

खयाल

बंदिशींवर चिंतन करण्यापूर्वी आपल्या संगीताची मला जाणवलेली ख्यालापर्यंतची उत्क्रांती आणि स्थिर होऊ पाहणारा या ख्यालाचा स्वभाव विषद करणे मला आवश्यक वाटते.

भारतीय संगीताच्या इतिहासकारांनी वैदिक ऋचांना आपल्या संगीताचे उगमस्थान कल्पिलेले आहे. या ऋचांचे तेव्हा आणि आजही झाल्यास सामूहिक पठणच होते. अगदी सुरवातीच्या ऋचांत निसर्गातल्या पंचमहाभूतांना वंदन केलेले आहे कारण निसर्गातल्या पंचमहाभूतांच्या लीला आणि अगाध सामर्थ्याच्या तुलनेत मानवी मनाला आपल्या - जीवनाच्या नगण्यतेचे आणि नश्वरतेचे भान आले. ते मन या अनाकलनीय दिव्य शक्तींची पूजा बांधते झाले. या शक्तींना वंदन करताना ऋषीमुनींच्या वाणीतून जे सहजोद्गार, सहजगान उमटले, त्यांनाच वैदिक ऋचा म्हणतात. या ऋचांनाच भारतीय संगीतातील उपलब्ध आद्य बंदिश म्हणता येईल. आणि त्याचा विषय हा इतका सुंदर असावा याचे अप्रूप वाटते. पठण म्हणजे पंचमहाभूतांना दिलेली सामूहिक आदरांजली, केलेले वंदन होते. निसर्गातल्या त्या दिव्य शक्तींचा कोप होऊ नये, त्या प्रसन्न व्हाव्यात, त्यांना वश करावे आणि सगळे ऋतू अनुकूल ठरून धरती सुजलाम् सुफलाम् व्हावी अशीच त्या प्रार्थनेमागची, वंदनामागची सामूहिक भूमिका होती. या ऋचा प्रथम गायल्या गेल्या, त्या उदात्त, अनुदात्त आणि स्वरित अशा तीन स्वरोच्चारातच. अस्सल लोकधुनांची व्याप्ती सुध्दा ३, ४ स्वरांचीच असते.

संगीताची पुढे उत्क्रांती होत होत ३, ४ स्वरांच्या धुनेला सप्तक मिळाले व यामुळेच रागनिर्माणाची शक्यता निर्माण झाली. याला समांतर अशी उत्क्रांती तालशास्त्रातही झाली. लोकसंगीतातल्या दादरा, केरव्या सारख्या दुडक्या ठेक्यांच्या (tempo) दुप्पट मात्रांचे ताल अस्तित्वात येऊ लागले आणि अनेक मात्रांच्या तालाचे आणि त्यातल्या लयक्रीडेचे जटील तालशास्त्र निर्माण झाले. सामगान, गंधर्वगान, जातिगायन, गीती, प्रबंध, ध्रुपद अशा (forms) आकारबंधांतून संगीत आत्मविष्काराची वाट शोधत राहिले, कात टाकत राहिले. गेली किमान दीडशे वर्षे तरी या संगीताने बाळसे धरले आणि ते शरीर धरून आहे ते मात्र ख्यालगायनात. सामूहिक वंदनासाठी राबवलेल्या संगीत विचारापासून ज्यात संगीताच्या वैयक्तिक आत्मविष्काराचा परमोत्कर्ष साधता येऊ लागला त्या ख्यालापर्यंतचा हा प्रवास ही संगीताच्या उत्क्रांतीने घेतलेली एक लक्षणीय झेप आहे.

वैयक्तिक आत्मविष्काराच्या या गुणधर्मांमुळेच खयाल या भारतीय संगीतातल्या आकारबंधाला भारतवर्षातल्या वेगवेगळ्या प्रांतांचे, पिंडांचे लोक आपल्या पद्धतीने गाऊन वंदन करू धजत आहेत. पंचमहाभूतांप्रमाणे असणाऱ्या ख्यालातल्या अनाकलनीय, अव्याख्यांतरणीय शक्तींना, कलामूल्यांना गायक वश करू बघत आहेत, उलगडू बघत आहेत, समजू बघत आहेत, शृंगारू बघत आहेत आणि शास्त्रकाट्याची कसोटीही लावू बघत आहेत. खयाल तरीही दशांगुळे उरतोच आहे. यासाठीच, सूर, ताल, राग, शब्द आणि भावना या पंचकलामूल्यांना, पंचमहाभूते समजून त्यांची पंचारती गायक आळवत राहिले आहेत, राहणार आहेत. प्रतिभावान कलाकार या

