लोकसंगीतशास्त्र

लेखक :

अशोक दामोदर रानडे

लोकसंगीतशास्त्र

— अशोक रानडे

डॉ. अशोक दा. रानडे लिखित 'लोकसंगीतशास्त्र' ह्या ग्रंथाची (मूळ प्रसिद्धी १९७२) सदर इ-आवृत्ती 'डॉ. अशोक दा. रानडे मेमोरिअल ट्रस्ट'द्वारे २०२१ साली प्रकाशित केली आहे.
ही इ-आवृत्ती आजच्या अभ्यासकांना उपलब्ध व्हावी या हेतूने विनामूल्य वितरीत करण्यात आली आहे. केवळ संदर्भ म्हणून ह्या इ-आवृत्तीचा वापर करावा; त्याखेरीज कोणत्याही प्रकारचा अन्य वापर (प्रतींचे वितरण, वाटप, छायांकन, मुद्रण, विक्री, इ.) कृपया करू नये.

प्रकाशन : २०२१
प्रकाशक : डॉ. अशोक दा. रानडे मेमोरिअल ट्रस्ट
Email: adrtrust2018@gmail.com
Website: www.ashokdaranade.org

© डॉ. अशोक दा. रानडे मेमोरिअल ट्रस्ट

This e-edition of the book 'LokaSangeeta Shastra' written by Dr. Ashok Da Ranade (originally published in 1975) is published by Dr. Ashok Da Ranade Memorial Trust, Mumbai in 2021.
This e-edition is published only to make it available to the students of music, and hence it is distributed without any price. This e-book should be used only as a reference book and any other sort of use (copying, printing, distributing, sale, etc.) is not permitted.

Publication: 2021
Publisher: Dr. Ashok Da Ranade Memorial Trust, Mumbai
Email: adrtrust2018@gmail.com
Website: www.ashokdaranade.org

©Dr. Ashok Da. Ranade Memorial Trust, Mumbai

लोकसंगीतशास्त्र

लेखक : प्रा. अशोक दामोदर रानडे, एम्. ए., एल एल्. बी.
हेड, युनिव्हर्सिटी म्युझिक सेंटर, मुंबई-२०

प्रकाशक : ज. रा. बर्दापूरकर, व्यवस्थापक
भारत मुद्रक आणि प्रकाशक लि., सन्मित्र कॉलनी, औरंगाबाद
मुद्रक : ज. रा. बर्दापूरकर
व्यवस्थापक, जयहिंद प्रिंटिंग प्रेस, सन्मित्र कॉलनी, औरंगाबाद

आवृत्ती पहिली : फेब्रुवारी १९७५
सर्व हक्क सुरक्षित

SCIENCE OF FOLK MUSIC

By Prof. Ashok Damodar Ranade, M. A., LL. B.
Head, University Music Centre, Bombay-20

Publisher: J. R. Bardapurkar,
Manager, The Bharat Mudrak & Prakashak Ltd., Sanmitra Colony, Aurangabad
For
The Maharashtra Universities Book-Production Board, under the Centrally Sponsored Scheme of Production of Books and Literature in Regional Language at the University level of the Government of India, in the Ministry of Education and Social Welfere (Department of Culture), New Delhi.

Printer: J. R. Bardapurkar,
Manager, Jai Hind Priting Press, Sanmitra Colony, Aurangabad

First Edition: February 1975
All Rights Reserved

प्रास्ताविक

लोकसंगीताचा अभ्यास करू लागताच, निदान भारतात, एक गोष्ट जाणवू लागते. अशा अभ्यासास आवश्यक त्या औपपत्तिक, शास्त्रीय चौकटीचा अभाव ही ती बाब होय. राजस्थानसारख्या काही प्रांतांत लोकसंगीताचे नमुने इत्यादी गोळा करण्याचे काम खूपच इमाने-इतबारे झाले आहे. पण लिखाणात वर्णनात्मक भागाचे प्रमाणच जादा. शास्त्रीय लिखाणाची उणीव भरून काढण्याचे अधिक कसोशीचे प्रयत्न झाले पाहिजेत.

प्रस्तुत प्रयत्नात श्री. दुर्गाबाई भागवतांचे मार्गदर्शन लाभले याचा अभिमान वाटतो. मुद्रिते तपासण्याचे किचकट काम माझे मित्र प्रा. मिलिंद मालशे यांनी मनःपूर्वक पार पाडले आहे त्याबद्दल आभार.

- अशोक दा. रानडे

ग्रंथनिर्मिती योजनेसंबंधी थोडेसे

मातृभाषेतून दिलेले शिक्षण हे जास्त प्रभावी आणि उपयुक्त असते याविषयी आता दुमत होण्याचे कारण नाही. महाराष्ट्रातील महाविद्यालयीन शिक्षण घेणाऱ्यांची संख्या दरसाल वाढते आहे. शिक्षणाचा प्रसार स्वातंत्र्योत्तर काळात ग्रामीण भागांत मोठ्या प्रमाणावर झाला आहे. महाराष्ट्रातील दहा विद्यापीठांतील महाविद्यालयांची संख्या बरीच वाढली आहे. या विद्यापीठांतील बहुसंख्य विद्यार्थी मराठी माध्यमातून लिहिण्याच्या सवलतीचा उपयोग करून घेतात. काही विद्यापीठांनी मराठी माध्यमाचा अधिकृतपणे स्वीकारही केला आहे. थोडक्यात प्रादेशिक माध्यमाच्या विकासाबरोबर प्रादेशिक ग्रंथांची निकड नितांतपणे भासू लागली आहे. प्रादेशिक भाषेतून ग्रंथनिर्मितीचे प्रमाण वाढले आहे, हे जरी खरे असले तरी आवश्यक त्या विषयावर अधिकारी आणि अनुभवी लेखकांकडून असे लिखाण फार अल्प प्रमाणात झाल्याचे आढळून येते. तसेच काही विषय ऐच्छिक स्वरूपाचे असतात. त्यांना विद्यार्थ्यांची संख्या कमी असल्यामुळे प्रकाशक अशा विषयांवरील पुस्तके काढण्यास धजावत नाहीत. याचा परिणाम त्या विषयाच्या विकासावर होतो.

प्रादेशिक भाषेचा माध्यम म्हणून वापर मोठ्या प्रमाणावर व्हावा व त्यासाठी आवश्यक साहित्य निर्माण व्हावे या उदात्त हेतूने प्रेरित होऊन केंद्रीय शिक्षण मंत्रालयाने सर्व राज्यांना या कार्यासाठी भरपूर आर्थिक साहाय्य देऊ केले. प्रादेशिक भाषांतून सर्व विषयांसाठी पाठ्यपुस्तके तयार करण्यासाठी केंद्राच्या शिक्षण विभागाने एक स्थूल योजना तयार केली असून त्या योजनेचा तपशील ठरवून ती अमलात आणण्याचे काम प्रत्येक राज्यातील शासन व विद्यापीठे यांजकडे सोपविले आहे.

महाराष्ट्र राज्याने या योजनेचा स्वीकार करून मराठी माध्यमातून ग्रंथनिर्मिती करण्याच्या उद्दिष्टाने एक स्वतंत्र व स्वायत्त मंडळ स्थापन करण्याचे ठरविले व त्यानुसार १९ मार्च १९६९ रोजी महाराष्ट्र विद्यापीठ ग्रंथनिर्मिती मंडळाची स्थापना झाली. या मंडळाच्या मध्यवर्ती समितीवर महाराष्ट्रातील सर्व विद्यापीठाचे कुलगुरू, त्याचप्रमाणे केंद्रीय शिक्षण विभाग, विद्यापीठ अनुदान मंडळ व महाराष्ट्र शासन शिक्षण विभाग यांचे तसेच इंडियन इन्स्टिट्यूट ऑफ टेक्नॉलॉजीचे एक प्रतिनिधी असे सभासद आहेत.

मध्यवर्ती कार्यालयाची जबाबदारी नागपूर विद्यापीठाने उचलली. प्रत्येक विद्यापीठाने काही विषयांची जबाबदारी उचलावी असे ठरवून विषयांची विभागणी करण्यात आली आणि या मंडळाच्या कार्याला प्रारंभ झाला.

प्रत्येक विषयासाठी एक 'विषय समिती' नेमण्यात आली. या 'विषय समिती' वर विद्यापीठातील त्या त्या विषयाच्या अभ्यास मंडळाच्या अध्यक्षांची अथवा विद्यापीठाने सुचविलेल्या प्रतिनिधीची सभासद म्हणून नियुक्ती करण्यात आली. यामुळे निरनिराळ्या विद्यापीठांतील अभ्यासक्रम, त्यांच्या गरजा यांचा साकल्याने विचार होणे सुलभ झाले. प्रत्येक 'विषय समिती' ह्या पाठ्यपुस्तक निर्मितीच्या कार्यक्रमातील अत्यंत महत्त्वाचा घटक आहे. विद्यापीठात व संलग्न महाविद्यालयात काम करणारे प्राध्यापक व इतर तज्ज्ञ अनुभवी लेखक व ग्रंथ निर्मिती मंडळ या सर्वांना एकत्र जोडणारा तो महत्त्वाचा दुवा आहे. ग्रंथनिर्मिती मंडळाचे महत्त्वाचे कार्य या विषय समितीच्या मार्फतच सुरू झाले आहे.

'संगीतशास्त्र' हा विषय मुंबई विद्यापीठाकडे सोपविलेला असून त्यासाठी खालील तज्ज्ञांची विषयसमिती नेमलेली आहे: प्रा. अ. दा. रानडे (निमंत्रक) मुंबई, प्रा. प्र. नी. खर्डेनवीस, नागपूर, श्रीमती मधुवंती एम्. मिराशी, मुंबई, श्री. व्ही. डी. घाटे, पुणे, डॉ. एस. आर. नाईक, धुळे, श्री. व्ही. आर. आठवले, मुंबई.

आपल्या विषयात सर्व विद्यापीठांत प्रचलित असलेल्या अभ्यासक्रमांचे परिशीलन करून संयुक्त अभ्यासक्रमाचा एक आराखडा तयार करणे, योग्य लेखकांची निवड करणे, लेखनासंबंधी त्यांना मार्गदर्शन करणे, लेखन मुदतीत पुरे करवून घेणे, लेखन निर्दोष व्हावे म्हणून त्या विषयातील तज्ज्ञांची तपासणीसाठी शिफारस करणे इत्यादी महत्त्वाची कामे विषय समितीकडे सोपविली आहेत.

सिद्ध झालेले ग्रंथ छापून घेऊन प्रकाशित करण्याची व्यवस्था, मंडळाने आता त्या कामासाठी एक स्वतंत्र प्रकाशन समिती नेमून केलेली आहे.

पु. स. मेने
कार्यकारी अध्यक्ष,
महाराष्ट्र विद्यापीठ ग्रंथ निर्मिती मंडळ

अनुक्रमणिका

प्रास्ताविक 5
ग्रंथनिर्मिती योजनेसंबंधी थोडेसे 6
अनुक्रमणिका .... Error! Bookmark not defined.7
प्रकरण पहिले 10
लोकसंगीताचे वाढते महत्त्व 10
लोकसंगीताच्या अभ्यासाच्या बदलत्या दिशा 10
लोकसंगीत म्हणजे काय? 12
आदिम संगीत 12
नागर संगीत व लौकिक संगीत 15
प्रकरण दुसरे 17
लोकसंगीताची लक्षणे 17
(१) वाद्यसंगीताचा अभाव 17
(२) सामूहिकता 19
मौखिक परंपरा (३) 21
संमिश्र प्रेरणा (४) 23
अनंतता-अनादि (५) 26
विकारविरोध आणि विकारक्षमता (६) 26
शिष्टसंगीताचा शेजार (७) 29
(८राष्ट्रीय आविष्कार (........ 29
(९भूगोलविशिष्टता (........ 30
स्थलांतरक्षमता (१०) 31
प्रकरण तिसरे 32
शिष्ट संगीत आणि लोकसंगीत 32
अवरोही अपभ्रंश 32
आरोही संस्करण 33
लोकसंगीत आणि रागसंगीत 36
प्रकरण चौथे 38
लोकसंगीताचा अभ्यास 38
संकलन कशाचे? 38
वस्तुनिष्ठता 39

सर्वांगीण संकलन 40

फेरतपासणी 40

विश्नेषण 41

तुलना 41

उपपत्ती 41

नोंद 42

प्रकरण पाचवे 43

पाठसंबद्ध विश्नेषण 43

पाठ आणि चाल 45

पाठांतील आशय आणि चाल 47

पाठ आणि हालचाल 47

सांगीतिक विश्नेषण 47

अंगे 48

प्रकरण सहावे 53

लोकसंगीत आणि वाद्ये : एक 53

लोकवाद्यांचा विचार का ? 53

लोकवाद्यांची लक्षणे : 53

लोकवाद्यांची उत्पत्ती 55

नेटलचे विवेचन : 57

वाद्यांचा वापर 58

लैंगिक प्रतीकात्मता : 59

प्रकरण सातवे 61

लोकसंगीत आणि वाद्ये दोन : 61

लोकवाद्यांचे वर्गीकरण 61

वर्गीकरणाच्या पद्धती 61

सॅक्सची पद्धती 62

१ कंपितशरीर : घन (वाद्य 63

२कंपितपटल वाद्ये : अवनद्ध (: 67

३कंपितवायुस्तंभ वाद्ये : सुषिर (........ 75

४कंपित तंत्री वाद्ये : तत (........ 80

प्रकरण आठवे 84

लोकसंगीताचे प्रकार 84

पोवाडा : लौकिक गीते (१), लावणी 84

निसर्गगीत (२) 85
(३स्त्रीगीते (.... 85
अ: क्रीडागीते (.... 86
ब: श्रमगीते वा कार्यगीते (.... 86
क: अंगाईगीते व पाळणे (.... 87
ड: संस्कारगीते (.... 87
इ: कथागीते (.... 88
(४धार्मिक गीते (.... 88
(५नृत्यगीते (.... 89
सांगीतिक प्रतीकात्मता व लोकगीते 90
प्रकरण नववे 91
लोमॅक्सचा संगीत विचार 91
प्रकरण दहावे 96
स्वरलेखन आणि विश्लेषण 96
पोवाडा 96
लावणी (बैठकीची) 97
निसर्गगीते 98
ओवी 99
क्रीडागीते 100
फुगडीचे गाणे 100
खेळाचे गाणे 100
झिम्मा 101
हादग्याचे गाणे 101
श्रमगीते 102
संस्कारगीते 102
कथागीते 103
संदर्भ सूची 106

प्रकरण पहिले

लोकसंगीताचे वाढते महत्त्व

अलीकडे लोककलांची लोकप्रियता वाढती आहे. शासनसंस्था, वेगवेगळ्या ज्ञानशाखांचे अभ्यासक, संगीत, नृत्य इत्यादी कलांतील अभिजात वा शास्त्रीय म्हणून गणल्या जाणाऱ्या प्रकारांचे अभ्यासक आणि सर्वसामान्य जनता - सर्वांनाच लोककलांचे आकर्षण अधिक वाटू लागले आहे. यास लोकसंगीताचा काही अपवाद नाही. संगीतकार, संगीत दिग्दर्शक, सामाजिक शास्त्रांचे अभ्यासक इत्यादींची लोकसंगीतातली आस्था वाढली आहे. अभंग, भजने, लावण्या इत्यादी लोकसंगीताच्या विशिष्ट प्रकारांचा सढळ किंवा प्रासंगिक वापर चित्रपट, नाट्य इत्यादींमध्ये होत होता एवढेच नव्हे तर शास्त्रीय संगीताच्या बैठकीतही अभंग वगैरेंचा शिरकाव पूर्वीच झालेला होता. पण तरीही लोकवाद्ये, लोकधुना, लोकसंगीतातील लयींचे खटके, त्यांतील शब्दरचना यांची वैशिष्ट्ये कायम राखून त्यांचा व्यापक उपयोग करण्याचे प्रयत्न हल्ली-हल्लीच होत आहेत. याहीपेक्षा महत्त्वाची घटना अशी की लोकसंगीत हा नेटाने आणि सखोल अभ्यास करण्याचा विषय आहे याची आता जाणीव होऊ लागली आहे. आजपर्यंत होत असलेला लोकसंगीताचा अभ्यास आणि आता अभिप्रेत असणारे त्या अभ्यासाचे स्वरूप यात मूलभूत स्वरूपाचा फरक आहे.

लोकसंगीताच्या अभ्यासाच्या बदलत्या दिशा

आजपर्यंत लोकसंगीताचा अभ्यास कसा होत होता याचा विचार करू लागलो तर काही विशेष लक्षात येतात. आजपर्यंतचा अभ्यास जास्त करून साहित्यानुसारी होता असे म्हणता येईल. या तऱ्हेच्या साहित्यानुसारी अभ्यासात लोकसंगीताच्या अस्सल संहिता मिळविणे, त्यातील साहित्यिक दृष्ट्या सुंदर वा कलात्मक वाटेल असा भाग बाजूला काढून त्याचे विवेचन करणे यांचा मुख्यत्वेकरून समावेश होई.[1] हा साहित्यानुसारी अभ्यास बहुधा साहित्यिकच करीत हेही ओघानेच आले.

याच अभ्यासाचा एक पोटविभाग म्हणून लोकगीतांच्या भाषिक अभ्यासांचा निर्देश करता येईल. विशिष्ट लोकभाषेची व्याकरणी वैशिष्ट्ये वा संकेत, तिच्या गद्य व पद्य आविष्कारांतील फरक, दोन्ही आविष्कारांतून हाती लागणारे त्या विशिष्ट भाषाभेदाचे तुलनेने पक्के असणारे स्वरूप इत्यादी विषय या अभ्यासात येत. अर्थात भाषिक, साहित्यिक अभ्यासातही लोकगीतांतील छंदांचा आणि परिणामत: त्यातील लयबंधाचा विचार होई. पण संगीताच्या दृष्टीने अभ्यास करावयाचा म्हटल्यास याहून बरेच पुढे आणि तेही पद्धतशीरपणे जायला हवे. याचा अधिक विचार पुढे आला आहे.

---

[1] "... जो भी लोकगीतों की पुस्तकें हमें उपलब्ध हुआी उन में गीतों के साहित्यिक कलेवर (literary content) तथा उन के सामाजिक अध्ययन के अलावा कुछ भी नहीं मिला । ... इन पुस्तकों में लोकगीतों का पाठ्यस्वरूप हमें अवश्य दृष्टिगत हुआ, परंतु उन का श्राव्य स्वरूप बिन छुआ ही रह गया ।" - देवीलाल सामर (सामर), **लोकधर्मी प्रदर्शनकारी कलाएँ**, १९६८, पृ. ३.

लोकगीतांकडे पाहण्याची आणखी एक दृष्टी काही प्रमाणात आढळते ती मानववंशशास्त्र, समाजशास्त्र इत्यादी शास्त्रांच्या अभ्यासकांत होय. मानवाच्या जीवनाचा समग्रतेने अभ्यास करण्यास प्रवृत्त झालेल्या या शास्त्रांच्या अभ्यासकांना संस्कृतीचा फार मोठा भाग संगीत व्यापीत असल्याचा प्रत्यय येणे अपरिहार्य होते. त्यामुळे त्यांनी आपापल्या दृष्टीने आणि आपापली अभ्यासतंत्रे वा साधने वापरून लोकगीतांकडे (व काही प्रमाणात लोकसंगीताकडेही) पाहिले. लोकजीवनातील महत्त्वाचा धागा म्हणजे लोकसंगीत, आणि लोकसंगीत निर्माण करणाऱ्या, जतन करणाऱ्या, त्याचे वहन करणाऱ्या संस्था म्हणजे उत्सव, धर्मविधी इत्यादी-अशा दिशेने या शास्त्रांचे अभ्यास चालले. एक परिणाम असा झाला की या अभ्यासांचे निष्कर्ष त्या त्या शास्त्राच्या परिघापुरते मर्यादित राहिले आणि त्या त्या शास्त्राच्या परिभाषेत मांडले गेले. लोकसंगीताचा संगीत म्हणून अभ्यास करताना आवाका, पद्धती आणि निष्कर्ष इत्यादी सर्वच बाबतीत चित्र वेगळे राहते.

अर्थात लोकसंगीताच्या काही घटकांचा सांगीतिक दृष्ट्या अभ्यास झाला; नाही असे नाही. उदाहरणार्थ, काही लोकगीतांचे स्वरलेखन केले गेले, विविध लोकवाद्यांची माहिती वेळोवेळी सचित्र प्रसिद्ध झाली, लोकगीतांतील लयबंधांचाही विचार व उपयोग झाला. पण हे सर्व अभ्यास व उपयोग सुटे सुटे झाले. उदाहरणार्थ एखाद्या लोकगीताचा गीत म्हणून अभ्यास करतानाही लोकसंगीत हे नृत्यादी कलांसमवेतच अभ्यासले गेले पाहिजे अशी जाणीव नसल्यास त्या गीताचे काही सांगीतिक विशेषही नजरेतून सुटण्याची शक्यता असते. लोकसंगीताचा उद्भव, त्याचा प्रयोग आणि त्याचा प्रचार व जतन या साऱ्यांबाबतीत लोकसंगीताचा इतर कलांशी असलेला संबंध इतका निकटचा आहे की लोकसंगीताला वेगळे काढून त्याचा अभ्यास करणे हे फसवे ठरण्याची शक्यता आहे. चित्रीकरण, ध्वनिमुद्रण आणि नृत्याचेही एका विशिष्ट मर्यादेपर्यंत लेखन करण्याची अद्ययावत साधने व पद्धती आता उपलब्ध आहेत हे लक्षात घेता लोकसंगीताचे दर्शन त्याच्या नैसर्गिक व जन्मजात अशा कलासंदर्भात घेणे ओघानेच येते. या अभ्यासात लोकसंगीताचा विचार कृत्रिमतेच्या दोषापासून जास्तीत जास्त मुक्त राहण्याची शक्यता असते. सामाजिक शास्त्रांनी लोकसंगीताला एकंदर जीवनाचा संदर्भ दिला, पण इतर कलाविष्कारांचा दिला नाही. आज होणाऱ्या लोकसंगीताच्या अभ्यासात ही उणीव दूर करता येण्यासारखी आहे.

लोकसंगीताचा आदर्श अभ्यास म्हणजे वर निर्दिष्ट केलेल्या सर्व बाजूंनी झालेला व एकाचवेळी चालविलेला अभ्यास होय. लोकसंगीताच्या स्वरूपातच अशी काही वैशिष्ट्ये आहेत की ज्यामुळे असा अनेकांगी अभ्यास झाल्याशिवाय त्याचे आकलन आणि मूल्यमापन नीट करता येणार नाही. यासाठी आवश्यक ती साधनसामुग्री आणि अभ्यासाची पूर्वपरंपरा यांची उणीव ही अभ्यासकाच्या मार्गातली आजची प्रमुख अडचण होय. ती हळूहळू दूर होणारीच आहे. परंतु या दिशेने प्रयत्न सुरू न झाल्यास झपाट्याने होणाऱ्या जीवनाच्या नागरीकरणाने लोकसंगीताचे काही पारंपरिक नमुने (आणि गुण, संख्या यादृष्टीने ते महत्त्वाचे आहेत) नष्ट होण्याचा धोका आहे. ज्याचे सांगीतिक विश्लेषण करायचे तो कच्चा मालच हाती न लागल्यास अर्थात अभ्यास अशक्य होईल. आणि शिवाय निदान आता तरी पद्धतशीर अभ्यास न केल्याने लोकसंगीताचे स्वरूप, त्याचे कार्य इत्यादी विषयांबाबतचा गोंधळ कायमच राहील हा भाग वेगळाच.

लोकसंगीत म्हणजे काय?

लोकसंगीताचे स्वरूप स्पष्ट करण्याच्या दिशेने केलेल्या अनेक प्रयत्नांची नोंद म्हणजे त्याच्या निरनिराळ्या व्याख्या होत. सर्वसाधारणतः पाहाता लोकसंगीताची कोणतीही व्याख्या त्याचे कोणते ना कोणते तरी अंग महत्त्वाचे म्हणून समोर ठेवते. यामुळे एका दृष्टीने पाहता त्याच्या सर्वच व्याख्या महत्त्वाच्या ठरतात. पण त्याचबरोबर कोणत्याही एका व्याख्येत लोकसंगीताचे सम्यग्दर्शन घडेल अशी अपेक्षा धरून एखादी विशिष्ट व्याख्या प्रमाणभूत धरणेही चुकीचे ठरते. आधी निर्देश केल्याप्रमाणे अनेक शास्त्रे, अनेक उद्देशांनी, आपापल्या दृष्टिकोणांतून लोकसंगीताकडे पाहतात. असे घडणे न्याय्य आणि आवश्यकही ठरते आणि त्यामुळे त्यांना प्रतीत होणारे लोकसंगीताचे स्वरूपही वेगवेगळेच असते पुन्हा अशा सर्व व्याख्या एकत्र करून त्या सर्वांतून मिळून एक व्याख्या करण्याचे प्रयत्नही व्यवहारतः अशक्य आहेत. आणि शिवाय लोकसंगीताच्या प्रत्येक अभ्यासाचे मर्यादित उद्दिष्ट लक्षात घेता हे अनावश्यक म्हटले पाहिजे. उदाहरणार्थ सांगीतिक दृष्ट्या लोकसंगीताकडे पाहणाऱ्या अभ्यासकास वंशसंगीतशास्त्राने पुढे ठेवलेल्या लोकसंगीताच्या व्याख्या सर्वांशाने उपयुक्त वाटणार नाहीत. तेव्हा लोकसंगीताच्या सांगीतिक अभ्यासकास पुरेशी आणि आवश्यक वाटणारी अशी व्याख्या तयार करताना लोकसंगीत हे अनेकधर्मी आहे, त्याच्या अभ्यासाच्या पद्धती अनेक आहेत, आणि त्या सर्वांची उद्दिष्टे वेगवेगळी असली तरी न्याय्य आहेत हे ध्यानात घेऊनच पुढे पाऊल टाकले पाहिजे. या यथार्थदर्शनाशिवाय लोकसंगीताचे महत्त्व व स्वरूप याविषयींचे गैरसमज वाढते राहण्याची शक्यता आहे.

एवढ्या नमनानंतर लोकसंगीताची व्याख्या करण्याकडे वळता येईल असे वाटणे स्वाभाविक आहे. पण त्यातही एक मेख आहे. लोकसंगीताच्या आसपास वावरताना दुसरेही काही संगीतप्रकार असे दिसतात की जे शास्त्रीय संगीत इत्यादी निश्चितपणे नाहीत अशी आपली खात्री असते पण तरीही ते लोकसंगीत या प्रकारात बसत नाहीत. शास्त्रीय संगीताचे जसे ख्याल, ध्रुपद-धमार इत्यादी अनेक प्रकार आहेत आणि त्या प्रत्येकाची स्वतःची स्वरूप-वैशिष्ट्ये आहेत तसाच प्रकार शास्त्रीयेतर संगीतातही आहे. पण त्याच्या प्रकारांचे नीटसे विवेचन झालेले नाही. त्यामुळे ‘शास्त्रीयेतर’ असे ज्यांना म्हणता येईल असे सर्वच संगीतप्रकार एकत्र गोळा करण्याची चूक होण्याचा संभव आहे. तेव्हा लोकसंगीताच्या आसपास असूनही जे निश्चितपणे वेगळे आहेत त्यांचे स्वतंत्र विवेचन करणे जरूर आहे. अशा संगीतभेदात आदिम संगीत, नागर संगीत व लौकिक संगीत यांचे स्वरूप तपासणे विशेष उद्बोधक ठरणार आहे.

आदिम संगीत

‘आदिम’ या संज्ञेचे तसे पाहता अनेक अर्थ होतात; आणि वेगवेगळ्या संदर्भात वेगवेगळ्या अर्थांनी ही संज्ञा वापरली जाते. उदाहरणार्थ, या संज्ञेचे काही अर्थ पुढीलप्रमाणे : (१) कालिकदृष्ट्या पहिले - उदा. प्रागैतिहासिक; (२) प्राथमिक स्वरूपाच्या संस्कृतीचे; (३) कोणत्याही संस्कृतीचे पहिले किंवा प्राथमिक; (४) तंत्र, रूप इत्यादीसंबंधी प्रगत नसलेले कोणतेही; (५) कोणत्याही संबंधित चळवळीतील वा कालखंडातील पहिले; (६) आद्य संस्कृतीशी कल्पनाबद्ध असलेल्या गुणांचे, शैलींचे अनुकरण करणारे.

संगीताच्या संदर्भात यातल्या प्रत्येक अर्थाचा उपयोग करता येईल हे लक्षात घेतले की या संज्ञेचा कोणता अर्थ लोकसंगीताच्या अभ्यासकांना अभिप्रेत असतो हे नेमके पाहण्याची आवश्यकता सहज लक्षात येईल.

लोकसंगीताची व्याख्या देत असता अनेक अभ्यासकांनी आदिम संगीताचे वर्णन केले आहे. पैकी ब्रूनो नेट्लचे वर्णन लक्षणीय आहे.[2] ज्या निरक्षर लोकांच्या जीवनात लोकसंगीताशेजारीच संस्कारित, शिष्ट वा कला-संगीताची धारा वाहात नसते अशांचे संगीत ते आदिम संगीत होय, असा त्याच्या वर्णनाचा आशय आहे. या वर्णनात अंतर्भूत झालेले आदिम संगीताचे लक्षण काहीसे नकारात्मक असले तरी पुरेसे स्पष्ट आहे. कोणत्याही समाजाच्या एकंदर जीवनास अनेक अंगे, अनेक घटक असतात. काही अंगांना, घटकांना उपांगे, उपघटकही असतात. या सर्वांनी मिळून संबंधित समाजाच्या एकंदर जीवनाचा पट विणलेला असतो. यांतील प्रत्येक घटकाचे, अंगाचे स्वरूप इतर घटकांच्या इत्यादी स्वरूपाने निश्चित झालेले असते. संगीताच्या संदर्भात ही परिस्थिती मांडावयाची तर असे म्हणता येईल की कोणत्याही लोकसमूहाच्या एकंदर जीवनात एकापेक्षा अधिक संगीतप्रकारांचा वावर व वापर कमी-अधिक प्रमाणात एकाच वेळी चालू असतो. या सर्व संगीतप्रकारांचा कमी-अधिक प्रमाणात एकमेकांवर परिणाम होणे ही गोष्टही क्रमप्राप्तच असते. या परिणामांना जमेस धरूनच यांपैकी प्रत्येक संगीतप्रकाराचे व्यक्तिगत स्वरूप निश्चित होत असते.

मुद्दा असा की कोणत्याही समाजात संगीताचे किती प्रकार अस्तित्वात असतात ही गोष्ट त्या समाजाच्या सांस्कृतिक पातळीवर अवलंबून असते. संस्कृतीचे एकंदर स्वरूप निश्चित करणारे घटक कोणते? अर्थव्यवस्था, वस्त्रप्रावरणे इत्यादींचे उत्पादन, निवासाची पद्धत, धर्म, वाङ्मय, कला इत्यादींना असलेली स्वायत्तता, भाषा-लिपी यांचा वापर, इत्यादी अनेक घटक उल्लेखिता येतील. या सर्वांची व्यामिश्र संघटना म्हणजे प्रगत संस्कृती असे स्थूल मानाने म्हणण्यात येते. अशी प्रगत संस्कृती म्हणजेच अधिक संगीत प्रकारांचे अस्तित्व असाही प्रकार आढळतोच. अशा तऱ्हेने ज्या समाजात निरक्षरता इत्यादी अप्रगत संस्कृतीची लक्षणे दिसतात तेथे कला-संगीत (वा संस्कारित किंवा शिष्ट संगीत) व लोकसंगीत अशा दोन संगीत परंपरा आढळत नाहीत, तर संगीताची अशी एकच धारा वाहताना दिसते की जिला आपण आदिम संगीत असे म्हणू शकू. आपल्याकडील वारली, कातकरी, गोंड इत्यादी जमातींच्या संगीतास आदिम संगीत म्हणता येईल. जीवनाच्या संगीतेतर भागांत अशा जमातींत साधेपणा, निसर्गाच्या जवळ असणे वगैरे काही लक्षणे आढळतात व यांचेच प्रतिबिंब त्यांच्या संगीतातही पडलेले दिसते असाही काही अभ्यासकांचा दावा आहे. उदा. देवीलाल सामर म्हणतात :

> "इसी तरह मानवी सभ्यता के प्रभावों से दूर रहनेवाली तथा शिक्षा-दीक्षा और मानवी अनुभूतियों से हीन जातियों के गीत भी आदिम जातियों के गीतों की तरह ही सरल और संक्षिप्त होते हैं।" - लोकधर्मी प्रदर्शनकारी कलाएँ पृ. ४.

आदिम संगीताचे आणखी एक लक्षणही सांगता येईल ते असे की आदिम संगीत हे मुख्यतः वंशसंगीतशास्त्राचा अभ्यासविषय असते. वेगवेगळे वंश असे ज्यांना म्हणता येईल अशा मानवसमूहांत कोणत्या संगीताला कोणते स्थान का आहे, इत्यादी प्रश्नांचा तुलनात्मक अभ्यास करणाऱ्या शास्त्राला वंशसंगीतशास्त्र असे म्हणतात. मानवी इतिहासात वंश निर्भेळ (किंवा जास्तीत जास्त मूळ) स्वरूपात अभ्यासासाठी उपलब्ध करणे

---

[2] "In many parts of the world today there are people who are conventionally called primitive. They have simple cultures with no system of reading and writing of their own, although they usually possess some kind of tribal organization. It is their music which one shall examine here." - Bruno Nettl, (Nettl), **Music in Primitive Culture**, 1956, p. 1.

अर्थातच प्रगत मानवी संस्कृतीत शक्य नाही. या कारणामुळे हे शास्त्र मुख्यत्वेकरून आदिम मानवसमूहांच्या अभ्यासाकडे वळते. अर्थातच याचा मुख्य अभ्यासविषय आदिम संगीत हाच ठरतो.

'आदिम' या संज्ञेच्या अर्थाची जी चर्चा केली त्यावरून आदिम संगीत हे कलादृष्ट्या प्राथमिक असते, सांगीतिक दृष्ट्या ते स्वरूपतः कनिष्ठ असते असा समज होण्याची शक्यता आहे; परंतु तो काही तितकासा बरोबर नाही.

आदिम या विशेषणास पात्र होणारे मानवगट वा संस्कृतिगट कोणते हे ठरविण्यासाठी जे निकष किंवा ज्या कसोट्या वापरल्या जातात त्या सांगीतिक नसतात हे पहिले कारण होय. कपडे-लत्ते कशाचे, कोणते व किती प्रमाणात वापरले जातात; अन्न-धान्ये कोणती व किती प्रक्रिया करून वापरली जातात; उपकरणे इत्यादी कोणकोणती वापरली जातात व ती कशा तऱ्हेने तयार केली जातात व किती प्रमाणात त्यांचा उपयोग होतो; या व यांसारख्या प्रश्नांची उत्तरे कशी येतील यानुसार विशिष्ट समाज आदिम ठरविला जातो किंवा जात नाही. आता वरील सर्व प्रश्नोत्तरांनंतरही या समाजाचे संगीत कसे असेल याचा अंदाज फार झाले तर ढोबळपणे मिळू शकतो. सांस्कृतिक दृष्ट्या आदिम ठरलेल्या समाजाचे संगीत सांगीतिक दृष्ट्या, कलात्मक दृष्ट्या श्रेष्ठ असू शकते; अप्रगत ठरलेल्या संस्कृतीच्या संगीताची प्रत लावताना मात्र प्रगत संस्कृतीच्या संगीताची लक्षणेही त्यात दिसून येतात. मुद्दा असा की सांगीतिक दृष्ट्या आदिम संस्कृतीचे संगीत साधे, कमी गुंतागुंतीचे वाटले तर यावरून फार तर इतकेच सिद्ध होईल की त्याची कलात्मकता वा सौंदर्यात्मकता वेगळ्या प्रकारची आहे.[3]

आणखी एक कारण असे की आदिम या संज्ञेने निर्देशित होणाऱ्या सर्व कुळी काही सारख्या स्वरूपाच्या दिसत नाहीत. स्वरूपतः भिन्न असलेल्या सर्व संगीतकुळींना एकाच संज्ञेने संबोधण्याची कारणे खरे पाहता ऐतिहासिक आहेत. एकंदरीत पाहता विविध देशांच्या संगीतांचा अभ्यास करणाऱ्यांनी सुरुवातीला आपल्यापेक्षा वेगळ्या संस्कृतींना काही अंशी सरसकटपणे व काही अंशी अधिक्षेपाने आदिम म्हटले. पर्यायाने या संस्कृतीचे संगीतही आदिम ठरले. पुढे सरसकटपणा व अधिक्षेप हे भाव गेल्यानंतरही या संज्ञेचा वापर केवळ सवयीने पूर्वीप्रमाणेच होत राहिला. कारणे काहीही असली तरी ही संज्ञा काही वर्णनपर नव्हे; या संज्ञेने संबंधित संगीताची लक्षणे काय याचा बोध होऊ शकत नाही.[4]

---

[3] "सांस्कृतिक विकास की इन अवस्थाओं के अनुसार लोकगीतों की विविध विकास-सीढियों का कभी यह तात्पर्य नहीं है कि जो अशिक्षित वर्ग है, उस के गीत साहित्यिक तथा सांगीतिक तत्त्वों से हीन होते हैं और जो शिक्षित समाज हैं, उस के गीत ही विकसित हैं । अविकसित समाज के गीतों में शब्द, स्वर तथा तात्पर्य की सरलता अवश्य होती है। परंतु गीतों का स्वाभाविक सौंदर्य तथा उन के मर्मस्पर्शी गुण विकसित समाज के गीतों से किसी तरह कम नहीं होते।" - सामर, **उनि.**, पृ. ४.

[4] "Furthermore, it should be pointed out here that the word primitive is not an accurate term for designating the music discussed in this book. We used it because it has been used in the past and is generally accepted by persons acquainted with the material, but it is not actually descriptive. We have no basis for believing that the music labeled primitive is closely related to the beginnings of the music of the human race: certainly complex styles like those of the African Negroes and the Pueblo Indians of the South Western United States must have evolved over a long period of time. And assuredly there are many primitive styles that in complexity exceed European and American folk-music.... Therefore, we cannot honestly say that the musical styles of the undeveloped cultures are primitive..." - Nettl, op. cit., p. 3.

नागर संगीत व लौकिक संगीत

आदिम संगीताएवढे महत्त्वाचे नसलेले पण तरीही लोकसंगीताच्या आसपास वावरणारे किंवा त्याच्या काही लक्षणांवरही हक्क सांगू शकणारे असे दुसरे दोन प्रकार म्हणजे नागर संगीत व लौकिक संगीत हे होत. या दोन्हींच्या स्वरूपांत सारखा असलेला भाग बराच असल्याने त्यांचा विचार एकत्र करता येईल.

संस्कृतीच्या विकासाबरोबर शास्त्रीय नसलेल्या संगीताचे जे प्रकार अस्तित्वात येतात त्यांचे प्रमाण अर्थातच संस्कृतीच्या स्वरूपानुसार कमी-अधिक असते. औद्योगीकरण व यांत्रिकीकरण यांचा होणारा परिणाम, अठरापगड जातीचे व अनेक भाषा बोलणारे लोक एकत्र राहणे, अनेक वंशांचे लोक आपापल्या सर्व (म्हणजे सांगीतिकसुद्धा) संस्कारांनिशी एकाच ठिकाणी वावरणे ही व यांसारखी वैशिष्ट्ये नागर, शहरी जीवनाची म्हणून उल्लेखिता येतात. अशा लोकांचे प्रश्न बऱ्याच अंशी सारखे असतात. या प्रश्नांना ते सामोरे जात असता त्यांचे प्रतिसाद, त्यांच्या प्रतिक्रियाही सारख्या असू शकतात. यात सांगीतिक प्रतिक्रिया-पडसादांचाही समावेश होतो. यांतून लौकिक (पॉप्युलर, परंतु लोकप्रिय या अर्थाने नव्हे) अशा नागर संगीताची निर्मिती होते. मुद्दा असा की या सर्व लोकांचे वंशगत लोकसंगीत वेगळे असूनही त्यांच्या समान संगीतबाह्य परिस्थितीमुळे समान सांगीतिक प्रतिक्रिया असू शकतात. अशा परिस्थितीतूनही गीते रचली जातात, गायली जातात. उदाहरणार्थ, मुंबईच्या लोकल्समधून प्रवास करणाऱ्यांची भजने, किंवा निवडणूक इत्यादी घटनांनिमित्त राजकीय पक्ष वापरीत असलेली गीते यांना लौकिक वा नागर संगीत म्हणावे लागेल. महाराष्ट्रात स्वातंत्र्यपूर्व काळात ज्या चळवळी झाल्या त्यावेळी रचल्या वा गाइल्या गेलेल्या बहुसंख्य मेळ्यांच्या गीतांचा अंतर्भाव नागरी संगीतात होतो. कीर्तनकार जेव्हा सिनेगीतांच्या चालीवर आपल्या गरजेनुसार पदे रचतो तेव्हा त्यांचाही समावेश नागरी संगीतात करावा लागेल. सांगीतिक दृष्ट्या कदाचित ही गीते व हे संगीत तात्कालिक महत्त्वाचे वाटेल. पण समाजाच्या सांगीतिक अभिरुचीत होणारे बदल, समाजाच्या वेगवेगळया थरांत त्या त्या थराच्या एकंदर सांस्कृतिक पातळीनुसार विशिष्ट संगीताला लाभणारे कमी-अधिक महत्त्व या सर्व दृष्टींनी नागर संगीत ही कोटी अतिशय महत्त्वाची आहे. सांगीतिक दृष्ट्या याचे महत्त्व जरी तात्कालिक वाटले तरी या तऱ्हेच्या संगीताची व्याप्ती अनेक वेळा त्याचा खास विचार करण्यास लावण्याइतकी मोठी असते. नागरी जीवनाचा जबर वेग, वाहतूकीच्या साधनांचे विविधत्व व विपूलत्व, विविध प्रकारची माहिती विविध प्रकारे देणाऱ्या साधनांचा सुकाळ, दाट लोकसंख्या आणि जोडीला बरेचसे यांत्रिक व साचेबंद जीवन इत्यादींमुळे महानगरात राहणाऱ्यांची एक वेगळीच संस्कृती बनते. या एकंदर संस्कृतीचे असे एक स्वतंत्र संगीतही बनते. आणि हे नागर संगीत होय. आणखी एक लक्षात घेण्यासारखा विशेष असा की या सर्व नगरवासियांची पुन्हा आपापली अशी एक खाजगी संस्कृती असतेच, व त्याबरोबरच अर्थात एक संगीतही. पण याचा वावर व वापर घर, नातलग आणि समान जात-पोटजात, जन्मस्थान इत्यादींवर आधारलेल्या संस्था व त्यांत साजरे होणारे सण, उत्सव इत्यादी, यांपुरताच मर्यादित असतो. एरवी नागरी संस्कृती व काही खास वेळा आपली खास संस्कृती, असा काहीसा प्रकार यांत होतो.

लौकिक संगीत आणि नागरी संगीत यांत करायचा म्हटला तर एक सूक्ष्म भेद करता येईल. नागरी संगीतापासून स्फूर्ती घेऊन जेव्हा धंदेवाईक संगीतकार त्याचे आणि कलासंगीत परंपरेचे सामान्य जनतेस आवडेल व पचेल इतके मिश्रण करतो आणि मुख्यतः जनतासंपर्कमाध्यमांद्वारा त्याचा प्रचार करतो तेव्हा त्यास लौकिक संगीत म्हणता येईल. अनेकांच्या मुखी असणे यासारखी कसोटी लोकगीतांप्रमाणेच लौकिक गीतालाही लागते. पण हे अनेकांच्या तोंडी खेळेल या अंदाजाने, काही अंशी एक प्रकारच्या व्यापारी नजरेने हेरलेल्या लोकप्रियतेच्या खात्रीने

लौकिक गीत रचले गेलेले असते. या दृष्टीने पाहता हे काहीसे निरक्षरांच्या संस्कृतीच्या आवाक्याच्या निदान मूलतः बाहेरचे असते. एकदा रचले गेल्यावर हे जरी निरक्षरांच्या तोंडी खेळले तरी त्यावेळेस त्याचा कर्ता, त्याचे रचलेपण या सर्वांचा विसर पडलेला असतो. बहुसंख्य सिनेगीतांचा या कोटीत समावेश होतो. अशांपैकी काही गीते ही उगमात 'लौकिक' असली तरी नंतर 'लोकगीतांत' जमा होण्याचा संभवही नजरेआड करता येण्यासारखा नाही. आजची 'लौकिक'गीते ती उद्याची 'लोक'गीते असाही प्रकार होण्याइतकी या दोन प्रकारांतील भेदरेषा चल आहे. (मराठी अभ्यासकास सहज मान्य होणारे उदाहरण म्हणजे 'संत तुकाराम' चित्रपटातील शांताराम आठवले रचित 'आधी बीज एकले' हा अभंग). या कारणामुळे या दोन प्रकारांतील भेद हा खरे पाहता अंगभूत नसून अपघाती आहे, असेही एक मत मांडले गेले आहे.[5]

यापेक्षा कमी आग्रही मत असे की अजूनपर्यंत कोश इत्यादी स्थिर ग्रंथांत या प्रकारच्या व्याख्या नमूद होण्याइतके त्यांचे स्वरूप वा त्यांची लक्षणे जरी स्थिर झाली नसली तरी त्या प्रकारांचे आकलन होण्याइतपत त्यांचे घटक निश्चित झाले आहेत.[6] तेव्हा त्यांच्या कोटी वेगळ्या मानणे हेच श्रेयस्कर होय.

---

[5] "(Folk-song) is thus distinguished from the popular song, i.e. a song of purely literary origin (though that origin may not be known in all its details) which has gained currency among unlettered folk, who naturally never worry about author and composer. In practice it is often difficult to draw the line between the two, and it stands to reason that many a song now considered a folk-song was originally but a popular song, but no literary tradition exists to explain by whom and on what occasion it was composed. The distinction between folk-song and popular song is therefore accidental rather than inherent in the two genres." - Alexander Krappe, **The Science Folklore**, 1965, p. 153.

[6] " ... a working definition of popular music in Western society appears to have several ingredients: (1) it is primarily urban in provenience and audience orientation; (2) it is performed by professional and trained, but normally not very highly trained musicians who usually do not take an intellectual view of their work; (3) it bears a stylistic relationship to the art music of its culture, but a lower degree of sophistication; (4) in the 20th century, at least, its diffusion has been primarily through the mass-media of broadcasting and recording." - Nettl, "Persian Popular Music in 1969," **Ethnomusicology**. Vol. xvi, No. 2, May 1972, p. 218.

<u>प्रकरण दुसरे</u>

लोकसंगीताची लक्षणे

लोकसंगीताच्या जवळपास वावरणारे शास्त्रीयेतर संगीताचे प्रकार पाहिल्यानंतर आता लोकसंगीताची लक्षणे काय या प्रश्नाकडे वळण्यास हरकत नाही. यासाठी दोन तऱ्हेच्या व्याख्यांची मदत घेता येण्यासारखी आहे. लोकसंगीत हा लोकसाहित्याचा (फोकलोअरचा) एक भाग, एक अंग असल्याने या क्षेत्रातील अभ्यासक लोकसंगीताची व्याख्या करतातच. एका प्रत्यक्षतः संबंधित असलेल्या क्षेत्रातील व्यापक अभ्यासाचा संदर्भ या प्रकारच्या व्याख्यांना असल्यामुळे या व्याख्या महत्त्वाच्या ठरतात. या व्याख्यांचा बहुधा आढळणारा एक विशेष असा की लोकसाहित्य या विषयाचा अभ्यास विशेष कसोशीने पाश्चात्यांनी सुरू केला असल्याने बऱ्याच वेळा लोकसाहित्याच्या अभ्यासकांनी केलेल्या ज्या लोकसंगीताच्या व्याख्या आपल्याला उपयुक्त वाटतात त्या पाश्चात्यांच्या-म्हणजे एक वेगळया संस्कृतीच्या अभ्यासकांच्या असतात. दुसऱ्या तऱ्हेच्या व्याख्या म्हणजे खुद्द लोकसंगीताच्याच अभ्यासकांनी केलेल्या. या आपल्या अभ्यासविषयाच्याच क्षेत्रातील म्हणून अर्थातच महत्त्वाच्या. त्यात आणखी लोकसंगीताचा अभ्यास भारतात-विशेषतः राजस्थान इत्यादी प्रांतांत बऱ्याच कसदारपणे चालू असल्याने अभ्यासकांच्या या बाबतीतल्या व्याख्यांना भारतीय संदर्भही मिळण्याची शक्यता अधिक असते. अशा तऱ्हेच्या दोन व्याख्या नोंदवून त्यांच्या आधारे लोकसंगीताच्या लक्षणांची चर्चा करण्याचा उद्देश असा की लोकसंगीताचे कोणतेही महत्त्वाचे अंग त्याकडे लक्ष वेधल्याशिवाय राहू नये. पहिली व्याख्या अलेक्झांडर क्रॅप या लोकसाहित्याच्या अभ्यासकाची आहे व दुसरी देवीलाल सामर या लोकसंगीताच्या भारतीय अभ्यासकाची.

> "The folk-song is a song i.e. a lyric poem with a melody, which originated anonymously, among unlettered folk in times past and which remained in currency for a considerable time, as a rule for centuries." - The Science of Folk-lore, p. 153

> "साधारणतः यह सबकी मान्यता है कि वह गीत लोकगीत है, जो जनसाधारण द्वारा प्रयुक्त होता है और जनसाधारण की भावनाओं को व्यक्त करता है|" - लोकधर्मी प्रदर्शनकारी कलाएँ, पृ. १

(१) वाद्यसंगीताचा अभाव

या दोन्ही व्याख्या वाचल्यावर एक गोष्ट लक्षात येते ती ही की दोन्ही व्याख्यांत वाद्यसंगीताचा उल्लेख नाही. सर्व लोकसंगीत केवळ कंठसंगीत असते असे मानण्याचे कारण नाही. लोकसंगीतात प्राधान्याने लोकगीतांचा समावेश होतो ही गोष्ट खरी. परंतु याचे कारण इतकेच की वाद्यांचा लोकसंगीतात मुख्यत: साथीसाठी उपयोग होत

असतो.[7] वाद्यांचे बराच काळ स्वतंत्र वादन होत राहणे किंवा वाद्यवादनाला एकंदर संगीताविष्कारात महत्त्वाचे स्थान मिळणे, ही गोष्ट लोकसंगीताच्या संदर्भात जवळजवळ अकल्पनीय म्हटली पाहिजे. कंठसंगीताचे प्रतिबिंब वाद्यसंगीतात उतरण्याचाच प्रकार अधिकांशाने वाद्यसंगीतात (निदान लोकसंगीताच्या संदर्भात) आढळत असल्याने लोकसंगीताच्या व्याख्येत वाद्यसंगीताचा उल्लेख झालेला दिसत नाही. आणखी एक कारण असे असू शकते की लोकगीतांच्या वेगवेगळ्या प्रकारांना वेगवेगळ्या वाद्यांची कमी-अधिक प्रमाणात साथ होत असल्याने, लोकसंगीताच्या सर्वसामान्य व्याख्येत त्याचा समावेश झाला नाही. उदाहरणार्थ आपण अंगाईगीताबरोबर कोणत्याही वाद्याच्या साथसंगतीची कल्पनाच करू शकत नाही, तर लावणीबरोबर साथ नसण्याची शक्यता अपवाद म्हणूनच मान्य करावी लागेल. याव्यतिरिक्त असेही म्हणता येईल की लोकसंगीतात वाद्यांचा उपयोग फार मोठ्या प्रमाणात 'लय' या संगीतातील काल-अक्षावरील मोजमापासाठी होत असतो.

लोकसंगीतातील वाद्यसंगीताच्या अभावाचे आणखी एक कारण अभ्यासकांनी नोंदले आहे. वाद्यसंगीत ही विशेष प्रावीण्य मिळविणाऱ्यांची खास बाब आहे. गाणे (निदान लोकसंगीतातील) सर्वांना भाग घेता येईल अशा तऱ्हेचे असते; पण वाद्य वाजविणाऱ्यास विशेष कौशल्य प्राप्त करून घेणे आवश्यक असते. याचा अर्थ तेच व तेव्हढेच काम एखाद्याने करणे - वाद्य वाजविण्याचाच धंदा करणे - याशिवाय वाद्य-संगीताचे अस्तित्व कल्पिणे शक्य नाही. आणि धंदेवाईक कलावंत ही संस्था तर लोकसंगीतात आढळत नाही.[8] वाद्य वाजविण्यास कंठसंगीतापेक्षा अधिक कौशल्य लागत असल्याने अनेकदा कंठसंगीतापेक्षा वाद्यसंगीताची परंपरा वेगळी असलेली आढळते.[9] एवढेच नव्हे तर त्या परंपरेत कंठसंगीताच्या परंपरेपेक्षा विविधताही अधिक आढळते असेही काही तज्ज्ञांचे मत आहे. तसे पाहता वाद्यसंगीताचे प्रमाण कमी असणे याचा संबंध लोकसंगीताच्या दुसऱ्या एका लक्षणाशी पोचतो असे म्हणायला हवे. लोकसंगीताची सामूहिकता हे ते लक्षण होय. वाद्यसंगीताच्या प्रयोगास व अभ्यासास आवश्यक ती व्यक्तिगतता आणि लोकसंगीताची सामूहिकता या दोन्ही प्रवृत्ती परस्परविरोधी म्हटल्या पाहिजेत. शिष्ट वा कला-संगीतात व्यक्तिगततेचे, तर लोकसंगीतात सामुहिकतेचे प्राबल्य (या दोन्ही शैलींच्या विशिष्ट स्वरूपामुळे) असल्याने लोकसंगीतात वाद्यसंगीत कमी आढळणे तर्कसंगतच म्हटले पाहिजे.

