

मराठी रंगभूमी आणि संगीतिका

अशोक दामोदर रानडे

(मूळ प्रसिद्धी - सत्यकथा, संपा. राम पटवर्धन, मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, मे १९७३)

संगीत आणि नाट्य यांच्या संगमातून ज्या कलाविष्कारांची सिद्धी होते, त्यांत संगीतिका हा प्रमुख आहे. मराठी रंगभूमीवर संगीत आणि नाट्य यांनी हातमिळवणी बऱ्याच आधीपासून आणि अधिक प्रमाणात केली आहे. किंबहुना, जागतिक रंगभूमीचाच एक विशेष म्हणून संगीत व नाट्य यांच्या सहविन्यासाचा निर्देश करता येईल. धर्मविधी आणि त्यांतून नाट्य व संगीत यांचा, प्रथम एकत्र व मग हळूहळू स्वतंत्र आविष्कार व विकास, असा क्रमही जवळजवळ सार्वत्रिक असल्याची आठवण सर्वांनाच होईल. पण तरीही पाश्चात्य रंगभूमीवर ज्या तऱ्हेने व ज्या संपन्नतेने संगीतिका हा प्रकार रुजला आणि फोफावला त्याचा मागोवा घेतला की मराठी रंगभूमीवर संगीतिका आलीच नाही असे लक्षात येते. मग अर्थात पुढचे प्रश्न निर्माण होतात : मराठी रंगभूमीवर संगीतिका का आली नाही? तशी ती आली नाही, असे मान्य केले तर मग मराठी रंगभूमीवर आतापर्यंत झालेल्या संगीत आणि नाट्य यांच्या हातमिळवणीचे स्वरूप काय? या हातमिळवणीतून सिद्ध होणाऱ्या आविष्कारांत संगीतिकेच्या आसपास कोणते आविष्कार येतात व का?

आता या तऱ्हेच्या प्रश्नांची उकल करण्याचे अनेक मार्ग आहेत. उदाहरणार्थ, मराठी नाटकांचा इतिहास पाहात पाहात, त्यांत संगीत कसे कसे शिरले व त्यामुळे काय सिद्ध झाले, हे पाहात जाणे. किंवा ज्या ज्या नाट्यप्रयत्नांनी संगीतिका या कोटीत आपला समावेश व्हावा असा प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष दावा केला आहे त्यांची तपासणी करणे. पैकी पहिला मार्ग आपल्या प्रत्यक्षास फार तर अप्रत्यक्षपणे उपयोगी पडणार आहे. कारण, मराठी नाटकात संगीत शिरले ते काही नाटकाची संगीतिका बनविण्याच्या हेतूने शिरलेले नाही. तेव्हा आपल्या उद्दिष्टाखेरीज इतरत्र जाणाऱ्या वाटा धुंडाळण्यातच बराचसा प्रयत्न खर्ची पडण्याची शक्यता आहे. दुसरा मार्ग तुलनेने पाहता अधिक सुफळ होण्याची शक्यता वाटते. कारण, मराठीत या ना त्या स्वरूपात वावरत असता जे आविष्कार संगीतिका असल्याचा प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष दावा करतात त्यांचीच तपासणी होणार असल्याने, प्रयत्नाचा व्याप आवाक्यातला वाटतो आणि शिवाय साराच प्रयत्न आपल्या उद्देशाशी सुसंगत वाटतो. अर्थात, याही बाबतीत संगीतिकेच्या आसपास येऊ पाहणारे प्रत्येक मराठी नाटक आपण तपासणार, अशी प्रतिज्ञा करण्याचे कारण नाही. एक तर असे की, संगीतिकेच्या आसपास येणारी नाटके बरीच असली तरीही त्यांतली बरीचशी एका विशिष्ट वर्गात मोडण्यासारखी आहेत. त्या सर्वांत काही तरी एकसारखेपणा, एक सर्वसामान्य लक्षण आढळणे संभवनीय आहे आणि याचे कारण, मराठी रंगभूमीने संगीत व नाट्य यांना एकत्र आणण्यात ज्या काही मूलभूत तत्वांचे अवलंबन केले आहे, त्यांत आहे. म्हणजे असे की, रंगभूमीवर नाट्य आणि संगीत यांच्या सहजीवनाची जी काही तत्त्वे मराठी नाट्यजाणिवेने मान्य केली, त्या तत्वांची आणि संगीतिकेच्या मूलतत्वांची समकक्षता आहे किंवा नाही हे आपण पाहणार आहोत. आवश्यक तेथे आधार जरी प्रत्यक्ष नाट्यकृतींचा घेणार असलो तरी अधिक करून तात्त्विक पातळीवरच चर्चा होणार आहे.

