

प्राणित्वाकडून मानवी संवेदनांकडे, मानवतेकडे मनुष्यप्राण्याची जी उत्क्रांती झाली त्याचा एक प्राचीन आविष्कार म्हणजेच भारतवर्षातील वैदिक ऋचांचे पठन. भारतीय संगीताच्या इतिहासकारांनी या ऋचांनाच आपल्या संगीताचे उगमस्थान कल्पिलेले आहे. या ऋचांत निसर्गातल्या पंचमहाभूतांना वंदन केलेले आहे. निसर्गातल्या पंचमहाभूतांच्या लीला आणि अगाध सामर्थ्याच्या तुलनेत मानवी मनाला आपल्या जीवनाच्या नगण्यतेचे आणि नश्वरतेचे भान आले. ते मन या अनाकलनीय दिव्य शक्तिंची पूजा बांधते झाले. या शक्तिंना वंदन करताना ऋसीमुनींच्या वाणीतून जे सहजोद्गार...सहाजगान उमटले, त्यांनाच वैदिक ऋचा म्हणतात. या ऋचा गायल्या गेल्या, त्या उदात्त, अनुदात्त आणि स्वरित अशा तीन स्वरोच्चारातच. इथे हे आवर्जून सांगितलंच पाहिजे की या वैदिक ऋचांचे सामूहिक पठनच झाले. हे पठन म्हणजे पंचमहाभूतांना दिलेली सामूहिक आदरांजली, वंदन होते. निसर्गातल्या त्या दिव्य शक्तिंचा कोप होऊ नये, त्या प्रसन्न व्हाव्यात, त्यांना वश करावे आणि सगळे ऋतू अनुकूल ठरून धरती सुजलाम सुफलाम व्हावी अशीच त्या प्रार्थनेमागची, वंदनामागची सामूहिक भूमिका होती.

संगीताची पुढे उत्क्रांती होत होत ३, ४ स्वरांच्या धुनेला सप्तक मिळालं, रागनिर्माणाची शक्यता निर्माण झाली. लोकसंगीतातल्या दादरा, केरव्या सारख्या दुडक्या ठेक्यांपासून सुरवात होऊन अनेक मात्रांच्या तालांचे आणि त्यातल्या लयक्रीडेचे जटील तालशास्त्र निर्माण झाले. सामगान, गंधर्वगान, जातिगायन, गीती, प्रबंध, ध्रुपद अशा (forms) आकारबंधांतून संगीत आत्माविष्काराची वाट शोधत राहिलं, कात टाकत राहिलं. त्या संगीताने बाळसं धरलं, शरीर धरलं ते मात्र ख्यालगायनात. सामूहिक वंदनापासून, ज्याला वंदन करावं अशा संगीतविचाराचा, संगीताच्या वैयक्तिक आत्माविष्काराचा परमोत्कर्ष ज्यात साधता येऊ लागला त्या ख्याल या भारतीय संगीतातल्या आकारबंधाला गेली किमान शेदीडशे वर्षे भारतवर्षातल्या वेगवेगळ्या प्रांताचे, पिंडाचे लोक आपल्या पद्धतीने गाऊन वंदन करत आहेत. पंचमहाभूतांप्रमाणे असणाऱ्या ख्यालातल्या अनाकलनीय, अव्याख्यांतरणीय शक्तींना, कलामूल्यांना गायक वश करू बघत आहेत, उलगडू बघत आहेत, समजू बघत आहेत, शृंगारू बघत आहेत आणि शास्त्रकाट्याची कसोटी ही लाउ बघत आहेत. ख्याल तरीही दशांगुळे उरतोच आहे. यासाठीच, सूर, ताल, राग, शब्द आणि भावना या पंचकलामूल्यांना, पंचमहाभूतं समजून त्यांची पंचारती गायक आळवत राहिले आहेत, राहणार आहेत. या पंचकलामूल्यांची आपल्या पद्धतीने मोट बांधून गानप्रवाहातलं पाणी पुन्हा गानप्रवाहातच टाकून वाहतं ठेवत राहिले आहेत. असं झालं नाही तर ती रुढी होते.