पंचकलामूल्यांची आपल्या पद्धतीने मोट बांधून गानप्रवाहातले पाणी पुन्हा गानप्रवाहातच टाकून ते वाहते ठेवत राहिले आहेत. गंगाजलाचा गडू घरच्या देव्हान्यात ठेवून त्याची रोज पूजा करण्याची रूढी आहेच.

माया महा ठगनी हम जानी।

पंडा के मूरत व्है बैठी, तीरथ में भई पानी।

या ठिकाणी सामगान, गंधर्वगान, जातिगायन, गीती, प्रबंध, धृपद यांच्याबद्दल फारशी ठोस माहिती नसल्याने इथे मी थोडेसे धृपद आणि ख्यालाबद्दल मुक्तचिंतन करणार आहे.

ख्यालाच्या माध्यमाने हे रागसंगीत अखंड भारताच्या किमान दोन तृतीयांश प्रदेशात गायले गेले, जात आहे. 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.

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

इतिहासाचा आढावा घेताना लक्षात येते की 'तंबोरा', तानपुरा ह्या वाद्याचा इतिहास व प्रत्यक्ष उपयोग या ख्यालगायनाइतकाच जुना आहे. हे गायन तंबोऱ्याच्या पार्श्वभूमीवर केले जाऊ लागले. ख्यालगायन तबल्यावर खालीभरी असलेल्या ठेक्यावर गायले जाऊ लागले. प्रबंध-धृपदामध्ये ताल गाणारे आणि ऐकणारे हातावर ताल देत असत, ठेवत असत, अजुनही देतात आणि संगीताला असलेले पखावज अथवा मृदंग हे वाद्य ठेका देत नाही, तर मुक्त संगत करते. धृपद गायनाचे सूरताल, चौताल, आदि ताल म्हणून पाहिले तर त्यात खालीभरीचे तत्व नाही. क्वचित अपवाद सोडला तर समेपासूनच गायन सुरू होते. दाक्षिणात्य संगीतातील 'कृती' गायनातील तालक्रियाही वर सांगितलेल्या धृपद गायकीतील तालक्रियेशी अतिशय साधर्म्य ठेवून आहे. दोहोतही शब्दबहुलता. (त्यागराजाची छापलेली कृती त्यातल्या पल्लवी, अनुपल्लवी आणि कल्पनास्वरम सकट A4 size च्या अडीच तीन पानांइतकी होते). धृपदात त्या शब्दांची दुगुन, चौगुन करण्याची 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 सामूहिक पाठांतराच्या जवळ गेले आहे. दाक्षिणात्य संगीताचे रचनाकार आणि गायक हे संत होते. त्यागराज, मुत्थुस्वामी दिक्षितार,

पुरंदरदास आदि. त्यांनी कुठेच सांगितले, लिहिले नाही की उपज करू नका. पण संतवचन कसे बदलायचे या भीतीने कदाचित हे असे पूर्वनिश्चित गायन गाण्याची प्रथा रूढ झाली असावी. त्यामुळेच या संगीतात सामूहिक पाठांतर शक्य होते. दाक्षिणात्य संगीताचे जाणकार यातले सुरुवातीचे मनोधर्म संगीत जवळ जवळ नाहीसे होऊन 'कल्पनास्वरम्' सुध्दा ठरवले गेले आहेत याची खंत व्यक्त करतात. धृपद सुद्धा, उत्तर भारतीय गायक जर निष्काळजी नसते, स्वरलोभी, आळशी नसते, तर त्या धृपदाने दाक्षिणात्य कृतीतल्या बिकट लयकारीयुक्त संगीतिक आशयापर्यंत आपली उंची वाढवली असती पण त्याने तेवढी मजल मारली नाही. ही मिजाजाची बाब आहे. पण धृपद आणि दाक्षिणात्य संगीतातल्या 'कृती' मधले संगीत ज्या प्रकारे गायले गेले (ज्याचे वर्णन वर केलेच आहे) त्याचे खरे 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 काही अपवाद सोडले तर समेपासून किंवा समेच्या आसपासच शब्दप्रधान मुखडा सुरू होऊन पुढे त्याची दुगुन, चौगुन होऊ लागली.

