

संगीतातील साहित्य

अशोक दामोदर रानडे

(मूळ प्रसिद्धी - संभाषिते, संपा. विजय तापसे, वर्षा माळवदे, रामनारायण रुईया महाविद्यालय, मुंबई, विष्णुशास्त्री चिपळूणकर व्याख्यानमाला, जाने. २००५)

कुठल्याही संस्कृतीमध्ये वेगवेगळ्या कलांमध्ये वापरली जाणारी परिभाषा ही एकमेकांवर प्रकाश टाकत असते. ती एकमेकांना प्रतिबिंबितही करत असते. म्हणून कुठल्या कलेत कुठली परिभाषा वापरली जाते आणि त्या संज्ञा मूलतः कुठल्या कलेच्या असू शकतील, हा जर आपण विचार केला तर माझ्या कल्पनेप्रमाणे बरीचशी कोडी निदान तात्पुरती तरी सुटतात. एवढा मर्यादित दृष्टीकोण ठेवूनसुद्धा आपण असं म्हणू शकू की, पद्यमार्गामध्ये ओळ बंदिस्त होते. याला कारण त्यात लयीची अपेक्षा निर्माण होते. ही शब्दांच्या एकमेकांशी जोडल्या जाणाऱ्या कालिक नात्यामुळे निर्माण होते, हे अतिशय महत्त्वाचं आहे. छंदामध्ये गद्यालाच झाकलं जातं. गद्याची सरणी ही संपूर्णतः पद्यात दरवेळी बदललेली असतेच असं नाही. काही वेळेला गद्यातलं वाक्य जसंच्या तसं पद्यात आणून त्याचं छंदात रूपांतर होऊ शकतं. पण सरणी तीच राहते. मग बदल कसा होतो? तर गद्याला झाकलं जातं. गद्याला झाकणं हे छंदाचं पहिलं काम आहे. त्यापुढचं काम म्हणजे मनाला आल्हाद देणं. शब्द हे परस्परप्रकाशक असतात. पद्याच्या ओळीत आलेले शब्द सुटेपणी निर्जीव असले तरी ते एकत्र आले की, एकमेकांशी बोलायला लागतात. यामुळे त्या ओळीतल्या शब्दांची अंतर्गत गतीही नियंत्रित व्हायला लागते. अंतर्गत गती म्हणजे दोन शब्दांच्या मध्ये किती अवकाश जावा हे ठरवणारी शक्ती. ही शक्ती म्हणजे छंद. उदाहरणार्थ,

न कळता पद अग्निवरी पडे,
न करी दाह असे कधी घडे,
अजित नाम वदो भलत्या मिसे,
सकळ पातक भस्म करीतसे.

यातली पहिली ओळ जर तुम्ही विघटित केलीत, तर ती ओळ राहणार नाही. कारण यातल्या शब्दांच्या नात्यामध्ये अंतर्गत गती नियंत्रित करण्याची शक्ती आहे. या वृत्ताचं नावही अतिशय सुंदर आहे - द्रुतविलंबित. सर्व वृत्तांच्या शक्ती एक नसतात. वृत्तांची नावं काहीही असोत, अंतर्गत गतीचं नियंत्रण होतं, हा त्यातला अतिशय महत्त्वाचा भाग आहे. संगीताच्या दृष्टीनं महत्त्वाचं म्हणजे हे सगळं गतीनियंत्रण आशय निरपेक्ष असू शकतं. म्हणजे असं की, राजधान्यांची नावं, स्टेशनानांची नावं यांचंसुद्धा आपण छंदोबद्ध रूपांतर करू शकतो. केवळ कालिक अक्षावरच आपण लक्ष केंद्रित करतो, म्हणून ते शक्य असतं. जर तसं नसतं आपण हे करूच शकलो नसतो, हे आपण लक्षात ठेवायला पाहिजे. उदाहरणार्थ, राष्ट्रीय कीर्तनकारांची जी परंपरा महाराष्ट्रात तयार झाली होती, त्यांचे आद्य आचार्य दत्तोपंत पटवर्धन. त्यांनी गायीचं दूध कसं श्रेष्ठ हे लोकांना सांगणं, हा कीर्तनाचा विषय मानला. त्यांची आर्या पहा- 'झॅन्योफिल कॅरोटिन पिवळेपण सुवर्णसम दे दुग्धा, पीतत्व हेचि उपजवि प्रज्ञा श्रद्धा तथा सुधि मेधा'. हे या वृत्तात कसं येऊ शकतं? याचं कारण असं की, ही जी काही छांदिक बांधणी आहे, ती आशयनिरपेक्ष आहे. आशय कुठलाही असो, तुम्ही त्याला कालिक पद्धतीनं बांधून टाकून, त्याच्या बंदिस्त ओळी करून, आमच्या लक्षात तो राहिल अशी खबरदारी घेऊ शकता. हा अर्थ जर आर्थेत नसता, तर तो विसरण्याची शक्यता असल्यामुळे दत्तोपंत पटवर्धनांनी त्याची आर्या बनवली होती. आपणसुद्धा पुष्कळ वेळेला जे लक्षात राहत नाही, त्याचे छंदोबद्ध रूप करतो. म्हणजे या छंदामध्ये गद्य झाकण्याची जी शक्ती आहे, ओळ बंदिस्त करण्याची जी शक्ती आहे, त्याचं मूळ इथं कुठंतरी आहे. शब्दांच्या अंतर्गत गतीचे नियमन करणं, यात त्याचं मूळ आहे. कुठंतरी इथं संगीताचा वारसा आलेला आहे. छंदोबद्ध ओळींमुळे आवर्तनी गतीचा आपल्याला प्रत्यय यायला लागतो.

