ध्रुपद गायकीच्या वाटचालीत डागर घराण्याचे योगदान

टिळक महाराष्ट्र विद्यापीठ, पुणे
साहित्य आणि ललितकला अभ्यास मंडळ शाखेतील
संगीत विषयाच्या विद्यावाचस्पति (पीएच.डी.) पदवीकरिता
सादर केलेला शोधप्रबंध

संशोधक
निरज शेषराव लांडे

मार्गदर्शक
डॉ. कौमुदी क्षीरसागर (बर्डे)

टिळक महाराष्ट्र विद्यापीठ, पुणे

जानेवारी २०१५

प्रमाणपत्र

प्रमाणित करण्यात येते की, **निरज शेषराव लांडे** यांनी **''ध्रुपद गायकीच्या वाटचालीत डागर घराण्याचे योगदान''** या विषयावरील शोधप्रबंध माझ्या मार्गदर्शनाखाली पूर्ण केला आहे. हे संशोधन कार्य त्यांनी स्वत: केले असून विद्यापीठाच्या आवश्यक असलेल्या सर्व अटींची पूर्तता केली आहे.

मार्गदर्शक

ठिकाण :
दिनांक :

डॉ. कौमुदी क्षीरसागर (बर्डे)
एम.ए. (संगीत), पीएच.डी.
सहाय्यक प्राध्यापक
संगीत विभाग,
सीताबाई कला महाविद्यालय, अकोला

प्रतिज्ञापत्र

मी प्रतिज्ञपूर्वक निवेदन करतो की, ''**ध्रुपद गायकीच्या वाटचालीत डागर घराण्याचे योगदान**'' हा संशोधन प्रबंध मी स्वत: संशोधित केला असून तो यापूर्वी कोणत्याही विद्यापीठीय स्तरावर कोणतीही पदवी वा पदविका मिळविण्यासाठी सादर करण्यात आलेला नाही.

संशोधक

ठिकाण :

निरज शेषराव लांडे

दिनांक :

ऋणनिर्देश

''ध्रुपद गायकीच्या वाटचालीत डागर घराण्याचे योगदान'' हा प्रबंध अक्षर रूप साकारण्यासाठी मला अनेकांनी सहकार्य केले त्यांचे आभार मानने हे मी माझे कर्तव्य समजतो. सर्वप्रथम माझे वडील व स्वर गुरू श्री. शेषरावजी लांडे ज्यांनी मला बालपणापासून संगीताचे शिक्षण व सांगीतिक वातावरण दिले तसेच मला लहानपणापासून माझ्या सांगीतिक गरजा भागविण्यासाठी कुठल्याही प्रकारची उणीव जाणवू दिली नाही व माझी आई सौ. शकुंतला लांडे जीच्या आशीर्वादामुळे व शुभेच्छामुळे मला संशोधन कार्य करण्याचे धैर्य मिळाले अशा कर्तुत्ववान आई–वडिलांचा मी आयुष्यभर ऋणी राहील.

तसेच डागर घराण्यांचे उस्ताद सैदउद्दीन डागर साहेब ज्यांच्या दिव्य गायनाने मला ध्रुपद या विषयांवर संशोधन करण्याची प्रेरणा मिळाली व जे मला गुरू म्हणून लाभले. तसेच श्री. अनिसउद्दीन डागर व नफिसउद्दीन डागर ज्यांनी मला डागरवाणी ध्रुपद गायकीचे घराणेदार शिक्षण दिले व अजूनही अतिशय निर्मळ मनाने देत आहेत अशा या ध्रुपदीयांचा मी अतिशय मनपूर्वक आभारी आहे.

या शोधकार्यास मार्गदर्शक म्हणून लाभले डॉ. कौमुदी क्षीरसागर (बर्डे) ज्यांनी मला हा विषय निवडण्याची प्रेरणा दिली व वेळोवेळी यथायोग्य मार्गदर्शन केले. कॉलेजच्या दैनंदिन कामातून वेळ काढून शोधकार्याला योग्य दिशा देऊन सदर प्रबंध सुसूत्रबध्द करण्यासाठी मला बहुमोल असे मार्गदर्शन केले.

पद्मश्री उस्ताद वासिफुद्दीन डागर यांचा मी अत्यंत आभारी आहे ज्यांनी अगदी पहिल्याच भेटीत मला मुलाखत देण्यास होकार दिला व डागर घराण्याची ऐतिहासिक माहिती दिली तसेच डागर वाणीतील सौंदर्यतत्त्वांची प्रात्याक्षिक सह मुलाखत दिली.

ध्रुपद केंद्र भोपाळचे संचालक श्री. आशिष सांकृत्यायन यांचा मी अत्यंत आभारी आहे ज्यांनी ध्रुपद केंद्र भोपाळ येथे ध्रुपद गुरुकुल पध्दतीने शिकणारे

विद्यार्थी यांची साधना व ध्रुपद गुरुकुलातील गुरू व शिष्य यांचे सांगीतिक जीवन जवळून पाहण्याची संधी दिली व मुलाखती द्वारे बहुमोल अशी माहिती दिली.

बनारस हिन्दु विश्वविद्यापीठातील संगीत विभाग प्रमुख व जेष्ठ ध्रुपद गायक डॉ. ऋत्विक सन्याल यांनीसुध्दा मुलाखती द्वारे ध्रुपद संगीताची फार मौलिक माहिती दिली यांचा मी अत्यंत आभारी आहे. पुण्याचे पं. उदय भवाळकर यांनीसुध्दा दीर्घ स्वरूपाची मुलाखत दिली व डागरवाणी ध्रुपद गायकीचा प्राचीन–मध्य व आधुनिक काळातील विकास यावर बहुमोल मार्गदर्शन केले त्याबद्दल त्यांचे आभार. टिळक महाराष्ट्र विद्यापीठाचे अधिष्ठाता डॉ. श्रीपाद भट यांनी नेहमीच मोलाचे सहकार्य केले.

प्रबंधाच्या भाषासौष्ठव, व्याकरण तसेच भाषाज्ञानासाठी श्री. श्यामपंत दडपे सर यांचे अत्यंत मोलाचे सहकार्य लाभले. शोधकार्यात संदर्भ ग्रंथासाठी मला सीताबाई कला महाविद्यालय, अकोला, राधादेवी गोयनका महिला महाविद्यालय व टिळक महाराष्ट्र विद्यापीठ, संस्थांची ग्रंथालये खूप उपयोगी पडली त्यांचे प्राचार्य व ग्रंथपाल यांना आभार. शोधप्रबंधाच्या टंकलेखनाचे कार्य निखिल ग्राफीक्स, अकोलाचे संचालक श्री. निखिल काठीवाले यांनी निश्चित केलेल्या कालावधीत सुबकपणे पूर्ण केले.

अतिशय महत्त्वाचे म्हणजे माझी पत्नी सौ. रचना हिने कौटुंबिक अडचणींची मला जाणीव न होऊ देता कौटुंबिक वातावरण नेहमीच आनंददायी ठेवले व मला नेहमी सहकार्य केले व माझी मुलगी कु. नंदीनी हिच्या येण्याने संशोधन कार्य उत्साही व चैतन्यमय झाले या सर्वांचे मनपूर्वक आभार मानतो व या संशोधन कार्यासाठी ज्यांनी प्रत्यक्ष व अप्रत्यक्षरीत्या सहकार्य केले त्या सर्वांचे मनापासून आभार मानतो.

निरज लांडे

अनुक्रमणिका

अ.क्र.	विवरण	पान क्र.
प्रकरण १	प्रस्तावना	१–१२
प्रकरण २	शीर्षकाचे औचित्य, विषयाचे महत्त्व, विषयाची गरज व विषयाची व्याप्ती	१३–२८
प्रकरण ३	संशोधन पध्दत, विषयाध्ययनाची उद्दिष्टे व अध्ययनाची गृहीत कृत्ये	२९–३७
प्रकरण ४	ध्रुपद धमार शैलीचा प्राचीन, मध्य, आधुनिक काळात विकास व ध्रुपदाच्या बानी आणि घराण्यांविषयी विवेचन	३८–११४
प्रकरण ५	डागर घराणे, डागरवाणी व डागर घराण्याचे भारतीय संगीतास योगदान	११५–१६०
प्रकरण ६	उपसंहार	१६१–१७४
	संदर्भ ग्रंथांची सूची	१७५–१७८
परिशिष्ट १	डागर वंशावळ	१७९
परिशिष्ट २	प्रमुख डागरांची छायाचित्रे	१८०–१८४
परिशिष्ट ३	मुलाखती	१८५–१९१

प्रकरण पहिले

प्रस्तावना

मानवजातीचा इतिहास हे अगणित पिढ्यांच्या परंपरेचे वर्णन असते. मानवी जीवनात परंपरा या प्रक्रियेला असाधारण महत्त्व असते. एखाद्या वेदशास्त्रसंपन्न पंडिताला तशीच पंरपरा नसल्यास त्याचे कष्ट, त्याची निष्टा त्याची स्मरणशक्ती, त्याचे पांडित्य व त्याच्या रचनात्मक शक्तीला त्याने प्रयत्नपूर्वक लावलेले वळण याची दखल समाज एवढ्या कौतुकादराने भारावून घेत नाही. त्याच्या अमर्याद कष्टाच्या समप्रमाणात त्याला समाजात सन्मान मिळत नाही. समाजाला हवी असते – परंपरा. एखाद्या राजवंशासही प्रबळ, प्रजाहितदक्ष, कर्तृत्ववान राजांची परंपरा लाभली नाही, तर तो राजवंश इतिहासाच्या म्हणजेच काळाच्या वाळवंटावर आपल्या पावलांच्या ठसा उमटवू शकत नाही. एखाद्या संस्कृतीलाही हाच नियम लागू होतो. परंपरेअभावी संस्कृती कालोदरात लुप्त होते. इतिहासात नोंद आहे की अमोनाईट, मोअबाईट, असिरियन, बाबिलोनियन व माया या संस्कृती मानव जातीच्या इतिहासातील प्राचीन व प्रगत संस्कृती होत्या. आज त्या अस्तित्वात नाहीत, कारण परंपरा टिकविण्यात त्या अपयशी ठरल्या. परंपरा जसजशी पुढे जाते तसतशी ती समृद्ध बनते, म्हणजे वैचारिक प्रगल्भता विकसित होते. प्रस्तुत शोधकर्ता परंपरेचा पक्षपाती यासाठी आहे की परंपरेचा प्रत्यक्ष फायदा त्याला मिळाला आहे. परंपरेमुळेच तो सांगीतिक संपदा अल्पशी का असेना मिळवून परिपुष्ट झाला आहे. शोधकर्ता ख्यालपात्रातून स्वररस नामक पेय पीतापीताच वाढला आहे. शोधकर्त्याचे वडील स्वत: ख्याल गायक असून त्यांनी अनेक थोर ख्याल गायकांच्या गायनाची शोधकर्त्यास सातत्याने व व्रतबध्दतेने श्रवणभक्ती घडविली आहे व त्या विधेविषयी निष्ठा बाळगण्याचा गुण शोधकर्त्यात संक्रमित केला आहे. भविष्यकाळात

पुढच्या पिढीस स्वरधन वारसा म्हणून देण्यात शोधकर्ता किती यशस्वी होईल हे अजूनतरी भविष्याच्या गर्भात आहे. पण शोधकर्त्याच्या वडिलांनी कै. पं. एकनाथपंत कुलकर्णी यांच्याकडून मिळविलेले ''न च चोरहार्यम् न च राज हार्यम्'' असे अक्षय स्वरधन शोधकर्त्यास सोपवून जी परंपरा सुरू केली आहे तिचा पाईक असण्यात शोधकर्ता धन्यता मानत आहे. इतर कोणाही सुरवेड्या सारखाच शोधकर्ताही ख्याल व ठुमरीचा चाहता म्हणूनच नादानंदात रमला होता. घरातच मैफिली करणे, बाहेरील मैफिलींना नेणे, एखाद्या अप्रतिम मैफिलीचे अभिलेखन (Recording) करून ध्वनिफीत (Audio Tape) बनवून संग्रही ठेवणे, श्रेष्ठ कलाकारांच्या उपलब्ध ध्वनिफिती व संहतबिंबे (CD's) जमविणे या विविध मार्गांनी शोधकर्त्याचे वडील शोधकर्त्यास संस्कारित करत होते. हे करत असताना त्यांची वृत्ती मात्र 'कर्मण्येवाधिकारस्ते' अशीच होती. आपल्या अपेक्षांचे ओझे शोधकर्त्यावर लादण्याचा त्यांनी कधीच प्रयत्न केला नाही. तल्लीनतेने नाद साधना करताना कालोचित गरज म्हणून शोधकर्ता बी.ए., एम.ए. परीक्षांच्या अपरिहार्य चक्रातून जात राहिला. ह्या अनुषंगाने होणाऱ्या शास्त्र वाचनाने शोधकर्त्याची संगीत कलेसंबंधीची मौलिक स्वरूपाची जिज्ञासा चाळविली. उत्तरोत्तर वाचनाची गोडी व त्यामुळे वाचनाचे परिमाण वाढत होते. वाचनात एक सर्वसामान्य सूर असा जाणवत होता की 'ख्याल गायन ही विधा अमिर खुसरोने निर्माण केली. हे करताना त्याने भारतीय व इराणी संगीताचा संकर (Fusion) केला. ख्याल गायकीवर कव्वाली गायन शैलीचा प्रभाव आहे. या विधानांनी शोधकर्ता अस्वस्थ होत असे. पण प्रमाणिकतेस स्मरून सांगायचे तर त्या अस्वस्थपणात धार्मिक असहिष्णुता नव्हती. तृषा होती ती पूर्णत: अप्रदूषित पारंपरिक भारतीय विधेची. कारण मौलिक विधेची आसक्ती सत्य शोधनाकडे आकृष्ट करते. पाश्चात्य कलाप्रेमी भरतनाट्यम, कुचिपुडी, ओडिसी अशा मौलिक भारतीय विधा शिकण्यास जीवाचे रान करतात. अनेक युरोपीय देशातील कलामहोत्सवात मौलिक भारतीय कलाप्रकारात कै. शंकरबापू आपेगावकरांचे पखवाज वादनाचे कार्यक्रम होत

असत. राजस्थानी लोकसंगीतातील 'लंगा' ही एक विधा. ती शंभर टक्के मौलिक म्हणून फ्रान्स महोत्सवात ती सादर करणाऱ्या अशिक्षित ग्रामीण कलाकारांनाही आमंत्रित करण्यात येते. अन् आपण मात्र इराणी व भारतीय संगीताच्या संकराने बनलेली ख्याल विधा गाण्यात व तिची साधना करण्यात धन्यता मानतो. या विचारांनी शोधकर्ता अस्वस्थ होत असे. पण अचानक ठाकुर जयदेवसिहांचा एक निबंध वाचण्यात आला ते म्हणतात – 'ख्याल संगीत सर्वथा भारतीय संगीत है । कलाकार अपनी बंदिश साधारणी शैलीके आधारपरही प्रस्तुत करता है । अमिर खुसरोने इस शैलीका प्रवर्तन नही किया, बल्कि उसने केवल इसका अरबी नामकरण किया'[१] या वक्तव्याने शोधकर्त्याचा गतोत्साह पुन्हा नवीकृत झाला. त्यानंतर विशुध्द भारतीय विधांचा शोध घेणे व त्यांचा अभ्यास करणे याकडे कल वाढून शोधकर्त्याचे दैनिक जीवन संपूर्णपणे गायन, गायनाध्यापन व सांगीतिक ग्रंथांचे वाचन या त्रिविध कृतींनी झपाटून गेले.

विशुद्ध भारतीय संगीत विधेचा शोध

शोधकर्त्यास दर्जेदार मंचीय कलाकार (Performing Artiste) बनण्याचा ध्यास असल्याने केवळ रियाज पुरेसा नाही हे त्याला जाणवले. जुन्या उस्ताद मंडळींचे 'अछर नही, सुर पढो' हे धारण योग्य नव्हते. कारण संगीत हा ह्रदय व बुध्दीचा विषय आहे. जिज्ञासा नसेल तर वैचारिक प्रगती संभवतच नाही. वैचारिक प्रगतीनेच कला सारदीकरणाचा दर्जा उंचावतो. म्हणून शोधकर्ता संगीत विषयक मराठी व हिन्दी, इंग्रजी ग्रंथाच्या चिकित्सक वाचनाकडे वळला. यामुळे सामान्यत: परीक्षेत गुण मिळविण्यासाठी ध्रुपदाची ठाह, दुगुन, तिगुन, चौगुन, गाणारा शोधकर्ता त्याच्या पलीकडे पाहू लागला. हवे असलेले अकाल्पित रित्या मिळताच आर्किमिडीज जसा 'युरेका' म्हणून आनंदला होता तद्वत् एका सुदिनी, सुक्षणी, शोधकर्त्यास ध्रुपदाचे भारावून टाकणारे काहीसे वेगळेच पण

[१] 'निबंधसंगीत', पृ. ५१

हवेहवेसे स्वरूप दिसले. १९९५ साली अकोला संगीत महोत्सवात उस्ताद श्री सईदुद्दीन डागर यांचे ध्रुपद गायन झाले. शोधकर्त्याच्या नादशरण वडिलांनी त्याची अभिलिखित ध्वनिफीत घरी आणली. अन शोधकर्ता क्षणभर अर्किमिडीजच्या भूमिकेत शिरला. ध्रुपदाचे ते लालित्यमय स्वरूप वेगळेच होते, मोहविणारे होते, पुन्हा–पुन्हा ऐकावे असे होते. त्यात कमालीच्या मार्दवतेने शोधकर्ता अधिक चकित झाला की अधिक मोहित झाला हे सांगणे कठीण आहे. आलापीत गमकाचे प्राचुर्य पण मार्दवतेस कुठेही बाधा नाही. अहाहा ऐकतच राहावे असा गोडवा व मधाळ शब्दोच्चार व त्यास अनुगामी असा स्वरोच्चार ! आजपर्यंत पटींच्या गणिती क्लिष्टतेने, पखवाजशी झटापटीने व शब्दस्वरांच्या आक्रस्ताळी उच्चारांनी दणाणून जाणारे सभागृह असेच ध्रुपद मैफिलीचे स्वरूप माहीत होते. त्यामुळे ध्रुपद गायकीविषयी प्रतिकूल मत असलेला शोधकर्ता आमूलाग्र बदलून गेला. समाजातील ख्याल गायकीच्या प्रभावास व्यवहारिकतेच्या दृष्टिकोनातून दुर्लक्षित करणे शक्य नसल्यानेच शोधकर्ता ख्याल गायकीस अनुसरत राहिला. परंतु ध्रुपद गायकीच्या त्या मोहक दर्शनाने शोधकर्ता झपाटून गेला होता हे मात्र खरे श्री डागरांकडूनच ध्रुपद गायकी शिकण्याचा त्याने दृढ संकल्प केला. संकल्प पूर्णत्वास नेणे फार कष्टप्रद असले तरी तो करतांना अपार सुख लाभते हे अनुभवल्यानंतरच पटते. शोधकर्त्याने 'उत्तिष्ठत जाग्रत प्राप्य वरान्निबोधत' म्हणजे उठा, जागे व्हा व योग्य व्यक्तीकडून शिका या उपनिषदीय उपदेशास अनुसरून योग्य व्यक्तीकडून शिकणे सुरू केले. त्यासाठी डागरांपेक्षा अधिक योग्य इतर कोण असणार? वडिलांच्या प्रेरणेने शोधकर्त्यात विषयाच्या मुळाशी जाण्याची वृत्ती निर्माण झाली. त्यामुळे ध्रुपद शैलीच्या केवळ क्रियात्मक पैलूवरच संतुष्ट न रहाता संशोधक ध्रुपदासंबंधीच्या साहित्याकडेही सोत्साहे वळला.

पूर्वसूरींची एकवाक्यता

आपल्या अनेक पूर्वसूरींनी भारतीय संगीताच्या इतिहासाचा तळ धुंडाळला आहे. ठाकुर जयदेवसिंह, कैलाशचंद्रदेव बृहस्पती, शरदचंद्र परांजपे, वि. रा. आठवले, बिमलराय, अशोक रानडे, ई. एस. परेरा, सुनीता धर या अभ्यासकांच्या अभ्यासाचा दर्जा एवढा उंचावला होता की त्या अभ्यासानेच या मंडळींना जाणकार म्हणून लोकमान्यता लाभली. या सर्वांची भाषाशैली भिन्न, भर देण्याचे मुद्दे भिन्न, विचार व्यक्त करण्याच्या भाषाही भिन्न. पण एका बाबतीत मात्र सर्वांचे एकमत असे की, आजच्या संगीत विधांचा पाया ध्रुपद आणि ध्रुपदच आहे. ख्याल भारतीय असूनही त्याच्यात पर संगीताचे सुमेलन (Fusion) असल्याचा लोकापवाद आहे. ध्रुपदास परसंगीताचा स्पर्श तर सोडा तसा लोकापवादही नाही, ध्रुपदाचा आत्मा भारतीय, ध्रुपदाचा जनकही (प्रबंध) भारतीय, ध्रुपदाचे आश्रय स्थानही (मंदीर, मठ, साधुनिवास) भारतीयच, ध्रुपदाचे विकासस्थान (ग्वाल्हेर) भारतीयच व विकास घडविणाराही (मानसिंह तोमर) भारतीयच. पूर्व सूरींनी ध्रुपदाच्या संपूर्ण भारतीयत्वा संबंधी केवळ वक्तव्यच केले नाही तर त्यासाठी स्वीकारार्ह पुरावेही दिले आहेत. ध्रुपद गायकीचे निवासस्थान मांगल्यमय मंदिर नसते व ध्रुपदाच्या बंदिशी देवभाषा संस्कृतमध्ये नसत्या तर कदाचित विधर्मी शासकांच्या विधर्मी संगीतकारांनी ध्रुपदाच्या माधुर्यातच डुंबत रहाणे पसंत केले असते, अन मग कदाचित ख्याल गायकी ही विधा अविष्कृतच झाली नसती. कोणीही श्रेष्ठ गायक, वादक, घराणे संस्थापक वा समीक्षक ध्रुपदाच्या श्रेष्ठतेविषयी किंतु बाळगून नव्हता व नाही. विद्वानांच्या ध्रुपदा विषयींचे अभिप्राय अमान्य करणे शक्यच नाही. या उलट विद्वानांच्या या अनुकूल अभिप्रायामुळे ध्रुपद विधेचे मूळ शोधण्याची शोधकर्त्यास प्रेरणा मिळाली.

शोकर्त्याची संभ्रममुक्ती

विद्या अर्थकरी असावी हे प्रस्तुत काळाच्या प्रवृत्तीशी अनुकूलच असल्याने तसा मार्ग अवलंबिणे गैर नाही, तसेच कालसापेक्षा जनरुची ख्यालाकडे झुकली असल्याने प्रस्तुत शोधकर्ता ख्याल गायकीचा अनुगामी राहिला असला तरी त्याच्या मनाचा कल मात्र ध्रुपद गायकीकडेच झुकत होता. त्यामुळे एकाचवेळी ध्रुपद व ख्याल ही दोन प्रेमस्थळे असल्याने शोधकर्ता काही काळ अपराधी भावनेने ग्रस्त राहिला. सुदैवाने याच कालखंडात संत एकनाथांचे गुरू जनार्दनपंत यांचे चारित्र ऐकण्याचा योग आला. जनार्दनपंत दौलताबाद किल्ल्याचे किल्लेदार म्हणून दिवसा शस्त्रधारी असत व प्रसंगी तलवारीचे पवित्रे निपुणपणे चालवून शस्त्रूला पाणी पाजत. संध्याकाळी मात्र ते अध्यात्मात एवढे बुडून जात की प्रत्यक्ष दत्त त्यांना साकार रुपात दर्शन देई. जनार्दन स्वामींच्या या परस्पर विरोधी कार्यकलापात त्यांना काहीच गैर वाटले नाही व त्यांच्या संतत्वास किंचीतही उणेपणा आला नाही. यामुळे शोधकर्त्याच्या मनातील अपराधीभाव लोप पावून त्याने व्यावहारिकतेला न उपेक्षिण्यास ख्यालाचा आश्रय घेतला, पण मन मात्र वाहिले ध्रुपद शैलीस. हा केवळ भावडेपणा नव्हता. ध्रुपदाची डोळसपणे आराधना करण्याचा त्याचा मानस झाला. आता तो ध्रुपदाचा प्रात्यक्षिक, शास्त्रीय व भावनिक पक्ष अभ्यासू लागला. यज्ञीय अग्नीस सतत प्रज्वलित ठेवण्यास त्यात सतत समिधा व आज्य (द्रवरूप तूप) टाकावे लागते. शोकर्त्याच्या ध्रुपद प्रीतीरूपी अनलास, प्रज्वलित ठेवले त्याच्या वडिलांच्या निरंतर प्रेरणेने. पण 'माझ्या हृदयात ध्रुपद प्रतीचा अग्नी आहे'. एवढेच म्हणत राहणे म्हणजे केवळ निष्क्रियताच. ही निष्क्रियता शोधकर्त्यास कोणत्याच ध्येयाप्रत घेऊन गेली नसती. म्हणून त्याने निर्वाहासाठी ख्यालसाधना व खरा आनंदमात्र ध्रुपदाच्या सर्वांगीण व्यासंगाने मिळविणे अशा दोन भागात दैनंदिन जीवन विभाजित केले. दोघांच्या सीमारेषा निश्चित केल्या. ध्रुपदाची साधना एकांगी नसावी या जाणिवेने

शोधकर्ता ध्रुपदशैलीची त्रिविध साधना करू लागला. म्हणजे प्रत्यक्ष ध्रुपद गायन, ध्रुपद विषयक ग्रंथावलोकन व नियमित होणाऱ्या ध्रुपद मेळ्यांना उपस्थित राहून भारतातील विभिन्न प्रदेशातील विभिन्न दर्जाच्या ध्रुपद गायकांच्या गायनाची साधक भावनेने श्रवण भक्ती करणे. यामुळे शोधकर्त्याच्या ध्रुपद विषयक ज्ञानाचा दर्जा उत्तरोत्तर उंचावत गेला. ध्रुपदाच्या पुनर्प्रतिष्ठेसाठी आपलीही प्रत्यक्ष धडपड कारणी लागावी असे त्यास वाटत राहिले. 'ध्रुपदाचे पुनरुज्जीवन व्हावे' असे वक्तव्य शोधकर्त्यास कधीच रुचले नाही. कारण ध्रुपदाचा नाश किंवा ऱ्हास झाला आहे. हेच मुळी ह्यास मान्य नाही. प्रतिष्ठा ओसरली आहे, हे नाकारता येत नाही. पण ध्रुपदाचा नाश झाला आहे असे यासाठी म्हणता येत नाही की 'सांगीतिक विधेचा मृत्यू अशी काही गोष्ट नसते. विधांचा जेव्हा ऱ्हास होतो तेव्हा त्या विधा अल्पकाळ गडप होतात आणि दुसऱ्या स्वरूपात पुन्हा प्रकटतात.'[२] ध्रुपदास आज जे खालाच्या तुलनेत उपेक्षिले जाते ते होऊ नये अशी शोधकर्त्याची आंतरिक तळमळ असल्याने ध्रुपदाच्या सन्मानासाठी धडपडणाऱ्यात आपलाही सहभाग असावा, असे त्यास वाटत राहिले आहे.

शोधकर्त्याची भूमिका

ध्रुपदास मानसिंह तोमरकालीन प्रतिष्ठा मिळवून देणे हे एक जरी पुनप्रतिस्थापना कार्य असले तरी ते घड्याळाचे काटे उलटे फिरविणे मानले जाते. म्हणून ख्यालास वरचढ अशी ही ध्रुपदगानविधा करण्याचा प्रयत्न कितीही प्रामाणिकपणे केला तरी तो ठरतो एक अट्टाहास व अशा प्रयत्नास किंचितसा ईर्ष्येचा वास येतो म्हणून ध्रुपद गायकीच्या अभिमान्यांनी 'आम्ही' व 'तो' असे गट पाडून संगीतक्षेत्रातील वातावरण दूषित करण्याऐवजी ध्रुपदास ख्यालाच्या समकक्ष अशी प्रतिष्ठा मिळवून देण्यासाठी विधायक मार्गच अवलंबिले पाहिजेत. असे मार्ग बहुदिश आहेत ते असे –

---

[२] 'Perspectives on Dhrupad', pp 19

अ) **अध्यापन** : ध्रुपदगायकीकडे अधिकाधिक संगीतानुरागी जनाना आकर्षित करून त्यांना ध्रुपद गायकीची तालीम देऊन ध्रुपद गायकीचा संख्यात्मक विकास घडवून त्यायोग्ये ध्रुपदास पुनश्च सन्मानित करता येते. पण प्रस्तुत शोधकर्त्यासमोर दोन प्रकारचे किंतु उभे आहेत. एक असा की संख्यात्मक विकास हा केवळ भासमान विकास असतो, खरा नव्हे. राजमान्यता व जनमान्यता लाभलेल्या संगीताविधेकडेच शिकाऊ जनांचा कल असतो. स्वेच्छेने निवडलेल्या विधेतच साधक रमू शकतो. त्यामुळे ध्रुपद शिकविण्यास जागोजागी जाऊन ध्रुपदप्रेमींची संख्या वाढविणे हा तात्कालिक उपाय असल्याने प्रभावी वाटत नाही. दुसरा किंतु असा की प्रस्तुत शोधकर्ता अद्यापी अनुभव सिध्द तपस्वी, ध्रुपद शिक्षक म्हणून विद्वज्ज्नांकडून मान्यता लाभलेला झाला नाही. तो उत्साही आहे. निष्ठावान आहे. ध्रुपद प्रचाराची आंतरिक तळमळ असलेला आहे. तरी गुरूपदी विराजण्याएवढा अनुभव सिध्द झालेला नाही आहे.

आ) **मंचप्रदर्शन** : ध्रुपद गायनाच्या जागोजागी मैफिली करून संगीतप्रेमी जनाना ध्रुपद श्रावणाची वारंवार संधी देऊन त्यांच्यात ध्रुपदाविषयी प्रीती निर्माण करून ती वाढविणे हा वेळखाऊ मार्ग असला तरी कालांतराने ध्रुपदाविषयी औत्सुक्य निर्माण करणारा आहे. पण एकतर मैफिली आयोजित करणे हे संयोजकांच्या हातातील तंत्र आहे, जे जनरुचीशी संबंद्ध असते व दुसरे असे की एखाद्या उपक्रमाची आर्थिक बाजू उपेक्षिता येत नाही. असे प्रकल्प कृतीत आणण्यास प्रयोजक हा घटक आवश्यक असतो. पण अभिजात संगीताच्या एका विधेच्या प्रचारासाठी प्रायोजक लाभणे आज किती अवघड आहे, हे दूरदर्शनवर केवळ अभिजात संगीतासाठीच असलेली एकही वाहिनी नाही, यावरून स्पष्ट होते.

इ) ग्रंथलेखन : प्रस्तुत शोधकर्त्याने संगीताचा क्रियात्मक पक्ष आत्मसात करण्याचे जीवनध्येय केले असल्याने शास्त्रपक्ष व त्यातही ग्रंथलेखन ही बाब स्वत: किंचित डावी असल्याची त्याला जाणीव आहे. दुसरे असे की ध्रुपद गायकी अधिक लोकप्रिय बनविण्यासाठी क्रियात्मक पक्षालाच अधिक महत्व द्यावे लागणार असल्याने ध्रुपदासंबंधी ग्रंथलेखन करण्याची बौध्दिक व मानसिक सिध्दता अग्रक्रमाने करता येत नाही.

ई) प्रबंधलेखन : ध्रुपदाचे समकालीनीकरण (Contemporization) करण्यात वरील मार्गांची महत्त्वाची भूमिका असणार आहे हे नि:संशय सत्य होय. अडचणींचा उल्लेख करून कृती करण्यापासून अंग काढून घेण्याचा पलायनवाद अवलंबिण्याचा शोधकर्त्याचा अजिबात मानस नाही. वयाच्या विविध टप्प्यावर विशिष्ट प्रकारची पात्रता स्वत:मध्ये निर्माण करण्याचा प्रयत्न प्रत्येक व्यक्ती करत असतो. अध्यापन, मंचप्रदर्शन व ग्रंथलेखन या त्रिविध उपायांचा अवलंब करण्यास शोधकर्ता स्वत:स तूर्ततरी पात्र मानत नसल्याने तो प्रबंधलेखनाचा उपाय पूर्ण समरसतेने करणार आहे. प्रबंधलेखनास संशोधन, वाचन, मनन, चिंतन आवश्यक असते. प्रबंधातून ध्रुपद गायकीची अज्ञात माहिती प्रकाशात येणार आहे. ध्रुपद हेच राष्ट्रीय अभिजात संगीत आहे हे सत्य अधोरेखित होणार असून ध्रुपद गायकीच्या आमूल इतिहासाचे परिशीलन व विश्लेषण होणार असून ध्रुपद विषयक साहित्यात, विशेषकरून मराठीतील; भर पडणार आहे. परिणामत: ध्रुपद गायकीच्या पुनप्रतिष्ठेची तळमळ लागलेल्या शोधकर्त्यास आपलेही एक अर्घ्य पडल्याचे समाधान लाभणार आहे. 'ध्रुपद गायकीस पुनर्प्रतिष्ठा लाभली पाहिजे, पण मी एकटा काय करू शकाते?' अशी नकारात्मक भूमिका न घेता ध्रुपदास लोकप्रियतेच्या बाबतीत ख्यालाशी समकक्षता मिळवून देण्याच्या कार्यात प्रस्तुत शोधकर्ता प्रबंधलेखनाने आरंभ करतो आहे. प्रबंध लेखनातील यश त्याच्यासाठी प्रेरक ठरेल. ते मिळाल्यास शोधकर्ता सोत्साहे अध्यापन, मंचप्रदर्शन, व्याख्यान देणे व ग्रंथलेखन असे उपाय कृतीत आणण्याचा मानस

ठेवतो, तूर्तास प्रबंधलेखन प्रभावीकरून त्यात नवीन माहिती उद्‌घाटीत करण्यास स्वत:ची सर्व शक्ती, योग्यता व पात्रता एकत्रिक करण्याच्या प्रयत्नात शोधकर्ता मग्न आहे.

शोकर्त्याची ध्रुपदा विषयीची भावना व त्याचा संकल्प योग्य असल्याचा निर्वाळा वयोवृध्द संगीत शास्त्रवेत्ता श्री. आर. सी. मेहता यांच्या एका संपादकीयात मिळतो. बडोदावासी मेहता म्हणतात –

ध्रुपद गायन विधेस ख्यालाचा प्रतिस्पर्धी मानण्याची गरज नाही.
ध्रुपद विधा विस्मृतीत गेली नाही अथवा नष्टही झालेली नाही.
त्यामुळे तीचे पुर्नरुज्जीवन करण्याची भाषाही अप्रस्तुत ठरते.
ध्रुपदाला कधी कधी पर्याय मानायचीही गरज नाही किंवा मैफिलीतील
मध्यंतरात वेळ भरण्याचे एक साधन म्हणूनही ध्रुपदाकडे पाहू नये.
गरज आहे ध्रुपदाचे समकालीनीकरण करण्याची.
ध्रुपदाला खाल्याबरोबर सह अस्तित्व दिले पाहिजे.
कारण ध्रुपदात चैतन्य आहे. आणि कलात्मक सौंदर्यमूल्य आहे.
तसेच ध्रुपद रागास वेगळा रंग व वेगळी आकृती प्रदान करते.
रसिकांना आनंद देण्याचे कार्य ध्रुपद अजूनही करतच आहे.
त्यामुळे संगीत करांनी ध्रुपदाकडे अस्तित्वातील विधा
म्हणूनच पाहून तिला तिचे रास्त स्थान दिले पाहिजे.[३]

अनपेक्षितपणे शोधकर्त्याच्या भूमिकेचे श्री. आर. सी. मेहतांकडून समर्थन घडले. त्यामुळे द्विगुणीकृत उत्साहाने शोधकर्ता आपल्या स्वैर विचारांना 'प्रबंधित' करणार आहे. आजच्या विविध सांगीतिक विधांपैकी ध्रुपदच अशी विधा आहे की जी प्राचीन भारतीय सांगीतिक विधेशी म्हणजेच प्रबंध गायनाशी संबंधित आहे. त्यामुळे 'आपल्या मातीतील प्राचीन परंपरेशी आपण संलग्न असावे' अशी जी आपली सांस्कृतिक भूक असते ती तृप्त होते. प्राचीन – मध्य – आधुनिक काळात ध्रुपद विधा अस्तित्वात राहून या विधेने अंगभूत वैशिष्ट्याने टिकाऊपणा सिध्द केला आहे. या विधेकेकडे

---

[३] 'Perspectives on Dhrupad preface'

वळण्यास शोधकर्त्याच्या बाबतीत श्री सईदुद्दीन डागरांचे ध्रुपदगायन कारण घडले होते. म्हणून शोधकर्त्यास तरी डागरांविना ध्रुपदाचा विचार करता येणार नाही. तसेच ध्रुपदविना डागरांचाही विचार संभवत नव्हता. म्हणून शोकर्त्यास हाच विषय एक तर्कयुक्त निष्कर्ष वाटला, अन संशोधनाचे संचित प्रस्तुत प्रबंधात अक्षररूप धारण करत आहे.

प्रस्तुत प्रबंधात सर्वस्वी नवीन माहिती मांडली जाईल असा शोधकर्त्याचा दावा नाही. पण एक सर्वथा नवीन मौलीक दृष्टिकोण मात्र राखला जाईल. ध्रुपद गायकीच्या अपेक्षेची कारणे शोधून ती योग्य क्रमाने व योग्य शैलीतून मांडण्याचा शोधकर्ता निश्चितच प्रयत्न करणार आहे. कारण 'The problems are solved, by not giving new information, but by arranging what we have always known'[४] हे करताना प्रबंधाच्या शीर्षकाकडे दुर्लक्ष होणार नाही याची दक्षता घेऊन ध्रुपद गायकीच्या वाटचालीत डागर घराण्याच्या योगदानावरच प्रकाशझोत राहणार आहे. कारण तरच इतरही प्रेरित होऊन ध्रुपद गायकीच्या पुनर्नवीकरणास समर्पित राहतील व तरच ध्रुपद गायकीचा अवरुध्द भासणारा प्रवाह खळाळून वाहेल व ध्रुपदास समकालीनत्व प्राप्त होईल. एमिलिया, क्युनी या इटालियन महिलेस ध्रुपदाचा विशेष अभ्यास केल्यावर 'ध्रुपदाच्या मौखिक तंत्रामुळे व सौंदर्यतत्त्वामुळे ही विधा युरोपच्या प्राचीन संगीताचा अधिक स्पष्ट अन्वय लावण्यास सहाय्यभूत ठरेल' असा विश्वास वाटतो[५]. तर चिकोमेलर (Chicomellor) या पाश्चात्य संगीतकारास सोप्रॅनो, पियानो व पखवाजच्या साथीने सादरकेलेली रचना ध्रुपद शैलीत मांडून एक सर्वथा नवीन विधा निर्माण करण्याचा विश्वास वाटतो[६]. याचाच अर्थ असा की पाश्चांत्यांनाही ध्रुपदात खूप संभावना दडल्या असल्याचे जाणवते. मग आपणा भारतीयासमोर ध्रुपद गायकी योग्य दिशेने केलेल्या प्रयत्नांचे फलित म्हणून अधिक तेजस्वी स्वरूपात प्रकटली तर आश्चर्याचे काहीच कारण नसावे, गरज आहे ती उपेक्षेची जळमटे दूर सारण्याची.

---

[४] 'सौंदर्यमीमांसा', पृ. १८

[५] 'Perspectives on Dhrupad', pp 108

[६] तत्रैव, पृ. १०८

संदर्भ स्पष्टीकरण

१. ‘निबंध संगीत’, लक्ष्मीनारायण गर्ग, संगीत कार्यालय, हाथरस, उ.प्र., मार्च २००३, पृष्ठ ५१.

२. ‘Perspectives on Dhrupad', Ashokda Ranade, Indian Musicological Society, Baroda, 1999, pp 19.

३. तत्रैव – प्रिफेस

४. ‘सौंदर्य मीमांसा’, रा. भा. पाटणकर, मौज प्रकाशन, मुंबई, २००१, पृष्ठ १८.

५. ‘Perspectives on Dhrupad', Amalia Cuni, Indian Musicological Society, Baroda, 1999, pp 108.

६. तत्रैव, पृष्ठ १०८.

प्रकरण दुसरे

शीर्षकाचे औचित्य, विषयाचे महत्त्व, विषयाची गरज व विषयाची व्याप्ती

'ध्रुपद गायकीच्या वाटचालीत डागर घराण्याचे भारतीय संगीतास योगदान' प्रबंधाच्या या विषयाचे स्पष्टीकरण करताना दोन मुद्दे स्पष्ट लक्षात येतात. पहिला मुद्दा 'भारतीय संगीत' हा आहे व दुसरा मुद्दा आहे – 'डागर घराण्याचे भारतीय संगीतास योगदान'. गीतं वाद्यं तथा नृत्यं त्रयं संगीत मुच्यते म्हणजे गीत वाद्य व नृत्य या त्रयीच्या समुच्चयास संगीत म्हणतात. संगीताची ही व्याख्या खूप अपूर्ण वाटते. गीत म्हटल्यावर ध्रुवा, जातिगायन, प्रबंधगायन, ध्रुपद–धमार, ख्याल, ठुमरी, टप्पा अशा शास्त्रीय व उपशास्त्रीय गीतांची नामावली दृष्टीसमोर दाटीने उभी राहते. रागांवर आधारित होरी, चैती, कजरी, झुला अशीही गीते उपशास्त्रीय व लोकगीतांच्या सीमेवर उभी राहतात. लोकगीतांचे तर प्रांतागाणिक अनेक प्रकार आहेत. वाद्य म्हटल्यावर बीन, सुरबहार, सितार, सरोद ही तत्‌वाद्ये, बासरी, शहनाई, सुंद्री ही सुषिर वाद्ये. मृदंग, पखवाज, तबला, संबळ ही अवनद्ध वाद्ये. तर जलतरंग, काष्ठतरंग, झांज, घंटातरंग ही घनवाद्ये आपले अस्तित्व राखून आहेत. नृत्य ही काय एकच प्रकारचे आहे? त्यातही कथक, ओडिसी, मणिपुरी, भरतनाट्यम, कुचिपुडी, मोहिनीअट्टम व कथाकली ही शास्त्रीय नृत्यांची नामावली. लोकसंगीतातील वाद्ये व नृत्यप्रकार अक्षरश: मोजता न येण्याएवढे आहेत. या सर्व विशाल पसाऱ्यास 'संगीत' हे समूह वाचक नाव दिले गेले आहे. साहजिकच प्रबंधाचे शीर्षक वाचताच क्षणी प्रश्न पडतो की एवढ्या विस्तृत संगीत कलेत एक कुटुंब योगदान कसे काय देऊ शकते? पण शीर्षकासंबंधी थोड्या विस्ताराने चर्चा

केल्यावर 'भारतीय संगीत' या सामाजिक शब्दाचे स्पष्टीकरण होऊन शोधकर्त्याला अभिप्रेत असलेला अर्थ स्पष्ट होईल.

'भारतीय संगीत' हा शब्द वापरताना प्रस्तुत प्रबंध लेखकास प्रथमत: शास्त्रीय संगीत अभिप्रेत होते पण वर उल्लेखिल्या प्रमाणे शास्त्रीय संगीताचीही व्याप्ती काही लहान नाही. तेव्हा शास्त्रीय संगीतातील कोणती विधा अंगभूत वैशिष्ट्यामुळे 'भारतीय संगीत' या अभिधानास पात्र आहे, हे तपासण्याचा शोधकर्त्याने प्रयत्न केला. काही निकश ठरवून सम्यक विचार केला, इतरांशी चर्चा केली, जेष्ठांचा सल्ला घेतला, काही ग्रंथ चाळले व प्रत्यक्ष मैफिलीतील आत्मानुभव तपासले. तेव्हा लक्षात आले की ध्रुपद ही विधा सर्वदृष्टीने 'भारतीय संगीत' या अभिधानास पात्र ठरते. कारण ती खालील निर्धारित निकषांवर उत्तीर्ण होते. जागतिक रंगमंचावर जसे तिरंगा ध्वज म्हणजे भारत, किंवा महात्मा गांधी म्हणजे भारत तसे एखाद्या तंबोऱ्यासारख्या वस्तूवरून अथवा तानसेनसारख्या व्यक्तीवरून भारतीय संगीताचे प्रतिनिधिक स्वरूप ठरत नाही. ध्रुपद ही एक शैली आहे. अशी शैली मात्र प्रतिनिधिक स्वरूप ठरू शकते.

ध्रुपदाचे प्राचीनत्व

ज्या काळात दळणवळणाची साधने विकसित झाली नव्हती त्या काळात एखादी विधा निर्माण झाली असल्यास बाह्यप्रभावाच्या प्रदुषणापासून ती अलिप्त राहून विशुध्द राहू शकते व तिला प्राचीनत्वही लाभते. आम्हा भारतीयांचा राष्ट्रीय दुर्गुण म्हणजे घटनांच्या नोंदी ठेवण्यातील आमचे औदासिन्य. ध्रुपदाचा उद्‌गमकाळ नेमका कोणता हे नोंदी अभावी सांगणे कठीण आहे. तरी ध्रुपदाची व इतर विधांची संरचना (Structure) पाहून ध्रुपद हीच विधा सर्वाधिक प्राचीन ठरते. अनेक अभ्यासकांनी ही बाब मान्य केली आहे. ध्रुपदांच्या बंदिशींत सामवेद कालीन ऋचा गायनाचे पुसटसे का होईना पण प्रतिबिंब

आढळते. सुनिता धर म्हणतात "The History of evolution of Dhrupad is usually traced to the vedic times"[१]. अनेकांनी काढलेल्या निष्कर्षानुसार बैजू हा आद्य ध्रुपद गायक होता. हे जर मान्य केले तर प्रत्यक्ष ध्रुपद गायन तेराव्या शतकात सुरू झाले असे म्हणावे लागेल. कारण बैजूचा काळ होता – तेरावे शतक. पण ध्रुपदाच्या निर्मितीची प्रक्रिया खूप आधी सुरू झाली. एखाद्या विधेचा जन्मकाळ नेमका सांगता येत नाही पण त्या विधेच्या निर्मिती प्रक्रियेचा शोध मात्र घेता येतो. त्या दृष्टीने ध्रुपदाचा निर्मिती काळ थेट वेदकाळात नेता येतो. के. वासुदेवशास्त्री यांनी त्यांच्या ‘संगीतशास्त्र’ ग्रंथात ब्रम्होक्तपद नावाने जातिगायनाच्या बंदिशी दिल्या आहेत. त्यांची रचना आजच्या ध्रुपदाच्या बंदिशिंच्या खूप जवळची वाटते. संस्कृत नाटकात आरंभी मध्ये व शेवटीही ध्रुवा गीत असते. त्याचा ध्रुपदाशी दूरान्वयानेही संबंध जोडला तरी ध्रुपदाचे प्राचीनत्व मान्य होते. जाति गायनानंतरचा काळ प्रबंध गायनाचा होता. आजची ध्रुपदगायकी हे निर्माण प्रक्रियेत घडलेले प्रबंधाचे परिष्कृत रूप आहे. हे तथ्य अनेक अभ्यासकांनी स्वीकारले आहे. प्रसिध्द समक्षिक श्री. वा. ह. देशपांडे म्हणतात – ‘’ध्रुपद पूर्ववर्ती प्रबंध विधाका रुपांतर है । प्रबंधके गीत संस्कृत भाषामे हुआ करते थे । जनसाधारणके आकलनसे परे होनेसे प्रादेशिक भाषामें गीत बने.’’[२] प्रबंधाचा व ध्रुपदाचा अत्यंत जवळचा संबंध ह्याच्या अवयवांवरून स्पष्ट होतो. प्रबंधाचे धातू (अवयव) उद्ग्राह, ध्रुव, अंतरा, अभोग हे होते. अठराव्या शतकापर्यंत ध्रुपदाच्या अवयवांची नांवे हीच होती. कारण भावभट्टाने त्याच्या ‘अनूपसंगीत रत्नाकर’ मध्ये हीच नावे दिली आहेत[३]. प्रबंध गायकीचा काळ बाराव्या शतकाचा होता. हे ध्यानात घेतल्यास ध्रुपदाच्या अस्तित्वास

[१] ‘Senia Gharana', pp 86

[२] ‘मुक्त संगीत संवांद’, पृ. २४

[३] "Origin And Development of Dhrupad', pp 96

आज आठशे वर्षे झाली. एखाद्या विधेच्या अस्तित्वाचे प्राचीनत्व सिध्द करण्यास एवढा कालखंड पुरेसा आहे. सर्वाधिक प्राचीन विधाच भारतीय संगीताचे प्राचीन स्वरूप म्हणुन मान्य होण्यास योग्य असल्याने भारतीय संगीत म्हणजे ध्रुपदगायकी किंवा ध्रुपद गायकी म्हणजेच भारतीय संगीत, असे समीकरण झाल्यास कोणाचाच आक्षेप असण्याचे कारण नाही.

ध्रुपदाची व्याप्ती व स्वीकारणीयता

ध्रुपदाचे प्राचीनत्व, त्याचा भारदस्तपणा, त्याच्या बंदिशींतील उच्च अभिरुचीदर्शक विषय, सौंदर्यवर्धनासही रागांचे मिश्रण अमान्य करून रागांची शुध्दता राखण्यातील ध्रुपदाचे कठोरपण व नादसाधनेस (Voice Culture) अत्यंत उपयोगी अशी साधना पध्दत या सर्व गुणांमुळे ही विधा गायक व वादक दोघांनाही स्वीकारणीय वाटली. सम्राट अकबर नंतर संगीत कलेचा मान दिल्ली दरबारात जेव्हा कमी झाला तेव्हा व पुढे १८५७ मध्ये दिल्ली नरेश बहादुरशाह जफरला ध्रुपदिये व बीनकार ग्वाल्हेर, रेवा, लखनौ, रामपूर, जौनपूर, आग्रा, जयपूर, जोधपूर, टोंक, उदयपूर, बीकानेर, उणियारा, अलवर, भरतपूर, कोटा, बूँदि झालावाड, इंदौर, देवास, बडोदा, अशा विस्तृत प्रदेशात राजाश्रयाच्या शोधात विखुरले गेले. आणि त्यांना त्या त्या ठिकाणी राजाश्रय मिळाला देखील. कारण ह्या सर्वच ठिकाणी ध्रुपदगायकी स्वीकारली गेली होती. दळणवळणाच्या साधनांचा अभाव असतानाही एका विशाल प्रदेशात ध्रुपद गायकी रुजली होती. हे अल्पकाळात घडले असण्याची शक्यता नाही. खूप आधीपासून रुजण्याची ही प्रक्रिया घडली असणार. विस्तृत प्रदेशातील ध्रुपदाचा प्रसार त्याचे प्राचीनत्व सूचित करतो.

ख्याल गायकीचा प्रणेता सदारंग स्वत: ध्रुपदच गात असे. ख्यालात भारदस्तपणा नाही हे तो जाणून होता. ख्याल अस्तित्वात येऊन स्थिरावल्यानंतरही

गायक वादकांची ध्रुपदावरील प्रीती ओसरली नव्हती. रियाजात ध्रुपद गाणे हे ते सर्व अटळ मानत. तर मैफिलीत गाणे प्रतिष्ठितपणाचे लक्षण मानत असत. सुश्री सुनिता धर म्हणतात – ''गायक असो वा वादक सेनिया घराण्याचे सर्व संगीतकार विसाव्या शतकाच्या आरंभापर्यंत ध्रुपद गायनालाच प्राधान्य देत असत. या श्रेष्ठ संगीतकारांत न्यामतखाँ, खुसरुखाँ, मसितखाँ, जाफरखाँ, प्यारखाँ, बासतखाँ, रहिमसेन, अमृतसेन, बहादुरहुसेनखाँ, शौकतअलिखाँ, वझीरखाँ, व डबीरखाँ या दिग्गजांचा समावेश होता.''[४] ज्यांच्या नावे 'वादनकार मसितखानी गत वाजवतात त्या मसित खाँनी सर्व गती ध्रुपदाच्या धर्तीवर स्थाई, अंतरा, संचारी, अभोग अशा चार अवयवांच्या रचल्या होत्या[५]. विसाव्या शतकाचा पूर्वार्ध ज्यांनी आपल्या वैशिष्टपूर्ण शैलीच्या गायनाने गाजविला त्यातील संगीतातील गौरीशंकर अशा उस्ताद अल्लादियाखाँ यांच्याविषयी गोविंदराव टेंबे म्हणतात – ''खाँ साहेबांच्या गायनाचा घनिष्ट आधार म्हणजे हजारो कंठगत ध्रुपद धमार. त्यांच्या ख्याल गायनाला ध्रुपद धमाराचा भारदस्तपणा होतो.''[६] दुसरे ते आफताब–ए–मौसिकी फैय्याजखाँ 'आजोबा गुलाम अब्बास यांनी फैय्याज खाँकडून दहा वर्षे ध्रुपद गायकीची साधना करवून घेतली होती.'[७] यातील तिसरे ते विलायतहुसेनखाँ 'त्यांनी संगीत साधनेची आरंभची तीन वर्षे करामत खाँ यांच्याकडे ध्रुपद गायकीची साधना करण्यात खर्चिली होती.'[८] आजही सर्व स्वरवाद्य वादक ध्रुपद गायकीच्या प्रभावाने बनलेल्या वादनशैलीतच वादन सादर करतात.

---

४ 'Senia Gharana', pp 181

५ 'Senia Gharana', pp 163

६ 'मला उमजलेले अल्लादियाखाँ', पृ. १

७ 'भारतीय संगीत बदलता परिदृश्य', पृ. २६

८ 'राजस्थान – संगीत और संगीतकार', पृ. ५६

ध्रुपद गायकीचा प्रभाव केवळ यावर उल्लेखित गायक वादकांवरच होता असे नाही. रसिकप्रियतेतही ध्रुपदाने भौगोलिक व कालाच्या सीमा ओलांडल्या आहेत. ध्रुपद गायकीच्या प्राचीनत्वामुळे व भारदस्तपणामुळे पाश्चात्य रसिकही या विधेकडे आकृष्ट होऊन ते केवळ श्रवणानंदात मग्न न राहता गुरुकुल पध्दतीने ही विधा शिकत आहेत. भाषेच्या अडचणींमुळे प्रथम केवळ वाद्यसंगीतच स्वीकारणाऱ्या पाश्चात्यांनी अनेक गायन विधांतून ध्रुपदालाच पहिली पसंती दर्शविली. आज फ्रान्स, बेल्जीयम, जर्मनी, ऑस्ट्रीया, इंग्लंड व नेदलँड या देशांत ध्रुपद गायकी बऱ्यापैकी रुजत असून शिक्षकवर्गात मूळ युरोपीयन शिक्षकांची संख्या अधिक आहे. ध्रुपद गायकीत खूप संभावना दडल्या आहेत असे युरोपीय संगीत प्रेमींना वाटते. भारतात वृंदावन येथे गुरुकुलात राहून ध्रुपद गायकीची दीर्घ साधना केलेल्या सुश्री एमिलिया क्युनी यांना वाटते की, 'ध्रुपदाच्या मौलिक तंत्रामुळे व सौंदर्यामुळे तत्त्वामुळे युरोपच्या प्राचीन संगीताचा अन्वय अधिक स्पष्ट लावण्यास मदत होईल.'[९] ध्रुपदगायकी बऱ्यापैकी आत्मसात केल्यावर युरोपीयन संगीतप्रेमींनी प्रथम जाणकार भारतीय कलाकारांना युरोपात आमंत्रित करुन ध्रुपद गायकीची खूप श्रवणभक्ती केली. ध्रुपदाच्या धीरगंभीर बंदिशी व नंतरची लयकारी याकडे युरोपीय मंडळी आकृष्ट झाली. पुढचे पाऊल म्हणून त्यांना सुमेल (Fusion) घडविण्याची उर्मी आली आणि त्यातून प्रयोग सुरूही झाले. ध्रुपदाच्या बंदिशींच्या भाषेची त्यांना अडचण होती. 'वर्नर ड्युरांड' हा सुषिर वाद्य वादक व एमिलिया क्युनी ही वितत् वाद्य वादिका ध्रुपद व पाश्चात्य संगीताच्या सुमेलातून 'अष्ट्याम्' या नावाने एक नवीन विधा निर्माण करण्यात गुंतले आहेत. यात ध्रुपदाची बंदिश आकारात गायीली जाईल व तो आकार तंबोऱ्याचा आधार स्वर कल्पून पाश्चात्य स्वर वादन केले जाईल.'[१०] युरोपिय

[९] 'Perspectives on Dhrupad', pp 108

[१०] तत्रैव, पृ. ११०

संगीत जगतातील प्रयोगशील लोक ध्रुपदाच्या केवळ मंचीय स्वरूपातच गुंतून पडले नाहीत, तर 'ध्रुपदातील इतर संभावनांचा शोध घेताना त्यांना हे जाणवले की रोग चिकित्सेसाठी संगीतोपचार पध्दत (Music Therapy) वापरताना ध्रुपद गायन अधिक परिणामकारक ठरेल.'[११] ध्रुपदाची रसिकप्रियता इंग्लंडच्या सरकारी योजनांतही नोंदली गेली आहे. Arts Council of England and National Lottery Grant ही संस्था स्थानिक संगीतकारांच्या ध्रुपद शैलीतील रचनांच्या सादरीकरणास प्रोत्साहन व आर्थिक मदत देते.[१२] धार्मिक क्षेत्रातही पुष्टीमार्गी भक्ती परंपरेत भक्ती सादरीकरणात भजनासारख्या सुगम विधेऐवजी ध्रुपद शैलीचाच स्वीकार केला आहे. 'हवेली संगीत' या नावाने हे संगीत कृष्ण मंदीरातून गायले जाते. विस्ताराने केलेल्या या उल्लेखावरून हे स्पष्ट होते की, इतर गायन विधांपेक्षा ध्रुपदाची स्वीकारणीयता अधिक व्यापक आहे. ध्रुपदाचा स्वीकार करणाऱ्या या सर्वांच्या मते भारतीय संगीत म्हणजे ध्रुपद गायकी असेच आहे.

