

‘जस कुरंग बिच बसत बासना...’

सत्यशील देशपांडे

स्थायी :

शास्त्रीय संगीताच्या क्षेत्रात ज्यांची कामगिरी ऋषितुल्य समजली जाते अशा सर्वश्री भातखंडे, पलुस्कर, मिराशीबुवा आदी बड्या आणि भल्या मंडळींनी आपल्या शास्त्रीय संगीताचा ठेवा बंदिशीच्या रूपानं लिखित स्वरूपात जतन करून सांभाळण्याचा शुभारंभ केला आणि त्यात लक्षणीय कामगिरी केली. पण या विभूतींनी गुणी गायकांकडून गोळा केलेल्या बंदिशींत, दुर्दैवानं शब्दांचे कित्येक अपभ्रंश राहून गेले. हे गुणी गायक लिहा-वाचायला शिकलेले नसावेत हे एक आणि या बंदिशी पिढ्यान्पिढ्या मौखिक परंपरेनं चालत आल्या हेही या अपभ्रंशांचं कारण शोधताना लक्षात घ्यावं लागतं. भातखंडे, पलुस्करांना जर आणखी आयुष्य मिळतं, तर त्यांनी या अपभ्रंशांचं शुद्धीकरण करून शास्त्रीय संगीतातील जुन्या रचनाकारांच्या रचनांत असलेलं शब्दलाघव, भाषावैभव हे ख्यालाच्या प्रस्तुतीतलं एक महत्वाचं परिमाण (Dimension) आहे, ख्यालाच्या समग्रतेसाठी हे आवश्यक आहे याचाही प्रचार केला असता. पण हे ‘जरतरी’ स्वप्नंजन आजच्या वस्तुस्थितीला पुसून टाकू शकत नाही.

फार लांबच्या गोष्टी कशाला? माझ्या घरचीच गोष्ट सांगतो. माझे वडील कै. वामनराव देशपांडे. त्यांच्या दर्दी आणि सुजाण रसिकतेमुळे आमच्या घरात अभिजात संगीताच्या वेगवेगळ्या घराण्यातील गुणिजनांचा आणि साहित्यिकांचा वावर असे. ‘घरंदाज गायकी’ हा ग्रंथ माझ्या वडिलांनी लिहू घेतला होता. ते स्वतः किराणा घराण्याच्या भाबड्या स्वरकृतीतून, सच्च्या स्वराचा अलवार शोध घेणाऱ्या गायकीच्या प्रभावातून बाहेर पडत होते. वेगवेगळ्या

घराण्यातील आणि खास करून जयपूर घराण्यातील ख्यालगायकीच्या समग्रतेचा, तिच्या आकारबंधाचा, त्याच्या वेगवेगळ्या आविष्कारांचा, त्यातील सौंदर्यमूल्यांचा शोध घेऊ बघत होते. आणि संगीताला कान देण्याचा हा एक सुजाण, सुशिक्षित कर्णकोण म्हणून वामनरावांचे समकालीन त्यांच्या या उपक्रमाची दखल घेत होते. पण यातली विसंगती अशी की, संगीतावरच्या लिखाणासाठी भाषा वाकवणाऱ्या वामनरावांच्या लिखाणात ‘संगीतातल्या शब्दाची’ उपेक्षा होती. आणि आश्चर्याची बाब म्हणजे त्यांच्या समकालीनांपैकीही कुणाला हे खटकलं नाही. घरदाज गायकीची प्रतिक्रिया म्हणून त्यानंतर प्रसिद्ध झालेल्या ग्रंथांतून देखील संगीतातल्या शब्दाची चर्चा नाहीच! इथे या साक्षेपी माणसांच्या संगीतविचारांत जर शब्दाची अशी वानवा, तर मग अडाणी गायकांची तर गोष्टच सोडा!

या संदर्भात, शब्दाच्या, त्यातील आशयाच्या अभ्यासाला आपल्या शास्त्रीय संगीत शिक्षण पद्धतीत किती गौण स्थान मिळालेलं आहे, हे ढळढळीतपणे सिद्ध करणाऱ्या कितीतरी बंदिशी झर झर आठवतात.

तेव्हा बरं का, घरात कोण गायलं आहे, नि कसं गायलं आहे याची चर्चा व्हायची, तेव्हा रागांऐवजी बंदिशींचे मुखडेच कानावर यायचे. मुखडे म्हणजे कसे? तर ‘अनहत आ’ किंवा ‘गोकुल गा’ असे! आता ‘अनहत आ’ म्हणजे ‘अनहत आद नाद’ किंवा ‘गोकुल गा’ म्हणजे ‘गोकुल गाव का छोरा, बरसानेकी नार’ हे संपूर्ण समजायला मला वाटतं ज्याचं-त्याचं नशीबच बलवत्तर असायला हवं होतं असेल!

म्हणजे असंच एकदा घरी ‘मियां मल्हार’चा विषय चालला



होता. अरविंद मंगरुळकर बोलता बोलता म्हणाले, “या रागातली बंदिशीची फेक ऐकावी, तर वझेबुवांची. काय सुंदर रेकॉर्ड दिलं आहे. ‘बोल रे पपी...’ ”

मला तर एकदम ‘His master’s voice’ चा emblemच आठवला. ग्रामोफोनसमोर बसून आपल्या धन्याच्या आवाजातल्या संगीताचं एकाग्रतेनं सारग्रहण करणाऱ्या त्या मूक सारमेयाला उद्देशून वझेबुवा टाहो फोडत आहेत... ‘बोल रे पपी!’ अर्थात तिथला तो सारमेय आता मोठा झालेला पपी आहे!

आता बंदिशीचा हा असा मुखडा डोक्यात बसण्याचं कारण म्हणजे ‘पपी’ मधल्या ‘पी’ वर त्या सारमेयाच्या पेकाटात लाय मारल्यासारखी दणकट ‘सम’ आहे, आणि त्यामुळं ते एक तिथंच संपणारं सशक्त सांगीतिक विधान आहे अशी समजूत होते. पण ती पूर्ण ओळ अशी आहे: ‘बोल रे पपीहरा, अब घन गरजे!’ आता योगायोगानं किंवा अपघातानं संबंध ओळ ऐकली, तर त्या सांगीतिक विधानाच्या आसपासचा मल्हारचा प्रदेशही डोळ्यांत भरतो.

