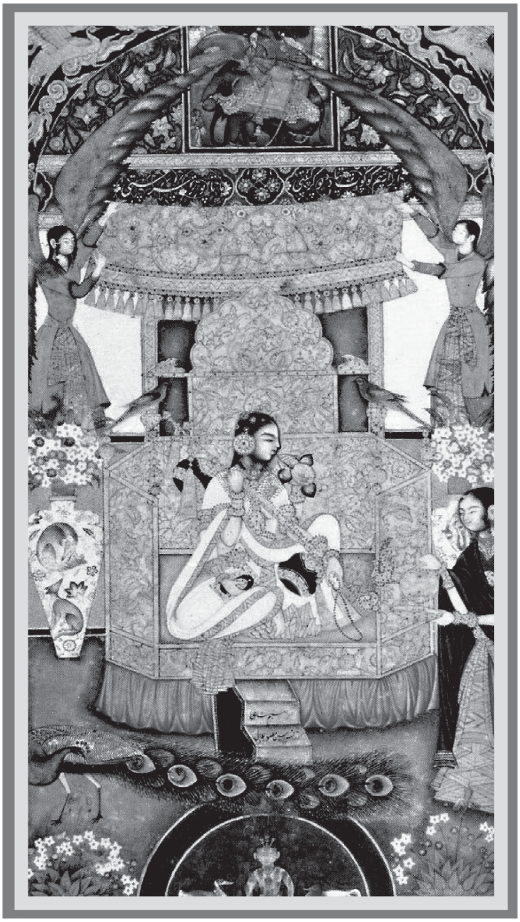
➢ © **प्रकाशकाधीन** :

➢ **मुद्रक** :

व्यवस्थापक,
शासकीय फोटोझिंको मुद्रणालय,
फोटोझिंको मुद्रणालय आवार,
जी.पी.ओ. नजीक, पुणे - ४११ ००१.

➢ **किंमत** : रु. १६६/-

या पुस्तकात व्यक्त केलेली मते स्वतः लेखकाची असून, या मतांशी साहित्य आणि संस्कृती मंडळ व महाराष्ट्र शासन सहमत असेलच असे नाही. सदर पुस्तकातील मजकुराची संपूर्ण जबाबदारी ही लेखिकेची आहे.



अध्यक्षांचे मनोगत

भारतीय समाज हा संगीत प्रेमी समाज आहे. या समाजाचे तात्त्विक अधिष्ठान नादब्रह्मात आहे. ओंकार, जो संगीतामध्ये आदि नाद मानला गेला आहे, त्यातून या ब्रह्मांडाची उत्पत्ती झाली आहे, असे या संस्कृतीमध्ये मानले गेले आहे. 'मद्भक्ता यत्र गायन्ति तत्र तिष्ठामि नारद' म्हणजेच जेथे माझे भक्त गायन करतात तेथे माझा वास असतो, असे श्रीकृष्णाने भगवद्गीतेत म्हटले आहे. त्यातून समाजातील गायनाचे महत्त्व अधोरेखित होते. हजारो वर्षांपासून या समाजात मार्गी आणि देशी असे दोन्ही प्रकारचे संगीत नांदत आले आहे. वेदसंगीत हे मार्गी होते तर गांधर्व संगीत देशी संगीत होते. कालप्रवाहात या दोन्ही धारांमध्ये अनेक बदल होत गेले आणि लोकसंगीत, जनसंगीत, कला संगीत म्हणजेच शास्त्रीय संगीत असे अनेक उपप्रवाह समाजात प्रचलित दिसतात. प्राचीन शास्त्रकारांनी 'गीतं, वाद्यं, नृत्यं त्रयं इति संगीतमुच्यते' म्हणजे गीत, वाद्य आणि नृत्य तीनही मिळून 'संगीत' म्हणतात असे म्हटले असले तरी समाजात गायनाला प्राधान्य होते. वादन आणि नृत्य हे गायनानुगामी होते. संगीत हे मोक्षप्राप्तीचे साधन मानले गेले आहे. तसेच वैयक्तिक कर्म आणि त्याचे फळ या श्रद्धेवर समाजाची उभारणी झाल्याने, समाजात एकल गायनाला विशेष महत्त्व होते.

संगीताचा मनावर होणारा परिणाम, याचा सूक्ष्म अभ्यास प्राचीन काळी होऊन राग आणि ताल ही वैशिष्ट्यपूर्ण संकल्पना भारतीय संगीतात रूढ झाली. भारतीय संगीतातील तत्त्वज्ञान, त्यातील शास्त्र, तंत्र, उद्देश्य आणि परिणाम यांवर प्राचीन काळापासून अनेक ग्रंथ लिहिले गेले आहेत. त्यातील नारदीय शिक्षा, भरताचे नाट्यशास्त्र, अभिनव भारतीचे अभिनव दर्पण, दत्तीलचे दत्तीलम्, मतंगमुनींचे बृहद्देशी, सोमेश्वरचे मानसोल्लास, शारंगदेवचे संगीत रत्नाकर इत्यादी अनेक ग्रंथांमधून भारतीय संगीताच्या विकासाचे टप्पे पहायला मिळतात. ज्या समाजामध्ये संगीताला सर्वोच्च स्थान आहे, अशा समाजातील संगीत परंपरांचा मागोवा ठाकूर जयदेव सिंह, शरद्चंद्र परांजपे, प्रेमलता शर्मा, आचार्य बृहस्पती, लक्ष्मीनारायण गर्ग, स्वामी प्रज्ञानंद, पंडित विष्णू नारायण भातखंडे यांच्यासारख्या अनेक दिग्गज संगीत कलाकार, इतिहास तज्ज्ञांनी त्यांच्या ग्रंथांतून घेतला आहे. परंतु मराठीतून अशा प्रकारचे लेखन अत्यल्प झाले आहे. ज्या प्रांतात हिंदुस्थानी आणि कर्नाटक अशा दोन्ही संगीत परंपरांचा संदर्भ ग्रंथ मानला गेलेला 'संगीत रत्नाकर' लिहिला गेला, शास्त्रीय गायनाची पंढरी म्हणून ज्या भागाला सध्या संपूर्ण देशात मान आहे, त्या महाराष्ट्रात शास्त्रीय संगीताचा समग्र ऐतिहासिक आढावा घेणारा ग्रंथ नसणे ही उणीव होती. अंजली मालकर यांनी मध्ययुगीन ते स्वातंत्र्यकाळापर्यंतचा हिंदुस्थानी अभिजात संगीताचा इतिहास लिहून ही उणीव भरून काढली आहे. अंजली मालकर यांनी या आधीही साहित्य संस्कृती मंडळाने अनुदान दिलेला 'मराठवाड्यातील अभिजात संगीत' हा त्या प्रांतातील शास्त्रीय संगीतातील सातशे वर्षांचा संगीत इतिहास सांगणारा ग्रंथ लिहिला होता. आता मंडळाचा हा प्रकल्प पूर्ण करताना त्यांनी हिंदुस्थानी अभिजात संगीताचा विस्तृत पट अत्यंत अभ्यासाने मांडला आहे.

तेराव्या शतकापासून स्वातंत्र्य काळापर्यंत हिंदुस्थानी संगीतात विशेषतः गायनातील प्रकारांमध्ये झालेले बदल, तत्कालीन सामाजिक, राजकीय, आर्थिक आणि सांस्कृतिक परिणामांचा संगीतावर पडलेला प्रभाव; अशी चहूअंगाने या ग्रंथात मांडणी झाली आहे. त्या त्या शतकातील नकाशांमुळे प्रत्येक काळ आणि त्यातील राजवटी डोळ्यासमोर येतात. संगीत क्षेत्रातील मानसिंह तोमर, तानसेन, सदारंग, अदारंग, बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर, विष्णू दिगंबर पलुस्कर, विष्णू नारायण भातखंडे यांच्यासारखे ज्ञात आणि सांगीतिक अर्थाने अज्ञात असलेले सुलतान इब्राहीम आदिलशाह द्वितीय, जयपूर राजे रामसिंह, महाराज सयाजीराव गायकवाड, हैदराबादचे निजाम, फकीरुल्लाह, टागोर कुटुंब यांचे सांगीतिक योगदान या ग्रंथात आलेले आहे. मध्ययुगीन काळातील अनेक लघुचित्रे आणि हस्तलिखितांच्या संदर्भाने हा ग्रंथ परिपूर्ण झाला आहे. ग्रंथातील अनेक पदे, बंदिशी, धृपदे संगीत अभ्यासकांना नवीन दिशा देतील, असे वाटते.

'हिंदुस्थानी अभिजात संगीताचा इतिहास' या ग्रंथात प्रामुख्याने गायन परंपरांचा विचार केला गेला आहे. त्याचबरोबर गायनासाठी वापरल्या जाणाऱ्या तबला, तंबोरा यांसारख्या साथीच्या वाद्यांचा थोडक्यात मागोवा घेतला गेला आहे. अनेक संस्कृत ग्रंथांबरोबर फारसी भाषेतील ग्रंथांचा देखील ऊहापोह या ग्रंथात झाल्याचे दिसून येते. हा ग्रंथ संगीताचे विद्यार्थी, अभ्यासक आणि रसिकांना मार्गदर्शक होईल, अशी आशा करतो.

(डॉ. सदानंद मोरे)
अध्यक्ष,
महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळ.

अनुक्रमणिका

मंगलाचरण / ९
पार्श्वभूमी / १२
तेरावे शतक : तरंग पहिला
यादव साम्राज्य/२५,
संगीत रत्नाकर / २६
गोपाल नायक / ४५
पार्श्वदेवकृत – संगीतसमयसार / ४६
मिश्र संस्कृतीचा उदय (दिल्ली सल्तनत) /४७
अमीर खुस्रो यांचे योगदान / ५१
संगीत प्रसारात चिश्ती
संप्रदायाचे योगदान / ५७
चौदावे शतक : तरंग दोन
तुघलक राजवट / ६१
विद्यारण्य स्वामी माधवाचार्य / ६२
राजस्थान / ६३
गुजरात / ६५
अहोम राज्य / ६८
जैन संगीत / ७१
पंधरावे शतक : तरंग तीन
जौनपूरची शर्की सल्तनत / ८१
धृपदाची पूर्वावस्था / ८५
मंदिर संगीत / ८९
तोमर वंश – ग्वाल्हेर / ९७
काश्मीर / १०५
मेवाड / १०७
विजयनगर साम्राज्य / ११०
सोळावे शतक : तरंग चार
सिकंदर लोधी / ११३
विजयनगर साम्राज्य / ११५
दख्खन – बहामनी राजवट / १२१
हिंदुस्थानातील भक्ती चळवळ / १२४
गुजरात / १३३
सूर सल्तनत / १३७
मुघल काळ / १३८
राग रागिणी वर्गीकरण पद्धत / १६२
माळवा राज्य – बाज बहादूर / १६९
दख्खन / १७३
सतरावे शतक : तरंग पाच
मुघल साम्राज्य / २०१
औरंगजेबकालीन संगीत ग्रंथ / २३४
इस्लामी संगीत / २४२
संगीत पारिजात / २५३
मिथिला राज्य – राग तरंगिणी / २५६
चतुर्दंडीप्रकाशिका / २६०
महाराष्ट्र / २६२
बंगाल / २७३
ओडिशा / २७६
आसाम / २७९
पंजाब / २८१
जम्मू – काश्मीर / २८५
राजस्थान / २८६
भरत वाक्य / २८९

मंगलाचरण

प्रथम नाद–सूर साधै आराधै, सोई गुनियन में गावै ।
सप्त सूर तीन ग्राम इकईस मूर्च्छना, तिनके ब्यौरे कछू पावै ।।
आरोही अवरोही उलट पुलट के होत, द्रुति मध्य विलंबित आवै ।
'तानसेन' के प्रभु महावाक्बादिनी–प्रसाद तै गान कंठ करावै ।।

भारतीय अभिजात संगीताची परंपरा हजारो वर्षांची आहे. तिचे स्वरूप संस्कृतीच्या बदला बरोबर बदलत गेले आहे. या पुस्तक संचाच्या माध्यमातून मध्ययुगीन काळापासून ते स्वातंत्र्यपूर्व काळापर्यंतचा, (इ.स.१३८० ते इ.स.१९४७) हिंदुस्थानी अभिजात संगीताच्या इतिहासाचा धावता आढावा घेण्याचा प्रयत्न केला गेला आहे. अशा प्रकारचे इतिहास लेखन बऱ्याच लेखकांनी या आधी केलेले आहे. पण मराठी भाषेत असे संपृक्त लेखन प्रथमत:च होत असावे, असे वाटते. हा ग्रंथ दोन खंडांत प्रकाशित होत असून मध्य काळ आणि आधुनिक काळ असे त्यांचे विभाजन केले गेले आहे. प्रत्येक ग्रंथात शतकानुसार प्रकरणांची (विषयाला अनुरूप त्यांना तरंग असे नाव दिले आहे) विभागणी केली गेली असून, त्यात प्रांत व त्यांचे शासक या प्रमाणे उपविभागणी केलेली आहे. प्रत्येक शतक लिहिताना भारताचा तत्कालीन नकाशा, त्या वेळची एकंदरीत सामाजिक, राजकीय व आर्थिक परिस्थिती यांचा थोडक्यात आढावा घेऊन त्या काळातील सांस्कृतिक स्थिती, संगीताचे समाजातील स्थान याचे विवेचन केले आहे. त्या काळातील लोकप्रिय अभिजात संगीत प्रकार, त्याला मिळणारा राजाश्रय आणि त्यावर प्रभुत्व असणारे कलाकार यांचे शक्य तेथे उदाहरण देण्याचा प्रयत्न केला गेला आहे. साहित्य आणि संगीत, चित्रकला आणि संगीत तसेच आरोग्य आणि संगीत अशा आंतर कलासंबंधांची नोंददेखील या ग्रंथात घेतली गेली आहे. त्यासाठी चित्रे, हस्तलिखितांची छायाचित्रे व काव्ये यांचा उपयोग केला गेला आहे.

प्रत्येक शतकातील संगीत समाज अभ्यासताना तत्कालीन शासकांच्या सांस्कृतिक प्रभावाने स्थानिक कला प्रकारांमध्ये बदल घडलेले दिसून आले. ते बदल घडतानाची सांगीतिक प्रक्रिया व बदल घडल्यानंतरचे स्वरूप, त्याविषयी झालेल्या समाजातील प्रतिक्रिया यांची नोंद घेणारे ग्रंथ व हस्तलिखिते मिळाल्यावर झालेला आनंद शब्दातीत होता. हिंदुस्थानी संगीताचा सातशे

वर्षांचा इतिहास लिहिताना, विषयाची व्याप्ती आणि उपलब्ध वेळेची मर्यादा लक्षात घेता, संगीतातील केवळ गायन विद्येचा इतिहास लिहिण्याचा प्रयत्न मी केला आहे. गायनाच्या अनुषंगाने येणाऱ्या वाद्यांचाही संक्षिप्त इतिहास त्या योगे ग्रंथातून देण्याचा प्रयत्न केला आहे. संगीत इतिहासाचे लेखन करताना, अभिजात संगीताच्या शास्त्र शाखेमध्ये अधिक खोलात न जाता, तर्क आणि मिळालेल्या माहितीच्या आधारे मी लेखन केले आहे. मध्ययुगापासून आधुनिक युगापर्यंत अभिजात संगीताचे बदलते प्रवाह, या बदलांना कारणीभूत झालेले राजकीय, सामाजिक, आर्थिक आणि सांस्कृतिक प्रवाह, त्यातील असामान्य कलाकार, आश्रयदाते यांचा सविस्तर आढावा या ग्रंथांमधून घेण्यात आला आहे. पं. विष्णू नारायण भातखंडे यांनी आपल्या इच्छापत्रात अभिजात संगीताचा इतिहास लिहिताना मुसलमानी शासनकाळातील फारसी आणि उर्दू भाषेत लिहिलेल्या ग्रंथांचा उपयोग व्हावा, तसेच रागरागिणी वर्गीकरण आणि राग व रस यांवर संशोधन व्हावे अशी इच्छा व्यक्त केली होती. त्यांची ती इच्छा मला अल्पांशाने पूर्ण करता आली याचा आनंद आहे.

हिंदुस्थानी अभिजात संगीताचा एवढा व्यापक इतिहास इतक्या कमी वेळात पूर्ण करण्याची जबाबदारी महाराष्ट्र राज्य साहित्य व संस्कृती मंडळाचे माजी अध्यक्ष श्री. बाबा भांड यांनी माझ्यावर मोठ्या विश्वासाने टाकली. माझ्यातील लेखक ओळखून त्यांनी ही संधी मला दिली, याबद्दल मी त्यांची मनापासून आभारी आहे. एखादा मोठा प्रकल्प सुरू करताना पुष्कळदा योग्य दिशा मिळायला वेळ लागतो. गुरू पं. विकास कशाळकर यांच्या मार्गदर्शनाने नेमकी दिशा सापडायला मदत झाली. प्रकल्पाच्या संपूर्ण काळात आमच्या चर्चेतून मी योग्य मार्गावर आहे की नाही याची खात्री ते करून घेत असत. याबद्दल त्यांच्या ऋणातच रहायला मला आवडेल.

या संपूर्ण प्रवासात दोन ग्रंथांनी मला शेवटपर्यंत साथ दिली. ते म्हणजे Codarts आणि Manoharlal publication चा 'Hindustani Music - Thirteenth to Twentieth Centuries' हा पहिला ग्रंथ आणि दुसरा डॉ. लक्ष्मीनारायण गर्ग यांचा 'भारत के संगीतकार.' पहिल्या पुस्तकाने मला माझ्याच विषयासंबंधीचे पूर्णपणे नवीन वाटणारे अनेक पैलू दाखवले. अनेक अमूल्य पुस्तकांची नावे, अभ्यासक यांचा परिचय करून दिला. हा ग्रंथ नसता तर मी कसे लिहिले असते, असा प्रश्न आज मला पडतो. दुसऱ्या पुस्तकामुळे इतक्या नव्या-जुन्या कलाकारांशी माझा परिचय झाला की त्यांच्या मदतीने मी इतिहासातील अनेक अडचणीच्या जागा भरू शकले.

अनेक अप्राप्य वाटणाऱ्या गोष्टी मला तंत्रज्ञानाने मिळवून दिल्या. संगणकावर प्रकाशित अनेक संशोधने, मासिके, आंतरराष्ट्रीय पेपर आणि वेबसाइट यांवरून एकेका विषयाची सखोल माहिती मिळाली. त्यामुळे सातशे वर्षांची अदृश्य साखळी तयार करताना अनेक शास्त्रकार, कलाकार, आश्रयदाते साखळीतील कड्यांच्या रूपाने माझ्यासमोर उभे राहिले. एवढा मोठा काळ उभा करणे अत्यंत जिकिरीचे काम होते. एकेक संदर्भ दोन-तीन बाजूंनी तपासून लिहिताना माझ्या तर्काची कसोटी अनेक वेळा लागली. या इतिहास लेखनाच्या भरात अनेक नावे, घटना, पुस्तके, कलाकार राहून गेले असणार हे नक्की!

हा इतिहास लिहिताना मी ठळक घटनांचीच नोंद घेऊ शकले, याची मला पूर्ण जाणीव आहे. माझ्या प्रकल्पाची कल्पना समजताच अतिशय अमूल्य पुस्तके घेऊन पुण्याचे मान्यवर

संगीत रसिकाग्रणी राम कोल्हटकर काका माझ्याकडे आपुलकीने आले. त्यांची मी मनापासून आभारी आहे. संगीतासारख्या श्राव्य कलेच्या इतिहासाचे संदर्भ शोधणे, त्यांचे टिपण काढणे आणि माझ्या इतकाच संदर्भ शोधण्याचा नाद स्वत:ला लावून घेणे, तसेच या संपूर्ण काळात माझ्याबरोबर राहून मला शांतपणे समजून घेणे, हे अवघड काम माझी मैत्रीण व या प्रकल्पाची साहाय्यक डॉ. अंजली दाणी हिने केले, याबद्दल मी तिची खूप आभारी आहे. या दोन्ही खंडांचे मुद्रितशोधन, मांडणी, सजावट विजय जोशी यांनी उत्तमपणे केली आहे, त्यांचे मनापासून आभार. पुस्तकाचे सुंदर मुखपृष्ठ श्री. प्रभाकर भोसले यांनी केले आहे, त्याबद्दल त्यांचीही आभारी आहे. संगीत विषयाचे क्लिष्ट डी.टी.पी. आत्मीयतेने करून देण्याचे काम सौ. शिल्पा काणे, सौरभ ढापरे आणि सौ. माधुरी खत्री यांनी वेळेत करून दिले, याबद्दल मी त्यांची आभारी आहे. ग्रंथ निर्मितीच्या प्रक्रियेत माझ्या विद्यार्थिनी ऋचा कुलकर्णी, आणि मानसी परशुरामकर यांनीही हातभार लावला, याबद्दल मी त्यांची आभारी आहे. अनेक उत्तम पुस्तकांचा संग्रह असणाऱ्या एस.एन.डी.टी. ग्रंथालयाचेदेखील मनापासून आभार. हा प्रकल्प पूर्ण करण्यास अनेक प्रियजनांची मदत झाली. त्यांचेही मनापासून आभार. ज्यांच्या मदतीशिवाय हा प्रकल्प पूर्ण होणे अशक्य होते, त्या माझ्या कुटुंबाचे, पती यमाजी मालकर, मुले राधा आणि जनक यांची मी कृतज्ञ आहे. हा ग्रंथ पूर्ण करताना मी खूप शिकत गेले. त्याने मला समृद्ध केले आणि समाधान मिळाले. हाच अनुभव वाचकांना मिळेल, अशी आशा आहे. हा अल्पसा प्रयत्न गोड मानून घ्यावा, ही विनंती.

अंजली मालकर

पार्श्वभूमी

भारतीय संस्कृती ही अतिशय प्राचीन आणि समृद्ध आहे. हजारो वर्षांच्या लोकजीवनाने इथली परंपरा समृद्ध झाली आहे. भारताची भौगोलिक स्थिती पाहता उत्तरेकडे हिमालय आणि पूर्व, पश्चिम व दक्षिणेकडे समुद्र, यांमुळे या प्रदेशातील मानवी जीवन वैविध्यपूर्ण आणि बहुतांश वेळा स्थिर होते. या उपखंडावर बाहेरच्या संस्कृतीतील अनेक लोकांच्या स्वाऱ्या झाल्या, पण इथल्या वैशिष्ट्यपूर्ण भूमीने सगळ्या भिन्न विचारसरणी आणि राहणीमानाच्या लोकांना आपल्यात सामावून घेतले.

कुठलीही संस्कृती चार घटकांनी युक्त असते.

१) भाषा, २) कला, ३) अध्यात्म, ४) चिकित्सा पद्धती.

हे चारही खांब एकमेकांशी जोडलेले असतात. ते लोकांचे समाजजीवन उंचावतात. भारतीय संस्कृतीमध्ये भाषा म्हणून संस्कृत, कला म्हणून संगीत, अध्यात्म म्हणून सनातन धर्म आणि चिकित्सापद्धती म्हणून आयुर्वेद या चार खांबांनी संपूर्ण उपखंड जोडला गेला आहे.

या संस्कृतीमध्ये ६४ कलांना मान्यता दिली गेली आहे. त्यातील ललित कला या भागांतर्गत संगीत कलेला सर्वोच्च स्थान दिले गेले आहे. विष्णू धर्मोत्तर पुराणातील चित्रसूत्र अध्यायात राजा वज्र आणि मार्कंडेय ऋषींच्या कथेत संगीत कलेचे महत्त्व विशद केले गेले आहे.

भारतीय जीवन धारणेशी संगीत जोडले गेले असल्यामुळे समाजात संगीत हा एक संस्कार म्हणून रुजला गेला. मोक्षप्राप्तीचे साधन म्हणून त्याच्याकडे बघितले गेले. या तत्त्वज्ञानाचे दाखले आपल्याला भारतीय इतिहासात आढळतात. भारतीय संगीताच्या इतिहासाचे तीन कालखंडांत विभाजन करता येते.

१) प्राचीन, २) मध्ययुगीन, ३) अर्वाचीन किंवा आधुनिक.

प्राचीन कालखंडात साम गायन, महाभारत - रामायणकालीन संगीत, बौद्ध - जैन संगीत

ते गुप्त काळापर्यंतच्या संगीताचा समावेश होतो (आठव्या शतकापर्यंत). भरताचे नाट्यशास्त्र हा मौलिक ग्रंथ याच कालखंडात येतो. मध्ययुगीन कालखंड साधारण आठव्या शतकापासून अठराव्या शतकापर्यंत मानला गेला आणि त्यानंतरचा कालखंड अर्वाचीन म्हणून मानला गेला आहे.

मध्ययुगीन कालखंडातदेखील पूर्व मध्ययुग आणि उत्तर मध्ययुगीन संगीत असे दोन उपविभाग केल्यास मतंग मुनींचा 'बृहद्देशीय' हा संगीत ग्रंथ पूर्व मध्ययुगीन होतो. प्राचीन कालखंडातील साम संगीत, उदात्त, अनुदात्त आणि स्वरित या नादस्तरांपासून स्वर-सप्तकाची निर्मिती, संगीत शिक्षणाच्या प्रथा, रामायण - महाभारतातील काळात विकसित झालेले मार्गी आणि गांधर्वसंगीत, वाद्य वर्गीकरण पद्धती, कालिदासाच्या नाटकांमधून संगीत विषयक सामाजिक धारणा, बौद्ध, जैन काळातील समज्जा, धर्म आणि तत्त्वज्ञानाच्या प्रसारासाठी केलेला संगीताचा वापर इत्यादींपर्यंतच्या गोष्टींचा समावेश होतो. या कालखंडात समाजाला स्थैर्य लाभल्यामुळे आणि छोटी-मोठी परकीय आक्रमणे सहज पचवता आल्यामुळे संगीत कला समृद्ध झाली. गीत, वाद्य, नृत्य आणि नाट्य यांचा एकत्रित विचार संगीत म्हणून झालेला भरताच्या नाट्यशास्त्रावरून दिसून येतो. हीच परंपरा पुढे मध्ययुगीन काळापर्यंत चालू होती, असे दिसते.

नटराज - बदामी साम्राज्य

पूर्व मध्ययुगीन काळ हा भव्य मंदिरांचा काळ होता. भारतात सर्वत्र अजोड शिल्पे आणि अप्रतिम स्थापत्य रचनेची मंदिरे निर्माण झाली. मंदिरातील रंगमंडप, भिंतीवरील संगीतातील वाद्ये आणि ते वाजवणारे कलाकार यांच्या शिल्पांतून त्या त्या प्रदेशातली समृद्धता चित्रित केली गेलेली दिसते. मंदिर हे धार्मिकतेबरोबर सांस्कृतिक, आर्थिक आणि सामाजिक पीठसुद्धा होते. त्यामुळे मंदिराशी संबंधित सर्व संगीत व्यवहार अतिशय ऊर्जित अवस्थेत होते. मंदिरातील लोकपरंपरा, उत्सव यांना प्रोत्साहन देऊन राजे एका प्रकाराने प्रादेशिकतेचा पुरस्कार करत होते. दक्षिण भारतातील पांड्य, पल्लव आणि नंतर चोल साम्राज्य काळात तामिळ संगीत पद्धतीचा प्रभाव होता. मंदिरातील 'रंगमंडपम्'मध्ये होणारी नृत्ये आणि गायन, मार्गी संगीत प्रकारची होती. या गायन प्रकारात ठराविक उत्सवात ठराविक प्रकारचे गायन होत असे. सहाव्या शतकात शैव पंथातील मंदिरात 'तेवरम्' तर वैष्णव पंथातील मंदिरात 'दिव्य प्रबंध' गात असल्याचे उल्लेख सापडतात. या दोन्ही पंथांत हजारो भक्तिकाव्य या काळात रचली गेली. तेवरम् किंवा दिव्य प्रबंध हे 'पण्ण'मध्ये गात असत.

उत्तरेतल्या जातीगायनासारखीच 'पण्ण' ही गायन पद्धती सहाव्या शतकात दक्षिणेत प्रचलित होती. पुढच्या काळात 'पण्ण'मधूनच दक्षिणी रागांची निर्मिती झाली असे म्हणतात. पूर्व मध्यकाळात, दक्षिणेत मरुथ पण्ण, कुची पण्ण, सेइझी पण्ण आणि सादरी पण्ण प्रचलित होते. विशिष्ट कारणासाठी विशिष्ट पण्ण वापरण्याची प्रथा चोल आणि पल्लव साम्राज्यातील शैव मंदिरात होती, असा उल्लेख सापडतो. सेइझी पण्ण हा बाळाच्या जन्माच्या वेळी ईश्वर प्रार्थनेसाठी वापरत असत. वैष्णवांच्या मंदिरात भाजन (बैठक) मध्ये नामावली कीर्तन, ध्यान श्लोक, मंगलम्, दिव्यनाम कीर्तनम् गायले जात. नयनमार, अप्पार, थिरुगगन, संबंधर, सुन्दरारसारखे शैव पंथीय गायक तेवरम् गात असल्याचा उल्लेख तत्कालीन ग्रंथांत सापडतात. पण्ण गायनात स्वर बदलून नवीन पण्ण निर्मितीची परंपरादेखील त्याकाळी होती, जिचे साधर्म्य उत्तरेतल्या मूर्च्छनेशी होते.

राग संकल्पनेचा उदय

साधारण आठव्या शतकापर्यंत संपूर्ण भारतात प्रादेशिकवादाचे वर्चस्व वाढले होते. कला, साहित्य, लोकपरंपरा, उत्सव यांचा प्रभाव वाढला होता. संस्कृतबरोबरच प्रादेशिक भाषांना राजांचे प्रोत्साहन मिळत होते. संगीतातदेखील जाती गायन आणि मूर्च्छना गायन कमी होऊन 'राग' या संकल्पनेचा प्रभाव वाढत होता. साम आणि गंधर्वगान परंपरेच्या समांतर, राग आणि गीती परंपरा मूळ धरू लागल्या होत्या. 'राग' या संकल्पनेचा प्रथम उल्लेख आठव्या शतकातील मतंग लिखित बृहद्देशीय या ग्रंथात आढळतो. बृहत् म्हणजे संपूर्ण. देशी संगीताविषयी संपूर्ण माहिती देणारा, असे या ग्रंथाकडे बघता येईल. मतंग यांच्याविषयी ठळक माहिती उपलब्ध नाही. काही लोक त्यांना 'मुनी' ही संज्ञा देतात. काही जणांच्या मते 'मतंग' ही बहुजन समाजातील जात होती. आठव्या शतकात काश्मीर राजा जयापीड यांच्या पदरी असलेल्या दामोदरगुप्त यांनी 'कुट्टनीमत' या ग्रंथात मतंगमुनी वंशी (बासरी) वादनात निपुण होते व ते शिवभक्त होते, असे लिहिले आहे. या माहितीला नंतरच्या काळातील अभिनवगुप्त आणि शारंगदेव यांनी दुजोरा दिला आहे. जाती गायनानंतर राग आणि गीती गायनाचे मोठे विद्वान असे मतंगांच्या विषयी लिहिले गेले आहे. 'ध्वनी'चा अतिशय व्यापक आणि समृद्ध विचार त्यांनी आपल्या ग्रंथातून मांडला.

संगीताचे 'देशित्व' सांगताना त्यांनी तत्कालीन समाजातील संगीत धारणांचा मोठा पट उलगडला. बृहद्देशीय आज जरी खंडित रूपात आपल्यापर्यंत आले असले तरी त्यातून तत्कालीन संगीताचे सामाजिक चित्र उभे राहते. मतंगांनी देशी संगीताची सामग्री 'मार्गी' (शास्त्रीय) पद्धतीने मांडतांना ध्वनी व नादापासून प्रबंध रचनेपर्यंत त्यांचा विस्तार विशद केला, जो त्या नंतरच्या काळातील शारंगदेव, नारद यांनी त्यांच्या ग्रंथरचनेच्या वेळी संदर्भ म्हणून वापरला. रागाविषयी स्पष्ट व्याख्या प्रथमतःच या ग्रंथात आली. त्यांनी लिहिले आहे–

स्वरवर्णविशेषेण ध्वनिभेदेन वा पुनः।
रञ्ज्यते येन सच्चित्तं स रागः सम्मतः सताम्।।

किंवा

योऽसौ ध्वनिविशेषस्तु स्वरवर्णविभूषितः।
रञ्जको जनचित्तानां स च राग उदाहृतः।।

देशीची व्याख्या करताना मतंग मुनी म्हणतात जे गायन स्त्रिया, मुले, गुराखी आणि राजा स्वेच्छेने आणि आनंदाने आपल्या प्रदेशात करतात ते देशी संगीत होय. नंतरच्या काळात म्हणजे तेराव्या शतकात याच 'देशी'चे परिवर्तन 'मार्गी'मध्ये झाल्याचे दिसून येते. मतंग मुनींनी १) शुद्धा, २) भिन्नका, ३) गौडीका, ४) राग-गीति, ५) साधारणी, ६) भाषा-गीति, ७) विभाषा- गीति अशा सात गीतींचे (गीतशैली) वर्णन केले आहे. याच गीती अनेक राग निर्मितीसाठी कारण ठरल्या. गान, स्वरसंगती, प्रबंध, मूर्च्छना, अलंकार, सरगम इत्यादी महत्त्वपूर्ण संगीत परिभाषांचे संदर्भ मतंगांच्या बृहद्देशीमध्ये सापडतात. याच परिभाषांचा ऊहापोह तेराव्या शतकातील शास्त्रकार आणि कलाकारांनी केला. संकल्पनेबरोबरच 'गीति' म्हणजे 'गीत' याविषयी सविस्तर लिहिले आहे. त्यांनी सात प्रकारच्या गीति सांगितल्या आहेत, ज्यांच्यात रागाचा अंतर्भाव केला गेला होता.

१) शुद्धा, २) भिन्नका, ३) गौडीका, ४) राग-गीति, ५) साधारणी, ६) भाषा-गीति, ७) विभाषा-गीति.

यांतील राग गीतिचे पुढीलप्रमाणे ८ प्रकार सांगितले आहेत.

१) टक्क, २) सौवीर, ३) मालव पंचम, ४) खाडव, ५) बोट्ट, ६) हिंडोलक, ७) टक्क कैशिका आणि ८) मालव कैशिका

(राणी शांतलादेवी होयसाळ साम्राज्य)

यातील काही राग गीति 'जाती'मधून आल्या. मतंगांनंतरच्या काळात भाषा, विभाषा आणि साधारणी गीति राग वर्गीकरणात मिसळल्या. तेराव्या शतकातील संगीत रत्नाकर या ग्रंथापर्यंत राग-गीति वेगळी झाली आणि शुद्धा, भिन्ना, गौडी, वेसरा आणि साधारणी या पाच गीति शिल्लक राहिल्या.

दक्षिण भारतातील संगीत

भौगोलिक समृद्धता, परस्परांतील छोटी-मोठी युद्धे सोडली तर एकंदरीत लाभलेले शतकांचे स्थैर्य यांमुळे दक्षिण भारतात कलेचा स्तर अतिशय प्रगल्भ होता. संगीत आणि इतर कला या जीवन संस्काराचे एक घटक होत्या. गायन, वादन, नर्तन, नाट्य ही करमणुकीपेक्षा ज्ञानाची साधने होती. त्यामुळे चालुक्य, चोल, होयसाळ, कदंब इत्यादी साम्राज्यांतील राजघराण्यातील स्त्री-पुरुष स्वतः कलेची साधना करीत. कला शिकणे हा त्यांच्या राज्य प्रशिक्षणाचा एक भाग होता. दोरसमुद्रचे होयसाळ राजे कलासक्त आणि कलासाधक होते, याचे अनेक शिलालेख सापडतात. बाराव्या शतकातील (१११७ इ.स.) शिलालेखात राजा विष्णुवर्धन यांचा उल्लेख तर्क, संगीत व शब्द विद्येत पारंगत असा केलेला आढळतो. तो शिलालेख खालीलप्रमाणे -

'संगीत प्रसंग भंगी संगत चतुर भारतनम्
तर्क विद्या विशारद विचार निरुत्तनम् शब्द विद्या

समग्र लक्षणं सुशिक्षणं' । **(संदर्भ** Epigraphia carnatica v.2,BL.58)

राजा विष्णुवर्धनची सुविद्य पत्नी राणी शांतलादेवी या त्याकाळचे ज्ञानपीठ असलेल्या बेळगावी इथल्या होत्या. त्या मार्गी आणि देशी संगीताच्या प्रसिद्ध गायिका व नर्तकी होत्या व त्यांना 'सरस्वती' ही उपमा दिलेली शिलालेखात आढळून येते.

''विचित्र नर्तन प्रवर्तनपात्र सिखामण्यं सकल समय रक्षामण्यं संगीत संगत सरस्वती'' (संदर्भ Epigraphia carnatica v.2BL.58) होयसळांचे मांडलिक उदयादित्य यांची राणी लच्छलादेवी या देशी आणि मार्गी अशा दोन्ही नृत्य परंपरांमध्ये निपुण होत्या. अकराव्या शतकातील शिलालेखानुसार लच्छलादेवी या देशी आणि मार्गी संगीतातील चारी, रस, भाव आणि विविध गती यांनी सुंदर नृत्य करीत, असे वर्णन केले आहे. यावरून असे दिसते की होयसळांच्या राज्यकाळात नृत्य, गायनाला राजश्रय होता. होयसळांनी बांधलेल्या सर्व मंदिरांमध्ये रंगमंडपाची रचना होती आणि नृत्य आराधना ही एक प्रतिष्ठेची गोष्ट होती. होयसळ साम्राज्याचे राजे नरसिंह देव (११५२ इ.स.) यांच्या काळात सापडलेल्या शिलालेखात वाद्य-वर्गीकरणाचा उल्लेख आढळतो.

''निजकुळ........ नादिवाकर तत वितत घन..... वाद्यवादन लाघहासकामहा.... सितागरा.... चल..... छछं डोलंकार नाट्यकाव्यनाटकनाटिका..... साहित्य..... द्र....जाकस्तुरी कामोद.'' (संदर्भ Epigraphia carnatica v page 44)

हा शिलालेख भंगलेला सापडल्याने सुषिरचा उल्लेख सापडत नाही.

चालुक्य विक्रमादित्य (दोन) च्या काळातील शिलालेखात विक्रमादित्य याला 'गंधर्व' अशी पदवी दिल्याचा उल्लेख आढळतो. यातील गंधर्व हा शब्द संगीतकाराच्या अर्थाने आल्याचे दिसते. चालुक्य त्रिभुवन मल्लदेव यांच्या काळात संगीतकार स्त्रियांना मोठा मान होता असे दिसून येते. एका शिलालेखात त्यांनी एका कलावतीला **''संगीत विद्याधरि सकलकला धारियन्ता सुरामुख मानिनी परगीतला'' (संदर्भ** Epigraphia carnatica v) असा बहुमान दिलेला आढळतो.

चालुक्य विक्रमादित्य (सहावा)च्या काळात सापडलेल्या शिलालेखावरून संगीत कलाकाराच्या समृद्धीची कल्पना येते. त्यात लिहिले आहे की बरमय्या या संगीत साधकाने आपली आई जोगाई हिच्या नावाने दान केले आहे. तो शिलालेख खालीलप्रमाणे -

''ततपादपदमोपजीवी समस्त गीतवाद्यनृत्यानेक सासृ साधकम् वीरानुलंब पादाराधाकम् मुरुराया आस्थानबिरुदा बागेकारा मुखदर्पणम् चतुर्व्यशं बिरुद बागेकारीसा..... केविलासमं (बत्ती) सा राग बहुकला ब्रह्मम् वाग्देवीलब्धा वारप्रसादम् दानविनोदनम् नामादि संस्था प्रशस्थिसहितम् श्रीमानमोकरी बरमय्या.'' (संदर्भ South Indian Inscriptions IX,PT.1No.80)

कदंब साम्राज्याचा राजा काकुस्थवर्मा यांच्या भव्य राजप्रसादात वीणेचे नाद घुमत असत, अशा आशयाचा शिलालेख कर्नाटक पुरातत्त्व विभागास मिळाला आहे. पल्लव राजा महेंद्रवर्मा स्वतः कला रसिक होता. कलेचा आश्रयदाता होता. कळगी गावातील कळमेश्वर मंदिरातील एका तत वाद्य वाजवणाऱ्या स्त्रीच्या शिल्पावर रागांचा उल्लेख असलेला शिलालेख सापडला आहे. त्यावर वराळी, वसंत, गुर्जरी आणि श्री रागांचा उल्लेख आढळतो. तो शिलालेख पुढीलप्रमाणे -

''धारयोळगे नीळकंठाने सुजनम्'' धर्मिकानेन्दु

वराली, वसंता, गुर्जरी सीरी रागादै वीणाकार्ती पादुर्तामिरद्दल'' (संदर्भ कन्नड साहित्य चरित्र – वेंकटाचल शास्त्री म्हैसूर Vol.1 Mysore 1974 page 563**)**

(वीणाधारी सरस्वती बेलूर)

अकराव्या शतकातील चालुक्य राजा त्रिभुवनमल्ल प्रताप-जयसिंह यांच्या दरबारात गीत, वाद्य, नृत्य, वेणू, वीणांचा नाद निनादत असे. काव्य, नाटक, विचारचर्चा होत असे, असे खालील शिलालेखात ध्वनित होते–

''लावण्य सिंधु वेळलेलीयमानाति बंधुरविदग्धा.... कदंब गीतवाद्य नृत्य वेणू वीणारव संगत मंगलपातका विजृभितस्थान...... काव्य नाटक विचार प्रसंगम्.'' (संदर्भ Epigraphia carnatica v.pt.2,MJ.18)

दक्षिणेतल्या राजांची ही रसिकता त्यांनी बांधलेल्या अजोड मंदिरांच्या शिल्पांमधून दिसून येते. गायन व नर्तनाशिवाय मंदिरावर कोरलेल्या शिल्पांमधून, रंगवलेल्या चित्रांमधून विविध वाद्यपरंपरांचे मोठे दालनच आपल्या समोर येते. हळेबीडच्या मंदिर शिल्पांमध्ये वीणावादिनी सरस्वतीचे शिल्प अंकित असलेले दिसते. प्राचीन तमीळ संगीतात वाद्यवर्गीकरण पाच प्रकारचे होते. त्यात अवनद्ध, सुषिर, तत, घन या बरोबरच गायनाचा समावेश होता. 'सिलपद्दीकारम्' ग्रंथात याझ आणि बासरी ही वाद्ये लोकप्रिय असल्याचा उल्लेख सापडतो. याझ वाद्य स्वरात मिळवण्याचे तंत्रदेखील या ग्रंथात दिले आहे. पूर्वमध्ययुगीन काळापर्यंत दक्षिणेत खालील वाद्ये प्रचलित होती –

ततवाद्य – कलावादम, कविल, कजल, किनकिनी, वीणाई, विळई, किन्नरम्, कोडुकोट्टी, संचालं, नागवीणा.

अवनद्ध – सिलाम्बु, थाडारी, थंडू, थण्णुमाई (मृदंग),थमारूगम्, थराई, थुन्थुभि, पडगम, ढक्का, मुरज, इडक्का, डमरू.

सुषिर – थाविल, थुथिरी, थुडी, थुरीयम्, नारलसुरिसन्गु, बासीर, नादस्वरम्, वंशी, शृंग.

घन वाद्य – थालम्, करतालम्, अकुली, इड्डुकाई, लयम्, उडुकाई, कडई, माथलम्, मारुवम्, मुरासु, मुरुगियम, मुरुडु, इ.

पश्चिम चालुक्य सोमेश्वर यांचे सुपुत्र प्रताप चक्रवर्ती जगदेक्कमल यांच्या 'संगीत चुडामणि' (इ.स. ११३४-११४३) ग्रंथाची ख्याती तत्कालीन काळात होती. नंतरच्या काळातील जैनाचार्य पार्श्वदेव यांनी आपल्या ग्रंथ 'संगीत समयसार'मध्ये संगीतचूडामणीचा उल्लेख अनेकवार केला आहे. चालुक्य भीमदेव यांचा मुलगा हरिपाल यांनी 'संगीत सुधाकर' (इ.स. ११७५) या ग्रंथाची रचना केली. सोमराज सोमभूपाल यांनी (इ.स. ११८०) 'संगीत रत्नावली' या ग्रंथाची रचना केली. बाराव्या शतकात काकतकीय गणपतीचे राजा जयन यांनी 'संगीत रत्नावली' या ग्रंथाची निर्मिती केली. शिवाय नारदकृत 'संगीत मकरंद' या रत्नाकरपूर्व ग्रंथात प्रथमतःच राग वर्गीकरण 'स्त्री', 'पुरुष' आणि 'नपुंसक' रूपाने आलेले आढळते.

एच-४१८
२

‘मानसोल्लास’

बाराव्या शतकात कल्याणी चालुक्यचे राजे सोमेश्वर यांनी आपल्या मुलासाठी, विक्रमादित्यासाठी राजविद्या शिक्षणाचे मार्गदर्शक म्हणून ‘आभिलाषार्थ चिंतामणि’ किंवा ‘मानसोल्लास’ हा ग्रंथ लिहिला. त्यात राजाने इतर विद्यांबरोबरच संगीत कलेत पारंगत असावे म्हणून ऐंशी श्लोकांचे दोन अध्याय संगीतावर लिहिले आहेत. त्यात राग, जाती इत्यादी संकल्पनांविषयी सविस्तर लिहिले आहे. त्यांनी जातीतून राग, रागातून-भाषा, विभाषा, अंतरभाषा निघाल्याचे सांगितले आहे. तसेच प्रादेशिक नावावरून देशी रागांची नावे आल्याचे सांगितले आहे. ग्रंथात त्यांनी शहाण्णव देशी रागांची नावे दिली आहेत.

प्रबंध गायनप्रकाराविषयी देखील बरीच माहितीदेखील या ग्रंथात सापडते. महाराज सोमेश्वर हे अत्यंत ज्ञानी होते. त्यांना अत्यंत आदराने ‘भूमल्ल’ ही उपाधी दिली होती, तसेच अनेक आचार्य त्यांचा आदरपूर्वक उल्लेख करीत.

राजे सोमेश्वर ‘मानसोल्लास’मध्ये व्यावसायिक गायकाविषयी लिहिताना म्हणतात की, गायकांनी सर्वप्रथम ईश्वरस्तुती गावी, त्यानंतर राजस्तुती आणि मग प्रेमस्तुती. त्याने प्रतिष्ठा, धन, संपत्ती, प्रसिद्धी यांची अभिलाषा न करता मुक्त मनाने गावे. प्रबंध गायनाविषयी ते म्हणतात की, प्रबंध गायन हे परंपरेनुसार ताल, भाषा, राग, स्वर, पाट आणि तेनक या प्रमाणे करावे. पण विष्णुपदासारख्या भक्तिरचनांना हे नियम लागू नव्हते. सोमेश्वराच्या काळात संगीत सादरीकरणात औपचारिकता आली होती. सूड प्रबंधाच्या सादरीकरणात करण, एला, ढेंकी, झोंबड, लम्भक, रासक आणि एकताली अशा सात गायनप्रकारांनंतर कंद छंदात एक रचना प्रस्तुत केली जाई आणि शेवट एका छोट्या रचनेने होई. अशा प्रकारच्या पारंपरिक गायनपद्धतीचे पालन केले जात असे. या उलट लौकिक प्रबंध हे उत्सवानुरूप गायले जात. त्रिपदी सारखी प्रेमकाव्ये सुगीच्या वेळेला गायली जात. सप्तदीसारखी काव्ये कथाकथनात वापरत. धवळ्या लग्नात, मंगल उत्सवात, चर्या ध्यानात, ओवी धान्य दळताना, चर्चरी होळीच्या वेळेस, रहाडी पोवाड्यासारखे तर दन्तीसारखे लौकिक प्रबंध स्थानिक भाषांतून मेंढपाळ सवाल-जवाबासारखे म्हणत. सोमेश्वर यांनी धातू आणि अंग पद्धतीने अनेक प्रबंधांचे वर्णन केले आहे. जिथे लक्ष्यच्या (प्रयोग) लक्षणाचे पुरेसे स्पष्टीकरण नाही, तिथे त्यांच्या मते काही संस्कृत काव्ये उद्‌धृत करावीत. लेखक आपले सांगीतिक निरीक्षण कथन करताना म्हणतात की, ज्या रचना छंदात्मक आहेत आणि ज्यात नेहेमीच्या शब्दांबरोबर स्वर गायले जातात त्या तालाशिवाय गायल्या जात असल्याने त्या प्रामुख्याने छन्दात्मक असतात. त्यासाठी त्यांनी श्लोक, शार्दूलविक्रीडित आणि स्रग्धरासारख्या अनेक वृत्त-छंदांचे उदाहरण दिले आहे. सोमेश्वरानुसार दोधका, द्विपदी, चतुष्पदीसारखे काव्यप्रकार कुठल्याही तालात गाता येतात, तर कर्नाटक सप्तदी आणि कंदसारखे काव्यप्रकार तालरहित गातात. अनेक प्रबंधरचना जशा हयलीला, वर्ण, गजलीला, शारभलीला, सिंहविक्रान्त इ. सारख्या विशिष्ट तालांतच गायल्या जातात. सोमेश्वराच्या काळात सूड प्रबंधात सात गायन प्रकार होते, तर नंतरच्या काळातील संगीतरत्नाकरात ‘वर्तनी’ या गायनप्रकाराचा समावेश होऊन आठ गायन प्रकार झाले. सोमेश्वराने कंद हा प्रकार सूड या गायन प्रकारानंतर सांगितला. तर पुढच्या काळात शारंगदेवाने ‘आलिक्रम’ प्रबंधातले चोवीस प्रकार यात जोडले. या शिवाय ‘सालगसूड’ हा नवीन सूड

प्रकाराचा समावेश तेराव्या शतकात झाला. शारंगदेवाच्या मते 'एला'ने सूड प्रबंधाची सुरुवात होई. एला या पारंपरिक गायन प्रकाराच्या अनेक रचना मतंगांच्या बृहद्देशीमध्ये सापडतात. सोमेश्वर यांनी मानसोल्लासमध्ये स्वरचित विष्णुपदे 'नादवती' या एला प्रबंधाच्या प्रकारातली उद्धृत केली आहेत.

यौवन भूषित गोप वधू मुख पद्म मधुकरा
श्यामल विग्रह कांती विनिर्जिता नवजलधरा
देवकी नंदन स्मरा सरोरूह केसर सश्चया ....

चोल साम्राज्यात राजाकडून देवदासी पद्धतीला प्रोत्साहन मिळाले होते. दोघे स्त्री व पुरुष देवदासी असत. मंदिरातील उत्सावांमध्ये देवासमोर गायन व नर्तन करणे हे त्यांचे काम असे. कर्नाटकातील अनेक शिलालेखांमध्ये राजांनी कलाकार आणि संगीतकारांना अनुदान दिल्याचा उल्लेख आढळतो. अकराव्या शतकात कालिदेवस्वामी मंदिर बालगूळी येथे सापडलेल्या शिलालेखानुसार चालुक्य जगदेवकमल जयसिंहदेव यांनी देवदासींना अग्रहार दिल्याचा उल्लेख आहे. यातून पूर्ण वेळ कलाकारांची परंपरा, या कलाकारांचे मंदिर आर्चनेशी जोडलेले नाते आणि त्यांच्या संगीत शिक्षण आणि भरण-पोषणाची जुनी परंपरा यांवर प्रकाश पडतो. बाराव्या शतकातील कलचुरींच्या बिज्जल राजवटीत (११६२ इ.स.) कोडिया मठात गायक, वादक, वेणूवादक, नर्तक यांना विनामूल्य शिक्षण दिले जात असल्याचा शिलालेख सापडला आहे.

(संगीत मैफल - कैलास मंदिर वेरूळ लेणी, सौजन्य- आमोद बसोले)

'धर्मशास्त्र सकळ अभ्यास नाटकनाटीकादि विविध विद्यास्थानमुंडीनानाथ पनगावधा बाधिराकथका गायक वादक वंशिका नर्तक...'

उत्तर भारतातील संगीत

दक्षिणेप्रमाणेच उत्तर आणि मध्य भारत संगीत परंपरांनी समृद्ध होता. दक्षिणेप्रमाणेच येथील मंदिरात संगीताची परंपरा प्रचलित होती. यात्रा, उत्सवाच्या निमित्ताने मंदिरात नियुक्त केलेल्या गायन, वादन व नृत्य कलाकार यांना सन्मान होता. मंदिरातील स्त्री-कलाकाराला गणिका असे संबोधन होते. पूर्व मध्ययुगीन काळात भारताच्या पश्चिमी भागातील प्रतिहार व गुर्जर साम्राज्ये फुटून राजपूत साम्राज्ये निर्माण झाली होती. सोळंकी, परमार, चंदेल्ल अशा छोट्या राजपूत राज्यांमध्येसुद्धा मंदिराशी संबंधित संगीताचा उल्लेख आढळतो. बाराव्या शतकाच्या आधी

आल्हणदेवकालीन शिलालेखात देवालयात संगीत सेवा करणाऱ्या कलाकारांना मेहेर म्हणून गहू आणि मुद्रा देण्याचा आदेश दिल्याचे आढळून आले आहे. आल्हणदेव यांच्या काळातील एका ताम्रपटात मंदिर गायन नृत्याशिवाय नाट्याचे प्रस्तुतीकरण देखील होत असे, असे सूचित केलेले आढळते. ताम्रपटात खालीलप्रमाणे लिहिले आहे –

'नैवेद्यं सरसं प्रदाय बहुधा पुण्य प्रदारात्रके।
पश्चात प्रेक्षणकं मनोधृतिकरं तौर्यत्रि कालंकृतम्।।'

समुद्रगुप्ताचे वीणाधारी नाणे

यातील 'तौर्यात्रिक' हा शब्द भरताने नाट्यशास्त्रात गीत, वाद्य, नृत्य आणि अभिनयाच्या अर्थाने वापरला आहे. यातून असे दिसून येते की संगीताची भरतकालीन परंपरा मध्ययुगीन काळापर्यंत चालू होती. नाटक आणि पुराणाचा पगडा या भागावर अधिक होता. या मंदिरांमध्ये पौराणिक नाटके सादर करणे ही परंपरा संपूर्ण भारतापेक्षा इथे अधिक होती, असे दिसून येते. प्रतिहार व गुर्जर काळात अनेक नाटकांच्या रचना संस्कृत, प्राकृत आणि अपभ्रंशात झालेल्या दिसून येतात. राजा भोज आणि राजा मुंज स्वतः अत्यंत उत्तम कवी, नाटककार होते. बाणाचे हर्षचरित, कादंबरी या काही महत्त्वपूर्ण रचना या काळी झाल्या. दिलवाडा मंदिर, खजुराहो यांतून राजपूत स्थापत्यकला विकसित झाली. मूलतः वैष्णव आणि शाक्त पंथीय राजपूत हे कृष्णभक्त होते. राजस्थानातील घटियाल येथे सापडलेल्या दहाव्या शतकातील शिलालेखात कक्कुक नावाच्या कलाकाराला वीणावादन प्रिय होते व त्याला काकली निषादाचा प्रयोग असलेले गीत ऐकणे आवडायचे असे लिहिले आहे. त्या शिलालेखातील लिखित खालीलप्रमाणे –

'वल्लकि काकली गीतम् शरश्चंद्रश्च मालती।
विनिता स्त्री सताम् गोष्ठी कक्कुकस्य प्रियाणी षट्।।'

जोधपूरजवळ सापडलेल्या एका शिलालेखात चाहमान राजा समरसिंहचे सुपुत्र उदयसिंह यांना भरतनाट्यशास्त्राचा तत्त्ववेत्ता म्हटले गेले आहे.

'प्रोद्दाम न्याय हेतूः भरतमुखमहाग्रंथ तत्वार्थवेत्ता'

चौथ्या शतकातील गुप्त साम्राज्याचे सम्राट समुद्रगुप्त हे संगीताचे मर्मज्ञ आणि वीणावादक होते. त्यांची दरबारी कवी हरिषेण त्यांनी अशोक स्तंभावर लिहिलेल्या प्रयाग प्रशस्तीमध्ये त्यांची तुलना संगीततज्ज्ञ नारद आणि तुंबरू यांच्याशी केली आहे.

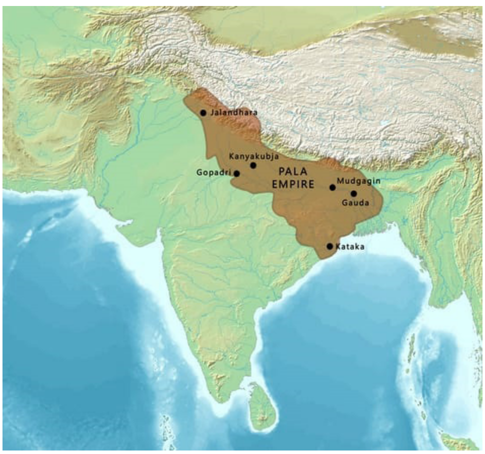
दक्षिणेप्रमाणेच संगीत उत्तरेतल्या राज्यकर्त्यांच्या दिनक्रमातील एक भाग होता. कवी माघाच्या काव्यात मगधच्या राजाला रे-प-वर्जित भिन्न षडज गाऊन रात्र संपल्याची सूचना गायक करीत असल्याचे वर्णन सापडते. राजस्थानातील सर्व रियासतींमध्ये हे काम करणाऱ्या कलाकाराला 'सेज-रो-ढोली' म्हणण्याची प्रथा होती असे उदयपूर आणि जोधपूर येथे

सापडलेल्या शिलालेखांमधून दिसून येते.

भारताच्या उत्तरेकडील काश्मीर हे पूर्व मध्ययुगीन काळात खूप मोठे सांगीतिक–सांस्कृतिक पीठ होते. काश्मिरी राजे बहुतांश शैव पंथीय होते. काही इतिहासकारांच्या मते भरतमुनींच्या नाट्यशास्त्राची रचना काश्मीरमध्ये झाली होती. याला आनुषंगिक पुरावा म्हणून असे देतात की, भरतमुनींच्या रस–सिद्धान्ताची सगळ्यात जास्त चर्चा काश्मिरी विद्वानांनी केली. तसेच नाट्यशास्त्रात वर्णन केलेले एकपात्री नाटक अगदी अलीकडच्या काळापर्यंत 'भांड पाथेर' म्हणून काश्मीर मध्ये केले जात असे. शैव पंथाशिवाय आगम तांत्रिक आणि वैष्णव पंथाचा प्रसार काश्मीरमध्ये झाला होता. बाराव्या शतकात ललितादित्य राजाच्या काळात कल्हण लिखित 'राजतरंगिणी' या ग्रंथात काश्मीरमधील मंदिरांशी सलग्न नृत्य, गायन परंपरांचा उल्लेख केला आहे. काश्मिरी चित्रांतून आणि मंदिरांतूनदेखील मंदिर संगीताची कल्पना त्या काळात अस्तित्वात होती असे दिसून येते. कल्हणाने संगीत आणि नृत्यात रुची घेणाऱ्या अनेक राजांचा उल्लेख केला आहे. भरताच्या नाट्यशास्त्रातील 'रस' यावर टीका लिहिणाऱ्यांमध्ये भट्ट लोल्लट, शंकुक, भट्ट नायक, भट्ट उदभट्ट, रुद्रट्ट, वामन या काश्मिरी विद्वानांचा समावेश होतो. दहाव्या शतकातील अवन्तिवर्मन् राजाच्या पदरी असणाऱ्या आनंदवर्धन यांनी 'ध्वन्यलोक' हा महत्त्वपूर्ण ग्रंथ लिहिला. त्यात त्यांनी असे प्रतिपादन केले की 'ध्वनी' हे रसनिर्मितीचे कारण असते. अकराव्याा शतकातील अभिनवगुप्त यांनीदेखील 'ध्वनी' या विषयाला अनेक नवे मुद्दे जोडले. मध्ययुगीन काळात बिल्हण आणि शारंगदेवासारखे अनेक संगीतज्ञ, विद्वान दक्षिणेकडे स्थलांतरित झाले. कलावंतांमध्ये कल्हणाने डोंब जातीचा गायक 'रंगा' यांच्या कन्येच्या चित्ताकर्षक नृत्याचा उल्लेख केला आहे. स्त्रियांना कला, संगीत आणि नाट्याचे शिक्षण दिले जात होते, याचे अनेक उल्लेख राजतरंगिणी, कथासरित्सागर, कुट्टनीमत काव्य आणि विक्रमांकदेवचरित मध्ये पहायला मिळतात. कल्हण आणि सोमदेव या कवींनी मंदिराला समर्पित गणिकांचा उल्लेख केला आहे.

पाल साम्राज्य

भारताच्या पूर्व मध्ययुगीन काळात ईशान्य दिशेला पाल यांचे महत्त्वपूर्ण साम्राज्य होते. हर्षवर्धन काळानंतर जेव्हा इतर प्रदेशांमधून बौद्ध धर्माचा अस्त झाला होता, तेव्हा पाल साम्राज्यात बौद्ध धर्म टिकून होता. सर्व 'पाल' राजे महायान आणि तांत्रिक बौद्ध धर्माचे असले तरी त्यांनी सर्व पंथांना राजाश्रय दिला होता. या साम्राज्यामध्ये संस्कृत, प्राकृत आणि पाली भाषांचे प्रचलन होते. धर्मपाल आणि महिपाल या 'पाल' राजांनी बौद्ध कला, साहित्य आणि शिक्षणाला भरपूर प्रोत्साहन दिले. विक्रमशिला विहार, नालंदा, ओदन्तपुरी



विहार, जगद्दल महाविहार सारख्या ज्ञानपीठांमधून कला, विज्ञान आणि इतर विषयांचे शिक्षण दिले जात होते. पाल शिल्प आणि स्थापत्यशास्त्र हे त्या काळात अत्यंत प्रगत होते. सांगीतिकदृष्ट्या पाहिल्यास पाल साम्राज्याच्या वेळेस चर्यापद आणि दोहा या गायन प्रकाराला प्रोत्साहन मिळाले. दहाव्या शतकात राज्यामध्ये तांत्रिक बौद्ध धर्मातील पंथाला राजाश्रय असल्यामुळे जुन्या बंगाली लिपीत चर्या गीतिका म्हणण्याची परंपरा दिसून येते. लुई पा आणि कान्हा पा हे दोन नामवंत चर्यापद व दोहा गायक होते, असा उल्लेख सापडतो. नंतरच्या काळात चर्यापदांचा अंतर्भाव शारंगदेवांच्या 'संगीतरत्नाकर' या ग्रंथात झालेला दिसून येतो. शारंगदेवाने शुद्ध प्रबंधातील लंभक प्रकारातील पदलंभमध्ये चर्यागीतिचा अंतर्भाव केला आहे. पाल साम्राज्याच्या ऱ्हासानंतर सेन साम्राज्याचा उदय झाला. सेन हे मूलतः दक्षिणेतील कर्णाट भागाचे होते. त्यांनी हिंदू धर्माची पुनर्स्थापना केली. सेन हे वैष्णव पंथाचे होते. वैष्णव मंदिरांमध्ये राधा-कृष्णांवर नृत्य करण्याची परंपरा या साम्राज्याच्या वेळी अखंड होती, असे दिसून येते. राजा लक्ष्मण सेन यांच्या दरबारात कवी जयदेव होते. त्यांनी संस्कृत भाषेत रचलेल्या 'गीतगोविंद' या अष्टपदींमधून त्या भागातील उच्च सांगीतिक स्थितीचे दर्शन घडते. गीतगोविंद हा 'प्रबंध' या गायन प्रकारात रचला गेल्याचे जयदेवांनी स्पष्टपणे सांगितले असून त्यावरून असे दिसते की आठव्या शतकातील मतंगांच्या बृहद्देशी नंतर प्रबंधाचा सर्वप्रथम उल्लेख जयदेवकृत गीतगोविंदमध्ये येतो. कवी जयदेव हे बंगालमधील केन्दुली गावचे होते. त्यांचा जन्म इ.स. ११५० मध्ये झाला. जयदेव यांच्या वडिलांचे नाव भोजदेव, आईचे नाव रामादेवी आणि पत्नीचे नाव पद्मावती होते. असे म्हणतात की पद्मावती उत्तम नृत्यांगना होत्या. जयदेवांचे गीतगोविंद ही एक अष्टपदीची रचना असून प्रत्येक पद हे बारा सर्गांत रचलेले आहे. या काव्याला चित्रराग काव्यदेखील म्हटले गेले. यातील काव्य हे राधा-कृष्णाच्या अद्भुत प्रेमाचे वर्णन करणारे असून ते राग आणि तालामध्ये निबद्ध आहे. जयदेवांच्या रचनांवर मालवगौड, गुर्जरी, वसंत, रामकिरी, कर्णाट देशाख, देशवराडी, विभास, गौडकिरी, मालव, भैरव आणि भैरवी या रागांची नावे लिहिली असून ती यति, एकताली, रूपक, अष्टताल आणि निस्सारू या तालांमध्ये निबद्ध आहेत. जयदेवांच्या अष्टपदी चित्रमय असल्यामुळे पुढे त्यांचा उपयोग अनेक नृत्यप्रकारांमध्ये झालेला दिसून येतो. जयदेवांनी वापरलेले राग आणि ताल नंतरच्या काळातील संगीत रत्नाकरात आढळून येतात. यावरून असे म्हणता येते की संपूर्ण भारतात राग आणि तालात निबद्ध रचना गाण्याचे प्रचलन होते.

(फोटो सौजन्य- Westindischer Maler um 1550 001 jaidev geet govind prince of wales museum)

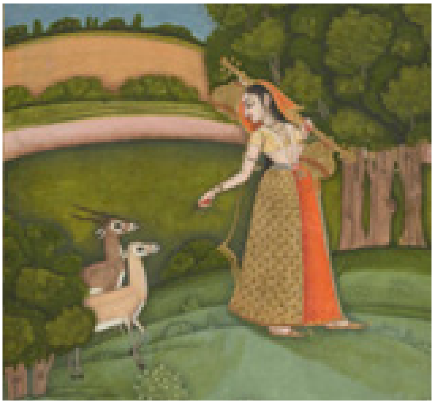
देशी राग

सहाव्या शतकानंतर अनेक प्रादेशिक आणि जमातींमधल्या धुनांना देशी लक्षणांमध्ये बसवून त्या त्या प्रदेश किंवा जमातींच्या नावाने प्रस्थापित केले गेले. उदा. मालवी, आन्ध्री, गुर्जरी, कांबोजी पुलिन्दका, सावेरी किंवा श्रावेरी, बंगाली, टक्क, कौशिकी बोट्ट हे सर्व प्रादेशिक धुनांचे राग रूपांतर होते. मतंग यांनी राग टक्क (टंक). सौवीरा आणि वेसरा बोट्ट हे तिसऱ्या ते पाचव्या शतकात निर्माण झाल्याचे सांगितले आहे. बोट्ट रागाच्या निर्मितीबाबत असे म्हणतात की हा राग तिबेटमधील बोट्ट देशावरून आला. बुद्ध धर्म भारताबाहेर इराण, तुर्कस्तान, चीन, जपान, कोरिया, भारत- चीनचा सीमा प्रदेश, आणि मध्य व पूर्व अशियात पसरला. भारतात तो बंगाल (गौड) मगध, काश्मीर, भूतान, खेतान, समरकंद येथे सुद्धा होताच. अकराव्या शतकात बंगालच्या पाल राजांचा तिबेटशी संबंध आला. सातव्या शतकात तिबेट हे शृंग-त्साम-गाम्पोचे बलाढ्य राज्य होते. पाल राजांनी तिबेटमध्ये बौद्ध धर्माचा प्रसार भरपूर केला. बौद्ध सिद्धाचार्य नालंदा, विक्रमशिला आणि ओदंतपुरी येथे बौद्ध धर्माच्या अभ्यासासाठी भेट देत. या देवाणघेवाणीत अनेक संस्कृत ग्रंथ तिबेटी भाषेमध्ये भाषांतरित झाले, तसेच तिबेटच्या बोट्टसारख्या प्रादेशिक धुनांना भारतीय संगीत शास्त्रात स्थान मिळाले.

बुद्ध पूर्व काळात सिंधु नदीच्या किनारी अटोक किंवा टक्क देशातून टक्क किंवा टंक हा राग आला. कश्यपानुसार हा राग देवी लक्ष्मीचा आवडता राग होता. मतंगाने टक्क सौविरी, मालवपंचम, खाडव, हिंडोलक, टक्क कैशिकी, मालव कैशिक यांना ग्रामराग म्हटले आहे. बोट्ट षड्ज ग्रामातून आला. हा राग संपूर्ण असून चतुःश्रुती पंचम, पंचम ग्रह आणि अंश, न्यास स्वर मध्यम, ग व नी चे बहुत्व, नी काकली असे याचे स्वरूप होते. तो धार्मिक कार्यासाठी वापरला जात असून त्याचा रस शांत होता. तेराव्या शतकात शारंगदेव यांनी हा राग शिवपूजेसाठी वापरला जात असल्याचे सांगितले आहे. तिबेटमध्ये तांत्रिक बौद्ध धर्माचा प्रसार झाल्यानंतर बंगालमध्येदेखील त्याचा प्रभाव पडला होता. त्याचबरोबर बंगालमध्ये शैव पंथाचा देखील प्रभाव होता. यातून तांत्रिक बौद्ध आणि शैव पंथ यांचा संयोग समाजात झाला. हिमालयाजवळ भैरव जमातीतून भैरव आणि भैरवी या उत्सव धुनांचे रागात रूपांतर झाल्याचे म्हटले जाते. अमिरा, सावरा, चंडाल, पुलिन्द या जमातीदेखील हिमालयात वास्तव्यास होत्या. शारदातनय या लेखकाने चौदाव्या शतकात लिहिलेल्या 'भाव प्रकाशन' या ग्रंथानुसार या जाती अनार्य होत्या. पार्श्वदेवाच्या 'संगीत समयसार' या ग्रंथात भैरव आणि भैरवीचा उल्लेख आढळतो. सद्यस्थितीत भैरव हा आदिराग मानला गेला असला तरी ऐतिहासिक दृष्ट्या तो नऊ ते तेराव्या शतकापर्यंत आल्याचे सांगितले जाते. त्यामुळे सौंदर्यशास्त्रीय दृष्ट्या याला आदिराग म्हणता येईल. भिन्न षड्ज या ग्रामरागातून भैरवची निर्मिती झाली. भिन्न षड्ज हा ग्रामराग षड्ज-उदिच्यावती या जातिरागतून निर्माण झाला. शारंगदेव आणि भरतनुसार षड्ज-उदिच्यावती ही जाती मध्य ग्रामिक पाच स्वरांची आहे. यात रे व प वर्ज्य आहेत व तो धार्मिक कार्यासाठी वापरला जातो. सार्वभौम उत्सवाच्या वेळेस हा राग गायला जात असे. भैरवी हा संपूर्ण स्वरांचा असून तो धार्मिक कार्यांसाठी गायला जातो, असे ग्रंथात लिहिले गेले आहे.

शक राग

असे म्हणतात की अफगाणिस्तान कुशाणचे वंशज शक या जमातीतील धूनमधून शक या रागाची निर्मिती झाली. या कुशाणांनी नंतर उज्जैन, माळवा, तक्षशिला येथे क्षत्रप म्हणून राज्य केले. यांच्याकडे प्रचलित शक तिलक आणि शक मिश्रित याा रागांचा शास्त्रात नंतर समावेश झाला.


(फोटो सौजन्य– Cleveland museum)

तोडी

तुर्कस्तानातून असलेल्या लोकांची धुन, तुरुष्क तोडी ही रागिणी म्हणून भारतीय रागांमध्ये समाविष्ट झाली. अकराव्याा शतकातील सोमदेव कथित कथासरित्सागर या कथांमध्ये अनेक ठिकाणी गाण्याने हरिण मंत्रमुग्ध झाल्याची उदाहरणे दिली आहेत. श्री हर्षच्या 'नागानंद'मध्ये हरिण चारा खात असताना गायन ऐकून चारा टाकून देतात असे वर्णन आढळते. या वर्णनाने प्रेरित होऊन तोडी रागाचे चित्र सर्व चित्रकारांनी हरिण आणि वीणाधारिणी स्त्री असे रंगवून त्यास 'तोडी राग' नाव दिल्याचे दिसून येते. पार्श्वदेवांनी 'संगीत समयसार'मध्ये या रागाला उपांग रागात समाविष्ट केले आहे. अशा प्रकारे अनेक प्रांतिक धुनांना 'राग' म्हणून त्याकाळी शास्त्रात समाविष्ट केले गेले. अजून काही उदाहरणे खालीलप्रमाणे –

कांबोजी – कांबोज प्रांतांची धून

गौडी – बंगाल प्रांतांची धून

गांधारी – गांधार देशाची धून

आंध्री – आंध्रची जमात

सावेरी – सखर जमात – विशाखापट्टण

अभिरी – अभिरी जमात – वाकाटक, पल्लव साम्राज्य

गुर्जरी – गुर्जर देश

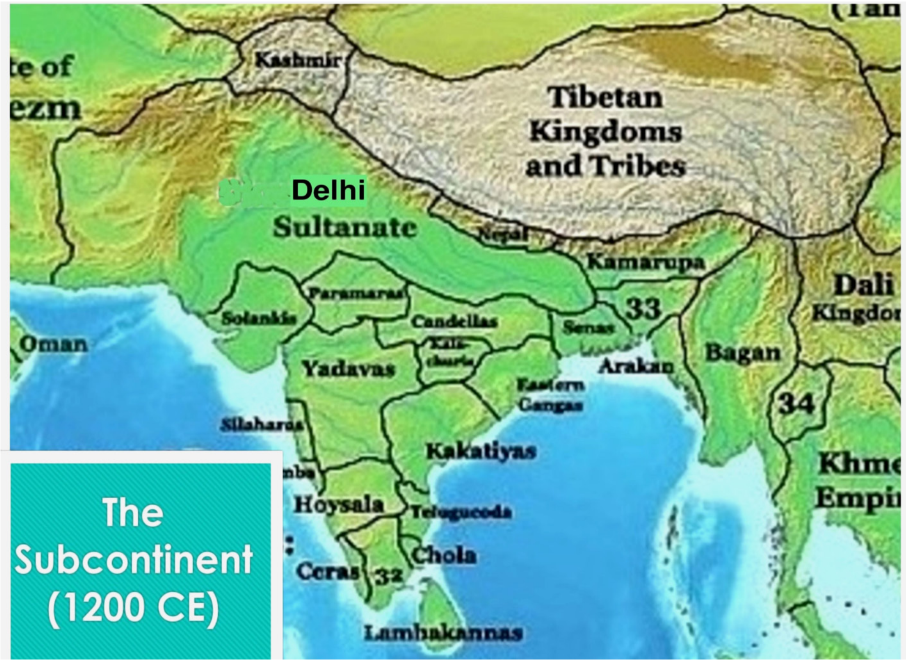
कानडा – कर्नाट देश

कर्नाट – हत्तीची शिकार करणारी कर्नाट जमात

या शिवाय हेज्जूजी, फिरदोस्त, निशावर हे राग फारसी प्रभावातून आले असे संगीतज्ञांचे मत आहे.

■■■

तेरावे शतक : तरंग पहिला



(नकाशा इ.स १२०० भारतीय उपखंड – यादव साम्राज्य आणि इतर राजवटी)

यादव साम्राज्य

भारताच्या मध्यप्रांतात यादव साम्राज्यात १२३५ मध्ये सिंघणराय यादवांच्या राज्यकाळात निःशंक शारंगदेव या असामान्य संगीतज्ञाने 'संगीत रत्नाकर' या ग्रंथाची निर्मिती केली. शारंगदेवाचे आजोबा 'भास्कर' हे काश्मीरहून देवगिरीत आले होते. आजोबा भास्कर, वडील सोढल आणि शारंगदेव या तीन पिढ्यांनी यादव साम्राज्याचा उत्कर्ष काळ पाहिला होता. शास्त्र, कला, विज्ञान, वाणिज्य अशा सर्व शाखांमध्ये समृद्ध असलेल्या या भागात कलासक्त राजा आणि प्रजा असे चित्र फारसी इतिहासकार **इब्न बतूताने** उभे केले आहे. ते लिहितात, ''या पेठेच्या मध्यभागी मोठा शामियाना बांधलेला असून तो अत्यंत भारी गालिचांनी शृंगारलेला असे. दर गुरुवारी तेथील मुख्य गायक आपल्या सर्व ताफ्यासह संगीताची बैठक भरवितात. तिसऱ्या प्रहरापासून संध्याकाळपर्यंत गायिका गटागटाने येऊन मुख्य गायकाच्या समोर आपले नृत्य–गायनाचे कार्यक्रम करून दाखवितात. या पेठेतून जाताना नियमाने राजा शामियान्यात काही वेळ घालवतो. त्या वेळी मुख्य गायकाच्या गायिका संगीताचे कार्यक्रम करून दाखवतात.''

इ.स. ११८५ मध्ये दक्षिण भारतातील कलचुरींपासून फुटून यादव वंशाच्या भील्लमाने मध्य भारतात आपली राजसत्ता स्थापन केली. त्याने देवगिरीला आपली राजधानी केली.

बाराव्या शतकाच्या उत्तरार्धापासून चौदाव्या शतकाच्या पूर्वार्धापर्यंत यादव वंशाचे भील्लम, जैतुगी, सिंघण, कृष्णदेवराय, महादेवराय आणि रामदेवराय यांनी उत्तम राज्यकारभार करून एक समृद्ध राज्य म्हणून सर्वदूर कीर्ती मिळवली. यादववंशीय सिंघणरायांचा पणतु कान्हा याने स्वतःला 'संगीत गुणनिधी' म्हटल्याचा सापडलेला शिलालेख, 'छिताई वार्ता' या पुस्तकात रामदेवराय यादव यांची कन्या जेठाई, उत्तम वीणावादिका असल्याचा उल्लेख, यातून यादव कुळातला संगीत प्रेमाचा पुरावा मिळतो. रामदेवराय यादवांच्या दरबारातील संगीत विद्येचे स्थान समजण्यासाठी तिथल्या राजकवीने, कवी नरेंद्र यांनी रचलेल्या 'रुक्मिणी स्वयंवर' या काव्यातील गायन संकल्पनांचा उल्लेख तिथल्या संगीत स्थितीवर पुरेसा प्रकाश टाकतात. नरेंद्र यांनी गायलेल्या ओवीत ते गायनाचे वर्णन करताना म्हणतात –

जंत्रा – गात्रांचिया मिळतीः पडत सप्त स्वरांची वेणी ।
किन्नरां गाता गमकाची सोवणीः गगनी चढत ।।
निसादचिये श्रुति वरी तारीः जेयाचिया सादाची थोरी ।
तो वेदघोषु रुप करीः सुधेयासी ।।

राजदरबाराप्रमाणे तत्कालीन समाजामध्येदेखील प्रबंध गायन प्रचलित होते. म्हाइंभटांच्या लीळाचरित्रात विष्णुदेव नावाच्या गवयाने सूड प्रबंधांचे दोन प्रकार ऐकवल्यावर महानुभाव पंथाचे प्रवर्तक चक्रधर स्वामींनी एक दाम देऊन पाठवणी केल्याचा उल्लेख सापडतो. 'संगीत रत्नाकरातील' प्रबंधांमध्ये धवल, चौपदी, ओवी इ. प्रबंध समाजातील लहान–थोर लोकांमध्ये गायले जायचे, याचे उल्लेख सापडतात. महानुभावपंथीय दामोदर पंडितांना सर्व प्रबंध प्रकार माहीत होते. रूपक प्रबंध, विप्रकीर्ण प्रबंधातले ओवी आणि चौपदी, सालग सूड प्रबंधातील धुवा किंवा ध्रुव इ. गाण्यात ते निष्णात होते असे 'स्मृतिस्थळ'कार परशराम बास म्हणतात.

पंडितबासी गीतुमातुंचा ठाई भाव धरिलाः विजनी बैसतीः आणि धुवाः ओवी चौपदीः गीतु यैसे आवडे ते म्हणती.

संगीत रत्नाकर

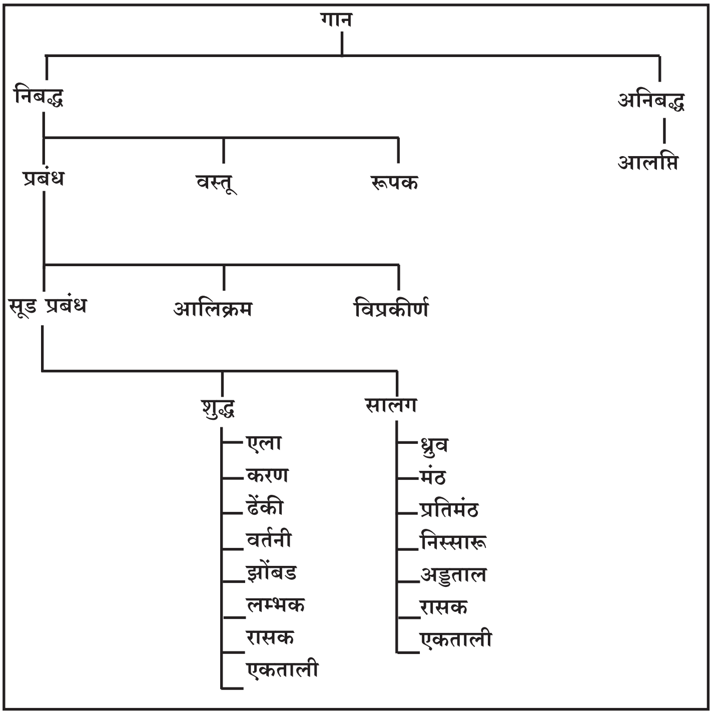
मध्ययुगीन काळातील संगीताचा मेरुदंड आणि आधुनिक काळातही ज्याला 'संदर्भ ग्रंथ' म्हणून स्थान दिले गेले आहे त्या 'संगीत रत्नाकर' (इ.स. १२३५) या ग्रंथाची रचना तेराव्या शतकात झाली. शारंगदेवांनी या ग्रंथात प्रबंध गायन पद्धती आणि त्यांच्यात झालेल्या बदलांबरोबरच बावीस श्रुतींच्या सिद्धतेसाठी सारणा प्रयोगाची वेगळी पद्धत लिहिली आहे. संगीत रत्नाकरात जुन्या आणि नव्या अशा दोन्ही संगीत प्रवाहांचे संकलन पहायला मिळते, अशी नोंद 'कलानिधि' ग्रंथांचे टीकाकार कल्लीनाथ यांनी केली आहे. कल्लीनाथांशिवाय सिंहभूपाल यांनी 'रससुधाकर, केशव यांची 'कौस्तुभ' आणि हंसभूपाल, कुंभकर्ण यांनीही संगीत रत्नाकरावर टीका लिहल्या गेल्या आहेत. 'संगीत रत्नाकर' हा ग्रंथ सात अध्यायांत लिहिला असून पहिले चार अध्याय गायन, पाच व सहा तालाध्याय व वाद्याध्याय आणि सातवा नर्तनाध्याय आहेत. गायन भागात स्वरगत, रागविवेक, प्रकीर्णक आणि प्रबंधध्याय यांचा समावेश केला आहे. या चारही अध्यायांत गायनविषयक पूर्ण विचार मांडला गेला. शारंगदेवांनी हा ग्रंथ लिहिताना सदाशिवपासून, अभिनवगुप्तपर्यंत तसेच नान्यदेव, भोज, सोमेश्वर, भरत,

(शारंगदेव – कल्पना चित्र – एस. राजम)

दत्तिल, कोहल यांच्या ग्रंथांचा अभ्यास केला असल्याचे म्हटले आहे. या जुन्या शास्त्रकारांबरोबरच देवगिरीच्या परिसरात प्रचलित असलेल्या झोम्बक, खाहूल, आडिल्ल, नाराट, बोम्बाक, वाक कांडारणा या संगीताच्या प्रादेशिक संज्ञांचा उल्लेख शारंगदेवाने केलेला दिसतो. रागविवेक अध्यायात राग प्रकरणात त्यांनी दोनशे चौसष्ट रागांची माहिती दिली आहे. त्यात त्यांनी पूर्व प्रसिद्ध आणि तत्कालीन प्रदेशात प्रसिद्ध अधुना प्रसिद्ध असे रागांचे भाग केलेले दिसून येते. तेराव्या शतकापर्यंत संपूर्ण भारतात प्रबंध गायकी गायली जात होती.

प्रबंध

प्रबंधाविषयी लिहिताना शारंगदेव यांनी 'गान' या देशी गायन प्रकारातून प्रबंध, वस्तू आणि रूपक या गायन प्रकारांची निर्मिती झाली असे म्हटले आहे. गानाचे दोन भेद निबद्ध आणि अनिबद्ध असे त्यांनी केले आहेत. त्यात निबद्ध वर्गात प्रबंधांचे वर्गीकरण केले तर अनिबद्धमध्ये 'आलप्ति' या गायन प्रकाराचे वर्गीकरण केले. प्रबंधाची व्याख्या करताना धातू आणि अंग यांत बांधलेल्या सर्व रचनांना प्रबंध म्हटले आहे. काव्याच्या अवयवांना धातू म्हटले आहे. उदग्राह, मेलापक, ध्रुव आणि आभोग अशी चार अवयवांची नावे रत्नाकरात लिहिली गेली आहेत. या अवयवातून प्रबंधाचा आकृतिबंध प्रस्थापित होतो. काही वेळेला अंतरा या अवयवाचा उल्लेखसुद्धा रत्नाकरात आढळला आहे. प्रबंधामध्ये अवयवांची संख्या कमीत कमी दोन ते जास्तीत जास्त आठ होते, असे म्हटले आहे. सप्तपदी, अष्टपदी अशी उदाहरणे या वर्गात मोडतात. प्रबंधाच्या संरचनात्मक घटकांना अंग म्हटले आहे. यात स्वर, विरुद, पद, तेनक, पाट आणि ताल या सहा अंगांचा समावेश केला गेला होता. धातू आणि अंगांच्या घटकांना कमी-जास्त करून अनेक प्रबंध रत्नाकर काळात रूढ होते. प्रबंधाचे वर्गीकरण सूड (शुद्ध), आलिक्रम आणि विप्रकीर्ण अशा तीन वर्गांत शारंगदेवाने केले. सूड प्रबंधातदेखील शुद्ध सूड आणि सालग सूड अशी विभागणी केलेली दिसते. शुद्ध सूड यांची रचना एक राग, नऊ ताल आणि संस्कृत भाषेत केली गेली होती. शुद्ध सूडाची सुरुवात आदितालाने होई आणि शेवट एकतालीने होत असे किंवा गौंडाली नृत्याने होत असे. आजच्या गोंधळी नृत्याची बीजे तत्कालीन गौंडाली नृत्यात सापडतात. शुद्ध सूडाचे गायन हे विशिष्ट पद्धतीनेच होणे अनिवार्य असल्यामुळे आणि त्यांचे मूल्य पूर्वसुरींच्या परंपरेशी लावले गेले असल्यामुळे त्यांचे नियम अतिशय कडक होते. कल्लीनाथाने त्यांना मार्गी सूडदेखील म्हटले आहे. सालग सूडामध्ये रचनेत थोडे शैथिल्य मान्य केले गेले. सालगचा अर्थ छायालग असा होतो. शुद्ध

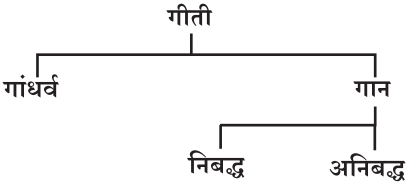


सूडापेक्षा जाती रागाच्या नियमात शिथिलता आणली की सालग सूड प्रबंध होतात, असे सांगितले गेले आहे. शुद्ध आणि सालग सूड प्रबंधांमध्ये प्रबंधाचे स्वर, पाट, तेनक गाळलेले असतात. केवळ पद आणि ताल या राग रचनांमध्ये वापरले जात होते. शुद्ध सूडाचे एला, करण, ढेंकी, वर्तनी, झोंबड, लम्भक, रासक आणि एकताली हे प्रकार तर सालग सूडचे ध्रुव, मंठ, प्रतिमंठ, अड्डताल, निस्सारू, रासक आणि एकताली हे गायन प्रकार त्याकाळी रूढ होते. सूड प्रबंधानंतर आलिप्रबंध गाण्याची प्रथा रत्नाकर काळात होती, असे शारंगदेव नमूद करतात. शुद्ध सूडात गाळलेली स्वर, तेनक, विरूद, पाट ही अंगे आलिक्रमात वापरली जात असल्यामुळे ते प्रबंध सूडापेक्षा भिन्न झाले. महाराष्ट्रात रूढ असलेल्या वृत्त, आर्या, मात्रिका, गाथा, घाट, कदंब, पंचतालेश्वर, तालाआर्णव रचनांना आलिप्रबंधात विभागले गेले तर उत्सव, सण, विशेष समारंभांसाठी गायल्या जाणाऱ्या विरुद रचनांची विभागणी विप्रकीर्ण प्रबंधात केली गेली. महाराष्ट्रात गायल्या जाणाऱ्या मंगलाचार, धवळे, ओवी, डोलारी, त्रिपदी, चौपदी, चतुर्मुख, चर्चरि, वीरश्री, रहाडी गायन प्रकारांना विप्रकीर्ण प्रबंधात घेतल्याचे रत्नाकरात दिसून येते. निबद्ध प्रकारातील रूपक प्रबंधदेखील धातू आणि अंगाने बांधलेली रचना होती. पण त्यात एका रागातले विविध 'स्थाय' वापरून नावीन्य आणले गेले. इतर प्रबंधांपेक्षा हा प्रबंध त्याकाळात नवीन रूढ झाला होता. 'स्थाय'चा अर्थ एखाद्या रागातील एखादा सांगीतिक घटक होय. सारांश ज्या प्रबंधाची निर्मिती स्थाय, रागांश, सांगीतिक संरचना तसेच ग्रह, न्यास आणि अवयवांच्या बदलांनी झाला, त्यांना रूपक प्रबंध म्हटले गेले.

गीती

शारंगदेवाने सर्व प्रकारच्या गायन रचनांना किंवा गीतींना प्रबंध प्रकारात समाविष्ट केले होते. गीतीची व्याख्या करताना ते म्हणतात वर्ण, इत्यादींनी अलंकृत, पद आणि लय यांनी युक्त गानक्रियेला गीती म्हणतात. त्यांचे चार प्रकार सांगतांना पहिली मागधी, दुसरी अर्धमागधी, तिसरी संभाविता आणि चौथी पृथुला या अनुक्रमे विलंबित, मध्य, द्रुत आणि लघु अक्षरी द्रुत असे सांगितले. गीतीचे दोन प्रकार असल्याचे रत्नाकरात म्हटले आहे. गांधर्व गायन ईश्वर प्राप्तीसाठी गंधर्वांकडून गायले जाते तर गान हे मानवी रंजनासाठी सामान्य माणसांकडून देशी रागात म्हटले जाते. धार्मिक अनुष्ठान, देवपूजेसाठी विशेषत्वाने गायल्या जाणाऱ्या गायनाला गांधर्व म्हटले आहे. या उलट रचनाकाराने ऐहिक आनंदासाठी योजलेल्या संगीताला गान म्हटले आहे. गानचे वैशिष्ट्य लोकरुची आणि प्रदेशानुसार बदलते. गांधर्वची निर्मिती दिव्यत्वातून होते तर गान हे मनुष्याच्या सौंदर्य, कलात्मक आणि प्रज्ञेची अभिव्यक्ती आहे. शारंगदेवाने 'गीतकांना' गांधर्वमध्ये तर 'प्रबंधांना' गानमध्ये वर्गीकृत केले.

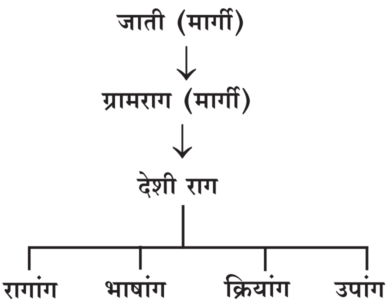
शारंगदेवाने संगीत रत्नाकरची निर्मिती करताना भरत, कोहल, याष्टिक, मतंग इ. पूर्वीच्या



आचार्यांचे संदर्भ वापरले. मतंगांच्या आधी भरताच्या नाट्यशास्त्रात ध्रुवा स्वरूपाचे गान, नाट्यात त्या त्या प्रसंगाला अनुसरून वेगवेगळ्या वेळी वापरले जाई. गांधर्व हे नियमांनी पूर्णपणे नियंत्रित गायन असे. ते साचेबद्ध आणि अपरिवर्तनशील होते. त्यातील बदलामुळे अनर्थ ओढावण्याची भीती त्याकाळी मानली जात होती. गांधर्वचे दुसरे विशेष की त्या पदाला स्वर- तालापेक्षा दुय्यम महत्त्व होते. म्हणून त्याला मार्गी संगीत म्हटले गेले. या उलट गानात रंजकतेला प्राधान्य असते. 'गान' मध्ये पदाला स्वर-तालापेक्षा अधिक महत्त्व असते म्हणून त्याला देशी संगीतात अंतर्भूत केले गेले. शारंगदेवांनी काही पूर्व आचार्यांचा संदर्भ देऊन जातीसाधारण यालाच राग म्हटल्याचे सांगितले आहे. यावरून असे दिसते की जाती गायनामधून प्रकट होणाऱ्या अनेकविध रंजक आविष्कारांचे स्वरूप सर्वसामान्यपणे सांगता येण्यासाठी 'राग' ही संकल्पना भारतीय संगीत शास्त्रात अस्तित्वात आली. या संकल्पनेला पायाभूत असणाऱ्या गायनातले स्वर योजनांचे विविध प्रकार व त्यांची वैशिष्ट्ये यांतून राग गायनाच्या गीती, शास्त्रात सांगितल्या गेल्या. म्हणूनच शारंगदेवाने शुद्धा, भिन्ना, गौडी, वेसरा आणि साधारणी या पाच गीतींना रागाचे जनकत्व दिले. राग या शब्दाचा अर्थ रंजक स्वरसंदर्भ. मतंगांची राग गीती ही शारंगदेवकालीन वेसरा होय. गीतीच्या व्याख्या करताना रत्नाकरात म्हटले गेले की आलाप घेताना स्वरोच्चारातील विविध प्रकार व अनेक प्रकारच्या गमकांमुळे जे सौंदर्य गायनातून आविष्कृत होते, त्याला गीती म्हटले गेले. या गीती रागाच्या संदर्भाने आल्या आहेत. भरतकालीन जातीगायनातून गीती आणि गीतीतून ग्रामरागांची रचना झाली असे काही संगीतज्ञांचे मत आहे. पुढे ग्रामरागांचा प्रचार कमी झाला. नवीन नवीन देशी राग प्रचारात आले. मात्र शारंगदेवांनी परंपरेतून आलेले संगीत तसेच ठेवून त्याला मार्गी संगीत म्हटले. शारंगदेवांच्या अगोदर असलेले संगीताचार्य नान्यदेव यांनी रागांचे आलाप व रूपके सांगितली. याष्टिकाने पंधरा जनक रागांची नावे दिली जी शारंगदेवाने 'रत्नाकरात' उधृत केली

आहेत. मातंगाने सहा, कश्यपाने बारा तर शार्दुल यांनी चार राग सांगितले आहेत. यावरून शारंगदेवांच्या आधी रागगायनाचा केवढा तरी विस्तार झाला होता हे लक्षात येते.

जाती गायनाला काळाच्या ओघात प्राप्त झालेली नियमबद्धता आणि परंपरा यांमुळे ते मार्गी संगीत ठरले. देशोदेशी निर्माण झालेल्या गायनप्रकारांना मतंगाने देशी गान मध्ये समाविष्ट केले. पुढे ग्रामरागदेखील मार्गी संगीतात समाविष्ट झाले. शारंगदेवांच्या काळापर्यंत देशी रागांचादेखील विस्तार झाल्याचे दिसून येते. त्यांनी राग विकासाचा क्रम खालीलप्रमाणे दिला आहे.



शारंगदेवाने चौतीस पूर्व प्रसिद्ध आणि बावन्न अधुना प्रसिद्ध राग दिले आहेत. राग या संकल्पनेचा खूप परिष्कृत अभ्यास मतंग, नान्यदेव आणि शारंगदेवांनी केला. त्यातून रागध्यान, रागाचा रंग, देवता, गायन काळ आणि रस या विषयीची माहिती आपल्याला मिळते. पुढच्या काळातील संगीतज्ञ महाराजा कुंभा यांनी रागाला मूर्त रूप दिले. रागांची दश लक्षणे त्यांनीच आणली.

'संगीत रत्नाकरात' अनेक राग प्रादेशिक भागातून आलेले त्यांच्या नावावरून लक्षात येते. उदा. - सौवीर- सिंध प्रांत, सौराष्ट्र- काठेवाड, गांधार-पेशावर, काम्भोज- अफगाणिस्तान, सिंधु- सिंधु नदीच्या उत्तरेकडचा, द्रविड- कृष्णेचा दक्षिण भाग, कुंतल कर्णाट- हैदराबादचा नैर्ऋत्य, वराट- वऱ्हाड. पांचाल- गंगा, यमुनेमधला भाग, लाट- दक्षिण गुजरात, गौड- उत्तर बंगाल, गुर्जर- गुजरात, कोंकण-कोकण, महाराष्ट्री- विदर्भ कोकण सोडून, आन्ध्र- आंध्र, हम्मीर-मेवाड.

प्रबंधांचे अवयव

रत्नाकर काळात देवस्तुती, शौर्यस्तुती किंवा राजस्तुतीचे अनेक प्रबंध लिहिले गेले असावेत. त्यामुळे शारंगदेवाने 'अंग' मध्ये बिरुद या स्तुतीवाचक अवयवाचा अंतर्भाव केला. बिरुद हा तत्कालीन मराठीतला शब्द असल्याचे प्रमाण विद्यारण्य स्वामी यांनी दिले आहे.

बिरुद युक्त प्रबंध - मानसोल्लास

संसारतारणम् जगत्कारणम् त्रिदशपति पालनम् नौमितम् हरिम्
दितिकुल सूदनम् दनुजघातनं जलधिजहशायिनं नौमि हरिम्
कंस वंश नाशकरण मनुजदेह वसुदेव मत्स्यकुर्म कालरौद्र
वदन नरसिंहवामनाङ्गराम रामकृष्ण बुद्ध कल्किरुप देव नमोस्तुते।

अशा प्रकारे बिरुदयुक्त रचना करण्याच्या परंपरेचा पाया घातला गेला. पुढील काळातील धृपद आणि ख्याल गायन परंपरेतही अशी उदाहरणे पहायला मिळतात.

अंग

प्रबंधाच्या सहा अंगांपैकी ताल सोडल्यास उर्वरित स्वर, पद, विरुद, पाट, तेनक या पाच अंगांचा संबंध मौखिक सामग्रीशी येतो. त्यातले पद आणि विरुद यांचा अर्थपूर्ण शब्दांशी तर स्वर, तेनक आणि पाट यांचा निरर्थक शब्दांशी संबंध येतो.

स्वर – सा, रे, ग, म या वर्णांना स्वर म्हटले गेले. प्रबंध ही गेय रचना असल्यामुळे शारंगदेवाने 'अंग' घटकामध्ये स्वरवर्णांना स्थान दिले आहे. प्रबंध रचनांमध्ये करण, वर्तनी, स्वरार्थ यांच्यात स्वर वर्णाचा वापर केल्याचा उल्लेख 'रत्नाकरा'त आहे. या शिवाय प्रबंधातील क्रौंचपद, कलहंस आणि विप्रकीर्ण प्रबंधातील श्रीरंग, श्रीविलास, त्रिभंग यांतही स्वरवर्णाचा वापर केल्याचे सांगितले गेले आहे. छंद प्रबंधातील सत्पदी, त्रिपदीसुद्धा स्वरवर्ण युक्त होत्या. प्रबंध रचनेमध्ये स्वरवर्णाची परंपरा पुढे सोळाव्या शतकातील दासोपंतांच्या रचनेपर्यंत दिसून येते. खालील प्रबंधात पद, स्वर, विरुद आणि पाट या अंगांचा समावेश दिसून येतो.

अवधूत नैये न रमे दिनु हो नोगमे। आ आ आ एरुया रि ग रि।
सानि स सानि धपधानि सारिगा रिगा। एय्या मा गरि गरि सानी।
सानि नी सानिधम रिग मग रिरि सारि गम गरि रि सा।।
धिरता धिता धिता। धीता धीता धिता धील्लाँ।
घुगड दिल्ला जगथों। धीता धीता धिल्लँ।। धीता धीता धिल्लँ।।
निरगुडथा निरगुड था निरगुड था ता दलांग दधकिन थै।।
सरिगा मगरिसा गरिसा सारिगा रिगा मगरि।।
निध पम गम धनीसा हा। ओ पम गारि रस गारि गरिसा।
त्रिपदधारी। सारि सारि गारि गाम गारि नीध पम गप धानिसा।।
देवा पाव सखया पाव सुंदरा दयाळा देवा पाव। पाव सुंदरा दयाळा।।
येई गा आत्रेया रे श्रीदेवी दिगंबर दयाळा देवा।।

पद – 'अंगाच्या' सहा घटकांमध्ये निरर्थक अक्षरांचा समावेश असल्यामुळे शारंगदेवाने अर्थपूर्ण शब्दांना पदाची संज्ञा दिली आहे. तालाइतकेच पदाला प्रबंधात अन्योन्य महत्त्व होते.

तेनक – 'तत्' या वैश्विक सत्याच्या बीजाक्षरातून 'तेनक' या अंगाच्या घटकाची उत्पत्ती झाली असे म्हटले गेले. ॐ, तत्सत्, तत्त्वमसी या शुभाक्षरांचा समावेश तेनकात होतो. अशा अर्थहीन अक्षर समूहाची परंपरा 'रत्नाकराच्याही' आधी नाट्यशास्त्र आणि सामगानात सापडते. 'हाऊ', 'हाई', 'औ' ही स्तोभाक्षरे सामगानात तर झंटु, दिंग्ले ही नादाक्षरे 'निर्गित' म्हणून नाट्यशास्त्रात आढळतात. त्यांना वाक्कारण किंवा शुष्काक्षरेदेखील म्हटल्याचा उल्लेख आहे. आलिक्रम आणि विप्रकीर्ण प्रबंधांमध्ये या घटकाचा विपुल उपयोग झाल्याची उदाहरणे दिसून येतात. विप्रकीर्ण प्रबंधातील ओवी प्रबंधात ज्ञानेश्वरांनी 'ॐ नमो जी आद्या। वेद प्रतिपाद्या। जयजय स्वसंवेद्या। आत्मरूपा।।' यामध्ये तेनकाचा समावेश दिसून येतो.

पाट – वाद्यांच्या, विशेषतः आवनद्ध वाद्यांच्या नादांचे अनुकरण करून तयार होणाऱ्या

नादाक्षरांना पाटाक्षरे म्हटले गेले. कल्लिनाथ यांनी सुषिर आणि तत वाद्यांच्या नादांचादेखील पाटाक्षरात समावेश केला. धिगी, निगी, धुमकिट, थोंग अशा अक्षरांचा समावेश असलेले प्रबंध विप्रकीर्ण प्रबंधात सापडतात. अशी अक्षरे वापरून महाराष्ट्रातील सोळाव्या शतकात दासोपंतांनी अनेक प्रबंध रचले. उदा. माधवी रागातील हा प्रबंध –

गुणी हो ऽऽ ओ रे जोग–ओरस प्रेम।
गीत खंड परबंद छंद चीद तार मृदंग।
सो ऽऽ दिखाव रे गुणी हो ओरे।।
सबहि मारग आत्रिके वास सू ऽऽ।
मेदक साई दिगंबरत्या, नग नग दिगीतक दिगीतक।
धिन्ना ना धिर, किडतक धिलांग तक थों।
धिगी धा नग नग तक् तक् धि गो तक्।
धिन्ना ना धिरकिट तक् धिलांग दधिकिन थे।
दधिकिन थै। सुनावरे।। गुणी।।

या प्रबंधातील अक्षरबंध पखवाज आणि मृदंग यांच्या साथ–संगतीचे असून या अक्षरबंधातून नृत्यकलाशास्त्रासाठी बंदीश निबद्ध केल्याचे दिसते.

ताल – 'तल्' या संस्कृत धातूपासून निर्माण झालेल्या ताल या शब्दाचा अर्थ पाया. गायन, वादन आणि नृत्य म्हणजेच संगीताचा पाया ताल आहे, हे सर्वश्रुत आहे. काळाचे दर्शनरूप ताल आहे. मात्रा, टाळी आणि कालाच्या रूपाने काळाचे सौंदर्य दर्शन तालातून होते. 'रत्नाकर' काळातील प्रबंधांमध्ये ताल हा अनिवार्य अंग घटक असला तरी काही प्रबंध ताल विरहित होते. शारंगदेवांनी त्यांचे वर्गीकरण 'अताल' प्रबंध म्हणून केले. त्यात त्यांनी त्रिपदी, चतुष्पदी, षटपदी आणि खंड प्रबंधाचा समावेश केला. हे प्रबंध लयात्मक होते. ज्या प्रबंधांमधून अक्षरमात्रेचे गणित आणि लयीचे नियंत्रण दिसते, परंतु खंडाची, अभिव्यक्ती प्रकर्षाने दिसत नाही त्याला 'अताल' प्रबंध म्हटले गेले. ज्या प्रबंधात हस्त क्रिया अथवा वाद्य क्रियेतून लयीची अनुभूती आविष्कृत केली जाते, त्याला ताल प्रबंधात समाविष्ट केले गेले. थोडक्यात, तालबंध प्रबंधात वाद्याची संगत अनिवार्य ठरते. शारंगदेवांनी भरत परंपरेनुसार 'अताल' प्रबंधांना निबद्ध रचनेत समाविष्ट केले, कारण हा प्रबंध तालात नसला तरी छंद वृत्तात बांधलेला असल्याने काव्य प्रबंधात त्याचा अंतर्भाव होतो. तेराव्या शतकातील महाराष्ट्रातील अनेक लोककथा या 'अताल' प्रबंधात मोडल्या जातात. म्हाइंभटांचे लीळाचरित्र, गोविंदप्रभू यांचे श्रीकृष्णचरित्र यांतील लयात्मकता या प्रबंधाचे उदाहरण होऊ शकतात –

''मग गोसावियां मर्दनां मादने जाले: मग रंग मेळविले: काळे, पिवळे, हिरवें, लोहीते, ऐसे रंग रंग मेळविले: मग चौकु भरिला: आसन रचिले: गोसावी आसनी प्रविष्ट जाले: पूजा केली: खिचु केला: पांतिया केलिया: सुकवतीया दीवे: मुठिये: मुदा: गोसावियांते ओवाळू ओवाळू भक्तजनासि देती: गोसवि पाहती: चाखेती:''

'अताल' प्रबंधात ओवी या स्वरगेय प्रबंधाचादेखील समावेश होतो. कै. ह. दा. वेलणकर यांनी संस्कृत आणि प्राकृत छंदांचे वर्गीकरण करताना आपले मत व्यक्त केले की प्राकृत छंदातील षट्पदी वा अर्धचतुष्पदी यांच्यापासून मराठी ओवीचा उद्भव झाला. वाङ्मयीन

छंद या नात्याने ओवीस मान्यता मिळाल्यानंतर मराठी ओवी तालापासून मुक्त झाली आणि तालगेय छंदातून स्वरगेय छंदात तिचे रूपांतर झाले. तरीही तालगेय आणि स्वरगेय अशा दोन्ही परंपरा समांतर चालू राहिल्या. शारंगदेवाने 'अताल' प्रबंधातले प्रकार सांगताना चतुष्पदी आणि षट्पदी प्रबंधांचा उल्लेख केलेला आहे. विप्रकीर्ण प्रबंध प्रकारांमध्ये या अताल प्रबंधांचा अंतर्भाव केलेला आढळतो. ज्ञानेश्वरांनी रचलेले ओवी प्रबंध या प्रकारात समाविष्ट होऊ शकतात हे उदाहरणासहित पाहूया –

प्रांजळ वोवी प्रबंधे। गोठी सांगीजैल विनोदै।
निवृत्ती कृपाप्रसादे। ज्ञानदेओ म्हणे।। ज्ञा – ११/६९७
तैसा प्रबंध हा श्रवणी। लागतखेओ समाधी आणी।
आइकलेया वाखाणी। व्यसन न लावी।।

प्रबंधाचे अवयव

सहा 'अंगां'प्रमाणेच प्रबंध या निबद्ध रचनेत चार अवयव (धातू) यांचा समावेश केला गेला आहे. उद्ग्राह, मेलापक, ध्रुव आणि आभोग या चार धातूंच्या उपयोगाने अनेक प्रबंधांची रचना झाली. कमीत कमी दोन ते जास्तीत जास्त आठ धातूंचा वापर प्रबंधात केलेला आढळतो. धातूंच्या नावातूनच त्यांचे प्रयोजन लक्षात येते.

उद्ग्राह– 'ग्रह' धरणे यातून उद्ग्राह शब्द आला आहे. 'सुरुवात' असा अर्थ प्रबंध रचनेत घेतला गेला आहे. प्रबंध गायनाची सुरुवात उद्ग्राहने होते.

मेलापक – दुसऱ्या भागाला मेलापक म्हटले गेले आहे. उद्ग्राह आणि तिसरा भाग ध्रुव याला जोडणारा तो मेलापक. मेलापकामध्ये सहसा आलाप असतो. पण काही ठिकाणी अपवाद म्हणून शब्दांची रचनादेखील आढळते. उदा. भक्तिरत्नाकरातील राग पटमंजरीमधल्या प्रबंधात शब्द मेलापक म्हणून वापरले आहेत.

निशी निशाकरा किरण करी दूरी
भानू नंदी शुभ्रा शोभता भूरी।। → उद्ग्राह
मंद मंद सुगंध शीतल चलत मलय समीरा
भ्रमरागन घनझंकारू काट कुहारे कोकील कीरा।। → मेलापक
बिहरे बिरज किशोर। मधुर वृंद बीपीन माधुरी।
पेखी परम विभोर।। → ध्रुव

ध्रुव – हा धातू रचनेमध्ये अनिवार्य मानला गेला आहे. ध्रुवचा अर्थ कायम. प्रत्येक प्रबंधात या धातूचे स्थान अढळ असल्यामुळे याला ध्रुव धातू म्हटले आहे. सूड प्रबंध आणि सालग सूड प्रबंधात यांच्या क्रमात फरक असला तरी त्यांचे असणे अनिवार्य आहे. काही वेळेला मेलापक आणि आभोग गाळलेले दिसतील पण ध्रुव धातू अनिवार्य आहे. प्रत्येक धातूच्या गायनानंतर ध्रुवगायनांची पुनरावृत्ती झालेली अनेक प्रबंधांमध्ये दिसून येते.

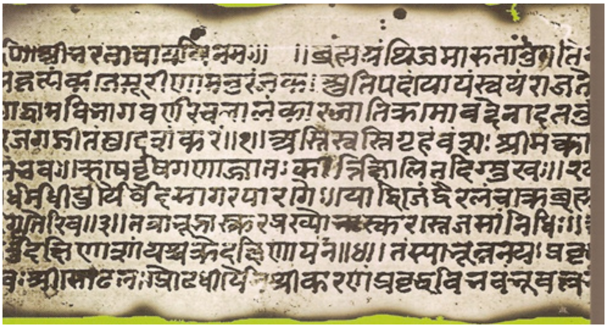
आभोग – प्रबंध रचनेतला हा शेवटचा अवयव. या धातूमध्ये रचनाकाराचे, वाग्गेयकाराचे नाव आणि ज्याची स्तुती आहे त्याचे नाव शब्दबद्ध केलेले असते. रत्नाकर काळात अनेक राजांनी कलाकारांना आश्रय दिला होता त्यामुळे त्यांचे नाव काव्यात वापरण्याची प्रथा

त्याकाळी होती. नंतर ती प्रथा भारतीय पदांमध्ये कायमस्वरूपी झाली.

अंतरा – सालग सूड प्रबंधात ध्रुव आणि आभोगच्या मध्ये अंतरा वापरण्याची पद्धत दिसून येते. दोन धातूंमध्ये अंतर निर्माण करतो म्हणून ‘अंतरा.’ मेलापक हा सूड तर अंतरा हा सालग सूड प्रबंधात वापरला जाणारा धातू त्या काळी होता.

गेयता ही प्रबंध गायकीत अनुस्युत असल्यामुळे पद आणि ताल हे प्रबंधाचे अविभाज्य घटक आहेत. प्रबंधातल्या धातूंची रचनादेखील या दोन महत्त्वाच्या घटकांशिवाय होऊ शकत नाही. त्यामुळे प्रबंधामध्ये धातू हे आकाराचे आणि अंग हे साराचे काम करते.

तेराव्या शतकापर्यंत संगीत रत्नाकरात दिलेले सर्व प्रबंध समाजात रूढ होते. सूड, त्याचा उपप्रकार सालग सूड, त्यांचे अनेक प्रकार, आलिक्रम प्रबंधाचे अनेक प्रकार आणि विप्रकीर्ण प्रबंधाचे प्रकार विपुल प्रमाणात गायले जात होते. सूड प्रबंधासारख्या ‘मार्गी’ प्रबंधामध्ये राग, ताल, मात्रा, भाषा, रस हे नियोजित असत. कलाकाराच्या स्वेच्छेने त्यात बदल करता येत नव्हते. अशा ‘निर्युक्त’ प्रबंधांमध्ये एला, करण, ढेंकी, वर्तनी, झोंबड, लम्भक रासक आणि एकताली प्रबंधांचा समावेश होता. ‘अनिर्युक्त’ प्रबंधांमध्ये मात्र कलाकाराला सर्व घटक स्वेच्छेने निवडायचे स्वातंत्र्य होते तर पार्श्वदेवाच्या ‘संगीतसमयसार’ ग्रंथानुसार ‘उभयात्मक’ प्रबंधांमध्ये प्रबंधाचे काही भाग नियोजित तर काही भाग उत्स्फूर्तपणे बांधणे शक्य होते. सूड प्रबंध हा पूर्णपणे निबद्ध असल्याने त्याचे राग ठरलेले असत. नियोजित पद्धतीने त्याचे गायन सुरुवातीला आदिताल आणि शेवट एकतालीने व्हायचा. एला प्रबंधातील एक उदाहरण आपण पाहू.



(हस्तलिखित – संगीत रत्नाकर)

‘मानसोल्लास’ ग्रंथातील ‘नादावती एला’चे हे उदाहरण आहे.

यौवन भूषित गोपवधू मुखपद्म मधुकर
श्यामल विग्रह कान्ति विनिर्जिता नवजलधर
देवकी नंदन स्मेर सरोरुह केसर संचय ।१। – इति प्रथम पद
पिंजार वसन केलिलसत कमलनयन अम्बुजा
विभ्रम भावना प्रदुग्धाब्धिकृत सायना दलित
कौस्तुभ रत्न मारिची कदंब भासुरा वरदा ।२। – इति द्वितीय पद
पाहि पुरंदर मंदर गीत सुखावह विरुदा
परम कुसुम शरजनाना विमोहित निखिला
भुवन उत्पत्तिस्थिती कारण प्रभू नारायण ।३। – धृव।
इति ध्रुव आभोग सोमेश्वर विरचितम् एला नादावती।।

सालग सूड प्रबंध

रत्नाकर काळानंतर सूड प्रबंधाचे गायन कमी होत गेल्याची नोंद शारंगदेवांचे समकालीन सुधाकलश यांनी केली आहे. सूड प्रबंधांची जागा सालग सूड प्रबंधाने घेतल्याचा उल्लेखही त्यांनी केला आहे. जेव्हा सूडातील 'जाती'चे नियम शिथिल होतात, तेव्हा त्याला सालग सूड म्हणतात, अशी परिभाषा टीकाकार कल्लिनाथ आणि सिंहभूपाल यांनी केली आहे. 'सालग सूड' प्रबंध हा 'रत्नाकर' काळात प्रचलित असलेला नवा प्रबंध होता. शुद्ध सूडाच्या अनेक गोष्टी जाऊन नवीन गायन पद्धतींचा समावेश त्यात झाला होता. धातूमधील मेलापक जाऊन अंतऱ्याचा अंतर्भाव झाला होता. शुद्ध मधील रागांची छाया सालगमध्ये आली होती. शुद्ध सूडातील राग, ताल, अक्षरगण, मात्रा, रस, रीती, वृत्ती आणि देवता यांच्याविषयी सालग सूडात शैथिल्य आले होते. केवळ ध्रुव प्रबंध तसाच राहिला. सालग सूड प्रबंधातदेखील ध्रुव, मंठ, प्रतिमंठ, अड्डताल, निस्सारू, रासक आणि एकताली असे प्रकार प्रचलित होते.

शारंगदेवाने ध्रुव प्रबंधाचे वर्णन करताना तो सहा चरणांचा दोन भागांत असतो असे सांगितले आहे. त्यात उद्ग्राह आणि आभोग हे दोन चरणांचे आणि उंच स्वरात गायला जाणारा अंतरा असे सिंहभूपालने म्हटले आहे. ध्रुव प्रबंधात जेव्हा उद्ग्राहाची गायनात पुनरावृत्ती होते, तेव्हा तो त्या प्रबंधाचा ध्रुव होते, असे सूचकपणे शारंगदेवाने म्हटले आहे. शुद्ध सूड प्रबंधासारखाच सालग सूड प्रबंधाचा शेवट गौंडाली नृत्याने होतो, असे रत्नाकरात म्हटले आहे. महाराष्ट्रात महानुभाव पंथाचे गायक दामोदर पंडित धुवा किंवा ध्रुव गायचे, असा उल्लेख 'स्मृतिस्थळ'कार परशुराम बास यांनी नोंदवला आहे.

वस्तुतः महानुभाव पंथात संगीत वर्ज्य आहे, पण दामोदर पंडितांची धुवा ऐकून नागदेवाचार्य यांनी त्यांना गायनाची परवानगी दिली. ती धुवा खालीलप्रमाणे. रत्नाकरात दिलेल्या लक्षणानुसार यात एकेका खंडात अकरा अक्षरे आणि एकूण सव्वीस अक्षरे आहेत.

आणिका बोलनाः लोन लागे श्रवणाः रुप तरि नयेनाः आवडो तुझे।।धृ।।
तू पर देवं इतुलें जाणें। बहुतेविझे जाकलीती।
जीवे मी कंही न विसंबे तुज़। हेचि द्यावे मज गोविंदराजा।।२।।
निरंतर करी मी तुमचे स्मरणः ऐसेचि योका माझिया मनाः गोविंदराज।।३।।
धआणिकी बुझविताः डिंब न बुझावे माये लागी रोवः ते काइ अपराधी।।४।।
माझी सेन संडीः आर्ता दानीः नागदेवास्वामी चक्रपाणी।।५।।

(उच्चाराच्या दृष्टीने काही अक्षरांचे उच्चार लांबट न करता एक ठिकाणी दोन अक्षरे एका अक्षरासारखी उच्चारली जातात). रत्नाकरात सोळा प्रकारचे धृव प्रबंध दिले आहेत.

आलिक्रम प्रबंध – अनुक्रमाने गायला जाणारा प्रबंध हा आलिक्रम प्रबंध, अशी व्याख्या केली गेली आहे. सूड प्रबंधाबरोबर आलिक्रम प्रबंधाचे गायन रत्नाकर काळात होत असे. आलिक्रम प्रबंधांना सूडप्रबंधाएवढीच प्रतिष्ठा होती पण या प्रबंधात पाट, स्वर, तेनक, विरुद, पद या सर्व अंगांचा वापर केला जाई. उदा. राग कदम्बकम् हा गोपालनायकाने गायला होता, असा उल्लेख सापडतो. तो प्रबंध एकापेक्षा जास्त रागात रचला होता. पंचतालेश्वरप्रबंध एकापेक्षा जास्त तालात बांधलेला असे. चित्रक प्रबंध, चतुरंग, त्रिवट हे सर्व प्रबंध प्रकार आलिक्रम प्रबंधात समाविष्ट होतात. महाराष्ट्रात दासोपंतांनी अशा प्रकारचे अनेक प्रबंध

केलेले आढळतात. चतुरंग प्रबंधाचे उदाहरण असे –

चतुरंग प्रबंध – राग धनाश्री
मनि भरल्ला अवधुतु रे । रे । सकलेप्सित हेतु आदिगुरु;
शरीर संगपणे शशिशीतलू, अखंडितू वो ।
सुवासीत दतू, स्रजा शोभितु, गंधे करूनि चर्चितु वो ।
अनंत सुखाते देतु ; मुक्तावली यया उरी ;
किरीटादि अलंकारी, दिनमणी विफल्ल जाला;
अरे! उपमाने गेली लया ।।
सा सा नि पा नि सा प नि सा गा मा गा सा नि प सा
नि न्नी नि नि प मा ग म्म पा नि नि सा स्सा नि प
म्म ग म्म पा सा ग म्म पा सा म्म ग सा म्म ग
सा ग म पा ग म्म पा नि पा नि सा म्म ग सा नि
सा प सा नि न्नी नि प म्मा ग म पा नि नि सा सा
नि पा मा मा ग सा ।। छ ।।
झेम झेम ज्ग ज्ग झक्क किंणा कक्कूधांधारि तकु
झेंत्र झेंत्र झंकिणा दाम दाम तद्धिमी धिमी धिमी
दिग्दां दिग्दां धडा धडां तद्धिमीकिट तथडी कुनक किंणा ।। छ ।।
तेन्न तेन्ना तेना तेन्ना तन तेना तेन्ना तेन्ना
तेन तेन्ना तेन्ना अरे तेना तेन्ना तेन्ना तेन्ना तीन तेना तेना
तीन तीन तेना डुती डुनतेन्ना तेना ।। छ ।।
मळाप
करुणाघन वोळपां देवा नामवादी गुणीयातें पाव तूं बा । रे ।
श्रुतिसुखा वाणी म्यां निरामयु चतुरंगे प्रबंधे
अरे ! दिगंबरू तोषवियला लोकनायकु
मममनोलाभकु जीवन देईन या ।। छ ।। ।। छ ।।
या प्रबंधात पद, पाट, स्वर आणि ताल अशी चार अंगे आलेली दिसतात.
पद, पाट आणि तालाचा त्रिवटदेखील दासोपंतांच्या पदार्णवात आढळतात.
अवधूत रूप निरामय निर्गुण । निजगुण गणमति केविभजो ।
ऐ आ जिग जिग ता ता जातक धाँग धाँग ।
धिगीतक् तक्ता धाँग धाँग । धिगीतक् धिगीतक् तक् तक् ।
तधिकन थै दधिकिन थै दधिकिन थै ।।

विप्रकीर्ण प्रबंध – विप्रकीर्णचा अर्थ विखुरलेला. जे प्रबंध विविध उत्सव किंवा स्वतंत्रपणे गायले जातात ते विप्रकीर्ण प्रबंध आहेत, अशी स्पष्ट व्याख्या सोमेश्वराच्या मानसोल्लासात सापडते. आलिक्रम प्रबंधासारखे ते सूड प्रबंधांबरोबर गायले जात नाहीत. सामान्य लोकांनी

गायच्या प्रबंधांत त्यांचा समावेश केला गेला. हे प्रबंध मर्यादित अथवा अविस्तारक्षम मानले गेले. रत्नाकरात बत्तीस विप्रकीर्ण प्रबंधांचे वर्णन आढळते. महाराष्ट्रातील लोकसंगीतात सापडणारे बरेच प्रबंध या विप्रकीर्णात समाविष्ट केले आहेत. यात ओवी, चतुष्पदी, चर्चरी, चर्या, त्रिपदी, षटपदी, राहाडी, पट्टदहाडी, वीरश्री, मंगलाचार, धवल, मंगल, लोली, डोलारी इ. प्रबंधांची नावे आढळतात.

ओवी – रत्नाकरामध्ये ओवी हा तीन चरणी प्रबंध असल्याचे सांगितले आहे. अशा प्रकारच्या ओव्या मराठी समाजाच्या लोकगीतांत दिसून येतात. उदा:

नागाच्या गं ऽ पंचमीला । नागाला गं ऽ दूदं तूंप । आमांला गं माय–बापु ।।
आमा भइनीच्या गं सनु । दारावरले गं ऽ खनु । रुसली गं ऽ भावावरि ।।
रुसली गं ऽ भावावरे । टाकिली गं दारावरे । रुसली गं ऽ भावावरे ।।

महानुभाव पंथाच्या ‘स्मृतिस्थळातही’ तीन चरणी ओव्या दिसून आल्या.

नागदेवाचेया खांद्यवरि करुः राजा चक्रधरुः बीजे करी।।
सोनेसळा सेलाः नेसला माळगंठीः
माझ्या आली भेटी।। स्मृती ३९।।

रत्नाकरानंतर ज्ञानेश्वर काळापर्यंत ओव्या या साडेतीन किंवा साडेचार चरणी झाल्या.

तेथ जी जी महाप्रसादु । म्हणौनि साविया जाला आनंदु ।
आता निरुपिजैल प्रबंधु । अवधान दीजो ।।

हे प्रबंध गेय होते याचे अनेक उल्लेख सापडतात. कवी नरेंद्रच्या रुक्मिणी स्वयंवरातील ओवीत त्याचा उल्लेख सापडतो.

वेळ एकु मुरारीपुढां नारदेः देवीचा प्रबंध गाइला विनोदे
तै लागुनि देवरावो मानु देः कविते भीमकीचिये।।रु स्व ३४१।।

चर्या – संगीत रत्नाकरात आलेला चर्या हा प्रबंध चर्यापद – चौपदी असल्याचा निर्वाळा रा. चिं. ढेरे यांनी दिला आहे. मानसोल्लासानुसार उत्सवात मंगलप्रसंगी आणि योगीजनांनी गावा असे म्हटले आहे. महानुभावी दामोदर पंडित यांनी तेराव्या शतकात चौपद्या रचल्याचा उल्लेख सापडतो, पण त्या आधी चक्रधर स्वामींनीदेखील चौपदी रचल्याचा उल्लेख लीळाचरित्रात येतो. ती याप्रमाणे –

सिद्धवाणी चौपदी – चक्रधरस्वामी – धनाश्री

मूलस्थानी भीडु बांधी हो जाइः जेविना काळु कळवाईः गुरुवचने वीडी एना बांधोः जेविना चंचल होइः गोरक्षु हो मुनि बधी स्थीर होइः जेणे तुम्ही जायाः सी परि मारो वैरीः अनु जा कोइ।।धृ।। पांचे पंचाएन पांचै जन होः धावंति आना आनि स्थानीः उन्मती कारणे नीज मुनि लीनः ते मारिले बीजस्थानी।। पवनु पेरो होः मन स्थीर करो होः चंद्रा मेलाओ भानुः आयागमन ये दुइं निवारो होः भीडे वायो न जाइः अखै निरंजनी लो करो होः भाव अभाव न होइ।। ली.च.

दामोदर पंडितांनी भैरव रागात रचलेल्या चौपदीत गोरखवाणीतील संस्कार दिसून येतात.

नवनाथ कहे सो नाथपंथीः जुगति कहे सो जोगीः विश्व बुझे सो वैरागीः कही जै ग्यान बुझे सो जोगी।।धृ।। तुम्हे सुनोहो सीधांत गुरुवाः सारा ग्यानपंथ हमाराः

सून्य नीरसून्य काहुके कहीजतीः ब्रह्मादि न जाणंती पारा।।

अलेख कहीजे सो अपरंपार जीव कहिजे सो अविनासुः उत्पत्ति प्रलय दुइ घडमोडि हुवा संकेतुः चक्रधर स्वामी प्रसादे नागार्जुन वदंतिः श्रीकृष्ण राऊ केरा दास।।

धवल – विवाहप्रसंगी गायल्या जाणाऱ्या पदांना प्राचीन काळी धवळे म्हणत. सोमेश्वर आणि शारंगदेवाने यांना धवल प्रबंध म्हटले आहे. कीर्ती, विजय आणि विक्रम असे तीन प्रकारचे धवलप्रबंध अनुक्रमे चार, सहा आणि आठ पदांचा असतो असे स्वरूप सांगितले आहे. मध्ययुगीन महाराष्ट्रात महानुभावी महदाइसेने धवळे रचल्याचा उल्लेख गोविंदप्रभू चरित्रात सापडतो. महदाइसेचा धवळा चार पदांचा – कीर्ती प्रकाराचा आहे. कृष्णाला पाहून रुक्मिणीची काय अवस्था होते, याचे वर्णन या धवल प्रबंधात आढळून येते.

सौदरु श्रीकृष्ण देखियला झळकतां। तव तियेचे आकर्षिले चित्र कैसी संभ्रमित जाली माडीवरूनिया घालु पाहे झेप। तंव विप्रें सावरिली बाळी म्हणे देवि नव्हे तुम्चें उचित।।जय।।

(जय जय श्री प्रभु गोविंद) हे धृवपद

रुक्मिणी पुढां बाळा सांगती वृत्तांतु। सर्वांगी न देखो तुमचा तो कांतुः देखियेले जे अंग तेथौनि न ढळतिची लोचन जाणती भक्तीजणं रुपें आगाधू गोविंदराणा ।।जय।।

''या धवळया तुरया थाटात म्हणजे सर्व वाद्यवृंदासहित गा,'' असा आदेश गोविंदप्रभूंनी दिला होता. या अर्थी या धवळ्यांचे वाद्यांसहित गायन होत होते, असे लक्षात येते. सोळाव्या शतकापर्यंत धवळे गायनाची परंपरा लग्नप्रसंगात असायची, असा पुरावा दासोपंतांच्या धवळ्यातून दिसतो. दासोपंतांनी धवळा धनाश्री रागात गायल्याची नोंद सापडते.

।। धवळ धनाश्री ।। हळदि ।।

नर्मूनि सर्वेश्वर गुरुमूर्ती उदारा लीला विश्वंभरा दत्तात्रेया
हळदीची रचना पावनकर्ती जना विवेक संभावना संपादीन
प्रकृतीपुरुषे दोन्ही बोवला स्वस्थानी चिन्मात्री निर्गुणी बैसवीली
तेथे आलिया वऱ्हाडिणी हरिद्रा घेउनी, कुंकुमे मर्दूनी योगु केला ।। १ ।।
धवळ मंगळ गाणे उदित येणे क्षणे शिव येणे शोभने श्रोतयासी
नित्यशा कल्याण वक्तार्या लागून येणे योगेजन पावन हो का ।। छ ।।

वीरश्री प्रबंध –

संगीत रत्नाकरात वीरश्री प्रबंधाचे वर्णन **'पदैश्च बिरुदैर्बद्धा वीरश्रीरीति गीयते'** असे केले आहे. प्रबंधातील सहा अंगांपैकी पद आणि बिरुद या दोन अंगांनी बद्ध तो वीरश्री प्रबंध. १२व्या शतकातील पार्श्वदेवाच्या 'संगीतसमयसार' मध्ये 'बिरुद' याविषयी असे लिहिले आहे की बिरु हा शब्द महाराष्ट्रात विरुद्ध या अर्थाने प्रसिद्ध आहे. तो शत्रूला उद्देशून असल्यामुळे त्यास बिरुद म्हटले आहे. जे पद वीररसाने युक्त असून उद्वेग देते तसेच इतर रसांनीही युक्त असते ते बिरुद होय. विद्यारण्यस्वामी (माधवाचार्य) यांनी महाराष्ट्रात प्रसिद्ध असलेली गान-पद्धती असे मत व्यक्त केले आहे. यातून 'पोवाडा'सारखा वीरश्री प्रबंध महाराष्ट्रात रूढ होता, असे दिसते.

सोमेश्वराच्या 'मानसोल्लासात' प्रबंध लक्षणात चित्रक प्रबंधाचा उल्लेख आढळतो. त्याचे वर्णन करताना सोमेश्वर म्हणतात-

अनेक भाषाभिः स्वरैः पौदश्च तेन्नकैः

चित्रको बहुतालैश्च विचित्रः परिकिर्तितः।।३३९।।

यात बहुभाषी प्रबंध आणि बहुताल व राग प्रबंध अशी दोन उदाहरणे मानसोल्लासात दिसतात.

चित्रक प्रबंध

विष्णू अवतार सांगणारे बहुधा मराठीतील पहिले गीत, ज्याच्या आदि आणि अंती मराठी भाषेतली ओळ येते, त्याचा चित्रक प्रबंधात समावेश होतो.

१. जेणे रसातलउणु मत्स्यरूपे वेदआणियले मनुशिवकवाणियले
२. तो संसारसाय (ग) २ तारण (णु) मोहंतोराषो (खो) नारायणु।।
३. कुर्मिनागिमन्दरमेवचदेमचे शालांनु
४. सुररिगममृतसाधिसि कोटदेवनेपगीगे वरजो(दो) सुवररुपे
५. पाथालु पैं शिंदाण तु हरिणकछपुत्रमाषि दाढ गोविन्द
६. धरणि उद्धरियम् सो देउ मन्दरदुहोछ उपरिचंडेनि श्रीनरसिंहदै
७. हिरण्यकशिपुरोस्सु गोह।
८. वाश्चिवंपे नादैचुटुं मानवलैडिका
९. निच्चंडमयु वामनु भूफलके त्रिदैत्युबलदिलिनि भूमि त्रिपुर
१०. ह्रदोन्निवलक सुधो मेरस्मदुकारम्
११. जे ब्राह्मणेर कुले उपजीय्या कात्तवीया जेणे (कात्त्वीर युजणेर) बाहुफरसे
१२. खांडिया परसरामु देउ तो महामंगल कदउ।
१३. नन्द गोकुलम्। जायो कन्हुजौ गावीजणे पडिहे
१४. लीटे नयणे जोविया महणाधर अवि नामृणि हक्कारिया
१५. कान्हौ भरडासौ अम्हीणां चिंतिया देउ।
१६. बुद्धरूपे जो दाणवसुरां व (वेच) उणि वेददूषण
१७. बौल्लाड (उ) णि माया मोहिया तो देउ माझी पसाउ करु ।।३४०।।

या सतरा ओळीत अष्टावतारांचे उल्लेख आढळतात. या प्रबंधात मराठी शिवाय कानडी, तेलगु, तामिळ, बंगाली आणि हिंदीची पूर्वावस्था दिसते. ब्रज तसेच राजस्थानी अशा आठ भाषा दिसून येतात.

दुसऱ्या प्रकारचा प्रबंध चतुरंग प्रबंधसारखा आहे. यात चार ताल, चार राग आणि चार भाषा असलेला असा आहे.

१. यः सृष्टा चतुराननस्य विबुधरस्त्राणैक बद्धस्थिति

२. पादारविंद रसलोक दोहजी लटयहे

३. कजो गोचि (पी) जणे गाइजे बहुपरिरुपे ५ निही

४. गोमयसेकः शेशनलसु लघुशशजण भास शंकसे।।३५४।।

यात पहिल्या ओळीत संस्कृत व तिसरी ओळी मराठी आहे. दुसऱ्या व चौथ्या ओळीतल्या भाषेचा उलगडा होत नाही.

रत्नाकराचे उत्तरकालीन महाराणा कुंभा यांनी मिश्र सूड प्रबंध अशा प्रकारचा उल्लेख केला असून त्यांनी स्वरचित 'गीत गोविंद' या काव्याला त्या प्रकारात घातले आहे. तसेच त्यांनी मिश्र सूडाचे अठ्ठावीस प्रकारसुद्धा सांगितले आहेत.

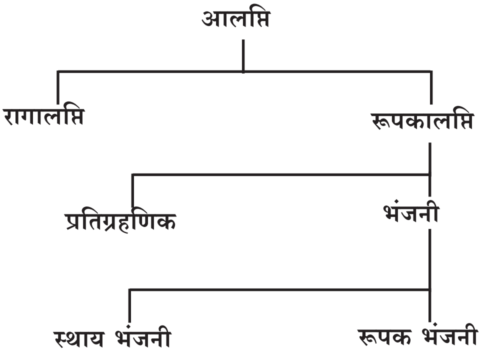
रूपक प्रबंध

निबद्ध प्रकारात प्रबन्धाशिवाय वास्तू आणि रूपकाचा समावेश शारंगदेवाने केला आहे. त्यातील वस्तू हे नाट्यकलेच्या संदर्भात वापरले गेले. रूपक प्रबंधातदेखील धातू आणि अंग असलेल्या रचनांचा वापर होतो. भेद एवढाच की रूपक हे त्या काळातले आधुनिक प्रबंध होते. गीताचे भाग जेव्हा वेगवेगळे गायले जातात तेव्हा त्यास रूपक म्हणतात. मूळ रचनेत रागातले इतर स्थाय (रागातील एका रागवाक्याला स्थाय म्हणतात) वापरून, रागांश बदलून (दुसऱ्या रागातले राग वाक्य) मात्रा, ग्रह, न्यास आणि अवयव इ. बदलून केलेल्या रचनेला रूपक प्रबंध म्हटले आहे. रत्नाकराच्या काळापर्यंत शुद्ध सूड प्रबंध लुप्त झाले होते. शारंगदेवाच्या समकालीन सुधाकलश यांनी उल्लेख केला की शुद्ध सूड प्रबंध जरी कमी झाले, तरी सालग सूड प्रबंध भरपूर प्रचारात होते. ते नवीन नवीन रागांत गायले जात होते. तोपर्यंत शुद्ध सूडातले अनेक घटक गळाले होते. मेलापक गळून ज्यात बांधीव आलापी होती, त्या ठिकाणी नवीन अवयव अंतरा जोडला गेला होता. शुद्ध सूड प्रबंधातले इतर घटक नाहीसे होऊन, फक्त ध्रुव राहिल्याचा उल्लेख कल्लिनाथाने केला. नवीन ताल, नवीन शब्द ही रूपकाची वैशिष्ट्ये सालग सूडाने घेतली, त्यामुळे नंतर रूपक आणि सालग प्रबंध एकच झाले. शारंगदेवाने वर्णन केलेली रूपकातली वैशिष्ट्यांचे कुंभाने सालगमध्ये वर्णन केले आहे. त्यांच्या नुसार शुद्ध सूडापेक्षा सालग सूडाचे गायन वेगळे होते. रूपक आलप्ती ही (आलाप) सालग सूडात गायली जात होती.

अनिबद्ध – अनिबद्ध प्रकारात शारंगदेवांनी आलप्तीचे प्रकार समाविष्ट केले आहेत. प्रबंधांबरोबर रागाचा विस्तार करण्याकरिता आलप्तीचा वापर केल्याचे रत्नाकरातून दिसून येते. रत्नाकरात नोंदवलेली गमके, स्थाय आणि आलप्तीचे विविध प्रकार पाहता त्याकाळात

रागविस्ताराची विविध अलंकरणे आणि तंत्र विकसित झाली होती. पूर्व मध्ययुगीन काळात निर्माण झालेल्या जातीतून ग्रामराग, उपराग आणि रागांची निर्मिती झाली. ग्रामरागांच्या वैविध्यपूर्ण आलापीतून भाषा, विभाषा आणि आंतरभाषा आल्या. त्याही नंतर ग्रामरागातून रागांग, उपांग राग, भाषातून भाषांग आणि विशिष्ट भावाचे क्रियांग राग निर्माण झाले. यांनाच पुढे देशी संगीत म्हटले गेले. जातीतून आणि रागांतून निर्माण झालेल्या रागांचे गायन ज्या आलापातून झाले त्यांना रागालाप म्हटले गेले. या आलापातून रागाच्या दहा लक्षणांचे प्रस्तुतीकरण केले जात असे. आलाप गायनाच्या विविध पद्धतींना गीती म्हटले गेले, अशा पाच प्रकारच्या गीतींचा उल्लेख रत्नाकरात सापडतो. त्यांना शुद्धा, भिन्ना, गौडी, वेसरा आणि साधारणी म्हटले गेले. शुद्धामध्ये सरळ स्पष्ट स्वरांचे गायन असे. भिन्ना गीतीमध्ये वक्र, गमकयुक्त आकर्षक स्वरसंगती, गौडीमध्ये तिन्ही सप्तकांत 'ओहटी' अलंकाराने युक्त आकर्षक गान क्रिया होई. वेसरा गीतीमध्ये आरोही, अवरोही, स्थाय आणि संचारी पद्धतीने द्रुत गतीने गान क्रिया होत असे, तर साधारणीमध्ये वरील चारही गीतींचे आकर्षक मिश्रण असे. स्वरांचे हे सौंदर्य घटक आणि स्वरलगाव देशी रागांमध्ये अंतर्भूत झाले असावेत. त्यामुळे शारंगदेवाने त्यांचा विविध गमक आणि 'स्थाय' प्रकारात उल्लेख केला आहे. प्रबंधाच्या विस्तारात वापरल्या जाणाऱ्या आलप्तीमधून हे तंत्र वापरले गेले, जे पुढच्या काळातील धृपद आणि ख्याल गायन प्रकारात समाविष्ट झाले.

आलप्ति – जो आलाप वर्ण, अलंकार, गमक आणि स्थायने सुशोभित आहे, जो रागांचे विविध सौंदर्य पैलू दाखवून मनाला आनंदित करतो, त्याला शास्त्रकारांनी आलप्ती म्हटले आहे. राग आलप्ती आणि रूपक आलप्ती अशा दोन आलप्तींचे वर्णन शारंगदेवाने केले आहे. त्यांनी संगीत रत्नाकरात पंधरा प्रकारचे गमक, शहाण्णव स्थाय वर्ण आणि अलंकारांचे वर्णन केले आहे. रागालप्तीचा संबंध तालाशी न राहता चार टप्प्यांत आणि तीन सप्तकांत रागाचे स्वरूप उलगडण्याशी आहे. रागाचे आलाप घेताना थांबायच्या जागा – स्वस्थान या चार असून त्यातून रागाची आलापी निष्पन्न होते, असे त्यांनी रत्नाकरात म्हटले आहे. रागालप्तीमध्ये शब्दाचे किंवा तालाचे स्थान नसते. अशा रागालप्तीचे स्वरूप नंतरच्या काळात ध्रुपदाच्या नोम तोम आलापीत परावर्तित झाले असे म्हणता येईल.



जेव्हा आलाप रूपकाबरोबर–रचनेबरोबर गायले जातात तेव्हा त्यांना रूपकालप्ती म्हणतात. ताल आणि पदाबरोबर गायले जाणारे आलाप रागाचे दर्शन अधिक स्पष्ट करतात. रूपकालप्तीचे दोन प्रकार – प्रतिग्रहणिक आणि भंजनी आणि भंजनीच्या दोन पद्धती, स्थाय भंजनी आणि रूपक भंजनी असे वर्गीकरण रत्नाकरात आढळते. अशा प्रकारची आलापांची पद्धत पुढील काळातील धृपद आणि ख्याल संगीतात समाविष्ट झाल्याचे दिसून येते.

ताल – शारंगदेवांनी 'ताल' या संकल्पनेवरदेखील सविस्तर विवेचन दिले आहे. तल या धातूपासून तालाची निर्मिती झाली असे म्हटले आहे. गीत, इत्यादीची स्थिरपणे स्थापन करणारा तो ताल. ताल म्हणजे हाताचा तळवा असाही अर्थ असल्याने हातांची टाळी वाजवून ताल धरण्याची पद्धत प्राचीन काळापासून होती. ती अनेक शिल्पांत दिसून येते. तालातील मात्रेविषयी लिहिताना शारंगदेवांनी एक मात्रा म्हणजे पाच निमिष असे लिहिले आहे. पाच निमिष ही पाच ऱ्हस्व अक्षरे होय. तालाच्या प्रहारानंतर थांबण्याचा काळ, त्यालाच लीन होणे म्हणजे लय या शब्दाचा अर्थ होय. शारंगदेवांनी तीन लयी, द्रुत, मध्य आणि विलंबित सांगितल्या असून मार्ग तालात द्रुतचा प्रयोग होत नाही असे म्हटले आहे. देशी तालात द्रुत व द्रुतक यांचा प्रयोग होतो. त्या दृष्टीने आदि ताल हा देशी ताल मानला गेला. द्रुत ही अर्धी मात्रा असून लघु – एक, गुरु – दोन, प्लुत – तीन या मात्रा प्रमाणांचा उपयोग करून देशी ताल उत्पन्न झाले, असे 'रत्नाकरात' म्हटले गेले. तालांची संख्या एकूण एकशे एक असल्याचेही नमूद केले आहे.

वाद्य वर्णन – संगीत रत्नाकर

संगीत रत्नाकराचा द्वितीय खंड हा वाद्यांविषयीचा आहे. प्राचीन काळापासून त्या काळापर्यंत प्रचलित वाद्यांचे वर्णन या खंडात त्यांनी केले आहे. भरताने पूर्वकाळात नाट्यशास्त्रात वाद्यांचे वर्गीकरण केले होते. त्यातील तत वाद्यांमध्ये वीणेचे अनेक प्रकार वर्णित आहेत. भरतकाळात वीणा धनुष्याकृती होती. तामिळ ग्रंथ 'शिलपद्दीकारम्'नुसार 'याल' ही वीणादेखील धनुष्याकृती होती. या शिवाय एक तारेची घोषका, सहा तारांची कच्छपी, सात तारांची चित्रा आणि नऊ तारांची विपंची इ. वीणांचा उल्लेख सापडतो. त्यातील भोपळायुक्त एकतारी घोषिका ही आधार स्वरासाठी वापरली जात होती. शारंगदेव यांनी निःशंक वीणा म्हणून आपली वीणा निर्माण केली. प्राचीन काळी वक्राकार दांडीला गाठी मारून तारा लावल्या जात. या वीणांना खुंट्या नसायच्या. खुंट्या असणाऱ्या सरोदसारख्या वीणांचा प्रचार नवव्या शतकात सुरू झाला आणि धनुष्याकार वीणा कमी झाल्या. भारतातील मंदिर शिल्पांमध्ये एक तारी, दोन तारी आणि तीन तारी वीणांची शिल्पे आढळून येतात. तोपर्यंत वीणेला पडदे नव्हते. अबानेरी (जयपूर) येथील शिल्पात म्हणजे साधारणतः आठ ते दहाव्या शतकात वीणेवर पडदे आढळून आले आहेत. बाराव्या शतकातील बेळुर शिल्पात खाली भोपळा असलेली तेरा पडद्यांची एक तार असलेली वीणा आढळते. नंतरच्या काळात अशा प्रकारच्या अनेक वीणा आढळून आल्या. सोमेश्वर आणि नान्यदेव यांनी पडदा असणाऱ्या वीणांना किन्नरी वीणा असे म्हटले आहे. तेरा, चौदा, सतरा पडदे असणाऱ्या या वीणांमुळे गमकांचे प्रयोग वाढले. स्वरांची स्थाने निश्चित झाली. मींड, स्वरालंकार यांचे प्रयोग वाढले. किन्नरी ही वीणा नंतर परिष्कृत झाली. एकवीस तारांची मत्तकोकिळा हे आजच्या काळातील स्वरमंडळाचे प्रारंभिक रूप होते. मध्य काळात धनुकलीने वाजवले जाणारे वाद्य शिल्पांमध्ये दिसून येते. जे रावण हस्तकासारखे दिसते. तत वाद्यांबरोबर सुषिर वाद्यांची अनेक चित्रे शिल्पांमधून दिसून येतात. अनेक प्रकारच्या वंशी (बासरी) शिल्पांमध्ये आढळतात. त्यातील मधुकरी किंवा महुरी ही शहनाईचे प्रारंभी

रूप असावी. नाट्यशास्त्रात अवनद्ध वाद्यांमध्ये मृदंग, पणव, दर्दुर, भूमीदुन्दुभि यांचा उल्लेख आढळतो. मुरज किंवा मृदंग या वाद्याचे अंग मातीचे होते. मृदंग म्हणजे मर्दन अर्थात मढवलेले असासुद्धा अर्थ काही संगीतज्ञ काढतात. अवनद्ध वाद्यातली काही वाद्ये आलिंग्य म्हणजे अंगाजवळ ठेवून आंकिक म्हणजे मांडीवर आणि उर्ध्वक म्हणजे उभी ठेवून वाजवली जात. पटह वाद्याचा उल्लेख पहिल्यांदा 'रत्नाकरात' आढळतो. भरताने नाट्यशास्त्रात ज्या सोळा वर्णांचा उल्लेख केला ती वर्णे पुढे पाट म्हणून प्रचलित झाली. त्यातून अठ्ठ्याऐंशी हस्तपाट आले. 'पक्षावज' हे मृदंगाच्या जातीचे वाद्य प्राचीन काळात होते, जे पुढे पक्क-अवजु-पखवाज म्हणून प्रचलित झाले असावे.

अशा प्रकारे शारंगदेवाने त्या काळापर्यंत गायनात आलेल्या बांधीव प्रबंधापासून (सूड, सालग सूड, आलिक्रम इ.) मुक्त प्रबंधापर्यंत (लौकिक-ओवी, रहाडी, श्लोक, मंगल इ.) सर्वांचे सविस्तर वर्णन आपल्या ग्रंथामध्ये केले आहे. त्यांच्या गायनपद्धती आणि प्रसंग यांचेदेखील निवेदन त्यांनी केले आहे. सूड प्रबंधातील तीनशे छप्पन्न एला ज्या बहुतांश धार्मिक कार्यामध्ये वापरल्या जात, त्या पुढील काळात विस्मरणात गेल्या. तरी पुढच्या काळात त्यांचे काही उल्लेख आढळतात. इ.स. १४२८ मध्ये सुलतान मलिक साहि यांच्या दरबारात झालेल्या संगीत विद्वानांच्या परिषदेत संकलित केलेल्या 'संगीत शिरोमणी' या संगीत ग्रंथात कर्नाट एलाच्या नादावती, नन्दावती, हंसावती आणि भद्रावती प्रकारांना अनुक्रमे सुरेखा, स्मरलेखा, कामलेखा आणि भद्रलेखा म्हटलेले दिसते, तसेच त्या अनुक्रमे शिव, गायत्री, सावित्री आणि गणेशावर रचलेल्या होत्या. सूड प्रबंधातील वर्तनी प्रकार अकबर काळापर्यंत प्रचलित होता. आईन-इ-अकबरीमध्ये स्वरवर्तनी नावाच्या मार्गी गायनाचा उल्लेख आढळतो. फकीरुल्लाह यांनी लिहिलेल्या 'रागदर्पण'मध्ये 'सुरावर्तनी' नावाचा गायन प्रकार सांगितला आहे, जो फारसी गायन प्रकार 'निगर'च्या जवळ जाणारा होता. त्यात तेनकांचा वापर होता आणि हा प्रकार पावसाळ्यात मल्हार रागात गायला जाई. आलिक्रमातील कैवाड प्रबंधात उदग्राह आणि ध्रुव ही पाटाक्षरांची असत, तसेच तिसरी ओळ आभोगाचे पद असे. ही परंपरा त्रिवट स्वरूपात अजूनही असल्याचे अस्तित्वात असल्याचे दिसते. ढेंकी प्रबंधातील रचना, त्यातील लयवैविध्य नंतरच्या काळात कर्नाटक संगीतातील 'कीर्तन' पद्धतीशी साम्य ठेवतात. शुद्ध प्रबंधातील झोंबड प्रबंधाचा फारसी पुस्तकांमध्ये 'झुमरा' या नावाने उल्लेख आढळतो. फकीरउल्लाहच्या रागदर्पणमध्ये 'झूमरा' हा मार्गी गायन प्रकार असून तो चार ओळींचा आहे. त्याचा विषय देवस्तुती असून तो ठराविक तालात गायला जातो, असे म्हटले आहे. आईन-इ-अकबरीमध्येसुद्धा 'झूमरा' हा मार्गी गायन प्रकार असल्याचे म्हटले आहे. 'गुन्यात्-अल मुन्या' या संगीत विषयक पहिल्या फारसी ग्रंथातदेखील 'जुहुमरा' याला प्रबंध म्हटले असून तो रूपक प्रकारात गायला गेला पाहिजे असे लिहिले आहे. 'संगीत शिरोमणी'मध्ये चोवीस झोंबडाचे प्रकार सांगितले आहेत. त्यातला रूपक झोंबड हा देवस्तुतीचा असून निष्णात गायकांनी योग्य स्वररचनेत गायचा प्रकार असल्याचे सांगितले आहे. आज झूमरा शब्द तालाशी संबंधित आहे, जो चौदा मात्रांचा आहे. झोंबड प्रबंधातील प्रतिमंठ तालातील काही प्रकार चौदी मात्रांचे होते. बाराव्या शतकातील नंदीकेश्वराच्या भरतार्णवात प्रतिमंठ तालातील दुसऱ्या प्रकाराला झोंबड

म्हटले आहे. हिंदुस्थानी संगीतातील तालपरंपरेची बीजेदेखील प्रबंधकाळातील ताल प्रकारांमध्ये दिसतात. सोळा मात्रांचे तीनताल आणि तिलवाडा यांचे साम्य प्रतिमंठ तालातील दोन प्रकारांशी आढळते (Sll – ८+४+४) आणि (llS – ४+४+८). एकताल आणि झपतालाच्या अनुक्रमे बारा आणि दहा मात्रांचे साम्य कुडुक्क आणि निस्सारू तालांशी, जे झोंबड प्रबंधांसाठी वापरले जात होते त्यांच्याशी दिसते.

मध्ययुगीन सालग सूड प्रबंधातील ध्रुव प्रबंध आणि मंठ प्रबंधात पुढील काळात गायल्या जाणाऱ्या ध्रुवपद प्रकाराची बीजे सापडतात. चौदाव्या शतकाच्या शेवटापर्यंत सालग सूड प्रबंधांमध्ये खूप बदल झाले. फारसी पुस्तक 'गुन्यात्–अल मुन्या'नुसार वर्ण आणि मात्रांनुसार ध्रुवाच्या रचनांची निर्मिती जवळपास बंद झाली. मंठ प्रबंधातील सहांपैकी तीनच ताल प्रचारात राहिले. प्रतिमंठ प्रबंधातील सहांपैकी पाच ताल नामशेष झाले. 'गुन्यात्–अल मुन्या'मध्ये जवळपास दहा तालांमध्ये गायल्या जाणाऱ्या मठ (मंठ) गायन प्रकाराचा उल्लेख आढळतो. रत्नाकरात याचा उल्लेख नसला तरी पंधराव्या शतकातील 'संगीत शिरोमणी'मध्ये सव्वीस प्रकारचे मंठक प्रबंध दहा तालांत निबद्ध आहेत, असे दिले आहे.

विविध रागांतील विविध तालांतील मंठक प्रकार सोळाव्या शतकापर्यंत लोकप्रिय होते, असे ऐन्–ए–अकबरीमधील उल्लेखावरून दिसते. अशा प्रकाराला या ग्रंथात मार्गी गीते म्हटले आहे. त्या प्रकाराशी साधर्म्य असणारे आलिक्रम प्रबंधातील पंचतालेश्वर आणि रागकदम्बकम्‌देखील अकबर काळापर्यंत 'मार्गी गीत' म्हणून प्रसिद्ध होते असे 'ऐन्–ए–अकबरी'तील उल्लेखावरून कळते.

रागकदम्बकम्

चार ते चौसष्ट राग आणि तालात गायल्या जाणाऱ्या रागकदम्बकम् प्रबंधाचा उल्लेख रत्नाकरात आला आहे. तो अत्यंत अवघड प्रकार होता आणि तत्कालीन प्रबंध गायक गोपालनायक हा प्रकार गात होते, असा उल्लेख रत्नाकरचे टीकाकार कल्लिनाथ करतात. अशीच रचना पुढे 'रागमाला' म्हणून अर्वाचीन काळात प्रसिद्ध झाली. तसेच चतुरंग रचना प्रकाराचादेखील या प्रबंध प्रकारात समावेश केलेला दिसून येतो. अकबराच्या ऐतिहासिक दस्तावेजामध्ये पारंपरिक गीते म्हणून 'सूर्यप्रकाश' आणि 'चंद्रप्रकाश' या गीतांचा उल्लेख आलेला आहे. सोळाव्या शतकातील 'रसकौमुदि' या ग्रंथात ग्रंथकार श्रीकांत यांनी स्वर, पद, पाट, ताल, बिरुद आणि तेनकाने युक्त, बारा भागांच्या सूर्यस्तुतीला सूर्यप्रकाश म्हटले आहे, तर हीच अंगे असलेल्या सोळा भागांच्या चंद्रस्तुतीला चंद्रप्रकाश म्हटले आहे.

'बृहद्देशी', 'संगीतसमयसार', 'मानसोल्लास', 'संगीतराज', 'संगीत रत्नाकर' या ग्रंथामध्ये वर्णन केलेले गायनाचे प्रबंध समाजाच्या सर्व स्तरांत गायले जात होते. या बरोबरच ग्रामराग, उपराग, राग, भाषा, विभाषा, अंतरभाषा या भेदांतून उत्पन्न झालेल्या दोनशे चौसष्ट रागांचा उल्लेख रत्नाकरात आढळतो. त्यात त्या काळी प्रसिद्ध असलेल्या रागांना अधुना प्रसिद्ध म्हटले गेले. भैरव, तोडी, मध्यमादि, गुर्जरी, गौड, धन्यासि, देशी, वराटी, मालवश्री या रागांगांबरोबरच तुरुष्कतोडी, महाराष्ट्री, सौराष्ट्री, द्राविडी हे देशी राग तसेच गुर्जरी, भैरवी, मल्हार हे चार प्रकारचे गौड त्यांनी त्या काळात प्रचलित होते असे म्हटले आहे. या बाबतीत

मराठी साहित्यातून रागांचा उल्लेख शोधला तर दासोपंत यांच्या काव्य-संपदेत गौडी मिश्रित कल्याण, हेजीजी, धनाश्री, चीद अशी नावे आढळतात. इ.स. १२९२ मध्ये कवी नरेंद्र यांनी लिहिलेल्या रुक्मिणी स्वयंवर या ग्रंथात किन्नरांनी श्री, देशांक, धनाश्री, मल्हार, रामग्री, गुर्जरी, गौडी आणि मेघ या आठ रागांचे गायन केल्याचा उल्लेख आढळतो. तसेच राग गायनाच्या विस्ताराचे सविस्तर वर्णन आले आहे. अभिजात संगीत हे दरबाराच्या आश्रयाने वाढले असले तरी साधू, संत, वारकरी, कवी यांना अभिजात संगीताचे ज्ञान होते हे दासोपंतांच्या पदावरून दिसून येते. रागदारीच्या चाली परंपरेने आलेल्या असल्याने पदावर रागाचे नाव आणि ताल लिहिण्याची पद्धत रूढ नसावी. तेराव्या शतकातील वारकरी गायक संत नामदेवांनी 'वारा जाई भलत्या ठाया, तैसी माझी रंगछाया' (रागछाया) असे म्हणून स्वतःची रागसंगीताविषयीची जाणीव लिहून ठेवली.

गोपालनायक

बाराव्या शतकातील जयदेव यांचे 'गीतगोविंद' हा मिश्र प्रबंध जसा संपूर्ण भारतात लोकप्रिय होता, त्याप्रमाणे देवगिरी राजा रामदेवराय या दरबारात राजगायक म्हणून सन्मानित गोपालनायक संपूर्ण भारतात असामान्य प्रबंध गायक म्हणून प्रसिद्ध होते. त्यांचा कार्यकाळ साधारण इ.स. १२९४ हा होता. असे म्हणतात, की गोपालनायक मूळ दक्षिणेकडून यादवांकडे आले होते. त्यांचे रागकदम्बसारख्या अवघड प्रबंध प्रकारावर प्रभुत्व होते, असा उल्लेख कल्लिनाथाने रत्नाकरच्या तालाध्याय टीकेमध्ये केला आहे. ते म्हणतात, -

कुडुक्कुतालस्य गोपालनायकेन । राग कदम्बे रेवगुप्तवाद प्रयुक्त।

गोपालनायकांच्या असामान्य गायनाविषयी आणि शास्त्राच्या ज्ञानाविषयी अनेक आख्यायिका आहेत; ज्यात त्यांच्या गायनाने पशु-पक्षी मोहित होऊन त्यांच्या जवळ येऊन बसत. त्यांच्या बैलगाडीच्या घंटा रागानुसार होत्या इत्यादी. ते रामदेवराव यादव यांची सुपुत्री जेठाई हिचे गुरू होते. ते उत्तम वीणावादकदेखील होते. राग देवगिरी बिलावलची निर्मिती गोपालनायक यांचीच होती, असे मत अनेक शास्त्रकारांनी व्यक्त केले आहे. ते शास्त्र आणि प्रयोग या दोन्ही कलापक्षाचे तज्ज्ञ असल्यामुळे त्यांना 'नायक' ही पदवी देण्यात आली होती. त्यांनी रचलेल्या धृवपदातून याविषयी पुष्टी मिळते.

प्रथम नाद ओंकार, तीन ग्राम सप्तसूर गावत गुनिजन कर विचार।
आरोही-अवरोही, अस्थाई संचारी वाणी-भेद लय सहित उचार।।
उनचास कूट तान इक्कीस मूर्च्छना बाईस श्रुति गावात आकार।
भनत गोपाल नायक अति रसाल नेम वरष लेत अठारह भार।।

अल्लाउद्दिन खिलजीने इ.स. १३०१ साली केलेल्या देवगिरी स्वारीत गोपालनायक यांना दिल्लीत नेले असे म्हटले जाते पण त्यांचे नाव बंदी बनवून नेलेल्या कलाकारांमध्ये आढळत नाही. साधारण इ.स. १२९४ ते इ.स. १२९५ च्या सुमारास गोपालनायक दिल्लीला गेले असावेत. आख्यायिकेनुसार खिलजींचा तत्कालीन कवी आणि संगीतज्ञ अमिर खुस्रो यांनी त्यांच्यामधील संगीत स्पर्धा कपटाने जिंकली. ते काहीही असले तरी गोपालनायकाला दिल्लीत

खूप सन्मान मिळाला असावा. नंतरच्या काळातील धृपद गायक बैजू यांनी गोपालनायकाच्या गायन प्रभुत्वासंदर्भात खालील धृपद लिहिले आहे.

विद्या सोई भली जौन साधी हरै लाल
रंग महल में दोऊ जुरि बैठे रीझी मृगन दईमाल
सात गुपित, सात प्रकट चारौ डोंडी बोंधि आये नायक गोपाल,
बैजू कहे, गाये तो भूल गये सप्तसूर पिघलौ पाहन बुडे ताल।।

शास्त्रकारांच्या मतानुसार हिंदुस्थानी संगीत आणि फारसी व अरब संगीताचा संकर या दरम्यानच सुरू झाला. यामध्ये गोपालनायक आणि अमीर खुस्रो यांचे मोठे योगदान राहिले असेही संगीतज्ञांचे म्हणणे आहे.