ध्रुपदाविषयी अभिप्राय

ध्रुपदाच्या श्रेष्ठत्वाविषयी अनेक थोरांनी धन्योद्गार काढले आहेत. त्यांनी स्वत: ख्याल वा ठुमरीचा स्वीकार केला असेलही पण ते तसे करणे परिस्थितीच्या अपरिहार्यतेमुळेच असणार. जीवनाचा आर्थिक पैलू दुर्लक्षिता येत नाही. आत्मानंदासाठी कला, कलेसाठीच कला, नादानंदाच्या चरमोत्कर्षास पोहोचून अनाहत नादाचा ध्यास धरावा, या सर्व टोकाच्या आदर्शवादाच्या गोष्टी झाल्या, याला मानसशास्त्रीय भाषेत 'केवल चिद्वाद' (Absolute Idealism) म्हणतात. अध्यात्माकडे या गोष्टी निर्देश करीतही असतील पण व्यावहारिक दृष्ट्या हे आत्मघाताचे कारण ठरते. स्वामी हरिदास

---

[११] 'Perspectives on Dhrupad', pp 112

[१२] तत्रैव, पृ. १०८

व त्यांच्यासारखे संत संगीतासाठीच जगले. स्वर हाच त्यांचा श्वास होता, स्वर हेच त्यांचे ध्येय होते. ती मंडळी ग्रहस्थाश्रमी नसल्याने त्यांच्या अत्यल्प भौतिक गरजा त्यांना क्लेश देत नसत. त्यांच्या साधुत्वाने प्रभावित होऊन इतर लोक त्यांच्या भौतिक गरजा पूर्ण करण्यास हातभार लावण्यात धन्यता मानत. हे असे जीवन सर्वांना जमणार नाही व जमणेही योग्य नाही. कारण मग समाज धारणा घडणार नाही. मग समाजच नसेल तर कला, तिचे अस्तित्व, तिची साधना या गोष्टीच संभवत नाहीत. तेव्हा निर्वाहासाठी इतर विधा स्वीकारुन मनात ध्रुपद प्रीती बाळगणाऱ्यांकडे सहानुभूतीने पाहून त्यांची ध्रुपद प्रीती वाखाणली पाहिजे. आपण स्वीकारलेल्या विधेपेक्षा ध्रुपदात गुणवत्ता अधिक असल्याचे प्रांजळपणे मानणाऱ्यात बनारस घराण्याच्या प्रसिध्द गायिका श्रीमती गिरिजादेवी आहेत. त्या म्हणतात – ''शास्त्रीय संगीतमें ध्रुपद धमारको सदैवसे ही प्रथम स्थान दिया गया है।''[१३] या गायिका महोदया स्वत: ख्याल–ठुमरीत रंगतात व श्रोत्यांनाही रंगवतात. पण मनात मात्र त्या नतमस्तक असतात ध्रुपद महिमेसमोर. प्रसिध्द लेखक श्री. तुलसीराम देवांगन डागर व मलिक मंडळीसारखे मैफिलीचे कलाकार म्हणून जाणले जात नसले तरी ती कसर ते ग्रंथलेखनाने भरून काढतात. आपल्या लेखनात ध्रुपद विषयीच्या आदरभावनेने ते लिहितात – 'ध्रुपद भारतीय संगीतकी परंपरा, इतिहास, ज्ञान आदिका स्तंभ है।'[१४] अठराव्या शतकापासून विधर्मी शासकांच्या भोगासक्तीचे उद्दीपक म्हणून ख्याल राजमान्य व त्यामुळे रसिकमान्य होत राहिला आहे. जोडीला ठुमरीही आल्याने कलेद्वारा निरासक्ती साधण्या ऐवजी आसक्ती साधली जाऊ लागली. पण घरात छान छोकी वस्त्र परिधान करून वावरणाऱ्या नातवंडांना आजोबांचा जसा एक नैतिक दरारा वाटतो तसाच ख्याल–ठुमरीच्या चाहत्यांना मनात ध्रुपदाविषयीचा आदर असतो. जेव्हा

[१३] ध्रुपद संगीत संग्रह – अभिप्राय
[१४] निबंध संगीत, पृ. ५५

गायन विधांच्या श्रेष्ठतेचे क्रम लावले जातात तेव्हा ध्रुपदाच्या पुढे एकही विधा जाऊ शकत नाही. या संदर्भात आग्रा घराण्याचे गायक व कलाकार घडविणारे प्रसिध्द गायन गुरू श्री. बबनराव हळदणकर म्हणतात – ''सिनेसंगीतापेक्षा सुगम संगीत व गझल, या दोहोपेक्षा ठुमरी, ठुमरीपेक्षा ख्याल व ख्यालापेक्षा ध्रुपद श्रेष्ठ समजले जाते. कारण भारदस्तपणा व प्रतिष्ठितपणा चढत्याश्रेणीने वाढत गेलेला दिसून येतो.''[१५] ध्रुपदाची श्रेष्ठता फक्त स्वकीयांनाच पटली आहे अशी गोष्ट नाही. पाश्चात्य मंडळीही ध्रुपद प्रेमात पडली आहेत. संगीतानुरागिणी एमिलिया क्युनी यांनी ध्रुपदाचा निष्ठेने अभ्यास केला आहे, ध्रुपदाविषयी त्या खूपच भारावलेल्या आहेत. ध्रुपद गाणे, ध्रुपद शिकविणे, ध्रुपदाविषयी कार्यशाळा घेणे व ध्रुपदाविषयी लेखन करणे अशा चतुर्विध कार्यकलापात त्या मग्न असतात. ध्रुपदाच्या समावेशाने सुमेल करून एखादी नवीन विधा संभवते का हे तपासण्याचाही त्या उत्साह दाखवितात. त्या म्हणतात – "My Personal teaching experiences lead me to believe that there is ample scope for Dhrupad in the field of education, both as a musical discipline and a well conceived healthy voice training."[१६]

अशा रीतीने ध्रुपदाचे प्राचीनत्व, त्याची व्याप्ती, त्याची स्वीकारार्हता व त्यांच्याविषयीचे अभिप्राय या घटकांचा विचार केल्यास 'जी विधा प्राचीन व आधुनिक काळाशी संबंध्द असते, आधुनिक काळातील प्रमुख विधा ज्या विधेतून निर्माण झाली असते, मध्य व आधुनिक काळातील बहुसंख्य गायक व वादक ही विधा गाण्यात वा वाजविण्यात धन्यता मानतात व ज्या विधेच्या अभ्यासात पाश्चात्य संगीतप्रेमी जनही उत्सुकता दर्शवितात त्या विधेस प्रतिनिधिक मानून तिलाच 'भारतीय संगीत' म्हणून

---

१५ 'जुळू पाहणारे दोन तंबोरे', पृ. ३५

16 'Perspectives on Dhrupad', pp 112

संबोधणे समर्थनीय ठरते. म्हणून शोधकर्त्यास 'भारतीय संगीत' हा शब्द वापरताना ध्रुपद ही व हीच विधा अभिप्रेत आहे.

अशी ही एकमेव विधाच अस्तित्वात असताना बैजू, तानसेन, रामदास, न्यामत खाँही मंडळी ध्रुपद गायनातच मग्न राहिली यात विशेष आश्चर्य नाही पण ख्याल, ठुमरी, टप्पा, या विधा असतानाही डागर कुटुंबाने मात्र ध्रुपद विधेला सर्वाथाने वाहून घेतले. आर्थिक प्राप्तीची अनिश्चितता, पुरस्कार – शासन मान्यता व कीर्ती या बाबतीतही संधी दुर्मीळ असतानाही ध्रुपदाचे जतन व संवर्धन हेच जणू व्रत मानून या कुटुंबाने ध्रुपदाच्या उपेक्षाकाळातही ध्रुपद निष्ठा शिथिल होऊ दिली नाही. अध्ययन, अध्यापन, मंचप्रदर्शन, मुलाखती देणे, कार्यशाळा घेणे, लेख लिहिणे, गुरुकुल चालविणे, दर्जेदार कलाकारांच्या मैफिलींसाठी ध्रुपदमेळे भरविणे असे बहुविध मार्ग अवलंबत पिढी दर पिढी हेच कार्य निष्ठेने करत रहाणे हे अतिशय अवघड असतानाही डागर कुटुंब यातच मग्न राहिले. डागरांच्या कार्याविषयी अनेक मान्यवरांना आदर वाटतो. लोकप्रिय नसलेल्या विधेच्या प्रचार व प्रसारासाठी सातत्याने कार्य करणे सोपे नसते. त्यामुळे असे अवघड कार्य करणाऱ्या डागरांचे अनेक प्रशंसक आहेत. यात आश्चर्य नाही. उपेक्षेच्या छायेत असलेल्या ध्रुपद गायकीच्या संदर्भात डागरांच्या कार्याची नोंद घेताना 'नादवेध' चे लेखकद्वय म्हणतात – ''डागर बंधू यांनी ध्रुपद गायकीची ज्योत तेवत ठेवली आहे.''[१७] गानतपस्विनी मोगूबाईंचा १९९३ मध्ये एक सत्कार समारंभ झाला त्या निमित्य 'डागर सप्तकातील निषाद' म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या उस्ताद सईदुद्दीन डागर यांचे ध्रुपद गायन झाले. त्या प्रसंगी किशोरी अमोणकर म्हणाल्या – ''शास्त्रीय संगीताला आज रुक्ष व वाळवंटी रूप आले आहे त्यात भावाचा मागमूसही दिसत नाही. अशा काळात उस्ताद

[१७] 'नादवेध', पृ. ११

सईदुद्दीनजींचे भावपूर्ण आणि रसपूर्ण स्वरोच्चार हे प्रगल्भ रसिकाला आनंद देणारे आहेत.''[१८] डागरांच्या कार्याच्या तेजाने दिपून गेलेले ऋत्विक सन्याल व रिचर्ड विडीज हे लेखकव्दय म्हणतात – ''डागर घराण्याचा इतिहास म्हणजे भारतीय सांगीतिक लघुविश्वाचा इतिहास आहे.''[१९] ध्रुपद हेच भारतीय संगीत असून त्याच्या जतनास व संवर्धनास हे कुटुंब बहुविध मार्गांनी योगदान देत असल्याने प्रबंधाचे हेच शीर्षक समर्पक आहे असे शोधकर्त्यास वाटते. या प्रबंधात ध्रुपद हेच भारतीय संगीत आहे याचे योग्य प्रकारे समर्थन केलेले असेल. तसेच डागरांचे ध्रुपद केंद्रित कार्य किती व्यापक आहे, यावर सम्यक चर्चा असेल. वर्ण्य विषयाचे प्रतिबिंब ज्यात स्पष्ट दिसते असे शीर्षक अपेक्षित असते. ती तशी अपेक्षा पूर्ण करणारे हे शीर्षक असल्याने त्याचे औचित्य स्वतःच सिध्द होत आहे.

या विषयाची गरज

ध्रुपदाच्या उद्गमाविषयी, उद्गमाच्या काळाविषयी व ध्रुपदाच्या अविष्कर्त्याविषयी अभ्यासकांत मतभेद आहेत. हे मतभेद सामान्य रसिकांपर्यंत झिरपत जाऊन अज्ञान स्वरूपात बदलले आहेत. त्याचे निराकरण होणे आवश्यक आहे. ध्रुपदाच्या श्रेष्ठतेची पावती देण्यास सर्वच तत्पर असतात, पण त्याच्या जतनासाठी धडपडणारे फारच थोडे आढळतात, अशी ही विषम स्थिती आहे. या विधेविषयी लिखित साहित्य अल्प परिमाणात आहे. त्यामुळे जिज्ञासूंची जिज्ञासा अशामित राहते. त्यातून औदासिन्य निर्माण होते. औदासिन्यामुळे एखाद्या विधेचा पुरेसा प्रचार होत नाही व मग त्या विधेचा ऱ्हास सुरू होतो. हे योग्य वेळी टळले पाहिजे. त्यासाठी ध्रुपदाचा क्रियात्मक

---

[१८] 'मोगूबाई सत्कार'

[१९] 'Dhrupad', pp 95

व शास्त्रपक्ष बळकट होऊन ते दोन्ही सातत्याने रसिकांसमोर आले पाहिजेत. यासाठी करण्यात येणाऱ्या उपयांचा एक भाग प्रबंध लेखन आहे. ध्रुपदासंबंधीचा विषय न निवडून आपणच ध्रुपदाची उपेक्षा करतो. अन् दोष मात्र देतो परिवर्तनशील जनरुचीस. 'कालसापेक्षा जनरुची' सिध्दांताचा आश्रय घेऊन ध्रुपदाची उपेक्षा करण्याची प्रवृत्ती सोडून ध्रुपद हीसुध्दा समकालीन विधा आहे म्हणून मंचप्रदर्शनास योग्य आहे. असे प्रतिपादन करण्यास असा विषय विस्ताराने मांडण्याची गरज असल्याने हा विषय निवडला आहे. एका विधेचे समकालीनत्व सिध्द करण्यासाठी प्रबंधाच्या या शीर्षकाद्वारे हा विषय मांडण्याची गरज आहे.

प्रबंधाच्या विषयाची व्याप्ती

प्रबंधाच्या विषयाची व्याप्ती त्याच्या शीर्षकावरून लक्षात येत नाही, पण प्रबंध लेखनाचा ओघवान प्रवाह चालू असताना अनेक मुद्यांना स्पर्श होऊन ध्रुपद गायकीची ज्ञात-अज्ञात माहिती प्रकाशात येऊन विषयाची व्याप्ती प्रबंधास अपेक्षित असलेल्या व्यापकतेचे स्वरूप धारण करणार आहे. विषय विस्तार करताना ध्रुपद विधेचा इतिहास चर्चिणे अपरिहार्य ठरणार आहे. इतिहासाचे क्षेत्र व्यापक असल्याने प्रबंधाचीही व्याप्ती स्वाभाविकच वाढणार आहे. या इतिहास चर्चेत ध्रुपदाचा उद्गम, उद्गमाचा नेमका काळ व ध्रुपद विधेचा अविष्कर्ता याविषयी तथ्य शोधन घडणार असल्याने लेखनव्याप्ती वाढणार आहे. उद्गमानंतर ध्रुपदाचा विकास प्राचीन, मध्य व आधुनिक काळात कसा होत गेला याचीही चर्चा होणार आहे. ध्रुपद विधेच्या प्रत्यक्ष सादरीकरणाची पध्दत विशद करताना विस्तारातील काही विशेष प्रकार डागर मंडळी कसे वापरतात याचा उल्लेख येणार आहे. या सोपानांतील काही सोपान सामान्यत: माहीत नसतात. मध्य काळापर्यंत ध्रुपद गायकीच्या शैली 'बानी' नावाने अस्तित्वात होत्या. त्यांच्या उल्लेखाविना हा प्रबंध

अपूर्णच राहील. बानींचे विस्तृतपणे विवेचन राहणार असल्याने व्याप्ती वाढविणारा तोही एक घटक असणार आहे. बानींव्यतिरिक्त स्थान वैशिष्ट्यांचाही शैलींवर प्रभाव पडला आहे. त्यावरूनच डागर, दरभंगा, बेतिया, विष्णुपूर व तलवंडी ही ध्रुपद गायकीची घराणी मानली गेली. त्यांचाही उल्लेख व्याप्तीत भर टाकणार आहे. भारतात ध्रुपद गायकी उत्तरेत व थोडीफार पश्चिमेस पसरली असा समज आहे. 'किताबे नौरस' मध्ये आपल्या रचनांचे संकलन करणारा विजापुरच्या अदिलशाहीचा शासक इब्राहिम आदिलशाह दक्षिणेत १७व्या शतकात ध्रुपद गायकीचा पुरस्कर्ता होता हे विसरून चालणार नाही. संपूर्ण दक्षिणेत ध्रुपद जरी पोहोंचले नव्हते तरी दक्षिण पूर्णत: अस्पर्शित राहिली नाही याची नोंद घ्यावी लागते. ही माहिती व्याप्तीचा महत्त्वाचा भाग राहणार आहे. ध्रुपद गायकीने गुणवत्तेच्या बळावर देशाच्या सीमा ओलांडल्या असून ही गायकी भाषेची अडचण असूनही पाश्चात्य जगात स्वीकारली जात आहे. भारतीय जिज्ञांसू एवढीच जिज्ञासा घेऊन पाश्चात्य रसिक ध्रुपदाविषयीच्या संशोधनात गढलेले दिसतात. याचे विवरण करताना व्याप्ती वाढावी हा हेतू न ठेवता तथ्य विशद करणे हे प्राथमिक उद्दिष्ट राहणार आहे. ध्रुपद ही एक गायन विधा असली तरी वादनावरही या विधेने सखोल प्रभाव केला आहे. केवळ बदल म्हणून श्रीमती एम्. राजन्. गायकी अंगाने व्हायोलिन वाजवितात व उस्ताद विलायतखाँ गायकी अंगाने सितार वाजवित असत. हे अपवाद वगळता बहुसंख्य वादक 'झाला' अंगानेच वादन करतात. 'झाला' अंग म्हणजे हुबेहुब ध्रुपद अंगच असते. कारण मध्यकाळात ध्रुपदाबरोबर बीन हे साथीचे वाद्य असे. पुढे बीन जेव्हा स्वतंत्र एक वादनाचे वाद्य झाले त्यावेळी ध्रुपद गायकीच बीन वर वाजविली जाऊ लागली. तर वाद्यांनाही त्याचेच अनुकरण केले, जे आजतागायत चालू आहे.

सुमेल संगीतात ध्रुपद व पाश्चात्य वाद्यसंगीत यांच्या सुमेलाचे प्रयोग चालू आहेत. ही माहिती या प्रबंधात उल्लेखिली जाईल. तेव्हा सुमेल संगीताचा प्रयोग केवळ वाद्य संगीतातच चालतो हा समज दूर होईल. धर्मनिरपेक्ष ध्रुपद म्हणजे दरबारी ध्रुपद गायन व धार्मिक ध्रुपद म्हणजे मंदिर ध्रुपद जे आज हवेली संगीत या नावाने प्रचलित आहे. या बाबींच्या उल्लेखामुळे हा विषय व्यापक आहे याची आपोआप खात्री पटणार आहे. ध्रुपद गाणारा पहिला ज्ञात गायक होता बैजू.[२०] याचा काळ होता १३ वे शतक, तेव्हा १३ ते २१ वे शतक अशा आठशे वर्षांच्या इतिहासाची संक्षिप्त जरी असली तरी चर्चा असणार आहे. अशा रीतीने प्रबंधाच्या विषयाची व्याप्ती काळदृष्ट्या तेरावे ते एकविसावे शतक, व्यक्तिदृष्ट्या बैजू ते डागर व मलिक, शास्त्रदृष्ट्या प्रबंधगायन ते भावी संभाव्य स्वरूप, वर्ण्यविषय दृष्ट्या धार्मिक–आध्यात्मिक विषय ते सामाजिक विषय, शैली दृष्ट्या बानी ते आजची घराणी अशा विविध मुद्यांनी युक्त विशालपट असणार आहे. या सर्व बाबींनी युक्त विषय असल्याने याचे शीर्षक व स्वरूप समर्थनीय आहे. हा विषय ठरविताना शोधकर्त्याने कोणती उद्दिष्टे ठेवली आहेत व या संशोधनाचे फलित म्हणून रसिक जनाना याचा काय लाभ होणार आहे याची सविस्तर चर्चा करण्यास शोधकर्ता उत्साहाने व आनंदाने पुढील प्रकरणाकडे वळण्यास आतुर आहे.

[२०] 'The Origin and Development of Dhrupad', pp 47

संदर्भ स्पष्टीकरण

१. 'Senia Gharana its contribution to Indian Classical Music', Sunita Dhar, Reliance Publishing House, New Delhi, 1989, pp 86

२. 'मुक्त संगीत संवाद', वा. ह. देशपांडे, डॉ. मुकुंद संगोराम, गानवर्धन संस्था, पुणे, १९८८, पृ. २४.

३. 'The Origin and Development of Dhrupad and its bearing on Instrumental Music', E.S. Perare, K.P. Bagchi & Co., New Delhi, 1994, pp 96.

४. 'Senia Gharana its contribution to Indian Classical Music', Sunita Dhar, Reliance Publishing House, New Delhi, 1989, pp 181.

५. तत्रैव, पृ. १६३.

६. 'मला उमजलेले अल्लादियाखाँ', धर्मव्रत, मौज प्रकाशन, मुंबई, १९८८, पृ. १.

७. 'भारतीय संगीत बदलता परिदृष्य', गिरीशचंद्र उप्रेती, पृ. २६.

८. 'राजस्थान संगीत और संगीतकार', प्रतापसिंह चौधरी, राजस्थानी ग्रंथागार, जोधपूर, २०००, पृ. ५६.

९. 'Perspectives on Dhrupad', Amalia Cuni, Indian Musicological Society, Baroda, 1999, pp 108.

१०. तत्रैव, पृ. ११०

११. तत्रैव, पृ. ११२

१२. तत्रैव, पृ. १०८.

१३. 'ध्रुपद संगीत संग्रह', शिखा राय चौधरी, संगीत कार्यालय हाथरस, १९९९, पृ. अभिप्राय.

१४. 'निबंध संगीत', लक्ष्मीनारायण गर्ग, संगीत कार्यालय हाथरस, २००३, पृ. ५५.

१५. 'जुळू पाहणारे दोन तंबोरे', बबनराव हळदणकर, पृ. ३५.

१६. 'Perspectives on Dhrupad', Indian Musicological Society, Baroda, 1999, pp 112.

१७. 'नादवेध', सुलभा पिशवीकर, अच्युत गोडबोले, राजहंस प्रकाशन, पुणे, २००८, पृ. ११.

१८. 'मोगूबाई सत्कार प्रसंगी किशोरी अमोणकरांचे वक्तव्य'.

१९. 'Dhrupad' by Ritwik Sanyal & Richard Weddis, Ashgate Publishing Ltd., Hampshire, England, 2006. pp 95.

२०. 'The origin and Development of Dhrupad and its bearing on Instrumental Music' by E.S. Perare, K.P. Bagchi & Co., New Delhi, 1994. pp 47.

प्रकरण तिसरे

संशोधन पध्दत, विषयाध्ययनाची उद्दिष्टे व अध्ययनाची गृहीत कृत्ये

ललित कलांमध्ये संगीत व त्यातही गायन विषयात संशोधन करणे फारच कष्टप्रद असते. कारण, इतर विषयांच्या संशोधनात जसे दृष्यस्वरूपातील पुरावे उपलब्ध असतात तसे ते गायन विषयात नसतात कारण Indian Music is Purely oral or Predominantly Unwritten (भारतीय संगीत पूर्णत: मौखिक स्वरूपातील अथवा अधिकांशी अलिखित स्वरूपातील आहे.)[१] गायन म्हणजे संस्कारित निर्धारित ध्वनींचा समुच्चय असतो. त्यामुळे ऐकले व हवेत विरून गेले, मागे उरली नि:स्तब्धता. असे आहे संगीताचे स्वरूप. मग आपल्या वक्तव्याच्या समर्थनार्थ पुरावा काय देणार? संशोधनाच्या मार्गातील दुसरी अडचण म्हणजे आपणा भारतीयांचा तिथीवार, घटनावार, नोंदी ठेवण्यातील अनुत्साह. आपले पूर्वज अपार कर्तृत्वान होते पण आपल्याला मात्र त्यांच्या कर्तृत्वाविषयी काहीच माहिती नसते. शिवकर बापूजी तळपदे या मुंबईकराने राईट बंधूंच्या आधी विमान बनवून ते उडविले ही होते. पाच वर्षानंतर राईट बंधूंनी विमान उडविले व योग्य नोंदी करून विमान शोधाचे श्रेयही मिळविले. अशी श्रेय घालविल्याचीच आपली उदाहरणे अधिक आहेत.

संगीतासंबंधी क्वचित प्रसंगी काही हस्तलिखिते सापडतात पण आजच्या स्थितीशी सुसंगत स्वरलिपी त्यात नसल्याने त्यात वर्णिलेल्या सांगीतिक विधांच्या प्रत्यक्ष गायनाची पध्दत कळणे दुरापास्त होते. के. वासुदेवशास्त्री यांच्या 'संगीत शास्त्र' या ग्रंथात जातिगायनाच्या बंदिशी दिल्या आहेत. पण त्यांच्या स्वर रचनेची माहिती एवढी अपुरी आहे की ब्रम्होक्तपद म्हणून दिलेली चीज आपल्याला गाता येत नाही. नाहीतर

---

१ 'Origin and Development of Dhrupad', pp 17

जातिगायनाचे किमान पक्षी शैक्षणिक कार्यक्रम ठिकठिकाणी झाले असते. वैज्ञानिक प्रगतीच्या अभावी प्राचीन व मध्यकालीन गायन विधांचे ध्वन्यालेखन (Sound Recording) संभवत नव्हते. त्यामुळे उपलब्ध ग्रंथांतील माहिती व आपल्यापेक्षा जेष्ठ जाणकारांशी चर्चा यातून उपलब्ध झालेल्या माहितीवर भाष्य करून निष्कर्ष काढणे याहून अन्य मार्ग दिसत नाही. मध्य युगातील माहितीही अशीच शास्त्रीय स्वरूपाची असते. गोपालनायक, बैजू, बक्षू, धोंडू, रामदास, तानसेन हे नावे एखाद्या स्तोत्रासारखी पाठ असतात. त्यांच्या गान कौशल्याचे किस्सेही खूप ऐकण्यात येतात. ज्या तानसेनाने सम्राट अकबराच्या दरबारात सर्वश्रेष्ठ गायक म्हणून स्थान मिळविले त्याच्या प्रत्यक्ष गायनाविषयी आपल्या कल्पना शक्तीवर कितीही ताण दिला तरी आपण काहीच जाणू शकत नाही. त्यांची तथा कथित ध्रुपदे मिळतात खरी जसे –

बैजू रचित ध्रुपदे –

१. *चंद्रवदन मदनसार*
सुंदर सुख सों सँवार
आए ऋतुराज आज
साज सुख सहेली

ग्रीष्म और शिशिर काल
ऋतु बसंत सुघर लाल
बैजूके तनमन सुख
रुपकी अलबेली [२]

टीप : खालील ध्रुपदात ईशस्तुती असूनही ती विस्ताराने नाही. मध्ययुगात ध्रुपदाची स्थायी, अंतरा, संचारी, अभोग ही चार अंगे असत त्या दृष्टीने हे ध्रुपद खूपच लहान आहे.

नादब्रम्ह रुद्र पंचानन गुरु गणेश ।
ज्ञानमान बैजू के तुमही दाता ।। [३]

२ 'संगीत मासिक', जनवरी, १९६४, पृ. ५३

३ 'संगीत मासिक', जनवरी, १९६४, पृ. ५४

तानसेन रचित ध्रुपदे –

१. *शुभलगन शुभ मुहूर्त*
शुभसज शुभराज राजे
छत्रपति छत्रचढे तेजसों प्रताप बढे
जनसुख माँगत गुणी तानसेन
अकबर महान राग रंग साजे [४]

२. *सरस्वती ! आदि रुप नादब्रम्ह बनिबजात*
मनावत पूर्व गुनीमन इच्छाफल पावत मनिको मंदिर
सोनेको कलसा जगमग ज्योति लागी धातापग ध्यावत
ईडा देवी बाँक बानी शारदा तानसेन को दीजे
सुरताल राग रंग सुध मुद्रा [५]

या बंदिशींना बैजू–तानसेनच्या 'तथाकथित' म्हटले ते यासाठी की आपल्याकडे मूळ ग्रंथात प्रक्षिप्त (इतरांनी रचून समाविष्ट केलेला) भाग नेहमीच आढळून येतात. रामायणात संपूर्ण उत्तरकांड दुसऱ्याच कोणीतरी रचून वाल्मिकीच्या लिखाणात घुसवून दिले आहे. तसे बैजू व तानसेनच्या नावे रचना करून प्रचलित केले असण्याची शक्यता नाकारता येत नाही. कारण सत्यता पडताळून पाहण्याची शास्त्रशुध्द पध्दत अस्तित्वात नाही. हे सर्व विवेचन, संशोधन कष्टप्रद आहे, याच्या पुष्टीसाठी आहे.

प्रस्तुत विषयाचे संशोधन करताना ध्रुपदाचे उद्‌गमस्थान जन्मवर्ष व विधा निर्माता यांचा शोध घेण्याचा निरर्थक प्रयत्न शोधकर्ता करणार नाही. कारण, विधेच्या निर्मितीचे नेमके वर्ष व विधेचा निर्माता कोण हे सांगता येत नसते, कारण एक विधा म्हणजे संगीतातील एक प्रवृत्ती असते. अनेक पिढ्यांच्या सातत्यपूर्ण प्रयत्नांमुळे एक

[४] तत्रैव, पृ. ५५
[५] तत्रैव, पृ. ६७

निश्चित स्वप ती विधा धारण करत असते. ही प्रक्रिया कधी कधी अनेक शतके चालते. या संबंधात साक्षेपी विचारवंत कै. अशोक दा. रानडे म्हणतात – 'It is not proper or valid to associate the word 'origin' with the emergence of any musical form. Musical forms are a cumulative result, a progressive crystallization of certain tendencies and this process takes generations, even centuries. Therefore, this specific attribution of origination to an individual or a period in history, is untenable'[६]

संशोधन पध्दत

प्रस्तुत विषयाचे संशोधन करताना एखादी प्रस्थापित निश्चित पध्दत अवलंबिता येणार नाही. हा सांगीतिक विषय असल्याने विश्लेषणयुक्त वर्णनात्मक पध्दत उपयोजावी लागणार आहे. म्हणजे ध्रुपद गायकीसंबंधी समग्र माहिती उपलब्ध ग्रथांतून व जाणकारांच्या उपलब्ध अभिप्रायातून मिळवून त्याच्यावर शोधकर्ता स्वत: विचार करून एका निष्कर्षाप्रत येईल व नंतर त्या निष्कर्शांना विस्तारित केले जाईल यासाठी जाणकारांशी चर्चा करणे, ध्रुपदाच्या मैफिली विशेषत: बनारस, जयपूर, दिल्ली येथील ध्रुपद मेळ्यात विभिन्न घराण्यांचे ध्रुपद सादरीकरण ऐकणे व डागर कुटुंबियांपैकी एखाद्या प्रसिध्द ध्रुपदीयाची मुलाखत घेणे, मराठी, हिन्दी, इंग्रजी ग्रंथ वाचन करून ध्रुपदाचा शास्त्रपक्ष मनातील सर्व संदेह दूर होईपर्यंत जाणून घेऊन तो प्रबंधात मांडणे अशी पध्दत अवलंबावी लागणार आहे. ही पध्दत कदाचित पारंपरिक नसेल, पण उपयुक्त असेल व प्रबंध विस्तारास तर्कयुक्त पूर्णत्वास नेण्यास अनुकूल असेल. जाणकारांच्या वक्तव्यातून वा लिखाणातून घेतलेले संदर्भ शोधकर्ता केवळ स्वमतपुष्टीसाठीच वापरणार असून ते

६ 'Perspectives on Dhruppad', pp 16

संक्षिप्त पण समर्पक असणार आहेत. प्रबंधातील विचार व त्यांचा विस्तार सर्वथा शोधकर्त्याचाच राहणार आहे.

उद्दिष्ट निर्धारण

आज ध्रुपद ही गानविधा मंच प्रदर्शनातील अग्रक्रमाची व श्रोत्यांची पहिल्या पसंतीची विधा नसतानाही शोधकर्ता या विधेच्या क्रियात्मक साधनेकडे वळला आहे व प्रबंधासाठी हा विषय निवडून याचा शास्त्रपक्षही अभ्यासनीय असल्याचे त्याने स्पष्ट केले आहे. ध्रुपदाचा अभ्यास सुरू केल्यापासून शोधकर्त्याची इतरांप्रती भावना 'आम्ही बी घडलो तुम्ही बी घडाना' अशी राहिली असल्याने या विषयाची निवड करताना उद्दिष्टेही विपुल मानस मंथनानंतरच ठरविली आहेत. उद्दिष्ट विरहित अभ्यास वा प्रबंध लेखन हे एखाद्या जहाजाच्या कप्तानाचे गंतव्य न ठरविता विशाल सागारात जहाज लोटून भरकटण्यासारखे झाले असते, जरी स्वरसागरात भरकटणेही आनंदाशिवाय अन्य काहीच देऊ शकत नाही. पुढील उद्दिष्टे प्रबंधलेखनाची दिशा स्पष्ट करणारी आहेत.

१. ध्रुपद ही विधा मृत झाली आहे वा ऱ्हासप्रत अग्रेसर आहे. हा नकारात्मक समज साधार दूर करण्याचा प्रयत्न करणे, ज्या योगे संगीतानुरागी लोक 'ध्रुपदाचे पुन्नरुज्जीवन' हा शब्दप्रयोग टाळून त्या ऐवजी ते 'ध्रुपदाचे समकालिनीकरण' असा सकारात्मक प्रवृत्तीद्योतक शब्द वापरातील. शब्दातून अंतरीचे भाव व्यक्त होतात. त्यामुळे आधी लोक शब्द बदलतील व त्यामुळे त्यांचा भावही बदलेल असे झाल्यास ध्रुपदाची उपेक्षा टाळण्याचे कार्य मूठभर ध्रुपद प्रेमी जनांचे न राहता ते एक सार्वजनिक कार्य होईल.

२. ध्रुपद ही एक काल सामंजस्य राखणारी विधा आहे. ही विधा प्राचीन, मध्य व आधुनिक काळात अस्तित्व राखून आहे. या विधेची स्वीकारर्हता (Acceptibility) व्यापक आहे. या तथ्याकडे संगीतप्रेमी जनांचे लक्ष वेधून घेणे.

३. ध्रुपद गायकीत चैतन्य व कलात्मक सौंदर्य मूल्य असल्याचे शास्त्रवेत्त श्री. आर. सी. मेहता आग्रहपूर्वक प्रतिपादितात, तर मग रसिक जन याची उपेक्षा का करतात याची कारणमीमांसा करणे.

४. ध्रुपदाची घडण, त्याचे मंदिरध्रुपद व दरबारध्रुपद हे दोन प्रवाह व त्याच्या शैलींच्या विकासावर प्रकाश टाकणे.

५. ध्रुपदाच्या बानींच्या विस्ताराने अभ्यास करून त्या लोप पावण्याची कारण मीमांसा करणे.

६. ध्रुपद गायकीची प्रमुख घराणी त्यांचे कार्य व सद्य: स्थितीविषयी माहिती जिज्ञासूपर्यंत पोहोचविणे.

७. ध्रुपदाच्या चैतन्य व कलात्मक सौंदर्य मूल्याने पाश्चात्य लोकही प्रभावित आहेत. ते विशुध्द ध्रुपद गायकीचा अभ्यास तर करतातच, पण ध्रुपदात वेगवेगळे प्रयोगही करतात. तसेच ध्रुपद व पाश्चात्य संगीताच्या सुमेलाने (Fusion) नीवन विधा निर्मिण्याचा प्रयत्न करतात. ही माहिती सामान्य जनांपर्यंत पोहोचविणे.

८. डागर घराण्याचा इतिहास व ध्रुपदाच्या जतनात आणि संवर्धनात त्यांचे योगदान स्पष्ट करणे, जेणेकरून ‘ध्रुपद म्हणजे डागर’ हे समीकरण का बनले याचा रसिकांना उलगडा होईल.

९. ध्रुपद गायन शैलीचे भवितव्य तर्कशुध्दरित्या मांडणे, जेणेकरून इतर विधांच्या भवितव्या विषयीही रसिक अनुमान करू शकतील.

१०. काळ प्रवृत्ती जनरुचीवर कसा परिणाम करते व त्यामुळे एखाद्या विधेची रसिकप्रियता कशी प्रभावित होते, याची चर्चा करणे.

केवळ आंतरिक तळमळीनेच शोधकर्ता ही सर्व उद्दिष्टे ठेवत आहे. ध्रुपद गायकी उपेक्षेच्या अंधाऱ्या दरीतून निघून लख्ख प्रकाशाच्या विस्तीर्ण मैदानात यावी या हेतूने शोधकर्त्याने हा विषय निवडला आहे. ही त्याची तळमळ लिखाणात प्रतिबिंबित व्हावी हा प्रयत्न राहणार आहे. प्रबंध पूर्ण झाल्यावर तो जेव्हा सामान्य रसिकांपर्यंत पोहोचेल तेव्हा त्यांच्या ध्रुपद गायकीकडे पाहण्याचा दृष्टीकोण बदलेल अशी शोधकर्त्यास आशाच नव्हे तर खात्री आहे. त्यामुळे ध्रुपदाविषयी अज्ञानमूलक अप्रीती ध्रुपदानुरागात बदलण्यास किमानपक्षी आरंभ होईल.

प्रबंध विषयाचा अपेक्षित विस्तार होऊन त्याची तर्कयुक्त सांगता होईल तेव्हा ध्रुपदाविषयीची रसिकांची मानसिकता अनुकूल वळण घेईल व ध्रुपदाविषयी पुढील प्रकारची अनुकूलता निर्माण होऊ शकेल.

१. ध्रुपदाविषयी ज्ञान कमी व अज्ञान अधिक आहे. तुलसीराम देवांगन म्हणतात – ''ध्रुपदकी महत्ता प्राय: सभी विचारक और संगीतज्ञ स्वीकार करते हैं, परंतु उनमें बहुत कम ऐसे है जो इसपर गंभीरतापूर्वक विचार करना आवश्यक समझते हैं। इसका प्रमुख कारण हैं, इसके सिध्दातोंसे अपरिचित होना।''[७] या प्रबंधामुळे भ्रम दूर होऊन स्थिती बदलेल. ध्रुपद गायकीत खूप संभावना अद्यापी प्रकटवल्या नाहीत याची रसिकांना जाणीव होईल.

२. ध्रुपद गायन म्हणजे गणितीपटी एवढेच नसून ध्रुपद गायकीही रसपोषक आहे, हे रसिक जाणतील.

---

[७] 'निबंधसंगीत', पृ. ५५

३. आत्मा मरत नाही तो शरीर बदलतो. तद्वत सांगीतिक विधासुध्दा मृत होत नाही, ती बाह्यस्वरूप बदलून नवीन रूपात अस्तित्व टिकवते, या तथ्याचे रसिक मनांत पुनर्नवीकरण होईल.

४. रोग चिकित्सेत संगीत एक महत्त्वाची उपचार पध्दत आहे. हे रसिकजन अस्पष्टपणे जाणतात. पण या प्रबंधातून ते हेही जाणतील की ध्रुपद गायकी संगीतोपचारासाठी अधिक प्रभावी आहे.

५. डागर कुटुंब ध्रुपद गायकीत भाग घेत असते या जुजबी माहितीच्या पलीकडे त्यांच्याविषयी विस्ताराने माहिती मिळाल्याने रसिकांचे आनंदवर्धन होईल. ध्रुपद गायकीच्या विविध पैलूंशी निगडित सर्व कार्यकलापात डागरांचा सिंहाचा वाटा असून डागरांनी पाश्चात्यांनाही ध्रुपदमाधुरी चाखविली आहे. ही मंडळी ध्रुपदात नव–नवीन प्रयोग करीत आहेत, हे कळून रसिकांचा आनंद वाढणार आहे.

६. संशोधनामुळे शोधकर्त्याच्या ज्ञानकक्षा रुंदावल्या आहेत. मुलाखती, विपुल वाचन, जाणकारांशी चर्चा व श्रवणभक्ती या सर्व सामग्री मंथनातून शोधकर्त्याच्या हाती जे नवनीत आले आहे ते शोधकर्ता रसिक जनात सानंदे वितरित करणार असल्याने रसिकांना मात्र हे नवनीत अनायास मिळणार आहे.

संदर्भ स्पष्टीकरण

१. 'The origin and Development of Dhrupad and its Bearing on Instrumental Music' by E. S. Perera published by K.P. Bagchi & Co. New Delhi, 1994, pp 17.

२. 'संगीत मासिक', संगीत कार्यालय हाथरस, जनवरी, १९६४, पृ. ५३.

३. तत्रैव, पृ. ५४.

४. तत्रैव, पृ. ५५.

५. तत्रैव, पृ. ६७.

६. 'Perspectives on Dhrupad', Indian Musicological Society, Baroda, 1999, pp 16.

७. 'निबंध संगीत', लक्ष्मीनारायण गर्ग, २००३, पृ. ५५.

प्रकरण चवथे

ध्रुपद धमार शैलीचा प्राचीन मध्य आधुनिक काळात विकास व ध्रुपदाच्या बानी आणि घराण्यांविषयी विवेचन

सरित्प्रवाह उगमापासून सागरापर्यंत समान आकाराचा नसतो. तो तसा नसावा अशीच निसर्गाची रचना असते. वैविध्य हे निसर्गाचे एक महत्त्वाचे लक्षण असते. म्हणूनच डोंगराळ प्रदेश, खाचखळगे, सपाट मैदान, वाळुकामय प्रदेश, दलदल अशा वैविध्ये असलेल्या प्रदेशातून पुढे जाताना सरित्प्रवाह वेगवेगळी रूपे धारण करतो. कधी ते रूप विलोभनीय असते, तर कधी ते अनाकर्षक असते. या वैविध्यात एक समान तत्त्व मात्र हे असते की हा प्रवाह सतत वहनशील असतो व तो सजीवांस उपयोगी असतो. संगीत म्हणजे तरी काय आहे? विविध कालखंडरूपी प्रदेशातून निरंतर पुढे जाणारा स्वर प्रवाहच ना? हाही विविध कालखंडात वेगवेगळी रूपे धारण करतो. ही रूपेही आकर्षक तसेच अनाकर्षक असतात. आकर्षक रूपे अधिक काळ टिकतात. या आकर्षक रूपापासून मिळणाऱ्या आनंदात जेव्हा साचलेपणा येतो तेव्हा तेच आकर्षक रूप अनाकर्षक वाटू लागते. मग स्वरप्रवाह पुढे सरकून नवे रूप धारण करतो व आपले आनंददानाचे मूळ कार्य निरंतर करत राहतो. भारतीय संगीताच्या मार्गी वा देशी पध्दतींचे बाह्य स्वरूप त्या त्या कालखंडातील जनरुचीस अनुरूप असले तरी त्यांच्या रचनेतील मूलभूत तत्त्व मात्र अपरिवर्तनशील राहिले आहे. वेदकालीन सामगायनास ताल नसे, पण ऋतुचा छंदात असल्याने त्या लयबध्द असत. अनिबध्द व निबध्द ही आपल्या संगीतातील अंगभूत संकल्पना वेदकाळात सामगायनाद्वारे अस्तित्वात आली आणि आजतागायत ती तशीच चालू आहे. ध्रुपद शैलीतील नोम् तोम् आलापी अनिबध्द तर बंदिश निबध्द. ख्याल–टप्पा–ठुमरी या सर्वच विधांत रागवाचक आलापी अनिबध्द, तर

बंदिशी निबध्द. तेव्हा मूलतत्त्वाची ही निरंतरता पाहिल्यास असे म्हणता येते की आजही आपण साम गायनच करत आहोत – भाषा, उद्देश व सादरीकरणाची पध्दत बदलून. आजच्या आपल्या पिढीला सामगायन, जातिगायन व प्रबंध गायन कसे होते? हे माहीत असणे संभवत नाही. पण ऱ्हासाप्रत जाणारे ध्रुपद गायन आपल्याला माहीत आहे. आरंभीच्या काळात ख्याल ही विधा मुंडीध्रुपद म्हणून संबोधली गेली. कारण ध्रुपदातूनच काही बदलाने ख्याल उद्‌भवला. ख्यालाचीच लक्षणे टप्पा व ठुमरीत आहेत. म्हणून आजच्या विधा ध्रुपदातून निर्माण झाल्या असे म्हणणे वावगे नाही. अशा या ध्रुपदाचा विस्ताराने विचार झाला पाहिजे.

ध्रुपदाची व्याख्या

एखादी नवीन विधा जेव्हा निर्माण होते तेव्हा ती पूर्णपणे नवीन घडलेली नसते. आधीच्या विधेतील तत्त्वे नवीन विधेत स्पष्ट वा अस्पष्ट स्वरूपात दिसतातच. असे असले तरी नवीन विधेस नवीन नाव ठेवले जाते. ध्रुपदाच्या बाबतीत हेच लागू होते. नामकरण करताना वैशिष्ट्ये वा घटक सूचित करणारे सूचक नावच ठेवले जाते. 'ध्रुपद' हे नाव ठेवताना यासर्व बाबींचा विचार झाला असणारच. या विधेचा इतिहास शोधताना जिज्ञासू 'संगीत रत्नाकर' ची पाने चाळतात. पण ह्यात ध्रुपदाचा उल्लेख नाही आहे. याचा अर्थ असा करावा लागतो की त्या काळापर्यंत ध्रुपदविधा अस्तित्वात आली नव्हती. त्यानंतर ती आकस्मात उद्‌भवली असे म्हणणे धाडसाचे ठरेल. कारण एखादी विधा उत्क्रांतीच्या प्रक्रियेतून आकार घेते. म्हणजे त्या विधेच्या निर्मितीची प्रक्रिया खूप आधीपासून सुरू झालेली असते. तिसऱ्या प्रकरणात एका उदाहरणासह याचा उल्लेख आलेला आहे. अभिलिखित (Records) सामग्रीचा अभाव व मौखिक परंपरेनेही निश्चित विस्तृत माहिती न मिळणे यामुळे ध्रुपद विधेचे मूळ स्वरूप कसे होते हे जाणण्यास कल्पनाशक्तीवर खूपच ताण द्यावा लागतो. यात प्रत्येकजण कल्पना करत असला तरी

निष्कर्ष काढताना एक वाक्यता नसते. म्हणून ध्रुपदाची सरळ साधी व्याख्या करण्यास संगीत जगतात लोक धजावताना दिसत नाहीत. 'ध्रुपद' या इंग्रजी ग्रंथात ऋत्विक सन्याल व रिचर्ड वेडीस् हे लेखकद्वय 'ध्रुपदाची व्याख्या करणे अवघड असल्याचे म्हणतात'[१] पण व्याख्या करण्याचा प्रयत्न झालाच पाहिजे.

'ध्रुपद' हा शब्द 'ध्रुवपद' या संस्कृत शब्दाचा अपभ्रंश होऊन बनला आहे. 'जातस्य मरणं ध्रुवम्' (जन्मलेल्याचा मृत्यू निश्चित आहे), भक्तध्रुव (ज्याची भक्ती अचल आहे तो), ध्रुवतारा (जो तारा स्थिर असतो तो) अशा विविध संदर्भातून आपल्याला ध्रुव शब्द माहीत झालेला असतो. या सर्व स्थानी ध्रुव शब्दाचा अर्थ निश्चित, दृढ, अचल असाच आहे. 'ध्रुपद' यातही ध्रुव म्हणजे निश्चित रचना व पद म्हणजे काव्य, प्रारंभिक कडवे, ज्याची वारंवार पुनरावृत्ती केली जाते[२]. भावभट्ट (बीकानेरचा राजा, अनुपसिंह याच्या दरबारातील शास्त्रवेत्ता) आपल्या 'अनूप संगीत रत्नाकर' या ग्रंथात ध्रुपदाचा केवळ उल्लेखच करत नाही तर विस्तृत व्याख्याही करतो. संस्कृत काव्यमय रचनेत तो म्हणतो –

गीर्वाण मध्ये देशीय भाषा साहित्य राजितम्
द्विचतुर्वाक्यसम्पन्नं नरनारीकथाश्रयम्
श्रृंगाररसभावाद्यं रागालापपदात्मकम्
पादांतानुप्रासयुक्तं पादांतप्रगकं च वा
प्रतिपाद्यं यत्र बध्दमेव पादचतुष्टयम्
उद्ग्राहध्रुवकाभोगान्तरं ध्रुवपदं स्मृतम् [३]

म्हणजे 'जे संस्कृत व मध्यदेशीय भाषेत (ब्रजभाषेत) असते, दोन किंवा चार कडव्यात बध्द असते, ज्यात पुरुष–स्त्रीची श्रृंगारसमयी कथा वर्णित असते, ज्यात शब्द

---

१ 'Dhrupad', pp 6

२ 'Senia Gharana', pp 86

३ 'पुष्टिमार्गीय मन्दिर की संगीत परंपरा', पृ. ३८

रागालापात सजलेले असतात. ज्याचा प्रत्येकचरण अनुप्रास यमकयुक्त असतो, ज्याचे उद्‌ग्राह, ध्रुव, आभोग, अंतरा हे चार भाग असतात व ज्याच्या प्रत्येक कडव्यात चारचार ओळी असतात, अशा रचनेस ध्रुवपद म्हणतात' या संबंधात श्री. वि. ना. भातखंडे म्हणतात – 'प्राचीन काळात प्रत्येक कडव्यात चार–चार ओळी असत, सोळा ओळी लक्षात ठेवणे अवघड होत असे म्हणून हळूहळू ओळी कमी होत एक एक ओळच उरली'[४].

संगीत रत्नाकरच्या प्रबंधाध्यायात 'ध्रुव' नावाच्या प्रबंधाचे वर्णन आढळते. 'पद' म्हणजे ध्रुवनावाच्या प्रबंधात आलेला काव्याचा भाग म्हणून प्रबंधातील सार्थक पदास ध्रुव पद म्हणता येईल[५]. या बाबी पाहता हे लक्षात येते की, ध्रुपदाची व्याख्या करता येते. व्याख्या करताना केवळ सोपस्कार म्हणून ती क्लिष्ट तांत्रिक शब्दात न करता त्यात त्या विधेचे सांगीतिक स्वरूप स्पष्ट प्रतिबिंबित झाले पाहिजे. वरील दोन–तीन व्याख्या देताना व्याख्येचे स्वरूप सुबोध व स्पष्ट आहे की नाही हे प्रामुख्याने पाहिले आहे. व्याख्या करणाऱ्या सर्वच अभ्यासकांना हे मान्य आहे की, ध्रुपद ही विधा सर्वथा नवीन उद्‌भवलेली नसून ती उत्क्रांतीच्या प्रक्रियेने आकारास आलेली, आधीच्या विधेच्या स्वरूपातील बदलाने घडलेली सुधारित विधा आहे. या संदर्भात काही अभ्यासकांचे अभिप्राय शोधकर्त्याच्या प्रतिपादनास बळकटी आणणारे आहेत. म्हणून त्यांचा विचार करणे समर्थनीय ठरते.

अभिव्यक्तीस अनुकूल (वा. ह. देशपांडे)

सांगीतिक विकासाच्या प्रक्रियेत ध्रुपदाने 'प्रबंधाच्या' पुढचे पाऊल टाकले असे वा. ह. देशपांडे मानतात, ते म्हणतात – ''ध्रुपद पूर्वीच्या प्रबंध शैलीचे रुपांतर आहे, प्रबंधाची गीते संस्कृत भाषेत असत, सामान्य जनतेला अर्थाचे आकलन होणे

[४] 'संगीतशास्त्र भाग १', पृ. ५२

[५] 'संगीत', जनवरी १९६४, पृ. १४

कठीण होत असल्याने प्रादेशिक भाषेतही गीते बनू लागली. प्रबंधाचे धातू (अवयव) एकाहून अधिक रागात व एकाहून अधिक तालात गायले जात असत. सांगीतिक दृष्टीने हे अविकसितपणाचे लक्षण आहे. एकाच रागात व एकाच तालात गीत ठेवून ध्रुपदाने प्रबंधाची स्वररचना विषयक शिथिलता दूर करून प्रगतीचे पाऊल पुढे टाकले. ध्रुपदाच्या आविष्कारापर्यंत संगीत अभिव्यक्तीसाठी अनुकूल अशा विधेच्या शोधात होते. ध्रुपदाने संगीतास तो मार्ग दाखविला.''[६]

प्रादेशिक भाषांतील प्रबंध गीतातून ध्रुपद निर्मिती (श्रीमती सुमती मुटाटकर)

प्रसिध्द विदुषी श्रीमती सुमती मुटाटकर, श्री. वा. ह. देशपांडे यांच्या मताशी सहमती दर्शविताना म्हणतात – 'प्राचीन भारतात संगीताची जीवनाच्या भक्ती व आचार या पैलूशी उसवता न येण्याएवढी घट्ट वीण घातली गेली होती. त्यामुळे संगीताचा मंदिरांशी घनिष्ट संबंध राहिला. भक्ती व भावनांना व्यक्त करण्यास अत्यंत अनुकूल साधन असल्यानेच सामान्य जनही संगीताशी जोडले गेले. प्रबंधाच्या बंदिशी संस्कृतमध्ये असल्याने मूठभर लोकच त्याचा आस्वाद घेऊ शकत. म्हणून जनभाषेत बंदिशी रचल्या जाऊ लागल्या व त्यातून ध्रुपद जन्मले[७]'.

ध्रुपद – प्रबंधाचा योग्य वारस (इ. एस. परेरा)

ध्रुपदाला सर्वथा नवीन विधा न मानता आधीच्या विधेवर आधारित सुधारित विधा मानणारे श्री. परेरा म्हणतात – 'Dhrupad is an evolution of an early form of vocal music called Prabandh, which seems to have been sung in connection with temples, daily rituals and ceremony, and these Prabandhas later gave rise to Dhrupad in North India'[८]. इतर अभ्यासक जेव्हा ध्रुपद पंधाराव्या शतकात मानसिंग तोमराने निर्मिले असे प्रतिपादन करतात तेव्हा ते

[६] 'मुक्त संगीत संवाद', पृ. २४.
[७] 'पुष्टिमार्गीय परंपरा', पृ. ३७
[८] 'The Origin and Development of Dhrupad', pp 7

उत्क्रांतीची प्रक्रिया लक्षात घेत नाहीत, अथवा कदाचित उत्क्रांतीची प्रक्रिया त्यांना मान्य असूनही ते त्या बाबीस महत्त्व देत नाहीत.

ध्रुपदाच्या आविष्काराचा कालखंड

ध्रुपदाच्या उद्‌गमाचा काळ ठरविणे अयोग्य व अशास्त्रीय असल्याचे श्री. अशोक दा. रानडे म्हणतात याचा उल्लेख तिसऱ्या प्रकरणात आलेला आहे. तरी ध्रुपद मैफिलीत वा श्रोत्यांसमोर केव्हा गायले जाऊ लागले याचा शोध घेणे गैर नाही. कारण शोध घेतला जाऊ शकतो आणि तो अशास्त्रीय ठरेलच असा निष्कर्ष शोध घेण्याआधी काढणे योग्य ठरणार नाही. म्हणूनच ध्रुपदाच्या विकासाचा प्रवास प्राचीन, मध्य व आधुनिक काळात कसा झाला यावर शोधकर्ता प्रकाश टकण्याचा प्रयत्न करणार आहे. भारतीय संगीताचा संबंध थेट वेदकाळाशी जोडता येऊ शकतो. पुराणे, रामायण, महाभारत यात जागोजागी संगीताचा उल्लेख आढळतो. तरी ध्रुपदाला प्राचीन काळात नेऊन ठेवणे म्हणजे अति ताणणे ठरेल. ध्रुपदाचे स्वरूप तेराव्या शतकात स्पष्ट झाले ध्रुपदाचा संबंध जरी अकराव्या शतकातील प्रबंध गायनाशी दाखविला जातो, तरी एवढ्यामुळे ध्रुपदाचा अस्तित्वकाळ ओढूनताणून वेद काळात दाखविता येणार नाही. त्यासाठी मान्य होण्यासारखे विश्वसनीय पुरावे उपलब्ध नाहीत. ध्रुपदाचा निर्मितीकाळ ठरविताना अभ्यासक – ‘Contemporary authorities attribute to Dhrupad a link of continuity with a form known as Prabandh. It is therefore safer to describe Dhrupad as a medieval genre.’[९] अशी सावध भूमिका घेतात. सहाव्या शतकातील ‘बृहद्देशी’ मध्ये प्रबंधाचा उल्लेख असला तरी प्रबंधाविषयी विस्तृत चर्चा सोमेश्वर लिखित ‘मानसोल्लास’ (बारावे शतक), पार्श्वदेव लिखित ‘समयसार’ (बारावे शतक) व शारंगदेव लिखित ‘संगीत रत्नाकर’ (तेरावे शतक) या ग्रंथांत आली आहे.[१०] सहाव्या शतकापासून तेराव्या शतकापर्यंत प्रबंध गायनात बदलाची प्रक्रिया घडली नसेल

---

[९] ‘Perspectives on Dhrupad', pp 4

[१०] ‘Senia Gharana', pp 87

असे म्हणणे तर्कयुक्त होणार नाही. परिवर्तनशील जनरुची बदलाचे वारे वाहवतेच. प्रबंधात बदलाची प्रक्रिया ध्रुपदाच्या निर्मितीची प्रारंभिक प्रक्रिया ठरते. त्यामुळे ध्रुपद निर्मितीचा काळ अकरावे अथवा बारावे शतक मानणे गैर ठरणार नाही. कारण, तेराव्या शतकातील बैजू हा ध्रुपद गायक होता.[११] मानसिंग तोमराचा काळ पंधराव्या शतकाचा होता. सांगीतिक इतिहासाचा तो मध्यकाळ मानला जातो. म्हणूनच प्रस्तुत शोधकर्ता तेराव्या शतकास प्राचीन काळ मानतो व ध्रुपद ही विधा प्राचीन – मध्य व आधुनिक काळास स्पर्शणारी आहे.

