

गजाननराव जोशी

अशोक दामोदर रानडे

(मूळ प्रसिद्धी - सत्यकथा, संपा. राम पटवर्धन, मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, नोव्हेंबर १९७९)

.१.

कलावंत म्हणून बुवांची कारकीर्द पाहाता दोन गोष्टी लक्षात येतात. पहिली गोष्ट अशी की, एका पिढीजात एकमार्गी गायनोपासना करणाऱ्या घरात आणि घराण्यात वाढूनही बुवांनी वायलीनसारखे वाद्य जोपासले आणि दुसरी बाब म्हणजे, वायलीनला स्वतंत्र, गायकी बाज पेलणारे वाद्य म्हणून उभे करण्यात उत्तर भारतात त्यांनी पायाभरणीची कामगिरी मोठ्या कसोशीने केली. गायक आणि वादक म्हणून त्यांना अभिप्रेत असलेला सांगीतिक आशय कितपत भिन्न आहे हे पाहू लागल्यावर असे लक्षात येते की, गायक आणि वादक म्हणून त्यांच्यापुढे जमणारा आणि त्यांना दाद देणारा श्रोतृवृंद लहान-मोठ्या व्याप्तीचा आणि भिन्न पूर्वतयारीचा असला तरी बुवांना मांडावयाचे असते त्यात फारसा भेद नाही. लोकप्रियता आणि त्यासारखे इतर सामाजिक निकष लावून कदाचित बुवांच्या गायन-वादनात तर-तम भाव दाखविता येईल. पण सांगीतिक सिद्धीचे निकष लावावयाचे म्हटल्यास हा भेद बुवांच्या बाबतीत शक्य होत नाही, कारण गायन-वादन काहीही घेतले तरी त्यांच्या कलासंबद्ध प्रेरणा सारख्याच आहेत. गायन आणि वादन यांचा सोयीसाठी वेगळा विचार केला, तरी तो या समान मूलभूत प्रेरणांच्या पार्श्वभूमीवरच, हे ध्यानात ठेवायला हवे.

ग्वाल्हेर गायकी बुवांनी प्रथमतः गळ्यावर चढविली हे कालक्रमानुसार निःसंशय खरे. पण तरीही मनात संशय येतो की, ग्वाल्हेर गायकीखेरीज इतर गायकीत काय आहे, काय नाही, याकडे बुवांचे पहिल्यापासूनच लक्ष गेले असावे. गळ्यावर चढण्यास अमकी एक गायकी सोपी आणि अमकी एक कठीण, इत्यादी विधाने तत्त्वतः पाहाता खरी नाहीत. कोणतीही गायकी गळ्यावर चढणे सारखेच परिश्रमसाध्य असते. खरा पश्र असतो तो कोणत्या गायकीचे मनावर खोलवर संस्कार झाले याचा. आणि या संदर्भात पाहाता बुवांच्या मनावर ग्वाल्हेर गायकीचा ठसा उमटला आणि तोही ठसठशीत, ही गोष्ट सत्य आहे. पण त्यातही एक विशेष असा की, ग्वाल्हेरच्या महाराष्ट्र शाखेइतकाच त्यांच्यावर ग्वाल्हेरच्या ग्वाल्हेर शाखेचाही परिणाम झाला. स्पष्टपणे लिहावयाचे तर असे म्हणता येईल की, गुरुवर्य पं. बाळकृष्णबुवांच्या प्रशिष्यांचे ग्वाल्हेर वळण हे महाराष्ट्रात हरदासी थाटाचे म्हणून काहीसे उपरोधाने निर्देशिले जाई. या वळणापेक्षा बरेच ढंगदार आणि चमत्कृतियन्य वळण टप्पा प्रकाराने प्रभावित झालेल्या ग्वाल्हेर घराण्याच्या ग्वाल्हेर शाखेत दिसून येई व येते. बुवांच्या मनावर याही वळणाचा जोरदार असर सुरुवातीपासून असला पाहिजे. बुवा ग्वाल्हेर चौकटीबाहेर पडले नाहीत, पण त्यांनी आपल्या चौकटीच्या कक्षा रुंदावण्याचा प्रयत्न जरूर केला. ग्वाल्हेर गायकीचे आकर्षण-विकर्षण हे त्यांच्या सांगीतिक जीवनाचे नियामक सूत्र होय, असे म्हटले तर अतिशयोक्ती होणार नाही.

ग्वाल्हेरमध्येच राहिले पण समकालीन महाराष्ट्रीय गवयांपेक्षा वेगळा छाप त्यांना भावला, असे त्यांच्या पहिल्या पावलाचे वर्णन केले. दुसऱ्या पावलाला त्यांनी वझेबुवा गाठले. याच कालखंडात बुवा मास्तर कृष्णराव आणि बालगंधर्व यांनाही ऐकत असावेत. पुण्याच्या आणि जास्तीत जास्त मुंबईच्या परिसरात वावरत असताना त्यांना इतरही गायकीची वळणे ऐकावयास मिळणे अशक्य नव्हते; पण साधकावस्थेत असता माणूस आपल्या पुढचे पण आपल्याला प्रयत्नसाध्य असणारे संगीत ऐकण्याकडे प्रवृत्त असतो. एकंदरीने ग्वाल्हेरचे बाळबोध वळण सोडण्याच्या खटपटीत असलेले बुवा कल्पक, चमत्कृतियन्य, नावीन्यपूर्ण संगीताकडे वळले. पैकी मास्तर-बालगंधर्वांचे वळण त्यांना वायलीनवर साध्य होते. (त्यांच्या वादनाच्या तपशीलवार मूल्यमापनात हा