संगीत आणि नाट्य यांच्या परस्परसंबंधांचा विचार करू लागताच पहिली गोष्ट अशी लक्षात येते की, दोन्हींचा कच्चा माल ध्वनी आहे. या ध्वनीचे वेगवेगळ्या तऱ्हेने संस्करण होऊन नाटक आणि संगीत यांचे सवते सुभे स्थापन होतात. आणि असे हे सवते सुभे स्थापन झाल्यानंतर मग पुन्हा संगीतिकेत दोन्ही एकत्र येऊ पाहातात. आपापली स्वरूपे स्थापित झाल्यावर, निश्चित झाल्यावर दोन कलाविष्कारांचे प्रकार जर एकत्र येऊ पाहू लागले तर काय होते?

पहिली गोष्ट म्हणजे या दोन्हींचे स्वत्व कायम राहाते. त्यांच्या अविष्कारपद्धतीस मुरड पडेल, त्यांच्या साधनसामग्रीत उणे-अधिक होईल, त्यांचे कलासंबद्ध उद्दिष्ट बदलेल; पण तरीही निश्चितपणे ओळखता येईल, स्वतंत्रपणे जाणवेल असे त्यांचे स्वतःचे कलास्वरूप कायम राहाते. उदाहरणार्थ, संगीतिकेत कथानक, त्याची तर्कशुद्ध बांधणी, परिणामकारक मांडणी, भाषाशैली व अभिनय यांचा पुरेसा अस्सलपणा इत्यादी नाट्याचे विशेष कायम राहातात व त्यामुळे नाट्य पातळ होत नाही. याच घटकांना मुरड पडते वा त्यांचे संघट्टन वेगळ्या तत्वांवर होते. पण नाट्य हे नाट्य राहाते. याचप्रमाणे संगीताचे संगीतिकेत काय होते? तर संगीत हे संगीत म्हणून उभे राहाते. नादांचा उपयोग स्वर-कलात्म एकबीज (युनीट) म्हणून करावयाचा, सांगीतिक सुसंगतीच्या तत्त्वानुसार या एकबीजांचे संघट्टन करावयाचे, या संघट्टनात कालिक पातळीवरही आकृतिबंध विणीत राहावयाचे अशा तऱ्हेने संगीतत्व अवतरते. अशा तऱ्हेने वावरताना आता ते शब्दार्थांना व त्यांच्या उच्चारणांना लागू होणारे भाषिक नियमांचे भान राखील, रागविस्ताराचे इत्यादी ध्येय समोर ठेवणार नाही; विशिष्ट शब्दांच्या रूढ व नाट्यकृतीत व्यक्त होणाऱ्या आशयाशी विशिष्ट संस्कृतिगटात परंपरेने निगडित असलेल्या स्वरावलींची सांगड घालूनही हे संगीत वावरेल. पण तरीही ते संगीत राहिल.

दुसरे असे की, संगीतिकेत नाट्य आणि संगीत यांच्या सहविन्यासातही संगीताचा वरचा पगडा असतो. म्हणजे असे की, नाट्य नाट्य राहावे, ते अस्सल असावे इत्यादी कसोट्या ध्यानात ठेवूनही पुन्हा ते खेळते राहाताना मात्र संगीताच्या वाटा चोखाळते. गद्याकडून पद्याकडे, सरळसोट उच्चारणाकडून लयबद्धतेकडे, भावपूर्ण उच्चनीचतेकडून स्वर-पातळीवर पोचणाऱ्या ध्वनीच्या उच्चनीचतेकडे, नेहमीच्या नाट्याविष्कारापेक्षा ध्वनिगुणांच्या निवडीबाबत आणि त्याच्या विविधतेबाबतीतल्या जागरूकतेकडे अशी संगीतिकेची वाटचाल असते. ही सारी संगीताच्या प्रभावाची लक्षणे आहेत. संगीतिकेत संगीत नाट्यधर्मी असते असे म्हणण्यापेक्षा, नाट्य संगीतधर्मी असते हे म्हणणे अधिक सयुक्तिक आहे. अर्थात, यात वावगे काहीच नाही. नृत्यनाट्य, छायानाट्य यांतही अनुक्रमे नृत्य आणि छायकृती यांचे प्रभावी सूत्रचालन असते हे लक्षात घेण्यासारखे आहे. आविष्काराच्या एखाद्या विशिष्ट अंगाचे अधिक खोलवर संशोधन करण्यासाठी त्याची वेगवेगळ्या इतर अंगांबरोबर वेगवेगळ्या प्रमाणात गुंतवणूक करणे, सिद्ध होणाऱ्या गुंफणीत निरनिराळ्या धाग्यांना कमी-अधिक उठाव देणे, हा कलावंताचा व कलेचा न्याय्य मार्ग असतो.