प्रबंध हाच ध्रुपदाचा जनक

यापूर्वी केलेल्या उल्लेखात श्री. वा. ह. देशपांडे, श्रीमती सुमती मुटाटकर व श्री. इ. एस. परेरा हे अभ्यासक ध्रुपद ही विधा प्रबंध विधेतून उत्क्रांतीच्या प्रक्रियेतून निर्माण झाली आहे, असे प्रतिपादन करतात. त्यांच्या प्रतिपादनास अनुमोदन देणारेही अनेक आहेत, ज्यांमध्ये श्रीमती इंदुरामा श्रीवास्तव आहेत, त्या म्हणतात – 'The Historical evidence suggests that there must have been a gradual evolutionary process which resulted in the emergence of Dhrupad from their progenitons, the Prabandha[12]' पण यासर्वांहून अधिक जोर देऊन व अधिक निर्विवाद पुरावे श्री. ठाकुर जयदेवसिंह देतात. आज प्रबंध गायनाविषयी विशेषत: त्याच्या सादरीकरणासंबंधी माहिती नाही. तरी त्यातील काव्य संस्कृत भाषेत असून ते रागतालबध्द होते हे मात्र निश्चित. कारण गीत गोविंदकर्ता जयदेव स्वत:च म्हणतो की–

श्री वासुदेव रतिकेलि कथा समेतमेतम् ।
करोति जयदेव कवि: प्रबंधम् ।।
(श्री वासुदेवाची श्रृंगारलीला कथा जयदेव कवी प्रबंध शैलीत करतो)

११ 'The Origin and Development of Dhrupad', pp 47
१२ 'Dhrupada', pp 2

आरंभीच्या काळात प्रबंधाचे सहा अवयव असत, म्हणून त्यास 'षडंग प्रबंध' म्हणत, हे सहा अवयव – १) प्रवृत्ती, २) सुक्ष्म, ३) सोम, ४) मेलापक, ५) ध्रुव, ६) आभोग असे होते.[१३] पुढील काळात या अवयवांची नावे काही कारणाने बदलण्याची गरज भासल्याने ती सहा नावे – १) स्थायी, २) चरण, ३) भोग, ४) अंतरा, ५) संचारी, ६) आभोग,[१४] अशी झाली शारंग देवाच्या काळात प्रबंधाचे अवयव उद्ग्राह, मेलापक, ध्रुव व आभोग असे चार असत. सामान्य जनाना प्रबंधाच्या संस्कृत बंदिशी रसास्वादात बाधक जाणवू लागल्याने प्रादेशिक भाषेत बंदिश रचनेची प्रवृत्ती बळावत गेली. प्रादेशिक भाषेत प्रबंध रचना मान्यता पावत असल्याचे पाहून बंदिशीच्या काही अवयवांची नावेही बदलली गेली, जसे, उद्ग्राहला 'प्रथमा' व मेलापकला 'जोडनी' म्हटले जाऊ लागले.[१५] त्यावेळेच्या प्रबंधाची बंदिश अशी आहे –

प्रबंध

उद्ग्राह	**राग – सोरठ** प्रथम प्रथम श्री गणेश को सुमिरिये और मात सरसति विद्यादानीको गिरिजा को शिव को जो देत सुमति अपने जनन को ।	**ताल–शास्त्री** (मात्रा २३)
मेलापक	**राग – सोरठ** अब कहूँ कैसे ब्रजमे खेलि रहयो रसराज सबहुँ गोप गोपियनसो देखि न माने अँखियाँ सौ–सौ जननसो ।।	**ताल–त्रिपुट** (मात्रा ७)
ध्रुव	**राग – मालव** रास विलास करे ब्रजवल्लभ रास विलास करे ।।	**ताल–आदिताल** (मात्रा ८)

१३ 'The Origin and Development of Dhrupad', pp 32

१४ तत्रैव, पृ. ३१

१५ 'I.M.S. Journal', Sept. 1976, pp 8

अंतरा	**राग – मालव**	**ताल–आदिताल**
	रासनमें रसराजकी संगति	(मात्रा ८)
	तीन्हू लोक हुलास भरे ।।	
आभोग	**राग – मारु**	**ताल–चर्चरी**
	शोभा अति श्यामकी	(मात्रा १४)
	निरखत परमानंद प्रकाश खरे ।।[१६]	

एकाच बंदिशीत भिन्न भिन्न राग व भिन्न भिन्न ताल अशी ही सांगीतीक दृष्ट्या प्रबंधाची अविकसित स्थिती होती. हा दोष दूर करण्याच्या प्रयत्नात ध्रुपद ही नवीन विधा निर्माण झाली.

प्रबंधाच्या अवयवांना 'धातू' म्हणत. सर्वच प्रबंधांच्या बंदिशीत सहा धातू नसत. धातूंच्या संख्येवर प्रबंधांना द्विधातू, त्रिधातू, चतुर्धातू, पंचधातू व षड्धातू (षडंग) अशी नावे होती. जशा प्रबंधाच्या बंदिशी संस्कृत भाषेत असत तशाच आरंभ काळात ध्रुपदाच्या बंदिशीही संस्कृतमध्ये असाव्यात. कारण काही संस्कृत बंदिशी पाहण्यात येतात. उदा–

१ *कालिके कपालिके सकललोक पालिके*
भिन्नगंड वक्रतुंड दनुजमुंड मालिके **।। स्थायी ।।**
शंखचक्र चापबाण परिघशूल शोभितो
खड्गगुंड गदाभुशुंडी शत्रजाल जृंभिते **।। अंतरा ।।**
पाददशक शक्तिशीर्ष चंद्रखंड मंडिते
सोमसदावर वाहिनीरुपा नयनतृतीय मंडिते **।। संचारी ।।**
ब्रम्हाविष्णु गिरिजा विष्णु प्रमुख देव नंदिते
सप्रमत्त दुष्टदैत्य रुधिरपान नंदिते **।। आभोग ।।**[१७]

२ *नमामि भक्तवत्सलं कृपालु शील कोमलम्*
भजामि ते पदाम्बुजं अकामिनां स्वधामदम् **।। स्थायी ।।**
निकाम शामसुदरं भवाम्बुनाथ मंदरम्
प्रफ्फुल्लकंज लोचनं मदादिदोष मोचनम् **।। अंतरा ।।**[१८]

---

१६ 'I.M.S. Journal', Sept. 1976, pp 8/9
१७ 'Origin and Development of Dhrupad', pp 71
१८ 'संगीत'जनवरी, १९६४, पृ. ८७

३ *प्रणयं रघुकुल नन्द नमो विश्वेश्वरम्*

हरि शिवो रामो महेश्वरं प्रणयम् ।। स्थायी ।।

शंखधृत जटाधृत त्रिशूलधृत

हरि शिवो रामो मेहश्वरं प्रणयम् ।। अंतरा ।।[१९]

सामान्य श्रोत्यांच्या अपेक्षांचा आदर करण्यास प्रबंध रचना जशी संस्कृत सोडून प्रादेशिक भाषेकडे वळली तशीच प्रक्रिया ध्रुपदाच्या बाबतीतही घडली. म्हणजेच भाषेच्या बाबतीत ध्रुपदाने प्रबंधाचे अनुकरण केले. अवयवांच्या बाबतीतही प्रबंधाचा ध्रुपदावर प्रभाव पडला आहे. द्विधातू, त्रिधातू ते षड्धातू प्रबंध जसे होते तसेच दोन, तीन, चार व पाच भाग असलेली ध्रुपदेही होती जसे –

१ **पाचभाग असलेले ध्रुपद**

राग कल्याण **ताल–तेवरा**

कृष्या वर्णा एक रसिको निर्विकारी भावमें

मुक्तकेशी सदा मुक्तिरहित बंधन भावमें ।। स्थायी ।।

मुंडमाला मातृकाक्षर सकल बुध्दि भावमें

हस्तमाला कोटिशोभित सकल कर्म भावमें ।। भोग ।।

खड्गहस्ते ज्ञान विपरित नाश करणी भावमें

छिन्नमुंडे ज्ञान परम पुरण करणी भावमें ।। अंतरा ।।

दन्ताबिच जिट्व सुधिर मुखने सत्व रजतमभावमें

पूर्ण ज्योति ब्रह्ममय एक निराकारी भावमें ।। आभोग ।।

शिवते जब रहितभये ईशव निश्चल भावमें

भेद जानी ध्यान जप तप करो सोहं भावमें ।। संचारी ।।[२०]

टीप – नेपाळमधील प्रसिध्द संगीत व्यासंगी एल. टी. राणा ध्रुपदाचा असा क्रम ठेवत असत.

२ **चारभाग असलेले वजिरखाँ रचित ध्रुपद**

राग–गांधारी **ताल–अनुल्लेखित**

कहियो उधो तुम ज्यो नेहबीज जो गवन

कीनो माधो दिखा लागो राधा के मन ।। स्थायी ।।

[१९] 'The Darbhanga Tradition', pp 115

[२०] 'The Origin and Development of Dhrupad', pp 259

द्रुगतारे कूपकीने अंसुवन जल भार भरे
पलकन सींचे याते गिरवा भयो सघनवन ।। अंतरा ।।
भूमि हरि भरि रोम रुख बन रहे
पाँच बेल कामके चढी जिया तन ।। संचारी ।।
कुच काछी रखवारे फूल खल होने
लागे आयके ज्यो देखिये जुजीवनधन ।। आभोग ।।[२१]

३ **तीन भाग असलेले ध्रुपद**

राग – भैरव ताल – चौताल

ए बन्सी नाद सुर साधिके बजायी
प्रदीन कान्हा सप्तसुर साधिके मधुरीधुन ।। स्थायी ।।
श्रवन सुनत कछु सुध न रहि री प्यारी
भनकपरी बही धुन सुन ।। अंतरा ।।
मान पिता सब बरज रहे री
उनही तर पुरझ रहिय्यो री मन ।। संचारी ।।[२२]

४ **दोन भाग असलेले तानसेन रचित ध्रुपद**

राग – हिंडोल ताल – ब्रह्मताल

शरण तेरी आये मातु
जगत ज्योति ज्वाला ।। स्थायी ।।
जालपा प्रसंगन भयी
रिध्दि सिध्दि देत भयी
तानसेन शरण आये
देहु मुराद ए दाता ।। अंतरा ।।[२३]

ज्याअर्थी प्रबंधाचा उल्लेख 'बृहद्देशी' मध्ये आढळतो. त्याअर्थी सहाव्या शतकापासून प्रबंध गान होत असावे. ध्रुपद तेराव्या शतकात गायले जाऊ लागले. याचा अर्थ असा की सहाव्या ते तेराव्या शतकात प्रबंध गान होत असे. ध्रुपद गायकी प्रबंधातून

[२१] 'Senia Gharana', pp 112
[२२] 'ब्रजरासमें संगीत', पृ. ११५
[२३] 'संगीत' जनवरी १९६४, पृ. ३९

निर्माण झाली या तथ्यास एक महत्त्वाचा पुरावा म्हणजे भावभट्टने 'अनुप संगीत रत्नाकर' मध्ये केलेली ध्रुपदाची व्याख्या. प्रस्तुत प्रबंधात व याच प्रकरणात या आधी ती व्याख्या आलेली आहे. पंधराव्या शतकात मानसिंह तोमराने ध्रुपद गायकीत बदल व सुधारणा केल्या. त्या सुधारणांचा एक भाग होता – अवयवांच्या नावातील बदल. आता ती नावे स्थायी, अंतरा, संचारी, आभोग अशी झाली. असे असूनही सतराव्या शतकातील भावभट्ट ध्रुपदाच्या व्याख्येत उद्ग्राह, ध्रुव, आभोग व अंतरा अशी नावे देतो. कारण प्रबंधाच्या धातूची याच पध्दतीची नावे होती. तीच प्रारंभच्या काळात ध्रुपदाच्या भागांची नावे असावित. त्या नावांची सवय एवढी पक्की झाली होती की ध्रुपदाच्या व्याख्येतही भावभट्टाकडून ती वापरली गेली. ध्रुपदाच्या बंदिशीच्या आधी जी अनिबध्द नोम् तोम् आलापी केली जाते ती आलापीही प्रबंधाच्या 'ओम् अंतर तारण तारण त्वम्' या आलप्ती गानच्या प्रभावानेच आरंभीच्या काळात 'ओम् अनंत हरिहर नारायणं' अशी बनली[२४]. हे शब्द विधर्मी गायकांकडून नोम् तोम् रीद तन असे अर्थहीन बनले असावेत. वरील चर्चेवरून प्रबंधातून उत्क्रांतीच्या प्रक्रियेतून ध्रुपद ही विधा निर्माण झाली असे नि:संशय म्हणता येते. हे तथ्य अस्वीकार करण्याचा अट्टाहास कोणीच विचारवान करत नाही.

प्राचीन काळात ध्रुपदाचा विकास

ध्रुपदाचा उद्‌गम व विकास यांची चर्चा करताना अभ्यासाच्या सोसीयाठी ध्रुपदाच्या इतिहासास विभाजित करणे उपयोगी ठरते. त्यामुळे ध्रुपद, प्राचीन कालीन विधा होती का अशा शंकादर्शक विवादास बाजूस ठेवून प्रस्तुत शोधकर्त्याने काल विभाजन पुढील प्रमाणे केले आहे –

प्राचीन काळ	बारावे ते चौदावे शतक
मध्य काळ	पंधरावे ते एकोणिसावे शतक
आधुनिक काळ	विसावे शतक व नंतर

[२४] 'The Origin and Development of Dhrupad', pp 94.

कोणत्याही विधेचा कोणी एक अविष्कर्ता नसतो. विधा निर्मिती हे एका समूहाने अनेक वर्षे केलेल्या प्रयत्नांचे फलित असते. त्यामुळे त्या विधेच्या निर्मितीचे नेमके वर्षही सांगता येत नाही. म्हणूनच ध्रुपद बाराव्या शतकात आकार धारण करू लागले असे मोघम वक्तव्य करावे लागते. आरंभच्या काळात प्रबंधाचा खूपच प्रभाव असल्याने ध्रुपदाच्या बंदिशी प्रबंधाप्रमाणे संस्कृत भाषेत असत. तसेच प्रबंधाच्या आलाप्ती गानच्या धर्तीवर ध्रुपदाचे रागवाचक अनिबध्द आलाप ओम् अनंत नारायण हरि अशा सार्थक शब्दांनी युक्त असत. आरंभीच्या काळातही आपले वेगळेपण जपण्यास ध्रुपद एकाच रागात व एकाच तालात असे. जाणकारांना हे जाणवले की ध्रुपदाची अभिव्यक्तीशक्ती प्रबंधाहून अधिक आहे. कारण बारा स्वरांसह भैरवी राग रंगविणाऱ्या कलाकारांपेक्षा त्यातील असलेल्या सातच स्वरांनी रंग भरणारा कलाकार श्रेष्ठ असतो. अधिक राग व अधिक ताल घेऊन गायल्या जाणाऱ्या प्रबंधापेक्षा एकाच रागातील व एकाच तालातील ध्रुपद सामन्यांनाही भावले, ते त्याच्या सुगमतेमुळे. संस्कृत बंदिशींची जागा जशी ब्रज भाषेतील बंदिशींनी घेतली, तशी ध्रुपद विधेशी सामान्य जनांनी जवळीक वाढली. संस्कृत बंदिशी रचणारे वाग्गेयकार व त्या गाणारे गायक सामान्यांपासून अंतर राखून असत. आपण अभिजन वर्गात (Elite class) मोडतो ही भावना सामान्यांपासून अंतर राखण्यास कारणीभूत ठरते. ब्रजभाषेत बंदिश असणे म्हणजे वाग्गेयकार व गायक दोघेही सामान्य जनांतून आलेले आणि म्हणूनच श्रोते म्हणून आलेले सामान्य लोकच मोठ्या संख्येने असत. भगवद्गुण गायनात सहभागी होण्याच्या इतरेजनांच्या लालसेने वाग्गेयकारांना प्रादेशिक भाषांत बंदिश रचना करावी लागली. राजकियदृष्ट्याही हा कालखंड संक्रमणाचा होता. परमार, चौहान, राठोड, वर्धन अशा स्थानीय हिंदू राजवटी लयास जाऊन लोदी, सय्यद, खिलजी, तुघलक या विधर्मी राजवटी सत्ता बळकावत होत्या. वेदप्रभावाने निर्माण झालेले मार्गी संगीत विचारप्रधान होते. स्वरानंद हे त्याचे

मुख्य लक्षण होते. सामान्य जनांना विचार प्रधान भक्ती जमणारी नव्हती. त्यामुळे त्यांच्या भक्ती विषयक आकांक्षा मनातच कोंडून राहिल्या होत्या. त्यातच विधर्मी शासकांनी प्रजेची भक्तीभावना असहिष्णू भावनेने चिरडून टाकण्याचा प्रयत्न केला. अशा परिस्थितीत सामान्य जनांनी मंदिरे, साधूंचे मठ, बैराग्यांचे आखाडे अशा ठिकाणी आश्रय घेतला या मंडळीत 'उदासी साधू' ही एक मोठी जमात होती याच सुमारास समन्वयाचा संदेश देणारी भक्तीमार्गी चळवळ सुरू झाली आणि त्याच सुमारास दक्षिणेतील अलवार हे विष्णुभक्त उत्तरेत अवतरले. त्यामुळे मथुरा, वृंदावन परिसरात बौध्द व शैव संप्रदायाचा प्रभाव ओसरून वैष्णव संप्रदाय प्रस्थापित झाला, ज्याचा कृष्णभक्ती हा पंथ वेगाने पसरला. भक्तांना श्लोक पठनापेक्षा गीत गायन हा पर्याय भक्तीत बुडण्यास अधिक सोयीचा वाटला. यामुळेही प्रबंध गायन क्लिष्ट वाटून ध्रुपद शैलीच्या निर्मितीस अनुकूल वातावरण तयार झाले. सामान्य जनांकडून पुरस्कृत झालेले संगीत मंदिरात आश्रयास असल्याने ते 'मंदिर संगीत' ठरले. या मंदिर संगीताची शैली ध्रुपद गायन असल्यामुळे प्राचीन काळात ध्रुपद गायन 'मंदिर ध्रुपद' या नावाने ओळखले गेले. मंदिरातून नित्याच्या कर्मकांडात संगीताला व त्यातही ध्रुपदाला स्थान मिळाले. एकादशी, शिवरात्र, जन्माष्टमी, रामनवमी, नागपंचमी, होळी अशा विशेष पर्वदिनी 'समाज गायन' या नावाने ध्रुपद विधेत भक्ती गायन होत असे. शब्दाश्रित गान प्रकार असल्याने अनेक कडव्यांची ध्रुपदे सामान्य जनांना समाधान देत असत. या मंदिर ध्रुपदांनी विधर्मी शासकांच्या शासन काळात भारतीय संगीताचे जतन केले. तसेच सातत्यपूर्ण गायनामुळे सादरीकरणाचे प्रारूप निश्चित झाले. भक्तीमार्गी चळवळ समन्वयवादी असल्याने मंदिर ध्रुपदाशी संबंधित वाग्गेयकार व गायकांनी कोणत्याही प्रकारे समाजात संघर्षाची भूमिका घेतली नाही. त्यामुळे विधर्मी गायक व विधर्मी शासकही आधी जिज्ञासा म्हणून व नंतर सादरीकरणाच्या इच्छेने या विधेकडे आकृष्ट झाले.

मंदिर ध्रुपदाची वैशिष्ट्ये

धर्म व संगीत यांचा सहप्रवास भारतात फार प्राचीन काळापासून आजतागायत चालू आहे. मंदिरात नित्याची पूजा व प्रासंगिक पूजा संगीताविना कधीच होत नसे. मार्गीसंगीतातून उद्‌भवलेले संगीत स्वरप्रधान होते. तर मंदिरात सामान्यजनांच्या आकांक्षाचे प्रतिबिंब असलेले देशी संगीत सामान्यांचा भक्तीभाव व्यक्त करणारे शब्द प्रधान होते. भागवतात भक्तीचे नऊ मार्ग सांगताना प्रल्हाद म्हणतो –

श्रवणं कीर्तनं विष्णो: स्मरणं पादसेवनम् ।
अर्चनं वन्दनं दास्यं सख्यमात्म निवेदनम् ।।[२५]

भगवद्‌नाम ऐकत राहणे – श्रवण.
भगवद्‌नाम गात राहणे – कीर्तन.
भगवंताची सतत आठवण ठेवणे – स्मरण.
भगवंताची सगुण पूजा करणे – अर्चन.
भगवंताच्या चरणांची सेवा करत राहणे – पादसेवन.
भगवंताच्या स्वरुपास नमन करत राहणे – वंदन.
भगवंताचे सेवक होवून राहणे – दास्य.
भगवंताशी अतूट मैत्री ठेवणे – सख्ख्य.
भगवंतास स्वत:च्या शंका व स्वत:च्या आध्यात्मिक प्रगतीविषयी सांगत राहणे – आत्मनिवेदन.

या भक्ती प्रकारातून श्रवण व कीर्तन या विधा अशिक्षीत भक्तांनाही सोयीच्या ठरतात. तसेच या दोन्ही विधात संगीताला पुरेपूर वाव असतो. म्हणून संगीताची एक नवीन शाखा बनली – मंदिरसंगीत. मंदिर संगीतात सर्वाधिक गायले गेले ते ध्रुपद. म्हणून ते झाले मंदिर ध्रुपद. मंदिरात पूजा, आरती, प्रदक्षिणा, नैवद्य, प्रसाद ग्रहण ही कर्मकांडे जरी होती तरी त्यातून भक्तांचे समाधान होत नव्हते. परमात्म्याच्या रूपात लीन होण्याची ओढ भक्तांच्या मनास लागणे ही आंतरिक तळमळ अनादि काळापासून मानवी मनाची सहज भावना आहे. हे सर्व काळात सर्व भक्तांनी अवलंबिले आहे. परमेश्वरास जे जे

---
[२५] 'भागवत', ७/५/२३

अर्पण करावयाचे ते ते सर्वोत्तमच असले पाहिजे या भावनेने भक्तांनी निवड केली – ध्रुपदाची. कारण हे शास्त्रीय असूनही कण – मींड – गमकादी अलंकारविरहित होते, मध्य लयीत होते, सर्वांना मिळून गाता येणारे होते व भक्तीभावना व्यक्त करणाऱ्या शब्दांनी युक्त होते. मंदिर ध्रुपदाचा श्रोता प्रत्यक्ष आराध्य दैवतच कल्पिला होता. त्यामुळे त्याला संतुष्ट करणारे शब्द प्रमुख ठरून स्वर गौण ठरले. गौण स्वर म्हणजे बेसुर किंवा अपश्रुती मात्र नव्हे. स्वरांचे गौणत्व म्हणजे विशेष साधना करून स्वर गोलाईयुक्त रियाजी बनवून त्याची गुणवत्ता वाढविण्याकडे कल नव्हता. गोपालनायक व बैजू यांच्यासारखी मंडळी ध्रुपद गाऊ लागण्यापूर्वी प्रबंध गायनाच्या प्रभावामुळे ध्रुपदाच्या बंदिशीही संस्कृत भाषेत होत्या. त्यामुळे पंडित व पुजारी गायनाचे नेतृत्व करीत. आधी ते गात व नंतर भक्तजन त्यांचे अनुकरण करत. हे करताना संस्कृत उच्चार शुध्द करू शकणाऱ्यांनाच सहभागी होता येत असे. संस्कृत भाषेला देवभाषा म्हणून वलय होते. संस्कृत बंदिश गाणे म्हणजे उच्च पातळीवरील भक्ती असा समज होता, जरी तो कालसंगत होता तरी मंदिरसंगीताच्या मूळ भावनेस त्यामुळे बाध येत होता. कारण 'सामान्यांचा सहभाग' ही मंदिरसंगीताची मूळ भावना होती. वैष्णवपंथाचा प्रभाव वाढण्यापूर्वी ध्रुपदाच्या बंदिशी शिव व देवी यांच्या वर्णनविषयक असत. नंतर मात्र राम व कृष्ण वर्ण्य विषय झाले.

मंदिर ध्रुपदाची नवीन वाट

दक्षिणेतील वैष्णवपंथी संप्रदाय उत्तरेत पोहोंचून त्यातून कृष्णभक्तीचा झपाट्याने प्रसार झाला. साहजिकच श्रीकृष्णाची भागवतात वर्णिलेली लीलाभूमी ब्रज–वृंदावन–मथुरा हा प्रदेश व श्री वल्लभचार्य आणी त्यांचे शिष्य कृष्णभक्ती प्रसार कार्यात अग्रभागी राहिले.

श्री. वल्लभाचार्यांनी 'पोषणं तदनुग्रह:'[२६]

[२६] 'भागवत', २/१०/१

म्हणजे परमेश्वराचा अनुग्रह हेच पोषण, हीच पुष्टी हा सिध्दांत स्वीकारून आपल्या संप्रदायास 'पुष्टीमार्ग' हे नाव दिले. श्रावण शुध्द एकादशी संवत् १५५० (इ.स. १४९२) या दिवशी गोकुळात गोविंदघाटावर या संप्रदायाची स्थापना झाली.[२७] दिवसभरात

१) मंगला
२) श्रुंगार
३) ग्वाल
४) राजभोग
५) उत्थापन
६) भोग
७) संध्या आरती
८) शयन

या नावांनी बालकृष्णाची संगीतातून आराधना केली जाते. या आराधनेसाठी ध्रुपद हीच विधा निवडली आहे. प्रत्येक वेळेसाठी रागही ठरलेले आहेत. विविध ऋतूत या रागांत बदल केला जातो. या ध्रुपद गायनाचे वैशिष्ट्य असे आहे की, हे समूहगान असते. त्यामुळे यात लयकारीस (पटींना) स्थान नाही. या गायनासाठी कोणतेही आधुनीक राग वापरले जात नाहीत. भक्तीप्रकार व निर्धारित राग पुढील प्रमाणे आहेत.

अ.क्र.	भक्तीप्रकार	राग
१	मंगला	ललित / बिभास
२	श्रृंगार	बिलावल / रामकली
३	ग्वाल	बिलावल / आसावरी
४	राजभोग	सारंग / आसावरी
५	उत्थापन	धनाश्री / भीमपलासी
६	भोग	गौरी / नट
७	संध्या आरती	पूर्वी / श्री
८	शयन	यमन / बिहाग / केदार / मालव

२७ 'पुष्टिमार्गीय मन्दिरों की संगीत परंपरा', पृ. १४

सय्यद, लोदी, खिलजी, तुघलक वंशांच्या प्रजाधर्म विरोधी धोरणांमुळे ब्रज–वृंदावन–मथुरा परिसरातील मंदिरांचे अस्तित्व संकटात आल्यामुळे पुष्टिमार्गी मंदिरातींल मूर्ती व इतर पूजा साहित्य राजस्थानात स्थलांतरित करण्यात येऊन त्यांना बाहेरून साधी घरे वाटतील अशा स्थानी स्थापित केले. राजस्थान व गुजरातच्या सीमावर्ती भागात अशा स्थळांना 'हवेली' म्हटले जात असल्याने पुष्टिमार्गी ध्रुपद गायन शैलीस 'हवेली संगीत' हे नाव पडले. पण काही भक्तजनांना व संस्कृतीरक्षकांना या नावात पावित्र्यांचा अभाव जाणवतो म्हणून हवेली संगीतास 'राग संगीत' 'देवसंगीत' 'विष्णुपद' 'संकीर्तन' 'उपासना संगीत' 'आराधना संगीत' 'वल्लभ सांप्रदायिक संगीत' अशा नावांनी जाणले जाते. हवेली संगीताने मध्य काळाच्या आधीपासून आजपर्यंत ध्रुपद शैलीचे जतन केले आहे. आज जरी मैफिलीत ध्रुपदाचे सादरीकरण दुर्मीळ झाले असले तरी पुष्टिमार्गी मंदिरात नित्य आठ वेळा ध्रुपद गायन चालू असते. ख्यालाशी समकक्षता (equivalence) न मिळाल्याने ध्रुपद शैली पूर्वीच्या प्रबंध गायनासारखीच ऱ्हासप्रत गेली असती. पण हवेली संगीत शैलीने ध्रुपदाचे अस्तित्व टिकवले आहे.

पुष्टिमार्गी संप्रदायाचा वर्ण्यविषय कृष्ण आहे. वल्लभाचार्यांचे चार शिष्य व आचार्यपुत्र विठ्ठलनाथांचे चार शिष्य या संप्रदायाचे वाग्गेयकार होते ते पुढीलप्रमाणे आहेत.[२८]

१) कुंभनदास	२) सूरदास
३) कृष्णदास	४) परमानंदरास
५) गोविंदस्वामी	६) छितस्वामी
७) चतुर्भुजदास	८) नंददास

हे आठही भक्त शीघ्रकवी व गायकही होते. यांच्याच रचना हवेली संगीत शैलीत गायल्या जातात. दक्षिणेतील अलवार संप्रदायाचे प्रमुख; आचार्य असत, कवी

२८ 'पुष्टिमार्गीय मंन्दिर की संगीत परंपरा', पृ. ४०

असत व गायकही असत पण श्री. वल्लभाचार्य व विठ्ठलदास गायक नसल्याने त्यांना गायन कर्म वरील आठ शिष्यांवर सोपवावे लागले. यांच्याच रचना 'रासलीला' या प्रकारातही वापरल्या जातात. उत्तरोत्तर बौध्दिक व त्या अनुषंगाने शैक्षणिक प्रगती होत गेल्याने वाग्गेयकारांची संख्याही नित्य वाढत आहे. ही स्थिती लक्षात घेता ध्रुपदाच्या नवनवीन चिजा व बंदिशी रचणे अवघड नाही. तरी दक्षिणेत कर्नाटक संगीतात जशा त्यागराज – मुथ्थुस्वामी दिक्षितार – शामाशास्त्री या त्रिमूर्तीच्याच रचना 'कृती' म्हणून गायल्या जातात, तशाच हवेली संगीतात वरील आठ कवींच्याच रचना गायल्या जातात. या दोन्ही बाबतीत कोणत्याही प्रकारच्या दुराग्रहास अथवा संकुचितपणास स्थान नसून ही केवळ त्या रचनाकारांवर असलेली अचल भक्ती आहे. हवेली संगीतातील काही रचना पाहणे उद्बोधक ठरेल.

कृष्णदासांची रचना

राग – यमन **ताल – चौताल**

स्याम सजनी, सरद रजनी, पुलिन मध्य नृत्य नाट्य
तांत्रगतांत्रगता तिरपबंद करति स्वामिनी **।। स्थायी ।।**
गिडि गिडि गिडि धिडि धिलांग धिडिकिटता लागदई
झं झं झं झन नन नन सुर उपंगिनी **।। अंतरा ।।**
स्थान को यह नाद भावे तां त्रिगता गति: लावे
तत्थेई थेई सब्द उधटि कोटिक कामिनी **।। संचारी ।।**
कृष्णदास जसाहि गावै कर ताथेई येई नवावै
कांक्रति कांक्रति कांक्रति कांक्रति कर मृदंगिनी **।। आभोग ।।**[२९]

[२९] 'संगीत' जनवरी १९६४, पृ. ५७

चतुर्भुजदासांची रचना

राग – केदार ताल – चौताल

अद्भुद नटभेष धरै यमुना तट स्थान सुन्दर
गुणनिधान गिरिवरधर रासरंग राचे **।। स्थायी ।।**
युवति यूथ संग लिये गावत केदारौ राग
अब घर बेर वेणु मधुर सप्तसुरन साचे **।। अंतरा ।।**
उरप तिरप लाग डाट तत् तत् त त येई थेई
उधटत शब्दावली गतिभेद कोऊ न बाँचे **।। संचारी ।।**
चत्रभुज प्रभु वनविलास मोहे सब सुर अकास
निरखी थक्यो चंदको रथ पश्चिम नही खाँचे **।। आभोग ।।**[३०]

हवेली संगीतात ज्यांच्या रचना सर्वाधिक गायल्या जातात त्या नंददासांची रचना पुढील प्रमाणे आहे –

राग – तोडी ताल – चौताल

कृष्णनाम जब ते श्रवण सुन्यौही आली
भूली री भवन होंतो बावरी भयी **।। स्थायी ।।**
भरि भरि आये नैन चितहून परैचैन
मुखहू न आवै बैन तनकी दसा कछु और रहिरी **।। अंतरा ।।**
जैतक नेम धर्मव्रत कीन्हेरी मैं
बहुविध अंग अंग भयी मै तो श्रवण भयीरी **।। संचारी ।।**
नंददास प्रभु जाके श्रवण सुने यह गति भयी
माधुरी मूरत कै धौ कैसी दयीरी **।। आभोग ।।**[३१]

'हवेली संगीत' हा प्रकार वास्तविक पंधराव्या शतकात म्हणजे मध्य काळात अस्तित्वात आला. पण धार्मिक प्रवृतींशी हा प्रकार संबद्ध असल्याने व मंदिरातून गायला गेल्याने शोधकर्त्यानि याचा उल्लेख प्राचीन काळात करण्यात काळ विसंगती मानली नाही.

---

[३०] 'पुष्टिमार्गीय मन्दिरों की संगीत परंपरा', पृ. ६२
[३१] तत्रैव, पृ. ६४

ध्रुपद शैलीच्या विकासाच्या या प्रथम कालखंडातील प्रसिध्द ध्रुपदिये पुढील प्रमाणे होते.[३२]

१) गोपाल नायक
२) बैजू
३) यदुनाथ
४) शिवमोहन
५) राममोहन
६) श्याम मोहन
७) ब्रिज मोहन

ध्रुपद विकासाच्या प्रथम कालखंडात म्हणजे प्रचीन काळात (१२ वे ते १४ वे शतक) ध्रुपद विकासाबाबतीत पुढील गोष्टी घडल्या –

१. सांगीतिक विकास प्रक्रियेतील पुढचे पाऊल पडण्यास विविध राग व विविध तालात असलेल्या प्रबंधाऐवजी एकाच रागात व एकाच तालात कल्पना व भाव व्यक्त करू शकणारी ध्रुपद नामक विधा आकारास आली.

२. संस्कृत बंदिशी असलेल्या आधीच्या प्रबंधाने जनसहभाग मर्यादित ठेवला होता. ती उणीव दूर करण्यास ध्रुपदाच्या बंदिशी प्रादेशिक भाषेत होऊ लागून जनसहभाग वाढला यामुळे संगीत कलेचा संख्यात्मक विकास घडण्यास हातभार लागला.

३. विधर्मी शासकांचे धोरण मूळ देशवासीयांचे सांस्कृतिक खच्चीकरण करणे हे होते. अशा बिकट परिस्थितीत मंदिरे, मठ व साधूंचे आखाडे अशा धार्मिक स्थळांनी जन सामान्यांच्या भक्ती भावनांना व्यक्त करण्यास वाव देणाऱ्या संगीतास व विशेषत: ध्रुपदास आश्रय देऊन पुढील पिढीला ही विधा सोपविण्याची संधी दिली, त्या योगे संगीत कलेच्या विकासाचे सातत्य राखले गेले.

[३२] 'The Origin and Development of Dhrupad', pp 53

४. संगीत ही आत्म्याची भाषा मानली जाते. त्याअर्थी संगीतावर कोणत्याच प्रकारच्या संकुचित्वाच्या मर्यादा पडता कामा नये. परंतु प्राचीन काळाच्या काळसंगत प्रवृत्तीप्रमाणे या काळात ध्रुपदावर धार्मिकतेच्या मर्यादा पडून हिंदू देवतांची आराधना करण्याचे ते एक साधन बनले.

५. रासलीला व पुष्टिमार्ग यासारख्या पंथांचे ध्रुपद हे एक वाहन बनले होते. त्यामुळे कदाचित, ध्रुपद ही शैली आवडूनही हिंदू देवतांचे गुणगान कसे करावे या संकोचाने विधर्मी संगीत प्रेमींना या काळात या विधेचा गायनात सहभागी होता आले नाही. त्यामुळे अनेकांच्या कल्पकतेस ही विधा मुकली असावी.

६. रासलीलासारख्या नृत्य प्रकारात व हवेली संगीतासारख्या पंथीय प्रकारात ध्रुपद शैली निवडली गेली. कारण, या दोन्ही प्रकारात सहभागी होणाऱ्यांना भारतीय अभिजात संगीताचीच निवड करावयाची होती व त्यांनी ध्रुपद शैलीची निवड करून ध्रुपद हेच अभिजात भारतीय संगीत आहे हे सूचित केले. अशा रीतीने ध्रुपद गायकींच्या या आरंभ काळात ध्रुपदास एक दीर्घकाळ टिकणारी ओळख (Identity) मिळाली.

७. अभिजात संगीताची विधा म्हणून ध्रुपदाने सांगीतिक प्रगतीचे पुढचे पाऊल टाकले ते असे की, आधीच्या 'जातिगायन' 'ग्रामराग' आदि विधा 'गांधर्व' प्रकारात मोडत असत. त्यात साहित्याला गौण स्थान होते. ध्रुपद गायनात मात्र साहित्यास महत्त्वाचे स्थान मिळाले. सामान्य लोक ध्रुपदाच्या बंदिशींतील साहित्याच्या अनुषंगाने भक्तीतील तल्लीनता अनुभवत. अशा रीतीने संगीतात विकासाच्या प्रक्रियेत समन्वयाचे एक पाऊल पुढे टाकले.

८. प्राचीन काळातील ध्रुपद सादरीकरण काळानुरूप होते. म्हणजे 'प्राचीन ध्रुपदाचे सौंदर्य होते – वीणा व मृदंगाच्या साथीने गाण्यात'[३३].

[३३] 'Dhrupada', pp 1

विधर्मी शासक, सत्तेत थोडेसे स्थिरावले की भोगविलासाकडे वळत. संगीत हे त्यांच्या विलासाचे महत्त्वाचे साधन होते. पण मंदिर ध्रुपदास जसेच्या तसे स्वीकारण्या एवढी सहिष्णुता त्यांच्यात नव्हती एकतर मंदिर ध्रुपद हा समूहगान प्रकार होता. दरबारात समूहगान म्हणजे ध्वनिप्रदुषण ठरले असते. म्हणून याला आश्रय मिळणे शक्य नव्हते. दुसरी गोष्ट अशी की मंदिर ध्रुपदाच्या सर्व बंदिशी कृष्णस्तुतीपर होत्या. विधर्मी शासक व त्यांचे विधर्मी दरबारी अशा बंदिशींच्या श्रवणात रमणे केवळ अशक्यच होते. या पार्श्वभूमिवर एकल गायन पध्दत असलेली, लौकिक श्रृंगाराचे वर्णन असलेल्या चिजांनी युक्त असलेली, वैयक्तिक कौशल्यास वाव देणारी व मनोरंजन हा उद्देश असलेली नवीन शैली अपेक्षित व प्रतीक्षित होती. जेव्हा अशी पध्दत दरबारात प्रवेशिली तेव्हा राज कृपेची अभिलाषा धरणारे अनेकजण साधना करून कलाकार बनण्यास प्रयत्नशील राहू लागले व परिणामत: ‘दरबार ध्रुपद’ ही नवीन शैली आकार घेऊ लागली. सुरुवातीच्या उत्साहानंतर या पध्दतीस नीट स्वरूप देण्याचा व आधीच्या शैलीत बदल घडविण्याचा प्रयत्न सुरू झाला. त्या वेळेच्या सामाजिक व राजकीय परिस्थितीस अनुरूप हे बदल जरी घडत होते तरी खरे पाहता ध्रुपद विधेच्या विकासाची ही प्रक्रिया निरंतर चालू होती.

मध्य काळात ध्रुपदाचा विकास

प्रस्तुत प्रबंधात मध्यकाळाचा आरंभ पंधरावे शतक मानले आहे. यावेळेस हिंदू व मुसलमान शासकही ध्रुपद गायकीकडे आकर्षित झाले होते. या सुमारास राजा दुगरेंद्रसिंग तोमर ग्वाल्हेरचा शासक होता.[३४] तो संगीतप्रेमी होता, त्याने ध्रुपदास आश्रय देऊन त्याच्या विकासास प्रोत्साहन दिले. पण अद्यापी कृष्णवर्णनपर ध्रुपदांचाच जास्त प्रचार होता. दुगरेंद्रसिंगाच्या दरबारातील विष्णुदास यास ‘विष्णुपदे’ लिहिण्यास प्रोत्साहन मिळाले. आजचे जे ध्रुपद आहे त्याचे प्रारूप, चिजांचे विषय व सादरीकरणाची पध्दत या

---

[३४] ‘Senia Gharana', pp 90

सर्व बाबतीत बदल व शुध्दीकरण केले – राजा मानसिंग तोमरने. त्याने नवीन स्वरूपातील जे ध्रुपद घडविले ते अनेक दरबारात स्वीकारले गेले व म्हणूनच 'दरबार ध्रुपद' या नावाने ओळखले गेले. यामुळे मानसिंग तोमरास ध्रुपदाचा प्रवर्तक किंवा निर्माता मानले जाते.[३५]

मानसिंग तोमर स्वत: साहित्य संगीताचा जाणकार तर होताच पण तो संगीतकारांचा आश्रयदाताही होता. त्याने जशा ग्वाल्हेरी भाषेत (मध्यदेशीय भाषा) स्वत: चिजा रचल्या तशा इतर वाग्गेयकारांकडूनही रचवून घेतल्या. मानसिंगाने ज्या चिजा रचल्या व रचविल्या त्यांच्या वर्ण्य विषयांप्रमाणे तीन श्रेणी केल्या, त्या अशा –

१. **विशानपद** : अशा चिजात कृष्णस्तुती असे या चिजा धार्मिक वृत्तीच्या भक्तजनांना आवडत असत. बहुदा विष्णुपद याचे विशानपद हे अपभ्रंश असावे.

२. **अस्तुत** : अशा चिजात राजे–महाराजे, सरदार, जहागिरदार, उच्च पदस्थ व कृष्ण सोडून इतर देवतांची प्रशंसा असे. अशा चिजा उच्च पदस्थांना आवडत. स्तुत अथवा स्तुतीचे हे अपभ्रंश असण्याची शक्यता आहे.

३. **धुर्पद** : अशा चिजात प्रेम, स्नेह व सृष्टीवर्णन असे वर्ण्यविषय असत. अशा चिजा सर्व प्रकाराच्या श्रोत्यांना आवडत.[३६] हे ध्रुपद शब्दाचे अपभ्रंश असल्याचे स्पष्ट जाणवते. उच्चारभेदाचाही हा प्रकार असू शकतो. पुढे या सर्व प्रकारांना ध्रुपद असेच संबोधण्यात आले. अस्तुत व धुर्पद यांच्या निमित्याने संगीतातील काव्य धर्मनिरपेक्ष बनू लागले व श्रोत्यांनी त्याचा स्वीकारही केला. त्यामुळेच ध्रुपद शैलीचा राज दरबारांत प्रवेश सुगम झाला. केवळ हिंदू धार्मिक स्थळे अशा मर्यादित प्रभावक्षेत्रातून ध्रुपद बाहेर पडून त्याचे प्रभावक्षेत्र विस्तार पावले. अष्टछाप कवीच

---

[३५] तत्रैव, पृ. ९०

[३६] 'पुष्टिमार्गीय मन्दिरों की संगीत परंपरा', पृ. ४३

वाग्ग्येयकार असलेल्या कालखंडात वर्ण्यविषयात वैविध्य नसल्याने तोच तो पणा येऊ पहात होता. त्यात अडकून न राहता ध्रुपद विधा मुक्त वातावरणात प्रवेशली. ध्रुपद दीर्घजीवी बनण्यास हा बदल उपयोगी ठरला. मंदिरध्रुपदास धार्मिकतेची मर्यादा पडल्यानेच ते मर्यादित क्षेत्रात बद्ध राहिले. अस्तुत व धुर्पद या प्रकारांनी ध्रुपद ही गान विधा मंदिरातील सभा मंडपापासून राजभवनातील दरबारमंचापर्यंत व लोकमंचापासून खाजगी मंचापर्यंत सर्वत्र निर्बाध संचार करू लागली. ध्रुपद गान विधेची पुनर्रचना करताना त्याचे एवढे दूरगामी परिणाम होतील याची त्यावेळी मानसिंग तोमरास कल्पनाही आली नसेल.

लक्षणावर आधारित लक्ष्य विकास

प्राचीन काळात प्रबंध गायनावर आधारित थोड्या बदलांसह मंदिर ध्रुपद बनून ते प्रत्यक्ष गायले जाऊ लागले. लक्षण म्हणजे शास्त्र, तर लक्ष्य म्हणजे प्रात्यक्षिक, सादरीकरणाची कला. कोणत्याही कलेच्या विकास प्रक्रियेत प्रारंभ काळात प्रथम प्रात्यक्षिक आकार घेते व नंतर त्याचे शास्त्र बनते. पण नंतरच्या टप्प्यानंतर आधी लक्षण ठरविले जाते व त्या लक्षणास अनुसरून सादरीकरणाचे प्रारूप ठरते. 'Dr. Premlata Sharma opines that, in the premitive age Lakshya evolved first and Lakshan followed it, but at the later stages till present days, Lakshan is leading the Lakshya.[37]' मध्यकाळ ध्रुपदविधेच्या विकासाचा दुसरा टप्पा असल्याने या काळात ध्रुपद विधेची व्याख्या व त्यास अनुसरून सादरीकरणाची पध्दत ठरली. ध्रुपदाची व्याख्या विविध व्यक्तींनी केली आहे. तरी शब्दांचा फरक सोडल्यास सर्वांच्या व्याख्या समान आशय व्यक्त करणाऱ्या आहेत. या विविध व्याख्यांवर दृष्टीपात करणे अयोग्य ठरणार नाही. त्या व्याख्या अशा आहेत –

[३७] 'Lakshan and Lakshya of Carnatic Music', pp 6

१. **रागदर्पणची व्याख्या** : 'रागदर्पण हा ग्रंथ फकीरुल्ला याने फारसी भाषेत लिहिला असून तो 'मानकुतूहल' या मानसिंग तोमराच्या ग्रंथाच्या अनुवाद आहे. त्यामुळे त्यातील ध्रुपदाची व्याख्या मानसिंग तोमरची मानण्यास काहीच हरकत नाही. ही व्याख्या अशी आहे – ध्रुपदाची भाषा देशी असते, याची रचना सर्व रसांत असते, याची भाषा सुदेशची (ग्वाल्हेरच्या आसपासची) असते.

२. **तानसेचनी व्याख्या** : तानसेन शास्त्रकर्ता नसून गायक होता. त्याने कोणतीही व्याख्या केली नसली तरी त्याच्या बंदिशींच्या रचनेवरून त्याला अभिप्रेत असलेली व्याख्या अशी मानली जाते. ध्रुपदाची चार कडवी असावीत, शब्दरचना स्पष्ट असावी, बंदिशीची रचना चांगल्या गुरूने अथवा चांगल्या गुरूच्या चांगल्या शिष्याकडून झालेली असावी, नवरसांपैकी एखाद्या योग्य रसात रचना असावी, राग व रस यात सामंजस्य असावे.

३. **अबुल फझलची व्याख्या** : 'आईने अकबरी' चा रचनाकार अबुल फझल यानेही वरील ग्रंथात ध्रुपदाची व्याख्या केली आहे, ती अशी – ध्रुपद तीन किंवा चार लयबध्द ओळींचे असावे, ओळींची लांबी कमी अधिक असू शकते, यातील काव्यात पौरुषासाठी वा गुणांसाठी प्रसिध्द असलेल्या व्यक्तीचे वर्णन असावे, याची भाषा आग्रा व ग्वाल्हेरच्या आसपासची असावी.

४. **पंडित वेदची व्याख्या** : शिवछत्रपतींचे पिताश्री शहाजीराजे भोसले यांचा आश्रित पंडित वेद याने 'संगीत मकरंद' नावाचा ग्रंथ लिहिला. त्यात पंडित वेद ध्रुपदाची व्याख्या अशी करतो – ध्रुपदात उद्ग्राह ध्रुव व आभोग हे तीन धातू असतात, ही ध्रुपदे मध्य देशीय भाषेत असतात, काही गायक उद्ग्राहरहित ध्रुपद गातात, तर काही आभोगरहित ध्रुपद गातात, काही गायक याच्या ध्रुवला ध्रुवपद म्हणतात.

५. **भावभट्टाची व्याख्या** : 'अनूप संगीत रत्नाकर' ग्रंथाचा कर्ता भावभट्ट याने संस्कृत भाषेत केलेली सहा ओळींची व्याख्या याच प्रकरणाच्या आरंभी (उदाहरण क्रमांक ३ द्वारे) दिली आहे.

६. **करम इमामची व्याख्या** : लखनौचा संगीतप्रेमी व संगीतकार नवाब वाजिदअलि शाह 'अख्तर पिया' याचा आश्रित महंमद करमइमाम याने ध्रुपदाची व्याख्या अशी केली आहे. ध्रुपदात चार–पाच चरण असतात. दोनच चरणही असू शकतात, पहिल्या चरणास 'स्थल' नाव असले तरी सामान्यजन त्याला 'अस्ताई' म्हणतात, दुसरा चरण अंतरा, तिसरा चरण भोग व चौथा चरण आभोग असतो[३८].

या विभिन्न व्याख्या पाहिल्यास त्यांत समान धागा सापडतो, अवयव, भाषा व वर्ण्यविषय व त्या अनुषंगाने प्रकट होणारा रस, ध्रुपदास व्याख्येत बांधताना त्याला एक दिशा दाखविली गेली. मंदिर ध्रुपदाच्या मर्यादित क्षेत्रातून ध्रुपदाला विशाल क्षेत्रात संचार करण्याची संधी दिली गेली. मंदिरात बसून समूहात ध्रुपद गाऊन भक्ती करणे ही एकच भूक माणसात प्रदीर्घ काळ राहणे अनैसर्गिक आहे. मानवाच्या सर्वच इच्छा सात्विक असत नाहीत. मानवाची जी मानसिकता असते ती सात्विक–राजस–तामस या तीन गुणांच्या समन्वयातून बनलेली असते. म्हणून आपली राजसप्रवृत्ती तृप्त करण्यास माणूस जर काही क्षण परमेश्वर हा विषय सोडून एखाद्या ऐहिक विषयाचा आश्रय घेईल तर ते काहीच विपरीत नसेल. समूहात गाणाऱ्यास हे जाणवते की मी त्या अमक्याहून अधिक चांगला गाऊ शकतो. पण जसे मला कळते तसे ते इतरांनाही कळावे व त्यासाठी समूहात नव्हे तर मला एकट्याला स्वतंत्र गाण्याची संधी मिळाली पाहिजे. या अशा जाणीवेतून एकल गाण्याची पध्दत सुरू झाली. एकल गायनात परमेश्वर हाच एकमेव विषय ठेवण्याची गरज गायकास वाटली नाही. म्हणून ध्रुपदाच्या काव्यात विषयाचे व त्या

[३८] ध्रुपद और उसका विकास, पृ. २४३–२४७

अनुषंगाने रसाचे वैविध्य आले. अर्थात हे आपोआप घडले नाही. सामान्य माणूस परंपरावादी असतो. परंपरेच्या विरुध्द जाण्यास तो सहसा धजावत नाही. पण एखाद्या समविचारी धाडसी माणसामागे जाण्यास तो तयार होतो. मंदिर ध्रुपदाच्या घेऱ्यातून ध्रुपदाला बाहेर काढण्यात ग्वाल्हेर नरेश मानसिंग तोमराने जेव्हा पुढाकार घेतला तेव्हा अनेकजण त्याच्या मागे उत्साहाने जाण्यास तयार झाले अन् 'दरबारी ध्रुपद' ही एक नवीन विधा जन्मास आली.

मानसिंह तोमराच्या कार्याची दिशा

ध्रुपदविधेच्या विकासाचा मध्यकाळ नरेश मानसिंह तोमर याच्या उदयाने सुरू झाला. 'ध्रुपद शैलीस विनाशापासून वाचविणे' ही मानसिंहाची प्राथमिकता होती. कारण सत्ताधारी सुलतान मंडळी जे जे भारतीय ते ते नष्ट करण्याचा चंग बांधून होती.

"Raja Mansingh's immediate concern was to preserve the ancient tradition from annihilation as a result of the lop sided employment of fanaticism for everything Indian by the then Sultans"[३९]

मानसिंह तोमर हा नुसताच संगीतप्रेमी किंवा केवळ गायक नव्हता तो जसा वाग्गेयकार होता तसाच तो संगीत कलेला योग्य दिशा देणारा सुधारक होता. त्याने ध्रुपद विकास कार्यात दोन उद्दिष्टे डोळ्यासमोर ठेवली. ती अशी, १) ध्रुपदाचे पुनर्नवीकरण करणे व २) ध्रुपदाचे शुध्दीकरण करणे. या दोन उद्दिष्टांद्वारे तो संपूर्ण देशाची सांस्कृतिक परंपरा अक्षय राखू पाहत होता व विशेषत: संगीत कलेचे जतन करू पाहत होता. ही दोन्ही उद्दिष्टे साध्य करण्यास मानसिंगाने आपल्या दरबारात 'नायक' लोकांना आश्रय देऊन त्यांची दरबारी म्हणून प्रतिष्ठा वाढविली. हे नायक शास्त्र व क्रियात्मक पक्षा (लक्षण व लक्ष्य) वर प्रभुत्व असणारे होते. मंदिर ध्रुपद काळात समूहगान पध्दतीमुळे शास्त्र, काव्यातील साहित्य व सादरीकरण या सर्व पैलूत शिथिलता आली असणार. नायक

[३९] 'The Origin and Development of Dhrupad', pp 48

मंडळी सर्वच पैलूंत निपुण असल्यामुळे त्यांना शिथिलता सहन होण्याची शक्यता नव्हती. त्यांनी नाविन्य व शुध्दी या बाबींना महत्त्व देऊन आपली दरबारी गायक म्हणून भूमिका पार पाडली. यांच्या ध्रुपदाचे शास्त्र व सादरीकरणाबाबत कर्मठपणा पाहून दरबारी पद मिळविणारे इच्छुक गायकही त्याच कर्मठतेच्या मार्गाने जाऊ लागले. यामुळे ध्रुपद सादरीकरणाचे प्रारूप निश्चित ठरून शिथिलतेला आळा बसला. मंदिर ध्रुपद काळात नाद साधनेला स्थानच नव्हते, ते आता मिळू लागले. नाद साधनेने झालेला संस्कारित आवाज यशस्वी सादरीकरणास उपयुक्त ठरतो याची गायकांना जाणीव होऊ लागली. पण खेदाची बाब अशी की या नायकांविषयी आज काही माहिती नाही. 'We remain uninformed about the Nayakas of Raja Man, who were the outstanding musicians and Dhrupadiyas of the Raja's age.'[४०] गुरुहीन वैयक्तिक गायकांच्या स्वैराचारास गुरुशिष्य परंपरेत घडलेल्या शास्त्राचा आग्रह धरणाऱ्या नायकांच्या कामगिरीमुळे प्रबंध गायनाच्या शास्त्रास अनुसरणारी ध्रुपदगायकी आकारास आली.