---

[7] "यह सिद्ध हो चुका है कि अधिकांश वाद्यों की कल्पना कंठसंगीत के बाद की कल्पना है जो कंठसंगीत को अधिक प्रभावशाली बनाने के प्रयोजन से ही प्रादुर्भुत हुई है । लोकवाद्यों का विकास मुख्यतः कंठसंगीत की संगत के लिए ही हुआ है । ... लोकवाद्यों में कोई ऐसा वाद्य नहीं है जो केवल बजाने के उद्देश्य से ही बजाया जाता हो ।" - सामर, उनि., पृ. ६४.

[8] "While we can state with confidence that the participation of the population in singing is quite general (i.e. most sing songs etc.) ... instruments are to a much larger extent the property of specialists. As we have pointed out, truly professional musicians are rarely found in folk cultures." - Nettl, **Folk and Traditional Music of the Western Countries**, 1965, p. 50.

[9] "The original concepts of vocal and of instrumental music are utterly different. The instrumental impulse is not melody in a 'melodious' sense, but an agile movement of the hands ... Altogether, instrumental music, with the exception of rudimentary rhythmic percussion, is as a rule florid, fast and brilliant display of virtuosity ... Consequently, the vocal and instrumental expressions of a tribe are never one in style. They shape two separate arts." - Curt Sachs, **The Wellsprings of Music**, ed. Jaap Kunst, 1962, p. 110.

वाद्यसंगीत हे जास्त करून करमणुकीसाठी अवतरत असते. लोकसंगीताचा अवतार प्रामुख्याने ज्या प्रेरणांनी शक्य होतो त्यांचे स्वरूप लक्षात घेता लोकसंगीतात करमणुकीला स्थान मिळणे अशक्य दिसते. अर्थातच लोकसंगीतात वाद्यसंगीत आढळणे हेही दुरापास्त होते.

(२) सामूहिकता

शिष्ट व कला संगीत किंवा शास्त्रीय संगीत या सर्व मानवी समाजांनी मान्य केलेल्या संगीतकोटींत व इतर सर्वमान्य संगीतशैलीत अतिशय महत्त्वाचा फरक जर कोणता असेल, तर कलासंगीतात ज्याचा आढळ व इतर शैलीत ज्याचा अभाव अपवादभूत असतो, त्या सामुहिकतेच्या बाबतीतील होय. सामूहिकता या एका लक्षणाचा वाचक बनू शकेल असा ‘लोक’ हा शब्द संगीताच्या इतर कोणत्याही प्रकाराच्या वा शैलीच्या नावातच अंतर्भूत झाला आहे असे आढळत नाही. ‘लोक’-संगीतातील सामूहिकता किती अंगभूत असते याचेच जणू निदर्शन या संज्ञेने होत असते. लोकसाहित्यात सर्वत्र 'लोक' हा शब्द असेच अर्थपूर्ण कार्य करतो.[10]

लोकसंगीतातील सामूहिकता अतिशय व्यापक स्वरूपाची असते असे म्हणता येईल. निर्मिती, प्रयोग, काही अंशी प्रसार आणि भावसंबंध या साऱ्या बाबतीतही सामूहिकता नियंत्रक शक्ती म्हणून लोकसंगीतात वावरताना दिसते.[11]

लोकगीताची निर्मिती कोणत्याही एका माणसाची असते असे म्हणता येत नाही. एके काळी लोकगीताची निर्मिती अनेक लोक एका वेळी करतात अशी उपपत्ती मांडण्यात येत होती. पण आता याऐवजी ‘सांघिक पुनर्निर्मिती’ ही उपपत्ती अधिक ग्राह्य मानली जाते.[12] म्हणजे असे की एका विशिष्ट सांस्कृतिक गटाला विशिष्ट काळी विशिष्ट जाणिवा वा प्रेरणा होत असतात. विशिष्ट घटना वा प्रसंग किंवा अनुभव यांमुळे त्यांची बौद्धिक-मानसिक प्रक्रिया एक

---

[10] "Folk-lore thus takes root in the 'humble influences of place and kinship', of shared experience and wisdom, and has its flower and fruition in those works of art in which the individual artist succeeds in identifying himself with a folk-tradition and giving it universal form and significance. On both levels - folk culture or folk art - folk-lore derives its integrity and survival value from its direct response to and participation in group experience, and the fusion of the individual and the common sense." - B. A. Botkin, "Folk-lore", **Standard Dictionary of Folk-lore, Mythology and Legend**, ed. Maria Leach (Standard Dictionary), 1949, p. 399.

[11] "Folk song is an art in which the average member of the group participates more generally than is the case with the cultivated music or literature of the city. Nearly everyone in a folk group knows songs and sings them, or at least listens to them and knows a good deal about them. On the many occasions on which singing is by a group, the less outstanding singers have ample opportunities for participating." - George Herzog (Herzog), "Song: folk song and the music of folk song", **Standard Dictionary**, p. 1034.

[12] "We have implied, then, that folk music is composed by individuals, but that subsequent to the original act of composition, many persons may make changes, thus in effect re-creating a song. This ... 'communal re-creation' is one of the things that distinguish folk music from other kinds. ... It was believed by some 19th century scholars that folk songs were made up by people, improvising in groups. ... But this kind of 'communal creation' is rare." - Nettl, **op. cit.**, p. p. 5-6.

विशिष्ट स्वरूप धारण करू पाहात असते. याचा एक परिणाम म्हणून एखादे लोकगीत वा त्याचा एखादा खंड जनमानसात जणू आकार धरू लागतो. अशा वेळी सर्व वातावरणातच जणू ते गीत भरलेले असते. त्याला शब्द वा स्वररूप देणे हे काम जरी नंतर एखाद्या व्यक्तीने केले तरी त्या गीताचे कर्तृत्व काही एका व्यक्तीचे आहे असे म्हणता येत नाही. लोकगीताच्या कर्त्याची अनामिकता ही या अर्थाने पाहता समाजाच्या सांघिक कर्तृत्वाची पावती असते. अशा निर्मितीला सांघिक निर्मिती न म्हणता 'सांघिक पुनर्निर्मिती' म्हणण्यातले तात्पर्यही आता स्पष्ट होईल.

अर्थात याहीपेक्षा प्रत्यक्ष असा सांघिक पुनर्निर्मितीचा आणखी एक अर्थ आहे. लोकांत जी गीते वा गीतखंड अनादिकालापासून रूढ असतात त्यांतच काटछाट करून वा भर घालून बहुधा लोकगीतांची निर्मिती होत असल्याने ही खऱ्या अर्थाने पुनर्निर्मितीच असते असे म्हटले पाहिजे.[13] कधीतरी व्यक्तीने रचली असली तरीही लोकगीते पुन्हा पुन्हा कमी-अधिक महत्त्वाची वाटत असल्याने समाज त्यावर क्रिया-प्रतिक्रिया करीत त्यांना आपलीशी करीत असतो. व्यक्ती हे लोकगीताचे निमित्तकारण असते. लोकगीतांच्या विषय-आशयातला अपरिहार्य सामाजिक संदर्भ व व्यक्तिगत सुख-दुःखाच्या पलीकडे पोहोचणारा त्याचा आवाका लक्षात घेता ही गीते मानवाच्या संस्कृतीत जवळजवळ आरंभापासून असणे हे स्वाभाविक ठरते.

लोकगीताची निर्मिती आणखी एका अर्थाने सांघिक असते. लोकगीताच्या कडव्यात जरूर भासेल त्याप्रमाणे अधिक कडवी भर म्हणून घालण्यात किंवा त्यातून काही कडवी कमी करण्यास कोणाची हरकत राहात नाही. कारण लोकगीत कुणाही एका व्यक्तीचे नसते. ज्या सांगीतिक गरजा पुऱ्या करण्यासाठी लोकगीताचा जन्म झालेला असतो त्या गरजांत होणाऱ्या फरकाबरोबर लोकगीताचे स्वरूपही बदलते. हे बदल शक्य होतात कारण लोकगीत ही एका माणसाची कृती नसते. संबंधित लोकसंगीताची परंपरा जोपर्यंत जिवंत असते तोपर्यंत त्यातील लोकगीतांची निर्मिती जणू चालू राहाते.[14] कविता वा गीत लिहून संपते त्याप्रमाणे लोकगीत लिहून झाले असे कधी म्हणता येत नाही.

कर्त्याची अनामिकता आणि निर्मितीचे अनादि-अनंत स्वरूप यांचा परिणाम म्हणून अवतरणारा निर्मितिसंबद्ध असा आणखी एक विशेष नोंदता येईल. गाणारा (म्हणजे गीताचा प्रयोग करणारा,) गीताचा निर्माता व ते ऐकणारा अशी विभागणी लोकसंगीताच्या बाबतीत करता येत नाही. वर उल्लेखिलेली कामे अनेक वेळा एकच जण किंवा अनेकजण वेगवेगळ्या प्रमाणात करीत असतात. वरील तीन अवस्था निरनिराळ्या मानणे आणि त्यांचे श्रमविभाजन नीटसपणे व निश्चितपणे करणे हे शिष्ट संगीताचे लक्षण होय. या तीन अवस्था लोकसंगीताबाबत संभवणे याचा अर्थ त्या लोकसंगीताची शिष्ट संगीताकडे वाटचाल होणे होय. तिन्ही अवस्था लोकसंगीताबाबत बऱ्याचशा अविभाज्य ठरतात कारण लोकगीत ही एक एकसंध सांगीतिक प्रक्रिया व प्रतिक्रिया असते.

प्रसाराबाबतीतही लोकसंगीतात काहीशा प्रमाणात सामूहिकता प्रभावी ठरते. कारण लोकगीते बहुधा समूहाने गायली जातात व ऐकलीही जातात. एका दृष्टीने त्यांचा संभवही (कन्सेप्शन) सामूहिक असल्याकारणाने त्यांचे

---

[13] "Folk songs are normally not created by a process comparable to that of our composer or poet who is expected to manifest some degree of originality. The body of folk song grows, rather, through a process of recreation of materials already in existence." - Herzog, **op. cit**., p. 1034.

[14] "The creative process is not one begun and finished by one individual; it is spread over many individuals and generations, and it never comes to an end as long as the tradition is alive." - **ibid**. p. 1034.

खरे स्वरूप सामूहिक आविष्कारातच प्रत्ययास येणार. एखादे सांघिक श्रमगीत जर एकट्याने गायलेले ऐकले तर त्याचा असर होणे अवघडच. प्रसारासंबंधीची सामूहिकता ही लोकगीतांच्या स्वरूपापेक्षा त्यांच्या परिणामकारकतेशी अधिक निगडीत असते आणि सर्व प्रकारांच्या लोकगीतांबाबत प्रसारसंबद्ध सामूहिकता सारख्याच प्रमाणात महत्त्वाची नसते, एवढ्या दोन स्पष्टीकरणांसह सामूहिकता हे लक्षण प्रसाराच्याही संबंधात स्वीकारण्यास हरकत नाही.

पण यापेक्षा महत्त्वाचे असलेले सामुहिकतेचे अंग म्हणजे भावसंबंधांबाबतचे होय. लोकगीतांच्या आशय-विषयापासून त्याच्या सुरावटीपर्यंत सर्वांवर सामुहिकतेचा पगडा असतो. सर्वसामान्य लोकांचे जे प्रश्न, जे जिव्हाळ्याचे विषय, त्यांवर लोकगीते रचली जातात. व्यक्तिगत सुख-दुःख, आशानिराशा, प्रेम-द्वेष, राग-लोभ यांचे चित्रण लोकगीतांत होत नाही. सर्वसाधारणतः संबंधित संस्कृतीच्या सर्व मानवी घटकांना जवळीक वाटेल असेच लोकगीतांचे भावनिक स्वरूप असते. याच तऱ्हेने त्याच्या सुरावटीतही भर असतो तो सर्वसामान्यांना ती पेलावी यावर. लोकगीतांची सांगीतिक रचना, घटना तपासताना पुढे याचा तपशीलवार विचार होईलच. भावसंबंधांच्या बाबतीत सामूहिकता नियंत्रणकारी कशी ठरते हा विषय येथे अधिक करून विचारात घ्यायचा आहे. मानवी जीवनात (म्हणजे बहुधा सर्व मानवांच्या जीवनात) घडणाऱ्या जन्म-जरा-मृत्यूसारख्या घटना, मुंज-लग्न इत्यादी विधी, ऋतुचक्राचे फेरे, या व यांसारख्या विषयांवरच लोकगीते का आढळतात याचा उलगडा त्यांच्या सामुहिकतेमुळे होतो. लोकगीत पिढ्यान्-पिढ्या टिकते, गायले जाते याचे कारण त्याच्या तीनही प्रकारच्या सामुहिकतेत सापडते. त्याचे आवाहन व्यक्तीपेक्षा समष्टीला, तात्कालिकापेक्षा सार्वकालिकाला असते. या बाबतीत ज्या मर्यादा पडतील त्यानुसार लोकगीताचे 'आयुष्य' कमी-जास्त असते. समूहाच्या मनाचा आविष्कार, असे ज्याचे वर्णन केले जाते त्या लोकसाहित्याच्या एका भागात, एका अंगात सामूहिकता पुरेपूर भरलेली असावी यात संशय नाही.

(३) मौखिक परंपरा

पाश्चात्त्य लोकसाहित्यशास्त्रज्ञांनी लोकसंगीताच्या लक्षणांत निरक्षरांचा सामाजिक उद्गार असणे आणि या उद्गाराचा प्रयोग, प्रसार व त्याचे रक्षण मौखिक परंपरेने होणे, यांचा महत्त्वाची लक्षणे म्हणून समावेश केला आहे. पाश्चात्त्य देशांत कला-संगीत वा शिष्ट-संगीत यांचे जे लिखित स्वरूप आहे त्या दृष्टीने पाहता ही दोन्ही लक्षणे निश्चितपणे महत्त्वाची ठरतात. परंतु भारतीय संस्कृतीत मौखिक प्रयोग, प्रसार आणि रक्षण यांना सर्व कला व ज्ञानक्षेत्रांत जे स्थान आहे ते लक्षात घेता या दोन्ही लक्षणांचे महत्त्व भारतीय संदर्भात काहीसे कमी होईल असे वाटते. उदाहरणार्थ, भारतात तत्त्वज्ञानासारखे ज्ञानविषय आणि शास्त्रीय संगीतासारखे कलाविषयही मौखिक परंपरेनेच वावरले. याचे कारण संबंधित लोक नेहमी निरक्षर होते हे नव्हे तर एकंदर संस्कृतीच्या वळणातच लिखित शब्दाला महत्त्व कमी होते. अनेक कारणांसाठी उच्चारण आणि श्रवण यांवरच भर दिला गेला. या परिस्थितीत संबंधित मानवगटाचे निरक्षरत्व आणि त्याच्याकडून (लोकसंगीताच्या सर्व व्यवहारात) होणारा मौखिक परंपरेचा अवलंब, यांचा अन्वयार्थ भारतीय संदर्भात वेगळा लागेल एवढे लक्षात ठेवले पाहिजे. परंतु दुर्गाबाई भागवतांनी उल्लेख केल्याप्रमाणे १२ व्या शतकातील राजशेखराने लोकगीताची व्याख्या करताना ‘बालस्त्री हीन यातीनां काव्यं याति मुखान्मुखम्’ असे म्हणून मौखिक परंपरेचा निश्चित उल्लेख केला आहे. याचा अर्थ असा की भारतीय संदर्भात लोकपरंपरा व शिष्टपरंपरा या दोन्हींत मौखिकतेला महत्त्व आहे. पण दोन्हींत फरक असा की शिष्टपरंपरेत गुरु-शिष्य पद्धतीने मौखिकतेचा वावर होतो, (उदाहरणार्थ, भारतीय शास्त्रीय संगीत पाहा.) तर लोकपरंपरेत गुरु-शिष्य पद्धतीने मौखिकता वावरत नाही.

लोकगीते जेव्हा निरक्षर लोकांची असतात तेव्हा ती लिहिली जाणे शक्यच नसल्याने मौखिक परंपरेचा आश्रय करतात हे उघडच आहे. पण साक्षर लोकांची लोकगीतेही मौखिक परंपरेचा आश्रय का घेतात हा प्रश्न विचारात घेण्यासारखा आहे. या बाबतीतला एक महत्त्वाचा मुद्दा असा की एरवीच्या अर्थाने साक्षर असलेले लोक सांगीतिक संबंधांत, व्यवहारात निरक्षर असू शकतात. म्हणजे असे की विविध कारणांचा एकत्रित परिणाम होऊन त्यांच्या संस्कृतीत संगीत लिहून ठेवण्यासाठी आवश्यक ती लिपी, पद्धती यांचाच आढळ होत नसतो. अशा परिस्थितीत मौखिक परंपरेशिवाय संगीताचे अस्तित्वच अशक्य होते. भारतात संगीतलेखनाची पद्धतीच मुळात फार उशिरा व तीही काहीशा अपुऱ्या स्वरूपात आल्याने मौखिक परंपरा हीच संगीताच्या वापरात व वावरात प्रमुख जोपासनापद्धती ठरली. शिवाय भारतीय संस्कृतीने एकंदरीने पाहता संगीताविष्कारासाठी स्वर संवाद हा मार्ग न स्वीकारता; स्वरसंहती (मेलडी) हा मार्ग स्वीकारला; त्यामुळेही संगीतलेखन अनावश्यक वाटले असावे. स्वरसंवाद पद्धतीने जेव्हा पाश्चात्त्य देशांत जोर धरला तेव्हाच पाश्चात्यांनी संगीतलेखनाचा अधिक कसोशीने पाठपुरावा केला हे या संदर्भात लक्षात घेण्यासारखे आहे.[15]

परंतु एका दृष्टीने पाहता या सर्व विवेचनाचा रोख कला-संगीताकडे झुकला आहे. तेव्हा लोक व कला या संगीतांचा एकमेकांवर प्रभाव पडतो हे गृहीत धरूनसुद्धा लोकसंगीत मौखिक परंपरेचा आश्रय का घेते याचा विचार वेगळ्या दिशेने पुढे चालविला पाहिजे. लोकसंगीताच्या स्वरूपातच मौखिक परंपरेकडील या त्याच्या कलाचा शोध घेतला पाहिजे.

असा विचार करू लागताच लक्षात येते की आपल्या विशिष्ट प्रकारच्या सामुहिकतेमुळे लोकगीताची रचना 'संपून' चालत नाही. त्याची वाढ होणे हाच त्याचा धर्म असतो. एका व्यक्तीने मूलत: रचले असूनही अनेकांच्या तोंडी खेळण्यास सोयीचे जावे म्हणून त्याचा व्यक्तिभूत कर्ता त्यात लपलेला असतो. त्याच्या देशिक आणि कालिक प्रसारास व प्रवासास अनुकूल म्हणून जसे अनामिक कर्तृत्व हे त्याचे एक लक्षण बनते त्याचप्रमाणे त्याच्या वाढीस वा गरजेनुसार होणाऱ्या काटछाटीस आवश्यक तो लवचिकपणा त्यात राहावा म्हणून मौखिक परंपरेचा स्वीकार होतो. लिहिलेला शब्द स्वतः एक परिणाम असतो. जे अढळ व्हावे असे वाटते ते यामुळे लिहिले जाते. लिहिलेला शब्द हा दुसऱ्या अर्थानेही एक परिणाम घडवीत असतो; बदल होऊ देण्यास विरोधी अशी त्याची शक्ती असते. लोकसंगीताला या दोन्हींचे वावडे असल्याने लिखित परंपरेला (जरी ती उपलब्ध असली तरी) सोडून मौखिक परंपरा स्वीकारण्याकडे त्याचा कल असणे त्याच्या स्वभावाला, प्रकृतीला धरूनच असते असे म्हटले पाहिजे.

मौखिक परंपरेचा अर्थही जरा अधिक बारकाईने तपासणे आवश्यक आहे. मौखिक परंपरा या संज्ञेचा विचार करू लागलो की कमी-अधिक प्रमाणात का होईना पण निश्चितपणे अस्तित्वात असलेल्या वाद्यसंगीताचे काय, असा प्रश्न पडतो आणि मग मौखिक परंपरा असे न म्हणता अलिखित परंपरा अशी संज्ञा बापरणे अधिक योग्य होय असा निर्णय क्रमप्राप्त ठरतो. याहीपेक्षा आणखी एक सूक्ष्म अडचण अशी की लोकसंगीतास समग्रपणे लागू पडणारी प्रक्रिया खरे म्हणजे ऐकण्यास फार महत्त्वाचे स्थान देते. मौखिक या संज्ञेने लोकसंगीताचा प्रयोग कसा होतो वा त्याचे रक्षण कसे होते हे सांगणाऱ्या उपपत्तीच्या एकाच अंगाचा बोध होतो. श्रवणाची भूमिकाही महत्त्वाची असताना त्याचा स्पष्ट निर्देश होत नाही. या दोन्ही गोष्टी लक्षात घेता 'मौखिक'पेक्षा 'अलिखित' ही संज्ञा अधिक वापरात यायला हवी असतानाही प्रस्तुत चर्चेला 'मौखिक परंपरा' शीर्षक देण्याचे कारण ती संज्ञा रूढ आहे एव्हढेच होय.

---

[15] "Notation became indispensable only under the pressure of worked-out polyphony, still, in and outside the polyphonic style the script was sketchy even in Europe." - Curt Sachs, **op. cit.,** p. 46.

अलिखत परंपरेची नेमकी कार्ये कोणती? मुख्य कार्ये तीन म्हणता येतील. पहिले कार्य असे की प्रत्येक संस्कृतिगटात लोकगीतांचा संच तयार होत असतो. पिढ्यान्-पिढ्या हाच संच कायम राहतो असे नाही. पण त्यातला बहुतांशी कायम राहतो आणि त्याच्या अवतीभोवती दुसरी गीते तयार होतात. संच तयार होतो याला कारण अलिखित परंपरा होय.

दुसरे कार्य म्हणून या संचाच्या वहनाचा आणि वाढीचा उल्लेख करता येईल. संच एका पिढीकडून दुसऱ्या पिढीकडे किंवा आधीच्या पिढीकडून नंतरच्या पिढीकडे पोहोचविला जातो. एवढेच नव्हे तर प्रत्येक पिढी आपापल्या गरजांनुसार त्या संचात भर टाकते किंवा काटछाट करते.

तिसरे कार्य म्हणजे अलिखित परंपरा लोकगीतांच्या जतनाची काही निश्चित तंत्रे तयार करते. ही तंत्रे उपलब्ध झाल्याने नको असलेले बदल लोकगीतांच्या बांधणीत किंवा प्रयोगात शिरण्याची शक्यता कमी होते. असे न झाल्यास लोकगीतांचे स्वरूप फारच प्रवाही, बदलते होण्याचा धोका असतो. लोकगीतांच्या बदलत्या स्वरूपातही एक स्थिर भाग असतो आणि हा भाग स्थिर ठेवण्यासाठी अलिखित परंपरेने उपलब्ध करून दिलेल्या जतनाच्या तंत्राचा फार उपयोग होतो. लोकगीतांच्या लक्षणात त्यांच्या सामाजिक कार्याचाही उल्लेख करण्यात येतो. हे कार्य लक्षात घेता लोकगीतांचे स्वरूप संपूर्णतः प्रवाही असून चालणार नाही हे उघड आहे. सामगायनाचा समावेश सर्वांशाने काही लोकगीतांत करता येणार नाही. पण अलिखित परंपरा जतनाची तंत्रे कशी निर्माण करते व त्यामुळे जतन करणे कसे सुलभ जाते याचे उदाहरण म्हणून सामगायनपरंपरेचा उल्लेख करण्यास हरकत नाही. हजारो वर्षे संहितेपासून गायनपद्धतीपर्यंतच्या सर्व गोष्टी सामगायनाच्या परंपरेत टिकल्या आहेत. कोणत्याही क्षेत्रातील परंपरा म्हटली म्हणजे सातत्य आणि बदलाची शक्यता स्वीकारण्याची शक्ती या दोन गोष्टी तीत अपरिहार्यपणे आढळतात. परंपरा आणि रूढी यांत फरक असतो तो परंपरेच्या लवचिकपणाच्या जागी रूढीत एक प्रकारचा अंध कडवेपणा आढळण्यात. लोकसंगीतात अलिखित परंपरेचे माहात्म्य असणे याचा अर्थ भोवतालच्या सांस्कृतिक जीवनातील नवनवीन चेतकांना पडसाद देण्याचे सामर्थ्यही त्यात असणे हा होय.

(४) संमिश्र प्रेरणा

लोकसंगीतामागील प्रेरणा संमिश्र स्वरूपाच्या असतात हे त्यांचे लक्षण, त्यांचे स्वरूप निश्चित करणारे आहे. थोडक्यात सांगायचे तर त्यामागील प्रेरणा व्यक्तिगत, सामाजिक व कलात्म अशा तीनही प्रकारच्या असतात. त्यांपैकी व्यक्तिगत व कलात्म म्हणता येतील अशा प्रेरणांचा आढळ शास्त्रीय इत्यादी इतर संगीतप्रकारांतही होतो. येथे कलात्म म्हणजे मनोरंजनार्थ संगीतनिर्मिती करू पाहणाऱ्या प्रेरणा आणि व्यक्तिगत म्हणजे सांगीतिक किंवा सांगीतिक नसलेल्या गरजा पुऱ्या करू पाहणाऱ्या प्रेरणा असे अर्थ अभिप्रेत आहेत. उलटपक्षी सामाजिक प्रेरणा म्हणजे एकंदर समाजाच्या संस्कृतीतील गरजा पुऱ्या करू पाहणाऱ्या प्रेरणा असा फरक करावयाचा आहे. मूलतः व्यक्तिगत वा कलात्म प्रेरणांनी विशिष्ट लोकगीताची निर्मिती जरी होत असली तरी त्याचे दीर्घकालीन अस्तित्व व वावर हा मुख्यतः सामाजिक स्वरूपाच्या प्रेरणांवर अवलंबून असल्याने लोकसंगीताच्या लक्षणांचे विवेचन करीत असता (त्यामागील प्रेरणांची संमिश्रता लक्षात घेऊनही) या प्रेरणांच्या सामाजिकतेवरच भर द्यावा लागतो.

प्रेरणांच्या सामाजिकतेचा धागा आधी पाहिलेल्या सामूहिकता या लक्षणाशी अर्थातच जुळतो. धर्म, भाषा, विधी संस्कार इत्यादी प्रत्येक संस्कृतीची जी विविध अंगे असतात त्या सर्वांमधून संबंधित समाजाच्या मनाची अभिव्यक्ती होत असते. या सर्व अंगांच्या संदर्भासकट लोकसंगीत अवतरते हा त्याच्या सामाजिकतेचा अर्थ होय.[16]

ज्यांना सांगीतिक अथवा व्यक्तिगत स्वरूपाच्या प्रेरणा म्हणता येतील अशांपेक्षा सामाजिक प्रेरणा वेगळी पडते. कारण तीमुळे लोकसंगीत हे स्वतःबाहेरच्या घटकांशी जखडले जाते. स्वरूप व अस्तित्व या दोन्हींबाबत ते अधिक व्यापक व गुंतागुंतीच्या घटकांशी बांधले गेलेले असते. स्त्रीगीते, बालगीते, विवाहगीते, संस्कारगीते, श्रमगीते इत्यादी लोकगीतांचे प्रकार पाहिल्यास या गीतांचा वावर होण्यापेक्षा त्यांचा वापर होतो असे दिसते. उपभोगापेक्षा उपयोगाकडे त्यांचे उद्दिष्ट म्हणून बोट दाखविता येईल. संगीतेतर सामाजिक संस्थांच्या गरजांनुसार लोकसंगीताचे अवतार, आविष्कार निश्चित होतात. या अर्थाने त्यामागील प्रेरणा मुख्यतः सामाजिक असतात, असे विवेचन लोकसंगीतशास्त्रज्ञांनी केले आहे. लोकसंगीताचे वर्णन करताना 'विशिष्ट संस्कृतींचे' संगीत असे करावे लागते हाही याच सामाजिकतेचा परिणाम होय.[17] इतर संगीतप्रकारांच्या बाबतीत असे करावे लागत नाही. सामाजिकतेचे वर्णन करण्याचा आणखी एक मार्ग म्हणजे लोकसंगीताच्या 'कार्यबद्धते'चा उल्लेख करणे. धर्म, भाषा, विधी इत्यादी अंगांशी संबंधित असलेल्या कार्यांशी (फन्कशन्स) लोकसंगीत निगडीत असते याचाच निर्देश ही संज्ञा करीत असते.

अर्थात लोकसंगीताच्या कार्यबद्धतेवर भर देणे याचा अर्थ त्यात व्यक्तीगत व कलात्म प्रेरणा अजिबात नसतात असा नाही. कार्यबद्धतेबरोबरच कलात्म प्रेरणाही कार्यकारी असू शकते.[18] इतकेच नव्हे तर सामुहिकतेतून उद्भवणाऱ्या सामाजिकतेबरोबरच व्यक्तिगत प्रेरणाही लोकसंगीताची निर्मिती, प्रसार इत्यादींमध्ये हातभार लावू शकते. शिवाय शास्त्रीय संगीत इत्यादी लोकसंगीतेतर प्रकारातही थोडीफार कार्यबद्धता आढळतेच. प्रश्न प्रमाणाचा असतो. शिवाय आणखी एक लक्षात घेण्यासारखा मुद्दा असा की वरवर पाहता कार्यबद्ध व सामाजिक वाटणारे लोकगीत मानसिक दृष्ट्या कलात्म व व्यक्तिगत प्रेरणांनी भारलेले असू शकते. लोकगीतांमागच्या प्रेरणा याही अर्थाने संमिश्र म्हणता येतील.[19] त्याला एकाच वेळी सामाजिक व व्यक्तिगत पातळ्यांचा संदर्भ मिळू शकतो हे साहजिक आहे, कारण लोकगीत हा समाजमनाचा आविष्कार असे म्हटले तरी व्यक्तिमनांच्या यंत्रणेतून तो आविष्कार आकार घेत

---

16 "We frequently hear the statement that folk and primitive music are functional while art music is not, or less so. This would imply that folk and primitive music always accompany other activities in life, ..." - Nettl, **op. cit.**, p. 11.

17 "But there is an element of truth in the notion that the folk music of a nation or a tribe has a special relationship to its culture... For example, it seems likely that the general characteristics of a language, its stress patterns, its patterns of intonation, and of course the structure of its poetry, are reflected in the music of its people." - Nettl, **ibid**, p. 7.

18 "The relation of functional and aesthetic purposes, ... is even in folk art not a simple one; these are not mutually exclusive categories. The aesthetic element never needs to be absent when functional songs are performed." - Herzog, **op. cit.**, p. 1035.

19 "It should be borne in mind, however, that the distinction between functional and non-functional songs, while useful, is somewhat crude. It may be better to think of the contrast as one between obvious social or group function, which can be observed on the surface, and psychological function, which affects the individual more intimately-in the lyrical song for instance, and in which the social connotations are more subtle, submerged, but by no means absent." - **ibid**, p. 1035.

असतो, आणि व्यक्तिमन हेही खरे पाहता कोणत्या तरी समाजातल्या व्यक्तिचेच असते. व्यक्तिद्वारा समष्टी आणि समष्टीमधील व्यक्ती असे हे सूत्र असते.

कार्यबद्धता या लोकसंगीतांच्या लक्षणाचा आणखी एक चुकीचा अर्थ लावला जाण्याची शक्यता आहे. धर्मविधी, उत्सव, संस्कार यांसारख्या प्रत्यक्ष गोष्टींबरोबर लोकसंगीत कार्यबद्ध असल्याने ते नेहमी त्याच स्वरूपात अवतरते असे वाटण्याची शक्यता आहे. पण लोकगीते यापेक्षा तरल व अप्रत्यक्ष अशा मानसिक पातळीवरही समाजमनाचा आविष्कार म्हणून अवतरू शकतात. समाजाच्या फार पूर्वीच्या इतिहासातली सुवर्णयुगे आणि त्यांच्या पुनरागमनाची समाजाला वाटणारी आशा, समाजाच्या भावी कलाविषयीच्या अपेक्षा किंवा पूर्वदिव्यांना त्याने दिलेले रूपककथांचे रूप या सर्वांना सामावून घेण्याची प्रेरणाही लोकगीतामागे असू शकते. भाषिक पातळीवर अशा प्रसंगी आढळणारी प्रतीकात्मता ही सांगीतिक पातळीवर अवतरणेही शक्य असते. उदाहरणार्थ, विशिष्ट समाजात विशिष्ट प्रकारच्या भावना व्यक्त करण्यासाठी विशिष्ट सुरावटी वा स्वर समूह वापरले जाणे शक्य आहे. अशा तऱ्हेच्या प्रतीकात्मतेच्या उपयोगाने मानसिक फायदे काय व कसे होतात याविषयीचे मनोविश्लेषणात्मक विवेचन उपलब्ध आहे. पण लोकसंगीतामागची प्रेरणा ही याही स्वरूपाची असू शकते इतकेच येथे नोंदवायचे आहे. बोलून दाखविल्याने दुःख हलके होते व आनंद वाढतो हा व्यवहारातला न्याय लोकसंगीताबाबतही लागू झाला तर त्यात नवल मानण्याचे कारण नाही. जन्मापासून मृत्यूपर्यंतच्या बहुतेक सर्व सुखदुःखप्रसंगी गायन-वादनाचा उपयोग का केला जातो याचा उलगडा वरील विवेचनाने होण्यास हरकत नाही. विशिष्ट संस्कृतीच्या अनुभवविश्वात काही गोष्टींचा आढळ होत नाही वा फार अपवादाने होतो; ठराविक गोष्टींचे लोकगीतात रूपांतर हमखास ठराविक पद्धतीने होते, आणि काहींचा समावेश फार क्वचित होतो वा मुळीच होत नाही इत्यादी सर्व बाबींची कारणमीमांसा करताना लोकगीतांमागील तरल मनोवैज्ञानिक प्रेरणांचा आधार घेणे क्रमप्राप्त ठरते.[20] या पार्श्वभूमीमुळेच 'लोकगीतांमुळे रोगी बरे होतात' या आशयाची अभ्यासकांनी केलेली विधाने हास्यास्पद न ठरता फक्त जरा अतिशयोक्त ठरतात.[21]

लोकसंगीतामागील संमिश्र प्रेरणांचे एकंदर विवेचन लक्षात घेता लोकगीतांची निर्मिती राष्ट्राच्या इतिहासातले हर्षामर्षाचे प्रसंग, लोकजीवन शारीर-मानसिक पातळीवर ढवळून टाकणाऱ्या घटना इत्यादी ज्या

---

[20] "It is striking how often themes and elements are found in folk-song, which are foreign to the life-mode and experience of the group. American Surmers sing surprising numbers of British ballads concerned with the fate of lords and ladies, with their castles, gold, and milk-white steeds... It is equally striking how much stereotyping occurs in folk song... More surprising perhaps is the frequency of the recurrence of some topics and situations in folk song, and the rarity of others... These phenomena call for explanation, whether by considering differences in social structure and attitudes, or by trying to substantiate speculative assumptions concerning the rate of psychological factors in folk song: of indirection, of sublimation, over-emphasis, day-dream wishes, or of the avoidance and even repression of some topics and attitudes." - **ibid**, p. 1036.

[21] "लोकगीतों की रचना में एक आश्चर्यजनक बात और देखने को मिलती है, वह है उसकी कार्यसंवर्धक शक्ती । ... लोकगीतों की अनेक धुने ऐसी हैं जो बीमारों को अच्छा करती हैं।" - सामर, **उनि.** पृ. ७९-८०.

कालखंडात जास्त असतील त्या कालखंडात होते हे अभ्यासकांचे मतही अगदीच उपेक्षणीय म्हणता येणार नाही.[22] लोकजीवनाचे प्रतिबिंब म्हणण्याइतके नसले तरी त्याच्या आसपास वावरणे ही लोकसंगीताची प्रकृती असल्याने विशेष घडामोडी ज्या कालखंडात घडतात त्याच काळात लोकसंगीताची निर्मिती अधिक असे म्हणण्यात काही वावगे होणार नाही.

(५) अनादि-अनंतता

आधी ज्यांचे विवेचन केले त्या लक्षणांत अप्रत्यक्षतः ज्याचा उल्लेख येऊन गेला आहे अशा एका लक्षणाचा आता स्पष्ट निर्देश करायचा आहे. सर्व लोकसंगीत हे अनादि-अनंत असते. तसे पाहता कोणत्या तरी एकाकडून वा अनेकांकडून संगीताचा पूर्ण वा अपूर्ण प्रयोग झाला असे म्हटले तरी तत्त्वतः त्याला एक निश्चित काळ लागलेलाच असतो. परंतु लोकसंगीताला अनादि-अनंत म्हणण्याचा उद्देश असा की कालपरिमाणात त्याचे अस्तित्व सामावत नाही हे ध्यानात यावे. ते कोणत्या काळी रचले गेले हे त्याच्या सार्वकालिक आवाहनांमुळे, स्वरूपामुळे, अप्रस्तुत असते. याचाच परिणाम म्हणून त्यात कर्त्याच्या नावाचा इत्यादी उल्लेख सहसा आढळत नाही. आणि दुसरा परिणाम म्हणजे विशिष्ट काळाशी विषय, आशय वा रचना इत्यादींमुळे अधिक जखडले गेलेले लोकसंगीत समाजाच्या संचातून गळून पडते. पिढ्यान्-पिढ्या परंपरेने, वारशाने चालत आलेल्या लोकसंगीताचा एक कर्ता एक काल निश्चितपणे सांगता येणे अशक्य आहे.[23] विशिष्ट समाज वा त्याची संस्कृती ही जशी विशिष्ट काळी सुरू झाली वा संपली असे म्हणता येत नाही तोच प्रकार लोकसंगीताचा आहे; कारण लोकसंगीत संस्कृतीचेच एक अंग, तिचाच एक भाग आहे. निश्चित कालखंडाच्या निर्देशाच्या दृष्टीने पाहता अनादि-अनंत असलेले लोकसंगीत त्याच्या प्रस्तुततेच्या दृष्टीने नेहमीच समकालीन असते हा त्याचा विशेष होय. लोकसंगीत जुने किंवा नवे असू शकत नाही.[24] ते असते किंवा नसते. त्याचा विषय जुना वाटू शकतो पण त्याचा आशय सदा 'आज' चा संदर्भ असलेलाच वाटतो. याला एक अतिशय महत्त्वाचे कारण असे की लोकसंगीत जर जिवंत परंपरेतले असेल तर ते ज्या संस्कृतीचे असते त्यापासून, संबंधित समाजापासून प्रेरणा घेत राहते. ते बदलू शकते आणि बदलांना विरोधही करते.

(६) विकारविरोध आणि विकारक्षमता

लोकसंगीतात विकारविरोध व विकारक्षमता हे दोन्ही गुण आढळतात. या दोन्ही गुणांची आवश्यकता लोकसंगीताच्या स्वरूपातूनच सिद्ध होते. या दोन्ही गुणांनी मिळून लोकसंगीताचे लवचिकपणा हे एक लक्षण बनते असे म्हणता येईल. एकेक गुण क्रमाक्रमाने विचारात घेऊ. इथे विकार हा शब्द परिवर्तन वा बदल या अर्थाने वापरला आहे.

---

22 “लोकसंगीत की निष्पत्ति के लिये सांस्कृतिक संघर्षण, भावात्मक उथल-पुथल तथा आध्यात्मिक क्रान्ति का वातावरण अत्यंत अनुकूल होता है|” - **तत्रैव**, पृ. ९१.

23 "एक बहुत ही महत्त्वपूर्ण बात यह है कि किसी भी लोकगीतपर किसी कालविशेष की छाप अंकित नहीं रहती|" - **तत्रैव**, पृ. ९६.

24 "किसी भी सजीव लोकगीत की भाषाशैली पुरानी नहीं पडती, न उसकी अभिव्यंजनाएँ, उसके विषय, एवं संदर्भ पुराने पडते हैं|" - **तत्रैव**, पृ. ९७.

विकारविरोध : (१) लोकसंगीत हे विकारविरोधी असते कारण सामूहिक असते. व्यक्तीपेक्षा समाजाला कोणतीही गोष्ट प्रथमतः स्वीकारण्यास अधिक काळ लागतो. आणि मग स्वीकारलेली गोष्ट टाकण्यास वा बदलण्यासही तसाच अधिक वेळ लागतो. समूह अधिक सनातनी असतो. कारण त्यात अनेक पातळ्यांवरची अनेक व्यक्तिमने अंतर्भूत असतात. या सर्व व्यक्तिमनांनी होणाऱ्या एखाद्या बदलास वा त्यागास मान्यता देण्याची तयारी दर्शविणे ही एक मोठ्या प्रमाणावरची व हळूहळू होणारी प्रक्रिया असते. शिवाय संकल्पित बदल इत्यादी लगेच स्वीकारण्यात नेहमीच आपले हित असतेच असे नाही. काही बदल आकर्षक पण अंतिमतः हितकर नसण्याची, तर काही वर वर पाहता अनाकर्षक पण अंतिमतः हितकर ठरण्याची शक्यता समाज दृष्टीआड करू शकत नाही.

(२) आधी पाहिल्याप्रमाणे लोकसंगीताशी संबद्ध असलेल्या प्रेरणाही संमिश्र स्वरूपाच्या असतात. अर्थातच या सर्व तऱ्हेच्या प्रेरणांचे समाधान एकाच वेळी होण्याची शक्यता फार कमी असते. या प्रेरणांच्या परस्परांच्या अंतर्विरोधानंतर, रस्सीखेच होत होत एक प्रकारचा समतोल जेव्हा साधला जातो तेव्हा संबंधित बदल इत्यादींचा स्वीकार सामाजिक पातळीवर होत असतो असे म्हणता येईल. अर्थात ही अवस्था प्राप्त होण्यास बराच काळ लागणे स्वाभाविकच होय.

(३) लोकमानसाच्या (व्यक्तिमनाच्या नव्हे) दृष्टीने सार्वत्रिक व सार्वकालिक आवाहनाचे ठरतील अशा विषय-आशयांवर लोकसंगीत मूलतः आधारित असते. संगीताच्या दृष्टीनेही बहुजनांना रुचेल व पेलेल असे सांगीतिक रूपच लोकसंगीताला प्राप्त होत असते. अशा बहुमान्यतेच्या अनेक चाळण्या लावून जे रूप तयार होत असते त्याचा कोणत्याही बदलाला विरोध असणे हे नैसर्गिकच म्हटले पाहिजे. ज्यांना मुलभूत, सनातन म्हणता येतील अशा बाबींचाच समावेश लोकसंगीतात असतो. याचा अर्थ असा की आधीपासून त्यात असलेल्या सनातन विषय-आशयांपेक्षा वेगळी, पण तितक्याच व्यापक आवाहनाची बाब समाजाच्या जीवनात वावरू लागल्याशिवाय बदलाची आवश्यकता मान्य होणार नाही. बदलत्या परिस्थितीनुसार, गरजांनुसार लोकसंगीत बदलते जरूर पण त्या बदलांची आवश्यकता, सांस्कृतिक अपरिहार्यता प्रतीत झाल्याशिवाय बदल घडणे संभवत नाही.

(४) बदलाला विरोध करणारे आणखी एक कारण म्हणजे लोकसंगीताच्या बऱ्याचशा प्रकारांची (आधीच विवेचन केलेली) कार्यबद्धता. कार्यबद्धतेचा अर्थच असा की संबंधित लोकसंगीत प्रकाराला स्वतंत्रपणे वावरण्याची मुभा नसते. ज्या कार्याबरोबर ते बद्ध असते ते कार्य बदलल्याशिवाय लोकसंगीत कसे बदलणार? कोणत्याही कारणाने जर कार्य बदलले नसताही कोणी केवळ संबंधित लोकसंगीत बदलण्याचा प्रयत्न करू लागले तर अर्थातच या बदलास विरोध होणार. अशा तऱ्हेने संस्कृतीच्या इतर अंगांबरोबर लोकसंगीत निबद्ध असणे सुट्या बदलाला विरोध करते. व्यापक आवाका असल्याकारणाने बदलही व्यापक असला तरच तो स्वीकारण्याजोगा होऊ शकतो.

अर्थात या सर्व विकारविरोधी कारणांचा जोर लोकसंगीताच्या सर्व प्रकारांबाबत सारखाच असतो असे नाही. सर्वसाधारणतः पायरीपायरीने पाहता बदलाला विरोध असणाऱ्या प्रकारांची उतरती मांडणी पुढील प्रमाणे करता येईल :-

अ) सर्वांत अधिक विकारविरोधी लोकसंगीत हे धार्मिक संस्कार, विवाहादी विधी, उत्सव इत्यादींशी कार्यबद्ध असते.
ब) प्रेम, शृंगार, विरह, मीलन इत्यादी मानवी जीवनांतील सर्वसामान्य घटनांशी निगडीत लोकसंगीत हे त्या मानाने कमी विकारविरोधी असते.
क) वरील दोन्हींपेक्षा अधिक सहजतेने बदलाचे स्वागत करणारे लोकसंगीत खेळ, नाच इत्यादी मनोरंजनपर घटनांशी निगडीत असते.

ड) केवळ आनंद देणारे म्हणून लोकप्रिय होणारे संगीत सर्वांत अधिक सहजतेने बदलते. 'फॅशन' म्हणून तात्पुरता ज्यांचा प्रचार होतो अशांचा समावेश या वर्गात होतो.

विकारक्षमता : विकारविरोधी कारणांचे विवेचन झाल्यानंतर आता विकारक्षमतेच्या कारणांची चर्चा करू.

(१) उपलब्ध लोकसंगीतात सुधारणा व्हावी या हेतूने त्या संगीताचा वापर करणारेच जर प्रेरित झाले तर या लोकसंगीतात बदल होऊ शकतो. लोकसंगीताचा प्रयोग होत असतो ही गोष्ट आपण विसरून चालणार नाही. प्रयोग म्हटल्यावर त्यात चांगला वा वाईट प्रयोग असे मूल्यमापन प्रयोगकर्त्यांकडूनच होणे अपरिहार्य आहे. प्रयोग म्हटल्यावर त्यात स्पर्धेचा भागही शिरणारच. अर्थात लोकसंगीताच्या सर्व प्रकारांत सारख्याच तीव्रतेने सुधारणा घडवाविशी वाटणार नाही. पण याचा संबंध विशिष्ट प्रकाराच्या एकंदर स्वरूपाशी असतो, आणि याचे विवेचन आधी आलेच आहे.

(२) लोकसंगीताच्या विकारक्षमतेचे दुसरे महत्त्वाचे कारण म्हणजे त्याची अलिखित परंपरा होय. भाषा, उच्चार, स्वररचना यांत नकळत शिरणारे बदल पुष्कळदा गीताचे मूळ रूप कोणते याचा (न बदलणारा) पुरावा नसल्याने होत असतात. जवळ जवळ सर्वांशाने जी परंपरा स्मृतीवर अवलंबून राहते तीत बदल होणे अपरिहार्य आहे. कारण विविध कारणांनी वेगवेगळ्या प्रमाणात विस्मृतीचा पडदा पडून, विसरलेल्या गोष्टींच्या जागी दुसऱ्या घटकांचे अस्तित्व दिसणे ही गोष्ट मानवाच्या बाबतीत अगदी नेहमीच्या अनुभवातली आहे.

(३) लोकसंगीत अर्थातच लोकांबरोबर स्थलांतर करू शकते. स्थलांतराने संबंधित लोकांच्या राहणीत, उच्चारांत व म्हणण्याच्या धाटणीतही फरक पडू शकतो. त्याचप्रमाणे काहीसे विरोधाभासात्मक सत्य असे की एका संस्कृतीमधील संगीत दुसऱ्या संस्कृतीतही स्थलांतर करू शकते. अर्थात या सर्व घडामोडीत त्यांच्यात बदल होणे ही गोष्ट अगदी निसर्गप्राप्त ठरते. अनेकदा सुरावट सारखी असूनही शब्द व आशय अजिबात वेगळे असाही प्रकार आढळतो. अशा चालींचा उल्लेख लोकसंगीत शास्त्रज्ञांनी ‘भटक्या चाली’ असा केला आहे.[25]

(४) लोकसंगीत जर गायकांच्या किंवा गायनावर वा संगीतावर उपजीविका करणाऱ्या जमातींच्या वा जातींच्या हाती गेले तर त्यात फरक होणे अपरिहार्य असते. अशा जमाती वा व्यक्ती यांच्यात संगीतकौशल्य अधिक असल्याने हाती आलेल्या संचावर कलात्मकतेचे वा विशेष कौशल्याचे संस्कार त्यांना करावेसे वाटतात. आणि त्यामुळे संबंधित संगीताच्या मूळ स्वरूपात फरक पडतो.[26] हे अधिक संगीतात्म रूप मग सर्वमान्य होणे किंवा न होणे मात्र अधिक गुंतागुंतीच्या प्रक्रियांवर अवलंबून असते. पण असा बदल निदान त्या संगीताचे आदर्श रूप म्हणून वावरू लागण्याची शक्यता मात्र निश्चित असते. सर्वसामान्यतः लोकसंगीताच्या संदर्भात धंदेवाईक लोकसंगीतकार असा शब्दप्रयोग करणे तत्त्वतः अशक्य आहे. लोकसंगीताच्या स्वरूपाशी हे विरोधी आहे. तेव्हा विशेष कौशल्यवान किंवा निमधंदेवाईक हौशी व्यक्तींच्या वा जमातींच्या हाती लोकसंगीत जाणे याचा अर्थ त्याची वाटचाल शिष्ट संगीताच्या दिशेने होणे असा होय हे स्पष्ट आहे.

---

[25] In the 19th century, some scholars began to be intrigued by what they came to call 'wandering melodies', i.e. tunes whose variants were found in the folk traditions of widely separated countries. The existence of such tunes is generally recognized ... Curiously the variants of a tune found in separated countries are usually accompanied by widely varying verbal texts. - Nettl, **op. cit.**, p. 45.

[26] "जिन जातियों को अपनी उपजीविका, उपार्जन हेतु तथा अन्य जातियों के साथ व्यावसायिक प्रतिस्पर्धा के कारण अपनी कलाकृतियों को चमत्कृत करना पडता है... और मूल लोकगीतों से कुछ भिन्नसे लगते है ।" - सामर, **उनि.**, पृ. ५

(५) विशिष्ट जमातीची शैक्षणिक वा सांस्कृतिक पातळी बदलल्याने त्या जमातीच्या लोकसंगीतात फरक पडतो हे ओघानेच येते. संस्कृतीच्या स्वरूपाशी एक प्रकारच्या समांतरत्वाचे नाते ठेवणाच्या लोकसंगीताच्या वैशिष्ट्यामुळे असा प्रकार होतो हे उघड आहे. अर्थात अशा वेळी आहे त्या लोकसंगीताच्या संचात संपूर्णतः बदल होतो असे नाही. पण म्हणण्याच्या धाटणीत वगैरे होणाऱ्या बदलापासून ते काही गीते इत्यादी जाणे व त्यांची जागा दुसऱ्या गीतांनी घेणे येथपर्यंत सर्व प्रकार या बाबतीत संभवतात. या ठिकाणी लोकसंगीतात होणारा बदल काहीसा अप्रत्यक्ष म्हणता येईल. म्हणजे असे की प्रथमतः संस्कृती बदलते व काही एक निश्चित परिणाम संबंधित लोकांच्या जीवनावर होतो. या परिणामाचा असर होऊन मग लोकसंगीतात बदल होतो. म्हणजे हा बदल परिणामाचा परिणाम असतो असे म्हणता येईल. ढोबळ मानाने बोलायचे तर जीवनाची एकंदर गती वाढल्याने गायन-वादनाची गती वाढणे वा मंदावणे यांसारख्या घटनांचे उदाहरण या संदर्भात घेता येईल. सर्वसाधारणतः शहर व खेडे यांतील सांगीतिक फरकांचा संबंध दोन्हीकडील जीवनात जो फरक आढळतो त्याच्याशी असणे स्वाभाविक आहे. कारण कलासंगीत इत्यादी संगीत प्रकारांपेक्षा लोकसंगीताचा जीवनाशी असलेला संबंध अधिक प्रत्यक्ष व आंतरिक स्वरूपाचा आहे.

लोकसंगीताच्या स्वरूपात बदल घडवून आणणाऱ्या एका कारणाचा लोकसंगीताचे एक लक्षण म्हणून उल्लेख करावा इतके ते महत्त्वाचे आहे. शिष्टसंगीताचा शेजार हे ते लक्षण होय. म्हणून त्याचा स्वतंत्रपणे विचार करणेच इष्ट होय.

