

# संगीत ३ आणि कल्पकता



महाराष्ट्र राज्य साहित्य-संस्कृति  
मंडळाची ललितकलाविषयक  
आगामी प्रकाशने

(संगीत व संगीतशास्त्र)

- (१) **भरतनाट्यशास्त्र**: संगीतविषयक अध्याय  
२८ चे भाषांतर, श्री. चैतन्य देसाई, खैरागड.
- (२) शार्ङ्गदेव लिखित 'संगीत रत्नाकर'चे  
भाषांतर, प्रा. ग. ह. तारळेकर, धुळे.
- (३) **भारतीय संगीतशास्त्र** : श्री. बा. रं.  
आचरेकर, पुणे.
- (४) स्ट्रॅविन्स्की लिखित 'Poetics of Music'  
या ग्रंथाचे भाषांतर, प्रा. अशोक रानडे,  
मुंबई.
- (५) **हिंदुस्थानी संगीतातील लय आणि ताल**:  
डॉ. एस. व्ही. गोखले, मुंबई.
- (६) **सामवेद आणि संगीत** : श्री. हरिभाऊ  
दिवेकर, पुणे.
- (७) श्री. वा. ह. देशपांडे लिखित  
'Maharashtra's Contribution to  
Indian Music' चे भाषांतर,  
श्री. श्री. ह. देशपांडे, नासिक.
- (८) **संगीताचे मानसशास्त्र** : प्रा. सौ. श्यामला  
बनारसे, पुणे.

किंमत ७ रुपये

**अनुक्रमणिका**

## संगीत आणि कल्पकता

आरन कोपलँडलिखित

MUSIC & IMAGINATION

या पुस्तकाचा मराठी अनुवाद

(चार्ल्स् ईलियट नॉर्टन् व्याख्यानमाला १९५१-१९५२)

अनुवादक :

श्रीधर हरि देशपांडे



महाराष्ट्र राज्य साहित्य-संस्कृति मंडळ

१९७२

अनुक्रमणिका

प्रथमावृत्ती : मार्च १९७२ (चैत्र १८९४)

प्रकाशक :  
सचिव,  
महाराष्ट्र राज्य साहित्य-संस्कृति मंडळ,  
सचिवालय, मुंबई-३२.

मूळ इंग्रजी प्रकाशन :  
१९५२, प्रेसिडेन्ट अँड फेलोज  
ऑफ हार्वर्ड कॉलेज यांच्या परवानगीने  
मराठी भाषांतर प्रकाशित.

© भाषांतरित आवृत्तीचे सर्व हक्क प्रकाशकाधीन

मुद्रक :  
श्री. शं. ना. अंधूटकर,  
अक्षरचित्र, नासिक-७.

## अनुक्रमणिका

निवेदन .....	२५
कोपलँड यांच्या विचारसृष्टीत परिभ्रमण.....	२७
प्रास्ताविक.....	३७
विषय परिचय.....	३८
१ रसिकश्रोता .....	४२
२ नादप्रतिमा .....	५१
३ सृजनशील मन आणि अनुवादक मन .....	६४
४ अर्वाचीन युरोपीअन संगीतामधील सांप्रदायिकता आणि नूतन विचारप्रवाह .....	७७
५ अमेरिकेमधील सांगीतिक कल्पकता .....	८८
६. औद्योगिक अमेरिकेतील संगीतरचनाकार .....	१०१
७. लेखनोत्तर.....	११३
शब्दसूचि .....	११५

## निवेदन

स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतर भारतातील प्रादेशिक भाषांना राज्यभाषेचे स्थान प्राप्त झाले आहे; विद्यापीठीय शिक्षणाचे माध्यम म्हणूनही त्यांना मान्यता प्राप्त झाली आहे. प्रादेशिक भाषा व त्यातील वाङ्मय यांच्यातील मोठी उणीव भरून टाकणे त्यामुळे आवश्यक झाले आहे. त्याकरिता नववाङ्मयनिर्मितीची खास आवश्यकता उत्पन्न झाली आहे. नववाङ्मयनिर्मितीचा खास उद्देश दृष्टीसमोर ठेवून महाराष्ट्र राज्य साहित्य-संस्कृति मंडळाने मराठी भाषेला आधुनिक ज्ञान-विज्ञानाच्या व आधुनिक सांस्कृतिक मूल्यांच्या आविष्काराचे सामर्थ्य प्राप्त व्हावे, विविध विद्या व कलांबाबत सकस ग्रंथनिर्मिती वेगाने करावी व मराठी भाषेला गंभीर, उदात्त व सर्वांगसुंदर स्वरूप देऊन जागतिक उच्च स्थान मिळवून द्यावे, या उद्देशाने बहुविध वाङ्मयीन कार्यक्रम हाती घेतला आहे. तृतीय पंचवर्षीय योजनेच्या कालावधीत मंडळाने सुरु केलेला सप्तविध वाङ्मयीन कार्यक्रम कमीअधिक प्रमाणात, वैचारिक व शैक्षणिक विषयांपुरताच मर्यादित होता. म्हणून मंडळाच्या वाङ्मयीन कार्यक्रमास अधिक संस्कृतिप्रवण करण्यासाठी मंडळास उपलब्ध असलेल्या आर्थिक तरतुदीचा काही भाग ललितकलाविषयक संशोधनप्रकाशनासाठी आणि त्यातील महत्वाचे संप्रदाय व आदर्श, उत्कृष्ट परंपरा व अप्रतिम कलाकृती यांचे संरक्षण व संवर्धन यांसाठी खर्च करण्याचे मंडळाने ठरविले. या संवर्धित कार्यक्रमात कला व कलासंबद्ध विषयांवर मूलभूत संशोधन करून लिहिलेले ग्रंथ, संगीत व संगीतशास्त्र, नाटक व नाट्यशास्त्र इत्यादीवरील प्रमाणभूत जुन्या ग्रंथांची भाषांतरे, विविध ललितकलांचा इतिहास, कलाकारांची चरित्रे इत्यादी वाङ्मयाच्या प्रकाशनाबरोबरच संस्कृत व मराठीतर अन्य भारतीय भाषांतील तसेच पश्चिमी व अन्य परदेशी भाषांतील ललितकलाविषयक अभिजात वाङ्मय मराठीत भाषांतरित करून प्रकाशित करण्याचा कार्यक्रमही तृतीय पंचवार्षिक योजनेच्या अखेरीपासून मंडळाच्या वाङ्मयीन कार्यक्रमात अंतर्भूत केला आहे

२. १९५१-५२ या शैक्षणिक वर्षात हार्वर्ड विद्यापीठात चार्ल्स ईलियट नॉर्टन व्याख्यानमालेत दिलेल्या आपल्या सहा भाषणांत अमेरिकेतील सुप्रसिद्ध विद्वान, कवी व आधुनिक संगीतरचनाकार आरन कोपलँड यांनी संगीताच्या कलेत कल्पकतेचे कार्य, संगीताच्या विशेष भागावर कल्पकतेचे संस्कार, संगीतकलेमधील विविध बाजूंचा कल्पक मनाशी येणारा संबंध या सर्वसाधारण विषयावर व्यक्त केलेले

विचार त्यांनी आपल्या “Music & Imagination” या पुस्तकात संगीतलेखनातील स्वतःचा अनुभव व इतर रचनाकारांच्या संगीताचे मनन यांच्या आधारे ग्रथित केले आहेत.

