

## प्रकरण ४

### मराठी नाट्यसंगीताचे मैफलीतील स्वरूप

- ४.१ प्रस्तावना
- ४.२ मैफलींची प्रारंभिक स्थिती
- ४.३ मैफलीत नाट्यसंगीत प्रस्तुत करण्यामागची भूमिका
- ४.४ सामाजिक प्रभाव
- ४.५ मैफलीत गायल्या गाणाच्या मराठी नाट्यसंगीताची वैशिष्ट्ये

## मराठी नाट्यसंगीताचे मैफलीतील स्वरूप

### ४.१ प्रस्तावना

कोणतीही कला ही परिवर्तनशील असते. काळानुरूप त्यात बदल होत जातो. संगीतकलाही त्याला अपवाद नाही. भारतीय संगीताची परंपरा वेदकाळापासून विकसित होत आली आहे. वेदकाळात यज्ञयागादिप्रसंगी होत असलेले सामगायन, नंतर जातिगायन, धृपदगायन, ख्यालगायन अशा टप्प्यांमधून संगीत बदलत आलेले दिसते. 'मैफल' या संकल्पनेचा विचार करताना शास्त्रीय संगीताच्या मैफली बहुतांशी दृष्टिसमोर ठेवलेल्या आहेत.

भरताचे नाट्यशास्त्र ज्या कालखंडात निर्माण झाले त्या कालखंडात रागपद्धती अस्तित्वात नव्हती कारण भरताचे नाट्यशास्त्र या संगीतविषयक मूळ प्राचीन ग्रंथात रागांच्या नावांचे उल्लेख नाहीत. त्याकाळात जातिगायन प्रचारात होते. त्यातून रागपद्धतीचा उगम झाला व ते गायन हळूहळू लोकप्रिय होत त्याने सर्व भारतदेश व्यापून टाकला. हा काळ सुमारे पंधराशे वर्षांपूर्वीचा निश्चित आहे. भारतीय इतिहासातील इ. स. १२ ते १७ वे शतक हा कालखंड म्हणजे अनेक परकीय स्वान्या, राज्यांच्या उलथापालथी अशा अस्थिर समाजजीवनाने भरलेला आहे. भारतात मुख्यत्वे उत्तर हिंदुस्थानी संगीतपद्धती आणि कर्नाटक किंवा दाक्षिणात्य संगीतपद्धती अशा दोन पद्धती अस्तित्वात आहेत. या प्रबंधात उत्तर हिंदुस्थानी संगीतपद्धतीचा प्रामुख्याने उल्लेख आहे कारण नाट्यसंगीतात उत्तर हिंदुस्थानी संगीत पद्धती आहे. तथापि परंपरा आणि प्रचलित लोकसंगीतातून रागपद्धतीस जन्म दिला आणि ही रागपद्धती भारतीय संगीताचा प्राण बनली. पुढील शेकडो वर्षांच्या कालखंडात त्यात सतत नवनव्या रागांची भर पडत गेली. रागपद्धती जास्त समृद्ध

होऊन दृढ पायावर उभी राहिली. तिची लोकप्रियता आजही कायम आहे. भारतावर अनेक परकीय आक्रमणे झाली. सांस्कृतिक उलथापालथी झाल्या. मुसलमान व इंग्रज यांनी तर दीर्घकाळ एकछत्री साम्राज्य चालविले. जातिगायनानंतर धृपदगायकी अस्तित्वात आली. या धृपदगायनाने दीर्घकाळ भारतीय मन जिंकून घेतले. कालांतराने भारतावर मुसलमानी आक्रमण सुरू झाले. त्यांची सत्ता भारतात स्थिर झाल्यावर त्यांनी आणलेल्या पर्शियन (इराणी) संगीताने भारतीय संगीत कलेवर थोडा परिणाम झाला. अमीर खुश्रूसारख्या तेराव्या शतकातील मुसलमान संगीतकाराने अस्तित्वात असलेल्या भारतीय संगीतावर अनेक पर्शियन संगीताची कलमे केली. त्यातून गायनपद्धतीची एक नवीन शैली अस्तित्वात येऊ लागली. हीच ती लोकप्रिय ठरलेली ख्यालपद्धती असे काही अभ्यासकांचे मत आहे. ठुमरी, गझल, कव्वाली हेही प्रकार भारतीय संगीतात मुसलमानी कालखंडातच प्रचार पावले. परिणामी पूर्वीच्या धृपदगायकीचे महत्त्व कमी होऊन भारतीय रागसंगीताची मैफल नव्या स्वरूपात प्रचार पावू लागली. ख्यालगायकीने मैफलीस पूर्णपणे व्यापून टाकले. शेकडो वर्षांपूर्वी घडलेली ही क्रांती भारतीय संगीत मैफलीचे संपूर्ण स्वरूप बदलवून टाकण्यास समर्थ ठरली. आजही भारतीय संगीतातील मैफल ख्यालानेच व्यापलेली आहे आणि तेच स्वरूप आजही अत्यंत लोकप्रिय आहे.

शास्त्रीय संगीताच्या मैफलीत ख्यालगायनाबरोबरच ठुमरी, अभंग, नाट्यसंगीत इ. प्रकार गायले जातात.

## ४.२ मैफलींची प्रारंभिक स्थिती

समाज आणि संगीत यांचा परस्पर संबंध पूर्वीपासूनच आहे. कलाकार आणि श्रोते यांच्यात चांगला सुसंवाद असेल तरच 'मैफल' ही संकल्पना यशस्वी होऊ शकते. पूर्वीच्या काळी हा सुसंवाद देवालय, राजदरबार, धार्मिक प्रेरणेतून येणारे वार्षिक संगीतोत्सव (वसंतोत्सव, यात्राप्रसंग), विवाहादि मंगल प्रसंग, धनिकांचे वाडे (उदा. आबासाहेब

मुजुमदार (पुणे), पंतसाहेब बावडेकर (कोल्हापूर), लाला दुनीचंद (कलकत्ता)) यांमधून साधला जात असे. त्यापैकी आबासाहेब मुजुमदार यांचा गणपती उत्सव म्हणजे गायनमैफलींची पर्वणीच असायची. अडीचशे वर्षांपासून चालत आलेल्या या गणपतीउत्सवात संध्याकाळी ६ ते ८ कीर्तन आणि रात्री ९ पासून उत्तररात्रीपर्यंत गायनवादन असे रोज घडायचे. या खासगी मैफलींमध्ये काशीकरबुवा, मुरुडकरबुवा, पटवर्धनबुवा, राशिनकर, बडोदेकर, निजामपूरकर, थोरले आणि धाकटे कऱ्हाडकरबुवा असे सर्व पट्टीचे कीर्तनकार तसेच पं. भास्करबुवा बखले, मा. कृष्णराव, सवाई गंधर्व अशा अनेक दिग्गजांचा सहभाग असे.

प्राचीन आणि मध्ययुगीन काळी कलावंतांना राजाश्रयही लाभत असे. याची अनेक उदाहरणे महाराष्ट्रातदेखील आपल्याला सापडतात. उदा. १) कोल्हापूर येथील शाहूमहाराजांच्या दरबारात असलेले अल्लादियाखाँ, २) औंधचे बाळासाहेब पंतप्रतिनिधी यांच्या दरबारात असलेले अनंत मनोहर जोशी, ३) बाळासाहेब मिरजकर यांच्याकडे दरबारगवई असलेले बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर इ. त्यातून तत्कालीन समाजाचा करमणुकीचा उद्देश साधला जात असे. समर्थ, कुशल गायक कलावंत स्वतःच्या आनंदाप्रमाणेच श्रोत्यांनाही आनंद मैफलींमधून देत असत. सर्वसामान्यांना यात प्रवेश नसे. या राजाश्रयाखालील कलावंतांना बऱ्याचवेळा राजांच्या मर्जीनुसार आपली कला सादर करावी लागे. केवळ उच्चभ्रू वर्गासाठीच या मैफली होत असत.

“साधारणपणे १८८०-८५ नंतर खाजगी बैठकांमध्ये एखाद्या मेजवानीच्या प्रसंगी लोकाग्रहास्तव गाणीबजावणी होऊ लागली. पं. विष्णू दिगंबर पलूसकरांनी संगीताच्या इतिहासात अभूतपूर्व ठरावा असा एक प्रयोग राजकोट येथे केला. आतापर्यंत गवयाला स्वतःचें गाणे ठरवायचे असल्यास एखाद्या श्रीमंताकडे ओळखपत्रे घेऊन अथवा ओळखीचा एखादा मध्यस्थ गातून त्याची हांजीहांजी करून आपली वर्णी लावावी लागत

असे. त्या श्रीमंतांच्या ओळखीच्या आमंत्रितांमध्ये अथवा मर्यादित श्रोत्यांपुढेच असे गाणे होत असे. सर्वसामान्य रसिकांना त्या मैफलीचा आस्वाद घेता येत नसे. अशारीतीने गवयाच्या होणाऱ्या मैफलपद्धतीत बदल करून श्रीमंतांकडे वशिला न लावता सरळच सर्व लोकांसाठी तिकिट लावून सार्वजनिक जलसे केले तर अधिक लोकांना त्याचा फायदा मिळेल आणि पैशासाठी एकाच आश्रयदात्यावर अवलंबून राहावे लागणार नाही या कल्पनेने त्यांनी पहिला सार्वजनिक जलसा राजकोट येथे १८९७ साली केला.” -<sup>१</sup>

