गझल

अशोक दामोदर रानडे

(मूळ प्रसिद्धी - सत्यकथा, संपा. राम पटवर्धन, मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, जून १९७४)

महाराष्ट्राने काही संगीतप्रकार नीटपणे कधी समजूनच घेतले नाहीत. ठुमरी, गझल, कव्वाली हे त्यांतले काही. या प्रकारांचे आकर्षण आम्हांला वाटले नाही असे नाही. पण तरीही त्यांना आपण दाद देतो ती सवय म्हणून किंवा अनुकरण म्हणूनच. तसे पाहता आज हिंदुस्थानी संगीतातला सर्वांत लोकप्रिय असा सुगम-संगीतप्रकार म्हणून गझलाची गणना करणे आवश्यक. पण तरीही आपले त्याकडे लक्ष गेलेले दिसत नाही. संगीतात शब्द कधीच महत्त्वाचे नसतात अशी खुळी एकांतिक भूमिका आपण अजाणता घेतली आहे व त्यामुळे नवीन शब्दकळा व भाषेची मोडणी समजून घेणे जिथे जरुरीचे ठरते तो प्रकार आपण टाळला, अशी एक शंका येते. कारण, अगदी मराठीतल्या भावगीतांबाबतही शब्दांकडे आपण सर्वांगीण लक्ष पुरवत नाही ही सत्यस्थिती आहे. ते काहीही असो, गझलाकडे आपण दुर्लक्ष केले आहे ही गोष्ट खरी. माधवराव पटवर्धनांनी साहित्यप्रकार म्हणून त्याचा नीटस उपयोग केला व पुढेही अधूनमधून मराठी कवी तिकडे वळत राहिला. छंदःशास्त्र्यांनीही त्याचा आपल्या दृष्टिकोणातून विचार केला. पण संगीतप्रकार म्हणून त्याचा विचार झाला नाही.

याचे कारण काय असावे? एक तर महाराष्ट्रात भारतीय संगीताचे ख्याल व फार झाले तर धृपद-धमार हेच गायनप्रकार रुजले. त्यामुळे इतर प्रकारांचा फारसा विचार न होणे काहीसे स्वभाविक ठरले. पण एकंदर भारतीय संदर्भातच संगीतप्रकार म्हणून गझलाचा विचार का झाला नाही? एक कारण असे असावे की, हा प्रकार ज्यांनी गाण्याचा प्रघात होता त्या गाणारणींना सामाजिक स्थान नव्हते. त्यांच्याशी संबंधित गोष्टींना महत्त्व न देण्याचा पांढरपेशा बौद्धिक गोंधळ त्यामुळे सहजपणे करता आला. दुसरे असे की, (कदाचित यामुळेच असेल पण) गझल हा सुगम संगीताचा प्रकार, अशी वर्गवारी आमच्या सांगीतिक विचारवंतांनी केली. फक्त पक्क्या संगीताचेच शास्त्र बनविण्याकडे आमचा कल असल्याने हे प्रकार खरोखरच सुगम = सोपे वगैरे मानून विचाराच्या परिघाबाहेर ठेवण्यात आले. तिसरे कारण असे की, आधी म्हटल्याप्रमाणे गझलाचा विचार साहित्यशास्त्र्यांनी बराच केला. झालेला विचार हा एका अंगाचा आहे, त्यात गाते अंग बाजूला राहिले आहे, याचा आमच्या विचारवंतांना विसरच पडला. एखाद्या विषयाचे एखादे अंग संपूर्ण पाहणे म्हणजे संपूर्ण विषय पाहणे नव्हे, या सत्याकडे - आपली डोळेझाक झाली. आणखीही काही कारणे असतील. गझलाची सांगीतिक वाटचाल आपण पाहिली नाही हे खरे. गझलाची वाटचाल (संगीतप्रकार म्हणून) रेखाटणे, हा त्याचे स्वरूप समजून घेण्यातील पहिला टप्पा ठरावा.

गझलाची सांगीतिक वाटचाल समजून घेण्यात एक महत्त्वाची अडचण आहे. गझल कसा गायला जाई याचे ध्वनिमुद्रित पुरावे उपलब्ध आहेत ते एकोणिसाव्या शतकातल्या जवळजवळ शेवटच्या पादातले. आणि गझल हा धृपद-धमारानंतर व ठुमरी-ख्यालाच्या आसपास म्हणजे सुमारे सतराव्या शतकाच्या आगेमागे आकारास आलेला. याचा अर्थ असा की, ध्वनिमुद्रिकांच्या द्वारे आपण जो गझल तपासणार, तो बऱ्याच प्रगत अवस्थेतला. पण तरीही हरकत नसावी. कारण, ध्वनिमुद्रिकांचा पुरावा अधिक वस्तुनिष्ठ, हा फायदाही डोळ्याआड करण्यासारखा नाही.