३. पश्चिमी संगीतावरील अभिजात वाङ्मयात असलेले या पुस्तकाचे महत्त्वपूर्ण स्थान लक्षात घेऊन साहित्य संस्कृति मंडळाने त्याचा मराठी अनुवाद मंडळाच्या वतीने प्रकाशित करण्याचे ठरविले. या पुस्तकाचा मराठी अनुवाद नासिक येथील श्री. श्रीधर हरि देशपांडे यांनी संगीतविषयक मौलिक माहिती मूळ ग्रंथकाराप्रमाणेच देऊन मराठी भाषेच्या प्रकृतीशी मेळ बसेल अशा रीतीने केला आहे. भारतीय संगीत व संगीतशास्त्र यांच्या अभ्यासकांस यांतून बराच नवा मूलभूत विचार मिळणार असल्याने वरील पुस्तकाचा “संगीत आणि कल्पकता” या शीर्षकाने केलेला हा मराठी अनुवाद प्रकाशित करण्यास मंडळास आनंद होत आहे.

४. या पुस्तकाचा मराठी अनुवाद प्रकाशित करण्यास साहित्य संस्कृति मंडळास परवानगी दिल्याबद्दल मूळ इंग्रजी पुस्तकाचे प्रकाशक, हार्वर्ड युनिव्हर्सिटी प्रेस, केम्ब्रीज, मॅसॅच्युसेट्स्, संयुक्त राष्ट्रे, अमेरिका, यांचे मंडळाच्या वतीने मी मनःपूर्वक आभार मानतो.

वाई :

चैत्र शुद्ध प्रतिपदा शके १८९४.

‘गुढीपाडवा’

१६ मार्च, १९७२.

तर्कतीर्थ श्री. लक्ष्मणशास्त्री जोशी

अध्यक्ष,

महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृति मंडळ,

सचिवालय.

## कोपलँड यांच्या विचारसृष्टीत परिभ्रमण

अमेरिकेमधील एक श्रेष्ठ संगीतकार आरन कोपलँड यांच्या Music and Imagination या ग्रंथाचे हे भाषांतर आहे. १९५१-५२ साली त्यांनी हार्वर्ड विद्यापीठात जी व्याख्याने दिली तीच त्यांनी याठिकाणी ग्रंथित केली आहेत. प्रत्येक व्याख्यानानंतर संगीताची जी काही प्रात्यक्षिके त्यांनी करून दाखविली त्यांचाही तपशील त्यांनी या ग्रंथाच्या शेवटी दिलेला असला तरी मराठी वाचकांना त्यांचा तादृश उपयोग होणार नसल्याने, तत्संबद्ध भागाचा भाषांतरात समावेश केलेला नाही. ग्रंथामधील एकूण सहा प्रकरणे, विषयपरिचय आणि ऋणनिर्देशाकरिता लेखकाने लिहिलेले प्रास्ताविक हेच या ग्रंथाचे मुख्य स्वरूप असल्यामुळे त्यांचेच भाषांतर या ठिकाणी प्रस्तुत मानले गेले आहे. 'महाराष्ट्र साहित्य संस्कृति मंडळाने अंगिकारलेल्या 'उत्कृष्ट ग्रंथांची भाषांतरे' या योजनेनुसार हा उद्योग केला गेला असून, त्यामुळे संगीतविषयाबाबत युरोप आणि अमेरिका या देशांत आजवर झालेल्या आणि होत असलेल्या हालचाली, बदलत गेलेले संगीतकलेसंबंधीचे संकेत, कलासमीक्षेचे कार्य, कलावंतापुढील समस्या आणि श्रोतृसमाजाच्या अपेक्षा याबाबतीत कोपलँडसारख्या कर्तबगार संगीतविचारवंताने केलेल्या विवेचनाची मराठी रसिकतेने दखल घेतल्यास, ती आपल्याकडील संगीतविषयक विचारांना उपकारक व्हावी अशी अपेक्षा या ठिकाणी बाळगलेली आहे.

आरन कोपलँड यांचा ब्रुकलिन या न्यूयॉर्कच्या परिसरात १९०० साली जन्म झाला. वयाची सुमारे २० वर्षे होईपर्यंत त्यांचे राहाणे अशा ठिकाणी झाले की त्या बाजूला संगीत अगर तत्सम कलांची दुस्खनही चाहूल लागणे शक्य नव्हते. तथापि त्यासुमाराला पीआनोसंगीताचे काही पाठ त्यांना मिळाल्याचा परिणाम म्हणूनच की काय, आपण एक संगीतरचनाकार व्हावे अशी उमेद त्यांनी त्याचवेळी उराशी बाळगली. २१ व्या वर्षी ते पॅरीसला गेले आणि त्याठिकाणी पॉल व्हिडाल या पॅरीस कॉन्झर्व्हाट्वारमधील प्राध्यापकापाशी आणि नादिया बोलान्झ या थोर अशा संगीतशिक्षिकेजवळ रचनाशास्त्राचा त्यांनी अभ्यास केला. १९२४ साली अमेरिकेत परत आल्यानंतर पिआनोवादक म्हणून त्यांनी एका हॉटेलात नोकरी केली आणि नादिया बोलान्झ यांच्या अमेरिकेतील दौऱ्याकरिता ऑर्गनसंगीताची रचना लिहिली. त्यांनी त्यापुढे रचिलेल्या पीआनो संगीतकृतींना रचनाकारांच्या संघटनेकडून मान्यता मिळाल्याने त्यांना संगीताच्या समाजात एक विशिष्ट स्थान आणि लौकिक लाभला. त्यानंतर लवकरच गुगेनहिम मेमोरियल फाऊंडेशनकडून त्यांना शिष्यवृत्ती मिळाली. यापुढे त्यांनी सिम्फनी, पिआनो व्हेरिएशन्स, संक्षिप्त सिम्फनी, वाद्यवृंदाकरिता