यावरून १८९७ सालापासून जाहीर मैफली घडवून आणण्याची प्रथा चालू झाली, असे आपण म्हणू शकतो. अनेक संगीत मंडळे, संस्थांमार्फत मैफली केल्या जाऊ लागल्या उदा. भारत गायन समाज, पुणे गायन समाज, गोपाळ गायन समाज, गांधर्व महाविद्यालय, कोल्हापूर येथील देवल क्लब (गोविंदराव टेंबे यांच्या मते ‘देवल क्लब’ हे महाराष्ट्रातील पहिले म्युझिक सर्कल होय) संगीताचे उद्धारक पंडित विष्णु नारायण भातखंडे आणि विष्णु दिगंबर पलुस्कर यांनी संगीत परिषदा भरवून संगीत विषयक विचारमंथन समाजात रुजवले. संगीत विषयक परीक्षाही सुरू केल्या. त्याचाही समाजावर संगीताच्यादृष्टीने इष्ट तो परिणाम होण्यास मदत झाली. यानंतरच्या काळात संगीताच्या बैठकांचे प्रमाण वाढत गेले. त्यात गणपतिउत्सवाच्या निमित्ताने मोठमोठ्या गवयांच्या बैठकी होत असत. काहीवेळा साठीसारख्या विशेष प्रसंगी किंवा ‘भारत गायन समाजात गुरुपौर्णिमेच्या निमित्ताने, कोणाच्यातरी घरी सणसमारंभानिमित्त या बैठकांचे आयोजन होत असे. याकाळात बैठकी गाजविणारे सर्वच कलावंत समर्थ होते. उदा. उस्ताद अब्दुलकरीमखाँ, पं. भास्करबुवा बखले, अल्लादियाखाँ, मा. कृष्णराव, बालगंधर्व, अझमतहुसेनखाँ इ. “संगीत बैठकींच्या इतिहासात १९२४ हे साल एका वेगळ्याच कारणाने गाजले. यावर्षी एका नवीन प्रथेची सुरुवात झाली. हिराबाईंनी गाण्याचा जलसा तिकिटे लावून करायचे ठरवले. याआधी पुरुष गायकांनी आपले शास्त्रीय संगीताचे जलसे तिकिटे लावून केलेले

होते. परंतु स्त्रीकलाकार म्हणून हिराबाईंनी घेतलेला निर्णय धाडसाचाच होता. पुण्याच्या आर्यभूषण थिएटरमध्ये हा जलसा झाला.” - २

सर्वसाधारणपणे जो गायक, गायिका आवडत असेल त्याचे चाहते, शिष्य गाणे ऐकण्यासाठी जमत असत. त्यामुळे कलावंत आणि श्रोते यांच्यामधील सुसंवाद अधिक चांगला साधला जात असे. सर्वसाधारणपणे हे जलसे जाहीर स्वरूपाचे असले तरी खासगी असायचे. लहान संगीतसभेसारखा एकजिनसी असा त्यावेळी सादर होणारा जाहीर जलसा असे. मैफलींच्या या वातावरणाबरोबरच संगीत नाटकांचीही लोकप्रियता त्याकाळात अधिकाधिक वाढीस लागली. त्यातील अवीट गोडीची पदे रसिकांना पुन्हापुन्हा हवीहवीशी वाटू लागली. १९११ ते १९३०-४० दरम्यानचा संपूर्ण काळ नाट्यसंगीत व संगीतनाटकांनी भारलेला होता. साहजिकच मैफलींमधून नाट्यपदांची फर्माइश होऊ लागली आणि मैफलीत नाट्यसंगीत निरनिराळ्या कलावंतांकडून गायले गेले.

#### ४.३ मैफलीत नाट्यसंगीत प्रस्तुत करण्यामागची भूमिका

शास्त्रीय संगीत आणि सुगम संगीत या दोन्हींच्या समन्वयाने निर्माण झालेला प्रकार म्हणजे नाट्यसंगीत होय. शास्त्रीय संगीतातील भारदस्तपणा आणि सुगमसंगीतातील लालित्य हे नाट्यसंगीतात आहे. त्यामुळे श्रोत्यांच्या मनाची पकड घेण्याचे सामर्थ्य नाट्यसंगीतात आहे हे शास्त्रीय गायकांच्या लक्षात आले असावे. परिणामी नाट्यसंगीत मैफलीत गायले जाऊ लागले. १८८० सालापासून जेव्हा संगीत नाटकांची सुरुवात झाली आणि नंतरच्या काळात ती जसजशी लोकप्रिय होऊ लागली तसतशी विविध कारणास्तव होणाऱ्या छोट्यामोठ्या मैफलींमधून नाट्यपदे ऐकण्याची मागणी श्रोत्यांकडून होऊ लागली. जसे, “गवई लोक बैठकीत गाऊ लागले म्हणजे त्यांना त्याकाळात सौभद्रातील पदे म्हणण्याचा आग्रह होत असे. सनईवाले, सारंगीवाले पेटीवाले या नाटकातील पदांचा व्यासंग करू लागले. मेजवानीच्या प्रसंगी सौभद्रातील एखादे पद हटकून म्हणण्यात येई.” - ३ यावरून

साधारणपणे १८८५ पासून मैफलीत नाट्यसंगीत गायले जाऊ लागले असे स्पष्ट होते. त्यानंतर बालगंधर्व, मा. कृष्णराव इ. कलावंतांनी संगीत रंगभूमी गाजविली. १९११ ते १९२१ याकाळात संगीत नाटके आणि नाट्यसंगीत लोकप्रियतेच्या उच्च शिखरावर होते. “याकाळात भास्करबुवांचे जलसे महाराष्ट्रभर होत होते. पण एका गोष्टीचे त्यांना राहून राहून वाईट वाटे की , जिथे जिथे जलसे होत तिथे तिथे बालगंधर्व व मा. कृष्णरावांच्या पदांना जास्त दाद मिळे. पण बुवांचे शास्त्रीय संगीत ऐकायला लोक फारसे उत्सुक नसत. बुवा नाटकातील पद म्हणू लागले की श्रोते खुष होत. एकंदर श्रोतृवर्गाची नाटकी पदांची आवड फार वाढली” - ४ यावरून शास्त्रीय संगीताच्या मैफलीतही श्रोते नाट्यसंगीत ऐकण्यास आतुर असत असे लक्षात येते.

मैफलीत नाट्यसंगीत सादर होताना एक स्वतंत्र, स्वयंपूर्ण असा गीतप्रकार म्हणून ते सादर केले जाते. नाटकात जेव्हा नाट्यपद सादर होते तेव्हा काही बंधने असतात. जसे वेळेचे बंधन, कथानकाचा ओघ कायम राखणे, आवश्यक तेवढ्या स्वरसाथीचा अभाव इ. मैफलीत ही सर्व बंधने नसतात. त्यामुळे गायकीच्या मुक्त वातावरणात नाट्यपदाचा आस्वाद मोकळेपणाने घेता येतो.

मैफलीत कला सादर करण्यापूर्वी कलाकाराने स्वतःची अशी मैफल सादरीकरणाची खास मांडणी केलेली असते. सर्वसाधारणपणे मैफलीचे दोन भाग असतात. रागांची योग्य निवड, विलंबित ख्याल, मध्यलयीचा ख्याल इ. ची समयसूचक मांडणी त्यानंतर उपशास्त्रीय संगीताची म्हणजे ठुमरी, नाट्यगीते, भजने इ. तत्सम प्रकारांची आकर्षक मांडणी होय. प्रत्येक प्रकाराचे मर्यादित पण आकर्षक पद्धतीने केलेले सादरीकरण मैफलीची रंगत वाढविते. अनेक मोठमोठ्या कलावंतांनी याप्रमाणे मैफली सादर केलेल्या आहेत. उदा. -

१) पुण्याला हिराबागेत दोन दिवसांचा संगीत समारोह झाला. त्यात अझमतहुसेनखाँ

फारच उत्तम गायले. त्यांनी ख्यालानंतर 'उगीच का कांता' हे पद म्हटलं"- ५

२) रास्तापेठेतील गणपतिउत्सवात झालेल्या बैठकीत हिराबाई बडोदेकर यांनी पहिला राग बिहाग सादर केला. विलंबित ख्याल, छोटा ख्याल सादर केल्यानंतर ठुमरी पेश केली आणि ठुमरीनंतर सुरसुखखनि तू विमला' हे पद सादर केले." - ६

३) पं. मल्लिकार्जून मन्सूर यांनीही १९३९-४० साली झालेल्या एका बैठकीत सुरुवातीला सावनी-नट हा राग म्हटला. नंतर त्यांना 'देहाता शरणागता' या पदाची फर्माईश झाली आणि लगेचच ते पद त्यांनी सादर केले." - ७

४) सवाई गंधर्व यांनी एका मैफलीत शंकरा रागातील 'सो जानु' हा बडा ख्याल नंतर 'आई रे ककरा' ही द्रुत चीज सादर केली. त्यानंतर 'उगीच का कांता' हे नाट्यपद सादर केले." - ८

नाट्यसंगीतातून सर्वसामान्यांना रागस्वरूप जितके लवकर समजते तितके शास्त्रीय संगीताच्या दोन तासांच्या मैफलीतून आकलन होणे कठीण जाते. अशारीतीने यमन काय किंवा भिमपलास काय त्यातील लोकप्रिय नाट्यपदे लोकांच्या कानामनात ठसलेली होती. म्हणून तीच लोकप्रिय नाट्यपदे आपल्याला नाटकाप्रमाणेच नाटकाबाहेरही ऐकायला मिळतील या अपेक्षेने रसिकश्रोते मैफलींकडे बघत असावेत.

आजचा मैफलींचा श्रोता ज्या वातावरणात जगतो ते सारे अत्यंत घाई गर्दीचे जग आहे. श्रोत्याकडे वेळ कमी आहे. कमीतकमी वेळात जास्तीत जास्त मनोरंजन श्रोत्याला अपेक्षित आहे. आकाशवाणी, दूरदर्शन, ध्वनिमुद्रिका या माध्यमातूनही संगीत ऐकविण्याचे संस्कार या श्रोत्यांवर केले असल्याने वर्तमान शास्त्रीय संगीताला आपली मैफल आटोपशीर व सर्वस्पर्शी करावी लागत आहे. म्हणून मैफलींचा आलेख उंचावण्याच्या दृष्टीने नाट्यसंगीत मैफलीत समाविष्ट झाले.



