संगीत कानसेन

भारतीय शास्त्रीय संगीताचा कानमंत्र

ख्याल, धृपद, ठुमरी वगैरे

ई साहित्य प्रतिष्ठान

भाग - ६

संगीत कानसेन भाग ५

भारतीय शास्त्रीय संगीताचे प्रकार

ख्याल, धृपद, ठुमरी आदि

संकल्पना व लेखन :

सुनिल सामंत

मांडणी व सजावट :

अमृता ढगे

तांत्रिक सहाय्य

आनंद माने

प्रकाशन :

ई साहित्य प्रतिष्ठान

जी ११०२, इटर्निटी

ठाणे, 400604

www.esahity.com

©2011 : ई साहित्य प्रतिष्ठान

संपर्क :

esahity@gmail.com

sangeet.kansen@gmail.com

9869674820

अनुक्रमणिका

४ संगीताचा इतिहास

७ ख्याल

२३ धृपद

२७ ठुमरी

३२ चैती, होरी, कजरी, दादरा, टप्पा , तराणा

३६ प्रबंध आणि गीति

३७ उद्याचे संगीत

४४ लोकसंगीत

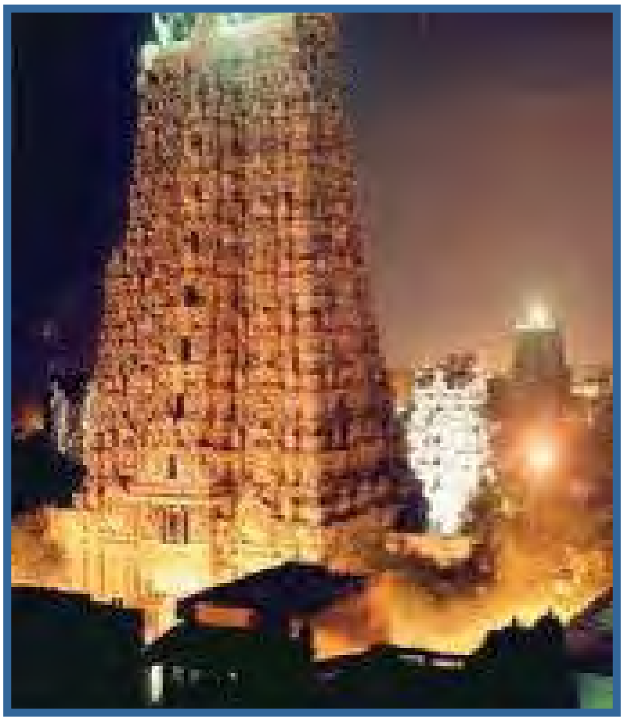
४५ परिशिष्ट

९३ गृहपाठ

भारतीय शास्त्रीय संगीताचा इतिहास

भारतीय शास्त्रीय संगीत फ़ार पुरातन आहे असं आपण अनेकदा म्हणतो. पुरातन पुरातन म्हणजे किती. आणि मग जर हे पुरातन आहे तर आताच्या काळात याचं काय काम ?

इथे हे लक्षात घ्यायला हवं की संगीत हे शास्त्र आहे. जसं फ़िजिक्स हे जुनं शास्त्र असलं तरी त्यात सदा नवनवीन भर पडत असते. त्यामुळे जुने सिद्धांत मागे पडतील पण त्या शास्त्राचा मूळ गाभा , जी प्रायोगिकता, ते कधीच जुनं होत नाही. उलट त्याच्या शास्त्रीयते मुळे ते नित्य नवीन असतं. तेव्हा इथे एकदा या शास्त्राचा प्रवासही बघू या.



आपण जे रोज पोट भरण्यासाठी खातो, त्यालाही आपल्या पुर्वजांनी यज्ञकर्म ठरवलं. अशा लोकांसाठी संगीत हे तर टाईमपास म्हणून नव्हतंच. ते तर सुपरयज्ञकर्म होतं. ऋग्वेदातल्या ऋचा ज्या विशिष्ट स्वरसंगतीने गायल्यावर ईंद्र वरुणादी देव प्रसन्न होत त्यातून संगीताचा जन्म झाला. ऋग्वेद आणि सामवेदामध्ये या संगीताचं संपूर्ण वर्णन आहे. हे करताना त्यांना असंख्य प्रयोग करावे लागले

असणार. आणि या प्रयोगांत अनेक पिढ्या गेल्या असणार. त्या काळातलं संगीत हे आजच्या काळाच्या अगदी वेगळं होतं. सूरही वेगळे होते. श्रुतींचा पूर्ण विकास झालेला नव्हता. या काळात संगीताची तीन साधनं होती. वाणी, वेणू आणि वीणा

वाणी : गळयाने गायचं संगीत

वेणू : आजची बासरी. बांबूच्या बनात भुंग्यांनी बांबू पोखरल्यावर भोकं पडतात. या भोकांच्या बाजूने वारा गेला की त्यातला काही या बांबूच्या आतल्या बाजूने त्या बांबूच्या अंगाला घासून जाते. त्यातून होणाऱ्या ध्वनीतून कुणाला तरी बासरीची कल्पना सुचली असावी.

वीणा : धातूयुगाच्या सुरूवातीलाच , धातूच्या वेगवेगळया तारांना छेडल्यावर ध्वनी येतात हे कुणाला तरी जाणवलं. आणि सुरू झाले प्रयोग. यातून वीणेचा जन्म झाला असावा.

या तिघांच्या सोबतचं चौथं साधन म्हणजे चर्म वाद्यं. ढोल, नगारे, टिमकी...यांतून जातिगायनाच्या वेळी वापरलं जाणारं पखावज , मृदंग यांच्या प्रकारचं वाद्य त्याकाळी असावं.

अगदी सुरुवातीच्या काळात सामगायन असे.

त्या नंतरच्या काळात जातिगायनाचा जन्म झाला.

हे दोन्ही अनिबद्ध संगीतप्रकार असावेत . म्हणजे ज्यांना ताल किंवा नियमांचे बंधन फ़ारसे नसलेले.

या नंतरचा काळात निबद्ध किंवा प्रबंध संगीत अस्तित्वात आले. त्यातला एक प्रकार म्हणजे गीती (किंवा बानी).

हे सर्व संगीत जरी जुन्या ग्रंथांमधून आहे तरी ते संपूर्णतः मौखिक असल्यामुळे आज अस्तित्वात नाही. तरीही त्याचा थोडा अभ्यास आपण पुढच्या भागांत केला आहे. तो केवळ कुतुहल असणाऱ्यांसाठी आहे.

या नंतरच्या काळात म्हणजे सुमारे पाचशे वर्षांपुर्वी ध्रुपद गायन अस्तित्त्वात आलं. हे जरी आज फ़ारसं प्रचारात नसलं तरी अनेक कार्यक्रमांतून ध्रुपदिये गातात किंवा वादन करतात.

सुमारे तिनशे वर्षांपुर्वी ख्याल गायन अस्तित्वात आलं. आज शास्त्रीय संगीत म्हणुन जे ओळखलं जातं ते बहुतांश ख्याल गायनच असतं. ख्याल गायनाचा अभ्यास आपण आता करणार आहोत.

ख्याल गायना सोबतच त्या नंतरच्या काळात जन्माला आलेले गायन प्रकार म्हणजे ठुमरी, दादरा, चैती, होरी, गझल, कजरी, टप्पा, तराणा, नाट्यगीत, सिनेसंगीत (!), भावगीत इत्यादी प्रकारांनाही आपण स्पर्श करणार आहोत. यातल्या ठुमरी, दादरा, चैती , होरी आदी प्रकारांना उपशास्त्रीय संगीत म्हटलं जातं तर भावगीत , नाट्यगीत, सिनेसंगीत आदी प्रकारांना शब्दप्रधान सुगम संगीतात गणलं जातं.

याशिवाय एक मोठा संगीत प्रकार म्हणजे लोकसंगीत. शास्त्रीय संगीत सुरुवातीच्या काळात मंदिर आणि मठांतून वास्तव्य करत होतं. नंतरच्या काळात म्हणजे १३व्या शतकानंतर ते अमीर उमरावांच्या हवेल्यांतून गायलं जात होतं. अशा वेळी सर्वसामान्य जनतेच्या मनाला रिझवण्याचं काम केलं ते लोकसंगीताने. या लोकसंगीतातही शास्त्र होतंच. त्यांतही सूर होतेच. त्यांतही ताल होताच. किंबहुना त्यांत अत्यंत सुंदर सुंदर रचना होत होत्या. गेल्या शतकभरात लोकसंगीत आणि शास्त्रीय संगीत यांच्यात मेलजोल होत आहे. लोकसंगीताबद्दलही आपण थोड्या खोलात जाऊन चर्चा करणार आहोतच.

मात्र या भागात आपण मुख्य करून चर्चा करणार ते ख्याल आणि त्यानंतर ध्रुपद, आणि ठुमरी बद्दल.

ख्याल

सध्याच्या काळात शास्त्रीय संगीताचा सर्वात जास्त प्रसिद्ध प्रकार आहे ख्याल. किंबहुना ख्यालालाच बहुतांश लोक शास्त्रीय संगीत म्हणतात. तशी तर लावणी सुद्धा शास्त्रीयच संगीत. पण ख्याल तो ख्याल. आणि ख्यालात ख्याल म्हणजे बडा ख्याल. गेली तीन चारशे वर्षं शास्त्रीय संगीतावर ख्यालाचं अधिराज्य चालू आहे. त्या पुर्वीचे खुप जुन्या काळातले प्रबंध, जाती हे प्रकार आताशा फ़ारसे ऐकू येत नाहीत. ख्यालाच्या आधीचा प्रकार म्हणजे धृपद. तो मात्र आजही गायला जातो. त्याबद्दल आपण बघूच, पण त्या आधी ख्यालाची माहिती घेऊ.

ख्यालाची बैठक म्हणजे एक राग किमान पाऊण तास आणि कमाल कितीही. त्यात एक बडा ख्याल आणि किमान एक किंवा दोन छोटे ख्याल व्हायलाच हवेत. ख्याल ही तब्येतीत गायची आणि तितक्याच निवांतपणे ऐकायची चीज आहे. यात घाईला जागा नाही. ही राईसप्लेट नाही. ख्याल म्हणजे पंचपक्वान्नांची मेजवानी. ही चाखत चाखत घ्यायची चीज आहे.

ख्याल कळत नाही असं बरेच म्हणतात. माझ्यामते ख्याल (किंवा खयाल म्हणजे विचार) हा जाणायचा विषयच नाही. हा भावायचा विषय आहे.

किशोरी आमोणकर म्हणतात तसं कलाकाराच्या भावविश्वाला सगुण रुप देणारी तो गोष्ट आहे. ख्यालातून गायक एक भाव निर्माण करत असतो. एक रस. कधी विरह, कधी भक्ती, कधी करूण.

हा भाव श्रोत्याच्या मनात झिरपत जायला हवा. आणि त्याही वरच्या स्थितीत म्हणजे भावविहीन स्थितीला, आत्मानंदी टाळी लागण्याच्या स्थितीला पोहोचवण्याची ताकद या ख्यालात असते.

"कंटक शल्ये बोथटली,
मखमालीची लव वठली,
काय म्हणावे या स्थितीला? "

अशी झपुर्झा अवस्था ख्याल ऐकताना व्हायला हवी. ख्याल ऐकायला जाणं म्हणजे स्वतःच्या विद्वत्तेची झलक दाखवायला जाणं नव्हे. गायकाची परिक्षा बघायला तर नव्हेच नव्हे.

पु लंच्या गुण गाईन आवडी मध्ये एक किस्सा आहे . अल्लदियांखांचे सुपुत्र मंजीखां एकदा एका बैठकीत गात होते. त्यांनी जेव्हा अंतऱ्यात प्रवेश केला तेव्हा एक जाणकार म्हणाले " बडे खां साब ऐसा अंतरा नही उठाते" . रंगाचा बेरंग व्हायचा. पण मंजीखां म्हणाले "जानते हैं. बडे खां साबका गाना सुनकेही बडे हुए हैं" असे म्हणून त्यांनी त्याच लयीत अल्लादियांखां अंतरा कसा उठवत ते दाखवले.

इतकेच नव्हे तर त्यांच्या घराण्याच्या चार पाच वेगवेगळया तऱ्हांनी त्यांनी अंतरा उचलला". आणि मग म्हणाले ... "लेकिन हम अंतरा ऐसाही उठाते" असं म्हणून पुन्हा स्वतःचं गाणं सुरू केलं. यावर

पुलंनी लिहीलं आहे. मुलगा चेहरेपट्टीने आईच्या वळणावर जातो. म्हणजे त्याने हुबेहूब आईसारखं दिसायला हवं असं नव्हे."

ख्यालाची हीच तर मजा आहे. प्रत्येक गायकाची स्वतःची झलक, स्वतःची कारागिरी दिसते. आणि तोच कलाकार रागाच्या प्रकृतीनुसार स्वतःची स्टाईल बदलत असतो. आणि तोच कलाकार, तोच राग वेगवेगळया बैठकींत वेगवेगळया पद्धतीने गात असतो. भीमसेनजींचा हर बैठकीतला केदार वेगळा असायचा. पाश्चात्य अभिजात संगीतात आणि भारतीय शास्त्रीय संगीतात हाच मूलभूत फ़रक आहे. इथे प्रयोगांना प्रचंड वाव आहे. गाण्यातून अंतर्मुख करायचं, मन आतल्या बाजुला वळवायचं कौशल्य ख्यालात आहे.

मला राजन साजन मिश्रांची एक बैठक आठवते. हजार बाराशे श्रोते. संपूर्ण मैफ़लभर त्यांना टाळयांचा पाऊस पडत होता. श्रोते खुश झाले होते. दर मिनिटाला दाद देत होते. हजार बाराशे श्रोत्यांना त्यांनी अगदी भिजवलंच होतं म्हणा. मध्यरात्र उलटून गेली होती. आणि त्यांनी भैरवीला सुरुवात केली. "भवानी दयानी". आणि सुरू करतानाच त्यांनी एक अनोखी विनंती केली. कृपया या ख्यालाला कोणी आवाजी दाद देऊ नये. मनातल्यामनात दाद द्यावी. कार्यक्रम संपल्यावरही कोणीही टाळया वाजवू नयेत. शांतपणे उठून जावे. एवढे बोलून त्यांनी "भवानी....." चा सूर लावला. दर आलाप

तानेला अंगावर रोमांच उठत होते. पण एकही आवाज नाही. सारा हजारांचा समुदाय मंत्रांनी मुग्ध होऊन गेला होता. फ़क्त माना डोलताना दिसत होत्या. यात कॊण जाणते कोण अजाणते ! साऱ्यांना जादूने हिप्नोटाईज

केले होते. कार्यक्रम संपला. सगळे आवाज न करता निघाले. मला खात्री आहे , घरी जातानाही त्यातला कोणी आपसातही बोलला नसेल.
आज वीस पंचवीस वर्षांनंतरही ती भैरवी आठवून मला रोमांच उठतात. त्या भैरवीची कॅसेट, सिडी मिळवायच्या भानगडीत मी पडलो नाही. नेटवर शोधली नाही. मला भिती आहे. पुन्हा ऐकताना ती भैरवी मला कदाचित सामान्य वाटेल. आणि “ती” चव पुसली जाईल.

सांगायची गोष्ट म्हणजे ख्याल ही मेंदूने ऐकायची गोष्ट नाही. just enjoy!

ख्यालाचे साधारणपणे तीन/चार विभाग होतात.
आलाप
विलंबीत
मध्य लय
द्रुत लय
(कधी कधी विलंबित लयीनंतर द्रुत लय सुरू होते)

ख्यालाची सुरूवात आलापीने होते. या वेळी तबला वाजत नाही. सुरूवात तंबोरे जुळवून होते. तंबोरे, गायकाचा सूर आणि तबला जुळवून घेतला जातो. मग गायक (गायिका,किंवा वादक. ख्याल वाद्यवादनातही असतो) षड्ज लावतो. या षड्ज लावण्यातच गायकाचा दम जाणवतो. अर्धी मैफ़ल या षड्जातच जिंकली जाते. प्रत्येक घराण्याची षड्ज लावण्याची आणि आलापीची पद्धत वेगवेगळी असते. कोणी आ-

काराने सुरूवात करतं. कोणी सा--- लावतं. कोणी नुसता हुंकार लावतं. कोणी ए-हे- कार लावतं. काही घराण्यांत विशेषतः ध्रुपदिये नोम-तोम अशा अक्षरांनी आलाप सुरू करतात. पंडित जसराजांची मैफ़ल ओम, विष्णू किंवा अल्ला, मंगलम भगवान विष्णू ... अशा अक्षरांनी सुरू होते. आलापीच्या पहिल्या दोन चार मिनिटांतच रागाचं स्वरूप दाखवलं जातं. आणि गायकाची भावावस्थाही. हळू हळू संवाद निर्माण व्हायला लागतो. आधी अती संथ असणारी आलापी धीम्या गतीने वेगात यायला लागते. हा आस घेण्याचा प्रकार इतका संथ असतो की त्याची जाणीव श्रोत्यांना होतही नाही. गाणं हळू हळू कब्जा घ्यायला लागतं. अशा वेळी श्रोत्यांनी गाण्याच्या सूरांच्याही पलिकडे जाऊन गाण्याच्या आकाराकडे --- चित्राकडे लक्ष द्यायचं असतं. गायक कधी कधी आलापांतही बोल घेतो. याला बोल आलाप म्हणतात. किंवा सा रे ग म घेत घेत आलाप म्हणतो. याला सरगम आलाप म्हणतात.

हे आलाप घेण्याची एक पद्धती असते. सा पासून सुरूवात करून बराच वेळ षड्ज दाखवून गायक खर्जाच्या नी आणि ध पर्यंत खाली उतरतो.

त्याच वेळी मध्य सप्तकाच्या रे आणि ग ला स्पर्श करतो. व परत षड्जाशी येऊन स्थिरावतो. त्यानंतर खर्जाच्या प आणि म पर्यंत येऊन पुन्हा षडजावर मुक्काम करतो. या सहा सात स्वरांपैकी जो वर्ज्य असेल तो अर्थातच लावत नाही. आणि जो वादी असेल त्यावर जास्तीत जास्त वेळ मुक्काम करतो. पण सर्व

गाव फ़िरून पुन्हा षड्जावर येतोच येतो.

नंतरच्या आवर्तनात थोडा खर्ज, थोडा रे, ग, म असं करत पंचमापर्यंत पोहोचतो. अशा प्रकारे मध्य सप्तकाच्या अर्ध्या स्वरांची आणि खर्जातल्या अर्ध्या स्वरांची ओळख करून देतो. याच वेळी स्वरांची मांडणी (म्हणजे रागाचं चलन) स्पष्ट झालेली असते. राग स्वरूप दिसायला लागलेलं असतं. यानंतरच्या आलापांच्या आवर्तनांत ध, नी घेत संपूर्ण सप्तक दाखवलं जातं. मात्र प्रत्येक आलापाच्या विश्रांतीच्या जागा ठरलेल्या असतात. बहुधा वादी आणि संवादीवर थांबत प्रत्येक स्वराला त्याच्या त्याच्या महत्त्वानुसार आंजारत गोंजारत गायक पुन्हा पुन्हा षड्जाच्या मुक्कामाला येतो.

या पुढच्या काही आलापांत गायक एकेका स्वराच्या भोवती पिंगा घालत, रागाची बढत करत जातो. आणि अखेर वरच्या षड्जाला सूर भिडतो. वरचा षड्ज लावणं हा बैठकीतल एक महत्त्वाचा टप्पा असतो. अगदी जसा मूळ षड्ज लावताना गायकाचा दम कळतो तसाच वरचा षड्ज लावताच गायकाच्या सुरांची जादू मस्तकावर काम करायला लागते.

आलाप घेत घेत गायक जेव्हा वरच्या षडजापर्यंत पोहोचतो तेव्हा तबलजी सरसावतात. आणि गायकाच्या संमतीने अत्यंत संथ धीम्या गतीने

कळेल न कळेल असा विलंबित ताल सुरू करतात. (कधी कधी हा प्रवेश मात्र मात्रांच्या कडकडाटात होतो.)

ही विलंबित लय आधीच्या गायनातल्या

आलापीतच निर्माण झालेली असते. आलापीत जरी सोबत तबला वाजत नसला तरी गायकाच्या आत एक लय सुरू झालेली असते आणि त्याचे पडसाद श्रोत्यांच्या हृदयापर्यंत पोहोचलेले असतात. संपूर्ण मैफ़ल एका लयीत आधीच आलेली असते आणि तबलजी त्याच लयीचे दृश्य स्वरूप सादर करत असतो.

विलंबित लय सुरू होण्याबरोबरच गायक त्या तालातली एखादी विलंबित बंदिश (किंवा चीज म्हणा, किंवा वादक वाजवतात ती गत म्हणा) सुरू करतो. बंदिश किंवा चीज म्हणजे काव्य, गीत. त्या रागाच्या रसाला शोभणारी अशी ही बंदिश असते. बंदिश बहुधा चार ओळींची असते. आणि एक ओळ साधारण तीन चार ते सहा शब्दांची. बऱ्याच बंदिशींचे शब्द बहुधा बृजभाषेतले असतात. या बंदिशी जशा खुप जुन्या काळापासून चालत आलेल्या आहेत तशाच नवीनही बनत असतात. बंदिशी बनवणाऱ्यांना वाग्गेयकार असे म्हणतात.

उदाहरण म्हणून बागेश्रीतली एक बंदिश देत आहे

अस्ताई :

पायल बाजे मोरी झांझर प्यारे

कैसे आउं तेरे मीलना रे ॥

अंतरा

जाग रही मोरी सास ननदिनी

जिया डर पावत रैन अंधेरे॥

बंदिशीचे दोन भाग असतात. पहिल्या दोन ओळींना अस्थाई (अस्ताई) म्हणतात आणि पुढल्या दोन ओळींना अंतरा. बंदिशीत शब्दही नादमधुर आणि भावमय असतात.

बहुतांश बंदिशी या हिंदीच्या जवळच्या भाषा म्हणजे ब्रज, मैथिली, भोजपुरी, मागधी, बधेली, अवधी, बुंदेली, कनौजी, माळवी, डोगरी, कांगडी अशा भाषांतून रचलेल्या आहेत. अनेकदा त्यांचा अर्थ पटकन कळत नाही. पण कळला की खुप गंमत येते. बंदिशींत सहसा बरसन, अजहू, मनवा, पिहू, पिहरवा, नैहर, बाबुल, बिदेस, पिया, रसिया, बलमवा, जोगन, बदरवा, झनन, झांजर, सावन, कोयलिया, करजवा, रैन, नैन, बैरन, निंदिया, पायलिया, नीर, पनिया भरन, पलकन, सखी, रुमझुम, पछताई, अंग, आंगनवा, अंबुवा, मनवा असे शब्द वापरतात. या शब्दांना स्वतःची अशी एक सुंदर नादमयता असते. त्यामुळे संगीत हळुवारपणे पुढे सरकतं आणि स्वरांना कोंदण मिळतं.

बंगालमध्ये रविंद्र संगीतात बंगाली शब्द आले आणि महाराष्ट्रात नाट्यगीतांतून मराठी. पण ख्याल अजूनही हिंदीच्या बोलीभाषांतूनच गायला जातो.

अस्थाई मध्य आणि खर्ज सप्तकात गायली जाते आणि अंतरा मध्य आणि तार सप्तकात. अस्थाईचा आणि अंतऱ्याचा उठाव कोणत्या स्वरावरून होणार हे त्या त्या रागाच्या प्रकृतीवर अवलंबून असतं.

विलंबित ख्यालाच्या सुरुवातीला संपूर्ण विलंबित बंदिश एकदा गायली जाते.

त्यानंतर विलंबित अस्ताई आलापांसह गायली जाते. यात आ-कार, सरगम, आणि बंदिशीचेच शब्द वापरून केलेले बोल आलाप असतात.
नंतर विलंबित अंतरा आलापांसह गायला जातो.
त्यानंतर विलंबित अस्थाई तानांसह गायली जाते. इथेही पुन्हा आ-कार, सरगम, आणि बंदिशीचेच शब्द वापरून केलेल्या बोलताना असतात.
तानांसह गायलेल्या अस्ताईनंतर तानांसह अंतरा गायला जातो.
हे सर्व चालू असताना लय अत्यंत हळू हळू वाढत असते. श्रोत्यांना सहजासहजी जाणवणारही नाही अशा तऱ्हेने ती वाढवतात. याला आस घेणे असे म्हणतात. म्हणजे कार्यक्रमाच्या सुरूवातीला असलेला संथपणा जाऊन क्लायमॅक्सच्या जवळ जाणारी गती गायनाने घेतलेली असते.

अशी आस घेत घेत विलंबित लयीतले गाणे मध्य लयीच्या जवळ आलेले असते. त्यामुळे विलंबित ख्याल संपताच मध्य लयीत किंवा एकदम द्रुत लयीत दुसरा ख्याल सुरू होतो.

मध्य वा द्रुत लयीत पुन्हा वेगळी बंदिश असते. पुन्हा एकदा अस्ताई अंतरा. नंतर आलाप. नंतर ताना.

विलंबित ची जशी स्वतःची मजा असते तशी द्रुताचीही असते.

विलंबितमध्ये मेलडी आणि सूरांना प्राधान्य असतं तर द्रुतात ऱ्हिदम आणि तालाला प्राधान्य मिळतं. बहुधा द्रुत गायन हे पॉप गायनाच्या जवळचं असतं. अनेक द्रुत ख्यालांना सिनेसंगीतात आणि नाट्यसंगीतात जागा मिळाली आहे.

निव्वळ वेग म्हणूनच नव्हे. द्रुत संगीताचे स्वतःच्या अनेक खासीयती असतात. एकतर वेगाने एका स्वरावरून दुसऱ्या स्वरावर जाताना वाटेतल्या स्वरांना स्पर्श करत जाणं अवघड असतं. वेगामुळे अनेकदा सुरांचे अपस्वर (बेसूर किंवा कणसूर) होण्याची शक्यता आसते. चुकीची श्रुती लागू शकते. अस्पष्ट सूर लागू शकतात. त्यामुळे वरवर जरी द्रुत सोपे वाटले तरी ते अवघड असते. कणस्वरांचा वापर करून ताना घेण्याची मजा द्रुतात बघायला मिळते.