लयीचा अर्थ काय? तर कालिक अक्षावर, ज्याला आपण सम विभाजन म्हणू. तेवढं झालं की लय सिद्ध होते. आवर्तन पूर्ण होणं म्हणजे ताल सिद्ध झाला, असं कृपया समजू नये. लयीमध्ये कालावर प्रथम तुम्ही प्रभुत्व मिळवता. हा नेहमीच्या आयुष्यामध्ये नसलेला काल असतो. नेहमीच्या आयुष्यातला काल हा एकदिशी असतो. मग त्या कालाला एका अमूर्त चिंतनाच्या पातळीवर खेचायचं आणि मग म्हणायचं की, आता मी काल निर्माण करतो आहे! ही भूमिका जेव्हा सिद्ध होते, तेव्हा लयीची निर्मिती होते. मग इथं मी मला हवे तसे कालाचे विभाग करतो. ज्यानं कालावर, अवकाशावर प्रभुत्व मिळवलं असेल, तो कलाकार पुन्हा तोच बिंदू निर्माण करू शकतो. प्रयोगशील कलांमध्ये संगीत आणि नृत्य या कला कालिक अक्षावरच्या आहेत. संगीतकाराला कालावर नियंत्रण ठेवणं जमू शकतं. १ ते १६ असं म्हटल्यावर, १६ नंतर १ येणारच; पण यामध्ये काय होणार? याचं उत्तर छंदात नाही. पण तालाचं तसं नाही. ताल म्हणतो की, एकदा तुम्ही सुरुवात केलीत की, १६ नंतर १ किती कालानं येणार, हेसुद्धा ठरलेलं आहे. म्हणून तालाचं आवर्तन आणि लयीचं आवर्तन या गोष्टी संपूर्णपणे वेगळ्या आहेत. लयीवर संस्कार झाल्यानंतरच तालाची निर्मिती होते. छंदात लय असते, तालाचं सूचनं असतं; पण ताल मात्र नसतो.

याला लयीचा इंद्रियानुभव येईल काय? आपल्याला असं विचारलं की, कालाची बोधना तुम्हाला कोणत्या इंद्रियाद्वारे होते, तर तुम्हाला उत्तर देता येत नाही. कारण कालाची बोधना हीच मुळी अमूर्त पातळीवर जाते. मग ही ऐंद्रिय बोधना म्हणजे काय? तर विशिष्ट लयीनं जेव्हा आघात व्हायला लागतात, तेव्हा याला शारीर हालचालींची प्रचीती यायला लागते. अतिशय संथ लयीत आघात व्हायला लागले, तर त्याची बोधना ही द्रूत आघातापेक्षा गुणवत्तेनंच वेगळी येत असते. उदाहरणार्थ, चोर येताना दाखवायचं असेल, तर संगीत दिग्दर्शक अत्यंत संथ लयीत आघात करणारं संगीत वाजवतात; ज्यामुळे आपल्याला भीती वाटते. ही ऐंद्रिय प्रतीती आहे. तसंच ऑर्गन वाजायला लागला की त्यातल्या सोळा फुटी पाईपमधून येणारा आवाज हा जमिनीतून येतो आहे, असं वाटतं. नृत्यकारांचं नेहमी म्हणणं असतं की, लय ही प्रथम पायांना जाणवते. कधी माणसं ऐकताना डोलायला लागतात. हे डोलणं वाया गेलेलं डोलणं नसतं. तर त्याचा कुठेतरी प्रत्यक्षपणे ऐंद्रिय प्रतीतीशी संबंध असतो. लय ही कालिक असते; तशीच ती ऐंद्रिय असते. म्हणून तिचा छंदात चांगला उपयोग होतो. म्हणून ताल नसला तरी छंद चांगला जाणवतो. छंदाला चाल असलीच पाहिजे. जे छंदशास्त्र चालीचा विचार न करता नुसती ओळींची फोड करत बसतं, ते छंदशास्त्र अपूर्ण आहे. चालीचं उदाहरण पहा,