## ४.४ सामाजिक प्रभाव

आजपर्यंत सुमारे दीडशेहून अधिक वर्षांच्या कालावधीत मराठी नाट्यसंगीताच्या प्रवासात अनेक स्थित्यंतरे घडून आली. अनेक उपप्रवाह निर्माण झाले. कधी हा प्रवाह पुढे न जाता एकाच ठिकाणी साचून राहिला. तरी पुढील काळात पुन्हा त्याला नवचैतन्य प्राप्त होऊन त्याने नवनवीन आविष्कार धारण केले. नाटक हे लोकरंजनाचे प्रभावी माध्यम असल्याने त्याद्वारे सादर झालेले संगीत हेदेखील सर्वदूर प्रसार पावले. शास्त्रीय संगीत (धृपद-धमार ख्याल) व उपशास्त्रीय संगीत (ठुमरी, दादरा, टप्पा इ.) जे मर्यादित श्रोतृसमाजापुढेच सादर होत होते ते नाटकात नाट्यसंगीत म्हणून समाविष्ट झाले. त्यामुळे सर्वसामान्यांपर्यंत पोचले आणि त्याचा अधिकाधिक आस्वाद घेतला जाऊ लागला. शिवाय रसिक श्रोत्यांना या सर्व गीतप्रकारांचा साहजिकच परिचय होत गेला. ठुमरी, टप्पा इ. प्रकार पूर्वी शास्त्रीय संगीताच्या बैठकीत सादर करणे कमीपणाचे मानले जाई. परंतु १९११ नंतरच्या काळात ही परिस्थिती बदलत गेली. “इतर लोकांची अभिरुची क्रमाक्रमाने उच्चगायनाकडे वळावी या हेतूने लोकप्रिय ठुमऱ्या, नाटकातील पदे अत्यंत कौशल्याने श्रोत्यांपुढे मांडण्याचा सांप्रदाय प्रथम भास्कररावांनीच सुरू केला.” - ९

येथपासूनच सर्वसमावेशक मैफलींचे स्वरूप घडत गेले. अभिजात संगीताबद्दल अभिरुची निर्माण करून नाट्यसंगीताचा एक खास वर्ग महाराष्ट्रात निर्माण झाला. सुरुवातीपासून आधुनिक काळापर्यंतच्या नाट्यसंगीताच्या जडणघडणीत, तत्कालीन समाजातील राजकीय, सामाजिक, आर्थिक घडामोडी, वैज्ञानिक संशोधने, संगीत क्षेत्रात होणाऱ्या घडामोडी, संगीत शिक्षण अशा अनेक गोष्टींचा प्रभाव पडलेला जाणवतो.

१८ व्या शतकाच्या उत्तरार्धात इंग्रजांचे भारतावर वर्चस्व सुरू झाले. भारतात अनेक संस्थाने होती. उदा. बडोदा, रामपूर, मैहर, ग्वाल्हेर इ. या संस्थानिकांच्या पदरी अनेक दरबारी गायक असत. या महान कलाकारांनीच संगीत कला जिवंत ठेवली. पेशवाईच्या

काळात (१७१३ ते १८४८) महाराष्ट्रात लावणी, पोवाडा हे प्रकार उत्कर्ष पावत होते. यापैकी रामजोशी, होनाजी बाळा, सगनभाऊ, पट्टेबापूराव, अनंतफंदी असे अनेक लावणीकार प्रसिद्ध होऊन गेले. “होनाजीनेच प्रथम निरनिराळ्या रागदारींच्या चालींवर लावण्या रचून तमाशालाही बैठकी गाण्याचे स्वरूप आणून दिले.” - १० याशिवाय वारकरी व नारदीय कीर्तन परंपराही समाजात प्रचारात असल्याने साकी, दिंडी इ. प्रकारही सर्वसामान्यांना ज्ञात होते. या पार्श्वभूमीवर लावणी बाज आणि कीर्तनीशैली यांचा प्रभाव किलोस्करांच्या संगीत शाकुंतल (१८८०), सौभद्र (१८८२), या नाटकातील पदांवर पडला. त्यामुळे रसिकांना ती क्षणार्धात आपलीशी वाटू लागली, लोकप्रिय झाली. परिणामी १८८५ ते १८९५ याकाळात खाजगी बैठकांमधून मेजवानीप्रसंगी लोकप्रिय ठराविक नाट्यपदे गायली जाऊ लागली. १८९७ नंतर खाजगी बैठकींना जाहीर स्वरूप प्राप्त होऊ लागले. मैफली लोकाभिमुख होऊ लागल्या. ज्याप्रमाणे शास्त्रीय संगीत शिकणाऱ्या विद्यार्थ्यांसाठी पलुस्करांनी क्रमिक पुस्तके तयार केली आणि स्वरलिपीसह छापून प्रसिद्ध केली, त्याचप्रमाणे नाट्यसंगीताची वाढती लोकप्रियता पाहून नाट्यगीतांची स्वरलिपी देणारी पुस्तके निर्माण झाली.<sup>११</sup> संगीताच्या शिकवण्यांमधून स्त्रियांना निवडक नाट्यपदे पेटिवर शिकवली जात असत. “बालगंधर्वांच्या गायकीचा इतका प्रभाव तत्कालीन समाजावर पडला होता की मुंबईतील गिरगाव आणि पुण्याच्या सदाशिव-नारायण पेठेत जी संगीत विद्यालये होती त्यात गंधर्वांची पदे म्हटली जात असत. संगीत विद्यालयांमधील गायन-वादनाचे शिक्षण बालगंधर्वांच्या पदांनी सुरू होत असे.” - १२ संगीत शिक्षणात नाट्यसंगीताचा प्रसार-प्रचार होऊ लागला. याशिवाय तत्कालीन समाजात विवाह ठराविण्यासाठी मुलगी बघण्याच्या कार्यक्रमात मुलगी ‘मला मदन भासे’ सारखी नाट्यपदे म्हणून दाखवू लागली. हा फार मोठा सामाजिक प्रभाव नाट्यगीतांमुळे पडलेला दिसतो.

पं. पलुस्कर आणि पं. भातखंडे यांना समकालीन असणाऱ्या गायकवादकांमध्ये नत्थनखाँ, अल्लादियाखाँ, अब्दुलकरीमखाँ, फैय्याजखाँ यांनी आणि त्यांच्या शिष्यवर्गाने शास्त्रीय संगीताचा प्रचार, प्रसार, महाराष्ट्रात केला. या उत्तरेकडील गायकांचे महाराष्ट्रात आगमन झाल्यानंतर संगीतक्षेत्रात ख्याल, टप्पा, तुमरी, दादरा अशा निरनिराळ्या प्रकारांचा आस्वाद रसिकश्रोत्यांना घेता येऊ लागला. गायकांना तुमरी, गझल, दादरा गाण्याची फर्माइश जलशांमधून खासगी बैठकींमधून होऊ लागली. १९११ ते १९३० याकाळात 'सं. मानापमान', 'सं. स्वयंवर' मधील नाट्यपदेही गाजत होती. तुमरी, दादरा या उपशास्त्रीय गीतप्रकारांवर आधारित अशी ही पदे होती. त्यामुळे मैफलींमधूनही या पदांची फर्माइश होऊ लागली. "बखलेबुवांनी 'स्वयंवर' पासून शास्त्रीय संगीत घरोघरी पोचवले आणि नाटकातील पदांना मैफलीची प्रतिष्ठा प्राप्त करून दिली. या सर्व पार्श्वभूमीवर नामवंत गायक नटांनाही बालगंधर्वांच्या आलाप-हरकतींचे अनुकरण करावेसे वाटू लागले. परिणामी मातब्बर गायकांच्या जलशांमध्ये बालगंधर्वांची एक-दोन पदे म्हटली जात असत. पदांच्या माध्यमातून रागाचे सर्वसामान्य ज्ञान रसिकांपर्यंत पोचू लागले. शास्त्रीय गायनातील स्वर ऐकताक्षणीच बालगंधर्वांच्या कोणत्या पदाशी ते मिळतेजुळते आहेत याचा अंदाज रसिक बांधायला शिकले."-<sup>१३</sup> समाजावर पडलेल्या नाट्यसंगीताच्या जबरदस्त प्रभावामुळे याचकाळात नाटकांच्या प्रयोगांच्या बरोबरीनेच मोठमोठ्या शास्त्रीय गायकांच्या मैफलींमधूनही नाट्यसंगीत गायले जाऊ लागले. उदा. अझमतहुसेनखाँ, मल्लिकार्जुन मन्सूर, सवाई गंधर्व, मा. कृष्णराव, हिराबाई बडोदेकर, गोविंदराव टेंबे (हार्मोनियमवादन), कादरबक्ष (सारंगी), माणिक वर्मा इ. कलावंतांनी आपल्या मैफलीत तत्कालीन लोकप्रिय नाट्यपदे सादर केली आहेत.

गायनाचे जलसे करणाऱ्या हिराबाई या पहिल्या महाराष्ट्रीय गायिका आहेत. १९२४ साली झालेल्या पहिल्या जलशाला श्रोत्यांमध्ये एकही स्त्री उपस्थित नव्हती. त्याकाळी

स्त्रिया संगीत जलशाला जात नसत. मैफलीत स्त्रियांनी गाणे हे प्रतिष्ठित मानले जात नसे. परंतु हिराबाईंनी मैफलीत गाऊन संगीताच्या वाटचालीत एक महत्त्वपूर्ण वळण प्रस्थापित केले. “गायिकेचा व्यवसाय करीत असली तरी ही आपल्यापैकीच आणि आपल्यासारखीच एक स्त्री आहे, असा विश्वास महिलावर्गात निर्माण झाला. आपल्या मुली गाणे शिकल्या आणि त्यांनी गायनाचे कार्यक्रम केले तरी हरकत नाही अशी समाजाच्या मनाची तयारी व्हावयास ज्या गायिका कारणीभूत झाल्या त्यांच्या यादीत हिराबाईंच्या नावाला पहिला क्रमांक द्यावा लागेल” - १४ सामाजिक जीवनात स्त्रीकलाकारांना उपजीविकेचा मार्ग मैफलींमधूनच खुला करून देण्यात हिराबाईंचा वाटा पहिला आहे. मैफलींच्या इतिहासात्मक वाटचालीत समाजाच्या दृष्टिकोनातून हा क्रांतिकारक असा टप्पा म्हणायला हरकत नाही.

१९२६ च्या सुमारास भारतात आकाशवाणीचा प्रवेश झाला. या माध्यमामुळे संगीतातील विविध प्रकार आम जनतेपर्यंत सहजपणे पोचू लागले. फैय्याजखाँ, अब्दुलकरीमखाँ, बालगंधर्व यांसारख्या कलाकारांच्या ध्वनिमुद्रिकांद्वारे संगीत प्रसाराचे कार्य आकाशवाणीने केले. तसेच आधीच लोकप्रिय असल्या नाट्यसंगीताचाही प्रचार-प्रसार अधिकाधिक होण्यास मदत झाली.