(७) शिष्टसंगीताचा शेजार

आदिम संगीत व लोकसंगीत यांतील एक महत्त्वाचा भेद म्हणून आदिम संगीताशेजारी दुसऱ्या संगीतप्रकाराची धारा वाहती नसते आणि लोकसंगीताशेजारी ती तशी आढळते असा उल्लेख पूर्वी केला आहे. शिष्टसंगीताचा प्रवाह शेजारी असणे याला लोकसंगीताचे स्वरूप लक्षण म्हणून मानण्यात एक संस्कृति संबद्ध मुद्दा स्पष्ट होतो. तो असा की एका वेळी दोन संगीतधारा अस्तित्वात असणे याचाच अर्थ संबंधित संस्कृती गुंतागुंतीच्या स्वरूपाची असणे. भाषा, लेखन पद्धती, अर्थव्यवस्था, उद्योगधद्यांचे कमी-अधिक यांत्रिकीकरण इत्यादींच्या अस्तित्वानुसार संस्कृतीचे स्वरूप कमी-अधिक गुंतागुंतीचे होत असते. दुसऱ्या शब्दांत सांगावयाचे तर असे म्हणता येईल की एखाद्या संस्कृतीचे स्वरूप गुंतागुंतीचे असणे याचाच अर्थ असा की त्या विशिष्ट संस्कृतीत एकापेक्षा अधिक संगीतप्रवाहांचे अस्तित्व असणे. संस्कृतीच्या स्वरूपातील कमी-अधिक गुंतागुंत आणि एकाहून अधिक संगीतधारांचा आढळ यात एक प्रकारचे तुल्यशक्तित्व आढळते. मुळात जीवनाची क्षेत्रे अनेक म्हणून गुंतागुंत जास्त; त्यात आणखी संगीत या एका जीवनांगातही एकाहून अधिक अंगे किंवा रंग असणे असे एकंदर वाढत्या गुंतागुंतीचे चित्र मनापुढे उभे राहते. मुद्दा असा की लोकसंगीताचे स्वरूप निश्चित व नियंत्रित करणारे घटक आदिम संगीताच्या तुलनेने पाहता बरेच अधिक दिसतात. ते नुसते संख्येने अधिक असतात एवढेच नव्हे तर त्यात विविधताही अधिक असते. या सर्वांचे संकलित परिणाम लक्षात घेण्याइतक्या प्रमाणावर होत असल्याने शिष्टसंगीताचा शेजार हे लोकसंगीताचे स्वरूपलक्षण म्हणून निर्देशित केले जाते. या शेजारधर्माचे स्वरूप काय व त्याचे लोकसंगीतावर कसे परिणाम होतात यासंबंधीचे विवेचन स्वतंत्रपणे करणे योग्य होय.

(८) राष्ट्रीय आविष्कार

लोकसंगीताची स्वरूप लक्षणे पाहता एक गोष्ट लक्षात येते ती अशी की लोकसंगीत हे विशिष्ट जनसमूह आणि त्याची संस्कृती यांच्याशी बांधलेले असते. या बांधिलकीचे वर्णन दुसऱ्या प्रकारे करावयाचे तर असे म्हणता

येईल की अनेक संस्कृतिगटांचे मिळून एकच लोकसंगीत असल्याचे आढळणार नाही. लोकसंगीताच्या अनेक कुळी आहेत इतकेच नव्हे तर त्या कुळींची, त्यांच्या (संबंधित संस्कृतिगटाव्यतिरिक्त) स्वतंत्र अस्तित्वाची कल्पना करणे शक्य नाही. या अर्थाने प्रत्येक राष्ट्राचे वेगळे लोकसंगीत असते असे म्हटले जाते. इथे राष्ट्रीयत्व व संस्कृती यांचा परस्परांच्या जागी उपयोग करता येईल अशा अर्थच्छटा अभिप्रेत असतात. भारतासारख्या खंडप्राय देशात अर्थातच हे विवेचन जसेच्या तसे लागू होत नाही. येथे संस्कृती एक असूनही प्रत्येक प्रांताचे लोकसंगीत वेगळे असलेले आढळते. भारतीय लोकसंगीताचे प्रांतिक भेद त्या त्या जनसमूहाशी बांधलेले असतात हे नाकारता येणार नाही. या अर्थाने विशिष्ट लोक व संगीत यांची अविभाज्यता मान्य होण्यासारखी आहे. एका लोकसमूहाचे लोकसंगीत एकच असते म्हणून त्यांच्या अन्योन्य संबंधांचे अनन्यसाधारणत्व लक्षात घेऊन लोकसंगीताला राष्ट्रीय आविष्कार मानले जाते.[27] याचा आणखी एक परिणाम म्हणजे विशिष्ट संस्कृतीच्या लोकसंगीताच्या रचनापद्धतीत, आविष्कारशैलींत सारखेपणा आढळतो. त्यातल्या त्यात कंठसंगीत हे एकाच संस्कृतीत वाद्यसंगीतापेक्षा अधिक सारखे व एकसंध असलेले आढळते असा तज्ज्ञांचा अभिप्राय आहे.

याच संदर्भातला आणखी एक मुद्दा असा की अनेक राष्ट्रांचे मिळून शिष्टसंगीत किंवा शास्त्रीय संगीत एक असू शकते. त्यामुळे त्याला काही राष्ट्रीय आविष्कार-एका राष्ट्राचा प्रातिनिधिक आविष्कार म्हणता येत नाही. पण लोकसंगीताचे असे नसते; ते प्रत्येक राष्ट्राचे स्वतंत्र असते.[28] पाश्चात्त्य संगीताची राष्ट्रीय शाखा पाहता ती इंग्लंड, फ्रान्स, अमेरिका इत्यादींना एकच आहे; पण या प्रत्येक राष्ट्राचे लोकसंगीत मात्र वेगळे आहे. इथेही पुन्हा भारतीय संदर्भात हे विवेचन सर्वस्वी स्वीकारता येत नाही असे लक्षात येते. या देशात संस्कृती एक, शास्त्रीय संगीतपद्धती दोन व लोकसंगीत प्रांतागणिक वेगळे अशी परिस्थिती आहे. परंतु एकंदरीने इतर कोणत्याही संगीतप्रकारापेक्षा लोकसंगीत व संबंधित संस्कृतीचे लोक यांचा संबंध अधिक आंतरिक व अविभाज्य असतो हा अभिप्राय अबाधितपणे मान्य होण्यासारखा आहे व उपर्युक्त लक्षणाचा रोख हेच स्पष्ट करण्याकडे आहे.

(९) भूगोलविशिष्टता

वास्तविक पाहता लोकसंगीताला राष्ट्रीय आविष्कार म्हणण्यात त्याची भूगोल-विशिष्टताही व्यक्त होत असते. लोकसंगीत हे तसे पाहता, विशिष्ट भूप्रदेश, त्याची नैसर्गिक वैशिष्ट्ये यांच्याशीही जखडलेले असते, कारण कोणत्याही लोकसमूहाची संस्कृतीसुद्धा भूसंबद्ध असतेच. यांच्यात बदल झाला तर लोकसंगीतातही बदल होतोच. पण याहीपेक्षा एका विशेष अर्थाने लोकसंगीत भूगोलविशिष्ट असते असे म्हणता येईल. इतर कोणत्याही संगीतप्रकारापेक्षा लोकसंगीत निसर्गाला जवळ असते. भोवतालच्या निसर्गाची दखल घेत घेत त्याचा आविष्कार होत असतो; त्याच्या घडणीतही हा निसर्ग भरपूर प्रमाणात दिसतो. ऋतुचक्र, त्याचे बदलते भावतरंग, त्यांचा मानवी जीवनावर होणारा परिणाम या सर्वांना लोकसंगीतात स्थान मिळते. अर्थात प्रत्यक्षात विशिष्ट लोकसमूहाच्या भोवती असलेल्या निसर्गाचे चित्रणच लोकसंगीतात दिसते असा याचा अर्थ नाही. भोवती असलेल्या निसर्गाच्या अगदी विरुद्ध स्वरूपाच्या निसर्गाचे चित्रणही लोकसंगीतात आढळू शकते. पण येथेही मूळ कारण भोवतालचा निसर्गच होय.

---

[27] पाहा : टीप क्र. (१७) - Nettl, **op. cit.**, p. 7

[28] "The idea that folk music is closely associated with a people, a nation or a culture and its characteristics has long been widely accepted. In some languages the words folk music and national music are the same." - **ibid,** p. 6

कारण त्याच्या दर्शनाने संबंधित मानवी समूह आपल्याला कसा निसर्ग हवा आहे याच्या निश्चित जाणिवेपर्यंत पोहोचू शकतो. लोकसंगीतामागील विविध संमिश्र प्रेरणा लक्षात घेता, असेल त्याचे चित्रण आणि जे नसेल पण हवेहवेसे वाटेल त्याचे चित्रण असा दोहोंचा आढळ लोकसंगीतात होणे स्वाभाविकच म्हटले पाहिजे. मानवी संस्कृतीच्या एकंदर घडणीत निसर्गाचा प्रभाव लक्षात घेता लोकसंगीताची भूगोलविशिष्टता अपरिहार्य म्हणूनच ओळखली जाते.

(१०) स्थलांतरक्षमता

एक संस्कृती, एक समूह, एक भौगोलिक प्रदेश यांच्या संदर्भातले लोकसंगीताचे विवेचन पाहून कदाचित लोकसंगीत हे स्थलांतर करू शकत नाही असे वाटण्याचा संभव आहे. पण ते बरोबर नाही. मुख्यतः अलिखित परंपरा आणि लोकसमूहाची स्थलांतरे यांमुळे लोकसंगीताचे स्थलांतर होऊ शकते. पण याहीपेक्षा महत्त्वाचे स्थलांतर अलिखित परंपरेतील श्रवणक्रियेची भूमिका बजावली गेल्यामुळे होते. आकर्षक वाटणारे लोकसंगीत ऐकून ऐकून दुसऱ्या संस्कृतीगटाच्या मंचापर्यंत पोहोचते आणि त्यात आवश्यक वाटणारे बदल केले जाऊन त्याचा वापर सुरू होतो.

या स्थलांतराबाबत लक्षात ठेवण्यासारखा आणखी एक मुद्दा असा की सर्व साधारणतः वाद्यसंगीताचे स्थलांतर कंठसंगीतापेक्षा सहज व (म्हणूनच) जास्त प्रमाणात होते. कंठसंगीतास मानवी समूहांची हालचाल झाल्याशिवाय स्थलांतर करता येणे सर्वसामान्य परिस्थितीत शक्य नसते. उलटपक्षी वाद्यांची आवक-जावक होणे अधिक सुटसुटीत व सहज शक्य असते. शिवाय वाद्यसंगीताबाबत शब्द व भाषा यांच्या आकलनाचाही प्रश्न उद्भवत नाही.

लोकसंगीताच्या सर्व महत्त्वाच्या स्वरूप लक्षणांची चर्चा येथे संपली असे म्हणण्यास हरकत नाही. लोकसंगीताचे सांगीतिक विश्लेषण करीत असताना या सर्वसामान्य लक्षणांची चर्चा ध्यानात ठेवणे जरूर आहे. या सर्वसाधारण लक्षणांच्या पार्श्वभूमीवरच त्याच्या सांगीतिक विशेषांच्या विवेचनाचा बोध होणे शक्य असल्याने हा लक्षणविचार आधी केला आहे. शिष्टसंगीत आणि लोकसंगीत यांच्या संबंधाविषयीच्या उपपत्तीचा विचार लक्षणविचारात आवश्यक तेवढा प्रस्तुत प्रकरणात केला आहे. अधिक तपशीलवार विचार हा पुढील प्रकरणाचा विषय होय.

प्रकरण तिसरे

शिष्ट संगीत आणि लोकसंगीत

आधी म्हटल्याप्रमाणे शिष्ट संगीताचा शेजार लोकसंगीताच्या लक्षणांमध्ये समाविष्ट केला गेला आहे. आणि या शेजारामुळे दोन्ही प्रकारांच्या स्वरूपावर आणि काही अंशी त्यांच्या वापरावरही परिणाम झाला आहे. अशा परिस्थितीत या दोहोंचे संबंध निश्चित कोणत्या प्रकारचे असतात हा प्रश्न लोकसंगीतशास्त्रज्ञांना जिव्हाळ्याचा वाटणे अगदी साहजिक आहे. त्यात आणखी लोकसंगीतशास्त्राच्या विकासात कधी लोकसंगीताविषयीच्या रोमँटिक कल्पनांनी लोकसंगीताला श्रेष्ठता बहाल करून हा प्रश्न विचारात घेतला गेला, तर कधी त्याच्या चर्चेत शिष्ट संगीताला आधीच उच्च संस्कृतीचे इत्यादी ठरवून लोकसंगीताकडे अधिक्षेपाने पाहण्यात आले. दोन्ही बाजूंनी केलेले दावे अतिशयोक्त असल्यामुळे या प्रश्नाचा विचार जरा विस्ताराने करणे आवश्यक आहे.

शिष्ट संगीत आणि लोकसंगीत यांचा शेजार मान्य केल्यावर त्यांच्या संबंधांची चर्चा क्रमप्राप्त ठरते. लोकसंगीतशास्त्राच्या विकासक्रमात या संदर्भात दोन उपपत्ती मांडण्यात आल्या आहेत.

अवरोही अपभ्रंश

एका उपपत्तीनुसार शिष्ट संगीताचे भ्रष्ट स्वरूप लोकसंगीतात परिणत होते.[29] शिष्ट संगीताची कोणतीच वैशिष्ट्ये शुद्ध स्वरूपात निरक्षर समाजाला आपलीशी करता येत नसल्याने असे होणे अपरिहार्य असते. उच्चार, अंतर्भूत झालेले सांगीतिक आकृतिबंध, भाषिक वा साहित्यिक अभिव्यक्तीतील सूक्ष्मता इत्यादी सर्व बाबतींत अवघडापासून सोप्याकडे, गुंतागुंतीपासून साधेपणाकडे आणि सूक्ष्मतेकडून ढोबळपणाकडे लोकसंगीताची प्रवृत्ती असते. शिष्ट संगीताचे अनुकरण करणे हीच प्रभावी प्रेरणा आणि अपभ्रष्ट अंतिम रूप हा एकमेव परिणाम असे ज्या संगीताबाबत म्हणता येते ते संगीत म्हणजे लोकसंगीत होय असा या उपपत्तीचा एकंदर रोख दिसतो. अपभ्रष्ट संस्कृती ती लोकसंस्कृती आणि तिचे संगीत ते लोकसंगीत असा या उपपत्तीचा आशय होय.

या उपपत्तीचा एकांगीपणा उघड आहे. दोन स्तरांमधील सांस्कृतिक व सामाजिक देवाण-घेवाण कधीच एका बाजूची नसते. किंबहुना कोणताच सामाजिक वा सांस्कृतिक घटक केवळ देणारा वा घेणारा असू शकत नाही.

दुसरे म्हणजे शिष्ट संगीताचे अपभ्रष्ट रूप म्हणजे लोकसंगीत इत्यादी विवेचनात लोकसंगीताच्या प्रेरणांचे विलक्षण नकारात्मक स्वरूप गृहीत धरलेले आढळते. लोकसंगीतात फक्त ग्रहणक्षमतेचा आढळ होतो, निर्मितिक्षमतेचा नाही असे मानण्यास कोणताच आधार उपलब्ध झालेला नाही.

---

[29] "In Europe it is sometimes thought, both the songs and style of music in each nation are derived from the same nation's art-music. This idea, based on a theory which is known by the German term 'gesuntenes kulturbnt' (debased culture), assumes that the folk-communities are inherently incapable of creating music... and that they instead assimilate what trickles down from the sophisticated of the town." - **ibid.**, p. 13

तिसरे म्हणजे सांस्कृतिक, सांगीतिक श्रेष्ठ - कनिष्ठत्वाची भाषा किंवा शुद्धाशुद्धतेच्या कसोटीवर केलेले विवेचन लोकसंगीतासारख्या संमिश्र प्रेरणांवर आधारलेल्या आविष्कारासंबंधी अप्रस्तुत आहे. कारण त्याची कमी-अधिक प्रमाणातली कार्यबद्धता आणि शिष्ट संगीतातली स्वयंपूर्णता यांची तुलनाच होऊ शकत नाही. लोकसंगीत अस्सल किंवा बनावट, सहज किंवा कृत्रिम असू शकते, शुद्ध किंवा अशुद्ध इत्यादी असू शकत नाही. वर्गवाद किंवा वर्णवाद यावर आधारलेल्या कसोट्या व वर्गीकरणे यांची सामाजिक उपयुक्तता न नाकारताही, यांची आयात सांस्कृतिक शास्त्रात करण्याने वैचारिक गोंधळ माजतो एवढे लक्षात घेतले पाहिजे.

शेवटचा आक्षेप असा की शिष्ट संगीताकडून - वरून लोकसंगीताकडे - खाली असा सांगीतिक प्रभावांचा प्रवाह वाहतो या तऱ्हेच्या भाषासरणीतून सूचित होणारा पातळ्यांतला फरक एका दृष्टीने फसवा आहे. कारण संस्कृतीचे शिष्ट, लोक, नागर, जानपद, ग्रामीण इत्यादी सर्व घटक वा तिची सर्व अंगे एकाच वेळी अस्तित्वात असतात. अस्तित्वाच्या त्यांच्या पातळ्या वेगळ्या असतात असे म्हणण्यापेक्षा त्या पातळ्यांची क्रियाशीलता, परिणामकारकता इत्यादींच्या तीव्रतेत फरक असतो असे म्हणणे जास्त योग्य होईल.

या सर्व विवेचनाचे तात्पर्य असे की शिष्ट संगीत पाझरत वा झिरपत, निरक्षरांच्या मर्यादित ग्रहणक्षमतेच्या चाळण्यांतून अपभ्रष्ट लोकसंगीताच्या स्वरूपात पोहोचते ही उपपत्ती मान्य होण्यासारखी नाही. उच्च-नीच, प्रगत-अप्रगत इत्यादी संबंधीच्या कल्पना जेव्हा वर्ण, वर्ग इत्यादींच्या आधाराने विकसित होत होत्या त्या वेळेस लोकसंगीताचे जे स्वरूप अभ्यासकांना अभिप्रेत होते त्यापेक्षा आज त्याचे वेगळे स्वरूप प्रत्ययास येत असल्याने लोकसंगीतशास्त्राच्या विकासाच्या इतिहासातील एक अवस्था यापेक्षा या उपपत्तीचे वेगळे वर्णन करता येईल असे वाटत नाही. अधिक नेमकी संज्ञा मिळेपर्यंत या उपपत्तीस शिष्ट संगीताचा 'अवरोही अपभ्रंश' मांडणारी उपपत्ती म्हणण्यास हरकत नाही.

आरोही संस्करण

शिष्ट संगीत व लोकसंगीत यांचा संबंध कसा असतो याविषयीची दुसरी उपपत्ती पहिल्या उपपत्तीच्या अगदी विरोधी असे विवेचन करते. या उपपत्तीनुसार लोकसंगीतातूनच उसनवारी करून शिष्ट संगीत अस्तित्वात येते. कालिक किंवा स्तरांच्या पातळीवरचे तऱ्हेतऱ्हेचे आकृतिबंध, वेगळ्या ढंगाच्या नाद व अर्थ या बाबतीतील शब्दाकृती, या सर्वांचे फार तर काहीसे शिष्टमान्य होईल असे रूप करवून घेऊन शिष्ट संगीत आपला संसार थाटत असते. सगळा कच्चा माल लोकसंगीतामधून घ्यावयाचा आणि त्यावर शिष्ट अभिरुचीला मान्य होतील, पचतील असे संस्कार करावयाचे. या प्रक्रियेतून शिष्ट संगीत तयार होते.[30] सनवारी आणि संस्करण या पायऱ्यांनी प्रस्तुत उपपत्तीचा सोपान सिद्ध होत असतो. अगदी वाद्यांच्या उपपत्तीचाही यास अपवाद नाही.[31] ही उपपत्तीदेखील एकांगी आहे. ही गोष्ट सहज लक्षात येण्यासारखी आहे.

---

30 "लोकसंगीत का प्रवाह, उसका अपरिमित स्वरूप तथा वैविध्य ही केवल शास्त्रीय संगीत के लिये प्रेरणादायिनी शक्तियाँ है|" - सामर, **उनि.**, पृ. ८३.

31 "लोकवाद्यों के लिये हम निश्चित रूप से कह सकते है कि वे शास्त्रीय वाद्यों के अविकसित रूप है । क्यों कि शास्त्रीय संगीत में वाद्यों का विकास ही लोकवाद्यों से हुआ है|" - **तत्रैव**, पृ. ६५.

या उपपत्तीत गृहीत धरलेले शिष्ट संगीत व लोकसंगीत यांचे नातेही या प्रकारांपैकी एक केवळ देणारा व दुसरा केवळ घेणारा अशा तऱ्हेचे मानलेले दिसते. सांस्कृतिक प्रक्रियांनी सिद्ध होणारी नाती कधीच एकांगी नसतात.

शिष्ट संगीत हा शिष्ट संस्कृतीचा एक घटक असतो ही गोष्ट लक्षात घेतली की प्रस्तुत उपपत्तीवरील दुसरा आक्षेप लक्षात येतो. शिष्ट संस्कृती ही तीमधील घटकांच्या गुंतागुंतीच्या संबंधांनी तयार झालेली असते. याचा सरळ अर्थ असा की यातले बहुतेक घटक गुंतागुंतीचे संबंध अस्तित्वात आणण्याइतके क्रियाशील व ग्रहणक्षमही असतात. असे असता कोणत्याही तऱ्हेची निर्मितिक्षमता शिष्ट संगीतात निरवलंबपणे नसते आणि त्याचे अस्तित्व फक्त उसनवारीवर आधारलेले असते असे म्हणणे पटण्यासारखे वाटत नाही. किंबहुना संपर्क साधने, शिक्षणसंस्थांचे विपुलत्व आणि शिक्षितांची बहसंख्या लक्षात घेता शिष्ट संस्कृतीत निर्मितीस अनुकूल अशी परिस्थिती असण्याची शक्यताही पुष्कळ असते असे म्हटले पाहिजे.

लोकसंगीत घेऊन त्याचे संस्करण झाले की शिष्ट संगीत तयार होते असे मांडण्यात निर्मिती प्रक्रियेचे फार ढोबळ चित्र काढले जाते. अशी नुसती उसनवारी व उपरे संस्करण कधीच करता येत नाही. आपल्याजवळ जे असते त्याच्याशी संगती लावता येईल अशाचे ग्रहण करून त्याला रूप देणे इतका प्रपंच झाल्याशिवाय संगीताची उसनवारी करता येत नाही. भले-बुरे संस्करण करणे यातही आधीच असलेल्याशी संगती लावण्याचा भाग येतोच. तेव्हा शिष्ट संगीत म्हणजे उसनवारी केलेल्या लोकसंगीताचे संस्कारित स्वरूप असे म्हणताना शिष्ट संगीताची निर्मितिक्षमता जरी नाकारली असली तरी वास्तविक पाहता तसे नसते हे स्पष्ट व्हावे.

पहिल्या उपपत्तीप्रमाणेच याही उपपत्तीमागच्या प्रेरणा अवांतर वाटतात. यातही एक वर्गवाद दिसतो. सामाजिक शास्त्रातील काही संगीतबाह्य निकषांवर आधारलेली उपपत्ती सांगीतिक प्रक्रियांचे स्वरूप लक्षात न घेता लोकसंगीतशास्त्रात घुसडल्याचा प्रकार येथे घडत आहे असे दिसते. लोकसंगीत हे खालच्या वर्गाचे असे म्हणण्यात जो अशास्त्रीय अधिक्षेप दिसतो त्याचीच प्रतिक्रिया म्हणून शिष्ट संगीत म्हणजे केवळ उसनवारीवर वेगळेपणाचा छाप उमटविलेले अशी भूमिका स्वीकारली गेली असावी. लोकसंगीतशास्त्राच्या विकासात इतर विचारक्षेत्रातल्या प्रवृत्तींनी आपापला पगडा बसविण्याचे प्रकार झालेले दिसतातच. त्याचेच उदाहरण म्हणून या उपपत्तीकडे बघता येईल. लोकसंगीतशास्त्राला अभिप्रेत असलेल्या लोकसंगीताच्या स्वरूपापेक्षा वेगवेगळ्या सामाजिक शास्त्रांनी त्याचे स्वरूप वेगळे समजण्यामुळे घडलेल्या प्रमादांचेही ही उपपत्ती एक उदाहरण होय.

मग लोकसंगीत व शिष्ट संगीत यांचा संबंध निश्चित असतो तरी कसा? नेहमीप्रमाणेच, हिरिरीने पुढे केलेल्या दोन उपपत्ती दोन टोकांना असतात व या प्रश्नाचे उत्तर कोठेतरी मधल्या सुवर्णमध्यावर असते. लोकसंगीत आणि शिष्ट संगीत यांच्यात देवाण-घेवाण होत असते.[32] त्या त्या वेळची जी सांगीतिक गरज असेल त्यानुसार या दोन्ही शैली एकमेकांच्या आवश्यक त्या वैशिष्ट्यांचे, अंगांचे अनुकरण, संस्करण करीत असतात. या व्यवहाराला उसनवारी म्हणण्यापेक्षा सांस्कृतिक आवश्यकतांचे ग्रहण आणि आपापल्या वारशाचे वर्धन म्हणावयास हवे. एकाच संस्कृतीच्या दोन अंगांमध्ये यापेक्षा वेगळा व्यवहार होणे संभवनीय नाही. आधी पाहिल्याप्रमाणे या दोन घटकांत श्रेष्ठ-कनिष्ठ असा फरक प्रस्तुत अभ्यासविषयाच्या संदर्भात नसतो.[33]

---

32 "Rather let us accept a theory of mutual give-and-take to describe the relationship between folk and art music." - Nettl, **op. cit.,** p. 13.

33 "शास्त्रीय संगीत और लोकसंगीत एक वृक्ष की दो शाखाएँ है, न कि दुमंजिले मकान की पहली और दूसरी मंजिल|" - सामर, **उनि.**, पृ. १९.

शिष्ट संगीत आणि लोकसंगीत यांच्यातील देवाण-घेवाणीचा एक विशेष आणि भारतीय संगीतातील रागसंगीत व लोकसंगीत यांच्या नात्याविषयी थोडी तपशीलवार टिप्पणी देऊन हे छोटे प्रकरण संपविण्यास हरकत नाही.

शिष्ट संगीत व लोकसंगीत यांच्या देवाण-घेवाणीविषयी एक मुद्दा मांडला गेला आहे तो असा. शिष्ट संगीतातील जो भाग विशिष्ट परंपरेत समाविष्ट केला जात नाही असा भाग लोकसंस्कृतीच्या अलिखित परंपरेत समाविष्ट केला जातो. जो भाग शिष्ट संगीताच्या लिखित परंपरेत अंतर्भूत केला जात नाही त्याचे स्वरूप अलिखित परंपरेत सामील करण्याइतके सार्वजनिक आवाहनात्मक असते. किंबहुना असेही म्हणता येईल की शिष्ट संगीतातील तात्कालिक म्हणता येण्यासारखी वळणे वा अलंकरणे तेवढी वगळून सारतः जो भाग, त्या विशिष्ट समाजाची सांगीतिक अस्मिता लक्षात घेता, त्याच्या सार्वजनिक व सार्वकालिक संचिताचा म्हणता येईल अशाला लोकसंस्कृती आपल्या संचात सामावून घेते; आणि असा संच म्हणजे लोकसंगीत होय. अर्थात या बहुजन समाजाकडून होणाऱ्या परीक्षणास, ग्रहणास व संपूर्ण स्वीकारास काळ जावा लागतो व पर्यायाने शिष्ट संगीतात आज रूढ झालेल्या गोष्टी शिष्ट संगीताकडून काही काळाने त्यांचा त्याग झाल्यानंतर लोकसंगीतात समाविष्ट झाल्या आहेत, असे चित्र अपरिहार्यपणे दिसून येते. जलद गतीने नवनिर्मिती करण्याकडे शिष्ट संगीताचा ओढा असतो व अनेक विविध चेतकांचे ग्रहण करण्यास अधिक अनुकूल परिस्थिती असल्याने मागे म्हटल्याप्रमाणे निर्मितीच्या शक्यताही जास्त असतात. तर लोकसंगीताचा ओढा संबंधित समाजाच्या संदर्भात जे सनातन महत्वाचे वाटेल त्याचे रक्षण करण्याकडे असतो. म्हणूनच काळाच्या कसोटीवर तावून सुलाखून घेतल्याशिवाय कशाचाही स्वीकार करण्यात त्यास फारशी उत्सुकता नसते.

वरील विवेचनाला काहीसे वळण देऊन काहींनी वेगळा मुद्दा मांडला आहे. सांगीतिक गरजा निर्माण झाल्यावर लोकसंस्कृती आजूबाजूस पाहून नवीन निर्माण करण्याच्या कष्टप्रद कामास हात घालण्यापेक्षा, आधीच साक्षरांच्या संस्कृतीत असलेल्या संगीतातून आपल्या गरजांना पुरे पडणारे संगीत आत्मसात करते.[34]

वरील विवेचन मुख्यतः वाङ्मयाच्या (आणि त्यातही पुन्हा लोककथेच्या) संदर्भात असले तरी लोकसंगीताच्या दृष्टीने पाहताही त्यातला गर्भितार्थ लक्षात घेण्यासारखा आहे. जेथे कमीत कमी प्रतिकार असेल त्याच ठिकाणी आपले पाऊल पुढे टाकण्याच्या लोकसंस्कृतीच्या या प्रवृत्तीमुळे लोकसंगीतात आढळणारे संगीत शिष्ट संगीताचीच बदललेली आवृती वाटल्यास नवल नाही.

वरीलपैकी कोणतीही विचारधारा पाहता अलिखित परंपरा इत्यादी लक्षणे ध्यानात घेऊनही लोकसंस्कृतीमध्ये लिखित म्हणजेच शिष्ट परंपरेतील बऱ्याच गोष्टींचा आढळ होतो, याविषयी अभ्यासकांचे एकमत झाल्याचे आढळून येते.[35]

---

[34] "If there is a choice between taking over what fairly suits the particular purpose in view and creating a new, the common man now as always, will inevitably prefer the former alternative, following as usual the line of least resistance. Hence in periods of intense literary productions will sink, from the classes for which they were intended in the first place, to the lower levels of the common people." - A. Krapp, **op. cit.,** p.154.

[35] "For though in many cases we cannot prove written provenience or influence, there are so many cases in which we can prove it, that the inference is, : folk music is definable in part by survival in it, upon a lower social level where writing is rare, of traditions that have sifted down from a "higher"

लोकसंगीत आणि रागसंगीत

या सर्व चर्चेच्या पार्श्वभूमीवर आता भारतात रागसंगीत व लोकसंगीत यांच्या संबंधाबद्दल जी चर्चा होते त्याचा विचार केला पाहिजे. वास्तविक पाहता शिष्ट संगीत व लोकसंगीत यांच्या संदर्भातली सारी चर्चा यासंबंधी प्रस्तुत ठरते. पण भारतीय रागसंगीतात झालेल्या विशिष्ट कोंडीमुळे आणि लोकसंगीताचा भारतातील अभ्यास अजून वस्तुनिष्ठ पातळीवर आलेला नसल्याने या बाबतीत प्रकट झालेली मते आकर्षकपणे कडवी आहेत. सर्व राग लोकसंगीतात मिळतात या तऱ्हेची मते सध्या कलावंतांपासून अभ्यासकांपर्यंत सारेच व्यक्त करताना दिसतात. उदाहरणार्थ पं. कुमारगंधर्वांसारखा कलावंत असे ठासून सांगताना दिसतो की राग लोकधुनांमध्ये लपलेला असतो. सर्व लोकधुनांत कोणता ना कोणता राग असतो. तो दिसायला दृष्टी हवी. सर्व शास्त्रीय राग हे लोकधुनांमधील रागांची विकसित रूपे होत.[36] त्याचप्रमाणे श्री. देवीलाल सामर यांच्यासारखा अभ्यासकही रागसंगीताचे मूळ लोकसंगीतातच आहे, मिश्र रागसुद्धा लोकसंगीतात असतात, अशा तऱ्हेचे प्रतिपादन ठामपणे करताना दिसतो.[37] इतकेच नव्हे तर विवादी स्वरांचा उपयोग, रागांची मिश्रणे आणि लोकप्रियता या गोष्टी लोकसंगीतानेच शास्त्रीय संगीताला दिल्या असे त्यांचे म्हणणे आहे.[38]

या व यांसारख्या विधानांत अंशतः सत्य असते. रागनिर्मितीची एक प्रेरणा म्हणून लोकधुनांकडे पाहण्यास काहीच हरकत नाही. त्याचप्रमाणे संगीतात साचेबंदपणा आल्यावर रूढ चौकटी मोडून काहीतरी नवीन करू पाहणाऱ्यास लोकसंगीतातील विवादी स्वरांचा उपयोग किंवा शब्दांचे काहीसे राकट उच्चार वा त्यांचा मुक्त उपयोग यांसारख्या वैशिष्ट्यांचे अनुकरण करणे, त्यापासून स्फूर्ती घेणे शक्य आहे हेही तितकेच खरे. परंतु एवढ्यावरून लोकसंगीतात राग असतात इत्यादी विधाने करण्यास पुढे सरसावणे जरा धाडसाचेच आहे. रागाची स्वरूपे शिष्ट संगीताकडून लोकसंगीताकडे गेली नाहीत कशावरून, यांसारखे पुराव्याविषयीचे भारतीय संदर्भात अतिशय अडचणीचे ठरणारे प्रश्न सोडले तरीही राग म्हणजे केवळ आरोह-अवरोह नव्हे हे लक्षात घेता, लोकसंगीतात 'राग' असतो हे म्हणणे कितपत खरे असा प्रश्न पडतो. मूलतः लोकसंगीतात संगीताचा आविष्कार वा प्रयोग होत असतानाही

---

social level where writing is more common. It seems untenable today to say it is exclusively this, but equally so to say it is none of it. A theoretical 50-50 normal ratio between the dying survival of written tradition and the living creation of oral tradition would seem to be the safest working hypothesis,". - Charles Seeger, "oral tradition in music", **Standard Dictionary**, p. 828.

36 "अनुभव से इस निर्णयपर पहुँचा हूँ कि राग बनाए नहीं जाते, बनते हैं। हम लोकधुनों में रागों को छुपा हुआ पाते हैं... लोकधुनों में कोई ना कोई राग अवश्य होता है। उसके लिए दृष्टि की आवश्यकता है।... अतः स्पष्ट है कि शास्त्रीय राग लोकधुनों में छिपे हुए रागों के विकसित स्वरूप होते हैं। - डॉ. कुमारगंधर्व, "भारतीय संगीत का मूलाधार लोकसंगीत", **संगीत**, लोकसंगीत अंक, जानेवारी, १९६६, पृ. २५.

37 "इन सब परिणामों से यही निष्कर्ष निकलता है कि शास्त्रीय संगीत की मूल रागों की जननी लोकसंगीत ही है, तथा उसी के आधारपर शास्त्रीय संगीत की राग-रागिनियों का महान् भवन अवस्थित है।" - सामर, **उनि.**, पृ. २१.

38 **तत्रैव**, पृ. ८३-८५.

त्याचा विस्तार करण्याची कल्पना आहे कोठे? कार्यबद्धता इत्यादी लोकसंगीताच्या वैशिष्ट्यांमुळे सांगीतिक विस्तार, अलंकरण इत्यादी गोष्टी त्यात फारच थोड्या प्रमाणात व काही लोकसंगीतप्रकारांत अजिबात न दिसणे स्वाभाविकच आहे. आणि रागबाजीचा नियमित विस्तार हे तर रागसंगीताचे सर्वस्व आहे. ज्यांना विस्तार शक्यता कमी आहेत व ज्यांचा उपयोग रागाच्या वर्ज्यावर्ज्य नियमांचे फारसे काटेकोर पालन न करणाऱ्या सुगम संगीताच्या प्रकारात मुख्यतः केला जातो त्या पीलू, तिलंग यासारख्या रागांना रागसंगीतात धूनराग म्हणून संबोधिले जाते हे या संदर्भात मोठे लक्षणीय आहे. ज्यांच्यात 'रागत्व' सैलपणे वावरते किंवा रागवाचक स्वरांशावरच ज्याचा भर असतो अशा 'रागांचा' उल्लेख धून-राग म्हणून व्हावा आणि लोकसंगीतात राग दिसतात असा लोकसंगीताच्या अभ्यासकांचा आग्रह असावा या दोन्ही गोष्टी काही केवळ अपघाताने घडलेल्या नाहीत. आधीच्या तात्त्विक चर्चेत सांगितल्याप्रमाणे एका संस्कृतीची दोन अंगे असे ज्यांचे वर्णन करावे लागते त्या संगीतशैलींमध्ये देवाण-घेवाण होणे ही गोष्ट अपरिहार्य आहे. याचा परिणाम असा की दोन्हींमध्ये काही गोष्टींचे स्वरूप सारखे आढळते. या अंशरूप स्वरूपसाम्याच्या आधारे एका शैलीनेच दुसरीला स्फूर्ती दिली इत्यादी तऱ्हेची विधाने करण्यात काय अर्थ? त्यात आणखी भारतात शिष्ट संगीतही मुख्यतः अलिखित परंपरेचाच अवलंब, अभ्यास, प्रयोग व जतन या तीनही अवस्थांत करत असल्याने परिस्थिती अधिकच गुंतागुंतीची होते. कमी जास्त प्रमाणात दोन्ही शैली लवचिक होतात आणि कागदोपत्री पुरावाही कमी होतो. लोकसंगीत श्रेष्ठ हे दर्शविण्याच्या सुप्त इच्छेने शास्त्रीय संगीत ऋणकोच्या बाजूस असल्याचे विवेचन होत असावे असे वाटते. लोकसंगीतशास्त्राच्या वाढत्या अभ्यासाबरोबर सामाजिक घटकातील देण्या-घेण्याच्या प्रक्रिया एकतर्फी व साध्या नसून बव्हंगी व गुंतागुंतीच्या असतात हे लक्षात येईल.

आणखी एक महत्त्वाचा मुद्दा असा की लोकसंगीत आणि शास्त्रीय संगीत यांच्या संबंधात लिहिताना लोकसंगीताला झुकते माप देणारे वर उल्लेखिलेले अभ्यासक शास्त्रीय संगीताला तालही लोकसंगीताकडूनच मिळाला असे काही म्हणत नाहीत. तालाची संकल्पना फार संस्कारित आहे, फार गुंतागुंतीची आहे. सामुहिकतेचा सर्वव्यापी आढळ लोकसंगीतात होत असल्याने या तऱ्हेच्या गुंतागुंतीस तेथे स्थान नाही. हाच न्याय रागसंकल्पनेच्या बाबत लागू होतो असाही एक विचार सुचतो. कारण स्वरांचा समूह ही संकल्पना, आणि वर्ज्यावर्ज्य नियम, वादी-संवादी इत्यादी घटकांनी बांधणी निश्चित व गुंतागुंतीची असणे ही वैशिष्ट्ये असणारी रागसंकल्पना आणि मुख्यतः दर वेळेला एका स्थिर संदर्भचौकटीतच पण नव-नवीन स्वतंत्र रचना करण्याची रागस्वरूपात अंतर्भूत असलेली संकल्पना यातला भेद गुणदृष्ट्या पाहता फारच मोठा आहे. अशा परिस्थितीत, लोकधुनांत राग असतो असे म्हणण्यापेक्षा त्यात राग दिसतो असे म्हणणे जास्त सयुक्तिक आहे. लयीच्या कल्पनेपासून ताल जितका दूर त्याचप्रमाणे स्वरधुनीच्या कल्पनेपासून रागाची कल्पनाही दूर आहे.

प्रकरण चौथे

लोकसंगीताचा अभ्यास

लोकसंगीत म्हणजे काय, त्याच्या मागच्या प्रेरणा कोणकोणत्या असू शकतात आणि त्यांमुळे त्याचे स्वरूप कसे असते इत्यादी प्रश्नांची चर्चा करीत असताना आपण आपल्याला गोड लागणाऱ्या वा आवडणाऱ्या लोकसंगीताच्या भागापुरताच आपला आवाका मर्यादित ठेवू शकत नाही ही गोष्ट अप्रत्यक्षतः सूचित झाली आहे. लोकसंगीताचे शास्त्र तयार झाले असता त्याचा अभ्यास करणाऱ्याला आपल्या आवडीनिवडी बाजूला ठेवाव्या लागतात यात नवल नाही. शास्त्र या संज्ञेने सूचित होणारे सर्व विशेष आता लोकसंगीतालाही लागू होतात. चांगल्या वाटणाऱ्या लोकसंगीतातील चाली गोळा करणे शक्य नसते किंवा बरोबर नसते असा याचा अर्थ नाही. पण त्याला लोकसंगीताचा अभ्यास म्हणणे अतिशयोक्तीचे होईल. अभ्यास आणि शास्त्र यांचा अंगभूत संबंध आहे. लोकसंगीतशास्त्राचा उदय झाला आहे असे तरी आता निश्चितपणे म्हणता येईल. यामुळे कशाचा अभ्यास करावयाचा, तो कोणत्या पद्धतीने करावयाचा त्यासाठी कोणकोणती साधने कशी वापरायची इत्यादीसंबंधी आता निश्चित असा आराखडा तयार झाला आहे. लोकसंगीताचे प्रकार इत्यादींची माहिती करून घेण्याआधी हे अभ्यासविषयक प्रकरण समोर ठेवण्याचा हेतू अभ्यासकाच्या श्रमांना शास्त्राचे पाठबळ असावे हाच आहे.

लोकसंगीतशास्त्राच्या अभ्यासाच्या दोन अवस्था आहेत असे म्हणता येईल, पहिल्या अवस्थेस प्रयोगशाळेबाहेरील व दुसऱ्या अवस्थेस प्रयोगशाळेतील अभ्यास असे म्हणता येईल. स्थूल मानाने पहिल्या अवस्थेत मुख्यतः लोकसंगीताचे संकलन होते आणि दुसरीत त्याचे सांगीतिक विश्लेषण होते असे म्हणण्यास हरकत नाही. प्रथमतः संकलनाचा तपशीलवार विचार करू.

संकलन कशाचे?

अभ्यास लोकसंगीताचा करावयाचा असल्याने संकलन कशाचे हा प्रश्न तसे पाहता अनावश्यक वाटण्याचा संभव आहे. परंतु अभ्यासकास अनेक वेळा लोकसंगीताच्या अभ्यासात पिडणारा प्रश्न म्हणजे खरे लोकसंगीत कोणते, हा होय. अस्सल किंवा खऱ्या अर्थाने परंपरागत लोकसंगीत कोणते याचा दरवेळी बिनचूक निर्णय करता येईलच असे नाही. अशा वेळेस लोकसंगीताची माहीत असलेली सर्व लक्षणे कसोट्या म्हणून वापरूनही एखादे गीत अस्सल लोकसंगीतात मोडते किंवा नाही हे समाधानकारकरीत्या ठरविता येत नाही. लोकसंगीताची विकारक्षमता लक्षात घेता अशा वेळी अनेक नमुने गोळा करणे हे अधिक श्रेयस्कर. बदल झालेल्या गीताचे इत्यादी अनेक नमुने गोळा करणे व मग त्यांच्या असली-नकलीपणाविषयीचा विचार विश्लेषणाच्या अवस्थेत करणे हा योग्य मार्ग होय.

संकलन कशाचे, हा प्रश्न दुसऱ्याही एका संदर्भात उद्भवू शकतो. आपल्या सांगीतिक दृष्टीला कोणते बरे वाईट वाटते त्यावरून किंवा आपल्या शिष्ट संगीतातूत वगैरे मिळालेल्या सांगीतिक निकषांच्या आधारे विशिष्ट लोकसंगीत महत्त्वाचे किंवा बिनमहत्त्वाचे असल्याचा निर्णय घेण्याकडे अजाणता का होईना, अभ्यासक झुकत असतो. असे झाल्यास अभ्यासाच्या शास्त्रीय स्वरूपास अर्थातच बाधा येईल. तेव्हा आपल्या आवडीनिवडीच नव्हे तर अभिरुचीसुद्धा संकलनाच्या अवस्थेत बाजूला ठेवून लोकसंगीताला सामोरे जाणे जरुरीचे आहे. समोर असलेला

लोकसंगीताचा नमुना संकलनासाठी पात्र आहे किंवा नाही हे ठरविण्याचा निकष एकच; आणि तो म्हणजे त्या नमुन्याचे संबंधित संस्कृतीला वाटणारे महत्त्व. सांस्कृतिक दृष्ट्या जर तो नमुना त्या विशिष्ट संस्कृतीत अर्थपूर्ण ठरत असेल[39] तर सांगीतिक दृष्ट्या विशिष्ट संकलकाला तो फारसा भावला नाही, वेधक वाटला नाही तरी त्याचे संकलन झाले पाहिजे. येथे लोकसंगीताची व्याख्या सांस्कृतिक दृष्ट्या अर्थपूर्ण असलेला ध्वनी अशी होते हे ध्यानात घ्यावे. लोकसंगीताच्या लक्षणातील सामूहिकता, कार्यबद्धता इत्यादी लक्षणांचे विवेचन आठवल्यास लोकसंगीत कशाला म्हणावयाचे अथवा नाही, आणि कोणते लोकसंगीत सांगीतिकदृष्ट्या चांगले वा वाईट ठरवावयाचे, या दोन्ही प्रश्नांना लोकसंगीतशास्त्रात उत्तरे दिली जातात ती संगीताला त्याच्या सामाजिक व सांस्कृतिक कोंदणात ठेवूनच, असे आढळते.[40]

संकलनाच्या अवस्थेनंतर विशिष्ट संगीताच्या नमुन्यांचा उपयोग कसा करता येईल हे पाहताना शिष्ट संगीत इत्यादींनी वापरलेल्या कसोट्या अभ्यासकाला वापरता येतील. पण संकलनाच्या अवस्थेत पाळण्याचे पथ्य म्हणजे अभ्यासकाने आपल्या संस्कृतीचे निकष इत्यादी समोर आलेल्या नमुन्यास न लावणे हे होय.

वस्तुनिष्ठता

वर विवेचन केलेल्या मुद्यामुळे काय संकलित करायचे याचा बोध होईल. त्याच्याशी तर्कत: निगडित असा संकलकाचा गुण म्हणजे वस्तुनिष्ठता होय. आपल्या व्यक्तिगत आवडीनिवडी, आपली अभिरुची इत्यादी बाजूला ठेवावयाचे याचाच अर्थ संबंधित प्रक्रियेविषयी वस्तुनिष्ठ दृष्टिकोण स्वीकारावयाचा. संकलन कशाचे करावयाचे या प्रश्नाच्या चर्चेतही वस्तुनिष्ठतेचा मुद्दा अप्रत्यक्षतः आला आहे. पण प्रत्यक्षतः वस्तुनिष्ठ दृष्टिकोणाने संपूर्ण संकलनक्रिया व्यापलेली असावी हे लक्षात येण्याच्या दृष्टीने वस्तुनिष्ठतेचा स्वतंत्र उल्लेख करणे इष्ट आहे.

शिवाय वस्तुनिष्ठतेचा स्वतंत्रपणे विचार करू लागताच यांत्रिक साधनांच्या उपयोगाची अपरिहार्यताही मनावर ठसते. मानसिक शिस्त, अलिप्तता इत्यादी गुण अंगात कितीही बाणलेले असले तरी या ना त्या मार्गाने व्यक्तिगत कल संकलनात घुसणे शक्य आहे. तेव्हा याही शक्यतेला प्रतिबंध करण्यासाठी यांत्रिक साधनांचा उपयोग करणे जरुरीचे ठरते. लोकसंगीताच्या बाबतीत पाहिले तर ऐकून ऐकून संगीत लेखन करायचे ठरविल्यास असंख्य तऱ्हेच्या अडचणी येऊ शकतात. माहितीदाराला (ज्याच्याकडून लोकगीत इत्यादींचा नमुना घेतला जातो त्याला 'माहितीदार' म्हणतात.) वारंवार गीत म्हणायला लागल्यामुळे थकवा येणे, थकल्यामुळे त्याने आपल्या म्हणण्यात फरक करणे, एकाच नमुन्यासाठी संकलकाचा बराच वेळ जाणे इत्यादी अडचणींचा परिहार टेपरेकॉर्डरसारख्या साधनांमुळेच होऊ शकेल ही गोष्ट उघड आहे.

---

39 "Music is a complex of activities, ideas and objects that are patterned into culturally meaningful sounds recognized to exist on a level different from secular communication." - Quoted by Alan P. Merriam in **The Anthropology of Music**, 1964, p. 27

40 "In short, music cannot be defined as a phenomenon of sound alone, for it involves the behaviour of individuals and groups of them, and its particular organization demands the social concurrence of the people who decide what it can and what it cannot be." - **ibid**, p. 27

वस्तुनिष्ठतेचे आणखी एक अंग म्हणजे संबंधित क्रियेतील बहुसंख्य घटकांवर शोधकाचे नियंत्रण राहणे हे होय. यंत्रे इत्यादींच्या मदतीशिवाय प्रस्तुत संदर्भात एखादे लोकगीत संकलकास पुन्हा एकदा ऐकावयास मिळणे या सारखी बाब माहितीदाराच्या लहरीवर अवलंबून राहणे शक्य आहे. याचाच अर्थ ही गोष्ट संकलकाच्या नियंत्रणात राहिली नाही. टेपरेकॉर्डर इत्यादी साधनांनी नियंत्रित संकलन साधू शकेल.

या वस्तुनिष्ठतेच्या संदर्भात जसा टेपरेकॉर्डर इत्यादी ध्वनिमुद्रणसाधनांचा उल्लेख केला त्याचप्रमाणे कॅमेऱ्यासारख्या छायाचित्रे घेणाऱ्या साधनांचाही केला पाहिजे. कार्यबद्धता इत्यादी लोकसंगीताचे जे विशेष आपण पाहिले आहेत ते या संबंधात लक्षात आणावेत. काही लोकगीतांचा अवतार होतो तोच आविर्भाव, हातवारे, नृत्यांतर्गत हालचाली इत्यादींमुळे अर्थपूर्ण ठरत. तेव्हा या संदर्भाच्या बाहेर काढून त्याच्या फक्त ध्वनिसंबद्ध अंगाचा अभ्यास करू पाहणे यात अभ्यासाचे उद्देश फसण्याचा संभवच जास्त. ध्वनिमुद्रणाखेरीज इतर अंगे सांभाळणारी कॅमेऱ्यासारखी साधने जर उपयोगात आणली नाहीत तर दृश्यादी अंगांसाठी आपल्याला पुन्हा संकलकाच्या टिपणांवर वगैरे अवलंबून राहावे लागेल. याबरोबर येणारे धोके टाळणे हेही आदर्श संकलकाचे उद्दिष्ट आहे.

सर्वांगीण संकलन

लोकसंगीताच्या व्यापक सांस्कृतिक संदर्भाविना अभ्यास होऊ शकणार नाही या मूळ नियमाचा उपसिद्धांत म्हणून त्याचे संकलन सर्वांगीण करावे असा करणात्मक सांगता येईल. म्हणणाऱ्यांचे वय, त्यांची कौटुंबिक, सामाजिक व शैक्षणिक पार्श्वभूमी, त्याने कोणत्या परिस्थितीत नमुना सादर केला, त्याच्या गाण्याबजावण्याविषयी वगैरे इतर तपशील; नृत्याचा भाग संगीतात किती होता, त्याचा तपशील-किंबहुना संगीत लेखनाच्या पद्धतीवर नृत्यलेखन करणे इत्यादी अनेक गोष्टींचे संकलन एकाच माणसाने नसले तरी एकाच वेळी करणे जरूर आहे. यासाठी आवश्यक ते तक्ते इत्यादी कसे वापरावयाचे याचा सराव आधी केलेला असणे जरुरीचे आहे. या पुस्तकाच्या शेवटी दिलेल्या तक्त्याच्या नमुन्यावरून संकलनाच्या सर्वांगीणतेची कल्पना बरोबर येईल. अर्थात विश्लेषणही सर्वांगीण हवे ही गोष्ट क्रमप्राप्त आहे. लोकसंगीताच्या स्वरूपाची निश्चिती त्याच्या सर्व घटकांच्या एकमेकांवर होणाऱ्या क्रियाप्रक्रियांतून होत असल्याने कोणत्याही एकाच घटकाचे संकलन करणे धोक्याचे आहे. संकलन सर्वांगीण करून मग विश्लेषणाच्या वेळी एक एक घटक सखोल अभ्यासासाठी निवडणे अर्थात शक्य आहे. येथे सारी प्रक्रिया नियंत्रित असल्याने असे घटकांचे सुटे होणे शक्य होते व चालतेही. असा प्रयोग संकलनाच्या अवस्थेत केल्यास हातात मिळणाऱ्या लोकसंगीताच्या नमुन्याचे स्वरूपच विकृत होण्याचा संभव असतो.