एकीकडे जतन व शुध्दीकरण या उद्देशाने मानसिंहाने ध्रुपदाचे प्राचीनतेशी नाते सांगणारे स्वरूप जपले तर दुसरीकडे नाविन्याला केवळ प्रोत्साहनच दिले नाहीत तर स्वत: अस्तुत व धुर्पद या प्रकारांतून तो वर्ण्य विषयाचे वैविध्य राखू लागला. कृष्णभक्तीत एकाच विषयावर काव्यनिर्मिती होत राहिल्याने साचलेपण येण्याची शक्यता असताना मानसिंहाने मानवी गुणवर्णन, त्यातही व्यक्तिविशेषाचे गुणवर्णन, प्रेम–स्नेहादी भावनांचे शाब्दिक प्रकटीकरण व सृष्टीसौंदर्य वर्णन असे विविध विषय ध्रुपदाच्या काव्यात समाविष्ट केले. यामुळे वर्ण्य विषयांचे वैविध्य तर आलेच पण त्याच बरोबर विविध रसांना वाव मिळाला. एवढेच नव्हे तर वाग्गेयकारांच्या प्रतिभेला वाव मिळाल्याने ध्रुपदाच्या अध्ययनाकडे अनेक लोक वळू लागले. नायकांच्या हातात ध्रुपद सोपवून मानसिंहाने ध्रुपद सादरीकरणाचे मानकीकरण (Standardization) केले. ध्रुपदास

---

४० 'The Origin and Development of Dhrupad', pp 53

दरबारातच बध्द न ठेवता त्यास लोकाभिमुख केले. ऐवढेच करून न थांबत त्याने ग्वाल्हेरमध्ये एक संगीत विद्यालयही स्थापिले. 'To ensure that he revitalised and enriched the musical tradition he established a school of music at Gwalior.'[४१] सोळाव्या शतकातील मानसिंगासारखा एक शासक ध्रुपदाचे संरक्षण, वर्धन, मानकीकरण, प्रचार, नवीकरण, शुध्दीकरण असे बहुविध कार्य करतो हे विस्मयकारक तर आहेच पण त्याच्या विषयी आदर वाढविणारे आहे. त्याने संगीत विद्यालय स्थापिले होते ही बाब 'विसाव्या शतकात शालेय संगीत शिक्षण सुरू झाले' या समजास छेद देणारे आहे. तो एवढेच करून थांबला नाही तर 'मानकुतूहल' या ग्रंथचीही त्याने रचना केली. संगीतकार (Musician) व संगीतशास्त्रकार (Musicologist) या दोन्हीही भूमिका यशस्वीपणे पार पाडणाऱ्या मोजक्या व दुर्मीळ लोकांच्या श्रेणीत मानसिंगाचे स्थान खूप वरचे आहे. मानसिंगाने ध्रुपद गायकीत काय काय सुधारणा केल्या याचा सबळ पुरावा देता येत नसला तरी त्याने एक विशिष्ट शैली निर्माण केली, हे मात्र खरे. कारण आचार्य कैलाशचन्द्र बृहस्पती म्हणतात – ''नायक बख्शू हा गुजरातचा शासक बहादुरशाहच्या दरबारात होता. गुजरातच्या दरबारात त्याने मानसिंगाने अविष्कृत केलेल्या शैली लोकप्रिय केली. जनतेतील प्रत्येक वर्गाला ही शैली आवडत असे.''[४२] पण ध्रुपद गायकीच्या घराण्यांच्या गायकांकडून मानसिंगाने केलेल्या सुधारणांची थोडीफार माहिती मिळते. श्री. सईदुद्दीन डागर म्हणतात – 'प्राचीन काळात ध्रुपद गायनात आरंभी नोम् तोम् ची अनिबध्द आलापी केल्यानंतर केवळ बंदिश गाईली जाई. मध्य काळात बंदिश गायल्या नंतर बोलबाँट व लयकारी केली जाऊ लागली'[४३].

---

[४१] तत्रैव, पृ. ४८

[४२] 'ध्रुवपद और उसका विकास', पृ. १८६

[४३] 'मुक्तसंगीत संवाद', पृ. ९७

मध्ययुगीन ध्रुपद प्रचारातील घटक

मानसिंग तोमराच्या एकट्याच्या प्रयत्नाने ध्रुपद गायकीचा प्रचार झाला असे म्हणने सत्याचा विपर्यास ठरेल. प्राचीन काळापेक्षा मध्य काळात ध्रुपद गायकी विस्तृत भूभागात पसरली हे सत्य आहे. या प्रचारात मात्र अनेक घटकांचे सहाय्य झाले.

१. प्रवर्तक

मानसिंह तोमरासारखा द्रष्टा प्रवर्तक दरबारी ध्रुपदास लाभल्यामुळे मंदिर ध्रुपदांच्या एकमेव वर्ण्य विषयामुळे साचलेपण आलेल्या ध्रुपद गायकीस नवी दिशा लाभली. वर्ण्य विषयाचे वैविध्य व सादरीकरणातील सुधारणा यामुळे परिवर्तनशील जनरुचीस अनुरूप अशी नवीन शैली आकारास आली. त्यामुळे वाग्गेयकार, गायक व श्रोत्यांच्या संख्येत वाढ होऊन ध्रुपद गायकीचा संख्यात्मक विकास झाला. मानसिंहाने अस्तुत व धुर्पद हे दोन प्रकार अविष्कृत करून ध्रुपदास धर्मनिरपेक्ष स्वरूप देऊन मनोरंजन हाच त्याचा उद्देश ठेवला. त्यामुळे विधर्मी गायक ही विधा गाऊ लागले व विधर्मी शासकही या गायकीस राजाश्रय देऊ लागले. ध्रुपद गायकी उपजीविकेचे साधन बनल्याने गायकांची संख्या वाढू लागली.

२. शास्त्रकार

मानसिंह तोमरने ध्रुपदाच्या पुनर्नवीकरण व शुध्दीकरणाचे कार्य नायकांना सोपविले होते. हे नायक अभ्यासू शास्त्रकारही असल्याने त्यांनी ध्रुपद गायकीत चंचालता व त्यायोगे शिथिलता येऊ दिली नाही. प्राचीन प्रबंधगायकीच्या प्रारुपास आदर्श कल्पून या शास्त्रकर्त्या नायकांनी ध्रुपदास मंदिर ध्रुपदापेक्षा वेगळी दिशा दिली. त्यामुळे ध्रुपद गायकीच्या प्रचारास वेग आला.

३. आश्रयदाते

दरबार ध्रुपदाने एक निश्चित स्वरूप धारण करणे पुरेसे नव्हते. लोकशाही नसल्याने त्या काळात राजमान्यते विना नवीन गोष्ट रुढ होऊ शकत नव्हती. मानसिंह तोमर हा स्वत: ग्वाल्हेरचा शासक असल्याने इतर शासकही स्पर्धा भावनेने ध्रुपद गायकांना दरबारात आश्रय देऊ लागले. त्यामुळे सुरुवातीस ध्रुपद गायकीचा संख्यात्मक व नंतर गुणात्मक विकास झाला. मध्ययुगात ध्रुपद गायकीस प्रोत्साहन देणारे खालील शासक होते[४४].

१) मानसिंह तोमर
२) सुलतान मुजफ्फर
३) सुलतान बहादुरशाह
४) इस्लामशाह ऊर्फ सलीमशाह
५) आदिलशाह अदली
६) रामचंद्र बघेला
७) बाज बहादुर
८) अकबर
९) जहाँगीर
१०) इब्राहिम् आदिलशाह – दुसरा – दक्षिणेतील विजापुरचा शासक
११) शहाजहाँ
१२) पहाडसिंह बुंदेला
१३) कीरतसिंह
१४) मुहम्मदशाह रंगीले
१५) माधवसिंह जयपुर नरेश
१६) प्रतापसिंह जयपुर नरेश

[४४] 'ध्रुवपद और उसका विकास', पृ. १०३–१५८

या शासकांनी ध्रुपद गायकांना मासिक वेतन देऊन त्यांना राहण्यास घर देऊन इतर खर्चाचीही तरतूद केली. आर्थिक विवंचनामुक्त ध्रुपद गायकांनी साधनेत व शिष्य घडविण्यात स्वत:स समर्पित केले.

४. गायक

ध्रुपद गायकांना ध्रुपद गायकीच्या प्रचाराचे व प्रसाराचे श्रेय इतरांपेक्षा अधिक दिले पाहिजे कारण त्यांनी आधी ती गायकी आत्मसात करण्यात आयुष्याची बरीच वर्षे खर्चिली असतात. तसेच एका विशिष्ट पठडीवरील अचल निष्ठा क्रियेने दाखविताना त्यांनी शारीरिक व मानसिक क्लेश सहन केले असतात. शास्त्र कितीही निर्दोष रचले तरी मैफिल म्हणजे शास्त्रचर्चा नव्हे, शेवटी क्रियात्मक स्वरूपावरूनच एखाद्या विधेची लोकप्रियता अभ्यासता येते. श्रोते व शास्त्रकार तसेच श्रोते व वाग्गेयकार यांचा समारोसमोर प्रत्यक्ष संबंध क्वचितच येतो. पण गायकांचा मात्र श्रोत्यांशी नेहमीच संबंध येतो. मध्य काळात ध्रुपद गायकांनी ध्रुपद गायकी स्वीकारली, तिची साधना केली, तिचे स्वरूप निर्धारण केले, तिच्या गायन शैली निर्माण केल्या व ही शैली पुढील पिढीस सोपवून तिचे जतन केले. मध्य युगात अक्षरश: अगणित गायकांनी ध्रुपद गायकीची पालखी काढून नेण्यात धन्यता मानली. त्यांच्यापैकी ज्यांचा उल्लेख आढळतो त्यांची नामावली देणे म्हणजे ध्रुपद गायकीच्या प्रचारात त्यांचे योगदान मान्य करणे होय. म्हणून ती नावे देण्यात येत आहेत –

१. बख्शू
२. जगन्नाथ
३. तानसेन
४. स्वामी हरिदास
५. हरिदास डागुर
६. जैन खाँ
७. बिलास खाँ
८. तानरंग खाँ
९. मियाँचन्द
१०. सूरतसेन
११. बख्तखाँ
१२. बाबा रामदास

१३. सूरदास (बाबा रामदासके पुत्र)
१४. चंचलसस
१५. सुरज्ञान खाँ
१६. इंछाबरस
१७. धोंडू
१८. गुरुज्ञान
१९. चरजू
२०. शौकी (आनंद खाँ)
२१. शेख बहाउद्दीन
२२. खुशहाल खाँ
२३. सुधीनसेन
२४. निजामुद्दीन (मधुनायक)
२५. बिसराम खाँ
२६. मिसरी खाँ ढाढी
२७. रसबीन खाँ
२८. सदारंग
२९. अदारंग
३०. मनरंग
३१. कृष्णानंद
३२. अचपल.[४५]

३३. अलखदास
३४. मलूकदास
३५. खलकदास
३६. लोंगदास
३७. छंगे खाँ
३८. शादी खाँ
३९. मुराद खाँ
४०. बहादुर खाँ
४१. दिलावर खाँ
४२. मीर नासिर अहमद
४३. यूसुफ खाँ
४४. वजीर खाँ
४५. बहराम खाँ
४६. सदरुद्दीन खाँ.[४६]
४७. रज्ज़ब अलि खाँ
४८. अमृतसेन
४९. खैरात अलि
५०. हैदरबक्ष
५१. हिम्मत सेन
५२. इनायत हुसेन खाँ
५३. सांवल खाँ
५४. हयात खाँ
५५. अमीर खाँ
५६. फल्लन खाँ
५७. अलिबक्ष
५८. खफसुल्ला खाँ
५९. जवादी बक्ष
६०. नब्बी खाँ
६१. संवतराम
६२. खजाजबक्ष
६३. गिरसचन्द
६४. खेलन खाँ.[४७]

[४५] 'ध्रुवपद और उसका विकास', पृ. १७९-२४१
[४६] 'घरानों की चर्चा', पृ. १२६-१२७

५. वाग्गेयकार

मंदिर ध्रुपदांच्या काळात धार्मिकतेच्या पगड्यामुळे मर्यादित परिघात राहिलेले ध्रुपद मध्य काळात मात्र वर्ण्य विषयाच्या विविधतेमुळे व्यापक परिघात संचारु लागले. याचे श्रेय वाग्गेयकारांना दिल्यास इतर कोणाचा आक्षेप असण्याचे काहीच कारण नाही. म्हणून काही वाग्गेयकारांचा उल्लेख करणे योग्य ठरेल.

१. बख्शू	२. जगन्नाथ कविराय
३. तानसेन	४. मदनलाल ढारी
५. आनंदप्रभू	६. शेख बहाउद्दीन
७. अष्ट छाप कवी	८. सदारंग
९. अदारंग	१०. मनरंग
११. देवीदत्त	१२. शेख मीर
१३. चेतसिंह 'राज बहाद्दुर'	१४. मानसिंह तोमर

६. सत्ताधाऱ्यांचे सरदार व मानकऱ्यांचा आश्रय

अनेक सत्ताधाऱ्यांनी ध्रुपद गायकांना उदार आश्रय देऊन त्यांना भौतिक गरजांच्या चिंतेतून मुक्त केले हे अनुच्छेद ३ मध्ये उल्लेखिले आहे. याशिवाय या सत्ताधाऱ्यांचे वरिष्ठ सरदार व मानकरीही संगीत प्रेमी होते. काही प्रसंगी आपल्या तुल्यबळ सरदारांशी केवळ स्पर्धा करण्यास हे सरदार आपल्या हवेलीत ध्रुपद गायनाच्या मैफिली ठेवत असत. यामुळे राजा महाराजांच्या शाही दरबारात ज्यांना गायक म्हणून आश्रय मिळाला नाही अशा अनेकांना सरदार अथवा मांडलिक राजांकडे आश्रय मिळाला. मांडलिक अथवा सरदारांच्या आश्रयास असलेले ध्रुपदीये दुय्यम दर्जाचे होते असे मात्र नाही. अकबराचा एक मांडलिक होता रेवा नरेश रामचंद्र. याच्या आश्रयास होता –

[४७] 'राजस्थान – संगीत और संगीतकार', पृ. ४७

तानसेन. हे एकच उदाहरण अशा आश्रित ध्रुपदियांच्या दर्जा विषयी पुरेसे बोलके आहे. या सरदार मंडळींनी ध्रुपदियांना दिलेल्या आश्रयामुळे हे ध्रुपदिये वैफल्यग्रस्त होण्यापासून वाचले व ध्रुपद गायकीचा संख्यात्मक प्रचार झाला व पुढे विविध शैली निर्माण होऊन ध्रुपदाचा गुणात्मक विकास होण्यास हातभार लागला. एखाद्या युध्द प्रसंगी राजा आपल्या मांडलिकांना व सरदारांना बोलावत असे. इतर वेळी हे सरदार ऐश आरामात दंग असत. यामुळे त्यांच्या आश्रित ध्रुपदियांना कला साधनेस पुरेसे मन:स्वास्थ लाभत असे.

७. राजकीय घडामोडी

मध्यकाळात राजकीय घडामोडींचा सामाजिक जीवनावर खोलवर परिणाम होत असे. राजकीय घडामोडी म्हणजे प्रमुखत: युध्द. युध्दामुळे अस्थिरता येत असे, अस्थिरतेचा सामाजिक व सांस्कृतिक जीवनावर विपरीत परिणाम होत असे, मानसिंग तोमराच्या शासनकाळात ग्वाल्हेर हे ध्रुपद गायकीच्या विकासाचे प्रमुख केंद्र होते. वाग्गेयकार, गायन गुरू, गायक, नवशिके यांची ग्वाल्हेरमध्ये वर्दळ असे, ग्वाल्हेरमध्ये ध्रुपदाशी संबंधित सर्व घडामोडी एकवटल्या होत्या. मानसिंगानंतर त्यांचा मुलगा विक्रमादित्य (विक्रमाजित) गादीवर आला. त्यांच्या कारकिर्दीत दिल्लीचा सुलतान इब्राहिम लोदी याने ग्वाल्हेरवर आक्रमण करून विक्रमादित्याचा पराभव केला. पुढे १५२६ मध्ये इब्राहिम लोदीच्या सैन्यातून बाबराशी पहिल्या पानिपत युध्दात लढताना विक्रमादित्य मारला गेला. या युध्दजन्य घडोमोडींमुळे ग्वाल्हेरमधील संगीत विद्यालय मोडकळीस येऊन अनेक ध्रुपदिये निराश्रित झाले. पण ग्वाल्हेरची ही आपत्ती ध्रुपद गायकीच्या प्रचारासाठी उपयोगी ठरली. ग्वाल्हेरचे ध्रुपदिये ग्वाल्हेर सोडून मथुरा वृंदावन, राजस्थान व गुजरातमध्ये आश्रय मिळविण्यास पोहोचले. त्यामुळे ग्वाल्हेरात केंद्रित झालेली ध्रुपद गायकी एका विशाल प्रदेशात प्रचार पावली. 'As a result of invasion of Gwalior, the School of Music of Gwalior broke up and the large number of distinguished musicians of the court of Gwalior had to find other patrons. Some musicians who

were the devotees of Krishna went to Mathura and Vrindavan, while others found patronage in the courts of other kings. This dispersion of the distinguished Dhrupad singers of Gwalior was a big loss to Gwalior, turned into a born for the spread of the popularity of the Dhrupad style.'[४८] मोगलांची राजधानी आग्रा येथून दिल्लीला गेल्यावरसुध्दा आग्रा परिसरातील ध्रुपदिये दूर दूरच्या प्रदेशात आश्रयाच्या शोधात विखुरले गेले. पुढे १८५७ च्या युध्दानंतर मोगल बादशाह बहादुर शाह जफरला ब्रह्मदेशात रंगून येथे इंग्रजांनी स्थानबद्ध केल्याने दिल्ली दरबार ओस पडून पुन्हा एकदा संगीतकारांना विकेंद्रित व्हावे लागले. पण हे विकेंद्रीकरण संगीताच्या प्रसारास सहाय्यभूत ठरले.

बानीविषयी विवेचन

'बानी' हे 'वाणीचे' अपभ्रंश आहे, हा शब्द 'शैली' असा अर्थ सूचित करतो. मध्य काळात आधी ध्रुपदाचा संख्यात्मक विकास झाला. बऱ्यापैकी संख्यात्मक विकास साधल्यावर कालसापेक्ष जनरुची व गुणात्मक विकासाची गरज यातून ध्रुपद गायकीच्या विविध शैली आकारास येणे अपरिहार्य होते. ही प्रक्रिया अत्यंत सावकाश घडत गेली. कितीही जुना काळ असो, त्या त्या काळात नाविन्याची गरज भासलीच ती गरज भागविण्यास प्रयत्न केले गेले. 'बानी' म्हणजे ध्रुपद सादरीकरणाची शैली. अशी शैली बनण्याच्या प्रक्रियेत प्राचीन काळात झालेल्या प्रयत्नांचाही प्रभाव होता. प्रबंधगान कालखंडात मूळ रागांना 'ग्रामराग' म्हणत. आरंभी हे राग सरळ साध्या बाळबोध पध्दतीने सादर केले गेले असतील. पण वैयक्तिक संगीतकाराचे कौशल्य अधोरेखित करण्यास वैयक्तिक शैली बनू लागली व या शैलींचे निश्चित शास्त्र बनले. ग्रामराग गायनाच्या शैलींना 'गीति' म्हटले गेले. या गीति पाच होत्या, ज्यांना 'पंचगीति' म्हटले गेले. त्या पुढील प्रमाणे होत्या –

[४८] 'Dhrupada - Indurama Srivastav', pp 24

१. **शुध्दागीति** : या शैलीत स्वर त्यांच्या सप्तकातील नैसर्गिक क्रमाने सरळ, शुध्द व सुस्वर स्वरूपात घेतले जात असत. क्लिष्ट स्वर संगती टाळल्या जात. स्वर विस्तारात मींड घेण्याचा प्रकार अधिक असे.

२. **भिन्ना गीति** : या शैलीत स्वरसंगती सूक्ष्म व वक्र पध्दतीने घेतल्या जात. विभिन्न प्रकारचे गमक मोठ्या प्रमाणावर घेतले जात.

३. **गौडी गीति** : या शैलीत बंदिश तिन्ही सप्तकात असे, विना न्यास करता गमक घेतली जाई. मंद्र स्वरांचा विपुल प्रमाणात प्रयोग करताना गायकास हनुवटी छातीला टेकवावी लागे.

४. **वेसरा गीति** : बंदिश द्रुतलयीत असल्याने स्वरविस्तारही द्रुतलयीत असे.

५. **साधारणी गीति** : या गीतिचे स्वत:चे वेगळेपण नसे. यात इतर चारही गीतिंचे मिश्रण आढळून येत असे.[४९]

पुढे 'साधनासंगीत' कालखंडात आवाज भारदस्त पण मधुर बनविण्यास योगशास्त्रावर आधारित नाद साधनेच्या चार शैली बनल्या. त्या पुढीलप्रमाणे होत्या –

१) रोमहर बानी

२) व्योमहर बानी

३) रक्तहर बानी

४) मुक्तहर बानी

या शैलींची प्रात्यक्षिक विधी आज अस्तित्वात नसल्याने त्यांच्या सबंधी विस्तृत माहिती उपलब्ध नाही. पण ग्रामरागांच्या गीति व साधना–संगीताच्या बानी यांच्यापासून प्रेरणा घेऊन अकबराच्या शासन काळात ध्रुपद गायनाच्या बानी अस्तित्वात

[४९] 'The Origina and Development of Dhrupad', pp 133-134

आल्या. बानी म्हणजे गीति म्हणजेच शैली – असे सर्वसाधारण मत असले तरी मुहम्मद करम इमाम् मात्र बानी म्हणजे जात अथवा प्रदेश मानत असे. आचार्य बृहस्पती करम् इमामचे समर्थन करताना म्हणतात – ''सन्तों की उक्ति को 'बानी' कहते है । प्रदेश विशेष अथवा जाति विशेष की भाषा को तत्तत्प्रदेश अथवा तत्तज्ञाती की 'वाणी' कहा जा सकता है । गानशैली अथवा 'गीति' को नहीं । हम करम् इमाम को ऐतिहासिक दृष्टि से तो भ्रान्त मानते है । परन्तु उसकी इस धारणा से सर्वथा सहमत है कि 'बानिया' का सम्बन्ध 'जाति' या 'प्रदेश' से था।.''[५०] प्रस्तुत प्रबंध लेखक 'बानी' विषयी सर्वसाधारण मतास अनुसरून विवेचन करणार आहे. कारण 'बानी' या शब्दाचा अर्थ काहीही असला तरी तो शैली याच अर्थाने वापरला जात आहे. दुसरे असे की कोणाच्या मताचे खंडन करणे हा येथे उद्देश नाही. अकबराच्या कारकिर्दीत ज्या बानी अस्तित्वात आल्या त्या पुढीलप्रमाणे होत –

१. गौडहार (गोबरहार) बानी
२. खंडार बानी
३. डांगुर बानी
४. नौहार बानी

गौडहार बानी

या बानीचा प्रवर्तक तानसेन होता. तो गौड ब्राह्मण होता. त्यावरून हे नाव पडले असावे असा अभ्यासकांचा तर्क आहे. या बानीच्या गायनास दीर्घ श्वासाची क्षमता लागते. स्वर मुख्यत: छाती व कंठातून लावतात. पण काही प्रमाणात नाभीतूनही स्वर लावले जातात. या बानीचे महत्त्व विशद करताना या बानीस राजा मानतात. आधुनिक काळात रामचतुर मलिक यांच्या दरभंगा घराण्याचे गायक ही बानी वापरतात. शांत रस पोषक राग या बानीत निवडतात. प्राचीन शुध्दा गीतिशी या बानीचे साम्य असते.

[५०] 'ध्रुवपद और उसका विकास', पृ. २४८–२४९

खंडार बानी

राजा सम्मोखन सिंग (मिसरी सिंग) जे नौबत खाँ नावानेही जाणले जात, या बानीचे प्रवर्तक होते. खंडित स्वरूपाचे स्वर समूह या बानीत घेतले जातात. द्रुत लयीत गमक प्रयोग या बानीचे प्रमुख लक्षण असते. या बानीस वीर रसाचे राग शोभतात. प्राचीन वेसरा गीतिशी या बानीचे साम्य असते. आधुनिक काळात विदुर मलिक यांचे दरभंगा घराणे व मोहम्मद हाफिज खाँ तलवंडीवाले यांचे तलवंडी घराणे ही बानी वापरतात. या बानीत कंठ व नाभीतून स्वर लावले जातात. या बानीस सेनापती मानतात.

डागुर बानी

दिल्ली जवळील डागुर (हल्लीचे डांग) ग्राम निवासी ब्रजचंद या बानीचे प्रवर्तक होते. या बानीचे प्राचीन भिन्ना गीतिशी साम्य आहे. या बानीत छाती व कंठातून स्वर लावतात. या बानीस मन्त्री मानले जाते. या बानीत शांत व करुण रसाचे राग निवडतात. मींड, गमकांचा कुशल प्रयोग व आलापचारी ही या बानीची लक्षणे होत. आधुनिक काळात बहराम खाँ चे वंशज डागर घराणे ही बानी वापरते.

नौहार बानी

नौहार ग्रामनिवासी श्रीचंद या बानीचे प्रवर्तक होते. या बानीत स्वर; कंठ, नासिका मार्ग व टाळूतून लावले जातात. प्राचीन गौडी गीतिशी या बानीचे साम्य असते. आलंकारिक स्वर संगती व गमक प्रयोग हे या बानीचे प्रमुख लक्षण होय. अद्‌भुत रसाचे राग या बानीत निवडले जातात. या बानीस सेवकाचे पद दिले जाते. आधुनिक काळात बेतिया घराण्याचे इंद्रकिशोर मिश्र व त्यांचे शिष्य ही बानी वापरतात.

चार बानी एका दृष्टिक्षेपात

अ.क्र.	बानी	प्रवर्तक	स्वरस्थाने	गीति	पद
१.	गौडहार	तानसेन	छाती, कंठ, नाभी	शुध्दा	राजा
२.	डागुर	ब्रजचंद	छाती, कंठ	भिन्ना	मंत्री
३.	खंडार	सम्मोखन सिंग	नाभी, कंठ	वेसरा	सेनापती
४.	नौहार	श्रीचंद	कंठ, नासिका, टाळू	गौडी	सेवक

वरील चार बानींचे सर्वमान्य प्रवर्तक जरी वरीलप्रमाणे असले तरी कृष्णानंद ‘रागसागर’ यांच्या ‘राग कल्पद्रुम’ चा आधार घेत प्रवर्तकांबाबतीत ऋत्विक संन्याल व रिचर्ड विडीस् यांनी त्यांच्या ‘ध्रुपद’ या इंग्रजी ग्रंथात खालील प्रकारे वेगळे मत मांडले आहे[५१] –

अ. क्र.	बानी	प्रवर्तक
१.	गौडहार	तानसेन
२.	डागुर	गोपाल नायक
३.	खंडार	बैजू बावरा
४.	नौहार	सूरदास

वर्तमान काळात बानींचे महत्त्व कमी होऊन एकाहून अधिक बानींच्या मिश्रणाने ध्रुपद गायकी सादर करण्याची प्रथा पडली आहे. या बानींऐवजी ख्याल गायकीच्या घराण्यांसारखी ध्रुपद गायकीची घराणी एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात अस्तित्वात आली. आज बानींचा उल्लेख न करता घराण्यांचा उल्लेख केला जातो.

[५१] ‘Dhrupad', pp 63

ध्रुपद गायकीची घराणी

बानी ही संकल्पना ध्रुपद गायकीच्या सादरीकरणाचे अलंकरण होते. पण मूळ ध्रुपद गायकीलाच उतरती कळा लागल्यावर ध्रुपदाचे जतन करणे हेच प्रमुख कार्य ठरले. एकेका विशिष्ट कुटुंबाने एकापेक्षा अधिक बानींच्या मिश्रणाने आपली ध्रुपद गायकी निश्चित केली व पिढी दर पिढी तीच गायकी गात राहिले. कुटुंब प्रमुखाच्या निवास स्थानावरून नाव देऊन या गायन परंपरेस 'घराणे' असे नाव दिले गेले, याचा आरंभ एकोणिसाव्या शतकात झाला व आजही तीच घराणी चालू आहेत. प्रमुख घराणी पुढील प्रमाणे आहेत.

१. डागर घराणे

खरे तर हे 'सहारनपूर घराणे' होय. यालाच 'बहराम खाँचे घराणे' असेही म्हणतात. इमाम बक्श यांचे सुपुत्र बहराम खाँ या घराण्याचे संस्थापक होते. बहराम खाँ यांचा जन्म सहारनपूर जिल्ह्यात अंबेठा गावी १८०० मध्ये झाला. बहराम खाँ हे संगीताशिवाय हिंदी व संस्कृतचेही विद्वान होते. जयपूरच्या रामसिंह महाराजांच्या दरबारात राज, गायक म्हणून नियुक्ती झाल्यावर बहराम खाँ यांची कीर्ती सर्वत्र पसरली. बहराम खाँचे सर्व वंशज या घराण्याची गायकी आजही गात आहेत. बहराम खाँचे एक वंशज रहीमुद्दीन यांनी तानसेनास हरिदास डागुरचा शिष्य दाखवून आपल्या कुटुंबीयांना तानसेनचे वंशज दाखविले. 'रहीमुद्दीन खाँ तानसेन को बलपूर्वक हरिदास डागुर का शिष्य और स्वयं को भी हरिदास डागुर की शिष्य परंपरा से सम्बध्द घोषित करते है।'[५२] तेव्हापासून सहारनपूर घराणे 'डागर घराणे' या नावाने जाणले जात आहे. या घराण्याविषयी विस्ताराने माहिती पाचव्या प्रकरणात येणार आहे. काही अभ्यासकांच्या

[५२] 'संगीत', अप्रैल–मई १९६०, पृ. ३६–४१

मते हुमायूनचा समकालीन नायक हरिदास डागुर या घराण्याचा प्रवर्तक होता व तो पांडेय ब्राम्हण होता.[५३]

२. दरभंगा घराणे

उत्तर बिहारमधील दरभंगाच्या महाराजांनी लखनौ दरबारात राधाकृष्ण व कर्ताराम या दोन भावांचे गायन ऐकले. महाराजांनी भूपत खाँचे शिष्य असलेल्या या दोन भावांना दरभंग्याच्या दरबारात नियुक्त केले अन् १८ व्या शतकाच्या मध्यावर दरभंगा घराणे अस्तित्वात आले. या दोन भावांचे वंशज आज ही परंपरा चालवत आहेत. विदुर मलिक, सुखदेव मलिक, रामाशिष पाठक, रविशंकर उपाध्याय व गौरीशंकर उपाध्याय हे घराण्याचे प्रमुख गायक आहेत.

३. विष्णुपूर घराणे

हे गायन व वादनाचे घराणे आहे १८ व्या शतकात विष्णुपूरचे महाराज रघुनाथ सिंग यांनी तानसेनचा वंशज बहादुर खाँ यास आपल्या दरबारात नियुक्त केले व या घराण्याचा आरंभ झाला. याचे शिष्य गदाधर चक्रवर्ती व रामशंकर भट्टाचार्य यांनी हे घराणे पुढे चालविले. जदुभट्ट (रवींद्रनाथांचे संगीत गुरू) व अनंतलाल बॅनर्जी हे याच घराण्याचे गायक होते.[५४]

४. बेतिया घराणे

एकोणिसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धात बिहारच्या पश्चिम चंपारण्य जिल्ह्यात बेतियाचे महाराज उग्रसेन सिंग यांनी या घराण्याची स्थापना केली. महाराजा आनंद किशोर व महाराजा नवल किशोर यांच्या कारकिर्दीत बेतिया घराणे भरभराटीस आले. बंगालमध्ये ध्रुपद गायकीचा प्रचार व प्रसार बेतिया घराण्याने केला. शिवनारायण मिश्र,

---

[५३] 'Perspectives on Dhrupad', pp 21

[५४] 'Journal', Jan-Mar 1973, pp 46

गुरू प्रसाद मिश्र, बिस्वनाथ मिश्र, श्यामनारायण मिश्र हे या घराण्याचे प्रसिध्द गायक होते.[५५]

५. तलवंडी घराणे

पंजाब मधील चाँद खाँ व सूरज खाँ यांनी या घराण्याची स्थापना केली. हाफिज खाँ तलवंडीवाले यांच्या मार्गदर्शनाखाली या घराण्याच्या गायकांनी अल्लाची आराधना यासाठी ध्रुपद गायकीचा वेगळा मार्ग धरला. पुढे ही सर्व मंडळी पाकिस्तानात गेली.

मध्यकाळात ध्रुपद गायकीची जडण घडण घडून ही गायकी विकास पथावर अग्रेसर राहिली. प्रबंध गायन हट्टाने चालूच राहिले असते तर त्याच्या बंदिशींचे वर्ण्य विषय व भाषा यामुळे परकीय सत्ताधाऱ्यांकडून अरबी अथवा फारसी संगीत येथील राजदरबारात रुजवले गेले असते व पर्यायाने ते जनमानसावरही लादले गेले असते. अशावेळी ध्रुपद गायकीने येथील मातीशी संबंध घट्ट ठेवून प्राचीन सांगीतिक मूल्ये अबाधित ठेवली. यात मानसिंग तोमराचे कार्य अतुलनीय तर नि:संशय आहे. पण त्याने जे नायक दरबारात नेमले होते त्यांनाही तेवढेच श्रेय जाते. मानसिंगाने जे प्रमुख चार नायक नियुक्त केले होते, ते होते – 'भाम चरजू, ढुंढीबर, चंचल व शशि'[५६]. याच काळात ध्रुपद गायकीत श्रृंगार रसासही योग्य तो वाव असावा म्हणून 'धमार' नावाचा गीत प्रकारही अस्तित्वात येऊन ध्रुपद गायकीतील वीर शांत रसाचे एकसूरीपण टळले. बैजूने हा गीत प्रकार अविष्कृत केला असे मानले जाते. नेहमीच चौतालात ध्रुपद गायले जात असे. त्यामुळे नेहमीच गंभीरपणा येत असे. त्यात थोडा बदल करण्यासाठी 'लखनौच्या दुल्हेमियाने 'साद्रा' हा झपतालात ध्रुपद गाण्याचा प्रकार अविष्कृत केला.'[५७]

---

[५५] 'Journal', Sept. 1977, pp 32

[५६] 'संगीत के घरानों की चर्चा', पृ. ३९

[५७] 'भारतीय संगीत – बदलता परिदृष्य', पृ. २१

ध्रुपद विकासातील मध्यकाळातील घडामोडी

१) लक्ष्य व लक्षण

संगीत कला ही प्रात्यक्षिकाची कला असल्याने ध्रुपदाच्या गायन पक्षासच म्हणजे 'लक्ष्य' लाच महत्त्व दिले जात असे. मध्यकाळात ध्रुपद गायकीचा शास्त्रपक्षही बळकट झाला. म्हणजेच 'लक्षण' ही महत्त्वाची ठरले. मानसिंग तोमरने नियुक्त केलेले नायक शास्त्र निपुणही असल्याने त्यांनी ध्रुपद गायकीचे लक्षण निश्चित करून त्या अनुषंगाने लक्ष्य विकसित केले. रागालाप, नोम् तोम् आलापी, बंदिश, लयबाँट व बोलबाँट अशी जी ध्रुपद गायकीची विधी आहे, ती मध्यकाळातच आकारास आली.

२) धर्मनिरपेक्षता

मंदिर ध्रुपद कालखंडात ध्रुपदाचे वर्ण्य विषय देवता स्तुती असल्याने ध्रुपद विधेस मार्गी संगीताचे स्वरूप आले होते. मानसिंगाने 'अस्तुत' व 'धुर्पद' हे गीत प्रकार सुरू करून ध्रुपदास देशी संगीताचे स्वरूप दिले. त्यामुळे धर्म बंधन शिथिल होऊन ध्रुपद ही एक धर्म निरपेक्ष विधा बनली. यामुळेच विधर्मी शासकांचा दरबारात ध्रुपदाला प्रवेश मिळून ध्रुपद गायकीचा संख्यात्मक विकास झाला. आता ध्रुपद गायनाचा हेतू मनोरंजन बनला. प्रत्येक मानवात सात्विक–राजस–तामस वृत्तींचा समन्वय असतो. सामान्य मानवात राजस वृत्ती प्रबळ असते. मनोरंजनास संगीत एक साधन बनविणे म्हणजे राजस वृत्तीस तृप्त करणे होय. मध्यकाळात ध्रुपदाचा हेतू बदलल्याने मानवाच्या नैसर्गिक प्रवृत्तीस वाव मिळाला.

३) स्वदेशी संगीतास वाव मिळाला

ध्रुपदांच्या बंदिशीतील वर्ण्य विषय बदलल्याने ध्रुपदास राज दरबारांत प्रवेश मिळाला. शासक विदेशी, विधर्मी होते. तरी ध्रुपदाची रंजनक्षमता अनुभवून त्यांनी अरबी अथवा फारसी संगीताऐवजी स्थानीय संगीतास प्रोत्साहन दिले. मध्यकाळात देशी

संगीताची गळचेपी होण्याची दाट शक्यता होती. तरी ध्रुपदातील कलोचित बदलांमुळे तसे काही घडले नाही.

४) भूतकाळाशी व भविष्यकाळाशी समन्वय

ध्रुपद गायनाने अनिबध्द (आलापी) व निबध्द (बंदिश) स्वरूपाचा समावेश करून भूतकाळातील 'प्रबंध गान' विधेशी समन्वय ठेवला. तसेच विकास प्रक्रियेत वैयक्तिक प्रतिभेस वाव देणारी बानी पध्दत स्वीकारून भविष्याकडे वाटचाल करण्याचे सुचित केले.

५) ख्यालाच्या अविष्कारानंतरही अबाधित

अठराव्या शतकात ख्याल या विधेचे स्वरूप निश्चित झाले. ही विधा राग विस्तारास व भाव निर्मितीस अधिक अनुकूल असल्याने ध्रुपद गायकीच्या लोकप्रियतेवर प्रतिकूल परिणाम होणे साहजिक होते. तरी प्रत्यक्षात ध्रुपद गायकीची म्हणावी तेवढी पिछेहाट झाली नाही. अठराव्या शतकाच्या उत्तरार्धात व एकोणिसाव्या शतकात विविध राज दरबारातील गायकांच्या यादीवर दृष्टिक्षेप केल्यास बहुसंख्य गायक ध्रुपद गायक होते, हे लक्षात येते. ध्रुपद गायकीतील चंचलतेचा अभाव व पूर्णत: भारतीय असलेल्या विधेमुळे ध्रुपदाने आपले अस्तित्व टिकवले.

६) ध्रुपदियांचीही घराणी

दिवसेन्‌दिवस ख्याल गायकीचा प्रभाव वाढत गेल्याने ध्रुपद गायकीचा ऱ्हास सुरू झाला. पण ध्रुपद गायकीत गुणवत्ता श्रेष्ठ दर्जाची असल्याने ही विधा टिकली पाहिजे या तळमळीने काही लोक कृत संकल्प झाले. अशा लोकांनी आपल्या कुटुंबात पिढी दर पिढी ध्रुपद गायनच चालू ठेवले. या प्रयत्नातून ध्रुपदियांचीही घराणी बनली. या घराण्यांनी ध्रुपद विधेच्या जतनाचे कार्य केले आहे.

७) ध्रुपद साधना हे नाद साधनेचे साधन

नवनवीन सांगीतिक विधा आकारास येतील. मैफिलींतून कदाचित ध्रुपद अदृष्यही होईल. पण सर्व संगीतकार जाणतात की संस्कारित आवाजच गायन विद्येसाठी अनिवार्य असतो. असा संस्कारित आवाज बनविण्यासाठी ध्रुपद गायन अत्यंत उपयोगी आहे. अल्लांदिया खाँ, फैयाज खाँ, विलायत हुसैन खाँ हे दिग्गज ख्याल गायक तीन ते दहा वर्षे केवळ ध्रुपद साधना करत असत. ध्रुपदातील ही क्षमता ध्रुपदाला कधीच नामशेष होऊ देणार नाही. मध्यकाळातील विभिन्न गायकांनी ध्रुपद साधनेतून गायकीच्या अलंकरणाच्या पध्दती शोधून काढल्या होत्या. मींड, कण, कंपित, आंदोलन हे सर्व प्रकार आजही गायन वादनास उपयोगी आहेत.

मध्यकाळातील ध्रुपद गायकीच्या विकासाच्या या प्रवासावर दृष्टिक्षेप केल्यास हे लक्षात येते की, हा काळ ध्रुपद विधेच्या दृष्टीने सर्वाधिक महत्त्वाचा होता. मानसिंग तोमरांसारखे दूरदृष्टीचे संगीतप्रेमी या कालखंडात झाले हे संगीत कलेच्या विकासाच्या दृष्टीने खूपच महत्त्वाचे ठरले. विशुध्द भारतीय संगीत या काळात टिकले.

आधुनिक काळात ध्रुपदाचा विकास

आधुनिक काळ, प्रस्तुत प्रबंधलेखकाने २० वे शतक व नंतरचा कालखंड मानला आहे. आधुनिक कालखंडात ख्याल गायकी लोकप्रियतेच्या दृष्टीने अधिकाअधिक रसिकमान्य झाली. तिला पूरक अशा ठुमरी, टप्पा या विधाही रसिकांच्या राजस वृत्तीस तृप्त करू लागल्या. एका बाजूस भाव निर्मितीस पोषक अशा या विधा सादरीकरणाच्या पध्दती उत्तरोत्तर परिष्कृत करत राहिल्या तर दुसऱ्या बाजूस मात्र ध्रुपद गायकी पटी करताना पखवाजाशी झटापट करण्यातच धन्यता मानत राहिली. परिणामत: भाव निर्मितीच्या ऐवजी लयकारीचे वैचित्र्य हेच जणू ध्रुपद गायकीचे वैशिष्ट्य होऊन राहिले. त्यामुळे ध्रुपद गायकी पाच घराण्यांच्या परिघातच मर्यादित होऊन राहिली, त्यातही

तीनच घराणी विशेषत्वाने कार्यप्रवण राहिली आहेत. आज ध्रुपद गायकी विषयीच्या ज्ञानापेक्षा त्या विषयीच्या अज्ञानाचेच प्रमाण अधिक आहे. असे असले तरी ध्रुपद गायकी पूर्णत: नष्ट होणार नाही. कोणतीही विधा पूर्णत: नष्ट होत नसते, तिचा मागमूस नवीन विधांत दिसतोच – याचा उल्लेख याच प्रबंधात या पूर्वी आलेला आहे. आधुनिक काळात ध्रुपद गायकीच्या लोकप्रियतेत घट झाली आहे. तिच्या सादरीकरणात कलोचित बदल झाल्यास व संबंधितांनी तिच्या पुन:प्रतिस्थापनेसाठी सातत्याने प्रयत्न केल्यास ध्रुपद गायकी रसिकांना रिझवू शकेल.

असे असले तरी आधुनिक काळात ध्रुपदाविषयी काही अनुकूल घडामोडी झालेल्या नाहीत असे म्हणणे वस्तुस्थितीचा विपर्यास ठरेल. ज्यावेळी परिस्थिती प्रतिकूल असते तेव्हाच घडामोडी अधिक घडतात. आधुनिक काळात ध्रुपद प्रेमींना अधिक उत्साही भूमिका घ्यावी लागली. कारण आज मनोरंजनासाठी रसिकांसमोर ख्याल – ठुमरी – टप्पा हे पर्याय आहेत. तशातच राजाश्रयाचा आज अभाव आहे. लोकशाही सरकारच्या आग्रक्रमाची यादी जनकल्याणाच्या दृष्टीने बनविली असते. अशा विषम परिस्थितीत ध्रुपद प्रेमींना वाटचाल करावी लागत आहे. ती उत्साहाने व सातत्याने चालू आहे.

ध्रुपद विकासाचे स्वदेशातील प्रयत्न

अ) शासन प्रणीत प्रयत्न

पूर्वीच्या राजा महाराजांची कलेस आश्रय देण्याची भूमिका आज शासनाकडे आली आहे. केंद्रीय शासनाच्या अधिकारात आकाशवाणी हे प्रभावी माध्यम आहे. देशभरातील उत्तरेकडील व पूर्वेकडील आकाशवाणी केंद्रात नियुक्त कलाकारांत ध्रुपद गायकांचा समावेश करून शासनाने ध्रुपद गायकांना उपजिविकेचे साधन उपलब्ध करून दिले आहे. त्यामुळे ध्रुपद साधनेकडे तरूण संगीतप्रेमी वळत आहेत. हे प्रमाण फार मोठे

नसले तरी प्रोत्साहनास उपयुक्त आहे. याशिवाय प्रसिध्द ध्रुपद गायकांचे सजीव वा अभिलिखित (Recorded) कार्यक्रम प्रसारित करून शासन कलाकारांच्या योगक्षेमाची सोय करणे व ध्रुपद विधे विषयी तरूण पिढीत औत्सुक्य निर्माण करण्याचे दुहेरी कार्य करत आहे. या आकाशवाणी केंद्राकडे भावी पिढ्यांच्या माहितीसाठी अभिलिखित केलेले शेकडो तासांचे ध्रुपद गायन संग्रहित आहे. शासन ध्रुपदाच्या संबंधित चर्चासत्रे, कार्यशाळा, मेळे यासाठी तदर्थ अनुदान देऊन ही कार्ये पार पाडण्यास हातभार लावत असते. शासनाचे प्रयत्न तुटपुंजे आहेत हे खरे जरी असले तरी शासनास काही तरी भरीव करण्यास भाग पाडण्याचे कार्य संगीतप्रेमी जनतेने व जनप्रतिनिधींनी केले पाहिजे. शासनाची ध्रुपद पुनरुत्थानात भूमिका कधी स्पष्ट पुढाकाराची तर कधी पडद्यामागील असते.

आ) जमीनदारांची भूमिका

विसाव्या शतकाच्या आरंभापर्यंत राजे महाराजे नाममात्र राहिले होते. हे बहुदा शहरी भागात आपल्या उरल्यासुरल्या प्रासादात आपल्या वैभवाचे प्रदर्शन करण्यात धन्यता मानत होते. पण ग्रामीण भागात जमीनदारी (मालगुजारी) पध्दत अस्तित्वात होती. या जमीनदारांच्या जीवन शैलीचे वर्णन हा प्रस्तुत प्रबंधाचा विषय नसल्याने त्या दालनात न डोकावण्याचा संयम पाळला पाहिजे. पण बिहार व बंगालमधील जमीनदारांनी ध्रुपद गायकीस आश्रय देऊन या विधेच्या पुनरुत्थानात महत्त्वाची भूमिका बजावली. बेतिया, विष्णुपूर व दरभंगा घराण्यांना या जमीनदारांच्या आश्रयाचा मोठाच लाभ मिळाला. या जमीनदारांचा संगीत हा छंद नसेलही. पण त्यांनी ध्रुपदियांना आश्रय देऊन त्यांना साधनारत ठेवले व पर्यायाने ध्रुपद शैलीचे अस्तित्व राखले, हे खरे आहे. अस्तित्व राहिल्याने ध्रुपदाचा विकासही होत राहिला.

इ) ध्रुपद केंद्र भोपाळ

शासनात कला प्रेमी अधिकारी असल्यास शासनही कलेच्या विकासात भरीव कामगिरी करू शकते. ऐंशीच्या दशकात श्री. अर्जुनसिंग मध्यप्रदेशचे मुख्यमंत्री होते. सांस्कृतिक विकास हा त्यांचा ध्यास होता. सुदैवाने सांस्कृतिक खात्याचे त्यावेळेचे सचिव श्री. अशोक वाजपेयी हे केवळ उत्साहीच नव्हते तर संगीत प्रेमी होते. ध्रुपदाच्या ऱ्हासाने ते व्याकुळ असून ध्रुपदाच्या पुनरुत्थानासाठी शासनाच्या वतीने काहीतरी स्थायी स्वरूपाचे करू इच्छित होते. इच्छा तेथे मार्ग या उक्तीप्रमाणे त्यांच्या तळमळीस दिशा मिळाली. प्रख्यात चित्रपट निर्माता श्री. मणी कौल मध्य प्रदेशावर एक माहितीपट तयार करत होते अन् त्यांनी त्यांच्या गुरूंना – श्री. झिया फरीदुद्दीन डागरांना पार्श्वसंगीत देण्यास विनविले होते. हे दोघे मध्यप्रदेशात भ्रमंती करत असताना यांची श्री. अशोक वाजपेयींशी गाठ पडली. समविचारी व्यक्ती एकत्र आल्यावर विचार मंथत घडून काही योजना आकार घेते.

श्री. झिया फरीदुद्दीन डागर ऑस्ट्रीयातील विएन्ना येथे स्थाईक होण्याच्या तयारीत होते. पण श्री. अशोक वाजपेयींनी भोपाळ येथे 'ध्रुपद केंद्र' स्थापून ध्रुपद गायक कलाकार घडविण्याची योजना पक्की करून उस्ताद फरीदुद्दीन डागरांना त्याची धुरा सांभाळण्याची गळ घातली. योजनेस प्रतिष्ठित दर्जा देण्याच्या हेतूने एक सल्लागार उपसमिती नेमली गेली. या उपसमितीत डॉ. प्रेमलता शर्मा, कुमार गंधर्व, मणी कौल व श्री. फरिदुद्दीन डागरांचे जेष्ठ बंधू श्री. झिया मोईदुद्दीन डागर व संबंधित शासकीय अधिकारी सदस्य म्हणून नेमले गेले. या प्रकल्पाचे आरंभापासून स्वरूप होते ध्रुपद विधेचे दर्जेदार मंचीय कलाकार घडविणे. येथे कोणतीही पदवी दिली जाणार नव्हती. साचेबध्द शैक्षिक अभ्यासक्रम हा उद्देशच नसल्याने गुरुशिष्य परंपरेने शासकीय मदतीने कलाकार

घडविण्याचा या केंद्राचा संकल्प होता. सुदैवाने शासकीय बंधने, दिरंगाई, हस्तक्षेप यातील कशाचीही झळ लागू न देण्यांची दक्षता श्री. अशोक वाजपेयींनी निग्रहाने घेतली.

या केंद्रात १८ ते ३० वर्षे वयोगटातील मुलांना त्यांच्या ध्रुपद गायकीकडे कल पाहून निवडण्यात आले. केंद्रातील दैनंदिन साधनेचे वेळापत्रक हे चिकाटी, दमसास व संयम या सर्वांचा कस लावणारे होते. पहाटे ४.३० वाजता सुरू होणारे साधनासत्र भोजनाची वेळ वगळता रात्री ११ वाजेपर्यंत चालू असे. घराण्याच्या बांधिलकीपेक्षा ध्रुपद सारदीकरणाशी बांधिलकी प्रमुख मानून प्रत्येक गटास चार वर्षे तालिम दिली गेली. एका प्रांतीय शासनाने ऱ्हास्तप्रत जाणाऱ्या संगीत विधेच्या जतनासाठी व विकासासाठी केवळ ध्येयावर दृष्टी ठेवून केलेले हे कार्य शासनाच्या शिरपेचातील तुराच आहे. या केंद्रात गुंडेचा बंधू, उदय भवाळकर यांसारखे आघाडीचे भारतीय ध्रुपदिये तर घडलेच पण युरोपात ध्रुपद गायकी रुजविण्यास ज्याने महत्त्वाची भूमिका बजावली तो खान ट्रंझ्लरही येथेच घडला. १९८४ पासून भोपाळ ध्रुपद केंद्राचे कार्य चालूच आहे. या प्रयोगाने हे सिध्द झाले की शासकीय असो वा खाजगी, प्रमाणिक हेतूने ध्रुपद विकासाचा प्रयत्न झाल्यास त्यात यश खात्रीने मिळतेच व म्हणूनच ध्रुपदास मृत विधा मानण्याची नकारात्मक भूमिका कोणी न घेणेच योग्य. या अशा प्रयत्नांमुळे सामान्य श्रोता ध्रुपद गायकीकडे वळू शकतील. कारण ख्याल गायकीतील सौंदर्यतत्त्व शोधणे सामान्य श्रोत्याच्या क्षमतेच्या पलीकडचे आहे. ध्रुपदाच्या बंदिशीतील सौंदर्य हमखास असल्याने सामान्य श्रोते त्याचा आनंद घेऊ शकतात. श्री. अशोक रानडे म्हणतात – ''Could the so called Dhrupad revival in India be a backlash against declining standards of musicianship in Khyal? Might the freedom of Khyal have allowed it to decay to such an extent, that even invitiated audiences are beginning to feel safer with

Dhrupad? The structure at least guarantees a certain minimum degree of aesthetic coherencel.''[५८]

ई) वृंदावन चळवळ

सत्तरच्या दशकात ब्रजभूमीची सांस्कृतिक परंपरेची सूत्रबध्द नोंद ठेवण्याच्या हेतूने श्री. चैतन्य प्रेम संस्था या सांस्कृतिक संस्थेची स्थापना झाली. ब्रजभूमी व संगीत अभिन्न आहे. तसेच ब्रजभूमीचे संगीत व ध्रुपद हेही अभिन्न आहेत. ध्रुपदाची नैसर्गिक पृष्टभूमी ब्रज असल्याने ध्रुपदाचे ब्रजभूमीशी नाते अतूट असावे या भावनेने १९८१ मध्ये श्रीवत्स गोस्वामी यांनी 'व्रजकला गुरुकुल' या संस्थेची स्थापना करून आरंभी श्री. रहीम फहिमुद्दीन डागर यांची व १९८२ मध्ये श्री विदुर मलिक यांची प्रमुख पदी नियुक्ती केली. व्रजकला गुरुकुलाने व्रजभूमीतील वैष्णव मंदिरांशी संपर्क ठेवल्यामुळे येथील शिक्षणाचा दर्जा केवळ शैक्षिक न राहता या ध्रुपद गायनाचे स्वरूप प्राचीन मंदिर ध्रुपदास अनुरूप राहिले. म्हणून ही ध्रुपद गायन शाळा न राहता जणू एक सांस्कृतिक चळवळ बनली. व्रजकला गुरुकुलात तरूण कृष्णदास, राधा गोविंद दास, सुखदेव चतुर्वेदी व ब्रिजभूषण गोस्वामी यांच्यासारखे भारतीय शिष्य घडले. युरोपीय शिष्यही येथे घडले. यात पीटर मिलर, फ्रिट्झ व एमिलिया क्युनी हे प्रमुख आहेत. बांग्लादेशचा गोपालही येथेच घडला.[५९] ही सर्व मंडळी विविध ठिकाणी ध्रुपद गायकीचा प्रचार करत आहेत. त्यामुळे वृंदावनातील ध्रुपद गुरुकुल ही केवळ संस्था न उरता ती एक चळवळ झाली आहे. या चळवळीतून घडणारे कलाकार व्यावसायिक संगीतकार बनतात का समर्पित प्रचारक हे व्यक्तिगत स्वभाव व संस्कारावर अवलंबून असते. पण या चळवळीतून हे निश्चितच सिध्द होत आहे की, ध्रुपद विधा अजूनही देश-विदेशात अस्तित्व राखून आहे. ध्रुपद हेच भारतीय संगीत होय असाच संदेश ही चळवळ देत आहे. गुरुकुलातील पध्दतशीर

[५८] 'Perspectives on Dhrupad', pp 26

[५९] 'Perspectives on Dhrupad', pp 89

तालिम ही एकच कृती येथे घडत नसून ध्रुपद मेळे भरविणे व विविध मंदिरांतून विशेष उत्सव प्रसंगी कृष्णभक्तीपर ध्रुपद गायन अयोजित करणे अशा जनसंपर्काच्या कृतीही नियमित स्वरूपात घडत असतात.

ड) ध्रुपद मेळे

बनारस हिंदू विद्यापीठातील संगीत विभाग प्रमुख श्री. लालमणी मिश्र यांनी ध्रुपद सादरीकरणास मोठ्या प्रमाणावर वाव देण्यास संगीत नाटक अकॅडमीच्या आर्थिक अनुदानाने बनारस येथे एक भव्य आयोजन १९७४ मध्ये केले. कार्यक्रमाचे व्यासपीठ अशा ठिकाणी गंगेच्या किनारी उभे केले, जेथे संत तुलसीदासांनी रामचरितमानसची रचना केली होती. कार्यक्रम महाशिवरात्रीपासून तीन दिवस चालतो. कार्यक्रमात नवशिक्या ध्रुपदियापासून प्रख्यात ध्रुपदियापर्यंत कोणीही गाऊ शकतो. गायक देश विदेशातील कोणीही असू शकतो. यामुळे या समारोहास धार्मिक उत्सवाचे स्वरूप प्राप्त झाले आहे. म्हणून यास 'मेला' म्हटले जाते. पहिली पाच वर्षे हा 'बनारस ध्रुपद मेला' संगीत नाटक अकॅडमीच्या सहाय्याने चालू राहिला. नंतर संगीत नाटक अकॅडमीने वृन्दावन ध्रुपद मेळ्यास प्रायोजित केले. तेव्हा काशीचे महाराज बनारस ध्रुपद मेळ्याचे आश्रयदाता बनले. या मेळ्याने सादरीकरणाची कला जिवंत ठेवण्यास व नवीन साधकांना प्रेरणा देण्यास मदत केली आहे. या मेळ्यात उत्तम ध्रुपदियास व उत्तम पखवाज वादकास रोख पारितोषीके मिळत असल्याने ध्रुपद शिकणाऱ्यांना प्रोत्साहन मिळत आहे.

१९८० मध्ये आचार्य श्रीवत्स गोस्वामींच्या पुढाकाराने वृंदावनमध्ये ध्रुपद मेळासुरू झाला. श्री चैतन्य प्रेम संस्था या मेळ्या मागील प्रेरक शक्ती आहे. या मेळ्यासाठी येणाऱ्या गायकांना मथुरा वृंदावन परिसरात स्थाईक व्हायचे असल्यास ही संस्था सर्व प्रकारचे सहाय्य देते. या योजनेमुळेच दरभंगा घराण्याचे प्रमुख कलाकार श्री विदुर मलिक १९८२ पासून १७ वर्षे येथे वास्तव्य करून राहिले होते. मेळे जरी वर्षातून

एकदाच होत असले तरी त्याचा परिणाम वर्षभर रेंगाळत राहतो. तसेच या मेळ्यांच्या निमित्ताने परदेशी मंडळी भारतीय संगीताकडे आकृष्ट होतात व त्यातील काही ध्रुपद शिकण्यास वृंदावनमध्ये राहतात. प्राचीन भारतीय संगीत विधा म्हणून हे परदेशी ध्रुपदाचा औत्सुक्याने अभ्यास करून ध्रुपदाचे प्रभाव क्षेत्र विस्तारित करण्यात महत्त्वाची भूमिका बजावतात.

