

किराना घराणे : किंचित इतिहास

अशोक दामोदर रानडे

(मूळ प्रसिद्धी - स्वरयज्ञ, संपा. अ. पा. देशपांडे, सवाई गंधर्व संगीत महोत्सवाची पन्नास वर्ष यांनिमित्त निघालेला अंक, २००२)
(किराना घराणे व संबंधित कलाकार यांविषयी डॉ. रानडे यांनी लिहिलेल्या विविध लेखांचे एकत्रित संकलन येथे दिले आहे.)

किंचित इतिहास

उत्तर प्रदेशातील सहरानपूरजवळ एक छोटेखानी गांव आहे – त्याचे नाव किराना. मोगल बादशाह जहांगीरच्या काळी अनेक पूरग्रस्त कलाकारांचे पुनर्वसन बादशहाने या जागी केले होते. या कलाकारांपैकी बरेच जण सारंगी व बीन ही वाद्ये वाजविण्यात प्रवीण होते. आजच्या किराना घराण्यातील कलाकारांच्या काही खासियतींचे स्वरूप समजण्यासाठी ही बाब सहायक ठरणार आहे, व म्हणून तिचा मुद्दाम उल्लेख केला. आजमितीला भारतीय कंठसंगीतातील शास्त्रोक्त परंपरेतील किराना घराण्याचे स्थान महत्त्वाचे आहे आणि उस्ताद अब्दुल करीम खान व त्यांचे पुतणे उस्ताद अब्दुल वहीद खान यांनी केलेल्या कार्यामुळे हे घराणे हिंदुस्थानी ख्यालगायकीच्या इतिहासात अग्रगण्य म्हणून नमूद झालेले आहे. त्यांनी केलेल्या पायाभरणीवर इतर अनेक कलाकारांनी आपापल्या कलाकारीचे महाल उभारले. भारतीय रागसंगीतास लोकप्रिय करण्यासाठी झटलेले घराणे अशी किराना घराण्याची योग्य ख्याति आज आहे हे खात्रीने नोंदता येईल !

किराना घराण्याचे स्वरूप व या घराण्याने भारतीय कलासंगीतातील हिंदुस्थानी आविष्कारांत घातलेली भर उमजून घेण्याचा उत्तम मार्ग म्हणजे या घराण्यातील प्रमुख संगीतकारांच्या कलाकारीचा अवधानपूर्वक मागोवा घेणे. सर्व कलाकारांच्या कामगिरीचा इतिहास लिहिण्याचा यत्न नाही, तर ठळक उदाहरणाद्वारे या घराण्याची सांगीत भूमिका व तिच्यातील उपभेद समोर ठेवावेत एवढाच प्रस्तुत लिखाणाच्या मांडणीमागे हेतू आहे. कलाकारांच्या चरित्राची संक्षिप्त नोंद, त्यांनी गायलेल्या व खास संदर्भांच्या कोंदणात ऐकण्यासारख्या ध्वनिमुद्रित संगीताचे सुबोध परीक्षण, परीक्षणामागील वैचारिक कारणमीमांसा कळावी म्हणून कलाकाराने ज्या रागांचे सादरीकरण केले त्याविषयी थोडी तांत्रिक माहिती व या सर्व आधारावर केलेले मूल्यमापन असे या विवेचनाचे रूप ठेवले आहे. गुळचट लालित्य व कोरडे पांडित्य या दोहोंचा धोका टाळण्याचा प्रयास करणे मला जरूर वाटले, कारण संगीताचा विचारसुध्दा अधिकाधिक लोकांपर्यंत पोचणे गरजेचे आहे – संगीत जसे सर्वांसाठी तसेच त्याविषयीचा विचारही !

उस्ताद अब्दुल करीम खान

उस्ताद अब्दुल करीम खां यांचा जन्म किराना (जि. सहरानपूर, उत्तर प्रदेश) इथे इ.स. १८७२ मध्ये झाला. त्यांची आरंभीची तालीम वडील काले खान व चुलते अब्दुल्ला खान यांच्याकडे झाली. सारंगी व बीन वादनाशी या घराण्याची पहिल्यापासून लगट राहिली ही एक विशेष बाब. सुरांचा तंतोतंत लगाव, व तंतुवाद्यांवरही मांडता येणारे कंठसंगीत या दोहोंचा आंतरिक संबंध हे भारतीय संगीत परंपरेतील एक आशयघन सूत्र राहिले आहे. (पुढे, कालांतराने खुद्द अब्दुल करीम खांची बीनवादनाची एक छोटी, दीड मिनीट अवधीची ध्वनिमुद्रिका निघाली होती!)

त्या काळच्या प्रघातानुसार आपल्या बंधूसह नशीब काढण्यासाठी अब्दुल करीम दौऱ्यावर निघाले. सुमारे १८९० ला बडोद्याला राजाश्रय मिळावा इतके त्यांनी बडोद्याच्या महाराजांना प्रभावित केले - खांसाहेबांचे वय तेव्हा फक्त १८ होते! नंतर अनेक कारणांनी

त्यांनी बडोदे सोडले. मुंबई, मिरज, हुबळी असे दौरे करत करत खांसाहेबांनी आपल्या गायनाचा ठसा संगीतजगतात उमटविण्यास सुरुवात केली. सवाई गंधर्व या नावाने नंतर विख्यात झालेल्या रामभाऊ कुंदगोळकरांनी हुबळी येथेच १९०३ मध्ये खांसाहेबांचा गंडा बांधला ही बाब मुद्दाम नोंदण्यासारखी. या नंतरचा टप्पा म्हणजे खांसाहेबांनी पुण्याला आर्य संगीत समाज ही संस्था १९१३ मध्ये स्थापली, तसेच संस्थेची एक शाखा मुंबईला १९१७ साली चालू केली. आपले गायन लोकांपर्यंत पोचावे यासाठी ते जाहीर जलसे लावत. त्यांत प्रथम नृत्य, सुरेश माने या चिमुकल्या कलाकाराकडून अवघड वा गुंतागुंतीचे स्वरांकन करून व गाऊन घेणे, (त्याचप्रमाणे कधी कधी कुत्र्याकडून गाऊन घेणे!) वगैरे लोकांचे लक्ष आकर्षित करणारे 'आयटेम्स' असत. या नंतर स्वतःचे गायन असा प्रघात त्यांनी अवलंबिला होता. राजे-महाराजे व धनिक यांच्या आश्रयास पुरेसा पर्याय शोधणाऱ्या त्या काळच्या सर्व कलाकारांनी या तऱ्हेच्या मार्गाचा अवलंब केला होता - कारण ही त्या काळाची गरज होती. लक्षांत घेण्याची बाब अशी की त्या काळच्या कलाकारांना नवा श्रोता निर्माण करावयाचा होता व मग या नव्या श्रोत्याला नवे वळणही लावावयाचे होते, आणि ही जोड-जबाबदारी नक्कीच सोपी नव्हती.

खांसाहेबांच्या कार्याला आणखी एक उल्लेखनीय पैलू होता. १९२०च्या सुमारास देवल व क्लेमंटस या संशोधकद्वयाने श्रुतिविषयक सोदाहरण व्याख्यानांचा प्रघात सुरु केला होता. या उपक्रमांत खांसाहेबही सामील झाले. अशा प्रकारे गायन हा ज्याचा केंद्रबिंदू नाही अशा संगीतविषयक कार्यक्रमांत सामील होऊन खांसाहेबांनी आपल्या प्रगतिवादी भूमिकेची साक्ष दिली असे म्हणता येईल. विद्यापीठीय शिक्षण नसताही या तऱ्हेचे पाऊल उचलणे निःसंशय आश्चर्यकारक म्हटले पाहिजे. याच सुमारास मुंबईची विद्यालयाची शाखा बंद करून खांसाहेब मिरज येथे स्थायिक झाले. मिरज येथे स्थायिक झाल्यावरही वाद्यांची जडणघडण प्रमाणित करून वाद्यांच्या गुणवत्तेत वाढ कशी करता येईल याविषयी तिथल्या तंबोरे बनविणाऱ्यांना सल्ला देण्यात ते पुढे असत. निष्कर्ष असा की तत्कालीन सर्वसामान्य व्यावसायिक संगीतकारांपेक्षा खांसाहेबांचा पिंड निश्चितपणे निराळा होता हे जाणविल्याशिवाय राहात नाही. याच संदर्भात टिपण्यासारखी बाब अशी की दक्षिण भारतातही आश्रयदात्यात तसेच सर्वसाधारण जनतेत आपला चाहता श्रोतावर्ग निर्माण करणाऱ्या विरळ्या हिंदुस्थानी कलाकारात खांसाहेबांची गणना होते. याविषयी पुढे विवेचन होईलच.

२७ ऑक्टोबर १९३७ रोजी दक्षिणेतील दौऱ्यावरून परत येत असता त्यांना अस्वस्थ वाटू लागले. म्हणून मधल्याच एका स्थानकावर खांसाहेब उतरले. उतरून त्यांनी दरबारी रागांत अल्लाची आळवणी केली व या जगाचा निरोप घेतला !

मूल्यमापनाच्या दिशेने

१९३०च्या पूर्वीच्या कलाकारांचे मूल्य जोखण्यांत आज मुख्य अडचण जाणवते ती त्यांना मैफलींत ऐकायला न मिळाल्याची. उस्ताद अब्दुल करीम खांसारख्यांच्या बाबतींत या अडचणीचे थोडेफार निराकरण होते कारण त्यांच्या ध्वनिमुद्रित संगीताचे प्रमाण बऱ्यापैकी आहे व उपलब्ध संच गुणवत्ता जाणवून देणारा आहे. खांसाहेबांच्या ध्वनिमुद्रित संगीताचे सुमारे ३४ नमुने आहेत इतकेच नव्हे तर त्यांच्या वैविध्यपूर्ण कलाकारीचे त्यांतून प्रतिनिधित्व होऊ शकते असेही आहेत. त्यांच्या संगीताविष्काराच्या एकूण संचांतील मुख्य व कांही दुय्यम महत्त्वाचे प्रकारही आपण आज ऐकू शकतो. उदाहरणार्थ, त्यांच्या ध्वनिमुद्रित संगीतांत १४ ख्याल (बडे व छोटे धरून), ८ ठुमऱ्या, ६ नाट्यगीते, २ मराठी पदे, २ तराने व २ कर्नाटकी राग उपलब्ध आहेत. म्हणजे संगीतविश्लेषणार्थ मिळणारा नमुना अगदीच अपुरा नाही. शिवाय महत्त्वाचे कारण असेही आहे की खांसाहेबांच्या कार्याचे मूल्यमापन न करता हिंदुस्थानी कलासंगीताच्या परिप्रेक्ष्याचा घाट घालणे हास्यास्पद ठरेल इतके ते अर्थपूर्ण व प्रभावी ठरलेले आहे. त्यांचे प्रत्यक्ष शिष्य व त्यांच्या संगीताने प्रभावित यांनी या प्रभावांत भरच घेतलेली आहे. सवाई गंधर्व, हिराबाई बडोदेकर, रोशन आरा बेगम हे पहिल्या फळीतील, व गंगूबाई हनगल, भीमसेन जोशी, फिरोझ दस्तूर इ. दुसऱ्या फळीतील कलाकार खांसाहेबांच्या गायकीचे पायीक होत हे लक्षांत घेतले की खांसाहेबांचे महत्त्व सहज ध्यानांत येईल. तेव्हा ध्वनिमुद्रित संगीतावर आधारून मूल्यमापन करण्यांतला धोका पत्करूनही ते केले पाहिजे.

या पार्श्वभूमीवर आपण जर ध्वनिमुद्रित झालेल्या संगीतप्रकारांकडे 'कान' दिला तर असे आढळते की खांसाहेबांनी ख्याल व ठुमरी हे प्रकार खास मनःपूर्वकतेने, तर कांही नाट्यगीते बऱ्याच प्रेमाने गायली आहेत. प्रस्तुत तीनही प्रकार एका मर्यादित, वेगवेगळ्या चर्चेचे विषय होऊ शकतात. पण खांसाहेबांच्या तिन्हीच्या सादरीकरणांत काही विशेष समान आहेत असे आढळते. म्हणून प्रकारनिहाय त्या त्या प्रकाराकडे वळण्याआधी समान विशेषांचा विचार करणे उचित वाटते.

आवाजाचा लगाव

संगीतप्रकार कोणताही असो, खांसाहेबांच्या गायनाचा एक विशेष लगेच जाणवतो – त्यांनी वापरलेल्या आवाजाचा स्वन. 'हा स्वन पातळ, टोंकदार, कांहीसा नक्की (म्हणजे नाकांतून) आणि कधी कधी किंचित पोकळ आहे' असे त्यांच्या आवाजाच्या स्वनाचे वर्णन करता येईल. गाण्याची पट्टी चढी लावली आहे अशी भावनाही हा स्वन उत्पन्न करतो. आवाज-जोपासना-शास्त्रातील तांत्रिक भाषेत सांगावयाचे तर गाण्यातील त्यांचा एकंदर लगावच वरच्या रजिस्टरचा होता. सर्वसाधारणतः स्वरसप्तकाच्या वरच्या भागांत (खालच्या स्वरांच्या तुलनेत) विपुलतेने उपलब्ध असलेले चमकदार स्वयंभू स्वन ज्यामुळे ठसठशीतपणे समोर येतात त्या पध्दतीच्या आवाजाला, वा लगावाला 'वरच्या रजिस्टरचा आवाज' म्हणतात. अशा आवाजाचे आणखी एक लक्षण असते. आवाजाच्या एकूण लगावांत जर वरच्या रजिस्टरशी तुल्य असा स्वरलगाव खालच्याही रजिस्टरमध्ये नसेल तर - हा मुख्यतः वा केवळ वरच्या रजिस्टरचा आवाज - खालच्या स्वरमर्यादित अशक्त वाटतो. खांसाहेबांच्या आवाजांत खालचे रजिस्टर जवळजवळ नव्हते. खांसाहेबांच्या आवाजाच्या विकसनातील या असमतोलाचे कांही सांगीतपरिणाम अपरिहार्य होते. या लगावामुळे त्यांच्या बहुतेक सादरीकरणातील विस्तार स्वरसप्तकाच्या वरवरच्या भागांत अधिक खुलतात. 'जमुना के तीर' (भैरवी), 'पिया के मिलन की आस' (जोगिया), 'काहेको नेहा लगाये' (तिलंग) या रचनांचे गायन प्रस्तुत संदर्भात ऐकण्यासारखे आहे. जोगिया व भैरवीमधील रचनांची 'सम'च मुळी तार षड्जावर आहे. आणखी एक पाऊल पुढे जावयाचे तर असे म्हणता येईल की त्यांच्या संगीतातील सांगीत परिणामकारकतेची ठिकाणेशुद्धा बहुतेक वेळा वरच्या स्वरांवर येतात. मात्र याचा अर्थ असा नाही की स्वरसप्तकांत इतरत्र हा गायक बेसूर होता! इत्यर्थ असा की आपल्या आवाजाच्या विशिष्ट लगावामुळे खांसाहेबांना ज्या गोष्टी साधणे वरच्या स्वरावर शक्य होई, त्याच्याशी तुल्य म्हणण्यासारखा परिणाम खालच्या स्वरावर साधणे त्यांना दरेवेळी शक्य नव्हते. द्रुत लयीतील त्यांचे विस्तारही अनेकदा दुबळे राहात असत तेही याच प्रकारे. मात्र एक अपवाद आढळतो – तोही टिपला पाहिजे - ते जेव्हां मध्य सप्तकांतील गंधार स्वरालगतच्या स्वरावकाशांत काम करतात तेव्हां. मध्य सप्तकांतील गंधार स्वर जरी सप्तकाच्या खालच्या अर्धात असला, तरीही या स्वराभोवती काम करतांना एक लक्षणीय आवाहकता उत्पन्न करण्यांत खांसाहेब यशस्वी होत.

माझ्या मते या अपवादाचे स्पष्टीकरण देता येते. तंबोरा या वाद्याच्या खर्जाच्या तारेतून (-तंबोरा चांगला जुळविला की) गंधार स्वर ऐकू येतो व या स्वरास भारतीय संगीतशास्त्रांत स्वयंभू गंधार म्हणून ओळखले जाते. माझे म्हणणे असे की आपल्या आवाजाच्या नक्की व वरच्या रजिस्टरच्या लगावामुळे (आणि पुढे उल्लेखलेल्या खास व सर्वव्यापी 'ऑ'कार युक्त गानोच्चारामुळे) गंधार स्वराच्या आसपास तंबोऱ्याच्या घुमाऱ्याचा - त्याच्या ऊर्ध्वस्वनांचा - खांसाहेबांना पाठिंबा मिळे. परिणामी, एरवी जे स्वरक्षेत्र 'खालचे' म्हणून खांसाहेबांच्या गायनांत निष्प्रभ राहिले असते, ते गंधाराच्या अवतीभवतीचे क्षेत्र असल्याने व तेव्हां, आवाहक बनू शकले.

निरपवादपणे आपला खास आवाजी लगाव वापरतांना खांसाहेब आणखी एक तंत्र वापरत होते ते म्हणजे 'आ' या स्वराऐवजी ते सर्वत्र 'ऑ'कार लावून गायन करीत होते. यामुळे आपल्या गायनांत 'आस' म्हणून वर्णन केला जाणारा गुण ठेवणे त्यांना शक्य होई. ज्या संगीतपरंपरेत एकल स्वरसंहति पद्धतीने (मोनोफोनिक पद्धती) गायन सिद्ध होत असते त्या परंपरेच्या संदर्भात ही बाब अपरंपार महत्त्वाची हे सांगायला नको. एका मागोमाग येणाऱ्या स्वरवाक्यांना गायनक्रियेत एक प्रकारचा अतूटपणा देणे यामुळे संभवले. आस हा शब्द अंश या तांत्रिक संज्ञेचा अपभ्रंश आहे आणि या संज्ञेमुळे संपलेल्या सुराचा वा सुरावटीचा अंश मागे राहणे असा बोधक अर्थ

सूचित होत असतो. यामुळे गायन वगैरे एकदम 'संपन्न' नाही - ते हळूहळू विरत जाते! गायनप्रवाहांत एक परिणामकारक अखंडता जाणवते. एक ध्वनिशास्त्रीय तांत्रिक तपशील असा की तार स्वरक्षेत्रे वगळता इतर सर्वत्र 'ऑ' या भाषिक स्वरवर्णात अधिकाधिक सहकंपन शक्य असते. 'ऑ' हा संयुक्त स्वरवर्ण 'ओ'चे मार्गांतरित रूप होय. तार स्वरक्षेत्रांत सर्वत्र स्वरवर्ण बरेचसे एकाकार होतात. निष्कर्ष असा की एकंदरीने खांसाहेबांच्या गायनांत आवाजाच्या वापराच्या दोन धोरणांचा कसोशीने पाठपुरावा केलेला दिसतो. एक तर 'अप्पर रजिस्टर'चा निःसंकोच वापर व दुसरे म्हणजे सहकंपक आणि संयुक्त स्वरवर्णावर भिस्त ठेवणे. परिणामतः दोन सांगीतपरिणाम निरपवाद अनुभवास येतात - गानप्रवाहांतील अखंडता आणि आवाहकता.

या सादरीकरण सूत्राचा त्यांना ठाय लयीतील गायनात - निदान तारस्वरक्षेत्रांबाबत चांगला फायदा झाला. शिवाय या सूत्राच्या वापरामुळे रचनांच्या संहितांमधल्या शब्दांतील व्यंजनवर्णांच्या भेदरेषा पुसट झाल्या व सर्व शब्द गोलाईदार प्रतीत होऊ लागले. अर्थात् यामुळे व्यक्तीभूत शब्दांच्या आपआपल्या ध्वनींच्या घाटांचे सौंदर्य नाहीसे झाले. परिणामतः ते मराठी नाट्यपद गात असोत (उदा. उगीच कां कांता), शास्त्रीय रागसंगीतांतील बंदिश सादर करीत असोत (प्यारा नजर नही आवंदा - बिलावल), वा एखादी ठुमरी रंगवत असोत (काहेको नैना लगायो किंवा पानी भरेली) - सर्व प्रक्षेपित शब्द एकमेकांपासून फारसे निराळे न भासणारे आवाहक ध्वनिसमूहच राहिले!

या विवेचनास पाठिंबा देणारा एक आगळा पुरावा किराणा घराण्याचे तंत्र अनुसरणाऱ्या काही इतर गायकांच्या संगीतांत उपलब्ध आहे. खांसाहेबांच्या पुरुष शिष्यांत पं. सवाई गंधर्व व पं. बेहेरेबुवा हे अगदी खांसाहेबांसारखे आवाहक गाणारे म्हणून प्रसिद्ध होते. या दोघांचा आवाजाचा लगाव असा होता की अगदी खांसाहेबांच्या आवाजाची आठवण व्हावी हे सर्वांना ज्ञात आहे. हे लगाव खांसाहेबांच्या सूत्रांना धरून होते - ऑ या संयुक्त स्वरवर्णाचा सर्वत्र वापर, आवाजांतील अप्पर रजिस्टरचे प्राबल्य आणि सर्व प्रकारच्या गायनाला तसाच स्वन ठेवणे. या उलट, सुप्रसिद्ध गायिका रोशनआरा व पं. भीमसेन जोशी यांच्या गायनाचे आवाहकत्व खांसाहेबांच्या गायनांत आढळणाऱ्या प्रकारचे नाही व त्यांचे आवाजाचे लगावही तसे नाहीत. मुख्य कारण असे की हे दोन कलाकार आवाजांत दोन रजिस्टरांचे अस्तित्व आणि अनेक स्वरवर्णां गायनाचा अवलंब करतात. असे बदल करण्याशिवाय या कलाकारांना गत्यंतर नव्हते, नाहीतर परिणामकारक द्रुत ताना हा त्यांच्या गायनाचा खास पैलू सिद्ध होऊ शकला नसता. तसेच तोच तो स्वन गायनांत न वापरल्यामुळे ख्यालाशिवायचे संगीतप्रकार त्यांना आपआपल्या वैशिष्ट्यांसह सादर करणेही जमले नसते. या दोन कलाकारांच्या गायनांत सर्वत्र 'ऑ'कार भरलेला नसावा हा काही योगायोग नाही. प्रत्येक कलाकराला आपापल्या प्रयोगाचे तर्कशास्त्र शोधणे व ते अनुसरणे अपरिहार्य असते या प्रयोगपरंपरेतील सत्याचाच हा एक प्रत्यय म्हणावा.