ख्यालगायनात या सर्व गोष्टींशी फारकत घेतली जाऊन प्रचलित केलेल्या गोष्टी सर्वस्वी भिन्न होत्या, आहेत. आणि त्यात व्यक्तिगत संवेदनांना वाव देणाऱ्या अभिनव संगीतविचाराचे सूतोवाच सापडते.

१. ख्यालगायनातील विभिन्न शैलींना, घराण्यांना जन्म देणाऱ्या शक्यतांना; २. त्यातील भावनिक आवाहनांच्या सामर्थ्याला; ३. कुठल्याही गायकाच्या सांगीतिक व्यक्तिमत्वाला वाव देणाऱ्या लवचिक अशा ख्यालगायनाच्या सर्वसमावेशक स्वभावाला; जबाबदार असणारी प्रत्यक्ष तांत्रिक कारणे पुढीलप्रमाणे आहेत. ही गेल्या किमान शेदीडशे वर्षांत प्रचलित असलेल्या ख्यालगायनाच्या अभ्यासावर आधारित आहेत.

१. ख्याल या आकारबंधामध्ये (Form) प्रथम दांयाबांया म्हणजेच तबला डग्गा हे तालवाद्य म्हणून साथीला घेतले जाऊ लागले.

२. ख्यालगायनात ताल हातावर त्यातल्या निशब्द आणि सशब्द क्रियांसकट दाखवला गेला नाही तर त्या तालाचा खालीभरी असलेला ठेका तबल्यावर संगत म्हणून घेतला गेला. खालीभरीची ही संकल्पना विपुल नादाची स्वरव्यंजने असणाऱ्या तबल्यावर विशिष्ट अक्षरांच्या बोलांच्या उपयोगाने ठेका म्हणून वाजली जाऊ लागली.

यामुळे सुगम संगीतातल्या दुडक्या ६, ७ किंवा ८ मात्रांच्या तालांचे दुप्पट मात्रांच्या आणि दुप्पट लांबीच्या प्रदेशांचे आवर्तन ख्यालगायनाला लाभले व विलंबित लयीतल्या ठेक्यांचे वादन आणि त्यामुळे गायन शक्य झाले. प्रत्यक्षात आले. (दाक्षिणात्य किंवा धृपद तालक्रियेच्या जातींशी / तालांशी तुलना करून बघावी). दांयाबांयाच्या तबल्यावर असणाऱ्या शाईच्या प्रयोगाने आसदार बोल त्यातून निघू लागले व विलंबित ठेक्यांचे वादन शक्य झाले, प्रत्यक्षात आले. या सर्व गोष्टींची परिणती 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 आवर्तनांचे या मालिकेतून कलाकाराच्या मगदूराप्रमाणे, स्वभावानुसार, प्रतिभेनुसार रागरूप एका निबंधासारखे फुलत राहिले, सिद्ध होत गेले.

‘ख्याल’ या फॉर्मचे (फॉर्मला ‘आकारबंध’ म्हणण्यापेक्षा ‘स्वरतालबंध’ म्हणावे का?) हेच बलस्थान आहे. सांघिक गायनापासून फारकत घेऊन व्यक्तिगत संवेदना व्यक्त करण्याच्या, तसेच आवर्तन बांधणीच्या, राग फुलवण्याच्या विविध दृष्टिकोनांना इथे वाव मिळाला. एखादे वेळी राग जमणे किंवा न जमणे या human qualities आपल्या संगीतात कधी नाही एवढ्या आता अवतरल्या. आणि ती एक भक्तिपर, शिस्तबद्ध, बौद्धिक, पर्वचा म्हणण्याची पवित्र (?) प्रक्रिया न राहता मानवी मनाच्या सुखदुःखांची, गुणविकारांची चालती बोलती गानावर्तनांची शृंखला ठरली. रागतालातील व्याकरणाच्या आणि त्याला चिकटूनच असणाऱ्या कलेच्या गूढरम्य प्रदेशांच्या सीमारेषेवर (no man's land) ही आवर्तनांची शृंखला प्रतिभावान कलाकारांद्वारे हिंदोळत राहते, हेलकावे घेत राहते.