उपरि सकंटक साचे परंतु साचे जयात सूर साचे,
घोस असे फणसाचे षण्मासाचे कितीक वरसाचे.

आता 'उपरि सकंटक साचे' ही बंदिशच अशी आहे की, ती तुम्हाला जलद म्हटलीच पाहिजे. ओळ संपली, आवर्तन संपलं, हे कळण्यासाठी अंत्य यमक हा महत्त्वाचा भाग आहे. अंत्य यमक हे गुणवत्तेनंच वेगळं आहे. त्याच्यात फायर्नॅलिटी आहे. अंत्य यमकानं ओळी सांधल्या जातात. अंत्य यमकांच्यामुळे कडवी सहजपणे तयार होतात. जिथं छंद नसेल, तिथंसुद्धा ते पुरं झालं, हे दाखवायला अंत्य यमक वापरलं जातं. अशा खुणा द्यायला लागतात. प्रत्येक संस्कृतीत इशारे असतात. कृती सुरू झाल्याचे इशारे असतात; तसे संपल्याचेही इशारे असतात. त्या इशान्यांची एक भाषा निर्माण झालेली असते. या भाषेला तुम्ही शब्दबद्ध केलं नसेल; पण म्हणून ती भाषा अस्तित्वात नाही, असं म्हणायचं तुम्हाला काही कारण नाही.

आता कथनमार्ग आणि नटनमार्ग पाहू. त्रिविध नाट्याला सामावून घेणारा असा एक वर्ग म्हणून मी 'नटन' हा शब्द वापरलेला आहे. कथनमार्ग म्हटल्यानंतर आपल्या एक गोष्ट सहज लक्षात येते की, कथन हे गद्यातही असू शकतं आणि ते पद्यातही असू शकतं. ज्या क्षणी तुम्ही गद्यामध्ये किंवा पद्यामध्ये कथन करायला लागता, तेव्हा त्या पद्याची आकृती बदलायला लागते. म्हणून याला वेगळा मार्ग मानायचं. कथनामध्ये परिणामसापेक्ष असं लिखाण व्हायला लागतं. गद्यात जेव्हा कथन येतं, तेव्हा त्यात दुसरे अनेक

न्याय येतात. त्यात मनोरंजन असू शकेल, कार्यकारणभाव असू शकेल आणि त्यामुळे होणारी अपेक्षापूर्ती असू शकेल. कथा कशी निर्माण होते, याविषयी जे जे काही प्राथमिक विवेचन तुम्ही पाहिलेलं असेल ते सगळं इथं लागू होऊ शकतं. समोर कुणीतरी वाचक आहे, कुणीतरी श्रोता आहे आणि त्याचा प्रतिसाद मला मिळतो आहे हे लक्षात घेऊन मी कथन करतो आहे, ही भूमिका जिथे होते तिथं परिणामसापेक्षता निर्माण होते. आपल्याकडे पुराणात असलेली मौखिक परंपरा पुन्हा येऊ पाहत आहे. लिखाणात जेव्हा मौखिक परंपरेचे गुण अवतरतात, तेव्हा लिखाणाची प्रत बदलते. घटनांच्या क्रमात आपण अडकलो तर त्याचा परिणामकारतेवर प्रभाव पडतो. म्हणून संगीताच्या बाबतीत लोक असं म्हणतात की, सगळे परिणाम एकदम घडवण्याची ताकद याच्यात आहे. म्हणून एकसमयानुभव हा महत्त्वाचा भाग आहे. यासाठी तुम्हाला वेगळी तंत्रं वापरायला लागतात. यासाठी नादप्रतिमांचा उपयोग केला जातो. संज्ञाप्रवाही लिखाणाचा उपयोग हा संगीताकडे जाण्याचा एक प्रयत्न आहे. जे कालामध्ये टप्याटप्यांनं घडणार आहे, ते आम्हाला एकदम पहायचं आहे. म्हणून चित्रपटात मोन्टाज वापरतात. असं जेव्हा कथनकार करायला लागतो, तेव्हा तुम्हाला तात्विक पातळीवर संगीताचा अनुभव यायला लागतो. कथनमार्गामध्ये तंत्राच्या पातळीवर संगीताकडे वळायला लागतं. नाहीतर कथनाला स्वतःची अशी जी खास गोष्ट आहे, ती गमवावी लागेल.