संगीतकृती आणि सुबोध शैलीमधील नृत्यनाट्ये अशा विविध प्रकारच्या रचना केल्या. Appalachian Spring या त्यांच्या नृत्यनाट्याला १९३५ साली पुलित्झर पारितोषिक मिळाले. विख्यात कंडक्टर कोसेव्हिस्कि यांनी आविष्कृत केलेली Third Symphony ही कोपलॅंडची रचना म्हणजे एका अमेरिकन रचनाकाराने निर्माण केलेली एक भव्य कलाकृती आहे असे त्यानीच वर्णन केले असून त्याला अमेरिकेमधील कलासमीक्षकांनी मान्यता दिली आहे. भाषांतर केलेल्या प्रस्तुत ग्रंथाशिवाय 'What to Listen for in Music' 'Our New Music, इतरत्र प्रसिद्ध झालेल्या संगीतविषयावरील त्यांच्या लेखांचे संकलन (Copland On Music) असे कोपलॅंड यांचे विस्तृत लेखन असून त्यांमधील त्यांचे अनुभवसिद्ध ज्ञान, दृष्टिकोन आणि विचार अधिकृत आणि महत्त्वाचे मानले जातात.

संगीत ऐकले जात असताना श्रोत्याची, त्याचा आविष्कार करीत असताना कलाकाराची आणि ते निर्मितीच्या अवस्थेत असताना रचनाकाराची कल्पकताच प्रामुख्याने काम करीत असते, असे या ग्रंथामधील विवेचनाचे प्रमुख सूत्र आहे. किंबहुना संगीत हा कल्पकतेचाच विलास आहे अशी कोपलॅंड यांची धारणा आहे. संगीताचा कार्यक्रम चालू असताना त्याची नादमयता श्रोत्याला प्रथम आकर्षून घेते, आणि त्याला तो अनुभव सुखावह वाटू लागतो. तो अनुभव तसाच पुढे चालू राहावा हे त्याचे वाटणे त्याच्या ह्या सुखसंवेदनाच्या मुळाशी असते. त्याचा हा अनुभव संकीर्ण स्वरूपाचा असून त्यावेळी त्याच्या काही स्मृती जागृत होतात, त्याला काही प्रेरणा मिळतात किंवा त्याच्या खाजगी अनुभवविश्वाच्या संदर्भात त्याच्या नजरेपुढे काही प्रतिमाचित्रे उभी राहतात. संगीतानुभवाला सामोरे जात असताना असा श्रोता त्यात आपली स्वप्ने पाहत असतो, आपले प्रतिबिंब हुडकण्याचा प्रयास करीत असतो. संगीत श्रवणाच्या एकूण प्रक्रियेचे आपल्या विचारांच्या सोयीकरिता काही विभाग पाडले तर, असे वर्णन केलेली अवस्था ही सुरवातीची पातळी आहे असे म्हणता येईल. बरेच श्रोते कोणत्याही वेळी आणि सर्वचजण निदान एखाद्या प्रसंगी याच पातळीवरून संगीत ऐकत असतात असे आढळून येते.

ऐकले जात असलेल्या संगीताला काही अर्थ असून तो आपल्याला समजतो अशी खात्री झालेली असणे ही श्रवणामधील दुसरी पातळी आहे. तथापि तो अर्थ कोणता हे मात्र कोणाला सांगता येत नाही. आजवर ऐकलेल्या संगीताच्या आधारावर ऐकत असलेल्या संगीताचा श्रोता अर्थ लावीत असतो आणि त्याच्यापुरता तो समाधानकारकही ठरतो. अर्थ कोणता अशी चौकशी केली जाते ती विशेषतः साहित्यिक मनाकडून. संगीत आपल्याला आवडते पण त्यातले काही कळत मात्र नाही असा स्वतःकडे कमीपणा घेऊन बोलणारा माणूस आपल्याला नाटक किंवा कादंबरी आवडते पण तिच्यामध्ये काही समजत नाही, असे म्हणताना मात्र आढळत नाही. वास्तविक असा कमीपणा स्वीकारण्याचे दोन्हीकडे काही कारण नाही. विवक्षित स्वरावरील आघात, स्वरांची लयीनुसार झालेली वाक्ये, त्यामधून जुळले गेलेले इशारेवजा आलाप, यामुळे भावनांना भिडणारा संदेश संगीताच्या भाषेत दिला जातो, एखादी विशिष्ट आणि सार्वत्रिक मनोऽवस्था निर्माण होते, आणि चैतन्यपूर्ण असे वातावरण उत्पन्न होते हा संगीताचा वास्तव अनुभव कोणाला नाकारता येणार नाही. याठिकाणी संगीतासारखी अमूर्त तथापि सचेतन झालेली वस्तू श्रोत्याला आपल्या रहस्यमय हालचालीत सामावून घेत असतानाही पुन्हा तिचे एकूण स्वरूप निरखून बघण्याची संधी देण्याइतपत श्रोत्यापासून काही अंतरावर ती अलग राहते. संगीताचा हा प्रकृतिधर्मच आहे. ज्याला संगीताचे ज्ञान प्राप्त झाले आहे, असा गायक वा वादनकार मात्र श्रोत्याच्या भूमिकेत असताना काहीसा अडचणीत पडल्यासारखा दिसतो. याचे कारण त्याला मिळालेले ज्ञान हे त्याचा शिक्षक, शैली, घराने आणि त्यानुसार उत्पन्न झालेले आग्रह आणि पूर्वग्रह यांच्या मर्यादेतच बांधलेले राहिल्याने, समोर आविष्कृत

होणाऱ्या संगीताचे तो यथातथ्य आकलन करू शकत नाही. संगीत येते म्हणून जाणीवपूर्वक त्याचे श्रवण करता येईलच असे नाही, असा याचा अर्थ आहे.