ख्यालाच्या माध्यमाने जे रागसंगीत अखंड भारताच्या किमान दोन तृतीयांश प्रदेशात गायले गेले, त्यात विविध सांस्कृतिक, भौगोलिक, भाषिक विशिष्टतांची आणि वैविध्यांची भर पडत गेली. या वैशिष्ट्यांमुळेच तोच ख्याल, त्यातली तीच बंदिश वेगवेगळे मिजाज, स्वभाव

असणाऱ्या गायकांकडून वेगवेगळ्या पद्धतीने उलगडली जाऊ लागली. यामुळे ख्याल हा आकारबंध समृद्ध होत राहिला आहे.

सदारंगाने ज्याची सुरवात केली त्या ख्यालात प्रथमच व्यक्तिगत संवेदनांना वाव मिळू लागला होता. त्यात सोप्या शब्दातला नवीन काव्यात्म आशय आला, शब्दांचा प्रसंगी त्यांच्या भाषिक अर्थापुढे जाऊन त्यांच्या असलेल्या आघातक्षमतेचा, नादमयतेचा कलात्मक उपयोग ख्यालगायनात होऊ लागला. धृपदातील अस्थाई, अमतरा, आभोग, संचारी अशा चार कडव्यातून, केवळ ईशस्तुतीपर असलेल्या अगोदरच शब्दबंबाळ असलेल्या काव्याची होणारी दुगुन, चौगुन आदि प्रकार ख्यालगायनात टाळले गेले.

इतिहासाचा आढावा घेताना ख्यालगायनाच्या संदर्भातली गोष्ट ध्यानात येते ती ही की हे गायन तंबोऱ्याच्या पार्श्वभूमीवर केलं जाऊ लागलं. दुसरी म्हणजे ख्यालगायनात ताल, तबल्यावर खालीभरी असलेल्या ठेक्यावर गायला जाऊ लागला. प्रबंध-धृपदामध्ये ताल गाणारे आणि ऐकणारे हातावर ताल देत असत, ठेवत असत, अजूनही देतात आणि संगतीला असलेले पखावज अथवा मृदंग हे वाद्य ठेका देत नाही तर मुक्त संगत करते. धृपद गायनाचे सूलताल, चौताल, आदिताल म्हणून पाहिले तर त्यात खालीभरीचे तत्व नाही. क्वचित अपवाद सोडला तर समेपासूनच गायन सुरू होतं. दाक्षिणात्य संगीतातील 'कृती' गायनातील तालक्रिया ही वर सांगितलेल्या धृपद गायकीतील तालक्रियेशी अतिशय साधर्म्य ठेऊन आहे. दोहोतही शब्दप्रधानता, त्या शब्दांची दुगुन, चौगुन आणि ताल हातावर धरण्याची प्रथा अजूनही चालू आहे. दाक्षिणात्य संगीतात तर गायक मंचावरून गाणारी कृती श्रोतेही त्या गायकाप्रमाणे आपल्या हातावर ताल धरून म्हणत असतात. त्यात असलेल्या लयक्रीडेच्या बिकट बारकाव्यांसकट. इतके ते संगीत सामुहिक पाठांतराच्या जवळ गेले आहे. दाक्षिणात्य संगीताचे रचनाकार आणि गायक हे संत होते. त्यागराज, मुत्थुस्वामी दिक्षितार, पुरंदरदास आदि. त्यांनी कुठेच सांगितलं, लिहिलं नाही की उपज करू नका. पण संतवचन कसं बदलायचं या भीतीने कदाचित हे असं पूर्वनिश्चित गायन गाण्याची प्रथा रूढ झाली असावी. त्यामुळेच या संगीतात सामुहिक पाठांतर शक्य होते. धृपद सुद्धा, उत्तर भारतीय गायक जर निष्काळजी नसते, स्वरलोभी, आळशी नसते, तर त्या पाठांतराच्या अवस्थेपर्यंत गेलं असतं. आणि त्या धृपदाने दाक्षिणात्य कृतीतल्या बिकट लयकारीयुक्त संगीतिक आशयापर्यंत आपली उंची वाढवली असती पण त्याने तेवढी मजल मारली नाही. पण धृपद आणि दाक्षिणात्य संगीतातल्या 'कृती'मधलं संगीत ज्या प्रकारे गायलं गेलं (ज्याचं वर्णन वर केलंच आहे) त्याचं खरं आणि प्रत्यक्ष तांत्रिक कारण ही या दोहोतली समानप्रकृती तालक्रिया आहे. ही थोडक्यात सारांशरूपाने इथे पुन्हा देत आहे. धृपद आणि कृती या गानप्रकारात:

१. तालक्रिया हातावर धरली जाते.
२. नुसता ठेका तालवाद्यावर वाजतो आहे ही संकल्पना नाही.
३. खालीभरीची संकल्पना म्हटल्या जाणाऱ्या तालाच्या बोलात नाही.

४. परिणामी समेपासूनच शब्दप्रधान मुखडा सुरू होऊन पुढे त्याची दुगुन, चौगुन होऊ लागली.

सदारंगप्रणित ख्यालाने या सर्व गोष्टींशी फारकत घेऊन प्रचलित केलेल्या गोष्टी सर्वस्वी भिन्न होत्या, आहेत. आणि त्यात व्यक्तिगत संवेदनांना वाव देणाऱ्या अभिनव संगीतविचाराचे सुतोवाच सापडते. ख्यालगायनातील विभिन्न शैलींना, घराण्यांना जन्म देणाऱ्या शक्यतांना, त्यातील भावनिक आवाहनांच्या सामर्थ्याला, लवचिकपणाला, कुठल्याही गायकाच्या सांगीतिक व्यक्तिमत्त्वाला आपलंसं करून घेणाऱ्या सर्वसमावेशक वृत्तीला जबाबदार असणारी प्रत्यक्ष तांत्रिक कारणं पुढीलप्रमाणे आहेत. ही गेल्या किमान शेदीडशे वर्षात प्रचलित असलेल्या ख्यालगायनाच्या अभ्यासावर आधारित आहेत.

१. 'तंबोरा', तानपुरा ह्या वाद्यांचा इतिहास व प्रत्यक्ष उपयोग या ख्यालगायनाइतकाच जुना आहे.
२. ख्याल या आकारबंधामध्ये (Form) प्रथम दांयाबांया म्हणजेच तबलाडग्गा हे तालवाद्य म्हणून साथीला घेतले जाऊ लागले.
३. ख्यालगायनात ताल हातावर त्यातल्या निशब्द आणि सशब्द क्रियांसकट दाखवला गेला नाही तर त्या तालाच तबल्यावर खालीभरी असलेला ठेका संगत म्हणून घेतला गेला. खालीभरी म्हणजे तालाचा पहिला अर्धा आणि दुसरा अर्धा. ही संकल्पना प्रत्यक्षात पखवाजाच्या तुलनेत विपुल नादाची स्वरव्यंजने असणाऱ्या तबल्यावर विशिष्ट अक्षरांच्या बोलांच्या उपयोगाने ठेका म्हणून वाजली जाऊ लागली.
४. यामुळे तालाच्या दुप्पट लांबीच्या प्रदेशाचे आवर्तन ख्यालगायनाला लाभले (दाक्षिणात्य किंवा धृपद तालक्रियेच्या जातींशी / तालांशी तुलना करून बघावी). दांयाबांयाच्या, तबल्यावर असणाऱ्या शाईच्या प्रयोगाने आसदार बोल त्यातून निघू लागले व विलंबित ठेक्याचे वादन शक्य झाले, प्रत्यक्षात आले. या सर्व गोष्टींची परिणीती ज्या ख्यालाच्या गायनक्रियेत झाली, त्या गायनक्रियेची खासीयत म्हणजे यात मुखडा घेऊन समेवर येण्याची आणि आवर्तनातील उरलेल्या जागेत रागातील धुनेला पोषक असा बरावाईट स्वरविस्तार करण्याची शक्यता निर्माण झाली, प्रत्यक्षात आली. अशा अनेक आवर्तनांच्या मालिकेतून कलाकाराच्या मगदूराप्रमाणे, स्वभावानुसार, प्रतिभेनुसार रागरूप एका निबंधासारखे फुलत राहिले, सिद्ध होत गेले.