अलीकडच्या जमानातल्या एका सुशिक्षित गायिकेच्या रेशमी स्वरतून उदान्तकरुण बिलासखानी तोडीचा कोष आकार धरू बघत होता. ती गात होती ती बंदिश होती: ‘नीके घुंगरिया तुमकत चाल चलत है!’ तिच्या मनातून आतून गाताना त्या कोषाचा धागा तुटला होता, तो एका उठवळ नर्तिकेचं तुमकणं व्यक्त करणाऱ्या त्या शब्दांमुळे! तिला त्या शब्दांचा, त्यातल्या अर्थाचा त्रास होत होता. एका अनाम वात्सल्याला कोठीवरच्या लग्गीचाटेचे घुंगरू लागल्यासारखं वाटून ती गायिका विमनस्क होत होती. एका जाणकारानं तिस्रा बंदिशीतल्या खुऱ्या चित्रणाची जाणीव करून

दिली, ती अशी:

‘नीके घुंगरिया तुमकत चाल चलत है
सुनत साथनिया बेकल होत
‘सदारंग’ ले हो बलैया’

नुकत्याच रांगू लागलेल्या लंगड्या बाळकृष्णाच्या पायात विकल सदारंगाच्या हृदयाचे नूपुर झाले आहेत. वात्सल्य रुणझुणतंय आणि तो जीव ओवाळून दृष्ट काढून टाकतोय.

भल्या पहाटे गायल्या जाणाऱ्या ‘ललत’ रागामधली प्रसिद्ध बंदिश मूळ अशी आहे:

‘रैनका सपना मै कासे कहूँ अब?
सोवत सोवत आँख खुली जब,
कोऊ न पायो अपना तब!’

यातले अब, जब, तब हे शब्द कुठल्याही गायकानं ही बंदिश गाताना उच्चारल्याचं किंवा त्याला ते सुचल्याचं मी ऐकलेलं नाही. ही माझी लाडकी बंदिश असल्यामुळं असेल कदाचित, पण मला हे अपूर्ण सादरीकरण फार सलतं.

अर्थात् अपभ्रंश हे अपूर्ण सादरीकरणामुळं होणाऱ्या गोंधळापुरतेच मर्यादित नाहीत. चुकीच्या उच्चारामुळंही कितीतरी बंदिशी भ्रष्ट होऊन जातात.

मालकंसाच्या बड्या ख्यालातली एक भक्तिरसपूर्ण बंदिश आळवताना एक लोकप्रिय गायक ‘पगला’, ‘गंदे’ असे शब्द इतक्या भक्ती-भावनेनं का म्हणत बसतो, याचं कोडं बराच काळ श्रोत्यांना सुटलं नव्हतं. पुढं पुढं तर त्यांनी हे शब्द कानाआड करूनच हा मालकंस ऐकण्याची सवय स्वतःला करून घेतली होती. पण मूळ बंदिशीतले शब्द आहेत:

पग लागन दे महाराज कुँवरा!

अर्थ समजून न घेता चुकीचे आघात दिल्यानंही बंदिश भ्रष्टच होते. आता नंद रागातली ‘ढूँढू बारे सैया’ ही बंदिश घ्या. यातला सैया हा ‘बारे’ म्हणजे बाल, म्हणजे लहानगा आहे. याची जाणीवच नसल्यामुळे हे शब्द ‘बा रे’ पांडुरंगासारखे ओरडून गायकांनी गायले आहेत. अर्थात् असं होऊनसुद्धा नंद रागात आनंदनिर्मिती झाली ही गोष्ट अलाहिदा.

किंवा मिराशीबुवांच्या पुस्तकात ‘अजब फंदे आन परो री’ ही बंदिश ‘अजब पांडू’ अशी लिहिलेली आहे. आता हे मराठी पंडित गायकांचं हिंदीच्या बोलीभाषांचं अज्ञान तर आहेच. पण कदाचित मौखिक परंपरेत बंदिश गाऊन दाखवत असताना गुरुजींनी पान खाल्लेलं असण्याची शक्यताही नाकारता येत नाही.

शास्त्रीय संगीताच्या शिक्षण-पद्धतीत (विद्यालयीन अथवा गुरुकुल) जितका रागरूपांचा, तालक्रियेचा अभ्यास होतो, त्याच्या तुलनेत बंदिशी ज्या भाषेत आहेत, ती भाषा, त्यातले शब्द, त्या भाषेतली गेय काव्यं, त्यातील वृत्त, छंद, जाती यांच्या अभ्यासाला मात्र नगण्य स्थान दिलं गेलं आहे. खास करून महाराष्ट्रात तरी गेल्या

शंभर वर्षांतली ही वस्तुस्थिती आहे. "शब्द या स्वरांना टांगण्यासाठी असलेल्या खुंट्या आहेत." हा एक उपयोग सोडला, तर बाकी शब्द ही अडचणच आहे. त्यामुळे शब्दविचार ही सांगीतिक गरज नाही. भाषा, विचार वगैरेची संगीताशी सांगड घालणं आवश्यक तर नाहीच उलट वर्ज्य असावं', अशी टोकाची भूमिका घेण्यापर्यंत संगीतात हा निव्वळ स्वरतालांचा साम्राज्यवाद बोकाळला.

स्वर आणि लय, लालित्य आणि अभिजातता याचा खास स्वतःचा असा अनुबंध प्रत्येक गायक साधतोच; किंबहुना त्यानं साधायला हवाच. आणि यासाठी त्याच्या कुवतीनुसार आणि अभिरुचीनुसार शब्द हा घटक तो वापरतोच; किंबहुना त्यानं वापरायला हवाच. पण होतं असं की त्याच्या विद्याग्रहणाच्या काळात त्यानं फक्त रागरूपांचा, तालक्रियांचा अभ्यास केलेला असतो. आणि एरवी सुशिक्षित असूनही गाताना मात्र शब्दाबद्दल, त्याच्या अर्थाबद्दल पूर्ण उदासीन असलेल्या गायकांच्या हातून शब्दाची अक्षम्य उपेक्षा होते. पण माझ्या मते मात्र शब्द आणि भाषा याबद्दलच्या जिवंत जाणिवेशिवाय कुठल्याही गायकाचा संगीतशोध अपुरा आहे.

शास्त्रीय संगीतात शब्दाची ही जी अतीव अवहेलना झाली, ती कशामुळं असेल याचा विचार करताना काही गोष्टी मला जाणवतात.