द्रुत लयीत तबलावादकाला अनेकदा जागा घ्यायला वेळ दिला जातो. बऱ्याचदा तबला आणि गायन यांची जुगलबंदी चालते. कधी कधी तीनताल चालू असताना तबलावादक त्याच लयीत किंवा दुगुन,

तिगुनमध्ये, दुसराच ताल सुरू करतो. आणि त्या तालाची अनेक आवर्तनं घेत घेत पुन्हा समेवर येतो. त्याचं हे मात्रांच्या जंगलात फ़िरत असताना गायकही तानांचं अरण्य उभं करतो . श्रोत्यांना या दोन जंगलांतनं बाहेर पडण्याची घाई नसते, पण समेवर कसे येणार त्याची उत्सुकता असते. अनेक श्रोते अशा वेळी मात्रांचा हिशोब टाळी आणि बोटांनी मोजत असतात. ही वेळ श्रोत्यांचे श्वास रोधून ठेवणारी असते. या भयंकर द्वंद्वयुद्धातून जेव्हा दोघेही धाडकन पण लीलया आपापल्या मार्गाने एकाच वेळी समेवर येतात तेव्हा तो क्षण म्हणजे स्वरांच्या उत्सवाची परमावधीच असते.

वाद्यसंगीतात तर द्रुताचे ख्याल (यांत बंदिशीच्या ऐवजी गत असते) म्हणजे नुसती धमाल असते. विशेषतः जेव्हा दोघेही, वादक आणि तबला वादक तयारीचे असतात तेव्हा त्यांच्या कलाकारीला काही सुमारच नसतो. त्यांत अनेक चमत्कृतींचाही समावेश होतो. मी अनेकदा हरीप्रसाद चौरसियांना बासरीवर तबल्याचे बोल आणि त्यापाठोपाठ झाकिर हुसेनना तबल्यावर तेच बोल पण बासरीच्या सूरात काढताना प्रत्यक्ष पाहिले आणि ऐकले आहे. बराच वेळ बासरी कोण वाजवतो आणि तबला कोण वाजवतो असा संभ्रम निर्माण करणारा तो भाग असतो.

एकूण बडा ख्याल जर एक तासाचा असेल तर त्याच्या वेळेची साधारण वाटणी अशी असते.

आलापी : १० ते २० मिनिटं

विलंबित बंदिश: आलाप : १० ते २० मिनिटं

विलंबित बंदिश: ताना : ७ ते १० मिनिटं

मध्य लय बंदिश : आलाप ३ ते ८ मिनिटं

मध्य लय बंदिश : ताना : २ ते ४ मिनिटं

द्रुत लय बंदिश : आलाप : २ ते ४ मिनिटं

द्रुत लय बंदिश : ताना : १ ते ३ मिनिटं.

शेवटी तिहाई घेऊन मैफ़ल संपते.

वेळेची वर दिलेली ही वाटणी ठोकळ मानाची आहे. प्रत्येक रागाची स्वतःची एक प्रकृती असते. उदाहरणार्थ पहाटच्या वेळचा ललत राग हा जास्त करून विलंबितात गायला जातो आणि शेवटचा थोडा वेळ मध्य लयीत. या उलट पहाडी सारखे धुन राग विलंबितात गायले जातच नाहीत. ख्याल या शब्दाचा अर्थच मुळी भावना किंवा विचार. काही भावना या तडतड शब्दांत येतात तर काही हळुवार संथपणे कुजबुजायच्या असतात. काही भावनांचा कल्लोळ असतो तर कधी भावना मुक्यानेच व्यक्त होतात. बंदिशीची लयही त्या त्या रसाच्या भावाच्या आवेगानुसार ठरते.

दरबारी, मालकंस, कल्याण, तोडी, अल्हैया बिलावल, मारवा, ललत, सारंग, पूर्वी , आसावरी, भैरव, भीमपलासी, भूप, बिलासखानी तोडी

यांचे विलंबित ख्याल ऐकायला सुंदर वाटतात. या उलट पहाडी, मांड, झींझोटी, पिलू, काफ़ी, जंगला, तिलंग, देस, वसंत, सोहनी, अआणा, तिलक कामोद, पटदीप, देसकार, हमीर, केदार , बहार आदि राग मध्य किंवा द्रुत लयींतच बहार आणतात.

या शिवाय प्रत्येक घराण्याची पद्धत वेगळी असते आणि एकाच घराण्याच्या प्रत्येक गायकाची पद्धत वेगळी असते. पण ढोबळ मानाने ख्याल वर सांगितलेल्या वेळेच्या बंधनांतून चालतो.

ख्यालाची मजा ही त्याच्या या तब्येतशीर बाजामध्ये असते. जपानी लोक म्हणे चहा पितानाही एखादा सोहळा असल्याप्रमाणे साजरा करतात. ख्याल हा असाच एक सोहळा आहे. त्यात पोटभरूपणा नाही. इतर गाणी साधारण पाचेक मिनिटांमध्ये संपतात. ख्यालात तंबोरे जुळवणे आणि तबला जुळवण्यातच पाच मिनिटं, कधी दहा पंधरा मिनिटंही जातात. पं किशोरीताई आमोणकर तर साधारण पाचेक मिनिटं साऊंडसिस्टीम नीट चेक करतात. ख्यालाच्या बैठकीला श्रोत्यांनी उशीरा येण्याला गायक अपमान मानतात. एकदा का ख्याल सुरू झाला की श्रोते तर सोडाच पण आयोजकांच्या हालचालींवर पण अनेकदा गायक नाराजगी दाखवतात. हा नखरा नसतो. हा माज नसतो. हा तपश्चर्येचा अभिमान असतो. पंडित ओंकारनाथ ठाकुर यांच्याबद्दल असं सांगतात की त्यांना एकदा गोंडल नरेश महाराजांच्या

दरबारात गाणं गायला बोलावलं होतं. मोठी बिदागी मिळणार होती. दरबार भरला. राजे उच्चासनावर स्थानापन्न झाले. आणि पंडितजींना गाण्याची फ़र्माईश केली. पण त्यांना उच्च स्थान दिलं नाही म्हणून त्यांनी गाणं नाकारलं. आणि वर नम्रपणे सांगितलं की, नुसतंच बसायचं म्हणाल तर मी तुमच्या पायाशी पण बसेन. पण गाताना मी उच्च स्थानावरच बसणार. हा त्या गाण्याचा मान आहे. असा स्वाभिमान बाळगणारे काही गायक आजही आहेत.

अनेकदा बैठकींतून फ़क्त आमंत्रितांनाच प्रवेश दिला जातो. यामागे

चांगल्या गाण्याला न्याय मिळावा ही भावना आसते. लोकशाही चांगलीच. पण काही वेळा लोकशाहीच्या गर्दीपेक्षा दर्दी लोकांची दादच महत्त्वाची असते.

बडा ख्याल हे पक्वान्न आहे. आजच्या धावपळीच्या काळात रोज परवडणारं नाही. पण आता नेटच्या काळात, घरच्या घरी बडा ख्याल ऐकणं सुलभ झालं आहे. तरीही नवीन ऐकणाऱ्यांना मी आग्रह करीन की त्यांनी मुद्दाम बैठकींना जाऊन ख्याल ऐकावा. तिथल्या त्या भारलेल्या वातावरणाचा अनुभव घ्यावा. मोठ्या गायकांच्या बैठकीची तिकिटं हजारांत असतात. पण पैसे वसूल होतात. कारण तो अनुभव तिथेच संपत नाही. हे पैसे वसूल करण्यासाठी तंबोरे जुळण्यापासून ते गायक स्टेजवरून

जाताना लोकांनी उभं राहून दिलेल्या टाळयांच्या सलामीपर्यंत प्रत्येक क्षण “अवधारिजोजी” अवस्थेत भोगायची ताकद हवी भाई.

पुलंचा एक उतारा देतो आहे...

तंबोरे जुळत जुळत येत असताना ती मजा घेत बसणे हा एक फ़ार मोठा आनंद आहे. तंबोरे जुळले जात असताना माणसे गप्पा मारीत बसलेली पाहिली की, मला मनस्वी चीड येते. जुळत येणारा तंबोरा ऐकणे हे प्रसाधनात गुंग झालेल्या युवतीला पाहण्यासारखे आल्हाददायक आहे. बुच्च्या कानांच्या पाळयांवर मोत्याची कुडी चढल्यावर जसा ट्रांस्फ़र सीन होतो , तसाच कुंद बोलणाऱ्या तंबोऱ्याच्या तारांवर जव्हार बोलायला लागली म्हणजे होतो. तो स्वर आता गायकाच्या गळयातून बाहेर केव्हा येतो याची उत्कंठा लागते. प्रसाधन संपल्यावर ती सौंदर्यवती आता आपल्याकडे पाहुन प्रसन्न स्मिताची मेहेरबानी केव्हा करील , या उत्कंठेसारखीच ही पहिल्या षड्ज –मीलनाची उत्कंठा! त्या पहिल्या षड्जातच पहिल्या स्मितासारखे समोरच्या माणसाला जिंकण्याचे सामर्थ्य एकवटलेले असते. .

आमचे रामूभय्या दाते बेगम अख्तरचे गाणे ऐकायला गेले होते. पहिला षड्ज कानी पडल्यावर म्हणाले - “बस्स! गाणं पावलं”. म्हणजे जवळची जी काही सारी दादीची पुंजी होती ती त्या पहिल्या षड्जानेच संपवून टाकली होती. आता त्या आनंदऋणाच्या परतफ़ेडीला जवळ 'दाद' च शिल्लक उरली नव्हती. त्यापुढले गाणे हे ऋणाचे ओझे !

ख्यालाचे हे ६-८ विभाग समज म्हणून माहित असणं हे योग्यच आहे. पण ख्याल ऐकताना, विशेषतः एखाद्या महान गायकाचा किंवा वादकाचा ख्याल ऐकताना आपलं हे “ग्यान” बाहेरच ठेवावं आणि मुक्त मनाने मंदिरात जावं या मताचा मी आहे. चांगले गायक एका विभागातून दुसऱ्या विभागात असे जातच नाहीत. त्यांची आलापी कधी संपते आणि बंदिश कधी सुरू होते हे कळतच नाही. विलंबिताची आस घेता घेता ते कधी मध्यलयीत आणि द्रुतात शिरतात हे समजूनच येत नाही. आणि त्यामुळे आपणही या सगळ्याची चिंता न करता त्या ख्यालात तंद्री लावून बुडून जाणं आणि मजा घेणं एवढंच करावं. शिकावू विद्यार्थ्यांनी अर्थातच प्रत्येक बैठकीचा विश्लेषणात्मक अभ्यास करायला हवा. मात्र एक श्रोता म्हणून कधी कधी विद्यार्थ्याला रजेवर पाठवून मनसोक्त भिजण्याचा आनंद घेणं हेच परमकर्तव्य मानावं.

धृपद गायकी

धृपद गायकी कधी सुरू झाली आणि त्याचा निर्माता कोण यावर एकमत नाही. अनेकजण धृपद गायकी पुरातन आहे असे मानतात. भावभट्टाच्या अनूपसंगीतरत्नाकर या ग्रंथात धृपदाबद्दल वर्णन आहे. त्या काळी धृपद हे संस्कृतगीतांवर आधारलेले असे. काहीजण मानतात की पंधराव्या शतकात राजा मानसिंगापासून धृपद गायकी विशेष प्रचारात आली. राजा मानसिंगाची राणी मृगनयना ही धृपदाची गायिका होती. त्यांनी आपल्या दरबारात अनेक धृपदियांना आणून ही या गायकीचा प्रचार आणि प्रसार केला. नंतरच्या काळात हरिदासस्वामी डागूर, तानसेन, बैजू, गोपाल नायक, चिंतामणी मिश्र यांनी धृपद गायकीचा सुवर्णकाळ गाजवला. संगीत कल्पद्रुम या पुस्तकात हजारो पुरातन धृपदांचा समावेश आहे. परंतु प्राचीन काळी संगीत लेखनाचा (स्वरलेखनाचा) प्रघात नसल्यामुळे ती आता गाता येत नाहीत.

धृपद गायकी ही शांत आणि गंभीर असते. त्यातले काव्यही उच्च प्रकारचे, गंभीर आणि विशेष करून ईश्वरभक्तीपर असते.

भाषा देखिल उच्च प्रतीची संस्कृत किंवा ब्रज, ऊर्दू वगैरे असते. उदात्त भावनांचा परिपोष करण्याचे सामर्थ्य धृपदात असते. ऋचांमधल्या काव्ययोजनांशी मिळती जुळती काव्य योजना धृपदात असते. त्याच बरोबर निसर्ग, काव्य, दरबार आदि विषयही धृपदात असतात. परंतू धृपदात खॆळीमेळीची, किंवा श्रृंगाररसमय गीतं म्हटली जात नाहीत असा संकेत आहे.

धृपद गायकी ही गंभीर आणि जोरकस असल्यामुळे सहसा खर्ज आवाजाचे पुरुष गायकच ती गातात.

धृपदात गीताचे चार भाग असतात. सुरुवातीला नोमतोम प्रकारची आलापी असते. म्हणजे नोम तोम दिर अशासारखी अक्षरं उच्चारत आलापी केली जाते. यात सुरुवातीला तान अजिबात घेत नाहीत तर एकदा गीत सुरू झाल्यावर आलापी करत नाहीत. आलापी करताना लयीमध्ये आलापी करतात आणि यात लयकारी दाखवली जाते. लयकारी म्हणजे आधी म्हटलेले शब्द लिंवा सूर दुप्पट , तिप्पट किंवा चौपट लयीत पुन्हा पुन्हा म्हणणे.

आलापी नंतर अस्ताई, अंतरा, संचारी आणि आभोग असे धृपदाचे चार भाग असतात. कधी कधी दोन दोन आभोगही असतात. गीताचे चरण दुगुन , तिगुन , चागुन अशा पटींच्या लयकारीत

गाऊन दाखवले जातात. तसेच वेगवेगळया मात्रांवरून गीताचा उठाव करून तीन तोंडांनी समेवर येण्याचा एक विशेष प्रकार धृपदात असतो.

धृपदासाठी नेहमी पखावजची साथ केली जाते. पखावजबद्दल आपण संगीत कानसेनच्या चौथ्या भागात वाचले आहेच. धृपदात साधारणतः चारताल वापरला जातो. त्याच्याच जोडीने १४ मात्रांचा धमार हाही ताल वापरतात. तेव्हा त्याला धृपद धमार असे म्हणतात. धृपद धमार हा जास्त करून होरी (होळीच्या) गीतांसाठी वापरतात. या शिवाय मत्त ताल, शूल ताल, ब्रह्म ताल, रुद्र ताल आदी तालांचाही धृपदात वापर होतो.

जशी ख्यालगायनात अनेक घराणी आहेत तसे धृपदातही चार पद्धती आहेत. त्यांना बानी म्हणतात. गोबरहारी, डागुर, खंडार आणि नौहार या नांवानी त्या बानी ओळखल्या जातात. त्यातली डागुर ही बानी सध्या जास्त प्रचारात आहे.

धृपद ऐकायला जाताना काही वेगळ्या अपेक्षा ठेवण्याची गरज असते. बऱ्याचशा लोकांना धृपद ख्यालाच्या मानाने अळणी वाटतं. त्यात मनोरंजन कमी असल्यासारखं वाटतं. पण तसं नाही. धृपदामध्ये भक्तीरस आणि शांतरसाचीच अभिव्यक्ती असल्यामुळे त्यातून चमकदार ताना आणि

गमकांची भरमार असण्याची अपेक्षा ठेवूच नये. त्यातून पखावज एका घुमारदार व्यक्तीमत्वाची पखरण करत असतो. यातून एक वेगळंच सुंदर वातावरण निर्माण होतं. एखाद्या भव्य मंदिरात ,

गाभाऱ्यात असल्याची भावना निर्माण होते. धृपदाची मजा अशीच घ्यायला हवी.

धृपद धमार : धमार या पखावजावर वाजवल्या जाणाऱ्या तालासोबत गायल्या जाणाऱ्या धृपद गायकीला धमार म्हणतात. अर्थात धमार आणि धृपद यांत थोडा उन्नीस बीस फ़रक असतो. धमार थोडा चंचल असतो. भाषाही थोडी हलकी फुलकी असते. धमारचाच थोडा अधिक हलका फुलका प्रकार म्हणजे होरी. धृपद धमार मध्ये होळीच्या निमित्ताने होणाऱ्या कृष्ण गोपिकांच्या रास लीलांच्या गाण्यांमुळे थोडं हलकं फुलकं वातावरण निर्माण केलं जातं. काहिशी रोमांचक अशी ही गायन पद्धती ख्याल किंवा ठुमरी इतकी नसली तरी धृपदाच्या मानाने काहिशी प्रेमरसमय असते.

ठुमरी

ठुमरी हा उपशास्त्रीय गायनाचा एक प्रकार आहे. दिसायला ख्यालासारखीच पण तिच्या रंगीन बाजामुळे आणि हलक्या फुलक्या तालांमुळे ठुमरीला एक वेगळेपण आलं आहे. तशी ठुमरी सतराव्या शतकात गायली जायची ती लोकसंगीतात. पण ठुमरीला दरबारी वैभव लाभलं ते अठराव्या शतकाच्या शेवटी अवधच्या नवाब वाजिद अली शाहच्या दरबारात. भारतात ब्रिटिश आपले हात पाय पसरत असण्याच्या काळात या नवाबांनी संगीत आणि नृत्यात आपली शक्ती वाया घालवली असा यांच्यावर आरोप आहे. पण त्यांनी कथ्थक आणि ठुमरी यांच्यात केलेल्या कामाबद्दल संगीतकार त्यांचे ऋणी रहातील.

ठुमरी कथ्थकच्या सोबतीने वाढली. ठुमरी म्हणजे ख्यालाचाच जरासा

हलका प्रकार म्हणता येईल. प्रत्यक्षातही ठुमरीनुमा ख्याल नावाचाही ख्यलाचा एक प्रकार आहे. ठुमरी मध्ये लोकसंगीत आणि ख्याल यांचं सुंदर मिश्रण असतं. त्यामुळे लोकसंगीतात वापरले जाणारे दीपचंदी, अद्धा,

केरवा हे ताल ठुमरीत वापरले जातात. तबलावादनात लग्गीचा वापर होतो.
ठुमरीत भाषाही लोकसंगीतासारखी असते. आणि गाणी (बंदिशी) रंगीनमिजाज शृंगारिक आशयाच्या असतात.

लटका राग दाखवणाऱ्या....

बांकी छबी दिखलाय सांवरो
मेरो मन ठगौ रे
भौंहें कमान, बान पलकन,
बेधत प्रान हियौ रे

किंवा, नाजुक तक्रार करणाऱ्या...

बारे बलम फ़ुलगेंदवा न मारो
लगत करेजवा में चोट

सैंया निरमोहिया दरदिया न जाने
रखत पलकिया की ओट

किंवा विरहार्त

बीत गई सारी रैन सखी री
मोहे पिया बिन गिनत तारे

अंखियां मोरी द्वारे लगी है

कब घर आवेंगे प्यारे

ठुमरी मध्ये नायिकांचे बारा प्रकार मानले जातात. हे भरतमुनींच्या शास्त्राच्या जवळ जाणारे आणि कत्थकच्या अंगाचेच आहे.

- वासक सज्जा : वाट पहाणारी
- विरहोत्कंठिता : विरहाने तडफ़डणारी
- स्वाधीन पतिका : प्रियकराच्या स्वाधीन होऊ पहाणारी
- कलहांतरिता : प्रियकराशी भांडण्यात सुखावणारी
- गुप्ताखंडिता : सवतीपुढे हार मानणारी
- खंडिता : सवतीसमोर हार न मानणारी
- विप्रलब्धा :
- प्रोषितपतिकापूर्व :
- प्रोषित पतिका : आठवणींनी तडफ़डणारी
- अभिसारिका : प्रियकराच्या मिलनाकडे डोळेअ लावून तयार बसलेली
- प्रज्ञातयौवना : मिलनाची भिती असणारी पण इच्छा असणारी
- ज्ञातयौवना : मिलनाचा अनुभव असणारी आणि मिलनाला तयार असलेली

या शिवाय नायिकेच्या रुपाची वर्णनं करणाऱ्या ठुमऱ्या आहेत. त्यांचेही चार भेद आहेत

1. नखशिखांत रुपवर्णन
2. नखशिखरुप गती वर्णन
3. नेत्र आणि दृष्टी वर्णन
4. मुखसौंदर्य वर्णन

या शिवाय वर्षा, वसंत आदी ऋतूंची वर्णनं, सूरदास, कबीर, मीराबाई आदिंच्या काही कवनांवरही सुंदर ठुमऱ्या रचल्या गेल्या आहेत.

ठुमरी मध्ये तीन शैली आहेत.

1. पंजाबी अंग
2. पूरवी अंग : अवध प्रांतात विकसीत झालेली
3. बनारसी अंग

या तीनही शैलींमध्ये काव्य , भाषा आणि वापरले जाणारे ताल, म्हणन्याची पद्धती यांत फ़रक असतात. (अधिक माहितीसाठी ठुमरी की उत्पत्ती , विकास और शैलीयां हे डॉ. शत्रुघ्न शुक्ला यांचं पुस्तक वाचावं. डॉ शुक्ला यांनी ठुमरी या विषयात PhD केली असून संगीताच्या विविध शैलींबद्दल त्यांची पुस्तकं आधिकारिक मानली जातात)

ठुमरीमध्ये सर्व राग वापरले जात नाहीत. संगीत कानसेनच्या तिसऱ्या भागात ज्या धुन रागांचा उल्लेख केला आहे असे सिंधु, देशी, भैरवी, पहाडी-भैरवी, झींझोटी, सिंधु-काफ़ी, मुलतानी, बरवा, देस, खंबावती, गारा, बिहारी, बिहाग, देस सोरठ, पीलू, जंगला, खम्माइची, कालिंगडा, खमाज, धौल, फ़ूलानी, सोब, तिलककामोद, लूम, चंगडी, कल्याणी, धानी, मांझ, जंगला आदी राग ठुमरी मध्ये वापरले जातात.

चैती, होरी, कजरी, दादरा, टप्पा, तराणा

टप्पा , चैती आदि उपशास्त्रीय संगीतप्रकारांची आपण थोडी चर्चा करुया. या सर्वच प्रकारांत ख्याल किंवा ठुमरीच्या मानाने (ठुमरीप्रमाणेच) थोडं हलकं फुलकं वातावरण असतं. गतीमान लय, विशिष्ट, छोट्या मात्रांचे ताल, लग्गी, आणि धुन राग यांच्यासोबत या गाण्यांचे विषयही हलकेफुलके असतात.

टप्पा : पंजाबी लोकसंगितातून आलेला हा प्रकार. शोरी मियांनी या प्रकाराला लोकप्रियतेबरोबरच राजमान्यताही मिळवून दिली. टप्पा हा छोट्या छोट्या तुकड्यांचा बनलेला असतो. अत्यंत वेगवान लय आणि गळयातून चपल ताना यांचा अत्यंत सुरेख संगम टप्प्यामध्ये पहायला मिळतो.

होरी : होरीचा जन्म धृपदातूनच झाला असे मानले जाते. धृपदातील राधा कृष्णाच्या होळीतील रास लिलांच्या गीतांचा विकास होत होत होरी गीतं प्रचलित झाली. होरी साठी धमार ताल (पखावजवर) वापरला जातो. किंवा तबल्यावर दीपचंदी तालही वापरला जातो. परंतू होरीवर जास्त करून धृपदियांचीच सत्ता चालते. कारण होरी गीतांना धृपदासारखंच बुलंद आणि गोड आवाजाची गरज असते.

तराना : तराना म्हणजे अर्थहीन उच्चारांतून गायलेलं गीत. तनन, ना दिर , दिन, ता, ना, नोम, तानोम, यलली, तदरेदानि, यलूम अशा प्रकारच्या उच्चारांतच या गीतांचे अस्ताई अंतरे असतात. तसेच यांची तानबाजी सुद्धा अशाच बोलतानांनी होते. तरान्यात लयकारीचा वापर मुक्त हस्ते केला जातो. बहादुर हुसेन खां, तानरस खां, नत्थू खां आदिंनी तयार केलेले अनेक तराने अत्यंत प्रसिद्ध आहेत.

सरगम : बंदिशींच्या शब्दांऐवजी त्यातल्या सुरांचाच उच्चार करत म्हतलेल्या गीतांना सरगम गीत म्हणतात.

उदाहरणार्थ :

ग प ग रे सा रे ध सा

ग - ग रे ग प ध -

X O

या गीतांमध्ये शब्द नसतात आणि अलापी किंवा तानासुद्धा सरगम मध्येच घेण्याचा प्रघात आहे. वाद्यवादनाचा अभ्यास करण्यासाठी जी “गत” असते तिलाच अनेकदा सरगम गीत म्हणून गायलेही जाते.

चतरंग : हा गाण्याचा एक खास प्रकार आहे. याची सुरूवात सामान्य ख्यालाप्रमाणे होते. त्यानंतर त्याच रागातला तराना (अनेकदा त्याच स्वरांवर) होतो. पण त्याची गती किंचित वाढलेली असते. त्यानंतर त्याच रागाचं त्याच तालात पण किंचत वाढलेल्या लयीत सरगमगीत गायलं जातं. आणि आस घेत घेत या चतुरंगच्या चवथ्या भागात फ़क्त त्रिवट म्हणजे तालाचे बोल आणि परण म्हणून कार्यक्रम संपतो. हा कार्यक्रम वैविध्यामुळे श्रोत्यांच्या मनाची पकड घेणारा असतो.

दादरा : दादरा हा ठुमरीचाच एक प्रकार म्हणता येईल. यात दादरा हा सहा मात्रांचा ताल वापरला जातो.