मुद्दा स्पष्ट होईलच.) उरलेल्या संगीतात त्यांना कै. वझेबुवा हे जवळचे वाटणे हे वझेबुवांच्या गायनातली व्यामिश्रता लक्षात घेता स्वाभाविक वाटते. तांत्रिकदृष्ट्या वझेबुवा हेही ग्वाल्हेर गायकीचे म्हटले जातात, हेही एक कारण असू शकेल. पण सर्वात महत्त्वाचे कारण माझ्या मते असे की, वझेबुवांची गायकी आवाजदारीवर अवलंबून नसून बुद्धिमतेवर विसंबणारी होती, हेच होय. गायनातल्या सहज, सरळ चलनापासून प्रत्यक्ष प्रयोगात बुवा दूरदूर जात राहिले हे, वझेबुवांनंतर खाँ. भूर्जीखाँ व खाँ. विलायतहुसेन यांच्याकडे ते नंतर शिकू लागले, यावरून सिद्धच होते. या सर्व गायकी आवाजदारीला सांगीतिक मूल्यश्रेणीत न बसविणाऱ्या होत्या, ही सत्यताही लक्षात घ्यायला हवी. आवाजधर्मांमुळे ग्वाल्हेरची खडी आणि चढी गायकी बुवांना ध्येयवत राहिली आणि ग्वाल्हेरच्या तत्कालीन प्रचलित बाळबोधी वळणापासून दूर जाण्याच्या ओढीने पण आपल्या आवाजाच्या मर्यादांसह बुवा जिथे जिथे वळले, तिथे नैसर्गिक आवाजदारीला महत्त्व नव्हते, तर कष्टसाध्य व्यामिश्रतेला अग्रस्थान होते, असा हा प्रकार नोंदविता येईल.

मनःपूर्वक मान्य असलेले वळण ग्वाल्हेर शाखेकडे झुकलेल्या ग्वाल्हेर घराण्याचे; पण आवाजधर्म आणि हरदासी साधेपणा न मानवणे यामुळे वझेबुवा या टप्प्याचा बुवांच्या गायकीवर खोलवर परिणाम झाला. बुवा ग्वाल्हेरच्या मध्यलयीत गातात पण मांडणी मात्र ग्वाल्हेरइतकी सरळ-साधी नसते. त्यांच्या तानेत आ-काराचा निर्मळपणा आणि गायनोच्चाराचा साफपणा नाही आणि इथे बुवा आदर्श ग्वाल्हेर वळणापासून दूर जातात. त्यांच्या गायनोच्चारातील 'या'कार खटकणारा आहे आणि स्वर लावण्यातही सहजपणा नाही. एक प्रकारचा मुद्दाम केलेला हल्लेखोरपणा दिसतो. आणि या सर्व बाबतीत त्यांच्या आवाजधर्माचा - आणि त्यांच्यावर वझेबुवांचा जो असर झाला, त्याचा - मोठा वाटा आहे. पण त्याचबरोबर गायनाच्या मांडणीतील गुंतागुंत आणि लयकारीची विविधता या बाबतीत वझेबुवांचे वळण फायदेशीर ठरले, हेही मान्य करावयास हवे. बुवांनीच वारंवार उल्लेख केलेल्या वझेबुवांच्या आणखी एका वैशिष्ट्याचाही इथे निर्देश केला पाहिजे. "वझेबुवांपासून अप्रचलित राग कसे उलगडावयाचे ते शिकलो", असे बुवा म्हणतात. ग्वाल्हेर घराण्यात अप्रचलित राग शिकविले जात पण गायले जात नसत. मालगुंजी, भैरव-बहार, बागेश्री-कानडा याखेरीज अप्रचलितांत समाविष्ट करण्यासारखे इतर फारसे राग गायले जात नसत. त्या काळात भटियार, कानड्याचे प्रकार, खट इत्यादी राग वझेबुवांनी पुष्कळ रुजविले. जयपूर-आग्रा घराण्यांचे गायक हे राग गात असणारच पण वझेबुवांची काहीशी संथ आणि विस्कळित पण तरीही अल्पस्वरी गायनपद्धती लक्षात घेता बुवांनी वझेबुवांकडे अप्रचलित रागांच्या उलगड्यासाठी वळावे, यात नवल नाही.

गाण्याच्या संकल्पातली आणि सिद्धीतली गुंतागुंत बुवांना खुणावत राहिल्यामुळेच वझेबुवांनंतर बुवा जयपूरकडे वळले. "पहिल्याप्रथम केसरबाईंचे गाणे ऐकले तर समजेचना; म्हणून समजेपर्यंत ऐकले आणि मग गळ्यात उतरेना म्हणून ते गाणे शिकायला लागलो", असे बुवा नेहमी सांगतात. हे विधान सत्य मानण्यास हरकत नाही, इतके वस्तुस्थितीचे त्यात स्पष्ट दर्शन घडते. वझेबुवांच्या गायकीत गुंतागुंत होती, पण विस्कळितपणाही होता. त्यांच्या गायकीत रूप सिद्ध होणे हा भाग हमखास न वाटण्याइतका हा विस्कळितपणा गायकीच्या सर्व अंगांना व्यापणारा होता. उलटपक्षी जयपूरच्या गायकीचा व्यापक बांधेसूदपणा अगदी सहज लक्षात येण्याइतका गायकीच्या सर्व अंगांत ओतप्रोत भरलेला. या बांधेसूदपणाबरोबर जयपूरच्या (केसरबाईंसारख्या) प्रभावी कलावंतांनी त्यांच्या सिद्धीतला ठसठशीतपणाही असा सजवलेला की, 'पद्धती' या संज्ञेबरोबर मनात उद्भवणाऱ्या नियमितता, नेमकेपणा, हमखासपणा इत्यादी सान्या विशेषांचीही त्यात हमी मिळावी. खाँ. भूर्जीखाँ यांच्याकडे बुवा शिकायला लागणे हे क्रमप्राप्त ठरावे, असा जयपूरचा सारा साज आहे.

जयपूरमुळे बुवांच्या एकंदर गायनातील 'आ'कार नंतर नंतर अधिक साफ झाला आहे. जयपूरचे वळण ख्याल-मांडणी, आलापचारी, तानक्रिया आणि बोलतानांचा अभाव, इत्यादी सर्व बाबतीत बुवांनी अगदी चांगले उचलले. त्या घराण्यातला ख्याल गाताना दुसऱ्या गायकीचा अगदी स्पर्शसुद्धा न होऊ देण्याची खबरदारी बुवा यशस्वीपणे घेऊ शकतात, हा त्यांच्या ग्रहणशक्तीच्या नेमकेपणाचा पुरावाच म्हटला पाहिजे.