फेरतपासणी

संकलनाच्या अवस्थेची पहिली पायरी येथे गाठली जाते. हे संकलन पुन्हा त्याच माणसाने किंवा दुसऱ्या अभ्यासकाने जाऊन तपासणे ही संकलनातील दुसरी पायरी होय. हा संकलनाचा पुनरभ्यास असेही म्हणण्यास हरकत नाही. अशा पुनरभ्यासात मुख्यतः चार प्रकार असू शकतात : (१) दुसऱ्या अभ्यासकाने जाऊन पहिल्याने गोळा केलेले नमुने बरोबर आहेत किंवा नाहीत हे पाहणे. (२) त्याच किंवा दुसऱ्या अभ्यासकाने जाऊन आधी गोळा केलेल्या नमुन्यात काही महत्त्वाचा सांस्कृतिक किवा सांगीतिक बदल झाला आहे काय हे पाहणे. (३) आधी स्पर्श न केलेल्या एखाद्या सांस्कृतिक वा सांगीतिक अंगाचे नमुने गोळा करण्यासाठी पुन्हा सर्व नमुने गोळा करणे. (४) आधी स्पर्श केलेल्या एखाद्या सांस्कृतिक वा सांगीतिक अंगाचा अधिक सखोल अभ्यास करण्यासाठी पुनरभ्यास करणे. या सर्व

प्रकारांत काही ठिकाणी अभ्यासाची पुनरावृत्ती होऊ शकते. संकलनाची पुनरभ्यास ही पायरी गाठली न गेल्यास विश्लेषणादी कार्ये नीटपणे पार न पडण्याचा धोका असतो. या पुनरभ्यासानंतर प्रयोगशाळेबाहेरचा अभ्यासाचा भाग संपला असे म्हणण्यास हरकत नाही.

विश्लेषण

लोकसंगीताच्या प्रयोगशाळेतील अभ्यासाची दोन अंगे असतात. पहिले अंग पाठसंबद्ध अभ्यासाचे होय. हा अभ्यास लोकसंगीतातील फक्त कंठसंगीताचाच व त्यातही बऱ्याच वेळा गीतांचाच असू शकतो, ही गोष्ट उघड आहे. पाठसंबद्ध अभ्यास म्हणजे भाषिक वा साहित्यिक अभ्यास नव्हे ही गोष्ट लक्षात ठेवली पाहिजे. प्रस्तुत संदर्भात पाठाचा संबंध ज्या प्रमाणात व ज्या बाबतीत लोकसंगीताच्या सांगीतिक स्वरूपाशी पोहोचतो तितक्याच प्रमाणात त्याचा अभ्यास अभिप्रेत आहे.

प्रयोगशाळेतील अभ्यासाचे दुसरे अंग सांगीतिक विश्लेषणाचे होय. लोकसंगीताचा सांगीतिक अभ्यास हाच आपल्या प्रयत्नांचा प्रमुख विषय असल्याने सांगीतिक विश्लेषणाचा विचार स्वतंत्रपणे केला आहे.

तुलना

विश्लेषणानंतरची पायरी तुलनेची होय. कोणत्याही लोकसंगीताच्या अभ्यासात सारख्या चाली पण वेगळे पाठ, वेगळे पाठ व वेगळ्या चाली, बोलीभाषांनुसार गीताच्या एखाद्या प्रमुख वाटणाऱ्या नमुन्याची होणारी रूपांतरे, प्रदेशभेदानुसार अन्य प्रांतीयांच्या कमीअधिक जवळ असणाऱ्या शैली व चाली त्याचप्रमाणे शिष्ट संगीताशी असलेले कमीअधिक जवळीकीचे नाते इत्यादी अनेक गोष्टींचा तुलनात्मक अभ्यास झाल्याशिवाय सारेच चित्र केवळ गोंधळाचे वाटत राहते. कोणत्याही नमुन्याला पायाभूत, अस्सल समजून संशोधनादी पुढील प्रक्रियांना हात घालण्याआधी अनेक नमुन्यांची तुलना करणे अर्थातच जरुरीचे ठरते.

उपपत्ती

तुलनेनंतर, हाती लागणारे निष्कर्ष सुसंगत रीतीने मांडणे, त्यातील वैचारिक सूत्र शोधणे, या सूत्रातील कच्चे दुवे शोधणे, एकंदर सर्व सांगीतिक घटकांमधील कार्यकारणभाव शोधणे ही पायरी येते. या पायरीला उपपत्ती मांडणे असे म्हणण्यास हरकत नसावी. लोकसंगीतशास्त्राचे एका अर्थाने हे अंतिम उद्दिष्ट म्हणता येईल. याचा अर्थ असा नव्हे की या पायरीपर्यंत प्रत्येक अभ्यासकाने पोहोचले पाहिजे. असा आग्रह धरणे योग्य होणार नाही कारण लोकसंगीताच्या वेगवेगळ्या अभ्यासकांच्या प्रेरणाही वेगवेगळ्या असतात. इतर सर्व मानव्य विद्या आणि सामाजिक शास्त्रे यांमध्ये ज्याप्रमाणे अंतिम उद्दिष्ट म्हणून संपूर्ण मानव समजून घेणे या काहीशा अमूर्त आदर्शाचा निर्देश करता येतो त्याच्याच जवळपास लोकसंगीतशास्त्राचेही उद्दिष्ट येऊन ठेपताना आढळते. सांस्कृतिक बदलांचे स्वरूप काय, ते कसे घडतात, त्यांचे गतिशास्त्र असते काय, त्यांची आधीच अटकळ बांधता येते का, त्यांच्यावर नियंत्रण ठेवता येते का, त्यांना जाणीवपूर्वक दिशा देता येणे शक्य आहे का - या व यांसारख्या अनेक प्रश्नांना सामाजिक शास्त्रे हाताळत असतात. लोकसंगीतशास्त्राचाही यास अपवाद नाही.

नोंद

केवळ प्रयोग करण्याच्या दृष्टीने जो लोकसंगीताचा अभ्यासक प्रेरित झाला नसेल त्याला आपल्या अभ्यासात गाठावा लागणारा आणखी एक टप्पा म्हणजे सर्व अभ्यासाची कागदोपत्री नोंद तयार करणे. समोर असलेल्या लोकसंगीताच्या नमुन्याची सर्व अंगे-आविष्काराच्या सर्व बाजू लक्षात घेऊन-दृश्य स्वरूपात लेखन करणे म्हणजे कागदोपत्री नोंद होय. केवळ स्वरलेखनाच्या पुष्कळ पलीकडे हा टप्पा असतो. आणि याद्या (कॅटलॉग्स्) सूचिपत्रे (इंडेक्स कार्डस्) संख्याशास्त्रीय आकडेमोड, यांसारख्या वाचनालयादी ठिकाणी वापरल्या जाणाऱ्या साधनांचा व तंत्रांचा वापर येथे सढळपणे केला जातो.

अशा तऱ्हेच्या अभ्यासातून दोन फायदे होतात. लोकसंगीताच्या आकृतिबंधांशी निगडित असलेल्या विशेषांची मांडणी नोंदणीच्या तंत्रांमधून दृश्य स्वरूपात अनेक वेळा अधिक उठावदारपणे होते. अभ्यास करण्याच्या दृष्टीने नेहमी समोर ध्वनिमुद्रक इत्यादी साधने नसतानाही लोकसंगीताच्या नमुन्यांच्या बांधणीची, जडणघडणीची वैशिष्ट्ये दृष्टिक्षेपातून तपासता येणे हे फारच सोयीचे असते. दुसरा फायदा असा की शेवटी लोकसंगीत हे केवळ संगीताच्या अभ्यासकांचाच अभ्यासविषय असते असे नाही. संस्कृतीच्या अभ्यासकांच्या दृष्टीनेही लोकसंगीताचा अभ्यास अमुक एका मर्यादेपर्यंत अनिवार्य असतो. संस्कृतीच्या इतर शाखांच्या अभ्यासकांनाही लोकसंगीताच्या स्वरूपाविषयीचे निष्कर्ष सांगीतिक अभ्यास स्वत: केल्याशिवाय उपलब्ध होऊ नयेत अशी परिस्थिती निर्माण होणे हितावह नाही. अशा सर्व अभ्यासकांना स्वरास्वरातील फरकसुद्धा कदाचित समजणार नाही; परंतु लोकसंगीताविषयीचे काही निष्कर्ष त्यांच्या स्वतःच्या संगीतेतर अभ्यासात पूरक पुरावा म्हणून महत्त्वाचे ठरू शकतील. लोकसंगीतशास्त्रज्ञांनी आपल्या अभ्यासाची व निष्कर्षांची नोंद कागदोपत्री व संगीतबाह्य संकेतांची (म्हणजे भाषा, गणित इत्यादींमधील चिन्हे वा आलेख) वगैरे मदत घेऊन केल्यासच या अभ्यासकांना त्याचा फायदा घेता येईल. एकंदर सर्वच ज्ञानक्षेत्रांतल्या अभ्यासकांना आपल्या क्षेत्राशी काहीसे अप्रत्यक्ष पण आंगिक नाते असणाऱ्या इतर क्षेत्रांतील निष्कर्षांची दुय्यम किंवा साहाय्यक पुरावा म्हणून गरज भासत असते. ही गरज पुरी करणे हे एक सर्वसामान्य कर्तव्य आहे. लोकसंगीतशास्त्रातही या सत्याचा परिणाम त्याच्या अभ्यासपद्धतीवर झालेला दिसून येतो.

लोकसंगीताचा अभ्यास का व कसा करावा याचे शास्त्रीय विवेचन या प्रकरणात केले आहे. एकंदरीने पाहता लोकसंगीताच्या स्वरूपाचे आकलन, त्याचे रक्षण आणि त्याचे विश्लेषण अशा तीन मुख्य उद्दिष्टांनी लोकसंगीतशास्त्रज्ञ प्रेरित झालेला असतो, असे म्हणता येईल. ही तीनही उद्दिष्टे काही एकमेकापासून संपूर्णतः वेगळी काढता येत नाहीत. पण तरीही तिन्हीच्या स्वरूपांतला फरक स्पष्ट आहे. काही समाजशास्त्रज्ञांच्या मते उपयोजन हेही उद्दिष्ट वरील यादीत अंतर्भूत केले पाहिजे. लोकसंगीताची सार्वजनिक ओढ व त्याची व्यापकता लक्षात घेता समाजाच्या घडणीत त्याचा सहेतुक उपयोग करून घेता येईल अशी या सूचनेमागची धारणा होय. आपण लोकसंगीतशास्त्राच्या उपपत्तीच्या भागापुरता आपल्या प्रयत्नांचा आवाका मर्यादित ठेवला असल्याने उल्लेखापलीकडे या सूचनेकडे अधिक लक्ष देणे आपल्याला शक्य नाही.

प्रकरण पाचवे

पाठसंबद्ध विश्लेषण

चौथ्या प्रकरणात ज्याचा उल्लेख केला त्या विश्लेषण या अभ्यासाच्या अवस्थेचा आता अधिक तपशीलवार विचार करावयाचा आहे. पाठसंबद्ध आणि सांगीतिक विश्लेषणांची क्रमवार तपासणी करू.

पाठसंबद्ध विश्लेषणाची पहिली पायरी म्हणजे मिळणाऱ्या गीताची कडवी निश्चित करणे. लोकगीतांतला समूहाने म्हणण्याचा भाग पुष्कळ वेळा ध्रुवपदाशी संबंधित असल्याने गीताची कडवी पडणे हा स्वाभाविकपणे सिद्ध होणारा गीताचा भाग असतो. कडवे हे ध्रुवपदाच्या अस्तित्वाने जसे लक्षात येते त्याचप्रमाणे ध्रुवपद म्हणून येणाऱ्या ओळीच्या लांबीमुळेही लक्षात येते. बहुतेक वेळा ध्रुवपद हे इतर ओळींपेक्षा लांबीने अधिक असते. कडव्यातील इतर ओळींपेक्षा ध्रुवपद लहान असणे यातही त्याचे वेगळेपणच उठून दिसते. परंतु लोकसंगीताची सामूहिकता लक्षात घेता सर्वांना म्हणण्यासाठी उपलब्ध असणारी एकुलती एक ओळ इतर ओळींपेक्षा लांब असणे अधिक स्वाभाविक आहे.

बहुशः कडवे छोटे असण्याकडे लोकगीतांची प्रवृत्ती असते. त्यातही ओळींची संख्या चारच्या आसपास असणारी कडवी हा या संदर्भातला सर्वसाधारण नियम म्हणण्यास हरकत नाही. एकंदरीने छोटी रूपे हे लोकसंगीताचे सर्वसामान्य लक्षण असल्याने सुट्या ओळींची लांबीही मर्यादित असते. मानवी आवाजांतून आविष्कृत, प्रयोजित होणाऱ्या लोकगीतांत गाणाऱ्यांच्या श्वासाला, दमालाही काही मर्यादा असतात, या सत्याची जाणीव ओळींच्या, कडव्यांच्या लांबीत व आकारात प्रतीत होणे अगदी तर्कसंगत आहे. कधी कधी एकापेक्षा अधिक ओळींचे ध्रुवपद आढळते तर कधी एक संपूर्ण कडवेही ध्रुवपद म्हणून वापरलेले असते. ध्रुवपद कडव्याच्या शेवटी यावे हा शिष्टकाव्यातला नियमही फार कसोशीने पाळल्याचे लोकगीतांत आढळत नाही. ध्रुवपदासंबंधी कोणत्याही एकाच संकेताचे पालन सर्व गीतांत झाले आहे असे दिसत नाही. ध्रुवपदाने गीताला एक आकृतीबंधाचे स्वरूप प्राप्त होण्यास मदत मिळते हे ध्रुवपदाचे महत्त्व म्हणता येईल.

ओळ, कडवे, ध्रुवपद या गीताच्या पाठबद्ध अंगांबरोबरच छंदाचाही विचार करणे आवश्यक आहे. छंदातील संगीततत्त्वाचा आढळ ही एक सर्वमान्य अनुभूती आहे. तेव्हा लोकगीतांच्या गेयतेबरोबर छंदत्त्वाचाही उल्लेख अपरिहार्यतेने होतो. या संदर्भात लोकगीतांची रचना काटेकोरपणे छंदाच्या वर्गवारी सारखी उतरत नाही असे अभ्यासकांना आढळले आहे. म्हणजे असे की शिष्ट परंपरेत छंदशास्त्रानुसार निश्चित झालेल्या छंदांपैकी एकाचा वा अनेकांचा शास्त्रशुद्ध व नियमित वापर लोकसंगीतात झाला आहे असे आढळत नाही. छंदाचे सतत सूचन करणे पण त्यांच्या काहीशा चाकोरीबद्ध चलनात न अडकणे अशी किमया लोकगीते साधताना दिसतात. गेयता हे एक प्रभावी तत्त्व असल्याकारणाने त्याच्या आविष्कारासाठी आवश्यक वाटणारे ते सर्व स्वातंत्र्य घेण्यास लोकसंगीत मागेपुढे पाहत नाही. हवा तेथे शब्द मोडून किंवा त्याचे उच्चारण ऱ्हस्व-दीर्घ करून, ओळीचे अंत्य अक्षर लांबवून लोकगीत आपल्या स्वातंत्र्याकांक्षेची अंमलबजावणी करताना दिसते. अक्षरसंख्या आणि त्यावरील आघात याही बाबतीत लोकगीतांची प्रवृत्ती स्वातंत्र्य घेण्याकडेच असते. मराठी जीवनातील छंदोरचनेचा व्यापक व सातत्याने अभ्यास

करणारे श्री. ना. ग. जोशी यांनी मराठी शाहिरी वाङ्मय [41] व लौकिक गीते [42] यांच्या छंदांगाविषयी लिहिताना त्यांच्या स्वातंत्र्यप्रियतेचा उल्लेख केला आहे. सबंध गीताला एक छंद वगैरे असणे ही गोष्टदेखील लोकगीतांच्या संदर्भात अर्थातच अस्वाभाविक ठरते. त्यातही पुन्हा एक भेद करावयाचा तर लय आणि लयवाद्ये यांची अपेक्षा असलेले प्रकार इतर लोकगीतप्रकारांपेक्षा छंदाच्या अधिक उपयोगाकडे झुकलेले असतात. ज्यांचा अखेर प्रयोग व्हावयाचा असतो अशा लोकगीतांचा लवचिकपणा त्यांच्या पाठसंबद्ध विश्लेषणाच्या जवळजवळ सर्व अगांत दिसून येतो.

आणखी एक पाठसंबद्ध अंग म्हणजे यमक, प्रास इत्यादींचा लोकगीतांमधील अर्थपूर्ण उपयोग. लोकगीत म्हणत असता प्रास इत्यादी ध्वनिसंबद्ध बाबींची सांगीतिक उपयुक्तता सहज लक्षात येण्यासारखी असते. लोकगीताला मिळणारे अंतिम रूप हे याही बाबतीत गेयतेच्या कसोटीवर उतरणाऱ्या गोष्टींवर अवलंबून असते.

लोकगीतांचा पाठसंबद्ध अभ्यास जर साहित्यिक असता तरी ओळ, कडवे, ध्रुपद अगर ध्रुवपद, छंदत्त्व आणि ध्वनिगुण यांची थोडीशी चर्चा त्यातही झालीच असती. शिवाय लोकगीतांतली शब्दकला, त्यांतली प्रतिमासृष्टी, त्यांतले कथनकौशल्य किंवा निवेदनचातुर्य इत्यादींचाही विचार साहित्यिक अभ्यासात होईल. हा दोन अभ्यासांमधला एक फरक आणि दुसरे म्हणजे लोकगीताच्या पाठसंबद्ध अभ्यासातील प्रत्येक बाबीचा संबंध त्याच्या सांगीतिक स्वरूपाशी आहे. उच्चारणसौंदर्य, चालीला अनुकूल अशी मुरड घालण्याची सोय, ठेक्याच्या अंगाने पडणारे विभाग, आणि एकाने किंवा अनेकांनी गाण्यासाठी आवश्यक तशी ध्रुवपद इत्यादींची योजना, या सर्वांचा लोकसंगीताच्या पाठसंबद्ध अभ्यासात विचार होत असतो.

अर्थहीन शब्द किंवा अक्षरसमूह यांचा लोकगीतांतला वापर हाही एका दृष्टीने पाहता त्याच्या पाठसंबद्ध विश्लेषणातच लक्षात घ्यायला हवा. प्रमुख गायकाचे साथीदार, किंवा श्रोतृवृंदातले गायनात भाग घेणारे लोक, यांना म्हणण्यासाठी म्हणून बहुधा अर्थहीन अक्षर समुच्चयाची योजना झालेली दिसते. सांगीतिक दृष्ट्या समूहाने मध्ये मध्ये गाण्याने मुख्य गायकाला विश्रांती मिळते आणि अनेक आवाज गाते झाल्यामुळे गायनातल्या स्वररंगांत विविधता येते, असे दोन फायदे नोंदविता येतात. अशा जागा अर्थहीन अक्षरे इत्यादींनी घेतल्याने गायनात भाग घेणे सुकर होते; गीताशी, त्याच्या शैलीशी पूर्व-परिचय असण्याचीही आवश्यकता नसते. ऐकता ऐकता भाग घेता यावा आणि म्हणताना चुकले तरी फारसा रसभंग होऊ नये हेही हेतू अर्थहीन अक्षरांच्या उपयोगातून साधतात.

अर्थहीन अक्षरांचे आणखी एक वैशिष्ट्य म्हणजे त्यांना असलेली व सार्थ शब्दांच्या जुळणीत सहसा न आढळणारी वेगळी नादाकृती. या आकृतीचे आकर्षणच मुळी तिच्या संपूर्णतः वेगळ्या नादसमुच्चयात असते. एकंदर गीताच्या लोकांच्या मनावर बसणाऱ्या पगड्यात या अर्थहीन नादसमुच्चयांच्या भारून टाकणाऱ्या सामूहिक उच्चारांचा बराच मोठा वाटा असतो. नादपूर्णतेच्या याच गुणाचा असर लोकगीतांत वापरल्या जाणाऱ्या यमक, प्रास आदी दुसऱ्या वैशिष्ट्यांतून होत असतो. ‘उलूलूलू गाई निज रे बाळा’ या एकनाथांच्या अंगाई गीतांत, दुर्गाबाई भागवतांनी दाखवल्याप्रमाणे ‘उलूध्वनि’ आहे. हे निरर्थक अक्षरसमूहांच्या सार्थ उपयोगाचे उदाहरण होय.

---

[41] "ही शाहिरी रचना गायन, वादन आणि नृत्य यांना अनुलक्षून केलेली असते. त्यामुळे तबल्याचा किंवा ढोलकीचा ठेका हाच येथे मुख्य असतो. त्यातील तालाच्या बोलांत जशी मुरड असेल तशी शब्दांची रचना असते किंवा तशी मुरड शब्दांना म्हणताना घातली जाते." - ना. ग. जोशी, **मराठी छंदोरचना**, १९५५, पृ. २६१

[42] "(लौकिक रचनांतील) बहुतेक प्रकार प्राधान्याने गेय असल्यामुळे त्यांत खंडित रचनांचा आणि प्लुतियुक्त आवर्तनांचा उपयोग पदोपदी व्हावा हे स्वाभाविक आहे. त्यामुळेच त्यांतून नियम ठरविणे अनेक वेळा कठीण जाते." - **तत्रैव**, पृ. ३६४-६५

या तऱ्हेच्या भारून टाकणाऱ्या नादपूर्णतेचा आविष्कार म्हणून ‘पुनरावृत्ती’ या प्रवृत्तीचाही निर्देश करता येईल. वर्ण, शब्द आणि पुष्कळ वेळा सबंध ओळी, तर काही वेळा कडवीच्या कडवी लोकगीतांत पुनरावृत्त झालेली दिसतात. अनेकदा दुसऱ्याच लोकगीतातील कडवे इत्यादींचा समावेश एखाद्या लोकगीतात झालेला दिसतो. अशा परिस्थितीत अर्थापेक्षा नादाचेच आकर्षण पुनरावृत्तीला जबाबदार आहे असे म्हटले पाहिजे.

प्रास, अनुप्रास, यमक इत्यादी अलंकारांचा उपयोग पुष्कळ वेळा गीताच्या भाषेच्या प्रकृतीवर अवलंबून असतो. विशिष्ट भाषेत आघात कसेकसे येतात, कोणकोणते वर्ण एकत्र येऊ शकतात. याचे संकेत पक्के झालेले असतात; व या संकेतांचा परिणाम लोकगीताच्या पाठाच्या स्वरूपावरही झाल्याखेरीज राहात नाही.

अनेकदा गीतांची सुरुवात काही ठराविक शब्दांनी किंवा वाक्यांशांनी होताना दिसते. 'आटपाट नगर' किंवा 'कोणे एके काळी' यासारख्या वाक्यांशांचा आढळ मराठी लावणीत वारंवार होतो हे या संदर्भात लक्षात यावे. संबंधित गीताच्या भाषेत लोककथा ज्या तऱ्हेने सांगितली जात असेल त्याचा हा अनुवाद असू शकतो. या तऱ्हेच्या शब्दांना वा वाक्यांगांना चालीही सारख्या लागतात हासुद्धा ध्यानात घेण्यासारखा विषय होय. सुरुवात करण्याच्या या ठराविक शब्दरचनेचा व गीतातील बाकीच्या आशयाचा काही अर्थगत संबंध असेलच असे नाही.

पाठसंबद्ध रचनेचा आणखी एक विशेष सांगीतिक दृष्ट्याही महत्त्वाचा ठरू शकेल; आणि तो म्हणजे, काही गीतांत होत जाणारी कडव्यांची वाढ. अशी वाढ होत गेलेली गीते चालीच्या बाबतीत फारशी वैचित्र्यपूर्ण नसतात. नंतर जोडलेल्या कडव्यांना आधीच्या कडव्यांनीच चाल लावण्याचा मार्ग बहुधा स्वीकारला जातो.

पाठ आणि चाल

तसे पाहता लोकगीते म्हणजे लोककवितेचाच एक भाग असतो असे म्हटले पाहिजे. म्हणी, वाक्प्रचार, जादू-टोण्याचे मंत्र, उखाणे वगैरेंनाही छंदोबद्धता कमीअधिक प्रमाणात असते. परंतु हे सर्व प्रकार विस्ताराने बरेच कमी असतात. याहून महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे हे सारे प्रकार गायले जात नाहीत. तेव्हा पठणापलीकडे जाऊन गायनापर्यंत पोहोचणारे लोकगीत या साऱ्यांपेक्षा वेगळे पडते ते गेयतेमुळे. एखाद्या लोकगीताचा पाठ आणि त्याचे लोकगीतत्व यांतला दुवा गेयता हा असतो. अनेकदा लोकगीत गाणाऱ्यांना त्याचा नुसता ‘पाठ’ म्हणून दाखविण्यास सांगितले असता जमत नाही. याला कारण पाठ व गेयता यांचा अविभाज्य संबंध होय.

परंतु महत्त्वाची गोष्ट अशी की गेयता आणि पाठ यांचा असा अनिवार्य संबंध असला तरी एखादी चाल आणि एखादा पाठ यांचा संबंध मात्र तसा नसतो. एकच चाल अनेक वेगवेगळ्या पाठांना, आणि त्याच पाठाला वेगवेगळ्या प्रदेशांत भिन्नभिन्न चाली असा प्रकार आढळतो. तुलनेने पाहता जराशी निराळी शब्दरचना वा थोडीशी अर्थभिन्नता असलेले त्याच चालीचे गीत ‘नवीन’ म्हणून लोक स्वीकारताना दिसतात. वेगळ्या शब्दात सांगायचे तर असे म्हणता येईल की चाल ही गीताच्या शब्द-अर्थादी घटकांपेक्षा अधिक स्थितिशील असते. शब्द, अर्थ इत्यादींमधील बदलांपेक्षा चालीच्या बदलाबाबत लोक कमी उत्सुक किंवा अधिक सनातनी वृत्तीचे असतात. पाठ आणि गेयता यांच्या अपरिहार्य संबंधाइतकेच पाठ आणि चाल यांचे संबंध अपरिहार्य असतात. पण ते अधिक प्रमाणात बदलू शकतात. त्यातही पाठ हा लवकर व अधिक बदलू शकतो. चाल त्या मानाने तशीच राहिलेली दिसते. आपल्याकडच्या ओव्या, पाळणे, अभंग यांच्या चालीतले ‘तेच-तेपण’ आणि पाठांतली विविधता या संदर्भात लक्षात घेण्यासारखी आहे.

एकंदरीने पाहता कार्यबद्ध गीतप्रकारांच्या चाली फार थोड्या आणि गीते (व वर्णन केलेली कार्येही) त्या मानाने विविध दिसतात. यावरून पूर्वी एके काळी लोकगीतांच्या मूलभूत चाली थोड्याच असून पुढे या चालींमध्ये थोडेफार फरक होत होत चालींची कुटुंबे तयार झाली, अशा तऱ्हेची उपपत्ती मांडण्यात आलेली आहे. याचा अर्थ असा की वेगवेगळ्या चालींचे साचे उपलब्ध असताना त्यात नवेनवे पाठ बसविणे आणि नवीन पाठ तयार झाला असता नवीन चालीचा नवीन साचा तयार करणे, यांपैकी पहिला मार्ग स्वीकारण्याचे लोकसंस्कृतीने पसंत केले आहे.[43] या संदर्भातले चालीचे गीतांतर्गत सनातनत्वही बघण्यासारखे आहे. अनेक वेळा एकाच गीतातली कडवी बांधणीच्या दृष्टीने सारखीच असतात, पण अर्थांच्या वा शब्दाच्या दृष्टीने त्यात फरक असतो, चाल मात्र अनेक कडव्यांना तीच असते. भाषिक यमक जेथे जेथे येते तेथे तेथे सांगीतिक यमक असतेच असे नाही. पण तरीही भाषिक ओळ आणि सांगीतिक ओळ यांच्यांत मात्र जास्त तुल्यशक्तित्व दिसते. म्हणजे असे की, भाषिक यमक समजा पहिल्या दोन ओळींत पुरे झाले तर त्याच दोन ओळींच्या शेवटी सांगीतिक दृष्ट्याही सारख्याच चढउताराच्या वगैरे सुरावटी असतील असे नाही; परंतु जेथे भाषिक ओळ पूर्ण होते तेथे सांगीतिक दृष्ट्याही सुरावट पूर्ण झाल्याची भावना निर्माण होण्यासारखी चाल असण्याची शक्यता बरीच असते.

या सर्व पार्श्वभूमीवर नेहमी विचारला जाणारा एक प्रश्न विचारात घ्यायला हरकत नाही. लोकगीतात कोणते तत्त्व अधिक प्रभावी असते-स्वरतत्त्व की अर्थांनी पुढे येणारे पाठतत्त्व? असा तो प्रश्न असतो. या प्रश्नाचे उत्तर अर्थातच सरळपणे एका किंवा दुसऱ्या तत्त्वाच्या बाजूने देता येणार नाही. खरे पाहता प्रत्येक व्यक्तिभूत लोकगीताचे उदाहरण या प्रश्नाच्या संदर्भात स्वतंत्रपणे चर्चेला घ्यावे लागेल. गीतागीतानुसार पाठतत्त्व किंवा स्वरतत्त्व प्रभावी असलेले दिसण्याची शक्यता जास्त आहे. या दोन्ही तत्त्वांत एकसारखी देवाणघेवाण होत असते, आणि ती इतकी सूक्ष्म व खोल पातळीवर असते की अनेक वेळा दोन्ही तत्त्वांची वेगवेगळी कल्पना करणेही अशक्य होते. अनेक वेळा कडव्याकडव्यानुसार ढोबळ मानाने पाहता चाल तीच असूनही त्यात बारीक सारीक भेद होतात आणि ते अक्षरांच्या जुळणीतील वैशिष्ट्यांमुळे, शब्दांच्या लवचिकपणामुळे होत असतात हे खरे आहे. परंतु दुसऱ्या अनेक उदाहरणांत छंद वा आशय यांना चालीसाठी वा चालीमुळे मुरड पडलेलीही आढळते. पण लोकभाषेत न आढळणाऱ्या ध्रुवपदी रचना, पुनरावृत्ती, यमक, प्रास, अर्थहीन शब्द इत्यादी गोष्टींचा उपयोग लोकगीतातच झालेला दिसतो. गेयतेमुळेच यांचे अस्तित्व शक्य होते असे म्हटल्यास फारसे चूक ठरू नये.[44] भाषेच्या बोलण्यासारख्या व्यवहारातील मर्यादा बऱ्याच विस्तारल्या गेलेल्या दिसतात आणि हा गेयतेच्या अस्तित्वाचा परिणाम होय. लोकगीत गायले जाते त्याचा हा असर, असे मत म्हणूनच मांडले गेले आहे.[45]

---

43 "The phenomenon of a comparative paucity of melodies as opposed to a comparative abundance of texts in these older song groups led some scholars, like the late Bela Bartok, to believe that in some stages of folk music development there may have been only a limited number of tunes in the repertory, branching out later into the 'tune-families'. - Herzog, **op. cit.,** p. 1039

44 "गीतों में गेय गुण की प्रधानता रहने के कारण उन के स्वरों का आधिपत्य शब्दोंपर सदा ही बना रहता है । यही ऐसा तत्त्व है जो उन्हे कविता से अलग करता है ।" - सामर, **उनि.,** पृ. ५.

45 "The fact that so many repetitive and ornamental devices or features of form, which flourish in folk poetry are almost entirely lacking in folk-speech refrains, line repetitions, rime, the use of meaningless words, the stanza- indicates that in folk song the possibilities of speech are much expanded and that they are employed in ways which are closely connected with the fact that folk songs are sung." - Herzog, **op. cit.,** p. 1040.

पाठांतील आशय आणि चाल

चाल आणि आशय यांच्या संबंधाचा प्रश्नही असाच गुंतागुंतीचा आहे. कलासंगीतात रूढ झालेले वीररसपूर्ण, दुःखपूर्ण संगीतासंबंधीचे संकेत लोकगीतांत पाळलेले दिसत नाहीत. यादृष्टीने पाहता लोकसंगीत अधिक अमूर्त असते असे म्हटले पाहिजे. पाठाचा भावनिक आशय लक्षात घेऊन चाल वापरली जाते असे आढळत नाही. आशयातील उत्कर्षबिंदू व बांधणीतील टप्पे यांचे भान जरी वापरल्या गेलेल्या चालीत दिसत असले तरी भावनिक आविष्काराची शिष्टसंगीतातील साधने (उच्च-नीचता, लयीची द्रुत-विलंबितता इत्यादी), लोकगीतांत आढळत नाहीत. या अर्थाने पाहता लोकगीते भावनांचा आविष्कार वगैरे करण्याच्या पद्धतीने गायली जात नाहीत. भावपूर्ण गायन इत्यादी शब्दप्रयोग त्यांच्या संदर्भात योग्य वाटत नाहीत. परस्परविरुद्ध भावनांना वेगवेगळ्या गीतांत तशाच चाली असणे यासारखे प्रकार अगदी सहज आढळणारे आहेत. मराठी नाटकात साकी, दिंडी इत्यादींचा उपयोग याच तऱ्हेने होतो. हे उदाहरण वेगळ्या संगीतप्रकारातले वाटले तरी मुद्दा लक्षात येण्याच्या दृष्टीने उपयोगी आहे. मराठी नाट्यसंगीताने आरंभावस्थेत ज्या हरिदासी गायनपद्धतीकडून आपल्या चालींचे साचे घेतले त्या साच्यांचे मूळ मराठी लोकसंगीतात शोधले जाते हेही सर्वज्ञात आहे.

पाठ आणि हालचाल

पाठातील आशय श्रमगीतांच्या, क्रीडागीतांच्या प्रकारचा असेल तर त्यानुसार पाठाचे स्वरूप बदलते ही गोष्ट लोकगीतांच्या कार्यबद्धता आदी लक्षणांना धरूनच आहे. ज्या हालचाली विशिष्ट गीताबरोबर केल्या जातात त्या हालचालींना अडथळा होऊ नये, इतकेच नव्हे तर त्या सुकर व्हाव्या अशा तऱ्हेने पाठाची रचना होणे अगदी स्वाभाविक आहे. ज्या गीतांच्या बरोबर नृत्य करण्याचा संकेत असतो त्या गीतांबाबतचा न्याय काही वेगळा नसतो. तरीही हालचालीपेक्षा नृत्याबरोबर बांधले गेलेले गीत कमी सैलपणे रचले जाणे अधिक शक्य आहे. जे गीत हालचालीबरोबर संलग्न असते आणि जे गीत नृत्याबरोबर गायले जाते त्यांच्या सांगीतिक गुणवत्तेत काही फरक असतो काय हे पाहण्यासाठी नृत्यलेखन आणि गीतांचे चित्रीकरणही होणे आवश्यक आहे. या सर्व पुराव्याअभावी अशा गीतांचे पाठसंबद्ध किंवा सांगितिक कोणतेही विश्लेषण अधिक सूक्ष्म होणे अशक्य आहे.

सांगीतिक विश्लेषण

पाठसंबद्ध विश्लेषणानंतर सांगीतिक विश्लेषणाचा विचार क्रमानेच येतो. सांगीतिक विश्लेषणाचा आता बराच तपशीलवार विचार झाला आहे. विशेषतः ॲलन लोमॅक्स या अमेरिकन लोकसंगीतशास्त्रज्ञाने यासंबंधी जो विचार केला आहे तो अतिशय सूक्ष्म व व्यापक असून त्याने प्रतिपादन केल्यानुसार लोकसंगीताचा अभ्यास झाल्यास त्याची बहुतेक सर्व अंगे तपासली जातील. यासंबंधी पुढे केलेले विवेचन मुख्यतः त्याच्याच लेखनाच्या आधारे केले आहे.[46]

कोणत्याही लोकगीताची तपासणी करताना सदतीस अंगे तपासावीत असे लोमॅक्सचे प्रतिपादन आहे. या सदतीस अंगांतही पुन्हा आविष्काराच्या स्वरूपानुसार तेरा शक्यता संभवतात. अशा तऱ्हेने सदतीस अंगे व तेरा पोटविभाग यांच्या आधारे गीताच्या स्वरूपाचे जे अंकन होते त्यावर दृष्टिक्षेप टाकताच गीताची बांधणी कशी झाली आहे याचा बोध होऊ शकतो. अनेक गीतांची अनेक अंकने जर एकाच प्रदेशातली असली तर त्या सर्वांवरून विशिष्ट

[46] Alan Lomax, **Folk Song; Style and Culture**, 1971

भौगोलिक प्रदेशात कोणती गायनशैली रूढ असते याविषयी निश्चित स्वरूपाचे निष्कर्ष काढता येतात असेही लोमॅक्स आग्रहाने मांडतो. संस्कृती आणि गायनशैली यांच्या अंगभूत संबंधामुळे गायनशैलींचा जो एक नकाशा तयार होतो त्याला राजकीय इत्यादी दृष्टींनी झालेल्या प्रदेशविभागणीचाही अडथळा होऊ शकत नाही असा लोमॅक्सचा दावा आहे व संगीतसंबद्ध सीमारेषा काही अंशी स्वतंत्र असतात असे तो सुचवितो. लोमक्सच्या उपपत्तीची ओळख नीट करून घेणे प्रत्येक लोकसंगीतशास्त्रज्ञाच्या दृष्टीने महत्त्वाचे आहे.

लोमॅक्सने प्रत्येक गीताची सदतीस अंगे असतात असे म्हटले आहे. ही सर्व अंगे सर्व देशांतील लोकसंगीतांच्या बाबतीत शक्य होतील असे संभवत नाही. आवाजांची रचना आणि स्वरसंगतीच्या तत्त्वानुसार केलेला वाद्यवृंदाचा उपयोग यांसारख्या बाबींशी संबंधित असलेली व लोमॅक्सने ज्यांचे अस्तित्व विश्लेषणासाठी महत्त्वाचे मानले आहे अशी अंगे अर्थातच भारतीय लोकगीतांच्या संदर्भात विश्लेषणासाठी किती उपयोगी पडतील याविषयी शंका आहे. पण तरीही लोमॅक्सने लोकगीताची जी सदतीस अंगे कल्पिली आहेत त्यांची पुढे दिलेली यादी अभ्यासकांना निश्चितपणे उपयुक्त ठरेल. बरीचशी अंगे भारतीय लोकगीतांच्या संदर्भात जशीच्या तशी स्वीकारता येतील, तर काहींच्या जागी दुसऱ्या अंगांची स्थापना करणेही शक्य होईल.

अंगे

१) गायक-समूह
२) साथीचा वाद्यवृंद आणि गायन यांचे नाते
३) वाद्यवृंद
४) गाणाऱ्या आवाजांची मूलभूत रचना
५) गाणाऱ्यांचे एकमेकांशी मिसळून गाणे किंवा तसे नसणे
६) लयीच्या बाबतीत गाणाऱ्यांचे एकसाथ असणे किंवा नसणे
७) वाद्यवृंदाकडे सोपविलेल्या सांगीतिक कामगिरीचे स्वरूप
८) वाद्यवृंदाचा एकमेकांशी मेळ असणे किंवा नसणे
९) लयीबाबत वाद्यवृंदाचा मेळ असणे किंवा नसणे
१०) सार्थ शब्दांचे निरर्थक शब्दांशी नाते
११) गाणाऱ्यांची लयीबाबत निश्चित पद्धत असणे इत्यादी
१२) समूहातील गायकांचे लयीविषयीचे अंतर्गत संबंध
१३) साथसंगीताची लयीबाबतची एकंदर बांधणी
१४) साथसंगत करणाऱ्या समूहातील लयीसंबंधीची अंतर्गत बांधणी
१५) चालीचा आकार
१६) चालीचे रूप
१७) सांगीतिक तुकड्यांची लांबी
१८) सांगीतिक तुकड्यांची संख्या
१९) शेवटच्या स्वराचे स्थान
२०) गीताचा सांगीतिक पल्ला
२१) गीतातील स्वरांतरांतील अंतर

२२) बहुआवाजी गायन
२३) गायकांनी गायनात वापरलेल्या अलंकरणाचे प्रमाण
२४) गती
२५) गाज (लहान-मोठेपणा)
२६) लयीपासून गायकांनी घेतलेले स्वातंत्र्य
२७) लयीपासून वादकांनी घेतलेले स्वातंत्र्य
२८) आवाजाचे एका स्वरावरून दुसऱ्याकडे जातानाचे घसरणे
२९) एकेका अक्षराला अनेक स्वरांतरांचा उपयोग करणे
३०) आवाजातील कंप
३१) आवाजातील गमक; कंठमणी हलवून वगैरे निर्माण केलेला जोरकस कंप
३२) आवाजातील रजिस्टर्सचा उपयोग
३३) वापरल्या जाणाऱ्या आवाज लावण्याच्या पद्धतींचा पल्ला
३४) नाकातून गाणे
३५) घोगरा आवाज (घसा खरवडून गाणे)
३६) स्वरावरील आघात
३७) व्यंजनाचे उच्चार

या सदतीस अंगांच्या आविष्कारात ज्या तेरा शक्यता संभवू शकतात त्या सर्वच अंगांच्या बाबतीत संभवतात असे नव्हे. वेगवेगळ्या अंगांच्या स्वरूपानुसार त्यात कमी अधिक शक्यता आढळतात. या सर्व शक्यता दर्शविण्यासाठी, त्यांचे सुलभतेने व थोडक्यात अंकन करण्यासाठी लोमॅक्स चिन्हांचा उपयोग करतो. चिन्हांच्या साहाय्याने संगीताची नोंद आपण संगीतलेखनातही करतच असतो. लोकसंगीताच्या सांगीतिक विश्लेषणाचे वेगळेपण लक्षात घेता त्यासाठी आवश्यक ती चिन्हेही वेगळी असणे स्वाभाविकच होय.

लोमॅक्सने वापरलेली चिन्हे जशीच्या तशी न वापरता, पण त्याचीच विभागणी, स्वीकारून 'गायकसमूह' या पहिल्या अंगाच्या तेरा शक्यता पुढे नोंदवून दाखविल्या आहेत. त्यावरून त्याच्या विश्लेषणपद्धतीची अधिक चांगली कल्पना येऊ शकेल.

१) **Ø** - गायक नसणे
२) **ए. गा./श्रो.** - एकच गायक. वाद्यांच्या साथीसह किंवा शिवाय. छेदभागी असलेला 'श्रो' श्रोतृवृंद दर्शवितो. हा श्रोतृवृंद शांत असतो.
३) **ए. गा./श्रो. स.** - गायक एकच. पण श्रोतृवृंद गाऊन, नाचून वा ताल देऊन, इत्यादी तऱ्हांनी सहभागी होतो.
४) — **गा** - गायक एका वेळी एक. पण एका मागून एक असे अनेक गायक गातात. जर एकाचे गायन संपतासंपताच दुसऱ्याचे गायन सुरू होत असेल तर गा (श्रो असे चिन्ह वापरावे)
५) **गा/श्रो** - प्रमुख गायकाचा आवाज व गाणे उठून दिसते पण इतर श्रोतेही आपला आवाज मिसळत असतात.
६) **श्रो/गा** - श्रोत्यांचा आवाज, गाणे इ. प्रभावी.

७) **गा || श्रो/श्रो || गा** - गायक व श्रोते यांच्या गाण्याबाबत कोणत्याही निश्चित पद्धतीचा अभाव दिसून कोणीही कोणत्याही वेळेस गातो. या शक्यतेचा आविष्कारही दोन तऱ्हांनी होईल. एक तर एकाच वेळी अनेक जण वेगवेगळे संगीत गात असतील (अंशभागातील चिन्ह) किंवा साधारणतः सर्वजण सारखे गात असूनही त्यांच्या सर्वांच्या गायनातील तपशील संपूर्णतः वेगळा असेल. (छेदभागातील चिन्ह पाहा).

८) **गा + स** - गायक व समूह यांनी आलटून पालटून गाणे.

९) **स + स** - समूहा-समूहांनी आलटून पालटून गाणे

१०) **गा (स** - गायक व समूहाने आलटून पालटून गाणे. पण गायकाचे संपता संपता समूहाचे गायन सुरू होणे.

११) **स (गा** - समूह व गायक यांनी आलटून पालटून गाणे. वरच्याप्रमाणे बाकीचा तपशील.

१२) **स (स** - समूहासमूहाने आलटून पालटून गाणे. बाकी वरीलप्रमाणे

१३) **X** - समूह, गायक इ. ची रचना गुंतागुंतीची असणे.

आधी म्हटल्याप्रमाणे सदतीस अंगांपैकी प्रत्येक अंगाला वरील तेराही शक्यता असतात असे नाही. परंतु संभवणाऱ्या सर्व शक्यता वरील तेरा शक्यतांच्या आसपास असतात.

लोमॅक्सच्या विश्लेषक चिन्हांत वाद्यांना फारसे महत्त्व दिलेले दिसत नाही ही एक मोठी उणीव आहे. वाद्ये कोणती व ती कोणत्या पद्धतीने वाजविली जातात इत्यादींनाही अंकनचिन्हे देऊन विश्लेषण करावयाचे म्हटले तर ती पद्धत राबवून घेण्याच्या दृष्टीने फार गुंतागुंतीची व अवजड झाली असती असे तो म्हणतो. वाद्यसंगीताचे एकंदर लोकसंगीतातील प्रमाणही तुलनेने पाहता बरेच कमी असते. पण तरीही वाद्यसंगीताचे अंग संपूर्णतया वगळण्याइतके ते कमी नसते हे लक्षात घेणे आवश्यक आहे.

लोमॅक्स पद्धतीतील आणखी एक उणीव अशी की स्वरसंहतिपद्धतीने ज्यांचे एकंदर संगीत नियंत्रित झाले आहे अशा भारतासारख्या देशांच्या संगीताचा त्याने अजिबात विचार केलेला नाही. त्याच्या सांगीतिक विश्लेषणात जी अंगे व त्यांच्या ज्या शक्यता उल्लेखिल्या आहेत त्यांच्या स्वरूपावरूनही लोमॅक्सच्या पद्धतीची ही मर्यादा स्पष्ट होते. स्वरसंहतिपद्धती काही केवळ भारतापुरती मर्यादित नाही. इराण, अरबस्थान, आशियातील इतर देश यांच्या संगीतातही कमी अधिक प्रमाणात याच पद्धतीचा पगडा आहे. अतिशय तपशीलवार विचार करून तयार केलेल्या विश्लेषणपद्धतीतील ही उणीव इतर अभ्यासकांनी भरून काढणे जरुरीचे आहे. स्वरसंहतिपद्धतीचा प्रभाव ज्या संस्कृतींवर पडला असेल अशांसाठी लोमॅक्सच्या पद्धतीतील चिन्हांच्या यादीत भर घालावी लागेल, बदल करावे लागतील, रागतालादी खास सांगीतिक संकल्पनांशी संबंधित संकेत असतील त्यांना अंकनचिन्हांच्या यादीत समाविष्ट करून घ्यावे लागेल.

परंतु या उणिवा असूनही लोमॅक्सच्या पद्धतीचे महत्त्व काही कमी होत नाही. नृत्याचेही लेखन करणे हा भाग लोकसंगीताच्या सांगीतिक विश्लेषणासाठी आवश्यक आहे याचे भान लोमॅक्सने राखले आहे. त्याच्या एकंदर उपपत्तीचा विस्तृत परिचय स्वतंत्रपणे करून देणे आवश्यक आहे. कारण तंत्र व पद्धती यांव्यतिरिक्त लोमॅक्सने केलेले औपपत्तिक विवेचनही लक्षात घेण्यासारखे आहे. त्याच्या विचाराचा विस्तृत परिचय या पुस्तकात इतरत्र केला आहे.

सांगीतिक विश्लेषणाची लोमॅक्सइतकी तपशीलवार पद्धत कोणीच मांडलेली नसली तरी ब्रूनो नेटलने थोडक्यात या संबंधात उभे केलेले प्रश्न नोंदविण्यासारखे आहेत.

प्रथमतः लोकगीताच्या रूपाविषयी तो पुढील प्रश्न नोंदवितो :

१) गीताला विभाग आहेत का?
२) ते विभाग सहज समजण्याइतके उठून दिसतात का?
३) हे विभाग सारख्या लांबीचे आहेत का?
४) विशिष्ट भागांत गीताच्या गतीत बदल होतो का?
५) विभाग पुनरावृत्त होतो का?
६) पुनरावृत्तीतल्या सारखेपणात तंतोतंतपणा आहे का?
७) संगीताच्या अंगाने पडणारे विभाग व आशयादींमुळे पडणारे विभाग यांत तुल्यशक्तित्व आहे का?

नेटलच्या मते यानंतर प्रयोगाची व्यवस्था कशी आहे यासंबंधी प्रश्न उभे राहतात :

१) एकच गायक की त्यांचा समूह गाता असतो?
२) ते आलटून पालटून गातात काय?
३) गायनाचे भागशः प्रयोग होतात काय?

लोकगीतगायनाच्या शैलींमध्ये सारखेपणापेक्षा फरक जास्त असतात, अशा निष्कर्षाला ब्रूनो नेटल् आलेला आहे. आधारस्वर असणे किंवा त्याच चालीचा वेगवेगळया आवाजांसाठी व वेगवेगळया गीतांत उपयोग करणे आणि त्याच त्याच सांगीतिक कल्पनाबंधांची वेगवेगळया पट्ट्यांमध्ये (उच्चनीचतेच्या वेगवेगळया पातळयांवर) आवृत्ती करणे यामुळे लोकगीताला एक प्रकारचा बंदिस्तपणा चालीच्या संदर्भात प्राप्त होतो असे नेटलचे विवेचन आहे.

गीताच्या लयीसंबंधी नेटल् पुढील प्रश्न महत्त्वाचे मानतो :

१) गीताचा छंद नियमित आहे का?
२) गीताबरोबरची लयवाद्ये गीताच्याच लयीत वाजतात का?
३) गीतांतले स्वर सारख्या लांबीचे आहेत काय?

एकंदर गीताची गती हळू किंवा जलद आहे किंवा नाही यांविषयीचे निष्कर्ष अनेकदा व्यक्तिनिष्ठ असतात अशीही धोक्याची सूचना करण्यास नेटल् विसरत नाही.

गीताची संहिता, त्याची लय यांचा विचार केल्यावर नेटल् चाल व त्याला आधारभूत असलेले सप्तक यांकडे वळतो.

१) एकंदर चालीचा कल उतरता, चढता की वक्रतेकडे, की मोठमोठ्या उड्या मारण्याकडे आहे?
२) चालीचा पल्ला किती?
३) चालीला निश्चित स्वरसप्तकाचा आधार आहे काय? (भारतीय लोकसंगीताच्या संदर्भात येथे गीतात निश्चितपणे एखाद्या निश्चित रागाचे आरोहावरोहाचे नियम दिसतात काय हे पाहावे लागेल.)
४) मान्य असलेल्या स्वरांतरात किती बदल केला असता चालतो?
५) आवाजाचा लगाव कसा असतो?

यानंतर नेटलने एकंदर गीताच्या रूपाचे तीन प्रकार केले आहेत :

१) ज्या गीतांची प्रवृत्ती वेगवेगळया विभागांत त्याच त्याच चालीची आवृत्ती करण्याकडे आहे अशी गीते.
२) आधीच्या चाली ‘उलट्या’ करून वापरण्याची प्रवृत्ती असलेली गीते.
३) विभागांना संपूर्णत: नवीन चाली लावण्याकडे प्रवृत्ती असलेली गीते.

या वर्गीकरणाचा उपयोग गायन शैलीच्या संदर्भातही करता येईल असे नेटलचे प्रतिपादन आहे.

सांगीतिक विश्लेषणाची एक अतिशय व्यापक व काहीशी गुंतागुंतीची, आणि दुसरी तुलनेने पाहता साधी पण मुद्देसूद प्रश्न विचारणारी, अशा दोन पद्धतीचा आतापर्यंत परिचय करून दिला आहे. यांपैकी कोणतीही एक पद्धत संपूर्णपणे स्वीकारता येईल असे दिसत नाही. पण दोन्हींचा उपयोग करून गीताचे विश्लेषण नक्कीच उपयुक्त होईल. शेवटी संगीताच्या स्वरूपानुसारच त्याच्या संदर्भात वापरावयाची पद्धत निश्चित होत असते.

प्रकरण सहावे

लोकसंगीत आणि वाद्ये : एक

लोकवाद्यांचा विचार का ?

लोकसंगीतशास्त्रज्ञांनी वाद्यांचा विचार करावा की नाही, निदान त्याला स्वतंत्रपणे महत्त्व द्यावे की नाही असा प्रश्न पडण्याची थोडी फार शक्यता आहे. याचे एक कारण असे की एकंदरीने पाहता लोकसंगीतात वाद्यसंगीत कमी असते अशा निष्कर्षास बहुतेक सर्व लोकसंगीतशास्त्रज्ञ येऊन ठेपलेले आहेत आणि दुसरी एक भूमिका अशी की वाद्यसंगीतात खरे पाहता कृत्रिमपणा आहे, कंठसंगीताच्या तुलनेने पाहता त्यात नैसर्गिकपणा नाही. अशा परिस्थितीत नैसर्गिकपणा हेच ज्याचे प्रमुख लक्षण त्या लोकसंगीताच्या अभ्यासात वाद्यांविषयीच्या विवेचनाचे स्थान काय असा प्रश्न उभा राहतो.

परंतु वरील भूमिकेत थोडासा गोंधळ आहे. कोणत्याही लोकसंगीतात, कंठसंगीताच्या तुलनेने पाहता जरी वाद्यसंगीताचे प्रमाण कमी असले तरी त्याचे जे स्थान असते ते निश्चित व वैशिष्ट्यपूर्ण असते. साथीसाठी वापरले जाते एवढ्यावरून लोकसंगीताच्या अभ्यासकांच्या दृष्टीने वाद्यसंगीत व वाद्ये कमी महत्त्वाची ठरत नाहीत.