या सदारंगप्रणित 'ख्याल' या form चे हेच बलस्थान आहे. संघगायनापासून, सामूहिकतेपासून व्यक्तिगत संवेदना आणि आवर्तन बांधणीच्या, राग फुलवण्याच्या विविध प्रयोगांना इथे वाव मिळाला. एखादे वेळी राग जमणं किंवा न जमणं या human qualities आपल्या संगीतात कधी नाही एवढ्या आता अवतरल्या. आणि ती एक शुष्क, शिस्तबद्ध, बौद्धिक, पर्वचा म्हणण्याची पवित्र प्रक्रिया न राहता मानवी मनाच्या सुखदुःखांची, गुणविकारांची, चालती बोलती आवर्तनांची शृंखला ठरली. रागतालाच्या व्याकरणाला

चिकटूनच असणाऱ्या कले च्या गूढरम्य प्रदेशांच्या सीमारेषेवर ही आवर्तनांची शृंखला प्रतिभावान कलाकरांद्वारे हिंदोळत राहिली, हेलकावे घेत राहिली.

भारतासारख्या विस्तीर्ण देशातल्या विविध सांस्कृतिक, भौगोलिक, प्रांतीय वैशिष्ट्यांमुळे वेगवेगळ्या मिजाजांच्या, स्वभावांच्या लोकांच्या संवेदना या ख्यालाला श्रीमंत करत्या झाल्या. यामुळे व्यक्तिगत अभिव्यक्तीची विविधता या गायनप्रकाराला लाभली.

रागातल्या भाबड्या स्वराकृतीतून सच्च्या स्वराचा शोध घेणाऱ्या अब्दुल करीम खांसाहेबांनी त्या स्वराच्या नादाच्या गुंजनाला दुखापत होऊ नये म्हणून बंदिशीतल्या स्वरव्यंजनांचे उच्चार देखील गुळगुळीत नादमय केले व स्वरांची एक मयसभा निर्माण केली. या कलामुल्याचे अनुकरण करणाऱ्या अनुगामी शिष्य प्रशिष्यांतून किराणा घराणं निर्माण झालं.

आफताब—ए—मौसीकी फैयाजखांनी वापरलेला शब्द आग्रा—वृंदावन परिसरातील मातीचं मनोगत सांगतो. आवर्तनं भरताना या शब्दातल्या भाषिक सौंदर्याचा उपयोग आपल्या नखरेदार उच्चारानी त्यांनी करून घेतलाच, खेरीज त्या शब्दांतील व्यंजनांचा वादकाच्या नखीप्रमाणे आघातनिर्मितीसाठी उपयोग करून आशयघन स्वरवाक्यांची आपल्या गायनाद्वारे लयलूट केली. कहन, पुकार, आर्तता, आवाजातला melodrama ही त्यांची गाणं रंगतदार करण्याची आयुधं होती. ही वापरून मुखडा आवर्तनाच्या कुठल्याही मात्रेतून उठून डौलदारपणे समेवर येण्याचा पायंडा पाडला. सर्वात अधिक रचनाकार ही या घराण्यात सापडतात. या कलामूल्याला लाभलेल्या अनुगामित्वामुळे आग्रा रंगीले घराणं प्रस्थापित झालं.

जयपूर घराण्याचे उद्गाते अल्लादियाखांसाहेबांनी प्रस्थापित केलेल्या गायकीचे एक वैशिष्ट्य म्हणजे ख्यालात मुखडा घेऊन समेवर येण्याची जागा निश्चित असते व अत्यंत मेहनतीने कमावलेल्या घुमारदार, निर्गुण, निराकार आकारातच आवर्तनातल्या उरलेल्या जागेत रागाचे बांधकाम केले जाते. ख्यालात त्या स्थायीमध्ये असलेल्या रागरूपानुसार आलाप आणि नंतर पेचदार तानक्रिया होते, त्याच लयीत किंवा त्याच्या पटीत, लयीच्या सूक्ष्म लघूंना स्पर्श करत जाणारी. द्रुत बंदिशीचा छछोरा शृंगार इथे मंजूर नाही.

