

कुमारजींच्या बंदिशी - एक मुक्त चिंतन

“बंदिश यह राग को सजाने की वस्तु, उपकरण है। राग वस्त्रहीन, नंगे होते हैं। जब बंदिशें बनकर वे अलग अलग ताल एवं लय में गाई जाती हैं, राग मानो अलग अलग वस्त्र परिधान कर के सामने आ जाते हैं।”

- कुमार गंधर्व

अनुपरागविलास भाग १ व २ या दोहोंत मिळून कुमारजींच्या २५० च्या वर स्वरचित बंदिशी संग्रहित आहेत. हे दोन संग्रह म्हणजे समान गुण आणि वाण असणा-या मेंढरांचे दोन कळप नाहीत, तर कात टाकत आपल्या सांगीतिक प्रवासाची नागमोडी वाटचाल करत असलेल्या कुमारजींच्या प्रतिभेच्या त्या पाऊलखुणा आहेत. शिवाय, हल्लीच्या काही गायक गायिकांप्रमाणे फक्त स्वरचित बंदिशीच गायच्या अशा प्रकारचं स्वावलंबन कुमारजींमध्ये नव्हतं. त्यांनी स्वरचित बंदिशींएवढ्याच संख्येने पारंपारिक, घराणेदार बंदिशीही गाईल्या. त्याही त्यातील देश-काल सापेक्ष सौंदर्यशास्त्राचा वेध घेऊन, त्याबद्दलची आपली स्वतःची समज अधिक मूलगामी आणि प्रगल्भ करून तितक्याच आत्मीयतेने गाईल्या. या दोहोप्रकारच्या बंदिशी गाताना त्यांनी त्या त्या बंदिशीतील सांगीतिक शक्यतांचे पट सामावून असलेले सूप्त स्वरसंकेत उपज अंगाने उलगडण्याचा प्रयत्न केला. या बंदिशी रचताना त्यांनी आपल्या शीघ्रकवित्त्वाचा परिचय दिला आणि गाताना तात्कालस्फुर्ततेचा.

कुमारजींनी गाईलेल्या, रचलेल्या बंदिशींमध्ये त्यांच्या त्या त्या वेळच्या मानसिक, सांगीतिक भावावस्थेचे, त्यांच्यातील अतृप्त कलाकाराच्या रागरूपाचा अनवरत शोध घेऊ पाहणा-या लालसेचे आणि जीवन सार्थसुंदर करू पाहणा-या जिजीविषेचे प्रत्यंतर येते.

घराण्याचे विवक्षित सौंदर्यमूल्य निश्चित करून त्याचा प्रचार करण्यासाठी, अथवा काही सामाजिक, सांस्कृतिक प्रबोधनासाठी त्यांनी बंदिशी रचल्या - गाईल्या नाहीत. असे प्रयोग अन्यत्र झाले आहेत हे इथे नमूद केले पाहिजे.

ख्यालाच्या प्रांगणात entry साठी आवश्यक असलेल्या passport पुरताच त्यांनी बंदिशींचा वापर केला नाही, तर गायनभर ते त्या बंदिशीची 'identity' कंठभूषण म्हणून वागवीत. आपल्या गायनात या identity ला त्यांनी कधीच 'कंठा आड' केलं नाही. त्यांच्या गानात संबंध स्थायी - अंत-याची अनेकवार आवृत्ती तर होईच पण बढत करताना सुद्धा बंदिशीचे बोल खंडाखंडाने म्हणतच त्यांचे स्वरवाक्य बांधले जाई व आवर्तन भरले जाई. जुन्या ग्वाल्हेरच्या गवयांची हीच पद्धत होती. त्यांच्या गाण्यात ख्याल देखील सावकाश, स्वाभाविक फुलत असलेलं 'song' वाटे. बंदिशीत दडलेल्या काव्याचा, शब्दाचा मजा ते घेतच, पण भाषिक अर्थाच्या पुढे जाऊन त्या बंदिशीच्या 'lyrics' चा, त्यातील शब्दाक्षरांचे खुंट करून, त्यांचा टेकू घेऊन आवर्तनांवर वेगवेगळ्या स्वराकारांचे तंबू टाकले जात आहेत असं वाटावं तर लगेच आठवते मूर्ताला अमूर्ताकडे नेणारी, त्यांनीच गाईलेली माळवी लोकधुनः

सैंया म्हारी बिना ओ खूंटीने बिना डोर से

तंबो तो दिया आसेमान, बधावो म्हारे नतेनवो ।

(गाण्यात असे तंबू टाकल्यावर नंतर रसिकांसाठी 'म्हारे डेरे आवो' म्हणता येतं)

कुमारजींद्वारा जी सृजनक्रांती घडली त्याची पाळंमुळं त्यावेळच्या सांगीतिक वातावरणात सापडतात. एकतर त्यावेळी केवळ रुक्ष व्याकरण नियमांच्या उग्र अनुशासनाने गांजलेल्या आणि रूढींच्या कर्मकांडात जखडलेल्या व परिणामी सृजनशीलता गमावून बसलेल्या संगीताला कुणीतरी वैयक्तिक संवेदनांची अभिव्यक्ती करणारं, भयमुक्त, रूढीमुक्त, सहज-स्वाभाविक, प्रतिभोन्मुख करणं आवश्यक आहे असं

कुमारजींना वाटलं असेल. हे सर्व कुमारजींनी पारंपारिक कलामुल्यांचे¹ चिरंतनत्व लक्षात घेऊन, त्या मुल्यांचा आदर करून, परंपरेची कास न सोडता केलं म्हणण्यापेक्षा आपल्या अंगभूत प्रतिभेच्या बळावर त्यांना ते सहजी साध्य झालं. ठरवण्याने होणारी ही गोष्टच नव्हे.

प्रत्येक क्रांत्योत्सुक किंवा क्रांत्येच्छुक व्यक्तीला क्रांती करण्यासाठी आवश्यक, पोषक अशी अनुकूलता मिळतेच असे नाही. माझा असाच एक महत्वाकांक्षी, क्रांत्येच्छुक गायक मित्र नवनिर्मिती करून क्रांती करण्यासाठी व त्याला दूरदृष्टी असल्यामुळे सुयोग्य संधीची वाट बघत बरीच वर्षे बसला आहे. मी त्याला तोपावेतो जुन्या, पारंपारिक आणि कुमारजींच्या आता पारंपारिक झालेल्या बंदिशी आपल्या पद्धतीने गाऊन उत्क्रांत करण्याने सुद्धा 'तू क्रांतीकारक ठरशील' असे पटवण्याच्या प्रयत्नात आहे.

दुसरं असं की, भारतीय संगीताच्या इतिहासकारांनी वैदिक ऋचांना आपल्या संगीताचे उगमस्थान कल्पिलेले आहे. निसर्गातील पंचमहाभूतांच्या लीला आणि त्यांच्या अगाध सामर्थ्याच्या तुलनेत मानवी मनाला आपल्या जीवनाच्या नगण्यतेचे आणि नश्वरतेचे भान आले. निसर्गातल्या या दिव्य शक्तींचा कोप होऊ नये, त्या प्रसन्न व्हाव्यात, त्यांना वश करावे म्हणून ते मन या अनाकलनीय दिव्य शक्तींची पूजा बांधते झाले. या शक्तींना वंदन करताना ऋषीमुनींच्या वाणीतून जे सहजगान उमटले त्याच या वैदिक ऋचा. इथे आवर्जून सांगितलं पाहिजे की या वैदिक ऋचांचे सामूहिक पठनच झाले. आजही होते. सामगान, गंधर्वगान, जातीगायन, गीती, प्रबंध, ध्रुपद अशा समूहगानालाही अनुकूल असणा-या आकारबंधांतून (forms) संगीत आत्माविष्काराची वाट शोधत राहिलं. या आत्माविष्काराने आणि गायकाच्या वैयक्तिक संवेदनांच्या अभिव्यक्तीने बाळसं धरलं, शरीर धरलं ते मात्र ख्यालगायनातच. आपल्या संगीताचा इतिहास पाहिला तर तो सामूहिक वंदनापासून ते ज्याला वंदन करावं अशा ख्यालातील एकल गानप्रस्तुतीपर्यंतचा आहे.