गझल : उपशास्त्रीय संगीतात सध्या अत्यंत लोकप्रिय आणि सर्वमान्य प्रकार आहे गझल गायन. गझलमध्ये शब्दांना खूप महत्त्व असतं. याच्या अस्ताईला मतला आणि अंतऱ्यांना शेर म्हणतात. गझल

ही अनेक शेरांची (दोन दोन ओळींच्या जोडीला शेर म्हणतात) बनलेली असते. त्यातल्या दुसऱ्या मिसऱ्याच्या शेवटच्या अक्षरांचे यमक (ज्याना रदीफ़ आणि काफ़िया म्हणतात) मतल्याच्या शेरातील दोन्ही ओळींशी (मिसरा) जुळवलेले असते. हा प्रत्येक शेर एक स्वतंत्र काव्य असते. शेवटच्या शेराला मक्ता म्हणतात. गझल गायनासाठी बहुधा दीपचंदी आणि आपल्या रूपक तालाच्या जवळचा पश्तो हा ताल वापरला जातो. यात बहुतांश ऊर्दू किंवा फ़ारसी भाषेचा वापर होतो. गजलांमध्येही बहुधा धुन राग वापरले जातात परंतू भैरव, यमन, देसकार अशा भारी रागांतल्या गझलदेखिल खूप लोकप्रिय आहेत.

या शिवाय कजरी (पावसावरची गीतं), अष्टपदी, पोवाडा, लावणी, अभंग, कीर्तन, कव्वाली, चैती (चैत्रातली गीतं), रागमाला, आदी प्रकार आहेतच. संगीताच्या महासागरातली ही रत्नं आहेत. काही आज विकसित होत आहेत तर काही अस्तंगतीकडे जात आहेत. यातल्या काही मराठी प्रकारांबद्दल परिशिष्टामध्ये माहिती दिली आहे. मी यापुर्वीच्या भागात म्हटल्याप्रमाणे लावणी हेही अतिशय शास्त्रीय संगीत आहे आणि केवळ ते सर्वसामान्य लोकांत लोकप्रिय आहे म्हणून त्याला कमी लेखणं हा त्यावरचा अन्याय ठरेल.

प्रबंध, गीती

धृपद गायनाच्या आधी हजार वर्षे प्रबंध गायन गायले जाई. यात गीति असत. गीतींतून ग्राम राग गायले जात . या गीतिंचे शुद्धा , भिन्ना, गौडी, बेसरा आणि साधारणी असे पाच प्रकार होते.

शुद्धा मध्ये सरल स्वरयोजना होत असे.

भिन्ना मध्ये वक्र स्वर आणि गमकांचा उपयोग होई.

गौडी मध्ये अखंडितपणे घन गंभीर आवाजात तिन्ही सप्तकांतून गमक आणि लालित्यपूर्ण गायन केले जाते.

बेसरा शैली मध्ये अत्यंत वेगवान ताना आणि वेगवान लयीन गाणे गायले जात असे.

साधारणी मध्ये वर दिलेल्या चारही प्रकारांचा संतुइत वापर करून गीती गायली जाई.

प्राचीन जातिगायनाच्या काळात अनिबद्ध गायन असे. त्यापुढचा टप्पा म्हणुन याला प्रबंध गायन असे म्हटले जाई.

उद्याचे संगीत

यज्ञाच्या वेळी ऋचा उच्चारण्याच्या नियमांतून सुरू झालेल्या संगीताने पुढे प्रवास करत करत आजचा दिवस आणला.

यात जगभरच्या लोकांचे संगीत आले. संगीताचे संस्कार आले. हजारो वर्षांपुर्वीचं जातीगायन, सुमारे २००० वर्षांपुर्वीचं प्रबंध गायन, बाराशे वर्षांपुर्वीचं धृपद धमार, चारशे वर्षांपुर्वी जन्मलेला ख्याल, दोनशे वर्षांपुर्वी वाजिद अली शाहच्या दरबारी जन्मलेली ठुमरी, असं करत

शंभरेक वर्षांपुर्वी विसाव्या शतकाच्या उंबरठ्यावर नाट्यसंगीताने आपल्या मनांचा कब्जा घेतला.

पाठोपाठ आलं सिनेसंगीत. इंग्रजी सिनेमांत भारतीय सिनेमांसारखी उठसूट गाणी नसतात. मग भारतीय सिनेमांत ती कुठून आली ?

त्याचं श्रेय जातं कर्नाटक महाराष्ट्राच्या सीमाभागाला. धारवाड ते कोल्हापुर हा जणू गाण्याच्या सुपीक जमीनीचा भागच. भीमसेन जोशी, मल्लिकार्जुन मन्सूर, कुमार गंधर्व, किती नावं घ्यावीत ? संगीत नाटकांची हीच ज्न्मभूमी. पहिले सिनेमे महाराष्ट्राच्या याच मातीत झाले. भारतातला पहिला बोलपट मराठी होता. त्यांच्यावर मराठी नाटकांचा प्रभाव असणं साहजिकच होतं.

आणि मराठी नाटकांचा तो सुवर्णकाळ म्हणजे नाट्यसंगीताचा सुकाळ. बालगंधर्वांच्या जादूने महाराष्ट्र झपाटलेला होता तेव्हाचा हा काळ. कित्येक हजार नाट्यगीतांनी महाराष्ट्र समृद्ध झाला होता. त्याचं प्रतिबिंब मराठी सिनेमांच्या संगीतात आपोआपच पडलं. आणि होता होता भारतीय सिनेमा हा संगीतमय होऊन गेला.

या संगीतावर शास्त्रीय संगीताची दाट सावली होती. कधी प्रत्यक्ष चिजा, कधी ठुमरी तर कधी ते स्वर वापरून संगीतकारांनी रचलेली गाणी यातून शास्त्रीय संगीत भारतीय कानावर पडत राहिलं आणि मनात झिरपत राहिलं.

सिने संगीतामुळे संगीतात लोकशाही आली. फ़ार पूर्वी यज्ञ पूजा प्रसंगी होणारं संगीत मध्ययुगात दरबारांत पोहोचलं होतं. देवांना रिझवण्यासाठी जन्मलेल्या संगीताने खाशा स्वारींना रिझवायला घेतलं होतं. आणि सिने संगीतामुळे शास्त्रीय संगीत कोटी कोटी कानांपर्यंत पोहचलं. सामान्य जनांना संगीताच्या महादरबारात प्रवेश करता आला.
तोवर त्या त्या भागाची लोकसंगीताची , भजन ओव्यांची मेजवानी होती म्हणा. पण शास्त्रीय संगीताची गंगा प्रयोगांनी समृद्ध होत जनांपर्यंत पोहोचली. प्रयोग करण्याची मुभा शास्त्रीय संगीतात आधीच होती. नाहीतर जातीगायन ते ठुमरीपर्यंत ते पोचलंच नसतं.

संगीत शास्त्र कालातीत आहे. आणि त्याचे नियम “पाळून” नव्हे तर त्यांचा आधार घेऊन अधिकाधिक रंजक संगीत निर्माण करण्याची संधी ते देतं. पाश्चात्य अभिजात संगीतातली एखादी ट्युन उचलायची झाली तर ती चोरी होईल.

पण भारतीय शास्त्रीय संगीतातल्या अनामिक कलाकारांच्या लाखो अपौरुषेय रचना, चिजा, बंदिशी, ठुमऱ्या, दादरे, धून, होरी, टप्पे, चैती संगीतकारांना प्रयोगांसाठी कायम उपलब्ध आहेत. ना कॉपीराईट्स ना नैतिक अडसर. कारण त्यांनी त्या बनवतानाच त्यांना प्रायोगिक स्वरूप दिलेलं असतं. म्हणजे केवळ बंदिशीचा ढांचा बनवलेला असतो. आणि त्या चार ओळींच्या बंदिशीतून तासंतासांच्या शेकडो मैफ़ली निर्माण करण्याची मुभा म्हणा, जबाबदारी म्हणा, पेशकारावर असते.

एकच बंदिश. ए री आली पियाबिन. तोच राग. यमन कल्याण. तेच स्वर. पं भीमसेन जोशीं, लता मंगेशकर पासून ते लहान कच्च्या बच्च्यांपर्यंत

हजारो हजार गळ्यांतून ती चीज निघाली आहे. आणि प्रत्येकाने आपली सुरावट आपला बाज आपला स्वभाव त्यातून पेश केला आहे. कालपरवाच उस्ताद राशीद खां साहेबांनी ही चीज उस्ताद तौफ़ीक

कुरेशींच्या पाश्चात्य पर्क्युशनच्या साथीने म्हणून मैफ़ल जिवंत केली. प्रयोगाला शास्त्र घाबरत नाही. प्रयोगांनी शास्त्र समृद्ध होतं. अगदी फ़सलेले प्रयोगही शास्त्रासाठी उपकारकच असतात.

मी या पुर्वी एकदा असं म्हटलंय की मी स्वतःला अत्यंत भाग्यवान समजतो की संगीताच्या अशा एका काळात मी जन्माला आलो, की महान गायकांचं गाणं प्रत्यक्ष ऐकायची संधी होती आणि इलेक्ट्रॉनिक्सचा विस्तार होत असल्यामुळे जुन्या गायकांची झलकही ऐकायला मिळत होती.

त्यातच अजून एक भर म्हणजे समाजातल्या इतर अंगांप्रमाणे संगीतातही ग्लोबलायझेशन होताना आपण बघतो आहे. याला कोणी आक्रमण म्हणेल. रिमिक्स , संकर अशा नांवांनी हिणवील. पण इंग्रजीत एक म्हण आहे. people get leaders as they deserve. तसंच लोकांना त्यांच्या त्यांच्या श्रोतृ प्रमाणे श्रुती उपलब्ध होतील. शेवटी कान आणि गळा तर तोच रहाणार ना? जर परकियांचं आक्रमण इथल्या कानांवर होईल तर इथल्या संगीताचं परदेशगमनही होईलच ना? त्याची ताकद ते दाखवीलच. ते दाखवतंच आहे. आणि जर अजून पुरेशी दाखवली नसेल तर त्याचं कारण आपल्या पिढीच्या पेशकारीत आहे.

पण मी आशावादी आहे. पंडित रवीशंकर, उस्ताद बिस्मिल्लाखांसाहेब, पंडित हरिप्रसाद चौरसिया, उस्ताद अल्लारखां, उस्ताद झाकिर हुसेन, पं शिवकुमार शर्मा, पं जसराज ... किती नांवं घेऊ. जगभरातल्या रसिकांच्या मनावर या संगीतकारांनी जी मोहिनी घातली आहे त्याला तोड नाही. आणि त्यांच्याही पलिकडे जातील असे संगीतकार उदयाला येत आहेत.

पुढला काळ भारतीय शास्त्रीय संगीताचा खरा उज्ज्वल काळ असणार आहे. मात्र हे संगीतकार त्याच त्या जुन्या पद्धतीने गातील अशी शक्यता नाही.

येत्या काळात संगीताच्या बैठकींचा बाज बदलत जाईल. पेशकारी बदलत जाईल. मोठ्या मोठ्या विलंबित बैठकींची जागा दहा वीस मिनिटांचे तुकडे घेतील. एकाच गायका ऐवजी निरनिराळया बाजाजे अनेक गायक वादक असतील.

घराण्यांचं मिश्रण होईल. तसाही प्रितीविवाहांचा जमाना आहे. जातपात बघून लग्न करणं हल्ली दुर्मीळच. ज्या घराण्यातलं जे चांगलं , जे भावलं, जे “पॉप”लं ते उचललं जाईल. एकाच घराण्याची एक खासियत एकाला भावेल तर दुसरी खासियत दुसऱ्याला. एखाद्याला एका घराण्याची नोमतोम आवडेल तर दुसऱ्याला लयकारी.

प्रत्येक कलाकार अशा निरनिराळया उचलेगिरीतून एकच लक्ष्य साधू पाहिल. ते असेल श्रोत्यांचं मनोरंजन आणि स्वतःच्या निर्मितीक्षमतेचं समाधान. स्वतःच्या creative abilities चं समाधान.

यातून असंख्य बाज जन्माला येतील. कारण प्रत्येक संगीतकाराचा स्वतःचा एक श्रोतृवर्गही उभा राहील. नेट च्या जमान्यात नवीन ब्रीज बनतील. म्हणजे ज्यांना निखळ धृपद गायकी ऐकायची असेल त्यांना ती उपलब्ध असेल. niche संगीत असेल. अगदी अमुक अमुक घराण्याची अमुक अमुक गायकी ऐकायची झाली तरी ती उपलब्ध असेल. आणि मोठ्या स्टेजवर निरनिराळया प्रकरांची झलक बघता येईल.

येत्या काळात कदाचित ते तंबोरे नामशेष होतील. त्यांची जागा इलेक्ट्रॉनिक उपकरणं घेतील. तबल्यांबरोबरच पर्क्युशनची नवनवी साधनं येतील. मृदंग आणि पखावजची जागा तबल्याने घेतली तेव्हा काही काळ कुरबुर झाली असेलच. तशी कुरबुर आताही होईल.

बदल सहजासहजी स्विकारले गेले तर ते अगदीच वरवरचे आहेत असं समजावं. मूलभूत बदल सहजासहजी स्विकारले जात नाहितच. पण काळाच्या ओघात बदल होणार. आणि त्यातले जे चांगले ते स्विकारले जाणार. आणि ज्या संगीतात हजारो वर्षांच्या तपश्चर्येची ताकद आहे ते नामशेष होणार नाही. तेव्हा मी कोणत्याही अर्थाने आशंकित नाही. कारण हा टाईमपास नाही. हे यज्ञकर्म आहे. काही आहुती पडत रहातील तशी नवीन निर्मितीही होत राहील.

आपण या अशा जमान्यात संगीताचा भरपूर आस्वाद घ्यावा. मनापासून घ्यावा. समजून आलं तर समजून घ्यावा.

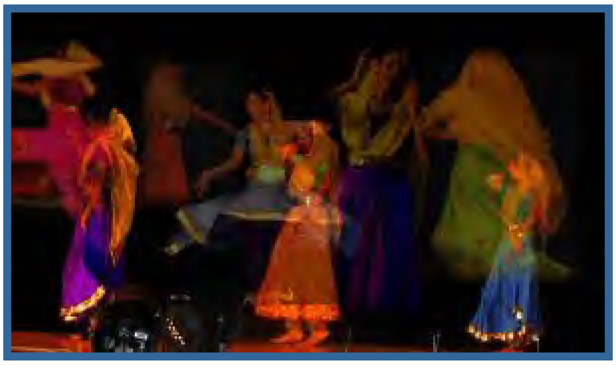
नाही समजलं तर जेवढं रुचेल ते घ्यावं. पण एखादं संगीत समजत नाही किंवा चांगलं नसतं किंवा बोअर करतं असा पूर्वग्रह ठेवून कोणतंच संगीत नाकारू नये. अगदी चिनी संगीतही.

लोकसंगीत

लोकसंगीत नांवाचं काही नसतं. संगीत संगीत असतं. आणि सगळं संगीत लोकांचंच असतं. पण स्वतःला अभिजन समजणाऱ्या लोकांनी आपल्या सोडून इतर संगीताला दिलेलं ते एक नांव आहे असं माझं मत आहे. त्याला मी लोकप्रिय (पॉप) संगीत म्हणतो. कारण प्रत्येकच संगीताला शास्त्राची गरज असते.
एखाद्या लावणी गायिकेला विचारा. किंवा पोवाडा गायकाला. त्या त्या गायकीचं शास्त्र किती कठीण आणि गुंतागुंतीचं असतं ते ते सांगतील.

माझ्या मते ही गायकी लोकप्रिय व्हायला कारणीभूत झाले ते लोकांमध्ये जाऊन गाणारे गायक. शास्त्रीय संगीताचे गायक जेव्हा केवळ सरदार , राजे, नबाबांच्या अशा अभिजनांच्या मैफ़लींत गात होते तेव्हा हे लोकगायक गांवोगांव फ़िरून आपले गाणे ऐकवून लोकांचे मन रिझवत होते. पण म्हणून ते काही कमी शास्त्र जाणत होते असं नाही.

लोकसंगीत हा संपूर्ण पुस्तकाचा विषय आहे. संगीत कानसेनच्या या भागाच्या परिशिष्टामध्ये या विषयावरचं काही लिखाण दिलं आहे. तरीही वाचकांनी या विषयावरची माहिती जमा करावी व शेअर करावी अशी मी विनंती करीन.



परिशिष्ट

संगीतविचारप्रतिभा
राम राम मंडळी,

ख्याल गायन, ज्याला 'ख़याल गायन' असेही म्हटले जाते हे आपल्या भारतीय अभिजात संगीताचं, विशेष करून हिंदुस्थानी रागदारी संगीताचं एक प्रमूख अंग आहे. मैफलीत गाताना गवयाकडून ख़याल (यापुढे ख्याल) गायला जातो, तसाच तो श्रोत्यांकडून ऐकलाही जातो. आता ख्याल किंवा ख़याल म्हणजे विचार. 'आपका क्या ख़याल है', किंवा 'आपका क्या विचार है' हे संवाद आपण नेहमी ऐकतो. मग मंडळी, आता दोन मुख्य प्रश्न असे पडतात की,

१) अभिजात संगीतातला 'ख्याल' म्हणजे काय?
२) आणि जर तो 'ख्याल' असेल तर तो कसा मांडतात? आणि तो व्यक्त करण्याची माध्यमं जरी वेगवेगळी असली (भाषण/वक्तव्य आणि गाणं!) तरीही त्यात काय साम्य आहे किंवा काय फरक आहे?

'वा! काय सुंदर विचार मांडले आहेत!' असं आपण एखाद्या उत्तम वक्त्याचं भाषण ऐकून अगदी सहजच म्हणतो, त्याचप्रमाणे अभिजात संगीताच्या क्षेत्रात देखील 'किशोरीताईंचा ख्याल ना?, वा! ताई काय सुंदर आणि वेगळेच विचार मांडतात!' असंही आपण म्हणतो.

लोकगीत, भावगीत, नाट्यगीत इत्यादी गायनप्रकार जेवढ्या प्रमाणात ऐकले जातात त्या तुलनेत ख्यालगायन ऐकलं जात नाही असं माझं निरिक्षण आहे. त्यामुळे मला कल्पना आहे की हा लेख वाचणारा प्रत्येकच वाचक काही ख्यालगायन ऐकणारा असेल असे नाही. परंतु प्रत्यक्ष जरी कधी मैफलीत बसून ख्यालगायन ऐकले नसले आपल्यापैकी अनेकांच्या कानांवरून 'ख्यालगायन' हा शब्द निश्चितच गेला असावा!

तर मंडळी, 'वक्तृत्वातील ख्याल' आंणि गायनातील ख्याल' यात काय साम्य आहे (बरचंसं साम्यच आहे,) आणि काय फरक आहे हे या लेखातून सांगण्याचा मी प्रयत्न करणार आहे. इथे मी 'वक्ता' म्हणजे 'उत्तम वक्ता' (जो दहा हजारात एक असतो असं काहीसं संस्कृत मध्ये म्हणतात तसा!) आणि ख्यालगायक म्हणजे 'उत्तम ख्यालगायक' हे गृहीत धरूनच लिहिणार आहे एवढं आपण कृपया लक्षात घ्या. मला सर्वच नसली, तरी उत्तम वक्त्याची आणि उत्तम ख्यालगायकाची काही लक्षणे माहिती आहेत, त्याचाच आधार मी घेणार आहे.

एखादा वक्ता जेव्हा बोलत असतो तेव्हा 'शब्द' हे त्याचं माध्यम असतं. मैफलीमध्ये एखादा वक्ता जेव्हा गात असतो तेव्हा अर्थातच 'सूर' किंवा 'स्वर' हे त्याचं माध्यम असतं. इथे एक महत्वाचा फरक लक्षात घ्या की शब्द हे सगुणरूप घेऊन श्रोत्यांपुढे येतात तर ख्यालगायनातल्या आलापीचे, लयकारीचे, तानेतले, मंद्र-मध्य-तार सप्तकातले स्वर हे निर्गुणरुपी असतात! ते श्रोत्याला समजून घ्यावे लागतात, जाणून घ्यावे लागतात आणि जरी समजले/जाणता आले नाहीत तरी ते त्याच्या काळजाला भिडावे लागतात! परंतु श्रोता जर जाणकार आणि बहुश्रुत असेल तर त्याला श्रवणाचा आनंद तर मिळेलच परंतु समोरचा गवई काय गातो आहे, कसं गातो आहे हेही तो डोळसपणे पाहू शकेल, गायकीवर काही भाष्यही करू शकेल. परंतु दोन्हीही क्षेत्रात शब्द आणि स्वर ह्यांनाच अनन्यसाधारण महत्व आहे हे निर्विवाद!

मग आता वक्त्याचा शब्द आणि गवयाचा स्वर (वर म्हटल्याप्रमाणे मला येथे अभिजात ख्यालगायन अपेक्षित आहे, ज्यात निर्गुणी स्वरांचं साम्राज्य अधिक असतं.भावगीत नव्हे, ज्यात स्वरांसोबतच शब्दांचंही प्राबल्य असतं आणि जे बरचसं सगुणरूप असतं!) यांनाच जर सर्वाधिक महत्व असेल तर मग उत्तम शब्द आणि उत्तम स्वर यांचे निकष काय? अहो एखाद्या उत्तम गवयाचं गाणं जसं काळजाला भिडतं तसंच एखाद्या उत्तम वक्त्याचं भाषण देखील अक्षरश: रोमांच उभे करणारं असतं, उघड्या मैदानावरील हजारोंचा श्रोतृवृंद स्तब्ध करून टाकणारं असतं!

अर्थातच माध्यमं असतात, शब्द आणि स्वर!

मग कसे असावेत बरं हे शब्द आणि स्वर?

(क्रमश:)

-- तात्या अभ्यंकर.

'ख्याल' या संगीत प्रकाराने हिन्दुस्तानी कला संगीतावर सुमारे पावणेतीनशे र्वष अधिराज्य गाजवलं आहे. 'ख्याल' गायकी रूढ झाली ती मोगल साम्राज्याच्या अखेरच्या काळात. 'ख्याल' गायकी ही बहुपेडी आणि बहुविध संस्कारांमधून बनली. ध्रुपद गायकीतील आलाप आणि रागतत्व, कव्वालीतून आलेली तानक्रिया, पूर्वीच्या लोकसंगीतातून आलेली आवाजाची उत्स्फूर्त फेक असे विविध घटक एकत्र आले आणि त्यांच्या रसायनातून ख्याल गायकी बनली. 'ख्याल गायकीचं प्रमुख वैशिष्टय़ म्हणजे अनेकढंगी, सहजसुंदर, भारदस्त आणि रसभरीत असे अस्ताई-अंतरे व त्याच अंगाने सहज विस्तार. यात शब्द, धून व ताल ही तिन्ही अंग अत्यंत परिणत अवस्थेत जाऊन त्यांचा पूर्ण समन्वय झालेला आढळतो," असं ख्याल गायकीचे भाष्यकार आणि ग्वाल्हेर घराण्याचे थोर गायक शरद्चन्द्र आरोलकर म्हणतात. ते अक्षरश: खरं आहे.

ख्यालात येणारं काव्य हे एक प्रकारे मितभाषी असतं. शब्दबंबाळ आतीषबाजीला ख्यालात स्थान नसतं. कमीतकमी शब्दात रागातल्या आलापीच्या साहाय्याने त्याचं भान ठेवून ते सादर केलं जातं. तुलसीदासासारख्या संताने सीता स्वयंवराचा प्रसंग आपल्या प्रतिभेने रंगवला. ख्याल रचणाऱ्या उस्तादांनी त्यातला दोनच पंक्ती निवडल्या. 'जबही सब नृपती निरास भये, गुरुपदकमल वन्दे रघुवीर चाप समीप गये.' याचा अर्थ असा की, शिवधनुष्य आपल्याला पेलत नाही हे लक्षात आल्यावर सर्व राजे निराश होऊन बसले; आणि राजा रघुवीर उठला आणि आपल्या गुरूंच्या पायाला हात लावून त्याने नमस्कार केला आणि तो धनुष्याजवळ गेला. या दोन पंक्तींना 'भूपाली' रागाचा प्रचंड. 'कॅन्व्हास' मिळतो आणि एकतालाच्या ठेक्याचं परिमाण लाभतं तेव्हा त्याचा आवाका इतका प्रचंड होतो की या दोन पंक्ती एखाद्या महाकाव्यासारख्या वाटू लागतात.

ख्याल गायकीचं हे मर्म हेमा हिर्लेकर यांच्या 'नूआन्सेस ऑफ हिन्दुस्तानी क्लासिकल म्युझिक' या नव्या ग्रंथात चांगल्या प्रकारे उलगडण्यात आलं आहे. हेमा हिर्लेकर या माध्यम आणि संप्रेषण (मीडिया अँड कम्युनिकेशन्स) या विषयातल्या तज्ज्ञ आहेत. हिन्दुस्तानी संगीताचा त्यांनी एक रसिक या नात्याने आनंद घेतला आहे. आणि या आनंदात इतरांना सहभागी करून घेण्याच्या भावनेने त्यांनी हे पुस्तक लिहिलं आहे. हिन्दुस्तानी संगीताचा एकदा नाद लागला की, त्यातून सुटका होणं कठीण असतं.

काही श्रोते केवळ श्रवणभक्तीच्या भावनेने ऐकतात. काहींना जे ऐकतो ते अधिक जाणून आणि समजून घ्यावं असं वाटत असतं. अशा जिज्ञासू रसिकांसाठी हा ग्रंथ निश्चितच उपयोगी आहे. आजकालचा जमाना हा तसा मैत्रीभाव वाढविणाऱ्या ग्रंथलेखन शैलीचा आहे. अशा 'रीडर फ्रेन्डली' शैलीत हेमा हिर्लेकर यांनी हे पुस्तक लिहिलं आहे आणि हिन्दुस्तानी संगीतातल्या काही मूलभूत संकल्पना, अत्यंत सोप्या भाषेत समजावून सांगण्याचा प्रयत्न केला आहे. ज्याला आपल्याला मिळणारा कलात्मक अनुभव अधिक समृद्ध करायचा आहे अशा श्रोत्याला हे पुस्तक निश्चितच उपयोगी वाटले. विकास कशाळकर आणि केशव गिंडे यांची प्रस्तावना पुस्तकाला लाभली आहे.