बोल आलापावर भर

खांसाहेबांच्या गायकीचा आणखी एक सर्वसाधारण विशेष म्हणजे सांगीतकल्पनाविस्तारांत त्यांनी केलेला 'आ'काराचा मर्यादित उपयोग व बोल आलापावरचा त्यांचा भर. गायनप्रवाहाच्या अखंडपणाशी याचा कार्यकारण संबंध पक्केपणे जुळतो. ज्या प्रकारच्या अतूट प्रक्षेपणाचे विवरण आत्तापर्यंत केले आहे ते स्वरवर्णाधारित, व विशेषेकरून 'आ'कारयुक्त गायनावर विसंबून राहिल्यास अशक्य ठरले असते. याचे साधे व निरपवाद कारण असे की स्वरवर्णांच्या उत्पादनासाठी व्यंजनवर्णांच्या उच्चारपेक्षा बराच श्वास खर्ची घालावा लागतो. स्वरवर्णांची अगदी साधी व्याख्यासुद्धा असे सांगते की ध्वनि उत्पादन करत, बाहेर जाणाऱ्या श्वासास अडथळा न करता - वा अडथळ्याचे प्रमाण अगदी कमीत कमी ठेवल्यास स्वरवर्ण उत्पन्न होतो, तर या श्वासास तोंडाच्या पोकळीत भाषिक शब्द वगैरेंसाठी वेगवेगळ्या ठिकाणी व प्रकारें अडथळा केल्याने व्यंजनवर्ण उच्चारित होत असतात. खांसाहेबांचा बोलआलापावरचा भर या संदर्भात समजून घ्यायचा आहे. शब्द पुष्कळ वापरण्याचा अर्थ असा की व्यंजनांची सांखळी उच्चारित करावयाची व या तऱ्हेने आवाजाचा प्रवाह वाहता राखावयाचा. आवाजाच्या प्रवाहास घाट देण्याकरिता व त्याचे सातत्य राखण्याकरिता सहाय्यक ठरणारे घटक म्हणून व्यंजने, व व्यंजनांचे जनक ते शब्द अशी ही सांखळी आहे. मात्र शब्दांचा वापर आणखी दोन कलात्म कार्यासाठी करता

येतो व खांसाहेबांचे ते इष्ट ध्येय नव्हते याची जाणीव ठेवली पाहिजे. शब्दांचा अर्थ सांगितआवाहकता वाढविण्यासाठी करतां येतो व दुसरे म्हणजे शब्दांच्या आपआपल्या ध्वनीचे खास घाट असतात व तेही सौंदर्यात्म हेतूने धुंडाळता येतात. या उलट खांसाहेबांच्या गायनांत शब्द हे 'आवाज वा श्वास बचाव मोहिमेचे' वा तरकिबीचे भाग होते - अर्थाचे वाहक वा ध्वनीचे कर्णाकर्षक घाटही नव्हते. परिणाम असा की शब्दांना घाट देण्याची क्रिया खांसाहेबांच्या गायनांत जेमतेम घडे. स्पष्टतेपेक्षा शब्दांच्या अस्तित्वाचे वलय सर्वत्र कांहीशा धूसरपणे जाणवत राहणे हेच महत्त्वाचे मानले जाई. पुसट व अनिश्चित उच्चार हाच नियम आणि शब्दांच्या स्पष्ट उच्चारापेक्षा त्यांच्याभोवतीचे नादवलय महत्त्वाचे या पायाभूत सूत्रांमुळे गायनप्रवाहावरच्या सांवल्या म्हणून शब्द वावरत.

तालाविषयी भूमिका

संगीतातील तालाच्या भूमिकेविषयीची खांसाहेबांची स्वतःची विशिष्ट धारणा होती. त्यांच्या गाण्याचा हा तिसरा विशेष होय. खांसाहेबांच्या स्वतःच्या सादरीकरणावरून निष्कर्ष काढावयाचा तर खांसाहेबांच्या मते तालाचे स्थान दुय्यम असेच नोंदवावे लागेल. ताल हा घटक दुय्यम, कानांत कमी भरणारा, कमी अडथळा करणारा असावा हे त्यांचे तत्त्व होते. तालाचा कांच कमी व्हावा म्हणून त्यांनी उचललेले पहिले पाऊल म्हणजे साथीसाठी पसंत केलेली विलंबित लय. तालाचे अस्तित्व कमी ठळक व्हावे, त्याची संगती बंधनकारक ठरू नये याची खबरदारी घेत घेत गाणे मांडले जाई. प्रत्येक तालाचे बंध वा आकृति म्हणून जे खास व्यक्तित्व असते ते पुसट करण्याकरिता ठेक्याची लय खेचण्यासारखा, त्याच्या वादनाची गती कमी करण्यासारखा दुसरा रामबाण उपाय नाही. कोणत्याही तालाच्या स्वतःच्या आकृतीचा प्रभाव कमी करण्यास विलंबित लय जबाबदार असते. ख्यालगायनाच्या सादरीकरणांची लय अधिकाधिक विलंबित करण्यास जबाबदार असणारे कलाकार आजही किराणा घराण्याच्या तत्त्वांचा पाठपुरावा करणारे असावेत हा कांही योगायोग नाही. आज ही लय कांहींच्या वापरांत अगदी सरपटणारी, वा रांगणारी म्हणण्याइतकी विलंबित झाली आहे व परिणामतः तालांचे आपापले खास आकृतिबंध जवळजवळ अदृश्यात जमा करावे लागतात!

ठुमरीगायनांत, शेवटी जी दुगुण करण्यात येते तीही त्यांनी टाळलेली दिसते. मुखड्याची दुप्पट करून विविध हरकती गायक-वादक घेत असतां, तबलावादक 'लंगी' नामक खास आकर्षक वादनप्रकार दुगुण या अवस्थेत सादर करीत असतो - म्हणजे या टप्प्यावर लय व ताल ही अंगे पुढे येत असतात. एरवी जरा सुप्त वाटणारी तालाची चौकट इथे लक्षणीयपणे जिवंत होते. तालास मिळणारे हे क्षणिक वैभवही खांसाहेबांनी त्याला मिळू दिले नाही. त्यांचे एक विधान जणू त्यांचे सर्वकष प्रभावाचे संगीतसूत्र होते. ते म्हणत असत, "ताल गया तो बाल गया, सुर गया तो सिर गया"!

पांडित्याकडे काणाडोळा

खांसाहेबांच्या एकंदर सादरीकरणातले अंतिम समान म्हणण्यासारखे लक्षण असे की त्यांचे संगीत विद्वत्ताप्रचुरतेपासून दूर होते! या विधानाचे थोडे स्पष्टीकरण द्यायला हवे. इथे दोन संज्ञा (व संबंधित संकल्पना) समजून घेणे गरजेचे आहे - त्या आहेत विद्वत्तापूर्णता व पांडित्य. पांडित्य म्हणजे संगीतातील विद्वत्परंपरेस, मुख्यतः ग्रंथगत परंपरेस, शुष्कपणे चिकटून राहणे. या उलट विद्वत्तापूर्णता म्हणजे सादरीकरणांतली एक शक्ती म्हणून विद्वत्परंपरेस सकारात्मक मान्यता देणे. उपलब्ध अभ्यासद्रव्याचा सांगोपांग विचार विद्वत्तापूर्णतेत सूचित होत असतो. संगीतप्रयोगपरंपरेस स्थिरता प्रदान करून डोळस बदलांची वाट मोकळी करून देण्याचे काम जबाबदारीने पार पाडणारी शक्ती म्हणजे विद्वत्परंपरा असा अर्थ त्यामुळे सूचित होतो. परिणतः विद्वत्तापूर्णतेचा फायदा मिळालेल्या संगीतकाराची क्षितिजे बरीच विस्तारित होतात व तो कलाकार संगीतपरंपरांतील सौंदर्यात्म विरोधाभासांनी गडबडून न जाता त्यांचे उपकारक गर्भितार्थ शोधण्यांत गढून जाऊ शकतो. उदाहरणार्थ, जे रूढ असेल त्याचे कसोशीचे अनुकरण व नावीन्यशोध, वा स्थिरता व गतिमानता, वा कारागिरी व कलात्मकता अशा परस्परविरोधी वाटणाऱ्या बाबींमध्ये संतुलन करणे त्याला जमू शकते. म्हणून रागांची शुध्द रूपे समोर मांडत असतानाच शक्य व संभाव्य मार्गातरांचेही (यास संगीतशास्त्रीय संज्ञा तिरोभाव अशी आहे) हा संगीतकार सूचन करीत असतो.

या अर्थाने पाहता खांसाहेबांच्या गायनात विद्वत्ता कमी होती. अनेक वेळा त्यांची रागरूपे व्याकरणी कसोटीस उतरणारी नव्हती. उदाहरणार्थ, त्यांनी सादर केलेला सरपरदा ऐकावा. या रागाच्या कोणत्याही मान्य अन्वयार्थाशी त्यांचा सरपरदा जुळणारा वाटत नाही. त्यांच्या वसंत रागाची आलापी त्याच्याच तानांशी मिळतीजुळती वाटत नाही. यासारख्या सांगीतिक स्खलनांचे प्रमाण अधिक राहण्याचे कारण असे की विशिष्ट सौंदर्यतत्त्वास त्यांनी अग्रक्रम दिला होता. आपल्या सादरीकरणांत एक विशिष्ट गायनस्वन एकसारखा गुंजत राहणे हेच महत्त्वाचे व म्हणून प्रत्येक स्वरसमूहाने रेखलेल्या एकंदर रागाकृतीपेक्षा एकएक स्वर सुटपणेसुध्दा घुमत राहणे त्यांच्या मते अनिवार्य ठरले. दुसऱ्या शब्दांत सांगावयाचे तर, एका विशिष्ट संगीतस्वनाच्या सर्वव्यापक आवरणाच्या परिणामकारक अस्तित्वाचे त्यांच्या संगीतात सार्वभौम साम्राज्य राहिले तर बिनचूकपणा व त्यापासूनचे संमत स्खलन यांना मांडलिकांची जागा मिळाली! आपल्या शिष्यांबरोबर त्यांचा जो पत्रव्यवहार प्रसिध्द झाला आहे त्यांतही राग खंबावतीच्या संदर्भात बरोबर-चूक याविषयी काथ्याकूट न करत बसतां कसून मेहनत करण्यावरचा त्यांचा अर्थपूर्ण भर उघडपणे व्यक्त होतो. अर्थात् त्यांच्या कालखंडांतील कलाकारांत अशी पसंती असणे अपवादोक्त नव्हते. औपपत्तिक ज्ञानापेक्षा परिणामकारक सादरीकरण हेच संगीतकारांच्या दृष्टीने जास्त सयुक्तिक असाच आग्रह बहुसंख्य तत्कालीन संगीतकारांचा असे.

खांसाहेबांचे ख्याल व ठुमरीगायन

खांसाहेबांच्या संगीतातील सर्वसाधारण वैशिष्ट्यांच्या थोड्याफार चर्चेनंतर त्यांनी आपल्या आविष्काराचे खास वाहन मानलेल्या ख्याल व ठुमरी या दोन संगीतप्रकारांकडे वळणे उचित ठरेल. त्यांची सादरीकरणे ऐकल्याबरोबर लक्षांत येणारी एक गोष्ट अशी की प्रस्तुत दोनही संगीतप्रकारांची त्यांची सादरीकरणे एकमेकांच्या फार जवळ येतात - इतकी की दोहोत फरक करणे अवघड वाटावे.

पहिली बाब अशी की दोनही प्रकारांच्या सादरीकरणात संबंधित बंदिशीचे गायन एका समान आवाहक पध्दतीने आवाज लावून केले आहे. अर्थातच परिणाम अपेक्षेप्रमाणे - म्हणजे समान झाला आहे. या संदर्भात महत्त्वाचा तपशील पाहणे उपकारक आहे. संगीतप्रकारांत वेगवेगळेपण राखण्याचा एक मार्ग असा असतो की विशिष्ट संगीतप्रकारांत कोणत्या प्रकारे, कोणत्या भावानुभवास व किती जागा करून घ्यावयाची त्याविषयी जाणीवपूर्वक निर्णय घ्यावयाचा. भारतीय संगीतव्यवहारांत ज्यांचे निर्देश सर्वसाधारणपणे शास्त्रीय वा अभिजात वर्गरे केले जातात ते कलासंगीतप्रकार जरासे थंड वा कमी ऐंद्रिय, कमी भावनापूर्ण असतात. या प्रकारांतील मुख्य आकर्षण असते आकृतिमयता. खांसाहेबांनी ठुमरी व ख्याल या दोहोंच्या बाबतीत एकाच प्रकारचा आवाहक लगाव वापरल्याने हा फरक प्रत्ययास येत नाही. फरक न ठेवण्याचा संगीतशास्त्रीय निषेध एवढ्याचसाठी असतो की प्रकारांतील भेद पुसण्यात एक सौंदर्यशास्त्रीय धोका आहे. पण तरीही या व अशा बाबतीतले अखेरचे निर्णयस्वातंत्र्य संबंधित कलाकाराचे असते व खांसाहेबांनी ते असंदिग्धपणे घेतले होते.

तसे पाहता आणखी एक तंत्र वापरूनही प्रस्तुत दोन प्रकार वेगळे ठेवता आले असते. संबंधित रागांच्या बांधणीतील निश्चितपणाबाबत अधिक दक्ष राहूनही प्रकार निराळे ठेवणे जमले असते. असे केले असते तर संबंधित रागांच्या आकाररेषा यामुळे पुसट झाल्या नसत्या. प्रत्येक रागाच्या बांधणीत त्याची स्वतःची, खास ओळख पटविणारे वाक्यांश असतात. या वाक्यांशांना नेमके असे स्थान असते कारण त्यामुळे रागाचे अस्तित्व शाबित होते. काही काही वाक्यांश तर विशिष्ट रागांतच घ्यावयाचे असतात. मुद्दा असा की कोणत्याही रागाचे व्यक्तिभूतीकरण हाही शास्त्रोक्त व सुगम म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या संगीतप्रकारांना निराळे करण्याचा रामबाण उपाय आहे. खांसाहेबांच्या निर्णयानुसार आवाजाचे वेगवेगळे स्वन व रागांची पृथगात्मता हे दोनही विशेष नाकारले गेले व त्यामुळे त्याचे ख्याल व ठुमरी गायन एकरंग होऊन गेले.

शिवाय तुमरीतले शब्द अर्थपूर्णतेने वापरण्याकडेही त्यांनी दुर्लक्ष केले. ख्यालगायकाच्या तुलनेने पाहता तुमरीगायक आपली सर्व विस्तरणे तुमरीच्या संहितेतील शब्दांच्या भावानुसार वळवू पाहत असतो. तुमरीचेही अनेक उपभेद आहेत पण शब्दांच्या अर्थानुसार सादरीकरणाचा कल असावा याबाबतीत सर्व भेदांचे एकमत आहे. उदाहरणार्थ, तुमरीच्या एका प्रकारांत वेगवेगळे भाव व्यक्त करण्यासाठी शब्दांचे क्रम इ. बदलून शब्दांचे वितरण अर्थवाही केले जाते. या प्रकारास 'बोलबाँट' असे सार्थ नाव आहे. तुमरीच्या दुसऱ्या उपभेदांत शब्दांची आवाहकता वाढविण्यासाठी, त्यांना सजविण्यासाठी स्वरांचे हेलकावे व हावभाव यांची मदत घेतली जाते. या प्रकारास 'बोलबनाव' असे योग्य नाव आहे. कांही वेळा तुमरी गायक मधेमध्ये 'शेर'ही गुंफत असतात. शब्दांशी बांधील राहिल्यामुळे सादरीकरणांत तोचतोपणा येऊ नये म्हणून लयीच्या अंगाने सादरीकरणांत वेगळा रंग मिसळण्याचाही तुमरीगायकांचा प्रघात असतो. दुप्पट लयीत गीताचा विशिष्ट भाग आकर्षक हरकतीसह सादर करणे (दुगुन), त्यांत लयवाद्यवादकांस लग्गी या चमकदार वादनप्रकारासाठी वाव देणे व शेवटी सफाईदार, दीर्घ व सरळ तान मारणे - या विशेषांचे महत्त्व काय हे आता ध्यानांत येईल. सर्व खटाटोपाचा उद्देश असतो की शब्दार्थ व यांचा आवाहक वापर इकडे ऐकणाऱ्याचे लक्ष वेधावे.

खांसाहेबांच्या सादरीकरणांत या विशेषांना जागा नव्हती. या विशेषांच्या जागी एक सर्वव्यापी, समान, तीव्र पण एकरंगी आवाहकतेचा स्वन होता. शब्दांच्या आकाररेषा व संगीतप्रकारांच्या बांधणीचा सादरीकरणांतील प्रत्यय यांना खांसाहेबांनी बाजूला सारले होते. खांसाहेब गायक म्हणून वावरत असतां तुमरी हा संगीतप्रकार स्थिरपद झाला होता, तुमरीची घराणीही मान्य झाली होती. मग खांसाहेबांनी तुमरीच्या संमत विशेषांकडे केलेला काणाडोळा काय सुचवितो? विद्वत्परंपरेत खांसाहेब बसत नव्हते हेच स्पष्टीकरण इथेही देता येईल काय?

मला वाटते भेद व भेदरेषा जाणूनबुजून पुसट करण्याच्या त्यांच्या प्रवृत्तीचा अर्थ एका प्रकारच्या आधुनिकतावादांत शोधता येतो. कलाप्रकारांचे वेगळेपण ठसविणाऱ्या भेदांना पुसट करणे व त्याची सरमिसळ करू पाहणाऱ्या प्रक्रियांचा वेग वाढविणे हे सर्व कलांबाबत आधुनिकतावादी भूमिकेचे एक लक्षण मानले गेले आहे. नजीकच्या भूतकाळातील हिंदुस्थानी कलासंगीतांत या दिशेने पावले टाकणाऱ्यांत खांसाहेबांची गणना करता येईल. परिणामतः, संगीतप्रकारांच्या पारंपरिक वर्गीकरणास व सोपानपरंपरेस संमती न देणाऱ्या कलाकारांबरोबर त्यांचा विचार करावा लागेल. संगीताचे संदेशवहन करणारे ते संगीतप्रकार अशी त्यांची धारणा होती. त्यांच्या संगीतांतला संदेश समान होता आणि म्हणून ख्याल व तुमरीकडे पाहण्याचा त्यांचा दृष्टिकोणही त्या संदेशास पोषक होता.

धूसरता वा पुसटपणा हा संगीतपरिणाम खांसाहेबांना खास पसंत होता हे इतर पातळ्यांवरही दिसते. आपल्या बांधणीप्रमाणे राग निराळे ठेवण्यावरचा कटाक्ष त्यांनी दुबळा करून टाकला होता हे आपण पाहिले. प्रत्येक रागाचा भावही वेगळा असतो, प्रत्येकाची आवाहकता एकाच प्रकारची नसते याकडेही त्यांनी दुर्लक्ष केले. राग निरनिराळे ठेवण्याचा, विशेषतः त्यांच्या आवाहकतेचे रूप निश्चित करण्याचा एक मार्ग रागाची गतिमानता होय. ही अंतर्गत गतिमानता मुख्यतः दोन निर्णायक बाबींनी मूर्त होत असते. एक तर लगावातील गरिमा (आवाजाचा लहान मोठेपणा), आणि विशिष्ट रागांतील स्वरसमूहांची घनता. ही साधने दोन कारणांमुळे खांसाहेबांना उपलब्ध नव्हती. एक तर त्यांचे ध्येय असे की प्रत्येक व्यक्तीभूत स्वराचा मधुर लगाव हे इमान समान प्रमाणांत, संपूर्ण सादरीकरणांत पाळण्याचा यत्न ठेवणे. दुसरे असे की सर्व स्वरांना ते महत्त्वाचे मानत असत. म्हणजे आपल्या काव्यांत प्रत्येक स्वर काव्यात्म हवा असा आग्रह धरणाऱ्या कवीसारखी त्यांची पंचाईत झाली! असा हट्ट धरल्याने आविष्कार एकरंगी होतो. म्हणून बिलावल, शंकरा, बसंत वा जोगिया असो - खांसाहेबांच्या गायनांत या सर्वांना समान रंग आला! रागरूपे, त्यांतील शुद्धता, रस-व्यवस्था इ. बदल कांहीही भूमिका असली तरी बिलावलपेक्षा बसंत, व तिलंगपेक्षा भैरवीची आवाहकता निराळी याविषयी दुमत होणे अवघड वाटते! पण आपल्याला असे दिसते की खांसाहेबांच्या सर्व रागांतच नव्हे तर सर्व गायनांतच एक केवळ, दाट आर्तता भरली

आहे! संगीताच्या आवाहकतेविषयीची त्यांची कल्पना, आवाजाच्या लगावातील एकसारखेपणा आणि शब्दांची योजना करण्याची त्यांची पध्दति त्यामुळे असे होणे अपरिहार्य होते.

कर्नाटक संगीतास प्रतिसाद

खांसाहेबांच्या सांगीत व्यक्तिमत्त्वाचा आणखी एक पैलू ध्यानांत घेतल्याशिवाय त्यांच्या कार्याविषयी निर्णायक मत देणे शक्य नाही. कर्नाटक संगीतास त्यांनी दिलेला प्रतिसाद मुद्दाम विचारांत घेतला पाहिजे. तत्कालीन इतर संगीतकारांपेक्षा त्यांचा प्रतिसाद अधिक खोलवरचा व सकारात्मक वाटतो. कर्नाटकी राग आयात करावयाचे, त्यांत हिंदुस्थानी पध्दतीच्या रचना करावयाच्या व बहुतांशी हिंदुस्थानी पध्दतीनेच त्या सादर करावयाच्या हा एक तऱ्हेचा प्रतिसाद झाला. हा प्रतिसाद एका रीतीने पाहता कमी प्रयोगशील म्हणायला पाहिजे, कारण एकदा रागाची चौकट आयात केली की मग उरलेले सारे काम रुळलेल्या वाटेवरचे होते. पण खांसाहेबांनी जे करून पाहिले ते अधिक पायाभूत, सूक्ष्म व अवघडही होते. त्यांनी काय केले? कर्नाटक पध्दतीने रचलेले कांही सरगमचे आकृतिबंध घेऊन, ते कर्नाटक पध्दतीने न गाता, हिंदुस्थानी संगीतविस्तारांत मुरवून टाकण्याचा त्यांनी घाट घातला. कोणच्याही सांगीत संस्कृतीचा संगीतसंच मुळातच, वा पायातच संपन्न करण्याचा राजमार्ग कोणता असे विचारल्यास उत्तर असे की कल्पनाबंध वा आकृतिबंधांची बेमालूम योजना करा! खांसाहेबांचा प्रयत्न या दिशेचा होता. त्यांनी स्वीकारलेले कर्नाटकी आकृतिबंध परके वाटत नाहीत कारण गायनरीती कर्नाटकी नाही. आणि तरीही आकृतिबंध 'इथले' नाहीत हेही जाणवते व नावीन्याचा आनंद नाकारला जात नाही. म्हणजे प्रस्तुत खटाटोप म्हणजे संगीत दत्तक घेणे ठरत नाही, तर झाडाचे यशस्वी पुनरारोपण म्हणून सिध्द होते! संदर्भ निराळा, आकृतिबंधही ताजा आणि प्रयोगसरणी मात्र रुजलेली व रुचलेली अशी कौशल्यपूर्ण कामगिरी त्यांनी साधली. म्हणजे नक्कल नाही, लक्ष वेधण्यासाठी केलेली युक्ती नाही - तर एक पुनर्निर्माण! त्यांनी रुजवलेले सरगमचे बंध पायाभूत संकेतावलींत, पक्क्या साच्यात जमा होऊ शकल्याने ते सर्व संगीतप्रकारांत वापरणेही खांसाहेबांना शक्य झाले.