संगीत हे संगीत म्हणूनच श्रवण करण्याची आणि त्याला अर्थ असल्यास तो संगीतामध्येच शोधण्याची आणखी एक पातळी असून, कोपलॅंड यांना तिच्यासंबंधीचा विचार विशेष अभिप्रेत आहे. या ठिकाणी संगीताच्या एकूण अनुभवाला सामोरे जाण्याची श्रोत्याची उत्सुकता आणि तरीही त्या अनुभवाची चिकित्सा करण्याची त्याची कुवत आणि दक्षता जमेस धरली जाते. आदर्श अविष्कार कसा होऊ शकतो याबद्दल त्या श्रोत्याने काही कयास केलेले असतात. आविष्कृत केल्या जाणाऱ्या संगीताच्या आलेखाची त्याला काहीशी कल्पना आलेली असते. त्या आलेखापाठीमागे विविध शैलींचे संस्कार होऊन गेलेले असतात एवढीतरी माहिती त्या श्रोत्याच्या कानावर आलेली असते. शिवाय त्या संगीतामधील एकामागून एक ऐकले जाणारे स्वरांचे वा स्वरसमुदायांचे कालसापेक्ष विभाग मनामध्ये एकत्र आणवून त्यांची एकसंध आकृती त्याला त्याचवेळी बनवावयाची असते. संगीताचा संबंध आविष्कार, आलापीच्या कोणत्या प्रमुख सूत्राभोवती गुंफला जात आहे हे त्या श्रोत्याला ओळखावे लागते. कोणत्याही क्षणापर्यंत ऐकून झालेल्या संगीताची ताजी स्मृती आणि त्यापुढे मिळणाऱ्या अनुभवाबद्दलची उत्कंठा या दोन मनोऽवस्थेमध्ये तो आपला श्रवणकाल व्यतीत करित असतो आणि तो काल वा वेळ किती गेला ही विवंचना पडण्याऐवजी तो कसा झटकन निघून गेला याचाच त्याला सानद विस्मय वाटतो. श्रोत्याने आपली चिकित्सावृत्ती जागृत ठेवून संगीताचे श्रवण केले आहे असा निष्कर्ष या ठिकाणी काढता येईल. रसिकतेचे वरदान मिळालेले असते ते अशा श्रोत्याला असा कोपलॅंड यांचा दावा आहे.

संगीताचा आविष्कार करित असताना ज्या नादप्रतिमा निर्माण होतात त्यांचे श्रवण कलाकाराच्या अंतर्मनाने अगोदर केले पाहिजे असा विचार कोपलॅंड त्यापुढे मांडतात. गायक, वादनकार आणि अनभिज्ञ यांच्यामध्ये या कारणाने फरक पडत असतो. एवढेच नाही तर, गायक अगर वादनकारामध्येही अशी कल्पकता एकसारखी आढळत नाही. आवाजाची जात ओळखली जाणे ही त्याकरिता पहिली पायरी आहे. दोन रंगामधील सामान्य भेद कळावयाला कोणालाही फारसे जड जात नाही. तथापि त्यातील सूक्ष्म फरक हुडकून काढण्यासाठी नजरेवर काही संस्कार व्हावे लागतात. निरनिराळ्या आवाजाच्या जातीमधील नाजूक फरक समजावून घेणे आणि त्यातल्या विशिष्ट ध्वनींचे संमिलन घडवून त्याकरवी काही आकृती सिद्ध करण्याची कल्पकता कलावंताच्या ठायी गृहीत धरावयाला हवी. अर्थात असे संमिलन काही एक अर्थपूर्ण उद्दिष्ट पुढे ठेवूनच केले पाहिजे. त्याचबरोबर निर्माण केल्या जाणाऱ्या ध्वनींनी हे उद्दिष्ट साध्य होणार आहे की नाही याचा अंदाज करावा लागतो. म्हणजे उद्दिष्ट आणि त्याचा आविष्कार यांच्यावर ध्वनीच्या माध्यमाची मर्यादा पडते. याच्या उलट असेही म्हणता येईल की, माध्यमाच्या मर्यादित आवाक्यातच नादप्रतिमा निर्माण करण्याचे बंधन असल्यामुळे कल्पकतेला शिस्त लागते आणि त्याबरोबर तिला प्रेरणाही मिळत असते. संगीताच्या क्षेत्रात वाद्यवृंद प्रचारात येण्यापूर्वीच्या काळात माणसाच्या आवाजामधील गुणविशेषांचा आणि शक्तींचा शक्य झाला तेवढा उपयोग संगीतकारांनी करून घेतला होताच. त्यानंतर वेगवेगळ्या जातीचे ध्वनी निर्माण करणारी वाद्ये एकत्रित आणतांना त्यांचा प्रकृतिधर्म आणि सामर्थ्य ओळखूनच वृंदवादनाच्या संयोजकाने त्यांचा प्रभावी उपयोग केला असला पाहिजे. हाताशी आलेली वाद्ये ही वृंदसंगीताकरीता किंबहुना संगीतासाठी सुद्धा जन्माला आलेली नसून उलट संगीताने त्यांचा उपयोग आणि आवाका जाणून वापर करून घेतला अशी माहिती संगीताच्या इतिहासात सापडते.

विशिष्ट उद्देशाने वाद्यांचे संमीलन घडवून आणीत असताना काहीतरी अभिनव करून दाखविण्याची आकांक्षा आपण कोणत्याही कलाकाराला नाकारू शकत नाही. पण त्याचबरोबर तो एका अनिश्चित अशा परिस्थितीत शिरत आहे हे मात्र त्याने विसरून चालणार नाही. धोका पत्करण्याची त्याची तयारी असली पाहिजे. सर्व संगीत अर्थहीन होण्याचा किंवा अभिप्रेत असलेल्या अर्थाचा विपर्यास होण्याचा तो धोका असतो. याठिकाणी स्वर अगर ध्वनीमधील सूक्ष्म छटांची वर्तणूक आणि त्यांचा परिणाम अजमावून घेतला जात नाही असे म्हणावे लागते. कोणताही नाद अगर ध्वनी हा एकटाच निर्माण होत नसून, काही टप्प्यापर्यंत ऐकू येणारे आणि नंतर वातावरणात विलीन होऊन जाणारे ध्वनिकण तो आपल्याबरोबर घेऊन येतो. आणि विविध जातीचे ध्वनी एकत्रीत करित असताना या सूक्ष्म स्वरकणांची दखल घेतली नाही तर होणाऱ्या विपरीत परिणामाबद्दल ते वाद्य जबाबदार धरता येत नसून, कलाकाराचा अदमास चुकला असे म्हणावे लागते. म्हणजे ध्वनींची प्रतिमा, माध्यमाचे सामर्थ्य, त्यातून निर्माण होणाऱ्या स्वरांचे आणि त्यांतील कणांचे परिणाम यांची उचित समीक्षा करूनच कलाकाराला आपल्या उद्दिष्टाची अभिव्यक्ती साधावी लागते. याबाबतीत या ग्रंथात कोपलँड यांनी उल्लेखिलेले फ्रेंच संगीतकार शोपँ यांचे उद्गार नमूद करण्यासारखे आहेत. शोपँ यांनी आपले संगीत पीआनो या वाद्यासाठीच रचले होते. आणि पीआनोमधूनच, त्या संगीताचा यथातथ्य असा आविष्कार होऊ शकला.