तिसरे अतिशय महत्त्वाचे वैशिष्ट्य विषयासंबंधी आहे. आपल्याला माहित आहे की, ध्वनी या कच्च्या मालाचे भाषिक संस्करण होऊन तयार होणाऱ्या शब्द या एकबीजाचे उपयोग आवाहक किंवा वस्तुनिर्देशात्मक (रेफरेन्शियल) असे दोन्ही होतात. या संदर्भातले आय. ए. रिचर्ड्स प्रभृतींचे विवेचन प्रसिद्ध आहे. संगीताचा उपयोग शब्दांच्या आवाहक उपयोगापेक्षाही अधिक अमूर्त असा होऊ शकतो. सशब्द कंठसंगीत, कंठसंगीत, वाद्यसंगीत व परकीय संस्कृतिगटाचे वाद्यसंगीत या चार अवस्था जर मनासमोर आणल्या तर संगीत अधिकाधिक अमूर्त होण्याची शक्यता चौथ्या अवस्थेत निश्चितपणे प्रत्ययास येते, असे लक्षात येईल. अर्थात ते कितपत आवाहक राहिल हे पुन्हा वेगळ्या सांगीतिक संकेतांवर अवलंबून राहिल. मुद्दा असा की, धर्मविधी आणि त्याबरोबर येणाऱ्या पावित्र्य, गांभीर्य आणि उदात्तता यांच्या पारंपरिक प्रभावात संगीताच्या विशिष्ट आविष्कारांत वा अवस्थांत परिणामकारकरीत्या जाणवणाऱ्या अमूर्तपणाची भर पडल्याने, संगीतिकांसाठी निवडण्यात येणाऱ्या विषयांवरही काही संकेतांचे बंधन पडले आहे. ते विषयही उदात्त, पवित्र, गंभीर इत्यादी असल्याचे आढळते. यामुळे संगीतिका आणि शोकात्मिका यांचे आंतरिक नाते असल्याच्या निष्कर्षास मी इतरत्र आलो आहे. आणि या मतास अनुकूल अशी विचारधारा पाश्चात्य नाट्यविचारातही आढळते. मानवी जीवनातल्या प्रसंगापेक्षा दैवी वा अतिमानुषांच्या जीवनप्रसंगावर संगीतिका आढळतात. मानवी जीवनातले प्रसंग घेतलेच तर ते ऐतिहासिकतेच्या वा पौराणिकतेच्या पडद्याने आपल्यापासून वेगळे केले जाऊन दाखविले जातात आणि मानवी जीवनापर्यंत आलोचन तर सर्वसामान्यापेक्षा धीरनायक पसंत आणि नाही तर सर्वसामान्यांतले धीरनायकत्व दाखविणारे विषय वा प्रसंग निवडण्याची संगीतिकेची प्रथा असते. हे

सारे लक्षणीय आहे. शोकात्मिकतेही या संदर्भात पाहाता बरेच स्वरूपसाम्य विषय इत्यादी बाबतीत दिसते हे ध्यानात घेण्यासारखे आहे.

अर्थात हे बंधन फार काळ मानवण्यासारखे नसल्याने विनोदी, हलकेफुलके आणि सर्वसामान्यांच्या जीवनाशी निगडित असेही विषय संगीतिकांसाठी निवडण्यात येतात. पण यांत सर्वसामान्यत्वापेक्षा विनोदीपणावर अधिक भर असतो. आणि संगीतरचनेत सांगीतिक सुसंगतीपेक्षा परिणामकारकता व नाट्यात्म प्रभाव साधण्याच्या उद्दिष्टांचा मार्गदर्शक तत्त्वे म्हणून उपयोग केलेला आढळतो. अशा संगीतिकांत साउंड-इफेक्ट्स, ध्वनिसाम्याच्या तत्त्वावर आधारलेल्या रचना व त्यानुसार संगीत वाद्ये किंवा इतर ध्वनिनिर्मितीच्या साधनांचा उपयोग केला जातो. अशा संगीतिका आपल्याला अधिक जवळच्या वाटतात. या जवळिकेत, समकालीन संदर्भ असलेली वाद्ये, चाली वा स्वरांश यांचा त्यात विणला जाणारा पट उघडउघड ओळखीचा वाटणे, या विशेषाचा हातभार असतो. अशा संगीतिका लोकप्रिय होतात, तर आधी विवेचन केलेल्या-शोकात्मिकेशी नाते सांगणाऱ्या-संगीतिका अधिक काळ टिकतात-म्हणजे त्यांची लोकप्रियता काहीशी खंडित पण टिकाऊ असते. त्यांचे पुनरुज्जीवन शक्य असते.