¹ 'पारंपारिक कलामूल्य' ही संकल्पना माझ्यापुरती स्पष्ट करतो. उत्तम आवर्तन भरणे व सुंदर मुखडा घेऊन समेवर येणे, मध्यलय खेळती ठेवणे, मध्य-द्रुत लयीचा मुखडा फुलवत राहणे, शब्दोच्चारात नृत्यमयता व अभिनय असणे, तानेत पेचदार आकृतींची वीण असणे ही काही पारंपारिक कलामूल्ये आहेत. यांना contemporary idiom देऊन प्रत्येक पिढीचा कलाकार आपल्या पद्धतीने ही कलामूल्य राबवतो. यामुळेच 'परंपरा परिवर्तनशील असतात, परिवर्तनानेच परंपरा टिकतात' असे म्हटले जाते. यासाठी अधीच्या कलाकारांनी गाईलेल्या phrases जर पाठ करून नंतरच्या कलाकारांनी गाईल्या तर ती रूढी होते.

ख्याल गाताना सूर, ताल, राग, शब्द आणि भावना या कधीच संपूर्ण आकलन व व्याख्या न होऊ शकणा-या पंचकलामूल्यांना, गानविश्वातील पंचमहाभूतं समजून, त्यांची पंचारती आळवून गायक वश करू बघत आहेत, उलगडू बघत आहेत, शृंगारू बघत आहेत आणि शास्त्रकाट्याची कसोटी लाऊन समजू ही बघत आहेत. तरीही तो ख्याल दशांगुळे उरतोच आहे. म्हणूनच गायकाला तो पुन्हा पुन्हा गाऊन दर वेळी या पंचकलामूल्यांची आपल्या पद्धतीने मोट बांधून ती गानप्रवाहात टाकावीशी वाटते. अशी एखादी विशिष्ट मोट, combination सुरक्षित ठेवायचे असेल तर ते तसे बंदिश बांधून बंदिशीतच ठेवता येते. व्यक्तिगत संवेदनांच्या एवढ्या वैविध्यपूर्ण आणि विपुल अभिव्यक्तीचा सबळ पुरावा सदारंगानंतर कुमारजींच्या बंदिशीतच आढळतो.

गेली किमान शे-दीडशे वर्षे भारतवर्षातल्या वेगवेगळ्या प्रांताचे, पिंडाचे लोक असा हा ख्याल गाऊन या कलामूल्यांना वंदन करू बघत आहेत. ख्यालगायनाचा हा प्रवाह येथून आणखी पुढे कुठे जाईल हे सांगता येत नाही. भारताच्या दोन तृतियांश भागात हे संगीत गाईलं जातं. जितक्या व्यक्ती आणि प्रकृती हा गानप्रकार गातील (कंटाळा येईपर्यंत कंटाळतील) तेवढा तो विस्तृत व रुंद होईल हे निश्चितच. काही गायिका त्याला चार सप्तकांची उंचीही देतात. पंजाबात कहावत आहे: 'गाना पंजाब में जवान था, गवालियर में बूढा हो गया और महाराष्ट्र में उसकी हड्डी पसली रह गई'. मी म्हटलं, सुतक कुठं आणि कसं पाळतात याचं ही संशोधन व्हायला पाहिजे.

कुमारजींची लहानपणापासूनची सिंदबादच्या सफरींप्रमाणे वेगवेगळ्या सांगीतिक संस्कृतींशी परिचय करून घेणारी भारतभरची मुशफिरी; मालव संस्कृतीच्या ऊनवा-यात त्यांनी घेतलेला निवारा; तिथल्या जीवनशैलीतून, तिथल्या लोकाचारातून, सण-त्योहारातून सतत गुणगुणत राहणारी लोकजीवनातली धून, लय, हे सर्व स्वतःच्या भावजीवनात सामावल्याने की काय; आता रागरूपांचे स्वतःला जाणवणारे नवे स्पंद व

त्यांचे रूढ रागरूपांशी होणारे द्वंद्व - हा 'समास' सोडवण्यासाठी त्यांना स्वनिर्मित बंदिशींखेरीज अन्य कुठला पर्याय होता? हे द्वैत परिपूर्ण अशा स्वरचित अद्वैती बंदिशीच त्यांच्यापुरतं मिटवू शकत होत्या.

कुमारजींच्या द्वारे हे एवढं सृजन घडलं याचं आणखी एक प्रमुख कारण म्हणजे, आपल्या आयुष्याच्या एका टप्प्यावर आपली aesthetic dependency संपूर्णपणे दुस-या कोणावर असण्याला त्यांचा तीव्र अंतरविरोध. कानावर जे काही घराणेदार गाणं पडत होतं, त्यातल्या प्रस्थापित सौंदर्यमूल्यांच्या प्रस्तुतीला अंतिम व शाश्वत सत्य मानून त्यांना कलात्मक व वैचारिक आराम करायचा नव्हता. स्वतःचं गाणं स्वतःचा सौंदर्यविचार म्हणून त्यांनी मांडलं. याला लागणारं साहस व धैर्य त्यांच्याकडे होतं, पण त्याहीपेक्षा महत्त्वाचं म्हणजे रूढी होऊ पाहणा-या पारंपारिक गायनपद्धती अभ्यासून त्यातली शाश्वत कलामूल्य आपल्या पद्धतीने वेगळी काढून, जोपासून, त्या मूल्यांची आपल्या पद्धतीने सौंदर्यवृद्धी करण्याची क्षमता कुमारजींमध्ये होती.

प्रत्येक कलाकार होऊ पाहणा-या साधकाला आपण पचवलेल्या पारंपारिक कलामूल्यांचे interpretation आपल्या पद्धतीने करता येते. याचा रचनाधर्मी कुमारजींनी आपल्या स्वतःच्या उदाहरणाने आदर्श वस्तूपाठच घालून दिला आहे.

~***~

“मुझे अपने संगीत के बारे में कुछ कहना नहीं है। कहना है लोगों को। क्योंकि उनको समझ है कि नहीं वे स्वयं सिद्ध करें।”

-कुमार गंधर्व

तेव्हा कुमारजींच्या बंदिशींवर भाष्य करण्यापुर्वी हिंदुस्थानी संगीतातील बंदिशीबद्दलच्या माझ्या जाणीवा, बंदिश या संकल्पनेची मी केलेली व्याख्या सांगणे औचित्याला धरून होईल. त्यामुळे माझ्यातील साधुत्वाचे जरी नाही तरी संधीसाधुत्वाचे साधनशुचितापूर्ण दर्शन होईल आणि समजेचे प्रदर्शन होईल

सुगंधाची रसायनशास्त्रीय व्याख्या केल्याने सुगंधाची समज किंवा आनंद वाढतो का?

तद्वत श्रुतींची कंपनसंख्या निश्चित केल्याने (त्या श्रुती culture-specific असतात हे, आणि आपल्या संगीतात या स्वर श्रुतींचा संवाद षड्जाशीच आहे हे लक्षात न घेता) अथवा बंदिशीत स्वतःभोवतीच रुंजी घालत फुलणा-या, indulgenceला प्रवृत्त करणा-या, एकानंतर एक येणा-या स्वरवाक्यांचा तर्कशास्त्रीय inference काढण्याचा वृथा प्रयत्न केल्याने गायकाचा संगीतविचार शोधता येतो व गाणं समजतं, अशी माझी समजूत नाही (अशी क्रमबद्ध तर्कशास्त्रीय predictable स्वरवाक्ये गाऊन रागाचे व्याकरण गाणारे गायक असतात ही. हाच त्यांचा कलाविचार!! जो मला कला म्हणून अतर्क्य वाटतो.)

माझी संगीताची समज म्हणजे मी केलेल्या प्रामुख्याने कुमारजींच्या व इतरांच्याही सांगीतिक परिशीलनाचा परिपाक आहे. या माझ्या भूमिकेला माझ्याइतकेच तेही जबाबदार आहेत.

थोडं जरा ऐकून घ्या; ३-४ स्वरातील धुनेला मिळालेलं सप्तक, त्यामुळे निर्माण झालेल्या रागसंगीताच्या शक्यता हा पहिला, व सुगम संगीतातल्या ६,७ आणि ८ सारख्या ठेक्यांचे आपल्या अभिजात संगीतात एकताल, झूमरा ताल आणि तीनताल सारखे अनुक्रमे १२, १४ आणि १६ अशा दुप्पट मात्रांचे आणि आवर्तनाचे दोन भाग असणारे खाली-भरी युक्त ठेके हा दुसरा, अशा दोन पायांवरच आपलं ख्यालसंगीत वाटचाल करत आलं आहे, करणार आहे (ज्यामुळे फक्त या संगीतातच मुखडा घेऊन समेवर येण्याची पद्धत संभव होऊ शकली आहे व रूढ झाली आहे. अधिक तपशीलासाठी परिशिष्ट बघावा).