जयपूरनंतर बुवा आग्रा घराण्याकडे का वळले याचे उत्तरही आवाजधर्म आणि लयकारीची आवड या दोन गोष्टींतून मिळते. काही प्रमाणात रागांचे नवीन साचे गायनासाठी उपलब्ध व्हावेत, या इच्छेचाही इथे हातभार लागला. पण या किंवा त्या मार्गाने गाणे उभे करावयाचे हा बुवांचा (आपल्या आवाजाच्या कमताईतून जास्त धारदार झालेला) ध्यास लक्षात घेता, आवाजदारीवर अवलंबून असणारा आपल्या भात्यातला आणखी एक बाण म्हणून त्यांनी लयकारीप्रधान आग्रा गायकीकडे वळावे, यात एक प्रकारची नैसर्गिकता जाणवते.

एकापाठोपाठ अनेक गुरू करण्याच्या बुवांच्या ध्यासाबद्दल आणखी दोन गोष्टी उल्लेखनीय आहेत. बुवांनी एका घराण्याची गायकी आपलीशी केल्यानंतरच दुसऱ्या घराण्याकडे आपला मोर्चा वळवला. एका घराण्याची गायकी सादर करताना दुसऱ्याचा तुकडा न येऊ देण्याचा काटेकोरपणा बुवांना जमू शकतो याचे एक महत्त्वाचे कारण 'एक झाल्यावर दुसरे' हाती घेण्याचा हा बुवांचा पद्धतशीरपणा होय. दुसरी तितकीच उल्लेखनीय गोष्ट म्हणजे कोणत्याही घराण्याच्या मागे लागण्यात बुवा, चिजांच्या, अनवट रागांच्या शोधात नाही तर गायकीच्या शोधात राहिले आहेत. जयपूर, आग्रा काय किंवा वझेबुवांचे वळण काय, सर्वच बाबतीत बुवा नावीन्याच्या शोधात होते; नवीन गोष्टींच्या मालकीच्या हेतूने प्रेरित झाले नव्हते. सर्वसाधारणतः नवीन चिजांचे, रागांचे साचे मिळवायचे आणि त्यात आपलीच गायकी ओतावयाची, बसवावयाची, असा प्रकार दिसतो. बुवांना हे कधीच मानवले नाही.

बुवांच्या वायलीनवादनाचा उल्लेख करताना, त्यांच्या गायनात काय किंवा वादनात काय, सांगीतिक आशय तोच असतो, असे विधान आधी केले आहे. या विधानाचा विचार करूनच त्यांच्या वादनाविषयीच्या विवेचनास सुरुवात करू.

वायलीनवादन आणि उत्तर भारतीय संगीत यांचा घनिष्ठ संबंध जोडण्यात बुवांची कामगिरी ऐतिहासिक महत्त्वाची होय. त्यांनी बैठकीचे, स्वतंत्र वादनाचे वाद्य म्हणून वायलीनची प्रतिष्ठा वाढविण्यात जितकी कामगिरी बजावली, तितकी दुसऱ्या व्यक्तीने केल्याचे ऐकिवात नाही. कालदृष्ट्या त्यांच्या आधी वायलीन वाजवीत असलेले लोक असतीलही पण किलोस्करांच्या आधी त्रिलोकेकरांनी नाटकात संगीत आणले हे आपण ज्या अर्थाने महत्त्वाचे मानतो, तितकेच महत्त्व आधीच्या वायलीनवादकांना देता येईल. हे सांगण्याचा उद्देश असा की, वायलीनचे तंत्र, त्यावर वाजविण्याचा रूढ झालेला सांगीतिक आशय इत्यादी बाबतीतली कोणतीही दृढमूल परंपरा बुवांनी वायलीन घेतले तेव्हा त्यांच्यामागे नव्हती. त्यामुळे सर्व प्रारंभीच्या वाद्यवादकांनी जो मार्ग चोखळला तोच स्वीकारून बुवांनी वायलीनवर जमेल तितके व तसे गायन वाद्यांतरित करण्याचा प्रयत्न केला. त्यांना ध्येयवत असलेला गाण्याचा डोळ्यांपुढे असलेला नकाशा आणि वायलीन या वाद्याच्या त्यांना आकळलेल्या शक्यता यांचा त्यांनी मेळ घातला. आणि त्यांचे वायलीनवादन सिद्ध झाले. गायनाच्या पावलावर पाऊल टाकून वादन उभे करण्याच्या या प्रयत्नाचे फायदे तोटे अभ्यासण्यासारखे आहेत.

पहिला फायदा असा की, गायनाच्या चालीने जाणारे बुवांचे वायलीन अधिक वजनदार भासते. गायनाच्या म्हणजे गळ्याच्या अंगाने जाणारी आलापी समोर राहिल्याने बुवांच्या पद्धतीने (म्हणजे वादनतंत्राने) वायलीन वाजविणाऱ्या इतरापेक्षा त्यांचे वादन भारदस्त वाटते. त्यात रागांच्या चलनांची सूक्ष्मता टिपणे, चिजांच्या शब्दानुसार किंवा आकार-इकार इत्यादींच्या उपयोगानुसार एकंदर गायनोच्चारात सूक्ष्म बदल करणे, या व अशा गोष्टींचा आढळ होतो. इतरांच्या वादनात जो एक रितेपणा या गोष्टींच्या अभावी जाणवतो, तो त्यांच्या वादनात आढळत नाही. बुवांचे वादन भरीव वाटते. अर्थात दाक्षिणात्य पद्धतीने एका बोटाने अधिक स्वर काढण्याच्या पद्धतीत गमकांचा उपयोग करून गायनाचे अनुसरण करण्याची समर्थता तर बुवांच्या पद्धतीपेक्षा अधिक आहे. परंतु बुवांच्या पद्धतीने होणारे इतरांचे वादन आणि त्यांचे स्वतःचे वादन यांचा विचार करताना दाक्षिणात्य पद्धतीच्या फायद्या-तोट्यांचा विचार दूर ठेवावा लागतो.