याच मुद्याच्या अनुषंगाने संगीतिकेचे एक वैशिष्ट्य नमूद करायला हवे. ते म्हणजे तिच्या लोकांपर्यंत 'पोचण्याच्या' क्षमतेचे. संगीतिका पुष्कळ वेळा पोचते ती खंडशः. तिचा संगीतात्म भाग आणि आविष्कारातील संगीतेतर भाग हा वेगवेगळ्या प्रमाणात आणि वेगवेगळ्या श्रोतृवृंदापर्यंत पोचण्याची शक्यता असते. पण तरीही सादर केली जाते ती संगीतिकाच. त्यामुळे गद्य नाटकांच्या बाबतीत आशयाच्या प्रकारामुळे, व्याप्तीमुळे वा आविष्कारपद्धतीमुळे ती विशिष्ट कालखंडाचीच (पिरिअड-पीस) होत, असा प्रत्यय येण्याची शक्यता असते. संगीतिकांच्या बाबतीत ती कमी असते.

पहिले कारण, कथानक वा कथाविषय हाच मुळी काहीसा देश-काल-मर्यादांच्या पलीकडचा असतो, हे होय. व दुसरे म्हणजे, संगीत व नाट्य यांपैकी एक नाही तरी दुसरा घटक तरी प्रभावी ठरून संगीतिका उचलली जात असल्याने एक प्रकारची नुकसानभरपाई होऊन एकाच्या गुणाधिक्यामुळे दुसऱ्याची कमतरता भरून निघण्याची क्रिया घडत असते. मराठी संगीत नाटकांची या बाबतीतली उदाहरणे फार ठळक आहेत.

संगीत आणि नाट्य यांच्या मेलनातून सिद्ध होणाऱ्या संगीतिका या आविष्कारप्रकाराचे थोडे फार तपशीलवार असे तात्त्विक विवेचन इथपर्यंत केले. मराठी रंगभूमीवर संगीतिकेच्या आसपास येणाऱ्या काही प्रयत्नांना संगीतिका का म्हणता येत नाही, या प्रश्नाकडे वळण्याआधी संगीतिकेची व्याख्या करण्याचा मोह टाळता न येण्याइतके विवेचन आता, मला वाटते, झाले आहे. मला उमजलेले संगीताचे आणि नाट्याचे स्वरूप व त्यांचे तात्त्विक विश्लेषण यांवर आधारून मी माझी व्याख्या देणार. तरीही ही व्यक्तिनिष्ठ व्याख्या नव्हे. तिला सार्वत्रिकतेचा दावा कसा करता येतो हा प्रश्न सौंदर्यशास्त्राचा आहे. संगीत आणि नाट्य या कलाविष्कारांत कार्यकारी असलेल्या संकल्पना लक्षात घेऊन त्यांच्या परस्परसंबंधावर आधारलेले निष्कर्षरूप विधान म्हणजे ही व्याख्या असल्याने तिला सार्वत्रिकतेचा आणि वस्तुनिष्ठतेचा इत्यादी दावा करतो, एवढे नोंदवून संगीतिकेची व्याख्या विचारार्थ पुढे मांडतो :

'आविष्काराचे सूत्रचालन ज्यात संगीतात्मता करीत असेल असा नाट्यानुभव म्हणजे संगीतिका होय.'

आधीचे विवेचन आणि वरची व्याख्या यांच्या अनुरोधाने काही संगीतिकांची तपासणी करण्याआधी, गद्यनाटकापासून संगीतिकेकडे वाटचाल करीत असता मधल्या अंतरात कोणत्या इतर अवस्था शक्य आहेत, याचे थोडक्यात दिग्दर्शन करतो. ज्याला आपण गद्य नाटक म्हणतो त्यात संगीत असते, असे फक्त कल्पनासाम्याच्या आधारे म्हणता येते. त्यानंतर येणारी अवस्था म्हणजे संगीत नाटक ही होय. यात प्रसंगोपात्त संगीताचा उपयोग होतो. कधी कथानकातील प्रसंगांत वगैरे संगीताचे अस्तित्व व सादर होणे

आवश्यक असल्याने संगीत येते, तर कधी विशिष्ट भाषिक व प्रांतिक रंगभूमीच्या संकेतांना अनुसरून नाटक सादर केले जाते म्हणून संगीत त्यात येते. यापुढील पायरी पद्य नाटकाची होय. यात संगीतातील लय व ताल ही वैशिष्ट्ये व काही प्रमाणात मर्यादित आवाक्याच्या व सांगीतिक दृष्टीने कमी वाव असलेल्या स्वरांच्या चढ-उतरांचा वापर होतो. यापुढील अवस्था काव्यनाट्याची. यात पठणाच्या अवस्थेत असावे तितके संगीत शिरते. काव्यात्म तीव्रता आणि म्हणूनच जणू काय स्वरावलीत-सांगीतिक शक्यता असलेल्या स्वराकृतीत व लयाकृतीत-प्रकट होणारी संगीतात्मता या दोहोंचा आढळ या पायरीवर होतो. यानंतर येते ती अवस्था संगीतिकेची. या पायऱ्या विकासाक्रमाच्या निदर्शक नव्हेत आणि यातून श्रेष्ठकनिष्ठता सूचित करण्याचा हेतूही नाही. यात फक्त अंतर्भूत कार्यकारी संकल्पनांचे त्रोटक विश्लेषण आहे, एवढे नोंदवून काही संगीतिका तपासून पाहू. विवेचनाच्या सोयीसाठी गद्य नाटक, संगीत नाटक, पद्य नाटक, काव्य-नाट्य, संगीतिका या अवस्था पुढे ठेवूनच विचारसूत्र पुढे चालवू.