निष्कर्ष

निष्कर्ष असा की उस्ताद अब्दुल करीम खाँ हे परंपरेच्या प्रवाहाच्या विरुद्ध हात मारणाऱ्या बंडखोर कलाकारांच्या कोटीतच जमा होतात! त्यांची सांगीत कामगिरी दुहेरी स्वरूपाची म्हणायला हवी. प्रथमतः असे की त्यावेळी दृढमूल झालेल्या हिंदुस्थानी ख्याल गायनांत शिरलेल्या व्याकरणी शुध्दतेच्या कसोटीस उतरणाऱ्या, पण शुष्क प्रकृतीच्या सरणीला त्यांनी जोरदार आव्हान दिले. त्यांचे बहुतेक समकालीन संगीताची व्यवस्था लावण्यात गर्क असतांना खांसाहेबांनी आवाहकतेच्या भूमिकेवर भर दिला. दुसऱ्या अनेक संगीतकारांनीही आपण तेच करतो असा दावा केला असता हे खरे आहे ! पण असा भूमिकाभेद मूर्त करण्याकरिता परंपरेस आवश्यक तो धक्का देण्याचे धाडस फार मोजक्या लोकांनी केले. खांसाहेबांनी सादरीकरणासाठी निवडलेल्या ठुमरी या दुसऱ्या प्रकारांत त्यांनी वेधक व वेगळी वाट शोधली. भावनापूर्णतेच्या गोंडस नावाखाली शब्दांचा उघड उघड अनुनय करण्याचे त्यांनी टाळले. म्हणजे एका रीतीने ढोबळ शब्दावलंबनांतून त्यांनी ठुमरीची सुटका केली. शब्दार्थाच्या कुबड्यांशिवाय भावपूर्ण, आवाहक गायन केवळ वा मुख्यतः आवाजाच्या लगावातून सिध्द करण्यासाठी त्यांनी कंबर कसली. केवळ विशिष्ट संगीतप्रकारच नाही एकंदर संगीतच या प्रकारे भावाविष्ट असावे असा त्यांनी कृतिनिष्ठ आग्रह धरला. त्यांच्या या वृत्तीमुळे ठुमरीची परिमाणे बदलली. भावुक न होताही भावना संक्रांत करणे, ऐकणाऱ्याच्या मनांत भावपूर्णता जागविणे याचा त्यांनी ध्यास घेतला. हे काम ऐऱ्यागैऱ्याचे नाही!

दरबारी कानडा : नावांत सूचित केल्याप्रमाणे प्रस्तुत रागाशी राजदरबार संलग्न आहे. मोगल बादशाह अकबर याच्या राजसभेचे भूषण म्हणून उल्लेखल्या जाणाऱ्या सुविख्यात मिया तानसेनचे नाव या रागाशी जुळले आहे. रागाचे स्वरूप पाहता तो आपल्या नावाचे सार्थक करतो म्हटले पाहिजे. त्याची अंतर्गत लय राजेशाही डौलाने विलंबित आहे. विस्तार मुख्यतः मंद्र व मध्य सप्तकांत होतो.

पध्दतशीरपणे, महत्त्वाच्या स्वरांना महत्त्व देण्यांत कुचराई न केल्यास रंजकता राखूनही तासभर गाता-वाजविता येईल असा हा राग आहे. रागाचा भाव गंभीर व चिंतनशील आहे. शोकनाट्याच्या धीरोदात्त नायकास शोभण्यासारखे कारुण्य जाणवून देण्याचे दरबारी कानड्याचे सामर्थ्य अंगभूत म्हटल्यास हरकत नाही. या रागांतला कोमल गंधार स्वर कसोटी पाहणारा. कोमल गंधार स्वराच्या लगावांत कांपरेपण नाही तर आंदोलन हवे. या स्वराचा सूक्ष्म व कौशल्यपूर्ण वापर कलाकाराचे पाणी जोखतो व त्याला मिळालेली तालीम किती कसोशीची हेही जाहीर करतो ! जणू काहीं राग सादर करणाऱ्याबरोबरच त्याच्या वा तिच्या गुरुचीही परीक्षा होते!

उस्ताद अब्दुल करीम खाँ यांनी सादर केलेला ‘झनक झनकवा तोरे बिछवा’ हा दरबारी कानड्यातील छोटा ख्याल संबंधित रागाची प्रकृति आणि कलाकाराची प्रतिभा या दोहोंचाही प्रत्यय देतो. पहिल्या कांही स्वरांतच सुरांच्या द्वारे रंजी घालणाऱ्या, गंभीर व काहीशा दुःखी मनाचा राग अशी दरबारी कानड्याची खांसाहेब ओळख पटवून देतात. या रागातील कोमल गंधार स्वराच्या एका निश्चित पण आंदोलित लगावांतून ते आपल्या मनालाही कातर व कोमल स्पर्श करतात. मध्य तसेच तार सप्तकांतही खांसाहेब प्रस्तुत स्वराची आवाहकता कायम ठेवण्याचा चमत्कार करून दाखवितात. खालच्या स्वरमर्यादांत स्वराचा उच्चार गोलाईदार, तर वरच्या स्वरावर आवाज पातळ, धारदार आणि तरीही मधुर ठेवण्याचे कसब खांसाहेबांजवळ आहे. आवश्यकतेनुसार असा आवाज-बदल ते सहज घडवून आणतात आणि तरीही आवाहकता मात्र कमी होऊ देत नाहीत. आपल्याला पृथ्वी व स्वर्ग दोहोंचा लाभ होतो तो असा! त्यांची आलापचारी नेहमी आळसावलेली नसली तरी जरा सुस्त असते हे अनेकांच्या लक्षांत आलेले आहे आणि तरीही, चार-एक स्वरांचा गुच्छ वा वाक्यांश झपाट्याने घेण्याची त्यांची पध्दति लक्षणीय आहे. ज्या स्वरावर त्यांना थांबावयाचे असेल, वा ज्याचे महत्त्व त्यांना प्रस्थापित करावयाचे असेल त्या स्वराकडे जात असता ते असे स्वरगुच्छ नेहमी वापरतात म्हणण्यास हरकत नाही - प्रस्तुत सादरीकरणात कोमल गंधार स्वराबाबत असे होते. मात्र जर या प्रकारच्या द्रुत हालचालीत, गायनातील स्वरेलपणाला धक्का लागला असता तर ही एक पोकळ लकब ठरली असती. खांसाहेबांनी हा धोका टाळला आहे. त्यांनी आपल्या सादरीकरणांत कांही जलद व जोरदार तानांही घेतल्या आहेत.

प्रस्तुत घराण्याचा भावपूर्णता वा भावरंजन कायम राखण्याचा ‘पण’ आणि विलंबित विस्तारावरचा भर हे विशेष ध्यानांत घेता किराना कलाकारांना ‘सहजपणे’ सयुक्तिक वाटणाऱ्या रागांची संख्या बरीच मर्यादित होते हे ध्यानांत घेण्यासारखे आहे. या घराण्यांतील गायकांचे खास पसंतीचे राग कोणते हे पाहता प्रस्तुत विधानाचा ताळा मिळेल. कल्याण, पूरिया, ललत, दरबारी कानडा, मिया की तोडी, अभोगी कानडा यासारखे राग किराण्याचे प्रिय राग होत व हे सर्व राग आलाप-योग्य म्हणून ओळखले जातात (म्हणजे तान वगैरे इतर विस्तारणत्रांना खास उत्तेजन न देणारे). शिवाय आवाजाचा लगाव, आलापांचे स्थान, भावात्मकतेचे स्वरूप इ. बाबतीत किराना घराणे जी सौंदर्यशास्त्रीय भूमिका स्वीकारते त्यानुसार तालांची विविधता हा घटक अर्थपूर्ण राहात नाही हेही ध्यानांत घेतले पाहिजे. एकताल, झूमरा इ. तालांवरची मेहरनजर या संदर्भात लक्षांत घ्यावी. गायनाला व्यापून टाकणारी भावात्मकता, विलंबित लय व आवाजातील गोलाई यामुळे हे घराणे पुरुष तसेच स्त्री कलाकारांतही प्रिय ठरले आहे. बऱ्याच सर्वसाधारण श्रोत्यांनीही स्वरपक्षाचे वर्चस्व मान्य झाल्याची पावती दिली आहे असे म्हणता येईल.

‘गोपाला करुणा क्यों नही आवे’: उस्ताद अब्दुल करीम खाँच्या गायनाचा स्थायिभाव शोधावयाचा झाल्यास कारुण्य, वेदना व शांती या परिणामांच्या निर्मितीत तो शोधावा लागेल. शिवाय एक जादा विशेष असा की या सर्व भावभावनांचे स्वरूप खासगी वा व्यक्तिगत नसते! खांसाहेबांच्या गोलाईदार, काहीशा ‘नक्की’ (नाकातील) व गरजेनुसार निमुळता होत जाणाऱ्या आवाजातून जेव्हां ‘गोपाला करुणा क्यों नही आवे’ या बंदिशीचे सादरीकरण होते तेव्हां भगवान कृष्णाच्या दयेला आवाहन याहून आणखी निराळे आणि प्रभावीपणे कसे करणार असा प्रश्न पडतो !

सप्तकाच्या सर्व मर्यादांत खांसाहेब आत्मविश्वासाने फिरतात. शिवाय आवाजाच्या निरनिराळ्या, पण कोमल लगावांतून ते मुख्य भावनेच्या नाजूक छटा उमटवत रहातात. विशेषतः ते जेव्हां तार स्वरांकडे वळतात तेव्हां आर्ततेच्या पराकोटीची प्रतीति येते. मात्र असे हेलावून टाकणारे संगीत ऐकतानाही एक बाब लक्षांत येते ती अशी की त्यांच्या मांडणीत या बंदिशीचा राग म्हणून ध्वनिमुद्रिकेवर उल्लेखित असलेल्या, बिलावल रागाचा उपप्रकार मानल्या गेलेल्या सरपरदा रागाचा अपेक्षित वा मान्य आशय फारच थोडा आहे - कारण इथल्या गायनात उस्ताद जणू ठुमरीप्रमाणे रागांची मिश्रणे करतात ! त्यांचे ध्येय रागविस्तार हे नसून भावपरिपोष हेच त्यांचे उद्दिष्ट आहे. परिणामी, साऱ्या सादरीकरणास भजन वा ठुमरीचा गंध येऊ लागतो. जणू ऐकता ऐकता दैनंदिन किंवा रूढ राग इ. संदर्भापासून सुटका करून घेऊन हा कलाकार भक्तिपूर्ण वातावरण निर्माण करण्यात गर्क होऊन जातो. सरपरदासारखे राग अजूनही फारसे नेमकेपणे विवेचित झालेले नाहीत - याचा खांसाहेब नक्कीच फायदा उठवितात ! खांसाहेब ज्या गुणवत्तेचे संगीत निर्माण करतात ते पाहता अशी 'फायदेगिरी' अधिक घडली तरी बिघडले कोठे असेही म्हणावेसे वाटते !

अभोगी कानडा : हिंदुस्थानी शास्त्रोक्त संगीतात दक्षिण भारतांतून आयात केलेल्या रागांतील हा एक राग प्रमुख राग होय. कानडा या रागाचा उपप्रकार असे म्हणण्याचा जरी सर्वसाधारण प्रघात असला (नावातही या समजुतीचे प्रतिबिंब दिसते) तरी शास्त्रतः काफ़ी थाटांतील बागेश्री कुटुंबातील रागांतून याची सिध्दी होते. रात्रीच्या पूर्वार्धात सादर केल्या जाणाऱ्या या रागाचा भाव माधुर्य, शांतचित्त व कशाची तरी ओढ निर्माण करणारा म्हणता येईल. याचे चलन मुख्यतः मंद्र व मध्य स्वरमर्यादांत असते. कोणत्याही ऋतूशी याची सांगड नाही. अंतर्गत लय विलंबित ते मध्य, आणि एकंदरीने राग आलापचारीस वाव देणारा आहे. रागस्वरूप व त्यातील आकर्षण राखण्याच्या संदर्भात सा-ध तसेच ध-म या स्वरांना जोडणाऱ्या वाक्यांशांचे रागांत महत्त्व बरेच. हिंदुस्थानी संगीतपध्दतीत याचा प्रचार तसा अलीकडलाच म्हणायचा.

खांसाहेबांच्या सादरीकरणाचे वर्णन 'खास त्यांचे' असे करता येईल. दाक्षिणात्य रागांना उत्तर भारतीय पध्दतीत कसे रुळवायचे या बाबतीतले खांसाहेबांचे विचार त्यांच्या गायनांत दिसतात व प्रस्तुत सादरीकरण त्यांचेच उदाहरण म्हणता येईल. अभोगी कानड्यात काही खास दरबारीपण नाही - जरी अंतर्गत लय, संकल्पित भाव इ. बाबतींत दोहोंत साम्य दिसले व असले तरी. त्यामुळे एक शास्त्रीय जबाबदारी मुळातच टळली आहे. पण एका तऱ्हेने पाहता दोहोंतला भावात्मक फरक सूक्ष्म ठेवण्याची कामगिरी अनिवार्य झाली आहे. ती कलाकाराने आत्मविश्वासपूर्वक पार पाडली असे जाणवते. फार विलंबित लय न ठेवताही गायन विलंबित करून खांसाहेबांनी आपले उद्दिष्ट साधले आहे. गायनोच्चार सरसकट गोल ठेवून शब्दांचा संदेश संदिग्ध होतो व एक समावेशक भावपूर्णता सर्वत्र असावी या हेतूचीही पूर्ती होते. काही प्रमाणांत या सादरीकरणांतल्या ताना खटकतात. ख्यालगायन म्हणजे ताना हव्यात असा खांसाहेबांचाही ग्रह असावा याचे खरे म्हणजे आश्चर्यच वाटते.

गारा : इतर अनेक हिंदुस्थानी रागांबाबत होते त्याप्रमाणे गारा या रागाचेही आहे. त्याच्या नावांत प्रांत-प्रदेश, ऋतु वा इतर कशाचाही निर्देश जनकतत्त्व म्हणून नाही. या रागांत सर्व - म्हणजे सात स्वर आहेत. शिवाय गंधार व निषाद स्वरांच्या कोमल अवस्थानाही त्यात वाव आहे. इतकेच नव्हे तर प्रस्तुत राग ज्या संगीतप्रकारांबरोबर निगडित आहे त्या प्रकारांचा भर रागांची बंधने पाळून संगीताविष्कार करण्यावर नसतो. खरे म्हणजे संबंधित रागांची चौकट कशी मोडावी याचीच प्रस्तुत प्रकारांना जास्त विवंचना लागलेली असते असे म्हटले तरी चालेल! खुद्द गारा रागांत, मूळ आधारस्वर - 'सा' बदलून त्याच्या 'म'मध्ये गायन-वादन करण्याचा प्रघात अवलंबिला जातो याचे रहस्य रागत्वाची कठोर शिस्त गुंडाळून ठेवणे सुलभ व्हावे या हेतूत तर नसेल! या तंत्रास षडजसंचालन असे नाव आहे. गारा रागाची ठुमरी, दादरा वगैरे सुगम शास्त्रीय म्हटल्या जाणाऱ्या संगीतप्रकारांशी असलेली जवळीक सर्वथा नैसर्गिक वा अंगभूत, इष्ट व अनिवार्य यांत संशय नाही. संकलित परिणाम असा की गारा या रागात मिळणाऱ्या अफाट स्वातंत्र्यामुळे रागाच्या अंगभूत मर्यादांचे वर्णन करणे मुष्किल जावे. या रागात अंतर्भूत स्वरांच्या वळणांमुळे मध्य व द्रुत या अंतर्गत लयी मानल्यास स्वरांची वळणे नीट सिध्दीस

जातात असा प्रत्यय येतो. संलग्न संगीतप्रकार भावनेस आवाहक आहेत पण त्यांच्या संदेशात वेदना, शोक, दुःख यांना स्थान नाही. शांत पण आनंदी असेच या रागाचे वर्णन करता येईल. अर्थातच खटका, मुरकी इ. खास स्वरालंकारांचा वापर मुबलक असतो. हे अलंकार सोपे नाहीत. निष्कर्ष असा की अनेक सुगम व सोप्या वाटणाऱ्या बाबींशी संबंध असूनही राग सादर करण्यास सोपा नाही !

ख्यालगायनासाठी एरवी प्रसिध्द असलेल्या किराना घराण्याच्या अध्वर्यूकडून परिणामकारक सुगम संगीत ऐकायला मिळते हे एक सुखद आश्चर्य. यामुळे कलाकाराचे बहुविध कौशल्य सिध्द होते. शिवाय गारा राग व दादरा हे संगीतप्रकार या दोहोंची सामर्थ्यस्थाने ठोसपणे समोर येतात.

मुद्दाम नोंद करण्यासारखी बाब अशी की दादरा हे नाव संगीतप्रकाराचे, तसेच तो बरेचदा ज्यात सादर केला जातो त्या तालाचेही नाव आहे. म्हणजे ताल हे या प्रकाराचे सत्त्व आहे. केवळ सहा मात्रांचा दादरा ताल फारशी विस्तृत अंगभूत चौकट देऊ करत नाही हे उघड आहे, त्याचे एक आवर्तन हां हां म्हणता पुरे होऊन जाते. हा ताल कोणालाही समजू शकतो आणि त्याची आवाहकता व्यापक राहते. ऐकणाऱ्यापर्यंत दादऱ्याचे हे अंगभूत विशेष नीट पोचावेत याची काळजी घेत घेत, तालाचे मूळ झोंके कायम राखत राखत खांसाहेबांचे सादरीकरण झाले आहे.

भारतीय संगीतांत नेहमी जिचे वेधक चित्रण झाले आहे अशी - कमरेवर वा डोक्यावर घडा घेऊन 'पाण्याला निघालेली सुंदरी' - या रचनेतही ठुमकत चालली आहे आणि तिची वेगळी चाल आपल्या ध्यानांत यावी अशी खबरदारी जणू काही गायक आपल्या गाण्यातून घेतो आहे! आपल्या गोल व गोड लगावांतून तसेच निराघात उच्चारांतून सुरावटीचा एक अखंड प्रवाह निर्माण करून सुंदरीविषयीचे आकर्षण व एक प्रकारचे कौतुकही आपल्या मनांत जागविण्यांत कलाकार यशस्वी होतो. आपल्या खास अंतर्मुख गायनशैलीमुळे कोणच्याही एका भावनेशी न जखडल्या जाणाऱ्या भावात्मकतेचे वातावरण कसे जमवावे याचे उदाहरण खांसाहेब ठरतात आणि या त्यांच्या विशेषाचे उत्तम उदाहरण गारा मधील हा दादरा!

मालकंस : मालकोश, मालवकौशिक, मल्लकौशिक इ. रागनामे परंपरेत झळकतात.. कौशिक म्हणजे व्यालग्राही वा सातपुडा, याच पर्वतास माल म्हणत अशी वेधक माहितीही नोंदली गेली आहे. याउलट, या रागाच्या नावाचा सरळ संबंध मालव व माळवा या प्रांतनामांशी आहे असेही मत मांडले गेले आहे. पण महत्त्वाची बाब अशी की भैरवी थाटांतल्या या रागाच्या आजच्या रूपाला प्राचीन ग्रंथांत लक्षणीय आधार मिळत नाही. कांही जणांच्या मते या रागाला आसावरी थाटांतला मानता येईल. 'म' वादी व 'सा' संवादी असलेला हा राग सर्व सप्तकांत खुलतो तसेच याच्या अंतर्लयीही अनेक असू शकतात. मालकंस हा राग गायक-वादक दोहोंनाही आपला वाटल्यास नवल नाही इतका त्याचा आवाका व्यापक आहे. ध्रुपद, ख्याल, तराना इ. अनेक प्रकारांतील रचना या रागांत आहेत. मालकंस राग करूणगंभीर व प्रौढ खरा पण त्यांत विषाद वा दुःखाची छटा नाही. किंबहुना त्याच्या कारुण्यातही जराशी तत्त्वज्ञानी झलक आहे. संयत गांभीर्याने अदृष्टाचा स्वीकार व शांतपणे संघर्षाची समाप्ति हाच मालकंस रागाचा संदेश होय असे म्हटल्यास चालू शकेल.

भारतीय रागशास्त्रात राग व ऋतु यांची संगती अंगभूत वा अंतर्गत मानली आहे. सहा मुख्य ऋतु व प्रत्येक ऋतुशी खास संबंधित एक एक राग अशी परंपरा सांगितली आहे. या संगतीनुसार जर सादर केले तर ते ते राग जास्त परिणामकारक ठरतात असाही एक संकेत अनेकांच्या मनांत तरळत असतो. त्याचप्रमाणे, ऋतुराग आपापल्या ऋतुत कोणत्याही वेळेस सादर करता येतात असेही सांगितले जाते. म्हणजे काही प्रमाणांत राग-समय सिध्दांतापेक्षा राग-ऋतु सिध्दांत अधिक ताकदवान ठरतो. या एकूण पार्श्वभूमीवर मालकंस रागाची शिशिर ऋतुशी असलेली सांगड समजून घ्यावयाला हवी. रागसमय सिध्दांतानुसार या रागास उत्तर रात्रीचा समय दिला गेला आहे.

खांसाहेबांनी गायलेला 'पीर न जानी' हा प्रस्तुत रागांतील लोकप्रिय ख्याल उत्कट व आवाहक संगीताचा एक आदर्श नमुना आहे. या पारंपरिक ख्यालाचे शब्द साधे आहेत. अर्थाचा सारांश असा, 'आपल्या न येण्याने कोणाला किती वेदना होतात हे त्याला अगदीच कळत नाही, त्याचे सारे वर्तन अगदी आगळेवेगळे आहे. माझ्याकडे इतके दिवस न वळण्याइतका तो केव्हापासून निरिच्छ झाला?'' आता या रचनेतील 'तो' हाडामांसाचा प्रियकर असू शकतो किंवा भक्ताचे आराध्यदैवतही! रचनेतील ही भावनिक संदिग्धता खांसाहेबांच्या स्वतःच्या राग व भाव यांच्या परस्परसंबंधाविषयीच्या भूमिकेशी जुळणारी आहे. एरवी आक्रमक, बहिर्मुख व मर्दानी वाटणारे तान, गमक वगैरे विस्तारमार्ग अवलंबत असताना, व जवळ जवळ श्रुंगारिक म्हणण्यासारख्या रचना सादर करतानाही खांसाहेब अंतर्मुखता, वेदना व भक्ताचे समर्पण यासारख्या भावांचे सूचन करू शकतात. यात मनःस्पर्शी सुरेलपणा, मोहविणारे रचनाबंध सर्वत्र आढळतात. तरलपणे विरळ होत जाणारा आवाज आणि काहीसा 'नक्की' लगाव भावमय वातावरण निर्माण करायला मदत करतात. काय हरवले ते माहीत नसतानाही हरवलेपण खात्रीचे असू शकते! या अवस्थेचे सूचन हाच जणू खांसाहेबांच्या सादरीकरणाचा प्रमुख हेतु होय.