हिन्दुस्तानी संगीत म्हणजे केवळ ख्याल गायन नव्हे. ख्याल हा या संगीतातला सर्वाधिक लोकप्रिय प्रकार आहे. परंतु ख्यालापूर्वीचा प्रकार म्हणजे ध्रुपद गायन. याशिवाय ज्याला उपशास्त्रीय गणलं जातं असा ठुमरीसारखा गीतप्रकारही हिन्दुस्तानी संगीतातच मोडतो. ठुमरीशी संलग्न असे कजरी, चैती, होरी वगैरे प्रकार. हिन्दुस्तानी संगीतातलेच. विविध घराणी, निरनिराळी वाद्यं, तालवाद्यं, त्यांची घराणी यांची तोंडओळख हिर्लेकर यांच्या पुस्तकातून चांगल्या प्रकारे होते. 'रससिद्धान्त' हा ख्याल संगीताला किंवा एकूण संगीताला कितपत लागू होतो याविषयी मतभेद आहेत. पण 'रस' म्हणजे काय? 'मूड' आणि रागसंगीत यांचा काय परस्परसंबंध आहे याची चर्चा हेमा हिर्लेकर यांच्या या पुस्तकात आली आहे. केवळ संकल्पनांची शुष्क चर्चा न करता कहाण्या आणि मिथ्यकथा आणूनही हिर्लेकर यांनी पुस्तक अधिक वाचनीय करण्याचा प्रयत्न केला आहे.

रागांची जनमानसावर इतकी जबरदस्त मोहिनी असते की रागांविषयी आख्यायिका तयार होतात. राग केदार हा दिवेलागणीनंतरचा अत्यंत लोकप्रिय राग आहे. 'वैष्णव जन तो' ही अजरामर भक्तीपर रचना लिहिणाऱ्या नरसी मेहता या संताचा हा प्रिय राग होता. परंतु एकदा पैशाची निकड असल्यामुळे त्याला तो सावकाराकडे गहाण ठेवावा लागला आणि तो अत्यंत दु:खी झाला. अखेरीस भगवान श्रीकृष्णाने तो मोकळा केला आणि नरसी पुन्हा 'केदार' गाऊ लागला. हिर्लेकर यांनी हीच आख्यायिका सूरदासाचा उल्लेख करून लिहिली आहे. 'जैत' हा जयपूर/अत्रौली घराण्याच्या गायक कलाकारांचा आवडता राग आहे. मर्यादित आवाका असलेला हा

राग 'बिगुल' वाजवितांना वाजविला जात असताना ऐकायला मिळतो हे निरीक्षण गंमतीदार आहे. त्यांची काही विधानं पटण्यासारखी नाहीत. उदाहरणार्थ अमीरखाँसाहेबांच्या गाण्यात 'जयपूर', 'किराणा' आणि 'भेंडीबाजार' या तीन घराण्यांचं मिश्रण त्यांना दिसतं. यापैकी 'जयपूर' कुठून आलं हे कळत नाही किंवा सत्यशील देशपांडेंनी उद्धृत केलेलं सलामत अली खाँसाहेबांचं एक विधान दिलं आहे. ''पंजाबात गाणं जोशपूर्ण असतं; ग्वाल्हेरात त्यात परिपक्वता येते आणि महाराष्ट्रात गाण्याची हाडं आणि चामडी शिल्लक राहातं.'' महाराष्ट्राने हिन्दुस्तानी कंठसंगीताला जे योगदान दिले आहे त्याची खिल्ली उडवणारं हे विधान अजिबात पटणारं नाही; परंतु संगीत ही एक सात्त्याने घडत जाणारी प्रक्रिया आहे हे म्हणणं मात्र पूर्णपणे स्वीकारणीय आहे. आपली समज वाढविण्यासाठी सामान्य आणि विलक्षण श्रोत्याने जरूर वाचावं असं हे पुस्तक आहे. सोबत एक सीडीही आहे.

अमरेंद्र धनेश्वर (लोकसत्ता)

amardhan@gmail.com

बऱ्याच जणांना माझी ही post आवडणार नाही. कारण त्यामध्ये त्यांच्या शास्त्रीय संगीतातील जी श्रद्धास्थाने आहेत त्यांना धक्का लागू शकतो.

परवाच (मराठी "परवा" १-२ वर्षांपर्यंत मागे जाउ शकतो) पुण्यात शास्त्रीय संगीताचा सवाई गंधर्व महोत्सव झाला. पूर्ण नाही पण बराचसा ऐकला. अगदीच मोजके (२-३) performance माझ्या मनाला भिडले. अगदी गाजलेले म्हणावेत अशा संगीतकारांनीही निराशा केली (किंवा नेहमीच करतात). त्यातून आणि in-general गेल्या काही दिवसांत शास्त्रीय संगीत ऐकण्यात जे बदल मी अनुभवले ते मांडावेसे वाटतात. हे बदल आत्ताच झाले असतील असे नाही पण मला गेल्या २-३ वर्षात प्रकर्षाने जाणवले.

वाद्य किंवा कंठ (vocal) हे एक माध्यम आहे ज्यातून संगीतकार आपले संगीतविचार सांगत असतो. शास्त्रीय संगीताच्या साधनेत दोन गोष्टी आहेत - पहिली माध्यमावरची (किंवा ते वाजवण्याच्या तंत्रावरची) हुकुमत आणि दुसरी स्वतःचे संगीतविचार प्रगल्भ करत जाणं. पहिली गोष्ट जी आहे ती तुलनेने फारशी अवघड नाही. म्हणजे काय, की काही ठराविक वर्षे तंत्राचा रियाज केला की तंत्रावर हुकुमत येऊ शकते. आता ही ठराविक वर्षे कुणासाठी ५/१०/१५/२०/२५/४० अशी असू शकतात. पण तंत्रावर हुकुमत मिळवणं हे बरंचसं hard work मधून साधु शकतं. पण दुसरी गोष्ट जी आहे - स्वतःचे संगीतविचार प्रगल्भ करत राहणं त्यासाठी मात्र विचारप्रक्रिया सतत चालू ठेवावी लागते, एक उपजत सौंदर्यदृष्टी असावी लागते, प्रतिभा असावी लागते आणि सगळ्यात महत्त्वाचं म्हणजे आपण पूर्णत्वाला पोचलेलो नाही आहोत हे भान कायम जागृत असावं लागतं.आता ही दुसरी गोष्ट फक्त hard work ने साधू शकते का? प्रामाणिकपणे सांगायचं तर मला माहीत नाही. पण मला असं वाटतं की अतिउच्च प्रतीचा संगीतकार असेल तर त्यात थोडासा नैसर्गिक देणगीचा भाग असायला लागतो.

एखादा चांगला संगीतकार होण्यासाठी तंत्रावरची हुकुमत तर आवश्यक आहेच पण पुरेशी नाही. कारण संगीतविचार प्रगल्भ नसतील तर नुसत्या तंत्राने संगीत प्रभावी होउ शकत नाही. एखादा राग कुठल्याकुठल्या काव्यरसाशी जोडला जातो, त्याचं स्वरुप कसं आहे, त्याचा स्वभाव कसा आहे - तो राग लाजरा आहे की धीट आहे, धसमुसळा आहे की नाजुक आहे,इ. त्याचा जीव किती (किंवा तो किती वेळ रंगवता येईल) या सगळ्या गोष्टींवर संगीतकाराला अतिशय मेहनत(विचार) करावी लागते. असाच विचार फक्त राग या गोष्टीवर नसून ताल/गायकी इ. अनेक गोष्टींवर एकत्रितपणे करावा लागतो. हे लक्षात घेण्याची गोष्ट आहे की हा विचार तंत्राशिवाय केला जाऊ शकतो.

संगीतकार/ साथीदार करत असलेल्या काही चुका

१. केवळ फास्ट वाजवणं म्हणजेच चांगल वाजवणं असं समजणं ही पहिली चूक. ते काही वेळ बरं वाटू शकतं पण काही वेळानंतर irritating होतं. यात आजकालचे बहुतेक वाद्य वाजवणारे येतात. अगदी ज्येष्ठ आणि (तथाकथित) लोकप्रिय संगीतकारपण (वाद्यवादक) असं समजतात याचं दु:ख होतं.

२. साथीदार म्हणजे तबलजी/संवादिनी यांनी हे लक्षात ठेवणं गरजेचं आहे की ते साथ करत आहेत आणि स्वतःचं कौशल्य दाखवण्याची ही जागा नाही. ते कौशल्य त्यांनी सोलो वादनात दाखवावे. एखाद्या/दुसऱ्या ठिकाणी तबल्याच्या हरकती चांगल्या वाटू शकतात पण त्या जास्त झाल्यानंतर त्याला मूळ वादक व तबलजी यातील हाणामारीचं स्वरूप येतं आणि मूळ रागाचा विचार अगदीच बाजूला पडतो. चांगल्या साथीदारांची उदाहरणं द्यायची झाली तर पुष्कळ आहेत. उ. अहमदजान थिरकवा साहेब, पं सुरेश तळवळकर, पं अरविंद थत्ते, पं अप्पा जळगावकर ही काही लगेच आठवणारी नावं. हे सर्व अतिशय मोठे कलाकार आहेत पण यांची साथ कुठेही आक्रस्ताळेपणा न करता अतिशय संयत असते. यातले तबलेवाले आणि आजकालचे काही इतर leading आणि popular तबलजी आठवून बघा म्हणजे फरक जाणवेल. कधीकधी असंही जाणवतं की वादकाची तयारी कमी असल्यामुळे तो/ती तबलजीला जास्त scope देतात.

३. काही वाद्य ही लोकसंगीतातून/ पाश्चात्य पद्धतीतून शास्त्रीय संगीतात आलेली आहेत याचं भान ठेवणं. दरबारी कानडा हा राग संतूरवर ऐकून मी सर्द झालो. हा राग मींडकारी/ आंदोलनातून खुलतो. संतूर या वाद्यावर दोन्ही गोष्टी प्रभावीपणे वाजवणं शक्य नाही, वाजवल्या तरी कानाला गोड वाटत नाही. आता माझ्यासारख्या सामान्य श्रोत्याला ज्या गोष्टी कळतात त्या एवढ्या मोठ्या कलाकाराला कळत नाहीत की कळूनही वळत नाहीत?

४. लोकांना आवडेल तसं आपलं गाणं mold करणं. या मुद्द्या वर मुळातून वाद होउ शकतात. पण केवळ लोकांना आवडतं म्हणून एकच आलाप/तान पुन्हापुन्हा गाणं/वाजवणं यानं काय साध्य होतं?

५.एखाद्या व्यक्तीचे गुरू मोठे असतील तर त्या व्यक्ती पण मोठ्या असतील असे नाही. माझे गुरू उस्ताद अमुक किंवा पंडितजी तमुक असा सारखासारखा उल्लेख केल्याने आपण फार मोठे कलाकार होत नाही उलट जाणकारांत आपलं हसू होतं. त्यामुळे गुरूच्या नावाची पुण्याई फार दिवस टिकत नसते याची जाणीव गायक/वादकांनी ठेवावी व आपापल्या संगीतावर प्रामाणिक मेहनत करावी.

श्रोत्यांच्या काही त्रुटी :

१. कुठल्याही गोष्टीच्या मुळापर्यंत न जायची वृत्ती - अर्थात हे सर्व श्रोत्यांना शक्य नाही पण कमीतकमी संगीताच्या विद्यार्थ्यांनी तरी याकडे गंभीरपणे बघायची गरज आहे. उदा. जो कोणी उ.रशिद खाँची स्तुती करतो त्याला मी रशिद खाँचे गुरु उ. निस्सार हुसेन खा साहेब ऐकण्याची शिफारस करतो. निस्सार हुसेन साहेबांची गायकी रशिद खां पेक्षा चांगली आहे व त्यांचं गाणं ऐकल्यावर रशिद खाँच्या आजकालच्या गाण्यातील त्रुटी दिसतात. आजकालच्या इंटरनेटच्या युगात तर कुठलीही गोष्ट गुगलली की सापडते. इंटरनेटवर शोध घेतला तर निस्सार हुसेनखाँच्या काही recordings सापडतात, असे असताना फारच कमी जण मूळ आणि दर्जेदार गाण्याचा शोध घेताना दिसतात.

चांगल्या संगीत समीक्षकांची कमतरता :

१. उठसूट कुठल्याही गाण्याला बहारदार/रंगतदार म्हटलं की त्या शब्दांना मोल रहात नाही. एखादं गाणं खराब झालं तर लिहा नं ते खराब झालं म्हणून. या वेळेस तर जवळपास सगळ्या newspapers मधे मला हे जाणवलं. मी एकदा अतिशय भिकारी गाण्याचं वर्णन बहारदार असं वाचलं आणि पुढचं परीक्षण वाचायचंच सोडून दिलं. अर्थात यात दोष रिपोर्ट लिहीणाऱ्यांचा नसून तो newspapers चा आहे आणि कदाचित त्यांचाही नसेल कारण त्यांनाही त्यांना परवडणाऱ्या rate मधे चांगलं समीक्षक मिळत नसेल.

या गोष्टींमुळे जो नवखा श्रोता असतो तो चुकीच्या गोष्टींना शास्त्रीय संगीत समजतो किंवा पळुन तरी जातो. change is the only constant thing असं म्हणतात. त्या न्यायाने सध्या जे शास्त्रीय संगीत आहे ते पण कुठल्यातरी बदलातून आलेलं आहे आणि ते यापुढेपण बदलत राहणार. फक्त बदल करणाऱ्यांनी (किंवा आम्ही बदल करतो असं म्हणणाऱ्यांनी) स्वतःच्या कुवतीचा अंदाज घ्यावा आणि मग बदल करावेत.

-- धनंजय : अमृतवर्षिणी वरून

शास्त्रीय संगीताची ऐतिहासिक परंपरा प्राचीन ग्रंथांतून उपलब्ध आहे. पूर्वसूरींनी संगीतात जी ग्रंथनिर्मिती केलेली आहे तिचा मागोवा घेताना हेच सिद्ध होते की, संगीताच्या शास्त्रात आणि संगीत कलेमध्ये प्रत्येक शतकामध्ये अनेक परिवर्तने घडली गेली. अनेक प्रयोग केले गेले. शास्त्र आणि कला यांचा समन्वय शास्त्रीय संगीतात आहे. संगीताच्या शास्त्रावर संशोधन करून आजही बुजुर्ग कलाकार संगीत साधकांसाठी ग्रंथनिर्मिती करीत आहेत. संगीताचार्य डॉ. सुचेता बिडकर यांनी संगीतातील उच्च परीक्षांसाठी 'संगीत शास्त्र विज्ञान' ग्रंथ प्रसिद्ध केला आहे.

भारतीय प्राचीन संगीत कसे होते हे जाणून घेण्यास आपण उत्सुक असतो. संगीत शास्त्र विज्ञानामध्ये लेखिकेने प्राचीन संगीताविषयी आपल्या संशोधनातून बारकाईने विचार मांडले आहेत. भारतीय संगीताची सुरुवात वैदिक युगापासून झाली आहे. वेदांची रचना झाली ती वैदिक युगात. स्त्रियाही या कालखंडात गायन- वादन- नर्तन यामध्ये भाग घेत. अश्वमेध यज्ञात गाथा गायन, वीणावादन होई. गीत या शब्दासाठी त्या काळात 'गीती', 'गाथा', 'साम' या शब्दांचा प्रयोग होई. ऋग्वेदाच्या ऋचा स्वरबद्ध झाल्यावर त्यांना 'स्तोत्र' म्हणण्यात येई. अंगीरस, भारद्वाज, वशिष्ठ या ऋषींचे उल्लेख आढळतात. विशिष्ठ छंदात ऋषी सामवेदाचे गायन करीत. यजुर्वेदीय संगीतात तीन स्वरांचा उल्लेख मिळतो, तर सामवेदात सप्तसुरांचा विकास कसा कसा होत गेला, याची चर्चा विस्ताराने केली आहे.
रामायणकालीन, महाभारतकालीन, पुराणकालीन संगीत कसे घडले गेले हे लेखिकेने सुरसतेने व प्रासादिक भाषेत लिहिले आहे.

वैदिक संगीतानंतरचा महत्त्वाचा कालखंड म्हणजे भरतकालीन संगीत आणि भरतमुनीकृत 'नाटय़शास्त्र'. या नाटय़शास्त्राची निर्मिती तिसऱ्या शतकात केली गेली. या नाटय़शास्त्राला 'योगशास्त्र', 'मोक्षशास्त्र' असेही म्हटले जाते. 'अनहत संगीत',

'स्वयंभू नृत्य', 'रस', 'छंद', 'अभिनय' श्रुतींचे अतिसूक्ष्म स्तरावरील विवेचन, मूर्च्छना, रसोत्पत्ती अशा सर्व विषयांचे ज्ञान या ग्रंथांत आढळते.

मतंगमुनींचा 'बृहद्देशी', शारददेवांचा 'संगीत रत्नाकर' या ग्रंथांतून शास्त्रीय संगीताचा विकास वाचायला मिळतो. संगीत शास्त्र विज्ञान पुस्तकात अनेक रागचर्चा, राग रागांग पद्धतीचे महत्त्व, ताल व लयकारी, रससिद्धान्त, 'मैफलीच्या गायकीच्या वेगवेगळया पैलूंविषयी चर्चा', 'आदर्श कलाकार', 'आदर्श गुरू', 'रियाज', 'साथसंगत', 'कलाकाराची कर्तव्ये व त्यांची सामाजिक बांधिलकी' अशा अनेक विषयांबद्दल वास्तववादी विचार मांडले आहेत. 'संगीतातील घराणी', 'नवरागनिर्मिती', 'स्वरलिपी', 'प्रतिभावंत कलाकारांची जीवनचरित्रे' या सर्व विषयांवर अभ्यासात्मक विवेचन करण्यात डॉ. सुचेता बिडकर यशस्वी झाल्या आहेत. रसिकांनी आणि प्रत्येक संगीत साधकाने 'संगीत शास्त्र विज्ञान' हा ग्रंथ संग्रही ठेवण्यासारखा आहे.

सुचेता बिडकर : संगीत शास्त्र विज्ञान

डॉ. शुभदा कुलकर्णी लिखित 'गायिका अन् गायकी' हे पुस्तक अनेक अर्थानी महत्त्वपूर्ण ठरेल असे आहे. रूढ अर्थाने मफली गाजवणाऱ्या गायिका किंवा चर्चासत्रांमध्ये वारंवार चमकणाऱ्या अभ्यासक म्हणून त्या महाराष्ट्रामध्ये परिचित नाहीत. श्री. ना. दा. ठाकरसी महिला विद्यापीठातून 'संगीत' विषयातील पदव्युत्तर पदवी (एम.ए.) मिळवताना सुवर्णपदक व 'गानहिरा' या सन्मानाच्याही त्या मानकरी ठरल्या. त्यानंतर दोन वष्रे 'संगीताचा मानसिक आरोग्यावरील परिणाम' तपासण्यासाठी त्यांना केंद्र सरकारची शिष्यवृत्ती प्राप्त झाली. ज्यांच्या मार्गदर्शनाने डॉ. कुलकर्णी यांचे संगीतविषयक आकलन अधिक डोळस झाले, ज्यांनी संगीतकार, सतारवादक आणि अभ्यासक अशा तिहेरी भूमिका आयुष्यभर यशस्वीपणे पार पाडल्या, अशा पं. भास्कर चंदावरकरांच्या दिशादर्शनाने 'िलगभावीय संदर्भातून विसाव्या शतकातील गायिकांचे कार्य' या विषयावर त्यांनी आपली पीएच.डी. प्राप्त केली. या संशोधन-प्रबंधावर आधारित ग्रंथ म्हणजेच 'गायिका अन् गायकी (ठुमरी व ख्याल)' होय.

सामान्यत: संगीत शास्त्र व विद्यांतर्गत जे विषय संशोधनार्थ अभ्यासले जातात, त्यांचे स्वरूप, एखाद्या गानप्रकाराची वैशिष्टय़पूर्णता, एखाद्या घराण्याची किंवा एखाद्या श्रेष्ठ मानल्या गेलेल्या गायक-गायिकेची किंवा संगीतकाराची सांगीतिक कामगिरी अशा प्रकारचे असते. त्यापेक्षा हा विषय वेगळा आहे. मुळात हे पुस्तक केवळ शुद्ध सांगीतिक विचार मांडणारे नाही. गायिका-गायकीचे सामाजिक, सांस्कृतिक आणि सांगीतिक अंगाने विश्लेषण करू पाहण्याचा (मराठीतील) हा बहुधा पहिलाच प्रयत्न आहे. ज्याला आंतरविद्याशाखीय म्हणतात असे हे संशोधन आहे. गेल्या २५/३० वर्षांत संस्कृती-अभ्यास (cultural studies) ही नवी विद्याशाखा भारतात उदयाला आली. अजूनही ती पूर्णत: विकसित झालेली नाही अथवा संस्कृती-अभ्यासातून जी मर्मदृष्टी प्राप्त होते तिचे प्रभावी उपयोजनही अभावानेच आढळते.

संगीताखेरीज अन्य विद्याशाखांतील (विशेषत: स्त्री-अभ्यास, मानसशास्त्र, समाजशास्त्र आणि प्रयोगजीवी ललितकलांच्या क्षेत्रातील) अभ्यासकांच्या आणि कलावंतांच्या दृष्टीनेही हे पुस्तक उपयुक्त ठरेल यात शंका नाही. मुळात गेल्या काही वर्षांत अगदी एखाददुसरा अपवाद वगळला (उदा. 'संगीतविचार' आणि 'िहदी चित्रपटगीत' यांसारखे अशोक रानडेलिखीत ग्रंथ) तर गेल्या काही वर्षांत संगीतावर

विश्लेषणात्मक लेखन ग्रंथरूपाने प्रसिद्ध झालेले दिसत नाही. शास्त्रीय संगीतात झालेल्या वैशिष्ट्यपूर्ण प्रयोगांची देखील (उदा. वि. अश्विनी भिडे-देशपांडे व पं. संजीव अभ्यंकर यांच्या गायनाची जसरंगी ही जुगलबंदी किंवा शुभा मुद्गलकृत 'फ्युजन') व्यवस्थितपणे कोणी दखल घेतलेली किंवा त्यांच्या गुणदोषांचीही कोणी कोठे चर्चा केलेली आढळत नाही. संगीतसमीक्षेचे स्वरूप सध्याच्या काळात प्राय: आस्वादक, रसग्रहणात्मक, परिणामनिष्ठ वा किस्सेवजा चरित्रात्मक अशा प्रकारचे दिसते. 'स्त्री संगीत समीक्षण क्षेत्रात जवळजवळ नाहीच, असे का?' या लेखिकेने विचारलेल्या प्रश्नावर 'यावर मी विचार केलेला नाही' (पृ. १७०) असे जे उत्तर मिळाले आहे ते प्रातिनिधिक म्हणता येईल.

अशा परिस्थितीत दुर्लक्षित राहिलेल्या अव्वल दर्जाच्या, िहदुस्थानी राग-संगीतातील ठुमरी व ख्याल गाणाऱ्या आणि मराठी वाचकांना अपरिचित असलेल्या कितीतरी गायिकांची नोंद प्रस्तुत पुस्तकात विस्ताराने घेतलेली आहे. उदा. शुभा मुद्गल ज्यांच्याकडे ठुमरी शिकल्या त्या विदुषी ननादेवी, भास्करबुवा बखले यांच्या शिष्या ताराबाई शिरोडकर, स्त्रीवादी भूमिकेतून कोठा परंपरेतील गायिकांचे परीक्षण करणाऱ्या ठुमरीगायिका वि. विद्याराव, ग्वाल्हेर आणि आग्रा घराण्याची गायकी समर्थपणे गाणाऱ्या वि. अंजनीबाई लोलयेकर, पांढरपेशा समाजातील उच्चविद्याविभूषित, आकाशवाणीवर जबाबदार उच्चपदी अधिकारी म्हणून नोकरी करून ख्यालाबरोबर धृपदासारखी गणिती, लयकारीप्रधान गायकी आत्मसात करणाऱ्या, संगीतात डॉक्टरेटसारखी पदवी प्रथम मिळवणाऱ्या वि. सुमती मुटाटकर आणि जयपूरची घराण्याची व्यामिश्रता आणि आग्रा परंपरेची लयकारी यांचे मिश्रण असलेल्या जोडरागांची पेशकश सहजतेने व मस्तीत करणाऱ्या वि. पूर्णिमा सेन अशा एकोणिसाव्या आणि विसाव्या शतकातल्या जवळपास दीडशे गायिकांच्या कामगिरीचा वेध येथे घेतलेला आहे. काळाच्या वेगवेगळया टप्प्यावर या गायिकांनी ठुमरी व ख्याल या दोन गानप्रकारांना कोणते आयाम प्राप्त करून दिले हे सांगत असतानाच पुस्तकाच्या सुरुवातीपासून लेखिकेने आपला िलगभावीय दृष्टिकोन कायम ठेवलेला आहे. त्यामुळे 'स्त्रीत्व' आणि 'पुरुषत्व' किंवा 'बायकी' आणि 'मर्दानी' यांना परंपरेने चिकटलेले आणि सामाजिक धारणेने पुढे बळकट होत गेलेले अर्थही शुभदाने जागोजागी स्पष्ट केलेले आहेत. वाचकाला या अर्थाचा कधीही विसर पडू नये

याची पुरेपूर दक्षता तिने घेतलेली आहे. स्त्रीसुलभ गुणांचा सांगीतिक अविष्कार भावनाप्रधान शृंगारिक अदाकारी असलेला, मार्दवयुक्त, गोड, हलकाफुलका, श्रोत्यांना रिझवणारा व त्यांचे मनोरंजन करणारा म्हणून त्यांनी या गुणांना पोषक ठरणारी ठुमरी गाणे योग्य ठरेल तर पुरुषी गुणांचा सांगीतिक अविष्कार बुद्धिप्रामाण्यवादी, गणिती लयकारीवर प्रभुत्व असलेला, वजनदार, रुंद, ढाला, जोरकस आवाजयुक्त आणि वैचारिकतेवर भर देणारा म्हणून ख्यालासारखा मोठा आवाका असलेला गानप्रकार त्यांनी मांडावा, अशी सामाजिक धारणा एका कालखंडात होती. रवींद्रनाथ टागोरांच्या शब्दात ख्यालाची 'उस्तादी नशा' केसरबाईंसारख्या गायिकेच्या गाण्याचे माधुर्य कमी करते, त्याला बाधा आणते. परंतु 'बालगंधर्वाच्या प्रशंसनीय गायकीवरचा स्त्रीगायकीचा असर कसा नाकारता येईल?' आणि 'त्यांच्या गाण्यात मर्दानी झाक हवी होती, असा आग्रह कोणी का धरला नाही?' (पृ. ६१) असा प्रश्न न राहवून लेखिकेने विचारला आहे. त्यांच्या गाण्याला बायकी म्हटले जात नाही (विनाघात व मुलायम अलंकरण इ. स्त्रीविशेष असूनही!) यावर तिने नेमकेपणाने बोट ठेवले आहे. तसेच ज्या काळात गायिका प्रामुख्याने ठुमरी गात होत्या त्या काळात बाबलीबाई साळगावकर आग्रा घराण्याची मर्दानी समजली जाणारी गायकी ताकदीने पेश करीत. त्यांना तबल्याची साथ करणाऱ्या दत्तारामजी नांदोडकर यांना एकदा त्यांनी आलाप झाल्यावर 'आडाचौताल' असा ठेका सांगून जो मुखडा बांधला, त्या मुखडय़ाचा गाढलेला ठेका बांधताना दत्तारामजींना कापरे भरले, इतका तो ताल आणि ती लय बाईंच्या अंगात भिनलेली होती (पृ. ८४). कै. मेनका शिरोडकरदेखील तंबोरा घेऊन गायला बसल्या की, तो बाजूला ठेवून अदाकारी करून गाणे गावे, अशी मागणी लोक करीत असत. गायिकांकडून समाजाच्या या ज्या अपेक्षा होत्या त्यांना कोणी कशी प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्षपणे बळकटी दिली वा छेद दिला आणि त्यामधून संगीतसंस्कृती कशी घडत गेली याचे लिगभावीय दृष्टिकोनातून प्रतिपादन स्थलकालाच्या विस्तृत पटलावर केले आहे.