संगीताची रचना कशी निर्मीली जाते याबद्दल अनेकांना नेहमीच कुतूहल पडलेले असते. रचनाकाराच्या मनाला एखादी कल्पना कशी सुचते, तिचा तो विस्तार कसा करतो आणि तिला सुबक असा आकार कोणत्या पद्धतीने देत असतो यासारख्या गोष्टींचे त्यांना रहस्य वाटत असते. रचनाकाराच्या दृष्टीने मात्र अशी निर्मितीची क्रिया ही स्वाभाविक बाब बनलेली असते. स्फूर्ती येण्याची तो वाट पाहात स्वस्थ बसत नसून कोणती तरी रचना निर्माण करण्याच्या उद्योगात तो गुंतलेला असतो. त्यामधून एखादी संगीतरचना इतरांपेक्षा अधिक आकर्षक आणि सुंदर अशी झालेली त्याला आढळून येते. प्रत्येक कलाकृतीच्या निर्मितीसाठी सारखेच परिश्रम केलेले असताना त्यामधील एखादीच अधिक उठावदार ठरावी, याचे श्रेय मग आपल्या स्फूर्तीला देणे त्याला भाग पडते. तथापि असे म्हणून, रचनाकाराला एखादी कल्पना कशी सुचते आणि ती सुंदरच असते की नाही, या प्रश्नांचा खुलासा मिळत नाही. रचनाकाराला सुचलेली कल्पना ही त्याच्या मनात संपूर्णपणे सहसा अवतरत नाही आणि ती कल्पना पुन्हा सुंदरच असावयाला हवी असा आग्रह धरण्याची जरूरी नाही; किंबहुना अशी प्राप्त झालेली कल्पना अपूर्ण असलेली आणि तितकीशी सुंदर नसल्यामुळेच रचनाकाराच्या कल्पकतेला वाव मिळतो, संबंधित अशा इतर कल्पना त्याला जुळविता येतात, विरोधी कल्पनांशी तोल साधता येतो, त्याच्या चिकित्सकतेला काम मिळते आणि कलाकर्तृत्व त्याला सिद्ध करता येते. सुरवातीचे कल्पनाचित्रच परिपूर्ण मिळाल्यास रचनाकाराला किंवा तसे पाहिले तर कोणत्याही कलावंताला त्या चित्राचे योग्य माध्यमात वर्णन करण्याखेरीज दुसरे काम उरणार नाही.

संगीतरचनाकार हा प्रायः स्वरकल्पनेच्या शोधात असतो. त्यामुळे त्याला ती ऐकूही येते. मग तो कोणत्याही व्यावहारिक विवंचनेत एरवी व्यग्र झालेला असो, अगर सकृदृर्शनी नीरव अशा वातावरणात एकटात वावरत असो. ती कल्पना त्याच्या मनाला एखादी लकेर, आलापी, किंवा स्वराघाताच्या रूपानेसुद्धा भेटते. आणि ती कोठून आली याचा त्याला सुगावा लागत नाही. याच पद्धतीने त्याच्यापाशी इतरवेळी दुसऱ्याही स्वरांकृती येऊन भिडतात. दब्यूसी सारखा सृजनशील रचनाकार त्यांची आपल्या मनांत नोंद करून ठेवील. उलट बीथोव्हेन त्यांचा विस्तृत तपशील आपल्या वहीत टिपून ठेवताना आढळेल.

प्राप्त झालेल्या स्वरकल्पनेचा विस्तार करून तिला पूर्ण कलाकृतीचा आकार कसा द्यावयाचा हा रचनाकाराला पुढे प्रश्न पडतो. या ठिकाणी त्याला मिळालेली स्फूर्ती कितपत टिकाव धरू शकते आणि तिची हालचाल पेलताना त्याची चिकित्सावृत्ती किती खंबीर राहू शकते याचे विवरण कोपलँड यांनी इतरत्रही आपल्या लेखनात केलेले आहे. त्यांच्या म्हणण्याप्रमाणे अशा स्फूर्तिजन्य कलानिर्मितीचे चार वेगवेगळे भाग पडतात. एखादी परिपूर्ण कल्पनाच मनात प्रादुर्भूत झाल्यानंतर तिला त्वरित आकार देऊन, संक्षिप्त स्वरूपाचे गीत निर्माण होऊ शकते. निर्मितीसाठी प्रदीर्घ काळ घेणारी सिम्फनी अशी रितीने प्रकट होऊ शकत नाही. त्यासाठी बीथोव्हेनसारख्या प्रतिभावंताच्या सायासाची जरूरी असते. संगीताच्या सांप्रदायिक विचारसरणीला अनुसरून आणि त्यामधील प्रचलित अशा विवक्षित शैलीचा अनुवाद करीत पूर्वीपेक्षा अधिक शोभायमान संगीतकृती निर्माण करणाऱ्या रचनाकारांचा तिसरा वर्ग असतो. बहुतेक कलावंत याचप्रकारचे निर्मितिकार्य करीत असताना आपणाला आढळतात. परंपरागत विचारप्रणाली झुगासून देऊन वेगळ्याच गृहीतावर आधारलेल्या अभिनव संगीत-कल्पनांची मांडणी प्रायोगिक आविष्कारपद्धतीने करण्याची आणखी एक हालचाल मधून मधून दृष्टीपत्तीस येते. सुरवातीला तिच्याकडे रसिकाकडून दुर्लक्ष केले जाते किंवा तिचा उपहासही होतो. तथापि अशा विचारक्रान्तिकारकतेला आपण अग्रेसरत्वाचा मान आणि तिचे भवितव्य नाकारू शकत नाही.