ख्यालगायन ही राग उलगडण्याची process आहे. हे एक प्रवाही आकारतत्व किंवा fluid sculpture आहे. सुगम संगीतासारखं किंवा symphony music सारखं ते पूर्वनिश्चित product नाही. किंवा काढून

झालेल्या चित्रासारखं मूक-निश्चल नाही. (कुमारजी एका उमेदवर चित्रकाराला म्हणाले होते, “मला घमेंड आहे की ध्वनी या खोलीतून दुस-या खोलीत, घरभर किंवा घराबाहेरही जाऊ शकतो. चित्र खोलीतल्या भिंतीवरच राहतं.” तर ते असो.) रागरूपाचा स्वरौघ विविधरूपी नर्मदा नदीसारखा कधी सखोल “एकला चालतो”, तर कधी ऊन अंगावर घेऊन त्याचं चांदणं करणा-या सहस्रधारेसारखा पसरतो. पण या प्रवाहाची गंमत म्हणजे तो फिरून पुन्हा उगमस्थानाकडे येऊन वाहू लागतो. वाहवत जात नाही. जाऊन परत आल्याशिवाय रागाचं चलन सिद्धच होत नाही ना? रागाचं चलन किंवा तालाची आवर्तने पुनर्जन्मावर विश्वास ठेवतात. मागच्या आवर्तनातील गतजन्माच्या पुण्यसंचितावर देखील. रागाच्या चलनात देखील स्वरांची एकमेकांशी जमवलेली, जपलेली नाती असतात. हे सर्व लक्षात घेऊन एका विवक्षित अंदाजाने वावरल्याने राग प्रत्यक्षात रूप धारण करतो. स्वरांचा हा वावरण्याचा, नांदण्याचा अंदाज धरून कसा आणि कुठं ठेवायचा? तर बंदिश बांधून बंदिशीत. याच संदर्भात कुमारजी म्हणतात, “राग दिगंबर असतात. बंदिशी बांधून आपण त्यांना कपडे घालतो आणि नटवतो.” याबद्दल मला आणखी एक सुचतं आहे. बंदिशी म्हणजे गायकाच्या प्रतिभेचे रागरूपावर पडलेले कवडसे. अमूर्त रागरूप तेवढ्यापुरते उजळून मूर्त करणारे व पुन्हा अमूर्ताच्या संधीप्रकाशात विलीन होणारे.

आता बंदिशीची व्याख्या:-

स्वरांचे, रागात नांदण्याचे, वावरण्याचे अंदाज, त्याचे सुप्त संकेत ज्या स्वररचनेमध्ये निहित असतात, पण ज्यांची संपूर्ण उलगड, पूर्ती ज्या स्वररचनेत झालेली नसते, त्या अंदाजांच्या विस्ताराचे गंतव्य स्थान (destination) कल्पून तिथपर्यंतची समग्र वाटचाल ज्या स्वररचनेत झालेली नसते (जशी ती दाक्षिणात्य संगीताच्या ‘कृती’मध्ये झालेली असते), त्याला मूलतः हिंदुस्थानी शास्त्रीय संगीताच्या परिप्रेक्षात “बंदिश” म्हणता येईल.

बंदिशीचे पट उपज अंगाने उलगडण्यानेच त्यातील संकेत रूपात सुप्त असलेल्या सौंदर्याची संपूर्ण अनुभूती आपल्या पद्धतीने करून घेणं गायकाला शक्य होते. बंदिशीचे पट उपज अंगाने उलगडण्यानेच

त्यातील सुप्त संकेतांची संदिग्धता नष्ट होते. किंवा जाणीवपूर्वक ती अधिक धूसर करता येते. खरेच आहे, 'धूँघट के पट खोल, तुझे पिया मिलेंगे'; तर बंदिश उपज अंगाने उलगडण्याने काय होतं की गायकाची आणि त्यावेळच्या त्याच्या भावस्थितीशी आपली ओळख होते. गाताना तो सांगीतिक जमाखर्चाचा ताळेबंद मांडतोय की स्वराकारांच्या मयसभेत हरवून बसलाय, रमलाय, indulge झालाय हे लक्षात येतं. साकार होऊ पाहणा-या गायनाच्या नाद-लय-रागरूपाला, त्यातील unique सौंदर्याला कवेत घेऊ शकते ती बंदिशच. तेवढ्यापुरतं तेच रागाचं 'तात्पर्य'. (जी. ए. कुल्कर्णीच्या कथेतल्या स्त्रीच्या कडेवरच्या मुलासारखे, जे तिचेच असेल अथवा नसेल हे सांगता येत नाही, असे हे तात्पर्य नाही.)

या माझ्या आकलनाच्या मचाणावरूनच मी कुमारजींच्या बंदिशींचा आसमंत न्याहाळतो आहे.

कुमारजींनी बांधलेल्या बंदिशी बहुतांशी स्वांतसुखाय, त्यातील संगीतविचाराचे संपूर्ण स्वपोषण करणा-या असल्या, तरी त्या अभ्यासणे गायकांच्या दृष्टीने फार हितकारी आहे. गायकांना भानावर येण्यासाठी उपयुक्त सांगीतिक बोधवाक्ये त्यात सापडतात.

कुमारजींच्या बंदिशीत एक 'song' असतं. आवृत्ती करून गुणगुणायला भाग पाडणारी धुन असते. त्या तीन-चार स्वरातील धुनेला सप्तकात वावरण्यासाठी लागणारा त्या धुनेचा असा शास्त्रार्थ व त्याचे तर्कशास्त्र ही त्या बंदिशीत असतं. हेच तर्कशास्त्र ते बंदिश पेश करताना उपयोगात आणतात. रागनियमांच्या रूढ व्याकरणातलं तर्कशास्त्र ते वापरत नाहीत. धुनेला सप्तक मिळून तिचा राग झाल्यावर धुनेचं जीवितकार्य संपलं, तिची आता गरज नाही, असा कुमारजींचा संगीतविचार नव्हता. नुस्तीच धुन गात बसल्यास ती monotonous होते व नुसतेच रागाचे व्याकरण गात बसल्यास ते नीरस होते. कुमारजी धुन के भीतर धुन का अपना शास्त्र रचा बसा देते थे. नाविन्याच्या हव्यासापोटी ते रागाचे scale उलट-सुलट करून कधीच गाईले नाहीत.

कुमारजींच्या बंदिशी एक ठसठशीत, निरागस साधेपण अनायास मिरवतात. अष्टांगाचे आठ दागीने अष्टौप्रहर घालून मिरवणे हा त्यांच्या बंदिशींचा बेगडी शृंगार नसतो.

हे अष्टांग जरा स्पष्ट करतो. आलाप, बोल आलाप (स्थाई आणि अंत-याचे वेगळे), बोलतान, तान वगैरे उपजेपेक्षा रागविस्तारास उपयुक्त अशा आठ अंगांचे आणि त्याच्या निश्चित क्रमाचे महत्त्व संगीतशास्त्रात व शिक्षण पद्धतीत नवोदितांच्या मनावर ठसवलं जातं. एका प्राथमिक स्तरावर गाणं वाढवण्यासाठी या अष्टांगांची ओळख उपयुक्त ही आहे. परंतु त्याचबरोबर विद्यार्थ्यांच्या समोर अष्टांगाच्या वापराचा कुठलाही कलात्मक आदर्श ठेवला जात नाही. यामुळे बहुतेक गायक या अष्टांगांची ताकत लाऊन गाण्यातील मूळ धुनेचा किंवा 'song' चा रबर-बँड इतका ताणतात की तो आपली लवचिकता गमावून बसतो व त्याच्या मूळ आकारापर्यंत तो परत येऊ शकतच नाही. असंच ख्यालाचं होतं. परिणामी गायक कुठलाही राग, कुठलीही बंदिश याच अष्टांगाच्या चरकात पिळून घेऊन निघणारा रस गाण्याबाहेर टाकू लागले आहेत. (इतकं predictable गाणा-या गायकांना खरं तर हवामान खात्यात नोकरी मिळाली पाहिजे.) या परिस्थिती मुळे या अष्टांगांच्या चरकात टाकण्यास योग्य अशाच व्यक्तिमत्वहीन बंदिशींची फार मोठ्या प्रमाणावर पैदास झाली आहे, होत आहे.