जोगिया : हिंदी भाषेत जोगिया शब्दाचा अर्थ 'संसार सोडलेल्या विरक्त योग्याचा' असा आहे. जोगी हा शब्द संस्कृत 'योगी' पासून. भारतातील काही पंथांतले योगी संगीताचा लक्षणीय वापर करतात हे खरे असले तरी त्यांच्या या संगीतात प्रस्तुत राग खास प्रिय असे मात्र आढळलेले नाही. खरे पाहता जोगिया राग प्राचीन रागकुटुंबाचा सदस्य होता असेही दिसत नाही. या रागात रूढ झालेल्या रचनांत संगीतप्रकारांचे वैविध्य नाही. रागाची स्वरचौकट फार बंदिस्त नाही, पण मध्य व तार सप्तकांतच बहुतेक विस्तार केला जातो. वादी संवादी 'सा-म' वा 'म-तार सा' हे स्वर असे शास्त्र सांगते. खांसाहेबांनी दुसरे मत स्वीकारावे हा ध्यानांत घेण्यासारखा तपशील आहे. रागाची अंतर्गत लय मध्य म्हणता येईल अशी आहे. जोगिया हा राग धुनराग आहे म्हणणे जास्त योग्य ठरेल. विस्तारक्षमता व नियमांचे स्पष्ट विधान ही त्याची ताकद नसून, मर्यादित पण निश्चित जाणवणारी आकर्षकता हाच त्याचा प्राण आहे. या रागात मीड घेण्याच्या काही जागा खास आहेत उदा. म व रे स्वरांचे नाते पहावे. हा राग कर्नाटकी सावेरी रागाच्या जवळचा भासला तरी दोहोंत फरक आहे. म्हणूनच सावेरी व भैरव मिळून जोगिया झाला असे विचारणीय मत मांडले गेले आहे. शांत, विरक्त, अंतिम, इहलोकापासून दूर वळणारा व करूण असा याचा एकंदर भाव व तो कायम राखणे सोपे नाही. भैरव थाटातील जोगिया रागास परंपरेने सकाळचा वेळ दिला आहे. आपल्या खास आर्तमधुर रूपामुळे अनेक वेळा हा राग मैफलीच्या शेवटी सादर होणाऱ्या भैरवीची जागा घेतो हे लक्षणीय.

खांसाहेबांच्या सर्व प्रमुख गायनगुणांचे प्रतिनिधित्व त्यांनी गायलेल्या 'पिया मिलनकी आंस' या रचनेच्या सादरीकरणात दिसते म्हटल्यास हरकत नाही. रचनेचा आशय आहे - 'मला अजूनही प्रियकराशी मीलन होईल अशी आशा आहे' आणि सुरवातीपासूनच गायकाच्या तीव्र भावनात्म गायनोच्चाराची पकड ऐकणाऱ्यास जाणवू लागते. मुख्य भावनेच्या सूक्ष्म छटा स्वरांच्या लगावातून प्रत्ययास येऊ लागतात. जोगियाची अंतर्गत लय सांभाळत तो सादर करणे सोपे नाही हेही कळून येते. प्रियकराला उद्देशून घातलेली साद कोणत्या एका क्षणास भक्ताने ईश्वराने ऐकावा म्हणून केलेला आर्तनाद होतो हे ध्यानांतही येत नाही. खांसाहेबांना हे कसे जमते ? संहितेतील शब्दांवर भर न देता एक प्रकारची भारून टाकणारी स्वरमयता राखल्यामुळे - असे माझे मत. त्यांच्या सादरीकरणास ख्याल म्हणावे की ठुमरी की भजन वगैरे प्रश्न मनांत आले तरी ते अप्रस्तुत वाटतात - हे खांसाहेबांच्या कलेचे यश नव्हे काय !

पं. रामभाऊ कुंदगोळकर 'सवाई गंधर्व' (१८८६-१९५२)

राम गणेश कुंदगोळकर यांना ओळखले जाते ते पं. सवाई गंधर्व या नावाने आणि यांत बरेच कांही सूचित होते. यांचा जन्म कुंदगोळ (जि. धारवाड) या कर्नाटकांतील गावी झाला. (या कुटुंबाचे मूळ नाव सौशी होते असेही नोंदण्यांत आले आहे.) सुमारे १८९८ मध्ये

मुलाची गायनाची आवड पाहून काही काळ वडिलांनी रामभाऊंना बलवंतराव कोल्हटकर यांच्याकडून मुख्यतः ध्रुपदाची तालीम दिली. पण आपल्या वयाच्या १२व्या वर्षी रामभाऊंनी अब्दुल करीम खां यांचे गायन ऐकले आणि आपले जीवनसाध्य काय व ते साधण्याकरिता मार्गदर्शन करणारा गुरु कोण याची त्यांना खूण पटली! जिथे जिथे या गुरुचे गाणे तिथेतिथे रामभाऊ असा प्रकार सुरू झाला. मात्र प्रत्यक्ष तालीम मिळू लागायला १९०० साल उजाडले. तेव्हापासून आठ-एक वर्षे तालीम कसून मिळाली. उ. अब्दुल करीम खां शिवाय निसार हुसेन खां, रहीम बक्ष, मुराद खां, भास्करबुवा बखले, रामकृष्णबुवा वझे यांच्याकडूनही प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष मार्गदर्शन मिळाले. शिवाय उ. रहिमत खां व उ. मंजीखां यांच्या गायकीचेही प्रभाव त्यांनी स्वीकारले. अशाप्रकारे सिद्ध झालेली गायकी अनेकरंगी झाल्यास नवल नाही. आपल्या फुटलेल्या आवाजास किराना घराण्याची मुलायम गायकी पेलावी म्हणून त्यांनी अथक परिश्रम करून आपला आवाज कमावला. ख्याल, तराना, ठुमरी, भजन व नाट्यसंगीत या विविध प्रकारांना उत्तम न्याय देणारे गायक म्हणून त्यांचा लौकिक पसरला!

मराठी संगीत रंगभूमीवर सुभद्रा, तारा, संत सखू इ. भूमिका सुमारे २४ वर्षे करून आपल्या गायनाचा त्यांनी ठसा उमटवला. हे कर्तृत्व अपार - कारण त्यांनी रंगभूमीवर पदार्पण केले तेव्हा बालगंधर्व हे गायकनट म्हणून साम्राज्याभिषिक्त होते. अशा वेळी आपल्या गायकीमुळे नाव कमावणे म्हणजे एका आगळ्या प्रतिभेचा प्रत्यय देणे होय. त्याच्या या कर्तृत्वामुळे टिळक युगातील एक प्रसिध्द पुढारी श्री. दादासाहेब खापर्डे यांनी त्याचे वर्णन 'सवाई गंधर्व' असे केले आणि तेच नाव रूढ झाले. मात्र यासाठी रामभाऊंना बरीच किंमत मोजावी लागली असे म्हटले पाहिजे. कारण स्त्रीभूमिका करणे म्हणजे बऱ्याच चढ्या पट्टीत गाणे आणि यामुळे त्यांच्या आवाजावर फार ताण पडला. १९३० नंतर चित्रपटांच्या आगमनानंतर संगीत रंगभूमीची सद्दी संपली. रामभाऊंना शास्त्रोक्त संगीताच्या मैफलीकडे वळणे शक्य झाले व जरूरही ठरले, आणि मग लक्षांत आले की आवाज भरड व जड झाला असून त्याला तापायला बराच वेळ लागतो व प्रयत्नही करावे लागतात. तासतास गावे तेव्हां कुठे हवे ते संगीत मांडता येते! मात्र इतके खरे की एकदा आवाज लागला की सवाई गंधर्व जे गात त्यांत विलक्षण आकर्षण निर्माण होई.

त्यांचे गायन प्रभावी ठरे याचे मुख्य कारण असे की त्यांच्या कल्पनाशक्तीची भरारी चांगली होती आणि त्यांत पुन्हा रंगभूमीच्या अनुभवाने वेगळे रंग भरले जात. आपल्या गुरुपेक्षाही जास्त व विविध स्वररंग सवाई गंधर्व वापरू शकत. त्याचप्रमाणे, किराना घराने व उस्ताद अब्दुल करीम यांच्या भावनिक रंगपटांपेक्षा निराळा भावपट सवाई गंधर्व विणू शकत. परिणामतः त्यांचा संगीताविष्कार अधिक समृद्ध होता व तो तसा प्रतीत होई. उदाहरणार्थ, त्यांची रागाची बढत अधिक पध्दतशीर असे आणि त्यांच्या तानांतही जास्त विविधता होती. आपल्या उस्तादांच्या ठुमरीगायनांतही भरून राहणारे कारुण्य वा दुःखाचे प्रतिध्वनि टाळणे जमावे असा स्वन त्यांना कंठगत झाला होता. म्हणूनच त्यांच्या तराना गायनांत एक प्रकारचा उसळणाऱ्या चेंडूचा उत्साह प्रतीत होई. इतकेच काय तर काही इतर घराण्यांतील पं. भास्करबुवा बखले वा पं. वझेबुवांइतके नसले तरी त्यांचे सादरीकरण बरेच बुद्धिप्रधान होऊ शके. मथितार्थ असा की आपल्या घराण्यापासून जरासे का होईना पण दूर सरकून गाणे त्यांना मानवे व जमे. त्यांची सांगीत प्रकृतीच जरा निराळी होती व याची त्यांना जाण होती. लयीच्या कामांतही जरूर पडल्यास आक्रमक भूमिका घेऊन गाणे सवाई गंधर्वांना आवडत असावे असा कयास त्यांच्या गायनावरून बांधता येतो. इतर काही प्रभाव घेऊनही आपले संगीत 'आपले' ठेवता येते हे त्यांनी जणू सिध्द केले - रंगभूमीवरील कारकिर्दीचा हा फायदा असावा!

१९४२मध्ये त्यांना पक्षाघाताचा तीव्र झटका आला. त्यांचा आवाज पूर्णतः गेला - जवळ जवळ दहा-एक हा गवई मूक राहिला आणि मग त्याने जगाचा निरोप घेतला. प्रमुख शिष्य पं. फिरोझ दस्तूर, श्रीमती गंगूबाई हनगल व पं. भीमसेन जोशी हे सुदैवाने अजून गाते आहेत!

राग हिंदोल : रागाच्या नावाने झोपाळा व त्याबरोबरच वसंत ऋतु, आनंद व उत्साह याही बाबींचे सूचन होते. कल्याण थाटांतून सिध्द केल्या जाणाऱ्या या रागास रागसमय सिध्दांतानुसार सकाळची वेळ नेमून दिली आहे. या नावाच्या प्राचीन उल्लेखांवरून रागास दीर्घ परंपरा लाभली असा अंदाज बांधता येतो. मुख्यतः मध्य व तार सप्तकांत याचा विस्तार होतो व याची अंगभूत लय मध्य ते द्रुत राहते हे लक्षांत घेता रागाची उत्साही प्रकृति नैसर्गिक वाटावी. आरोही चलने बरीच असतात व सर्वसाधारणतः पांचस्वरी चौकट लक्षांत घेता मींड या अलंकारपूर्ण लगावाचा विपुल वापरही क्रमप्राप्त ठरतो. वरवर राग साधा दिसला तरी पूरिया, वसंत इ. पासून याला वेगळे राखणे सोपे नाही.

सवाई गंधर्वांचा हिंदोल पारंपरिक पण तरीही अनेक कारणांनी त्यांच्या खास गायकीची खूण ठरतो असे म्हणता येईल. एक तर किराना घराण्यांत फारसे गायक हा राग गात नाहीत. या घराण्याच्या संध, अंतर्मुख प्रकृतीस उत्साही व बहिर्मुख हिंदोल फारसा मानवत नाही. हिंदोल रागाला अपेक्षा असते ती ऊर्जापूर्ण, चमकदार व उसळणाऱ्या गायकीची. सवाई गंधर्व झपाट्याने सुरुवात करतात, पूर्ण रचना गाऊन ते भराभर छोट्या-मोठ्या सुरावटींनी रागाची प्रतिमा समोर रेखतात. मग आधीच द्रुत असलेली लय ते आणखी वाढवून घेतात - आणि या लयीस शोभतील अशा तानाही सादर करतात. रंग उधळून आनंदोत्सव साजरा करण्याचा अर्थ रचनेत व्यक्त आहे आणि आपल्या गायनांत या भावास प्रतिसाद मिळेल असेच गायन सवाई गंधर्व कटाक्षाने ठेवतात.

पूरिया : मारवा थाटापासून सिध्द होणाऱ्या या रागाची राजेशाही व गंभीर प्रतिमा हिंदुस्थानी रागसंगीतांत दबदबा निर्माण करणारी आहे. उत्तर संध्याकाळ वा रात्री सादर केला जाणारा हा राग विविध अंगभूत लयींनी युक्त आहे आणि विस्तारासाठी मंद्र व मध्य सप्तकावर त्याचा भर असतो. गंधार स्वरासारखा मुळांतच बोलका स्वर मुख्य असल्याकारणाने रागाच्या आकर्षकतेत भरच पडते. त्याच्या गांभीर्यात व डौलदारपणांत कारुण्यही असल्याने त्याच्या सादरीकरणांत आवाहन व आब्दान या दोहोंचे अजब रसायन बनविण्याची जबाबदारी कलाकारावर येऊन पडते. हा राग सहजपणे मनाला स्पर्श करतो अशी सर्वसामान्य साक्ष आहे. त्याच्या चलनात मींड भरपूर प्रमाणांत असते आणि अनेक स्वरांचा अंतर्भाव या मींडमध्ये करावयाचा असल्याने कलाकाराची कसोटी लागते. शिवाय रागाचे चलन वक्र असते. अनेक स्वरावलींचे रचनात्म साम्य असूनही मारवा व सोहोनी रागांपासून त्याला निराळे राखणे हे कौशल्याचे काम आहे. प्रांत वा विशिष्ट ऋतुशी खास सांगड नसलेल्या या रागांत आलाप ते तान सर्व अवस्थांना मुबलक वाव आहे. जर तेवढी कल्पनाशक्ती असली तर राग भरपूर आळवणे शक्य आहे.

पं. सवाई गंधर्वांनी सादर केलेली 'पिया गुणवंता' ही प्रसिध्द ख्यालरचना ऐकताना अगदी उस्ताद अब्दुल करीम खांसाहेबांसारखा लगाव, स्वन व भाव आहे असा प्रत्यय अनेकदा येतो आणि तरीही या गायनांत बौद्धिक अंशपण आहे, गाणे भावनेत वाहून जाणारे नाही असे समाधानही लाभते. या प्रस्तुतीत पहिल्या छोट्या वाक्यांशातच रागाचे वातावरण तयार केले जाते. यानंतर पूर्ण रचनेचे गायन होते. गायकाला रागाचे काय स्वरूप अभिप्रेत आहे याचा आपल्यापुढे जणू नकाशा काढला जातो कारण रचना गायल्यामुळे राग, ताल, लय व संहिता ही सर्व अंगे स्पष्ट होतात. कांही सहेतुक रचलेले आलाप व निवडक बोल आलाप आणि तानाही यथावकाश अवतरतात. राग पूर्णत्वाने समोर उभा ठाकतो. तार सप्तकांत गेल्यावरही सुरेलपणा व आवाहकता यांना धक्का लागू दिला जात नाही. गुरूची आठवण होते पण शिष्याचे स्वतःपणही प्रत्ययास येते.

पूरिया धनाश्री : बहुतेकांचे मत असे की हा राग पूर्वी थाटांतून सिध्द होतो. नाव जरी जोडनाम वाटले तरी हा राग पूरिया व धनाश्री असा वेगळ्या रागांना एकत्र आणून तयार झालेला नाही. उत्तर संध्याकाळी सादर केल्या जाणाऱ्या या रागाची कोणत्याही प्रांताशी वा ऋतूशी सांगड नाही. कशाची तरी शांतपणे केलेली अपेक्षा व कांही तरी गमावल्याची हुरहुर असा याचा भाव वाटतो. राग विस्तारक्षम असून विविध अंतर्लयींना वाव देतो. सर्व सप्तकांत याची बढत होते आणि 'नी' व 'प' या स्वरांमधील मींड या रागाचे खास स्वरूप

समोर आणण्यास सहाय्यभूत होते. हा राग काही दुर्मिळ रागांत जमा होत नाही पण पूर्वीसारख्या प्रमुख रागापासून त्याला वेगळे राखण्यासाठी कलाकारास दक्ष रहावे लागते.

पं. सवाई गंधर्वानी सादर केलेली रचना इतर अनेकांनी गायली असूनही सवाई गंधर्वांचे सादरीकरण आजही श्रवणीय ठरते – याची कारणे नोंदण्यासारखी आहेत. त्यांच्या आवाजाचा खास स्वन हे तर एक कारण आहेच, पण सांगीतदृष्टी अधिक परिपूर्ण असल्याकारणाने ते आपले संगीत भावपूर्ण पण भावुकतेपासून दूर ठेवू शकतात हे अधिक विचारांत घेण्यासारखे कारण आहे. भक्ताने सर्वशक्तिमान ईश्वरास आपली विनवणी मान्य करण्याची केलेली विनंती या अर्थाच्या रचनेस हा राग साजेसा आहे व सादरीकरणांत या दोहोंकडे दुर्लक्ष होत नाही. ध्वनिमुद्रणाचा अवधि फार नसूनही इथे रचना, आलाप, बोलआलाप, तार स्वरांचे उपयोजन वा तान अशा क्रमाने सादरीकरण होते. तानांत विविधता आहे व कल्पनाशक्तीची प्रचीतीही. ताना स्पष्ट, सुरेल व लक्ष वेधणाऱ्या आकृतिबंधांच्या आहेत. अनपेक्षितपणे लय वाढवूनही भाव बिघडू न देण्यांत कलाकार यशस्वी होतो हेही मुद्दाम ध्यानी घेण्यासारखे.

नटमल्हार : या रागांत नट व मल्हार या दोन रागांना एकत्र आणून एक अजब रसायन तयार करण्यांत आले आहे. मल्हार रागाचा प्रकार म्हणून या रागाचे नाते पावसाळ्याशी जुळते पण नट हा तसे पाहता काहीसा कोरडा राग ! तो प्रसन्न असला तरी त्याला मल्हारसारखा खास भावरंग नाही. प्रस्तुत जोडराग समाविष्ट झालेल्या दोनही घटक रागांपेक्षा द्रुतगति आहे पण त्याची विस्तारक्षमता फारशी नाही. शिवाय दोहोपासून त्याला निराळे राखण्याचे कामही सोपे नाही. मीडकाम करावयास जास्त वाव नसून त्याची चलने बरीच वक्र व बुध्दीला चालना देणारी आहेत. परिणामतः नटमल्हार अप्रचलित रागांत जमा होतो – सर्वसाधारण कलाकार याच्या वाटेस जात नाही. नटमल्हार प्रसन्न राग आहे, पण स्मित करणारा – आनंदाने खिदळणारा नव्हे.

सवाई गंधर्वांचे सादरीकरण किराना घराण्याच्या पलीकडे पोचण्याच्या त्यांच्या इच्छेचे व क्षमतेचे द्योतक आहे. दोनही रागांच्या वाचक म्हणण्यासारख्या स्वरवाक्यांनी ते सुरुवात करतात. मल्हार रागाचे तोंड खाली वळलेले, तर नट वर पहाणारा हे या संदर्भात ध्यानी घेण्यासारखे. मग एका देखण्या वराचे सांकेतिक वर्णन करणारी पूर्ण रचना सादर होते. मल्हाराचे काहीसे गडद रंग व नटाच्या तुलनेने चमकदार छटा योग्य प्रमाणांत मिसळल्या जातात. माफक आलापानंतर उसळी मारणाऱ्या ताना अवतरतात – द्रुत, सहज उत्साही व बुद्धिप्रधान. दोन राग व दोन भाव एकत्र आणणे हेच मिश्र रागांचे ध्येय नसावे काय!

कोमल ऋषभ आसावरी : या रागाच्या नावाविषयी आधी बरेच मतभेद होते. ते काहीही असले तरी आजची धारणा बरीच पक्की म्हणता येण्यासारखी अशी की आसावरी रागात कोमल ऋषभ हा स्वर, व जौनपुरी रागांत शुध्द ऋषभ असतो. (म्हणजे एका अर्थी मुद्दाम कोमल ऋषभ आसावरी असा उल्लेख करावयाचे कारणच नाही!) हा राग सकाळी सादर केला जातो. तीनही सप्तके व तीनही लयी यांत या रागाचे मुक्त विस्तार व संचार संभवतात. कारुण्य व शांती यांच्या सूक्ष्म छटा टिपण्याची वृत्ति असलेला हा राग मनाला नेहमीच स्पर्श करतो. नाजूकपणे घेण्याच्या मीडकामाच्या जागा या रागांत भरपूर आहेत व त्या घेऊन राग खुलविणे एक आव्हान ठरू शकते. शिवाय गांधारी, बिलासखानी तोडी वा भैरवी वगैरे रागांपासूनही हा राग वेगळा ठेवावा लागतो.

हा राग किराना घराण्याचा आवडता राग ठरल्यास नवल वाटू नये. मात्र यातही सवाई गंधर्वांचे या रागाचे सादरीकरण म्हटले तर किराना घराण्याच्या प्रकृतीस मानवणारे, पण तरीही आपला ठसा कायम राखणारे म्हटले पाहिजे. सुरेलपणा, शब्दांचा आवाहक उच्चार इतकेच नव्हे तर सरगम करतानाही भावपूर्णतेस बाधा नाही. या विस्तारक्षम रागाच्या सादरीकरणांत रागाचा करुण भाव सतत जाणवत राहतो. परिणामकारक तानक्रिया करतानाही त्यांचा गानोच्चार आपला मूळ भाव सोडत नाही. सादरीकरणाचा कालावधी छोटा, लय विलंबितापासून अनिवार्यपणे पुढे सरकलेली – आणि पुन्हा रचना पूर्ण गाण्याची शिस्त पाळण्यांतही कसूर नाही! रागाची मूर्ती, त्याचे विधान पूर्ण करण्याची त्यांची किमया निःसंशय वाखाणण्यासारखी म्हटली पाहिजे.