बंदिश

संगीत प्रवाही आकारतत्त्व आहे. चित्रासारखे किंवा शिल्पासारखे ते स्थिर नाही. रागसंगीत देखील प्रवाही आकारतत्त्व आहे. एखाद्या रागाचा स्वरौघ नर्मदेच्या विविध रुपांसारखा कधी नागमोडी, कधी शांतविस्तीर्ण तर कधी हजारो झरे उरी बाळगणाऱ्या सहस्रधारेसारखा भासतो. पण हा स्वरौघ मागे वळून मुखड्याच्या उगमस्थानाकडे परत येतो आणि पुनश्च वाहू लागतो (recirculate होतो.) वाहवत जात नाही.

रागाचे चलन किंवा त्याची आवर्तने पुनर्जन्मावर विश्वास ठेवतात. प्रत्येक आवर्तनाचे संचित हे पूर्वीच्या आवर्तनात घडलेल्या बऱ्या-वाईटाच्या खुणा आपल्याबरोबर वागवत असते. अशा अनेक आवर्तनांची शृंखला म्हणजेच अभिजात संगीत. त्याच स्वरसमूहाला अथवा रूपाला ही शृंखला बांधून ठेवत नाही तर ते रूप ती उलगडत जाते. रागतालातले व्याकरण आणि त्यालाच चिकटून असणारे त्यापुढचे कलेचे गूढरम्य प्रदेश यामधल्या अनिश्चित सीमेवर ही शृंखला तरळत असते, हेलकावत असते. (no man's land म्हणण्यापेक्षा याला artist's territory

म्हटले पाहिजे). कलाकाराद्वारे घडणारी बंदिशीला आपल्या तऱ्हेने, तबियतीने उलगडत राहण्याची ही प्रक्रिया, हा process, म्हणजेच अभिजात संगीत, आणि बंदिशीच्या माध्यमाद्वारेच हे संगीत पेश केले जाते. म्हणूनच, बंदिश is the beginning and continuation of a process. It is not a product.

स्वरांची एकमेकांशी कधी जवळीक होते तर कधी ते अंतर राखून असतात (हे सगळे गळ्यात पडण्याच्या आधी). अशा छोट्या स्वराकृतींची अगोदर धून होते. या धुनेची सप्तकभर चाल ठरवली, चलनाचा अंदाज बांधला की राग प्रत्यक्ष रूप धारण करतो. या चलन बांधण्याच्या आडाख्यात फरक पडला की एकाच रागाची विभिन्न रूपे अस्तित्वात येतात.

या रूपांचे अबोध संकेत ज्या स्वररचनेत सुप्त असतात, पण ज्यांची विस्तारासकट संपूर्ण पूर्ती, झालेली नसते अशा स्वररचनेला उत्तर भारतीय संगीताच्या संदर्भात बंदिश म्हणता येईल.

नाद लय राग रूपांच्या मयसभेकडे निर्देश करणारे हे वेगवेगळे संकेत वेगवेगळ्या बंदिशींच्या माध्यमाने सुरक्षित ठेवले जातात. मात्र संकेतरूपात असलेले बंदिशीच्या सौंदर्याचे पदर उपज अंगाने उलगडण्यातूनच बंदिशींमधल्या सुप्त सौंदर्याची पूर्ण अनुभूती प्राप्त होते आणि अर्थातच त्यातील सुप्त संकेतांची संदिग्धता नाहीशी होते आणि गायकाची जी तबियत किंवा सौंदर्यशास्त्र आहे त्या प्रमाणे ती बंदिश रूप धारण करते.

हिंदी शब्दकोशातून आढळणारे 'बंदिश' या शब्दाचे अर्थ फार मार्मिक आणि व्यापक आहेत. पाबंदी अथवा अवरोध एकीकडे तर योजना अथवा निबंध हे दुसरे टोक.