वैज्ञानिक प्रगतीचाही संगीतावर परिणाम झाल्याशिवाय राहिलेला नाही. रेडिओ, ध्वनिक्षेपक या जुन्या साधनांबरोबरच टेपरेकॉर्डर, रेकॉर्डप्लेअर, आयपॉड इ. वैज्ञानिक साधनांमुळे संगीताच्या प्रसाराला हातभारच लागलेला आहे. हल्लीच्या काळात इंटरनेटची सुविधा उपलब्ध आहे. त्याद्वारेही संगीतविषयक अनेक माहिती मिळू शकते. या सर्व गोष्टींमुळे अनेक नामवंत कलाकारांच्या ध्वनिफिती, सी. डी. उपलब्ध होत आहेत. त्यामध्ये नाट्यसंगीतासंदर्भातही अनेक मान्यवर कलावंतांचे ध्वनीमुद्रण उपलब्ध आहे. नवोदित शिकाऊ कलावंतांना या सर्वांचा नक्कीच उपयोग होतो.

मैफलीतील नाट्यसंगीताविषयी समाजाच्या दृष्टिकोनातून विचार केला असता नाटकातून त्याला मिळालेली प्रचंड लोकप्रियता हा महत्त्वपूर्ण विशेष प्रथम नजरेसमोर येतो. त्याच बरोबर केशवराव भोसले, मा. दीनानाथ, बालगंधर्व, पं. जितेंद्र अभिषेकी यांनी आपले स्वतंत्र स्थान नाट्यसंगीत क्षेत्रात निर्माण केले. त्यांच्या वैशिष्ट्यपूर्ण गायकीच्या अनुकरणातून अनेक कलावंतांची गायकी घडली. उदा. छोटा गंधर्व, जयमाला शिलेदार, कीर्ती शिलेदार, (बालगंधर्व शैली); सुरेश हळदणकर, वसंतराव देशपांडे (दीनानाथ शैली); प्रभाकर कारेकर, आशा खाडिलकर, रामदास कामत, देवकी पंडित (अभिषेकी शैली); या सर्व कलावंतांनी मैफलीतून नाट्यसंगीताची आगळीवेगळी शैली जिवंत ठेवली आहे.

#### ४.५ मैफलीत गायल्या जाणाऱ्या नाट्यसंगीताची वैशिष्ट्ये

मैफलीची रंगत वाढवण्यासाठी रसिकप्रिय असलेला एक वैशिष्ट्यपूर्ण गीतप्रकार म्हणून नाट्यसंगीत मैफलीत सादर होते. नाट्यसंगीत कलावंतांच्या स्वानुभवातूनच सादरीकरणाद्वारे रसिकांसमोर मांडले जाते. मैफलीतील नाट्यसंगीत सादर होताना त्याची काही प्रमुख वैशिष्ट्ये आपणास ठकळपणे जाणवतात.

१. मैफलीतील नाट्यसंगीतावर शास्त्रीय संगीताचा जास्त प्रभाव दिसतो. म्हणजे शास्त्रीय संगीतातील - स्वरविस्तार, विचारांची सुसंगत मांडणी, स्वरावरती स्थिर होणे, न्यास करणे इ. वैशिष्ट्यांचा नाट्यपदांच्या सादरीकरणावर प्रभाव पडतो.

२. मैफलीतील नाट्यपद सादरीकरणात भावात्मकतेला कमी महत्त्व असते. याचा अर्थ शब्दातून व्यक्त होणाऱ्या अर्थ व भाव यापेक्षाही स्वरांमधून व्यक्त होणाऱ्या आशयाला अधिक महत्त्व असते.

३. मैफलीत सादर होणाऱ्या नाट्यपदात नाट्याला गौण महत्त्व असते, कारण ती

मैफलीची मागणी नसते.

४. मैफलीत बहुतांशी विस्तारक्षम आणि लोकप्रिय पदे गायली जातात. उदा. सुजन क्रसा मन चोरी (स्वयंवर), देवाघरचे ज्ञात कुणाला (मत्स्यगंधा), वद जाऊ कुणाला शरण (सौभद्र), घेई छंद मकरंद (कट्यार काळजात घुसली) इ. “मैफलीत नाट्यसंगीत निवडताना लोकप्रिय पद निवडावेच परंतु नाटकात न रंगणारे असे एखादे दुर्लक्षित पद मैफलीत चांगलाच भाव खाऊन जाते.” - १५

५. मैफलीतील नाट्यपदाचे सादरीकरण काही सांगीतिक घटकांवर अवलंबून असते. जसे-

सा) आवाजाची तयारी- आवाजामध्ये सुरेलपणा, वजनदारपणा, लोचदार आवाज, गोलाई, घुमारा, भारदस्तपणा, फिरत, हे गुणधर्म निसर्गतः व रियाजाने कलावंतांच्या आवाजात कमी अधिक प्रमाणात असतात. मायक्रोफोनच्या आगमनापूर्वी संगीत क्षेत्रात खड्या आवाजाला महत्त्व होते. मायक्रोफोनमुळे आवाजातील व्हॉल्यूम (आवाज लहानमोठा करणे), रेंज - (आवाजाची खालीवर पोचण्याची क्षमता), टिंबर (आवाजाची जात) या नादाच्या गुणवत्तेला महत्त्व आले. मैफलीत विलंबित ख्याल, छोट्या ख्यालाचे सादरीकरण झाल्यावर आवाज तापलेला असतो त्यामुळे नाट्यसंगीत अधिक प्रभावी होऊ शकते.

रे) उपज अंग - मैफलीतील नाट्यपदाच्या सादरीकरणात सर्वात महत्त्वाचा घटक म्हणजे उपज अंग. हे उपज अंग कलाकाराची प्रतिभा, कल्पनाशक्ती आणि त्याला मिळालेले सांगीतिक शिक्षण यावर अवलंबून असते. प्रतिभावान कलाकाराला शास्त्रीय संगीतामध्ये विकसित झालेल्या उपजअंगामुळे सुसंगत अशी विचारांची साखळी प्रभावीपणे, सहजपणे तयार करता येते. याचा वापर हे कलाकार नाट्यपदांच्या सादरीकरणात करतात.

ग) काकुप्रयोग - भावनिर्मिती होण्यासाठी आवाज कमी-जास्त करण्याची प्रक्रिया मैफलीतील नाट्यपदात प्रभावीपणे केली जाते. मैफलीप्रमाणेच नाटकातही याचा वापर होऊ शकतो.

म) बोलअंग - बोलअंग म्हणजे बोलआलाप, बोलतान, बोलबनाव होय. नाट्यपद सादरीकरणात बोलअंगाचे महत्त्व खूपच आहे. आलाप करत असताना एखाददुसरा शब्द मदतीला घेतला जातो. बहुतांशी या शब्दांच्या शेवटी आकार असतो. क्वचित शब्दांच्या साहाय्याने लयकारी केली जाते. शब्दांच्या साहाय्याने छोट्याछोट्या ताना घेतल्या जातात. बोलबनाव म्हणजे शब्द - स्वरांच्या साहाय्याने उभे केलेले अल्पकालीन नाट्य होय. ठुमरीतील बोलबनाव हे नाट्यसंगीताशी साधर्म्य दाखवतात. अर्थात शास्त्रीय संगीताइतक्या व्यापक अर्थाने बोलबनाव नाट्यसंगीतात येऊ शकतो किंवा नाही याबद्दल मतभेद असू शकतात. याशिवाय शब्दांच्या साहाय्याने बारीक बारीक हरकती, मुरक्या यांच्या साहाय्याने नाट्यपद रंगविले जाते. शास्त्रीय संगीतात शब्दांची मोडतोड प्रसंगी क्षम्य असते. पण नाट्यसंगीतात ते चालत नाही. थोडक्यात शास्त्रीय संगीतातील बोलअंग नाट्यपदात हरकतींच्या (व्हरायटी) रूपाने येते .

प) राग बदल - उपज करत असताना गायकाच्या विचारधारेत नाट्यपद ज्या रागावर आधारित आहे त्या रागातील विवादी किंवा वर्ज्य स्वर डोकावतो तेव्हा गायक त्यावर लक्ष केंद्रित करून रागबदल करण्याचे स्वातंत्र्य घेत असतो. क्वचित उपजअंगाचाच भाग म्हणून एकापेक्षा अधिकवेळाही रागबदल केले जातात. यामुळे नाट्यपदाचे सौंदर्य व रंजकत्व वाढते. यातूनच काहीवेळेला वैचित्र्य व चमत्कृतीही साधली जाते.

ध) मूर्च्छना - मूर्च्छना हा रागबदलाचाच एक प्रकार म्हणावा लागेल. नाट्यपदाचा विस्तार करत असताना एखाद्या स्वरावर न्यास करून त्या स्वराला थोड्या काळासाठी 'सा' मानले जाते व वैचित्र्यपूर्ण स्वरसंगती घेतल्या जातात नंतर मूळ रागात परत येतात.

मूच्छनेचा वापर स्वरराज छोटा गंधर्व, पं. राम मराठे इ. दिग्गज गायकांनी प्रभावीपणे केला.

नी) ताल व लय - मैफलीतील नाट्यपदाची लय विस्तारासाठी थोडी गाढी घेतली जाते. लयीचे अनाघाती सौंदर्य जयपूर घराण्याने मैफलीमधून प्रस्थापित केले आहे. ते सौंदर्य अल्लादियाखाँ साहेब, पं. भास्करबुवा बखले, बालगंधर्व, जयमाला शिलेदार इ. सर्वच गायक आपल्या नाट्यपदांच्या सादरीकरणातून प्रभावीपणे उलगडून दाखवतात. याशिवाय एकूणच मैफलीची लय सुरुवातीपासून शेवटपर्यंत चढत्या क्रमाने राखली जाते. यामुळे शास्त्रीय संगीताच्या मैफलीत ख्याल सादरीकरणानंतर नाट्यपद गायले जाते. केवळ नाट्यपदांच्या मैफलीतही हे लयीचे तत्त्व सांभाळलेले आपल्याला दिसून येते. जसे सुरुवातीला संध लयीतील पद मग हळू हळू मध्यलयीतील मग चढत्या लयीतील पदे अशी मांडणी असते. मैफलीतील नाट्यपदांमध्ये काही पदांचे ठेके बदललेले आढळतात. यामुळे त्या पदांचे निराळे सौंदर्य अनुभवास येते. उदा. 'प्रभु मजवरी कोपला' हे मूळ (दीपचंदी) आध्या तालात असलेले पद कुमारजींनी आध्या तीनतालात गायलेले आहे. तसेच नाट्यपदाच्या काही ओळी विशेषतः अंतरा तालात न गाता स्वैरपणे मांडण्याचे स्वातंत्र्य गायक घेताना दिसतात. यामुळे तालाचे एक वेगळे परिमाण त्या पदाला लाभते.<sup>१६</sup>

वरील घटकांव्यतिरिक्त मीड, गमक, कणस्वर, सरगम, आंदोलन इ. सांगीतिक घटकांचा वापरही मैफलीतील नाट्यपदात होतो. जसे -

१. अब्दुलकरीमखाँ या थोर शास्त्रीय गायकाने 'उगीच का कांता' या पदाच्या सादरीकरणात सरगमचा वापर केलेला आढळतो.