तेराव्या शतकापर्यंत भारतीय संगीत हे संस्कृती, आध्यात्म व तत्त्वज्ञानाचा एक भाग म्हणून होते. राजापासून प्रजेपर्यंत सर्वांना या कलेचे ज्ञान होते व तिला स्वतःच्या आयुष्याचा एक घटक म्हणून मानणारा एकसंध समाज होता. प्रबंध गायकीतील धार्मिक कार्यासाठी वापरला जाणारा सूड प्रबंध असो, अभिजन वर्ग व राजदरबारात गायला जाणारा आलिक्रम प्रबंध असो किंवा सामान्य लोकांमध्ये गायला जाणारा विप्रकीर्ण प्रबंध असो, संगीतातील सर्व प्रकार थोड्याफार फरकाने संपूर्ण देशात गायले जात होते. हिंदू, जैन, बौद्ध तसेच महानुभाव, नाथसंप्रदाय, वैष्णवसंप्रदाय इत्यादी संप्रदायांमध्ये संगीत माळेतल्या दोऱ्याचे काम करत होते. काश्मीरपासून श्रीलंकेपर्यंत शेकडो वर्षे नांदत असलेल्या भिन्न भिन्न विचारांना एकसंध जोडून ठेवणारे किंवा राज्या-राज्यातून प्रसार करण्यासाठी संगीत हे सहज, सोपे माध्यम होते. या काळापर्यंत निर्माण झालेल्या ग्रंथांमध्ये सांगीतिक वर्णनांपेक्षा रचनांचा शास्त्रीय ऊहापोह अधिक प्रमाणात दिसून येतो. रचनांचा तसेच प्रबंध अभ्यास मूलतः मौखिक असल्यामुळे त्यांचे सविस्तर वर्णन व त्यांच्यावर रागा-तालांची नावे सहसा आढळत नाहीत.

पार्श्वदेव कृत – संगीतसमयसार

तेराव्या शतकात संगीत रत्नाकराशिवाय जैनाचार्य पार्श्वदेव यांच्या ‘संगीतसमयसार’ (इ.स.१२५०) या ग्रंथाची निर्मिती झाली होती. जैनाचार्यांनी ‘संगीत’संबंधी लिहिलेल्या लक्षण ग्रंथांपैकी हा ग्रंथ अत्यंत महत्त्वाचा मानला गेला आहे. यातून जैन आचार्यांनी संगीताचा ‘कला’ म्हणून सूक्ष्म अभ्यास केल्याचे दिसून येते. संगीतसमयसारच्या अगोदरच्या जैन ग्रंथांपैकी ठाणांगसुत्त (स्थानांगसूत्र), रायपसेणइयसुत्त, अणुओगदार, वसुदेवहिंडी, आयार या प्राचीन काळातील प्राकृत ग्रंथांमध्ये संगीतविषयक सामग्री मिळते. त्यातही बहुतांश ग्रंथांत तत्कालीन वाद्यांची नावे असलेली माहिती सापडते. संगीतसमयसार ग्रंथामध्ये केवळ भोज, सोमेश्वर, मतंग या अजैन संगीतज्ञांचाच उल्लेख नाही केला, तर बाराव्या शतकातील महाराज जगदेकमल्ल यांच्या ‘संगीतचुडामणि’ या ग्रंथातील काही श्लोकही त्यांनी उद्धृत केले आहेत.

पार्श्वदेवांविषयी जी माहिती सापडली आहे, त्यामध्ये आचार्य पार्श्वदेव हे दिगंबर जैन आचार्य होते. त्यांनी अनेक ठिकाणी स्वतःला ‘दिगंबरसुरिणा’ असे संबोधले आहे. संगीतरत्नाकरचे टीकाकार सिंहभूपाल यांनी आपल्या टीकेत संगीतसमयसारचा उल्लेख अनेक ठिकाणी केला आहे. याचा अर्थ हा ग्रंथ रत्नाकरानंतर लिहिला गेला, व त्यात रत्नाकरामध्ये नसलेल्या

काही गोष्टी नमूद आहेत. पार्श्वदेव यांचे गोत्र श्रीकण्ठ होते. त्यांच्या वडिलांचे नाव आदिदेव आणि आईचे नाव गौरी होते. ते महादेवाचार्य यांचे शिष्य होते. महादेवाचार्य हे बाराव्या शतकातील अभयचंद्र मुनिन्द्र यांचे शिष्य होते. पार्श्वदेव यांना 'संगीतकार' ही उपाधी प्राप्त होती. संगीतसमयसारमध्ये 'मोडामोडी', 'गाणाचे ठाय', 'चित्ताचे ठाय', 'गीताचे ठाय', 'जोडियचे ठाय,' 'गुन्थागुन्थी', 'निस्सरड' इ. मराठी संज्ञा आल्या आहेत. यावरून ते मराठी प्रांतात राहत होते आणि देशी संगीताचे जाणकार होते, असे दिसून येते.

संगीतसमयसार ग्रंथात नऊ प्रकरणे असून त्यांना 'अधिकरण' असे म्हटले आहे. पार्श्वदेव यांनी रागांची जननी 'जाती' असून ती ब्रह्मदेवाच्या मुखातून येऊन सामवेदातून प्रकट झाली, असे म्हटले आहे. चौथ्या अधिकरणात त्यांनी रागांग, भाषांग, उपांग आणि क्रियांगातून एकशेएक देशी रागांची नावे सांगितली आहेत, जी त्याकाळात लोकप्रिय होती. सहाव्या अधिकरणात नेहमीच्या वाद्यवर्गीकरणाबरोबरच 'शुष्क', 'गीतानुग', 'नृत्यानुग', 'गीतनृत्यानुग' आणि 'तंत्र्यानुग' असे वाद्यांचे पाच प्रकार सांगितले आहेत. याच प्रकरणात गौंडाली नृत्याबरोबर हुडुक्का, मृदंग, करटा, काहला आणि कास्यताल वापरले जातात, असे म्हटले आहे. सातव्या अधिकरणात पार्श्वदेवांनी 'देशी'ची काही अंगे सांगितली आहेत, जी पूर्वाचार्यांनी सांगितली नव्हती. तसेच नवव्या अधिकरणात पार्श्वदेवांनी 'वाद-निर्णय' नावाच्या अध्यायात संगीत स्पर्धांमध्ये असावयाचे नियम, परीक्षकांची योग्यता, वादी आणि प्रतिवादी यांचे गुण-दोष यांचे अतिशय समर्पक विवेचन केले आहे. पार्श्वदेवांच्या मते अशा प्रकारचे विवेचन मतंगांनी केले असले, तरी मतंगांचा ग्रंथ खंडित स्वरूपात उपलब्ध असल्यामुळे पार्श्वदेवांच्या या अध्यायाला अनन्यसाधारण महत्त्व प्राप्त होते. स्वतःला 'स्वर-विद्या युक्त, सम्यकत्वचूडामणि, भरत-भाण्डीकभाषा प्रवीण, श्रुतिविज्ञान चक्रवर्ती संगीताकर' म्हणवणारे पार्श्वदेव यांनी जरी अनेक पूर्ववर्ती अजैन संगीतज्ञांचे मत मांडले असले तरी जैन परंपरेनुसार 'शब्द' याला अनित्य आणि अव्यापक म्हणत त्यांनी कोहल यांच्या मतांचे खंडन करत आपल्या परंपरेचे समर्थन केले आहे.

मिश्र संस्कृतीचा उदय

उत्तर भारतात तेराव्या शतकात राजसत्तांच्या उलथापालथीने मिश्र संस्कृतीची रुजवात झाली. याच काळात फारसी आणि भारतीय संगीताचा संबंध आला आणि नवीन संगीत संस्कृतीचा पाया रचला गेला. या मिश्र संस्कृतीची रचना होताना देशात राजकीय, सामाजिक, आर्थिक, प्रशासनिक आणि कलात्मक असे अनेक बदल झाले.

अकराव्या शतकात महमूद गजनीने भारतावर आक्रमण केले. त्याने भारताचे दरवाजे तुर्की-अरब राजवटीसाठी उघडले. इ.स. १२०६ मध्ये मोइझुद्दीन महंमद घोरीची आक्रमणे राजकीय दृष्टिकोनाच्या पुढे धार्मिक विस्तारीकरणाच्या दिशेने गेली. साधारण इ.स. १२०६ च्या सुमारास सल्तनत राजवटीची सुरुवात दिल्ली परिसरात झाली. तुर्कस्तान, अफगाणिस्तान, इराण येथून आलेल्या प्रामुख्याने फारसी व अरबी बोलणाऱ्या राजांना सल्तनत राज्यकर्ते म्हटले गेले. हा काळ साधारणतः तेराव्या शतकापासून सोळाव्या शतकापर्यंत मानला जातो. यात गुलाम वंश, खिलजी, तुघलक, सय्यद, लोधी आणि सूरी राजवटींचा समावेश केला गेला. 'मामलुक' हे

घोरीचे गुलाम होते. घोरीच्या शिरच्छेदानंतर त्यांचा सरदार कुतुबुद्दीन ऐबक दिल्लीचा सुलतान बनला. ही राजवट इ.स. १२९० पर्यंत राहिली. यातले शम्सुद्दीन इल्तुमश, घियासुद्दीन बल्बन आणि मोइझुद्दीन कैकुबाद हे बलशाली सुलतान होते.

गुलाम वंशाच्या राजवटी अगोदर देश छोट्या-छोट्या राज्यांमध्ये विभागलेला होता. त्यामुळे समाजात अस्थैर्य होते. जातीव्यवस्था खूपच टोकाला गेली होती. समाजात ब्राह्मणांचे वर्चस्व सर्व क्षेत्रांत वाढले होते आणि त्यांना राजाश्रय मिळाला होता. तेराव्या शतकातील परकीय घुसखोरीने समाज तीन स्तरांवर बदलला १. राजकीय, २. बौद्धिक आणि सांस्कृतिक, ३. आर्थिक आणि धार्मिक.

या काळातल्या आक्रमणकर्त्यांचा उद्देश केवळ संपत्ती लुटणे नव्हता, तर धर्मप्रसारदेखील होता. फारसी इतिहासकार झियाउद्दीन बरनी यांनी म्हटल्याप्रमाणे इस्लामी शरिआ (दीनदारी) हिंदुस्थानात लावणे शक्य न झाल्याने त्यांना गैरइस्लामी वैशिष्ट्ये स्वीकारावी लागली.

तुर्की-फारसी संस्कार असलेले राजे दिल्ली सल्तनतचे राज्यकर्ते झाल्याने उत्तर भारतीय कला आणि संस्कृतीचा पोतच बदलून गेला. सत्ता काबीज केल्यानंतरही हे राजे स्वतःच्या देशातल्या सांस्कृतिक परंपरा सांभाळत होते. त्यांनी फारसी संस्कृती आणि कलांना खूप प्रोत्साहन दिले, त्यामुळे इराणी साम्राज्यात 'खुरासान' भागातून अनेक फारसी कलाकार दिल्लीला स्थायिक झाले. इतिहासकार झियाउद्दीन बरनीच्या नोंदीतून लक्षात येते की दिल्ली हे बगदाद, कैरो, जेरुसलेम सारखे बहुभाषिक, बहुप्रांतिक महानगर झाले होते. हिंद-फारसी सांगीतिक बदलाची सुरुवात दिल्ली सल्तनतचे सुलतान मोइझुद्दीन कैकुबाद (इ.स.१२८७-९०) पासून सुरू झाली. बरनीच्या नोंदीनुसार त्याकाळात संगीतकार, कलावंत, कवी, भांड यांचे कसबेच्या कसबे किलूखरी भागात, जिथे सुलतान आम सभा घेत तिथे तयार झाले होते. त्यांनी सरुद, चंग, रबाब कमाइचा, मस्कक, ने, तंबूर इ. फारसी वाद्य वाजवून कौल, ग़ज़लच्या घाटात सुलतानाची स्तुतिकाव्ये गाऊन त्यांच्या अंतर्गृहात प्रवेश मिळवला होता. राजपूत काळात लोकप्रिय असलेली नाटके कमी झाली होती. गीत, वाद्य, नृत्य आणि नाट्यातले 'नाट्य' संपले होते आणि गीत, वाद्य, नृत्य यालाच संगीत म्हटले जाऊ लागले. या प्रकारांना 'मजलिसीहुनर' असे नाव मिळाले. 'नट' ही जमात मागे पडली होती.

तेराव्या आणि चौदाव्या शतकापर्यंत सूफी संप्रदायाचे दोन प्रभावी पंथ सुऱ्हावर्दी आणि चिश्ती हे अनुक्रमे मुलतान आणि दिल्लीत प्रस्थापित झाले होते. इस्लामी राज्यकर्त्यांमुळे फारसी ही दरबारी भाषा झाली होती. राजसत्ता बदलल्यामुळे सांस्कृतिक परिवर्तन घडणे साहजिकच होते. राज्यकर्त्यांना संगीताचे ज्ञान (अदब) असणे हा प्रशासनाचा (अखलाक) महत्त्वाचा भाग असल्याचे इराणी आणि भारतीय राजांनी कलेला दिलेल्या राजाश्रयावरून दिसून येते. भारतीय आणि फारसी संस्कृतीचे आदान-प्रदान व्हावे म्हणून सल्तनत काळापासून इस्लामिक सुलतानांनी कलांना प्रोत्साहन दिले. या प्रोत्साहनाचा भाग म्हणून अरबी कवी रूमी दरबारामध्ये लोकप्रिय होते. इब्न बतूता या फारसी इतिहासकाराच्या 'रेहला' या ग्रंथामध्ये असे संदर्भ आढळतात. फारसी आणि भारतीय संस्कृतीमध्ये संगीताला ज्ञान आणि विज्ञानाची शाखा मानली गेली (गंधर्व वेद आणि इल्म-इ-मूसीकी) असल्यामुळे शाही शिक्षणाच्या नियमावलीमध्ये कला शिक्षणाला महत्त्व प्राप्त झाले होते. गुलाम वंशाच्या काळात फारसी संगीताला प्राधान्य मिळाले.

सूफी संगीत, गज़ल, कौल, कल्बना यांना भरपूर प्रोत्साहन मिळाले.

अरब आणि फारसी यांनी हिंद हे नाव इथल्या भागासाठी रूढ केले होते. त्यामुळे 'हिंदुस्थान' हे नाव खिलजी काळात सर्वसंमत झाले होते. मिश्र संस्कृतीच्या संकरातून उत्पन्न झालेल्या संततीला दरबारात मानाचे स्थान मिळू लागले. खिलजीच्या दीर्घ राजवटीने समाजात स्थैर्य निर्माण झाले. त्यामुळे फारसी व हिंदुस्थानी संस्कृतीच्या देवाण-घेवाणीला चालना मिळाली. पूर्वीच्या सुलतानांप्रमाणेच खिलजी वंशाचे सुलतान संगीतप्रेमी होते. त्यांनी विविध कलाकारांना राजाश्रय दिला. 'बरनी'नुसार जलालुद्दिन खिलजी यांनी दोन गज़ल गायक (गज़ल ख्वान) आमिर खासा व हमीद रजा, आणि मुहम्मद शाह या चंग वादकाला राजाश्रय दिला होता. मुहम्मद शाह हे त्या काळातले नामवंत चंग वादक होते. ते जलालुद्दीन सुलतानाच्या पदरी 'अमीर-इ-मुत्तरीबान' या पदावर होते. बरनी यांनी लिहिले आहे की फिकाई आणि नुसरत खातून या कलावंतिणी (फुतुह दुख्तर) अतिशय आकर्षक गायच्या. प्रमुख कलावंतिणी (दुख्तर-इ खास) नुसरत बीबी आणि मेहर अफरोज या गायन आणि नृत्य करून दरबार संमोहित करीत. अमीर खुस्रो देहलवी या दरबार कवीने 'इजाज-इ-खुसरवी' या ग्रंथात संगीतावर एक पूर्ण प्रकरण लिहिले आहे. त्यावरून अल्लाउद्दीन खिलजीच्या राज्य काळातील कलेची स्थिती लक्षात येते. ते लिहितात, 'सुलतान अल्लाउद्दीन खिलजी यांची (मजलिस) बैठक, अमीर हाजीब हा प्रमुख अधिकारी मोठ्या दिमाखात आयोजित करत असे. या शाही दरबारात (असबाब-ए-मजलिस) आनंदाचा झरा (राहत-इ-तमाम) अनेक करमणुकीच्या कार्यक्रमांतून सतत वाहत असे. सुगंधी फुलांनी वातावरण सुगंधी होई. खुरासानच्या वेचक फळांची दारू, गुजरातच्या पानवाल्याकडून आणलेले उत्तम पान याबरोबरच उंची कलास्वाद असणाऱ्या सरदारांसमोर विदूषक आणि कलाकार त्यांचे उत्तम मनोरंजन करीत. शाही वादक आणि गायक कलाकार सिंहासनाच्या जवळ बसून त्यांच्या सुंदर वादन आणि गायनाने बैठकीला मंत्रमुग्ध करीत. फारसी कवी ज़ुलाब यांच्या काव्याला त्यांनी लावलेल्या चाली, मधाकडे आकर्षित झालेल्या मधमाश्यांसारख्या रसिकांना आकर्षित करीत असत.' ते पुढे लिहितात, 'यांच्या अरबी कौल गायनाने बगदाद आणि कैरोहून आलेले गायक (गोयंदागान) देखील आश्चर्यचकित होत असत. याशिवाय चंग वाद्यांवर गायलेल्या फारसी गज़ला 'निकिसा' आणि 'बरबूद' यांची आठवण करून देत. (निकिसा हे प्रसिद्ध चंग वादक होते, बरबूद हे शिराझ जवळील जहराम येथे राहणारे नामवंत फारसी संगीतकार होते). अमीर खुस्रोने नोंदवल्याप्रमाणे अल्लाउद्दीन खिलजीच्या दरबारातली नदीमा तुरमती खातून ही एक नामवंत कलाकार होती. ती असामान्य चंग वादिका होती. दुवाजदाह परदातील (बारा स्वरांची फारसी धून) रचना वाजवताना तिची बोटे पुरनिया (तलम रंगवलेले चिनी रेशीम) सारखी दिसायची. तिच्या अलौकिक बोटांतून शेकडो 'धून' तिची अद्वितीय कला दाखवायच्या. ती अनेक दुर्मीळ धून आणि रचना वाजवीत असे. उदा. परदा-इ-खलिफा-इ-हुसैनी, नवा ज्या उसूल-इ-रस्त, उसूल-इ-छाप, उसूल-इ-फक़्ता, खाफिफ, रासखिल इत्यादी रचना छंदांवर आधारित होत्या. तिचे कलेवर इतके प्रभुत्व होते की इस्फाहन, इराकचे मोठे कलाकार तिचे शागिर्द झाले. तिच्या असामान्यत्वामुळे वेगवेगळ्या प्रांतांतून आलेल्या अनेक संगीतकार आणि नर्तकांची ती प्रमुख संगीतकार (अमीर-इ-मुत्तरीबान) झाली होती.'

खुरासानचा गायक दाउद-इ-जबालीं यांच्याविषयी लिहिताना अमीर खुस्रो म्हणतात, की त्यांच्या गायनात इतका दर्द होता की पाषाणांनासुद्धा पाझर फुटेल. शाबान कामरी हे तार सप्तकातले गायन करण्यात निष्णात होते (बांग झदान). काही 'ने' (बासरी) वादक निर्जीवांमध्येसुद्धा चैतन्य आणू शकत. त्यातही खुरासानचे अबु-ल्-फारूखी अव्वल होते.

अमीर खुस्रो यांनी आपल्या ग्रंथात हिंदुस्थानी कलावंतांचीदेखील भरपूर प्रशंसा केली आहे. ते लिहितात की कलावंत-इ-हिंदचे आलवन (आलापिनी वीणा) वादन इतके कौशल्यपूर्ण होते की त्याने मोमीन (सैफुद्दीन अब्दुल मोमीन) सारख्या कलाकारांवर प्रभाव पाडला. खुस्रो पुढे म्हणतात की वीणेवर हजारो छंद रचना वाजवून साऱ्या बैठकीला मंत्रमुग्ध करण्यात एक हिंदुस्थानी वादक (मजलिसदार-इ-हिंदवाना) देखील पुरेसा होतो. असे दिसते, की त्या काळात केवळ वीणा वादकांना शाही दरबारात कला सादर करण्याची परवानगी मिळाली असावी. खुस्रोंच्या मतानुसार शाही दरबाराशी जोडलेले कलाकार (अशाब-इ-तारब) आणि वेगवेगळ्या देशांमधून आलेल्या कलाकारांकडे असामान्य कौशल्य आणि दुर्मीळ गीत व छंदांचा खजिना होता. त्यांनी पारंपरिक आणि नवीन आत्मसात केलेल्या कलाज्ञानाचे असे बेमालूम मिश्रण करून नवीन कला प्रकार सादर केले की त्यासाठी त्यांना शाही इनाम आणि प्रशंसा मिळाली होती. अमीर खुस्रो यांच्या या उद्‌गारातून लक्षात येते, की संगीतातील नव-प्रयोग आणि वैविध्यपूर्ण प्रकारांना राजाश्रय मिळत होता. शाही दरबारात अशा प्रयोगांना मान्यता मिळत होती. प्रारंभी तुर्की-फारसी गीतप्रकार आणि गायकांना प्राधान्य मिळत असले, तरी अमीर खासा, महमूद मक्री आणि मुहम्मद शाह चंगीसारख्या हिंदुस्थानी नसलेल्या कलाकारांचे भारतीय संगीताशी आदान-प्रदान होऊन त्यांच्या शिष्य आणि वारसदारांमुळे नवीन संगीत संस्कृती निर्माण होत होती. या काळापर्यंत तुर्क व फारसी संगीत पद्धती क्षीण झाल्या होत्या. जरी अमीर खुस्रो यांनी हिंदुस्थानी नसलेल्या कलाकारांची प्रशंसा केली असली तरी त्यांना नवविचाराचे अनेक स्थानिक गायक-वादक माहीत होते. त्यांच्यासाठी खुस्रो यांनी 'मुत्तरीबान-इ-नौखेज कामात' असा शब्द वापरला आहे. खिलजी सल्तनतीपर्यंत अनेक कव्वाल स्थायिक झाले होते.

खुस्रो ग्रंथात म्हणतात, की कव्वालांच्या संगीत रचना ऐकून अरबी आणि फारसी संगीतकारदेखील चकित होत असत. ते हातांच्या टाळ्यांनी (जर्ब-इ-दस्त) लय द्यायचे आणि हातांच्या खुणांनी (इशारा-इ-दस्त) उसुल-इ-रस्त आणि उसुल-इ-छाप दाखवायचे. त्यांच्या आवाजाचा लहान-मोठेपणा ते असा नियंत्रित करीत की त्यांची एक बांग (तान) एका नक्षीदार गायनासारखी वाटायची. या गायनामुळे मोठे-मोठे गायक आणि वादक कलाकार थक्क होत असत. कव्वालांची भाषा फारसी होती व त्यांच्यात अमीर खुस्रोच्या गज़ल लोकप्रिय होत्या. बरनीनुसार अल्लाउद्दीन खिलजी यांच्या दरबारातील कव्वाल आणि मुत्तरीब उच्च दर्जाचे होते.

बरनी आणि अमीर खुस्रो यांनी अनेक प्रकारच्या वाद्यांचा आणि दरबाराशी संलग्न अनेक वादक समूहांचा (तवा-इफ) उल्लेख केला आहे. चंग, रबाब आणि बरबाती ही दरबारातील प्रमुख वाद्ये होती. अलाई भागातले चंग, रबाब, कमांइचा, मिस्कल आणि नौबत वादक हे अति उत्तम कलाकार होते, जे इतर कुठेही ऐकायला मिळत नव्हते. 'ने' (बासरी) आणि

तंबूरदेखील दरबारात महत्त्वाची वाद्ये होती. त्यात दमदमा-ने, सुर-ने, शहनाई, बब्लक-इ-शहनाई यांचा समावेश होता. अवनद्ध वाद्यांमध्ये डफ, डहुल-इ-गाझी, ढोलक, डुहुल या वाद्यांचा उल्लेख आढळतो.

अमीर खुस्रो यांच्या यादीत अनेक दुर्मीळ वाद्यांचा समावेश दिसून येतो. उदा. पैकान, अजीबरुद, चेहरा, दास्तान-इ-खश्ती, मिझमार, बब्लक-इ-मस्कक इ. शाही बैठकींमध्ये (बज्म-इ-शाही) पैकन झमन, अजीब-रुद नवाझन, चेंहरा बाजान आणि डोहुल झमन असा वाद्यवृंद असायचा असा उल्लेख त्यांनी ग्रंथात केला आहे.

अमीर खुस्रो यांचे योगदान

(अमीर खुस्रो)

अमीर खुस्रो यांचे हिंदुस्थानी संगीताच्या जडणघडणीत खूप मोठे योगदान मानले गेले आहे. फारसी वडील आणि हिंदुस्थानी आई अशा मिश्र संस्कृतीत अमीर खुस्रो वाढले. ते मुळात हाजरा-इ-लाछीन या तुर्की वंशाचे होते. त्यांच्या वडिलांचे नाव अमीर सैफुद्दीन महमूद होते. त्यांचा जन्म साधारणतः इ.स. १२५३ मध्ये उत्तर प्रदेशमधील इटा जिल्ह्यातील मोमीनाबाद येथे झाला. खुस्रो यांचा मोठा भाऊ इजाजुद्दीन अलीशाह हे फारसी आणि अरबी भाषेचे विद्वान होते. धाकटा भाऊ हुसामुद्दीन कुतुल सैन्यामध्ये होते. लहान असतानाच ते वडिलांबरोबर दिल्लीत राहिले आणि मग तिथेच स्थायिक झाले. कुशाग्र बुद्धिमत्तेचे अमीर खुस्रो लहान वयातच गज़ल लिहू लागले होते. लवकरच ते कवी म्हणून लोकप्रिय झाले. एका युद्धात वडील मारले गेल्यानंतर ते आजोबा इमादुल-मुल्क यांच्याकडे राहायला आले. आजोबा हिंदुस्थानी वंशाचे होते आणि सुलतान गयासुद्दीन बल्बनचे सेवक होते. अमीर खुस्रो ऊर्फ अबुल हसन यामिनुद्दीन खुस्रो देहलवी आजोबांच्या घरी लाडात वाढले. आजोबा काव्याचे शौकीन होते. अनेक हिंदुस्थानी आणि फारसी कवींची त्यांच्याकडे बैठक असे. खुस्रोला यातूनच काव्य आणि संगीताची गोडी लागली. त्यांनी राजकवी म्हणून गुलाम, खिलजी आणि तुघलक अशा अकरा राजवटी जवळून पाहिल्या. ते उच्च दर्जाचे राजकारणी, कवी, संगीतज्ञ आणि सूफी पीर निजामुद्दीन औलिया यांचे निस्सीम भक्त होते. ते फारसी, अरबी आणि हिंदी भाषेचे मर्मज्ञ होते. अनेक फारसी ग्रंथांचे निर्माते होते. तुहफ़त-उस-सिघर, ख़िज्रखानी, नुह सिपहर इ. ग्रंथांशिवाय त्यांनी अनेक कसिदा, मसनवी लिहिल्या.

त्यांना काव्याचे अनेक प्रकार माहीत होते. बरनी यांनी अमीर खुस्रो यांना काव्याचा राजा (खुस्रो-इ-शारान) म्हटले आहे. याशिवाय ते संगीत कलेचे जाणकार होते (इल्म-इ-मुसीकी, गुफ्तान-उ-साखतान). त्यांच्या प्रतिभेमुळे प्रत्येक गायन प्रकार अधिक समृद्ध झाला, असे त्यांनी नमूद केले आहे. खुस्रो फारसी संगीत कलेचे तज्ज्ञ होते, असे त्यांच्या लेखनातून दिसून येते. ते म्हणतात, ‘ज्यांना चहर उसूल (फारसी संगीतातले चार छंद), द्वाजदाह परदा (बारा

स्वर), शिशाभ्रिषम् (वाद्याच्या तारांची ताकद) आणि फुरू-इ (व्युत्पत्ती) ची माहिती आहे, त्यांनीच माझ्याशी या विषयावर चर्चा करावी' ते एका ठिकाणी असे म्हणतात, की मला रबाब आणि बरबत वाद्यांचा स्वर एखाद्या वैद्याने नाडी पाहण्यासारखा कळतो. अमीर खुस्रो हे चंग आणि रबाब वाद्य उत्तम वाजवायचे. ते वाद्य एक आघाती (यक़-दस्त) किंवा दोन आघाती (दू-दस्त) वाजवू शकत. त्यांनी असा ही दावा केला आहे की ते चंग वाजवण्यात इतके कुशल होते की जे त्यांच्याकडून शिकतील (इल्म) ते त्या कलेत निष्णात (कमाल) होतील आणि व्यावसायिक संगीतज्ञांच्या बैठकीत सर्वांना आश्चर्यचकित करतील. अमीर खुस्रो केवळ शाही दरबारामधील उच्च दर्जाच्या कलाकारांच्या बैठकींनाच नाही, तर सूफी 'समाअ'नादेखील हजेरी लावायचे. ते चिश्ती संप्रदायाच्या निजामुद्दीन औलिया यांचे शागिर्द असल्यामुळे त्यांना 'समाअ' मधील संगीताचा (ज्या संगीतामुळे गूढ तन्द्री लागते) ज्ञान होते. बरनी यांनी अमीर खुस्रोला साहिब-इ-समाअ, साहिब-इ-वजिदू आणि साहिब-इ-हाल असे संबोधले आहे. अशा प्रकारे अमीर खुस्रो यांना दरबारामधील शाही संगीत आणि 'समाअ'मधले लोकसंगीत असे दोन्ही संगीत समजण्याचे भाग्य मिळाले होते.

अमीर खुस्रो भारतीय संगीताचे चाहते होते. त्यांनी स्वतःला हिंदुस्थानी पोपट (तुती-ए-हिंद) म्हटले असून 'किरानस्सादैन'मध्ये ते म्हणतात, 'हिंदुस्थानी संगीताशी इतर कुठल्याच देशांतील संगीताचा मुकाबला होऊ शकत नाही. इथले संगीत आगीसारखे आहे, जे शरीर आणि आत्मा दोन्ही प्रज्वलित करते. कलाकार जगाच्या वेगवेगळ्या भागातून इथे येऊन संगीताची तालीम घेण्याचा प्रयत्न करतात, पण ते असफल होतात. इथले संगीत मनुष्यालाच नाही तर प्राण्यांनाही मुग्ध करते. संगीताच्या प्रभावाने इथले हरीण गुंग होतात आणि धनुष्य-बाणाशिवाय ते शिकार होतात. जर कोणी म्हटले की वाळवंटात उंट संगीताच्या मदतीने प्रवास करतात तर, ते प्रवास करताना रस्ता कळण्याच्या किमान शुद्धीत तरी असतात. पण इथे हरीण आपल्या मृत्यूपर्यंत धुंदीत असतात.'

(अमीर खुस्रो आणि हजरत निजामुद्दीन औलिया)

या काळापर्यंत शेख निजामुद्दीन औलिया यांचा 'खानकाह' (ध्यानाची जागा) सूफी विचारांचे केन्द्र बनले होते. औलिया यांच्या उदार दृष्टिकोनामुळे सर्व वर्गातील लोक त्यांच्याकडे यायचे. औलिया यांच्या अनुयायांमध्ये अमीर खुस्रोशिवाय सादी-इ-हिंदुस्थानी (हिंदुस्थानचा सादी, फारसी भाषेतला प्रसिद्ध कवी शिराझ सादी) अमीर हसन संजारी पण होते. औलियांकडे सर्व जाती-धर्मांचे लोक दुरून दुरून येत असत. ईश्वराच्या निर्गुणत्वाची उपासना करणाऱ्या नाथ आणि सिद्ध संप्रदायातल्या लोकांबरोबर शेख निजामुद्दीन यांची आध्यात्मिक चर्चा होई. अशा प्रकारे जोगी आणि सूफी संप्रदायांचा एकमेकांवर प्रभाव पडला. जोगींनी सुफींची 'सहज समाधी' कल्पना स्वीकारली तर सुफींनी काव्याचा 'छंद' प्रकार स्वीकारला. त्याच्या पुढे जाऊन अमीर खुस्रो यांनी कौल,

तराने, नक्ष निगार, बसित, फरसी, फर्द, सोहळा असे अनेक मिश्र काव्य प्रकार रचले. त्यांना फारसी आणि हिंदुस्थानी संगीतात बांधले. जनरुचीसाठी हिंदवी भाषेतही काव्य रचना केल्या. यातून एका नवीन पर्वाला सुरुवात झाली.

फकीरुल्लाहच्या मते त्या काळी फारसी कौलची रचना ही हिंदवी गीतासारखी होती आणि हिंदुस्थानी राग-रागिणीतून त्याचे गायन होत असे. ठाकूर जयदेव सिंह यांनी अमीर खुस्रो यांचा एक कौल उद्धृत केला आहे, ज्याचा ताल अंतऱ्यामध्ये बदलतो. अगदी अलीकडच्या काळापर्यंत अशा द्विताल रचना हिंदुस्थानी गीतांमध्ये आढळतात.

कौल -

हय्या या दिर् ताला लाये हसन ओ निजामुद्दीन औलिया

दम दम दिर् दिर् ताने तान ताले ता नाना नाना नाना

अंतरा-

फा ए नामा तावलौ, फा सामना वजुल्लाह दिर् तुम दिर् तुम तोम तोम, तना ना ना ना

दिर् दे ताले ताले द्रै जानम दिम दिम दिर् दिर् दिर् ताले ना ना ना

कौल (२)

या रे मन बियां बियां तारे तन-ता दीम तननन

तन दीम तोम तन ननतन बलबम रसीदा जानम

तू बियां की जिंदा मानम पस् अजान के मन ना मानम

बछ कारे ख्वाही आमद

(हे प्रिय, ये, ये, मी इतका दुःखात आहे की माझे आयुष्य ओठापर्यंत आले आहे. कृपया ये, लवकरात लवकर, म्हणजे मला जगता येईल. मी मेल्यावर तुझ्या येण्याचा काय उपयोग?)

तराना

तराना हा गायन प्रकारदेखील अमीर खुस्रोने निर्माण करून प्रचारात आणला असे म्हटले गेले आहे. फकीरुल्लाह यांनी या प्रकारात वापरल्या जाणाऱ्या छंदाक्षरांना ताना-तल्ली म्हटले आहे. यात काव्य किंवा गद्य छंदरचना वापरून गीतासारखे म्हटले जात, असे त्यांनी लिहिले आहे. ठाकूर जयदेव सिंह म्हणतात, की 'अमीर खुस्रो यांनी त्याकाळी हिंदुस्थानी गायकांकडून निर्गीत ऐकली असणार. त्यात वापरली जाणारी शुष्काक्षरे आणि पाटाक्षरे यांच्या धर्तीवर तराण्याची निर्मिती झाली असावी. खुस्रो यांनी फारसी काव्यात हिंदवी भाषेतल्या शब्दांचादेखील वापर केलेला दिसतो. तराण्यात वापरलेल्या फारसी शब्दांचे अर्थ खालीलप्रमाणे -

दानि - (दानिशमंद, दानी) **उदानि - त्याला माहिती**

तुदानि - तुला माहिती **देरेना - जुने, अनुभवी**

नादिर - अद्वितीय **याला - स्वातंत्र्य**

यालाला - या अल्लाह **यालाली - या अली**

हिंदी शब्द-

दिया – दिले **तोम्न, तुम्म – तू**

तननन – शाहब सरमदी या फारसी संगीतज्ञानुसार हे शब्द कालमापक म्हणून वापरले गेले. त्यांना काव्यात्मक भाषेत 'बहर' असे म्हटले जाते. तन तनन, तननन, तनननन ही दुप्पट तिप्पट अशी कालमापक आहेत.

खुस्रो लिखित तराना –

१. दिर् आ दिर् आ जानेमन् दिर् आ दिर् आ दिर् तनम् दिर् आ
बतंग आमदाम चंद इंतजार कश्म बया बया की तरा तंग दर किना कश्म

अमीर खुस्रोंच्या काळात प्रसिद्ध झालेले इतर काही फारसी गायनप्रकार–

फर्द – फर्द मध्ये एक वाक्य छंद रचनेचे असते. याशिवाय 'नक्ष' हा प्राकृत मधल्या 'मान', आणि पिंगळ मधल्या 'भारवा'सदृश्य गायन प्रकार होता.

गुल – काव्यात्मक निवेदन असणारा गुल हा प्रकार त्या काळी पश्तो तालात गायला जात होता.

गुल
राग सुहाबहार ताल – आडाचौताल
आज रंग है ए मा रंग है, मेरे मेहबूब के घर रंग है री
साजन मिलावरा इस आंगन मा, मोरे घर आज रंग है मा रंग है।।
मै पीर पायो निजामुद्दीन औलिया, जग उजियारो वो तो जग उजियारो
निजामुद्दीन औलिया, अल्लाउद्दीन औलिया, अल्लाउद्दीन औलिया,
कुतुबुद्दीन औलिया, मोइनुद्दीन औलिया।।
गंजशक्कर मोरे रंग है री, आज रंग है ए मा रंग है री
माई तो ऐसे रंग और नही देखे सखी, देस बिदेस में ढुंढ फिरी हूँ
मोरा रंग मोरे मन भायो निजामुद्दीन, आज रंग है ए मा रंग है री।।

निगर – निगर हा गायन प्रकार हिंदुस्थानी संगीतातील सुरावर्तनासारखा (स्वर + आवर्तन) स्वरांचे लयबद्ध आवर्तन सारखा होता.

सोहला – सोहला हा गायनप्रकार 'सोहळा' (उत्सव) याचे अपभ्रंशित रूप असून त्याचे स्वरूप उत्सवात गायल्या जाणाऱ्या गायन प्रकारासारखे होते.

ख्याल – फकीरुल्लाह यांनी देसी संगीतात ख्यालाची रचना केली असा दावा केला आहे. शाहब सरमदी यांच्या मते अमीर खुस्रो यांनी निर्मिलेल्या ख्याल या रचनेचा ख्याल गायनाशी संबंध नसून काव्य प्रकाराशी आहे. थोडक्यात, असे दिसून येते, की गीत, मान, छंद सारखे देशी संगीत आणि सुरावर्तासारखे मार्गी संगीत फारसी ढाच्यात बसवून, ते सादर केले जात होते. फकीरुल्लाह यांनी असेदेखील नमूद केले आहे की या सर्व नवरचना गोपाल नायक आणि अमीर खुस्रो यांच्या कथित स्पर्धेनंतर होऊ लागल्या आणि त्यांना अमीर खुस्रो यांचे शिष्य समत आणि निगर यांनी लोकप्रिय केल्या. अमीर खुस्रो यांनी रचलेला ख्याल 'संगीत कल्पद्रुम' ग्रंथात आढळतो.

राग मुलतानी बरवा –

ए दमरुवा गैला ऐसो हे सुगंध मा
और अबीर चढायो ख्वाजा कुतुबुद्दिन के मा
सब मिल आये औलिया अंबिया हजरत अमीर बना.

ईश्वर स्तुतीच्या कल्बाना आणि हम्द हे गायन प्रकारही अमीर खुस्रो यांचे सूफी संप्रदायाशी घट्ट नाते दाखवतात.

अमीर खुस्रो यांचे 'कौल' निजामुद्दीन औलिया यांच्या 'खानकाह'मध्ये गायले जाऊ लागले. ते गाणाऱ्यांना कव्वाल व गायन प्रकाराला कव्वाली म्हटले गेले. नक्ष, गुल, हम्द, कल्बाना इ. सर्व धार्मिक गायन प्रकार कव्वाल औलियासमोर गात होते. 'छाप तिलक सब छिनी रे तोसे नैना मिलायके'सारख्या कव्वाली सूफी कव्वालांमध्ये अति लोकप्रिय झाल्या.

चौदाव्या शतकापर्यंत फारसी आणि हिंदुस्थानी संगीताचा मेळ बऱ्यापैकी जुळला होता. गोपालनायक यांचे हिंदुस्थानी संगीताचे ज्ञान आणि अमीर खुस्रो यांची फारसी संगीताची विद्वत्ता व शाही दबदबा यातून संगीत पद्धतीत अनेक बदल झाले. हिंदुस्थानी राग आणि फारसी मक़ाम यांच्या मिलाफातून नवीन सांगीतिक (अहंग) स्वररचना तयार झाल्या. त्याकाळी हिंदुस्थानी संगीतात सात स्वरांच्या पेक्षा अधिक स्वर नव्हते. वीणेवर फक्त सात स्वरांच्या तारा होता. फारसी मक़ाम पद्धतीत बारा स्वर होते. या काळात वीणेवर सातच्या जागी बारा 'परदे' (तार) किंवा 'सारिका' आले. षड्ज आणि पंचम अचल झाले. हिंदुस्थानी संगीतातील बारा आणि फारसी संगीतातील बारा स्वरांची नावे पुढीलप्रमाणे –

को – कोमल / शु – शुद्ध	**फारसी स्वर**	**हिंदुस्थानी/बोली भाषा**
सा – षड्ज	रास्त	षड्ज/खरज
को. रे – कोमल रिषभ	शहनवाज	उतरी रे/जरज
शु. रे – रिषभ	दोका	रिषभ/चढी रें
को. ग – कोमल गंधार	कूर्द	उतरी ग/चंधार
शु. ग – गंधार	सीका	गंधार/चढी ग
शु. म – मध्यम	गिर्का	उतरी म/तध्धम
ती. म – तीव्र मध्यम	हिजाज	चढी मध्यम/म
प – पंचम	नवा	पंचम
को. ध – कोमल धैवत	हिसार	उतरी ध/हैवत
शु. ध – धैवत	हुसैनी	धैवत/चढी ध
को. नी – कोमल नीषाद	अग्रु	उतरी नी/लिखाद
शु. नी – नीषाद	नीम **महूर**	चढी नी/निखाद

राग आणि मकाम यांच्या मिलाफातून या काळात अनेक नवीन रागांच्या रचना झाल्या. उदा. नैरेज आणि कल्याणच्या संयोगातून घनम् राग झाला. त्याचप्रमाणे मोबर, साझगिरी, उश्शाक, मुवाफिक, शहाना, सरपरदा, झीलफ, बखरेज इ. रागांमधून संकीर्ण राग निर्माण झाले.

साज़गिरी – पूर्वी+गारा+गुणकली+इराक **इमन – हिंडोल+नौरोज,**
उश्शाक – सारंग+बसंत+नवा **मुवाफिक – तोडी+मालवी+हुसैनी,**
घनम् – पूर्वी रागाचे रूपांतरण, **झीलफ – शहनाज+खट,**
फरगना – फरगना+सोळा राग. **सरपरदा – सारंग+बिलावल+रास्त,**
बख़रेज – देशकार+फारसी मकाम **फिरदोस्त – कानडा+गौडी+पूर्वी+नवा,**
मनम – फारसी मकाम+कल्याण

तसेच उसूल–ए–फाक्ता, फरघना, फिरदोस्त, मानम, कव्वाली आणि पश्तो तालांची या काळात निर्मिती झाली. अमीर खुस्रो यांनी जे कालमापनाचे नियम होते, असलेले चार उसूल (द्रुत, लघु, गुरू आणि प्लुत) व बारा परदे बारा स्वरांचे होते यांच्या वापरातून नवीन संगीत पद्धती निर्माण करण्यास हातभार लावला. राग दर्पणनुसार अमीर खुस्रो सांझगिरी, ख़रेज, उश्शाक आणि मुवाफिक गायनात माहीर होते. मध्ययुगीन इतिहासात पहिल्यांदाच दरबारी आणि रयतेची संस्कृती इतक्या जवळ आली. या दोन्ही संस्कृतींचा दुवा अमीर खुस्रो होता. त्यांनी शाही दरबारातले संगीत कौशल्य आणि लोकसंगीताचे कौशल्य या दोन वेगळ्या प्रवाहांचा मेळ घालून एका नव्या सांगीतिक परंपरेचा पाया रचला. त्यालाच नंतरच्या काळात इंद्रप्रस्थ मत किंवा चतुर्दडी संप्रदाय म्हटले गेले, असे काही संगीतज्ञ म्हणतात.

याच काळापासून भारतीय संगीताच्या दोन धारा तयार होण्याची प्रक्रिया सुरू झाली.

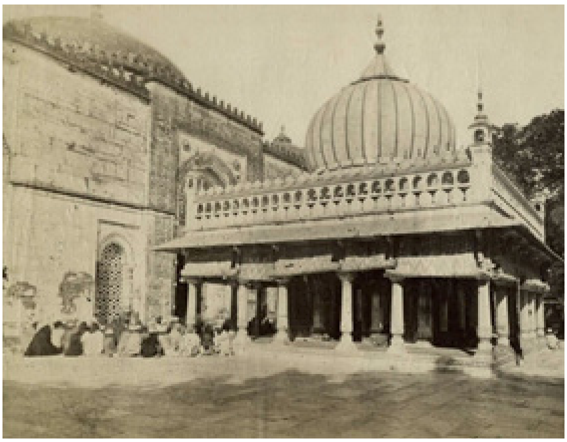
१. कर्नाटक संगीत

२. उत्तर हिंदुस्थानी संगीत

राग रागिणी वर्गीकरण

मतंगांनी रागाची व्याख्या करताना स्वर, वर्ण आणि विशेष ध्वनिभेदातून लोकांचे रंजन करण्याला राग म्हटले. तसेच ग्रह, अंश, न्यास इत्यादी दश लक्षणांमधून रागाचे रूप उभे करण्याचा प्रयत्न केला. देशी धुनांना शास्त्रीय चौकटीत बसवून देशी राग निर्माण केले. त्यातील काही राग पूर्ववर्ती 'जाती'मधून निर्माण झाले. जातीमधून ग्रामराग आणि ग्रामरागातून रागांची निर्मिती झाली. या सर्व प्रक्रियेत भरताच्या 'जातींना' लागू असलेला 'रसभाव' सिद्धांत नंतरच्या स्वर व्यवस्थेत संक्रमित झाला. जातींच्या आधी ग्रामाची संकल्पना अस्तित्वात होती हे संगीताच्या इतिहासात दिसून येते. षड्ज ग्राम, मध्यम ग्राम आणि गंधार ग्रामाचा उल्लेख नाट्यशास्त्रात आढळून येतो. नारदीय शिक्षेमध्ये निषाद–खाडव, पंचम, मध्यमग्राम, षड्जग्राम, साधारितम्, कैशिकम् आणि कैशिक मध्यम अशा ग्रामरागांच्या नावाचा उल्लेख आढळतो. साधारण सातव्या शतकात पुदुकोट्टाई प्रांतात सापडलेल्या हस्तलिखितात १) मध्यम ग्राम, २) कैशिक मध्यमा, ३) षड्जग्राम, ४) षाडव, ५) साधारिता, ६) पंचम, ७) कैशिक अशा सात ग्रामरागांचा उल्लेख सापडतो; ज्याचे नारदीय शिक्षेतील ग्रामरागांशी साम्य दिसून येते. हे ग्रामराग 'राग' संकल्पना प्रस्थापित होण्याच्या आधीच्या अवस्थेतील असावेत.

सहाव्या शतकातील पंचतंत्राच्या गदर्भ कथेमध्ये गायनाच्या संदर्भाने छत्तीस वर्ण (धुनांचे प्रकार) म्हणून उल्लेख आढळतो. रागाच्या व्याख्येची ही पूर्व अवस्था असण्याचा अजून एक उल्लेख असे या पुराव्याकडे पाहून म्हणता येईल. मतंगाने सात गीतींमध्ये राग-गीतीचा समावेश केला. असे म्हणतात की साधारण नवव्या शतकात नारदकृत 'संगीत मकरंद' या ग्रंथात राग वर्गीकरणाचा प्रथम उल्लेख आढळतो. त्यांनी रागांचे वर्गीकरण पुल्लिंग राग, स्त्री राग आणि नपुंसक राग असे केल्याचे आढळते. तसेच हे वर्गीकरण रागाच्या रसानुसार केल्याचे सांगितले आहे. त्यातही शौर्य, शृंगार हे पुल्लिंग, प्रेम, हास्य आणि करुणा हे स्त्री आणि भय, बीभत्स आणि शांत हे नपुंसकाचे रस असल्याचे शेवटी सांगितले आहे. या राग-रागिणी वर्गीकरणानुसार वीस पुल्लिंग, चोवीस स्त्री आणि तेरा नपुंसक राग सांगितले. यावरून राग-रागिणी वर्गीकरण पद्धतीचा पाया नारदाने रचला असे म्हणता येईल. नारद यांनी रचलेल्या 'पंचमसार संहिता' या दुसऱ्या ग्रंथात सर्वप्रथम सहा पुरुष रागांचा उल्लेख आढळतो. १. मालव, २. मल्लार, ३. श्री, ४. वसंत, ५. हिंडोल, ६. कर्नाट. तसेच या ग्रंथात सर्वप्रथम रागिणी (राग योषिता) या शब्दाचा प्रयोग झालेला आढळतो. नऊ ते तेराव्या शतकामध्ये लिहिलेल्या 'नाट्यलोचन' या ग्रंथात चौवेचाळीस रागांपैकी (शुद्ध राग) सोळा सालंक राग (छायालग), बावीस संधी राग सांगितले गेले. यांतील रागांच्या नावांमध्ये सर्वप्रथम भैरवी रागाचा उल्लेख आढळतो. दहाव्या शतकात बौद्ध सिद्धाचार्य यांच्या चर्यापदांना ज्या रागांमध्ये संबोधले गेले, ती सर्व रागांची नावे संगीत मकरंदात आढळतात. तेराव्या शतकातील संगीत रत्नाकरात आलेल्या अनेक रागांचे मूळ राग संगीत मकरंदात आढळतात. 'संगीत मकरंद' आणि 'पंचमसार संहिता' या ग्रंथानंतर तेराव्या शतकातील 'रागार्णव' या ग्रंथात सहा मूळ राग म्हणून १) भैरव, २) पंचम, ३) नट, ४) मल्लार, ५) गौड मालव, ६) देशाख आलेली आहेत. पण ही नावे ' मकरंद'मध्ये असलेल्या नावांपेक्षा वेगळी झालेली दिसतात. चौदाव्या शतकात नेपाळचे राजे महाराज भूमल्ल देव यांच्या काळात (इ.स. १३०८) शुभंकर यांच्या 'सामगानसागर' या ग्रंथातून अठरा जाती आणि चौतीस रागांची वर्णने आढळून येतात. तसेच यात मध्यमादि आणि शंकराभरण रागांचा उल्लेख आढळतो. यानंतर बराच काळ राग रागिणी वर्गीकरण पद्धत लुप्त झालेली दिसून आली आहे. ती पुन्हा सोळाव्या शतकात दिसून येते.



(nizamuddin auliya dargah, फोटो सौजन्य – www.columbia.edu photo by ebay)

सूफी संप्रदाय

इस्लामी आक्रमणाच्या वेळेस म्हणजे साधारण अकराव्या

शतकात सुफींचा भारतात प्रवेश खैबर खिंडीतून झाला. महम्मद बिन कासिम यांनी सिंधवर आक्रमण करून तुर्की, मंगोल आणि अफगाणी लोकांना प्रवेश सुकर करून दिला असला तरी सुफींचा प्रवेश या आधीच अरबी व्यापारी आले तेव्हाच झाला होता. पण अकराव्या शतकातल्या इस्लाम स्वारीने हा संप्रदाय भारतात अधिक बळकट झाला, विस्तारला गेला. अबू हफिस रबी बिन् साहिब अल्–असदी अल् बसरी हा पहिला सूफी सिंध प्रांतात साधारण आठव्या शतकात आला. सन् १०७१ मध्ये अलि–उल–हुजवीरी – ज्यांना सर्व लोक दाता गंज बक्श म्हणत – हे लाहोर येथे स्थायिक झाले. हुजवीरी हे त्या काळातले सर्वांत प्रभावशाली सूफी होते. ते समाअ ऐकत असत पण त्यांच्या मते सर्वोत्तम 'समाअ' हा कुराण होता. त्यांनी 'समाअ' ऐकण्याच्या काही अटी ठेवल्या. याच अटी पुढे निजामुद्दीन औलिया यांच्या खानकाह मध्ये लागू झाल्या. त्या अटींप्रमाणे 'समाअ' ऐकण्यात 'संसारिक आकर्षण' नसावे, त्यामुळे गोड आवाज हे आकर्षण असू नये असे हुजवीरी यांनी नमूद केले. त्यांच्या परवानगीनेच नंतर चिश्ती संप्रदायाचे भारतातले प्रवर्तक शेख मोइनुद्दीन चिश्ती संजारी अजमेरला स्थायिक झाले (इ.स.११६५). मोइनुद्दीन चिश्ती यांचे मुरीद (शिष्य) शेख कुतुब अल दिन बख्तियार काकी यांनी दिल्ली भागात सूफी संप्रदायातील 'समाअ'ला लोकप्रियता मिळवून दिली. शेख कुतुब यांचे शिष्य शेख फरीद अल – दीन गंजशक्कर ऊर्फ बाबा फरीद आणि त्यांचे शिष्य शेख निजामुद्दीन औलिया यांनी चिश्ती संप्रदायातील 'समाअ'चा पुढे विस्तार केला. निजामुद्दीन औलिया यांना लोक महबूब–इ–इलाही म्हणूनही ओळखत असत. 'समाअ' हे मूळ अरबी क्रियापद असून त्याचा अर्थ ऐकणे होय. प्राचीन अरबी भाषेत संगीत सभा या अर्थी हा शब्द प्रचलित असावा. खलिफांच्या राज्य काळात शाही दरबारांमध्ये गायकांना राजाश्रय असल्याचा उल्लेख सापडतो. त्या अर्थाने अरबमध्ये संगीत उन्नत अवस्थेत होते. ते गायन प्रधान होते. पण इस्लामच्या प्रसारानंतर या संगीतावर इराणी, तुर्की, युनानी, खुरासानी संगीताचा (जे वाद्य प्रधान होते) प्रभाव पडला.

अरबी संगीत

अबू नसर फराबी हे तिथले सर्वश्रेष्ठ संगीतज्ञ होते. त्यांचे किताब अल–मोसिकी अल–कबीर अत्यंत महत्त्वपूर्ण मानले जाते. या ग्रंथामध्ये ध्वनी, स्वरांवरील स्वरसप्तक संगीत–शैली आणि त्यासंबंधी सविस्तर विवेचन आढळते. इब्नसीना या अकराव्या शतकातील संगीतज्ञांनी लिहिलेल्या किताब अल–शफा आणि अलनजात या दोन ग्रंथांत अरब संगीताचे शास्त्र पक्ष आणि कला पक्ष यांवर विवेचन दिसते. काहींच्या मते शहनाई आणि मिरचंग या सुषिर वाद्यांची निर्मिती त्यांचीच. बाराव्या शतकातील शफिउद्दीन अब्दुल मोमिन अल–बगदादी यांनी अरबी संगीत प्रणालीस सुव्यवस्थित रूप दिले. त्यांना त्यांच्या काळातले श्रेष्ठ संगीत मार्गदर्शक मानले जात होते. ते अरबी सप्तकाचे आविष्कर्ते होते, असे म्हटले जाते. अरबी संगीतास त्यांनी सर्वप्रथम लिपीबद्ध केले. ही लिपी वर्णानुक्रमिक आणि संख्यात्मक होती. त्यांनी दोन तारांचे 'नुजह' आणि 'मुगनी' ही वाद्येदेखील आविष्कृत केली. त्या वेळेसची गायन शैली 'नौबा'मध्ये वादन प्रविष्ट झाले. नौबा गाण्याच्या प्रत्येक भागाच्या शेवटी साजिंद्यांना वादन करण्याची संपूर्ण मुभा असे. यास ते 'तरीका' असे म्हणत. काही विद्वानांनी याचे 'तकसीम' या नावाने वर्णन

केले आहे. अरबी वाद्यांमध्ये बरबत किंवा उद, तंबुर, कानून, रबाब, सूरनै किंवा मिज़ामार ही वाद्ये होती. ती नंतरच्या काळात भारतात इस्लामी शासकांनी मनोरंजनासाठी वापरली.

संगीत प्रसारात चिश्ती संप्रदायाचे योगदान

अरब संगीताबरोबर इराणी संगीत भारतात इस्लाम शासकांकडून आले. त्यात चंग, उद, इसर, सितारा, संतिर, तार, रबाब, कमंगेह या वाद्यांचे प्रचलन होते. या शिवाय गज़ल हा काव्य प्रकार इराणमधून भारतात आला. सूफीमध्ये 'समाअ' अरबांकडून आले. याचा निव्वळ अर्थ काही ऐकत तल्लीन होऊन जाणे असले तरी सूफीमध्ये 'समाअ' मजलिस त्याला म्हणतात, ज्यात ते आत्मिक आनंदामध्ये स्थिरचित्त असतात. ते समाअच्या नियमांचे पालन करत गायनाच्या सामूहिक प्रभावाद्वारे एका उन्नत भावावस्थेपर्यंत पोहोचतात. सस्वर नामस्मरणचे (जली जिक्र) विकसित रूप म्हणजे संगीत अशी सुफींची धारणा होती. त्यांनी संगीतास अंतर्दृष्टी उघडण्याचे साधन मानले. प्रसिद्ध सूफी तत्त्वज्ञ इमाम गज़ाली यांच्या मतानुसार संगीत ऐकण्याची परिणती ही हृदयाच्या पवित्रतेत होते आणि चित्तशुद्धीमुळे दिव्य प्रकाश प्राप्त होतो. संगीत ऐकल्यावर 'वज्द' म्हणजेच सहजानंद प्राप्त होतो. 'हाल'च्या अवस्थेत गुंग होऊन जातात आणि त्यांना 'इलहाम' (देववाणी) प्राप्त होऊ लागतो. भारतात 'समाअ'चे प्रचलन ख्वाजा मोइनुद्दीन चिश्ती अजमेरी यांनी केले. त्यात त्यांनी संगीतला खूप महत्त्व दिले. ख्वाजा मोइनुद्दीनच्या मते संगीत आत्म्याचे भोजन आहे. गाण्यामुळे चित्त संपूर्णपणे शुद्ध होते आणि आत्मा प्रसन्न होतो. साधक हा संगीत ऐकत भावावस्थेत पोहोचतो, जे सूफीचे प्रमुख तत्त्व आहे. ख्वजाजींच्या आश्रमात अनेक कव्वाल गायक होते. सूफी तत्त्वज्ञानाचा प्रसार होण्यासाठी भारतीय भाषेत गायन करण्याचा प्रयत्न ख्वाजा मोइनुद्दीन चिश्ती यांनी सर्व प्रथम केला. त्यांचे शिष्य ख्वाजा कुतुबुद्दीन बख्तियार काकी 'समाअ'चे अतिशय चाहते होते. 'समाअ'मध्ये ते नेणीव अवस्थेत असत. त्यांनी आपल्या आयुष्याची इहयात्रा समाअमध्ये चार दिवसपर्यंत 'रक्स' (नृत्य) च्या अवस्थेत राहून संपवली. चिश्तिया संप्रदायातील श्रेष्ठ खलिफा हजरत निजामुद्दीन औलिया यांनी संगीताचा सर्वाधिक वापर करून सूफी तत्त्वज्ञानाचा प्रसार केला. त्यांच्या कार्यकाळात कव्वाली या गायन प्रकाराचा विकास झाला. त्यातून सूफी संप्रदाय दक्षिणेत गुलबर्ग्यापर्यंत विस्तारला. निजामुद्दीन औलिया यांच्या मृदु, सोज्वळ आणि उदारमतवादी दृष्टिकोनाने सामान्य लोक प्रभावित झाले. कुठल्याही राजसत्तेपासून अलिप्त राहण्याच्या त्यांच्या धोरणामुळे लोकांमध्ये त्यांच्याविषयी विश्वास वाटू लागला. 'समाअ'मध्ये येणाऱ्यांची संख्या वाढू लागली. निजामुद्दीन औलिया यांना 'समाअ' जरी प्रिय होता तरी त्याच्या संबंधीचे नियम अतिशय कडक होते. जेव्हा मन ईश्वर आराधनेसाठी उत्सुक असेल, एकांतात बसण्यासाठी प्रवृत्त झाले असेल तेव्हा 'समाअ'मध्ये शरीक व्हावे. 'समाअ' ही सार्वजनिक जागी नसावी. ती बाजार, मेळे, तमाशे किंवा सहलीच्या मैदानांवर नसावी. 'समाअ'ची जागा एकांतात असावी. 'समाअ'मध्ये येणारे श्रोते समविचारी आणि समान अभिरुचीचे असावेत. ते वासनांपासून व दुर्गुणांपासून मुक्त असावेत. सांसारिक आणि ढोंगी नसावेत. खेळ, तमाशा म्हणून किंवा गायनाचे राग ऐकण्यासाठी आलेले नसावेत. ज्याप्रमाणे येणाऱ्या समुदायाला अटी होत्या, त्याप्रमाणेच 'समाअ' सादर करणाऱ्या कव्वालालादेखील अटी होत्या. कव्वाल हा फकीर

स्वभावाचा असावा. तो विरक्त, संयमी आणि निर्मोही असावा. कव्वाली सादर करण्याच्या तीन दिवस अगोदरपासून त्याने उपवास करावे. नवीन साधकांनी गुरूच्या परवानगीने 'समाअ'मध्ये यावे. गायकांनी अत्यंत माफक वाद्यांचा उपयोग 'समाअ'मध्ये करावा, असे सांगितले आहे. मैफलीमध्ये डफ व खंजरीचा वापर केला गेला. धातूचे पत्रे नसलेले डफ सुफींना मान्य होते.

निजामुद्दीन औलिया यांनी मात्र वाद्यांची परवानगी दिली नाही. त्यांच्या मते वाद्ये ही आनंद, सुख देणारी असतात. वेदनेच्या रसिकत्वासाठी त्यांच्या उपयोग नाही. सूफी संप्रदायात नृत्य अजिबात मान्य नाही. परंतु समाधी अवस्थेतील 'रक्स' हे नृत्याचे अगदीच प्राथमिक स्वरूप होते. ते नृत्यात्मक हालचालींना नृत्याऐवजी 'अनावर हालचाल' म्हणतात. हजरत निजामुद्दीन औलिया यांचे हजारवर शिष्य नंतरच्या काळात संपूर्ण भारतात पसरले. त्यातली संगीताविषयी अधिक प्रेम आणि माहिती जाणकारी गेसूदराज यांना होती. त्यांनी 'समाअ'मध्ये संगीत कलेचा जाणीवपूर्वक उपयोग केला. त्यांचा, 'समाअ'मध्ये वापरल्या जाणाऱ्या काव्याच्या अर्थावर, काव्यापेक्षा विशुद्ध व उच्च माधुर्य, त्यातून भावसमाधीची अनुभूती लवकर मिळण्यावर विश्वास होता. त्यांनी लिहिले आहे की गाण्याचे माधुर्य (नग्मा) आणि काव्याच्या अर्थगौरवामुळे (हमल-ए-बैती) समाअमध्ये आनंदाची (जौक) अनुभूती निर्माण होते. गेसूदराज 'रक्स'ची व्याख्या करताना म्हणतात समाअमध्ये निर्माण होणाऱ्या उत्तेजनाचे (इज्तिराब) (नृत्य) नाव 'रक्स' होय. ते म्हणतात की उत्तेजना ही ताल, लयबद्ध (बावज्न) असेल किंवा नसेलसुद्धा. चक्राकार नृत्य करणे म्हणजे अस्तित्व चक्राभोवती वर्तुळाकार फिरणे (आसिया-ए-बुज्द) म्हणजेच एखादा भावावस्थेत गोल फिरत असेल तर त्याचा गूढार्थ असा होतो की तो जगाभोवती फेरे मारत आहे. आपल्या ध्येयाचा शोध घेत आहे (मक्सूद). 'समाअ'मध्ये गायल्या जाणाऱ्या कव्वाली, कौल, कलबाना, नक्ष, गुल या गीत प्रकारांतून हिंदुस्थानी रागांचा प्रसार वाढला. हजरत निजामुद्दीन औलिया आणि त्यांचे मुरीद अमीर खुस्रो यांच्या महत्त्वपूर्ण योगदानातून हिंदुस्थानी संगीताचे रूप बदलले.

■■■

चौदावे शतक : तरंग दोन

(तुघलक राजवट)

तुघलक राजवट

चौदाव्या शतकातील हिंदुस्थानच्या राजकीय पटलावरील महत्त्वाच्या घडामोडींची नोंद घेणे आवश्यक ठरेल. पहिली घटना होती दिल्लीच्या खिलजी वंशाचा ऱ्हास आणि तुघलक वंशाचा उदय. दक्षिणेत शृंगेरीपीठाचे शंकराचार्य विद्यारण्य स्वामी यांच्या आशीर्वादाने हरिहर आणि बुक्कराय यांनी केलेली विजयनगर साम्राज्याची स्थापना. गजपती, अहोम आणि राजपुतान्यातील मेवाड साम्राज्याचा उदय. अल्लाउद्दीन खिलजीच्या निधनानंतर खिलजी वंश कमकुवत झाला. राज्यात अस्थैर्य निर्माण झाले. साधारणतः इ.स. १३२० मध्ये उत्तर सरहद्दीचा तुर्की-हिन्द

सेनापती गाझी मलिकने दिल्लीची सत्ता काबीज करून तुघलक साम्राज्याचा पाया घातला. त्याने गयासुद्दीन तुघलक या नावाने पाच वर्षे राज्य केले. इ.स. १३२५ मध्ये गयासुद्दीन यांचा मुलगा फक्र मलिक ऊर्फ मुहम्मद-बिन-तुघलक राजा झाला. मुहम्मद-बिन-तुघलक हा शिक्षित राजा होता. काव्य, शास्त्र, स्थापत्य, भाषा यांचा तो जाणकार होता. त्यांच्या काळात संगीताला बरेच प्रोत्साहन मिळाले. तत्कालीन इतिहासकार इब्न बतूता यांनी लिहिले आहे, की त्यांच्या समोर फक्त संगीतज्ञाला घोड्यावर स्वार होऊन चालण्याची परवानगी होती. मुहम्मद तुघलकाच्या दरबारात बाराशे गवई होते. अनेक अरबी, फारसी, संस्कृत व हिंदी कवी होते. याशिवाय दोनशे नक्कारा वादक, चाळीस तंबूर वादक, वीस दुंदुभी आणि दहा मोठे झांजचे कलाकार दरबारात होते. दक्षिणेत आपले वर्चस्व प्रस्थापित करण्यासाठी मुहम्मद बिन तुघलक दख्खनेत आला. त्याने दौलताबाद आपली राजधानी केली. त्याच्याबरोबर दिल्लीहून आलेले कव्वाल आणि गायकांनी दिल्लीतील इंद्रप्रस्थ मताचा दक्षिणेत प्रचार केला. परिणामस्वरूप राग वर्गीकरणाच्या मेलकर्ता सिद्धांताची स्थापना या काळात झाली.

विद्यारण्य स्वामी माधवाचार्य

इ.स. १३३६ मध्ये दक्षिणेत तुंगभद्रेच्या किनाऱ्यावर विद्यारण्य माधवाचार्य यांच्या आशीर्वादाने हरिहर आणि बुक्कराय यांनी विजयनगर (संगम) साम्राज्याची स्थापना केली. विद्यारण्य स्वामी हे या साम्राज्याचे महामंत्री होते. स्वतः विद्यारण्य संगीताचे प्रकांड पंडित व अनेक शास्त्रांचे विद्वान होते. - या काळापर्यंत मूर्च्छना पद्धती कालबाह्य झाली होती. फारसी मकाम पद्धती मुसलमान शासकांमुळे राजदरबारात माहीत होती. षड्ज-पंचम अचल होऊन सात शुद्ध आणि सात विकृत स्वरांचे स्वरसप्तक रूढ झाले होते. विद्यारण्य स्वामी यांनी आपला ग्रंथ 'संगीत सार'मध्ये सर्वप्रथम 'मेल' या शब्दाचा प्रयोग केला. गोविंद दीक्षितार यांनी नंतर रचलेल्या 'संगीत सुधा' या ग्रंथातून माहिती मिळते की विद्यारण्य यांनी पन्नास रागांचे पंधरा मेलांमध्ये वर्गीकरण केले होते.

विद्यारण्य स्वामी (courtesy : shringeri sharadapeetham)

माधव विद्यारण्य यांचे कुटुंब वडील मायण, आई श्रीमती, दोन भाऊ सायण आणि भोगिनाथ होते. विद्यारण्य हे अत्यंत कुशाग्र आणि व्यवहारचतुर होते. त्यांनी अनेक ग्रंथांची रचना केली. त्यातला 'पंचादशी' हा ग्रंथ अजूनही सन्माननीय समजला जातो. विद्यारण्य यांनी आपल्या आधिपत्याखाली अनेक विषयांतील ग्रंथांच्या रचना केल्या. संगीत विषयात त्यांनी भारतभरातून अनेक रागांची माहिती गोळा केली. विद्यारण्य यांनी रचलेला 'संगीत सार' हा ग्रंथ जरी उपलब्ध नसला तरी सतराव्या शतकात तंजावूरचे राजे रघुनाथ नायक यांच्या पदरी

असलेले मंत्री गोविंद दीक्षित यांनी विद्यारण्य यांच्या पंधरा मेलांची यादी दिली आहे. या पंधरा मेलांमध्ये पन्नास रागांचे वर्गीकरण त्यांनी केले होते.

१) गुर्जरी – या मेलांतर्गत सोळा रागांचा समावेश केला होता.
२) भैरवी – या मेलांतर्गत पाच रागांचा समावेश केला होता.
३) अहिरी – या मेलांतर्गत दोन रागांचा समावेश केला होता.
४) श्री – या मेलांतर्गत नऊ रागांचा समावेश केला होता.
५) काम्बोजी – या मेलांतर्गत एक रागाचा समावेश केला होता.
६) शंकराभरण.
७) देशाक्षी.
८) शुद्ध रामकुंज.
९) वराटी.
१०) नट्ट.
११) मुखारी.
१२) वसंत भैरव.
१३) हेज्जुजी.
१४) केदार गौल.
१५) सामंता.

यात 'हेजुज्जि मेल' हा फारसी 'हिजाज' मकामपासून निर्माण झाला होता. विद्यारण्य यांनी 'संगीत सार'मध्ये रागविस्तारीकरणाच्या, ज्याला राग आलापन म्हटले आहे, त्याच्या सहा पायऱ्या त्यांनी सांगितल्या आहेत. आक्षीप्तिका, राग वर्धिनी, विदारी, स्थायी, वर्तनी आणि न्यास ही त्यांची नावे होती. तसेच त्यांनी गायकांच्या गुणदोषांची चर्चा ग्रंथात केली आहे. त्यांच्या राग संकल्पना आणि राग आलापन विचारांचा संगीत विकासावर मोठा प्रभाव पडला. वय झाल्यावर विद्यारण्य यांनी राजकारणातून निवृत्ती घेतली आणि ते शृंगेरीमठाचे शंकराचार्य झाले.

राजस्थान

बाराव्या ते चौदाव्या शतकापर्यंत खिलजीच्या आक्रमणामुळे चौहान, परमार, चालुक्य यांची शासने अस्थिर झाली होती. असे असले तरीसुद्धा तत्कालीन ग्रंथांमध्ये अनेक रणवाद्यांचा उल्लेख आढळतो. राजसभेत कलाकारांच्या उपस्थितीचा उल्लेख सापडतो. खिलजीच्या काळात लिहिले गेलेले 'समय तारीखे फिरोजशाही'चे लेखक झियाउद्दीन बरनी राजस्थानात होणाऱ्या मैफलींचे वर्णन करताना म्हणतात, ''जोपर्यंत माझ्या श्वासात श्वास आहे तोपर्यंत मला आठवणाऱ्या त्या सुंदर नृत्यांगनांविषयी लिहितो. त्या सौंदर्य, नखरा आणि नाजूकतेने परिपूर्ण होत्या. त्यातल्या काही गायन तर काही नृत्य करणाऱ्या होत्या. त्यांच्या बरोबर असणारे खतात, कातीब, मुहब्बिक, नबीस, कव्वाल, गायक, चंग, रबाब, कुमान्या आणि नौबत वाजवणारे वादक हे अत्यंत असामान्य होते, जे इतर कुठे सापडणार नाहीत.''

मेवाड राज्य

इ.स. १३२६ मध्ये गुहिल कबिल्याचा राणा हम्मीर याने राजस्थान भागातील तुघलक सैन्याचा पराभव करून आपले राज्य स्थापन केले. राणा हम्मीर यांचे वडील अरीसिंह आणि आई ऊर्मिला होती. यांच्यापासून सिसोदिया घराण्याची परंपरा सुरू झाली. मेवाडची संगीत परंपरा अत्यंत जुनी होती. तिचा संदर्भ अकराव्याा शतकातील बापा रावळ ऊर्फ राजा भोज यांच्या काळापर्यंत जातो. राजा भोज हे शैवपंथीय होते. ते एकलिंगजींचे उपासक होते. एकलिंगजींच्या पूजेअंतर्गत गायन व नृत्य सेवा हा परंपरेचा भाग होता. मेवाड प्रांतात कव्वाल आणि कलाकारांबरोबर नाथ संप्रदायीसुद्धा आले होते. राजस्थानातल्या सगळ्या शासकांनी सर्व पंथांना आश्रय दिला. खिलजीच्या काळात रावळ शाखेच्या गुहिल परंपरा खंडित झाल्या आणि राणा हम्मीरच्या सिसोदिया घराण्याचा उदय झाला.

(राणा हम्मीर)

राणा हम्मीर हे संगीताचे जाणकार होते. त्यांनी लिहिलेल्या 'शृंगारहार' या ग्रंथातून त्यांच्या सांगीतिक विद्वत्तेचा परिचय होतो. हम्मीर यांनी आपल्या ग्रंथात परंपरेप्रमाणे सोमनाथ मतंग, दत्तिल, अभिनवगुप्त, शारंगदेव या पूर्वाचार्यांच्या संगीत शास्त्राचे निरूपण केले आहे. त्यानंतर त्याने तालाध्यायात एकशेवीस तालांचे आणि एकतंत्री, नकुली, किन्नरी, आलापिनी या वीणांचे वर्णन केले आहे. पूर्वाचार्यांबरोबरच त्यांनी अर्जुन, याष्टिक, कोहल, रुद्रट, जैत्रसिंह, भोज, सिंहण इत्यादी संगीतलेखकांचा प्रशंसापूर्ण उल्लेख केला आहे. या शिवाय त्यांनी पन्नास अलंकारांचे वर्णन केले आहे. जातीविषयी लिहिताना ते म्हणतात, की त्यांची उत्पत्ती सामवेदातून झाली आहे. 'शृंगारहार' ग्रंथात प्राचीन रागांशिवाय याष्टिकचे वीस भाषा राग, त्रेपन्न देशी राग तसेच पंधरा जनक रागांचे वर्णन आढळते. त्यांनी गीत आणि रूपसंबंधी पंधरा प्रकार सांगितले आहेत. ग्रंथाचा अंतिम अध्याय हा 'रस' अध्याय म्हणून समाविष्ट केला आहे. त्यांनी या ग्रंथात ब्रह्ममताच्या गंधर्वामृतमधली अनेक उदाहरणेही दिली आहेत. राणा हम्मीर यांनी नाटकावरसुद्धा एक अध्याय लिहिला आहे. 'शृंगारहार' ग्रंथावरून असे लक्षात येते की संगीत रत्नाकर काळानंतरच्या शंभर वर्षांत मेवाड प्रांतात मोठा बदल झालेला नव्हता. राजपुतांची पूर्वीची नाटक परंपरा चौदाव्या शतकापर्यंत चालू होती. तसेच भरताचा रससिद्धांत, शारंगदेवाचे अलंकार प्रकार त्यांच्या प्रांतात प्रचलित असावेत.

गुजरात

'गुन्यात्-उल-मुन्या'

गुजरात भागात मात्र आधीच्या परंपरांमध्ये बदल झालेले 'गुन्यात्-उल-मुन्या' या

पुस्तकातून दिसून येतात. भारतीय संगीतावरचे आतापर्यंत सापडलेले पहिले फारसी पुस्तक असे या ग्रंथाबाबत म्हणता येईल. तुघलक शासक सुलतान फिरोजशहा याच्या शासन काळात या पुस्तकाची निर्मिती झाली (इ.स.१३७४-७५). फिरोजशहा आपले वडील मुहम्मद-बिन-तुघलक यांच्यासारखाच संगीताचा चाहता होता. दर शुक्रवारी दुपारच्या नमाजानंतर तो संध्याकाळपर्यंत दोनशे-तीनशे कलाकारांच्या गायन-वादनाचा आस्वाद घ्यायचा. शब-ए-बारातच्या दिवशी संगीताची विशेष मैफल होत असे. गुजरातचा राज्यपाल (नियाबत) मलिक शम्सुद्दिन अबू रज़ा याच्या मार्गदर्शनाखाली लेखकाने हा ग्रंथ लिहिला. लेखकाचे नाव अज्ञात आहे, तरी अन्वयातून कळते की लेखकाला अरबी-फारसी संगीताचे सैद्धांतिक आणि प्रायोगिक ज्ञान होते. त्याने आधी अरबी पुस्तक 'फरीद-उझ-झमन फी मराफत-इल-झल्हन'चा अनुवाद केला होता. त्याला संस्कृत आणि स्थानिक प्राकृतचे कामचलाऊ ज्ञान असावे. (जबान-ए-हिंदवी). मलिक शम्सुद्दीन फारसी आणि हिंदुस्थानी या दोन्ही संगीताचा चाहता होता. कामाच्या ताणातून मुक्त होण्यासाठी ते फारसी समाअ (समा-ए-फारसी) आणि हिंदुस्थानी संगीत (हिंदवी सरुद) ऐकत. संगीताचा आनंद आपल्या सहकाऱ्यांनासुद्धा घेता यावा म्हणून मलिक याने लेखकाला 'गुन्यात्-उल-मुन्या'ची निर्मिती करण्यास सांगितले. लेखकाने अनेक हिंदी कलाकार, गायक, वादक यांच्याशी चर्चा करून आणि संगीत रत्नाकर, संगीत रत्नावली, संगीत विनोद, संगीत मुद्रा आणि रागार्णवसारख्या संगीत ग्रंथांचा संदर्भ घेऊन हा ग्रंथ लिहिला. या शिवाय लेखकाने या पुस्तकात आपले मत व्यक्त करून तत्कालीन संगीताचे बदलते संदर्भ दिले आहेत. अरबी पुस्तक 'इब्न सीना'च्या धर्तीवर या पुस्तकाच्या तस्नीफ आणि तलीफ (काव्य आणि रचना) यांवर भर दिला आहे. ज्याप्रमाणे मतंग मुनींनी भरतापासून चालत आलेल्या मार्गी परंपरेला बाजूला सारून देशी संगीताला प्राधान्य दिले. रागाची थेट व्याख्या करून शक, शकतिलक, तुरुष्क, तुरुष्कतोडी, तुरुष्कगौड अशा देशी रागांची रचना अभारतीय धुनांमधून केली, त्याचप्रमाणे 'गुन्यात्-उल-मुन्या'मध्ये पारंपरिक गायन पद्धतींना फाटा देऊन, प्रसंगी जुन्या संकल्पना आणि व्याख्यांवर टीका करीत त्यांनी मा'मुल (पूर्व प्रयोग) आणि मुत्तदाविल (वर्तमानातले) असे गायन व नृत्य प्रकारचे (सरुदे मख्सूस) भेद केले आहेत. लेखकाने धुवा, माठ, जूमराह आणि रूपक, वस्तू, सोहळा, अंचित, लोहारी, भामरीनृत्य इ. गायन प्रकाराचे विवेचन केले आहे. 'गुन्यात-अल'चा पहिला आणि शेवटचे ४ अध्याय गहाळ झाले आहेत. त्यामुळे उपलब्ध प्रतीवरूनच आपल्याला तत्कालीन संगीत परंपरेचा आढावा घ्यावा लागतो. इतर अरबी पुस्तकांप्रमाणेच 'गुन्यात्-उल-मुन्या'चे अध्याय 'हम्द' (ईश्वरस्तुती), नात (प्रेषिताची स्तुती), मनकबत (खलिफांची स्तुती), मद (सुलतानाची स्तुती), मद-ई-मुरब्बी (मालकाची स्तुती) असे आहेत. पुस्तकाचे दोन भाग (किस्म) केले असून पहिला भाग गायन व वादनाचा असून (सरुद वा मजामीर) दुसरा नर्तन आणि कलाकार व रसिकांच्या वर्तनासंबंधी आहे. प्रत्येक भागातील अध्यायाला 'बाब' म्हटले असून त्यात अनेक उपविभाग 'फ़स्ल' आहेत. या काळापर्यंत कलेतल्या सौंदर्य कल्पना, तंत्र आणि विस्तार पद्धती यांच्या विकासाला स्थैर्य आले होते असे पुस्तकावरून दिसते. या काळापासून हिंदुस्थानी भारतीय संगीतात गायन प्रकारच्या विस्ताराची परंपरा सुरू झाली असावी. 'गुन्यात्-उल-मुन्या'मध्ये नादाचे दोन प्रकार सांगतांना 'सुरीत' (श्रुती) हा शुद्ध प्रकार तर 'स्वर' हा

एच-४१८
५

मिश्र प्रकार सांगितला आहे. त्यांनी श्रुतींची संख्या एकवीस सांगितली असून त्यांची नवीन नावे प्रचलित होती, असे सोदाहरण स्पष्ट केले आहे. त्यांनी उद्धृत केलेल्या श्रुतींची नावे पुढीलप्रमाणे –

नादांता, निष्कला, गूढा, सकला, मधुरा, तिलकी, एकाक्षरा भृंगजाति, रास गीति, रंजिका, पूर्णा, अलंकारिणी, विंशती, वैणिका, ललिता, तिस्र्थान, सुस्वरा, अंगी, भाषांगी, वाटिका, संपुर्णा आणि प्रसन्ना.

विशेष म्हणजे यातील कुठलेही नाव ना आधीच्या, ना नंतरच्या ग्रंथकर्त्यांनी उल्लेखले आहे. त्यामुळे या नावांचा मूळ स्रोत समजू शकत नाही. या शिवाय श्रुतीला व शब्दाला लेखकाने आधार स्वराच्या व्याख्येत बसवले आहे. जो आजही कर्नाटक संगीतात प्रचलित आहे. या पुस्तकात गंधार ग्रामाचा उल्लेख आढळतो. लेखकाने षड्ज, मध्यम आणि गांधार ग्रामाची उत्पत्ती मंद्र (खरज), मध्य आणि तारपासून झाली असल्याचे सांगितले आहे. गंधार ग्राम हा मध्यम ग्रामाच्या मध्यापासून सुरू होतो असे म्हटले आहे. त्यामुळे चौदाव्या शतकात गंधार ग्राम क्वचित प्रचलित होता असे दिसून येते. लयीचे मूल्य ठरवताना पूर्वाचार्यांनी पाच निमीष म्हणजे एक मात्रा ठरवली होती. लेखकाने सुदृढ माणसाच्या दोन नाडींच्या ठोक्यांमधल्या अंतराला एक मात्रा म्हटले आहे. रागाच्या बाबतीत तोडी हा आजच्या करुण रसाचा राग नसून मीलनाचा राग असल्याचे सांगितले आहे. राग भैरवच्या बाबतीत लेखकाने त्याला भाषा राग म्हटले आहे. रत्नाकरात या रागाची उत्पत्ती भिन्न षड्जापासून झाली असे म्हटले होते. पुढील शंभर वर्षांत त्याचे रागात रूपांतर झालेले दिसून येते. या काळापर्यंत राग निर्मितीसाठी कमीत कमी पाच स्वरांची आवश्यकता असण्याचा नियम दृढ व्हायचा होता. ‘सोम राग’ हा चार स्वरांचा राग म्हणून या पुस्तकात उल्लेख आला आहे. समाजातील प्रचलित गीत प्रकारांचे निरीक्षण करताना लेखकाने संस्कृत ग्रंथांचा संदर्भ न घेता तत्कालीन गायन पद्धतीने त्यांचे विवेचन केले आहे. त्यातील काही गीत प्रकारांची नावे जरी तीच असली तरी त्यांचे स्वरूप बदललेले दिसून येते. त्यातील काही उदाहरणे पुढीलप्रमाणे –

१) धुवा (ध्रुव) – या काळापर्यंत हा गीत प्रकार जुन्या पद्धतीप्रमाणे अक्षर किंवा तालवाचक राहिला नव्हता. तो सहा अंग युक्त गायन प्रकार झाला होता. यातील काही उपप्रकारांत सहाही अंगे वापरली जायची, तर काहींमध्ये पहिल्या भागाची (आदी) ची पुनरावृत्ती होई आणि तिसरा भाग द्विपदी असे. काही प्रकारांत आभोगचा पहिला भाग हा आदिसारखा पुनरावृत्त होई आणि मग आभोग म्हटला जात असे.

२) मठ (मंठ) – हा गायन प्रकार त्या काळात सहा वेगवेगळ्या तालात गायला जाई. त्यातले तीन प्रकार अतिशय लोकप्रिय होते. या तिनांतला एक प्रकार रागना, भागना आणि सागना या ताल पद्धतींत गायला जात असल्याचा उल्लेख लेखकाने केला आहे.

३) परमठ (प्रतिमठ) – या गायन प्रकाराचे पाच उपप्रकार सांगितले असून त्यातील चार अप्रचलित झाले होते. पाचवा प्रकार एकतालीमध्ये गातात असे म्हटले आहे.

४) निस्सारू – हा गायन प्रकार यति तालात गायला जात होता. परमठातले काही गायन प्रकारदेखील वरील तालात गायले जात होते पण निस्सारूमध्ये परमठसारखे गीतामध्ये विराम घेण्याचे प्रचलन नव्हते.

चौदाव्या शतकाच्या उत्तरार्धापर्यंत धृपद हा गायन प्रकार म्हणून रूप घेत असावा, असे या पुस्तकावरून दिसून येते. भरताच्या नाट्य गीतीतील ध्रुवापासून, मतंगाच्या देशी गीती नंतर पार्श्वदेवाच्या धृव प्रबंधानंतर आणि शारंगदेवाच्या सालग सूड धृव प्रबंधानंतर 'गुन्यात्-उल-मुन्या' मधल्या 'ध्रुवा' अशी उत्क्रांतीची साखळी दिसून येते. या ग्रंथातील ध्रुवा ही पूर्ववर्ती धृवासारख्या अक्षर संख्या आणि तालांशी निगडित राहिली नव्हती. तसेच, ज्यात ताल व रागाचे वैविध्य नसते, त्याला 'वस्तू' म्हणून तो स्त्रियांनी गायल्या जाणाऱ्या 'सोहळा' हा गीत प्रकार म्हटला आहे.

पखवाज

'गुन्यात्-उल-मुन्या'मध्ये अनेक वाद्यांचे सचित्र सविस्तर वर्णन आढळते. यातील काही वाद्ये ही पूर्व ग्रंथातील आहेत तर काही वाद्यांचा विशेषत्वाने उल्लेख आढळला आहे. अवनद्ध

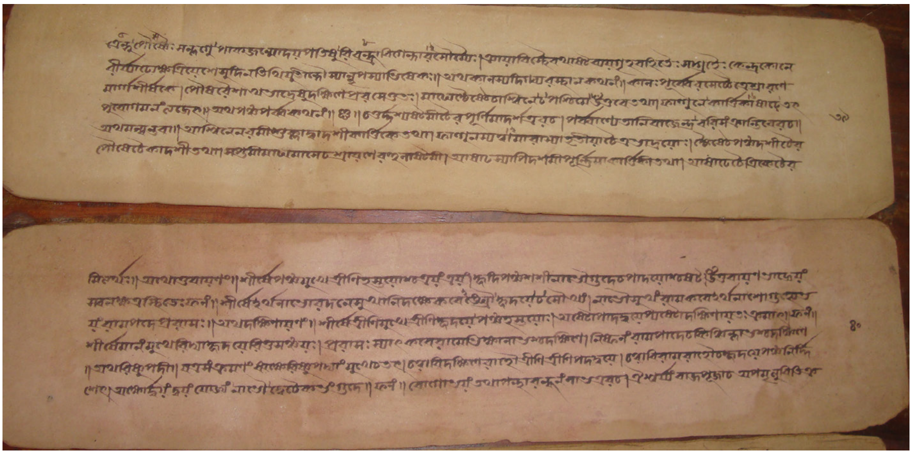
वाद्यांमध्ये मृदंग हे तत्कालीन लोकप्रिय वाद्य होते. या ग्रंथात या वाद्याचा उल्लेख न होता पखवाज या नव्या वाद्याचा उल्लेख दिसून येतो. संगीत रत्नाकरात जे वाद्य मृदंगाचा उपप्रकार म्हणून 'पक्षावज' या नावाने लिहले गेले, ते या काळापर्यंत महत्त्वाचे वाद्य म्हणून पुढे आलेले दिसते. लेखकाने केलेल्या वर्णनानुसार ते मृदंगापासून संपूर्ण वेगळे झालेले दिसून येते. त्याला 'वा बर् तारीक-ए-आवुज' असे संबोधले आहे. आवुज या शब्दाचा अर्थ वाद्य असा होतो. ते एक प्रतिष्ठित वाद्य झाले होते आणि या वाद्याबरोबर उच्च वर्गात मनोरंजन होत असे, असा उल्लेख लेखकाने केला आहे. पखावजचे सविस्तर वर्णन पहिल्यांदाच या पुस्तकातून पुढे येते. पटह या वाद्यापेक्षा ता, धा, था, ऐन, ना आणि दोन ही अक्षरे या वाद्यात अधिक असल्याचा लेखकाने दावा केला आहे. 'गुन्यात-अल'ने भारतीय पूर्वग्रंथांच्या लेखन परंपरेला छंद देत फारसी परंपरेनुसार संगीत सभेमधील शिष्टाचार आणि संगीतज्ञांच्या पदप्रतिष्ठेचे वर्णन केले आहे. तसेच नृत्यसभागृहाच्या सजावटीसंबंधी काही सल्ले यात आढळतात. कलाकारांमध्ये कव्वाल आणि वाग्गेयकार यांना समान दर्जा दिलेला दिसतो. वाग्गेयकाराच्या बरोबरीने कव्वालाला लोकप्रिय गीताच्या सर्व अंगांचा अभ्यास असणे आवश्यक मानले गेले होते. त्यांची राग आणि सुरावर हुकूमत असावी, गायनाचे विविध प्रकार त्यांना अवगत असावेत, ताल ज्ञान असावे, त्यांचा आवाज जास्त मोठा किंवा जास्त बारीक नसावा व आवाजाची पोत नैसर्गिक असावी असे म्हटले आहे. त्यामुळे माधुर्य वाढते आणि गायकाचे उच्च स्वर गायनाची शोभा वाढवतात अशा अनेक अपेक्षा कव्वालाकडून केलेल्या या पुस्तकात दिसून येतात. यावरून या काळात गायनाच्या सौंदर्यशास्त्राचा अधिक विचार सुरू झाला होता, असे दिसते.

'समाअ'मधून कव्वाली दरबारात आल्यामुळे त्याच्या दृष्टिकोनात बदल झाल्याचे या पुस्तकावरून दिसून येते. या काळात संगीतातील व्यावसायिक शिस्त आणि निधर्मवाद वाढला होता. संगीतकाराला 'मुआरिफ' (गंधर्व) चा दर्जा दिला गेला होता. त्याला कलाकारांनी

मजलिसच्या (समेच्या) इच्छेनुसार कुठला राग, कुठले गीत आणि कुठले नृत्य करावे हे ठरवण्याची जबाबदारी दिली होती. साधू-संत यांच्या मजलिसीमधील धार्मिकता कमी होऊन दरबारी मजलिस या मनोरंजनासाठी वापरल्या गेल्या. त्या सरदार-दरकदार यांनी चंग, रबाब, कमाइचा, मिस्कल आणि तंबूर वाद्यांचा आनंद घेण्यासाठी निर्माण झाल्या. त्या सांस्कृतिक मानबिंदू ठरल्या होत्या. मुल्तानचे शासक खान-ए-शाहीद, दिल्लीचे जलालउद्दीन खिलजी यांच्या मजलिसी यासाठी खूप प्रसिद्ध झाल्या होत्या. तसेच निजामुद्दीन औलिया यांच्या काळातले दिल्लीतील कव्वाल आणि खानकाहमधील कव्वाल संगीतशास्त्राचे जाणकार होते. ते उच्च दर्जाचे गीतकार आणि संगीतकार होते. ते प्रांतिक लोकगीते, उत्सवगीते आणि सार्वजनिक गीते गाण्यात निष्णात होते असा निष्कर्ष या पुस्तकावरून काढता येतो. मागील परंपरा पुढे नेण्यात आल्याचे या पुस्तकावरून लक्षात येते.

अहोम साम्राज्य

भारताच्या उत्तर-पूर्वेला असलेल्या अहोम साम्राज्याची स्थापना याच शतकात झाली. चौदाव्या शतकाच्या आधी (आठवे ते बारावे शतक) बौद्ध सिद्धाचार्य यांची सूत्रे आणि चर्या किंवा चर्यापदांचे प्रचलन होते. नेपाळचे हरी प्रसाद शास्त्री चर्यामधील भाषेला संध्या भाषा म्हणतात. ही भाषा उत्तर-पूर्वमधील सर्व भाषांची मूळ भाषा म्हटली जाते. त्याला आबहट्ट या मूळ लिपीत लिहिले गेले. मुनीदत्त आणि लुईपद हे दोन गायक असममधील चर्यापद गायनात निष्णात होते. मिरांडा शॉ यांनी 'गानचक्र' या धार्मिक समारंभात चर्यापद गायनाची विधी सांगितली आहे. ते म्हणतात, ''उत्सवात तांत्रिक संगीत आणि नृत्याची प्रस्तुती होई जी सामान्य लोकांना निषिद्ध होती. उत्स्फूर्त काव्याची भावात्मक उंची आणि आनंद वाढावा म्हणून चर्यागीतींचा विस्तार करण्याची प्रथा त्याकाळी होती. मुनिदत्त यांनी 'चर्यागिती कोश वृत्तीवस' या हस्तलिखितावर टीका लिहिली असल्याचा उल्लेख सापडतो. तत्कालीन सिद्धचार्यांनी लिहिलेली पन्नास चर्यापदे आज उपलब्ध आहेत. मुनीदत्त यांनी सापडलेल्या चर्यापदांवर त्यांच्या रचनाकार सिद्धाचार्यांची नावे नोंदवण्याचे महत्त्वाचे काम केले. लुईपद यांची दोन



(हस्तलिखित चर्यापदे) (फोटो सौजन्य – Rajshahi College Library Bangladesh)

चर्यापदे आजपर्यंत उपलब्ध झाली आहेत. चर्यापदांची भाषा सांकेतिक असून बरेचसे अर्थ उलगडत नाहीत. अनेक चर्यापदे द्व्यर्थी असून वरकरणी सरळ वाटणाऱ्या अर्थामध्ये बुद्धाच्या तांत्रिक शिक्षणाचा गूढार्थ लपलेला आढळतो. चर्यापदे ही जुनी बंगाली, आसामी, गुजराती, हिंदी, मैथिली, नेपाळी आणि उडिया भाषेत लिहिली गेली असे अनेक विद्वानांचे मत आहे. कामरूप येथील लुईपा यांनी दोन चर्या रचल्या. चर्यापदे अनेक रागांमध्ये गायली जात होती. त्यातली बहुतांश पटमंजरी रागात गाइली जात. इतर रागांच्या नावांमध्ये गौड, अरु, गुर्जरी, देवक्री देशाख, कामोद, धनाश्री, रामक्री, बराडी, शबरी, मल्लारी, मालसी, मालसी-गबुरा, बंगाल, भैरवी ही नावे दिसून येतात. आसामी लोकगीते 'देह-बिचारर गीत'वर चर्यापदांचा प्रभाव दिसतो. चर्यापदांसाठी वापरलेले राग नंतरच्या काळात शंकरदेव आणि माधवदेव यांनी त्यांच्या बोरगीतांना वापरले.

शंकरदेव

चौदाव्या शतकानंतर वैष्णव पंथाचा प्रभाव वाढला. राजा दुर्लव नारायण यांच्या राज्यकाळात हरिवर विप्र, हेम सरस्वती, रत्न सरस्वती, रुद्र कंडली या कवींनी अनेक काव्यरचना केल्या. माधव कंडली यांनी महाभारताचा काव्यात अनुवाद केला. तेराव्या शतकापासून सोळाव्या शतकापर्यंत आसाममध्ये भक्ती-चळवळीचा प्रभाव होता. पंधराव्या शतकातील महापुरुष शंकरदेव या चळवळीचे प्रेरक होते (इ.स. १४४९-१५६८). शंकरदेव हे आसामचे बहुआयामी प्रतिभावंत महापुरुष होते. त्यांचे आसामच्या संस्कृतिक जडणघडणीत अत्यंत मोठे योगदान राहिले आहे. शंकरदेव हे बारो-भुयन कुटुंबात जन्मले. त्यांचे वडील कुसुमावर भुयन, आई सत्यसंध्या भूयन शक्तिपरंपरेचे होते. लहान वयातच मात्या-पित्यांचे छत्र हरपल्यावर आजी खेरसूती हिने त्यांना वाढवले. त्यांचे शिक्षक महेन्द्र कंडाली यांनी त्यांच्यावर शैक्षणिक संस्कार केले. शंकरदेव संत कवी, नाटककार, समाज सुधारक, कवी व संगीतज्ञ होते. संपूर्ण भारत दोनदा फिरल्याने समाजाला कोणत्या दिशेला न्यायचे याचे त्यांना अचूक ज्ञान झाले होते. त्यांनी 'बोरगीत' या नावाने नवीन संगीत प्रकाराची रचना केली. बोरगीत हे रागात निबद्ध असत. त्यांचा वापर त्यांनीच स्थापन केलेल्या एकशरण धर्माच्या प्रार्थनांसाठी केला. बोरगीते मुळात भक्तिकाव्ये आहेत. त्यातील पहिल्या पदाला धृंग (ध्रुव) म्हणत असत. कडवी झाली की त्याची पुनरावृत्ती होई. शेवटच्या दोन ओळींमध्ये कवीचे नाव घालण्याची प्रथा त्यांनी चर्यापदातून घेतली, असे म्हटले गेले आहे. पहिले बोरगीत हे इ.स. १४८८ मध्ये रचले गेले. त्याची भाषा मैथिली आणि आसामी मिश्रित ब्रजावली होती. शंकरदेवांनी दोनशे चाळीस बोरगीते रचली. त्यातली फक्त चौतीस बोरगीते आज उपलब्ध आहेत. बोरगीते ही रागावर आधारित होती, रागिणींवर नव्हती व ती एका विशिष्ट तालात निबद्ध नव्हती. पण मौखिक परंपरेनुसार बोरगीते आसावरी राग आणि यति ताल, किंवा कल्याण राग आणि खर

शंकरदेव

तालात गायली जातात. या गायन प्रकारावर धृपद गायन प्रकाराचा प्रभाव जाणवतो. बोरगीतांचा विस्तार करताना आलापासाठी 'राग दिया' आणि तानेसाठी 'राग तान' या स्थानिक भाषांचा वापर आढळतो. शंकरदेव यांनी अंकिया नाट आणि भावोना या नाटकांची रचना केली. सत्तरीया या नृत्य प्रकाराची रचना केली. ब्रजावली भाषेची निर्मिती व एकशरण धर्माची स्थापना केली. 'सत्रा' या सांस्कृतिक केंद्राची स्थापना करून एकशरण (वैष्णव) धर्माचा प्रसार केला. या धर्माचा प्रभाव आसामच्या कोच आणि अहोम साम्राज्यावर पडला.

शंकरदेव यांचे शिष्य माधवदेव यांनी त्यांच्यानंतर दोनशे चाळीस वात्सल्य रसाची बोरगीते रचली. बोरगीतांच्या माध्यमातून रागदारी गायन आसाममध्ये प्रचलित झाले. शंकरदेव यांनी स्थापन केलेल्या 'सत्रा'मधून आसामच्या सांगीतिक संस्कृतीचा विकास झाला. एकशरण धर्माच्या अनुयायाला काव्य, नाटक, चित्र, नृत्य, संगीत येणे बंधनकारक होते. सत्राधिकारी या सर्व कलांमध्ये निष्णात असण्याची परंपरा तेव्हापासून सुरू झाली. शंकरदेव यांची बरीचशी पदे गौरी आणि धनाश्री रागात आढळतात.

बोरगीत – राग गौरी

ध्रुव – **सोई सोई ठाकुर मोइ यो हरि परकासा।**
नाम स्मरत रूप धरत ताकरि हमु दासा।।
पद – **पंडित पढे शस्त्र मात्र सार भकते लिये।**
अन्तरजल चुटय कमल मधु मधुकर पिये।।
वाहे भकति ताहे मुकुति भकते ए तत्व जाना।
येछे वणिक चिन्तामणिक जाणि गुण बखाना।।
कृष्ण किंकर कह भज गोविन्द पाय।
सोहि पंडित सोहि पंडित यो हरि गुण गाय।।

जैन संगीत

जैन अध्यात्मात नाद आणि ध्वनीवर अत्यंत सूक्ष्म अभ्यास झाला आहे. जैन तीर्थंकरांमध्ये ऋषभदेवांचे महत्त्व अनन्यसाधारण आहे. त्यांच्या नावातच 'ऋषभ' स्वराचा साक्षात्कार दिसून येतो. आचार्य जिनसेननुसार ऋषभदेव यांनी आपले सुपुत्र वृषभसेन याला गीत, वाद्य तसेच गांधर्व विद्येचे शिक्षण दिले होते. जैनांच्या जिनालय, चैत्यालय आणि उपासना गृहांमध्ये जिनेन्द्र देवांच्या पूजनासाठी संगीताचा उपयोग होत आलेला दिसून येतो. जैनांच्या अनेक स्तोत्रांमध्ये संगीत आणि नृत्याचे उल्लेख आढळतात. जैन मंदिरांमध्ये वाजणाऱ्या संगीताचा उल्लेख महापुराणात आला आहे. आचार्य जिनस्वामी लिहितात,

जैनालयेषु संगीत पटहाम्भोद निस्स्व नैः ।
यत्र नृत्यन्त्यकालेऽपि शिखिनः प्रोन्म दिण्णव ।।

(जैन मंदिरात संगीतातील पटह वादनाला मेघ समजून हर्षित मोर अवेळी, ऋतुशिवाय नाचू लागले).

जैन 'समावशरणा'त रास आणि नृत्य हे अविभाज्य घटक आहेत. सातव्या शतकातील भगवज्जिसेनाचार्य यांच्या 'महापुराणा'त तसेच भूधरदास यांच्या 'पार्श्वपुराणा'त संगीताचे

अनेक संदर्भ सापडतात. सुधाकलश यांच्या 'संगीतोपनिषद्सारोद्धार'मध्ये तुर्य वाद्य आणि नाटकाची उत्पत्ती चक्रवर्ती भरत यांच्या शेवटच्या 'निधी' शंखातून झाली, असे म्हटले आहे. तसेच संगीताची उत्पती 'हर' अर्थात ऋषभदेवांमुळे झाली आहे, असे लिहिले आहे.

साधारण सोळा ते सतराव्या शतकात भूधरदास, भागचंदबुधजन, द्यानतराय, दौलतराम, जिनेश्वरदास, जिनदत्तसूरि, मताचन्द इ. प्रसिद्ध जैन कवी होऊन गेले. त्यांची भजने, पदे ही साहित्य आणि संगीतदृष्ट्या सरस व सुंदर आहेत. या शिवाय त्यात वैविध्यदेखील आढळून येते. पदे ब्रज भाषेत असून ती ओघवती आहेत. त्यातील कल्पनासौंदर्य लक्षणीय आहे. भागचन्द कवींनी मेघ रागात रचलेल्या पदात 'जिन' यांना मेघाची उपमा दिली आहे.

मेघ घटासम श्री जिनवानी।
स्यात्पद चपला चमकत जामे। बरसत ज्ञान सुपानी ।।

द्यानतराय यांनी बसंत रागात लिहिलेले पद

आयो सहज बसंत खेले सब होरी होरा
उत बुधि दया छमा बहु ठाडी। इन गुन रतन सर्जे गुन जोरा
धरम सुराग गुलाल उडत है। समता रंग दुहुने धोरा
परसन उत्तर भरि पिचकारी, छोरत दोनो कर करि जोरा ।।

जैन पदांमध्ये वैविध्यपूर्ण रचना आढळतात. त्या रंगत लंगडी, लावनी लंगडी, दोहा, शेर गझल, कवीक्त कवित्तमनहर, एकतीस मात्रांची सरया, बत्तीस मात्रांची छप्पय, चौपायी, सुन्दरी मन्दिल, अडिल, नाराच, वास्तु या छंदांमध्ये किंवा संस्कृतातील भुजंगप्रयात, द्रुतविलंबित मालिनी, अशा वृत्तप्रकारांत या रचना आढळतात. तसेच त्रिभंग, सूरग्निणी, धत्ता या अपरिचित छंदांचा उल्लेखही जैन पदामध्ये आढळतो. पार्श्वदेव यांचा 'संगीत समयसार' हा संगीत विषयक ग्रंथ जैन संगीतातील अतिशय महत्त्वाचा ग्रंथ मानला गेला. केवळ अर्धमागधी, प्राकृतच नव्हे तर संस्कृतमध्येदेखील जैन संगीत ग्रंथ लिहिले गेल्याचे दिसून येते. अनेक जैन लेखकांनी जैन स्तवनांसाठी रागांचा वापर केल्याचे दिसून येते. मंडण या जैन लेखकाचे नाव यासाठी घेतले जाते. ते माळव्याच्या होशंग घोरीचे महामंत्री व संगीत मंडणचे लेखक होते. त्यांनी काव्य मंडण, शृंगार मंडण, सारस्वत मंडण इ. अनेक ग्रंथ रचले. जिनरत्नकोषात संगीत दीपक, संगीत रत्नावली आणि संगीतसह पिंगळा या ग्रंथांचाही उल्लेख आढळतो. स्थानांगसुत्तातील 'स्वरमंडलम्' प्रकरणात संगीताच्या स्वर, ग्राम, स्वर निर्मिती, लक्षण इ. वर विस्तृत लिहिले गेले आहे. प्राचीन जैन ग्रंथांमध्ये बहात्तर कलांचा वारंवार उल्लेख आढळतो. त्यात नृत्य, गीय, वैय, सारगय (गायन), पुखरागय (वादन) यांचा समावेश होता. त्याचप्रमाणे नृत्य आणि नाट्याचेही अनेक उल्लेख आढळतात. 'रायपसेनिय'मध्ये बत्तीस प्रकारचे नाट्य सूर्यभदेव यांनी महावीरासमोर केल्याचा उल्लेख आहे. त्यात बरीच नृत्य-नाट्य होती. जैन धर्मात नाट्य हा विषय अधिक विस्तृतपणे हाताळला गेलेला दिसतो. जैन संकल्पना भरताच्या नाट्यशास्त्रापेक्षा वेगळ्या होत्या, असे हेमचंद्र यांच्या ग्रंथांमधून, रामचंद्र आणि गुणचंद्र यांच्या 'नाट्यदर्पण' आणि सागरनंदिन यांच्या 'नाटक लक्षण कोष'मधून दिसून येते. जैन मुनींचा सर्व भारतात संचार होता. जैन कलाग्रंथ गुजरात, सौराष्ट्र, राजस्थान, मध्य भारत आणि कर्नाटक भागात विपुल प्रमाणात आढळतात. त्यांचा पूर्व आणि पश्चिमशी संबंध होते, हे कल्पसूत्र आणि उडिसाच्या

चारी आणि भंगींवरून लक्षात येते. प्रादेशिक राजवटी आणि राजाश्रयामुळे प्रादेशिक कलांचा विकास झाला. वैश्विक आणि तत्कालिक अशा दोन्ही गोष्टी कलांच्या संदर्भाने घडल्या. नाट्य, नृत्य आणि संगीतात देहिक मानसिक अवलंबित्व असणाऱ्या मूलभूत धारणा बदलल्या नाही पण रचनात्मक संरचना, विभागीय व्याख्या व इतर प्रायोगिक घटकांमध्ये बदल झाले. या कलांचे अंतर्भूत मूल्य बदलले नाही. पण अभिव्यक्ती आणि पद्धतींमध्ये बदल झाले. परिणामतः अनेक संप्रदाय आणि घराण्यांचा उदय झाला. 'संगीतोपनिषत्सारोद्धार'मधील सहा अध्यायांतून मध्ययुगीन संगीतातून पुढे आलेली आणि बदललेली परंपरा, एकात्मकता आणि वैविध्य, प्रादेशिक आणि देशीय परंपरांचे दर्शन घडते.

सुधाकलश यांचा संगीतोपनिषद्सारोद्धार

चौदाव्या शतकातील दुसरा मोठा जैन लेखक आचार्य सुधाकलश होय. सुधाकलश यांचा काळ १३५० मानला जातो. सुधाकलश यांनी नमूद केले आहे की श्वेतांबर जैनांच्या हर्षपुरियागच्छ राज्यारोहणाच्या वेळी मुनींनी अनेक काव्ये रचली आणि विद्वत्सभा गाजवल्या. या 'गच्छ'मधून अनहिलदेव व पाटणचे चालुक्य नरेश राजा करण यांचे गुरू 'मलधारी' अभयदेव सूरी आले. यांच्याच वंशातून श्री. नरचंद्र सूरी यांचा उदय झाला. ते संगीताचे जाणकार होते. त्यांचे शिष्य श्री. तिलक सुधाकलश यांचे गुरू होते. श्री. तिलक नंतर श्री. राजशेखर जे महागुरू होते, तेसुद्धा सुधाकलश यांचे गुरू होते. संगीतोपनिषत्सारोद्धार हा ग्रंथ, गुजरात या भागात लिहिला गेला. सुधाकलश यांनी 'एकाक्षर-नाममाला' या ग्रंथाचीदेखील रचना केली. त्यांच्या काळात जैन मुनींचे खूप लेखन प्रसिद्ध झाल्याचे दिसून येते. श्री. राजशेखर यांचेही अनेक विषयांवरचे बरेच ग्रंथ प्रसिद्ध होते. स्वतः सुधाकलश हे तत्त्वज्ञान आणि अध्यात्माचे विद्वान होते म्हणून त्यांना वचनाचार्य ही पदवी दिली गेली.

सुधाकलश यांनी रचलेल्या 'संगीतोपनिषत्सारोद्धार' या ग्रंथात शिवमत, गौरीमत इ. पासून अनेक पूर्वसूरींच्या मतांची चर्चा केली आहे. त्यांनी जैनमुनींनी प्रतिपादन केलेल्या संगीत आणि ललित कलांवर प्रकाश टाकला आहे. सुधाकलश यांनी पार्श्वदेवांचे अनुकरण करत संस्कृत, प्राकृत, मराठी आणि कन्नड भाषांतील संगीत विषयक उदाहरणे दिली आहेत. तसेच बावीस ऐवजी एकवीस श्रुतींची चर्चा करून त्यांची वेगळी नावे सांगितली आहेत. त्यांनी एकूण सहा अध्याय सांगितले असून गीत प्रकाशन, ताल प्रकाशन, रागादि प्रकाशन, वाङ्मय प्रकाशन अशी पहिल्या चार अध्यायांची नावे असून बाकीचे दोन नृत्यावरील अध्याय आहेत.

गीत प्रकाशन अध्याय

पहिल्या दोन अध्यायांत संगीत रत्नाकराप्रमाणेच सुधाकलश यांनी पिंड आणि नादाविषयी लिहिले आहे. पंचभूतांमधून आणि शिव-शक्तीच्या संयोगातून नादाची निर्मिती होते, असे लेखक म्हणतात. ब्रह्मा, विष्णू आणि महेश्वर हे परब्रह्म, पराशक्ती आणि नादाची प्रतीके असून नादातून ओंकार निर्माण होतो असे सुधाकलश यांनी लिहिले आहे. या बाबतीत हिंदू, बौद्ध आणि जैन यांची सारखीच धारणा होती असे दिसते. सुधा कलश यांनी श्रुतींची वेगळी कल्पना दिली आहे. श्रुती या स्वरामागून येणाऱ्या म्हटल्या आहेत. त्यांनी सांगितलेली

श्रुतींची नावे खालीलप्रमाणे –

नादांता, निष्कला, गूढा, सकला, मधुरा, कामाङ्ग, मधुरा, श्यामा, तारा, चंद्रानना, शुभा, असंपूर्णा, वरा, पूर्ण, राज्जिका, वातिका, परा, प्रसन्नमदना, वामा, बाला, मधुमती.

फारसी भाषेतील संगीतावरचे पुस्तक 'गुन्यात – उल – मुन्या'मध्येदेखील श्रुतींची नावे वरील काही नावांपैकी दिसून येतात. यावरून या श्रुतींची नावे गुजरात आणि पश्चिम भागात होती असे म्हणता येईल. ग्राम, मूर्च्छना, तान आणि श्रुति प्रकरणातसुद्धा सुधाकलश यांनी त्यांच्या व्याख्या वेगळ्या केल्या आहेत. श्रुती व स्वरांमधील संख्यांचे वाटप भरतापेक्षा निराळे असल्याचे त्यातील श्लोकावरून दिसते.

चतुःश्रुतिस्वितश्रुतिः स्याद्विश्रुनिश्चश्चपुःश्रुतिः।

त्रि श्रुतिश्चलःश्रुतिश्च द्विश्रुतिश्च स्वराः मताः।।

सुधाकलश यांनी आपल्या ग्रंथातून स्वर, त्यांचे वर्ण, वस्त्र, वाहन, दैवत, द्वीप, वंश, रस अशी सविस्तर लक्षणे दिलेली आहेत. त्यांनी ग्राम इ. तांत्रिक व्याख्या संगीत रत्नाकरमधून जशाच्या तशा वापरलेल्या दिसतात, ज्या की त्या वेळी कालबाह्य झाल्या असाव्यात. स्वरांचा रंग, वर्ण, जात इत्यादींचा उल्लेख करून सुधाकलश यांनी मतंगमुनींची परंपरा पाळली आहे. या शिवाय त्यांचे आकृती स्वरूप दिले आहे. संगीतोपनिषत्सारोद्धार ग्रंथात अलंकार प्रकरणदेखील वेधक आहे. तांत्रिक परंपरेतील 'यंत्र' तत्त्वांचा प्रभाव त्यावर दिसून येतो. खालील आकृतींमधून त्यांनी अलंकारांचे प्रकार सांगितले आहेत.

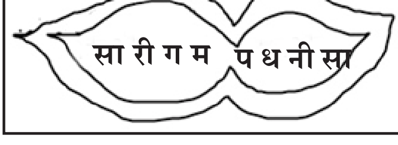
वाद्य प्रकरणात त्यांनी वाद्योत्पत्तीसंबंधी जैन कल्पना दिलेली असून त्यात तत, घन, सुषीर व अवनद्ध अशी नावे वाद्य वर्गीकरणाला दिली आहेत व नृत्य प्रकरणामध्ये त्यांनी चोवीस

क्रमस्वरा जालिकावत् घातक

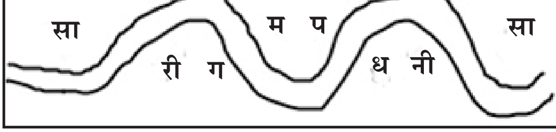
सा री ग म प ध नी

X X X X X X X

व्युत्क्रमस्वरा विपरीत जालिकावत् इति मलिनः



शंङ्खवत् द्रिधां उद्योतः



नाडीसर्पवत् विद्योतः

असंयुक्तहस्तः, तेरा संयुक्तहस्तः, सत्तवीस असंयुक्तहस्तः, एकशेपाच करण, आणि अंगहार इत्यादींची लक्षणे दिली आहेत.

प्रबंध प्रकाशन

सुधाकलश यांनी ग्रंथात जरी एकशे दोन प्रबंध प्रकारांचा उल्लेख केला तरी त्यांनी फक्त एकवीस प्रबंध सांगितले आहेत. तेसुद्धा संगीत रत्नाकरातील तीन मुख्य विभागांतून जसेच्या तसे उद्‌धृत केले आहेत. सुधाकलश यांनी प्रबंध, राग आणि ताला विषयी नवीन संकल्पना सांगून तत्कालीन संगीताची कल्पना मांडली आहे. सालग सूड प्रबंध, जो संगीत रत्नाकरमध्ये दुय्यम स्थानावर होता, संगीतोपनिषत्सरोद्धारमध्ये प्रथम स्थानावर आला. प्रबंधापेक्षा 'रूपक'वर सुधाकलश यांनी ग्रंथात चर्चा केली आहे. या काळात 'रूपक' हा गायन प्रकार प्रबंधापेक्षा वेगळा झाला असून तो अधिक प्रचलित होता असे दिसते. हीच गोष्ट तत्कालीन ग्रंथ 'गुन्यात्-उल-मुन्या'मध्ये नमूद केलेली दिसते. प्रबंध अध्यायच्या अगोदरच्या अध्यायात रूपकाचा उल्लेख त्यांनी केला असून त्यावर त्यांनी म्हटले की प्रत्येक तत्कालीन गेय रचना सालगसूड रूपक होऊ शकत नाही. 'रूपक' नावाचा वेगळा गायन प्रकार सध्या प्रचलित आहे. संगीतोपनिषत्सरोद्धारचे 'रूपक' हे सालग-सूड प्रबंधाशी मिळतेजुळते होते. पण संगीत रत्नाकरपेक्षा हे सालग-सूड भिन्न होते. आधी सालग सूडातील ध्रुव प्रबंधाला खूप महत्त्व प्राप्त झाले होते. सुधाकलश यांच्या ध्रुवप्रबंधाची रचना संगीत रत्नाकरमधील ध्रुवापेक्षा भिन्न झाली होती. नंतरच्या काळातील 'ध्रुवपद' गायन प्रकाराच्या विकासाचा हा एक महत्त्वाचा टप्पा असावा. संगीतोपनिषद्सारोद्धार हा ग्रंथ संगीत रत्नाकर नंतर आणि ध्रुपद गायन प्रकार प्रचलित होण्याच्या आधीच्या काळात लिहिला गेला. यात प्रबंधावरून ध्रुपदाकडे जाणाऱ्या संगीत प्रवासाच्या काही खुणा आढळतात. संगीत रत्नाकरापासून पुढील सर्व संगीत ग्रंथांपर्यंत 'ध्रुव' ही संकल्पना दोन प्रकारांनी वापरली जात होती. प्रबंधातील धातू 'धृव' म्हणून, ज्याची पुनरावृत्ती गायनात होत असे आणि दुसरा ध्रुव हा प्रबंध म्हणून, जो सालग सूड प्रबंधाचा पहिला प्रकार होता. संगीतोपनिषद्सारोद्धार, गुन्यात-अल्-मुन्या आणि संगीतमंडण या समकालीन ग्रंथांमध्ये 'धृव' या प्रबंध प्रकाराला अनन्यसाधारण महत्त्व दिले गेलेले दिसते, जे 'रत्नाकर' काळात नव्हते. सुधाकलश यांनी धृव प्रबंधाचे सहा खंड सांगितलेले असून त्यात 'धृव' ही पुनरावृत्तीची ओळ मधल्या भागात आलेली आढळते. सुधाकलश म्हणतात, ''दोन पदे उदग्राहमध्ये दोन मधील खंडांत आणि दोन आभोग मध्ये असावीत, अशा प्रकारे 'ध्रुव'ला (गायन प्रकार) सहा खंड असावेत.''

उद्ग्राहेस्यात् पदद्वन्द्व मध्ये कार्यं पदद्वयम्।
आभोगे पदयुग्मं स्यात्वण्डानीत्थं धुवस्य षट्।।

ताल प्रकाशन

ताल प्रकरणात सुधाकलश यांनी बहात्तर ताल दिले असून तालांचे बोल दिले आहेत. त्यांच्या लयीच्या कल्पनेमध्येही नावीन्य आढळते. संगीत रत्नाकरातील एकशेवीस तालांपैकी त्यात बहुतांश तालांची नावे आहेत. नावे जरी तीच असली तरी त्यांच्या प्रस्तारात मात्र भिन्नता

आढळते. संगीतोपनिषत्सारोद्धारमध्ये ताल पद्धतीतही बदल झाल्याचे दिसून येते. सुधाकलश यांनी मात्रांप्रमाणे तालांची रचना ग्रंथात मांडली आहे. जी पूर्वीच्या ग्रंथांमध्ये आढळून आली नाही. मात्रांप्रमाणे तालांची रचना ही हिंदुस्थानी आणि कर्नाटक संगीत पद्धत अशा दोन पद्धती निर्माण होण्याच्या प्राथमिक अवस्थेतली असू शकते. सुधाकलश यांनी 'उपाश्रया' अंतर्गत प्रत्येक तालाचे पाटाक्षर दिले आहे. पाटाक्षरे ही पूर्वीसुद्धा अनेक ग्रंथांत आली होती पण 'उपाश्रय' हा शब्द वापरून सुधाकलश यांनी प्रचलित जी ताल पद्धत सांगितलेली दिसते ती आधी कुठल्याही ग्रंथात दिसत नाही. 'संगीतोपनिषत्सारोद्धार'मधील उपाश्रयांनी पुढील काळात साथ-संगतीसाठी निर्माण झालेल्या हिंदुस्थानी संगीत पद्धतीतील 'ठेका' या संकल्पनेचा पाया रचला असे म्हणता येईल.

उदा -

एकताल्यादितालानां चतुर्वारमुपाश्रयात्।
कुर्मो मेलेति दौर्लक्ष्याच्छेषाँस्तन्मानसम्मितान्।।

(एकताली इत्यादी तालांची चार वेळा सहसंरचना लिहून आम्ही मेल निर्माण करतो, कारण त्या शिवाय ते समजायला अवघड आहेत. मी इतरांना केवळ मात्रा देईन).

एकताल्यां द्रुतस्त्येको द्रुतमानेन साभवेत्।

थुगु	**तकि**	**धिगि**	**तां।।**
O	O	O	O

एकताली ।१।

(एकतालीमध्ये एक द्रुत असते. त्याची लय द्रुत आहे)

आदिताले महाताले लघुश्चैकः प्रकीर्तितः।। तद्धित्थउ द्रै।

। । । ।

इति आदिताल ।२।

(आदिताल या महान तालाला एक लघू आहे)

सुधाकलश यांनी 'पूर्णचंद्र' आणि 'पृथ्वीकुंडल' या दोन नवीन तालांचा उल्लेख आपल्या ग्रंथात केला आहे. जे इतर ग्रंथांमध्ये सापडत नाहीत.

राग प्रकाशन

संगीत रत्नाकरमध्ये जे राग अधुना प्रसिद्धी म्हणून होते ते सुधाकलश यांच्या ग्रंथात प्रमुख राग झालेले दिसतात. सुधाकलश यांचा काळ लक्षात घेतला तर असे दिसते, की फारसी संस्कृतीचा गुजरातमधील कलाकारांवर बराच प्रभाव पडलेला होता. ज्याप्रमाणे चित्रांमध्ये फारसी नक्षी, रंग आणि तंत्राचा वापर तिथल्या चित्रकारांनी स्वतःच्या पद्धतीने वापरला, त्याचप्रमाणे संगीतातील बदल सुधाकलश यांनी आपल्या ग्रंथात नोंदवलेले आढळून येतात. प्राचीन प्रबंधांच्या जागी आलेला नवीन गायन प्रकार तसेच रागासंबंधीचा वेगळा विचार संगीत पद्धतीत होणाऱ्या बदलांची सूचना देतात. संगीत मकरंदानंतर रागाचे 'ध्यान'रूपात वर्णन सुधाकलशांच्या ग्रंथात दिसून येते. संगीत मकरंदमधील पुरुष, स्त्री,

नपुंसक रागवर्गीकरण संगीतोपनिषत्सरोद्धारमध्ये अधिक स्पष्ट झालेले दिसून येते. नंतरच्या काळातील रागांच्या काव्यमय वर्णनापेक्षा या ग्रंथात राग हे तंत्र पद्धतीने बहुभुजा देवता स्वरूपात दिसून येतात. यांनाच राग ध्यान म्हटले गेले. कदाचित जैन कल्पसूत्रातील चित्रांचा प्रभाव सुधाकलश यांच्यावर पडला असावा. समकालीन ग्रंथ 'संगीतराज'मध्ये 'रागध्यान' संगीतोपनिषत्सारोद्धारमधून उद्धृत केलेले आढळते पण नंतर इतर कुठल्याही ग्रंथात हा उल्लेख आढळत नाही. यावरून संस्कृत आणि प्रादेशिक अशा दोन्ही पद्धतींचे अस्तित्व चौदाव्या शतकात दिसून येते.

सुधाकलश यांनी श्री, वसंत, भैरव, पंचम, मेघ व नट्टनारायण हे सहा प्रमुख राग मानले आहेत. यावरून ते शिवमताचे किंवा कल्लिनाथाच्या मताचे पुरस्कर्ते दिसतात. त्यांनी रागांचे

चित्र १–२
मंद्र १ मध्य २

चित्र ३–४
तार ३ षड्जस्वर १

चित्र ५–६ ऋषभस्वर २
गांधारस्वर ३

चित्र ७ – ८ मध्यमस्वर ४
पंचमस्वर ५

स्वर चित्र photo courtesy: 419 illustratations of Indian Music and Dance in Western Indian Style)

चित्र ९–१० धैवतस्वर
६–१० निषादस्वर ७

वर्गीकरण पूर्वसुरींसारखेच रागांग, भाषांग इ. पद्धतीने केलेले दिसते. त्यांच्या ग्रंथातून आधीच्या रागांप्रमाणेच काही नवीन रागांची नावे किंवा अपभ्रंशित नावे आढळतात. ती खालील प्रमाणे –

त्रिगुणा, स्तंभतीर्थी, आभीरी, कुकुभा, वइराडी, सामेरी, बंगला, कामोदी, देवगिरी, तोटिका, मोटिका, टुम्बी, मल्लारी, सिंधुमल्लारी, देवसाखा, मालवश्री, दीपक, सैंधवी, ललिता, भीमपलासी, वैराटिका वृद्धहंस, सौराष्ट्रिका, केदार, मालविका, कर्णाट, गौड इत्यादी. तांत्रिक परंपरेमध्ये असलेल्या यक्ष आणि यक्षिणींचे रूप रागांना देऊन त्यांनी रागांच्या देवता रूपाचे वर्णन केले आहे, जे नंतरच्या काळात हिंदुस्थानी संगीत पद्धतीचे व्यवच्छेदक लक्षण झाले. सुधाकलश यांची 'राग ध्यान' संकल्पना हे संगीत साहित्यातील

सर्वांत महत्त्वपूर्ण योगदान आहे. जरी त्यांच्याविषयी सविस्तर लिहिले गेले नसले तरी त्यातून तत्कालीन महत्त्वाचे राग आणि नवीन वर्गीकरण पद्धतीविषयी पुरेसा प्रकाश पडतो. रागाचे वर्णन चित्रित करण्याचा नवा पायंडा या काळात पडलेला दिसतो. यातून हिंदुस्थानी आणि कर्नाटक संगीत पद्धतीतील अंतर स्पष्टपणे वाढलेले दिसून येते. संगीत रत्नाकरमध्ये ग्राम आणि देशी राग मिळून दोनशे चौसष्ट रागांचे संकलन दिसते. संगीतोपनिषत्सारोद्धारमध्ये समाविष्ट राग हे प्रामुख्याने देशी राग असून या ग्रंथात ग्राम आणि देशी असा रागांच्या भेदाचा उल्लेख नाही. या ग्रंथात सहा मुख्य राग आणि त्यांचे सहा उपराग असे राग वर्गीकरण दिसून येते. त्यांना भाषा म्हटले गेले. 'संगीतोपनिषत्सारोद्धार'मधील सहा प्रमुख राग 'रत्नाकरातील' दोन विभागातून आलेले दिसतात. पहिला ग्राम रागातून ज्यांना केवळ राग म्हटले गेले, तर दुसरा प्रचलित रागातून, ज्यांना देशी राग म्हटले गेले. त्यातील सहा पैकी पाच ग्राम रागातून आलेले दिसून येतात. श्री राग हा दोन्ही ग्रंथांत प्रथम भागात आलेला आहे. त्यांच्या प्रत्येक सहा उपरागांना भाषा म्हटलेले गेले आहे.

श्री रागाच्या रागरूपाचे वर्णन सुधाकलश यांनी ब्रह्मदेवांच्या रूपासम सांगितले आहे –

रूपवर्णादिकं किञ्चिदमीषां प्रतिपाद्यते। श्रीरागोऽथ गौरवर्णः सोऽष्टहस्तश्चतुर्मुखः।।
पाशाब्जपुस्ताङ्कुराबीजपूरकभृत्करः। वीणा करद्वेयस्य स्यादेकश्च वरदः करः।।
विख्यातोऽयं हंसयानो ब्रह्ममूर्तिरिवापरः। एतस्यानुगभाषाणां नामानि स्युर्यथाक्रमम्।।

(यांच्या रूप, वर्ण इत्यादींचे थोडक्यात वर्णन करतो. पहिला श्री राग, जो गौरवर्णीय आहे. त्याला चार मुख आणि आठ हात आहेत. त्याने पाश, कमळ, पुस्तक, आम्लफल, धारण केले आहे. त्यांच्या दोन हातांत वीणा असून एक हात आशीर्वाद देणारा आहे. त्यांचे वाहन हंस असल्याचे प्रसिद्ध आहे. तो साक्षात ब्रह्माचे दुसरे रूप आहे.)

या शिवाय भाषांगात भीमपलास, उपांगात केदार, रागांग दीपक आणि श्री ची भाषा म्हणून देवगांधारी या रागांचा प्रथमतःच उल्लेख आढळतो. नंतरच्या काळात हिंदुस्थानी संगीत पद्धतीत देवी, देवतांबरोबरच नायक-नायिकांचे चित्र राग-रागिणी वर्गीकरण पद्धतीतून पुढे आले. अशा प्रकारच्या राग-रागिणी वर्गीकरणाची सुरुवात मतंगांच्या बृहद्देशीमधील भाषा रागातल्या देवता रूपाला वंदन करणाऱ्या श्लोकातून झाली असे संगीतज्ञांचे म्हणणे आहे. तांत्रिक परंपरेचा प्रभाव यांतून दिसतो असेही तज्ज्ञांचे मत आहे. मुकुंद लाठ यांच्या मते स्त्री आणि पुरुष राग वर्गीकरणाची संकल्पना 'संगीतोपनिषत्सारोद्धार'च्या आधी ब्रह्मधर्म पुराण, संगीत मकरंद आणि अपराजित पृच्छा या ग्रंथांमध्ये दिसून येते. ब्रह्मधर्मपुराणात नारद, नारायणाशी संगीत विषयक चर्चा करताना राग आणि रागिणी त्यांच्याशी बोलतात असे कथन करतात. 'रागिणी' हा शब्द मात्र कुठल्याही ग्रंथकाराने वापरलेला आढळत नाही. त्याचा उल्लेख पुढे १६व्या शतकात आलेला दिसतो. बाराव्या शतकातील 'अपराजितपृच्छा' या ग्रंथात रागाचे वर्णन नसून सुधाकलश यांच्या राग आणि भाषा वर्गीकरणाशी त्यांचे साम्य असल्याचे दिसून येते. जर हा ग्रंथ गुजरात भागात निर्माण झाला असेल, तर राग-भाषा वर्गीकरणाची उत्पत्ती गुजरात भागात झाली असे म्हणता येऊ शकेल. 'अपराजितपृच्छा'मध्ये राग, नायक-नायिकाच्या रूपात आल्याचा ओझरता उल्लेख प्रथमतःच दिसून येतो. ग्रंथात म्हटले आहे की भाषा ही रागाबरोबरच गायली जावी कारण 'स्त्री' ही पुरुषाबरोबरच शोभून दिसते. सुधाकलश यांची

राग-भाषा वर्गीकरण पद्धत पुढे चालली नाही असे दिसते.

मैफलीचे नियम

सुधाकलश यांनी 'गुन्यात्-उल-मुन्या'सारखेच संगीत मैफलीच्या बैठक व्यवस्थेविषयी सहाव्या अध्यायाच्या शेवटी सांगितले आहे. त्यांनी पहिल्या, तिसऱ्या आणि चौथ्या प्रकरणात म्हटले आहे की ज्याने संगीताच्या सैद्धांतिक भागाचा अभ्यास केला आहे, फक्त त्यांचीच राजाच्या शेजारी बसण्याची योग्यता आहे. तसेच जो काव्य आणि संगीत या दोन्ही भागांत उत्कृष्ट आहे तोच उत्तम संगीतकार बनण्यास पात्र आहे. दरबार मैफल आणि उत्सवातल्या अशा दोन्ही संगीत सभांचा उल्लेख सुधाकलश यांनी केला आहे. सुधाकलश यांचा संबंध अरबी आणि फारसी संगीताशी आलेला दिसून येतो. त्यांनी वाद्य प्रकरणात ढोल, तब्ल यांना परकीय वाद्य असे स्पष्ट संबोधले आहे. यावरून असेही लक्षात येते की सुधाकलश हे जैन मुनी असले तरी त्यांचा वावर नागर समाजात भरपूर होता. ग्रंथात त्यांनी राग आणि तालांची माहिती देशी किंवा मार्गी याविषयी उल्लेख न करता दिली आहे. यावरून लक्षात येते की या काळात मार्गी आणि देशीचा मूळ अर्थ लुप्त झाला होता. या आधीच पूर्व भागातील १२व्या शतकातील गीतगोविंद हा काव्य संगीत प्रबंध तत्कालीन ग्रंथ मानसोल्लासमधील - प्रबंधापेक्षा वेगळा दिसतो. गीतगोविंदमधील छन्द या अपभ्रंश काव्यासाठी वापरला गेलेला दिसतो. गीतगोविंदमधील शृंगार आणि भक्ती या विषयामुळे आणि प्रादेशिक काव्य शैलीमुळे तो प्रबंध संपूर्ण भारतात लोकप्रिय झाला. अपभ्रंश आणि प्रादेशिक साहित्य आणि संगीत जसे जसे मुख्य प्रवाहात येऊ लागले, तसे तसे संस्कृत साहित्य मागे पडू लागले.

वाद्य विभाग -

वाद्यांचे चार प्रकार सांगून सुधाकलश यांनी वीणेचे प्रकार सांगितले आहेत. यात त्यांनी आलप्तीचा उल्लेख वीणा तंत्राशी करून वादनातील बदल सूचित केले आहेत. धृपदातील गायनाच्या आलापांचा संबंध बीन वादनाच्या आलापीशी पुढे झाला याची ही प्राथमिक अवस्था असू शकते. अवनद्ध वाद्यात पट्टावज वाद्याचा उल्लेख करून गुन्यात्-उल-मुन्यामधील पखावज वाद्याशी साधर्म्य साधले आहे.

आउजो लोकभाषायां धाउजयश्च खाउजा। मताः पट्टाउजश्चेति स्वस्वमानानुसारिणः।।

तसेच ढोल, तब्ल, डफ, टामकी आणि डउंडी ही परकीय (म्लेंच्छ) वाद्य असल्याचा स्पष्ट उल्लेख सुधाकलश करतात.

मंडनकृत 'संगीत मंडन'

पंधराव्या शतकात सुरुवातीला माळव्याच्या होशंग शहा घोरीचा प्रधान मंडन हे देखील जैन संगीतज्ञ होते. त्यांनी 'संगीत मंडन' नावाचा ग्रंथ लिहिला. त्यात एकूण चार प्रकरणे असून श्रुती, स्वर, ग्राम, मूर्च्छना, वर्ण, जाति, ग्रामराग, भाषांग इ. विषय तसेच राग गायन, गायनगुण, वाग्गेयकार लक्षण, शिष्यकार, गमक, गीत लक्षण, समुद्रभव, ग्राम इ. विषय चर्चिले आहेत. स्वरलक्षणात षड्ज, ऋषभादि स्वरांनी वित्तगाथा मित्रपुत्रादि वस्त्रगंधालंकार, धान्य,

पृथ्वी इत्यादींचा लाभ होतो व धैवत (रेवत) व निषादांनी मात्र कलहप्रिय, धोडाल, चोरी इ. होतात असे म्हटले आहे. यावरून तत्कालीन संगीतात धैवत व निषादाचा अल्प वापर असावा, असे दिसते. 'संगीतोपनिषत्सारोद्धार'च्या पन्नास वर्षांनीच आलेल्या 'संगीत मंडन' या ग्रंथात 'ध्रुवपद' हा शब्द गायन प्रकार म्हणून आल्याचे प्रथमतःच दिसून येते. या ग्रंथाच्या प्रबंध प्रकरणाच्या शेवटी देशी प्रबंध या उपप्रकरणात सालग सूडापेक्षा एक वेगळा गायन प्रकार असल्याचा दिसतो. त्यात खालील प्रकारे म्हटले आहे. 'ज्या प्रबंधाला दोन किंवा तीन किंवा पाच पदे आहेत आणि जो गायकाच्या इच्छेनुसार लय व तालात गायला जातो त्याला विद्वान ध्रुवपद म्हणतात.' संगीत मंडनामध्ये देशी प्रबंध म्हणून चर्चरी, लहचारी, धम्माली आणि जकडी यांचा उल्लेख सापडतो. यातील लहचरी, धम्माली आणि जकडी यांचा उल्लेख 'रत्नाकरात' दिसत नाही. पंधराव्या शतकातील जैन आचार्य मंडन यांनी केलेल्या ध्रुवपदाच्या व्याख्येवरून हा गायन प्रकार पूर्वीच्या ध्रुवप्रबंधाशी जोडला जात नाही. त्यामुळे ध्रुवपदाच्या व्याख्येबाबत नवीन अर्थ तयार होत असल्याचे दिसून येते.

■■■

पंधरावे शतक : तरंग तीन

(हिंदुस्थान – १५ वे शतक)

चौदाव्या शतकाच्या शेवटी तैमूरच्या दिल्ली स्वारीने तुघलक साम्राज्य उतरणीला लागले. तुघलकाच्या हाताखाली काम करणाऱ्या सेनापतींनी या संधीचा फायदा घेऊन आपापल्या प्रांताला स्वतंत्र घोषित केले. यामध्ये गुजरात, माळवा आणि जौनपूरचे सेनापती आघाडीवर होते. तुघलक साम्राज्यातून शकले झालेली छोटी स्वतंत्र राज्ये एकमेकांत भांडत असल्यामुळे कोणाचेही राज्य विस्तारले गेले नाही. पश्चिमेला गुजरात, माळवा, मेवाड ही स्वतंत्र राज्ये एकमेकांवर अंकुश ठेवून होती. पूर्वेला गजपती आणि जौनपूरचे शासक एकमेकांवर बारकाईने

लक्ष ठेवून होते. उत्तरेत काश्मीर तटस्थ होते. पंधराव्या शतकाच्या मध्यापर्यंत मध्य भारतात उदयास आलेले लोधी साम्राज्य आणि जौनपूर राज्य गंगा आणि यमुनेच्या जवळच्या भूभागावर स्वामित्व प्रस्थापित करण्यासाठी संघर्ष करत होते. दक्षिणेकडे विजयनगर साम्राज्य, दख्खनेत बाहमनी शासन चांगलेच मूळ धरू लागले होते. उत्तर भारतात ग्वाल्हेरला तोमर वंशाचे राज्य स्थापन झाले. देशाच्या निम्म्या भागावर शासन करणाऱ्या तुघलक साम्राज्याची छोटी छोटी स्वतंत्र राज्ये स्वतःचे अस्तित्व टिकवण्यासाठी धडपडत होती. त्यांची राज्ये छोटी होती, त्यामुळे त्यांचे राजस्व, सत्ता मर्यादित होती. अशा वेळी स्थानिक संस्कृतीला प्रोत्साहन देऊन राजांनी स्थानिक लोकांची अस्मिता जागृत करून त्यांना एकत्र ठेवले. या काळात स्थानिक कला, साहित्य, स्थापत्य यांना राजाश्रय मिळाला. अनेक नवीन ग्रंथ, महाल आणि धार्मिक स्थाने बांधली गेली. संगीत कलेतसुद्धा प्रचंड बदल झाला. अनेक नवीन गीतप्रकारांवर संशोधन होऊन ते प्रचारात आले, लोकप्रिय झाले. चौदाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात लिहिलेले सुधाकलश यांचे 'संगीतोपनिषदसारोद्धार' (इ.स. १३५०), पहिला फारसी ग्रंथ 'गुन्यात्-उल-मुन्या' (इ.स. १३७४-७५), पंधराव्या शतकाच्या पूर्वार्धात मलिक शाह यांनी संकलित केलेला ग्रंथ 'संगीत शिरोमणी' (इ.स. १४२८) आणि कल्लिनाथाच्या 'कलानिधि'मधून (इ.स. १४५०-६०) पूर्वीच्या संगीतात मूलभूत बदल घडत होते असे दिसून येते. प्रादेशिक संगीत प्रकारांचे वर्चस्व वाढत होते, तसेच ताल पद्धतीतदेखील बदल होत होते. राग वर्गीकरण पद्धत, पखवाजुसारख्या अवनद्ध वाद्याचे वाढलेले महत्त्व, जुन्या संगीत संकल्पनांचा बदललेला अर्थ आणि फारसी दरबार संगीताचे हिंदुस्थानीकरण यांतून नवीन संगीत प्रवाह तयार होत होता.

जौनपूरची शर्की सल्तनत

तुघलकचा शेवटचा सुलतान महमूद नसिरुद्दीन शहाचा वजीर ख्वाजा-ए-जहान मलिक सरवर याने कमकुवत तुघलकापासून स्वातंत्र्य घोषित करून इ.स. १३९४ मध्ये शर्की घराण्याची स्थापना जौनपूर येथे केली. स्वतःला मलिक-उस-शर्क हा किताब देऊन त्यांनी आपले राज्य अवधपासून गंगा-यमुनेच्या खोऱ्यापर्यंत वाढवले. 'अताबक-ए-आझम' असे तो स्वतःला म्हणवून घेत. शर्की घराण्याचा दुसरा सुलतान दत्तकपुत्र मलिक करनफल ऊर्फ मुबारक शाह यांनी टाकसाळ सुरू करून राज्याची आर्थिक घडी नीट बसवली. शर्की सल्तनतीच्या तिसऱ्या सुलतानच्या वेळी (इ.स. १४०२-१४४०) विविध कलांचा, साहित्याचा खूप विकास झाला. तिसरा सुलतान शम्सुद्दीन इब्राहीम शहा हा सर्वांत प्रभावी सुलतान होता. त्याच्या काळात जौनपूर हे एक मोठे शैक्षणिक केंद्र बनले. त्याकाळी जौनपूरला हिंदुस्थानचा 'शिराझ' म्हटले गेले. सूफीच्या सर्व पंथांचे ते मोठे केंद्र बनले. सुलतान इब्राहीम याने साहित्य, संगीत, स्थापत्य यांना खूप प्रोत्साहन दिले. प्रांतिक संस्कृतीला प्रोत्साहन देऊन त्यांनी जौनपूरला मोठे सांस्कृतिक केंद्र बनवले. सुलतान इब्राहीमच्या काळात, शेख महम्मद ईसा, ख्वाजा अब्दुल फतह, शेख बहाउद्दीन, शेख फरीदसारख्या नामवंत सूफी संतांना जौनपूरमध्ये आश्रय मिळाला. मानसन्मान मिळाला. चिश्ती संप्रदायाचे प्राबल्य जौनपूरला लाभल्यामुळे 'समाअ'च्या रूपाने सांगीतिक वातावरण जौनपूरमध्ये निर्माण झाले.

संगीत शिरोमणी ग्रंथ – इ.स. १४२८

पंधराव्या शतकात काही हिंदू राजे आणि मुसलमान सुलतानांचे मांडलिक यांनी संगीतावरील पारंपरिक ग्रंथांचे संकलन करून हिंदू संस्कृती आणि स्वतःची अस्मिता राखण्याचा प्रयत्न केला. राजपुत्र मलिक शाह यांनी त्यांचे वडील बहादूर मलिक यांच्या वतीने इ.स. १४२८ मध्ये पहिले संगीत संमेलन कडा (अलाहाबाद) येथे भरवले. त्यात त्यांनी देशभरातील सर्व संस्कृत व संगीत विद्वानांना आमंत्रित केले होते. **'नानादेशीय पण्डिता विरचिते संगीत शिरोमणौ'** या ग्रंथाच्या निर्मितीमागचा हेतू हाच होता की आधीच्या संगीत विद्वानांचे संगीत विवेचन सामान्य संगीत रसिकांना समजण्यास कठीण झाले होते. पूर्ववर्ती संगीत आणि समकालीन संगीतामध्ये सेतू बंध निर्माण व्हावा म्हणून या ग्रंथाची निर्मिती केली गेली. त्यासाठी तत्कालीन सर्व प्रमुख ग्रंथांवर चर्चा त्या काळी झाली असल्याचे ग्रंथात नमूद केले गेले आहे. या ग्रंथात केवळ संकलनच नव्हे तर संगीत शास्त्रावर विश्लेषणदेखील आहे. या ग्रंथाचा उल्लेख समकालीन राजा राणा कुंभा यांनी देखील केला आहे. 'शिरोमणी'मध्ये लिहिल्यानुसार इब्राहिम शर्की यांनी चहूदिशांच्या, संगीतज्ञांना आदरपूर्वक निमंत्रित केले होते. या ग्रंथात पूर्व ग्रंथ संगीतसार, रागार्णव, संगीतदीपिका, संगीतचूडामणि, वादिमत्त गजांकुश (गीतालंकार), संगीतरत्नाकर, संगीतदर्पण, संगीतरत्नावली, नृत्यरत्नावली यांचा उल्लेख केला असून मूर्च्छना, तान, साधारण, वाम, अलंकार, जाती, गीती, रागवर्गीकरण, रागलक्षण, ताल, प्रबंध आणि प्रकीर्णक अशा चौदा प्रकरणांची चर्चा केली आहे. तसेच श्रुतींच्या नावांमध्ये बावीस श्रुतींच्या नावांबरोबरच मंद्र आणि तार सप्तकांच्या श्रुतींची वेगळी नावे दिली गेली आहेत, जी संगीतोपनिषत्सारोद्धार आणि गुन्यात्-उल-मुन्या या ग्रंथांमध्ये दिसून आली आहेत. स्वरचर्चेत वर्ण, कूळ, जाती, प्रदेशाबरोबरच प्रत्येक स्वराला एक दिवस दिलेला आढळतो.

याशिवाय स्वरांची वेद आणि वयाप्रमाणेदेखील रचना या ग्रंथात केली गेली आहे.

द्वादश वर्षस्योशतःषोडशाद्दिकः
वशरैः पंञ्चविंशशत्यायुक्तो गांधार इत्यते ।
त्रिंशद्वर्षेमध्यमाख्यः पंञ्चामाख्या स्वरः पुनः ।
पंञ्चत्रिंशद्दसरः धाश्वव्वारिंशश्नमुस्कतः ।
षष्टिवर्षोनिषादारण्यः स्वराणां कथिताः समाः ।

षड्ज बारा वर्षांचा, रिषभ सोळा, गांधार पंचवीस, मध्यम तीस, पंचम पस्तीस, धैवत चाळीस आणि निषादाचे वय साठ सांगितले आहे.

राग वर्गीकरणाच्या दृष्टीने संगीत शिरोमणीमध्ये राग-रागिणी वर्गीकरणावर चर्चा झालेली दिसून येते. त्यात वीस रागांचे वर्गीकरण झालेले आढळते. सहा रागांची नावे नंतरच्या काळापेक्षा वेगळी असलेली दिसतात. १ शुद्ध भैरव, २ कोल्हात, ३ ध्वनी, ४ मध्यमासदेव, ५ देवळा, ६ विभास, तसेच रागिणींची नावे पूर्ववर्ती रागिणींपेक्षा वेगळी दिसून येतात.

संगीत शिरोमणीमध्ये पूर्व एला प्रबंध – कर्नाट एला, नादवती, नन्दवती, हंसवती, भद्रावती यांचा उल्लेख सुरेखा, स्मरलेखा, कामलेखा आणि भद्रलेखा म्हणून आढळतो. हे प्रबंध अनुप्रासयुक्त असून तीन ओळींच्या विशेष छंदात बांधलेले होते. हे प्रबंध शिव,

गायत्री, सावित्री आणि गणेश स्तुतीचे होते असे ग्रंथात म्हटले गेले.

झोंबड प्रबंध

संगीत शिरोमणी ग्रंथात झोंबड प्रबंधात झालेल्या बदलाविषयी लिहिले आहे. शारंगदेव काळात झोंबड प्रबंध दहा पैकी कुठल्याही एक तालात गायला जात असे. 'शिरोमणि'नुसार त्यांचा संबंध तेरा तालांशी ठेवला असून त्यातही प्रामुख्याने गारुगी, द्वितीय, निस्सारू, प्रतिमण्ठ आणि क्रीडा तालात गायले जात होते. चौदाव्या शतकातील 'गुन्यात्-उल-मुन्या'मध्ये 'जुहुमरा' या प्रबंधाचा उल्लेख आढळतो, जो रूपक प्रकारात समाविष्ट होता. 'संगीत शिरोमणि'मध्ये चोवीस प्रकारचे झोंबड सांगितले असून 'रूपक झोंबड' हा गायन प्रकार विद्वान संगीतज्ञांनी सुयोग्य चालीत बांधलेल्या स्तुती आहेत. पूर्व संस्कृत तज्ज्ञानुसार 'रूपक' हा गायन प्रकार अस्तित्वात असलेल्या गानप्रकाराची पुनर्रचना म्हणून होता. वर्तमानकाळात जुहुमरा किंवा झूमरा हे चौदा मात्रांच्या तालाचे नाव आहे (३+४+३+४). मध्यकाळात चौदा मात्रांच्या प्रतिमंठ तालाच्या तीन प्रकारांचा उल्लेख आढळतो. प्रतिमंठ ताल हा झोंबड प्रबंधाच्या तालांमधला प्रमुख ताल होता. प्रतिमंठच्या तीन प्रकारांचे मात्रा विभाजन – १) (३+३+४+४), २) (४+४+६), ३) (४+६+४) असे होते. बाराव्या शतकातील नंदिकेश्वराच्या भरतार्णवात (४+४+६) या प्रतिमंठाला झोंबड म्हटलेले आढळते. हिंदुस्थानी संगीतातील दुसरे महत्त्वाचे ताल तीनताल किंवा तिलवाडा १६ मात्रांचे आहेत (४+४+४+४). हे दोन्ही ताल प्रतिमंठच्या दोन प्रकारांशी साधर्म्य साधतात (८+४+४) आणि (४+४+८). १२ मात्रांचा एकताल आणि दहा मात्रांच्या झपतालाचे साधर्म्य मध्ययुगीन ताल कुडक्कु (२+२+४+४) आणि निस्सारू (४+६) जे झोंबड प्रबंधांसाठी वापरले जात यांच्याशी दिसते. या तालांच्या मात्रा जरी सारख्या असल्या तरी त्यांची खंड आणि ताली, खाली योजना आजच्यापेक्षा भिन्न होती.

सुलतान इब्राहीम शर्कीच्या काळात लिहिल्या गेलेल्या या ग्रंथात 'लाचारी' या पूर्व प्रदेशातील भाषिक चतुष्पदी किंवा त्रिपदी काव्याचा उल्लेख आढळतो. या काव्याचा भाव शांती, प्रेम असून ते एकताली (२ मात्रा), कुडुक्क (२+२+४+४), यतिलग्न (२+४), अड्डताल (२+४+४) किंवा (४+२+२) या तालांमध्ये निबद्ध आहे. हे काव्ये भैरवी, मल्लार, वसंत, गौडी, रामक्रती आणि धन्यासी रागात गायले जात.

सोळाव्या शतकातील 'आईन-इ-अकबरी'मध्ये अशा काव्यांचा उल्लेख 'लाहचारी' असा केला असून शिवसिंह राजाच्या पदरी पंधराव्या शतकातील कवी विद्यापती यांनी तिरहूत (मैथिली) भाषेत केलेले शृंगारिक काव्य असे त्याला म्हटले आहे. अशा प्रकारच्या शृंगारिक काव्याला जौनपूर भागात चौटकुला म्हटले जात. 'रागदर्पण'मध्ये या काव्याला चौटकुला (चार ओळींचे) म्हटले असून ते दोन भागांत असते, असा उल्लेख आहे. जेव्हा ही शृंगारिक 'लाहचारी' काव्ये दरबारात परिष्कृत झाली तेव्हा ती 'ख्याल' प्रकारात रूपांतरित झाली असे म्हटले गेले. 'संगीत शिरोमणि'मध्ये झोंबड प्रबंधातील 'रासक' या सूड प्रबंधाचा उल्लेख रासक म्हणून आढळतो, जो पूर्वी आदितालात गायला जात असे. रासकचे काव्य विविध छंदांत असे. ग्रंथात म्हटले आहे, की काही संगीतज्ञांच्या मते रासकात उद्ग्राहानंतर आलाप म्हणण्याची पद्धत होती. पण नंतरच्या काळात 'रासक'चा मिश्र प्रबंधात समावेश झाला, तेव्हा उद्ग्राह आलाप म्हणून

(झांझरी मस्जिद)

गायला जाऊ लागला. पंधराव्या शतकातील 'रासक' प्रबंधात ध्रुवची सुरुवात किंवा शेवट आलापाने करणे शक्य होते. पूर्वीच्या सूड प्रबंधाचा शेवट दोन मात्रांच्या एकताली प्रबंधाने होत असे. त्यात उद्ग्राह आलाप म्हणून गाता येई. जेव्हा एकताली प्रबंध मिश्र प्रबंधात आला तेव्हा ध्रुवानंतर अंतरा असा नवीन भाग जोडला गेला. या ग्रंथात 'मंठक प्रबंध' असा नवीन प्रबंधाचा उल्लेख आढळतो, जो संगीत रत्नाकरात आढळत नाही. चौदाव्या शतकातील गुन्यात्-उल-मुन्यामध्ये साधारण दहा तालांमध्ये गायल्या जाणाऱ्या 'मठ' या गायन प्रकाराविषयी उल्लेख सापडतो. पंधराव्या शतकातील या ग्रंथात सव्वीस प्रकारचे मंठक प्रबंध मंठ तालातील दहा प्रकारांत गायले जात, असा उल्लेख आहे. या प्रबंधातील बऱ्याच गीतांमधील उद्ग्राह, ध्रुव आणि आभोग वेगवेगळ्या तालांत बांधलेले आढळतात.

मंठक प्रबंधांचे अजून एक विशेष होते की विशेष प्रसंगांसाठी असलेले मंठक प्रबंध विशेष रागात रचलेले असत.

उदा. लक्ष्मीकीर्ती - मल्लार, हरशर्मक - केदार, गौरीप्रिया - केदार, पुत्रदा - पंचम, सत्पितापुत्र - गुर्जरी, श्रीकर - श्री, तनयाप्रद - वसंत, ललित, रतिलीला - सौराष्ट्री, सहसरस - मल्लार, गजेन्द्रगति - भैरव, सोमवल्लभा - सोमेश्वर, शत्रूमर्दना - वराटी, प्रतापशेखर - देशकार.

सर्वतोभद्र मंठक हे विविध राग, भाव आणि सोळा वेगवेगळ्या तालांमध्ये गायले जात. संगीत शिरोमणिमधील विप्रकीर्ण प्रबंधात 'रागमाला' पद्धतीची अनेक गीते आढळतात, तसेच राजाच्या यशाचे गान करणारा कीर्तीलहरी प्रबंध रागकदम्बकम्‌चा प्रकार होता असे त्यात दिसून येते.

सुलतान इब्राहीम शर्कीनंतर संगीतामध्ये भरीव योगदान शेवटचा सुलतान हुसेन शर्की यांनी दिले. इ.स. १४५८ मध्ये हुसेन शाह शर्की जौनरपूरचे सुलतान झाले. हुसेन शाह स्वतः खूप मोठे कलाकार होते. त्यांना 'गंधर्व' ही पदवी दिली गेली होती. त्यांनी स्थानिक लोकगायन प्रकाराला परिष्कृत करत चुटकुला (चौटकुला) हा गायन प्रकार निर्माण केला. या शृंगारिक काव्यातूनच पुढे 'ख्याल' या गायन प्रकारची निर्मिती झाली असे म्हणतात. हुसेन शर्की यांनी

लोकधुनांमधून ‘पनघट’, ‘वल्लभ’ आणि ‘भिलनीतोडी’ असे राग निर्माण केले. जन्गुला या फारसी मक़ामाचे हिंदुस्थानीकरण केले. हा प्रकार खैराबादी बोली भाषेत होता असा उल्लेख ‘तुहफत–उल–हिंद’चे मिर्झा खान यांनी केला आहे. त्याच बरोबर चौदा श्यामचे प्रकार आणि चौदा तोडीचे प्रकार त्यांनी निर्माण केले. उदा. गौड श्याम, मल्लार श्याम, भूपाल श्याम, कानडा श्याम, बसंत शाम, पूरबी श्याम, श्याम राम, मेघ श्याम, सूहा श्याम, बराटी, संपूर्ण श्याम, गौंड श्याम, श्याम कोडायी तसेच तोडीचे अनेक प्रकार हुसेनी तोडी, रामा तोडी, (रामकला+मालश्री+तोडी), जौनपुरी तोडी (तोडी+मालश्री+फारसी मकाम), रसूली तोडी (मुल्तानी+धनाश्री+तोडी), जौनपुरी आसावरी (जोनपुरी+आसावरी), जौनपुरी बसंत (जौनपुरी+तोडी+बसंत) असे तोडीचे प्रकार निर्माण केले. त्यांनी शक्तिवल्लभ ज्यात सुधराई आणि गौड मिसळून शक्तिवल्लभ नावाचा मिश्र राग निर्माण केला.

धृपदाची पूर्वावस्था

अनेक संगीतज्ञांच्या मते पंधराव्या शतकाच्या अगोदर अस्तित्वात असलेल्या सालग–सूड प्रबंधातील ध्रुव प्रबंधातून धृपदाची निर्मिती झाली. या काळात संस्कृत भाषेच्या जागी प्रादेशिक भाषांमधील गायन प्रकारांना राजाश्रय मिळू लागला होता. राजेदेखील वंशपरंपरेने राजपद भोगणारे नव्हते, तर स्वकर्तृत्वाने त्यांनी सत्ता मिळवली होती, त्यामुळे त्यांची प्रादेशिक संस्कारांची नाळ खूप पक्की होती. त्यामुळे शास्त्राधारित संगीताबरोबरच समाजात रूढ असलेल्या इतर संगीत प्रकारांशी त्यांचा संबंध आलेला असणार. तोमर यांच्या काळात प्रबंध गायकी आणि मंदिर धृवपद असे दोन्ही गायन प्रकार प्रचलित होते. त्या काळात संगीताच्या तीन श्रेणी अस्तित्वात होत्या. १) अभ्यास संगीत, २) मंदिर किंवा मठ संगीत आणि ३) साधना संगीत. याशिवाय सभा संगीत किंवा दरबार संगीत पण विकसित झाले होते. अभ्यास संगीत हे संगीताची ‘विद्या’ म्हणून केलेले शिक्षण होते. मंदिर किंवा मठ संगीत धार्मिक उत्सव, व्रत, पूजेसाठी होते, तर साधना संगीत हे योग संगीत होते. धृपद गायन शैली प्रस्थापित होण्याआधी ‘धृवपद’ या नावाने असलेली मंदिरातील गायन शैली ही बऱ्याच अंशी भिन्न होती. या तीन ही वर्गांतील गायन हे रागाधारित असले तरी त्यांचे प्रस्तुतीकरण खूपच वेगळे होते. मंदिरातील धृवपद हे दरबार धृपदासारखे चार पदांचे नव्हते. बहुतांश मंदिर धृवपदे त्यापेक्षा जास्त अगदी सोळा पदांपर्यंत असायची. अशी धृवपदे वृंदावन, मथुरा, गोरखनाथांच्या मठांमध्ये आणि नेपाळच्या आगम पंथात आढळून येतात. यांमध्ये पहिल्या पदाला धृवपद म्हणत आणि इतर पदांना ‘चरण’ म्हणण्याची पद्धत दिसून येते. ही धृवपदे पखवाजावर गाण्याचा प्रघात होता. या धृवपदांचा विषय देवस्तुती किंवा अध्यात्म होता जो दरबार धृपदापासून वेगळा होता. साधना संगीतातील धृपदे ही शिष्य आणि साधकांपुरती मर्यादित होती, त्यामुळे ती सामान्यांच्या कक्षेबाहेर होती. आगम संगीत प्रकारात गांधर्व क्रम आणि श्री विद्येवर धृपदे रचलेली आढळतात. त्यात श्रीचक्र पूजनात नऊ घागरी पवित्र पाण्याने अभ्यंग स्नान घालताना नऊ वेगवेगळ्या रागांत गायन करण्याचा उपचार रूढ होता. अशा प्रकारच्या धृपदांची काही उदाहरणे पुढीलप्रमाणे –

साधना संगीत

दरबार धृपदाचे पूर्वज म्हणून साधना संगीतातील धृपदात निर्मिती, वेदांत, तंत्र, नाद आणि संगीत असे विषय योजलेले दिसतात. या प्रबंधाला षडाङ्ग प्रबंध म्हटले गेलेले दिसते.

षडङ्ग प्रबंध

स्थायी –

चौताल (सूर्यताल) राग भूपली

प्रथम नाम ओंकार, त्रिगुण त्रिगुणात्मक ब्रह्म, विष्णु, महेश सृष्टी स्थिती संहार
त्रिपुटि गुण सत्त्व रज तम इच्छा ज्ञान क्रिया सहित ।धृ।

चरण – चौताल (सूर्य ताल)

ध्याता ध्यान ध्येय मिलान होवे सब सुफल काज

पंचमुखी ताल

एक ब्रह्म सम शक्ति मिलत है होवे तब शिवशक्ति रूप में
अंकुरित भये ब्रह्म बीज अब प्रकाश विमर्श सहित

भोग – मत्तताल (पृथ्वी ताल)

चतुष्करण चतुर्वेद चतुर्भुज चतुर्रआयुध
चतुर्युग, चतुर्वरण चतुर्भेद चतुश्रीति चतुस्गीति माने

चंद्रताल

तत्त्वमसि आदि जो तत्त्व ज्ञान के सार संग लीला करण लगे जगत सहित

अंतरा – धमार ताल (तण्डु ताल)

अरतट जूटी तडित ताली अनहद आहत नाद बाजे
डिम डिम डमरु ताल नाचत तांडव प्रकृती पुरुष त द्युन थर कु कु थर त्रिविनगै

वसु ताल

प्रथम द्वितीय तृतीय चतुरसों बढत बढे अनगिनत में जगत

त्रिविध ताल

शक्ति आरुद भये नियम करणी व्यवधान सहित

संचारी – तेउडा ताल (गरूड ताल)

अउम नाद बिन्दु व्यष्टी रूप में अव पंचतन पंचभूत पंच प्राण, पंचदेव, पंचीकरण पंचजात
प्रथम ब्रह्म द्वितीय शक्ति तृतीय बिन्दु चतुर्थ वाणी पंचम पंचानन सहित

आभोग – शूल ताल (त्रीशूल ताल)

पूर्ण अङ्ग षडाङ्ग रूप षट्चक्र षडाम्नाय षडध्व षडानन षडाङ्ग पूजा करत व्यष्टी रूप
ध्यावे गावे प्रबंध गीति ईच्छित फल पावे सुर नर मुनि सबहि

षक्ल ताल (षट ताल)

पूर्णानन्द अवधूत कहे सुन एकोहं नानारूप मनन कर ले बुद्धी मन चित्त सन

चौताल (सूर्य ताल)

अहंकार सहित ।

पुढील प्रबंध हा लघु प्रबंध असून केवळ चार पदांचा आहे. मंदिर संगीतात किंवा साधना

संगीतात हा प्रबंध वेगवेगळ्या तालांत गायला जाई. पण तोच प्रबंध जेव्हा दरबार संगीत म्हणून सादर होई, तेव्हा तो धृपद म्हणून किंवा सादरा म्हणून एकाच तालात सादर होई.