'संगीताची भाषा वेगळीच आहे, शब्दांपलीकडची आहे. 'शब्दांच्या अर्थापलीकडचे गूढ प्रदेश' गाणाऱ्याला खुणावत असतात, किंबहुना त्यांनी तसं खुणावायला हवं!' अशा प्रकारच्या विचारांची मूल एकूणच शास्त्रीय संगीताच्या गायकीवर पडली. शास्त्रीय संगीत हे त्या भाषेतल्या बंदिशीतल्या शब्दांच्या दर्शनी अर्थाच्या पुढचं, 'शब्दांपलीकडचं' सांगतं, हे योग्य आहे; पण ही भूमिका Utopian आहे, कल्पनेच्या साम्राज्यातली आहे. वास्तवात या भूमिकेला फार कमी वेळा आधार मिळतो. शब्दांच्या पलीकडची, व्यक्त होऊ न शकणारी अशी भावस्थिती उत्तमोत्तम गायकांच्या बैठकीतही खऱ्या अर्थानं काही मिनिटांपुरती साध्य होते. उरलेल्या वेळात कलेच्या दर्जाला तेवढंसं न पोचणारं, Predictable असं रागतालाचं व्याकरणबाज गाणंच बहुधा चालू राहतं. लक्षात घेण्यासारखी बाब आहे, की 'आपण ती शब्दापलीकडची अवस्था हुकुमीपणानं आणि सातत्यानं पेश करू शकतो, ते प्रभुत्व मजजवळ आहे', असा दावा भल्या भल्यांनीही केलेला नाही.

मला वाटतं, 'शब्दांच्या पलीकडचे' म्हणजे काय? हे जरा नीट बारकाईनं तपासून बघायला हवं.

चांगली कविता किंवा गद्य यांचं माध्यम भाषा, शब्द असल्यानं ती कविता नुसती शब्दापलीकडचं सांगते असं नाही. तर अलीकडचं, भोवतालचंही सांगते. किंबहुना कुठलीही कलावस्तू आस्वादकाच्या मनात विविध जाणिवांचा एक अवकाश निर्माण करते. या जाणिवा व्यक्तिसापेक्ष असतात. म्हणजे काय? तर त्या त्या व्यक्तीच्या जीवनातल्या अनुभवावर आधारलेल्या असतात. तर या विविध जाणिवांनी जो अवकाश भरत जातो, त्यालाच आमच्या गाण्याच्या दुनियेत 'गाण्याचा असर झाला', असे म्हणतात. भाषा व्यवहाराच्या

सोयीसाठी आपण या अवस्थेला 'शब्दापलीकडचे' म्हणत असतो तरी खरं तर गाणाऱ्यांनी आपलं गाणं "गाण्यापलीकडलं काय? इतकंच नाही, तर तसं गाण्यानं सांगायला हवं का?" असा विचार केला पाहिजे.

काही का असेना, आपल्या शास्त्रीय संगीतात भाषेची उपेक्षा झाल्यामुळे काय काय झालं?

बंदिशीतली 'कहन' म्हणजेच ती म्हणण्यातला प्रत्येक शब्दाचा अंगभूत असा ठसका गेला. ढब गेली.

लगाव म्हणजे आवाज लावण्याची प्रत्येक गायकाची एक विशिष्ट तऱ्हा. गाण्यासाठी लागणाऱ्या आवाजाचा लगाव भाषेच्या शब्दोच्चाराने असतो, हे गायक विसरले. आवाजांचे भिन्न तऱ्हाय गेले. परिणामी, ख्यालगायनाच्या प्रस्तुतीकरणातील आघातमयता, नादमयता, आकृतीमयता, घाट ही मूल्यं बोथट होऊ लागली आणि सपक, एकसुरी अशा एककल्ली आशयाचं दमदार आवाज केलेलं प्रदर्शन, त्याला लावलेली चमत्कृतीपूर्ण अलंकाराची झालर, कसरत, तयारी म्हणजे शास्त्रीय संगीत असा आदर्श नवीन पिढीसमोर ठेवला गेला.

प्रचलित रागसंगीतातल्या घराण्याच्या जनकांचा किंवा त्यांच्या पुढल्या पिढीतल्या कुठल्याही प्रथितयश गायकांच्या गायकीचा, त्यांच्या उपलब्ध ध्वनिमुद्रणांचा अभ्यास केला, तर एक सुखद, मधुर यथार्थ सामोरं येतं.

दोन उदाहरणं सांगतो.

'आफताब-ए-मौसिकी' फैयाज खाँ, त्यांचे ब्रज भाषेतले शब्द, शब्दोच्चार हाच आग्रा गायकीच्या सौंदर्यप्रणालीचा प्राण आहे. त्यांची कहन, तो दर्दभरा पुकार, 'बोल बनाना' काय किंवा 'बोल फिराना' काय, बंदिशीतील कुठल्याही ओळीला व्यापक आशय देणारी त्या ओळीची कव्वालीबाजाची नखरेदार पुनरुक्ती हे सारं 'तशा' पद्धतीच्या शब्दोच्चारशिवाय प्रत्यक्षात उतरूच शकणार नाही. म्हणूनच आग्रा घराण्यातील शब्द हा आग्रा-वृंदावन परिसरातील भाषेचं मनोगत सांगतो आणि आग्रा घराण्याच्या गायकीत घडत असलेल्या या सर्व गोष्टींना एक लयक्रीडा म्हणण्यापेक्षा शब्दक्रीडा म्हणणं जास्त योग्य वाटतं.

अब्दुल करीम खाँसाहेबांच्या 'पिया बिन नाही आवत चैन' या किंवा कुठल्याही ध्वनिमुद्रिकेतल्या स्वरोच्चारातच त्यांच्या करुणार्त गायकीचं सृजन आहे. आपल्या सांगीतिक गरजेनुसार अब्दुल करीम खाँसाहेबांनी जाणीवपूर्वक आपला शब्दोच्चार राबविला, तो शब्दोच्चार स्वरात विरघळणारा असा केला, यात मला शंका नाही.

आणि हे सारं ख्यालाच्याच बाबतीत नाही बरं का! तुमरीतल्या दोन प्रमुख शैली, त्यांच्या व्याख्याही शब्दाधारित आहेत. 'आप कौनसी तुमरी गाते हो?' या प्रश्नावर नर्तक किंवा नृत्यप्रधान तुमरी गाणारे म्हणतील 'बोलबाटकी' तर बनारसची भावप्रधान तुमरी गाणारे म्हणतील 'बोल बनावकी'.