गायनाची वादनावरची दाट छाया लक्षात घेता बुवांचे वादन त्यांना ध्येयवत वाटणाऱ्या ग्वाल्हेर गायकीप्रमाणेच आक्रमक असावे यात नवल नाही. इतर वायलीनवादकांपेक्षा झुमरा, तिलवाडा इत्यादी तालही बुवा वादनाच्या कार्यक्रमात उपयोगात आणतात, हा सरळसरळ ग्वाल्हेर गायकीचा परिणाम होय. पण तरीही बुवा कोणतीही चीज वाजवत नाहीत. त्या त्या वेळेला त्या रागास योग्य तो मुखडा बांधून घेऊन ख्याल पद्धतीने तो सजविणे, या त्यांच्या पद्धतीमुळे गायनाच्या छायेतून ते थोडेसे दूर सरकल्याचा भास होतो. शब्दोच्चार आणि त्यांचे तालातील खान्यांशी जुळू शकणारे नाते लक्षात घेता तीच गोष्ट 'ख्याल' वाजविला असता जमणे मुश्किल आणि काही वेळा तर अशक्यच होणार हे पाहूनच त्यांनी ख्याल वाजविणे आणि ख्यालाच्या अंगाने वाजविणे, असा भेद करून आपले तंत्र बांधले असावे. गाण्याचे सारे वजन, त्याचा भारदस्तपणा व वादनात (शब्दांत न अडकल्यामुळे) मिळणारे गतीच्या बाबतीतले स्वातंत्र्य, या साऱ्यांचा उपयोग करून बुवांनी आपले वादन सिद्ध केले.

या गायनानुसरणात तोटेही झालेच. वायलीन या वाद्याचा जो खास स्वर (टोन) आहे तो त्याच्या बनावटीमुळे इत्यादी तयार झालेला आहे. त्या स्वराकडे बुवांचे लक्ष गेले आहे असे वाटत नाही. आणि लक्ष गेले असले तरी त्यांनी वायलीनच्या ध्वनिवैशिष्ट्यापेक्षा त्यावर वाजणाऱ्या गायकीचे मूल्य अधिक महत्त्वाचे मानले असावे आणि त्यामुळे त्यांचे वायलीन एका तऱ्हेने पाहाता दबलेले वाटते आणि त्याचबरोबर त्यांच्या गजकामातही एक प्रकारचा खरखरीतपणा वाटतो. ज्याप्रमाणे आवाजदारीकडे दुर्लक्ष करून त्यांनी गायकी बनविली, त्याचप्रमाणे ध्वनिवैशिष्ट्याकडे दुर्लक्ष करून आपले वादन सिद्ध केले. गायन-वादनात यांचे परस्परसंबंध कलावंत तोच असला की कसे दाट असू शकतात, याचे एक उदाहरण म्हणून बुवांचा निर्देश केला पाहिजे.

गायनानुसरणात वायलीनचा नाद, त्याचे ध्वनिवैशिष्ट्य जसे लुप्त झाले त्याचप्रमाणे, किंबहुना त्यामुळे ध्वनिवैशिष्ट्यातून शक्य होणारे असे वायलीनचे संगीतही बुवांच्या बाबतीत संभवले नाही. बुवा आपल्या वायलीनची पट्टीसुद्धा आपल्या गायनाला लागणाऱ्या पट्टीइतकी ढाली ठेवतात, हे लक्षणीय आहे. गायनावर बुवांचे वायलीन अवलंबून आहे. नुसते गायनापासून स्फूर्ती घेऊन वायलीन वाजत नसून, गायनावर वायलीन बेतले जाते. वायलीनच्या कक्षा अशा तऱ्हेने ध्वनिवैशिष्ट्य इत्यादी बाबतीत अगदी खेदजनक रीतीने निरुंद होतात.

गायनानुसरणाने वाजणाऱ्या वायलीनचे स्वतंत्र अस्तित्व बुवांच्या जाणिवेच्या पटलावर इतके अंधुक राहिले, की हे परकीय वाद्य जिथे भरभराटीला आले तिथे कसे वाजते, त्या वादनाच्या तंत्राचा आपल्या वादनासाठी काही फायदा होऊ शकेल का इत्यादी प्रश्नांची दखल त्यांनी घेतली नाही. अर्थात हा बुवांपुरताच मर्यादित दोष नव्हे. अगदी आजच्या पिढीतल्या वादकांचे पाऊलही याबाबतीत काही फारसे पुढे गेले, असे म्हणता येत नाही.

बुवांच्या वायलीनवादनातील या गायनानुसरणातला एक पोटविशेषही लक्षात घेण्यासारखा आहे. बुवांनी शास्त्रीय संगीत वाजविताना वादनाचा आशय ग्वाल्हेर गायकीनुसार निश्चित केला तर उपशास्त्रीय किंवा सुगम संगीत वाजविताना संपूर्णतः बालगंधर्व व काही प्रमाणात गोविंदराव टेंब्यांच्या प्रभावाखाली आपले वादन वाहू दिले. आणि त्यामुळे (याही वेळी गायनानुसरण होऊनही) त्यांचे वादन अतिशय नाजूक व लालित्यपूर्ण होई. बालगंधर्व इतके अंगात मुरलेला दुसरा वाद्यवादक अजून पाहाण्यात नाही. बालगंधर्वाची सहीसही नक्कल करणारे पुष्कळ! म्हणून अनेकदा असे म्हणण्याचा मोह होतो की, शास्त्रीय संगीताबाबतही बुवा जर दुसऱ्या कोणत्या तरी गायकीच्या प्रभावाखाली आले असते, तर त्यांचे वायलीनवादनाची वेगळेपणे आकारले असते.