सांगीतिकदृष्ट्या गझलाची उत्क्रांती तीन अवस्थांतून झाली असे म्हणता येईल. वृत्तानुरोध, ठुमरी-अनुरोध आणि गीतानुरोध, या त्या तीन अवस्था होत. हाती असलेल्या ध्वनिमुद्रिकांत या तीन अवस्था स्पष्टपणे नजरेस येतात. संगीतदृष्ट्या जेव्हा गझल अविकसित होता तेव्हा तो आपल्या वृत्ताशी जखडलेल्या अवस्थेतच गाइला जाई. त्याची गती द्रुत असे, त्यात सांगीतिक विस्तार आणि लयीचे बदल नसत. पुष्कळ वेळा भिन्न आशयाच्या दोन गझलांना एकच चाल असे. वृत्त वर्तुळाकृती असते, त्यामुळे त्याच्या मात्रांना, आघातांना तालात बसविणे सोपे असते. पण या मात्रांना अगदी चिकटून राहणे म्हणजे सर्जनशील संगीत अशक्य होणे. 'कातिल तो मेरे दिल' ही मलकाजानची किंवा 'पर्दा नहीं है' ही प्यारेसाहेबची ध्वनिमुद्रिका म्हणजे इमानदार वृत्तानुरोधाची उत्तम उदाहरणे होत. तत्कालस्फूर्त संगीतविस्तार अशा ठिकाणी संभवत नाही. कारण, संगीताला ताठर आणि निश्चित बंधारे घातलेले असतात. आविष्काराला इथे प्रवाहीपण नसते. गायनापेक्षा पठण ऐकल्याचा अनुभव अधिक येतो. स्मरणाला आधार म्हणून जणू चाल अवतरते. वृत्तानुरोधी गझल म्हणजे वृत्ताच्या कालिक खान्यांनी बांधलेले सांगीतिक पठण.

वृत्ताच्या या सर्वव्यापी बंधनातून गझल सुटू पाहत असल्याच्या सुजाण खुणा गोहरजान, शमशादबाई, प्यारेसाहेब, बाई सुंदराबाई आणि इतर यांमध्ये जाणवतात. 'जबान खुली थी' या सिंध भैरवीतल्या गोहरजानच्या ध्वनिमुद्रिकेत मराठी कानाला बालगंधर्वसंगीताचा भास होईल. सहजपणे, जोरदारपणे, स्वच्छपणे घेतलेल्या, साध्या भासणाऱ्या पण गुंतागुंतीच्या ताना इथे आढळतात. टप्पा या नक्षीदार प्रकाराच्या खुणा यात दिसतील. शमशादबाई आणि बाई सुंदराबाई या तर बेगम अख्तरच्या पूर्वज वाटतात. दोघींच्याही आवाजात पुरुषीपणा आणि मादकपणा यांचा आढळ होतो. दोघींचे शब्दोच्चार आणि गानोच्चारही आवाहक आहेत. 'बमुल्के दिल्बरी' ही शमशादबाईची ध्वनिमुद्रिका ऐकताना आवाजात ताकद कशी असते आणि तरीही गोडवा कसा असतो याचा प्रत्यय येतो. प्यारेसाहेब हा भरपूर गाणारा आणि प्रयोग करणारा म्हणून स्वतःची छाप उमटवितो. आवाज फुटू नये म्हणून शस्त्रक्रिया करून घेतली, अशी आख्यायिका प्यारेसाहेबाविषयी सांगितली जाते. त्याचा आवाज कल्पनेच्या बाहेर चढ्या पट्टीचा आहे हे खरे. त्याच्या संचात सर्व गोष्टी आढळतात. 'पर्दा नहीं है' हा गझल वृत्तानुरोधी आहे. पण 'यार की कोई खबर' गाताना त्याने तबल्याची साथ द्रुत लयीत तर गायन संथपणे, असा प्रकार केला आहे. वृत्ताच्या यांत्रिक पकडीतून सुटण्याचे हे सर्व प्रयत्न आहेत, ही गोष्ट सहज ध्यानात येते. गझलाचा प्रवास ठुमरीच्या दिशेने सुरू झाला होता. पण ही मजल गाठण्यास बरकतअली आणि बेगम अख्तर यांची जरुरी होती.