अशा या निर्मितीची रचनाकाराला प्रेरणा होते म्हणजे काय होत असते यासंबंधीचा विचार कोपलँड यांना प्रस्तुत आहे. प्राप्त परिस्थितीच्या संदर्भात अगोदर होऊन गेलेल्या कलात्मक अगर इतर घटनांच्या आधारावर आणि पुढे होणाऱ्या बदलांच्या अपेक्षांत 'आपण कोण आहोत?' या प्रश्नाचा उलगडा करण्याचा प्रयत्न कल्पक मनाने एकसारखाच आरंभलेला असतो. वर वर्णिलेल्या प्रक्रियेमधून एखादी कलाकृती सिद्ध झाली म्हणजे आपल्या प्रश्नाचे समर्पक उत्तर मिळेल असा त्याला भरवसा वाटतो. पण अशी कलाकृती साधून गेल्यानंतर मात्र त्याच्या लक्षात येते ते असेच की मिळालेले उत्तर अर्धवटच असून पुन्हा अधिक उत्साहाने वेगळा प्रयत्न करावयाला हवा. अर्थात मिळालेल्या अर्धवट उत्तराने का होईना त्याच्या मूळच्या प्रश्नाचा संदर्भ मात्र बदलून जातो. याचे कारण निर्माण झालेली कलाकृती ही अनुभूतीची एक लोकविलक्षण अशी फेरमांडणी करीत असते. याचा अर्थ असा होतो की रचनाकाराच्या किंवा कलावंताच्या 'आपण कोण आहोत?' या प्रश्नाला समाधानकारक उत्तर मिळाले, म्हणजेच त्याचा स्वतःबद्दलचा शोध पूर्ण झाला तर, त्याची आत्माविष्काराची ओढ नाहीशी होईल, सृजनशीलतेला बांध पडतील, माणसाचे चिकित्सक आणि कल्पक मन अगतिक अवस्थेला पोहोचेल आणि निर्मितीमधील आणि आविष्काराचा आनंद समाप्त होईल, सृजनशील कलाकारापुढे त्याच्या काळी पडलेल्या समस्यांच्या संदर्भातच कलेचा विकास अजमावता येतो. त्यांना मिळालेली उत्तरे ही त्या दृष्टीने महत्त्वाची आणि प्रस्तुत नसतात असे सुसन लॅंगर यांच्या विवेचनाला अनुसरून या ठिकाणी म्हणावेसे वाटते.

रचनाकार आणि त्याने निर्मिलेल्या संगीताचा अनुवादक यांच्या सृजनशील मनाच्या हालचाली काही एका मर्यादेपर्यंत समान भूमिकेवर चालू असतात. आविष्कार करावयाची संगीतरचना श्रोतृसमाजापुढे मांडताना अनुवादकाला तिची पुननिर्मिती करावी लागते. ती रचना संगीताच्या लिपीत कितीही तपशीलवार नमूद केलेली असली तरी रचनाकाराला अभिप्रेत असलेले सर्वच काही त्यात दाखल झालेले असणे अशक्य आहे. मूळ गानकल्पनेला रचनाकृतीचे स्वरूप देताना ज्या प्रमाणात स्फूर्ती आणि चिकित्सा यांची हालचाल जरूर पडली तितकीच तिचे निवेदन करताना ती अनुवादकाला भासणार असा याचा अर्थ होतो. याकरिता अनुवादकाला रचनाकाराने काही प्रमाणात स्वातंत्र्य दिले पाहिजे आपली मूळ गानकल्पना अनुवादातून बिघडू नये इतपत काळजी त्याने घेतली म्हणजे पुरे असते. आणि अशा रितीने ती गानरचना

अनुवादकाच्या ताब्यात गेल्यानंतर त्याने आपल्या कल्पकतेचा वापर करून तिची मांडणी काही एका अभिनव पद्धतीने केली तर त्या रचनेचा गौरवच झाला असे म्हणावयाला पाहिजे. किंबहुना रचनाकृतीत एका ठराविक पद्धतीनेच तिचा आविष्कार अगर अनुवाद व्हावा असा आग्रह असल्यास तिच्यात अर्थवैभव असणार नाही असे कोपलँड यांचे मत आहे.

अशा निराळ्याच पद्धतीने रचनेची मांडणी करीत असतांना अनुवादकाला काहीएक धोका पत्करावा लागतो. संगीत ही सर्वात अमूर्त अशी वस्तू असल्याकारणाने तिला विवक्षित आकार देताना ती विस्कळीत होऊन जाण्याचाच अधिक संभव असतो. शिवाय नवीन स्वरूपाच्या मांडणीचे श्रोत्यांना आकलन व्हावे लागते आणि ती त्यांच्या काहीशी सवयीचीही व्हावी लागते. तथापि असा आपल्या हातून अगर श्रोत्यांच्या ध्यानातून काही कलाविशेष निसटून जाण्याचा धोका अनुवादकाने स्वीकारल्याखेरीज त्याचा आविष्कार आकर्षक होत नाही आणि मैफलीत चैतन्य निर्माण होणे अवघड होऊन बसते. एखाद्या संगीत रचनेचा तिच्या बारीकसारीक तपशीलवार सूचनेसह आणि तोही अगोदर अनेकवार घोटून तयार केलेला कार्यक्रम केला जात असला तर त्यामधून कंटाळ्याशिवाय दुसरे फारसे काही निष्पन्न होणार नाही. लिखित रचनेवर सगळीच भिस्त ठेवल्यास अनुवादकाच्या कलाव्यक्तित्वाला काम उरणार नाही. उलट त्याने तिचे अनुसंधान सोडून स्वैर भ्रमण करावयाचे ठरविल्यास रचनाकृतीला महत्त्व राहाणार नाही. यासाठी लिखित रचनेवरील परम निष्ठा आणि तिच्यापासूनचा मुक्त संचार यात अनुवादकाने समतोल साधला पाहिजे. असे झाल्यास त्याचे संगीतनिवेदन परिणामकारक होण्याची शक्यता आहे, तरीसुद्धा एखाद्या कलाकृतीच्या आविष्काराचा नेमका कोणता परिणाम होईल ही गोष्ट अनिश्चितच राहणार. संगीतरचनाकार आणि अनुवादक हे दोघेही अशा तऱ्हेने आपल्या प्रयत्नांत यशाची अपेक्षा करीत असतानाच अपयश येईल ही भीतिही त्यांची सोबत करणार. अर्थात अशी अनिश्चितता किंवा कलावंतांच्या मनोऽवस्थेमधील अस्थिरता निर्मितीच्या प्रेरणेपासून रसिकांच्या श्रुतीपर्यंत कलाकृतीचा जो प्रवास होतो त्यात दरेकक्षणी आढळून येते. संगीताची निर्मिती आणि अनुवादकाकडून होणारा कलात्मक आविष्कार या दोनही प्रक्रियेमध्ये याही कारणाने एकप्रकारची नाट्यमयता निर्माण होत असावी. जणू काही नियतीने मांडून ठेवलेल्या कालप्रतिमेच्या संदर्भात हा सृजनशील कलाकार, जमतील तेवढे तिचे कायदे उल्लंघून आपली अस्मिता शोधण्याचा आणि ती प्रस्थापित करण्याचा प्रयत्न करतो आणि तरी सुद्धा तिनेच आखून दिलेल्या अपरिहार्यतेच्या रेषेच्या पलीकडे तो जाऊ शकत नाही.