शास्त्रीय संगीताच्या नष्ट होणाऱ्या परंपरा ध्वनिमुद्रणाच्या माध्यमानं जिवंत ठेवण्याच्या उपक्रमात मी गेली काही वर्षे गुंतलेला आहे. त्या निमित्तानं वेगवेगळ्या पिढीतील गायकांशी, त्यांच्या गायकीशी, आवाजातील लगावाशी माझा खूप जवळून संबंध आला आहे. या पार्श्वभूमीवर 'आवाज-साधना-शास्त्र' (Voice Culture) हे त्या भाषेतील शब्दांच्या (स्वर-व्यंजनांच्या) उच्चारणावर किती अवलंबून आहे हे इथं सांगावंसं वाटतं.

एक महत्त्वाची आणि मजेची नोंद: उत्तर हिंदुस्थानी आणि दक्षिणात्य भाषांमध्ये जो फरक आहे, तो हिंदुस्थानी आणि कर्नाटक पद्धतीच्या गाण्यांमधल्या फरकात ढळढळीतपणे प्रतिबिंबित होतो.

शब्दोच्चारात स्वरोच्चार अनुस्यूत आहे. शब्दोच्चारप्रमाणे आवाजाचा लगाव ठरतो. शब्दोच्चार बदलले, तर आवाजाचा लगावही बदलेल.

शब्दोच्चारातच आवाजातल्या दोषांचं निराकरण होऊ शकतं आणि आवाजातल्या गुणांची वृद्धीही होऊ शकते. तिथेच सूर सापडतो. हा 'आवाज-साधना-शास्त्रा'कडे बघण्याचा दृष्टिकोण मला फार महत्त्वाचा वाटतो. कुमार गंधर्वांना तो मान्य होता. धृपद-धमारच्या सर्व बाण्यांमध्ये आपल्या सांगीतिक गरजेनुसार शब्दोच्चार राबवताना या विचाराची दखल घेतलेली स्पष्ट दिसते. धृपदातील वेगवेगळ्या शैलींना 'घराणी' न म्हणता 'बाणी' म्हणतात. बाणी म्हणजे वाणी, वाचा, उच्चार या अर्थानं. परदेशी कलाकारांनी वाजवलेलं हिंदुस्थानी शास्त्रीय संगीत वेगळं वाटून खटकत नाही. पण त्यांचं कंठसंगीत मात्र परकं वाटतं, याचं कारण त्यांचा अपभारतीय उच्चारच आहे.

पण महाराष्ट्रात मात्र शास्त्रीय संगीतातल्या शब्दाला कायम एक दुय्यम दर्जा देण्यात आला असं दिसतं. इथल्या संगीतप्रेमींना आणि गायकांनाही संगीताच्या समग्र रसास्वादनात 'स्वर, राग, तालाच्या बरोबरीनं शब्द हाही महत्त्वाचा घटक आहे', असं तीव्रतेनं वाटलं नाही. भाषिक अर्थाखेरीज भाषेतल्या स्वरांना आणि शब्दांना संगीतप्रवाहासाठी आवश्यक असलेला नादार्थ आहे. आघाताशिवाय सांगीतिक विधानांना आकारच प्राप्त होऊ शकत नाही. अक्षरं (व्यंजनं) ही नादांवरचा आघातच आहेत आणि स्वरव्यंजनातले स्वर म्हणजे या आघातांची आस आहे. शब्दातील व्यंजनं ही गायकाची नादावर आघात करणारी नखी (Plectrum) आहे. कधी तरंग उठवणारी आणि प्रसंगी टणत्कार करणारी; या महत्त्वाच्या बाबींकडे जे दुर्लक्ष करण्यात आलं, तो अपघात नाही, त्यात एक सहेतुकता आहे, असंही वाटतं.

शब्दांचं आणखी एक योगदान म्हणजे त्यांच्या उच्चारणात दडलेला सुप्त अभिनय आणि शब्द विविध गतींनी खेळवल्यामुळं निर्माण होणारी नृत्यमयता.

दुर्दैवानं शास्त्रीय किंवा उपशास्त्रीय संगीताचं शिक्षण देणाऱ्या ज्या संस्था आणि त्यांच्या ज्या शिक्षणपद्धती आहेत, त्यात शब्द कसा म्हणावा, आवाज कसा लावावा, या गोष्टींची प्रथमता आणि

महत्ता पूर्ण उपेक्षित आहे. कुणी ते शिकवत नाही, सांगत नाही. बऱ्याच शिक्षकांना ते शिकवताही येत नाही. अर्थात हा प्रत्येक कलाकाराच्या वैयक्तिक सौंदर्यदृष्टीचा आणि तो जे गाऊ पाहात आहे, त्यातल्या सांगीतिक गरजेचा मामला आहे, त्यामुळं ही गोष्ट एकाला दुसरा शिकवू शकत नाही, हे मान्य. पण त्याचबरोबर हेही खरंच, की शब्दावर, त्याच्या उच्चारावर, नादावर प्रेम करावं, त्याबद्दल जागरूक राहावं, या गोष्टींकडे विद्यार्थ्यांचं लक्ष वेधता येऊ शकतं, पण वेधलं जात नाही. आणि ते वेधलं जायला हवं. हवंच.

+ + +

अंतरा

मला भाषांचं, त्यातल्या काव्याचं प्रेम आहे. निवांत बसलो असता कधी नव्या-जुन्या ओळी नाचऱ्या पाखरासारख्या क्षणभर येऊन हाक मारून जातात आणि मनाची फुलबाग होते. त्या ओळीत जसा एखादा शेर असतो, तशा, खरं सांगतो बंदिशीच्या ओळीसुद्धा असतात. बंदिशीतल्या, त्या शब्दांशी एकजीव झालेल्या स्वरांनी काव्यधन झालेल्या, ज्यांनी त्या आळवल्या त्या गायकांचं पुण्य लाभून आशयधन झालेल्या. या ओळी आठवताना, त्यांतला राग, गायकी, घराणं हे सारे तपशील अलगद गळून पडतात, मग त्या बोलीभाषेतल्या शब्दांचं, निखळ काव्य होतं आणि त्यांची धून एक गोड गुणगुण होऊन मनात रुंजी घालत राहते. लिहिता-वाचता न येणाऱ्या त्या अनाम, मनस्वी गायकांना आकळलेला शब्द, कुठेही चित्रकलेचं शिक्षण न घेतलेल्या Vincent Van Goghच्या ब्रशच्या फटकाऱ्याप्रमाणे मनाच्या फलकावर अर्थाची रंगीबेरंगी जखम करतो आणि एक दुखरी सुखमाधुरी ठसठसत राहते.