डागर कुटुंबीय ही डागर घराण्याची गायकी प्रदर्शित करण्यास मुंबई, जयपूर व दिल्ली येथे ध्रुपद मेळे भरवतात. आपल्या घराण्याच्या गायकीचा प्रचार करण्याचा या मागे मूळ उद्देश असला तरी अप्रत्यक्षपणे ध्रुपद गायकीचाच प्रचार घडत असतो. डागरांच्या मेळ्यांचे स्वरूप धार्मिक नसते. जाहिराती व प्रायोजक यांच्या सहाय्याने हे मेळावे भरविले जातात. यांचा मूळ उद्देश ध्रुपद गायकी लोकप्रिय बनविणे हा असतो.

याशिवाय राजस्थान व मध्यप्रदेशातही ध्रुपद मेळे भरतात. मात्र हे नियमित वार्षिक स्वरूपाचे नसतात. डॉ. प्रेमलता शर्मा यांनीही १९८२ मध्ये नाथद्वारा व अंबेजोगाई येथे शैक्षिक उद्देशाने ध्रुपद मेळे भरविले होते. अशा मेळ्यात सादरीकरणाचे तंत्र, साथ संगतीचे महत्त्व, बंदिशींच्या साहित्यातील सौंदर्य स्थाने अशा विषयांवर व्याख्यानेही असतात. त्यामुळे बनारस वृंदावन मेळ्यांसारखे येथे श्रोते सामान्य नसतात. हे श्रोते शैक्षणिक संस्थांशी संबंधित असतात. मेळ्यांनी साध्य होणारी उद्दिष्टे –

१) सांगीतिक कार्यक्रमात ध्रुपद विधा आजही काळाशी संदर्भ राखून असल्याने स्पष्ट होते.

२) देशी विदेशी श्रोत्यांना विविध घराण्यांची ध्रुपद गायकी एकाच ठिकाणी ऐकण्याची सोय होणे.

३) विविध घराण्यांच्या गुरुजनांना त्यांची कला किती कालसंगत आहे हे तपासण्याची संधी मिळणे.

४) नवशिक्यांना व्यासपीठ मिळून सादरीकरणाचे तंत्र साधण्याची संधी मिळणे.

५) समीक्षकांना समीक्षा करून ध्रुपदियांना मार्गदर्शन करण्याची संधी मिळणे.

६) प्रसार माध्यमांना संगीत जगताशी जुडण्याची संधी मिळणे.

७) संयोजकांना ध्रुपदाच्या मैफिली आयोजित करण्याचा अनुभव मिळणे.

ऊ) विविध घराण्यांचे प्रयत्न

ख्याल गायकीच्या निर्मिती नंतर ध्रुपद गायकीचा जो ऱ्हास सुरू झाला तेव्हा ध्रुपद विधा जिवंत ठेवण्यास जे प्रयत्न झाले त्यातून विविध घराणी निर्माण झाली. ध्रुपद गायकीच्या पाच घराण्यांचा उल्लेख या पूर्वीच या प्रबंधात आला आहे. यातील तलवंडी घराण्याचे कार्यक्षेत्र पाकिस्तान राहिले आहे. इतर चार घराण्यांपैकी डागर घराण्याने ध्रुपद प्रचार शहरी भागात करण्याचे कार्य हाती घेतले असून मुंबई, भोपाळ, जयपूर, दिल्ली, कलकत्ता या भारतीय शहरात या घराण्याने बरेच कार्य केले आहे. दरभंगा घराण्याने ध्रुपद प्रचारास मथुरा–वृंदावनाचा धार्मिकतेशी संबद्ध परिसर निवडून तेथे प्रचार्य कार्य चालू ठेवले आहे. बेतिया व विष्णुपुर घराण्यांनी प्रचार कार्य ग्रामीण भागात केले आहे. बेतिया घराण्याने बिहारच्या तर विष्णुपूर घराण्याने बंगालच्या ग्रामीण भागात ध्रुपद पोहोचविले. या घराण्यांनी आपापल्या घराण्याची गायकी लोकप्रिय करण्याचा प्रयत्न केला असला तरी शेवटी सर्वांनीच प्रचार केला तो ध्रुपद गायकीचा, हे विसरून चालणार नाही. या घराण्यांनी पुढाकार घेतला नसता तर खाजगी संस्थांनी व शासनाने ध्रुपद प्रचारात कदाचित रस घेतला नसता. ध्रुपदास ख्याल गायकींशी समकक्षता लाभेपर्यंत हीच घराणी ध्रुपदाचा प्रचार करत राहणार आहेत. अर्थात समकक्षता लाभण्यास ध्रुपदाच्या सादरीकरणात भावनिर्मितीस अनुकूल असे बदल करावे लागतील. घराण्यांच्या गायकांची केवळ ध्रुपदनिष्ठा पुरेशी नाही. या गायकांच्या योगक्षेमाची सोय असणे आवश्यक आहे. ध्रुपदाचा प्रचार व त्याचे अर्थशास्त्र यांची सांगड घातली जावी.

ए) ध्रुपदासंबंधी लेखन

ध्रुपद गायकीच्या संबंधात पुरेसे लिखाण झाले पाहिजे. वैयक्तिकरित्या काही लिखाण केले जात आहे. इंडियन म्युझिकॉलॉजिकल सोसायटी ही संस्था तसेच बनारस ध्रुपद मेळ्याच्या वेळी ऑल इंडिया काशीराज ट्रस्ट ही संस्था ध्रुपदासंबंधी जाणकारांचे लेखन प्रकाशित करत असते. या लिखाणातूनही ध्रुपदाचा प्रचार होत आहे. विदेशी ध्रुपदप्रेमीही युरोपीयन भाषांत लेखन करून ध्रुपदाविषयी जिज्ञासा चाळवत आहेत.

ऐ) वैज्ञानिक उपकरणांची भूमिका

अनेकदा ध्रुपद गायकी प्रत्यक्ष मैफिलीत ऐकणे शक्य नसते. अशावेळी ध्वनिफीत, सी.डी. ही उपकरणे खूप फायद्याची ठरतात. विद्यार्थ्यांना साधना करताना व गायकांना गायनात सुधारणा करण्यास ही वैज्ञानिक साधने उपयोगी ठरतात.

ध्रुपद प्रचाराची ही वरील साधने प्राचीन व मध्य काळात गरजेची नव्हती, कारण ध्रुपद गायकी त्यावेळी लोकप्रियतेच्या लाटेवर स्वार होती. ख्याल गायकीच्या उद्‌भवामुळे ध्रुपद गायकीच्या लोकप्रियतेस ओहोटी लागली. म्हणून ध्रुपद गायकीची घसरण थांबविण्यास विविध घटकांना भूमिका वठवावी लागली. वरील घटकांनी केलेल्या प्रयत्नांमुळे ध्रुपद गायकी नामशेष होण्यापासून वाचली आहे.

ध्रुपद विकासाचे परदेशातील प्रयत्न

साठच्या दशकात ध्रुपद गायकी पाश्चात्य देशात पोहोचली. पाश्चात्य संगीतप्रेमी प्राचीन भारतीय संगीत विधेविषयी जिज्ञासा बाळगून होते. तरी एखादी गायन विधा पाश्चात्य देशात रुजणे अवघड होते. भाषेची अडचण महत्त्वाची होती. तरी ध्रुपदाविषयी अनुकूलता होती. कारण ध्रुपद ही बीन, सुरबहारसारख्या वाद्यांवरही वाजविली जाणारी विधा आहे. उस्ताद असद अलि खाँ सारख्यांनी रुद्रवीणा वादनाचे कार्यक्रम करून ध्रुपद गायकीचा पक्ष, लक्षण व लक्ष्य दोन्ही दृष्टीने स्पष्ट करून

कार्यक्रमाचे रसग्रहण कसे करावे याविषयी पाश्चात्य श्रोत्यांचे प्रबोधन केले. काही पाश्चात्य जिज्ञासू वृंदावन, भोपाळ, मुंबई, दिल्ली येथे जाऊन ध्रुपद गायन शिकू लागले.

अमेरिकेत ध्रुपदाचा प्रवेश व विस्तार

अमेरिकेत साठच्या दशकात ध्रुपदाविषयी चर्चा ऐकू येऊ लागली. उस्ताद असद अलिंच्या रुद्रवीणा वादनास बरा प्रतिसाद मिळू लागला. अमेरिकेत Spic Macay या संघटनेने अनेक विद्यापीठांत ध्रुपदाविषयी प्रबोधनात्मक कार्यक्रम आयोजित करून वातावरण निर्मिती केली. १९८६ मध्ये ''Festival of India'' या भारत सरकारने प्रायोजित केलेल्या कार्यक्रमात झिया मोहियुद्दीन डागर व झिया फरिदुद्दीन डागर यांनी अमेरिकेतील वीस शहरात कार्यक्रम केले. यात ३०० ते ५०० अमेरिकन श्रोते उपस्थित असत.[६०] वेस्लियन युनिव्हर्सिटी, युनिव्हर्सिटी ऑफ वॉशिंग्टन, अलि अकबर कॉलेज फ्रीमाँट यासारख्या संस्थांत ध्रुपद शिकविण्याची सोय केली गेली. अमेरिकेत शांता बेनेगल, ॲनी पेंटा (गायन जुगलबंदी), जेफ लेविस् (सुरबहार), जोडी स्टेचर (सुर सिंगार), नॅन्सी लेश (सेलो) या अमेरिकन ध्रुपदियांचे कार्यक्रम जागोजागी होत असतात. अमेरिकेत दरवर्षी ध्रुपदाच्या ५०० सी.डी. विकल्या जातात. कॅलिफोर्निया, वॉशिंग्टन, टेक्सास् व न्युयॉर्क भागात ध्रुपद प्रेमी आढळतात. अमेरिकन चर्चेस्मध्ये ही ध्रुपदाला अनुकूल प्रतिसाद मिळतो. अमेरिकन ध्रुपद गायिका शांता बेनेगल म्हणते – 'Our most important Dhrupad concerts are given in benefit for Churches and Charitable organizations. I find that these listeners, listen more attentively. And we get compliments on the feeling of peace created. I think our best Dhrupad listeners are Americans who have a spiritual bent of mind.'[६१] अमेरिकन श्रोत्यांना ध्रुपद विधेत आध्यात्मिक आनंद मिळतो. मानसिक शांती वारंवार ढवळणाऱ्या आजच्या जीवन पध्दतीत त्यांना आशेचे किरण दिसते. त्यामुळे अमेरिकन

---

[६०] 'Perspectives in Dhrupad', pp 99

[६१] तत्रैव, पृ. १०१

समाजात ध्रुपदाविषयी औत्सुक्य वाढत आहे. तरी अद्यापी तेथे ध्रुपदाचा लक्षणीय असा संख्यात्मक विकास झाला नाही.

युरोपमध्ये ध्रुपद गायकीचा प्रचार

युरोप खंडात इंग्लंड व नेदरलँडसमध्ये ध्रुपद शैलीविषयी अधिक उत्सुकता दिसून येते. कारण या देशात बहुवांशिक (Multiracial) समाज असल्याने भिन्न वांशिक संगीताचा विचार केला जाऊ शकतो. दुसरे असे की, हे दोन्ही देश वसाहतवादी (Colonizers) होते. त्यामुळे भिन्न वांशिक संगीताकडे पाहण्याचा दृष्टीकोण ते तयार करू शकतात. या दोन देशा व्यतिरिक्त फ्रान्स, बेल्जियम, जर्मनी, ऑस्ट्रीया व इटली या देशांतही ध्रुपद गायकीचा परिचय करून घेण्याचे बरेच प्रयत्न झाले आहेत. युरोपमध्ये ध्रुपद गायकी भारतात जशी आहे तशीच स्वीकारली जाण्यात भाषेचा व आवाज लगाव पध्दतीचा अडसर असणार आहे. युरोपमुळे ध्रुपद गायकी वादन प्रांतात स्वीकारली जाऊ शकते. तसेच सुमेल (Fusion) संगीतात प्रयोग करण्यास ध्रुपद अनुकूल आहे असे युरोपमधील काही प्रयोगशील संगीतकारांना वाटते. खालील काही प्रयोग तेथे चालू आहेत.

अष्टयाम

एमिलिया क्युनी ही ध्रुपद गायिका व बर्नर ड्युरंड हा पाश्चात्य सुषिर वाद्यवादक हा प्रयोग करत आहेत. यात तंबोऱ्याच्या आधार स्वरासारखी ध्रुपदाची बंदिश आकारात गायली जाते व त्या लयीत पाश्चात्य सुषिर वाद्यावर पाश्चात्य संगीताच्या स्वरसंगती वाजविल्या जातात. सध्या ही संकल्पना प्रयोगिक स्वरूपावर सादर केली जात आहे. संगीतप्रेमी व समिक्षकांच्या प्रतिक्रिया संकलित केल्या जात आहेत.[६२] प्रतिक्रिया अनुकूल आल्यास या प्रयोगात आवश्यक त्या सुधारणा केल्या जातील. आरंभी

---

[६२] 'Perspectives in Dhrupad', pp 110

तरी हा एक शैक्षिक (Academic) कार्यक्रम असणार आहे. श्रोत्यांचे सातत्याने प्रबोधन करावे लागणार आहे. भारतीय स्वर व लयीचा वारंवार संस्कार झाल्यानंतरच या प्रयोगाचा श्रोत्यांवर अनुकूल परिणाम होऊ शकेल.

निओ नॉयर

इटालियन ध्रुपद गायिका एमिलिया क्युनी व ब्रिटीश रचनाकार डेव्हिड टूप हा प्रयोग करत आहेत. याचे स्वरूप असे आहे – गायिका ध्रुपदाची बंदिश रॉक म्युझिकच्या धर्तीवर गाते. तिला संगत पाश्चात्य गिटार, फ्ल्यूट व तालवाद्यावर केली जाते. त्याचवेळी ऑस्ट्रेलियन संगीतकार पॉल शुट्झ की बोर्डची संगत ही करतो. तसेच जपानी ट्रंपेट वादक तोशिनोरी कोंडो ट्रंपेटचे सूर यात मिसळतो.[६३] भारतीय ध्रुपदाचा हा युरोपीय अवतार भारतीय मनास न पटणारा आहे. तरी या प्रयोगात ध्रुपद वापरले जात असल्याने भारतीय मनास दिलासा वाटतो. हा प्रयोग प्राथमिक अवस्थेत असून याचे परिष्कृत अंतिम स्वरूप श्रोत्यांच्या प्रतिसादावर अवलंबून आहे.

तोडो कँटो

हा प्रयोग चिको मेलर करत आहे. १९९६ मध्ये त्याने हा प्रयोग प्रथम सादर केला होता. या प्रयोगात सोप्रॅनो, पियानो, तबला व पखवाजाच्या संगतीने ध्रुपदाची बंदिश गायली जाते.[६४] युरोपमध्ये कोणत्याही प्रयोगास प्रायोजक आवश्यक असतो. सामान्य श्रोत्यांचे भारतीय संगीत ऐकून त्याचा आनंद कसा घ्यावा याचे जोपर्यंत प्रबोधन होत नाही तोपर्यंत नवीन प्रयोगांना प्रायोजक लाभणे कठीण आहे. तरी तेथे बरीच आशादायक स्थिती आहे. इग्लंडमधील 'Arts Council of England and National Lottery Grant' ही संस्था ध्रुपदात प्रयोग करणाऱ्यांना अनुदान देते तसेच ध्रुपद गायकी

---

[६३] 'Perspectives in Dhrupad', pp 110

[६४] तत्रैव, पृ. १०८

शिकणाऱ्यांना शिष्यवृत्तीही देते. या प्रोत्साहनामुळेच तेथे नवनवीन प्रयोगांना वाव आहे. याशिवाय इंग्लंडमधील 'Dartington International Summer School, Devon' ही प्रतिष्ठित संस्थाही ध्रुपद विषयक कार्यशाळा घेण्यास सहाय्य करते. त्यामुळे युरोपमधील इतर देशांच्या तुलनेत ध्रुपद इंग्लंडमध्ये मूळ धरू शकते. ध्रुपदातील एखाद्या तत्वाचे युरोपीय संगीतातील एखाद्या तत्त्वाशी साम्य शोधण्याच्या तळमळीने हे प्रयोग चालू आहेत.

ध्रुपदाच्या गांभीर्याचा व लयीचा कुशल उपयोग रोग चिकित्सेत होऊ शकतो असा युरोपीय ध्रुपद कलाकारांना विश्वास वाटतो 'Music therapy is another field where Dhrupad could be of much use.'[६५]

जर्मनीतील सीजेन विद्यापीठात दरवर्षी संगीत चिकित्सा या विषयात ध्रुपदाच्या सहाय्याने रोग चिकित्सा यासंबंधी कार्यशाळा आयोजित केली जाते.

नेदरलँडस्मध्ये ध्रुपदास अनुकूलता

वास्तविक भारतीयांना निकट सहवास घडला तो इंग्रजांचा डच लोक तसे भारतीयांना अगदीच अनोळखी नसले (डचांच्या काही व्यापारी वखारी भारतात होत्या) तरी ते थोडे दूरचेच. पण ध्रुपदाने मात्र डचांना बरेच प्रभावित केले आहे. सत्तरच्या दशकातच ध्रुपद नेदरलँडस्मध्ये पोहोंचले होते. ॲम्स्टरडॅम येथील ट्रॉपिकल इन्स्टिटट्यूट सत्तरच्या दशकापासून ध्रुपद गायनाचे कार्यक्रम नियमित आयोजित करत आहे. याशिवाय मोझेस् व आरोन चर्च ध्रुपदाच्या मैफिली आयोजित करत असतात. १९८३ पासून झहिरुद्दीन डागर व फैयाजुद्दीन डागर यांच्या जुगलबंदीचे अनेक कार्यक्रम झाले आहेत. झिया मोहियुद्दीन डागरांचे रुद्रविणा वादनाचे कार्यक्रम जसे झाले तसेच झिया फरीदुद्दीन यांच्या ध्रुपद गायनाबरोबर रुद्रवीणेच्या जुगलबंदीचेही कार्यक्रम झाले आहेत. मलिक

---

[६५] 'Perspectives in Dhrupad', pp 112

घराण्याचेही गायक ॲम्स्टरडॅम व रोटरडॅम शहरात कार्यक्रमानिमित्त गेलेले आहेत. डागर व मलिक कुटुंबियाव्यतिरिक्त उदय भवाळकर, गुंडेचा बंधू, माणिक मुंडे, पुष्पराज कोष्टी हे ध्रुपद कलाकारही नेदरलँडस्‌मध्ये ध्रुपद सादरीकरणासाठी गेलेले आहेत. खॉन ट्रंझ्लर व मेरियन स्वसेक हे अभारतीय ध्रुपद गायकही नेदरलँडसमध्ये ध्रुपद गायन शिकवत असतात. डच संगीतकार ध्रुपदासंबंधी ग्रंथ लेखनही करत असतात. यात विमव्हॉन डरमीर यांचा उल्लेख केला पाहिजे. पण अजूनही नेदरलँड व इतर युरोपीय देशात ध्रुपद शिकवण्याऱ्यांमध्ये पूर्णत्वाचा अभाव आहे. एका ठरावीक पातळीवर पोहचलेल्या ध्रुपदियास अजुनही उच्च शिक्षणासाठी वृंदावनला किंवा कोणत्यातरी डागरांकडेच पाठविले जात असते. एक मात्र खरे की युरोपीय अभ्यासक अधिक चिकाटीचे, चिकित्सक व समर्पण भावाने अभ्यास करणारे असतात. प्रत्येक गोष्टीचे वैज्ञानिक उपकरणांव्दारे ते अभिलेखन (Recording) करून ठेवतात. त्यामुळे ध्रुपद गायकी प्रचारातून गेली तरी ती पूर्णपणे नष्ट होण्याची आता शक्यता नाही. पण 'ध्रुपद गायकी शिकण्यास यापुढे युरोप मध्ये जावे लागेल' अशी भीती काही लोकांना वाटते, ती मात्र निराधार आहे. कारण ध्रुपदाचा आत्मा भारतीय आहे. तो हरविल्यास त्याचा शोध इथल्याच मातीत घ्यावा लागेल. युरोपीय संगीताशी ध्रुपदाच्या सुमेलाचे प्रयोगही युरोपीय अभिरुचीस अनुकूल असतील ते प्रयोग भारतीय मनास भुरळ घालणार नाहीत. ध्रुपदातील परिवर्तनाचे प्रयोग ख्याल वा इतर भारतीय विधांच्या अनुषंगानेच करावे लागतील.

ध्रुपद गायकीचा ऱ्हास

'कलेसाठी कला' हा वाक्प्रचार नेहमीच ऐकण्यात येतो. पण तो विचार कृतीत आणणे जवळ–जवळ अशक्य असते. कारण तो विचार सामान्यांना न झेपणारा आहे. सामान्यांच्या मनात राजस गुणाचे अधिकत्व असते याचा या आधी उल्लेख आला आहे. त्यामुळे सामान्यांना अंतरात सुप्त असलेल्या हर्ष–खेद–कारुण्य–आश्चर्यादी

भावना कल्पनेतील प्रसंगाने जाग्या करावयाच्या असतात. म्हणूनच नाटकादी ललितकला निर्माण झाल्या आहेत. संगीत कलेचा विकास होताना संगीताचा शास्त्रपक्ष मर्यादित करून भावपक्ष अधिक बळकट केला गेला. ख्याल या विधेची निर्मिती भावपक्षास झुकते माप देण्यासाठीच झाली होती. ध्रुपद गायकी मात्र गांभीर्याला चिकटून राहिली. प्रसंगी श्रृंगार भावनेस वाव देण्यास ध्रुपदांतर्गत धमार, साद्रा अशा उपविधा निर्माण झाल्या, पण ध्रुपदाच्या सादरीकरणात गांभीर्य तसेच राहिले. ध्रुपद सादरीकरणात लय वैचित्र्य हे तत्त्व शिरल्या नंतर लयकारीचा अतिरेक होऊ लागला. ख्यालाच्या बंदिशीत, बोल आलापात व बोलतानेत मार्दवता (नजाकत) उत्तरोत्तर वाढत गेली. या तुलनेत ध्रुपद गायकी काही सन्माननीय अपवाद वगळता फारच ठोकळेबाज जाणवू लागली. विषय वैविध्य हे ख्याल बंदिशींचे वैशिष्ट्य असल्यामुळे गायक तेवढे बंदिशकार असे प्रमाण झाले. ध्रुपद गायकीत मात्र पारंपरिक बंदिशींनाच प्राधान्य दिले गेल्यामुळे ध्रुपद रचनाकार मर्यादित राहून तोचतोपणा जाणवू लागला. ख्यालगायकीत आरंभीचे रागवाचक आलाप वगळता सर्व आलाप निबध्द असतात. त्यामुळे बंधनात्मक स्वातंत्र्य हे तत्त्व निर्माण होऊन गायकाच्या कल्पना चातुर्यास खूप वाव मिळू लागला. ध्रुपदाची संपूर्ण आलापी अनिबध्द असल्यामुळे कल्पना चातुर्यास वावच उरला नाही. ख्यालात मार्दवतेसाठी आवाज चोरून लावणे, अनुनासिक लावणे व गुरुत्व (Volume) कमी अधिक करणे हे दोष न मानता अलंकरण मानले जाते. ध्रुपद गायकीत मोकळा नैसर्गिक आवाजच हवा असा आग्रह धरला जातो. त्यातच पटींची क्लिष्टता वाढली. या सर्वांचा परिणाम असा झाला की ध्रुपद गायकीस उतरती कळा लागली. तशातच ध्रुपद गायकीने 'पुरुषी गायकी' असल्याचा प्रचार करून स्त्रियांना दूर ठेवले. ख्याल गायकीच्या आरंभीच्या काळात वगळता नेहमी स्त्रियांना समान संधी दिली गेली. स्त्रियांच्या सहभागामुळे ख्यालातील मार्दवता वाढत गेले. तर ध्रुपदाने स्त्रियांना म्हणजे पर्यायाने मार्दवतेस दूर ठेवले.

यासर्व घडामोडीमुळे ध्रुपदगायकी ऱ्हासाकडे वेगाने वळली. आज तरी वाद्य वादनातून ध्रुपद गायकी अस्तित्व राखून आहे. तरी ध्रुपद गायकी स्वतंत्र स्वरूपात रसिकप्रिय राहिली नाही. तिला एक प्रमुख विधा म्हणून स्थान मिळविण्यासाठी काही उपाययोजना आवश्यक आहेत.

ध्रुपद गायकीच्या पुनरुज्जीवनाचे घटक[६६]

१) पुनरुज्जीवनास चालना देणारे प्रमुख

ध्रुपदियांच्या घराण्यात आपल्याच रक्त संबंधियांनाच शिकविण्याची परंपरा होती. ध्रुपदाच्या पुनरुज्जीवनासाठी संख्यात्मक विकास आवश्यक होता. त्यासाठी ही विधा कुटुंबाबाहेर नेणे गरजेचे होते. हे काम अवघड होते. १९५० च्या सुमारास मोइनुद्दीन व अमीनुद्दीन डागर यांनी हा पुढाकार घेऊन निमाईचंद बोराल व लक्ष्मणभट्ट तैलंग यांना ध्रुपद विधा दिली. एकदा का ध्रुपद विधा विशिष्ट कुटुंबाबाहेर पडली अन् मग मात्र झपाट्याने संख्यात्मक विकास सुरू झाला. ऋत्विक संन्याल, उदय भवाळकर, रमाकांत–उमाकांत गुंडेचा हे ध्रुपदिये तयार तर झालेच पण स्त्रियाही मागे राहिल्या नाहीत. नंदी भगिनी, कावेरी कार, सोमबाला साथले, मधु भट्ट तैलंग अशा यशस्विनी स्त्रियाही ध्रुपदाच्या मैफिली गाजवू लागल्या. या सर्वांकडून इतरांनाही ध्रुपद विधा मिळू लागली.

संगीत विद्वानही ग्रंथलेखन, भाषण, परिसंवाद यातून ध्रुपदाचा प्रचार करू लागले. संगीतकार रियाजात ध्रुपदाचे महत्त्व विशद करून ध्रुपदाचा प्रात्यक्षिक पक्ष बळकट करू लागले. धार्मिक गुरू मथुरा–वृंदावन–नाथद्वारा अशा ठिकाणी भक्तीसाठी ध्रुपद हे माध्यम वापरण्याचा उपदेश करू लागले.

---

[६६] 'Dhrupad', pp 296

विश्वभारती, शांतिनिकेतन, बनारस, हिंदू विद्यापीठ, खैरागड अशा विद्यापीठात ध्रुपद गायन शिकविण्याची सोय करताना नोकरशहांनीही नियम तयार करणे, अनुदानाची तरतूद करणे अशी पूरक कामे करून खूपच मोठी भूमिका वठविली. या सर्वांच्या प्रयत्नांमुळे ध्रुपद गायकी निस्तेज होता होता पुन्हा तेजाळू लागली. आज जरी ध्रुपदास ख्यालाशी समकक्षता लाभली नसली तरी त्याची घसरण थांबली आहे. ते केवळ अस्तित्व राखून आहे एवढेच नव्हे तर भारताच्या सीमा ओलांडून जागतिक रंगमंचावर पोहोचले आहे. तसेच सुमेल संगीतात नवनवीन प्रयोग करण्यास ध्रुपदच उपयुक्त ठरले आहे.

२) ऐतिहासिक स्त्रोत, शैक्षिक कार्य व लिखित सामग्री

ध्रुपद गायकीची मौखिक परंपरा व पारंपरिक बंदिशींनी ध्रुपद जिवंत ठेवण्यास मदत केली आहे. तानसेन, बैजू आदी ऐतिहासिक व्यक्तींच्या रचना गाण्यातील रोमांच अनुभवताना ध्रुपदियांना नेहमीच अभिमान वाटला आहे. मोहम्मद करम इमाम, फकीरुल्ला सारख्यांच्या लिखाणात उणिवा असल्यातरी परंपरा चालू ठेवण्यात त्यांचे लिखाण एक महत्त्वाचे ऐतिहासिक स्त्रोत ठरले आहे. नायक बक्शूच्या रचनांचा संग्रह ‘सहसरस’ हाही एक ऐतिहासिक स्त्रोत ठरला आहे. ध्रुपदाचे अस्तित्व राखण्यात या ऐतिहासिक स्त्रोताची महत्त्वाची भूमिका राहिली आहे.

डागर व मलिक कुटुंबियांनी कुटुंबा बाहेर ध्रुपद गायकी शिकविण्याचे कार्य सुरू केल्यानंतर ध्रुपदाचे एक शैक्षिक कार्य सुरू होऊन ते पाश्चात्य जगातही पोहचले. विद्यापीठांत तर ध्रुपद शिकविण्याची सोय उपलब्ध आहेच. पण खरा प्रचार होत आहे तो वैयक्तिक पातळीवर शैक्षिक कार्य करणाऱ्यांमुळे. भोपाळचे ध्रुपद केंद्रही वैयक्तिक प्रयत्नातूनच भरीव कार्य करू शकले आहे व अजूनही करत आहेत. ध्रुपद अध्यापनास शैक्षिक स्वरुप लाभल्यामुळे ध्रुपदाचे लेखबंधन (Documentation) शक्य झाले आहे.

यामुळे भावी काळातील संशोधकांना पुरेशी सामग्री उपलब्ध आहे. ध्रुपदाच्या शास्त्राविषयी व ध्रुपदाच्या पारंपरिक बंदिशीविषयी विपुल लेखनकार्य झाल्यामुळे ध्रुपदाच्या पुनरुज्जीवनाचे कार्य सुगम झाले आहे.

आचार्य कैलाशचंद्र बृहस्पती, तुलसीराम देवांगन, इन्दुरामा श्रीवास्तव, ऋत्विक सन्याल, मुकुंद लथ, फाल्गुनी मित्र, प्रभुदयाल मित्तल, इ. एस. परेरा, या भारतीय व रिचर्ड विडीज्, सेलिना थिलेमन, एमिलिया क्युनी, नॅन्सी लेश, जेन हार्वे, लाईल वाचेवस्की या अभारतीय लेखकांनी ध्रुपदा विषयीच्या साहित्यात भर टाकली असल्याने भारतीय व परदेशी अभ्यासकांची सोय झाली आहे. प्राचीन व मध्य काळात लेखनाचा अभाव होता. त्यामुळे मौखिक परंपरेवरच अवलंबून राहवे लागत असे. आधुनिक काळात लिखित व प्रात्यक्षिक पक्ष बळकट झाला आहे.

३) पुनरुज्जीवनाची तत्त्व प्रणाली

कलेच्या पुनरुज्जीवनास एक तत्त्व प्रणाली असली पाहिजे. ती नसल्यास पुनरुज्जीवन कार्यास आकार येत नाही व ते कार्य दिशाहीन बनते. चित्रपट हे माध्यम किंवा दूरचित्रवाणी हे माध्यम 'ज्ञान प्रसार' या तत्त्व प्रणालीने अस्तित्वात आले. आज ही दोन्ही माध्यमे भरकटली आहेत, कारण त्यांना आज तत्त्व प्रणाली नाही. ध्रुपद गायकीचे मात्र असे झाले नाही, कारण संबंधित लोकांनी पुनरुज्जीवनाची एक तत्त्व प्रणाली ठरविली व त्या अनुषंगानेच सर्व प्रयत्न होत राहिले.

ऐतिहासिक सातत्य, रचनांची अंतर्गत शुध्दता व समय बध्दता ही तीन तत्त्वे पाळणे ही ध्रुपद पुनरुज्जीवनाची तत्त्व प्रणाली ठरली. सर्व घराण्याच्या गुरुजनांनी आपापल्या वैशिष्ट्यांसह या तत्त्व प्रणालीचे पालन केले. पारंपरिक बंदिश व सादरीकरणाचे प्रारूप गायन–वादनात अपरिवर्तनीय ठेऊन सर्वांनी ऐतिहासिक सातत्य राखले. त्यामुळेच १६व्या शतकातील तानसेन व आजचा कोणी ध्रुपदिया त्याच पध्दतीने

ध्रुपद गायन करतात असा आजचे ध्रुपदिये दावा करू शकतात. लयबाँट व बोलबाँट या अंगात अलंकरणाच्या विविध पध्दती उपयोजून घराण्यांनी आपापले वेगळेपण जपले आहे. विवादी स्वराची व तिरोभावाची ख्याल गायकीतील संकल्पना ध्रुपद गायकीत येऊ न दिल्यामुळे बंदिशींची व रागांची शुध्दता राखण्यात ध्रुपदियांना यश मिळाले आहे. ध्रुपद गायकीत नोम् तोम् आलापीत व लयकारीत विलंबित – मध्य द्रुत या तिन्ही लयी वापरल्या जात असल्या तरी बंदिशीची ठाह लय ठरवताना गायका गायकात फार तफावत आढळत नाही. त्यामुळे ध्रुपदाचे गांभीर्य आजही अबाधित आहे. ख्याल गायकीत घराण्याघराण्यात लयीत लक्षणीय तफावत असते. तत्त्व प्रणालीचा अंकुश असल्याने ध्रुपद गायकीत कोणताही स्वैरपणा प्रवेशला नाही. परदेशी विद्यार्थ्यांनाही याच तत्त्व प्रणालीने शिकविण्यात येते. त्यामुळे ध्रुपदाच्या पुनरुज्जीवनास एक समान दर्जाची शिस्त राहिली आहे.

४) पुनरुज्जीवनाची जमात

विसाव्या शतकात ध्रुपदाचे पुनरुज्जीवन करण्याचा प्रयत्न करणाऱ्यात अनेकांचा हातभार लागला आहे. पण पुनरुज्जीवनवाद्यांची एक जमात (Community) मात्र बनली नाही. या कार्यात प्रत्येक घटकाने वैयक्तिक पातळीवर प्रयत्न केले. याचा परिणाम अनुकूल जरी झाला असला तरी तो फार व्यापक झाला नाही. ध्रुपद प्रेमींची एक जमात बनण्यास ज्यांनी प्रयत्न करावयास हवे होते ते आहेत –

अ) समर्थक

ध्रुपद गायकीचे समर्थक ध्रुपद गायकीच्या अस्तित्वासाठी प्रयत्नशील राहिले, पण वैयक्तिक रित्या हे समर्थक ध्रुपद विषयक पुस्तके, सी.डीज्, विकत घेतात. ध्रुपदाच्या मैफिलींना हजर राहतात. ध्रुपद विषयक मेळे किंवा परिसंवादांनाही हजर

राहतात. ख्याल गायकातही ध्रुपद समर्थक असतात. हे रियाजात ध्रुपदे गातात व मैफिलीतही रागवाचक आलाप नोम् तोम् पध्दतीने करतात.

आ) संस्था

व्रजकला गुरुकुल, ध्रुपद केंद, डागरांचे ध्रुपद आश्रम अशा संस्था ध्रुपदाच्या पुनरुज्जीवन कार्यासच वाहिल्या आहेत. या संस्था तरूण ध्रुपदिये घडविण्याचे कार्य करत आहेत. त्यामुळे पुढील पिढीच्या हाती ध्रुपद विधा सोपविली जात आहे. या संस्थांना शासनाचे आर्थिक पाठबळ असतेच असे नाही. तरी त्यांचे कार्य चालू आहे. या संस्था ध्रुपदियांबरोबर संगतकार पखवाज वादकही घडवत आहेत. परदेशातील संस्थाही ध्रुपद प्रचाराचे कार्य करत आहेत.

इ) सी.डीज्. विमोचन करणारे

रियाज करणाऱ्यांसाठी व उच्च स्तरावर शिकणाऱ्यांसाठी ध्वनिफीत, सी.डीज्. ही उपकरणे खूप उपयोगी ठरतात. या उपकरणांचा शोध लागल्यानंतर शिक्षण क्षेत्रात जणू क्रांतीच झाली आहे. ध्रुपदाच्या पुनरुज्जीवनात या उपकरणांचे खूपच योगदान आहे. बेरेनरीटर म्युझीकाफोन कंपनी ऑफ इंडिया, एच.एम.व्ही., निंबस, वर्ल्ड म्युझीक, इंडिया अर्काइव्ह म्युझिक, सरस्वती प्रोडक्शन्स, स्वरश्री एंटरप्रायझेस् अशा कितीतरी कंपन्या ध्रुपदाच्या सी.डीज्. काढत असतात. या सी.डीज्ना भारतात व भारताबाहेर असणाऱ्या मागणीवरून हे स्पष्ट होते की संगीत प्रेमींना ध्रुपदाविषयी आत्मीयता आहे.

ई) वक्ते

एका बाजूस ध्रुपद गुरू ध्रुपद विधेचे प्रात्यक्षिक स्वरूप अध्यापनातून सुरक्षित ठेवत असताना ध्रुपदाचा इतिहास, ध्रुपदाच्या बंदिशींतील साहित्यिक दर्जा, ध्रुपद सादरीकरणातील अलंकरण, विविध घराण्यांचे वैशिष्ट्य अशा विविध विषयांवर अभ्यासू वक्ते उत्सुक श्रोत्यांच्या जिज्ञासेचे शमन करत आहेत. वक्त्यांच्या या प्रयत्नांमुळे ध्रुपद

प्रेमींची संख्या धीम्या गतीने का असेना पण वाढत आहे. पर्यायाने ध्रुपद अस्तित्वातील समकालीन विधा म्हणून गणले जात आहे.

उ) समारोह आयोजक

ग्रंथ लेखन, भाषण, समीक्षा, कार्यशाळा अशा कृतींच्या द्वारे ध्रुपदाविषयी जेव्हा उत्सुकता शिगेला पोहचते तेव्हा गरज भासते प्रत्यक्ष मैफिलीतील गायनाची. श्रोत्यांची ही मानसिकता ध्यानात घेऊन श्री. लालमणी मिश्र, श्रीवत्स गोस्वामी, डॉ. प्रेमलता शर्मा व डागर मंडळी यांनी ध्रुपद समारोह आयोजित करण्याचा उपक्रम सुरू करून ध्रुपदाच्या पुनरुज्जीवनास गती दिली आहे. बनारस ध्रुपद मेला, वृंदावन ध्रुपद मेला, जयपूर ध्रुपद मेला, दिल्ली ध्रुपद मेला हे समारोह, वार्षिक घटना बनले आहेत. या समारोहात विविध घराण्यांची ध्रुपद गायकी ऐकण्याची संधी मिळते. त्यामुळे अभ्यासकांनाही तुलनात्मक अध्ययनाची संधी मिळते.

या समारोहातून बोधचिन्हांच्या माध्यमातून अनुकूल संदेश दिला जातो. १९७५च्या बनारस मेळ्यात गणेशाचे मुख, ज्यात देवनागरी लिपीत ‘ध्रुपद’ लिहिले होते, बोधचिन्ह ठरविले होते. गणेशाचे मुख म्हणजे हत्तीचे मुख. हत्तीची चाल डौलदार राजसी चाल असते. ध्रुपदही भारदस्त राजसी विधा आहे. तसेच गणेश ही शुभसूचक देवता आहे. ध्रुपदाचा अभ्यास शुभ असतो, हे सूचित करण्यास हे बोधचिन्ह वापरले गेले. १९९९ च्या बनारस मेळ्यात बोधचिन्ह बदलले. मातीच्या कुंभावर स्वस्तिक काढून ‘ध्रुपद मेला’ असे हिंदीत लिहून त्या कुंभावर तैलदीप ठेवण्यात आला. स्वस्तिक हे शुभसूचक चिन्ह आहे, दीप प्रकाश हे ज्ञानाचे प्रतीक आहे. तसेच विझणाऱ्या या दीपाची ज्योत नेहमी प्रज्वलित ठेवा (ध्रुपदाचा ऱ्हास होऊ देऊ नका) असा संदेश देण्यास हे बोधचिन्ह वापरले गेले.

५) ध्रुपदाचे विपणन (Marketing)

संस्थांच्या व व्यक्तींच्या Websites निघाल्या. North American Dhrupad Association (NADA) अशा संस्थाही निघाल्या. यातील बहुसंख्य Websites व्यक्तींचा व्यापारी दृष्टिकोनातून प्रचार करतात. तरी ध्रुपदाचे बरेच विपणन होऊन ध्रुपद विधा चर्चेत राहत आहे. त्यामुळे 'ध्रुपद एक मृत विधा' असा शब्द प्रयोग आता कोणास करता येणार नाही.

या सर्व घटकांची ध्रुपदाचे पुनरुज्जीवन घडले आहे. आज ध्रुपदाच्या विभिन्न घराण्याच्या जेष्ठ्यांनी परस्पर विचार विनिमय करून ध्रुपदाच्या प्रस्तुतीत कलोचित परिवर्तन घडवून आणल्यास ध्रुपदास ख्यालाशी समकक्षता लाभेल.

आधुनिक काळातील प्रसिध्द ध्रुपद गायक

१) झकीऊद्दीन खाँ	२) झियाउद्दीन
३) मोहिउद्दीन	४) सैफुद्दीन
७) नसीरुद्दीन	८) मोइनुद्दीन
९) अमीनुद्दीन	१०) झहीरुद्दीन
११) फैयाजुद्दीन	१२) रहीमुद्दीन डागर
१३) फहीमुद्दीन डागर	१४) वसीफुद्दीन डागर
१५) इमामुद्दीन डागर	१६) हुसैनुद्दीन डागर
१७) सैदुद्दीन डागर	१८) अनीसुद्दीन डागर
१९) नफीसुद्दीन डागर	

टीप : झकीरुद्दीन खाँ व अलाबंदे खाँ यांचे हे सर्व वंशज आहेत. रहीमुद्दीन यांनी सर्व प्रथम 'डागर' हे आडनाव वापरण्यास सुरू केले.

२०) अभय नारायण मलिक	२१) आनंद कुमार मलिक
२२) प्रेमकुमार मलिक	२३) पं. रामचतुर मलिक
२४) रामकुमार मलिक	२५) पं. विदुर मलिक

२६) पं. सियाराम तिवारी	२७) सुखदेव चतुर्वेदी
२८) राधागोविंद दास	२९) तरुणकृष्ण दास
३०) ब्रिजभूषण गोस्वामी	३१) मुकेश कौशिक
३२) संतोषकुमार मलिक	३३) ऋत्विक सन्याल
३४) रमाकांत गुंडेचा	३५) उमाकांत गुंडेचा
३६) उदय भवाळकर	३७) लक्ष्मण भट्ट तैलंग
३८) मधु भट्ट तैलंग	३९) निमाईचंद बोराल

आधुनिक काळातील ध्रुपद विषयक घडामोडी

१) ऱ्हास प्रक्रियेस थांबविणे

ख्याल गायकीच्या निर्मिती नंतर ध्रुपद गायकी ऱ्हासाकडे सरकत होती. ती अस्तित्व हरवेल अशी परिस्थिती उद्‌भवली होती. पण अनेक घटकांच्या प्रयत्नांमुळे ऱ्हास प्रक्रिया थांबली. ज्या ध्रुपद विधेस सम्राटांच्या दरबारात मानाचे स्थान होते त्या ध्रुपद विधेस आधुनिक काळात अस्तित्वासाठी संघर्ष करावा लागला.

२) कुटुंबाबाहेर ध्रुपद विधा

तानसेनच्या काळापासून ध्रुपद विधा रक्तसंबंधियांनाच दिली जात होती. यामुळे काहीकाळ ही विधा श्रध्देचा व सौंदर्यदृष्टीचा अभाव असणाऱ्यांच्या हातात राहिली असणार. यामुळे विकासाची गतीही मंदावली असेल. सुदैवाने विसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात ही प्रवृत्ती बदलली. डागर–बेतिया–दरभंगा ही घराणी कुटुंबा बाहेरील इच्छुकांना ध्रुपद विधा देऊ लागली. परिणामत: स्वेच्छेने ध्रुपद गायकी शिकणाऱ्यांची संख्या वाढून ध्रुपदाने पुनरुज्जीवन घडले.

३) बानींची कर्मठता शिथिल

ध्रुपद घराणी विशिष्ट बानीचे गायन कर्मठपणे करत होती. यामुळे सौंदर्य निर्मितीवर बंधन पडते. विसाव्या शतकात ध्रुपद गायकांना जाणीव झाली की सौंदर्य

निर्मितीसाठी प्रसंगी इतर बानीतील अलंकार घेणे वावगे नाही. मग बानीचा आग्रह शिथिल झाला. आज कोणीही ध्रुपद गायक एकाच बानीला चिकटून राहत नाही. त्यामुळे आलापी, लायबाँट व बोलबाँट यामध्ये मार्दव वाढले असून श्रोते अनुकूल प्रतिसाद देत आहेत. भावी काळात बानी, घराणे असे कोणतेच संकुचित बंधन ठेवले जाणार नाही. सौंदर्य निर्मिती हे एकमेव उद्दिष्ट राहिले.

४) वैज्ञानिक उपकरणांचा उपयोग

ध्रुपदाविषयी माहितीपट काढणे, ध्वनिफिती काढणे, सी.डीज् काढणे, ई–टिचिंगद्वारे विद्यार्थ्यांशी संपर्क साधणे अशा आधुनिक वैज्ञानिक उपकरणांचा उपयोग ही आधुनिक काळाची विशेषता आहे. यामुळे पुढील काळासाठी ध्रुपदाचे लेख बंधन (Documentation) शक्य होऊन ध्रुपद नामशेष होणार नाही याची खात्री निर्माण झाली आहे.

५) ध्रुपद जागतिक रंगमंचावर

दळणवळणाच्या सुधारित साधनांमुळे जग लहान झाले आहे. ध्रुपद गायकीचे प्राचीनत्व व संगीत चिकित्सेस उपयोगी असल्याने पाश्चात्य जगातही ध्रुपद स्वीकारले जात आहे. आज ध्रुपद अमेरिका, इंग्लंड, फ्रान्स, जर्मनी, बेल्जियम, औस्ट्रिया, नेदरलँडस् या देशात पोहचले असून तेथे ध्रुपदा संबंधी औत्सुक्य वाढत आहे.

६) शैक्षिक विषय

गुरू शिष्य परंपरेने ध्रुपद शिकवले जात असताना संख्यात्मक विकास धीमा होता. आधुनिक काळात ध्रुपद विद्यापीठात व खाजगी शैक्षणिक संस्थान शिकवले जाऊ लागले. त्यास पूरक अशी शास्त्रविषयक ग्रंथरचनाही होऊ लागली. आज ध्रुपद हा एक शैक्षिक (Academic) विषय झाला आहे. त्यामुळे संख्यात्मक विकासाची गतीही वाढत आहे.

७) सुमेल संगीतात एक घटक

ध्रुपद पाश्चात्य जगात पोहोंचल्या नंतर तेथे ध्रुपदास सुमेल (Fusion) संगीताचा एक घटक म्हणून वापरले जात आहे. भारतीय संगीताच्या इतर विधांपेक्षा ध्रुपद सुमेल संगीतास अधिक उपयोगी वाटले. पं. रविशंकर यांनीही सितार व गिटार आदी वाद्यांवर सुमेल संगीत सादर केले होते. सितार वादन हे ध्रुपद शैलीचे वादन असते हे या संदर्भात लक्षात घेतले पाहिजे.

ध्रुपद विधेचे प्रभावक्षेत्र वाढत आहे. जनरुची सापेक्ष बदल संगीतातही वेगाने होत आहेत. तरी ध्रुपदाने मात्र त्याच्या सादरीकरणाचे प्रारूप परंपराबध्द ठेऊन सातत्य साधले आहे. कदाचित याचमुळे ध्रुपद काल प्रवाहात वाहून गेले नाही.

संदर्भ स्पष्टीकरण

१. 'Dhrupad', by - Ritwik Sanyal and Richard Widdes, Ashgate Publishing Ltd. England, 2006, pp 6.

२. 'Senia Gharana its Contribution to Indian Classical Music', by - Sunita Dhar, Reliance Publishing House, New Delhi, 1989, pp 86.

३. 'पुष्टी मार्गीय मन्दिरों की संगीत परम्परा', लेखक – सत्यभान शर्मा, राधा पब्लिकेशन्स, नई दिल्ली, पृ. ३८.

४. 'संगीतशास्त्र भाग १', लेखक – वि. ना. भातखंडे, पृ. ५२

५. 'संगीत मासिक', जनवरी १९६४, पृ. १४

६. 'मुक्त संगीत संवाद', संपादक – मुकुंद संगोराम, गानवर्धन संस्था, पुणे, १९८८, पृ. २४.

७. 'पुष्टी मार्गीय मन्दिरों की संगीत परम्परा', लेखक – सत्यभान शर्मा, राधा पब्लिकेशन्स, नई दिल्ली, पृ. ३७.

८. 'The origin and Development of Dhrupad and its Bearing on Instrumental Music', by - E. S. Perera, K. P. Bagchi and Co. New Delhi, 1994, pp 7.

९. 'Perspectives on Dhrupad', by Deepak Raja, Indian Musicological Society, Baroda, 1999, pp 4.

१०. 'Senia Gharana its Contribution to Indian Classical Music', by - Sunita Dhar, Reliance Publishing House, New Delhi, 1989, pp 87.

११. 'The origin and Development of Dhrupad and its Bearing on Instrumental Music', by - E. S. Perera, K. P. Bagchi and Co. New Delhi, 1994, pp 47.

१२. 'Dhrupada', by - Indurama Srivastava, Motilal Banarasidas, New Delhi, 1980, pp 2.

१३. 'The origin and Development of Dhrupad and its Bearing on Instrumental Music', by - E. S. Perera, K. P. Bagchi and Co. New Delhi, 1994, pp 32.

१४. तत्रैव, पृ. ३९

१५. 'Journal', September 1976, Indian Musicological Society, pp 8

१६. तत्रैव, पृ. ८–९.

१७. 'The origin and Development of Dhrupad and its Bearing on Instrumental Music', by - E. S. Perera, K. P. Bagchi and Co. New Delhi, 1994, pp 71.

१८. 'संगीत मासिक', जनवरी १९६४, पृ. ८७.

१९. 'The Darbhanga Tradition', by - Selina Thielemann, Indica Books, Varanasi, 1997, pp 115.

२०. 'The origin and Development of Dhrupad and its Bearing on Instrumental Music', by - E. S. Perera, K. P. Bagchi and Co. New Delhi, 1994, pp 259.

२१. 'Senia Gharana its Contribution to Indian Classical Music', by - Sunita Dhar, Reliance Publishing House, New Delhi, 1989, pp 112.

२२. 'ब्रजरास मे संगीत', लेखक – आरती श्रीवास्तव, राधा पब्लिकेशन्स, नई दिल्ली, २००३, पृ. ११५.

२३. 'संगीत मासिक', जनवरी १९६४, पृ. ३९

२४. 'The origin and Development of Dhrupad and its Bearing on Instrumental Music', by - E. S. Perera, K. P. Bagchi and Co. New Delhi, 1994, pp 14.

२५. 'भागवत', ७/५/२३

२६. तत्रैव, २/१०/१

२७. 'पुष्टी मार्गीय मन्दिरों की संगीत परम्परा', लेखक – सत्यभान शर्मा, राधा पब्लिकेशन्स, नई दिल्ली, पृ. १४.

२८. तत्रैव, पृ. ४०

२९. 'संगीत मासिक', जनवरी १९६४, पृ. ५७

३०. 'पुष्टी मार्गीय मन्दिरों की संगीत परम्परा', लेखक – सत्यभान शर्मा, राधा पब्लिकेशन्स, नई दिल्ली, पृ. ६२.

३१. तत्रैव, पृ. ६४

३२. 'The origin and Development of Dhrupad and its Bearing on Instrumental Music', by - E. S. Perera, K. P. Bagchi and Co. New Delhi, 1994, pp 53.

३३. 'Dhrupada', by - Indurama Srivastava, Motilal Banarasidas, New Delhi, 1980, pp 1.

३४. 'Senia Gharana its Contribution to Indian Classical Music', by - Sunita Dhar, Reliance Publishing House, New Delhi, 1989, pp 90.

३५. तत्रैव, पृ. ९०

३६. 'पुष्टी मार्गीय मन्दिरों की संगीत परम्परा', लेखक – सत्यभान शर्मा, राधा पब्लिकेशन्स, नई दिल्ली, पृ. ४३.

३७. Lakshan and Lakshya of Carnatic Music. By - T.V. Manikandan, Kanishka Publishers Distributors, New Delhi. 2004. pp 6.

३८. 'ध्रुपद और उसका विकास', लेखक – आचार्य कैलाशचन्द्रदेव बृहस्पती, बिहार राष्ट्रभाषा परिषद, पटना, पृ. २४३–२४७.

३९. 'The origin and Development of Dhrupad and its Bearing on Instrumental Music', by - E. S. Perera, K. P. Bagchi and Co., New Delhi, 1994, pp 48.

४०. तत्रैव. पृ. ५३

४१. तत्रैव. पृ. ४८

४२. 'ध्रुपद और उसका विकास', लेखक – आचार्य कैलाशचन्द्रदेव बृहस्पती, बिहार राष्ट्रभाषा परिषद, पटना, पृ. १८६.

४३. 'मुक्त संगीत संवाद', संपादक – मुकुंद संगोराम, पृ. ९७.

४४. 'ध्रुपद और उसका विकास', लेखक – आचार्य कैलाशचन्द्रदेव बृहस्पती, बिहार राष्ट्रभाषा परिषद, पटना, पृ. १०३–१५८

४५. तत्रैव, पृ. १७९–२४१

४६. 'घरानों की चर्चा', लेखक – सुशीलकुमार चौबे, उत्तर प्रदेश हिन्दी संस्था, १९८४, पृ. १२६–१२७.

४७. 'राजस्थान – संगीत और संगीतकार', लेखक – प्रतापसिंह चौधरी राजस्थानी ग्रंथागार, जोधपुर, २०००, पृ. ४७.

४८. 'Dhrupada', by - Indurama Srivastava, Motilal Banarasidas, New Delhi, 1980, pp 24.

४९. 'The origin and Development of Dhrupad and its Bearing on Instrumental Music', by - E. S. Perera, K. P. Bagchi and Co. New Delhi, 1994, pp 133-134.

५०. 'ध्रुपद और उसका विकास', लेखक – आचार्य कैलाशचन्द्रदेव बृहस्पती, बिहार राष्ट्रभाषा परिषद, पटना, पृ. २४८–२४९.

५१. 'Dhrupad', by - Ritwik Sanyal and Richard Widdes, Ashgate Publishing Ltd. England, 2006, pp 63.

५२. 'संगीत मासिक', अप्रैल–मई १९६०, पृ. ३६–४१

५३. 'Perspectives on Dhrupad', by Deepak Raja, Indian Musicological Society, Baroda, 1999, pp 29.

५४. 'Journal' Jan-March, 1973, Indian Musicological Society, Baroda, pp 46.

५५. 'Journal' Sept. 1977, Indian Musicological Society, Baroda, pp 32

५६. 'घरानों की चर्चा', लेखक – सुशीलकुमार चौबे, उत्तर प्रदेश हिन्दी संस्था, १९८४, पृ. ३९.

५७. 'भारतीय संगीत – बदलता परिदृष्य', लेखक – गिरीशन्द्र उप्रेती, पृ. २१.

५८. 'Perspectives on Dhrupad', by Deepak Raja, Indian Musicological Society, Baroda, 1999, pp 26.

५९. तत्रैव. पृ. ८९

६०. तत्रैव. पृ. ९९

६१.	तत्रैव. पृ. १०१

६२.	तत्रैव. पृ. ११०

६३.	तत्रैव. पृ. ११०

६४.	तत्रैव. पृ. १०८

६५.	तत्रैव. पृ. ११२

६६.	'Dhrupad', by - Ritwik Sanyal and Richard Widdes, Ashgate Publishing Ltd. England, 2006, pp 296.

प्रकरण पाचवे

डागर घराणे, डागरवाणी व डागर घराण्याचे भारतीय संगीतास योगदान

डागरांचे मूळ व त्यांच्या धर्मांतराविषयी

राजवंशात तसेच कलाप्रातांत दीर्घकाळ वंशसातत्य लाभणे दुर्मीळ असते. राजवंशाच्या बाबतीत ऐकवेळ ते शक्य असते. कारण पुढच्या पिढीत मुलगा जन्मणे एवढेच पुरेसे असते. मग वेडाचे झटके येणारा सवाई माधवराव पेशवाही पेशव्यांच्या वंशाचे सातत्य राखण्यास चालतो. कलाप्रतांत ते एवढे सोपे नसते. पुढच्या पिढीत मुलगा जन्मणे पुरेसे नसते. मागील पिढीचा कलेचा वारसा चालवणारा कलानिपुण वारस असणे आवश्यक असते. वारस बनण्यास पात्र होण्याकरिता कलेची आवड तर हवीच पण अनेक भौतिक सुखे सोडून सतत रियाज करून कलेत प्राविण्य मिळवणारा परिश्रमी, कला सक्त, कलेचे संरक्षण व संवर्धन करण्याची जबाबदारी शिरावर घेणारा उत्तराधिकारी असणे आवश्यक असते. संगीत क्षेत्रात तीन चार पिढ्यांचे सातत्य लाभल्याची उदाहरणे आहेत. पण वीस पिढ्या घराण्याचा वारसा सांभाळण्याचे उदाहरण दुर्मीळ आहे. अशा दुर्मीळ घराण्यांचा शोध घेताना डागर घराण्याजवळ शोध संपतो. महत्त्वाच्या नोंदी ठेवण्यात भारतीय लोक अनुत्साही असतात. डागर घराण्याच्या बाबतीतही जवळ जवळ दोन शतके त्या त्या वेळेस कोण वारस होते हे सांगणे अशक्य झाले आहे. डागर घराणे मूलत: ब्राह्मण होते असा ते दावा करतात. पण ते धर्मांतर करून मुसलमान केव्हा व का झाले याचे पटणाऱ्या पुराव्यांसह स्पष्टीकरण मिळत नाही. डागर घराण्याकडे पुरावे असतीलही पण पुरावे विश्वसनीय तेव्हाच ठरतात जेव्हा घराण्याबाहेरच्या लोकांनी पुरावे दिले असावेत. डागर घराण्याच्या 'वीस पिढ्यांचे सातत्य' या दाव्यावर संशय घेण्याचे

प्रबंधलेखका काहीच कारण नाही आहे. पण त्रयस्थ व्यक्तीने पुरावा दिला की केलेल्या दाव्याची विश्वसनीयता वाढते. डागरांच्या माहितीतील त्यांच्या पूर्वज होता – गिरीधरनाथ पांडेय. यांचा काळ सोळाव्या शतकाच्या तिसऱ्या दशकाचा (१५३०) आहे. यावेळी दिल्लीत जहीरुद्दीन महंमद बाबर हा शासक होता.