ठुमरी-अनुरोधी गझलातही एक उपवर्गीकरण करणे आवश्यक आहे. बरकतअलीच्या आविष्कारात टप्प्याचा प्रभाव स्पष्ट दिसतो. बेगम अख्तरच्या बाबतीत तसे नाही. पतियाळा शैलीच्या गायनामुळे बरकतअलीच्या आविष्कारात एकाच वेळी टप्प्याची द्रुत गती, त्याच्या गुंतागुंतीच्या नादाकृती आणि ठुमरीतील आवाहक शब्दोच्चार व त्यांची आळवणी यांचा आढळ होतो. तालवाद्यांची लय काहीशी मागे खेचली जाते आणि हार्मोनिअम व स्वरमंडळ यांसारखी वाद्ये, केवळ बरोबर चालत नाहीत, तर साथसंगत करू लागतात. त्याच्या गायनाने कान दिपतात आणि सुखावतात पण. 'एक सितम' ही बरकतअलीची ध्वनिमुद्रिका म्हणजे टप्पा-अंगाच्या ठुमरी-अनुरोधी गझलाचा उत्तम नमुना होय.

बेगम अख्तरच्या गायनात तेव्हापर्यंत उपयोगात न आणलेल्या सांगीतिक स्रोतांची चांगली जाणीव दिसते. उपयोगात आणलेल्या रागांची वाढती संख्या आणि त्यांच्या उपयोजनातील लवचिकपणा या दोहोंमुळे गझलाची क्षितिजे निश्चितपणे विस्तारली असल्याची प्रतीती येते. भूप, मांड, गारा, तिलककामोद, मिश्र बहार आणि इतर अनेक रागांचा शोध घेतलेला दिसतो. ठुमरीप्रमाणे शब्द, ओळी किंवा स्वरमाला आळविण्याची, सजविण्याची प्रवृत्ती दिसते आणि कलावंताचा स्वतःचा असा काही बेत आहे, याचीही जाणीव होते. गाणारा एक आणि रचणारा दुसरा असे तिच्या बाबतीत होत नाही. 'गम की दौलत', 'वफा नहीं', 'दिल की बात' किंवा 'न सोचा न समझा' हे सर्व खऱ्या अर्थाने ठुमरी-अनुरोधी गझल आहेत. आधी म्हटल्याप्रमाणे शमशादबाई आणि बाई सुंदराबाई यांची

वचने बेगम अख्तर पुरी करते. रगेल आणि रंगेल आवाज, स्वर लावण्याचा धारदारपणा आणि आवाज चिरकण्याची क्रियाही साजून दिसावी इतक्या कुशलतेने गाण्याची आखणी असणे, या सर्व गोष्टींनी बेगम अख्तरचे गझलगायन हा एक अविस्मरणीय अनुभव ठरतो आणि ठुमरी-अनुरोधी गझलाचा पूर्णावतार म्हणून निःशंकपणे तिच्याकडे बोट दाखविता येते. (तिने ठुमरी-गायनाची रीतसर तालीम घेतली आहे, हे या संदर्भात ध्यानात घेण्यासारखे आहे.)

सैगल आणि मलिका पुखराज म्हणजे गीतानुरोधी गझलाची सुरुवात. तत्कालस्फूर्त आविष्कार नसला तरीही योजनाबद्ध संथ गती आणि विरामांचा सहेतुक उपयोग लक्षात घेण्यासारखा आहे. वाद्ये वाढती आहेत; आणि वाद्यवृंदाचा वावर चालू आहे असे न वाटले, तरी वाद्यमेळाचे अस्तित्व नक्की जाणवते. गझल घाईने म्हटले जात नाहीत आणि संगीत व अर्थ श्रोत्यांच्या मनात उतरावे व मुरावे याकडे कल दिसतो. सैगलनंतरच्या काळात लता मंगेशकर, सुमन कल्याणपूर, महंमद रफी, फरीदा खानम, मेहेंदी हसन आणि इतर यांमध्ये गीतानुरोधी गझल सिद्ध होतो.