इतक्या साऱ्या विवरणात लयदारपणा, स्वरेलपणा, रागाची समज, गायनातील विविध अंगांवरील प्रभुत्व, पद्धतशीर मांडणी इत्यादी गोष्टींचे विवेचन झाले नाही. पण या सर्व गोष्टी गवयात असल्या पाहिजेत-निदान एका मर्यादिपर्यंत. ह्या जर गृहीत धरता आल्या नाहीत तर ती व्यक्ती गवई म्हणून लक्षात कशी घेता येणार, असाच प्रश्न पडतो. त्यांतल्या कोणत्या तरी एका अंगावर किंवा

एकाहून अधिक अंगांवर विशेष भर असणे शक्य आहे आणि तसा तो बुवांच्या गायकीत लयीवर आहे. लयीचे भेद, लयीवर अगदी प्रारंभापासून मापलेली मांडणी आणि याकडे झुकणारी गायकी हे बुवांचे बालेकिल्ले आहेत. पुन्हा एकदा लक्षात घेण्यासारखी गोष्ट अशी-आवाजदारीवर जादा विसंबणारे गायनगुण बुवांच्या गायकीत मोकळेपणे वावरताना दिसत नाहीत. गायकी जास्त प्रयासांनी मांडलेली दिसते. नेहमीची विशेषणे वापरून बोलावयाचे तर असे म्हणता येईल की, त्यांच्या कलेत विद्वत्ता आढळते. वेगवेगळी घराणी बुवांना आकर्षित करीत राहिली आणि त्या सर्व घराण्यांत लयीला अधिक प्राधान्य दिलेले आढळते. बुवांचा आवाज लागतो तेव्हा ते या गायकीपेक्षा वेगळी अशी भावविवश नसलेली पण निर्मळ मांडणीची ग्वाल्हेरगायकी मांडू पाहातात, हे लक्षात घेण्यासारखे.

बुवांनी वेगवेगळ्या गायकी घेतल्या पण त्यांचे एकजीव स्वरूप बनविण्याचा प्रयत्न केला नाही. उलटपक्षी वायलीनचे वेगळे स्वरूप शोधण्याचा प्रयत्नही केला नाही. दोन्ही गोष्टीत तत्त्वतः चूक काहीच नाही, कारण जी चौकट त्यांनी आखली त्यात त्यांनी उंची गाठली. शेवटी संगीतात साध्य करण्याची गोष्ट एकच आणि पद्धतही एकच असे नसते. साधने अनेक आणि साध्येही अनेक. साधन आणि साध्य यांत सुसंगती हवी. ती बुवांनी यशस्वीपणे राखली आणि गायकीतील विविधता आणि वायलीनला उत्तर भारतीय संगीतात मानाचे स्थान निर्माण करून देणे, या दोन्ही गोष्टी साधल्या.

कलावंत म्हणून बुवांचे गायन सर्वमान्य नाही. हृदयाला भिडणे, मन हेलावणे इत्यादी भाषा त्यांच्या गायनाच्या संदर्भात क्वचितच वापरली जाते. पण त्यांची गायकी पुष्कळांना पटते आणि गायक वा गायनाभ्यासी यांना तर ती आवडतेसुद्धा. आवाजदारीशिवायचे गाणे ऐकताना ऐकणाऱ्याला बरेचसे काँट्रिब्यूट करावे लागते. मग बुवांचे स्थान काय? स्थान उच्च, पण अल्पसंख्याकांना. गवयांना त्यांचे गाणे रुचते आणि इतरांना त्यांचे वायलीन व त्यातला उपशास्त्रीय भाग आवडतो. सहजगम्य आणि गुंतागुंतीचे यांतले दुसऱ्या प्रकारचे संगीत नेहमीच शुष्क, बौद्धिक, विद्वत्तापूर्ण आणि थोड्यांपुरते या विशेषणांनी लक्षित होते. बुवांच्या बाबतीत तसेच झाले आहे. त्यांच्या सांगीतिक आशयाची प्रभावी मांडणी शक्य आहे आणि त्यामुळे त्यांचे कलात्मक मूल्यही वाढेल. सध्या मात्र ते वर म्हटल्याप्रमाणेच, 'आवडण्यापेक्षा समजून घेण्यासारखे' अशा निष्कर्षाचे धनी होण्याची शक्यता अधिक.

.२.

भारतातले संगीतकार, संगीतशिक्षक आणि संगीतसाधक एक तर संगीतावर बोलण्या-लिहिण्याचे काम आपले नव्हे असे म्हणून आपली जबाबदारी टाळतात किंवा 'कठोर तपश्चर्या', 'हिमालयात एकांतवास' यांसारख्या अलौकिक अद्भुत साक्षात्कारवादी भाषासरणीची कास धरतात. यामुळे कलावंतांच्या, गुरूंच्या आणि साधकांच्या प्रत्यक्ष क्रियांमधून कोणत्या गोष्टी मूलतत्त्वे म्हणून आढळतात, कोणत्या बाबी अंदाज किंवा आडाखे म्हणून वावरतात याचे निरीक्षण करून व्यक्तिगत अपेक्षा आणि वैयक्तिक आवडनिवड बाजूला ठेवून; संबंधित व्यवहाराचे तात्त्विक पातळीवर विवेचन करता येते का पाहाणे, एवढेच हाती राहाते. गुरूवर्य गजाननबुवांच्या संगीतशिक्षणपद्धतीबद्दल याच तऱ्हेने विचार करावयाचा आहे.

बुवांच्या संगीतशिक्षणातला पहिला विशेष असा की, पिढीजात संस्कारावर बुवांचा फार भरवसा आहे. वंशपरंपरा असणे, गाणे रक्तात असणे, ही व यासारखी शब्दयोजना बुवा वारंवार करतात. याचा नेमका अर्थ काय, असे पाहू लागले तर असे आढळते की, गाणे-बजावणे घरात चालत आलेले असले की काही गोष्टी बुवा गृहीत धरतात. स्वराची सर्वसाधारण स्थाने (म्हणजे विशिष्ट रागांतले त्यांचे विशिष्ट असलेले दर्जे सोडून त्यांची जी स्थाने राहातात ती), तालावर्तनांच्या भाग-विभागांना सहज टिपता येण्याइतका त्यांचा परिचय, राग सोडविण्याची सर्व रागांना लागू होणारी एक ढोबळ पद्धती, ग्वाल्हेर, जयपूर या बुवांच्या आवडत्या घराण्यांची विविध चलने, या गोष्टींची जाणीव असली पाहिजे आणि तशी ती वंशात गाणे-बजावणे असते तिथे आढळतेच, अशी बुवांची श्रद्धा आहे. अर्थात यामुळे पायरीपायरीने, आलाप, तान, बोलतान इत्यादी भाग पाडून शिकविणे बुवांना मान्य होत नाही.