लघु प्रबंध – राग लच्छासाख – रूपताल

स्थाई

देवी दुर्गे सदा संत रक्ष पालिनी असुर दल मर्दन सुख
हाथ हो भक्त को अब चले सुखकर जुलापि विन्ध्यवासिनी

अंतरा

देत रिद्धि सिद्धि पर बुद्धि विद्या सकल
कल नेत्र ताप हरे नन्द नन्दिनि

संचारी –

प्रथम ज्योती प्रकट भयो शून्य मध्ये
तब उपज्यो ओंकार त्रिगुणात्मिके
त्रिगुण रूप धरे पुरस्वामी प्रकटे समानी

आभोग

अनहद नाद गुण गावे शिवशक्ति
तोहे दरशनदास कहे
श्रुति मूर्च्छना कला गमक तेहि ग्राम
षड्ज ऋषभ गन्धार मध्यम पंचम धैवत
निषाद सप्तसुर साधिनी।

पुढील धृपद हा चार पदांचे असून कालि विजय आणि न्यास हा त्याचा विषय आहे.

चतुष्पदी धृपद – राग कल्याण – चौताल

स्थायी

क्कारादि कली काली कान्ता कामिनी कपाली
किंकिणी किन्नरी कपाटी कुण्डली कुलाकुल काली

अंतरा

कै नक कै कै न ताली कौन कहन को कपाली
कः कराङ्ग हृदय माली करण युत ईकार काली

संचारी

काली कंकाली कराली काली आशा श्यामा काली
काली दक्षिण काली काली के काली महाकाली

आभोग

कादी क्रम कल्याण काली कली कालहरण काली
काली कलशमयी कराली कमल मणिपुर में काली

हा धृपदही चार पदांचे असून त्याचा विषय नाद अनुसन्धान योग संगीत व योग भेद आहे.

चतुष्पदी धृपद – रागिनि मातङ्गी – चौताल

स्थायी

षड्ज षट कमल बनाए ऋषभ कुल कुण्डली जगाये

गंधार स्वगगन बनाए मध्यम मन बस कराए

अंतरा

पंचम सत पथ दिखाए धैवत हंसवन चलाए

निषाद स: स्वर मिलाए संगी, संत गीत गवाए

संचारी

परम ब्रह्म स्वरूप आए परम शक्ति सन मिलाए

संचार उठत बिठाए धरम प्रकृती पुरुष मिलाए

आभोग

भ्रमर शंख घण्ट आए मेघनाद विकृति लाए

वीणा वंशी गुरु बजाए तब ही ब्रह्मनाद पाए

काही धृपदे ही पाच पदांची होती. तर काही धृपदे ही दोन पदांचीदेखील होती. दोन धृपद प्रकार खाली उद्‌धृत केली आहेत.

पंचपदी धृपद – राग कल्याण – तेवडा ताल (तीव्रा)

स्थायी

कृष्ण वरण एक रस को निर्विकारी भावमें मुक्त कैशी सदा मुक्ती रहित बंधन भाव मे

भोग –

मुण्डमाला मातृकाक्षर सकल बुद्धि भावमें हस्तमाला कटी शोभित सकल कर्म भावमें

अंतरा –

दन्त विच जिह्वा रुधिर मुख सत्त्व रज तम भाव में

पूर्ण ज्योती ब्रह्ममय एक निराकारी भाव में

संचारी –

शिवते जब रहित भए 'इ' शव निश्चल भाव में भेद ज़ानी

ध्यान जप तप करो सोहम् भाव में

लघु धृपद – राग मालश्री – तेवडा ताल

स्थायी

मूलाधार में ब्रह्मग्रंथी विष्णुग्रंथी मणिपूर में

रुद्रग्रंथी आज्ञाचक्र में भेदकर शतदल कमल में सुधा अमृत बरसे झूम झूम

अंतरा –

महाशक्ती कुण्डलिनी जो सार्द्धत्री वलयाकारा

मंत्र ध्वनि से आवाहन करे साधक सिद्धि पावत

ब्रह्म ज्योती दरशे दम दम।

मंदिर संगीत

संगीत हे मोक्षप्रप्तीचे साधन आहे. ही धारणा भारतीय अध्यात्म आणि दर्शनशास्त्रात प्राचीन काळापासून लिहिली गेली आहे. पद्मपुराणात श्रीकृष्ण 'मद्‌भक्तायत्र गायन्ति तत्र तिष्ठामि नारद' असे म्हणत संगीताच्या कल्याणकारी पक्षाची साक्ष देतात. ग्वाल्हेरमध्ये आगम संगीताबरोबरच वैष्णव संप्रदायाच्या मंदिरांमधून विष्णुपदाच्या गायनाने भक्तिरसाची अभिव्यक्ती त्या काळात अव्याहत चालू होती. पुष्टिमार्गीय संप्रदायांचे कीर्तन वृंदावन, मथुरा इथे होत होते. ब्रजभाषेत असलेली ही पदे जनसामान्यांच्या ईश भक्तिभावाचे मध्यम होते. 'हकायके-हिंदी' या ग्रंथात अब्दुल वाहिद यांनी द्वितीय अध्यायात विष्णुपदाविषयी म्हटले की विष्णुपद गाणारा गायक वर्ग, भक्त गायकांच्या श्रेणीमध्ये येतो. आईन-इ-अकबरी मध्ये अबुल फजल लिहितात की विष्णुपदे गाणारे कीर्तनकार आहेत तर धृपद गाणारे हे कलावंत होय. पुष्टिमार्गीय संप्रदायाच्या कवींनी भागवत पुराणातील संस्कृत पदे ब्रज भाषेत भाषांतर करून भक्तीचे दार बहुजन वर्गासाठी खुले केले. पुष्टिमार्गीय संप्रदायाच्या वल्लभाचार्य आणि त्यांचे अष्टसखा (सूरदास, परमानंददास, नंददास, कुंभनदास, छीतस्वामी, चतुर्भुजदास, कृष्णदास आणि गोविंदस्वामी) यांनी साहित्य आणि संगीत यांचे मधुर संतुलन ठेवत अचूक राग आणि रागिणींमध्ये पदांचे गायन कृष्ण मंदिरात सुरू केले. या पदांचा प्रचार 'धृवपद' शैलीतून होऊ लागला; ज्याला नंतर हवेली संगीत म्हटले गेले. कृष्णाच्या बालरूपाची षोडश पूजा करून मंगला, शृंगार, ग्वाल-क्रीडा, राजभोग, उत्थापन भोग आणि शयन यांच्या नित्य लीलांचे वेगवेगळ्या रागांमध्ये अष्टौप्रहर गायन करायचे असा नियम सुरू केला. या शिवाय झुलोत्सव, होरी, रासोत्सव, डोलोत्सव, वर्षोत्सव इ. विशेष प्रसंगांना विशेष पदे गाण्याची परंपरा या अष्टसखांनी सुरू केली. कृष्ण भक्तीच्या भक्ती चळवळीतून मधुरा भक्ती, वात्सल्य, शृंगार असलेली पदे 'कीर्तने' झाली तर दरबारातील प्रेम, शृंगार, वीरयुक्त राजस्तुतीची काव्ये 'धृपदे' झाली. कीर्तनाबरोबरच धमार, होरी, झुला हे प्रादेशिक गीतप्रकार पंधराव्या/सोळाव्या शतकात लोकप्रिय झाले. अष्टछाप कवी हे संगीताचे उत्तम साधक होते. त्यांच्या रचनांमध्ये काव्य, छन्द आणि तालाचा समन्वय असल्यामुळे ते विष्णुपदात समाविष्ट केले गेले. त्या रचना काव्यप्रधान असल्यामुळे संगीत हे आनुषंगिक होते. मंदिरात रोज गायल्या जाणाऱ्या या कीर्तनातल्या रचना अष्टायाम पद्धतीने, वेगवेगळ्या प्रहरात मर्यादित वेळेत गाण्यासाठी होत्या. संगीतातले कौशल्य दाखवणे हा त्यांचा हेतू नसल्यामुळे त्यांचे प्रदीर्घ गायन होत नसे. विषय वास्तूनुसार ही पदे विष्णुभक्तीची होती, पण गायन शैली धृवपदाची होती. वास्तविक विष्णुपद हा हिंदी साहित्यातील छन्द आहे जो या भक्तकवींनी काव्यरचनेत वापरला.

पुष्टिमार्गीय मंदिरातील संगीत

मथुरा-वृंदावनातील कृष्ण मंदिरामध्ये भोग सेवा, वस्त्र सेवा, राग सेवा यांतून बालकृष्णाची उपासना करणारा पुष्टिमार्गीय संप्रदाय श्री वल्लभाचार्य यांनी स्थापन केला. वल्लभाचार्य हे आंध्र राज्यातील कांकरवाड गावातले भारद्वाज गोत्रीय तेलंग ब्राह्मण होते. भागवत प्रसारासाठी ते ब्रजभूमीत आले आणि त्यांनी तिथेच हा संप्रदाय स्थापन केला. या संप्रदायात वेगवेगळ्या राग-रागिणींच्या गायनातून कृष्णसेवा करणे ही एक महत्त्वपूर्ण सेवा होती. दिवसाच्या

दिनक्रमात नित्यलीला कीर्तनातून त्यांनी व त्यांच्या शिष्यांनी अनेक रागांचा सेवा प्रकारात समावेश केला. या शिवाय वर्षोत्सव, होरी, वसंत पंचमी, कृष्णाष्टमी इ उत्सवांमध्ये गायल्या जाणाऱ्या विशेष रागांचे गायन या संप्रदायाद्वारे होई. नित्यलीला कीर्तनात दिवसभरात बालकृष्णाचे आठ सोहळे कीर्तन सेवेने साजरा करण्याचे कार्य वल्लभाचार्य यांचे सुपुत्र विठ्ठलनाथ यांनी अष्टछाप कवींवर सोपवले होते. त्यात १. मंगला आणि स्नानाच्या वेळी राग भैरव, रामकली आणि विभास, २. शृंगाराच्या वेळी ग्रीष्मात बिलावल, तर थंडीत तोडी, आसावरी, कडाक्याच्या थंडीत ललित, मालकोश, पंचम षट, ३. ग्वालच्या वेळी बिलावल रामकली, ४. राजभोगच्या वेळी ग्रीष्मात सारंग, धनाश्री, ५. उत्थापनाच्या वेळी नट, ६. संध्या भोगाच्या वेळी राग पूर्वी, गौरी, सोरठ, ७. संध्या आरतीच्या वेळी गौरी आणि ८. शयनाच्या वेळी ग्रीष्मात केदारौ, बिहाग, ईमन, नायकी, कान्हरा तर थंडीत बिहागरा, कल्याण, हमीर, अडाणा इत्यादी रागांची योजना केली. गायनाबरोबरच वीणावादनाचे आयोजन प्रातःकाळ, राजभोग आणि शयनाच्या वेळी करण्याचा नियम या संप्रदायात होता. उत्सवांमध्ये विशेष कीर्तनांचे आयोजन होत असे. त्या वेळी झांज, पखवाज या वाद्यांचा विशेषत्वाने वापर होई. एरवी चालणाऱ्या एकल कीर्तनाऐवेजी समूह किंवा वृंदगायन होई. यात कीर्तनकारांबरोबरच त्यांना संगत देणारे सहकारी (झेलनिया) असणे अनिवार्य होते. उत्सवात त्या त्या उत्सवांच्या पदांचे विशेषत्वाने गायन होई. या दिवसात प्रातःकाळीसुद्धा पखावज आणि झांजाचा वापर केला जाई.

उत्सव काळात पदांबरोबरच वेळेतसुद्धा बदल केला जात असे. त्या वेळी अधिक काळ मंदिरे भक्तांसाठी खुली असत. काही प्रमुख उत्सवांमध्ये खालील राग गायले जात –

१. कृष्णाष्टमी – देवगांधार, भैरव, रामकली, धनाश्री, सारंग, बिलावल, कान्हरौ
२. नृसिंह चौदस – कान्हरा रागाची आलाप चारी
३. दीपावली – राग कान्हराची आलापी
४. अन्नकूट – बिलावल, सारंग
५. दसरा – राग नटची आलापी, राग मारू, केदार
६. नंद महोत्सव – या उत्सवात गायन, वादन आणि नृत्य होई. तसेच धनाश्री व मालव राग गायला जात असे.
७. प्रबोधिनी – राग बिलावलची आलापी, शयनच्या वेळेस राग मालवची आलापी
८. जन्माष्टमी – हा उत्सव खूप मोठ्या प्रमाणात साजरा होतो. या प्रसंगी पूरबी, कल्याण, ईमन, कान्हरा, नायकी, अडाणा, केदार, बिहाग गायले जात.
९. वसंत पंचमी – या उत्सवात सारंगची रागमाला, राग ईमनची रागमाला, राग बसंत, राजभोगच्या वेळेस राग मालकोश तोडी, आसावरी तसेच बसंतचे अनेक प्रकार सादर केले जात.
१०. श्रीनाथजीचा पाटोत्सव – राजभोग दर्शनच्या वेळी आसावरीची आलापी. संध्याभोगला राग काफीची आलापी.
११. होलिकाष्टक – होळी उत्सव – या उत्सवात होरी, धमारच्या अनेक रचना वाजवल्या जात. या काळात खूप गर्मी किंवा खूप थंडी नसल्यामुळे दोन्ही प्रकारचे राग गायले

जात. भैरव, विभास, पंचम, पट ललित, देवगांधार, सुघराई, रामकली, बिलावल, आसावरी, तोडी, जैतश्री, धनाश्री, काफी, सारंग, नट, पूर्वी, मारू, सोरठ, गौरी, रायसौ, कल्याण, ईमन, हमीर, कान्हरो, नायकी, केदारौ, जयजयवंती, बिहागरौ इत्यादी राग तसेच सर्व प्रकारची वाद्ये वाजवली जात. यात डफ, चंग, डपंग या वाद्यांचा विशेष वापर होई.

१२. कुंज एकादशी – राग देवगांधारची आलापी शयन वेळी राग हमीर कल्याण

१३. चैत्रशु संवत्सरोत्सवला राग सारंग

१४. गनगौर – नूर सारंग

१५. अक्षय तृतीया – सारंग, हमीर

१६. रथयात्रा – आषाढ – मल्हारचे प्रकार, सुहा सुधराई, सोरठ

१७. हिंडोले – श्रावण – मल्हार, तसेच थंड राग वाजवले जात. पुष्टी मार्गीय संप्रदायातले सर्व अष्टसखा हे संगीतातले विद्वान होते, तसेच ते उत्तम साहित्यकारसुद्धा होते. त्यात सूरदास यांना सर्वाधिक राग माहीत असल्याचे त्यांच्या 'सूर–सारावली' ग्रंथातील रचनेवरून लक्षात येते.

ललिता ललित बजाय, रिझावति मधुर बीन कर लीने।
जानि प्रभात राग पंचम षट मालकौंस रस भीने।।
सुर हिंडोल मेष, मालवपुनि सारंग सुर नट जान।
सुर सावंत भुपाली ईमन करत कान्हरौ गान।।
ऊंछ अडाने के सुर सुनियत, निपट नायकी लीन।
करत विहाग मधुर केदारौ, सकल सुरीन सुख दीन।।
सोरठ गौड मल्हार सोहिनी भैरव ललित बाजायौ।
मधुर विभास सुनत बेलावल, दंपति अति सुख पायौ।।
देवगिरी देसाख देव पुनि, गौरी श्री सुखरास।
जैत सिरी अरु पुरवि तोडी, आसावार सुखराल।।
रामकली गुनकली, केतुकी, सुर सुघराई गावे।
जैजैवंती जगत मोहिनी, सुर सो बीन बजाये।।
सुआ सरस मिलत प्रीतम सुख सिंधु वीर रस मान्यौ।
जानि प्रभात प्रभाती गायो, भोर भयौ दोऊ जान्यो।।

त्यांचा दुसरा ग्रंथ 'सूरसागर' यातील पदांवरील रागांची संख्या जवळपास बासष्ट पर्यंत जाते. सूरदास, वल्लभाचार्य, कुंभनदास आणि मानसिंह तोमर हे समकालीन होते. त्यामुळे सूरदासांच्या रचनांमध्ये आलेली रागनामे तत्कालीन समाजात प्रचलित होती असे दिसते.

सूरदास

सूरदासांचा जन्म १४७८ मध्ये मथुरेजवळील रुनकटा गावी झाला. त्यांच्या वडिलांचे नाव रामदास होते. ते स्वतः गायक होते. त्यामुळे सूरदासांचे गायनगुरू वडील होते असे म्हणता येईल. आयुष्याच्या एका टप्प्यात सूरदासांची भेट वल्लभाचार्य यांच्याशी झाली आणि मग

सूरदासांनी पुष्टिमार्गाची दीक्षा घेऊन कृष्णलीलांच्या अनेक रचना लिहिल्या, गायल्या. त्या सर्व सूरसारावली, सूरसागर, साहित्य लहरी या ग्रंथांमध्ये संग्रहित आहेत. इतर रचना नल दमयंती, ब्याहलो या लुप्त झाल्या आहेत. त्यांच्या चित्रमय वात्सल्यपूर्ण रचना, भावानुकूल शब्द योजना, अचूक अलंकारांची योजना, प्रवाहित्व आणि गेयता यामुळे ते ब्रज भाषेतले उत्तम रचनाकार आणि संगीतकार म्हणून प्रसिद्ध झाले. त्यांनी प्रादेशिक ब्रज भाषेला साहित्य भाषेचा दर्जा दिला. बालकृष्णाला दररोज नवीन व्यंजन, नवीन वस्त्र तसेच नवीन राग, भोग म्हणून अर्पण करण्याची प्रथा पुष्टिमार्गीय अष्टसखांमध्ये होती. त्यातून त्या काळात अनेक रागांची निर्मिती झाली. मात्र भैरवीसारख्या रागाचे गायन या संप्रदायात निषिद्ध मानले गेले. वल्लभाचार्य यांनी गोवर्धन पर्वतावर श्रीनाथाचे मंदिर बांधल्यानंतर सूरदासांवर कीर्तनाची जबाबदारी सोपवली. पुष्टिमार्गीय संप्रदायात गायनक्रियेला कीर्तन म्हटले जाते व गायकाला कीर्तनिया. सूरदासांवर कीर्तनाची जबाबदारी दिल्यावर व ते रागसंगीताचे सर्वांत जास्त जाणकार असल्याने त्यांनी अनेक रागांमध्ये पदे रचली आहेत. अष्टछाप कवींपैकी सूरदास, परमानंददास आणि कृष्णदास हे वल्लभाचार्य यांचे शिष्य होते तर इतर चार गोविंदस्वामी, छीतस्वामी, चतुर्भुजदास आणि नंददास हे वल्लभाचार्य यांचे सुपुत्र विठ्ठलनाथ यांचे शिष्य होते. अष्ट छाप संगीत पद्धतीचा पाया जरी कुंभनदासाने घातला तरी त्यांच्यातला प्रमुख गायक सूरदास होते. सूरदासांचे भावपूर्ण गायन ऐकण्यासाठी अकबर स्वतःहून गेल्याचा उल्लेख 'चौरासी वैष्णव वार्ता'मध्ये आढळतो.

पुष्टिमार्गी मधील पुष्ट म्हणजे कृपा. अर्थात परमेश्वराच्या कृपेने मोक्ष मिळू शकतो असे मानणारा मार्ग म्हणजे पुष्टिमार्ग. पुष्टिमार्गीय मंदिरांना 'हवेली' म्हटले गेले. या मंदिरांना इतर वैष्णव मंदिरांसारखा कळस नसतो. त्यांची रचना एखाद्या श्रीमंतांच्या वाड्यासारखी असते. या मंदिरांमध्ये गायल्या जाणाऱ्या कीर्तनांना 'हवेली संगीत' म्हटले गेले. मंदिरातील पदांना विष्णुपद म्हटले जाते. ती गायची पद्धत म्हणजे विष्णुपद शैली होय. हवेलीत गायल्या जाणाऱ्या कृष्ण-भक्तिकाव्यांना विष्णुपद म्हटले तर दरबारी गायकांनी केलेल्या आश्रयदात्यांच्या यशोगानास धृपद म्हटले गेले. गायन शैलीच्या अर्थाने बघितले तर विष्णुपद आणि धृपदात बरेच साम्य आढळते. मन्दिराप्रमाणेच धमार, होरी हे धृपद शैलीत गायले जातात. हवेली संगीतातील विष्णुपदे ही दरबार धृपदाचे मूळ होते असा उल्लेख अनेक संगीतज्ञांनी केला आहे. याचे सर्वप्रथम कारण हेच की हवेली संगीत पदांची मूळ भाषा ब्रजभाषा होती. या भाषेत मृदू अक्षरे व गोडवा असून ही, गेय पदे असतात. गेय पदांना भाषेची क्लिष्टता चालत नाही. याशिवाय या पदांमधील कोमलता, भावुकता रागाला अनुरूप होती. अष्टायाम सेवेतील मंगलामध्ये एखाद्या रागाची केवळ आलापचारी करणे, प्रत्येक झांकीत (सोहळा) एका कीर्तनकारासोबत आठ (झालरिया) असणे आणि गायन, वादन व नृत्य यांचा पदात समावेश असणे, हे धृपदातील अनिबद्ध

(सूरदास)

आणि निबद्ध गायनाचे प्राथमिक स्वरूप म्हणता येऊ शकते. पुष्टिमार्गी संगीतात वापरले जाणारे ताल नाट्यशास्त्रातील सात प्रमुख तालांपैकीच थोड्याफार फरकाने होते. उदा. चारताल (बारा मात्रा), धमार (चौदा मात्रा), आदि ताल (सोळा मात्रा), झंपा (दहा मात्रा), सूलताल (दहा मात्रा), झूमरा (चौदा मात्रा), तेवडा (सात मात्रा). हवेली संगीतात वर्षोत्सवात झांज आणि पखवाज किंवा मृदंगाबरोबर द्रुत लयीत वाजवल्या जाणाऱ्या लयीला चलती ताल म्हणत. तो कोणत्याही तालाच्या शेवटच्या भागात येई. ज्याला आजच्या भाषेत लग्गी म्हणता येईल. या काळापर्यंत मृदंग किंवा पखावज यांपैकी एक वाद्य साथीला घेण्याची पद्धत होती असे दिसते. ही दोन वाद्ये वेगळी होती. कारण दोन्ही नावे एकाच पदात आलेली कुठल्याच पदात आढळत नाही. उदा.

गिरिधरलाल रसभरे खेलत विमल वसंत राधिका संग
उडत गुलाल अबीर अरगजा छिरकत भरत परस्पर रंग।।
बाजत ताल मृदंग अंधोरी बीना मुरली तान तरंग
कुंभनदास प्रभु यह विधी क्रीडत जमुना पुलीन लजावत अनंग।।

खालील पद परमानंददास यांचे असून वसंत रागातील आहे.

आज पंचमी शुभदिन नीको काम जनम दिन आयो
रुक्मनि कौंखि चंद्रमा प्रगटयौ सब जादौ मन भायौ।।१।।
बाजत ताल पखावज आवज उडति अबीर गुलाल
फूले दान देति जादौ पति मागन भए निहाल।।२।।
हरखि देवता कुसमन बरखति फूलि सब बनराई
परमानंद, मोद अति बाढयौ जग सबके सुखदाई।।३।।

हवेली संगीतात ईमन, तोडी या फारसी रागांबरोबर हिंदुस्थानी वाद्ये आणि फारसी वाद्ये वापरली जात, असे खालील पदावरून लक्षात येते.

कीर्तन साहित्य आणि वार्ता साहित्यामध्ये हे पद उपलब्ध आहे.

चल री सिंह पौर चांचर मची जहँ खेलत ढोटा दोय
जो न पत्याय सुने कित श्रवनन, हो हो हो हो होय।।
अपने नैन निरखि हौ आई, कहत न बात बनाय।
तो सो मोहन सेन देखि मन धीरज धर्यो न जाय।।
एकन किये बनाय तिलौना, एक अरगजा भी ने।
एकन करी खोर चंदन की, चौबा पैदी दीने।।
बाजत बीन, रबाब, किन्नरी, अमृत कुंडल जंत्र।
अधर सुधा जुत बांसुरी, हरि करत मोहिनी मंत्र।।
सूर मंडल, पिनाक अरु महुवरी जलतरंग मन मो है।
मदन भेरी अरु राय गिडी गिडी, सहनाई सुर सो है।।
कठतार तार कर तारी दे दे बजत चुटकिन चुटकारै।
झांझ झनक खंजीर बजे, भाई झालर की झनकारे।।
एक शृंग, शंखध्वनी, पुर रही अधर धर मुख चंग।

कर ले डफहि बजावहि, इक डिमडिम ढोल मृदंग।।
घुरै निसान नगारे की धुन, रहयो घोष एक गाज।
दुदुभि देव बजाय ही सब व्योम विमानन साज।।

सूरदासांशिवाय इतर अष्टछाप कवीदेखील संगीत कलेत प्रवीण होते. सूरदास, कुंभनदास आणि वल्लभाचार्य हे पंधराव्या शतकाच्या शेवटच्या दशकात होते, तर इतर संतकवींचा कार्यकाळ सोळावे शतक होता.

कुंभनदास यांचा जन्म इ. स. १४६८ मध्ये मथुरेत झाला. ते विरक्त होते आणि कोणाकडूनही दानाचा स्वीकार करत नसत. श्रीनाथजींच्या शृंगार पदांमध्ये त्यांना आवड होती. त्यांनी जवळपास पाचशे पदांची रचना केली, जी राग कल्पद्रुम, राग रत्नाकर या ग्रंथांमध्ये आढळतात.

परमानंददास यांचा जन्म १४९३ मध्ये कनौज येथे झाला. ते उत्तम कवी आणि कीर्तनकार होते व भगवानांच्या लीलांचे मर्मज्ञ होते. यांच्या रचना भावपूर्ण आणि अतिशय समृद्ध आहेत. त्यांची पदे 'परमानंदसागर' नावाच्या पद संग्रहात समाविष्ट आहेत.

कृष्णदास यांचा जन्म १४९६ मध्ये तिलोतरा, राजनगर गुजरात येथे झाला. ते कुणबी परिवारातले होते. वडिलांचे नाव केशवदास आणि आईचे तारवती होते. कृष्णदासांना बालपणापासून लीला कीर्तनाची आवड होती. ते कुशाग्र बुद्धिमत्तेचे आणि कुशल संघटक होते. ते उत्तम मृदंगवादक होते. त्यांची बहुतांश पदे भक्ती आणि शृंगार मिश्रित 'रासलीला'शी संबंधित आहेत.

गोविंदस्वामी यांचा जन्म १५०५ मध्ये ब्रजभूमीत झाला. ते एक उत्तम गायक होते. असे म्हणतात की तानसेनदेखील त्यांचे गायन ऐकायला मधूनमधून येत. ब्रजभूमीचा महिमा वर्णन करणारी अनेक पदे त्यांनी रचली. असे म्हणतात की एकदा सकाळी भैरव राग गाण्यात ते मग्न झाले असताना श्रोता म्हणून आलेल्या बादशाह अकबराच्या तोंडून 'वाह' निघून गेले. त्यांचे गायन ईश्वरासाठी असताना मनुष्याचे मनोरंजन झालेले बघून त्यांनी पश्चात्तापाने भैरव राग गाण्याचे सोडून दिले.

चतुर्भुजदास यांचा जन्म इ. स. १५१८ मध्ये जमुनावती गावात झाला. ते कुंभनदासाचे धाकटे पुत्र होते. चतुर्भुजदास काव्य आणि संगीतात कुशल होते. त्यामुळे विठ्ठलनाथ यांनी त्यांना अष्टछाप कवींमध्ये समाविष्ट केले.

छीतस्वामी यांचा जन्म इ. स. १५१५ मध्ये मथुरा येथे झाला. बालपणी खोडकर असणारे छीतस्वामी पुढे श्रीनाथाचे परम भक्त झाले. त्यांच्या पदांमध्ये श्रीनाथाच्या आठ प्रहरांची सेवा व कृष्णलीला हे विषय आढळतात.

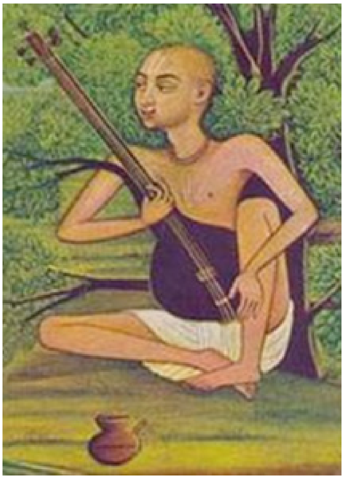
नंददास यांचा जन्म उत्तर प्रदेशमधील रामपूर गावात इ. स. १५१३ मध्ये झाला. वडील जीवाराम आणि काका आत्माराम शुक्ल ब्राह्मण होते. नंददास अद्वितीय कवी होते. त्यांनी 'भागवत' ब्रज भाषेत लिहिले. नंददास सूरदासांचे घनिष्ट स्नेही होते. त्यांच्या पदांमध्ये रासलीलेचे उत्तम वर्णन आढळते. 'भगवान श्रीकृष्णा यश-चिंतन' हा नंददासांच्या काव्याचा प्राण होता.

स्वामी हरिदास

सोळाव्या शतकातील पूर्वार्धात हवेली संगीताबरोबरच हरिदास स्वामींचा श्याम-श्यामा संप्रदाय वृंदावन भागात होता. स्वामी हरिदास यांचा जन्म इ. स. १५१२ मध्ये एका सारस्वत ब्राह्मणाच्या परिवारात झाला. त्यांचे वडील हे निंबार्क संप्रदायाचे अनुयायी होते. त्यांच्या आईचे नाव गंगादेवी असून काही तज्ज्ञांच्या मते स्वामी हरिदास हे आशुधर महाराजांचे शिष्य होते. स्वामी हरिदास हे त्यांच्या काळातले मोठे संगीतकार होते. त्यांच्या संगीत ज्ञानाविषयी समाजात आदर होता.

काही काळानंतर हरिदास स्वामी वृंदावनला स्थलांतरित झाले. त्यांनी निधिवन येथे आपले आश्रम बांधले आणि एका संन्यासी भक्ताप्रमाणे बांके बिहारीवर रचना करीत कृष्णभक्तीत त्यांनी आपले आयुष्य व्यतीत केले. त्यांचे शिष्य विठ्ठल आणि कृष्णदास यांनी नंतर हरिदास स्वामी यांचा भक्तिसंप्रदाय पुढे नेला. स्वामी हरिदासांनी तत्त्वज्ञानाची अठरा सिद्धांत पदे लिहिली तर मधुराभक्तीची एकशे दहा पदे लिहिली, ज्यांना केलीमालची पदे म्हणतात. 'नाद विनोद'ग्रंथानुसार स्वामी हरिदास यांचे आठ शिष्य होते.

१. बैजू
२. गोपाललाल
३. मदनराय
४. रामदास
५. दिवाकर पंडित
६. सोमनाथ पंडित
७. तानसेन
८. राजा सौरसेन



स्वामी हरिदास

केलीमाल पदांच्या रचना अनेक रागांमध्ये केल्या गेल्या. त्यातली बारा पदे कल्याण, अकरा पदे सारंग, दहा पदे विभास, दोन पदे गौड, पाच पदे वसन्त, सहा पदे गौरी, तीस पदे कान्हरा, बावीस पदे केदार, दोन पदे बिलावल, आठ पदे मलार आणि दोन पदे नट रागात बांधलेली आहेत. स्वामी हरिदास हे ललिता सखीचे अवतार मानले जात. त्यांच्या पदांच्या शेवटी 'श्री हरिदास के स्वामी कुंज-बिहारी' असे बिरुद असे. ते गायन, वादन व नृत्य या तिन्ही प्रकारांत प्रवीण होते, असे त्यांच्या पदांवरून दिसते. केलीमाल ग्रंथातील सदुष्टव्या पदात ते म्हणतात-

परस्पर राग जायो समेत किन्नरो मृदंग सुर तार है तीनहू सुख के
तान बन्धनिन धूर धूर पव अपार।।

सहाव्या पदात

हाथ किन्नरी मध्य सभु पाई, सुलप राग-रागिनी सौ तू मिलि गावत।।

वरील पदात किन्नरी वाद्याचा उल्लेख सापडतो. हरिदास स्वामी यांच्या पदांमध्ये हिंदुस्थानी वाद्यांबरोबरच रबाबसारख्या परदेशी वाद्याचा उल्लेख आढळतो. इतर वाद्यांमध्ये अघौरी, झांज, मंजिरा, पखवाज, डफ, बंशी इत्यादी वाद्यांचा उल्लेख येतो.

राधे चले री, हरि बोलत कोकिला आलापत सुर देत पंछी राग बन्यौ।
जहाँ मोर काँछ बान्धे निर्त करत मेघ पखवाज बजावत बंधान गन्यौ।
प्रकृतिको कोउ नही याते सुरति उनमान हौं आई मैं जन्यौं।
श्री हरिदास स्वामी स्यामा कुंज बिहारी की अटपटी बानी और कहत कछु औरे भन्यो।।

नृत्याविषयी लिहिताना हरिदास म्हणतात –

कुंज बिहारी नाचनी कै लाडिली नचावत मी कै।
औधर ताल धरे श्री श्यामा ताताथेई मिलवीत गावंति संग पीके।
तांडव लास और अंग को गने जे जे रुची उपजति जी के।।
श्री हरिदास के स्वमी स्यामा को मेरु सरस बन्धों और गुनी परे फीके।।

राग–रागिनी या विषयी लिहिताना हरिदास म्हणतात –

रुची के प्रकाश परस्पर खेलन लागे । राग रागिनी आलौकिक उपजत,
नृत्य संगीत अलग लाग–लागे राग ही में रंग रहयौ,
रंग के समुन्द्र में ए दोऊ झागे श्री हरिदास की स्वमी स्यामा,
कुंजबिहारी पै रंग रहयौ रस ही में पागे।।

भावानुसार रागांचा वापर हरिदासांनी आपल्या पदांमध्ये केलेला दिसतो.

१. नृतत जुगुल किसोर–जुबति जन
मनमिसी राग केदारो मच्यो
२ औ हरिदास के स्वामी स्यामा के मिलि गावत
राग मलार जम्यौ री किसोर किसोरनि

साहित्य विषयानुसार हरिदासांची पदे विष्णुपद आहेत, पण गानशैलीच्या अर्थाने ती धृवपद होतात. विष्णुपदांमध्ये ताल हा छन्दाचे अनुसरण करतो. परंतु धृवपद शैलीत छन्दविषयक प्राधान्य कमी असते. धृवपदांच्या शब्दांना तालाच्या लयीचे अनुसरण करावे लागते. शब्दातील दीर्घ अक्षर तालात बसवण्यासाठी अनेक वेळेला दोन मात्रा लांबवावे लागते. स्वामी हरिदासांच्या पदांवरून त्या काळातील संगीत संबंधी खालील गोष्टी लक्षात येतात.

१. काव्याच्या रस परिपोषासाठी धृवपदांचे प्रचलन संत गायकांमध्ये होते.

२. गाण्याबरोबर वीणावादन पण होई, ज्यात किन्नरी वीणावादन प्रामुख्याने असे.

३. पखवाज, मृदंग, अघौरी या वाद्यांचा उपयोग रंजकतेसाठी केला जात होता.

४. नवीन नवीन रागांच्या रचना होऊन त्यांचा वापर करणे याला प्रोत्साहन मिळत होते.

स्वामी हरिदास हे धृवपद, धमार, होरी या गानशैलीचे मोठे कलाकार होते त्यामुळे त्यांचे समकालीन भक्त गायक हरिराम व्यास, भक्त धृवदास आणि नारायणदास नाभा यांच्यावर त्यांचा प्रभाव होता. नाभा यांना श्री स्वामी हरिदास यांना 'गान कला गंधर्व' म्हणून त्यांचा गौरव केला आहे. वयाच्या पंचाणव्या वर्षी स्वामी हरिदास शरद पौर्णिमेच्या दिवशी कृष्णलीन झाले.

हरिदास स्वामींच्या या धृवपद गायन शैलीवर नागर संस्कार करून राजा मानसिंह यांनी हा गायन प्रकार लोकप्रिय केला. धृवपदाशिवाय आणि विष्णुपदाशिवाय या काळात शबद, रास, होरी, धमार, कहरा, बसंत, रेख्ता, सांचर आणि हिंडोलासारखे गायन प्रकार प्रचलित होते. या काळातील सांगीतिक बदल हे सांस्कृतिक आणि सामाजिक बदलाशी सुसंगत होते, सामाजिक आणि सांस्कृतिक सामंजस्याचे उदाहरण होते.

तोमर वंश – ग्वाल्हेर

तुघलकशाहीपासून फुटून निघालेले दुसरे महत्त्वाचे घराणे होते ग्वाल्हेरचे तोमर वंश. चौदाव्या शतकाच्या शेवटी (इ.स. १३९४) तोमरचे पहिले राजे वीरसिंह आणि त्यांचे भाऊ उद्धारण यांनी 'शक' यांना पराभूत करून ग्वाल्हेरचा किल्ला मिळवला. अजून एका माहितीनुसार मुहम्मद शाह तुघलक यांना ग्वाल्हेरचा किल्ला वीरसिंह यांच्या ताब्यात असणे मान्य नव्हते. त्यांनी ग्वाल्हेरवर स्वारी केली पण काही सरदारांनी संगनमत करून त्यांना माघार घेण्यास भाग पाडले. मुसलमान इतिहासकार फिरिश्ता यांच्यानुसार वीरसिंह यांच्या काळात 'वीरसिंहावलोक' हे रोग चिकित्सेवर पुस्तक लिहिले गेले. तोमर राजे हे शिक्षण, साहित्य, कला यांचे पुरस्कर्ते होते. इ.स. १४०२ मध्ये ग्वाल्हेरची गादी वीरमदेव यांना मिळाली. यांच्या काळात जैन साहित्याची विपुल निर्मिती झालेली दिसते. पद्मनाभ यांचे यशोधरा चरित, चंद्रप्रभा मंदिराची निर्मिती विरमदेवांच्या काळात झाली. विरमदेवांनी साहित्यातील नवनिर्मितीला भरपूर प्रोत्साहन दिले. त्यांनी पूर्वीच्या कवींसोबत तुलना होऊ शकेल अशा कुठल्याही काव्यरचनेच्या निर्मितीस बंदी घातल्यामुळे जैन साहित्यिक न्यायचंद्र यांनी त्या प्रेरणेने हम्मीरा महाकाव्य रचले असे म्हटले गेले.

विरमदेवानंतर डुंगरसिंह आणि नंतर कीर्तिसिंह यांनी ग्वाल्हेरचा राज्यकारभार सांभाळला. दोन्ही राजे जैन धर्माकडे आकर्षित झाले असल्यामुळे जैन साहित्य आणि कलांची भरभराट झाली. ग्वाल्हेरमध्ये संगीत कलेचा भक्कम पाया डुंगुरसिंह यांनी घातला. त्यांनी काश्मीरचे राजे झैनुल आबिदिन यांना 'संगीत चूडामणि' व 'संगीत शिरोमणी' हे संगीत ग्रंथ भेट म्हणून दिल्याचा उल्लेख सापडतो. इ.स. १४५१-५२ मध्ये सुलतान जौनुल यांनी एक विशाल जैनसर निर्माण केला होता. त्या वेळी केलेल्या उत्सवात अनेक राजांनी त्यांना भेटी दिल्या. काश्मीर दरबाराचे राजपंडित श्रीवर यांनी जैन राजतरंगिणीच्या ब्यांशिव्या अध्यायात डुंगुरसिंह यांनी पाठवलेल्या भेटीचा उल्लेख केला आहे.

राजा डुंगुरसेहास्यो गोपालपुर वल्लभः।
गीत ताल-कला-वाद्य नाट्य-लक्ष्मण-लक्षीतम्।
संगीत चूडामण्याख्यं श्री संगीत शिरोमणिम्।
राज्ञे गीत विनोदार्थ गीत ग्रंथ व्यसर्जयत्।।

कीर्तिसिंह यांच्या काळात संस्कृतपेक्षा अपभ्रंश साहित्याचे लेखन अधिक झाले. ग्वाल्हेर किल्ल्यात पंधराशे कोरीव शिल्प कोरली गेली. राजाचे अधिकारी अस्पती यांनी या प्रकल्पांना प्रोत्साहन देऊन पंधराव्या शतकात ग्वाल्हेरला जैन धर्माचे मोठे तीर्थक्षेत्र बनवले. कीर्तिसिंह यांच्या काळात (इ.स.१४५६) ग्वाल्हेरशी माळवा दिल्ली आणि जौनपूरचे राजकीय संबंध वाढले.

(तोमर वंश – ग्वाल्हेर)

कीर्तिसिंह यांनी बहलोल लोधी याच्या विरोधात जाऊन जौनपूरला रसद पुरवली. हुसेन शाह शर्की यांच्या बाजूने संपूर्णपणे उभे राहून त्यांनी आणि त्यानंतरचे राजे कल्याणमल्ल यांनी ग्वाल्हेर, जौनपूरचे संबंध दृढ केले, यांतून ग्वाल्हेर व जौनपूरचे कला संबंधसुद्धा वृद्धिंगत झाले असावेत.

मानसिंह तोमर

पंधराव्या शतकाच्या शेवटी मानसिंह तोमर ग्वाल्हेरचे राजे झाले. त्यांनी थेट युद्धाचा मार्ग न स्वीकारता कधी तहातून तर कधी गनिमी काव्यातून सिकंदर लोधी सुलतानाला ग्वाल्हेरपासून दूर ठेवले. इ.स. १४८६ ते इ.स. १५१६ पर्यंत मानसिंह तोमर यांनी ग्वाल्हेरमधील गोपालगढवरून राज्य केले. ग्वाल्हेरचे शेजारी सिकंदरशहा लोदी यांनी गोपालगढवर अनेक स्वाऱ्या केल्या, पण राजा मानसिंह तोमर यांच्या कार्यकाळात त्यांना यश मिळाले नाही. राजा मानसिंह तोमर यांनी गोपालगढवर अनेक साहित्यकार, चित्रकार, शिल्पकार, संगीतज्ञ यांना आश्रय दिला होता. ते स्वतः एक महान संगीतज्ञ होते. त्यांची पट्टराणी गुजरी कन्या मृगनयनीदेखील श्रेष्ठ संगीतकार होती. ती सुंदर तर होतीच याशिवाय शूर वीरांगना होती. इतर राण्यांसारखी पडद्यामागे न राहता, ती राजा मानबरोबर युद्धावर त्यांना सोबत करीत असे. तिचा विशेष महाल 'गुजरी महाल' खास मानसिंह यांनी निर्माण केला होता. राजा मानसिंह हा न्यायप्रिय शासक, ललितकला प्रेमी आणि स्थापत्य शैलीचा जाणकार राजा होता. त्यांच्या काळात व्यापार, संगीत, साहित्य इ. क्षेत्रांत भरभराट झाली. ग्वाल्हेर शासन काळातला हा काळ संगीतासाठी 'सुवर्ण युग' मानला गेला. लोकवदंतेनुसार मृगनयनी ही एक गुजर जमातीची सुंदर युवती होती. जंगलातील स्वच्छंद आयुष्य जगणाऱ्या, जंगली श्वापदांची शिकार करणाऱ्या या शूर कन्येवर राजा मानसिंह लुब्ध झाला. मृगनयनीने आपल्या स्वातंत्र्याच्या अटीवर राजा मान यांच्या गळ्यात माळ घातली. अटीनुसार राजा मान यांनी इतर राण्यांपेक्षा वेगळा 'गुजरी महाल' तिच्यासाठी बांधला, राजाबरोबर युद्धावर जाऊन तिने आपले शूरत्व जपले आणि महालाला तिच्या राई गावाच्या पाण्याची रसद पुरवून तिने आपली परंपरा जपली. राजा मानसिंहसारख्या रसिक आणि धोरणी राजाच्या आवडती राणी बनताना तिने नायक बैजूकडून संगीताचे धडे घेतल्याची कथादेखील त्या भागात प्रसिद्ध आहे.

(राजा मानसिंह)

राजा मानसिंह तोमर यांनी ग्वाल्हेर किल्ल्यात पहिली

संगीत शाळा सुरू केली ज्यात तानसेनचे प्राथमिक संगीत शिक्षण झाले. ग्वाल्हेरचे पूर्ववर्ती राजा डुंगुरसिंह यांनी संगीत कलेचा पाया रोवला तरी भरभराट मात्र मानसिंहच्या काळात झाली. त्यांच्या पदरी अनेक 'नायक' संगीतज्ञ होते. जे कला आणि शास्त्र, या दोन्ही पक्षांत निष्णात होते. त्यांना 'नायक' हे पद बहाल केले जात असे. नायक हे गायनाचार्य होते, अकबराच्या नवरत्नांपेक्षा ते अधिक विद्वान होते. अकबराचे संगीतज्ञ हे केवळ कला पक्ष जाणणारे होते. त्यांना 'अताई' म्हटले जाई. मानसिंह तोमर यांनी धृपद रचनांशिवाय सावंती, लीलावती आणि मानशाही कल्याण या रागांची निर्मिती केली असे काही संगीतज्ञांचे मत असून, मृगनयनी यांच्या नावे गुजरी, भाहूल गुजरी, माल गुजरी आणि मंगल गुजरी रागांच्या निर्मितीचे श्रेय दिले जाते. कवी खडगराय यांनी गोपालचल आख्यानात राजा मानसिंह तोमर यांचे स्तुती काव्य लिहिले –

तिनके मानसिंह भये भान । ता सम भयो न राजा आन ।।
तेन तपौ जनु ग्यारह ईस । छत्र धरन को नयौ न सीस ।।

राजा मानसिंह तोमर यांना 'धृपद' हा गायन प्रकार लोकप्रिय करण्याचे श्रेय दिले जाते. दरबार धृपदाच्या निर्मितीसाठी त्यांनी नायक बैजू, चरजू, बख्शू, भन्नू, महमूद लोहंग, मंझू आणि नायक कर्ण या नामवंत 'नायक' मंडळींची समिती स्थापन केली होती. या काळाच्या आधीच्या काळात, तेराव्या शतकात 'नायक' हा शब्द गोपाल नायकाला वापरलेला आढळून येतो. तसेच विजयनगर साम्राज्यामध्ये 'नायक' हा शब्द नैपुण्याला वापरलेला आढळतो. यावरून मानसिंहांचे संगीतज्ञ मंडळ हे संगीतकलेच्या सर्व बाजूंचे जाणकार होते तसेच या धृपद गीतप्रकाराच्या रचनेमध्ये दक्षिण देशातील संगीताचा प्रभाव असण्याचा अप्रत्यक्ष पुरावा सापडतो. मंदिरात गायल्या जाणाऱ्या धृपद या गायन प्रकाराला दरबारात आणताना मानसिंह आणि मंडळाने जे बदल केले, त्या मागे त्यांच्या वैयक्तिक आवडी बरोबर संगीतकलेकडे 'विद्या' म्हणून बघण्याचा दृष्टिकोन आणि प्रादेशिक अस्मिता वाढवून राज्यात सलोखा वाढावा असा असू शकतो.

मानसिंह यांनी 'मानकुतूहल' या ग्रंथाची रचना केली. त्यातून तत्कालीन गायन प्रकारांवर प्रकाश पडतो. 'मानकुतूहल' हा संगीत क्षेत्रातील पहिला मध्यदेशीय भाषेतला ग्रंथ मानला गेला आहे. या काळापर्यंत सर्व संगीत ग्रंथ संस्कृत भाषेत लिहिले गेले होते. संस्कृत आणि अपभ्रंश यांच्या संगमातून झालेली ब्रज किंवा मध्यदेशीय भाषा ही मानसिंह काळात जनभाषेबरोबर राजभाषा झाली होती. मानकुतूहलाची मूळ प्रत उपलब्ध नसली तरी नंतरच्या काळात औरंगजेब यांचे अधिकारी फकीरुल्लाह यांनी 'रागदर्पण'मध्ये त्याविषयी स्वतःचे टिप्पण दिले आहेत. मानकुतूहल लिहिण्याचा उद्देश ग्वालियरच्या संगीत शाळेतील विद्यार्थ्यांना रागांचा अभ्यास करताना व्यवस्थित संदर्भ मिळावेत असा होता, असे भाष्य फकीरुल्लाहने यांनी केलेले आहे. तोमरांचे संगीतज्ञ मंडळातले कलाकार वेगवेगळ्या प्रांतांतून आले असल्याने सर्वानुमते रागचर्चा घडावी आणि त्यांचे सविस्तर स्वरूप कळून त्यांची 'विभागणी' राग–रागिणी आणि रागपुत्रांमध्ये व्हावी असा हेतू 'मानकुतूहल' ग्रंथरचनेचा असावा असे फकीरुल्लाह यांनी मत व्यक्त केले आहे. त्यातून सोळाव्या शतकातील 'धृपद' शैलीविषयी काही ऐतिहासिक तथ्ये आपल्या समोर येतात. ते धृवपदाविषयी नोंद करताना लिहितात, 'नायक भन्नू, नायक बख्शू, नायक पांडवी, नायक महमूद, नायक लोहंग आणि नायक करण या संगीत संशोधन समितीच्या

सहयोगाने राजा मानसिंह यांनी धृवपदाची निर्मिती केली. या गायनप्रकाराने देशी आणि मार्गी संगीतातील उत्तम तत्त्वे घेतली असून अभिजन आणि सामान्य अशा दोन्ही वर्गात हा गायन प्रकार लोकप्रिय आहे. या गायन प्रकाराची लोकप्रियता अशी होती की सर्व शुद्ध राग (मिश्रच्या विरुद्धार्थी) आणि तस्नीफ-इ-मार्ग (शास्त्रीय रचना) यांचे प्रचलन कमी झाले, फक्त काहीच प्रकार मूळ स्वरूपात शिल्लक राहिले आहेत. हा गायन प्रकार (धृपद) ग्वालियर, आग्रा, मथुरा इटावा आणि ओर्छा या परिसरात देसावली भाषेत गायला जातो.' 'मानकुतुहल'ची निर्मिती करण्यामागे भारत संगीतावर (नाट्यशास्त्र) विसंबून राहणे कमी व्हावे आणि राग-रागिणी-पुत्र या राग वर्गीकरण पद्धतीत स्पष्टता यावी असे मत फकीरुल्लाह यांनी दिले आहे. ते पुढे म्हणतात, की हा गायन प्रकार सर्वप्रथम राजा मानसिंह यांनी गायला. तो चार भागांचा असून सर्व 'रसांमध्ये' तो बांधला जातो. धृपद गायन प्रकाराच्या निर्मितीत ज्या नायकांनी योगदान दिले त्याबद्दल अशी माहिती मिळते की नायक बैजू हे सर्वांत ज्येष्ठ नायक होते. ते स्वामी हरिदासांचे शिष्य असून त्यांनी तानसेनला बालपणी ग्वाल्हेरच्या संगीत शाळेत गायन शिकवले. तसेच राजा मानसिंह यांची पत्नी मृगनयनी यांनादेखील गायन शिकवले. नायक बैजू यांनी धृवपदाबरोबरच विष्णुपदांचीदेखील रचना केली होती.

त्यांनी रचलेले विष्णुपद -

मुरली बजाय रिझाय लई मुख मोहनते गोपी रीझि रही रसताननते।
सुध बुध सब बिसराई धुन सुन मन मोहे, मगन भई देखते हरि आनन।
जीव जंतु पसु पंछी सुर नर मुनि मोहे हर सबके प्रानन।
बैजू बनवारी बंसी अधर धरि वृंदावन चद बस किये सुनत ही कानन।।

नायक बैजू यांचे शिष्य गोपाललाल होते. ते नंतरच्या काळात सिकंदर लोधींच्या पदरी राजगायक झाले. गुरू बैजू आणि शिष्य गोपाललाल यांच्या धृवपद शैलीतील सवाल-जवाबाचे वेगळे उदाहरण आढळते.

खरज कहाते रिषभ कहाते उपज्यो सूर गंधार
मध्यम कहाते पंचम कहाते कहाते धैवत निषाद नार
आरोहि कहाते अवरोही कहाते मूर्च्छना कहाते गीत
संगीत की धार कहै लाल गोपाल सुनिये
बैजू बावर अथाह जाकि गति अगम अपार।।

जवाब - बैजू

मेघ की सूर खरज, रिषभ सूर छागरी, दादूर की सूर है री गंधार
मध्यम तमचुर सूर, पंचम कोकिल, केकी सुर धैवत
निषाद सुर कुंजार, आरोह हंससो, अवरोह वृषभ सो,
मुरछना सर्प सो, गीत संगीत की धार
कहे बैजू सुनिये गोपाललाल केते गुनी पिछवे काहु न पायौ नाद के पार।।

बैजू हे राणी मृगनयनीचे संगीत गुरू होते. तिचे स्तुती काव्य त्यांनी धृवपद गायन प्रकारात रचले.

सुंदर अति नवीन प्रवीण महाचतुर मृगनैनी मनहरनी चंपकबरनी नार।

केहरि कटि कदली जंघ नाथि सरोज, श्रीपल ओज,
चन्द्रवदनी, सुक नासिका, भोंह धनुष, कामडोर।।
अंग अंग सुगन्ध पद्मिणी, भंवर गुंजत सुवास
आवत क्रोध नही सांत स्वरूप कृसता ही दबी जात बाख केभार।
धन-धन ताकों भाग, तोसी तिया जा घर
बैजू प्रभू रसबस कर लीने काम-जाल डार।।

नायक बख्शूदेखील नायक बैजू यांचे शिष्य होते. राजा मानसिंह तोमर यांच्या मृत्यूनंतर आणि त्यानंतरच्या राजा विक्रमादित्यच्या पराभवानंतर ते कालिंजरचे राजा कीरत यांच्याकडे होते. नंतर गुजरातचे सुलतान बहादूरशाह यांनी त्यांना बोलावून घेतले. सुलतान बहादूरशाह यांच्या दरबारात त्यांनी बहादुरी तोडी, नायकी कानडा, नायकी कल्याण या रागांची आणि 'सहसरस' या धृपदांच्या ग्रंथाची रचना केली. नायक भन्नू ग्वाल्हेरचे होते. नायक महमूद यांचा आवाज अतिशय बुलंद होता. नायक पांडवी हे तेलंगण्यावरून (दक्षिण) कुरुक्षेत्रला तीर्थाटनासाठी आले होते. नायक मंझू हेदेखील तोमरांच्या पतनानंतर गुजरातच्या सुलतान बहादूरशाह यांच्याकडे गेले. मानकुतूहल या ग्रंथाचा फारसी अनुवाद फकीरुल्लाह यांनी केला. त्यांनी 'तर्जुमा-ए' असा शब्द वापरला, ज्याचा अर्थ 'अनुवाद' असा होतो. त्यांच्या 'रिसाल-ए-रागदर्पण' या ग्रंथाला जोडून हा ग्रंथ येतो. 'रिसाल'मध्ये दहा अध्याय असून त्यातील सहावा, सातवा आणि आठवा अध्याय शारंगदेव यांच्या 'संगीत रत्नाकर'मधील श्लोकांचे संकलन आहे. पंधराव्या शतकाच्या शेवटापर्यंत राग-रागिणी पद्धत अस्तित्वात आली होती, असे मानकुतूहलवरून दिसते. याला पुष्टी म्हणून पंधराव्या शतकात बंगालच्या चंडीदास यांनी रचलेल्या कृष्णकीर्तनामधील रागिण्यांचा उल्लेख आणि ग्वालियर जवळच्या रेवा साम्राज्यात 'क्षेमकरण' यांनी इ.स. १५०९ मध्ये लिहिलेल्या 'रागमाला' ग्रंथातील सहा राग, पाच रागिणी आणि आठ पुत्र यांचे वर्णन असे देता येईल. तोमरांची कलासक्त परंपरा, प्रादेशिक आणि प्रागतिक विचारांना प्रोत्साहन याचा पुढचा टप्पा म्हणून राजा मानसिंह यांच्याकडे पाहता येईल. त्यांची संगीत कलेसंबंधीची दूरदृष्टी आणि 'ज्ञानासक्ती' ग्रंथात दिसून येते. मानकुतूहल हा काही मोजक्या ग्रंथांमधील एक असावा ज्याने पुढील काळाची पावले ओळखून त्या काळात नवीन असलेल्या राग आणि रागिणींच्या स्वरूपाची चर्चा केली आहे. वेगवेगळ्या राग आणि रागिण्यांचा संयोग करून नवीन रागांची निर्मिती हे तोमर काळातले व्यवच्छेदक लक्षण होते. प्रचलित रागांची पुनर्रचना, फारसी, अरबी मकाम आणि परद्यांच्या संयोगाने होणारे नवनवीन राग रचना असे मोठे बदल त्या काळात घडत होते. मानकुतूहलमध्ये त्यांची केलेली चर्चा हे या ग्रंथाचे अजून एक वैशिष्ट्य म्हणता येईल. या ग्रंथात राग-रागिणी, पुत्र या बरोबरच त्यांचा गायनसमय व राग (बहुली-बहुली गुजरी, हा राग राणी मृगनयनीने निर्माण केला) रस आणि त्यांच्या मूळ प्रदेशाचा उल्लेख केला गेला आहे. या ग्रंथाचा पूर्ववर्ती ग्रंथ मेषकरण किंवा क्षेमकरण यांच्या 'रागमाला' या ग्रंथातील अनेक राग मानकुतूहलमध्ये घेतले आहेत. त्यातील खोकर, वर्धन करभ ही रागांची नावे त्या परिसरातील प्रचलित राग होते. या ग्रंथात अनेक मिश्र रागांची नावे त्यांच्या मिश्रणासहित दिलेली आहेत. त्यात दोन किंवा तीन भारतीय रागांच्या मिश्रणाबरोबरच फारसी मकाम आणि परदा यांच्या मिश्रणाने तयार झालेल्या अनेक रागांच्या

नावांचा उल्लेख आढळतो. उदाहरणार्थ कानड्याचे पाच प्रकार सांगताना कानड्यात धनाश्री मिसळला तर बागेश्री, कानड्यात मल्हार मिसळला तर अडाणा, धवलश्री, मंगलाष्टक आणि कानड्याच्या मिश्रणाने पूरिया आणि फारसी मकाम फिरदोस्तच्या मिश्रणाने शहाणा राग तयार झाल्याचे लिहिले आहे. भीमपलास, ललित आणि रेवाच्या मिश्रणातून रामकली निर्माण झाला. महादेवाच्या मुखातून पाच राग आणि पार्वतीच्या मुखातून दीपक रागाची निर्मिती झाली, असा उल्लेख या ग्रंथात दिसून येतो. फकीरुल्लाह हे एकमेव लेखक आहेत ज्यांनी रागदर्पणमध्ये राग सावनी, लीलावती, खाडव आणि मानशाही कल्याण हे मानसिंह तोमरांची निर्मिती होते असे नमूद केले आहे. राजा मानसिंह यांच्यासह संगीत मंडळाने लिहिलेल्या मानकुतूहल ग्रंथांमधील रागांची रचना आणि नावे पाहिल्यास असे दिसते की यांतील बरीचशी रागनामे आजही प्रचलित आहेत. त्यांची स्वरस्थाने काळाच्या ओघात बदलली असली तरी मध्ययुगीन काळापासून असलेले त्यांचे महत्त्व आजही अबाधित आहे असे दिसून येते.

मानकुतूहल

मानकुतूहलचा पहिला भाग रागाध्याय आहे. यात राजा मानसिंह यांनी दोह्याच्या रूपात रागासंबंधी लिहिले –

धुनि विशेष सुर वर्ण सौ होई विभूषित देह। जनमन को मोहित करे वहै राग रस जेह।।

रागांगा विषयी खालील प्रमाणे लिहितात –

रागांग भाषांग तीजे क्रिया। इनको कहो रूप चौथे उपांग।।

सहा राग त्यांच्या रागिण्या आणि पुत्रांचे वर्णन करताना ते लिहितात –

शक्तिरुशिव संजोग ते उपजे है सब राग। मोह बढै़ जिनके गुन उपजत है अनुराग।।

मानकुतूहलनुसार प्रत्येक रागाला सहा रागिण्या होत्या. तसेच त्यांचा गायनाचा समय निर्धारित केला होता. उदा. – सकाळच्या रागांमध्ये श्याम, गुजरी, बंगाली, मालश्री, धनाश्री आणि मेघ. त्यातही पहिल्या प्रहरात देशकार, पंचम, भैरव, ललत, बसंत, कौशिक, गुजरी, सावेरी, देव, पटमंजरी, गुणक्री, रामक्री, सोरठी आणि भैरवी गावा, तर दुसऱ्या प्रहरात वराटी, तोडी, कामोदी, गंधारी, कदापिका, नागशब्दिका, देसी आणि शंकराभरण गावा. चौथ्या प्रहरात म्हणजे मध्यरात्री मालव, श्री, गौरी, नटकल्याण, त्रिवेणी, नटसारंग, सर्व प्रकारचे नट, केदारी, कर्नाटी, बडहंसी आणि पहाडी गावा.

सहा पुरुष रागांचे दोहारूपात वर्णन करत लेखक लिहितात–

भैरव कौशिक अरु हिंडोल दीपक सिरी राग पुनि
बोल मेघ राग पुनि छठयो मानि इन पुरूष तूँ निहचै जानि।

मानकुतूहलमध्ये सगळ्या रागांचे वर्णन दोह्यांच्या रूपात केले गेले. भैरवी व भैरव रागाचे वर्णन खालीलप्रमाणे केले –

न्याय अंश गृह मध्यमहि सम्मरु पुनि होई। मूक पहरू लो भैरवी गावात है सब कोई।।
अंश न्यास गृहरस वैफैवतादि है होत। पूर्ण धैवत मुच्छर्क भैरव प्रात उदोत।।

दुसऱ्या, संकीर्ण अध्यायात अनेक रागांच्या संमिश्रणातून निर्माण झालेल्या रागांची यादी दिलेली आढळते. त्यात कानड्याचे पाच प्रकार – १. शुद्ध कानडा, २. बागेश्वरी, ३.

अडाणा, ४. शहाणा, ५. पूरिया.

कामोदचे पाच प्रकार - १. कामोद, २. शुद्ध कामोद, ३. कल्याण कामोद, ४. सावंत कामोद, ५. तिलक कामोद.

श्रीचे चार प्रकार -

१. मालश्री, २. धनाश्री, ३. जैताश्री, ४. ढोलश्री.

याशिवाय रामकली, गुणकली, देशकारी, गौडकरी, निखत (निश्तम), मंगलाष्टाक, धोराष्टिक या रागांचा उल्लेख आढळतो. नट मध्ये शुद्ध नट, नटकल्याण, नटकानडा, नटकेदार, नटहीर, नटमल्हार, नटकामोद, नटसावंत, नटहमीर, नारायणनट, राज नारायण, बलदेव इ. चा उल्लेख आहे. तसेच पूरबी, बडहंस, फिरदोस्त, सुरसती, शंकराभरण, लंकादहन, पुराणी, खंबावती, अंधावली, वरारी, पटमंजरी, शुद्धघंटा, टंक, नागदमन, अहिरी, अडाणा, सोरठ आणि राजहंस अशा नवीन-जुन्या रागांचा उल्लेख मानकुतूहलमध्ये आढळतो.

धृपद गायन शैली

राजा मानसिंहच्या निधनानंतर व सुपुत्र विक्रमादित्यच्या पराभवानंतर संगीत मंडळातील नायक विखुरले गेले. नायक बख्शू आधी कालिंजर आणि नंतर गुजरातमधील सुलतान बहादूर शाह यांच्याकडे गेले. राजा मानसिंह यांनी धृपद गायन प्रकाराची बांधणी करताना तो सर्वसमावेशक असला पाहिजे याची खबरदारी घेतली होती, असा उल्लेख फारसी लेखकांनी केला आहे. त्यासाठी संस्कृत भाषेच्या ऐवजी मध्यदेशीय भाषा वापरणे, संगीत शाळा काढणे, मानकुतूहल ग्रंथ लिहिणे अशा सामान्यांना आकर्षित करणाऱ्या अनेक विषयांची त्यांनी निवड केली. विष्णुपदातील छन्दोबद्धता शिथिल करून गेयतेचा भाग वाढवला. धृपद गायन रचनेचा भाग मात्र मार्गी ठेवला. पूर्वीच्या गायन प्रकारांची वैशिष्ट्ये यात सामाविष्ट केली. बहुतांश संगीतज्ञांच्या मते धृपद गायनाची बीजे प्रबंध गायन पद्धतीत होती. पंधराव्या शतकापर्यंत प्रबंध गायकीतील शुद्ध प्रबंध क्लिष्टतेमुळे मागे पडून सालग सूड प्रबंध लोकप्रिय झाले होते. याची नोंद सुधाकलश यांच्या 'संगीतोपनिषदसारोद्धार'मध्ये दिसून येते. त्यात ते म्हणतात -

उत्तमोन्तमाशुद्धास्तु सालिग्यारव्यो महारसः प्रवर्तते सुखकरः सोऽयं सर्वजनप्रियः।

सालग प्रबंधाचे ध्रुव, मंठ, प्रतिमंठ, अड्डताल, निस्सारु रासक आणि एकताली हे प्रकार त्या काळात प्रचलित होते. त्यातही ध्रुव प्रबंध अत्यंत लोकप्रिय होता.

ध्रुव प्रबंधातून धृवपद आणि त्यातून धृपद गायन प्रकार संशोधित झाला असे संगीतज्ञ म्हणतात. शारंगदेवांनी ध्रुव प्रबंधाचे सोळा प्रकार सांगितले. पंधराव्या शतकापर्यंत ध्रुव प्रबंधातील अक्षर आणि मात्रा गणात फरक झाल्याचा उल्लेख कल्लीनाथाने केलेला आहे. शारंगदेवाने ध्रुव प्रबंध रचनेमध्ये उदग्राहात तीन खंड/चरण रचले, ज्यात पहिले दोन एकाच चालीचे असत. तिसरा उच्च स्वराचा असे आणि ते दोनदा म्हटले जात. आभोगातदेखील तीन खंड असून पहिले दोन एकाच चालीत आणि तिसरा उच्च स्वरात असे. शेवटच्या चरणात कवीचे नाव असे. आभोगानंतर उदग्राहाचा पहिला भाग, ज्याला ध्रुव म्हणतात ते गाऊन संपवले जात. संगीतज्ञांच्या मते ध्रुव धातू हा सर्व प्रबंधांमध्ये अनिवार्य होता. त्यामुळे रचनेत जरी उदग्राह लिहिले गेले तरी गायनात त्याचे काम ध्रुव धातूचे होते. प्रबंध

रचनेत ध्रुव धातूचे काम पुनरावृत्तीचे असल्यामुळे त्याच्याशिवाय प्रबंध अपूर्ण असे. शेवटचा भाग आभोग असल्यामुळे त्याच्या आधीचा भाग ध्रुव धातू असणे अनिवार्य होते. कल्लीनाथ म्हणतात की प्रचलित ध्रुव प्रबंधामध्ये अक्षर आणि ताल नियमांचे पालन होत नसल्यामुळे मोक्षप्राप्ती जरी होत नसली तरी त्यातून सौंदर्यानंद प्राप्त होतो. शिवाय त्या प्रबंधात उद्ग्राह इत्यादी धातू सारखेच असल्यामुळे त्यांना ध्रुव प्रबंध म्हटले जात होते. ध्रुव प्रबंध हा त्या काळात अत्यंत महत्त्वाचा प्रबंध होता. 'गुन्यात्-उल-मुन्या' या ग्रंथात त्याला सालग सूडातील सर्वोच्च प्रबंध मानला गेला. शुभंकर यांच्या 'संगीत दामोदर' ग्रंथात 'ध्रुवका'शिवाय सालग सूड प्रबंध गाणे म्हणजे शहाणपणाशिवाय ज्ञान, ध्यानाशिवाय एकाग्रता आणि श्रद्धेशिवाय दान असल्यासारखे म्हटले आहे. ध्रुव प्रबंधाचे धृवपदात रूपांतर झाल्याचा सर्वांत मोठा पुरावा 'लहजत-ए-सिकंदर-ए-शाही' या ग्रंथात सापडतो. हा ग्रंथ मानसिंह तोमर यांचे समकालीन सिकंदर लोधी (पंधरावे शतक) यांच्या काळात, उमर समा याह्या अल्काबुली यांनी लिहिला होता. त्यात लेखक उल्लेख करतात की प्रबंध गायन संपूर्ण बदलले असून 'सालग सूडा'पैकी केवळ ध्रुव प्रबंध अस्तित्वात आहे. त्यातून असा निष्कर्ष काढता येऊ शकतो की मानसिंह तोमर यांनी ध्रुव प्रबंधाची समाजातील प्रतिष्ठा हेरली. या गायन शैलीमध्ये प्रादेशिक शब्दांच्या रचना गोवल्या आणि धृवपद हा गायन प्रकार निर्माण केला जो 'ध्रुव' या नावाशी साम्य ठेवणारा होता. कालांतराने त्याचे 'धृपद' हे नाव रूढ झाले. गायनाची प्रस्तुती प्रबंध प्रकाराशी साम्य ठेवणारी असल्यामुळे अभिजन वर्ग प्रसन्न होता तर त्यात प्रादेशिक भाषा वापरल्यामुळे सामान्य रसिक त्या गायन प्रकाराकडे आकर्षित झाला होता. या गायन प्रकाराच्या रचनेची सुरुवात ध्रुवाने (ओळींची पुनरावृत्ती) होत असल्यामुळे हा गायन प्रकार लोकप्रिय झाला आणि याचे अनुकरण इतर काव्य आणि गायन प्रकारात हळूहळू होऊ लागले. ध्रुवाचा भाग संतकाव्यात, कवित्त, डोहा, जकरी या नवीन काव्य प्रकारात आणि नंतर कर्नाटक संगीतात पल्लवी आणि हिंदुस्थानी संगीतात स्थायी म्हणून आला. नंतरच्या काळात ध्रुवपदातदेखील कमी-जास्त धातू असलेल्या रचना निर्माण झाल्या. धृपद गायक काही काळ कवित्तदेखील गात असत, पण त्या काव्य प्रकाराची वेगळी शैली निर्माण नाही, होऊ शकली.

हकायक – ए – हिंदी

धृपद गायन प्रकार १६व्या शतकात अतिशय लोकप्रिय झाला. केवळ मध्यदेशीय नव्हे, तर इतर प्रादेशिक भाषा वापरून धृपद गायन प्रकार गायला जाऊ लागला. बिलग्राम गावचे सूफी विद्वान मीर अब्दुल वाहिद बिलग्रामी यांनी लिहिलेला 'हकायक-ए-हिंदी' हा ग्रंथ, 'धृपद' हा गायन प्रकार किती लोकप्रिय होता आणि तो कसा सर्वधर्मसमावेशक झाला होता याचे उत्तम उदाहरण आहे. हा ग्रंथ तीन अध्यायांत लिहिला असून पहिल्या अध्यायात धृपदातील हिंदी शब्दाचे सूफी अर्थ, दुसऱ्या अध्यायात विष्णुपदाच्या हिंदी शब्दांची व्याख्या, आणि तिसऱ्यात इतर गायन प्रकाराच्या शब्दांची व्याख्या दिली आहे. मीर अब्दुल हे सूफी कवी होते. ते संगीताचे जाणकार होते. त्यांनी 'सब-ए-सनाविल' या ग्रंथात लिहिल्यानुसार सूफी गुरू शेख हुसेन यांनी फकिरी स्वीकारल्यानंतर सर्व धन-संपत्तीचा त्याग केला आणि ईश्वरोपासनेत लीन झाले. आपल्या आयुष्याच्या शेवटी मात्र त्यांनी अशी आभिलाषा व्यक्त

केली की जर कोणी चांगला स्वर असलेला गवयी जैताश्री राग गाईल त्या क्षणी मी माझे प्राण देईन. मीर यांनी हकायक-ए-हिन्दी ग्रंथ नोव्हेंबर इ.स. १५६६ मध्ये लिहिला. हा ग्रंथ फारसी भाषेत लिहिला असून या ग्रंथात इस्लामी गूढवादाला विष्णुपदांमधील कृष्णलीलांच्या जागी ठेवले आहे. एवढेच नाही तर यातील काव्यांचा वापर सुफींच्या समांमध्ये केल्याचा उल्लेख आढळतो. मीर अब्दुल वाहिद कृष्णलीलांची विष्णुपद आणि ज्या गीतांचा कृष्णलीलांशी संबंध नव्हता, त्यातील गूढार्थाशी होता अशा धृपदांमधील भेद जाणत होते. त्यामुळे

साजन आवत देखि कै, हे सखि तौरो हार।
लोग जानि मूर्तिया चुनै हौं नय करौं जुहार।।

या दोह्याचा अर्थ सांसारिक न लावता त्यांनी पारमार्थिक लावला व 'गवाई' रागात तो गायला जातो असे त्यांनी नमूद केले. गवाई नावाचा राग त्या काळात अस्तित्वात नसल्याने गौरी या रागाचा अपभ्रंशित शब्द असण्याची शक्यता काही संगीतज्ञांनी व्यक्त केली आहे. तिसऱ्या अध्यायात मीर अब्दुल यांनी दोहा, चौपाई, बरवै छन्द इत्यादी काव्य प्रकार लिहिले आहेत. 'हकयाके 'हिंदी'मधील हे तीनही अध्याय सूफी 'समा'मध्ये गात होते, त्यातील लौकिक प्रतीकांची आध्यात्मिक व्याख्या करताना धृपद आणि विष्णुपद गायनशैलींचा उपयोग मीर अब्दुल वाहिद यांनी केल्यामुळे द्वयर्थी पदरचनांना लोकप्रियता मिळाली असावी. या ग्रंथातून सूफी साधकांच्या उदार दृष्टीचा परिचय होतो. केवळ द्वयर्थीच नव्हे तर त्यांनी कुरआन आणि हदीसमधील काव्याचा उल्लेख करीत ग्रंथातील पदांना आध्यात्मिक अर्थ दिला. मीर अब्दुल वाहिद यांनी धृपद शैलीचा 'समा'मध्ये उपयोग केल्यामुळे धृपद गायन प्रकारात सूफी भक्तिकाव्याचा समावेश झाला. त्या काळात कर्बलाच्या लढाईचे वर्णन धृपद शैलीत गायले गेलेले दिसते.

लडे हसन हुसेन इमाम सैयद सुभट धूम मची भई जंग ताती ।
खेत बिरंछइयो सिंह के छाबडे भल्ले चले खहु खड्ग गिरे हाथी ।
करबला भूमिपर महाभारत भयो भए सहीद जब नबी नाती ।
करै मातम खोदाबतक मजलूम कौ लानत यजीद पर सदा चली जाती ।

काश्मीर

जौनपूर, ग्वालियर, दिल्ली प्रमाणेच पंधराव्या शतकात काश्मीर राज्यात संगीताला प्रोत्साहन मिळाले. बाराव्या शतकापर्यंत कल्हणाच्या राजतरंगिणी व राजा हर्षाच्या काळातील संगीत परंपरांनंतर दोन शतक सुलतान शम्सुद्दीन यांचे काश्मीरवर राज्य होते. त्या काळात संगीताला कुठलेही प्रोत्साहन मिळाले नाही. इ.स. १३९४ मध्ये शम्सुद्दीन यांचा नातू सिकंदर सुलतान झाला. त्या काळात अनेक फारसी, अरबी विद्वान राज्यात आले पण कुबेरिया परंपरेनुसार संगीतावर बंदी असल्यामुळे कलांचा विकास झाला नाही. सिकंदर यांचे नातू शाही खाँ ऊर्फ झैनुल अबिदीन यांनी इ.स. १४२० मध्ये काश्मीरचा राज्यकारभार सांभाळला. त्यांच्या काळात जवळपास अर्धे शतक राज्याला समृद्धी आणि स्थैर्य मिळाले. शांती नांदली. झैनुल अबिदीन काश्मीरमधील सुलतानांमधला सर्वांत प्रभावी सुलतान होता. त्यांनी ज्ञान, संगीत, चित्रकला आणि सर्व कलांना भरपूर प्रोत्साहन देऊन काश्मीरला उत्तर भारतातील मध्ययुगीन काळातले

एक प्रमुख सांस्कृतिक केंद्र बनवले. उत्तम प्रशासन आणि सुधारणावादी विचारसरणीमुळे ते लोकप्रिय सुलतान झाले. त्यांच्या प्रजेने त्यांना 'बुद शाह' (थोर राजा) म्हणून गौरवले. नथ्थोसोमा पंडित या कवीने 'जैनचरित' या ग्रंथात जैनुल आबिदीन यांचे चरित्र व कार्यकर्तृत्व लिहिले आहे. सुलतान झैनुल अबिदीन यांना फारसी, हिंदी आणि तिब्वती भाषेचे उत्तम ज्ञान होते. त्यांनी साहित्य, चित्रकला आणि संगीताला राजाश्रय दिला. ते स्वतः उत्तम संगीतज्ञ होते. हिंदू आणि मुस्लिम अशा दोन्ही धर्मांतील सण साजरे करण्याची नवीन परंपरा त्यांनी राज्यात सुरू केली. त्यांचे शेजारी राजे, ग्वाल्हेरचे डुंगुरेन्द्रसिंह, कीर्तिसिंह, गुजरातचे शासक महमूद बगराह, सिंध, बंगाल आणि माळव्याचे सुलतान मुहमद खिलजी यांच्याशी सलोख्याचे संबंध होते. उत्सवाप्रसंगी भेटींच्या आदान–प्रदानात त्यांना संगीत व साहित्य विषयक ग्रंथ भेट म्हणून पसंत होते. एखादे वाद्य त्यांना आवडल्यास ते वाद्य सोन्याच्या पानांनी सुशोभित करीत आणि त्यांची मोठ्या संख्येने निर्मिती करण्याचा आदेश देत. फारस आणि तुर्कस्तानातून आलेल्या 'रबाब' वाद्याचा प्रसार झैनुल आबिदिन यांनी काश्मीरमध्ये या काळात केला. ते स्वतः उत्तम गायक होते आणि कधी कधी गायक आणि नर्तकांबरोबर ते संध्याकाळ घालवीत. उत्तम कलाकारांना सढळ हाताने ते बक्षीस देत असत. त्यामुळे अनेक ठिकाणांहून त्यांच्याकडे कलाकारांची रीघ लागत असे. त्यांच्या पदरी असलेल्या 'योधबट्ट' या कलाकाराने 'जैन प्रकाश' नावाचा संगीतावर एक ग्रंथ आणि एक नाटक लिहून तो त्यांना अर्पण केला असल्याचा उल्लेख आढळतो. योधबट्ट हे एक वैदिक ब्राह्मण होते. त्यांना संस्कृत बरोबरच फारसी भाषेचे उत्तम ज्ञान होते. फिरदौसीचा 'शाहनामा' त्यांना मुखोद्गत होता. सुलतान झैनुल यांच्या काळात अनेक फारसी–संस्कृत ग्रंथांचे अनुवाद झाले. त्यात कल्हणाच्या राजतरंगिणीचा फारसी अनुवादही समाविष्ट आहे. सुलतानांच्या दरबारात 'मुल्ला उदी' नावाचे मोठे संगीतकार होते. ते 'उद' हे वाद्य वाजवण्यात निष्णात होता. त्यामुळे त्याचे नाव 'उदी' पडले असावे. मुल्ला जादा हे खुरासानहून आलेले संगीतकार कासवाच्या कवचापासून बनवलेले वाद्य उत्तम वाजवीत असत. संस्कृत विद्वान 'श्रीवर'देखील अतिशय उत्तम वीणा वाजवीत. त्यांचा आवाज अतिशय मधुर होता व ते समूहात फारसी गीते खूप छान म्हणत. जामील हे केवळ फारसी गायकच नाही तर प्रगल्भ कवी आणि चित्रकारसुद्धा होते. झैनुल आबिदीन यांनी अरब, खुरासान यांचे व्यापार संबंध वाढवले व इथल्या केसर, कागद, शाल यांच्या बदल्यात पुस्तके, विद्वान माणसे मागितली. सुलतान तिमूर यांच्या मुलाने झैनुल यांना सहा विद्वान आणि अनेक हस्तलिखिते काश्मीरला पाठवली. काश्मिरी कशिदा, कागदाच्या वस्तू, रेशीम उद्योग, साहित्य, चित्र आणि संगीताला भरपूर प्रोत्साहन देऊन प्रसंगी पुढाकार घेऊन काश्मिरी कला संस्कृतीची पायाभरणी सुलतान झैनुल अबिदीन यांनी केली. हीच परंपरा (इ.स.१४७२–९४) त्यांचा मुलगा हाजी खान यांनी पुढे नेली. हाजी खाँ ऊर्फ हैदर शाह स्वतः कवी होते. ते मुल्ला दौड

(रबाब)

या थोर संगीतकाराचे चाहते होते. मुल्ला दौड यांचे शिष्य, ख्वाजा अब्दुल कादिर यांनी नंतर सुलतान यांना एक तंतूवाद्य शिकवले. हैदर शाह ते वाद्य वाजवण्यात इतके निष्णात झाले की कवी ‘श्रीवर’ यांच्यानुसार ते उत्तोमोत्तम कलाकारांनादेखील ते वाद्य वाजवण्याचे धडे देत. या तंतूवाद्याबरोबरच इतरही वाद्ये सुलतान हैदर शाह शिकले. त्यांनी राजकलाकारांकडून ती शिकण्यात कधीही कमीपणा मानला नाही. वाद्यांच्या तंत्राचा खोलवर अभ्यास करून त्यांनी त्या काळात सेगाह, रास्त, नवा या इराणी मकामांमधून अनेक रागांची निर्मिती केली.

हैदर शाहनंतर त्यांचा मुलगा सुलतान हसन शाह हे गादीवर बसले. ते त्यांच्या वाडवडिलांसारखेच कलाप्रेमी होते. स्वतः उत्तम कवी होते. हसन शाह यांचा आवाज इतका मधुर होता की त्यांचे सुरेल गायन ऐकून अनेक गायक कलाकार त्यांचे चरण स्पर्श करीत. ते फारसी, काश्मिरी आणि संस्कृत गीते गायचे. त्यांच्या दरबारात अनेक कलाकार दुरून आश्रयास आले होते. एकंदरीत बाराशे कलाकार त्यांच्या दरबारात होते, असे हसन मोईबुल या इतिहासकाराने लिहिले आहे. असे म्हणतात की सुलतानाने कर्नाटककडील सहा गवयांना आमंत्रण दिले होते. त्यांच्या कडून सहा दक्षिणी राग गाऊन घेतले. सुलतान हसन शाह यांच्या दरबारात बहाबुद्दीन आणि शिक्षाकार असे दोन कुशल कलाकार होते. त्यांच्या गोड आवाजावर खूष होऊन सुलतानाने त्यांना वाडा रहावयास दिला. इ.स. १४८४ नंतर सुलतान हसन शाह यांची संगीत प्रसाराची परंपरा खंडित झाली.

मेवाड – राणा कुंभा

चौदाव्या शतकातील राजा हम्मीरच्या वंश परंपरेतच राणा कुंभा यांचा जन्म झाला. इ.स. १४३३ मध्ये वडील मोकल यांच्या वधानंतर राणा कुंभा ऊर्फ कुंभकर्ण मेवाडचे महाराज झाले. आपल्या कलासक्त परंपरेचा मान राखीत राणा कुंभा यांनी मागील पिढीतील सर्व राजांप्रमाणेच कलेचे संवर्धन केले. साहित्य, शिल्पकला इ. कलांना राजाश्रय दिला. राणा कुंभा यांनी अनेक यशस्वी स्वाऱ्या करून राज्ये जिंकली. माळवा, बुंदी, अंबर, गुजरात राजांना पराभूत करून आपले शौर्य प्रस्थापित केले. त्यांच्या शौर्याचा सन्मान म्हणून दिल्ली आणि गुजरातच्या सुलतानांनी त्यांना ‘हिंदू-सुर-ताण’ असा किताब बहाल केला. राणा कुंभा हे जसे अद्वितीय योद्धा होते, तसेच ते उत्कृष्ट साहित्य टीकाकार, कवी, नाटककार, स्थापत्यकार, कामशास्त्रतज्ज्ञ आणि संगीतज्ञ होते. कवी जयदेव यांचे मेवाडी भाषेतील अनुवाद ‘रसिक प्रिया’, कामशास्त्र आणि स्थापत्यावरील दोन ग्रंथांतील काही भाग, छंदाष्टकवृत्ती इत्यादी ग्रंथांचा उल्लेख इतर ग्रंथांमधील संदर्भ ग्रंथातून सापडतो. राणा कुंभा गायन, वादन आणि नृत्याचे विद्वान होते. त्यांना ‘अभिनव भरताचार्य’ आणि ‘नंदिकेश्वरावतार’ ही बिरुद त्याकाळात लाभली होती. ते निष्णात वीणावादक होते. संगीतातील अनेक ग्रंथांचे कर्ते होते. राणा कुंभा यांनी ‘संगीतराज’ या प्रसिद्ध ग्रंथासाहित एकोणीस ग्रंथांचे लेखन केले. त्यात रसिक प्रिय, चण्डीशतकवृत्ती हे साहित्यातले, कुंभस्वामीमंदार, नाटकराज हे नाटक ग्रंथ, कामराजरतिसार हे कामशास्त्रावरील, एकलिंगाश्रय, दर्शनशास्त्र, हरिवर्तिकम् हे धार्मिक तर वाद्यप्रबंध, सूडप्रबंध, संगीतरत्नाकर टीका, संगीत क्रमदीपिका, संगीत मीमांसा, संगीत सुधा इ संगीतविषयक ग्रंथांचा समावेश आहे. यातील बरीचशी ग्रंथसंपदा अनुपलब्ध झाली आहे. उपलब्ध ग्रंथातील संगीतविषयक माहिती ज्या

ग्रंथांमध्ये सापडते, त्या ग्रंथांची थोडक्यात माहिती देता येईल.

राणा कुंभा यांचे ग्रंथ

रसिकप्रिया – कवी जयदेवांच्या 'गीतगोविंदा'वरील हा टीका ग्रंथ आहे. या ग्रंथात 'संगीत राज'मधील अनेक संदर्भ उद्धृत केले आहेत. त्यात प्रबंधातील लक्षणांचा विशेषत्वाने उल्लेख होतो. राणा कुंभा यांनी यात अठ्ठावीस 'मिश्रसूड प्रबंध' या नावाने नवीन प्रकारांचा उल्लेख केला आहे. त्यांनी गीतगोविंदाची टीका लिहिण्यामागे असलेल्या कारणमीमांसेत 'गीतगोविंद'मधील संगीत मूल्य पूर्णतः उकलणे, जयदेवांना अभिप्रेत शृंगार रस मांडणे आणि गीतगोविंदमधील अन्वयार्थांचा उलगडा करणे, असे सांगितले आहे.

दधौगीत गोविंद संज्ञप्रबंधे चिच्चवृत्तीनृव कुंभकर्ण
विनिमायविश्वोपकाराय शास्त्रं रसोल्लासी संगीतराजभिधान

रसिकप्रिया टीकेत संगीत आणि साहित्याचा सुंदर संयोग आहे. त्यात तत्कालीन रागरागिण्यांचे वर्णन, ताल व लय विषयी माहिती आणि नृत्यातील नायक–नायिका भेद याबद्दल विवेचन आहे.

एकलिंगमाहात्म्य – या ग्रंथात राणा कुंभा यांच्यावर स्तुती श्लोक रचला असून त्यात त्यांची कलाकार म्हणून प्रतिमा रेखाटली आहे.

सकल विनृपाली मौलिमाणिक्य रोचि–
र्मधुर रणित वीणा वाद्य नैशध बिन्दुः।
मधुकर कुल लीला हारि शारीरशाली
जयति जगति कुंभो भूरिशौर्याशुमाली।।
(एकलिंग माहात्म्य राजवंश)

महाराणा कुंभाच्या काळात संकलित केलेल्या या काव्य प्रकारातल्या एक चर्चा प्रसंगात कुंभाच्या संगीत प्रवीण असण्याचा उल्लेख आढळतो.

छन्दोभिः सुमनोहरैः श्रवणयोः पीयूषधारोत्करै–
वर्णैः प्रासविभूषितै (म्) तिलक (वत्) स्वस्थानसंवेशितैः।
ताले कुत्रचिदीप्सिते कविरिव प्रायः प्रबन्धान सुधी–
धुऽर्यः कोऽपि सुकाव्यकार नृपतिर्बध्नाति बन्धोद्धुरान।।

या ग्रंथात महाराणा कुंभा वीणावादनात निष्णात असल्याचे स्पष्टपणे म्हटले आहे. राणाच्या हातात विपंची वीणा घेऊन कोमल स्वरांच्या स्वस्थानाचा उत्तम प्रयोग करण्याची या ग्रंथात प्रशंसा केली आहे. कुंभा यांना 'नृपग्रामणी' म्हटल्याचा उल्लेखही एकलिंगमाहात्म्यमध्ये आढळतो, यातून ते ग्रामांतर्गत गायनात कुशल होते असे समजते. कुंभा यांच्या वीणावादनाला **'मधुररणितवीणावाद्यवैशयाबिन्दु'** म्हटले आहे. एकलिंगमाहात्म्यमधील अनेक स्तुती कुंभा यांनी राग आणि ताल आदिताल, प्रतिमण्ठताल, यतिताल, अद्भुतताल, झंपाताल, मण्डताल, त्रिपुट व एकताली तालात बांधल्या असल्याचे इतिहासकारांचे मत आहे. त्यांच्या आश्रयाला

(राणा कुंभा)

सारंग व्यास, कान्ह व्याससारखे संगीताचार्य, अनेक बीनकार, लेखक, कवी होते. कुंभा यांची कन्या रमाबाईदेखील संगीतात निपुण होत्या. काही संगीततज्ज्ञांच्या मते कुंभा यांनी कान्हा व्यास यांना स्तुतींच्या संकलनासाठी नेमणूक केली होती. तसेच त्यांना 'संगीत राज' या ग्रंथांच्या निर्मितीत सहभागी करून घेतले होते.

संगीतराज – या ग्रंथाला 'संगीतराज' किंवा 'संगीत मीमांसा' अशी दोन नावे दिली गेली होती. त्याकाळी ग्रंथांना दोन नावे देण्याची पद्धत असावी. उदा. नान्यदेवांच्या ग्रंथाला 'भरतभाष्य' आणि 'सरस्वतीहृदयलंकार' अशी दोन नावे होती. नावाप्रमाणेच संगीताची शास्त्रार्थ चर्चा करून त्यातील गुह्यार्थ उकलणे असा अर्थ राणा कुंभाला अपेक्षित होता. लेखकाच्या अनुसार संगीतराज हा ग्रंथ संगीतशास्त्राचा पंचमवेद किंवा उपवेदाच्या दृष्टीने महत्त्वाचा ठरावा म्हणून लिहिला गेला. राणा कुंभा यांच्या 'संगीतराज' ग्रंथावर संगीत रत्नाकराचा मोठा प्रभाव आढळून येतो. कुंभा यांनी स्मृती, पुराण, योग, वेद, पूर्वमीमांसा, व्याकरण, न्याय आणि साहित्याचा सखोल अभ्यास केला होता. याचा पुरावा त्यांच्या ग्रंथांमधून दिसून येतो. संगीतराज ग्रंथ पाच 'रत्नकोषांत' विभागला गेला असून त्यांची नावे अनुक्रमे पाठ्य, गीत, वाद्य, नृत्य आणि रस अशी आहेत. प्रत्येक कोषात चार उल्लास आणि प्रत्येक उल्लासात चार परीक्षण आहेत. याचा अर्थ, हा ग्रंथ पाच रत्नकोष, वीस उल्लास आणि ऐंशी परीक्षणांनी रचलेला आहे. संगीतशास्त्रासंबंधी हा त्या काळातला सर्वांत मोठा ग्रंथ मानला गेला आहे.

पाठ्य रत्नकोषात संगीतशास्त्राच्या संज्ञा आणि परिभाषांचे एकत्रित संकलन प्रथमतःच आढळते. तसेच त्यात 'पद', 'वाक्य', 'छन्द', 'अलंकार' यांच्या व्याख्या आणि गुण व दोष यांचे प्रतिपादन आहे. राणा कुंभा हे एकमेव ग्रंथकर्ते होते ज्यांनी संगीतविषयाच्या 'पाठ्य'चा ग्रंथात सविस्तर ऊहापोह केला.

गीत रत्नकोषात स्वरोल्लास, रागोल्लास, प्रकीर्णोल्लास आणि प्रबंधोल्लास असे विभाग आहेत. या विभागांना संगीत रत्नाकरात अध्याय म्हणून संबोधले गेले होते. संगीत रत्नाकरापेक्षा विस्तृत स्वरूपात या उल्लासांची चर्चा संगीतराजमध्ये केलेली आढळते.

वाद्य रत्नकोषातदेखील संगीत रत्नाकराच्या वाद्याध्याय आणि तालाध्यायाप्रमाणे चर्चा केली गेली आहे. कुंभा यांनी तालाध्याय हा वेगळा न करता घनवाद्य विषयक उल्लासात त्याचा समावेश केला.

नृत्य आणि रस रत्नकोषात कुंभांनी संगीत रत्नाकर आणि नाट्यशास्त्रातील नृत्य अध्याय आणि रसभाव विचाराचा समावेश केला आहे. राणा कुंभा यांनी राग वर्गीकरणाबाबतीत देशी रागांचा 'रागध्यान' संकल्पना वापरताना त्यांनी ही संकल्पना ग्रामराग किंवा त्यांच्या भाषांना वापरली नाही आहे. यातून असा निष्कर्ष निघू शकतो की रागाचे दृष्यात्मक स्वरूप हे केवळ देशी रागांना वापरण्याची पद्धत होती. ग्रामराग त्यापासून मुक्त होते. 'संगीतराज'मध्ये देशी

राग आणि ग्रामरागांची स्पष्ट विभागणी दिसून येते. तसेच ग्रामरागांपेक्षा देशी रागांची संख्या तुलनेने अधिक दिसते. विकृत स्वरांमध्ये देशी रागांच्या वर्णनात 'सत्राय' आणि 'मृदुषड्ज' या संकल्पना ग्रंथात दिसून येतात. या ग्रंथामधील प्रकीर्णोल्लास मधल्या परीक्षणाच्या शेवटच्या परिच्छेदात आवाज उत्तम राहण्यासाठी औषधे आणि पथ्ये सांगितली आहेत.

विजयनगर साम्राज्य

हरिहर राय आणि बुक्क राय यांच्या नंतर देवराय (इ.स. १४२४-४६) यांनी विजयनगरचा प्रदीर्घ राज्य कारभार सांभाळला. देवराय यांनी लोककल्याणाच्या कामाबरोबरच सेना सशक्त केली. कन्नड भाषेला प्रोत्साहन याच काळात मिळाले. तेलगू आणि संस्कृत भाषांना याच काळात राजाश्रय मिळाला. देवराय द्वितीयच्या काळात अनेक तेलगू आणि कन्नड कवींनी विपुल ग्रंथसंपदा निर्माण केली. कन्नड कवी चामरस आणि कुमारव्यास, संस्कृत कवी गुंडा डिम डिम आणि तेलगू कवी श्रीनाथ यांना देवराय द्वितीयकडून राजाश्रय मिळाला होता. राजा शूर, कलासक्त आणि उत्तम प्रशासक होता. त्यामुळे विजयनगर साम्राज्य या काळात अतिशय समृद्ध झाले. या काळात संगीत मंदिरांच्या आश्रयाने वाढले होते.

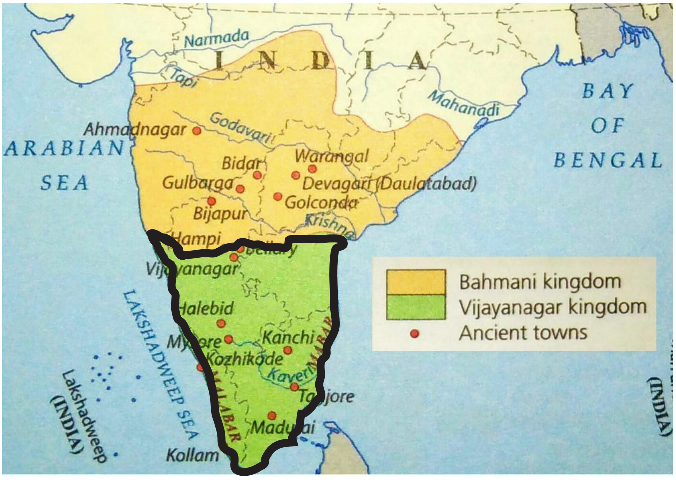
तलपक्कम अन्नामाचार्य

तलपक्कम अन्नमाचार्य या तेलगू विद्वान कवी गायकाने तेलगू मध्ये बत्तीस हजार पदे रचून संगीत गायन प्रकारात भजन पद्धतींचा विकास केला, ज्याची परंपरा पुढे पुरंदरदास आणि त्यागराजांनी चालवली. अन्नमाचार्य यांची पदे शृंगार आणि अध्यात्म अशा दोन भागांत वर्गीकृत होतात. त्यांची शृंगारिक पदे मधुराभक्तीची पदे होती, जी नृत्य व गायनासाठी अनुकूल होती. 'व्यंकटेश्वरा' व 'अलमेलु' या काव्य संग्रहामधील शृंगार पदे तत्कालीन संस्कृत काव्य परंपरांना छेद देणारी होती. त्या काव्यरचनेत एक ओळ 'पल्लवी' व इतर तीन कडवी 'चरणम' अशी बांधणी होती. अन्नमाचार्य यांनी त्यांच्या भक्ती रचनांना रागांमध्ये निबद्ध केले होते. त्यांनी अन्नमैया किंवा तालपक्क अन्नमैया या नावाने रचना केल्या. आपल्या पदरचनेत त्यांनी पहिल्यांदा 'कृती' आणि 'मुद्रा' या संगीत संज्ञांचा वापर केलेला दिसतो. तसेच त्यांनी 'संकीर्तन लक्षणम्' या काव्याची रचना केली. अन्नामाचार्य यांना अनेक भाषांचे ज्ञान होते. त्यांना जयदेवांचे गीतगोविंद माहीत होते. ते वेंकटेश्वराचे निस्सीम भक्त असल्यामुळे तेथील सर्व उत्सवांवर त्यांनी अनेक रचना प्रकार वापरून काव्य केली. त्यांना अनेक रागांमध्ये बांधून ती सर्वमुखी केली. त्यांचे गुरू, अहोबल मठाचे श्री अदिवन साथकोप यांना श्रद्धांजली म्हणून 'चुड्डु' या पदाला भैरवी रागातून गायले. अन्नमाचार्य यांच्या पत्नी थिमक्का, पुत्र पोद्दा तिरुमलाचार्य आणि नातू तालपक्कम चिन्ना तिरुवेंकटनाथ यांनी त्यांची काव्य व संगीत परंपरा पुढे नेली. अन्नमाचार्य यांची कीर्तनपदे ताम्रपत्रांवर लिहिलेली सापडली असून प्रत्येक ताम्रपत्रांवरील पदे रागांच्या नावानिशी आढळतात. ताम्रपत्रांवरील रागांमध्ये अहिरी, पादी, मुखारी, शंकराभरण, श्री, सामंत, कांबोजी, भैरवी, बाडली, रामक्रिया, वसळी, ललित देसालम सिंधुरामक्रिया, कोंडामल्हारी, अहिरीनाट, सालंगनट, शुद्ध वसंत, हिंडोल वसंत, हेज्जुजी, मंगलाविशिका, चेन्नचुमालहरी, भल्लाटी, वेलावली, पूर्वगौड, नागरवल्ली वसंत वराळी, मालवगौड, मेघरंजी,

तेलुगुगांबोडी इ. अशी जवळपास साठ रागांची नावे सापडतात. त्यांना 'पदकविता मार्गदर्शी' अशा उपाधीने गौरवले होते. अन्नमाचार्य यांच्या काळापर्यंत संगीतात मोठे बदल झाले होते. जुनी नावे कालबाह्य झाली होती आणि पल्लवी, अनुपल्लवी, चरण, चित्तस्वर आणि स्वर साहित्य प्रचारात आले होते. पदाच्या शेवटच्या भागात कवीची मुद्रा असणेदेखील प्रचारात आले होते. त्यांना शहाण्णव वर्षांचे दीर्घायुष्य लाभले. त्यांच्या संकीर्तनातून कर्नाटक गायन, शैली म्हणून आधी प्रगल्भ झाले.

कल्लिनाथ कृत कलानिधी

पंधराव्या शतकाच्या उत्तरार्धात इम्माजी देवरायाच्या काळात विजयनगरचा सांगीतिक उत्कर्ष पराकोटीला गेला होता. त्यांच्या आश्रयाला असलेले चतुर कल्लिनाथ यांनी लिहिलेल्या 'कलानिधी' या संगीत रत्नाकरावरील टीकेने रत्नाकरातल्या विविध संज्ञा कळण्यास अमूल्य मदत मिळाली. चतुर कल्लिनाथ हे शांडिल्य गोत्राचे संगीत विद्वान होते. ते उत्तम गायन आणि रचनाकार होते. त्यामुळे त्यांना 'रायवैयाकर' ही पदवी देण्यात आली होती. राजाने त्यांना संगीताची पूर्वपरंपरा कळावी म्हणून संगीत रत्नाकरवर टीका लिहिण्यास सांगितले होते. कल्लिनाथाच्या काळापर्यंत 'मेल' ही राग वर्गीकरणाची पद्धत प्रस्थापित झाली होती. राग अध्यायाच्या देशी प्रकरणावरून लक्षात येते की, स्वरांची स्थापना पूर्णरूपाने झाली होती. पंचम स्वर हा चार श्रुतींचा अविकृत म्हणून प्रचलित झाला होता. रागांच्या चलनातही काही बदल दिसून येत होते. ग्राम राग संकल्पना अप्रचलित झाली होती. गायनामध्ये नवीन स्वरांतरे रूढ होऊ लागली होती, ज्याचे दूरगामी परिणाम दिसू लागले होते. कल्लिनाथांनी शारंगदेवांच्या मार्गी आणि देशी रागांच्या विश्लेषणात काही रागांविषयी विशेष माहिती दिली आहे. ते म्हणतात की राग भवानी हा सामगायनाला वापरला जात होता. राग गांधारी हा स्त्रियांसाठी तर राग पुलिंदी हा आदिवासी जमातींमध्ये लोकप्रिय आहे. राग गंधारवल्ली हा पितरांच्या पूजेसाठी तर षडज हा भाषारागदेखील देवपूजेसाठी वापरला जात असे. 'कलानिधी'मध्ये कल्लिनाथाने भरतापासून तत्काळपर्यंत चालत आलेल्या संगीत परंपरांचा ऊहापोह केला. त्यावर त्यांनी आपले भाष्य केले. या काळात 'उगाभोग' हे उद्ग्राह आणि अभोगाचे अपभ्रंशित रुप होते. कल्लिनाथाने विजयनगरच्या सांगीतिक योगदानात या गायनप्रकारचे विशेष महत्त्व अधोरेखित केले आहे. प्रबंध रचनेचे चार धातू उद्ग्राह, ध्रुव, मेलापक आणि आभोग यांची जागा पल्लवी, चरण, अनुपल्लवी घेत असल्याचे दिसून येते. उगाभोगामधील पदरचना ही उद्ग्राह किंवा पल्लवी आणि नंतर इतर कडवी, चरण किंवा आभोगसारखी म्हटली गेली. पल्लवी आणि इतर चरणांची चाल एकसारखी असे. उगाभोगातून पुढे भजन आणि कलाक्षेप परंपरेचा विकास झाला जो आजच्या कीर्तन प्रकाराच्या जवळपास होता. पंधराव्या शतकात अनेक कन्नड कवींनी 'उगाभोग' गायन प्रकाराच्या रचना केल्या. कल्लिनाथाच्या काळात विजयनगर साम्राज्यातील संगीत बदलत होते. त्यांनी या बदलाची तक्रार केलेली दिसते. त्यांच्या उल्लेखाने लक्षात येते की संगीतातील स्वरांच्या जागा, स्वरांतरे आणि गायनशैली बदलल्यामुळे राग तोडी, रामक्रिया, नट्टदेवक्रि आणि श्री रागातील स्वर लगाव बदललेले होते. 'कलानिधी' ग्रंथात 'राग कदम्बकम' ही रचना चार ते चौसष्ट राग आणि तालात गाता येते व गोपाल नायकासारखे निष्णात गायकच हे आव्हान पेलू



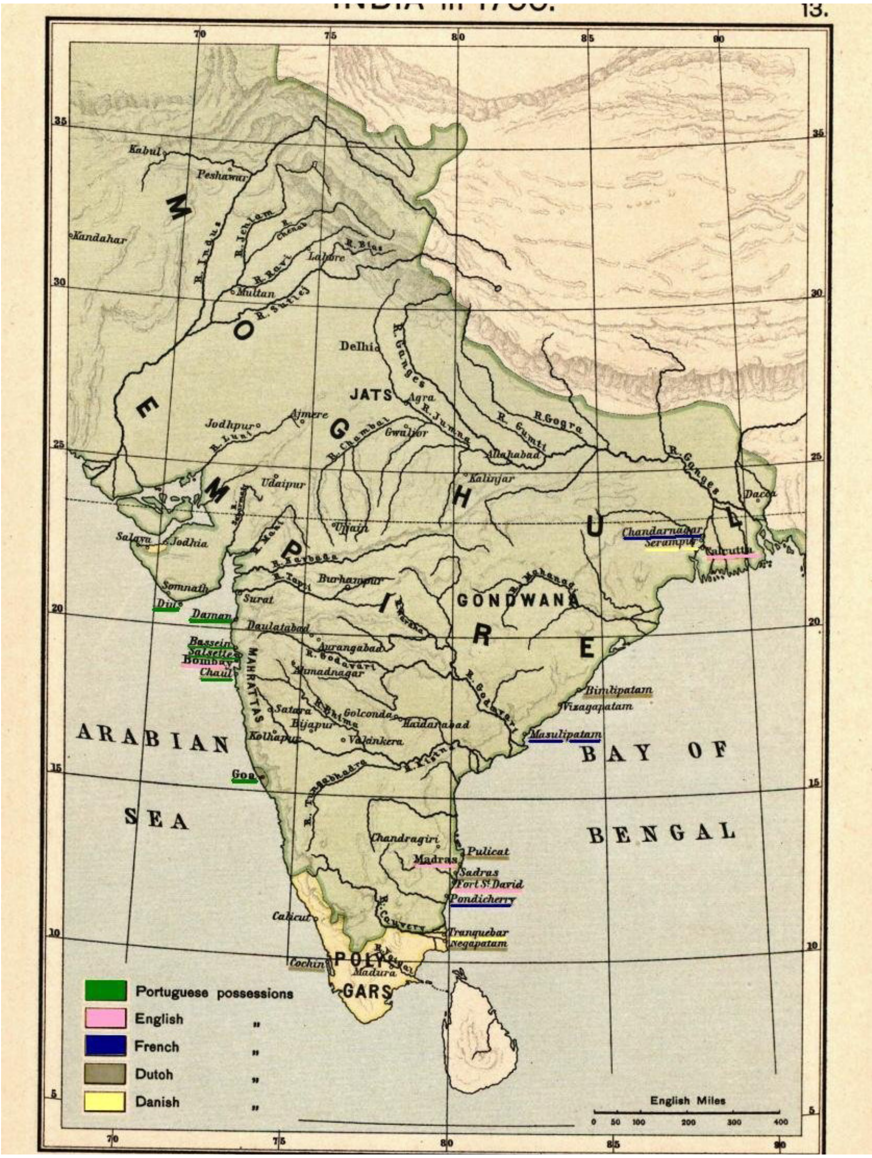
विजयनगर साम्राज्य

शकतात, असे नमूद केले आहे. यामुळे तेराव्या शतकातील देवगिरी राज्याचे दरबार गायक गोपाल नायक यांच्या विषयीची थोडी अधिक माहिती मिळते. रागांबरोबरच शारंगदेवांनी सांगितलेल्या प्रस्तारावर कल्लिनाथ यांनी भाष्य केले आहे. याचे अधिक स्पष्ट विश्लेषण नंतरच्या काळातील संगीतज्ञांनी केले.

पंधराव्या शतकाच्या शेवटी सेलुवा राजवटीचे, सेलुवा नरसिंह विजयनगरचे राजे झाले. ते स्वतः उत्तम संगीत रचनाकार होते. त्यांनी सूलादी, गीत, कीर्तन इ. गायन प्रकारांच्या रचना केल्या. त्यांचे गुरू श्रीपाद राय स्वामी यांनी निर्मिलेल्या ‘सूलादी’ या गेय रचनेचे ते प्रचारक होते. सेल्वा नरसिंह यांच्या आश्रयाने अनेक सांगीतिक रचना प्रकारांचा प्रसार झाला. गुरू श्रीपादराय स्वामी यांनी कीर्तनाबरोबर एकशे तेहतीस सूलादी गीत प्रकाराच्या रचना ‘रंग विठ्ठल’ या नावाने केल्या. ते मध्वाचार्य परंपरेचे द्वैत वेदांताचे अनुयायी होते. श्रीपादराय यांचे शिष्य व्यासतीर्थ यांनी नंतर द्वैत वेदांताची परंपरा उत्तम प्रकारे पुढे नेली. श्रीपादराय स्वामी यांच्यानंतर व्यासतीर्थ हे सेलुवा नरसिंहदेव ते कृष्णदेवराय यांच्यापर्यंत राजगुरू म्हणून राहिले. त्यांचे शिष्य वादिराजस्वामी कनकदास आणि पुरंदरदास यांनी मध्वाचार्यांची दशकूट परंपरा विजयनगर साम्राज्यात सर्वदूर पसरवली. विजयनगर सम्राटांच्या संगीत कला प्रेमाचे परिणाम संपूर्ण राज्यभर दिसू लागले होते. स्वतः राजे संगीत कलेचे साधक असल्यामुळे संगीताचा शास्त्र व कला अशा दोन्हीही प्रवाहाने विकास झाला. नरसिंह नंतरचे राजे सेलुवा गोप तिप्प भूपाल यांनी ‘तालदीपक’ नावाच्या ग्रंथाची रचना केली. **(‘इति साळुववंशार्णवपूर्णिमाचंद्रस्य भरतमतपारावारपारीणस्य श्री गोपतिप्प भूपालस्य तालदिपिकायां ताळप्रस्तारादिप्रत्यय निरुपण प्रकरणम्’)** त्यात त्यांनी गायन आणि नर्तनाशी संबंधित ताल प्रस्ताराच्या विविध पद्धती सांगितल्या होत्या, असा हस्तलिखित पुरावा आढळतो.

■■■

सोळावे शतक : तरंग चार



(नकाशा – सोळावे शतक – courtesy : Encyclopedia Britannica, Inc).

सिकंदर लोधी

मानसिंह तोमर यांच्या समकालीन दिल्ली सल्तनतवर सिकंदर लोधी यांचे राज्य होते. (इ.स.१४८९ ते इ.स.१५१७) सिकंदर लोदी उत्तम शासक होता. तो न्यायप्रिय होता. आग्र्याची स्थापना सिकंदर लोदी यांनी केली. 'गुलरुखी' या टोपण नावाने त्यांनी काव्यरचना केल्या आहेत. त्यांनी अनेक संस्कृत ग्रंथांचे फारसी भाषेत अनुवाद करण्यास प्रोत्साहन दिले. ते विद्या

प्रेमी होते. त्यांना संगीत कलेत रुची होती. ते शहनाई वादनाचा नेहमी आनंद घेत. 'बाकियत-इ-मुश्ताकी' या ग्रंथाचे लेखक रिझ्कुल्लाह मुश्ताकी यांनी सुलतान सिकंदर लोधी यांच्या संगीत रसिकतेचे सविस्तर वर्णन केले आहे. ते म्हणतात, की सुलतान नियमीत संगीत ऐकत. त्यांच्या दरबारात तवायफ आणि संगीतकारांचे अनेक समूह नोकरी करत होते. असे असले तरी उत्तमोत्तम कलाकार त्यांच्यासमोर थेट गायन-वादन करीत नसत. त्या ऐवजी त्यांना एक खासगी जागा महालाच्या जवळ दिलेली होती. तिथे सुलतान त्यांच्या महालात बसून संगीत ऐकत. सिकंदर लोधी हे शहनाई या वाद्याचे चाहते होते. त्यांच्या पदरी दहा निष्णात शहनाई वादक होते. ते दररोज रात्री सुलतानाकरिता शहनाई वाजवत. सुलतानाच्या आज्ञेनुसार त्यांना आधी राग गौरी, मग कल्याण नंतर कानडा आणि शेवटी मकाम हुसैनी सोडून इतर काहीही वाजवणे निषिद्ध होते. तसे न केल्यास त्यासाठी त्यांना कठोर शिक्षेचीदेखील तरतूद केली होती. सुलतान सिकंदर यांच्या पदरी राजगायक म्हणून गेलेल्या नायक गोपाल यांनी सुलतानवर धृपद रचले-

दिल्लीपति नरेन्द्र सिकंदरशाह जाके डरते धरणी हिल हिलायो ।
दल शाह महिमा अपार अगाध जहाँ गुणीजन विद्या तहै किरन छायो ।
नाद विद्या गावे सुनि आलम धावे दीन दुनी के तुम ही अवतार आयो ।
कहत नायक गोपाल चिरंजीव रहौ पादशाह गहनते आय मृग धायो ।

लहजत - ए - सिकंदर शाही

सिकंदर लोधी यांच्या दरबारात मौलाना जमाली हे राजकवी आणि शेख अली हे संगीतज्ञ अतिशय प्रसिद्ध होते. ते कुरआनचे निष्ठावंत अनुयायी असले तरी संगीतकलेकडे त्यांनी विद्या ('इल्म') म्हणून पाहिले. सिकंदर लोदी यांचे पंतप्रधान मियाँ बहावा यांच्या प्रोत्साहनाने हम्मद ऊर्फ याह्या-अल-काबुली यांनी लहजत-ए-सिकंदरी हा संगीत विषयक ग्रंथ लिहिला. हा ग्रंथ संगीत रत्नाकराचा टीकेसहित अनुवाद आहे. याह्या काबुली यांनी ग्रंथाचे भाग 'रत्नाकरासारखेच' सात केले असून त्याशिवाय इतर सहा संस्कृत ग्रंथांचा संदर्भ म्हणून उल्लेख केला आहे. संस्कृत ग्रंथांच्या श्लोकांचा आधार घेताना त्यांनी तत्कालीन परिस्थितीनुसार त्यावर आपली टिप्पणे दिले आहेत. त्यांनी ग्रंथात स्पष्ट केले की ते संगीतातील (मुसिकी) ज्ञानाविषयी (इल्म) लिहीत असून त्याला 'नग्मा' किंवा 'सरुद' म्हटले आहे. या ग्रंथात ते गायन आणि धून (फन्-इ-लहन् वा घिना) याविषयी चर्चा करतात. याशिवाय आधार वाद्य असलेल्या वीणेसारखे चंग आणि रुद या वाद्यांचीदेखील त्यांनी चर्चा केली आहे. याह्या काबुली यांनी श्रुति (सुरित) आणि मूर्च्छना व ग्राम यांची तत्कालीन संगीत पद्धतीशी तुलना करताना 'गुन्यात्-उल-मुन्या'मधील पद्धतीचा उल्लेख केला आहे.

याह्या-अल्-उमर काबुली यांनी प्रस्तावनेत लिहिले की 'लहजत' लिहिण्यासाठी त्यांनी १. संगीत रत्नाकर, २. नृत्य संग्रह, ३. आदि भारत, ४. सुधानिधी, ५. संगीत समास्सिय, ६. संगीत कल्पतरू/ कल्पद्रुत, ७. संगीत मतंग असे सात संस्कृत संगीत ग्रंथ आणि इतर साहित्य 'दरी' या पर्शियन भाषेतल्या जुन्या लिपीत अनुवादित केले होते. त्यांचे संकलन त्यांनी विद्वानांसमोर मांडले. दरबारातील भाषा फारसी असल्यामुळे त्यांनी हा ग्रंथ फारसी भाषेत

लिहिला तसेच ग्रंथामध्ये संगीताच्या शास्त्रासाठी संस्कृत भाषेचा उपयोग केला आहे. काही ठिकाणी त्यांनी संस्कृत व अरबी अशा दोन्ही भाषांमधील शब्दांचा वापर केला आहे.

उदा. नाद/आवाज, सुर/औत, श्रुति/इर्खा, त्री/से, चतुश/चहर, संवादी/निस्बत, राग व रागिणी/रह, परदा, मकाम, खरज/मुखरज, लय/लाग, ताल/जर्ब, द्वादश/द्वाजदा, गज़ल/नग़मा, वाद्य/साज़, तंत्री/तार, नृत्त/रस, गीत/शोभा, समा इ.

या ग्रंथातून लक्षात येते की समाजातला सांस्कृतिक संकराला प्रतिष्ठा मिळाली होती. संगीत शास्त्रासाठी उमर याह्या यांनी संगीत रत्नाकर हा ग्रंथ जसाच्या तसा उतरवला नसून केवळ अनुवाद आणि टीका यांच्या मधला हा भावानुवादी ग्रंथ होता, असे या ग्रंथाच्या बाबतीत म्हणता येईल. या ग्रंथाचे नऊ अध्याय असून पहिले दोन ईश्वर आणि सुलतान सिकंदर लोधी यांच्या स्तुतीचे आहेत. तिसऱ्या प्रकरणात पुस्तकाची अनुक्रमणिका दिली असून संपूर्ण ग्रंथात एकूण एकशे सदतीस उपप्रकरण (फस्ल) असल्याचे सांगितले आहे. हा ग्रंथ अपूर्ण उपलब्ध आहे. या ग्रंथाची रचना प्रश्न आणि उत्तर स्वरूपाची आहे. तसेच स्पष्टीकरणासाठी चित्र आणि रेखाकृतींचा आधार घेतला गेला आहे. मुगलपूर्व काळातील संगीतावर भाष्य करणारे पुस्तक म्हणून या पुस्तकाचे मूल्य अनमोल आहे. ग्रंथातील सात अध्याय संगीत रत्नाकरासारखेच आहेत. या ग्रंथात बावीस श्रुती आणि शरीरातील बावीस नाड्यांचा उल्लेख आढळतो. तसेच स्वर आणि कूळ यांचा संबंध जोडला आहे. उदा. षड्ज, गंधार आणि मध्यम देवकुळाचे, मध्यम हा पितृकुळातला रिषभ आणि धैवत ऋषी कुळातले तर निषाद् हा दैत्य कुळातला आहे. स्वर आणि वर्णाचा संबंधदेखील या ग्रंथातून मांडला आहे. षड्जचा रंग निलोफर (कमळ), रिषभ अग्नीचा (जर्द), गंधार सोनेरी, मध्यम गुलकंद, पंचम काळा, धैवत पिवळा, निषाद विविधरंगी या शिवाय स्वर-देवता, स्वर-रस, अशा विषयांचादेखील उल्लेख त्यांनी केला आहे.

विजयनगर साम्राज्य

कृष्णदेवराय

इ.स. १५०९ मध्ये कृष्णदेवराय विजयनगरचे सम्राट झाले. विजयनगरच्या इतिहासात हा काळ शिल्प, स्थापत्य, चित्र आणि संगीताचा सुवर्णकाळ मानला गेला आहे. कृष्णदेवराय आपल्या पूर्ववर्ती राजांप्रमाणेच स्वतः संगीतज्ञ होते. ते कवी विद्वान, तत्त्ववेत्ता होते. त्यांनी अनेक विद्वानांचा दरबारात यथोचित सन्मान केल्यामुळे विजयनगर हे त्याकाळी संपूर्ण भारतात विद्यांचे माहेरघर म्हणून प्रसिद्ध झाले होते. कृष्णदेवराय निष्णात वीणावादक होते. कृष्णा या प्रसिद्ध वीणावादक गुरूंचे ते शिष्य होते. एका आख्यायिकेनुसार स्वतः कृष्णदेवराय यांनी पेदण्णा या तेलगु कवी श्रेष्ठाची पालखी वाहिली होती. पेदण्णा हे अन्नमाचार्य यांचे सुपुत्र असावेत. आख्यायिकेवरून त्यांच्यामध्ये कला आणि कलाकारांविषयीची उदारताच अधोरेखित होते. त्यांच्या दरबारात अनेक भाषांचे कवी, नृत्यांगना, संगीतकार होते. कृष्णदेवराय स्वतः उत्तम साहित्यिकसुद्धा होते. मदालसा चरित, सत्यूवदु परिणय, अमुक्तमालायदा रसमंजरी आणि जांबवती कल्याण ही ग्रंथसंपदा त्यांच्या नावावर आहे. कृष्णदेवराय यांच्या काळात मंदिरावर कोरलेली नृत्यशिल्प, विठ्ठल मंदिरातील रंगमंडप आणि कल्याण मंदिरातील नादस्तंभ त्यांच्या रसिकतेची व गुणग्राहकतेची साक्ष देतात. कृष्णपूरमच्या हस्तलिखितानुसार कृष्णदेवराय यांचे

(कृष्णदेवराय आणि त्यांच्या राण्या)

नृत्यावरदेखील विशेष प्रेम होते. त्यासाठी त्यांनी मोठा रंगमंडप बांधला होता. उत्सवांच्या वेळी त्यावर विशेष नृत्य समारोह होत असत. अब्दुर रज्जाक या परदेशी पर्यटकाने नोंदवल्याप्रमाणे विजयनगरचा महानवमी डब्ब (उत्सव) सर्वदूर प्रसिद्ध होता. या काळात संगीत नृत्याचे विशेष कार्यक्रम मोठ्या प्रमाणावर होत असत. तेव्हा नऊ मजली बहुखांबी भव्य महाल आणि तंबूमध्ये सुंदर मोकळा मंच उभारला जाई. ज्यावर कलावंत आणि कथाकरी (कीर्तनकार) आपली कला सादर करीत. वादकांच्या संगीतावर प्रशिक्षित हत्ती सोंड उचलत आणि पाय वाकवून लयीत नृत्य करीत. राजा कृष्णदेवराय यांच्या दरबारात 'अष्टदिग्गज' विद्वान होते. दरबारात लक्ष्मीनारायण नावाचे संगीत आणि लक्षणकार होते. ते त्यांच्या दरबारातले अष्टपैलू व्यक्तिमत्त्व होते. संगीतकारच नाही तर वाग्गेयकार, नटाचार्य, कवी आणि नृत्यशिक्षकसुद्धा होते. राजाला त्यांच्याविषयी अत्यंत आदर आणि प्रेम होते. लक्ष्मीनारायण यांनी 'संगीत सूर्योदयम्' या ग्रंथाची रचना करून ती कृष्णदेवराय यांना समर्पित केली. त्यामुळे त्यांना सोन्याची पालखी, छत्र, हत्ती आणि वाद्य देऊन त्यांचा सन्मान केला होता. तसेच त्यांना 'तोडरमाल' आणि 'रायवैयाकर' या पदव्या बहाल केल्या होत्या.

भागवत धर्माचा प्रसार संस्कृतने होणार नाही म्हणून व्यासतीर्थ यांनी साध्या कानडी भाषेतून प्रचार करण्यासाठी दशकूट परंपरेची स्थापना केली. याच काळात पुरंदरदास, कनकदास आणि वादिराजस्वामी या तिघांनी कीर्तनातून कर्नाटक संगीत परंपरेचा पाया घातला. पंढरपूर, कागेनाळ आणि उडुपी येथे मठ स्थापन करून शेकडो गीत, प्रबंध आणि उगाभोगाच्या रचना केल्या. तिघेही समकालीन होते. वादिराजस्वामी यांनी उडुपी येथे सोढे मठाचीची स्थापना करून द्वैत तत्त्वज्ञानाचा प्रसार केला. त्यांनी मध्वाचार्यांचे तत्त्वज्ञान कन्नडमध्ये अनुवादित करून शेकडो कीर्तनांची रचना केली. कनकदास हे तत्त्वज्ञ, कवी आणि संगीतकार होते. त्यांचे मूळ नाव तिमप्पा होते. ते निम्न जातीचे असले तरी, सूक्ष्म निरीक्षण आणि गुरू व्यासतीर्थांच्या मार्गदर्शनाने ते त्यांच्या प्रमुख शिष्यांपैकी झाले. कीर्तन आणि उगाभोगाच्या रचनांमधून सामाजिक समतेचा आणि जातीय सलोख्याचा संदेश दिला. त्यांचे सहकारी पुरंदरदासांसारखी अनेक पदे आणि कृतींची रचना केली. कनकदासांनी जवळपास दोनशे चाळीस कीर्तने, उगाभोग आणि पदांची रचना केली.

पुरंदरदास

व्यासतीर्थांचे सर्वांत प्रसिद्ध शिष्य रचनाकार, संगीतकार, गायक पुरंदरदास हे सोळाव्या शतकातील कर्नाटकातील सर्वांत प्रभावी कलाकार होते. त्यांनी कर्नाटक संगीत शैलीची चौकट तयार करून एका वेगळ्या शैलीची स्थापना केली. त्यामुळे त्यांना कर्नाटक संगीताचे पितामह म्हणून संबोधले गेले. खुद्द गुरू व्यासतीर्थ यांनी त्यांच्या सद्‌गुणांचे, गायनाचे आणि प्रतिभेचे कौतुक म्हणून एका पदात त्यांना **'दासरेन्दरे पुरंदरदासराया'** म्हटले आहे. रसिकांनी त्यांना नारदाचा अवतार मानून त्यांची महती मानली आहे. पुरंदरदास यांचे मूळ नाव श्रीनिवास नायक होते. त्यांचा जन्म इ.स. १४८४ मध्ये शिवमोग्गा येथे झाला. पुरंदरदासांनी आपल्या श्रीमंत घराचा त्याग करून कीर्तन, पद आणि उगाभोगातून भागवताचा प्रचार केला. व्यासतीर्थ यांना भेटल्यावर त्यांच्या आयुष्याला दिशा मिळाली आणि 'पुरंदरदास' या त्यांनी दिलेल्या उपनामाने ते कीर्तन करू लागले. 'पुरंदर विठ्ठल' या मुद्रेने त्यांनी जवळपास साडेचार लाख कीर्तने रचली. पुरंदरदासांवर अन्नमाचार्य यांचा मोठा प्रभाव होता. त्यांची साध्या भाषेतील रचना, प्रसिद्ध राग आणि सोप्या तालातील चाली आणि मधुर गळा यातून त्यांनी तत्काळातील हजारो लोकांना धार्मिक आणि नैतिक तत्त्वांची शिकवण दिली.

पुरंदरदास यांचे सांगीतिक योगदान

पुरंदरदासांनी कर्नाटक संगीत शिकण्यासाठी एक प्रणाली तयार केली. त्यात राग मायामालवगौड हा आधारभूत राग ठरवला. तसेच स्वरावली, जतिस्वर, अलंकार, लक्षणगीत, प्रबंध, उगाभोग, धातुवरसे, गीत, सूलादि आणि कृती असे शिकण्याचे टप्पे ठरवले. त्यांनी त्यांच्या रचनांमधून राग, भाव आणि लयीची एकात्मता साधली. रोजच्या जीवनाचे भाष्य करणारे काव्य प्रथमतःच पुरंदरदासांनी लिहिण्यास सुरुवात केली. त्यांच्या बोलीभाषेतील शब्दरचनांमुळे ती काव्ये सामान्य लोकांमध्ये लोकप्रिय झाली. सर्वसामान्य लोकांनी गावे, गायन शिकावे म्हणून पुरंदरदासांनी आपल्या पदांना देशी रागांमध्ये बांधून ते राग मुख्य प्रवाहात आणले. संगीत शिकण्यासाठी त्यांनी अनेक लक्षणगीते आणि लक्ष्य बांधले. जे आजही आवडीने गायले जातात. आदर्श राग लक्षणांचे काव्य म्हणून त्यांच्या सूलादि गायन प्रकाराकडे पाहिले जाते. संगीततज्ज्ञांच्या मते 'वर्ण'चे प्रमाणिकीकरण करण्याचे श्रेय पुरंदरदास यांना जाते. गायन, वादन आणि नृत्य ही अनेक हरिदासांची परंपरा होती. पुरंदरदासदेखील याला अपवाद अपवाद नव्हते. त्यांनी अनेक रचना नृत्यासाठी रचल्या. त्यागराज यांनीदेखील पुरंदरदासांचा स्वतःवरचा प्रभाव मान्य केला आहे.

पुरंदरदास

विजयनगर साम्राज्यातील कलाप्रेम त्यांनी

बांधलेल्या मंदिरांवरदेखील स्पष्टपणे दिसून येते. कृष्णदेवराय यांच्या काळापर्यंत पूर्णत्वाला गेले 'विजय विठ्ठल मंदिर' स्थापत्य संगीत आणि शिल्पकलेचा अजोड नमुना आहे. मंदिरातील परिसरातही मंडप, रंग मंडप, कल्याण मंडप, उत्सव मंडप आणि सुप्रसिद्ध सूर्यरथ विजयनगरच्या कला, समृद्धी आणि प्रतिभेची साक्ष देतात. या मंदिर परिसरातील रंग मंडपातील नादमय खांब राजाच्या संगीत प्रेमाची आणि कलात्मकतेची उत्कृष्ट उदाहरणे मानली जातात. या मंडपात छपन्न नादमय खांब आहेत. प्रत्येक मोठ्या खांबाभोवती सात छोट्या खांबांचा समूह आहे. या खांबांना हलकेच वाजवल्यावर विविध वाद्यांच्या आवाजासारखे नाद निर्माण होतात. विजयनगर साम्राज्याच्या इतिहासात संगीत कलेचा सूक्ष्म अभ्यास आणि राजाश्रयाचे याहून मोठे उदाहरण स्थापत्याच्या माध्यमातून सापडणे अवघड आहे.

कृष्णदेवराय यांच्या निधनानंतर (इ.स.१५२९) अच्युतराय आणि त्यानंतर सदाशिवराय विजयनगरच्या गादीवर बसले. सदाशिवराय लहान असल्यामुळे कृष्णदेवराय यांचे जावई रामराजा यांनी त्यांच्या वतीने साम्राज्याचा कारभार सांभाळला. संगीत, कला, साहित्य, स्थापत्य याविषयी प्रेम आणि प्रोत्साहन देणाऱ्या संगम राजवटीचे वंशज असल्यामुळे सदाशिवराय एक कलासक्त राजा होते. त्यांना 'राजाधिराज राजपरमेश्वर संगीत विद्यासागर साहित्यविद्याकलाविशालावतार' अशा उपाधीने सन्मानित केले गेले होते. रामराजादेखील कलेचे आश्रयदाते होते. त्यांच्या काळात दरबारातील संगीतज्ञ 'रामामात्य' यांनी 'स्वरमेलकलानिधी' या संगीत ग्रंथाची निर्मिती केली. रामराजे यांच्याबद्दल मिळालेल्या त्रोटक माहितीनुसार त्यांच्या वडिलांचे नाव 'रंगा' होते. त्यांना दोन भाऊ धिम्माराजा आणि वेंकटाद्री होते. वेंकटाद्री यांच्या विनंतीवरून रामराजा यांनी रामामात्य यांना संगीत विषयातील तत्कालीन शास्त्रीय गोंधळ आणि कला व शास्त्रातील वाढलेली दरी कमी करण्यासाठी संगीत ग्रंथ लिहिण्याची सूचना केली. नवीन संगीतशास्त्र लिहिणाऱ्यांमध्ये रामामात्यच सर्वोत्तम लक्षणकार होते, असा निर्वाळा रामराजे यांनी दिला असल्याचा उल्लेख ग्रंथात सापडतो.

संगीत शास्त्रे बहुधा विरोधाः सन्त्येव लक्ष्येषु च लक्षणेषु ।
सर्व समीकृत्य स राममन्त्री तनोतु शास्त्रं वचसा तवेति ।।

रामराजे म्हणतात –

संगीत शास्त्रेकु मतान्तराणि सन्त्येषु सारांशमुपाददानः ।
संगृहय सल्लक्षण लक्ष्ययुक्तं संगीतशास्त्रं सरसं विधेहि ।।

त्यासाठी रामराजा यांनी रामामात्य यांना अनमोल नजराणा दिल्याचा उल्लेखही रामामात्य यांनी 'स्वरमेलकलानिधी'मध्ये केला आहे.

रामामात्य

रामामात्य हे आंध्र देशाचे रहिवासी असून बेझवाडा येथील कोंडवित किल्ल्याचे मालक होते. पूर्व समुद्रावरील विस्तीर्ण जागेचे ते मालक होते. रामामात्य तोडरमल कुळातले होते व त्यांचे वडील थिममात्य राजाचे अमात्य असावेत. ते स्वतः अत्यंत निष्णात कलाकार होते. त्यांना 'अभिनव भरताचार्य' या उपाधीने सन्मानित केले गेले होते.

'श्रीमदभिनव भरताचार्य वाग्गेयकार तोडरमल तिमामात्य नंदन रामामात्येन निर्मितः

स्वरमेलकलानिधी' असा उल्लेख रामामात्यांच्या बद्दल आढळतो. रामामात्य यांनी स्वतः विषयी लिहिताना म्हटले आहे की त्यांनी संगीताच्या रहस्यांचा अभ्यास केला असून कला आणि शास्त्र असे दोन्ही जाणणारे ते एकमेव वाग्गेयकार आहेत.

अधीत संगीत कला रहस्यम् । सल्लक्ष्यलक्ष्मीभय सारवेदी संद्रुष्यते नैव भवानिवान्यः ।

तसेच संगीत कलेचा वारसा त्यांना त्यांचे आजोबा कल्लपदेशिक कल्लिनाथ यांच्याकडून मिळाला आहे.

विद्यानिधिः कल्लपदे शिकस्ते मातामहो दन्तिलवन्महीयान ।
गांधर्व शास्त्रेषु ततोऽपि तानि तत्संप्रदायेन तव स्फुरांती ।।

रामामात्य हे वाग्गेयकार होते. त्यांनी एला, रागकदंब, मातृका, पंचतालेश्वर, ध्रुव इ. प्रबंधांचा अभ्यास केला होता. काही रचनादेखील केल्या होत्या. त्यामुळे 'स्वरमेलकलानिधी' ग्रंथाची निर्मिती करण्याची जबाबदारी त्यांच्यावर सोपवली गेली होती. स्वरमेलकलानिधीची निर्मितीची अचूक तारीख रामामात्य श्लोकात लिहितात –

शाकेनेत्रधराधराब्धिधरणीगण्ये च साधारणे
वर्षे श्रावणमासे निर्मलतरे पक्षे दशम्यां तथो ।
रामामात्यविनिर्मितः स्वरतरेः संगीतरत्नाकरात्सोडयं
मेलकलानिधीर्मतिमतायाकल्पनाकल्पताम ।।

अर्थात शक १४७२, साधारण वर्ष, श्रावण शुक्ल पक्ष दशमीला ग्रंथ लिहून पूर्ण झाला. आजच्या दिनदर्शिकेनुसार हा ग्रंथ गुरुवार, ऑगस्ट महिना इ.स. १५५० ला लिहून पूर्ण झाला. संगीतातील जुन्या आणि नव्या पद्धतींमध्ये समन्वय साधण्यासाठी या ग्रंथाची निर्मिती झाली आहे, याचा पुनरुच्चार रामामात्य यांनी ग्रंथात वेळोवेळी केला आहे. काळाच्या वेगवेगळ्या टप्प्यात जेव्हा कला शास्त्रापेक्षा पुढे जाते तेव्हा अभ्यासकांनी जुने नियम थोपवण्यापेक्षा हानिकारक नसलेल्या नव्या नियम आणि पद्धतींशी सारांशाने जुळवून घ्यावे, असे मत रामामात्य यांनी मांडले आहे. 'लक्ष्य'ची तत्त्वे तत्कालीन प्रचलित संगीत पद्धतींशी लावताना रामामात्य यांनी केवळ संगीत रत्नाकराच्या संदर्भाने विचार केला. त्यांनी स्पष्ट केले की रत्नाकर पद्धतीत काळानुरूप बदल करून नव्याने ती पद्धत राज्यात रूढ करायची होती. त्यामुळे पूर्वीची ग्राम-मूर्च्छना, जाती पद्धत आणि त्या काळी प्रचलित असलेली राग-रागिणी वर्गीकरण पद्धत, या दोन्ही पद्धती नाकारून 'मेल' पद्धतीचा विस्तार त्यांनी केला. विद्यारण्य यांच्या ग्रंथातील संगीतशास्त्राची लक्षणे लिहिताना रामामात्य यांनी त्या काळात प्रचलित असलेल्या संगीत पद्धती 'लक्ष्य' यांच्यावर भर दिला. 'स्वरमेलकलानिधी' या ग्रंथाची रचना पाच प्रकारांत केली आहे. १) प्रस्तावना, २) स्वर, ३) विणा, ४) मेल, ५) राग.

प्रस्तावनेतल्या राजस्तुतीनंतर स्वर प्रकरणात शारंगदेव आणि रामामात्य यांच्यात मोठी मतभिन्नता दिसून येते. सात शुद्ध स्वरांत मतैक्यता झाल्यानंतर विकृत स्वरांत भिन्नता दिसून येते. 'रत्नाकरात' शारंगदेवांनी बारा विकृत स्वर सांगितले तर रामामात्य त्यांनी केवळ सात च विकृत स्वर प्रयोगात येतात असे म्हटले आहे. रामामात्य यांनी च्युत षड्ज, च्युत मध्यम, च्युत पंचम, साधारण गंधार, अंतर गंधार, कैशिक निषाद आणि काकली निषाद असे सात विकृत

स्वर सांगितले आहेत. वीणा प्रकरणातदेखील शारंगदेव आणि रामामात्य यांच्या पद्धतीत बराच फरक आढळतो. त्यातून काळात झालेला मूलभूत बदल स्पष्टपणे दिसून येतो. शारंगदेवांनी प्रयोगासाठी बावीस तारांच्या दोन वीणा श्रुतीवीणा आणि स्वरवीणा घेतल्या होत्या. रामामात्य यांनी मात्र चार तारांच्या पडदा असलेल्या वीणेतून तीनही सप्तकांतील स्वर निर्माण केले. रामामात्य यांनी सहा प्रकारच्या वीणा सांगितल्या. त्यात एकरागमेल वीणा, सर्वरागमेल वीणा, शुद्धमेल वीणा, मध्यमेल वीणा असे प्रकार सांगितले आहेत. त्यातील स्वर लावण्याची पद्धत आजच्या काळापर्यंत वापरली जाते. तारांमधील स्वयंभू स्वरांचा उल्लेख प्रथमतः रामामात्य यांनी केला. पुढे याचा विस्तार सोमनाथ इ. नंतरच्या ग्रंथकारांनी केला आहे. मेल प्रकरणात रामामात्य यांनी वीस मेलांची चौसष्ट रागांची नावे दिली. मुखारी हा शुद्ध मेल म्हणून रामामात्य यांनी प्रथमतःच सांगितला असून मायामालगौड हा सर्वोत्तम राग असल्याचे नमूद केले आहे.

'तेषां लक्षणमुच्यते शुद्धसप्तस्वरैर्युक्तो मुखारी मेलको भवेत'.

राग प्रकरणात रामामात्य हे पहिलेच ग्रंथकार होते ज्यांनी चौदा पैकी बारा स्वरांचा, राग पद्धतीत उपयोग केला. नंतरच्या काळात अहोबलाने बारा स्वरांचे तारांच्या लांबीनुसार वर्णन केलेले दिसून येते. रागांचे वर्गीकरण करताना रामामात्य यांनी उत्तम, मध्यम आणि अधम राग असे वर्गीकरण केले आहे. **उत्तम राग** हे मिश्रणापासून मुक्त असतात आणि या रागांमध्ये रचना केल्या जातात. तसेच आलापना आणि तानांचा वापर होऊ शकतो असे वीस राग त्यांनी सांगितले आहेत. **मध्यम रागांची** संख्या एकूण पंधरा सांगितली असून त्यात इतर रागांचे मिश्रण होते. ते केवळ रचनांसाठी उपयुक्त असल्याचे सांगितले आहे. **अधम राग** विपुल प्रमाणात असून ते सामान्य रसिकांना आकर्षित करतात. ते आलापनी आणि तानांसाठी योग्य नसल्याचे ग्रंथकार म्हणतात.

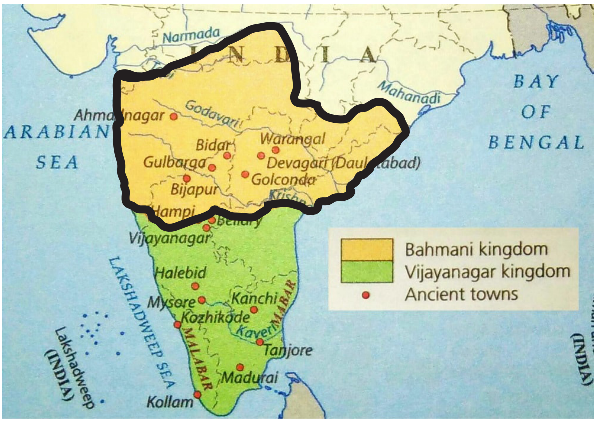
'स्वरमेलकलानिधि'मध्ये रामामात्य यांनी देशी आणि मार्गी संगीतातले भेद अतिशय स्पष्टपणे मांडले आहेत. मार्गी संगीतातील स्वर हे उच्चारण शास्त्राने बांधलेले, लक्षणांनी युक्त असून ते वेदमंत्रांमध्ये आहेत. ते म्हणणाऱ्यास प्रासादिक वाटतात, ऐकणाऱ्यास नव्हे. त्यांचे नियम कडक असल्यामुळे ते लोकप्रिय होऊ शकत नाहीत. मार्गी संगीतात एक ते चार स्वरांचा वापर केला जातो. तसेच ते षड्ज, मध्यम व गंधार ग्राममध्ये वापरले जातात. याउलट देशी संगीत हे प्रदेशानुसार भिन्न होऊ शकते व सर्व लोकांचे मनोरंजन व्हावे या हेतूने निर्माण केलेले असते. देशी हे लक्ष्युनुगामी असून ते आकर्षक, बांधलेले असते. देशी संगीतात गीत, वाद्य, नृत्याचा अंतर्भाव होतो, मार्गीमध्ये होत नाही. देशी राग हे केवळ षड्ज ग्रामात असून ते ग्रह, अंश, न्यास, मंद्र, औडव, षाडव इ. रागलक्षणांनी जोडलेले असतात.

देशीरागश्चसकलाः षड्जग्राम समुद्भवाः । ग्रहांशन्यासमंद्रारि षाडवौदुव पूर्णकः ।।

रामामात्य यांच्या 'स्वरमेलकलानिधी' या ग्रंथानंतरच्या काळात अनेक ग्रंथकारांनी संगीत ग्रंथांच्या रचना केल्या. सर्वांनी स्वरमेलकलानिधीचा 'पायाभूत ग्रंथ' म्हणून उपयोग केलेला आढळतो. आधुनिक संगीत शास्त्राच्या दिशेने उचललेले महत्त्वाचे पाऊल म्हणून या ग्रंथाकडे नंतरच्या काळात पाहिले गेले.

दख्खन – बहामनी राजवट

मुहम्मद बिन तुघलक यांच्या दिल्लीला परत जाण्याने इ.स. १३३७ नंतर दख्खन भागात राजकीय पोकळी निर्माण झाली. तुघलक शासकांचे दिल्लीहून दौलताबादला राजधानी नेणे आणि नंतर परत ती दिल्लीला हे जरी त्यांचे राजकीय अपयश मानले गेले तरी यामुळे उत्तर आणि दक्षिण हिंदुस्थानात सर्व प्रकारचे चलनवलन वाढले होते. अनेक सूफी संत, धर्मगुरू, कवी, कलाकार अधिक धनाच्या, मान-सन्मानाच्या आशेने दख्खन भागात दिल्लीहून आले होते. काही अधिकाऱ्यांना जबरदस्तीने यावे लागले होते. त्यातील अनेक लोक तुघलक परत दिल्लीला गेल्यावरसुद्धा दख्खनेत राहिले. इ.स. १३४७ मध्ये तुघलक याच्या विरुद्ध बंड पुकारून, जफर खान ऊर्फ हसन गंगू या दिल्ली सल्तनतीच्या राज्यपालाने बहामनी सल्तनतीची स्थापना केली. इतिहासकारांच्या नव्या नोंदीनुसार आणि बिदर येथे सापडलेल्या शिलालेखानुसार अल्लाउद्दीन हसन गंगू हे इराण येथील इस्फानदियार गोष्टप या लढाऊ वंशातून आले होते. ते दिल्ली शासकांच्या लष्करामध्ये नोकरी करायचे. इराणमधील त्यांचे मूळ गाव 'बहामनी'मुळे त्यांनी जफर खान हे आपले मूळ नाव बदलून अल्लाउद्दीन बहामन शहा असे नाव घेतले. बहामनी सल्तनतीने दख्खनवर एकशे नव्वद वर्षे राज्य केले. सोळाव्या शतकाच्या पूर्वार्धापर्यंत बहामनी राजसत्ता दख्खनवर राहिली. या काळात बहामनी सल्तनतींचा विजयनगर साम्राज्याशी सतत संघर्ष राहिला. एकूण चौदा बहामनी शासकांनी दख्खनवर राज्य केले. त्यातील मुहम्मद शहा प्रथम आणि फिरोजशहा हे सर्वांत प्रभावी सुलतान होते. फिरोज हे कवी, सुलेखनकार आणि विद्वान होते. त्यांचे अनेक भाषांवर प्रभुत्व होते. ते उदारमतवादी होते. त्यांच्या शासन काळात अनेक हिंदू अधिकारी प्रशासनात होते. बहामनी सुलतान जरी सुन्नी मुसलमान होते, तरी समाज हा बहुजातीय, बहुधर्मीय होता. महमूद गवानसारख्या फारसी अधिकाऱ्याने इराणमधील समरकंद विद्यापीठाच्या धर्तीवर शिक्षण पद्धती रुजू केली. त्यासाठी त्यांनी अनेक मदरसे आणि मशिदी बांधल्या. बहामनी सुलतानांच्या फारसी भाषा प्राधान्यामुळे अनेक इराणी कवी व मध्य आशियाई विद्वान, कलाकार यांचे बहामनी सल्तनतींशी संबंध दृढ झाले. धार्मिक दृष्ट्या बहामनी सल्तनतीवर सूफी संतांचा सर्वांत जास्त प्रभाव पडला. सुहारवर्दी, कादरी, इराणी मियातुल्लाही, चिश्ती असे अनेक सूफी संप्रदाय दख्खन व बीदर, गुलबर्ग्याच्या परिसरात स्थलांतरित झाले. शाह राजू कातिल, बुऱ्हानुउद्दीन गरिब शाह, सिराज-ए-जुन्यादी अस्नुद्दीन गंजल-उलुम सारखे सूफी बहामनी राजवटीत स्थिरावले.



(नकाशा– बहामनी राजवट)

दख्खनमध्ये बहामनी राजवटीने इस्लामी संस्कृतीचा पाया घातला. इराण आणि मध्यपूर्व

प्रदेशातून संत, कवी, कलाकार, स्थपती, विद्वान यांना आपल्याकडे आमंत्रित करून फारसी संस्कृतीला प्रोत्साहन दिले. बाहेरून आलेले 'अफ्की' सरदार आणि स्थानिक दख्खनी सरदार असे दोन भेद सुलतानांनी केले. भाषांमध्ये अरबी भाषेला त्यांनी अधिक प्राधान्य दिले. दख्खन आणि फारसशी थेट व्यापारी संबंध जोडले गेले असल्यामुळे फारसी भाषादेखील उच्चभ्रू लोकांची भाषा झाली. अरबी विद्वानांना प्रोत्साहन मिळाल्यामुळे अरबी भाषेत अनेक ग्रंथ लिहिले गेले. त्यात सहाबुद्दीन अहमद दौलताबादी यांचा 'बाहरे मव्वाज' हा ग्रंथ महत्त्वाचा होता. सूफी संतांनी दख्खनी भाषा विकसित केली. ज्यात फारसी, मराठी, संस्कृत आणि ब्रज भाषेचा संकर झाला. ही भाषा जरी अरबी लिपीत लिहिली गेली, तरी ती सामान्य लोकांच्या जवळची होती. बहामनी सुलतानांनी ही भाषा उचलून धरली. या भाषेतले पहिले काव्य ख्वाजा बंदा नवाज, बिजापूरचे शहा मिरांजी, निजामी बिदरी इ. कवींनी लिहिले. बहामनी सुलतानांच्या दरबारात अंजू मुल्ला, इसाक सरहिंदी, हकीम हसन गिलानी, मुल्ला कुतुबुद्दीनसारखे विद्वान होऊन गेले. आपले भाग्य बदलण्यासाठी आलेल्या या फारसी विद्वानांचे शाही दरबारात स्वागत झाले, आणि यातून हिंदवी फारसी साहित्य लिहिले गेले. स्थापत्य कलेमध्येदेखील बहामनी सुलतानांनी तुर्की, फारसी आणि भारतीय वैशिष्ट्यांचा वापर केला. गुलबर्ग्याची जामा मशिद, दौलताबादचा चाँदमिनार आणि माहूर, बिदर, गोलकोंडा, तर्कश महल, चिनी महल, नगिना महल, रंगीन महल या मिश्र संस्कृतीची उदाहरणे म्हणता येतील. बहामनी सल्तनतीने तुघलकी संस्कृतीच्या ऐवजी दख्खनी संस्कृतीचा प्रसार केला. सूफी संतांमध्ये चिश्ती संप्रदायाच्या गेसूदराज बंदे नवाज यांना सर्वांत जास्त लोकप्रियता मिळाली. या संस्कृतीचा सर्वांत अधिक प्रचार चिश्ती बंदा नवाज यांनी केला. त्यांनी सुलतानांच्या प्रशासनिक कार्यपद्धतीत मानवीय तत्त्वांचा पुरस्कार केला व सूफी तत्त्वज्ञानाच्या प्रचारासाठी शंभरावर ग्रंथ लिहिले. त्यांच्या कव्वालीतील समाच्या माध्यमातून या भागात संगीताचा प्रसार झाला.

गेसुदराज बंदा नवाज

चौदाव्या शतकात सुलतान मुहम्मद-बिन-तुघलक यांनी दौलताबादला राजधानी हलवताना अनेक सूफी संतांना दौलताबादला नेले होते. त्यात बंदे नवाज ऊर्फ गेसूदराज यांचे वडील सय्यद वल्-शरीफ मुहम्मद बिन युसुफ अल हुसैनी पण आले. ते हजरत निजामउद्दीन औलिया यांचे मुरीद (शिष्य) होते. बंदा नवाज लहान असतानाच त्यांचे वडील वारले. स्वतःचा आध्यात्मिक कल आणि वडील व आजोबांकडून औलिया आणि चिराग-ऐ-देहलवी यांच्या आध्यात्मिक गोष्टी ऐकून बंदा नवाजांनी दिल्लीला जाऊन 'सूफी'चा अभ्यास करण्याचे ठरवले. त्यांची कुशाग्र बुद्धिमत्ता आणि सर्मपण बघून गुरू नसिरुद्दीन ऊर्फ चिराग-ऐ-देहलवी यांनी त्यांना स्वतःची खिलाफत (शिष्य शाखा) सुरू करण्याची परवानगी दिली. साधारण चव्वेचाळीस वर्षे दिल्लीला राहून सत्तराव्या वर्षी ते परत दौलताबादला आले. त्या वेळी बहामनी सुलतान ताजुद्दीन फिरोज शहा यांची सत्ता होती (इ.स. १३९७-१४२२) फिरोज शहा हे बहामनी राजवटीतले सर्वांत विद्वान आणि कर्तबगार सुलतान होते. त्यांना अनेक भाषा येत होत्या. ते 'उरुझी' या नावाने काव्य लिहीत. त्यांना संगीताविषयी प्रेम होते. फिरोज शहा यांचे काजी सिराज हे 'कानून' वाद्य वादक होते. फिरोज शहांवर सूफी संगीताचा मोठा प्रभाव होता.

(गेसुदराज बंदा नवाज)

सुलतान फिरोज शहा बहामनींच्या विनंतीवरून बंदा नवाज गेसूदराज याने 'गुलबर्गा' येथे बावीस वर्षे राहून सूफी विचारांचा प्रचार-प्रसार केला. त्यांच्या वेळेपर्यंत 'समाअ' सूफी संप्रदायात स्थिरावला होता. तो परिष्कृत अवस्थेपर्यंत पोहोचला होता. सूफी संतांच्या लक्षात आले होते की परमोच्च आनंद केवळ जिक्र, आत्मसंमोहन आणि चिंतनातूनच नव्हे तर संगीत, नृत्य यांतूनही प्राप्त होऊ शकतो. गेसूदराज यांच्या मते 'समाअ' हा सूरत-इ-इश्कबाजीचा एक प्रकार होता. गेसूदराज यांनी लिहिले की ईश्वरप्राप्तीसाठी 'समाअ' हा एक मार्ग होता. यातूनच जिक्र, चिंतन (मुराक्कबाह), प्रार्थना (सलात) साध्य होते. त्यांनी 'समा' संदर्भात काही नियम घातले. 'समाअ'मध्ये ऐकणारा वर्ग बुद्धिमान (साहिब-इ-फिरासत) निवडक असला पाहिजे. गेसूदराज स्वतः रात्री 'समाअ'मध्ये शरीक व्हायचे. समाअ चार भिंतींमध्ये स्वच्छ प्रकाश आणि सुगंधी वातावरणात झाली पाहिजे. सुवासाने 'आत्मा' अधिक तादात्म्य होतो, ज्यामुळे त्याला अधिक ताकद मिळून तो परमोच्च आनंदास सक्षम होतो. गेसूदराज हे खुल्या विचारांचे होते. त्यांच्या खानकाहमध्ये सर्व जाती-धर्मांना प्रवेश होता. अनेक आध्यात्मिक विचारांची खुली चर्चा होत असे. स्वतः गेसूदराज हे 'समाअ'च्या वेळी 'तंबूर' वाजवत असले तरी त्यांनी इतर वाद्यांना मज्जाव केला नाही. त्यांना मृदु उच्चार आवडायचे. याशिवाय सुमधुर संगीत आवडायचे, ज्यामुळे हृदय भावूक होऊन ईश्वराप्रती अनुरक्त होई. 'समाअ'च्या वेळेस 'कव्वाल'ला फरमाईश होऊ नये, तसेच तो सूफी असेल तर फार उत्तम पण 'स्त्री' मात्र कटाक्षाने नसावी. कव्वालाने गायन आणि नृत्य एकत्रित करू नये, तसेच तो त्याने 'पेशा' म्हणून करू नये. यातून दांभिकता निर्माण होते. गेसूदराज यांनी 'संगीताचा' अभ्यास केला होता. काव्य आणि संगीतातून 'वज्द' (परमोच्च आनंद) प्राप्त होतो, यावर त्यांचा विश्वास होता. सुंदर आवाजाने (हुस्न-इ-सावुन) स्वत्व संपते. आत्म्याच्या नृत्यमय हालचाली या बे-लय असू शकतात, कारण त्या जाणीवपूर्वक क्रिया नसतात. बहामनी राजवटीमध्ये 'गेसूदराज' हे सर्व लहानांपासून सुलतानांपर्यंत वंदनीय संत होते. दख्खनेत 'समाअ' आणि कव्वाली लोकप्रिय करण्याचे श्रेय त्यांना जाते. दोनशे वर्षांच्या राजसत्तेनंतर सोळाव्या शतकाच्या शेवटी जेव्हा राज्याचे पाच तुकडे झाले तरी गेसूदराजांचे संगीत विचार पुढील सर्व शासकांनी उचलून धरले. त्यातही विजापूरच्या आदिलशहाने हिंदुस्थान संगीताच्या प्रसाराच्या दृष्टीने भरीव कामगिरी केली.

हिंदुस्थानातील भक्ती चळवळ

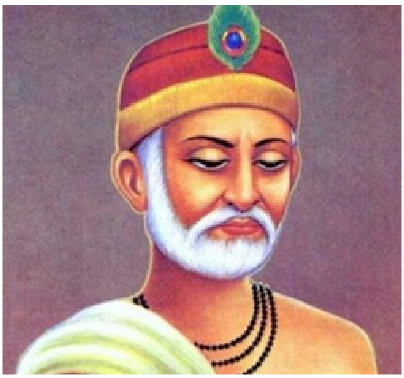
साधारण नवव्या शतकात भक्ती चळवळीची रुजवात झालेली दिसून येते. साधारण पंधराव्या

आणि सोळाव्या शतकापर्यंत ही चळवळ हिंदुस्थानात पसरली. या चळवळीचे तीन प्रकार होते. यात अद्वैत वेदांतांचा पुरस्कार आदि शंकराचार्य यांनी केला. विशिष्ट द्वैत वेदांतांचा पुरस्कार रामानुज आणि द्वैत वेदांत मध्वाचार्य, वल्लभाचार्य आणि निम्बार्क संप्रदायांनी जनसामान्यांपर्यंत पोहचवला. या चळवळीतून सगुण आणि निर्गुण अशा दोन ब्रह्मतत्त्वांची उपासना करणाऱ्या परंपरा निर्माण झाल्या. त्यातली निर्गुण परंपरा ही ज्ञानाश्रयी होती, तर सगुण परंपरा प्रेमाश्रयी होती. दोन्ही परंपरांमध्ये नादतत्त्वाची उपासना केली गेली होती. पंधराव्या आणि सोळाव्या शतकात उत्तर भारतात वल्लभसंप्रदाय आणि हरिदासी संप्रदायांबरोबरच कबीर, नानक, विद्यापती, मीरा आणि चैतन्य महाप्रभू या संतकवींनी आपल्या काव्य प्रकारांमध्ये हिंदुस्थानी संगीताचा उपयोग केलेला दिसतो.

विद्यापती

मिथिला प्रदेशात ओईनिवार वशांच्या राज्यकाळात विद्यापती या कवी-गायकाचा चौदाव्या शतकात मधुबनी येथे उच्चकुळात जन्म झाला. त्यांच्या वडिलांचे नाव गणपती ठाकूर होते. ते संस्कृत पंडित होते. विद्यापती हे वैष्णव, शाक्त आणि शैव अशा तिन्ही परंपरांचे कवी होते. त्यांनी रचलेल्या 'नचारी' गीतांमधून शैव परंपरा पदावली व 'कीर्तिलता' या रचनांतून वैष्णव परंपरेचे दर्शन होते. या सर्व रचना संस्कृत, अवहट्ट ब्रजबोली व मैथिली भाषेत लिहिल्या गेल्या. त्यांच्यावर जयदेवांचा मोठा प्रभाव होता. जयदेवांप्रमाणेच त्यांची काव्ये ही गीतीकाव्य होती. त्यांना अभिनव जयदेव म्हटले गेले. नचारी काव्ये ही डमरू आणि नृत्याबरोबर गायली जात असत, असा उल्लेख सापडतो. विद्यापती हे नावाप्रमाणेच अनेक विषयांचे विद्वान होते. पुरुष परीक्षा, लिखानबाली, भू परिक्रमा, विभागसार, दानवाक्यावली, गंगावाक्यावली, वर्षकृत्य, शैवसर्वस्वहार, दुर्गाभक्तितरंगिणी,कीर्तिपताका इ. ग्रंथांमधून त्यांचे पांडित्य दिसून येते. विद्यापती यांच्या काव्याचा बंगाल आणि ओरिसावर प्रभाव पडला होता. त्यांच्या काव्याचा प्रभाव पुढे चैतन्य महाप्रभू यांच्यावर पडला गेला. ग्रंथकार लोचन यांच्या 'रागतरंगिणी'मध्ये देखील विद्यापतींच्या काव्यांचा अंतर्भाव केला गेला.

कबीर


कबीर

संत कबीर यांचा जन्म-मृत्यूविषयी एकमत नसले तरी साधारण पंधराव्या शतकात काशी येथे त्यांचा जन्म झाला असे मानले जाते. बऱ्याच इतिहासकारांच्या मते कबीरांवर संत रामानंद यांचा प्रभाव होता. ते व्यवसायाने विणकर असल्याचेही इतिहासकारांचे मत आहे. त्यांनी दोहे, बानी, रमाणी, साद, साखी, श्लोक अशा विविध साहित्य रचनांमध्ये आपले विचार मांडले. हिंदू व मुसलमान या दोन्ही धर्मांच्या ढोंगीपणावर त्यांनी आसूड ओढल्यामुळे त्यांच्या धर्माविषयीदेखील

अनेक वाद दिसून येतात. कबीरांचे काव्य अनेक काळ मौखिक परंपरेतून आल्यामुळे त्यांचे अधिकृत काव्य आदि गुरु ग्रंथसाहिबमध्ये असल्याचे तज्ज्ञांचे मत आहे. कबीर हे संगीतकलेचे जाणकार होते, हे त्यांनी रचलेल्या अनेक पदांमधून दिसून येते. या काव्यामधून तत्कालीन गायनपद्धती, वाद्य आणि रागांविषयी संक्षिप्त माहिती मिळते. त्यांच्या काव्यातील सांगीतिक संदर्भ पुढीलप्रमाणे आहेत –

१) सूरी, नर, गण, गंधर्व, जिनी मोहे, त्रिभुवन मेरवुलि लाई ।

२) राजा राम अनहद किंगुरी बाजे जाकि दिष्टी नार लिव लागे ।

३) बरसी बारा उगवै सूर, अहिनिशी बाजे अनहद तूर
देखिया तिहू लोक का पियू, अचरज् भई या जीव ते सियू ।

४) 'टुटी तंतू ना बाजे खाबू, भूली बिगारियो अपना काजू' ।

५) गौ–गौरी दुलहिन मंगलाचार, मेरे गृह आये राजा रामचंद्र भरतार ।

६) भगती नारदी दिदे ना आई, कच्छ कुच्छी तम दिवा
राग रागिनी डिम्भ नोइ बेठा, उइ हरी पाहकिया लिव ।

७) साधो यह तन ठाढ तंबूरे का, ऐंचत तार मरोरत खूंटी
निकसत राग हजूरे का ।

आदि गुरु ग्रंथसाहिबमध्ये समाविष्ट कबीराच्या पदांना श्री, गौडी, आसा, गुजरी, सोरीठी, धनाश्री, तिलंग, सुही, बिलावल, गौड, रामकली, मारू केदारी, भैरो, बसंत, सारंग, बिभास आणि प्रभाती अशी सतरा रागांची नावे दिली गेली आहेत. कबीराची पदे ही नंतरच्या काळात लिखित स्वरूपात आली असली तरी ती पदे रागदारी संगीतातून नंतरच्या काळात प्रवाहित झाली असा अन्वयार्थ त्यातून निघू शकतो.