गद्य नाटकात आढळणाऱ्या संगीतात्मतेची उदाहरणे शोधण्यास फार दूर जायला नको. महादेवशास्त्री कोल्हटकरांचे ऑथेल्लो, आगरकरांचे हॅम्लेट, खाडिलकरांची विद्याहरण, कीचकवध ही नाटके, अनेक ठिकाणी गडकरी व शिरवाडकर-अशी ही यादी बरीच लांबविता येईल. वाक्यरचनेतील ध्वनिसमुहांचे एकमेकांशी असलेले संबंध, त्यामधील विरामांची रचना, संस्कृत इत्यादी अभिजात भाषांतील शब्दांचा कमी-अधिक उपयोग इत्यादी अनेक गोष्टींवर ही संगीतात्मता अवलंबून असते. महानुभावांच्या लिखाणात, लिंकनच्या गेटिसबर्गच्या व्याख्यानात, नेहरूंच्या 'नियतीबरोबरच्या भेटवेळे'बद्दलच्या व्याख्यानात, किंवा स्वातंत्र्यवीर सावरकरांच्या अभिनव भारत उत्सवाच्या वेळी 'सुरसेविनी सिंधू'स केलेल्या आवाहनात या संगीतात्मतेचा आढळ होतो. स्वरपदवीकडे जाताजाता परतणारा चढउतार आणि तालबद्धतेपर्यंत न पोचणारी पण तिचे सूचन करणारी लयपूर्णता या दोन ढोबळ वैशिष्ट्यांचा आढळ या सर्व संगीतात्म गद्यात होतो.

'देवेंद्र कोरवंजी' हे सरफोजी राजांचे पद्यनाट्य कदाचित अगदी आरंभीच्या पद्यनाट्यांत मोडेल. १७९८-१८३३ ही सरफोजीची कारकीर्द होती. भटक्या भिल्लिणीने नायिकेला नायकाचे गुणवर्णन व अनुषंगाने प्रवासवर्णने ऐकविण्याचा पारंपरिक कोरवंजीचा संकेत सरफोजीने भूगोलवर्णनासाठी राबविला आहे. यातली भिल्लीण अक्षरशः भूगोल शिकविते. ('देवेंद्र कोरवंजी'; सरफोजी राजा, तंजावर सरस्वती महाल सिरीज क्र. १८; १९५०) राग परज, राग मणिरंग, राग शंकराभरण इत्यादि राग देऊन :

"रुसिया राज्य दीडशे योजन
भासतसे लांब रुंदीचे मान
भासुरांगी गाव येकशे दाहा
बाई पित्रस्वर्ग नगर तेथे पाहा"

(पृष्ठ १३)

अशी माहिती देत राजाने जगाचा भूगोल शिकवला आहे. हे अर्थातच खरे पद्यनाट्य नव्हे. पद्याचे, नाट्याचे आणि संगीताचे केलेले निमित्त!

'पर्वकाल ये नवा' (शिवाय चार संगीतिका) हा कवी यशवंतांचा संग्रह (सौ. नीराबाई पेंढारकर, पुणे; १९५९) पद्यनाट्यांचा आहे. याची भलावण संगीतिका म्हणून केली आहे. पण त्याच्या आशयाची जात संगीतिकेची नाही. केवळ चालीवर म्हटले जाणे ही संगीतिकेची कसोटी नाही हे आपण वर म्हटले आहे. कवी यशवंतांची रचना सफाईदार आहे. 'प्रतापगड' आणि 'सुसर आणि माकडाचा पोर' या दोन्हीत याचा प्रत्यय येतो. पहिल्यात पोवाडा तंत्र आणि दुसऱ्यात बालभाषा यांचा वापर आहे. पण आशय आणि मांडणी कुठेही पकड घेणारी नाही. आणि 'देव्हान्यातील नाणे', 'जीवितनौका' आणि 'पर्वकाल ये नवा' यांची स्थिती तर त्याहून

वाईट आहे. या सर्वात जेमतेम तत्त्वचिंतक आशावादी भविष्यवाणी आणि रचनेची सफाई यांपेक्षा काहीच नाही. साऱ्या रचनांच्या निर्मितीबाबतीत रंगभूमि-सूचना प्रा. भालबा केळकर यांनी दिल्या आहेत. 'प्रतापगड' आणि 'सुसर आणि माकडाचा पोर' खेरीज इतर ठिकाणी :