रचनाकार आणि अनुवादक या दोघांना संगीताचे तंत्र पुरेसे अवगत झालेले असते ही गोष्ट कोपलँड यांनी गृहीत धरलेली आहे. त्यापुढे त्यांना संगीतामधील आशयाचा विचार करावा लागतो. सौंदर्यविषयक निर्णय घेण्याची जबाबदारी त्यांचेवर पडते. तथापि तशी कुवत आपल्यामध्ये असावी असा भरवसा बऱ्याच जणांना नसतो. याचे कारण निर्णय घेतल्यास तो बरोबर ठरेल अशी त्यांना खात्री नसते. जुने आदर्श, परंपरागत विचारसरणी आणि थोर कलाकृतींनाच दिले जात असलेले अमर्याद महत्त्व यामुळे नवीन काही करून दाखविण्याचे त्यांचे उन्मेष दबून जाण्याचाच संभव जास्त असतो. त्यांच्यापाशी जी काही कल्पक बुद्धी उरली असेल ती मग ते पारंपरिक विचारांना धक्का न लावता, आणि लोकमानसांत अधिष्ठित असलेल्या कलादैवतांचा कोठेही अधिक्षेप होणार नाही अशी काळजी घेऊन उपयोगात आणू लागतात. काहीवेळा तर होऊन गेलेल्या संगीतमहर्षीप्रमाणे आपणही व्हावे अशी आकांक्षा त्यांनी मनात बाळगलेली असते. कोणत्याही काळात असे अगोदर होऊन गेलेले कलामहर्षी बरेच असतात. त्यामधील प्रत्येकाचा गुणविशेष तेवढा आत्मसात करावा असा उपदेश त्यांच्या कानावर गेलेला असतो. तथापि अशा कलागुणांची बेरीज त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या मानाने फार मोठी असल्याने, त्यांच्या अनुकरणातही त्यांना पुरेसे यश लाभत नाही.

यामुळे शिल्लक रहाते ते त्यांचे कौतुक आणि जमल्यास रसिकांना करून देता येते ती त्यांची आठवण. खेरीज एखादी गोष्ट तितकीच चांगली करून दाखविणे कोणाला जमत नाही. या सर्व गोष्टींचा परिणाम म्हणजे कलावंताकडून निर्माण होत असलेल्या दुय्यम दर्जाच्या कलाकृती.

रूढ मूल्यावर निष्ठा ठेवून आणि परंपरागत नियम पाळूनही काही नवीन करून दाखवावे अशी उमेद बाळगणारा कलाकारांचा दुसरा एक वर्ग आहे. संगीताच्या ठराविक अंतरचनेत फारसा बिघाड न करता त्यामधील एखाद्या तपशिलाला अधिक महत्त्व देऊन एखादा नवीन गानप्रकार निर्माण करावयाचा अगर प्रचलित असलेल्या संगीताच्या उपप्रकारात चालू काळाला अनुसूप असा बदल करावयाचा, या रीतीने सांप्रदायिक विचारांचे पुनर्विवरण करण्याची कामगिरी त्यांच्याकडून होत असते. अशावेळी त्यांना नवीनतेचे आकर्षण वाटत नाही असे नाही. तथापि त्यांच्या विचारांची बैठक परंपरागत नियमांत गुरफटलेली असल्याने केवळ समर्थन करण्यासाठी आपल्या प्रयत्नांना त्यांनी 'नव-अभिजातता' असे नाव देणे साहजिक आहे.

कलावंत हा समाजाचा एक घटक असल्याने त्याने आपल्या हालचाली समाज कल्याणाचे उद्दिष्ट नजरेसमोर ठेवून कराव्यात आणि त्याकरिता आपल्या आविष्कारपद्धतीत योग्य असे फेरफार करावे असे आदेश समाजातील काही उत्साही संघटकाकडून आणि शिवाय प्रचलित शासनाकडून अलीकडे दिले जातात. यामुळे त्यांच्या स्वातंत्र्यावर आणखी एक बंधन पडू पाहात आहे. आपल्या निवेदनात अगर आविष्कारात श्रोत्यांना अडचण न पडता समजेल अशी संगीताची भाषा वापरावी, त्याकरिता लोकसंगीताचा आवश्यक तेवढा आधार घ्यावा, शब्दांना प्राधान्य देण्यात यावे आणि अशा रीतीने समाजामधील वास्तवतेचे श्रोत्यांना यथातथ्य दर्शन घडून येऊन त्यांना काही बोध व्हावा अशी अपेक्षा या आदेशांकरवी केली जाते. एकवेळ सृजनशील संगीताला सांप्रदायिकतेपासून मुक्त करण्यात संगीतकार यशस्वी होईलही. तथापि शासनाच्या अपेक्षांचा भंग करण्याबद्दल त्याला समाजापासून बाहेर पडावे लागते किंवा त्याच समाजात अवमानित जिणे कंठणे भाग पडते. याहिपेक्षा या आदेशानुरूप आपली प्रत्येक कलाकृती बरोबरच उतरली पाहिजे अशा काळजीने तो बेचैन होतो आणि आपण एखादेवेळी चुकीची गोष्ट करून जाऊं अशी त्याला भीती वाटत असते. त्याच्या अभिनव आविष्काराचे ग्रहण करणारा रसिक समाज अजून पुरेसा निर्माण झालेला नसतो. चूक करण्याचा कलावंताचा पुरातन हक्क त्याच्याकडून हिरावून घेतल्यानंतर म्हणजे बरोबर काही करण्याची संधी त्याला नाकारली म्हणजे अशा कलावंताला कलेच्या आणि समाजाच्या हद्दीवरच जीवन व्यतीत करणे भाग पडते.