मीरा

पंधराव्या शतकातील भक्ती चळवळीत मीराबाई या प्रसिद्ध संत कवयित्री व गायिका होत्या. इ.स. १४९८ ला मेडता (मारवाड) राजस्थान येथे त्यांचा जन्म झाला. वडील रत्नसिंह आणि आई वीरकुंवरी यांच्या आकस्मिक निधनामुळे मीरेचा सांभाळ आजोबा राव दूदा यांनी केला. राव दूदा धर्मनिष्ठ होते. मीराबाई खूप लहानपणापासून गिरीधर गोपालाची निस्सीम भक्त होती. लहान असतानाच त्यांचा विवाह चित्तोडगडचे राजा, राजा भोज यांच्याशी झाला. राजा भोज हे राणा कुभांच्या वंशपरंपरेचे होते. राणा कुंभांकडून आलेली संगीत विद्वत्ता आणि रसिकता राजा भोजापर्यंत आलेली असणार. असे असले तरी राजघराण्यातील स्त्रियांनी गायन नृत्य करणे निषिद्ध होते. राजा भोज यांच्या युद्धातील मृत्यूनंतर मीराबाईवर अधिक कडक बंधने आली. पण मीराबाईंनी कृष्णाला आपले सर्वस्व मानले असल्याने त्यांनी विधवेचे आयुष्य नाकारले आणि हवेलीत कृष्ण भक्तीचे गायन–वादन सुरू ठेवले. त्या म्हणत –

आपण पिया सैंग हिलमिल खेलूं अधर सुधारस पागी ।
मीरा के प्रभू गिरिधर नागर, अब के भई सुभागी ।।

चित्तोडच्या हवेलीत, कृष्ण मंदिरासमोर त्यांचे एकतारी घेऊन गायन–वादन निरंतर चाले.

कृष्णमंदिरमों मिराबाई नाचे तो ताल मृदुंग रंग चटकी ।
पावमों घुंगरू झुम झुम बाजे । तो ताल राखो घुंगटकी ।।

सासरे आणि वडील यांच्या मृत्यूमुळे मीराबाई यांचे कौटुंबिक छत्र हरपले आणि सत्ता दीर राणा विक्रमादित्याकडे गेली. समाज आणि कुटुंबाचा विरोध सहन न झाल्यामुळे इ.स. १५३८ मध्ये मीराबाई वृंदावनला निघून गेल्या. त्या वेळी वृंदावनात वैष्णव भक्ती-पंथाची अनेक प्रमुख केंद्रे होती पण मीराबाई या कुठल्याही पंथात अडकल्या नाही. त्या द्वारकेच्या रणछोडदास मंदिरात आयुष्याच्या शेवटापर्यंत राहिल्या. मीराबाई यांनी अनेक काव्ये रचली. ही काव्ये मारवाडी, गुजराती आणि ब्रज भाषेत लिहिली गेली आहेत. मीराबाई यांनी कवी जयदेवांच्या पदांचा अभ्यास केला होता. त्यांच्या अष्टपदीमधील राग-तालाची माहिती मीराबाईंना होती. हिंदी साहित्यिकांनुसार मीराबाई यांनी गीतगोविंदावर टीका लिहिली होती. मीराबाईंना रागरागिणी पद्धती माहीत होती, असे त्यांच्या पदांवरून दिसून येते. त्या म्हणतात –

फागुन के दिन चार होली खेल मना रे ।
बिन करताल पखवावज बाजै अणहद की झणकार रे ।
बिन सुर राग छत्तीसूँ गावै रोम रोम रणकार रे ।
सील संतोख की केसर घोली प्रेम प्रीत पीचकारे ।

मीराबाई भक्ती चळवळीतील महत्त्वाच्या स्त्री संत होत्या. त्यांना कबीर आणि नामदेव यांचे कार्य चांगलेच माहीत होते. एका पदामध्ये त्यांचा उल्लेख करताना त्या म्हणतात –

म्हारे नैणां आगे रहाजो जी, स्याम गोविंद । टेक ।
दास कबीर घर बालद जो लाया, नामदेव की छन छबन्द
दास धना को खेत निपाजायो, गज की टेर सुनन्द ।
भीलणी का बेर सुदामा का तन्दुल, भर मुठडी बुकन्द ।
करमाबाई को खींच आरोग्यो, होई परसण पाबन्द ।
सहस गोप बिच स्याम विराजे, ज्यो तारा बिच चन्द ।
सब संतो का काज सुधारा, मीराँ सूँ दूर रहन्द ।।

मीराबाई यांना गायन प्रकारांचीसुद्धा माहिती होती. तत्कालीन वैष्णव परंपरेत वाजवली जाणारी वाद्ये त्यांनी आपल्या पदांत घातली आहेत.

होरी खेलत है गिरीधारी
मुरली चंग बजत डफ न्यारो, संग जुवति ब्रजनारी ।
गावत चार धमार राग तेंह, दै दै कल करतारी ।
फागु जु खेलत रसिक, साँवरो बाढ्यो रस ब्रज भारी ।
मीरा के प्रभु गिरधरनागर मोहनलाल बिहारी ।।

मीराबाई यांची सर्व पदे गेय होती. राजस्थान, वृंदावन आणि नंतर गुजरात अशा तिन्ही ठिकाणचे संगीत मीराबाईंनी ऐकले होते. त्यांची पदे पिलू, सोरठ, मांड, मल्हार, बिहाग इ. रागांमध्ये जे लोकसंगीताच्या जवळ होते.

चैतन्य महाप्रभू

विद्यापती यांच्या काळात निर्माण झालेल्या पदावली आणि ब्रजबुली, अवहठ्ठ भाषेतील साहित्याचा विस्तार चैतन्य महाप्रभू यांच्या काळात झाला. बंगालच्या पदावली कीर्तन प्रकारात नावीन्य आणून चैतन्य महाप्रभू यांनी बंगालमधील संगीताच्या नवीन पर्वाची सुरुवात केली. श्री चैतन्य यांचा जन्म बंगाल येथील नवदीपमध्ये झाला. (इ.स. १४८६ – इ.स. १५३३) त्यांचे मूळ नाव विश्वंभर मिश्रा होते. त्यांची निमई, गौरांग, विद्यासागर, श्रीकृष्ण चैतन्य अशी अनेक नावे होती. ते गौडीय वैष्णव आणि अचिंत्य भेद-अभेद संप्रदायाचे संस्थापक होते. श्री चैतन्य महाप्रभू यांनी पदावली कीर्तनाला नामसंकीर्तनाची जोड देऊन लोकाभिमुख केले. सुफी आणि भक्ती-तत्त्वांचा मिलाप करून हा कीर्तन प्रकार जनसामान्यांपर्यंत पोहोचवला. श्री चैतन्य महाप्रभू खोल आणि टाळ घेऊन गात, नाचत जनसमूहात एकरूप होत असत. त्यांच्या शिष्याची चंडीदासाची पदे त्यांनी गौडी संप्रदायाच्या प्रसारार्थ वापरली. त्या काळात बंगालमध्ये अनेक कीर्तन परंपरा प्रचलित होत्या. कृष्ण कीर्तन, काली कीर्तन बरोबरच द्विपदिका, स्थपदी, पंचलिका, जम्भालिका, कीर्तिगान, मंगलगीती, पदावली असे प्रबंध प्रचलित होते. हे सर्व गायन प्रकार वेगवेगळ्या रागा-तालात गायले जात होते.

चैतन्य महाप्रभू

श्री चैतन्य महाप्रभू यांनी त्या काळात प्रचलित असलेल्या चर्या आणि गीतगोविंदच्या पद्धतींचा नामसंकीर्तनामध्ये उपयोग केला. नामसंकीर्तनात हरिकृष्णाच्या वेगवेगळ्या नामांचा रागा-तालात वापर केला. त्यांनी हा प्रयोग प्रथमतः नवद्वीपच्या श्रीवास यांच्या घरात केल्याचा उल्लेख चैतन्य चरितामृतात सापडतो. त्या वेळी त्यांच्याबरोबर स्वरूप दामोदर, रामानंद राय आणि मुरारी गुप्ता हा शिष्य संप्रदाय होता. त्यातले स्वरूप दामोदर हे गायनाबरोबरच निष्णात मृदंगवादक होते. नंतरच्या काळातील ग्रंथकार कृष्णदास, कवी नारायण यांनी केलेल्या उल्लेखानुसार रामानंद राय हे गजपती कुळाचे राजे प्रतापरुद्र देव यांचे राजकवी होते. राजे प्रतापरुद्र आणि रामानंद राय दोघेही श्री चैतन्यांचे अनुयायी होते. रामानंद राय हे संगीताच्या दोन्ही कला आणि शास्त्र पक्षाचे विद्वान होते. श्री चैतन्य महाप्रभूंनंतर वैष्णव संप्रदायाचे कवी श्री ठाकूर नरोत्तम, आचार्य श्रीनिवास आणि श्यामानंद किंवा दुकी कृष्णदास यांनी सोळाव्या शतकात बंगालमधील पदावली कीर्तनात महत्त्वाचा बदल केला. साधारण समकालीन असलेल्या सखी संप्रदायाच्या स्वामी हरिदास यांनी सारवी, चंबोला, सिद्धांतपद, धृवपद सारखे रचना प्रकार ब्रजबरोबर काइती आणि ब्रजबुली भाषेत लिहिले होते. त्यांचे समकालीन वैष्णव गायक प्रियादास, धृवदास दामोदर स्वामी, दयालदास, विठ्ठल विपुल, बिहारीदास आणि रसिकदास मथुरा, वृंदावनात राहत होते. असे म्हटले जाते की ठाकूर नरोत्तम, आचार्य श्रीनिवास आणि श्यामनंद यांनी वृंदावनात राहून या वैष्णव गायकांकडून रीतसर तालीम घेतली. बंगालमध्ये

परत आल्यावर त्यांना श्री चैतन्य महाप्रभू यांनी रचलेल्या नाम संकीर्तनाची महती कळाली. सोळाव्या शतकात नरोत्तम यांनी कीर्तनाला ध्रुवपदाच्या घाटात बांधले. त्यांचे समकालीन प्रवीण गायक गोविंददास चक्रवर्ती, बसंत राय अणि द्विज गंगाराम यांनी पदावली कीर्तनात रागातील आलाप, श्रुती, स्वर, ग्राम, मूर्च्छना, ताल यांचा वापर केला. नंतरच्या काळातील आचार्य नरहरी चक्रवर्ती ऊर्फ घनःश्यामदास यांनी 'भक्तिरत्नाकर' या ग्रंथात श्री चैतन्य महाप्रभू आणि नरोत्तम यांच्या संगीत प्रावीण्याबद्दल आणि कीर्तनाच्या शास्त्रीय प्रस्तुतीकरणाविषयी माहिती काव्यबद्ध केली आहे.

१ बार बार प्रणमिया सवार चरणे । आलापे अद्भुत राग प्रकट करणे ।।
रागिणी सहित राग मूर्तिमंत कैला । श्रुती– स्वर– ग्राम– मूर्च्छनादि प्रकाशिला ।।
१ अ) नरोत्तम गणसह ताँरे प्रणमय । निबद्ध– गोतेर परिपाटि प्रचारय ।।
ब) प्रभु पटिकरगण गुणेर आलय । गीत नृत्य वाद्ये विशारद अतिशय ।।
२ गायक–सकले ये आलाप–वर्ण–रोते । आलपये नाना भाँति – उपमा कि देते ।।
३ करिया आलाप राग प्रकट करय । कहिते की – रागेर सोभाग्य अतिशय ।।
४ श्रुती –स्वर –ग्राम –मूर्च्छना तालादि आर । गमक –प्रभेद प्रकाशये चमत्कार ।।
विविध प्रबंधे ताल भेद प्रचारे । अन्येर कि कथा – गंधर्वेर गर्व हरे ।।

पंधराव्या व सोळाव्या शतकात हिंदुस्थानातील बंगाल, मथुरा, वृंदावन, विजयनगर येथील भक्ती चळवळीवर ज्याप्रमाणे वैष्णव संप्रदायाचा आणि त्यातून आलेल्या कीर्तनाचा प्रभाव दिसून आला तसा प्रभाव पंजाब व सिंध प्रांतात आढळून येत नाही. या प्रांतावर सूफी संप्रदायाचा अधिक प्रभाव पडला. तेथे कव्वाली गायन प्रकार मोठ्या प्रमाणात गायला गेला. चौदाव्या शतकात हजरत निजामुद्दीन यांनी अमिर खुस्रो यांच्या व्यतिरिक्त हसन संजरी, सैयद मुहम्मद मुसा आणि सैयद रफीउद्दीन हारू यांनाही हिंदवी भाषेत लिहिण्याची प्रेरणा दिली. बहुधा त्याच काळात हिंदवी, रेख्ता आणि नंतर उर्दू काव्य कव्वाली ढंगात म्हणण्याची पद्धत सुरू झाली असावी. सूफी तत्त्वज्ञानाने प्रेरित अनेक काव्ये पंजाब आणि सिंध भागात गायली जात होती. चिश्ती संप्रदायाचे सूफी संत फरीउद्दीन गंजशक्कर हे कव्वाली गायनाचे प्रेमी होते. यांच्या जुन्या पंजाबी भाषेतल्या अनेक काफिया कव्वाली ढंगाने गायल्या जात होत्या. उपजीविकेसाठी धर्मांतरित झालेल्या अनेक हिंदू कलाकार नंतर दरगाहमध्ये कव्वाली गायन करू लागले. अशा गायकांना 'मिरासी' किंवा 'कव्वाल–बच्चा' असे संबोधन मिळाले. अरबी काव्य, धुनांमध्ये बांधून गायन करणाऱ्यांना वापरली जाणारी 'मुत्तुराब' ही संज्ञा हिंदुस्थानातल्या या कलाकारांना मिळाली. स्थानिक गायन प्रकारांमध्ये पंजाबात 'वार' गायन अतिशय प्रसिद्ध आणि महत्त्वाचे होते. वार पदाचा अर्थ 'यश' असा होतो. अर्थात देशी भाषेत गायल्या जाणाऱ्या यशगानांना जुन्या भाषेत 'वार' म्हटले गेले होते. युद्धात उत्साह वाढावा म्हणून ढाढी गायकांची 'वार' गायन करण्याची परंपरा जुनी होती. 'वार' गायनात वीररसाच्या रचना गायल्या जात. हे गायन 'ढाढी' हा व्यावसायिक गायक समाज, नऊ धुनांमधून करीत असत. ढाढी गायक हे त्या काळात राजे, जमीनदार यांच्या आश्रयाला राहून त्यांच्यावरच्या स्तुती गीतांनी आपला उदरनिर्वाह करीत असत. 'वार' गायनाला संगत ढ्ड्डु आणि सारंगी या ताल आणि सूर वाद्यांची

असे. ढड्डु वाद्यावर चार मात्रांचा ताल आणि तार सप्तकातली धूनवजा रचना, असे या गायन प्रकाराचे स्वरूप होते. गुरुनानकांनी या गायन प्रकाराचा, यातील गायकांचा आणि यातील धुनांचा एकेश्वरवादी (जो पुढे शीख संप्रदाय झाला) विचारांचा प्रसार करण्यासाठी वापर केला. त्यांनी 'आसा दी वार' आणि 'को टुंडे असराजे की वार' यांना आपल्या कीर्तनात स्थान दिले. गुरू नानक यांच्यापूर्वी वार मलक मुरीद किंवा चन्द्रहडा सोहियो का, सिकंदर इब्राहीम की वार, लल्ला बर्हिलीमा की वार, जौधे वीरै की पूरबाणी की वार, राय महिमे हसन की वार, राणे कैलास किंवा मालदे की वार, मूसे की वार, रायकमाल दी मैजूदी वार अशा वार (धुना) अस्तित्वात होत्या. परंतु त्या नंतर लुप्त झाल्या. हा गायन प्रकार गाणाऱ्या ढाढी यांना राजस्तुतीपेक्षा ईशस्तुती गाण्याकडे वळवले. मिराशी जातीच्या भाई मरदाना या रबाब वादकाला आपल्या बरोबर घेऊन समाजातील धार्मिक ढोंग, मूर्तिपूजा यांचा निषेध करणाऱ्या कीर्तनांची रचना त्यांनी केली.

गुरू नानक

गुरू नानक यांचा जन्म इ.स. १४६९ मध्ये पंजाब प्रांतातील तलवंडी गावात झाला. त्यांचे वडील मेहता कालूजी, आई – तृप्ताजी आणि बहीण – बेबे नान्की असा परिवार होता. कालुजी वैदिक क्षत्रिय होते आणि गावचे पटवारी होते. लहानपणापासून नानक बंडखोर होते, हुशार होते. त्यांनी वेद आणि संस्कृतबरोबर फारसी आणि अरबी भाषेचादेखील सखोल अभ्यास केला होता. त्यांचे लग्न बटाला गावच्या सुखनी यांच्याबरोबर होऊन त्यांना श्रीचन्द आणि लक्ष्मीदास अशी दोन मुलेसुद्धा होती. सुलतानपूरला एका सरकारी गोदामात काम करताना कामाव्यतिरिक्त सकाळ–संध्याकाळ, भाई मरदाना यांना बरोबर घेऊन त्यांचे कीर्तन चाले. नानकांनी त्यांच्या आजूबाजूला चालणारी कर्मकांडे पाहिली. हिंदू आणि मुसलमान, दोन्ही समाजांतील ढोंगीपणा पाहिला. एके दिवशी त्यांनी सर्व संसाराचा त्याग केला आणि भाई मरदाना यांना घेऊन हिंदुस्थान भ्रमण केले. ते तिबेट, अरब, श्रीलंका येथेही जाऊन आले. त्यांनी अंधश्रद्धा आणि धर्मसंस्थांवर ताशेरे ओढले. संसार त्याग न करता नामजप, कीरतकरणी (प्रामाणिक) आणि वंदचाकणा (दान) यातून ईश्वरप्राप्ती होऊ शकते, असे प्रतिपादन केले. कर्तारपूर येथे राहून लंगर या जातीविहीन सहभोजनाची संकल्पना मांडून त्याची अंमलबजावणी सुरू केली. हिंदू आणि मुसलमान या दोन्ही धर्मांची चांगली तत्त्वे एकत्रित करून त्यांनी शीख संप्रदायाची स्थापना करून नंतर हे कार्य गुरू अंगददेव यांच्यावर सोपवून आपली

(गुरुनानक आणि भाई मरदाना)

इहलोकीची यात्रा संपवली (इ.स. १५३९).

शबद कीर्तनातले संगीत

सोळाव्या शतकापर्यंत गुरू नानकांनी शबद कीर्तनाच्या माध्यमातून निरंकार तत्त्वाचा प्रसार केला. त्यांनी रबाबीये भाई मरदाना यांना बरोबर घेऊन हिंदुस्थानी आणि फारसी संगीताच्या मिश्रणातून शबद कीर्तनाची नवीन पद्धत तयार केली. सोळाव्या शतकाच्या शीख संप्रदायाचे पाचवे गुरू, गुरू अर्जुनदेव यांनी आधीच्या चार गुरूंनी बांधलेले शबद, त्यांचे राग, त्यांचे वाणी वर्गीकरण याशिवाय त्यांच्या विविध गायन शैली, त्यांचे सांकेतिक शब्द, अंक इ. तपशील एकत्रित करून आदि गुरुग्रंथ या नावाने एकत्रित केला. शबद कीर्तनाच्या अंतर्गत एखाद्या वाणीच्या प्रस्तुतीकरणात वापरला जाणारा राग, रागाचा प्रकार, गायन शैली, सांगीतिक संकेत, रहाउ, अंक इ. चे स्पष्ट निर्देश गुरू अर्जुनदेवांनी संकलनामध्ये लिहून ठेवले. आदि गुरुग्रंथ साहिब मधील निर्देशामधून तत्कालीन संगीत पद्धतींच्या अनेक गोष्टींवर प्रकाश टाकता येतो. ग्रंथामध्ये एकतीस मुख्य राग आणि एकतीस मिश्र राग वर्गीकृत केले आहेत. रागासंबंधी ग्रंथात म्हटले आहे –

सभना रागां विचि सो भला भाई जितु वसिआ मनि आइ ।।
धनुं सु राग सुरंगडे आलापत सभ तिरव जाइ ।।
गुण गोविंद गावहु सभ हरि जन रतन रसना आलाप ।।

शीख संप्रदायातील संगीततज्ज्ञांच्या मते तत्कालीन राग स्वरूपे त्यांनी शबदांच्या पारंपरिक गायनातून आजही जपून ठेवली आहेत. ग्रंथ साहिब मध्ये एकतीस मुख्य राग आणि एकतीस मिश्र रागांमध्ये श्री, गौडी, आसा, धनाश्री, सूही, मारू, तुखारी, प्रभाती इ. सारखे शुद्ध, गौडीचे नऊ प्रकार, आसाकाफी, तिलंगकाफी, सूही ललित, बिलावल मंगलसारखे छायालग, तसेच गौडीपूरवी दीपकीसारखे संकीर्ण राग समाविष्ट आहेत. तसेच मलार, वसंत सारखे ऋतुकालीन आणि मांझ, आसा, तुखारीसारखे प्रांतिक रागांचा समावेश दिसून येतो. गुरू नानकांनी चार वेळा संपूर्ण हिंदुस्थान भ्रमण केले. (याला उदासी म्हणतात) त्यांतून त्यांनी वेगवेगळ्या प्रदेशांतील राग, गायन शैलींचा आपल्या कीर्तनात समावेश केला. ज्यात दक्षिणी पद्धतीच्या रागांचा विशेषत्वाने उल्लेख सापडतो, अशा रागांना ग्रंथात 'दखणी' असा शब्दप्रयोग केलेला दिसतो. उदा. गौडी दखणी, बडहंस दखणी, बिलावल दखणी, रामकली दखणी, मारू दखणी, प्रभाती दखणी इ. तसेच रागांची प्रकृती विशद करणारी 'राग ध्यान' काव्येदेखील या ग्रंथात प्रविष्ट झाल्याची दिसतात. मुख्य रागांची दखणी स्वरूपे सांगताना हिंदुस्थानी आणि कर्नाटक संगीत पद्धती अशा दोन पद्धतींचे अस्तित्व इतिहासात निर्माण झाल्याचा पुरावाच त्यातून सापडतो. गायन शैलींच्या बाबतीतही नानकांनी अष्टपदी, चौपदी सारख्या प्रबंध प्रकारापासून छंद घोडीयां, अलाहुणिया, वार यासारखे देशी गायन प्रकार शबद कीर्तनात वापरले. हे गायन प्रकार वापरताना प्रबंध गायन प्रकारात कलात्मक शैथिल्य आणले, तर देशी प्रकारांना राग, रहाउ आणि अकांसारख्या सांगीतिक नियमात निबद्ध केले. गुरू ग्रंथातील वेगवेगळ्या वाणी (रचना) मध्ये १,२,३,४ असे अंक दिसतात. शबद कीर्तनाच्या प्रस्तुतीकरणात हे अंक अनेक अंतऱ्यांचे सूचन करतात. शबदामध्ये 'रहाउ' हा विशेष शब्दप्रयोग सध्या रचनांमध्ये आढळतो. 'रहाउ'चा शाब्दिक अर्थ

‘रहने की क्रिया’, ‘विश्रांती’ असा होतो. रहाउमध्ये शबदाचा मुख्य/मूळ भाव सामावलेला असतो. रहाउचे शबदामधील स्थान बघता मध्यकाळातील प्रबंध व धृपद शैलीतील ‘ध्रुव’ धातूशी याचे साम्य दिसते. तसेच मध्यकालीन संतांनी आपल्या काव्यामध्ये ‘रहाउ’ ऐवजी ‘ध्रुव’ किंवा ‘टेक’ असा शब्दप्रयोग केलेला दिसतो. त्यांच्या रचनांमध्ये पहिल्या ओळीनंतर ‘टेक’ हा शब्द येतो. परंतु गुरुवाणी मध्ये बहुतांश वेळा शबदाच्या पहिल्या अंतऱ्यानंतर ‘राहउ’ ही ओळ आल्याचे दिसून येते. ‘राहउ’ या सांकेतिक शबदानंतर अंतऱ्यांची संख्या सांगणारा अंक शबदामध्ये दिसून येतो. काही शबदांमध्ये ‘राहउ १’, ‘राहउ २’ असा ओळीच्या शेवटी शब्दप्रयोग आढळतो. वाणीची रचना बघता या ओळीला ‘स्थाई’ म्हणता येऊ शकते. याचाच अर्थ प्रत्येक अंतऱ्यानंतर शबदाचा मूळ भाव असलेला ‘राहउ’ पुन्हा पुन्हा म्हणण्याची पद्धत प्रचलित असावी. अशी पद्धत आजच्या पदगायन प्रकाराजवळ जाते. उदा.

मांझ महला ५ चउपदे घरु १
मेरा मनु लोचै गुरु दरसन ताई ।। बिलप करे चात्रिक की निआई ।।
त्रिखा न उतरै सांति न आवै बिनु दरसन संत पिआरे जीउ ।। १ ।।
हउ घोली जीउ घोलि घुमाई गुरु दरसन संत पिआरे जिउ ।। १ ।। रहाउ ।।

तेरा मुखु सुहावा जीउ सहज धुनि बाणी ।। चिरु होआ देखे सारिंगपाणी ।।
धन सु देसु जहा तूं वसिया मेरे सजण मीत मुरारे जीउ ।। २ ।।
हउ घोली हउ घोलि घुमाई गुर सजण मीत मुरारे जीउ ।। २ ।। रहाउ ।।

इक घडी न मिलते ता कलिजुगु होता ।। दुणि कदि मिलिऐ प्रिअ तुधु भगवंता ।।
मोहि रैणि विहावै नीदन आवै बिनु देखे गुर दरबारे जीउ ।। ३ ।।
हउ घोली जीउ घोलि घुमाई तिसु सचे गुर दरबारे जीउ ।। ३ ।। रहाउ ।।

भागु होआ गुरि संतु मिलाइआ ।। प्रभु अविनासी घर महि पाइआ ।।
सेव करी पलु चसा न बिछुडा जन नानक दास तुमरे जीउ ।। ४ ।।
हउ घोली जीउ घोलि घुमाई जन नानक दास तुमरे जीउ ।। ४ ।। रहाउ ।।

(गुरू ग्रंथ साहिब पृष्ठ ९६)

घरु – गुरू ग्रंथातील शबदांमध्ये ‘रहाउ’ या सांगीतिक शब्दप्रयोगाबरोबरच ‘घरु’ हा शब्दप्रयोग सापडतो. शबदांवर ‘घरु १’, ‘घरु २’ अशा स्वरूपात लिहिलेले दिसतात. असे एकूण सतरा घरु ग्रंथात आढळतात. बहुतांश विद्वानांच्या मते ‘घरु’ला तालाच्या समानार्थी म्हटलेले आहे. त्यांच्या मते ‘घरु’ पद्धत इराणी ताल पद्धतीच्या जवळ जाते. ज्यात वेगवेगळ्या ताल स्वरूपांना गाह १, गाह २, सिह गाह असे संबोधले गेले. फारसी ‘बहर’मधून आमीर खुस्रो यांनी सतरा तालांची निर्मिती झाल्याचे मत काही विद्वानांनी मांडले आहे. त्या अनुषंगाने ‘घरु’ या सांगीतिक संज्ञेला महत्त्व प्राप्त होते. पण यांचे व्यावहारिक प्रचलन न दिसल्यामुळे या विषयी स्पष्टपणे सांगणे कठीण आहे.

जतिः– गुरू ग्रंथसाहिबमध्ये बिलावल रागाच्या रचनेचे शीर्षक बिलावल महला एक थिति

घरु दहा जति असे आढळते. भारतीय संगीतात या शब्दाला ‘यति’ ही संज्ञा दिल्याचे आढळते. याचा अर्थ निरंतर गतिमध्ये न्यासाची अवस्था. श्री गुरू ग्रंथच्या विद्वानांनुसार जति हा शब्द वादन पद्धतीशी जोडला आहे. आजच्या संगीत परिभाषेत हा शब्द तबला वादनाशी जोडला गेला आहे. पण तत्कालीन संगीत ग्रंथांमध्ये ‘तबला’ या वाद्याचा थेट उल्लेख नसल्यामुळे त्याचे पूर्ण स्पष्टीकरण होत नाही. या शीर्षकातून एवढेच सांगता येते, की त्या शबदाचे गायन राग बिलावलमध्ये असून दहाव्या घरुच्या विशिष्ट न्यासाबरोबर थिति काव्य शैलीतील जति पद्धतीने करावे.

धुनि – आधी सांगितल्याप्रमाणे ग्रंथसाहिबमधील बावीस ‘वारां’ पैकी नऊ ‘वार’ धुनउगम असल्याचे दिसते. या ‘धुनिं’चे शीर्षक असे दिसतात –

१) वार माझ की तताअ सलोक महला १ मलक मुरीद तथा चंद्रहडा सोहिया की धुनि गावणी ।

२) गऊडी की वार महला ५ राइ कमाल की वार की धुनि उपरि गावणी ।

३) आसा महला १ वार सलोका नालि सलोक भी महले पहिले के लिखे टुंडै अस राजै की धुनि ।

४) गुजरी की वार महला ३ सिकंदर बिराहिम की वार की धुनि गाउणी ।

५) वडहंस की वार महला ४ लला बहलीमा की धुनी गावणी ।

६) रामकली की वार महला ३ जोधै पूरबाणी की धुनि ।

७) सारंग की वार महला ४ राइ महमे हसने धुनि ।

८) वार मलार की महला १ राणे कैलास तथा मालदे की धुनि ।

९) कानडा की वार महला ४ मूसे की वार की धुनि ।

‘वार’ हा गायन प्रकार नायकांचे शौर्य गान वर्णन करणारा असल्यामुळे या धुनांचे गुरुबाणीमध्ये समाविष्ट होण्याने धून उगमांचे ‘रागां’मध्ये रूपांतरित होण्याच्या क्रियेतील महत्त्वाचा पुरावा सापडतो. आसा-दी-वारसारख्या धुनातून ‘आसावरी’सारखे राग भारतीय संगीतात समाविष्ट झाले असे नक्की म्हणता येईल. गुरू नानकांनी ‘करतारपूर’ येथे शीख संप्रदायाला संस्थात्मक रूप दिले तेव्हा पुष्टिमार्गीय संप्रदायाची राग आणि गानसमय संकल्पना आपल्या कीर्तन पद्धतीत आणताना त्यांनी ९ कीर्तन चौकी निर्माण केल्या. १) तीन पहरे की चौकी, २) आसा-दी-वार की चौकी, ३) बिलावल की पहली चौकी, ४) आनंद की चौकी, ५) चरन कमल की चौकी, ६) सोदरु से पहले की चौकी, ७) आरती की चौकी, ८) कल्याण की चौकी, ९) कानडे की या कीरतन सोहिले की चौकी अशा चौकी निर्माण केल्या. गुरू ग्रंथसाहिबची रचना एकतीस रागांच्या अध्यायांनुसार केली आहे. या ग्रंथातील काव्य लहंदा, ब्रज, खडीबोली, संस्कृत, सिंधी आणि फारसी भाषेतील आहे. ज्यात रागानुसार त्यांनी शीख गुरूंच्या पदाची रचना केली आहे. या ग्रंथात शीख गुरूंच्या बरोबर कबीर, नामदेव, रवीदास, शेख फरीद यांची पदे आहेत. गुरू ग्रंथसाहिबची समाप्ती रागमालाने झाली आहे. ग्रंथसाहिबमध्ये रागांच्या नावाचे अध्याय अनुक्रमे श्री, मांझ, गौरी, आसा, गुजरी, देवगांधारी, बिहागडा, वडहंस, सोरठ, धनाश्री, जैताश्री, तोडी, बैरारी, तिलंग, सूही, बिलावल, गोंड, रामकली, नटनारायण, मालीगौरा, मारु, तुखार, केदार, भैरव, बसंत, सारंग, मलार, कानडा, कल्याण, प्रभाती आणि

जयजयवंती आहेत. हा ग्रंथ सहा गुरू, पंधरा भगत, अकरा भट्ट आणि चार गुरू शीख यांनी मिळून रचला. भगतांमध्ये कबीर, नामदेवांशिवाय रामानंद, बेनी, साधना, भाकिन, परमानंद, धन्ना, पीपा, सैन, सूरदास, जयदेव आणि त्रिलोचन या कवींची पदे आहेत. ग्रंथसाहिबमधील कवींचा भक्तिमार्ग पाहिल्यास नानकांनी वैष्णव, सूफी, आगम पंथांचा मिलाफ करून या संप्रदायाची स्थापना केली.

गुजरात

फिरोज शाह तुघलकाची सल्तनत कमजोर झाल्यावर (मुजफ्फरशाह) जफर खान, फिरोज खान यांच्या भाच्याने गुजरातमध्ये आपले स्वतंत्र राज्य स्थापन केले. त्यांचा नातू अहमद शाह यांनी अहमदाबाद आपली राजधानी केली. ही सल्तनत पंधराव्या शतकाच्या आधी सुरू होऊन सोळाव्या शतकात संपुष्टात आली. गुजरातच्या शाह सल्तनतने हिंदू-फारसी स्थापत्याच्या अनेक कलाकृती निर्माण केल्या. त्यात मशिदीबरोबरच पाणवठे, विहिरी, उद्यानांची निर्मिती केली. शाह सल्तनतमधील तीन सुलतान, महमूद शाह प्रथम, मुजफ्फरशाह द्वितीय आणि बहादूर शाह हे संगीताचे चाहते होते. बिकानेरचे राजा अनूपसिंह यांच्या पदरी भावभट्ट या संगीतकाराने रचलेल्या 'अनूप विलास'मध्ये महमूद शाह प्रथम यांच्या संगीत प्रेमावर बांधलेल्या धृपदाचा उल्लेख आढळतो. तसेच नंतरचा सुलतान मुजफ्फरशाह द्वितीय यांच्यावर रचलेल्या दोन काव्यांत त्यांचा 'कला प्रवीण' म्हणून उल्लेख केला आहे. मुजफ्फरशाह द्वितीय हे संगीताचे चाहते होते, ते गायक होते, रचनाकार होते. त्यांचा आवाज मधुर असून त्यांना कुठलीही वाद्य वाजवता यायची असा उल्लेख 'मिरात-ए-सिकन्दरी' या ग्रंथाच्या लेखकाने केला आहे. त्यांच्या नंतरचे सुलतान बहादूर शाहदेखील संगीतप्रेमी होते. 'मिरात-ए-सिकन्दरी'मध्ये सांगितलेल्या घटनेनुसार बाहदूर शाह आणि मुगल बादशाह हूमायूं यांच्यात मांड येथे लढाई झाली. त्यात हूमायूं जिंकला. जेत्याच्या शिरस्त्यानुसार पराभूत दरबाऱ्यांची धरपकड, कत्तल होत असताना मुगल सैनिकांनी एका गायकाला पकडून बादशाहसमोर आणले. बादशाह यांचे दरबारी खुशाल बेग यांनी त्यांचा परिचय गवैयांचे गवयी असा करून दिल्यावर बादशहांनी त्यांना गाण्याचे फर्मान सोडले. तो कलाकार फारसी नग्माचा जाणकार होता. कलाकाराच्या गायनाने प्रभावित होऊन बादशहाने उर्वरित कत्तल थांबवली. त्याला मानसन्मान देऊन आपल्या सेवेत नेले. पण जेव्हा तो कलाकार सुलतान बहादूरशाहकडे परत आला तेव्हा हर्षित सुलतानाने त्याचे स्वागत केले. 'आज मी जे काही गमावलं ते मला परत मिळालं आहे. तू भेटल्यामुळे माझे सर्व दुःख दूर झाले आहे. मला आता कुठलीही आकांक्षा राहिली नाही,' असे म्हणत त्याला सन्मानाने दरबारात घेतले. बहादूरशाह (इ.स. १५२६-३७) यांच्या कारकिर्दीत धृपद गायन परंपरेचा उत्कर्ष झाला. त्यांच्या पदरी नायक बख्शू आणि नायक मंझू होते. हे दोन्ही नायक राजा मानसिंह तोमर यांच्या धृपद संशोधन मंडळाचे महत्त्वाचे सदस्य होते. अब्द-अल हमीद लाहौरी यांच्या 'पातशहानामा' या इतिवृत्तानुसार नायक बख्शू हे चार राजांच्या पदरी होते. राजा मानसिंह, त्यांचा मुलगा विक्रमादित्य, नंतर कलिंजरचे जमीनदार राजा कीरत आणि अंतिमतः गुजरातचे सुलतान बहादूरशाह यांच्याकडे होते. 'मिरात-ए-सिकंदरी'नुसार नायक बख्शू यांचा मुलगादेखील उत्तम संगीतकार होता. त्याचे नाव नायक हुसैनी असून तो दर्याखान यांच्याकडील

नकाशा – गुजरात

नामवंत कलाकारांमधील एक होता. विसाव्या शतकात प्रकाशित झालेल्या 'मदनुल मौसिकी'मध्ये बख्शूविषयी अशी माहिती मिळते की पंजाब / गुजरात प्रांतात ढाढी जातीचे हे लोक पेशाने गायक व वादक होते. ते करका नावाचा गायन प्रकार गात असत. त्यातील एक नायक झाला, ज्याचे नाव बख्शू होते. तो संगीतशास्त्राबाबत तानसेनांपेक्षा श्रेष्ठ होता. नायक बख्शू यांनी रचलेल्या हजार धृपदांचा ग्रंथ 'सहसरस' यातून सुलतान बहादूरशाह यांची संगीत आस्था व त्यांनी त्यासाठी दिलेला राजाश्रय दिसून येतो.

नायक बख्शूच्या धृपदांमधील सहज शब्दभाव, संगीत कलेची शास्त्रशुद्धता, शब्दार्थांमधली प्रासादिकता, विषयाचे नावीन्य इतर कवींच्या तुलनेने अधिक आकर्षक असल्यामुळे नंतरच्या काळातील मुगल बादशहाने शाहजहाँ बख्शूंची धृवपदे जी इतर गायकांना कंठस्थ होती, ती सहसरस या ग्रंथरूपात प्रमाणित करून संकलित करण्याची आज्ञा दिली. या ग्रंथात चार राग आणि सेहेचाळीस रागिण्यांमध्ये धृपदे बांधली गेली आहेत. हा ग्रंथ कोणी संकलित केला याविषयी स्पष्टता नसली तरी प्रस्तावनेतून नायक बख्शू यांचे गायन आणि धृपद गायनाची सर्वमान्य अशा दोन पद्धतींची सविस्तर माहिती मिळते. ग्रंथानुसार सर्वसाधारणपणे धृपद गायन करताना मुख्य गायकाबरोबर कमीत कमी दोन सहगायक आणि पखवाज वादक असत. सहगायक मुख्य गायकाच्या उजव्या आणि डाव्या बाजूला बसत असत. त्यातील एक सहगायक मुख्य आलापीच्या वेळी स्वर देण्याचे काम करीत असे. यामुळे मुख्य गायकाला स्वराचा भरणा मिळायचा, जो एकट्यामुळे मिळणे शक्य नव्हते. जर सहायक दोन पेक्षा अधिक असले तर अधिक चांगले असे मानले जाते.

नायक बख्शू

नायक बख्शूच्या गायन कौशल्याविषयी लिहिताना लेखकाने गायकाच्या सांगीतिक जडण-घडणीपासून त्याच्या गायन वैशिष्ट्यांपर्यंत माहिती लिहिली आहे. 'सहसरस'च्या लेखकानुसार नायक बख्शू हे तरुण वयातच ग्वाल्हेरचे राजा मानसिंह यांच्या सांगीतिक मार्गदर्शनाखाली वाढले. त्यांच्या प्रखर बुद्धिमत्तेने आणि परिपक्व सांगीतिक समजेने लवकरच ते राजाच्या मर्जीतले नायक झाले. त्यांच्या कलानैपुण्याची सर आजूबाजूच्या कलाकारांमध्ये नव्हती. ग्वाल्हेर प्रदेशात राग गायनाचा खूप प्रसार झाला होता. स्वतः राजा संगीताचा इतका ज्ञानी होता की इतर कलाकार त्याच्याकडून विद्या मिळवणे भाग्याचे समजत. राजा मानसिंह स्वतः प्रगल्भ संगीतकार असल्यामुळे त्यांनी काही धृपदे रचली, जी पूर्ववर्ती राग गायनशैलीपेक्षा

अधिक सुलभ होती. राजाच्या धृपद निर्मितीतून प्रेरणा घेऊन नंतर अनेकांनी धृपदाच्या रचना लिहिल्या, त्यामुळे धृपदापेक्षा वेगळे गायन प्रकार, छंद, गीत, ध्रुव यांचा प्रसार कमी झाला. लेखकाने धृपद गायन प्रकारांची रचना सांगताना रुबाई या फारसी काव्य प्रकारातील चार काफिया (चरण) प्रमाणे असल्याची सांगितले आहे. परंतु रुबाईतील मात्रा, गणाचा नियम या गायन प्रकारात शिथिल असतो. नायक बख्शू हे अद्वितीय गायक होते. त्यांनी संगीत विद्येचा सूक्ष्म अभ्यास केला होता. शास्त्र आणि कला या दोन्ही विषयांत ते निष्णात होते. त्यांचे राग व तालाचे ज्ञान अचूक होते. ते उत्तम वाग्गेयकार होते. धृपद गायनाचे सर्व नियम त्यांना माहीत होते. तसेच प्रस्तुतीकरणात सुधबानी, सुधमुद्रा त्यांना राखता येत होती. त्यांच्या स्वरांचे सौष्ठव, फेक अत्यंत प्रभावी होती. आलापांची रचना, धृपद गायनातील जागा, तानांच्या अचूक जागा कल्पनातीत होत्या. त्यांची तालावर अचूक पकड होती. याशिवाय सर्वांत महत्त्वाची गोष्ट होती की नायक बख्शू एकल गायक होते. कोणाही सहगायकाला न घेता अथवा संगतकाराला न घेता ते स्वतः पखवाज वाजवून गात असत. लेखकाच्यानुसार एकल गायन अत्यंत कठीण असताना ते सहजपणे सौंदर्यपूर्ण आलाप घेत गायचे. गात असताना त्यांचा पखवाज ते अत्यंत कौशल्याने वाजवायचे. त्यांचे गायन टिपेचे होते. आवाजाचा आवाका इतका मोठा की त्याची तुलना कोणाशीही होऊ शकत नव्हती. पखवाज किंवा मृदंगाच्या स्वराला आधार स्वर करून ते गात. पखवाजाची आस तुटू देत नसत. त्यांच्या तोडीचा गायक त्या काळात निर्माण झाला नव्हता. नायक बख्शू गुजरातमध्ये गेल्यामुळे व त्या भागात कोणाही गायकाचे येणे-जाणे नसल्यामुळे त्यांच्या गायकीचा प्रसार होऊ शकला नाही. त्यामुळे त्यांच्या गायकीनुसार आलाप, गान-तान म्हणणारा गायक राहिला नाही.

सहसरस

'सहसरस' ग्रंथाच्या प्रस्तावनेतून त्या काळातील गायन पद्धतीबाबत काही गोष्टी स्पष्ट होतात. त्या म्हणजे धृपद गायनाच्या एकल आणि अनेकांना बरोबर घेऊन अशा दोन पद्धती विकसित झाल्या होत्या. नायक बख्शू यांच्या धृपदांचा अभ्यास केल्यास खालील गोष्टी लक्षात येतात.

१) नायक बख्शूच्या काळापर्यंत सहा राग आणि रागिणी पद्धत रूढ झाली होती. सहसरसमध्ये बख्शूने केवळ चार रागांमध्ये धृपदे लिहिली.

२) राग-रागिणी पद्धतीमध्ये बख्शू यांनी काही रागांना रागिणी म्हटले असून काही मिश्र रागांचादेखील रागिणी अंतर्गत समावेश केला.

३) नायक बख्शू यांनी धृपदांच्या दहा ताल नामांचा उल्लेख केलेला आढळतो. १) एकताली, २) आदिताल किंवा अठताल, ३) समताल, ४) झूमरताल, ५) कमलमण्ठ, ६) जतलगन, ७) चतुर्थताल, ८) झपताल, ९) तृतीयताल, १०) परतताल.

यातील बहुतांश तालांची लक्षणे संगीत रत्नाकरात मिळतात.

४) धृपदांमध्ये नायक-नायिका प्रेमसंबंधांबरोबर संगीतशास्त्राच्या वर्णनांचे विषय आढळतात.

५) धृपदातील संगीतशास्त्राच्या विषयांमध्ये बहुतांश विषय संगीत रत्नाकरातील परिभाषांशी

संबंधित आढळतात.

६) संगीत रत्नाकरातील पंधरा गमकांच्या ऐवजी सोळा गमकांचा उल्लेख सापडतो.

७) शास्त्र ग्रंथांमध्ये नसलेले, मौखिक परंपरांमधून आलेले, 'सुध-मुद्रा-बानी', 'उरप-तिरप', 'लाग-डाट' अशा शब्दांचा उल्लेख आढळतो.

धृपदांच्या रचनागत वैशिष्ट्यांचा प्रथम स्पष्ट उल्लेख नंतरच्या शतकातील भावभट्ट यांच्या अनूप संगीत रत्नाकरात आढळतो. तो श्लोक असा आहे -

अथ द्रौपदलक्षणम्

गीवार्णमध्यदेशीय भाषा साहित्य राजितम् ।

द्वि चतुर्वाक्यसंपन्नं नरनारीकथाश्रयम् ।। १६५ ।।

श्रृंङ्गारसभावाढ्ं रागालापपदात्मकम् ।

पादान्तानुप्रासयुक्तं पादान्तयमकं च वा ।। १६६ ।।

प्रतिपाद यत्र बद्धमेवं पादचतुष्ट्यम् ।

उद्ग्राह ध्रुवकाभोगोत्तम ध्रुवपदं स्मृतम् ।। १६७ ।।

(अर्थ- संस्कृत किंवा मध्यदेशीय भाषेत रचलेले, दोन किंवा चार वाक्यांचे, स्त्री-पुरुष यांच्या विषयक, कथा विषयक प्रामुख्याने श्रृंगार रस युक्त, राग-आलाप आणि पदाने युक्त, चरणांच्या शेवटी अनुप्रास आणि यमक युक्त, चार चरणांचे उद्ग्राह, ध्रुवक, आभोग अशा अंगाने युक्त रचनेला धृवपद म्हटले गेले).

८) 'सहसरस'मधील बरीचशी धृपदे दोन किंवा तीन चरणांचीदेखील आढळतात. काही ठिकाणी पाच चरणदेखील दिसून येतात.

९) काही धृपदांच्या रचनेवरून लक्षात येते की ती धृवपदे नृत्याबरोबरदेखील गायली जात होती.

बख्शू यांचे नामचिन्ह असलेले पद - हमीर कल्याण

कोऊ न जाने या विद्या को मर्म ।

पचि पचि हारे तेऊ बिचारे जिनको यह कर्म ।।

सब गुनी मिल आप आपनो राखत मर्म ।

कहे बकसू जानत साहजहाँ जोहे नाद अगाध परम ।।

संगीत रत्नाकरातील प्रबंधावरील धृपद - राग देशारव

परबन्ध अध्याय को तूही री जानत समझाई ।

आनन्दनी, पावनी, दिपनी, तारावली, मेदनी कर दिखावत है ।।

तब ही रिझावत है साह कौं री, जब उढत हो गाई ।

साहजहाँ को रिझाए की माई, तै ही पाई दाई ।।

सूर सल्तनत

सिकंदर लोधीच्या मृत्यूनंतर (इ.स.१५१७) त्याचा पुत्र इब्राहीम लोधी सत्तेवर आला पण अंतर्गत कलह आणि राज्य कारभारातील असंतोष यामुळे सन १५२६ पर्यंत ही राजवट क्षीण झाली आणि नंतर मुघल बादशाह बाबर याच्या आक्रमणाने ती संपुष्टात आली. सोळाव्या

शतकाच्या उत्तरार्धात इ.स. १५४० ते १५५६ मध्ये दिल्ली व उत्तर हिन्दुस्थानात 'सूर' साम्राज्याची स्थापना 'शेरशाह सूर' याने केली. शेरशाह याने इ.स.१५३९ मध्ये 'चौसा'च्या युद्धात मुघल बादशाह हुमायूं याला पराभूत करून दिल्लीचे तख्त मिळवले. त्याचे जहागीरदार आजोबा (ते पश्तुन होते) इब्राहीम खाँ सूर, बहलोल लोधी यांच्या पदरी होते. ते अफगाणिस्तानमधील 'रोहरी' भागातून आले. शेरशाह याचे वडील हसन खानदेखील लोधी राजवटीत महत्त्वाच्या सरकारी हुद्यावर सेवेत होते. शेरशाह याचे मूळ नाव 'फरीद खाँ सूर' होते. तो अत्यंत धाडसी आणि शूर होता. तरुणपणी त्यांनी वाघांची शिकार केल्यामुळे त्याला 'शेरशाह' असा किताब देण्यात आला. इ.स.१५३७ च्या सुमारास हुमायूं इतरत्र लढाईत गुंतला असताना शेरशाह याने बादशहाविरुद्ध विद्रोह करून 'सूर' साम्राज्याची स्थापना केली. शेरशाह एक उत्तम प्रशासक होता. त्याने टपाल सेवा, लष्करी सेवा आणि प्रशासनिक सेवा सुदृढ केल्या. चांदीचे नाणे 'रुपिया' चलनात आणले आणि पाटलीपुत्र नगराचे 'पटना' म्हणून पुनरुज्जीवन केले. 'सूर' साम्राज्याच्या शेरशाह, त्याचा पुत्र सलीम ऊर्फ इस्लाम शाह याच्या काळात राज्यात आर्थिक प्रगती आणि स्थैर्य प्राप्त झाले होते. मात्र सामाजिक आणि कौटुंबिक स्थिती रसातळाला गेली होती. जात आणि धार्मिक व्यवस्था कठोर झाल्या होत्या. नव मुस्लिमांचे प्रमाण खूप वाढल्यामुळे सामाजिक व्यवस्थेत बदल झाला होता. हिंदू, मुसलमान या दोन्ही धर्मांत जातीभेद तीव्र झाला होता. पडदा पद्धत, बालविवाह, सती प्रथा आणि बहुपत्नीत्व रूढ होते. कलेच्या अर्थाने 'सूर'च्या सोळा वर्षांच्या लहान कारकिर्दीत अनेक उत्तमोत्तम कलाकार, कवी, सूफी आणि धर्मशास्त्रज्ञ यांना राजाश्रय मिळाला. मीर सय्यद रफिउद्दीन शिराझी, शेख दानिशमंदसारखे धर्मशास्त्रज्ञ, मीर सय्यद नियामतुल्लाह 'रुश्ती' शेख अब्दुल हाईसारखे फारसी कवी, मलिक मुहम्मद जायसी (पद्मावत), मीर सय्यद मंझन (मधुमालती), शेख कुतबन (मीरगावती) सारखे सूफी कवी आणि त्यांची प्रेमाख्याने पंचक्रोशीत प्रसिद्ध होती. कवी नरहरी, कवी शाह मुहम्मद फरमुलीसारखे हिंदी व ब्रज भाषिक कवी 'सूर' यांच्या राजदरबारात होते. या काळात हिंदुस्थानी संगीतालादेखील भरपूर प्रोत्साहन मिळाले. सलीम ऊर्फ इस्लाम शाह हे काव्य व संगीताचे दर्दी होते. ते स्वतः अतिशय उत्तम काव्य लिहीत असत. शेख कबीर बत्नी यांच्या अफसाना-ए-शाहत या पुस्तकात 'सूरदास व मोहसीन' या दोन राजगायकांची नावे इस्लाम शाहच्या राजदरबारात असल्याचे लिहिले आहे. मुगल इतिहासकार अबुल फजल यांनी 'ऐन-इ-अकबरी'मध्ये याला दुजोरा दिला आहे. त्यांनी सूरदास हे इस्लामशाह यांच्या दरबारी गायक असून नंतर ते अकबराच्या दरबारात रुजू झाले, असे लिहिले आहे. इतिहासकार बदाऊन यांच्या 'मुन्तखाब तवारीफ'मध्ये गायक रामदास आणि महापात्र यांचाही महत्त्वाचा उल्लेख केला गेला आहे. त्यांच्या मते महापात्र यांचे संगीत आणि हिंदी काव्याचे ज्ञान असामान्य होते. याच दोन गवयांनी राग सूरदासी मल्हार आणि रामदासी मल्हार रचल्याचे म्हटले जाते. इस्लामशाह यांच्या स्तुतीपर काही धृपद रचना आढळल्या आहेत.

राग हमीर - ताल चौताल

आनन्द भयो अलि, मेरे प्राननि को मुष (ख) देखत
ही पिया के मुष (ख) । जो कछु विथा व्यापति सो
विरहनि पर भुलि गये तनमन के दुष (ख) ।

हौ तो तिहारो सुष (ख) चाहत कीनी नौछावरि
पग परसत रोम–राम तब होत सन्तोष ।
पातसाहि सलेम साहि मनसा के दाता तब भऐ सुष (ख) ।।

साधारण शंभर वर्षांनंतर बिकानेरच्या अनूपसिंह राजाच्या दरबारातील राजगायक भावभट्ट यांनी त्यांच्या ग्रंथात शेरशाहच्या नावाचे धृपद उद्धृत केले आहे. ते त्यांना आधीच्या रचनाकारांकडून मिळाले असावे.

तोही को रिझाय सके साहि मृदंग तार किन्नरी ।
रबाब गेर जावे जु लाख कवि बीन बजावे सब तंत्री ।
ऐसो को न सुरन गायन कान प्रतीत धरै ।
और जु मन की इच्छा पुजवै ऐसो को कवि तंत्री ।
और जु छत्र धरे आवि ते नारद तुम्बरु तेई देखियत ।
ऐसो भुवलोक मधि नाही जंत्र मंत्री ।
शेरशाहि नवल कैसे रिझायो पर तु है ता न तंत्री ।

इस्लामशाह नंतरचे सुलतान आदिलशाह सूर 'अदली' यांच्या संगीत प्रेमाविषयी बदाऊनी यांनी ग्रंथात म्हटले आहे की एकदा दख्खनच्या कलाकाराने त्यांच्यासमोर पखवाज आणल्यावर, इतर वाद्यांचे ज्ञान असल्यामुळे तो त्यांनी सहज वाजवला. आदिलशाह हे स्वतः मोठे संगीतज्ञ होते. तानसेन आणि बाज बहादूर ही दोघे त्यांचा गुरुवत आदर करत असत. त्या काळात 'मजलीस'ची पद्धत बंद होऊन संगीत 'अखाडा' ही पद्धत सरदारांमध्ये सुरू झाली होती. सजवाल खान यांचा मुलगा बाजबहादूर हे उत्तम गायक असल्याचे बदायुनी यांनी म्हटले आहे. सूर वंशाच्या राज्य काळात रंगसेन नावाच्या गायकाचा उल्लेख 'आईन–इ–अकबरी'मध्ये आढळतो. पटना, ग्वाल्हेरसारखी मोठी सांस्कृतिक व सांगीतिक केंद्र सूर शासकांच्या काळात निर्माण झाली. ज्यांचा उपयोग पुढील काळातील अकबरकालीन संस्कृतीच्या पायाभरणीत झाला.

मुघल काळ

हिंदुस्थानच्या मध्ययुगीन सांस्कृतिक इतिहासात मुघल काळ हा सुवर्णकाळ म्हणून मानला गेला आहे. बाबरच्या आधिपत्याखाली (इ.स.१५२६) पासून सुरू झालेले मुघल साम्राज्य बहादूर शाह जफर (इ.स.१८५७) पर्यंत टिकून राहिले. साधारण तीनशेच्या वर वर्ष असलेल्या राज्य काळात अकबर ते औरंगजेब (इ.स.१५५६–१७०७) हा दीडशे वर्षांचा काळ सर्वाधिक उत्कर्षाचा काळ मानला गेला. हिंदुस्थानच्या तीन चतुर्थांश भागावर या काळात मुघल राजवट होती. सोळाव्या शतकाच्या सुरुवातीला तिमूर वंशाच्या बाबरने हिंदुस्थानात प्रवेश केला आणि पहिल्या पानिपतच्या युद्धानंतर उत्तर हिंदुस्थानात आपला जम बसवला. त्यांचा मुलगा हुमायूं यांच्या अल्पकाळाच्या राज्यपदानंतर जलालुद्दीन मुहम्मद अकबर, जहांगीर, शाहजहाँ आणि औरंगजेब अशा चार मुघल बादशहांनी हिंदुस्थानच्या सांगीतिक क्षेत्रात भरीव कामगिरी केली. या काळात सर्वच क्षेत्रामध्ये मोठी स्थित्यंतरे घडली. अनेक व्यापक बदल झाले. संपूर्ण जगाला हिंदुस्थानने पुन्हा एकदा आकृष्ट केले.

अकबर सोडल्यास सर्वच मुघल बादशाह हे उच्चशिक्षित होते. सर्व बादशाह कलेचे चाहते होते. बाबर यांनी लिहिलेल्या आठवणींमध्ये त्यांनी 'हेरत'मधील सांगीतिक वातावरणाचे सविस्तर वर्णन केले आहे. त्यांनी बासरी (ने), ततवाद्य (औदी), वितत वाद्य (घिचक), धुन (नक्ष), रचना (ऐश्तर) यांच्याविषयी लिहिले आहे. पण हिंदुस्थानी संगीताविषयी काहीही लिहिले नाही. बादशाह अकबराने पहिल्यांदाच प्रजा आणि राजा यांच्यात सामंजस्य आणण्याचा प्रयत्न केला. त्यांनी हिंदुस्थानच्या बहुतांश भागावर स्वतःचे वर्चस्व प्रस्थापित केले. कर प्रणालीत बदल करून हिंदू तीर्थक्षेत्रांवरील कर रद्द केला. दरबारात हिंदू, मुसलमान असे दोन्ही धर्मांचे अधिकारी वाढवले. युरोपीय व्यापाऱ्यांशी व्यापार वाढवून हिंदुस्थानला आर्थिकदृष्ट्या मजबूत करून, स्थैर्य निर्माण केले. धार्मिक चालीरीतींच्या बाबतीत खुले धोरण स्वीकारत सर्व धर्मांच्या चांगल्या गोष्टी एकत्र करून दीन-ए-इलाही हा नवविचारांचा धर्म स्थापन केला. अकबरच्या आधीच्या राजवटींमध्ये असलेली धार्मिक कट्टरता या काळात शिथिल झाली. समाजाच्या शाही आणि उच्च वर्गात रोटी-बेटी व्यवहार होऊ लागले. आपापल्या धर्मातील सणांशिवाय दिवाळी, वसंतपंचमी, होळी हे सण सामायिकपणे साजरे होऊ लागले. सर्व मुघल बादशाह हे साहित्य आणि शिक्षणाविषयी प्रेम असणारे होते. ते अनेक भाषांचे जाणकार होते. बाबर याला तुर्की आणि फारसी या दोन्ही भाषा अवगत होत्या. तो या दोन्ही भाषांमध्ये काव्य लिहीत असे. 'तुजुकी-ए-बाबरी' हे तुर्की भाषेतील आत्मचरित्र बाबर याने लिहिले. हुमायूंदेखील तुर्की आणि फारसी भाषेचा तज्ज्ञ होता. खगोलशास्त्र, गणित आणि तत्त्वज्ञानाचा जाणकार होता. 'हुमायूंनामा' हा चरित्रात्मक ग्रंथ त्याची बहीण गुलबदन बेगम हिने लिहिला. यावरून मुघल शाही कुटुंबात स्त्री व पुरुष दोघांनाही शिक्षण सारख्याच दर्जाचे दिले जात होते असे दिसते. हुमायूं याने पूर्ववर्ती शेरशहा सूरी याच्या पुराना किलामधील सांस्कृतिक भवनाला लायब्ररीमध्ये रूपांतरित केले होते. मुघल बादशहांचा शाही जनाना अत्यंत उच्चशिक्षित आणि साहित्यिक होता. सलिमा सुलताना, झेबुन्निसा, झिनतुन्निसा, नूरजहाँ या सर्व मुघल स्त्रिया प्रभावशाली होत्या. त्या राजकारणात सक्रिय होत्या. बादशहांच्या शैक्षणिक राजाश्रयामुळे मुघल काळात अनेक मोठी शिक्षणाची केंद्रे स्थापन झाली. बादशाह अकबर याने फारसी ही राजभाषा म्हणून जाहीर केली. त्याने वैयक्तिक रस घेऊन अनेक संस्कृत ग्रंथांचे फारसी अनुवाद करायला प्रोत्साहन दिले. त्याच्याच काळात पंचतंत्राची दोन संस्करणे फारसीमध्ये अनुवादित झाली. अरबी, तुर्की, संस्कृत भाषांमधील उत्तमोत्तम साहित्य फारसी भाषेत अनुवादित करण्यासाठी अकबराने स्वतंत्र विभाग स्थापन केला. या काळात महाभारत, रामायण, अथर्ववेद, लीलावती या संस्कृत ग्रंथांचा अनुवाद बदायुनी, अबुल फजल, फैजी या दरबार कवींनी केला. राजतरंगिणी, कालियादमन, नलदमयंती, हरिवंश या संस्कृत ग्रंथांचा अनुवाद शाह मुहम्मद शहाबादी, अबुल फजल, फैजी आणि मौलाना शेरी यांनी केला. 'फारसी प्रकाश' या नावाने फारसी-संस्कृत शब्दकोश याच काळात पहिल्यांदा तयार झाला. संस्कृत विद्वानांप्रमाणेच जैन मुनी आणि आचार्य यांना अकबर यांनी राजाश्रय दिला. जैन मुनी पद्मसुंदर आणि आचार्य सिद्धचंद्र उपाध्याय यांचे 'अकबरशाही श्रृंगार दर्पण' आणि 'भानूचंद्र चरित' हे ग्रंथ याच काळात निर्माण झाले. तुलसीदास, अब्दुल रहिम खान-ए-खानासारखे हिंदी आणि ब्रज भाषेतील कवी अकबराच्या काळात प्रसिद्ध होते. सत्तेत आल्यावर काव्याप्रमाणेच मुघल चित्रकलादेखील अकबर काळापासून नावारूपाला आली.

(बादशाह अकबरचे साम्राज्य)

अकबराच्या दरबारात दोनशे साठ चित्रकार होते. अनुवादित महाभारत, अकबरनामा इ. ग्रंथांवर चित्रांकन करण्यासाठी अनेक चित्रकार दरबारात होते. त्यातील जसवंत आणि दसवंत हे प्रमुख चित्रकार होते. हिंदुस्थानी रंग आणि कुंचल्याच्या वर्तुळाकृती शैलीतील त्रिमितींचा प्रभाव चित्रांवर दिसू लागला. बादशहा अकबर याने केलेल्या कला, साहित्य आणि संगीताच्या विशेष आदान-प्रदानामुळे शासक आणि रयत यांच्यामधील दरी कमी झाली. राज्यकारभार करताना रयतेची संस्कृती समजावी म्हणून अनेक हिंदी-फारसी लेखक कवींनी, संस्कृतमधील ग्रंथांचा अनुवाद केला. हिंदुस्थानी आणि गैर हिंदुस्थानी संस्कृतींच्या मिलापाचा हा महत्त्वाचा टप्पा होता. सोळाव्या आणि सतराव्या शतकात कवी, कथाकथक आणि लिपिकांना खूप महत्त्व निर्माण झाले होते. मुघल बादशहांना गोष्टी ऐकण्याचा छंद होता. त्यामुळे राज्यात काव्याचे खासगी मुशायरे, खानकाह, छोटी दुकाने, बाजार इ. ठिकाणी काव्य ऐकवणारा कवींचा नवीन वर्ग तयार झाला. साहित्याचे अल्पज्ञान आणि काव्यातील काही ओळींचा विस्तार करणे यातून अनेकांना दरबारी कवी होण्याची इच्छा जागृत होई. मुघलपूर्व काळात काव्यात प्रवीण असणे हा दरबारात प्रवेश मिळवण्याचा मंत्र झाला होता. त्यामुळे फारसी कवीला संगीतकार, कथाकथक, लिपीक अशा तिहेरी भूमिका कराव्या लागत. मुघल बादशाह अकबर याला अरबी, फारसी आणि हिंदुस्थानी भाषेतल्या सर्व प्रकारच्या गोष्टी ऐकायला आवडायच्या. त्याच्या दरबारात हिंदी, फारसी, भाषेतील अनेक कवी होते. हिंदुस्थानी, इराणी, तुर्की आणि काश्मीरी स्त्री व पुरुष गायक, संगीतकार होते. अबुल फजल यांनी 'आईन-इ-अकबरी'मध्ये नमूद केल्याप्रमाणे अकबर यांच्या दरबारात छत्तीस कलाकार (खुन्यागरात) होते. त्यातील वीस गायक (गोयंदा) आणि ख्वानंदा (पठण) असे दोन्ही करणारे होते. त्यांच्या दरबारात वीस कलाकार हिंदुस्थानी संगीताचे गायन करणारे होते. त्यांचे सात विभागांमध्ये विभाजन केले होते. आठवड्यातील एका दिवशी प्रत्येकाची नेमणूक केलेली असे. बादशाहचा हुकूम मिळाल्यावर संगीत सुरू होई. त्याने त्याचा थकवा दूर होई. बादशाह हे ब्रज भूमितील विष्णुपद आणि कीर्तनाचे जाणकार होते. अबुल फजल याच्या मतानुसार अकबर याला हिंदवी आणि फारसी संगीताच्या शास्त्र आणि कलापक्षाची जाण होती. एखाद्या गवयाकडे नसेल एवढे संगीत ज्ञान त्याच्याकडे होते. 'नक्कारा' या वाद्याचे ते उत्तम वादक होते. त्यांनी 'नक्काराखान्यासाठी' जलालशाही, नौरोजी अशा दोनशे जुन्या 'ख्वारिझ्मित' धून तयार केल्या होत्या.

अकबराच्या नक्कारखान्यात वीस नक्कारे, चार कर्णे (सोने, चांदी, पितळचे), नऊ हिंदुस्थानी आणि फारसी सुरना, अठरा दमामा, चार दुहुल, सात नाफीर (फारसी, युरोपीय, हिंदुस्थानी), पितळ्याचे शिंग आणि तीन झांजा होत्या. नक्कारखान्यात रात्री चार ढाढी आणि सकाळी चार ढाढी नियुक्त केलेले असत. सूर्योदयापूर्वी एक ढाढी सुरना वाजवत आणि झोपलेल्यांना उठवत. एक ढाढी सूर्योदयानंतर छोटी धून वाजवीत, त्यात नक्कारा सोडून कर्णा, नाफीर ही वाद्ये असत. थोड्या वेळाने पुन्हा सुरना वाजे. सुरना वाजताना ताल हा नाफीरने धरला जाई. एका तासाने नक्कारा वाजे. त्यात बादशाहसाठी आशीर्वाद असणारी सुवचने असत. यानंतर ढाढी सात प्रस्तुती सादर करीत. पहिल्यात मुरसील नावाचा ढाढी मुरासली नावाची धून वाजवत. त्यानंतर बर्दाश्त वाजे, ज्यात वाद्यवृंद विविध धून वाजवीत. नंतर इख्लाती, इब्तिदाई, शिराझी, कलंदरी, निगर, क्वत्राह आणि नुक्कड क्वत्रा अशा नावाच्या धुना तासभर वाजवल्या जात. बादशहाच्या दोनशे स्वरचित धुनांपैकी जलालशाही, महामीर, करकद आणि नौरोजी धून पण वाजवल्या जात. त्या सर्वांना आवडत असत. अझफर ढाढी राहीबाला धून वाजवत. मुरसील ढाढीने क्वाझर धुना वाजवल्यावर पुन्हा मुरसली धून वाजवून, बादशहाला आशीर्वाद देऊन थांबत असे. त्यानंतर पूर्ण वाद्यवृंद परत धून वाजवत. परत तासभर सुंदर काव्याचे कथन झाल्यावर पुन्हा तासभर सुरना वादन होऊन मग शेवट होई.

दरबारातले कवी, कथाकार कथा सांगताना अनेक वेळा जुन्या कथेला नवीन उपकथानके किंवा उपघटना जोडून कथा मनोरंजक करीत. त्यात एखाद्या कलेच्या ज्ञानाची चर्चासुद्धा विस्ताराने लिहिली जात असे. याच काळात जायसी आणि कुतबनसारख्या हिंदी कवींनी अनुक्रमे ‘पद्मावत’ आणि ‘मिरगावती’ काव्य लिहिताना संगीतज्ञान, राग विवेचन इत्यादी कलावर्णनांचा विस्तार प्रसंगानुरूप वाढविला होता. अकबर दरबारातील आलम या कवीने माधवानल आणि कमलकंदला या सुप्रसिद्ध पौराणिक काव्यामध्ये आपले सांगीतिक ज्ञान प्रदर्शित करण्यासाठी अनेक सांगीतिक बारकावे, राग-रागिणींची नावे कथानकाला जोडणी म्हणून वापरली. मूळ काव्यात माधवानल हा निष्णात ब्राह्मण संगीतज्ञ असून कमलकंदला ही नृत्यांगना असल्यामुळे आलम यांनी अनेक संगीत दृष्टांत त्यात पेरले. त्यात माधवानल यांच्या अद्वितीय गायनातून स्त्रियांनी संमोहित होणे, कामवती नगरीतील संगीतसभेत बारा मृदंग वादकांपैकी चौथ्या वादकाच्या उजव्या हाताला एक बोट नसल्यामुळे लयीत तुटकपणा येणे, हे दरबारातील कोणालही न कळल्यामुळे माधवानलसारख्या ताल आणि संगीताचे प्रमाण जाणणाऱ्या संगीततज्ज्ञाला वाटणारी खंत, यातून आलम यांनी संगीत प्रस्तुतीचे परिणाम, त्यातील बारकावे आपल्या विस्तारित काव्यातून मांडले.

(अकबर, सौजन्य – national museum new delhi)

त्या अनुषंगाने गायकाच्या गुणांची चर्चादेखील या प्रसंगाला धरून त्यांनी केली. आलम यांनी या काव्याचा आधार घेऊन राग दीपक, श्री, मेघ, झकुत, ब्रह्मताल, चाचत्पुट ताल, आणि ध्रुव, ध्रुवपद आणि विष्णुपद गायनाचा उल्लेख केला आहे. नृत्याविषयी सांगताना आलम काव्यात म्हणतात –

थै थै थै थै सब कराही, तथक तथक काइ मुखा उचारै
धपक धपक सौं धपक धलांग, धमक धमक ध्रिग ध्रिग मृदुंगा

कवी आलम यांनी 'माधवानल कमलकंदला'मध्ये कमलकंदलेच्या तोंडी त्या काळात प्रचलित असलेली संपूर्ण राग-रागिणी वर्गीकरण पद्धतीतील सर्व राग व त्यांच्या भार्या घातल्या आहेत. ही राग-रागिणी पद्धत क्षेमकरण यांच्या रागमाला वर्गीकरण पद्धतीशी (इ.स. १५७०) साम्य असणारी दिसते. ते काव्य खालीलप्रमाणे –

राग एक संग पंच बरंगन, संग अलापह आठउ नंदन
प्रथम राग भेरउ वै कर ही, पंच रागनी संग उचर ही
प्रथम भैरवी बिलावली, पुंनिआकी गावह बंगाली ।
पुन असलेखी की भई बारी, ए भैरउ की पाचउ नारी ।।
पंचम हरख दिसाख सुनावह, बंगालम मध माधव गावह
ललत बिलावल गाव ही, अपनी अपनी भाँत
अष्टपुत्र भैरव के गवाह गाइन पात्र ।।
दुतिया मालकउसक आलापै, संग रागनि पाचउ थापै ।
गोंडकरी और देवगंधारी, गंधारी सिहुती उचारी ।।
धनासरी ए पाचउ गाई, राग मालकउसक संग लाई ।।
मारु भस्म अंग मेवारा, प्रबल चंड कौशक उभारा
खोखर अउ भोरानंद गाये, अष्ट मालकौसक संग लाये ।
पुन आयो हिंडोल, पंच नार संग अष्ट सुत
उठै तान कलोल, गाइन तार मिलाव ही ।
तेलंगी देवकरी आयी, बसंती संदूर सुहाई
सरस अहीरी लै भारजा, संग लाई पाँचौ आरजा ।
सुरमानंद भासकर आए, चंद्रबिंब मंगलन सुहाये ।
सरसबान औ आहि बिनोदा, गावैसरस बसंत कमोदा ।।
अष्ट पुत्र में कहे सवारी, पुन आयी दीपक की बारी
कछेली पटमंजरी, टेडी कही अलाप
कामोदी औ गुजरी, संग दीपक के थाप ।।
कालंगी कुंतल औ रामा, कमल कुसुम पंचक के नामा
गौरा औ कानरा कल्याना, अष्टपुत्र दीपक के जाना ।
सब मिली सिरी राग वै गावै, पॉचौ संग बरंगन लावै ।
बरारी करनाटी धरी, गौरी गावै आसावरी
तिह पाछे सिंधवी अलापी, सिरी राग सिउ पाँचौ थापी ।।

मालवू सारंग सागरा, और गोंड गंभीर
अष्टपुत्र स्त्री राग के, गौड कुंभ हमीर ।।
षष्टम मेघ राग वै गावै, पाँचौ संग बरंगन लावै
सोरठ गोंड मलारी धुनि, पुन गावै आसा गुन गुनी ।।
उचै सुर सुहाड पुन कीनी, मेघ राग सिउ पाँचौ चीनी ।
बैराधर गंधार केदारा, जंगलाधर नाट औ जलधारा
पुन गावै संकर औ सियामा, मेघराग पुत्रन के नामा ।।
षष्ट राग उव गाए संग रागनी तीस
सबै पुत्र रागन के अठराह दस बीस ।।

असे म्हणतात, की इ.स. १६०४ मध्ये हीच रागमाला शिखांच्या 'आदिग्रंथ साहेब'चे संकलन करताना गुरू अर्जुनदेवांनी ग्रंथात वापरली. आलम यांच्या शिवाय अकबराच्या दरबारात मनोहर, कर्णेश, तोडरमल हे हिंदी कवी होते. संगीताच्या बाबतीतही अकबराचा दरबार खूप समृद्ध होता.

बादशाह अकबराच्या दरबारातील कलावंतांपैकी, बहुतांश ग्वाल्हेरचे होते. त्यात तानसेन यांचे नाव सर्वोच्च होते. अबुल फजल याच्या मते हिंदुस्थानात असा गायक मागील हजार वर्षात निर्माण झाला नव्हता, तर जहाँगीर याच्या मते असा गायक कधीच झाला नव्हता. तानसेनशिवाय 'नात'ची धृपद शैलीत रचना करणारे सुभान नोहार खाँ, सूरज्ञान खाँ फतेहपुरी, चांद खाँ, सूरज खाँ (या दोघा भावांना रवी-शशी म्हणत) तानसेनचा मुलगा तानतरंग खाँ, रामदास, त्यांचा मुलगा सूरदास, मदनराय, मियां लाल, मुल्ला इश्शाक धाडी, शेख खिज्र शेख, हसन खाँ पण्णी, सूरत सेन, मिर्झा अकील, हाफीज (पठण), माळव्याचे राजा बाज बहादूर, सुभान खाँ यांचा मुलगा गायक विचित्र खाँ, मुहम्मद खाँ धाडी, दाऊद धाडी, नायक चरजू, मुल्ला इश्शाकचा भाऊ रहिममुल्लाह, सुलतान हाफिज हुसेन, अलि गोयंदा इ. कलाकार दरबारात होते. फकीरुल्लाह यांच्या मतानुसार दिल्लीच्या काही खयाल गायकांना अकबराने राजाश्रय दिला होता. इतिहासकार निजामुद्दीन अहमद यांनी लिहिलेल्या तबकात-ए-अकबरीमध्ये विदूषक, वेश्या, संगीतकार आणि गायकांची वर्गवारी लिहिली आहे. या विषयीची सविस्तर माहिती 'आईन-इ-अकबरी'मध्ये देखील आढळते. यातून दिसून येते की हिंदुस्थानी कला सादर करणारे बहुतांश कलाकार हे व्यावसायिक गायन आणि नृत्य करणाऱ्या वर्गातले होते. ते एखाद्या, दुसऱ्या वाद्यात प्रवीण असल्यामुळे त्या वाद्याचे नाव त्या वर्गाला लाभले होते. हुरकीय किंवा ढाढी वर्ग हुडक्क किंवा धड्ड वाद्य वाजवण्यात निष्णात होते. नटवा आणि कंजरी वर्गातील लोक नृत्यात प्रवीण होते. हुरकिया वर्गातील पुरुष जेव्हा हुडक्क वाजवीत, तेव्हा स्त्री व पुरुष हे धृपद व करखासारखा अवघड गीत प्रकार गात. अबुल फजल यांच्या मते स्त्रियांच्या संगतीने गायन प्रकाराची रंगत वाढत असे. जेव्हा ढाढी पुरुष धड्ड आणि किंगारा वाजवीत तेव्हा ढाढी स्त्रिया ज्यांना 'डफझान' म्हणतात, डफ आणि डुहुल वाजवीत. लग्नसमारंभ किंवा वाढदिवस, उत्सवात ते सोहळा आणि धृपद गात. पूर्वी स्त्रिया, स्त्रियांच्या सभेत गायच्या. पण नंतर त्या पुरुषांच्या सभेतसुद्धा गाऊ लागल्या. 'आईन-इ-अकबरी'मध्ये मोठे अवनद्ध वाद्य

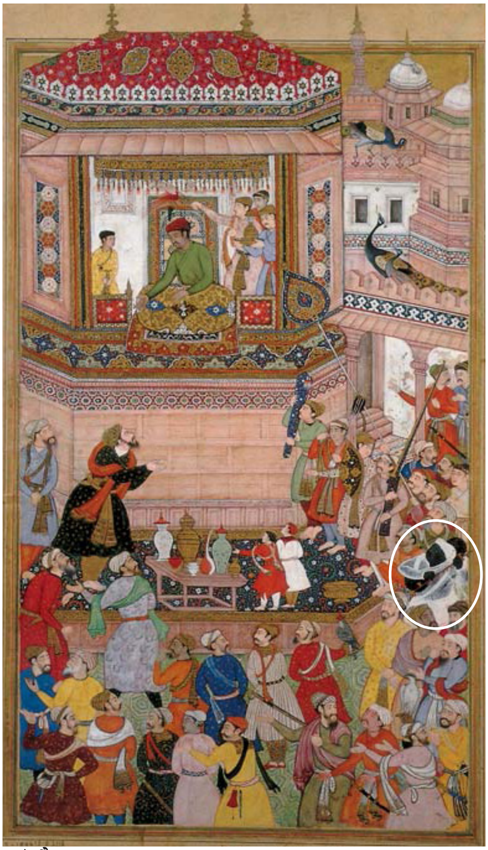
वाजवणाऱ्या गुजरात आणि माळव्यातील 'सिजदाह ताली' गायकांविषयीही लिहिले आहे. ते गात असताना त्यांच्या स्त्रिया दोन टाळांचे जोड एकेका मनगटावर, दोन एकेक कोपरांवर, दोन काखेत, दोन प्रत्येकी खांद्यांवर, एक छातीवर आणि दोन प्रत्येक हाताच्या बोटांवर अशा तेरा टाळांच्या जोड्या एकाच वेळी वाजवीत. अबुल फजल यांच्याकडूनच पहिल्यांदा 'अखाडा' नावाच्या मनोरंजन प्रकारांचे सविस्तर वर्णन मिळते. सर्वप्रथम चार गायक आणि चार टाळ वाजवणारे घेऊन चार सुंदर स्त्रिया नृत्य करीत. त्यांना दोन पखवाजिये, दोन उपांग वादक आणि एक एक दख्खन रबाब, वीणा आणि यंत्र वाजवणारे वादक संगत करीत. एरवीच्या प्रकाशापेक्षा अधिक प्रकाश व्हावा म्हणून दोन स्त्रिया कलाकारांजवळ कंदील घेऊन उभ्या राहत. काही ठिकाणी दोन पेक्षा अधिक असत. रात्री चालणाऱ्या या मनोरंजन प्रकारात नटव्यांनी प्रशिक्षित केलेल्या स्त्री दासींचे सांगीतिक कौशल्य दाखवले जात असे. अकबर काळात दरबारी गायक कलाकारांबरोबरच वादक कलाकारांची खूप मोठी फळी नियुक्त केली गेली होती. गायनात जसे धृपद गीत प्रकाराला प्रतिष्ठा आली होती, तसेच 'बीन' वाद्य अतिशय महत्त्वाचे मानले गेले. मुघल काळात काढल्या गेलेल्या अनेक चित्रांमध्ये बीन वाद्य घेतलेले कलाकार दिसून येतात. बादशाह समोर कधी एकल तर कधी समूहात वादन करतानाची ही चित्रे आहेत. अकबर काळात तानसेनप्रमाणेच नौबत खान हे प्रसिद्ध बीनकार दरबारात होते. 'आईन-इ-अकबरी'मध्ये अबुल फजल यांनी नौबत खान यांचा उल्लेख केला नाही. कदाचित ग्रंथ लेखनानंतर ते अकबराच्या दरबारात आले असावेत. अकबराच्या दरबारात तानसेन यांचे पुत्र बिलासखान हे उत्तम रबाब वादक म्हणून प्रसिद्ध होते. बीन परंपरेचे आद्य प्रवर्तक म्हणून नौबत खान आणि बिलास खान यांच्याकडे पाहिले जाते. आईन-इ-अकबरीमध्ये नमूद केलेल्या ३६ मुख्य कलाकारांमध्ये शिहाब खान आणि पुरबीन खान या दोन बीनकारांचा समावेश आहे. त्यातील पुरबीन खान हे नायक चरजूचे सुपुत्र होते.

आईन-इ-अकबरी – बादशाह अकबर यांच्या राज्यकारभाराची सविस्तर माहिती आणि मुघल इतिहास लिहिण्यासाठी अकबर दरबारातले इतिहासकार, कवी अबुल फजल यांनी 'अकबरनामा' हा ग्रंथ लिहिला. 'आईन-इ-अकबरी' हा अकबरनामाचा तिसरा खंड आहे. 'आईन-इ-अकबरी चे पाच खंड आहेत. तिसऱ्या खंडातील सहावे प्रकरण हे चित्रकार आणि कलाकारांवर आहे. या प्रकरणात सैनिक, विद्वान, कवी आणि कलाकार असा क्रम अबुल फजल यांनी पूर्वसूरी लेखकांप्रमाणेच ठेवला. या प्रकरणातील तिसऱ्या भागामध्ये त्यांनी पहिल्यांदा सूर आणि नंतर संगीत यांवर लेखन केले आहे. एकूण कलाकारांपैकी केवळ ३३ टक्के कलाकार परदेशातून, त्यातही बहुतांश इराणमधून आलेले दिसतात. उस्न दोस्त, मीर सय्यद अली, सुलतान हाशीम, कासिम कोहबर, ताश बेग घिचक हे मशाब आणि मध्य आशियातून आलेले कलाकार होते. आईन-इ-अकबरीमध्ये नायक बख्शू विषयी लिहिताना अबुल फजल म्हणतात, की राजा कीरत सिंह यांच्याकडे सहा मौल्यवान रत्ने होती. एक विद्वान संत प्रवृत्तीचा ब्राह्मण, एक सुंदर युवक, एक पोपट, दोन सुंदर तरुणी ज्या सुरेख गायच्या, भरपूर मालमत्ता आणि बख्शू नावाचा गायक जो संगीतशास्त्र आणि कलेवर असामान्य प्रभुत्व असलेला होता. सुलतान बहादूर गुजराती, जे राजाचे मित्र होते, त्यांनी यातील एक गोष्ट मागितली. राजाने

अत्यंत उदार मनाने बख्शू यांना देऊन टाकले.

आईन-इ-अकबरीत त्यांनी कलाकारांची उतरंड लिहिताना गोयंदा, ख्वानंदगान आणि धाड्ड अशी दिली आहे. गोयंदामध्ये तानसेन, त्यांचा मुलगा तानतरंग खान, बाबा रामदास ग्वालियरी, सुभान खान ग्वालियरी, त्यांचा भाऊ बिचित्र खान ग्वालियरी, मियाँचांद, सरुद खान ग्वालियरी, मियां लाल ग्वालियरी, नायक चरजू ग्वालियरी, सूरदास, चांद खान ग्वालियरी, रंगसेन आणि रहमतुल्लाह या नावांचा अंतर्भाव केला. पीरजादा हा कलाकार गोयंदा (गायक) आणि ख्वानंदा (पठण करणारा) होता. तो सब्जवारहून आला होता व लिवल या नावाने कविता करीत असे. यातील बहुतांश कलाकार धृपद गायक होते. धाड्ड या दुसऱ्या प्रकारच्या कलाकारांमध्ये अबुल फजल यांनी पंजाब मधील नायकांची स्तुती गीते गाणाऱ्या वर्गाला अंतर्भूत केले. या वर्गात कव्वालांना टाकले आहे. ते दिल्ली किंवा जौनपूर पद्धतीने (तर्ज) धून गाणारे होते. याशिवाय हुस्कीया जातीचे स्त्री-पुरुष करखा आणि धृपद गायन करणारे होते. खुन्यागरान विभाग, जो वादकांचा होता, त्यात अबुल फजल यांनी दरबारात वाजवणारे आणि दरबाराबाहेर वाजवणारे अशी विभागणी केली. नक्कारखाना (दरबार) मध्ये वाजवणारे वादक आणि इतर वादकांमधील प्रतिष्ठेत भेद होता. नक्कारखानामध्ये वाजवली जाणारी वाद्ये सुरना, नाफिर, कवरगाह आणि नक्कारा प्रकारची होती. त्यावर मुरसाली, बादशाही, इखलाती, इब्तिदाई, शिराझी कलंदरी अशा धून वाजवल्या जात. वादकांपेक्षा वाद्य आणि धून यांना जास्त महत्त्व दिले गेल्याचे या बाबतीत दिसून येते. याशिवाय सूरमंडल, बीन, घीचक, कुबुज, रबाब, कानून, सुरना आणि तंबूर या वाद्यांचा उल्लेख त्यांनी केला आहे. बीरमंडल खाँ ग्वालियरी हे सूरमंडल नवाज होते. शिहाब खाँ आणि पुरबीन खाँ हे बीन नवाज, उस्त दोस्त माशादी हे ने वादक, मीर सय्यद अली आणि शेख दवन धाड्डी हे घीचक वादक, ताश बेग घीचक हे कुबुज वादक, मीर अब्दुल्ला हे कानून वादक आणि सुलतान उस्त युसुफ हार्वी, उस्त मुहम्मद अमीन, उस्त मुहम्मद हुसेन हे तंबूर वादक होते. हैरतचे बैराम कुली हे घीचक तर, उस्त शहा मुहम्मद सुरनावादक होते. दरबार गवयाप्रमाणेच आईन-इ-अकबरीमध्ये बाजार गवयी अशी विभागणी केली होती. त्यांना अबुल फजल यांनी 'शुमारा-ए-नगमा सरायन' म्हटले आहे. त्यात त्यांनी डफ वाजवणारे, ढोल आणि डफ वाजवणाऱ्या ढाढी स्त्रिया, मोठे ढोल वाजवणारे सिज्दाह टाळी पुरुष, तेरा टाळ एकसाथ वाजवणाऱ्या स्त्रिया यांचा समावेश केला. हे कलाकार बहुतांश गुजरात आणि माळव्याकडून आलेले होते. 'नटवा' या वर्गामध्ये नर्तक, पखावजी, रबाबी आणि टाळ वादक होते. कृष्णगीत गाणारे कीर्तनिया, भजन गाणारे भगतिया हे रात्री आपली कला सादर करीत. तांब्याच्या परातीवर उभे राहून सादर करणारे भवई, टाळ आणि ढोल वाजवून गाणारे, प्राणी आणि पक्ष्यांची नक्कल करणारे भांड, पखवाज, रबाब आणि टाळ वाजवणारी कंजरी, त्यांच्या नर्तक स्त्रिया कंचनी, दोरीवर नृत्य करणारे नट आणि नकलाकार बहुरूपी यांचा उल्लेख ग्रंथात केला आहे. काही परदेशी इतिहासकारांनी जातीनिहाय कलाकार असल्याचीदेखील नोंद केली आहे. अनेक सरदार आणि उच्चपदस्थ अधिकारी, व्यावसायिक वेतन तत्त्वावर या कलाकारांना आपल्या वाड्यावर रोज रात्री कला सादर करायला बोलवत.

इतिहासकार बदायुनी यांनी ख्वाजा मोइनुद्दीन चिश्ती यांच्या दर्ग्याला अकबर बादशाहने भेट देताना दौद यांना नक्कारा वाद्याची जोडी कबूल केल्याप्रमाणे भेट दिली आणि रीतीप्रमाणे



(सौजन्य– An Illustration from Akbarnama. Hussain Quli presents prisoners of war. Victoria and Albert museum U.K. **यातील पांढऱ्या वस्त्रातील वीणाधारक नौबत खान आहेत)**

'समाअ'मध्ये सहभागी झाले. हृदयात दर्द निर्माण करणाऱ्या उत्तम कव्वाल आणि वादकांवर त्यांनी 'दिरहम' आणि 'दिनार'चा वर्षाव केला असे लिहिले आहे. बादशाह अकबर स्वतः समाअ आणि कव्वाली गायनात सामील होत, असा उल्लेख अबुल फजल यांनीही केला आहे. याच काळात युरोपीय व्यापारी हिंदुस्थानात स्थायिक झाले होते. लाहोर, आग्रा येथे चर्चची स्थापना होऊन ऑर्गन वाद्याचा प्रवेश झाला होता. या शिवाय अनेक फिरस्ते कलाकार मुघल बादशहांच्या दरबारात येऊन आपली कला सादर करीत.

आईन–इ–अकबरीच्या 'संगीत' या उपविभागाची अबुल फजल यांनी संस्कृत ग्रंथातील रचनांप्रमाणे स्वराध्याय, राग–विवेकाध्याय, प्रकीर्णाध्याय, प्रबंधाध्याय, तालाध्याय, वाद्याध्याय आणि नृत्याध्याय अशी सात विभागांत वर्गवारी केली. या काळापर्यंत फारसी आणि हिंदवी कलाकारांमध्ये सांगीतिक देवघेव भरपूर वाढली होती. अनेक फारसी काव्यांना हिंदुस्थानी रागांच्या सुरावटी लावल्या गेल्या होत्या. संस्कृत ग्रंथातील विस्तृत सांगीतिक संकल्पना मागे पडल्या. अबुल फजल यांनी आईन–इ–अकबरीमध्ये संगीत प्रकरणात जरी सात अध्याय विभागले, तरी त्यातील संकल्पनांचे अतिशय त्रोटक वर्णन केले आहे. स्वराध्यायात आहत आणि अनाहत नादाविषयी लिहिताना, अनाहत नाद हा मोक्ष प्राप्तीसाठी असून आहत नाद हा नाभी, कंठ आणि मस्तकाकडे जाणाऱ्या बावीस नाड्यांमधून उत्पन्न होतो. त्यांनी श्रुतींविषयी काहीही लिहिले नाही. सात स्वरांची उत्पत्ती, सा–मोर, रे–पोपट, ग–बकरा, म–क्रौंच, प–कोकीळ, ध–बेडूक आणि नी–हत्तीपासून झाली आहे. तसेच सात स्वरांना संपूर्ण, सहा स्वरांना षाडव आणि पाच स्वरांना ओडव म्हणतात, असे या प्रकरणात लिहिले आहे.

राग विवेकाध्यायात महादेव यांच्या मुखातून श्री, वसंत, भैरव, पंचम आणि मेघ राग निर्माण झाले आणि पार्वतीच्या मुखातून नटनारायण राग निर्माण झाल्याचे लिहिले आहे. त्यांनी या सहा रागांतून निर्माण झालेल्या विविध रागांची नावे दिली आहेत. तसेच मार्गी आणि देशी असे दोन गायन प्रकार सांगताना अबुल फजल यांनी मार्गी संगीत हे देवांसाठी ऋषींकडून गायले

जात व त्या काळात दख्खनमधील गायनाचार्य हे या प्रकारचे संगीत गात असल्याचे नमूद केले. सूर्यप्रकाश, पंचतालेश्वर, सर्वतोभद्र, चंद्रप्रकाश, राग कदम्ब, झूमरा आणि स्वरावर्तनी हे सात मार्गी गायनाचे प्रकार सोळाव्या शतकापर्यंत प्रचलित होते, असा उल्लेख या ग्रंथात दिसून येतो. हे सर्व प्रकार अनेक राग आणि अनेक तालांनी बांधलेले असल्यामुळे भरपूर अभ्यास केलेले गवईच हे गाऊ शकत होते. मुघल काळात धृपद गायनाच्या लोकप्रियतेने हे गायन प्रकार गाणारे कलाकार जवळ जवळ नाहीसे झाले होते. अकबर काळापर्यंत धृपदाचा तितकासा प्रचार दख्खनेत झाला नसल्यामुळे अबुल फजल यांनी त्याचा उल्लेख 'मार्गी संगीत' म्हणून केला असावा व ते दख्खनमध्ये गायले जातात असे नमूद केले आहे. देशी संगीतात त्यांनी आग्रा, ग्वाल्हेर व आजूबाजूच्या प्रदेशात गायल्या जाणाऱ्या धृपदांचा अंतर्भाव केला. राजा मानसिंह, नायक बख्शू, भन्नू आणि मच्छू (मझू) हे धृपदाचे प्रवर्तक आणि प्रसारक असल्याचा निर्वाळा अबुल फजल यांनी दिला. धृपदाचे वर्णन करताना ठराविक लांबी नसलेले चार ओळींचे प्रेमकाव्य असे म्हटले असून ते अत्यंत प्रभावी आहे, असे त्यांनी ग्रंथात लिहिले. हिंदुस्थानातील इतर देशी संगीताची माहिती देताना अबुल फजल यांनी दख्खनचे छंद, जे तीन/चार ओळींचे असून अत्यंत प्रशंसनीय आहेत. तेलंगण आणि कर्नाटकमधील शृंगार काव्य, ध्रुव, बंगालचे बांगला, जौनपूरचे चुटकुले आणि दिल्लीच्या कौल आणि तराण्याचा उल्लेख आईन-इ-अकबरीमध्ये केला आहे. आमिर खुस्रो यांनी अनेक फारसी आणि हिंदुस्थानी गायन प्रकारांना एकत्र करून, आपले शिष्य समित आणि तातार यांच्याबरोबर कौल आणि तराणा गायन प्रकार समाजात रूढ केले असेही त्यांनी लिहिले. चार, सहा किंवा आठ ओळींचे विष्णुस्तुती असलेले मथुराचे विष्णुपद, सिंधचे कामी, तिरहूत भाषेतील विद्यापतींचे शृंगारिक लाहचारी, लाहोरचे छंद, गुजरातचे जकरी, शौर्यगीते कारखा, ज्यांना सादरादेखील म्हटले जात व जे चार, सहा, आठ ओळींमध्ये व वेगवेगळ्या बोलीभाषांमध्ये निबद्ध आहेत, या सर्व गायन प्रकारांना त्यांनी देशी संगीतात समाविष्ट केले आहे. अकबराच्या काळात सारंग, पूरबी, धनाश्री, रामकली, कुराई किंवा सुघराई, सुहा, देशकाला आणि देशाख राग अधिक प्रचलित होते.

तिसऱ्या, प्रकीर्ण अध्यायात अबुल फजल यांनी आलापाची बढत रागालाप व रूपक आलापाने होताना रागाला फारसी भाषेत 'अदा' आणि 'तस्सरूफ' म्हटले आहे. रूपक आलापात शब्दांना छंदात्मक पद्धतीने गायन करावे, असे स्पष्ट केले आहे. चौथा अध्याय, प्रबंध अध्यायात सहा धातू आणि त्यांच्या कमी-जास्त अंतर्भावातून निर्माण होणाऱ्या प्रबंधांचा त्रोटक उल्लेख केला आहे. पाचवा अध्याय हा तालाध्याय आणि सहावा अध्याय वाद्याध्याय सांगून त्यात वाद्यांचे वर्गीकरण थोडक्यात लिहिले आहे. अबुल फजल यांनी वीणा, किन्नर, सार-विणा, अमृती, रबाब, स्वरमंडल, सारंगी, पिनाक, घिचक, आघाटी किंगर ही तत वाद्ये, पखवाज, आवुज, डुहुल, धड्डु, अर्धावुज, डफ, खंजरीही अवनद्ध, टाळ, कठताल ही घन आणि शाहना किंवा सुरना मश्क किंवा ने-अंबान, मुरली आणि उपांग या सुषीर वाद्यांचा उल्लेख केला आहे.

अकबराच्या दरबारात सर्वाधिक गाणारे गवई धृपद गायक होते. प्रबंध गायकीतले अनेक घटक धृपद गायन प्रकाराने आत्मसात केल्यामुळे प्रबंध गायन दुर्मीळ झाले होते.

धृपद गायनाला अभिजात गायनाचा दर्जा या काळात मिळाला. ग्वाल्हेर आणि आग्रा या दोन राजधान्यांमधले अंतर कमी असल्यामुळे अकबर दरबारात ग्वाल्हेरचे अनेक धृपद गवई राजगायक होते. उच्च अभिरुचीच्या रसिकांनादेखील तो गायन प्रकार आवडावा म्हणून मानसिंह तोमर यांनी केलेल्या भाषिक आणि वैषयिक बदलाने धृपद गायन प्रकार लोकप्रिय झाला. अकबराच्या दरबारात तानसेनासारख्या नवरत्नांपैकी एक असलेल्या लोकोत्तर गायकाने त्याला प्रतिष्ठित केले. बादशाह अकबराच्या काळात संगीताच्या क्रियात्मक बाजूला भरपूर प्रोत्साहन मिळाले असले, तरी धृपद रचनेला अत्यंत महत्त्व होते. सहसरस ग्रंथात आदर्श गायकाच्या व्याख्येत त्याला धृपदाची रचना करता येणे, हादेखील एक निकष मानला गेला. शब्दांचे सूक्ष्म अर्थ, रचनेतील त्यांचे चपखल बसणे या गोष्टींचेदेखील महत्त्व होते. धृपद गायनात चार ते पाच कलाकारांचा सहभाग असायचा, हे मुघलकालीन चित्रांमधून आणि वर्णनातून दिसून येते. नायक बख्शू आणि तानसेन सोडल्यास इतर धृपद गायकांच्या गायनाचे वर्णन ग्रंथांमधून उपलब्ध नाही. सूर देण्यास दोन गायक मागे, एका बाजूला पखवाज आणि मध्यभागी मुख्य गायक असे वर्णन अकबर काळातील धृपद मैफलींचे दिसून येते.

तानसेन

असा धृपद गायक हजार वर्षांत होणार नाही, असे अबुल फजल यांनी ज्यांना म्हटले, आणि 'असा गायक होणारच नाही,' असे शहजादा जहाँगीर याने ज्यांना म्हटले, असे महान कलाकार तानसेन, बादशाह अकबराच्या नवरत्नांपैकी एक होते.

तानसेन यांचा अधिकृत जीवन वृत्तांत इतिहासात सापडत नाही पण इतर लेखकांकडून मिळालेले संदर्भ, त्यांच्या धृपद रचनांमधून काढलेला अन्वय आणि दंतकथा यांच्या आधारे ढोबळ मानाने त्यांच्याविषयी सांगू शकतो. बऱ्याच संगीतज्ञांच्या मते 'तानसेन' ही त्यांना मिळालेली उपाधी होती. ती बांधवगढचे राजा रामचंद्र यांनी त्यांना बहाल केली होती, तर काहींच्या मते ही उपाधी राजा मानसिंह तोमर यांचे पुत्र विक्रमजीत सिंह यांनी त्यांना दिली होती. अकबर दरबारातील इतिहासकार बदायुनी यांनी त्यांचे नाव तानसिंह असे लिहिले असून दंतकथेनुसार त्यांची नावे तन्नू, तन्ना, त्रिलोचन, तनसुख किंवा रामतनू सांगितली आहेत. दंतकथेनुसार त्यांचा जन्म बेहट गावचा सांगितला असून वल्लभ संप्रदाय वार्ता साहित्यानुसार त्यांचा जन्म ग्वालियरचा आहे. ऐतिहासिक पुराव्यानुसार आपण एवढेच म्हणू शकतो, की तानसेन यांचा जन्म ग्वालियर वा त्याच्या आसपास असलेल्या परिसरात झाला. तानसेन यांची थेट जन्मतारीख कुठेही नोंदवली गेली नसली तरी त्यांच्या आयुष्यातील इतर घटनांच्या अन्वयाने त्यांचा जन्म इ.स.१५००च्या सुमारास झाला असावा. तानसेन यांच्या वडिलांचे नाव मकरंद पांडे होते, यालादेखील दंतकथेशिवाय इतर दुसरा पुरावा मिळालेला नाही. ते जन्माने ब्राह्मण होते, असा पुरावा एका धृपदातून प्राप्त होतो.

जै–जै कर पूजौ धौलागढ की रानी ने ।
बीर बली वंश ब्राह्मण कुल तारन तानसेन बरदानी में ।।

याला पुष्टी वल्लभ संप्रदाय के वार्ता साहित्य या ग्रंथातून मिळते. तानसेन यांच्या मुलांच्या नावावरून असे दिसते की त्यांना हिंदू व मुसलमान अशा दोन पत्नी होत्या. त्यांचा मुलगा

सुरतसेन, शरतसेन व मुलगी सरस्वती हिंदू पत्नीपासून तर विलास खाँ व तानतरंग खाँ हे मुसलमान पत्नीपासून जन्मले. काही दंतकथांनुसार तानसेन यांचे प्रारंभिक संगीत शिक्षण त्यांचे वडील मकरंद पांडे यांच्याकडे झाले, हे खालील रचनेवरून लक्षात येते –

गड गोपाचल रे, जाकी हे कमला सन नारि कमला जाकी,
लालि लिये प्रथम ओतार किनो हो ।
दलमल का गुरु मकरंद पर रागरागिनी की रात सुवासन तानसेन को दीनो ।

राजा मानसिंह तोमर यांच्या संगीत शाळेत बैजू यांच्या मार्गदर्शनाखाली झाले. तसेच काही संगीतज्ञांच्या मते स्वामी हरिदास आणि हरिदास डागुर ही दोन वेगवेगळी माणसे असून तानसेन हे हरिदास डागुर यांचे शिष्य होते, असे म्हटले गेले. मात्र, 'मअदन-उल-मूसिकी' नावाच्या ग्रंथात तानसेन हे गौरारी बानीचे प्रसारक होते, असे म्हटले गेले आहे. तानसेन यांनी स्वतः 'गुवरहारी' बानी सर्वोत्तम असल्याचा उल्लेख एका धृपदात केला आहे.

बानी चारौं के ब्यौहार सुनि लीजै, हो गुनी जन
तब पावै यह विद्या सार ।
राजा गुवरहार, फौजदार खंडार, दीवान डागुर, बक्सी नौहार ।

स्वामी हरिदास हे महान कलाकार असले तरी ते सखा-सखी संप्रदायाचे होते आणि त्यांचे शिष्य हे विरक्त साधू होते. ते 'बिहारी' या एकमेव देवतेचे पुजारी होते. याउलट तानसेन यांच्या रचनांमध्ये जीवनविषयक अनेक गोष्टींचा उल्लेख आढळतो, अनेक देवदेवतांचे वर्णन आढळते. त्यामुळेदेखील स्वामी हरिदास त्यांचे गुरू असण्याला तार्किक पुष्टी मिळत नाही, तर काहींच्या मते हरिदास डागुर हे तानसेन यांच्यानंतरचे होते. याला पुष्टी म्हणून ते बादशाह शाहजहाँ याच्या काळातील जगन्नाथ कविराय यांनी रचलेले धृपद उद्‌धृत करतात –

(तानसेन – सौजन्य National Museum, New Delhi.)

सर्व कला संपूरन, मति अपार विस्तार,
नाद कौ नायक 'बैजू' 'गोपाल' ।
ता पाछै 'बक्सू' बिहँसि बस कीन्हौ, 'महमू' महि मंडल में
उदोत चहँचक भरौ, डिढ विद्या निधान,
सरस धरु 'करन' डिढ ताल ।।
'भगवंत' सुर भरन, रामदास जसु पायौ
तानसेन जगतगुरु कहायौ, 'धौंधी' बानी रसाल ।
'सुरति' 'विलास' 'हरिदास डागुर' जगन्नाथ कविराय,
तिनके पग परसिवे कौं स्याम राम रंग लाल ।।

यात जर कालमानानुसार कलाकारांचे वय टाकले तर तानसेनानंतर हरिदास डागुरांचे नाव त्यांनी समाविष्ट केले आहे.

स्वामी हरिदास, बादशाह अकबर आणि तानसेन

यांच्यामधील दंतकथेचा पहिला लिखित उल्लेख किशनगढचे राजा भक्तवर नागरीदास ऊर्फ सावंत सिंह यांच्या ग्रंथात सन १८०० साली येतो. राजा भक्तवर यांनी किवदंती वरूनच हा प्रसंग लिहिला असल्यामुळे ही कथा बरीच जुनी असली पाहिजे. त्या कथेप्रमाणे बादशाह अकबर तानसेनला म्हणतात, 'तुझ्यापेक्षा अधिक चांगले गाणारे कोण आहे?' तेव्हा तानसेन म्हणतात, 'श्री वृंदावनात हरिदास नावाचे वैष्णव आहेत, ते माझ्यापेक्षा चांगले गातात व मी त्यांचा शिष्य आहे.' हे ऐकल्यावर बादशाह तानसेनला घेऊन श्री हरिदास स्वामी यांच्याकडे जातात. या उलटसुलट पुरावे आणि कथांवरून असा निष्कर्ष काढता येतो की तानसेन हे स्वामी हरिदासांचे थेट शिष्य नसून स्वामी हरिदास हे तानसेनसाठी मोठे श्रद्धास्थान होते. तानसेन यांचे गुरू म्हणून मुहम्मद गौस शत्तारी यांचाही उल्लेख संगीत इतिहासात सापडतो. मुघल संगीत इतिहासतज्ज्ञ कॅथरीन स्कॉफिल्ड यांच्या मतानुसार मुहम्मद गौस हे सत्तारी संप्रदायाचे अनुयायी होते. या संप्रदायाचे साधक हिंदुस्थानी योगींप्रमाणे आध्यात्मिक ध्यान करीत असत. मुहम्मद गौस यांनी तानसेन यांना थेट न शिकवता फारसी संगीताचे तत्त्व सांगितले असावे, ज्याचा उपयोग तानसेन यांनी नव राग निर्मितीत केला असावा. वल्लभ संप्रदायाच्या वार्ता साहित्यानुसार तानसेन त्यांच्या उत्तर आयुष्यात विठ्ठलनाथांकडे गेले असता ते अष्टछाप संगीतज्ञ गोविंद स्वामी यांच्या गायनाने प्रभावित झाले. त्यांनी कीर्तन शिकण्यासाठी त्यांचे शिष्यत्व पत्करले. ते निष्ठावान वैष्णव झाले. त्यांनी बादशाहकडे जाणे सोडून दिले व राधाकृष्णाची धृपदे रचून, ती श्रीनाथजींसमोर गाऊ लागले.

'तब तानसेन श्री गुसाईंजी के सेवक भये और पच्चीस हजार रुपया भेट करे और श्री गोविंदस्वामी के पास गायनविद्या सीखे'.

तानसेन यांची राधाकृष्णाची अनेक धृपदे सापडतात पण बादशाहला सोडून देण्याच्या गोष्टीचे समर्थन करणारा पुरावा सापडत नाही. तानसेन यांनी ग्वालियरला संगीत शिक्षण घेतल्यावर एक उत्कृष्ट गायक म्हणून त्यांची ख्याती सर्वदूर पसरली. त्यांना राजा मानसिंह तोमर, त्यांचे पुत्र विक्रमजीत यांच्याकडून यश, मानसन्मान प्राप्त झाला. इ.स.१५२३ मध्ये ग्वालियर राज्य पराभूत झाल्यावर तिथली कलाकार मंडळी इतर राजांच्याकडे आश्रयाला गेली. त्यात नायक बख्शू कालिंजरचे राजा कीरत व नंतर गुजरातचे सुलतान बहादूरशाहकडे गेले, गोपाललाल काश्मीरला तर तानसेन यांनीदेखील ग्वालियर सोडले आणि सर्वप्रथम शेरशाह सूरी यांचे उत्तराधिकारी आदिलशाह 'अदली'कडे आश्रय घेतल्याचा उल्लेख अबुल फजल यांनी केला आहे. नंतर ते बांधवगडचे राजा रामचंद्र यांचे दरबार गायक झाले. तोपर्यंत तानसेन यांची कीर्ती सर्वदूर पसरली होती आणि राजा रामचंद्र यांच्यासाठी ते दरबार भूषण होते. त्यांना राजाने मान-सन्मान, धनदौलत देऊन अनेक वेळेला सन्मानित केले. तानसेन यांना राजा रामचंद्र यांनी एक लाख टांक दिले होते असे म्हणतात. इब्राहीम सूर यांनी तानसेनने आग्रा येथे यावे म्हणून व्यर्थ प्रयत्न केला. तानसेन यांना रामचंद्र राजाविषयी अत्यंत आदर असल्याचे त्यांच्या धृपदामधून दिसून येते. त्यातील एका धृपदात तानसेन राजा रामचंद्र विषयी लिहितात -

मगन रहौ रे दलिद्र हरैं, क्यौ नाँ भजै निरंजन, जाके मन में ज्ञान धरै ।
चौदह रतन के कोटन देत दस्तार, या बात की कौन सरबर करैं ।।
कहा भयौ जो भये छत्रपति नरेस,

राजा राम कौ प्रसाद पायौ न, विपत सागर कौन तारौ तरै ।
जब भये हातिम-हरिचंद और बलि-करन,
उनँहू कौ तीरथ कोउ करै ।।
ये राजा राम ऐसी करै, तौ सकल ब्रज की मरजाद टारी टरैं ।
वीरभान कौ नंदन काटत दुख फंदन, बिनती करै तानसेन उरैं ।।
पूरब दिसा तै पश्चिम हु रिझायवे कौ, रामरैवे कौं सबन आनंद करैं ।।

तानसेन यांची प्रसिद्धी आणि गायनाची प्रशंसा ऐकून मुघल बादशाह अकबर यांना तानसेन आपले दरबार गायक असावेत असे वाटले. अबुल फजल यांनी नोंदवल्यानुसार बादशाह अकबर याने आपल्या सातव्या वर्षाच्या शासन काळात तानसेन यांना आपल्या दरबारात उपस्थित राहण्याचे निमंत्रण बादशाहचे विश्वसनीय सेवक जलाल खाँ कूरसी याच्या हस्ते पाठवले. शाही निमंत्रणापुढे विवश होऊन राजा रामचंद्र यांनी आपल्या आवडत्या गायकाची बहुमूल्य भेटवस्तू देऊन पाठवणी केली. 'अकबरनामा' या ग्रंथानुसार इ.स. १५६२च्या दरम्यान तानसेन अकबराच्या दरबारात रुजू झाले. अबुल फजल यांच्या 'आईन-इ-अकबरी' अनुसार तानसेनाच्या पहिल्या गायनाने अत्यंत प्रभावित होऊन सम्राट अकबराने त्यांना दोन लाखांचा पुरस्कार दिला. 'सहसरस' ग्रंथाच्या लेखकाने (शहजहाँकाळ) तानसेनच्या गायनाविषयी असे म्हटले आहे की, तानसेन गान रचना आणि प्रस्तुस्तीकरणात इतके पुढे होते की, त्या काळात अनेक उत्तम कलाकार असतानाही त्यांची बरोबरी करणारे कोणी नव्हते. त्यांच्या गायनशैलीतील परिपक्वता आणि गायन सौंदर्य इतके अनुपम होते की अकबर बादशाहाने त्यांना 'कण्ठा भरण वाणी विलास' ही उपाधी बहाल केली. 'वाणी' हे सरस्वतीचे नाव असून ते त्यांना शोभायमान होते. तानसेन यांचा आवाज पल्लेदार आणि मधुर होता. ते सदैव शागीर्दांना घेऊन गात असत. त्यांच्या रचनांचा दरबारातील बहुतांश गायक सन्मान करीत. तानसेन यांनी शेवटपर्यंत बादशाह अकबराची चाकरी केली. त्यांच्यावर त्यांनी अनेक धृपदे बांधली.

१. राग बिहाग

कासी, कास्मीर, कामरु, करनाटक, बूंदी, बुंदेलखंड ।
मालवा, मुल्तान, मेवाड, खुरासान, बलख, बुखार, गोकुलमंड ।
बीजापूर, बंग, बदखसान, रुम, स्याम भरत सम दंड ।
कहत तानसेन सुनो हुमायु के नंदन जलालदीन अकबर
जाके डर डरात ब्रम्हांड ।।

२. राग भैरव

केते रतन जगत में उद्यम तैं प्रगट किये
प्रथमहि कामधेनु-सुरतरु विधि ने बनाये ।
पुनि कीने, बिष, बारुनी, अमी और सुधाकर,
चारौं खान चिरावानी, पखाजी रविरथ तैं पाये ।।
धनुष धनवंतर ढरन-मुरन गज श्रीमनि रंभा
छंद धारु, धुरपद गायन लै बसाये ।
तानसेन कहै कंबु कंठ तै हुमायु कौ नंदन,

कल्पवृक्ष अकबर पारस पाये ।।

अकबर–हरिदास भेट ही एक सशक्त दंतकथा आहे. जी कालमापनानुसार सत्य असू शकते. पण लिखित पुराव्याअभावी तिला दंतकथेत समाविष्ट करावी लागते आहे. तसेच 'अष्टसखान वार्ता' या ग्रंथानुसार अकबर आणि संत सूरदास यांची मथुरा–वृंदावन येथे भेट होऊन ते त्यांच्या गायनाने प्रभावित झाले होते. यासंबंधीची काही चित्रे सापडतात. अर्थात ही चित्रे अठराव्या शतकानंतरची आहेत आणि चित्रकाराच्या कल्पनेतून चित्रित झालेली असावीत. असे असले तरी या कथांमधून सांगीतिक आदान–प्रदानाच्या प्रक्रियेला दुजोरा मिळतो. अजून एका दंतकथेनुसार तानसेन यांनी राग दीपक गायल्यावर, त्यांच्या शरीराचा दाह झाला असे म्हटले गेले आहे.

तानसेन यांचे सर्वांत प्राचीन चित्र सतराव्या शतकाच्या शेवटी काढलेले आहे. या चित्रावरून असे दिसते की तानसेन हे सावळ्या रंगाचे आणि मध्यम आकाराचे होते. त्यांच्या ओठावर पातळ मिशी होती. ते धारीची किंवा बिन धारीची पगडी तसेच पांढरे वस्त्र घालत असत. राजकीय प्रथेप्रमाणे त्यांच्या कमरेला सुरा लटकवलेला असे. साधारणतः ते हाताने टाळी देत गाण्यात मग्न असल्याची मुद्रा चित्रित केलेली आहे. चित्राच्या मागे फारसी आणि हिंदवी भाषेत हस्तलिखित आहे. त्यात फारसी भाषेत 'साहिब तानसेन कलावंत अझ दिल्ली मारफत महानाथ' (अर्थ– हे चित्र महानाथ यांनी दिल्लीहून आणले आहे) असे लिहिले असून हिंदवी भाषेत 'राग दीपक गायो, तेथी मरण पायो' असा दोहा लिहिला आहे. यातून राग दीपक आणि तानसेन यांच्या दंतकथेला पुष्टी मिळते.

तानसेन यांच्या अनेक लिखित आणि परंपरेने आलेल्या धृपद रचना आज उपलब्ध आहेत. त्यांच्या रचनांचे सर्वांत मोठे संकलन 'राग कल्पद्रुम' या ग्रंथात झालेले आहे. काही रचना 'नाद विनोद' या ग्रंथातदेखील आढळतात. तानसेन यांनी 'संगीतसार', 'रागमाला', 'बुधप्रकाश' आणि 'रागसागर' या ग्रंथांची निर्मिती केली. यांतील 'बुधप्रकाश' या ग्रंथाचा फारसी अनुवाद 'तशरीह–उल्–मौसिकी' या नावाने औरंगजेब काळात हकीम मुहंमद अझ्झानी यांनी केला. तानसेन यांनी धृपदाशिवाय दोहे, कवित्त आणि सवैया यांचीदेखील रचना केली आहे. त्यांच्या रचनांचा अभ्यास केल्यावर असे लक्षात येते की त्यांनी त्या काळाला अनुरूप अशा सर्व प्रकारच्या रचना केल्या. गणेश, दुर्गा, शिव, सरस्वती या देवदेवतांपासून 'अल्लाह' या इस्लामी परमेश्वरापर्यंत त्यांनी धृपदाच्या रचना केल्या आहेत. राजस्तुतीपासून गुरुभक्ती व निराकार ईशस्तुतीपर्यंत, पैगंबर महिमापासून कृष्ण महिमापर्यंत सर्व विषयांवर त्यांच्या रचना आढळतात. उत्सव, नायिका भेद, ऋतू वर्णनापासून ज्ञान ब्रह्माच्या व्याप्तीपर्यंतचा मोठा पट त्यांच्या धृपदात दिसून येतो. तानसेन हे जेवढे अद्वितीय गायक होते, तेवढेच मोठे संगीतज्ञ होते, हे त्यांच्या धृपद रचनांवरून लक्षात येते. त्यांनी संगीत रत्नाकराचा सखोल अभ्यास केल्याचे त्यांच्या रचनांमधून दिसून येते. संगीताच्या विविध अंगांवर, नाद, तान, लय, स्वर, राग, वाद्य आणि तालावर त्यांनी विस्तृत विवेचनात्मक दोहे व धृपदे लिहिली आहेत. यातील प्रत्येक अंगाचे एक–एक दोहा किंवा धृपद उद्धृत करता येईल.

नाद विद्या

रागिनी भैरवी, चौताल

नाद अगाध बहुत गये है साध, सुर–नर–मुनि–गंधर्व
रचि–पचि गये सिद्ध समहार ।
काहु न पायौ पार, करि–करि थाके विचार
कमलासन हरि, शिव श्रवनधार, अंजनी नंदन कहै उचार
सरस्वती तरन लागी हिय में दो तूँबा डार ।।
सप्त सूर, तीन ग्राम, इकईस मूर्च्छना, बाईस सुरति
उनंचास कूट तान, अंश न्यास विकृती धार ।
छै राग, छत्तीस रागिनी, औडव–षाडव के भेद, सुद्ध मुद्रा
सुद्धबानी, तानसेन करयो विनान, जाकौ सूझत न आरपार ।।

दोहे

'तान' अंगामध्ये तानसेन यांनी शुद्धतान, कूटतान, सामिक, गाथिक, अर्चिकतान, औडव आणि षाडव याविषयी रचना केल्या आहेत.

कूटतान

असंपूरन पूरन दोऊ, कहयौ करम तै हीन ।
कहयौ, मूर्च्छना, कूट जेहि, तानसेन है लीन ।।
पूरन सूर, आरोपि जहाँ, पूरन कूट पुजाहिं ।
तानसेन, संगीत मत सुर यह कही सराही ।।
पंच हजार चालीस है, संपूरन की तान ।
मत संगीत करिकै कहे, सब सूर कौ सो ग्यान ।।
एक–एक जो तान में, छप्पन छप्पन तान ।
कहयौ मतौ संगीत यह, युक्तौ करिकै ग्यान ।।
दोय लाख ब्यासी–सहस, दोइसै अरु चालीस ।
कूट तान परिमान यह, कहयौ सूरन सौ ई स ।।

स्वरजाति विषयक दोहे

षरज मध्यम पंचम कहयौ, विप्र वरन जो होइ ।
'तानसेन' संगीत मत, कहयौ है सुर मुनि लोइ ।।
रिषभ धैवत क्षत्रिय कहे, 'तानसेन' सो भाँती ।
कहयौ निषाद गंधार जब, सुर है वैश्य सो जाति ।।
काकली है जू अंत सुर, यह सुर है जू शुद्र ।
'तानसेन' एतौ कहै, मथि संगीत समुद्र ।।

तानसेन यांनी कुठल्या रागात कुठल्या स्वरांचे महत्त्व आहे हे सांगताना खालील दोहा

उद्‌धृत केला आहे.

षरज प्रथम सुर मेघ पर, आनि होत है लीन ।
'तानसेन' संगीत मत, जानि सु लेहु प्रबीन ।।
रिषभ दौरि सारंग थल, लसत सरस आरुढ ।
'तानसेन' संगीत मत, जानि लेहु सौ गूढ ।।
गांधार गौडसारंग सो, आन करत रस रीति ।
'तानसेन' संगीत मत, जानि लेहु करि प्रीती ।।
मध्यम सुर आसावरी, मिलत आनि बडभाग ।
'तानसेन' संगीत मत, जामें अवर न लाग ।।
पंचम सौ पंचम मिलत, तीनों मत परमान ।
'तानसेन' संगीत मत, जानों चतुर सुजान ।।
धैवत धुरमधि ही चढयौ, करत रहत आनंद ।
'तानसेन' संगीत मत, जानि लेहु बिनु द्वंद्व ।।
निषाद बनत है परज पर, जानौ गायन लोय ।
'तानसेन' संगीत मत, सप्त राग सुर सोय ।।

वाद्य अंगात ताल आणि वाद्याचा संबंध विशद करीत तानसेन यांनी तत, वितत, घन आणि शिखर असे भेद केले आहेत. या शिवाय या भेदातील वाद्यांची तत्कालीन नावे या रचनेमध्ये समाविष्ट केली आहेत.

ताल राग कौ मूल है, वाद्य ताल कौ अंग ।
वाद्य ताल दोऊ मिलै, नृत्यत उठत तरंग ।।
तत कौं पहलौं कहत है, वितत दूसरौ ठान ।
तीजे घन, चौथे सिखर, 'तानसेन' परमान ।।
तुरही नृसिंहा सिखर है, और सुरचंग रसाल ।।
तार लगे सब साज हैं, सो तत ही तुम मान ।
चरम मढ्यौ जाकौं मुखर, वितत सु कहैं बखान ।।
काँसि ताल के आदि लै, घन जिय जानहु मीत ।
'तानसेन' संगीत रस, बाजत सिखर सुनीत ।।
बीना बीनक रबाब हैं, सुरमंडल सारंगि ।
चारतार तंबूर पुनि, 'तानसेन' सु उपंग ।।
अमृत – कुंडली चंग औ, डमरु और अनेक ।
'तानसेन' संगीत मत, जानै बुद्धि विवेक ।।
मृदंग ढोलकी दुदंभी, दारा बंजरि जान ।
चंग लोहरे अनेक है, 'तानसेन' उर मान ।।
काँसि ताल औ झांझ पुनि, कहे गुनी कठतार ।
बाजत नीके 'तानसेन', यह घन समझ विचार ।।
बेनु बाँसुरी नाद है, सुरताई करताल ।

तालांच्या मात्रेविषयी लिहिताना तानसेन म्हणतात,

अनु कौ ससि है देवता, दुत की महेस बखान ।।
सिरवी देवता दविराम है, 'तानसेन' यह जान ।
लघु की सिवा प्रमान है, दविरामैं गुरु ठान ।।
गौरी सिव सुरु देवता, 'तानसेन' परमान ।
गनपति पुलित को देव है, जानहु चतुर सुजान ।।
'तानसेन' संगीत मत, ताकौ करत बखान ।।
अनुदुत सूछम घात कर, परन लघू कर घात ।
हस्त भ्रमन गुरु घात है, द्वै कर पुलित समान ।।

या शिवाय गमक लक्षण, आलाप, देशी व मार्गी ताल, गायकाचे दोष व गुण, प्रबंध गीताध्याय, गण विचार यांवर त्यांनी रचना केलेल्या त्यांच्या ग्रंथातून दिसतात.

तानसेन यांच्या काळापर्यंत राग-रागिणी वर्गीकरण पद्धत जनमान्य झाली होती. वर्गीकरण पद्धतीतील विविध 'मत' आणि रागध्यान प्रकारसुद्धा तानसेन यांना माहीत होते. तोडी रागिणीच्या राग ध्यानाचे धृपद त्यांनी लिहिलेले दिसून येते.

टोडी रागिनी अलापत गावत, बीन बजावत, उपवन मिरग रिझावत ।
गांधार स्वर गृह प्रथम मूर्च्छना, संपूरन तान सुनावत ।।
सब तान इकईस बाईसौ, उनंचास कूट तान, ताकौ ब्यौरौ जतावत
उज्ज्वल बसन पहिर, केसर कपूर चर्चित
रतनन आभूषत 'तानसेन' तान साजत ।।

असे म्हणतात की तानसेन यांनी राग 'मियांकी मल्हार', मियांकी तोडी', 'दरबारी कान्हडा' या रागांची रचना केली. तानसेन यांच्या उपलब्ध रचनांवर या रागांची नावे आढळत नाहीत. काही धृपदांवर दरबारी टोडी आणि दरबारी देशी, टोडा अशी रागांची नावे आढळतात. तानसेन यांनी संकीर्ण राग आणि रागिणीतून व अनेक रागांच्या मिश्रणातून नवीन राग निर्मितीची उदाहरणे दिली आहेत. नवनवीन रागांची निर्मिती हे तत्कालीन संगीतज्ञांचे व्यवच्छेदक लक्षण, तानसेनामध्येही आढळून येते. एका अर्थाने संगीत कला मौखिक परंपरेने पुढे प्रवाहित झाली हे लक्षात घेता, वरील तीन रागांच्या निर्मितीचे श्रेय त्यांना देता येईल. तानसेन यांच्या रागमाला या ग्रंथातील संकीर्णाध्यातला थोडा भाग खाली उद्धृत करता येतो.

सुद्ध कान्हरा आदि तैं, भेद कान्हरा पाँच
कहत मते संगीत के, गुनि जन जानौं साँच
प्रथम कहत हौं गाय कैं सुद्ध कान्हरा एक
भेद चार पुनि गावहू, ताकौं सुनौ विवेक
जहँ कान्हरा धनासिरी, दोऊ मिलत अभिराम
एकहि सुर करि गाइयै, बागेश्वरी सो नाम
मिलि मलार औ कान्हरौ, राग अडानौ होय
फिरदोस्त संग गाइयै, कहै सहानौ सोय

जहाँ कान्हरौ धौलश्री, दोऊ सुर सम भाग
मंगलाष्टक गाइयै, कहै सो पूरिया राग
गौड बिलावल के मिलै, होय राग कामोद ।
पाँच भाँति सौ कहे सब, गावत सुनै विनोद ।।

बादशाह अकबर हे केवळ कला रसिक नव्हते तर ते दरबारातल्या कलाकारांशी वेळोवेळी शास्त्र चर्चादेखील करीत असत. फकीरुल्लाह यांनी नमूद केल्याप्रमाणे अकबर काळात झालेल्या चर्चा 'राग सागर' नावाच्या ग्रंथात संकलित केल्या गेल्या. दरबारात जर गायन असेल तर संगीतज्ञांनी उभे राहून गावे असा संकेत अकबर दरबारात होता. त्यामुळे सकाळी तानसेन हे उभे राहून धृपद प्रस्तुत करीत, तर रात्री किंवा नौरोज इत्यादी उत्सवांच्या वेळी गाणे बैठकीचे असे.

तानसेन यांची मुलेदेखील संगीत कलांमध्ये प्रवीण होती. तानतरंग खान हे तानसेन यांचे ज्येष्ठ पुत्र होते. ते तानसेन यांच्या काळातच कुशल गायक म्हणून प्रसिद्ध झाले होते आणि अकबर दरबारातील छत्तीस विख्यात गवयांमध्ये त्यांचा समावेश होता. सुरतसेन हे द्वितीय पुत्र निष्णात धृपद गायक आणि संगीतज्ञ होते. फकीरुल्लाह यांनी 'राग दर्पण' मध्ये त्यांना तानसेन परिवारातील सर्वांत ज्ञानी असे म्हटले आहे.

विलास खाँ हे त्यांच्या काळातले अद्वितीय रबाब वादक होते. बिलासखानी तोडीची रचना त्यांनी केली असे म्हणतात. मुलगी सरस्वती व जावई नौबत ऊर्फ मिश्री सिंह यांच्या वंश परंपरेतून बीन वादनाची परंपरा पुढे सुरू झाली, ज्याला पुढे सेनिया घराणे म्हटले गेले. पुत्र तानतरंग, विलास खाँ आणि सुरतसेन यांच्या काही रचना प्रकाशित झाल्या आहेत.

तानतरंग खाँ यांची रचना

धमार - मुलतानी

१) **सामल दा होरी खेलन तु माडा आवन दा ।**
बंसी दी तान बजावन दा, साडा मन ललचावन दा ।।
चोबा चंदन अगर कुमकुमा, अबीर गुलाल उडावन दा ।
'तानतरंग' प्रभु रस भरि छिडकत, रहस-रहस गरे लावन दा ।।

रागिनी टोडी ताल धीमा

२) **देखौरी एक जोगी यह भेष कियै**
जपने कौ अष्ट फन मुंडमाल हियैं ।
जटाजूट गंग जाकैं, बरद वाहन अंबर वाघंबर,
त्रिसूल-डमरु-खप्पर लियैं ।।
बीन पिनाक गवरी अर्धांग, गावत तान बजावत
टोडी आलाप कियैं ।
तानतरंग सेवक सेवौ शंकर
चंद्रमा ललाट आढ दियैं ।।

विलास खाँ यांची रचना

धृपद राग़िनी टोडी

कौन भ्रम भूल्यौ रे मन अज्ञानी
सीखत न राग – रंग – तान अक्षर सुद्ध बानी ।
और स्वारथ सौं जनम गँवायो
विद्या बात अधिक सयानी ।।
जे साधू गुनी भये, तिनकौ न गुन की मति ठानी ।
'विलास' के प्रभु कौ जु भलौ चाहत
तौ मिलाऔ तानसेन गुरु ग्यानी ।।

सुरतसेन यांची रचना – धृपद

षरज सुर साधै, सोई गुनी जो सुद्ध मुद्रा सुद्ध बानी,
सुद्ध राग अंग गावै ।
द्रुत – मध्य – बिलंवित करि दिखावै,
आरोहन – अवरोहन लाग डाट सौ बतावै ।।
करत कंठ प्रकास उक्ति – युक्त – अनुप्रास
तब बढत घटत साँस गुरन तैं भेद पावै ।
कहे 'मिया सुरतिसेन' सुनियै सब गुनी जन,
धृपद विद्या कठिन, एक जन्म नहिं आवै ।।

तानसेन हे अनेक दंतकथांचे जनक होते. लहानपणी पशू-पक्ष्यांचे हुबेहुब आवाज काढणारी त्यांची टिपकागदासारखी तैलबुद्धी, विविध गुरूंकडे झालेले शिक्षण आणि विविध प्रदेशांमध्ये, विविध राजांकडे चाकरी करताना त्यांचा विविध संगीत संस्कृतींशी आलेला संबंध यांतून त्यांनी धृपद शैली प्रगल्भ केली. ती गायकी पुढच्या पिढीला शिकवून धृपद आणि बीन अशा दोन्ही गायन व वादनाच्या परंपरा पुढे प्रवाहित केल्या. शास्त्र आणि कला या दोन्हींचा सखोल अभ्यास करून त्यांनी या गायन प्रकाराला प्रतिष्ठा मिळवून दिली. बादशाह अकबराच्या दरबारात प्रथमच हिंदुस्थानी गायन शैलीतील प्रकाराला राजमान्यता मिळाली. बादशाह अकबर सोळाव्या शतकातील सार्वभौम बादशाह होता. निम्म्यापेक्षा अधिक हिंदुस्थानवर त्याची सत्ता होती. त्यामुळे या गायन प्रकाराला राजाश्रय मिळून संपूर्ण हिंदुस्थानात प्रचार आणि प्रसार झाला. याच काळात धृपदाच्या वेगवेगळ्या गायनशैली तयार झाल्या, ज्याला 'बानी' म्हटले गेले. चार प्रमुख बानी आणि त्यांचे निर्माते अकबराच्याच दरबारातील कलाकार होते. तानसेन यांची गौरारी किंवा गोवरहारि शैली, दिल्ली जवळील डागुर गावचे ब्रजचंद यांची डागुरहार शैली, निष्णात बीन वादक समोखन सिंह यांची खंडार बानी आणि नौहार गावातील राजपूत श्रीचंद यांची नौहारी बानी प्रचलित झाली. काही संगीततज्ज्ञांच्या मते तानसेन यांच्या गौरहारी किंवा गौरारी बानीचा संबंध हवेली संगीत आणि कृष्ण परंपरेशी होता. ब्रजचंद यांच्या डागुरहार शैलीचा संबंध भरत परंपरेशी होता. समोखन सिंह यांच्या खंडार बानीचा संबंध हनुमान परंपरा तर श्रीचंद यांच्या नौहारी बानीचा

संबंध शंकर परंपरेशी होता. या निष्कर्षांना थेट पुरावा नसला तरी त्या काळात राग-रागिणी वर्गीकरण पद्धत रूढ होती. या पद्धतीमध्ये पुरुष आणि स्त्री रागांच्या वर्गीकरणाची विविध पद्धती ज्याला 'मत' म्हटले गेले, ती अस्तित्वात होती. त्यामुळे त्या संरचनांचा प्रभाव धृपद परंपरेवर पडून 'बानी'च्या विविध शैली विकसित झाल्याची शक्यता नाकारता येत नाही. या चारही बानींच्या गायनाची सौंदर्य मूल्ये वेगळी वेगळी होती.

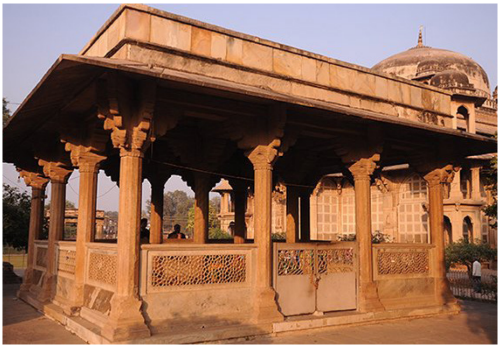
धृपद गायन शैली

पंधराव्या शतकात सालग सूड प्रबंधातून ध्रुव प्रबंधाचा आणि नंतर ध्रुवपदाचा विकास झाला. हा विकास रचना तत्त्वाच्या अर्थाने झाला. ध्रुव प्रबंध हे सालग असल्यामुळे त्यांचे ध्येय मोक्षप्राप्ती न राहता सौंदर्यात्मक आनंदाची निर्मिती असे झाले होते, जे नंतरच्या धृपद गायन प्रकारच्या निर्मितच्या कारणाशी जुळणारे होते. तसेच धृपद गायनाच्या पद्धतींचा (बानी) संबंध संगीत रत्नाकराच्या 'गीती'शी लावला गेला. मतंगाच्या काळापासून गायल्या जाणाऱ्या सात गीतींपैकी शुद्धा, भिन्ना, गौडी, वेसरा (वेगस्वरा) आणि साधारणी या पाच गीती शारंगदेवांनी ग्रंथात घेतल्या. या गीतींचा संबंध शास्त्रकार नान्यदेव यांनी राग आणि गायन प्रहराशी लावला. मुघल काळात धृपदाचा विकास झाल्यावर त्यातील आलाप गायनाच्या पद्धतींचा संबंध गीतीशी लावला गेला. शुद्धा गीतींचा संबंध धृपदातील गौरारी किंवा गोवरहरि बानीशी लावला गेला. या बानीत सरळ लालित्यपूर्ण स्वरलगाव संपूर्ण मंद्र, मध्य व तार सप्तकांचा वापर, मुख्य रागांचा उपयोग आणि शांतरसाला प्राधान्य दिले जाते. भिन्ना व साधारण गीतीचा संबंध डागूर बानीशी लावला गेला. सूक्ष्म स्वरांचा प्रयोग मधुर आणि करुण रसयुक्त आलापीला या बानीत प्राधान्य दिले जाते. वेसरा गीती खंडार बानीशी संबंधित आहे. विभाजन करून स्वरांचा मध्य व तार सप्तकात वापर, वेगपूर्ण, लालित्य, गमकयुक्त रंजक स्वरांचा उपयोग हे या बानीचे वैशिष्ट्य होय. आणि गौडी गीतीचा संबंध नौहार बानीशी लावला गेला. मंद्र सप्तकातील स्वरां चा प्रामुख्याने वापर, ओहाटीयुक्त गमकांचा वापर, हकारयुक्त स्वरांची योजना, त्याच स्वरावर विविध अक्षरांचे उच्चारण करणे आणि अद्‌भुत रसपूर्ण बानी म्हणून पाहिले गेले.

ताल संकल्पना

संगीत रत्नाकराच्या काळापर्यंत विविध छंदांमधून मार्गी आणि देशी तालांची संकल्पना स्पष्ट झाली होती. लघू, गुरू, प्लुत या कलांमधून चाचत्पुट, चचत्पुट अशा मार्गी तालाच्या रचना प्रचलित होत्या. प्रबंध काळात अनेक देशी रागांबरोबर देशी ताल प्रचलित होते. सूर्यताल, वसूताल, पृथ्वीताल, पंचमुखी, चंद्रताल, त्रिविध ताल, शकल ताल, गुरुंडताल इ. तालांची नावे ग्रंथांमध्ये आढळतात. काव्यावर राग आणि तालांची नावे असण्याचा पुरावा प्रथमतः जयदेवाच्या 'अष्टपदी'मध्ये दिसून आला. 'रत्नाकराच्या' काळानंतर एकताली, अठताल, समताल, झूमराताल, कमलमंठताल, जतलग्न, चतुर्थताल, झंपा, पाटताल, तृतीयताल अशी तालांची नावे संगीतराज इ. ग्रंथांमधून आढळून येतात. धृपद काळापर्यंत चौताल, झपताल, तीताला, चर्चरी, सुरफाक्ता, रूपक इ. तालांमध्ये रचना झाल्याचे दिसून येते. तानसेनांनंतरच्या काळात ताल रचनांच्या वैविध्यामुळे गीतरचनांची नावे चौदा मात्राचा-धमार आणि झपतालातून

– सादरा अशी बदललेली दिसून येतात. राजा मानसिंह तोमरांच्या काळात आकर्षक गायन प्रकार म्हणून निर्माण झालेल्या धृपदाला अधिक विस्तारत शास्त्रीय चौकट देऊन, त्यातून बीन वादन आणि धृपद गायनाची मोठी परंपरा तानसेन यांनी निर्माण करून त्याला राजमान्यता मिळवली. ते केवळ गायक म्हणूनच नाही तर संघटक आणि प्रचारक म्हणूनही महान होते. त्यांच्या योग्यतेचे अनेक कलाकार अकबर बादशाहच्या दरबारात असले तरी 'अद्वितीय'तेचा मान अबुल फजल यांनी केवळ तानसेन यांना दिला. केवळ अबुल फजलच नाही तर बादशाह जहाँगीर आणि नंतर फकीरुल्लाह यांनी याच प्रकारचे गौरवोद्गार काढले, यातच त्यांचे यश दिसून येते. जहांगीर यांनी आठवणीत लिहिले आहे, की सुफी संत शेख सलीम चिश्ती यांनी मृत्युशय्येवर असताना तानसेन यांचे गायन ऐकण्याची इच्छा बादशाहाकडे प्रदर्शित केली व तानसेन यांचे संगीत ऐकूनच त्यांनी प्राण सोडला. 'अकबरनामा'नुसार तानसेन यांचा मृत्यू इ.स. २५ एप्रिल, १५८९ मध्ये आग्रा येथे झाला. सम्राट अकबराच्या आज्ञेनुसार तानसेनाचे शव त्या काळातील संगीतज्ञांनी गायन-वादन करीत उत्सवरूपात अंत्यसंस्कारासाठी नेले होते.



(तानसेनची समाधी ग्वाल्हेर)

बादशाह अकबराने तानसेनच्या मृत्यूचे दुखः खालील दोह्यातून व्यक्त केले.

पिठला सो मजलिस गई, तानसेन सो राग ।
हसिबो रमिबो बोलीबो, गयो बिरबरा साथ ।

तानसेन यांच्या काही धृपदांमधून त्यांच्या अंतिम काळाचे संकेत मिळतात.

राग मुल्तानी, धनाश्री – चौताल

तेरी गति – औगति मो पै वरनी ना जात नारायन निरंजन,
निराकार परमेश्वर सप्तदीप शिवशंकर ।
शिवशंकर अवतार कौ लेवत, हरत भरत बित,
देखत तेरी विडंबना सबही, सकल स्त्री-पुरुष, नारी-नर ।।
तूही जल-थल, तूही पसु-पंछी, तूही पवन-पानी, तुही धरती-अंबर,
तूही चंद्र, तूही सूर्ज, बसौ जो जल-थर ।
तानसेन के प्रान उडत है, जानत है सब घर-घर ।।

नौबत खान

संगीत तज्ज्ञांच्या मते नौबत खान हे तानसेन यांचे जावई होते. त्यांचे मूळ नाव मिस्री सिंह असून, किशनगडचे राजपूत राजे समोखन सिंह यांचे ते नातू होते. समोखन सिंह स्वतः अत्यंत उत्कृष्ट बीनवादक होते. पण त्यांचे वादन ईश्वरासाठी असल्यामुळे त्यांनी बादशाहसमोर वादन

करण्यास नकार दिला. बादशाह अकबर याने त्यांना पराभूत केले व मिस्त्री सिंह यांना त्यांच्या घरी नजरकैदेत ठेवले. मिस्त्री सिंह यांनी इस्लाम धर्म स्वीकारल्यावर त्यांचे नाव 'अली' झाले. अकबराने त्यांना 'खान' ही पदवी बहाल करून आपल्या दरबारात 'करोरी' अर्थात अर्थमंत्री म्हणून नियुक्त केले. संगीतातला त्यांचा अत्युच्च दर्जा बघून जहाँगीर यांनी त्यांना 'नौबत खान' ही सन्माननीय उपाधी दिली आणि पाचशे सैनिक व दोनशे घोडे देऊन सन्मान केला. याशिवाय नंतर त्यांना 'नक्कारखान्याचे' दरोगा म्हणून नियुक्त केले. काही संगीत इतिहासकारांच्या मते नौबत खान यांनी सर्वप्रथम मुघल सरदार अहमद खान यांच्या पुत्रीशी विवाह केला. पण तिच्या मृत्यूनंतर त्यांनी तानसेन यांची कन्या सरस्वती हिच्याशी विवाह केला. विवाहानंतर सरस्वतीने इस्लाम धर्म स्वीकारला व त्यांचे नाव हुसैनी झाले. त्यांचे सुपुत्र लाल खान हे तानसेन यांचे पुत्र बिलास खान यांचे जावई होते. अकबर दरबारात केवळ अतिविशेष सरदारांची चित्रे काढण्यात येत असत. कलाकारांमध्ये तानसेनशिवाय नौबत खान यांचेही चित्र काढण्यात आलेले दिसते. यावरून नौबत खान यांचे दरबारातले महत्त्वाचे स्थान दिसून येते. समोखन सिंह खंडार बानीचे वादक होते. त्यामुळे नौबत खान यांच्या बीन परंपरेची शैली खंडार बानी झाली.

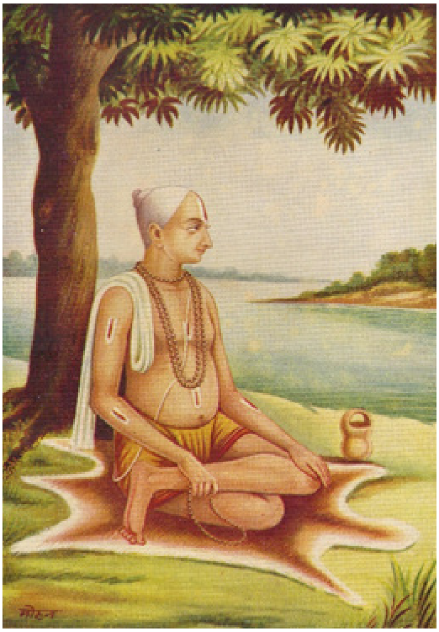
अकबर काळात दरबार गायनाशिवाय भक्ती संप्रदायात अनेक कवी आणि संत यांनी रागदारीतून काव्यरचना केल्या. भक्ती चळवळीतील एक महत्त्वाचे नाव होते भक्त कवी तुलसीदास हे त्या चळवळीतील महत्त्वाचे नाव होते. इतर संत कवींसारखेच तुलसीदासांनी रामभक्तीच्या गीतांना रागांमध्ये बांधून यांचे गायन केले.

(सौजन्य - Portrait of Naubat Khan Kalawant by Ustad Mansur, Mughal School 1600, British Museum, London)

तुलसीदास

तुलसीदासांचा जन्म इ.स.१५३२ मध्ये उत्तर प्रदेशमधील सोरोन गावी झाल्याचे काही इतिहासतज्ज्ञांचे मत आहे. त्यांचे वडील आत्माराम दुबे आणि आई हुलसी यांना हे अपत्य श्रावण शुक्ल सप्तमीच्या दिवशी झाले. पालकांनी मुलाचे नाव रामबोला ठेवले. ज्योतिष्याने ते बालक अशुभ असल्याचे सांगितल्यामुळे माता-पित्यांनी चुनिया नावाच्या एका दासीकडे या बाळाला देऊन टाकले. 'चुनिया'ने मुलाचा पाच वर्षे सांभाळ केला. तिचे निधन झाल्यावर रामबोला अनाथ झाला. भटकत भटकत तो रामानंदी संप्रदायाच्या नरहरीदासांजवळ गेला. नरहरीदासांनी त्याला आपल्याकडे ठेवून घेतले व त्याचे नाव तुलसीदास ठेवले. विनयपत्रिकेच्या माहितीनुसार सातव्या वर्षी अयोध्येला मुंज झाल्यावर नरहरीदासांनी वराह क्षेत्री तुलसीदासाला नेले आणि पहिल्यांदा रामायण सांगितले. काही काळानंतर त्यांनी तुलसीदासाला काशीला नेले व वेद, वेदांग, संस्कृत व्याकरण शिकण्यासाठी

सुप्रसिद्ध आचार्य शेषसंतान यांच्याकडे सोपविले. तुलसीदासांनी पंचगंगेच्या घाटावर वीस वर्षे राहून तुलसीदासांनी शेषांकडून हिंदू धर्म, वेद, तत्त्वज्ञानाचा अभ्यास केला. त्यानंतर ते संपूर्ण भारत फिरले व अनेक पंथ त्यांनी अभ्यासले. इ.स.१५७७ मध्ये तुलसीदासांनी आपले परमप्रिय दैवत श्रीरामावर 'रामचरितमानस' या नावाने रचना केली. काशीला रामचरितमानसची कथा ऐकायला प्रचंड गर्दी होई. त्यांनी संस्कृत भाषेत काव्य न करता सामान्यांना कळेल अशा अवधी आणि ब्रज भाषेत आपल्या साहित्य रचना लिहिल्या. तुलसीदासांनी एकूण सहा दीर्घकाव्य आणि सहा लघुकाव्यांची रचना केली. 'रामलाला नाहछु', 'पार्वती मंगल', 'जानकी मंगल' इ. अवधी रचनांबरोबरच 'गीतावली', 'कृष्णगीतावली', 'दोहावली', 'गीतावली साहित्य रत्न', 'विनयपत्रिका' ही काव्ये ब्रज भाषेत लिहिली. उत्तर हिंदुस्थानात अत्यंत लोकप्रिय असलेले 'हनुमानचालिसा'देखील तुलसीदासांचे असल्याचे म्हटले जाते. यातील गीतावली आणि विनयपत्रिकेवरील गीतांवर रागांची नावे आढळतात. गीतावलीमध्ये सात कांडांत तीनशे अठ्ठावीस गीते रचली आहेत. तुलसीदासांनी आयुष्याच्या शेवटी विनयपत्रिकेची रचना केली. साहित्यिकदृष्ट्या 'रामचरितमानस' नंतर हाच काव्य ग्रंथ सर्वश्रेष्ठ मानला जातो. विनयपत्रिकेतील रचना गीत काव्याच्या स्वरूपात आल्या असून त्या एकवीस रागांमध्ये निबद्ध आहेत. तुलसीदासांनी काव्यभावाप्रमाणेच रागांचा वापर केलेला दिसून येतो. उदा. हर्ष आणि करुणेसाठी त्यांनी जयतश्री, केदार, सोरठ, आसावरी रागांचे नियोजन केले. वीर भावनेसाठी मारू, कान्हरा, शृंगारासाठी ललित, गौरी, बिलावल, सूहा आणि बसंत व शांत भावासाठी रामकली आणि वर्णनात्मक काव्यासाठी राग कल्याण, विभास, मल्हार आणि तोडीची योजना केली.



तुलसीदास

उदाहरणार्थ – **श्रीरामचंद्र कृपालू भजमन हरण भवभय दारुणम् ।** हे गीतकाव्य त्यांनी मल्हारमध्ये निबद्ध केले आहे.

याशिवाय त्यांनी राग सोरठ, बिहाग, कान्हरामध्ये त्यांनी खालील पदे रचली आहेत –

बिनू सेवा जो द्रवे दीनपर, राम सरिस कोऊ नाही
तुलसीदास सब भांति सकल दुख जो चाहसिमन मेरो ।
तौ भजु राम, काम सब पुरण करै कृपानिधी तेरो ।।

राग बिहाग

केसव ! कहि न जाई का कहिये देखत तब रचना विचित्र अति, समुझी मनहि मन रहिये ।।

राग कान्हरा

भजिबेलानायक सुखदायक, रघुनायक सरिस सरंप्रद दूजो नहिन ।

आनन्दभवन, दुःखद वन, सोकसमन रमारमन, गुण गणन सिराहि ना ।।

त्यांनी राग भैरव, भैरवी, तोडी, बिलावल, दंडक, विलास, सुहेबिलावल या रागांमध्येदेखील पदे रचली. रामचरितमानस मध्ये वीररसासाठी मारू रागाचा वापर करावा असे ते पदात म्हणतात.

राग मारू

भेरि नफीरि बाज शहनाई । मारु राग सुभट सुखदाई

के हारि नाद वीर सब कर ही निज–यिज बल पौरुष उच्चरही ।।

राग–रागिणी वर्गीकरण पद्धत

धृपद गायन परंपरेप्रमाणेच, राग वर्गीकरणाची पद्धत म्हणून राग–रागिणी वर्गीकरण पद्धत सोळाव्या शतकात समाजमान्य झाली होती. तानसेन यांनी त्यांच्या धृपदांमध्ये तोडी रागाचे राग ध्यान आणि या वर्गीकरण पद्धतीच्या विविध मतांचा उल्लेख केला आहे. ग्राम, मूर्च्छना, जाती या जुन्या वर्गीकरण पद्धती नामशेष झाल्यानंतर राग संकल्पना अस्तित्वात आली. भरतकाळात संगीत हे प्रामुख्याने नाट्यरूपातून आले होते. प्राचीन काळातील नाटके ही जरी बहुतांश संस्कृत भाषेत असली तरी नाटकातील पात्रांनुसार राजे, संत आणि राजपुरुष हे संस्कृतमधून, गांधर्व स्त्रिया प्राकृतातून, निम्न वर्गातील पात्र अपभ्रंशित भाषेतून आणि पापी, क्रूर पात्रे, पिशाच्च भाषेतून संवाद करीत. संगीत योजनेतसुद्धा त्या त्या पात्रानुसार त्या त्या भाषेतल्या गीती गायल्या जात असत. शास्त्रकार कश्यप यांनी विनोदी प्रसंगासाठी निम्न वर्गातील पात्रांनी गंधार व पंचम वापरावा असे सांगितले आहे. त्यातूनच शुद्ध, छायालग आणि संकीर्ण राग वर्गीकरणाची पद्धत पुढे आली असावी. पुढे या संकल्पनेला नवीन प्रकारच्या वर्गीकरणाची गरज भासल्यामुळे स्त्री–पुरुष राग वर्गीकरण अस्तित्वात आले. ही परंपरा साधारण दहा ते अकराव्या शतकात सुरू झाली असावी. मतंग, नारद, बंगालचे कालिकापुराण, नान्यदेव यांच्या ग्रंथांमधून रागवर्णनांचे संक्षिप्त उल्लेख आढळतात. वर्गीकरणाची ही पद्धत सविस्तरपणे प्रथमतः बाराव्या शतकात जैन मुनी देवछाया यांच्या ‘अपराजिता पृच्छ बुवन’ (इ.स.११४४–७४) या ग्रंथात आढळते. यात १) भैरव, २) श्री, ३) वसंत, ४) नटनारायण, ५) मेघ आणि ६) पंचम हे सहा राग आणि त्यांच्या प्रत्येकी सहा रागिण्या दिल्या आहेत. त्यानंतर नारद यांच्या ‘संगीत मकरंद’, दत्तीलम् यांच्या ‘रागसागर’, मेषकरण यांच्या ‘रागमाला’ (इ.स.१५०९) व निरूपम यांच्या ‘छतवास्थित राग’ (इ.स. १५५०) या ग्रंथामधून राग–रागिणी वर्गीकरण पद्धत पुढे आलेली दिसते. सर्व ग्रंथांमध्ये सहा राग असले तरी राग नामे आणि त्यांच्या स्थानांमध्ये भिन्नता दिसून येते. तसेच रागिण्यांची संख्या आणि नावांमध्ये भिन्नता आढळते. स्वर आणि रागांना देवता किंवा व्यक्तिरूपात चित्रित करण्याची परंपरा जैन परंपरेतून सुरू झाली असावी. स्वरांना चित्ररूपात वर्णन करण्याचे पुरावे जैन चित्रकल्पद्रुम ग्रंथातील दुसऱ्या भागात दिसून येतात. चौदाव्या शतकात जैन मुनि सुधाकलश यांनी ‘संगीतोपनिषद्सारोद्धार’ या ग्रंथातून रागध्यानाची कल्पना मांडली आहे. राणाकुंभा यांनी ‘संगीतराज’ ग्रंथातून देशी रागांना, ही राग–रागिणी पद्धत लावल्यानंतर, ही

(patmanjari ragini bundi painting 1591 chunar ragmala banaras hindu university kala bhavan)

पद्धत उत्तर हिंदुस्थानात लोकप्रिय झाली असावी. सहा राग आणि त्यांच्या छत्तीस रागिण्या यांचा स्वीकार राजा मानसिंह तोमर, राजा मेषकरण यांनी त्यांच्या ग्रंथातून केलेला दिसून येतो. पंधराव्या शतकात या वर्गीकरण पद्धतीचा भरत, हनुमान, सोमेश्वर किंवा शिव आणि कल्लिनाथ अशा विविध शैली 'मत' या नावाने ओळखल्या जाऊ लागल्या. फ़क़िरुल्लाह यांनी मानसिंह तोमर हे भरत मताचे अनुयायी होते, असे म्हटले आहे. 'संगीत दर्पण'चे लेखक दामोदरसुद्धा स्वतःला भरत मताचे मानत. जरी भरताच्या काळात (नाट्यशास्त्र काळ) राग संकल्पना स्पष्टपणे आली नव्हती तरी नंतरच्या काळात कोहल यांनी जी राग-रागिणी वर्गीकरण पद्धत वापरली ती भरत मत म्हणून रूढ झाली. राजा मानसिंह यांनी 'मानकुतूहल'मध्ये सहा राग, पाच रागिण्या आणि आठ पुत्र रागांचा उल्लेख केला आहे. याशिवाय रागांच्या गायन वेळा आणि उत्पत्ती स्थानेदेखील लिहिली गेली. भरत मतानुसार १. भैरव, २. मालकोष, ३. हिंडोल, ४. दीपक, ५. श्री आणि ६. मेघ हे सहा राग होते. हे मत उत्तर भारत, मध्य प्रदेश, बिहार, बंगाल, असाममधील काही भागात प्रचलित होते. हनुमान मत किंवा अंजनेय मत दक्षिण भारतात प्रचलित होते. हनुमान किंवा अंजनेय हे प्राचीन संगीतज्ञ म्हणून मानले गेले आहेत. मतंग आणि शारंगदेव यांनी आपल्या ग्रंथात त्यांचा उल्लेख केला आहे. राणा कुंभा आणि संगीतज्ञ शारदातनय यांनी हनुमान यांचा देशी रागांच्या संदर्भात उल्लेख केला आहे. शारंगदेव यांनी अंजनेय मताची पुष्टी घेत म्हटले की, प्रांतिक भागातील लोकांची देशी रागांची आवड जोपासण्यासाठी या मताची स्थापना झाल्याने, ते राग स्वर, ग्राम, जाती यांचे नियम पाळण्यास बाध्य नाहीत.

अशा प्रकारे देशी राग वर्गीकरण पद्धतीत हनुमान मताचे वर्गीकरण केले गेले. हनुमान मतानुसार १. भैरव, २. कौशिक, ३. हिंडोल, ४. दीपक, ५. श्री आणि ६. मेघ, हे सहा राग असून त्यांच्या प्रत्येकी पाच रागिण्या मानल्या गेल्या आहेत. सोमेश्वर मताचे सोमेश्वर यांचा श्रेष्ठ संगीतज्ञ म्हणून उल्लेख केला गेला. शारंगदेवांनी 'एला' प्रबंधाचे वर्णन करताना त्यांचा उल्लेख केला आहे. बाराव्या शतकात 'मानसोल्लास', 'संगीत रत्नावली' इत्यादी ग्रंथांचे रचनाकार सोमेश्वर चालुक्य होते. सोळाव्या शतकातील ग्रंथकार दामोदर यांनी 'संगीत दर्पण' मध्ये सोमेश्वरालाच शिव मत मानले आहे. शिव मतातील सहा राग - १. श्री, २. वसंत, ३. भैरव,

(raag deepak - artists shakhy hussain, shakyh Ali, Shaykh Hatim trained in Akbar court by Mir sayyad Ali and Abd- Al- samad in chunar Varanasi then in bundi kota rajasthan)

४. पंचम, ५. मेघ, ६. नटनारायण असून त्यांना प्रत्येकी सहा रागिण्या सांगितल्या गेल्या आहेत. शेवटचे मत कल्लिनाथ यांचा संबंध कृष्णाशी जोडला गेला. कालिया नागाला दमन करणारा कल्लिनाथ असे म्हटले गेले. कल्लिनाथ मत उत्तर प्रदेश, मध्य प्रदेश, राजस्थान, महाराष्ट्र आणि गुजराथमध्ये प्रचलित होते. शिवमतासारखे कल्लिनाथ मतांचे सहा राग १) श्री, २) बसंत, ३) भैरव, ४) पंचम, ५) मेघ आणि ६) नटनारायण असून त्यांच्या प्रत्येकी सहा रागिण्या मानल्या गेल्या.

राग-रागिणी वर्गीकरण पद्धती समाजात अधिक दृढ होण्याचे प्रमुख कारण त्याचा साहित्याशी आलेला संबंध होय. जसा जसा प्रांतिक भाषांना राजाश्रय मिळू लागला, तसे तसे साहित्य, चित्र आणि संगीत एकमेकांच्या जवळ येऊ लागले. पंधराव्या शतकात देवदेवतांची स्तोत्रे, काव्य आणि राग ध्यानाच्या चित्रांमधून देवता रूपांची चित्रे जैन मुनी सुधाकलश आणि राणाकुंभाच्या ग्रंथांतून पहायला मिळतात. तसेच या काळातील काव्य वर्णनातून बहुतांश रागांचे वर्णन पहायला मिळते. नंतरचा काळ (सोळावे शतक) हा 'रीतिकाळ' म्हणून मानला गेला. या काळात प्रेमकाव्ये, विशेषतः नायक-नयिकांची कल्पना असलेली काव्ये लिहिली गेली. रीतिकाळातील काव्यकल्पनांचा संगीतावर प्रभाव पडला. त्यामुळे देवी-देवता असलेल्या राग-रागिणीच्या कल्पना मागे पडल्या आणि लौकिक नायक-नायिकांमध्ये राग-रागिणींची वर्णने लिहिली जाऊ लागली. आधी चित्रांवर श्लोक लिहिण्याचा प्रघात असे. नंतर तोसुद्धा संपला आणि प्रांतानुसार राग-रागिणी यांचे वर्णन आणि रागमाला चित्रे सोळाव्या शतकात बदलत गेली. बादशाह अकबराच्या काळापासून राग-रागिणी वर्गीकरण पद्धतीची रागमाला चित्रे खूप मोठ्या प्रमाणात काढली जाऊ लागली. या पद्धतीला सविस्तरपणे मांडणारा महत्त्वाचा ग्रंथ 'रागमाला' अकबराच्या दरबारात संगीतज्ञ पुंडरीक विठ्ठल यांनी लिहिला.

पुंडरीक विठ्ठल

पुंडरीक विठ्ठल हे मूळचे कर्नाटक पद्धतीचे संगीतज्ञ होते. त्यांचा जन्म कर्नाटकातील

सांतनुरू गावी झाला. त्यांचे वडील विठ्ठलाचार्य हे जमदग्नी वंशाचे ब्राह्मण होते. आईचे नाव देमका असून दत्तक गेल्यानंतर आईचे नाव नागंबा असल्याचे लेखकाने आपल्या ग्रंथामध्ये उद्‌घृत केले आहे. पुंडरीक विठ्ठल यांनी एकूण चार संगीत विषयक आणि दोन इतर ग्रंथांची रचना विविध राजांच्या पदरी असताना केली. 'सद्राग चंद्रोदय', 'रागमंजिरी', 'रागमाला' आणि 'नर्तननिर्णय' ही चार संगीत ग्रंथांची नावे असून 'द्युतिकर्म प्रकाश' व 'शीघ्रबेधिनी नागमाला' हे इतर विषयांतील दोन ग्रंथ होते.

'सद्राग चंद्रोदय' हा संगीत विषयक प्रथम ग्रंथ त्यांनी खानदेशमधील फारुकी वंशाचे राजे बुरहान खान यांच्या सेवेत असताना लिहिला. ऐतिहासिक दाखल्यानुसार इ.स.१५८३ मध्ये बुरहानपूर प्रांत अकबर बादशाह यांच्या साम्राज्यात विलीन झाले. त्यामुळे 'सद्राग' हा ग्रंथ त्याआधीच लिहिला गेला असावा. बुरहान खान संगीतप्रेमी होते. त्यांच्या वडिलांचे नाव ताज खान आणि आजोबांचे अहमद खान होते. ते कामदेवासारखे रूपवान असून उदार आणि सर्व कलांनी परिपूर्ण होते. ग्रंथ रचनेच्या वेळी बुरहान खान तरुण होते, त्यामुळे साधारणतः सन १५६७ ते ७१ सालामध्ये हा ग्रंथ लिहिला गेला असावा. 'सद्राग चंद्रोदय'मध्ये बुरहान खान यांचे वर्णन पुंडरीक यांनी श्लोकबद्ध केले आहे.