नटनमार्गात नाट्य असतं आणि या नाट्याचे मी तीन प्रकार मानतो आहे. एक पाठ्यनाट्य, दुसरं अभिनित नाट्य आणि तिसरं संयोगी नाट्य! पाठ्यनाट्यात कथन करायचं नाही. तिथं संवाद येतात; पण अभिनय येत नाही. दोन व्यक्ती वेगळ्या व्हाव्यात, त्या एकमेकांशी बोलत आहेत हे कळावं, यातून संघर्ष सूचित व्हावा; एवढी नाट्याची कमीतकमी सामग्री घेऊन जे नाट्य लिहिलं जातं, त्याला पाठ्यनाट्य म्हटलं पाहिजे. दुर्दैवानं आपल्याकडे अभिनित म्हणून जी नाट्यं होतात, त्यातसुद्धा बरेच वेळा पाठ्यनाट्यच असतात. 'इथं काही घडत नाही', असं आपण म्हणतो. पाठ्यनाट्यामध्ये सर्व काही शब्दांमधूनच व्यक्त करण्याचा प्रयत्न असतो. इथं संगीतगुण जेव्हा येतात, तेव्हा ते गद्यमार्गात जसे येतात, त्याच पद्धतीनं येतात. अभिनित नाटकाचा प्रयोग व्हायला लागतो, ही गोष्ट खरी पण तरीही पाठ्यनाट्याच्या ते बरचसं जवळ असतं. कदाचित त्यात असं असू शकेल की, काही भाग हा पाठ्याचा आहे आणि काही अभिनित आहे. उदाहरणार्थ, 'भाऊबंदकी', 'कीचकवध' या संयोगीनाट्यामध्ये संहिता ही जवळजवळ 'लॉचिंग पॅड' म्हणून काम करते. म्हणजे संहिता लिहिली आहे इतकंच! इथं संगीत जास्तीत जास्त येऊ शकतं. लोकनाट्य जर डोळ्यांपुढे आणलं, तर संयोगीनाट्याचा अर्थ आपल्या लक्षात येईल. सर्व गोष्टीत दिव्यकथा आणि संगीत यांच्यातलं साम्य कुठेतरी साहित्यकाराच्या मनात असतं. दोन कला जेव्हा एकमेकाकडे आकर्षितल्या जातात, तेव्हा त्यांच्यात आपल्याकडे जे नाही, ते दुसऱ्याकडून मिळवायची खटपट असते. ज्या कला कालिक असतात, त्या अवकाशसंबंधी कलांकडून काही घेऊ पाहतात. अवकाशसंबंध कला असतात; त्या कालिक कलांकडून काही घेऊ पाहतात. त्याशिवाय अनुभव पूर्णपणे देता येत नाही, असं त्या कलाकारांना वाटत असतं.