तिलंग : नावाचे नाते तेलंगणाशी – तेलगु भाषिक आंध्रप्रदेशाशी. प्रांतिक उत्पत्तिवरून रागनामे आली असे मानणारी परंपरा जुनी व वेधक. पण नावावरून उत्पत्तिस्थान तेलंगण असावे हा तर्क करण्यापलीकडे काही निश्चित सांगिततथ्य राग तिलंग हाती लागून देत नाही. आंध्र प्रदेशांत कर्नाटक रागसंगीताचा प्रघात आहे हेही ध्यानांत घेण्यासारखे. असो. हिंदुस्थानी रागकुटुंबात तिलंगचा प्रवेश फार जुना नसावा. विस्तारशक्यता कमी असल्या तरी राग मधुर आहे. दोन निषादांचा खेळ व दीर्घ मींड घ्यायला वाव यांमुळे तो अधिकच आकर्षक बनतो. रागाची अंतर्लय मध्य ते द्रुत असून स्वर-अंग वाढते ते मध्य ते तार सप्तकांत. भाव जरी शोकाकडे झुकणारा असला तरी दुःख तीव्र नाही व इच्छापूर्तीची अपेक्षा ठेवण्यासारखी परिस्थिती आहे - अशीच जणू रागाची सूचना आहे. तणाव वाढविण्यापेक्षा त्यांचे विसर्जन करण्याकडे हा राग झुकतो. उत्तर रात्री सादर होणाऱ्या या रागाची कोणत्याही ऋतूशी सांगड नाही. या रागांत मुख्यतः ठुमरी इ. संगीतप्रकारांतील रचना आढळतात हे उचित वाटते. जोगसारख्या काही इतर रागांपासून याला दूर ठेवावे लागत असले तरी ज्या संगीतप्रकारांशी त्याचे नाते आहे त्यांची नियमापासून स्वातंत्र्य घेण्याची वृत्ति कलाकाराला मोकळीक देते.

सवाई गंधर्वांचा तिलंग सुखद आश्चर्याचे कारण होऊ शकतो. सादर केलेल्या रचनेची बांधणी 'बंदिश की ठुमरी' या प्रकारची आहे. द्रुत लय व जवळजवळ प्रत्येक मात्रेस एकएक अक्षर अशी योजना – त्यामुळे सादरीकरण कधीही न रेंगाळण्याची खबरदारी मुळातच घेतली असे म्हणायला हवे. याच लयीचे व शब्दांचे एक लक्षण असे की जणू माफक अभिनयास आमंत्रण देण्यासारखे चलन. किराना घराण्याचे खास प्रतिनिधीत्व करणारे गायक असूनही सवाई गंधर्व रचनेच्या या खास द्रुतपणास अजिबात धक्का पोचू देत नाहीत! शिवाय आपल्या स्वतःच्या गायकीतही लयकारी अंतर्भूत करून रचनेचा नृत्याकडचा ओढा गायक नीटपणे ध्यानांत आणून देतो. हे सर्व अधिक चक्रावणारे वाटते कारण रचना मुळांत ठुमरी परंपरेतील आहे असे दाखविणाऱ्या नेहमीच्या खुणा तर दिसत नाहीत ! अर्थ असा की रचनांत जी केवळ गाण्या-बजावण्यापलीकडे जाण्याची क्षमता असते ती सवाई गंधर्वांनी बरोबर हेरून त्याप्रमाणे सादरीकरण केले. आवाजाचे विशिष्ट लगाव, खास आघात देऊन वा न देऊन शब्दोच्चार, शब्दांना आळवून त्यांचे पुनरुच्चार सप्रयोजक करणे, वा दुगुन लयीत ताना घेणे यामधून गायकाने आपले गायन एवढ्या थोड्या अवधीत चांगले ठसठशीत केले हे जाणविल्याशिवाय रहात नाही.

रचनेतील 'जावो जावो सखी मधुबनमें' हे शब्द प्रणयपूर्तीसाठी राधेने कृष्णाकडे जावे असे सुचवितात. राधा जरा अढी धरून बसली आहे म्हणून कृष्ण गोपीकरवी असे सुचवितो आहे की तो खरोखरच तिची(च) वाट पहात मधुबनात आतुरतेने थांबला आहे. द्रुत एकतालांतली ही रचना गायक कौशल्याने, सुरेल सांगीत वाक्यांशांनी सजवितो आणि रागाचे व्याकरणी स्वरूपही कायम राखले जाते. 'मधुबनमें' वा 'जावो जावो' या शब्दांच्या आवृत्तीतून जवळजवळ अभिनयाची सूचना दिली जाते. शिवाय उच्च स्वरांच्या नेमक्या वापरांतून प्रेमार्त भावही निर्माण होतो.

धानी : काफ़ी थाटातला हा राग क्षुद्र प्रकारचा मानण्यात येतो. अपेक्षेप्रमाणे यात सुगम संगीत म्हणून वर्णिल्या जाणाऱ्या प्रकारांची गीते जास्त दिसतात. रचना आकर्षक व चपलगति असतात पण राग फारसा विस्तारक्षम नसल्याची जाणीव सहज होते. या रागात कोठेही थांबण्याची सोय नाही. स्वरांचा चैनीने आनंद घेऊ देणाऱ्या मींड इ. अलंकारावर त्याचा भर नाही. अंतर्गत लय वा गती द्रुतकडे झुकलेली, 'म' व 'प' सारखे महत्वाचे स्वर दुर्बल असल्याकारणाने व रागाच्या आरोहावरोहाच्या चौकटीत मूलतः फक्त पांच स्वर असल्याकारणाने रागाला आधार नाही असे वाटते. परिणामी तो चटपटीत, चंचल पण मनांत न रेंगाळणारा भासतो. अनेकदा कलाकार त्यांत रंग भरण्यासाठी अधिक स्वर आयात करतात वा आणतात (उदा. रे, शुद्ध व कोमलही ध) हे लक्षणीय आहे. कर्नाटक पध्दतीत तुल्य राग उदयरविचंद्रिका व शुद्धधन्यासी म्हणता येतील - जर 'रे' हा स्वर अजिबात वर्ज्य केला तर. पलासी व भीमपलासी या रागांपासून यास वेगळा राखण्याची जबाबदारी कलाकाराला पार पाडावी लागते.

भजन प्रकृतीची भासणारी रचना सादर करून सवाई गंधर्व आपल्या अष्टपैलू संगीताचा प्रत्यय देतात म्हटले पाहिजे. केहरवा तालातील रचना सुरु होते तीच मुळी एका व्याज-प्रश्नाने, 'हे प्रियकरा, खरोखर माझे मन आज माझ्या ताब्यांत का नाही आहे बरे?' तालाच्या द्रुत झोक्यांवर गायली गेलेली ही रचना एकदम लक्ष आकर्षित करून घेते. रचनेची गति सांभाळत, छोट्या आलापांनी गायन सजवितांना या गायकास मराठी नाट्यसंगीतपरंपरेचा वारसा कसा सकसपणे पोंचला आहे ते सहज ध्यानी येते. गायन विनासायास श्रोत्यांपर्यंत पोचते – ते केव्हां थांबले, ते ध्यानीही येत नाही.

अडाणा : अडाणा या नावावरून या रागाची निर्मिती विशिष्ट प्रदेश वा व्यक्ति वगैरेशी निगडित असे दिसत नाही. हिंदी भाषेत अडना या क्रियापदाची सूचना अडथळे निर्माण करणे अशी आहे. हा राग सादर करण्यांत येणाऱ्या अडचणींशी याचा संबंध मानला तर व्युत्पत्ति उपयुक्त ठरेल! आसावरी थाटातील हा राग वाढणारा राग आहे पण सर्व विस्तार सप्तकाच्या उत्तरांगांत व तार स्वरांवर होतो. वादी संवादी 'सा' व 'प' हे स्वर आहेत. आरोहात 'ग' व अवरोहांत 'ध' वर्ज्य असतात. शिवाय याची अंगभूत गति द्रुत ते अतिद्रुत आहे. या दोनही विशेषांनी तो सादरीकरणाच्या संदर्भात कांहींसा अवघड ठरतो हे खरेच आहे. त्याची अंगभूत द्रुत गति तर इतकी महत्त्वाची आहे की हा राग जर विलंबित गतीत आणला तर त्याचे स्वत्व धोक्यात येते, तो राग दरबारीसारखा भासू लागतो. अर्थातच गायन-वादन काहींही असो आवाज वा हात तापवू व मग राग रंगवू असे म्हणण्यास वाव नसतो. या रागात ध्रुपद, धमार, ख्याल व तराना वगैरे प्रकार आढळतात, म्हणजे हा राग जुना मानायला हरकत नसावी. राग अपेक्षेप्रमाणे चमकदार व आक्रमक भाव दर्शविणारा आहे. अनेक वेळा नायकाचे वगैरे आवेशपूर्ण, बाणेदार निघून जाणे वा शपथ घेणे अशा घटनांशी रंगभूमी-संगीतात या रागाची सांगड दिसते ती उगाच नाही.

किराना घराण्याच्या नेहमीच्या रंगापेक्षा पूर्णतः निराळा रंग असूनही सवाई गंधर्वांनी अडाणा रागातील 'जो तेरी रजा' ही द्रुत बंदिश चांगली सादर केली आहे. किराण्याची अंतर्मुख, आळविणारी, आर्त गायकी बाजूला ठेऊन आक्रमक व बहिर्मुख अडाणा गाण्यांत सवाई गंधर्व रमले आहेत. द्रुत लय ठेऊन ते जोरदारपणे तार स्वरावर जातात आणि द्रुत आलाप व आघातपूर्ण लयकारीही सादर होते. तानक्रिया क्षमतेने, चमकदारपणे व कल्पकतेने केली आहे. आकृतिबंधांची तसेच लगावांची विविधता असल्याने पुनरावृत्ति ही आपत्ति टाळली गेली आहे.

तसे पाहता शब्द देवाला भक्ताने आत्मसमर्पण करण्याचे आहेत - 'हे भगवन, तू तुला हवे ते कर' असे नम्रतेने सांगणारे. 'तू जगाचा स्वामी आहेस, सर्वधारणकर्ता आहेस. तू दयाशील आहेस आणि माझ्यासाठी काय योग्य ते तूच जाणतोस'. काही ठिकाणी गायक शरणार्थी आवाहकता आणण्याचा यत्न करतो पण रागस्वरूपापुढे व गतीपुढे अखेर शब्दांचे काही चालत नाही असे दिसून येते!

बहार : बहार या शब्दांत खरे म्हणजे दोन शब्दांचे सत्त्व एकत्र आले आहे – बहर म्हणजे फुलोरा व बहार म्हणजे आनंद. पहिल्या शब्दाने सूचित वस्तु ही दुसऱ्या शब्दाने सुचविलेल्या मनोवस्थेचे कारण होय. म्हणूनच बहार रागातील रचनांत वसंत ऋतूची वेधक वर्णने आणि त्याचे निसर्ग व मानव या दोहोंवरचे परिणाम यांची रेलचेल दिसावी यांत नवल नाही. या रागांत ख्याल, तराना, व ठुमरी या प्रकारांतील रचना आढळतात व म्हणून राग त्या प्रमाणांत नंतरचा - इस्लामच्या भारतातील आगमनानंतरचा - मानला जातो.

या रागाबाबत एक बोधक बाब अशी की या रागास स्वयंपूर्ण, स्वतंत्र रागाचा दर्जा देण्यास परंपरा फार उत्सुक नव्हती. कोणत्याही मूळ रागापासून जरा, मजेखारत बाजूला जाऊन निर्माण केलेल्या आकर्षक स्वरसंहति असे ज्यांचे स्वरूप त्यांच्या नावांत बहार शब्द येई. उदा. बागेश्री की बहार, अडाणे की बहार, भैरव की बहार, बसंत की बहार अशी शब्दयोजना असे. म्हणजे अमूक एक रागापासून तयार झालेली एक मौजेची रचना इतकाच अभिप्राय होता. या सर्वांचा विशेष असा की रागनियम सैल करून सांगीत फेरफटका करावयाचा! सर्व बहार-संलग्न राग खरोखरच खास स्वरांश वगैरे असूनही बरेच मोकळेपणे वावरतात. खुद्द बहार म्हणून आता पक्का झालेला राग

द्रुतगति असून सर्व सप्तकांत फिरतो. त्याचे भाव आनंदी वाटतात, वसंत ऋतूबरोबर त्याची सांगड आहे. एरवी त्याला उत्तररात्र मुकुर करून दिली आहे.

सवाई गंधर्वानी सादर केलेली रचना 'कलियन संग करत रंगरलियां' ही एक बंधी ठुमरी आहे. 'उमलत्या कळ्यांबरोबर भुंगे क्रीडा करत आहेत, जवळच मोराचा आरव ऐकू येत आहे, फुले वाऱ्याबरोबर डुलत असून कमरेवर घडा घेतलेली सुंदरी डौलाने वाटेने चालली आहे. किनीवाले राम म्हणतो हे असे प्रत्येक वसंत ऋतूंत घडते' असे शैलीदार वर्णन रचनेत आढळते. सवाई गंधर्व द्रुत लय ठेऊनही प्रत्येक शब्द स्पष्टपणे उच्चारतात. (हे पथ्य ते ख्याल गायनात पाळतातच असे नाही.) रचनेतील खेळकर लयकारीची गुंतागुंत ऐकणाऱ्याच्या मनात ठसेल याची ते खबरदारी घेतात. यासाठी सुटे शब्द, एखादा चरण वा त्याचे अंश यांची ते पुनरावृत्ति करतात. शिवाय नखरेल अलंकरणसह शब्दांची गुंफण करण्याचा ठुमरी या प्रकाराचा राजमार्गही ते अनुसरतात. आपल्या रंगभूमीवरील शैलीचे आवाहक रंगही या गायनांत मिसळण्यास ते मागेपुढे पहात नाहीत. तयारी दाखविण्याकरिता तानांची योजना न करता एक स्वच्छंद मोकळेपणा जाणवावा यासाठी करतात व एकूण सादरीकरण प्रसन्न होते - रागास व प्रसिध्द रचनेस न्याय देण्यासारखे.

हिराबाई बडोदेकर (१९०५-१९८९)

१९०५मध्ये दक्षिण महाराष्ट्रांत मिरज येथे जन्मलेली एक मुलगी प्रथम जिवंत नाही म्हणून समजून बाजूला ठेवली गेली होती - कुणाच्या तरी मनांत देव उभा राहिला व तिला जागण्याची संधी दिली गेली ! ताराबाई व उस्ताद अब्दुल करीम खाँ यांची ती मुलगी पुढे आपल्या असामान्य कंठमाधुर्याने भारतभर गाजलेली गायिका हिराबाई बडोदेकर होय! आरंभीचे शिक्षण ताराबाईंकडे. मग आग्रा घराण्याचे उस्ताद महंमद खाँ यांची तालीम घेण्याचा यत्न, बंधु सुरेशबाबू माने यांचेही मार्गदर्शन. पण खरी तालीम किराना घराण्याचे दुसरे अध्वर्यु अब्दुल वहीद खाँ यांची - १९१८ पासून सुमारे चार वर्षे मिळाली. तीव्र ग्रहणशक्तीच्या हिराबाईंनी अर्थातच श्रवणांतूनही शिक्षण चालू ठेवले. १९२२ साली ताराबाई अब्दुल करीम खाँपासून वेगळ्या झाल्या. वेगळ्या वाटचालीचे प्रतीक म्हणून जणू त्यांनी सर्वांची नावे बदलली. स्वतः, सुरेशबाबू व कृष्णराव यांचे आडनाव माने, मुलींना माहेरचे म्हणून हिराबाई व कमलाबाई बडोदेकर; सर्वांत धाकट्या सरस्वतीला पुन्हा माने.

हिराबाईंनी तालीम सुरु केली तेव्हा एकूण वातावरण काय होते? तसे पाहिले तर महत्त्वाच्या, व हिराबाईंच्या सांगीत कर्तबगारीच्या दृष्टीने अर्थपूर्ण म्हणण्यासारख्या अनेक घटना या वर्षी घडल्या. कांहींचा उल्लेख करतो. पं. विष्णू दिगंबरानी सांगीताचा अभ्यासक्रम बनवून गांधर्व महाविद्यालयातर्फे शिक्षण द्यायला सुरुवात केली, वार्षिक सांगीतपरिषदा भरवायच्या प्रघाताची पायाभरणी केली, व नाशिकला रामाधार आश्रमही काढला! कृ. ब. देवलांनी भारतीय सांगीतावर इंग्रजी पुस्तक काढले व देवलांना उस्ताद अब्दुल करीम खाँसाहेबांचे सांगीत सहाय्य नेहमीच असे. दिल्लीला अखिल भारतीय सांगीतपरिषद पं. भातखंडे यांच्या प्रेरणेने भरली. या परिषदेत अतिया बेगम फैजी रहमान यांनी सांगीत विद्यापीठ स्थापावे असा ठराव मांडला - अपेक्षित खर्च फार, म्हणजे सुमारे १ लाख रुपयांवर होणार म्हणून तो ठराव बारगळला! तिकडे उस्ताद अल्लाउद्दीन खाँ यांनी मैहर संस्थानांत राजाश्रय स्वीकारला व अनाथ मुलांना घेऊन एक आगळा वाद्यवृंद तयार केला. विशेष असा की या वाद्यवृंदात नवनवीन वाद्ये वापरली जात, उदाहरणार्थ एक वाद्य होते नळतरंग - मोडीत काढलेल्या तोफेच्या धातूच्या नलिकांपासून हे वाद्य तयार केलेले होते! बलवंत सांगीत मंडळीने मानापमान सादर करण्यास सुरुवात केली आणि मा. दीनानाथांनी आपल्या जोमदार चालींचे वळण पुढे आणले.

पं. विष्णु दिगंबर पलुस्कर यांनी १९२१ साली आयोजित केलेल्या गांधर्व महाविद्यालयाच्या परिषदेत आपल्या वयाच्या १६व्या वर्षी हिराबाईंनी पहिले जाहीर गायन केले. त्यांनी राग पटदीप गायला – तो इतका चांगला झाला की राग पटदीप म्हणजे हिराबाई हे एक सकारण समीकरण तयार झाले. ताराबाईंनी उघडलेल्या संगीतशाळेत शिकवणे व गायनाचे कार्यक्रम देणे असा हिराबाईंचा जीवनक्रम सुरु झाला. १९२३मध्ये त्यांची पहिली ध्वनिमुद्रिका निघाली – राग दुर्गा व भजन यांची, आणि त्याच्या लोकप्रियतेस नवे परिमाण लाभले. त्या अखिल भारतीय किर्तीच्या धनी झाल्या. या माध्यमाचे तंत्र त्यांना इतके जमले की जाहीर गायनांतून निवृत्त झाल्या तोपर्यंतच्या काळांत त्यांच्या १७५ ध्वनिमुद्रिका निघाल्या - त्या काळांत! याच वर्षी रविकिरण मंडळाची स्थापना व्हावी हा योगायोग आशयपूर्ण म्हटला पाहिजे, कारण भावगायन वा पठण, भावपदे व पुढे भावगीते गाण्याची शक्यता नव्या काव्याच्या निर्मितीवर अवलंबून होती. पदगायनांत हिराबाई अग्रेसर होत्या व ध्वनिमुद्रित संगीताच्या तत्कालीन आवाक्यांस व प्रकृतीस त्यांचा परिणामकारक प्रतिसाद ही एक ऐतिहासिक घटना ठरू शकली.

१९२४मध्ये स्वतःचे जाहीर जलसे स्वतःच लावण्याचे क्रांतिकारक पाऊल त्यांनी उचलले –आत्मविश्वास व धाडस दोहोंचे हे द्योतक नव्हे काय? तसे पाहता प्रत्येक कलाकाराला स्वतःचा श्रोताही निर्माण करावा लागतो आणि त्यासाठी बदलत्या परिस्थितीत निरनिराळ्या सामाजिक संस्थांचे असणे जरूरीचे ठरते. हव्या त्या प्रकारची संस्था तयार न मिळाली तर तिच्या उभारणीची जोखीमही कलाकाराला स्वीकारावी लागते. हिराबाई हेच करत होत्या असे म्हटले पाहिजे. सर्व नवीन माध्यमे, नवे संगीतप्रकार, संगीत सादर करण्याचे विविध मंच व संगीतप्रसाराचे मार्ग चोखाळण्यास त्या मागेपुढे पहात नव्हत्या. १९२८पासून त्यांनी आकाशवाणीच्या विविध केंद्रांवरून गायन प्रसारित करायला सुरुवात केली. जवळजवळ ४० केंद्रांवरून त्या गायन सादर करत्या झाल्या.

एक वर्ष लोटले न लोटले तोच दोन बोलक्या घटना घडल्या - मराठी संगीतनाटकांत आपल्या स्त्री-भूमिकांनी इतिहास घडविणारे बालगांधर्व नाट्यसंमेलनाचे अध्यक्ष झाले, तर हिराबाईंनी संगीत रंगभूमीवर पदार्पण केले - सुभद्रेच्या भूमिकेत! स्त्रियांनी स्त्रियांच्या भूमिका केल्या तरच वास्तववादी सादरीकरण शक्य होते या जोरावर येत असणाऱ्या रंगतत्त्वज्ञानामुळे हिराबाईंच्या धडपडीला आणखी एक क्षेत्र उपलब्ध झाले. गोड गायन व महत्त्वाकांक्षी नसलेला संयत अभिनय यांच्या साथीने हिराबाईंनी भूमिका नेटक्या उभ्या केल्या. आता इथे एक दैवयोग आहे. नाट्यसंगीताकडे हिराबाई वळल्या तेव्हां त्यांचा बहराचा काळ असला तरी मराठी संगीत नाटकाच्या जुन्या बाजाचा अस्त होऊ घातला होता हे ध्यानात घेतले पाहिजे. यामुळे दोन गोष्टी अपरिहार्यपणे घडल्या. पहिली म्हणजे जुन्या वळणाचे नाट्यसंगीत हिराबाईंच्या गोड गळ्यांतून खूप खुलले पण त्याची गायकी बालगांधर्वांच्या शैलीतून बाहेर पडू शकली नाही. नव्या वैभवाने जुने ऐकणे व ऐकविणे यावरच भर दिला गेला. तसे होणे त्या वेळच्या परिस्थितीत स्वाभाविक वाटते. हिराबाईंची सौभद्र, विद्याहरण इत्यादी नाटकांतली गाणी ऐकली तर गाणे प्रभावी वाटले तरी गायकी नवी वाटत नाही. सुरेल लगाव, चपल आवाज व जुन्या मांडणीवर पूर्ण पकड - पण तितकेच! शैलीदार कला व शैलीबद्ध कला यांत फरक आहे. हिराबाईंचे हे नाट्यसंगीत शैलीबद्ध राहिले. याउलट युगांतर, जागती ज्योत वा सौभाग्यलक्ष्मी इ. नाटकांत शिवरंजनी, पटदीप इ. रागांतली हिराबाईंची गाणी कांही नवे सांगू पहात होती पण आता काळ असा आला होता की पुरेशी नवी होऊ पाहणारी नाटके हवी होती - ती त्यांना मिळाली नाहीत! पण या काळातले त्यांचे नाट्यसंगीत निश्चितपणे वेगळे काही मांडावयाचे प्रयत्न करत होते. रांगणेकरी संगीत रंगभूमीचा काळ पुढे होता व तो स्थिरावेपर्यंत हिराबाई दुसरीकडे वळल्या होत्या. १९२९साली मराठी संगीत रंगभूमीवर त्यांनी पदार्पण केले. गोड गायन व संयत अभिनय यांच्या जोरावर भूमिका गाजवल्या - हे चालले १९६५पर्यंत.