मला वाटतं, अशा बंदिशीची भावभूमी, त्या रचनाकारांची जीवनशैली, मिजाज, त्यांच्या हिशशात आलेलं समाजजीवन हे सारं कळलं, तर ती बंदिश गाताना, कुमारजींच्या शब्दांत सांगायचं तर 'मौज येते'. कुमारजींनी ज्या बंदिशी मला शिकवल्या, त्यातल्या बऱ्याचशा त्यांच्या 'इतिहास-भूगोल-नागरिकशास्त्रा'सह शिकवल्या. मग अशा बंदिशीत, जगलेला एखादा अगदी साधा क्षण, प्रसंग अथवा घटना या सर्वांचं असलेलं चित्रण जाळ्यातल्या चंद्रासारखं थरथरत राहतं. अशी चित्रणं असलेल्या बंदिशी कमी असल्यामुळं त्यांचं महत्त्व फार आहे. तेंव्हाच्या रचनाकारांनी 'तेंव्हाचं, त्यांचं, आणि तिथलं' म्हणून जे सांगितलेलं असतं, ते 'आजचं, इथलं आणि सगळ्या माणसांचंच' होऊन जातं. अखेर कुठलीही कला ही 'तेंव्हा आणि आज'ला जोडणारा एक साकवही असली पाहिजे. आजची परिस्थिती आणि तिच्यानुसार मूल्य विचार आणि नियम बदलले, तरी माणसाचं म्हणून जे काही सर्वकाळातलं असतं, ते असं अल्लाद पावलांनी चालवत आजपर्यंत आणून पोचवण्याचं काम हा साकव करत असतो.

प्रत्येक वेळी एवढा जड आणि गहिरा विचारच नव्हे, तर अगदी बारीक दागिन्याची घडण, नाहीतर तत्कालीन शहरातल्या गल्लीबोळांचा नकाशा जरी ठाऊक असला, तरी ती बंदिशीतली ओळ अधिक आशयघन होते असा माझा अनुभव आहे. आणि म्हणून मला अगदी आग्रहानं म्हणावंसं वाटते, की गाणं शिकवताना शब्द आणि स्वरांबरोबर हे तपशीलही एकाकडून दुसऱ्याकडे दिले गेले, तर जे होतं, ते संस्कृती-संक्रमणच असतं. संस्कृती-संक्रमण हा कलासाधनेचा एक महत्त्वाचा हेतू आहे, हे कोणालाही मान्य व्हावं.

(थोडंसं विषयांतर: बंदिशीतलं काव्य साधं असतं आणि त्यामुळे कित्येकदा ते पुनरुक्ती करणारं आणि म्हणून सपकही वाटतं, असं म्हटलं जातं, पण शास्त्रीय संगीतात शब्दांनी रागाच्या मांडणीवर कुरघोडी करता कामा नये, अशी सावध भूमिका घ्यावी लागते. असं असलं की मग रागाच्या मांडणीकडेच ऐकणाऱ्यांचं लक्ष राहतं आणि लक्षवेधक नसलेले शब्द कुरघोडी करत नाहीत.

'तुमुल कोलाहल कलह में मै मलय की बात रे मन', किंवा 'आह जो कतरा आंखों से निकला सों तूफां निकला' सारख्या ओळी गाऊन त्या भाषेतल्या शब्दांतले लघुगुरू सांभाळताना गायकाचा या लघुगुरूंचा शब्दप्रधान गायकीत योग्य आग्रह धरणारा यशवंत देव होईल. त्या गायकाची स्वरवाक्यं बेढब होतील. अभिजात संगीत गाताना डौलदार स्वरवाक्यांसाठी शब्दातल्या लघू अक्षरांचा गुरू आणि गुरूंचा लघू आवश्यक आणि म्हणून क्षम्य असतो. साध्या सोप्या शब्दात तो तेवढा खटकतही नाही. म्हणून महाकाव्य आणि हायकू उत्तम लिहिणाऱ्याला, शास्त्रीय संगीतातली उत्तम बंदिश बांधता येईलच असं नाही. ती एक वेगळी चुनौती आहे. त्याचप्रमाणं गाताना बोलताना करण्यासाठी बंदिशीचा शब्द भरभर म्हणताना त्यांचे लघुगुरू सांभाळून सुंदर बोलताना करून समेवर येणं ही गायकासाठी सुद्धा एक चुनौती आहे.

आता माझ्या काही आवडत्या बंदिशी सांगतो. वर लिहिलेलं सारं लक्षात घेऊनच त्यांचा आस्वाद घ्यावा असंही पुन्हा एकदा अर्ज करतो.

या बंदिशी जर कुणाला ऐकायच्या असतील तर www.satyasheel.com या website वर विचारणा करावी.

सकल बन फूल रही सरसों

अम्बुवा मोर, टेसू फूले

कोयल कूके बार बार

सुंदर सुंदर फूल सजाये

ले गडवा हाथन में आये

निजामुद्दीन के दरबार

आवन फिर कह गये 'आशिकरंग'

और बीत गये बरसों

सकल बन फूल रही सरसों

आसमंतात कोकिळेच्या कूजनाची आस आहे. मोहरीच्या फुलांचा प्रसन्न उन्माद आहे... आग्रवृक्ष मोहरले आहेत, डवरला आहे, हातात सुंदर फुलांनी सजवलेली फुलदाणी निजामुद्दीनच्या दरबारात स्वरांची पुष्पवृष्टी करणारा हा 'आशिकरंग', 'हो येईल की पुन्हा' म्हणतो आणि वर्ष निघून जातात. मोहरी फुलतच राहते. शेतात फुललेल्या त्या फुलांच्या पिवळ्या गालिचकान दिला तर शब्द ऐकू येतात, पिवळीच की मी पाकळी मी 'आशिकरंग'च्या या सहज दिलेलं आश्वासन सहज विसरण्यात काही रुसवा-फुगवा नाही. हा खानाबदौष अवलिया 'आशिकरंग' आपल्या मर्जीचा मालिक आहे. आपल्या मूडच्या नाज-ओ-नखऱ्यांचे स्वतःच इज्जत करणारा आणि मन रमेल तसं जगणारा आणि तिथं राहणारा. 'हजरते दाग जहां बैठ गये, बैठ गये'. 'आशिकरंग' असं टोपणनाव आपल्या बंदिशीत धारण करणाऱ्या या गायकाचा ठावठिकाणा, जातकुळी शोधाविशी वाटली, तर हे महाशय निघाले पतियाळा घराण्याचे उस्ताद आशकअल्ली. त्यांचे भाऊ उमेदअल्ली. त्यांच्याबद्दल एक मजेदार गोष्ट कानी आली. हे दोघेही जवानपट्टे रियाजात मस्त होते. आता त्यांची लग्नं ठरली होती. त्यांच्या गाण्यावर खुश असणाऱ्या महाराजांनी त्याप्रीत्यर्थ अन्नधान्य, बकऱ्या, कोंबड्या, तुपाचे रांजण असा शिधा पाठवून दिला. तो पाहून 'आशिकरंग'च्या डोक्यात वेगळीच विचारचक्रं सुरू झाली. तो उमेदअल्लीला म्हणाला, 'शादी तो कभी भी हो जायेगी। यह सामान बांटकर खाते-खिलाते रहेंगे तो भी दो साल मजे से कट जाएंगे। बेफिकरी से रियाज करने का ऐसा मौका दुबारा मुश्कील से मिलेगा। दो साल के बाद गाना सुनाएंगे तो महाराज ज्यादा खुश हो जाएंगे। और खैरात बांटेंगे।