आता संगीतातील साहित्य म्हणजे काय, त्याचा विचार करू. संगीताचे प्रकटनमार्ग चार-कंठसंगीत, वाद्यसंगीत, वृंदगायन आणि वृंदवादन. वाद्यसंगीत आणि वृंदवादन हे प्रत्यक्ष साहित्याशी संबंध नसलेले मार्ग आहेत. चांगला वादक किंवा रचनाकार असतो, तो आपल्या रचनांचा उल्लेख नेहमी काव्य म्हणून करतो. तबल्याचं उदाहरण घ्या. त्यातल्या रचनांना तो रचनाकार 'बोल' असं म्हणतो. तत्त्वतः पाहता ज्याचा साहित्याशी अजिबात संबंध नाही, त्यातसुद्धा इतर अनेक प्रकारच्या संज्ञांच्या बरोबरीनं मुळात भाषिक संज्ञा येतातच का? तर कुठेतरी विचारप्रक्रियेमध्ये समांतरपणा असला पाहिजे म्हणून! मग विस्तार वगैरे संज्ञा आहेत यांचं काय? पाश्चात्य संगीतपरंपरेमधल्या संज्ञा अतिशय बघण्यासारख्या आहेत-सेन्टेन्स, पैग्राफ, एपिसोड, सब्जेक्ट, थीम, एक्सपोजिशन, डेव्हलपमेंट, टेन पोएम. या सर्व संज्ञा साहित्यकृती आणि रचना यातून घेतलेल्या आहेत, हे उघड आहे. आमची रचना तुम्हाला समजावून सांगण्यासाठी म्हणून किंवा आम्ही विचार करत असताना ही घटना कुठंतरी आमच्या मनातच आहे की काय, असा प्रश्न निर्माण व्हावा, इतक्या मोठ्या प्रमाणावर या संज्ञा दिसतात. भारतीय परंपरेमध्ये अशा संज्ञा कमी आहेत. ज्या संगीतपरंपरेला,

संगीतपरंपरेत वर्णनपर आशय असतो असं वाटतं, त्या संगीतामध्ये साहित्यांशी संज्ञा जास्त दिसतात. पाश्चात्य संगीतपरंपरेमध्ये प्रोग्रॅम म्युझिक हा प्रकार आहे. ज्या संगीतामध्ये वर्णनपर आशय नसतो, त्या संगीतात अशा संज्ञा कमी दिसतात. आपण जर आपल्या वाद्यसंगीतातल्या संज्ञा पहायला लागलो तर आपल्याला असं दिसेल की, संज्ञा वाद्याच्या भागावर आधारलेल्या असतात. उदाहरणार्थ, चाट, किनारी वगैरे. रचना सांगताना यात चाटी जास्त असेल, तर ही चाटीची रचना आहे, त्रिपल्ली, पंचपल्ली या वादनगती, तीन वेळेला जाऊन येणं म्हणजे चक्रधार ही संज्ञा किंवा थपिया ही वादनपद्धतीच्या अनुषंगानं आलेली संज्ञा आहे. 'बंद' किंवा 'खुला' या वाजवण्याच्या पद्धतीवरून आलेल्या संज्ञा आहेत. या संज्ञा अधिक आहेत, साहित्याश्रयी संज्ञा कमी आहेत. पण पाश्चात्य संगीतात साहित्याश्रयी संज्ञा सुळसुळाट म्हणाव्या, इतक्या आहेत.

वाद्यं भावनिकदृष्ट्या तटस्थ असतात. भावनांना आवाहन करणं, भावनानुभवांची रचना करणं हे ज्या कलापरंपरेचं म्हणजे साहित्याचं ध्येय असतं, त्यांना वाद्यसंगीत व त्यांचं जे उद्दिष्ट असेल ते, यांचा मेळ कसा बसेल, याचा विचार करून पहा. प्रत्येक वाद्य हे प्रतीकात्मक असतंच, असं नाही. वाद्यध्वनींना निश्चित अर्थ असतोच, असं नाही. वाद्यध्वनी हे आपल्या संस्कृतीतून निघून दुसऱ्या परंपरेमध्ये सहजपणे जाऊन बसू शकतात. तसे कंठसंगीतात असलेले ध्वनी जाऊन बसू शकत नाहीत. आपल्याला दुसऱ्या संस्कृतीचं कंठसंगीत लवकर आवडत नाही. पण वाद्यसंगीत मात्र आपल्याला लवकर आवडू शकतं.

प्लेटोनं 'रिपब्लिक'मध्ये संगीताविषयी विचार मांडला. तो असं म्हणतो की, संगीत हे सगळ्यात उशीरा बदलतं. वाद्यसंगीत जरा अधिक लवकर बदलतं. लयी बदलू देऊ नका; कारण लयी बदलल्या तर राज्यात अराजक माजेल. वाद्य ही एक वस्तू आहे, हेही आपल्याला विसरून चालणार नाही. माणसाला वाद्यांचं जे आकर्षण वाटतं, ते नेहमी ध्वनीमुळे वाटतं असं नाही. दृश्य वस्तू कारागिरीची वस्तू म्हणूनही ते वाटू शकतं. संस्कृतीनिरपेक्ष असं ते 'वाटणं' असू शकते. वाद्यं भावनिकदृष्ट्या तटस्थ असतात; त्याला एवढी कारणं आहेत. पण कंठसंगीताच्या बाबतीत तसं होत नाही.