सुदैवाने त्यांच्या आविष्काराला आणखी एक धुमारा फुटलेला होता. भावगीतगायनाच्या पहिल्या पिढीचे बिनीचे गायक जे. एल्. रानडे यांनी ज्यांचे सार्थ वर्णन 'भावपदे' असे केले त्या शैलीची पदे हिराबाईंनी नावारूपाला आणली. नाट्यसंगीत व भावगीत यांच्या दरम्यानचा हा प्रकार. यांत गायकीचा विस्तार आहे पण नाट्यसंगीताच्या अंगाने नाही. या रचनांत भाषा, काव्य व विषय वगैरेचे मराठी

मातीशी नाते होते पण कवितेपेक्षा गीताच्या पोताने आकर्षणारी रचना असे यांच्या रूपाचे वर्णन करता येईल. याही प्रकारांतून हिराबाईंनी आपला श्रोता समर्थपणे रंगवला.

तसे पाहता हिराबाईंनी ठुमरी व भजन हे प्रकारही मनःपूर्वक मांडले. 'मधु मधुरा' वा 'असार पसारा' सारखी ठुमरी-दादरा प्रकारांवर आधारलेली त्यांची नाट्यगीते आजही असर करतात. पण त्यांनी मांडलेली होरी वा ठुमरी फिकी वाटते! या गायकीत नखरा व विखार या दोहोंचीही गरज भासते म्हणून असावे कदाचित् – पण इथे हिराबाईंचा संयतपणा नडला! काही प्रकारच असे असतात की मर्यादित का होईना पण त्यांत अतिक्रम करावा लागतो! तात्पर्य असे की हिराबाईंचे सामरस्य निरांजन वा समईच्या ज्योतीशी होते - मुशायच्यातील शमा वा कोठीवरील गजरा या दोनही बाबी त्यांना फार दूरच्या राहिल्या!

१९४१मध्ये जालंधरच्या हरवल्लभ मेळ्यांत गाणाच्या पहिल्या स्त्री कलाकार म्हणून त्यांनी आणखी एक विक्रमच केला. अनेक मान-सन्मानांबरोबर गायिका व व्यक्ती म्हणून रसिकांचे अफाट प्रेम त्यांनी मिळविले. १९८९ मध्ये हिराबाई निवर्तल्या.

पटदीप : हा राग १९व्या शतकातील उत्तरार्धातील नवी उपज होय. भीमपलासपासून किंचित वाकडी वाट करून हा सिध्द. भीमपलासच्या कोमल निषादाऐवजी शुध्द निषाद घेऊन आपले खासपण स्पष्टपणे बिंबवण्यात राग यशस्वी होतो हे मान्य केलेच पाहिजे. राग वाढतो मुख्यतः मध्य सप्तकांत, फार विस्तारक्षम नसलेला हा राग - तरीही अगदी तोकडा नाही. रागाची अंतर्गति मध्य राहते. शुध्द निषाद स्वराचा वापर एक अपेक्षा, उत्कंठा निर्माण करतो आणि रागाचे हे मर्मस्थान आहे. रागाचा भाव अपेक्षानिर्मिती व थोडासा अस्वस्थ. दुपार वा पूर्व-संध्याकाळ सादरीकरणासाठी निश्चित.

आजच्या भाषेत बोलावयाचे तर हिराबाईंचा पटदीप एक ब्रँडनेम होते! आपल्या गोड व मन वळविणाऱ्या गायकीने त्यांनी हा राग लोकप्रिय करण्यांत मोठा वाटा उचलला. 'पिया नही आये' ही त्यांनी सादर केलेली रचना साहित्य म्हणून नेहमीचीच वाट चोखाळणारी आहे. मध्य लयीतील हा छोटा ख्याल गायिका चटपटीतपणे सादर करते. काही स्वरांशांतून रागस्वरूप काय ते दाखवून हिराबाई शुध्द निषादाभोवती निरनिराळी संदर्भक्षेत्रे निर्माण करतात आणि मग तार षड्जाकडे वळतात. हा स्वर त्यांनी लावला की वेगळा प्रकाश पडतो – अगदी. हिराबाईंचे तार षड्जाचे सर्व लगाव म्हणजे हंड्या-झुंबरांचा लखलखाट! इतर अनेकांच्या बाबतीत हा स्वर सायासाने, कष्टाने मिळवायचे पारितोषिक असतो हे ध्यानांत घेतले की हिराबाईंच्या सिध्दीचे महत्त्व कळेल. ताना, थोडीफार लयक्रीडाही आहे. पण मनांत रेंगळतो तो तार षड्ज व पटदीपाचा शांत-आर्त निषाद!

वृंदावनी सारंग : नावात सूचित विशिष्ट स्थळाशी नाते प्रस्तुत रागाबाबत अधिक तरंग निर्माण करते कारण वृंदावन हे कृष्ण गोपींचे गाव - साध्यासरळ प्रेमळ गोपी, देव असून देवपण विसरणारा कृष्ण इ. इ. हा राग वृंदावन येथे जास्त गायला जातो असा पुरावा नाही. पण भारतभर अनेक लोकगीते, अंगाईगीते व भक्तिगीते या रागाची आठवण करून देतात हे अगदी अर्थहीन कसे म्हणावे? या रागात काही सुंदर मीडकाम अपेक्षित असते व दोन निषादाचा खेळही कौशल्य व सुरेलपणास आव्हान देणारा. राग आलाप, ताना वगैरे सर्वास वाव देतो. सर्व सप्तकांत राग खुलतो. अनेक संगीतप्रकार रागांत आढळतात. अंतर्गति फार ताण पाडणारी नाही आणि एकंदरीने हा राग सर्वाना आपला वाटण्याइतका साधा आहे. राग दुपारच्या वेळी सादर केला जातो व कोणत्याही ऋतूशी याची खास सांगड नाही. वादी संवादी 'रे' व 'प' हे स्वर असून दाक्षिणात्य पध्दतींत जो राग याच्याशी तुल्य त्याचेही नाव वृंदावनी सारंग हेच आहे याची मुद्दाम नोंद घेण्यासारखी आहे.

हिराबाईंनी सादर केलेला वृंदावनी सारंग अनेक बाबींसाठी ध्यानांत घेण्यासारखा आहे. त्यांनी झपतालांत गायलेली छोटेखानी रचना एक तर प्रसन्न आहे. दुसरे असे की 'मधुमदन मन करो' ही रचना पारंपरिक व कृष्णविषयक सर्व महत्त्वाच्या भावभावनांना जागविणारी

आहे. आणि तिसरे असे की हिराबाईंच्या वैशिष्ट्यांना यांत उठाव आला आहे. मदनासारखा सुंदर कृष्ण मधुवनांत रमतो आणि असे दैवत मनांत ठसवा इतका साधा आशय रचनेचा आहे व तो सहज कळतो. हिराबाई नेहमीप्रमाणे सहज व भावपूर्णतेने गातात. बंदिश निषाद स्वरापासूनच सुरु होत असल्याकारणाने त्यांच्या आवाजाच्या खास क्षेत्रांतच आपण राहतो. शब्दांसह वा त्याशिवाय - त्या कशाही तार षड्जावर गेल्या की एक सुखद, ऐंद्रिय व प्रत्यक्ष आनंद आपल्याला थेट जाणवतो. बाईंना हे माहीत आहे व त्याचा त्या कलापूर्ण फायदा घेतात.

मधु मधुरा : ‘छब दिखला जा’ या प्रसिध्द, बनारस अंगाच्या ठुमरीवर आधारलेले हे पद. एकदम षड्जावर पोंचणारे – मग हिराबाईंना अधिक काय हवे! हिराबाई सुरांचा पट विणत जातात, अखंड स्वर चालू राहिल्याची प्रतीति – जरी खटके, मुरकी, ताना सर्व काही असले तरी स्वराचे गुंजन चालू राहते. ऑर्गन वाजावा असे भरीव गायन. बनारसी ठुमरी ख्यालासारखी जरा गंभीरतेने जाणारी. प्रसन्न, पण स्मित करणारी! तालाला संभाळून जाते पण मुळांतच लयखंडांचे वजन पकडायला अवघड जाण्यासारखे. हिराबाई हे लीलया साधतात. छोट्या हरकतींची मालिका गुंफतात, नक्षीदार मांडणी करतात, शब्दावर भर देत देत आपले लक्ष त्याच्याकडे वेधतात – आणि हे सर्व सहज! त्यामुळे गाणे लगेच पोंचते. गायनांतला प्रसादगुण तो हा. ऐकणाऱ्यासमोर गाणे राहते, कलाकार माझ्याकडे पहा असे खुणावत नसतो तेव्हां प्रसादगुण सिध्द होत असतो!

मराठी स्त्रीने बैठक गाजविताना कसे दिसावे, कसे गावे व कसे वागावे याची त्या युगाला पेलेल अशी प्रतिमा हिराबाईंना तयार करावयाची होती – इतर स्त्रियांनाही संगीतकार म्हणून पुढे येणे अडचणीचे जाऊ नये म्हणून! गाण्याचा कस संभाळून त्यांनी हे साधले – काम साधे नव्हते !

रोशन आरा बेगम (१९१० – १९८२)

किराना घराण्याच्या या प्रतिभावंत गायिकेविषयी दुदैवाने फारशी माहिती उपलब्ध नाही. जन्म कलकत्यात १९१०मध्ये व पहिले शिक्षण आई चंद्रा बेगमकडे. नंतर वडील उस्ताद अब्दुल हक यांची तालीम लाभली. कांही काळ फरुखाबाद येथील उस्ताद लद्दन खां यांचे मार्गदर्शनही लाभले. पण खरी तालीम उ. अब्दुल करीम खान यांच्याकडे. १९४७पर्यंत मुंबईवासी असणारी ही कलावती नंतर पाकिस्तानला स्थायिक झाली. कराची येथे १९८२ मध्ये तिचे निधन झाले.

शंकरा : राग नावाप्रमाणे भगवान शंकराशी निगडित आहे. कला, सृजन व अंतिम विनाश या सर्वांशी शंकराचे नाव संलग्न आहे. या रागाचे रूपही जोरदार, मर्दानी व रौद्राकडे झुकणारे का याचा उलगाडा सहज व्हावा. या रागात सर्व गंभीर म्हणण्यासारखे संगीतप्रकार आढळतात (म्हणजे ठुमरी इ. नाहीत). मध्य सप्तकाचा उत्तरार्ध व तार सप्तक हे त्याचे स्वरसंबध्द विस्ताराचे क्षेत्र. अंतर्गति मध्य-द्रुत. द्रुत ताना, लयाघात व गमक इ. जोमदार आविष्कार अपेक्षित असतात. राग साधा भासला तरी या कारणांमुळे अवघड जातो. उत्तररात्र हा ठरवून दिलेला समय. शंकरा करण व शंकरा बरण असे उपभेद काही तज्ज्ञ लोकच जाणतात. रोशनआरा बेगमने सादर केलेल्या शंकरा रागातील दोन रचना म्हणजे तिच्या असामान्य कलाकारीची नीटस व ठसठशीत उदाहरणे होत. बडा ख्याल ‘माथे तेंरे धार रहो’ ही उघड उघड शंकराला उद्देशून आहे. पण तरी, जरा बारकाईने अर्थ पाहिल्यास रचनेची एक खास आव्हानात्मकता ध्यानांत येईल. जोग्याचे रूप धरून पार्वतीकडे भिक्षा मागायला आलेला शंकर. पार्वती त्याच्यावर मोहीत होते. तो आपल्याकडे आला असला तरी तो आपला नाही – खरे म्हणजे तो कुणाचाच नाही हे तिला कळून चुकले आहे! अशा भावार्थाच्या रचनेत भावछटा अनेक व काहींशा नाजूकही! इकडे राग शंकरा जोरदार वगैरे. प्रेमपूर्ति न झाल्याची ही दैवी कथा. याचे सादरीकरण कसे व्हावे? रोशन आरा बेगम आपल्या

आत्मविश्वासपूर्ण, चपल, सुरेल आवाजांतून व द्रुत गायनगतीतून शंकरा रागाचे व्यक्तिमत्त्व स्पष्ट करतात. ताना जोमदार, गुंतागुंतीच्या आणि तेजाळ स्वनामुळे उठून दिसणाऱ्या आहेत. रचना अपुरी गायली असूनही भावनिक तीव्रता प्रत्ययास आल्यावाचून रहात नाही.

बसंत : पूर्वी थाटात सिध्द करण्यात येणारा बसंत राग एक प्रमुख राग होय. एरवी उत्तररात्री व वसंतऋतूत केव्हाही सादर करावा असा प्रघात. उत्तरांगप्रधान आणि तार स्वरांना आपले मानणारा हा राग त्यातील दोन मध्यमांच्या खेळामुळे अधिकच गुंगवणारा ठरतो. हे दोन मध्यम लागोपाठ घ्यायचे नसतात, शिवाय पंचम स्वरही अलगद आणून बसवायचा असतो. परिणामतः मांडणी बरीच वक्र होते. राग मध्य ते द्रुत लयीत फिरणारा असल्याने फार विस्तार करणे अवघड जाते. परजसारख्या रागापासून त्याला दूर ठेवण्याचे कामही पार पाडावयाचे असते. राग दुर्मिळांत जमा नसला तरी सोपा नाही. हिंदूंचा प्राचीन मदनोत्सव व सूफी संतांचा रंग या दोहोंशी असलेला या रागाचा संबंध त्याची सांस्कृतिक महत्ता ध्यानी आणून देतो.

रोशन आरा यांनी सादर केलेल्या बसंतची पुरेशी तारीफ करणे अवघड जावे ! 'झूलाना झुलावो' ही बंदिश एकतालांत सादर करताना, बंदिश धीम्या लयीत तर गायन जलद असे तंत्र गायिकेने वापरले आहे. जर सुरेल, चपलगति आवाज आणि कल्पनाशक्ती नसली, तर हे तंत्र अडचणीत टाकू शकते! पंचम स्वरास महत्त्व देऊन, त्याला निरनिराळ्या संदर्भात चमकत ठेवून एक स्वरक्षेत्र जिवंत करण्यात कलावती यशस्वी होते. शब्दांचे आवाहक उच्चारण यांत भर घालते. खालच्या तसेच वरच्या स्वरांवरही गायिका सारख्याच सहजतेने सुरेल राहाते. गायन वेधक करण्याच्या त्यांच्या काही पध्दति बोधक आहेत. पटकन् वरच्या स्वरांवर जाऊन खाली येणे, व तिथे चार-एक स्वरांचा गुच्छ ऐकणाऱ्याला भेट देणे ही एक पध्दति. दुसरे म्हणजे वरच्या सप्तकांत काही आकृतिबंध मांडून लगेच खाली एक सप्तक येऊन तोच बंध पुन्हा विणणे – सहजपणे, कोणताही आव न आणता! ताना अतिद्रुत, चमकदार, गुंतागुंतीच्या व विनासायास घेतलेल्या. लक्षांत रहावी अशी प्रस्तुती!

पं. फिरोझ दस्तूर

पं. फिरोझ (फर्दून) बेजन्जी दस्तूर - जन्म ३०-९-१९१९ रोजी मुंबई येथे मध्यमवर्गीय पारशी कुटुंबात. हे सारे तपशील महत्त्वाचे कारण तत्कालीन पारशी समाज द्वंद्वीत सापडलेला – भारतीय परंपरा आपली मानायची की ब्रिटिश राज्यकर्त्यांच्या वळणाने जीवन कंठायचे. पं. दस्तूरांचे वडील बिलिअर्डस्-पटु व बिलिअर्डस्-गृह चालविणारे. घरी सर्व थरांतले लोक येत-जात. ध्वनिमुद्रित संगीताचा साठाही होता. श्रवणभक्ती चालू होती व गळा फिरवता येई. जमाना नव्या बोलपटांचा. वाडिया मूव्हीटोनचे जे. बी. एच्. वाडिया तरूण, गात्या अभिनय करण्यास तयार व उर्दू संवाद फेकू शकणाऱ्या नायकाच्या शोधांत होते. त्यांनी फर्दूनला हेरले. फर्दूनचा फिरोझ झाला. लाले यमन (१९३३) ते गुल बकावली (१९४७) अशी पं. दस्तूरांची बोलपटीय कारकीर्द. सुमारे वीस बोलपट. पुढे धट्ट्याकट्ट्या पंजाबी नायकांचा जनाना आला. फिरोझने भारतीय शास्त्रीय संगीतावर लक्ष केंद्रित करावे असे ठरले. जावकरबुवा, कपिलेश्वरीबुवा व शेवटी पं. सवाई गंधर्व असा प्रवास करून संगीतसाधना किराना घराण्याच्या वळणाने रुळली. पहिला जाहीर कार्यक्रम कराचीला १९३९ मध्ये. आकाशवाणीवरून गायन १९३३-१९५५ पर्यंत. अखेरपर्यंत जाहीर जलसे व संगीतशिक्षण यांत पं. दस्तूर रमले होते.

पं. दस्तूर यांचा आवाज पातळ, गोड व गानोच्चार किंचित नक्की व स्पष्ट. शब्दोच्चारही स्पष्ट - बोलपटी अनुभवाने हे जमले असावे. आलापयोग्य राग त्यांना पसंत व उ. अब्दुल करीम खां पध्दतीने ठुमरी गाणे त्यांना आवडे. अनेक वेळा ते खांसाहेबांची आठवण करून देतात असा सर्वांचा निर्वाळा आहे. लयकारीवर त्यांचा भर नाही.

कलावती : कलावती राग जरी दाक्षिणात्य असावा असे वाटले तरी कर्नाटक पध्दतींत तसा राग नाही. त्या पध्दतीतील मलयमारूतम् रागाचे कलावतीशी साम्य असे मत नोंदले गेले आहे. हिंदुस्थानी पध्दतींत हा राग नव्याने आला आहे. ध्रुपद, धमार इ. पारंपरिक रचना या रागात अर्थातच आढळत नाहीत. हा राग आलापचारीस उत्तेजन देणारी अंतर्लय ठेवतो. मात्र द्रुत लयीवर प्रतिबंध नाही. राग प्रसन्न आहे पण काही प्रमाणांत थोडी हुरहुर वा खंत आविष्कृत होते. उत्तरसंध्या हा आविष्कारसमय व कोणत्याही ऋतूशी सांगड नाही.

किराना घराण्याच्या नेहमीच्या रागसंचांत नसूनही पं. दस्तूर यांनी कलावती राग सादरीकरणार्थ निवडावा यांत नवल नाही. घराण्याच्या संध, मधुर, पायरीपायरीने वाढणारा, भावनिक आवाहन करणारा तो राग या किराना भूमिकेशी हा राग जुळता आहे. एकेका स्वरावर थांबत थांबत पं. दस्तूर हा राग झपतालातील रचनेत मांडतात. ताल छोटा व त्यामुळे पुनरावृत्ति न करता राग वाढविता येतो. “मला तू का सतावतो आहेस, मी तर तुझ्या चरणाची दासी आहे” अशी ठरीव अर्थाची रचना असली तरी शब्द आवाहकतेने उच्चारले जात आहेत हे कळते. ते घाई न करता गातात. ‘आ’काराने गाण्यावर भर नाही, बोलआलाप आवडीचे, व तार सप्तकांतही आवाज सुरेल असतो यामुळे गायनांत सहजता जाणवते. लयकारीकडे कल नाही, ताना गुंतागुंतीच्या नाहीत व उत्कर्षबिंदूकडची वाटचाल रूढीप्रमाणे स्पष्ट कळावी यापलीकडे त्यांचे प्रयोजन नाही. पण प्रस्तुत रागात हे खटकत नाही.

गंगूबाई हनगल

१९१३ मध्ये कर्नाटकातील धारवाड येथे व्यावसायिक संगीतकारांच्या कुटुंबात जन्म. यामुळे संगीताची नजर आली, पण त्याचबरोबर एक प्रकारची सामाजिक ओशाळेपणाची भावनाही! आई अंबाबाई जावली व कन्नड कीर्तन गायनात प्रवीण. पहिला प्रकार शृंगारप्रधान गीतांचा, तर दुसरा भक्तीप्रधान हे ध्यानांत घेण्यासारखे. उस्ताद अब्दुल करीम खाँ कर्नाटक संगीताचे धडे अंबाबाईकडून घ्यायला अनमान करत नसत! अंबाबाई गंगूबाईंच्या पहिल्या गुरु - संस्कृत श्लोक शिकविणाऱ्या. शाळेत देशभक्तीपर गीतांचे शिक्षण मिळाले व ही गीते गाण्याबाबत इतके नाव झाले की काँग्रेसच्या अधिवेशनांत देशभक्तीपर गीते गाणे हे गंगूबाईंचे पहिले मंचपदार्पण होते. कृष्णाचार्य, दत्तोपंत देसाई हेही गायनांत मार्गदर्शन करत. शिवाय गंगूबाई घरी असलेल्या जोहराबाईंच्या ध्वनिमुद्रिका ऐकत आणि पं. भातखंड्यांच्या पुस्तकांचेही अध्ययन करीत. मुद्दा असा की त्यांनी स्वतःचे शिक्षण इतर मार्गांनी स्वतःच कसे करावयाचे याचीही खटपट चालू ठेवली होती. पण खरी तालीम सुरु झाली सवाई गंधर्व कुंदगोळला १९३७मध्ये येऊन स्थायिक झाले तेव्हा. सुमारे चार वर्षे हे चालले. गांधारी हनगल या नावाने पहिल्या कांही ध्वनिमुद्रिका निघाल्या - त्यांत पातळ, तारस्वरी व हलका आवाज होता. आपल्या कल्पनेने मेहनत करून गंगूबाईंनी आपला आवाज रुंद, भरीव व जोरदार केला याची नोंद घेतली पाहिजे. गंगूबाई ख्याल पसंत करतात व कन्नड भक्तीसंगीतही. रागगायनासाठी संध, आलापप्रधान व भावसुलभ राग त्यांना हवे असतात.