"पार्श्वसंगीत उदासवाणे असावे (राग शिवरंजनीचे संथ सूर)" - पृष्ठे ३४, ४६

"मंद पार्श्वसंगीत. ना धड उदास, ना धड आनंदी-मधुवंतीचे संथ सूर" - पृष्ठ ३४

"उल्हासाचे सूर (राग बागेश्री)" - पृष्ठ ३५

"भग्नमनस्क स्वर (राग भैरव)" - पृष्ठ ३५

"व्यथादर्शक पार्श्वसंगीत (केदार, मुलतानी.)" - पृष्ठ ४६

"व्यथादर्शक पार्श्वसंगीत (भैरव)" - पृष्ठ ४६

"पहाटेचे सुखद पार्श्वसंगीत (देसकार)" - पृष्ठ ६१

"कठोर स्वर (अडाणा)"; पृष्ठ ६१

"गंभीर व सुखदायी कोरस (वसंतबहार)"; - पृष्ठ ६२ इत्यादी सूचना आहेत.

संगीतिका म्हणजे रागांच्या चाली लावलेली पद्ये असा दिग्दर्शकाचा भोळा भाव आणि संवाद म्हणजे नाट्य अशी कवीची भाबडी भावना, असा संगम या संग्रहात दिसतो. प्रख्यात संगीतकार गोविंदराव टेंबे यांनी पाश्चात्य ऑपेरांपासून स्फूर्ती घेऊन लिहिलेली व १९५४ साली पुण्यास रंगभूमीवर आणलेली 'महाश्वेता' ही संगीतिकाही पद्यनाट्याच्याच पंक्तीत बसण्यासारखी आहे. यात चाली असतील, पण नाट्य कुठे आहे हे शोधवे लागते. शिवाय रचनेतली सफाई नाही ती नाहीच. ऑपेरा पाहूनही, सर्व संवाद गेय असल्याकारणाने कथानकात आवश्यक ते फेरफार केल्याचे जेव्हा टेंबे सांगतात, तेव्हा संगीतिकेच्या स्वरूपाचा त्यांनी खोलवर विचार केला नव्हता असे वाटते.

नाट्यकाव्याच्या दृष्टीने पाहाता पु. शि. रेग्यांचे 'रंगपांचालिक' आणि पाडगावकरांच्या 'शर्मिष्ठा', 'बुद्ध', 'कविप्रभंजन' इत्यादी रचना लक्षात घेण्यासारख्या आहेत. आशयाच्या खोलीमुळे आणि ताल-स्वरापर्यंत न जाता, लय व चढ-उतार यांच्यापर्यंत पोचणाऱ्या रचनेमुळे काव्यनाट्ये पद्यनाट्यांपासून वेगळी होतात, याचा उल्लेख आधी केलाच आहे. 'रंगपांचालिक'च्या पूर्वरंगात वा. ल. कुलकर्णी, 'उपहास आणि काव्यात्मता' यांचा एकत्र आढळ होणे शक्य नसावे असे सुचवून (पृष्ठ ६) नंतरही नाट्यकाव्याच्या स्वरूपाविषयी पुढील विधाने करतात :

"खरी काव्यात्म वृत्ती एखाद्या जीवनानुभवाचे अशा रीतीने दर्शन घडविते की आपण त्या जीवनानुभवाचे सम्यक रूप लक्षात घेत असता जीवनाचे निर्माण केलेल्या काही मूलभूत स्वरूपाच्या प्रश्नांचा थोड्याफार गंभीर्याने विचार करू लागतो..."

"परंतु ज्या नाट्यामागील विशिष्ट वृत्तीमुळे तद्द्वारा जीवनानुभवांचे अशा प्रकारचे दर्शन अशक्य असते, उदाहरणार्थ, विडंबन-नाट्य आणि तथाकथित आधुनिक प्रमेय-नाट्य, त्या नाट्याला काव्यात्मतेचा स्पर्श होणेही अशक्य असते. कारण हे नाट्य केवळ तात्कालिकामध्येच मुख्यतः रंगलेले असते." (पृष्ठ ७)

"...एखादे नाट्य जसे काव्यात्म बनत जाते... तसतसे शब्द अधिकाधिक व्यंजक बनत आहेत... ते एकाच वेळी अनेक अर्थगर्भ सूचना देत आहेत... हे जाणवू लागते..." (पृष्ठ ९)

"त्या शब्दांच्या नादाला आपोआप महत्त्व येते... तालबद्धता हा सदर गद्याचा एक लक्षणीय विशेष बनतो. खरे म्हणजे गद्य असूनही त्याचे ठिकाणी पद्याची आठवण करून देणारे सर्व गुण अवतरू लागतात..."