वाद्यांच्या एकंदर वाटचालीमध्ये काही अवस्था दिसतात. पहिली अवस्था म्हणजे, वाद्य म्हणून ते वेगळं न जाणवता एकंदर आविष्काराचा घटक म्हणून ते जाणवणं. त्याच्या पुढच्या अवस्थेत ते वाद्य साथ करायला लागतं. म्हणजे संपूर्ण गायनाच्या नकाशात गायनाच्या जोडीला वाद्य चालत असतं. संगत म्हणजे वाद्यानेसुद्धा गायनाला पूरक अशी संगती निर्माण करायची. त्यापुढची अवस्था म्हणजे एकल वादन. मग वृंदवादन. यात अनेक वाद्ये पुन्हा एकत्र असतात. कुठलं वाद्य कुठल्या अवस्थेमध्ये आहे व काय कार्य करत आहे, याच्यावर त्याचा आणि साहित्याचा काय संबंध असेल, हे सगळं अवलंबून आहे. वाद्य जर साथीच्या अवस्थेमध्ये असेल, तर ते साथीच्या जवळ जाईल. स्वरानुगामी आणि लयानुगामी अशी वाद्यं असतात. बाराव्या शतकात वाद्यांचं नृत्यानुगामी असं तिसरं वर्णन रूढ होतं. स्वरानुगामी वाद्यांचा साहित्याशी जवळचा संबंध येतो; कारण ती कंठसंगीताशी सोयरीक जुळवून असतात म्हणून! लयानुगामी वाद्यं ही कंठसंगीताबरोबर साथीसारखी वावरतात. साहित्याशी त्याचा संबंध असतो, असं नाही. वाद्यात स्वनगत प्रतीकात्मता व स्वरगत प्रतीकात्मता असते. स्वनगत वाद्य म्हणजे शंख, डमरू, डहाका इ. आणि स्वरगत वाद्य म्हणजे शहनाई किंवा व्हायोलिन. विशिष्ट वाद्यांची प्रतीकात्म अशी मांडणी त्या त्या संस्कृतीत होते आणि त्या त्या वेळेला ती वाद्यं वाजवली जाऊ लागतात. शंख हा पूजा, युद्ध यावेळी वापरला जातो. शहनाई हे मंगलवाद्य आहे. ते माणूस मेला की कोणी वाजवत नाहीत. सुशीर (फुंकण्याची) व तंत (तंतू) वाद्यापेक्षा घन आणि अवनद्ध वाद्यांमध्ये प्रतीकात्मता जास्त असते. सुशीर आणि तंतवाद्य, 'कंठसंगीताला जे साधतं, ते सर्व आपण करू शकतो', या प्रतिज्ञेनं बद्ध झालेली असतात. अनेकवेळा वाद्य जेव्हा साथीच्या सावलीतून बाहेर पडतं, तेव्हा त्याची भाषा मागची राहते आणि कृती पुढची असते. याउलट, लयानुगामी वाद्यं संगीताच्या दृष्टीनं अधिक स्वतंत्र असतात. त्यांना त्याची भाषा वापरायला मुभा असते. लयानुगामी वाद्यांचा वापर हा स्वरानुगामी वाद्यापेक्षा वेगवेगळ्या प्रसंगात होताना दिसतो. लयानुगामी वाद्यं म्हणजे टाळ, चिपळ्या, घागरी फुंकणं, ढोल, ढोलकी इ. घन; म्हणजे ज्या वाद्याचं संबंध शरीर कंप पावतं; म्हणजे झांजेसारखी

वाद्यं! याउलट अवनद्ध म्हणजे ज्याच्यावर एक पडदा असतो; ज्यावर आघात केल्यानं तो कंप पावतो. या दोन तऱ्हेची वाद्यं वेगवेगळ्या प्रसंगात वापरली जातात. म्हणून त्यांची प्रतीकात्मता वेगळी असते. अंगात येणं, डोंबारीकाम करणं, आरत्या-पूजा या परिस्थितींमध्ये ही वाद्यं वापरली जातात. म्हणून यांच्यात एक स्वातंत्र्य आहे आणि एक बांधलेपणही आहे. त्या ध्वनीची सांगड विशिष्ट भावनिक आशयाशी घातली गेलेली आहे. मराठी साहित्याचा अगदी येता-जाता विचार केला तर तुम्हाला असं जाणवेल की, सतार, सारंगी, झांज याव्यतिरिक्त महाराष्ट्रात वाद्यंच नव्हती. याउलट तुम्ही रामदासांकडे गेलात, तर कमीतकमी सत्तावीस वाद्यांचे उल्लेख तरी दिसतात.