सोळा ते विसावे शतक म्हणजे पाचशे वर्षांचा काळ. एका शतकात ढोबळ मानाने चार पिढ्या होतात. तेव्हा पाच शतकात वीस पिढ्या झाल्या यात अतिशयोक्ती काहीच नाही. प्रस्तुत प्रबंध लेखकास डागरांच्या वीस पिढ्या झाल्या यावर अविश्वास नाहीये. या उलट एखाद्या घराण्याच्या वीस पिढ्या एकाच गान–शैलीच्या जतनास व संवर्धनास वाहून घेतात, प्रसंगी प्रवाहाच्या विरुध्द पोहतात या तथ्याने प्रबंध लेखक विस्मित व प्रभावित झाला व म्हणूनच त्याने आपला आदरभाव कृतिशील पध्दतीने व्यक्त करण्यास प्रबंधाचा हा विषय निवडला आहे. बाबराच्या काळातील गिरीधरनाथ पांडेय व नंतरचे सुरेंद्रनाथ पांडेय यांचा पुसटसा उल्लेख अभ्यासकांना मिळतो. नंतरच्या काळातील गदाधर पांडेय (मसनद अलि खाँ) व ग्यानधर पांडेय (सूरग्यान खाँ) यांचा त्यांच्या धर्मांतरित नावांसह उल्लेख मिळतो पण संशोधनाच्या जिज्ञासेने जेव्हा त्यांच्या सांगीतिक कार्याचा शोध घेण्याचा प्रयत्न केला जाते तेव्हा मात्र जिज्ञासा शमन होत नाही. नंतर एकदम अठराव्या शतकातील बाबा बहराम खाँ यांच्या वर लक्ष केंद्रित करावे लागते. कारण आजच्या डागर घराण्याला विद्या व प्रतिष्ठा त्यांनी दिली व त्यांच्या विषयी माहितीही उपलब्ध आहे. ज्या परिस्थितीत मसनद अलि खाँ व सूरग्यान खाँ यांना धर्मांतर करावे लागले त्या परिस्थिती विषयी माहिती असती तर अध्ययनास एक समाजशास्त्रीय (Sociological) दृष्टीकोन लाभला असता.

माहितीच्या अभावात. 'त्यांनी प्राण वाचविण्यास किंवा दरबारी पद मिळविण्यास धर्मांतर केले असावे' असा नाकरात्मक सूर काढून अध्ययन करावे लागते. अर्थात डागर मंडळी धर्मांतरित झाली यामुळे बहुसंख्य समाजात त्यांच्याविषयी उपेक्षाभाव निर्माण झाला नाही. उलट त्यांच्यातील चिकाटी, निष्ठा व त्यांचे ध्रुपद प्रेम बहुसंख्य समाजाच्या आदरास पात्र ठरले आहे.

डागर कुटुंबीय मुसलमान केव्हा झाले या संबंधात अभ्यासकात एकवाक्यता नाही. 'बाबा गोपालदास हे महंमद शाह रंगीले याच्या दरबारात गायले तेव्हा त्यांना बादशाहने बक्षीस व विडा दिला. गोपालदास यांनी तो विडा खाल्ला. ब्राह्मण असूनही मुसलमानाने दिलेला विडा खाल्ला म्हणून ज्ञाती बांधवांनी 'तुम्ही आता धर्मांतरित झालात' असे म्हणून त्यांना बहिष्कृत केले. तेव्हा पर्यायच उरला नाही म्हणून बाबा गोपालदास धर्मांतरित होऊ 'इमाम बक्श' बनले.[१] पण डागरांच्या धर्मांतराचे हे पहिले उदाहरण मानावे तर डागर वंशावलीत गोपालदासांच्या वडिलांचे नाव बाबा रहिम बक्श खाँ असे दिले आहे. एवढेच नव्हे तर डागरांचे एक पूर्वज 'सूरज्ञान खाँ हे अकबराच्या छत्तीस संगीतकारांपैकी एक होते.'[२] अकबर व महंमद शाह रंगीले यांच्यात काळदृष्ट्या खूप मोठे अंतर आहे. तेव्हा अकबराच्या दरबारात पद मिळविण्यास आलेल्या दडपणाने ग्यानधर पांडेय हे सूरग्यान खाँ झाले का महंमद शाह रंगीलेच्या हातचा विडा खाल्ला म्हणून बाबा गोपालदास हे इमाम बक्श झाले हा संभ्रम स्पष्ट होत नाही. डागरांच्या धर्मांतराविषयी तिसरा लोकापवाद आहे तो असा – बाबा बहराम खाँचे कुटुंब मूळचे सहारनपूरचे. या भागात चिस्ती शाखेचा सूफी पंथी अवलिया शेख बहाउद्दीन बरनावी वास्तव्यास होता. सूफी पंथी संगीतानुरागी असतात. बहाउद्दीन बरनाबीही संगीताचा उत्तम जाणकार होता. बहराम खाँ अंबेठा येथील पीर अबुल मालीच्या दर्ग्यात कव्वाली गात असे. असे रशिद

[१] 'Dhrupad' pp 100

[२] 'ध्रुवपद और उसका विकास', पृ. ११६–११७

अहमद खाँ फरिदी हा पाकिस्तानी कव्वाली गायक म्हणतो. शेख बहाउद्दीन बरनावीच्या अध्यात्मिक प्रभावाने बहराम खाँचे कुटुंब मुसलमान झाले असावे.[३] डागरांच्या हिंदू पूर्वजांविषयी विश्‍वसनिय अशी विस्तृत माहिती नाही.

डागरांचा पथप्रदर्शक

डागर मंडळी आपला संबंध थेट हरिदास डागुर यांच्याशी जोडत असले तरी आजची डागर घराण्याची ध्रुपद गायकी ही एकोणीसाव्या शतकात बाबा बहराम खाँ यांनी प्रवर्तित केली. डागर घराण्याचे प्रमुख वैशिष्ट्ये आहे – आलापी. ही आलाप प्रधान गायकी बहराम खाँ यांनी विकसित करून आपल्या वारसांकडे सोपविली बहराम खाँचे केवळ डागरांसाठीच नव्हे तर संपूर्ण ध्रुपद गायकीचे भारतीयत्व व प्राचीन पावित्र्य टिकविण्याच्या दृष्टीने महत्त्व आहे. एक धर्मांतरित कुटुंबातील व्यक्ती ध्रुपद विधेच्या अभिजात स्वरूपाच्या जतनास प्रयत्नशील राहते हे आश्‍चर्यकारक असले तरी त्याला तशी पार्श्‍वभूमीही आहे. सुरग्यान खाँ यांना डागरांचे पूर्वज मानले तर डागरांच्या घरातच संगीत होते, हे स्पष्ट होते. तरी बहराम खाँ हे केवळ घरातील विधेवरच संतुष्ट नव्हते. किशोर वयातच संस्कृत व संगीताचे शास्त्राधारित गहन अध्ययन करण्यास ते बनारसला गेले.[४] तेथे कालिदास डागुर यांच्याकडे बारा वर्षे त्यांनी संस्कृत व संगीताचा सखोल अभ्यास केला. श्रेष्ठ संगीतकार व विद्वान म्हणून यश मिळाल्यावर बहराम खाँ निरनिराळ्या दरबारात संगीतकार म्हणून आश्रयास राहिले. १८३९ पर्यंत ते लाहोरला रणजित सिंह यांच्या दरबारात होते. १८३९ ते १८५७ पर्यंत ते दिल्ली दरबारात होते. १८५७ च्या पहिल्या स्वातंत्र्य संग्रामानंतर बदललेल्या राजकीय परिस्थितीत त्यांना दिल्ली सोडावी लागली. १८५८ ते १८६५ पर्यंत राजस्थानातील अलवर येथे ते आश्रयास राहिले. १८६५ पासून मृत्यूपर्यंत ते जयपूर बरबारात प्रमुख संगीतकार म्हणून राहिले.

---

[३] 'Dhrupad', pp 111

[४] 'राजस्थान के दरबारी संगीतज्ञ', पृष्ठ ६८

येथे केवळ दरबारचा मान सन्मान उपभोगण्यात त्यांनी वेळ घालविला नाही. डागर घराण्याची ध्रुपद गायकी आखणे, राजा व दरबारी यांचे रंजन करणे व ध्रुपद गायकी पुढील पिढिच्या हाती सोपविण्यास अध्यापन करणे असे विविध कार्य त्यांनी केले. जयपूरच्या दरबारात बहराम खाँ यांना मनस्वास्थ लाभले. कारण जयपूर नरेश सवाई रामसिंग एक दिलदार शासक होता.

बहराम खाँ यांचे सांगीतिक कार्य

१) बहराम खाँ दिल्ली, लाहोर, अलवर व जयपूर अशा विभिन्न ठिकाणी राजाश्रयास होते. वर–वर पाहता हे जरी उदर निर्वाहासाठी वाटत असले तरी त्या वास्तव्याचा दुसराही अप्रत्यक्ष परिणाम होता. तो असा की विभिन्न प्रदेशात ध्रुपद गायकी प्रचलित राहिली. हा काळ ख्याल गायकीच्या उद्‌गम व विकासाचा काळा होता. ख्यालातील चंचलता व श्रृंगार भाव शासक व त्यांच्या दरबारी जनांवर मोहिनी घालत होता. अशा परिस्थितीत बहराम खाँ आपल्या संस्कृत अध्ययनाने व ध्रुपद विधेच्या अभिजाततेने ध्रुपद सादरीकरणासंबंधी ठाम राहिले. त्यांनी ध्रुपदास ख्यालाने प्रभावित होऊ दिले नाही. बहराम खाँ यांच्या विद्वत्तेचा प्रभाव असल्याने ध्रुपद गायकी स्थिर राहिली. बहराम खाँनी प्रत्येक वास्तव्याच्या ठिकाणी ध्रुपदाविषयी औत्सुक्य कायम ठेवले. त्यामुळे राजकीय अस्थिरतेमुळे जेव्हा ध्रुपद गायक नवीन आश्रय शोधण्यास जात तेव्हा त्यांना नवीन ठिकाणी आश्रय मिळत असे. बहराम खाँनी ख्याल गायकीच्या आविष्कारानंतर ध्रुपद गायकीचा वेगाने होऊ शकणारा ऱ्हास थोपविला होता. किमान पक्षी ध्रुपदाच्या ऱ्हासाची गती त्यांच्या प्रयत्नाने मंदावली होती.

२) पूर्वीच्या ध्रुपद बानी काटेकोर राहिल्या नाहीत. त्यांची जागा घराण्यांनी घेतली. डागर घराणे अशा घराण्यात विशेष ठरले. कारण या घराण्याने भारतात व

भारताबाहेर ध्रुपद गायकीचे अस्तित्व ठिकवून ठेवण्याचे महत्कार्य केले. या डागर घराण्याच्या गायकीचे वैशिष्ट्ये म्हणजे दहा अलंकरणासह परिष्कृत झालेली त्यांची आलापी. या परिष्कृत आलापीचे व्याकरण (रचनाशास्त्र) बहराम खाँ यांनी निर्धारित केले.

३) जयपूर दरबारात आपले दरबारी कर्तव्य बजावल्यावर बहराम खाँनी अनेक शिष्यांना ध्रुपद व ख्याल गायकी शिकवून संगीताचा व विशेषत: ध्रुपद गायकीचा संख्यात्मक विकास करण्यात हातभार लावला. त्यांचे शिष्य पुढे विविध ठिकाणी पसरल्याने ध्रुपद गायकीचे प्रभावक्षेत्र विस्तारित झाले.

४) रक्त संबंधी नसलेल्या शिष्यांवर एखादे ध्येय लादता येत नाही. रक्त संबंधी शिष्यांना रक्तातून व सततच्या सहवासाने ध्येयाप्रत प्रेरित करता येते. बहराम खाँनी आपली ध्रुपद विधा मोठा मुलगा सद्दू खाँ याला दिली. सद्दू खाँ उदयपुरच्या दरबारात गायक होता. सद्दू खाँचा मुलगा इनायत खाँ व त्याचा मुलगा रियाजुद्दीन पर्यंत रक्तसंबंधी परंपरा चालू होती. रियाजुद्दीनला मुलगा नसल्याने ही परंपरा खंडित झाली.[५] तरी ध्रुपद विधेच्या प्रचाराचे ध्येय बहराम खाँनी आपल्या नंतर तीन पिढ्यांपर्यंत पोहोचविले. याशिवाय आपल्याच कुटुंबातील दुसऱ्या शाखेकडे ही बहराम खाँचे लक्ष होते. हैदर खाँ हे बहराम खाँचे मोठे भाऊ, त्यांचा मृत्यू झाल्याने त्यांच्या धाकट्या मुलास – मुहम्मद जान खाँ यास बहराम खाँनी उत्तम तयार केले. पण काही मतभेदामुळे मुहम्मद जान खाँ कुठे तरी निघून गेला. त्याला दोन मुले होती – झकीरुद्दीन खाँ व अल्लाबंदे खाँ. या दोघांनाही बहराम खाँ यांनी अत्यंत निपुण व श्रेष्ठ ध्रुपदिये बनविले. या दोघांच्या वारसांनी ध्रुपद गायकीची ज्योत आजपर्यंत तेवत ठेवली आहे. बहराम खाँचे हे श्रेष्ठ योगदान मानले जाते. कारण

[५] 'Dhrupad', pp 113

त्यांनी झकीरुद्दीन खाँ व अल्लाबंदे खाँ यांना केवळ ध्रुपद गायकी शिकविली, एवढेच नाही तर त्यांना ध्रुपद प्रचारार्थ प्रेरित करून एक प्रदीर्घ परंपरा निर्माण केली. परंपरा प्रदीर्घ निर्माण झाल्यामुळे ध्रुपदाचे अस्तित्वही प्रदीर्घ बनले. तसेच गौकी बाई, फरीद खाँ, मियाँ कालू पतियाळावाले आणि बीनकार बंदे अली यांच्या सारखे कुटुंबाबाहेरील कलाकारसुध्दा घडविले.[६] डागर मंडळींच्या बंदिशीत वर्धनी, कांभोजी, कनकांगी यासारख्या कनार्टक संगीत पध्दतीतील रागातील बंदिशीही आढळतात, हे आश्चर्यकारक आहे. कारण, डागरांच्या वीस पिढ्यात कोणीही दक्षिणेत निवास केल्याचे उदाहरण नाही. मग हे दक्षिणी राग यांच्या संग्रहात कसे आले? आपल्या सहारनपूर निवासात बहराम खाँ सूफी पंथियांच्या संपर्कात आले होते असा यापूर्वी उल्लेख आला आहे. सूफी मत प्रचारक दक्षिणेत मोठ्या संख्येने फिरत असत असा उल्लेख इतिहासात आढळतो. शेख निजामुद्दीन चिस्तीने दक्षिणेत मौलाना बुरहानुद्दीन गरीब यांच्यासह चारशे सूफी पाठविले होते.[७] हे सूफी संगीत प्रेमी होते. हे उत्तर दक्षिण ये-जा करत असत, यांच्याकडून वरील दक्षिणी राग उत्तरेत पोहोचले असावेत. शेख बहाउद्दीन बरनावीच्या सहवासात बहराम खाँ. हे राग शिकले असण्याची शक्यता आहे. त्यांच्याकडून पंरपरेने हे राग डागरांच्या बंदिश संग्रहात आले असावेत.

श्रुती-संवादिनीहून सरस मानवी कंठ

मुहम्मद जान खाँ या आपल्या पुतण्याच्या दोन मुलांना-झाकीरुद्दीन खाँ व अल्लाबंदे खाँ यांना बहराम खाँनी एवढे निपुण केले की या दोघांनी ध्रुपद गायकीची पताका आपल्या खांद्यावर समर्थपणे तर पेललीच पण त्याशिवाय आपल्या गाननैपुण्याने सर्वांचे डोळे दिपविले. डागर घराण्यातील ही जुगल-बंदीची पहिली जोडी होय.

[६] 'राजस्थान के दरबारी संगीतज्ञ', पृष्ठ ६९

[७] 'ध्रुवपद और उसका विकास', पृ. ९१

झकीरुद्दीन खाँचा आवाज पहाडी. आसमंत हादरवणारा होता. १९१६ च्या बडोदा संगीत परिषदेत त्यांनी 'मेघ मल्हार' असा जोरकस गायला की आकाशात विजा व ढग गडगडाट करू लागले.[८] महाराणा सज्जन सिंगाने उदयपूर दरबारात यांची नियुक्ती एकोणीसाव्या शतकाच्या साठाच्या दशकात केली होती. यांनी विस्मृतीत जाणाऱ्या रुद्र वीणेलाही टिकवून ठेवले. गायनात ध्रुपद जुगलबंदी तर एकल वादनाने रुद्र वीणेवर ध्रुपद गायकीच वाजवून त्यांनी दुहेरी कार्य केले. अल्लाबंदे खाँ हे धाकटे बंधू यांचा हळूवार नजाकती आवाज श्रृंगार रसपोषक होता. त्यामुळे जुगलबंदीत यांनी मध्य सप्तकात एखादी स्वरसंगती घेतली की त्याचवेळी झकीरुद्दीन ती संगती मंद्र सप्तकात घेऊन गायनाचा गोडवा व प्रभाव वाढवत असत. दोघा बंधूनी चुलत आजोबा बहराम खाँकडून नाद साधना एवढी सूक्ष्म केली होती की मानवी कंठापेक्षा एखादे यांत्रिक उपकरण सरस कधीच ठरले नाही. ई-क्लेमेंटस् या इंग्रज साहेबाने पं. देवल यांच्या मदतीने एक श्रुती-संवादिनी (Microtonal Harmonium) बनविली. १९१६ च्या बडोदा संगीत परिषदेत ती सर्वांसमोर ठेवून सूक्ष्मातील सूक्ष्म श्रुती याच्यावर वाजवता येते असा दावा केला गेला. झकीरुद्दीन व अल्लाबंदे दोघेही तेथे उपस्थित होते. ध्रुपद साधनेतून गळ्यावर झालेल्या नाद संस्काराचे फलित मांडण्याची ती संधी होती. दोघा बंधूनी गायलेल्या सूक्ष्म श्रुती कलेमेंटस् साहेबाच्या संवादिनीवर वाजवता आल्या नाहीत. मानवी कंठच सरस असल्याचा निर्वाळा जमलेल्या संगीतकारांनी एकमुखाने दिला.[९] अल्लाबंदे खाँ हे अलवर संस्थानात प्रमुख गायक होते. १९२४ च्या लखनौ परिषदेत आपला मोठा मुलगा नसिरुद्दीन खाँ याच्या बरोबर एवढे प्रभावी गायले की परिषदेतील सर्वश्रेष्ठ संगीतकाराचा मान त्यांनाच देण्यात आला.[१०] या परिषदेत त्यांना तत्कालीन गर्वनर मि. मेरिस यांच्या

---

[८] www.dhrupad.info/zakiruddin.htm

[९] 'Dhrupad', pp 116

[१०] www.dhrupad.info/allabande.htm

हस्ते सुवर्ण पदक देऊन सन्मानित करण्यात आले होत.[११] अल्लाबंदे खाँ सुरसिंगार हे वाद्य वाजवत असत. दोघाबंधूंनी राजदरबारात सुखात मग्न न राहता निरनिराळ्या परिषदात ध्रुपद गायकीचे श्रेष्ठत्व सिध्द केले. तसेच रुद्रवीणा व सुरसिंगार हे वाद्ये श्रोत्यांच्या स्मृतीत जिवंत ठेवली. या बंधूंनी ध्रुपदात जुगलबंदीची परंपरा निर्माण केली. जी आजही चालू आहे. बहराम खाँचे योग्य वारस म्हणून सिध्द करताना दोघांनाही ध्रुपद प्रचाराचे ध्येय गौण होऊ दिले नाही.

धमारनाथाने सजविली ध्रुपद गायकी

झकीरुद्दीन खाँचे सुपुत्र झियाउद्दीन खाँ हे पित्यानंतर उदयपूर दरबारात दरबारी गायक बनले. ध्रुपद गायकीच्या जतन व विकासात आपली भूमिका बजावताना झियाउद्दीन यांनीही रुद्रवीणा वादनात रस घेतला. ध्रुपद शैलीचे दुसरे अंग म्हणजे धमार. झियाउद्दीन यांनी धमाराची उपेक्षा होऊ नये म्हणून धमार गायकीवर एवढे प्रभुत्व मिळविले की त्यांना 'धमारनाथ' या नावानेच लोक ओळखत. झियाउद्दीन खाँ धमारच्या आकर्षक लयकारी करत ते तालनैपुण्य दर्शवत असत[१२]. धमारनाथ या आपल्या पदवीत व उदयपूर दरबारात गाण्यातच मशगुल न राहता त्यांनी आपली मुले मोहिउद्दीन व फरीदुद्दीन यांच्या बरोबर आपल्या चुलत बंधूंच्या मोईनुद्दीन, अमीनुद्दीन व रहिमुद्दीन या मुलांनाही शिकवून ध्रुपद जतनाची आपल्या घराण्याची परंपरा पुढच्या पिढीपर्यंत पोहोचवली. खंडार बानीची वैशिष्ट्ये असलेली लहक, गमक व हुडक ही अलंकरणे ते आपल्या आलाप गायनात कुशलतेने वापरत. तारुण्यातील आवाजातील गोडवा नंतर कमी होऊन आवाज घोगरा बनला तरीही त्यांची गायनशैली आकर्षक असल्याने त्याही स्थितीत त्यांचे गायन ऐकण्यात श्रोत्यांना आनंद मिळत असे. दरबारात गाणे, धमार गायकीस आकर्षक बनविणे व पुढच्या पिढीस प्रशिक्षित करणे असे तिहेरी कार्य करून

---

[११] 'राजस्थान के दरबारी संगीतज्ञ', पृष्ठ ७०

[१२] www.dhrupad.info/ziauddin.htm

झियाउद्दीन यांनी ध्रुपदाच्या विकासात योगदान तर दिलेच पण रुद्रवीणा वादन कालबाह्य होऊ न देण्याचेही कार्य केले. या काळापर्यंत ख्याल गायकीने चांगलीच लोकप्रियता मिळवली होती. तरी त्या प्रलोभनास बळी न पडता त्यांनी आपल्या घराण्याचे ध्रुपद जतनाचे व्रत निष्ठेने पाळले. मेवाडच्या जगदीश मंदीराच्या रथ यात्रा उत्सवाच्या वेळी झियाउद्दीन डागरांचे ध्रुपद गायन होत असे. पं. हाथीरामदासजी याचे आयोजन करीत असत व हा उपक्रम बरेच वर्षे चालू राहिला.[१३]

ध्रुपदातून नादयोगाची साधना

नसिरुद्दीन खाँ हे अल्लाबंदे खाँचे जेष्ठ पुत्र. झकीरुद्दीन खाँ व अल्लाबंदे खाँ (मोठे चुलते व पिता) हे दोघेही हयात असतानांच नसिरुद्दीन खाँनी नैपुण्य व त्यामुळे कीर्ती अर्जित केली होती. मुलायम गोड आवाजाचे धनी असलेल्या नसिरुद्दीन खाँ यांची कल्पक आलापीसाठी जशी ख्याती होती तशीच श्रुती प्रयोगासाठीही ते प्रसिध्द होते. सूक्ष्म श्रुती प्रयोगाने ते एकच स्वर वेगवेगळ्या रागांत कसा भासतो हे दाखवून देत. त्यांचा संस्कृत भाषेचा व संगीत शास्त्राचा चांगला अभ्यास होता. प्रत्येक मैफिलीची सुरुवात ते एखाद्या संस्कृत श्लोकाने करत. श्रुती साधना खूप गहन केल्यामुळे त्यांचा कंठस्वर 'सा' व तंबोऱ्याचा 'सा' एवढे एकरूप असत की ऐकणाऱ्यास एकच 'सा' ऐकू येई. हा नादयोग साधल्याने त्यांचे गायन आनंद व शांतीची अनुभूती देत असे. नादयोग साधून माधुर्य निर्माण करत ते श्रोत्यांना ध्रुपद गायकीकडे आकृष्ट करत असत. श्रुती प्रयोगाने डागर घराण्याची गायकी त्यांनी आकर्षक केली. ध्रुपद विधा अधिक प्रसार पावण्यास ती अधिक लोकांना शिकविणे आवश्यक असते. त्यांनी आपल्या दोन मुलांना – मोईनुद्दीन व अमीनुद्दीन यांना शिकवले तसे आपल्या रहिमुद्दीन खाँ व इमामुद्दीन खाँ या दोघा बंधूंचे अर्धवट राहिलेले संगीत शिक्षण पूर्ण केले व हुसेनुद्दीन या भावाला आरंभ

---

[१३] 'राजस्थान के दरबारी संगीतज्ञ', पृष्ठ ७१

ते अंत शिकवले. नसिरुद्दीन खाँचा ४६ व्या वर्षी मृत्यू झाला (१८९०–१९३६). अल्प आयुष्यात त्यांनी ध्रुपद गायकीच्या प्रचारात व ती लोकप्रिय करण्यात भरीव योगदान दिले. बहराम खाँनी डागरांच्या सर्व पिढ्यासाठी जणू जीवनध्येय ठरवून टाकले होते. योणाऱ्या प्रत्येक पिढीने आपली भूमिका निष्ठेने पार पाडली. प्रत्येक नवीन पिढीला ख्यालाच्या वाढत्या लोकप्रियतेमुळे ध्रुपदाच्या होणाऱ्या ऱ्हासाने विचलित न होता समर्पित व्हावे लागले. हे अवघड काम होते.

नाव सांगण्याची पध्दत व आडनावाचा इतिहास

विसाव्या शतकात डागर घराण्यात सर्वाधिक प्रसिध्द झाले ते रहिमुद्दीन खाँ. हे अल्लाबंदे खाँ यांचे द्वितीय पुत्र. यांनी पिता अल्लाबंदे खाँ, चुलते झकीरुद्दीन खाँ, जेष्ठ बंधू नसिरुद्दीन खाँ व चुलत बंधू झियाउद्दीन खाँ यांच्याकडून ध्रुपद गायकीची विधा मिळविली. यांना उर्दू, हिंदी, फारसी, संस्कृत या भाषा येत होत्या. अलिगड विश्वविद्यालयाचे ते पदवीधर होते. त्यांच्या विचारावंर तत्त्वज्ञान व अध्यात्माचा प्रभाव होता. ध्रुपदाचे शास्त्र ग्रंथांच्या संदर्भासह ते स्पष्ट करत असत. रहिमुद्दीन खाँ यांचे एक असांगीतिक वैशिष्ट्य असे की त्यांनी आधी वडिलांचे नाव व मग स्वत:चे नाव सांगण्याची व लिहिण्याची पध्दत सुरु केली. त्यानुसार नावे अल्लाबंदे रहिमुद्दीन खाँ, रहिम फहिमुद्दीन खाँ, हुसेनुद्दीन सईदुद्दीन खाँ अशी बनली. रहिमुद्दीन खाँ यांनी 'डागर' हे आडनाव लावण्यास सुरुवात केली. त्यासंबंधी या आधीच्या प्रकरणात 'ध्रुपद गायकीची घराणी' या उपशीर्षकाखाली माहिती आली आहे. रहिमुद्दीन खॉ यांनी आपला मुलगा फहिमुद्दीन खाँ व सर्व पुतण्यांना ध्रुपद विद्या दिली. हे स्वातंत्र्यपूर्व काळात इंदूरच्या होळकरांच्या दरबारात गायक होते. स्वातंत्र्यानंतर ते लखनौच्या भातखंडे महाविद्यालयात अध्यापन करत होते. वैज्ञानिक उपकरणांचा हा काळ असल्याने त्यांच्या गायनाचे विपुल प्रमाणावर ध्वनिमुद्रण झाले. पण ते योग्य प्रकारे जतन न केल्यामुळे

उपलब्ध नाही. मुंबईच्या NCPA मध्ये मात्र त्यांचे ध्वनिमुद्रण सुस्थितीत उपलब्ध आहे. सुशिक्षित समाजात ध्रुपद गायकीचे तर्कशुध्द समर्थन करण्याचे मोठे कार्य रहिमुद्दीन यांनी केले. प्रत्यक्ष गायन, अध्यापन, व ध्वनिफीतींद्वारे त्यांनी ध्रुपदाचा प्रचार तर केलाच, पण ध्रुपदाची तात्विक व अध्यात्मिक पार्श्वभूमी ते पटवून देत असत. आधीच्या कुटुंब जेष्ठांप्रमाणे त्यांनीही पुढच्या पिढीस प्रशिक्षित करून प्रचार कार्यासाठी प्रेरित केले.

सूफी पंथाकडे ओढा तरीही ध्रुपद प्रचारात सहभाग

अल्लाबंदे खाँ यांचे तृतीय पुत्र इमामुद्दीन खाँ यांचा ओढा सूफी पंथाकडे होता. डागर घराण्याचे प्रवर्तक बहराम खाँ यांचाही सहारनपूर वास्तव्यात सूफी पंथाशी जवळचा संबंध आला होता. तेव्हा कदाचित डागर मंडळींच्या रक्तात हे आकर्षण असावे. असे असूनही आपली कौटुंबिक जबाबदारी इमामुद्दीन विसरले नाहीत. आधी भौतिक गरजांसाठी ते उदयपूर दरबारात गायक म्हणून राहिले. चाळीस वर्षे त्यांनी उदयपूर दरबारात ध्रुपद सेवा दिली.[१४] आपल्या सुस्वर मधुर आवाजाने त्यांनी उदयपुरच्या दरबारी मंडळींचे रंजन केले. पण ध्रुपद गायकी इतरांना शिकविणे हे तर डागर कुटुंबाचे कौटुंबिक कर्तव्य. म्हणून स्वातंत्र्योत्तर काळात त्यांनी राजस्थानात बनस्थली विद्यापीठात संगीत शिकवण्याचे कार्य केले. आयुष्याच्या संध्याकाळी ते सूफी जीवन पध्दतीत समरस झाले.

तानसेन पांडेय व त्यांचे कार्य

अल्लाबंदे खाँ यांचे कनिष्ठ पुत्र होते – हुसेनुद्दीन खाँ. हे अलवरच्या दरबारातील प्रमुख गायक होते. यांना अल्लाबंदे खाँकडून जेमतेम स्वर ओळख ऐवढीच विद्या लाभली. ध्रुपदाची संपूर्ण विद्या त्यांना जेष्ठ बंधू नसिरुद्दीन खाँ यांच्या कडून मिळाली. रहिमुद्दीन खाँ. या आपल्या दुसऱ्या क्रमांकाच्या थोरल्या बंधूंनी डागर हे

---

[१४] 'राजस्थान के दरबारी संगीतज्ञ', पृष्ठ ७१

आडनाव स्वीकारलेले हुसैनुद्दीन खाँ ना माहीत होते. ते एक पाऊल पुढे गेले व स्वत:साठी 'तानसेन पांडेय' हे नाव स्वीकारले. काही लोकांच्या मते अलवरच्या संस्थानिकांनी पदवी म्हणून हे नाव त्यांना दिले होते. मंद्र सप्तकात आलाप विस्तार हे हुसेनुद्दीन खाँचे वैशिष्ट्य. आलाप विस्तारात मेरुखंड पध्दतीने सात स्वरांपासून ५०४० स्वर समूह करून त्यांचे साधना करणे यावर हुसेनुद्दीन भर देत. हे सूत्र असे आहे ७ x ६ x ५ x ४ x ३ x २ x १ = ५०४०.

जेष्ठ डागर बंधूंचे योगदान

नसिरुद्दीन खाँ यांचे दोघे पुत्र मोईनुद्दीन खाँ व अमीनुद्दीन खाँ हे अत्यंत रंगतदार ध्रुपद जुगलबंदी करत. डागर घराण्यात १९५० ते ६० च्या दशकात हे दोघे 'जेष्ठ डागर बंधू' (Senior Dagar Brothers) नावाने गाजले व आपल्या रंगतदार जुगलबंदीमुळे त्यांनी ध्रुपद गायकीस समकालीन विधा (Contemporary genre) म्हणून प्रतिष्ठा मिळवून दिली. आरंभी मोईनुद्दीन आपल्या पित्याकडून (नसिरुद्दीन खाँकडून) ध्रुपद विद्या शिकले. पित्याच्या मृत्यूनंतर त्यांनी चुलते रियाजुद्दीन खाँ (इनायत खाँचे पुत्र) व झियाउद्दीन (झकीरुद्दीन खाँचे पुत्र) यांच्याकडून ध्रुपद विद्येची गहन साधना केली. निषाद व तार षड्ज ते तीन वेगवेगळ्या पध्दतीने लावत. ते त्यास नासिक, अनुनासिक व निर्नासिक म्हणत. आलापीत अत्यंत गतीशील गमक घेण्याचे त्यांचे कौशल्य वाखाणले जाई. पण अत्यंत द्रुतगतीत आलाप घेण्याच्या त्यांच्या पध्दतीवर 'ध्रुपदाचे हे ख्यालीकरण' असा लोकांनी आक्षेप घेतला. तेव्हा 'मी द्रुत गतीने आकार घेत नसल्याने ही ख्यालाची तान नव्हे' असा ते बचाव करत. साठच्या दशकात धाकट्या भावाबरोबर युरोपचा दौरा करुन त्यांनी तेथे ध्रुपद विधे विषयी जिज्ञासा निर्माण केली. जुगलबंदीतून भारतात ध्रुपदाविषयी आकर्षण वाढविणे व पाश्चात्य जगात जिज्ञासा निर्माण करणे अशी दोन कार्ये करून मोईनुद्दीन खाँ यांनी आपले योगदान दिले.

अमीनुद्दीन खाँ हे मोईनुद्दीन खाँचे बंधू मोईनुद्दीन खाँचे गायन आक्रमक तर अमीनुद्दीन खाँचे सौम्य शांत, भक्तिरस पोषक होते. नासिरुद्दीन खाँ, झियाउद्दीन खाँ, रियाजुद्दीन खाँ व हुसेनुद्दीन खाँ या सर्वांकडून यांना तालीम मिळाली होती. संपूर्ण डागर कुटुंबात अमीनुद्दीन त्यांच्या तीक्ष्ण स्मरणशक्तीसाठी प्रसिध्द होते. डागरांचा बंदिश संग्रह त्यांना मुखोद्‌गत होता.

ध्रुपद अंगाचे रुद्रवीणा वादन

झियाउद्दीन खाँ (झकीरुद्दीन खाँचे पुत्र) यांचे पुत्र मोहियुद्दीन खाँ, ज्यांना झेड.एम. डागर म्हणत, यांनी गायनापेक्षा वादनावर भर देण्यास रुद्रवीणा वादनाची खूप साधना केली. वादन साधनेबरोबर त्यांनी रुद्रवीणेच्या रचनेत खूप सुधारणा केल्या. आवाजास अधिक घुमारा देण्यास त्यांनी दोन्ही तुंबे मोठ्या आकाराचे केले व वीणेचा डांडही लांबीने वाढविला. या बदलामुळे वादनास बसण्याच्या पध्दतीतही त्यांना बदल करावा लागला. पूर्वी रुद्रवीणेचा डावा तुंबा डाव्या खांद्यावर ठेऊन वादन करत असत. मोहियुद्दीन खाँनी डावा तुंबा डाव्या गुढग्यावर ठेऊन वादन करण्याची पध्दत सुरू केली. श्रुतींचा वादनात वापर व पखवाजच्या साथीशिवाय वादन करणे ही त्यांच्या वादनाची विशेषत: होती.

संस्थाने विलीन झाल्यावर झेड.एम. ना आर्थिक अडचणींना तोंड द्यावे लागले. अडचणी एवढ्या होत्या की ध्रुपद पूर्णपणे सोडून देण्याची वेळ आली होती. पण मुंबईला अपार कष्ट करून त्यांनी आर्थिक घडी नीट केली. अमेरिकेतील बर्कली येथे अमेरिकन सोसायटी फॉर ईस्टर्न आर्टस् तसेच हॉलंडमधील रॉटरडॅम येथे त्यांनी मैफिली करून व पाश्चात्यांना ध्रुपद शिकवून ध्रुपद विधेविषयी व पर्यायाने भारतीय संगीताविषयी उत्सुकता निर्माण केली. पण झेड.एम. चे सर्वात मोठे योगदान आहे त्यांनी स्थापन केलेले ध्रुपद विद्या गुरुकुल. पनवेल (जिल्हा रायगड) जवळ पळसपे या गावी १९८२ मध्ये

त्यांनी हे गुरुकुल सुरू करून ध्रुपदाच्या जतनाचा प्रभावी प्रयत्न केला त्यांना केन्द्र सरकार, मध्य प्रदेश सरकार व राजस्थान सरकारचे प्रतिष्ठेचे पुरस्कार मिळाले होते. ध्रुपद प्रचार ही डागरांची मुख्य परंपरा त्यांनी पाळली. १९९० मध्ये मृत्यू पर्यंत ते ध्रुपद प्रचारात मग्न राहिले.

डागर बंधूंची आणखी एक जोडी

नसिरुद्दीन खाँची आणखी दोन मुले झहीरुद्दीन खाँ व फैयाजुद्दीन खाँ यांना पित्याकडून शिकण्याची संधी मिळाली नाही. पण त्यांनी मोठे बंधू मोईनुद्दीन व अमीनुद्दीन यांच्याकडून ध्रुपद विद्या मिळविली व धाकटे डागर (Junior Dagars) नावाने जुगलबंदीच्या मैफिली सुरू केल्या. जेष्ठ डागर बंधूंचे कार्य या धाकट्या डागरांनी पुढे चालू ठेवले. भारताबाहेरही ध्रुपद जर स्वीकारले गेले तर त्याचा ऱ्हास थोपविता येईल या विचाराने त्यांनी युरोप, अमेरिका व जपानमध्ये जुगलबंदीचे अनेक कार्यक्रम केले. ध्रुपद परदेशात रुजून भारतात मात्र नष्ट होणे उपयोगाचे नव्हते हे जाणून त्यांनी दिल्लीत 'ध्रुपद सोसायटी' ची स्थापना केली. या संस्थेने दरभंगा, बेतिया व विष्णुपूर घराण्यांच्या ध्रुपदियांना एका मंचावर आणण्याचा उपक्रम केला. याशिवाय वसिफुद्दीन (फैयाजुद्दीन खाँचा पुत्र) यालाही दर्जेदार ध्रुपद गायक म्हणून प्रशिक्षित केले.

ध्रुपद गायनात गीति दर्शविणारे फरीदुद्दीन

मोईनुद्दीन व अमीनुद्दीन या जेष्ठ डागर बंधू नंतर अतिशय प्रभावी ध्रुपद गायन करणारे होते – फरीदुद्दीन डागर (झियाउद्दीन खाँचे पुत्र) विलंबित–मध्य–द्रुतलयीत श्रुतिप्रयोग युक्त आलापी ही त्यांची विशेषता होती. त्याशिवाय ते आपल्या गायनात शुध्दा, भिन्ना, गौडी, वेसरा व साधारणी या पाचही प्राचीन गीति दाखवत असत. ऑस्ट्रियात वास्तव्य करण्याची संधी आली असतानाही ती सोडून ते ध्रुपद केंद्र भोपाळ या संस्थेची स्थापनेपासून पंचवीस वर्षे धुरा सांभाळत राहिले. कारण कुटुंबा बाहेरील

शिष्यांना ध्रुपद गायकी शिकवण्याची संधी तेथे मिळणार होती. यांनी अनेक कार्यशाळाही घेतल्या होत्या. ध्रुपदाच्या प्रचारासाठी विभिन्न मार्ग त्यांनी अवलंबिले होते. ध्रुपद केंद्र भोपाळ येथे त्यांनी गुरुकूल पध्दतीने ध्रुपद विधा शिकवून बरेच यशस्वी ध्रुपद गायक तयार केले उदा. पं. गुंदेचा बंधू, पं. उदय भवाळकर, ऋत्विक सन्याल इत्यादी. उस्ताद फरीदउद्दीन डागर २०१३ मध्ये अनंतात विलीन झाले.

डागर सत्पकातील निषाद

नसिर झहीरुद्दीन डागर, नसिर अमीनुद्दीन डागर, झिया मोहियुद्दीन डागर, झिया फरीदुद्दीन डागर, रहिम फहिमुद्दीन डागर, नसिर फैयाजुद्दीन डागर व हुसेन सईदुद्दीन डागर या प्रसिध्द डागर कुटुंबियांना ‘डागर सप्तक’ म्हणत. त्यांच्यात सर्वात शेवटचे म्हणून सईदुद्दीन डागरांना ‘डागर सप्तकातील निषाद’ म्हणतात. गोड आवाज, मींड गमकांचा कुशल प्रयोग, पखवाजला साथ संगत एवढ्यापर्यंतच मार्यादित ठेवणे, रसहिन पटी करण्यापेक्षा लयबाँट व बोलबाँट आकर्षकपणे घेणे व शांतरसाकडे अधिक कल या वैशिष्ट्यांमुळे सईदुद्दीन डागर यांनी स्वत:चे वेगळेपण निर्माण केले आहे. नफीसुद्दीन व अनीसुद्दीन या आपल्या दोन मुलांना परिपूर्ण ध्रुपदिये करूनच सईदुद्दीन थांबले नाहीत तर फ्रान्स, हॉलंड व बेल्जियममध्ये पन्नास विद्यार्थ्यांना शिकविले. फ्रान्स, हॉलंड, बेल्जियम व जर्मनीत अनेक कार्यशाळा त्यांनी घेतल्या आहेत. सध्या त्यांचे वास्तव्य पुणे येथे असून तेथेही विद्यादान चालूच आहे. ध्रुपद गायन म्हणजे आरडा ओरडा, पखवाजशी झटापट व शुष्क पटी करणे ही कल्पना सईदुद्दीन यांचे गायन ऐकताना क्षणात विरून जाते व ख्याल गायनासारखा गोडवा ध्रुपद गायनातही आहे, हे पटते. भारतात व भारताबाहेर सईदुद्दीन यांच्या कार्याचा आवाका फार मोठा आहे. तारुण्यात आर्थिक अडचणींनी खूप त्रास होऊनही सईदुद्दीन यांनी ध्रुपद साधना व ध्रुपद प्रचार सोडला नाही. ध्रुपदाविषयी समर्पण भाव असल्यानेच हे शक्य झाले. सईदुद्दीन हे

डागरांच्या विसाव्या पिढीचे प्रतिनिधी. आपल्या नंतरही ध्रुपद टिकावे या तळमळीने त्यांनी डागरांच्या एकविसाव्या पिढीला ही विद्या तर दिलीच, पण कुटुंबा बाहेरही योग्य शिष्यांना ही विधा दिली. बहराम खाँ यांची परंपरा त्याच निष्ठेने चालू आहे.

रुद्रवीणा विस्मृतीत जाऊ न देणारे बहाउद्दीन

बहाउद्दीन हे झिया मोहिमुद्दीनचे पुत्र. पित्याकडून रुद्रवीणा प्रेमाचा वारसा मिळाला असला तरी प्रत्यक्ष वादनाचा श्रीगणेशा त्यांनी गिरवला आई प्रमिला डागर यांच्याकडून. घरात जवळ–जवळ सर्वच नातेवाईक गायन करत असताना बहाउद्दीन यांनी रुद्रवीणा निवडणे हे कदाचित जाणीवपूर्वक उचललेले पाऊल असावे. कारण, ध्रुपदियांच्या इतर घराण्यांतही गायनावर भर दिला जातो. मग रुद्र वीणेचे भवितव्य काय? असा प्रश्नच विचारत न बसता बहाउद्दीननी रुद्रवीणेच्या साधनेत स्वत:स झोकून दिले. रुद्रवीणेवर वाजवली जाते ती ध्रुपद गायकीच. तेव्हा बहाउद्दीन यांनी पित्याशिवाय इतर गायक नातेवाईकांकडून मोकळ्या मनाने मार्गदर्शन घेतले. झिया मोहियुद्दीन हयात असताना बहाउद्दीननी त्यांच्याकडून रुद्रवीणा व सुरबहारची वादनरहस्ये जाणली. नंतर त्यांना झिया फरीदुद्दीन डागर व पंडित पुष्पराज कोष्टी (झिया मोहियुद्दीन व झिया फरीदुद्दीन यांचे जेष्ठ शिष्य) यांचेही मार्गदर्शन लाभले. बहाउद्दीन यांनी अमेरिका व युरोपमध्ये अनेक मैफीलीतून ध्रुपद मशालीचा प्रकाश प्रसुत केला. पनवेल जवळील पळसपे येथील गुरुकुलात ते विद्यादानाचे कार्यही उत्साहाने व तळमळीने करतात. कोणतीही जाहिरातबाजी न करता बहाउद्दीन रुद्रवीणा व त्या अनुषंगाने ध्रुपद गायकीचे जनत करत आहेत. ख्यालाच्या भरभराटीच्या काळात बहाउद्दीन यांचे कार्य म्हणजे प्रवाहाविरुध्द पोहणे आहे. तरी ते डागर कुटुंबाचे ध्येय असल्याने ते विना तक्रार हे कार्य निरंतर करत आहेत.

बहाउद्दीन यांना अनेक मान सन्मान व पुरस्कार मिळाले आहेत. ही त्यांच्या कार्याची पावतीच आहे. पुरस्कार व मान सन्मान हेही सिध्द करतात की ध्रुपदाचे जतन आवश्यक आहे. हे कार्य कष्टाचे आहे, म्हणून पुरस्कारास पात्र आहे.

पद्मश्री वसिफुद्दीन डागर

नसिर फैयाजुद्दीन डागर यांचे पुत्र वसिफुद्दीन डागर. यांना ध्रुपद विद्या पित्याकडून तर मिळालीच, पण आपली विद्या अधिकाधिक गहन असावी म्हणून त्यांनी धाकटे डागर बंधू, रहिमुद्दीन डागर, अमीनुद्दीन डागर, झिया फरीदुद्दीन डागर, रहिम फहिमुद्दीन डागर व हुसेन सईदुद्दीन डागर एवढ्या जाणकार डागरांकडून मार्गदर्शन घेतले. धाकट्या डागरानंतर ध्रुपद जुगलबंदी बंद पडते की काय अशी शंका निर्माण झाली असताना नसिफुद्दीन डागरांनी आपले चुलते नसिर झहीरुद्दीन डागर यांच्या बरोबर नव्वदच्या दशकात जुगलबंदीचे कार्यक्रम केले. २००० मध्ये त्यांनी अमेरिकेत खूप मैफीली केल्या. ध्रुपदाचे अस्तित्व राहवे यासाठीच्या तळमळीने त्यांनी जे कार्य केले त्यास दाद देण्यास त्यांना २०१० मध्ये भारत सरकारने पद्मश्री ही पदवी दिली.

डागर मंडळींचे मानसन्मान एका दृष्टिक्षेपात

१. बहराम

अनेक पदव्या देऊन यांना सन्मानित केले गेले होते.

१) षट्शास्त्री, २) स्वर गुरू, ३) पाताल शेष, ४) आकाशइंद्र[१५]

२. झकीरुद्दीन खाँ

१९१६ च्या बडोदा संगीत परिषदेत सन्मानित

३. अल्लाबंदे खाँ

१९२४ च्या लखनौ परिषदेत सर्वश्रेष्ठ गायक घोषित

---

[१५] 'संगीत के घरानों की चर्चा', पृ. १५६

४. **झियाउद्दीन खाँ**

रसिकांकडून 'धमारनाथ' ही पदवी बहाल

५. **रहिम फहीमुद्दीन खॉ**

१) पद्मभूषण पुरस्कार – २००८, २) संगीत नाटक अकॅडमी फेलोशिप – २०१०, ३) 'ध्रुपदरत्न' पुरस्कार, ४) कालिदास सन्मान – २००२, ५) लाईफटाईम अचिव्हमेंट अवार्ड बाय एन.ए.डी.ए.

६. **झिया मोहियुद्दीन खाँ**

१) कालिदास सन्मान – १९९०

२) राजस्थान संगीत नाटक अकॅडमी पुरस्कार

३) महाराणा कुभा पुरस्कार

४) केंद्रय संगीत नाटक अकॅडमी पुरस्कार

७. **हुसेन सईदुद्दीन खाँ**

१) महाराष्ट्र राज्य सांस्कृतिक पुरस्कार

२) पुराणवाद कला उपासक पुरस्कार

३) सूरमणी पुरस्कार

४) नादनिधि पुरस्कार (दत्तपीठ, मैसुर)

५) जीवन गौरव पुरस्कार (पुणे विद्यापीठ)

६) लाईफटाईम अचिव्हमेंट अवार्ड बाय एन.ए.डी.ए.

९. **बहाउद्दीन डागर**

१) संगीत नाटक अकॅडमी पुरस्कार

२) संगीत नाटक अकॅडमी पुरस्कार

३) युवक साधक पुरस्कार

४) रझा पुरस्कार (रझा फाऊंडेशन)

१०. **वासिफुद्दीन डागर**

१) पद्मश्री पुरस्कार

२) संगीत नाटक अकॅडमी पुरस्कार

एखाद्या स्पर्धेतही पुरस्कार मिळविण्यासाठी केवढी साधना करावी लागते. मग भारतासारख्या खंडप्राय देशात असंख्य संगीतकारातून पुरस्कारासाठी निवडले जाणे हे त्या कलाकाराच्या प्रदीर्घ तपस्येचे, कठोर साधनेचे, त्यांच्या सांगीतिक परंपरेचे व त्यांच्या कलानिष्ठेचे द्योतक असते. डागर कुटुंबातील दहा व्यक्ती समाजाकडून व शासनाकडून गौरविल्या जातात हे त्या कुटुंबाच्या परंपरेचे व प्रदीर्घ साधनेचे फलित आहे. कुशलवांनी जे रामायण गायले होते ते 'प्रबंधगायन' होते. ते गांधर्वगान श्रेणीचे गायन होते.

पठ्ये गेये च मधुरं प्रमाणैस्त्रिभिरन्वितम् ।
जातिभि: सप्तभिर्युक्तं तन्त्रीलय समान्वितम् ।।[१६]

(ते महाकाव्य वाचण्यास व गाण्यास मधुर, विलंबित-मध्य-द्रुत या तीन लयींनी युक्त, जाति व सप्तस्वरयुक्त वीणेच्या साथ संगतीने युक्त होते. अशी ही प्राचीन प्रबंध विधा कालोचित बदलांसह 'ध्रुपद' नावाने अवतरली. यातूनच ख्याल-ठुमरी-टप्पा या विधा अवतरल्या. ध्रुपद प्रबंध जन्य असल्याने पूर्णत: भारतीय आहे. तसेच प्राचीन व आधुनिक काळाला जोडणारे आहे. म्हणूनच बहुसंख्य भारतीयांना व सर्वच पाश्चात्यांना भारतीय संगीत म्हणजे ध्रुपद हे समीकरण मान्य आहे. अशा या ध्रुपद विधेच्या संरक्षणार्थ डागर कुटुंबाच्या वीस पिढ्या आर्थिक अडचणी, प्रसिध्दी पासून वंचित व समाजात इतरांच्या तुलनेत उपेक्षित राहूनही ध्रुपद जतन व विकास या ध्येयाने कार्यरत राहतात हे सांगीतिक इतिहासात एकमेव उदाहरण असू शकते. म्हणून 'डागरांचे ध्रुपदास योगदान' म्हटले की त्यांच्या कार्यास लघु केल्यासारखे होते. 'डागरांचे भारतीय संगीतास योगदान' असेच डागरांच्या बाबतीत म्हटले पाहिजे. ख्याल-ठुमरी गायकांना लाभणारे वलय व आर्थिक स्वास्थ्य, सतार सरोद आदी वाद्यांना लाभणारी प्रसिध्दी व सुबत्ता ही प्रलोभने असूनही प्रत्येक नवीन पिढीला ध्रुपद व रुद्रवीणे प्रती समर्पित राहण्यास प्रेरित करण्याचे

---

[१६] 'रामायण', १-४-८

अत्यंत अवघड कार्य डागरांच्या प्रत्येक ज्येष्ठ पिढीने केले आहे. बहराम खाँच्या चौथ्या पिढीनेही त्यांना पाहिलेले नाही. तरी बहराम खाँ नंतर सहावी–सातवी–आठवी पिढीही ध्रुपद प्रचाराचा बहराम खाँचा ध्यास हे जीवित–कार्य मानते. हे डागरांच्या ध्रुपदावरील अचल निष्ठेचे द्योतक आहे. प्रस्तुत प्रबंध लेखकाच्या मनातही 'डागरांचे भारतीय संगीतास योगदान' असाच विचार सतत होता. त्यास मध्यवर्ती कल्पून त्याने विचार कणांची राशी उभी केली आहे. जोपर्यंत डागर कुटुंबात वारस जन्म घेत राहतील तोपर्यंत भलेही ध्रुपदास ख्यालाशी समकक्षता न लाभो, पण ध्रुपद विधेचे अस्तित्व मिटणार नाही – अशी प्रत्येक डागर कुटुंबियास खात्री आहे. एक तरूण हुसेन सईदुद्दीन यांच्याकडे संगीत शिकण्यास गेला तेव्हाचा संवाद –

तरूण	–	आपण काय शिकवता ?
सईदुद्दीन	–	ध्रुपद
तरूण	–	ध्रुपद तर मेले आहे ना ?
सईदुद्दीन	–	छे छे डागर जिवंत असताना ध्रुपद मरेलच कसे?[१७]

केवढा हा आत्मविश्वास! कोणत्याच डागरास ध्रुपद इतिहास जमा झाले हे म्हणने रुचत नाही कारण स्वत:च्या ध्येयनिष्ठेवर प्रत्येकास अढळ विश्वास आहे.

डागर बानी व तिचे अलंकरण

मध्यकाळातील डागर बानी व आजच्या डागर मंडळींची डागर शैली यात कालोचित बदल झाले आहेत. डागरांच्या शैलीविषयी निष्कर्ष काढण्यापूर्वी त्यांच्या विषयी माहिती मिळवावी लागते. गेल्या पन्नास वर्षांत डागर मंडळींच्या कार्यकालापासून मिळणारी माहिती अपूर्ण आहे. डागरांच्या शैलीचा अभ्यास करण्यास बहराम खाँ यांच्या पासून मागोवा घ्यावा लागतो. बहराम खाँ व त्यांचे नातू (पुतण्याची मुले) यांच्या काळात सर्व घडामोडींच्या पध्दतशीर नोंदी ठेवल्या गेलेल्या नाहीत. डागरांच्या कुटुंबियांकडेही परिपूर्ण

[१७] 'Dhrupad - A Musical Journey', Ustad S. Dagar. P. 65

माहिती नाही. आपापल्या शाखेपुरती मर्यादित माहिती डागर मंडळी ठेवतात. पण जिज्ञासू अभ्यासकाला अशी मर्यादित माहिती समाधान देवु शकत नाही. म्हणून अभ्यासकाला निरनिराळे स्त्रोत शोधावे लागतात. ते स्त्रोत असे आहेत.[१८]

अ) जे.एल. एर्डमन यांनी लिहिलेले ‘The Maharaja's Musicians - The Organization of Cultural Performances at Jaipur’ हे पुस्तक.

ब) बहराम खाँ व त्यांच्या वंशजां विषयी विलायत हुसेन खाँ या आग्रा घराण्याच्या अधिकारी पुरुषाने लिहिलेले ‘संगीतज्ञोंके संस्मरण’ हे पुस्तक.

क) सुशील कुमार चौबे लिखित ‘संगीत के घरानों की चर्चा’ हे पुस्तक.

ड) विमलकांत राय चौधरी यांनी सांगीतिक शब्द – कोशात दिलेला ‘डागर वंशवृक्ष’.

इ) डागरांविषयी बी.सी. वेड, जे. बोर, ॲलिन मायनर, दिलीप कुमार मुखर्जी व डी. एम. न्यूमन या लेखकांचे संक्षिप्त लिखाण.

फ) लक्ष्मीनारायण गर्ग लिखित ‘हमारे संगीत रत्न’ हे पुस्तक.

या विविध स्त्रोतांना चाळल्यावर डागर बानीविषयी ज्या गोष्टी ध्यानात येतात त्या अशा डागर बानी ही गौडहार बानीच्या जवळची बानी आहे. पण बऱ्याच बाबतीत वेगळीही आहे डागर बानीतील गायन हेतुपूर्वक अस्पष्ट असते. मींड गौडहार व डागर या दोन्ही बानीत असले तरी डागर बानीत विविध अलंकरणांनी या मींडात वैविध्य निर्माण केले जाते. गौडहार बानीचा शांतभाव डागर बानीचा प्रमुख भाव असून डागर बानीत शांतभावात माधुर्य व कारुण्य मिसळून एक प्रकारचे गूढ निर्माण केले जाते. यामुळे डागर बानीत सौंदर्य व रेखीवपणा वाढतो. साधेपणा व रेखीवपणा ही डागर बानीची विशेषत: असून या बानीचे चलन आकर्षक आहे. गौडहार बानीत प्रत्येक स्वर स्पष्ट दिसतो. डागर बानीत स्वर दुसऱ्या स्वरात मिसळण्याच्या प्रयत्नात असल्याचे जाणवते. स्वर लगाव व

---

[१८] 'Dhrupad', pp 97

स्वरास स्पर्शण्याचा प्रयत्न करणे हा प्रकार असा वाटतो की पुढील स्वरास स्पर्श करण्याच्या प्रयत्नात तो अर्ध्यातच सोडून दिला आहे. मग श्रोत्यांनी आपापल्या कल्पनाशक्तीच्या बळावर तो न्यास करत संपवायचा.