"जैसे खाल लुहारकी सांस लेत बिन जिया,

कोई मोहे आन मिलावो पिया"

कुणी त्या पियाला आणून माझी भेट घडवून द्या. पंचप्राण त्याच्या वाटेवर ओवाळून टाकले आहेत आणि निष्पण लोहाराच्या भात्याची खाल (चमडी) जशी श्वास घेते तसा हा कुडीतला जीव खालीवर होतो आहे.

"जैसे खाल लुहारकी सांस लेत बिन जिया,

कोई मोहे आन मिलावो पिया"

'झनन झनन झन नननन नननन बाजे बिलुवा'

लहान असताना छायानटातील बंदिशीची ही ओळ माझ्या डोक्यात बरेच दिवस ठाण मांडून होती. त्याचं कारण फय्याजखाँ किंवा कुमारजी हे शब्द घेऊन गाताना जी लयक्रीडा म्हणण्यापेक्षा

शब्दक्रीडा करत हे अजिबात नव्हतं. पियाच्या मीलनाकरता नायिका निघाली की नेमका पायाखाली येणारा हा विंचू इतका नादमय कसा? ही शंकाच डोक्यात ठाण मांडून होती.

'दैया रे दैया चढ गया पापी बिछुवा' म्हणणाऱ्या वैजयंतीमालेचं 'मधुमती'मधलं जहरिलं लास्य डोक्यात भिनलं होतंच. नेहमीप्रमाणे फार उशिरा कळलं की बिछिया म्हणजे सौभाग्यवती पायाच्या तर्जनी किंवा मध्यमेमध्ये घालणारा अंगठीनुमा दागिना. त्याला हलके धुंगरू असतात. उत्तर भारतात याला आपल्या मंगळसूत्राइतकं महत्त्व आहे. बिछियाच गाताना बिछुवा झाला आणि कदाचित गायकाचं उकारावर प्रेम असल्यानं त्याचा बिछुवा झाला असावा. प्रियकराला भेटायला निघालेल्या अल्हड नायिकेनं पाऊल उचललं की नेमका घरातल्या वडीलघान्यांच्या कानांना दंश करणारा. मग या घालमेलीत त्रितालातील तिचो वाटचाल 'वळणाची, नागमोडीची, पायफसणीची, घसरणीची' होते. मात्रांना हुलकावणी देत शब्द पडत राहतात.

'इनन इनन इन नननन नननन बाजे बिछुवा
पिया के मिलन को चली जात अपने मंदरसो तब बाजे'

म्हणूनच मग ललत रागाच्या एका बंदिशीत नायिकेनं सोनाराला घातलेलं साकडं माझ्या मनात घोळत राहतं,

'माई धुंगरवा के रुनवा
कट दे रे सुनरवा'

रुनवा म्हणजे धुंगराच्या आवरणात असणारा रुणझुणता बाळधुंगरू. पियामीलनासाठी नायिका निघते, नेमका तेव्हाच कोलाहल करणाऱ्या या बदमाशाला कापून काढली की मग सारं कसं निवांत होईल आणि पियामीलनासाठी जाता येईल.

'माई धुंगरवा के रुनवा
कट दे रे सुनरवा
हूं तो जैहूं पिया के मिलन को
तबही बाजे'

नेमकी वेळ साधून हलकट कोलाहल करणाऱ्या या रुनवांवरचा नायिकेचा राग बडे गुलामअलीखाँ एक सणसणीत जोरकस तानेचा सट्टा 'तबही बाजे'च्या 'बा'वर मारून व्यक्त करायचे.

तबही बा-निनिनि धम धनीसा रेगरे सानिधममगरेसासा
बा _____ जे

'टूटे जब सपन, जाना तब थे सपना।

बिछुडन या मिलन, सांच क्या, क्या सपन?

टूटे जो, जो सपना।'

स्वप्नं तुटली, संपली की मगच कळतं की ती स्वप्नं होती. स्वप्न

पडत असतांना ते पडलेलं आहे आणि चालू आहे असं TV वर येत असतं तसं subtitle मनःपटलावर येत नसतं. हे स्थायीत सांगितलं गेलेलं आहे. अंतःत्यात हा रचनाकार म्हणतो की विरह असो अथवा मीलन, स्वप्न असो किंवा सत्याचं वास्तव, जे संपतं, टिकून राहत नाही त्याला स्वप्न म्हणावं आणि झोपेत काय किंवा जागृतीत काय, ग्रेसच्या मृगजळ्याच्या बांधकामासारखं स्वप्नांचं बांधकाम चालू ठेवावं.

आता जरा ब्रज भाषेतल्या काही बंदिशींचा आनंद घेऊ.

'पाती मधुवन ते आई
ऊधो हरि के परम सनेही
ताके हाथ पठाई।'
कोठ पूछत फिरिफिरि उधोको,
आपुन लिखी कन्हाई?'

'पाती' म्हणजे पत्र. माझ्या डोळ्यांसमोर चित्र उभं राहतं, सगळे गोकुळवासी ज्या पत्राची उत्कंठतेनं वाट बघत असतात, ते अखेर आलं आहे अशी बातमी गावात पसरते. त्यांच्यातला एक जण अगदी निरागस प्रश्न विचारतो, की 'हे पत्र कृष्णानं स्वतःच लिहिलं आहे का?'