प्रस्तुत ग्रंथाची रचना दोन भागांत केलेली आहे. यांपकी पहिल्या भागात 'विसाव्या शतकातील समाज आणि संस्कृती'विषयी विवेचन करताना ठुमरीचे ख्यालावरील ऋण स्पष्ट केले आहे. दुसऱ्या भागात 'गायकी आणि गायिकां'चे समालोचन करताना

'ठुमरी गायकी आणि गायिका'- १८९० ते १९२५-३०, १९३५ ते १९६०-७० आणि १९६०-७० ते २००४ असे तीन टप्पे त्यांनी केले आहेत. याचप्रमाणे 'ख्याल गायकी आणि गायिका' - १९२० ते १९६०-७० आणि १९६०-७० ते २००४ या दोन टप्प्यांमध्ये विवेचन केले आहे. सामाजिक, सांस्कृतिक आणि सांगीतिक घडामोडींनी झालेल्या स्थित्यंतरांच्या (उदा. साठोत्तरी कालखंडात स्त्रीमुक्ती चळवळीमुळे स्त्रियांना आलेले आत्मभान किंवा विद्यापीठांमध्ये या काळात संगीत विभाग स्थापन झाल्याने गाण्याला लाभलेली समाजमान्यता इ.) अनुषंगाने जरी विशिष्ट कालखंडाची सीमारेषा ठरवली असली तरी ती काटेकोर नसून धूसर आहे, काही प्रवृत्ती क्षीण स्वरूपात पुढेही अस्तित्वात राहातात, त्यांचा समूळ लोप होत नाही, हेही या ठिकाणी ध्यानात घ्यायला हवे. उदा. १९७५ ते २००४ या काळात वि. शोभा गुर्टूनी अस्तंगत होणाऱ्या ठुमरीला आपल्या भावपूर्ण, संयमित अदाकारीने आणि स्वरांचे सूक्ष्म दर्जे व आवाजाच्या लगावाने पुन:प्रस्थापित केले. गायिकेच्या सांगीतिक व्यक्तिमत्त्वाची जोपासना कशी झाली, त्यांच्यावर कशा प्रकारचे संस्कार झाले, त्यांची कौटुंबिक पार्श्वभूमी कोणती होती, भोवतालच्या परिस्थितीचे संदर्भ बदलल्याने, विवाह व मुले होऊ दिल्याने/ न दिल्याने, संगीताला सर्वस्व वाहून घेतल्याने/ न घेतल्याने आणि मुख्य म्हणजे स्वत: आ्थिक व भावनिकदृष्टय़ा स्वावलंबी, स्वयंपूर्ण असल्याने त्यांच्या गाण्यावर व संगीतक्षेत्रातील सत्ताकारणात काय बदल झाले याचा उत्तम आलेख प्रस्तुत ग्रंथात रेखाटलेला दिसतो.

पुस्तकाचा पस व्यापक व बहुअंगी असल्याने विवेचनालाही आपोआप सर्वसमावेशकता येते. एरवी ज्या गायिकांना पुण्या-मुंबईत कधीही निमंत्रित केले गेले नाही (उदा. कमल तांबे, पूर्णिमा सेन, शांती शर्मा) त्यांच्या गायकीचा व विद्वत्तेचा परिचय होतो. काही वेळा त्यांच्या चरित्रातील एखादा तपशील वाचकाला चकित करून टाकतो. उदा. हिराबाईंनी (पेडणेकर) लिहिलेल्या व संगीत दिलेल्या नाटकाला त्या स्वत: 'वेश्यांसाठी राखीव' जागेवर बसल्या होत्या. १९१५ साली वेश्या व कुलीन स्त्रिया यांच्या तिकिटांचे दर वेगवेगळे होते. स्त्रीशिक्षणाविषयीची कळकळ रंगभूमीवर अभिव्यक्त करणाऱ्या किर्लोस्कर कंपनीने हिराबाईंचे 'दामिनी' नाटक सादर करण्यास नकार दिला. कारण ते कलावंतिणीने लिहिले होते. त्यांना हे नाटक श्री. कृ. कोल्हटकरांना अर्पण करायचे होते पण कोल्हटकरांनी याला नकार दिला.

हिराबाईंनी बांधलेल्या चाली त्यांना हव्या होत्या पण त्यांच्याशी असलेली मत्री जगजाहीर व्हायला नको होती. सं. मानापमानच्या काही पदांच्या चालीचा उगम 'दामिनी'त असला तरी गाजले ते 'मानापमान', 'दामिनी' नव्हे हे ध्यानात घेण्यासारखे आहे (पृ. ९०-९१). किंवा लाहोरसारख्या प्रांतात आपल्या मफलीला स्त्रियांनी आलेच पाहिजे, असा आग्रह विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीला पद्मावती शाळीग्राम- गोखले यांनी धरला होता (पृ.१२२), अशा कितीतरी बारीकसारीक संदर्भामधून गायिकांच्या चरित्रावर, चारित्र्यावर व कर्तृत्त्वावरही प्रकाश पडतो. काही गायिकांच्या गायकीची वैशिष्ट्ये वाचकाला नव्याने जाणवतात. हट्टाग्रह, एकटोकी भूमिका, आक्रमकता व अभिनिवेश टाळून संयमाने लेखन केले आहे. काही वेळा जरूर तेथे आपला अभिप्राय स्पष्ट शब्दात व्यक्त करण्यासही ती कचरत नाही. अभ्यासक म्हणून जरी शुभदाकडे शिस्त आणि संयमितता असली तरी तिची मूळ प्रवृत्ती उत्कट प्रतिसाद देणारी आहे, याचीही साक्ष मिळते. संशोधनपद्धतीस अनुसरून अखेरीस विस्तृत संदर्भसूची दिली आहे. त्यामध्ये श. वि. गोखले, गोिवदराव टेंबे, केशवराव भोळे, वा. ह. देशपांडे, अशोक रानडे व अमलान दासगुप्ता यांच्याबरोबर अशोक केळकर व मंगला आठलेकर यांच्या ग्रंथांचा निर्देश केलेला आढळतो. जेनिफर पोस्ट व सुमती मुटाटकर यांचे प्रबंधही लेखिकेने अभ्यासले आहेत. आरंभीचे मनोगत, ऋणनिर्देश, निवेदन, प्रस्तुत लेखनामागील भूमिका, संशोधनात शिरताना, संगीतातील िलगभावीय विचार आणि सांगीतिक दृष्टिकोन हे सर्व नीट वाचले की, यामागे तिने घेतलेली केवढी मेहनत व परिश्रम आहेत ते वाचकाला जाणवते. 'अजून प्रकाशात न आलेल्या, माहीत नसलेल्या आणि अंतर्भाव न केलेल्या प्रदेशातील गायिका राहिल्या असू शकतील, अनवधानानेही असे घडले असेल,' अशी विनम्र भूमिका तिने घेतली आहे, तीही स्तुत्य आहे. असे असले तरी काही उणिवाही जाणवतात. उदा. ग्रंथात बऱ्याच ठिकाणी सांगीतिक पारिभाषिक संज्ञा येतात, त्यापकी काही संज्ञांचा परिचय 'सांगीतिक दृष्टिकोन' सांगताना होतो. (उदा. आवर्तन, स्वरस्थाने, उपज, गमक, तान) परंतु बाई सुंदराबाईंच्या संदर्भात 'डायफ्रम विब्रातो' असा शब्द येतो. किंवा बऱ्याच गायिकांची सांगीतिक वैशिष्ट्ये सांगताना पत्ती, झमझमा, मेरखंड पद्धतीची आलापी, बोल बांट, छूटच्या ताना या संज्ञांचे स्पष्टीकरण करणे आवश्यक होते. शुभदा 'मिजाज' आणि 'पुकार' हे शब्दही

अनेकदा योजते. त्यांचा कोणता अर्थ अभिप्रेत आहे, तेही यायला हवे होते. पुस्तकातील प्रत्येक प्रकरणाच्या शेवटी समारोप, त्या प्रकरणात मांडलेले विचार साररूपाने आले असते तर वाचकांच्या मनावर ते अधिक ठसले असते. तसेच हिंदुस्थानी कंठसंगीतावर परिणाम करणाऱ्या सांस्कृतिक व सांगीतिक घटनांची नोंदही कुठेतरी एकत्रित स्वरूपात आली असती तर त्या घटनांचा परस्परसंबंध उलगडण्याच्या दृष्टीने ते सोयीचे गेले असते. या दृष्टीने दोन घटनांची केलेली नोंद विशेषत्त्वाने नमूद करण्यासारखी आहे. विसाव्या शतकात ध्वनिमुद्रणाच्या सोयीमुळे व आकाशवाणीमुळे स्त्रियांचे गाणे शरीरसौंदर्य निरपेक्ष झाले. लोकांसमोर चेहेरा न दिसता गाता येऊ लागल्याने घरातील पुरुषांची परवानगी मिळणे सोपे झाले. परंतु याच ‘आकाशवाणी’वर वल्लभभाई पटेल आणि बी. व्ही. केसकरांच्या काळात एक फतवा काढला गेला. तो अतिशय धक्कादायक आहे. Anyone whose private life was a public scandle should be debarred from performing on the radio. म्हणजे ज्यांच्या खासगी आयुष्यात लोकापवादाला स्थान आहे त्यांना रेडिओवर गाण्यास बंदी होती. अशा स्त्रियांना लग्नाची प्रमाणपत्रे सादर करणे सक्तीचे केले. यामुळे अर्थातच कोठा परंपरेतील बऱ्याच गुणी गायिका काही काळ आकाशवाणीपासून दूर राहिल्या. नंतर त्यांच्या नावांमध्ये वगरे काही बदल केल्यावर त्यांचे गायन सुरू झाले. परंतु पुरुष-मित्र मात्र कोणत्याच संधीस मुकले नाहीत. भारतीय समाजातील दुटप्पी व दांभिक सामाजिक नीतीचे हे नमुनेदार उदाहरण म्हणता येईल. आजवर कदाचित संगीत कलेचा या दिशेने कोणी फारसा विचारच न केल्याने असे तुकडे अज्ञात राहिले असावेत. (हा उल्लेख पुस्तकात आलेला नाही. पुस्तक संपादित करताना काही तांत्रिक कारणानं तो वगळला आहे.) परंतु अशा काही उणिवा जमेस धरूनही ‘गायिका अन गायकी’चे िलगभावीय दृष्टिकोनातून विश्लेषण करणारे हे पुस्तक संग्राह्य आहे.

गायिका अन् गायकी (ठुमरी व ख्याल)

डॉ. शुभदा कुलकर्णी

अमलताश पब्लिशर्स, पृष्ठे - २३०, मूल्य - २५० रुपये

वन्य जमातींचे संगीत

या संज्ञेत भारताच्या दाट वनांच्या पर्वतीय क्षेत्रात नित्य राहणाऱ्या भिल्ल, महादेव कोळी, गोंडा, वारली, कोकणा, कातकरी, ठाकूर, गावीत, कोलाम, आंध, मल्हार आणि पारधी या लोकांच्या संगीताचा समावेश होतो. आदिम संगीताचे महत्त्वाचे वैशिष्टय हे की ते नृत्यबद्ध हालचालींशी जुळलेले असते. म्हणून बहुतेक संगीताच्या प्रसंगांना `नाच' असे संबोधिण्यात येते यात नवल नाही. जसे, वारल्यांचे तारापी नाच आणि घोर नाच आणि आगऱ्यांचे गणेश नाच नि होळी नाच. शिवाय या लोकांचे सांगीतिक आविष्कार त्यांच्या व्यापक सामूहिकतेने लक्षणीय ठरतात. त्यामुळे पदन्यास, हालचाली आणि शब्दोच्चार यांचा अचूक एकमेळ जमणे आवश्यक असते. ही सामूहिकता हेच सांगीतिक आविष्कारातील संमोहित करणाऱ्या पुनरावृत्तीचे कारण असते. अशा संगीतासाठी प्रभावी नाद निर्माण करणाऱ्या वाद्यांची योजना आवश्यक ठरते. तीव्र स्वर आणि खणखणीतपणा यांचे अधिराज्य असते. त्यासाठी लहान बासऱ्या, ढोल, जोरकसपणे फुंकून वाजविली जाणारी (सुषिर) वाद्ये उपयोगात आणली जातात. एकसुरी आघातने किंवा घासून निर्माण होणारे ध्वनी निवडले जातात. आदिम वाद्ये बहुधा सहजी उपलब्ध होणाऱ्या आणि कमी खर्चाच्या वस्तूंपासून - उदा. बांबू, जनावरांची कातडी, भोपळे, मातीची भांडी, पाने- इ. वस्तूंपासून तयार केली जातात. या वस्तूंपासून घडवलेली वाद्ये म्हणजे फाकवलेल्या, खुळखुळणाऱ्या बांबूच्या काड्या, तारपे, (एक आदिम सुषिर वाद्य, ज्यात नादांच्या प्रतिध्वनीसाठी दोन भोपळे जोडलेले असतात), डेरा (चामड्यावर घासून नाद निर्माण करणारे वाद्ये), थाळ (धातूच्या थाळीवर लांबट दांडा घासून एकसूरी नाद निर्माण करणारे वाद्य), घुंगरू (तालाकरता वापरात असलेले लोकवाद्य). ही वैशिष्टयपूर्ण वाद्ये विलक्षण कुशलेने वाजविली जातात. आदिम संस्कृतीतील वाद्यांचे महत्त्व वन्य जमातीतील पुराव्यावरून आणि नांवावरून ध्यानात येते. उदाहरणार्थ, आगरींना ढोल आगरी म्हणतात. त्यांच्या म्हणण्याप्रमाणे ते रावणाच्या दरबारातील ढोल वादक होते.

आदिम संगीतरचना धार्मिकतेने आणि उत्कट धर्मविधींनी ओथंबलेल्या असतात.

जन्म, नामकरणविधी, विवाह, मृत्यू अशा व्यक्तीच्या जीवनचक्रातील महत्त्वाच्या घटना संगीताशी निगडित असतात. संगीत आणि नृत्य यातून अनेकदा पावसाच्या आगमनाचा आनंद किंवा सुगीचा उल्हासही व्यक्त होतो.

लोकसंगीत

संस्कृतीतील काही असांगीतिक घटकही लोकाविष्काराच्या वैभवाची साक्ष पटवितात. महाराष्ट्रात प्रमुख देवदेवतांव्यतिरिक्त पंथीय व स्थानिकदैवतेही पुष्कळ आहेत. देवतासमुच्चय विस्तृत झाल्यामुळे संगीत आणि नृत्य यांचा समावेश असलेल्या धर्मविधींमध्येही साहजिकपणेच भर पडत जाते. या विधींचा जातिव्यवस्थेशी संबंध असतोच असे नाही. राज्याच्या विविध भागात दरवर्षी भरणाऱ्या हजारो यात्रांमधेही सांगीतिक प्रसंगांना भरपूर अवसर मिळतो. शिवाय, महाराष्ट्रात सत्तराहून अधिक महत्त्वाची पवित्र क्षेत्रे आहेत. या क्षेत्रातील देवळाशी कायमचे जोडलेले रंजनकार लोकपरंपरा दृढ करण्याची महत्त्वाची भूमिका बजावतात. लोकसंगीताचा फार मोठा भाग स्त्रीगीतांनी व्यापलेला आहे हेही उल्लेखनीय आहे.

लोकसंगीत म्हटले म्हणजे सर्वसामान्यपणे सहज समजल्या जाऊ शकणाऱ्या गीतांचे वैपुल्य. विवध कारणांसाठी लोकसंगीत हे एकत्रितपणे सादर केल्या जाणाऱ्या कार्यक्रमांचे स्वरूप घेते. अशा कार्यक्रमात सांधिक गायन, समूह नृत्य वा अभिनय यांच्यावर कमीअधिक प्रमाणात भर दिला जातो. परिणामतः लोकसंगीताची नेटकी वर्गवारी करणे शक्य होत नाही. महाराष्ट्रातील लोकसंगीताचे साठाहून अधिक प्रकार या वेगळया दृष्टीकोनातून तपासले पाहिजेत. या गीतप्रकारांचे सांगीतिक मूल्य योग्य रीतीने समजावून घ्यावयाचे झाल्यास त्यांची एकाच वेळी तीन आलेखांवर योग्य ठिकाणी स्थापना करून पाहिली पाहिजे.

हे तीन आलेख पुढीलप्रमाणे :

(१)ध्वनी-परिणाम -

(Sound-effect)-पासून गीतापर्यंत;

(२) हालचालीपासून नृत्यापर्यंत; आणि

(३) सामान्य वागण्यादिसण्यापासून नाट्य आविष्कारापर्यंत.

नंदीवाला

या कलाप्रकारात ध्वनी-परिणामांचा उपयोग संगीतासारखा केलेला असतो. महाराष्ट्रातील नंदीवाला हा एक खास. वैशिष्टयपूर्ण मनोरंजन करणारा कलाकार आहे. त्याला नेमून दिलेल्या गावोगावी फिरून तो शिकवून तयार केलेल्या प्राण्यांचे खेळ दाखवतो. जोडीला भविष्य सांगतो. गुबगुबी (ज्यात चामड्याच्या दोन गोलाकार तबकड्यांवर घासल्याने नाद निर्माण होतो, असे वाद्य), घड्याळ-टिपरु (गुबगुबीवर ठोका वाजवण्यासाठी असलेला लाकडी हातोडा), आणि चिमुकल्या घंटा ही वाद्ये तो साथीला घेतो. तालयुक्त वादन , त्या लयांशी जुळणारे शब्दोच्चार , तसेच मोठ्याने आघात करून वा घासून निर्माण होणारा नाद- या सर्व गोष्टींमध्ये सांगीतिक तत्त्वांचा पुरेपूर उपयोग केलेला असतो. खेळ दाखवून झाल्यावर नंदीवाला बक्षिसी मागतो.

बहुरूपी

या कलाकारात नाट्याभिमुख गीतांचा अंतर्भाव असतो. बहुरूपी या संज्ञेचा शब्दशः अर्थ `अनेक वेष बदलणारा' असा आहे. प्रत्यक्षात बहुरूपी हा रंजन करणारा व्यावसायिक कलाकार आहे. वेगवेगळया वेषांमध्ये येऊन तो रिझवतो व भिक्षा मागतो. बहुरूपी हे बहिरोबा, खंडोबा, जारवाई, जनाई इत्यादी पंथीय दैवतांना वाहिलेले असतात. `सखुबाई, बकुबाई, लग्नाला चला.. तुम्ही लग्नाला चला,' अशा प्रकारची विवाह निमंत्रणांची विनोदी गाणी गाणारे म्हणून सर्वपरिचित आहेत, स्त्रियांची, गरोदर स्त्रियांचे तरुण मातांची सोंगे ते उभे करतात. यमक-अनुप्रासांनी सजलेली पद्यरचना आकर्षक, जलद गतीने ते सादर करतात. साथीला कोणतेही वाद्य नसते.

धनगरी ओव्या

या प्रकारातील गीतांमध्ये हालचालींना प्राधान्य असते. हा गीत प्रकार नगरांशी संबंधित आहे. व्युत्पतिशास्त्रानुसार `दन' म्हणजे गुरेढोरे- या कानडी शब्दांपासून `धनगर' हा शब्द आलेला आहे. ही गीते शंकराचा अवतार जो `बीरुबा' याच्याभोवती गुंफलेली असतात. याविषयीची दंतकथा अशी आहे की फार पूर्वी एकदाएका वारुळातून मेढ्यांचे कळप बाहेर आले व ते शेतातील उभ्या पिकांचा फडशा पाडू

लागले. दाद मागण्यासाठी लोकांनी शंकराकडे धाव घेतली तेव्हा त्याने धनगर निर्माण केले.

धनगर रंगीबेरंगी पोशाख करून एकत्र जमतात. एक भला मोठा ढोल वाजवणाऱ्याभोवती फेर धरून नाचू लागतात. जोषपूर्ण हालचाली असलेल्या या नाचाला `गजनृत्य' (खुल्या मैदानात धनगरांनी केलेले सामूहिक नृत्य) म्हटले जाते. `ओव्या' गीते बहुधा अहिराणी या बोलीभाषेत रचलेली असतात. त्यातून बीरुबाची कथा सांगितलेली असते. त्याची स्तुती केलेली असते. बहुधा काही लौकिक विषयांनाही त्यात स्पर्श केलेला असतो. भरीव, जोषयुक्त लय कडव्यांच्या शेवटी आघात देण्याची पद्धत आणि आवाजाची भक्कम फेक ही या खुल्या मैदानातील गायनाची खास वैशिष्टये. `ओवी' हा (लोकसंगीतात उत्स्फूर्त रचनेसाठी वापरला जाणारा) छंद वापरल्याने रचनेतील लवचीकता व मार्दव निर्माण होते.

वासुदेव गीत

वासुदेव गीत हा कलाप्रकार नृत्याभिमुख सांघिक आविष्काराकडून गानाभिमुख एकल (सोलो) आविष्काराकडे झुकत असलेला दिसतो. वासुदेव हा कलाकार मस्तकावर मोरपिसांचा मुकुट घालून. मुरली वाजवीत हुबेहूब कृष्णाचा अवतार धारण करतो. पायात घुंगरू बांधून, हातात मंजिरीची जोडी घेऊन गात गात, स्वतःभोवती गिरक्या घेत वासुदेव चपळपणे नाजूक हलके नृत्याचे पदन्यासही करीत असतो. पहाटेच्या प्रहरी अंगणात भिक्षेसाठी येणारा हा वासुदेव फिरस्त्या भक्तांपैकी एक आहे.

वाघ्या मुरळी

`गोंधळ' या गीताचाच हा एक उपप्रकार. मात्र या प्रकारात अंतर्भूत असलेल्या `स्त्री' या घटकामुळे गोंधळामध्ये नसलेली सुस्पष्ट अशी सौंदर्याभिमुखता त्यात येते व त्यामुळे एक गुणात्मक फरकही निर्माण होतो. वाघ्या हा पुरुष व मुरळी ही स्त्री हे खंडोबाचे भक्त असतात. (खंडोबाला ते वाहिलेले असतात).

या प्रकारात प्रस्तुतीसाठी किमान एक वाघ्या आणि एक मुरळी आवश्यक असतेच. मुरळी ही मुख्य नर्तिका असते. तर सुरत्या-वाघ्या ही व्यक्ती तिला जी साथ करते

त्याला `जागरण' असे म्हणतात. मुरळीचे सुंदर, चपळ नृत्य, तिचा आकर्षक, नेटका पोषाख, व तिच्या हालचालीत भारून टाकणारी पण संस्कारित (sophisticated) या साऱ्यामुळे या प्रयोगाला एक आगळाच उठाव मिळतो. तुणतुणे, खंजिरी, घुंगरु याबरोबरच मुरळीच्या साडीच्या पदराला बांधलेली छोटी घंटा- `घोळ'- जी मुरळी वाजवीत असते- ही सर्व साथ वाद्ये `जागरणा'त वापरलेली असतात. `हाबा हाबा' यासारख्या निरर्थक वर्णांचा नादपूर्ण वापर, मधूनमधून स्वर सोडून म्हटले जाणारे तुकडे आणि काही नेमक्या व सहजी ओळखता येतील अशा रागांच्या चौकटीत बसविलेली गीते या साऱ्या गोष्टीमुळे, एरवी `लोकसंगीत' म्हणून संबोधिल्या जाणाऱ्या गीतप्रकारांहून हा कलाप्रकार कितीतरी उच्च दर्जाची कलात्मकता व्यक्त करण्याची ईर्षा प्रकट करतो.

वर सुचविलेल्याप्रमाणे, लोकसंगीताच्या प्रकारांची यादी करण्यासाठी क्रीडागीते, श्रमगीते, विधीगीते अंगाई व स्त्रियांच्या इतर दैनदिन उद्योगांशी निगडित असणारी गीते अशा गीतप्रकारांच्या वर्गवारीचे सखोल विश्लेषण करण्याची गरज आहे.

आज सुमारे साठएक गीतप्रकार सापडतात. प्रत्यक्षात मात्र तो महाराष्ट्राच्या लोकसंगीताच्या संपत्तीचा एक लहानसा अंश आहे.

भक्तिसंगीत

भक्तिसंगीत हे एक महत्त्वाची व चारशेहून अधिक वर्षे अखंड चालत आलेली परंपरा आहे. समाजाच्या सर्व थरांवर भक्तिसंगीताची पकड आहे. लोकसंगीत आणि कलासंगीत या दोहोंनाही एकजीव करून टाकण्याच्या असामान्य कामगिरीमुळे तर भक्तिसंगीत विशेषच लक्षवेधक ठरते. एक पंथ वा चळवळ म्हणून भक्तिमार्गाने चौथ्या शतकापासूनच भारतावर अधिराज्य गाजविले व संगीत हे त्याचे अविभाज्य अंग बनले. भक्तिमार्गामुळे संपूर्ण भारतातच संतांचा एक विशिष्ट वर्ग उदयाला आला. हे संत भक्त, कवी, गायक तसेच गुरूही असत. त्यामुळे संगीताचा मोठ्या प्रमाणावर प्रसार झाला व वैविध्यपूर्ण संगीताची निर्मिती झाली. ह्या प्रकाराचे अनेक वैशिष्ट्ये आहेत.