कुमारजींच्या बंदिशी वर सांगितल्याप्रमाणे एक 'song', धुन पुढे आणतात, व अष्टांगातल्या कुठल्याही एक किंवा दोन अंगांचेच आभूषण लेवून त्या सजतात. यातून कुमारजींचा एक विवक्षित संगीतविचार पुढे येतो. तो म्हणजे अष्टांग गाण्याकरता आहेत. गाणं प्रत्येक वेळी समग्र अष्टांगाचे क्रमबद्ध प्रदर्शन करण्यासाठी नाही. ज्या कुणाला कुमारजींच्या बंदिशीतील धुनेचा, विवक्षित आंतरिक सौंदर्याचा साक्षात्कार होईल त्याला त्या बंदिशीवर अष्टांगे लादून त्या खास व्यक्तिमत्व असलेल्या बंदिशींचा robot करणे अशोभनीयच वाटेल. (एका जमान्यात यामुळेच कुमारजींवर, 'ते गायले नाहीत', 'हे तालमीचं गाणं नाही' अशी अकलात्मक आणि गैरलागू टीका झाली.)

ज्या मालवभूमीत कुमारजी रुजले, डवरले तो मृदगंध कुमारजींच्या शब्दकळेला आहे. शहरी गजबजाटाच्या विपरीत देवासच्या त्यावेळच्या शांत, संध गतीची, 'जहाँ जीवन के भाँति सुरों में भी चैन ज्यादा चतुराई कम' अशी जीवनशैली त्यांनी आपलीशी केली होती. By choice. कुमारजी म्हणायचे 'आमच्या माळव्यात सगळेच तृप्त. जो गहू कलेक्टर खातो, तोच चपरासी ही खातो. कुणाला कुणाची ईर्शा नाही.' त्यावेळी तिथे किंवा अन्यत्र कुठेही mobile phone किंवा television मुळे सहजी सुलभ होणाऱ्या global informationचा प्रादुर्भाव झालेला नसल्यामुळे कुमारजींच्या बंदिशी दैनंदिन जीवनातल्या साध्या घटनांचे सौंदर्य अनायास मिरवतात. ते म्हणायचे, "बंदिशीमध्ये सांगण्याचा अधिकार रागालाच आहे." "बंदिशीमध्ये घटनेचे चित्रण चांगले असावे व शब्द कमी असावेत." मी पुस्ती जोडतो की ही शब्दप्रधान गायकी नाही, पण बंदिशीतलं काव्य वर्तमान सामाजिक संवेदनांना, गायकाच्या जीवनशैलीला मुखर करणारं असलं तर सोन्याला सुगंध. भारतातील विपुल बोलीभाषांनी आपल्या संगीताचा भावपक्ष फार समृद्ध केला आहे. आजपर्यंतच्या पारंपारिक बंदिशींमध्ये काही मोजके अपवाद सोडले तर जीवनातल्या साध्या सुंदर घटनांचे चित्रण अभवानेच आढळते. पारंपारिक बंदिशींतले असे अपवादात्मक सौंदर्य शोधण्यात कुमारजी पटाईत होते. एकच उदाहरण देतो. जयपूरला गेले असता एका सुप्रसिद्ध जवाहिर्याच्या पेढीला त्याच्या आग्रहावरून त्यांनी भेट दिली. ते आम्हाला नंतर सांगत होते, "मीनाकारीचं जडाव काम केलेलं इतकं लाजवाब कंगन तिथे पाहिलं की, कंगन ही काय वस्तू असते हे मला कळलं. त्याचबरोबर हे ही लक्षात आलं की "माझी" केदारमधील 'कंगनवा मोरा अत ही अमोला' ही बंदिश किती श्रीमंत आहे." (वास्तविक, वर म्हटल्याप्रमाणे, ही बंदिश पारंपारिक आहे. पण इथे त्यांचा या संदर्भातला अक्षरशः उद्गार quote केला आहे. चांगल्या पारंपारिक बंदिशीही त्यांनी आपल्याशा करून गाईल्याने त्यांना त्या किती आपल्याशा, "माझ्या", आपल्या पोतडीतल्या अमूल्य वस्तू आहेत असं वाटत असे हे स्पष्ट होते. या उद्गाराची आणिक एक अर्थछटा आहे. कोहम? हा प्रश्न स्वतःला सतत विचारणाऱ्या, आपल्या अस्तित्वाबद्दल सतत जागृत व साशंक असणाऱ्या freelancer ला साजेशी अशी. ती म्हणजे 'त्या जवाहि-यापेक्षा मी काही कमी नाही. त्याच्याकडे अमूल्य कंगन आहे, तर माझ्याकडे अमूल्य बंदिश आहे!'). मुंबईच्या एका गायनमास्तरांनी गाईलेलीही बंदिश ऐकली म्हणजे आपल्या सांगीतिक दारिद्र्यामुळे ते कंगन कसे गहाण ठेवावे लागले याचे ते हृदयद्रावक वर्णन

करत आहेत असे वाटे. या बंदिशीतली बालनायिका म्हणते, माझं अमूल्य कंगन मैत्रिणीने ठेवून घेतलय. आता त्याबद्दल घरी कोणी विचारलं तर मी काय सांगू ? पुढे अंतःच्यात ती नायिका मैत्रिणीला उद्देशून म्हणते, ते कंगन तू परत दिलंस तर तुझं गुणगान करीन नाहीतर नाव टाकीन. हे कंगन त्यांनी सौ. वसुंधरा ताईकरता किंवा कलापिनीकरता विकत घेतलं कि नाही, माहित नाही, पण त्या 'कंगन'च्या ऐश्वर्याची ही जाणीव त्यांच्या सांगीतिक श्रीमंतीत निश्चितच भर टाकून गेली.

आता कुमारजींच्या स्व-रचित बंदिशीतल्या घटना सौंदर्याची आणि चित्रणाची एक धावती भेट. देवाससारख्या तालुक्याच्या ठिकाणी 'शुक्रवारा हाट' म्हणजे आठवड्याच्या बाजारासाठी आलेला खेडूत तिथल्या टेकडीवरच्या माताजींचं, देवीचं दर्शन करणारंच. कुमारजींचा निवास 'भानुकुल' या 'माताजी का रास्ता' वरंच. भानुकुल म्हणजे छोटोखानी माळवाच. 'पग पग रोटी, डग डग नीर' अशी ख्याती असलेला आणि डेरेदार वृक्षांची सावली देणारा. या रस्त्यावरच्या वाटसरूंचा शिरस्ताच होऊन बसला होता की, भर दुपारच्या 'मधसुरजा'च्या तळपत्या उन्हांत, जीवाची काहिली झाली की, 'भानुकुल'च्या आवारातील सारंग सावलीत श्रांत व्हायचे. तिथेच, घराच्या अंगणातच, भिंतीला लागून असलेल्या पाण्याच्या नळाजवळ बसून दोन घास खायचे आणि 'तबियत हरी' करून घ्यायची. या situation चे सुंदर चित्रण कुमारजींनी मधमाद सारंगच्या 'रुखातले आया' या बंदिशीत केले आहे. रुखा म्हणजे वृक्ष. कुमारजींनी वाटसरूसाठी 'बटमार' हा शब्द इथे योजला आहे.

रुखा तले आया, आया तले आया

बेठां बटमारा, तपन करी दूरा |

अरी ओ बाजी आओ

पियास बुझाले तोरा |

आता कल्पना करा की 'रुखावाऽतले आऽऽऽयाऽ' ऐवजी भर माध्यान्ही 'सौतनऽ संग जाऽऽऽगेऽ' म्हटलं तर कसं वाटेल?