२. पं. कुमार गंधर्व यांनी 'प्रभू मजवरी कोपला' या पदाच्या सादरीकरणात ध प ग या पद्धतीने मीडेचा वापर केलेला आहे.

ध प ग  
प्र भू ५



३. कैवल्यकुमार गुरव या मुख्यतः शास्त्रीय संगीत गाणाच्या गायकाने त्याच्या मैफलीत 'युवतीमना' हे नाट्यपद गायले. त्यात गमकेच्या अंगांच्या तानांचा वापर केला.

६) साथसंगत - मैफलीत साथसंगत करत असताना निरनिराळ्या गीतप्रकारांनुसार त्या त्या ढंगाने तबला, हार्मोनियम इ. वाद्यांची साथसंगत महत्त्वाची असते. तसेच गवयाच्या मागे स्वरसाथ त्याचे शिष्य देत असतात. नाट्यपदाच्या सादरीकरणात, त्या त्या नाट्यपदाचे ठेके, गवयाच्या शब्दातील वजनांच्या बदलानुसार ठेक्याच्या वजनातील बदल, आवश्यक तेथे नाट्यपदांच्या विशिष्ट लग्ग्यांचा वापर या गोष्टी महत्त्वाच्या असतात. हार्मोनियम वादकदेखील मैफलीत साथसंगत करत असताना नाट्यपदांच्या ओळी वाजवितात, तेव्हा शब्द वाजताहेत असा भास निर्माण करणे आणि विस्ताराच्या वेळी स्वर वाजविणे महत्त्वाचे असते. या सर्व साथीदार व गायक यांच्यामध्ये आंतरिक सामंजस्य असते. क्वचित प्रसंगी गवयास सूचक असे स्वर किंवा तबल्याचे बोल हे साथीदार वाजवितात. स्वरसाथ देणारे शिष्यही क्वचित एखादी नवीन उपज घेतात. त्यामुळेही नाट्यपदाचे सौंदर्य वाढते.

मैफलीत गायल्या जाणाऱ्या नाट्यसंगीताची वरील वैशिष्ट्ये दाखविणारी ध्वनिमुद्रणाची उदाहरणे वानगीदाखल देत आहे. या ध्वनीमुद्रणांची सी. डी. प्रबंधाच्या शेवटी जोडली आहे.

पं. जितेंद्र अभिषेकी - [ऑडिओ सी.डी. पद क्र. १]

आधुनिक काळात नाट्यसंगीतात 'अभिषेकी युग' निर्माण केलेले पं. जितेंद्र अभिषेकी हे श्रेष्ठ मैफली गायक होते. प्रत्यक्ष नाटकात भूमिका न करतासुद्धा नाटकातील प्रसंगांना अनुरूप, रसपरिपोषक अशा चाली त्यांनी नाटकात आणल्या आणि लोकप्रिय केल्या. शास्त्रीय गायनाच्या मैफलीत त्यांनी इतर गायनप्रकाराबरोबरच नाट्यगीतेही सादर केलेली दिसतात. उदा. काटा रुते कुणाला, का धरिला परदेस, प्रेम वरदान, तम निशेचा सरला

इ. सुस्पष्ट असे शब्दांचे उच्चारण, नाट्यपदाचा अर्थ व भावस्वरांच्या माध्यमातून व्यक्त करत असत आणि यासाठी रसानुकूल आविष्कारावर त्यांचा आवर्जून भर असे. अभिषेकींनी संगीत दिलेल्या पदांचे मुखडे अत्यंत आकर्षक असतात. “नाटकाव्यतिरिक्त स्वतंत्ररितीने देखील गाणं लोकप्रिय होण्याच्या दृष्टीने तो मुखडा बांधलेला असावा असा माझा आग्रह असे.” - १७ म्हणजेच नाटक आणि मैफल दोन्हीतील गायकीचा विचार यापाठीमागे दिसतो. पं. अभिषेकीबुवांच्या नाट्यसंगीत गायकीचे विशेष म्हणजे पदाच्या प्रारंभी अल्पसा रागपरिचय करून देऊन पद सुरू होते. पुढे पदातील शब्दावर सुंदर जागा, बेहलावे, ताना, लडिवाळ ताना, सपक्याच्या ताना इ. वैशिष्ट्यांनी ते पद रंगवितात. संस्कृत भाषेचा त्यांचा अभ्यास चांगला असल्यामुळे शब्दांचे स्वच्छ, स्पष्ट उच्चार आणि मेहनतीने कमावलेला सच्चा सूर या दोन्हीचा सारखाच पण आकर्षक परिणाम रसिकांवर होत असे. स्वरांची ताकद ही संपूर्ण मैफलीचे वातावरण किती समृद्ध करते याचा प्रत्यय त्यांच्या प्रत्येक मैफलीत येत असे. गोडवा, सहजता, निर्मळता हे विशेष तसेच वेगवेगळ्या आकर्षक उपजांनी नटवून, खुलवून गाण्याची वृत्ती, ढंगदार पण आखीवरेखीव मांडणी यामुळे त्यांच्या नाट्यगीतांनी प्रचंड लोकप्रियता मिळविली. श्रेष्ठ, विद्वान, शास्त्रीय गवयाला मराठी नाट्यसंगीताने आकर्षित केले आणि अभिषेकीबुवांनी नाट्यसंगीताचे एक अलौकिक युग निर्माण केले. नाटक आणि मैफल दोन्हीमध्ये प्रभावी ठरू शकणाऱ्या अशा नाट्यपदांच्या रचना अभिषेकीबुवांनी केल्या. त्यासाठी त्यांनी प्रयोग केले. उदा. ‘घेई छंद मकरंद’ राग धानीतील चाल आणि राग सालगवराळीतील चाल यावरून त्यांच्या रचनाकौशल्याची कल्पना येते. याशिवाय ‘प्रेम वरदान’ या पदाला सुरुवातीला त्रिताल ताल योजला होता परंतु भावदर्शनाला योग्य ठरेल असा झपताल ताल त्याला योजला गेला. हेच पद पं. अभिषेकींनी मैफलीत गायलेले आहे. त्याचे वर्णन पुढीलप्रमाणे - गृ म प ऽ प ग अशारितीने सुरुवात कोमल गंधाराने करून नंतर शुद्ध गंधार दाखविला. प्रस्तुत

नाट्यगीत गावती रागात आहे. सा रे मऽऽ प ग रे सा रे सा हे गावतीच्या चलनाशी विसंगत आहे. आलापी करताना कोमल गंधाराचा अधूनमधून प्रयोग करत होते. ख्यालात बंदिश प्रस्थापित करण्यासाठी जशी वारंवार म्हटली जाते तसेच या पदातही वारंवार स्थायी अंतरा म्हटले आहे. 'वरदान' या शब्दावर आकर्षक उपज अंगाच्या ताना घेतल्या. आलापांची लयही मध्यलयीच्या झपतालाला शोभेल अशी आहे. 'प्रेम' या शब्दावरील तान आकर्षक आहे. मागे असणारे शिष्य स्वरसाथ करित होते. तंबोऱ्याच्या पार्श्वभूमीवर सादर होणाऱ्या नाट्यगीताचा परिणाम काय साधतो याचे जिवंत उदाहरण म्हणजे यात होणारा सुरेल आविष्कार. मपमपनी पनीपनीसां नीसांनीसां गेरे अशा जलद तानांगाच्या हरकती घेतल्या. अंतऱ्याच्या आलापात काकुप्रयोग केलेला दिसतो. धनीसां नीसांधप ही रागनियमांचे उल्लंघन करणारी स्वरसंगती घेतली. नंतर परत मूळ रागात कौशल्याने प्रवेश केला. झपतालाचे वजन या पदाच्या सादरीकरणात सांभाळणे कठीण आहे. परंतु पंडितजींच्या सादरीकरणात 'सहजता' हा गुण अतिशय मोठा आहे.

पं. कुमारगंधर्व [ऑटिओ सी. डी. ५९ क्र. ९]

१३ जुलै १९६८ रोजी मुंबईत 'मला उमजलेले बालगंधर्व' हा कुमारगंधर्वांनी सादर केलेला नवीन प्रयोग सादर झाला. त्यानंतर कुमागंधर्वांना मैफलीत नाट्यगीते म्हणण्याचा आग्रह होऊ लागला. 'मला उमजलेले बालगंधर्व' या प्रयोगातून नावीन्यपूर्णरितीने नाट्यसंगीत रसिकांसमोर सादर केले. पण ती त्यांची स्वतःची खास मांडणी होती, त्यात सांगीतिक आशय हा जास्त प्रभावी दिसतो. कारण ते स्वतः एक श्रेष्ठ, विद्वान शास्त्रीय गायक होते. त्यांनी बालगंधर्वांच्या गायकीचा अभ्यास करण्यासाठी प्रचंड मेहनत घेतली. त्यासंदर्भात "बालगंधर्वांच्या गायकीवर बाबांचं चिंतन वर्षानुवर्ष चाललं होतच पण कार्यक्रम करायचं मनोमन निश्चित केल्यावर बाबांनी एक संपूर्ण वर्षभर व्यवस्थित अभ्यास केला." - १८ हे विचार त्यांच्या अभ्यास वृत्तीची साक्ष देतात. मैफलीत नाट्यसंगीत

प्रस्तुत करताना कुमारजींची ही अभ्यासू वृत्ती सतत डोकावते. बालगंधर्वांची गायकी त्यांना जशी उमजली त्यानुसार त्यांनी ती रसिकांसमोर मांडली.

कुमारजींनी त्यांच्या मैफलीत वेगवेगळी नाट्यपदे सादर केली त्यामधील 'दया छाया घे निवारूनिया, प्रभू मजवरी कोपला,' या नाट्यपदाचा विस्तृत विचार करता येईल. त्यावरून त्यांच्या नाट्यपदमांडणीची सर्वसाधारण कल्पना येऊ शकेल. १२ मि. १३ सेकंद इतक्या कालावधीत सादर केलेल्या कुमारजींच्या या नाट्यपदात आवाजाची फेक, लगाव, ताललयीचा अभ्यास यांचा स्वतःच्या शैलीनुसार विचार केलेला दिसतो. शास्त्रीय गायक असल्यामुळे शब्दांपेक्षा साहजिकच स्वरांना जास्त प्राधान्य असलेले दिसते. 'प्रभू मजवरी कोपला' या ओळीची वैविध्यपूर्णरितीने पुनरावृत्ती केलेली दिसते.