पहिले महत्त्वाचे वैशिष्टय हे की भक्तिसंगीताने उच्चारणाच्या तीन पद्धती शोधून काढल्या :

१) नामसंकीर्तन

२) पठण व

३) गायन

भक्तिसंगीताने एकल वा सामूहिक गायनपद्धतीचा ही अवलंब केला. दुसरे असे की त्याने वाद्यांचीही अत्यंत सूज्ञपणाने निवड केली. परंपरेनुसार वीणा, एकतारी ही स्वरांची साथ देणारी वाद्ये, तर तालासाठी मृदंग, खंजिरी, मंजिरी, टाळ आणि चिपळया यांचा वापर केला गेला. या संगीतप्रकारात वापरली जाणारी वाद्ये, एक मृदंगाचा अपवाद सोडल्यास, वाजवण्याला सोपी, आणि सांभाळण्याच्या दृष्टीने सुलभ असतात. लयीसाठी चार किंवा आथ आवर्तने असणारे ताल बहुधा वापरले जातात व त्यांच्यासाठी काही विशेष कौशल्याची व गुणवत्तेची गरज नसते.

भक्तिसंगीताचे विविध गायनप्रकार आहेत. उदा. भजन, कीर्तन, संकीर्तन, गायन इ. या प्रकारांमागे दीर्घ इतिहास आहे व बाराव्या शतकापर्यंत त्याचा मागोवा घेता येतो. धवळे, अभंग, गौळण, पद, भारूड, स्तोत्र, आरती, करुणाष्टक, श्लोक, ओवी, फटका, कटाव, विराणी असे आणखी काही प्रकार या गायन परंपरेशी जुळलेले आहेत. अनेक शकांच्या कालप्रवाहात भक्तिसंगीताच्या बऱ्याच रचना लोप पावल्या असल्या तरी अद्यापही बऱ्याच मोठ्या संख्येने त्यातील काही प्रचलितही आहेत. कारण की वारकरी , समर्थ, दत यासारख्या संप्रदायांनी आपल्या अनुयायांना दैनदिन धार्मिक विधींमध्ये या रचनांचा उपयोग करण्याचे बंधन घातलेले आहे. नामसंकीर्तन आणि पठण हा त्यांच्या दैनिक नेमधर्माचा महत्त्वाचा भाग असतो.

भक्तिसंगीताची अखंड परंपरा उत्क्रांत होत जाणाऱ्या नव्या धार्मिक चळवळींमुळे चिरस्थायी व समृद्ध होत गेली आहे.

महाराष्ट्रातीला कीर्तनप्रकाराल काही वेधक उपपरंपरांच्या शाखा फुटलेल्या आहेत. कीर्तन या प्रकाराने दक्षिणेकडच्या अशाच एका आविष्काराला एक पायाभूत आकारही पुरवलेला आहे. १९८३ नंतर महाराष्ट्रात अतिशय लोकप्रिय झालेल्या मराठी नाट्य संगीतालाही कीर्तनाने भरीव योगदान दिलेले आहे. कीर्तनांच्या सर्व शाखा-उपशांखाची सखोल चर्चा करणे येथे शक्य नसले तरी पुढील आकृतीवरून त्यातील विविध प्रकारांची कल्पना येऊ शकेल.

कीर्तन

नारदीय वारकरी

एकनाथी गाणपत्य रामदासी शाक्त ख्रिस्ती गाडगेमहाराज कैकाडी महाराज राष्ट्रीय संप्रदाय संप्रदाय

शास्त्रीय वा कला संगीत

व्याख्या व परिभाषा यांच्या गुंतागुंतीच्या प्रश्नांमध्ये न शिरताही शास्त्रीय वा `कला' संगीताचे वर्णन `अभ्यासपूर्ण परंपरेतेल सूत्रबद्ध व्याकरण असलेले संगीत' असे करता येईल. या वर्णानाशी जुळेल अशा प्रकारचे संगीत महराष्ट्रात इ. स. २०० इतक्या जुन्या काळापासुन अस्तित्वात आहे.

गाथासप्तशती या दुसऱ्या शतकातील संग्रहग्रंथात त्या काळच्या सर्व सामान्य जीवनपद्धतीची झलक दिसते. या गाथांचे बारकाईने वाचन केल्यास दिसते की त्याकाळी व्यावसायिक नर्तक नयनरम्य नृत्ये सादर करीत दुंदुभी, नगारा, मृदंग, वीणा तसेच बासरी या वाद्यांचा उपयोगकेला जाई. याप्रमाणे दणदणीत आणि हळुवार, तालबद्ध आणि सुरेल अशी संगीताची रूपे प्रकट होत. या संकल्पात पत्नीच्या गायनाला पतीन संगीत साथकेल्याचा उल्लेख आहे. दुसऱ्या शब्दात सांगायचे तर उच्च आणि निम्न असे दोन्ही सांगीतिक आविष्कार त्याकाळी प्रतिष्ठा पावलेले होते.

त्यानंतरच्या शतकातील अनेक चित्रींचे व इतर पुरावे पाहाता असे दिसते की अनेक प्रकारच्या समारंभात - उदा : मिरवणुका, बारसे, धार्मिक उत्सव किंवा दानधर्म यासारख्या प्रसंगी- संगीताचे आयोजन असे. तसेच चौपदीसारखे पद्बंध प्रचलित होते हे संत नामदेवांच्या, ग्रंथसाहेब या शिखांच्या धर्मग्रंथात समाविष्ट असलेल्या, काही रचनांना रागदारीतील चाली दिलेल्या आहेत यावरून सिद्ध होत. याचा अर्थच असा की, पुढील कालात हिंदुस्थानी शास्त्रीय संगीत म्हणून मान्यता पावलेले कलासंगीत महाराष्ट्राने कितीतरी आधीच निवडले होते. सोळावा शतकाच्या सुमाराला उत्तर भारतीय पद्धती निश्चितपणे प्रचलित होती हे दासोपंतांच्या (१५५१-६१५) भक्तिपर रचनांना हुसेनी आणि काफी रागातल्या चाली आहेत यावरून स्पष्ट होते. इतकेच नव्हे तर त्यांची मारू आणि गोंड यासारख्या काही रागांना दक्षिणशाला असे म्हटले आहे. त्यावरून ते त्या काळात दक्षिण प्रदेशात

प्रचलित होते हेही स्पष्ट होते. महाराष्ट्राप्रमाणेच जवळच्या विजापूर राज्यातही उत्तर भारतीय संगीताकडेच अधिककल असलेला दिसून येतो ही लक्षणीय गोष्ट आहे.

उदाहरणार्थ, इब्राहिम अदिलशहा-द्वितीय -(१५८०-१६२६) आपल्या किबाब-ए-नौरस या ग्रंथात जी शास्त्रीय परिभाषा आणि रागांची नावे वापरतो तिच्यावर स्पष्टपणे पर्शियन प्रभाव आहे. शिवाय , बंदिशी-चिजा, हिंदुस्थानी संगीतातील चिजांप्रमाणेच, ब्रज भाषेतील आहेत. इब्राहिम आदिलशहा हा हिंदुस्थानी प्रवर्तक असण्याचा संभव आहे. विजयनगरच्या पराभूत साम्राज्यातील कलावंतांनी आदिलशाहच्या दरबारात आश्रय घेतला असणेही शक्य आहे. त्यामुळेच हा दाक्षिणात्य शैलीचा अभाव विशेष अर्थपूर्ण ठरतो.

शिवाजीच्या कारकीर्दीत संगीतातील प्रस्थापित वळणे कायम राहिली. त्यांच्या निधनानंतर (१६८०) पुढे जवळजवळ पन्नास वर्षे, संगीताच्या पोषणासाठी पुरेशी साधने उपलब्ध करून देणारे आणि संगीताकडे कल असणारे शिवाजीच्या वंशजांचे पंतप्रधान-पेशवे आणि इतर मराठे पुढारी यांचा काळ येईतो कलांना आणि संगीताला आश्रयदात्यांचे औदासीन्यच सोसावे लागले.अल्प काळ पेशवेपदावर असलेल्या राघोबाने (१७३४-१७८३) तानसेनच्या वंशावळीतील एका गायकाची मैफिल आयोजित करण्यात किती खर्च केला याचा तपशील नोंदवलेला आहे. राघोबाचा पुत्र दुसरा बाजीराव याने चिंतामणी मिश्रा या धृपद गायकाला पदरी ठेवले होते. याप्रमाणे १८९९ साली ब्रिटिशांचा युनियन जॅक शनिवार वाड्यावर चढेपर्यंत महाराष्ट्रात धृपद, धमार, ख्याल, टप्पा, यासारखे संगीत प्रकार आणि सारंगी, सतार, पखवाज यासारखी वाद्ये सामावून घेणारी दृढ आणि विस्तृत संगीतपरंपरा विकसित झाली होती. याशिवाय, हिंदुस्थानी संगीतातल्या ठुमरीच्या तोंडवळयाची बैठकीची लावणी हा प्रकारही याच काळात निर्माण झाला व रुजला.

ब्रिटिशांच्या राजवटीत, महाराष्ट्रात संगीताची नुसती भरभराटच झाली नाही तर विविध प्रकारे त्याला उत्तेजनही मिळाले. ह्या काळात सुशिक्षित मराठी उच्चभ्रू वर्गाने विविध कलांमध्ये रस घेण्यास आणि कलावंतांना सातत्याने आश्रय देण्यासही सुरूवात केली होती. श्री. बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर हे असे प्रोत्साहन मिळणाऱ्यांपैकी एक . त्यांच्या कर्तृत्वकालात त्यांनी मुंबईहून एका संगीतविषयक मासिकाचे संपादन केले होते. या मासिकाला श्री रामकृष्ण भांडारकरांचे आणि

आणखीही काही विद्वज्जनांचे साह्य मिळालेले होते. महाराष्ट्रात हिंदुस्थानी संगीताच्या ख्याल गायकीला पीठ मिळवून देण्यावर या मासिकाचा विशेष भर होता. संगीताच्या अभिवृद्धीसाठी करण्यात आलेल्या या संघटनात्मक, पद्धशीर प्रयत्नांमुळे श्रोतृवर्ग वाढला व संगीताची जाणही वाढली. संगीताच्या विकासाला हातभार लावणाऱ्या घटकांमध्ये कलेच्या संस्थीकरणाला विशेष महत्त्व आहे. विष्णु दिगंबर पलुस्कर यांनी लाहोर येथे १९०१ साली एक संगीत विद्यालय सुरू केले. त्यानंतर लगेच काही वर्षात उस्ताद अब्दुल करीमखान यांनीही तशाच प्रकारची संस्था मुंबईत स्थापन केली. एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धापासून पारशी समाजाने पाश्चिमात्य संगीताच्या विकासाला गती दिली.

स्टाफ नोटेशन या युरोपीयन स्वरलेखनाच्या पद्धतीशी परिचय झाल्यामुळे विष्णु दिगंबर यांनी १९०० च्या सुमाराला भारतीय स्वरलेखनपद्धती विकसित केली. भातखंडे यांनी इतिहास, समीक्षा व व्याकरण अशा सिद्धान्तिक अभ्यासशास्त्रांची भर घातली. मौखिक परंपरेचे लिखितात रूपांतर करणे आणि ती परपंरा सूत्रबद्ध करणे ही त्यांची मोलाची कामगिरी आहे. सविस्तर संशोधन करून त्यांनी हिंदुस्थानी संगीताच्या व्याकरणाची रचना केली. आणि १९०९ साली संगीत पद्धती या ग्रंथाचा पहिला खंड प्रकाशित झाला. याच्या जोडीला सतार, मृदंग आणि हार्मोनियम यांच्या आकर्षक व माहितीपूर्ण पुस्तिकाही निघाल्या. कु. क्लेमेन्ट देवल, जी. बी. आचरेकर, कृष्णराव मुळे इत्यादींनीही संगीताच्या व्याकरणेतिहासात्मक चर्चेत भर घातली. पाश्चिमात्य देशांना भारतीय संगीताची ओळख करून देण्याचा उद्देशाने १९१२ मध्ये वेस्टर्न इंडियन फिलहार्मोनिक सोसायटीचीस्थापना झाली. काही भारतीय संगीतकारांनी युरोपीयन तज्ञांकरवी पाश्चात्य संगीताचे धडे घेतले.

एकोणिसाव्या शतकाच्या मध्यास महाराष्ट्रात विकसित झालेला एक जोमदार व समर्थ सांगितिक प्रकार म्हणजे नाट्यसंगीत, शास्त्रीय आणि रंजक संगीताचे अनोखे मिश्रण असलेला हा प्रकार. या प्रकराचे सामर्थ्य त्याच्या एकरूप होऊन जाण्याच्या व आत्मसात करण्याच्या क्षमतेत आहे. भाऊराव कोल्हटकर, बालगंधर्व, केशवराव भोसले, मास्टर दीनानाथ या आणि अशाच कित्येक गायक नटांमुळे एक प्रमुख सांगीतिक प्रवाह म्हणून नाट्यसंगीताचा उत्कर्ष झाला. १९३१ साली बोलपटांचे आगमन झाले, तोपर्यंत नाट्यसंगीत सतत वृद्धिंगत होत राहिले.

काही संस्थानांमध्ये बॅण्ड संगीताला मान्यता प्राप्त झाली. तसेच ऑर्केस्ट्रा वृंदसंगीतही लोकप्रिय झाले. पंडित विष्णु दिगंबर, उस्ताद अब्दुल करीम यांनी आणि इतरांनीही जलशांमध्ये वृंदसंगीताचा उपयोग केला. १९३० पर्यंत हिंदुस्थानी ख्याल गायकीच्या प्रमुख घराण्यांनाही महाराष्ट्रात चांगलेच स्थैर्य लाभले होते.

नवी सांगीतिक वाद्ये

पखवाज आणि तबला यासारख्या पारंपारिक वाद्यांमध्ये व्हायोलिन आणि पायपेटी यांची भर पडली. पुढे भारतीयांनी भात्याची पेटीही प्रयुक्त केली. या दोन्ही प्रकारच्या पेट्या महाराष्ट्रात कमालीच्या लोकप्रिय झाल्या. बँजो आणि पियानो यासारखी पाश्चिमात्य वाद्येही वृंदसंगीतात तसेच सिनेसंगीतात वरचेवर उपयोगात आणलि जाऊ लागली. संगीताच्या सर्वच प्रकारांवर कमीजास्त प्रमाणात वेगवेगळया घटकांचा प्रभाव पडत होता. त्यापैकी १९२८ नंतर भारतात सहजी उपलब्ध झालेला. ग्रामोफोन आणि नाट्य व चित्रपट संगीताचे ध्वनिमुद्रण हे सांगता येतील. त्याचसुमारास भारतात आकाशवाणी प्रक्षेपन सुरू झाले. आणि संगीताच्या क्षेत्रात नव्या शैली व प्रवाह यांचा परिचय करून देण्यात आकाशवानीने हातभार लावला. पण याहूनही महत्त्वाची कामगिरी वृत्तपत्रांनी बजावली. मराठी आणि इंग्रजी वृतपत्रांनी, एकोणिसाव्या शतकात, वृत्तांत आणि समीक्षा यांच्याद्वारे सुशिक्षित व सुसंस्कृत वर्गाची- कलांच्या नव्या आश्रयदात्यांची- अभिरूची प्रभावित केली.

लोकप्रिय संगीत

लोकप्रिय संगीताच्या अस्तित्वाचा माग घेऊ गेल्यास तो सतराव्या शतकापर्यंत जाऊन पोचतो. राजा शिवाजीच्या काळात पोवाडा या गीतप्रकाराला विशेष उत्तेजन मिळाले असावे असे मानण्यास जागा आहे. खुल्या मैदानात, जोषपूर्ण व लयबद्ध रीतीने गायल्या जाणाऱ्या पोवाड्यात थोर पुरूषांची स्तुती आणि त्यांच्या शौर्यगाथांची वर्णने असतात. पुढाऱ्यांच्या सामाजिक कार्याचा गुणगौरवही असतो. बदलत्या काळानुसार पोवाड्यांच्या विषयांची कक्षा विस्तारत गेली आणि दुष्काळ, पेशव्यांचे होलीकोत्सव येथपासून तो गोवा-मुक्ति आंदोलन (१९५५) किंवा संयुक्त महाराष्ट्र चळवळ(१९५६-६२) पर्यंतच्या अनेक विषयांवरील रचनांचा त्यात समावेश होत गेला. गायकांच्या उंच, खणखणीत, खड्या आवाजाच्या साथीला तुणतुणे आणि हलगी ही वाद्ये असत.

१८६० च्या सुमाराला लोकनाट्याचाच एक नवा प्रकार- वग- प्रचारात आला. वग हा एक वर्णनपर, लावणीगायन, नृत्य आणि प्रभावी पण असंस्कारित अभिनय यांनी

नटलेला संगीतप्रकार आहे. उमा आणि बाबू सावळजकर हे वग सादर करणारे पहिले यशस्वी कलावंत मानले जातात. पुण्यात सुरू झालेल्या बोलपटांद्वारे महाराष्ट्राने एका झगमगीत युगात प्रवेश केला. पुढे मुंबई हे भारताच्या चित्रपट उद्योगाचे प्रमुख केंद्र बनले. एकाहत्तर रचना असलेल्या इंद्रसभा (१९३१) चित्रपटापासून तो एकही गीत नसलेल्या नौजवान (१९३१) चित्रपटापर्यंत भारतीय सिनेसृष्टीने संगीताशी असलेल्या आपल्या नात्याच्या विविध बाजूंचे दर्शन घडवले. सर्वसाधारपणे पौराणिक कथा व संगीत या कच्च्या मालावर चित्रपट सृष्टीतील प्रायोगिकतेची उपजीविका चालत आलेली दिसते. लता मंगेशकर या प्रतिभावंत गायिकेच्या व इतरही पार्श्वगायकांच्या आगमनाने पार्श्वसंगीतामुळे संगीताच्या क्षेत्रात गुणात्मक बदल घडून आला. भारतीय जनतेवरील सिनेसंगीताची विलक्षण पकड हा एक अपूर्व चमत्कार आहे हे वेगळे सांगायला नकोच.

१९३१ पासून महाराष्ट्रात आणखी एक लोकप्रिय संगीतप्रकार रूढ झाला तो म्हणजे भावगीत, कविता निव्वळ पाठ म्हणून दाखवण्याऐवजी ती सुरांवर गाऊन दाखवणे हे भावगीत गायनामागील तत्त्व आहे. भावगीत गायनाच्या विकासाच्या वेगवेगळया टप्प्यांमध्ये ज्यांनी मोलाची भर घातली अशा प्रातिनिधिक गायकांमध्ये श्री. जी. एन्. जोशी. जे. एल. रानडे, गजानन वाटवे, सुधीर फडके यांचा समावेश होतो.

महाराष्ट्रातील मेळा-गीतांचा उदय आणि हळूहळू होत गेलेला ऱ्हास यांचीही नोंद घेणे आवश्यक आहे. लोकांना परस्परांच्या जवळ आणण्याच्या व त्यांना ब्रिटिशांविरुद्ध सुरु असलेल्या संग्रामात सामील करून घेण्याच्या उद्देशाने लोकमान्य टिळकांनी लोकप्रिय केलेल्या गणेशोत्सव आणि शिवजयंती समारंभातून मेळा-गीते निर्माण झाली. समूहनृत्ये/गायन, कवायती यांचा समावेश असलेल्या विविध मनोरंजनपर कार्यक्रमांचाच मेळागीते हाही एक भाग असे.

आजच्या महाराष्ट्रातील हे सांगीतिक दृश्य म्हणजे परस्परांना सारख्याच प्रभावित करणाऱ्या अनेक शक्तींचा संपन्न मिलाफ आहे. पूर्वी कधीही संस्कृतीतील संगीतबाह्य क्षेत्रे संगीताच्या इतकी जवळ आणि तरीही इतकी दूर नव्हती! सांस्कृतिक विभाजनाच्या आणि कलात्मक एकात्मतेच्या विरोधभासात्मक प्रक्रिया एकाच वेळी

वाटचाल करीत आहेत आणि म्हणूनच भविष्यात समोर उभ्या ठाकलेल्या आव्हानाला आज जागरूक प्रतिसाद देण्याची गरज निर्माण झाली आहे.

-अशोक रानडे

http://www.marathimati.com/Maharashtra/Sangeet_Ashok_Ranade.asp

मराठी माती

महाराष्ट्रातील लोकसंगीत

म न से च्या वेबसाईट वरून :

प्रस्तावना :

मराठी संगीत नाटक ही मराठी रंगभूमीने जागतिक रंगभूमीला दिलेली देणगी आहे, असे मानले जाते. विष्णुदास भावे यांनी मराठी रंगभूमीचा श्रीगणेशा केला तर संगीत नाटकाचा लौकिक अर्थाने प्रारंभ अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांच्या संगीत शाकुंतल (१८८०) या नाटकाने झाला. त्यानंतर सौभद्र, रामराज्यवियोग, द्रौपदी, विद्याहरण, शारदा, स्वयंवर, मानापमान, संशयकल्लोळ, एकच प्याला ...अशा संगीत नाटकांची परंपराच निर्माण झाली. १८८० ते १९३० हा संगीत नाटकांच्या आणि पर्यायाने नाट्यसंगीताचा सर्व अर्थांनी सुवर्णकाळ होता. संगीत नाटकांच्या इतिहासातील काळाचे टप्पे हे समीक्षकांनी व अभ्यासकांनी पुढीलप्रमाणे मानले आहेत.

किर्लोस्कर, देवल काळ - १८८० -१९१०

खाडीलकर, बालगंधर्व काळ - १९१० - १९३०

अत्रे, रांगणेकर काळ - १९३० - १९६०

गोखले, कानेटकर काळ - १९६० - १९८०

नाटककार, संगीतकार, गायक-अभिनेते :

अण्णासाहेब किर्लोस्कर, गोविंद बल्लाऴ देवल, कृ. प्र. खाडीलकर, राम गणेश गडकरी, मामा वरेरकर,आप्पा टिपणीस, वीर वामनराव जोशी, वसंत शांताराम देसाई, प्र. के. अत्रे, गोविंदराव टेंबे, स्वातंत्र्यवीर सावरकर, श्री. कृ. कोल्हटकर, वि. सी. गुर्जर, विद्याधर गोखले, विश्राम बेडेकर, तात्यासाहेब केळकर, माधवराव पाटणकर, ह. ना. आपटे, माधवराव जोशी, मो. ग. रांगणेकर, वि. वा. शिरवाडकर, वसंत कानेटकर, नागेश जोशी, बाळ कोल्हटकर, पुरुषोत्तम दारव्हेकर असे अनेक नाटककार आणि पद्यरचनाकार संगीत नाटकांना विविध कालखंडात लाभले. १९६० नंतर शांता शेळके यांनी हे बंध रेशमाचे, धाडीला राम तिने का वनी, वासवदत्ता अशा काही संगीत नाटकांसाठी गीते लिहिली.

गायनाचार्य भास्करबुवा बखले, गोविंदराव टेंबे, मा. कृष्णराव, पं. राम मराठे, पं. जितेंद्र अभिषेकी, छोटा गंधर्व, केशवराव भोळे असे दिग्गज संगीतरचनाकार (संगीतकार) लाभल्याने मराठी नाट्यसंगीत समृद्ध झाले. यातील प्रत्येक संगीतरचनाकार स्वतः उत्तम गायक होते. हिंदुस्थानभर भ्रमण करून संगीताचे ज्ञान आणि संस्कार त्यांनी आत्मसात केल्याने, त्याचे प्रतिबिंब नाट्यसंगीतात पडणे स्वाभाविक होते. उदाहरणार्थ मानापमान नाटकातील अनेक चाली बनारस, लखनौ तसेच पंजाब येथील उपशास्त्रीय गायनप्रकारांवर बेतलेल्या आहेत. तसेच स्वयंवर मधील अनेक पदे मूळ बंदिशींवर आधारली आहेत.

नाट्यसंगीताचा विचार करताना काही बुजुर्ग गायक - कलाकारांचा उल्लेख अनिवार्य आहे. बालगंधर्व, भाऊराव कोल्हटकर, संगीतसूर्य केशवराव भोसले, मोरोबा वाघोलीकर, मा. दीनानाथ मंगेशकर, नानासाहेब जोगळेकर, शंकरराव सरनाईक, माधवराव वालावलकर, मा. अविनाश, छोटा गंधर्व, भालचंद्र पेंढारकर, वसंतराव देशपांडे, जयराम, जयमाला आणि कीर्ती शिलेदार, राम मराठे, प्रसाद सावकार, रामदास कामत, फैय्याज, प्रकाश घांग्रेकर, रजनी जोशी, मधुवंती दांडेकर, सुहासिनी मुळगावकर आदी कलाकारांनी आपल्या गायनाचे आणि अभिनयाचे अनेक रंग नाट्यसंगीताला दिले.

दरम्यान अभिजात शास्त्रीय संगीत गाणारे मोठे कलाकारही मैफिलीत नाट्यसंगीताचा समावेश करू लागले. उस्ताद अब्दुल करीम खाँ, सवाई गंधर्व, पं. भीमसेन जोशी, हिराबाई बडोदेकर, सरस्वती राणे, ज्योत्स्ना भोळे, पं. जितेंद्र अभिषेकी, छोटा गंधर्व, पं. राम मराठे, विनायकबुवा पटवर्धन, मा. कृष्णराव, निवृत्तीबुवा सरनाईक, मा. दीनानाथ मंगेशकर, मालिनी राजूरकर अशी अनेक शास्त्रीय गायकांची नावे सांगता येतील. नाट्यसंगीत सर्व स्तरांत लोकप्रिय करण्याचे काम या कलाकारांनी केले.