एकंदर गायकीचा ठसा प्रथम आणि मग तपशील, असा त्यांचा क्रम असतो. यासाठी आपल्याच घराण्यात शिकलेला विद्यार्थी बुवांना लागतो असे नाही, हेही तर्कसंगतच आहे. कोणत्याही घराण्यातला, रक्तात गाणे असलेला शिष्य बुवांच्याकडे आला की बुवा त्याला हाच न्याय लागू करतात.

नेहमीच असे घराणेदार शिष्य येतात असे नाही, हीही गोष्ट उघडच आहे. मग बुवा अशा वेळी काय करतात? त्याला बुवा थोडेसे सोपे-सोपे शिकवितातही; पण यानंतर त्यांचे खरे शिकवणे त्यांच्यावर संस्कार करण्यातच सामावलेले असते. त्याला ठेका धरून बसविणे, वा तंबोरा धरून बसविणे; आपली मेहनत व दुसऱ्यांना शिकवणी चालू असताना सर्व पातळ्यांवरचे (म्हणजे प्रारंभिक, पुढचे इत्यादी), सर्व घराण्यांचे (ग्वाल्हेर, आग्रा, जयपूर इत्यादी) गाणे ऐकविणे, हे बुवांचे शिक्षण असते. यात विद्यार्थ्यांकडून जितके करवून घेतले जाते, त्यापेक्षा अधिक त्याच्या मनात रुजवले जाते. विद्यार्थी जर घराणेदार असता तर बुवांनी ज्या गोष्टी गृहीत धरल्या असत्या, त्याच गोष्टींची रुजवात, त्यांचेच संस्कार अशा तऱ्हेने अहर्निश होत राहातात. शिकणे म्हणजे केवळ आपल्या शिकवणीच्या तासात गुरुजींचे अनुकरण नव्हे, तर अखंडपणे संस्कार करून घेत राहाणे, असा शिक्षणाचा व्यापक अर्थ होतो. "सहवास करा" असे बुवांचे सूत्र या संदर्भात लक्षणीय आहे. बुवा दुसऱ्याला शिकवीत असता आपणही शिकू शकतो, हे विद्यार्थ्यांना नेहमीच समजते असे नाही, आणि जमते असेही नाही. कारण, या पद्धतीने शिकण्यात मन सारखे दक्ष ठेवावे लागते आणि वेळही भरपूर असावा लागतो. दुसरे काही करीत गाणेही शिकेन, असे म्हणणाऱ्यांचा बुवांना राग येतो. गाणे ही चोवीस तास करण्याची गोष्ट आहे, अशी (इतर असंख्य गवयांप्रमाणे) त्यांचीही श्रद्धा आहे.

अगदी सा, रे, ग, म, पासून त्यांच्याकडे शिकणाऱ्यांच्या बाबतीत संस्कार-सहवास हा भाग कायम असतो. पण प्रत्यक्ष शिकविण्यात थोडा बदल होतो. भूप, यमन, तोडी, बिहाग इत्यादी प्रचलित रागांतल्या द्रुत चिजा तालासह आणि ख्याल तालाशिवाय शिकविले जातात. आलापही शिकविले जातात पण थोडे, तालाशिवाय आणि काहीसे प्राथमिक असतात. या तऱ्हेने तीन-एक वर्षे नुसत्या चिजा सांगितल्या जातात आणि त्या एकापाठोपाठ एक अशा शिकवणीच्या वेळी म्हणणे, हे शिक्षणाचे स्वरूप असते.

या वेळेला ताल-आघाडीवरसुद्धा काही सामसूम नसते. तिलवाडा, झुमरा, आडाचौताल, एकताल, त्रिताल, झपताल इत्यादी ताल हाताने देऊन म्हणणे आणि मग (केवळ डग्यावर) यांचे ठेके धरणे, हा तालशिक्षणाचा पहिला भाग. नंतर मुख्यतः त्रितालातले काही कायदे इत्यादी (पण मुख्यतः गती) पाठ करून घेऊन हाताने ताल देऊन नीटसपणे, याही 'चिजा' म्हटल्या गेल्या पाहिजेत, यावर कटाक्ष असतो. अनेक वेळा बुवा दौऱ्याहून वगैरे आले की खिशातून कागदाचा कपटा काढतात आणि अपेक्षेप्रमाणे एखादी चीज न निघता त्यावर बोल लिहिलेला दिसतो. त्या बोलाचे 'काव्य' बुवा स्पष्ट करतात. म्हणजे अक्षरपुंजांची वजने आणि त्यांच्या आघात-अनाघातांतून सिद्ध होणाऱ्या नादाकृती लक्षात आणून देतात. तालाचे खाने (विभाग) आणि त्यांत विविध तऱ्हांनी भरली जाणारी विविध अक्षरे यांचे अनेक ठसे स्पष्टपणे विद्यार्थ्यांच्या मनात उमटले, की त्याची तालाची जाण पक्की होते, हा बुवांचा सिद्धांत अतिशय फलदायी ठरतो. विविध ताल कसे फिरतात आणि त्यात बोल कसे वावरतात याची जाण आल्याने तालतत्त्वाचा बोध होतो, तर एकाच तालात सारखे गाऊन फार तर तो ताल चांगला समजतो, असा हा भेद आहे. शिष्य अधिक उत्साही असला तर बुवा त्याला तबला शिकायलाही उत्तेजन देतात. पण बोल पाठ करणे आणि नीट ताल देऊन म्हणणे, याबाबतीत मात्र त्यांचा कटाक्ष असतो. बुवांचे शिष्य अशा तऱ्हेने तबला वाजवीत नसले तरी तबला समजू शकतात. तबला-सोलो त्यांच्यासाठी अगदीच बंद पुस्तक राहात नाही. केवळ समेवर 'हां' म्हणणे किंवा यापलीकडे जाऊन सोलो-वादनातील तालाची सूक्ष्म चलने आणि त्यांच्या व्यामिश्र नादाकृतींचा आनंद घेणे, यापैकी दुसरी अवस्था त्यांना शक्य होते. मुखी तबलाशिक्षणाचा हाही फायदा महत्त्वाचा आहे. प्रत्यक्ष गायन-वादन-प्रयोगात तर या शिक्षणाचा फायदा फारच होतो. तबलजीने काहीही वाजवले आणि कितीही वाजवले तरी कलावंताच्या मनात सुरू झालेल्या आणि चालू राहाणाऱ्या तालचक्राला धक्का लागण्याइतके ते तकलुपी असता कामा नये. तबल्याच्या भाषेशी आणि

चलनाशी परिचय असल्याने ही गोष्ट सहजसाध्य असते. बुवांचे शिष्य 'लढंत-लयदार' बनण्याची शक्यता त्यांच्या विशिष्ट शिक्षणपद्धतीमुळे निर्माण होते.