होळीचा दिवस. माळव्यात हा होळीचा त्योहार मनवण्याची प्रथा फार मनभावन आणि सुसंस्कृत आहे. छोट्याशा देवासमध्ये त्यावेळी अनेक घरात सकाळपासून गाणं- बजावणं चालू असायचं. सगळ्यांनी एकमेकांकडे जायचं, गुलालाचा टीका करायचा, चार स्वर लावायचे किंवा ऐकायचे. 'शांभवी-एक घेणे'ही असायचं, पण पूर्ण ऐच्छिक. गावात वैद्यराज होते. त्यांची, विशाल मस्तक धारण करणारी दोन मुलं, पखावज सुंदर वाजवायची. 'परमानंद' नावाचा शोले मधला डाकू शोभावा अशा उग्र ठेवणीचा, काळाकभिन्न, पण तबला-डग्याच्या सुरेल आणि पातळ पुड्या बांधणारा अवलिया होता. सर्वांच्याकडे गाण्यावाजवण्यासाठी रसिकांची, गायकांची जमघट. एका होळीला कुमारजी आपल्याच तंद्रीत आत्मलीन होऊन बसले होते. त्यांचा 'सुधियान कीने हो राजा' झाला होता. आज परमानंद कडचे आमंत्रण आहे, तिथे जायचे आहे हे ते विसरूनच गेले होते. कुमारजींच्या नेहमीच्या बैठकीतले दामूकाका घरी आले, अदबीनं हात जोडून म्हणाले,

'आप के बुलावा हैं जो, सुध हैं के नाही मनरंग, वहां तो जी बाट जोरीयों '

याच दामुकाकांना उद्देशून अंत-यात कुमारजी म्हणतात,

'अरे हाँ रे मैं भूलीगयो! नेक भयो रे तू आयो है. तू भी मेरे साथ चलियो. '

अंतरी भक्तीचा मळा फुललेली, एक निर्धन स्त्री, हातात आंब्याच्या मोहराची डहाळी घेऊन, शिवमंदिरात जाते आणि सधन भाविकांच्या घोळक्यात सापडलेल्या पुजाऱ्याला हात जोडून म्हणते,

'मोर लाई रे लाई अंबुवा की ये, भोला के माथे चढावन।

जो था सो लाई, पास मेरो यो है. लेहो रे बमनवा, भोला के रूप सजावन।'

'मिजाज' असणारे, कधी दटावणारे कुमारजी (मी त्यांची भरपूर डांट खाल्ली आहे), 'आयो मिलवे को जी' आणि 'मीठा बोला हम सब आज' चा तिळगुळही बंदिशीतून वाटतात, 'रवि के करम' मध्ये मकर

संक्रमणही आणतात . एवढेच नव्हे तर त्यांनी बंदिशीतून पतंगही उडवला आहे. फारच हृद्य आणि मजेदार प्रसंगाचे चित्रण या भीमपलासीच्या बंदिशीत आहे. दोन लहान भावंडं (बहिण-भाऊ) आहेत. बहिण, भावाचं -बीराचं (तो नेभळट असला तरी लोकवांडूमयात त्याला शूरवीर - 'बीरा'च संबोधलं जाण्याची पद्धत आहे आणि पतिदेवही तसे असले तरी त्यांनाही 'ननदभाई के बीरा' म्हणून संबोधलं गेलं आहे) आर्जव करते, 'मला पण दे ना पतंग उडवून, मला येत नाही नं... ' (पतंग उडविणे, हा अजून भारतात female sport/ महिलांचाही शौक म्हणून रुजलेला नाही.) यावर दादासाहेब डाफरतात, ' वेडी कुठची ! मी नाही उडवून देणार.. तुला उडवताच येत नाही तर तू लढवणार कुठून !'

'उडाय दे पतंग म्हारा दो बीरा
नी रे उडाय आवै म्हाने।
हम नी देवैं, जा जा गैली
उडाय नी आवै, लडाय नी आवै थाने।'

'गैली' म्हणजे वेडी. पतंग 'बदवतात'! ('बढ़ा', 'बढ़ाना', 'बढ़ाते हैं' यांचा अपभ्रंश) म्हणून, लिहिण्याच्या ओघात आठवलं, सावनीमधल्या एका सुंदर बंदिशीत कारणाशिवाय भांडण वाढवणाऱ्या व्यक्तीला उद्देशून ते म्हणतात,

'अब ना बदा रे बदा रे,
समुझ परे न तोहे रे
लाख काही एक न माने
तुम किनसो बैर करोरी'

अनादी काळापासून दिसामागुनी दिवस चालले, ऋतुमागुनी ऋतू असं असलं तरी, येणाऱ्या प्रत्येक संवत्सराला वाढदिवस असतो आणि दृष्ट काढावी असा बालपणही असतं, म्हणून बरवामधील बंदिशीत त्यांनी म्हटलं आहे, 'वारी जाऊं रे बाला बरस'.

दिवेलागणी झाली तरी बाळ घरी परतून आला नाही, असा सायंकालीन विषय सोडाच, पण साध्या सूर्यास्ताचासुद्धा नामोल्लेख पूरियाधनाश्रीसारख्या संधिप्रकाशाच्या वेळच्या रागात नसावा आणि कुमारजींच्या बंदिशीत तो तसा असावा याची मौज वाटते.

या पार्श्वभूमीवर सहज आठवलं... एका आधुनिक, प्रागतिक विचाराच्या शहरातील वातावरणात वाढलेल्या कलाकाराने "कितना आया है शुभदिन, चंद्रमा पर पहुँचा यूरी गागारिन" अशी बंदिश बांधली होती. (प्रत्यक्षात गागारिन चंद्रावर उतरला नाहीच.) कट्टे मुंबईकर असलेले आमचे कवीमित्र नायगावकर म्हणतात, "मला ट्रॅफिक सिग्नल पेक्षा जास्त हिरवळ मुळी सहनच होत नाही. मग माझ्या कवितेत फुलांचा दरवळ कुठून येणार?"

कुमारजींच्या काही बंदिशी, त्यांचा त्यांनी केलेला पूर्वसुरींच्या सौंदर्यशास्त्राचा अभ्यास दर्शवतात. त्यातील काही जयपुर घराण्याच्या वळणाच्या आहेत, त्यातील अर्थवाही संकेत सामावून असणा-या स्वल्पविरामांसकट. उदा. भूप मधील "ध्यान अब दीजो" आणि बसंत मधील "सपने में मिलती तोहे पिया रे", सावनी मधील "दरस बिन निरस सब लागे री" ही बंदिश.

काही बंदिशींत आग्रा घराण्यासदृश बोल बनाव, पुकार व समेला येण्याचा झपाटा आहे, उदा. "रंग केसरिया सिर पागा" ही बसंत मधील बंदिश, हमीर मधील "जा रे जा रंगरेजा" ही बंदिश.

या दोन घराण्यातील, मग ती तिलक कामोद मधील 'सुर संगत' असो, की नटबिहाग मधील 'झन झन झन झन पायल' असो की छायानट मधील 'झनन झनननन' असो, या बंदिशींना रूढीमुक्त करून त्यातील लालित्य आणि धुन कुमारजींनीच पुढे आणली.

ग्वाल्हेर घराण्याच्या तर मोजदाद करता येणार नाहीत इतक्या भरकटलेल्या, अपभ्रंषित बंदिशी त्यांनी सुधरवल्या, नेमक्या व नेटक्या केल्या. त्या जुन्या गायकांना जशा अभिप्रेत असाव्यात तशा केल्या. वानगीदाखल 'सखी मन लागे ना' - बागेश्री, 'नेवर की झनकार' - छायानट, 'चमेली फूली चंपा' - हमीत, 'सो जानू रे जानू' - शंकरा, 'बोलन लागी' - शुद्ध कल्याण, 'बनु रे बलैया' - कल्याण

कित्येक 'धुनउगम' हा शिक्का नसलेल्या, पारंपारिक रागरूपातील धुनेचा शोध घेण्याचा प्रयत्न कुमारजींच्या बंदिशीतून झालेला दिसतो. उदा. बिहागमधील 'कन्हैया ने घेर लई' आणि 'ये मोरा मन हरो रे हरो', धनाश्री मधील 'आरिया बीरा'... खरं तर या गाऊनच समजावून देता येणाऱ्या गोष्टी आहेत.

रागरूपातील काही लुप्त झालेली चलनं किंवा स्वरमेळ पुनर्स्थापित करण्यासाठी काही बंदिशींची रचना झाली. उदा. 'बल गई ज्योत' - पूरिया धनाश्री, 'राजन अब तो आ जा रे' - नंद, 'ये मोरा रे मोरा' - शुद्धकल्याण.