नाट्यसंगीताच्या क्षेत्रातील वादक साथीदारांचा उल्लेख करणेही गरजेचे आहे. ऑर्गन, हार्मोनियम, सारंगी, तबला, पखवाज, व्हायोलीन ही वाद्ये नाट्यसंगीतासाठी प्रामुख्याने उपयोगात आणली जातात. बालगंधर्वांच्या काळात उस्ताद कादरबक्ष (सारंगी), उस्ताद थिरखवाँ (तबला) हे साथीदार प्रसिद्ध होते.

विविध सांगीतिक आकृतिबंध :
भारतीय संगीत परंपरेतील विविध ससांगीतिक आकृतिबंध नाट्यसंगीतातून प्रत्ययास येतात. ध्रुवपद - धमारापासून ते गजल -कव्वालीपर्यंत आणि भावगीतापर्यंत हे वैविध्य दिसते. ख्याल, तराणा,ठुमरी, कजरी, होरी, चैती, गजल, कव्वाली, लावणी, साकी, दिंडी, आर्या, अभंग, स्त्रीगीते असे अनेक प्रकार नाट्यसंगीतातून मुक्तपणे वापरलेले दिसतात.

किर्लोस्करी नाटकांतील संगीतावर कर्नाटकातील यक्षगानाचा प्रभाव होता. महाराष्ट्रातील कीर्तनपरंपरेचे व लोकसंगीताचे अंश (दिंडी, साकी, लावणी), जयदेवांच्या गीतगोविंदाचे प्रतिबिंब, आणि शास्त्रीय संगीताच्या मैफिलीत गायला जाणारा टप्पा हा प्रकारही नाट्यगीतांत वापरलेला दिसतो.

नाट्यसंगीतामुळे वेगवेगळया रागांचा प्रसार झाला. नाथ हा माझा (यमन), आनंदे नटती (मल्हार), उगवला चंद्र पुनवेचा (मालकंस), कठीण कठीण किती, पुरुष हृदय बाई (यमनकल्याण), कटु योजना ही विधीची (शंकरा), अनृतचि गोपाला (सूरदासी मल्हार), एकला नयनाला विषय तो झाला (पहाडी), कृष्ण माझी माता (बागेश्री), कोण अससी तू नकळे मजला (जोगकंस), खरा तो प्रेमा (पहाडी - मांड), गुरू सुरस गोकुळी (जयजयवंती), जय गंगे भागीरथी (कलावती), जय शंकरा गंगाधरा (अहिरभैरव), जयोस्तुते उषादेवते (देसकार), झणी दे कर या (अडाणा), तळमळ अति अंतरात (सोहनी) अशी कित्येक उदाहरणे सांगता येतील. याशिवाय अनेक संतरचना नाट्यसंगीत म्हणून वापरल्या गेल्या आणि विविध रागांत त्यांची अनेक रूपे रसिकांच्या मनात ठसली. अवघाची संसार सुखाचा करीन (धानी), अगा

वैकुंठीच्या राया (भैरवी), अमृताहुनी गोड, देवा धरिले चरण (भीमपलास), देवा तुझा मी सोनार (जौनपुरी) या नाट्यगीतांचा उल्लेख या संदर्भात करता येईल.

नाट्यसंगीताचे अनेक प्रवाह विविध कालखंडांत निर्माण झाले, त्यांना रसिकाश्रय लाभला. किर्लोस्करी काळातील नाट्यसंगीतावर कीर्तन परंपरेचा प्रभाव होता. घरगुती पण वास्तववादी अशी ही नाटके होती. विषयही बहुधा पौराणिक असत. उदा. शाकुंतल, सौभद्र, द्रौपदी, सावित्री, मेनका, आशानिराशा, रामराज्यवियोग, विधिलिखित. त्यानंतर देवलांच्या शारदा ने अतिशय सोपी, सहज पण प्रासादिक पदे नाट्यसंगीतात आणली. त्यात माधुर्य होते आणि जिव्हाळाही होता. शिवाय एक सामाजिक भानही या पदांमध्ये होते. उदा. शारदा, संशयकल्लोळ, मृच्छकटिक या नाटकांतील रचना. कृ. प्र. खाडिलकरांची पदे ओजोगुणयुक्त आणि आदर्शवादी आहेत. हे स्वयंवर, मानापमान, विद्याहरण, द्रौपदी, मेनका, त्रिदंडीसंन्यास यातील नाट्यपदे ऐकल्यानंतर लक्षात येते. सुभाषितांचे मोल यातील काही पदांना मिळाले, हेही एक वैशिष्ट्य मानावे लागेल. स्वकुलतारक सुता, मी अधना न शिवे भीती मना, शूरा मी वंदिले, प्रेमसेवा शरण, तव जाया नृपकन्या ही सुभाषितांची उदाहरणे होत. किर्लोस्कर, खाडीलकर, देवल यांच्यापेक्षा निराळा बाज गडकरी, सावरकर, वरेरकर, जोशी, रांगणेकर यांनी नाट्यगीतांतून पुढे आणला. नाट्यपदांची रचना अधिक काव्यमय, सोपी, गायनानुकूल झाली. नाट्यपदांची संख्याही लक्षणीयरीत्या कमी झाली. हा बदल रसिकांनाही भावला.

गंधर्वोत्तर काळातील प्रतिभासंपन्न नाट्य-संगीतकार पं. जितेंद्र अभिषेकी यांनी मराठी संगीत नाटकातील संगीतात लक्षवेधक प्रयोग केले. नाट्यपदांची अ-विस्तारक्षमता (विस्ताराला अतिरेकी वाव नसणारी बांधीव रचना) आणि स्वतंत्र स्वररचना (बंदिशींवर आधारीत नव्हे तर स्वतंत्र चाली बांधल्या) ही वैशिष्ट्ये जपत अभिषेकींनी नाट्यसंगीत आटोपशीर केले. भावगीतांचा सुंदर वापर (उदा. गर्द सभोती रानसाजणी, अर्थशून्य भासे मज हा कलह जीवनाचा, सर्वात्मका सर्वेश्वरा,) तसेच अनवट रागांचा वापर (उदा. सालगवराळी, धानी, बिहागडा) त्यांनी नाट्यसंगीतात केला. शहाशिवाजी, नेकजात मराठा, संन्यस्तखड्ग, कट्यार काळजात

घुसली, मेघमल्हार, मदनाची मंजिरी, मंदारमाला, जय जय गौरीशंकर, पंडितराज जगन्नाथ, सुवर्णतुला, स्वरसम्राज्ञी - ही संगीत नाटकांची सूची पाहिली असता संगीतामुळे नाटक किती उत्कट व प्रभावी बनू शकते याचा प्रत्यय आपल्याला येतो.

अन्य माहिती :

काही वेळा संगीत नाटकापेक्षा त्यातील पदांच्या ध्वनिमुद्रिकांनी रसिकांचे लक्ष वेधून घेतले. उगवला चंद्र पुनवेचा (बकुळ पंडित), ऐसा महिमा प्रेमाचा (रतिलाल भावसार), काटा रुते कुणाला (अभिषेकीबुवा), गुलजार नार ही मधुबाला (वसंतराव देशपांडे), दान करी रे (रामदास कामत), मर्मबंधातली ठेव ही (प्रभाकर कारेकर), मधुमीलनात या विलोपले (आशा भोसले), मानसी राजहंस पोहतो (ज्योत्स्ना भोळे) अशा नाट्यपदांच्या ध्वनिमुद्रिका अतिशय लोकप्रिय झाल्या आणि आजही आहेत. लोकप्रिय ध्वनिमुद्रिकांची असंख्य उदाहरणे देता येतील.

शाकुंतल, सौभद्र या नाटकांच्या काळात नाटकांतील पदांची संया भरघोस होती. त्यामुळे नाटके रात्रभर चालत असत. बोलपटांच्या आगमनाने दोन-तीन तासांची कमरणूक सहज उपलब्ध झाल्याने संगीत नाटकांची गरज कमी होत गेली. तसेच या काळात संगीत नाटकाने बदलत्या काळाशी जुळवून घेणे नाकारल्याने नाट्यसंगीतही मागे पडत गेले. नाट्यमन्वंतर या नाट्यसंस्थेच्या कुलवधू, आंधळ्यांची शाळा, भूमिकन्या सीता आदी नाटकांनी १९४० च्या दशकात काही बदल करून आटोपशीर नाट्यसंगीत रसिकांसमोर आणले. त्यांना उत्तम प्रतिसादही मिळाला. पण बोलपटांचे आक्रमण इतके प्रभावी होते की जवळपास १९६० - ६५ पर्यंत नाट्यसंगीताला आणि संगीत नाटकाला डोकेही वर काढता आले नाही, ही वस्तुस्थिती आहे.या स्थितीतही संगीत नाटके सातत्याने सादर करणार्या काही निष्ठावान नाटक मंडळींचा उल्लेखही या क्षेत्राच्या इतिहासात होणे आवश्यक आहे. किर्लोस्कर नाटक मंडळी, गंधर्व नाटक कंपनी, ललितकला, नूतन संगीत मंडळी, मराठी रंगभूमी, नाट्यमन्वंतर, राजाराम संगीत मंडळी आदी नाटक मंडळींनी अनेकानेक संगीत नाटकांची निर्मिती केली,

सर्वत्र या नाटकांचे प्रयोग केले, प्रतिकूल परिस्थितीशी संघर्ष करत संगीत नाटकांची व नाट्यसंगीताची परंपरा जपली.

नाट्यसंगीताच्या विचारात संयुक्त नाट्यप्रयोगांचा संदर्भही महत्वाचा आहे. ललितकलाचे केशवराव भोसले आणि गंधर्व नाटक कंपनीचे बालगंधर्व यांच्या संयुक्त मानापमान चा प्रयोग टिळक स्वराज्य फंडासाठी मुंबईत दिनांक ८ जुलै, १९२१ रोजी झाला. सायंकाळी साडेसात ते पहाटे अडीचपर्यंत रंगलेल्या या प्रयोगाचे तिकिटाचे दर अडीच रुपयांपासून शंभरपर्यंत होते. चार तासांत सर्व तिकिटे संपली होती. या अभिनव प्रयोगाची तिकिट विक्री त्या काळात धारवाडपासून कोलकत्यापर्यंत तारेने झाली होती. पंधरा हजार तीनशे रुपये असे विक्रमी उत्पन्न या प्रयोगातून झाले. याच संचाचा संगीत सौभद्रचा संयुक्त प्रयोग दिनांक २२ जुलै, १९२१ या दिवशी झाला. त्याचे उत्पन्न नऊ हजार रुपये झाले. संगीतसूर्य केशवराव भोसले यांच्या अकाली निधनाने हे अभिनव प्रयोग बंद पडले.

गायन आणि अभिनय या दोन्हींत तयार असणारे कलाकार ही आदर्श संगीत नाटकाची गरज आहे. चांगले संगीत नाटक लिहिणारे लेखक पुढे येणे आवश्यक आहे. नाट्यसंगीताला एक परंपरागत असे व्यक्तिमत्त्व आहे. आधुनिकता कितीही आली, तरी हे व्यक्तिमत्त्व अबाधित राहायला हवे. कारण ती आपली एकमेवाद्वितीय अशी परंपरा आहे. नाट्यसंगीताचे व्यक्तिमत्त्व राखत, आजही अनेक नाट्यसंस्था, गायक-अभिनेते कलाकार या क्षेत्रात निष्ठेने कार्य करीत आहेत. नाट्यसंगीताला जगात तोड नाही.

नाट्यसंगीताच्या प्रवाहाने अनेक बदल अनुभवले. सारे संगीतप्रकार सामावून घेत, स्वतःचे रंग त्यात मिसळून, आधुनिक काळाची आव्हाने स्वीकारत संगीत नाटक आणि त्यातील नाट्यसंगीताची वाटचाल आजही सुरू आहे. निर्मितीचा वेग मंदावला असला, तरी नाट्यसंगीताची लोकप्रियता आजही टिकून आहे आणि टिकून राहील कारण त्याचा पाया अभिजात संगीताचा आहे.

Mayboli : Himscool : Part 1

इंजिनीयरींगच्या तिसर्‍या वर्षी कॉलेजमध्ये सेमिनार नावाचा एक टाईमपास करण्यासाठी विषय असतो. आमच्या शाखेत हा विषय कोणताही चालतो. तो तुमच्या शाखेतील पाहिजे असे बंधन मुळीच नाही. त्याचाच फायदा घेत मला सगळयात आवडत्या विषयाव मी सेमिनार दिला होता. आणि तोच विषय इथे जमेल तसा मराठीत मांडण्याचा प्रयत्न करतो आहे. तुम्हाला आवडेल अशी आशा आहे.

काही कथांच्या मते भारतीय संगीत हे कुठल्यातरी दैवी शक्तीतून निर्माण झालेले आहे. असे म्हणतात की ब्रह्मदेवानी संगीत प्रथम शंकराला शिकवले आणि मग शंकरानी देवी सरस्वतीला ते शिकवले. आणि तिथून पुढे मग संगीत नारदमुनी, गंधर्व, किन्नर, भरत आणि मारुती ह्यांनी पृथ्वीतलावर आणले आणि त्याचा प्रसार केला. शंकरानी प्रथम रुद्रविणा निर्माण केली आणि त्याचा पाच मुखातून 'भैरव', 'हिंडोल', 'मेघ', 'दिपक' आणि 'श्री' ह्या पाच रागांची निर्मितीही केली. ह्या रागांमध्ये पार्वतीने पण एका रागाची भर घातली आणि तो राग म्हणजे 'कौशिक'.

अजून एका कथेनुसार शंकराने देवी पार्वती समोर नृत्य केले आणि त्यात त्याला बाकीच्या देवांनी सुद्धा साथ केली. सरस्वती देवीने विणावादन केले, तर इंद्रदेवाने बासरी वाजवली आणि ब्रह्मदेवाने करताल वाजवला. तसेच देवी लक्ष्मीने विष्णू देवांनी वाजवलेल्या मृदुंगाच्या तालावर नृत्य केले.

ह्या कथांच्या व्यतिरिक्त संगीताचा पहिला संदर्भ साधारण इ.स.पू. २००० ते १००० मध्य म्हणजेच वैदिक काळात सापडतो तो विविध वाद्यांच्या स्वरुपात. साम वेदामध्ये उदत्त, अनुदत्त आणि स्वरित ह्या तीन स्वरांचा उल्लेख आढळतो, ज्यांच्या पासुन पुढे अजून चार स्वर निर्माण होऊन सप्तकाची निर्मिती झाली, तर ऋग्वेदात वीणा, वंशी(बासरी) आणि डमरुचा उल्लेख आढळतो. साधारण इ.स.पू. १००० ते इ.स. १००० काळात जति संगीत असा शास्त्रीय संगीताचा प्रकार अस्तित्त्वात होता असे मानले जाते. बुद्ध धर्माच्या आणि जैन धर्माच्या भित्तीपत्रकात जति संगीताचा

उल्लेख तसेच ढोबळ स्वरुपात विणेची चित्रेही आढळून आलेली आहेत. इ.स. ४०० च्या सुमारास महाकवी कालिदासाने अभिज्ञात शाकुंतलाची निर्मिती केल्याचे सापडते आणि ह्या काव्यात शास्त्रीय संगीताबरोबर घातलेली सांगडही दिसून येते. असे मानले जाते की रामायण आणि महाभारत ही दोन्ही महाकाव्ये साधारण इ.स.पू. ५०० ते इ.स. २०० दरम्यान निर्मिली गेली. महाभारतात सात स्वरांचा उल्लेख आढळतो तर रामायणात लंकेचा राजा रावण हा प्रसिद्ध संगीतकार असल्याचे उल्लेख आहेत. तसेच ह्या दोन्ही महाकाव्यात समरप्रसंगांच्या वर्णनात भेरी, दुंदुभी, मृदुंग, घट, डमडम, मुद्रका, वीणा अशा विविध वाद्यांचा उल्लेखही आढळतो.

इ.स. ४०० ते ५०० च्या सुमारास भरताने संगीतावर प्रसिद्ध अशा 'नाट्य शास्त्र' ह्या ग्रंथाची निर्मिती केली. हा ग्रंथ भारतीय शास्त्रीय संगीतावरील पहिला आणि प्रमुख ग्रंथ आहे. भरताने सप्तकातील स्वरांना पहिल्यांदा नावे दिली. त्याच्या मते स्वर हे स्वतंत्र नसून सांगितीक तुकडे आहेत. हिंदू तत्त्वज्ञानानुसार नाट्य शास्त्र हे नाट्य आणि शास्त्रीय संगीतावरील महत्त्वाचे पुस्तक मानले जाते. भरताच्या मुलाने म्हणजेच दत्तिलाने 'दत्तिलम' ह्या पुस्तकाची निर्मिती केली. मातंग नावाच्या लेखकाने 'बृहद्देशी' ह्या त्याच्या ८ व्या शतकात लिहिलेल्या पुस्तकात प्रथमच राग ह्या संकल्पनेचा उल्लेख केलेला आढळतो. ह्याच पुस्तकात तेव्हा प्रचलित असलेल्या सात ग्रामजातींचाही उल्लेख आढळतो.

इ.स. ४०० ते ११०० ह्या काळात संगीताची भरपूर प्रगती झालेली आढळून येते. असेही आढळून येते की कालांतराने जातींचे एकत्रिकरण होऊन ६ प्रमुख मूळ राग तयार झावाले. तसेच ह्या काळात संगीताच्या दोन प्रमुख शाखा निर्माण झाल्या, उत्तर किंवा हिंदुस्थानी शाखा आणि दक्षिण किंवा कर्नाटक शाखा.

maayboli :

http://www.maayboli.com/node/18105

Maayboli Himscool part2

११ व्या शतकात मुघलांच्या आक्रमणाच्या वेळेस शास्त्रीय संगीतावर आधारित बहुतेक पुस्तके संस्कृत भाषेत होती. मुघलांना त्यातील फारच थोडे कळले, तरी कालांतराने त्यांची भारतीय संगीतातील रुची वाढली. आणि त्याचाच परिणाम म्हणून अनेक नवनविन वाद्यांची आणि रागांची निर्मिती मुघल संगीतकारांनी केली. संगीतावरील ठोस आणि शास्त्रीय आधार मानला गेलेला ग्रंथ म्हणजेच 'संगीत रत्नाकर' ह्याच काळात शारंगदेवाने लिहिला.

एक आश्चर्यकारक गोष्ट अशी की, जरी उत्तर भारतीय संगीतात बाह्य जगतातील प्रभावाने बदल होत होते तरी कर्नाटक संगीतावर त्याचा कुठेही परिणाम दिसून आला नाही. आजही कर्नाटक संगीत सादर करणारे गायक शतकांपूर्वी असलेल्या पद्धतीतच सादरीकरण करताना आढळून येतात. दक्षिण भारतातील गायकांनी संगीताच्या शास्त्राकडे जास्त लक्ष दिले तर उत्तर भारतातील गायकांनी संगीताच्या सौंदर्याकडे जास्त लक्ष दिले. त्यामुळेच उत्तरेकडील गायकांनी अनेक उपलब्ध सुरावटींपैकी सौंदर्याच्या दृष्टीने सुरेल अशा सुरावटींकडे जास्त लक्ष दिले आणि त्यातूनच संगीत कलेची निर्मिती केली.

१२ व्या शतकाच्या सुरुवातीला हिंदू आणि मुघल ह्यांच्यातील सततच्या युद्धांमुळे उत्तर भारतीय संगीतावर बऱ्यापैकी परिणाम झाला. ह्याच शतकाच्या शेवटी 'गीत-गोविंद' ह्या प्रसिद्ध संस्कृत पुस्तकाची निर्मिती जयदेव ह्या प्रसिद्ध कवि-संगीतकाराने केली. ह्यातील सुनितांसारखे काव्य हे श्री कृष्ण, राधा आणि गवळणींविषयी आहे. ही काव्ये जती संगीतावर बांधलेली होती आणि त्यांना प्रबंध असे म्हणले जाई. हळूहळू उत्तरेकेडील स्थानिक भाषा - ब्रज भाषा - ही भावना मांडण्यासाठी प्रभावी ठरली. आणि ह्याच्या परिणाम स्वरुप संस्कृत प्रबंधांची जागा ब्रज भाषेने घेतली. आणि ह्या ब्रज भाषेन केलेल्या सादरीकरणाला ध्रुवपद किंवा ध्रुपद अशी ओळख मिळाली.

मुघल भारतात स्थिर झाल्यावर त्यांनी भारतीय कला आणि संस्कृतीकडे लक्ष द्यायला सुरवात केली. जरी त्यांनी असंख्य हिंदूंना मुस्लिम होण्याची जबरदस्ती केली तरी संगीतावर मात्र आक्रमण केले नाही तर भारतीय संगीताला सामावून घेतले आणि त्याला पर्शियन लहेजा दिला.

अल्लाउद्दिन खिलजीच्या (इ.स.१२९६ ते १३१६) काळात संगीताला संजिवनी मिळाली. त्याच्या दरबारात हजरत अमिर खुस्रो हा एक अतिशय प्रतिभावान संगीतकार मंत्री म्हणून कार्यरत होता. त्याने निर्माण केलेल्या अनेक सुरावटी आजही प्रसिद्ध आहेत. त्याने तालाच्या संदर्भात पण बरेच योगदान दिले. पण त्याचा सर्वात मोठे योगदान हे सतार आणि तबला हे होय. अल्लाउद्दीन खिलजीच्या दरबारात नायक गोपाळ हा अजून एक प्रथितयश संगीतकारही होता.. त्याच्या आणि अमिर खुस्रोच्या सांगितिक युगल बंदीच्या अनेक संदर्भ सापडतात.

१५व्या शतकात लोचन नावच्या लेखकाने 'राग तरंगिणी' ह्या ग्रंथात प्रथमच वर्गवारीचा उल्लेख केला. ह्या वर्गवारीला त्याने 'थाट' असे संबोधले. त्याच्या मते असे १२ थाट होते ज्यातून बाकीच्या रागंची निर्मिती झाली. पंधराव्या शतकाच्या मध्यात जौनपुर (उ.प्र.) संस्थानाचा राजा सुलतान हुसैन शरकी (इ.स. १४५८ - ८८) ह्याने ख्याल गायकीचा प्रारंभ केला तसेच त्याने जौनपुरी तोडी, सिंधु भैरवी, रसिली तोडी, सिंधुरा असे अनेक नविन राग सुद्धा बांधले.

ग्वाल्हेरचा राजा मानसिंग ह्याचेही नाव संगीत क्षेत्रात आदराने घेतले जाते. सध्या प्रसिद्ध असलेल्या ग्वाल्हेर घराण्याचा तो संस्थापक मानला जातो. तो स्वत: ध्रुपद गायकीचा उत्तम सादरकर्ता होता. त्याच्या कारकिर्दीत ध्रुपद गायकी बाकीच्या राज घराण्यात पण प्रसिद्ध झाली. त्याच्या दरबरात नायक बास्कू हा प्रसिद्ध ध्रुपद गायक सुद्धा होता.

१५व्या शतकाच्या शेवटी शास्त्रीय आणि उपशास्त्रीय संगीताच्या माध्यमातून भक्ती रस संपूर्ण उत्तर भारतात सामान्या जनतेपर्यंत पोहोचला होता. १६ व्या शतकात

सम्राट अकबराच्या काळात(इ.स. १५५६ - १६०५) संगीत सर्वोच्च स्थानावर पोहोचले असे म्हणतात. अकबर शास्त्रीय संगीताचा भोक्ता होता. त्याच्या दरबारात अनेक नावाजलेले संगितकार, गायक नोकरीस होते. तानसेल, बैजु बावरा हे त्यातीलच काही रत्ने. तानसेनाची कीर्ति ऐकून अकबर त्याला दिल्लीला घेऊन गेला आणि त्याला राज गायकच्या पदावर स्थान दिले. ह्याच काळात पं. दामोदरदास आणि पं. व्यंकटमखी ह्या दोन प्रसिद्ध संगीततज्ञांनी अनुक्रमे "संगीत दर्पण" आणि "चतुरदंडी प्रकाशिका" ह्या ग्रंथातून रागांच्या वर्गीकरणा संदर्भात अजून विश्लेषण प्रकाशित केले.

औरंगजेबाच्या कारकिर्दीत लयास जाऊ लागलेल्या शास्त्रीय संगीताला सम्राट मुहम्मद शहाच्या कारकिर्दीत(इ.स. १७१९ - ४८) पुन्हा एकदा संजिवनी मिळाली. त्यानी जीवनाचा ज्या प्रकाराने आनंद घेतला त्यावरून त्याच्या समकालीन लोकांनी त्याला मुअहम्मद शहा रंगिला अशी पदवी देऊ केली. त्याच्या दरबारात सदारंग आणि अदारंग ही बंधूंची जोडी होती. ह्या दोघांनी मिळून सर्वसामांन्याना भुरळ घालतील अशा शेकडो रचना तयार केल्या. त्यानीच ख्याल गायकी स्त्रीया व पुरुषांना तितक्याच ताकदीने विस्तार करता येईल अशा प्रकारे बदलली. नमूद करण्यासारखी एक गोष्ट अशी की जरी त्यांनी ख्याल गायकीत बदल केला तरी ते स्वतः प्रामुख्याने ध्रुपद गायकच राहिले. ध्रुपद गायकीच्या पाठोपाठ आलेली ख्याल गायकी ही शास्त्रीय परंपरेला धरुन आणि त्या काळात पूरक अशीच ठरली.