उदा.

- १) रेमपधमपधप  
प्रऽऽऽऽऽऽभू
- २) ध प ग  
प्र भू ऽ
- ३) गमपनीसारेंगरेसां  
कोपलाऽऽऽऽऽऽ

'प्रभू मजवरी कोपला' ही ओळ रसिक श्रोत्यांच्या कानामनात वर्षानुवर्षे ठसलेली असल्याने या ओळीची सतत पुनरावृत्ती केलेली आहे. तीच ओळ ठसवितच पदाचा विस्तार केला. मुखड्याची चाल रसिकांच्या मनात ठसल्यामुळे पदातील इतर ओळींचा विस्तार स्वतःच्या गायकीनुसार केला तरी श्रोत्यांच्या श्रवणसौख्यात बाधा येत नाही. 'जीवनासी मम आधार' ही ओळ तालावर अवलंबून न घेता अनाघाती वळणाने घेतली.

दुसऱ्यांदा परत अंतरा म्हणून त्याचा विस्तार करताना 'रेमपनीसां पसां पसां पसां प' असे मींडयुक्त स्वर घेतले. पद सुरू करण्याअगोदर गमपधनीसां नीसांनीसां पधपधनीधपम गमपधनीसां अशापद्धतीने मांड रागाचे स्वर घेतले. नंतर पदामध्ये विस्तार करताना रेमपनीसां, रेमपधमप सां, सारे सांसां प पनीसारेसां पुनी पसां अशापद्धतीच्या देस, तिलककामोद रागातील छटा दर्शविल्या. आलापी २ ते ३ आवर्तनाची होती. आकारयुक्त आलापीला जास्त प्राधान्य दिसले. दया, छाया, आधार या शब्दाच्या शेवटी येणाऱ्या आकाराला धरून आलापी केलेली आहे. आध्या त्रितालात गायल्या गेलेल्या या पदात बालगंधर्वांचे वैशिष्ट्य असणाऱ्या अनाघाती सौंदर्याचे दर्शन घडते. पदातील शब्दोच्चार, भाव, अर्थ यापेक्षासुद्धा त्यातील सांगीतिक आशयाला जास्त प्राधान्य दिलेले दिसते. 'सांनीधपमगरेसारेमपनीसांपसां' अशा तानमश्रित आलापांनी अंतऱ्याचा विस्तार प्रभावी झाला. अंतऱ्याच्या मध्ये केलेला लगीचा उपयोग विशेष आकर्षक ठरला. थोडक्यात छोट्या छोट्या हरकती, अनाघाती सौंदर्य अशा बालगंधर्वांच्या लकबींचे अनुकरण करून स्वतःच्या वैशिष्ट्यांचे दर्शनही कुमारजींनी या नाट्यपदामधून घडविले त्यामुळे बालगंधर्वांच्या मुशीतून आलेले कुमारजींचे वैशिष्ट्यपूर्ण रसायन मैफलीत रसिकांना आकर्षित करते आणि त्यामुळेच मैफलीत ते हवेहवेसे वाटते.

पं. भीमसेन जोशी [ॲडिओ सी.डी. पद क्र. ५]

किराणा घराण्याचे ज्येष्ठ गायक भारतरत्न पं. भीमसेन जोशी यांनाही नाट्यसंगीताने आकर्षित केले. सुरुवातीला त्यांना संगीत नाटकात भूमिका करण्याचा अनुभव होता. 'भाग्यश्री', 'परिवर्तन', 'नलदमयंती' या कानडी संगीत नाटकात त्यांनी नायकाच्या भूमिका साकारल्या होत्या. त्यातून थोडक्यात पण आकर्षकरितीने पद कसे रंगवावे याचा त्यांना अनुभव होता. त्यांनी 'धन्य ते गायनी कळा' या नाटकाला संगीत दिले. याशिवाय बालगंधर्वांचाही त्यांच्यावर जबरदस्त प्रभाव आहे. बालगंधर्वांचा थोडाफार सहवासही

त्यांना लाभला असून बालगंधर्वांचे गाणे सतत पंडितजींच्या ऐकण्यात असे. या सर्व गोष्टींमुळेच पंडितजींनी मैफलीत नाट्यसंगीत प्रस्तुत केले आणि रसिकांनीही त्याला भरभरून दाद दिली. चंद्रिका ही जणू, करीन यदुमनी सदना, राम रंगी रंगले, राधाधरमधुमिलिंद जय जय, मम मनी कृष्णसखा रमला अशी अनेक नाट्यपदे त्यांनी आपल्या मैफलीतून आकर्षकरित्या सादर केली. त्यांच्या नाट्यपदांच्या सादरीकरणात बालगंधर्वांचा प्रभाव जाणवल्यावाचून राहत नाही. कारण बालगंधर्वांच्या गायकीबद्दल त्यांचे काही ठाम विचार होते ते म्हणजे - “बालगंधर्वांना आपल्या गळी उतरवणं फार अवघड आहे. पहिली गोष्ट म्हणजे गायक लयीत फार पक्का पाहिजे. शब्दोच्चार पक्के पाहिजेत. ते पदाची ओळ दहावेळा गायचे. पण प्रत्येकवेळी वेगवेगळ्या पद्धतीने गायचे. ती विविधता दाखविता आली पाहिजे. त्यांची नक्कल करणं फार कठीण. मीही करत नाही. त्यांची गायकी ऐकून ऐकून माझ्यात झिरपली असावी. ती अधेमधे प्रगट होते.” - १९

अशारितीने नाट्यसंगीताचा बारकाईने अभ्यास करून त्यानुसार मैफलीत नाट्यपदे सादर करण्याकडे त्यांचा विशेष कल दिसतो. शास्त्रीय संगीताप्रमाणेच ठुमरी, नाट्यगीते, भावगीते, अभंग हे प्रकार त्या त्या ढंगानुसार परंतु स्वतःची गायकी त्यात समाविष्ट करून पंडितजींनी सादर केले त्यापैकी स्वयंवर नाटकातील ‘मम मनी कृष्णसखा रमला’ या त्यांनी मैफलीत सादर केलेल्या पदाचे उदाहरण वानगीदाखल घेता येईल.

नाट्यपद सुरू करण्याआधी त्याला आनुषंगिक अशी आलापी घेतलेली आहे.

जशी - ध्रुपम मपमपध्रुपमगरे सा ध्रु प मपमपमपध्रुपमग गमपध्रुपमगरे रेमगपमगरेसा ध्रुसा  
नी रेऽ सा अशापद्धतीची स्वरसंगती घेतलेली दिसते. कृष्णसखा रमला नंतर सारेसारे प,  
रे ऽ सा असे छोटे छोटे स्वरसमूह घेऊन समेवर येण्याची खासियत दिसते. ग ग ग रे ग  
म म म नी ऽ  
येथे लावणीच्या अंगाची एक जागा आपल्याला घेतलेली दिसून येते.

रे म रे पनीध्रुपमरेम

म ऽ म ऽऽऽऽऽमनी शुद्ध ऋषभाची वेगळी हरकत येथे दिसते. थोडक्यात एक ओळ

वेगवेगळ्या ढंगाने म्हणण्याची बालगंधर्वांची खासियत येथे दिसते. पदामध्ये विस्तार करताना आलापीमध्ये जोगिया, बिभास, कालिंगडा, ललत अशा स्वरसंगती दिसतात. उदा. ध प ग रे (बिभास), नी रे ग म, म म ग (ललत), मपध्रमपनीसां (ध्र) पम ग रे, सारे सारे प म ग रेऽ सा (जोगिया), गमपध्रनी ऽऽ ध्रपमग ऽऽ रेसानी (कालिंगडा) त्यांच्या 'पिया के मिलन की आस' या सुप्रसिद्ध ठुमरीच्या स्वरांमध्ये जी आर्तता नेहमीच जाणवते तशीच आर्तता या सुरांमध्येदेखील आपल्याला जाणवू शकते. संपूर्ण पदामध्ये निरनिराळ्या रागांच्या छटा जाणवत असल्या तरी बहुतांश जागा या जोगिया रागावर आधारित असलेल्या दिसतात. किराणा घराण्याचे वैशिष्ट्य असणारी अत्यंत सुरेल गायकी या पदामध्ये अनुभवास येते. दीपचंदी आध्या तालात असणाऱ्या या पदात नाट्यसंगीताची खास शैली दर्शविताना येणारी पंडितजींची स्वतःची शैली पदाचे सौंदर्य अधिकाधिक खुलविते.

जयमाला शिलेदार [ऑडिओ सी.डी. १६ क्र. ११]

ज्येष्ठ गायिका अभिनेत्री जयमाला शिलेदार यांनी संगीत रंगभूमीप्रमाणेच मैफलीतही आपले वैशिष्ट्यपूर्ण स्थान निर्माण केले. बालगंधर्व गायकीची परंपरा अखंड जपणाऱ्या जयमालाबाईंनी नाटकाप्रमाणेच मैफलीतूनही नाट्यपदे गंधर्व गायकीच्या अनुषंगाने प्रस्तुत केली. स्वरलयीवरील अलौकिक प्रभुत्व ही त्यांची खासियतच आहे. कोणत्याही गाण्यात येणारा तारषड्जावरील ठहराव हा श्रोत्यांना मनोमन सुखावून टाकतो. केशवराव कांबळे, गोविंदराव टेंबे, जगन्नाथबुवा पंढरपूरकर, राम मराठे, छोटा गंधर्व अशा अनेक दिग्गजांकडून त्यांना गायनासंबंधीचे वेगवेगळे पैलू शिकायला मिळाले. त्या सर्व पैलूंचा अभ्यास करून स्वतःच्या वैशिष्ट्यपूर्ण शैलीतून त्यांनी नाट्यपदे रंगविली आणि रसिकांनी त्याला भरभरून दाद दिली. त्यापैकीच गुणकंस राग आणि त्यातील 'अकबर के दरबार' ही बंदिश खास छोटा गंधर्वानीच रचलेली होती. ती बंदिश जयमालाबाईंना त्यांच्याकडून

मिळाली. जयमालाबाईंच्या अतिशय आवडीचा हा राग आहे. त्यांनी अनेक मैफलींमधूनच हा राग पेश केला आणि तो लोकप्रिय झाला. पुढे विद्याधर गोखले यांच्या 'सुवर्णतुला' नाटकामध्ये खास जयमालाबाईंसाठी म्हणून 'गुणकंस' मधील 'येतील कधी यदुवीर' हे पद घातलं. नाटकात तर त्यांच्या भावरसपूर्ण गायनाने हे पद लोकप्रिय झालेच पण अनेक मैफलींमधूनही हे पद विशेष रंगतदार ठरले. गंधर्व ठेक्यात निबद्ध असणारे संध लयीतील हे पद जयमाला बाईंच्या प्रस्तुतीकरणातून कशाप्रकारे रंगते हे त्यांच्या एका मैफलीतील सादरीकरणावरून पाहता येईल. प्रत्येक मैफलीत येणारी उपज ही वेगवेगळी असली तरी वानगीदाखल उपलब्ध ध्वनीमुद्रणाच्या आधारे याची कल्पना येऊ शकते.