आणखी एक महत्त्वाचा मुद्दा असा की वाद्यसंगीत कंठसंगीतापेक्षा कृत्रिम असते असे म्हणत असताना जी वाद्ये डोळ्यांपुढे असतात ती बनावट, वाद्यतंत्र इत्यादी बाबतीत गुंतागुंतीची असतात. उलटपक्षी लोकसंगीतात वापरली जाणारी वाद्ये पुष्कळच साध्या बनावटीची व निसर्गतः उपलब्ध असणाऱ्या द्रव्यांवर ज्यांची घडण अवलंबून आहे अशी असतात. याहूनही महत्त्वाची बाब ही की शिष्ट संगीताच्या शास्त्रकारांनी वाद्यांची जी व्याख्या केली आहे त्यापेक्षा लोकसंगीताच्या शास्त्रकाराला अभिप्रेत असणारी व्याख्या मुळातच निराळी व अधिक व्यापक असते. व्याख्येचे हे वेगळेपण आवश्यक ठरते. कारण लोकसंगीताच्या प्रत्यक्ष प्रयोगात जी वाद्ये उपयोगात आणली जातात त्या वाद्यांचे व त्यांच्या वादनाचेही स्वरूप वेगळे असते. उदाहरणार्थ हात मांडीवर आपटणे किंवा शीळ घालणे, वा दोन पदार्थ एकमेकांवर घासून आवाज उत्पन्न करणे इत्यादींचा लोकसंगीतातला उपयोग पाहा. रूढ व्याख्येनुसार पाहता असांगीतिक ठरणाऱ्या नादांची उत्पत्ती करणाऱ्या गोष्टींचा वापर वा उपयोग हा खरे पाहता वाद्यांसारखाच केला जात असतो. तेव्हा वाद्याची व्याख्या वेगळी करायला हवी ही गोष्ट उघडच आहे. या पार्श्वभूमीवर पाहता वाद्य व वाद्यवादन यांची चर्चा लोकसंगीताच्या संदर्भात आवश्यक व स्वाभाविक ठरते. याच कारणास्तव 'लोकवाद्ये' अशी संज्ञा वापरायला हवी.

लोकवाद्यांची लक्षणे :

लोकवाद्यांच्या स्वरूपाचे वर्णन करताना पहिले लक्षण म्हणून ज्याचा सर्वांनी उल्लेख केला आहे असे लक्षण म्हणजे लोकवाद्ये मुख्यतः साथसंगतीची वाद्ये असतात हे होय.[47] कंठसंगीताचा प्रभाव वाढविण्यासाठी, त्याच्या परिणामकारकतेत भर पडावी म्हणून लोकवाद्यांचा उद्भव व वापर होत असतो. लोकवाद्यांतील कोणत्याही वाद्याचा निर्देश स्वतंत्र वाजविण्याचे वाद्य म्हणून करता येत नाही.

---

[47] पाहा टीप (७). - सामर, **उनि.**, पृ. ६४.

कंठसंगीताच्या मापाने वाद्यांची भूमिका घेतली जात असल्याने कंठसंगीताच्या निरनिराळ्या प्रकारानुसार वाद्यांचा उपयोग निश्चित होत असतो. सामूहिक गीतांना मोठ्या आवाजाची, व्यक्तिगत गीतांना त्या मानाने पाहता नाजूक आवाजाची, नृत्याबरोबर अधिक दणकट व भरघोस अशा आवाजाची वाद्ये उपयोगात आणली जातात ती याच कारणामुळे.

जास्तकरून लोकवाद्ये ही लयवाद्ये असतात, हेही त्यांचे महत्त्वाचे लक्षण होय. वाद्यवादनासाठी जास्त कुशलता लागते, कुशलतेबरोबर व्यक्तिगत विशेष प्रावीण्य मिळविणे आवश्यक ठरते आणि यामुळे लोकसंगीताच्या सामुहिकतेस छेद जातो. यामुळे गीताची सुरावट छेडण्यापेक्षा त्याची लय दाखवून समूहाच्या आवाक्यात आणणे हेच स्वाभाविकपणे आवश्यक ठरते. परिणामतः लयवाद्यांचे प्रमाण लोकवाद्यांत खूप असते. एकतारी, तुणतुणे इत्यादी तंतुवाद्यांचे उदाहरण जरी घेतले तरी सहज लक्षात येण्यासारखी गोष्ट अशी की या व यांसारख्या वाद्यांत अखंडपणे सुरावट छेडण्याची सोय नसते तर आधारापुरता स्वर व तोही विशिष्ट व बदलत्या लयीत पुरविण्याची तजवीज असते. म्हणजे शेवटी ही वाद्येसुद्धा लयवाद्यांतच जमा होतात. अर्थात सारंगीसारखी तंतुवाद्ये किंवा बासरीसारखी सुषिर वाद्ये अखंड सुरावट पुरवू शकतातही. पण एक तर अशी वाद्ये कमी असतात, आणि दुसरे म्हणजे अशी वाद्ये वाजविणाऱ्या जमाती बहुतेक वेळा व्यावसायिक दृष्टीने संगीताचा उपयोग करीत असतात. तेव्हा बहुतेक लोकवाद्ये साथसंगतीची असतात व त्यातही बहुशः लयवाद्यांचे प्रमाण जास्त असते हा लोकसंगीतशास्त्राचा सर्वसामान्य सिद्धांत मानावयास हरकत नाही. (येथे एक लक्षात ठेवण्यासारखी बाब अशी की ‘तालवाद्य’ यापेक्षा ‘लयवाद्य’ ही संज्ञा जास्त योग्य आहे. कारण लोकसंगीतात सर्वत्र ‘ताल’ असतोच असे नाही; परंतु ताल नसतानाही लयीचे अस्तित्व अपरिहार्यपणे जाणवते. वाद्यांचा उपयोग प्रामुख्याने लय दर्शविण्याकरिता होत असल्याने ‘लयवाद्य’ हीच संज्ञा जास्त स्वीकारार्ह होय).

वास्तविक पाहता वाद्यांच्या उत्पत्तीसंबंधीच्या उपपत्तीच्या चर्चेत जो मुद्दा पुढे येणार आहे त्याचा उल्लेख थोडासा आधी असला तरी येथे करणे आवश्यक ठरेल, कारण हा मुद्दा लयवाद्यांशी संबंधित आहे. लोकवाद्यात लयवाद्ये अधिक का, याचे उत्तर या उपपत्तीत मिळते. सर्वसाधारणतः शरीरगत अवयवांच्या घर्षणाने किंवा आघाताने सर्व साथसंगत लोकसंगीतात उपलब्ध करून घेतली जात असते. आणि या क्रियेतूनच लोकवाद्यांची निर्मिती होत असल्याने लयवाद्यांचे प्रमाण अधिक असणे अपरिहार्य ठरते. घर्षण किंवा आघात यांमुळे शक्य होणाऱ्या तुटक पण जोरदार नादसमूहांचा उपयोग लय दर्शविण्यासाठी व्हावा हेही साहजिकच आहे.

लोकवाद्यांच्या संदर्भात मांडण्यात आलेला त्यांच्या स्वरूपाविषयीचा आणखी एक मुद्दा म्हणजे शिष्ट संगीतात वापरल्या जाणाऱ्या वाद्यांशी तुलना करता प्रत्ययास येणारी त्यांची काहीशी अविकसित अवस्था.[48] आदिम संगीतात वापरल्या जाणाऱ्या वाद्यांच्या वा वाद्यांचे कार्य करणाऱ्या शारीर अवयवांच्या पलीकडे लोकवाद्ये निश्चित पोहोचलेली असतात. येथे वाद्यांना श्रेष्ठ-कनिष्ठतेची कसोटी लावलेली नसून वाद्याच्या बनावटीसाठी नैसर्गिक तऱ्हेने वा कमी संस्कार करून उपलब्ध होणारे साहित्य वापरले जाणे, वाद्य तयार करण्याच्या पद्धतीत यंत्रे इत्यादींचा उपयोग कमी असणे, वाद्य वाजविण्यासाठी दीर्घकालीन अभ्यास व शिक्षण यांची खास जरूरी न भासणे, इत्यादी गोष्टींना विचारात घेतले आहे. वाद्य सांगीतिक दृष्ट्या काय काय सांगू शकेल, त्यातून काय काय निघू शकेल हे पाहणे; त्याची वादनतंत्रे व बनावटीच्या पद्धती याबाबतीत प्रयोगशील असणे; एकंदरीने पाहता संबंधित वाद्यांच्या सांगीतिक शक्यता

[48] पाहा टीप (३१) - सामर, **उनि.**, पृ. ६५

धुंडाळण्याच्या दृष्टीने प्रयत्नशील राहणे; या गोष्टी लोकवाद्यांच्या बाबतीत घडत नसल्याने लोकवाद्य अविकसित आहेत असे विधान करण्यात येत असते. या अविकसित वाद्यांची अविकसित रूपे शिष्ट संगीतात अनेक वेळा उपयोगात आणलेली दिसतात. ही गोष्ट सर्वच वाद्यांच्या बाबतीत अर्थातच संभवत नाही, कारण सांगीतिक शक्यतांच्या बाबतीत समृद्ध अशी लोकवाद्ये मुळात थोडी असतात. साथसंगतीसाठीच मुख्यतः ज्याचा जन्म अशा लोकवाद्यांकडून अधिक अपेक्षा ठेवणे तर्कसंगत नव्हे.

लोकवाद्यांची उत्पत्ती

लोकवाद्यांच्या प्रमुख लक्षणांच्या विचारानंतर त्यांच्या उत्पत्तीविषयक उपपत्तीकडे वळण्यास हरकत नाही. लोकवाद्यांची उत्पत्ती ही त्यांच्या लक्षणांशी कशी निगडित आहे याचा उल्लेख आधी केलेलाच आहे. उत्पत्तीनंतर ज्यांच्यावर फारशा प्रक्रिया होत नाहीत, ज्यांच्या मूळ स्वरूपात फारसे संस्कार होत नाहीत, ती लोकवाद्ये असा एकंदर विचाराचा स्थूल मानाने रोख असल्याकारणाने उत्पत्तीविषयक उपपत्तीची चर्चा विशेष महत्त्वाची ठरते.

वाद्यांच्या उत्पत्तीविषयीचा अतिशय सुसूत्र व व्यापक विचार कुर्ट सॅक्स (१८८१-१९५९) या वाद्यशास्त्राच्या अभ्यासकाने केला आहे. त्याने मांडलेल्या उपपत्तीला पर्यायी उपपत्ती अजून कोणी सुचविलेली नाही. तेव्हा ठिकठिकाणी त्याने यासंबंधी जे विवरण केले आहे त्याच्या आधारे पुढील विवेचन समोर ठेवले आहे.

सॅक्सचा पहिला मुद्दा असा की मूलत: वाद्यसंगीत व कंठसंगीत या मागच्या प्रेरणाच मुळी निरनिराळ्या असतात. आणि पुढे वाद्यसंगीत जरी कंठसंगीताशी अधिकाधिक जवळचा संबंध राखू लागले तरी सुरुवातीस बराच काल वाद्ये व वाद्यसंगीत कंठसंगीतावर अवलंबून नव्हती. वाद्यसंगीताचा उगम मुख्यतः जादूटोणा व त्याबरोबर निगडित असलेले विधी यातून झाला आहे, तर कंठसंगीताचा उगम मात्र 'हाकेतून' (साद घालण्याची क्रिया -म्हणजे भावभावनांच्या विरेचनातून-) झाला आहे. दोहोंच्या मागील मूळ प्रेरणा अशा भिन्न भिन्न असल्याने त्यांच्या स्वरूपात, प्रयोगातही त्याचे प्रतिबिंब पडले आहे.

कंठसंगीताचा प्रयोग करीत असताना किंवा ते ऐकत असताना भाव भावनांचे जे ताणतणाव निर्माण झाले त्याचा परिणाम म्हणून शारीरिक अवयवांनी एकमेकांवर कमी अधिक जोराने आघात करण्याकडे प्रवृत्ती झाली.[49] या प्रवृत्तींतून आद्य वाद्यांचा जन्म झाला. हात, पाय यांसारख्या अवयवांनी जमिनी वगैरेवर आघात करण्यातही याच प्रेरणेचा आविष्कार होत असतो. अशा तऱ्हेने, हात मांडीवर आपटणे, टाळ्या वाजविणे, पाय जमिनीवर आपटणे यासारख्या क्रिया आद्य वाद्यांच्या जनक क्रिया होत. आता याचाच अर्थ असा की आद्य वाद्ये आधी म्हटल्याप्रमाणे लय वाद्ये होत. लयवाद्ये स्वतंत्रपणे वावरणे हे आरंभीच्या अवस्थांत तरी असंभवनीय होय. लय म्हणजे कालिक नियमन. आणि नियमन कशाचे तरी हवे. दुसऱ्या शब्दांत सांगायचे तर असे म्हणता येईल की साथसंगत करण्याची

---

[49] "In early periods, the reasons for using instruments were totally different from those of singing. Early vocal music had carried words as a mere vehicle or else burst forth as a powerful discharge of passionate feeling. But instrumental music, at first remote from passion, began in general as a percussive act of the body.... Its cause was a muscular urge concomitant to the nervous tension of those who sang or listened to singing; its aim was audible order." - Curt Sachs, **op. cit.,** p. 92. 40)

लयवाद्यांना जणू आंतरिक आवश्यकता असते. कशाची तरी साथसंगत करत असल्याशिवाय वाद्यांचे अस्तित्व शिष्ट संगीताखेरीज इतरत्र संगीतात परिणामकारकरीत्या आविष्कृत होत नाही. तसे ते होऊ शकत नाही.

यापुढील अवस्था म्हणजे वाद्यांची उत्पत्ती केवळ शारीरिक व शरीरसंबद्ध आघातांनी न होता आघात करण्याच्या व आघात ज्यांच्यावर होतो अशांच्या जागी नैसर्गिक किंवा मानवनिर्मित आणि अधिक कठीण वस्तूंची योजना होणे ही सोय. हातांनी टाळ्या वाजविण्याऐवजी लाकडी काठ्या इत्यादी एकमेकांवर आपटल्या जाणे, जमीनीवर आपटल्या जाणाऱ्या पायात घुंगरू किंवा खुळखुळणाऱ्या वस्तू बांधणे, या गोष्टी वाद्यांच्या उपपत्ती आधी घडू लागण्यामागची पार्श्वभूमी ही अशी आहे.

या टप्प्यापर्यंत वाद्यांच्या उत्पत्तीमागील प्रेरणांचे वर्णन एका मलभूत प्रवृत्तीच्या निर्देशाने करता येईल. ही प्रवृत्ती म्हणजे मानवी शरीरातील अवयवांचे प्रसारण करणे ही होय.[50] याचबरोबर आघातकारी व आघातस्वीकारी गोष्टींचे वस्तुरूपात सिद्ध होणे याही प्रवृत्तीचा उल्लेख करावा लागेल. आणि त्याहूनही सूक्ष्म विचार मांडावयाचा तर असे म्हणता येईल की या दोन प्रवृत्तींच्या मुळाशी एकच प्रेरणा असते आणि ती म्हणजे परिणामकारक क्रिया सिद्ध व्हावी ही इच्छा. हातांचा एकमेकांवर आघात करण्याने ज्या प्रतीचा ध्वनी जितक्या कष्टांनी मिळू शकतो त्यापेक्षा त्याच हातांनी दोन लाकडी काठ्या एकमेकांवर आपटल्यास जास्त मोठा ध्वनी कमी कष्टांनी मिळू शकतो. म्हणजेच जी क्रिया ज्या हेतूंनी केली जात असते ते हेतू अधिक सफल होतात.

अर्थात मानवी अवयवांचे प्रसारण या एकाच प्रेरणेतून वाद्यसंगीत व वाद्ये यांचा संभव होतो असे सॅक्सचे म्हणणे नाही. त्याचप्रमाणे आघातसिद्ध लयीचा अधिक परिणामकारक आविष्कार करणे हेच वाद्यांचे एकमेव उद्दिष्ट असते असेही त्याला सुचवायचे नाही. निसर्गात अशा अनेक वस्तू आहेत की ज्यांना स्वतःला ध्वनी निर्माण करता येत नाही, पण त्यांच्यामुळे हवेचा स्तंभ कंपन पावू शकतो व परिणामतः त्यांतून ध्वनिनिर्मिती होऊ शकते. स्वतः मूलतः मूक असूनही ध्वनिनिर्मितीसाठी आवश्यक ती परिस्थिती निर्माण करण्याची क्षमता असणाऱ्या या वस्तूंची वाद्ये बनतात तेव्हा अवयवांचे प्रसारण किंवा आघातवाद्यांची वाढती परिणामकारकता यांपैकी कोणतीच प्रेरणा कार्यकारी झालेली नसते. या संदर्भात पोकळ फांदी, बांबू किंवा शंख यांचा उल्लेख करता येईल. सॅक्सच्या या म्हणण्याविषयी थोडीशी शंका निर्माण होते. कारण शीळ घालण्याच्या क्रियेतील व वरील वाद्ये वाजती होतात तेव्हा घडणाऱ्या प्रक्रियेतील साम्य अर्थपूर्ण वाटण्याइतके ठसठशीत आहे. ज्या तऱ्हेने टाळ्या वाजविण्याच्या क्रियेतून झांज, टाळ इत्यादींचा जन्म शक्य होतो त्याच तऱ्हेने शीळ व वरील वाद्ये यांचे एकाने दुसऱ्याबरहुकूम कार्यकारी होणे शक्य होते असे म्हणता येईल. सनई इत्यादी जिव्हाळी असलेला जो पुढचा वर्ग वायुवाद्यात समाविष्ट होत असतो त्याचाही विचार येथे केला पाहिजे. दोन्ही हातांच्या आंगठ्यांमध्ये ताणून धरलेले गवताचे पाते हे जिव्हाळीदार वाद्यांच्या दृष्टीने निसर्गातील आद्य नमुन्याच्या वाद्याच्या जागी असते. याहीबाबतीत शीळ वाजविताना जिभेचा विशिष्ट उपयोग

---

[50] "The musical instruments-apart from those directly placed at man's disposal by nature, such as rattles made from the outer shells of fruits... (are) as it were, the objectivization and intensification of the clapping hands, stamping feet, beating of rolls on the performer's buttocks; in brief, of the music produced by the body; technically put, they are extensions of bodily organs, just as in another field of human activity, the fork is an extension of the hand and fingers, the spoon of the scooping hand, and the hammer of the fist." - Jaap Kunst, **Ethnomusicology**, 1969, p 51

करण्याच्या क्रियेचाच अधिक प्रमाणात पगडा जाणवतो. सर्व वाद्ये दोनच प्रेरणांतून जन्माला आली आहेत असे आग्रही मत जरी मांडावयाचे नसले तरी पहिली शक्यता तीच हे मान्य करण्याइतपत या प्रेरणा मूलभूत आहेत. धनुष्याच्या दोरीच्या नमुन्यापासून सिद्ध होणाऱ्या तंतुवाद्यांच्या संदर्भात वरील दोन्ही प्रेरणा लागू पडणार नाहीत असे वाटते.

आघात करण्याची असोत, छेडण्याची असोत, किंवा फुंकण्याची असोत सर्व तऱ्हेच्या वाद्यांना अधिक पोकळी असणारी वस्तू जोडली की त्यांच्या ध्वनीत फरक पडतो, भर पडते, ही गोष्ट लक्षात येताच बहुतेक वाद्यांच्या आद्य नमुन्यांत फरक पडू लागले. वाद्यांच्या उत्क्रांतीतील हा पुढचा महत्त्वाचा टप्पा होय असे सॅक्सचे म्हणणे आहे. अशा जोडाजोडीने तयार होणारी वाद्ये एका अर्थाने संयुक्त वाद्ये म्हणता येतील. या संयुक्तपणाचे वाढते प्रमाण हे प्रगत वा विकसित वाद्यांचे लक्षण म्हणता येईल. शिष्टसंगीतात वापरली जाणारी वाद्ये ही विकसित असतात व लोकवाद्ये अविकसित असतात या विधानाचा अर्थ लावताना वरील साऱ्या चर्चेचा संबंध लक्षात घेणे आवश्यक आहे. वाद्यांच्या कल्पनेपासून ते त्यांच्या परिणामकारक आविष्कारापर्यंत कोणत्या मानवी प्रवृत्ती प्रभावी ठरतात व का याचे सुसंगत व साधार विवेचन कुर्ट सॅक्सने केले. वाद्यांविषयीचे अभ्यास हे स्वतंत्र शास्त्रांच्या पंक्तीत बसू शकतील इतकी सखोल व साधार चर्चा त्यानेच प्रथम केली असे म्हटले पाहिजे. वाद्यशास्त्राचा तो एक प्रमुख प्रणेता होय.

नेटलचे विवेचन :

ब्रूनो नेटलने वाद्यांच्या उत्पत्तीमागच्या मूलभूत प्रेरणा वगैरे संबंधी विवेचन केलेले नाही. पण वाद्ये कशी निर्माण झाली यासंबंधीच्या तीन शक्यता तो नोंदवतो.[51]

१) केवळ ध्वनी निर्माण करू शकणाऱ्या खेळण्यांचे वगैरे संगीतयोग्य नाद निर्माण करू शकणाऱ्या यंत्रांत रूपांतर.
२) अपघाताने का होईना पण संगीतशक्यता असलेल्या ध्वनीची निर्मिती करणाऱ्या ध्वनिशास्त्रीय घटनेचा शोध लागणे.
३) कारागिरांनी वस्तू तयार करीत असता काही हक्कसंबद्ध कसोट्यांचा वापर केल्यामुळे ध्वनिसंबद्ध फलिते हाती लागणे.

पहिल्याचे उदाहरण म्हणून खुळखुळयासारख्या लोकवाद्यांचा उल्लेख करता येईल.

बांबूच्या भोकातून वारा जात असता नादाची निर्मिती होते. या ध्वनिसंबद्ध घटनेचा अपघाताने लागलेला शोध व बासरीसारखे वाद्य म्हणजे दुसऱ्या शक्यतेचे उदाहरण होय.

तिसऱ्या शक्यतेचे नेटलने फारसे विवेचन केले नाही, पण त्याने त्याबाबतीत घेतलेले उदाहरण मोठे मनोवेधक आहे. तो म्हणतो की बासरीसारखे वाद्य एखादा कारागीर बनवत असता जेव्हा ती चांगली दिसतात म्हणून विशिष्ट छिद्रे विशिष्ट ठिकाणी पाडतो तेव्हा त्याच्या या कृतीमुळे हाती लागणारे वाद्य वेगळ्याच संगीताला जन्म देते. अशासारख्या असांगीतिक प्रेरणाही वाद्यसंगीताच्या मागे असल्याकारणाने कंठसंगीत व वाद्यसंगीत यांची वाटचाल वेगवेगळया दिशेने असू शकते आणि याचमुळे वाद्यसंगीतात अधिक विविधताही असते असे त्याचे म्हणणे आहे.

---

[51] Nettle, **op. cit.,** p. 51

वाद्यांच्या उत्पत्तीसंबंधीच्या उपपत्तीचे हे काहीसे संक्षिप्त व आवश्यक त्या बाबींचा परामर्श घेणारे विवेचन संपले असे म्हणावयास हरकत नाही. कुर्ट सॅक्सने जगातील जवळजवळ सर्व महत्त्वाच्या वाद्यांचा जो कोश जर्मन भाषेत प्रसिद्ध केला आहे त्यात सुमारे दहा हजार नोंदी आहेत. त्यातल्या प्रत्येक वाद्यास वरील उपपत्ती लागू पडतील असा आग्रह कोणीच धरणार नाही. पण कोणत्याही वाद्याचा तपशीलवार विचार करावयाचा म्हटल्यास या उपपत्तीचा उपयोग निश्चितपणे होईल. कलासंगीत, लोकसंगीत वा आदिम संगीत यांपैकी कोणत्याही क्षेत्रातले वाद्य असले तरीही वरील उपपत्ती लक्षात घ्याव्या लागतील. वाद्यांच्या उपपत्तीनंतर त्यांच्या वापराबाबत, उपयोजनाबाबत काही विवेचन करणे क्रमप्राप्त आहे.

वाद्यांचा वापर

वाद्यांच्या उपयोजनाच्या वा वापराच्या संदर्भात लोकसंगीतशास्त्रज्ञांनी काही निष्कर्ष काढले आहेत. लोकवाद्ये कशी जुळवली जातात हा प्रश्न प्रथमतः चर्चेस घेऊन, स्वरवाद्ये जुळविताना षड्ज-पंचम भावाचे भान वादकांना निश्चित असते, अशा निर्णयास संगीतशास्त्रज्ञ आले आहेत. षड्ज-पंचमाप्रमाणे षड्ज-मध्यम भावाचेही ज्ञान त्यांना असते.[52] अर्थात या बाबतीत संगीतशास्त्रज्ञ ज्या संज्ञा वापरतात त्या लोकसंगीतकार वापरत नाहीत ही गोष्ट सहज समजण्यासारखी आहे.[53] पहिल्या व पाचव्या स्वरांच्या आधारे बाकीचे स्वर निश्चित होतात, पण ते शिष्टसंगीतातलेच असतात असे नाही. अर्धस्वरांतरांचा लोकसंगीतकारांनी उपयोग करणे ही गोष्ट त्यांच्या वैशिष्ट्यातच जमा करण्यात आली आहे. परंतु या सर्वांत शिष्ट संगीतात वापरल्या जाणाऱ्या सप्तकांचे आणि त्यात मान्य व निश्चित असलेल्या सर्व स्वरांतरांचे भान नसते. लयवाद्ये जुळवीत असता परिणामकारकतेच्या दृष्टीने त्यांच्या उच्चनीचतेत चढउतार करणे ही गोष्ट अनुभव व कर्णप्रत्यय यांवर आधारून केली जाते. बहुतेक लोकवाद्यांत लयवाद्यांचे प्रमाण जास्त असते व त्याही वाद्यांत निश्चितपणे एक ‘स्वर’ असणारी वाद्ये जवळजवळ नसतात हे लक्षात घेता लोकसंगीतकारांच्या याबाबतीतल्या पद्धती सार्थच म्हटल्या पाहिजेत. वाद्यांच्या वापराशी संलग्न असणारी दुसरी गोष्ट म्हणजे वाद्यवादनाच्या शिक्षणाची नैसर्गिकतेचा सर्व लोकसंगीतातला प्रभाव लक्षात घेता ‘शिक्षण’ ही गोष्ट फारशी योजनाबद्ध नसावी हे स्वाभाविकच आहे. साधारणतः लहान वयात बापाने मुलाला शिकवायला लागावे हे ‘पिढीजात’ संगीतकारांच्या बाबतीत घडते. त्याचप्रमाणे एखाद्या वाद्यात विशेष प्राविण्य असणाऱ्या माणसाकडे दुसऱ्याने जाऊन काहीतरी दक्षिणा देऊन शिकू लागणे हाही प्रकार आढळतो. पण खरे पाहता भारतीय संदर्भात याबाबतीत पुरेसे संशोधन झालेले नाही व उपलब्ध माहिती ताडून पाहून नोंदली गेलेली नाही. लोकसंगीताचा अभ्यास

---

[52] "The importance of perfect fourths and fifths has often been stated in discussions of musical origins. The simplicity of the acoustic ratios of these intervals and their importance in Western harmony and melody, both folk and cultivated, has been considered evidence of their primary historical position. ...in the scales, even where the range exceeds an octave, perfect fourths and fifths figure in an important way." - Nettl, **Music in Primitive Culture**, 1956

[53] "The Langa musician and other chordophone instrument players are aware of a musical scale, but at the same time they have their own independent method of recognizing the notes of the scale.... the word 'Dadar' stand for 'Sa' and 'Agora' for 'Pa'. The rest of the notes are counted first, second and third from Dadar and then Agora followed by the other set of first and second notes. The repetition of Dadar completes the octave." - Komal Kothari, **Monograph on Langas,** p. 17

करताना याही गोष्टींबाबत संशोधन होणे जरूर आहे इतकी जाणीव मनात ठेवायला हवी याचसाठी इथे त्याचा उल्लेख केला आहे.

लैंगिक प्रतीकात्मता :

लोकवाद्यासंबंधी एक अतिशय महत्त्वाची उपपत्ती आता वरील पार्श्वभूमीवर विचारात घ्यावयास हरकत नाही. याही उपपत्तीचे सांगोपांग व साधार विवेचन कुर्ट सॅक्स यानेच केले असे म्हणता येईल. या विवेचनास जॅप कुन्स्ट, ब्रूनो नेटल् यांसारख्या इतर अभ्यासकांनी आपली कमीअधिक मान्यता दर्शविली आहे. सॅक्सच्या विवेचनास वा उपपत्तीस पर्यायी अशी विचारधारा प्रभावीपणे अजूनपर्यंत समोर आलेली नाही. तेव्हा सॅक्सच्या विचारांचा परिचय करून घेणे एवढे मर्यादित उद्दिष्ट समोर ठेवले तरी सध्याच्या अभ्यासाच्या अवस्थेत पुरेसे आहे. प्रस्तुत उपपत्ती लोकवाद्यांच्या स्वरूपात आढळणाऱ्या लैंगिक प्रतीकात्मतेविषयीची आहे.[54]

सर्व लोकवाद्ये, सर्व उत्सव वा विधी इत्यादींमध्ये वापरता येत नाहीत. कोणते वाद्य कुठे वाजवायचे व कुणी वाजवायचे याचे काही निश्चित विधिनिषेध असतात. यामागे केवळ वादनसुलभता व त्यासारखी प्रॅक्टिकल कारणे नसून मानवी आयुष्यात सर्वत्र आढळणारा व कमीअधिक उघडपणे प्रभावी ठरणारा नर-मादी भेद असतो अशी सॅक्सची भूमिका आहे. नर-मादी भेद लोकवाद्यात आढळणे म्हणजे विशिष्ट वाद्ये पुरुषांशी व विशिष्ट वाद्ये स्त्रियांशी संकेताने बद्ध राहणे. ठराविक प्रकारची वाद्येच पुरुषांनी वाजविणे व दुसरी काही ठराविक प्रकारची वाद्ये स्त्रियांनी वाजविणे, असा संकेत सर्वच संस्कृतींमध्ये आढळतो. सर्वत्र त्याच वाद्यांबाबत त्याच तऱ्हेचे संकेत रूढ नसले तरीही असे संकेत आढळतात ही गोष्ट मान्य करावी लागते. सर्वसाधारणतः स्त्री-पुरुषांच्या गुह्येद्रियांशी आकारादी साम्ये असणाऱ्या वाद्यांना त्या त्याप्रमाणे नर वा मादी मानण्यात येते. संस्कृतिभेदानुसार थोडेफार फरक असतील हे गृहीत धरूनसुद्धा मुख्यतः 'ड्रम्स' म्हणता येतील अशी सर्व वाद्ये स्त्री-शरीराचे, आणि काठ्या, नळ्या इत्यादी असलेली सर्व वाद्ये पुरुषांचे प्रतिनिधित्व करतात असा सॅक्सचा निष्कर्ष आहे. आघात ज्यांनी होतो, ज्यांचा आवाज मोठा असतो, ज्यांची लांबी वा उंची अधिक असते त्यांस 'नरवाद्ये' आणि ज्यांवर आघात होतो, ज्यांची लांबी वा उंची कमी असते, ज्यांचा आवाज लहान असतो त्यांस 'मादीवाद्ये' म्हणण्याचा संकेत बहुतेक संस्कृतीमध्ये रूढ दिसतो. सॅक्सने बासरी व ड्रम यांना मूळ नर व मादी वाद्ये मानून आपले सर्व विवेचन अनेक संस्कृतींच्या संदर्भात केले आहे. ही लैंगिक प्रतीकात्मता रंग, वाजविण्याच्या वेळा इत्यादी बाबतींतही दिसते असे सॅक्स पुढे म्हणतो. सूर्य व दिवस, रक्त, तांबडा रंग, विषम आकडे यांना नररूपी आणि चंद्र, रात्र, दूध, पांढरा रंग व सम आकडे यांना स्त्रीरूप मानण्याकडे कल दिसतो; आणि याच तऱ्हेच्या द्वैतांत वाद्येही गुंतली आहेत असा सॅक्सचा निष्कर्ष आहे. संगीताची जसजशी उत्क्रांती होत गेली तसतशी ही प्रतीकात्मता अगदी निखळ स्वरूपात वाद्यात दिसेनाशी झाली; संमिश्रपणा हाच मग मुख्य गुण बनतो अशीही सॅक्सची पुस्ती आहे.

---

[54] "The role of instruments in magic-ridden cultures is confusingly manifold. Instruments, as the only objects, have not only meaningful shapes and colours but also meaningful sounds and even significant substances. The ensuing connotations are often in agreement and sometimes contradictory. All of them can be reduced to one of the two universal principles: through the worlds of men and beasts, across all groups and families, a great divide leaves, left and right, what Chinese cosmology has called the Yang and the Yin, the male sex and the female sex as the fundamentals of all organic life." - Curt Sachs, **op. cit.**, p. 94.

ब्रूनो नेटलने अतिमानुष वा दैवी शक्ती व धार्मिक विधीतील पावित्र्या-पावित्र्य यांची दर्शक अशी प्रतीकात्मताही वाद्यांच्या संदर्भात आढळते असे प्रतिपादन केले आहे.[55] सनईसारखे वाद्य मंगल मानले जाणे, शंख इत्यादीसारखी वाद्ये विशिष्ट वेळी वाजविण्याचा संकेत असणे यात प्रतीकात्मतेचे संमिश्र परिणाम जाणवतात. निरनिराळ्या संस्कारांत वा विधीत कोणती वाद्ये वाजतात यासारख्या संकेताला वाद्यसंबद्ध प्रतीकात्मतेचे अंगही असू शकते ही गोष्ट या विवेचनावरून स्पष्ट होईल.

लोकवाद्यांचा अभ्यास करताना औपपत्तिक पार्श्वभूमी कोणत्या प्रकारची असू शकेल याचा अंदाज वरील चर्चेवरून आला असावा. अप्रत्यक्षतः का होईना, एखादे वाद्य कशाचे बनवावे, ते कसे (कशाने) व केव्हा वाजवावे, कोणी व का वाजवावे, यासंबंधीच्या संकेतांनी त्या वाद्याचा सांगीतिक आविष्कार नियंत्रित होतो, हे लक्षात घेता लोकवाद्यांची औपपत्तिक बाजूही अभ्यासकाने समजून घेणे जरुरीचे ठरते. लोकसंगीताच्या बाबतीत आचार व विचार दोहोंची एकमेकांतील गुंतवणूक अधिक खोलवरची असते व म्हणून त्याकडे मुद्दाम लक्ष वेधणे आवश्यक आहे.

लोकवाद्यांच्या संदर्भातला पुढचा महत्त्वाचा मुद्दा म्हणजे त्यांचे वर्गीकरण होय. त्यांचे वर्गीकरण व मग त्यासंबंधात महाराष्ट्रातील काही प्रमुख लोकवाद्यांचा काहीसा तपशिलात निर्देश हे पुढच्या प्रकरणातील पुढील विषय होत.

[55] Nettl, **op. cit.,** p. 104

प्रकरण सातवे

लोकसंगीत आणि वाद्ये : दोन

लोकवाद्यांचे वर्गीकरण

एकंदर वाद्ये किती व त्यातली लोकवाद्ये किती याची निर्णायक गणती अजून कोणी केलेली नाही. कूर्ट सॅक्सने जो जागतिक वाद्यकोश तयार केला त्यात आधी उल्लेख केल्याप्रमाणे दहा हजारावर नोंदी आहेत. या त्याच्या गणनेत सर्व तऱ्हेची वाद्ये अंतर्भूत केली आहेत. या सर्व वाद्यांची व्यवस्था लावल्याशिवाय त्यांचे आकलन होणार नाही ही गोष्ट उघड आहे. वाद्यांचे वर्गीकरण म्हणूनच महत्त्वाचे ठरले. याच गरजेच्या जाणिवेतून वर्गीकरणाच्या निरनिराळ्या पद्धती संभवल्या. कोणत्याही वर्गीकरणात वाद्यांचे एखादे स्थिर स्वरूप डोळ्यांसमोर ठेवले जाते. अर्थात ऐतिहासिक गतिमानतेमुळे त्या वाद्यात जर बदल होत गेले व आद्य स्वरूपाशी त्याचे नाते तुटले तर वर्गीकरणावरून या बदलाचा बोध होईलच असे नाही. मुद्दा इतकाच की सर्व वर्गीकरणांना कोणकोणत्या मर्यादा असतात हे लक्षात घेत असता त्याचे स्थिर स्वरूप विसरता कामा नये. वेगवेगळ्या कसोट्या किंवा निकष वापरल्यास वर्गीकरणेही निरनिराळी होतात. सर्व वर्गीकरणांचा महत्त्वाचा फायदा असा की वर्गीकरणामुळे वाद्याची ओळख पटू शकते आणि त्याचसारख्या दिसणाऱ्या किंवा असणाऱ्या दुसऱ्या वाद्याशी त्याची तुलना करून दोन्ही वाद्यांचा अधिक परिचय करून घेता येतो.

जॅप कुन्स्टने वाद्यांच्या वर्गीकरणाचा इतिहास थोडक्यात नोंदला आहे. वाद्यांचे वर्गीकरण करण्याचे दोन महत्त्वाचे प्राचीन प्रयत्न म्हणून चीन व भारत या दोन देशांचा त्याने उल्लेख केला आहे. एखादे वाद्य मुख्यतः कोणत्या द्रव्यापासून तयार केले गेले आहे यावर चीनमधील वाद्यवर्गीकरण मुख्यतः आधारलेले होते. या वर्गीकरणात आठ विभाग पाडलेले होते. धातू, पाषाण, माती, कातडे, तंत, भोपळा, बांबू व लाकूड असे ते विभाग होते. अर्थात अनेक वाद्ये यांपैकी अनेक द्रव्यांनी बनलेली असल्याने वरील विभागावर आधारलेले वर्गीकरण सोपे वाटले तरी फारसे उपयुक्त नाही. किंबहुना संगीताच्या किंवा वाद्यसंगीताच्या फारच प्रारंभिक अवस्थेत हे वर्गीकरण पुरे पडण्याची शक्यता कल्पिता येते. किंवा वर्गीकरणच मुळी ढोबळ असले तरी चालेल अशी वैचारिक अवस्था असताना चिनी वाद्यवर्गीकरण मनाचे समाधान करू शकत असावे. यापेक्षा भारतात भरताच्या नाट्यशास्त्राने पुढे मांडलेले तत, अवनद्ध, घन, सुषिर हे वाद्यवर्गीकरण अधिक शास्त्रोक्त व मूलगामी वाटते. याबाबतीत भारतीय शास्त्रकारांनी आघाडी मारलेली आहे असे म्हणता येईल; कारण वाद्यवर्गीकरणाचे कसोशीचे व शास्त्रशुद्ध प्रयत्न १८८० च्या सुमारास युरोपात सुरू झाले, आणि या प्रयत्नात सिद्ध झालेले वर्गीकरण बऱ्याच प्रमाणात भरताच्या वर्गीकरणाशी मिळते जुळते आहे.

वर्गीकरणाच्या पद्धती

एकंदरीने पाहता वाद्यवर्गीकरणाच्या तीन मुख्य पद्धती मानता येतील :

१) वाद्य मुख्यतः कशाचे बनविले जाते यावर आधारलेली पहिली पद्धत.

२) संगीतशैलीवर आधारलेली दुसरी पद्धत.

३) विशिष्ट वाद्याच्या ध्वनिनिर्मितीत कोणते ध्वनिशास्त्रीय तत्त्व कार्यकारी होते हे लक्षात घेऊन तयार झालेली ती तिसरी पद्धती.

पहिल्या पद्धतीचे उदाहरण म्हणून वर ज्या चिनी वर्गीकरणाचा उल्लेख केला त्याचा विचार करता येईल. पाश्चात्त्य वाद्यवृंदरचनेत स्ट्रिंग (तत), विंड (वायू), परकशन (आघात) इत्यादी विभाग असतात. ते शैलीवर आधारित असतात. एकच वाद्य वेगवेगळ्या संस्कृतीत वेगवेगळ्या शैलीत वाजविले व वापरले जात असल्याने आंतर-सांस्कृतिक अभ्यासात या तऱ्हेचे वर्गीकरण उपयुक्त ठरत नाही. सर्व बाजू विचारात घेता तिसऱ्या पद्धतीचे-ध्वनिनिर्मितीसंबंधित ध्वनिशास्त्रीय तत्त्वांवर आधारलेले-वर्गीकरण हेच अधिक मूलभूत व व्यापक आवाक्याचे म्हणून मान्य झाले आहे. शिष्ट, लोक किंवा आदिम यांपैकी कोणत्याही संगीत क्षेत्रातील वाद्य असो किंवा कोणत्याही संस्कृतीतले वाद्य असो, तिसऱ्या पद्धतीचे वाद्यवर्गीकरण त्याची नीटपणे सोय लावू शकण्याचा बराच संभव असतो.

विक्टर मॅहीलोन (१८४१-१९२४) या ब्रसेल्सच्या संगीतशास्त्रज्ञाने मुळात पुढे मांडलेली आणि कुर्ट सॅक्स व वॉन हॉर्नबोस्टेल यांनी काहीशी सुधारलेली वाद्यवर्गीकरणपद्धती आज अभ्यासकांनी बहुतांशी मान्य केली आहे. या सुधारित आवृत्तीत ड्यूई या ग्रंथालयशास्त्रज्ञाच्या दशांशसिद्ध वर्गीकरण अंकन पद्धतीचाही समावेश असल्याने अभ्यासकांना आपल्या निरीक्षण, प्रयोग इत्यादींची नोंद करणेही अधिक सुलभ व फायद्याचे ठरले आहे. भारतीय संदर्भातही लोकवाद्यांच्या अभ्यासकांनी याच पद्धतीचा (भरतप्रणीत पद्धतीशी असलेले साम्य विचारात घेऊन) अवलंब केला आहे. तेव्हा सॅक्स-हॉर्नबोस्टेल पद्धतीचा प्रथमतः थोडक्यात परिचय करून घेऊन मग भारतीय लोकवाद्यांकडे वळू.

सॅक्सची पद्धती

सॅक्सच्या सुधारित पद्धतीनुसार वाद्यांचे चार वर्ग पडतात :

१) इडिओफोन : कोणत्याही तऱ्हेने आधी ताणले वगैरे न जाता ज्या वाद्याचे शरीर कंप पावते व नादनिर्मिती करते त्याची गणना '**कंपितशरीर**' वाद्यांत होते. उदाहरणे : खुळखुळे, झांज, टाळ, काष्ठतरंग, घंटा इत्यादी.

२) मेम्ब्रानोफोन : वाद्यावर खेचून बसविलेल्या कातड्याने वा पडद्याने ज्यात नादनिर्मिती होते त्यास '**कंपितपटल**' वाद्य म्हणतात. उदाहरणार्थ : एक किंवा अनेकमुखी ड्रम्स, तबला, हलगी, खोळ, ढोल, ढोलकी इत्यादी.

३) कॉर्डोफोन : ज्या वाद्यातील नादनिर्मिती ताणून बसविलेल्या तारेमुळे होत असते त्यास '**कंपिततंत्री**' वाद्य म्हणतात. उदाहरणार्थ : तुणतुणे, तंबुरी, एकतारी, सारंगी, कोका, रावणहत्था इत्यादी. घर्षण, आघात, टणत्कार इत्यादी कारणांनी तंत्री कंप पावते.

४) एअरोफोन : ज्या वाद्यात वाद्याचे मूलद्रव्य नव्हे तर पहिल्याने हवा (बहुतेक वेळा हवेचा स्तंभ) कंप पावल्याने नादनिर्मिती होते त्याला '**कंपितवायुस्तंभ**' वाद्य म्हणतात. उदाहरणार्थ : शिंग, तुतारी, बासरी इत्यादी.

या प्रत्येक वर्गाचे अर्थातच अनेक उपवर्ग पडतात. हे उपवर्ग पाडण्यासाठी सॅक्सने वापरलेली तत्त्वे मात्र सर्वत्र सारखी नाहीत. कंपितशरीर वाद्ये आघात प्रत्यक्ष की अप्रत्यक्ष होतो यानुसार; कंपितपटल वाद्ये प्रथमतः वाजविण्याच्या पद्धतीनुसार व मग आकारानुसार; कंपिततंत्री वाद्ये प्रथमत: साधी व संयुक्त अशी व नंतर आकारानुसार; तर कंपितवायुस्तंभ वाद्ये प्रथमतः मुक्त व मग 'खरी' अशी, आणि मग दुसऱ्या प्रकारात फुंकण्याच्या

पद्धतीनुसार अशी विभागली आहेत. मोन्तॅन्दन, शॅफनर इत्यादी अभ्यासकांचा सॅक्सच्या उपविभाजनास विरोध आहे. विशेषतः शॅफनरचा एक आक्षेप विचारात घेण्यासारखा आहे. वादनपद्धतीची कसोटी लावून उपविभाजन करत राहणे चुकीचे आहे, कारण गिटारसारखे वाद्य मींड, खेच, झंकार इत्यादी अनेक वादन पद्धतींचा अवलंब करते असा त्याचा बिनतोड दावा आहे. म्हणून शॅफनरने स्वतःची एक वर्गीकरण पद्धतीही बनविली आहे. मुख्यत: ज्या वाद्यांत कंपित पदार्थ 'घन' असतो तो पहिला वर्ग व ज्यात कंपित पदार्थ 'वायू' असतो तो दुसरा वर्ग असे त्याच्या वर्गीकरणाचे थोडक्यात वर्णन करता येईल. पुढे पहिल्या वर्गात एक वर्ग लवचिक घन पदार्थांचा असे मानून आपले वर्गीकरण त्याने एकूण तीन विभागांत केले आहे.

परंतु एकंदरीने सॅक्सची पद्धत अंमलबजावणी करण्यास सोपी, समजण्यास सुलभ आणि फार थोडे अपवाद असलेली आहे, अशा निर्णयास येण्यास हरकत दिसत नाही.

आधी म्हटल्याप्रमाणे सॅक्सप्रणीत वर्गीकरणास भरतप्रणीत वर्गीकरणाची पुस्ती जोडून भारतीय लोकवाद्यांचे वर्गीकरण भारतीय अभ्यासकांनी केले आहे. श्री. के. एस्. कोठारी यांनी राजस्थानमधील प्रसिद्ध लोकसंगीतशास्त्रज्ञ श्री. कोमल कोठारी यांच्या साहाय्याने भारतीय लोकवाद्यांवर एक सचित्र पुस्तिका प्रसिद्ध केली आहे. या पुस्तिकेत जवळ जवळ तीनशे लोकवाद्यांची यादी त्या त्या वाद्याच्या मूळ प्रांतासह दिली आहे. या पुस्तिकेतील वर्गीकरण देऊन महाराष्ट्रापुरते त्या त्या वर्गात मोडणाऱ्या वाद्याचे वर्णन केले असता एकंदर विवेचनास अधिक मूर्त स्वरूप येईल.

१) घन : कंपितशरीर वाद्ये:

भरतप्रणीत वर्ग : घन

वाद्यशास्त्रीय वर्ग : कंपितशरीर

व्याख्या : "Idiophonic instruments or self-vibrators i.e. instruments of solid substance which, owing to their elastic nature, have a sonority of their own, which is emitted in waves when they are struck, plucked or stimulated by friction or air." - Francis W. Galpin.

विभाग १ : आघाताने वाजणारे वाद्य.

उपविभाग अ : आदळून वाजणारे वाद्य

उदा. चिपळ्या, टिपऱ्या, मंजिरी, टाळ, चकवा, झांज, कासाळे, लेजीम.

उपविभाग ब : आपटून वाजणारे वाद्य. उदा. घंटी.

उपविभाग क : हलवून वाजणारे वाद्य. उदा. घुंगरू, खुळखुळे.

विभाग २ : छेडून वाजणारे वाद्य

उपविभाग अ : बोटाने छेडण्याचे वाद्य. उदा. मोरचंग.

उपविभाग ब : दातवाल्या पट्टीने छेडण्याचे वाद्य. उदा. या प्रकारचे वाद्य महाराष्ट्रात आढळत नाही.

विवेचन व वाद्यवर्णन :

विभाग १: आघाताने वाजणारे वाद्य.

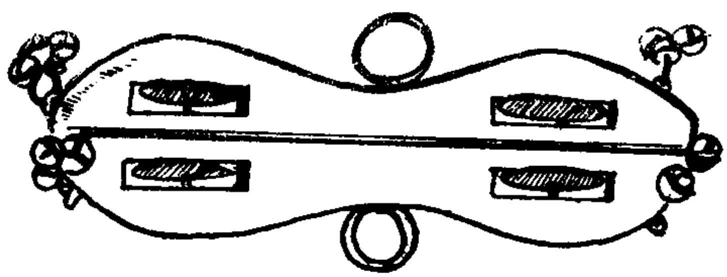
उपविभाग अ : आदळून वाजणारे वाद्य

उपविभाग अ व ब यांतील फरक आधी स्पष्ट केला पाहिजे. आदळणे या क्रियेत वाद्याचे दोन समान भाग सारखेच (जवळ जवळ) क्रियाशील असतात. ते भाग एकमेकांवर येऊन आदळतात व त्यामुळे नादनिर्मिती शक्य होते. उलटपक्षी ब उपविभागातील वाद्यावर आघात होतो तो बाहेरून, दुसऱ्या कोणत्या तरी आघातकाचा व त्यामुळे नादनिर्मिती होते.

लाकडातून निर्माण होणाऱ्या नादपूर्ण ध्वनीमुळे आद्य वाद्यांत ज्यांची गणना करता येईल अशा वाद्याची- लाकडी काठ्यांची उत्पत्ती झाली. साध्या काठ्या जरी एकमेकांवर आदळल्या तरी निश्चित उच्चनीचता नसलेला व म्हणून अमर्याद शक्यतांचा नाद उपलब्ध होऊ शकतो, आणि यामुळे गायन व नृत्य या दोहोंतील लयबंधांना उठावदारपणा येतो. याशिवाय नृत्यरचना व त्यांस सौंदर्यपूर्णता देणाऱ्या हालचाली यांतही काठ्यांच्या उपयोजनामुळे भर पडते. बांबू, इतर प्रकारचे लाकूड किंवा वेत इत्यादींपासून या काठ्या बनविता येतात.

टिपऱ्या : टिपरी ही पंधरा ते सोळा इंच लांबीची काठी असून तिचा व्यास जाड टोकास सुमारे एक इंच असतो. दुसरे निमुळते होत जाणारे टोक सुमारे अर्धा इंच व्यासाचे असते. काही वेळा जाड टोकास घुंगरू बांधण्यात येतात. प्रत्येक टिपरी खेळणाऱ्याच्या हातात दोन दोन टिपऱ्या असतात. गोकुळ-अष्टमीला टिपरी-नृत्य होत असते.

चिपळ्या : या वाद्यात दोन लाकडी फळ्या व त्यामध्ये दोन टोकांना पितळी चकत्या खळ्-खळ् आवाज येण्यासाठी बसविलेल्या असतात. सुमारे सोळा सें.मी. लांबीच्या या दोन फळ्या लोखंडी कड्यांमध्ये बोटे अडकवून पकडल्या जातात. मुख्यतः भक्तिसंगीतात याचा उपयोग केला जातो.



(आकृती १ चिपळ्या)

चिपळ्यांसारख्या वाद्यांना 'क्लॅपर्स' म्हणतात. नुसत्या लाकडी फळ्या असणे किंवा त्यांत पुन्हा खळ्-खळ् आवाज करणाऱ्या चकत्या इत्यादी बसविणे अशा दोन प्रकारचे क्लॅपर्स असू शकतात.

हे वाद्य अनेक आकारांत भारताच्या सर्व कानाकोपऱ्यांत आढळते.

'क्लॅपर' प्रकारचे वाद्य धातूचेही आढळते.

अशा वाद्यांचे सर्वसामान्य गुणधर्म पुढीलप्रमाणे नोंदविता येतील :

१) सारख्या जाडीच्या मिश्र धातूच्या वर्तुळाकार चकत्या व मध्यभागी खोलगट जागा असणे.

२) वजन, जाडी व लहानमोठेपणा यांत विविधता आढळणे.

३) ब्राँझ किंवा इतर मिश्र धातूचे बनविलेले असणे.

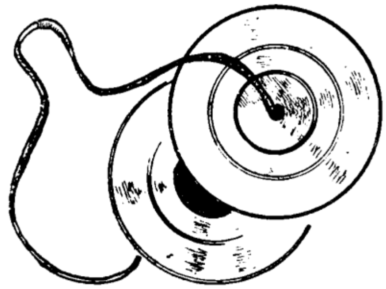
या प्रकारचे वाद्य वाजविण्याच्या पद्धतीनुसार व निर्माण होणाऱ्या ध्वनीच्या जातीनुसार तीन भेद करता येतात.

पहिला भेद : वाद्य लहान व फक्त कडा आपटून नाद निर्माण करणारे; उदा. मंजिरी.

दुसरा भेद : मध्यम आकार व फक्त समोरासमोरून पृष्ठभाग आदळून नाद निर्मिती करणारे; उदा. टाळ.