ब्रिटीशांच्या काळात संगीत जवळपास लोपच पावले होते, पण पं. विष्णू नारायण भातखंडे आणि पं. विष्णू दिगंबर पलुसकर ह्या दोन दिग्गजांनी त्याचे पुनरुज्जीवन केले. पं. भातखंडेंनी हे विद्वान होते. त्यांनी भारतभरातून उपलब्ध असलेल्या सर्व चीजा, सुरावटी एकत्र करुन त्या नोटेशन च्या स्वरुपात प्रकाशित केल्या, ज्याचा संगीतप्रेमींना खूप उपयोग झाला. पं. पलुसकर हे महान कलाकार होते. त्यांनी देशभर प्रवास करुन शहरात आणि मोठ्या गावात संगीत विद्यालयांची स्थापना केली. ह्या दोघांनी तयार केलेली नोटेशन पद्धती सोपेपणा आणि सहजतेमुळे आज

देशभर वापरली जाते. ह्या दोन व्यक्तीमत्वांचे नाव त्यांच्या संगीत क्षेत्रातील महान कार्यामुळे भारतीय संगीताच्या परंपरेत नेहमीच आदराने घेतले जाईल.

maayboli :

http://www.maayboli.com/node/18136

Mayboli Himscool part 3

भाग २ - http://www.maayboli.com/node/18136

ख्याल -

हा शब्द मूळ फारसी भाषेतून आला आहे. ह्याचा अर्थ कल्पना किंवा विचार असा आहे.पुरातन काळात धृपद गायकी ही अधिक लोकप्रिय होती. आणि त्यामुळे ती खूप वरच्या दर्जाप्रत पोहोचली होती. सर्व खानदानी घराण्यात जवळ जवळ दीड दोनशे वर्षापूर्वी पासून धृपद गायकीची पद्धत प्रचलित होती. साधारणपणे पंधराव्या शतकात जौनपूरच्या सुलतान हुसेन शराकीने ख्याल गायकीचा आरंभ केला असे समजले जाते. इ.स. १७१९ ते १७४० च्या दरम्यान मुघल बादशहा मोहम्मद शहाच्या दरबारात सदारंग आणि अदारंग नावाचे दोन गुणी गायक होते. त्यांनी हजारों ख्यालांची रचना केली. त्यातले कित्येक ख्याल आजही गायले जातात. ह्यांनी रचलेल्या ख्यालांचे वैशिष्ट्य म्हणजे त्या रचनेत त्यांचे नाव हमखास सापडते. सदारंग हे त्यांचे उपनाव होते.त्यांचे खरे नाव न्यामात खाँ असे होते. ख्याल गायाकीचा जोरदार प्रचार त्यांच्या शिष्यांनी केला आणि शे सव्वाशे वर्षाच्या अवधीत ख्याल गायाकीचा अमाप प्रचार झाला. दिल्लीचे सुप्रसिद्ध तानारासाखाँ, ग्वाल्हेरचे बडे मोहम्मद खाँ, हद्दू, हस्सू खाँ हे सर्व ख्याल गाणारे प्रसिद्ध आणि गुणी गायक होते. विलंबित त्रिताल, तिलवाडा, झुमरा आणि आडाचौताल इ. तालांमध्ये बडे ख्याल गायले जातात.

ख्याल गायनात बडा ख्याल व छोटा ख्याल असे दोन प्रकार आहेत. बडा ख्याल अत्यंत विलम्बित लयीत गायला जातो आणि छोटा ख्याल जलद गतीने गायला जातो. साधारणतः चौदाव्या शतकात हजारात अमीर खुस्रो ने कव्वालीच्या आधारावर छोट्या ख्यालाची रचना केली असे म्हटले जाते. छोट्या ख्यालात बोलताना व तयारीच्या ताना अधिक प्रमाणात घेतल्या जातात. छोटे ख्याल शक्यतो द्रुत त्रिताल, द्रुत एकताल आणि झपताल मध्ये गायले जातात.

धृपद -

हा एक वीररस प्रधान गीतांचा प्रकार मानला गेला आहे. केव्हापासून धृपद या प्रकाराची निर्मिती झाली किंवा प्रचार झाला हे निश्चितपणे सांगणे कठीण आहे पण ग्वाल्हेरच्या राजा मानासिंह तुंबर याने ह्या प्रकारास खूपच लोकप्रियता मिळवून दिली. आणि त्यानंतर या गायकीचा प्रचार संपूर्ण देशात झाला. अकबर बादशहाच्या कारकिर्दीत धृपद हा गायनाचा प्रकार अत्यंत उंच शिखरावर पोहोचला होता. अकबराच्या दरबारात तानसेन सारखे विद्वान ध्रुपदगायक पण होते.

धृपदमध्ये बांधलेल्या रचनेचे काव्य हे उच्च प्रतीचे असते. पूर्वकालीन धृपद रचनेत अस्ताई, अंतरा, संचारी आणि आभोग असे चार भाग असत. पुढे पुढे धृपद गायनात फक्त दोनच म्हणजे अस्ताई व अंतरा असे विभाग राहिले. धृपदात तालाला विशेष महत्त्व दिले जाते व गायकी प्रकारात आलाप व बोलातानांना जास्त महत्त्व असते. ह्या प्रकारात ताना फारश्या घेतल्या जात नाहीत. परंतु जेव्हढ्या घेतल्या जातात त्या सर्व गमक युक्त असतात. धृपद गीत ईशस्तवन, युद्धातील पराक्रम किंवा परमेश्वराची लीला इ.चे वर्णन आधाळून येते. ह्यात शृंगार रसांच्या रचना क्वचितच आढळून येतात. खंडारबानी, नोहारंबानी, डागुराबानी आणि गोबरहारबानी अशी ह्या गायकीचे चार प्रमुख घराणी होती.

जो राग गायचा असेल त्याची आलापी नोम तोम या शब्दांचा आधार घेऊन सुरात केली जात असेल आणि त्यातून संपूर्ण रागाचा नियमानुसार अविष्कार केला जात असे. नोम तोम करते समयी कुठलाही ठेका धरला जात नसे. आलापी संपल्यानंतर त्या रागातले एक तालबद्ध गीत गायले जात असे आणि त्यातच दुप्पट, तिप्पट, आड, कुवाड इ. लयींचे आकर्षक प्रकार करून गीताची समाप्ती केली जात असे. धृपद गायकीतील मुख्य ताल म्हणजे चौताल, सुराफाक्ता, तेवरा, झंपा इ. जशी जशी ख्याल गायकीला लोकप्रियता मिळत गेली तशी तशी धृपद गायकीला उतरती कळा लागली.

धमार -

ह्या प्रकाराला होरी अथवा होळी असेही म्हटले जाते. फाल्गुन महिन्यात येणाऱ्या होलीकोत्सावातील वर्णन ह्या प्रकारामध्ये असते. धमार तालात ही गीते म्हणली

जातात. म्हणून ह्या गीत प्रकाराला धमार हे नाव दिले आहे. धामाराची गायकी पण धृपद सारखीच साधारणपणे असते. परंतु ह्या मध्ये बोला अंगाचा विशेष उपयोग केला जातो. धृपद प्रमाणेच हा प्रकार धीरगंभीर व जोषपूर्ण असतो. गमकयुक्त बोलताना हा या प्रकाराचा महत्त्वपूर्ण भाग आहे. ह्या मध्ये ताना घेत नाहीत.
आधुनिक ख्याल गायक होरी गीत दीपचंदी किंवा त्रिताला हल्ली गाऊ लागले आहेत. अशा गीतांना कच्ची होरी आणि धमार तालामध्ये धृपदच्या अंगाने गायलेल्या होरीला धमार किंवा पक्की होरी म्हणले जाते.

टप्पा -

गुलाब नबी शोरी या गायकाने ह्या गीत प्रकाराला प्रकाशात आणले. ते पंजाबमध्ये येउन राहिले होते.पंजाबी भाषा ह्या गीत प्रकाराला अधिक उपयुक्त आहे हे जाणून ह्या भाषेत त्यांनी टप्पा ह्या गीत प्रकाराची रचना केली. टप्पा गीत हे अगदी थोड्याशा शब्दामध्ये रचले जाते. प्रत्येक शब्दांच्या मध्ये मध्ये तानांच्या लडी गुंफलेल्या असतात. जेव्हा ह्या छोट्या छोट्या आकर्षक ताना घेतल्या जातात तेव्हा श्रोते अवाक होऊन ते ऐकतात. टप्पा गायकाचा गळा खूप तयार आणि तरला असावा लागतो. साधारणपणे हे गीत शृंगाररसात रचलेले असते. गळा तयार करण्यासाठी विद्यार्थ्यांना प्रथमत: टप्पा शिकवण्याची प्रथा अमलात होती. टप्प्यामध्ये ए विशिष्ठ प्रकारचा ठेका लावण्याची पद्धत आहे. त्रितालाचे नेहामीचे वजन बदलून ठेका लावण्याची रीत अमलात आणतात. व्रजाभाषा, हिंदी आणि बंगाली भाषेत रचले गेलेले आहेत. अनेक टप्पे पण प्रचलित आहेत. लखनौ आणि बनारसच्या बाजूला टप्पा विशेष गायला जातो.

ठुमरी -

लखनौचा बादशहा वाजीद अलीशाहने शंभर वर्षापूर्वी ह्या प्रकाराला प्रोत्साहन देऊन विशेष लोकप्रिय केले. हा बादशहा स्वत: एक उत्कृष्ठ गायक होता आणि त्याने 'अख्तारपिया' ह्या उपनावाने ठुमरीच्या अनेक रचना केल्या. ठुमरी हा एक शृंगार रस प्रधान आणि भावना पूर्ण गीताचा प्रकार आहे. ह्या गीत शब्द थोडेच असतात परंतु या शब्दांना आकर्षक पद्धतीने गाउन त्या मधील आशय स्पष्ट करणे आणि भावपूर्णता

निर्माण करणे हे विशेष महत्त्वाचे आहे. ठुमरी विशेष करून खमाज, पिलू, तिलंग, देस, तिलककामोद, काफी, भैरवी इ, विशिष्ठ हलक्या फुलक्या रागातच गायली जाते. ह्याच्यामध्ये गाताना रागाचे काटेकोर बंधन पाळावे लागतेच असे नाही. ह्या मध्ये अत्यंत मधुर, आकर्षक स्वरासमुदाय व नाजूकशा सुरेल हरकती द्वारा शब्दांना विविध ढंगाने श्रोत्यांसमोर मांडणे ही विशेष महत्त्वाची बाब आहे. ख्याल गायक ठुमरी आकर्षक रित्या सादर करू शकतीलच असे नाही. लखनौ व बनारस ही दोन शहरे ठुमारीसाठी प्रसिद्ध आहेत. बंगालमध्ये ठुमरी विशेष लोकप्रिय आहे. आजकाल ठुमरीचा प्रचार सर्व देशभर झाला आहे. पंजाबातल्या वैशिष्ठपूर्ण गायकीचा प्रभाव ठुमारीवर पडल्याने पंजाबी ढंगाची ठुमरी असा एक प्रकार पण प्रचारात आला आहे.

भजन -

प्राचीन काळी मीराबाई, कबीरदास आणि सूरदास आदि संतांनी लिहिलेल्या भक्तीपर काव्य रचना भिन्न भिन्न रागात गायल्या गेल्यामुळे भजन हा प्रकार अस्तित्त्वात आला. निरनिराळया छंदामध्ये ही गीते रचलेली असल्यामुळे विभिन्न तालात ती गायली जात. कित्येक गायक भजन रागदारीमध्ये गाता तर काही त्याला आकर्षक चाल लावून म्हणत. ठुमरी गायक जेव्हा भजन म्हणतात तेव्हा त्याला हलक्या फुलक्या संगीताचे स्वरूप प्राप्त होते. भजन गायकी कोणत्या स्वरूपाची असावी ह्या साठी काही खास नियम तर नाहीत पण एवढे मात्र नक्की म्हणता येईल की ते एक ईश्वरभक्ती संबंधी गीत असावे. भजन हे एक शब्दप्रधान गीत आहे. त्यामुळे सहाजिकच त्यात गायकीपेक्षा शब्दांना अधिक प्राधान्य दिले जाते.

गजल -

उर्दू किंवा फारसी भाषेतील हे एक शृंगार रस प्रधान गीत आहे. या मध्ये शब्दांना विशेष महत्त्व दिले जाते. त्यामुळे तो शब्दप्रधान गीताचा प्रकार आहे. गजल गाण्यासाठी एखाद्या आकर्षक चालीची आवश्यकता आहे. साधारणत: त्याचे अंतरे एका पध्दतीनेच गायिले जातात. ह्या मध्ये लौकिक अथवा पारलौकिक प्रेमविषयक बाबीचे वर्णन केलेले असते. सामान्य रागातील परंतु आकर्षक चालीमध्ये गाजला गायिली जाते. दीपचंदी, दादरा, रुपक आदी तालांमध्ये ही प्रामुख्याने गायली जाते.

गाणं

'काल संध्याकाळी घरी नव्हतात का? फोन उचलला नाही, मोबाईलही बंद होता' ताईचा किंचित त्रासिक प्रश्ान्. 'अरे हो, आम्ही यूके ला गेलो होतो,' मी म्हणाले किंवा 'या रविवारी दुसरं काही ठरवू नका ओडी आहे,' असं मी मुलांना बजावते. यात यूके म्हणजे ब्रिटन नसून उल्हास कशाळकर हे श्रेष्ठ गायक व ओडी म्हणजे आऊटडोर ड्युटी नव्हे तर ओंकार दादरकर यांचं तरुण, सशक्त गाणं! मैफलींना जाऊन आणि रेडिओवरची संगीतसभा ऐकून आपलं कलाकारांशी स्वरमैत्रेय जुळतं आणि मग त्यांना अशी टोपण नावं मिळतात.

'गाणं गाणं गाणं! कंटाळा आला, अरिष्ट मेलं' असं वातावरण सुदैवाने आमच्या घरी नव्हतं. काम करता करता आई छंदोबद्ध कविता लयीत म्हणत असे. 'आलोचना' या वाङ्मयीन मासिकाचे सहसंपादक सुहास बापट आमचे शेजारी. ते सुंदर पेटी वाजवत. त्यांच्या घरी बऱ्याचदा माझा मुक्काम असे. ग्वाल्हेर घराण्याचे बुजुर्ग गायक यशवंतबुवा जोशी हे मावशीचे यजमान. त्यांच्या गुरूपौणिर्मेला आम्ही आवर्जून जात असू. घराजवळच दादर-माटुंगा कल्चरल सेंटर सुरू झालं आणि तिथल्या दर्जेदार कार्यक्रमांमुळे श्ाुती दिवसेंदिवस तृप्त व तप्त होऊ लागल्या. रेडिओवर सकाळी साडेसातला संगीतसरिता कार्यक्रम असे. त्यामुळे आरोह-अवरोह, थाट, पकड हे शब्द ओळखीचे झाले व शास्त्रीय संगीत ऐकण्याची आवड जोपासली गेली.

पुढे अनेक वर्षांनी ऑफिस व घर प्रवास कमी झाला व संध्याकाळी साडेसहाला घरी पोहोचू लागले. तशी शास्त्रीय संगीत शिकण्याची उमीर् स्वस्थ बसू देईना. शुभदा पावगी यांचं मार्गदर्शन मिळू लागलं. बाईंना गजाननबुवा जोशी, शुभदा पराडकर व उल्हास कशाळकर अशा दिग्गजांचं सकस गुरुबळ लाभलेलं. त्यामुळे स्वरलगाव, लयकारी अतिशय ठाशीव व प्रत्ययकारी. ग्वाल्हेर तसेच इतर घराण्यांचा, बंदिशींचा अभ्यास पंडित वि. रा. आठवले यांच्याकडे जाऊन केलेला. मग त्यांच्याकडे गाणंं शिकणं हा संपन्न करणारा अनुभव ठरू लागला.

अलंकार व पलटे या पायऱ्या पार करून मी 'यमन'च्या उंबरठ्याशी पोचले. एकीकडे तानपुरा वाजवायचा, त्रितालाची लय सांभाळून मुखडा उचलायचा, बाईंनी

म्हटलेल्या आलापीशी सुसंगत स्वररचना म्हणायची अशी त्रिस्थळी यात्रा अवघड वाटे. कधी ताल चुके, स्वत:चे आलाप आठवताना तानपुरा थांबे तर कधी सूर दगा देई. 'सूर-ताल हे गाण्याचे आई-बाप आहेत. एक जरी नसेल तरी मूल नीट मोठं होईल का? चल पुन्हा म्हण.' असं बाई बजावत. रागात वादी-संवादी स्वरांचं स्थान अबाधित राहिलं पाहिजे. यासाठी त्या दक्ष असतात. 'सोसायटीतल्या सगळया मुलांना बोलावून खाऊ द्यायचा पण स्वत:च्या मुलांना विसरायचं असं करतो का आपण? तसं वादी-संवादी ही त्या रागाची अपत्यं. त्यांना दुर्लक्षून कसं चालेल?' असा खडा सवाल त्या विचारतात. त्यामुळे नवीन राग सुरू केला की आधी वादी-संवादी स्वर लक्षात ठेवायची सवय आपसूकच आम्हाला लागली.

अलैया बिलावल, हमीर हे वक्र राग समर्थपणे मांडणं आव्हान असलं तरी त्यातलं सौंदर्य आम्हाला उमजू लागलं. धृपदातील सखोल, अर्थगर्भ काव्यरचना म्हणताना पवित्र भाव मनात रूजू लागतात. कोमल धैवत हा स्वर भैरव व भैरवी या दोन्ही रागांमध्ये असला तरी त्याचा पोत (टेक्स्चर) दोन्ही रागात भिन्न आहे, हे जाणवलं आणि मन स्तिमित झालं. भूप, यमन हे तर काय प्राथमिक राग, तसे सोपेच असं मनात ठाम होतं. पण तिलवाडाच्या ठाय लयीत अतिपरिचित असलेले भूपचे आलाप असा काही ऋषितुल्य धीरगंभीर स्वरजागर घेऊन आले की डोळयात पाणीच आलं. आपल्या बुजुर्गांनी सखोल अभ्यासाने समृद्ध केलेली ही स्वरसंपदा दक्षतेने सांभाळायला पाहिजे, त्याची हेळसांड होता कामा नये. ही जबाबदारीची भावना मनात दृढ होऊ लागली.

शास्त्रीय संगीत स्वतंत्रपणे गाण्याइतके तयारीचे गायक आम्ही कदाचित होणारही नाही. पण आता मैफलीत गाणं ऐकताना सौंदर्याच्या सूक्ष्म जागा जाणवतात. संथ आलापीतील शुद्ध व कोमल स्वर, रागात वारंवार येणारे स्वरसमूह ओळखता येतात. तालाचा अंदाज येतो. केदार, ललत हे राग तर 'आम्ही आहोत की इथे' अशी सलगी देतात. त्यामुळे शास्त्रीय संगीत ऐकणं हा खरोखर श्रीमंत अनुभव ठरतो...

--- मंजिरी जमदग्नी

गृहपाठ

बडा ख्याल आणि धृपद यांच्या सिडी मिळवून त्या ऐकाव्यात. तसेच काही बैठकींना जाऊन बडा ख्याल आणि धृपद ऐकावेत. बडा ख्याल आणि ध्रुपद हे तासाभराचे असल्यामुळे नेटवरून ऐकण्यापेक्षा हे जास्त बरे. एकच ख्याल दोन दोन तीन तीनदा ऐकावा. त्यातल्या काळाप्रमाणे बदलणाऱ्या लयीचा नीट कानोसा घ्यावा. दृपदाचे बारकावे समजून घ्यावेत. नोमतोम, लयकारी समजून घ्यावे.

ठुमरी, टप्पा, कजरी, चैती, तराना आदी प्रकार खाली दिलेल्या लिंक्स अनेकदा ऐकून समजून घ्यावेत.

ठुमरी : गिरिजा देवी
http://www.youtube.com/watch?v=otXNrO4LK9I

ठुमरी : उस्ताद बडे गुलाम अली खां
http://www.dailymotion.com/video/xlvjo9_naina-more-taras-gaye-thumri-ustad-bade-ghulam-ali-khan_music

ठुमरी : रसूलन बाई
http://vimeo.com/28159132

ठुमरी : बेगम अख्तर
http://www.desivideonetwork.com/view/l6a29yewi/begum-akhtar-073-thumri-mitwa-maane-na-re-part-01/

ठुमरी : शतरंज के खिलाडी
http://www.youtube.com/watch?v=MZ7KYyg3gEo

ठुमरी : शोभा गुर्टू

http://www.youtube.com/watch?v=tOYpBF_UCb0&feature=related

ठुमरी :बाबुल मोरा : भैरवी : पं भीमसेन जोशी

http://www.youtube.com/watch?v=jzc4y3Z_Zik

टप्पा : सिद्धेश्वरी देवी

http://www.youtube.com/watch?v=k6jvasbUv-c

टप्पा : मालिनी राजुरकर

http://www.youtube.com/watch?v=x3g_0acblsM

होरी : पं चन्नुलाल मिश्र

http://www.youtube.com/watch?v=bgyrScl3T5c

होरी : अच्चनबाई

http://www.youtube.com/watch?v=6Kau7QA_I2s&feature=results_video&playnext=1&list=PLC0F058C6AE8FCD78

दादरा : बेगम अख्तर

http://www.youtube.com/watch?v=GJNPxXMaE3o

दादरा : कृष्णा भट्ट

http://www.youtube.com/watch?v=TBjsl8wzZP8

दादरा : हरिप्रसाद चौरसिया

http://www.youtube.com/watch?v=wXznRVrRUpE&feature=related

तराना : उस्ताद सरहंग (अमीर खुस्रो यांचा अतराना)

http://www.youtube.com/watch?v=yi1eLCsdg0k

तराना : किशोरी आमोणकर

http://www.youtube.com/watch?v=GJnjyN-n_zE

कजरी :

http://www.youtube.com/watch?v=Z9wNAm_WOaQ

कजरी : सावनी शेंडे

http://www.youtube.com/watch?v=wIV2-O8AmX4

चैती धून : उ. बिस्मिल्ला खां साहेब

http://www.youtube.com/watch?v=FqSHtrODI38

चैती : निर्मला देवी

http://www.youtube.com/watch?v=MaWUmkhfYoI

चैती : अजय चक्रबोर्ती / परवीन सुलताना

http://www.youtube.com/watch?v=85T9zsazXWo&feature=related

संगीत कानसेनच्या सहापैकी पाचवा भाग इथेच संपतो

पहिल्या भागात आपण ध्वनी, स्वर आणि श्रुती पाहिल्या. त्यातल्या निवडक श्रुतींना सूराचा दर्जा मिळालेलं पाहिलं.

दुसऱ्या भागात आपण अलंकार, ताना, आलाप, पलटे, गमक पाहिले. भारतीय शास्त्रीय संगीताचं इतरांपासून वेगळेपण दाखवणारा हा भाग होता.

तिसरा भागात राग, थाट रागांगपद्धती यांवर आपण चर्चा केली. यात आपण राग म्हणजे काय आणि रागांची ओळख कशी वाढवावी ते पाहिलं.

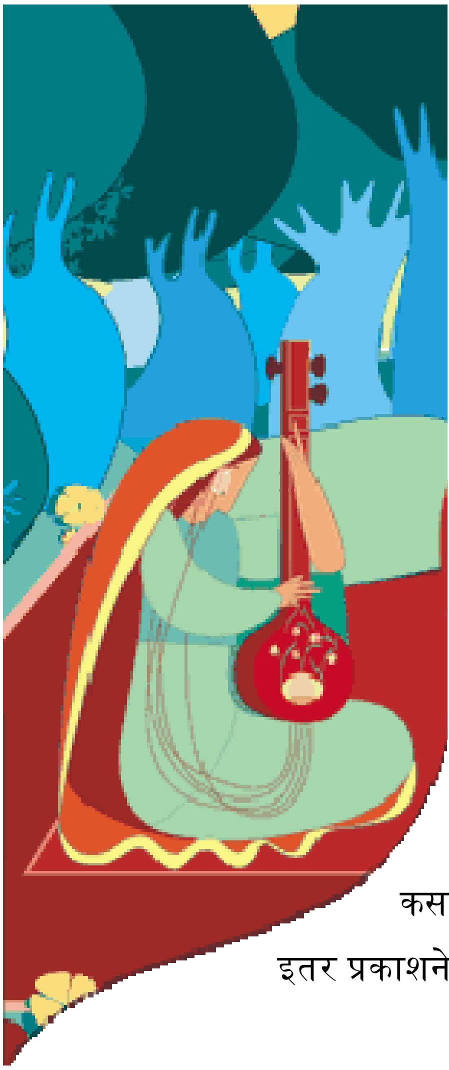
चौथ्या भागात आपण ताल, लय, ठेका आणि संगीताचं नातं पाहिलं. कोणतंही संगीत हे ताल आणि लयीच्या आधाराशिवाय अपूर्णच रहातं.

पाचव्या भागात पाहिला संगीताचा इतिहास. ख्याल, ठुमरी, ध्रुपद, जाती, प्रबंध, होरी, चैती, कजरी, टप्पा, लोकसंगीत अशा असंख्य प्रकारांनी ए सुंदर संगीत आपल्याला जागोजागी भेटतं. आपले मूड अनंत. तसे संगीताचे प्रकारही करोखरच अनंत.

सहाव्या भागात आपण पाहणार आहोत संगीतातली घराणी, संगीतकार, तानसेन ते भीमसेन. आणि आजच्या आणी पुधच्या पिढीतली रत्ने.

साहित्य प्रतिष्ठान

मराठी भाषा, साहित्य आणि संस्कृती यांना इंटरनेटवर मानाचे स्थान असावे या उद्देशाने अनेक संस्था आणि व्यक्ती आज काम करत आहेत. ई साहित्य प्रतिष्ठान त्यातलीच एक. नेटाक्षरी हे कवितांचे ई साप्ताहिक, ई स्टाप हे विनोदाला वाहिलेले ई नियतकालिक, दुर्ग दुर्गट भारी ही महाराष्ट्रातील दुर्ग किल्ल्यांची माहिती देणाऱ्या ई पुस्तिकांची मालिका, स्वरनेटाक्षरी हे मराठीतले पहिले ऑडिओ ई नियतकालिक, मराठी कसे लिहावे, ई पुस्तक कसे बनवावे आदी ई लर्निंगची साधने, बालनेटाक्षरी हे मुलांसाठी नियतकालिक आणि आजवर प्रसिद्ध झालेली अनेक ई पुस्तके अशा आजवरच्या सुमारे दिडशे प्रकाशनांचा पल्ला ई साहित्य प्रतिष्ठानने गाठला आहे. लाखभर वाचकांपर्यंत ही प्रकाशने पोहचतात.



संगीत कानसेन हा सहा भागांच्या ई लर्निंगचा प्रवास खास भारतीय शास्त्रीय संगीताची ओळख मराठीतून करून देण्याचा प्रयत्न आपल्याला कसा वाटला ते कळवा. तसेच ई साहित्य प्रतिष्ठान ची इतर प्रकाशने विनामूल्य मिळण्यासाठी लिहा व भेट द्या.

नवीन प्रकाशने नियमित मिळण्यासाठी
esahity@gmail.com

आजवरची प्रकाशने वाचण्यासाठी
www.esahity.com