पद सुरू होण्याआधी घेतलेली विस्तृत आलापी -

(सा) नी ध् ऽऽऽ म् ध् नी ध् सा ऽऽऽ धनीसा ग, गमरेनी

धनीसागम धनीसाग, सा ग म सा, नी सा ग ऽ ऽ ग ऽ म (म) ग

ध् नी सा ग, ऽऽ सा ग ऽ म ऽऽ (म) गऽ

ग ऽऽ म मगरेसानी धनीसागम (म), ग सा म् ग ध् म् ध् ऽ म

पपमगमप ऽ म, गमप गमरे ऽ सा नी ध् नी ध् सा

गुणकंस रागाच्या भावपूर्ण आलापीनंतर त्याच लयीत सहजरित्या प्रारंभ होतो.

'मानस होत अधीर सखये' या ध्रुवपदातील सुरुवातीच्या ओळीतूनच विरहाची आर्त भावना व्यक्त होते. जशी -

१) नी सां नीसांनी धनीध् मध्म गपमगरेग, सांसांनीधनीसांनी ध्मगमध्

स ख ये ऽऽ ऽऽऽ ऽऽऽऽ ऽऽऽऽ बा ऽऽऽऽऽऽ ऽऽऽ ई

नंतर 'अधीर' या शब्दावरील स्वरांच्या न्यासातून अधीर मनाची कल्पना येते.

ध्नी ध् सा नीरे सा ग, ममग सागम, तसेच सागम, सागमध्, साम गध् मध् अशापद्धतीने



ग, म, ध्र, स्वरांवर न्यास करून आजूबाजूच्या स्वरांनी केलेली भावपूर्ण सजावट कधी आकारातून तर कधी बोलआलापातून (सखये बाई असे शब्द घेऊन) आकर्षक व रंगतदार ठरते. संपूर्ण पदामधील विस्तारात आलापप्रधान गायकी प्राधान्याने दिसून येते. पदातील भाव, अर्थ यांचा विचार लक्षात घेऊन त्या पद्धतीने पदाचे सादरीकरण होत असलेले दिसते. मैफलीच्या दृष्टीने येणारी दीर्घ पण नाट्यगीताला पोषक आलापी येते. कोठेही न रेंगाळता खास नाट्यगीताचे असणारे वेगळेपण भावपूर्ण आणि अत्यंत सुरेल गायकीतून जपलेले दिसते. गंधर्व ठेक्यातील वजन सांभाळून त्यानुसार लययुक्त आलापी केलेली दिसते. जसे -

गम नीध नीसां नीध नी ध्र ऽ नीसांनी धनीध्र ऽ गमध्रऽ

बाऽऽऽ ऽऽ ऽऽ ऽ ई ऽ सखये ऽऽऽऽ बाऽईऽ,

गमधनी ऽ ध्र गमध्र गमनीध्र गमध्रध्र, मधनीसां, नीसां धनी मध्र गम, सागमधनीसां इ. विरहाचा वैशाख तापला यात येणारी 'सां गे' या पद्धतीची मीडयुक्त आलापी ही खास विशेषता दिसते. सुरेल आणि गोड गायकीचा स्पर्श असणारा तारषड्ज विशेष आकर्षक ठरतो. धनी सां, धनी रें या स्वरपंक्तीतूनही मीडकाम येते. धनीसांगं रें नी रें सां, धनी सां गं रें, नी रें गं रें या स्वरसंगती रंजक ठरतात. तिन्हीसप्तकात फिरणारा लवचिक पण गोड गळा हे आणखीन एक वैशिष्ट्य जाणवते. तारसप्तकातील मध्यम, पंचमापर्यंत आवाज जाऊनसुद्धा कोठेही ताण, रुक्षपणा नाही. धनीसांगंमं ऽऽ गंमं सांगंसां नीसांनी धनीध्र मध्रम गमग ऽ रेसांनी नीध्र सांनी गसा म्ग ध्रम नीध्र सांनी सां अशारितीने वरून खाली येऊन पुन्हा वर जाणारी सहजसाध्य आलापी रंगत आणते.

'कटु वदले मी रुसवा केला' या अंतच्यात गमधनीसांगरेंनीरेंसां ऽ

रेसांनीधनीसांगंमंरेंसां, नीसारेंरेंसारेंसांनी धनीसांसांनीसांनी

धनीधनीध मधमधम गमगमग सागमगरेसा नीसाग

सागम गमध मधनी धनीसां तसेच धनीसांगंमं, गंमंपं गंमंपं गंमंपं गंमंगरें सांनीधनीसां

अशापद्धतीच्या ताना घेतलेल्या दिसतात.

दोन्ही अंतःच्याचा विस्तार करून झाल्यावर समारोपाकडे वळताना 'येतील कधी यदुवीर' -

१) सांनीधनीधनीसांनीधनीधमधम गमगरेगमगरेसा

२) धनीसांगंमंगरेंसांनीरेंसांनी धनीसांनी धनीधमधम गपमगरेग या पद्धतीच्या छोट्या आणि आकर्षक ताना पदाची उंची वाढवतात. संपूर्ण पदाच्या विस्तारात येणारी उपजअंगाची गायकी आकर्षक ठरते. यावरून बालगंधर्वांची गायकी आत्मसात करून पदात स्वतःच्या शैलीनुसार गोड गळ्याच्या या ज्येष्ठ गायिकेने नाट्यसंगीत क्षेत्रात अमूल्य योगदान दिले आहे. त्यासंदर्भात कृष्णराव चोणकर आणि श्रीपादराव नेवरेकर यांनी गौरवोद्गार काढले आहेत.<sup>२०</sup>

केवळ नाट्यसंगीताच्या मैफलीही त्यांनी गाजविल्या असून मैफलीत येणाऱ्या मराठी नाट्यसंगीताच्या स्वरूपाला एक वेगळे वळण त्यांनी दिले.

स्वरराज छोटा गंधर्व [ऑक्टोब्रे १९५०] [१९५०] [१९५०]

मराठी नाट्यसंगीतक्षेत्रात आपल्या लडिवाळ सुरांनी वैशिष्ट्यपूर्ण ठसा उमटविणारे लोकप्रिय गायक-नट म्हणजे स्वरराज छोटा गंधर्व होत. सौभद्रातील कृष्ण, मृच्छकटिकातील चारुदत्त, मानापमान मधील धैर्यधर आणि संशयकल्लोळमधील अश्विनशेठ या त्यांच्या भूमिका विशेष गाजल्या. रंगभूमीवरील या भूमिकांप्रमाणेच एक श्रेष्ठ गायक म्हणून मैफलीतही त्यांना प्रचंड लोकप्रियता मिळाली. 'गुणकंस', 'संजोग' या नवीन रागांची रचना करणारे स्वरराज छोटा गंधर्व हे शास्त्रीय गायक म्हणूनही श्रेष्ठ

होते. त्यांच्या मैफलीत ख्याल, ठुमरी, दादरा, अभंग, नाट्यपदे या सर्वांचा समावेश असायचा. त्यांच्या नाटकातील गाजलेल्या भूमिकांमुळे मैफलीत साहजिकच त्यांना नाट्यपदे सादर करण्याविषयी फर्माइश व्हायची आणि ते सादर करायचे.

छोटा गंधर्वांनी एका मैफलीत सादर केलेल्या 'मम सुखाची ठेव' या स्वयंवरमधील पदाचा विचार याठिकाणी केल्यास सादरीकरणाच्या स्वरूपाची कल्पना येऊ शकते.

पद सुरू होण्यापूर्वी पदाला आनुषंगिक अशी आलापी केलेली दिसते. उदा. प नी ऽ सा, पनीसारेग सा पनीसारेग सा रे म ग सा, मरेमरे प, रेमपधपमगरेपमम रेपममगरेग ऽ सा, सा रे ग सा नी सा रे ग सा रे म प ध प म ग रे ग ऽ रे सा, सारेमपनीसां प धधपमपसां प ध प म रेमपधपमगरेम गरेग ऽ रेसा

पद सुरू झाल्यावर दोनदा स्थायी म्हणून मग मम सुखाची ठेव याठिकाणी २-३ छोट्या जागा घेतल्या. जसे -

प सां सां सां प पनीपनीसांनीधप मगरेसा  
म म सुखाची ठेऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽ देऽवाऽ

स्थायी अंतरा पूर्ण म्हणून मग आलापी सुरू केली. लयीला अनुसरून जलद गतीची बोलआलापी आणि छोट्या तानांची आकर्षक मांडणी जाणवते. जसे -

मम सुखाची सां सां पनीसारेगरेसांनीधपमगरेसा  
ठे व देऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽ वा

आलापीमध्ये पनीसारेरे पनीसा ग रे सा, रेमपधमपधमपधनीध

'मपनीसांप' अशापद्धतीचे छोटे छोटे तानांचे तुकडे घेतलेले दिसतात. 'रे ग म प' ही वेगळी स्वरसंगती घेतलेली दिसते. काऽ र णे

अंतःच्यातील आलापीत पनीपसापि, पनीसारेसांसांनीऽ धनीधसां, पसां नीरें सां गं रें सां, पनीसारेगंसारेमंग, सारेगं ऽ सां अशा स्वरपंक्ती दिसतात.