गीतानुरोधी गझलात प्रथमतः सहेतुक आणि मोठ्या प्रमाणात स्वररंग आढळू लागतो. काळजीपूर्वक केलेल्या वाद्यवृंदरचनेतून तो जाणवतो. वाद्ये अधिक आहेत इतकेच नव्हे, तर 'स्वर-संवाद'-तत्त्वाच्या आधारे त्यांची सामर्थ्ये धुंडाळली आहेत. स्वर आणि लय यांच्या चमत्कृतिपूर्ण, कल्पक आणि व्यामिश्र रचनांमधून आता संगीतरचनाकार डोकावू लागतो. 'कोई उम्मीद बर नही आती' (लता मंगेशकर), 'कोई दिन गर जिंदगानी और है' (सुमन कल्याणपूर) या रचना ऐकणाऱ्याला चक्रावून टाकतात. एकदा ऐकून कोणालाही यांसारख्या चाली गुणगुणणे अशक्य व्हावे! कोणत्याही चालीला एखाद्या विशिष्ट रागाची बैठक संपूर्णतः असल्याचे दिसत नाही. अपवाद असले तरीही ('ना रवा कहिए' - फरीदा खानम; राग गौडसारंग) रागाचा उपयोग त्याच्यापासून दूर जाण्यासाठी किंवा त्याच्यापासून स्फूर्ती घेण्यासाठी केला जातो. रागाची छाया पसरते, पण राग उभा केला जात नाही. राग म्हणजे अनावश्यक बंधन, असे मानण्याकडेच एकूण कल दिसतो. एकंदरीनेच गायनाचा प्रयोग इतका काळजीपूर्वक केलेला दिसतो की, गायकाने भावनेचा स्पर्श कुठे, किती व कसा होऊ द्यावा, हेही निश्चितपणे ठरले असावे असे भासते. योगायोगाला इथे स्थान ठेवलेले नाही. कारण, संपूर्ण गाण्याचे यशच मुळी आखलेल्या मार्गाने जाण्यात पणाला लावलेले असते. आणि एक ध्यानात घेण्यासारखी गोष्ट अशी की, फक्त गीतानुरोधी गझलामध्येच आविष्कारासाठी चांगले काव्य निवडलेले आढळते. आधीच्या अवस्थांत साधारण दर्जाचे काव्य गायनासाठी निवडलेले असणे, हा सर्वसामान्य अनुभव होता. गायक-कलावंत चांगले होते, पण काव्य साधारण. गीतातच काव्य आणि संगीत यांना सारखे महत्त्व असते. अर्थरचना आणि स्वररचना यांचे संतुलन म्हणजे गीत. गीतात या दोघांमध्ये निरंतर देवाणघेवाण चालू असते. आता गझलगायकांनी गालिब अधिक गावा ह्याचे कारण काही त्याची जन्मशताब्दी हे नव्हे. गझल हा गीतानुरोधी आविष्कार झाला आहे ,हे त्याचे खरे कारण होय.

मेहेंदी हसन आणि फरीदा खानम यांचा स्वतंत्र विचार केला पाहिजे. दोघांचेही आवाज चांगले आहेत आणि दोघेही चढ्या पट्टीत गात नाहीत. संथपणे, विश्वासाने आणि गाण्याची मजा घेत घेत त्यांचे गायन चालते. ऐकणाऱ्यांना ऐकल्यामुळे 'मने मवाळ' होत असल्याचा अनुभव येतो. आमचे संगीतदिग्दर्शक आणि संगीत-रचनाकार अजून चढ्या पट्टीच्या चमकदारपणामागे धावत असतात. सैगल-युगातील सरसकट ढाल्या पट्टीविरुद्ध ही एक प्रतिक्रियाच होती. पण या प्रतिक्रियेच्या आहारी जाऊन, ढाल्या पट्टीत आवाज भरदार लागतात, याचा त्यांना विसर पडला. त्याने ऐकणारा दिपून जात नाही, पण भारला जाऊ शकतो. त्यामुळे गीत अधिक सहजपणे उचललेही जाते. कारण, ते सर्व आवाजांच्या आवाक्यातले आहे असा विश्वास उत्पन्न होत असतो. पुन्हा स्वराच्या अनेक छटा ढाल्या पट्टीतच शक्य असतात. 'ना गवाओ नाव की नीम कश' ही मेहेंदी हसनची ध्वनिमुद्रिका किंवा 'ना रवा कहिए' ही फरीदा खानमची ध्वनिमुद्रिका म्हणजे आदर्श गीतानुरोधी गझल होय. ढाल्या पट्टीचा मुद्दाही त्यांच्या गायनाने सिद्ध होतो. फरीदा खानमच्या गझलात गौडसारंग आणि मेहेंदी हसनच्या गझलात भूपाल तोडी हे राग किती सुरेखपणे मुरडले आहेत ते पाहण्यासारखे आहे. दोन्हीही

गझल- गीतांच्या चालीत गुंतागुंत नाही. चाल साधी आहे पण सोपी नाही. पण तरीही अशी चाल देण्यास अधिक समर्थ रचनाकार हवा, हे सहज लक्षात येण्यासारखे आहे.

गीतानुरोधी गझलाने आता शिखर गाठले असे म्हणावेसे वाटते. कोणत्याही संगीतप्रकाराच्या भविष्याचा होरा वर्तविणे खरे पाहता अशक्यच. पण तरीही धाडस केलेच तर असे म्हणता येईल की, आता गझल मुक्त-गीत-अवस्था गाठील. या अवस्थेत त्याला ताल नसेल.