तज्जः श्री बुरहानखान चतुरः कामानुकारी वरः
संगीतादिकला प्रपूर्णा विमलः साहित्य तेजोमयः ।
दारिद्र्यान्धतमष्च यश्च गुणिनां हन्ताह्युदारैः ।
करैर्भूमौ फारकि भूपतीश तिलकश्चंद्रश्चिरं राजते ।।

ग्रंथाच्या नावाविषयी लिहिताना पुंडरीक विठ्ठल म्हणतात की राजा बुरहान यांच्या हृदयात स्थान मिळवणारा प्रसन्न रागरूपी चंद्र, भ्रमाच्या सर्व अंधाराला नष्ट करणारा आहे. जो असा विचार करुन हा ग्रंथ वाचेल त्याला पृथ्वीतलावरील सर्व रागांमधली रागसिद्धी प्राप्त होईल. पुंडरीक विठ्ठल यांनी पहिला ग्रंथ दक्षिणी संगीत पद्धतीप्रमाणे लिहिताना शुद्ध सप्तक 'मुखारी' ठेवले. सद्राग चंद्रोदय ग्रंथाची रचना करताना त्यांनी ती तीन प्रासादांमध्ये केली. १) स्वर प्रासाद, २) स्वरमेल प्रासाद, ३) आलप्ति प्रासाद.

१) स्वर प्रासाद – स्वर प्रासादात नादाची उत्पत्ती, त्यांचे स्थान, श्रुती, स्वर, विकार, भेद, वादी, प्रतिवादी इ. चे वर्णन केले आहे. तीन ग्राम, मूर्च्छना, तान (विस्तार), प्रस्तार, संख्या, नष्ट, उद्दिष्ट, ग्रह, वर्ण, अलंकार इत्यादी विषय सांगितले आहेत.

२) स्वरमेल प्रासाद – या प्रकरणात त्यांनी वीणा आणि मेल असे दोन उपप्रकरणे सांगितली आहेत. जे प्रयोग शारंगदेव आदि पूर्वाचार्यांनी केले होते, ते पुंडरीक विठ्ठल यांनी वीणा प्रकरणात वीणेच्या तारांवर स्वर स्थापनेचे वर्णन केले आहे. मेल प्रकरणात त्यांनी एकोणीस मेलांतर्गत रागांच्या उत्पत्तीचे त्यांच्या लक्षणांसहित वर्णन केले आहे. विजयनगर साम्राज्याचे पूर्वाचार्य विद्यारण्य स्वामी यांच्या मेल वर्गीकरणाचे, पुंडरीक विठ्ठल अनुयायी होते हे यावरून स्पष्ट होते.

३) आलप्ति प्रासाद – या तिसऱ्या भागात गमकाचे पंधरा भेद, रागांचे अंग (स्थाय) त्यांचे लक्षण, रागालाप्ति, रूपकालाप्ति आणि वीणेवर विविध रागांचे वादन इत्यादींच्या बाबतीत सांगितले आहेत. पुंडरीक विठ्ठल यांचा पहिला ग्रंथ पूर्णपणे दक्षिणी संगीत पद्धतीवर आधारित

होता. बुरहानपूरचा पाडाव होण्याच्या अगोदर पुंडरीक विठ्ठल बादशाह अकबरच्या दरबारात सेवेसाठी गेले. तेथे त्यांनी रागमाला व नर्तननिर्णय या दोन ग्रंथांची रचना केली. 'रागमाला'च्या रचनाकाळाचा स्पष्ट उल्लेख त्यांनी आषाढ महिना, कृष्ण पक्ष, पंचमी, रेवती नक्षत्र शके १४९८ अर्थात इ.स.१५७७ असा केला आहे. रागमाला नावाविषयी ते म्हणतात –

'राजसभेतील श्रेष्ठ पुरुषांच्या कंठाची शोभा वाढावी म्हणून विठ्ठल यांनी अनेक गुण आणि रूपाने युक्त ही सुंदर गुंफलेली रागमाला गुणीजनांनी घालावी.' सद्राग चंद्रोदयाच्या विशुद्ध शास्त्रीय विवेचनानंतर पुंडरीक विठ्ठल यांनी या लालित्यपूर्ण रागमाला ग्रंथाची रचना केली. रागमालेच्या प्रारंभीच्याच श्लोकात श्लेष अलंकाराचा मनोहर प्रयोग करीत त्यांनी आपले शब्दवैभव प्रकट केले.

'कल्याणं बहुलं देशी वसंत ललितं मुदे । नटनारायणं वन्दे श्री सारंग विभासकम्' ।

या मंगलाचरणात कल्याण, देशी, वसंत, ललित, श्री, सारंग, विभास, नटनारायण ही रागांची नावे देताना नटनारायण–विष्णू, कल्याण – हित करणारा, सारंग – सारंग धनुष्याने सुशोभित देवाला वंदन केले आहे. रागमालेमध्ये सहा पुरुष, त्यांच्या प्रत्येकी पाच पत्नी आणि प्रत्येकी पाच पुत्रांचे देवता रूपाने वर्णन करताना राग–रागिणी पद्धतीचे अनुसरण केले. पुंडरीक विठ्ठलांनी रागांचे वर्गीकरण जरी उत्तर हिंदुस्थानी पद्धतीने केले तरी त्यांनी रागांची रचना दक्षिणी पद्धतीची ठेवली. त्यांनी ग्रंथात नाद, श्रुती, स्वर स्थान, ग्राम, मूर्च्छना, तान, वर्ण, अलंकार, गमक, स्थाय इत्यादी सांगताना प्रत्येक रागाचा गान समयदेखील सांगितला आहे. 'रागमाला' प्रमाणेच 'नर्तननिर्णय' हा ग्रंथ बादशाह अकबराच्या दरबारात त्यांच्या इच्छेनुसार लिहिला. पुंडरीक विठ्ठल यांनी हा ग्रंथ अकबर यांच्या प्रशंसनार्थ लिहिला असून त्याचे अनेक भेद असल्याचे सांगितले आहे.

अकबर नृपरुच्यर्थं भूलोके सरल संगीतम् । कृतमिह बहुतरभेदं सुहृदां हृदये सुखं भूयात् ।

हा ग्रंथ तीनही शाखा – गायन, वादन व नृत्य यांसाठी महत्त्वाचा आहे. या ग्रंथातून कथ्थक आणि ओडिसी प्रकारच्या नृत्यांविषयी माहिती मिळते. पुंडरीक विठ्ठल यांना अकबर बादशाहच्या दरबारात अनेक फारसी वाद्य व नृत्य बघायला मिळाली असावीत. अनेक फारसी, हिंदुस्थानी संगीत–विद्वानांशी चर्चा करायला मिळाली असेल. त्यामुळे या ग्रंथात त्यांनी प्रादेशिक नृत्यांबरोबर फारसी नृत्यप्रकाराचे वर्णन केले आहे. याशिवाय त्यांनी नृत्याच्या विविध परंपरा, त्यांची उगमस्थाने, भाषा, गीतांची भाषा आणि प्रस्तुतीकरणाच्या विविध शैलींवर माहिती दिली आहे. या ग्रंथात नृत्याच्या भावमुद्रा इ. विषयी सविस्तर वर्णन आढळते. यात पहिला अध्याय १) तालधर्नु प्रकरण, २) मृदंग वादनाध्याय, ३) गायकाची परिभाषा, ४) नर्तन प्रकरणाचा आहे.

तालधर्नु प्रकरण मंजीरा वादकाचे गुण, पाटाक्षरांचे तेरा प्रकारांचे वर्णन, दहा संज्ञांचे वर्णन, तालस्तुती, प्रहेलिका, रुदभूषण, सूडक्रम, यति प्रबंध इ. शिवाय मार्गताल, तालाचे अंग आणि ८५ देशी तालांचे गुणांसहित वर्णन केले आहे.

मृदंग वादन अध्यायात मृदंग वादकाची लक्षणे, त्यांचे दोष व गुणांचे वर्णन केले आहे. याशिवाय हस्त पाटाची परिभाषा आणि मृदंग वादनाच्या अवस्थांविषयी लिहिले आहे.

गायकाची परिभाषा करताना पुंडरीक विठ्ठल म्हणतात, की जो शुद्ध व छायालगचे महत्त्व

जाणतो, मूर्च्छना, ग्राम आणि तान समजतो, तालाचे संपूर्ण ज्ञान ठेवतो आणि सौंदर्यपूर्ण गीत गायन करतो, तोच गायक म्हटला जातो. या प्रकरणात गायकांचे गुण, दोष, अलंकाराचे भेद, गायकांचे भेद, आलाप्तिचे प्रकार, रागांचे प्रकार, संपूर्ण रागमालेतील रागांच्या गुणांचे वर्णन, प्रबंधांची सूची आणि त्यांच्या सहा अंगांची परिभाषा, मंठ, प्रतिमंठ यांचे प्रकार, रचनाकाराची परिभाषा इ. विस्तृतपणे दिले आहे. शेवटच्या नर्तन प्रकरणांत त्यांनी नाट्य, नृत्य आणि नृत्त असे नर्तनाचे तीन प्रकार सांगितले आहेत. तसेच वाचिक, आहार्य, सात्त्विक आणि आंगिक हे अभिनयाचे प्रकार भाग, मुद्रा इ.चे विवेचन केले आहे.

'राग मंजरी' हा पुंडरीक विठ्ठलांचा शेवटचा ग्रंथ असावा. तो बहुधा जयपूरला लिहिला गेला. ग्रंथातील फारसी आणि हिंदुस्थानी रागांची तुलना आणि जयपूरचे राजा मानसिंह कच्छावा यांचा एकूण कार्यकाळ लक्षात घेता, बादशाह अकबर यांच्याकडून पुंडरीक विठ्ठल यांनी राजा माधव व मान यांच्याकडे राजाश्रय घेतला असावा. जयपूरचे राजा हे बादशाह अकबर यांच्या नवरत्नांपैकी एक होते. ते आमेरचे शासक असून अकबराने त्यांना जहाँगीरानंतर सर्वांत मोठी वतनदारी दिली होती. ते अत्यंत पराक्रमी आणि राजनिष्ठ होते. पुंडरीक विठ्ठल यांनी राग आणि मेलांचा समूह संबंध जोडून केलेली रचना म्हणून राग मंजरी हे नाव या ग्रंथाला दिले. ग्रंथाचे दोन अध्याय असून त्यांचे नाव १) स्वराध्याय आणि २) रागाध्याय असे आहे.

१) स्वराध्यायात नाद, श्रुती, शुद्ध व विकृत स्वर इ. वर्णनाबरोबरच जयपूरचे राजा माधव सिंह यांच्या संगीत व नृत्याच्या आवडीविषयी प्रशंसोद्‌गार काढले आहेत. बादशाह अकबराच्या दरबारातून आल्यामुळे असेल, पण माधव सिंह यांच्या दरबारातील संगीतकारांची कमतरता त्यांनी निदर्शनास आणून दिली आहे.

२) रागाध्यायात पुंडरीकांनी वीस मेलांचे वर्णन करून शेवटी काही फारसी आणि हिंदुस्थानी संगीतातील रागांमध्ये समन्वय स्थापन केला आहे. त्यांनी फारसी रागांना 'पारद' असे संबोधले आहे. खालील श्लोकांत त्यांनी फारसी रागांमध्ये गमकांचा प्रयोग असून तीव्र गंधार आणि काकली निषादाचा प्रयोग होतो, असे म्हटले आहे.

इत्यादयनंतरागाश्च पूर्वोक्तगतिमेलतः ।
अमुना चाध्वना सम्यक योजनीया विचक्षणैः ।।
अन्येऽपि पारसीकेया रागः परदनामकः ।
संपूर्णाः सर्वगमकाः काकल्यंतरिताः सदा ।।
रहायी देवगांधारे कानरे च निशावरः ।
सारंगे माहुरो नाम जंगुलोऽथ बंगाल के ।।
देश्यामाहंगको नाम वारा मल्हार राग के ।
केदारेऽपि च सुहाय, धनास्यां च इराय का ।।
जिजावन्त्यां च हौसेनी, मालवे मुसलीककः ।
कल्याणे यमनो गावेत, सर्पर्दोऽथ बिलावले ।।
देशिकारे वाखरेजः आसावर्या हिजेजकः ।
देवगिर्या मुशकारण्यः एवमन्येऽपि योजयेत ।।

कर्नाटकातून निघालेल्या पुंडरीक विठ्ठलांनी राजस्थानात येईपर्यंत आपल्या ग्रंथांमधून

विविध प्रकारच्या संगीत पद्धती आणि त्यांच्या वर्गीकरणाचे प्रकार नोंदवले आहेत. त्यांच्या ग्रंथावरून लक्षात येते, की सोळाव्या शतकापर्यंत दक्षिण हिंदुस्थानी संगीत पद्धतीतील मेल पद्धत, उत्तर हिंदुस्थानी पद्धतींची राग-रागिणी वर्गीकरण पद्धत आणि फारसी संगीत पद्धतीची मकाम या तिन्ही पद्धती एकाच वेळी हिंदुस्थानात प्रचलित होत्या. रत्नाकरातील शास्त्रात्मकता, जैन परंपरेतल्या रागरूपाची भावात्मकता आणि फारसी परंपरेतल्या वेगळ्या स्वरयोजनेतून आलेल्या वैचित्र्याचा अपूर्व संगम या काळात झालेला दिसतो.

मेल – जन्य वर्गीकरण पद्धत

मेलचा शब्दशः अर्थ समूह होतो. संगीतामध्ये 'मेल'चा अर्थ रागवर्गीकरणासाठी असलेला स्वर समूह असा होतो. शारंगदेव यांच्या काळात ही वर्गीकरण पद्धती अस्तित्वात नव्हती. त्याकाळी रागवर्गीकरणाची ग्राम, मूर्च्छना, जाती पद्धत अस्तित्वात होती जिचा नंतरच्या काळात राणा कुंभा यांनी 'संगीत राज' मध्ये उल्लेख केला. मेल वर्गीकरण पद्धत ही स्वरांवर आधारित आहे. शारंगदेवपूर्व काळात (तेराव्या शतकाच्या आधी) सात शुद्ध स्वरांशिवाय सात विकृत स्वर होते. त्यातील काकली निषाद आणि अंतर गांधाराचा वापर क्वचितच होई. याशिवाय हे स्वर अंश स्वर (प्रमुख) म्हणून घेण्यास बंदी होती. तेराव्या शतकानंतर काकली आणि अंतर स्वरांबरोबर साधारण गंधार आणि कैशिकी निषाद अशा नवीन दोन स्वरांची ओळख तयार झाली. स्वरसंख्येच्या वाढीमुळे राग संख्यादेखील वाढत गेली. यातून पुढे शुद्ध आणि विकृत स्वरांच्या आधारावर राग वर्गीकरणाची पद्धत निर्माण झाली. जिला मेल वर्गीकरण पद्धत म्हटले गेले. समान स्वर असलेल्या विविध रागांना एकत्र करून 'जन्य राग' ही व्याख्या दिली गेली. या स्वरसमूहांचा उद्देश रागांचे वर्गीकरण करणे हा होता. ते 'राग' नव्हते. रागांचे 'रागत्व' येण्यासाठी मधुर स्वरांबरोबर विविध प्रकारच्या गमकांचा वापर होणे अनिवार्य होते. जन्य रागाची कल्पना ही मेल संकल्पनेपेक्षा जुनी होती. ज्याप्रमाणे भाषेनंतर व्याकरणाचा उद्‌गम होतो, त्याचप्रमाणे रागांचे समूह एकत्रित झाल्यावर मेलांचे नामकरण झाले. रामामात्य यांनी मेल रचना करताना स्पष्टपणे म्हटले,

'देश भाषा प्रसिद्धेन रागनाम्ना विशेषितान ।
तत द्राग प्रधान त्वान्मेलान वक्षये कमादिमान ।।

(देश भाषेमधील सर्वांत प्रसिद्ध रागाचे नाव मेलाला दिले आहे.)

मेल-जन्य वर्गीकरणाची पद्धत सर्वप्रथम चौदाव्या शतकात स्वामी विद्यारण्य यांनी इ.स. १३८० मध्ये आणली. ते श्रृंगेरी पीठाचे मठाधिपती होते व 'संगीतसार' या ग्रंथाचे रचनाकार होते. त्यांनी मेलांची कल्पना फारसी 'मकाम' पद्धतीतून घेतल्याचे नमूद केले आहे. त्यात त्यांनी पंधरा मेल आणि एक्कावन्न जन्य रागांची माहिती दिली आहे. त्यानंतर सोळाव्या शतकात रामामात्य यांनी 'स्वरमेलकलानिधी' या ग्रंथातून ही मेल-जन्य पद्धत पुढे नेली. त्यात त्यांनी वीस मेल आणि सहासष्ट जन्य रागांची माहिती दिली. त्यांचे समकालीन पुंडरीक विठ्ठल यांनीसुद्धा त्यांच्या ग्रंथामध्ये वीस मेल आणि सहासष्ट जन्य रागांची माहिती दिली आहे. शारंगदेवांनी एकाच स्वराला दोन नावे देण्याच्या पद्धतीतून बारा विकृत स्वरांची नावे दिली होती. त्यातील शुद्ध षड्ज, शुद्ध पंचम, मध्यम साधारण ही नावे अनुक्रमे षड्ज, पंचम व

मध्यमाची पुनरुक्ती असल्यामुळे ती नंतर गळून गेली. रामामात्य यांनीदेखील शारंगदेवांच्याच पद्धतीने एका स्वरस्थानाला दोन स्वरनामे दिली. उदा. त्यांनी पंचम श्रुतीवरच्या शुद्ध गंधाराला पंचश्रुती रिषभसुद्धा म्हटले आहे. तसेच शुद्ध निषादला पंचश्रुती धैवत म्हणून एका स्वराला दोन स्वरनामे देण्याची पद्धत प्रस्थापित केली. पुंडरीक विठ्ठल यांनी स्वरांना नावे न देता 'गती' ही संज्ञा दिली आहे. पुंडरीक विठ्ठल आणि रामामात्य यांनी शारंगदेवांच्या बारा विकृत स्वरांना विसर्जित करून सात स्वर स्वीकारले. 'सद्राग चंद्रोदयात' पुंडरीकांनी सप्तकात सात शुद्ध आणि सात विकृत मिळून चौदा स्वर सांगितले आहेत पण वीणा प्रकरणात त्यांनी वीणेवर बाराच स्वरांची स्थापना केलेली दिसते. उर्वरित दोन स्वर वीणेच्या पडद्यांवर खूप जवळ येतील आणि जर गरज पडली तर बाजूच्या पडद्यावरील तीव्र स्वर स्वीकारावा, असे ते म्हणतात. त्याने रागाच्या परिणामात कमतरता येत नाही, असेही त्यांनी म्हटले आहे.

माळवा

बाजबहादूर

अबुल फजल यांनी आईन-इ-अकबरीमध्ये तानसेनशिवाय माळव्याच्या 'बाजबहादूर' यांचे नाव असामान्य गायक म्हणून घेतलेले दिसते. याशिवाय त्यांची आणि रूपमती या नृत्यांगनेच्या प्रेमकहाणीचासुद्धा त्यांनी उल्लेख केला आहे. सूर साम्राज्याचे शेवटचे शासक अदली खाँ यांच्या सांगीतिक प्रभुत्वाने तानसेन आणि बाजबहादूर दोघेही प्रभावित होते. सूर साम्राज्याच्या पतनानंतर तानसेन, रेवा नरेश रामचंद्र सिंह यांच्याकडे गेले आणि बयाझिद खाँ ऊर्फ बाजबहादूर माळव्याचे शासक झाले. बाजबहादूर यांचे वडील शुजात खाँ हे इस्लाम शाह सूरीच्या शासनाखाली माळव्याचे राज्यपाल होते. बाजबहादूर यांनी संगीताचे शिक्षण अदली खाँ यांच्याकडून घेतले असे 'मुन्तखबुत्तवारीख'च्या लेखकाने लिहिले आहे. इ.स.१५५५ मध्ये वडिलांच्या आणि अदली खाँ यांच्या मृत्यूनंतर बयाझिद खाँ ऊर्फ बाजबहादूर, दौलत खाँ आणि मुस्तफा खाँ यांच्यात सत्तायुद्ध झाले. बाजबहादूर यांनी दौलत खाँ यांना मारून टाकले व मुस्तफा खाँ यांना गोंडवन भागात पिटाळून उज्जैन, माळवा, भिलसा, रायसेन भागांवर आपले आधिपत्य मिळवले. नंतर गोंडवनच्या राणी दुर्गावती यांच्याशी झालेल्या युद्धात पराभूत होऊन बाजबहादूर जख्मी अवस्थेत राजधानी सारंगपूरला आल्यावर त्यांच्या स्वभावात खूप बदल झाला. ते स्वतः उत्तम घोडेस्वार, स्थापत्यकार असले, तरी ते विलासी झाले. ते सदैव नाचगाण्यात मश्गुल राहू लागले. अहमद-अल्-उमरी या इतिहासकारानुसार बाजबहादूर यांनी सर्व भागांतून गायक, वादक यांना आपल्या राज्यात आमंत्रित केले होते. त्यांच्याकडे जवळपास चारशे कलाकार होते. त्यात शहनाई, चंग, कानून, तंबूर, रबाब आणि वीणा वाजवणारे निष्णात कलाकार होते. अहमद-अल्-उमरी यांच्या नोंदेनुसार 'रूपमती' ही निष्णात कवयित्री आणि कलाकार होती. प्रवीणराय पतुर, तीनतरंग आणि रूपमती या रीतिकाव्याच्या त्या काळातील प्रसिद्ध कवयित्री व कलाकार होत्या. प्रवीणराय पतुर या ओरछा प्रांताचे राजे इंद्रजित, यांच्या दरबारातील नृत्यांगना होत्या. राजे इंद्रजित स्वतः उत्तम संगीतज्ञ होते. तीनतरंग यांना ओरछाचे राजा मधुकर यांचा राजाश्रय मिळाला होता. रूपमती या फारसी आणि ब्रजभाषेतल्या कवयित्री, रचनाकार आणि गायिका होत्या. त्यांच्या समकालीन लेखकांनी त्यांच्या सौंदर्याची

(राणी रूपमती आणि बाज बहादूर, सौजन्य – India office library)

तुलना राणी 'पद्मिनी'शी केली आहे. त्या सुंदर, मधुरवाणी आणि आकर्षक होत्या. त्यांची भाषा, काव्यकथन अत्यंत उच्च दर्जाचे होते. बाजबहादूर रूपमतीच्या प्रेमात आकंठ बुडाले होते आणि रूपमतीदेखील बाजबहादूर यांच्या प्रेमाशी एकनिष्ठ राहिल्या. त्यांची प्रेमकथा, रूपमतीचे सौंदर्य आणि त्यामुळे राज्यकारभाराकडे झालेले अक्षम्य दुर्लक्ष यांतून बादशाह अकबर यांचे लक्ष वेधले गेले. बादशाहच्या आदेशावरून सरदार आदम खाँ आणि पीर महम्मद खाँ यांनी माळव्यावर स्वारी करून बाजबहादूर यांना पराभूत केले. माण्डूच्या पराभवानंतर बाजबहादूर खान्देशकडे पळून गेले आणि राणी रूपमती यांनी विष घेऊन स्वतःचा जीव संपवला. बाजबहादूर यांनी बेररचा राजा तुहफल खाँ, खानदेशचा राजा मीर मुबारक खाँ यांच्या साहाय्याने मुघलांकडून माळवा प्रांत परत काबीज केला. इ.स. १५६२ मध्ये अब्दुल्लाह खाँ यांनी परत आक्रमण करून माळव्यावर विजय मिळवला. बाजबहादूर यांनी पुन्हा पलायन केले. अनेक राजांकडे मदतीची याचना केली, पण कोणीही मदतीला न आल्यामुळे ते बादशाह अकबर यांना शरण आले. अकबर यांच्या मनसबदारांच्या यादीत बाजबहादूर यांच्या नावाचा उल्लेख आढळतो. बाजबहादूरांना अबुल फजल यांनी 'गंधर्व' म्हटले असून ते बाजखानी पद्धतीने गायन करीत, असे म्हटले आहे. बाजबहादूर आणि राणी रूपमती यांच्या रचना राग रामकली, भैरव, गंधार या रागांमधून सापडल्या आहेत. बाजबहादूर यांच्या रचना साध्या आहेत. त्या खडी बोली, दिल्लीकडील भाषेत असून केवळ स्थायी आणि अंतरा असणाऱ्या आहेत. त्या तीनतालात निबद्ध असल्याची नोंद आहे. याउलट रूपमती यांच्या रचना दीर्घ, ब्रज भाषेतल्या व अधिक अलंकृत आहेत. काही संगीतज्ञांच्या मते बाजखानी गायन पद्धत ही धृपद व खयाल गायनाचे मिश्र स्वरूप असावे.

बाजबहादूर यांची रचना –

१) राग रामकली – धीमा तीनताल

दम्पती खेलत होरी, महल मे शोभा बरनी ना जात ।
सब कुछ छोड अंग अंग लिपटन, सरसमती दोऊ
बाज बहादूर फगवा सरस मचाई ।।

२) राग भैरव

करत तुमको कीनी सब लायक मेरी मुष्किल करो आसान
जो जो तोहे ताकबे, मन इच्छा फल पाबे
सब गुनिजन के सुखदायी, बाज बहादूर गुणनिधान

राखत सबको मन

राणी रुपमती यांच्या रचना – राग गुजरी

१) पापर फूलन के करि धारि जब बाज बहादर मोतिन धरे चरन ।
बर बर डारी सकल अभुषन, मोको तो पिया के सुदृष्ट आमरन ।।
बन बन माने ना माने सिधारे रुपमती के ही चरन को ।
भूल जई सकल दुख ले ही असरन ।।

२) राग गंधार

तू जो अब तो मुख देखन कहत एतो गुमान गुस्सो करे रीझ ललना भावै ।
बाद ही बकबो करत पूंछत ते उत्तर न देत कंचन की सम काच क्यों भावै ।।
माही कसोटी के माह मेरे जान ताही की महिमा जिसे मन में रहे आवै ।
रुपमति कहे ताहो को लहनो बाज बहादूर को रिझावै ।।

३) राग भूपकल्याण

और धन जोडती है री मेरो तो धन प्यारे की पीत पूंजी
काहु जिया की लागे दृष्टी अपने कर राखूंगी कुंजी
दिन–दिन बढे सवायों डेवढो घटे न एको पूंजी
बाजबहादुर के स्नेह ऊपर निछावर करूंगी धन जी ।

श्रीकंठ

पुंडरीक विठ्ठल यांच्याच समकालीन त्यांना गुरुस्थानी मानणारे श्रीकंठ हेदेखील दक्षिणेतून येऊन नवानगर, गुजरात येथे राहिले होते. ते दक्षिणी ब्राह्मण असून त्यांच्या वडिलांचे नाव मंगल होते. ते जाम सत्तरसाल यांच्या राजदरबारात इ.स. १५७५ च्या सुमारास राजकवी होते. श्रीकंठांनी गुरू रूपदेव आणि कवी पूर्णानंद यांचाही गुरू म्हणून उल्लेख केला आहे. आपला ग्रंथ ‘रसकौमुदी’मध्ये श्रीकंठांनी ग्रंथात शारंगदेव आणि रामामात्य यांचे अनुसरण केले आहे. ‘रसकौमुदी’ हा ग्रंथ दहा अध्यायांचा असून पाच अध्याय हे संगीतविषयक आणि उर्वरित पाच अध्याय साहित्य विषयक अशा दोन खंडांत तो विभाजित केला आहे. इतर दाक्षिणात्य ग्रंथकारांसारखाच त्यांनी आपले शुद्ध सप्तक ‘मुखारी’ मानले आहे. आपले पूर्ववर्ती मतंग, नारद, नंदिकेश्वर, सोमेश्वर, शारंगदेव, पार्श्वदेव, कुंभकर्ण, पुंडरीक विठ्ठल, रामामात्य इत्यादींच्या माहितीचा उपयोग ग्रंथात केला असून बरेचसे श्लोक रत्नाकरातून जसेच्या तसे उद्‌धृत केले आहेत.

श्रीकंठ यांची ‘रसकौमुदी’

१) स्वराध्याय – स्वराध्यायात नाद, चक्रे, श्रुतींची नावे, सात स्वर, पशुपक्ष्यांच्या आवाजाचे स्वर, विकृत, वादी–संवादी, ग्राम, मूर्च्छना, तानांचे प्रकार व प्रस्तार इ. विषयी सविस्तर माहिती दिलेली आहे. त्यांनी रामामात्य यांच्या प्रमाणेच १२ विकृत स्वर सांगितले आहेत. श्रीकंठ यांच्या काळापर्यंत षडज हा अचल होऊन मूर्च्छना पद्धत लुप्त झाली होती.

याचा पुरावा त्यांच्या 'षडज हा सर्व रागांचा ग्रह स्वर आहे' या वाक्यातून मिळतो.

२) रागविवेकाध्याय – रागविवेक अध्यायात प्राचीन वीणा, शुद्धमेला आणि मध्यमेला वीणा, त्यांच्या तारा, पडद्यावरील स्वर, भरतोक्त घात, हस्त व्यापार, ध्यान, मुखारी मेलाचे वर्णन, जन्य राग, रागांचे ऋतू, रत्नाकरोक्त गमक प्रकार, शारीर, गायकांचे प्रकार इ. ची माहिती दिली आहे.

श्रीकंठ यांनी मेल वर्गीकरण पद्धतीत अकरा मेल व छत्तीस जन्य रागांची माहिती दिली आहे. त्यात त्यांनी प्रथम मेल मुखारी मानला आहे. राग ध्यानाचे महत्त्व सांगताना ते म्हणतात–

ध्यानं बिना राग समूहमेतं गायन्ति रागे निपुणा जना ये ।

संगीत शास्त्रोक्त फलानि रागाः तेभ्यः प्रयच्छन्ति कदापि नैव ।।

अर्थात– जे निपुण कलाकार ध्यानाशिवाय राग समूहातील रागाचे गायन करतात, त्यांना हे राग संगीतशास्त्र कधीच फळ देत नाही.

त्यांनी रागध्यानाबरोबर रागाचा गायन समय, ऋतू इ. सांगून उत्तर हिंदुस्थानी परंपरेचे पालन केले आहे.

३) प्रबंधाध्याय – प्रबंधाध्यायात प्रबंधाची व्याख्या देऊन त्यांचे विविध प्रकार, देवता, गण, प्राचीन एला प्रबंध, भरतोक्त चार रीतींचे वर्णन, सालगसूड प्रबंधाची इत्यादी माहिती दिली आहे. आईन–इ–अकबरीमध्ये मार्गी संगीत म्हणून ज्या सूर्यप्रकाश आणि चंद्रप्रकाश प्रबंधांचा उल्लेख आढळतो, त्यांचे सविस्तर वर्णन रसकौमुदीमध्ये आढळते. सूर्यप्रकाश हा सूर्यदेवावर रचित प्रबंध असून तो बारा खंडांचा असतो. त्याची रचना अनेक रागांमध्ये आणि तालांमध्ये केलेली असून त्यात पद, पाट, तेनक, बिरुद आणि स्वर ही सहाही अंगे अंतर्भूत असतात. चंद्रप्रकाश हा चंद्राच्या स्तुतीचा प्रबंध असून त्याचे सोळा खंड असतात. तो सोळा रागांमध्ये निबद्ध असून त्यात सहाही अंगे वापरली जातात. श्रीकंठांच्या काळापर्यंत गायन पद्धतीत खूप बदल झाला असला तरी काही गायन प्रकार अजूनही अस्तित्वात होते, असे दिसून येते.

४) वाद्याध्याय – वाद्याध्यायात वाद्य विषयांचे विवेचन करताना मृदंग, पटह, भेरी त्यांच्या हस्ताचे प्रकार याविषयी माहिती दिली आहे. ताल निष्पत्ती, ताल धरण्याचे गुण, तालाचे दशप्राण, प्रस्तार, तीनशे एकोणऐंशी तालांचे वर्णन, वेणूचे प्रकार इ. चे वर्णन केले आहे. दशप्राणाच्या श्लोकात ते म्हणतात.

काल मार्ग क्रियाङगनी ग्रहो जाति कला लयः ।

यतिः प्रस्तार इत्युक्ता स्ताले प्राण दश क्रमात् ।।

अर्थ– काल, मार्ग, क्रिया, अंग, ग्रह, जाति, कला, लय, यति अणि प्रस्तार हे क्रमाने तालाचे दश प्राण म्हटले जातात.

५) नाट्य अध्याय – संगीत खंडातील शेवटचा अध्याय हा नाट्य अध्याय असून त्यात नाट्यविषयक विवेचन आहे. दक्षिणेकडची सप्तक पद्धती घेऊन श्रीकंठ, पुंडरीक विठ्ठल यांच्यासारखे श्रेष्ठ संगीतज्ञ हिंदुस्थानाच्या पश्चिम, उत्तर आणि दक्षिणेकडे गेले. तिथल्या विविध स्थानिक पद्धती पाहिल्या, शिकल्या व आपल्या पद्धतीने त्यांची मांडणी ग्रंथांमधून केली. उत्तर हिंदुस्थानी आणि दक्षिण हिंदुस्थानी संगीत पद्धती अशा दोन परंपरा जरी होत गेल्या तरी, उत्तरी संगीत, दक्षिणी संगीत आणि फारसी संगीत यांची सरमिसळ राजदरबारापासून सामान्य

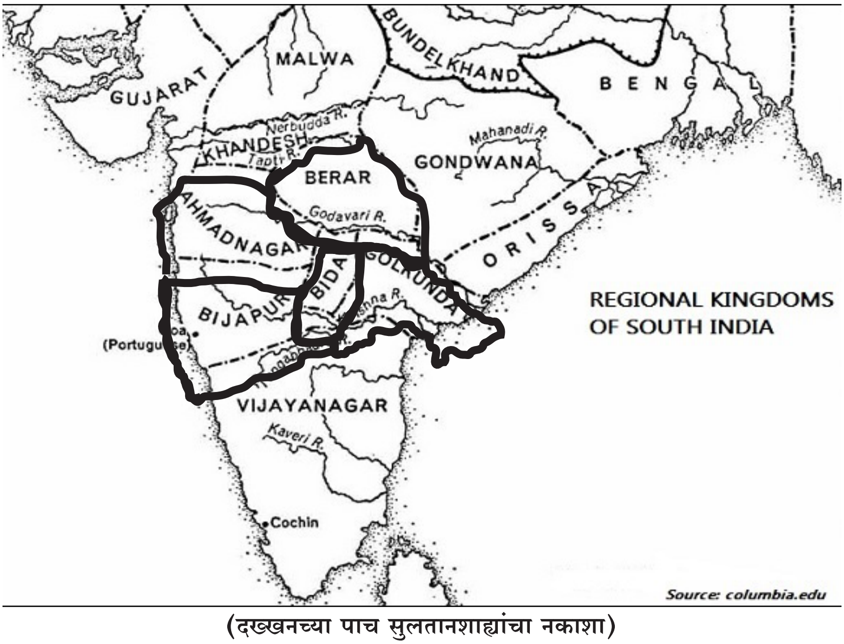
रसिकांपर्यंत झालेली होती, हे सोळाव्या शतकातील सांगीतिक घडामोडींमधून दिसून येते.

बादशाह अकबराची सार्वभौम राजवट उत्तरेकडे असताना दक्षिण प्रांतात बहामनी राजवटीतून पाच छोट्या राजवटी निर्माण झाल्या होत्या. बहामनी राजवट पंधराव्या शतकाच्या शेवटी क्षीण झाली आणि त्यांचेच सरदार, फतुल्लाह इमाद -उल- मुल्क (बेरर सल्तनत), कासिम बरीद (बरीद शाही), युसुफ आदिलशाह (आदिलशाही), कुली कुतुब-उल्-मुल्क (कुतुबशाही) आणि मलिक अहमद निजामशहा (निजामशाही) यांनी सोळाव्या शतकाच्या (इ.स. १४९०) सुरुवातीस पाच स्वतंत्र सल्तनती स्थापन केल्या. या सल्तनती उत्तरेतील विंध्य पर्वत ते दक्षिणेच्या कृष्णा नदीपर्यंत होत्या. प्रत्येक सल्तनतीचे सुलतान हे वेगवेगळ्या पार्श्वभूमीतून पुढे आले होते. अहमदनगरची निजामशाही आणि बेररशाहीचे सुलतान हिंदू परंपरेतून आले होते. बिदरशाहीचे तुर्क गुलाम, आदिलशाहीचे जॉर्जिया - ओघुज तुर्की गुलाम, तर कुतुबशाहीचे सुलतान तुर्की होते. सर्व सल्तनती या इस्लाम धर्मातील शिया पंथाचे अनुसरण करणाऱ्या होत्या.

दख्खन

दख्खनच्या पाच सुलतानशाही निर्माण होण्याची कारणे

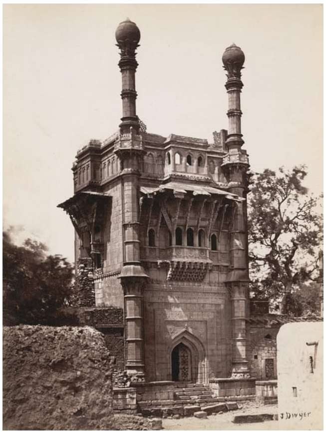
दख्खनच्या पाच सल्तनती निर्माण होण्यासाठी अनेक राजकीय आणि सामाजिक बदल कारणीभूत झाले. तेराव्या शतकात हिंदुस्थानावर देशाबाहेरच्या चंगेजखान यांचा प्रभाव दिसून येतो. याशिवाय मंगोलांनी मध्यपूर्व आशिया जिंकल्यामुळे हजारो निर्वासित मध्य आशिया, तुर्क व भारताच्या दिशेने आले. त्यांनी दिल्लीच्या सल्तनतींमध्ये आश्रय घेतला. त्यांच्याबरोबर फारसी संस्कृती हिंदुस्थानात आली. चौदाव्या शतकात तुघलकांच्या राजवटीत ही संस्कृती दक्षिणेत, दख्खनमध्ये सरकली. मंगोलांच्या सातत्यपूर्ण आक्रमणांनी दक्षिणेतली तीन बलाढ्य



(दख्खनच्या पाच सुलतानशाह्यांचा नकाशा)

राजवंश यादव, काकतकीय आणि होसयळ उलथवले गेले. यातून अनुक्रमे मराठी, तेलगू आणि कानडी संस्कृतीवर मोठा आघात झाला. तुघलकांनी देवगिरी राजधानी करताना दिल्लीतील एक दशमांश मुस्लिम जनसंख्या लालूच देऊन किंवा जबरदस्तीने दक्षिणेत आणली. त्यांना मोठी मोठी अधिकारपदे दिली. या अधिकाऱ्यांनी आपल्या हाताखाली प्रशासन चालवायला पूर्वाश्रमीच्या राजांशी एकनिष्ठ असलेले मनसबदार-वतनदार घेतले. त्यांना 'आमिर' ही पदवी दिली. त्यांच्यावर वार्षिक वसुलीतून सुलतानाचा खजिना भरण्याची जबाबदारी दिली गेली. ही सर्व वसुली नंतर दिल्ली सुलतानाकडे जात असे. त्यामुळे स्थलांतरित झालेल्या अधिकाऱ्यांमध्ये असंतोष निर्माण झाला. यातून झालेल्या बंडाचे रूपांतर पुढे बहामनी राजवट निर्माण होण्यात झाले.

दख्खनी सल्तनती या बहुभाषिक व बहुसांस्कृतिक होत्या. बहामनी सुलतानांच्या दीर्घ राजवटीमुळे, हिंदुस्थानी हिंदू आणि धर्मांतरित मुसलमानांशिवाय तुर्की, फारसी, अरबी अणि



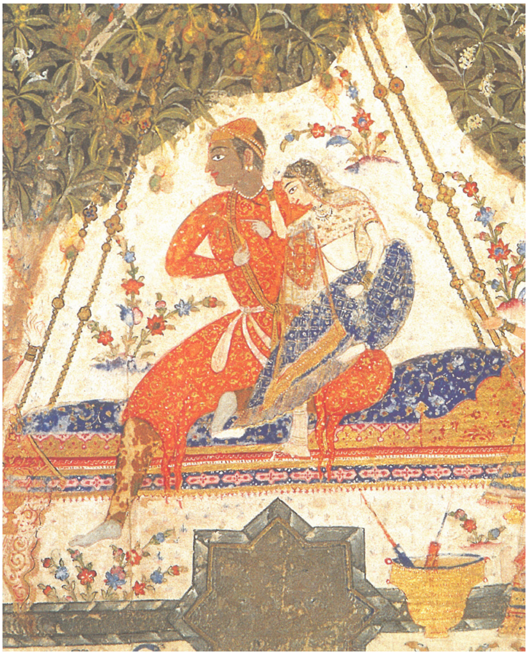
दख्खनच्या पाच सुलतानशाही

युरोपीय संस्कृतींचा प्रभाव इथल्या समाजावर पडला होता. अरबी साहित्य अणि शिक्षणाचे सर्वांत मोठे केंद्र म्हणून या पाचही सल्तनती प्रसिद्ध होत्या. पूर्व आफ्रिका, इराण, इराक, तुर्कस्तान या देशांशी त्यांचा सातत्याने संबंध होता. अनेक फारसी कवी, इतिहासकार, स्थापत्यविशारद दख्खनच्या भागात आल्याचे उल्लेख आहेत. त्यामध्ये उर्फी, जुहुरी आणि फरिश्तासारख्या प्रसिद्ध कवी व इतिहासकारांचा समावेश होता. दख्खनी भाषेबरोबरच उर्दू भाषेचा जन्म सोळाव्या शतकाच्या शेवटी या प्रदेशात झाला. सर्व सल्तनतींमध्ये स्थापत्यशास्त्राचे उत्तम नमुने सुलतानांच्या स्मारकांच्या रूपाने पहायला मिळतात. सुलतानांचे किल्ले, मशिदी आणि महालांमधून इराणी, युरोपीय आणि दख्खनी स्थापत्य शैलीचे सुंदर उदाहरण दिसून येतात. या पाचही सल्तनतीमधल्या अहमदनगरच्या निजामशाही आणि विजापूरच्या आदिलशाहीमध्ये संगीत संस्कृती रुजली, वाढली.

अहमदनगरची निजामशाही

या सल्तनतीची स्थापना हिंदू वंशाच्या निजाम-उल्-मुल्क हसन बहरी मलिक अहमद प्रथम याने केली. हसन बहरी याचे मूळ नाव तिमप्पा भट असून वडिलांचे नाव भैरव होते. भैरव भट हे पाथरी गावाचे कुलकर्णी होते. दुष्काळामध्ये गाव सोडून हे कुटुंब कर्नाटकात आले व धर्मांतरित होऊन इस्लाम धर्मीय झाले. मलिक हसन बहरी हा सुलतानाचा एकनिष्ठ अधिकारी होता. त्याची निष्ठा बघून सुलतान हुमायू शाह बाहमनी याने आपला मुलगा अहमद हुमायूं शाह बरोबर लहानग्या तिमप्पाला शाळेत टाकले. तिमप्पा ऊर्फ मलिक हसन बहरी याने तेथे फारसी आणि अरबी भाषा व साहित्याचा अभ्यास केला. तो भैरवचा पुत्र, म्हणून त्याच्या नावापुढे भैरवचा अपभ्रंशित शब्द 'बहरी' जोडला गेला. अहमद शाहचा तो जिवलग मित्र होता. त्याने त्याला 'सारंग खान' हा किताब दिला. त्याला आमिरच्या श्रेणीत नेले आणि दोन हजार घोड्यांची मनसब जाहीर केली. शिवाय त्याला 'नक्कार खाना' जवळ बाळगायचा विशेषाधिकारसुद्धा दिला. बाहमनी सल्तनतीमध्ये स्थानिक अधिकाऱ्यांना अरबी आणि फारसी सरदारांपेक्षा सापत्न वागणूक मिळत असे, ही गोष्ट मलिक हसन बहरी याला खटकायची. त्याची ही नाराजी शांत करण्यासाठी तत्कालीन बहामनी सुलतान महम्मद शाह याने मलिक हसन बहरी याला तेलंगणा प्रांताचे सर-इ-लष्कर आणि अश्रफ-इ-हुमायूं निजाम उल मुल्क हा किताब बहाल केला. निजाम उल मुल्क मलिक हसन बहरी याचा सुपुत्र मलिक अहमद हा जुन्नर प्रांताचा मनसबदार (गर्वनर) होता. इ.स.१४९० मध्ये त्याने कमकुवत झालेल्या बहामनी राजवटी विरुद्ध विद्रोह केला आणि अहमदनगरच्या निजामशाहीची स्थापना केली.

अहमदनगरमध्ये संगीताचा उत्कर्ष इ.स. १५५३ पासून, हुसैन प्रथम ते इ.स. १५९५, बुरहान द्वितीयपर्यंत झाला. हुसैन याची आई अमीना ही लग्नापूर्वी नृत्यांगना होती. सुलतान बुरहान खान प्रथम याने तिच्याशी प्रेमविवाह केला होता. हुसैन याला खुंजा हुमायूं या पत्नीपासून मूतर्झा प्रथम, चांदबीबी, बुरहान द्वितीय आणि बीबी खदिजा अशी चार मुले झाली. हुसैन आणि हुमायूं सुलताना हे सुधारणावादी विचारांचे होते. कलांमध्ये रस घेणारे, राजाश्रय देणारे सुलतान होते. त्यांच्या पदरी अनेक फारसी कवी होते. त्यातील शाह ताहीर यांचा शिष्य अली निवादी हे अत्यंत प्रसिद्ध कवी होते. दख्खन सल्तनतमधली पहिली लघुचित्रे हुसैन याच्या काळात काढली गेली.



(Ahmednagar deccan paintings raagmala vasant)

सन १५६५ मध्ये आफतबी या शाही चित्रकाराने सुलतान हुमायूं याच्या आदेशानुसार 'तारीफ-इ-हुसैनी' या मसनवी (काव्य) मधून हुसैन आणि खुंजा हुमायूं यांच्या प्रेमकहाणी बरोबरच हुसैन निजामशहा याच्या शौर्य गाथा चित्रित केल्या आहेत. राजघराण्यातील स्त्रियांचे नख सुद्धा न दिसण्याच्या काळात चित्रांमधून काढलेले सुलताना हुमायूंचे अस्पष्ट चित्र खुल्या विचारसणीचे प्रतीक म्हणता येईल. या मसनवीमध्ये सुलतान संगीताचा आनंद घेताना तंबूर वाद्य चित्रित केले आहे. संगीताचा आस्वाद घेणे हा अहमदनगर सल्तनतीमधील दरबारी रिवाज होता असे चित्रांमधून दिसून येते. हुसैन निजामशहा याचा मुलगा मुर्तुझा निजामशहा आणि मुलगी चांदबीबी यांनी संगीताला मोठ्या प्रमाणात राजाश्रय दिला. चांदबीबी ही स्वतः तंबूर वाजवत असे. मुर्तुझा निजामशहा याला सुद्धा कलेचे ज्ञान होते. त्याने अनेक कलाकार, कवी यांना राजाश्रय दिला होता. त्याने अहमदनगर येथे बांधलेले भव्य ग्रंथालय त्या काळातील आकर्षण होते, तसेच त्याच्या ज्ञानवृत्तीचे प्रतीक होते. त्याच्या पदरी सय्यद कासिम अर्सलान ऊर्फ मलिक कुम्मी, त्याचा जावई सुप्रसिद्ध कवी नूर-अल्-दीन-मुहम्मद जुहरी, इतिहासकार फेरिश्ता आणि उर्फी हे गुणवान कलाकार होते. दख्खनी शैलीची रागमाला चित्रे प्रथमतः याच काळात निर्माण झाली. हिंडोल, वरारी, गौरी आणि त्रिवेणी रागांची लघुचित्रे सध्या उपलब्ध आहेत. मुर्तुझा निजाम याचा मुलगा बुरहान द्वितीय मुघल राजांच्या नजरकैदेत होता. १५९१ मध्ये तो परत अहमदनगरला आला. त्याने ही रागमालाची कल्पना आणि तंत्र अहमदनगरला आणले. नंतरच्या काळात बिजापूर आणि कुतुबशाही सल्तनतीमध्ये सुद्धा ते वापरले गेले. मुर्तुझा निजामशहा याने आपल्या भव्य महालाचा महत्त्वाचा भाग म्हणून 'फराह बख्श' या करमणूक केंद्राची उभारणी इ.स. १५७६ ते ८३ मध्ये केली. सरदार सलाबत खाँ द्वितीय याच्या आधिपत्याखाली नियामत खाँ या वास्तुविशारदाने ही वास्तू बांधली. या वास्तूचे जोरदार उद्घाटन केले गेले. अनेक सरदार, दरबारी, कवी, लेखक या वास्तूच्या उद्घाटनास आमंत्रित केले गेले होते. मलिक कुम्मी, जुहरी, मौलाना सलाउद्दीन सिराफी अशा नामवंत कवींनी बाग-इ-फराह-बख्शच्या प्रशंसेमध्ये काव्ये रचली. मुर्तुझा निजामशहा अनेक वेळेला या वास्तूमध्ये राहत असे. तेथे बुद्धिबळ खेळे आणि दिल्लीचे गायक फतेह शाह याचे गायन ऐकत असे. सुलताना चांदबीबीदेखील या सांस्कृतिक वास्तूमध्ये अनेक वेळेला राहत असे.

(बाग–इ–फराह–बख्श) फोटो सौजन्य – विकिपीडिया

चांदबिबीचा निकाह विजापूरचा सुलतान अली आदिलशाह याच्याशी झाला. यातून अहमदनगर आणि विजापूर यांचे राजनैतिक संबंधाबरोबरच सांस्कृतिक संबंध देखील जोडले गेले.

आदिलशाही

युसुफ आदिलशाह याने इ.स. १४८९ मध्ये विजापूर सल्तनतीची स्थापना केली. दख्खनच्या दक्षिण–पश्चिमी विभागात ही सल्तनत स्थापन झाली. युसुफ आदिलशाह हा इ.स. १५१० पर्यंत बहामनी राजवटीचा त्या भागातला राज्यपाल (गव्हर्नर) होता. युसुफ आदिलशाह हा इराणमधील ‘सावा’ येथील महमूद बेग याचा सुपुत्र होता. त्याला बहामनीचे मंत्री महमूद गवन याने गुलाम म्हणून हिंदुस्थानात आणले. युसुफ याच्या शौर्याने तो बहामनी सुलतानाच्या मर्जीतला झाला. त्यातून त्याला विजापूरची मनसबदारी बहाल केली गेली. युसुफ आदिलशाह कलासक्त सुलतान होता. त्याच्या दरबारात फारस, तुर्की आणि रोमवरून आलेले कारागीर, कवी हजेरी लावत असत. त्याने विजापूरच्या मराठा सरदार मुकुंदराव यांची कन्या पूंजी ऊर्फ बाबूजी खातून हिच्याबरोबर विवाह केला. युसुफ आदिलशाह यांच्या अकाली निधनानंतर लहानग्या इस्माईल आदिलशाहला घेऊन पूंजी खातूनने राज्यकारभार सांभाळला. इ.स. १५३४ मध्ये युसुफचा नातू इब्राहीम आदिलशाह प्रथमपासून ‘आदिलशाही’ हे नामाभिधान सर्वसामान्यपणे वापरले जाऊ लागले. इब्राहीम आदिलशाह प्रथमच्या काळात तीस हजार मराठा सैनिक शाही सैन्यामध्ये होते. त्यामुळे इ.स. १५३५ च्या सुमारास विजापूरच्या सुलतानाने राजस्व आणि न्याय खात्याची अधिकृत भाषा फारसी ऐवजी मराठी केली. गोलकोंड्याच्या कुतुबशाहीने तेलगू भाषेला प्राधान्य दिले. दख्खनी भाषेला राजाश्रय मिळाला. त्यामुळे अनेक दख्खनी कवी आदिलशाही दरबारात हजेरी लावू लागले. याच काळात गोव्यात पोर्तुगीज स्थायिक झाले. सैन्यांमध्ये गुलाम म्हणून अनेक हबशी गुलाम आदिलशाहीमध्ये सेवेत होते. या सर्व बहुसंस्कृतीचा संगीतासाठी उपयोग झाला. इब्राहीम आदिलशाह प्रथम नंतर अली आदिलशाह विजापूरचा सुलतान झाला

एच–४१८
१२

(इ.स.१५५८ ते १५७९). अली आदिलशाह हा सुसंस्कृत रसिक सुलतान होता. तो कलांचा कदरदान होता. तो उत्तम सुलेखनकार होता. नश्क, सुलुस आणि रिका पद्धतीने तो सुलेखन करीत असे. त्यावर अली-ए-सुफी-ए-कलंदर अशा टोपण नावाने सही करी. इ.स.१६१२ मध्ये 'ताजकिरा-अल-मुल्क' या ग्रंथात इराणी लेखक रफीउद्दीन शिराझी नोंदवतात की, अली आदिलशाह याला प्रत्येक विषयातील ज्ञानाविषयी प्रेम होते. त्यासाठी त्याने अनेक ग्रंथ मिळवले होते. त्याच्या भव्य ग्रंथालयात पुस्तक बांधणी करणारे, सुलेखनकार, सजावट करणारे अशी साठ माणसे पूर्णवेळ कामावर होती. अली आदिलशाहचा विवाह अहमदनगरच्या चांद सुलताना ऊर्फ चांदबिबी हिच्याशी झाला. चांदबिबी ही स्वतः लढाऊ स्त्री म्हणून प्रसिद्ध होती. तसेच तिला तंबूर वादनाचासुद्धा शौक होता. अली आदिलशाह याने लघुचित्र निर्मितीला मोठ्या प्रमाणात आश्रय दिला. इ.स. १५७० मध्ये लिहिला गेलेला ज्योतिषशास्त्र व जादूटोण्यावरचा ग्रंथ 'नुजुम-अल-उलुम'मध्ये चारशे लघुचित्रे चित्रित केलेली आहेत. या ग्रंथात हिंदू आणि इस्लाम या दोन्ही धर्मांतील ज्योतिषशास्त्र आणि जादूटोण्याचे वर्णन आहे. त्याने संगीत विषयक ग्रंथ निर्मितीलादेखील चालना दिली. हा अत्यंत महत्त्वाचा ग्रंथ आदिलशाहच्या काळात लिहिला गेला. हा ग्रंथ फारसी भाषेत लिहिला असून काही ठिकाणी दख्खनी भाषेतही संगीत शास्त्रावर लेखन केले गेले आहे. या ग्रंथात संगीत आणि नृत्यावर मिळून अठ्ठेचाळीस लघुचित्रे आहेत. हा ग्रंथ तीन लघुग्रंथ मिळून आहे. तो बहुभाषिक आहे. या ग्रंथात स्वर, राग-रागिणी पद्धत आणि नृत्य यांवर सुंदर चित्रे आहेत. या ग्रंथात दख्खनी भाषेत संगीत रत्नाकरचा अनुवाददेखील आहे. दख्खनी भाषेतले हे सर्वप्रथम काम असले तरी मुघल काळातील फारसी भाषेतीलदेखील हा पहिलाच संगीत ग्रंथ होता. या ग्रंथाचा फारसी अनुवाद इ.स. १६३० मध्ये शेख-अब्द-अल-करीम या काद्रि सूफीने केला. हा ग्रंथ मुळात अली आदिलशाह याच्यासाठी लिहिला गेला होता. पण नंतर शेख-अब्द-अल-करीम याने या ग्रंथाचे विभाग केले. मूळ ग्रंथातील चित्रे पुन्हा नव्या फारसीमध्ये अनुवादित ग्रंथात वापरून ग्रंथ विस्ताराने लिहिला. हा फारसी अनुवाद त्याने अलीचे पणतू भाचे मुहम्मद आदिलशाह (इ.स. १६२६-५६) त्याला समर्पित केला. या ग्रंथाचे सर्वांत जास्त महत्त्व यासाठी की शेख-अब्द-अल-करीम याने या ग्रंथात इस्लामी नादांच्या संकल्पना आणि त्यांचा मनुष्याच्या व्यवहारावर होणारा प्रभाव याचा अंतर्भाव केला आहे. अब्द-अल-करीम याने अरबी आणि हिंद यांच्या संगीताच्या उत्पत्तीचे अत्यंत आदराने स्पष्टीकरण दिले आहे. सर्वांत महत्त्वाचे म्हणजे त्याने हिंदुस्थानी रागांचा युनानी चिकित्सा पद्धतीमध्ये वापर दाखवला आहे. शेख याच्या रागमालेत त्याने हिंदुस्थानी रागाच्या प्रत्येक रसाचा चार इस्लामी नैसर्गिक तत्त्वे अग्नी, पृथ्वी, वायू आणि जलाशी संबंध अत्यंत पद्धतशीरपणे जोडला आहे. याशिवाय सुफी तत्त्वज्ञान आणि मूल्य साहित्यानुसार (अखलाख) श्रोत्यांच्या शरीर आणि मनावर चार प्रकारच्या रागांचा होणारा परिणाम शब्दबद्ध केला आहे. तेजस्वी राग, श्रोत्यांच्या मनात 'इश्क' (प्रेम) जागवतात. पृथ्वी तत्त्वाचे राग, त्यांच्या मनात स्वतःविषयीचे गूढज्ञान सांगतात (इरफान). वायूचे राग, प्रियकराच्या विरहाची उत्कट भावना निर्माण करतात (फिराक) आणि जलतत्त्वाचे राग, ईश्वरतत्त्व मीलनामध्ये स्वतःचे अस्तित्व संपवतात (विसाल). जवाहिरी मधली रागमाला चित्रातली चित्रे श्राव्यापेक्षा रागाचे दृश्य आणि मनाच्या कल्पनेचे सामर्थ्य निर्माण करण्यासाठी केली गेली. जवाहिरी यांच्या

(षड्ज– फोटो सौजन्य – British Library)
(जवाहिर–अल्–मुसिकात–इ–मुहंम्मदीमधून)

रागमाला चित्रांचा काळ इ.स.१५७० आहे. या काळापर्यंत राग–रागिणीतील रागांचे प्रमाणीकरण झाले नव्हते. सर्वानुमते मान्य झालेले राग भैरव, हिंडोल, कौशिक, श्री आणि दीपक हे असले तरी रागिणींमध्ये एकमत झाले नव्हते. त्या काळात राग मेघाचे चित्र सामान्यपणे पावसाशी संबंधित असणे सार्वत्रिक होते. जवाहिरी यांची रागिणी धनाश्री विरहिणी दाखवली गेली आहे. शेख अब्द–अल–करीम याने धनाश्रीला वायुतत्त्वाची रागिणी म्हटले आहे. जवाहिरी ग्रंथातील राग वर्णन आणि त्याचे युनानी तत्त्वाशी संबंध हा नंतरच्या काळात शेख करीम यांनी मुहम्मद अली आदिलशहा यांच्यासाठी लावला. तो त्यांनी फारसी भाषेत लिहिला. 'जवाहर–अल–मुसीकात–ए–मुहम्मदी' हा सोळाव्या शतकातील दखनी भाषेतला पहिला संगीत ग्रंथ होता. ज्याचा प्रभाव सतराव्या शतकातील आदिलशाही वंशावर पडला. आदिलशाही सांगीतिक वैभवाचा तो मानबिंदू झाला. मुघल आणि विजापूरला सन्मानाने जोडणारा दुवा ठरला. या ग्रंथाशिवाय नाव नसलेला, संगीतरत्नाकरचे मराठीत भाषांतर केलेला ग्रंथ अली आदिलशाहच्या काळात लिहिला गेला. त्यातही 'जवाहिरी' ग्रंथासारखी चार लघुचित्रे आढळतात.

इब्राहीम आदिलशाह

इ.स.१५८० मध्ये अली आदिलशाहचा वध केला गेला तेव्हा त्याचा वारसदार इब्राहीम आदिलशाह द्वितीय केवळ नऊ वर्षांचा होता. त्यामुळे चुलती चांदबिबीने त्याचे पालकत्व स्वीकारले. आदिलशाहीतील इतर राजकुमारांसारखे इब्राहीम याचे शिक्षण फारसी व अरबीमध्ये न होता स्थानिक भाषेत झाले. त्यामुळे त्याची वाढ हिंदू–इस्लामी संस्कृतीत झाली असे म्हणता येते. अब्दुल मुजफ्फर इब्राहीम आदिलशाह याच्या वडिलांचे नाव तहामस्प आणि आईचे नाव हाजी बडी साहिबा होते. वयाच्या एकोणिसाव्या वर्षी त्याने स्वतःच्या हातात राज्यकारभार घेतला. इब्राहीम आदिलशाह याला लहानपणापासूनच काव्य, सुलेखन आणि सर्वांत जास्त संगीताची आवड होती. सोळाव्या शतकाच्या शेवटच्या दोन दशकांत फारसी, अरबी भाषा यांचे वर्चस्व खूपच कमी झाले होते. हिंदुस्थानी मुसलमान यांचे वर्चस्व वाढल्यामुळे 'दखनी' ही स्थानिक भाषा प्रतिष्ठित झाली होती. ख्वाजा बंदानवाझ गेसूदराज याच्या शिष्य परिवारातील प्रसिद्ध दखनी कवी शाह मीरांजी हे 'शहादतुल हकिकत' या ग्रंथात दखनी भाषेविषयी लिहितात–

दो भाका मिलसू बोली, पर मनका भावत खोली
दो से गुरुमुक पद पाया, तो ऐसे बोल चलाया
जो खोई अच्छे खासे, उस बयान के रे प्यासे
ये अरबी बोल न जाने, ना फारसी पछाने
दो उनको बचन देत, सन्त बूसे रीत
यो देखत हिंडी बोल, पत्र मानी है निपतोल ।।

(राग मेघ– फोटो सौजन्य – British Library)
(जवाहिर–अल्–मुससिकान–इ–मुहंम्मदीमधून)

इब्राहीम आदिलशाह यालादेखील दखनी भाषेइतकी इतर कुठलीही भाषा संपूर्णपणे येत नव्हती. यासंदर्भात अकबराचे वकील असद बेग याने एक किस्सा लिहून ठेवला आहे. तो एकदा अकबराचे फर्मान घेऊन आदिलशाहच्या दरबारात गेला. फर्मान अरबी भाषेत आहे हे कळल्यावर आदिलशाह गडबडला. त्याने त्याचा दरबारी सल्लागार अंतू पंडित याच्याशी मराठीत वार्तालाप केला. अकबराचे फारसी फर्मान इब्राहीम याला अंतू पंडिताच्याच मदतीने समजले. त्याने आसिफ बेग याला 'गुरुभाई' म्हणत बादशाह अकबराचे फर्मान कुबूल केले. इब्राहीम आदिलशाह याचा विवाह कुतुबशाह याची बहीण चांद सुलताना, तर इब्राहीमने आपल्या मुलीचा विवाह मुगल सल्तनतीतील अकबराचा मुलगा शहजादा दानियलशी केला. आपल्या शेजारच्या राजसत्तांशी सौहार्दपूर्ण संबंध ठेवण्याचा तो त्या काळातला राजमार्ग होता. इब्राहीम आदिलशाह द्वितीयच्या दरबारात दखनी ब्राह्मणांना मोठी पदे दिली गेली होती. शहाजी भोसलेंसारखे मराठा सरदार मोठे अधिकारी होते. इब्राहीम आदिलशाह याला बादशाह अकबराप्रमाणे राज्यात धार्मिक आणि सांस्कृतिक चळवळ उभी करण्यात रस होता. त्याच्या दरबारात हिंदुस्थानी संगीताला अतिशय प्रतिष्ठा मिळाली होती. असे म्हणतात की तो स्वतः तानसेनचा शिष्य बस्तर खाँ याच्याकडे धृपद शिकला होता. बस्तर खाँ याचा इब्राहीम आदिलशाह याच्या भाची बरोबर विवाह झाला होता. इब्राहीम याने स्वतःला त्याच्या काव्यात जगद्गुरू म्हटले आहे. एकदा सातारा जिल्ह्यातील मसूरी नावाच्या गावाच्या पाटीलकीवरून चाललेल्या भांडणावर तोडगा काढण्यासाठी इब्राहीम याने त्यांना पैठणच्या पंडितांकडे पाठवले. तेव्हा या कज्जाच्या पत्रामध्ये स्वतःचा उल्लेख 'पातशाह जगद्गुरू' असा केला आहे. त्याने स्वतः किताब–ए–नवरस या आपल्या ग्रंथातील धृपदात स्वतःच्या भावना

(Ibrahim Adil Shah II Playing the Tambur, ascribed to Farrukh Beg, credit line National Museum, Prague, Czech Republic)

खालीलप्रमाणे व्यक्त केल्या आहेत.

मकाम कानडा

श्री सरस्वती सृष्टि नवरस गाय हा हा हू हू और त्रिलोक जाय

पाषाण सगरे पगलये वनचर चोप धुनि सुनि रिझ आयधाय

आभोग

इब्राहीम गाय बजाय प्रचंड जगद्‌गुरु नादमूर्ति किताब पाय

दया कहवों कहा करू कूड मन सुवा को कारी आंखन

अर्थ– (श्री सरस्वतीचे भक्त नवरसचे गीत गाऊन तिन्ही लोक नादमय करतात. ही गीते ऐकून पाषाणही वितळतात आणि वनातले पशु–पक्षी या धून ऐकून आनंदाने विभोर होतात. इब्राहीम भरपूर गायन–वादन करतात. त्यांना जगद्‌गुरू नादमूर्ती ही पदवी मिळाली आहे. दया करा, मी काय करू! संकुचित मनाचे लोक माझे यश बघू शकत नाहीत.)

इब्राहीम आदिलशाह द्वितीयच्या दरबारात सहा रत्न होती. त्यातील मौलाना नूर–अल्–दिन जुहुरी, फारुख बेग, खलिलुल्लाह आणि मलिक कुम्मी ही त्यातील महत्त्वाची रत्ने होती.

मौलाना जुहुरी – मौलाना जुहुरी हा मूळचा तहरीझ, इराणचा रहिवासी होता. तो रोजगारासाठी प्रथमतः अहमदनगरच्या निजामशहाकडे आला. तेथील दरबार कवी मलिक कुम्मी याच्याकडे पाहुणा म्हणून राहिला आणि नंतर त्याचा जावई झाला. काही काळाने दोघेही विजापूरला इब्राहीम आदिलशाहच्या आश्रयाला आले.

खलिलुल्लाह बुत शिकन – खलिलुल्लाह बुत शिकन हा सय्यद वंशाचा होता. ता मूळचा बर्कराज अफगाणिस्तानातील होता. खुरासान येथे सुलेखन प्रशिक्षण घेण्याअगोदर तो इराणच्या अब्बास शाह प्रथमच्या पदरी होता. इ.स.१५९६च्या सुमारास तो विजापूरला आला. त्याचे सुलेखन इब्राहीम आदिलशाह याला आवडले. त्याने खलिलुल्लाह याची महत्त्वाच्या पत्रव्यवहाराबरोबर 'किताबे नवरस' ग्रंथाचे सुलेखन करण्यासाठी नेमणूक केली.

फारूक बेग ऊर्फ फारुख हुसैन

फारूक बेग मूळचा काबूल, अफगाणिस्तानमधला होता. फारुख हा अकबराचा सावत्रभाऊ मिर्झा मुहम्मद हकीम याचा मित्र होता. तो मित्राबरोबर अकबर बादशहाच्या दरबारात आला. पण सलिम ऊर्फ जहांगीर व मिर्झा मुहम्मद यांच्यातील बेबनावाचा अंदाज घेऊन त्याने

मिर्झा मुहम्मद याची साथ सोडली आणि दख्खनला विजापूरचा इब्राहीम आदिलशाह द्वितीय याच्याकडे चित्रकार म्हणून नोकरी करू लागला. फारूख बेग याने इब्राहीम आदिलशाहची अनेक चित्रे काढली. जुहुरी याच्यानुसार फारुख हा असामान्य चित्रकार होता. अनेक नामवंत चित्रकार त्याला गुरू मानीत असत. फारुख हा बाह्य रेषा काढून देत व त्याचे शिष्य त्यात रंग भरत. ताजेपणा हे त्याच्या चित्रातील वैशिष्ट्य होते. त्याने काढलेल्या चित्रांनुसार सुलतान आदिलशाह याचे व्यक्तिमत्त्व मृदू होते. त्याच्या गळ्यातील रुद्राक्षाची माळ आणि हातात चिपळ्या त्याचा श्रद्धाळूपणा दाखवतात. आदिलशाह याचे दात मिस्त्रीमुळे काळे होते, त्याच्या डोळ्यात काजळ असून नखे लाल रंगाने रंगवली होती. एका चित्रात त्याच्या हातातील आवडता मोती खान तंबूर आणि समोर हाताने ताल देणारे इतर कलाकार यातून त्याला लागलेली भावसमाधी दिसून येते.

आदिलशाह माता सरस्वती आणि गुरू गणेशांचा भक्त होता. त्याच्या महालात सरस्वतीची नित्य पूजा होई. फारुख हुसैन याने इ.स.१६०४ मध्ये काढलेल्या सरस्वतीच्या चित्रामध्ये 'इब्राहीम को गोत पिता देव गुरू गणपती माता पवित्र सरसुती' असे सुलेखनात लिहिले आहे. इब्राहिम आदिलशाहच्या सर्वधर्मसमभाव वृत्तीची अनेक उदाहरणे विजापूरमध्ये पहायला मिळतात. किल्ल्यामध्ये दत्तात्रेयांचे मंदिर त्याने बांधले. 'इब्राहिम रोजा' या आपल्या स्मारकाच्या बांधणीत हिंदू, इस्लामी आणि युरोपीय स्थापत्य शैलीचा सुंदर संगम आढळतो. मौलाना जुहुरी आणि मलिक कुम्मी यांनी 'सेह नस्र' या नावाने तीन निबंध लिहिले. पहिला निबंध 'दबाइचे नौरस' हा सुलतानाच्या 'किताबे नवरस' ग्रंथाच्या प्रस्तावनेवर लिहिला. बाकी दोन 'गुल्जार-ए-इब्राहीम' आणि 'खान-ए-खलील' या दोघांनी मिळून लिहिले. पहिल्या दोन ग्रंथांत सुलतान इब्राहीम आदिलशाह द्वितीय याची प्रशंसा असून तिसऱ्या ग्रंथात दरबारातील इतर मान्यवर सरदारांविषयी लिहिले आहे. जुहुरी याने इब्रहिम आदिलशाह विषयी लिहिताना त्याला चित्रकार, सुलेखनकार आणि सर्वांत महत्त्वाचा संगीतकार असल्याचे लिहिले आहे. तसेच दख्खनमधील संगीत ज्ञानातील गुरूंचे गुरू म्हणवून घेण्यात त्याला धन्यता वाटे. तो कलेचा सक्रिय आश्रयदाता होता. त्यामुळे सगळ्या जगातील कलाकार त्याच्याकडे आकर्षित होत असत.

जुहुरी पुढे म्हणतो, 'कला पंथातील एकही काटा या मानवाला रुतला नाही. ते फक्त फुलांच्या बागेत फुले वेचत गेला. त्याच्या गळ्यातील साखरेच्या राशींचा गोडवा शाही कौतुकाचा विषय आहे.' इब्राहीम याला देवदूत (खलील) म्हणून जुहुरी याने त्याचे नाते ईश्वराशी जोडले. इब्राहीम आदिलशाह उत्तम कवी व समीक्षक होता. त्याने मौलाना जुहुरी याच्या 'गुलजार-ए-इब्राहीम' आणि 'खान-ए-खलील' या दोन्ही काव्यबंधांची खूप प्रशंसा केली. आदिलशाह सुलतान याचे वाचनही चौफेर होते. तो निजाम-ए-गंजवी याच्या 'मख्झनुल असरार' ग्रंथाचा चाहता होता. त्याने जुहुरी आणि मलिक कुम्मी यांना त्या धर्तीवर 'मन्चउल अन्हार' हा ग्रंथ लिहिण्याचा आदेश दिला. तसेच दरबारी कवी मीर झिहनी यांना 'मख्झनुल' याचा जवाब लिहिण्याचा आदेश दिला. इतिहासकार फेरिश्ता आणि फुजूनी यांनी इब्राहीम आदिलशाह याच्या काव्य प्रतिभेवर विशेष लेखन केले. हिंदी काव्याच्या विशेष अभ्यासामुळे आदिलशाह याचे फारसी काव्याविषयीचे स्वतंत्र विचार होते. त्याला गझलमधली विचारांची

(फोटो सौजन्य – British Museum फारुख बेग याने काढलेले चित्र)

सुसूत्रता अधिक पसंत होती. त्याच्या मते काव्याचा जो भाव सुरुवातीला असेल तोच भाव शेवटपर्यंत राहिला पाहिजे. जुहुरी याने 'नस्र'मध्ये लिहिले आहे की दरबारात म्हटल्या जाणाऱ्या काव्यातले बारकावे आणि सूचक अर्थ त्याला इतके चांगले कळत की त्याच्यासमोर मोठ्या मोठ्या समीक्षकांचे आकलनसुद्धा थिटे पडे. दरबारातील कवींना इब्राहीम आदिलशाह काव्यकला, त्यांची बांधणी, शैलीतील शुद्धता, विचारांची स्पष्टता, भव्यता, यमक वृत्तांची निवड आणि शब्दांचे मृदुत्व याविषयी वेळोवेळी योग्य सूचना करीत असे. त्याचा सहजता आणि उत्स्फूर्ततेवर सदैव भर असे. इब्राहीम आदिलशाह म्हणे की अभिव्यक्तीमध्ये इतकी लवचिकता हवी, की त्यातील अर्थ तत्काळ समजले पाहिजेत. एक संगीतकार आणि कवी म्हणून काव्यातल्या नादमयतेविषयी तो अत्यंत दक्ष होता. त्यामुळेच त्याने त्याच्या काव्यासाठी मृदू, सौम्य आणि सूचक शब्दांची निवड केली. संदिग्ध शब्दांची योजना त्याने टाळलेली दिसते. काव्याबरोबरच इब्राहीम आदिलशाह हा प्रतिभावंत सुलेखनकार होता. तो उत्तम चित्रकार होता. सुलेखनातल्या नश्क, सुल्स, नस्तलिक शैलींवर त्यांची हुकूमत होती. त्या काळातील अनेक सुलेखनकारांपेक्षा तो वरचढ होता. याशिवाय तो नावाजलेला बुद्धिबळपटू सुद्धा होता.

इब्राहीम आदिलशाह याला एक कलाकार म्हणून आपली प्रतिमा अतिशय प्रिय होती. स्वतःचे चित्र रेखाटताना तो धृपद शैलीतून म्हणतो –

दर मकाम केदार

येक कर दंडी वादन दुजे पाणी पुस्तक पेखत नवरस गावत उत्पत्ती

अंतरा

केसर वस्त्र दसन श्याम नख ललाई मेहंदी गुणी प्रिती

अभोग

कंठ ढाल फटिक जपमाल नगर विद्यापुरी वाहन हत्ती

ईबराहिमको गोता पिता देवगुरू गणेश पती माता चित्र सरस्वती

सुलतान आदिलशाह साधू वृत्तीचा होता. सुफी संत गेसुदराज याचा तो मुरीद होता. तसेच हिंदू देव-देवता श्री सरस्वती आणि गणेशाचा तो निस्सीम भक्त होता. त्यांची असीम कृपा त्याच्यावर रहावी आणि कंठ अधिकाधिक मधुर व्हावा अशी प्रार्थना सरस्वती व गणेशाला 'दोहरा'मधून इब्राहीम करतो.

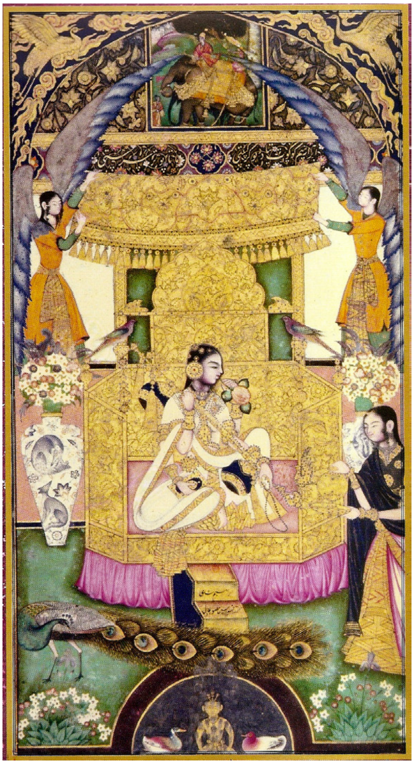
गणपती रीझ दीनो शुभ सकल देवता कहे टेर अमीना

सरस्वती परसन मयी ईबराहिम कंठ बस अधिक अधिकायो दिना

इब्राहीम याने सरस्वती स्तुतीचे अनेक दोहरे आणि धृपदे ग्रंथ किताब-ए-नवरसमध्ये लिहिले आहेत. त्यांच्या फर्मानांवर देखील श्री सरस्वतीची नाममुद्रा असे. ते फर्मान मराठी व फारसी अशा दोन्ही भाषांमधून जाहीर होई. किताब-ए-नवरस मधील एका धृपदात ते वर्णन करतात -

(दर मकाम कनडा)
सरस्वती महासुंदरी आछे गौरी सेत वस्तर भुज चतुर
अंतरा
एक हस्त संगीत दुजे पाण्डी फटिक सुमिरण
तीजे शयः सेत सुवा चौथे अंबुज कर
अभोग
तन मंजन नैन अंजन मूतिन अमरन कंचन पैंजन, चकरंग वाहन
सुमन सिंहासन वसंती कुमुदतर इबराहिम सर्व देव-देवी थाडे
भगत करत नगरकोट रानडी सीस छ्त्तर

अर्थ- (महासुंदरी सरस्वतीने शुभ्र वस्त्र धारण केली आहेत. तिच्या एका हातात संगीताचे पुस्तक, दुसऱ्या हातात स्फटिकाची माळ, तिसऱ्या हातात शुक आणि चौथ्या हातात कमळाचे फूल आहे. डोळ्यात अंजन, शरीर तेजस्वी, पायात सोन्याचे पैंजण आहेत. तिचे हंस वाहन व कमळ फुलांचे सिंहासन आहे. तिचे शरीर अलंकृत आहे. इब्राहीम व सर्व देवी-देवता उभे राहून तिची भक्ती करत आहेत. ती आमच्यासाठी नगरकोट रक्षकासारखी आहे).


(painting by Farrukh Beg, Bijapur ca.1604, photo courtesy Brig. Sawai Bhavani Singh of Jaipur city palace Jaipur)

इब्राहीम आदिलशाह याने सरस्वती व गणेशाप्रमाणेच इंद्र, लक्ष्मी आणि देवांची स्तुती असणारी धृपदे रचली आहेत. हिंदू देव-देवतांविषयी आत्मभाव प्रगट होण्याची कारणे बघितली तर असे म्हणता येईल, की विजयनगर साम्राज्याचा जेव्हा तालिकोटच्या लढाईत पराभव झाला, तेव्हा अनेक कवी, कलावंत आदिलशाहीच्या राजाश्रयास आले. अनेक हिंदू कलाकारांचा इब्राहीमला सहवास लाभला. त्यातून त्याचा हिंदू संस्कृतीशी संबंध वाढला असावा. याशिवाय त्याच्या दरबारात बहुतांश सरदार मराठा व ब्राह्मण होते. त्यातूनही हिंदू

धार्मिक श्रद्धा आणि तत्त्वज्ञानाचा विशेष संबंध आला असावा. त्याच्या हिंदू धार्जिण्याबद्दल त्याला इस्लामी मौलवी आणि सरदारांकडून नाराजीचे सूरसुद्धा ऐकून घ्यावे लागलेले दिसतात.

किताब–ए–नवरस

साधारणतः इ.स. १५९० च्या सुमारास इब्राहीम आदिलशहा द्वितीय याने किताब–ए–नवरस या महत्त्वाच्या गेय काव्य ग्रंथाची निर्मिती केली. ही काव्ये दखनी भाषेतील असून ती धृपद गायन शैलीत गायली गेली होती. या ग्रंथातून त्या काळातील साहित्यिक, सांगीतिक व आदिलशाही कौटुंबिक चित्राचे प्रतिबिंब दिसते. इब्राहीम आदिलशहाच्या वैयक्तिक माहितीपासून त्याच्या जीवनविषयक तत्त्वज्ञानापर्यंत अनेक गोष्टी या ग्रंथातून उलगडतात. दखनी भाषेची निर्मिती मराठी, तेलुगू, कन्नड, हिंदी यांच्या संयोगातून झाली. लेखनाची लिपी मात्र फारसी होती. 'नवरस'चा फारसी अनुवाद इब्राहीम याच्या काळातच झाला. हा अनुवाद जुहुरी याने केला. त्याने नवरसच्या गीतांना 'नादाच्या फांदीवर उमललेलं अद्भुत फूल' असे म्हटले आहे. दरबारातले दुसरे कवी मलिक कुम्मी याने फारसी नवरसची प्रस्तावना लिहिली आहे. त्याच्या पहिल्या ओळीत तो म्हणतो, 'नौरस बुस्ताने कलामे कदीम' म्हणजे नवरस हे जुन्या काव्याचे रूप आहे. या काव्याची रचना पाहिली तर तिचा आकृतिबंध हा धृपद गायन प्रकाराच्या जवळ जातो. उत्तर भारतात त्याकाळी गायली जाणारी धृपदाची अवयव, स्थायी, अंतरा, संचारी आणि अभोग अशी होती. ती प्रामुख्याने ब्रज भाषेत लिहिली जात होती. इब्राहीम आदिलशहाने रचलेली ही काव्ये तीन अवयवांची असून काही ठिकाणी दोहरा, बैन, आभोग अशी नावे दिसतात. काही ठिकाणी दोन ओळीचे बैन, अंतरा अशी विभागणी दिसते. या अवयवांच्या नावांचा मागोवा घेतला तर असे आढळते की पंधराव्या शतकात गुजरातमधील अहमदाबाद येथे शेख बहाउद्दीन 'बाजन' (इ.स. १३८८–१५०६) या कवीने त्याचे पुस्तक 'खजान–ए–रहमत' यात अशा प्रकारची काव्ये हिंदी व गुजरी भाषेत लिहिली होती. त्याने या काव्याच्या अवयवांना दोहरा, बैन, तखलुख व उकदा अशी नावे दिली होती व ती संगीतातील रागांवर आधारित होती. शेख हे संगीतकार होते म्हणून त्यांना 'बाजन' हे उपनाम मिळाले होते. त्या काळातील गायन करणाऱ्या अनेक कवींनी त्यांच्या गीतांची मांडणी 'बाजन'प्रमाणे केली होती.

इब्राहीम आदिलशाहने किताब–ए–नवरसमधील काव्यात उत्तरेकडील अंतरा आणि पश्चिमेकडील 'बैन' ही अवयवांची नावे स्वीकारलेली दिसतात. त्याच्या काव्याचे अजून एक वैशिष्ट्य म्हणजे खासगी आयुष्याबद्दल असलेली निःसंकोच अभिव्यक्ती. पूर्वीच्या धृपद गायन शैलीच्या विषयांकडे पाहिले तर ईशभक्ती, गुरुभक्ती, राजस्तुती, ऋतुवर्णन व उत्सव, संगीत शास्त्र विषयक आणि नायक–नायिका भेद हेच विषय प्रामुख्याने दिसून येतात. काही धृपदांमध्ये आपला शिष्य, मुलगा किंवा दरबारी मित्र यांचा उल्लेख आढळतो. वैयक्तिक आयुष्यातील प्रसंगांवर आधारित पदे ही माळव्याच्या बाजबहादूर आणि राणी रूपमती नंतर किताबे नवरस मध्येच दिसून आली आहेत. इब्राहीम आदिलशहा याने आपली आई बडी साहेबा, चुलती चांदबिबी, हत्ती आतिश खाँ आणि तंबूर वाद्य मोती खाँ यांच्यावर धृपद काव्ये रचली आहेत. ही काव्ये क्वचितच छंदात्मक असून बहुतांशी गेय असल्यामुळे मुक्तछंदात आहेत. सर्व काव्ये रागाधारित असून त्यांना 'दरमकाम' असे नाव दिले आहे. मकाम ही इराणी संगीत

पद्धतीमधील वर्गीकरण पद्धत होती, जी दख्खनमध्ये पूर्वाश्रमीच्या फारसी शासकांनी आणली होती. शेजारच्या विजयनगर राज्यातील संगीत पद्धतीतील राग वर्गीकरण विजापूरमध्ये आढळून येत नाही. आदिलशाह याच्या संगीतावर मुघल संगीत, उत्तर हिंदुस्थानी संगीताचा प्रभाव असल्याचा त्यातील रागांच्या नावावरून दिसतो. हजीज भैरव, गौरी, सुरबा, तोडी, देसी, मारू मलार, कल्याण, कानडा, धनसरी भूपाली हिजेज, बराडी, आसावरी रामकरी, केदार याशिवाय मकाम नवरोज अशा रागांमधून किताब-ए-नवरसच्या रचना केल्या गेल्या.

सुलतान इब्राहीम आदिलशाह याने आपल्या वैयक्तिक आयुष्याशी निगडित काही धृपदे रचली. त्याची आई बडी साहेबा या अत्यंत कर्तबगार स्त्री होत्या. सुलतान आणि त्याचे सरदार अनेक वेळा तिचा सल्ला घेत असत. आपल्या आईविषयी तो लिहितो -

दर मकाम हिजेज
जमजम जीवो बडे साहेब आप पुत सीस पर
जब लग अंग्र वसुमति निसपति दिनकर
बैन
माग बुलंद दिन दिन सदा जोत मंगल
करो खुशिया जसन गीत तंत ताल मंदल
राज भोगी आनंद सुं जुग जुग भुव मंडल
अंतरा
मन सागर दान मागुता चकोर जगपुर सरस
सैद महमद पीर मदन यो रोशनाई दरस
ईबराहिम पाया मनसा नारी नवरस

इब्राहीम आदिलशाह खूप लहान वयात सुलतानाच्या गादीवर बसला. तो सक्षम होईपर्यंत त्याचा सांभाळ आणि त्याच्या वतीने राज्यकारभार चुलती चांदबिबी ऊर्फ चांद सुलताना हिने केला. चांदबिबी सुलतान ही अत्यंत बुद्धिमान, बहुभाषा पारंगत, कलामर्मज्ञ, स्वतः तंबूरवादिका होती. तिला फारसी, अरबी, कन्नड, तेलगू आणि मराठी भाषा उत्तम येत असल्यामुळे तिचा थेट सैनिकांशीदेखील चांगला संवाद होई. चांदबिबीचे पुतण्यावर अतिशय प्रेम होते. साताऱ्याच्या किल्ल्यात कैदेत असताना, तिच्या रोजनिशीतून छोट्या इब्राहीम द्वितीय विषयीचे प्रेम दिसून येते. ती लिहिते, ''मला प्रार्थना केलीच पाहिजे, कारण मला असे वाटते की चांगला आणि दयाळू असलेला ईश्वर इब्राहीम आणि माझा त्याग करणार नाही, खरोखर तो एक चांगला मुलगा आहे. आमच्या संमिश्र संस्कृतीविषयी त्याच्या मनात असलेले कुतूहल अतिशय आनंददायी आहे. ईश्वराकडे जाण्याचे विविध मार्ग आहेत हे त्याला समजतील व तो न्यायाने व काळजीने राज्यकारभार करेल. हे ईश्वरा, त्याच्याबरोबर राहा.''

चांदबिबीचे कर्तृत्व हे वादातीत होते. राजकारणाचे धडे तिला वंशपरंपरेने मिळाले होते. प्रजेचे हित आणि त्यांच्याशी असलेले उत्तम संबंध हे तिच्या कार्यक्षम प्रशासनाचे प्रतीक होते. तिचे पती विजापूरचे सुलतान अली आदिलशाह प्रथम याने प्रिय पत्नीच्या गौरवार्थ विजापूरला चांद-बावडी बांधली होती. तिच्या कर्तृत्वगुणांविषयी इब्राहीम आदिलशाह

म्हणतो -

दर मकाम तोडी

धन्य बीबी चांद सुलतान मुलके जहाँ उत्तम सुंदर नारी ऐसी कहाँ

बैन

रोम रोम चातुर भेद संपूर अति महागुन

सारेया लाज ठकया नारिया ऐसी तुव कीरत सून

अभोग

अमृत वचन बुधिवंत निर्मळ मन येकचित्त येक भाव

इब्राहीम रीझा पलपल कर चल में भाव

चांदबिबीने आपल्या राज्यात पाहिलेली संमिश्र संस्कृतीची वैशिष्ट्ये इब्राहीम आदिलशहाने बरोबर आत्मसात केली होती. मुघल दरबारात प्रचलित असलेले गायकांचे प्रकार इब्राहीम आदिलशाहला माहीत होते, असे दिसून येते. संगीताच्या बाबतीत विजापूरवर उत्तरेचाच अधिक प्रभाव होता हे पुन्हा या धृपदातून दिसून येते.

दर मकाम कनडा

अताई धाडी गुनीजान तिस्वक गुसाई तिरलोचन

अंतरा

भाका न्यारी न्यारी भाव येक काहा तुरक काहा ब्राहमन

अभोग

उत्तं भाग नीको सो सोहे जा सरस्वती होये परसन

इबराहिम संसार चाहे विद्या सबद गुरु सेवा जप कर येक मन

इब्राहीम आदिलशहा द्वितीय याच्या व्यक्तिगत प्रिय गोष्टींमध्ये त्याच्या नातेवाइकांबरोबरच आतिश खाँ हा हत्ती आणि मोती खाँ हा तंबूर पण होते. मोती खाँचा नाद आणि त्याच्या आवडीविषयी तो म्हणतो -

दर मकाम मलार

झनन झनन झन मोती खानके तांत गाजे यो तो ताल मृदंग भेद सु नवरस बाजे

बैन

इस जग में दो कुच लीजे येक तंबुरा एक कामिनी कीजे

इब्राहीम जब तू बुझे तब बहिश्त अमृत क्या करुं मुझे

इब्राहीम आदिलशहा याच्या अनेक चित्रांमध्ये आतिश खाँ या हत्तीचे चित्र दिसून येते. त्याचे चातुर्य, कलासक्त मन, सौंदर्य यावर धृपदातून तो म्हणतो -

दर मकाम हजीज भैरव

दोहरा

नवरस गावो गीत गुनीजन गुन गणपती जमजम जीवो आतशखान सदा मस्त हत्ती
बैन
आपे पारधी हुवा बहुत चतुर शाना घंटानाद सुना जग किया दिवाना
अब दीपक होना सो तुज नाम आतशखाना धनि धरित्रि दमामा दाइम धरे हाता
नित खुशिया आलोल बजावे मूंहपर मारे दांता बाजे फते नसरत अतीत अनघाता
आभोग
सुंड उचावे नफिरी बजावे जग रिझावे दिल
इबराहिम अंबर लोक अप बडाई राखे मिळ
यो गज नाँऊ तुज केऊं साजे ईसराफिल

इब्राहीम आदिलशाह हा भावकवी होता. त्याच्या धृपदांमधून संगीत शास्त्र विषयक माहिती न आढळता त्याच्या भावविश्वाचे चित्रण प्रामुख्याने दिसून येते. मुघलांच्या संपर्काने आलेली राग-रागिणी वर्गीकरण पद्धत त्याला अधिक भावली. त्याने केलेल्या सहा रागांचे वर्णन किताब-ए-नवरसमध्ये दिसून येते. या वर्णनाबरहुकूम अनेक दख्खणी शैलीची रागमाला चित्रे इब्राहीम सुलतानच्या काळात काढली गेली.

दर मकाम हिजेज भैरव
बहिरव कर्पूर गौरा माल तिलक चंदरा त्रिनेत्रा जटा मुगुट गंगाधरा
अंतरा
येक हस्त रुंड नरा त्रिशूल जुगुल करा बाहन बलिवर्ध श्वेत जात गुसाई ईश्वरा
कास कृत्ति कुंजरा पुवट चर्म व्याघरा
अभोग
सर्प सिंघार तिष्टन पडछाई कल्पतरा रमणीवादन मृदंग धाम कैलास तदुपरा
इबराहिम उक्त लक्षन राग भैरव महाउत्तम सुंदरा

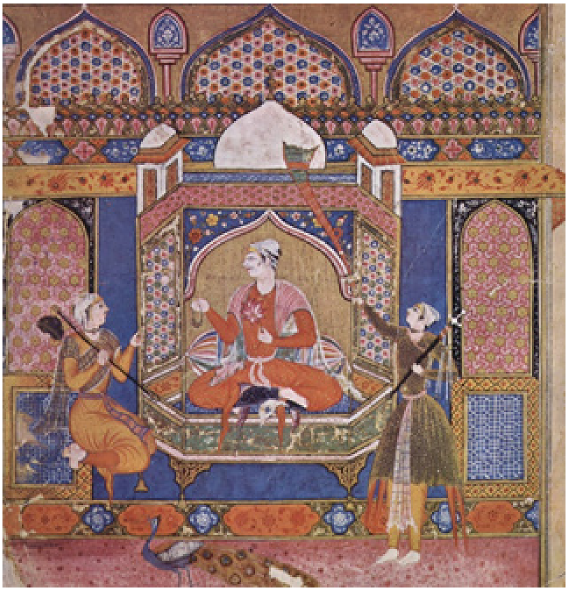
इब्राहीम आदिलशहा हा संगीतात इतका बुडाला होता की त्यातून त्याला वैराग्य प्राप्त झाले. राजकारण, धनदौलत यांतून त्याचे मन विरक्त झाले. अकबराचे दूत असद बेग याने विजापूर भेटीचे वर्णन 'वाकियात' या पुस्तकात केले आहे. तो म्हणतो, ''मला निरोप देण्यासाठी इब्राहीम आदिलशहा द्वितीय याच्या दरबारात आमंत्रित करण्यात आले. माझ्यासाठी एका मोठ्या संगीत समारंभाचे आयोजन करण्यात आले होते. सुलतान संगीत ऐकण्यात इतके गुंगले होते की माझ्या प्रश्नांना त्यांनी उत्तरे दिली नाहीत. आमच्यात जो संवाद झाला तो संगीत आणि संगीत कलाकार या विषयकच झाला. सुलतान यांनी बादशाह अकबर यांना संगीत आवडते का, याची चौकशी केली. मी सांगितले की बादशाह अकबर कधीतरी संगीत ऐकतात. त्यानंतर सुलतान यांनी चौकशी केली की तानसेन हे बादशहासमोर गायन करताना बसतात की उभे राहतात. मी सांगितले की दरबारात किंवा दिवसा तानसेनाला उभे राहावे लागते पण रात्री किंवा नवरोज आणि उत्सवांच्या वेळी तानसेन आणि इतर कलाकारांना बसण्याची परवानगी असते. यावर सुलतान मला म्हणाले, ''संगीत ही अशी श्रेष्ठ गोष्ट आहे की ती सर्वकाळ ऐकली पाहिजे व संगीतकारांना सदैव आनंदी ठेवले पाहिजे.''

संगीतकारांविषयी इतका संवेदनशील असलेला राजा विरळाच असल्याचे वरील संवादातून दिसून येते. तसेच त्या काळातील राजशिष्टाचारावर देखील प्रकाश पडतो. इब्राहीम आदिलशहा याने स्वतःच्या स्थितीविषयी धृपदात कथन केले आहे.

दर मकाम कानडा
नवरस भेद को उत्पत्ती वचन आखुं
सरर्वननी सुनि हित चित लाये
ताल घटक सम सुर मध्यम उपज
न्यारी न्यारी कर दिखाए
अभोग
ईबराहिम गाये बजाये रिझाये
लक्ष्मी त्याग पाये
हम सेवक सिव के बलबल मयाके
दिन दिन अधिक अधिकाये

'नवरस' या शब्दाविषयी इब्राहीम आदिलशाह याला प्रचंड आकर्षण होते. जुहरी याने लिहिलेल्या 'बसातीन अस्सलातील' या ग्रंथात तो एक गोष्ट सांगतो की सन १५९९ मध्ये सुलतानने विजापूरच्या जवळ एक नवीन शहर बांधायचे ठरवले. ज्या जागी त्याला ते शहर बांधायचे होते त्या जागी तो फिरत असताना तिथे त्याला एकाने मद्याचा प्याला पेश केला. त्या मद्याच्या चवीने तो अत्यंत प्रसन्न झाला. कारण अशी मधुर रुचकर चव त्यांनी पूर्वी कधीही चाखली नव्हती. तो उत्स्फूर्तपणे म्हणाला, 'कैफियते नवरसीद' म्हणजे 'हा एक अपूर्व आनंद मला मिळाला.' नवरस या शब्दाचा अर्थ नवीन प्राप्ती असा होतो. हा शब्द त्याला इतका आवडला की त्याने त्या शहराचे नाव नवरसपूर ठेवले. तेव्हापासून त्या शब्दाचा वापर विजापूरमधील अनेक गोष्टींसाठी होऊ लागला. किताब-ए-नवरस हे नामकरणदेखील त्यातूनच आले असावे. शिवाय नवरस ही हिंदू साहित्यशास्त्राची रस संकल्पना या विचारांमध्ये चपखल बसली. त्यामुळे विजापुरात नौरस हा परवलीचा शब्द झाला. नौरस महाल, नौरस होन, नौरस निशाण, नौरस शिक्का, नौरस हत्ती, आलम-ए-नौरस हा राज्य ध्वज, निशान-ए-नौरस हे राजचिन्ह आणि मुद्रा इतकेच नव्हे तर सुलतानच्या आवडत्या दरबाऱ्याने स्वतःचे टोपण नाव नौरस ठेवले.

किताब-ए-नवरसच्या विषयी जुहुरी याने 'दीबाचा-ए-नवरस' या पहिल्या नस्र मध्ये म्हटले, 'जसा अर्थाचा ताजेपणा हा शब्दांना ताजा करतो, तसा या काव्यातील धुनांचे नावीन्य आणि धूनकर्ता मध्ये नाते आहे. ते मोती वर्षावांच्या योग्यतेचे आहेत. ही प्रभावशाली गीते हृदयाची द्वारे ठोठावतात. नौरस गीतांच्या निमित्ताने आता संगीतकारांच्या श्वासांमध्ये सूर आणि संवाद निर्माण होईल. ईश्वराच्या कृपेने सुलतानने आपल्या असामान्य प्रतिभेने काव्याला देह आणि आत्मा प्राप्त करून दिला आहे. किताब-ए-नौरसच्या ओळी या नादाच्या धाग्याने बनल्या आहेत. ग्रंथाचे प्रत्येक पान वाद्यावर वाजवली जाणारी संगीतातली धून आहे. सुलतानामुळे हे जग आनंदनगर झाले आहे. या गीतांच्या पाण्यामुळे दुःखाची धूळ कुठेही दिसत नाही. या



(फोटो सौजन्य – Indischer Maler um 1595 001 The Yorck Project)

संगीतातले गुरू हे सुलतानचे जुने विद्यार्थी आहेत आणि जे नवीन विद्यार्थी आहेत तेदेखील या कलेत निष्णात आहेत.' जुहुरी याने 'नौरस' या शब्दाचा श्लेष करून त्याला ज्ञान आणि कौशल्याचे ताजे फळ असे म्हटले. त्या काळात किताब-ए-नौरस इतके प्रसिद्ध झाले होते की मुगल बादशाह जहांगीर याने तानसेनचे शिष्य बस्तर खान याला त्यातील गीते गाण्याचे फर्मावले. जहांगीर याला गझलविषयी अत्यंत प्रेम होते. इब्राहीम आदिलशाह याची धृपदे ही भावकाव्येच होती. त्यामुळे ती जहांगीर याला अधिक पसंत पडली असावी.

इब्राहीम आदिलशाहच्या काळातील विजापूरचे रंगारंग वर्णन अनेक इतिहासकारांनी केले आहे. बादशाह अकबराचे राजकीय दूत मिर्झा असद बेग याने 'वाकियात-ए-असद बेग' या पुस्तकात विजापूरच्या वैभवाचे वर्णन केले आहे. तो म्हणतो, ''शाबान'च्या सतरा तारखेला माझी भेट आदिल खाँ (इब्राहीम आदिलशाह दुसरे) यांच्याशी गगन महाल मध्ये झाली. हा महाल अतिशय स्वच्छ आणि सुंदर होता. आदिल खाँ हत्तीवरून आले. माझ्या घराच्या समोर उत्तरेकडे मोठा बाजार आहे. बाजार अतिशय स्वच्छ आणि शुद्ध होता. या बाजारात अनेक दुर्मीळ वस्तू दिसल्या, ज्या इतरत्र कधी पाहिल्या किंवा ऐकल्या गेल्या नव्हत्या. बाजार खाण्यापिण्याच्या वस्तूंपासून, पशू-पक्षी आणि अमूल्य वस्तूंनी भरला होता. बाजाराच्या दुसऱ्या बाजूला मद्याची दुकाने होती. त्याला लागून गायक व नर्तकांची घरे होती. ते सर्व सजून कला प्रस्तुतीसाठी तयार होते. एका रस्त्यावर अनेक कलाकारांचे समूह मद्य पीत नृत्य करीत आनंद व्यक्त करीत होते. कोठेही वाद, भांडण याचा लवलेश नव्हता. पर्यटकांच्या नजरेतून पाहिले तर या जागेइतकी सुंदर जागा जगात सापडणे अवघड आहे. मी शहेनशहासाठी पंचवीस हजार नऊशे रुपयांचे पुखराज, नीलम आणि रत्नांचे पक्षी विकत घेतले. मी हिरा आणि डुगडुगी पंचावन्न हजार रुपयांना खरेदी केली आहे. मिर जमालुद्दीन यांनी परवानगी दिल्यावर ती किंमत मी देईन. दरबार कवी अब्दुल याने इब्राहीमनामामध्ये विजापूरचे वर्णन केले आहे. तो म्हणतो –

सुनो अब सिफत, शाह रहन तख्त ठाओ विजापूर
नगर है भी उनका जो नामे
वसे शहर दरम्यान सब भेसका रहे लोग सुख सो छपन देसका
जमाना अजब यो जना बोकडा विद्यापुर नगर रूप होकर खडा

जिको मुल्क आलम के दुनिया फिरावे विद्यापुर नगर मे रहो सुख सो आए
न इस शहर में नयन आंसू झरे सो इस मेघ धारा न होई कुछ परे

विजापूरमध्ये वसंत ऋतू अत्यंत आनंद आणि संगीतमय असे. होळीच्या दिवशी स्त्री-पुरुष नटून-सजून एकमेकांच्या अंगावर रंग टाकत. लटकी भांडणे, प्रणयक्रीडा, मद्यसेवन आणि गायन वादन करत. आनंदोत्सव साजरा करत. या प्रसंगाचे सुंदर वर्णन सुलतान इब्राहीम यांनी धृपदात केले आहे. विजापूरमध्ये वाजवल्या जाणाऱ्या वाद्यांची माहिती यात मिळते. या वाद्यांमध्ये फारसी आणि हिंदुस्थानी अशी दोन्ही वाद्यांची नावे आहेत.

दर मकाम तोडी
संघाती संघात सब सहेल्यासंग करे
पीरत केरेया बाज्या झोंट धरणी जंग
बैन
हुयां हो लटपट सटबीट रंग-तरंग
जे देखे भुले मन नवरतन नारी अंग
कदम कस्तुरी केसरी कुसुम रंग
दुलत्या झूमत्या मद शराब भंग
उत्तम बहुगुन गावे नवरस आहंग
तंबुरा रबाब जंतर कमाच नंग
ढोलक डफ हुडुक ताल मृदंग
शनाई पावा नै खालु उपंग
अभोग
इबराहिम बसंत खेले समुद्र गंग
भानू बसंत बिनती करे अरुण रंग रंग

इब्राहीम आदिलशाह द्वितीय याने खास कलाकारांची नगरी म्हणून नवरसपूरची रचना केली. तिथे त्याने कलाकारांसाठी 'संगीत महाल' बांधला. स्थापत्यकार जुमलात-उल-मुल्क-शहनवाज खाँ याने 'नौरस बिहिश्त' या नावाने तिथे देखणा महाल बांधला. प्रत्येक महिन्याच्या नवव्या दिवशी तिथे संगीत समारोहाचे आयोजन होई. जर तो दिवस शुक्रवारी आला तर त्या समारंभाला ईद-ए-नवरस म्हटले जाई. इब्राहीम आदिलशाह याने नवरसपूर येथे जवळपास तीन हजार कलाकार बाळगले होते. त्यातील निम्मे कलेत निपुण होते. सुलतानने संगीतकारांचे तीन समूह केले होते, १) हुजुरी, २) दरबारी, ३) शहरी.

साधारणतः नऊशे हुजुरी सुलतानाच्या महालात सतत हजर असत. दरबारी वर्गातील कलाकार हे केवळ दरबारात गात. तर नवशिके शहरी कलाकारांना नवरसपूरला मोफत राहून दरबारींकडून संगीत शिक्षण देण्यात येई. 'बसातिन-उस-सलातिन'मध्ये उल्लेख केल्याप्रमाणे चांद खाँ हा इब्राहीम आदिलशाह याचा सर्वांत आवडता शिष्य होता. तो हुजुरी वर्गातील होता. नवरस उत्सवाच्या वेळी सुलतानच्या संगीताचे चाहते दुरून दुरून त्याचे स्वर्गीय गायन ऐकायला येत. हजारो दरबार गायक कलाकार त्या वेळी नवरसपूरला गर्दी करत. जुहुरी त्या संगीतमय

वातावरणाचे सुंदर वर्णन करताना म्हणतो, ‘‘नवरसपूरच्या प्रत्येक गल्लीत संगीताचे स्वर दुमदुमत असत. आकाशाचा घुमट गायकांच्या नादाने इतका घुमत असे की गायकांचे गायन थांबले तरी ऐकणाऱ्याला ते सर्व परत परत ऐकू येत असे. असे संगीत समारोह विजापूरचे नाव ‘विद्यापूर’ म्हणून सार्थक करतात.’’ अशाच एका नवरस सोहळ्यात इब्राहीम आदिलशाह याने त्याचे आध्यात्मिक गुरू सय्यद मुहम्मद हुसेनी गेसुदराज याच्या भक्तीपर एक धृपद रचले आणि गायले.

(नवरसपूर)

दर मकाम नवरोज

सैद महंमद पती पीरा जेऊ रतन में उत्तम हीरा

बैन

महले महल सदर संवारे इस निमोनो बिहिश्त उतारे

आनंद होता है सदा पहारे आरती ल्याले अंबर भर तारे

कदम कस्तुरी चवा चंदन लाये बादल कासे हर रंग दीस बरसाये

शामामे अंबर पटिया फिराये शरबत घोल अमृत पिलाये

अभोग

बादल दमामे बिजल्या बजावे बाजे खालु शहनाई में पावे

सोहेला नवरस कालिया बधावे इबराहिम गुरु गुनी गावे

इब्राहीम आदिलशाह याने इ.स.१६२७ पर्यंत विजापूरवर राज्य केले. संगीत कलेतून येणारा सर्वधर्मसमभाव त्याने विचारसरणीचा भाग म्हणून स्वीकारला. त्याच्या राज्यकाळात अनेक हिंदू संत, सुफी पीर आणि ख्रिस्ती धर्मगुरूंना राजाश्रय मिळाला. दख्खन भागात अनेक वर्षांनी सुख, शांती व सुबत्ता निर्माण झाली होती. त्याच्या हिंदू धर्मश्रद्धेवर अनेक कर्मठ मुसलमानांनी प्रखर टीका केली. हे टोमणे त्याने आयुष्यभर सहन केले. धर्म समन्वयाची भूमिका त्याने शेवटपर्यंत निभावली. आपल्या मजारवर लिहिण्यासाठी त्याने कुरान-ए-शरीफ मधले आयते पसंत केले.

इब्राहीम आदिलशाह द्वितीय नंतर मुहम्मद आदिलशाह विजापूरचा शासक झाला. तो आपल्या वडिलांप्रमाणे कलाप्रेमी आणि कुशल राजकारणी होता. त्याने मुघल बादशाह याच्याशी मैत्रीपूर्ण व्यवहार ठेवत आपल्या राज्याचा बंगालच्या उपसागरापासून पूर्व व पश्चिम अरबी समुद्रापर्यंत विस्तार केला. हा काळदेखील समृद्धीचा काळ होता. मुहम्मद आदिलशाहने काव्य, चित्रकला आणि स्थापत्य रचनांना भरपूर प्रोत्साहन दिले. फ्रेस्को चित्र पद्धतीला त्याने प्रोत्साहन दिले. पन्नास-साठ वर्षांपूर्वी लिहिलेल्या जवाहर-अल-मुसीकात-इ-मुहम्मदी या राग संगीतावरील ग्रंथातील रागांचे युनानी चिकित्सा पद्धतीशी संबंध याच काळात शेख अब्द-

अल-करीम याने लावला. मुहम्मद आदिलशाह नंतर अली आदिलशाह द्वितीयच्या काळात मात्र विजापूर सल्तनत निष्प्रभ झाली आणि शेवटी इ.स. १६८६ मध्ये आलमगीर औरंगजेब याने आक्रमण करून शेवटचा सुलतान सिकंदर आदिलशाह याचा पराभव केला आणि संपूर्ण राज्य मुघल साम्राज्याला जोडले. आदिलशाही साम्राज्याची सांगीतिक उभारणी मुघल साम्राज्याच्या संगीत वातावरणातून झाली होती. रोटी-बेटीचे व्यवहार आणि राजकीय व्यवहाराने या दोन साम्राज्यांत कला, कलाकार आणि संगीताची सातत्याने देवाण-घेवाण होती. १५५६ मध्ये कर्नाटक संगीताचे मुख्य केंद्र असलेले विजयनगर साम्राज्य या शाही सल्तनतींमध्ये विलीन झाले, तरी त्यांची संगीत संस्कृती वेगळी राहिली. राज्यकर्त्यांनी ही संस्कृती स्वीकारली नसली तरी दासोपंतांसारख्या संत कवींनी कर्नाटक संगीत व हिंदुस्थानी अशा दोन्ही संगीत शैलींचा वापर आपल्या पदांमध्ये केला. त्यांनी निर्माण केलेल्या साहित्य सागरात याचे स्पष्ट दर्शन होते.

दासोपंत – पदार्णव

दासोपंत यांचा जन्म बरीदशाही सल्तनतीत इ.स. १५५१ मध्ये नारायण पेठ येथे झाला. त्यांचे वडील, दिगंबरपंतांकडे पंचमहाली देशमुख-देशपांडेपण होते. दासोपंत हे कुशाग्र बुद्धिमत्तेचे होते. लहान वयातच ते वेदशास्त्र पारंगत झाले. सोळाव्या वर्षी त्यांचा विवाह गद्वाल सावकारांच्या मुलीशी, जानकीशी झाला. एका आख्यायिकेनुसार त्या भागात दुष्काळ पडल्यामुळे वडिलांनी गरीब शेतकऱ्यांचा शेतसारा माफ करून कोठारातील अन्न गरिबांना वाटून टाकले. सुलतानने शिक्षा म्हणून त्यांना एका महिन्यात दोन लक्ष सुवर्णमुद्रा जमा करण्यास फर्मावले. जोपर्यंत रक्कम भरली जात नाही, तोपर्यंत त्यांनी दासोपंतांना आपल्याकडे नजरकैदेत ठेवले. दिगंबरपंत यांना ते शक्य नसल्यामुळे ते हताश झाले होते. पण एका महिन्यात एका अनामिक गृहस्थाने ती रक्कम भरली आणि दासोपंत नजरकैदेतून मुक्त झाले. पण या एका महिन्यात दासोपंत यांना वैराग्य प्राप्त झाले. त्यांनी घराचा त्याग करून नंतरची बारा वर्षे भारतभ्रमण केले. अनेक पंथ, धर्मांचा अभ्यास केला. अनेक धार्मिक स्थळांना भेटी देऊन तिथल्या चालीरीतींबरोबर विविध संगीत पद्धतींचा त्यांनी अभ्यास केला. देशभ्रमणानंतर साधारण पस्तीस-चाळिसाव्या वर्षी ते कुटुंबासहित अंबाजोगाई येथे स्थिरावले. त्यानंतरची वीस-पंचवीस वर्षे त्यांनी अखंड लेखन करीत अनेक पदे, आरत्या, पंचीकरणे यांच्या रचना केल्या. 'दिगंबरानुचर' ही नाममुद्रा घेऊन त्यांनी सव्वा लक्ष ओव्यांचा 'गीतार्णव' (गीतेवरील भाष्य) लिहिला. या श्लोकांचे निरूपण करताना त्यांनी केलेले समाजचिंतन, धर्मचिंतन व भाष्य, व्यवहार भाष्य हे अत्यंत तर्कशुद्ध आणि व्यवहारनिष्ठ आहे. त्यांचे कुलदैवत दत्तात्रेय यावरही त्यांनी विपुल लेखन केले. त्यातील गीतार्थचंद्रिका प्रबोधोदय, ग्रंथराज, उपनिषदभाष्ये, पासोडी पंचीकरणे व गीतार्णव इतके साहित्य आज उपलब्ध आहे.

दासोपंत हे अक्षर प्रभू होते. जवळपास साडेतीन हजार पदार्णवातील पदांमध्ये लोकसंगीतातील भारुड, ओव्या, गवळण, पाळणा, आरत्या, स्तोत्रेपासून प्रबंध संगीतापर्यंतच्या रचना आढळतात. त्यांनी रचलेले धवळे, ध्रुवा, चौचरणी, जती, पद, प्रबंध हे महानुभवी वाङ्मयात सापडणारे आकृतिबंध असून संगीत रत्नाकराच्या प्रबंध अध्यायाशी नाते जोडतात. त्यांची ललिते व पथनाट्ये त्यांच्या सर्वंकष साहित्याची साक्ष देतात. संगीतातील शास्त्राचे विश्लेषण करणाऱ्या

(सर्वज्ञ दासोपंत,
फोटो सौजन्य - श्री दगडू लोमटे)

शास्त्र प्रबंधापासून भावकाव्यापर्यंत असे वैविध्यपूर्ण पदांचे लेखन त्यांनी केले. त्यांची सर्व पदे ही दत्तभक्तीने प्रेरित आहेत. त्यातसुद्धा ती वात्सल्यभावाशी अधिक निगडित आहेत. अंबाजोगाई येथील दत्तपूजेच्या नित्यकर्मांवर पुष्टिमार्गीय परंपरेच्या अष्टयाम सेवेचा प्रभाव आढळून येतो. 'अत्रीवरदू' या नाममुद्रेने केलेली पदे ही वेगवेगळ्या वेळी, वेगवेगळ्या प्रसंगी म्हणण्याचा प्रघात आजपर्यंत सुरू आहे. प्रसिद्ध अभ्यासक न. शे. पोहनेरकर यांच्या मते दासोपंतांनी सर्व लेखन घरीच केले. जाडा-भरडा कागद, शाई, बोरूची लेखणी यावर त्यांनी आपली साहित्यसंपदा निर्माण केली, दासोपंत मुळातच अभ्यासात रमणारे कलाकार होते. ते बुद्धिप्रमाण्यावादी होते.

स्वानुभवचि येथेचि प्रमाण । स्वानुभव हेचि साधन ।
अन्यथा शास्त्र श्रवण । तैसे हे नव्हे ।।

असे त्यांनी लिहिले आहे. संपूर्ण हिंदुस्थान फिरल्यावर स्वतःच्या जीवनातील शिस्तीचे महत्त्व त्यांना लक्षात आले. सामान्य लोक समाधानी व्हावेत म्हणून लिहिलेल्या ग्रंथ संभारात ते स्पष्टपणे म्हणतात, की शिष्याची भूमिका तयार झाल्यावरच गुरूची आस धरावी. त्यासाठी सामान्य माणसाने आपापली नियतकर्म करत ईश्वरनिष्ठा वाढवावी आणि आपल्या जीवनात कधीतरी असे सौभाग्य येईल अशी आशा बाळगून जीवन व्यवहार करावा. आपला स्वधर्म, मग तो यशस्वी होवो ना होवो, सोडू नये कारण तो निःसंशय श्रेष्ठ असतो. तो आपली भावनिक पातळी उंचावतो. दासोपंतांनी या तत्त्वज्ञानाच्या प्रसारासाठी आनंद संप्रदायाची स्थापना केली. पण त्याचे प्रचारक न होता लेखन, गायन, वादन यांच्याशी ते एकनिष्ठ राहिले. तत्कालीन अनेक पंथांच्या तत्त्वज्ञानाचा प्रभाव दासोपंतांवर दिसून येतो. त्यात उत्तरेतला वल्लभ संप्रदाय, चैतन्य, वैष्णव संप्रदाय, दक्षिणेतला अळवार, दशकूट मध्व संप्रदाय, महाराष्ट्रातला महानुभावी, वारकरी व सूफी संप्रदायाचा प्रभाव त्यांच्या काव्यातून दिसून येतो.

'जिकीर कर फिकीर कु मुकर के न कर तु
नजर कर नजर फिर न हो दरबदर तू'

असेही सूफी काव्य ते लिहितात. दासोपंतांना अनेक भाषा येत होत्या. संस्कृत, प्राकृत, मराठी, ब्रज, दखनी, हिंदी, कानडी, तेलगू या भाषांमध्ये त्यांनी काव्ये लिहिली. काव्य लिहिताना त्यांनी श्रद्धाभावाला झुकते माप दिल्याने काही काव्ये ही हिंदी-मराठी मिश्रित आढळतात.

दासोपंत अक्षरप्रभूबरोबरच संगीत विद्वानही होते. ते नायक होते. पंधराव्या शतकात मानसिंह तोमर यांच्या पदरी असलेल्या 'नायक' मंडळासारखे ते स्वर, शब्द, ताल व रचनाशास्त्राचे मर्मज्ञ होते. अनेक प्रबंधांचे रचनाकार होते. स्वतः मृदंगवादक होते. दासोपंतांच्या काळातील संगीत संस्कृतीचे अवलोकन केले तर त्यांच्या परिसरात फारसी आणि उत्तर हिंदुस्थानी संगीत पद्धतीचे प्रचलन होते. मात्र त्या काळात प्रचलित नसलेल्या संगीत रत्नाकरातील अनेक प्रबंध त्यांच्या गेय पदांमध्ये दिसून येतात. ही विद्या ते कोणाकडून शिकले याचे ज्ञान नसले तरी विजयनगर साम्राज्यामध्ये प्रबंध संगीत प्रचलित असण्याची शक्यता नाकारता येत नाही. याच शतकातील पुंडरीक विठ्ठल या संगीतज्ञाप्रमाणे त्यांच्यावर आधी कर्नाटक संगीताचे संस्कार आणि मग भ्रमंतीमधून मिळालेले उत्तर हिंदुस्थानी संगीताचे ज्ञानकण त्यांनी आत्मसात केलेले दिसतात. त्यामुळे दासोपंतांच्या पदांवर हिंदुस्थानी आणि कर्नाटक या दोन्ही पद्धतींचा संस्कार दिसून येतो. पदार्णवातील पदांवर कर्नाटक संगीतातील रागांची नावे, दाक्षिणात्य नृत्याचे बोल, मृदंगाचे बोल यांतून या मताला पुष्टी मिळते. उदाहरणार्थ–

राग गौरी मिश्रित कल्याण
आजि मेरो मन आनंद भयो कानन कुंडल मुगुट सिरयो
ध्यान मो देखो षडभुज धारी ताल मृदुंग धिमि धिमि धिमिता
धिमि धिमि धिमिता तधिन्न थै, तधिन्न थै कहत पुकारे सुत दिगंबर

त्यांच्या पदांवर मुखारी, कांबोदी, नाट, कल्याण, शंकराभरण या दाक्षिणात्य रागांची नावे आढळतात. या शिवाय मकाम हेजुजी, नवरोज व हुसैनी ही फारसी रागांची नावेसुद्धा आढळतात. त्यातील एक पद खालीलप्रमाणे उद्‌धृत करता येते.

राग हेजीज तिवडा
विनटला येकांगु जाला, देही दुजा नव्हे पारिखा
सदसंत मायामृषारहिता दैतात्मैवामृतता पावनु गणेशु नीयत ।। प्रथम नमिला ।१।
गगनु निराकारु ठेला, त्रिगुणमंडळ विसरला
वीरतीवरी भीरउ न ये नये जाणिवेसी प्रथमु नमिला ।२।
निशब्दी भूतगळीतू निजगुणी सहीतु गुणगणीनधान शोभतु
प्रपंचु कदा नेणतु, दिगंबरापदी विरमतु प्रथमु नमिला ।३।

उत्तर हिंदुस्थानात फिरताना त्यांचा संबंध राग–रागिणी वर्गीकरण पद्धत व रागवेळांशी आला होता, असे दिसून येते. संस्कृत श्लोकवजा पद्धतीने त्यांनी भैरव रागाच्या सहा रागिण्यांची नावे दिली आहेत.

भैरवी, गुर्जरी, चैव रेवा गुणकारी तथा बंगाली बाहुलीश्चैव भैरवस्य वरांगणा

राग समयाचा श्लोक ही या संदर्भाने महत्त्वाचा आहे.

मधुमाधवी च देशाक्षा भुपाळी च भैरवीस्तथा
बिलावलीच मुखारी बंगाली सामगुर्जरी
धनाश्री मालवीस्त्रीध्व मेघ रागस्थेपंचमा

देशाकारे भैरवस्य ललितस्य वसंतिका

एते रागाः प्राकांगी उवे प्रारंभ्य नित्यशः

दासोपंतांचा संबंध विविध पंथांशी आला. महाराष्ट्रात वाढलेल्या महानुभाव पंथाशी त्यांचा संबंध आलेला त्यांनी रचलेल्या पद प्रकारातून दिसून येतो. प्रामुख्याने महानुभावी वाङ्मयात आढळणारी धवळे चौचरणी, जति या गायन प्रकारांमध्ये दासोपंतांनी रचना केल्या. त्यातील जति प्रकाराची रचना खालीलप्रमाणे आहे.

वदनप्रभा देखोनिया दिपले सुर, नरमाया !

पावनगुणा चरणावरि, लोलति योगेश्वर;

सामगायने गर्जती; येक मुखशेष मागती;

अरे ! नाना गीती वर्णिती; अरे ! सेविती ! आलवीती

ज्ञानाच्या मुळाशी जाऊन अभ्यास करण्याच्या वृत्तीमुळे त्यांनी संगीत रत्नाकराच्या प्रबंध अध्यायाचादेखील सविस्तर अभ्यास केल्याचे दिसून येते. संगीत रत्नाकरातील अलिक्रम प्रबंधातील कलहंस प्रबंध प्रकारात दासोपंतांनी रचना केली आहे.

दीजे सिद्धराजाही जीवसगुणा जना अनिवार बंधू नाशी स्वसंगे

पाप हर स्मरणु मुनी स्तविती आत्रेय तो अवधुतु वरद येकु

स्वजनर्स्व शोभितु जनानंदकु भवभेदि अरे मानस हें त्या वेधिनले ।।छ।।

तत्ता धडिंकु थडिढिढिंकु ढिंकुकु तदिगदा थोदिगदा धिमिकित्ता

धिमिकि धिमिकि धिमिकितो

टङ्णणां गिणंणा गिणंणा टङ्णणां गिणां गिणां टङा गणणां गिणा गिण

तथारि थारि द्धिमिकि द्धिद्धिमिकि धिमिकिटा ।।छ।।

सासा निधपा सनिधपा निप निप निसा ।। निप निप निसा ।।

रिगमगरिसां मगरिसां सस्सनिप मग मपा ।।

रिसानिरिसा धनिसानिपा मपासानिपा ।।

मपा निपा मा ग मा प मा गा रिगमगरिसाम सा मा म म ग म पा ।।

साममागारि सानिसा सा ममपामपा सस सनिधपा मगरिसाम ।।छ।।

मळाप

अमळा श्यामळा सगुणवा शुधियांते करुणाघना ।।

संपूर्ण कळहंसा प्रबंधे स्तविनले बहुगुणनाथा ।। दिगंबरा देवराया ।।छ।।

खंडप्रबंधा मधील श्रीवर्धन प्रबंधाची रचना त्यांनी केलेली दिसते. या प्रबंधात पद, पाट, स्वर आणि तेनकाचा समावेश दिसतो.

खंड प्रबंध

अरे करुणाकरू विनमिला यया, सुखर-सेवितु, विराजितु वा,

श्यामतनु, श्रीरंजनु, पावनु संतापशमनु

जगतीमाजी स्वजन कुळाति प्रियंकरु यया ।।१।।

।। ताल ।।

दिग् दिग् दां थडीकु ढिंकु ढिम ढिम ढिम झक झेंकुकु

थारिनक किण किण थारिकिट कुकुदां ज्ग ज्ग झें ज्ग ज्ग किण
किडिकिडदा किडिकिडदा किट्ट किट्ट
तो दिग् दिग दिग दिग दाम् झक किले नक किण किण ।।छ।।
ऐसा जगदिशु, परेशु, नाथ, योगी-जनां शंकरु, गुरु
अपारु, गुणातीत, आनंदसागरु, निरंतरु
येक, कारण, स्वरुपु, दत्त देखिला यया यया यया
।। स्वर ।।
निन्निध धम धध निधधम गमध गमध गमधनि सानिनिधधममगध
अखिल-भासा-भासकु, नाशनु भेदा, ज्ञानमूरती, हा श्री गुरु राऊ
भवतापुभेदी तो इंदु, सिद्धराजु, अक्षर परु
नरसुरगुरु देऊ अवधुतु तो दिगंबरु
अगृणु श्रीवर्द्धनु प्रबंधे वचनी स्तविनला यया यया यया ।।३।।

दासोपंत यांचे जीवन स्वसंतोषाचे होते. लेखन हा त्यांच्या दिनचर्येचा भाग होता. आपल्या लेखनासाठी ते रोज एक ढब्बू पैसा खर्च करीत असत. त्यांनी विद्येचा व्यासंग केला. साहित्याचा विचार करता, त्यांनी जवळपास सर्व साहित्यप्रकार हाताळले. संगीताचा विचार करता त्यांनी गायन, वादन, नाट्य व नृत्य या चारही शाखांचा अभ्यास केलेला त्यांच्या पदांवरून दिसतो. गायनामध्ये अनेक प्रकारच्या संगीत रचना, अनेक राग आणि तालांत निबद्ध केले. अशा प्रकारची 'कला सर्वज्ञता' असलेला कलाकार त्या काळात आणि नंतरही दिसून आला नाही.

सरस्वती गंगाधर – गुरुचरित्र

सोळाव्या शतकात आदिलशाही सल्तनतीत संगीताचे पोषक वातावरण होते, याचे अजून एक उदाहरण म्हणून कवी सरस्वती गंगाधरांचा उल्लेख करता येईल. त्यांनी लिहिलेल्या 'गुरुचरित्र' या ग्रंथामध्ये संगीत विषयक अनेक उल्लेख आढळतात. सरस्वती गंगाधर हे संगीताचे मर्मज्ञ होते हे त्यामुळे सिद्ध होते. दत्तावतार गुरू नरसिंह सरस्वती यांच्या जीवन कार्यावर लिहिलेल्या या ग्रंथात तत्कालीन संगीत शास्त्राच्या परंपरेचेदेखील वर्णन आढळते. गुरुचरित्रात लिहिल्यानुसार सरस्वती गंगाधर हे अपस्तंभ ब्राह्मण होते व सायमदेव यांच्या वंशपरंपरेतली त्यांची पाचवी पिढी होती. वडिलांचे नाव चौंडेश्वर असून आईचे नाव चंपा होते. त्यांचे आडनाव साखरे होते. सायमदेव हे नरसिंह सरस्वतींचे पट्टशिष्य होते. गुरुचरित्रावरून लक्षात येते की सरस्वती गंगाधर हे जरी कानडी असले तरी ते सिद्धहस्त मराठी कवी होते. त्यांनी दिलेल्या पुराणातील, रामायणातील दृष्टांतातून त्यांचे शब्दवैभव लक्षात येते. संगीत विषयक उल्लेख करताना ते म्हणतात की, ओवीप्रकार रागात गायला जातो. सहाव्या अध्यायात त्यांनी रावणाच्या गानोपासनेच्या निमित्ताने संपूर्ण संगीत शास्त्रच थोडक्यात सांगितले आहे. त्यात ३६ राग-रागिण्या, त्यांचे ऋतू, काळ, सप्तस्वर, देवता वर्ण आणि द्वीपाची अचूक माहिती दिली आहे. तसेच ४१ व्या अध्यायात श्री व जोगी रागातील कानडी पदे त्यांनी दिली आहेत. त्यांनी गायनाचा व भक्तीचा घनिष्ठ संबंध विशद केला आहे. ते लिहितात –

आणिक सांगेन एक खूण । गायनी करावे माझे स्मरण
त्यांचे घरी मी असे जाण । गायनी प्रीती मज बहु ।।
नित्य जे जन गायन करिती । त्यावरि माझी अति प्रीती
त्यांच्या घरी अखंडिती । आपण असे अवधार ।।

गुरुचरित्रात संगीत शास्त्रावर तीस श्लोक आहेत. त्यात वर्णन केलेली राग-रागिणी वर्गीकरण पद्धत सहा राग आणि छत्तीस रागिण्यांची दिली आहे, जी सोमेश्वर मताशी तंतोतंत जुळते. त्यातील काही निवडक श्लोक खालीलप्रमाणे -

राग सहित रागिणीसी । गायन करी सामवेदासी ।
श्री रागादि वसंतासी । आलाप करी दशशिर ।। १ ।।
भैरवादि पंचमरागी । नटनारायण मेघरागी ।
गायन करी अभ्यासयोगी । लंकानाथ शिवाप्रति ।। २ ।।
गौडी कोल्हाळ आंधळी । द्राविडरागी कौशिकमाळी ।
देवगांधार आनंदलिळी । गायन करी लंकानाथ ।। ३ ।।
धनाश्रिया वराडीसी । रामकली मंजिरेसी ।
गौडकी देशाक्षी हरिसी । गायन करी लंकेश्वर ।। ४ ।।
भैरवी गुर्जरी सहित । वेळावली राग ललित ।
कर्नाटकी हंसयुक्त । गायन करी दशशिर ।। ५ ।।
त्राटीका मोटकि देखा । टंकाक्षी सुधा नाटका ।
सैंधवा माळाकी ऐका । गायन करी लंकानाथ ।। ६ ।।
बंगाली राग सोरटीसी । कामबोध मधुमाधवीसी ।
देवक्रिया भूपाळीसी । गायन करी दशानन ।। ७ ।।
समया समयी आलापन । करी दशशिर आपण ।
प्रातःकाळी करी गायन । अष्टराग परियेसा ।। ८ ।।
मध्यमराग वेळोवेळी । दशांक भैरव करी भूपाळी ।
मल्हार धनाश्री बंगाली । प्रातःकाळी गातसे ।। ९ ।।
बराडी ललिता गुर्जरासी । गौडक्री अहिरी कैशिकेसी ।
माध्यान्हसमयी गायनासी । रावण करी परियेसी ।। १० ।।
कुरुंजी तोडी मालश्रियेसी । दशांक पंचम परियेसी ।
अपरान्ह वेळ अतिहर्षी । ईश्वराप्रती गातसे ।। ११ ।।
चारी प्रकार गौडीयेसी । रामकली श्री रागासी ।
देवकीपट मंजिरेसी । वसंतरागे ऋतुकाळी ।। १२ ।।
ऐसे छत्तीस रागेसी । गायन करी सामवेदासी ।
निर्वाण रूप भक्तीरती । चंद्र मौळी सांबाचिये ।। १३ ।।

'गुरुचरित्र' हा ग्रंथ दत्तसंप्रदायातील अत्यंत वंदनीय ग्रंथ मानला गेला. सरस्वती

गंगाधरांनी वर्णिलेल्या संगीत शास्त्रातून तीन निष्कर्ष काढता येतात. १) सोळाव्या शतकात उत्तरेतली राग-रागिणी वर्गीकरण पद्धत दक्षिण हिंदुस्थानात चांगलीच फैलावली होती. २) दक्षिणेत सोमेश्वर मत प्रचलित होते आणि ३) रागगायनाची शास्त्रीय पद्धत परंपरा दरबारी संगीताप्रमाणेच सांप्रदायिक भक्ती संगीतात अवलंबली जात होती.

■■■

सतरावे शतक : तरंग पाच

(मुघल साम्राज्य नकाशा)

मुघल साम्राज्य

जहाँगीर काळ (इ.स. १६०५ ते १६२७)

सतराव्या शतकाच्या सुरुवातीस अकबर बादशाहच्या निधनानंतर त्यांचा मुलगा सलीम ऊर्फ जहाँगीर राज्यपदावर बसला. आधीच्या मुघल सुलतानांनी वाढवलेली कला-संस्कृती जहाँगीर याच्या काळातदेखील तेवढीच सक्रिय राहिली. जहाँगीर याने सर्व कलांना राजाश्रय देण्याची परंपरा तशीच ठेवली असली तरी त्यांच्या राजवटीत काव्य आणि चित्रकला अधिक बहरली. त्या काळात शासक, राजपुत्र आणि दरबारी मनसबदारांचा आवडता छंद काव्य ऐकणे हा

होता. जहाँगीर याला गझल आणि कसिदा ऐकण्याची खूप आवड होती. त्याची बेगम नूरजहाँ हीदेखील कवियत्री होती. त्यामुळे नौरोज सारख्या सणांना मुशायरा, नृत्य, गायन-वादनाचे कार्यक्रम होत असत. या उत्सवात ते 'नटवा' जमातीचे 'लुली' नृत्य बघणे पसंत करीत. जहाँगीरच्या दरबारात जहाँगीरदाद, छत्र खान, परवेझदाद व खुर्रमदाद सारखे गवयी होते.

'मजलिस-ए-जहाँगिरी'मध्ये एका संगीतविषयक घटनेचे सविस्तर वर्णन आहे. लेखक अब्द-अल-सत्तार कासिम लाहोरी लिहितो की दहा ऑगस्ट इ.स. १६११ मध्ये एकशे पाचव्या मजलिसच्या वेळी बादशाह जहाँगीरच्या शयनाच्या वेळी सर्व प्रकारचे गायक आणि वादक (कलावंतन वा दिगर गोयंदगन) उपस्थित होते. त्यांच्यामध्ये मकू आणि हमजा हे दोन कव्वालदेखील उपस्थित होते. त्यांनी एक 'दुबाइती' (गायन प्रकार) पेश केली. बादशाहने विचारले, 'कोणाची रचना?' मकू यांनी सांगितले की ते काव्य कवी मुश्फिकीचे होते. बादशाहने त्यांचा पत्ता विचारला तेव्हा ते म्हणाले की ते बुखारा इथे राहतात. बादशाहचे कुतूहल शमल्यावर त्यांनी ते काव्य तासभर गायले. बादशाहने त्या काव्याच्या अर्थाची चर्चा केली आणि सबक-ए-हिंदी या काव्याचे कवी फिगानी यांचे काव्य म्हटले. अशा प्रसंगामधून जहाँगीर याचे काव्य प्रेम दिसून येते. मुत्तरीबी समरकंदी या कवीनेदेखील 'नुश्क-इ-झिबी-इ जहाँगिरी'मध्ये असाच एक किस्सा लिहून ठेवला आहे. ते म्हणतात की, बादशाह जहाँगीर याच्या दहाव्या भेटीच्या वेळी, बादशाहने सत्तर वर्षांच्या मुत्तरीबीला गाण्याची फर्माईश केली. त्याने जेव्हा अक्षमता व्यक्त केली तेव्हा त्यांची संगीत शास्त्रावर चर्चा झाली. सतराव्या भेटीच्या वेळी बादशाह, मुत्तरीबीला म्हणाले, की गोड गळ्याच्या फसीह खाँ यांनी तासन्तास गायलेल्या तुमच्या काव्यांची आम्ही खूप मजा घेतली. जहाँगीर हा केवळ फारसी नाही तर हिंदी काव्याचादेखील रसिक होता. त्याने बुटा, जदरूप गोसाई, राजा बिशन दास, राय मनोहरलाल आणि राजा सूरज सिंह यांच्यासारख्या हिंदी कवींना राजाश्रय दिला होता. त्यांच्या दरबारात अमीर खुस्रो याच्या अनेक कव्वाल्या दिल्लीचे कव्वाल पेश करीत असत. एरवीसुद्धा मुघल बादशाह दरबारानंतर गझल, कव्वाली इत्यादी गायनप्रकार ऐकत असत. मात्र जहाँगीर याच्या आत्मवृत्तात दरबारात कव्वाली गायन केल्याचा उल्लेख आढळतो. गझलचे असामान्य कलाकार शौकी कव्वाल यांना जहाँगीर बादशहाने आनंद खाँ ही उपाधी बहाल केली होती. इब्राहीम आदिलशाह द्वितीय याची 'किताबे नवरस'मधली धृपदे ऐकून त्यांची प्रशंसा केल्याचा उल्लेख इतिहासात आढळतो.

'तुजुक-ए-जहाँगिरी'मध्ये जहाँगीर लिहितो, ''माझ्या आदेशावरून माझ्या मुलाने, खुर्रम याने उस्ताद मुहम्मद नाईल या बासरी वादकाला माझ्याकडे पाठवले. मजलीस-ए-साज मध्ये मी त्यांचे काही सांगीतिक प्रकार ऐकले होते. एका गजलसाठी माझ्या नावाने निर्माण केलेली धून त्यांनी वाजवली. मी त्यांची रुपयात 'तुला' करण्याचे फर्मावले. ती सहा हजार तीनशे रुपये झाली. याशिवाय मी त्यांना अंबारीसह हत्ती बक्षीस म्हणून दिला.'' उस्ताद मुहम्मद नाईल याला शहाजहाँनने बुऱ्हाणपूरवरून आणले होते व त्या धुनेचे नाव 'सौत जहाँगिरी' होते असा उल्लेख त्याच्या आत्मचरित्रात येतो. एखादी संगीत रचना करून त्या रचनेला राजाचे नाव देऊन त्यांना अर्पण करण्याच्या प्रथा त्याकाळी होती असे दिसते. इ.स. १६१६ मध्ये मुल्ला तर्जी याने 'मदन-अल-जवाहिर' नावाचे नीतिकथांचे पुस्तक लिहिले. दोन अध्यायांतील

या पुस्तकातील एक प्रकरण 'दर्बदान-ए-हकीकत-सरुद' या संगीत विषयक नावाने आहे. हे पुस्तक त्याने बादशाह जहाँगीरला अर्पण केलेले आहे. अकबर काळात असलेले अनेक संगीत कलाकार बादशाह जहाँगीरच्या दरबारात तसेच चाकरीत राहिले होते. तोपर्यंत तानसेन, बिरबल राहिले नव्हते, तरी भूपत खान, बिलास खान हे सन्माननीय कलाकार होते. तानतरंग खान देखील होते. याशिवाय तानसेनचा खूप मोठा शिष्य संप्रदाय होता. त्यातील मियाँ चाँद खान हा सर्वांत प्रसिद्ध गायक होता. तानसेनचे गुरू म्हणून गौस महम्मद खाँ हे सुफी संत आणि हरिदास डागूर असल्याचे सांगण्यात येते. लेखक प्रभुदयाल मित्तल यांच्या मते गौस महम्मद ऊर्फ शेख हमिदुद्दीन यांचा मृत्यू इ.स.१६२० मध्ये झाला. अकबरनामानुसार आधी ते हुमायूँ विरुद्ध लढणारे सरदार होते. बैरम खान यांनी त्यांना अटक केल्यावर ते फकीर झाले व त्यानंतर ते आजन्म ग्वाल्हेरला राहिले. काळाचा हिशोब केला तर मुहम्मद गौस जेव्हा फकीर झाले तेव्हा तानसेन हा प्रौढावस्थेत होता व तो ग्वाल्हेरहून निघून गेला होता. अबुल फजलच्या 'अकबरनामा'चा जर संदर्भ खरा मानला तर तानसेनची मुहम्मद गौसकडे संगीत शिक्षण घेण्याची कथा ही किंवदन्ती ठरते. तसेच स्वामी हरिदास आणि हरिदास डागूर यांच्याविषयीसुद्धा अनेक मतप्रवाह आहेत. स्वामी हरिदास आणि हरिदास डागूर हे दोन भिन्न गायक होते याला पुष्टी देणारे धृपद कृष्णानंद व्यास यांनी पूर्ववर्ती रचनाकारांचा संकलित केलेला ग्रंथ 'रागकल्पद्रुम'मध्ये आढळते. वृंदावनचे स्वामी हरिदास हे सखी संप्रदायाचे होते. राधा आणि कृष्ण हे त्यांच्या काव्याचे विषय होते. हरिदास डागूर हे अकबर बादशाहच्या दरबारातील संगीतज्ञ होते, असे त्यांनी लिहिलेल्या पदावरून दिसून येते. पुढील धृपदात हरिदास डागूर यांनी नायकाचे गुण वर्णन दिले आहे.

राग पूरबी तिताला

१) **तानतरंग है सप्तसूर रंग जिन लगाम सुध अलापन ।।**
मुरछना गजगाह ताल तरल अद्भुत गत हय कल लेकी धुरापन ।।
धारु धुरपद काव्य सज जो ताल सवार गज गभक निडेशन ।।
हरिदास डागुर उत्तम नायक जो गुण लये गरुवाये मन ।।

२) **ज्ञान मदमाते जे नर निश दिना तिनको, कबइं न होत खुमारी ।**
सतके प्याला भर भर पीवत रमना सवाद लेत
ध्यान धरत जाको लगी रहत जिय तारी ।।
मनकर सायन तन करो भाटो, पांचो आत्मा अग्नि जारी ।
हरिदास डागुर के प्रभू ध्यान धरत की मानो बात बुन्द्यु डारी ।।

धृपद गायन शैलीचे हरिदास डागुर हे डागुर बानीचे होते हे कविराय जगन्नाथ यांनी म्हटलेले धृपद आधीच उद्धृत केले गेले आहे.

बादशाह जहाँगीर याच्या काळात फारसी भाषेतून अनेक इतिहास ग्रंथांचे लेखन झाले. बादशाह याने लिहिलेल्या 'तुजुक-ए-जहाँगिरी' बरोबरच मुत्तमिद खाँ याचा 'इकबालनामा-ए-जहाँगिरी', ख्वाजा कामगर याचा 'मस्सारा जहाँगीर', नियामतुल्लाह याचा 'मकाइझम-ए-अफगानी', मुहम्मद कासिम फरिश्ता याचा 'तारीख-ए-फरिश्ता', मुल्ला नानवंदी याचा 'मस्सारे राहिनी' इ. ग्रंथांची निर्मिती देखील झाली. याच काळात खूप मोठ्या प्रमाणावर

(बादशाह जहांगीर – फोटो सौजन्य – British Library)

चित्रनिर्मिती झाली. स्वतः जहाँगीर चित्रांचा खूप मोठा चाहता आणि मर्मज्ञ होता. मुघल चित्रशैली याच काळात विकसित झाली. जहाँगीर याच्या आयुष्यातील घटनांवर आधारित अनेक चित्रे या काळात निर्माण झाली. त्याच्या दरबारात हेरतचे आगा रजा, अबुल हसन याचा मुलगा फारुख बेग, मुहम्मद नादिर, समरकंदचे मुहम्मद मुराद, पशूंचे अद्वितीय चित्र काढणारे उस्ताद मन्सूर, बिशनदास, मनोहर आणि गोवर्धन असे अनेक चित्रकार होते. जहाँगीरच्या महालात चित्रदालन होते. 'तुजुक-ए-जहाँगिरी'मध्ये तो लिहितो, 'माझी चित्रांची आवड इतक्या स्तरापर्यंत गेली आहे की माझ्यासमोर मृत किंवा जिवंत असलेल्या कोणाही चित्रकाराचे चित्र आणले तरी मी कोणाचे आहे ते तात्काळ ओळखू शकतो. जर एखाद्या चित्रामध्ये अनेक व्यक्तिरेखा असतील आणि त्या वेगवेगळ्या चित्रकारांनी रंगवल्या असतील तरी मी कुठली कोणी रंगवली हे सांगू शकेन. एखाद्या चेहऱ्यावर दुसऱ्याने डोळा व भुवया काढल्या तरी मी ओळखू शकेन.'

जहाँगीर याच्या चित्रकलेतील रुचीमुळे अनेक चित्रकार दिल्लीत आले. त्या काळात युरोपीय चित्रकारांचे प्रमाणदेखील वाढले होते. युरोपीय शैलीचा प्रभाव हिंदुस्थानी चित्रांवर पडला. तसेच चित्रकारांमध्ये विशेष पारंगतता निर्माण झाली. मनोहर आणि बासवान हे व्यक्तिचित्र तज्ज्ञ होते. मन्सूर पशू आणि पक्षी तर अबुल हसन हे रंग आणि रचना तज्ज्ञ होते. एखादे चित्र निर्माण करताना सर्व चित्रकार आपापल्या वैशिष्ट्यानुसार चित्रकारी करीत. या काळात लघुचित्रकारी फोफावली. शाही दरबारात आणि महालात चित्रकारीचे कारखाने स्थापन झाले. कागद बनवणारे, सुलेखनकार, चित्रकार, प्रकाशक एकत्रपणे या कारखान्यांमध्ये काम करीत. संगीताच्या दृष्टीने पाहिले तर या काळात मुघल शैलीमध्ये अनेक राग आणि रागिणींची चित्रे निर्माण झाली. तसेच गायनासाठी साथीचे वाद्य म्हणून तंबोरासदृश्य वाद्य, मोठ्या प्रमाणात चित्रांमध्ये दिसू लागले.

बादशाह जहाँगीर याच्या कालखंडात दोन महत्त्वाचे संगीत ग्रंथ निर्माण झाले. १) सोमनाथ यांचा रागविबोध आणि दामोदर पंडित यांचा संगीतदर्पण.

रागविबोध – या ग्रंथाचे ग्रंथकार सोमनाथ हे आंध्र प्रदेशीय राजमुंद्री या गावचे होते. ते सकलकला कुळातले असून त्यांच्या पित्याचे नाव मुदगल सुरी आणि आजोबांचे नाव मेंगनाथ होते. अठरा सप्टेंबर १६१० रोजी त्यांनी हा ग्रंथ लिहिला. रागविबोधमधील अध्यायांचा अभ्यास केल्यावर लक्षात येते की सोमनाथ यांचा संपर्क उत्तर हिंदुस्थानाशी आला होता. त्यांच्यावर

पूर्ववर्ती रामामात्य आणि पुंडरीक विठ्ठलांचा प्रभाव दिसून येतो. ते कोणाच्या पदरी होते किंवा हा ग्रंथ त्यांनी कुठे लिहिला याविषयी माहिती उपलब्ध नाही. परंतु या ग्रंथातून हिंदुस्थानी आणि कर्नाटक संगीत पद्धती सुस्पष्टपणे भिन्न झाल्या होत्या हे दिसून येते. हा ग्रंथ आर्या छंदातला असून त्यांनी प्रत्येक अध्यायाला विवेक हे नाव दिले आहे. ग्रंथात पाच विवेक आहेत. १) श्रुती-स्वर, २) वीणा, ३) मेल, ४) राग, ५) राग रूप. आर्या छंद निवडण्यामागचे कारण सांगताना ते म्हणतात, की या छंदातच सा,री,ग, ही स्वरांच्या संक्षिप्त रूपांची योजना करता येते. यातून त्यांचा साहित्य व छंदशास्त्राचा अभ्यास दिसून येतो. सोमनाथ यांना पूर्ववर्ती शारंगदेव व कल्लिनाथ यांच्या काळातील संगीत शास्त्र व वर्तमानात प्रचलित असलेले संगीतशास्त्रही माहीत होते. त्यामुळे रागविबोधाच्या निर्मितीचे कारण सांगताना ते म्हणतात की पूर्ववर्ती शास्त्रांमधील वर्तमानातील संगीत प्रकारांचे विश्लेषण करण्यापेक्षा, वास्तवात आहे तेच संगीत शास्त्र विशद करण्यासाठी या ग्रंथांची निर्मिती झाली आहे. सोमनाथ हे प्रागतिक विचारांचे होते. त्यांच्या ग्रंथात नव्या आणि जुन्या शास्त्रांचा समन्वय आढळतो. स्वर-श्रुती या पहिल्या विवेकात त्यांनी बरेचसे शास्त्र शारंगदेव, कल्लिनाथ आणि रामामात्य यांचे उद्‌धृत केले असले तरी त्यांनी मृदू सा, म, व प ही नवी विकृत स्वरांची रूपे तयार केली. रामामात्यांसारखीच त्यांनी सात शुद्ध आणि सात विकृत स्वर सांगितले असले तरी प्रत्यक्षात सतरा स्वरस्थाने निर्माण केली. (सात शुद्ध + दहा विकृत - साधारण ग, अंतर ग, कौशिक नी, काकली नी, मृदु सा, म आणि प. याशिवाय स्वर जर एकेक श्रुती चढला तर तीव्र, तीव्रतर आणि तीव्रतम होतो) सोमनाथ यांनी ही स्वररचना फारसी संगीताचा प्रभावाने निर्माण केली असावी. याशिवाय रागस्वरूप स्पष्ट करणारे ग्रह, अंश, न्यास आणि वेगवेगळे वर्ण यांवर त्यांनी भाष्य केले आहे. सोमनाथ यांनी तेवीस मेल आणि एकावन्न जन्य राग सांगितले आहेत. त्यातील तेरा मेलांचे स्वर हे पूर्ववर्ती रामामात्य यांचे, तीन मेल पुण्डरीक विठ्ठल, चार मेल श्रीकंठ आणि तीन मेलांचे स्वर स्वनिर्मित होते. **'मेल' हेच देशी भाषेत 'थाट' होय,** असा उल्लेख पहिल्यांदाच रागविबोधमध्ये आढळून येतो. सोमनाथ यांनीच प्रथमतः 'मेला'ला 'स्वर संस्थान' असे नामकरण दिले.

'मिलन्ति वर्गीभवन्ति रागा यत्रेनितदाश्रयाः स्वर संस्थान विशेषाः मेला; थाट' इति भाषायाम् - ते कथ्यन्ते ।

सोमनाथ यांनी शुद्ध सप्तक मुखारी रागाचे मानले. तसेच वीणेच्या चार तारांवर स्वरांची स्थापना करून मेलांचे स्वरांनुसार वर्णन केले. त्यांनी 'गमक' या सांगीतिक संज्ञेचे सर्वाधिक विश्लेषण केले. हे विश्लेषण पुढच्या काळातील संगीत प्रस्तुतीसाठी महत्त्वाचे ठरले. निरनिराळ्या गमकांचे घटक स्वर, त्यात होणाऱ्या स्वरांच्या साघात (आघातयुक्त) आणि निराघात क्रिया आणि वेगवेगळ्या स्वरगती यांचे सविस्तर, स्पष्ट वर्णन त्यांनी केले. या आधी असे विश्लेषण कोणीही केले नव्हते. सोमनाथ केवळ वर्णन करून थांबले नाहीत, तर त्यांनी एक नवीन स्वरलेखन पद्धती विकसित केली. पूर्वीचे ग्रंथकार भरत यांनी पखवाजाच्या बोलांचे स्वरलेखन दिलेले होते. नान्यभूपाल आणि संगीत रत्नाकरातदेखील स्वर दिले होते, पण त्यात संदिग्धता दिसते. सोमनाथांनी तयार केलेली गमक चिन्हे, त्यांचा रागालापांमधला वापर अतिशय वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. गायनामध्ये वापरण्याची ही गमके वीणेवर सांगताना त्यांनी ती अधिकाधिक नादात्मक करण्याचा ऐतिहासिक प्रयत्न केला. एवढा सखोल विचार आधीच्या काळातही

झाला नाही आणि पुढील काळातही क्वचित झालेला दिसतो. सोमनाथांनी 'राग विवेक' मध्ये पन्नास रागांचे आलाप स्वरलेखनाच्या चिन्हांसहित लिहिले आहेत. आलापांमधली गमके ही हिंदुस्थानी संगीताच्या गायन पद्धतीच्या जवळ जाणारी आहेत. ही गमके आजच्या काळातही उपयुक्त होऊ शकतात. सोमनाथांनी विशद केलेली गमकांची नावे व त्यांची स्वरलेखन चिन्हे खालीलप्रमाणे–

या शिवाय त्यांनी मंद्र सप्तकाला 'मृदु' संज्ञा दिली आहे. तार सप्तकाला 'कठिन' आणि आलापाच्या समाप्तीला 'पद्म' असे म्हटले आहे. या संज्ञेचीदेखील चिन्हे त्यांनी दिली आहेत. उदाहरणार्थ –

चिन्हे	चिन्हे
१) प्रतिहति – स	**२) अनुहति – स**
३) आहति – स	**४) अहति – स**
५) पीडा – स०	**६) दोलन – स**
७) विकर्ष – स	**८) गमक – स S**
९) कंप – स	**१०) घर्षण – स**
११) मुद्रा – स	**१२) स्पर्श – सँ**
१३) नैमन्य – स	**१४) प्लुति – स**
१५) द्रुति – सरिग	**१६) परता – स**
१७) उच्चता – स	**१८) निज उच्चता – स०**
१९) निज परता – स०	**२०) शम – स ०**

१) मंद्र– मृदु – स, २) तार– कठिन – स , ३) समाप्ती– पद्म – स*⃰*

त्यांनी या संकेतांचा श्लोक रागविबोधमध्ये दिला आहे.

इति संकेतेष्वको द्वौ बहवो वा स्वरे स्युरेकस्मिन् ।
यत्रैकवादनं द्विस्तत्संकेतोऽपि तत्र द्विः ।।
लम्बेन बिन्दुनोनाः शीर्षे मध्यस्वरा इह ज्ञेयाः ।
प्रारब्धरुपपूर्तौ पद्माकरश्च संकेतः ।।

सोमनाथांनी रागांची नादमय आणि देवतामय अशी दोन रूपे सांगितली आहेत. सतराव्या शतकात राग–रागिणी वर्गीकरण पद्धत लोकप्रिय होत असताना व लोकव्यवहारातील रागचित्रे काढताना स्वर संदर्भ मिळावा म्हणून त्यांनी पूर्ववर्ती संगीतज्ञांनी सांगितलेली ग्रह, अंश, न्यास इत्यादी रागलक्षणे, उत्तर हिंदुस्थानी पद्धतीतील शुद्ध, छायालग आणि संकीर्ण ही रागरचना पद्धती आणि रागांची मांडणी करताना वापरलेली गमक चिन्हे अशी नादमय स्वरलेखन पद्धतीचा सर्वप्रथम अवलंब केला. याशिवाय त्याच रागांचे रूप वर्णन करून त्यांची 'देवमय' आकृतीचेसुद्धा वर्णन केले आहे. 'शंकराभरण' या रागाचे उदाहरण म्हणून घेतल्यास सोमनाथ सांगतात की 'शंकराभरण' हा राग मल्लारि मेलाचा असून तो प्रातःकाळी गायला जातो. त्यानंतर

ते संकेत चिन्हांचा वापर करून त्या रागाचे नादमय स्वरूप स्पष्ट करतात.

स म ग म रि गु० रि स०० स म ग म रि गु० ग रि गु ।

म प० सं धं० निु सं सं धं प म ग म–

रि गु० ग रि गु म प० सं स धं प म ग रि

याच रागाचे देवतामय रूप त्यांनी श्लोकातून सांगितले आहे.

राग शंकराभरण

गलराजिकमल र्भाले भसिती रतः सदा नृत्ये सुन्दरगौरः शोणाम्बरधरणः शंकराभरणः

अर्थ– (गळ्यात कमळाची माळ शोभते. कपाळावर भस्म रेखलेले आहे. तो नृत्यात मग्न आहे. तो गौरवर्णी असून लाल वस्त्र धारण केलेला आहे).

सोमनाथांनी रागाचे नादमय व देवतामय स्वरूप सांगताना प्रत्येक रागाचा गायन समय निर्देशित केला आहे. प्रातः, माध्यान्ह, अपरान्ह, प्रदोष, रात्रौ असे विशिष्ट गायन समय त्यांनी ग्रंथात दिले आहेत. सोमनाथांच्या रागविबोधातून तत्कालीन संगीत व्यवस्थेबरोबरच तयार झालेली नवीन गायन पद्धत सुस्पष्ट झालेली दिसून येते.

संगीतदर्पण – बादशाह जहाँगीर याच्या काळात चित्रकलेची भरभराट झाली. त्यातही पोर्ट्रेट चित्रकला अमाप बहरली. याचा परिणाम संगीत कलेवरदेखील झाला. या काळात राग–रागिणी चित्रांमधली देवी–देवतामय रूपे कमी होऊन नायक–नायिकांची रागमाला चित्रे रंगवली जाऊ लागली. या दृष्टीने दामोदर पंडित यांच्या ‘संगीतदर्पण’ ग्रंथाने महत्त्वाची भूमिका बजावली.

दामोदर पंडित हे मूळचे विजयनगर साम्राज्यातील होते. त्यांचे वडील लक्ष्मीधर भट्ट हे तिरूमला विजयनगरच्या दरबारातले राजकवी होते. दामोदर पंडित संगीत शास्त्र निपुण असल्यामुळे त्यांना ‘चतुर’ ही उपाधी लाभली. त्यांनी इ.स. १६२५ च्या सुमारास ‘संगीतदर्पण’ हा ग्रंथ लिहिल्याचे इतिहासकारांचे मत आहे. दामोदर पंडितांनी ग्रंथ निर्मिती करताना तत्कालीन संगीताचा विचार केला होता. त्यामुळे त्यांनी ग्रंथातील अध्यायांमध्ये संगीत रत्नाकर आणि रागार्णव या ग्रंथातील, त्या काळाला योग्य तेवढेच संदर्भ घेतले. ‘संगीतदर्पण’मधील वैशिष्ट्य असे की यामध्ये राग वर्गीकरणाचा विचार त्यांनी वेगवेगळ्या पद्धतीने मांडला आहे. त्यात भाषांग, क्रियांग, रागांग, उपांग आणि शुद्ध, छायालग व संपूर्ण अशा वर्गीकरण पद्धती दिल्या. तसेच ग्रंथात पहिल्यांदाच स्वर संख्येवर (ओडव, षाडव, सम्पूर्ण) वर्गीकरण केल्यानंतर तीन ‘मतां’च्या आधाराने त्या त्या मतात प्रचलित असलेल्या रागांची माहिती दिली. पहिले शंकर किंवा सोमेश्वर मत असून या मताप्रमाणे मूळ राग सहा असून प्रत्येक रागास सहा रागिण्या किंवा वारांगना आहेत. दुसरे रागार्णव मत असून या मताप्रमाणे मूळ सहा रागांना प्रत्येकी पाच राग सांगितले आहेत. रागार्णवमध्ये ‘रागिण्या’ हा शब्द वापरलेला नाही. तिसरे हनुमान मत असून या मताप्रमाणेही मूळ राग संख्या सहा व त्यांच्या प्रत्येकी पाच रागिण्या, याप्रमाणे छत्तीस राग व रागिण्या, यांचे स्वरूप व लक्षण यांचा सविस्तर विस्तार दामोदर पंडितांनी केला. ‘संगीतदर्पण’मधील राग वर्गीकरण हनुमान मताप्रमाणे केले गेले. याशिवाय रागांचा गायन समय आणि प्रमुख रागांच्या ऋतूंचादेखील विचार या ग्रंथात केला आहे. दामोदर पंडितांनी हा ग्रंथ

(Ragini bilaval photo source -Regents of the University of Michigan Department of history of art visual resources collections)

सात अध्यायांत लिहिला. १) स्वराध्याय, २) रागाध्याय, ३) प्रकीर्णाध्याय, ४) प्रबंधाध्याय, ५) वाद्याध्याय, ६) तालाध्याय आणि ७) नृत्याध्याय. त्यांनी लेखन परंपरेप्रमाणे प्रत्येक अध्यायात बराचसा भागात पूर्वसुरींच्या मतांचा संदर्भ दिला असला, तरी तत्कालीन संगीताचा विचारसुद्धा त्यात मांडला आहे. प्रबंधाध्यायात रत्नाकरातील सालगसूड प्रबंधाचे विविध प्रकार सांगताना त्यांनी वीरशृंगार, चतुरंग, सारभलीला, सूर्यप्रकाश, चंद्रप्रकाश, रणरंग, नंदन आणि नवरत्न प्रबंधांचा विचार विस्ताराने मांडला आहे. कदाचित हे प्रबंध सतराव्या शतकात अस्तित्वात असावेत. यातील सूर्यप्रकाश आणि चंद्रप्रकाश प्रबंधांचा उल्लेख मार्गी म्हणून 'आईन-इ-अकबरी'मध्ये आलाच होता. वाद्याध्यायातील मत्तकोकील वीणेला त्या काळात स्वरमंडळ हे नाव लाभले होते आणि आलापिनी वीणा ही आघाटी या नावाने प्रचलित होती. तालाध्यायातदेखील देशी तालांचे वर्णन करताना सालग, शुद्ध आणि संकीर्ण ताल सांगितले, जे इतरत्र कुठल्याही ग्रंथात आढळले नाहीत. सोमनाथांच्या 'रागविबोध' प्रमाणेच दामोदर पंडितांनी राग-रागिणी वर्गीकरण हनुमान मताप्रमाणेच केले असले, तरी रागांच्या ध्यान वर्णनाबरोबरच त्याचे सांगीतिक वर्णन आणि मूर्च्छनांचे स्वरही दिले आहेत. त्यात फरक इतकाच की यातील स्वरूप त्रोटक असून काही राग सोडल्यास बऱ्याच राग व रागिण्यांचे चित्ररूप हे देवतामय रूपाच्या ऐवजी नायक व नायिकांमध्ये परावर्तित झाले होते. उदाहरणार्थ सहा मूळ रागातील श्री रागाच्या आसावरी रागिणीचे ध्यान रूप, सांगीतिक रूप आणि मूर्च्छनामधून वर्णन केलेले चित्रमय वर्णन नंतरच्या काळात बहरलेल्या रागमाला चित्रांमधून दिसून येते. उदाहरणार्थ -

१) संगीतशास्त्र वर्णन

आसावरी गरित्यक्ता धग्रहांशा च औडवा
न्यासस्तु धैवतो ज्ञेयः करुणा रस निर्भरा ।।

या रागाचे अजून एक लक्षण दिले गेले आहे.