नाट्यसंगीतात येणारी वैशिष्ट्यपूर्ण फिरतीची तान याठिकाणी येते. जशी सारेसांनीपनीसारेगरेसारेगरे सारेसांनी पनीसारेगरेसांनी पनीसारेगरेसारेगरे सारेगरे सांनीधप सापिधमगरेसा या पद्धतीने २-३ ताना घेतलेल्या दिसतात. त्यातही कौशल्याने प रें सा, प गं रें सां, प सां अशा स्वरसंगती घेतलेल्या दिसतात. त्यामध्ये कर्नाटकी शैलीचा प्रभाव जाणवतो. पनीसारेगरे सां सां सां अशारितीने स्वरांची करामत त्यांचे स्वरप्रभुत्व जाणवून देते. वेगवेगळ्या तिहायांवरून लयकारीयुक्त तानांमधून तालावरील प्रभुत्वही प्रकट होते.

अशारितीने निरनिराळ्या अंगांनी फुलविता येणाऱ्या पदातील सांगीतिक शक्तीचा कौशल्यपूर्ण विस्तार छोटा गंधर्व यांनी येथे केलेला आहे. स्वर, ताल आणि लयीची करामत शब्दांच्या साहाय्याने, आलापीच्या तर कधी लयकारीच्या अनुषंगाने दर्शविलेली आहे. एका रागातून दुसऱ्या रागात जाणे आणि कौशल्याने परत मूळ रागात येणे अशापद्धतीने रागमिश्रण करण्याचे वैशिष्ट्य छोटा गंधर्वांच्या सादरीकरणात प्रकर्षाने जाणवते. मैफलीत गाणारे छोटा गंधर्व निराळेच असायचे. “ते तेव्हा चारूदत्त, धैर्यधर इ. भूमिकेत नसायचे तर एक सुरेल गायक यादृष्टीने ते मैफलीकडे बघायचे.” - २१

डॉ. वसंतराव देशपांडे [ऑडिओ सी. डी. पद क्र. १०]

शास्त्रीय संगीत आणि नाट्यसंगीत यांचा योग्य समतोल साधून संगीतसृष्टीत आपले निराळे स्थान सिद्ध करणारे श्रेष्ठ गायक कलावंत म्हणजे डॉ. वसंतराव देशपांडे होत. पुरुषोत्तम दारव्हेकर यांच्या ‘सं. कट्यार काळजात घुसली’ नाटकाने त्यांना खरी लोकप्रियता मिळाली. तसेच ‘हे बंध रेशमाचे’ मधील त्यांची भूमिकाही गाजली. नाट्यसंगीतातील जुन्या आणि नव्या काळातील पदांचाही त्यांचा सखोल अभ्यास आहे. नाटकाप्रमाणेच शास्त्रीय संगीत व नाट्यसंगीताच्या अनेक मैफलीही त्यांनी गाजविल्या

आहेत.

विश्राम बेडेकर यांच्या 'ब्रह्मकुमारी' या नाटकातील 'विलोपले मधुमीलनात या' हे नाट्यपद मैफलीतून अधिक लोकप्रिय झाले. अनेक कलावंतांनी आपल्या मैफलीतून सादर केले. त्यापैकी डॉ. वसंतराव देशपांडे यांनी हे पद एका मैफलीत बहारदाररित्या सादर केले त्याविषयी जाणून घेता येईल, लहानपणापासूनच नाट्यसंगीताची विशेष आवड असणाऱ्या डॉ. वसंतराव देशपांडे यांना मा. दीनानाथांच्या गायकीचे अत्यंत आकर्षण होते. त्यांच्या सादरीकरणामध्येही मा. दीनानाथांच्या गायकीच्या छटा जाणवतात. याच पदाचे मैफलीतील सादरीकरणाविषयीचे विवेचन पुढीलप्रमाणे -

पद सुरू करण्यापूर्वी गपधनीसां नी ध प म ग रे सा ग ग ग (दोन गंधारांचा वापर) ग ऽ रे गपमगरेग रेसानीधसा गपमगरेग गपनीधपमगरेगपमगरेग रेसा, गपसां, गमपसां, नीधपमग रेगपमगरे गरेसाग ग ग यांसारखे वेगवान, तानेच्या अंगाचे आलाप त्यांनी घेतले. त्यांची कल्पनाशक्ती, गळा दोन्ही सारख्याच वेगाने धावतात. काहीवेळेला गळा कल्पनाशक्तीच्या पुढे धावतो. त्यामुळे हुबेहुब जशीच्या तशी जागा पेटीवरून काढणे हार्मोनियमवादकालाही कठीण जाते. शुद्ध कोमल आणि परत शुद्ध गंधार हे मिश्रण लोचदार पद्धतीने लावले आहे. शुद्ध गंधार, तीव्र मध्यम अशा स्वरांना आकर्षकपणे स्पर्श करित येणारी आलापी सुरुवातीला दिसते.

पद सुरू होताना वसंतरावांनी पदाची मूळ चीज 'नजरीया काहे पे बमनुवा' याची एक ओळ म्हटली मग पद सुरू केले. पदाची पार्श्वभूमी थोडीशी सांगितल्यामुळे श्रोत्यांनाही त्याचा योग्य आस्वाद घेता आलेला दिसतो. ते स्वतः उत्कृष्ट तबलावादक असल्यामुळे शब्दांना हव्या तशा लयीमध्ये वाकवत, खेळवत म्हणण्याची शैली प्रभावी आहे. तसेच त्यांनी ऱ्हस्व-दीर्घांच्या बाबतीत मांडलेला मुद्दाही तेवढाच महत्त्वाचा आहे जसे 'मधुमीलनात या' यामध्ये 'ल'वर जोर देऊन आणि त्याला दीर्घत्व देऊन होणारे उच्चारण

चुकीचे असून 'मधुमीलनात या'चे योग्य उच्चारण कसे हवे हे त्यांनी दाखवून दिले. यावरून त्यांच्या सादरीकरणात शब्दोच्चारालाही महत्त्व असल्याचे दिसते.

संपूर्ण नाट्यपद त्यांच्या भिंगरीसारख्या फिरणाऱ्या आवाजाने आणि अनेक चमत्कृतीपूर्ण जागांनी नटवले आहे. त्यातल्या अनेक जागा प्रसंगी स्वरलेखन करायलाही कठीण आहेत. अंतःस्थामध्ये 'सखी बोल जी हो कामना' या ओळीमध्ये 'जी' चे योग्य ऱ्हस्व-दीर्घाच्या दृष्टीने केलेले उच्चारण महत्त्वाचे आहे हे पुन्हा एकदा सांगितलेले आहे. स्वरांची आतषबाजी या पदात दिसते. उदा. दोन गंधार, दोन निषाद, दोन ऋषभाचा वापर.

एकंदरीत मैफलीच्या दृष्टीने या पदाचे सादरीकरण योग्य असले तरीसुद्धा नाट्यसंगीताच्या दृष्टीने हे पोषक होईल किंवा नाही याबाबतीत मतभेद होऊ शकतात.

...

## टीपा

१. विष्णु दिगंबर पलुस्कर - वि. रा. आठवले, नैशनल बुक ट्रस्ट, इंडिया, दिल्ली, २००४, पृ. १२
२. गानहिरा - सौ. शैलजा पंडित/अरुण हळबे, महाराष्ट्र राज्य साहित्य मंडळ, मुंबई आणि मानसन्मान प्रकाशन, पुणे, पृ. १५
३. संगीत रंगभूमीचे सुवर्णयुग - रा. शं. वाळिंबे, मधुकंस प्रकाशन, पुणे, १९८४, पृ. ८५
४. देवगंधर्व - शैला दातार, राजहंस प्रकाशन, पुणे, १९९७, पृ. १२२
५. अत्तरसुगंध - कृ. द. दीक्षित, मौज प्रकाशन, मुंबई, १९८५, पृ. ६६
६. षड्जगांधार - कृ. द. दीक्षित, मौज प्रकाशन, मुंबई, १९९८, पृ. १०८
७. षड्जगांधार - कृ. द. दीक्षित, मौज प्रकाशन, मुंबई, १९९८, पृ. ३८, ३९
८. षड्जगांधार - कृ. द. दीक्षित, मौज प्रकाशन, मुंबई, १९९८, पृ. ७६
९. जीवनव्यासंग - गोविंदराव टेंबे, प्रकाशन - गोविंदराव टेंबे स्मारक समिती, कोल्हापूर, १९५६, पृ. २३
१०. भारतीय संस्कृतीकोश, भारतीय संस्कृतीकोश मंडळ, खंड १० पृ. ४१७
११. १) नाट्यसंगीत प्रकाश किरण १ ले लेखक संगीत चुडामणी वि. ना. पटवर्धन सन १९३० २) हार्मोनियम डिलायटर भाग १, भाग २. ३) हार्मोनियमवादनपद्धती भाग १ - सोपी नाट्यगीते व त्याची स्वरलिपी इ.
१२. महाराष्ट्र टाईम्स बालगंधर्व जन्मशताब्दी विशेषांक अखेरचा चमत्कार - सीताकांत लाड यांचा लेख, पृ. ३३

१३. महाराष्ट्र टाईम्स बालगंधर्व जन्मशताब्दी विशेषांक - अखेरचा चमत्कार -  
सीताकांत लाड यांचा लेख पृ. ३३
१४. हिराबाई बडोदेकर अमृतमहोत्सव स्मरणिका, ३१ मे १९८०, पृ १८
१५. ॐ नादब्रह्म आक्टो. १९९५ पृ. २७
१६. प्रबंधाला जोडलेली सी. डी., पं. कुमारगंधर्व रेकॉर्डिंग (प्रभू मजवरी कोपला)
१७. स्वराभिषेक - पं. जितेंद्र अभिषेकी गौरविका, प्रकाशन - पं. जितेंद्र अभिषेकी  
सत्कार समिती १९९३, पृ. १३०
१८. कुमार - वसंत पोतदार, अक्षर प्रकाशन, माहिम, मुंबई, फेब्रु. १९९६, पृ. ८७
१९. भीमसेन - वसंत पोतदार, राजहंस प्रकाशन, पुणे, एप्रिल २००२, पृ. १३०
२०. गौरवग्रंथ, जयमाला शिलेदार, जीवनकिलोस्कर प्रकाशन, पुणे, फेब्रु. १९६८,  
पृ. ९२, ६३
२१. स्वरराज - डॉ .संगीता बापट, बुकमार्क पब्लिकेशन्स, पुणे, २००८, पृ. १३०

...