कुमारजींच्या काही बंदिशी रागाचा तोपर्यंत गैरहजर असलेला 'plural existence' प्रत्यक्षात आणतात. अशी अनेक रागरूपं आहेत. एकाच गौरी रागाचं उदाहरण इथे देतो. जयपुर घराण्याच्या केसरबाईंनी रूढ केलेला 'गौरी' मी ऐकला आहे. गौरीचे चलन त्या फार तीक्ष्ण आघात करून आणि डोळे वटारून गायच्या. तेवढे त्यांचे प्रभुत्व होते व त्यांचा अधिकारही होता. त्यामुळे गौरी हा डोळे वटारणारा अशी माझ्या बालमनाची समजूत झाली होती. कुमारजींच्या गौरीतल्या 'घूंघट खोलो ना जी' या बंदिशीत रागाचे चलन तेच राहून त्या तीक्ष्ण आघातांची मोरपिसं होतात आणि त्या घूंघटात दडलेला शहारा जाणवतो.

घूँघट खोलो ना जी, लागूँ पैया

देखत हँसरिया सब सखियन मिल ।

केसरबाईंच्या गौरी ची शान वेगळी आणि कुमारजींच्या गौरी ची जान वेगळी.

रागाकडे बघण्याचा एक विवक्षित सौंदर्यशास्त्रीय दृष्टीकोन जपून सुरक्षित ठेवण्यासाठी (कुमारजींच्या शब्दात “आपण मोकळे व्हायला”) कुमारजींच्या बंदिशी झाल्या आहेत. एकाच रागातल्या अशा अनेक पारंपारिक व स्वरचित बंदिशींचे भांडार स्वतःजवळ असल्यामुळेच ते ‘गौडमल्हार एक दर्शन’ सारखे अनेक रागदर्शनाचे कार्यक्रम पेश करू शकले. अन्यथा आयुष्यभर, माहीत असलेला राग, त्यात सुचलेल्या नवीन कल्पना, आवडलेल्या इतरांच्या बंदिशींतील इतर कल्पना, हे सर्व एकाच बंदिशीत कोंबलं जातं.

त्यांनी बंदिशी आयुष्यातील वेगवेगळ्या टप्प्यांवर बांधल्या. आजारपणातल्या बंदिशींमध्ये स्वतःशीच एकलेपणात केलेले हितगूज आहे, आत्मचिंतन आहे. आजारपणात, त्यांनी ‘बरा झाल्यावर’ जन समुदायासाठी म्हणून करावयाच्या मंचीय प्रस्तुतीकरणाचाच विचार केला असं नाही. ब-याच कलाकारांची आणि गुरूंची सुद्धा, कला म्हणजे लोकरंजनासाठी मंचीय प्रस्तुतीच अशी समजूत असते. आत्मरंजनाकरता, एकट्याने गुणगुण्यासाठी, स्वतःशी संवाद साधण्यासाठी ही गाणं असतं याची त्यांना जाणीव नसते. आमचे एक मुंबईचे सभा जिंकणारे कवीमित्र आपण त्यांच्या शेजारी लगटून बसलेले असलो तरी ते शिवाजी पार्कच्या विशाल सभेत भाषण केल्यासारखेच आवाज लावतात आणि बोलतात आणि आपल्या कविता किंवा विचार ऐकवतात.

काही बंदिशीत ‘गाणं म्हणजे काय?’ याबद्दल असलेल्या गायकांच्या गोड-गैरसमजुतींवर कुमारजींद्वारा कणव दाखवली गेली आहे, तर कधी ताशेरेही ओढले आहेत. कधी केवळ गुंजनयुक्त अनुप्रास साधण्यासाठी “बिंजाना” सारख्या निरर्थक व रेल्वे स्टेशन चे नाव असलेल्या शब्दाला त्यांनी अक्षर वाङ्मयात मुक्कामाची जागा केलं. उदा. कामोदमधील “बिंजाना सो गा रे”, दरबारी मधील ‘है दरबार में’.

‘शपथ आहे माझी, मी सांगतोय ते ऐका’ असं आर्जव असणा-या काही बंदिशी आहेत. उदा. ‘है आन मेरो’ - बिभास, ‘रूप धरे’ - शुद्धकल्याण

काही बंदिशीत शब्दस्वर समूहांचे आद्यांतक यमक साधलेले आहे. उदा. ललत मधली ‘नैना भरायो रे’ अथवा बिभास मधील ‘हे आन मेरो’.

न आवडणा-या हिंडोल रागामधली, तो राग कसा आवडत नाही हे सांगणारी त्याच रागातली ‘सोहे ना येरी’ ही बंदिश बेमिसाल आहे. इथे जुने ग्वाल्हेरचे गायक रंगवून गात असलेली एक बंदिश (त्यातील तालाच्या छंदा करता आजही गावीशी वाटावी अशी) उद्धृत करण्याचा मोह आवरत नाही. ते औचित्यपूर्णच ठरेल.

‘सजनवा आओ मोरे पास

सुन सब सखी अपने घर की मुर्गी तुर्की ।

ए बला था सास ननदिया

न कछु लिया दिया अलैया ।’

आमच्या कवी ‘ग्रेस’ यांच्या मूळपुरुषाची आठवण करून देणा-या प्रतिमा आणि शब्दानंद यात आहे.

कुमारजींना आपल्या आयुष्यात आलेल्या अनुभवांची कक्षा जेवढी व्यापक आहे तेवढीच त्यांच्या बंदिशीतील विषयांची वैविध्यविपुलता उल्लेखनीय आहे. माझे एक आवडते रचनाकार सर्वसाधारणपणे यशस्वी व सुरक्षित जीवन जगले. पण ऐन तारुण्यात काय किंवा वार्धक्यात काय, बांधलेल्या बंदिशींचे विषय एकच - संसार असार, जगत सपना, माया जगजंजाल असे. स्मशानवैराग्याची भावना प्रबल करणारे. अनेकरसता ही कुमारजींच्या बंदिशींची आणखी एक खासीयत आहे. एकाच रागात त्यांनी अनेक रसांच्या, moodsच्या बंदिशी बांधल्या. दरबारीला खेळकर ही केलं. दरबारीच्या झालेल्या अजगराची सळसळती

नागीण केली. भैरवाला पश्चात्तापमुक्त करून त्याच्यात कबीराची फक्कड मस्ती व आत्मनिर्भरता ही आणली. बसंत, परज ला कधी आत्मचिंतनपर, गंभीर ही केलं. झिंझोटी या छछोर मानल्या गेलेल्या रागात त्यांनी शृंगारक्लांती, आनंदातिरेका नंतरची थकान आणली.

कुमारजींच्या संगीतामुळे उपस्थित होणारा एक महत्वाचा मुद्दा बंदिशीच्या authenticity चा आहे. आपल्या संगीतात बंदिशीचं रूप खिळे ठोकलेल्या खिस्तासारखं स्थीर, जड किंवा पवित्र ही नाही, की जे बदलल्याने पाप लागेल. काही कर्मठ गायक मात्र तसं समजतात. बंदिशीचा पुन्हा पाठ केल्याने तिचं रूप बदलतं. ती बंदिश पुन्हा गाताना गायक बदललेला असतो. त्याच्या जाणीवा अधिक सुजाण झालेल्या असतात. हे असं असल्याने नव्याने तीच बंदिश म्हणत असताना तिच्या रूपात वेगळा निखार येतो. ती वेगळ्या पद्धतीने उमलते. म्हणून तर कलाकाराला ती पुन्हा गावीशी वाटते. ही सृजनसिद्धी नसलेल्या, authenticity म्हणजे काय हे मुळातच न समजलेल्या गानपंडितांनी कुमारजींनी गाईलेल्या पारंपारिक बंदिशींच्या authenticityवर शंका व्यक्त केल्या होत्या. प्रवाही संगीताची एक स्थगित अवस्था कल्पून तिला 'authentic' मानणारी ही मंडळी. असे लोक जेव्हा कुमारजींच्या पारंपारिक बंदिशींच्या authenticity वर भुवया उंचवायचे, तेव्हा कुमारजींचा डावा डोळा सहसा हलकेच लवायचा आणि त्यांचे मिशकील, क्वचित बदमाश हसू ओठांवर तरळून जायचे.

या authenticityच्या संदर्भात एक विचार मांडतो. समजा बंदिश हे एक सृजन मानले, तर त्या सृजनाच्या आधीची रचनाकाराची एक संदिग्ध अशी भावस्थिती असते.

बंदिश हे या भावस्थितीचे symbolic रूप आहे.

बंदिशीत या भावस्थितीतले काही टाळलेले असते, काही पुढे आणलेले असते.

म्हणजे मूळ भावस्थितीच्या authenticityशी केलेली ही तडजोड, compromise आहे.