कुकुभायाः समुत्पन्ना धान्ता मांश्ग्रहा मता पंचमेनैव रहिता षाडवा च निगद्यते ।।

२) राग ध्यान

श्रीखण्ड शैल शिखरे शिखि पुच्छ वस्त्रा मातङ्ग मौक्तिक कृतोद्य महारवल्ली ।

आकृत्य चन्दन तरोरुरंग वहन्ती आसावरी वलय मुज्वलनील कान्तिः ।।

३) मूर्च्छना -

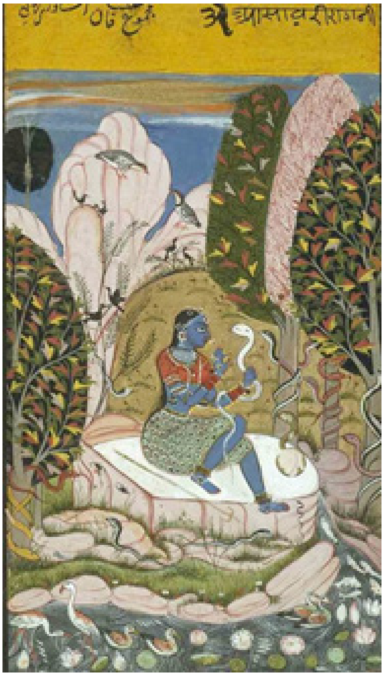
ध नि स म प ध ।। दूसरे मत ।। धनि स रि ग ध ।।

४) रागमाला चित्र - आसावरी

दामोदर पंडितांनी सोमेश्वर रागार्णव आणि हनुमान मताशिवाय असलेल्या रागांचे उल्लेखदेखील केले आहेत. त्यातही स्वर साधर्म्य असलेले राग उदा. वेलावली आणि शंकराभरणम् असे सांगितले आहेत.

'मत' राग वर्गीकरणाप्रमाणेच त्यांनी मूळ रागांना ऋतूंप्रमाणे वर्गीकृत केले. त्यात श्री राग रागिणींसह शिशिर ऋतूत गावा, बसंत राग रागिणींसह वसंत ऋतूत, भैरव राग सपत्नीक ग्रीष्म ऋतूत, पंचम राग रागिणींसह शरद ऋतूत, मेघ राग सपत्निक वर्षा ऋतूत आणि नट्टनारायण भार्यांसह हेमंत ऋतूत गावा असे म्हटले आहे.

।। श्रीरागो रागिणीयुक्तः शैशिरे गीयते बुधैः
वसन्त स्वसहायस्तु बसन्तौ प्रगीयते ।।
भैरवः स्वसहायैस्तु ऋतौ ग्रीष्मै प्रगीयते ।
मेघ रागौ रागिणीभिर्युक्तो वर्षासु गीयते ।।



(Asavari 1680 photo source Regents of the University of Michigan, Department of history of art visual resources collections)

दामोदर पंडितांनी रागांचे गानसमय आणि ऋतू यांचे शास्त्रोक्त वर्णन केले असले तरी राजाज्ञा झाली तर राग समयाची उपेक्षा करावी आणि गायकाला जेव्हा इच्छा होईल तेव्हा कोणताही राग गावा असा व्यवहारी सल्ला त्यांनी 'संगीतदर्पण' मध्ये दिला आहे. दामोदर पंडित यांच्या जीवन काळातच संगीतदर्पण अत्यंत प्रसिद्ध झाले होते. त्यातले अनेक श्लोक, अनेक रागवर्णने नंतरच्या काळातील लेखक व कलाकारांनी ग्रंथांमध्ये व चित्रांमध्ये वापरली. सतराव्या शतकाच्या शेवटी संगीतदर्पणचा फारसी अनुवाद खुशहाल खाँ यांनी 'शम्स-अल-अस्वात' या नावाने केला. हिंदुस्थानी संगीतातील रागांचे रस, त्यांच्या संमोहनशक्तीचे मर्म समजण्यासाठी संस्कृत ग्रंथ अनुवादाबरोबरच लघुचित्रांसारखे रंग-रेषेचे माध्यम त्या काळात लोकप्रिय आणि प्रतिष्ठित झाले होते. रागमाला चित्रांची लघुचित्रे काढण्याच्या विविध शैली तयार झाल्या होत्या. मुघल शैलीप्रमाणेच राजस्थानी, दख्खन, पहाडी अशा रागमाला चित्रांच्या शैली सतराव्या शतकापर्यंत संपूर्ण हिंदुस्थानात प्रसिद्ध झाल्या.

शहाजहाँ काळ (इ.स.१६२८–१६५८)

बादशाह जहाँगीर याच्या निधनानंतर खुर्रम ऊर्फ बादशाह शहाजहाँ हा मुघल तख्तावर बसला. बादशाह अकबर याचा शहाजहाँ हा सर्वांत आवडता नातू होता. आपल्या मुलांच्या अकार्यक्षमतेवर नाराज होऊन बादशाह अकबर आणि त्यांची निपुत्रिक बेगम रुकैय्या सुलतान यांनी या केवळ सहा दिवसांच्या बाळाचा जातीने सांभाळ करण्यासाठी स्वतःकडे ठेवून घेतले. शहाजहाँ याचे मूळ नाव शहाबुद्दीन मुहम्मद खुर्रम होते. त्याचा जन्म लाहोर येथे पाच जानेवारी १५९२ मध्ये झाला. खुर्रम याला भविष्यकाळातील राज्यकर्त्याला आवश्यक असणारे युद्ध व प्रशासनिक असे दोन्ही प्रकारचे शिक्षण बादशाह अकबराने दिलेच, त्याचबरोबर काव्य आणि संगीताची रसिकता निर्माण केली. तर नीतिमूल्यांचे धडे बेगम रुकैय्या सुलतान याने खुर्रम याला दिले. शहजादा खुर्रम बादशाहाचा एवढा लाडका होता की खुद्द जहाँगीर याला त्या प्रेमाचा हेवा वाटे. रुकैय्याने खुर्रमवर पुत्रवत प्रेम केले. खुद्द जहाँगीरने आपल्या आठवणीत लिहिले आहे की रुकैय्या सुलतानला स्वतःचा पुत्र असता तरी त्याच्या हजार पटीने प्रेम तिने शहजादा खुर्रम याच्यावर केले असते. इ.स. १६०५ मध्ये आजोबा बादशाह अकबर याच्या मृत्यूनंतर चौदा वर्षांचा खुर्रम आपल्या वडिलांच्या घरी परतला. लवकरच खुर्रमने महाराणा अमरसिंह द्वितीय याचा पराभव करून आणि दख्खनची चढाई यशस्वी करून स्वतःची भावी बादशाह बनण्याची योग्यता सिद्ध केली. त्याच्या कर्तृत्वावर खूष होऊन जहाँगीर बादशाह याने त्याला ‘शहाजहाँ’ हा किताब बहाल केला. इ.स. १६२७ साली बादशाह जहाँगीरच्या मृत्यूनंतर सिंहासनावर दावा करणाऱ्या इतर वारसदारांचा बीमोड करत शहाजहाँ मुघल तख्तावर बसला. दक्षिणेत विजापूरपासून उत्तरेत खैबर खिंडीपर्यंत मुघल साम्राज्याचा विस्तार करून त्याने आपले सार्वभौमत्व प्रस्थापित केले. प्रिय पत्नी अर्जुमंद बानू बेगम ऊर्फ मुमताज महलकडून त्यांना जहाँआरा बेगम, दाराशिकोह, शहा शुजा, रोशनआरा बेगम, औरंगजेब, मुराद बक्ष आणि गौहरआरा बेगम ही अपत्ये झाली. याशिवाय पहिल्या पत्नी कदहारी महलकडून परिहीजआरा बेगम ही कन्या प्राप्त झाली होती.

शहाजहाँ जेवढा पराक्रमी बादशाह होता तेवढाच कलांचा उदार आश्रयदाता होता आणि रसिक होता. शहाजहाँचा काळ हा स्थापत्यशास्त्र, चित्रकला, काव्य आणि संगीतासाठी सुवर्णकाळ मानला गेला. याच काळात त्याने दिल्लीजवळ शहाजहाँनाबाद हे नवीन शहर वसवले. लाल किल्ला, आग्रा किल्ल्याचा काही भाग, जामा मस्जिद, लाहोरचे मोती मस्जिद, लाहोर किल्ला, शालिमार बाग आणि ताजमहालासारखी अजोड भव्य स्मारके बांधली. तख्त–ए–ताऊस सारखे अप्रतिम सिंहासन तयार करवून घेतले. शहाजहाँच्या दरबारात फारसी आणि हिंदी या दोन्ही भाषांचे कवी होते. दरबारातील लोकांना फारसी भाषा येत नाही हे कळल्यावर त्यांनी प्रशासकीय भाषा हिंदी केली. सतरावे शतक हे रीती काव्याचे शतक होते. रीती काव्य हे प्रामुख्याने नायिका भेदाचे काव्य असल्यामुळे ते धृपद गायन परंपरेशी जोडले गेले, जे बादशाह आणि इतर दरबारी यांच्या रसिकतेला अनुकूल होते. याच काळात राग–रागिणी वर्गीकरण पद्धतीत नायक–नायिका भेदाचे विषय (शृंगार) अधिक लोकप्रिय झाले होते. त्याचे प्रतिबिंब काव्य, चित्र आणि संगीतावर पडले होते. संस्कृत दरबार परंपरेची शृंगार काव्यपरंपरा, या काळातील सर्व कलांना अनुकूल झाली होती. बादशाह अकबर याच्या काळापासून सुरू

झालेली संस्कृत ग्रंथ अनुवादाची परंपरा शहाजहाँच्या काळापर्यंत टिकून होती. शहाजहाँ दरबारातील जान कवी यांनी संस्कृत पंचतंत्रचा ब्रज भाषेत 'बुद्धिसागर' या नावाने अनुवाद केला. 'पादशाहनामा'मध्ये कवी नरहरी यांचा सुपुत्र कवी हरिनाथ यांना वारशाने राजाश्रय प्राप्त झाल्याचे म्हटले आहे, तर काफी खाँ या हिंदी कवीला एक हत्ती आणि दोन हजार रुपये बक्षीस दिल्याचा उल्लेख आहे. बरेच कवी हे काव्य गायनाबरोबरच शहाजहाँचे राजदूत, प्रशासनिक किंवा हिंदुस्थानी भाषा आणि संस्कृतीचे शिक्षक असत. कविराय आणि महाकविराय अशी उपाधी देऊन गौरवलेले कवी सुंदर हेदेखील शहाजहाँ याच्या दरबारात राजदूत म्हणून नियुक्त होते. त्यांना ओरछाचे राजा जूझार सिंह यांच्याशी वाटाघाटी करण्यासाठी राजदूत म्हणून पाठवले होते.

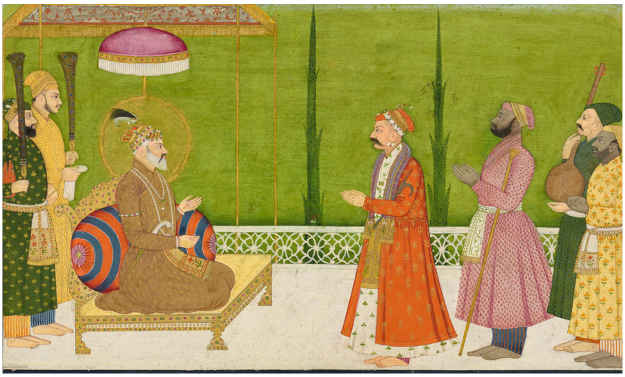
कवी सुंदर

कवी सुंदर मूळचे ग्वाल्हेरचे होते. शहाजहाँच्या सांगण्यावरून त्यांनी 'सिंहासन बत्तिशी' या संस्कृत ग्रंथाचा ब्रज भाषेत अनुवाद केला होता. त्यांनी त्यांच्या काव्यात म्हटले आहे, ''शहाजहाँ यांनी सत्तेवर येऊन आग्रा शहरातून राज्य करण्यास सुरू केले. हे सुंदर शहर यमुनेच्या किनाऱ्यावर वसले आहे. बादशाह खूप महान आहेत. माझ्या लहान तोंडाने त्यांच्या गुणांचे वर्णन कसे करू? हाताच्या ओंजळीत आकाशातले सगळे तारे कसे मावतील?''

शहाजहाँने कवी सुंदर यास अमाप धनदौलत दिली. त्यांमध्ये रत्न, सुवर्णालंकार, माणिक, घोडे, हत्ती आणि उंची वस्त्र देऊन आणि प्रथम कविराय आणि नंतर महाकविराय ही उपाधी देऊन सन्मानित केले आहे. सुंदर कवी हे ग्वाल्हेरचे होते. त्यांचे 'सुंदर शृंगार' हे रीती काव्य त्या काळात लोकप्रिय होते. ते म्हणतात की 'त्यांनी अत्यंत काळजीपूर्वक 'सूरबानी'ला 'नरबानी'मध्ये आणले आहे.

कवींद्राचार्य सरस्वती

बादशाह शहाजहाँच्या दरबारातील दुसरे गुणी कवी 'कवींद्राचार्य सरस्वती' होते. ते महाराष्ट्रातून आलेले असून नावाप्रमाणेच 'आचार्य' होते. ते संस्कृत आणि ब्रज भाषेचे तज्ज्ञ होते. त्यांनी संस्कृत भाषेतून अनेक रचना केल्या. 'ज्ञानसार' नावाने 'योगवशिष्ठसार' या संस्कृत ग्रंथाचा त्यांनी अनुवाद केला. 'सामरसार' या नावाने ज्योतिष शास्त्रावर ग्रंथ लिहिला. ते वेदांताच्या श्लोकांचे ब्रज भाषेत रूपांतर करून दरबारात म्हणत असत. महम्मद सालेह कम्बू याच्या 'बादशाहनामा' या चरित्र ग्रंथात कवींद्र आचार्य



(बादशाह शहाजहाँ आणि कवी सुंदर)

संन्यासी यांच्या 'तस्मिकात-ए-हिंदी' (हिंदी रचनांचा) आणि धृपदाचा, बादशाह आनंद घेतानाचा उल्लेख येतो. या गायनासाठी बादशाह यांनी त्यांना सन्मानवस्त्र आणि दोन हजार रुपये बक्षीस दिल्याचे देखील सांगितले आहे. कवींद्राचार्य हे हिंदू तत्त्वज्ञानाचे आचार्य होते. ते दाराशिकोह, बादशाह आणि दरबारी अधिकाऱ्यांचे हिंदू तत्त्वज्ञान विषयक मार्गदर्शक होते. हिंदू तत्त्वज्ञान हिंदी भाषेत सांगावे लागत आहे याचे त्यांना अत्यंत वाईट वाटत असे. ते म्हणतात, **'भाषा करत आवति लाज, कीने ग्रंथ परै काजा कवी.'** शहाजहाँ याची स्तुती करताना ते म्हणतात -

कुल कवी निरत नई नई रीत जैसो सभा आभा वा सुरपत की ।।
सगन सदन मन मुक्तन रतन कूल वरन वरन मन रंङ्गन रंङ्गकवी
विसात निरख् नर नरेश ताते सुरेश इते अध को ।।
और मखमल जखाकतास तिनके समयाने असपक कंचन खंभ लगे औरन
गजगमगेत खत कैसी कही आप जात उपमा या बखत की ।।
साहनसाह किरानसानो साहजहाँ जूकोनौ रोजदीनी अखखरब
कीनी गरवीनके गरव निह लोक में चरचा कीरत की ।।

बादशाह शहाजहाँ याच्या बहुसंस्कृतीवैशिष्ट्याविषयी ते म्हणतात -

कुराण पुराण जाने, वेदानि के भेद जाने एति रीझा एति बुझा और कहो काही है
सुमेरा को सोना देता, दीन दुनी दोनो देता ।

कवींद्राचार्य सरस्वती यांनी 'कवींद्रकल्पलता' या काव्य ग्रंथांची रचना केली. त्यात राजस्तुतीबरोबरच धृपद, विष्णुपद आणि धार्मिक काव्यांचा समावेश आहे. शहाजहाँने कवींद्राचार्यांना 'सर्वविद्यानिधान' ही उपाधी बहाल केली होती.

पंडितराज जगन्नाथ

कवींद्राचार्यांशिवाय पंडितराज जगन्नाथ हे अद्वितीय कवी समीक्षक शहाजहाँच्या दरबारात होते. जगन्नाथ हे जन्माने तेलंगी ब्राह्मण होते. ते काशीमध्ये वाढले. त्यांचे वडील पेरंभट्ट हे नामांकित विद्वान होते. त्यांच्या हाताखाली ते शिकले. त्यांच्या आईचे नाव लक्ष्मी असून त्यांनी ज्ञानेंद्र भिक्षूंकडून ब्रह्मविद्या, महेंद्रकडून न्याय आणि वैशेषिक खंडदेवकडून पूर्वमीमांसा शिकले. असे म्हणतात की त्यांच्या पांडित्याची चर्चा ऐकून बादशाह जहाँगीर याने त्यांना जयपूरहून बोलावून घेतले होते. त्यांचे व शहजादा दाराशिकोहचे घनिष्ठ संबंध होते. दाराशिकोहच्या मृत्यूनंतर त्यांनी दिल्ली सोडली आणि उर्वरित आयुष्य काशी येथे घालवले. ते शहाजहाँ दरबारचे राजपंडित होते. त्यांना 'पंडितराज' ही पदवी नबाब असफ खाँ याने दिली. असफ खाँ हा बेगम नूरुजहाँचा भाऊ होता. पंडितराज यांचे गद्य आणि पद्य या दोन्ही साहित्य प्रकारांवर प्रभुत्व होते. त्यांचा 'भामिनी विलास' हा काव्यसंग्रह, 'रसगंगाधर' हा ग्रंथ, 'गंगालहरी' ही स्तोत्रे व 'असफविलास'सारख्या स्तुती रचनांना त्या काळातील साहित्य क्षेत्रात मान होता. त्यांच्या मते वाङ्मयात साहित्य, साहित्यात ध्वनी, ध्वनीमध्ये रस आणि रसात शृंगार सर्वश्रेष्ठ आहे. त्यांच्या वाङ्मयावरून लक्षात येते की पंडितराज यांना जहाँगीर, शहाजहाँ, जयपूरचे महाराज जगतसिंह आणि कामरूपचे राजे प्राणनारायण यांचा राजाश्रय मिळाला होता. पंडितराज जगन्नाथ

अत्यंत प्रतिष्ठित राजकवी होते. त्यांची सारी हयात राजदरबाराच्या विलासी वातावरणात गेली होती. बादशाहकडून बऱ्याच वेळा त्यांच्या काव्याची प्रशंसा होऊन त्यांना बक्षिसे व सन्मान मिळत असे.

पंडितराजांशिवाय प्रभाकर, मधुसूदन सरस्वतींसारखे संस्कृत कवी शहाजहाँच्या दरबारात होते. बादशाह शहाजहाँचा ज्येष्ठ पुत्र दाराशिकोहदेखील अत्यंत विद्वान होता. त्याच्या दरबारातील संस्कृत विद्वानांच्या मदतीने त्याने उपनिषद्, भगवद्‌गीता, योगवसिष्ठ या ग्रंथांचे फारसी भाषेत अनुवाद केले. त्यांनी 'मज्मुआ-अल-बाहरीन' आणि 'सफ्नत-उल-औलिया' या दोन ग्रंथांचेही लेखन केले. शहाजहाँच्या दरबारातील कवींशिवाय दरबाराच्या बाहेरदेखील अनेक प्रसिद्ध हिंदी कवी होते. त्यामध्ये चिंतामणी त्रिपाठी हे ब्रज कवी त्या काळात अतिशय प्रसिद्ध होते. रीती काव्य परंपरेचे ते प्रमुख कवी होते. रसशास्त्रावरील त्यांचा 'रसविलास' हा काव्यग्रंथ मान्यताप्राप्त झाला होता. 'शहजहाँ' हे बिरुद वापरून त्यांनी अनेक काव्ये रचली. त्यांनी अनेक ठिकाणी प्रवास केला होता. 'श्रृंगारमंजरी' या संस्कृत ग्रंथाचा अनुवाद केला होता व 'भाषा पिंगल' या नावाने शहाजी भोसले यांच्यासाठी ग्रंथ लिहिला होता. स्तुती काव्यांमध्ये दाराशिकोह, राजपुत्र शुजाचा मुलगा झैनुद्दीन मुहम्मद, बुंदेलखंडचा राजा हृदय शहा, शहाजहाँचा मनसबदार जफर खान याच्यावर त्यांनी काव्य रचली.

बादशाह शहाजहाँ याचे संगीत प्रेम

शहाजहाँचे काव्यापेक्षा संगीतावर अधिक अत्यंत प्रेम होते. तो दररोज रात्री झोपण्याआधी संगीत ऐकत असे. दिवान-ए-खासमध्ये संगीत गायन-वादनाचे कलाकार नेहमीच मैफलीसाठी जमा होत, ज्यात शहाजहाँ स्वतः सहभागी होत असे. शहाजहाँच्या संगीत ज्ञानाची स्तुती करणारा धृपद त्याकाळी रचला गेला.

ताल मूल खरज आदि भरत संगीत कहियत तुम सब विध गुण पारखी जान ।
सुधि विक्रत अलंकार इकईश मूरछना रागांग भाषांग क्रियांग उनचास कोटी तान
देश देश पर पूरण गुणी उचार करत है जैसी जाकी विद्या के परमान ।
औडव खाडव संम्पूरण तुम सब विध निपुण साहजहाँ साह तुम गुणविधान ।।

बादशाह शहाजहाँच्या दरबारात अनेक कलाकार होते. त्यात तानसेन यांचे नातजावई व बिलास खाँ यांचे जावई लालखाँ हे प्रमुख होते. त्यांना शहाजहाँने एक हत्ती आणि 'गुनसमुद्र' या उपाधीने सन्मानित केले होते. त्यांची मुले खुशहाल खाँ, बिसराम खाँ हीदेखील निष्णात धृपदीये होती. याशिवाय दरंग खान या कलाकाराची चांदीने 'तुला' केल्याचा उल्लेख 'पादशाहनामा'मध्ये आला आहे. बादशाह शहाजहाँ केवळ रसिकच नाही तर काव्य शास्त्राचेही मर्मज्ञ होता. ब्रज कवी कवींद्राचार्य आणि पंडितराज जगन्नाथसारख्या मातब्बर कवींनी रचलेली धृपदे ऐकल्यामुळे चांगल्या आणि वाईट धृपदांमधला फरक त्याला लगेच कळत असे. दरबारातील धृपदियांकडून बादशहाने नायक बख्शूची धृपदे ऐकली होती. त्यांच्या रचनांमधील शब्दसौष्ठव, संगीतशास्त्रबद्धता, रचनेतील ताजेपणा, विषयांमधील नावीन्य यांमुळे ती धृपद गायकांमध्ये लोकप्रिय होती. ती शहाजहाँच्या काळापर्यंत (पावणेदोनशे वर्ष) तेवढीच टिकून

(Sahasras, courtsey - British Library)

राहिली होती. शहाजहाँला ती अतोनात भावली. त्याने बख्शूंच्या हजार धृपदांचे संकलन करण्याचे आदेश तत्कालीन कलाकारांना दिले. 'सहसरस' या धृपद संग्रहाचे संकलन बादशाहच्या आदेशाने झाले असे प्रस्तावनेतील अनाम लेखकाने म्हटले आहे. लेखक म्हणतात की ही धृपदे प्रमाणित करून संकलित केली गेली. सलग दोन वर्षे गायक, आपल्याला माहीत असलेली बख्शूची धृपदे त्यांना शिकवलेल्या रागा तालात गात होती. अशा प्रकारे सेहेचाळीस रागिणी आणि सहा रागांमधील ही धृपदे संकलित केली गेली. ते पुढे म्हणतात की नायक बख्शूची धृपदे गुजरातचे सुलतान बहादूर, राजा मान, त्याचा पुत्र विक्रमजित सिंह आणि कलिंजर जमीनदार राजा कीरत यांना समर्पित होती. ही धृपदे बादशहा शहाजहाँच्या दरबारात अनेक वेळा गायली जात होती. ही धृपदे ईश्वरीय अनुग्रह म्हणून शहाजहाँच्या नावे केली गेली. 'सहसरस' हा संकलित धृपद ग्रंथ ग्वाल्हेर, गुजरात आणि कालिंजरमध्ये अतिशय सन्माननीय झाला असल्याचे लेखकाने नमूद केले.

लाल खाँ 'गुनसमुद्र'

तानसेनच्या धृपदांचे व गायन शैलीची मुक्तकंठाने स्तुती केल्यावर लेखक तानसेनचे शिष्य लाल खाँ यांना बादशाह शहाजहाँने 'गुनसमुद्र' ही पदवी दिल्याचे सांगतात. लाल खाँच्या गायकीचे वर्णन या ग्रंथात लेखकाने केले आहे. ते म्हणतात, की लाल खाँ हे त्यांच्या सासरे आणि आजेसासरे यांसारखे धृपद रचनाकार नव्हते, ते असामान्य गायक होते. त्यांच्या प्रस्तुतीकरणातील सूक्ष्मता, धृपद शैलीचे सौंदर्य आणि लयीची परिपक्वता अवर्णनीय होती. त्यांच्या आलापातून स्वरांची ऊर्जा, शक्ती आणि कौशल्य दिसून येई. ग्रंथकारांनी गायकाच्या गुणांची जी लक्षणे दिली आहेत ती त्यांच्या गायनातून दिसून येत. लाल खाँ यांचे गायन त्यांचे गुरू तानसेन यांच्यासारखेच अगदी हुबेहूब होते. लेखकाने निर्वाळा दिला की त्याकाळात त्यांच्यासारखा दुसरा कलाकार नव्हता. त्यांना अनेक पुरस्कार व सन्मानचिन्हे बादशाह शहाजहाँकडून मिळाली होती. इ.स.१६५४ मध्ये लाल खाँ यांचे निधन झाले. त्यांच्या विषयी फकीरुल्लाह म्हणतात की लालखाँ लहानपणी तानसेन यांच्याकडे शिकले होते. बिलास खाँ यांच्या मुलीशी त्यांचा विवाह झाला होता. त्यांना बिलास खाँ यांचा शिष्य म्हणविण्यात अभिमान वाटे. लाल खाँ यांच्या बरोबर त्यांचे चारही पुत्र गात असल्याचा उल्लेख या प्रस्तावनेतून लेखकाने केला आहे. त्यातील खुशहाल खाँ हे अद्वितीय कलाकार असल्याची माहिती फकीरुल्लाह 'रागदर्पण'मध्ये देतात.

सहसरसच्या प्रस्तावनेतून काही गोष्टी स्पष्ट होतात की तानसेनापासून सुरू झालेली धृपद

(Gunsamudra shahjahan, फोटो सौजन्य – Royal collection trust London)

गोबरहारी परंपरा पुढे प्रवाहित झाली होती. पदरचनात्मक कामगिरी नसली तरी केवळ क्रियात्मक कौशल्याने ही परंपरा पुढे जाण्याचा प्रघात सुरू झाला होता. वंशपरंपरेने निर्माण झालेल्या गायन परंपरेला राजकीय आश्रय व मान्यता मिळाली होती. गायन कलेतील घराणे पद्धतीची रुजवात तानसेन वंशातून झाली आणि पुढच्या दोनशेहून अधिक वर्षे ती संपूर्ण हिंदुस्थानात पसरली. तानसेन यांचे वंशज ज्यांना सेनिया घराणे म्हटले गेले, हे आलाप आणि धृपदाबरोबरच बीन, रबाब आणि सूरबहार या वाद्यांचे प्रवर्तक ठरले. पदांच्या रचनेने मिळणाऱ्या 'नायक' गुणांच्या श्रेष्ठत्वाचे नियम या काळात शिथिल झालेले 'सहसरस' च्या प्रस्तावनेतून दिसून येत.

पादशाहनामा

बादशाह शहाजहाँच्या काळाचे वर्णन करणारे, त्याची कारकीर्द शब्दरूपात मांडणारे तीन इतिहास ग्रंथ त्याकाळी लिहिले गेले. राजवटीची पहिली वीस वर्षे सांगणारा अब्दुल हमीद लाहवरी यांचा 'पादशाहनामा', इनायत खाँ यांचा 'शहाजहाँनामा' आणि मुल्ला मुहम्मद सलीह कांम्बू यांचा 'अमल–इ–सलीह.' या तीनही ग्रंथांनी बादशहा शहाजहाँ याच्या स्वाऱ्या, त्याच्या दरबारातले अधिकारी, कवी, विद्वान इत्यादीविषयी सविस्तर माहिती लिहिली आहे. अब्दुल हमीद लाहवरी यांच्या 'पादशहानामा'मध्ये तत्कालीन गायन प्रकारांविषयी सविस्तर माहिती दिली आहे. लाहवरी लिहितात की अमिर खुस्रो यांच्या आधीच्या काळात गीत व छंद हिंदीत गायले जात होते. पण अमिर यांनी खालील गायन प्रकारांची ओळख रसिकांना करून दिली. लाहवरी यांनी उद्धत केलेली फारसी वाक्ये आणि त्यांचा अर्थ खालीलप्रमाणे

'अव्वल कौल कह–बे–कानून–ए–गीत मुश्तमल अस्त बर अरबी–ओ–फारसी–बे–नज्म या बे नस्र वा बीना–ये अन् बर येक ताल अस्त या दो या सेह या चहार'

(पहिला – कौल ही अरबी आणि फारसी काव्य किंवा उतारे हे गीतच्या नियमानुसार एक किंवा दोन किंवा तीन किंवा चार प्रकारांमध्ये गाइली जातात.)

'दोवम फारसी 'अश्' आर–इ–फारसी बा तरानेह मुब्नि बर येक ताल फराहम आवरदेह'

(दुसरा – फारसी – तराना (गीत) मध्ये गायली जाणारी फारसी दोहे एकाच तालावर बांधली असतात.)

‘सेवम, तरानेह कह बी ‘अश’ अर असास–ए–आन बर येक ताल गोज़ातशेतह’

(तिसरा – तराना (गीत) – अर्थपूर्ण शब्दांशिवाय गायले गेलेले तराना (गीत) दोहे एकाच तालावर बांधलेले असतात.

‘चाहरो तस्निफी – कह बे हिंदुस्थानी जबान बर गोझार्द वा आनरा खयाल नामीद वा खयाल बिश अझ बर येक जन्दी बर सराईदेह’

(चौथा तस्निफी – हिंदुस्थानी भाषेत रचलेल्या मूळ काव्याला खयाल म्हटले आहे)

लाहवरी यांच्या कौल, तराना, खयाल या गायन प्रकाराच्या स्पष्ट उल्लेखाने लक्षात येते की धृपद परंपरेच्या समांतर अमीर खुस्रो यांचे गायन प्रकार गाण्याची परंपरा अव्याहत सुरू होती. बादशाह अकबर रात्री झोपताना मख्खू आणि हमजा कव्वालांच्या कव्वाली (कौल, कल्बाना, नक्ष, गुल) ऐकून झोपत असे. पण हे सर्व गायनप्रकार फारसी भाषेतून गायले जात असत.

आमीर बक़िर खाँ

मुघल सल्तनतीच्या सतराव्या आणि अठराव्या शतकांतील प्रतिष्ठित समाजात ‘आमीर’ होण्यासाठी काही विशेष गुण असण्याची लक्षणे समाजमान्य झाली होती. प्रतिष्ठित पुरुषाच्या लक्षणांमध्ये शौर्य, रसिकता, संगीत कलेविषयी आस्था, प्रेमाविषयी संवेदनशीलता आणि फारसी व हिंदवी काव्य आस्वादाचे ज्ञान असणे अनिवार्य होते. या काळात प्रतिष्ठित पुरुषाचा आदर्श म्हणून बक़िर खाँ हे नाव अत्यंत प्रसिद्ध होते. मुहम्मद बक़िर खाँ हे राजकारण, साहित्य आणि संस्कृती मधले अत्यंत नावाजलेले व्यक्तिमत्त्व होते. ते उत्तम इतिहासकार, सुलेखनकार, उमदे संगीत श्रोता आणि खाण्याविषयी विशेष आवड असणारे उमराव होते. इराणहून आलेली खास पद्धतीने बनवली जाणारी नान–इ–बकिरखानी त्यांच्याच नावावरून त्या काळात अतिशय प्रसिद्ध होती. अशा प्रतिष्ठित आमीर बक़िर यांनी धृपद व ख्याल गायन शैलींना राजाश्रय दिला. हिंदुस्थानी भाषेत व रागात गायल्या जाणाऱ्या ‘ख्याल’ गायन प्रकारचा सर्वप्रथम उल्लेख बक़िर खाँ याच्या चरित्रात आढळतो. त्याचे सहकारी शेख फरीद बाकरी याचा इ.स. १६३७ मध्ये मृत्यू झाला. त्याच्या चरित्रात बक़िर हा ध्रुपद आणि खयाल गायकीचा आश्रयदाता होता, असे म्हटले आहे. बक़िर खाँ हा बादशाह जहाँगीर आणि बादशाह शहाजहाँच्या दरबारातले वरच्या दर्जाचे आमिर होते. ते इराणी वंशाच्या आमिर–यार–मुहम्मद– खाँ –नज्म–इ–सानि या अमीरांचे वंशज होते. वडील मुस्तफा बेग यांच्याबरोबर ते अकबर किंवा जहाँगीर यांच्या शासनकाळात आले. सुलतानशाहीमध्ये शंभर किंवा तीनशे क्रमांकाचे ‘सवार’ म्हणून ते सर्वप्रथम नोकरीत होते. आपल्या गुणवत्तेवर ते जहाँगीर आणि शहाजहाँ यांच्या प्रशासनिक कार्यालयात खूप लवकर आमिर दर्जापर्यंत पोहोचले. त्यांनी पटना, बिहार, बंगाल, कलिंग, गुजरात, दिल्ली, जौनपूर आणि अलाहाबाद येथे उत्तम प्रशासनिक म्हणून नाव कमावले. ते बेगम नूरजहाँ यांचे नातेवाईक असून बादशाह जहाँगीर याच्या अत्यंत विश्वासातले होते. बादशाह त्यांना प्रेमाने ‘फर्जंद’ म्हणत. तलवार आणि कलम या दोन्ही गोष्टींत त्यांचा हातखंडा होता. बादशाह आणि त्यांच्या शहजाद्यांना शाही रीतिरिवाजांची मार्गदर्शक तत्त्वे सांगणारे पुस्तक ‘मौ इजाह–इ–जहाँगिरी’ त्यांनी लिहिले, जे अल्पावधीत अत्यंत लोकप्रिय झाले.

ख्यालाची निर्मिती

बादशाह शहाजहाँ यांच्या शासन काळापर्यंत (इ.स. १६६०) पर्यंत 'खयाल' हा गीत प्रकार प्रतिष्ठित गायन प्रकार म्हणून मुघल दरबारात प्रस्थापित झाल्याचे उल्लेख हिंदवी व फारसी ग्रंथांमधून दिसून येतात. मध्ययुगीन काळाच्या संगीत अभ्यासकांनी ख्यालाची प्रथम अवस्था म्हणून जौनपूर शासन दरबारात गायल्या जाणाऱ्या 'चुटकुला' या गायन प्रकाराला म्हटले आहे. ऐतिहासिक दस्तावेजानुसार सतराव्या शतकात पारलकिमिधी (ओडीसा) राज्याचे राजे गजपती यांच्या पदरी पुरुषोत्तम मिश्र यांनी 'संगीत नारायण' ग्रंथात चुटकुला हा दोन कडव्यांचा धृपद प्रकार असल्याचे म्हटले आहे. अबुल फझल यांनी 'आईन-ए- अकबरी' मध्ये जौनपुरच्या चुटकुल्याचा उल्लेख केला आहे. पण त्यात 'ख्याल' या शब्दाचा उल्लेख आढळत नाही. 'पादशाहनामा' मध्ये लाहवरी यांनी ख्याल परंपरेला अमीर खुसरो यांच्याशी जोडली आहे. यावरून असा निष्कर्ष काढता येतो की सतराव्या शतकाच्या पूर्वार्धापर्यंत चुटकुला आणि खयाल वेगळे गायन प्रकार होते. इ.स.१६६० साली एका अनाम लेखकाने लिहिलेल्या 'मिर्झानामा' या ग्रंथात 'चुटकुला' या उत्तम कलाकृतीचे श्रेय हुसेन शाह शर्कीला दिले आहे. इ.स. १६६६ मध्ये 'राग दर्पण'चे लेखक फकीरुल्लाह यांनी चुटकुल्याचे वर्णन करताना जौनपुरमध्ये गायला जाणारा यमक नसलेला इश्क, आशिकी आणि फिराक (विरह), असे विषय असलेला दोन मिसरांचा (कडवी) गायन प्रकार सांगितला आहे. हा प्रकार सुलतान हुसेन शर्की यांनी निर्माण केला असून परत पहिल्या ओळीवर येऊन या गायन प्रकाराचा उत्कर्ष बिंदू (परन) पूर्ण होतो, असे म्हटले आहे.

व उन्चः दर जौनपुर चौतुकला दो मिसरा बाशद, बे काफियः व परन् ।
दर मिसरा-ए-दुवुम् तमाम न शुदः दर मिस्रा-ए-अव्वल तमाम गर्दद ।
दर आँ मज्कूर-इश्के आशिकी व फिराक- सताईश-रज्मीयः ।
बानी-ए आँ सुलतान हुसैन शर्की अस्न कि बादशाह-ए-जौनपुर बूद ।

त्याच ग्रंथात फकीरुल्लाह यांनी म्हटले आहे की 'खयाल गायन प्रकार दोन मिसराचा (दोन भाग) असून अकबर काळापासून त्याची दिल्लीच्या हिंदवी भाषेत रचना केली जाते. तेव्हापासून आजपर्यंत (औरंगजेब काळ) दिल्लीच्या भाषेत बराच बदल झाला आहे.'

(दोमिसराअस्त,बःजबान-'देसी'-ऑवक्त'-देहली।अल्हालजुफान-'साकिनान'-दहेली अज़ अहद-अर्श-अस्तानी खैले पेश आमदः)

रचना पद्धतीच्या अनुषंगाने पाहिले तर चुटकुला आणि खयाल यांच्यात बरेच साम्य होते, असे फकीरुल्लाह यांच्या नोंदीवरून वाटते. रागदर्पणमध्ये या दोनही गायन प्रकारांचा अनेकदा एकत्र उच्चार केलेला दिसून येतो. 'मिर्झानामा'मध्ये चुटकुला आणि खयाल गायन पद्धतीची सीमारेषा अस्पष्ट झालेली दिसून येते. त्यात लेखकाने हुसेन शर्की यांचा चुटकुला आणि अमीर खुस्रो यांचे विविध गायन प्रकार 'खयाल' पद्धतीत मोडतात, असे म्हटले असून 'खैराबादी चुटकुला आणि खयाल' अशा गायन प्रकाराचा उल्लेख केलेला दिसतो. इ.स. १७०० मध्ये अनाम लेखकाने लिहिलेल्या 'निशातारा' या संगीत ग्रंथात चुटकुला हा जौनपूरच्या संगीत तज्ज्ञांनी गायलेला गायन प्रकार असून तो ख्यालासारखा गातात असे स्पष्टपणे म्हटले आहे. शहाजहाँ याच्या दरबारातील महत्त्वाच्या गायकांमध्ये फकीरुल्लाह यांनी शेख शेर मुहम्मद यांच्या नावाचा

उल्लेख केला असून त्यांनी सुलतान हुसेन शर्की यांच्या तर्जचे (चुटकुला आणि खयाल शैलीचे एकत्रित स्वरूप) पुनरुज्जीवन केले असे म्हटले आहे. इ.स. १६७५ मध्ये मिर्झा खान यांनी लिहिलेल्या 'तहफुत-अल-हिंद' या ग्रंथात त्यांनी खयाल गायनाच्या निर्मितीचे श्रेय हुसेन शर्की यांना दिले असून ते खैराबादी भाषेत असल्याचे सांगितले आहे. जर गायन प्रकाराला एक 'तुक' असेल तर त्याला चुटकुला म्हणतात, असेही त्यांनी म्हटले आहे. इ.स. १६७० च्या सुमारास पुदुचेरीचे राज्यपाल शेरखान लोधी यांनी खयाल आणि चुटकुला विषयक त्रोटक माहिती दिली आहे की 'राजा मानसिंह तोमर ग्वालियरी यांच्या नंतरचे जौनपूरचे पुढचे शासक हुसेन शाह शर्की यांनी चार मिसरा (कडवी) असलेली धृपदे घेऊन दोन मिसरा (कडवी) असलेला गायन प्रकार बनवला. त्यांनी त्याची सांगीतिक शैली (आहंग) बदलून अधिक शृंगारिक केली आणि त्याला खयाल आणि चुटकुला असे नाव दिले.' सतराव्या शतकानंतरच्या शतकात आलेल्या 'मुरक्का-ए-दिल्ली' आणि 'उसुले-नगमाते-आसिफी' या ग्रंथांमध्ये चुटकुलाचा ओझरता उल्लेख आला आहे. याचा अर्थ अठराव्या शतकापर्यंत चुटकुला या गायन प्रकाराचे प्रस्तुतीकरण कमी झाल्याचे सकृतदर्शनी दिसून येते. सतराव्या शतकात चुटकुला आणि खयाल यांची नावे ग्रंथांमध्ये जोडीने आलेली दिसून येतात. हे दोन्ही गायन प्रकार अनुक्रमे जौनपूर आणि दिल्लीशी संबंधित होते. मागील शतकांचा इतिहास बघितला तर लक्षात येते की जौनपूर आणि दिल्ली भौगोलिकदृष्ट्या जरी दूर असले तरी त्यांचे सांस्कृतिकदृष्ट्या जवळचे संबंध होते. जौनपूर हे दिल्लीनंतरचे चिश्ती परंपरेचे मोठे केंद्र शर्कींच्या काळात झाले होते. अनेक कव्वालांचे दिल्ली-जौनपूर येणे जाणे होई. त्यातून चुटकुला ख्यालाचे सांगीतिक संबंध वाढले असणार. फकीरुल्लाह यांनी शेख शेर मुहम्मद खान हे ख्याल गायक असून ते ढाढी जमातीचे होते असे म्हटले आहे. आईन-इ-अकबरीमध्ये ढाढी हे धृपद आणि खरका गाणारे पंजाबी आणि राजस्थानी गायक असल्याचे म्हटले आहे. याचा निष्कर्ष असा होऊ शकतो की ढाढी कलाकारांमध्ये दोन गट होते, एक खरका आणि धृपद गाणारा आणि दुसरा कव्वालांना साहाय्यक असलेला. शेख शेर मुहम्मद हे दुसऱ्या गटात मोडतात. शेर मुहम्मद यांच्या शिष्याचे नाव कबीर असून ते अत्यंत कुशाग्र कव्वाल होते असे म्हटले आहे. यातून ढाढी शेख शेर मुहम्मद यांचे कव्वाली परंपरेशी संबंध स्पष्ट होतात. पादशाहनामाचे लेखक हमीद लाहवरी यांनी अमिर खुस्रो यांच्या शैलीतल्या कौल, तराना, फारसी आणि खयाल या गायन प्रकारांचा उल्लेख केला आहे. ते म्हणतात की 'हजारा' वंशाच्या अमीर खुस्रो यांनी त्यांचे सहकारी समित आणि तातार यांच्या सहयोगातून कौल आणि तराना गायन प्रकारांची रचना केली. खुसरवी गायन प्रकारांविषयी त्यांनी थोडक्यात सांगितले आहे.

कौल – हा कानून वाद्याबरोबर गायचा प्रकार आहे. तो अरबी किंवा फारसी भाषेत असून लयीत असतो किंवा नसतो. तो एक, दोन, तीन किंवा चार तालांतसुद्धा बांधलेला असू शकतो अशी पुस्ती त्यांनी या माहितीबरोबर जोडली आहे.

फारसी – हा फारसी काव्य आणि तराना मिळून एका तालात गायला जाणारा प्रकार आहे.

तराना – हा काव्यरहित, एका तालात गायला जाणारा प्रकार आहे.

ख्याल – खयालाविषयी लिहिताना मात्र ते हिंदवी भाषेतील गायन प्रकार (तस्निफ)

असून अमीरच्या थोड्या आधीपासून गायला जात असल्याचे लाहवरी सांगतात.

लाहवरी यांच्यानंतरचे फकीरुल्लाह यांनी अमिर खुस्रो शैलीमध्ये वरील चार प्रकारांबरोबरच नक्श, निगार, बसीत, फर्द, सोहील हे गायन प्रकारसुद्धा त्यात जोडतात. अशा प्रकारे कव्वाली आणि खयाल यांचा एकमेकांशी संबंध दिसून येतो. सतराव्या शतकातील हिंदवी फारसी लेखकांचे प्रतिनिधित्व करणाऱ्या मिर्झा खान यांनी गायन प्रकार आणि कलाकार यांचा संबंध स्पष्टपणे मांडला आहे.

ते म्हणतात, ''सर्व कलाकारांमध्ये नायक ही उच्च श्रेणी आहे. ज्यांनी शास्त्र न समजता प्रस्तुतीकरणावर हुकूमत मिळवली आहे, त्यांचे दोन वर्ग आहेत. जे प्राचीन मार्गी आणि आधुनिक देशी राग सादर करतात त्यांना 'गंधर्प' म्हणतात. जे केवळ देशी राग सादर करतात ते 'गुणकार' असतात. जे गंधर्प आणि गुणकार धृपद इ. इत्यादी गायन प्रकारात निष्णात आहेत त्यांना 'कलावंत' म्हणतात. जे कौल, तराना, खयाल इत्यादी गायन प्रकारात निष्णात आहेत त्यांना कव्वाल म्हणतात. जे 'खरका' गायनात तरबेज आहेत त्यांना 'ढाढी' म्हणतात.''

मिर्झा खान यांच्या काळात कलावंत आणि कव्वाल अशी सांगीतिक विभागणी रूढ झाली होती असे दिसून येते. तसेच पहिल्यांदाच कव्वाल आणि ख्यालाचा थेट संबंध प्रस्थापित झाल्याचे दिसून येते. कव्वाल आणि कलावंत यांचे संगीत कलासंगीताच्या प्रकारात प्रविष्ट झाले होते, हेसुद्धा त्या निमित्ताने दिसून येते. सतराव्या शतकात दोन किंवा तीन प्रकारचे 'ख्याल' कलाकारांमध्ये गायले जात असावेत. पहिला ख्याल प्रकार अमीर खुस्रो शैलीचा होता, जो दिल्लीकडील चिश्ति परंपरेत गायला जात होता. दुसरा ख्याल प्रकार, ज्याला चुटकुला बरोबर जोडले गेले, तो जौनपूरच्या चिश्ती संप्रदायाशी जोडला गेला होता, आणि तिसरा 'ख्याल' हा गायन पद्धतीशी जोडला गेला होता. प्रसिद्ध सुफी फकीर शेख अल्लाउद्दीन बरनावी यांनी रेख्ता काव्यप्रकार 'फारसी' गायन शैलीत गायला जातो असे म्हटले आहे. तो हिंदुस्थानी ख्याल प्रकारासारखा असून फारसी व हिंदवी भाषेत, राग व तालात गायला जातो असे त्यांच्या तज्कीरा (आठवणींचा ग्रंथ) 'किताब-इ-चिश्तिया'मध्ये लिहिले आहे. शेख बहाउद्दीन बरनावी यांच्या काळात दोन प्रकारच्या ख्यालांचा उल्लेख सातत्याने झालेला दिसून येतो (इ.स. १५७९ ते इ.स. १६२८). आधीच्या सूफी परंपरेने चुटकुला, कौल आणि तराना हे गायन प्रकार प्रस्थापित केले होते. हे सर्व प्रकार दिल्ली आणि जौनपूर यांच्या सांस्कृतिक संबंधांमुळे प्रस्थापित झाले होते.

शेख शेर मुहम्मद

ख्याल गायन प्रकार कव्वाल परंपरेतून पुढे आल्याचे अनेक तर्क सतराव्या शतकातील हिंदवी आणि फारसी ग्रंथांतून पुढे आले आहेत. दिल्ली आणि जौनपूर हे चिश्ती संप्रदायांचे मोठे केंद्र होते हे आपण पूर्वी पाहिलेच आहे. अनेक कव्वाल व फकिरांचे या दोन्ही शहरांत येणे-जाणे होते. अबुल फजल यांनी आईन-इ-अकबरीमध्ये नमूद केले आहे की दिल्लीचे कव्वाल हे खुस्रो यांच्या गायन प्रकारांबरोबरच जौनपूरच्या एका गायन प्रकारात निष्णात होते. दुसऱ्या शब्दात सांगायचे तर दिल्लीचे कव्वाल हे कौल, तराना या बरोबरच जौनपूरच्या चुटकुला गायन

प्रकारात निष्णात होते. याचा अर्थ असाही होऊ शकतो की सतराव्या शतकापर्यंत अमीर खुस्रो शैलीत चुटकुला गायला जात असावा. फकीरुल्लाह यांनी रागदर्पणमध्ये जौनपूर आणि दिल्लीच्या सांस्कृतिक संबंधांचा थेट उल्लेख शेख शेर मुहम्मद यांच्या संबंधाने केला. त्यांनी इदुल सिंह आणि शेख शेर खाँ हे प्रसिद्ध ख्याल गायक असल्याचे म्हटले आहे. इदुल सिंह खरगपूरचे राजा रोज अफझुन यांचा मुलगा व राजा रामशहा यांचे नातू होते. त्यांची दरवेशांबरोबर ऊठबस होती. ते खुस्रो आणि शर्की या दोघांच्याही शैलीतील गायनात निष्णात होते. ते ख्याल आणि तराना गायचे व उत्तम रचना करीत असत (साहिब-ई-तस्नीफ). शेख शेर मुहम्मद यांचादेखील दरवेशींबरोबर संबंध होता. ते फकीर आणि अमीर दोघांमध्ये प्रसिद्ध होते. शेर मुहम्मद यांचे वडील लहानपणीच गेल्याने ते श्रेष्ठ सुफी संत शेख बहाउद्दीन बरनावी यांच्याकडे राहिले आणि गायन शिकले. नंतर ते शेख नसिरुद्दीन यांच्याकडे राहिले. शेख नसरुद्दीन वारल्यानंतर शेर मुहम्मद हे एका ठिकाणी स्थिर राहिले नाही. ते संपूर्ण हिंदुस्थान फिरले. त्यांचा संबंध विशेष करून सत्ताधीशांशी आला. शेर मुहम्मद यांच्या हृदयात अनुकंपा होती. ती त्यांना शेख नसरुद्दीन यांच्या आध्यात्मिक सहवासातून लाभली होती. त्यांच्या गायनातली तासीर एकमेवाद्वितीय होती. या दैवी गुणांची त्यांना जाणीव होती. फकीरुल्लाह यांच्या म्हणण्यानुसार शेर मुहम्मद यांनी चुटकुला आणि ख्याल गायन प्रकाराची जोड घालून हुसेन शर्की यांची तर्ज पुनरुज्जीवित केली. ते हा प्रकार अत्यंत उत्तमपणे आणि सफाईने गात असत. त्यांच्या चुटकुला आणि ख्यालाच्या रचना अतिशय उच्च दर्जाच्या होत्या. त्यांनी धृपद आणि तरानेदेखील रचले. पण फकीरुल्लाह यांच्या मते ते तेवढ्या उंचीचे झाले नाहीत, या उलट सुलतान हुसेन शर्की यांच्या रचना श्रेष्ठ दर्जाच्या होत्या. शेख शेर मुहम्मद यांच्या गायनात दर्द होता, त्यांच्या गायन शैलीत नावीन्य होते. ते पटणा येथे वयाच्या पन्नासाव्या वर्षी वारले. फकीरुल्लाह यांनी त्यांच्या स्मरणातील कलाकारांमध्ये सर्वांत महत्त्वाचे नाव शेख बहाउद्दीन बरनावी यांचे लिहिले आहे. ते शेर मुहम्मद यांचे गुरू होते आणि शहजहाँ काळात ते निधन पावले होते.

शेख बहाउद्दीन बरनावी

बरनावी तानसेन काळातील श्रेष्ठ संगीतज्ञ होते. तरुण वयातच त्यांनी फकिरी स्वीकारल्यामुळे ते दरवेशी होऊन संपूर्ण जग फिरले. त्यांनी अनेक फकिरांकडून आध्यात्मिक शिक्षण घेतले. बरनावी यांनी संगीताचे शिक्षण (वादन व गायन) दख्खनेतून घेतले. वयाच्या पन्नाशीनंतर ते बरनावा या 'मेरट' जवळील गावी, स्वगृही परत आले. फकीरुल्लाह लिहितात की गीत, धृपद, ख्याल, तराना या गायन प्रकारांचे त्यांना उत्तम ज्ञान होते. बरनावी यांना, चुटकुला सर्वांत अवघड गायन प्रकार वाटत होता. तसेच ते रबाब, बीन, अमृती आणि ख्याल नावाची तंतूवाद्ये सफाईने वाजवत असत. शेख बहाउद्दीन बरनावी यांच्याविषयीची अधिक माहिती त्यांचे सुपुत्र शेख अल्लाउद्दीन बरनावी यांनी 'चिश्तिया-ए- बहिश्तिया' (इ.स. १६५५-५६) या ग्रंथात लिहिली आहे. ग्रंथानुसार शेख बहाउद्दीन बरनावी हे चिश्तिया सिलसिलाचे प्रमुख होते. त्यांची सुफी परंपरा हजरत नसिरुद्दीन चिराग-ए-दिल्लीपर्यंत जाते. आपले आजोबा फरीदुद्दीन यांचे वारसदार म्हणून शेख बहाउद्दीन हे फकीर झाले. त्यांचे संपूर्ण आयुष्य फिरतीवर आणि संगीताच्या अभ्यासात गेले. ते बरनावा पासून दख्खन, जौनपूर, बंगाल येथील चिश्ती केंद्रांना

सतत भेट देत असत. अशा वेळी त्यांच्यासोबत गायक आणि वादक यांचा जथ्था असे. त्यांचा खानकाह हे हिंदू आणि मुसलमान गायकांचे आकर्षण केंद्र असे. मुघल आणि दख्खन राजवटीतले कलाकार त्यांच्याकडे नेहमी येत. त्यात नायक हरकन, नायक हरनाथ, नायक चरजू, नायक सहून, अल्लाह इलहदाद रबाबी, सुधार रबाबी, बाजू रबाबी, भगवान रबाबी, परबीन खान, बीनकाह आणि करबीन खान आणि येत असत. शेख बहाउद्दीन यांची अकबर दरबारातील खाने-खाना, अब्दुल रहीम आणि शेख फरीद बुखारी अशा आमीरांबरोबर चांगली मैत्री होती. तसेच राजपुतांचे गुरू वैरागी दास हानून या वैष्णव संताशी त्यांची घनिष्ठ मैत्री होती. त्यांच्या चरित्रानुसार शेख हे 'जिक्र' गायनासाठी प्रसिद्ध होते. त्यांनी 'जिक्र'मध्ये जुन्या हिंदुस्थानी रागांचा वापर केला व त्या अमीर खुस्रो यांच्या पद्धतीने म्हटल्या. ते शाही दरबारात त्यासाठीच प्रसिद्ध होते. त्यांचा मुलगा अल्लाउद्दीन याने नमूद केले आहे की शेख यांच्या संगीतरचना हिंदू आणि मुसलमान असे दोन्ही कलाकार सूफी फकिरांच्या मृत आत्म्यांकडून आशीर्वाद मिळावे म्हणून गात असत. शेख बहाउद्दीन यांनी धृपद रचना केल्या नाहीत असे सांगत अल्लाउद्दीन यांनी फकीरुल्लाह यांचे मत खोडून काढले आहे. शेख बहाउद्दीन यांनी आपल्या रचनांमध्ये अमिर खुस्रो यांचे गायन प्रकार आणि हिंदुस्थानी गायन पद्धती यांची जोड घातली होती. सूफी कव्वालांसाठी त्यांनी फारसीऐवजी हिंदवी भाषेत रचना केल्या. ब्रज भाषेत ख्यालांच्या रचना केल्या. दिल्ली कव्वाल परंपरेशी असलेला घनिष्ठ संबंध आणि त्या योगाने सूफी गायक यात्रेकरूंशी झालेल्या सांगीतिक देवाणघेवाणीतून त्यांच्या हिंदवी ख्याल रचना दिल्लीच्या कव्वाल परंपरेत समाविष्ट झाल्या असाव्यात.

बरनावी यांनी 'खयाल नामी-इ-साजी' नावाचे वाद्य निर्माण केले असे फकीरुल्लाह यांनी रागदर्पणमध्ये लिहून ठेवले. त्याला पुष्टी 'चिश्तिया'मध्ये मिळते. त्यात त्यांनी ख्याल गायन प्रकाराशी जोडलेले 'साज-इ-ख्याल' वडिलांनी निर्माण केले असून ते कलमदानाच्या आकाराचे होते असे म्हटले आहे. इतिहासकार रिझवी यांच्या मते ख्याल गायन प्रकार वाजवण्यासाठी त्या वाद्याची निर्मिती केली गेली असावी. 'चिश्तिया-इ-बहिश्तिया' या ग्रंथात शेख अल्लाउद्दीन यांनी वडिलांचे चार ख्याल लिहिले आहेत. त्यांची भाषा ब्रज असून ते नास्तालिक फारसी सुलेखनात लिहिले गेले आहेत. सर्वांत महत्त्वाचे म्हणजे त्यावर शेख बहाउद्दीन यांचे ख्याल असे स्पष्टपणे नोंदवले आहे.

यातील तीन ख्यालांचे भाषांतर

२) कैसे की सिमरु तोह मन चंचल तो कहूँ कहूँ दोली और नेक इक बात करत रही । याही काज ना बोली अंग ललारी लगी । तो तैसी भीती लेक कांथा को खोली जी सथर कनी (बहना) तन की सदा कलोली ।।

३) कारी काज तहारी हूँ तो थकत भीतरु । आज भाग जाग परी दरसन दरस पावत तेरो आनंदी आनंद महाहूद । कहा सबा मौतन क्यो सवेरो तरबत, भई तपत सब नासी औलिया चरन लग आ नहतो मेरो ।।

४) अत आनंदत सखी री भई, रोम रोम सहीयो तनबा मेरी तन था तबत की । नैनन नूर कहियो नूर नेकत होइ न नजर जो । परसी पाई दहली
साह की वहु अंगो लहनी ।।

२

کیسین کی سمرون توہ من چنچل تو کھون کھون دولی
اورنیک یک باد کرت ری (رهی) یاهی کاج نه بولی
انک للاری لکی تو تیی میتی لیک کانتهه کو کهولی
جی ستهر کنی (بهنا) تن کی سدا کلولی

۳

کاری کاج تهاری هون تو تهکت بهیوکر بهتیرو (بهیترو)
آج بهاک جاک پری درسن درس باوت تیرو
اننڊی انند مها هود کهه سبه موتن کیو سویرو
ترپتِ بهیی تپت سب ناسی اولیا چرنن لک ا نهتو میرو

۴

ات انندت سکهی ری بهہ . . . روم روم سکهه بهیو تنبه
میری تن تهی تپت کی
نین نر کهیو نور نکیت هوی نه نجر جو. . . پرسی پای
دهای ساه کی بهو انکو لنی (لهنی)

ख्यालाचे पहिले स्वरूप – courtesy – **चिश्तिया – इ – बिहीश्तीया)**

शेख बहाउद्दीन बरनावी यांचे पुत्र शेख अल्लाउद्दीन आणि शिष्य शेख शेर मुहम्मद हे सर्वांत जवळचे शिष्य होते. शेख बहाउद्दीन बरनावी यांच्या वंशात संगीत परंपरा होती. बरनावामधील पहिले शेख, शेख पीर बुद्धन (इ.स.१४९८) हे संगीतकलेचे आश्रयदाते होते. इतिहासकार रिझवी यांच्या मते ते अमीर खुस्रो लिखित कौल आणि तराण्याचे चाहते होते. शेख पीर बुद्धन यांचे वडील शेख नसिरुद्दीन यांनी चौदाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात पूर्व दिल्लीजवळील शेखूपूरा रापरी या गावी स्थलांतर केले होते. रिझवी यांच्या मते पीर बुद्धन हे हिंदुस्थानी संगीताचे चाहते आणि आश्रयदाते असल्यामुळे दख्खनमधील अनेक हिंदू संगीतकार त्यांना दख्खनला आमंत्रण देत. थोड्याच काळात रापरी हे हिंदुस्थानी आणि फारसी संगीताचे केंद्र बनले. त्यांच्या आग्रहाने दख्खनेतील काही कलाकार, रापरी येथे स्थायिक झाले. पीर यांच्यासंबंधी अजून एक महत्त्वाची गोष्ट अशी की ते जौनपूरचे सुलतान हुसेन शाह शर्की यांचे पीर होते. बादशाह जहांगीर यांना समर्पित केलेल्या 'गुलजार–इ–अब्रार' या ग्रंथात म्हटले आहे की सुलतान आणि शेख यांच्यामधील संगीत स्पर्धा प्रसिद्ध होत्या. पीर बुद्धन यांचे पुत्र शेख बद्रुद्दीन सानी यांना ही संगीताचे वेड होते. त्यांच्या 'समा'मध्ये हिंदुस्थानी संगीत आणि अमीर खुस्रो यांच्या कौल व तराना गायकीतून अध्यात्म निर्माण होत असे. त्यांचे वारसदार फरीदुद्दीन हेदेखील संगीताचे उत्तम जाणकार होते. त्यांचे नातू शेख बहाउद्दीन बरनावा यांनी पुढे त्यांची गादी चालविली. शेख बहाउद्दीन यांचा वैष्णव संप्रदायाशी जवळचा संबंध होता. त्यांना अनेक विष्णुपदे माहीत होती. त्यामुळे वारशाने आलेली सूफीची खुस्रो परंपरा आणि वैष्णवांच्या सहवासाने अभ्यासलेल्या हिंदुस्थानी परंपरेचा जोड, त्यांनी ख्याल गायन प्रकारात घातला असावा, असा शहाजहाँच्या काळातील इतिहासकारांनी उल्लेख केला आहे. खुस्रो यांचे तराणे सुफी कव्वाल आवडीने गात. त्यातील काही उदाहरणे –

अमीर खुस्रो यांचे तराणे

राग सुहा ताल – फिरदोस्त

स्थाई – द रा तेले दा नी अमशल लाये अमशल लाये तेला यले।

अंतरा – बर नदी व बशोखी हमचू खुसरो, हजारां खानुमा बरफन्दा बाशी ।।

हा तराणा चौदाव्या शतकातला असला, तरी त्याला प्रसिद्धी दरबारातून न मिळता सूफी कलाकारांकडून मिळाली. अमीर खुस्रो यांनी तराणा गाण्यासाठी कौल गायन प्रकाराची पद्धत वापरली. पुढील तराण्यातील 'अंतऱ्या'मध्ये अरबी शब्दांचा वापर आढळतो.–

स्थाई – है या दिर दिर ताला लाले हसन वो निजामुद्दीन औलिया
दीं दीं दिर दिर दिर तिले ता ना ना ना ना ना ना ना
अंतरा – फरन्नुमा तबल्लुकसमा वजहिल्लादिर तँ
तोम तन न न दिरे ने, तिल्ले दरा जानं दीं दीं दिर दिर दिर
ता ना तिल्ले त न न न न ।

तंबोरा

मुघल बादशाह जहाँगीर आणि शहाजहाँ यांच्या काळात अनेक प्रकारचे वादक त्यांच्या दरबारात होते. कानून, तंबूर, रबाब, नक्कारा, शहनाई बरोबरच बीन किंवा रुद्रवीणा ही दरबारातली अत्यंत महत्त्वाची वाद्ये होती. तानसेन परंपरेतून आलेल्या बीन या वाद्यातून पुढे सेनिया घराणे निर्माण झाले. धृपद आणि बीन यांचा समांतर विकास मुघलशाही दरबारांत झाला. ही सर्व वाद्ये या काळात काढलेल्या 'रागमाला' लघुचित्रांमध्ये दिसून येतात. सतराव्या शतकातील मुघल दरबारातले चित्रकार मनोहर, गोवरधन, मन्सूर यांनी वाद्य आणि वादकांची अनेक चित्रे रंगविली आहेत. त्यामध्ये गायनासाठी आधारस्वर देणारा तंबोरादेखील सोळाव्या व सतराव्या शतकात अस्तित्वात असल्याचे चित्रांवरून दिसून येते. हिंदुस्थानी संगीतामध्ये गायनाला आधारस्वर देण्याची परंपरा अत्यंत जुनी आहे. संगीतज्ञ डॉ. प्रेमलता शर्मा यांच्या मते आधारस्वराचा पहिला लिखित उल्लेख पाचव्या शतकातील कालिदासाच्या 'कुमारसंभवम्' नाटकात आढळतो. त्यात किन्नराला गाण्यासाठी 'स्थान' दिला असा उल्लेख आहे **(तान प्रदायीन)**. त्यातील 'तान' हा 'स्थान' या अर्थाने आलेला दिसतो. कालिदासांच्या काळात वेणूचे काम आधारस्वर देण्याचे होते असे दिसते. तसेच संगीत रत्नाकरमध्ये गायनाबरोबर वेणू आणि मृदंगाच्या साथीचा उल्लेख आढळतो. उत्तम वृंदाची व्याख्या करताना शारंगदेवांनी, ज्या वृंदामध्ये स्त्री आणि पुरुष दोन्ही आहेत, ज्यात चार प्रमुख गायक, आठ सहगायक आहेत, बारा समूह स्वर, चार वेणू आणि चार मृदंग वादक आहेत त्यांना उत्तम वृंद म्हटले आहे. ज्याच्या वेणूचा नाद मधुर आहे त्याने तान किंवा स्थान द्यावे असेही ग्रंथात म्हटले आहे. आधारस्वर म्हणून वीणेचा उपयोग संगीत रत्नाकर

(Use of Tanpura Dara Shukoh with philosophers, painted by Bichitr. Source - Imperial Mughal Painting, by Stuart Cary Welch New York George)

काळापर्यंत नव्हता. इतिहासकार शहाब सरमदी यांनी अमिर खुस्रोचा संदर्भ देत म्हटले आहे की, उत्तर हिंदुस्थानात किंगरा किंवा किंगरी हे भिकाऱ्यांचे वाद्य म्हणून प्रसिद्ध होते. हे वाद्य पूर्वीच्या काळात किन्नरीविणा म्हणून प्रसिद्ध असावे. अमीर खुस्रो यांनी त्याची पश्चिम आशिया वाद्य 'अजब रूद्र'शी तुलना केली आहे पण हे वाद्य लोकवाद्य असल्यामुळे (एकतारी) ते दरबारी संगीतकाराचे वाद्य नसावे. खुस्रो यांच्या काळात आधारस्वर म्हणून एक भोपळा आणि एकतारी असलेली वल्लकी वीणा वापरली जात होती. या वाद्याला पडदे नव्हते. वल्लकी वीणासारखे किरखिच नावाचे वाद्य अमीर खुस्रो काळात अस्तित्वात होते. संगीतज्ञ मुकुंद लाठ यांच्या मते आधारस्वराचे वाद्य देशी संगीतातून उद्‌भवले असावे. जर ते देशी संगीतातून उद्‌भवले असेल तर त्याचा कला संगीतात उल्लेख नसणे साहजिक होते. संगीतात आधारस्वर म्हणून तंबोरा हे वाद्य साधारण सोळाव्या शतकाच्या शेवटी आले असावे. सतराव्या शतकात मुघल चित्रांमध्ये तंबूर हे फारसी वाद्य आणि तंबोरा हे आधारस्वर म्हणून असणारे वाद्य, अशी दोन वाद्य रागचित्रांमध्ये दिसून येतात. अनेक चित्रांमध्ये तंबोरा, हलक्या वजनामुळे डाव्या खांद्यावर संतुलित करून डाव्या हाताने उभ्यानेच छेडलेला दिसून येतो. तंबोऱ्याचा लिखित उल्लेख सर्वप्रथम १६६५ मध्ये अहोबल यांच्या 'संगीत पारिजात' या ग्रंथात येतो. त्यात त्यांनी निबद्ध आणि अनिबद्ध तंबोऱ्याविषयीचे वेगवेगळे वर्णन केले आहे.

वाद्यं ततेति वीणा स्यादष्ट धा सानिरुप्यते ।
रुद्रवीणा ब्रम्ह्वीणा तौबुरं स्वरमण्डलम् ।। ८ ।।
तौबुरं तंबुरोर्वाद्यं दारुजं सुखसाधनम् ।
निबद्धमनिबद्धं च तदपि द्विविधं स्मृतम् ।। ४७ ।।
यन्निबद्धं स्वरस्थाने तंत्र्या तद्वेष्टितं भवेत् ।
तस्मिंस्तत्र्यश्चतस्रः स्युरंगुलिभ्यां च वादनम् ।। ४८ ।।
परे तन्त्र्यः सप्त पंच चतस्रो वा भवंति हि ।
वैष्टनेन विनास्थात्वं सर्वमस्मिंश्च पूर्ववत् ।। ५१ ।।
इत्यनिबद्धतौंबुरम्

अनेक संगीतज्ञांनी निबद्ध तंबोऱ्याचा संबंध तत्कालीन रुद्रवीणेशी आणि तंबूर या वाद्याशी जोडला आहे. निबद्ध तंबोऱ्यावरील पडद्यांचे सविस्तर वर्णन ग्रंथात दिले आहे. अहोबल सांगतात की अनिबद्ध तंबोऱ्याची रचना निबद्ध तंबोऱ्यासारखीच असून त्याला सात, पाच किंवा चार तारा असतात. त्यांनी 'अनिबद्ध'च्या विषयी लिहिताना पडद्यांचा उल्लेख केलेला नाही. यावरून असा निष्कर्ष काढता येतो की या प्रकारच्या तंबोऱ्यातून धून वाजवणे अपेक्षित नसावे. 'संगीत सार'चे लेखक सवाई प्रतापसिंह यांनीसुद्धा हाच निष्कर्ष आपल्या ग्रंथात सांगितला आहे. दुसरा महत्त्वाचा फरक अहोबलाने निबद्ध आणि अनिबद्ध तंबोऱ्याच्या बाबतीत असा केला आहे, की निबद्धला दोन भोपळे असल्याचे स्पष्टपणे सांगितले असून अनिबद्धच्या बाबतीत त्यांनी असा उल्लेख केलेला नाही. यावरून या दोन्ही वाद्यांची संरचना भिन्न होती असे दिसते. इ.स. १६२५ नंतरच्या काळातील मुघलकालीन चित्रांमध्ये तंबोऱ्यासारख्या आधारस्वर देणाऱ्या वाद्याची चित्रे दिसून येतात.

औरंगजेब (१६५८ - १७०७)

बादशाह जहाँगीर व बादशाह शहाजहाँ यांच्या काळापर्यंत मुघल सल्तनत निम्म्या हिंदुस्थानात पसरली होती. जे शासक त्यांचे मांडलिक झाले नव्हते, ते खूप कमजोर होते. छोट्या-मोठ्या लढाया सोडल्या तर मुघल राज्यात सर्वत्र स्थैर्य आणि शांतता नांदत होती. या काळात स्थापत्य, चित्र, संगीत, साहित्य इत्यादी सर्व कलांचा उत्कर्ष झाला होता. केवळ दरबारातच नाही तर सुभेदारांच्या पदरीदेखील चित्रकार, कलाकार, साहित्यिक आश्रयाला होते. शाही दरबार आणि सुभेदारांमध्ये विलासी वृत्ती वृद्धिंगत होण्यासाठी पोषक वातावरण निर्माण झाले होते. कलांचे परिष्करण होऊन दरबारी रीतिरिवाज, प्रस्तुतीकरणाच्या पद्धती, शाही मनोरंजन यांमुळे एकीकडे कला बहरल्या तर दुसरीकडे सामान्य रसिकांना दरबारात प्रवेश नसल्यामुळे दरबारी कलेचे आस्वादन घेणे अशक्य झाले होते. परिणामी सामान्य कलाप्रेमी आणि प्रतिष्ठित रसिक यांच्यातील कलास्वादाची दरी रुंदावत गेली. इ.स.१६५८ मध्ये वारसदारीच्या संघर्षातून औरंगजेबाने इतरांना बाजूला सारून स्वतः मुघल साम्राज्याचे आलमगीर (बादशाह) झाला. त्याने राजपदासाठी बादशाह शहाजहाँला तुरुंगात टाकले. ज्येष्ठ भाऊ दाराशिकोहला मारून टाकले आणि तो वयाच्या एक्केचाळीसाव्या वर्षी राजसिंहासनावर बसला.

मुहिउद्दीन मुहम्मद औरंगजेब ऊर्फ आलमगीर हा एक कुशल योद्धा आणि उत्तम प्रशासक होता. त्याची जवळपास संपूर्ण हिंदुस्थानावर एकछत्री सत्ता होती. औरंगजेब हा शहाजहाँ व मुमताज महल यांचा तिसरा पुत्र आणि सहावे अपत्य होते. त्याच्या लहानपणी वडिलांनी दारा आणि त्याला त्याच्या आजोबा-आजीकडे ठेवले होते. शहाजहाँ बादशाह घोषित झाल्यावर दोघांना आग्रा किल्ल्यात परत घरी आणले गेले. औरंगजेब याचे शालेय शिक्षण अरबी व फारसी भाषांमधून झाले. त्याला रोजचे पाचशे रुपये खर्चासाठी दिले जात, जे तो इतिहासाचे अध्ययन आणि धार्मिक शिक्षणासाठी खर्च करी. एकदा वयाच्या पंधराव्या वर्षी युद्धातला मदमत्त हत्ती त्याच्या शाही छावणीवर चाल करून आला. कुमार औरंगजेबाने अत्यंत शौर्याने त्याला काबूत आणले. यावर खूष होऊन बादशहा शहाजहाँ याने त्याला 'बहादूर' हा किताब देऊन त्याची सोन्याने तुला केली आणि दोन लाख किमतीच्या भेटवस्तू लोकांमध्ये वाटल्या. त्याच्या या पराक्रमाचा उत्सव साजरा केला गेला. दरबारातील एका संगीतकाराने औरंगजेब याच्या गौरवार्थ धृपद रचले.

राग तोडी चौताल

छत छवि छाजे बिराजे हुमाऊँ तखत बैठो चारों चक जोत आयो दिल्लीवर ।
ऐसो हठीलो नर नरेन्द्र नरेश धावत शत कोस काइ पै न रोको जाय तकवर ।।
राख लई इमर तिमिर लिङ्ग बाबर की
बृद्ध किरात साहन मन बादसाह ताहि दयो अलहवर ।।
नायक पूरण करत बखान तेरी बाबर सुत तांको सुत हुमाऊँ अकबर प्रबल नर ।।
अकबर सुत जहाँगीर ताको साहजहाँ ताको औरंङ्गजेब भयो है भूवपर ।।

संगीतप्रेमी औरंगजेब

औरंगजेब हा संगीतद्वेष्टा होता, त्याच्या काळात गायन, वादन आणि इतर कलांना प्रोत्साहन

मिळाले नाही असा निष्कर्ष अनेक इतिहासकारांनी काढला आहे. इटलीचा तत्कालीन इतिहासकार निकोलाय मनुषीने (इ.स.१६६८-६९) औरंगजेबाच्या दरबारातील अधिकृत संगीत बंदीवर लिहिले आहे, की जर आलमगीरांना कुठेही संगीत गायन किंवा वादनाचा आवाज आला, तर कलाकाराला तिथे जाऊन अटक केले जाई आणि त्याची वाद्ये तोडली जात. परिणामी कलाकारांची रोजी-रोटी जाईल या भीतीने कलाकारांनी एकत्र येऊन बादशाहाला विनवणी करायचे ठरवले. शुक्रवारी औरंगजेब मशिदीत जाताना जवळपास एक हजार कलाकार जमा झाले. त्यांनी जवळपास वीस वाद्यांची शवयात्रा काढली होती. एखाद्या नामवंत माणसाच्या शवयात्रेला जसा शोक केला जातो, तशी रडत, दुःखात ही शवयात्रा औरंगजेबाच्यापाशी आली. औरंगजेबला ही गोष्ट कळल्यावर तो म्हणाला, ''संगीताला इतके खोल दफन करा की त्याचा आवाज किंवा प्रतिध्वनीदेखील परत ऐकू येणार नाही.'' मनुषी यांनी सांगितलेल्या गोष्टीच्या पूर्ण विरोधात जाणाऱ्या वातावरणाचा त्या काळातील अनेक युरोपीय इतिहासकारांनी उल्लेख केला आहे. खुद्द मनुषी यांनीच दुसरीकडे लिहिले आहे की औरंगजेबने हरममधील स्त्रियांवर ही बंदी लागू केली नव्हती. तसेच औरंगजेबच्या बऱ्याच सुभेदारांकडे गाणे-बजावणे या फर्मानानंतरही सुरू होते.

आलमगीर औरंगजेबने हा फतवा काढण्यामागचे कारण आणि त्याचा अर्थ जाणून घेण्यासाठी औरंगजेबचे व्यक्तिमत्त्व आणि त्याच्या कारकिर्दीची थोडक्यात माहिती घेऊ. मुघल साम्राज्याच्या स्थापनेच्या वेळी ज्या परंपरा शासनकर्त्याकडून स्वीकारल्या गेल्या, त्यासाठी अख्लाक-इ-नासिरी आणि अख्लाक-इ-जलाली या दोन फारसी तत्त्वज्ञानाविषयीच्या ग्रंथांचा आधार घेतला गेला होता. या ग्रंथात लिहिलेल्या आणि प्रशासनिक मूल्यांच्या आधारे मुघल राजपुत्रांना भावी राज्यकर्त्यांच्या मूल्यांचे प्रशिक्षण दिले जाई. फारसी तत्त्वज्ञानात संगीत ही गणिताची शाखा म्हणून मानली गेली होती. त्यामुळे ज्ञानशाखेचा एक भाग म्हणून संगीताचा प्रशासनात समावेश केला गेला होता. ऐतिहासिक दस्तावेजातून दिसून येते की बाबर, हुमायूँ, अकबर, जहाँगीर शहाजहाँ आणि नंतर औरंगजेब या सर्व बादशहांना संगीताच्या कुठल्या ना कुठल्या भागाचे प्रशिक्षण दिलेले असे. औरंगजेबचे बरेचसे लहानपण जनाना महलमध्ये गेले. जनाना महलात चालणाऱ्या संगीत प्रकारांपैकी त्याला बीन वाजवायला आवडे. वयाच्या अठराव्या वर्षी औरंगजेब याने दख्खनेत स्वारी केली आणि तो त्या भागाचा राज्यपाल झाला. त्याच्या शौर्यावर तत्कालीन कवी कालिदास यांनी खालील काव्य रचले -

गढ़न गढ़ी से गढ़ि महल मढ़ी से मढ़ि
बीजापुर ओप्यो दल मलि उजराई मै ।
कालिदास कोप्यो बीर औलिया आलमगीर,
तीर तरवारि गहयो पुहमी पराई मै ।।
बूंद ते निकसि महि मंडल घमंड मची
लोहु कि लहरि हिमगिरी की तराई मै ।।
गाडि कै सुझंडा आड कीन्ही पादसाह ताते
डकरी चामुंडा गोलकुंडा की लडाई मै ।।

आपल्या शाही बेगमांच्या शिवाय औरंगजेबला हिराबाई आणि उदयपुरी नावाच्या दोन

(चित्र सौजन्य – National Museum of Asian art Freer Gallery of art and arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution Washington, DC)

प्रेयसी होत्या. हिराबाई 'झैनबादी' ही अत्यंत सुंदर नृत्यांगना आणि उत्तम गायिका होती. इ.स.१६५३ मध्ये दोघांची भेट दख्खन भागातील बुऱ्हाणपूर येथे झाली. त्या वेळी औरंगजेब दख्खनचा राज्यपाल होता. औरंगजेब हिराबाईच्या प्रेमात आकंठ बुडाला होता. पण निकाहानंतर केवळ नऊ महिन्यांत हिराबाईचे निधन झाले. हिराबाई आणि औरंगजेब यांच्या प्रेम-कहाणीत संगीत हा मोठा दुवा होता. त्यांचे प्रेम 'फिराक' भावनांचे प्रतिनिधित्व करणारे होते (फिराक - विरहाच्या भावनांचे उत्कट दर्शन). त्यांची नाममुद्रा असलेले दोन धृपदे आढळली असून दोन्ही शृंगाररसाची आहेत. या दोन्ही रचना रीतिकालीन काव्याचे प्रतिनिधित्व करतात.

१) धृपद - राग मालश्री - ताल उसूले फाख्ता

अब घर आवत है लाल माई री अवधि को दिन आज ।

वेग प्रफुल्लित सुगन्ध मिलि मंजन करि करि, आभूषण वसन बनाय पैहरै प्यारी,

जबहि अरगजा भेटत लगाए, तब होवे मन भावतो काज ।।

यह देखो आई गये मनमोहन बलमा, अन्तरजामी स्वामी कवन वरन कारन,
विरहिनी तेरे अनगन, मानो पतितन के दीनो सुख समाज ।।
साहि औरंगजेब लीनी गरै ही लगाय प्रेम पगाई
कीनी निहाल तोहै नाल, दीनो डिढ सुहाग भाग आनन्द राज ।।

२) धृपद - राग केदार ताल - चौताल

तै तो आपुही मै बनाई अनुपम चौपरि ऐ ।
रुप जीवन गुण वनिक विसाति माघ वसिकरण
घर कीनौ फुनि दिनौ त्रविधि कटाछि पांसे करि ।
तौ सुभ दॉव पतनु तोही कौ फुरेरी औरनि के,
चौक चाक बाँछि चतुर बतियाँ कीनी जाहिते पूजी सार ।
सौतिनि सों बाजू पीअ प्रीति लीनी,
साहि औरंगजेब रीझि रुचि सौकंठ लगाई भुज भर ।।

औरंगजेब याची दुसरी प्रेयसी उदैपुरी बाई स्वतः गायिका होती. ती औरंगजेबच्या मोठ्या वयातील प्रेयसी असावी. औरंगजेबाचे दरबार गायक विद्यावर यांनी रचलेल्या धृपदात तिच्या

गायनाचेच वर्णन दिसून येते. विद्यावर हे राजकोटचा राजाश्रय सोडून आलमगीर याच्या आश्रयास आले होते.

धृपद – राग धनाश्री – चौताल

तुव गुण रवी उदै कीनो याही, ते कहत तुमको बाई उदैपुरी
अनगिन गुण गायन के अलाप विस्तार सुर जोत दीपक ।
जो तो लों विथा दुरी ––––
जब जब गावत तब तब रस समुद्र लहरें उपजावत । ऐसी सरस्वती कौन कों 'पुरी' जात नमन जान शाह औरंगजेब – रीझ रहे, याही तें कहत तुम को विथारूप चातुरी ।।

असे म्हटले जाते की, औरंगजेब दख्खनचा राज्यपाल असताना, आग्रा येथे त्याची बहीण जहाँआराच्या अंगावर अत्तराचे द्रव पेटून, ती भाजली गेली. जहाँआरा ही बादशाह शाहजहाँ याची आवडती कन्या होती. जहाँआराची शुश्रूषा स्वतः बादशाहाने केली. तिला भेटायला इतर सर्व भाऊ येऊन गेले, पण औरंगजेब मात्र तीन महिन्यांनी गेला याबद्दल बादशाह शाहजहाँ औरंगजेबवर नाराज झाला. तेव्हापासून औरंगजेब बादशहाचा नावडता पुत्र झाला. बादशाह शाहजहाँने आपल्या संपूर्ण सत्ताकाळात औरंगजेबला अग्र्याजवळ येऊ दिले नाही. त्याला सतत बाल्ख, सिंध, मुल्तान ओरछा इ. राज्यांवर स्वारी करण्यासाठी पाठवले. औरंगजेबचे इतर भाऊ शुजा हा बंगालचा, मुराद हा गुजरातचा राज्यपाल म्हणून नियुक्त होते. बादशाह शाहजहाँच्या जवळ सर्वांत ज्येष्ठ आणि लाडका पुत्र दाराशिकोह होता. बादशाह शाहजहाँ हा संगीत रसिक होता. त्याच्या दरबारात अनेक धृपद कलाकार होते, ज्यामध्ये लाल खाँ 'गुनसमुद्र' हे प्रमुख होते. लाल खाँ यांची चारही मुले गायक होती. त्यातले खुशहाल खाँ आणि बिसराम खाँ हे अधिक तयार धृपदीये होते, जे लाल खाँ कलावंत यांच्याबरोबर साथ करीत.

रागिनी तोडी

औरंगजेबनंतरचा मुघल बादशाह, शाह आलम द्वितीयच्या शासनकाळात त्याचे दरबारी इनायत खाँने मुघल साम्राज्यातील कलाकारांवर 'रिसाले-इ-जिक्र-इ-मुघानिसन-इ-हिंदुस्थानी-इ-बिहीश्त निशीन' या नावाने आठवणींचा ग्रंथ (ताज्किरा) लिहिला (इ.स.१६५३). त्यात त्याने खुशहाल खाँ 'गुनसमुद्र'च्या गायनाच्या करिष्म्याची गोष्ट लिहिली आहे. या गोष्टीतून संगीत कलेचा दुधारी उपयोग कसा झाला याचे सविस्तर वर्णन केले आहे. इनायत खाँने ताज्किरामध्ये लिहिलेली गोष्ट खालीलप्रमाणे –

'बादशाह शाहजहाँचे प्रमुख संगीतकार लाल खाँ 'गुनसमुद्र' हे महान गायक तानसेन यांचे नातू होते. ते हुबेहूब तानसेनसारखे गात असत. त्यांना चार मुले होती. सर्व मुले शाहजहाँचे दरबार गवई होते. त्यातले खुशहाल आणि बिसराम हे बादशाहच्या तख्ताच्या खालच्या गालिच्यावर, वडिलांच्या दोन्ही बाजूला उभे राहून, तंबोरा घेऊन त्यांची साथ करीत. वडिलांबरोबर ठाय लयीत आलाप करण्यात ते साथ देत. धृपदाची बंदीश सुरू झाली की दोघेही आपल्या तरुण तडफदार आवाजाने वडिलांच्या धृपद गायनात रंग भरत असत. जेव्हा लाल खाँ वयस्कर झाले, तेव्हा ते आपल्या मुलांना आलाप गायन करण्याची संधी देऊ लागले. चारही मुलांमध्ये

खुशहाल यांचे गायन अधिक आकर्षक आणि प्रभावी होते. लाल खाँ यांनी तानसेन शैलीची सर्व गुपिते खुशहाल खाँ यांना सांगितली होती. काळाच्या ओघात खुशहाल खाँ हे अत्यंत तयार गायक म्हणून नावाजले जाऊ लागले. ते धृपद गायनाचे अधिकृत वारसदार म्हणून पंचक्रोशीत प्रसिद्ध झाले. परंपरेने आलेल्या संगीताबरोबरच त्यांची साहित्यिक समजही विलक्षण होती. त्यांच्या रचना प्रगल्भ होत्या. रचनांमधील तांत्रिक अचूकता, विचारांची तरलता आणि प्रभावी प्रस्तुतीकरणाची पद्धत यामुळे ते लोकप्रिय होते. रोशन जमीरसारख्या संगीतज्ञाला क्रियात्मक ज्ञान देऊन त्यांनी आपले गुरूपणदेखील सिद्ध केले होते. बादशाह शहाजहाँवर प्रशंसा काव्य लिहून त्यांना इतके प्रसन्न केले होते की दर वर्षी त्यांची 'तुला' होऊन त्यांच्यावर रुपयांचा पाऊस पडत असे. इ.स. १६५४ ला लाल खाँ यांचे निधन झाले. परंपरेप्रमाणे खुशहाल खाँ हे बादशाह शाहजहाँच्या दरबारातले प्रमुख संगीतकार झाले व लाल खाँ यांची 'गुनसमुद्र' ही उपाधी खुशहाल खाँ यांना मिळाली. गायन कलेत खुशहाल खाँ हे लाल खाँ यांच्या बरोबरीचे असले तरी नीतिमूल्यांमध्ये ते कमी दर्जाचे होते. इनायत खाँ यांच्या मते खुशहाल खाँ यांना त्यांच्या विद्येचा गर्व झाला होता आणि त्यांना दरबाराच्या राजकारणाचा मोह पडला होता. दरबारातील संपत्ती व्यभिचाराने मिळवावी अशी वृत्ती त्यांच्यात निर्माण झाली होती. इ.स.१६५४–५७ मध्ये शाहजहाँचे वजीर अली मर्दान खाँ होता. अली मर्दान खाँ हा सफाविद प्रांताचा आमीर होता. कंदाहरच्या युद्धामध्ये त्याने शाहजहाँच्या बरोबरीने युद्धात सहभागी होऊन ते युद्ध जिंकले होते. त्यामुळे बादशाहाने त्याला दरबारातले सर्वोच्च पद, विश्वास आणि मैत्रीचा हात दिला होता. एकदा बादशाहने अली मर्दानाला विचारले की त्यांच्यानंतर कोणासाठी नौबत वाजतील? (कोण बादशाह होईल). अली मर्दानाला माहीत होते की दाराशिकोह हा बादशाहचा सर्वांत आवडता मुलगा होता. पण राजकीयदृष्ट्या औरंगजेब सर्वांत लायक 'फर्जंद' होता. जर खरे उत्तर दिले तर ते अदब आणि कर्तव्याला सोडून होईल, म्हणून त्याने अप्रत्यक्ष उत्तर दिले, की जो कोणी अकमल खाँचा मुलगा मुर्शीद कुली खाँच्या अधिक जवळचा होईल तो बादशाह होऊ शकेल. मुर्शीद कुली खाँ हा अली मर्दाना याचा अत्यंत विश्वासू सहकारी होता. तो अत्यंत हुशार राजस्व अधिकारी म्हणून बादशहाच्या दरबारात नियुक्त होता. वजीराच्या बोलण्यावर पूर्ण विश्वास ठेवून बादशहाने मुर्शीद कुली खाँची दाराशिकोह सोबत नेमणूक केली. तसेच दाराशिकोहला मुर्शीदची मैत्री संपादन करण्याचा आदेश दिला गेला. इनायत खाँच्या मते दारा हा पोरकट आणि लाडावलेले शहजादा होता. आपण वडिलांचे आवडते आहोत, या भावनेमुळे त्याच्यात बेफिकिरी निर्माण झाली होती. वडिलांच्या म्हणण्याकडे दुर्लक्ष करून तो मुर्शीदशी उद्धटपणे वागू लागला. परिणामी मुर्शीद, दाराला टाळू लागला आणि वजीर मर्दानाच्याबरोबर वेळ घालवू लागला. त्याच दरम्यान राज्यपाल औरंगजेब, वजीर अली मर्दानाच्या भेटीसाठी आग्र्याला आला होता. दारा याच्या उलट त्याची वागणूक सौजन्यपूर्ण होती. अली मर्दानाचे औरंगजेबाच्याविषयी मत अनुकूल झाले. औरंगजेबला दख्खनचा राजस्व अधिकारी म्हणून मुर्शीद कुली खाँ हवा होता. पण त्याचे बादशहाशी संबंध बिघडलेले असल्यामुळे तो ही मागणी बादशहासमोर ठेवू शकत नव्हता, म्हणून तो वजीराला भेटायला आला होता. वजीर अली मर्दाना विवंचनेत सापडला. जर त्याने औरंगजेबची योग्य मागणी मान्य केली, तर बादशाहचा विश्वासघात केल्यासारखे झाले असते. त्याने हा प्रस्ताव अनिच्छेने स्वीकारला.

(रागिनी तोडी – amber miniature paintings)

दख्खनच्या राजस्व अधिकाऱ्याच्या पदासाठी मुर्शीद कुली खाँला आग्र्याहून पदमुक्त करणे आवश्यक होते. जेव्हा अली मर्दानाला हा प्रस्ताव बादशाह समोर ठेवण्यास योग्य संधी मिळेना, तेव्हा त्याने खुशहाल खाँच्या सहकाऱ्याला मार्ग काढण्याची विनंती केली. एका मनोरंजनाच्या मजलीस (सभा) मध्ये खुशहाल खाँच्या सहकाऱ्याने त्याच्यासमोर घडलेल्या घटनेचे कथन करून यातून तोडगा काढण्याचा प्रस्ताव मांडला. भरपूर श्रीमंत होण्याची नामी संधी वाटून खुशहाल खाँने हा प्रस्ताव कबूल केला. तो त्वरित वजिराकडे गेला व या कामासाठी एक लाख रुपये मागितले. तो म्हणाला, की जेव्हा तो संकेत देईल तेव्हाच बादशाहसमोर प्रस्तावाचा कागद आणला जावा. वजीराने यांनी त्याची अट मान्य करून खुशहाल याच्यावर ती जबाबदारी सोपविण्यात आली.

तानसेनाच्या काळापासून सुरू झालेल्या दरबारी रीतिरिवाजानुसार खुशहाल खाँ आणि बिसराम हे एकमेकांपासून चार-सहा हात लांब बादशाहच्या तख्तासमोरील गालीचाच्या दोन टोकांवर उभे राहून गायन करीत. नौरोज सणाच्या आधीच्या दिवशी परंपरेनुसार खुशहाल आणि बिसराम यांनी आपापल्या नियोजित जागा घेतल्या. खुशहाल याने बादशाह शाहजहाँच्या तख्ताच्या वरच्या राजचिन्हाकडे एक कटाक्ष टाकला आणि रागिनी दरबारी तोडीच्या ठाय आलापीने सुरुवात केली. ते जसे जसे गाऊ लागले तसे तसे पांढऱ्या आणि केशरी रंगाची साडी नेसलेली, कापराचे फूल आणि शरीराला केसर लावलेली सुकुमार स्त्री, एकटीच जंगलात बीन वाजवत आहे, तिच्या पायाशी बसलेले हरीण तिच्या वादनाने विभोर होऊन शेवटी आपली शुद्ध घालवून निश्चल झाले आहे, असे प्रेम आणि स्नेहभाव असलेले तोडीचे मूर्त रूप दरबारी आमीरांसमोर उभे राहू लागले. संगीताच्या माधुर्याने बादशाह गुंग झाला. बादशाहवर तोडी रागाची मोहिनी पडली होती. हृदयाचा कान करून ऐकल्यामुळे बादशाहच्या अवतीभोवतीचे जग मंदावले होते. रागाच्या प्रभावाने सगळा दरबार शांत झाला होता. या क्षणी खुशहाल खाँ यांने वजिराला संकेत दिला. अली मर्दाना खाँने पटकन प्रस्ताव बादशाहच्या पुढे केल्यावर रागाच्या धुंदीत असलेल्या बादशाहने तो न वाचता त्यावर आपली मोहोर उमटवली.

दुसऱ्या दिवशी राजस्व अधिकारी मुर्शिद कुली बादशाहकडून आपल्या पदमुक्तीची रजामंदी घेण्यासाठी दरबारात आल्यानंतर बादशाह अत्यंत आश्चर्यचकित झाला. त्याला जेव्हा काहीच आठवेना तेव्हा अली मर्दानाने तो खलिता दाखवला. बादशाहला मुर्शिद कुली खाँला पदमुक्त करण्याशिवाय दुसरा मार्ग राहिला नव्हता. मुर्शीद कुली खाँ दख्खनला रवाना झाला. झालेला

प्रकार लक्षात आल्यावर बादशाह शाहजहाँने खुशहाल खाँ आणि बिसराम यांना प्रमुख संगीतकाराच्या पदावरून हटवले आणि तानसेन यांच्या जागेवर दरबारात गाण्यास मनाई केली. इ.स.१६५८ मध्ये अली मर्दानाची राजसत्तेची भविष्यवाणी खरी ठरली. औरंगजेब – दाराशिकोह यांच्या युद्धात दारा पराभूत झाला. मुर्शीद कुली खाँ मारला गेला. आलमगीर औरंगजेब बादशाह झाल्यावर त्याने शाहजहाँचे खुशहाल खाँ याला पदच्युत करण्याचे आदेश फिरवले आणि त्याला परत प्रमुखपद देऊन त्याच्यावर विशेष मर्जी ठेवली.'

इनायत खाँ याने खुशहाल खाँ याची गोष्ट इथे संपवली. पण संगीताने येणारा गाफीलपणा बहुधा औरंगजेबाच्या नजरेतून सुटला नसणार. त्याच्या मनात संगीत कलेच्या बाबतीत सतत असणाऱ्या द्वंद्वाचे उत्तर त्याला या घटनेतून मिळाले असणार. हा गाफीलपणा दरबारात धोकादायक असू शकतो म्हणून त्याने त्याच्या शासनाच्या दहा वर्षांनी संगीत बंदी आणली असावी.

औरंगजेब काळातले उत्सव वर्णन

औरंगजेब मुघल बादशाह झाल्यानंतर अनेक उत्सव समारंभ झाले. एका उत्सवात बादशाहाने खुशहाल खाँ कलावंत याला सात हजार रुपये बक्षीस दिल्याचा उल्लेख मुघल इतिहासकारांनी केला आहे. इ.स.१६५८ मध्ये औरंगजेबाच्या खासगी संगीतकारांनी संपूर्ण रात्र गायन–वादन केल्याचा उल्लेख मनुषी करतात. इ.स.१६६५ मध्ये रत्न व्यापारी जीन बाप्तिस तार्वेनर यांनी औरंगजेबच्या समक्ष दरबारातील संगीतकारांनी गायलेल्या मधुर गीतांचे वर्णन केले आहे. इतिहासकार इलियट डाउनसनच्या वर्णनानुसार औरंगजेबच्या राज्यरोहणानंतर अनेक रंगारंग कार्यक्रम झाले. त्याच्या अभिनंदनासाठी अनेक धृपदे गायली गेली.

राग दरबारी कानडा – ताल चौताल

शुभ मुहरति सुभ घरी सगुननिमिति कैदई देग जोग कै वर ।
वनिक डंड चमर दुरत मानों चन्द्रविरनि निछावरि
कीनी मुकता सीस सेहरौ आयंक आलिफुनि
मसलानि कै उदोत सब भुअ पर ।
आराइसी नव बनाई जे गनई न जाई फुनि प्रात सवासी
छाँडी मानो प्रथम उदौकर रश्म प्रसारि हो दिनकर
कोटि जुगनि चरंजिवी रहौ साहि औरंगजेब
याजेव सौ सदा अनमन गीतनाद निते करत है सब नारि नर ।।

आलमगीरच्या दरबारातील चाँद खाँ यांनी रचलेले धृपद हे संगीत बंदीच्या आधीचे असावे.

राग कल्याण – ताल चौताल

गौरा गनेस सरस्वती असुर संहारिनि सिंहवाहिनी
प्रसन्न भई सब दुख गये, ऐसा साहिब मैं पायौ ।
साहिब किरानेसानी शाहजहाँनि को नन्दन जगवन्दन
सुलतान औरंगजेब चतुर्दस विद्या गुन निधान
कृपालन के जह में नर 'चाँद' जीत जस गायौ ।

बख्तावर खाँ यांच्या 'मिरात-इ-आलम' या ग्रंथात 'आलमगीर यांना संगीताचे अचूक ज्ञान होते आणि ते संगीताचा आनंद घेत असत' असे नमूद केले आहे. औरंगजेबने बादशाह शाहजहाँ याला आग्र्याच्या नजरकैदेत ठेवल्यावर त्याला त्याच्या आवडत्या गोष्टी जवळ बाळगण्याची परवानगी दिली होती. त्यात त्याची लाडकी मुलगी जहाँआरा आणि संगीत श्रवणाचा समावेश होता.

औरंगजेबच्या राज्यरोहणानंतर दहा वर्षे, त्याचा दरबार हिंदी, फारसी कवी आणि संगीतकारांनी गजबजलेला होता. औरंगजेबने गायकांमधील श्रेष्ठ कलाकार हयात सरस नैन खाँ यांना 'गुणनिधान' ही उपाधी दिली होती तर किरपा पखवाजी यांना 'मृदंगराय' हे पद देऊन गौरवले होते. ब्रज काव्य हे बऱ्याच वेळा संगीत परंपरेशी जोडलेले असल्यामुळे मुघल दरबारात अनेक हिंदी कवींचा समावेश होता. औरंगजेबच्या दरबारात ईश्वर, सामंत, मधनायक, द्विवेदी असे अनेक कवी हजर असत. मीर जलील, मिर्झा रोशन, जमीर 'नेही' जैदीसारखे कवी व संगीतकार औरंगजेबच्या दरबारात कार्यरत होते. इतिहासकार खाफी खाँ सैदने जमीरचा दुसरा अमिर खुस्रो म्हणून गौरव केला आहे. तत्कालीन धृपदांमधूनही औरंगजेब शासनाच्या पहिल्या काही वर्षांचे रंगारंग वर्णन आढळते. खालील दोन धृपदांमधून औरंगजेब याच्या लग्नाच्या वाढदिवसाचा आणि त्यांच्या जन्मदिवसाचा आनंद व्यक्त केला गेला आहे.

१) धृपद

ध्यायन गायन गाव बाजन बजावत
आनन्द भयो नरनारी इच्छा भर पावत
गुनी कही न परत शोभा सभा तू केहि विध कमल दुरावत ।
साह औरंगजेब जियो कोटि वरसलों वरस गाठण की शादी फरमावत ।।
२) जैसी है साधन कोई ना बचाई तै मी एराय उमराय भूपन की भीर लागत सुहाई ।
जैसोई राग रंग सुगंध सरसाई दु दु बीछुरत बहों विध चलत सभा बन आई ।।
शुभ घरी तोलों साह आय बैठे रतन जडित तखत साह आनन्दन आनन्द आशीश बढाई ।
साह औरंगजेब तुम कोटि वरसलो ऐसे ही करो वरस गाँठ बधाई ।।

दरबार कवी हयात सरस नैन यांनी रचलेले धृपद

राग श्री - चौताल

जेहि जेहि अंगबूझिए तेई-तेई सरस नैन खान गुननिधान
तालाध्याय, सुराध्याय, रागाध्याय को भेद जानि ।
सरस्वती सनमुख सो दियो हिरदे ज्ञान,लाग डाट उरप तिरप नेम वृक्ष,
अतिक खातक स्वरान्तक के ब्योरे पहचान ।
सप्तसुर तीन ग्राम इकईस मुर्च्छना बाइस सुरत
तीवरतरतीवर कोमल अति कोमल,ग्रह अंश भास जे संगीत प्रमान ।।

औरंगजेब याच्या काळात ख्याल गीत शैली लोकप्रिय होऊ लागली होती. त्याच्या काळात अलाहाबाद येथे नियुक्त केलेले सुभेदार मीरन, हे प्रतिभासंपन्न कवी आणि संगीतकार होते. ते फारसी आणि ब्रज दोन्ही भाषेत काव्य करीत असत. त्यांनी बांधलेला ख्याल खालीलप्रमाणे-

राग भैरवी - तीताला

ए करतार ऐ काज तिहारौ, याही पल में निस्तारौ ।

कहते है 'मिरन' सबजग देखा, हर हर में हर है हर न्यारे ।।

औरंगजेबच्या दरबारात सुखीसेन कलावंत, किसन सेन कलावंत व ध्रुपदिये होते. तसेच मिसरी सिंह ढाढीसारखे कलाकार होते, जे नंतर शुजा खाँ यांच्याबरोबर बंगालला गेले.

'इ.स. १६६८ मध्ये औरंगजेबने दरबारातील संगीत प्रस्तुतीवर बंदी घातली. त्या वेळी त्यांच्या दरबारात दहा कलाकार होते,' असे 'औरंगजेब बिलास'चे रचनाकार पायन्द बेग म्हणतात. त्यांची नावे खुशहाल खाँ, चाँद खाँ, पूरनचंद्र मिश्र, मीर अब्दुल जलील, मिर्जा रोशन जमीर, विद्यावर सुजान अली खाँ, सय्यद निजामुद्दीन, हयात सरस नैन, हिंमत खाँ आणि मीर ईसा होती. 'औरंगजेबने खुशहाल खाँ, बिसराम यांना दरबारात येण्याची परवानगी दिली, पण गायन-वादनास मनाई केली.' खाफी खाँच्या 'मुन्तख्वाब- अल- लबाब', बख्तावर खाँच्या 'मीर- अत्- ए- आलम,' सकी मुस्तद्द खाँच्या 'मा- आसिर-इ- आलमगीर' या इतिहास ग्रंथांमध्ये संगीत बंदीविषयीचा उल्लेख आढळतो. बख्तावर खाँच्या 'मीर- अत्-ए-आलम'मध्ये लिहिले आहे की 'औरंगजेब यांनी त्यांच्या प्रमुख संगीतकारांना दरबारात संगीत प्रस्तुत न करण्याचे सांगताना त्यांनी इतर काही कामे करावीत म्हणून त्यांना जमिनी दान केल्या आणि त्यांच्या मनसबी वाढवल्या. त्यांनी इलाह दाद नावाच्या संगीतकाराच्या मुलाला संगीत सोडण्यासाठी जमीन दान केली.'

'मा-आसिर-इ-आलमगीर' या अधिकृत ऐतिहासिक दस्तावेजांमध्ये औरंगजेबने त्याचे संगीत विषयक धोरण अधिकृतपणे जाहीर केले आहे. त्यात मिर्झा मुकर्रम खाँ सफवी या निष्णात संगीतकाराने एकदा आलमगीरांना प्रश्न विचारला, ''आलमपन्हा तुमचे संगीताविषयी मत काय आहे?''

(Coronation of Aurangzeb, painting by Bichitr,ca 1660 source-Sothebys)

बादशाहने अरबी भाषेत उत्तर दिले ''मुबाह.'' (परवानगी लायक). संगीत हे चांगलेही नाही आणि वाईटही नाही.

खाँ यांनी परत प्रश्न विचारला, ''तुमच्या लेखी कुठले संगीत ऐकण्यासारखे आहे?''

बादशाहने उत्तर दिले, ''मी वाद्यांशिवाय संगीत ऐकू शकत नाही, विशेषतः पखवाजाशिवाय. पण पखवाज ऐकणे हे पूर्णतः हराम आहे म्हणून मी संगीत ऐकणे सोडून दिले आहे.''

औरंगजेबाने वैयक्तिक कारणासाठी

स्वतःवर संगीत बंदी घातली. ज्या वेळेस त्याने ही बंदी आणली तेव्हा तो पन्नास वर्षांचा होता. मनोरंजनातून निवृत्ती स्वीकारून अधिक भरीव काम करावे असेही त्याला यातून ध्वनित करावे असे वाटत असेल.

संगीतापासून फारकत घेणे हा औरंगजेबाचा वैयक्तिक निर्णय होता. त्याने तो कोणावरही लादला नाही. इतिहासकारांच्या वर्णनावरून शाही दरबारातील राजाश्रय जरी संपला तरी औरंगजेब याच्या सुभेदारांकडे व त्याच्या मुलांकडे संगीताश्रयाचा वारसा सुरू होता. औरंगजेबाचा ज्येष्ठ पुत्र मुहम्मद आजम शहा उत्तम रचनाकार होता. मुहम्मद मुअज्जम शहा ऊर्फ शाह आलम यानेदेखील अनेक रचना केल्या. मुअज्जम शहा याचा मुलगा रफी-उस-शान-मिर्झा 'न्यायी' या उपनावाने काव्य करीत असे. दुसरा मुलगा अझिम-उस-शान बहादूरने किशनगढचे कवी वृंद यांना राजाश्रय दिला होता. औरंगजेबची ज्येष्ठ सुपुत्री झेबुन्निसा ही प्रसिद्ध गझलसरा (कवयित्री) होती. तिला दरबारात मान होता. काही काळ औरंगजेब याची ती सल्लागार होती. तिने 'मख्फी' या नावाने काव्यरचना सादर केल्या. 'दिवान-इ-मख्फी' या तिच्या काव्यसंग्रहात 'सूफी' तत्त्वज्ञानाचा मोठा प्रभाव दिसून येतो. इ.स.१६६८ सालच्या संगीत बंदीनंतरसुद्धा औरंगजेबच्या सुभेदारांकडे, मनसबदारांकडे संगीताला राजाश्रय दिला गेला होता, असे अनेक युरोपीय प्रवाशांनी त्यांच्या आठवणींमध्ये नोंदवले आहे. अनेक मुगल सरदारांकडे संगीत हा त्यांच्या खासगी आणि सार्वजनिक जीवनाचा भाग होता. मिर्झा कामरान यांनी लिहिलेल्या 'मिर्झानामा' या ग्रंथात संगीत कलेला राजाश्रय देणे हा मुघल आमीरांचा रिवाज होता असे म्हटले आहे. इ.स. १६८५ मध्ये मुहम्मद अक्रम गनीमत यांनी लिहिलेल्या, 'नैरंग-इ-इश्क' या मसनवीत (ग्रंथ) नृत्य, गायनाच्या अनेक मैफिलींचे वर्णन आढळते. औरंगजेब याची पत्नी दिलरस बानू बेगमचे वडील व गुजरातचे सुभेदार शाह नवाज खाँ सफवी यांच्या दरबारात अनेक संगीत मैफिली होत असत. खानदेशचे सुभेदार मीर खलील खान-इ-झमन हा त्या काळात संगीत कलेच्या राजाश्रयासाठी प्रसिद्ध होता. असे म्हणतात की औरंगजेबची प्रेयसी 'हिराबाई' ही मीर खलील खाँच्या हरम मधली नृत्यांगना होती. औरंगजेबचा वजीर असद खाँदेखील संगीत कलाकारांचा ताफा सांभाळून होता. मुघल सेनापती गाझीउद्दीन फिरोझ जंग (इ.स.१६८७) च्या पदरी अनेक संगीतकार होते. त्यात मिर्झा अब्दुल कादिर बेदिल हा निष्णात कलाकार म्हणून प्रसिद्ध होता.

औरंगजेबकालीन संगीत ग्रंथ

एकूण मुघल शासनकाळ लक्षात घेता औरंगजेबच्या शासन काळात सर्वांत जास्त संगीत ग्रंथांची निर्मिती झाली. दौलताबादच्या काझी हसन यानी भारत संगीत या संस्कृत ग्रंथाचा केलेला अनुवाद 'मिफ्ताह-अल-सरुद' (इ.स.१६६४), मिर्जा रोशन जमीर यांनी अहोबलच्या संगीत पारिजात या संस्कृत ग्रंथाचा केलेला अनुवाद 'तजुर्मा- इ- किताब- इ- पारिजात' (इ.स.१६६५), काश्मीरचे राज्यपाल फकीरुल्लाह यांनी मानसिंह तोमरच्या 'मान कुतूहल' ग्रंथाचा केलेला फारसी अनुवाद 'रिसाल-इ-राग दर्पण' (इ.स.१६६५), मिर्जा खान यांनी संस्कृत ग्रंथ संगीत दर्पणचा केलेला अनुवाद 'तुहफत-उल-हिंद' (इ.स.१६७५), रसबरस खान यांनी संगीत दर्पण या संस्कृत ग्रंथाचा फारसीमध्ये केलेला अनुवाद 'शम्स-अल-

अस्वात' (इ.स.१६९८), मीर सलीह कव्वाल देहलवी यांचा 'निशात आरा' (इ.स. १७००), इवाज मुहम्मद मुखानि लिखित 'रिसाल-इ-कामिल खानी' (इ.स.१६६८), बिकानेरचे सुभेदार अनुपसिंहाच्या दरबारात लेखक भाव भट्ट यांनी लिहिलेले 'अनुपांकुश', 'अनुप विलास', 'अनुप रत्नाकर' ग्रंथ (इ.स.१६७४-१७०९), मैथिली कवी लोचन कृत रागतरंगिणी (इ.स.१६६२-१६८४), हृदय नारायण लिखित हृदयप्रकाश, हृदयकौतुक (इ.स. १६६७), हे महत्त्वाचे ग्रंथ व त्यांचे अनुवाद या काळात प्रकाशित झाले. फारसी लेखकांनी संस्कृत ग्रंथांचा केवळ अनुवादच केला नाही तर तत्कालीन संगीत परिस्थितीवर आपले भाष्य केले आहे. एवढी अनुवादित ग्रंथ संपदा या काळात प्रकाशित होण्यामागचे कारण सांगताना मुघलकालीन संगीताच्या इतिहासकार कॅथरीन बटलर स्कॉफील्ड म्हणतात की, सतराव्या शतकामध्ये 'हिंदुस्थानी संगीतातील रस आणि त्याचा प्रभाव' हा मोगल दरबारातील सांस्कृतिक विचारविनिमयाचा महत्त्वाचा विषय होता. या काळात संगीत हा केवळ मनोरंजनाचा विषय न राहता दरबारी रीतिरिवाजामधला गंभीर आणि कल्याणकारी विषय झाला होता. इ.स.१६९१ मध्ये मुघल दरबारी शेरखान लोधी याने कवींचे चरित्र लिहिताना संगीताविषयी म्हटले की, कागदाच्या पृष्ठभागावर शाई आणि पेनाने याचे (विषयाचे) मर्म पकडणे अवघड आहे. हिंदुस्थानी राग आणि त्याच्या स्वरांमधून निर्माण होणारे कल्याणकारी रस हा तत्कालीन मुघल साम्राज्यातील विचारवंत, कलावंत, कवी, रसिक, अमीर-उमराव यांच्यातल्या सुसंवादाचा विषय होता. मुगल बादशाह आणि उच्चपदस्थ अधिकाऱ्यांसाठी हिंदुस्थानी रागसंगीत केवळ मनोरंजन नव्हते, तर पदामुळे निर्माण झालेल्या शत्रुत्वावर व असुरक्षित वातावरणावर, मनाच्या स्थैर्यासाठी शोधलेला उपाय होता. हिंदुस्थानी संगीतातील अलौकिक प्रभावाचा शोध घेण्याचा प्रयत्न या काळातील संगीतज्ञ, कवी व कलाकारांनी केला. त्यातूनच संगीत विषयक संस्कृत ग्रंथांचा अनुवाद या शतकात मोठ्या प्रमाणावर झाला असावा.

नबाब सैफ खान फकीरुल्लाह

नबाब सैफ खान फकीरुल्लाह यांच्याविषयी मिळालेल्या माहितीनुसार त्यांचे मूळ नाव सैफ किंवा सैफुद्दीन महमूद होते. 'फकीरुल्लाह' हे त्यांचे उपनाम होते. त्यांच्या वडिलांचे नाव तर्बियत खाँ होते. ते शहाजहाँच्या कार्यालयात व्यवस्थापक होते. हे मूळचे जम्मूमधील सरहिन्दचे रहिवासी होते. सैफ प्रारंभी औरंगजेबच्या पदरी सैनिक म्हणून रुजू झाले. ते तिरंदाजीमध्ये अत्यंत निपुण होते. औरंगजेबचा मुलगा कामबक्ष याला सैफ यांनी तिरंदाजी शिकवली. त्यांच्या कौशल्यावर खूष होऊन औरंगजेबने त्यांना अडीच हजार घोडदळाची मनसबदारी जाहीर केली. त्यानंतर ते माळव्याचे सेनापती, ग्वाल्हेरचे सुभेदार मुस्तान आणि शेवटी काश्मीरचे राज्यपाल झाले. औरंगजेबची त्यांच्यावर इतकी मर्जी होती की, अनेक वेळा निवृत्ती जाहीर केल्यावरही त्यांच्यावर नवीन जबाबदारी सोपविली जात असे. शेवटच्या कारकिर्दीत त्यांना काश्मीरबरोबर बिहार आणि इलाहाबादचा सुभादेखील सोपवला गेला होता. ते निर्णयाचे पक्के होते. त्यांना त्यांच्या कारभारात बादशाहचा हस्तक्षेपदेखील चालायचा नाही. फकीरुल्लाह वृत्तीने सूफी होते. इ.स.१६६३ ला निवृत्त झाल्यावर त्यांनी मोकळ्या वेळेचा फायदा 'तर्जुम-ए-मानकुतूहल', आणि रिसाल-ए-रागदर्पण हे दोन संगीत विषयक ग्रंथ लिहिण्यासाठी घेतले. त्यानंतर परत ते

काश्मीरचे राज्यपाल झाले. समकालीन इतिहासकारांनुसार सैफ खान अतिशय स्वच्छ मनाचे, स्वतंत्र बाण्याचे अधिकारी होते. ते खऱ्या अर्थाने 'फकीर' होते. 'मासिर-उल-उमरा' या ग्रंथाचे लेखक शहनावाज खाँ यांनी फकीरुल्लाह हे त्यांच्या काळातील संगीताचे नामी उस्ताद होते असे म्हटले आहे. ते रचनाकार आणि प्रयोगशील होते. राग जयत बसंत सैंधवी, सुंदरावती आणि अडाणाकेदार या रागांची त्यांनी रचना केली. ते विचार आणि कृतीने प्रगल्भ होते. मुघल काळातील संगीत व्यवहार त्यांनी डोळसपणे अभ्यासला होता. त्या काळात होणाऱ्या सांगीतिक प्रयोगांची नोंद त्यांनी घेतली होती. तसेच नवीन गायन प्रकारांचा प्रसार, जुन्या गायन प्रकारांची लोकप्रियता व त्यांचा ऐतिहासिक आढावा त्यांनी ग्रंथांमधून घेतला होता.

फकीरुल्लाह कृत तर्जुम-ए-मानकुतूहल, रिसाल-ए-रागदर्पण

नबाब सैफ खान 'फकीरुल्लाह' यांनी इ.स. १६६५ मध्ये 'तर्जुम-ए-मानकुतूहल' व 'रिसाल-ए-रागदर्पण' हे दोन ग्रंथ एकत्र लिहिले. हे ग्रंथ ऐतिहासिकदृष्ट्या अत्यंत महत्त्वाचे मानले जातात. फकीरुल्लाह यांचा 'तर्जुम' ग्रंथ मागील शतकातील ग्वाल्हेर नरेश मानसिंह तोमर यांच्या 'मानकुतूहल', 'रागसागर' आणि 'रागप्रकाश'चा फारसी अनुवाद आहे. या ग्रंथाचे रूपांतर करण्यामागचे कारण सांगताना ते म्हणतात, की 'भारत संगीत' (नाट्यशास्त्र), 'संगीतदर्पण', 'संगीतरत्नाकर' सारख्या ग्रंथातील संगीतशास्त्र कालबाह्य झाल्यामुळे आणि संगीत जिज्ञासूंनी अधिकृत मानावा असा हा ग्रंथ मौल्यवान असल्यामुळे त्यांनी मानकुतूहलाच्या रूपांतराचे काम केले आहे. राग आणि रागिणी यांचे प्रभाव, त्यांचे रस आणि त्यांची दरबारी दिनचर्येतील मौलिकता याचे महत्त्व फकीरुल्लाह सारख्या रसिकाला निश्चितच होते. त्यामुळे रागांच्या मुळाशी जाऊन त्यांचा शोध घेऊन त्यातील तासीर (रस) उलगडावी असे त्यांना वाटणे हे काळानुसार होते. मानकुतूहलाचे रूपांतर करून नंतर 'रिसाल-ए-रागदर्पण' ग्रंथातून त्यांनी त्यांच्या काळातील राग व्यवस्था, गायन समयाचे माहात्म्य, रागांचे प्रभाव, त्या काळातील प्रतिभावान कलाकार, त्यांची माहिती, गायन प्रकार इत्यादींतून त्यांच्या काळातला सांगीतिक आरसा वाचकांपुढे दाखवण्याचा प्रयत्न केला आहे. फकीरुल्लाह यांना वादकांच्या सहाकार्याची अपेक्षा होती, पण ते पुढे न आल्याने, त्यांनी माहीत असलेल्या ज्ञानावर हा ग्रंथ लिहिला.

नवरागनिर्मितीविषयी ते स्पष्टपणे म्हणतात की एखाद्या अनेकरंगी धाग्यांनी विणलेल्या सुंदर कापडाप्रमाणे रागांचे मिश्रण झाले पाहिजे. आपली मर्यादा स्पष्ट करताना ते म्हणतात, की संगीत हे अवघड विज्ञान आहे. गणिताचा मोठा भाग संगीताने व्यापला आहे. त्यामुळे हा लेखक विनम्रतेने आपली मर्यादा मान्य करतो. फकीरुल्लाह यांची ही विधाने फारसी संस्कृतीत संगीताकडे 'इल्म' म्हणून बघण्याच्या दृष्टिकोनाकडे लक्ष वेधतात. फकीरुल्लाह यांनी 'तर्जुम मानकुतूहल' आणि 'रिसाल' या दोन्ही ग्रंथाचे मिळून दहा अध्याय लिहिले आहेत (बाब). त्यातील पहिले दोन हे मानकुतूहलचे फारसी रूपांतर असून इतर आठ अध्यायांमधून त्यांनी रागांचे ऋतू, समय, गायन समय, स्वरनिर्मिती, गायन प्रकार (तस्नीफ), तसेच वाद्यवर्गीकरण, नायक नायिका भेद, गायकांचे गुणदोष, ध्वनीचे प्रकार, वाग्गेयकारांची श्रेणी, वाद्यवृंद आणि त्या काळातील व पूर्वीच्या गायक-वादकांची माहिती सांगितली आहे. ऋतुकालीन रागांमध्ये त्यांनी वसंत ऋतूत राग हिंडोल, त्याच्या रागिणी व पुत्रांसहित, ग्रीष्म ऋतूत राग दीपक, वर्षाऋतूत

(फकीरुल्लाहकृततर्जुम–ए–मानकुतूहल,रिसाल–ए–रागदर्पण)

राग मेघ, शरद मध्ये राग श्री, हेमंत मध्ये राग मालकंस आणि शिशिरात राग भैरवचा समावेश केला आहे. अशाप्रकारे रागांचे ऋतूप्रमाणे वर्गीकरण संगीत दर्पण ग्रंथातून पूर्वीच आलेले होते. तसेच त्यांनी षड्ज ग्राम हेमंत, मध्यम ग्राम ग्रीष्म आणि गंधार ग्राम वर्षाऋतूत गावा. षड्ज स्वर सकाळचा, मध्यम दुपारचा आणि गंधार संध्याकाळचा असल्याचे नमूद केले आहे. पूर्वीच्या आणि समकालीन गायन प्रकाराविषयी लिहिताना फकीरुल्लाह यांनी अनेक जुन्या–नव्या गीत प्रकारांचे स्पष्टीकरण देऊन त्यांच्या विषयीची अधिक माहिती वाचकांपर्यंत पोहोचवली आहे. उदाहरणार्थ शारंगदेवकालीन गीत प्रकारातील सूरजप्रकाश, सर्वतोभद्र आणि चंद्रप्रकाश विषयी ते सांगतात की चंद्रप्रकाश गीत प्रकार हा दिवसाच्या एक चतुर्थांश भागात गायला जातो. प्राचीन संगीतामध्ये 'कला' हे लय मोजण्याचे एकक होते. प्राचीन संगीत शास्त्रानुसार एक कला हा चंद्राच्या एका कक्षेचा सोळावा भाग मानला गेला होता. पूर्णचंद्र हा सोळा कलांचा असून सूर्यप्रकाश आणि चंद्रप्रकाश रचनांची निर्मिती सूर्य आणि चंद्राच्या कलांनुसार केली जाई. सूर्यप्रकाश गीतप्रकार बारा कलांचा तर चंद्रप्रकाश हा सोळा कलांचा असत. कलांप्रमाणे ताल आणि रागातदेखील बदल होत असे. नंतरच्या काळात निःशब्द क्रियेला कला संबोधले गेले. फकीरुल्लाह यांच्या काळात कला आणि मात्रा या एकच संज्ञा मानल्या गेल्या होत्या. सर्वतोभद्र गीत प्रकारात चार वेळा तालांची रचना बदलत असे. रागकदम्ब गायन प्रकारदेखील अनेक ताल व रागांनी निबद्ध असून तो शृंगाररस प्रधान होता. फकीरुल्लाह यांनी संगीत आणि खगोलशास्त्र यांचा संबंध ग्रंथात सांगितला आहे. मार्गी आणि देशी संगीतातील गायन प्रकार सांगताना मार्गी मधील झुमरा, सुरावर्तनी, प्रबंध यांच्याविषयी त्यांनी त्रोटक माहिती दिली आहे. या गायन प्रकारांचा उल्लेख आईन–इ–अकबरीमध्ये सुद्धा केला होता आणि हे गायन प्रकार त्या काळात दख्खनेतील विद्वान गातात, अशी माहिती अबुल फजल आणि फकीरुल्लाह यांनी दिली होती. देशी गायन प्रकारातील धृपद गायनावर फकीरुल्लाह यांनी विस्तृत माहिती दिली आहे. प्रादेशिक गायन प्रकारात दख्खनचे द्राविडी भाषेतील छंद, कर्नाटकी भाषेतल्या तिलंगी (तेलंगण) भागातील

ध्रुव, बंगाल भागातील बांगला व जौनपूरचे चुटकुला यांच्याविषयी त्यांनी माहिती दिली आहे. चुटकुला गायन प्रकाराची विशेष माहिती देताना फकीरुल्लाह यांनी हा प्रकार दोन भागांत रचलेला असून त्यांच्यामध्ये अनुप्रास साधला जात नसल्याचे स्पष्ट केले आहे. या गीत प्रकाराच्या गायनात परत पहिल्या ओळीवर येताना पारन (उत्कर्ष) साधला जातो असे म्हटले असून या गीत प्रकाराचा विषय शृंगार असतो असेही म्हटले आहे. फकीरुल्लाहच्या काळापर्यंत 'पारन' हा समेचा समानार्थी शब्द म्हणून वापरात होता. ख्याल गायन प्रकारच्या रचनेच्या विकासाची पायरी म्हणून हा उल्लेख महत्त्वाचा आहे. दिल्लीच्या गायन प्रकारात कौल, तराना, खयाल, नक्ष, निगार, बसीत, तिल्लाना आणि सोहिला यांचा समावेश फकीरुल्लाह यांनी केला. या सर्व गायन प्रकारांची गायकी अमीर खुस्रो आणि त्यांचे दोन सहकारी सामित आणि तातार यांनी केल्याचा उल्लेख ते करतात. अजून एक महत्त्वाचा उल्लेख करताना फकीरुल्लाह म्हणतात की, दिल्लीला गोपाल नायक यांच्या गीत प्रबंधाला उत्तर म्हणून अमीर खुस्रो यांनी कौल सादर केला. यातून 'गीत' गायन प्रस्तुतीमध्ये आणि कौल गायन प्रस्तुतीत साम्य असल्याचा संकेत ते देतात. गोपालनायक आणि अमीर खुस्रो यांच्यातील संगीत प्रतियोगितेचे सविस्तर वर्णन फकीरुल्लाह यांनी या ग्रंथात केले आहे. त्यांनी ग्रंथात अनेक गायन प्रकारांचे तत्कालीन प्रस्तुतीनुसार वर्णन केले आहे. ख्यालाविषयी अधिक माहिती देताना ते म्हणतात की या गायन प्रकारात दोन मिसरा (भाग) असून त्यांची रचना दिल्लीकडच्या देशी भाषेत केली जाते. नक्ष गायन प्रकार 'मन' या मार्गी संगीतातील गायन प्रकारासारखा, 'निगर' हा सुरावर्तनीसारखा, बसीत हा छंदासारखा, तराना हा तानातिलीसारखा, फारसी हा गझल किंवा कसीदासारखा, फर्द हा एका ओळीचा रागातालात गायला जाणारा प्रकार, सोहिला हा उत्सवगीतासारखा, तसेच त्रिवट ही दोन ते चार ओळींची पखवाजच्या बोलांची रचना असून, काफी हा सिंध प्रांतातील शृंगारिक गायन प्रकार अत्यंत लोकप्रिय होता. काफी या गायनप्रकाराबरोबर राग म्हणूनही प्रचलित होता. काफी गायन प्रकारात शेख फरीद की काफी, कच्ची काफी, मुलतानी काफी असे अनेक प्रकार गायले जात होते. लाचारी किंवा लाहचारी गायन प्रकार हा तिरहूत मिथिला भागातील शृंगार गायन प्रकार होता. जिगरी हा गुजरात भागातील पोवाड्यासारखा, करका किंवा करखा हा राजपूत देशाचा पोवाडा प्रकार, सादरा चार, सहा किंवा आठ कडवी असलेला शौर्य स्तुतीचा गायन प्रकार आणि बाललीला, मंगलाष्टक आणि जयताश्री नावाचे गायन प्रकार ख्यालासारखा गायला जात, असे फकीरुल्लाह यांनी सांगितले आहेत. प्रादेशिक गायन प्रकारात पंजाब भागातून आलेले चार ओळींचे शृंगार काव्य टप्पा, जौनपूर आणि अवधचे मंगला बर (शृंगार रस) हा ढाढींचा गायन प्रकार आणि जिक्री या प्रादेशिक गायन प्रकाराचेही वर्णन त्यांनी केले आहे.

'रिसाल-इ-रागदर्पण'च्या पाचव्या अध्यायात फकीरुल्लाह यांनी पारंपरिक वाद्य वर्गीकरणाची पद्धत सांगून त्यांच्या काळात वाजवल्या जाणाऱ्या वाद्यांचे वर्णन केले आहे. त्यात जंतर, बीनचे प्रकार, रबाब, स्वरमंडल, कानून, सारंगी, पिनाकी, धैवती, किंगरी इत्यादी वाद्यांचे वर्णन आहे. रबाब वाद्य हे चौतकल किंवा चुटकुला आणि ख्याल गायनाबरोबर वाजवले जाते. त्याच्या मुलायम दर्द असलेल्या आवाजाने गायनात दर्द निर्माण होतो, असे ते म्हणतात. तानसेन यांचे पुत्र बिलास खाँ हे रबाबिये होते. तानसेन परंपरेतून धृपदाबरोबर बीनची परंपरा सुरू झाली, तसेच रबाबला संगतीचे वाद्य म्हणून घेण्याची परंपरा पुढच्या काळातही सुरू राहिली असे

दिसते. अवनद्ध वाद्यांमध्ये डमरू, पखवाज, आवुज, ढोल, डफ, ढोलकी, धड्डु, अर्धावज, खंजिरी या वाद्यांची संक्षिप्त वर्णने आढळतात. आवुज वाद्य हे दोन तबली खालून जोडलेले, व वरचा भाग कातड्याने मढवून ते दोरीने ताणलेले असल्याचे फकीरुल्लाह सांगतात. आवुज हे नंतर आविष्कृत झालेल्या तबला वाद्याचे पहिले स्वरूप असावे. घन आणि सुषिर वाद्यांविषयी फकीरुल्लाह यांनी त्रोटक माहिती दिली आहे. याच अध्यायात नायिका भेदाचे प्रकार त्यांनी संस्कृत ग्रंथातून उद्‌धृत केले आहेत. अध्याय सहावा आणि सातव्या मध्ये गायकाचे गुणदोष आणि ध्वनीचे प्रकार सांगताना त्यांनी संगीत रत्नाकराचा आधार घेतलेला दिसतो. आठव्या अध्यायात फकीरुल्लाह यांनी वाग्गेयकाराची लक्षणे सांगितली आहेत. त्याला ते 'मुस्निफ' म्हणतात. धातु-मातुवर प्रभुत्व, रसभाव, अक्षर आणि कला यांविषयी ज्ञान वाग्गेयकाराला आवश्यक असल्याचे सांगून त्यांनी उत्तम, मध्यम, अधम अशा श्रेणी दिल्या आहेत. गुणकार, गंधर्व आणि सूरादि अशा गायकाच्या श्रेणींची त्रोटक माहिती त्यांनी दिली आहे, जी पूर्वी अबुल फजल यांनी आईन-इ-अकबरीत दिली होती. सतराव्या शतकापर्यंत आलेल्या गायन परंपरा, त्यातील कलाकार, घराणी यांचा ऐतिहासिक दस्तावेज म्हणून ग्रंथातील शेवटचे दोन अध्याय महत्त्वपूर्ण आहेत. या अध्यायांमध्ये मानकुतूहल ते बादशाह अकबर काळात लिहिला गेलेल्या रागसागर या ग्रंथापर्यंत संगीतात झालेल्या स्थित्यंतरांचा थोडक्यात आढावा फकीरुउल्लाह यांनी घेतला आहे. ते म्हणतात की मानसिंह तोमर यांच्या काळात अनेक महान 'नायक' होते जे संगीत ज्ञानी होते. पण अकबराच्या काळापर्यंत ज्ञान 'इल्म' कमी होऊन प्रयोग 'अमल' वाढला होता. उस्तादांच्या मतानुसार ज्यांच्याकडे ज्ञानापेक्षा प्रयोगांचे श्रेय अधिक वाढते त्यांना 'अताई' म्हणतात आणि अशा आताईंची संख्या अकबर बादशाहच्या काळात खूप वाढली होती. फकीरुउल्लाह यांनी मानसिंह काळातील नायक भिन्नू, नायक पांडवी आणि नायक बख्शू यांना नायक ठरवताना अकबर काळातील तानसेनसहित अनेक कलाकारांना 'अताई' ठरवले. या कलाकारांमध्ये अबुल फजल यांनी दिलेल्या छत्तीस कलाकारांबरोबर अनेक नवीन नावे सापडतात. तसेच त्या कलाकारात्विषयी अधिक माहिती या ग्रंथातून मिळते. तानसेन यांची दोन मुले तानतरंग आणि बिलास खाँ बरोबर मियाँ चाँद या शिष्याचे नाव या ग्रंथात आलेले आहे. चाँद खाँ, सूरज खाँ हे भाऊ, सूरज्ञान खाँ, फतेहपुरी, रामदास मोंडिया, दाऊद खाँ ढाढी, मुहम्मद खाँ ढाढी, मदन राय ढाढी, मुल्ला इश्शाक ढाढी, खिज्र, त्यांचा भाऊ नियाबत खाँ आणि सुजानखाँ नोहार यांना 'अताई' असे म्हटले गेले. धृपदाच्या चार बानी याच अताई कलाकारांपासून सुरू झाल्याचा उल्लेख नंतर संगीत इतिहासात सापडतो. वरील कलाकारांमधील सुजान खाँ नोहार हे नोहार बानीचे प्रवर्तक मानले गेले. त्यांचा मुलगा सय्यद खाँ नोहार हे औरंगजेब यांच्या काळापर्यंत जिवंत होते, धृपदाबरोबरच अमीर खुस्रवी गायन प्रकारसुद्धा ते उत्तमपणे गात असत. फकीरुल्लाह यांनी हसन खाँ नोहार नावाच्या गायक रचनाकाराचा उल्लेख केला आहे. तानसेनप्रमाणेच सुजान खाँ नोहार यांनी अनेक धृपदे रचली. कृष्णानंद व्यास यांच्या 'संगीत राग कल्पद्रुम'मध्ये त्यांची काही धृपदे आढळली. उदाहरणादाखल दोन धृपदे खालीलप्रमाणे -

१) राग धनाश्री

नैनन शीश हाथ देखवे कों और श्रवण वचन सुनवे को ।

कर छुवन और अङ्गो भर भेंटत सुख पायौ यह घरी जनम लेखवेको ।।
पाछले विरह कों दुख दन्द गयो सोतन अनख मुख पेखबे की ।
अकबर शाह पिय सुजान मिले मोको परम, विचित्र यातें निघरी सुख विलसवे को ।।

२) राग धनाश्री

जा को कहे सरस्वती सो कोऊ देऊरी बताय ।
जो गुण सुन उन धुनि अति मानी गुण कैसे को समाय ।।
कबहूं न आवै सो गावत है मया चाय एक रसना अस्तुति क्यों कर जाय ।
जानन मन जान शाह साहब बेगम सुजान धन धन वाणी रस लराय ।।

माळव्याचा शासक बाजबहादूर, नायक चरजू, नायक पहलवान धोंधी, तानसेन यांचे पुत्र सुरत सेन, लाला आणि देवी ही ब्राह्मण भावंडे, बकार खान यांचा मुलगा अकील हे गायन शिकलेले कलाकार असले तरी ते या कलेत निष्णात नव्हते, असे फकीरुल्लाह यांनी म्हटले आहे. अकबर काळातील मदनराय ढाढी आणि नायक पहलवान धोंधी यांच्या रचना 'संगीत राग कल्पद्रुम'मध्ये आढळल्या आहेत. त्या खालीलप्रमाणे –

१) राग भैरव – नायक धोंधी

ए लाला जीओ जेलो गंगा यमुनजल तरुनी धरनी धृवतारो ।
वेग वढो वढ होहु विरधलट यसुमति पूत तिहारो ।।
भक्त हित अवतार लिया है मेटन को भूव भारो ।
धोंधी के प्रभु तुम चिरजीवो ब्रज जन-प्राणअधारी ।।

२. **माधो मधुसूदन मुकुंद मुरलीधर मृदुहास**
कमल नैन वासुदेव प्रवल ने पुरुषोत्तम परमेश्वर विष्णू पूरण आस ।
नारायण निराकार वामन विठल लछम शंख चक्र गदा पद्म सोहत है पास ।।
पतित पावन विरदनाको दया प्रतीत जीय मे रची मदनराय के नित आस ।।

नायकत्वाचे वैशिष्ट्य सांगताना फकीरुल्लाह स्पष्टपणे म्हणतात की पूर्वीचे नायक खुर्चीवर बसत. त्यांच्या दोन्ही बाजूला बीनकार आणि मृदंगिये उभे राहत. नायक संगीताच्या पुस्तकातून सुरावट आणि ताल समोर बसलेल्या शिष्यांना सप्रयोग सांगत. याशिवाय त्यातील सूक्ष्म बारकावे ते सांगत असत. या वर्गातील शिष्यांची शिकवणीही प्रयोगाशिवाय होई. शिष्यांना केवळ पुस्तकी ज्ञान असे पण नायकांना पुस्तकातले ज्ञान (इल्म) प्रयोगात रूपांतरित (अमल) करण्याची कला हस्तगत असे. फकीरुल्लाह पुढे म्हणतात की रागसागर ऐवजी मानकुतूहलचे रूपांतर करण्यामागचे हेच कारण होते की जर केवळ उत्तम ज्ञान असणे हेच नायकत्वाचे लक्षण असते, तर अनेक उत्तम शिकलेले विद्यार्थी 'नायक' झाले असते पण ते केवळ 'पंडित' म्हटले जाऊ शकतात. फकीरुल्लाह यांचा मुद्दा जरी बरोबर असला तरी त्यांनी दिलेल्या 'अताई' कलाकारांच्या कार्यकर्तृत्वाकडे पाहून लेखकाचे प्रतिपादन तर्कसंगत वाटत नाही. असे जरी असले तरी काळाच्या ओघात विषयाच्या सर्वांगीण अभ्यासाला प्राधान्य न मिळता, प्रयोगात्मकतेचे महत्त्व अधिक वाढत होते हे त्यांच्या बोलण्यातून ध्वनित होते. याच अध्यायात पुढे वृंद वादनाविषयी माहिती देताना गायन आणि वादन यांसाठी एकत्र आलेल्या समूहाला 'वृंद' म्हटले आहे. उत्तम, मध्यम आणि निकृष्ट वृंदाबरोबरच त्यांनी स्त्रियांचा वृंदात अंतर्भाव

असावा असा महत्त्वपूर्ण उल्लेख केला आहे. रिसाल-इ-रागदर्पणच्या शेवटच्या अध्यायात तत्कालीन गायक-वादकांची नावे व परिचय दिला आहे. यातून मुघलकालीन संगीत परंपरेचा प्रवाह कळण्यास खूप मदत होते. कलाकार व वादकांच्या या सूचीत धृपद, ख्याल, कव्वाली, बीन, रबाब इत्यादी कलाकारांची नावे आहेत, ज्यांच्या कला कर्तृत्वाने संगीत इतिहासाची पुढील दिशा ठरली. फकीरुल्लाह यांनी गायकांच्या यादीत सर्वप्रथम नाव शेख बहाउद्दीन बरनावी यांचे घेतले आहे. शेख हे गीत, धृपद, खयाल, तराना, चौतुकल या सर्व गायन प्रकारांत निष्णात होते. त्यांचे शिष्य शेख शेर मुहम्मद हे ढाढी जमातीचे होते. फकीरुल्लाह यांनी लाल कलावंत व जगन्नाथ कविराय यांची माहिती देताना जगन्नाथ यांनी तानसेनसाठी नटबसंत रागातील धृपद रचले होते, अशी माहिती ते देतात. बिलास खाँ यांचे शिष्य मिश्री खाँ ढाढी सुलतान शुजा यांच्याबरोबर बंगालमध्ये गेल्याचा व त्यांच्या धृपद रचना अत्यंत लोकप्रिय असल्याचा उल्लेख लेखक करतात. नायक अफजल हे नायक भन्नूचे नातू होते. ते संगीत शास्त्रात अत्यंत पारंगत होते. त्यांच्या काही धृपद रचना प्रशंसनीय होत्या. त्यांना 'गुणसेन' ही पदवी मिळाली असून ते काश्मीरमध्येच राहिले, असे लेखक म्हणतात. रंगखाँ कलावंत हे शाहजहाँच्या दरबारातील नामवंत गायक होते. (साहेबकिरत-इ-सानी) त्यांनी कितीही कमी गायले तरी त्यात रंग भरत असे व श्रोते मंत्रमुग्ध होत. ते आध्यात्मिक होते व त्यांचा शाही घराण्याशी संबंध अर्श-अस्तानि (अकबर) यांच्यापासून होता. गुन खाँ कलावंत हेदेखील सुलतान शुजा यांच्या विनंतीवरून बंगालला गेले. राजा रोज़ अफ्झुन हे इदुल सिंह यांचे सुपुत्र व खरगपूरचे राजा, राजा रामशहा यांचे नातू होते. ते 'दौलत अफ्झुन' या नावाने सन्मानित होते. ते ख्याल आणि तराण्याचे गायक होते. या काही प्रमुख गायकांबरोबरच काही महत्त्वाच्या वादकांची माहिती ग्रंथात दिली आहे. ती खालीलप्रमाणे -

१) **सरसबीन** - सरसबीन खाँ हे बीनकार होते. त्यांचे आजोबा अकबराच्या दरबारात, वडील बादशाह जहाँगीरच्या दरबारात व ते स्वतः आलमगीर औरंगजेबच्या दरबारात वादक म्हणून नियुक्त असून ते औरंगजेबच्या आवडत्या कलाकारांपैकी एक होते.

२) **सुघर सेन कलावंत** - हे रबाब वादक असून महान रबाबिये बायाजिद रबाबी यांचे शिष्य होते. ते औरंगजेबचे आवडते असून तानसेनचे वंशज होते.

३) **सालीह रबाबी ढाढी** - हे अत्यंत निष्णात रबाबिये असून त्यांच्या नाजुक आघातांमधून सुंदर नाद येई. ते मुलायम नवाझी (हळुवार वाजवणारे) होते.

४) **मृदंगराय** - यांचे मूळ नाव किरपाई होते. आलमगीरनी त्यांना मृदंगराय ही पदवी दिली होती. त्यांचे संगीत शास्त्राचे ज्ञान उत्तम असून त्यांचे वादन असामान्य होते.

५) **फिरोज ढाढी** - हे निष्णात पखवाजी होते. फकीरुल्लाह यांनी पखवाजाचा विशेष उल्लेख केला आहे. यावरून या काळापर्यंत (सतरावे शतक) पखवाज व मृदंग ही वेगळी वाद्ये होती असे दिसून येते.

६) **अल्लाह दाद ढाढी** - हे निष्णात सारंगीवादक होते. ते जालंधरहून आले होते. या काळापर्यंत ढाढीवादक केवळ वादक राहिले नव्हते. त्यांनी गायन व वादन हे दोन्ही प्रकार आत्मसात केले होते.

७) **रसबीन** - यांचे नाव मुहम्मद होते. ते असामान्य बीनकार होते.

८) शौकी – हे तंबुरा नवाज होते. त्यांचे हिंदुस्थानी आणि फारसी दोन्ही पद्धतींत प्रभुत्व होते. या काळात फारसी आणि हिंदुस्थानी स्वरसप्तकांमध्ये एकत्व येऊन या दोन्ही संगीत पद्धती समाजात मिसळल्या होत्या, असे वरील उल्लेखावरून दिसून येते.

१०) सूरदास पखवाजी – हे निष्णात पखवाज वादक होते. बादशाह अकबरच्या काळात त्यांचे वादन होत असे. त्यांनी तानसेन यांना साथ केल्याचे ग्रंथात सांगितले आहे.

रिसाल– इ– रागदर्पणमधून फकीरुल्लाह यांनी हिंदुस्थानी संगीताच्या ऐतिहासिक आढाव्याबरोबर संगीताचा इतर ज्ञानशाखांशी असलेल्या संबंधांविषयी पुसटसा उल्लेख केला आहे. या शतकातील उत्तरार्धात संगीतावरील ग्रंथांमध्ये विशेषतः फारसी अनुवादित ग्रंथांमध्ये राग आणि त्यांचे रस, त्यांचा मानवी भावत्मकतेवर झालेला प्रभाव यांवर भरपूर ऊहापोह झालेला दिसून येतो. इ.स. १६५० मध्ये लिहिलेल्या अहोबलाच्या संगीत पारिजातामधून फारसी तंबूर आणि हिंदुस्थानी बीन यांचे सप्तक एकच झाल्याचे दिसून येते. फारसी तत्त्वज्ञानाच्या विविध शाखा हिंदुस्थानी रागांशी व त्यांच्या रसांशी पडताळून पाहण्याचे अनेक प्रयोग व त्या विषयीचे अनेक संदर्भ या अनुवादित पुस्तकांमधून दिसून येतात. इ.स. १६६६ मध्ये 'तुहफत–अल–अद्वार' या ग्रंथात फारसी मकाम, शुबा आणि त्यांच्या गायनाचा/वादनाचा उत्तम प्रभाव पडावा म्हणून त्यांचा सुयोग्य गायन समय यावर इनायत उल्लाह खाँ यांनी लेखन केले ही महत्त्वाची गोष्ट होती. सोळाव्या शतकात अब्द–अल–करीम–कादरी जौनपुरी यांनी जवाहर–अल–मुसीकात–इ–मुहम्मदी या ग्रंथात हिंदुस्थानी रागांचा संबंध युनानी चिकित्सापद्धती आणि रागांच्या अलौकिक प्रभावाशी जोडला होता. त्यात गायन समयाविषयीही त्यांनी उल्लेख केला होता. अमीर खुस्रो यांनी मकाम पद्धत हिंदुस्थानी राग वर्गीकरणाशी जोडल्यानंतर या काळापर्यंत फारसी आणि हिंदुस्थानी संगीत पद्धती एकमेकांशी पूर्णपणे मिसळल्या होत्या. या दोन्ही पद्धती एकमेकांशी पूर्णपणे समरस होण्यासाठी कुठला समान धागा या दोन्ही पद्धतींत होता त्याची थोडक्यात माहिती घेऊ.

इस्लामी संगीत

इस्लामी संगीत साधारण बाराव्या शतकात हिंदुस्थानात स्थिरावले. हे संगीत अरबी, तुर्की आणि फारसी परंपरेतून निर्माण झाले होते. सौदीमधील हिजाज, इराकमधील बगदाद, सीरियातील दमास्कस, तुर्कीमधील इस्तंबुल, इराणमधील इस्फाहन आणि स्पेनमधील कोर्डीबा ही त्या काळातील इस्लामी संगीतातील प्रमुख केंद्रे होती. सातव्या ते नवव्या शतकामध्ये उम्मायद आणि अब्बासीद राजवटी अनुक्रमे दमास्कस आणि बगदाद इथे बहरल्या. संगीतज्ञ स्वामी प्रज्ञानंद यांच्या मते, प्रारंभी अरबी संगीत हे पठण सदृश्य छोट्या पालुपदांचे होते. उम्मायद यांनी खोरासान प्रांतातून गाणारे कलाकार आणि लांब दांडीचा दोन तारी फारसी तंबूर आणला. साधारण दहाव्या शतकापर्यंत तिथे वाद्यापेक्षा गायन हे श्रेष्ठ समजले जात होते. तारवाद्याबरोबर गायन करणे हे त्या काळातील इस्लामी संगीताचे वैशिष्ट्य होते. इस्लामी संगीतातील परिष्कृतता उम्मायद राजवटीत वाढली. संगीतज्ञ इब्न मुहरीज आणि इब्न मिस्जाह, (८ वे शतक) विशेषतः इब्न मिस्जाह यांनी अरबी संगीतशास्त्र निर्माण केले. त्यांनी सीरियातील धुनांमधून निवडक स्वर घेऊन अरबी स्वर–सप्तकाची स्थापना केली. अल इस्फाहन यांचे

पुस्तक ‘किताब-अल-अघानी-अल-कबीर’मध्ये उम्मायद काळात अरबी संगीतावर फारसी संगीताचा प्रभाव पडला असे सांगितले आहे. दहाव्या शतकातील संगीतज्ञ इब्न-अल-मुनज्जिम यांनी लिहिले की अरबी संगीताचे सप्तक हे ग्रीक वंशी पायथागोरसच्या सप्तका समानच होते. जुन्या फारसी संगीतात सात खोरासवानी धून, तीस लहन नावाचे गमक प्रकार आणि तीनशे साठ दास्तां (गती) होत्या, ज्या आठवड्यातले सात दिवस, महिन्यातले तीस दिवस आणि वर्षातील तीनशे साठ दिवस या कल्पनेशी जोडल्या गेल्या होत्या. ही कल्पना प्रामुख्याने हिंदुस्थानी संगीताशी समांतर जाणारी होती. काही दास्तां या उत्सवांशी जोडले गेले होते. आठव्या शतकात अब्बासीद शासक हारुन-अल-रशीद यांचे वर्चस्व वाढले. सत्ताकेंद्र इराककडे सरकले. हारुन-अल-रशीदच्या काळात केवळ दरबारातच नव्हे तर जनतेमध्ये देखील गायन-वादनाला भरपूर प्रोत्साहन दिले गेले. अब्बासीद काळात ‘नौबा’ हा गायन प्रकार अतिशय लोकप्रिय झाला. हारुनचे भाऊ इब्राहीम-इब्न-अल-माहदी, बहीण राजकन्या उलैया या उत्कृष्ट गायिका होत्या. अरबी संगीतज्ञांना ग्रीक शास्त्र चांगलेच अवगत होते. या काळात अरबी संगीत गणितशास्त्राकडे झुकले होते. गणिताची उपशाखा म्हणून संगीताला मान्यता मिळाली होती व अल फराबी हे या क्षेत्रातले मोठे तज्ज्ञ मानले गेले होते. अल फराबी यांनी संबंधित ग्रीक धुनांना अरबी नावे दिली. नवव्या ते तेराव्या शतकापर्यंत इस्लामी संगीतावर सुमारे दोनशे पुस्तके लिहिली गेली. इश्क-अल-किंदी या अरबी तत्त्वज्ञ, गणितज्ञ व संगीतकाराने संगीताच्या उपशाखा म्हणून संख्याशास्त्र, राशीचक्र, सांख्यशास्त्र (महाभूत तत्त्व), ऋतू आणि स्वभावाचे विश्लेषण केले. अकराव्या शतकापर्यंत इस्लामी संस्कृतीवर फारसी तत्त्वांचा प्रभाव पडला होता. अकराव्या शतकात इब्न सीना या प्रसिद्ध संगीतज्ञाने संगीतशास्त्राची चर्चा करून प्राचीन अरबी संगीत संकल्पना ‘तासीर,’चा संगीताच्या चिकित्सा पद्धतीत उपयोग केला आणि स्वरांच्या संवाद व विसंवाद मूल्यांची प्रतिष्ठापना केली. इब्न सीना यांनी बारा धुना यांना प्रथमतः नावे दिली. ती होती १) राहावी, २) हुसैनी, ३) रास्त, ४) बुसालिक, ५) जंगुला, ६) उश्शाक, ७) हिजाजी, ८) इराक, ९) इस्फाहन, १०) नवा, ११) बुजूर्क, १२) मुखालिफ. यांना नंतर मकाम म्हटले गेले. तेराव्या शतकापर्यंत बारा मकाम व त्यांच्या सहा उपधुना ‘आवाजत्’ प्रचलित झाले. तरकीब, मक़ाम, उसूल ही इस्लामी संगीताची तीन वैशिष्ट्ये या काळापर्यंत प्रचलित झाली होती. अमीर खुस्रो याने हीच पद्धत हिंदुस्थानी संगीताला वापरली. त्यांनी प्रचलित केलेला कव्वाली हा गायन प्रकार ‘नौबा’ या अब्बासीद काळात प्रसिद्ध झालेल्या गायन प्रकारावरून हिंदुस्थानात आणला.

नौबा

नौबा गायन प्रकाराची सविस्तर माहिती अब्द-अल-कादिर (इ.स.१४३५) यांनी दिली आहे. त्यांनी या गायन प्रकाराचे पाच भाग सांगितले आहेत. १) कौल, २) गझल, ३) तराना, ४) फुरुदश्त, ५) मुस्ताजद. त्यातले कौल आणि फुरुदश्त अरबी गायन प्रकार होते. गझल हे फारसी गेय काव्य होते आणि तराना कुठल्याही भाषेतला असे. त्यांचे ताल साधारणः थकील अव्वल (आठ मात्रा), थकील थानी (आठ मात्रा), थकील अल रमल (चोवीस मात्रा) होते. ताल मुस्तझाद ही अब्द-अल-कादीरची निर्मिती होती. तेराव्या शतकात (इ.स. १२९४)

सफी–अल–दीन यांनी मकाम पद्धतीत शिस्त आणली आणि ग्रीक प्रभाव कमी करून मकामांचे वेगळ्या पद्धतीने विश्लेषण केले. त्यांनी 'रिसाल–अल–शरीफिया' या ग्रंथामध्ये मकाम नंतर सहा आवाजत् (संगीत धुना) लिहिल्या आहेत. त्यांची नावे –

१) क्वाश्त, २) करदानिया, ३) नौरोज, ४) निहाफ्त, ५) मुहैय्यार, ६) हिजाज. इतर काही ग्रंथांमध्ये सलमाक, माया आणि शहनाज ही आवाजात्ची नावे सांगितली आहेत. पंधराव्या शतकापर्यंत तुर्की आणि मुघल प्रभावातून 'शुबा' या धुनांचा अंतर्भाव मकाम पद्धतीत झाला. प्रचलित अठ्ठेचाळीस शुबांचा संबंध तत्कालीन संगीततज्ज्ञांनी वैश्विक महाभूतांशी लावला.

अमीर खुस्रो यांनी हिंदुस्थानी संगीतात प्रचलित केलेले गायनप्रकारसुद्धा फारसी संगीत परंपरेतून आले. त्यांची ऐतिहासिक माहिती खालीलप्रमाणे–

तराना

'नौबा'चा भाग म्हणून तराना अस्तित्वात आला. मध्य आशियामध्ये जन्मलेला हा प्रकार आठव्या शतकानंतर फारसी–अरबी संगीतात आला. अंदालुशिया (स्पेन) मध्ये हा प्रकार नृत्य व गायन प्रकार म्हणून समजला जात असे. मध्य आशियाई तराना प्रकार प्रचलित हिंदुस्थानी प्रकारापेक्षा निराळा होता. अमीर खुस्रो यांनी मूळ तराण्याच्या धर्तीवर तत्कालीन हिंदुस्थानी गायन पद्धत आणि फारसी अरबी गायन पद्धतीचा समन्वय करून प्रचलित 'तराना' हा स्वतंत्र हिंदुस्थानी गायन प्रकार म्हणून रूढ केला. जो नंतर सूफी गायकांनी उचलून धरला.

कव्वाली

अल् अस्फानी यांचा ग्रंथ 'अल्–अघानी' (नववे शतक) मध्ये गायकांचे समूह एकानंतर एक गायन करीत असल्याचे वर्णन आहे. या प्रस्तुतीकरणाला नौबा असे म्हटले गेले. हाच पुढे नौबा गायन प्रकार म्हणून रूढ झाला. कव्वाली हा गायनप्रकार नौबाला समांतर जाणारा होता. 'गुन्यात्–उल–मुन्या' या ग्रंथांमध्ये कव्वाली गायनात स्त्रियांचादेखील समावेश होता असा उल्लेख आहे.

कौल

हा अरबी शब्द असून कौलह म्हणजे बोलणे, मत देणे असा होतो. हा एक काव्य प्रकार असून त्यात मुहम्मद पैगंबराची सुवचने किंवा कुरानातील आयते संगीतबद्ध केली जात. अरबी, फारसी आणि तराण्याची अक्षरे यांचा वापर कौल गायन प्रकारात होई. कल्बाना, नक्ष, गुल हे कौलचे उपप्रकार मानले गेले.

कल्बाना

कौल आणि कल्बाना मध्ये थोडा फरक केला गेला. कौल मध्ये अरबी शब्दांच्या बरोबर हिंदी शब्द आणि तराण्याची अक्षरे घातली गेली. कौलप्रमाणे एका तालात न गाता एकाच रचनेत अनेक ताल वापरले की त्याला कल्बाना गायन प्रकार म्हटला गेला.

नक्ष, गुल, निगार

ज्या गीतात एक ओळ फारसी भाषेतील असे त्याला नक्ष म्हटले गेले. ज्या गीतात फारसी रुबाईचा अंतर्भाव असे त्याला नक्ष-गुल म्हटले गेले. ही गीते ऋतुवर्णनाची असून ती रागनिबद्ध होती. हिंदुस्थानी संगीतातील 'गीत' व 'मन' यांना समांतर जाणारे हे गायन प्रकार होते.

बसीत

बसीत गायन प्रकाराचा उल्लेख दहाव्या शतकात अल अस्फाहनी यांच्या किताब-अल-अघानी आणि अब्द-अल-कादीर यांच्या ग्रंथांमध्ये आढळतो. यामध्ये बसीत गायनाच्या (अरबी काव्य) आधी वाद्याची प्रस्तावना असे. त्या काळातील अजून एका गायन प्रकारात नशीद व बसीत असे दोन भाग होते असा उल्लेख आहे. हिंदुस्थानात 'छंद' प्रकारासदृश्य बसीत गायन प्रकार प्रचलित झाल्याचे फकीरुल्लाह यांनी म्हटले आहे. सतराव्या व अठराव्या शतकात गायला जाणाऱ्या बसीत गायन प्रकाराचे चार भाग होते. ते चार वेगवेगळ्या रागांत गायले जात असत.

सोहिला

अमीर खुस्रो यांच्या काळात गायल्या जाणाऱ्या 'सोहिला' गायन प्रकार ख्यालासारखाच होता. तो सुलफाक्ता आणि झपताल या तालात गायला जात होता. प्रामुख्याने लग्न समारंभात तो गायला जात असे.

रंग

हा गायन प्रकार कव्वाल परंपरेमध्ये गायला जात होता. अमिर खुस्रो आणि हजरत निजामुद्दीन औलिया यांच्यातील स्नेहभावाचे वर्णन या गायन प्रकारात असे.

मक़ाम पद्धत

पंधराव्या शतकापर्यंत अरबी संगीतात चार प्रमुख आणि आठ उपप्रमुख असे बारा मक़ाम प्रचलित झाले. त्यांच्या संयोजनातून सहा धुना निर्माण झाल्या, त्यामुळे त्यांची एकंदरीत संख्या अठरा झाली. बारा मक़ामातील प्रत्येक मक़ामाच्या दोन धुना होत्या, त्यांना 'शोबा' म्हटले गेले. अशा प्रकारे चोवीस शोबा या पद्धतीत समाविष्ट झाल्या. या चोवीस शोबांना प्रत्येकी दोन रागिणी होत्या, ज्यांना 'गुशे' असे म्हटले गेले. अशा अठ्ठेचाळीस 'गुशे' प्रचलित झाल्या. संगीतज्ञ स्वामी प्रज्ञानंद यांच्या मते अरबी मकाम, शोबा हे हिंदुस्थानी संगीताच्या थाट किंवा मेल, रागांग व राग-रागिणी पद्धतीशी समांतर जातात. इब्न सीना यांनी, प्रत्येक मकामला दोन शोबा असून एक पूर्वांगातून तर दुसरी उत्तरांगातून (पस्ती आणि बुलंदी) सुरू होत असल्याचे लिहिले आहे. उदाहरण म्हणून त्यांनी शोबा मकाम रास्त हा पहिल्या स्वरापासून सुरू होतो, तर माहूर पाचव्या स्वरापासून सुरू होते, असे म्हटले आहे.

ताल पद्धती

मकाम पद्धतीप्रमाणेच इब्न सीना यांचे शिष्य इब्न झैल यांनी ताल पद्धतीत वैविध्य नोंदवून ताल पद्धतीचा विकास केला. अरबी ताल हे दायरा, सुनुज, जलाजील, तब्ल आणि नक्कारात या वाद्यांवर वाजवले जात. प्रत्येक इकाचे (तालाचे) आपले असे वैशिष्ट्यपूर्ण वजन होते. हे वजन काव्याच्या छंदातून आले होते. प्रत्येक छंदाला एक प्राथमिक आवर्तन (दौर) आणि त्यातली वेगळी आवृत्ती (अन्वा) होती. प्रत्येक तालात मुख्य मात्रा (नकारत असलिया), त्यांचे झालेले खंड (अज्झा) आणि प्रत्येक खंडाच्या एक ते पाच मात्रा, असे विभाजन होते. सारांश असा की तालाच्या आवर्तनात टाळी आणि अवग्रह होते, जे त्यांच्या अक्षरध्वनींवरून ओळखले जात. अरबी ताल पद्धतीत दम, तक, माह, का, कह, के इत्यादी अक्षरे वापरली जात. तुर्की संगीतात तालांना उसूल म्हटले गेले. हिंदुस्थानी ताल पद्धतीतदेखील तालात खंड, मात्रा, ताली, खाली, ठेक्याची अक्षरे आहेत. तालाच्या पहिल्या मात्रेला सम म्हटले गेले. अवनद्ध वाद्यावर ताल वाजवण्याच्या पद्धतीत टाळी आणि अवग्रह आहेत. ते वाद्याच्या अक्षरध्वनींवरून ओळखले जातात. यावरून फारसी इका पद्धत आणि हिंदुस्थानी ताल पद्धती या समांतर जाणाऱ्या पद्धती होत्या असे दिसून येते. दुसरे साम्य असे दिसते की दोन्ही इका व हिंदुस्थानी ताल पद्धतीच्या प्रस्तुतीकरणात, आर्वतनाच्या चौकटीत अक्षर नादांच्या वैविध्यातून लयीचे अनेक खंड, उपखंड तयार होतात. पंधराव्या शतकापर्यंत मकामच्या रचनेअंतर्गत विस्तार करणे, हा फारसी संगीताचा महत्त्वपूर्ण भाग होता. तोदेखील हिंदुस्थानी संगीताच्या समांतर जाणारा होता. अकराव्याा शतकात अरबी – फारसी संगीतात अनेक गानक्रियांचा वापर होत होता. त्यांना इब्न सीना यांनी 'तरकीब' म्हटले. हिंदुस्थानी संगीतात त्यांना 'गमक' म्हटले गेले. या तरकिबी गायन व वादन अशा दोन्ही प्रकारांत होत्या व त्या मौखिक परंपरेने पुढे आल्या होत्या. ही पद्धतदेखील हिंदुस्थानी संगीत पद्धतीला समांतर जाणारी होती. झुवैद, तहसीन, झुवाक असे या गानक्रियांना त्या काळात म्हटले गेले. गायन प्रस्तुतीच्या पद्धतीतदेखील दोन्ही संगीत पद्धतींमध्ये साम्य आढळते. हिंदुस्थानी पद्धतीप्रमाणेच रागांग पद्धत, स्थायचा विकास करणे आणि रागांतर्गत प्रमुख स्वरांचा वापर होणे (वादी-संवादी) यासारखी सांगीतिक मूल्ये फारसी संगीतात त्याकाळी होती.