भैरव : भैरव राग भगवान शंकराशी नाते सांगणारा व प्राचीन रागांपैकी. नाव परंपरेने चालत आलेले व सहा मूळ रागांपैकी हा एक असे विधान केले जाते. शिशिर ऋतूशी या रागाचा संबंध, व एरवी सकाळी सादर करण्याचा प्रघात. गंभीर प्रकृतीचा हा विस्तारक्षम राग सर्व सप्तकांत व सर्व लयींत वाढतो. विविध संगीतप्रकार हा राग धुंडाळतात. याचे चलन साधे आहे - अनेक वेळा हा सुरवातीस शिकविण्याचा राग असे सकारण मानले जाते. कर्नाटक पध्दतींतला तुल्य राग मायामालव गौड हा प्रथम शिकविण्याची प्रथा आहेच. रागभाव शांत, कारुण्याकडे झुकलेला व भक्तीपर. पण शोक वा दुःखपर नाही. हा राग मुख्य राग असल्याकारणाने याचे उपभेद बरेच आहेत. उदाहरणार्थ पुढील नावे घेण्यासारखी आहेत - आदि, आनंद, अहीर, ओडव, प्रभात, बंगाल, मंगल, शिवमत, इ.

गंगूबाईंनी सादर केलेला 'बालमवा मोरे सैंया' हा ख्याल सदारंग या ख्यातनाम रचनाकाराचा, व प्रमाणमानित रचना मानण्यासारखा. एक तर रचना साधी व रागाची सर्व मुख्य वळणे घेणारी. दुसरे असे की आलापापासून ख्यालाच्या सर्व अवस्थांना वाव देणारी. तिसरे असे की रचनेस अनुसरून गायले असता राग आपोआप उलगडत जावा इतकी रचना पध्दतशीरपणे बांधलेली. गंगूबाई या रचनेस प्रामाणिकपणे मांडतात. रागाचे चित्र नीट रेखतात. त्याचा गंभीर भाव आपल्या लगावांतून व शांत सादरीकरणांतून आपल्यापर्यंत पोचवितात. कन्या कृष्णाबाईंचा आवाज पातळ, झारदार व हलका आहे. दोर्घांनी मिळून भैरवाची सर्व अंगे समोर ठेवली आहेत याचा प्रत्यय येतो.

माणिक वर्मा

हिराबाई दादरकर यांची कन्या. जन्म पुणे येथे १९२६ मध्ये. मुलीने सुविद्य गायिका व्हावे असा आईचा पहिल्यापासून आग्रह. सुरेशबाबू माने यांचेकडे शिक्षण व नंतर आग्रा घराण्याचे पं. जगन्नाथबुवा पुरोहित यांच्याकडे. मधुर, सुरेल, हलका आवाज, सर्व संगीतप्रकारांना न्याय देण्याची आश्चर्यकारक क्षमता. ध्वनिमुद्रिका, आकाशवाणी, बोलपट व मैफली इ. सर्व माध्यमांतील त्यांचे संगीत सर्वांना भावणारे असे.

चतुरस्र कलावती

एक काळ असा होता की ख्यालियांनी ख्याल गावा - ठुमरी गाऊ नये, ठुमरी गाणाऱ्यांनी गझल, कव्वाली गाणाऱ्यांकडे तुच्छतेने पहावे, गवयांनी नाट्यसंगीत - भावगीत इ.कडे अधिक्षेपाने बघावे! एकेका कलाकाराने एकेका शाखेत वा प्रकारात प्रावीण्य मिळवावे - सगळे गाण्याच्या भरांत सर्वच अर्धेकच्चे गाऊ नये एवढीच भावना या अलिखित नियमांमागे असती तर हरकत नव्हती! आणि कदाचित् कधी काळी ती तशी असेलही. पण तिचा लवकरच विसर पडला आणि कलाकारांच्या कडव्या म्हणण्यासारख्या जाती-जमाती तयार झाल्या. ख्याल चांगले गाता यावे म्हणून ख्याल गातो अशी भूमिका न राहता ख्यालच श्रेष्ठ म्हणून गातो अशी संकुचित भूमिका आपले अधिराज्य संगीतजगतांत गाजवू लागली. संगीत व संगीतकारही जखडून गेले. सोयीसाठी मान्य केलेला वा आपल्या क्षमतांच्या मर्यादांच्या जाणिवेपोटी जन्माला आलेला प्रघात रूढी बनला इतकेच नव्हे तर तो सांगीतजाणिवेवर कुरघोडी करू लागला.

पण कशामुळे असेल ते असो उ. मंजीखांसारख्या कांही कलासक्त गायकांना कलाजाणिवेची ही गळचेपी मानवेना. जे नीट गाता येईल ते सर्व गावे. काय गातो यावर कलाकाराचे श्रेष्ठत्व अवलंबून नसून, जे गातो ते तो कसे गातो यावर लक्ष हवे या सत्याची जाणीव झाली. जमत असेल तर ठुमरी, भावगीत, नाट्यसंगीत, ख्याल - सर्व काहीं गावे ही निकोप भूमिका महाराष्ट्रांत सुदैवाने मूळ धरू लागली. असे कलाकार समोर येऊ लागले. विविध प्रकार नेटकेपणे व क्षमतेने गाणारी कलावती म्हणून आज अग्रभागी असलेली कलावती म्हणून माणिक वर्मा यांचे उदाहरण निःसंशय घेता येईल.

मोकळा, निकोप आवाज

प्रथम माणिकबाईंनी किराना घराण्याची मूळ पीठिका उचलली होती. तसे पाहता किराण्याच्या आद्य कलावंतांचा संगीताकडे पाहण्याचा दृष्टीकोण मूळातच उदार होता. खुद्द उ. अब्दुल करीम खां ठुमरी व नाट्यसंगीत गात असत. हिराबाईंनी सर्व संगीतप्रकार सहजतेने गात. मग कोणत्या निकषांवर माणिकबाईंचा चतुरस्रपणा वेगळा ठरतो असा प्रश्न विचारता येईल. यासाठी त्यांच्या गायकीच्या एकंदर वैशिष्ट्यांच्या विचारापासूनच आरंभ केला पाहिजे.

आवाजाचा लगाव, आलापांचा शिस्तशीरपणा - म्हणजे केवळ दीर्घ स्वररंजनाच्या जागी प्रदीर्घ आलापांची स्थापना, तानक्रियेची निर्मळता या तीन बाबतींत माणिकबाईंनी किराना परंपरेच्या बाहेर यशस्वी पदार्पण केलेले दिसते. आवाजाच्या कृत्रिम गोलाईमुळे

गायनांत शिरणारी कृत्रिमता व एक तऱ्हेचा अपरिहार्य पोकळपणा टाळण्यासाठी माणिकबाईंनी सर्वत्र 'आ'काराचा स्वीकार केला. त्यांच्या आवाजातील नैसर्गिक मोकळेपणा, हलकेपणा व लगावांतील सहजता नोंदण्यासारखी आहे. तार व मध्य सप्तकांत तरी त्या 'आ'कार विकृत न करता ये-जा करू शकत. आपल्या नक्की (म्हणजे काहीशा नाकातून येणारा) आवाजांतील नक्कीपण अति होऊ नये याचीही त्या यथायोग्य काळजी घेत. केवळ तार षड्ज स्वर लावतांना नाकातून स्वर लावून त्याला टोंकदार करण्याचे त्यांनाही शक्य झाले असते. पण यांत एक धोका असतो. तेवढ्याच स्वराला गायनाच्या ओघांतून निराळे काढण्याचा हा प्रकार होतो व तो खटकतो. माणिकबाई तसे करत नसत. त्याचप्रमाणे आवाज लहान-मोठा करून, विरोध-संबंधांतून नाट्यात्मता साधण्याकडेही त्यांचा कल नसे. एकूणच आवाज लावण्याच्या क्रियेत कुठेही व कोणताही सायास नसणे हे त्यांचे वैशिष्ट्य मानावे लागेल. किराना घराण्यातील व इतरही अनेक घराण्यांच्या अनेक कलाकारांच्या नशिबी ही सहजता आलेली नाही असा अनुभव येतो. आवाजाच्या लगावांतील निर्मळता व सहजपणा या दोन विशेषांमुळे इतर किराना कलाकारांपेक्षा माणिकबाई एकदम निराळ्या पडतात. (या एका बाबतीत बसवराज राजगुरु व संगमेश्वर गुरुव हेही तसेच म्हटले पाहिजेत.)

आलापक्रियेबाबत तर माणिकबाईंनी मोठी मजल मारली असे जाणवते. त्यांचे आलाप एकेका स्वराच्या आळवणीत गुंतून न पडता रागानुसार स्वरास महत्त्व देऊन चैनीने अवतरतात. स्वरांसाठी त्या रागावर पाणी सोडत नसत. आलाप विस्तृत, तपशीलवार व पद्धतशीर असून त्यामागे रचना व योजना जाणवे. स्वररंजनातच गुरफटून न गेल्यामुळे आलापाचे चलनही रागानुरूप, म्हणजे कमीअधिक सरळ वा वक्र होई. तोडी, रामकली सारख्या काही रागात काही स्वरांचे दर्जे त्या जास्त चढे मानत असे वाटते, पण तसे त्या जाणीवपूर्वक करत असत असेही वाटते – तेव्हा आपली संगती त्या पाळत हे मानावे लागे! एकंदरीने त्यांची आलापी पटते व ती केवळ किराना अंगाची नाही असेही वाटते.

प्रदर्शनाचा हव्यास नाही

त्यांची तानक्रिया किरान्याच्या परंपरेपासून बरीच पलीकडे गेलेली होती. आलापांतला निर्मळ 'आ'कार तानेंतही विरूप होत नाही व तो अगदी सहजतेने आलेला आहे असाच प्रत्यय येई. आरोही-अवरोही कोणतेही चलन असले तरी त्यांचे जाणे-येणे नेहमी सफाईदार राही. त्यांच्या गायनांत भरलेली सहजता तानांतही आढळणे हे एक सुखदाश्चर्यच. स्वरांमुळे वाहून न जाता व तानेबरोबर न भरकटता त्या एक संयत आविष्कार उभा करत व कोणत्याही प्रदर्शनवृत्तीस बळी न पडता सादरीकरण उभे करण्याचा चमत्कार साधत. कांही वेळा तर तानेची रचना व आकृतिमयता सिद्ध होण्यासाठी लयबिंदू व तानविभागांत आघातपूर्ण साहचर्य उपकारक असते तेही त्यांच्या सहजतेमुळे त्या देत नसत असे वाटते! यामुळे त्याप्रमाणात तानक्रिया परिणामकारकतेत काहीशी उणी पडते की काय असे वाटते – सहजपणाच्या सद्गुणाचा अतिरेक झाल्यामुळे! ताना विविध व प्रगल्भ रचनासौंदर्याने युक्त असल्याकारणाने संयत गानोच्चाराने इथे त्यांचा थोडफार घातच केला असे वाटते. असो.

समेवर सैलपणे येणे

परंतु कांहीशा आश्चर्याची बाब अशी की आलापक्रियेचे तालावर्तनाशी समतोल साधण्यांत मात्र त्या नेहमी यशस्वी होत असे म्हणता येत नाही. बोलतानांत तेच-ते-पण व बालबोधपण वावरे, समेला येतानाही सैलपणा आहे असे जाणवे. समेचे सर्वसाधारण महत्त्व लक्षांत घेता हे चाचपडणे धोक्याचे ठरते हे सांगायला नकोच. गायनांतील तिथ्येही कांही वेळा ओढूनताणून आणलेले वाटतात – व हेही तालावरच्या निसटत्या पकडीचेच गमक होय. गायनाच्या एकंदर ओघांत हे व या प्रकारचे तिथ्ये विनाकारण खंड पाडत असतात. किरान्याच्या इतर गायकांपेक्षा माणिकबाईंचा गाता रागसंच समृद्ध होता. त्या विविध तालांचा वापर करत पण तरी ताल ही त्यांच्या आविष्कारातली घसरती वाळूच म्हटली पाहिजे.

भारदस्त बनारसी ठुमरी

ठुमरी, नाट्यगीत व भावगीत या तीनही प्रकारांत माणिकबाईंचा लीलया वावर हे खास लक्षण. लोकांना ठुमऱ्या आवडतात म्हणून कांहीशा पोटाथीं भावनेने चार-पांच ठुमऱ्या, थोडी नाट्यगीते व चवीपुरती भावगीते गोळा करून त्या भांडवलावर समाधान मानणाऱ्यांत

त्यांचा समावेश नाही. यांतला कोणताही प्रकार त्या केवळ एक टूम म्हणून सादर करत नसत. गेल्या काही दशकांत बनारसी, लखनौ व पतियाळा या ठुमरी बाजांचा व किराना घराण्याच्या ख्याली ठुमरीचाही महाराष्ट्रातील बोलउपजेच्या ठुमरीबरोबर प्रचार होत आला. यांपैकी बनारसी बाजाची ठुमरी तशाच भारदस्तपणे आणि संयमित अंदाजाने माणिकबाई सादर करत. ही ठुमरी प्रकृत्या प्रौढ, प्रगल्भ आहे. लखनवी ठुमरीचा मादकपणा वा पतियाळा पद्धतीचा चमत्कृती-स्पर्श बनारस ठुमरीला मानवत नाही (व मान्यही नाही). माणिकबाईंच्या एकंदर आविष्काराशी हीच ठुमरी अधिक मिळती-जुळती राहिली असे म्हटले तरी चालू शकेल.

भावगीतगायन

त्यांचे नांव भावगीतगायिका म्हणून खूप व लवकर झाले - माणिक दादरकर म्हणून. मुलीबाळींत त्यांच्या नावांचा प्रवेशच नव्हे तर राज्य असे. भावगीतगायनांतही सहजता, संयम इ. सर्व गुणांचा आढळ होतच असे. 'सांवळाच रंग तुझा' या त्यांच्या आद्य भावगीतगायनाच्या वेळचा आवाजांतला ताजेपणा पुढे जरी काही प्रमाणात कमी झाला तरीही त्याची जागा आत्मविश्वासपूर्ण सफाईने घेतली. पूर्वी ताजेपणा व नवखेपणा होता. तर नंतर सफाई आली, पण नवलाई कमी झाली. पण त्यांच्या भावगीतांचे खरे व अंगभूत वेगळेपण जाणवते ते या प्रकाराच्या इतर प्रसिद्ध गायिकांच्या संदर्भात. उदा. आशा भोसले व लता मंगेशकर यांनी गायलेली भावगीते संख्येने व गुणवत्तेने कमी नाहीत. पण माणिकबाईंची सादरीकरणे गायकी-अंगामुळे निराळी उठून दिसत. त्यांची भावगीते ऐकतांना विस्ताराच्या शक्यता असणारी ही गीते होत असे जाणवते. 'विनवित शबरी रघुराया रे' (हिराबाई), किंवा 'घनश्याम नयनी आला' (सरस्वतीबाई) ही आधीच्या पिढीतील श्रेष्ठ गायिकांनी सादर केलेली पदे लोकप्रिय होती. या पदांपेक्षा 'सांवळाच रंग तुझा' या भावगीताच्या विस्तारशक्यता निश्चितपणे कमी असल्या तरी 'विडल तो आला मला भेटण्याला', वा 'तिन्ही सांजा सखे मिळाल्या' वगैरे रचनांपेक्षा त्या शक्यता पुष्कळच जास्त आहेत. अधिक तपशीलाने या संबंधात विचार करताना पद, गीत व भावगीत अशा प्रकारे फरक करावा लागेल. असे केल्यावर माणिकबाईंच्या गीतांचे रंग गायकी-अंगामुळे कसे वेगळे होतात व लता-आशा यांच्या सादरीकरणापेक्षा माणिकबाईंची गीते 'गायली' जातात म्हणजे काय याचा बोध होऊ शकेल. तालाशिवाय केलेली आलापी वा ताल लागल्यावरही मध्ये केलेले आलाप वा घेतलेल्या हरकती ऐकतांनाही हा भेद स्पष्ट होतो. आधी पाठ केलेले काव्य नीट म्हणणे व उस्फूर्त काव्यरचना करणे यांत जसा मूलभूत फरक असतो तसाच हा मामला आहे. म्हटले तर मराठी भावगीतांतही माणिकबाईंनी उत्तरेचा रंग सफाईने आणला म्हणता येईल. त्यांच्या संख्याबहुल कृष्णगीतांत याचे प्रत्यंतर येते. माणिकबाईंनी मुरलीगीतेही खूप गायली व रंगवली. पंजाब अंगाची फिरत आहे पण मादकपणाशिवाय, नखरा जाणवतो पण अगदी लखनवी घराण्याचा नाही. बनारसी ठुमरीच्या ढंगाजवळ जाणाऱ्या प्रसरणशील चालींची भावगीते हा त्यांचा खास आविष्कार. मुखडा खालचा असला तरी पहिली लकेर सफाईने खालून वर जाणार व अनेकदा पंजाबी वक्र वळणे घेत घेत खाली येणार. मग चंद्रकंस, मधुवंती, बिहाग, मांड, इ.ची दाट छाया घेऊन (हा महाराष्ट्र प्रभाव म्हणावा काय?) गीताच्या वाढविता येणाऱ्या सुरावटी सुरळीत अवतरणार. माणिकबाईंच्या घरंदाज गायकी पेलणाऱ्या गळ्याला दिलेल्या बाबूजी, पु. ल. देशपांडे, मधुकर गोळवलकर, सोळंकरकर वगैरेंच्या अशा अनेक चाली आहेत. त्यांत भावपट मोठा नाही, मात्र संदिग्ध गोडवा हा त्यांचा स्थायिभाव.

नाट्यसंगीत

माणिकबाई नाट्यसंगीताकडे त्या मानाने उशीरा वळल्या पण त्यांत त्या लगेच रमल्या. बालगंधर्वी नाट्यसंगीत माणिकबाईंकडून गाऊन घ्यावे ही कल्पना ज्याला सुचली त्याचे कौतुक व अभिनंदनही केले पाहिजे! गोडवा, सहजता व निर्मळपणा हे गुण बालगंधर्व व माणिकबाई या दोघांच्याही बाबतींत अंगभूत. नाट्यसंगीतात निवडक व परिणामकारक सांगीत कल्पनांचे आकर्षक प्रक्षेपण असते. म्हणून विस्तारशक्यता मुबलक हे ओघानेच आले. गंधर्वसंगीत एका 'आजच्या' आवाजांत मांडल्यामुळे ते संगीत वेगळे आणि तरीही परंपरेची पुण्याई लाभलेले असे सिद्ध झाले. जुन्या व नव्या कानांना निरनिराळ्या कारणांसाठी ते हवेसे वाटते. माणिकबाईंकडून बालगंधर्वी नाट्यसंगीत ऐकताना तसे झाल्यास नवल नाही.

सौम्य समावेशकता

माणिकबाईंच्या कलाविष्कारांचे परिणाम नाट्यमय नाहीत कारण त्यांत एक प्रकारची सौम्य समावेशकता आहे. परंपरांचे दुवे न तोडणाऱ्यांचे परिणाम पृष्ठभागावर कधीच दिसत नसतात. भावगीतगायिकांचे वाढते प्रमाण आणि माणिकबाईंच्या ध्वनिमुद्रिकांचे उत्सुक श्रोते हेच एक सहज जाणविणारे नवीन परिमाण म्हणता येईल. त्यांच्या गायकीचा असर दिसला नाही तरी त्यांच्या वृत्तीचा दिसतो. म्हणजे असे की अनेक प्रकार मनःपूर्वक गाण्याचा परिपाठ पडू लागला नव्हे वाढूही लागला. या प्रकारचे सादरीकरण करणाऱ्यांना माणिकबाईंचे यश जाणवले असे म्हणता येईल. त्यांच्या पद्धतीने गातांना मूलभूत मूल्यांबाबत तडजोड करावी लागत नाही हे पटू लागले आहे. ही माणिकबाईंना मिळालेली एक मोठी पावती आहे.

भटियार : मारवा थाटात सिध्द होणारा हा राग तसा अप्रचलितात जमा. भर्तृहरीशी नाते सांगणारे नाव कुतूहल जागृत करते. शांती, वैराग्य, श्रेयस हरपल्याची भावना व शांत स्वीकार हे भाव व्यक्त. सकाळी सादर होणाऱ्या रागाचे कोणत्याही प्रांताशी वा ऋतूशी नाते नाही. भंखार रागापासून निराळे ठेवणे, दोन मध्यमांचे खेळ ऐकविणे व काही सुंदर मीडकाम करून भावनिर्मिती साधणे अशा कलाकारावरच्या जबाबदाऱ्या. म व सा या स्वरांना वादी-संवादी करून हा राग भक्कम पायावर उभा राहतो. राग सोपा नाही व सर्व गायक गात-वाजवतही नाहीत. खमाजी भटियार व भैरव भटियार असे उपभेद रूढ.

माणिक वर्मानी सादर केलेला 'पिया मिलनकी आस' हा भटियार मधील सुंदर छोटा ख्याल त्यांच्या सर्वांगीण निपुणतेची खात्री पटवतो. त्यांचा मधुर, हलका, काहीसा नक्की आवाज आवाहकतेने सर्वत्र फिरतो उच्चारांत भावात्मकता प्रकट होते – उच्चार स्पष्ट असूनही. रागाची द्रुत मांडणी असूनही ती पूर्ण आहे हे विशेष. आलाप, बोल आलाप, ताना सर्व अवस्था अवतरतात व व्याकरणी बिनचूकपणा राखूनही सादरीकरण आकर्षक करता येते हे माणिकबाई पटवून देतात.

पं. भीमसेन जोशी (१४-२-१९२२)

अनेक कारणांनी १९व्या शतकांत भारतीय कलासंगीताची नवी व्यवस्था लावणे जरूरीचे भासू लागले. कलाकारांनी या पुनर्व्यवस्थापनांत सामील होतां होतां घराण्यांना आकार दिला. संप्रदाय, बानी व घराणी असा इतिहासक्रम राहिल्यामुळे रागसंगीत अशा रीतीने बदलले की प्रवाह चालू राहिला पण वळणे नवी लाभली. किराना घराणे या प्रक्रियेचे एक फलित आहे. या घराण्यांतले आजचे एक अध्वर्यु पं. भीमसेन जोशी. त्यांनी काय काय केले? आपल्या गुरुप्रमाणे घराण्याच्या सीमा ओलांडल्या. आवाज किराना पद्धतीचा नाही. रूढ, भरदार, मर्दानी व दोन रजिस्टर्सचा. आलापी किरान्याची पण त्यांतही तानांच्या भागांत बरीच गुंतागुंत, दीर्घता व कर्णदीपकता आणण्याचे प्रयत्न. भक्तिसंगीत गातांना बालगंधर्व हा आदर्श. सादरीकरणांत अंतर्मुखता नाही तर उ. फैय्याझ खांप्रमाणे श्रोत्यांना पूर्णपणे कव्हांत आणण्याचे सहेतुक उपाय. ऐकणाऱ्यांचे कान भरले की मग गायन भरवावे असे अमोघ तर्कशास्त्र. गायन पद्धतशीरपणे सर्वापर्यंत पोचावे अशा आग्रहाचा हा लोकशाहीवादी कलाकार!