बंदिशीचा पाठ होताना त्यातील रूपात permissible फेरफार होत असतात. म्हणजे पुन्हा तडजोड.

हे फेरफार न सामावून घेणारे notation हे त्या बंदिशी चे लिखित symbolic रूप आहे. पुन्हा तडजोड.

रचनाकार अथवा अन्य गायक नव्याने जेव्हा ही बंदिश गातात, उलगडू बघतात, तेंव्हा त्या notationच्या symbol मध्ये दडलेल्या रूपाचं demystification करू बघतात. त्या symbolचं स्थिर, जड रूप चल, चैतन्यमय करू बघतात. पुन्हा फेरफार, पुन्हा हालचाल, पुन्हा तडजोड.

Ideally, गाताना जर symbolic बंदिशीच्या निर्मितीआधीच्या रचनाकाराच्या संदिग्ध भावस्थितीकडे जाऊन त्यातल्या इतर शक्यतांना स्पर्ष करता आला तर तो एक सार्थक कलाप्रवास ठरेल.

यातल्या कुठल्या अवस्थेला authentic मानायचं हे प्रत्येक जण आपल्या मगदुराप्रमाणे ठरवतो. मात्रा असा अनुभव आहे की ज्यांना स्वतःची अशी बंदिश फुलवण्यासाठी लागणारी प्रतिभा नसते, उपज नसते असे गायक authenticity ला फार महत्त्व देऊन तिचा दुराभिमान बाळगतात. मुद्दा authenticity पेक्षा कलेच्या दर्ज्याचा आहे. (पाठाने कृतीचं रूप बदलतं ही उत्तराधुनिक (post-modern) संकल्पना म्हणून साहित्यात स्थिरावलेली आहेच. याचं कुमारजींच्या संदर्भातलं फार सुंदर विवेचन ‘कुमार गंधर्व का आशय’ या अशोक वाजपेयी यांच्या लेखात आहे. अस्तु.)

कुमारजींच्या बंदिशींचे मुखडे लवचिक आहेत. जे रागरूप निहित आहे त्यात अवगाहन करण्याची क्षमता, तो संकेत, त्या दिशेकडून आलेले आमंत्रण त्यांच्या बंदिशींच्या मुखड्यात सापडते. कुमारजींच्या बंदिशींत आवृत्ती करण्यासाठी, ‘दोहराने के लिये’ गुंजाईश असते, वाव असतो. आपल्या संगीतात मुखड्याची आवृत्ती करूनच त्याभोवती improvisation म्हणण्यापेक्षा उपज साधली जाते. कुमारजींचे शब्द अक्षरशः quote करायचे तर “बंदिशीचं ring झालं पाहिजे”. A snake with the end of its tail in its mouth. याचा अर्थ मुखड्याने उपजेला प्रेरित केलं पाहिजे व ती उपज संपली की मुखड्यानेच त्या उपजेला सामावून घेऊन पुन्हा पुढच्या उपजेचे प्रेरणास्त्रोत ठरलं पाहिजे.

“लय संवाद करत नाही. ताल संवाद करतो. ख-या अर्थाने ताल कळला तर तो एकदा केलेलं गायकाला पुन्हा करू देत नाही, तरी लोकं पूर्वनिश्चित आडाखे बांधून तेच तेच करतात याचं मला आश्चर्य वाटतं. हे डोक्यावर चालण्याइतकं कठिण आहे. ताल अजून संपूर्णपणे गाईले गेलेले नाहीत” असं कुमारजींचं म्हणणं

होतं. हे जरा स्पष्ट करतो. तालाच्या छंदात ठराविक छंदच गाईले गेले. उदा. तीनतालात मध्य-द्रुत लयीमध्ये ९५% टक्के गायक ज्या बंदिशी गातात त्यातील ९५% टक्के बंदिशींचे मुखडे ९व्या मात्रेपासून उठणारे असतात (अंगभूत लापरवाही आणि आळसामुळे गायक ९व्या मात्रेनंतर कुठूनतरी उठतात). झपतालात किंवा एकतालात किंवा रूपक मध्ये समेपासून उठणा-या बंदिशीच बहुदा प्रचलित आहेत. या पार्श्वभूमीवर आजपासून ५०-६० वर्षांपूर्वी बांधलेली शुद्धकल्याण मधील त्रितालाच्या ८व्या मात्रेपासून उठून समेवर येणारी बंदिश उल्लेखनीय ठरेल. तसेच 'कैसे तुम हो मूरख' ही १४ मात्रेच्या धमारमध्ये असलेली बंदिश कुमारजींनी रूपक मध्ये आणून रूपक चे वैभव वाढवले. इतक्या लांब phrases अन्यथा रूपक मध्ये आढळत नाहीत. तसेच झपतालामधील अडीच मात्रेचा मुखडा घेऊन समेवर येणा-या भैरवातील 'शोभे जटा' व भटियार मधील 'यो जोगी का' या नमूद कराव्याशा वाटतात. "ताल गाईले गेले नाहीत", ते तसे गाईले जावेत असे वाटत असेल तर काय करायला पाहिजे? मला वाटते कि यासाठी नव्या बंदिशीच रचल्या पाहिजेत असं नाही, तर आवर्तनात धुनेचा घात न करणारी नवी आघातस्थाने शोधायला हवीत. रूढ छंदात एखाद्या अक्षरावर किंवा मात्रेवर तीक्ष्ण आघातानेही हे साधता येऊ शकेल. या संगीतक्रियेला ला पाश्चिमात्य संगीताच्या परिभाषेत 'syncopation' असे म्हणतात.² कुमारजींच्या बंदिशीत व गायनातही याचे प्रत्यंतर येते. बंदिशीचा मुखडा फुलवण्याच्या कुमारजींच्या कसबाला मी लयक्रीडा न म्हणता, शब्दक्रीडा न म्हणता, शब्दांतील मृदू-कठोर महाप्राण उच्चारांची आघातलीला म्हणेन. "मानवी कंठातून निघणा-या नादावरचे वेगवेगळे आघात म्हणजेच अक्षरं" याची जाण उरी बाळगणारा हा कलाकार होता. मी तरी हे विधान अन्य कुणी केल्याचे ऐकलेले नाही. म्हणूनच आपल्या बिलावलमधील बंदिशीत ते म्हणतात

“ए बाजे डमरूवा बाजे रे

सुरन ताल कर आघात ।

उगम हैगा इनसबुरे

सुर अंछर मिल कर आघात।”

²Oxford Companion of Music मध्ये या शब्दाचा अर्थ 'To shift the emphasis from an accented beat to an unaccented beat in a given bar' असा दिला आहे.

धून-राग-तालाचे व्याकरण आणि त्यालाच चिकटून असणारे कलेचे गूढ-रम्य प्रदेश यातील लवचि क सीमा-रेषेवर कुमारजींनी गाईलेल्या बंदिशी झुलत राहतात.

अष्टांगाच्या क्रमबद्ध विस्तारासाठी न बनलेल्या कुमारजींच्या बंदिशी मग काय अधोरेखित करतात? तर त्यांना जाणवलेला रागाचा विवक्षित पैलू; plural existence आणि संगीताचीच म्हणावी अशी शब्दांच्या भाषिक अर्थापलिकडली भावस्थिती. त्यांच्या बंदिश गायनात एका हळव्या, कातर कलाकार मनाची कणखर अशी प्रस्तुती होते. या ठिकणी मला वामनराव देशपांडे यांनी उपस्थित केलेला 'Romanticism' आणि 'Classicism' हा वाद व त्यांनी कुमारजींना 'Romanticism' च्या 'प्रदेशात' टाकल्याचे आठवते. मला या संदर्भात एक पुस्ती जोडावीशी वाटते. वामनरावांना सांगावंसं वाटतं की अष्टांगाच्या किंवा त्यातली काही अंगे घेऊन क्रमवार विस्ताराचे सुंदर आणि शिस्तबद्ध सूत्र गायनात उपयोगात आणल्यानेच व प्रत्येक ख्यालाच्या प्रस्तुतीत हे उपयोगात आणल्यानेच classicism होत नाही, तर 'भावनेला येऊ द्या गा शास्त्रकाट्याची कसोटी' असे मर्हेकरांनी म्हटल्याप्रमाणे गायनातील भावना, भावस्थिती जर शास्त्रकाट्याच्या कसोटीवर टिकून राहिली, तरच ते अभिजात होते. ही शास्त्रकाट्याची कसोटी म्हणजे काय? तर भावस्थिती असलेल्या ३-४ स्वरातील धुनेचा राग होऊन सप्तकात होणारा त्याचा वावर आणि धून सामावून असणा-या बंदिशीची मुखडा घेऊन खाली-भरीच्या ठेक्यात उपज अंगाने होणारी आवर्तनांची सौष्टवपूर्ण बांधणी. हीच ती शास्त्रकाट्याची कसोटी. (अधिक तपशीलासाठी परिशिष्ट बघावा). निखळ भावनेचा अस्सलपणा, नव्या स्वरमेळांचा ताजेपणा आणि किमान सांगीतिक सामग्री वापरून केलेली आवर्तनांची सौष्टवपूर्ण बांधणी, 'space management' हे सर्व इथे एकीने नांदते, आणि romanticism आणि classicism हे द्वैत नष्ट होते. कुठल्याही चांगल्या अभिजात बंदिशीप्रमाणे कुमारजींच्या बंदिशीतही टाहो फोडलेला नसतो, तसेच अलंकरणाने वाकलेला देहभारही नसतो.