"(रूपकथकांच्या)...भाषेतील शब्दांचा पदविन्यास केवळ आपल्या नादाने जे वातावरण निर्माण करितो ते नाट्यवस्तूच्या काव्यात्म प्रकृतीला केवढातरी उठाव देते." (पृष्ठ १०)

ह्या भूमिकेत बरीच गडबड आहे. काव्यात्मता आणि उपहास, विडंबन इत्यादिकांचे परस्परसाहचर्य शक्य नाही, असे प्रतिपादन करण्यात वा. ल. कुळकर्णी यांनी काव्यात्मतेची कल्पना निष्कारण भावुक करून टाकली आहे. नाट्य काव्यात्म बनत जाणे केवळ विषय-आशय यावर अवलंबून नसते. विषय-आशयाची गंभीरता इत्यादी → व म्हणून काव्यात्मता व → म्हणून तालबद्धता इत्यादी हा त्यांनी मांडलेला क्रम बरोबर नाही. विषय-आशयाची नाट्यात्मता :. चढ-उतार व लयबद्धता असलेले भाषिक आविष्कार व :. काव्यात्मता, असा क्रम असतो. आणि उपरोध, उपहास, विनोद, विडंबन या साऱ्यांचा आढळ नाट्यकाव्यात होतो. मर्ढेकरांचे 'बदकांचे गुपित' किंवा पाडगावकरांचे 'कवी' ही उदाहरणे काय दर्शवितात? नेहमीच्या आयुष्यापासून नाट्यकाव्याला दूर जायला हवे, कारण काव्य त्यापासून दूर असते हा समज, काव्यात्मतेच्या विनाकारण संकुचित कल्पनेमुळे आणि नाट्यकाव्य हा संगीतिकेच्या दिशेने होणाऱ्या लेखनातील टप्पा आहे हे नजरेआड केल्यामुळे समीक्षेत शिरला आहे.

'संगीतिका' म्हणून ज्यांचा उल्लेख करता येईल अशा संगीतिका मराठीत नाहीत. संगीतक हे त्याचे छोटे स्वरूप मात्र मराठीत अधूनमधून यशस्वीपणे अवतरले आहे. मर्ढेकरांची 'बदकांचे गुपित', गो. नी. दांडेकरांची 'यशोधरा', ग. दि. माडगूळकरांची 'व्याध' या रचनांचा उल्लेख या संदर्भात करावासा वाटतो. एकांकी शोकात्मिका आणि शोकात्मिका हा फरक ज्या अर्थाने केला जातो त्याचप्रमाणे 'संगीतिका' व 'संगीतक' हा फरक केलेला आहे. (गो. नी. दांडेकरांनी 'पाच संगीतिका' या आपल्या संग्रहाच्या प्रारंभिकात, संगीतिका भारतीयच आहे, अष्टपद्या या संगीतिकाच आहेत इत्यादी विधाने केली आहेत. ती काणाडोळा करण्याची विधाने म्हणून लक्षात ठेवावीत.) ही संगीतके, लेखकांनी 'संगीतके' म्हणून लिहिल्याने संगीतके झालेली नाहीत. त्यांच्यात नाट्यात्मता आहे. त्यांतली काव्यात्मता भावकाव्याइतकी त्रोटक व एकमुखी आविष्काराची नाही. भाषा पद्यकाव्यापेक्षा अधिक संगीतरचनानुकूल आहे. वृत्त-जाती यांच्या पलीकडे जाणाऱ्या रचना त्यांत आहेत.

आपल्याकडल्या संगीत नाटकांचे काय, हा एक प्रश्न राहिलाच आहे. थोडक्यात सांगावयाचे तर आपल्याकडील सौभद्र व शारदा ही दोनच नाटके 'संगीतिका' होण्याच्या बेतात असलेली दिसतात. बाकीच्या मानापमान, संशयकल्लोळ इत्यादी नाटकांत संगीत प्रासंगिक म्हणून अवतरते. नाट्याच्या माध्यमातून त्याने पुरविलेल्या कालव्यांतून संगीत वाहाते. सौभद्र व शारदेचे तसे नाही. सर्व ठिकाणी नाही पण बऱ्याच ठिकाणी संगीतातून नाट्य उभे राहाते. शारदेतले 'झणि घेऊन ये पंखा' वा 'सुंदर खाशी सुबक ठेंगणी' ही गाणीच नाट्य व्यक्त करताना दिसतात. सौभद्रात नारदाचे 'लग्नाला जातो मी', 'वद जाऊं कुणाला', 'प्रिये पहा' इत्यादी अनेक रचना नाट्याला बरोबर घेऊनच अवतरतात. इथे नाट्याला उठाव देण्यासाठी संगीत येत नाही. नाट्य आणि संगीत मिळूनच अनुभव येत असतो. आणि नाट्य आणि संगीताच्या एकजीवतेची फसवी भाषा बोलण्याचे कारण नसते. दोन्हींचे अस्तित्व परस्परपूरक पण स्वतंत्र असते.