थोडे मागे जाऊन रागशिक्षणाकडे वळले असता असे आढळते की, अनेक चिजा नीटपणे पाठ करणे आणि संगीतसंस्कार अंगात मुरविणे हे झाल्यानंतर बुवा शिष्याला एकदम गायन-वादनाच्या रिंगणातच उतरवितात. "मी गातो ते ऐक आणि त्याला सुसंगत असे, पण तुला झेपेल ते गा किंवा वाजव" हे बुवांचे पुढच्या विद्यार्थ्यांला अगणित वेळा ऐकावे लागणारे सूत्र होय. अनुकरण करू नको याच बरोबर मनाला येईल ते गाऊ नको, असेही सांगितले जाते. "काल हा राग असा उभा केला म्हणून आज तसे गायचे नाही. आजचा रंग वेगळा आहे. तो नीट पाहा आणि मग 'आ' कर", हे दुसरे महत्त्वाचे सूत्र होय. "मी तान घेतली आणि झपाट्याने समेवर आलो पण तुला झेपत नसेल तर त्या फंदात का पडतोस? एखाद्या छोट्याशा बोलतानेनेही तेच साधू शकते हे तुला कधी समजणार?" असे बोचक प्रश्नही विचारले जातात. याचसारखी आणखीही अनेक सूत्रे आणि इशारे थोड्याफार फरकाने अवतरतात. पण या सर्वांतून शिष्याने 'नजर' प्राप्त करून घ्यावी अशी अपेक्षाच व्यक्त होते. जरा अधिक नेमकेपणे या सूत्रातला आशय नोंदवायचा म्हटल्यास पुढील निष्कर्ष मांडता येतील:

१. अमक्या आलापानंतर तमका इत्यादी तऱ्हेची निश्चित पण ठरीव शिस्तबद्धता बुवा शिकवीत नाहीत. त्याऐवजी गायनप्रकार (ख्याल इत्यादी), गायनावस्था (आलाप इत्यादी) आणि विशिष्ट गायनप्रयोगप्रसंगी अभिप्रेत असलेले चलन (यात जयपूर, ग्वाल्हेर इत्यादी घराणी वळणे म्हणून अवतरतात.) यांनी नियंत्रित होणारे गायनस्वरूप हेरावे, असा बुवांचा आग्रह असतो. हे सारे अर्थातच अवघड, पण जास्त स्वातंत्र्य देणारे वाटते.

२. अनुकरण नको पण अनुसरण हवे, असा मात्र बुवांचा आग्रह असतो. मी जे गातो त्याची संगती घेऊन शिष्याने पुढे जावे, असा अभिप्राय म्हणजे शिष्यावर अर्थातच अधिक जबाबदारी पडते. "असा आलाप घे" असे बुवा क्वचित सांगतात. "यानंतरचा आलाप घे" असेच नेहमी बजावतात. तसा शिष्याने न घेतल्यास बुवा स्वतः गाऊ लागतात. शिष्य मागे फरपटत राहिला तरी बुवा पुढेच जातात, कारण गाण्यातल्या त्या क्षणातल्या गतीत खंड पडता कामा नये, हा त्यांचा सिद्धांत असतो. शिष्याला अशा पडझडीतूनच रागस्वरूप हाती लागते.

३. ही शिक्षणपद्धती गतिमानता, क्षणोक्षणी बदलू शकणारी गायनस्वरूपे, आणि हे बदल शक्य करणाऱ्या गायनपद्धतींचे सामर्थ्य; या सर्वांचे आकलन शिष्यास एकाच वेळी घडवू पाहाते. यामुळे तानापलटे घोटणे, तिथ्ये बसविणे हे प्रकार कधीही सांगितले जात नाहीत.

आतापर्यंतच्या विवेचनात बुवांच्या वायलीनशिक्षणाचा उल्लेख केला नाही. कारण, बुवा वायलीन शिकणाऱ्यासही प्रथम गाणे शिक असेच सांगतात. वायलीनवर गाणेच वाजते, असा त्यांचा सिद्धांत आहे. समोर शिष्य वायलीन घेऊन बसला आहे आणि बुवा गाऊन दाखवीत आहेत, असे दृश्य म्हणूनच आश्चर्यकारक वाटत नाही. गायन-वादन दोन्हींच्या बाबतीत मेहनत करण्यासाठी असे खास पलटे इत्यादी बुवा देत नाहीत. जास्तीत जास्त सरळ तान घोटावी आणि तानेच्या शेवटी येणारा मध्य सा नीट तपासत राहावा, असे ते सांगतात. सरळ तान आली तर इतर ताना येतीलच असेही ते म्हणतात. जलद गतीत तानेची मेहनत न करता 'रोखून' म्हणजे सावकाश गतीतच तान घोटावी, यावर त्यांचा भर असतो. शिवाय शुद्ध सा रे ग म आणि विविध रागांचे (विशेषतः प्रचलित रागांचे) आरोहअवरोह यांची मेहनत वायलीनवादकाने पुष्कळ करावी, असा त्यांचा कटाक्ष असतो. वायलीनशिक्षण आणि वादन या दोन्हींच्या बाबतीत बुवा गायनाचाच साचा वापरतात, ही गोष्ट स्पष्ट व्हावी.