त्या पत्रात विरहार्त गोकुळवासींसाठी श्रीकृष्णांचा संदेश असतो की 'माझं स्मरण केलं की मी तुमच्यातच असणार आहे. दूर नाही.' या पत्रात थोडा वैराग्य धारण करण्याचाही उपदेश असतो. शिवाय लिहिलेलं असतं की 'हे तुम्हाला पटवण्यासाठी आणि तुमची समजूत घालून तुमचं सांत्वन करण्यासाठी मी या उद्धवाला पत्र घेऊन पाठवत आहे.' यावर त्या विरहार्त आणि संतप्त गोपिका उद्धवाला म्हणतात, 'हा सगळ्या उपदेश करून तू परत मथुरेला का जाणार आहेस? तू आमच्यासारखा होऊन इथं राहा म्हणजे आमच्या विरहवेदना तुला कळतील.' इथं तर अशी हालत आहे की या वृंदावनातले मोरही आमच्याशी वैर धरून आम्हाला खिजवत आहेत.

'हमारे माई मोर उ वैर परे
करत कुटिल केका कानन में
जब घन मौन धरे.'
एक गोपिका मात्र म्हणते,
'पाती न चाहूं संदेसवा,
नित बसत मन में बन्सी बजैया।'

बा ज त मृ । दं - ग गृ । नि य न के ।

सं-गकत् धी। ट धी ट धा । - गे ती ट ।

ती ट ता - ।

ध मा - र । - ध्व नि त । - पु नि त । -

ध्वनि त । रं - - ग ।

धमा - र - ध्वनि त - पुनि त -

ध्वनि त रं ग, बाजत मृदंग गुनियन के संग.

हिंडोल रागातल्या बंदिशीच्या या ओळी माझ्यावर विलक्षण मोहिनी घालून आहेत. त्याची कारणं शब्दांइतकीच सांगीतिकही आहेत. ती सांगण्याचा मोह आवरत नाही.

हिंडोल मी जेव्हा जेव्हा ऐकला तेव्हा त्यात धृपद धमारच ऐकले. वेदपठणाला त्याचं म्हणून एक उदात्त वातावरण आहे. पठण करणाऱ्या आणि ऐकणाऱ्यांना त्यातलं ओ की ठो माहित नसलं तरीही ते वातावरण बनतं. तसंच धृपद धमार (आणि त्याच्या प्रारंभी होणाऱ्या नोमतोमचं) सुद्धा एक वातावरण आहे. उत्तमातले उत्तम धमार हिंडोलात आहेत. धमारची खासियत म्हणजे त्यातली तिहाई. कुठलीही अक्षरं घेऊन तीन समानांतर तुकड्यांची लयबद्ध आवृत्ती, ते तीन तुकडे सिद्ध होण्यासाठी आवश्यक असलेली त्यांच्यामध्ये दोन समानांतर खंड घेऊन अलगद समेवर येणारी. धमारचं पुनित वातावरण ध्वनित करणारे ध्वनीचे तरंग किंवा त्या सुरांचे ध्वनित होणारे रंग असा श्लेष आणि ध्वनित पुनित ध्वनितची अनुप्रासयुक्त तिहाई त्रितालात धमारचा ठेका लावून इथं होते आणि मनात शब्द घुमत राहतात धमार ध्वनित पुनित ध्वनितरंग.

‘कवन बटरिया गैलो, माई देहो बता

इत ही इत मोरा छोरवा गईलवा’

कुमारजी म्हणायचे, “ज्याला जुन्या बनारसचा अरुंद गल्ल्यांचा भूलभुलैया माहित आहे, त्यात राहणाऱ्या लोकांचं जीवन माहिती आहे, त्यालाच बिलावल रागामधली ही बंदिश गाताना मौज येईल.” अंतःत्याचे शब्द आहेत:

‘लेने गई सौदा अरे हटवा रे,

इतही गली में गैलो कवनवा?’

हाटात, म्हणजे बाजारात वस्तू घ्यायला जात नाहीत तर ‘सौदा’ घ्यायला जातात. ‘सौदा’ म्हणजे वाटा किंवा deal किंवा घासाधीस. जरा बाजारात सौदा करायला गेले. तेवढ्यात हा लहानगा हरवला! आता इतक्या या गल्ल्यांत त्याला कुठे शोधू?’

कुमारजींचीच दुसरी आठवण आहे, ते एकदा जयपूरला कार्यक्रमासाठी गेले होते. दुसऱ्या दिवशी त्यांना जयपूरचे प्रसिद्ध जौहरी (म्हणजे jewellers) सुराणा यांनी आपल्या दुकानास भेट देण्याचं आमंत्रण दिलं. तिथं त्यांनी जडावकाम केलेलं (ज्याला ‘मीनाकारी’ म्हणतात) एक कंगन प्रथमच पाहिलं होते. कुमारजी म्हणाले, “ते कंगन पाहिल्यावर मला कळलं की आपली केदार रागामधली ‘कंगनवा मोरा’ ही बंदिश किती श्रीमंत आहे.” बंदिशीत चित्रण आहे की, दोन लहान वयाच्या मैत्रिणी आहेत. त्यातली

एक, दुसरीचं घेतलेलं कंगन घेऊन बसते. तिला परतच करत नाही. पहिली म्हणते की मी आता या कंगनाशिवाय घरी कशी परत जाऊ? अंतःत्यात ती तिला विनवते, ‘तू मला ते परत दिलंस तर तुझं कोडकौतुक करेन, गुण गाईन. नाहीतर तू कठोर, कृपण आहेस असं चार जणांत सांगून टाकेन.’ (हिंदी बृहत् कोशात कडैया म्हणजे कठोर, कृपण).

‘कंगनवा मोरा अत ही अमोला,

मीनेकारी रखी लो लुगाई

अब मैं कैसे घरवा जाऊं?

जो तुम देहो, सो गुण मानूं

ना तो कडैया तेरो नामा’

असंच, देस रागाची श्रीमंती मला दाखवणारी ही बंदिश.

‘हेलो मासो दियो है ना जाय

ए मा झालो देत लाज मरुंगी’

त्या प्रियकराचं लक्ष कसं वेधून घ्यायचं? मला त्याला काही सांगायचं आहे, हे त्याला कसं कळावं? ‘हेलो’ म्हणजे हळी. शेतावर दिली जाते ती. ती हळी काही माझ्याच्याने देववत नाही. आणि ‘झालो’ म्हणजे इशारा, संकेत. तो देताना तर मी लाजेने मरूनच जाईन.

मुश्कीलच परिस्थिती आहे!

वझेबुवांची एक record आहे. त्यात ते म्हणत असलेले चुकीचे शब्द कुणाला कळून त्याने ते मला लिहून दिले आहेत अशी एक अशक्य शक्यता आपण गृहीत धरूया! तर त्या निव्वळ शक्यतेचं बक्षीस म्हणून त्याला मी त्या बंदिशीचे खरे शब्द आणि त्यातलं निरागस काव्य समजावून देतो.