रागरूपावर आरूढ होऊन त्यातल्या स्वरांचे एकमेकांशी मेरूखंड पद्धतीचे संवादित्व राबवणारे अमीरखां आपल्या विलंबित गायनात एक वेगळाच गूढ भूलभुलैया निर्माण करतात. अल्लादियाखांच्या नाही म्हटलं तरी predictable होत जाणाऱ्या तानेला आपल्या कूट तानेनी जवाब देणाऱ्या रजबअलीखांचा अमीरखांवर असर होता. तानेतही तो भूलभुलैया कायम ठेवणारा हा एकमात्र गवैया

नगमा वो नगमा है

जिसे रूह सुनाये और रूह सुने

असं म्हणत स्वरांची मंद ज्योत (खरं तर शमा म्हटलं पाहिजे) तेवत ठेवणारे अमीरखां त्या प्रकाशात काळोखाच्या गूढ डोहात उतरत आहेत असं वाटे, त्या गाभाऱ्याचा ठाव घेऊ पाहत आहेत असं वाटे. खऱ्या अर्थाने अमीरखांच्या कलाविचाराला अनुगामित्व लाभलं नाही.

सांगीतिक आशयापेक्षा, तो व्यक्त करणाऱ्या आवाजाला, त्या माध्यमालाच एक उच्च कलामूल्य म्हणून प्रस्थापित करणाऱ्या बडेगुलामअलीखांची एक वेगळीच चमत्कृतीपूर्ण दुनिया आहे. आवाज हे कलामूल्य असू शकतं हे सिद्ध करणारा हा एकमात्र गवैया. आवाज देखील खाली खर्जात कुतुबमिनारासरखा चौडा घेरघुमार असणारा तर तारसप्तकात पातळ निमुळता होत जाणारा.

मुद्दामच सर्व घराण्यांची गंगोत्री समजल्या जाणाऱ्या ग्वाल्हेर घराण्याचा उल्लेख शेवटी येउ घातला आहे. कारण या घराण्याच्या एकदम अस्ताई अंतरा सुरवातीलाच एकापाठोपाठ एक म्हणून संपूर्ण सप्तकाला कवेत घेणयचा आणि बढतीच्या अष्टांगांपैकी एकूणएक अंगांचा विचार करणाऱ्या या घराण्याच्या सर्वस्पर्शी कलाविचारामध्ये जी समग्रता आहे ती तिच्या व्याप्तीइतकीच लवचिक आहे. वेगवेगळ्या तालात, वेगवेगळ्या लयीत एकाच रागातल्या अनेक बंदिशी याच घराण्यात सापडतात. हे घराणं उलगडण्याच्या ज्या शक्यता आहेत, यात जे सामावलं आहे, ते सर्व साधणं एकाच गायकासठी असंभव आहे. म्हणूनच या घराण्यात कृष्णराव शंकर पंडित ही आहेत, ओंकारनाथ ठाकुर ही आहेत, वझेबुवा ही आहेत आणि विष्णु दिगंबर पलुस्करांकडे टप्पा न शिकता एक सुगम, सुबोध गायकी शिकून उत्तरेकडे संगीताचा प्रचार करण्यासाठी वेगात दौडलेले पटवर्धन, व्यास, बोडस, ठकार, कशाळकर इत्यादि 'वीर मराठी सात' ही आहेत.

पुन्हा अधोरेखित करून सांगण्याची गोष्ट अशी की या सर्व घराण्यांनी आणि घराण्यात काटेकोरपणाने न बसणाऱ्या अनेक प्रतिभावान कलाकारांनी (ज्या सर्वांचा नामोल्लेख करणं अशक्यप्राय आहे) यांनी गायला तो सदारंगप्रणित ख्यालविचार, बांधले ते सदारंगाच्या धर्तीवरचे ख्याल. जे विकसित केले, फुलवले ते सदारंगाच्या ख्यालातलेच कलाविचार होते. अष्टांगांपैकी ज्या ज्या विशिष्ट अंगांचे विकसन आणि उत्कर्ष वेगवेगळ्या कलाकारांनी साधला त्यासाठी पायाभूत ठरला सदारंगाच्या ख्यालातलाच कलाविचार.