डागर मंडळींनी प्रत्येक टप्प्यावर स्वर विस्तारात अलंकरणाची भर घातली आहे. आलापातच अलंकरणास वाव असतो. विविध अलंकारांनी आलापास सजविल्याने आलाप ऐकणे सुखद बनते. यावेळी ताल सुरू नसल्याने कंटाळवाणे होऊ शकते. अलंकारांनी आलाप सजविल्यास उत्सुकता टिकून राहते. डागरांच्या गायनात खालील अलंकार वापरले जातात. डागर मंडळी या अलंकारांना आलाप 'लक्षण' म्हणतात. साधारणपणे झकीरुद्दीन खाँ व अल्लाबंदे खाँ यांच्या नंतर ही 'लक्षणे' वापरली जाऊ लागली. ही अलंकरणे अशी आहेत –[१९]

१) **आकार** : आरंभीचे रागवाचक आलाप 'आ' स्वरूपात घेतात. त्यास 'आकार' म्हणतात. आकारामुळे आवाजतील निर्देषत्व व गोडवा कळतो.

२) **डगर** : याचा शब्दश: अर्थ आहे 'पथ, रस्ता' गायनात याचा अर्थ आहे – 'चलन'. रागाचे स्वरूप स्पष्ट करण्यास काही ठरावीक स्वर समूह घेणे म्हणजे डगर.

३) **धुरन** : आरोही क्रमाने स्वर घेऊन जणू काही सवाल करणे म्हणजे धुरन.

४) **मुरन** : अवरोही क्रमाने धुरनला उत्तर देणे म्हणजे मुरन. हे लागोपाठ वापरतात म्हणून म्हणता नाही धुरन–मुरन असेच म्हणतात.

५) **कंपित** : स्वरास वेगाने हलविणे (Vibrate).

६) **आंदोलित** : स्वरास सावकाश हलविणे.

७) **लहक** : मींड घेत स्वर उंच नेणे (Pitch).

---

१९ 'Dhrupad', pp 162

८) **हुडक :** जोरकस श्वासाने वेगाने आवाजाचे गुरुत्व वाढवत आवाज उंच नेणे (Volume).

९) **गमक :** शारंगदेवानेही 'संगीत रत्नाकर' मध्ये हे लक्षण देताना म्हटले आहे.

स्वरस्य कम्पो गमक:
श्रोतृचित्त सुखावह:
(श्रोत्याच्या चित्तास आनंद देणारा असा स्वरस दिलेला कंप)

१०) **स्फुरित :** ध्रुपदात तान नसल्याने शेवटी वेगाने आलाप घेतात. त्यास स्फुरित म्हणतात. वाद्य वादनात जो 'झाला' प्रकार असतो तसा गायनातील प्रकार होय. या दहा अलंकरणांनी डागर मंडळी आपली आलापी सजवतात. त्यामुळे केवळ नोम् तोम् आलापी राहत नाही, ती अलंकारांनी सजून रोचक विस्तार (स्वरसज्ञ) पावते.

यातील काही अलंकरणे इतर बानीतही असू शकतात. पण डागर मंडळी यांना एकत्रितपणे वापरतात. त्यामुळे डागरांचे इतर घराण्यांपेक्षा वेगळेपण जाणवते. या अलंकरणांच्या वापरामुळे सर्व डागरांच्या गायनात साम्य आढळते. ही लक्षणे प्राचीन ग्रंथातही आढळतात. डागरांनी ही लक्षणे अविष्कृत केली असे म्हणता येणार नाही. पण त्यांनी त्यांचा क्रम ठरविला, काहींना नवीन नावे दिली व त्यांच्या प्रत्यक्ष वापरास अनुकूल अशी आपली गायकी रचली. बहराम खाँ यांनी अनेक ग्रंथांचे अध्ययन करून ध्रुपद कलेचा शास्त्रपक्ष दुर्लक्षून चालणार नाही असे सूचित केले होते. झकीरुद्दीन खाँ हे एक बुध्दिमान ध्रुपदिये होते. त्यांनी आपल्या पुढच्या पिढ्यांना नावीन्याचा शोध घेण्याची प्रेरणा दिली. म्हणून सादरीकरणात नवनवीन संकल्पनांचा समावेश होत डागर घराण्याची गायकी समृध्द होत राहिली.

डागरांच्या ध्रुपद प्रचारातील बहुविधता

डागर मंडळींच्या निरंतर प्रयत्नांमुळे ध्रुपद गायकी नाश पावली नाही. डागर मंडळींनी ध्रुपद प्रचाराचे जे कार्य केले ते एकांगी नव्हते, त्यांच्या कार्याची बहुविधता अशी होती –

१) गायनाद्वारे ध्रुपदाचे जतन व संवर्धन

गेल्या दोनशे वर्षात डागरांनी आपल्या गायनाने ध्रुपद विद्येविषयी रुची कायम ठेवण्यात भरीव कामगिरी केली आहे. बहराम खाँ, हैदर खाँ, सद्दू खाँ, इनायत खाँ, मुहम्मद जान खाँ, झकीरुद्दीन खाँ, अल्लाबंदे खाँ, रियाजुद्दीन खाँ, झियाउद्दीन खाँ, मोहिउद्दीन खाँ, फरीदउद्दीन खाँ, नसिरउद्दीन खाँ, इमामुद्दीन खाँ, रहिमुद्दीन खाँ, हुसेनुद्दीन खाँ, मोईनुद्दीन खाँ, अमिनुद्दीन खाँ, झहिरउद्दीन खाँ, फैय्याजउद्दीन खाँ, वासिफुद्दीन खाँ, सईदुद्दीन खाँ, फहिमुद्दीन खाँ, नफीसुद्दीन खाँ, अनीसुद्दीन खाँ व बहाउद्दीन खाँ या पंचवीस गायकांनी (दोघे वादक) आपल्या ध्रुपद गायनाने ध्रुपद केवळ जिवंतच ठेवले नाही तर त्याचा सादरीकरणाच्या दृष्टीने विकास केला. स्वातंत्र्यपूर्व काळातील गायकांनी राजेलोकांच्या दरबारात प्रभावी गायन करून राजेलोकांना ध्रुपद कलेस राजाश्रय देण्यास भाग पाडले. स्वातंत्र्यानंतर ख्याला सारख्या प्रबळ प्रतिस्पर्धी असताना व राजाश्रय उरला नसतानाही अनेक अडचणींना तोंड देत रसिक जनांच्या मैफिलींत डागरांनी ध्रुपदाचे अस्तित्व राखले.

२) अध्यापन

जर पुढील पिढीत ध्रुपद पोहोंचले नाही तर वर्तमानात कितीही मैफिली झाल्या तरी त्याचा उपयोग होणार नाही. त्यामुळे अध्यापन हे फार महत्त्वाचे प्रचार कार्य असते. वर उल्लेखित प्रत्येक डागराने निष्ठेने अध्यापन कार्य केले आहे. कुटुंबाच्या बाहेरही ही विद्या गेली पाहिजे ही जाणीव ज्या क्षणी डागरांना झाली त्या क्षणी डागर मंडळी

कुटुंबाच्या बाहेरही ध्रुपद विद्या वाटू लागले. परिणाम असा झाला की गुंडेचा बंधू, उदय भवाळकर, ऋत्विक सन्याल, पुष्पराज कोष्टी असे दर्जेदार ध्रुपदिये प्रशिक्षित होऊन तेही गायन व अध्यापना द्वारे ध्रुपद प्रचाराचे कार्य करत आहेत.

३) ध्रुपद जागतिक मंचावर

साठच्या दशकात पं. रवि शंकरांनी भारतीय वाद्य संगीत पाश्चात्य जगात नेले. पण ध्रुपद ही गायन विधा आहे. त्यात भाषेची अडचण असते. असे असूनही डागरांनी ध्रुपद विधा पाश्चात्य जगात नेली, आज त्यांच्या निरंतर प्रयत्नांमुळे अमेरिका, इंग्लंड, हॉलंड, बेल्जियम, फ्रान्स, ऑस्ट्रिया, जर्मनी या देशात ध्रुपद रुजत आहे. पाश्चात्य विद्यार्थी व पाश्चात्यच शिक्षक असे दृष्य आज दिसते. हे ध्रुपदाचा ऱ्हास थांबविण्याच्या दृष्टीने शुभ संकेत आहेत. गायनाच्या मैफिली करणे, विद्यालय स्थापून शिकविणे व कार्यशाळा घेणे अशा विविध मार्गांनी डागरांनी ध्रुपदाचा पाश्चात्य जगात प्रसार केला आहे.

४) ध्रुपद मेळे

नियमित मैफिलीत श्रोते जाणकार व रसिक या दोन श्रेणींचे असतात. पण अनभिज्ञांना रसिक बनविण्यास ध्रुपद मेळा महत्त्वाची भूमिका बजावतो. डागर मंडळीही ध्रुपद मेळे भरवितात. दिल्ली ध्रुपद मेला, जयपुर ध्रुपद मेला या नावांनी डागर मेळे भरवितात. यात श्रोता कोणीही असू शकतो, श्रोत्यासाठी मुक्तद्वार असते. पण गायक मात्र केवळ आमंत्रितच असतो. त्यामुळे अपरिपक्व गायकाचे गायन बळजबरीने ऐकण्याची श्रोत्यांवर पाळी येत नाही. या मेळ्यात येणारे अनभिज्ञ श्रोता नियमित श्रवणाने रसिक बनतात. मग यातूनच काही रसिक, पध्दतशीर शिकण्याकडे वळतात. त्यामुळे मेळे भरवून डागर मंडळी ध्रुपदाचा संख्यात्मक विकास घडवत आहेत.

५) आधुनिक उपकरणांद्वारे प्रचार

कॅसेट्स, ऑडियो–व्हिडिओ सी.डीज् ही आधुनिक उपकरणे ध्रुपद प्रचारात खूप सहाय्यक ठरली आहेत. उच्च पातळी वरील विद्यार्थ्यांला शिकण्यासाठीही ही उपकरणे फार उपयोगी ठरत आहेत. श्रोत्यांसाठी व्हिडिओ सी.डी. म्हणजे 'मैफिल तुमच्या दिवाणखान्यात' असा प्रकार असल्याने ठरावीक मैफिलीस जाऊ न शकणारे श्रोतेही ध्रुपद गायनाचा आनंद घेऊ शकत आहेत. ज्या डागरांच्या सी.डीज् उपलब्ध आहेत ते असे आहेत –

१. रहिमुद्दीन खाँ
२. फहिमुद्दीन खाँ
३. मोहियुद्दीन खाँ (वीणा)
४. झहीरुद्दीन खाँ
५. फैयाजुद्दीन खाँ
६. फरीदुद्दीन खाँ
७. सईदुद्दीन खाँ
८. बहाउद्दीन खाँ (वीणा)
९. वसिफुद्दीन खाँ

६) रुद्रवीणेचे जतन

रुद्रवीणा हे प्राचीन भारतीय वाद्य. सतार, सरोद, व्हायलिन, सारंगी यांच्या तुलनेत कमी ऐकण्यात येते रुद्रवीणा खरे तर हे वाद्य केव्हाच विस्मृतीत गेले असते. पण डागरांनी रुद्रवीणा जिवंत ठेवली. झिया मोहिमुद्दीन डागर व त्यांचा पुत्र मोहि बहाउद्दीन डागर यांनी गायनापेक्षा रुद्रवीणा वादनास प्राधान्य देऊन कठोर साधना केली व भारतात व भारताबाहेर मैफिलींत वादन सादर केले. रुद्र वीणेवर ध्रुपद शैलीचेच वादन केले जाते. त्यामुळे रुद्रवीणा वादन हे ध्रुपद प्रचाराचे साधनच आहे.

डागर कुटुंबीय जयपूर, दिल्ली, कलकत्ता, मुंबई व पुणे इतक्या विभिन्न ठिकाणी विखुरले आहेत. त्यांचा परस्परांशी दैनिक संपर्कही होत नसेल. त्यांच्यात ईर्ष्याही (Sibling rivalry) असेल. पण एक सत्य वादातीत आहे की डागर कुटुंबाची

प्रत्येक शाखा निष्ठेने ध्रुपद प्रचारातच मग्न आहे. प्रत्येक जेष्ठ पिढीने नवीन पिढीस ध्रुपद विद्या धनच पारंपरिक संपदा म्हणून दिले आहे.

भगतसिंग, रवींद्रनाथ टागोर व महात्मा गांधी यांच्यात साम्य नव्हते. तरी या तिघ्यांही कार्याचा रोख होता – देश सेवा. त्यांची कार्यक्षेत्रे वेगळी होती. कार्यप्रणाली वेगळी होती. तरी तिघाच्यांही कार्याचा केंद्रबिंदू भारताचे उत्थापन हाच होता. त्यामुळेच हे तिघेही जनादरास पात्र ठरले. भारतीय संगीताची अधिक चांगली सेवा पं. रविशंकरांनी केली की पं. भीमसेन जोशींनी या प्रश्नाचे उत्तर आहे दोघांनाही भातरीय संगीताची अविस्मरणीय सेवा केली. कारण प्रश्न सतार श्रेष्ठ की गायन असा होऊच शकत नाही. ऐवढेच नव्हे तर भारतीय संगीत म्हणजे 'भारताचे सम्यक गीत' असे असल्याने आपण साहिष्णुत एवढी विस्तारित केली पाहिजे की एखाद्या लावणीत, पोवाड्यात, बाऊल गीतात, कजरी–चैतीत आपण शोधली पाहिजे सत्पसूरांची सचाई, भारतीय लय प्रणाली व भारतीय जीवनाचे प्रतिबिंब त्या गीतांतून. लावणी–बाऊल हा देह झाला, त्यांची सूरावट म्हणजे भारतीय आत्मा. त्यामुळे आमच्या मनातील 'आम्ही रागदारीवाले श्रेष्ठ' अशी संकुचितता जेव्हा दूर होईल तेव्हा 'लावणी काय आहे?' या प्रश्नाचे उत्तर असेल – 'ते भारतीय संगीत आहे'. आणि म्हणूनच डागरांनी ध्रुपदाचे जतन व संवर्धन केले म्हणजे भारतीय संगीतास योगदान दिले असेच होते. यासाठीच प्रस्तुत प्रबंध लेखक प्रारंभापासून 'डागरांचे भारतीय संगीतास योगदान' असाच विचार मनात बाळगून त्याच विचारांचे प्रबंध नावाचे शब्दाशिल्प उभे करण्याचा प्रयत्न करत आहे. हे प्रबंध लेखकाचे एकट्याचेच मत आहे असेही नाही. अनेक विचारवंताना, संगीतकारांना व लेखकांनाही डागरांच्या संगीत सेवेला 'भारतीय संगीतास योगदान' असेच वाटते. पाश्चात्य लोक असे म्हणत असतील तर ते सर्वच विधांना भारतीय संगीत असेच म्हणतात म्हणून असू शकते. पण भारतीय व्यक्तींनाही जेव्हा असे वाटते, तेव्हा ते डागरांचा त्याग, समर्पणभाव

व एकाच कार्यास वीस पिढ्यांचे सातत्याने योगदान या सर्व बाबींना जाणून डागरांना प्रशस्ती देतात. लोकसत्ता नागपूर आवृत्तीच्या एका संपादकीयमध्ये संपादक म्हणतात–

> *''फरीदुद्दीन डागर यांनी भारतीय संगीत परंपरेतील ध्रुपदाचे अंग जाणीवपूर्वक जपण्याचा कसोशीने प्रयत्न केला. ही गायकी टिकून राहण्यासाठी अतिशय कष्ट घेतले.*
>
> *ध्रुपद शैलीचे भारतात पुनरुत्थान करण्यात यांचा वाटा खरोखरीच मोलाचा होता.*
>
> *डागर घराण्याने गेली पाचशे वर्षे या संगीत परंपरेला स्वत:शी घट्ट बांधून घेतले.*
>
> *डागर घराण्याने एकेकाळी भारतीय संगीतावरच राज्य केले होते, हे विसरता येणार नाही.''*[२०]

ऋत्विक संन्याल हे आपल्या सह लेखकासह – रिचर्ड विडीज् सह म्हणतात –

> ''This (Dagar) gharna has an international reputation and has done more than any other to promote the continued public awareness of Dhrupad.''[२१]

हेच लेखकद्वय डागर घराण्याचे कार्य मान्य करतांना म्हणतात –

> ''The Family his history of the Dagar brothers is a microcosm of the history of classical music in India'' (डागर बंधूच्या घराण्याचा इतिहास हा भारतीय संगीतिक लघु विश्वाचा इतिहास होय.)[२२]

गिरिजादेवी, किशोरी अमोणकर यांच्या सारख्या जेष्ठ गायिकांनी डागरांच्या कार्याची मुक्तकंठाने प्रशंसा केली आहे. नव्या पिढीतील सुलभा पिशवीकर व अच्चुत गोडबोले म्हणतात – ''डागर बंधू यांनी ध्रुपद गायकीची ज्योत तेवत ठेवली आहे.''[२३]

---

[२०] 'लोकसत्ता', ११ मे २००१३

[२१] 'Dhrupad', pp 30

[२२] 'Dhrupad', pp 95

[२३] 'नादवेध', पृ. ११

प्रत्येक डागर व्यक्तीचे गायन समान रूपाने रोचक नसेलही पण असहिष्णु व्यक्तीही त्यांचे योगदान नाकबूल करणार नाही. प्रस्तुत प्रबंध लेखकास प्रबंधाच्या विषयाचा आपण पुनर्विचार करावा असे कोणत्याही क्षणी वाटले नाही. अरण्यातील पशुराज्यात सिंहाच्या बाबतीत 'स्वयमेव मृगेंद्रता' (स्वाभाविकपणे राजपद प्राप्त होणे) जशी असते तसेच ध्रुपद उत्थापनाचे डागरांचे कार्य स्वयंसिध्द आहे. डागरांच्या भावी पिढ्या ध्रुपदापासून विन्मुख झाल्या तरी त्यांच्या वीस पिढ्यांचे कार्य पुसले जाणार नाही. ध्रुपद गायकीचे डागरांमुळे भारतात व भारताबाहेर विपुल अभिलेखन (Recording) झाले असल्याने ध्रुपद गायकी एखाद्या कालखंडात संदर्भहीन (Irrelevant) होऊ शकेल पण ती आता कधीच नष्ट होणार नाही आणि हे डागर घराण्यामुळेच शक्य झाले आहे.

संक्षेपात डागर कुटुंबाच्या ध्रुपद प्रचार कार्याचा आढावा घेता येईल तो असा –

१. ख्यालासारखी लोकप्रिय विधा अस्तित्वात असतानाही आपल्या गान कौशल्याने कलावंत (ध्रुपदिये) म्हणून विविध राज दरबारात मानाची स्थाने मिळविली.

२. स्वातंत्र्योत्तर काळात अनंत अडचणी सोसूनही ध्रुपद न सोडता त्यातील नैपुण्याने लोकाश्रय मिळविला व ध्रुपद प्रचार कार्य निरंतर ठेवले.

३. ध्रुपदावर अढळ निष्ठा ठेवून वीस पिढ्या ध्रुपद गायन हेच ध्येय ठेऊन ध्रुपद विधेचा मौखिक इतिहास निर्मिला.

४. पारंपरिक बंदिशी गायनात वापरून शेकडो बंदिशींच्या संग्रहाचे जतन केले.

५. ग्रंथांत उल्लेखिलेले अलंकार गायनात वापरताना त्यात भरटाकून दहा अलंकार (लक्षणे) निरंतर वापरात ठेवले.

६. सामान्य श्रोत्यांना श्रवण लाभ मिळावा म्हणून ध्रुपद मेळे भरविले.

७. कुटुंबाबाहेर शिष्य घडवून प्रचारकांच्या शाखा वाढविल्या.

८. भारताबाहेर विश्वमंचावर ध्रुपद नेऊन अभिलेखना द्वारे ध्रुपदाला शाश्वत केले.

९. आश्रम (गुरुकुल) स्थापन करून भारतीय सांस्कृतिक संकल्पना कृतीत आणली.

१०. सादरीकरणात विकृती येऊ दिली नाही.

डागर एक प्रवृत्ती

डागर हे काही आडनाव नव्हे, ते एका व्यक्तीच्या – हरिदास निवासाचेही नाव नव्हे, ते एका शैलीचे नाव आहे. पुराण काळात रघुवंश होऊन गेला. ज्या वंशात दिलीपपुत्र राजा रघुसारखी शौर्याची परंपरा निर्माण झाली त्या पारंपरिक शौर्य प्रवृत्तीचे नाव 'रघुवंश' पडले. महाभारतातील कर्णाला मुष्टियुध्दाच्या वेळी त्याची जात विचारण्यात आली. तो म्हणाला – 'जात? माझ्या या बाहूंना विचारा, ते उत्तरतील की माझी जात आहे – वीर'. डागर धर्माने मुसलमान आहेत. त्यातही एखाद्या पोटजातीचे असतील. पण लोकांनी कधी डागरांच्या धर्माची वा जातीची चर्चा केली नाही. ब्राह्मण, वैश्य, क्षत्रिय, शूद्र ही काय जातींची नावे आहेत? श्रम विभाजनाच्या वेळी प्रवृत्तीला दिली गेलेली ती नावे आहेत.

'डागर' हा शब्द उच्चारताच प्रतिक्रिया असते ध्रुपद. शासन–उपेक्षा करते, शासनास दोष द्यायचा नसेल तर असे म्हणता येईल की शासन कोट्यवधी जनतेच्या कल्याणकारी योजनात मग्न असल्याने डागरांना राहण्यास घर वा वृध्दापकाळात निर्वाहाचे साधन म्हणून पुरेसे निवृत्तीवेतन देणे यासारख्या कृती करण्यास शासनाला सवडच मिळाली नाही. जनतेने ख्याल गायकीलाच डोक्यावर घेतले असल्याने ध्रुपद विधेला वाहून घेणाऱ्या डागरांच्या वाट्याला जनतेचा कृतीशील स्नेह आलाच नाही. जनतेचा स्नेह थोड्या निवडकांसाठीच (For the selected few) असत नाही का? मग आश्रय दाते राजे नाहीत, त्यांची जागा घेतलेल्या सरकारला वेळ नाही, रसिकांनी पाठ फिरविली, जनतेचा स्नेह निवडक थोड्यांसाठी, मग आर्थिक अडचणींवर डागरांनी मात करण्यास

त्यांनी ध्रुपदास रामराम ठोकावा अन् ख्यालाच्या आश्रयाला जावे ना ! पण ध्रुपदाशीच एकनिष्ठ राहू, ध्रुपदाचेच जतन करू, ध्रुपदाचेच संवर्धन करू, डागर जिवंत असतील तर ध्रुपदही जिवंत राहणारच या जीवनध्येयाने जगणारे डागर म्हणूनच विशेष नाम नाही. शौर्य, औदार्य, कारुण्य ही जशी प्रवृत्तीची नावे असल्याने भाववाचक नामे आहेत तद्वत डागर म्हणजेही ध्रुपदा प्रतीच्या समर्पण प्रवृत्तीचे नाव आहे व म्हणूनच डागर हेही भाव वाचक नाम (Abstract Noun) आहे. अशा या प्रवृत्तीचे जवळून दर्शन घडविण्यासाठी प्रबंध लेखनाचा हा प्रपंच.

डागर घराण्याच्या विशेष बंदीशी

ध्रुपद

राग : को.री. आसावरी ताल : सुलताल (द्रुत)

स्थायी

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०
सां	–	नि	सां	ध	–	प	ध	प	म
आ	ऽ	न	सु	ना	ऽ	ई	ऽ	ऽ	ऽ
X		०		२		३		०	
म	–	प	नि	ध	प	प	ध	म	प
बा	ऽ	स	री	का	ऽ	न	का	ऽ	न
X		०		२		३		०	
म	प	ध	म	म	प	प	ध	म	रे
ब्रि	ज	बा	ऽ	न	दु	ला	ऽ	रे	ऽ
X		०		२		३		०	
ग	–	रे	रे	रे	रे	गरे	रे	–	सा
ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	अ	चा	ऽऽ	न	ऽ	क
X		०		२		३		०	
ऩि	ऩि	सा	–	म	म	प	ध	म	प
नि	क	स	ऽ	आ	ई	ब्र	ज	बा	ला
X		०		२		३		०	

अंतरा पुढील पानावर ......

अंतरा

म	प	ध	–	नि	सां	सां	सां	–	सां
ब	ती	या	ऽ	सु	न	त	प्या	ऽ	री
X		०		२		३		०	
प	प	सां	नि	सां	–	गं	रें	सां	–
छ	ल	ब	ल	सो	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ
X		०		२		३		०	
सां	नि	सां	ध	–	प	प	प	गं	–
च	तु	र	ना	ऽ	र	मु	कु	ट	ऽ
X		०		२		३		०	
रें	–	सां	सां	नि	सां	ध	–	प	–
मा	ऽ	ला	तो	ऽ	र	डा	ऽ	री	ऽ
X		०		२		३		०	
प	–	गं	–	रें	रें	सां	सां	नि	सां
मो	ऽ	ती	ऽ	चु	न	त	मै	ऽ	जा
X		०		२		३		०	
ध	–	प	–	प	ध	नि	सां	सां	सां
हा	ऽ	री	ऽ	ल	ल	न	के	बि	च
X		०		२		३		०	
सा	–	सां	ध	प	म	–	ध	म	प
घे	ऽ	र	ल	ई	ऽ	ऽ	का	ऽ	न्हा
X		०		२		३		०	

ध्रुपद

राग : भिमपलासी ताल : चौताल (विलंबित)

स्थायी

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२
(सा)म	ग	म	(नि)प	ग	–	सा	सा	–	रेनि़	नि़	सा
कु	ऽ	ज	न	मे	ऽ	२	चो	ऽ	रा	ऽ	स
X		०		२		०		३		४	
सा	सा	(रे)नि़	नि़	सा	प	ग	मग	सा	सा	–	सा
अ	द	भू	त	ग	ती	ली	येऽ	गो	पा	ऽ	ल
X		०		२		०		३		४	
नि़	सा	(म)ग	म	प	–	प	प	पम	ध	ध	प
कुं	ऽ	ज	ल	की	ऽ	झ	ल	कऽ	दे	ऽ	ख
X		०		२		०		३		४	
ग	ग	म	प	(सा)नि	निसा	ध	प	ध	मप	गरे	नि़सा
को	ऽ	टी	म	द	नड	त	ट	क्यो	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ
X		०		२		०		३		४	

अंतरा

प	प	(नि)प	ग	ग	म	प	(सां)नि	(नि)प	नि	सां	सां
अ	ध	र	को	ऽ	सु	रं	ऽ	ग	रं	ऽ	ग
X		०		२		०		३		४	
नि	नि	नि	सां	–	गंरें	सां	नि	सांनि	ध	–	प
बा	ऽ	स	री	ऽ	गोऽ	पा	ऽ	लऽ	सं	ऽ	ग
X		०		२		०		३		४	
प	प	ग	म	प	ग	ग	(म)ग	सा	सा	सा	–
ऐ	ऽ	सी	ऽ	ऽ	छ	बी	ऽ	दे	ख	त	ऽ
X		०		२		०		३		४	
प	–	(नि)प	ग	ग	म	प	नि	सां	सां	सां	सां
मो	ऽ	ऽ	ह	न	के	मु	कु	ट	प	ऽ	र
X		०		२		०		३		४	
नि	नि	–	प	नि	सांनि	धप	प	–	पम	गरे	निसा
मे	रो	ऽ	म	न	अऽ	टऽ	ऽ	ऽ	कोऽ	ऽऽ	ऽऽ
X		०		२		०		३		४	

ध्रुपद

राग : चंद्रकौंस **ताल : चौताल (विलंबित)**

स्थायी

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२
सां	नि	ध	म	म	ग	म	निध	निध	नी	सां	नी
नि	रं	ऽ	ज	न	ऽ	नि	राऽ	ऽऽ	का	ऽ	र
X		०		२		०		३		४	
नि	नि	रें	सां	नि	ध	म	(नि)ध	(सां)नि	ध	म	म
प	र	ऽ	ब्र	ऽ	ह्म	प	र	मे	ऽ	श्व	र
X		०		२		०		३		४	
ध़	नि़	सा	म	ग	ग	(ध)म	निध	ध	नि	सां	सां
ए	ऽ	क	ही	ऽ	अ	न	ऽऽ	क	हो	ऽ	वे
X		०		२		०		३		४	
नि	नि	रें	सां	नि	ध	ग	ग	म	ध	निध	नि
व्या	ऽ	ऽ	प्यों	ऽ	ऽ	वि	श्वं	ऽ	भ	ऽऽ	र
X		०		२		०		३		४	

अंतरा

ग	ग	म	(नि)ध	नि	नि	नि	नि	सां	सां	–	सां
अ	ल	ख	ज्यो	ऽ	ती	अ	वि	ऽ	ना	ऽ	शी
X		०		२		०		३		४	
नि	नि	रें	सां	नि	ध	म	ध	नि	ध	म	म
ज्यो	ऽ	ती	रु	ऽ	प	ज	ग	पा	ऽ	ल	न
X		०		२		०		३		४	
ग	ग	–	रें	–	सां	नि	ध	नि	सां	–	सां
ज	गं	ऽ	न्ना	ऽ	थ	ज	ग	त	प	ऽ	ती
X		०		२		०		३		४	
नि	नि	रें	सां	नि	ध	म	–	ध	निध	सां	नि
ज	ग	त	जी	व	न	ज	ग	ऽ	धऽ	ऽ	र
X		०		२		०		३		४	

ध्रुपद

राग : जयजयवंती ताल : चौताल (विलंबित)

स्थायी

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२
रे	–	–	रे	–	रे	ग	–	रेसा	सा	नि	सा
हु	ऽ	ऽ	चि	ऽ	त	चा	ऽ	ऽऽ	ह	ऽ	त
X		०		२		०		३		४	
नि	सा	–	(ग)रे	–	(ग)प	म	ग	–	मगरे	ग	सा
पी	या	ऽ	के	ऽ	मि	ल	ऽ	ऽ	बेऽऽ	ऽ	को
X		०		२		०		३		४	
नि़	–	–	सा	–	सानि़	रे	नि़	ध़	ध़प़	–	प़
हु	ऽ	ऽ	तो	ऽ	नी	रा	ऽ	स	मऽ	ऽ	यें
X		०		२		०		३		४	
ग	ग	–	म	प	मपसांनि	धप	धग	ग	रे	ग	नि़सा
बिं	द्र	ऽ	ब	ऽ	नऽऽऽ	देऽ	ऽऽ	ख	ऽग	ऽ	येऽ
X		०		२		०		३		४	

अंतरा

म	म	प	नि	–	नि	नि	सां	नि	सां	–	सां
क	र	ऽ	चु	ऽ	री	फो	ऽ	र	डा	ऽ	री
X		०		२		०		३		४	
नि	नि	निसां	रे	रेंग	रेंसां	सां	–	सां	रें	नि	धप
मो	ती	ऽऽ	मा	ऽऽ	लाऽ	तो	ऽ	र	डा	ऽ	रु
X		०		२		०		३		४	
मग	ग	ग	म	मप	प	सां	धप	प	धग	गम	गरे
ऽऽ	क	ज	रा	ऽऽ	मे	धो	येऽ	ऽ	डाऽ	ऽऽ	रुऽ
X		०		२		०		३		४	
रे	रे	ग	ग	म	प	म	ग	–	मग	गरे	नि़सा
ज	मु	ऽ	ना	ऽ	में	ध	स	ऽ	केऽ	ऽऽ	ऽ
X		०		२		०		३		४	

ध्रुपद

राग : ललीत   **ताल : चौताल (विलंबित)**

स्थायी

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२
						नि़	–	रे॒	ग	म	म
						कुं	ऽ	द	न	ऽ	को
						०		३		४	
म	–	म	मग	म॑	ग	(रे)ग	–	रे॒	सा	सा	–
रं	ऽ	ग	फिऽ	ऽ	को	ला	ऽ	ऽ	गे	ऽ	ऽ
X		०		२		०		३		४	
नि़	नि़रे॒	नि़	ध़॒	म़॑	ध॒	सा	–	–	सा	–	सा
झं	लऽ	कें	ऽ	अ	ती	अ	ऽ	ऽ	ग	ऽ	न
X		०		२		०		३		४	
नि	–	रे॒	ग	म	ध॒	ध॒म॑	म॑	म॑	म	–	–
चा	ऽ	ऽ	रो	ऽ	ऽ	गौ	ऽ	ऽ	रा	ऽ	ऽ
X		०		२		०		३		४	
रे॒	ग	म॑	ग	रे॒	सा						
ऽ	ऽ	ऽ	ई	ऽ	ऽ						
X		०		२							

अंतरा

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२
ग	ग	म॑	(नि)ध॒	म॑	(नि)ध॒	सां	–	–	सां	–	सां
अ	खी	न	में	अ	ल	सा	ऽ	ऽ	नी	ऽ	चि
X		०		२		०		३		४	
नि	–	रें॒	गं	रे॒	सां	रें॒	नि	ध॒	ध॒	म॑	(नि)ध॒
तो	ऽ	ऽ	न	ऽ	में	म	ऽ	ऽ	जू	ऽ	वि
X		०		२		०		३		४	
सां	नि	रें॒	नि	ध॒	म॑	ध॒	म॑	–	म	–	–
ला	ऽ	स	न	की	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ
X		०		२		०		३		४	
रे॒	ग	म॑	ग	रे॒	सा						
स	र	ऽ	सा	ऽ	ई						
X		०		२							

ध्रुपद

राग : मालकौंस **ताल : चौताल**

स्थायी

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२
सा	–	म	म	म	ग	गसा	गम	म	ग	नि	सा
पु	ऽ	ज	न	च	ली	मऽ	हाऽ	ऽ	दे	ऽ	व
X		०		२		०		३		४	
ग	नि	गसा	म	म	म	ग	गसा	ग	गम	–	म
चं	ऽ	द्रऽ	ब	द	नी	मृ	गऽ	न	यऽ	ऽ	नी
X		०		२		०		३		४	
ग	म	(नि)ध	नि	ध	म	ग	–	ग	गम	ग	निसा
हं	ऽ	स	ग	म	नी	पा	ऽ	र	ऽऽ	व	तीऽ
X		०		२		०		३		४	

अंतरा

ग	–	(ध)म	(नि)ध	–	नि	नि	सां	सां	सां	–	सां
क	ऽ	र	ली	ऽ	ये	अ	ऽ	ग्र	था	ऽ	ल
X		०		२		०		३		४	
सां	सांनि	गं	सा	निध	–	म	ध	नि	ध	–	म
पु	ऽऽ	ष्प	न	केऽ	ऽ	गुं	धे	ऽ	हा	ऽ	र
X		०		२		०		३		४	
ग	म	ध	नि	(नि)ध	नि	नि	सां	सां	सां	–	सां
मु	ऽ	ख	दी	ऽ	ये	रा	ऽ	ज	रा	ऽ	ये
X		०		२		०		३		४	
गं	सां	निसां	नि	ध	म	गसा	गम	म	ग	–	निसा
दे	व	नऽ	दे	ऽ	व	मऽ	हाऽ	ऽ	दे	ऽ	वऽ
X		०		२		०		३		४	

धमार

राग : अहीर भैरव   ताल : धमार

स्थायी

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२	१३	१४
									(नि)सा	प़	ध़	नि़	सा
									च	लो	ऽ	स	खी
										३			
रे	रे	सा	रे	सा	रे	रेग	रे	सा	–	ग	म	(ध)प	ध
ब्र	ज	ऽ	रा	ऽ	ऽ	ऽऽ	ज	ऽ	ऽ	ज	ग	त	के
X					२		०			३			
नि	ध	प	ध	प	म	–	ग	म	म	रे	ग	म	प
ला	ऽ	ऽ	ज	ऽ	सो	ऽ	ना	ऽ	ही	का	ऽ	ज	स
X					२		०			३			
प	म	ग	म	रे	ध़	नि़	रे	सा	सा				
रे	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	हो	ऽ,	च				
X					२		०						

अंतरा

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२	१३	१४
ग	म	(ध)प	ध	निध	सां	–	रे	रे	रेंगं	रे	सा	सा	सा
तो	ऽ	ही	क	हेऽ	गो	ऽ	शा	मे	केऽ	ढी	ग	ग	ये
X					२		०			३			
सां	रें	गं	रें	सां	नि	ध	ध	निप	प	रे	ग	म	(ध)प
या	ऽ	ऽ	से	ऽ	दे	ख	औ	ऽऽ	र	का	ऽ	ऽ	क
X					२		०			३			
प	म	ग	म	रे	ध़	नि़	रे	सा	सा				
रे	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	गो	ऽ,	च				
X					२		०						

ध्रुपद

राग : अडाणा ताल : सुलताल (दृतलय)

स्थायी

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०
रें	–	सां	–	नि	–	सां	नि	म	प
शि	ऽ	व	ऽ	शि	ऽ	व	शि	ऽ	व
X		०		२		३		०	
ग	–	ग	म	रे	–	रे	सा	–	सा
शं	ऽ	क	र	आ	ऽ	दी	दे	ऽ	व
X		०		२		३		०	
नि़	सा	रे	म	प	–	प	नि	म	प
शं	ऽ	भू	ऽ	भो	ऽ	ला	ना	ऽ	थ
X		०		२		३		०	
रें	–	रें	सा	सा	नि	सां	नि	म	प
यो	ऽ	गी	ऽ	म	हा	ऽ	दे	ऽ	व
X		०		२		३		०	

अंतरा

म	प	ध	–	नि	सा	नि	सां	–	सा
म	ऽ	हा	ऽ	ब	ली	ऽ	शि	ऽ	व
X		०		२		३		०	
सां	नि	रे	–	सां	नि	सां	नि	म	प
आ	ऽ	दी	ऽ	अं	ऽ	त	शि	ऽ	व
X		०		२		३		०	
म	प	नि	सां	गं	गं	मं	रें	–	सां
पु	ऽ	र	न	स	क	ल	का	ऽ	ज
X		०		२		३		०	
रें	रें	रें	सा	नि	सां	सां	नि	म	प
ह	र	ह	र	म	हा	ऽ	दे	ऽ	व
X		०		२		३		०	

धमार

राग : यमन **ताल : धमार**

स्थायी

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२	१३	१४
									नि	–	धप	प	प
									के	ऽ	ऽऽ	स	र
										३			
ध	म॑	म॑	ग	–	ग	रे	रे	ग	–	ग	रे	रे	गध
घो	ऽ	ऽ	ल	ऽ	के	ऽ	रं	ऽ	ऽ	ग	ऽ	ऽ	बऽ
X					२		०			३			
(प)	–	गरे	ग	रे	सा	–	ऩि	ऩि	ध़	ऩि	रे	रे	ग
नो	ऽ	ऽऽ	ऽ	ऽ	है	ऽ	अ	ब	ऽ	तु	ऽ	म	ऽ
X					२		०			३			
ग	–	रे	ऩि	रे	सा	–	प	म॑धप	म॑ग	म॑	निध	ध	नि
ला	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ल	ऽ	क	हाँऽऽ	ऽऽ	जै	ऽऽ	यो	ऽ
X					२		०			३			
नि	–	–	ध	प	प	म॑धप	म॑ग	धम॑	नि				
भा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ग	ऽऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	के				
X					२		०						

अंतरा

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२	१३	१४
म॑	–	ग	धम॑	–	निध	–	नि	सां	ऽ	सां	–	सां	–
अ	ऽ	ऽ	बीऽ	ऽ	रऽ	ऽ	गु	ला	ऽ	ल	ऽ	की	ऽ
X					२		०			३			
नि	ऽ	ऽ	धनि	नीध	नि	गंरेसा	नि	ध	नि	ध	(प)	म॑	ग
धु	ऽ	ऽ	मऽ	ऽऽ	म	ऽऽची	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	है	ऽ	ऽ
X					२		०			३			
म॑	म॑	ग	धम॑	निध	नि	ऽ	नि	–	–	नि	ध	नि	सां
हो	ऽ	ऽ	रीऽ	ऽऽ	खे	ऽ	ल	ऽ	ऽ	त	ऽ	ब्र	ज
X					२		०			३			
नि	–	–	ध	–	प	म॑धप	म॑ग	धम॑	नि	–	धप	प	प
रा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ज	ऽऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	के	ऽ	ऽऽ	स	र
X					२		०			३			

ध्रुपद

राग : मालकौंस ताल : सुलताल (द्रुत)

स्थायी

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०
सां	–	सां	नि	गं	सां	ध	नि	ध	म
शं	ऽ	क	र	गि	री	जा	ऽ	प	ती
X		०		२		३		०	
म	–	म	म	ध	ग	म	ग	नि	सा
पा	ऽ	र्व	ती	प	ती	ऽ	श्व	ऽ	र
X		०		२		३		०	
नि	सा	ध	–	नि	सा	–	म	–	ध
ग	ल	रु	ऽ	ड	मा	ऽ	ला	ऽ	म
X		०		२		३		०	
ग	म	ध	नि	सां	ध	नि	ध	म	म
हा	ऽ	म	य	म	हे	ऽ	श्व	ऽ	र
X		०		२		३		०	

अंतरा

ग	म	ध	–	नि	सां	–	सां	–	सां
ज	ऽ	टा	ऽ	मे	गं	ऽ	गा	ऽ	त्रि
X		०		२		३		०	
नि	–	सां	सां	गं	नि	सां	ध	–	ध
लो	ऽ	च	न	त्रि	शु	ल	ध	ऽ	र
X		०		२		३		०	
ध	नि	सां	गं	ग	मं	ग	सां	–	सा
न	मो	कै	ऽ	ला	ऽ	स	प	ऽ	ती
X		०		२		३		०	
सां	सां	सां	नि	गं	सां	ध	नि	ध	म
स	ती	व	र	भु	व	न	ऽ	श्व	र
X		०		२		३		०	

ध्रुपद

राग : ललीत   ताल : सुलताल (द्रुत)

स्थायी

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०
सां	–	सां	नि	रें	नि	ध	म॑	–	(नि)ध
उ	ऽ	धो	ऽ	का	ऽ	रे	ऽ	ऽ	ऽ
X		०		२		३		०	
म	–	म	म	म	ग	म॑	म॑	म	ग
कौ	ऽ	न	क	हे	ऽ	ऽ	मि	ऽ	त
X		०		२		३		०	
ग	रे	ग	म॑	म॑	ग	–	रे	–	सा
तु	म	जा	ऽ	क	ही	ऽ	यो	ऽ	ऽ
X		०		२		३		०	
नि़	नि़	रे	ग	ध	म॑	ध	म॑	म॑	म
कु	ब	री	ऽ	स	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ
X		०		२		३		०	
म॑	–	सां	–	सां	सां	नि	म॑	–	ध
जु	ऽ	ठी	ऽ	रा	ख	त	प्रि	ऽ	त
X		०		२		३		०	

अंतरा

म॑	ध	सां	–	सां	सां	–	सां	–	नि
ह	म	ने	ऽ	उ	न	ऽ	सो	ऽ	ऽ
X		०		२		३		०	
नि	रें	गं	गं	गं	रे	–	–	सां	–
कौ	न	सु	ख	पा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ
X		०		२		३		०	
म॑	–	ध	ध	नि	नि	रें	नि	म॑	ध
रो	ऽ	व	त	ग	ये	दि	न	बि	त
X		०		२		३		०	

संदर्भ स्पष्टीकरण

१. 'Dhrupad', by Ritwik Sanyal and Richard Widdess, Ashgate Publishing Ltd. England, 2006, Page 100.

२. 'ध्रुवपद और उसका विकास', लेखक – कैलाशचंद्रदेव बृहस्पती, प्रकाशक – बिहार राष्ट्रभाषा परिषद, २०००, पृष्ठ ११६–११७.

३. 'Dhrupad', by Ritwik Sanyal and Richard Widdess, Ashgate Publishing Ltd. England, 2006, Page 111.

४. 'राजस्थान के दरबारी संगीतज्ञ', लेखक – डॉ. कौमुदी बर्डे, राजस्थान संगीत ॲकेडमी, जोधपूर, २००६, पृष्ठ ६८.

५. 'Dhrupad', by Ritwik Sanyal and Richard Widdess, Ashgate Publishing Ltd. England, 2006, Page 113.

६. 'राजस्थान के दरबारी संगीतज्ञ', लेखक – डॉ. कौमुदी बर्डे, राजस्थान संगीत ॲकेडमी, जोधपूर, २००६, पृष्ठ ६९.

७. 'ध्रुवपद और उसका विकास', लेखक – कैलाशचंद्रदेव बृहस्पती, प्रकाशक – बिहार राष्ट्रभाषा परिषद, २०००, पृष्ठ ९१.

८. Internet Site - www.dhrupad.info/zakiruddin.htm

९. 'Dhrupad', by Ritwik Sanyal and Richard Widdess, Ashgate Publishing Ltd. England, 2006, Page 116.

१०. www.dhrupad.info/allabande.htm

११. 'राजस्थान के दरबारी संगीतज्ञ', लेखक – डॉ. कौमुदी बर्डे, राजस्थान संगीत ॲकेडमी, जोधपूर, २००६, पृष्ठ ७०.

१२. www.dhrupad.info/ziauddin.htm.

१३. 'राजस्थान के दरबारी संगीतज्ञ', लेखक – डॉ. कौमुदी बर्डे, राजस्थान संगीत ॲकेडमी, जोधपूर, २००६, पृष्ठ ७१.

१४. तत्रैव. पृष्ठ ७१

१५. ‘संगीत के घरानों की चर्चा’ लेखक – सुशीलकुमार चौबे, उत्तर प्रदेश हिन्दी संस्थान, १९८४, पृष्ठ १५६.

१६. ‘रामायण’ कवी – वाल्मीकी, गीताप्रेस प्रकाशन बालकांड, सर्ग ४था, श्लोक ८वा.

१७. 'Dhrupad - A musical Journey of Ustad Sayeeduddin Dagar', A Souvenier, Page 65.

१८. 'Dhrupad', by Ritwik Sanyal and Richard Widdess, Ashgate Publishing Ltd. England, 2006, Page 97.

१९. तत्रैव, पृष्ठ १६२

२०. ‘दैनिक लोकसत्ता (नागपुर आवृत्ती)’ संपादकीय, शनिवार, दि. ११ मे २०१३.

२१. 'Dhrupad', by Ritwik Sanyal and Richard Widdess, Ashgate Publishing Ltd. England, 2006, Page 30.

२२. तत्रैव. पृष्ठ ९५.

२३. ‘नादवेध’, लेखक – सुलभा पिशवीकर व अच्युत गोडबोले, राजहंस प्रकाशन, पुणे, २००८, पृष्ठ ११.

प्रकरण सहावे

उपसंहार

उप+सम्+हार असा हा शब्द बनला आहे. उप म्हणजे जवळ, सम् म्हणजे सम्यक् म्हणजेच योग्य प्रकारे, हार म्हणजे सरकवणे, नेणे, आणणे. अगदी सुगम शब्दात सांगावयाचे झाल्यास 'आवरणे' असा होतो. हा विषय निवडून त्याचा विस्तार सुरू केला. डागर व त्यांचे कार्य तसेच ध्रुपदाच्या विकासाची प्रक्रिया याची माहिती मिळविण्यास मराठी–हिंदी–इंग्रजी ग्रंथ चाळणे, जाणकारांशी चर्चा करणे, डागर कुटुंबियांपैकी कोणाची तरी भेट घेणे, ध्रुपद मेळ्यास हजर राहणे अशा विविध मार्गांनी प्रबंध लेखक विषयाच्या चिंतनात गढून गेला. ध्रुपदाचे संपूर्ण भारतीयत्व, त्याचे भारदस्तपण, त्यांच्या गायनाने घडणारी नाद साधना (Voice Culture) या सर्वांनी प्रबंध लेखकास चार वर्षे झपाटून टाकले. अध्ययनाच्या निमग्नतेवरून योग्यांची समाधी अवस्था कशी असावी याची कल्पनाही आली. ध्येयाशिवाय कार्यशीलता संभवत नाही. प्रबंधाच्या या विषयाने प्रबंध लेखकास चार वर्षे कार्यशील ठेवले. ध्रुपद या विषयाने अध्ययन मग्नतेचा आनंद दिला आहे तसाच नवीन विषयाकडे वळण्याचा लोभही निर्माण केला आहे. मनात हा विषय रेंगाळत असताना दुसऱ्या आनंद व ज्ञानप्रद विषयाच्या शोधात मन आहे.

जनरुचीचे भान ठेवणे गरजेचे

ध्रुपद संपूर्णत: भारतीय विधा आहे. ती प्रबंध गायनातून निर्माण झाली तिने ख्याल निर्मितीस चालना दिली. त्यामुळे ध्रुपद भूतकाळास व भविष्यकाळास जोडणारे ठरेल. ध्रुपदाच्या बंदिशीतील वर्ण्य विषयांच्या दृष्टीने ध्रुपद सर्व विधात श्रेष्ठ ठरते. हे सर्व सर्वांना मान्यही आहे. पण म्हणून ध्रुपदाने बदल न स्वीकारता पारंपरिक घटकांना व पारंपरिक मूल्यांना चिकटून राहवे हे ध्रुपदाच्या अस्तित्वासाठी योग्य नाही. जनरुची काळानुसार बदलते. हे मानवाच्या मानसिकतेचे लक्षण आहे. इतिहासाची पुनरावृत्ती होते

(History repeats itself) त्यामुळे जुन्या गोष्टी पुन्हा प्रचलित होऊ शकतात. पण इतिहासाची पुनरावृत्तीसुध्दा परिवर्तनशील जनरुची या प्रक्रियतूनच होते. पुन्हा एकदा सामगान, जातिगायन, प्रबंध गायन प्रचलित होईल का? हे आज सांगता येत नसले तरी ते पुन्हा प्रचलित होणारच नाही असेही ठामपणे सांगता येत नाही. वर्तमान हा जनरुचीस अनुसरतो. ख्यालाची लोकप्रियता जनरुचीमुळेच आहे. ध्रुपदाच्या लोकप्रियतेचा कालखंडही येऊन गेला. ध्रुपदास लोकप्रियता लाभली ती प्रबंध गायनाच्या क्लिष्टतेतून मुक्त करणारी विधा म्हणून. लोक परिवर्तनाच्या प्रतीक्षेत होते. मानसिंग तोमराने जनरुचीचा कल ओळखला होता. ध्रुपदाने सुमारे तीन शतके लोकप्रियता अनुभवली ती प्रबंधाप्रती प्रतिकूल जनरुची होती म्हणूनच. ध्रुपदाचा ऱ्हास सुरू झाला तोही ध्रुपदा विषयीच्या प्रतिकुल जनरुचीमुळे. याकडे डोळेझाक करून चालणार नाही.

ख्यालाने साहित्यास गौण स्थान दिले. गायक चीजेचे काय शब्द म्हणतो हे सहसा कळतच नसते. पण ख्यालात गौण साहित्य असा एकांगी प्रकार झाला नाही. साहित्याच्या गौणत्वाची भरपाई स्वर पक्षास अधिक महत्त्व देऊन केली गेली. ख्याल स्वर प्रधान असले तरी पूर्णपणे स्वर संगीत होण्यास अजून पुष्कळ वाव आहे. 'स्वर' म्हणजे स्वत:स रंजणारे, मग शब्दांच्या कुबड्या हव्यात कशाला? श्रीकृष्णाने बासरीवरील केवळ स्वरांनी चराचरास डोलविले. सरस्वतीने विणा वादनाने सर्वांना आत्मविस्मृतीची अनुभूती दिली. क्षणभर हा पुराणातील कल्पना विलास मानला तरी त्यातील 'मनोरंजनास स्वर पुरेसे आहेत' हा सूचक भाव बाजूस सारता येत नाही. त्या दिशेने विचार केल्यास ख्यालासही खूप दूर जायचे आहे. स्वर शब्द मेळ म्हणजे एक सुमेल (Fusion) असते. त्याचा आनंद मान्य, तो अवश्य घ्यावा. दूध व साखरेचा दुग्धशर्करा योग होतो. दुधाचास्वतंत्र स्वाद आहे, साखरेचाही आहे. तद्वत् स्वरांचा आनंद अपार असू शकतो. म्हणून ख्याल-ठुमरी-टप्पा यांना शब्दहीनतेच्या दिशेने जायचे आहे. ख्यालातील स्वरशब्द संयोगाने रसनिर्मिती साधली जात असली तरी सर्वच सांगीतिक ग्रंथ प्रत्येक

स्वर रसनिर्मितीक्षम असतो असे प्रतिपादन करतात; ते काल्पनिक नाही. त्यात तथ्य आहे. मग आम्ही वर्षोन्वर्षे स्वरशब्द संयोग या गोंडस नावाने स्वरांच्या पूर्ण क्षमतेस उपेक्षित आहोत. ध्रुपद गायकीतील शब्द प्राधान्य कमी करण्यास ख्याल निर्माण झाला व लोकप्रियही झाला. पण ध्रुपद अजूनही शब्दांना चिकटून आहे. ख्यालात आलाप निबध्द (तालाच्या आवर्तनात) केल्याने ख्यालाची आकर्षकता वाढली व गोडीही अधिक झाली. ध्रुपदात इतक्या शतकांनंतर आलापी बंदिशीच्या आधी अनिबध्द स्वरूपातच आहे. प्रबुध्द श्रोते त्यातील सौंदर्य स्थळे शोधू शकतात. पण सामान्य श्रोते केवळ श्रवणानंदास महत्त्व देतात. संगीत हा केवळ बुध्दीचा विषय नाही, तो बुध्दी व हृदयाचा विषय आहे. सामान्य श्रोते हृदय तृप्ती इच्छितात. जनरुची म्हणतात तो हाच घटक होय. म्हणून ध्रुपदाच्या सादरीकरणात बदल आवश्यक आहे. ध्रुपद गायक व ध्रुपदशास्त्री यांनी यावर विचार केला पाहिजे.

चाहत्यांचा वर्ग अस्तित्वात नाही

चित्रपट गीत, भावगीत, क्रिकेट यांचा चाहता वर्ग आहे. त्यामुळे यांची लोकप्रियता वाढतही गेली व टिकूनही राहिली. ध्रुपद गायक आहेत, ध्रुपदाचे श्रोतेही आहेत. पण ध्रुपदाच्या पुनरुत्थानाचा वर्ग तयार झाला नाही. तमारा लिव्हिंगस्टन ही अभ्यासिका तिच्या 'Music Revivals : Towards a General Theory' या ग्रथांत म्हणते –

> "Although there are many supporters of Dhrupad, it is hard to define them in terms of a community. Dhrupad societies exist in Delhi, France and USA, but in general, audiances for Dhrupad are disparate, localized and not formally organized."[1]

---

[१] 'Dhrupad', pp 297.

खरे आहे हे. ख्याल गायकीच्या मैफिली सातत्याने आयोजित होतात. कारण जागोजागी ख्याल प्रेमींची संगीत मंडळे (Music Circles) स्थापित झाले आहेत. ध्रुपदाच्या बाबतीत असे घडले नाही. ध्रुपदिये 'आपण कालबाह्य विद्येशी संबंधित आहेत' अशा विचाराने न्यूनगंडाने बाधित आहेत नाहीतर 'ध्रुपदासारख्या श्रेष्ठ विधेत आपण रमणारे आहोत' अशा महत्तेच्या गंडाने (Superiority Complex) पछाडले आहेत. ध्रुपद अनेक वैशिष्ट्याने युक्त असलेली अस्सल भारतीय विधा आहे. ती जगलीच पाहिजे अशा सकारात्मक दृष्टीकोणाने गायक व चाहते एकत्र आले पाहिजे. म्हणजे ध्रुपद प्रेमी जनांचा वर्ग तयार होईल. हा ध्रुपद प्रेमी वर्ग ध्रुपदाचे उत्थापन करू शकतो. एखाद्या विधेचे संरक्षण व संवर्धन हे एकट्या दुकट्याचे काम नाही. असा समाज निर्माण करण्यात ध्रुपदियांनी पुढाकार घेतला पाहिजे. पटींच्या क्लिष्टतेत मग्न न राहतो त्यांनी ध्रुपद गायन श्रवणीय केले पाहिजे.