नायिका मैत्रिणींना सल्ला विचारते आहे. तुम्हीच सांगा (‘दसो’) म्हणते. पुष्कळ दिवस वाट बघायला लावून हा प्रियकर (रांझण, म्हणजे रांझा, हीर-रांझातला) आता येतो आहे. त्याला मी मनवून घेऊ का रुसून बसू?

‘नी मैं मसलत पूछ जिया तूसा, तुसी दसो सहेलरियां।

घणा दिणां पिछु रांझण मिलिया। असी मनां के रुसां?’

कुमारजींच्या ‘जाज्यो रे बदरवा’ची वेगळीच मौज आहे. कालिदासाच्या मेघदूतातला यक्ष जसा मेघाला कामाला लावतो, तशी ही नायिका मेघाला म्हणते, ‘इथं काय करतो आहेस? जा आणि माझा प्रियकर ज्या शेतावर नांगरणी करतो आहे, तिथं जाऊन बरस, म्हणजे त्याचा चेहरा हर्षभरित होईल. मात्र सांग

त्याला की मी पाठवलं आहे.'

'जाज्यो रे बदरवा, जाय तू तो सैयाजी खेतां बरसो रे।
जाय सुनादे मँ तोहे पठावा, गरजो रे पिया मुख हरखो रे।'

कधी कुमारजींच्या मालवती रागातल्या बंदिशीतला प्रियकर मेघाला सांगतो की जरा माझ्या सावळ्या घरधनिणीच्या माहेराला जाऊन गरज. ते तुझं गरजणं ऐकून ती बाहेर आली की तिला सांग की तुझ्याशिवाय या शेतावर माझं मन लागत नाही आहे.

'चला रे चला जा रे बदरा तू
गरज सुण आवां सांवरी हो धन म्हारी
की दो उंके मन म्हारा खेतापे नी लाग्यो रे।'

होळीचे रंग उडवून गोपिकांची छेडछाड करणाऱ्या शरारती नायकाची तक्रार आणि त्याला तसं न करण्याची विनवणी करणाऱ्या गोपिका, याचं चित्रण अनेक बंदिशीत आढळतं. पण या बंदिशीतली नायिका रंग उडवू नको, अशी विनवणी करते, त्याचं कारण त्या रसवर्षावाच्या आनंदानंतर येणारी अपरिहार्य ग्लानी आहे.

'रंग होरी और न डारो,
अब मोहे न भाये,
रस की बरसात ना सुहावे'

म्हणून अंतःत्यात 'भीगे तन से' आणि 'भीगे मन से' ती नायकाला विनवते की हा रसवर्षाव आता थांबव. नायिका अंतरर्बाह्य आणि अंतर्दामी या आनंदाच्या रसवर्षावानं भिजली आहे आणि त्यामुळं थकलीसुद्धा आहे. हा आनंद आता तिला सहन होत नाही आहे.

'भीगे तन से, भीगे मन से
पैयां परं और बिनती करूं
अब मोहे न भाये,
रस की बरसात ना सुहावे'
इथे कवी सुमनांच्या ओळी आठवतात:
'मै गीला होता हूं, भीग नहीं पाता।'

कवी सुमनांच्या तुलनेत ही 'भिजू शकणारी' नायिका भाग्यवानच म्हटली पाहिजे.

'सावन में, बन में... सावन में, बन में' या गोड मल्हार रागातील बंदिशीचे एकतालात शब्दविभ्रम सुरू होतात. 'एकदा काय झालं, तर श्रावणात, वनात...' पण काय झालं ते सखीला सांगण्यात संकोचही आहे, लज्जाही आहे; म्हणून ते सांगणं जरा पुढंही ढकलायचं आहे. म्हणून पुन्हा आवृत्ती होते, 'सावन में, बन में'. ती होतच राहते. सांगून न सांगितल्याचं कठीण सोंग वठवत ती पुढं म्हणते, 'सावन में, बन में, जमुना पुलिन में (पुलणीवर, काठावर), 'सखी बरस गयो जब...'

ती गोपी 'घनश्याम' म्हणत नाही तर म्हणते, 'सावन में, बन में, जमुना पुलिन में, सखी बरस गयो जब शाम घन तन में' आणि गोड मल्हारच्या सुरांची वृष्टी होत राहते. कधी रिमझिम, कधी झडी (झड) तर कधी बौछार.

'जस कुरंग बिच बसत बासना'

कौसी कानड्यातली ही बंदिश आहे. कस्तुरीमृगाच्या त्या सुगंधाला, वासाला अभावितपणे 'बासना', म्हणजे वासना म्हटलं गेलं आहे, काय लाजवाब शब्द पडला आहे.

'जस कुरंग बिच बसत बासना' जसं कस्तुरीमृग आपला सुगंध जाणत नाही, तसंच 'सुर जाने न धुन, कल्पना, बिखरना अपना' तसं सुर जाणत नाहीत की ही धून आपल्यातूनच निर्माण झाली आहे. धुन जाणत नाही की तिच्यातूनच रागकल्पना निर्माण झाली आहे. इथं 'कल्पना' या शब्दावर श्लेष आहे. बंदिशीतून 'कल्पना' हा शब्द 'कल्पना' असाच वापरला गेलेला आहे. आणि इथं अभिप्रेत असलेल्या कल्पना या शब्दाचा दुसरा अर्थ आहे विव्कळणं. सुरांना धून माहित नाही, धुनेला रागकल्पना माहित नाही, धुनेला माहित नाही की रागकल्पना आपल्यातूनच निर्माण झाली आहे. रागकल्पनेला माहित नाही की तो राग कधी सैरभैर होऊन विखुरतो, तर कधी आपलं म्हणून काही धरून ठेवतो. आणि यात आपलं काय आहे? असतं का? याचा त्या अजाण स्वरांना पत्ताच नाही!

'जस कुरंग बिच बसत बासना,
सुर जाने ना धुन,
कल्पना, बिखरना, अपना।'

वाटतं, की हा सगळा शब्दसौरभ माझ्याकडे आहे, हे मला माहित नसलेला मी कस्तुरीमृग असावं आणि माझा परिमळ रसिकांना सुखदायी ठरावा.

सत्यशील देशपांडे

'संवाद फाऊंडेशन',

५८ बी, कृष्ण निवास, वाळकेश्वर रोड,

मुंबई ४०० ००६

फोन: ९८९०० १४२४६, ९८२०३२२४५२

satyasheel@yahoo.com

www.satyasheel.com