'मंदिरी मना तव गान भरे' म्हणून एका गानअवस्थेचे वर्णन करताना कवी भा. रा. तांबे पुढे म्हणतात:

'अवघडे न ते जड शब्दातून
अडखळे न ते जड शब्दातून'

सदारंगाच्या ख्यालातील काव्याला हे अगदी चपखलपणे लागू पडते. गाण्यातील सुवर्णाला सदारंगाचे शब्द सुगंधाचे हीण देतात आणि तो ख्याल त्या रागाच अलंकार होतो.

सदारंगाच्या बंदिशीतील काव्याची गेयता, सुबोधता आणि नेमक्या शब्दातले प्रसंगाचे हृद्य चित्रण, हा एक वेगळाच काव्यप्रकार आहे. वेगळीच चुनौती, आव्हान आहे. महाकाव्य किंवा

हायकू लिहीणाऱ्यांना ती स्वीकारता येईलच, जमेलच असं नाही. त्यासाठी गायक असायला हवं, कवीमन असायला हवं. अन्यथा त्या काव्यामुळे रागप्रवाहाला बांध पडतील.

असा हा नितनूतन आविष्काराच्या शक्यता उरी बाळगून त्याच्या अभिव्यक्तिसाठी शेदीडशे वर्षातल्या प्रतिभावान आणि युवा कलाकारांनाही भूरळ पाडणारा आकारबंध सहजासहजी निर्माण करणाऱ्या सदारंगाला वंदन.

सदारंगापासून सुरू झालेल्या आणि वेगवेगळ्या शैलींनी, घराण्यांनी आपापल्या पद्धतीने विकसित केल्या गेलेल्या या ख्यालगायनाचा आढावा १९६२ साली कै. वामनराव देशपांडे यांनी 'घरंदाज गायकी' हा ग्रंथ लिहून घेतला. त्या काळी ती घराणी, त्यांची कलामुल्य ३०, ४० वर्ष तरी स्थिरावली होती व त्यांना २, ३ पिढ्यांचे अनुगामित्वाचं सातत्य ही लाभलं होतं. प्रचार आणि संपर्कमाध्यमांच्या अभावानं घराण्यांची एकमेकापासूनची विभिन्नता ठळक होती. एका घराण्यातले लोक दुसऱ्या घराण्याचं गाणं ऐकलं तर 'कान खराब होतील' म्हणायचे, हा वामनरावांचा अनुभव होता. नंतरच्या काळात अशी अनेक उदाहरणं सापडतात की अंधानुकरणामुळे किंवा गुरूचं गाणं खऱ्या अर्थाने न समजल्यामुळे पारंपारिक कलामुल्यांच्या रूढी झाल्या. आत्मशोधाचा, आपल्या अंगाची उपज करण्याचा आदर्श विद्यालयीन किंवा गुरुकुल पद्धती मध्ये जेवढा हवा तेवढा दिला गेला नाही. शिष्यांचा व्यासंग तोकडा, एकांगी होऊ लागला. भल्या भल्या कलाकारांनी रागाची gait किंवा चाल सोडून scale गायला सुरूवात केली आणि चमत्कृतीपूर्ण नाविन्याचा हव्यास धरला. किराणा घराण्याच्या गायकांनी लयकारीला धुत्कारलं आणि विद्येची टिंगल केली. आग्रा घराण्याच्या अनुगाम्यांना कुमारजी फैयाजखांचं कार्टून म्हणायचे आणि रातंजनकरांना मिनिएचर बॉन्साय फैयाजखां म्हणायचे.