प्रसिद्ध जर्मन संगीतज्ञ 'कुर्त साश' यांनी अरबी मकाम हे हिंदुस्थानी रागांसारखेच वेगवेगळ्या गायन समयांत विभागले गेले होते असे सांगितले आहे. त्यांनी त्यांच्या ग्रंथात त्याविषयीची तालिकाच प्रकाशित केली आहे.

	मकाम	रास	गायन समय
१	रास्त	मेष	सूर्योदय
२	इस्फाहन	वृषभ	
३	कुचेक (झिर -एफकेंद)	कर्क	
४	बुजूर्क	सिंह	

५	हिजाज	कन्या	मध्यरात्र
६	बू-सलिक	तूळ	दुपार
७	उश्शाक	वृश्चिक	सूर्यास्त
८	हुसैनी	धनू	उत्तर रात्र
९	जंगुला	मकर	
१०	नवा	कुंभ	पूर्व रात्रीची प्रार्थना
११	राहावी	मीन	सकाळ
१२	इराक	मिथुन	नऊ वाजता

संगीत आणि रस

इस्लामी धर्मात मूर्तिपूजेला बंदी असली तरी अरबी समाजात संगीताच्या अलौकिक शक्तीविषयीची धारणा तशीच राहिली होती. संगीत हे धार्मिक श्रद्धांना खतपाणी घालण्यासाठीचे साधन झाले होते. आठव्या शतकातील सहावे इमाम जफर अली सादिक यांनी अंकशास्त्राचा संबंध जादुई संगीताशी जोडला, तसेच संगीताचा अलौकिक प्रभाव गूढवादाशी जोडला गेला होता. 'इक्द-अल-फरीद' या ग्रंथातील एक प्रकरण, संगीत ऐकता ऐकता मूर्च्छित झालेले किंवा मृत्युमुखी पडलेल्या व्यक्तींवर होते. अशाच घटनांचा उल्लेख सूफी फकीर हजरत बख्तियार काकी यांच्या संदर्भात मागच्या प्रकरणात केलेला आहे. नवव्या शतकापर्यंत संगीताचा संबंध अशा प्रकारच्या सिद्धान्तांशी जोडला गेला होता. या जुन्या परंपरांना प्राचीन ग्रीक शास्त्र आणि हरान येथील साबिया यांच्या सिद्धांतांनी बळ मिळाले होते. त्यांनी सात स्वरांचा संबंध सात ग्रहांची, उद नावाच्या वाद्याच्या चार खुंट्या, चार सारिका आणि चार तारांचा संबंध राशी चक्राच्या बारा चिन्हांशी जोडला. चार तारांचा संबंध निसर्गाचे चार घटक पृथ्वी, आप, तेज, वायू यांच्याशी जोडला. निसर्गातील ऋतू, मानवी स्वभावविशेष, व्याधी, रंग, गंध इत्यादींशी संगीताचा संबंध या काळात प्रस्थापित झाला होता. अरबी संगीतज्ञ अल किंदी यांनी संगीतावर बारा ग्रंथ लिहिले. त्यातील केवळ पाच उपलब्ध आहेत. त्यांच्या ग्रंथात यावर सविस्तर चर्चा केलेली आढळते. अल किंदी यांनी उद वाद्याला पाचवी तार लावली तसेच अरबी मकाम, रोग चिकित्सा पद्धतीमध्ये उपयोगात आणण्यावर त्यांनी चर्चा केली आहे. त्यात रास्त मकाम डोळ्यांच्या व्याधींसाठी, इराक मकाम हृदयाच्या अनियमित ठोक्यांसाठी, मकाम इस्फाहन सर्दीसाठी, राहावी डोकेदुखीसाठी, बुजूर्क वांतींसाठी आणि जंगुला हृदयरोगासाठी उपयोगात आणली जात असल्याचे म्हटले आहे. मकामांच्या स्वभावविशेषामध्ये रास्त हा उदास, माहूर हा चपळ, बायती हे कोमल स्वभाव विशेषांचे असल्याचे ग्रंथात सांगितले आहे. अरबी संगीतज्ज्ञांनी मकाम यांचा संबंध आध्यात्मिकतेशी लावताना अनेक नैसर्गिक घटकांमध्ये त्यांची विभागणी केली. त्याची तालिका खालीलप्रमाणे -

मकाम	वेळ	रंग	निसर्गाचा घटक	स्वभावगुण	आध्यात्मिक अर्थ
शूर	सकाळ (१० ते १२)	लाल	अग्नी	ध्यानस्थ	तरीकात – मारफात
महूर	सूर्यास्तानंतर	आकाशी निळा	वायू	आनंदी	शरीअत
होमायून	संधिकाश	गडद हिरवा	अग्नी	आकर्षण	हकिगत
नवा	निद्रेची वेळ	पारदर्शी	वायू अग्नी	सल्ला	मारफात
सेगाह	संध्याकाळ (४ ते ६)	गडद निळा	जल		तरीकात
चाहरगाह	पहाटे (६ ते ८)	पांढरा किंवा पिवळा	जल (बाष्प)	उत्सुकता	शरीअत
रास्त पंजगाह	सकाळ (८ ते १०)	बदामी	पृथ्वी	बुद्धिमान	शरीअत
इस्फाहन	पहाट	हलका हिरवा	प्रकाश किंवा अग्नी	आध्यात्मिक प्रेम	हकिगत
अबु अतां	दुपारी १२ ते ४	हलका तपकिरी	पृथ्वी		शरीअत
दश्ती		तपकिरी			
अफ्शरी		जळका तपकिरी			
बायत-इ-कूर्द		राखाडी			
बायत-इ-तूर्क		काळा			

फारसी-अरबी संगीत पद्धतीत पंधराव्या शतकापर्यंत जे बदल झाले, त्यांचे पडसाद हिंदुस्थानच्या संगीत पद्धतीवर पडले. अल फराबी, इब्न सीनासारख्या संगीत शास्त्रज्ञांनी मकामांचे 'तासीर' (भाव) सांगितले होते. फारसी-अरबी मकामांच्या तासीरचे विश्लेषण करून त्याप्रकारचे तत्त्वज्ञान हिंदुस्थानातील रागांवर लावले जाऊ लागले. हिंदुस्थानी रागांच्या प्रभावी रसांचा वापर ज्योतिष शास्त्र, वैद्यकीय शास्त्र आणि मानसशास्त्रासारख्या ज्ञानशाखांशी जोडला जाऊ लागला. सतराव्या शतकात अब्द-अल-करीम, इब्न शेख फरीद अन्सारी, अल-कादरी, अल जौनपुरी यांचा 'जवाहिर-अल-मुसीकात-इ-मुहम्मदी' हा संगीत ग्रंथ संगीताच्या अद्‌भुत क्षमतेचे विश्लेषण करणारा पहिला ग्रंथ होता. हा ग्रंथ विजापूरच्या सुलतान मुहम्मद अली आदिलशहा काळात लिहिला गेला होता. या ग्रंथाच्या पाच-सहा दशकांत संगीताच्या गूढवादावर, अधिभौतिक व त्याच्या अद्‌भुत परिणामांचे विश्लेषण करणारे अनेक ग्रंथ निर्माण झाले.

इ.स. १६६४ साली मुघल अधिकारी काजी हसन यांनी बादशाह औरंगजेबसाठी दौलताबादला 'मिफ्ताह-अल-सरुद' हा अनुवादित ग्रंथ प्रकाशित केला. तो भारत संगीत या संस्कृत ग्रंथाचा अनुवाद होता. काजी हसन यांनी हिंदुस्थानी रागांची गायन पद्धत, त्यांचा गानसमय व त्याचे समाज स्वास्थ्यावर होणारे परिणाम यांवर त्यात लिहिले होते. काज़ी

म्हणतात की जेव्हा त्यांनी हिंदुस्थानी गायकांना गायन पद्धतीविषयी खोदून खोदून विचारले तेव्हा गायकांनी सांगितले की मजलीस (सभा) मध्ये जेव्हा प्रमुख राग गायला जातो, तेव्हा, त्यानंतर त्याच्या रागिण्या व रागपुत्र गाणे अपेक्षित असते. जर एखाद्या रागानंतर दुसऱ्या रागाची रागिणी गायली गेली तर गायकाने व्यभिचार केला असे मानले जाते. काजी हसन यांनी खंत व्यक्त केली की, तत्कालीन गायक शास्त्र सोडून गाऊ लागले होते. त्यांना रागांचा गानसमय ज्ञात नसल्यामुळे, ज्या रागिणीचा नियोजित गानसमय रात्र असे, त्या राग मेघाची रागिणी सारंगचे गायन, सूर्यास्तानंतर होऊ लागले होते. अनेक गायक राग शास्त्राला सोडून व चुकीचे गायन करीत असल्यामुळे व त्यांना रागांचा गायन समय माहीत नसल्यामुळे ते समाजदेवांच्या आशीर्वादापासून वंचित राहिले होते. पूर्वीच्या महान कलाकारांनी प्रस्तुत केलेल्या राग व रागिणींचा, वाचलेल्या संस्कृत ग्रंथांचा वर्तमानकाळातील प्रस्तुतीशी संबंध तुटल्यामुळे संगीत लेखकांमध्ये गोंधळ निर्माण झाला होता. रागाच्या चिंतनशील आणि इच्छादर्शक त्याचबरोबर गूढ पण प्रभावशाली आणि भ्रामक परिणामांवर त्यांनी या ग्रंथात चर्चा केली आहे. इवाज मुहम्मद कामिल खाँ यांच्या 'रिसाला दर अमल-इ-बीन ठाठ-इ-राधा-इ-हिंदी' या ग्रंथात, त्यांनी विविध रागांची गायन पद्धती स्पष्ट केली असून त्याबाबत तत्कालीन संगीतकार अज्ञानी असल्याचे सांगितले आहे. त्यांच्या ग्रंथाचा उद्देश प्रत्येक राग ठराविक वेळ, ऋतूत, वर्षात का गावा आणि त्यांचा हृदयावर होणारा परिणाम विशद करावा हासुद्धा होता. इ.स. १६६७ मध्ये 'रिसाल ए कामिल खानी'मध्ये थाट पद्धतीचे सविस्तर विवेचन केले गेले. लेखकाने बीन आणि तंबूर वादनासाठी एकाच स्वरस्थानाचा वापर होत असल्याचे नमूद केले आहे. 'संगीत पारिजात'मध्ये देखील अशा प्रकारचा उल्लेख आलेला दिसतो. यावरून असे स्पष्ट होते की या काळापर्यंत फारसी आणि हिंदुस्थानी मकाम व राग एकाच स्वरसप्तकातून वाजवले जात होते. अल्लाउद्दीन बरनावी यांनीदेखील एकदा स्वरस्थाने स्थापन केल्यावर कुठल्याही प्रकारचे संगीत वाद्यांवर वाजवले जाऊ शकत होते असे ग्रंथात म्हटले होते. (चिश्तिया बहिश्तिया इ.स. १६५५).

'तुहफत-अल-हिंद'

मिर्झा खान यांच्या 'तुहफत-अल-हिंद' ग्रंथात दामोदर यांच्या संगीत दर्पण आणि फकीरुल्लाह यांच्या रागदर्पण मधील अनेक संदर्भ येतात (इ.स. १६७५). त्यांनी धृपदाचे वर्णन करताना त्यांच्या धातूंची नावे पैदाबंद, अंतरा, भोग आणि आभोग सांगितली आहेत. तसेच त्यांनी धृपदांचे अनेक प्रकार सांगितले असून त्यांची नावे तिरवट, बोलबंध, फूलबंध, जुगलबंध आणि राग सागर अशी सांगितली आहेत. मिर्झा खान यांनी ख्यालाविषयी लिहिताना टप्पा, चुटकुला आणि पारवी हे ख्यालाचे प्रकार सांगून पंजाबमध्ये ख्यालाला टप्पा, पूरबमध्ये पारवी आणि एक 'तुक' असलेल्या गायन प्रकाराला चुटकुला म्हटले आहे. त्यांनी रास परंपरेच्या कडका (करका), साड्डा (साधरा), बागड आणि बाड यांची रचना कडी छंदमध्ये झाली असून, त्यांची रचना जबान-इ-राजपूती, जबान-इ-चारनी आणि भाखामध्ये होते, असे म्हटले आहे. स्थानिक गायन प्रकारांचे वर्णन करताना सिंधमधील कापी, लाहोरचे छंद, गुजरातचे गुजरी किंवा जकरी, जौनपूरचे मानसकल आणि बंगालचे बांगला हे गायनप्रकार असल्याचे सांगितले

आहे. तसेच त्यांनी झूमरा, जयतश्री, बाल-लीला, मंगलाष्टक आणि गीत या लोकसंगीताच्या परंपरांचे वर्णन केले आहे. मिर्झा यांनी ग्रंथात उत्तम, मध्यम आणि निकृष्ट वृंदाचे वर्णन केले असून ताल विभागात यांनी तत्कालीन ब्याण्णव तालांची वर्णने केली आहेत. त्यात चाहरताल (चौताल), यकताल (एकताल), रूपक, झपताल अशा आजही प्रचलित असलेल्या तालांची वर्णने आढळतात. त्याचबरोबर त्यांनी शारंगदेव, पार्वती, लोचन, कमंड ताल अशा प्राचीन तालांचा उल्लेख केला आहे. मिर्झा खान यांनी बहर-उ-दायरा नावाने फारसी उसूलांचे वर्णन ग्रंथात केले आहे. त्यात त्यांनी सतरा प्रकारचे बहुर (ताल) सांगितले. त्यांनी प्रथमतःच खयाल हा दोन तुकाचा गायन प्रकार असून त्याची निर्मिती जौनपूरच्या सुलतान हुसेन शर्की यांनी केली असून एक तुकाचा गायनप्रकार चुटकुला असतो, असे म्हटले आहे. मिर्झा खान यांनी ग्रंथात तंबुरचे रेखाचित्र काढून त्यावर स्वर आणि श्रुतींची स्थापना केली आहे. यावरून लक्षात येते की हिंदुस्थानी संगीत पद्धतीत तंबूर हे फारसी वाद्य वाजवले जात होते, तसेच शौकीसारखे कलाकार हिंदुस्थानी राग व फारसी मकाम दोन्ही वाजवण्यात निष्णात होते.

तजुर्मा-इ-पारिजात

इ.स. १६६९ मध्ये खुशहाल खाँ कलावन्त यांचे शिष्य, कवी मिर्झा रोशन जमीर यांनी अहोबल यांच्या संगीत पारिजातचा फारसी भाषेत अनुवाद व भाष्य करून ग्रंथाचे नाव तजुर्मा-इ-पारिजात ठेवले. मिर्झा रोशन जमीर हे हिंदुस्थानी व फारसी या दोन्ही संगीत पद्धतीचे अभ्यासक होते. त्यांना संस्कृत, ब्रज आणि फारसी भाषा अवगत होत्या. ते ब्रज भाषेचे कवी होते. 'नेगी' या उपनामाने त्यांनी अनेक कविता लिहिल्या होत्या. 'हय्य-अल-अर्वाह' ग्रंथाच्या लेखकाने त्यांच्याविषयी लिहिताना, 'त्यांनी संगीताच्या इल्म आणि अमल वर महारत हासिल केली होती' असे म्हटले आहे. त्यांचे ब्रज भाषेतले दोहरा, कवित्त त्या काळात अत्यंत प्रसिद्ध होते. लेखकाच्या भाषेत सांगायचे तर औरंगजेब यांचे ते जन्मजात 'दास' होते. सुरत येथे बादशाहचे कोषागार ('बक्षी') आणि दरबारी इतिहासकार (वाका-इ- निगार) म्हणून ते कार्यरत होते. लेखक खाफी खान यांच्या मते त्यांचे फारसी आणि हिंदी काव्य इतक्या उच्च दर्जाचे होते की ते दुसरे अमीर खुस्रो होऊ शकले असते. समकालीन फारसी लेखकांप्रमाणेच मिर्झा रोशन जमीर यांनी सप्तकाच्या प्रत्येक स्वराचा 'रस' ग्रंथात दिला आहे. मुघलकालीन हिंदुस्थानी संगीताच्या इतिहासकार कॅथरीन स्कॉफिल्ड यांच्या मते जमीर यांचा उद्देश संस्कृत ग्रंथ अनुवादाबरोबरच, रागांचा रसिकांवर पडणाऱ्या प्रभावाचे वर्णन करणे हासुद्धा होता. त्यांनी रागाच्या परिणामाचे वर्णन करताना सुंदर आवाजांच्या मधुर गायनाने संध्याकाळ होते, उदास सुरावटींनी विषारी विखारी नाग मवाळ होतात आणि हृदयद्रावक संगीताने हरिण मूर्च्छित होतात असे म्हटले आहे.

शम्स-अल-अस्वात

इ.स. १६९८ साली रसबरस खाँ यांनी संगीत दर्पणचा अनुवाद करून त्यावर आपले भाष्य लिहिले. त्यांच्या अनुवादित फारसी ग्रंथाचे नाव शम्स-अल-अस्वात होते (सूर्याची गीते). रसबरस खाँ कलावंत हे तानसेन परंपरेतील गायक होते. ते खुशहाल खाँ यांचे सुपुत्र होते. ग्रंथामध्ये

(miftah al sarud treatise on music during Aurangzeb फोटो सौजन्य– British library)

त्यांनी संगीत दर्पणच्या अनुवादाबरोबरच परंपरेतून आलेल्या संगीतज्ञान, राग आणि रस याची मौलिक माहिती दिली आहे. रसबरस खाँ यांनी सात ग्रहांचा संबंध सात स्वरांशी लावला आहे. षड्ज आणि पंचम हे अचल स्वर असल्यामुळे त्यांनी यांचा संबंध भ्रमणकक्षा स्थिर असलेल्या सूर्य आणि चंद्र यांच्याशी लावला तसेच बाकी चल स्वरांचा संबंध इतर पाच ग्रहांशी लावला. अशा तत्त्वाचे समर्थन तत्कालीन संगीतज्ञ अल्लाउद्दीन बरनावी यांनी देखील केले आहे. रसबरस खाँ आणि संगीतज्ञ कामिल खाँ यांनी या अधिभौतिक कल्पना विस्ताराने मांडल्या. त्यांच्या म्हणण्यानुसार ग्रह हे रागाचा समय आणि ऋतू ठरवत असतात. प्रत्येक ग्रहाला चार महाभूत तत्त्व असतात. उदा. वायू, पृथ्वी, अग्नी आणि जल. रसबरस खाँ यांनी हिंदी, इस्लामी मनोविज्ञान, मानवी शरीर, युनानी चिकित्सा पद्धत आणि चार महाभूतांचा संबंध परस्परांशी जोडला. त्यांच्या मते ग्रह हे स्वरांशी संबंधित स्वभाव ठरवतात. युनानी चिकित्सा पद्धतीत मनुष्यांच्या मानसिक संतुलनाला सर्वाधिक महत्त्व दिले आहे. त्यानुसार ज्या रागांमध्ये अग्नितत्त्वाचे स्वर आहेत ते राग सकाळच्या शीतल वेळी किंवा सूर्यास्तानंतर गावे ज्यामुळे उष्ण आणि शीतल तेथे संतुलन होऊ शकते. त्याचप्रमाणे जलतत्त्वाचे स्वर हे दिवसाच्या उष्ण वेळेस, दुपारी गावेत. रसबरस यांच्या काळात मौखिक परंपरेतून आलेली गायन पद्धत आणि फारसी संगीत मूल्य प्रणालीचा मिलाप झाला होता. तंबूरची फारसी तांत्रिक वादन पद्धती, कलावंत, वादक हिंदुस्थान राग संगीतासाठी वापर करू लागले होते. रसबरस यांनी कुठल्या स्वरांच्या संवादातून कुठले तत्त्व निर्माण होतात आणि त्यातून कुठला रस निर्माण होतो हे सांगताना पहिल्या आणि पाचव्या (सा–प) स्वरांच्या संयोगातून जलतत्त्व, दुसऱ्या आणि चौथ्या (रे–म) तत्त्वातून अग्नी, तिसऱ्या आणि सहाव्या (ग–ध) मधून पृथ्वी आणि सातव्या स्वरातून वायू तत्त्व निर्माण होते असे म्हटले आहे. स्वरांतील रसाविषयी सांगताना ते म्हणतात, सप्तकातला सातवा स्वर (नी) करुण रस निर्माण करतो. जो 'हाजिन' या विरह भावातून येतो. शृंगाररस हा 'इश्क' तत्त्व असलेल्या दोन स्वरांमधून उद्‌भवतो. अशाप्रकारे मुघलकालीन संगीत लेखकांनी फारसी तत्त्वज्ञान हिंदुस्थानी राग आणि त्यांच्या रसांना लावून, इश्क, दर्द, फिराक आणि हाजिन या युनानी चिकित्सेतील मनोवस्था मनुष्याच्या मन संतुलनासाठी वापरल्या. फकीरुल्लाहसारख्या संगीततज्ज्ञांनी हा रससिद्धांत गायन प्रकारातील विषयांना लावला. उच्च दर्जाच्या गायक कलाकारांनी हे प्रकार गायले तर नवरसांची निर्मिती होऊ शकते असे त्यांनी म्हटले आहे. संगीतज्ञ नलिनी देवलॉय यांच्या मते, ''शृंगार (इश्क) हा फारसी तत्त्वज्ञानाचा प्रमुख भाव होता. तो धृपदातून गायल्यावर त्याचा अद्‌भुत परिणाम रसिकांवर होत असल्यामुळे नायिका भेदाची व ब्रज भाषेतील नायक बख्शूची धृपदे, शाहजहाँच्या दरबारात संकलित करण्यात आली होती.

निशात आरा

इ.स. १७०० मध्ये सूफी संगीतकार मीर सालिह कव्वाल देहलवी यांनी निशात आरा या ग्रंथाची रचना केली. या ग्रंथातसुद्धा हिंदुस्थानी राग व त्यांचा रसिकांवर झालेला परिणाम याविषयी वर्णन केले आहे. राग, रस आणि त्यांचा श्रोत्यांवर परिणाम यासाठी वापरल्या जाणाऱ्या फारसी आधिभौतिक तत्त्व आणि ग्रह व रसांचा तक्ता खालीलप्रमाणे-

	स्वर	ग्रह	तत्त्व	भाव	जात	रस
१	सा	चंद्र	जल	विसाल	ब्राह्मण	हास्य
२	रे कोमल	बुध	अग्नी	इश्क	राजपूत	शृंगार
३	रे शुद्ध					
४	ग कोमल	शुक्र	पृथ्वी	इरफान	वैश्य	हास्य
५	शुद्ध ग					
६	शुद्ध म	मंगळ	अग्नी	इश्क	राजपूत	शृंगार
७	तीव्र मे					
८	प	सूर्य	जल	विसाल	ब्राह्मण	भयानक
९	ध शुद्ध	गुरू	पृथ्वी	इरफान	वैश्य	बीभत्स
१०	नी कोमल	शनी	वायू	फिराक	शूद्र	करुण
११	नी शुद्ध					
१२	सा					

ख्यालांचे प्रकार

इ.स. १६६० मध्ये लिहिलेल्या 'मिर्झानामा'नुसार त्या काळात अनेक प्रकारचे ख्याल अस्तित्वात आले होते. ज्यात खुसरवी आणि शाह हुसैन जौनपुरींच्या चुटकुलांचा समावेश होता. याशिवाय त्यांनी शेख शेर मुहम्मद यांच्या ख्याल शैलीचा वेगळा उल्लेख केला आहे. 'मिर्झानामा'मध्ये टप्पा गायन प्रकाराचा 'ख्यालाचा प्रकार' म्हणून पहिल्यांदाच उल्लेख आढळतो. त्यांनी शेख हुसेन फकीर यांचे नाव टप्पा गायकीशी जोडले, जे पंजाब प्रांताशी संबंधित होते. याशिवाय 'पूरबी' नावाचा गायन प्रकार त्यांनी ख्याल श्रेणीत समाविष्ट केला होता. औरंगजेब दरबारातील प्रसिद्ध गायक रसबरस खाँ यांनी सतरा प्रकारचे ख्याल सांगितले असून त्यात फारसी, जंगली आणि कौल या गायन प्रकारांचा समावेश केला. सतराव्या शतकात लिहिलेल्या 'निशातारा' आणि 'मारिफत-अल-अर्वाह' ग्रंथात अजून काही गायन प्रकारांचा ख्यालाचे प्रकार म्हणून उल्लेख आढळतो. या सर्व गायन प्रकारांची तुलना केली तर त्यांच्यामध्ये काही साम्य आढळून येतात. फकीरुल्लाह यांनी खुसरवी ख्याल हा दोन किंवा चार धातूंचा असून तो दिल्लीच्या देशी भाषेत लिहिला जातो व त्यांचा विषय 'इश्क आणि आशिकी' असल्याचे म्हटले आहे. चुटकुल्याची व्याख्या करतानाही त्यांनी तो जौनपूरचा द्विधातू गायन प्रकार असून

त्याचा ‘इश्क’, ‘फिराक (विरह)’ आणि ‘सिना (स्तुति)’ हे विषय असल्याचे म्हटले आहे. ‘टप्पा’ची व्याख्या करताना पंजाबमधील द्विधातू लोकप्रिय शृंगारिक गायन प्रकार अशीच व्याख्या फकीरुल्लाह यांनी केली. रसबरस खाँ यांनी ‘मारवाडी ख्याल’ आणि ‘लाहोरी ख्याल’ असे अजून दोन प्रकार सांगितले आहेत. त्याचा विस्तार ‘मारीफत–अल अर्वाह’मध्ये करताना लेखकाने स्पष्ट केले की ‘प्रेम विषयावर दोन, तीन किंवा चार धातूंच्या मारवाडी भाषेतल्या रचनेला ख्याल म्हटले असून चार धातूंच्या लाहोरी आणि आजूबाजूच्या भागातील भाषेतील प्रेमकाव्याला ते ‘चुटकुला’ म्हणतात. यावरून लक्षात येते की या काळात ‘ख्याल’ हा शब्द व्यापक अर्थाने वापरला जात असावा.’ तसेच समान गुणधर्म असलेल्या प्रादेशिक गायन प्रकारांना ख्याल म्हणण्याची पद्धत रूढ झाली असावी. रसबरस खाँ यांनी हा देशी गायन प्रकार असून प्रचलित अकरा तालांत गातात असे म्हटले आहे. ख्यालाचे प्रकार सांगताना त्यांनी हिंदवी ख्याल, ग्वालियरी ख्याल, मारवाडी ख्याल, पूरबी ख्याल, विलायती, खैराबादी, बंगाली, दखनी, कान्हरी, दीपकी, मराठी, लाहोरी, देसी आणि कश्मिरी असे ‘ख्याल–इ–हर–मुल्क’ म्हणून प्रकार सांगितले आहेत. सूफी कव्वालांमध्ये चुटकुला, टप्पा, फारसी, कौल आणि ख्याल हे पाच प्रकार मानले गेले. त्यातला टप्पा गायन शेख हुसैन लाहोरी ऊर्फ शाह हुसेन यांनी संपूर्ण पंजाबमध्ये लोकप्रिय केले होते.

संगीत पारिजात

मुघल काळात ज्या दोन ग्रंथांचा परिणाम पुढील काळातील संगीत लेखकांवर झाला, त्यातील पहिला संगीत दर्पण आणि दुसरा अहोबलांचा संगीत पारिजात होता. संगीत पारिजातचा काळ साधारणतः इ.स. १६५० साल मानतात. अहोबल यांच्या वडिलांचे नाव श्रीकृष्ण असून ते दक्षिणेतून आले होते. अहोबलांनी हा ग्रंथ धनवड संस्थानात लिहिला, असा ग्रंथात उल्लेख आढळतो. या ग्रंथावर त्या काळी प्रचलित असलेल्या हनुमान मताचा प्रभाव होता. ग्रंथात पाच प्रकरणे असून स्वर प्रकरण, मूर्च्छनाग्राम प्रकरण, राग प्रकरण, गमक प्रकरण आणि समय प्रकरण अशी त्यांची नावे आहेत. अहोबलांच्या अनेक संगीत संज्ञा नंतरच्या काळातील हिंदुस्थानी संगीताच्या पायाभूत संज्ञा झाल्या. स्वर आणि श्रुतींबाबतीत विस्ताराने लिहिताना ते म्हणतात, की श्रुती आणि स्वर अहि–कुंडलासारखे अभिन्न आहेत. सर्वच श्रुतींना त्या त्या रागानुसार स्वरत्व प्राप्त होत असते, तसेच एकाच स्वरस्थानांमध्ये क्रियाभेदाने अनेक स्वरवैविध्ये तयार होतात. हे क्रियाभेद श्रुतींच्या जातींवर अवलंबून असतात, तसेच या जाती केवळ कानांनी सिद्ध होतात. बावीस श्रुतींमधून सात स्वर निर्माण झाल्याचे सांगताना त्यांच्या स्थापनेसाठी स्वरसंवादाचे ज्ञान असणे त्यांना आवश्यक वाटते असे म्हटले आहे. जो स्वर ज्या श्रुतींवर स्थापित आहे त्या श्रुतींच्या जातीने स्वराचा रस निर्माण होतो, असे त्यांनी म्हटले आहे. षड्ज ग्रामात षड्ज–पंचम भावाने, गंधार ग्रामात गंधार–निषाद भावाने व मध्यमग्रामात मध्यम–षड्ज भावाने स्वरांचे संवादित्व स्थापित होत असते असे त्यांनी म्हटले आहे. त्यांच्या पूर्ववर्ती संगीतज्ञांप्रमाणेच अहोबल यांनी स्वर प्रकरणात वादी, विवादी स्वर, तसेच त्यांच्या व्याख्येबरोबरच स्वरांची कुळे, वर्ण, रंग, देवता, छंद आणि रसाचे वर्णन त्यांनी केले आहे. अहोबलांनी स्वरांच्या रसासंबंधीचा

महत्त्वपूर्ण उल्लेख केला आहे. ते म्हणतात –

स–मौ हास्ये च श्रृंङ्गारे स्वरौ स्यातां तथा ध–नी ।
यो बीभत्से तथा दैन्ये भयानकरसे भवेत् ।।
रसे श्रृंङ्गारके रिः स्याग्दान्धारो हास्यके पुनः ।
तीव्रो वीरेऽद्भभुते रौद्रे हास्ये तीव्रतराः स्वराः ।
तीव्रोतरोऽपि श्रृंङ्गारे रसे मध्यम ईरितः ।।
तीव्रतरोऽपि श्रृंङ्गारे मृदु मो हास्य के रसे ।
एवं रसविभागः स्यात्स्वरेषु सप्तसु धृवम् ।।

(अर्थ – षड्जाचा हास्यरस, मध्यमाचा शृंगार होतो, धैवत बीभत्सरस आणि निषाद करुण रस होतो. पंचम भयानक रस, ऋषभ शृंगार आणि गांधार हास्यरस होतो. तीव्र स्वर वीररस होतो. तसेच तीव्रतर स्वर अद्‌भुत, रौद्र, हास्य होतो. तीव्रतर मध्यम हा शृंगार रस होतो. तीव्रतम स्वर शृंगार व कोमल मध्यम हास्य रसात प्रयुक्त होतो. अशा प्रकारे स्वरांवर नवरस स्थापित होतात.)

अहोबलांनी एकोणीस गमकांची वर्णने दिली आहेत. त्यातील काही प्रकार हे रत्नाकर काळातील व पूर्ववर्ती संगीतज्ञ सोमनाथांच्या रागविबोधपेक्षा निराळे दिसतात. उदा. च्यावित, हुंफित, हलक्. यातील हुंफित व हलक् हे तत्कालीन धृपद व ख्याल गायनासाठी वापरले जात, असे संगीतज्ञ चैतन्य देसाई यांचे मत आहे. अहोबलांचे सर्वांत महत्त्वाचे योगदान हे वीणेच्या तारेच्या वेगवेगळ्या लांबीवर शुद्ध, विकृत स्वरांची स्थापना होय. त्यांनी पायथागोरसच्या गणिती पद्धतीने बारा स्वरांची स्थापना वीणेच्या तारेवर केली. त्यांनी ही स्थापना तारेच्या लांबीच्या गुणोत्तरानुसार केली. त्यासाठी रुद्रवीणेच्या मेरूपासून ब्रिजपर्यंतच्या तारेची लांबी घेतली. खालील श्लोकातून त्यांनी स्वरस्थापनेची पद्धत सांगितली आहे.

ध्वन्यविच्छिन्न वीणायां मध्ये तारक संस्थितः
उभयोः षड्जर्योमध्ये मध्यमं स्वरमाचरेत् ।।
त्रिभागात्मक वीणायां पञ्चमः स्यातह्म्रिमे ।
षड्ज पञ्चमयोमध्ये गांधारस्य स्थितीर्भवेत् ।।
स–प योः पूर्वभागे च स्थापनीयोऽथ रि–स्वर ।
प स योर्मध्यदेशे तु धैवतं स्वरमाचरेत ।।
तत्रांशद्वयसंत्यागान्निषादस्य स्थितीर्भवेत् ।

(अर्थ – तारेच्या एकूण लांबीच्या बरोबर मध्ये तार षड्जाची सारिका ठेवावी. तर सा हा १/२ असल्यामुळे मेरूपासून शुद्ध मध्यम १/२ x १/२ = १/४ तारेच्या एकूण लांबीच्या १/४ वर आहे. शुद्ध म च्या सारिकेपासून उर्वरित तारेची लांबी ३/४ आहे. ध्वनिकंपने ही तारेच्या कंपन संख्येच्या व्यस्त प्रमाणात असतात. त्यामुळे शुद्ध म ते मध्य सा चे गुणोत्तर ४/३ आहे. अशा प्रकारे इतर शुद्ध स्वरांची गुणोत्तरे काढता येतात.)

अहोबल यांनी तारेच्या लांबीवर विकृत स्वरांचीदेखील स्थापना दाखविली आहे. त्यांनी काही स्वरांच्या जोड्या या समान अंतराच्या सांगितल्या आहेत. त्याचा श्लोक पुढीलप्रमाणे–

ऋषभः शुद्ध एवासौ पूर्वगान्धार इष्यते । गान्धारः शुद्ध एवासौ रिस्तीव्रतर इष्यते ।।

अतितीव्रतमोगः स्यान्मध्यमः शुद्ध एव हि । धैवतः शुद्ध एवासौ निषादः पूर्व संज्ञकः ।।

निषादः शुद्ध एवासौ धस्तीव्रतर इष्यते । एवं स्यात्सर्वयंत्रेषु स्वर स्थानस्य लक्षणम् ।।

संगीततज्ज्ञ हेमा रामनाथन यांच्या मते, 'अहोबलाचे शुद्ध सप्तकातले स्वर श्रुतीच्या सर्वांत खालच्या जागेवर नसून ते मधल्या जागेवर होते. त्यामुळे समकालीन संगीतज्ञ व्यंकटमखी यांच्या स्वरस्थानांच्या जागा व अहोबलांच्या वेगळ्या होत्या. व्यंकटमखीचा शुद्ध रे हा संगीत पारिजातचा कोमल रे होता तर साधारण ग हा शुद्ध ग होता. राग प्रकरणात अहोबलांनी शुद्ध स्वरसप्तक सैन्धव रागाचे (सिंधुरा) मानले होते. हिंदुस्थानी संगीत पद्धतीत विकृत स्वरांना मृदू, तीव्र, कोमल, तीव्रतम, तीव्रतर, पूर्व, साधारण, अन्तर, कैशिक अशा संज्ञा दिल्या गेल्या होत्या. यातल्या काही (मृदू तीव्र) प्राचीन ग्रंथांमधून घेतल्या गेल्या. मूर्च्छनेमधून थाटाची उत्पत्ती होते, हा नंतरच्या काळातील कल्पनेचा पहिला उल्लेख अहोबलांच्या ग्रंथातून प्राप्त होतो.

'नाद्याय मूर्च्छनाभिश्च मेला ज्ञेया विचक्षणैः'

अनेक ग्रंथकारांनी रागवर्णनापूर्वी त्यांच्या मेलचे वर्णन दिले होते. अहोबलांनी रागवर्णनातच मेलांचा निर्देश रागांच्या अनुषंगाने केला आहे. त्यांचे राग व थाट हनुमान मताप्रमाणे होते. कर्नाटक रागांबरोबर अनेक हिंदुस्थानी रागांचे वर्णन संगीत पारिजातमध्ये दिसून येते.

संगीत पारिजात ग्रंथात राग समयाचा विस्तृत उल्लेख असलेले एकूण पाचशे श्लोक आहेत. प्रहरानुसार रागांची समय विभागणी अहोबलांनी केलेली दिसून येते, तसेच राग प्रस्तारही त्यांनी दिला आहे. उदा.

सर्वे गौलास्तथा नाटाः कल्पतरूस्तथैव च । एते रागाः प्रगीयन्ते तृतीय प्रहरोत्तम ।।

(अर्थ – सर्व प्रकारचे गौल (गौड) राग तसेच बऱ्याच प्रकारचे नट, राग कल्पतरू हे राग दिवसाच्या तिसऱ्या प्रहरात गायले जातात.)

निबद्ध आणि अनिबद्ध अशा दोन प्रकारच्या तंबोऱ्यांचा उल्लेख अहोबलांनी या ग्रंथात केला. अहोबलांच्या आधी सोमनाथ यांच्या नाट्यचुडामणि (इ.स. १५४०) आणि पौलरी गोविंद यांच्या 'राग ताल चिंतामणी'मध्ये 'तंबोरा' या वाद्याचा थोडक्यात उल्लेख येऊन गेला होता, पण तंबोऱ्याचे दोन प्रकार व त्यांची सविस्तर माहिती प्रथमतःच अहोबलांच्या ग्रंथामध्ये सापडते. अनिबद्ध तंबोऱ्याचा उल्लेख कर्नाटक संगीतात पंधराव्या शतकानंतरच सापडतो. कन्नड साहित्यामधील मध्व संप्रदायाचे संत श्रीपादराया, व्यासराया, पुरंदरदास यांच्या काव्यांमध्ये या वाक्याचा संदर्भ मिळतो.

अहोबलांच्या संगीत पारिजाताचा संदर्भ नंतरच्या अनेक संस्कृत ग्रंथांमध्ये मिळतो. त्यात श्रीनिवास यांचे रागतत्त्व विबोध, हृदयशहा यांचे हृदयप्रकाश हृदयकौतुक, लोचन यांचे रागतरंगिणी या ग्रंथाचा समावेश आहे. या ग्रंथाचा फारसी अनुवाद औरंगजेब यांचे अधिकारी मिर्जा रोशन जमीर यांनी तर्जुम–इ–संगीत पारिजात आणि पंडित दीनानाथ यांनी नंतरच्या काळात केला. यावरून या ग्रंथाची लोकप्रियता दिसून येते.

रागतत्त्व विबोध

'रागतत्त्व विबोध' हा ग्रंथ पंडित श्रीनिवास यांनी अहोबलांच्या काळातच लिहिला.

श्रीनिवास हे नरपतिपूरचे रहिवासी होते. त्यांच्याविषयी अधिक माहिती मिळत नाही. त्यांनी आपल्या ग्रंथात अनेक बाबतींत संगीत परिजातची पुनरावृत्ती केली असून गमकांच्या व्याख्या व वर्णने मात्र अधिक स्पष्ट केली आहेत. श्रीनिवास यांनी त्या काळातील संगीततज्ज्ञांच्या श्रुती, स्वर, मूर्च्छनांच्या मतभेदाविषयी सांगितले आहे. श्रीनिवास यांनी अहोबलांकडून प्रेरणा घेऊन वीणेवर स्वरस्थापना केली. पण अहोबलांच्या शुद्ध रे पेक्षा त्यांनी वेगळा शुद्ध रे दाखवला आहे. त्यांनी स्वराचे वर्णन करताना स्वर आणि श्रुतीमध्ये स्पष्ट भेद सांगितला. स्वर हे श्रुतींपेक्षा जास्ती वेळ ऐकू येतात. **'स्वरेभ्यः श्रुतयो भिन्नाः श्रावणत्वेन हेतुना'** । तसेच अनुवादी स्वर, वादी, संवादीच्या पाठोपाठ येतात आणि अनुवादी स्वरांचा वादी स्वरांशी संवाद होऊ शकतो, असे म्हटले आहे.

दोन स्वरांच्या श्रुत्यंतराविषयी श्रीनिवास म्हणतात की बारा श्रुतींच्या अंतराला सम धुनिक म्हणतात. ज्या स्वरांमध्ये अकरावा वा तेरावा किंवा कधी सात किंवा नऊ श्रुतींचे अंतर असेल तर त्याला 'विषम' धुनिक म्हणतात. नंतर त्यांनी सम धुनिक स्वरांच्या जोड्या खालीलप्रमाणे दिल्या.

१) मध्य सा व प , २) मध्य म आणि तार सा, ३) कोमल रे व ध, ४) शुद्ध रे व ध, ५) शुद्ध ग व नी, ६) तीव्र ग व नी, ७) कोमल रे व तीव्रतर म, ८) मध्यम व निषाद.

विषम धुनिक (अकरा श्रुती)

१) रे व प, २) शुद्ध ग व कोमल ध, ३) तीव्र ग व शुद्ध ध,

(तेरा श्रुती)

१) तीव्र नी व तीव्रतर म.

मिथिला राज्य

लोचनकृत रागतरंगिणी – हिंदुस्थानी संगीताला आधुनिक काळाकडे नेणारा हा मध्ययुगातील महत्त्वाच्या ग्रंथांपैकी एक होता. हा ग्रंथ मिथिलाचे नरेश महिनाथ ठाकूर यांच्या काळात (इ.स. १६६२–८४) लोचन या मैथिलीच्या संगीतज्ञाने रचला. पंडित लोचन हे कन्होलीचे क्षत्रिय होते. त्यांचे वडील बाबू झा, आजोबा परमानंद झा व पणजोबा वैद्यनाथ झा पंडित होते. महिनाथाचे भाऊ नरपती यांच्या आज्ञेने हा ग्रंथ ग्रंथकाराने लिहिला. लोचन यांनी तत्कालीन साहित्य आणि संगीत दोन्हींचा परिचय या ग्रंथातून दिला आहे. हा संपूर्ण ग्रंथ छंदोबद्ध असून कवी जयदेव, विद्यापतींपासून ते अनेक समकालीन कवींपर्यंत प्रवाहित झालेल्या मिथिला संगीत परंपरेतील उल्लेख लोचन यांनी रागतरंगिणीमध्ये केले आहेत. ग्रंथ निर्मितीचा उद्देश लिहिताना लोचन म्हणतात, की जे राग केवळ गुणीजन, साधक, संगीतज्ञ यांच्यापर्यंतच गायले जातात, वाजवले जातात, त्या रागांना सर्वसाधारण श्रोत्यांपर्यंत आणणे हा त्यांचा प्रमुख उद्देश आहे. म्हणूनच कदाचित लेखकाने रागांना व्याकरण स्वरूपात न लिहिता पद, छंद व गीतांच्या माध्यमातून प्रदर्शित केले आहे. राग वर्णनानंतर त्यांनी लिहिलेली मैथिल गीते हादेखील सामान्य श्रोत्यांना आकर्षित करण्याचा एक प्रकार असावा. सर्वसाधारण लोकांना समजावा म्हणून हा ग्रंथ मध्यदेशीय भाषेत लिहिला गेला. जिथे संस्कृत भाषा वापरली गेली तिथे त्यांनी अनुवाद स्वरूपात ब्रजभाषेचे दोहे लिहिले आहेत. या ग्रंथाशिवाय त्यांनी रागसंगीत

संग्रह हा ग्रंथ लिहिला पण तो अजूनपर्यंत उपलब्ध होऊ शकलेला नाही. रागतरंगिणी ग्रंथ पाच विभागांत वर्गीकृत केला गेला आहे. प्रत्येक विभागाला त्यांनी 'तरंग' म्हटले आहे. प्रथम तरंगात मंगलाचरण, राजस्तुती आणि हनुमान मतानुसार सहा पुरुष रागांच्या स्वरूपाची व्याख्या दिली आहे. दुसऱ्यात तरंगात पुरुष रागांच्या रागिण्यांचे वर्णन दिले असून तिसऱ्या तरंगात संगीतातील विविध पारिभाषिक शब्दांची माहिती देऊन त्यांची लक्षणे सांगितली आहेत. चौथ्या तरंगात मिथिलामध्ये आढळणाऱ्या रागांची व्याख्या दिली आहे. 'संकीर्ण राग' या शीर्षकाच्या अंतर्गत नऊ रागांची माहिती देऊन त्यांची उदाहरणे छंदांमध्ये व छंदांच्या अनुकूल असलेल्या गीतांमध्ये दिली आहेत. पाचव्या तरंगात वीणेवर शुद्ध व कोमल स्वरांची स्थापना, हिंदुस्थानी रागांचे बारा संस्थानात (थाट) विभाजन, 'राग संकरा'त रागांच्या मिश्रणातून निर्माण झालेल्या रागांवर चर्चा, रागसमय व नायक-नायिका वर्गीकरण दिले आहे.

लोचन यांच्या रागतरंगिणी मध्ये पूर्ववर्ती ग्रंथकारांपेक्षा काही शब्द, व्याख्या वेगळ्या होत्या. पूर्ववर्ती ग्रंथकारांनी थाटाला 'मेल' ही संज्ञा वापरली होती. लोचन यांनी 'संस्थान' हा शब्द वापरला आहे तसेच पूर्वी 'सैंधव' हा शुद्ध थाट मानला गेला होता. या ग्रंथकाराने 'भैरवी' थाटाला शुद्ध मानले आहे. पूर्ववर्ती ग्रंथकार अहोबल यांच्यापेक्षा, लोचन यांचे काही मेल वेगळे दिसतात. लोचन यांच्या संस्थानांमध्ये शुद्ध वराटी, अभीरी मेल या दाक्षिणात्य मेलांचे वर्णन आढळत नाही. संगीतज्ञ वि. ना. भातखंडे यांच्या मते लोचन यांचा हा ग्रंथ प्रामुख्याने उत्तर हिंदुस्थानी पद्धतीचा ग्रंथ होता. त्यांनी ग्रंथात १२ संस्थान दिली आहेत. १) भैरवी, २) तोडी, ३) गौरी, ४) कर्णाट, ५) केदार, ६) ईमन, ७) शारंग, ८) मेघराग, ९) धनाश्री, १०) पूर्वा, ११) मुखारी आणि १२) दीपक. नंतरच्या काळात पंडित भातखंडे यांनी दहा थाटांची रचना करताना या संस्थान पद्धतीचा आधार घेतला आहे. लोचन यांनी या ग्रंथातून थाट राग वर्गीकरण पद्धतीचे बीजारोपण केल्याचे दिसून येते. राग आणि रस यांच्या संदर्भात लोचन यांनी विद्यापती यांच्या गीतांनी प्रेरित होऊन राग व त्यांचे रस यांच्या संस्कृत व मध्यदेशीय अशा दोन्ही भाषांमध्ये काव्यरचना केल्या. उदा. मेघराग या पुरुष रागाचे वर्णन शृंगार रसासाठी करताना ते म्हणतात -

नीलकमलदल, विमलनील नीलिम गुनसागर
हास कुसुमरुचि रुचिर चारु नारीवर नागर ।
पीत वसन रन मगन जीवि जीवन धनदानी
नारि नगर चहूँओर कबहु कामिनी वनमानी ।
चातक चाहत चोंचभरि नीर जासों करि काकु कत
नाद नगर मनमाद घन चन्द हृदये हनुमन्त मत ।।

संस्कृत पदात ते म्हणतात -

असित कमलकान्तिः पीतवासाः स्मितास्यः समदयुवतियूथान्तर्गतश्चन्द्रहृत्कः ।
विरति किल लोके जीवन यः स्वभावात् स जयति समुपास्यश्चातकैर्मेघरागः ।।

'राग संकराः' प्रकरणात लोचन यांनी रागांच्या मिश्रणाची चर्चा केली. 'पाओस में रस पाए बहु जयों सरिता के सोत' म्हणजेच पावसाच्या पाण्याने ज्या प्रकारे नदीच्या धारा उद्भवतात त्या प्रकारे एका रागाचे दुसऱ्या रागाशी मिश्रण केल्याने अनेक नवीन राग निर्माण होतात.

उदा. राग केदारा, अहीर, नाट, बिलावल, शुद्ध धवल, वागेश्वरी व कानडा या सर्व रागांच्या मिश्रणाने मधु माधवी नावाची रागिणी निर्माण होते. लंकादहन आणि सोरठाच्या मिश्रणाने शक्र संक्रमणी राग निर्माण होतो. लोचनांनी मिश्रणाचे छंदोबद्ध काव्य ग्रंथात लिहिले आहे.

प्रथम कामोद सो शुद्ध जुत राग रमन सामन्त ।
तिलक कल्याण कामोद पुनि, मुनिवर भनन्त ।।
शुद्ध मिलाए जो गाइअइ, अएसोइ शुद्ध कामोद ।
कामोद–भारजा जदि मिलए, साञोत करए प्रमोद ।। १ ।।
तिलक आदि षटराग यदि, सुद्ध मिलें कामोदहि होए ।
ता सञो तिलक कामोद भर, सुखद कहए सब कोए ।।
ईमन गुण्ड दुई मिले, बजए जञो बीना माह ।
होत कल्याण कामोद सो, रागिनी में नरनाह ।।
गौरी श्यामा गुर्जरी, आसावरी गंधार ।
मिलै बिडारी जगत में, ए खटराग विचार ।।
आसावरी अओ गुर्जरी, मिले गुनकरी होत ।
सिवराष्ट्री मिलि कए धनासिरि, कुंभारी के गीत ।।

(अर्थ – जर शुद्ध कामोद रागिणीसहित मिसळला तर सामन्त राग होतो. जर तिलक षटराग शुद्ध कामोदबरोबर मिसळला तर तिलककामोद होतो. जर ईमन आणि गुण्ड हे दोन्ही राग मिसळले व ते वीणेवर वाजवले तर तो श्रेष्ठ रागिणी कल्याण कामोद होतो. गौरी, श्यामा, गुर्जरी, आसावरी, गंधार आणि विडारी हे सहा राग मिसळून षटराग होतो. आसावरी आणि गुर्जरी मिसळून गुणकरी होतो व सिवराष्ट्र धनाश्रीशी मिसळला तर कुंभारी राग होतो.) रागसमयाच्या बाबतीत लोचन यांनी अकरा प्रमुख राग, त्यांचे रागसमय व त्यातील काही रागांचे ऋतू दिले आहेत. तसेच राजाज्ञा झाली तर कुठलेही राग कुठल्याही वेळेस गाता येतात, असे पंडित दामोदर यांच्या मतासारखेच मत प्रतिपादित केले आहे. त्यांनी दिलेले रागांचे गानसमय आधुनिक रागनामांशी व त्यांच्या गायन समयाशी मिळतेजुळते आहेत. उदा–

१) भैरवी – ब्राह्ममुहूर्त
२) रामकली – अरुणोदय
३) बेलावली – प्रातःकाल
४) सुभग – पूर्वान्ह
५) तोडी – पूर्वान्हानंतर
६) बराडी – प्रातःकाल द्वितीय प्रहर
७) आसावरी – तृतीय प्रहर
८) काफी – दुपार
९) सारंग – दुपार
१०) मानव – अपरान्ह च्या शेवटी
११) गौरी – संध्याकाळ
१२) कल्याण – रात्रीचा पहिला प्रहर

१३) केदार – रात्र

१४) अडाना – रात्रीचा तिसरा प्रहर

१५) कर्नाट – रात्रीचा दूसरा प्रहर

१६) कल्याण – अपरान्ह, सकाळी द्वितीय प्रहर

लोचन यांनी मिथिला प्रदेशात गायले जाणारे अहिरानी भीमपलासी, गोपिवल्लभ, अभिरामा सारंगी, सूहवदेशी, वितत कोडार असे नव्वदच्या वर राग सांगितले आहेत. राग नामांना छंद नाम जोडून त्यांनी जयदेव, विद्यापती यांच्या काव्यांना संगीतबद्ध केले. उदा. राग वराडीमध्ये त्यांनी राघवी वराडी, पहाडिया वराडी, देशी वराडी, माधवीय वराडी, भटियाली, वराडी नेपाली वराडी अशा गीत प्रकारांची रचना केली. तसेच केदारचे सात भेद, मालवचे अकरा प्रकार, आसावरीचे बारा प्रकार, भीमपलासीचे चार प्रकार इत्यादी त्यांनी सांगितले आहेत. विद्यापती यांच्या सुनेने केलेल्या प्रीतिकरी रागाचा उल्लेख लोचन करतात. नायक–नायिका भेद प्रकरणातील काव्य हे साहित्य काव्य होते. सामान्य श्रोत्यांना आकर्षित करणारे होते.

रागतरंगिणीच्या ग्रंथरचनेतून लोचन यांनी बदलत्या काळातील संगीत परिवर्तने, क्षेत्रीय संगीत आणि श्रोत्यांच्या रुचीची कल्पना अत्यंत स्पष्टपणे दर्शविली आहे. लोचन यांनी ग्रंथामध्ये पूर्वकालीन कवी, गायकांची थोडक्यात माहिती दिली आहे. त्यात कवी जयदेव, विद्यापती, पंडित दामोदर, हनुमान मुनी यांचा समावेश होतो. लोचन यांच्या अनेक संज्ञा आधुनिक संगीतात वापरल्या गेल्या आहेत. उदा. त्यांच्या मतानुसार जेव्हा रे व ध एक श्रुती खाली येतात, तेव्हा ते स्वर कोमल होतात. जेव्हा ग व नि एक किंवा दोन श्रुतीवर चढतात तेव्हा ते तीव्र किंवा तीव्रतर होतात. (लोचन यांचे शुद्ध सप्तक काफी थाटाचे होते) राग–थाट वर्गीकरणामध्ये लोचन यांनी मध्यमच्या दोन श्रुती चढी तीव्र मध्यमाचा उल्लेख केला आहे. याशिवाय 'काफीचा धैवत हा शुद्ध समजावा आणि पूरियाचा धैवत हा काफीच्या धैवतापेक्षा एक श्रुती चढा आहे' या विधानावरून तत्कालीन गायन पद्धती आणि श्रुतींवरून स्वरांचे लगाव अस्तित्वात होते असे दिसते.

हृदयकौतुक व हृदयप्रकाश

पंडित लोचन यांचे परवर्ती व अनुयायी हृदय शहा ऊर्फ हृदय नारायण देव यांनी 'हृदयकौतुक' आणि 'हृदयप्रकाश' हे ग्रंथ इ.स. १६६७ च्या काळात लिहिले. हृदय शहा हे गोंडवण गढा संस्थांचे चौपन्नावे राजे होते. हृदय शहा यांचे पूर्वज संग्राम शहा (अठ्ठेचाळिसावे राजे) हेदेखील ग्रंथकार होते. ते संस्कृतचे पंडित होते. त्यांनी 'रासरत्नमाला' नावाचा ग्रंथ रचला होता. संग्राम शहा हे चंद्रवंशीय राजपूत असून ते कलेचे आश्रयदाते होते. हाच वारसा पुढे हृदय शहा यांनी चालवला. त्यांनी 'हृदयकौतुक' आणि 'हृदयप्रकाश' हे दोन संगीत ग्रंथ लिहिले. लोचन यांच्या रागतरंगिणी व हृदय नारायण यांच्या हृदयकौतुकमधील अनेक संकल्पना समान दिसतात. त्यावरून लोचन आणि हृदय नारायण हे समकालीन असावेत. अहोबल यांनी काफी रागाला शुद्ध सप्तक मानताना त्यांचे नाव सैंधवी असल्याचे सांगितले. तर लोचन व हृदय शहा यांनी तेच स्वर असलेल्या शुद्ध सप्तकाला भैरवी नाव दिले आहे. हृदय नारायण यांनी लोचन कवींचेच थाट नामे दिली असून फक्त त्यांनी संस्थान ऐवजी मेल हा शब्द वापरला आहे. याशिवाय

हृदयरमा नावाच्या नवीन थाटाची त्यांनी रचना केली. त्यात त्रिश्रुती मध्यम व त्रिश्रुती निषाद सांगितला आहे. राग-थाट यांच्या सविस्तर वर्गीकरणामध्ये थाट मुखारी व दीपक यांचे अतिशय त्रोटक वर्णन हृदय शहा यांनी दिले आहे. त्यावरून ते गायले जात नसावेत असे दिसते. त्यामुळे हृदयकौतुक लिहिल्यानंतर हृदय नारायण यांच्या पाहण्यात अहोबलांच्या संगीत पारिजात आला असावा. ते पाहूनच त्यांनी अहोबल यांच्या स्वरस्थानांचा तारेच्या लांबीवरून अभ्यास केला आणि दक्षिणेतील अंतर गांधार व काकली निषाद यांची योग्य स्थाने ओळखून त्यांच्याशी समांतर असे तीव्रतर ग व नि यांची योजना हृदयप्रकाशात केली. ग्रंथकाराने हृदयकौतुकमधील स्वराध्याय हा रागतरंगिणीमधून उद्‌धृत केलेला दिसतो. त्यातील शुद्ध व विकृत स्वरांची स्थाने, उत्तर हिंदुस्थानी पद्धतीप्रमाणे तीव्र, तीव्रतर, तीव्रतम, कोमल अशा संज्ञाने दिली आहेत. उत्तर हिंदुस्थानी संगीत पद्धतीतील रागाचे आरोह-अवरोह व पकड ही संज्ञा याच ग्रंथातून आली असावी. त्याचे उदाहरण खालील श्लोकातून आढळते.

१) गमौ पनी स स नि पा म गौ रि स नि सा स्तथा ।
षाडवी भाव्यतां भव्यैर्भण्या भीमपलाशिका ।।
ग म प नि स स नि प म ग रि स नि स । इति भीमपलाशिका
२) गपौ धसौ स ध प गा रि सा वि ति च सुस्वराः ।
औडुवो गायक श्रेष्ठैः शुद्ध कल्याण उच्चते ।।
ग प ध स स ध प ग रि स इति शुद्धकल्याण ।
३) स री ग मौ प ध नि स नि ध प मौ ग री च सः ।
ईमनो गीयते लोकः सर्वस्वर समन्वितः ।।
स रि ग म प ध नि स नि ध प म ग रि स । इति ईमन

चतुर्दण्डीप्रकाशिका

विजयनगर साम्राज्याची समृद्ध सांस्कृतिक परंपरा राजा रामदेवराय यांच्यानंतरही अव्याहत सुरू राहिली होती. सोळाव्या आणि सतराव्या शतकातील तंजावूर नायक साम्राज्याचे अच्युतप्पा नायक (इ.स.१५६०-१६१४), रघुनाथ नायक (इ.स.१६००-३४) आणि विजय राघव नायक (इ.स.१६३४-७३) हे बलाढ्य राजे होऊन गेले. तंजावूरचे नायक हे कलाप्रेमी होते. साहित्य आणि कलांचे आश्रयदाते होते. रघुनाथ नायक हा संस्कृत, कन्नड आणि तेलुगू भाषेचे विद्वान होता. तो निष्णात संगीत कलाकारदेखील होता. त्याची पत्नी रमाभद्रांबा ही अत्यंत उत्तम कवयित्री होती. रघुनाथ नायकच्या दरबारात अनेक कवी, विद्वान, कलाकार होते. त्याच्या राज्यकाळात साहित्य आणि संगीतावर अनेक ग्रंथ लिहिले गेले. रमाभद्रांबा बरोबर मधुरावणी या कवयित्री दरबारात होत्या. मध्व संप्रदायाचे सुधींद्र आणि राघवेंद्र हे दोन प्रसिद्ध गुरू त्याच्या आश्रयाला होते. अच्युतप्पा नायकचे सल्लागार गोविंद दीक्षित हे स्वतः विद्वान, तत्त्वज्ञ राजकारणी आणि संगीतज्ञ होते. ते कानडी भाषिक होते व कर्नाटकातील होयसळचे ब्राह्मण होते. ते अच्युतप्पा नायक आणि रघुनाथ नायक यांच्या दरबारातील वरिष्ठ मंत्री होते. गोविंद दीक्षित हे 'अरीवंश सारचरित्रम्' आणि संगीतावरील ग्रंथ 'संगीत सुधानिधी' या ग्रंथाचे रचनाकार होते. रामामात्य, सोमनाथ नंतर गोविंद दीक्षित हे दक्षिणेतले महत्त्वाचे संगीतज्ञ होते.

रघुनाथ नायक स्वतः कलाकार होता. तो अनेक प्रबंधांचे रचनाकार होते. अनेक यक्षगान त्याने लिहिले. ते निष्णात वीणावादक होता. रघुनाथ नायकने नवीन वीणावादन पद्धती निर्माण केली, ज्याला रघुनाथेंद्र वीणा म्हटले गेले. त्याने जयंतसेना नावाचा राग आणि रामानंद नावाच्या तालाची निर्मितीदेखील केली. तो रघुनाथ मेलाचा कर्ता होता. वाल्मीकी चरितम्, रुक्मिणी परिणय, रामायणम् ही काव्यसंपदा आणि संगीतसुधा व भारतसुधा ही नाटके त्याच्या नावावर होती. रघुनाथ नायक अत्यंत शूर योद्धा आणि घोडेस्वारीत कुशल होता. गोविंद दीक्षित आणि नागम्बा यांची दोन मुले यज्ञनारायण दीक्षित आणि व्यंकटमखी निष्णात वीणावादक व संगीतज्ञ, कवी होते. यज्ञनारायण हे रघुनाथ नायकाच्या दरबारातील प्रमुख अधिकारी होते. संगीत कलेत ते त्याचे शिष्य होते. साहित्य रत्नाकर, रघुनाथविलास आणि चंपूकाव्य रघुनाथ भूप विजय या त्यांच्या प्रमुख साहित्य रचना होत्या. व्यंकटमखी हे गोविंद दीक्षितांचे दुसरे पुत्र होते. साहित्य, संस्कृत, गणित, तत्त्वज्ञान, ज्योतिष आणि संगीत यांनी संस्कारित झालेल्या घरात त्यांचा जन्म झाला. रघुनाथ नायकासारखे उदार आश्रयदाता आणि तन्नप्पाचार्य सारखे परम गुरू व्यंकटमखींना लाभले. ते रागाचे लक्ष आणि लक्षणांमध्ये तज्ज्ञ होते. त्यांनी व्यंकटमखींना आलाप, ठाय (स्थाय), प्रबंध आणि गीत या प्रकारची प्रस्तुतीकरणाची पद्धत शिकवली. या सगळ्या अनुकूल परिस्थितीमुळे व्यंकटमखींनी 'चतुर्दण्डी प्रकाशिका' हा संगीत ग्रंथ साधारण इ.स. १६२० च्या सुमारास तंजावूरमध्ये लिहिला. चतुर्दण्डी म्हणजेच सभा गायनासाठी लागणारे चार नियम, जे गोपालनायकांच्या काळापासून गायले जात होते, गीत, प्रबंध, स्थाय आणि आलाप या चार नियमांचे प्रस्तुतीकरण म्हणजेच चतुर्दण्डी प्रकाशिका होय. व्यंकटमखींनी संगीतावर दोन पुस्तके लिहिली. पहिले 'चतुर्दण्डी' ज्यामध्ये त्यांनी राग आणि त्याच्या लक्षणांची मूलभूत तत्त्वे दिली. दुसऱ्या पुस्तकात त्यांनी या तत्त्वांची प्रयोगात्मक प्रस्तुती आणि त्यांचे उदाहरण म्हणून अनेक लक्षण गीते लिहिली. चतुर्दण्डी प्रकाशिका या ग्रंथाची विभागणी त्यांनी १) वीणा, २) श्रुती, ३) स्वर, ४) मेल, ५) राग, ६) आलाप, ७) ठाय, ८) गीत, ९) प्रबंध, १०) ताल अशी दहा प्रकरणांत केली.

वीणा प्रकरणात त्यांनी शुद्ध मेळ वीणा, मध्यम मेळ वीणा आणि रघुनाथेंद्र वीणा यांच्या संदर्भाने वर्णन केले आहे. व्यंकटमंखींनी प्रत्येक वीणेवरील स्वरस्थानाची तत्त्वे आणि तंत्र सोमनाथ आणि रामामात्य यांच्याकडून घेतली तर वीणा दंण्डावर पडद्याची रचना पंडित अहोबलांकडून घेतली. रघुनाथेंद्र वीणेमध्ये साधारण वीणेपेक्षा अधिक पडदे लावले होते. व्यंकटमखी श्रुतीविषयी लिहितात की श्रुती ध्वनीचे अभिन्न अंग आहेत. पूर्ववर्ती संगीतज्ञांसारखे व्यंकटमखींनी २२ श्रुतींमध्ये सात स्वरांची विभागणी केली आहे. सप्तकामध्ये सात शुद्ध आणि पाच विकृत स्वर सांगताना त्यांनी साधारण गांधार, अंतर गांधार, वराली मध्यम, कौशिकी निषाद आणि काकली निषाद हे विकृत स्वर सांगितले आहे. स्वर प्रकरणात अलंकार, गमक, वादी, संवादी इ. प्राचीन पद्धतीचा अवलंब केला आहे. व्यंकटमखी यांचे मेल प्रकरण राग थाट वर्गीकरण पद्धतीत सर्वांत महत्त्वपूर्ण मानले जाते. त्यांनी गणिती पद्धतीने बहात्तर मेल रचना केल्या आणि त्यात दोनशे चौऱ्याण्णव जन्य रागांचे वर्गीकरण केले. बहात्तर मेल निर्मितीबाबत (छत्तीस राग शुद्ध मध्यम + छत्तीस राग तीव्र मध्यम) त्यांची भूमिका अशी होती की भविष्यात निर्माण होणाऱ्या जगभरातील कुठल्याही स्वररचना या बहात्तर थाटांमध्ये वर्गीकृत करता येतील.

असे जरी असले तरी त्यातील केवळ एकोणीस मेल राग निर्मितीच्या क्षमतेसाठी त्यांनी घेतले. व्यंकटमखी यांनी मेल रचना शास्त्रीय पद्धतीने केली. त्यांनी षड्ज व मध्यमाच्या मध्ये चार स्वरस्थानांचे नियोजन केले. शुद्ध रे, पंचश्रुती रे किंवा शुद्ध ग, साधारण ग आणि षट्श्रुती रे किंवा अंतर ग ही ती चार स्थाने होय. या स्वरांची मेलात योजना करताना कुठला विकृत स्वर घ्यायचा हे आधीच्या स्वराच्या स्थानावरून ठरेल, असे त्यांचे मत होते.

व्यंकटमखी यांनी मेल विषयी तीन महत्त्वाचे गुण सांगितले.

१) मेलामध्ये सात स्वर असणे अनिवार्य आहे.

२) स्वरांचा क्रम हा आरोही असेल.

३) अवरोहाचा उल्लेख त्यांनी केला नाही.

अनेक दक्षिणी संगीतज्ञानुसार व्यंकटमखी यांनी मुखारी हा प्रथम मेल सांगितला आहे. मुखारीमध्ये सर्व स्वर शुद्ध असल्यामुळे तो शिकवण्यास सोपा जाईल म्हणून प्रथम मेलावर त्याला ठेवले असावे. संगीतज्ञ एमी निजेनहूस यांच्यानुसार व्यंकटमखी यांची मेल पद्धत रामामात्यांप्रमाणे असून त्यांचे पंधरा मेल एकमेकांशी साम्य दाखवतात. उदा. व्यंकटमखी यांचा राग भैरवी हा रामामात्य यांचा हिंडोल होतो. बहात्तर मेल आणि त्यांचे जन्य राग याविषयी उदाहरण म्हणून त्यांनी अनेक लक्षण गीतांची रचना केली.

उदा. राग भैरव विषयी ते लिहितात

गेया षड्जग्रेहोपेता संपूर्णा वेगवाहिनी । भैरवः संग्रहः पूर्णः प्राप्तःकाले प्रगीयते ।।

त्यांनी राग जाती प्रमाणे गायनसमयाचे वर्गीकरण केले. पूर्ववर्ती वादी-संवादी ही संज्ञा व्यंकटमखींनी रागांना वापरलेली दिसते. राग प्रकरणात व्यंकटमखी यांनी पूर्ववर्ती दशलक्षण पद्धत (ग्रह, अंश, न्यास) वापरली आहे. रागांचे ग्रह स्वर सांगताना त्यांनी त्यांचा मेल सांगून त्यांचे लक्ष आणि लक्षण सांगितले आहे. अशा प्रकारे त्यांनी ५४ रागांचे वर्णन, स्वररचना आणि त्यांचे मेल सांगितले आहेत. सहाव्या आलाप प्रकरणात व्यंकटमखींनी राग आलापाच्या वेगवेगळ्या पायऱ्या सांगितल्या आहेत. स्थाय प्रकरणात राग विस्ताराची क्षमता असलेल्या मुख्य स्वर समूहास त्यांनी स्थाय म्हटले आहे. ज्याला आधुनिक भाषेत 'पकड' म्हणतात. स्थायमध्ये एखादा स्वर हा केंद्रबिंदू मानून, त्याच्या आरोहातल्या चार स्वरांभोवती रचना करून व तसेच अवरोही येऊन षड्जावर विराम घेतला जातो. या प्रकरणात केवळ सात श्लोक व्यंकटमखींनी दिले आहेत. आठवे प्रकरण हे गीत प्रकरण असून त्यात सूड प्रबंध आणि सालग प्रबंध याविषयी माहिती दिली आहे. नवव्या प्रकरणात मागील प्रकरणावरून पुढे जाऊन पूर्ववर्ती प्रबंध आणि त्यांच्या धातू व अंगांचे वर्णन केले आहे. दहावे प्रकरण हे ताल प्रकरण होते. व्यंकटमखी यांनी काही प्रचलित तर काही काळाच्या ओघात नामशेष झालेल्या गोष्टींचा उल्लेख ग्रंथात केला. उत्तर आणि दक्षिण हिंदुस्थानी पद्धतीतील स्पष्ट भेद या काळानंतर दिसून येऊ लागला. या दोन ग्रंथांबरोबरच व्यंकटमखी यांनी तिरूवरूर मंदिरातील देवता त्यागराज, यावर २४ अष्टपदी रचल्या. त्यांनी सिंहारव रागाचीही निर्मिती केली. नायक साम्राज्यातील मंत्री नीलकंठ दीक्षित हे व्यंकटमखी यांचे शिष्य होते. कर्नाटक (दक्षिण) संगीत पद्धतीचा उत्तर हिंदुस्थानी संगीत पद्धतीशी नंतर संबंध विसाव्या शतकात पं. वि. ना. भातखंडे यांच्यामुळे आला. त्यांनी व्यंकटमखींच्या बहात्तर मेलकर्ता पद्धतीवरून दहा थाटांची रचना केली. त्यांचे

अनुकरण करत रागांची लक्षणे सांगणारी लक्षणेगीते रचली. तसेच व्यंकटमखी स्तुतीचे धृपद रचून त्यांना मानवंदना दिली आहे.

राग पूर्वी

अब चतुर्दण्डीमत व्यंकट सुनावे द्वादश सूरन के खट चक्र बनावे ।
रा गा रा गी रा गू रि गी रि गू रु गू रचावे । धा ना धी नी धा नू धी नी धी नू धु नू बनावे ।।
द्वसप्तती मेलप्रती मध्यम सो जानीता । रागांग सब जनक आद्य कहावे ।।
आरोह अवरोह के भेद को साधा । भाषांग उपांग चतुरा उपजावे ।।

महाराष्ट्र

सतराव्या शतकपर्यंत हिंदुस्थानाच्या दक्षिणेतील अहमदनगर निजामशाहीच्या अस्ताने पाच पैकी आदिलशाही आणि कुतुबशाही या दोनच बलाढ्य राजवटी राहिल्या होत्या. निजामशाहीच्या दरबारात मालोजीराजे भोसले आणि भाऊ विठोजीराजे भोसले नोकरीस होते. मालोजीराजे पराक्रमी, चाणाक्ष आणि उत्तम प्रशासक होते. ते धर्मपरायण होते. असे म्हणतात की त्यांनी घृष्णेश्वर मंदिराचा जीर्णोद्धार केला होता. अहमदनगर येथील शहाशरीफच्या दर्ग्याला त्यांनी पुत्रप्राप्तीचा नवस केला. त्यांना शहाजी व शरीफजी अशी दोन मुले प्रसादरूपाने झाली. शहाजीराजे पराक्रमी राजकारणी आणि मुत्सद्दी होते. (इ.स. १५९९). त्यांचे लग्न सिंदखेडचे सरदार लखुजी जाधव यांची कन्या जिजाबाई यांच्याबरोबर झाले. निजामशहाच्या अखेरच्या युद्धानंतर मुघल सम्राट शाहजहाँ यांच्याकडे काही काळ त्यांना नोकरी करावी लागली. बादशाहने त्यांच्या जहागिरी हस्तगत केल्यामुळे ते नंतर आदिलशहाकडे गेले. आदिलशाह यांनी शहाजीराजे यांना दक्षिणेकडील बंगळूरची जहागीर दिली. त्यामुळे शहाजीराजांकडे निजामशाहीत असतानाचा पुणे परगणा आणि मुहम्मद आदिलशाहीतला बंगळूर परगणा सांभाळण्याची जबाबदारी आली. शहाजींनी त्याचे मोठे चिरंजीव संभाजीराजे यांना बंगळूर परगणा आणि जिजाबाई व दुसरे पुत्र शिवाजी यांच्यावर पुण्याची व सुप्याची जहागिरदारी सोपवली. याशिवाय त्यांना एकोजी, कोयाजी आणि संताजी अशी तीन मुले झाली होती. शहाजी यांनी विजापूरच्या आदिलशाहीचा इतका विश्वास संपादन केला होता, की त्यांना ते मुलासारखे मानत होते. स्वतंत्र मराठी राज्य हे शहाजी राजांचे स्वप्न होते. त्यांनी आदिलशाहीकडून कर्नाटकवर अनेक स्वाऱ्या करून आपली सार्वभौम सत्ता बळकट केली व बंगळूरला शाही दरबाराची स्थापना केली. एका शिलालेखानुसार त्यांना 'अजरक खान महाराज राजश्री शहाजीराजे साहेब' म्हटले जात होते. शांत निसर्गरम्य वातावरणामुळे शहाजीराजे यांनी बंगळूरला आपले मुख्यालय म्हणून निवडले. तेथे त्यांनी अनेक विद्वान, कवी यांना राजाश्रय दिला.

त्यांनी दरबारी भाषेचा मान मराठीला दिला होता. 'राधा माधव विलास चंपू', 'पर्नाळा पर्वत ग्रहण आख्यान' इ. काव्य लिहिणारे कवी जयराम पिंड्ये हे शहाजीराजे यांच्या दातृत्वाची कीर्ती ऐकून बंगळूरला त्यांच्या राजदरबारात गेले. त्यांच्या काव्याने आनंदित होऊन शहाजी यांनी त्यांचा सत्कार केल्याचा उल्लेख इतिहासात सापडतो. शहाजींच्या दरबारात नरोपंत हनुमंते, त्यांची मुले जनार्दनपंत आणि रघुनाथपंत यांसारखे नामवंत विद्वान होते. प्रभाकर भट्ट सारखे उत्तम पुरोहित होते. शहाजीराजे यांच्या दरबारातील वेद या संगीतज्ज्ञांनी 'संगीत मकरंद' आणि

‘पुष्पांजली’ या ग्रंथाची रचना केली होती. ते राजकुमार संभाजी यांना संगीत शिक्षण देत असत. त्यांच्याच काळात म्हैसूर हे महत्त्वाचे प्रशासनिक केंद्र झाले. अनेक मराठी ब्राह्मण पुण्याहून बंगळूरला प्रशासनिक कामासाठी भरती होऊ लागले. शहाजीराजांनीसुद्धा त्यांना प्रशिक्षण देऊन प्रशासनात सामावून घेतले. शहाजी राजे बंगळूर येथे राहत असले तरी त्यांनी शिवाजी आणि जिजाबाई यांच्याकडे दुर्लक्ष केले नाही. त्यांनी दादोजी कोंडदेव सारख्या कर्तबगार मार्गदर्शकाला त्यांच्या मार्गदर्शनासाठी नेमले होते. इ.स. १६४० ते १६४२ अशी दोन वर्षे जिजाबाई, शिवाजी आणि दादोजी कोंडदेव बंगळूरला राहिले. या दोन वर्षांत शिवाजी यांनी शहाजीराजांचा राज्यकारभार, त्यांची मुत्सद्देगिरी आणि मराठी राज्याच्या कल्पनेचा बारकाईने अभ्यास केला. या दोन वर्षांच्या वास्तव्याचा शिवाजीवर खूप मोठा प्रभाव पडला. जिजाबाई यांनी शहाजीराजांना आग्रहाने शिवाजी आणि सईबाईंच्या लग्नाची मिरवणूक बंगळूरमध्ये काढायला लावली होती. स्वतंत्र हिंदवी स्वराज्याचे स्वप्न घेऊन जिजाबाई, शिवाजी आणि दादोजी कोंडदेव परत पुण्याला आले.

शिवाजी महाराज यांचा जन्म एकोणीस फेब्रुवारी इ.स. १६२७/३० रोजी शिवनेरी किल्ल्याच्या पायथ्याशी झाला. त्यांचे संगोपन मातोश्री जिजाबाई यांनी केले. जिजाबाई यांनी बाल शिवाजी यांना रामायण-महाभारतातील थोर पुरुषांची चरित्रे सांगून त्यांचे मनोबल वाढवले, तर दादाजी कोंडदेव यांनी त्यांना राज्यकारभार, शस्त्र प्रशिक्षण आणि राजकारणाचे शिक्षण दिले. शिवाजी यांची स्वतंत्र प्रज्ञा आणि येसाजी कंक, सूर्याजी काकडे, बाजी पासलकर, बाजीप्रभू देशपांडे आणि तानाजी मालुसरे यांच्यासारखे एकनिष्ठ मावळे यामुळे त्यांच्या स्वतंत्र राजसत्तेच्या महत्त्वाकांक्षेला खतपाणी मिळाले. इ.स. १६६४ मध्ये शिवाजी महाराज यांचा राज्याभिषेक झाला व ते छत्रपती शिवाजी महाराज होऊन महाराष्ट्राचे सार्वभौम राजे झाले. शिवाजी महाराजांचे पन्नास वर्षांचे आयुष्य अत्यंत खडतर गेले. आदिलशाही, निजामशाही आणि मुघल यांच्या लढायांमध्ये त्रासलेल्या जनतेला स्थैर्य मिळावे, परकीय आक्रमणांमुळे झालेल्या अत्याचाराने गांजलेल्या रयतेला शांतता लाभावी म्हणून त्यांनी राज्य प्रशासनात अनेक बदल केले. त्यांनी राजदरबारातील भाषा फारसीच्या ऐवजी मराठी जाहीर केली. दरबारातील चालीरीती या हिंदू धर्म व तत्त्वज्ञानानुसार बदलल्या. संस्कृत भाषेला महत्त्व देऊन शहाजींच्या दरबारातील जयराम पिंड्ये यांच्याकडून राजमुद्रा बनवून घेतली. केशव पंडितांसारख्या संस्कृत विद्वान व कवीला राजपुरोहित दर्जा देऊन त्यांचा सन्मान केला. सांस्कृतिक पुनरुज्जीवनाचे महत्त्वाचे कार्य शिवाजी महाराजांनी केले. महाराष्ट्राची या काळातील सांगीतिक स्थिती बघता या काळात कीर्तन परंपरा जास्त प्रचलित झाल्या होत्या. वारकरी, नारदीय या दोन्ही परंपरा संपूर्ण महाराष्ट्रात गायल्या जात होत्या. लोकसंगीतातले अनेक गायन प्रकार भारूड, गवळण, ओव्या इत्यादी गाणारे कीर्तनकार सर्व भागात होते. पण हिंदुस्थानी संगीताचा विशेष अभ्यास करून त्याचा उपयोग स्वधर्म रक्षणासाठी समर्थ रामदास स्वामी यांनी केला. शिवाजीच्या सांस्कृतिक पुनरुत्थानाला सशक्त जोड समर्थ रामदास स्वामींनी दिली.

समर्थ रामदास

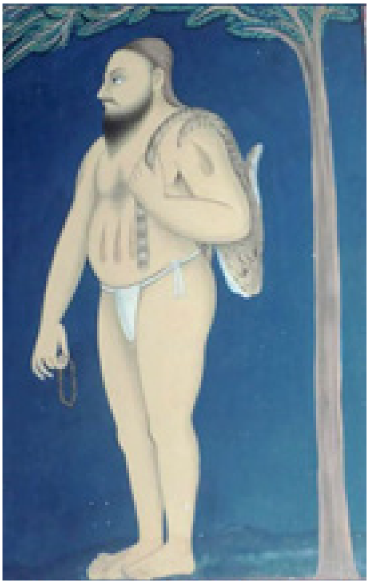
समर्थांचे मूळ नाव नारायण सूर्याजीपंत कुलकर्णी ठोसर होते. इ.स. १६०८ ला जांब

गावी त्यांचा जन्म झाला. वडील सूर्याजीपंत हे सूर्याचे उपासक होते, तर आई राणूबाई या कीर्तन परंपरेतून आलेल्या होत्या. वडील भाऊ गंगाधरस्वामी हे आध्यात्मिक पुरुष होते, तर मामा भानजी गोसावी हे प्रसिद्ध कीर्तनकार होते. नारायणाला रामाची आणि संगीताची गोडी घरातूनच लागली. वयाच्या बाराव्या वर्षी नारायणाने गृहत्याग केला आणि पुढील बारा वर्षे त्यांनी नाशिक जवळील गोदावरी संगमावर असलेल्या टाकळी गावी वेद, वेदांत, उपनिषद्, शास्त्र, ग्रंथांचा अभ्यास केला. त्यानंतर त्यांनी हिंदुस्थान भ्रमण केले. शासकांचे अत्याचार, सामान्य जनतेत आलेले औदासीन्य त्यांनी पाहिले. निःसत्त्व समाजाला पराक्रम, निष्ठा व चारित्र्याचे उदाहरण घालून देण्यासाठी राम या दैवताची निवड आणि शक्ती व भक्तीसाठी त्यांनी हनुमानाची निवड केली. रामदासांच्या काळात कीर्तनाला मोठी प्रतिष्ठा लाभली होती. त्यांच्या तीव्र बुद्धीस कीर्तनातून समाजाला प्रयत्नवाद शिकवण्याची कल्पना सुचली. सदाचाराचा आणि सुनीतीचा मार्ग अवलंबताना महाराष्ट्र धर्माची जोपासना कीर्तनाद्वारे करता येईल हे त्यांच्या लक्षात आले. त्यासाठी इ.स. १६४४ मध्ये त्यांनी पहिला मठ जांब येथे स्थापन केला. या मठांमध्ये भिक्षावृत्तीपासून राजकारणापर्यंत अनेक प्रकारचे ज्ञान शिकवले जात होते. जेथे जेथे दैन्य अधिक होते तेथे तेथे त्यांनी मठांची स्थापना केली. अशा प्रकारे १८०० मठांची स्थापना रामदासांनी केली. हरिकथा आणि स्वराज्य या दोन्ही गोष्टी त्यांनी कीर्तनातून गुंफल्या. त्यांच्या मते

टाळ मृदांगे उपांग । ब्रह्मविणे चुटक्या चांग ।
तानमाने माजे रंग । हरीकथेसी ।
उदंड यात्रेकरू आले । रंगी हरिदास मिळाले ।
श्रोते वक्ते कथा । चाले भगवंताची ।

छत्रपती शिवाजी यांच्या हिंदवी स्वराज्याचे स्वप्न रामदासांनी कीर्तनाच्या माध्यमातून लोकांपर्यंत नेले. ज्ञानकोशामधील अकराव्या खंडात शिवाजी महाराजांच्या सहकार्याने कीर्तन संमेलन आयोजित केल्याचा उल्लेख आढळतो. समर्थ रामदास ग्रंथ प्रामाण्यवादी नव्हते, तर अनुभव प्रामाण्यवादी होते. राजकारण हा त्या वेळचा धर्म होता. राजकारण व हरिकथानिरूपण यांच्या सांगडीमुळे विशेषतः तिच्या व्यवहारी स्वरूपामुळे कीर्तनाला गर्दी होते हे त्यांनी पाहिले होते. कुठल्याही कीर्तनात संगीत हा महत्त्वाचा घटक असतो. रामदास स्वामी यांचे संगीताचे शिक्षण झाले होते. ते शास्त्र आणि प्रयोग या दोन्हींत निष्णात होते. त्यांना राग, ताल, तत्कालीन गायन प्रकार व वादनाचे (मृदुंग) उत्तम ज्ञान होते. गायनाची महती सांगताना ते म्हणतात,

संगीत गायनी विद्या । सर्व सद्या मनोरथा ।
विदेश पाहता नाही । धन्य ते गायनी कळा ।। ।। १ ।।
आवडी सकळै लोका । प्रीतीने भजती जनी
इच्छिले पुरविती सर्व । धन्य ते गायनी कळा ।। ।। २ ।।
वाधली सर्वही चित्ते । बोधिले लोक भाविके
अद्भुत गुण देवांचे । धन्य ते गायनी कळा ।। ।। ३ ।।
येकाकी महंती येते । उदंड कीर्ति वाढते
विख्यात सकळै लोकी । धन्य ते गायनी कळा ।। ।। ४ ।।



(Ramdas photo source serfoji Rajah II memorial hall museum sadar mahal palace tanjore)

राहती ते लोक राजी । आवडी उपजे मनी
वर्णिता कीर्ति देवाची । धन्य ती गायनी कळा ।। ।। ५ ।।
दुसरी भक्ती देवाची । जगोद्धार चि होईजे ।
घमंड गांजते कीळा । धन्य ते गायनी कळा ।। ६ ।।
बारीक उठती कीळा । नाना तंत परोपरी ।
ऐकता गुदगुल्या होती । धन्य ते गायनी कळा ।। ७ ।।
बालके स्वापदे पक्षी । लोथती वेधती मनी ।
चित्त निश्चित होता हे । धन्य ते गायनी कळा ।। ८ ।।
संगीत मूर्च्छना ताळे । मुर्कुंडी होतसे बळे ।
वीताल पाहता नाही । धन्य ते गायनी कळा ।। ९ ।।
प्रबंधे कीर्ति देवाची । जाड दृष्टांत नेटके ।
रसाळ गौल्यत मोठी । धन्य ते गायनी कळा ।। १० ।।
नाना प्रकारची माने । कीर्ति प्रताप होत से ।
आतुळ तुळणा नाही । धन्य ते गायनी कळा ।। ११ ।।
भक्तीची आवडी मोठी । करुणा कीर्तने बरी ।
भक्तांची आवडी भक्ता । धन्य ते गायनी कळा ।। १२ ।।

पण ही 'गायनी कळा' नीट श्रमपूर्वक साध्य करावी असे म्हणत रामदास म्हणतात की जर नाही केली तर

अर्थपुष्ट बरें गाणे । नाचणें समजोनियां उगेचि भुंकणे खोटे । गधडे भुंकती जसे कळा ही पुरती नाही । ते गाणे श्रम वाढवी ।।

समर्थांना संगीत कलेची मनापासून आवड होती.

दास म्हणे रे आवडी माझी । जाणती संगीत गाण रे ।।

असे त्यांनी म्हटले होते. त्यांनी या कलेचा सर्वांगाने अभ्यास केला होता हे त्यांच्या पदांवरून दिसून येते. त्यांनी गायकांनी कसे गावे आणि श्रोत्याने ते ग्रहण कसे करावे यातून निर्माण होणाऱ्या रसरंगाचे वर्णन पदांमधून केले आहे. जयजयवंती रागातील पदातून ते म्हणतात–

ताने स्वर रंगवावा । मग तो रघुनाथ द्यावा ।
साहित संगीत यावा । कथेचा प्रसंग बरा ।। धृ ।।
तानें स्वर भिजविला । तेथे ताल मेळविला ।
अर्थ प्रबंदी मिळाला । रंगरस म्हणिजे त्याला ।।
गाणार वाजविणार । तैसाची ऐकणार ।

बहुकला नृत्यकार । घमंड तडाका गाजे ।।
दास म्हणे सावधान । सकळांचे एक मन ।
तेणे गुणे समाधान । इतर जनांसि होये ।।

रसरंगाचे सुंदर चित्रण करणारा आणखीन एक पदबंध रामदासांनी राग जयंतामध्ये गायला.

मनु हा वेधला हो मुनु ।। धृ ।।
रंगित मानस संगीत सज्जन । मंजन होत मनु । देखत देखत ।
रंगत रंगत रंग सुरंग तनु ।।
खण खण टाळ उमाळे । झण झण झणझण तत ।
तंत वितंत संत आलापे । गायक संत महंत ।।
धिकिटि घोंगि ताता थै । द्रिंगिदां द्रिंगिदां झकटि किटिकिटि ।
ततो गप्पधती गण थै । नाना बंदे प्रबंदे छंदे । हरिदास विलास बसे ।
नाना गंध सुगंध विलेपन । राम आराम दिसे ।।

समर्थांच्या गायनविषयक पदांची तीन प्रकारांत विभागणी करता येते. १) संगीतशास्त्र, २) गायक व गायन पद्धती, ३) वाद्यवादन वर्णन. समर्थ रामदास संगीतज्ञ होते. त्यांनी स्वरतालाचा अत्यंत बारकाईने अभ्यास केला होता. तत्कालीन रागांचा, गायन समयाचा आणि त्यांचा सुयोग्य पदांना वापर करणे याचे शास्त्र त्यांनी वाचले होते, अभ्यासले होते. स्वरांची उत्पत्ती सांगताना ते म्हणतात –

स रि ग म प ध नि स । सारि मात्रुका सायास । प्रथम स्वरे मात्रुकांस । म्हणोन पाहावे ।।

परे वाचे हून अर्ते । आणि पश्यंती खालते स्वराचे जन्म स्थान ते । ते तेथून उठे ।।

(अर्थ – प्रथम सप्तकातील 'सा' पासून आरंभ करून दुसऱ्या सप्तकातील 'रे' स्वरापर्यंत चढत्या क्रमाने स्वर म्हणावेत. 'परा' वाचेच्या अलीकडे म्हणजे बेंबीच्यावर आणि पश्यंतीच्या खाली म्हणजे हृदयाच्या खाली स्वराचे ते जन्मस्थान आहे. स्वर तेथूनच उत्पन्न होतो.)

स्वरांचे सप्तक, वाणीचे प्रकार आणि त्यांची स्थाने याविषयी समर्थ म्हणतात

मुळी पाहता येक स्वर । त्याचा तार मंद्र घोर । त्या थोराहुन सूक्ष्म विचार । अजपाचा ।।

स्वराचे तीन सप्तक आहेत. तार, मध्य (मंद्र), आणि मन्द्र (घोर) त्याहूनही सूक्ष्म स्वर हा अजपाचा आहे (नाभीपासून निघणारा) अध्यात्मातील चार वाणींचे स्थान सांगताना ते म्हणतात–

परेचे अंग शुद्ध तान । परावाणीचे स्थान नाभी पाशी ।।
पश्यंती उपजवी ध्यान । पश्यंती वाणी हृदयापाशी ।।
मध्यमा करी शूची मन । मध्यमा वाणी कंठाशी ।।
कर्म वैखरीचे । वैखरी वाणी मुखाशी ।।

या चारही वाणींचे संगीताच्या दृष्टीने अत्यंत महत्त्व असल्याचे ते म्हणतात. संगीतासंबंधीचा समर्थांचा दृष्टिकोन अत्यंत सूक्ष्म होता. त्यांचे निरीक्षण आश्चर्यचकित करणारे होते. गायनात वायूचे महत्त्व सांगताना ते म्हणतात –

वायो करिता रागोद्धार । कले वोळखीचा निर्धार

दीप लागे मेघ पडे हा चमत्कार । रागोद्धारी ।।

(वायूमुळेच गायनातील राग येतात. वायूमुळेच श्रोत्यांना राग निश्चितपणे कळतो. दीप लागणे, पाऊस पडणे हे चमत्कार वायूमुळेच घडतात. वायू हे एक माध्यम असून स्वरसिद्धीतून गाण्यात सामर्थ्य प्राप्त होते व गायकाचे गाणे अलौकिक दर्जाचे होते. यामुळे गायकाचा स्वतः चा आणि रागाचा उद्धार होईल.)

समर्थांनी गायनातील अनेक परिभाषा पदरूपाने लिहिल्या व गायल्या होत्या. संगीतप्रेमाविषयी त्यांनी बिलावल रागात पद बांधले.

टाळ मृदांगे श्रृति उपांगे गायन होत असे ।

देव गुणीजन थक्कीत तेथे रागरंग विलसे ।। १ ।।

देव दयाळ परम सुख दाता ।। धृ ।।

सारेगम पद पद प्रसिवित्पत्ती बंद प्रबंध पदे ।

नाना ताळ उल्लाळ मूर्छना मुख्य पदे विशदे ।। २ ।।

ऋषिकुल वेष्टीत श्रेष्ठ पदी रघुराज विराजत आहे

आगम निगम पुण्य परायण दास म्हणे महिमा रे ।। ३ ।।

(प्रभू रामचंद्राच्या दरबारात ऋषीमुनींना वेष्टीत, उच्च पदावर प्रभू राम बसलेले आहेत. टाळ-मृदुंग, श्रुती आणि उपांग पद्धतीने गायन सुरू असून तिथल्या रागरंग विलासाने देव आणि गुणीजन थक्क झाले आहेत. प्रबंध गायनाचा स्वर विलास मूर्च्छना आणि विविध तालांनी होतो आहे. पुण्य परायण परमदयाळू प्रभू रामचंद्र या संगीताचा रसास्वाद घेत आहेत.)

रागज्ञाना प्रमाणे तालज्ञानाचे दृष्टांतही समर्थ रामदासांच्या पदात आढळतात. ताल नेमका कसा असतो हे स्पष्ट सांगताना केदार रागातील पदात ते म्हणतात.

तडांग तडांग हरिणे उडिया घेती । नेमक गायनताली मिळोनि जाती

कोल्हारी ते पटियावरुनि उडिया साधिती । जाणते जाणती तैसी तालाची गती ।।

समर्थांनी शब्दनाद, लय, आणि त्यांच्या गायनातून येणारी नादतत्त्वे अत्यंत सुंदरपणे पदांमधून व्यक्त केली. संगीतातील परिभाषा आणि आवडते दैवत राम यांच्या संयोगाने उभे केलेले शब्दचित्र अतिशय प्रवाही केले आहे.

वेध लागला रामाचा । सुखर विश्रामाचा ।।

तेथे सुखर नर किन्नर । विद्याधर गंधर्वाचा मेळा ।

तेथे न्युने कोकिळा मंजुळ किडा । झुळकी रम्य रसाळा

तेथे गायन कळा रंग आगळा । वाहे अमृत वेळा ।

सुख सोहळा देखुनी डोळा । लाचारे मन मेळा ।। १ ।।

एकताल मृदांगे श्रृति उपांगे । गाती नवरस रंगे ।।

एक रंग सुरंगे दाविती संगे । सप्त स्वरांची अंगे ।।

एक अनेक रागे आलाप योगे । विकट ताल सुधांगे ।

एक झकिट किट किट थरिक थरिक वाजती चपलांगे ।। २ ।।

तेथे खण खण खण खण टाळ वाजती । झण झण झण यंत्रे ।

तेथे दण दण दण दण मृदंग मंजुळ । ताळ बुद्ध परतंत्रे ।
तेथे चण चण चण चण शब्द बोलती । वाणी चपळ सत्पात्रे ।।
तेथे घण घण घण घण घंटा वाजती । अनुहाते शूळ मत्रे ।। ३ ।।
तेथे झग झग झग झग झळकती रत्ने । खचित वैसे शोभा ।
तेथे धग धग धग धग तेज आगळे लावण्याचा गाभा ।।
येथे घम घम घम घम सुगंध परिमळ । षदपद येती लोभा ।
पवन तनुजा दासांचे मंडळ निकट राहिला उभा ।। ४ ।।

समर्थांनी निरनिराळ्या रागांत दोनशे ते तीनशे चीजा बांधल्या. काही चीजांवर ताल लिहिला होता. काफी, शंकरभरण, केदार, मारू, हुसेनी, सुघराई, गौडी, आहेरी, पासून ब्याहागडा, भैरवी, वैराटिका अशा अनेक रागांमध्ये त्यांच्या चीजा सापडतात. त्यातील काही चीजा खालीलप्रमाणे –

राग गौडी – ताल एकताल

आनंद रूप लीला । लीला सीळ अवलीला ।
मुकुट माळा रम्य सुढाळा । भूषण मंडित कीळा ।
शट्–पद कुला वास अनीळा । मृग मंदाकित टीळा ।
भगंत पाळा भव्य भूपाळा । निजपदी जन मेळा ।। १ ।।

एखाद्या रागात चीज बांधताना त्या रागाने गायनात रंगत कशी येते, याचे समर्थ रामदासांनी केलेले वर्णन बघण्यासारखे आहे.

राग आसावरी – ताल झंपा

आसावरी राग आसावरी राग आसावरी राग रंग माजे ।
ताळ मृदंग उपांग यंत्र वाजे, सर्वही लोक कल्लोळ गाजे ।
ध्रीमीकट, ध्रीमीकट, धीमीकट धीधीकट बिकट ताले निकट होत जाते ।
झटपट झटपट लटपट लटपट ताळ ताने माने धींग होतो ।। १ ।।
स्वरतंत घनदाट तो थोर बैसला अचुक ते ताळ मुर्कंडी जाते ।
निशक चमकती झमकती वैभवे कडक कल्लोळी सी धुंद होते ।। २ ।।
स्वर्गाच्या अप्सरा नायेका अष्ट हि जाणती गीत संगीत गाणे ।
सुरपती नरपती जाड विद्यापती सकलांसी संगीत श्लाघ्य वाणे ।। ३ ।।
धन्य गायने कळा तो रंग वेगळा सकळांसी आगळा वाटता हे ।
अचूक घमडी होते झरक तान जाते दास थकीत होत चकित पाहे ।। ४ ।।

समाजातील अंधश्रद्धेवर प्रहर करणाऱ्या काही चीजा रामदासांनी लिहिल्या. त्यातील एक खालीलप्रमाणे –

राग सारंग

काय उणे आगळे अरे तेथे ।।
फुटक मसीद फुटक देवळे । कळेना ते बावळे ।। १ ।।
रचत आहे ते खचत आहे । पाहिना ते आंधळे ।। २ ।।

दास म्हणे जन पाहे निरंजन । करू नको पाभळे ।। ३ ।।

समर्थांनी मराठी बरोबर हिंदीची चीजा पण लिहिल्या, याशिवाय हुसेनी, सुघराईसारख्या फारसी रागांमध्ये त्या गायल्या. राग हुसेनी मधली हिंदी चीज खालीलप्रमाणे –

राग म्याने राग हुसेनी अज्यब सुहावे ज्यब तब नाम कल्मा बंदा ज्यो खसूं गावे ।।
रंग झ्यग झ्यग झ्यमके मंदल धमके गण च्यण च्यण च्यमके घन घोष धमके ।। १ ।।
ध ध त न त्रग्ड्दां पखावज्य बज्यते त्रगुंदा त्रग्ड्दां ध ध धी की ता थे ।। २ ।।

समर्थांच्या चीजांवर दासोपंतांच्या पदांचा प्रभाव दिसून येतो. राग बेहगड (बिहागडा) च्या पदामध्ये हा प्रभाव प्रकर्षाने दिसतो.

राग बेहगड

मम जननी रे मा जनकुरे । मम स्वामी हा मत्सखाद्य रे ।
सुख कारकु रे दुःख हारकु रे । भव तारकु रे उद्धारकु रे ।। १ ।।
करुणा करु रे गुण सागरु रे । पूर्वा वरू रे दासावरू दे रे ।। २ ।।

समर्थांनी राग हरिकल्याण, धनाश्री गांधार, वसंत भैरव सारख्या मिश्र रागांमध्येही पदरचना केल्या. त्यांना गायनाचा परिणाम माहीत असल्यामुळे, गायनासंबंधीची काही मार्गदर्शक तत्त्वे गायन शिकणाऱ्या शिष्यांसाठी ठेवली. त्यांच्या मते गायक सद्भक्त असावा, प्रेमळ असावा, त्याचे गायन मधुर, रसाळ व सुंदर असावे. गायकांची परमेश्वरावर तसेच स्वतःच्या कलेवर निष्ठा असावी. त्याने प्रत्येक स्वराची आराधना केल्यास त्याचे गायन इतरांचे देहभान विसरावयास लावते. ते म्हणतात –

पुण्य परायण सुंदर गायन । विसरवी देहभान ।।

गायकाचे राग व ताल ज्ञान पक्के असावे, त्याला रागसमय माहीत असावा, याविषयी समर्थ म्हणतात –

रागज्ञान ताळज्ञान । नृत्यज्ञान वाद्यज्ञान अमृत वेळ प्रसंग ज्ञान । कैसे ते ऐकावे ।।

गायकाला तिन्ही सप्तकांत गाता आले पाहिजे, त्याचे पद राग तालात व्यवस्थित बांधलेले असावे. त्याने गात गात जगावे. रागाच्या वेळेनुसार गावे आणि गाताना थकू नये, याविषयी समर्थ म्हणतात –

तारे मंद्र ते घोरे बध । ते घोर बंध ताळबध
ते काळ वेळ बध एसे गावे गावे जगावे ।
न भागावे पंथी लागावे सर्व सांग देवा मागावे ।।

समर्थांनी अनेक ठिकाणी गायनाच्या रियाजाचे महत्त्व अधोरेखित केले आहे. ते म्हणतात–

ज्याची जैसी उपासना तेचि गावे चुकावेना ।
रागज्ञाना तालज्ञाना । अभ्यासावे ।।
केवळ कोमल कुशल गावे । कठीण कर्कश्य कुठे सांडावे । येकीकडे ।।१।।
गाईले चि गावे जीवे सर्व भावे । ते चि ते म्हणावे रात्रं दिवस ।। २ ।।
रात्रं दिवस नाम ते चि ते मागुते । आवडी स्वहित गात जावे ।। ३ ।।
गात जावे परि वीट मानू नये । दास म्हणे सोय राघवाची ।। ४ ।।

पूर्ववर्ती ग्रंथांमध्ये गायकाच्या गुणदोषांचे वर्णन केलेले आढळते. समर्थ रामदासांच्या

अभ्यासात हा मुद्दा आला असणार आहे. त्याविषयी समर्थ म्हणतात –

ताळ तुंबरे तान माने । ताळबद्ध तंत गाणे ।
तूर्त तार्किक तने तने । तल्लीन होती ।।
राग रंग रसाल सुरंगे । अंतर संगित रागे ।
रत्न परीक्षा रत्ना मागे । धावती लोक ।।

(अर्थ – गायकाचा मुद्रा अभिनय संयत असला पाहिजे. गाण्याच्या साथीला तंबोरे असावेत व गायन तालबद्ध असावे. अशा सुरेल गायकामागे लोक धावतात.)

गायन कोणाकडे शिकावे याविषयी बोलताना समर्थ म्हणतात –

जाणत्या पासी गावे गाणे । जाणत्या पासी वाजविणे ।
नाना आलाप सिकणे । जाणत्या पासी ।।

समर्थांनी रागसंगीताचा डोळस अभ्यास केला होता. त्याच्या वापराविषयी त्यांच्या मनात पूर्ण स्पष्टता होती. त्यामुळे कीर्तनकाराने रागज्ञानाचा अतिरेक न करता आलापांचा संयमित वापर करावा, असा इशाराही ते देतात.

करिता देवाचे दर्शन । आडवे आले राग ज्ञान । तेणे धरुनिया मन । स्वरा मागे नेले ।।

गायकाने श्रोत्यांचे मनोगत जाणून त्यांना आवडेल तशा पद्धतीने गावे हे सांगतांना ते राग जयजयवंतीमध्ये खालील पद म्हणतात –

मानत मानत गावे अंतर ते जागवावे ।
विरंग पडोनी दावे, जाणत या नि रे कदा ।
श्रोत्यांचे मनोगत, तसैची गावे संगीत ।
एकचित दुश्चित समजत जावे बरे ।
दास म्हणे बहुगासी सांगणे कोणासी किती ।
विवरता कळे चित्ती सगळ काही प्रसंगे ।

गायक स्वतःच्या गायनासंबंधी कसा अभिमान बाळगतात त्याबद्दल समर्थ म्हणतात –

आता गाती नाना परी । परी ते ते नये माझी सरी ।। १ ।।
माझे गाणे कोणीकडे । काय गातील बापुडे ।। धृ ।।
आता पडिला विसरू । आठवेना काय करु ।। २ ।।
दास म्हणे भक्ती कैची । ऐकी जाती अभिमानाची ।। ३ ।।

अजून एका काव्यात समर्थ म्हणतात –

गाणे काहीच येईना । तरि अभिमान जाईना ।। धृ ।।
आले निकट मरण । तरी सोडीना मी पणे ।। १ ।।
देह जाले पंजर । म्हणे होतो मी सुंदर ।। २ ।।
रामदास म्हणे रिते । वेडे अभिमान धरिणे ।। ३ ।।

समर्थ रामदास मृदंग वादनातही निष्णात होते. त्यांच्या अनेक पदांमध्ये मृदंगांचे बोल आढळतात. रागदारी पदांबरोबरच त्यांनी एका त्रिवटाची रचना केली होती. ती खालीलप्रमाणे या रचनेत धृवपदाचे एकच चरण असून बाकीच्या चरणात मृदंगाचे बोल आहेत.

द्राम द्राम धिकिटक, द्राम द्राम धिकिटक द्राम

द्राम धिकिटक धोंगा तत्त धोंगा थेया ।। १ ।।
आरंभी नाचुतसे । गणाधीश, आरंभी नाचुतसे ।। धृ ।।
थोंगी थोंगी धिरिकट तत्त थोंगी थोंगी ।। २ ।।
तगड तगड धिधिकट तगड तगड धिधिकट
तगड तगड धिधिकट थेया तग थेया दास ।। ३ ।।

समर्थ रामदासांच्या काळात उत्तर हिंदुस्थानी संगीताचा प्रचार मुघल दरबारातून झाला होता. कलासंगीतातील धृपद, ख्याल हे गायनप्रकार त्याकाळी केवळ दरबारी गायन प्रकार झाले असावेत. महाराष्ट्रात हिंदवी स्वराज्य आणि हिंदू संस्कृतीचे वर्चस्व असल्याने समर्थांच्या पदांमध्ये धृपद, ख्यालाचा संदर्भ येत नाही. असे असले तरी तत्कालीन वाद्यांची जंत्रीच त्यांनी एका पदातून दिली आहे.

मृदांग तुंबरे टाळा । वीणे झल्लरी घघरी ।।
दमामे नगारे घंटा । शंख शृंगे परोपरी ।। १ ।।
किन्नरी चंग सारंगी । दंडी पावे नागसरे ।।
तुतारे काहाळा वाके । प्रचीत पाहणे बरी ।। २ ।।
समेळ चौंडके डांका । डौर डफरीये बाजू ।।
कमाचे रबाब हाते । कालु कर्णेच चौपडे ।। ३ ।।
सनया ढालई राणी । सुंदरे सार मंडळे ।।
चीपोळ्या जे गटे ताने । डफ घुमुस टीपरी ।। ४ ।।
तुडुम दुंदभी भेरी । उपांग नडगी सिळा
आवृत्या मुखविणे ते । चटक्या घोळ घागरी ।। ५ ।।
घन तंत स्वादिक । नान वाद्ये परोपरी
दळी ते गर्जती वाटे । कानाडा हाक मारिती ।। ६ ।।

समर्थ रामदासांनी स्थापन केलेल्या मठांमधून कीर्तनांचे धडे त्यांनी त्यांच्या शिष्यांना दिले. गायनातील सर्व मार्गदर्शक तत्त्वे शिष्यांच्या बाबतीत आचरली. समर्थ रामदासांच्या शिष्यांमध्ये स्त्री आणि पुरुष असे दोन्ही होते. कल्याण, वेणाबाई, दिनकरस्वामी, गिरिधर, आत्माराम या शिष्यांनी समर्थ रामदासांची परंपरा पुढे चालविली. त्यांचे रचनाकौशल्य वेणाबाईंकडे आल्याचे त्यांनी रचलेल्या पदावरून लक्षात येते. पद बांधण्यासाठी असणारे स्वर-लय-राग-ताल व शब्द यांवर लागणारे प्रभुत्व वेणाबाईंकडे होते. त्यांनी बांधलेले काफी रागातील एक हिंदी पद उद्धृत करता येईल.

राग काफी

तेरे वदनपर वारि जाऊ रे राम ।। धृ ।।
सोभा सदन रूचिर नागर सकल मंगल धाम ।। १ ।।
वेणू कहे तेरा वदन नीको । देखे मज आराम ।। २ ।।

इ.स. १६८२ मध्ये समर्थ रामदासांनी आपला देह सज्जनगडावर ठेवला. महाराष्ट्राच्या प्रादेशिक अस्मितेबरोबरच प्रादेशिक कीर्तन परंपरा - रामदासी कीर्तन परंपरेची मुहूर्तमेढ पुढच्या कीर्तनकारांसाठी रोवून ते गेले. धृपद, ख्यालात वापरले जाणारे राग कीर्तनामध्ये

वापरून त्यांनी त्यांच्या कीर्तन परंपरेला सांगीतिक शिस्त दिली.

छत्रपती शिवाजी महाराज यांच्या काळात समाजात राग संगीताचा प्रसार कीर्तनातून झाल्याची अनेक उदाहरणे पहायला मिळतात. मागच्या शतकातले संत एकनाथ यांच्या मुलीचा (गोदा) चा नातू शिवरामस्वामी (इ.स. १६३२–८६) यांनी आपल्या घरातील कीर्तनपरंपरा पुढे चालवल्याचे दिसते. त्यांनी सुमारे तीनशे पदांच्या रचना केल्या. 'कथाकामधेनू' या आख्यानातून धाटी, अहेरी, चामरी, काफी, कानडा, वृंदावन सारंग इत्यादी रागात पदे रचलेली दिसून येतात. सारंग रागातील पदातून त्यांचे संगीतविषयक ज्ञान प्रकट होते.

राग सारंग

चल साजणी पाहू सारंगपाणी ।। धृ ।।
धिमि, धिमि, धिमि, धिमि मृदंग गर्जे । टाळ वाजे किणि किणि
तद्धित रि किट, धिमिकिट । धोंग धोंग तदिलांग । स रि ग म प ध नि,
हरि नाचन चरणी ।। १ ।।
सुरवर मुनिवर नारद तुंबर । राग आळंबुनी योनी । विश्वभर प्रभूलीला ।।
निग्रह हावभाव करूनि । हरि नाचत चरणी ।। २ ।।
हस्तीण चित्रिणि शंखिणी पद्मिणी । नाचती भाव करुनी ।
धुनन धुनन पैंजण वाजत । वीणा वेणुचा ध्वनी ।।
हरी नाचतो चरणी ।। ३ ।।

तुकाराम

तुकाराम हे रामदासस्वामी आणि शिवरामस्वामींचे समकालीन वारकरी संप्रदायाचे कीर्तनकार होते. त्यांचा जन्म इ.स. १६०८ मध्ये देहू येथे झाला असे साहित्यिक मानतात. त्यांचे संपूर्ण नाव तुकाराम बोल्होबा अंबिले (मोरे) असून घरी वाण्याचा व्यवसाय होता. तुकारामांनी अनेक ग्रंथांचे वाचन केले होते. बाबाजी चैतन्य, नामदेव, ज्ञानेश्वर, कबीर आणि एकनाथांचा त्यांच्या विचारांवर प्रभाव होता. त्यांच्या घरात विठ्ठलभक्तीची परंपरा असून ते उत्तम कीर्तनकार होते. त्यांनी हरिदासांच्या मागे उभे राहून टाळ वाजविल्याचे उल्लेख गाथेत सापडतात.

आरंभी कीर्तन करी एकादशी ।
नव्हते अभ्यासी चित्त आधी ।।
काही पाठ केली संतांची उत्तरे ।
विश्वासे आदरे धरुनिया ।।
गाता पुढे त्यांचे धरावे धृपद ।
भावे चित्त शुद्ध करोनिया ।।

तुकारामांना संगीताचे मर्म चांगलेच कळाले होते. गायनाचा प्रभाव सांगताना ते एका अभंगात म्हणतात –

गायनाचे रंगी शक्ती अद्भुत हे अंगी ।
हे तो देशे तुमचे देवा, घ्यावी अखंडित सेवा ।
अंगी प्रेमाचे भरते, नेणे उतार चढते । तुका म्हणे वाणी, परम अमृताची खाणी ।।

तुकारामांचा संगीतशास्त्राचा अभ्यास असावा, असे त्यांच्या अभंगातील एका चरणावरून लक्षात येते. प्रबंध रचनेच्या धातू व अंगाचा त्यांनी त्यात उल्लेख केला आहे.

गातों नाचतों आनंदे । टाळ–घागरियांचा छंदे ।

नेणो ताल धात मात । भलते सवा पाय हात ।।

तुकारामांच्या गाथेमधील अभंगात कीर्तनातील संगीत घटकांचा अनेकदा उल्लेख सापडतात. त्यांच्या अभंगात रामदासांएवढे संगीत संदर्भ मिळत नसले तरी कीर्तन परंपरेतील संगीताची भूमिका त्यांना माहीत होती. एका अभंगात ते म्हणतात –

तुकाराम

कथाकाळींची मर्यादा सांगतो ते भावे वंदा । प्रीतीने गोविंदा हेचि एक आवडे ।।

टाळ वाद्य गीत नृत्य अंतःकरणे प्रेमभरित । वाणिता तो कीर्तनी तद्‌भावने सेवावा ।।

तुकारामांना रागाच्या गानसमयाचे ज्ञान होते. ते म्हणतात –

नेणो गाणि कंठ नाही सुस्वर घालू तुझं भार पांडुरंगा

नेणे राग काळ वेळ धात मात तुझे पायी चित्त ठेवी देवा

रसना गोडावली ओव्या गीत गाता पावलेसे चित्ता समाधान

तुकारामांवर कबीरांचा प्रभाव होता हे त्यांच्या खालील पदावरून दिसते. त्यांनी कबीरांप्रमाणे तंबोऱ्याची उपमा आपल्या पदात वापरलेली दिसते.

गोड नावे क्षीर । परि साखरेचा धीर तैसे जाणा ब्रह्मज्ञाना । बापुडे ते भक्तावीण ।

रुचि नेदी अन्न । ज्यात नसता लवण । तुका म्हणे तारा । नाव तंबोऱ्याच्या सारा ।।

(अर्थ – तंबोऱ्याच्या तारा ताणल्या नाहीत तर मनाजोगता 'सा' मिळणार नाही.)

बंगाल

सुलतान दाऊद खान याच्या पराभवानंतर (इ.स. १५७६) बादशाह अकबराने बंगालचा सुभा निर्माण केला. सतराव्या शतकात बारो–भुयन जमीनदार ईसा खान याला कमजोर करून मुघलांनी बंगालमध्ये आपली सत्ता स्थापन केली. ढाका हे मुघल सल्तनतीचे शाही केंद्र झाले. ती मुघलांची आर्थिक राजधानी झाली. इ.स. १५७६ ते १७१७ पर्यंत बंगालवर मुघल सुभेदारांचे राज्य होते. बंगाल सुभ्यातील विष्णुपूर हे सांस्कृतिकदृष्ट्या अत्यंत प्रगल्भ घराणे होते. त्या प्रदेशाला फार पूर्वीपासून मल्लभूमी म्हटले जात होते. या प्रदेशाचे राजे मल्ल राजे, मुघलांचे सुभेदार होते. मल्ल राजे हे विष्णूचे भक्त आणि संगीताचे आश्रयदाते होते. सतराव्या शतकात औरंगजेबने संगीताचा राजाश्रय समाप्त केल्यावर अनेक संगीतज्ञ विष्णुपूरचे राजे रघुनाथदेव यांच्या आश्रयाला आले. त्यामध्ये तानसेनचे वंशज धृपद गायक बहादूर खाँ व पखवाज वादक पीरबक्ष होते. बहादूर खाँ कलावंत होते. ते केवळ धृपदातच नव्हे तर वीणा

आणि रबाब वादनातसुद्धा निष्णात होते. विष्णुपूरचे मल्ल राजे रघुनाथ सिंह देव दुसरे यांनी त्यांची दरबार गायक म्हणून नेमणूक केली. बहादूर खाँ यांनी तेथे सेनिया घराण्याची स्थापना केली. बहादूर खाँ यांनी अनेक शिष्य घडवले. गदाधर चक्रवर्ती, रामशंकर भट्टाचार्य, निताई नजीर, वृंदावन नजीर या सर्व शिष्यांनी सेनिया घराण्याची स्थापना केली. याआधी इ.स. १५०० मध्ये शुभंकर यांनी 'संगीत दामोदर' या ग्रंथाची रचना केली होती. या ग्रंथाला त्याकाळात, विशेषतः उत्तर-पूर्व वैष्णवांमध्ये, भरपूर लोकप्रियता मिळाली. नंतर प्रकाशित झालेल्या अनेक संगीत ग्रंथांनी या ग्रंथातील श्लोकांचे संदर्भ उद्धृत केले.

संगीत दामोदर

संगीत दामोदरचे रचनाकार शुभंकर हे लहाडी कुटुंबामध्ये जन्मले. त्यांच्या वडिलांचे नाव श्रीधर कवी चक्रवर्ती असून आईचे नाव सुभद्रा होते. तसेच आजोबांचे नाव अनिरुद्ध आणि पणजोबांचे नारायण होते. शुभंकर यांना दोन पत्नी असाव्यात, असे ग्रंथातील उल्लेखावरून वाटते. त्यांना चार मुले असून, त्यांची नावे राजशेखर, सुषैण, देवकीनंदन आणि दामोदर होते. 'संगीत दामोदर' हा ग्रंथ गायन, नृत्य आणि नाट्यावर रचलेला होता. त्यात पाच प्रकरणे (स्तावक) असून विशेष असे की त्यांनी संगीताची निर्मिती शिवाऐवजी कृष्णाला दिली आहे. प्रथम स्तावक-रसचा असून, दुसरा-नायिका, तिसरा-स्वर, चौथा-श्रुती आणि पाचवा स्तावक हा गायकांचे दोष आणि नवरसाचा आहे. हा ग्रंथ बंगाल प्रदेशात पूर्वी लिहिलेल्या प्रमुख ग्रंथांच्या नऊ श्लोकांचा संग्रहरूप ग्रंथ आहे. या ग्रंथात हिंदुस्थानातील इतर प्रमुख ग्रंथांशिवाय 'संगीत कल्पावली', 'संगीत शेखर', 'नाट्यलोचन', 'संगीत कलावृक्ष', 'दशरूप', 'नाट्यदर्पण', 'संगीत चूडामणी', 'रत्नकोष' इत्यादी संगीत आणि नाट्य ग्रंथांमधील उद्धरणे दिली गेली आहेत. बंगाल प्रदेशातील महत्त्वाचा ग्रंथ म्हणून त्या काळात त्याला मान्यता मिळाली होती. शुभंकर यांनी हा ग्रंथ लिहिण्याच्या अगोदर 'हस्तमुक्तावली' हा नाट्यावरचा ग्रंथ लिहिला होता. सर्व स्वरांचा आविष्कार कृष्णाच्या वेणूमधून झाला असून हिवाळ्यातील उत्तररात्रीत सात गमकांचा रियाज करावा असे या ग्रंथात लिहिले आहे. 'संगीत दामोदरा'मध्ये कृष्णाच्या सोळा सहस्र बायकांएवढे राग असून केवळ छत्तीस राग जगात आले असे म्हटले आहे. तसेच रागांची संख्या सहा असून त्यांच्या प्रत्येकी पाच (एकूण तीस) रागिण्या आहेत. या ग्रंथातील रागध्यान इतर ग्रंथांपेक्षा वेगळे असून रागसमयसुद्धा वेगळे दिसतात. उदा. राग श्रीपंचमी हा वसंतऋतूतला असून कृष्णाच्या आरामाच्या वेळेला गायला जातो. राग वसंत हा वर्षाऋतू सुरू व्हायच्या आधीपर्यंत गायला जातो, तर राग मालश्री शरद ऋतूत गायला जातो. राग ललित, पटमंजरी आणि विभास हे सकाळचे राग असून राग वारदे दुपारचा आहे. कर्नाट आणि मालव संध्याकाळचे आहेत. ग्रंथकार म्हणतात की समयानुरूप रागांमध्ये गीतांचे गायन केले तर त्यांची आकर्षकता वाढते. पण नाट्यामध्ये आणि राजाज्ञेनुसार त्यांच्या गानसमयाला महत्त्व देऊ नये असेही त्यांनी स्पष्ट केले आहे. नवरसांमध्ये नववा हा शांत रस असून तो निर्वेद असल्याचे शुभंकर म्हणतात. त्याची निर्मिती वैराग्यातून निर्माण होणाऱ्या ज्ञानातून होते, असाही त्यांनी उल्लेख केला आहे.

सय्यद अलोल

सतराव्या शतकात अराकन प्रदेशात म्राऊक–उ साम्राज्य होते. त्यांचे राजे श्रीचंद्र सुधर्मा मुघल साम्राज्याचे मांडलिक होते. त्यांच्या पदरी सय्यद अलोल या कवींनी तत्कालीन संगीताचे संदर्भ अनुवादित ग्रंथ 'पद्मावती'मध्ये लिहिलेले दिसून येतात. सय्यद आलोल यांचे वडील फतेहाबाद (बंगाल) येथील मजलिस कुतुब या शासकाच्या पदरी मंत्री होते. त्यांचे पोर्तुगीज चाच्यांकडून अपहरण केले गेले आणि त्यांना अराकन प्रदेशात आणले गेले. आलोल यांनी सर्वप्रथम अंगरक्षकाचे काम केले पण त्यांची काव्यप्रतिभा व संगीतज्ञान बघून राजा श्रीचंद्र यांनी त्यांना अराकन दरबारात पद दिले. राजा श्रीचंद्र यांच्या बहिणीचा सावत्र मुलगा मगन ठाकूर, त्यांच्याकडून संगीत शिकू लागले. मगन ठाकूर यांच्याच राजाश्रयाने त्यांनी मुहम्मद जायसी यांच्या पद्मावत या काव्यावर आधारित बंगाली 'काव्य पद्मावती'ची (इ.स.१६४५) रचना केली. त्यांच्या या सर्वोत्तम रचनेत त्यांचे हिंदू पुराण, संस्कृत भाषा आणि वैष्णव पदावलींचे ज्ञान दिसून येते. त्यांच्या काव्यामध्ये रस आणि बुद्धिमत्तेचा समन्वय दिसून येतो. त्यांना त्याकाळात 'पंडित कबी' असे संबोधले गेले. या ग्रंथाशिवाय त्यांचा 'रागतालनामा' हा संगीत विषयक ग्रंथ प्रकाशित झाला होता. 'पद्मावती'मधील एका संगीत कार्यक्रमाचे वर्णन करताना त्यांनी तत्कालीन संगीत पद्धतीतील उदाहरणे दिली. ते म्हणतात–

राग दीर्घ छंद लाचारी । तवे राजा रत्नसेन । विचारी बूझीया मने ।
एतेक भाव्या चित्ते । रत्नसेने आनंदिते । राजद्वारे रचि नृत्यशाला ।
हर्षिता सर्वजन । नाच्य नर्तकीगण । पंचशब्दे करी एक मेल ।।
छय राग हांकारिया । छत्रीशी रागिनी लैय्या । मधुस्वरे कैला आलापना ।
आलाप ना कहो याबे । बालिब पंडित सबे । ऐ कवी संगीत ना जाने
मानेता करिया कल्प । कहितु किंचित अल्प । बूझा हा रसिक धीर जाने ।
रससिंधु गुणीस्वर । श्रीयुत मागनवार । अज्ञ पाई आलोल भवे ।।

(अर्थ– राजा रत्नसेनने बांधलेल्या नृत्यशाळेत सर्व आनंदाने नृत्य करीत असून सहा राग आणि छत्तीस रागिणींमध्ये मधुर स्वरात आलाप करीत आहेत असे वर्णन त्यांनी केले.)

'पद्मावती'मधील या काव्यातून आलोल यांचे संगीतज्ञान व तत्कालीन राग–रागिणी संगीत पद्धतीचा बंगालमध्ये झालेला प्रचार दिसून येतो. आलोल यांचे काव्य उत्तर–पूर्व भागातील पांचाली काव्य होते. या प्रकारात नाट्य, पद्य आणि गायन यांचा समन्वय असतो. त्याला कथक, पाठक आणि गायन म्हटले गेले, ज्यात तिसरा भाग गायनाचा असे. पूर्वीच्या काळात पांचालीमध्ये श्रोत्यांचा सहभाग नसे. आलोल यांच्या काळात त्यांचा सहभाग सुरू झाला होता असे दिसते. आलोल यांच्या साहित्यातून असे दिसते की, ते स्वतः ज्ञानी श्रोत्यांच्यासमोर आपल्या काव्याचे पठण करीत असत.

आलोल यांच्या 'रागतालनामा' या ग्रंथाचा काहीच भाग उपलब्ध झाला आहे. त्यामध्ये त्यांनी राग, ताल आणि वाद्य निर्मितीच्या कथा सांगितल्या आहेत. नारदाच्या 'संगीत मकरंदा'प्रमाणे नाट्य, पौराणिक कथांचा त्यात समावेश झाला आहे. त्याचप्रमाणे कला, राग–रागिणी, ताल, त्यांचे मिश्रण, रंग आणि त्यांचे पृथ्वी, वायू, जल आणि अग्नी या चार तत्त्वांशी असलेला संबंध त्यांनी ग्रंथात स्पष्ट केला आहे. आलोल यांनी स्पष्ट केले की,

संगीताचे शास्त्र श्रोत्यांना कळावे म्हणून त्यांनी काव्यात शास्त्राचा वापर केला आहे.

अवगत पाय्या शास्त्र पुस्तकेता । भंगिया कहिबा सब बूझा पंडित

रचिलुमा ऐ कथा आद्य लेखा पै । आगम विचारी कहे हीन आलोल ।

त्यांनी प्रस्तुतीकरणात रागांची नावे सांगितली पाहिजेत (राग उच्चारिये) आणि जे सादर केले जात आहे, त्यांचे नावाने वर्णन केले पाहिजे (यातेक साधना हेना काही नाम लैय्या) असे म्हटले आहे. आलोल यांनी 'सप्तपायकारा' ग्रंथात 'गंधर्प'चा उल्लेख केला असून शुभंकर यांच्या संगीत दामोदर यांचे संदर्भ वापरले आहेत.

ओडिशा

अकबर काळात ओडिसा हा बंगालचा सुभा होता. सोळाव्या शतकात ओडिसावर पूर्वगंगा साम्राज्याचे वर्चस्व होते. गंगा शासक हे साहित्याचे आश्रयदाते होते. त्यांच्या काळात संस्कृत साहित्य बहरले. त्यांचे अंतिम शासक पुरुषोत्तम अनंग भीमदेव नंतर परलाखेमुंडी गंगा सत्तेवर आले. ते पूर्वगंगा शासकांचे वारसदार होते. याच राजवटीला नंतर सूर्यवंश गजपती राजवट म्हटले गेले. या राजवटीत मुकुंद देव गजपती नारायण हे सर्वांत शेवटचे स्वतंत्र राजा होते. त्यानंतर हा प्रदेश बंगाल सल्तनत (खुर्रानी साम्राज्य) आणि इ.स.१५९३ नंतर मुघल साम्राज्याला जोडला गेला. ओडिशा प्रदेशाची पूर्व इतिहासात अनेक नावे सापडतात. उद्र, उत्कल, कलिंग अशा अनेक नावांनी हा प्रदेश इतिहासात प्रसिद्ध होता. सांस्कृतिकदृष्ट्या देखील हा भाग अत्यंत समृद्ध होता. साहित्य, नाट्य, काव्य आणि संगीत या कलांचा प्राचीन वारसा या भागाला लाभला होता. मध्ययुगीन काळातील सोळाव्या शतकात गजपती पुरुषोत्तम देव आणि गजपती प्रतापरुद्र यांच्या काळात अनेक संस्कृत ग्रंथ निर्माण झाले. त्यामध्ये नाटक, धर्म, संगीत, काव्य, भक्तिसंप्रदाय अशा विविध विषयांचे लेखन केले गेले. मागील शतकांमधील कवी जयदेव आणि चैतन्य महाप्रभू यांच्या कृष्णभक्तीचा प्रभाव या कलांवर पडलेला दिसतो. पूर्वगंगा गजपती आणि चौहान वंशाचे सर्व राजे वैष्णव होते, त्यामुळे कृष्णलीला, भागवत या विषयांवर बहुतांश ग्रंथांची रचना झाली. कवी डिंडिम जिवेदाचार्य यांचे भक्तिभागवत काव्य, कृष्णा मिश्र यांचे प्रबोध चंद्रोदय, उषावती हे नाटक गजपती प्रतापरुद्र यांच्या काळात रचले गेले. रामानंद राय हे राजा प्रतापरुद्र यांचे दरबारी होते. त्यांनी जगन्नाथवल्लभ आणि गोविंदवल्लभ या नाट्यरचना केल्या. जिवेदाचार्य यांचे पुत्र जयदेव आचार्य यांनी पियूष लहरी आणि वैष्णवमत या दोन नाटकांची रचना केली. त्यांच्या रचना गेय होत्या. रामानंद राय यांची भाची माधवी दासी यांनीदेखील 'पुरुषोत्तम देव' या नावाने नाट्यरचना केली. सोळाव्या शतकात विश्वनाथ सामंतराय हे नामांकित विद्वान, प्रसिद्ध शिक्षक आणि प्रतिभावंत कवी होते. त्यांच्या काव्याने प्रभावित होऊन राजा मानसिंह यांनी त्यांना अकबराच्या दरबारात नेल्याचा संदर्भ 'आईन-इ-अकबरी' मध्ये सापडतो.

गीतप्रकाश

संगीत विषयक ग्रंथांमध्ये या शतकात सर्वांत लोकप्रिय ग्रंथ म्हणून कृष्णदास बडेजना महापात्र यांच्या 'गीतप्रकाश' या ग्रंथाकडे पाहिले जाते. कृष्णदास हे त्या काळातील

संगीतावरील अधिकारी विद्वान होते. ते गजपती मुकुंददेव यांचे दरबार कवी होते. बादशाह अकबर आणि गजपती राजांच्या समेटाच्या वेळी बहुधा त्यांना दूत म्हणून अकबराकडे पाठवले गेले होते. अबुल फजल यांनी नोंदवले आहे की महापात्र हे हिंदुस्थानी काव्य आणि संगीताचे असामान्य कलाकार होते. कृष्णदास यांचे संस्कृत, उडिया आणि ब्रज भाषेवर प्रभुत्व होते. 'गीतप्रकाश'मध्ये विविध रागांचे स्पष्टीकरण देताना त्यांनी यातील तीनही भाषांतली स्वरचित काव्यातली उदाहरणे दिली आहेत. गीतप्रकाश ग्रंथात सात 'उल्लास' (प्रकरणे) आहेत. १) शुद्ध गीत निर्णय, २) सालग निर्णय, ३) क्षुद्रगीत निर्णय, ४) गुणारी निर्णय, ५) राग निर्णय, ६) स्वर निर्णय, ७) गुणदोष निर्णय.

ग्रंथाची रचना करताना कृष्णदासांनी पूर्ववर्ती संगीतज्ञ शारंगदेव, शुभंकर, मन्मट, भरत, नारद इत्यादींचे संगीत संदर्भ ग्रंथात उद्धृत केले आहेत. सालग निर्णय उल्लासात त्यांनी शुद्ध प्रबंध नऊ तालांत गायले जात असल्याचे सांगितले आहे. ते आदितालापासून सुरू होऊन एकतालीला समाप्त होत. ही पद्धत सांगताना मधल्या क्रमात फेरफार करण्याची परवानगी होती, असे ते म्हणतात. कृष्णदास यांनी या प्रबंधामध्ये 'सिंहनाद' या प्रबंधाची माहिती सविस्तर दिली आहे. उडिया संगीताचे वैशिष्ट्य विशद करणारे प्रकरण म्हणून क्षुद्रगीत निर्णयाकडे पाहता येते. या प्रकरणात उडिसामध्ये प्रचलित असलेल्या गायन प्रकारांची माहिती दिली आहे. या गीताचे चार प्रकार सांगितले आहेत. १) चित्रपद, २) चित्रकला, ३) ध्रुवपद आणि ४) पांचाली.

या गीतप्रकारांचे वर्णन करताना ते म्हणतात की चित्रपदात शब्दोच्चारणाचे वैविध्य आणि श्रुती मधुरता महत्त्वाची आहे. चित्रकला गायन प्रकारात तीन ते आठ कडवी असून, कडव्यांचा छंद समान मात्रांचा असतो. ध्रुवपद गीतप्रकार कमी मात्रेचा असून त्याला ध्रुव आणि आभोग अशी दोन कडवी असतात. पांचाली गायन प्रकारात अनेक कडवी असून त्यांचे धृव आणि अधृव असे दोन उपविभाग होतात. गुणारी निर्णयमध्ये गीतगुण, गमक प्रकार, राग निर्णयात राग वर्णन, स्वर निर्णयात स्वरांच्या तांत्रिक व्याख्या आणि गीत गुणदोष निर्णयात रचना प्रस्तुतीविषयी ग्रंथात लिहिले आहे. उडिसामध्ये केवळ ६ गमकांचा उपयोग केला गेला असून त्यात सात शुद्ध आणि बारा उपस्वर सांगितले आहेत. उडिया रागांविषयी रामामात्य यांनी लिहिले होते की 'उत्कल' लोकांमध्ये कन्नडगौल राग प्रिय आहे. कृष्णदास यांचे अनुवर्ती हलधर मिश्र हे खूर्धाचे राजे गजपती नरसिंहदेव यांच्या दरबारात कवी होते. त्यांनी 'वसंतोत्च्छव महाकाव्य', 'हलधर कारिका' या व्याकरण ग्रंथांची रचना केली आहे. कृष्णदासांच्या 'गीतप्रकाश'शी स्पर्धा म्हणून त्यांनी 'संगीत कल्पलता' या सतरा स्तावक (विभाग) असलेल्या संगीत ग्रंथाची रचना केली. याशिवाय हरिनायक यांच्या 'हरिनायक रत्नमाला', 'विषण प्रकाश प्रबंध' या रचना सोळाव्या शतकात निर्माण झाल्या.

संगीत नारायण

सतराव्या शतकात संगीत विषयक प्रकाशित ग्रंथांमध्ये 'संगीत नारायण' हा ग्रंथ विशेष प्रसिद्ध झाला. हा ग्रंथ केवळ उडीसामध्येच नाही तर आंध्र आणि बंगालमध्येसुद्धा लोकप्रिय होता. सर्वज्ञान जगन्नाथ गजपती नारायणदेव यांनी हा ग्रंथ लिहिल्याचे म्हटले गेले आहे. ते राजे

अनंत पद्मनाभ गजपती नारायणदेव यांचे सुपुत्र आणि वारसदार होते. ते परलाखेमुंडी राजवंशातले होते. गजपती सर्वज्ञान जगन्नाथ नारायणदेव यांचे गुरू पुरुषोत्तम मिश्र हे काव्य, संगीत, नाटक, साहित्याचे प्रकांड पंडित होते. ते आनंद मिश्र या विद्वानांचे सुपुत्र होते. पुरुषोत्तम मिश्र यांच्या नावावर 'यानक भागवत महाकाव्य', 'निलाद्री शतकम्', 'सुबन्त प्रदीपिका', 'अनर्घ राघव नाटकम्'ची टीका, 'रामचंदोदय प्रबंध', 'ताल सन्निग्रह' असे विविध विषयांवरील ग्रंथ प्रसिद्ध होते. पुरुषोत्तम मिश्र यांचा जन्मकाळ इ.स. १६०६ ते इ.स. १६८० मानला गेला आहे. त्यांना नारायण मिश्र नावाचा गुणवान सुपुत्र होता. नारायण मिश्र हे विद्याव्यासंगी होते. त्यांचा नाटक, व्याकरण, अलंकार, संगीत यावर सखोल अभ्यास होता. म्हणून त्यांना 'कविरत्न' संबोधले गेले होते. असे म्हणतात की, संगीत नारायणाचे खरे लेखक नारायण मिश्र होते पण राजाच्या सन्मानार्थ या ग्रंथाचे कर्तेपण गजपती नारायणदेव यांना दिले गेले. 'संगीत नारायण'ची रचना चार परिच्छेदात केली गेली. १) गीत परिच्छेद, २) वाद्य परिच्छेद, ३) नाट्य परिच्छेद आणि ४) शुद्ध प्रबंधोद्धारण. संगीत नारायण हा प्रामुख्याने नृत्यावरील ग्रंथ आहे. यातील बरेचसे श्लोक पूर्ववर्ती ग्रंथ 'विष्णुपुराण', 'नारद संहिता', 'संगीत सार', 'संगीत दामोदर', 'संगीत मकरंद', 'पंचमसार संहिता', 'गीतप्रकाश' आणि 'संगीत कौमुदी'मधून घेतले आहेत. संगीताच्या तांत्रिक व्याख्या सांगताना संगीत नारायणामध्ये बावीस श्रुतींची वेगळी नावे आली आहेत. ती याप्रमाणे १) नंदी, २) विसाल, ३) सुमुखी, ४) बिचित्रा, ५) चित्रा, ६) घन, ७) चलनिका, ८) माला, ९) सारस, १०) मतंगिका, ११) मैत्रेयी, १२) शिवा, १३) मागधी, १४) बाला, १५) कला, १६) सारंगरव, १७) रस, १८) मत, १९) अमृत, २०) विजय, २१) मधुकरी. हीच नावे नंतरच्या काळातील हरिचंदन यांच्या 'संगीत मुक्तावली' आणि रघुनाथ रथ यांच्या 'नाट्यमनोरमा'मध्ये आली आहेत. पूर्ववर्ती 'गीतप्रकाश' ग्रंथासारखेच 'संगीत नारायणा'मध्ये क्षुद्रगीतांचे वर्णन लिहिले गेले असून त्यांनी त्याचे दिव्य, मानुषी आणि दिव्यमानुषी असे तीन प्रकार सांगितले आहेत. दिव्य हे क्षुद्ध गीत संस्कृत भाषेतले असून ते मार्गी तालात निबद्ध असतात. मानुषी गीत हे प्राकृत भाषेत असून ते देशी तालात निबद्ध असतात, तर दिव्य मानुषी हे मिश्र गीत आहेत असे त्यांनी म्हटले आहे. 'संगीत नारायण' हा बहुतांशी अनुष्टुभ छंदात रचलेला असून काही ठिकाणी इतर काव्यछंद दिसून येतात. ग्रंथाच्या शेवटच्या परिच्छेदात ग्रंथकाराने विविध राग व तालांतील संस्कृत गीते दिली असून ती नादस्वरूप श्रीविष्णूवर आधारित आहेत. 'शुद्ध प्रबंधोद्धारण परिच्छेद'मध्ये पुरुषोत्तम मिश्र यांचे प्रबंध दिले गेले आहेत. ते संस्कृत आणि उडिया या दोन्ही भाषांत आहेत. तसेच या परिच्छेदातील चित्रकला प्रबंधात गीत गोविंदातील रचनेचा समावेश केला आहे. 'संगीत नारायण'नंतर रघुनाथ रथ यांनी नाट्यमनोरमा या ग्रंथाची रचना केली. या ग्रंथात सात स्वरांची निर्मिती सात प्रदेशातून केल्याचे म्हटले आहे. त्यानुसार सा-उत्तर, रे-महाराष्ट्र, ग-गौड, म-कश्मीर, प-मान्यकुब्ज, ध-उद्र आणि नी-नेपाळमधून निर्माण झाल्याचे म्हटले आहे.

सतराव्या शतकात राधा-कृष्णाच्या लीलांचे वर्णन हा संस्कृत ग्रंथांचा प्रमुख विषय होता. अग्निचित पंडित नित्यानंद यांचे श्रीकृष्ण लीलामृत, रघुत्तम तीर्थ यांचा मुकुंद विलास आणि हरेकृष्ण कविराज ब्रह्म यांचा राधाविलास वर्णनाचे ग्रंथ होते. श्रीकृष्ण लीलामृत हा ग्रंथ गीत गोविंदचे अनुकरण होते. जतिंद्र रघुत्तम तीर्थ हे बहुधा गोवर्धन मठाचे प्रमुख होते (इ.स.

१६६७). त्यांचा ‘मुकुंद विलास’ ग्रंथसुद्धा गीत गोविंदचे अनुकरण होते. हा ग्रंथ बारा सर्गांत विभागलेला असून प्रत्येक सर्गावर वेगळ्या रागाचे नाव लिहिले गेले आहे. ग्रंथाचे काव्य सोपे आणि मधुर आहे.

आसाम

सोळाव्या शतकापासून आसाममध्ये शंकरदेव यांच्या वैष्णव चळवळीमुळे राग संगीताचा प्रसार झाल्याचे दिसून येते. याच शतकात कवी दुर्गावर कायस्थ यांनी माधव कांडलीं यांच्या रामायणाचे रूपांतर केले. त्यात त्यांनी स्वरचित अठ्ठावीस पदांना विविध रागांमध्ये बांधले. उदा. राग अहिर, आकाशमंडली, कंवर, गुर्जरी, चलानी, देवजिनी, देवमोहन, धनाश्री, पटमंजरी, मंजरी, मारोवा, मलाची, मेघमंडल, श्री गंधकली इ. यांतील काही नावे ही अपभ्रंशित आहेत. उदा. मारोवा–मारवा, मलाची–मालश्री, मेघमंडल–मेघमल्हार. देव मोहन, आकाश मंडलीसारखे राग हे विशेष रूपाने आसाम प्रांतातले राग म्हणता येतील. शंकरदेवांच्या समकालीन भास्कर विप्र रबाब बरोबर पदे गात असल्याचा उल्लेख संगीतज्ञ महेश्वर नेगी यांनी केला आहे. ही पद्धत अफगाणिस्तानकडून आल्याचे त्यांनी सांगितले आहे. मल्ल राजा मल्लदेव यांचे भाऊ व कामरूपचे सेनापती शुक्लध्वज यांनी आपल्या स्त्रियांपैकी एकीला सारिंदाच्या साथीने शंकरदेवांचे गीत गात असताना ऐकले व त्याने प्रभावित होऊन वैष्णव भक्तिपंथाची दीक्षा घेतली असाही उल्लेख नेगी यांच्या लेखात आढळतो. शंकरदेव यांचे समकालीन पितांबर कवी यांनी आपल्या ‘उषा परिणय’ या काव्यात अनेक रागांचा उपयोग केला आहे. शुक्लध्वज यांनी जयदेवाच्या मूळ ग्रंथावरील टीकेत शुभंकरच्या संगीत दामोदरमधून काही रागरूपे घेतल्याचा उल्लेख आहे. शंकरदेव आणि त्यांचे शिष्य माधवदेव यांनी वरगीते आणि अंकीय गीते या गायन प्रकारातून अनेक राग आसाममध्ये प्रचलित केले. सर्व अंकीय गीतांमध्ये तालाचा किंवा लयीचा उल्लेख दिलेला असतो. अंकीय गीतांना एकताली खरमन, चुटकुला, यातमन, दोमाना, बिस्मताल, रूपक आणि मनचोक ताल वापरले जातात. शरद्‌चंदर गीत म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या तीन वरगीतांना तीन तालांत बांधलेले असते. वरगीते हे तालरहितसुद्धा असू शकतात. पण समूह रूपातील वरगीतांना ताल आवश्यक असतो. वरगीत यांचे विषय धार्मिक असतात, ती शृंगारिक नसतात व त्यांचे गायन धृपदासारखे गंभीर असते. अंकीय गीतांची रचनादेखील वरगीतांसारखी असून ती तालबद्ध असणे अनिवार्य असते. वरगीतातील विशिष्ट रागाला विशिष्ट ताल देण्याची पद्धत सोळाव्या शतकात होती. उदा. राग आसावरीला यतिताल, राग कल्याणला खरमन ताल दिला आहे.

शंकरदेव आणि माधवदेव यांनी वरगीत आणि अंकीय गीतांना चाल देताना लोकप्रिय रागांबरोबरच प्रांतिक रागांचा प्रयोग केला. त्यांनी तूड, तूडवसंत, कौ, तूड–भटियाली, महुर, महुर धनाश्री, श्यामगड श्याम, श्रीगंधार, श्रीगुर सारंग अशा वेगळ्या रागांचा उपयोग केलेला दिसतो. यातील श्याम प्रकार जौनपूर जौनपूरच्या प्रभावातून आणि महूर प्रकार फारसी संगीताच्या प्रभावातून आलेले असू शकतात.

सतराव्या शतकापासून अनेक नवीन रागरूपे आसाममधील भक्तिगीतांमध्ये दिसून येतात. गुंज केदार, गेद–कल्याण, चलेंगी, जयश्री, पश्चिम धनाश्री, वंग भटियाली, मलंचा मुल्तानी,

रेली, श्रुत मल्हार इ. वरून मिश्र रागांची पद्धत या काळात प्रचलित होती, असे दिसून येते. शंकरदेवांच्या काळामध्ये रामसरस्वती या संगीतज्ञांनी गीत गोविंदच्या रूपांतरात अनेक रागरूपे वापरली. त्यात त्यांनी 'रागेर-मालिता' नावाची संकल्पना दिली आहे.

'रागेर-मालिता'

'रागेर-मालिता' ही संकल्पना विशेषत्वाने आसामी संकल्पना आहे. रागांना कथारूपात योजून त्यांचे वैशिष्ट्य विशद करणारी ही कथाकल्पना आसाममध्ये अत्यंत लोकप्रिय होती. त्याची कथा खालीलप्रमाणे -

प्रभू आदिनिरंजनाने या सजीव सृष्टीचा संहार केला. त्यानंतर प्रभूने अनन्ताच्या शय्येवर शयन केले. नंतर उठून त्यांनी राजा मालवला सिंहासनावर बसवले. मालव राजाच्या राणीचे नाव मालवती असून राजाच्या सचिवाचे नाव धनाश्री होते. मग पूर्वी रागाने राजा मालवला कर्पूर आणि तांबूल दिला. गंगाधराने आपल्या शिष्यांसह गीत सादर केले. वसंताने राज्यछत्र धरले. सिंधुरा चवऱ्या ढाळू लागली. गौरी, भैरवी, सुहाई आणि ललिता या चार ललनांनी चार दिशांनी राजाला कुर्निसात केला आणि दिवस-रात्र त्यांच्या सेवेत राहिल्या. राग मालवच्या कथेप्रमाणे सिंधुरा रागाची कल्पना आसाममध्ये लोकप्रिय होती. जेव्हा कान्हैयाने मधु आणि कैतभ राक्षसांना मारले आणि त्यांच्यापासून वेद मुक्त केले, तेव्हा प्रभू कृष्णाने राग सिंधुराचे गायन केले असे म्हटले जाते. आसाममधील पारंपरिक गायकांना 'ओज' म्हटले जाते व त्यांच्या गायन परंपरेला ओजपाली परंपरा म्हटले गेले. ही वैष्णव परंपरा असून त्यांचा एक स्वतंत्र राग समय सिद्धांत रूढ आहे. त्यांच्यानुसार गायनसमय आणि राग खालीलप्रमाणे -

पहाट ते दुपार - कल्याण, कौ, श्याम, ललिता

दुपार ते संध्याकाळ - भटियाली, गौरी, वसंत, गंधार, धनाश्री, श्री, वराडी, केदार, तूड वसंत तूड भटियाली इ.

संध्याकाळ - आसावरी, सारंग, बिलावल

रात्र - सुहा, सिंदुरा, कानडा, मल्हार, नट मल्हार

उत्तररात्र - भूपाली, कामोद, मध्याली

पहाट - धुपाली, पूर्वी

ओजपाली परंपरेत बारा ताल आणि बारा उपताल सांगितले आहेत. धर्मयति, वारयति, परीताल अशी त्यांच्या काही तालांची नावे आढळतात. असम मधील वाद्य परंपरेची नोंद सतराव्या शतकातील 'वाद्य-प्रदीप' या ग्रंथात सापडते. या ग्रंथात पन्नासहून अधिक तालांचा उल्लेख असून सव्वीस तालांचे तपशीलवार वर्णन आढळते. वाद्यांमध्येदेखील मर्दल, खुमुची, भेमची, डागर, करताल, रामताल, तबल, झाझर, जिजिरी, भेरी, महरी, टोकारी, दोसरी, केंडार, दोतार अशी वाद्यांची नावे तिथल्या ग्रंथांमध्ये आढळतात. सतराव्या शतकापर्यंत शारंगदेव यांनी रूढ केलेली राग पद्धतीनंतर अहोम (आसाम) चे राजे स्वर्गदेव रुद्रसिंह आणि त्यांच्या मुलांनी पुढे नेली. सत्तरीय संगीत, ओजपाली परंपरा आणि राग मालिता कल्पनेतून रागांचा प्रसार नंतरच्या शतकांमध्ये झाला.

पंजाब

पंधराव्या शतकाच्या उत्तरार्धात गुरुनानक यांनी राग संगीतात निबद्ध कीर्तनांची सुरुवात केली होती. ती परंपरा पुढे शीख संप्रदायाच्या गुरूंनी पुढे नेली. याशिवाय ढाढी या गायक जातीने ध्रुपद गायनाचा प्रचार केला. आईन-इ-अकबरीमध्ये त्यांचा उल्लेख मोठ्या प्रमाणावर दिसून येतो. स्वामी हरिदासांचे शिष्य दिवाकर पंडित आणि सुधाकर पंडित (ज्यांना अबुल फजल यांनी सुरज खाँ आणि चाँद खाँ म्हटले आहे) यांनी पंजाबमध्ये ध्रुपद गायन प्रकाराचा प्रचार केला. पंजाबमध्ये या गायन परंपरेबरोबरच सूफी परंपरेचा मोठा प्रभाव होता. गुरुनानकांचे हरिकीर्तन धृपद शैलीमध्ये गायले गेले. ही सर्व धृपद काव्ये ब्रज भाषेत रचली गेली होती. धृपदाबरोबरच धमार गीते आदिग्रंथात आढळतात. ज्या गीतात होळीचे वर्णन असते व ते ध्रुपद शैलीत गायले जातात, त्यांना धमार म्हटले गेले. आध्यात्मिक होळीचे वर्णन करणारे धमार गुरू ग्रंथसाहिबमध्ये लिहिले गेले आहेत. सोळा व सतराव्या शतकापर्यंत शीख संप्रदायाच्या दहा गुरूंनी वेगवेगळ्या रागांमध्ये शबद रचना केल्या. गुरुनानकांनी राग गायनाला शीख कीर्तनाचा आत्मा मानल्यामुळे गायन प्रशिक्षणाची केंद्रे 'टकसाली' त्यांनी स्थापन केली होती. गुरुनानक यांच्यानंतर गुरू अंगददेव प्रमुख झाले. त्यांचे पूर्वाश्रमीचे नाव लहना भाई होते व ते देवी दुर्गे चे भक्त होते. त्यांनी शीख कीर्तनाला अधिक सूत्रबद्ध केले. त्यांच्या दरबारात सत्ता आणि बलवंड नावाचे दोन गायक होते. तसेच भाई बद्दू नावाचे रबाबीये होते. त्यांनी आसा-दि-वार, सोदर की चौकी आणि सोहिले हे गायन प्रकार कीर्तनात रूढ केले. अंगददेवांनी श्री, आसा, सोरठ, रामकली, सारंग, मांझ, बडहंस, सूही, मारू आणि मलार रागांमध्ये ६२ शबदांची रचना केली. त्यानंतर शीख गुरू पीठावर आसीन झालेले गुरू अमरदास यांनीसुद्धा कीर्तनावर भर दिला. त्यांची रामकली रागातली 'आनंदु साहिब है' रचना प्रसिद्ध आहे. अमरदासांनी अमृतसर शहराची स्थापना करून 'श्री हरमन्दिर साहिब' गुरुद्वारा बांधला. त्यांनी पूर्ववर्ती गुरूंच्या रचना लिपीबद्ध केल्या. आदिग्रंथातील पूर्ववर्ती रागांमध्ये 'राग बिहागडा'चा समावेश केला. त्यांनी नऊशे शबदांची रचना केली. आपल्या वृद्धापकाळी त्यांनी जावई भाई जेठा ऊर्फ गुरू रामदास यांना शीख संप्रदायाचे प्रमुख केले. गुरू रामदास यांनी रचनांमध्ये भावुकता आणली. त्यांच्या गायनात करुणा होती. त्यामुळे त्यांचे शबद हृदयस्पर्शी होत असत. गुरूंनी पूर्ववर्ती गुरूंच्या एकोणीस रागांमध्ये बारा नवीन राग वापरून, पदे निबद्ध करून शीख कीर्तनात एकतीस राग अंतर्भूत केले. ते खालीलप्रमाणे होते.

१) आसावरी, २) देवगंधारी, ३) बिहागडा, ४) जैतश्री, ५) तोडी, ६) बैरारी, ७) गौड, ८) नटनारायण, ९) मालीगौरा, १०) केदार, ११) कानडा, १२) कल्याण.

गुरू रामदासांपासून गुरू प्रथा वंशानुसार सुरू झाली. त्यांचे सुपुत्र अर्जुनदेवदेखील निष्णात कीर्तनकार होते. ते पाचवे गुरू बनले. त्यांनी आदिग्रंथात २२१८ शबदांचे संकलन केले. त्यांचे संगीत ज्ञानदेखील सखोल होते. 'धुन' किंवा 'रागांविषयी' ते म्हणतात की रागामध्ये किंवा 'धुन'मध्ये ओंकार स्वरूपाचे दर्शन घडले पाहिजे आणि त्याचे दर्शन गुरूच्या माध्यमातूनच होऊ शकते.

ओअंकारि एक धुनि एकै एकै राग आलापै ।
एका देसी एकु दिखावै एको रहिआ विआपै ।।

(Guru Arjun Dev)

एका सुरति एका ही सेवा एको गुरु जापै ।।

अर्जुनदेवांनी राग आसा हा सर्वकालिक राग मानला. तसेच त्यांनी शीख 'रागींची' प्रथा सुरू केली. असे म्हणतात की सत्ता आणि बलवंड या कीर्तनकारांना आपल्या गायनाचा गर्व झाल्याने त्यांनी त्यांना दरबारातून मुक्त केले आणि आपल्या शिष्यांना शबद गायनाचे प्रशिक्षण दिले. गुरू अर्जुनदेव यांनी सारिंदा वाद्याचा आाविष्कार केला असे मानले जाते. ते या वाद्याच्या संगतीने शबद गायन करीत असत. सतराव्या शतकापर्यंत गुरू तेगबहादूर आणि दहावे गुरू गुरू गोविंदसिंह यांनीदेखील अनेक नवीन रचना लिहिल्या. गुरू तेगबहादूर यांनी राग जयजयवंती आपल्या शबदांसाठी वापरला जो इतर कोणीही वापरला नव्हता. गुरू गोविंदसिंह उत्तम साहित्यकार, योद्धा आणि संगीतज्ञ होते. त्यांना हिंदी, पंजाबी, फारसी आणि संस्कृत भाषेचे ज्ञान होते. शिखांमध्ये लढाऊ वृत्ती जागृत व्हावी म्हणून त्यांनी वीररसाचे काव्य निर्माण केले. सवैय्या, दोहा, चौपाई, कवित्त इ. काव्यप्रकारांमध्ये रचना केल्या. त्यांनी रचलेल्या 'पारसनाथ अवतार' मध्ये सोळा राग अंतर्भूत आहेत. गुरू गोविंदसिंह यांनी रागांची नावे असलेली 'रागसागर' नावाची रचना केली.

बाजत बसंत अरू भैरव हिंडोल राग, बाजत है ललिता के साथ धनासिरी ।
मालवा कल्यान अरू मालकउस मारू राग, बन में बजावै कान्ह मंगल निवासरी ।।
सुरी अरु आसुरी अउ पन्नगी जे हुती तजां, धुन के सुनते पै न रही सुध जासरी
कहै इउ दासरी सु ऐसी बाजी बांसुरी सु मेरे जान थामै सम राग को निवास री ।।

गुरू गोविंदसिंह यांचा अक्षरनादाचा खूप चांगला अभ्यास होता हे त्यांनी रचलेल्या शबदांवरून कळते.

तागडदंग तीरं बागडदंग बाणं ।। कागडदंग काती कटारी क्रिपाणं ।।
नागडदंग नादं बागडदंग बाजे ।। सागडदंग सूरं रागडदंग राजे ।।

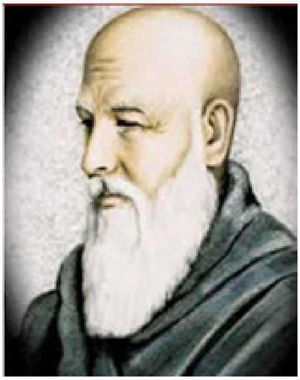
पंजाबमध्ये ढाढी जमात ही संगीतजीवी जमात होती. उत्सव, मंगलकार्य, सण समारंभांना गायन-वादन करणे हे या जमातीचे पारंपरिक काम होते. हिंदुस्थानी समाजातील सोळा संस्कारांतील अनेक संस्कारांना यांना गायन-वादनासाठी आमंत्रण असे. ढाढी हे प्रामुख्याने वार गीते म्हणणारी जमात होती. ही गीते युद्ध प्रसंगात उत्साह निर्माण करणारी होती. ढाढी गायक सारंगी आणि ढड्ढा वाद्याबरोबर गात असत. अनेक ढाढी गायक गुरूंच्या दरबारात गात असत. गुरू हरगोविंद सिंह यांच्या गुरुद्वारात भाई नत्था व भाई अब्दुल्ला हे प्रमुख ढाढी गायक व वादक होते.

नत्थे ढड्ड बजाइआ, अबदुल्ला हथ रबाबा अबदुल्ला ढाढी जस सुनाए ।

भाई अबदुल्ला उत्तम शबद रचनाकार होते. गुरू अमरदासांच्या दरबारात भाई भीखा रामदासांचे शिष्य कवी भाई बाल, गुरू अर्जुनदेवांच्या दरबारात भाई जलाप आणि भाई साल, वारांचे गायन करीत. या सर्व ढाढींच्या 'सवाया' गुरू ग्रंथसाहिबमध्ये समाविष्ट आहेत. इतिहासकारांच्या मताप्रमाणे गुरूंच्या आश्रयाने राहणाऱ्या ढाढींची संख्या ९ होती, तर काहींच्या मते २१ होती. केशव, फिरोज पखवाजी आणि अल्लाह दाद सारंगीया अशी काही ढाढींची नावे संगीततज्ज्ञांनी दिली आहेत.

गुरुद्वाराप्रमाणे पंजाबच्या सूफी दर्गाहमध्ये सोळाव्या व सतराव्या शतकात संगीताचा प्रसार झाला. यामध्ये सर्वांत प्रमुख सूफी कवी आणि संत म्हणून शाह हुसैन यांचे नाव घेतले जाते (इ.स. १५३८-९९). शाह हुसैन यांचे वडील शेख उस्मान ढड्ढे हे वीणकर होते. शाह हुसैन हे कादरी संप्रदायाचे महत्त्वाचे फकीर होते. ते टप्पा गायकीत निष्णात होते. होळी आणि बसंत उत्सवात ते उत्साहाने गायन करीत. पंजाब आणि इतर ठिकाणी कादरी संप्रदाय वाढवण्यात त्यांचे मोठे योगदान होते. त्यांचे, गुरू अर्जुनदेव आणि बादशाह जहाँगीर असे दोघांबरोबर चांगले संबंध होते. त्यांनी सर्वप्रथम 'काफीया' गायन प्रकारांची रचना केली. त्यांचे माधो नावाच्या मुलावर अत्यंत प्रेम होते. त्यामुळे त्यांचे माधोलाल हुसैन म्हणून नाव प्रसिद्ध झाले. शाह हुसैन यांनी वैष्णव परंपरेतून आणि लोकवाङ्मयातून प्रेरित होऊन मधुराभक्तीच्या रचना केल्या. त्यांना काफी गायन प्रकार म्हटले गेले. त्यांनी धमार आणि होळीचे गायन केल्याचाही उल्लेख आढळतो.

शाह हुसैन यांचे काफीये रागदारीत निबद्ध होते. त्यांच्या अनेक काफीयांचा समावेश आदि ग्रंथात केला गेला. सूफी कव्वाली गायन प्रकारात काफीयांचा अंतर्भाव केला गेला. त्यांनी आपल्या एकशेपासष्ट काफीया रचना पस्तीस रागांमध्ये निबद्ध केल्या. सिरी, गौडी, सिंदुरा, तुखारी, केदार, काफी, कल्याण इत्यादी रागांचा वापर त्यांनी त्याकाळी या गायन प्रकारासाठी केला. शाह हुसैन यांच्या 'काफीया'चा प्रसार नंतरच्या काळात सय्यद अब्दुल्लाह कादरी ऊर्फ बुल्लेशाह आणि शाह अब्दुल लतीफ यांनी केला. बुल्लेशाह यांचे गुरू गुलाम मूर्तजा होते. त्यांनी राग झिंझोटी, केदार, भैरव, प्रभाती, धनाश्री, सिंदुरा, सिंध भैरवीमध्ये रचना केल्या. शाह अब्दुल लतीफ हे सिंध प्रांतातले प्रसिद्ध संगीतकार होते. त्यांच्या काव्यांचा संग्रह 'शाह-जो-रिसालो'मध्ये त्यांनी विविध रागांच्या नावांवर आधारित प्रकरणे लिहिली. त्या प्रकरणांना त्यांनी 'सूर' असे नाव दिले. शाह अब्दुल लतीफ यांनी कविता संग्रह तीस 'सूर'मध्ये विभाजित केला. त्यांनी जुन्या रागांप्रमाणेच स्वनिर्मित रागांमध्ये या रचना निबद्ध केल्या. राग कल्याण, सोहनी, सोरठ, केदार, सारंग, आसा, रामकली, पूरब, प्रभाती, कामोद, देसी या प्रचलित रागांबरोबरच खान भात, सुरी राग, सामुंडी, माझुरी, हुसैनी, खहोरी, रिप्पा, कर्याल या लोकधुनांवर आधारित रागांवर त्यांनी काव्य निबद्ध केले. सतराव्या शतकापर्यंत पंजाबच्या शाही दरबारामध्ये धृपद शैलीच्या गायनालादेखील राजाश्रय मिळाला. संगीततज्ज्ञांच्या मते स्वामी हरिदास यांचे शिष्य दिवाकर पंडित ऊर्फ सुरज खाँ आणि सुधाकर पंडित ऊर्फ चाँद खाँ हे पंजाब येथील तलवंडी रियासतीमध्ये राहिले. त्यांनी तिथे खंडहार बानीचा प्रसार केला. तलवंडी घराण्याचे वारसदार मुहम्मद हाफीज खाँ यांनी सांगितल्यानुसार तलवंडी घराण्याचे मूळ पुरुष हे अकबर दरबारातील मल्क नत्थनजी हे धृपदीये होते. त्यांना बादशाहने तलवंडी गाव इनाम म्हणून दिले. जहाँगीर



(शाह हुसेन)

काळात नत्थनजी यांच्या सुपुत्रांची, मुहम्मद नाई, जहाँगीर दाद, परवेझदाद, खुररमदाद, छत्तर खाँ, हमजा खान नावे 'नग्मा सरायन-ए-हिंद' म्हणून जहाँगीरनामा मध्ये येतात. हे सर्व तलवंडी घराण्याशी संबंधित कलाकार होते. त्यानंतरच्या मुगल बादशाहाकडे बडे मन्नु खाँ, छोटे मन्नु खाँ, कईम खाँ, बुरहान खाँ, इस्लाम खाँ, मियां अत्तार आणि कलंदर बक्ष दरबार गायक म्हणून होते असे हाफीज खाँ म्हणतात.