कंठसंगीताच्या तीन पातळ्या मी इथं ठेवू इच्छितो - पठण, गीत, शब्दानंतर येणारा संगीतविस्तार. या तिन्ही ठिकाणी साहित्य वेगवेगळ्या स्वरूपात अवतरतं. वाद्यसंगीतापेक्षा कंठसंगीतामध्ये साहित्य हे जास्त जवळचं ठरतं. कंठसंगीतात साहित्याचा संबंध प्रत्यक्ष येतो. मंत्रांचं, ऋचांचं, श्लोकांचं म्हणजेच सुबद्ध ओळींचं पठण होतं. पाढे हीसुद्धा सुबद्ध ओळ आहे. तबल्याच्या बोलांचंसुद्धा पठण होऊ शकतं. म्हणून तबल्याच्या बोलांच्या पठणाला 'पढत' असं म्हणतात. पठणामध्ये साहित्य आणि संगीत यांचं विशिष्ट पातळीवर होणारं मीलन असलं पाहिजे. वैदिककाळात पंधरा छंद रूढ होते; पण त्यातले सात वापरले जात होते. जगती, गायत्री आणि अनुष्टुभ हे सगळ्यात महत्त्वाचे मानले जात होते. ओवीसारखे काही छंद अतिशय लवचिक आहेत. छंदामधला ताठरपणा काढून टाकून जे छंद राहतात, ते पठणाला वापरले जातात. मग अविरतपणे पठण चालू शकतं. म्हणजे अखंड गुंजारवाचं जे गद्य लक्षण आपण पाहिलं, त्याची इथं कुठे तरी प्रतीती दिसते. म्हणून पठणाचं युनिट छोटं लागतं. ते वारंवार म्हणायचं असतं. त्याची नादावर्तनं कमीजास्ती प्रकारची जरी असली, तरी फार मोठी कौशल्यपूर्ण नसतात. पठण हे सगळ्यांसाठी असतं. पठणाला नेहमी प्रबोधन करायची अपेक्षा असते. प्रार्थना, मागणं अशा स्वरूपाचं ते असू शकतं. कुठलंही पठण हे निसर्गाचं वर्णन करणारं नसतं. म्हणजे आशयाशी निगडित असं असल्यानं ते साहित्याशी जवळचं आहे, असं आपण म्हणतो. हे सगळं अर्थाकडे पाठकाचं ध्यान जावं यासाठी. म्हणून पठण हे अर्थानुसारी असतं.

साहित्यिकदृष्ट्या अतिशय श्रेष्ठ असलेलं गीत हे गायनामध्ये 'गीत' म्हणून वावरण्याच्या वेळा अतिशय विरळा असतात. आपल्यापुढे येणारी बहुतेक गीतं ही शब्द जुळवलेली येतात. उदा. 'मन रमे गायनी, घुमतसे नाद हृदयी भरूनी' हे अतिशय चांगलं गीत असू शकतं; पण साहित्यिकदृष्ट्या असं दिसेल की, हे काही फार श्रेष्ठ नाही. म्हणजे गीतामध्ये दोन भेद केले पाहिजेत-जे गीत गायलं जातं; गायलं जाण्यासाठी लिहिलं जातं, ते गीत आहे. जेव्हा वाङ्मयकृतीकार गीत लिहितो, तेव्हा काही वेगळं असतं. हे गीत गायलं गेलं नाही, तरीही ते गीत असतं. म्हणून मग या गीताला राग-तालाची अपेक्षा नसते. गीतधर्मी गीत आणि गायनधर्मी गीत असे दोन भेद आपण करू शकतो. संगीतातलं साहित्य आणि साहित्यातलं संगीत असा विचार करण्याएवढा भक्कम धरातल आपल्या संस्कृतीत आहे, इतकं लक्षात आलं तरी पुरे! असं भान येणं मूल्यगर्भ आहे-असतं, इतकं समजणं महत्त्वाचं आहे.

२५ जानेवारी १९८४