हे सर्व विवेचन केवळ कुमारजींच्याच बंदिशींनाच लागू पडते अशी माझी भूमिका नाही आणि ती तशी कुमारजींची नव्हतीच. सर्वगुणसंपन्न अशा पारंपारिक बंदिशीही ते आपल्या करून गायचे.

लहान मूल जसं दुस-या मुलाला आपली सर्व खेळणी आणून दाखवतं, तसं प्रत्येक वेळी एकानंतर एक ख्याल गाताना ती अष्टांग किंवा त्यातली नेहमीसाठी ठरलेली अंग दाखवण्याच्या सवईचे गुलाम झालेल्या गायकांना कुमारजींच्या बंदिशी गाव्याशा वाटल्या नाहीत. काही अपवाद सोडले तर बहुतांश गायकांना चांगल्या बंदिशींची ओढ नसते, त्या आपल्या संग्रहात असाव्यात असं वाटत नाही. कुमारजींच्या बंदिशी वठण्यासाठी त्यांच्या धर्तीचं voice culture आवश्यक आहे असाही काहींचा गैरसमज असावा.

कुणाही गायकाला सक्षम सुशिक्षित कलाकार होण्यासाठी चांगल्या पारंपारिक बंदिशींबरोबर कुमारजींच्या बंदिशीतला सौंदर्यशोध अभ्यासणे अनिवार्य आहे. पण आपला पिंड जर वेगळा असेल, इतर गुणीजनांच्या संस्कारांनीही घडला जात असेल, क्षितिजापुढच्या आकाशाची आणि आपल्या भोवतालच्या अवकाशाची चाहुल लागत असेल, दुस-याच्या सौंदर्यशास्त्रावर संपूर्णपणे अवलंबून राहण्याची अवस्था संपली असेल तर जुन्या पारंपारिक आणि कुमारजींच्या आता पारंपारिक झालेल्या बंदिशी थोड्या आपल्या पद्धतींनी ही फुलवून बघाव्यात, किंवा आपले सौंदर्यशास्त्र आपण स्वतः बंदिशी बांधून जोखून पहावे. हे असे केलेच पाहिजे किंवा ठरवल्याने होतेच असे नाही. पण होत गेले तर होऊ द्यावे. किमानपक्षी कुमारजींनी पुनर्जीवित केलेली पारंपारिक कलामूल्यं टवटवीत राहतील.

आपण त्यांचं सिंचन केल्यासारखं होईल.

कळावे. लिहिणा-याचे वाचणा-यास दंडवत.

॥इती लेखनसीमा॥

सत्यशील देशपांडे

satyasheeld@yahoo.com

परिशिष्ट

या ख्यालसंगीताचं पहिलं महत्वाचं घटक वैशिष्ट्य म्हणजे स्वरमेळांची झालेली धुन (जी तीन – चार स्वरांचीच असते). आपलं ख्यालगायन रागाच्या कल्पनाविलासासाठी धुनेची पुनरावृत्ती करतानाच त्या धुनेभोवती रुंजी घालत तिला संपूर्ण सप्तकात लपेटत त्या रागाचा शास्त्रार्थ, भावार्थ कवेत घेऊ बघतं. लोकधुना सारंग, पिलू, गारा, भूप, पहाडी अशा ठराविक रागांशी साधर्म्य असलेल्या सापडतात. ज्या रागाच्या लोकधुना सापडत नाहीत, त्या रागात (scale न गाणारे गायक) एका विवक्षित स्वरमेळाची धून म्हणून प्रतिष्ठापना करून तिच्या भोवती रागाचा शास्त्रार्थ रचतात. (या धुनेला पकड म्हणा, central theme म्हणा... लंगर (anchor) म्हणा... मुखडा म्हणा हवं तर).

आपल्या संगीताचं दुसरं महत्वाचं घटक वैशिष्ट्य म्हणजे यातली तालक्रिया. या संगीतातल्या तालक्रियेत लोकसंगीतातल्या ६,७ आणि ८ सारख्या दुडक्या ठेक्यांचे एकताल, झूमरा आणि तीनताल सारखे, अनुक्रमे १२, १४ आणि १६ असे दुप्पट मात्रांचे ठेके होतात. या ठेक्यांचे पहिला अर्धा व नंतरचा दुसरा अर्धा असे दोन भाग करण्यात येतात. जगाच्या पाठीवरच्या कुठल्याही तालक्रियेत ही संकल्पना नाही. आवर्तनाच्या या दोन भागांना सांगीतिक परिभाषेत खाली-भरी म्हणतात. एका पुढे एक असे ठेवलेले हे ठोकळेवजा परस्परविरोधी नादबंध नाहीत. तबलावादनाची भाषा या आवर्तनांच्या ठेक्यांसाठी वापरली जाते. तबल्याच्या तीक्ष्ण आणि डग्याच्या घुमारेदार, आणि या दोहोंच्या संयुक्त नादाक्षरांमुळे या ठेक्यांच्या मध्यापर्यंत, खालीपर्यंत वर जाणारी आणि नंतर खाली उतरणारी अशी एक धनुष्याकृती ताणली जाते आणि स्वरवाक्यांचे बाण मुखडा घेऊन समेला दर आवर्तनागणिक घायाळ करू शकतात. जगाच्या पाठीवरच्या कुठल्याही इतर तालक्रियेत ही मुखडा घेऊन समेवर येण्याची पद्धत नाही. या खाली-भरी मुळे साथीला घेतलेल्या ठेक्याचा झुलत झुलत ठेवता येतो.

या खाली-भरीच्या वस्तुस्थिती मुळे होतं काय, की एकदा बंदिशीचा मुखडा घेऊन समेवर आल्यावर पुन्हा पुढचा मुखडा घेऊन समेवर येईपर्यंतच्या आवर्तनातील उरलेल्या जागेत, सप्तकात आलेल्या ख्यालातील धुनेचा, बऱ्या-वाईट, पण आपल्या पद्धतीने चहूबाजूने परामर्श घेत विस्तार करणं गायकाला शक्य होतं. ही आवर्तन भरण्याची क्रिया symphony किंवा दाक्षिणात्य कृतीइतकी पूर्वनिश्चित नाही. आवर्तन बांधताना आपले संस्कार घेऊन उत्स्फूर्त अशी आपल्या पद्धतीची उपज, आणि त्यानुसार त्या रागकल्पनेची व्यक्तिविशिष्ट, खास आपली अशी बांधणी करणं हे ख्याल या गायनप्रकारातच जास्तीत जास्त शक्य आहे, आणि हो, अपेक्षितही आहे. आज भारताच्या २/३ भागात हे संगीत गायलं गेलं आहे. साहजिकच बोलीभाषांची विविधता, आवाजाचे लगाव, मिजाज, तबियत, कहन अशा वैयक्तिक, प्रांतीय, सांस्कृतिक खासियतींची प्रचंड विविधता आवर्तन भरण्याच्या क्रियेला समृद्ध करते. इथेच, याच अवकाशात गाणा-याची सांगीतिक मूल्यं, अग्रक्रम

आणि स्वभाव अधोरेखित होतो. याच अर्थानं घराणीही आपापल्या पृथगात्म वैशिष्ट्यांनुसार इथेच उपजतात, असं म्हणायला वाव आहे.

~***~