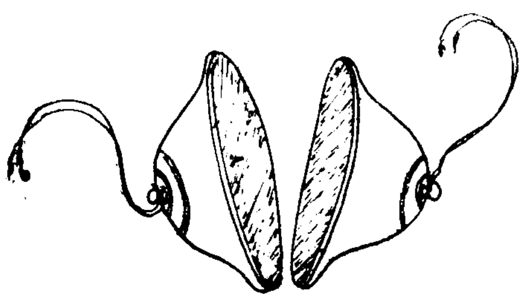
तिसरा भेद : मोठा आकार व फक्त समोरासमोरून पृष्ठभाग आदळून नाद निर्मिती होणारे; उदा. झांज. याचा नाद आघात झाल्यानंतरही गुंजत राहतो.

मंजिरी : दोन मंजिऱ्यांना बांधणाऱ्या दोरीने मुख्यतः पकडल्या गेलेल्या मंजिऱ्यांच्या कडा समोरासमोरून व एक मंजिरी दुसऱ्यावर कडेने आपटून हे वाद्य वाजविले जाते.



(आकृती २ मंजिरी)

टाळ : मंजिरीपेक्षा जड व मोठे. मध्ये आतल्या बाजूस खोलगट आणि ब्राँझचे बनविलेले. पाठच्या बाजूने कापसाच्या मोठ्या दोरीने वारकऱ्याच्या गळयात अडकविले जातात.

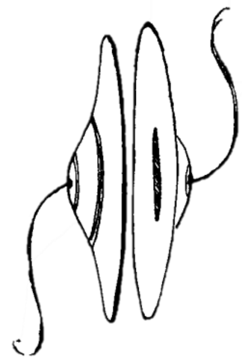


(आकृती ३ टाळ)

चकवा : नऊ इंच व्यास; टाळाप्रमाणे वादन.

झांज : पंचवीस इंचापर्यंत व्यासाची. महाराष्ट्रात फारसा प्रसार नाही.

कासाळे : पितळ, कासे व इतर धातूंच्या मिश्रणाने बनलेल्या कासळयाचा व्यास सहा-सात इंच असतो. वाटोळ्या आकाराच्या या धातूच्या दोन पत्र्यांत मध्यभागी फुगवटा असतो. यातील भोकात दोरी गोवून त्यास दोन लाकडी तुकडे बांधतात. हे तुकडे हाती धरून वादन होते. एक अर्ध दुसऱ्यावर आदळल्यानंतर तसाच पुढे घसरत नेल्याने विशिष्ट नादनिर्मिती होते. उपयोग आरती इत्यादींमध्ये.



(आकृती ४ झांज)

लेजीम : सुमारे एक फूट लांबीची व एक इंच व्यासाची लाकडी काठी घेतात. एक कड्याकड्यांची व मध्ये लोखंडी चकत्या असलेली साखळी काठीच्या दोन्ही टोकांना जोडून सैलसर बांधतात. काठीच्या मध्यभागी डाव्या हाताने पकडून उजव्या हाताने साखळीचा मध्य पकडला जातो. दोहोंच्या हालचालीने आघातपूर्ण असा नाद मिळतो. मिरवणुकीत लेजीम खेळणाऱ्यांची पथके असतात.

उपविभाग ब : आपटून वाजणारे वाद्य

आपटून वाजणारे वाद्य म्हणजे वाद्याच्या आतल्या किंवा बाहेरच्या बाजूस काठी, हातोडा किंवा लोळ्याने आपटून ज्यात नादनिर्मिती होते ते होय. पहिल्या उपविभागातील वाद्यांपेक्षा यांच्या आवाजात नादमधुरता असली तरीही मुख्यतः यांचाही उपयोग लयवाद्ये म्हणूनच होत असतो.

घंटी : पितळ किंवा ब्राँझच्या बनविलेल्या घंटा लहान-मोठ्या अनेक आकारांच्या असतात. अनेक वेळा त्यांच्या मुठी सुशोभित केलेल्या असतात. देवळापासून गायीम्हशींच्या गळ्यात बांधण्यापर्यंत सर्वत्र यांचा संचार होतो. देवळातल्या घंटांना 'घंटा' म्हणतात कारण त्या आकाराने मोठ्या असतात. गुरांच्या गळ्यातल्या घंटा लहान असतात, त्यांना 'घंटी' म्हणतात. दोहोंच्या बाबतीत मधला हातोडा, सबंध घंटा हलविल्याने (लहान घंट्यांच्या बाबतीत) किंवा केवळ हातोडा हलविल्याने (मोठ्या घंट्यांच्या बाबतीत), आपटल्यामुळे वाद्ये वाजती होतात.

उपविभाग 'क' : हलवून वाजणारे वाद्य

हलवून वाजणारी ही वाद्ये म्हणजे वेगवेगळया द्रव्यांचे पोकळ गोलक असतात. या पोकळयांत लहान लहान घन गोट्या मोकळया सोडलेल्या असतात. हलविल्यामुळे बे-लय खुळखुळयासारखा आवाज येतो. या आवाजाला निश्चित उच्चनीचता अर्थातच नसते.

घुंगरू किंवा पैंजण : नृत्यामध्ये उपयोगात येणारे घुंगरू वरील वर्णनाप्रमाणेच असतात व वाजतात.

विभाग २ : छेडून वाजणारे वाद्य.

उपविभाग अ : बोटाने छेडले जाणारे.

मोरचंग : लोखंडी चौकट व त्यात एक पट्टी किंवा जीभ, कंप पावू शकेल अशी. डाव्या हाताने धरून चौकट तोंडात पकडली जाते व मग उजव्या हाताने जीभ छेडली जाते. शिवाय फुंक मारून जीभेच्या कंपनात भर घातली जाते.

उपविभाग ब : काटेरी पट्टीने वाजणारे. या प्रकारचे वाद्य महाराष्ट्रात नाही.

२) अवनद्ध : कंपितपटल वाद्ये :

भरतप्रणीत वर्ग : अवनद्ध

वाद्यशास्त्रीय वर्ग : कंपितपटल

व्याख्या : "Membranophonic instruments or skin-vibrators i.e. instruments in which the sound-waves are due to the vibrations of a stretched skin or membrane when struck, plucked or stroked." - Francis W. Galpin

विभाग १ : आघाताने वाजणारे वाद्य

उपविभाग अ : डमरूच्या आकाराचे. उदा. डमरू

उपविभाग ब : खंजिरीच्या आकाराचे. उदा. खंजिरी, डफ, चंग

उपविभाग क : घटाच्या आकाराचे. उदा. घुमट

उपविभाग ड : नगाऱ्याच्या आकाराचे. उदा. ताशा, नगारा, टिमकी, चौघडा

उपविभाग इ : ढोलाच्या आकाराचे. उदा. ढोलक, नाल, समेळ किंवा संबळ, खोळ

विभाग २ : छेडून वाजणारे. उदा. चोळण किंवा चोंडके

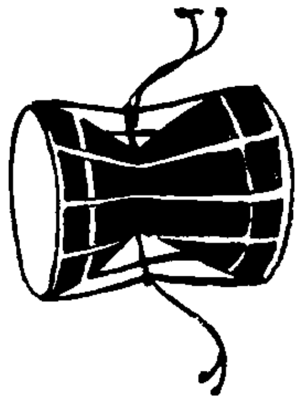
विभाग ३ : घर्षणाने वाजणारे. उदा. डेरा

विवेचन व वाद्यवर्णन :

विभाग १ : आघाताने वाजणारे वाद्य

उपविभाग अ :

डमरू : हे वाद्य पुरातन कालापासून पुराणांतरी ख्याती पसरलेले असे आहे. देशाच्या सर्व भागांमध्ये हे वाद्य या ना त्या रूपात आढळते. त्याचे लाकडी भांडे, वाजत्या पुडीचा व्यास व वाजविण्याच्या पद्धती या सर्व बाबतीत विविधता आहे. कालमापक यंत्राच्या आकाराचे लाकडी पोकळ भांडे घेऊन दोन तोंडांना चामड्याने मढविले जाते. चामडे दोऱ्यांनी ताणून बसविलेले असते. गाठ असलेल्या दोन दोऱ्या भांड्याच्या मध्यभागी बांधलेल्या असतात. भांडे हाताने जोराने हलविले की दोऱ्यांच्या गाठी आलटून पालटून दोन्ही बाजूंच्या पुड्यांवर आपटतात व एक प्रकारच्या तुटक, स्पष्ट नादाची निर्मिती होते. लयवाद्य म्हणून याचा उपयोग फारच मर्यादित होतो. भिकारी, गारुडी, जिप्सी, जादुगार इत्यादींकडून देशभर याचा उपयोग केला जातो.



(आकृती ५ डमरू)

उपविभाग ब : खंजिरीच्या आकाराचे

कड्याच्या आकारावर चामडे बसवून तयार केलेल्या या वाद्याचे दोन प्रकार असू शकतात.

१) खंजिरीप्रमाणे असलेली वाद्ये

२) डफाप्रमाणे असलेली वाद्ये

दोन्ही प्रकारांचे काही सर्वसामान्य गुण पुढीलप्रमाणे नोंदविता येतील :

१) एका बाजूस पुडी असलेले कडे आधार म्हणून वापरले जाते.

२) कातड्याच्या पुडीस कड्यावर चिकटविलेले असते किंवा शिवून बसविले जाते.

३) एका हाताने पकडले जाते व दुसऱ्या हाताने वाजविले जाते. काठी, बोटे, नखे, तळवा इत्यादींनी आघात करून वाजविण्यात येते. कधी कधी अंगठा घासून वा सबंध कडे हलवून वादन केले जाते.

४) मढविलेले चामडे कमी-अधिक ताणण्यासाठी काही सोय नसते. वाद्याचा उपयोग मुख्यतः लयवाद्य म्हणूनच होतो.

५) काही वेळा खंजिरीच्या कड्यात धातूच्या चकत्या मोकळ्या मोकळ्या अशा अडकविलेल्या असतात.

६) दोन्ही प्रकार देशभर दिसून येतात.

७) डफ हे वाद्य मुख्यतः प्रांगणीय संगीतासाठी वापरण्यात येते. समूहगान वा समूहनृत्य यांसाठी त्यांचा उपयोग केला जातो.

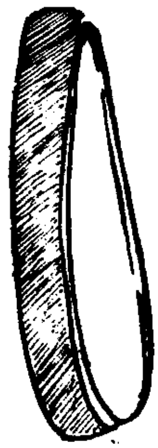
प्रकार १ : खंजिरीसारखे

डफरी किंवा दिमडी : लाकडी कडे पण आतल्या बाजूस निमुळते होत जाणारे. पातळ धातूच्या चकत्या आत सुट्या सुट्या अडकविलेल्या. घोरपडीचे कातडे वापरतात. पुडीचा व्यास १५ सें.मी. लोकनृत्य व संगीत यांत साथ म्हणून वापरले जाते.

प्रकार २ : डफासारखे

लाकडी कडे :

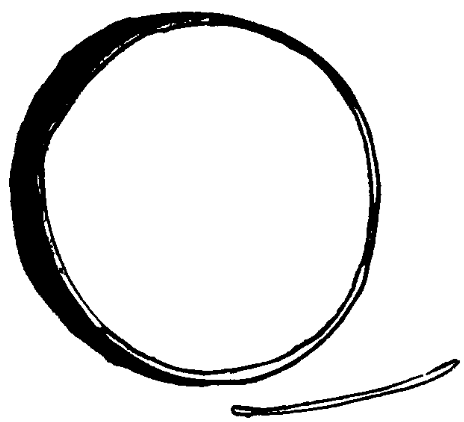
डफ : पोवाडा व इतर शाहिरी रचनांत साथ म्हणून उपयोगात आणतात.



(आकृती ६ डफ)

लोखंडी कडे :

रण हलगी : सुमारे ५० सें.मी. व्यासाचे लोखंडी कडे व त्यावर कातडे ओढून बसवून आतल्या बाजूस घेऊन दोऱ्यांनी ताणले जाते. आतही एक छोट्या लोखंडी कड्याने घट्ट बसविले जाते. हात आणि काठी-दोहोंच्या उपयोगाने वाजविले जाते.



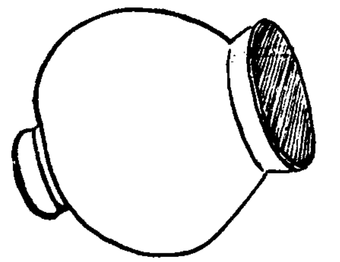
(आकृती ७ रण हलगी)

उपविभाग क : घटाच्या आकाराचे

मातीचा घडा देशभर रोजच्या कामकाजात वापरला जातो. त्याचा उपयोग संगीतातही अनेक तऱ्हांनी केला गेलेला आहे. घड्यावर चामडे बसवून अनेक वाद्यांचे प्रकार वापरले जातात. सर्वसाधारणतः मूळ आकार राखूनही

वापरले जाणारे द्रव्य, घटाची एक बाजू निमुळती असणे, इत्यादींमुळे अनेक प्रकारचे ड्रम्स तयार होऊ शकतात. एक किंवा दोन अशा संख्येने 'घट'-वाद्य म्हणून वापरले जातात.

घुमट : मातीच्या भांड्याच्या तोंडावर घोरपडीचे कातडे ताणून बसवितात. कातडे घुमटाच्या काठाला केळ्याच्या डिंकाने चिकटवितात व काथ्याच्या दोरीने बांधतात. व्यास सुमारे २० सें.मी. तळाशीही छोटे तोंड. घुमट साज एकेरी वाजवीत नाहीत. समेळ व कासाळे यांबरोबर वादन. वादन हातांनी केले जाते.



(आकृती ८ घुमट)

उपविभाग ड : नगाऱ्याच्या आकाराचे

प्रकार १ : ताशासारखे

या प्रकारची वाद्ये देशभर आढळतात. यांचे सर्वसामान्य गुणधर्म पुढीलप्रमाणे :

१) वेगवेगळ्या आकाराचे पण कातडे मढविलेले एक भांडे.

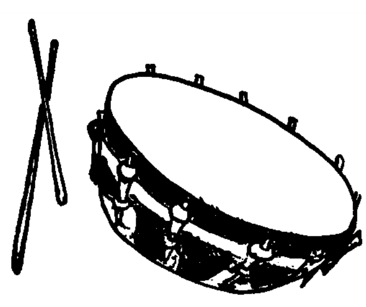
२) गळ्यात अडकवून वक्र, सपाट आणि कठीण अशा लाकडी काठ्यांनी वाजविले जाते.

३) उथळ किंवा खोलगट मातीचे व लाकडाचे भांडे वाद्यासाठी.

४) पुडीचा ताण कमी अधिक करण्याची सोय नाही.

५) मिरवणुकी, उत्सव इत्यादींमध्ये याचे वादन.

ताशा : तांबे, पितळ किंवा दोहोंचा मिळून असे तीन तऱ्हेचे ताशे आढळतात. (तिसऱ्या प्रकारास गंगाजमनी म्हणतात.) याची पुडी बकऱ्याच्या चामड्याची व साधारणपणे सव्वा फूट व्यासाची असते. दोऱ्यांची किंवा यांत्रिक खेचणीची पुडी आढळते. वेताच्या काठ्यांनी वाजविला जातो. ढोल व ताशा यांवर अनुक्रमे तबला व डग्गा यांचे बोल निघतात. वादनात पुष्कळ कौशल्य दाखविता येण्याइतकी ताशावादनाची अवस्था प्रगत असते.



(आकृती ९ ताशा)

टिमकी : डग्ग्यासारखी पण आकाराने लहान. पट्टी अर्थातच वरची असते.

(आकृती १० टिमकी)

प्रकार २ : नगाऱ्यासारखे

नगारा-प्रकारच्या वाद्यांचे सर्वसामान्य गुणधर्म पुढीलप्रमाणे :

१) आकार, पुडीचा व्यास व खोली यांबाबतीत बरेच भेद आढळणारे हे वाद्य अवनद्ध वाद्यांतले 'प्रचंड ड्रम' म्हणून ओळखले जाते. भारतातल्या बहुतेक देवळांत यातला मोठा नगारा नेहमीच आढळून येतो.

२) वापरलेल्या कातड्याची जात, पुडीचा व्यास यांमुळे त्याच्या आवाजाचे गुणधर्म ठरून जातात. फक्त वाजविण्याच्या काठीचे आकार आणि वाजविण्याच्या पद्धती यांनुसार भेद होऊ शकतात.

३) पुडीवरील ताण कमी अधिक करण्याची सोय नाही. फक्त कणीक, पाणी इ. पुडीस लावणे किंवा पाहिजे त्या प्रमाणात पुडी तापविणे यामुळे आवाजात थोडा फार फरक होऊ शकतो.

४) धार्मिक उत्सव, देवळे, मिरवणुकी व समूहनृत्य यांबरोबर निगडित. घोडा किंवा हत्तीवर ठेवूनही वाजविले जाते.

५) आवाज भरीव व मोठा.

६) अनेकदा वक्र काठीने वा दोन काठ्यांनी वाजविला जातो. वाद्य समोर ठेवून किंवा वादकाच्या गळयात अडकवून वाजविले जाते.

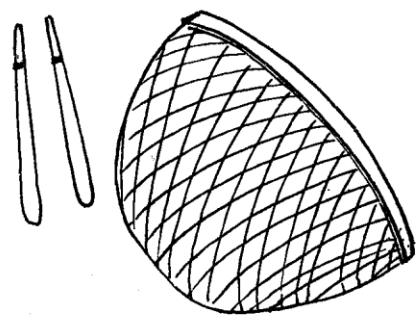
७) मोठ्या आकाराचे नगारे अर्धगोलाकार धातूच्या भांड्यांचे बनविलेले असतात.

८) प्राण्यांचे जाड कातडे कातड्याच्या वाद्यांनी भांड्यावर मढविले जाते. तळाला असलेल्या छोट्या भोकातून पाणी ओतल्यास पुडीवरचा ताण कमी होतो.

एकच भांडे असलेल्या नगाऱ्याचेच बहुतेक गुण असलेला एक नगाऱ्याचा भेद म्हणजे दोन भांडी असलेला नगारा. यातील एकाचा आकार दुसऱ्यापेक्षा थोडा लहान व पट्टी थोडीशी वरची असते. पैकी डाव्या हातास खालच्या पट्टीचे व आकाराने मोठे असलेले भांडे ठेवले जाते. वेगवेगळ्या आकाराच्या काठ्यांनी वाजवून या वाद्याचे कौशल्यपूर्ण वादन केले जाते.

एक भांडे :

नगारा : यालाच भेरी किंवा नक्कारा म्हणतात. प्राचीन वाङ्मयात दुंदुभी म्हणून उल्लेख. तांबे, पितळ वा लोखंडाच्या पत्र्यांचे भांडे बनविलेले असते. कातडे धातूच्या कड्यावर ताणून बसवितात. दोन ते तीन फूट व्यासाची पुडी. दोन वक्र काठ्यांनी वाजवितात.



(आकृती ११ नगारा)

दोन भांडी :

चौघडा : चौघडा म्हणजे चार वाद्ये नसून चार वेळा वाजविले जाणारे असा एक मान्य अर्थ आहे. बसून वाजविण्याच्या या वाद्यात दोन भांडी असतात. मोठे भांडे धातूचे किंवा लाकडाचे, व धाकटे उंच स्वराचे धातूचे असते. दोन्ही भांडी एकमेकांकडे तोंड करून ठेवतात, आणि उजव्या हाताने डावे व डाव्या हाताने उजवे भांडे लाकडी काठ्यांनी वाजवितात. काठ्या साधारणतः एक फूट लांबीच्या असतात. मोठ्या भांड्याला गुराचे व धाकट्या भांड्यास बकरीचे चामडे मढवितात. गजरा मोठ्या भांड्यात कदाचित वापरतात. चौघडा हे मंगलवाद्य समजले जाते.

उपविभाग इ : ढोलाच्या आकाराची वाद्ये

ढोलाच्या आकाराची असे म्हटले जाणाऱ्या कंपितपटल वाद्यांतही तीन प्रकार आकारानुसार पडतात. तिन्ही प्रकारांत लाकूड, धातू किंवा मातीच्या ढोलाकार सहकंपकाचा वापर हा सर्वसामान्य गुण असतो. खरे पाहता ढोलापेक्षा पुष्कळच वेगळ्या आकाराची वाद्ये या वर्गात अंतर्भूत केली गेली आहेत.

प्रकार १ : गोपुच्छाकृती प्रकार

प्रकार २ : मृदंगाकृती प्रकार

प्रकार ३ : ढोलाकृती

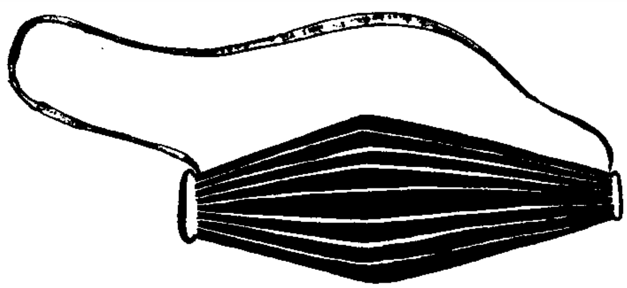
गोपुच्छाकृती :

जोड समेळ किंवा संबळ : कपाच्या आकाराची दोन भांडी वेत किंवा दोरीच्या साहाय्याने कातडे मढविलेली. खोड लाकडी व आस एक वीत. नर समेळ डग्याचे बोल व मादी समेळ तबल्याचे बोल पुरविते. काठ्यांनी वादन. दोहोंत पुडी बकऱ्याच्या कातड्याची. नर समेळावर डग्यासारखी शाई.

(आकृती १२ जोड समेळ किंवा संबळ)

मृदंगाकृती :

खोळ : मृदंगाप्रमाणे पण एका बाजूस फारच निमुळते तोंड असलेल्या या वाद्याचे भांडे माती किंवा लाकडाचे असते. सर्व भांड्याभोवती वाद्यांचे जाळे असल्याने भांड्याला मजबुती येते. पुड्यांची जुळवाजुळवी करण्यासाठी खास सोय नसते. उजव्या पुडीला लोखंडाचा कीस इत्यादी असलेली शाई व डाव्या पुडीस कणीक लावलेली असते. गळ्यात दोरीने बांधून आडवी धरून बसून किंवा उभे राहून वाजविली जाते.



(आकृती १३ खोळ)

ढोलाकृती :

यातही दोन प्रकार :

१) ढोलकाच्या आकाराची वाद्ये

२) ढोलाच्या आकाराची वाद्ये

या दोन प्रकारांतील साम्य-भेद पुढीलप्रमाणे नोंदविता येतील :

१) दोहोंची बनावट एकसंधी लाकडी नळकांड्यांपासून, पण ढोलाचे भांडे मोठे व ढोलकाचे लहान. खोली व व्यास दोन्ही बाबतीत ढोलक लहान.

२) कातडे, दोरी किंवा कातडी वाद्या, यांचा दोहोंत उपयोग. पण ढोलाचे कातडे अधिक जाड.

३) ढोलक हाताने तर ढोल काठ्यांनी वाजविला जातो. ढोलाच्या दोन्ही बाजू निश्चित स्वरात नसतात. ढोलकाला निश्चित स्वर असतो.

४) ढोलाच्या 'सुरात' जुळवाजुळवी करण्याचा प्रश्न येत नाही. ढोलक जुळविला जातो.

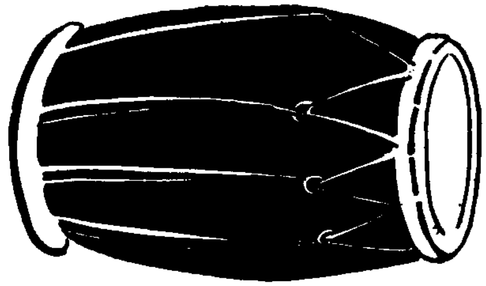
५) दोन्ही लयवाद्ये. पण ढोलकाच्या वादनात कौशल्यास व लयकारीस वाव असतो. ढोल नुसता बडविला जातो.
६) ढोल प्रांगणीय आविष्कारात व वापरात, ढोलक छोट्या समूहात व घरगुती वापरात येतो.
७) ढोलाचा आवाज मोठा व गंभीर. जनतेचे लक्ष वेधणे, मिरवणुकी आणि विधियुक्त समूहनृत्य यांसाठी ढोलाचा उपयोग. ढोलकीचा असा उपयोग होऊ शकत नाही.
८) ढोलाला दुसऱ्या कोणत्यातरी लयवाद्याची जोड असते. ढोलक तुलनेने अधिक स्वतंत्र आहे.

प्रकार पहिला : ढोलकाच्या आकाराचे वाद्य

नाल : एका बाजूस निमुळते होत जाणारे नळकांड्यासारखे भांडे. उजवीकडच्या पुडीवर लोखंडी कीस वगैरे असलेली शाई. ही पुडी बाहेरून चढविली जाते. दोरी व कडे यामुळे ताणून बसविली जाते. या पुडीचा आवाज स्वच्छ व उंच पट्टीचा. डावी पुडी आतून चिकटवितात. ही ढाल्या स्वराची असते.

प्रकार दुसरा : ढोलाच्या आकाराचे वाद्य

ढोल : आंब्याच्या किंवा इतर झाडांच्या खोडातून सुमारे तीन फूट लांब व अर्धा फूट व्यासाचे भांडे खोड कोरून तयार केले जाते. खोडाचा व्यास सगळीकडे सारखा असतो. दोन्ही तोंडे चामड्याच्या पुड्यांना काथ्याने बांधून मढविले जातात. काही वेळा याहून मोठे ढोल धातूच्या भांड्याचे असतात. असे ढोल काठ्यांनी वाजविले जातात. ढोलाच्या भांड्यात एक बांगडी व सुपारी ठेवतात. यामुळे याचा नाद चांगला येतो अशी समजूत आहे.



(आकृती १४ ढोल)

विभाग २ : छेडून वाजणारे वाद्य

या विभागात मोडणारे वाद्य रूढीप्रमाणे कंपिततंत्री वाद्य म्हणून वर्गीकृत केले जाते. तरीही त्याचा समावेश कंपितपटल विभागात करण्यास पुढील कारणे आहेत:
१) या वाद्याचे कार्य मुख्यतः लय देणे, लयीचे आघात दर्शविणे हेच असते. स्वरकाम करण्याची क्षमता त्यात जवळजवळ नसते.
२) ध्वनिशास्त्रदृष्ट्या या वाद्यातील पटलाचे ध्वनिनिर्मितीतील कार्य त्यातील तंताइतके किंवा तातीइतके महत्त्वाचे असते.
३) या वाद्यातील तात किंवा तंत वाद्यातील एक घटक म्हणूनच वावरत असतो.
४) या वाद्याच्या रचनेत सुराच्या जुळवाजुळवीसाठी खुंटी वगैरे नसते ही गोष्ट अर्थपूर्ण आहे.

चोणक, चौंडक : या वाद्यांत लाकडी नळकांड्याचा सहकंपक म्हणून उपयोग केला जातो. गोंधळी वगैरे या वाद्याचा उपयोग करतात.

विभाग ३ : घर्षणाने वाजणारे

डेरा : डेरा म्हणजे बकऱ्याचे कातडे वापरून तोंड घट्ट बंद केलेले मातीचे भांडे होय. या भांड्यात पाणी असते. तीन-एक फूट लांबीची दोन ताडाची पाने कातड्याच्या मध्यात खुपसून बसवितात. मग डेरा जमिनीवर ठेवला जातो आणि एक व्यक्ती खाली बसून डेरा गुडघ्यात पकडते. या वाद्याचे वादक नाच करताना आपल्या हाताचा अंगठा व बोटे यांत पाने धरतात व आलटून पालटून हात आपल्याकडे खेचतात. पानावर बोटांचे घर्षण होऊन घुमारेदार आवाज निघतो. हा आवाज ताक घुसळताना होणाऱ्या आवाजासारखा असतो.

३) सुषिर : कंपितवायुस्तंभ वाद्ये

भरतप्रणीत वर्ग : सूषिर

वाद्यशास्त्रीय वर्ग : कंपितवायुस्तंभ

व्याख्या : "Aerophonic instruments or wind-vibrators, i.e. instruments in which the sound-waves are produced by the vibrations of a column of air, the pulsations being set in motion by some special device, flue (whistle), reed, or the lips." - Francis W. Galpin

विभाग १ : ओठांनी फुंकलेले

<u>उपविभाग अ</u> : शिंगासारखी. उदा. शिंग, शंख

<u>उपविभाग ब</u> : तुरीयसारखी. उदा. शृंग

विभाग २ : खाचेतून फुंकलेले

<u>उपविभाग अ</u> : शेवटून फुंकलेले. उदा. महाराष्ट्रात नाही

<u>उपविभाग ब</u> : उभे. उदा. अलगूज, बासरी

<u>उपविभाग क</u> : आडवे. उदा. मुरली

विभाग ३ : जिव्हाळीने वाजविलेले

<u>उपविभाग अ</u> : मुक्त जिव्हाळी. उदा. महाराष्ट्रात नाही

<u>उपविभाग ब</u> : एक वाजती जिव्हाळी. उदा. पुंगी, तारपी

<u>उपविभाग क</u> : दोन वाजत्या जिव्हाळ्या. उदा. सनई, सुंद्री

विवेचन व वाद्यवर्णन :

ओठांनी फुंक मारलेली कंपितवायूस्तंभ वाद्ये आपल्या मूळ अवस्थेपासून फारशी पुढे सरकलेली नसतात असे म्हणता येईल. पानांची पिपाणी हे आद्यरूप लक्षात आणल्यास या विधानाचा उलगडा होईल.

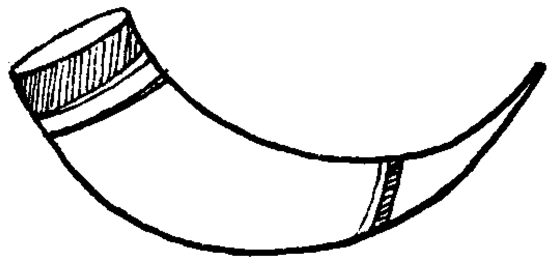
या प्रकारची वाद्ये देवळे, कौटुंबिक पूजा-अर्चा, धर्मविधी, मिरवणुकी, विधी व समूहनृत्ये यांत वापरली जातात.

या वाद्यांच्या ध्वनीची जात त्यात वापरल्या गेलेल्या नळीचा आकार इत्यादींवर अवलंबून असते. याचा आवाज मोठा, व ढाला किंवा उंचही असू शकतो. ध्वनिनियंत्रण हे ओठांची हालचाल व फुंक मारताना दिलेला दाब यांच्याद्वारे करता येते.

विभाग १ : ओठांनी फुंकलेले वाद्य

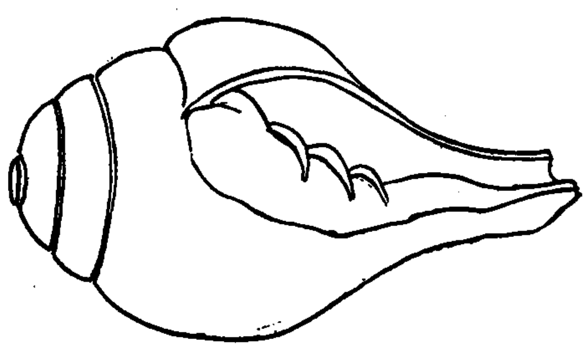
उपविभाग अ : शिंगासारखी वाद्ये

शिंग : प्राण्याच्या शिंगापासून बनविलेले. शिंगाचे टोक छाटून तिथे क्वचित लाकडी माऊथपीस इत्यादी बसवितात.



(आकृती १५ शिंग)

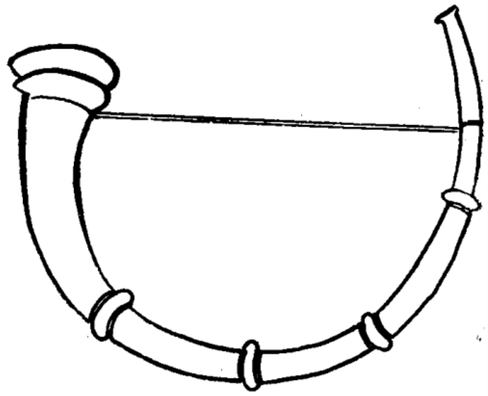
शंख : प्राचीन कालापासून पवित्र मानले गेलेले हे वाद्य म्हणजे लहानमोठ्या आकाराचे नैसर्गिक शंख होत. बैरागी, भिकारी यांच्या हाती व काही घरांतून पूजाविधीच्या वेळी हे वापरलेले आढळते. मिरवणुकीतूनही याचा वापर होतो.



(आकृती १६ शंख)

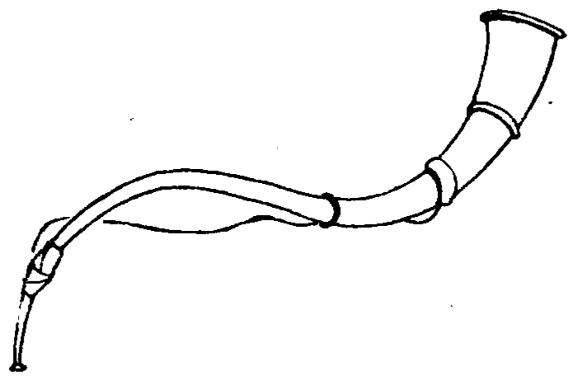
उपविभाग ब : तुरीय प्रकारची वाद्ये

शृंग : आकाराने अर्धचंद्राकृती असलेले हे वाद्य बनविताना तांब्या-पितळेचे गोलाई असलेले आठ-दहा तुकडे एकत्र आणलेले असतात. पुढचे तुकडे आधीच्याहून मोठे होत गेलेले असतात; व एकात एक असे हे तुकडे बसवून वाद्य तयार होते. तुकडे जोडणाऱ्या सांध्यांना सुशोभित करतात. तोंडास चार इंच व्यास ठेवून कमळासारखा किंवा कर्ण्यासारखा आकार देतात. फुंक घालण्याच्या जागी अर्धा-पाऊण इंच व्यास असतो. हे मंगल वाद्य मानले जाते व प्राचीनही आहे. वादन झाल्यावर हे जमिनीवर ठेवीत नाहीत; खांद्यात अडकवितात किंवा भिंतीवर ठेवतात. सैन्य-संचालन, मिरवणुकी इत्यादींसाठी याचा उपयोग होतो.



(आकृती १७ शृंग)

तुतारी : पितळेचे तोंड घंटेच्या आकाराचे व बाकीचा भाग नळकांड्याच्या आकाराचा पण वक्र.



(आकृती १८ तुतारी)

विभाग २ : खाचेतून फुंक मारलेले वाद्य

या वाद्यांत मुख्यत: वेगवेगळ्या प्रकारच्या बासऱ्यांचा समावेश होतो.
पुढील महत्त्वाचे :

उपविभाग अ : शेवटच्या बाजूने फुंकलेले वाद्य
उपविभाग ब : उभे फुंकलेले वाद्य
उपविभाग क : आडवे फुंकलेले वाद्य

ब आणि क या विभागात पुन्हा एकेरी व दुहेरी वाद्य असे दोन प्रकार पडतात.

रचनेच्या दृष्टीने पाहता या सर्वांतील पोकळ्या नळकांड्याच्या आकाराच्या असतात. देशाच्या बहुतेक भागांत निरनिराळ्या पोकळीचे, व्यासाचे व लांबीचे बांबू या वाद्यांसाठी वापरले जातात.

उपविभाग अ : शेवटच्या बाजूने फुंकलेले

महाराष्ट्रात या नमुन्याचे वाद्य नाही.

उपविभाग ब : उभे फुंकलेले

एकेरी

बासरी किंवा पावा : बांबूच्या सुमारे २९ सें.मी. लांबीच्या नळकांड्यास आठ छिद्रे. एक बाजू बंद.

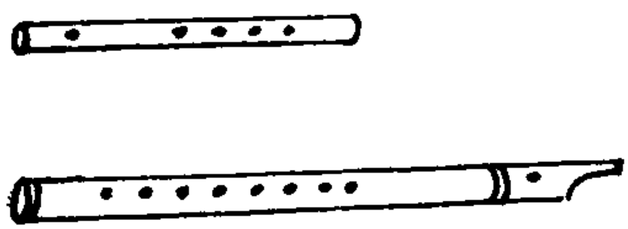
दुहेरी

अलगूज : सारख्या लांबीच्या दोन बांबूच्या नळकांड्या एकदम हातात धरून वाजवितात. सहा छिद्रे असतात.

उपविभाग क : आडवे धरून फुंकलेले

एकेरी

मुरली : बांबूची नळकांडी. चार छिद्रे स्वरांची व एक फुंक मारण्यासाठी. चार स्वर - नि, सा, रे, ग



(आकृती १९ मुरली)

दुहेरी

महाराष्ट्रात या नमुन्याचे वाद्य नाही.

विभाग ३ : जिव्हाळीतून फुंकलेले

यातही तीन उपविभाग असतात :

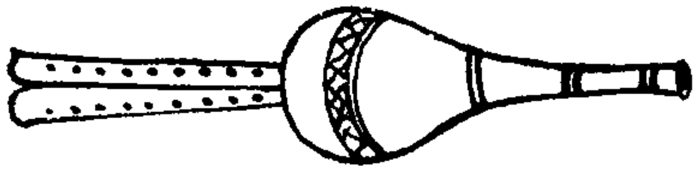
<u>उपविभाग अ</u> : मुक्त जिव्हाळी
<u>उपविभाग ब</u> : एकेरी आघाताची जिव्हाळी
<u>उपविभाग क</u> : दुहेरी आघाताची जिव्हाळी

उपविभाग अ : मुक्त जिव्हाळीची वाद्ये

महाराष्ट्रात या नमुन्याचे वाद्य नाही.

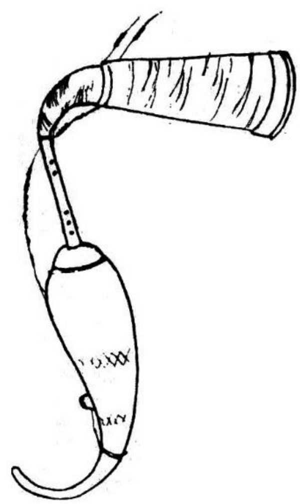
उपविभाग ब : एकेरी आघाताची जिव्हाळी

पुंगी : सारख्या लांबीच्या बांबूच्या नळया. त्यात एकेरी जिव्हाळी. दोन्ही भोपळयाच्या खालच्या भागात मेणाने पक्क्या बसवितात. ज्यात फुंक मारली जाते ती नळी भोपळयाचाच भाग असते. दोन्ही जिव्हाळया सारख्या स्वराच्या असतात. एका नळीस पाच ते आठ स्वरछिद्रे. दुसरी नळी एकच आधारस्वर पुरविते. गारुडी, जोगी इत्यादींच्या हातात आढळते.



(आकृती २० पुंगी)

तारपी : २ ते ५ फूट लांबीचे हे वाद्य मल्हार कोळी, वारली इ. वाजवितात. लांबी कितीही असली तरी त्याच्या नादात फारसा फरक पडत नाही. त्याचे तीन भाग असतात. पहिला भाग म्हणजे भोपळा. याच्या आकारावर वाद्याची लांबी मुख्यत: अवलंबून असते. यात वाजविणारा सारखी फुंक मारीत राहतो. या भोपळ्यातली हवा मग वाद्याच्या दुसऱ्या भागात-दोन पोकळ बांबूच्या नळ्यांत-जाते. एका नळीला सहा स्वरछिद्रे असतात. यावर निरनिराळे स्वर उत्पन्न करता येतात. एकच स्वर लागोपाठ तुटकपणे वाजविता येत नाही. स्कॉटिश बॅगपाईपसारखे हे वाद्य अखंडपणे वाजत राहते. खालच्या भागास अलंकारिक महत्त्व असते. यासाठी ताडाची पाने वापरतात. सर्व भाग मेणाने डकविले जातात. समूहनृत्यात याचा उपयोग करतात.



(आकृती २१ तारपी)

उपविभाग क : दुहेरी आघातांची जिव्हाळी

शहनाईसारख्या सर्व वाद्यांत वरील ध्वनिशास्त्रीय तत्त्व कार्यकारी झालेले असते. या तऱ्हेच्या वाद्यांचे सर्वसाधारण गुणधर्म पुढीलप्रमाणे-

१) ताडाच्या पानांसारख्या पानाची जिव्हाळी या सर्व वाद्यांत वापरली जाते.

२) जिव्हाळी तोंडात घालून वाद्यवादन होत असल्याने जिव्हाळीचे नियंत्रण प्रत्यक्षपणे होत असते.

३) शंकूच्या किंवा नळकांड्याच्या आकाराचे या वाद्याचे शरीर लाकडाचे वा बांबूचे बनविले जात असून वाद्यांचा कर्णा लाकडाचा किंवा धातूचा असतो.

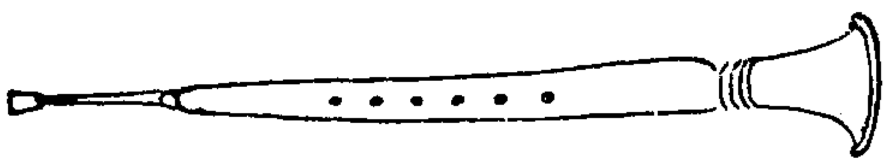
४) वाद्याचा तोंडात धरण्याचा भाग म्हणजे धातूचे बोंड असून ते नळकांड्याच्या वरच्या भागात बसविलेले असते.

५) वाद्याचा पल्ला दीड ते अडीच सप्तके असतो.

६) उत्सवी प्रसंगांसाठी, मुख्यतः प्रांगणीय वातावरणात याचा उपयोग केला जातो.
७) या वाद्याबरोबर ढाला, मोठ्या आकाराचा चौघडा व आधारस्वर पुरविणारे एक फुंकीचे वाद्य असते.

पिपाणी : वाद्याच्या शरीरातच कर्णा असलेले लाकडी, अखंड नळकांडे. सात स्वरछिद्रे व मागच्या बाजूस अंगठ्यासाठी एक. दुहेरी आघाताची जिव्हाळी धातूच्या बोंडात बसवून हे बोंड लाकडाच्या नळकांड्यात घालतात.

सनई : लाकडाची एक नलिका; एका बाजूस मोठी होत जाणारी व दुसरीकडे बारीक. मोठ्या बाजूस पितळी कर्णा. दुसऱ्या बाजूस चार बोटे लांब तांब्याची नलिका, त्यावर छत्रीसारखा बसविलेला रुपे, हस्तिदंत वगैरेचा एक तुकडा व त्यावर ताडाच्या वगैरे पानाची पंख्याच्या आकाराची जिव्हाळी.



(आकृती २२ सनई)

सुंद्री : सनईच्या दुप्पट वरच्या सप्तकात वाजणारी 'सुंद्री' वीतभर लांबीची असून हिचा कर्णाही धातूचा असतो. सनईच्या जवळजवळ दीडपट आकाराचे पण दोन-तीन स्वररंध्रांचे 'सूर्त' हे वाद्य सनईला आधारस्वर पुरवीत राहण्यासाठी वापरले जाते.

(आकृती २३ सुंद्री)

४) तत : कंपित तंत्री वाद्ये

भरतप्रणीत वर्ग : तत

वाद्यशास्त्रीय वर्ग : कंपित तंत्री

व्याख्या: "Chordophonic instruments or string-vibrators, i.e. instruments in which the sound-waves are dependent upon the vibrations of a stretched string and induced by plucking, striking, or by friction or air." - Francis W. Galpin

विभाग १ : गजाने वाजणारी वाद्ये

उपविभाग अ : पडदे नसलेली. उदा. महाराष्ट्रात नाहीत

उपविभाग ब : पडद्याची. उदा. महाराष्ट्रात नाहीत

विभाग २ : छेडण्याची वाद्ये

<u>उपविभाग अ</u> : मुक्त तंत्री. उदा. एकतारी

<u>उपविभाग ब</u> : पडद्यांची. उदा. महाराष्ट्रात नाहीत

<u>उपविभाग क</u> : पडद्यांशिवाय. उदा. महाराष्ट्रात नाहीत.

विवेचन व वाद्यवर्णन

विभाग १ : गजाने वाजणारी वाद्य

उपविभाग अ : पडदे नसलेली

कोका : या लहानशा वाद्याचे पोट म्हणजे कागदाने मढविलेली नारळाची करवंटी होय. यातून जाणारी छोटी लाकडाची काठी हे वाद्याचे शरीर. वरच्या बाजूच्या खुंट्यांना व खालच्या बाजूच्या पोलादी हुकाला दोन पोलादी तारा लावतात. खाच पाडलेली लाकडी घोडी व मग मणी यांतून तार जाते. वक्र लाकडी गजास काही घुंगुर बांधलेले असतात. भर्तृहरी व गोपीचंद राजाच्या गोष्टी सांगत भिकारी हे वाद्य वाजवितात.

याच वर्गात मोडणारी सारिंदासारखी गजवाद्ये महाराष्ट्रात नाहीत.

सारिंदा व त्यापासून निघालेली वाद्ये काही बाबतीत सारखी असतात. यांची सर्वसामान्य लक्षणे पुढीलप्रमाणे :

१) ही वाद्ये म्हणजे एक मोठी पोकळीच असते, व यात कमानी, बाक यांचे प्रमाण मोठे असते.

२) या वाद्यांच्या पोटाच्या अर्ध्या भागावर चिकटविलेले वा खिळयांनी वगैरे ठोकून बसविलेले चामडे असते व उरलेला भाग उघडा असतो.

३) या वाद्यांना अखंड लाकडाच्या तुकड्यातून कोरून काढलेले असते आणि यांचे 'डोके' (ज्यात खुंट्या असतात) शरीराबरोबरच अखंडपणे येते.

४) वाद्याचे शरीर-त्याच्या बोटपट्टीसह-मागल्या बाजूने पोकळ असते.

५) सर्वांमध्ये खांच पाडलेली, हलविता येण्यासारखी घोडी व खुंट्यांची पेटीही असते.

याच वाद्यांचे अधिक विकसित स्वरूप सारंगी व तत्सम वाद्यांत दिसते.

बाजाच्या तारा व सहकंपी ताराही सारंगीसारख्या वाद्यांमध्ये सारिंदा इत्यादींपेक्षा अधिक असतात. नखांचा स्पर्श करून सारंगीच्या तारांची वाजती लांबी कमीअधिक केली जाते. सारंगीचे लोकवाद्य म्हणून वादन होत असता शास्त्रीय संगीताच्या तुलनेने त्यातील गजकाम लयीच्या अंगाने अधिक झुकले असल्याचे लक्षात येते.

उपविभाग ब : पडद्याची

अशी वाद्ये महाराष्ट्रात आढळत नाहीत.

विभाग २ : छेडण्याची वाद्ये

उपविभाग अ : मुक्त तंत्री

मानवी आवाजाला, गात असता कमीत कमी प्रमाणात का होईना पण स्पष्ट जाणविण्याइतका लय व स्वर या पातळयांवरचा आधार एकाच वेळी मिळावा म्हणून या विभागातील आदिवाद्ये तयार झाली असावीत. मुक्ततंत्री वाद्यात दोन प्रकार असू शकतात.

प्रकार १ : एकच तार असलेली, आणि लय व स्वर दोन्ही बाबतीत आधारभूत असणारी.

प्रकार २ : एकाहून अधिक तारा असलेली, व म्हणून मुख्यत: सुरावटीच्या भागास आधारभूत असणारी.

दोन्ही प्रकारांची सर्वसामान्य लक्षणे पुढीलप्रमाणे नोंदता येतील :

१) देशाच्या सर्व भागांत आढळतात, फरक फक्त सहकंपक म्हणून पोकळ भांडे कोणते वापरले यात असतो.

२) खुंट्यांनी ताणलेली एक तार किंवा अनेक तारा. छेडण्याचे काम बोटांनी होते.

३) आधारस्वर पुरवीत राहणे व लयीचे आघात स्पष्टपणे दाखविणे एवढी मर्यादित भूमिका ही वाद्ये बजावतात.

४) या वाद्यांना जेव्हा शरीर असते तेव्हा ते बहुधा बांबूपासून तयार होते.

५) गायक स्वतः ही वाद्ये वाजवितो.

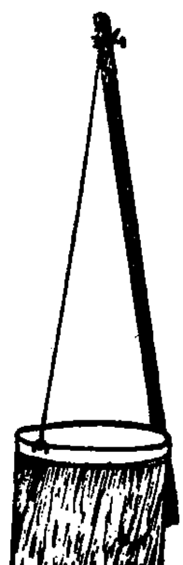
प्रकार १ : यांच्या बाबतीत पुढील दोन शक्यता संभवतात :

१) खुंटी पिळून किंवा तार ज्यावर ताणलेली असते ती चौकट हाताने वाजविता वाजविता दाबून तारेवरील ताण कमी जास्त करून स्वरात बदल करणे.

२) एक स्वर, पण तो बदलणे शक्य असणे.

पहिल्या प्रकारचे वाद्य महाराष्ट्रात आढळत नाही. बंगालमधील बाऊल वाजवितात ते आनंदलहरी हे वाद्य असेच असते.

तुणतुणे : हातात धरण्याइतकी जाड असलेली दोन-अडीच फूट लांबीची बांबूची काठी घेऊन त्याच्या तळाशी एक पोकळ लाकडी नळकांडे बसविलेले असते. याचा तळ बकऱ्याच्या कातड्याने मढवून काढतात. कातड्याच्या मध्यापासून ते बांबूच्या काठीच्या वरच्या टोकापर्यंत तार खेचून बसवितात, आणि बांबूत खोचलेल्या छोट्याशा खुंटीस ही बांधतात. डाव्या हातात धरून उजव्या हातातील एका लाकडी तुकड्याने हे वाद्य वाजवितात.



(आकृती २४ तुणतुणे)

एकतारी : नावाप्रमाणे यास एकच तार असते. बांबूच्या काठीस शेवटाला भोपळा बसवितात व त्याची एक बाजू चामड्याने मढवितात. या चामड्याच्या मध्यापासून निघणारी व बांबूच्या वरच्या टोकांशी असलेल्या खुंटीपर्यंत जाणारी (३ ते ४ फूट लांबीची) तार गायक वाद्य धरलेल्या हाताच्याच बोटाने छेडीत राहतो. एका खाली एक अशा दोन तारा लावलेले पण एकतारी याच नावाने ओळखले जाणारे वाद्यही भजनी संप्रदायांत वापरतात.

(आकृती २५ एकतारी)

प्रकार २ :

तंबुरी : साधारणतः अडीच फूट लांबीचे हे वाद्य म्हणजे शास्त्रीय संगीतात वापरल्या जाणाऱ्या तंबोऱ्याची छोटी आवृत्ती होय. शरीर व पोट लाकडातून वेगवेगळे कोरून काढून जोडतात. चार तारा वरच्या बाजूस खुंट्यांपासून पोटावरील घोडी व मणी यांतून आणून बांधल्या जातात. चारही तारा बोटांनी छेडल्या जातात. कीर्तन, भजन यांसारख्या प्रसंगी तंबुरीचा उपयोग केला जातो.

उपविभाग ब आणि क : पडद्याची व पडदे नसलेली छेडण्याची वाद्ये

या प्रकारची लोकवाद्ये महाराष्ट्रात आढळत नाहीत.

महाराष्ट्रातील लोकवाद्यांची अजून शास्त्रशुद्ध व संपूर्ण पाहाणी झालेली नाही. जी वाद्ये मोठ्या प्रमाणावर वापरात आहेत किंवा ज्यांच्या वापराचा पुरावा व स्वरूपाचा तपशील नीटपणे नोंदला गेला आहे अशा वाद्यांसंबंधी शक्य तेवढे विस्तृत विवेचन वर केले आहे. आणि या विवेचनाला आधी म्हटल्याप्रमाणे वाद्यशास्त्रज्ञांनी व भारतीय अभ्यासकांनी त्यासंबंधी पुढे ठेवलेला नकाशा यांची पार्श्वभूमी ठेवली आहे. अधिक तपशीलवार अभ्यासाची व शास्त्रशुद्ध विवेचनाची एक निश्चित दिशा यामुळे अभ्यासकांस उपलब्ध व्हावी.

प्रकरण आठवे

लोकसंगीताचे प्रकार

लोकसंगीताच्या एकंदर लक्षणांवरून त्यात शिष्टसंगीतापेक्षा व्यापकता व विविधता अधिक असते हे अपरिहार्य वाटते. त्याच्या मागच्या प्रेरणा वेगवेगळया असतात आणि त्याच्याकडून अपेक्षित असलेली कार्येही विविध स्वरूपाची असतात. धर्मविधी, खेळ, नृत्य, संस्कार इत्यादींशी लोकसंगीत निगडित झालेले असते; स्त्री-पुरुष, लहान-मोठे, शिक्षित-अशिक्षित या साऱ्यांवर त्याचा पगडा व या साऱ्यांचा त्याच्यावर हक्क असतो. अशा परिस्थितीत लोकसंगीतात अनेक प्रकार असावेत यात नवल नाही. अनेकांच्या अनेक गरजा अनेक तऱ्हांनी पुऱ्या करण्यासाठी जो संगीतभेद अस्तित्वात येतो त्याचे प्रकार बहुसंख्य असावेत यात नवल नाही. शिवाय आणखी एकाच भाषिकात बोलीभाषा अनेक असणे, आणि जातीजातीनुसार जीवनसरणीत बदल असणे ह्या गोष्टींची भर पडते. मुद्दा असा की लोकसंगीतप्रकार अनेक असतात आणि प्रेरणाभिन्नत्वामुळे त्यांचे वर्गीकरणही कोणत्याही एकाच निकषाच्या आधारे करणे योग्य ठरत नाही. विषयानुसार लोकसंगीताचे प्रकार पाडले तरीही ते सोयीसाठीच होय हे लक्षात ठेवणे आवश्यक आहे.