सामान्यतः बंदिशींचे ३ घटक आहेत:

१. रागवाचक स्वरसंगती
२. लयतत्त्व : यामध्ये लयकारी, लयदारी तथा syncopation (to shift the emphasis/accnt from an emphasised beat to an unemphasised beat याला मराठी-हिंदीत प्रतिशब्द मला मिळालेला नाही) अंतर्भूत असतात.
३. शब्द : यामध्ये शब्दाच्या भाषिक अर्थाखेरीज त्याचा ध्वन्यार्थ, नादमयता, आघातक्षमता, उच्चारणात असलेला सुप्त अभिनय व शब्दक्रीडेतली नृत्यमयता अंतर्भूत असतात.

भाषेच्या उच्चारणातल्या विविधता, विशिष्टता किंवा चुकीचे उच्चारसुद्धा गाण्यात आपला रंग पैदा करतात. शब्दांच्या भाषिक अर्थाशिवाय स्वरव्यंजनांच्या उच्चारणात आघात तथा अनोखा नादार्थ निर्माण करण्याची क्षमता असते. आणि गायकांनी सृजनात्मक ढंगाने शब्दाच्या या क्षमतांचा आपल्या गाण्यात उपयोग केलेला आढळतो.

अभिजात संगीताला जे माफक काव्य लागते ते वर्तमान सामाजिकपेक्षा सांस्कृतिक संवेदनांना मुखर करणारे असेल तर उत्तमच. सोन्याला सुगंध. परंतु सामान्य काव्य किंवा शब्दांच्या भ्रष्ट किंवा अनाकलनीय उच्चारणाने महान संगीतकारांच्या संगीताचा अर्थ ग्रहण करायला, त्याचा परिणाम करून घ्यायला काही बाधा पोहोचत नाही. तरीपण याचे भान असायला हवे की उत्तर हिंदुस्तानातील विपुल बोलीभाषांमुळे, त्यातील विविधातांमुळे बंदिशींचा काव्यपक्ष आणि भावपक्ष फार संपन्न झालेला आहे.

पुन्हा बंदिशींच्या घटकांकडे वळू या. १) रागवाचक स्वरसंगती, २) लयतत्त्व आणि ३) शब्द (त्यांच्या अंगभूत क्षमतांसह). हे तीन घटक आपल्या संपूर्ण संपन्नतेसकट आणि व्याप्तीसकट वेगवेगळ्या proportions मध्ये, प्रमाणांमध्ये बंदिशीत अंतर्भूत असतात. बंदिश गाताना वेगवेगळी घराणी अथवा गायक या तीन घटकांचे आपले असे एक अनोखे रसायन (compound) जाणते-अजाणतेपणे प्रवाहित करतात. (राग रसोई पगडी, बांधे सो बंध जाए). ज्या (proportions) मध्ये ज्या प्रमाणात बंदिशीत हे मूलघटक उपयोगात आणले जातात, त्यानुसारच त्या कलाकाराचं सौंदर्यशास्त्र सिद्ध होतं.

या घटकांच्या विभिन्न रसायनांनीच एकाच रागात अनेक बंदिशी असण्याला, आणि त्या बंदिशींना आपला असा, अर्थ प्राप्त होतो.

एकाच रागात अनेक बंदिशी असतात. प्रत्येक बंदिशीचे विभ्रम वेगळे असतात, वृत्ती वेगळी असते, खूबसुरतीचा अंदाज वेगळा असतो. वेगवेगळ्या बंदिशी म्हणजे वेगवेगळ्या प्रकारचे सौंदर्यधन जिथे सुरक्षित ठेवले आहे अशा मंजुषा. हे सौंदर्यधन मुक्त करायला प्रतिभेची किल्ली आवश्यक असते. त्याचप्रमाणे त्या धनाचा वापर कसा करायचा यासाठी आवश्यकता असते प्रज्ञेची, जिला योग्य तालीम घेतल्याने संदर्भ प्राप्त होतो. यामुळेच प्रज्ञा सुसंस्कारित होते.

कुठलीही रचना म्हणजे बंदिश नाही. (इथं धरलेले गृहीतक असे आहे की विशिष्ट बंदिशीत जे विशिष्ट रागरूप अथवा सौंदर्यतत्त्व संक्षिप्त रूपात जतन करून ठेवलेले आहे त्यावरच उपज अंगाने कटाक्ष करत राहणे, त्याची बढत करत राहणे, त्यातील सौंदर्यतत्वाच्या विविध भांगीमा अधोरेखित करत राहणे हाच गायकाचा उद्देश असतो. हे सर्व करत असताना बंदिशीतील मूळ स्वरविधानाच्या 'लंगर' पासून न बहकता प्रतिभेचे तारू रागप्रवाहाच्या भोवऱ्यातच राहिल याचंही भान गायकाला ठेवावे लागते.)