तलवंडी घराण्याचे वैशिष्ट्य सांगताना त्यांनी या घराण्यातला इतर घराण्यापेक्षा सर्वांत महत्त्वाचा फरक सांगितला की, धृपदातील हिंदू संगीत तत्त्वज्ञानच्या मूल्यांऐवजी, या घराण्यात इस्लामी तत्त्वज्ञानाच्या मूल्यांचा अवलंब केला गेला. त्यांनी आलाप गायन प्रकाराला शरिअत, तरीकत, हकीकत आणि मारिफत या चार स्तरांत विभागले. त्यांच्या मते रागाची शुद्धता आणि योग्य पद्धतीने गायलेले धृपद केवळ असरदारच नाही तर औषधी होऊ शकतो. शरिअतमध्ये कलाकाराने राग अचूक व्याकरणाचे, ज्यात आरोह-अवरोह, वादी-संवादी स्वरांचे दर्जे इ.चा समावेश असतो, त्याचे प्रदर्शन करावे. तरीकातमध्ये राग वाक्यांचा वापर, प्रत्येक सप्तकातील शुद्ध स्वरांचे सात दर्जे, शुद्ध स्वरांच्या खालचे कोमल, अति कोमल स्वर अवरोहात आणि तीव्रतम, तीव्रतर अतितीव्र आरोहात वापरावे असे म्हटले आहे. हकिकत आणि मारिफत या दोन स्तरांचे वैशिष्ट्यपूर्ण प्रदर्शन हे तलवंडी घराण्याचे वैशिष्ट्य म्हणून ते सांगतात. त्यामध्ये भैरवी, मालकंससारख्या शुद्ध रूपाच्या रागांमध्ये सरक, मारक, लाग, रुला, छपका, ठोक, मींड, गमक आणि सूत हे बारा तान प्रकार (गानक्रिया) वापरले जातात, आणि या स्तरामध्ये मध्य ते द्रुतलयीचा वापर केला जातो. धृपद शैलीत एकानंतर एक गायल्या जाणाऱ्या या स्तरांमधला शेवटचा स्तर निष्णात गायकानेच गाण्याची प्रथा तलवंडी घराण्यात होती असे दिसून येते. सतराव्या शतकात मुघल दरबारातील राग रसाचा केलेला चिकित्सक अभ्यासाचा प्रभाव त्या काळातील तलवंडी कलाकार आणि गुरूंवर पडलेला असावा असे वाटते. असे म्हणतात की पंजाबमधील धृपदाचे दुसरे घराणे, 'शाम चौरासी घराणे'देखील सुरज खाँ आणि चाँद खाँ पासून निर्माण झाले. त्यांचाही तलवंडी घराण्याशी संबंध होता असे दिसून येते. पंजाबमधील होशियारपूर जवळील शाम चौरासी ही या घराण्याची जन्मभूमी असल्याचे सांगितले जाते. ज्यांच्या ताब्यात चौऱ्यांशी गावे होती, त्या शाम शाह फकिरांच्या नावाने हे घराणे निर्माण झाले, असे काही संगीततज्ज्ञांचे मत आहे. या घराण्याचे श्रेष्ठ कलाकार म्हणून उस्ताद साई करीम यांचे नाव घेतले जाते. ते सतराव्या ते अठराव्या शतकात जम्मू आणि काश्मीरच्या महाराजांचे राजगवई होते. ते केवळ गायनातच नाही तर वादनातदेखील निष्णात होते. त्यांचे समकालीन बाबा इनायत अली सिद्धहस्त वीणावादक होते. साई करीम आणि बाबा इनायत अली यांची जुगलबंदी त्याकाळी खूप प्रसिद्ध होती. काही संगीततज्ज्ञांच्या मते नायक बैजू आपले शिष्य गोपाल लाल यांच्याबरोबर काश्मीरला जाताना होशियारपूरच्या जवळील बिजवाडा येथे थांबले. तेथे बऱ्याच गायकांनी त्यांच्याकडून धृपदाचे शिक्षण घेतले. त्यामुळे तेथे त्यांची शिष्य परंपरा वाढली.

जम्मू आणि काश्मीर

सोळाव्या शतकात बादशाह अकबराने काश्मीर जिंकले आणि त्याला अफगाण प्रांतातील काबूल सुभ्याला जोडले. बादशाह शाहजहाँ याने नंतर त्याचा स्वतंत्र सुभा निर्माण केला. काश्मीरवर सातत्याने स्वाऱ्या झाल्यामुळे पंधराव्या शतकातील जैनुल अबदीन बादशाहनंतर फारसा सांगीतिक विकास झाला नाही. त्यांच्या काळात आलेल्या इराणी आणि हिंदुस्थानी गायकांमुळे मूळ काश्मिरी संगीतावर त्यांच्या संगीताचा प्रभाव पडला. त्यामुळे इराक, चारगाह असे इराणी राग आणि बिलावल, आसावरी, तोडी, खमाज, तिलंग, सोहनी, पूर्वी सारखे हिंदुस्थानी राग या प्रांतात प्रचलित होते. त्याचबरोबर नवा आणि रहावी हे रागसुद्धा प्रचलित होते. काश्मीरमध्ये मकाम पद्धत रूढ झाली होती. आलाप गायन ज्याला ते लहरा म्हणत, मकाम गायनाच्या आधी म्हटली जात असे. ती तालबद्ध असत. साधारणतः दुयक्का तालात (तीनताल) ती गायले जात. मकामचे गायन धृपदप्रमाणे होई. काश्मीरच्या संगीतातील सांगीतिक शब्द निराळे होते. ते स्थाईला 'जमीन' व अंतऱ्याला 'बैत' म्हणत. षड्ज स्वराला 'स्वरबंध' म्हणत असत. क्रमाने पुढे जाणाऱ्या स्वरांना ते 'पहला बन्ध' म्हणून अशाप्रकारे 'छठ्ठा बंध'पर्यंत त्यांनी नावे दिली होती. समेच्या टाळीला सुपर्द, विलंबीत लयीला तुंगर आणि द्रुतला दुगना, चौगुना अशी नावे होती. दुयक्का, इकताला, चपअन्दाज, सेहताल, दुरोय, नीम दोर, हाजीज, मुखम्मस, नीम सकील इ. ताल काश्मीरमध्ये प्रचलित होते.

राजस्थान

सोळाव्या शतकात राजस्थानातील अनेक राजांनी बादशाह अकबराचे मांडलिकत्व स्वीकारले होते. आमेरचे राजा मानसिंह बादशाह अकबराच्या नवरत्नांपैकी एक होते. राजपूत राजांकडे संगीताला राजाश्रय देण्याची जुनी परंपरा होती. राजा मान प्रमाणेच बिकानेर रियासत हीसुद्धा बादशाह अकबराशी नातेसंबंधाने जोडली गेली होती. बिकानेरचे राजे राव कल्याण सिंह हे अकबर साम्राज्यातील महत्त्वाचे मनसबदार होते. त्यांची मुलगी बादशाह अकबराला दिली होती. बिकानेरच्या राठोड परंपरेमधील राजे अनूपसिंहदेखील कलेचे आश्रयदाते होते. ते औरंगजेब याच्या विश्वासातील एक महत्त्वाचे मांडलिक होते. औरंगजेब याने त्यांना राजनिष्ठेचे बक्षीस म्हणून दोन हजार सवार आणि साडेतीन हजार पायदळ देऊन, त्यांना 'महाराजा' या पदवीने सन्मानित केले होते. महाराजा अनूपसिंह हे संस्कृतचे विद्वान होते. त्यांनी अनेक स्वाऱ्या करून त्या त्या भागातील हस्तलिखिते बिकानेरला आणली व त्यांचा खूप मोठा संग्रह केला. त्यांच्या दरबारी अनेक कलाकार व विद्वान आश्रयास होते. त्यात प्रसिद्ध संगीतज्ञ भावभट्ट हेही होते. ते केवळ संगीतच नाही तर न्याय, अलंकार, साहित्य, काव्य इ. मध्येही पारंगत होते.

भावभट्ट

भावभट्ट यांचे मूळ गाव माळव्यातील अभीर देशातील धवलपूर होते. त्यांच्या आजोबांचे नाव तानभट्ट (तानप्पा) होते, जे स्वतः मोठे संगीत शास्त्रकार होते. वडिलांचे नाव जनार्दन भट्ट असून आईचे नाव स्वप्नभवा होते. जनार्दन भट्ट बादशाह शाहजहाँच्या दरबारातले प्रसिद्ध दरबार गायक होते. त्यांना बादशाहने 'सभामंडलमंडन संगीतराज' ही पदवी दिली होती. भावभट्टचे

संगीत शिक्षण आपल्या वडिलांकडे झाले. ते पहिल्यांदा शाहजहाँच्याच दरबारात संगीतज्ञ होते. बादशाहचे पुत्र शाहशूजाच्याकडून त्यांना 'संगीतराय' ही पदवी प्राप्त झाली होती. नंतर ते राठोड कुलाचे महाराजा अनूपसिंह यांच्या आश्रयास गेले. तेथे त्यांना 'अनुष्टुप चक्रवर्ती संगीतराय' ही पदवी मिळाली. महाराजांच्या आज्ञेवरून त्यांनी 'अनूप संगीत विलास', 'अनूप रत्नाकर' आणि 'अनूपांकुश' हे संगीत विषयक ग्रंथ लिहिले.

या ग्रंथांत 'संगीत रत्नाकर'पासून 'हृदयप्रकाश'पर्यंत, अनेक पूर्ववर्ती ग्रंथांची उद्धरणे दिली आहेत. त्यातही प्रामुख्याने 'रत्नाकर'बरोबर दामोदरचे संगीतदर्पण, पुण्डरीक विठ्ठल यांचे सद्रांगचन्द्रोदय, रागमाला, रागमंजरी, सोमनाथचे राग विबोध, अहोबलचे संगीत पारिजात, श्रीनिवासचे रागतत्त्व विबोध, हृदयनारायणदेव यांचे हृदय प्रकाश, तसेच अनामिक लेखकांचे संकीर्णरागाध्याय, रागकुतूहल आणि शृंगार हाट यांचे संदर्भ त्यांनी आपल्या ग्रंथात घेतले.

अनुपसंगीत विलास

'अनुपसंगीतविलास'मध्ये त्यांनी नाद, स्वर, राग यांच्यावर प्रकाश टाकला आहे. त्यांनी श्रुतीचे गात्रज आणि यंत्रज असे दोन भाग केले असून स्वर आणि श्रुतीतला भेद सांगताना स्वर हा अनुरणनयुक्त नाद असून श्रुति ही अनुरणनरहित असते, असे म्हटले आहे. या ग्रंथात स्वरलक्षण, मूर्च्छना, तान, रागलक्षण यांतील भेद इ. वर्णने 'रत्नाकर' आणि 'पारिजात'च्या संदर्भाने केली आहेत. रागमिलाप विषयी सांगताना भावभट्ट यांनी ब्रज भाषेचा वापर केलेला दिसतो. उदाहरणार्थ

जो दरबारि सो सुद्ध शुद्ध कहावे मलार मिलायके नायाकि जानौ ।
बागेसरी धनासिरि के मिले मेघ मिले तो अडानोहि मानौ ।।
होत सहानो मिले फिरोदस्तक पूरिया जैतसिरी सुर सानौ ।
मंगलाष्टक सोइ कहावत भाव कहे षटभेदानि जानो ।।
मुद्रिक गारो हुसेंनिओ काफि मिले विधिभेद बखानत हैजू ।
सोरठि और खंबावति सों मिले द्वादसभेद यो मानत हैजू ।।
गौर कर्णाट कर्णाटि भेद द्वै यों मुनिभेदनि पानत हैजू ।
मूरछना ग्रह अंस ओ न्यासनि मेल मिलापिनी जानत हैजू ।।

(महाराज अनुपसिंह)

भावभट्ट यांनी वीसपेक्षा जास्त रागांतील भेदांचे वर्णन 'अनूप संगीत विलास'मध्ये केले आहे.

अनुपसंगीत रत्नाकर

अनुपसंगीत रत्नाकर या ग्रंथात केवळ दोनच अध्याय, स्वराध्याय व रागाध्याय आहेत.

तसेच बहुतांश गोष्टी 'रत्नाकर' मधून थोड्याफार फरकाने त्यांनी उद्‌धृत केल्या आहेत.

भावभट्ट यांच्यावर रागाध्यायात पुण्डरिक विठ्ठलांचा प्रभाव असल्याचे दिसते. अनुपसंगीत रत्नाकरातील रागाध्याय लिहिताना त्यांनी 'राग मंजरी' या ग्रंथाची शैली घेतलेली दिसते. धृपद लक्षण, कुआड लक्षण, मेल वर्णने, रागध्यान त्यांनी ग्रंथात दिली आहेत. त्यांनी शुद्ध ठाठदेखील पुण्डरिक विठ्ठलांचा मानला आहे. तसेच राग वर्गीकरण, राग मंजरीच्या पद्धतीने केले आहे.

अनुपसंगीतांकुश

'अनुपसंगीतांकुश' हा बाकीच्या दोन ग्रंथांपेक्षा लहान ग्रंथ आहे. त्यांनी रागाध्यायाला आलाप मंजरी म्हटले असून या ग्रंथात सोमनाथाचे गमक भेद, अहोबलाच्या वीणेवरील घात व पात विवेचन, वादनातील हस्तक्रिया इ. ची त्रोटक वर्णने दिली आहेत. भावभट्टांच्या या ग्रंथावरून लक्षात येते की, सतराव्या शतकानंतर संगीतातील संस्कृत ग्रंथांची परंपरा क्षीण होत गेली. जे काही ग्रंथ लिहिले गेले, त्यामध्ये पूर्ववर्तींचे अनुकरण होते. जेवढी ग्रंथसंपदा निर्मिती सतराव्या शतकात झाली तेवढी त्यानंतरच्या शतकात झाली नाही. मौखिक परंपरा आणि क्रियात्मकतेला पुढील काळात अधिक महत्त्व प्राप्त झाले.

धृपदातील बानी

तानसेन यांच्या काळापासून वंशपरंपरेने घराण्याची परंपरा सुरू झाली. तानसेन यांच्या घरातून तीन घराणी उद्‌भवली. त्यांचे एक पुत्र बिलास खाँ यांच्या वंशाने धृपदातली गौरहार (गोबरहार) बानी स्वीकारली. तर दुसरे पुत्र सूरतसेन यांनी डागूर बानी स्वीकारली. जावई भूपत खाँ यांच्याकडून बीन वादनातले सेनिया घराणे उदयास आले. याशिवाय अकबर दरबारातील नोहार सुजान खाँ यांनी नौहार बानी आविष्कृत केली. भूपत खाँ यांच्याकडे वादनाबरोबर धृपद गायनाची डागूर आणि खंडार बानीदेखील प्रसारित झाल्या. संगीतज्ञांच्या मते गौरहार बानी शुद्ध गीतीमधून आविष्कृत झाली. त्यात मींडचे प्रमाण इतरांपेक्षा अधिक होते. डागूर बानीमध्ये मींडेबरोबर गमक अंगाचा कलात्मक प्रयोग अधिक केला गेला. खंडार बानीमध्ये गमकांची लय ही इतरांच्या तुलनेत विलंबित असते, तर नोहार बानीमध्ये अलंकारांचा उपयोग केला होता. अठराव्या शतकात धृपद शैली गायनात या बानी संपूर्ण हिंदुस्थानात गायल्या गेल्या. गौरहार बानी तानसेन वंशजांकडून पुढे प्रचलित झाल्या. खंडार बानी ही बेतिया, दरभंगा प्रदेशात गायली गेली. तर नोहार बानीचा प्रसार आग्र्याचे रहिवासी सुजान खाँ यांनी बादशाह महम्मद शाह रंगीलेंपर्यंत केला. अठराव्या शतकापर्यंत धृपद-धमार गायन, ख्याल गायन-वादनाच्या जवळपास पंधरा शैली हिंदुस्थानात प्रचलित झाल्या. त्या खालील प्रकारे

१) रबाब, बीन आणि धृपदातल्या सेनिया घराण्याचा स्वीकार बनारस आणि लखनऊ येथील संगीतकारांनी केला. त्यात जफर खाँ बासित खाँ हे प्रमुख होते.
२) लखनऊ येथील निर्मल शाह यांनी सेनिया घराणे प्रचलित केले.
३) कव्वाल बच्चे घराण्याचे मुहम्मद खाँ यांच्याकडून लखनऊ आणि ग्वाल्हेर घराण्याला योगदान मिळाले.

४) ग्वाल्हेर ख्याल घराण्याची निर्मिती हद्दू खाँ, हस्सू खाँ, नत्थू खाँ यांच्याकडून झाली.
५) आग्र्याचे धृपद-धमार घराणे अकबर काळातील हाजी सुजान खाँ यांच्याकडून प्रस्थापित झाले.
६) लखनऊच्या हैदर खाँ यांनी बेतिया या धृपद घराण्याची स्थापना केली.
७) सेनियाच्या बहादूर खाँ यांनी विष्णुपुर धृपद घराणे स्थापन केले.
८) पंजाबमध्ये धृपदातले तलवंडी घराणे प्रस्थापित झाले.
९) लाहौर येथील पंजाब घराणे सदारंगांच्या शिष्यांनी पुढे नेले.
१०) जयपूरच्या बहराम खाँ यांनी धृपदातील डागूरबानी घराणे स्थापन केले.
११) अतरौली येथे धृपद आणि ख्याल घराणे स्थापन झाले.
१२) निर्मल शाह यांचे सुपुत्र उमराव आणि त्यांच्या शिष्यांनी सहारनपूरचे सरोद वादनाचे घराणे स्थापन केले.
१३) अमृत सेन यांनी जयपूर सतार वादनाचे घराणे स्थापन केले.
१४) बासत खाँ यांचे शिष्य नियामतुल्ला खाँ यांनी सरोद घराणे स्थापन केले.
१५) उमराव खाँ यांचे शिष्य गुलाम मुहम्मद खाँ यांनी लखनऊचे सतारीचे घराणे स्थापन केले.

भरतवाक्य

चैतन्यं सर्व भूतानां विवृत्तं जगदात्मना, नादब्रह्म तदानन्दमद्वितीय उपास्महे ।
नादोपासनया देवा ब्रह्मा विष्णू महेश्वरः भवन्युपासिना नूनं यस्मादेने तदात्मकः ।।

संगीत रत्नाकरातील नादाध्यायामधील या श्लोकातून नादब्रह्माची म्हणजे संगीताची अवधारणा आध्यात्मिक स्तरावर केलेली दिसून येते. भारतीय संगीताचे लक्ष्य 'नादब्रह्माची' उपासना आहे, असे सर्वच संगीततज्ज्ञांनी सांगितले होते. त्यामुळे संगीत परंपरा विशेषतः मार्गी संगीत, मंदिराच्या अनुषंगाने वाढली. प्राचीन काळातील शासक कुरू, मगध, पंड्या, चोल, सातवाहन, वाकाटक, पल्लव, चालुक्य, हर्ष पासून मध्ययुगीन गुर्जर, राष्ट्रकूट, पाल, परमार इत्यादी राजवटींनी मंदिर संगीताला मुबलक आश्रय दिला. ग्राम, जाती, मूर्च्छना इ. गायन पद्धती मध्यकाळाच्या अगोदर प्रचलित होत्या. साधारण आठव्या शतकात मतंगमुनी यांनी बृहद्देशी या ग्रंथातून प्रादेशिक संगीताचा, ज्याला देशी संगीत म्हटले, त्याचा प्रचार केला. 'राग' ही संकल्पना याच काळात प्रस्थापित झाली. मतंगमुनींनी देशी संगीताच्या 'सामुग्रीची' मांडणी 'मार्गी' (शास्त्रीय) पद्धतीने केली. प्रादेशिक संस्कृतीच्या वाढत्या प्रभावाने, देशी संगीताला मोठ्या प्रमाणावर राजाश्रय मिळाला. तेराव्या शतकापर्यंत देशी संगीताचे 'मार्गी'मध्ये परिवर्तन झाले होते. मतंगमुनींनी 'राग' या संकल्पनेबरोबर 'गीति' या नावाने सात प्रकारच्या गायन पद्धतींवर चर्चा आपल्या ग्रंथातून केली. त्यातील शुद्धा, भिन्ना, वेसरा, गौडी आणि साधारणी गीति पुढच्या काळात टिकून राहिल्या. तेराव्या शतकातील संगीत ग्रंथ 'संगीत रत्नाकर'मध्ये या गीतिंचा उल्लेख आढळतो. या काळापर्यंत 'राग' ही संकल्पनादेखील विस्तारली जाऊन एकूण दोनशेचौसष्ट रागांचा उल्लेख शारंगदेवांनी 'संगीत रत्नाकरात' केला आहे.

'संगीत' हा भारतीय राज्य शासन पद्धतीत ज्ञान संस्कार मानला गेला असल्यामुळे दक्षिणेतील चालुक्य, चोल, होयसळ, कदंब इ. साम्राज्यांमध्ये राजघराण्यातील स्त्री-पुरुषांना कला शिक्षण अनिवार्य होते. बाराव्या शतकात कल्याणी चालुक्यचे राजा सोमेश्वर यांनी आपला मुलगा विक्रमादित्यासाठी राजविद्या शिक्षणाचा मार्गदर्शक ग्रंथ म्हणून 'अभिलाषार्थ चिंतामणि' किंवा 'मानसोल्लास' नावाचा ग्रंथ लिहिला. त्यात राजाने इतर विद्यांबरोबर संगीत कलेत पारंगत असावे म्हणून ऐंशी श्लोकांचे दोन संगीत अध्याय लिहिले आहेत.

उत्तर भारतात नाटकांमधून संगीत गायनाच्या पद्धती रूढ होत्या. गुर्जर, प्रतिहार, परमार, सोळंकी शासकांच्या काळात पौराणिक नाटके व काव्य प्रकारातून संगीताचा वापर केला जात होता. स्त्रियांनादेखील कला, संगीत आणि नाट्याचे शिक्षण दिले जात असल्याचा उल्लेख कल्हणकृत 'राजतरंगिणी', 'कथासरित्सागर', 'कुट्टिनीमत' काव्यामध्ये आढळतो. मतंगमुनींच्या 'राग' आणि 'गीति' प्रकारानंतर 'प्रबंध' गायन पद्धती संपूर्ण भारतात

प्रचलित झाली होती. प्रबंधाचा सर्वप्रथम उल्लेख बाराव्या शतकातील कवी जयदेव यांच्या 'गीतगोविंद'मध्ये येतो. बारा सर्गांत बांधलेल्या त्यांच्या अष्टपदी अनेक राग व तालांत बांधल्या असून त्यांना 'प्रबंध' म्हटले गेले होते. नंतरच्या शतकात शारंगदेवकृत 'संगीत रत्नाकरात' प्रबंध विषयक विस्तृत विश्लेषण आढळते.

पूर्वकालीन आणि तत्कालीन संगीत पद्धतींवर सविस्तर भाष्य करणारा, तसेच पूर्ण भारतात आढळून येणाऱ्या गायन प्रकारांचे संकलन ज्या ग्रंथात केले गेले, तो 'मेरूदंड' ठरलेला ग्रंथ 'संगीत रत्नाकर' तेराव्या शतकात यादव साम्राज्याचे बलाढ्य राजे, सिंघणराय यांच्या काळात लिहिला गेला. सात अध्यायांत लिहिल्या गेलेल्या या ग्रंथातील पहिले तीन अध्याय गायनाचे, नंतरचे दोन तालाध्याय व वाद्याध्याय आणि शेवटचे दोन अध्याय नृत्याचे आहेत. या ग्रंथात शारंगदेवांनी रागांचे निर्मिती स्रोत, प्रबंधांचे प्रकार, ताल पद्धती इत्यादींचे सविस्तर विश्लेषण केले आहे. पूर्व प्रसिद्ध आणि अधुना प्रसिद्ध असे भेद करून त्या रागांचे रंग, वर्णन, रागांच्या देवता, गायनकाळ आणि रस याविषयी माहिती त्यांनी दिली आहे. 'राग-रागिणी' वर्गीकरणाची माहितीही या ग्रंथात आढळते. प्रबंधाचे चार प्रमुख प्रकार, सूड प्रबंध, सालगसूड, अलिक्रम प्रबंध आणि विप्रकीर्ण प्रबंध यांचे सविस्तर वर्गीकरण व वर्णन संगीत रत्नाकरात आले आहे. राग-रागिणी गायन पद्धतीचा विकास चौदाव्या शतकात महाराणा कुंभा यांच्या 'संगीतराज', मुनी सुधाकलश यांच्या 'संगीतोपनिषदसारोद्धार' या ग्रंथांमधून झालेला दिसून येतो. संगीत रत्नाकरनंतर राग वर्गीकरणाच्या दोन पद्धती विकसित झाल्याचे दिसून येते. त्या राग-रागिणी वर्गीकरण पद्धती आणि मेल वर्गीकरण पद्धती अशा नावाने पुढील काळात प्रसिद्ध झाल्या. रागाप्रमाणे ताल पद्धतीदेखील चौदाव्या शतकात विकसित झाल्या. संगीतातील पहिले फारसी पुस्तक 'गुन्यात्-उल-मुन्या' या ग्रंथात, रत्नाकरामधील शुद्ध प्रबंधातील 'झोंबड' प्रबंधाला 'झुमरा' या नावाने उल्लेखित केल्याचे आढळते. शारंगदेवांच्या संगीत रत्नाकरातील प्रबंध प्रकारांच्या नोंदी, पुढील शतकातील ग्रंथांमध्ये दिसून येतात.

पंधराव्या शतकात जौनपुरच्या इब्राहीम शर्कीच्या सल्तनतीत, अलाहाबादजवळील 'कडा' येथे पहिली संगीत परिषद झाली. त्या वेळी अनेक संगीत ग्रंथांवर चर्चा होऊन 'संगीत शिरोमणी' या ग्रंथाची रचना संगीत विद्वानांनी केली. त्यामध्ये प्रबंधांचे पूर्वीचे स्वरूप आणि नाव व त्याचे तत्काळात बदललेले स्वरूप व नाव याची नोंद घेतली गेली. सूड प्रबंधातील 'वर्तनी' प्रकाराचे नाव बदलून अकबर काळात 'स्वरवर्तनी' आणि त्यानंतरच्या काळात 'सुरावर्तनी' झाल्याची नोंद दिसून येते. सालगसूड प्रबंधातील ध्रुव आणि मंठ प्रबंधांचा उल्लेख नंतरच्या काळातील ग्रंथांमध्ये आढळतो. याच प्रबंधांमधून 'ध्रुवपद' किंवा 'धृपद' या गायन प्रकाराची निर्मिती झाली असे काही संगीतज्ञांचे मत आहे. प्रबंधाप्रमाणेच ताल पद्धतीचे बदललेले स्वरूप नंतरच्या काळातील ग्रंथात नोंदवले गेले. रत्नाकरातील निस्सारू आणि कुडुक्क ताल, झपताल आणि एकतालाशी साम्य असणारे होते. चौदाव्या शतकापर्यंत प्रबंध गायकी समाजातील सर्व स्तरांत गायली जात होती. यादव साम्राज्यात कवी नरेंद्र, आणि गोपाल नायकांसारखे दरबारी कलाकार, तर दामोदर पंडित आणि नामदेवांसारखे भक्तिमार्गातील गायक प्रबंध गायन करीत असत. देवगिरीचे राजगायक गोपाल नायक हे त्या काळातले असामान्य कलाकार म्हणून संपूर्ण देशात प्रसिद्ध होते. त्यांचे

राग कदम्ब आणि कुडुक्कु तालावर प्रभुत्व होते. तेराव्या शतकाच्या शेवटी त्यांना दिल्लीच्या अल्लाउद्दीन खिलजी यांच्या दरबारात नेले गेले. तेथे त्यांची भेट खिलजी दरबारातले प्रसिद्ध कवी आणि चिश्ती पंथाचे सुफी संत निज़ामुद्दीन औलिया यांचे शिष्य अमीर खुस्रो यांच्याशी झाली. अमीर खुस्रो हे प्रतिभावंत कवी आणि इराणी संगीताचे जाणकार होते. ते हिंदुस्थानी संस्कृती आणि संगीताचे चाहते होते. स्वत:ला 'तुती-ए-हिंद (हिंदुस्थानाचा पोपट) म्हणवून घेण्यात त्यांना अभिमान वाटे. त्यांचे पीर निज़ामुद्दीन औलिया यांनादेखील हिंदुस्थानी संगीत अतिशय प्रिय होते. त्यांच्या प्रोत्साहनाने अमीर खुस्रो यांनी गोपाल नायक यांच्याबरोबर सांगीतिक चर्चा केली असावी. शास्त्रकारांच्या मतानुसार भारतीय संगीत आणि फारसी व अरबी संगीताचा संकर या काळात झाला. त्यालाच इन्द्रप्रस्थ मत किंवा चतुर्दण्डी संप्रदाय म्हटले गेले.

चौदाव्या शतकापर्यंत संपूर्ण देशात एकसंध असलेली भारतीय संगीत कला, या शतकानंतर विभाजित होऊ लागली. तेराव्या शतकानंतर उत्तर भारतात मिश्र संस्कृती रुजली जाऊ लागली होती. सुरुवातीला केवळ मध्यपूर्व आशियातून आलेल्या लोकांना दरबारात अधिकारपद मिळत असे. काही काळानंतर मिश्र संस्कृतीच्या संकरातून उत्पन्न झालेल्या संततीला दरबारात मानाचे स्थान मिळू लागले. दरबारात चंग वादनाबराबर वीणावादनाचादेखील आनंद सुलतान घेऊ लागले. अशा मिश्र वंशात जन्मलेले अमीर खुस्रो यांना दरबारातले शाही संगीत आणि निज़ामुद्दीन औलिया यांच्या 'समाअ'मधील लोकसंगीत समजण्याची संधी मिळाली होती. त्यांनी दर्गाहमध्ये गायल्या जाणाऱ्या कौल, कल्बाना, नक्ष, निगार, बसित, फारसी, फर्द, ख्याल आणि तराने अशा मिश्र काव्य प्रकारांची रचना केली. ते फारसी आणि हिंदुस्थानी संगीतात बांधले आणि कव्वालांच्याद्वारे त्यांचे गायन होऊ लागले. मिश्र संस्कृतीबरोबर मिश्र संगीताच्या प्रसारात अमीर खुस्रो यांचे योगदान खूप मोठे राहिले आहे. या मिलाफातून अनेक संकीर्ण राग आणि ताल निर्माण झाले.

भारतामध्ये 'समाअ'ची सुरुवात अजमेरच्या ख्वाजा मोइनुद्दीन चिश्ती यांनी केली. 'समाअ'मध्ये संगीताला खूप महत्त्व दिले जाते. ख्वाजा मोइनुद्दीन यांनी सूफी तत्त्वज्ञानाच्या प्रसारासाठी भारतीय भाषेत गायन करण्याची सुरुवात केली. हजरत निज़ामुद्दीन औलिया यांनी संगीताचा सर्वाधिक वापर करून चिश्ती सूफी परंपरेचा प्रसार केला. यांच्याच काळात कव्वाली या गायन प्रकाराचा विकास झाला. कव्वालांच्या गायनातून सूफी संप्रदाय उत्तरेपासून दक्षिणेतील गुलबर्गा शहरापर्यंत पसरला गेला. औलिया यांनी हजारो शिष्य निर्माण केले. त्यातील जर्जरीबक्ष आणि गेसूदराज या प्रमुख शिष्यांकडून दक्षिणेत हिंदुस्थानी राग-रागिण्या लोकांच्या कानावर पडल्या. चौदाव्या शतकात कमकुवत झालेल्या खिलजी राजसत्तेला हरवून गाझी मलिक तुघलक यांनी तुघलक साम्राज्याची पायाभरणी केली. मुहम्मद बिन तुघलक यांनी दिल्लीतील राजधानी दख्खनमधील दौलताबाद येथे आणली. त्यांच्याबरोबर अनेक कव्वाल दक्षिणेत आले. त्यांनी दक्षिणेत दिल्लीतील इन्द्रप्रस्थ मताचा प्रसार केला. परिणामी राग वर्गीकरणाच्या मेलकर्ता सिद्धांताची स्थापना या काळात झाली. या सिद्धांताचे जनक स्वामी विद्यारण्य यांच्या प्रेरणेने होयसळ साम्राज्याचे सरदार हरिहर आणि बुक्का राय यांनी विजयनगर साम्राज्याची स्थापना केली. विद्यारण्य यांनी पन्नास रागांचे वर्गीकरण पंधरा मेलांमध्ये केले.

हिजाज मकामापासून हेजूज्जि मेलाची रचना करून त्यांनी संकर संगीताला एक प्रकारची मान्यता दिली. तसेच शारंगदेवांच्या रागविस्तारीकरणाच्या 'राग आलापना' पद्धतीचा प्रसार त्यांनी 'संगीतसार' या ग्रंथामधून केला. याच काळात राजपुतान्यातील मेवाड राज्याचे राजा हम्मीर यांनी 'श्रृंगारहार' नावाच्या संगीत ग्रंथाची रचना करून राजपूतांची पूर्वापर चालत आलेल्या संगीत आणि नाटकाची परंपरा पुढे चालू ठेवली. गुजरात प्रांतात मात्र संगीत परंपरेत बदल झाला होता. हिंदुस्थानी आणि इराणी अशा दोन्ही संगीत परंपरांचा प्रसार हिंदुस्थानी कलाकार आणि कव्वालांनी केला होता. त्या काळात लिहिले गेलेले हिंदुस्थानी संगीतावरील पहिले फारसी पुस्तक 'गुन्यात्-उल-मुन्या'मध्ये प्रथमत:च संगीतातील पारंपरिक संकल्पना कालबाह्य ठरल्याची नोंद सापडते. लेखकाने प्रचलित संगीत पद्धतींवर आपले मत व्यक्त करून तत्कालीन संगीताचे बदलते संदर्भ दिले आहेत. या काळापर्यंत कलेतल्या सौंदर्य कल्पना, तंत्र आणि विस्तार पद्धती इ. मधील बदलांची क्रिया स्थिर झाल्याचे पुस्तकावरून दिसून येते. कव्वाली 'समाअ'मधून दरबारात गेल्यामुळे त्यात झालेल्या बदलांचा संदर्भ या ग्रंथात सापडतो. कव्वालांमध्ये 'रागदारी' संगीताच्या शास्त्रीय ज्ञानात वाढ झाल्याचा उल्लेख या ग्रंथात आलेला आहे. तसेच संगीत रत्नाकरातील काही गायन परंपरांची नोंदही या पुस्तकातून प्राप्त होते. प्रबंध गायकीतून धृपद गायकीकडे जाणाऱ्या प्रवासात 'गुन्यात्-उल-मुन्या' या ग्रंथाचे महत्त्व यामुळे अनेक पटीने वाढले गेले आहे.

चौदाव्या शतकात ईशान्य भारतात चर्यापदे गायली जात होती. बौद्ध धर्माचा प्रभाव असलेली चर्यापदे अनेक भाषा आणि अनेक रागांमध्ये गाईली गेली होती. त्यामध्ये प्रामुख्याने पटमंजरी रागांचा वापर आढळून येतो. आसाम प्रांतात भक्ती चळवळीची सुरुवात या काळात झाली होती. पंधराव्या शतकातील शंकरदेव आणि माधवदेव यांनी या चळवळीला पुढे नेले. बोर गीतांची रचना करून त्यांनी रागदारी संगीत जन-सामान्यांपर्यंत नेले. चौदाव्या शतकाच्या शेवटी तैमूरच्या दिल्ली स्वारीने तुघलक यांचे साम्राज्य मोडकळीस आले. या संधीचा फायदा घेऊन अनेक सेनापतींनी आपापले प्रांत स्वतंत्र म्हणून घोषित केले व ते स्वत: शासक झाले. अशा प्रकारे गुजरात, माळवा आणि जौनपूर या रियासती स्वतंत्र झाल्या. दक्षिणेत बहामनी आणि विजयनगर साम्राज्याने आपापली साम्राज्ये बलवान केली. उत्तरेत तोमर वंशाच्या राजांनी ग्वाल्हेरला स्वतंत्र राज्य म्हणून घोषित केले.

पंधराव्या शतकाच्या मध्यापर्यंत संपूर्ण देशात राजकीय धुमश्चक्री सुरू होत्या. मध्यपूर्व भागातून झालेल्या आक्रमणांमुळे, देशात स्थायिक झालेले इराणी आणि अरबी लोक, आपल्याबरोबर तेथील संस्कृती घेऊन आले. राजसत्तेच्या प्रभावाने धर्मांतरित झालेले स्थानिक माणसे आणि स्वत:ची संस्कृती व अस्मिता जपण्यासाठी धडपडणारी राजसत्ता यांच्या घुसळणीतून नवीन सामाजिक आणि सांगीतिक संस्कृती निर्माण झाली होती. सुधाकलश लिखित 'संगीतोपनिषद्सारोद्धार' (इ.स. १३५०) 'गुन्यात्-उल-मुन्या' (इ.स. १३७५) मलिक शाह संकलित 'संगीत शिरोमणी' (इ.स. १४२८) आणि कल्लिनाथाच्या 'कलानिधी'मधून (इ.स. १४५०-६०) पूर्वीच्या संगीतात मूलभूत बदल घडत असल्याचे दिसून येते. या काळात प्रादेशिक संगीताचे वर्चस्व वाढले. रागगायन पद्धती, ताल पद्धतीमध्ये भेद निर्माण होऊन देशात हिंदुस्थानी आणि कर्नाटक संगीत असे दोन संगीत प्रवाह निर्माण होण्याच्या प्रक्रियेला जोर

मिळाला. या घुसळणीतून पिचलेल्या सामान्य जनतेला दिलासा देणारी भक्ती चळवळ याच काळात दृढ होऊ लागली. वल्लभ संप्रदाय, वारकरी संप्रदाय, निंबार्क संप्रदाय असे अनेक पंथ या काळात सक्रिय झाले. या चळवळींमधून सूरदास, हरिदासांसारखे असामान्य गायक व अनेक नवे राग आणि गायन प्रकारांची निर्मिती झाली. ग्वाल्हेरचे शासक, राजा मानसिंह तोमर यांनी वल्लभ संप्रदायाच्या सांप्रदायिक संगीताचा (हवेली संगीत) आधार घेऊन 'धृपद' हा गीतप्रकार संशोधित केला. जौनपूरचे सुलतान हुसेन शर्की यांनी स्थानिक गायन प्रकाराला परिष्कृत करून 'चुटकुला' हा गायन प्रकार निर्माण केला. तसेच जौनपुरी तोडी, जौनपुरी आसावरीसारख्या अनेक रागांची रचना केली. राजा मानसिंह आणि त्यांचे संगीत मंडळ, ज्यात प्रामुख्याने बैजू, बख्शू, भन्नू, गोपाललाल यांसारख्या नायकांचा समावेश होता, त्यांनी धृपद गायकीचा संपूर्ण उत्तर व पश्चिम भारतात प्रसार केला. पंधराव्या शतकाच्या शेवटी ग्वाल्हेर रियासतीत लिहिले गेलेल्या 'मानकुतूहल' या संगीत ग्रंथात, त्याकाळी लोकप्रिय असलेल्या राग-रागिणी वर्गीकरण पद्धतीची माहिती समाविष्ट केलेली दिसते. राग आणि रागिण्यांचा संयोग करून नवीन रागांची निर्मिती करणे, हे या काळातले व्यवच्छेदक लक्षण होते, असे मानता येऊ शकते.

राजा मानसिंह यांचे समकालीन लोधी राजसत्तेतदेखील संगीताला 'इल्म' अर्थाने राजाश्रय मिळाला होता. सिकंदर लोधी यांचे पंतप्रधान मियाँ बहावा यांच्या प्रोत्साहनाने दरबारी कवी हम्मद ऊर्फ वाहवा-अल्काबुली यांनी संगीत रत्नाकराचा फारसी अनुवाद 'लहजत-ए-सिकंदर शाही' या नावाने केला. याच काळात काश्मीरचे लोकप्रिय शासक झैनुल अब्दिन यांनी संगीत कलेला उदार राजाश्रय दिला. त्यांच्या सहिष्णू वृत्तीमुळे राज्यात सौहार्दाचे वातावरण तयार झाले होते, तसेच त्यांचे त्यांच्या शेजारच्या राजांबरोबर अत्यंत सलोख्याचे संबंध होते. झैनुल यांनी 'रबाब' वाद्याचा प्रसार काश्मीरमध्ये केला. त्यांचे संगीत प्रेम पाहून उत्सव प्रसंगी ग्वाल्हेरचे राजे मानसिंह यांनी त्यांना 'संगीत चुडामणि' आणि 'संगीत शिरोमणि' हे ग्रंथ सप्रेम भेट दिल्याचा उल्लेख इतिहासात सापडतो. याच काळात मेवाडचे नरेश राणा हम्मीर यांचे सुपुत्र राणाकुंभा यांनी 'संगीत राज' हा संगीत विषयक महत्त्वपूर्ण ग्रंथ लिहिला. राणा कुंभा वीणावादनात निष्णात होते. 'संगीतराज'ची निर्मिती संगीताची शास्त्रार्थ चर्चा करून त्यातील गुह्यार्थाची उकल व्हावी म्हणून केली गेली. संगीत रत्नाकरानंतरचा संगीत शास्त्रावरचा सर्वांत मोठा ग्रंथ म्हणून या ग्रंथाकडे पाहिले जाते. राग वर्गीकरणामधील देशी रागांनाच 'रागध्यान' ही संकल्पना वापरून त्यांनी मेल वर्गीकरण पद्धत आणि राग-रागिणी वर्गीकरण पद्धतीमधील तात्त्विक भेद स्पष्टपणे दाखवले आहेत.

पंधराव्या शतकाच्या उत्तरार्धात इम्मादि देवराय यांच्या कालखंडात विजयनगर साम्राज्यातील संगीताचा परमोत्कर्ष झाला. राजाच्या सांगण्यावरून दरबारातले विद्वान चतुर कल्लिनाथ यांनी संगीत रत्नाकरावरील टीका 'कलानिधी'चे लेखन करून मेल वर्गीकरण पद्धतीची पुष्टी केली. त्यांच्या काळापर्यंत संगीत रत्नाकरातील संगीत पद्धतीत बदल झाल्याची नोंददेखील त्यांनी आपल्या ग्रंथात केली. याच कालखंडात 'उगाभोग' नावाचा गायन प्रकार उदयास आला, ज्यातून नंतरच्या काळात भजन आणि कलाक्षेप परंपरेचा विकास झाला. या शतकाच्या शेवटी सूलादीगीत आणि कीर्तन हे दोन गायन प्रकार दक्षिणी संगीतात लोकप्रिय झाले.

तुघलक साम्राज्याच्या पतनानंतर सोळाव्या शतकाच्या शेवटपर्यंत म्हणजे दोनशे वर्षे

दख्खनेत बहामनी शासकांची राजसत्ता होती. या कालखंडात दख्खनमध्ये फारसी आणि अरबी संस्कृतीचे प्राबल्य राहिले. या काळात संस्कृती संकराबरोबर भाषेचा ही संकर झाला. दख्खनी ही संकरित भाषा या राजवटीत निर्माण झाली. संगीत कलेच्या दृष्टीने पाहिले तर सुफी आणि कव्वाली परंपरांचे वर्चस्व या काळात राहिले. बंदा नवाज ऊर्फ गेसूदराज यांनी 'समाअ'च्या माध्यमातून दिल्लीकडील सूफी संगीत दख्खनेत आणले. त्यामुळे सोळाव्या शतकाच्या शेवटपर्यंत गजल व कव्वाली यांची परंपरा या भागात राहिली. सोळाव्या शतकात दिल्ली प्रदेशात सूर वंशाच्या कारकिर्दीनंतर मुघल सल्तनतीचे राज्य सुरू झाले. इ.स. १५२६ मध्ये स्थापन झालेल्या मुघल राज्याचा शेवट इ.स. १८५७ मध्ये झाला. तीनशेच्या वर वर्षे असलेल्या राज्यकाळात संगीताच्या दृष्टीने अकबरपासून मुहम्मद शाह रंगीलेच्या काळापर्यंत काळ सर्वाधिक उत्कर्षाचा होता. देशाच्या तीन चतुर्थांश भागावर सत्ता असणाऱ्या या सल्तनतीने संगीत कला विकासाचे महत्त्वाचे टप्पे पाहिले. अनेक कलाकार संगीततज्ज्ञांना त्यांनी उदार राजाश्रय दिला.

सोळाव्या शतकाचा काळ हा धृपद गायकीचा सुवर्णकाळ म्हणून मानला गेला. मुघल बादशाह जलालुद्दीन अकबर याने या गायन प्रकाराला मोठ्या प्रमाणात राजाश्रय दिला. त्याच्या दरबारातील नवरत्नांपैकी संगीतरत्न तानसेन यांनी धृपद गायकीला वेगळ्या उंचीवर नेले. असे म्हणतात की तानसेन यांच्या काळापासूनच धृपद गायकीत विविध 'बानी' निर्माण झाल्या. तसेच गायनाची 'घराणे' (वंश) पद्धत सुरू झाली. धृपद गायन प्रकार इतका आकर्षक होता, की तो दरबार, मंदिर यांच्याही पलीकडे जाऊन सर्वधर्मसमभावाकडे गेला. सुफी विद्वान मीर अब्दुल वाहिद बिलग्रामी यांनी फारसी भाषेत रचलेल्या हकायक-ए-हिंदी या धार्मिक काव्य संग्रहातील कवितांचे धृपद शैलीत गायन केले. या ग्रंथातील तीनही अध्यायांचे गायन सुफी गायक 'समाअ'मध्ये करीत. अकबराच्या काळात तानसेनबरोबरच नौबत खान आणि संगीतज्ञ पुण्डरीक विठ्ठल यांनी हिंदुस्थानी संगीत परंपरेत भरीव कामगिरी केली. माळव्याचे शासक बाजबहादूर आणि राणी रूपमती हे शाही कलाकार दाम्पत्य अकबर बादशाहच्या समकालीन होते. त्यांच्या संगीत रचना त्या परिसरात अत्यंत लोकप्रिय होत्या. या कालखंडात धृपद परंपरेबरोबरच 'बीन'वादन परंपरा प्रस्थापित झाली. नौबत खान हे या परंपरेचे प्रवर्तक मानले गेले. बादशाह अकबराच्याच काळात पाश्चात्त्य देशातील व्यापाऱ्यांनी या देशात पहिल्यांदा पाय ठेवला. बादशाह अकबराचे मंत्री, लेखक अबुल फज़ल यांनी 'आईन-इ-अकबरी' या चरित्रात संगीतातील अनेक कलाकारांची नावे नोंदवली आहेत. सोळाव्या शतकात देशाच्या पश्चिम भागात शाह सल्तनतची स्थापना झाली. त्यातील महमूद शाह प्रथम, मुजफ्फर शाह द्वितीय आणि बहादूर शाह हे शासक संगीत कलेचे चाहते होते. बहादूर शाह यांच्या दरबारात शाह सुलतानाच्या राजाश्रयाखाली नायक बख्शू यांनी हजार धृपदे असलेला 'सहसरस' हा ग्रंथ रचला.

सोळाव्या शतकात विजयनगर साम्राज्याचे राजे कृष्णदेवराय यांच्या काळात 'कीर्तन' या गायन प्रकाराला सर्वाधिक महत्त्व प्राप्त झाले. पुरंदरदास या महान कीर्तनकाराने याच काळात कर्नाटक संगीत शिक्षणाची एक प्रणाली तयार केली, जी अतिशय लोकप्रिय झाली. कृष्णदेवराय यांचे जावई रामराजा यांनीही आपल्या राज्यकाळात संगीत कलेला भरपूर

राजाश्रय दिला. ते स्वत: कलेचे चाहते होते, जाणकार होते. संगीत कलेचे महत्त्व ते जाणून होते. त्यांनी दरबारातील विद्वान रामामात्य यांना संगीत विषयातील तत्कालीन शास्त्रीय गोंधळ आणि कला व शास्त्रातील वाढलेली दरी कमी करण्यासाठी संगीत ग्रंथ लिहिण्याची सूचना केली. जुन्या आणि नव्या संगीत पद्धतीचा समन्वय साधताना जुने नियम थोपवण्यापेक्षा हानिकारक नसलेल्या नव्या नियमांशी जुळवून घ्यावे, असा बहुमोल सल्ला रामामात्य यांनी अभ्यासकांना दिला आहे. या शतकात संगीत शास्त्र परंपरा, कला परंपरा बरोबरच भक्ती परंपरेत रागदारी संगीतातील गायन प्रकारांचा वापर केला गेला.

भक्ती चळवळीतील संत चैतन्य महाप्रभू, कबीर, नानक, विद्यापती, मीराबाई, तुलसीदास या संत गायकांनी आपल्या काव्य प्रकारांमध्ये हिंदुस्थानी संगीतातील गायन शैलींचा उपयोग जनप्रसारासाठी केला. त्यांनी गायन प्रकारांमध्ये, विशेषत: कीर्तन व कव्वाली गायन शैलीचा आणि विविध राग व तालांचा वापर केला. गुरुनानकांच्या संपूर्ण गुरुग्रंथाची रचना रागाधिष्ठित आहे. त्यांच्या ग्रंथातील अध्यायांची नावेच रागांच्या नावांशी जोडली गेली आहेत.

सोळाव्या शतकात दख्खन भागातील स्थानिक अधिकाऱ्यांच्या बंडामुळे बहामनी साम्राज्याचे पाच तुकडे झाले. त्यातील अहमदनगरची अहमदशाही, विजापूरची आदिलशाही, गोलकोंड्याची कुतुबशाही आणि बिदरची बिदरशाही या बलाढ्य शाह्या होत्या. कालांतराने बरीदशाही व बिदरशाही संपुष्टात येऊन दख्खनच्या उर्वरीत तीन सल्तनतींनी अनेक वर्षे राज्य केली. तिघांचेही एकमेकांशी नातेसंबंध होते. त्यामुळे तीनही प्रांतांत कलाकारांची ये-जा होत असे. दख्खन सल्तनतीत रागचित्र शैलीतील पहिली लघुचित्रे अहमदनगर येथे काढली गेली. मुर्तुझा निजामशहा यांनी 'फराह बक्ष' नावाने पहिले करमणुकीचे केंद्र बांधले. आदिलशाहीमधील पहिला आदिलशाह युसुफ, अली आदिलशहा आणि इब्राहीम आदिलशाह द्वितीय हे कलासक्त राजे होते. अली आदिलशाह याने रागमाला लघुचित्रांना खूप प्रोत्साहन दिले. त्यांनी संगीत ग्रंथ निर्मितीला प्रोत्साहन दिले. जवाहिर-अल्-मुसीकात-इ-मुहम्मदी नावाचा फारसी-दख्खनी संगीत ग्रंथ याच कालखंडात लिहिला गेला. यात दख्खनी भाषेत संगीत रत्नाकराचे भाषांतर असून या भाषेतले ते पहिलेच काम होते. या ग्रंथाचा फारसीमध्ये पुनःअनुवाद शेख अब्द-अल्-करीम यांनी नंतरच्या काळात मुहम्मद आदिलशहा यांच्यासाठी केला. या ग्रंथात करीम यांनी इस्लामी नादाच्या संकल्पना आणि त्यांचा मनुष्याच्या व्यवहारावर होणारा प्रभाव याचा अंतर्भाव केला आहे. या बरोबरच त्यांनी हिंदुस्थानी रागांचा युनानी चिकित्सा पद्धतीमध्ये वापर दाखवला आहे. अली आदिलशाहचे वारसदार इब्राहीम आदिलशहा द्वितीय यांनी 'किताबे-ए-नवरस' या पुस्तकात दख्खनी भाषेतून धृपदांच्या रचना लिहिल्या. ते स्वत:ला सरस्वती पुत्र मानीत असत. ते स्वत: तंबूर वादक होते. त्यांनी लिहिलेल्या अनेक धृपदांमधून संगीताच्या अर्थाने फारसी मकामांची नावे आणि काव्यार्थाने हिंदू देवी-देवतांची प्रशंसा, असा सुंदर समन्वय दिसून येतो. त्यांच्या दरबारातील शाही चित्रकार फारुख बेग यांनी काढलेले सरस्वतीचे चित्र हिंदू आणि इस्लाम संस्कृतीच्या संगमाचे प्रतीक आहे. इब्राहीम आदिलशहा द्वितीय यांनी बांधलेले नवरसपूर त्यांच्या संगीत कलेवरच्या श्रद्धेचे द्योतक आहे. गोलकोंड्याचे कुतुबशाहदेखील संगीताचे चाहते होते. कुली कुतुबशाह तानशाह यांनी कुल्लीयत-ए-कुली या ग्रंथात काव्याच्या अनेक रचना केल्या. गोलकोंड्याचे तानाशहा मुहम्मद कुतुबशहादेखील

रसिक होते. त्यांच्या पदरी क्षेत्रैय्या नावाचे प्रसिद्ध कवी होते. सोळाव्या शतकात बरीदशाहीमध्ये दासोपंत हे संतकवी होऊन गेले. त्यांनी रचलेल्या अनेक पदांचा संबंध संगीत रत्नाकरातील प्रबंधाशी जोडला जाऊ शकतो. दासोपंतांनी रचलेले गीतप्रकार व त्यांनी वापरलेले राग हे कर्नाटक संगीत आणि हिंदुस्थानी संगीताशी समन्वय साधणारे दिसतात.

सतराव्या शतकात राग-रागिणी वर्गीकरण पद्धती समाजात पूर्णपणे प्रस्थापित झाली होती. या शतकात मुघल बादशाह जहाँगीरच्या राजवटीत संगीताबरोबच चित्रकला आणि काव्याला भरपूर प्रोत्साहन मिळाले. प्रांतिक भाषांना प्राधान्य मिळाल्यामुळे, ब्रज साहित्य (रीती काव्य) आणि संगीत एकमेकांच्या जवळ आले. रागांचे वर्णन शब्दरूपात आल्यामुळे त्यावर आधारित चित्र ज्याला रागमाला चित्रे म्हटली गेली, ती मोठ्या प्रमाणात रंगवली गेली. अनेक संगीत ग्रंथांची रचना या काळात झाली. त्यात श्रीकण्ठ यांचा 'रसकौमुदी', सोमनाथाचा 'रागविबोध', दामोदर पंडितांचा 'संगीत दर्पण' इ. ग्रंथांचे लेखन केले गेले. संगीत दर्पणमधील हनुमान मताला व्यापक समाजमान्यता मिळाली आणि या मतानुसार अनेक चित्रकारांनी रागमाला चित्रे रंगवली. यात राजपुताना भागातील सरदारांच्या जहागिरीत खूप मोठ्या प्रमाणात चित्रे निर्माण झाली.

बादशाह जहाँगीरच्यानंतर बादशाह शहजहाँ मुघल तख्तावर बसला. त्याचा काळ हा संगीताचा सुवर्णकाळ होता. या काळात राग-रागिणी यांच्या वर्णनात देवी-देवता वर्णन मागे पडून, नायक-नायिका भेद असणाऱ्या काव्यरचना होऊ लागल्या. शहजहाँच्या दरबारात पंडितराज जगन्नाथ, तानसेनचे नात जावई लाल खाँ, 'गुनसमुद्र' त्यांची मुले खुशहाल खाँ, बिसराम खाँ यांसारखे निपुण धृपदीये होते. शहाजहाँने नायक बख्शू यांच्या 'सहसरस'मधील धृपदांचे गायन लाल खाँ यांना करायला सांगितले. या काळापर्यंत केवळ क्रियात्मक कौशल्याने धृपद परंपरा पुढे जाण्याचा प्रघात सुरू झाला होता. वंशपरंपरेने निर्माण झालेल्या गायन परंपरेला राजाश्रय मिळण्याचा प्रघात या काळात सुरू झाला. मुघल बादशाहांच्या दरबारात आणि सरदार, उमरावांकडे धृपदाबरोबरच अमीर खुस्रो यांनी लोकप्रिय केलेल्या गायन प्रकारांचे सादरीकरण करण्याची समांतर परंपरा सुरू होती. या काळात खयाल हा गायनप्रकार मुघल दरबारात प्रस्थापित झाला. जौनपूरचे चुटकुले आणि अमीर खुस्रो यांचे 'खयाल' या दोन्ही गायन प्रकारांचा वेगळा वेगळा उल्लेख तत्कालीन ग्रंथात आढळतो. सुफी फकीर शेख बहाउद्दीन बरनावी यांनी गायलेल्या काही ख्याल रचना 'चिश्तिया-इ-बहिश्तिया' या ग्रंथात आढळून आल्या आहेत.

शहाजहाँच्या दरबारात गायकांबरोबर अनेक वादक होते. मुघल चित्रांमध्ये अनेक प्रकारची वाद्ये दिसून येतात. गायनाला स्वर देणाऱ्या तंबोऱ्याचे अस्तित्व याच काळात निर्माण झाले. सतराव्या शतकात अहोबल यांनी लिहिलेल्या 'संगीत पारिजात' या ग्रंथात पहिल्यांदा तंबोऱ्याचा उल्लेख आढळतो. शतकाच्या उत्तरार्धात बादशाह औरंगजेब सत्तेवर आल्यानंतर संगीत ग्रंथाची मोठ्या प्रमाणावर निर्मिती झाल्याचे दिसून येते. स्वत: औरंगजेब हा संगीत कलेचा जाणकार होता. त्याला हिराबाई आणि उदयपुरी नावाच्या दोन संगीत निपुण प्रेयसी होत्या. त्याच्या सुरुवातीच्या कारकिर्दीत खुशहाल खाँ, बीन खाँ, बिसराम खाँ यांसारखे गायक दरबारात होते. औरंगजेब याच्या राज्यारोहणाच्या वेळी झालेल्या संगीत

उत्सवांचे वर्णन अनेक परदेशी इतिहासकारांनी केलेले आढळते. गायकांमधील हयात सरस नैन खान यांना 'गुननिधान' या पदवीने आणि किरपा पखवाजी यांना 'मृदंगराय' या पदवीने गौरवल्याचे उल्लेख ग्रंथांमध्ये येतात.

या काळात फकीरुल्लाह यांचे रिसाल-ए-दर्पण, शम्स-अल्-अस्वात्, मिफ्ताह-अल्सरुद इ. संगीत विषयक ग्रंथ लिहिले गेले. मुघल दरबार आणि मुघल साम्राज्याच्या सुभेदारांच्या दरबारी या काळात अनेक संगीत ग्रंथांची निर्मिती होण्यामागचे कारण संगीत केवळ मनोरंजन न राहता तो दरबारी सभ्यतेच्या प्रतीकाचा आणि कल्याणकारी प्रभावाचा शोध विषय झाला होता. त्यामुळे या काळात अनेक संस्कृत संगीत ग्रंथांचे फारसी भाषेत अनुवाद झाले होते. संगीत बंदीचा निर्णय हा औरंगजेबाचा वैयक्तिक निर्णय होता. त्यामुळे त्याच्याशिवाय त्याचे पुत्र, पुत्री यांच्या संगीत रसिकतेची उदाहरणे या काळात दिसून येतात. फकीरुल्लाह यांच्या 'रिसाल-ए-दर्पण'मधून तत्कालीन कलाकारांची सविस्तर जंत्रीच आपल्याला वाचायला मिळते. सतराव्या शतकात लिहिल्या गेलेल्या दोन महत्त्वाच्या ग्रंथांचा, (संगीत दर्पण व संगीत पारिजात) नंतरच्या शतकातील अनेक ग्रंथकारांनी आधार घेऊन त्यातील संगीत शास्त्रावर भाष्य केले. त्यात पं. श्रीनिवास, हृदयनारायण देव, लोचन यांची नावे प्रामुख्याने पुढे येतात.

दक्षिण भारतातील, तंजावूर प्रांतात याच काळात व्यंकटमखींनी 'चतुर्दण्डी प्रकाशिका' या ग्रंथाची रचना करून त्यांनी गणिती पद्धतीने केलेल्या बहात्तर मेलकर्ता पद्धत, पुढील काळातील राग वर्गीकरण पद्धतीसाठी महत्त्वाची ठरली. या काळानंतर हिंदुस्थानी संगीताची कर्नाटक संगीताशी देवाणघेवाण कमी झाली. सतराव्या शतकात महाराष्ट्रात छत्रपती शिवाजी यांचे राज्य होते. आपले वडील शहाजीराजे भोसले यांच्या पावलावर पाऊल टाकीत त्यांनी स्वराज्याची स्थापना केली. या काळात महाराष्ट्रात कीर्तन परंपरा जास्त फोफावल्या. तरीसुद्धा रामदास स्वामी, शिवराम स्वामी, तुकाराम यांच्या संत काव्यातून हिंदुस्थानी संगीताच्या राग-तालांचा व संकल्पनांचा संदर्भ सापडतो. बंगालमध्ये या काळात सय्यद आलोल हे संगीतज्ञ झाले. त्यांनी 'रागतालनामा' व 'पद्मावती' नावाच्या दोन ग्रंथांची रचना केली. हे ग्रंथ संपूर्ण बंगालमध्ये लोकप्रिय झाले. उडीसामध्ये कृष्णदासांचे 'गीतप्रकाश', गजपती नारायण देव यांचा 'संगीत नारायण' हे संगीत ग्रंथ लोकप्रिय होते. आसाममध्ये सतराव्या शतकात 'रागेर-मालिता' नावाची रागकथारूपाची संकल्पना लोकप्रिय होती. शंकरदेवांनी रूढ केलेली रागपद्धती, नंतरच्या काळात अहोमचे राजे स्वर्गदेव रुद्रसिंह यांनी पुढे नेली. सत्तरीय संगीत व ओंजपाली परंपरांमधून रागदारीचा प्रसार वाढला.

पंजाबमध्ये गुरुनानकांनी सुरू केलेली सबद कीर्तनाची परंपरा या शतकात पुढे सुरू राहिली. सतराव्या शतकापर्यंत शीख संप्रदायाच्या दहा गुरूंनी वेगवेगळ्या रागांमध्ये केलेल्या रचनांचे प्रशिक्षण देण्यासाठी 'टकसाली'ची (प्रशिक्षण केंद्रे) स्थापना झाली. गुरुद्वारांबरोबरच सुफी दर्ग्यामधून रागदारी संगीताचा प्रसार झाला. सुफी संत शाह हुसैन यांनी अनेक काफीये रागदारीत बांधले. नंतरच्या काळात बुल्लेशाह आणि शाह अब्दुल लतीफ यांनी या काफीयांचा प्रसार केला. सतराव्या शतकात पंजाबमध्ये धृपदातील तलवंडी घराण्याची स्थापना झाली.

■■■

BIBLIOGRAPHY

1) Hindustani Music- Thirteenth for twentieth centuries, eds. Jope Bor, Fracoise 'Nalini' Delvoye, Jane Harvey, Emmie te Nijenhius, Publisher and Distributor- Manohar Publishers and Codarts, New Delhi, 2012.
2) Raga and Ragini by O.C. Ganguly- Nalanda Books on Asian Art- Nalanda Publication.
3) Sangit Darpanam of Chatura Damodatram- Saraswati Mahal- Series no. 34, S. Gopalan Publishers.
4) Telling and Texts: Music literature and Performance in North India- 15th and 16th centuries, Francesca Orsini, Open Book Publishers, U.K.
5) Muntakhabu- T- Tawarikh- Abdu-l- Qadir- Ibn- i- Mulukshah known as Al- Badoani, Vol. III, Translated and edited by Wolseley Hig, Asiatic Society, Calcutta.
6) Ragvibodha of Somnatha, ed. Pandit Subrahmanya Sastri, Adyar Library, 1945.
7) Sangit Raga Kalpa druma, compiled by Lt. Krishnananda Vyas Deva, Raga Sagar Volume I (Revised Edition), ed. Nagendranath Vasu, Bangiya Sahitya Parishad, Calcutta, 1914.
8) Music in the Jhananga Sutra, Mukund Lath, Jijnyasa: a journal of the history of ideas and culture Vol. I, 1972.
9) The Ain- I- Akbari by Abu- I- Fazl Allami, translation by Colonel H.S. Jarrett, Vol. III, ed. Jadunath Sarkar, Oriental Books (Third Edition), 1978.
10) Historical development of Indian Music- A Critical Study, Swami Prajnananda, K.L. Mukhopadhyay, Calcutta, 1964.
11) A Historical Study of Indian Music, Swami Prajnanada, Ananddhara Prakashan, 1965.
12) Hindu Music and the Gayan Samaj, Balwant Trimbak Sahasrabudhhe, Bombay Gazette Steam Press 1887.
13) 419 Illustration of Indian Music and Dance in Western Indian Style, Vidya Sarabhai Nawab, Sarabhai Manilal Nawab, 1964.
14) Muntakhabu- I- Tawarikh- Abdul- I- Qadir, Ibn- I- Muluk Shah, Vol. II, Atlantic Publishers and Distributors, 1990.
15) Sikh Musicology, Shri Guru Granth Sahib hymns of the human spirit by Gurnaam Singh, Kanishka Pubslihers 2009.
16) Some Cultural Aspects of Muslim rule in India, S. M. Jaffar, Muhammad Sadiq Khan (Peshawar), London.
17) Sultans of the South, eds. Navina Najat Haider and Marika Sardar, Metropolitan Museum of Art, New York, 2011.

18) The Tuzuk- I- Jehangiri, translated by Alexander Rogers, India Office Library, 1909.
19) Sangit Sar, Part I, Swaradhyay, compiled by Maharaja Swami Pratapsinha of Jaipur, Arya Bhushan Press Pune, Poona Gayan Samaj.
20) The Chaturdandi Prakashika of Sri Venkatmakhi of Tanjore Part I, Music Academy, Madras, 1934.
21) The origin and development of Dhrupad and its bearing on Instrumental Music, E.S. Parera, K.P. Bagchi and co., 1994.
22) Indian Classical Music and Gharana Tradition, K.C. Mehta, Readworthy Publications.
23) Bahr- al- Asrar- Mahmud, Amir Wali Balkhi, 1624.
24) A Cultural History of India, A.L. Basham, Oxford University Press, 1975.
25) History of Medieval Hindu India Vol, I, C.V. Vaidya, Oriental Books, 1921.
26) Kings of Kashmir Raj Tarangini, Kalhan Pandit, English Translation by Jogesh Chandar Dutt, Tribner and co., London.
27) Hindustani and Persio Arabian Music, Divya Mansingh Kaul, Kanishka Publishers and distributors.
28) Cultural History of Assam, Dr. Birinchi Kumar.
29) M' ariph- ul- Naghmat Part II and III, compiled by Muhammad Nawab Ali Khan Saheb, transliteration and editing by Arijit Mahalanabis and Kishan Patel.
30) The lost world of Hindustani Music, Kumar Prasad Mukherji, Penguin Random House India.
31) Perspectives on Music Ideas and Theories, Ashoka Da. Ranade, Sanctum Books.
32) Sitar and Sarod in the 18th and 19th centuries, Allyn Minner, Motilal Banarsidas, New Delhi, 1997.
33) The life of music in North India: The organisation of an Artistic Trandition, Daniel M. Neuman, Wayne State University Press, 1980.
34) Hindustani Music- a study of its development in 17th and 18th centuries, Najma Parveen Ahmad.
35) Hindustani Music in Colonial Bombay, Aneesh Pradhan, Three Essays Collective, Gurgaon, Haryana, 2004.
36) Sangeet Samrat Khansaheb Alladiya Khan My Life, translated by Amlan Dasgupta and Urmila Bhirdikar, Therma, Calcutta, 2012.
37) Agra Gharana- Tradition, Musical philosophy and Repertoire. Ramanlal Mehta, translated by Arijit Mahalanabis, Create Space Independent Publishing Platform, 2017.
38) Pillars of Hindustani Music, B. R. Deodhar, translated by Ram Deshmukh, Popular Prakashan, Bombay, 1993.
39) Performing Arts: Writers of Ancient India, Dr. D. B. Kshirsagar, Royal Publication, 2017.

40) The evolution of Khayal, M.V. Dhond
41) Ghunyatu'l Munya, Shahab Sarmader, Indian Council of Historical Research in association with Northern Book Centre, New Delhi, 2003.
42) A Social History of Music in South India: From the Tanjore Court to the Madras Music Academy, Lakshmi Subramaniam, Oxford Press.
43) Music of India, William Jones and N. Augustus Willard, K. K. Publications, 2016.
44) Geeta Prakash, Krishnadar Badjena
45) On Music and musicians of Hindustan, Ashok Da. Ranade, Bibliophile South Asia
46) Compositional forms of Hindustani Music- A Journey, Vijaya Chandorkar, Mushiram Manoharlal and sons, New Delhi.
47) Two Men and Music, ed. Janaki Bakhl, Oxford University Press, 2005.
48) Tulsidas, Devendra Singh, National Book Trust, 2005.
49) Saint Dasopant, Sanshodhan Mandal Prakashan, Ambajogai.
50) The Stage music of Maharashtra, Ashoka Da. Ranade, Sangeet Natak Akademi, 1986.
51) Nidhu Babur Toppa, Ramnidhi Gupta
52) Maratha Walla Painting, Dr. B. K. Apte, Maharashtra State Board for Literature and Culture, 1988.
53) Tanjavur Painting of the Maratha Period Vol. I, Jaya Appaswami
54) Speaking of the Self- Gender Performance and Autobiography in South Asia, ed. Anshu Malhotra, Sichoen Lambat Hurley
55) Cultural History of the Kingdom of Awadh, Madhu K. Trivedi
56) Muhammad Quli Qutub Shah, Masud Hussain Khan
57) Khayal: Creativity within North India's Classical Musical tradition, Bonnie. C. Wade, Munshiram Manoharlal, 1997.
58) Visualization of Indian Classical Music, Nameeta Shah (Thesis)
59) Life of Guru Nanak Deo- Kartar Sinha, Lahore Book Shop, Amritsar.
60) "Indian and Afghan influences on Persian Musical Culture during 18th and 19th centuries", Amir Hosein Pourjavala, Paper presented in Conference on Music in the world of Islam, Assilah, August 2007.
61) The Music of India, Arthur Popley, Nabu Press, 2010.
62) English verses et to Hindu music in honour of His Royal Highness the Prince of Wale, Sourindra Mohun Tagore, J. N. Hasle and co., Presidency Press, Calcutta.
63) "The music evolution of Lucknow", James Kippen, Vol. 10, Tornos India Pvt. Ltd.
64) Development of Hindustani classical Music in 19th and 20th centuries, Rama Saraf, Vidyanidhi Prakashan, 2011.
65) Indian Music, Bhavanrao A. Pingle, Education Society's Press, 1898.
66) Hindi Film Song, Music Beyond Boundaries, Ashok Da. Ranade, Bibliophile South Asia, 2006.
67) Universal History of Music, S.M. Tagore, Sanjay Prakashan, Delhi,

1896, republished 2005.
68) The History of Ancient and Medieval Nepal in a nutshell with some comparative traces of foreign history, 1972.
69) Tala Paintings, Usha Ranade and Kamal Chavan, Itihas Sanshoshan Mandal, Pune
70) The Garland Encyclopedia of World Music, Alison Arnold, Routledge, Taylor and Francis Group
71) The Last Mughal, William Dalrymple, Bloomsbury Publishing, 2006
72) Fifty Tunes, Sourindra Mohun Tagore, 1878.
73) Muraqqa- I- Dehli, Dargah Kuli Khan, translated by Shekar, Chander and Shama Mitra Chenoy, Deputy Publication, Delhi, 1989.
74) The Music of Hindostan, A.H. Fox Strangways, Oxford University Press, 1865.
75) The making of Indo-Persian Culture: Indian and French Studies, eds. Muzaffar Alam, Francoise 'Nalini' Delvoye, Marc Garborieau, Manohar Publishers and Distributors, 2000.
76) Hindu Music from various Authors, Sourindro Mohun Tagore, 1882.
77) Contributions of Saints and seers to the music of India, ed. Shantsheela Sathiyanathan, Kanishka Publishers, 1996.
78) Indian Heritage of Gharana Music, Pandits of Gwalior, Meeta Pandit. Shubhi Publications, 2018.
79) Sangitopanishad Saroddhan, Vachanarcharya Sudhakalash, GNAC, Oriental Institute of Baroda, 1967.
80) Hindustan before Musalman, Chintaman Vaidya
81) History of Ancient India- Earliest time to 1000 A.D., Radhey Shyam Chaurasia, Atlantic Publisher
82) Culture of Encounters: Sanskrit at the Mughal Court, Audrey Truschke, Penguin Random House India
83) Study of Indian Music, Captain Ostwal
84) Kitab- al- Shifa Abu Ali Ibn Sina (980- 1037 CE)
85) Mauizah- I- Janhangiri, Muhammad Baqir Najim- i- Sani, translation by Sajda Sultan Alvi, Cambridge University Press
86) Introduction to Indian Music, Chaitanya Deva, Publications Division, M/O Information and Broadcasting Govt. of India, 2015.
87) A History of Arabian Music till the XIIIth century, Henry George Farmer, Luzac and co, London, 1929.
88) Sangeet Aditya Part I, Shastri Adityaramji, edited with notes by Keshavlal and Laxmidas, Nirnaysagar Press, Bombay, 1889.
89) Sangita Chandrika or A treatise on Hindu music Part II, Gopeshwar Banerji, 1917.
90) Indian Classical Music and Sikh kirtan, Gobindsingh Mansukhani, London, 1982.
91) Snagita Raga Kalpadruma, compiled by Late Krishnananda Vyasdeva, Ragasagara Vol. I

92) Sangitadamodarah of Shubhankara, ed. Mangesh Ramkrisha Telang, Janardan Sakharam Kudalkar- Nirnay Sagar Press, 1920.
93) Ramamatya's Swarmela Kalanidhi, ed. M.S. Ramaswami Aiyer, The Annamalai University, 1932.
94) Mughal and Deccani Painting from the collection of National Museum, Dr. Daljeet
95) Music and song in Persia: The Art of Avaz, Lloyd Miller, Routledge Library Editions
96) Mystical Dimensions of Islam, Annemarie Schemmel
97) **नारद विरचित: संगीत मकरंद,** ed. Mangesh Ramkrishna Telang, Janardan Sakharam Kudalkar- Nirnay Sagar Press, 1920.
98) **संगीत कारामृत– तुलजेंद्र भूपालप्रणीतम,** ed. Pt. S. Subramanyam Sastri, Madras Sangeet Academy, 1942.
99) Architecture and Art of the Deccan Sultanate – George Michell, Mark Zebrowski Publisher – The Cambridge University Press, 1999

ARTICLES

1) A Bishnupur Gharana – An interview with Pt. Sujit Bandopadhyay
2) A Comparative Study of The Ragatattvavibodha of Srinivas and Sangit Parijat of Ahobal, D. B. Kshirsagar, Jodhpur (Music Library Archive)
3) A glimpse at the world of Inayat Khan, a pioneering Indian musician in the West, Aneesh Pradhan
4) A History of Arabian Music, Ramachandra, 1929.
5) A history of Indian Literature: Emmie Te Nifenheus, Otto Harrassowitz, Wiesbaden.
6) A New Development in Asian Studies: An Indtroduction, Facoise Devloye
7) A Theology of Feeling: The Radhavallabhi Monsoon in the 18th century, Richard Williams in Monsoon Feelings: A History of Emotions in the Rain, ed. Imke Rajamani, Margaret Pernau and Katherine Butler Schofield, Niyogi Books
8) Agra Gharana, Jayvant Rao, Sahapedia
9) Amir Khusraus Contributions to Indian Music: a preliminary survey, Dileep Karan, Sangeet Natak Vol. XLII No. 4, 2008.
10) An Old Assamese Work on Rhythm in music, Dr. Maheshwar Neog, V. Raghavan (Music Library Archive)
11) Anecdotes of Accompanists, Ramkrishna Das, Academia.edu
12) Bazbahadur and Rupmat, A. Karim, University of Chittagong
13) Blog- Mandira Das
14) Blogspot- Vishnupur Gharana – an Interview with sujit Bandopadhyay by Arijit Mahalanabis
15) Brief History of Music, Ritiwk Sanyal, Dhrupad Music Society
16) Canonical Hindustani Music treatise of Aurangzebs Alamgirs reign, Katherine Butler Schofield, post on the British Library Asian and African Studies Blog.

17) Chief musicians to the Mughal Emperors: the Delhi kalawant biraderi, 17th to 19th centuries (Revised edition), Katherine Schofield, The SHAMSA database, 2015.
18) Classical Music in Nepal, Parsuram Poudel, Journal of Fine Art Campus.
19) Contribution of pre trinity music composers to the Karnatak Music - Shodhganga
20) Contribution of the Marathas of Tanjore to art and architecture, Dr. N. Neela and Dr. G. Ambrosia
21) Courtesans of Hyderabad and beyond: Claiming Significance, Karen Leonard
22) Dancing Girls in 18th Century Rajasthan, Shashi Arora, Jstor Journal vol. 65, 2004.
Debating shastriya sangeet.blogspot.com
debatingshastriyasangit.blogspot.com
23) Delight, Devotion, and the Music of the Monsoon at the court of Emperor Shah Alam II, Katherine Schofield, in Monsoon Feelings: A History of Emotions in the Rain, Niyogi Publications, New Delhi
24) Depiction of Raginis, Shodhganga, Chapter two
25) Description of Tambura in Sangit Parijat, Arti Rao, Swar Bharti Digest of Bharti Vidyabhavan Delhi Kendra, 2018.
26) Description of tambura in Sangita parijata, Arati Rao, Swar Bharati Digest, Bharratiya Vidya Bhavan, 2018.
27) Devatamaya: Rupa of Ragas Ragadhyana Shlokas Rag- Ragini Classification, Premalata Nagarjan
28) Dhrupad in Pakistan: the Talwondi Gharana, D. K. Widdes Basara Khali
29) Dhrupad Song Texts, T. L. Rana, Presentation in the Seminar language of music at Banaras Hindu University.
30) Dialectics of Defeat: Some Reflections on Literature, Theatre and Music in Colonial India, G.P. Deshpande, Economic and Political Weekly Vol. 22 No. 50.
31) Did Aurangzeb Ban Music? Questions for the Historiography of his Reign, Katherine Butler Brown, Vol. 41 No. 1
32) Dilli Gharana – Ramesh Mishra
33) Drone, Bonnie C. Wade
34) Evolution of Khayal and different Gharanas, Dr. Snigdhatanu Banerjee
35) Farrukh Beg- The Mughal Court Painter S.P., Proceedings of the Indian History Congress Vol. 39 No. 1, 1978.
36) Forms and Styles of Hindustani music in Bangladesh: Special references to Khyal and Thumri in Contexts of Gayaki and Tantkari, MPA Nusrat Mumtaz
37) From Nautch Girl to Tawaif- Converted, Vijay Prakash Singh, South Asian Review Vol. 35 No. 2, 2014.
38) Ghulam Ali Khan and his last Patron: the Mughal Prince Fakhruddin, Jeremiah Lost, Academic.edu
39) Hereditary Musicians, Hindustani Music and the Public Sphere in the late nineteenth century, Adrian Mc Neil, Journal of South Asian Studies, Calcutta, March 2018.
40) Hidden in plain view: Brijbhasha poets at the Mughal Court, Allison Busch
41) Hindustani Classical Music reform movement and the writing of history 1900 to 1940, Eriko Kobayashi.

42) Hindustani Music in the 20th century, Wim van der Meer, Martinus Nijhoff Publishers Hague/ Boston/ London.
43) Immergence of Vishnupur gharana and its arrival in Calcutta – Website Shodhganga
44) Impact of Western Music on India, Takako Inoue
45) Indian History for Civil Services
46) Indian Philosophy of Music, Willaim Jackson, Dept. of Religious Studies, Indiana University, Purdue University, Indiana Polis.
47) Instruments and Music Culture in 18th century India: The Solvyns Portraits, Robert L. Hardgrave and Stephen M. Slawek, Asian Music Vol. 20 No. 1.
48) Jammus Classical Music Heritage, Lalit Gupta.
49) Kind Sarafoji II of Tanjavur and European Music, Prof. Indira Vishwanathan, article in The Hindu
50) King Serfoji II of Thanjavur and European Music Indira Peterson, Abstract of Lecture- Demonstration at the Music Academy of Madras.
51) Krishna is the truth of man Mir Abdul Wahid Bilgramis Haqiq- i- Hindi and the Circulation of Dhrupad and Bishnupad, Fracesca Orsini, 2010.
52) Lawani Poems and Cultural History of Medieval Maharashtra, Varsha S. Shirgaonkar, Proceedings of the Indian History Congress Vol. 56, 1995.
53) Learning to taste the emotions of Mughal Rasik, Katharine Butler Schofield.
54) Manliness and Imperial Service in Mughal North India, Rosaling O Hanlon, Journal of Economic and Social History of the Orient Vol. 42 No.1
55) Maratha Court in the Karnataka, B. Muddachari, Proceedings of the Indian History Congress Vol. 28, 1966.
56) Maratha Paintings, Kamal Chavan, Bulletin of the Deccan College, Vol. 58/59, 1999
57) Mauroz: A Court Festival of Medieval India, S.N. R. Rizvi and Poonam Pant, Proceedings of the Indian History Congress Vol. 63, 2002.
58) Mela classification after Pudarik Vitthal Concept of Mela, N. Ramnathan, Journal of Madras University.
59) Music and its many memories: Complicating 1947 for the Punjab, Radha Kapuria in Partition and the Practice of Memory, eds. Churnjeet Mahn and Anne Murphy, Palgrave Macmillan, 2018.
60) Music and Musical Instruments in Karnataka- Inscriptions
61) Music and Society in North India: from the Mughals to the Mutiny, Jon Barlow and Lakshmi Subramaniam, Economic and Political Weekly Vol. 42 No. 19.
62) Music in the Balance: Language, Modernity and Hindustani Sangeet in Dharwad, Tejaswini Niranjana, Economic and Political Weekly, 2013
63) Music Patronage in the Sultanate of Gujarat- a survey of sources, Francoise Delvoye
64) Music, Lyrics and the Bengali Book: Hindustani Musicology in Calcutta 1808-1905, Richard Williams, Music Letters 97:3, 2016.
65) Musical Life in 19th century Calcutta as a component in the History of a secondary Urban Centre, Charles Capwell, Asian Music Vol. 18 No. 1
66) Musical Literature of Bengal, Narayan Chaudhari, Indian Literature Vol. 16 No. ½
67) Naad Rup, Frist and special issues, College of Music and Fine Arts, Banaras Hindu University, Journal No. 6, 1961.

68) National, Modern, Hindu? The Post-Independence Trajectory of Jaladhars Harballabh Music Festival, Radha Kapuria, The Indian Economic and Social History Review Vo. 55 no. 3.
69) One Space, Many Stories: Tawaifs Kothas and the Congress House in Bombay/ Mumbai during the Twentieth Century, Geeta Thatra, Urban Aspirations in Global Cities, 2013.
70) Patrons of Indian Classical Music form the Bygone Era, Ramkrishna Das
71) Performance as Protest: Thumri and Tawaifs Quest for Artistic Autonomy, Sharmana D. Purkayastha, Rupakatha Journal of Interdisciplinary Studies in Humanities, Vol. V No. 2, 2013.
72) Performing Modernity: Musicophilia in Bombay/ Mumbai, Tejaswini Niranjana
73) Performing the Drone in Hindustani Classical Music: What Mughal Paintings show us to hear, Bonnie C. Wade, The World of Music, Vol. 38 No. 2
74) Perspectives on Performance practice: Hindustani music in nineteenth and twentieth century Bombay/ Mumbai, Aneesh Pradhan, Journal of South Asian Studies, 2004.
75) Raag Ragini – O. C. Ganguly
76) Ragas in Sangit Siromani, Hema Ramanathan (English Translation), E.J. Brill, Leiden, 1992.
77) Ramnidhi Gupta and Cultural Humanism in 18th Century Bengal, Prof. Sumit Mukerji
78) Ramnidhi Gupta and Cultural humanism in 18th century, Dr. Sumit Mukherjee Dangad
79) Reflecting in the Vernacular Translation and Transmission in 17th and 18th Century North India, Richard David Williams, Comparative Study of South Asia, Africa and Middle East, 2019.
80) Remarkable Concerts of Hindustani Music, Ramakrishna Das, Academia.edu
81) Rhythm in Vaishnava music of Assam, Maheshwar Neog
82) Rise and fall of Maharajah Beni Bahadur 1759-1767, Ashirbadi Lal Srivastava, Proceedings of the Indian History Congress, Vol. 3 1939.
83) Royal Patronage to Indian Music, Gowri Kuppuswamy and M. Hariharan
84) Rupmati: The Melody Queen of Malwa, Proceedings of the Indian History Congress Vol. 38, 1977.
85) Sangit Siromani, Emmie Te Nijenhuis
86) Sanskrit treatises on music in Odisha, Dr. Manjushree Tripathy
87) Sant Meerabai - Padavali Sant Meerabai – www.hindikavita.com
88) Social Change and Development in medieval Indian History, Satish Chandra
89) Songs between Cities: Listening to Courtesans in Colonial North India, Richard Williams, Journal of the Royal Asiatic Society Vo. 27 issue 4, Oct. 2017
90) Tarikh- i- Muazzamabad: An important source for the History of Gorakhpur, Sugam Anand, Proceedings of the Indian History Congress, 1989
91) The Courtesans of 19th Century Lucknow: Agency and Subversion, Paola Gracia, Academic.edu
92) The impact of devotional genre of Vaishnava philosophy on North Indian Classical Music, Rohini Paranaik
93) The Indian Portrait VIII: Paintings from the Royal Courts of Rajasthan, Manan

Relia.
94) The Music and the musical instrument of North eastern India, Dilip Rajan Borthakur
95) The twelve Maqam system and its similarity with Indian Ragas (According to Indian Manuscripts), Dilorom Karomat, Music Library Archive.
96) The Vaishnava music of Assam, Dr. Maheshwar Neog (Music Library Archive)
97) Traditional Music and Composition in the Indian Context, Ashok D. Ranade, The World of Music, Vol. 45 No.2
98) Ustad Alladiya Khan: The Voice of Angels, Amarnath Sharma and Anukriti Sharma.
99) Vijaynagar: a seat of music, Miss L. Isaac, Journal of Madras University Section A Humanities, Vol. 40, July 1968.
100) Where is Shastriya Sangeet (Nepal), Omar Sattur and Gert Mathias Wegner.
101) Who really was Miyan Tansen, the singer who could start a fire with his musicby MotiChandra , published in the monthly magazine On Stage of NCPA oct 2017 Mumbai.
102) Women Performers and Prostitutes in Medieval India, Shadab Bano, Proceedings of the Indian History Congress Vol. 70, 2009/10.
103) Words without Songs: The social history of Hindustani song collections in Indias Muslim courts (1770-1830), Katherine Schofield, in Theory and Practice in the Music of the Islamic World, eds. Rachel Harris and Martin Stokes, Routledge, 2018.
104) Zafar Mahal: A History of the Lat Mughal Monument, Amita Paliwal.

WEBSITES

www.historydiscussion.net
www.bishnupurgharana.com
https://shodhganga.inflibnet.ac.in/
www.naeemsitamaker.com
www.swaraganga.org
www.ruturaj.net
www.indianetzone.com
www.archive.org
www.naseeb.com
https://www.banglapedia.org/
https://www.jstor.org/
https://www.sahapedia.org/
http://musicresearchlibrary.net/
https://www.itcsra.org/
www.marathivishwakosh.org
www.academia.edu

संदर्भ ग्रंथ

१. अनुप संगीत विलास: भावभट्ट –अनुवाद –दत्तात्रय केशव जोशी प्रकाशक- भालचंद्र शर्मणा, १९२१.

२. अब्दुल करीम खाँ यांचे जीवन चरित्र –बाळकृष्णबुवा कपिलेश्वरी, शास्त्रीय संशोधन व सांस्कृतिक कार्यालय, भारत सरकार आणि साहित्य संस्कृती मंडळ, महाराष्ट्र राज्य –१९७२.

३. अभिनव ताल मंजरी –आप्पातुलसी ऊर्फ काशीनाथ, प्रकाशक – वि. ना भातखंडे मुंबई.

४. अष्टछापीय भक्ती, संगीत उद्भव और विकास खंड –१,२ लेखक –चंपकलालछबिलदास नायक.

५. अस्ताई –केशवराव भोळे, मौज प्रकाशनगृह, मुंबई १९९६.

६. अहमदनगर शहराचा इतिहास –सरदारना. य. मिरीकर, प्रकाशक- अहमदनगर ऐतिहासिक वास्तू संग्रहालय अहमदनगर.

७. आवाजाची दुनिया –केशवराव भोळे १९४८.

८. इये सयाजीचिये नगरी –स्मिता भागवत, अविनाश कप्तान बडोदे.

९. ओवी ते लावणी –श्रीधर रंगनाथ कुलकर्णी –प्रकाशक का. स. वाणी, मराठी प्रगत अध्ययन संस्था, धुळे १९९४.

१०. अंतर सुगंध –कृ. द. दिक्षित –मौज प्रकाशन, मुंबई.

११. गायनाचार्य पं. विष्णू दिगंबर –प्रा. बी. आर. देवधर, प्रकाशक अ. भा. गांधर्व महाविद्यालयमंडळ, मुंबई द्वितीय आवृत्ती २०१२.

१२. उदयपूर के दरबारी संगीतज्ञ –डॉ. कौमुदी बेर्डे, प्रकाशक – राजस्थानी ग्रंथागार.

१३. उस्ताद रजब अली खाँ –अमीक हनफी, राजकमल प्रकाशन नई दिल्ली.

१४. काशी की संगीत परंपरा –कामेश्वरनाथ मिश्र वाराणसी.

१५. किताब-ए-नवरस –संपादक – डॉ. अरुण प्रभुणे, प्रकाशक- महाराष्ट्र राज्य साहित्य व संस्कृती मंडळ, मुंबई.

१६. कीर्तनसंग्रह खंड 3 रा

१७. गायन महर्षी अल्लादिया खाँ यांचे चरित्र –गोविंदराव टेंबे,प्रकाशक - ज्योत्स्ना टेंबे खांडेकर/ सुधीर पोटे. कोल्हापूर.

१८. गायनों की चीजें का प्रोफेसर मौलाबक्षकृत पुस्तक पहेला –प्रि. मुर्तूजा खां मौलाबक्ष, प्रकाशक –बडोदावत्सल छापखाना. १९१५.

१९. गुरुचरित्र –सरस्वती गंगाधर, धार्मिक प्रकाशन संस्था, मुंबई.

२०. गोखले घराने की गायकी –लेखक, प्रकाशक –केशव गुंडो इंगळे सरकारी गवई इचलकरंजी –आर्यभूषण छापखाना १९३५.

२१. गोमंतकीय संगीतकार –डॉ. ना. र. मारुलकर, स्वरमंच प्रकाशन गोवा.

२२. ग्वालियर घराना –डॉ. अरूण म. बांगरे - मध्यप्रदेश हिंदी ग्रंथ अकादमी, भोपाल.

२३. घरंदाज गायकी –वा. हे. देशपांडे, मौज प्रकाशन, मुंबई १९८५.

२४. जयपूर के दरबारी संगीतज्ञ

२५. जुळू पहाणारे दोन तंबोरा –पं. बबनराव हळदणकर, राजहंस प्रकाशन, पुणे.

२६. तर्जूम-ए-मानकुतूहल व रिसाल- ए- राग दर्पण फकीरउल्लाह नवाब सैफखान खान Edit-Shahab Sarmadee, I G N C A andMotilal Banarasidas Publishers, New Delhi.

२७. मला भावलेले संगीतकार, अशोक दा. रानडे, राजहंस प्रकाशन
२८. थोर संगीतकार - बी. आर. देवधर प्रकाशक –पॉप्युलर प्रकाशन पुणे.
२९. थोर संगीतकारांची परंपरा –बी. आर. देवधर पॉप्युलर प्रकाशन, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई २००७.
३०. थोर संगीतज्ञ स्वामी विवेकानंद –लीनता वझे –प्रकाशक –विवेकानंद केंद्र, मराठी प्रकाशन विभाग पुणे.
३१. दरभंगा घराना एवं बंदिशे –डॉ. पं. प्रेम कुमार मलिक, कश्यप पब्लिकेशन, गाझियाबाद.
३२. दासोपंतांची पदे –महाराष्ट्र सारस्वत, प्रकाशन जोशी आणि लोखंडे.
३३. धरोहर स्मरणिका - सन २००६ प्रकाशक श्री काशी संगीत समाज, काशी.
३४. धृपद और उसका विकास –आचार्य बृहस्पती, बिहार राष्ट्रभाषा परिषद पटना.
३५. धृपद की उत्पत्ती एवं विकास क्रम –अनिता सेन.
३६. नमन नटवरा, संपादक- गोविंद तळवलकर, प्रकाशक- कालनिर्णय सुमंगल पब्लिशिंग कंपनी मुंबई.
३७. नवरस गीत – पंढरीनाथ रानडे
३८. नागरीदास हिंदी कविता - कविता कोष
३९. नाचू किर्तनाचे रंगी –डॉ. यशवंत पाठक –कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन इ. स. २००३.
४०. नादरंग –नंदन हेर्लेकर, मेधा मराठे, आर्ट्स सर्कल, बेळगाव २०१९.
४१. पेशवेकालीन महाराष्ट्र –वा. कृ. भावे, भारतीय इतिहास अनुसंशोधन परिषद, नवी दिल्ली, १९७६).
४२. पुष्टी मार्गीय मंदिरात की संगीत परंपरा –प्रो. सत्यभान शर्मा.
४३. पंजाब की संगीत परंपरा –गीत पैन्तल, राधा पब्लिकेशन १९८८.
४४. पं. केशव बुवा इंगळे –एक दीपस्तंभ, लेखक व प्रकाशक –शामराव कुलकर्णी मुंबई.
४५. पं. जगन्नाथबुवा पुरोहित विशेषांक –संगीत कला विहार, १९९४.
४६. पंजाब की संगीत परंपरा –गीत पैन्तल, राधा पब्लिकेशन १९८८.
४७. पं. बाळकृष्ण बुवा इचलकरंजीकर यांचे चरित्र –केशव गुंडो इंगळे इचलकरंजी१९३६.
४८. पं. विनयचंद्र मौदगल्य –शताब्दी संकलन, प्रकाशक –गांधर्व महाविद्यालय, दिल्ली.
४९. प्रचीन एवं मध्यकाल के शास्त्रकारों का संगीत में योगदान –डॉ. सिम्मी वर्मा.
५०. प्राचीन सांगितिक परंपरा एवं धृपद शैली –एक अध्ययन –अनिता शर्मा.
५१. बाल संगीत माला मराठी व गुजराती पुस्तक पहेला –मौलाबक्ष प्रकाशक –बडोदावत्सल छापखाना१९१३.
५२. बाजबहाद्दूर – प्राध्यापक अब्दुल हलीम – विभागप्रमुख ढाका विदयापीठ
५३. भक्ती कालीन हिंदी साहित्य पर मुस्लिम संस्कृती का प्रभाव –डॉ. असद अली, प्रकाशक – एस. ई. एस प्रकाशन दिल्ली.
५४. भातखंडे स्मृती ग्रंथ –इंदिराकला संगीत विश्वविद्यालय, खैरागढ म. प्र.
५५. भारत के संगीतकार –डॉ. लक्ष्मीनारायण गर्ग, संगीत कार्यालय हाथरस.
५६. भारत गायन समाज, पुणे (सन १९११ ते १९४० या कालखंडातील संस्थेचा इतिहास) लेखक –सी. वी. केळकर, प्रकाशक –भारत गायन समाज, पुणे.
५७. भारतीय संगीत का इतिहास –भाग – २ –राम अवतार वीर, प्रकाशक –राधा पब्लिकेशन, नई दिल्ली.
५८. भारतीय संगीत में होळकर रियासत का योगदान –श्रीमतीनिलीमा छापेकर शोध प्रबंध –इंदूर

विश्वविद्यालय.
५९. भारतीय संगीत व संगीत शास्त्र बा. गं. आचरेकर, महाराष्ट्र राज्य साहित्य व संस्कृती मंडळ मुंबई.
६०. भारतीय संगीतज्ञ एवं संगीत ग्रंथ –डॉ. श्रद्धा मालवीय, प्रकाशक– कनिश्क प्रकाशन २०१०.
६१. भारतीय संगीताच्या विकासात इचलकरंजी संस्थानाचे योगदान –विद्या कुलकर्णी, शोध प्रबंध –अ. भा. गां. म.मं वाशी, मुंबई.
६२. भारतीय सांगितिक जगत में वाराणसी का योगदान –रेणू चौधरी
६३. भास्कर गुण गौरव –वसंत शांताराम देसाई,प्रकाशक–भारत गायन समाज, पुणे
६४. भास्करबुवा बखले – नीळकंठ महादेव केळकर, कर्नाटक प्रकाशन संस्था, मुंबई १९६८.
६५. मराठवाड्यातील अभिजात संगीत –अंजली मालकर, प्रकाशक– सुमेरु प्रकाशन, डोंबिवली, २००५.
६६. मराठी वाङ्मयाचा परामर्श –गं. भा. निरंतर, व्हीनस प्रकाशन पुणे १९६३.
६७. मला उमजलेले अल्लादिया खाँ –स्वामीधर्मव्रत, मौज प्रकाशन, मुंबई.
६८. मला भावलेले संगीतकार –डॉ. अशोक दा. रानडे, राजहंस प्रकाशन, पुणे.
६९. महाराणा कुम्भ की भारतीय संगीत की देन –डॉ. सीमा राठोड.
७०. महाराष्ट्राचे संगीतातील कार्य –वामनराव देशपांडे, महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळ मुंबई.
७१. मीरा प्राणनाथ पंकज पदावली –अविनासी गिरीधर.
७२. मीराबाई ग्रंथावली –१ प्रो. कल्याणसिंह शेखावत, जोधपूर.
७३. मुघलकालीन भारत –आशीर्वादीलाल श्रीवास्तव, प्रकाशक – शिवलाल अग्रवाल अँण्ड कं, आगरा.
७४. मुघल दरबार के कवी संगीतज्ञ – डॉ. शालिग्राम गुप्त, प्रकाशक – साहित्य भवन १९९९
७५. मुसलमान और भारतीय संगीत –आचार्य बृहस्पती, संगीत कार्यालय हाथरस.
७६. मुसलमानी रियासत –गोविंद सरदेसाई, प्रकाशक – गणेश महादेव आणि कं, पुणे शहर १९२७.
७७. मुस्लिमशासकों का रागरंग और फनकारशहंशाह औरंगजेब आलमगीर –गजेंद्रनारायण सिंह, प्रकाशक –वाणी प्रकाशन नई दिल्ली२०१८.
७८. अतरसुगंध, – कृ. द. दीक्षित, मौज प्रकाशन
७९. रागमाला –पुण्डरीक विठ्ठल विरचित – प्रकाशक– भालचंद्र सीताराम सुकथनकर १९१२.
८०. राग–रागिणी ध्यान अंक (संगीत) जनवरी २०१४.
८१. राजस्थान: संगीत गौरव गाथा – डॉ. डी. बी. क्षीरसागर, प्रो. जी. एन. शर्मा स्मृती व्याख्यान, Rajasthanhistorycongress.
८२. राजस्थान की संगीत परंपरा –डॉ. मंजुश्री खेरडे, प्रकाशक – रॉयल पब्लिकेशन, जोधपुर, २०१८.
८३. राजस्थान के संगीतज्ञ एवं उनकी साधना –डॉ. डी. बी. क्षीरसागर
८४. राजाभैया पूंछवाले –प्रभाकर चिंचोरे, मध्यप्रदेश हिंदी ग्रंथ अकादमी, भोपाल.
८५. लोकराज्य –मराठी संगीत रंगभूमी विशेषांक, संपादक –शशिकांतदठणकर १९८८.
८६. लोचन कृत रागतरंगिणी –डॉ. रीना सहाय, प्रकाशक – पिल्ग्रिम्स बुक हाउस, वाराणसी २००९.
८७. वन्दे विनायकम –संपादक –पं. विनयचंद्र मौदगल्य, प्रकाशक –विनायकराव पटवर्धन स्मारक

समिती, १९८८.
८८. वाद्ययंत्र –बी. चैतन्य देव, नॅशनल बुक ट्रस्ट ऑफ इंडिया नवी दिल्ली.
८९. विवेक- आधुनिक महाराष्ट्राची जडणघडण शिल्पकार, चरित्र कोश खंड –७ –चित्रपट आणि संगीत निर्मिती –व्ही शांताराम, चलत चित्र शास्त्रीय अनुसंधान सांस्कृतिक प्रतिक, पुणे.
९०. विश्रब्ध शारदा –ह. वि. मोटे, ह. वि मोटे प्रकाशन मुंबई.
९१. विष्णू दिगंबर पलुसकर –वि. रा. आठवले, नॅशनल बुक ट्रस्ट, दिल्ली.
९२. शास्त्रीय संगीत गायन के कलाकार –पं. दिलाराम मिश्र
९३. सम्राट तानसेन (जीवनी एवं रचनाए)–प्रभुदयाल मीत्तल, प्रकाशक - साहित्य संस्था, मथुरा १९६०
९४. सहसरस (नायक बख्शु के धृपद का संग्रह) संपादक –डॉ. प्रेमलता शर्मा, प्रकाशक –संगीत नाटक अकादमी, नई दिल्ली –१९७२.
९५. सुफी वाद आणि तुलनात्मक धर्मशास्त्र –डॉ. मुहम्मद आजम, महाराष्ट्र साहित्य व संस्कृती मंडळ. मुंबई.
९६. संगीत कला प्रकाश भाग १ –लेखक व प्रकाशक –रामकृष्णबुवा नरहर वझे पुणे.
९७. संगीतकार उस्ताद अब्दुल करीम खाँ –डॉ. जयंत खोत, के. एल. पचौरी प्रकाशन, गाझियाबाद २००३.
९८. 'संगीत' तराना अंक –जानेवारी १९६८.
९९. संगीत दर्पण –संपादक –श्रीधर रंगनाथ कुलकर्णी, प्रकाशक- महाराष्ट्र राज्य साहित्य व संस्कृती मंडळ, मुंबई.
१००. संगीत पारिजात (भाष्य, भाषा संकलित) –प्रकाशक प्रभुलाल गर्ग मूळ लेखक अहोबल पंडित, भाष्यकार, संगीत कला कोविंद पं. कालिन्दजी.
१०१. संगीतमय बनारस –डॉ. वनमाला पर्वतकर, शारदा संस्कृत संस्थान, वाराणसी २०१२.
१०२. संगीत भिंडीबाजार घराना अंक –संपादक –मुकेश गर्ग जनवरी २००६.
१०३. संगीत रत्न खाँ साहेब अब्दुल करीम खाँ –श्रीयुत ना. ल. रानडे, अहमदनगर.
१०४. संगीत रत्नाकर–भाग २ –ग. हे. तारळेकर महाराष्ट्र राज्य साहित्य व संस्कृती मंडळ, मुंबई.
१०५. संगीत राग लक्षण प्रथम भाग –नारायण मोरेश्वर खरे.
१०६. संगीतराज (नृपती कुम्भकर्ण प्रणीतं) –प्रथमखंड– संपादकप्रेमलता शर्मा प्रकाशक- बनारस हिंदू विश्वविद्यालय, संस्कृत प्रकाशन बोर्ड १९६३.
१०७. संगीत विशारद –वसंत, प्रकाशक- हाथरस कार्यालय, हाथरस.
१०८. संगीतविषयक संस्कृत ग्रंथ –चैतन्य देसाई.
१०९. संगीत समयसार – संपादक,अनुवाद- आचार्य बृहस्पती, प्रकाशक भारतीय ज्ञानपीठ.
११०. संगीत साधना विवेकानंद आणि संगीत कल्पतरू, दिलीपकुमार मुखर्जी कोलकत्ता.
१११. संगीतज्ञो का योगदान –मध्यकालीनसंगीत से अष्टछाप कवि –अंकिता मिश्र.
११२. संगीतज्ञों के संस्मरण –विलायत हुसेन खाँ प्रकाशक –संगीत नाटक अकादमी, नई दिल्ली १९५९
११३. संगीतातील घराणी –डॉ. ना. र. मारुलकर, प्रकाशक –शांताबाई मारुलकर.
११४. संगीतातील घराणी आणि चरित्रे –डॉ. नारायण मंगरूळकर प्रकाशिका –सौ. विजया मंगरुळकर १९९२.
११५. समर्थ रामदासांचे संगीत चिंतन –सुरमणी डॉ. कमलाकर परळीकर, परभणी.
११६. स्वरालाप गायन –भाग ३ –लेखक –विष्णू दिगंबर पलुसकर प्रकाशक गांधर्व महाविद्यालय

प्रेस १९१९.
११७. स्वर्गीय पंडित नारायण लक्ष्मण गुणे स्मरणिका, संपादक –राजकुमार पाठक १९८८.
११८. हकायके हिंदी–मीर अब्दुल वाहीद बिलग्रामी, प्रकाशक –राजा बलदेव राय, बीडला ग्रंथमाला वाराणसी.
११९. हमारा आधुनिक संगीत –सुशील चौबे, उत्तर प्रदेश हिंदी संस्थान, लखनौ २००५.
१२०. हमारे प्रिय संगीतज्ञ –प्रो. हरिश्चंद्र श्रीवास्तव, संगीत सदन प्रकाशन, इलाहाबाद १९९३.
१२१. हिंदी के निर्गुण संतकाव्य में संगीत तत्व –डॉ. सीता बिम्ब्रॉ, प्रकाशक– राधा पब्लिकेशन, नई दिल्ली.
१२२. हिंदी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास –डॉ. रामकुमार वर्मा, प्रकाशकरामनारायण लाल इलाहाबाद १९५८.
१२३. हिंदुस्तानी संगीत के महान रचनाकार सदानंद अदारंग –शैलेंद्र गोस्वामी, कनिष्क पब्लिशर्स,नई दिल्ली.
१२४. ही माणसे मोठीच –श्रीकृष्ण दळवी, प्रकाशक – मृण्मयी ऋग्वेदी प्रकाशन २००२.
१२५. श्री दासोपंत विरचित ललिताची पदे –न. शे. पोहनेरकर प्रकाशक –मराठवाडा साहित्य परिषद.
१२६. श्रीमल्लक्ष्य संगीतम् वि. ना. भातखंडेऊर्फ चतुर पंडित, प्रकाशक –भालचंद्र सीताराम सुकथनकर मुंबई.
१२७. श्री महाराज सयाजीराव, गौरव गाथा युगपुरुषाची, खंड ३ संपा– बाबा भांड.
१२८. श्री हृदय नारायण देव विरचित ग्रंथौ –१) हृदय कौतुकम् २) हृदय प्रकाश : प्रकाशक भालचंद्र सीताराम सुकथनकर सन १९१८.

संदर्भ लेख

१. इब्राहिम अदिलशहाकृत नवरस के गीत – डॉ. पंढरीनाथ रानडे .
२. काश्मिरी संगीत – श्री जगन्नाथ शिवपुरी, संगीत कला विहार १९६९
३. कृष्णलीला साहित्य – लक्ष्मीनारायण नंदनवन
४. जैन आचार्यांचा संगीत विचार –सुलभा ठकार –संगीत कला विहार, जुलै १९७७
५. तुलसीदास –कुमारी प्रभा मेहरा.
६. धारची संगीत परंपरा –मालती वाकणकर, संगीत कला विहार १९५०.
७. धृपद का इतिहास : एक नयी दृष्टी का आग्रह –डॉ. मुकुंद लाठ.
पुनर्प्रकाशित धृपद वार्षिकी व्हॉल्युम २, १९८७.
८. नवरस रागमाला डॉ. पंढरीनाथ रानडे १९८६
‘संशोधक त्रैमासिक वर्ष ५४ अंक १/२, संपादक – डॉ. प्र. न. देशपांडे, मु. व. शहा, अतुल जोशी.
९. प्रसिद्ध गायक मौलाबक्ष (प्रचलित नोटशनचे उत्पादक) –अनुवाद –मास्टर मनोहर बर्वे –संगीत कला विहार.
१०. भारतीय संगीत के घरानोंमें हवेली संगीत का प्रचार –चंपकलाल छबिलदास नायक.
११. भारतीय संगीत में होळकर रियासत का योगदान –डॉ. लीलावती अडसुळे (संगीत कला विहार)
१२. भारतीय संगीताची चिन्ह लिपी साकारणारे मीनाप्पा –धनंजय कुलकर्णी (साप्ताहिक सकाळ, २००२).

१३. मीरा –भगवतीलाल शर्मा, संगीत कला विहार १९६८.
१४. शाही गवैये खाँ साहेब तांद्रस खाँ –संगीत कला विहार १९४८.
१५. सांगितिक विधीयोंमें विनय पत्रिका –अनुपमा श्रीवास्तव –संगीत कला विहार १९७२
१६. हरिदासी संप्रदाय में परकीय प्रेमा भक्ती –

छायाचित्रांचे विवरण

तेरावे शतक

१ नकाशा इ.स १२०० भारतीय उपखंड – यादव साम्राज्य आणि इतर राजवटी
२ हजरत अमीर खुसरो आणि निजामुद्दीन औलिया
फोटो– अनामिक
३ अमीर खुसरो – courtesy de23amirkhusroperiscope
४ चर्यापद हस्तलिखित – rajshahi college library Bangladesh
५ शारंगदेव – चित्र
६ अमीर खुसरो आणि त्यांचे शिष्य – Miniature from a manuscript of Majlis -l-Usshak by Husayn Bayqarah ‘जलिस अल–उशाक. उझबेकिस्तानच्या Academy ॲकॅडमी ऑफ सायन्सेसचे हस्तलिखित, ६५, एल. ६८. XVII - XVIII शतके सीमा. बुखारा

चौदावे शतक

१,२ स्वर चित्र – courtesy : ४१९ illustratations of Indian Music and Dance in Western Indian Style
३ नकाशा – तुघलक राजवट
४ विद्यारण्य स्वामी – courtesy : shringeri sharadapeetham
५ पखवाज – courtesy : Ghunyatul Munya, Indian council of historical research New Delhi and Northern book centre New Delhi

पंधरावे शतक

१ महाराजा मानसिंह तोमर – विकेपीडिया
२ नकाशा – बहामनी राजवट
३ कृष्णदेवराय आणि त्यांच्या राण्या
४ मानसिंह तोमर महाल – mptourism.com
५ राणा कुंभा image source: eternalmewarblog.com
६ नकाशा – विजयनगर राजवट

सोळावे शतक

१ अकबर दरबारात नौबत खान – An Illustration from Akbarnama.Hussain Quli presents prisoners of war.Victoria and Albert museum U.K.

२ बाजबहादूर आणि राणी रूपमती – Source India Office Library,

३ अकबर – Govardhan. Akbar With Lion and Calf ca. 1630, Metmuseum

४ तानसेन – National Museum, New Delhi.

५ नौबत खान– Work of Ustad Mansur, British Museum Naubat Khan

६ तानसेन समाधी – mptourism.com

७ इब्राहीम आदिलशाह – Sultan Ibrahim Adil Shah II Playing the Tambur, ascribed to Farrukh Beg, in an inscription written by Muhammad Husain Zarin Qalam Bijapur credit line National Museum, Prague, Czech Republic

८ आदिलशाह – british museum

९ अहमदनगर रियासत – दख्खन चित्र शैली राग वसंत

१० आसावरी राग – विजापूर रियासत – courtesy : Indian Music in the Persian collections, Javihir al Musiqat – i – Muhammadi manuscript, British Library Or 12857 part 2

११ बंगाली रागिणी – विजापूर रियासत – courtesy : Indian Music in the Persian collections, Javihir al Musiqat – i – Muhammadi manuscript, British Library Or 12857 part 2

१२ पहिला स्वर सा – – विजापूर रियासत – courtesy : Indian Music in the Persian collections, Javihir al Musiqat – i – Muhammadi manuscript, British Library Or 12857 part 1

१३ आदिलशाह इब्राहीम – Indischer Maler um 1595 001The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei, distributed by DIRECTMEDIA

१४ नकाशा सोळावे शतक – courtesy : Encyclopædia Britannica, Inc.

१४ राग मेघ – विजापूर रियासत – courtesy : Indian Music in the Persian collections, Javihir al Musiqat – i – Muhammadi manuscript, British Library Or 12857 part 1

१५ नवरसपूरचा रंगमंच

१६ सरस्वतीचे तैलचित्र, विजापूर रियासत : courtesy : Sawai Bhawani Singh collection Jaipur

सतरावे शतक

१ तानपुराची पहिली चित्रे, दारा शिकोह आणि गुणीजन - Dara_Shukoh_with_philosophers,_painted_by_Bichitr Use of Tanpura Source Imperial Mughal Painting, by Stuart Cary Welch (New York George Braziller, 1978)

२ राजकुमार संगीताचा आनंद घेताना गोलकोंडा दख्खन चित्र १७ वे शतक

३ महाराजा जसवंत सिंह मेवाड maharaja : 1660 national gallery of victoria Melbourne

४ नकाशा - सतरावे शतक

५ मिफ्तः अल सरूद - औरंगजेब काल miftah al sarud treatise on music during Aurangzeb

६ शहाजहान आणि सुंदरदास - चित्रकार नैनसुख (गुलेर) १७१० National Museum of Asian Art

७ तबला कचेरी

८ पहिले ख्याल - courtesy चिश्तिया - इ - बिहीश्तीया

व्यक्तिनामसूची

अ

अकबर ४३, ४४, ९२, ९४, ९९, १३७, १३८, १३९, १४०, १४१, १४३, १४४, १४५, १४६, १४७, १४८, १५०, १५१, १५२, १५६, १५८, १५९, १६०, १६१, १६५, १६६, १६७, १७०, १७१, १७२, १८१, १८२, १८९, १९१, २००, २०२, २०७, २०९, २१०, २१५, २१६, २१९, २२०, २२५, २३७, २३८, २३९, २४०, २४१, २७४, २७६, २७७, २८१, २८४, २८६, २८८, २९०, २९४

अकील खाँ २२८

अकील २३९

अच्युतप्पा नायक २६०

अच्युतराय ११८

अझहर ढाढी १४१

अझिझ- उस- शान- बहादूर २३३

अदली खाँ १६९, १७०,

अदिवन साथकोप ११०

अनहिलदेव ७२

अनूपसिंह १३३, १३८, २८६

अनुपसिंह २३४, २८६

अनंग भीमदेव २७६

अनंत पद्मनाभ गजपती नाराणदेव २७८

अफगाणिस्तान ४७, १३७, १७४, १८२, २७९

अब्बास शाह १८२

अबु-ल्-फारूखी ४९

अबू नसर फराबी ५८

अबू हिफस रबी बिन् साहिब अल्-असदी अल् बसरी ५७

अब्द-अल हमीद लाहौरी १३४

अब्द-अल-करीम १७९, १८०, १९३, २४१, २४८

अब्द-अल-करीम-कादरी २४१

अब्द-अल-कादिर २४३

अब्द-अल-सत्तार कासिम लाहोरी २०१

अब्दुर रज्जाक ११६

अब्दुल मुजफ्फर इब्राहिम आदिलशाह १८०

अब्दुल रहीम खान-ए- खान १४०

अब्दुल वाहिद ८९, १०४, १०५, २९४

अब्दुल हमीद लाहवरी २१४

अब्दुल्लाह खाँ १७१

अबुल फजल ८९, १३७, १४४, १४५, १४६, १४७, १४८, १५१, १५९, १७१, २०२, २१९, २३७, २३८, २३९, २७७, २८१

अबुल फजल १३७, १३९, १४०, १४१, १४३, १४४, १४५, १४६, १४७, १४८, १५१, १५९, १७१, २०२, २१९, २३७, २३८, २३९, २७७, २८१

अबुल हसन ५१, २०३

अभचंद्र मुनिन्द्र ४६

अभदेव सूरी ७२

अभिनवगुप्त २६, ६४

अमीना १७६

अमीर खुस्रो ४६, ४९, ५०, ५१, ५२, ५३, ५४, ५५, ५६, ६०, २०१, २१५, २१७, २१८, २१९, २२०, २२१, २२२, २३७,२४२, २४३, २४४, २५०, २९०, २९१, २९६,

अमीर खुस्रो देहलवी ४९
अमीर हाजीब ४९
अल्लाउद्दिन खिलजी ४५, ४९, ५०, ६१,
अल्लाह इलहदाद रबाबी २२०
अल्लाह दाद २८३
अल्लाह दाद ढाढी २४१
अमीर हसन संजारी ५२
अर्जुन ६४
अर्जुनदेव १३०, १४३, २८२, २८३
अल इस्माहन २४२
अल-कादरी २४८
अल-जौनपुरी २४८
अल फराबी २४८
अल्लाउद्दीन हसन गंगू १२१
अलि-उल-हुजवीरी ५८
अलि गोंदा १४३
अली आदिलशाह १७७, १७८, १७९, १८०, १८७, १९३, १९५
अली निवादी १७६
असद बेग १८१, १८९, १९१
अस्नुद्दीन गंजल-उलूफ १२१
अस्पती ९७
असफ खाँ २११
अहमद-अल्-उमरी १७०
अहमद खान १६०, १६५
अहमद बहामनी १७५
अहमद शाह १३३, १३६, १७६
अहंमद हुमायू शाह १७६
अहोबल ११०, १२०, २२३ ,२२४, २२४, २४१, २४९, २५३, २५४, २५५, २५६, २५९, २६१, २८६, २८७, २९६
आगा रजा २०३
आत्माराम २७२
आत्माराम दुबे १६१
आतिश खाँ १८६, १८८
आदम खाँ १७०
आदिदेव ४६
आदिलशहा १२३, १८६, १८८, १८९, २४८, २६३, २९५
आदिलशाह सूर 'अदली' १३८
आफतबी १७६
आर्चा श्रीनिवास १२७, १२८
आलम १४१, १४२, १४३, २२७
आली मर्दान खाँ २२८
आमिर खासा ४९
इजाजुद्दीन अलीशाह ५१
इमाम गज़ाली ५९
इमादुल-मुल्क ५१
इब्राहिम- इब्न-अल-फाहदी २४२
इब्राहिम शर्की ८३, ८४, २९०
इब्न-अल-मुनज्जिम २४२
इब्न झैल २४५
इब्न बतुता २५, ४८, ६२
इब्न शेख फरीद अन्सारी २४८
इब्न मिस्जाह २४२
इब्न मुहरिज २४२
इब्नसीना ५८
इब्न सीना ६५, २४३, २४५, २४६, २४८
इब्राहिम आदिलशाह १७८, १७९, १८०, १८१, १८२, १८३, १८४, १८५, १८६, १८७, १८८, १८९, १९०, १९१, १९२, १९३, २०१, २९५
इब्रााहिम लोधी १३७
इब्राहिम खान सूर १३७
इमाा जफर अली सादिक २४६
इदुल सिंह २१९, २४०,
इनात खाँ २१४, २२७, २२८, २३०
इराण ४७, १२१, १२२
इलिट डाउनस २३०
इवाज मुहम्मद कामिल खाँ २४८

इवाज मुहम्मद मुखानि २३४
इश्क-अल-किंदी २४२
इस्माईल आदिलशाह १७८
इस्लाम शाह १३७, १७०
इसाक सरहिंदी १२२
इंद्रजित १७०
ईश्वर २३१
ईसा खान २७४
उद्पुरी २२६, २९६
उद्धारण ९७
उम्माद २४२
उमर माह्या ११५
उमर समा माह्या अल्काबुली १०४
उर्मी १७५, १७७
उस्त शहा मुहम्मद
उस्त मुहम्मद अमीन
उस्त मुहम्मद हुसेन
उस्ताद मन्सूर २०३, २२२
उस्न दोस्त १४५
एकोजी २६३
एमी निजेनहूस २६१
औरंगजेब १३८, १३९, १५३, १९३, २०९, २१६, २२४, २२५, २२६, २२७, २२८, २२९, २३०, २३१, २३२, २३३, २३४, २३५, २३९, २४१, २४३, २५०, २५२, २५५, २७४, २८६, २९६, २९७
अंगददेव १३०, २८१
अंजू मुमा १२२
अंतू पंडित १८१
क
कदहारी महल २०९
कनकदास ११२, ११६
कबीर ५८, १२४, १२५, १२६, १२९, १३०, १३१, १३२, १३३, १३७, २१७, २४२, २७३, २९५
कमलकंद १४१, १४२
कर्ण ९९
कर्णेश १४३
करण ९९
करण ७२
करबीन खान २२०
कलण २७२
कलण ९८
कल्हण १०५, १०६, २८९
कवी दुर्गावर कास्थ २७९
कवी नरहरी १३७, २१०,
कवी नाराण १२७
कवी वृंद २३३
कवी सुंदर २१०
कवी हरिनाथ २१०
कवींद्रार्चा २११, २१२
कवींद्रार्चा सरस्वती २१०, २११
कश्प ३०, १६३
काजी हसन २४८
काझी हसन २३४
कान्हा २६, १०९
कान्हा वस १०९
कामबक्ष २३५
कामी खाँ २१०
कालिदास २२३, २२६,
कासिम कोहबर
कासिम बरीद १७३
किरपा पखवाजी २३१, २९६
किसन सेन कलावंत २३२
कीरत १०१, १३४, १४५, १५१, २१३
कीर्तिसिंह ९७, १०६
कल्लीनाथ २६, २७, ३२, ३५, ४०, ४४, ४५, ७६, ८१, १०३, १०४, १११, ११२, ११९, १६३, १६४, २०४, २९२

एच-४१८
२२

केशव २६, २८३
केशव पंडित २६४
कुतबन १३७, १४१
कुतुबुद्दीन ऐबक ४७
कुमारवस ११०
कुर्त साश २४६
कुली कुतुब- उल्- मुल्क १७३, २९५
कुसुमावर भुन ६९
कुंभकर्ण २६
कुंभनदास ८९, ९१
कोमाजी २६३
कोहल २७, २९, ४७, ६४, १६३
कृष्ण १५८, १६४,
कृष्णदास १२७, २७७
कृष्णदास ८९, ९२, ९४, ९५, १२७, २७७, २७८, २९७,
कृष्णदास बडेजना महापात्र २७७
कृष्णदेवरा २६, ११२, ११५, ११६, ११८, २९४
कृष्णा ११५, २७७
कृष्णानंद वस २०२, २३९
कृष्णा मिश्र २७७
कॅथरीन बटलर स्कॉफिल्ड २३४
ख
ख्वाजा अब्दुल कादिर १०७
ख्वाजा अब्दुल फतह ८१
ख्वाजा इनात-लह-ए-शिराझी १७८
ख्वाजा-ए-जहान मलिक सरवर ८१
ख्वाजा कामगर २०२,
ख्वाजा मोइनुद्दीन चिश्ती ५९, १४६, २९१
खडगरा ९९
खलिलुल्लाह १८२
खान-ए-शाहीद ६८
खाफी खाँ सैद २३१
खिलजी ४७, ४९, ५०, ५१, ६१, ६३, ६४, ६८, १०६, २९०, २९१,
खेरसूती ६९
खुर्रम २०१, २०९
खुर्रमदाद २०१
खुशहाल खाँ २०८, २१२, २१४, २२७, २२८, २२९, २३०, २३२, २३९, २५०, २९६,
खुशाल बेग १३३
खुंजा हुमयूं १७६
ग
गजपती ८०, १२७, २१६, २७६, २७७
गजपती नरसिंहदेव २७८
गजपती प्रतापरुद्र २७६, २७७
गजपती पुरुषोत्तम देव २७६
गणपती ठाकूर १२४
गदाधर चक्रवर्ती २७४
गाझीउद्दीन फ़िरोझ जंग २३४
गाझी मलिक ६२, २९१
गासुद्दीन बल्बन ५१
गिरिधर २७२
गुणचंद्र ७१
गुन खाँ कलावंत २४०
गुरू अर्जुनदेव १३०, १४३, २८३,
गुरू अमरदास २८१,
गुरू गुलाम मूर्तजा २८४
गुरू गोविंदसिंह २८२, २८३
गुरू तेगबहादूर २८२
गुरू रामदास २८२
गुलबदन बेगम १३९
गुलाम वंश ४७, ४८
गेसूदराज ६०, १२२,
गोपाललाल ९५, १००, १५१, २९३
गोपाल नाक ३५, ४४, ४५, ४६, ५४, ५५, ११२, २३७, २६१, २९०, २९१
गोवर्धन २०३, २७९

गोविंद दीक्षित ६२, ६३, २६०
गोविंद १५०, २५५,
गोविंदप्रभू ३२
गोविंदस्वामी ८९, ९२, ९४, १५०,
गोविंददास चक्रवर्ती १२८
गौस मुहम्मद खाँ १५०, २०२
गौहरआरा बेगम २०९
गंगाधरस्वामी २६४
गुंडा डिम डिम ११०
घ
घियासुद्दीन बल्बन ४७, ५१
च
चक्रधर स्वामी २६, ३७, ३८
चरजू ९९, १४३, १४४, १४५, २२०, २३९
चतुर्भुजदास ८९
चामरस ११०
चुनिया १६१
चौंडेश्वर १९८
चंपा १९८
चंगेजखान १७३
चंडीडास १०१
चंडीदास १२७
चांद खाँ १४३, १९२
चांद खान ग्वालिरी
चांदबीबी १७६, १७७
चिंतामणी त्रिपाठी २१२
चैतन्य देसाई २५४
चैतन्य महाप्रभू १२४, १२७, १२८, २७६, २९५
छ
छत्र खान २०१
छत्रपती शिवाजी महाराज २७२
छीतस्वामी ८९, ९२, ९४
ज
जगतसिंह २१२
जगदेकमल्ल ४६
जगन्नाथ कविरा १४९, १५०, २४०
जगन्नाथ गजपती नाराणदेव २७८
जतिंद्र रघुत्तम तीर्थ २७९
जदरूप गोसाई २०१
जनार्दनपंत २६३
जफर खान १२१, १३३, २१२
जमीर 'नेही' जैदी २३१
जयदेव ४५, १०७, १०८, ११०, १२४, १२६, १३३, १५९, २५६, २५८, २७६, २७७, २७९, २८९
जराम पिंड्ये २६३
जलाल खाँ कूरसी १५१
जलालउद्दीन खिलजी ६८
जलालुद्दिन खिलजी ४९
जलालुद्दीन मुहम्मद १३९
जसवंत १४०
जहांगीर १३९, १५९, १८३, १९१, २०३, २२१
जहाँआरा २२७, २३१,
जहाँआरा बेगम २०९,
जहाँगिरदाद २०१
जहाँगीर दाद २८४
जान कवी २१०
जाम सत्तरसाल १७२
जामील १०६
जासी १३७, १४१, २७५
जिजाबाई २६३, २६४
जिनदत्तसूरि ७१
जिनसेन ७०
जिनेश्वरदास ७१
जीन बाप्तिस तार्वेनर २३०
जुमलात-उल-मुल्क-शहनावाज-खाँ १९२
जुलाब ४९
जुहुरी १७५, १७७, १८२, १८३, १८४,

१८६, १९०, १९१, १९२
जेठाई २६, ४५
जैतुगी २६,
जैत्रसिंह ६४
जौनपुरी २४१, २४८
झ
झिाउद्दीन बरनी ४८, ५०, ५१, ६३
झिनतुन्निसा १३९
झेबुन्निसा १३९, २२३
झैनुद्दीन मुहम्मद २१२
झैनुल आबिदिन ९७, १०६
ठ
ठाकूर नरोत्तम १२७
ड
डिंडिम जिवेदार्चा २७७
डुंगरसिंह ९७
डॉ. प्रेमलता शर्मा २२२
त
तगराज ११०, ११७, २६२
तन्नप्पाचार्य २६०
तर्बित खान २३५
तहामस्प १८०
ताज खान १६५
तलपक्कम अन्नमाचार्य ११०
ताजुद्दीन फिरोज शहा १२२
तातार १४७, २१७, २३७
तानतरंग खाँ १४३, १४९,१५७
तानाजी मालुसरे २६४
तारवती ९४
तालपक्कम चिन्ना तिरुवेंकटनाथ ११०
ताश बेग घिचक
तानसेन ९५, ९८, १००, १३४, १३८, १४३, १४४, १४५, १४८, १४९, १५०, १५१, १५२, १५३, १५४, १५५, १५६, १५७, १५८, १५९, १६०, १६१, १६२, १६९, १८२, १८९, १९१, २०२, २१२, २१३, २१४, २१९, २२२, २२८, २२९, २३०, २३८, २३९, २४०, २४१, २५०, २७४, २८८, २९४, २९६
त्रिलोचन १३३, १४८
तिलक ७२
तीनतरंग १७०
तीमूर १०६
तुघलक ४७, ५१, ६१, ६२,६४, ६५, ८०, ८१, ९७, १२१, १२२, १३३, १७४, २९१, २९२,
तुर्कस्तान ४७, १०६, १७५
तुलसीदास १४०, १६१, १६२, २९५
तुहमल खाँ
तैमूर ८०, १७४, १७५, २९२,
तोडरमल ११८, ११९, १४३
तृप्ताजी १२९
थ
थात् ११८
थिमक्का ११०
न
नरचंद्र ९७
न. शे. पोहनेरकर १९४
नथ्थोसोमा पंडित १०६
नदीमा तुरमती खातून ४९
नरचंद्र सूरी ७२
नरपती २५६
नरसिंहदेव ११२, २७८
नरसिंह सरस्वती १९८
नरहरी चक्रवर्ती १२८
नरहरीदास १६१
नरेंद्र २६, ३७, ४४, २९०
नरोपंत हनुमंते २६३
नलिनी देवलॉ २५१

नसिरुद्दीन चिराग-ए- दिल्ली २२०
नसीरुद्दीन ऊर्फ चिराग-ऐ- देहलवी १२२
नागदेवाचार्य ३५
नागंबा १६५
नागम्बा २६०
नान्देव २६, ३०, ४२, १०९, १५८, १६३
नान्भूपाल २०५
नानक १२४, १३३, २८१, २९५, २९७
नामदेव ४५, १२६, १३३, २७३, २९०
नाक गोपाल ११४
नाक चरजू १४३, १४५
नाक चरजू ग्वालिरी
नाक पहलवान धोंधी २३९
नायक बक्षू १३४, १३५, १४५, १४७, १४८, १५१, २१३, २३९, २५१, २९४, २९६
नायक मंझू १०१, १३३
नाक सहून २२०
नाक हरकन २२०
नाक हरनाथ २२०
नाक हुसैनी १३४
नारद ५७, ७७, ८९, ११७, १२५, १३८, १६३, १७२, २६४, २७२, २७६, २७८,
नाराणदास नाभा ९६
निकोला मनुषी २२५
निजाम- उल्-मुल्क हसन बहरी मलिक अहमद १७५
निजाल- ए-गंजवी १८३
निजामी बिदरी १२२
निजामुद्दीन अहमद १४३
निताई नजीर २७४
निम्बार्क १२४
नियामत खाँ १७७
नियामतुल्लाह १३७, २०२
नियाबत खाँ २३९
निरूपम १६३
निःशंक शारंगदेव २५, २६, २७, २८, २९, ३०, ३१, ३२, ३५, ३८, ४०, ४१, ४२, ६४, ६७, ८३, १०१, १०३, १११, ११२, ११९, १२०, १५८, १६४, १६६, १६८, १६९, १७२, २०४, २२३, २३६, २४९, २७७, २८१, २८९, २९०, २९१
निगर ४३, ५४, १४१, २३७,
नीलकंठ दीक्षित २६२
नुसरत खातून ४९
नुसरत बीबी ४९
नूर-अल्-दीन-मुहम्मद-जुहरी १७७
नुरजहाँ १३९, २०१, २१६
नैन खाँ २३१
नौबत खान १४०, १४४, १६०, १६१, २९४,
नंददास ८९, ९२, ९४
नंदिकेश्वर ८३, १७२
द
दत्तिल २७, ६४
दत्तीलम् १६३
दरंग खान २१२
दसवंत ११४०
दाउद-इ-जबालीं ४९
दाऊद खान २७४
दाऊद खाँ ढाढी २३९
दाऊद धाडी १४३
दाता गंज बक्श ५८
दामोदर पंडित २६, ३५, ३७, ३८, २०३, २०६, २०७, २०८, २९०, २९६
दाराशिकोह २०९, २११, २१२, २२४, २२७, २२८, २३०
दालदास १२७

दासोपंत ३६, ३८, ४४, ४५, १९३, १९४, १९५, १९६, २६९, २९५, २९६
दिगंबरपंत १९३, १९४
दिनकरस्वामी २७२
दिलरस बानू बेगम २३३
द्विज गंगाराम १२८
द्विवेदी २३१
दिवाकर पंडित ९५, २८१, २८४
दुर्गावती १७०
दुर्लव नाराण ६९
देमका १६५
देवछाया १६३
देवी २३९
देशी संगीत २९, ४१, ४६, ५४, ६५, १२०, १४७, २२३, २४७, २८९
द्यानतरा ७१
दर्याखान १३४
दौद
दौलत खाँ १७०
दौलतराय ७१
दुकी कृष्णदास १२७
देवरा ११०, १११, २९३
ध
धन्ना १३३
धृवदास दामोदर स्वामी १२७
धिम्माराजा ११८
प
पद्मनाभ ९७, २७८
पद्मसुंदर १४०
पद्मिनी १७०
परबीन खान २२०
परमानंद ८९. ९२, ९३, ९४, १३३, २५६
परमानंद झा २५६
परमानंददास ८९, ९२, ९३, ९४,
परशराम बास २६, ३५
प्रवीणराय पतुर १७०
प्रभाकर २१२
प्रताप रुद्रदेव १२७
प्रभुदाल मित्तल २०२
प्राणनाराण २१२
प्रियादास १२७
परवेझदाद २०१, २८४
परिहीजआरा बेगम २०९
पार्श्वदेव ३४, ३८, ४६, ४७, ६७, ७१, ७२, १७२
पांडवी ९९, १०१, २३९
पायन्द बेग २३२
पितांबर कवी २७९
पीरजादा
पीपा १३३
पीर महम्मद खाँ १७०
पेदण्णा ११५
पुरंदरदास ११०, ११२, ११६, ११७, २५५, २९४
पुरुषोत्तम मिश्र २१६, २७८, २७९
पूर्णानंद १७२
पूरनचंद्र मिश्रा २३२
पुरबीन खान १४४
पेरू भट्ट २११
पोद्दा तिरुमलाचार्य ११०
पंडित नितनंद २७९
पंडितराज जगन्नाथ २११, २१२, २९६
पूंजी ऊर्फ बाबूजी खातून १७८
पुंडरीक विठ्ठल १६५, १६६, १६७, १६८, १६९, १७२, १७३, १९५, २०४
ब
बकार खान २३९
बख्तावर खाँ २३१, २३२,
बक्शू ९९, १०१, १०३, १३३, १३४, १३५, १३६, १४५, १४८, १५१, २१३,

२३९, २५१, २९३, २९४, २९६,
बदाऊन १३७, १३८
बदुनी १३८, १३९, १४६
बस्तर खाँ १८२
बसंत राय १२८
बहलोल लोधी ९७, १३७
बहादूर गुजराती
बहादूर मलिक ८२
बहादूरशाह १०१, १३३, १३४, १५१
बहाबुद्दीन १०७
बलवंड २८१
बाज बहादूर १३८, १४३, १७०, १७१
बाजिद रबाबी २४१
बाजी पासलकर २६४
बाजीप्रभू देशपांडे २६४
बाजू रबाबी २२०
बाबर १३७, १३८, १३९, २२५
बाबाजी चैतन्य २७३
बाबा रामदास ग्वालिरी
बाबू झा २५६
बासवान २०३
बिचित्र खान ग्वालिरी
बिरबल २०२
बिलासखान १४४, १५६
बिशनदास २०३
बिसराम खाँ २१२, २२७, २९६
बिहारीदास १२७
बीनकाह २२०
बीबी खदिजा १७६
बीर मंडल खाँ ग्वालिरी
बुक्करा ६१, ६२
बुटा २०१
बुरहान खान १६५, १७६, २८४
बुरहान निजामशहा १७६
बुरहान द्विती १७७
बुर्हानुउद्दीन गरीब शहा १२१
बुल्लेशाह २८४, २९७
बेगम नूरजहाँ २०१, २१६
बेगम रुकैया २०९
बेनी १३३
बेबे नान्की १२९
बैजू ४५, ९५, ९८, ९९, १००, १०१,
१४९, १५०, २८५, २९३
बैराम कुली
ब्रजचंद १५८
भ
भक्त धृवदास ९६
भगवान रबाबी २२०
भट्ट २६३
भन्नू ९९, १०१, १४७, २३९, २४०, २९३
भरत २७, २९, १५८
भाई अब्दुल्ला २८३
भाई जलाप २८३
भाई नत्था २८३
भाई बद्द २८१
भाई बाल २८३
भाई भीखा २८३
भाई मरदाना १२९, १३०
भाई साल २८३
भाकिन १३३
भागचंदबुधजन ७१
भानजी गोसावी २६४
भावभट्ट १३३, २८६
भास्कर २५
भास्कर विप्र २७९
भील्ल २६,
भूधरदास ७१
भूपत खान २०२, २८८
भूमल्ल देव ५६,
भैरव भट १७५

भोगिनाथ ६२
भोज २६
म
म्हाइंभट २६, ३२
मकरंद पांडे १४९
सूफी फकीर हजरत बख्तियार काकी २४६
मगन ठाकूर २७५
मकीरउल्लाह ४३, ५३, ५४, ९९, १००, १०१, १०२, १४३, १५६, १५९, २१३, २१४, २१६, २१७, २१८, २१९, २२०, २३४, २३५, २३६, २३७, २३८, २४०, २४१, २४४, २४९, २५१, २५२, २९७
मकू २०१
मल्लखू २१५
मच्छू १४७,
माताचन्द ७१
मतुल्लाह इमाद – उल– मुल्क १७३
मतेह शाह १७७
मतंग २९, ३०, ४६, ४७, ५६, ५७, ६४, ६७, ७३, ७७, ११४, १५८, १६३, १६४, १७२, २८९
मदनरा ९५, १४३, २३९, २४०
मदनराय ढाढी २३९
मध्वाचार्य ११२, १२४,
मधनाक २३१
मधुरावणी २६०
मधुसूदन सरस्वती २१२
मम्मट २७७
मनोहर १४१, २०१, २०३, २२२
मरिश्ता ९७, २०३
फरीद अल – दीन गंजशक्कर ऊर्फ बाबा फरीद ५८
फरीदुद्दीन २२०, २२१
फरीउद्दीन गंजशक्कर १२८
मलिक शाह ८१, ८२
मसीह खाँ २०१
महदाइसा ३८
महम्मद बिन कासिम ५७
महम्मद सालेह कम्बू २११
महमूद मुक्री ५०
महमूद गजनी ४७
महमूद गवन १७५, १७८
महमूद गवान १२१
महमूद नसिरुद्दीन शहा ८१
महमूद बेग १७७
महमूद लोहंग ९९
महमूद शाह १३३, २९४
महादेवाचार्य ४६
महापात्र १३७, २७७
महाराजा कुंभा ३०, ४०, १०५
महाराणा अमरसिंह २०९
महावीर ७१
महेंद्र २११
महेश्वर नेगी २७९
मल्क नत्थनजी २८४
मलिक–अल–तुज्जर १७५
मलक अहमद निजामशहा १७३, १७५, १७६
मलिक मुहम्मद जासी १३७
मलिक साहि ४३
मलिक शम्सुद्दिन अबू रज़ा ६५
मलिक हसन बहरी १७६
महादेवराय २६,
महेन्द्र कंडाली ६९
माधव १६७
माधवदेव ६९, ७०, २७९, २८०, २९२
माधवानल १४१, १४२
माधोलाल हुसैन २८३
मानसिंह कच्छावा १६७
मानसिंह तोमर ९१, ९८, ९९, १०१, १०२,

१०४, ११३, १३३, १४८, १४९, १५०, १५९, १६३, १९५, २१७, २३४, २३५, २३८, २९३
माण ६२
मामुल्क ४७
फारुख बेग १८२, २०३, २९५
मालोजीराजे भोसले २६२
मिकाई ४९
मिगानी २०१
मिर्जा खान २३४
मिर्झा अकील १४३
मिर्झा अब्दुल कादिर बेदिल २३४
मिर्झा कामरान २३३
मिर्झा खान ८५, २१७, २१८, २४९
मिर्झा मुहम्मद हकीम १८२
मिर्झा मुकर्रम खाँ २३३
फिरिश्ता ९७, २०३
फिरोजशहा ६५, १२१
फिरोज शाह १३३, १७४, १७५
मियाँचांद
मियाँ चाँद खान २०२
मियाँ बहावा ११४, २९३
मियां लाल १४३, १४५
मियां लाल ग्वालिरी
फिरोज ढाढी २४१
फिरोज पखवाजी २८३
फिरोज बहामनी १७४
फिरोज सुलतान १७५
मिरांडा शॉ ६८
मिस्त्री सिंह १६०
मिसरी सिंह ढाढी २३२
मीर अब्दुल वाहिद बिलग्रामी १०४, २९४
मीर अब्दुल्ला
मीर ईसा २३२
मीर खलील खान-इ-इमर २३३
मीर जलील २३१
मीरन २३२
मीर मुबारक खाँ १७०
मीर शिहनी १८४
मीर सय्यद अली १४५
मीर सय्यद नियामतुल्लाह १३७
मीर सय्यद मंझन १३७
मीर सलीह कव्वाल देहलवी २३४
मीरा १२४, १२५, १२६, २९५
मुकुंद देव गजपती नाराण २७६
मुकुंद लाठ ७७, २२३
मुजफ्फरशाह द्विती १३३
मुजूनी १८४
मुत्तरीबी समरकंदी २०१
मुत्तमिद खाँ २०२
मुदगल सुरी २०४
मुनीदत्त ६८
मुबारक शाह ८१
मुमताज महल २०९, २२४
मुल्ला उदी १०६
मुल्ला कुतुबुद्दीन १२२
मुल्ला जादा १०६
मुल्ला तर्जी २०२
मुल्ला मुहमद सलीह कांम्बू २१४
मुल्ला-फतेह-लह-शिराझी १७८
मुल्ला नानवंदी २०३
मुल्ला दौड १०७
मुल्ला इश्शाक धाडी १४३
मुराद बक्ष २०९
मुरारी गुप्ता १२७
मुफिकी २०१
मुर्शीद कुली खाँ २२८, २२९, २३०
मुस्तफा खाँ १७०
मुस्तफा बेग २१५
मुहम्मद अक्रम गनीमत २३३

मुहम्मद आजम शहा २३३
मुहम्मद आदिलशाह १७९, १९३, २६३
मुहम्मद कासिम फरिश्ता २०३
मुहमद खिलजी १०६
मुहमद खाँ ढाढी २३९
मुहमद खाँ धाडी १४३
मुहमद गौस शत्तारी १५०
मुहमद नाई २८४
मुहमद नाईल २०१
मुहमद नादिर २०३
मुहमद बकिर खाँ २१५,३२९
मुहमद-बिन-तुघलक ६२, ६५, १२२
मुहमद मुराद २०३
मुहमद शहा १२१,
मुहमद शाह ४९, ५०, ९७, २९४
मुहमद शाह तुघलक ९७
मुहिउद्दिन मुहम्मद औरंगजेब २२४
मूर्तझा निजामशहा १७६
मूरसील १४०
मेहता कालूजी १२९
मेषकरण १६३
मेंगनाथ २०४
मोइझुद्दीन घोरीची ४७
मोइझुद्दीन कैकुबाद ४७, ४८
मोइनुद्दीन चिश्ती ५८
मोकल १०७
मोमीन ५०
मेहर अफरोज ४९
मोहसीन १३७
मैजी १३९
मोती खाँ १८६, १८८,
मौलाना जमाली ११४
ौलाना शेरी १४०
मौलाना सलाउद्दीन सिराफी १७७
मंगल १७२
मंझू ९९, १०१, १३३,
मंडण ७१, ७४, ७८, ७९
मृगननी ९८, १००
मृदंगरा २३१, २४१, २९६
य
यज्ञनाराण दीक्षित २६०
याष्टिक २९, ३०, ६४
याह्या-अल-काबुली ११४
येसाजी कंक २६४
युसुफ आदिलशाह १७३, १७७, १७८
योधबट्ट १०६
र
रघुत्तम तीर्थ २७९
रघुनाथदेव २७४
रघुनाथ नाक ६३, २६०
रघुनाथपंत २६३
रघुनाथ रथ २७८, २७९
रत्नसिंह १२५
रमाबाई १०९
रमाभद्रांबा २६०
रफीउद्दीन शिराझी १७८
रफी-उस-शान- मिर्झा २३३
रवीदास १३३
रही‘ाह १४३
रसबरस खान २३४
रसबीन २४१
रसिकदास १२७
राग
राजपूत श्रीचंद १५८
राजशेखर ७२, २७४
राजा कीरत १०१, १३४, १४५, १५१, २१३
राजा बिशन दास २०१
रामशहा २१९, २४०,
राघवेंद्र २६०
राजा जूझार सिंह २१०

राजा मधुकर १७०
राजा मान ९८, २८६
राजा सूरज सिंह २०१
राजा सौरसेन ९५
राणा विक्रमादित्य १२६
राणा हम्मीर ६४, २९
राणूबाई २६४
रामचंद्र ७१, १४८, १५१, १६९,
रामदास ९१, ९५, १३७, १४३, १४५, १५०, २३९, २६४, २६५, २६६, २६७, २६८, २६९, २७०, २७१, २७२, २७३, २८२, २८३, २९७
रामदास मोंडिया २३९
रामदेवराय २६, ४५, २६०
रामबोला १६१
रामराजा ११८, २९४
रामशंकर भट्टाचार्य २७४
राम राय २७७
रामानुज १२४
रामानंद १२४, १२७, १३३, २६०, २७७,
रामानंद राय १२७, २७७
रामामात्य ११८, ११९, १२०, १६९, १७२, २०४, २६०, २६१, २६२, २७८, २९४, २९५
राय मनोहरलाल २०१
रिझ्कुल्लाह मुश्ताकी ११४
रिझवी २२०, २२१
राव दूदा १२५
रुद्रट ६४
रूपमती १६९, १७०, १७१, १८६, २९४
रूपदेव १७२
रुमी ४८
रोज अफ्झुन २४०
रोज अफ्झुन २१९
रोशनआरा बेगम २०९
रोशन जमीर २२८, २३२, २३४, २४९, २५०, २५५,
रंगसेन १३८, १४५,
रंगा ११८
ल
लखुजी जाधव २६३
लक्ष्मीदास १२९
लक्ष्मीधर भट्ट २०६
लक्ष्मीनाराण ११६
लाल खाँ २१३, २१४, २२७, २२८, २९६,
लाला २३९
लुईपद ६८, ६९
लुईपा ६९
लोचन १२४, २३४, २४९, २५५, २५६, २५७, २५८, २५९, २९७
लोधी ४७, ८१, ९७, ९८, १०४, ११३, ११४, १३७, २१७,२३४, २९३
व
वल्लभाचार्य ८९, ९१
वसराया २५५
वसतीर्थ ११२, ११६, ११७
वादिराजस्वामी ११२, ११६
विक्रमजित सिंह १४८
विचित्र खाँ १४३
विज राघव नाक २६०
विठ्ठलनाथ ९०, ९२, ९४, १५०
विठ्ठ्ल विपुल १२७
विठ्ठलाचार्य १६५
विद्यापती ८३, १२४, १२७, २५७, २५८, २५९, २६९, २९५
विद्यारण्य स्वामी ३०, ६१, ६२, १६६
विद्यावर २२७, २३२
विद्यावर सुजान अली खाँ २३२
वि. ना. भातखंडे १५७, २६२
विठोजीराजे भोसले २६२

विष्णुदेव २६
वीरकुंवरी १२५
वीर’देव ९७
वीरसिंह ९७
वेणाबाई २७२
वेद २६३
वेंकटाद्री ११८
वैद्यनाथ झा २५६
वैरागी दास हानून बुखारी २२०
वैशेषिक खंडदेव २११
वृंदावन नजीर २७४
व्यंकटमुखी २५४, २६०, २६१, २६२
श
शमनंद १२८
शाम्सुद्दीन इब्राहीम शहा ८१, १०५
शाम्सुद्दीन इल्तुमश ४७
शरतसेन १४९
शरीफजी २६३
शहजहाँ १५१, २१२, २१९, २९५
शहजादा दानिल १८१
शहनावाज खाँ २३५
शहाजी २६३
शहाजी भोसले २१२
शहा मिरांजी १२२
शहाब सरमदी २२३
शहा शुजा २०९,
शाबान कादरी ४९
शार्दुल ३०
शारदातन १६४
शाह अब्दुल लतीफ २८४, २९७
शाहजहाँ १३४, १३९, १४९, २२७, २२८, २२९, २३०, २३१, २४०, २५१, २६३, २८५, २८६
शाह ताहीर १७६
शाह नवाज खाँ सफवी २३३
शाहब सरफदी ५३, ५४
शाह मुहम्मद शहाबादी १३९
शाह मुहम्मद फरमुली १३७
शाह राजू कातिल १२१
शाह हुसैन २५२, २८३, २८४, २९७,
शिवरामस्वामी २७२
शिवाजी २६३, २६४, २६५, २७२, २९७
शिहाब खान १४४
शुजा २१२, २२७, २३२, २४०,
शुभंकर ५६, २७४
शेख-अब्द-अल-करीम १७९
शेख अब्दुल हाई १३७
शेख अल्लाउद्दीन बरनावी २१८, २२०
शेख उस्मान ढह्वे २८३
शेख कबीर बत्नी १३७
शेख कुतबन १३७
शेख कुतुब अल दिन बिख्तितार काकी ५८, ५९
शेख खिज्र शेख १४३
शेख दवन धाड्डी
शेख दानिशमंद १३७
शेख नसिरुद्दीन २१९, २२१
शेख निजामुद्दीन औलिया ५१, ५२, ५३, ५४, ५५, ५८, ५९, ६०, ६८, २२२, २४५
शेख पीर बुद्धन २२१
शेख बद्रुद्दीन सानी २२१
शेख बहाउद्दीन ८१, १८६, २१८, २१९, २२०, २२१, २४०, २९६,
शेख बहाउद्दीन बरनावी २१८, २१९, २२०, २२१, २४०, २९६
शेख फरीद ५८, ८१, १३३, २१५, २२०
शेख महम्मद ईसा ८१
शेख फरीद ५८, ८१, १३३, २१५, २२०, २३८, २४८,

शेख मोइनुद्दीन चिश्ती संजारी ५८
शेख शेर मुहम्मद २१७, २१९, २२१, २४०, २५२
शेख हुसेन १०५, २५२
शेरखान लोधी २१७, २३४
शेरशहा सूर १३९
शेरशहा सूरी १३९
शिफिउद्दीन अब्दुल मोमिन अल-बगदादी ५८
शिक्षाकार १०७
शुक्लध्वज २७९
शेषसंतान १६१
शौकी २४१
शौकी कव्वाल २०१
शंकर १५८, २०६,
शंकरदेव ६९, ७०, २७९, २८०, २९२, २९७
शंकराचार्य ६१, ६३, १२४,
स
सकी मुस्तद खाँ २३२
सजवाल खान १३८,
सदाशिव २६, ११८
सदाशिवराय ११८
समत ५४, ७१
सफी-अल-दीन २४३
समोखन सिंह १५८, १६०, १६१
सत्संध भून ६९
सत्ता २८१
सय्यद ४७, १२२, १२७, १३७, १४५, १७७, १८२, १९२, २३२, २३९, २७५, २८४, २९७,
सय्यद अलोल २७५
सय्यद कासिम अर्सलान ऊर्फ मलिक कुम्मी १७७
सय्यद खाँ नोहार २३९
सय्यद मुहम्मद हुसेनी गेसुदराज १९२
सय्यद रफिउद्दीन शिराझी १३७
सय्यद वल्- शरीफ मुहम्मद बिन युसुफ अल हुसैनी १२२
सरस्वती १४९, १५१, १५३
सरस्वती गंगाधर १९८, १९९
सरुद खान ग्वालिरी
सलाबत खाँ १७७
सहाबुद्दीन अहमद दौलताबादी १२२
स्वरूप दामोदर १२७
सवाई प्रतापसिंह २२४
सागरनंदिन ७१
साण ६२
साधना १३३
साबिया २४७
सामदेव १९८
सामंत ६३, १११, २३१, २७७,
सारंग वस १०९
सालीह रबाबी ढाढी २४१
सावंत सिंह १५०
सिकंदर १०५, ११३, ११४, १२९, १३२, १३७, १९३, २९३
सिकंदर लोधी ९८, १०४, ११३, ११४, २९३
सिद्धचंद्र उपाध १४०
सिमत १४७, २१७
सिराज १२२, १२३
सिराज-ए-जुनदी १२१
सिंघण २६,
सिंघणरा २५,२६,२९०,
सिंहण ६४
सिंहभूपाल २६, ३५, ४६
सुखनी १२९
सुखीसेन कलावंत २३२
सुघर सेन कलावंत २४१

सुजान खाँ नोहार २३९, २८८
सुधाकर पंडित २८४
सुधाकलश ३५, ४०, ७१, ७२, ७३, ७४, ७५, ७६, ७७, ७८, ८१, १०३, १६३, १६५, २९०, २९२
सुधार रबाबी २२०
सुधींद्र २६०
सुभान खान ग्वालिरी
सुभान नोहार खाँ १४३
सुलतान उस्त युसुफ हार्वी १४५
सुलतान बहादूर १०३, १३३, १४५,
सुलतान हाशीमी
सूर्याजी काकडे २६४
सूरज खाँ १४३, २३९
सूरत सेन १४३
सुरतसेन १४९, १५६
सूरदास ८९, ९१, ९२, ९४, १३३, १३७, १४३, १४५, १५२, २४१, २५२,
सूरदास ९१, ९२, ९४, १३३, १३७, १४३, १४५, १५२, २४१ २९२
सूरदास पखवाजी २४१
सूरज्ञान खाँ फतेहपुरी १४३
सूर्यभदेव ७१
सूरी ४७, १३९, १५१, १६९, १७०,
सेल्वा नरसिंह ११२
सेलवु गोप तिप्प भूपाल ११२
सैद मुहम्मद मुसा १२८
सैद रफीउद्दीन हारू १२८
सैन १३३
सोमनाथ ६४, ९५, १२०, २०३, २०४, २०६, २५५, २६०, २६१,
सोमेश्वर ३७, ३८, ३९, ४२, ४६, ८४, १६३, १६४, १७२, १९८, २०६, २०८
सोमेश्वर २७
सौरिंद्र मोहन ५६
संग्राम शहा २५९
संत एकनाथ २७२
संभाजीराजे २६३
स्वामी
स्वामी प्रज्ञानंद २४२, २४५
ह
ह. दा. वेलणकर ३३
हकीम मुहम्मद अर्झानी १५३
हकीम हसन गिलानी १२२
हजरत निजामुद्दीन ५९, ६०, १२८, २४५
हनुमान १५८, १६३, १६४, २०६, २०७, २०८, २५३, २५४, २५६, २५९, २६४, २९६
हनुमान मुनी २५९
हमजा २०१, २१५, २८४
हमीद रजा ४९
हर्ष १०५, २८९
हरिचंदन २७८
हरिदास ९५, ९६, १००, ११७, १२४, १२७, १४९, १५०, १५२, २०२, २७३, २८१, २८४, २९३
हरिनाक २७८
हरिराय वस ९६
हरिहर ६१, ६२, ११०, १९१
हरेकृष्ण कविराज ब्रह्म २७९
हलधर मिश्र २७८
हसन खान १३७
हसन खाँ नोहार २३९
हसन खाँ पण्णी १४३
हसन मोईबुल १०७
हसन शाह १०७
हसन संजरी १२८
हाजी बडी साहिबा १८१
हाफिज हुसेन १४३
हाफीज (पठण) १४३

हात सरस २३१, २३२, २९६
हात सरस नैन २३१, २३२, २९६,
हारून-अल-रशिद २४२
हिराबाई २२६, २९६
हिंमत खाँ २३२
हमायूं १३७, १३९, १७६
हुमायू शाह बाहमनी १७६
हुलसी १६१
हुसामुद्दीन कुतुल ५१
हुसेन शर्की ८४, ८५, २१६, २१७, २१९, २४९, २९३
हुसेन शाह शर्कीला २१६
हुसैन निजामशहा १७६
हेमचंद्र ७१
हेमा रामनाथन २५४
हैदर शाह १०७
होशंग शहा ७८
हंसभूपाल २६
हृदय नाराण २३४, २५९,
हृदय शहा २१२, २५९
क्ष
क्षेमकरण १०१, १४२
ज्ञ
ज्ञानेन्द्र भिक्षू २११
ज्ञानेश्वर ३१, ३३, ३७, २७३
श्रीकांत ४४,
श्रीचन्द १२९
श्रीचंद्र सुधेर्मा २७५
श्रीनाथ ११०
श्रीनिवास २२५, २५५, २५६
श्रीधर कवी चक्रवर्ती २७४
श्रीपाद राय स्वामी ११२
श्रीपादराय २५५
श्रीवर ९७, १०६, १०७
ऋषभदेव ७०

अंजली मालकर

ग्वाल्हेर जयपूर घराण्याच्या चतुरस्त्र गायिका म्हणून श्रीमती अंजली मालकर सुपरिचित आहेत. पारदर्शी मधुर आवाज आणि दीर्घ साधनेतून मिळालेली वैचारिक बैठक हे त्यांच्या गायनाचे वैशिष्ट्य आहे. त्यांचे प्राथमिक शिक्षण त्यांच्या आई श्रीमती तारा बसोले व बुजुर्ग गायक श्री. मधुसूदन भावे यांच्याकडे झाले. ज्येष्ठ गायक श्री. यशवंत क्षीरसागर आणि सुविख्यात कलाकार पं. सी. आर. व्यास यांच्याकडूनही त्यांना गायनाचे बहुमोल मार्गदर्शन मिळाले. ख्याल गायकीचा विशेष अभ्यास करण्याकरिता प्रसिद्ध गायिका डॉ. वीणा सहस्त्रबुद्धे यांच्याकडे दीर्घकाळ गायनाचे शिक्षण त्यांनी घेतले. त्यांना ग्वाल्हेर- जयपूर घराण्याचे सुप्रसिद्ध गायक गुरू पं. विकास कशाळकर यांचे मार्गदर्शन लाभले असून सध्या त्या विदुषी कुमुदिनी काटदरे आणि पं. मिलिंद मालशे यांच्याकडे जयपूर गायकीचे शिक्षण घेत आहेत.

श्रीमती मालकर यांच्या सांगीतिक वाटचालीत भारत सरकारच्या दोन वर्षांच्या शिष्यवृत्तीबरोबरच गानवर्धन-पुणे, कल्याण गायन समाज- कल्याण यांसारख्या नामवंत संगीत स्पर्धांमध्ये मिळालेल्या पुरस्कारांचा समावेश आहे. त्यांना काशी संगीत समाजाने २०११ साली 'संगीतरत्न' पुरस्काराने सन्मानित केले आहे. २०१६ साली गानवर्धन संस्था पुणे यांनी 'स्वरसाधना पुरस्कार' देऊन सन्मानित केले आहे.

श्रीमती मालकर यांनी राग संगीत सादरीकरणाचे विविध प्रयोग केले आहेत. शास्त्रीय गायनाच्या मैफलींबरोबरच हे गायन सर्वसामान्य श्रोत्यांपर्यंत पोहचावे म्हणून सप्रयोग व्याख्याने दिली आहेत. बरखा रितु आयी, प्रकाशयात्री कुसुमाग्रज, रंग बसंत, तराणा - सगुणाकडून निर्गुणाकडे, रे मन गा यमन, नामा म्हणे, राग रंग रस गावो, सूर श्रावणी सारखे वैविध्यपूर्ण संगीत प्रयोग त्यांनी केले आहेत. मनशक्ती केंद्र, लोणावळा यांच्या 'गर्भसंगीत' आणि 'ब्रीदवेल - श्वास माझा' या संशोधनात्मक सीडीच्या निर्मिती प्रयोगात त्यांनी गायन केले आहे. गायनाबरोबर संगीत लेखनाचा छंद त्यांनी आवडीने जोपासला आहे. राग संगीताचा सातशे वर्षांचा इतिहास सांगणारे 'मराठवाड्यातील अभिजात संगीत' (सुमेरु प्रकाशन) या त्यांच्या पुस्तकाला साहित्य संस्कृती मंडळाने अनुदान दिले आहे. (२००४) रागसंगीताविषयीचे चिंतन त्या ब्लॉग रूपानेही करत आहेत.

त्यांनी अनेक महाविद्यालयांत अध्यापनाचे काम केले असून संगीत प्रसाराचे काम करणाऱ्या 'रूपबंदिश फाउंडेशन' या संस्थेच्या त्या सध्या संचालिका आहेत.

हजारो वर्षांची परंपरा असलेल्या भारतीय कला संगीताचा, मध्ययुगीन काळ ते स्वातंत्र्यपूर्व काळापर्यंतचा म्हणजे गेल्या सातशे वर्षांचा इतिहास म्हणजे हा ग्रंथ होय. त्या त्या शतकातील सामाजिक, राजकीय व आर्थिक परिस्थिती याचा आढावा घेऊन, त्या काळातील सांस्कृतिक स्थिती, लोकप्रिय कला संगीताचे समाजातील स्थान, त्याला मिळणारा राजाश्रय आणि त्यावर प्रभुत्व मिळवून नावारूपाला आलेल्या कलाकारांची नोंद या ग्रंथात घेतली गेली आहे. वर्तमानातील हिंदुस्थानी संगीत कलेच्या प्रवाहांचे, हे शतकानुशतकांचे बहुआयामी उगम, कलाकार आणि अभ्यासकांना समृद्ध करतील.

साहित्य आणि संस्कृती मंडळ
महाराष्ट्र राज्य

महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळ, मुंबई.

मुद्रणस्थळ : शासकीय फोटोझिंको मुद्रणालय, पुणे.