(१) लौकिक गीते : पोवाडा, लावणी

पहिला महत्त्वाचा वर्ग लौकिक विषयावरील गीतांचा होय. महाराष्ट्राच्या संदर्भात लावण्या व पोवाडे यांचा उल्लेख करावा लागेल. याशिवाय ज्यांना निसर्गगीते म्हणतात त्यांचाही समावेश याच वर्गात होईल. संगीताच्या दृष्टीने पाहता विषयामुळे या प्रकारांच्या संगीतात फरक पडतो असे दिसत नाही. विषयापेक्षा, या प्रकारांना कोणते कार्य बजावायचे आहे हेच अंग त्यांच्या संगीताचे नियंत्रण करताना दिसते. मोकळया वातावरणात, समूहापुढे कथन करावयाचा म्हणून पोवाडा हा द्रुतगती, सहज उचलता येणाऱ्या लयीत आणि स्वरांचे फारसे गुंतागुंतीचे बंध नसलेल्या चालीचा असतो असे आढळते. पोवाड्यामध्ये असलेल्या चालीचे बंध दर कडव्याचा आशय वेगळा असूनही कडव्यागणिक बदलत नाहीत, ही गोष्ट लक्षात घेण्यासारखी आहे. श्रोत्यांचे लक्ष चालीकडे सारखे खेचले जाऊ नये या दृष्टीने एक प्रकारचा तोच-तोपणा आवश्यक असतो असे दिसते. चालीचे सांगीतिक वाक्यांश जर पाहिले तर कथनातला टप्पा गाठला गेल्यावर येणारे 'जी जी जी जी' चे सांघिक उच्चारण उच्च स्वरात असल्याने एक प्रकारची पूर्णता ठोसपणे व्यक्त करण्याचे काम नीटपणे पार पडते असे लक्षात येईल.

पोवाड्यापेक्षा लावणीत सांगीतिक आकर्षकपणा अधिक असतो. श्रोत्यांच्या मनोवृत्तींना आवाहन करणे हा हेतू असलेल्या रचनेत असे होणे स्वाभाविकच. पण तरीही समूहापुढे आविष्कार ही शर्त असतेच. त्यामुळे सांगीतिक अलंकरण किंवा विस्तार यांना वाव नसतो. ‘पोवाड्यापेक्षा किंचित् अधिक संगीतमय पण ख्याल इत्यादींपेक्षा खूपच कमी विस्तारशक्यता असलेला’ असे लावणी या प्रकाराचे वर्णन करता येईल. ख्यालाचा उल्लेख लावणीच्या संदर्भात करण्यास विशेष कारण आहे. सांगीतिक दृष्ट्या लावणी प्रथमतः पोवाड्याच्याच जवळ होती. नंतर ख्याल, टप्पे यांचा सांगीतिक आशय दुसऱ्या बाजीरावाच्या आमदानीत होनाजी बाळा इत्यादींनी लावणीत आयात केला ही गोष्ट सर्वांनाच माहीत आहे. त्यामुळे गाणारणींनी ख्याल, टप्पे गाणे सोडले ही तक्रारही तत्कालीन लोकांनी केली आहे. बैठकीची लावणी पोवाड्यापासून दूर सरकली व ख्यालाच्या जवळ गेली याचा उलगडा पोवाड्यापेक्षा वेगळ्या

सांगीतिक गरजा तिने पुऱ्या केल्या हे लक्षात घेतल्यावरच होऊ शकतो. म्हणूनच बैठकीची लावणी संथ लय, चालीत रागांची योजना व गायनात अलंकरण अधिक, या लक्षणांनी युक्त असते. याच कारणाने पोवाड्याच्या वळणापेक्षा लावणीचे चलन वेगळे पडते. लोकसंगीताच्या इतर प्रकारांपेक्षा लावणी शिष्टसंगीताकडे जास्त झुकलेली असते हेही खरे.

(२) निसर्गगीत

निसर्गगीतांच्या चालींत त्या मानाने गतिमानता कमी असते. वर्णनाचा अंश जास्त असणे आणि समूहाला कथन किंवा निवेदन करण्याची निकड नसणे यामुळे हा फरक स्पष्ट होऊ शकतो. एका माणसाने म्हणणे आणि शिवाय दुसऱ्या कोणासाठी न म्हणणे या दोन्ही कारणांमुळे हा सांगीतिक स्वरूपातला फरक पडला असावा. याही गीतांमध्ये चालीचा पल्ला कमी असतो. सारी चाल थोडक्याच स्वरांत फिरते हे लक्षात घेण्यासारखे आहे. पावसाचे वर्णन आहे म्हणून जोरकसपणा वा विशिष्ट राग इत्यादींचा आढळ होणे या गोष्टी शिष्टसंगीतात असतात; लोकसंगीतात त्यांचा आढळ नाही.

(३) स्त्रीगीते

धर्मातीत विषय-आशयाची वा लौकिक म्हणता येतील अशी गीते लोकसंगीतात जास्त प्रकारांत दिसत नाहीत. यानंतर लक्षात घेण्याजोगा वर्ग स्त्रीगीतांचा होय. या गीतप्रकारातील काही विषयावरील गीते धर्मातीत म्हणावी की नाही असा संभ्रम पडण्यासारखी आहेत. उदाहरणार्थ, सारी संस्कारगीते घ्या. डोहाळे, पाळणे, लग्नाची गीते या सर्वांतील विषयांना एका बाजूने धार्मिकतेचे दाट अस्तर असते, पण आरत्या, भजने, स्तोत्रे यांच्या अर्थाने ती धार्मिक आहेत असे म्हणता येत नाही. म्हणून स्त्रीगीतांचा एक वेगळा वर्ग कल्पिणे सोयीचे होते. एकंदर लोकसंगीतातही स्त्रीगीतांचे प्रमाण बरेच असते हे कारणदेखील त्यांचा स्वतंत्र वर्ग पाडण्यास पुरेसे आहे. समाजातील स्थितिप्रिय प्रवृत्तींचे प्रतिनिधित्व स्त्रिया करीत असल्याने सहजासहजी बदल न पावणाऱ्या लोकगीतांसारख्या गोष्टी व स्त्रिया यांचे साहचर्य पुष्कळ आढळते, असाही युक्तिवाद केला जातो. उलटपक्षी एकंदर मानवी जीवनातील विविध अवस्थांत व विविध प्रसंगांत स्त्रीची भूमिका इतकी महत्त्वाची असते की त्यामुळे या जीवनाचे प्रतिबिंब उमटविणाऱ्या लोकसंगीतातही स्त्रीगीतांचे वर्चस्व दिसणे हे वस्तुस्थितीला धरूनच आहे असेही प्रतिपादन केले जाते व हे अधिक सयुक्तिकही वाटते.

वर म्हटल्याप्रमाणे स्त्रीगीतांत लोकगीतांचे अनेक प्रकार आढळून येतात. क्रीडागीते, श्रमगीते, संस्कारगीते, अंगाईगीते इत्यादी प्रकार या सदर्भात महत्त्वाचे आहेत. त्यात शिवाय ओवी हा प्रकार रचनाप्रकार म्हणून अतिशय मुक्तपणे वापरलेला आहे असे आढळते. एक तर रचना करण्याच्या दृष्टीने ओवी सोपी आहे. छंददृष्ट्या अतिशय लवचिक असल्याने ओवी करावयाची तर कवित्व इत्यादी काही खास गुण हवेत असे दडपण मनावर येईनासे होते. शिवाय ओवीला तालाचे बंधन जवळ जवळ नाही. नृत्य इत्यादींमधील क्रियेला स्वरूपतः जे कालाचे बंधन असते त्यामुळे त्यात तालही शिरतो व मग तो काहीशा जाचकपणे आपल्या मोजमापानुसार इतर आविष्कार नियंत्रित करू लागतो. ओवी ज्या क्रियांबरोबर वावरते त्या दळण-कांडणासारख्या क्रिया फार कसोशीने कालबद्ध झाल्याच पाहिजेत (म्हणजे निश्चित कालात सुरू होणे, संपणे, निश्चित ठिकाणी, विराम घेणे इ.) असे त्यांचे स्वरूप नसते. त्यामुळे ओवी कालावधीच्या बाबतीत अतिशय लवचिक झाली आहे. ओवीबरोबरची स्वररचना पाहिली तर पुन्हा स्वरमर्यादा फार

छोटी असल्याचे दिसते. सर्वच लोकसंगीतात वापरात येणाऱ्या स्वरांची संख्या त्या त्या चालीत कमी असते. कारण लोकगीतांत विस्तारहेतूला स्थान नसते हे पूर्वी पाहिलेच आहे. पण ओवीच्या संदर्भात लक्षात घेण्यासारखा मुद्दा असा की उच्चनीचतेच्या अंगाकडे पाहता ओवी मध्य सप्तकाच्या 'सा'च्या आसपास वावरताना दिसते. याला दोन कारणे दिसतात :

१) दळणे, कांडणे इ. ओवीबरोबर होणाऱ्या क्रियांत होणारे शरीरश्रम गाण्यासाठी आवश्यक असलेल्या श्वसनक्रियेचे एकमार्गी उपयोजन अशक्य करतात.

२) ओवी जसजशी मध्य 'सा' पासून अधिक दूर जाईल तसतशी ती आपल्या आविष्कारासाठी अधिक कुशल म्हणणाऱ्यांवर अवलंबून राहील.

अधिक स्वरांतरे म्हटली की त्यांना गळ्यात उतरविण्यास सर्वसाधारण 'गळे' असून चालत नाही, अशी परिस्थिती बहुधा दिसते. 'आम' जनतेच्या तोंडी एखादी चाल सहज बसण्यास ती थोड्या स्वरांची पण साधारणत: द्रुत लयीत पुनरावृत्ती करणारी अशी असावी लागते, हा अनुभव नेहमीच येतो. कार्यबद्धता आणि सामूहिकता यांचा प्रभाव संगीताच्या बाबतीत लोकसंगीतावर अगदी ठसठशीत असतो याचे गमक म्हणजे ओवीचा सांगीतिक मर्यादितपणा. रचना या दृष्टीने ओवी आणखी एका अर्थाने लवचिक आहे. ओवीमागून ओवी गुंफत जाता येते. जी सहज ओवता येते ती ओवी असे चातुर्यपूर्ण वर्णन खरे व्हावे इतका हा लवचिकपणा स्पष्टपणे राबविला जात असतो. न संपणारे ते लोकगीत असे एक लक्षण पूर्वी विवेचनात येऊन गेले होते. ओव्यांच्या बाबतीत ते जास्तीत जास्त खरे आहे.

अ) क्रीडागीते :

हा स्त्रीगीतांचा उपविभाग सांगीतिक दृष्टीने महत्त्वाचा आहे. कारण यात स्त्रीगीते केवळ लयीचा नव्हे तर निश्चितपणे खऱ्या अर्थाने तालाचा आधार घेताना दिसतात. ओवी म्हणताना तालबद्ध गाणे जितके अनैसर्गिक वाटते तितकेच क्रीडागीत तालाबाहेर गेले तर अस्वाभाविक वाटेल. फुगड्या, टिपऱ्यांचा नाच किंवा झिम्मा इत्यादींबरोबर गायली जाणारी गाणी या दृष्टीने पाहण्यासारखी आहेत. त्यात सहा किंवा आठ मात्रांचे तालवर्तुळ वापरले जाते असे दिसते. वापरले जाणारे हे तालही मोठे अर्थपूर्ण आहेत. अशा अर्थाने की कमी मात्रांचे असल्याकारणाने त्यांची आवर्तने लवकर संपतात व त्यामुळे एखादी रचना तालात बसविणे सोपे जाते. एखादे आवर्तन संपून हाती सम आली नाही तरी जरासे अक्षर लांबविले की पुढची सम पकडता येते. एखाद्या हालचालीला जो वेळ लागतो तो सम किंवा विषम आकड्यांनी निश्चित करता येतो, आणि मग तो दादरा किंवा केरवा या तालांत बसविणे बरेच स्वाभाविक होते. याही गीतांच्या बाबतीत चालींचा उच्चनीचतेचा पल्ला कमी मर्यादेचाच असतो, कारण आधी म्हटल्याप्रमाणे स्वराविष्काराचा आधार जो श्वास त्यावर शारीरिक हालचालींकडूनही मागण्या केल्या जात असतात.

ब) श्रमगीते वा कार्यगीते :

क्रीडागीतांनंतर महत्त्वाचा वर्ग श्रमगीतांचा म्हणता येईल. कोणतेही काम करताना त्यास अनुकूल अशा लयीत व सुरावटीत जे गीत गायले जाते त्यास श्रमगीत म्हणतात. जे काम करायचे असेल त्याबरोबर गायल्या जाणाऱ्या गीतांत त्याच कामाचे वर्णन इत्यादी असण्याची शक्यता अधिक हे ओघानेच आले. श्रमगीतांना कार्यगीते असेही म्हणण्यास हरकत नाही. संबंधित कामे करत असताना श्रम होतात हा अर्थ येथे अभिप्रेत नाही, पण काही वेळा काम करताना होणारे श्रम हलके व्हावेत म्हणूनही गीते म्हटली जातात व म्हणून श्रमगीत ही संज्ञा व्यापक अर्थाने वापरणे उचित आहे. मोट चालविताना वा कापणी इत्यादी करीत असताना गाणे, किंवा जड पदार्थ ओढत असताना

हां ऽऽऽ-हो ऽऽऽ असले निरर्थक वर्ण पण निश्चित लयीत व तुलनेने पाहता बऱ्याचशा निश्चित उच्चनीचतेने म्हणणे इत्यादी सर्वांचा श्रमगीते या लोकसंगीतप्रकारात समावेश होतो. याच कोटीत व संगीतप्रकारात पुरुषांनी गावयाची गीतेही आढळतात हे लक्षात घेण्यासारखे आहे.

क) अंगाईगीते व पाळणे :

एक अर्थाने पाहता अंगाई गीते व पाळणे यांचाही समावेश कार्यगीतांतच करावयास हवा. या गीतांचा उपयोग निश्चित कार्यांसाठी केला जातो. ही कार्ये संस्कार किंवा धर्मविधी यांच्या स्वरूपाची नसतात आणि जीवनातील लौकिक प्रसंगांशी - म्हणजे जे प्रसंग जाति-धर्मनिरपेक्ष असून मानवी जीवनातले टप्पे असतात, व सार्वदेशिक महत्त्वाचे म्हणून सर्व संस्कृतीत ओळखले जातात - अशांशी निगडित असतात. म्हणून पाळणे व अंगाईगीते यांचा समावेश कार्यगीतांत होतो. अंगाई व पाळणा यांत सांगीतिक अभ्यासासाठी एक फरक केला पाहिजे. पाळणा म्हणजे मुलाला निजविण्यासाठी पाळण्याला झोके देत असताना म्हटले जाणारे गीत होय. (बारशाच्या वेळी म्हटले जाणारे पाळणे संस्कारगीतात जमा होतात हे उघड आहे.) अंगाई म्हणजे पाळण्याचा उपयोग न करता मुलाला निजविताना म्हटलेले गीत होय. यांत संगीताच्या दृष्टीने चालीत फरक पडणे अनिवार्य आहे. कारण पाळण्याला झोके देत असताना म्हटल्या जाणाऱ्या गीतांची लय झोक्यांच्या लयीचे भान न राखता आपले चलन निश्चित करू शकणार नाहीत. झोक्यांच्या लयीचे आघात व गीताचे आघात यांत नाते राहणे अपरिहार्य आहे. त्याचप्रमाणे नुसते थोपटत असताना म्हटले जाणारे गीत त्या आघातांशी नाते राखते. सर्वसाधारणत: थोपटण्याची लय झोक्यांच्या लयीपेक्षा किंचित द्रुत असणे शक्य आहे. कारण झोके देत असताना हात-दोरी-खेचणे व झोका अशी ढोबळ प्रक्रिया होते तर थोपटताना हात व थोपटणे अशी कमी पायऱ्यांची प्रक्रिया असते. अर्थातच थोपटण्याला लागणारा, कोणत्याही दोन आघातांमधला कालावधी कमी असतो. परंतु एकंदरीत निजविण्याच्या क्रियेत वापर होत असलेल्या गीतांच्या लयीत फार फरक असणे संभवनीय नाही; कारण झोप आणण्याच्या शारीर-मानसक्रियेच्या सफलतेसाठी आवश्यक ती लय चेतनाशक्ती मंद वगैरे करणारी हवी व अशी लय एका विशिष्ट मर्यादेपलीकडे संथ वा जलद असू शकणार नाही. स्त्रियांच्या कार्यगीतांत अंगाई-पाळणे यांचे खास स्थान आहे. यापेक्षा थोड्या कमी महत्त्वाची स्त्रियांची कार्यगीते म्हणून, पण तरीही कालगत व देशगत सार्वत्रिकता असलेली म्हणून ज्यांचा निर्देश करता येईल अशा गीतांना 'पाणवठ्याची गीते' म्हणता येईल. घडा घेऊन जातानाची चाल ही एरवीपेक्षा वेगळी होणे स्वाभाविक होय; व म्हणून पर्यायाने या गीतांची लय विशिष्ट असते. दळण-कांडणाच्या ओव्या इत्यादींचा समावेश कार्यगीतांतच होतो.

ड) संस्कारगीते :

संस्कारगीते हा स्त्रीगीतांतला प्रकार महत्त्वाचा आहे. जुन्या रीतिभातींचे वर्णन, पूर्वी कोणते पोषाख, खाण्यापिण्याचे पदार्थ, वा दागिने महत्त्वाचे मानले जात यांविषयी माहिती मिळणे इत्यादी दृष्टींनी संस्कारगीतांचे महत्त्व तर आहेच, पण संगीताच्या अंगाने यांचे महत्त्व वेगळया कारणासाठी आहे. कथागीत सोडून इतर कोणत्याही गीतप्रकारापेक्षा या प्रकारची गीते लांबीने अधिक असतात. संबंधित संस्कारातील सर्व पायांचे तपशीलवार वर्णन असणे हे स्वरूपतः आवश्यक असल्याने गीतांची लांबी अनिवार्य ठरते. अशा वेळी पुनरावृत्ती, चाल बदलणे, 'बाई ग' इत्यादी शब्दांनी ऐकणाऱ्याशी नाते प्रस्थापित करणे, इत्यादी कथागीतांतल्या क्लुप्त्या सरसकटपणे वापरता येत नसल्या तरी थोड्याफार प्रमाणात त्यांचा आढळ संस्कारगीतांत होऊ लागतो. कारण नाहीतर गीत फारच कंटाळवाणे होण्याचा संभव वाढतो. इतर प्रकारच्या गीतांपेक्षा अधिक पण कथागीतांपेक्षा खूपच कमी तीव्रतेचे सांगीतिक

नाट्यात्मतेचे तत्त्व संस्कारगीतांत हळूहळू प्रवेश करताना दिसते. सुरावटीतील उडतेपण, लयीत मध्येमध्ये होणारा बदल, व विशिष्ट ठिकाणी होणारी विशिष्ट सुरावटींची पुनरावृत्ती यांतून सांगीतिक नाट्यात्मता जाणवते. संस्कारगीतांत लग्न, मुंज इत्यादी प्रसंगांची गाणी अंतर्भूत होतात.

इ) कथागीते :

कथागीतांचा वर्ग हा स्त्रीगीतांतील अत्यंत मनोवेधक वर्ग होय. संगीताच्या दृष्टीने पाहता यात वापरलेल्या कथनातील क्लुप्त्या अतिशय नेमक्या आहेत. स्त्रीजीवनातील नेहमीच्या जिव्हाळ्याच्या प्रसंगांशी साम्य असलेले देवतांच्या जीवनातील प्रसंग या कथागीतांत उपयोजिलेले दिसतात. कथा सुपरिचित असल्याने सांगण्याची तऱ्हा महत्त्वाची ठरते, व यामुळे अनेक ‘धावे’, अनेक ‘मुद्रिकांची’ गाणी, वा अनेक ‘पत्रिका’ आढळणे तर्कसंगत ठरते. या सर्व गीतांत आधी म्हटल्याप्रमाणे सांगीतिक नाट्यात्मतेचा कमी अधिक प्रमाणात आढळ होतो. चाली बदलणे, काही भाग गद्यप्राय म्हणणे; पुनरावृत्ती तीनदा करणे व यात चालीचा किंचित फरक करून मूळ चालीवर ठसठशीतपणे येणे इत्यादी गोष्टी येथे नजरेस येतात. या तऱ्हेच्या गीतांच्या प्रयोगाच्या वेळी पार्श्वसंगीत म्हणून परात, लाटणे इत्यादींच्या आवाजांचा उपयोग केला जातो ही अभ्यासकांची साक्ष प्रस्तुत संदर्भात बोलकी आहे. एरवी इतर कोणत्याही प्रकारच्या लोकगीतांच्या संदर्भात परिणाम साधण्यासाठी काही वेगळे प्रयत्न करणे वा क्लुप्त्या योजणे हे लोकगीताच्या आंतरिक प्रेरणांच्या दृष्टीने विसंवादी म्हटले असते. पण कथागीताचे बहिर्मुख असणे हे नैसर्गिक आहे व म्हणून परिणाम साधण्यासाठी त्यात काही गीतबाह्य संकेतांचा उपयोग होणे हेही स्वाभाविकच वाटते.

(४) धार्मिक गीते

धार्मिक गीते केवळ स्त्रीगीतांतच असतात असे नाही हे उघड आहे. देवतेची पूजा-अर्चा करताना म्हणण्याच्या आरत्या वा एरवी भजन इत्यादी करीत असताना म्हटल्या जाणाऱ्या रचना यांचा धर्मसंगीतात समावेश होतो. महाराष्ट्रातील एकनाथादी संतांनी रचलेली पदे, वा वारकरी, समर्थ संप्रदायातील अभंग, मनाचे श्लोक इत्यादी रचनांपैकी काहींचा समावेशही धर्मसंगीतात करावयास हवा. यांपैकी बऱ्याचशा रचना समूहगीतांत जमा होतात. त्यामुळे साधी चाल, ठसठशीत लय आणि विस्ताराचा अभाव या लक्षणांचा आढळ अपरिहार्यपणे होतो. व्यक्तिव्यक्तीनुसार म्हणताना या रचनांचे थोडेफार अलंकरण होते पण तरीही या सर्व रचनांच्या काही रूढ व पारंपरिक चाली असतात व त्यांपासून उपरोक्त अलंकृत आवृत्त्याही फारशा दूर जाऊ शकत नाहीत. नामस्मरणाचे जे जयघोष किंवा गजर असतात त्यात सामुहिकतेचे चालीवरील नियंत्रण चांगलेच प्रत्ययास येते. एरवी नीट उच्चारले जाणारे शब्दही गजर इत्यादींच्या विशिष्ट चालीमुळे त्रोटक उच्चारले जातात. उदाहरणार्थ रां रां रां रां सीताराम् सीताराम्. शिक्षितांकडूनही स्तोत्रे, आरत्या, गजर इत्यादी ‘शुद्ध’ म्हणण्याचा प्रयास होत नाही. कारण पारंपरिक चालींचा यावरील ठसा पक्का उमटलेला आहे. साथसंगतीची अपेक्षा असल्याने या प्रकारात सांगीतिकतेचा प्रवेश अनेक विभागात अधिक प्रमाणात झाला आहे असे दिसते. गजरापेक्षा स्तोत्रे, स्तोत्रांपेक्षा आरत्या, आरत्यांपेक्षा अभंग, अभंगापेक्षा पदे अधिक सांगीतिक आशय असलेली दिसतात. सुरावटीचा पल्ला वा मर्यादा, रचनेतली गुंतागुंतीची आकृतिबद्धता, शास्त्रीय संगीतातील राग इत्यामदींधील चौकटी, वा पायाभूत संकेतांजवळ पोहोचणारी वळणे या व यांसारख्या इतर बाबतीत सांगीतिकतेचा वाढता प्रत्यय येत राहतो. शिष्ट संगीतात अभंग-पदे-गौळण यांचा वापर केला जावा पण आरत्या, स्तोत्रे यांचा उपयोग नसावा ही गोष्ट बोलकी आहे. ज्यांत सांगीतिक शक्यता अधिक त्याच लोकसंगीताच्या प्रकारांना शिष्ट संगीताने जवळ करावे ही गोष्ट स्वाभाविक आहे. फार जलद नाही, फार विलंबितही

नाही अशी लय असणे, एकसुरीपण नसले तरी गायन चालले आहे असे वाटण्याइतपतही सुरांचे वैपुल्य नसणे, आणि सांगीतिक शक्यता असलेला चालीचा साचा उपयोगात आणलेला असणे, इत्यादी गोष्टींमुळे या प्रकारातील काही गीते शिष्टसंगीत व लोकसंगीत यांच्या सीमारेषेवर वावरताना दिसतात.

(५) नृत्यगीते

गीत, वाद्य व नृत्य एकत्र असणे ही संगीताची शास्त्रोक्त व्याख्या लोकसंगीताला नेमकी लागू पडते. कारण त्यात नृत्यही संभवते. शिष्टसगीतांत या तिन्हींच्या वेगवेगळ्या कला बनतात. हालचाली व समूहाची गतिमानता यांना बरोबर घेऊनच लोकसंगीतातले नृत्य अवतरते व नृत्यासह गायली जाणारी गीते या दृष्टीने पाहता ती ठोस ठेक्याची व सरळ असतात. संगीताच्या दृष्टीने पाहता त्यात श्रमगीते व कार्यगीते यांपेक्षा चालींच्या जाती, गुणवत्ता इ. वेगळेपण नसते. गोविंदा, दिंडी इत्यादींपासून कोळयांच्या नाचापर्यंत निरनिराळ्या गीतांना नृत्यगीते म्हणता येईल. त्यांत गीतांबरोबरच नृत्यासारखे पदक्षेप व कलापूर्ण हालचाली वा हातवारे आढळतात हेच त्यांचे वैशिष्ट्य होय. संगीताच्या दृष्टीने हा फारसा महत्त्वाचा प्रकार नाही.

पोवाडा, लावणी, निसर्गगीत, ओवी, क्रीडागीत, श्रमगीत, अंगाई-पाळणा, संस्कारगीत, कथागीत, धार्मिक गीत व नृत्यगीत या लोकसंगीताच्या अकरा प्रकारांचे विवरण येथे संपले. लोकसंगीताचे विषय-आशयानुसार आणखी अनेक प्रकार होऊ शकतील. इतकेच नव्हे तर महाराष्ट्रातील वेगवेगळ्या जाती व पोटजाती, त्यांचे विविध उत्सव व विधी, व त्यांच्या जीवनात रूढ असलेले लोकगीतांचे संच यांचे पद्धतशीर सर्वेक्षण झाल्यावर संगीतदृष्ट्याही अनेक प्रकार नजरेस येऊ शकतील. त्या सर्वांचे जेव्हा विवरण होईल तेव्हा महाराष्ट्राच्या लोकसंगीताच्या सांगीतिक अभ्यासाने समाधानकारक प्रगती केली असे म्हणता येईल. तोपर्यंत वरील विवरणाचे महत्त्व दिशा दर्शविणारे म्हणून, व स्थान वानगीदाखल अभ्यासाचे होय. पण तरीही जे निष्कर्ष नंतर निघतील ते सर्वथा वेगळे निघतील असे वाटत नाही. कारण लोकसंगीताची प्रकृती लक्षात ठेवूनच सारे विवेचन केले आहे. लोकसंगीताची ही प्रकृती लक्षात घेता संगीताच्या अभ्यासाच्या दृष्टीने एक महत्त्वाचा निष्कर्ष नोंदवावासा वाटतो. तो असा की अंतिम दृष्टीने पाहता लोकसंगीताचे सांगीतिक प्रकार हे त्याच्या साहित्यिक प्रकारांपेक्षा नेहमीच कमी राहणार. भावभावनांच्या छटा, वैयक्तिक अनुभवांची तीव्रता व आविष्कारक्षमता या सर्वांना लोकसंगीताच्या सामुहिकतेने एक मोठा छेद दिला आहे. त्यामुळे त्याच्या आवाक्यात येणारी ‘मने’ अधिक व अनेक पातळयांवरची असणे शक्य झाले. पण याचाच एक परिणाम म्हणजे लोकसंगीताच्या सांगीतिक मर्यादा होत. सुरावट, लयबंध, विस्तारशक्यता इत्यादी बाबतींत या मर्यादा जवळ जवळ सर्व प्रकारांत निरपवादपणे जाणवल्याशिवाय राहात नाहीत. म्हणून संगीतदृष्ट्या पाहता त्याचे प्रकार कमी असणे स्वाभाविक व तर्कसंगत होय.

लोकसंगीताच्या स्वरूपाचे विवेचन करताना त्यात वाद्यसंगीत कसे नाही व का नाही याविषयी चर्चा केली आहे. वाद्यसंगीताचे प्रकार असण्याचा प्रश्न म्हणूनच उद्भवत नाही. या प्रकरणात चर्चेला घेतलेल्या कोणत्याही प्रकारच्या आसपास येतील असे किंवा त्यासारखे प्रकार लोसंगीतातील वाद्यवादनात असल्याचे आढळत नाही. वाद्यवादनाची भूमिकाच मुळी लोकसंगीतात साथ-संगतीपुरती मर्यादित राहिलेली असल्याने त्याचे असे स्वतंत्र वादनप्रकार निर्माण होऊ नयेत हे साहजिकच होय. वाद्यवादन स्वतंत्रपणे होणे याचा अर्थ विशेष प्रावीण्य मिळविण्याचा, एखाद्याने एकच गोष्ट विशेष कौशल्याने करण्याचा अधिकार प्राप्त करून घेणे; म्हणजेच पर्यायाने

शिष्टसंगीताच्या दिशेने, कलावंत म्हणून वेगळे स्थान प्राप्त करून घेण्याच्या दिशेने वाटचाल करणे. लोकसंगीतात हे घडणे अकल्पनीय आहे, कारण त्यामुळे लोकसंगीताच्या सामुहिकतेला छेद जातो.

सांगीतिक प्रतीकात्मता व लोकगीते

सर्व प्रकारांचे सांगीतिक परीक्षण, विवरण करीत असताना काही प्रश्न मनात पुन्हा पुन्हा येत राहतात. गीतातील आशय व त्याची चाल यांचे काही निश्चित नाते सांगता येईल का? अमुक प्रकारच्या आशयाबरोबर लय व स्वर यांच्या विशिष्ट प्रकारच्या रचना अनिवार्यपणे वापरलेल्या असतात असे दिसते का? स्वरगत प्रतीकात्मतेचा लोकगीतात आढळ होतो का? शिष्ट संगीतात वीररस म्हणजे अडाणा इत्यादी राग, करुणरस म्हणजे आसावरी, भैरवी इत्यादी राग, किंवा करुण म्हणजे अतिद्रुत किंवा संथ व वीर म्हणजे द्रुत अशा तऱ्हेची समीकरणे किंवा संकेत रूढ आहेत. तसाच किंवा त्यासारखा प्रकार लोकसंगीतात आढळतो काय? हे प्रश्न महत्त्वाचे आहेत, कारण त्यांमुळे विशिष्ट समाजात कोणते सर्वसाधारण सांगीतिक संकेत मान्य झाले आहेत याची उत्तरे मिळण्यास मदत होणार आहे. संगीताचा भावनिक आशय काय? संगीताचा 'अर्थ' कसा कळतो? त्यात शब्दार्थ व स्वररचना यांचे परस्परसंबंध कसे व्यक्त होतात? इत्यादी सांगीतिक सौंदर्यशास्त्राच्या प्रश्नांनाही वेधक वैचारिक सामग्री पुरविण्याच्या दृष्टीने वरील प्रश्न महत्त्वाचे आहेत.

या संदर्भात लोकसंगीताकडे पाहिले की काहीशी चमत्कारिक अवस्था होते. सुमारे शंभरावर चालींचे परीक्षण केल्यावर सामूहिकता व त्यामुळे रचनांच्या समग्र आवाक्यावर पडलेल्या मर्यादा पाहिल्या आणि भावनिक आशय इत्यादींच्या व्यापकतेशी त्याची तुलना केली की स्वरगत प्रतीकात्मता लोकसंगीतात आहे असे मानण्यास पुरेसा पुरावा आहे असे पटत नाही. चालींच्या बाबतीत लोकसंगीतात आढळून येणारा तोच-तोपणा विलक्षण प्रमाणात सार्वत्रिक आहे. त्यात काहीसा सूक्ष्म भेद करावयाचा तर लयीचे बदल आणि आशयाची जात यांच्या एकत्र अवतारात थोड्याफार प्रतीकात्मतेचा आढळ होतो असे तात्पुरते तरी म्हणावयास हरकत नाही. याही बाबतीत अधिक विविध व व्यापक नमुने शास्त्रशुद्ध पद्धतीने गोळा करण्याची आवश्यकता आहे. ज्या थोड्याफार नमुन्यांचे संगीतलेखन मुद्रित स्वरूपात उपलब्ध आहे, त्यांचे स्वरूप बऱ्याच अर्थांनी जुजबीच म्हटले पाहिजे. अशा परिस्थितीत कोणत्याही तऱ्हेच्या ठाम विधानाला पूरक पुरावा मिळणे दुरापास्त आहे. नागरी संस्कृतीचे पसारे जीवनाच्या सर्व क्षेत्रांत व देशाच्या सर्व भागांत वाढत असल्याने संकलनाचे काम व विश्लेषणाचे कर्तव्य नीटपणे पार पाडणे तातडीचे समजले पाहिजे.

प्रकरण नववे

लोमॅक्सचा संगीत विचार

अॅलन लोमॅक्स हा विद्यमान लोकसंगीतशास्त्रज्ञांपैकी एक प्रमुख शास्त्रज्ञ होय. 'एथ्नोमुझिकॉलॉजी' या प्रख्यात मासिकाने वंशसंगीतशास्त्राच्या वाटचालीच्या इतिहासात मैलाचे दगड म्हणता येतील अशा प्रबंधावर दोन टिपणे प्रसिद्ध केली, त्यात लोमॅक्सच्या प्रबंधाचा उल्लेख व विचार अवश्यमेव ठरला इतकी त्याच्या विचारांची महती विचारवंतांनाही वाटते.

तसे पाहिले तर लोमॅक्सचा विचार लोकसंगीतशास्त्र आणि सांस्कृतिक मानववंशशास्त्र यांच्या सीमारेषेवर वावरतो. कारण, लोकसंगीत म्हणजे काय? त्याची लक्षणे कोणती? त्यातील प्रकार कोणते? लोकवाद्ये कोणत्या प्रकारची असतात? लोकसंगीत व शिष्टसंगीत यांचा परस्पर संबंध काय? इत्यादी खास लोकसंगीतशास्त्राचे म्हणता येतील अशा प्रश्नांचा विचार तो प्रत्यक्षपणे करताना आढळत नाही. किंबहुना असेही म्हणता येईल की 'लोकसंगीतशास्त्राचे' म्हणून ज्या प्रश्नांचा वा विषयांचा उल्लेख करता येईल अशासंबंधी बहुमान्य वा रूढ असलेले विचार व विवरण लोमॅक्स गृहीतच धरतो. लोकसंगीतशास्त्र जेथे थांबते तेथून त्याचा विचार सुरू होतो, असेही म्हणण्यास हरकत नाही. पण हा विचार लोकसंगीताला संगीत म्हणून जमेस धरूनच होतो व म्हणून त्याचा परिचय करून घेणे लोकसंगीतशास्त्राच्या अभ्यासकास आवश्यक ठरते.

गायनातील गुणवत्तेचा तौलनिक अभ्यास हे लोमॅक्सच्या पद्धतीतील पहिले विचारसूत्र म्हणता येईल. १९४० च्या आसपास जेव्हा निरनिराळ्या संस्कृतिसमूहांतील लोकसंगीताची ध्वनिमुद्रणे उपलब्ध होऊ लागली तेव्हा जगभरची लोकगीते ऐकणे व त्यांची तुलना करणे प्रथमतः शक्य झाले. तुलना करताना लोमॅक्सच्या असे लक्षात आले की लय आणि चाल ही गीताची अंगे वगळूनही जरी गीताच्या प्रत्यक्ष प्रयोगात उपयोगात आणलेली आवाज-उत्पादनाची जात व गायन सादर करण्याची पद्धती यांची तपासणी केली तरी सांगीतिक विभाग किंवा प्रदेश निश्चित करता येतात.

या दोन गोष्टींच्या आधारे जगाची जी सांगीतिक प्रदेश-विभागणी होते तिला सध्याची भौगोलिक वा सांस्कृतिक प्रदेश-विभागणी मुळीच अडथळा करीत नाही असेही त्याला आढळून आले. उदाहरणार्थ, आफ्रिकन पिग्मी आणि बुशमेन वांशिकदृष्ट्या भिन्न असून, वेगळ्या वातावरणात राहत असून व त्यांमध्ये कित्येक शतकांत सांस्कृतिक दळणवळण नसूनही त्यांच्या गायनशैलीमध्ये साम्य आढळते. तेव्हा गायनशैलींच्या आधारे जगाचा एक वेगळा नकाशा बनू शकतो अशा निष्कर्षास लोमॅक्स येऊन पोहोचला.

१९५३ मध्ये भूमध्य समुद्राच्या आसपासच्या प्रदेशांतील लोकसंगीताच्या ध्वनिमुद्रणाचे नमुने जमवीत असता लोमॅक्सने आपल्या विचारातील पुढचा टप्पा गाठला. स्पेनच्या प्रत्येक प्रांतात त्याला असे दिसले की लग्नपूर्व स्त्रीसंबंधाबाबतीत ज्या प्रमाणात कमीअधिक निर्बंध असत त्या प्रमाणात गायनशैलीत बदल दृष्टोत्पत्तीस येई. उदाहरणार्थ, दक्षिण स्पेनमध्ये लैंगिक व्यवहारावरील निर्बंध पूर्वेकडील देशाइतके कडक असत; आणि तेथे कर्कश, उच्च स्वरात, गळा दाबून आवाज काढण्याची प्रथा दिसे; यामुळे समूहगायन जवळ जवळ अशक्य होई. १९५५ मध्ये इटलीतील लोकसंगीताचा अभ्यास करतानाही आवाज-उत्पादनाच्या बाबतीतील गळ्यावरील ताण व लैंगिक

व्यवहाराबाबत रूढ निर्बंध यांत काही निश्चित संबंध असल्याचे त्याच्या ध्यानात आले. साधारणतः १९५९ च्या सुमारास गळ्यावरील ताणाचे प्रमाण, गायनप्रयोगातील स्वतंत्र गायकांच्या वा गायक संघाच्या महत्तेचे प्रमाण व सांघिक गायनात दिसणाऱ्या एकरूपतेचे प्रमाण या तीन निकषांचा उपयोग करून, गायनशैलीवर आधारित अशी जगाची प्रदेश-विभागणी करता येते अशा निष्कर्षास लोमॅक्स पोहोचला होता.

लोमॅक्सने आपल्या विचारात लोकसंगीताच्या काही स्वरूपविशेषांचा व एकंदर जीवनसरणीतील काही अंगांचा निश्चित संबंध असल्याचे प्रतिपादन केले आहे इकडे लक्ष वेधले पाहिजे. औपपत्तिकदृष्ट्या लोकसंगीत हे लोकांच्या एकंदर जीवनाचे एक अंग असते हे मत अनेकांनी मांडले आहे. पण लोकसंगीताच्या प्रत्यक्ष प्रयोगातील काही बाबींच्या एकंदर जीवनसरणीशी प्रत्यक्ष संबंध असल्याचे मत लोमॅक्सने साधार मांडले व त्याला आजपर्यंतच्या अभ्यासात जोड नाही. लोकसंगीताचा सर्वांगीण अभ्यास केल्याने केवळ लोकसंगीतच समजते असे नव्हे तर संबंधित लोकसंगीताला पोसणारे लोकजीवनही समजते हा त्याचा दावा काहींसा खळबळजनक वाटला तरी विचारान्ती पटण्यासारखा आहे. गीते ते गायनशैली, आणि मग गायनशैली ते जीवनसरणी असा संबंध अतूट व निश्चित असतो हे लोमॅक्सच्या विचारांचे सार होय.

१९६१ मध्ये रॉकफेलर फाउंडेशनतर्फे मिळालेल्या मदतीमुळे लोमॅक्सने आपल्या संशोधनाला प्रकल्पाचे स्वरूप दिले. लोकगीतांच्या प्रयोगांचे अनुभवसंबद्ध अंगांच्या द्वारे असे वर्णन करावयाचे की ज्यामुळे संस्कृति-संस्कृतीतील गीतांचे संच एकत्र आणता येतील, तुलनात्मक दृष्टीने तपासता येतील. कोणत्याही गीताच्या कोणत्याही अंगाचा अभ्यास केला तरी त्याचा निष्कर्ष आकृतिबद्ध करता येईल अशी तजवीज करण्याचेही ठरविण्यात आले. कारण याशिवाय पाहताक्षणी एखाद्या गीताची शैली व शैलीवरून पुढील सामाजिक निष्कर्ष वगैरेसंबंधी विचार करणे दुर्लभ झाले असते. जगातील अनेक संगीतपद्धतींमधील सुमारे ७०० उदाहरणे घेऊन, त्यांचे परीक्षण करून प्रत्येक गीताच्या विश्लेषणासाठी गीताला किती व कसे खाने असतात असे कल्पावे व त्यांचे अंकन कसे करावे याविषयीची पद्धत १९६६ च्या सुमारास तयार झाली. याच वेळी ज्या निष्कर्षांना सिद्धांतांची पात्रता आहे की नाही याचे संशोधन करावयाचे त्यांची सिद्धांतपूर्वक मांडणी लोमॅक्सने कोलंबिया विद्यापीठाच्या कॉनरॅड आरेन्सबर्गच्या साहाय्याने पुढीलप्रमाणे केली.

(१) स्वतंत्र गीतगायक असणे याचा अर्थ संबंधित समाजात मोठ्या प्रमाणावर केंद्रीभवन झालेले असते. पुढारी वा मुख्य गायक नसताना गीतप्रयोग होणे याचा अर्थ समाजात राजकीय सत्तेची सोपानपरंपरा फार साधी, बिनगुंतागुंतीची असणे.

(२) एकरूप संघगायन संघटित समाजात, व या विरुद्धची अवस्था विघटित वा व्यक्तिप्रधान समाजात आढळते.

समाजाचे मोजमाप त्याच्या गायनशैलीवरून घ्यावयाचे असे लोमॅक्सच्या पद्धतीचे उद्दिष्ट ठरून, ही पद्धत म्हणजे एक स्वतंत्र अभ्यासशाखा आहे असाही निष्कर्ष (तिची व्याप्ती पाहून) काढण्यात आला. या अभ्यासशाखेस 'कँट्रोमेट्रिक्स' असे नाव नक्की करण्यात आले. समाजातील सामाजिक संस्था आणि त्याच्या घटकांतील परस्परसंपर्क यांच्या सर्वसाधारण वैशिष्ट्यांचे प्रतिबिंब त्याच्या लोकगीतांच्या प्रयोगात आढळते असा या शास्त्राचा मूलभूत सिद्धांत म्हणता येईल.

१९७० पर्यंत अनुदान मिळून जेव्हा हा प्रकल्प एका अर्थाने पुरा झाला तेव्हा तो संगीतशास्त्रज्ञ, भाषाशास्त्रज्ञ, मानववंशशास्त्रज्ञ, संख्याशास्त्रज्ञ, प्रोग्रॅमर्स, आणि हालचालींचे विश्लेषण करणारे, या सर्वांच्या मदतीने पुरा करण्यात

आला, हा एक नोंदण्यासारखा विशेष होय. गीत ही अनेक पातळ्यांवर साधली जाणारी संपर्कक्रिया असून त्यात अनेक पद्धतींच्या इशारती एकाच आवाहक संदेशात एकत्र येत असतात. अनेक शास्त्रज्ञांच्या या एकत्र प्रयत्नामागे ही जाणीव होती. कोणत्याही गीताच्या प्रयोगात नृत्याची तत्त्वे, भाषणातील चढउतार, नाट्यातील एखादी भूमिका जणू पार पाडत असल्याचे सर्व व्यवहारात असलेले सूक्ष्म अंग, सामाजिक व्यवस्था लावण्याचा प्रयत्न विधिपूर्वक आणि भावनिक संपर्क साधण्याची क्रिया, या साऱ्यांचे मेलन होत असल्याने यांतल्या कोणत्याही घटकाचे सुटेपणे बोधन होत नाही. परंतु गीताची शैली समजण्यासाठी व तिचे वर्गीकरण कळण्यासाठी गीताच्या सर्व पातळ्यांवर नियंत्रितपणे लक्ष केंद्रित करणे आवश्यक असल्याने अनेक ज्ञानशाखांच्या अभ्यासकांनी एकत्र येणे जरूर ठरते. गीतावलंबी समाजसंस्कृतीमापन करण्याच्या प्रयत्नात हा घाट जमविला गेला. लोमॅक्सच्या कार्याचा हा एक विशेष गुण होय.

लोमॅक्सने आपल्या अभ्यासात वाद्यसंगीताचा समावेश केलेला नाही. कारण सुरुवातीसच त्याने असे ठरविले की गाणे, गायन करणे हे सार्वत्रिक लक्षण आहे. वाद्यसंगीत मात्र परोद्भूत दिसते; ते गायनामुळे उद्भवते. त्यामुळे गीताइतके वाद्यवृंदाचे तपशील न पाहाता, गायल्या जाणाऱ्या गीताशी वाद्यवृंदाचे लयीबाबत नाते काय, तसेच सामाजिक दृष्ट्याही वाद्यांचे गीतांशी संबंध कोणत्या प्रकारे प्रस्थापित होतात एवढ्यापुरता लोमॅक्स व त्याच्या सहकाऱ्यांनी आपला अभ्यास मर्यादित ठेवला. परंतु निरनिराळे वाद्यवृंद, त्यांतील वाद्ये, त्या वाद्यांची रचना, त्यांतील प्रतीकात्मता इत्यादी बाबतींत जो तपशील लिखित वा मुद्रित स्वरूपात मिळाला तो एकत्र करून, कॉँप्युटरच्या साह्याने कोणत्या वाद्यांचा व वाद्यवृंदांचा प्रसार कोणत्या प्रदेशात झाला आहे याचे एक चित्र तयार करण्यात आले. ७७५ संस्कृतिगटांचे परीक्षण या पद्धतीने करण्यात आले. या पाहणीतून हाती लागणारे निष्कर्ष गीतावलंबी समाजसंस्कृतिमापनाशी जुळते आहेत असे लोमॅक्सने नोंदले आहे. एका नकाशावरून असे दिसते की ज्या प्रदेशातील वाद्यवृंदात कंपिततंत्री वाद्ये महत्त्वाची भूमिका बजावताना आढळतात त्या प्रदेशाशी पौर्वात्य संस्कृतीचा संबंध बहुधा बराच आलेला असतो. आणि शिवाय या प्रदेशात स्त्रियांनी विवाहपूर्व लैगिंक संबंध ठेवण्यावर कडक बंधने असतात असेही दिसून आले. कंपिततंत्री वाद्य हे अ-क्रियाशील स्त्रीत्वाचे प्रतीक होय या सॅक्सच्या म्हणण्यास वरील पुराव्याने पुष्टी मिळते, अशी लोमॅक्सची या संबंधात टिप्पणी आहे.

लोमॅक्स-विचारात गीताच्या गायनात वा प्रयोगात कोणते स्वर वा व्यंजने कोठून निर्माण केली जातात याचाही अभ्यास होतो. या तऱ्हेने जमविलेल्या पुराव्याचे कॉँप्युटरी विश्लेषण अजून पुरे झालेले नाही. तरीही हाती लागलेला व लोमॅक्सने नोंदलेला एक निष्कर्ष असा की गायल्या जाणाऱ्या कवितेत उच्चारणाचे किती भेद एखादी संस्कृती सुसंगतपणे उपयोगात आणते यावरून त्या संस्कृतीच्या कमीअधिक गुंतागुंतीच्या स्वरूपाचे अंदाज बांधता येतात. अनेक भाषाकुले, अनेक बोलीभाषा, आणि तरीही एक संस्कृती असलेल्या भारताच्या बाबतीत या पद्धतीच्या अभ्यासाचे निष्कर्ष फार वेधक ठरतील यात शंका नाही.

ध्वनींचे स्वरूप व ध्वनींच्या उच्चारणाच्या पद्धती यानंतर अर्थात गीताच्या पाठाचा, संहितेचा क्रम लागतो. संस्कृतीच्या जिव्हाळ्याच्या बाबींना गीतात अर्थातच जागा मिळणार. गायल्या गेलेल्या शब्दांनी कोणत्या संकल्पना व्यक्त होतात याची ओळख पटवून घेण्याची व मग तुलना करण्याचीही एक पद्धत तयार केली गेली. अर्थात प्रत्येक संस्कृतीनुसार संकल्पनांच्या मागे असलेली अर्थघनताही वेगळी असते याचीसुद्धा दखल घेतली गेली. संकल्पनांचे विश्लेषण करून त्यामागील अर्थघनतेतील फरकांचे, भेदांचे मापन करण्यात पुन्हा कॉँप्युटरची मदत घेण्यात आली. भाषाशास्त्रीय अभ्यासात अतिरिक्ततेची संकल्पना मान्य झाली आहे. आपण बोलतो त्या प्रत्येक ध्वनीतून अर्थप्रतीती

होते असे नाही. अशी प्रतीती झालीच पाहिजे असा बोलणाऱ्याचा आग्रह नसतो व ऐकणाऱ्याचाही. गीताबाबत त्याचे लघुत्व आणि त्यातले पुनरावृत्त भागांचे मोठे प्रमाण लक्षात घेता हेच भाग त्या संस्कृतीतील सर्वमान्य असलेल्या आशयाला व्यक्त करतात हे उघड आहे. म्हणूनच लोमॅक्स-पद्धतीत हे 'अतिरिक्त' भाग अभ्यासासाठी निवडून गीताच्या जन्मदात्या संस्कृतीतील गाभा जतन करणारे म्हणून भाषांतरित केले गेले. मग त्यांचे विश्लेषण चालू झाले. अशा विश्लेषणातून हाती लागलेला एक निष्कर्ष लोमॅक्सने नोंदला आहे. ज्यावर आघात आहे अशाच (कवितेतील) शब्दांची जरी मोजणी केली तरीही इंग्रजी लोकगीतांचे योग्य असे संकल्पनात्मक विश्लेषण होते. म्हणजे भाषेचे ज्ञान नसतानाही आघात नीट दर्शविणाऱ्या मापक यंत्राच्या साहाय्यानेही या गीतात कोणत्या संकल्पना महत्त्वाच्या म्हणून अंतर्भूत झाल्या आहेत याचा बोध होऊ शकतो.

गायनशैलींच्या अभ्यासात लयबद्ध रचना व त्यांचे अर्थपूर्ण उपयोग यांचा अन्वय नेमकेपणे लावणे हे काम लोकगीतांच्या संदर्भात फारच अवघड आहे. तालांच्या उपयोगापेक्षा लयीच्या झटपट पण सूक्ष्म बदलांवर भर देणाऱ्या लोकगीतांबाबत असे होणे साहजिक होय. या समस्येचा अभ्यास करताना लोमॅक्सचा विचार शारीर हालचालींद्वारे अर्थसंक्रमण साधणाऱ्या नृत्याकडे वळला आहे. आपल्याबरोबर इतर माध्यमाद्वारा दिल्या जात असणाऱ्या इशारतींना शारीर हालचाली नेहमी समांतर असतात या सिद्धांताचा लोमॅक्स-विचारात म्हणूनच उपयोग करून घेतला गेला. यातून नृत्यावलंबी समाजसंस्कृतिमापनाचा- कॉरिओमेट्रिक्सचा- जन्म झाला. कोणताही आशय कसाही व्यक्त करीत असता शरीराची विशिष्ट हालचाल होते. ही हालचाल शरीराच्या निरनिराळ्या अवयवांत कमी अधिक प्रमाणात विभागली जात असते. हेच प्रमाण पुढे त्या त्या संस्कृतीचे जे नृत्य असते त्यातही प्रतिबिंबित होते. फक्त त्यात आकृतिमयता अधिक दिसते. एखाद्या संस्कृतीचे नृत्य म्हणजे त्या संस्कृतीने मान्य केलेल्या नेहमीच्या व्यवहारातील शारीर हालचालींचे अधिक आकृतिमय, रचनाबद्ध स्वरूप. गायनशैलीमध्ये जेव्हा जेव्हा व ज्या कारणांनी व्यामिश्रता आढळते त्यालाच संवादी असे त्याबरोबरच्या नृत्याचे वा हालचालीचे स्वरूप असते असा लोमॅक्सचा तात्पुरता निष्कर्ष आहे.