पारंपारिक कलामुल्यांची आपल्या अंदाजाने उपज, interpretation हेच आजच्या ख्यालगायकाचं ध्येय असू शकतं. हे जरा स्पष्ट करायला हवं. उदाहरणार्थ आवर्तनाची उत्तम बांधणी करून उत्तम पद्धतीने समेवर येणे हे परंपारिक कलामूल्य आहे. विशिष्ट घराण्याप्रमाणे किंवा घराण्याप्रमाणे हे केलं की ते उत्तम हे तितकंसं बरोबर नाही. (हे गाऊन स्पष्ट करता येईल). आजच्या ख्यालगायकाने आवर्तनबांधणीच्या आणि मुखडा घेऊन समेवर येण्याच्या विविध पद्धतींचा तौलनिक अभ्यास केला पाहिजे. प्रॉ. देवधरांसारख्या सुजाण आणि डोळस मार्गदर्शनाखाली कुमारजींनी हेच केलं. तेच आज इलेक्ट्रॉनिक माध्यमांमुळे अधिक सुलभ झालं आहे आणि संवाद फाउंडेशन सारख्या आर्काइव्स मध्ये उपलब्ध ही आहे,

पारंपारिक कलामुल्यांच्या रूढी होऊन साचलेलं गाणं कुमारजींनी प्रवाहित केलं. प्रत्येक घराण्याचा कलाविचार अनुभवला, पचवला, त्याला आपल्या कालाची सांगड घातली. धुनेला सप्कातल्या रागाची जोड दिली. ख्यालातल्या अष्टांगांपैकी प्रत्येक अंगाचा विचार केला. पण बंदिशीच्या चित्रणाला शोभून दिसेल तेवढीच किंवा तेवढेच अंग त्यांनी वापरले. कृष्णराव

पंडितांप्रमाणे त्यांनी अष्टांगांकरता गाणं गायलं नाही तर गाण्याकरता जरूर तेवढी किंवा त्यापैकी काही अंग वापरली. एखाद्या रागात त्यातल्या बंदिशीत बोलताना शोभते म्हणून तीच केली व दुसऱ्यात ती अशोभनीय म्हणून केलीच नाही. तिथे फक्त आलापच केले. कधी अप्रतीम आहे म्हणून १५ २० वेळा नुसती बंदिशच म्हणत बसले. गाण्याचा एक पूर्वनिश्चित सिलसिला त्यांनी टाळला व सदारांगाच्या ख्यालाला एक अद्भूत कलात्मक परिमाण प्राप्त करून दिलं. खऱ्या अर्थानं ख्याल हे ‘गाणं’ आहे, ‘song’ आहे. अष्टांगावर आपलं प्रभुत्व दाखवण्याची ती circus नाही हे सिद्ध करणारा हा कलाकार खऱ्या अर्थाने सदारांगाचा वंशज म्हटला पाहिजे.

“माझे विचार घ्या. माझं घराणं होईल की नाही याचा मी अजिबात विचार करत नाही” असं म्हणणारा हा नायक सर्व घराण्यातील ख्यालगायकांच्या खासीयती समजाऊन देणारा दुवा होता आणि आपल्या गाण्यात त्या बेमालूम आपल्या तऱ्हेने गुंफणारा कलाकार ही होता. मला वाटतं की रागरूपाचा, त्यातल्या गाण्याचा, song चा परमोत्कर्ष हा जर ख्यालाचा मकसद असेल तर त्याला न्याय देणारा कुमारजीइतका सव्यसाची कलाकार विरळा.

असा हा अनेक प्रतिभांना, घराण्यांना कवेत घेऊन असणारा सदारांग ते शोकरंग असा हा ख्यालप्रवाह आहे. पूर्वनिश्चित नसलेला. यातील spontaneous उपजेची भूल येहुदी मेन्युहिन सारख्यांना पडली व ते अचंबित झाले. आजच्या गतिमान, media चे प्राबल्य असलेल्या जीवनात ख्याल किती लोकप्रिय राहील हे सांगता येणार नाही. पण सूर, ताल, राग, शब्द आणि भावनेच्या या पंचांगात हा निरंतर शोध घेण्याच्या आणि नवनिर्मितीच्या निरंतर शक्यता उरी बाळगणारा हा ख्याल समजण्याचा आणि गाण्याचा भाग्ययोग ज्याच्या कुंडलीत असेल, त्याच्या भाग्याचा हेवा करून त्याला ‘सदारांग’च म्हणावं लागेल. सदैव सृजनाच्या रंगात असणारा.

सहज जिगर चा शेर आठवला —

छेडा था जिसे पहले पहल तेरी नज़र ने

अब तक है मुझे नग़मा वो बे साज़ो सदा याद ।

— सत्यशील देशपांडे