ध्रुपददियांच्या सामूहिक प्रयत्नांचा अभाव

आज ध्रुपदियांची पाच घराणी आहेत. या घराण्यांचे ध्रुपदीये त्यांच्या मैफिली भारतात व भारताबाहेर करत असतात. त्यामुळे ध्रुपद विधा टिकून आहे. हे सत्य आहे. पण ज्या प्रमाणात ध्रुपदाचा बोलबाला झाला पाहिजे तो होताना दिसत नाही. कारण हे सर्व ध्रुपदिये आत्मकेंद्रित आहेत. ध्रुपदियांच्या वेबसाईट्स पाहिल्या तर त्यांचे परदेशात किती कार्यक्रम झाले व किती होणार आहेत या माहितीनेच भरलेल्या दिसतात. ध्रुपदाविषयी वैचारिक चर्चा किंवा ध्रुपद गायनाचा आनंद कसा घ्यावा याचे मार्गदर्शन व ध्रुपद प्रचारासाठी श्रोत्यांच्या मागविलेल्या सूचना या पैकी काहीही वेबसाइट्स वर नसते. ध्रुपद प्रेमींचा वर्ग न बनण्याचे हेही एक कारण आहे. एखाद्या ध्रुपद मेळ्यात दोन तीन घराण्यांचे ध्रुपदिये एकत्र आलेले दिसतातही. पण ते माझे सादरीकरण इतरांपेक्षा सरस कसे आहे हे दाखविण्यासाठीच असते. घराण्याघराण्यात समन्वयाचा पूर्णत: अभाव आहे.

बहुसंख्य ध्रुपदियात विश्वविद्यालयीन आधुनिक शिक्षणाचा अभाव असल्याने त्यांची वैचारिक क्षमता सुमार दर्जाची असते. त्यामुळे मनमोकळेपणाने एकत्र येऊन ध्रुपदाच्या ख्यालाशी समकक्षतेसाठी सामूहिकरित्या कार्य करण्याची प्रेरणा त्यांना मिळत नाही. ध्रुपदाचा उध्दारक कोणी तरी येईल अशी वाट पाहणे व्यर्थ आहे. उध्दरेत् आत्मना आत्मानम् या उक्ती प्रमाणे ध्रुपदियांनी स्वत:च ध्रुपदाचे उत्थापन करायचे आहे. मी सुखी तर जग सुखी हा घातकी विचार सोडून जग सुखी तर मी सुखी असाच विचार ध्रुपदियांनी केला पाहिजे. ध्रुपद तरले तर मी तरेन व माझ्यासारखे अनेक पुढच्या पिढीत तरतील हा आणि हाच विचार ध्रुपदियात सतत घोळत राहिला पाहिजे. वैचारिक समानताच ऐक्य साधते. ध्येयाविषयी ऐक्य साधले की मग मोठी कार्येही सहज सुगम बनतात.

शैक्षणिक संस्थाचा उपेक्षा भाव

आज अनेक विद्यापीठात संगीत हा शैक्षिक विषय म्हणून ठेवला आहे. पण सर्व पदे केवळ ख्याल गायकांनीच भरली आहेत. बी.ए. व बी.एस.सी. ला विविध विषय आहेत. पण कला संकायात संगीतात मात्र केवळ ख्याल गायनच आहे जर एक ऐच्छिक विषय म्हणून ध्रुपद गायनही शिकविले जाईल तर ध्रुपद गायकांची संख्या वाढेल व भविष्यात काही पदे ध्रुपद गायकांच्या नियुक्तीसाठी आरक्षित ठेवली जातील. यामुळे ध्रुपदियांना नोकऱ्याही मिळतील. आर्थिक प्राप्ती यासाठी तर ध्रुपद शिकणाऱ्यांची संख्या वाढेल. विद्यापीठांनी असा पुढाकार घेतला की आय.टी.सी. सारख्या खाजगी संस्थाही ध्रुपद शिकणाऱ्यांना शिष्यवृत्ती देऊन प्रोत्साहन देतील. विदर्भातील सर्व खाजगी महाविद्यालयांना विद्यापीठ अनुदान आयोगाचे (U.G.C.) पूर्ण अनुदान मिळते. मग केंद्र शासनाने योग्य ते अधिकार राखून डागर व मलिक कुटुंबाच्या गुरुकलांनाही अनुदान देण्याचे औदार्य का दाखवू नये. आर्थिक स्थैर्याची निश्चिती लाभल्यावर अनेक कार्ये

सुगम होतील. टाटा बिर्ला सारख्या उद्योगतींचे अनेक न्यास (Trust) शैक्षणिक व सामाजिक उपक्रमांना सढळ हाताने आर्थिक सहाय्य करतात. त्यांनी त्यांच्या औदार्यास ध्रुपद गुरुकुलांनाही पात्र समाजावे. अंबा संस्थान अमरावती, दत्त संस्थान, कारंजा, गजानन महाराज संस्थान, शेगांव, दगडूशेठ हलवाई संस्थान, पुणे, तुळजाभवानी संस्थान, तुळजापूर, ह्या संस्थान वर्षातून एखादा मोठा संगीत समारोह आयोजित करतात. भक्त जनांनी दिलेल्या देणग्यातून ही संस्थाने हा खर्च करतात. या संस्थानांनीही एखाद्या ध्रुपद गुरुकुलाचा वर्षभराचा खर्च वहन केल्यास मोठे भरवी कार्य होईल. यासाठी ध्रुपद चाहत्यांचा वर्ग हवा, जो या संस्थांना ध्रुपद जतनाची महती पटवून देईल. आर्थिक सहाय्यासाठी केवळ शासनावर आधारित राहणे रास्त नाही. शासनाच्या प्राधान्य सूचीत (Priority list) संगीताचा क्रम खूप खाली असतो.

ख्याल ध्रुपदाचा प्रतिस्पर्धी नाही

ध्रुपद मागे पडून ख्याल जरी आज विशेषत्वाने प्रस्थापित झाला असला तरी ख्याल ध्रुपदाचा प्रतिस्पर्धी नव्हता. वास्तविक ख्याल गायक ध्रुपदाचा खूप आदर करत. ध्रुपद गायन ख्याल गायकांच्या रियाजाचा एक अविभाज्य भाग असे. 'संगीत के सुनहरे युग में ध्रुपद और ख्याल का गहरा पारस्परिक संबंध था।'[२] असे जे म्हटले जाते ते सत्यच आहे. ख्याल गायकीचा प्रवर्तक सदारंग स्वत: ध्रुपदच गात असे. निष्ठावान् ध्रुपद गायकांना ख्यालावर कुरघोडी करावयाची नाहीये. त्यांना फक्त ख्यालाशी समकक्षता हवी आहे. म्हणून ध्रुपदिये ख्यालातील वैगुण्य न शोधता ध्रुपदाचा प्रचार कसा व्यापक होईल याचाच विचार करतात. बहराम खाँ स्वत: ध्रुपद गायक असूनही ख्याल गातही असे व शिकवतही असे. अलिया-फत्तू (अलिबक्श व फतेह अलि), मियाँ कालू, गौकीबाई यांना ध्रुपद व ख्याल बहराम खाँने शिकविला होता. ध्रुपद व ख्याल यात कधीच दुजाभाव होत

[२] 'संगीत के घरानों की चर्चा', पृ. १५६.

नसे. बहराम खाँ ध्रुपदिया तर घग्गे खुदाबक्श ख्याल गायक होते. पण परस्पर आदरयुक्त स्नेह बाळगून होते ते. 'बहराम खाँ और घग्गे खुदाबक्श की मित्रता से पता चलता है की उस जमाने में संगीत की परम्परा हर तरह से अविभाज्य थी और उसका विभाजन, ध्रुपद और ख्याल की प्रतिकूल शैलियों मे नहीं हुआ था।'[३] ख्याल गायकीच्या घराण्यांनी ध्रुपदाचे नेहमीच ऋण मानले आहे. कालसापेक्ष जनरुचीस अनुसरून ख्याल गायकी पुढे गेली आहे. म्हणूनच ध्रुपद गायकांनी व शास्त्रकारांनी ध्रुपदाच्या सादरीकरणात बदल प्रविष्ट करण्याची गरज आहे. ध्रुपदियांनी फक्त ध्रुपदात सुधारणा व ख्यालियांनी ख्यालात सुधारणा एवढाच विचार करावा. परस्परांच्या विधांच्या प्रभाव व क्षेत्रास ओलांडून जाण्याचा आततायीपणा दोघांनीही संयमाने टाळावा. बदल करताना ध्रुपदाचे ख्यालीकरण करू नये ते विकृतीकर ठरेल.

साथ संगतीत वाद्य वृद्धी

सोळाव्या शतकात व नंतरही पुढे काही काळ ध्रुपद गायनास बीनची साथ संगत असे. पुढे बीन कारांना गौण स्थान दिले जाते असे वाटल्याने त्यांनी स्वतंत्रपणे एकल वादन सुरू केले. पण ज्यावेळी बीन साथीला असे त्यावेळी स्वरभरणा झाल्याने ध्रुपद सादरीकरण प्रभावी वाटे. याशिवाय रंग मंचाचे दृश्य सौंदर्य वाढत असे. वीणा व मृदंगाच्या साथीने गाण्यात ध्रुपदाचे सौंदर्य होते.[४] गायकांच्या मागे तंबोरा वादक, डाव्या हाताला बीन वादक व उजव्या हातास पखवाज वादक असे रंगमंचाचे दृष्य स्वरूप असल्याने ते प्रेक्षणीयही वाटे. संगीतात श्रव्य सौंदर्य असते. पण दृश्य सौंदर्यात सातत्य असल्याने श्रोत्याला तेही प्रभावी वाटते. ध्रुपद गायकांनी आज पुन्हा रुद्रवीणा वा सारंगी साथीला घेऊन सादरीकरण केले तर रंगमंच मोकळे मोकळे भासणार नाही. तसेच

---

[३] तत्रैव, पृ. १५७.

[४] 'Dhrupada', pp 1.

रुद्रवीणा वादक व सारंगी वादकांना वाव मिळाल्याने ती वाद्ये शिकण्याकडे कल वाढून ती वाद्येही टिकतील.

उत्साही लोकाश्रय

आज राजे महाराजे, सरदार, जमीनदार असे ध्रुपदाचे आश्रयदाते राहिले नाहीत. शासनाच्या प्राधान्य यादीत एखादा पुरस्कार देणे एवढेच नगण्य स्थान ध्रुपदाला राहिले आहे. अशा परिस्थितीत लोकाश्रय एवढाच पर्याय ध्रुपदास उरला नाही. संगीत मंडळे (Music Circles) आजही पुष्कळ आहेत. पण यातील कोणीही ध्रुपदाची मैफिल ठेवत नाहीत. ध्रुपद चाहत्यांचा वर्ग नसल्याने एखाद्या प्रायोजकाच्या आर्थिक सहाय्यानेच ध्रुपदाची मैफिल आयोजित केली जाते. ध्रुपद घराण्यांत ऐक्य, सादरीकरणात सुधारणा व ध्रुपद गायकीचे कुशल विपणन (Marketing) यामुळेच ध्रुपदाविषयी उत्सुकता वाढेल व श्रोते ध्रुपदाच्या मैफिलींची प्रतीक्षा करतील. संगीत मंडळे मग चार ख्यालाचे तर निदान एकतरी ध्रुपदाचा कार्यक्रम ठेवू लागतील. लोकाश्रय जेवढा उत्स्फूर्त असेल तेवढी ध्रुपदास मागणी वाढेल. यासाठी ध्रुपदियांनीच तळमळीने प्रयत्न केले पाहिजेत. जनरुची परिवर्तनशील असते. तिला अनुकूल राहण्यासाठी ध्रुपदास बदल करावे लागतील. चार अवयवांच्या (स्थाई, अंतरा, संचारी, आभोग) जागी दोन अवयव ध्रुपदियांनी स्वीकारले आहेत. तसेच इतर बदलही स्वीकारण्याची आधी मानसिक तयारी करावी. मग प्रत्यक्ष बदल करणे जड जात नाही.

परावलंबन सहाय्यकारी ठरणार नाही

आज ध्रुपद पाश्चात्य देशांत पोहोंचले आहे. अनेक ध्रुपदियांचे तिकडे कार्यक्रम होतात. अधिकाधिक अभिलेखन (Recording) पाश्चात्य देशांत होत आहे. यामुळे काही ध्रुपदिये व काही चाहत्यांना खात्री वाटते की आता ध्रुपद सुरक्षित आहे. आता ध्रुपदाची पाश्चात्य लोकच काळजी वाहतील. पण ही विचारसरणी बरोबर नाही. हे

परावलंबन झाले. केवळ देह असणे पुरेसे नसते. त्यात आत्मा असल्याशिवाय चैतन्य असणार नाही. पाश्चात्यांनी कितीही धडपड केली तरी ध्रुपदाचा भारतीय आत्मा ते निर्माण करू शकणार नाहीत. 'काहीतरी दुर्मीळ, इतरत्र न मिळणारे ते आमच्याकडे अभिलिखित आहे'. अशी पाश्चात्यांची भावना असते. 'ध्रुपद हा आमच्या संस्कृतीचा अविभाज्य भाग आहे. ध्रुपद आमच्यासाठी जीवनरस आहे. ध्रुपद म्हणजे आमचा श्वास. म्हणून ध्रुपदासाठी आमचे जीवन समर्पित करणे यातच धन्यता आहे, जीवनाची सार्थकता आहे'. असे विचार केवळ आणि केवळ भारतीयांच्याच मनात येऊ शकतात. ध्रुपद भारतीय विधा आहे. तिचे जतन व संवर्धन भारतीयांनीच करावयाचे आहे. आम्ही ध्रुपदाचे ठुमरी वा ख्याल वा टप्पयाशी सुमेल (Fusion) करण्याचे मनातही आणात नाही. कारण आमच्या ध्रुपदाविषयी हळव्या भावना आहेत. त्याच्या मूळ रूपावर काही तरी प्रयोग करणे म्हणजे त्यास विद्रुप करणे होय, असे आम्हाला वाटते. पाश्चात्य जन मात्र कसले कसले प्रयोग निष्ठुरपणे करत आहेत, याचा उल्लेख चौथ्या प्रकरणात आला आहे. नासिर मोईनुद्दीन व नासिर अमीनुद्दीन या जेष्ठ डागर बंधूनी लयकारी द्रुत लयीत घेण्याचा प्रयोग केला. तेवढ्यावरही 'हे ध्रुपदाचे ख्यालीकरण होत आहे' अशी नापसंती चाहत्यांनी नोंदविली आणि तो प्रयोग थांबला. बोट लावले तरी ध्रुपदाला दुखेल असे आम्हाला वाटते आणि पाश्चात्य खुशाल ध्रुपदावर शल्यक्रिया (Surgery) करण्यासही मागेपुढे पाहत नाहीत. म्हणून निश्चिंतपणे पाश्यात्यांच्या हाती ध्रुपद सोपवून चालणार नाही. ध्रुपदाच्या सादीकरणात जाणकार बदल करतील ते करोत. तोपर्यंत समस्त संगीत प्रेमींनी आपले कर्तव्य पार पाडत राहवे. ते असे की संगीत मंडळांच्या चालकांवर वर्षातून एकतरी ध्रुपदाची मैफिल ठेवण्यासाठी सर्वांनी दबाव आणावा. शासनावरही जनभावनेचा दबाव निर्माण करता येतो. तसे झाले तर विभिन्न विद्यापीठात ध्रुपद शिकविण्याची सोय होऊ शकते. आकाशवाणी व दूरदर्शन सारख्या दृक्‌श्राव्य माध्यमातही ध्रुपदाला योग्य ते स्थान मिळेल.

पं. विष्णु नारायण भातखंडे यांना संगीत शास्त्राच्या सुसूत्रीकरणाचे कार्य कोणी सांगितले नव्हते. पं. विष्णु दिगंबर पलुस्करांना राजदरबारी नियुक्ती सहज मिळत होती. तरी त्यांनी स्वेच्छेने संगीत प्रचाराचे खडतर कार्य स्वीकारले. ध्रुपद उद्धाराचे कार्यही 'काय वाटेल ते होओ, तडीस नेईनच' अशा कृत संकल्पाने स्वीकारणाऱ्या आणखी एका 'विष्णू' ची आवश्यकता आहे. कला ईश्वर निर्मित (वा निसर्ग निर्मित) असते. पण तिच्या जतनाचे व संवर्धनाचे कार्य मानवालाच करावयाचे असते. त्यासाठीची कल्पकता व इच्छाशक्ती परमेश्वराने माणसाला दिली असतेच. आता त्या शक्तींच्या वापराची प्रेरणाही परमेश्वरानेच द्यावी असे वाटून मानव वाट वाहत असेल तर मात्र काहीही घडणार नाही. मग ईश्वर प्रदत्त कला विनाशाप्रत गेल्यास कलेविणा होणारे नीरस जीवन भोगण्याची पाळी येण्याचा दोष मानवाचाच.

पुढील संशोधनाची दिशा

ध्रुपद गायकी ही भूतकाळात प्रबंध गायनाशी व नंतरच्या काळात ख्याल गायकीशी संबद्ध असल्याने हिंदुस्तानी शास्त्रीय संगीताचा ही गायकी मूलाधार मानता येते. ऐवढेच नव्हे तर दाक्षिणात्य संगीतातील 'कृती' ही 'ध्रुपद गायकी हेच भारतीय संगीत होय' असे नि:संकोच विधान करता येते. असे जर आहे व हे तथ्य बहुसंख्य संगीतकारांना मान्य आहे तर ध्रुपद गायकीचे भवितव्य धूसर वा अनिश्चित होऊ देणे हे संगीत कलेच्या अस्तित्वासाठी व संगीतकारांच्या निर्वाहासाठी हिताचे नाही. यास्तव बानी, घराणे, गुरूपरंपरा, व्यवसाय (गायक वा शिक्षक) हे सर्व दृश्य भेद बाजूस सारून सर्वांनी 'ध्रुपदाचे पुनर्नवीकरण' या एकाच ध्येयाने प्रेरित होऊन ख्याल–टप्पा–ठुमरी या सर्व विधांच्या गायकांनी ध्रुपद गायकीस आपापल्या गान साधनेचा पाया केला पाहिजे त्यासाठी सूत्रबद्ध कार्यक्रम आखला पाहिजे. जसा –

साधना

ध्रुपदाची केवळ बंदिश पन्नास ते शंभरदा ठाह लयीत गायली तरी आवाजास स्थिरता येते. आलापात न्यास करताना ही स्थिरता किती उपयोगी असते ही प्रत्येकाने अनुभवले असते. मग रियाजात ध्रुपदाचा समावेश का नसावा? उस्ताद अल्लादिया खाँ, फैयाज खाँ सारख्या दिग्गज गायकांनी आरंभीची दहा-दहा वर्षे ध्रुपद साधनेत घालविली होती. त्याचे अनुकूल फलित समस्त संगीत जगताने पाहिले व अनुभवले आहे. म्हणून गुरू शिष्य परंपरेत, विद्यालयीन पद्धतीत व परीक्षा पद्धतीच्या जुजबी शिक्षणातही ध्रुपद गायकीच्या माध्यमातून रियाज करण्यावर संबंधितांनी भर द्यावा.

डागर घराण्याचे गायकीतील जे प्रमुख दहा अलंकार आहेत ते सर्व विधांच्या प्रभावी गायनासाठी तसेच वाद्य वादनासाठीही उपयुक्त आहेत. त्यांच्या प्रत्यक्ष नियमित प्रयोगाने कंठ साधनेचाही (voice culture) फायदा मिळतो. म्हणून ते दहा अलंकारही सर्व गुरूजनांनी शिष्यांकडून अभ्यासून घ्यावेत. रियाजात ध्रुपद गायकीचा वापर करणाऱ्यास कंठ साधनेचा वेगळा अभ्यास करण्याची गरज भासत नाही. म्हणून भविष्यात संपूर्ण संगीत जगताने ध्रुपद गायकीस साधनेचा पाया मानावे.

मंच प्रस्तुती

आज मंच प्रस्तुतीत संगीत संस्था, विद्यालये, आकाशवाणी, दूरदर्शन ही सर्वच माध्यमे ध्रुपद गायकीस गणिती नीरस गायकी ठरवून तिच्याकडे पाठ फिरवत आहेत. हे एकूणच शास्त्रीय संगीताच्या भवितव्यास अनुकूल नाही. वर्षातून बारा मैफली आयोजित होत असतील तर त्यातील चार तरी ध्रुपद गायकीच्या असाव्यात. यामुळे ध्रुपदाची काल संबद्धता (contemporary) स्पष्ट होईल, ती विधा विस्मृतीत जाणार नाही व ध्रुपद गायकांना उपजीविकेचे साधन लाभेल. त्यामुळे ध्रुपदास ख्यालाशी समकक्षता (Equivalence) मिळविण्यास घडपडावे लागणार नाही. ती क्षमता ध्रुपदात नैसर्गिक रित्या

आहे हे सिद्ध होईल. ध्रुपदाच्या वारंवार प्रस्तुतीमुळे पखवाज वादाकांनाही प्रोत्साहन व संधी मिळेल व ते घनगंभीर तालवाद्य नामशेष होणार नाही.

आजकाल परिसंवाद व कार्यशाळा मोठ्या संख्येने आयोजित होत असतात. यात ध्रुपदाविषयी परिसंवाद वा कार्यशाळा क्वचितच आयोजित केल्या जातात. हा एक प्रकारचा ध्रुपदाप्रती उपेक्षा भाव आहे. तो टाळणे ही काळाची व ध्रुपदाच्या संरक्षणासाठीची गरज आहे.

संशोधन

शास्त्रीय संगीता संबंधीचे संशोधन आजकाल एखाद्या घराण्याविषयी अथवा संगीतकाराच्या योगदाना विषयीच होत असते. संशोधन हे विविधांगी झाले पाहिजे. ध्रुपद विधेवर संशोधन फार अल्प प्रमाणात होत आहे. विद्यापीठांनी ध्रुपदा संबंधीच्या संशोधनास प्रोत्साहन दिले पाहिजे. ध्रुपदा विषयी संशोधन करताना इतिहासाचेही सहाय्य घ्यावे लागते. कदाचित त्यामुळे संशोधनार्थी ध्रुपद विषयक शीर्षक टाळतात. पण गुरूजन व विद्यापीठनियुक्त मार्गदर्शक या मंडळींनी ध्रुपदा विषयी माहिती रोचक पद्धतीने संशोधनकांना कथन केल्यास या विषयाकडेही विद्यार्थी वळतील. यासाठी ध्रुपद प्रचारार्थ कटिबद्ध असलेली डागर-दरभंगा-बेतिया-विष्णुपूर या घराण्यांच्या प्रमुखांनी पुढाकार घेऊन ध्रुपदाविषयी अधिकाधिक माहिती संशोधकांपर्यंत पोहोचविली पाहिजे. शासनानेही उदार व रसिक धोरण ठेवले पाहिले. इंग्लंडमध्ये 'Arts Council of England and National Lottery Grant' ही संस्था ध्रुपदावर संशोधनास, प्रस्तुतीस व सुमेल करण्यास (fusion) शिष्यवृत्ती देत असते. भारतात शासनाने या पासून प्रेरणा घेण्यास हरकत नाही. तसे व्हावे हीच सर्व संबंधितांची अपेक्षा आहे. खाजगी संस्थांची आर्थिक क्षमता मर्यादित असल्याने शासनाने अधिक कृतिशील भूमिका निभवावी अशी अपेक्षा करणे गैर नाही. ध्रुपदाच्या आजच्या चार घराण्यांनीही ध्रुपद विषयक संशोधन व प्रस्तुती या साठी

समाधानकारक रक्कमेची शिष्यवृत्ती दिल्यानेही ध्रुपद विषयक संशोधन व्यापक परिमाण धारण करेल.

संगीत महोत्सवांची भुमिका

बनारस ध्रुपद मेला, जयपूर, ध्रुपद मेला, दिल्ली ध्रुपद मेला असे केवळ ध्रुपद गायकीच्या प्रस्तुतीचे मेले भरवले जातात. या मेळ्यात केवळ ध्रुपद प्रेमीच उपस्थित असतात. खरा प्रयत्न तर ध्रुपदेतर विधांच्या प्रेमीजनांना ध्रुपद गायकीकडे आकृष्ट करणे हा असावा. भारतात तानसेन, स्वामी हरिदास, वल्लभ, सवाई गंधर्व, कोणार्क, खजुराहो, एलोरा, एलिफंटा या नावाचे संगीत महोत्सव नियमितपणे होत असतात. या उत्सवात ध्रुपद प्रस्तुतीस स्थान मिळाल्याचे क्वचित पाहण्यात येते. जो महोत्सव तीन दिवस आयोजित केला जातो त्यातील एक दिवस केवळ ध्रुपद प्रस्तुतीस राखून ठेवल्यास ध्रुपद गायकी विषयी अप्रीती कमी होऊन सामान्य श्रोत्यातही ध्रुपद गायकीचा व्यापक प्रचार होईल. पूर्णपणे ध्रुपदास राखलेल्या एका दविसाच्या आयोजनास प्रायोजक मिळविणे सहज शक्य असल्याने अशा आयोजनात नियमितपणा येऊ शकतो. त्यामुळे ध्रुपदाचा व्यापक प्रचार होऊन त्याची श्रोतृप्रियता वाढेल व त्याच्या ऱ्हासाचे भय उरणार नाही. असे प्रयत्न न होण्याचे कारण आहे – ध्रुपदाविषयीचे अज्ञान. ध्रुपद म्हणजे गणिती पटी हा गैर समज वरील प्रयत्नांनी दूर होईल. इच्छाशक्तीचे योग्य कृतिशील प्रकटीकरण झाल्यास मध्यकाळातील ध्रुपदाचे स्वर्ण दिवस पुन्हा अवतरतील.

संदर्भ स्पष्टीकरण

१. 'Dhrupad' by Ritwik Sanyal and Richard Widdess, Ashgate Publishing Ltd. England, 2006, Page. 297.

२. 'संगीत के घरानों की चर्चा', लेखक – सुशील कुमार चौबे, उत्तर प्रदेश हिन्दी संस्थान, १९८४, पृष्ठ १५६.

३. तत्रैव, पृष्ठ १५७.

४. 'Dhrupad' by - Indurama Srivastav, Motilal Banarasidas, New Delhi, 1980, pp 1.

संदर्भ ग्रंथांची सूची

मराठी

१. पाटणकर, रा.भा., **'सौंदर्य मीमांसा'**, मौज प्रकाशन, मुंबई, २००१.

२. पिशवीकर, सुलभा, गोडबोले, अच्युत, **'नादवेध'**, राजहंस प्रकाशन, पुणे, २००८.

३. पुरोहित, डॉ. बाळ, **'हिंदुस्तानी संगीत पद्धती – मुलतत्वे आणि सिद्धांत'** विजय प्रकाशन, नागपुर, २००४.

४. संगोराम, डॉ. श्रीरंग (संपा.), **'मुक्त संगीत संवाद'**, गानवर्धन संस्था, पुणे, १९९५.

५. हळदणकर, बबनराव, **'जुळू पाहणारे दोन तंबोरे'**.

६. 'दैनिक लोकसत्ता', नागपूर, ११ मे २०१३.

हिंदी

१. गर्ग, लक्ष्मीनारायण (संपा.), **'निबंध संगीत'**, संगीत कार्यालय, हाथरस, २००३.

२. उप्रेती, गिरीशचंद्र, **'भारतीय संगीत बदलता परिदृश्य'**.

३. चौधरी, प्रतापसिंह, **'राजस्थान : संगीत और संगीतकार'**, राजस्थानी ग्रंथालय, जोधपुर, २०००.

४. क्षीरसागर, डॉ. मंजुश्री, **'राजस्थान की संगीत परंपरा'**, महाराजा मानसिंह, पुस्तक प्रकाशन, जोधपुर, २००४.

५. **'संगीत मासिक'**, संगीत कार्यालय हाथरस.

६. शर्मा, सत्यभान, ‘**पुष्ठि मार्गीय मन्दिरों की संगीत परम्परा**’, राधा पब्लिकेशन्स, नई दिल्ली, १९९९.

७. भातखंडे, वि.ना., ‘**संगीतशास्त्र भाग – १**’, संगीत कार्यालय, हाथरस, २००३.

८. श्रीवास्तव, आरती, ‘**ब्रज रास में संगीत : उत्पत्ति, विकास, स्वरूप**’, राधा पब्लिकेशन्स, देहली, २००३.

९. बृहस्पती, आचार्य कैलाशचंद्रदेव, ‘**ध्रुवपद और उसका विकास**’, बिहार राष्ट्रभाषा परिषद, बिहार, २०००.

१०. चौबे, डॉ. सुशीलकुमार, ’**संगीत के घरानें की चर्चा**’, उत्तरप्रदेश हिंदी संस्थान, लखनौ, १९८४.

११. परांपजे, डॉ. शरदचंद्र श्रीधर, ‘**भारतीय संगीत का इतिहास**’, चौखंबा विद्याभवन, वाराणसी, २००६.

१२. रायचौधरी, शिखा, ‘**ध्रुपद संगीत संग्रह**’, कलकत्ता, १९९९.

१३. कासलीवाल, सुनारा, ’**सुरताल संगीतपर विविध सामग्री का संग्रह**’, कनिष्का पब्लिशर्स, डिस्ट्रीब्युटर्स, नई दिल्ली, २००२.

१४. ‘संगीत कलाविहार मासिक’.

१५. बर्डे, डॉ. कौमुदी, ‘**राजस्थान के दरबारी संगीतज्ञ**’ राजस्थान संगीत ॲकेडमी, जोधपूर, २००६.

English

१. Das, C.L., **'King of Dhrupad - Pandit Ramchatur Mallick'**, Kanishka Publishers and Distributors, Delhi, 2012.

२. Dhar, Sunita, **'Senia Gharana its Contribution to Indian Classical Music'**, Reliance Publishing House, New Delhi, 1989.

३. Kuppuswamy, G., Hariharan, M. **'Indian Music - A Perspective'**, Sandeep Prakashan, Delhi, 1980.

४. Manikandan, T.V., **'Lakshan and Lakshya of Carnatic Music'**, Kanishka Publishers and Distributors, New Delhi, 2004.

५. Perare, E.S., **'The Origin and Development of Dhrupad and its Bearing on Instrumental Music**', K. P. Bagchi and Co., Delhi, 1994.

६. Raja, Deepak, **'Perspectives on Dhrupad'**, Indian Musicological Society, Baroda, 1999.

७. Sanyal, Ritwik and Richard Widdes, **'Dhrupad'**, Ashgate Publishing Ltd., England, 2006.

८. Srivastava, Indurama, **'Dhrupada'**, Motilal Banarasidas, New Delhi, 1980.

९. Thielemann, Selina, **'The Darbhanga Tradition'**, Indica Books, Varanasi, 1997.

१०. **'Dhrupad - A Musical Journey of Ustad H. Sayeeduddin Dagar - A Souvenier'**, Ustad Sayeeduddin Dagar, Gaurav Samitee, 2010.

११. Journals of Indian Musicological Society, Baroda.

१२. **'Parampara'**, The Newsletter of Sangeet Research Academy, Calcutta.

संस्कृत

१. कवी वाल्मीकी, **‘रामायण’**

२. महर्षी व्यास, **‘भागवत’**

Internet

१. http://www.dhrupad.allabande.htm

२. http://www.dhrupad.info/zakiruddin.htm

३. http://www.dhrupad.ziauddin.htm.

४. http://www.dhrupaduday.com/

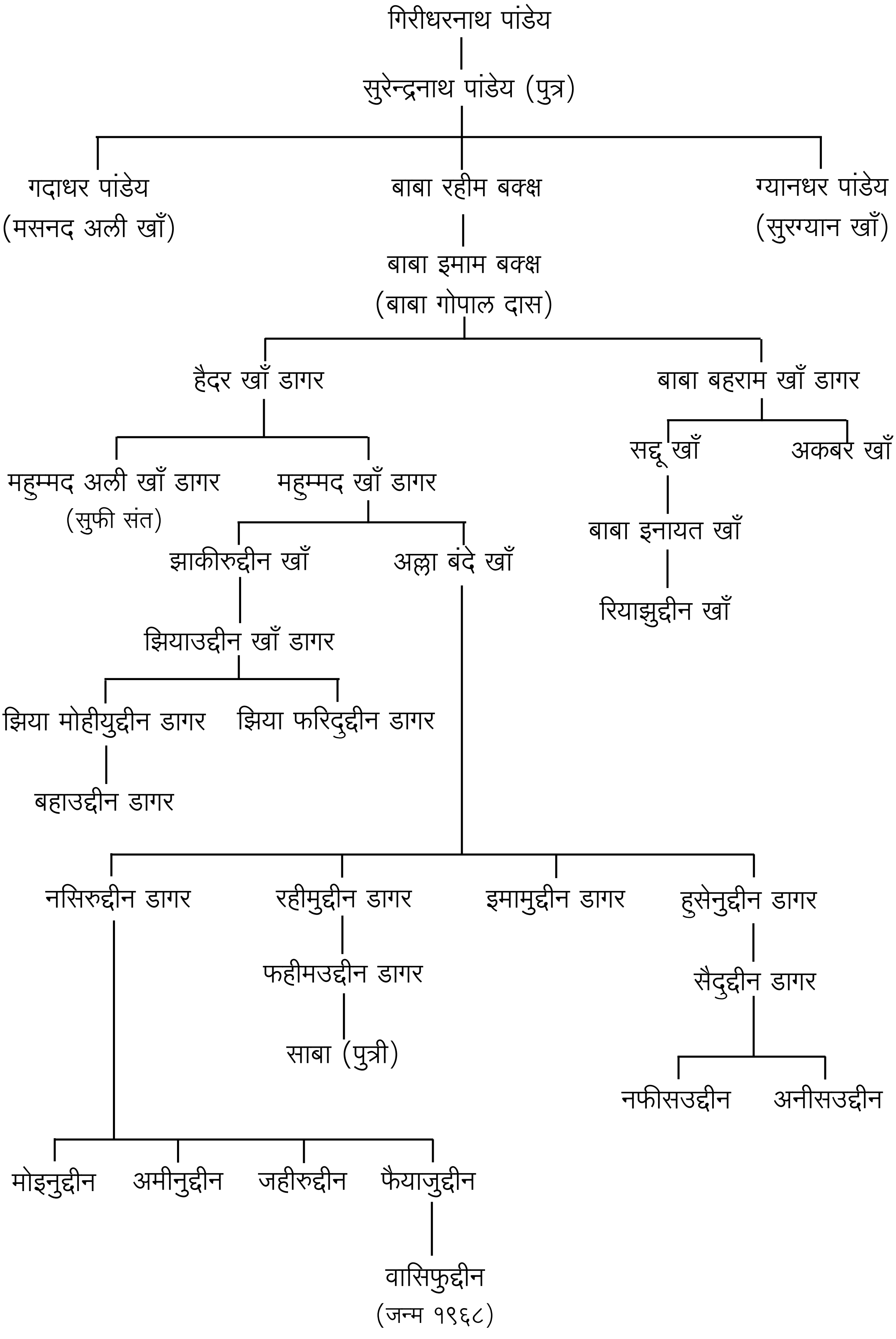
५. http://www.myspace.com/nafeesaneesdagar

६. http://www.myspace.com/sayeeduddindagar

७. http://www.vallabhkankroli.org/The_Rich_Heritage_of_Dhrupad_Sangeet_in Pushtimarg.

परिशिष्ट १

डागर वंशावळ



बाबा बहराम खाँ (१७५३-१८५२)

झियाउद्दीन खाँ (१८८६-१९४६)

झाकीरुद्दीन खाँ (१८५५-१९२२)

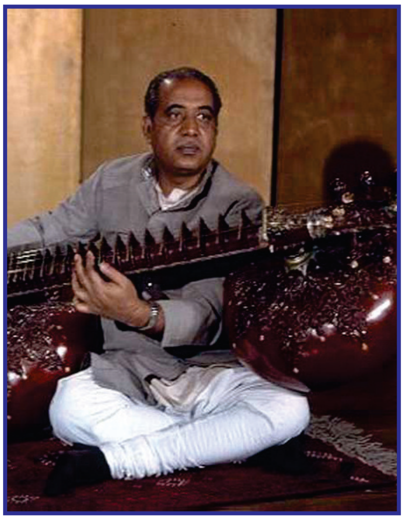
झाकीरुद्दीन, अल्लाबंदे, नसीरुद्दीन
आणि झियाउद्दीन खाँ
(दुसरे अ.भा. संगीत परिषद)

अल्लाबंदे खाँ (१८४५-१९२७)

नसिरुद्दीन खाँ (१८९५-१९३६)

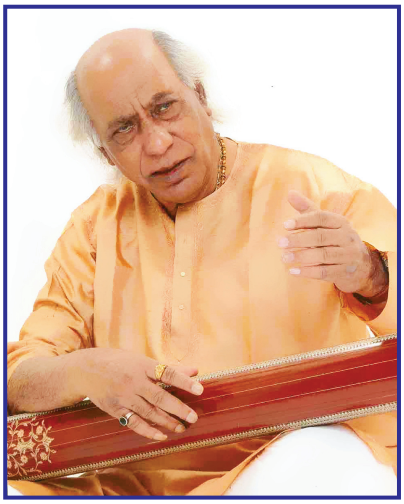
नसिर मोईउद्दीन डागर (१९२१-१९६६)
नसिर अमिनुद्दीन डागर (१९२३-२०००)

रहिमुद्दीन डागर (१९००-१९७५)

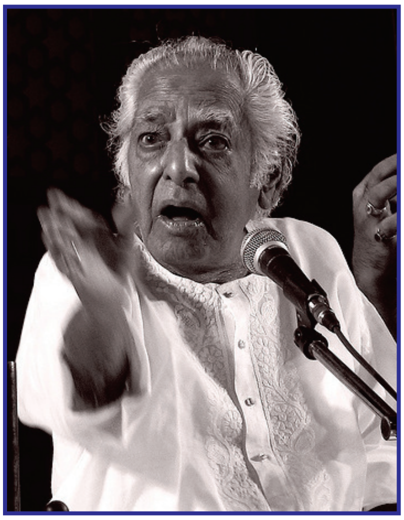


मोहीउद्दीन डागर
(१९२९-१९९०)

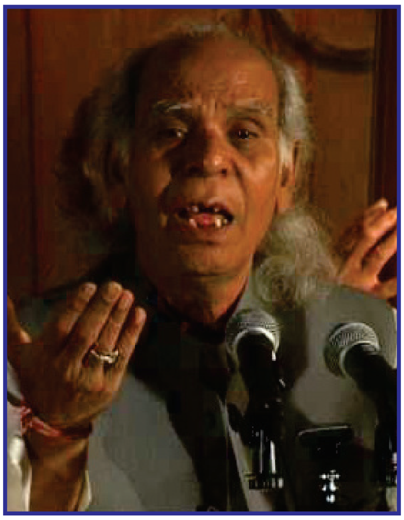
नसिर झहीरुद्दीन डागर
(१९३२-१९९४)
नसिर फैयाजउद्दीन डागर
(१९३४-१९८९)



फरीदुद्दीन डागर (१९३२-२०१३)



फहीमउद्दीन डागर (१९२७-२०११)



सैदुद्दीन डागर (१९३९)

वासिफुद्दीन डागर (१९६८)

बहाउद्दीन डागर (१९७०)

नफिसुद्दीन डागर (१९७५)
अनिसुद्दीन डागर (१९७६)

डागर सप्तक

उस्ताद सैदुद्दीन डागर यांची मुलाखत घेतांना

डॉ. ऋत्विक सन्याल यांच्या सोबत बनारस येथे ध्रुपद मेळाव्यात

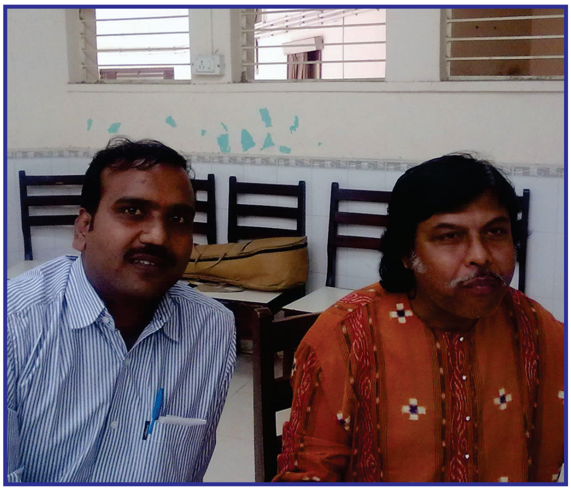
पद्मश्री वासिफुद्दीन डागर यांच्या सोबत ध्रुपद प्रात्यक्षिक

पं. उदय भवाळकर यांच्या सोबत मुलाखत

सुरबहार वादक असित अली खाँ व ध्रुपद मेळा, बनारस चे आयोजक आचार्य पांडेजी यांच्या सोबत

अनिसुद्दीन डागर यांच्या सोबत मुलाखत

पं. प्रेमकुमार मलीक यांच्या सोबत बनारस येथे ध्रुपद मेळाव्यामध्ये



सरोद वादक जयदीप घोष यांच्या सोबत

नफिसुद्दीन डागर यांच्या सोबत मुलाखत

ध्रुपद मेळा, बनारस येथे गायन करताना

परिशिष्ट ३

मुलाखती

ऋत्विक सन्याल यांची मुलाखत

प्रबंध लेखक : 'बानी'चा मूळ अर्थ काय आहे?

ऋत्विक सन्याल : असं बघा, बानीला आपण विनाकारण समोर आणत आहोत. कारण बानीचा जो संदर्भ आहे तो तानसेनाच्या काळापासून अकबराच्या काळात त्यावेळेच्या सामाजिक परिस्थितील निर्माण झाला आहे. बानी कोठून निघाली याचा आपण नीट विचार करत नाही. बानी या 'गीति'तून निर्माण झाल्या आहेत. आपल्या संस्कृत ग्रंथांत स्पष्ट उल्लेखित आहे की गौडी, वेसरा, साधारणी .... इ. पंचगीति आहेत. आधी सूर कसा लावावा यावर 'बानी' बनल्या व नंतर भौगोलिक आधारावर या 'बानी' बनल्या. विशिष्ट वर्गाची गायकी त्या प्रदेशाची गायकी बनली. जशी आज घराण्यात असते. जसे डागुर, खंडार हे प्रदेश आहेत. आज एकविसाव्या शतकात बानी विषयावर संदर्भ कुठे शोधायचा? अकबर कालीन संदर्भ नाहीये, तसाच एखाद्या राजसभेत बानीचा परिचय देत गाणाऱ्या ध्रुपदियांचाही संदर्भ नाहीये. आज तानसेन असता तर माझ्या गायकीला 'डागुरी' म्हणाला असता. पण आमचा परिचय असा नाही. आम्ही त्या संदर्भात जगत नाही आहोत. समजतय ना? आम्ही बानीची गोष्टच काढत नाही. तुम्ही गीति बद्दल बोला. ती तर्कयुक्त संकल्पना आहे, जी एक हजार वर्षानंतरही राहील. काही कुटुंबे अजूनही 'डागर' आहेत. गौडहारी कोणीच नाही. तानसेनाचे वंशज संपले आहेत, तर मग गौहारी कुणाला म्हणायचे? नौहार कुठे आहे? शोधण्यास संशोधन करावे लागेल. कर्नाटक संगीतात जेव्हा कंपित करून गातात तेव्हा ती बेगस्वरा गीति असते असे माझे गुरुजी सांगतात.

प्रबंध लेखक : बानी संकल्पना होती, तरी ध्रुपद गायकीची घराणी का निर्माण झाली?

ऋत्विक सन्याल : आता असे पाहा की 'घराणे' असा शब्द कधी ध्रुपद गायकीत वापरलाच गेला नाही. हा ख्यालातून आला. आम्ही न्यूयॉर्क,

अलास्का वा मुंबई कुठेही गात असलो तरी आम्ही 'डागर बानी' असे सांगतो. समजतय् ना? जिया मोईनुद्दीन डागर व त्यांचे शिष्य मुंबईत चेंबूरमध्ये राहत असत. तर मग आमचे चेंबूर घराणे होईल.

प्रबंध लेखक : ध्रुपदात 'तान अंग' आहे का?

ऋत्विक सन्याल : आधी प्रश्न आहे की तान अंग आले कोठून? याचा अर्थ काय आहे? स्वराचे कर्षणसुद्धा तानच आहे. मींडसुध्दा तानच आहे. आधी आधार स्वरासाठी बासरी घेत असत. बासरीवादकाला 'तानधर' म्हणत असत. 'तान' शब्दाला ख्यालियांनी फार मर्यादित अर्थाचे केले. कोणत्याही स्वरालाही 'तान' म्हणता येते. तानसेन हे नाव सूरसेन या अर्थाने होते.

प्रबंध लेखक : ध्रुपदातील गमकाच्या प्राचुर्यामुळे ध्रुपदाच्या ललित्यावर विपरीत परिणाम होत आहे का?

ऋत्विक सन्याल : नाही. ही Aesthetic ची बाब आहे. चुकीच्या पध्दतीने गमकाचा प्रयोग केल्यास तो गोंगाट ठरतो. गमक कधीच गोंगाट असणार नाही. ते तर सौंदर्यासाठी आहे. तुम्ही त्याला योग्य प्रकारे वापरा किंवा वापरूनच नका. शारंगदेवाने पंधरा प्रकारचे गमक दिले आहेत. त्यात मींडही गमकच आहे, आंदोलित गमकच आहे व कंपितही गमकच आहे. ख्यालियांच्या आ ऽऽ आ ऽऽऽ ला जर तुम्ही गमक म्हणाल तर sorry, मग काहीच सांगण्यात अर्थ नाही. गमकाचा अर्थ व्यापक आहे, त्याचा canvas खूप मोठा आहे.

प्रबंध लेखक : ध्रुपद गायकीचे भवितव्य काय आहे? ते पूर्णत: नष्ट होईल का परिवर्तित होईल?

ऋत्विक सन्याल : असे पाहा की प्रत्येक कलेचे जे मूळ स्वरूप असते ते शाश्वत असते. पूर्वी मार्गी संगीत होते. त्याचेच नवीन रूप ध्रुपद आहे. म्हणून मार्गी संगीत काही नष्ट नाही झाले. एखाद्या विधेचे स्वरूप, त्याचा विचार, त्याचे प्रारूप बदलेल. पण मुळ संकल्पना तशीच राहील. अनेक जण जुने ते तोडतात. तोडायला नको, जोडायला हवे. जी काही सृजनशीलता आहे ती ख्यालात आहे – असे अनेकांना वाटते. अहो, आम्ही ध्रुपदिये दहा दहा तास आलाप साधना करतो त्यात काहीच सृजनशीलता नसते का? तेव्हा ध्रुपदात कालोचित परिवर्तन होतील व त्या त्या परिवर्तनासह ध्रुपद अस्तित्वात राहणारच आहे.

आशिष सांकृत्यायन यांची मुलाखत

प्रबंध लेखक : ध्रुपद विधेचा आविष्कर्ता कोण आहे?

सांकृत्यायन : हे मी सांगू शकत नाही. कारण मला नाही वाटत की ध्रुपदाचा कोणी आविष्कर्ता असेल. राजा मानसिंगाच्या वेळी ध्रुपद होतेच. मानसिंगाने अनेक ध्रुपदे संग्रहित केली असावीत. ध्रुपदाचा विकास सामूहिक रित्या झाला. त्यामुळे मानसिंगाला आविष्कर्ता म्हणता येणार नाही.

प्रबंध लेखक : ध्रुपदाची निर्मिती वेदकाळापासून मानली जाते. आपले मत काय आहे?

सांकृत्यायन : वेदपाठात जे सिध्दांत आहेत त्यातील काही सिध्दांत ध्रुपदातही असल्याने सैध्दांतिक दृष्ट्या ध्रुपद वेदांच्या जवळचे आहे.

प्रबंध लेखक : ध्रुपद सर्वथा नवीन विधा आहे का?

सांकृत्यायन : माझ्या मते नाही, एवढेच नव्हे तर मला वाटते की कोणतीच विधा सर्वथा नवीन नसते, मला वाटते की प्राचीन प्रबंधगान या प्रकारातून ध्रुपद आले आहे. आता प्रबंधगान ही प्रचलित विधा नाहीये. प्रबंधात काही बदल करून ध्रुपद बनले आहे. ध्रुपद प्रबंधाचे विकसित रूप आहे. प्रबंधातील क्लिष्टताकाढून सरळ स्वरूप दिलेले ध्रुपद बनल्याने ध्रुपदास सर्वथा नवीन विधा म्हणता येणार नाही.

प्रबंध लेखक : चार अवयवांचे ध्रुपद आज दोन अवयवातच का आखूड झाले?

सांकृत्यायन : नाही नाही, असे म्हणू नका, सर्वच ध्रुपदे दोन अवयवांची झाली नाहीत. आजही चार अवयवांचे ध्रुपद गायले जाते. ख्याल गायनाच्या लोकप्रियतेमुळे ध्रुपदाचा ऱ्हास सुरू झाला. बरीच ध्रुपदे ख्याल बनली. ध्रुपदाची साधना करणाऱ्यांना चार अवयवातील शब्द पाठ करण्यापेक्षा दोन अवयवांचे शब्द पाठ करणे सुगम वाटू लागले. गाणाऱ्यांची व श्रोत्यांची आवड पाहून दोन अवयवच गायले जातात.

याचा अर्थ हा नव्हे की आजचे ध्रुपद दोनच अवयवांचे झाले आहे.

प्रबंध लेखक : रासलीला व हवेली संगीतात ध्रुपद समूहगान असते मग शास्त्रीय ध्रुपद एकल गान का बनले?

सांकृत्यायन : रासलीला व हवेली संगीतात ध्रुपद रागांवरच आधारित असते. पण तेथे त्याचा उद्देश भक्ती असतो. हे दोन्ही प्रकार कीर्तन प्रकारातून आले आहेत. मंदिरातून सर्वांनी मिळून केलेल्या प्रार्थनेला महत्त्व असते. अशा गायनाला दीर्घ साधनेची गरज नसते. म्हणून हे प्रकार सामूहिक म्हणूनच निर्माण झाले व ते तसेच चालू आहेत.

शास्त्रीय ध्रुपद हा एक कला संगीताचा प्रकार आहे यात वैयक्तिक कौशल्याला व कल्पकतेला वाव असतो. यात अनेक वर्षांची साधना आवश्यक असते. प्रतिभा सामूहिक असू शकत नाही. म्हणून शास्त्रीय ध्रुपद गायन ही एकल विधा बनली. त्या एकल स्वरूपाच्या वैशिष्ट्यांमुळेच बानी व घराणी निर्माण झाली.

पं. उदय भवाळकर यांची मुलाखत

प्रबंध लेखक : ध्रुपद संगीताचा आविष्कार केव्हा झाला?

पं. भवाळकर : राग संगीताच्या विकासाच्या सुरुवातीच्या टप्प्यावर जो मुख्य संगीत प्रवाह प्रचलित होता तो म्हणजेच ध्रुपद संगीत. जाती गायन हा नेमका काय प्रकार होता हे मला माहीत नाही. प्रबंध मी थोडं फार ऐकलं आहे. परंतु मला त्याची काही जास्ती माहिती नाही. प्रबंध गायनामध्ये थोडेफार बदलाने ध्रुपद विधा तयार झाली.

प्रबंध लेखक : ध्रुपद गायन करताना लयींचे किती प्रकार केले जातात? जसे दुप्पट, तिप्पट इत्यादी

पं. भवाळकर : ध्रुपदाच्या बंदिशींच्या साहित्यामध्ये ज्या विषयांचा अंतर्भाव होतो, ते म्हणजे भक्ती, श्रुंगार आणि प्रत्यक्ष राग संगीताचं वर्णन. या बंदिशी परंपरेनुसार चौताल, धमार, तेवरा, झपताल आणि सूलताल या तालांमध्ये निबध्द असतात. बंदिशीत फक्त दुप्पट, चौप्पट अशी लयकारी न करता कधी स्वरांच्या, कधी शब्दांच्या, कधी रागाच्या तर कधी लयतालाच्या माध्यमातून उपज म्हटली जाते. अर्थात कलात्मकतेच्या निकषानुसारच! तसेच उपज गायनात कुठलेही पूर्व नियोजन नसून ती पूर्णत: उत्सफूर्तपणे गायली जाते. उपज सुरू करताना शेवटी केवळ समेला येणे हा एकमेव निकष नसून त्यामधील राग आणि बंदिशीतील अभिप्रेत भावाला सर्वाधिक महत्त्व देणे हा मूळ उद्देश असतो.

प्रबंध लेखक : ध्रुपद गायनामध्ये स्त्रियांची संख्या फारच कमी दिसून येते?

पं. भवाळकर : ध्रुपद संगीताबद्दल काही गैरसमजुती अशा आहेत, की ध्रुपद की मर्दाना गायकी आहे. यात वीर रसाचा वापरच अधिक केला जातो. यामध्ये क्लिष्ट लयकारी दर्शविली जाते इत्यादी. हे असे नसून एखाद्या घराण्यामध्ये निवडलेले एखादे अलंकरण म्हणून या गोष्टी वापरल्या जाऊ शकतात इतकेच. त्या बंधनकारक नाहीत. स्त्रिया ध्रुपद गाऊ शकत नाहीत असे नाही. स्त्रियाही ध्रुपद गाऊ शकतात. भैरवी, काफी, खजाम इत्यादी राग ध्रुपद शैलीत नाहीत असे नाही. ध्रुपद गायनात नोम तोम असतेच असेही नाही. र, न, ना, री, नूम, ते, त ही अक्षरे केवळ तराण्याशी संबंधित आहेत असे नाही.

ध्रुपदाच्या बंदिशीत स्थायी, अंतरा, अभोग, संचारी असे हे चार भाग असणे हे बंधनकारक नाही आणि ध्रुपदाच्या साहित्यामध्ये काही विशिष्ट विषयच वापरले जातात असेही नाही.

प्रबंध लेखक : डागरवाणी ध्रुपद गायनामध्ये किती प्रकारचे गमक वापरल्या जातात?

पं. भवाळकर : गमकाविषयी मी तुम्हाला एक छान माहिती देतो. गमकचे पंधरा प्रकार आहेत. त्यांचे नाव काय मला माहीत नाही पण आपलं जे संगीत आहे भारतीय संगीत ते कुठलंही Form असो, ख्याल असो, गजल असो, कर्नाटकीय असो, स्वर जो आहे तोच गमक युक्त असतो. प्रत्येक स्वरामध्ये कुठल्या न कुठल्या प्रकारचे गमक असतेच. म्हणून तर नाद प्रकटचे वेगवेगळे स्थान सांगितले आहे आणि ते आहेत. त्याचा जर कोणी अभ्यास केला तर त्याला बरोबर माहीत पडतं. नाद कुठून कुठून प्रकट होतो ज्याला योगामध्ये चक्र म्हणतात पण गमकच काय आपलं मुळ भारतीय संगीत तीन गोष्टींवर आहे गमक, मींड आणि सूक्ष्मस्वर बस बाकी मग सगळ संपून जाते. या तीन गोष्टी जर तुम्हाला आल्या तर Then you are on right path. गमक म्हणजे री... री... री... ही गमक नाही, हा गमकाचा प्रकार आहे.

उस्ताद वासिफुद्दीन डागर यांची मुलाखत

प्रबंध लेखक : डागर वाणीचे मूळ आपण कोण मानता?

उ. वासिफुद्दीन : बाबा बहराम खाँ यांच्यापासुन डागर घराणे तयार झाले असे बरेच लोक मानतात पण बाबा बहराम खाँ यांच्या अगोदरसुद्धा त्यांच्या पूर्वजांपासून ध्रुपद गायनाची परंपरा होती. परंतु बाबा बहराम खाँ हे एक संशोधक होते व संशोधन करून त्यांनी डागरवाणी ध्रुपद विधेला एक स्पष्ट स्वरुप दिले. त्यांनी ध्रुपदाला एक योग्य अशी आकृती दिली. आलापचारीला स्पष्ट केले. आज सर्वच आलाप गातात आणि हेही म्हणतात की ध्रुपद मृत झाले आहे. आज सर्वच कलाकार मानतात की ख्याल ही विधा ध्रुपदातूनच आली आहे. आणि तेच म्हणतात की ध्रुपद निरस आहे. हा चुकीचा समज आहे.

प्रबंध लेखक : आपल्या मते ध्रुपद गायन विधा कोणत्या विधेतून निर्माण झाली?

उ. वासिफुद्दीन : प्रबंध विधेतून.

प्रबंध लेखक : गाताना लयीचे किती प्रकार आपण करता?

उ. वासिफुद्दीन : हे सांगू शकत नाही, गाताना जसं जसं सुचतं तसे प्रकार होत जातात. ध्रुपद गायनाचे Techinque ची माहिती करून घेतली पाहिजे. हे काही असं मोजून गायन नाही. Stage वर spontaneous होतं ते आहे.

: डागरवाणी ध्रुपद गायकीत जे अलंकरण वापरले जातात ते कोणते? व कसे आहे?

उ. वासिफुद्दीन : डागरवाणी ध्रुपद गायकीमध्ये प्रामुख्याने आकार, लहक, डगर, धुरन, मुरन, गमक, आंदोलीत, स्फूर्त, कंपीत, हुडक हे अलंकरणच डाकर घराण्याचे प्रमुख विशेषता आहे. हे गायनाद्वारे तुम्हाला अधिक स्पष्ट पणे सांगता येतील.

प्रबंध लेखक : डागर परंपरेमध्ये कुठल्या वाग्गेयेकारांच्या बंदीशी जास्त प्रमाणात प्रचलित आहेत?

उ. वासिफुद्दीन : डागरवाणीमध्ये आम्ही जास्ती करून बाबा बहराम खाँ, बाबा इनायत खाँ डागर यांच्या बंदीशी जास्त प्रमाणात गातो. अजूनसुद्धा बरेच गुणीजनांनी बंदीशी रचल्या आहेत. जसे पुजन चली महादेव..... (राग – मालकौंस) ही बंदीश अमीनुद्दीन डागर व मोहिनुद्दीन डागर यांची आहे.