जीवनपट

पूर्ण नाव भीमसेन गुरुराज जोशी व जन्म रथसप्तमीच्या दिवशी. नांव आजोबांच्या नांवावरून ठेवलेले व आजोबा तंबोराधारी पुराणिक होते हा योगयोग बोलका वा गाता ! लहानपणापासून गाण्याचे अक्षरशः वेड – अमरकोश पाठ करून घेणाऱ्या शास्त्र्यांकडे वडिलांनी पाठवूनही न गेलेले ! ध्वनिमुद्रिका, लांबून ऐकू येणारे गाणे कांहीही हे वेड बळावण्यास पुरेसे होते. शेवटी इनायतखांचे शिष्य जनाप्पा कुर्तकोटी यांचेकडे शिक्षण सुरू झाले. पण मन भरेना. पलायनवाद स्वीकारला. दोन-तीन येत असलेली गाणी गात गात रेल्वेने प्रवास करत, एकदोन दिवस तुरुंगात काढूनही ग्वाल्हेरच्या माधव संगीत विद्यालयात पं. राजाभैय्यांकडून, मग जालंधरला गुरु मंगतराम या अंध धूपदियाकडून, मग मुश्टाक हुसेन असे धक्के खात खात, ज्यांचे गाणे त्यांनी १९३०साली पहिल्यांदा ऐकले होते त्या पं. सवाई गंधर्वांकडे १९३५ साली तालीम घ्यायला आरंभ. त्यातही पुन्हा गुरुंची खफामर्जी इ. अरिष्टांचा प्रभाव आपली करामत दाखवत

होताच. मुद्दा असा की तालीम कमी पण शिक्षण खूप घेतलेला असा हा अफाट गवई तयार झाला तेव्हा आपल्याला भावलेल्या अनेक गायकींवर स्वतःच्या मेहनतीने अनेक पुटे चढविणारा म्हणून समोर आला. पं. सवाई गंधर्व या आपल्या गुरुंच्या साठव्या वर्षाच्या पूर्तीनिमित्त १९४६ साली, गुरुंच्या उपस्थितीत झालेले त्यांचे गायन झाले – व ते गुरुंनी मानले आणि हेच खरे पदवीदान म्हणायला हरकत नाही. त्यांनी किती मैफली गाजविल्या याची निश्चित गणना करावयाची तर एक संशोधन-प्रकल्प हाती घ्यावा लागेल - कारण एका दिवशी तीन गाणी वगैरे विक्रमही त्यांनी अनेकवार केले आहेत.

आवाज, लगाव व गायकीची वैशिष्ट्ये

मुख्य वैशिष्ट्य असे की पं. भीमसेन गाणे अवधानपूर्वक ऐकणाऱ्या तसेच गाणे कानावर पडू देणाऱ्या वगैरे सर्व श्रोत्यांचे कान भरू शकतात! श्रोतृवर्गाच्या अनेक थरांना त्यांच्या गायनांत कांही ना कांही तरी मिळते. एखाद्या चांगल्या नाटकासारखेच हे म्हणायला हवे. ही कर्तबगारी आपल्याला जमावी असे प्रत्येक कलाकाराला वाटत असते. आमचे गाणे जाणकारांसाठी वगैरे म्हणजे हे खरे म्हणजे ओशाळ्या कबुलीजबाबांत जमा करायला हवे. ही कामगिरी त्यांना कशी जमली ?

पहिली गोष्ट म्हणजे अर्थात् त्यांचा आवाज व त्यांनी वापरलेले आवाजाचे लगाव. नावास साजेसा आवाजाचा गरिमा आहे असे म्हणता येईल! गरिमा म्हणजे ध्वनीचा लहान-मोठेपणा हे परिमाण. तसे पाहतां हे तारता व ध्वनिवैशिष्ट्य या इतर दोन परिमाणांपेक्षा जात्या कमी सांगीतशक्यतांचे. मुख्य म्हणजे मानवी कानास सहन होणाऱ्या गरिम्याची मर्यादा फार विस्तृत नाही. आणि याचा एक परिणाम असा की केवळ लहान-मोठेपणांत भेद वगैरे करून कोणी वेधक संगीत निर्माण करू शकण्याचा संभव कमी. (डिस्को इ. आधुनिक संगीतप्रकारांवर एक महत्त्वाचा आक्षेप ते फार लाऊड आहे असाच घेतला जातो, आणि बऱ्याच संगीतसंस्कृतीत – ही बाब बोधक नाही काय?) पण तरी लहान – बारीक – नाजूक - पातळ आवाज व मोठा – रूंद - जाड आवाज या दोहोंमधील विरोधसंबंध लक्ष वेधून घेतो हेही नाकारून चालणार नाही. या विरोधसंबंधाचा आपल्या गायनांत परिणामकारक वापर करणारे पं. भीमसेनांसारखे गायक फार कमी आढळतात. हा परिणाम ढोबळ वाटला तरी तो कोणालाही सहज जाणवू शकतो ही गोष्ट इथे महत्त्वाची. व्यापक श्रोतृवर्गास आपल्या आवाक्यात घेताना पंडितजींना या वेगळेपणाचा निश्चित फायदा होतो.

मात्र इथे ओघाने येणारा एक बारकावा नोंदला पाहीजे. पंडितजींच्या या मोठ्या-लहान आवाजाचे रहस्य फक्त गरिमा या ध्वनिपरिणामापुरते मर्यादित नाही. काहीसे तांत्रिक भाषेत सांगावयाचे तर ते आपल्या आवाजांत दोनही रजिस्टर्स-चा वापर करतात. यामुळे आवाज खालच्या स्वरांवर भरीव व संपन्न तर वरच्या स्वरांवर चमकदार व उच्च तारतेवर त्या मानाने सहज पोचणारा असा प्रतीत होतो. त्यांच्या द्रुतगति तानांत गरिमा कमी असतो पण त्या परिणामकारी वाटतात कारण हे निमुळते चमकदारपण असते. याच प्रकारचा पण अधिक गुणवत्तापूर्ण आवाज त्यांच्याच किराना घराण्यातील रोशनआरा या गायिकेचा होता हे या संदर्भात लक्षांत आणावे. पण तानेविषयी इतर काही विवेचनानंतर अधिक सांगणे उचित होईल. या टप्प्यावर त्यांच्या आवाजाविषयी कांही मूलभूत तथ्यांचा निर्देश करणे इतकेच अभिप्रेत होते.

रागांची निवड व मांडणी

पंडितजी जे राग निवडतात त्यांत नेहमीच्या किराना संचापेक्षा जास्त व वेगळे राग येतात हे सत्य आहे. रागांची संदर्भचौकट नवीन मिळाल्यास नवी पात्रे मिळाल्याने नवी कथा सांगणे सुलभ जावे तसे घडते याची त्यांना जाणीव आहे. पूर्वाकल्याण, अहीरभैरव, मारुबिहाग इ. राग ते अनेक वेळा मांडतात. मात्र राग कोणतेही असले तरी आलापांवर भर हा किराना -विशेष अबाधित राहतो. पायरीपायरीने, सावकाश गतीने, स्वरांवर थांबून वा त्यांचे केंद्र करून, त्यांच्याभोंवती आकृतिबंध विणत जाणे असे त्यांच्या

आलापचारीचे वर्णन करता येईल. काही वेळा यामुळे आलाप ही त्यांच्या गायनाची अवस्था आधीच अटकळ बांधण्यासारखी होते – पण यामुळेही श्रोता जरा आरामाने ऐकू शकतो असे हे गणित आहे! याच प्रकारे सर्वच राग मांडता येतील असे अर्थातच नाही. अडाणा, शंकरा वगैरे रागांना असे चैनीने समोर ठेवता येणार नाही कारण या व या सारख्या रागांची अंगभूत गतीच मुळी संथपणापासून दूर सरकलेली असते.

रागांच्या निवडीबाबतचे पंडितजींचे आणखी एक तत्त्व म्हणजे ज्यांना भावनिक आवाहन असते असेच राग घेणे. आता कोणच्या रागांत मूड का निर्माण होऊ शकतो हा सांगित सौंदर्यशास्त्रांतला जटिल प्रश्न आहे आणि त्याची चर्चा इथे करणे अप्रस्तुत ठरेल. पण राग यमन हा राग नट-बिलावलपेक्षा मूड निर्माण करू शकतो वा पटमंजिरी, त्रिवेणी इ. अप्रचलित वा अनवट रागांत ती शक्यता नाही हे सहज जाणवते. गणितदृष्ट्या ३५०००हून अधिक स्वरचौकटी संभवतात हे १२व्या शतकापासून भारतांत माहीत होते पण ‘रंजक असतो तो राग’ अशी व्याख्या अखेर महत्त्वाची म्हणून नोंदण्यात जे सत्य संगीतशास्त्राने सांगितले त्याचेच अभिनिवेशी दर्शन पंडितजी व त्यांच्यासारख्या इतर गायकांच्या पेशकारीत दिसते. रंगू शकतात ते राग गावेत असे म्हणताच गाण्यासारख्या रागांची संख्या खूपच कमी होते. आमच्या घराण्यांत आम रागावर भिस्त असते असे पंडितजींनी प्रतिज्ञापूर्वक सांगितले आहे आणि अप्रचलित राग दाखवलेच तर त्यांत अल्पकाळाचा, काहीसा मर्यादित, थोड्या लोकांना हवासा वाटणारा आणि जास्तकरून बौद्धिक आनंद असू शकतो हीच त्यांची पायाभूत श्रद्धा आहे. नवे, वेगळे व म्हणून श्रोत्यांचे लक्ष वेधून घेणारे तत्त्व म्हणून रागाच्या व्याकरणिक नवेपणापेक्षा दुसरे कांहीतरी केले पाहिजे या प्रेरणेला पंडितजींनी झुकते माप दिले आहे. आपल्या परिणामकारक मांडणीमुळे आपल्या निर्णयावर त्यांनी श्रोत्यांकडून शिक्कामोर्तब करून घेतले आहे.

आलापांवर भर पण तानांना वाव

पायरीपायरीने रागविस्तार करावयाचा म्हटल्यावर गायनांतील स्वर या अंगावर भर दिला जाणे अपरिहार्य आहे. असा विस्तार करताना शब्दांना महत्त्व अर्थाचे नव्हे तर स्वरांचे वाहक म्हणून लाभू लागते. भाषिक स्वरांपेक्षा व्यंजनांना उच्चारणांत कमी श्वास लागतो. म्हणजे तेवढ्याच श्वासांत जास्त काळ स्वरांचे काम करता येते. बहुतेक गायक बोलआलापांचे यासाठी अवलंबन करत असतात. शिवाय किराना तंत्र असे की संपूर्ण शब्दासच जरा गोलाकार उच्चारांत लपेटून घ्यायचे व तसेच गायचे. यामुळे सांगितस्वरांवर रुंजी घालणे सुलभ जाते. किराण्याचा गानोच्चार व शब्दोच्चार दोनही एकाच प्रकारच्या गुंजनक्षमतेसाठी राबविले जात असतात. घुमारायुक्त अखंडता अशी अनुभूती याप्रकारच्या सादरीकरणातून येत राहते. वेगवेगळ्या शब्दांच्या खास आपआपल्या नादाकृति असतात तशाच अर्थाकृतीही. पण या दोहोंना या गायकीत मूलतः जागा नाही. पंडितजी हे तंत्रच अनुसरतात. आवाज, मांडणी व मांडणीसाठी निवडलेले राग या सर्वांवर घुमारायुक्त अखंडता याच तत्त्वाचा वरचष्मा पंडितजींच्या गायनांत दिसतो व यांत ते आपल्या घराण्याच्याच एका वैशिष्ट्याचा पाठपुरावा करत असतात हा इत्यर्थ.

किराना तत्त्वज्ञानाचे पाईक असूनही त्यापेक्षा अर्थपूर्ण वेगळे असे कांहीतरी आपल्या गायनांत असल्याशिवाय आपले स्वतःचे सांगित व्यक्तित्व सिद्ध होणे दुरापास्त हे पंडितजींना अर्थातच उमगले आणि यासाठी आपल्या गायनकक्षा विस्तारण्याचा मार्ग दोन प्रकारे शोधला – तानक्रिया वा ख्यालाखेरीज इतर संगीतप्रकारांचे सादरीकरण. दोहोंचा निराळेपणे विचार करणे इष्ट आहे.

तानक्रिया

तानक्रिया जाणविण्याइतकी द्रुत करून आलापांनंतर त्यांचा आविष्कार करण्याचे त्यांचे तंत्र आहे. गुंतागुंतीच्या, द्रुत, दीर्घ पल्ल्याच्या आणि ख्यालाची लय तशीच मूळचीच म्हणजे आरंभीचीच ठेवून सादर केल्यामुळे अधिकच द्रुत भासणाऱ्या अशा या ताना असतात.

किराना घराण्याचे अध्वर्यु उ. अब्दुल करीम खां यांनीही तानक्रियेत विविधता व द्रुतवेग आणण्याचा घाट घातला होता, पण पं. भीमसेन या बाबतीत अधिक यशस्वी झाले आहेत. (आणि अनेक कारणांनी जास्त प्रभावी पद्धतीने श्रोत्यांपर्यंत पोचू न शकलेल्या रोशनआरा बेगम तर पं. भीमसेनांपेक्षाही अधिक तयारीने व लालित्याने तानक्रिया करू शकल्या आहेत असे त्यांच्या ध्वनिमुद्रित संगीतावरून सहज लक्षांत येते). पं. भीमसेनांनी स्वतः आपल्या तानक्रियेच्या जटिलतेबाबत जयपूर घराण्याच्या सूरश्री केसरबाई केकरांचे ऋण मान्य केले आहे. पण जास्त करून त्यांच्या तानांची गुंतागुंत आग्रा घराण्याच्या आघातयुक्त व पुनरावृत्त स्वरांच्या परिणामांवर अवलंबून असलेल्या तानांच्या अंगाने जाते म्हटले तरी चालेल. शिवाय त्यांत भर आहे ती आवाजाच्या लगावांतील विरोधसंबंधामुळे अवतरणाच्या नाट्यात्मतेची. तानक्रियेत कोणाचाही आवाज भरीव, गोलाईयुक्त वगैरे रहाणे फक्त औपपत्तिकदृष्ट्या शक्य वाटते. आलापांच्या व तानांच्या अवस्थांत गायकांचे आवाज बदलतातच. पण पं. भीमसेनांच्या आवाजात हा बदल जरा जास्तच होतो. तान आलापांतून फुलली पाहिजे – आलापांशी ती फटकून निघाली असे वाटू नये हे तर्कशुद्ध आहे. तसे पंडितजींच्या गायनांत घडत नाही. पण तरीही अंतिम परिणाम असतात गती, जोमदारपणा आणि नाट्यात्मता आणि हे हमखास घडतात. पंडितजींचा रस्ता पटला नाही तरी त्यांनी मुक्काम गांठला असे लक्षांत येते.

लय व ताल या अंगाने काही खास कामगिरी करण्याचा प्रयत्न पंडितजींच्या गायनांत दिसत नाही. बोल-लय, बोलतान वा तिहाई वगैरेवर त्यांचा फारसा भर नाही. या अंगाने काही वेळा आविष्कार झाला तरी त्यांत खास, वेधक वा वैशिष्ट्यपूर्ण असे सहसा काही आढळत नाही. निराळे ताल वा अवघड लयी वा तशा अंगाने वाढणाऱ्या बंदिशींचे अस्तित्व त्यांच्या सादरीकरणात जाणवत नाही. अर्थात् प्रत्येक गायकाने पद्धतशीर मांडणीच्या नियमांचे कट्टर पालन केलेच पाहिजे असा आग्रह धरण्याचे कारण नाही. आपण कोणता मार्ग निवडावयाचा या बाबतीतले कलाकाराचे स्वातंत्र्य गृहीत धरता येते – मार्ग निवडल्यावर अंतिम परिणाम रंगदार होतो किंवा नाही हीच अखेरची कसोटी असते. लय-ताल इ. अंगात वा अप्रचलित रागांत बौद्धिक सांगीत आशय अधिक असतो असे म्हटले तर या प्रकारचा आशय हे पंडितजींचे लक्ष्य नाही असे नोंदविण्यास हरकत नाही.

इतर प्रकारांचे सादरीकरण

मैफलींतले रंगदार गवई पं. भीमसेन जोशी म्हटल्यावर फक्त त्यांच्या ख्याल-गायनाचा विचार करून थांबणे अन्यायाचे होईल. व्यापक आवाक्याच्या भक्तिसंगीत या धर्मसंगीताच्या खासकरून भारतीय संगीतभेदांचे त्यांचे गायन व मराठी नाट्यसंगीताचे त्यांचे सादरीकरण यांचीपण चर्चा केल्याशिवाय त्यांच्या संगीताच्या आवाहकतेचा पूर्ण उलगडा होणे कठीण वाटते.

याला एक तर असे की ते अभंग वगैरेही गातात असे म्हणण्याइतके भक्तीसंगीताचे प्रमाण त्यांच्या गायनांत कमी नसते. पूर्वी ते बालगंधर्व यांनी रुजवलेल्या रचना गात असत व नंतर संतवाणी या आपल्या खास कार्यक्रमांत अंतर्भूत रचना. गायनाची ढब वा त्याचे वळण बालगंधर्वी म्हटले तरी चालू शकेल. कोणालाही ज्याचे दोल समजतात व ज्याच्या लयीमुळे तालाबाबत गायक वा ऐकणारा तोंडघशी पडला असे होण्याचा संभव कमी असतो अशा धुमाळीसारख्या तालांत अभंगरचना गाण्याचा एक कलात्म वस्तुपाठ बालगंधर्वानी सिद्ध केला होता. भजनी बाजांत लय वगैरे तीच वा तशीच असली, तरी ती कांहीशी ताठरपणे वापरली जाते – अगदी तोड इ. गुंतागुंतीचे आकृतिबंधही त्या बाजांत अटकळ बांधण्यासारखे येत असतात. कारण समूह – गाणारा व ऐकणारा – हे या सादरीकरणाचे लक्ष्य असते. बालगंधर्वी वळणांत यांत सूक्ष्म फरक आला तो असा की क्रीडा वा लयीशी खेळणे या बाबी आविष्कारांत अलगदपणे समाविष्ट झाल्या. आवर्तन, लयखंड वा ताल विभाग दाखवायचे पण तंतोतंत त्याला चिकटून गायचे नाही असे या लयक्रीडेचे ढोबळ वर्णन करता येईल. म्हणजे पुनरावृत्तीऐवजी चलन वा फेंक वगैरे पुनःसूचित करणे असा हा फरक झाला. यामुळे आविष्कार परिचित आहे पण त्यांत कांहीतरी नवीनपण झाले आहे असे जाणवत राहते. हे झाले लयीच्या अंगाविषयी. चालीही विविध

व व्यावसायिक कौशल्याने निरनिराळ्या रागांत वगैरे बांधलेल्या असल्याकारणाने अभंगांचे सादरीकरण हे केवळ भजन न राहता त्यांचे गायन होऊ लागते. शिवाय जोडीला तालीम घेऊन, घोटून तयार केलेले आवाज, सूक्ष्म स्वरस्थाने पकडण्याची ताकद आणि नव्या, आकर्षक सुरावटी घेऊन शब्द खुलविण्याची क्षमता यांची भर पडली की बालगंधर्वी वळण सामर्थ्यानिशी सिद्ध होते. पं. भीमसेनांनी आपल्या मर्दानी आवाजांतील भरीव पेशकारीबरोबर कांहीशा मोकळ्या देहबोलीतून तन्मयता वा उत्कटता प्रक्षेपित करण्यावर निःसंकोच भर दिला आहे याचाही विसर पडून चालणार नाही! बालगंधर्वी भक्ति-गायनांत जो अभिनय डोकावे तो नाही म्हटले तरी स्त्रीपाटीं नटाचा संयमित, संकोचित वा आत डोकावणारा आविष्कार वाटे – त्यापेक्षा भीमसेनी अवतार निश्चितपणे अधिक बहिर्मुखी आहे आणि त्यामुळे त्याची आवाहकता अधिक समावेशक ठरली आहे. यांतल्या गवई थाटाला गाळून भावगीतांच्या ढंगाच्या पूर्णतः पूर्वचित, संस्कारित अभंगवाणीची एक ध्वनिमुद्रण इ. माध्यमांना मानवणारी आवृत्ति लताबाईंनी वगैरे सिद्ध केली हेही ध्यानांत घेतले की मराठी भक्तिसंगीताच्या सोपानपरंपरेची वास्तव जाणीव होऊ शकेल. कदाचित विचारांतून सुटण्याचा मुद्दा असा की यापैकी कोणतेही आविष्कार अंगभूत गुणांमुळे इतरापेक्षा श्रेष्ठ-कनिष्ठ मानण्याचे कारण नाही. तीहींचे इप्सित कार्य वेगळे आहे व तीहींत वापरावयाचे मूल्यमापनाचे निकषही निराळे असतात.

भक्तिसंगीताच्या तुलनेत त्यांचे नाट्यसंगीत नवे काही साधत नाही. ‘दे हाता शरणागता’, ‘उगीच कां कांता’ वगैरे पदे ते गातात आणि रंगवतात पण गाणी म्हणून. आपला भरीव आवाज, सुरेलपणा व ठोस परिणाम साधण्याचे कौशल्य सर्वांचा ते यथायोग्य वापर करतात. पण इतकेच. त्यांनी चित्रपटांसाठी केलेले पार्श्वगायन, वा ‘मिले सूर मेरा तुम्हारा’ सारखा पोषक जाहिरातीसाठी केलेला आविष्कार हे सांगीत दृष्टीने वेगळे गायनप्रकार म्हणणे अवघड आहे. (ध्वनिमुद्रित संगीताचे अथक संशोधन करणारे श्री. चांदवणकर यांनी नोंदल्याप्रमाणे पं. भीमसेनांनी १९५३-१९८८ या कालखंडात एकूण १९ चित्रपटांसाठी पार्श्वगायन केले आहे.) त्यापेक्षा नाट्यपदांच्या मैफली सादरीकरणाची बाब काहीशी अधिक विचारयोग्य येवढे म्हणता येईल. पण त्यांच्या नाट्यसंगीत गायनाने वेगळा बाज (उदाहरणार्थ, छोटा गंधर्वानी सिद्ध केला तसा) निर्माण केला असे म्हणता नाही. असो.

पंडितजी विपुल गायले. त्यांच्या आविष्कारांची महत्ता या अखंडपणांत व आपल्यातच गुंणून जाण्याच्या गायकाच्या व गायकीच्या क्षमतेत आहे !