मराठी रंगभूमीवर संगीतिका का आल्या नाहीत? पहिले कारण म्हणजे आपण संगीत नाटकांना इतके कवटाळून बसलो की संगीत आणि नाट्य यांचा संगम फक्त याच एका प्रकारे होऊ शकतो, असा संकेत जबरदस्तपणे रूढ झाला. दुसरे असे की, आपल्याकडे वास्तवदर्शी आणि ऐतिहासिक अभिनयशैली इतक्या ढोबळ अर्थाने रूढ झाल्या की, छोट्या-मोठ्या पात्रांनी छोट्या-मोठ्या प्रसंगी छोट्या-मोठ्या संगीत गावे, ही कल्पनाच आपल्याला सुचेना. आणि हे सारे चालू असता संगीताचे श्रेष्ठत्व, त्याची सर्व भावना प्रगट करण्याची शक्ती इत्यादी बाबतीतही आपण बढाया मारीत राहिलो! आमच्या संगीतात आनंद, मौज व्यक्त करता येते का? या प्रश्नाला आमच्या पारंपरिक संगीताकडून होकारार्थी उत्तर मिळणे केवळ अशक्य आहे. तिसरे कारण असे की, आमच्या नाट्याने स्वतःच्या स्वरूपाविषयी अरुंद कल्पना बाळगल्या. संगीताचे एकच स्वरूप त्याला मान्य राहिले आणि त्या स्वरूपाला राबविण्याचा एकच मार्ग चोखाळला. यूझिंग ओनली सीरियस म्यूझिक, वुई आर नॉट टेकिंग म्यूझिक सीरिअसली इनफ. दृक्-संवेदना आणि त्यांची

विविधता यांत आमचे नाट्य थिजून बसले आहे. त्यामुळे श्रुतिसंवेदना आणि गतिसंवेदनेच्या व्यापक व सुजाण ऑर्केस्ट्रेशनवर आधारलेले संगीतिका आणि नृत्य-नाट्य हे प्रकार आमच्याकडे खुरटलेलेच राहिले. आमच्या अभिनयातही आवाज व हालचाल हीच अंगे अधिक शाळकरी तऱ्हेने वापरली जातात ही गोष्ट लक्षात घेण्यासारखी आहे. ज्यांना प्रयोगात्मक (परफॉर्मिंग) कला म्हणतात त्यांच्या संगमामे सिद्ध होणाऱ्या संयोगी कलाप्रकारांत विविध घटककलांचा उपयोग केवळ 'मसाला' म्हणून करावयाचा नसतो. त्यांची एक प्रकारची स्वायत्तता मान्य करूनच संयोगी कलाप्रकार आकाराला येतात, याची आम्हाला अजून जाणीव नाही. आधी वाङ्मय आणि मग दृश्यकला यांच्या एकांगी चौकटीत स्वतःला मुडपून बसविण्याचा केविलवाणा प्रयत्न करताना नाट्य, चित्रपट इत्यादी कलाप्रकार दिसतात तेव्हा आश्चर्य वाटल्याखेरीज राहात नाही.

अर्थात हे झाले नाट्याच्या बाजूने. संगीताच्या बाजूनेही काही कमी आगळीक झालेली नाही. आमच्या संगीताने आधी सुचविल्याप्रमाणे स्वतःला फक्त 'गंभीरपणे' पाहिले. आमच्या संगीतकारांनी तर बहुमुखी संगीताविष्कार मान्यच केला नाही. ज्या कारणाने आमच्याकडे वाद्यवृंद नाही, त्याच कारणाने आमच्याकडे संघगायन नाही, आणि त्याच कारणाने संगीतिकाही नाही! संगीताचा अनेकमुखी आविष्कार होऊ शकतो, हे आम्हाला जाणवले नाही. संगीत देतानाही आम्ही आमच्या पाणीबंद संगीतप्रकारांचे भान कधीच विसरत नाही. आम्ही नाट्याला संगीतात प्रतिसाद देऊच शकत नाही. आमचे संगीत देणे म्हणजे 'चाली' देणे. नाट्याला सामोरे जाणे नव्हे, तर नाट्याला पाठीमागे ठेवून पददीपांपुढे मिरवणे! अशा परिस्थितीत संगीतिका कशी अवतरावी? संगीत नाट्याशी एकजीव झाले पाहिजे, इत्यादी उपपत्तींनीही आपला प्रताप गाजविलाच आहे. एकजीवता नव्हे तर सांगीतिक समांतरता, चाली नव्हे तर संगीत देणे, आणि प्रसंगाला (सिच्युएशन) संगीताने सजविणे नव्हे, तर नाट्याला आपली सारी संगीत-संविद् घेऊन सामोरे जाणे - या सर्वांची जाणीव ठेवली पाहिजे.