गायनशैलीचा जो एक नवीन भूगोल लोमॅक्स पुढे मांडतो त्यावरून मानवाच्या मुख्य स्थलांतरांचा मागोवा घेता येतो आणि ऐतिहासिक काळापासून जगाची जी सांस्कृतिक विभागणी झाली आहे तिचा एक नकाशाही हाती लागतो. गायनशैली व समाजघटना यांचा अतिशय प्रत्यक्ष असा अंतर्गत संबंध असतो. एरवी लक्षात न येणाऱ्या ताणतणावांचे दर्शनही गायनातून होऊ शकते. सहजासहजी दृष्टोत्पत्तीस न येणारे शरीरिक व मानसिक तणाव वा शक्ती यांचा आविष्कार गीतांत होत असतो. लोकांचे गायन त्यांच्या जीवनासारखे असते. लोमॅक्सच्या विचारात मानववंशशास्त्रज्ञांना फारसे नवीन काही वाटणार नाही. पण संख्याशास्त्रीय व अनुभवजन्य पुराव्याचा एवढा मोठा व्यूह लोमॅक्सपद्धतीमुळे उभा राहतो की सांस्कृतिक विचाराला एक नवीन भक्कम पाया मिळाल्यासारखे होते.

लोमॅक्सने दोनशे तेहतीस संस्कृती तपासल्या. त्यात त्याला छप्पन्न सांस्कृतिक प्रदेश आढळले. या सर्वांना तो जगाच्या सहा विभागात बसवितो. सर्व विभागांत गायनशैली सहा गोष्टींबरोबर बदलते असे त्याला आढळले. उत्पादनक्षमतेची मर्यादा, राजकीय प्रगती, वर्गभेदांचे स्वरूप, लैंगिक व्यवहारातील निबंधांचा कडकपणा, पुरुष-स्त्री यांपैकी कुणाचे व किती वर्चस्व आहे याची पातळी, सामाजिक एकसंधतेची प्रत या सहा गोष्टींबरोबर गायन शैलीही बदलते असा त्याचा निष्कर्ष आहे. गायनशैलीतील बदल ज्या सदतीस अंगांत दिसून येतात त्यांचे विवेचन पूर्वी केलेच आहे. या सदतीस अंगांना तेरा शक्यता असू शकतात. या दोहोंतून उपलब्ध असते ते गीताचे 'प्रोफाईल' असते असे

लोमॅक्स चित्रमय पद्धतीने सांगतो. जीवनसरणीतल्या ज्या गोष्टींचा लोमॅक्स निर्देश करतो त्यांतल्या प्रत्येकीचा गायनशैलीतील प्रायोगिक वैशिष्ट्यांशी प्रत्यक्ष संबंध तो प्रस्थापित करतो, हा त्याच्या प्रतिपादनातला अतिशय वेधक भाग होय. त्याच्या विचारांची दिशा काय व पद्धती काय हे मुळात वाचून पाहणे अधिक श्रेयस्कर. त्याच्या निष्कर्षांइतकेच त्याचे विवरण महत्त्वाचे आहे. गीताच्या अंतरंगाशी प्रत्यक्ष जाऊन भिडणारे त्याचे काही निष्कर्ष नमुन्यादाखल खाली दिले आहेत.

१) ज्या समाजाचे उत्पादन साध्या सरळ पद्धतीने होत असेल (म्हणजे नांगराने शेती इ.) त्यांच्या गीतांत पाठावर भर असून गाणी स्पष्ट असतात, त्यांत सूचकता इ. कमी. उलटपक्षी ज्या समाजात उत्पादनपद्धती व्यामिश्र असेल (म्हणजे यांत्रिक शेती, उद्योगीकरण इ. भरपूर) त्यांची गाणी छोटी, पुनरावृत्ती असलेली व सूचक असतात.
२) ज्या समाजात सामूहिक कामे करण्याची पद्धत अधिक असेल; कुटुंब, कुळी इ. संस्था पक्क्या विणीच्या असतील, तेथे समूह गीते अधिक असतात.
३) समाजात पुरुष वा स्त्री यांचे वर्चस्व ज्या प्रमाणात स्पष्ट असेल त्या प्रमाणात पुरुष वा स्त्री यांचा आवाज गीतात रेकून लावला जातो.
४) ज्या समाजात दोन वर्षांखालील मुलाबाबत नाक, कान, ओठ टोचणे; सुंता इ. करणे; डोके, हातपाय वा शरीर वारंवार दुमडणे, वाकविणे इ. प्रकार केले जात असतील त्या समाजातील मुलात मोठेपणी शोध घेण्याची प्रवृत्ती अधिक असते व याचा असर गीताचा पल्ला अधिक असणे व त्यात आघात जास्त असणे यांत दिसतो.

आधी म्हटल्याप्रमाणे हे नमुन्यादाखल म्हणून नोंदलेले निष्कर्ष आहेत; आणि निष्कर्षापेक्षाही त्यासाठी वापरलेली पद्धत महत्त्वाची आहे. लोकगीतांकडे बघण्याची एक नवीन दृष्टी लोमॅक्सच्या विचारांमुळे अभ्यासकाला मिळते. दुर्दैवाने भारताचा विचार लोमॅक्सने अगदीच नावापुरता केला आहे. त्याने निवडलेल्या गीतांविषयी दुमत असू शकेल, त्याने जगाचा जो मर्डोकप्रणीत सांस्कृतिक नकाशा पायाभूत म्हणून मुळात वापरला त्याविषयीही वाद असू शकेल. पण तरीही अनेक शास्त्रांच्या आधारे व अनेक संस्कृतींचा मागोवा घेत अभ्यास करण्याचा विषय म्हणून त्याने लोकगीताकडे पाहिल्याने लोकगीतांचा अभ्यास म्हणजे गंभीरपणे करण्याचा अभ्यास आहे याची जाणीव होईल.

प्रकरण दहावे

स्वरलेखन आणि विश्लेषण

नवव्या प्रकरणात ज्या लोकसंगीतप्रकारांची चर्चा केली आहे त्यांचे स्वरलेखन देऊन आवश्यक तेथे विवरण करण्याचे या प्रकरणात योजिले आहे. शक्यतो दिलेली उदाहरणे अस्सल असावीत अशी काळजी घेतली आहे. मुद्रित उदाहरणांचा मूळ संदर्भही पुरविला आहे. ज्या ठिकाणी उदाहरणाच्या स्वरलेखनात काही त्रुटी आहे अशी शंका आली तेथे अशा शंकेची कारणेही स्पष्ट केली आहेत. खाली दिलेली सर्व उदाहरणे कोणकोणत्या परिस्थितीत जमविली गेली, गायक-वादक कोणकोण होते व त्यांचे वय, शिक्षण काय इत्यादी माहिती दुर्दैवाने उपलब्ध नाही, कारण लोकसंगीतशास्त्राच्या पद्धतीनुसार संकलन झालेले नाही. पुढे होणारे संकलन कशा प्रकारचे असावे याविषयीचे विवेचन आधीच्या प्रकरणांतून येऊन गेलेच आहे. दुसरीकडे मुद्रित झालेले स्वरलेखन येथे भातखंडे-पद्धतीचा अवलंब करून दिलेले आहे.

पोवाडा

शब्द : जसा रंग श्रीरंग खेळले वृंदावनि द्वापारांत । तसा रंग श्रीमंत खेळले कलियुगात अति आदरांत ॥ धृ. ॥

(चाल बदलून) महावीर महादजीबावा हुजुरातीचे । आणुनि मरातब बाच्छाई वजिरातीचे ॥

ताल केरवा

ध सा ऽ सा ऽ सा सा रे	रे ग ऽ ग ग ग मगरे	रे ऽ रे ऽ रे रे रे सा	सा रे रे ग म ग ग रे सा सा
ज सा ऽ रं ऽ ग श्री ऽ	रं ऽ ग खे ऽ ळ लेऽऽ	वृं ऽ दा ऽ व नि द्वा ऽ	पा ऽ रा ऽ त ऽऽऽ ऽ ऽ
×	×	×	×

रे ग ऽ ग ऽ ग ग रे	नीऽरेगऽरे सा रे नी सा	सा रे रे ग ऽ ग ग रे	नी ऽ रे रे ग ऽ ऽ ऽ ऽ
त सा ऽ रं ऽ ग श्री ऽ	मं ऽ त खे ऽ ळ ले ऽ ऽ ऽ	क लि यु गा ऽ त अ ति	आ ऽ द रा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ
×	×	×	×

मगग रेसासा ऽ ऽ
त ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ
×

चाल :

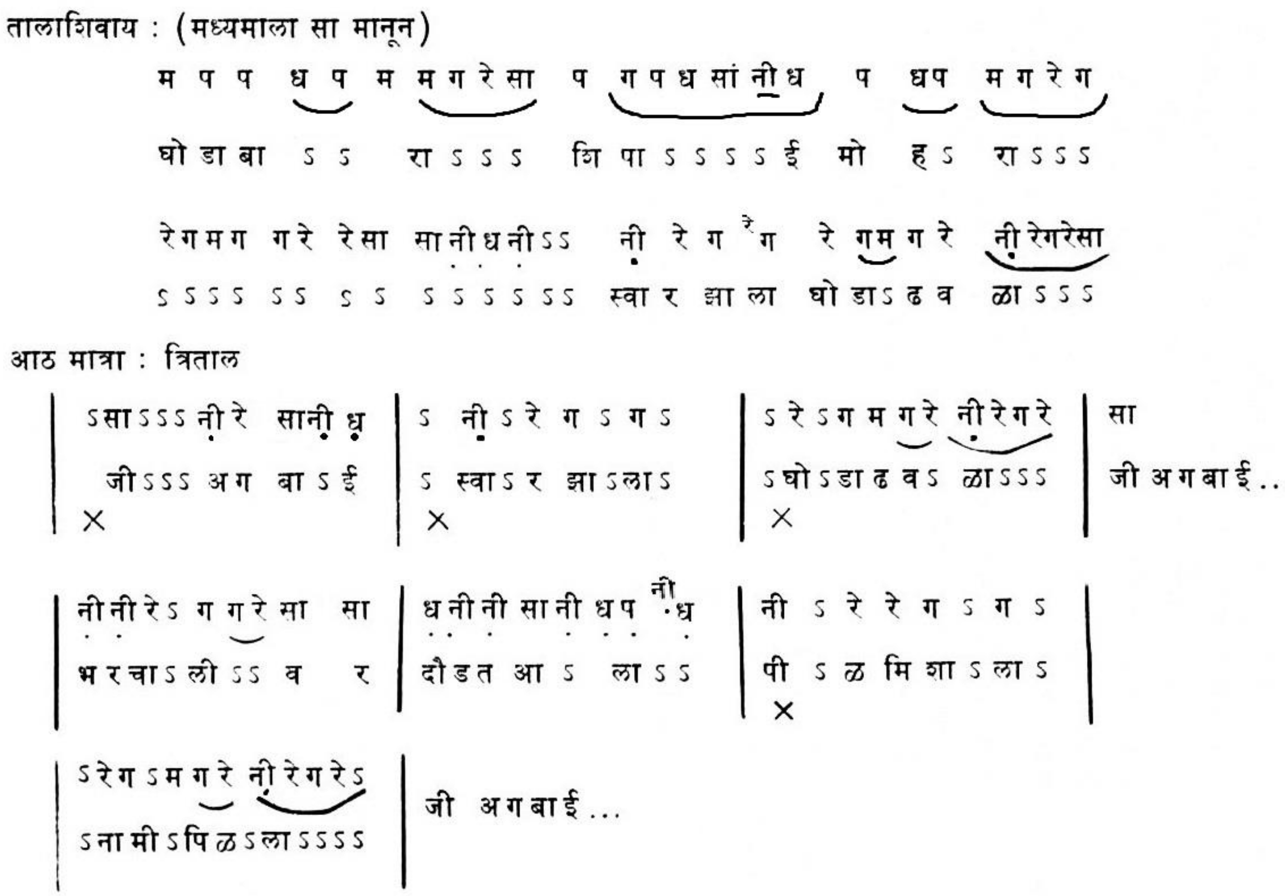
सा सा	नी ऽ सा सा नी नी सा	ध ऽ ध ऽ ध ध नी ऽ	सा ऽ रे ऽऽऽ
म हा	वी ऽ र म हा द जी	बा ऽ वा ऽ हु ज रा ऽ	ती ऽ चे ऽऽऽ
	×	×	×

संदर्भ : य. न. केळकर, **ऐतिहासिक पोवाडे**, भारत इतिहास संशोधन मंडळ, १९२८, पृ. ५००.

टीप : मूळ स्वरलेखनात ताल दिलेला नाही. (सर्व पोवाड्यांचा ताल केरवा किंवा धुमाळी असे पृ. ५१८ वर सांगितले आहे.) पण पोवाड्याच्या पाठावरून ताल निश्चित होऊ शकतो. अवग्रह चिन्हांच्या जागी पोवाडे गायक नुसता ‘आ’ म्हणत नाहीत, त्यात ‘हा’ चा अंश असतो. या पुस्तकात एकंदरीने १७ पोवाड्यांचे स्वरलेखन चालीपुरते केले आहे. पोवाड्यांची सुरुवात ध़, नि़, सा यांसारख्या स्वरांनी होते व अनेक कडवी चाल तीच असते. चालीचा पल्लाही फार नसतो. कथनात्मक व वीररसात्मक अशा स्वरूपाच्या गीतांत चालीबाबत तोच-तोपणा, लयीबाबत द्रुतता व म्हणण्यात आघातांचे प्राचुर्य स्वाभाविक होय.

लावणी (बैठकीची)

चाल : घोडा बावरा शिपाई मोहरा स्वार झाला घोडा ढवळा जी, अगबाई
भर चालीवर दौडत आला पीळ मिशाला नामी पिळला जी, अगबाई



संदर्भ : मुंबई विद्यापीठ संगीत केंद्र संग्रह

टीप : ही पठ्ठे बापूरावाची लावणी बैठकीची मानण्यात सांगीतिक खुणा दोन :- ही मध्यमाला ‘सा’ करून म्हटली जाते व अद्ध्याच्या अंगाने जाणाऱ्या त्रितालात आहे. ताल सुरू होण्याआधीची तान टप्प्याच्या अंगाची आहे हेही लक्षात

घेण्यासारखे आहे. ढोलकी मात्र दुगणीत वाजत राहते. ही लावणी पोवाड्यापासून दूर सरकलेली व ख्यालटप्प्यास जवळची आहे. या लावणीच्या गायनात पुढे माफक प्रमाणात पण आलाप म्हणता येतील असा विचार केलेला आहे. यमनकल्याणच्या आसपास वावरणाऱ्या गायकीत आवाज लावण्याची पद्धत खटकेबाज व शब्द टाकण्याची पद्धत ठसकेबाज आहे. शब्दांकडे, त्यांच्या नादांकडे लक्ष खेचून घेण्याची प्रवृत्ती आहे. कथनात्मक पोवाड्यात शब्दाच्या अर्थाला श्रोत्यांच्या समोर ठेवून पुढे चालण्याची वृत्ती दिसते तर या लावणीत शब्दाच्या अर्थाद्वारे भावसूचन करण्याची प्रवृत्ती आहे.

लावणी महानंदेची

शब्द :

काश्मीर देशामध्ये महापत्तन नंदीग्राम । सती वारांगना मनोरमा महानंदा नाम
किती हो मानी रूपसंदर खाण रतनाची । भुलले सरूवे भूप कवि महाजन वतनाची

ताल केरवा

प ऽ ग ग ग ऽ ग ऽ	ग ग ऽ ग ग ऽ ग ऽ	रे रे नी नी ऽ सा सा ग	रे ग रे साऽ नी ऽऽऽ
का ऽ श्मी र दे ऽ शा ऽ	म ध्ये ऽ म हा ऽ प ऽ	त्त न ऽ नं ऽ दी ग्रा ऽ	म ऽऽ
×	×	×	×
सा साऽग ग ऽ ग ऽ	रे रे ऽ रे रे ऽ म ग रे	रे रे ऽ रेऽरे ग रे	रे ऽ साऽरे नी ऽ सा ऽ
स ती ऽऽ वा ऽ रां ऽ	ग ना ऽ म नो ऽ र मा	म हा ऽ नं ऽ दा ना ऽ	म ऽ जी ऽ र् जी ऽ जी ऽ
×	×	×	×

संदर्भ : मुंबई विद्यापीठ संगीत केंद्र संग्रह

टीप : ही लावणी कथनाची. म्हणून हिचे चलन उघड उघड पोवाड्यासारखे आहे. द्रुत लय. प्रांगणीय प्रयोग म्हणून उच्चारात आघातपूर्ण 'ह' पुष्कळ. चाल साधी व पुनरावृत्त. कथेतले टप्पे गाठले जातील तेव्हा 'जी जी' चे सामूहिक गायले जाणारे ध्रुपद. तुणतुणे व ढोलकीची साथ. आलापाचा वासही नाही. पोवाड्यापासून जवळ म्हणजे ख्याल इ. पासून दूर.

निसर्गगीते

निसर्गगीते मुख्यतः पावसाळ्याविषयी आढळतात. सर्जनाविषयी मानवाला वाटणाऱ्या अनादिअनंत आकर्षणाचाच हाही परिणाम असावा.[56]

वर उल्लेखिलेली गीते 'बारमासी' स्वरूपाची नाहीत. ती ज्या चपखल पद्धतीने तालात बसविली आहेत तीही स्वाभाविक वाटत नाही. सुरावटीतील शिष्ट संगीतातले पावसाळ्याबरोबर मल्हारचे सूर इ. संकेत मुळीच आढळत

[56] डॉ. सरोजिनी बाबर, **लोकसंगीत**, प्रसिद्धी विभाग, महाराष्ट्र शासन, १९६२, पृ. ११३.

नाहीत. लयही फारशी वैशिष्ट्यपूर्ण नाही. खाली दिलेले उदाहरण नावापुरते बारा महिने म्हणता येईल. त्याचा ऋतुचक्राशी संबंध नाही.

शब्द : अश्विन मास हो साजणी । विनवी पतीलागोनी । तुम्ही जाता का टाकोनी । कोणाला निरवूनी ।
म्हणून लागली चरणाला । हरी परदेशा गेले । बरवा मुहूर्त पाहिला ॥
कार्तिक मास हा विष्णूचा । पर्वकाळ पुण्याचा । संगम भरलासे गंगेचा । मेळा नरनारीचा ।
गाती सुंदरा न्हायाला । हरी परदेशा गेले । बरवा मुहूर्त पाहिला ॥

सासानि़ सारेग रे सानि़सा । गगग रेग मगरे ।
अश्विन माऽस हो साजणी । विनवी पतीलागोनी ।

हीच चाल आलटून पालटून पुढच्या सर्व चरणांना.
संदर्भ : मुंबई विद्यापीठ संगीत केंद्र

ओवी

आधी म्हटल्याप्रमाणे हा एक अतिशय लवचिक असा रचनाप्रकार आहे. सर्व तऱ्हेच्या आशयांशी, क्रियांशी ओव्या संलग्न आहेत. ओवीचा लवचिकपणा लक्षात घेता तिच्याबरोबर ताल असणे अवघड आहे; तालात ओवी म्हणणे हे तिच्या प्रकृतीशी विसंगत आहे. ज्या धनगरी इ. ओव्या तालात असतात त्यांत एक तर कथा सांगितलेली असते व दुसरे म्हणजे, त्यांत ताल ज्या वेळी दिला जातो त्यानंतर बराच काळ तो दाखविला जात नाही. तालाचे असे मधून मधून असणे तालाच्या प्रकृतीशी विसंगत आहे.

शब्द : पहिली माझी ओवी । पहिला माझा नेम ।
तुळसी खाली राम । पोथी वाचे ॥

सासारे सारे गरे । .... । रेरे सासा ॥
पहिली माझी ओवी । (पहिल्या तीन ओळींना सारखी चाल) । पोथी वाचे ॥

शब्द : ॐ नमोजी हेरंबा । आठवुनि तुझी स्वरूपशोभा ।
सकलादि तू प्रारंभा । वंदन भावे करीतसे ॥

ग गगग रेगग । गगगग रेग रेगग रेरे । गगगग ग रेगग । सारेरे गरे गरेसासा ॥
ॐ नमोजी हेरंबा । आठवुनि तुझी स्वरूपशोभा । सकलादि तू प्रारंभा । वंदन भावे करीतसे ॥

संदर्भ : G. H. Ranade, Hindustani Music: Its Physics & Aesthetics, Popular Prakashan, Reprint 1971, p.191

घाण्याच्या ओव्या (लग्नाच्या वेळच्या)

शब्द : जात्या ईशवरा । तुला सुपारी बांधिली । नवरी हळद लागली ।

जात्या ईशवरा । तुला तांदुळाचा घास । नवरी मोतियाचा घोस ।

ध़सा रेग सारे गरेसा । सासा ध़सारेग नि़ सा रे ग । प़-नि़ नि़सानि़ सारेसा ।
जाऽत्याऽ ईशवऽरा । तुला सुऽ पाऽ री बांधिली । नव्री हळद लागली ।

संदर्भ : मुंबई विद्यापीठ संगीत केंद्र संग्रह

टीप : ही ओवी रचनेच्या दृष्टीने साडेतीन चरणी ओवीपेक्षा निराळी आहे. प्रथम एक अर्धा चरण व मग दोन पूर्ण हा क्रम लक्षणीय. चालीत कोमल स्वर.

क्रीडागीते

फुगडीचे गाणे

शब्द : १ एक भुई सारवू सारवू २ पांच खडे मांडू मांडू ३ एक खडा मोठा मोठा ४ सई आली पोटा पोटा
५ सईच्या कानी बुगड्या बुगडया ६ आम्ही खेळू फुगड्या फुगड्या
७ फुगडी फुल्लेदार ८ भाई किल्लेदार
९ नणंदा मोकाशी १० जावा कोल्हारी ११ हरभऱ्याच्या घाटा १२ माझ्या फुगडीला ताठा
१३ बाभळीची साल १४ माझा कंबरपट्टा लाल १५ मेंदीची साल १६ माझी पाची बोटे लाल

गऽ गग रेग मग रेऽसाऽ
एक् भुई साऽ रूऽ साऽरूऽ (हीच चाल १ ते ६ ओळींपर्यंत)

सा सा रेसा साऽऽसा
फुग्डी फुल्ले दाऽ ऽर (हीच चाल ७ ते १० ओळींपर्यंत)

रे रे रेसा ध़ध़ सारे रे गरे सा प़
हर्भऱ्याच्या घाटा माझ्या फुग्डीला ताठा (आलटून पालटून अशी चाल शेवटपर्यंत)

संदर्भ : मुंबई विद्यापीठ संगीत केंद्र संग्रह.

टीप : पुस्तकांवरून पाहता ओळी ७ ते १६ वेगळ्या गाण्यात आढळल्या. ध्वनिमुद्रणात मात्र सर्व ओळी एकाच गाण्यात.

खेळाचे गाणे

शब्द : १ तुझी माझी पालखी २ रामाची जानकी ३ पगडा फू बाई पगडा फू
४ गेले एका शेता ५ विसरले कोयता ६ पगडा फू बाई पगडा फू
७ गेले एके विहिरी ८ विसरले दोरी ९ पगडा फू बाई पगडा फू

ताल : केरवा

रेरे रेरे रे सा | रेरेसा रे सा | सा रे ग गरे | सा सा सा |
तुझीमाझी पाल्खी | रामाची जान्की | पग्डा फू बाई | पग्डा फू | (पुढे चाल तशीच)

झिम्मा

शब्द : बारा बैलाची लागली झोंबी ग लागली झोंबी | तिथे माझा हिरा ग हारपला ग हारपला |
धाकट्या दीराला सांपडला ग सांपडला | धाकट्या दीरान काय माझ केलं ग | काय माझ केलं

सानि़ | सारेऽ सा रे सा | सारे सा रे सा | साऽ प़ऽ |
बारा | बैलाऽची लाग्ली | झोंबी ग लाग्ली | झोंऽबीऽ|

| सासा नि़नि़ सारे सा | रे नि़सारे सा | रे सासाप़ऽ |
| तिथे माझा हिरा ग | हाऽरपलाऽ ग | हाऽरपलाऽ | (बाकीच्या ओळींची चाल वरीलप्रमाणे)

संदर्भ : मुंबई विद्यापीठ संगीत केंद्र संग्रह

हादग्याचे गाणे

शब्द : माझ्या माहेरचा वैद्य आणा बाई वैद्य आणा

प़नि़ नि़नि़साप़ सारे सारे गग सारे सा-प़-
माझ्या माहेरचा वैद्य आणा बाई वैद्य आऽणाऽ

संदर्भ : G. H. Ranade (उनि.)

टीप : क्रीडागीतांचा सहज जाणवणारा विशेष म्हणजे त्यांत निश्चितपणे आढळणारे लयीचे बंध. या लयीच्या बंधांना ताल म्हणून टाकण्याचा मोह निदान शास्त्रीय संगीताच्या अभ्यासकांना होण्याचा संभव आहे. पण केवळ मात्रांच्या संख्येवरून लोकगीतांत आढळणाऱ्या लयबंधांना तेवढ्याच मात्रा असणाऱ्या तालांच्या साच्यांत बसविणे योग्य नाही. कारण तालांना अंतर्गत खाने असतात व त्यांची वजनेही वैशिष्ट्यपूर्ण असतात. लोकगीतांतील लयबंधांबाबतची मोडणी वेगळी दिसते. उदा. पहिल्या फुगडीच्या गाण्यात १ ते ६ ओळींच्या मात्रा बारा झाल्या तरी त्याचे विभाग ४+४+४ असे पडतात व वजन मात्र कोणत्याही (शास्त्रीय) तालाचे नाही. त्याच गाण्यात ७ ते १० ओळींचे व ११ ते १६ ओळींचेही वजन केरव्याचे वजन आहे. दुसऱ्या खेळाच्या गाण्याचे वजन केरव्याचे आहे. तिसऱ्या झिम्म्याच्या गाण्याच्या मात्रा चौदा असल्या तरी त्याचे विभाग ६+४+४ असे पडतात. अशा परिस्थितीत लोकगीतांना लयबंध असतात पण त्यांच्या वर्णनास तालाची भाषा व संकल्पना वापरणे चूक आहे, हे लक्षात ठेवायला हवे. स्वरलेखनाबाबत आणखी एक ध्यानात घेण्यासारखी गोष्ट अशी की सर्व स्वर नेहमी दर्शविल्याप्रमाणे म्हटले जातातच असे नाही. दाखविलेल्या स्वरस्थानांच्या आसपास प्रत्यक्ष प्रयोगात वापरलेल्या स्वरांची स्थाने असतात.

श्रमगीते

श्रमगीतांचा चांगला नमुना मिळाला नाही.
आधी स्पष्ट केल्याप्रमाणे कार्यगीतांमध्ये पाळण्याचा समावेश होऊ शकतो.

शब्द : बाळा जो जो रे | निज बाळा स्मितहासा वेल्हाळा |

किंवा

बाळा जो जो रे | कुलभूषणा दशरथनंदना | निद्रा करी बाळा |
१ पाळणा लांबविला २ अयोध्येसी ३ दशरथाचे वंशी ४ पुत्र जन्मले
५ हृषीकेशी ६ कौसल्येच्या कुशी ७ बाळा जो जो रे

ऩिसारे म रे |सा ऽऽऽ | मरे म प | मप ध पम पम | रे साऩि ऩिसारे |म रे |सा ऽऽऽ |
बाऽळा जो जो | रे ऽऽऽ | निज बा ळा | स्मित हा साऽ वेऽ | ल्हा ळाऽ बाऽळा | जो जो | रे ऽऽऽ |
(पहिल्या व चौथ्या ओळीस चाल तीच)

ऩि सारे ग ग रे सा | ऩिसाऩिसारे |रेग म गरे गरे रे साऩि
पाळणा लांबवीला | अयोध्येऽ सी | दश र थाऽ चेऽ वं शीऽ
(याचप्रमाणे पुढील ओळी. पहिली व सातवी ओळ सारखी)

संदर्भ : मुंबई विद्यापीठ संगीत केंद्र संग्रह

टीप : सर्व पाळण्यांत स्वरांचा पल्ला मध्य सप्तकाच्या आसपास असणे स्वाभाविक. ताल अर्थातच असू शकणार नाही. पहिल्या दोहोंच्या चालींत सारंग रागाचा भास होतो.

संस्कारगीते

संस्कारगीतांचा वर्ग स्त्रीगीतांत मोठा आहे हे पूर्वी पाहिले आहे. जन्मापासून प्रत्येक महत्त्वाच्या टप्प्यावर धर्मविधी व त्याबरोबर संस्कार यांची वर्दी लागलेली आहे. संस्कारगीतांत बहुतेक वेळेस संस्काराचे वर्णन देव-देवतांना नायिका कल्पून केलेले आढळते. रुखवत कृष्णाचे होते व न्हाणोली रखमाई होते. नागपंचमीची गाणी इत्यादींचा समावेश याच वर्गात होतो. निरनिराळी व्रतवैकल्ये व पूजा यांवेळच्या गाण्यांनाही संस्कारगीतांतच समाविष्ट करावयास हवे.

शब्द : भिंती सारविल्या, वर काढीलं स्वस्तिक
तुझ्या लग्नाचं कौतुक, यमुनाबाई (लग्नाची तयारी)

ध़सा रे सारे ग रे सासा ध़सा रेसा रे ग रे | सासा ध़सारेसा रे ग रे रे रेरे गरे सा |
भिंऽ ती सारविल्या व र काऽढीलं स्वस्तिक | तुझ्या लऽग्नाचं कौतुक यमुना बाऽ ई |

संदर्भ : संगीत कला विहार, जुलै १९७३, पृ. ४४४, वासंती रानडे

शब्द : (लग्नाच्या वेळचा घाणा)

घाणा भरीयेला । विडा ठेवीयेला । आधि नमीयेला । गणराज ॥
आम्हा घरी कारण । गणराजानी यावं । मांडवी रहावं । पाची दिवस ॥

ध़ध़ ध़ध़ध़सा | सासारे रेसा सारेरे | ध़रे रेरे रेसा | सारे^(ग)रेसा ||
घाणा भरीयेला | विडाऽ ठेऽवीयेला | आधि नमीयेला | गण राज ||
(याचप्रमाणे पुढील ओळी)

शब्द :

पहिलं नमन करू गणपति । विघ्नहरा आणिक सरस्वती ।
गीत गाईन तुळसी तुमची स्तुति । धन्य धन्य तुळसी तुमचा महिमा ॥

सासारे रेगग गरे सारेगसा | सारे रेग मगरे सारेगसा |
पहिलं नमन करू गणपति | विघ्नहरा आणिक सरस्वती |

सारे रेगग गगरे सारेग सासा | सारे रेग मगरे सारेरे ग^(रे)सासा ||
गीत गाईन तुळसी तुमची स्तुति | धन्य धन्य तुळसी तुमचा महिमा ||

संदर्भ : मुं. वि. संगीत केंद्र संग्रह

टीप : चालीच्या दृष्टीने फार फरक नसलेल्या या रचनेतही आलटून पालटून अधोरेखित जागेत ‘म’ येतो व हा चालीतील सर्वोच्च स्वर होय, हे लक्षणीय आहे.

शब्द :

ओवाळू आरतीला, गिरिजारूपी कोकिळेला, ओवाळू आरतीला |
जासी यज्ञ माहेराला, तेथे अपमान केला, यज्ञकुंडी प्रवेश केला, विघ्न आणिलं दक्षाला ||

सासानि़ सारेगसा | सासारे रेग गग रेसा रे |
ओवाळू आरतीला | गिरिजारूपी कोकिळेऽ ला | (पुढे तशीच चाल)

टीप : भक्तिसंगीतात किंवा धर्मसंगीतात समाविष्ट होणाऱ्या आरत्यांतून स्त्रियांच्या आरत्या वेगळ्या काढल्या पाहिजेत. सांगीतिक दृष्ट्या स्त्रियांच्या आरत्यांना ताल वा निश्चित लय नसते, व त्याबरोबर वाद्ये वाजविली जात नाहीत. तेव्हा संस्कारगीतांतच त्यांचा समावेश करणे इष्ट होय.

कथागीते

पूर्वी म्हटल्याप्रमाणे कथागीत हा स्त्रीगीताचा प्रकार अतिशय मनोवेधक आहे. कथेमध्ये मुख्य भाग अर्थात कथानकाचा व घटनांचा. या एका गोष्टीने कथानकाची सांगीतिक लक्षणे निश्चित झालेली दिसतात. स्त्रियांत शिक्षणाचा प्रसार उशिरा झाल्याने व मनोरंजनाची साधने त्यांच्यापर्यंत उशिरा पोहोचल्याने कथागीत हा प्रकार समाजाच्या सर्व थरांत महाराष्ट्रात चांगला फोफावलेला दिसतो. देवादिकांच्या, पुराणातल्या गोष्टींपासून सर्व कथा कथागीतांत

गुंफलेल्या आढळतात. मानवी जीवन देवादिकांच्या आयुष्यातील घटनांमधूनच समोर ठेवण्याच्या सार्वत्रिक प्रवृत्तीमुळे भारतात देवनिरपेक्ष कथागीते तुलनेने कमी दिसतात. परंतु संगीताच्या दृष्टीने पाहता सर्व कथागीतांची वैशिष्ट्ये सारखीच असल्याचे आढळते.

शब्द :

अंबरध्वज ह्यो ना राजा | पवळावंती त्याची नार |
नीळकंठ राजा पुतर | नाई म्हणे राजभोज | अकरा वर्साचा नीळकंठ ||

ऩिऩिऩिऩिसा ऩि सा रे॒ग   रे॒सासाऩिसा ध़ ऩि सासा
अंबरध्वज   ह्यो ना राजा अंबरध्वज   ह्यो ना राजा (सर्व ओळी तशाच)

संदर्भ : मुं. वि. संगीत केंद्र

टीप : जनाबाई महारीण हिने ही गोष्ट जवळजवळ दोन तास सांगितली. ह्याला ताल नाही. एक एक ओळ तीन तीनदा म्हटली. ‘नीळकंठ राजा’ ऐवजी ‘नीळकंठ द्येव’ यासारखे बदल, सांगताना सहजपणे ती करीत असे. गोष्ट पाठ केली होती असे वाटले नाही; सांगितली असेच जाणवले. वाक्ये नेहमी छोटी. वर दिलेली ओळीची लांबी सर्वसाधारणतः कायम. हा अगदी गद्याच्या जरा वर, पण संगीतात्मतेपासून खूप दूर असा कथागीताचा प्रकार झाला. वेगवेगळ्या जातींतल्या कथागीतांचे संकलन झाल्याशिवाय त्यावर अधिक भाष्य करणे शक्य नाही.

शब्द :

१ गिरिजा झालीसे उदास २ निघाली शंभू शोधायास ३ दुसरा पालटीला तिने वेष
४ झाली भिल्लीण ५ झाली भिल्लीण ६ मशी बोल गं भिल्लिणी ७ सदाशिव म्हणे
८ सदाशिव म्हणे ९ मशी बोल गं भिल्लिणी

सासासा रेम मगप मग रेग
गिरिजा झाऽलीसेऽ उऽदास (दुसरी, तिसरी ओळ वरीलप्रमाणे)

साऽ ध़ सा रे ग रे   साऽ ध़ सारे प म   गग गग ग म ग रे सा
झाऽ ली भिऽल्लीण   झाऽ ली भिऽल्लीण   मशी बोल गं भिऽल्लिणी

सासाध़ सा रे ग रे सा साध़ सा रे पम
स दाऽ शिव म्हणे स दाऽ शिव म्हणे (पुन्हा सहावी ओळ)

संदर्भ : मुं. वि. संगीत केंद्र

टीप : वरील उदाहरणात संगीतात्मता अधिक आहे. कडव्यांची रचना निश्चित आहे. गाणे गाता गाता रचले जात नसून गीताचे पठण केले जात होते.

याच तऱ्हेने ध्रुव, अनसूया इत्यादी अनेक कथागीते आहेत. या सर्वांत कथन मंदावू नये इतकी लय आणि फार गायनकौशल्य लागू नये इतकी स्वरमर्यादा दिसते. कथेतील उत्कर्षबिंदूंना उच्च स्वर घेणे वा द्रुत लय करणे असे

काही संकेत पाळलेले दिसत नाहीत. कथा कळावी इतकी पुनरावृत्ती आहे. कथन करणाऱ्या दुसऱ्या 'पोवाडा' या प्रकाराचे प्रांगणीय स्वरूप व स्त्रीगीतातील कथागीतांचे 'माजघरी' स्वरूप लक्षात घेता पोवाडे उच्च स्वरात गायले जावेत व स्त्रीगीतांतील कथागीतांबाबत तसे घडू नये हे अगदी स्वाभाविक म्हटले पाहिजे. धनगरी कथागीतांचे प्रांगणीय स्वरूप त्यांना उच्चस्वरी बनविते हेही या संदर्भात नोंदण्यासारखे आहे.

सार्वजनिक म्हणता येतील अशा आरत्या, स्तोत्रे इ. धार्मिक गीतांची उदाहरणे स्वरलेखन करण्याची आवश्यकता पडू नये इतकी सुपरिचित आहेत. गणेश, दत्तात्रेय, रामदास इत्यादीच्या आरत्या लय पकडण्यास सोप्या, चालीबाबतही सुलभ असतात. 'राम राम सीताराम सीताराम', 'विठ्ठल विठ्ठल जय हरी विठ्ठल' यांसारखे जयघोषही यास अपवाद नाहीत. गोंधळ इ. धर्मसंगीताच्या प्रकारांचाही यास अपवाद नाही.

याशिवाय 'इतर' असे ज्यांचे वर्गीकरण करावे लागेल अशीही लोकगीते आहेत. स्त्रीगीतांत लेकुरवाळी होऊ इच्छिणाऱ्या स्त्रीची दुःखे सांगणारी गाणी आहेत. नकली गाणे या नावाने प्रसिद्ध असलेली, सासरची टिंगल व माहेरचा पोवाडा गाणारी गीते आहेत. पण सांगीतिक दृष्टीने ती फारशी निराळी नाहीत.

आतापर्यंत वानगीदाखल म्हणून ज्या गीतप्रकारांचे वर्णन, विश्लेषण केले त्यापेक्षा दुसरे प्रकार कदाचित सापडतीलही; पण चालींबाबत फारशी विविधता सापडेल असे दिसत नाही. याच प्रकारांचे अधिक तपशीलवार विश्लेषण कसे करता येईल याचे दिग्दर्शन आधीच्या प्रकरणांत आले आहे. आता तर कॉंप्युटरसारख्या यंत्रांची मदत घेऊन चालींमधून एकसारखे आढळणारे स्वर वा लयबंध कोणकोणत्या परिस्थितीत आढळतात, इत्यादी विश्लेषण मोठ्या प्रमाणावर होण्याची शक्यताही निर्माण झाली आहे. एकट्यादुकट्या संशोधकाने स्वतःच्याच प्रतिभेवर व कुवतीवर संशोधन करण्याचे युग आता संपले आहे. निदान ते लवकर संपविले पाहिजे. बदलत्या जीवनसरणीचे भान राखून लोकसंगीतासारख्या अक्षय आणि तरीही नाशवंत गोष्टींचा अभ्यास करणे हेच आता संशोधनाचे उद्दिष्ट ठरले पाहिजे. जेव्हा लोकसंगीतासारखे विषय अनेक बाजूंनी अभ्यासावयाचे असतात असे जाणवते तेव्हाच तसा अभ्यास करण्याची जबाबदारीही वाढते. आता होणारे संशोधन जर सर्वांगीण झाले नाही तर तो अक्षम्य गुन्हा ठरेल, कारण आता साधनांची कमतरता ही सबब सांगता येणार नाही; नकर्तेपणाचा अपराधच मग स्वीकारावा लागेल.

संदर्भ सूची

इंग्रजी

(१) Agarkar, A. G. *Folk Dances of Maharashtra.* Bombay, 1950.
(२) Jones, William and Williard, Augustus. *Music of India*. Calcutta, 1962.
(३) Kothari, K. S. *Indian Folk Musical Instrument*. New Delhi, 1968.
(४) Krappe, Alexander. *The Science of Folklore*. Methuen, 1965.
(५) Krishnaswamy, S. *Musical Instruments of India*. New Delhi, 1965.
(६) Kunst, Jaap. *Ethnomusicology*. Hague, 1969.
(७) Leach, Maria (ed.). *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend* (2 vols.). New York, 1950.
(८) Lomax, Alan. *Folk Song Style and Culture*. Washington D. C., 1968.
(९) Nettl, Bruno. *Folk and Traditional Music of the Western Countries*. New Jersey, 1965.
(१०) Nettl, Bruno. *Music in Primitive Culture*. London, 1956.
(११) Popley, H. A. *The Music of India*. New Delhi, (3rd edition), 1966.
(१२) Sachs, Curt. *The Wellsprings of Music*. (Ed. Jaap Kunst). Hague, 1962.

हिंदी

(१३) संगीत मासिक : लोकसंगीत विशेषांक, हाथरस, जानेवारी १९६६.
(१४) सामर, देवीलाल. *राजस्थान का लोकसंगीत*. उदयपूर, १९५७.
(१५) सामर, देवीलाल. *लोकधर्मी प्रदर्शनकारी कलाएँ*. उदयपूर, १९६८.

मराठी

(१६) केळकर, य. न., *ऐतिहासिक पोवाडे*. पुणे, १९२८.
(१७) जोशी, ना. ग., *मराठी छंदोरचना*. बडोदे, १९५५.
(१८) जोशी, वि. कृ., *लोकनाट्याची परंपरा*. पुणे, १९६१.
(१९) देशपांडे, कमलाबाई. *अपौरुषेय वाङ्मय अर्थात स्त्रीगीते*. पुणे, १९४८.
(२०) बाबर, सरोजिनी, लोकसंगीत, मुंबई, १९६२.
(२१) भागवत, दुर्गा. *लोकसाहित्याची रूपरेखा*. मुंबई, १९५६.
(२२) मुळे, कृष्णराव. *महाराष्ट्र स्त्रीगीत*. पुणे, १९२६.
(२३) सरदेसाई, मलबाराव. *खांब-घुमटाच्या सावलीतील संगीत*. मुंबई, १९७०.
(२४) सहस्रबुद्धे, म. ना., *मराठी शाहिरी वाङ्मय*. पुणे.

दर्शिका

अ

अंगाईगीत १८, ४४, ८५, ८७, ८९
अडाणा ९०
अभंग १०, १६, ४५, ८८
अलगूज ७५, ७८
अलिखित परंपरा २२, २३, २८, ३१, ३५, ३८
अवनद्ध वाद्ये ६१, ६७, ७१
अवरोही अपभ्रंश ३२, ३३

आ

आदिम संगीत १२-१४, २९, ५८
आरती ६५, १०३
आरेन्सबर्ग, कॉनरॅड ९१
आरोही संस्करण ३३-३५
आसावरी ९०

इ

इटली ९१
इडिओफोन ६२-६७

उ

उलूध्वनि ४४

ए

एअरोफोन ६२, ७५-७७
एकतारी ५४, ६२, ८१, ८३
एकनाथ ४४, ८८
एथ्नोम्युझिकॉलॉजी ९१

ओ

ओवी ४५, ८५, ८६, ८९, ९९, १००

क

कँटोमेट्रिक्स ९२
कंठसंगीत १७, १८, ३१, ४१, ५३-५५, ५७
कडवे २०, ४३-४६, ८४
कथागीत ८७-८८, १०३-१०५
करुणरस ९०

©DR ASHOK DA RANADE MEMORIAL TRUST

कलासंगीत १५, २९, ५८
कॉर्डोफोन ६२, ८०-८३
कार्यगीते ८६, ८७, ८९, १०२
काष्ठतरंग ६२
कासाळे ६३, ६५, ७०
कीर्तन ८३
कुन्स्ट, जॅप ५९, ६१
कुमारगंधर्व ३६
कोका ६२, ८१
कोठारी, के. एस्. ६३
कोठारी, कोमल ६३
कोलंबिया विद्यापीठ ९२
कोळयांचा नाच ८९
क्रीडागीत ४७, ८५-८६, ८९, १००-१०१

ख

खंजिरी ६७-६८
खुळखुळा ५७, ६२-६३, ६६
खेच ६३
खोळ ६२, ६७, ७३

ग

गजर ८८
गजवाद्ये ८१
गायनशैली ४८, ९१-९२, ९४-९५
गायकसमूह ४८-५१
गाल्पिन, फ्रांसिस डब्ल्यू ६३, ६७, ७५, ८०
गिटार ६३
गुरु-शिष्य पद्धती २१
गोविंदा ८९

घ

घट ६४, ६५-६६
घंटा ५९, ६३, ७४
घंटी ६३, ६६
घनवाद्ये ५८, ६०, ६३
घुंगरू ५३, ६०, ६१, ६३
घुमट ६७, ७०

च

चकवा ६३, ६५
चंग ६६
चाल ४५-४७
चिपळया ६३-६४
चीनमधील वाद्यवर्गीकरण ६१
चोणक ७५
चोळण ६७
चौघडा ६७, ७२, ८०
चौंडक ७५

छ

छंद ४३-४४, ४६, ५१, ८५
छंदत्त्व ४३-४४

ज

जादूटोणा ५५
जीवनसरणी ८४, ९२, ९५, १०५
जोडसमेळ ६७, ७०, ७२, ७३
जोशी, ना. ग. ४४

झ

झंकार ६३
झांज ५६, ६२, ६३, ६५

ट

टाळ ५६, ६२, ६३, ६५
टिपऱ्या ६३-६४
टिमकी ६७, ७१

ड

डफ ६७-६९
डफरी ६८
डमरू ६७-६८
डेरा ६७, ७५
डोहाळे ८५
ड्यूई ६२
ड्रम्स ५९, ६२, ७०

ढ

ढोल ६२, ७०, ७३, ७४
ढोलक ६७, ७३-७४
ढोलकी ६२, ७४, ९८

त

ततवाद्ये ६१-६२, ८०
तंतुवाद्ये ५४, ५७
तबला ६२, ७०
तंबुरी ६२, ८३
तारपी ७५, ७९
तालवाद्ये ५४
ताशा ६७, ७०
तुणतुणे ५४, ६२, ८२, ९८
तुतारी ७२, ७७

द

दिंडी ४७, ८९
दिमडी ६८

ध

धार्मिक गीते ८८
धावा ८८
धूनराग ३७
ध्रुवपद ४३-४४

न

नगारा ६७, ७१-७२
नरवाद्ये ५९
नागर संगीत १२, १५
नागरी संस्कृती १५, ९०
नाट्यशास्त्र ६१
नाल ६७, ७४
निसर्गगीत ८५, ८९
नृत्य १०, ४७, ६४, ८४-८५, ८९, ९४
नृत्यगीते ८९-९०
नेटल ब्रूनो ५०-५२, ५७, ६०
नोंद ४२, ४९

प

पद १५, ८८
पत्रिका ८८
परकशन इंस्ट्रूमेंटस् ६२
पाठ ४१, ४३-४८
पाठतत्त्व ४६
पाठसंबद्ध विश्लेषण ४३-५०
पाणवठ्याची गीते ८७
पावा ७८
पाळणे ८५, ८७
पुंगी ७५, ७८
पैंजण ६६
पोवाडा ६९, ८४, ८९, ९६, १०५
प्रतीकात्मता २५
प्रांगणीय ६८, ७४, ८०, ९८, १०५
प्रास ४४-४६
प्रोग्रॅमर ९२

ब

बालगीते २४
बासरी ५४, ५७, ५९, ६२, ७५, ७८

भ

भजन ११, १५, ८३, ८५, ८८
भटक्या चाली २८
भरत ६२, ६३, ६७, ७५, ८०
भागवत, दुर्गाबाई २१, ४४
भावनिक आविष्कार ४६-४७
भाषाशास्त्रज्ञ ९२
भूगोलविशिष्टता ३०-३१
भैरवी ९०

म

मंजिरी ६३, ६५
मनाचे श्लोक ८८
मनोविश्लेषण २५
मराठी नाटक ४७
मराठी नाट्यसंगीत ४७
मराठी लोकसंगीत ४७
मॅहीलोन, विक्टर ६२

मादी-वाद्य ५९
मानववंशशास्त्रज्ञ ११, ९१-९२, ९४
माहितीदार ३९
मींड ६३
मुद्रिकांची गाणी ८८
मुरली ७५, ७८
मेम्ब्रानोफोन ६२, ६७, ७२, ८४
मोन्तॅन्दन ६३
मोरचंग ६३, ६७

य

यमक ४५-४६

र

रण हलगी ६९
रॉकफेलर फाउंडेशन ९२
रागसंगीत ३५-३६
रावणहत्था ६२

ल

लय १८, ४४, ५१, ५४-५५, ७४, ८१-८२, ८५, ८७, ८९, ९०-९१, ९८-९९, १०३-१०५
लयवाद्ये ४४, ५१, ५४-५६, ५८, ६६-६८, ७४
लावणी १८, ४५, ८४, ८५, ८९, ९७, ९८
लेजीम ६३, ६६
लैंगिक व्यवहार ९१, ९४
लोककथा ४५
लोककला १०, ३५
लोककविता ४५
लोकगीताची रचना २२
लोकधुना १०, ३६-३७
लोकवाद्ये ५३-६२
    उत्पत्ती ५५-५६
    वर्गीकरण ६१-१०५
    वापर ५८
    लक्षणे ५३-५५
लैंगिक प्रतीकात्मता ५९-६०
लोकसंगीताचा अभ्यास १०, १७, ३८-४२, ४७, ५८
    भाषिक १०, ४१
    सांगीतिक ३८, ४४
    साहित्यानुसारी १०

लोकसंगीताचा प्रसार २०
लोकसंगीताची कार्यबद्धता २३-२५, २७, ३७, ८६
लोकसंगीताची लक्षणे १७-३१
अनादि-अनंतता २६
भूगोलविशिष्टता ३०-३१
मौखिक परंपरा २१-२३
राष्ट्रीय आविष्कार २९-३०
वाद्यसंगीताचा अभाव १७-१८
विकारक्षमता २४, २६-२७
विकारविरोध २४, २७-२८
शिष्टसंगीताचा शेजार २९
संमिश्र प्रेरणा २३-२६
सामूहिकता १९-२१
स्थलांतरक्षमता ३१
लोकसंगीताचे प्रकार ८४-९०
लोकसंगीताचे विश्लेषण ४१, ४३-५२
पाठसंबद्ध ४३-४७
सांगीतिक ११, ३१, ३८, ४७-५२
लोकसंगीताचे स्वरूप १२, २९
लोकसंगीताच्या व्याख्या १३-१४, १७, २१
लोकसंगीतशास्त्रज्ञ ४२, ६२, ६३
लोकसंस्कृती ३२, ३५
लोमॅक्स, ॲलन ४७, ९१-९५
लौकिक गीते ४४, ८४-८५
लौकिक संगीत १२-१५

व

वंशसंगीतशास्त्र १२-१३, ९१
वाद्यवृंद ४८, ९३
वाद्यसंगीत १७-१९, २२, ३०-३१, ५०, ५३, ५५-५७, ६१, ८९
वायुवाद्ये ५६, ७५-८०
वारकरी ८८
विंड इंस्ट्रूमेंटस् ६२
विवादी स्वर ३६
विवाहगीते ९३
वीररस ४७, ९०, ९७

श

शंख ५६, ६०, ७५-७६
शॅाफनर ६३

शहनाई ७९
शास्त्रीय संगीत १२, १९, २१, २४, ३०, ३३-३७
शास्त्रीयेतर संगीत १२, १७
शाहिरी वाङ्मय ४४
शिंग ६२, ७५-७६
शिष्टसंगीत १३, ३०-३६, ३९, ८९, ९१
शिष्ट संस्कृती ४४
शृंग ७५-७७
श्रमगीते २४, ८५-८७, ८९, १०२

स

संकलन ३८-३९, ९६, १०४
सॅक्स, कुर्ट ५५-५९, ६१-६३, ९३
- वाद्यवर्गीकरणपद्धती ६१-६३
- कंपिततंत्री ६२, ७४, ९३
- कंपितपटल ६२, ६७
- कंपितवायुस्तंभ ६२, ७५
- कंपितशरीर ६२-६३
संख्याशास्त्रज्ञ ९२
संगीतशास्त्रज्ञ ५८, ९२
सनई ५६, ६०, ७५, ८०
संबळ ६७, ७२-७३
समर्थ संप्रदाय ८८
समूहगान ६८
समूहनृत्य ६८, ७१, ७४
संस्कारगीते २४, ८५, ८७, १०२
साकी ४७
सांगीतिक प्रतीकात्मता ९०
सांघिक पुननिर्मिती १९-२०
सामगायन २३
सामर, देवीलाल १०, १३, १७, ३६
सारंगी ५४, ६२, ९१
सांस्कृतिक मानववंशशास्त्र ९१
सिनेगीत १५-१६
सुगम संगीत ३७
सुंद्री ७५
सुषिर वाद्ये ५४, ६१, ७५
स्कॉटिश बॅगपाईप ७९
स्ट्रिंग इंस्ट्रूमेंटस् ६२
स्तोत्र ८५, ८८, १०५

स्त्रीगीते २४, ८५-८७, १०३, १०५
स्थलांतरक्षमता ३१
स्पेन ९१
स्वरगत प्रतीकात्मता ९०
स्वरतत्त्व ४६
स्वरसंहतिपद्धती ५०

ह

हरिदासी गायनपद्धती ४७
हलगी ६२, ६९
हॉर्नबोस्टेल, वॉन ६२