तेव्हा बंदिश या गुणसंज्ञेस पात्र होण्यासाठी बंदिशीमध्ये खालील घटक अथवा गुण आवश्यक आहेत:

१. निहित राग अथवा तालामध्ये नवनिर्माण अथवा व्यक्तिगत संवेदनांची अभिव्यक्ती हे उत्तर भारतीय संगीताचे एक अविभाज्य वैशिष्ट्य आहे. बंदिशीमध्ये याला वाव मिळायला हवा. हेच सूत्र पुढे नेऊन असेही म्हणता येईल की उत्तम बंदिश विभिन्न घराण्यांच्या गायकांच्या प्रतिभाविलासाचे पट सौंदर्यलेणे

म्हणून सहज धारण करणारी असावी. अशा काही बंदिशींची उदाहरणे माझ्या संग्रहात आहेत.

२. चांगल्या बंदिशीला परंपरेचा, पारंपारिक बंदिशींचा संदर्भ असतो. त्याकधी सांगीतिक सवालांचा जवाब असतात. प्रतिभेला प्रतिभेने दिलेली प्रतिक्रिया असते, दाद असते, क्वचित केलेला हेवा, तिरस्कारही असतो. असे म्हणतात की अल्लादियाखांच्या सौंदर्यमूल्यांशी सांगीतिक भांडण हे राजाबल्लींच्या गायकीचे प्रेरणातत्त्व होते.
३. चांगल्या रचनेचा मुखडा रागवाचक असतो. जे रागरूप निहित आहे, intended आहे त्यात अवगाहन करण्याची क्षमता, तो संकेत, त्या दिशेकडून आलेले आमंत्रण मुखड्यात असते.
४. मुखडा लवचिक असावा. मला माहित नाही ज्याला आम्ही गायक 'उपज' म्हणतो त्याला improvisation हा कितपत पर्याप्त/उचित शब्द आहे. पण मुखड्यात प्रत्येक गायकाच्या आपल्या उपजेला आवाहन असते.
५. असे आढळून येते की चांगल्या बंदिशीमध्ये 'दोहोराने के लिये', आवृत्ती करण्यासाठी, जास्त स्वरसमूह अथवा शब्दसमूह (units) उपलब्ध असतात. या समूहांचा स्वभाव मनमिळाऊ असतो. ते एकमेकांशी जुळवून घेतात आणि मिसळूनही जातात.
६. बंदिशीतील निहित सौंदर्याची उपज अंगाने उकल करण्यासाठी आवश्यक असणारे तर्कशास्त्र चांगल्या बंदिशीच्या कुपीत अंतरासारखे किंवा शिळेतल्या अहिल्येसारखे दडलेले असते - प्रतिभेच्या परीसस्पर्शाची वाट बघत. म्हणूनच बंदिशीची प्रस्तुती, अभिव्यक्ती हे अंतिम सत्य नसून, it is the beginning of a process.

बंदिशीचे महत्त्व

१. ख्याल genre चा संपूर्ण इतिहास, पुरावा आणि त्याचे विश्लेषण बंदिशींपासूनच प्राप्त होते.
२. कलाकाराच्या संवेदनेला राग जसा भावतो, त्याचा जो सौंदर्यविषयक दृष्टीकोन असतो तो सुरक्षित ठेवणे बंदिशींद्वारेच शक्य आहे.
३. बंदिशींद्वारेच हा ठेवा शिष्य प्रशिष्यांतसंक्रमित केला जातो.
४. विभिन्न शैलींचा किंवा अभिव्यक्तींचा तुलनात्मक अभ्यास बंदिशींशिवाय अशक्य आहे.
५. बंदिशींद्वारेच विशिष्ट घराण्यांची छबी, तोंडावळा, शिस्त, logic, त्यांचे आपले सौंदर्यशास्त्र ज्ञात होऊ शकते.