आता या शिक्षणपद्धतीचे गुणदोष वेगळे मांडावयाचे म्हटले तर थोडासा पुनरावृत्तीचा दोष पत्करूनही ते असे मांडता येतील :

१. पायरीपायरीने, 'या चिन्त्यानंतर हा' असे न दाखविल्यामुळे शिष्य प्रथमतः गोंधळातच पडतो. त्याचा आत्मविश्वास इतका डळमळीत होतो, की कोणी 'गा' म्हणून सांगितल्यास तो आपल्या उमेदवारीच्या पहिल्या तीनचार वर्षांत फक्त चिजाच म्हणू शकतो. नंतर मात्र तो एकदम गायलाच लागतो. ही पद्धती अशा तऱ्हेने जराशी वेळखाऊ आणि धीर धरून शिकणाऱ्या अॅडव्हान्स्ड विद्यार्थ्यांसाठी आहे.
२. या पद्धतीत संस्कारावर असलेला भर महत्त्वाचे कार्य करतो. पण वंशपरंपरा, पिढीजातपणा, रक्तातून आलेले गुणधर्म इत्यादींना बुवांनी वाजवीपेक्षा अधिक महत्त्व देऊन ठेवले आहे. दुसऱ्या विषयात गती असेल, दुसऱ्या विषयात नजर असेल तर गायन-वादनांतही त्याचा उपयोग होतो आणि मग या पिढीजातपणा इत्यादीस फारसे महत्त्व देणे केवळ हटवाद ठरतो.
३. गायन-वादन करताना दुसरे काही केल्यास गायन-वादन समजतही नाही असा विचार या शिक्षणपद्धतीत दिसतो तो निराधार वाटतो. समज येण्यास इतर शिक्षणाचा, इतर उद्योगांचा इत्यादी उपयोग होतो हे निश्चित. प्रश्न राहातो तो संगीताच्या प्रयोगातील (परफॉर्मन्स) क्षमतेचा आणि यासाठी वेळ, शक्ती मिळण्यासाठी इतर उद्योग आणि व्यवधाने नसावीत असे कदाचित म्हणता येईल. पण हेही एका मर्यादित अर्थानेच खरे आहे. पाश्चात्य संगीतकार साहित्यादी कलांत गती असण्याएवढा अभ्यास (त्या त्या कलांचा) करूनही उच्च संगीतकार बनू शकतात तर ते आम्हाला का शक्य नसावे, या प्रश्नाचे उत्तर बुवांच्या शिक्षणपद्धतीत नाही. गायन-वादनांत चोवीस तास बुडून असणे इत्यादी भाषा केवळ अतिशयोक्ती होय. विशिष्ट काळ दक्षतेने, जाणीवपूर्वक गायन-वादनांत असणे आणि केवळ कसे तरी पण सारखे संगीतात असणे, यात फरक करायला हवा.
४. बुवा स्वतः एका घराण्याची गायकी मुरल्यानंतर दुसरीकडे वळले पण शिष्यांना सर्व घराणी एकदम समोर येतात. संस्कार म्हणून पाहाता हे अतिशय फायदेशीर आहे, पण प्रयोगात मात्र त्यामुळे विद्यार्थ्यांच्या मनात गोंधळ होतो. शिवाय या विविध घराण्यांचे मेलन बुवांच्या गायकीत होत नाही, तर ती वेगवेगळी म्हणूनच शिष्यांच्यापुढे येतात.
५. सूक्ष्म दृष्टीने पाहाता बुवांचे आदर्श गायन-वादन त्यांच्या नेहमीच्या गायनवादनाइतके लयप्रधान नाही. पण शिकविताना ते स्वतःही हा आदर्श शोधीत असल्याने कच्च्या विद्यार्थ्यांसमोर त्यांचा आदर्शाच्या दिशेने होणारा प्रयत्नच आदर्श स्थिती म्हणून वावरू लागतो. 'लयदार' होण्याएवजी शिष्य 'लयबाज' होण्याचा धोका उत्पन्न होतो.
६. वायलीनवर गाणेच वाजते ही अवस्था वायलीन या वाद्याच्या विकासातील एक महत्त्वाचा टप्पा होय. पण यात या वाद्याची स्वतःची ध्वनिवैशिष्ट्ये पूर्णपणे संशोधित करणे राहून जाते. गायनानुसारी वादन पुढे न्यावयाचे असल्यास गायनाचे भाषांतर म्हणजे वाद्यवादन, ही भूमिका सुटली पाहिजे. या संदर्भात वाद्य म्हणून वायलीन वेगळे न शिकविण्यात वाद्याच्या कक्षा आकुंचित केल्या जातात. वाद्यावर गायन वाजते असे नव्हे तर संगीत वाजते, असा फरक करून पायाभूत भूमिका मांडली पाहिजे.
७. शेवटचा निष्कर्ष म्हणून असे म्हणता येईल की, अनेक घराण्यांच्या तंत्रविशेषांची नीटस ओळख आणि ग्वाल्हेर गायकीचे आग्रही दर्शन या दोन्ही (काहीशा) भिन्न दिशांनी बुवांची शिक्षणपद्धती शिष्याला खेचत राहाते. शिष्य काय घेऊ शकेल आणि त्याच्या हाती येणाऱ्या विद्येचे अंतिम रूप काय असेल, ही बाब बऱ्याचशा प्रमाणात त्याच्या कुवतीवर अवलंबून राहाते. कदाचित हे सर्व शिक्षणपद्धतींबद्दलही होत असेल.

वर म्हटल्याप्रमाणे गायनगुरू, कलावंत इत्यादी लोक आपापल्या क्रिया-प्रतिक्रियांना शब्दरूप देत नाहीत, शब्दरूप न देण्याने मोठा तोटा असा होतो की, आपापली वैशिष्ट्ये म्हणजे फक्त आपल्या शिष्यमंडळीसाठीच, हा भारतातला जुना रोग बळावतो. असे होऊ नये, वर्षानुवर्षांच्या अनुभवाने पक्क्या झालेल्या शिक्षणपद्धती विचारवंतांपुढे याव्यात या हेतूने सर्व विवेचन केले आहे.