६. विशिष्ट गायकाच्या सांगीतिक व्यक्तिमत्त्वाची झलक बंदिशीद्वारेच मिळू शकते, उदाहरणार्थ

- कोणत्या कलाकाराने रागाला कसे पाहिले.
- शब्दांना कसे ध्वनित केले.
- गायकांची कहन अथवा उच्चारांची अंगभूत वैशिष्ट्ये, लयदारी यांचा थांगपत्ता बंदिशीद्वारेच मिळतो.

७. तालाच्या छंदांमध्ये वेगवेगळ्या मात्रांपासून उठणाऱ्या मुखड्यांमुळे निर्माण होणारे अंतर्गत छंद, आवर्तनातली उरलेली जागा भरण्याचे अंदाज, लयीची काटछाट या गोष्टींना कच्चा माल, पाया अथवा प्रमाण म्हणून बंदिशीच आवश्यक असतात.

उपज

गुरूवर्य कुमारजीनी काही विचार मनावर ठसवले होतेच, की १) एकापेक्षा जास्त आघातांशिवाय स्वराकृती उभी राहू शकत नाही. ती एक सांगितिक विधान (statement) होऊ शकत नाही. मग प्रसंगी ते आघात तीक्ष्ण असोत, मृदू असोत की कधी गैरहजर असोत. २) भाषेतल्या स्वरव्यंजनातलं व्यंजन हे नादावरचा आघातच आहे. ३) कालबिंदू ही मात्रा किंवा आघात हीच मात्रा अशी एकांगी भूमिका बऱ्याच वेळा घेतली जाते. मात्रा हा कालखंड आहे. आघातक्षण असलाच पाहिजे असे नाही. आघात ऐकले जातात. मात्रा ऐकल्या जात नाहीत, इत्यादी... पण जो त्यांचा 'तकियाकलाम' म्हणता येईल इतक्या वेळी कुमारजी म्हणायचे... म्हणत राहिले... की "ताल अजून संपूर्णपणे गायले गेलेले नाहीत. त्यामुळे निर्मितीच्या शक्यता गायकांद्वारे पूर्णपणे explore केल्या गेलेल्या नाहीत. त्या दिशेने साधना झाली पाहिजे" (जणू काही आपण स्वतः या क्षेत्रात केलेल्या भरीव आणि उल्लेखनीय कामगिरीचा त्यांना विसरच पडला असावा.)

पण आता या दिशेने साधना करण्यासाठी, म्हणजेच रागातील धुनेला, गाणेपणाला अबाधित ठेवून तिचा घात न करणारी नवी आघातस्थाने शोधून त्याच आवर्तनात त्या धुनेला क्रीडेसाठी आत्तापर्यंत न वापरली गेलेली त्या अवकाशाची नवी मांडणी उपलब्ध असणे आवश्यक ठरते. इथे मला पु.शि. रेग्यांच्या दोन ओळी आठवतात.

आसमंत आहे नवा,

इथे तिथे ची फक्त वानवा

आवर्तनाच्या आसमंतात हे 'इथे तिथे' करणं कलात्मक आणि सहज सुलभ व्हावे यासाठी तबल्याच्या नादभाषेचे आणि लयताल विचाराचे अधिष्ठान गायकाला लाभले पाहिजे. कंठसंगीताच्या शिक्षणात दुर्लक्षित राहिलेले हे लयतालविचाराचे दालन पं. सुधीर माईणकरांसारखे माझे ज्येष्ठ मित्र जेव्हा 'खुलजा सिमसिम' इतक्या

सहज सोप्या भाषेत आम संगीतसाधकांसाठी उघडून देतात, तेव्हा ते पं. वि. ना. भातखंड्यांसारख्यांच्या पंगतीत जाऊन बसतात व गुरूपद ग्रहण करताता.

गुरूपदकमल बंदि दोउ भ्राता

चले लोक लोचन सुख दाता।

संतकवि तुलसीदासांच्या या पदात थोडासा फरक करण्याचे धैर्य करून मी म्हणेन की

गुरूपदकमल बंदि सब गाता

चले लोक कानन सुख दाता।

असे होईल, असे व्हावे ही या मंगलप्रसंगी माझी प्रामाणिक सद्भावना.

सत्यशील देशपांडे

छंदोवती, ६८ मित्रमंडळ कॉलनी,

पुणे - ४११००९

भ्रमणध्वनी - ९८२०३२२४५२