अमेरिकेसारख्या औद्योगिकदृष्ट्या प्रगत देशांत संगीतकलेची कोणती अवस्था आहे, त्याला अमेरिकन संगीत म्हणता येईल काय, रचनाकाराचे समाजात कोणते स्थान आहे, संगीतात अमेरिकन कल्पकतेने कितपत भर घातली, आणि औद्योगिक समाजात सृजनशीलतेला वाव मिळतो किंवा नाही अशा विविध प्रश्नांची चर्चा कोपलँड यांनी आपल्या ग्रंथाच्या उर्वरित भागात केली आहे. अमेरिकेचा शोध लागल्यानंतर युरोपमधील अनेक देशांनी सुरवातीला धर्मप्रसारासाठी आणि नंतर मायदेशाची आर्थिक उन्नती व्हावी या हेतूने त्याठिकाणी प्रवेश केला. पुढे त्यांनी वसाहती स्थापन केल्या आणि नंतरच्या काळात त्यापैकी बऱ्याच स्वतंत्रही झाल्या. या हालचालीत प्रथम पुढाकार घेणारे स्पेन आणि पोर्तुगाल हे दोन देश होते. त्या दोघांना मिळून आयबेरीअन द्वीपकल्प असे संबोधिले जाते. त्यांतील कॅथॉलिक धर्मप्रचारकांनी आपल्याबरोबर संगीतही आणले. आयबेरीअन द्वीपकल्पात झालेल्या अनेक संस्कृतींच्या मिश्रणात अफ्रिकन संस्कार प्रभावी ठरले आणि त्यामुळे, विशेषतः दक्षिण अमेरिकेत जे संगीत येत गेले त्यात नीग्रोसंगीतामधील

विशिष्ट लयकारीचा समावेश आवर्जून होऊ लागला. वसाहतीच्या पुढील काळात आणि गुलामांचा व्यापार वृद्धिंगत होत असताना, अमेरिकेत विकसन पावत असलेल्या संगीतावर, या अफ्रिकन लयप्रेरित संगीताचे परिणाम दूरगामी दिसून आले.

उत्तर अमेरिकेत आयात झालेले संगीत हे जर्मन शिस्तीखालील किंवा फ्रेंच स्वैरवृत्तीचे असून त्याचे आगमन मात्र इंग्लंडच्या मार्गाने होत आले. युरोपिअन थोर कलाकारांची आणि त्यांच्या कलावृत्तीची ओळख या अमेरिकन रसिकांना इंग्लंडकडून झाली. पुढील काळामधील बरेच अमेरिकन रचनाकार युरोपमधून संगीताचे शिक्षण घेऊन आले होते. त्यापैकी बहुतेकांनी परत आल्यानंतर आपल्यासमोर युरोपिअन कलाकारांचे आदर्शच ठेवल्यामुळे प्राप्त करून घेतलेल्या विद्येत स्वतःची कल्पकता वापरण्याचे त्यांना प्रसंगच आले नाहीत. परिणामी युरोपिअन संगीताच्या क्षेत्रात वेळोवेळी ज्या नवनवीन विचारप्रणाली आणि आविष्कारपद्धति निर्माण होत गेल्या त्यांचेच पडसाद किंवा अनुकरण अमेरिकन संगीतात ऐकू येऊ लागले. अमेरिकेमधील आदिवासी जमातीत प्रचलित असलेले संगीत आधाराला घेऊन आपल्या देशाच्या अशा अर्थपूर्ण रचनाकर्तृत्वाला वाव मिळवावयाचा तर त्याकरिता त्यामधील अस्सल लोकसंगीत हुडकून काढून त्याचा अभ्यास होणे जरूर होते. यामुळे १९ व्या शतकाच्या अखेरीपर्यंत अमेरिकेमधील संगीतात रचनाकाराच्या कल्पकतेला वाव अतिशय थोड्या प्रमाणात मिळाला.

स्वरांच्या किंवा स्वरसंमिलनाच्या माध्यमाने संगीताचा आविष्कार करावयाचा आणि त्याकरिता लयीचे साहाय्य घ्यावयाचे हा युरोपिअन संकेत बाजूला करून लयीचे तपशीलवार स्वरूप स्वरांच्या मदतीने उलगडून दाखविण्याची अभिनव कल्पना अलीकडे अमेरिकन संगीतात आढळून येते. आणि तिचे काहीसे परिणत स्वरूप जाझसंगीताने अनुभवाला आणून दिले आहे. काळाचे समविभाजन हा लयीचा केवळ आलेख असून संगीतामधील होत असलेल्या एखाद्या विवक्षित घटनेच्या समाप्तीतच पुढे होणाऱ्या घटनेची पूर्वतयारी असणे आणि पुढे होणाऱ्या अनुभूतीची उत्कंठा, झालेल्या घटनेमुळे वाढविणे, त्याचबरोबर हा एकूण सुखद अनुभव सातत्याने आणि आणि शिवाय प्रगतिमान ठेवणे हे लयीचे प्रमुख कार्य आहे. घेतलेल्या स्वरांना काळाच्या ठराविक अंतराने आघात देऊन लयीचा आभास निर्माण केल्यामुळे, त्या स्वरांना आकार प्राप्त होतो. त्यांची स्वरवाक्ये आणि विधाने केली जाऊन त्यामधून सांगीतिक अर्थनिष्पत्ती करण्याचे प्रयत्न बहुतेक संगीतात होतच असतात. उलट आघातोद्धव नादांनी लयीचा आविष्कार करताना काही वेगळ्या संवेदना जाणविण्याचा प्रयत्न अमेरिकन कल्पकतेने केलेला आहे. या ठिकाणी नियामक लयीच्या संदर्भात वादनकार हेतुपुरस्सर किंवा जाझसंगीताप्रमाणे उत्स्फूर्ततेने स्वातंत्र्य घेतो. आणि लयीमधील ठराविक टप्पे वा विराम यांची जाणीव असूनही, त्यांच्यावर आपल्या अभिप्रेत अर्थाची पूर्ती न करता, त्यांच्या आजूबाजूला झोके घेत आपल्या व्यक्तिमत्त्वाचे आणि रचनाकृतीचे वेगळे दर्शन घडवून आणतो आणि संगीतानुभवाला चैतन्य प्राप्त करून देतो.

कोपलँड यांचे सुरवातीचे जीवन संगीताचा संपर्क नसलेल्या वातावरणात व्यतीत झाले. या गोष्टीची प्रतिक्रिया म्हणूनच की काय, ध्वनींच्या जगताकडे त्यांच्या मनाला जोरकस ओढ लागली असावी. आपण संगीतरचनाकार व्हावे ही त्यांची मनीषा प्रथम संगीताचे तंत्र आणि त्याचा आविष्कार यापुरतीच मर्यादित राहिली. तथापि युरोपात संगीताचा अभ्यास करीत असताना आणि त्याठिकाणच्या कलाविश्वाचे दर्शन घडत असताना, आपल्या स्वतःचे या कलेमधील कर्तृत्व अखेरीला आपल्या देशामधील परिस्थितीशी सलग्न असले पाहिजे किंबहुना संगीताला अमेरिकेचे म्हणून एक स्वतंत्र अधिष्ठान लाभले पाहिजे या गोष्टीचा त्यांनी ध्यास घेतला. परत आल्यानंतर यासाठी लागणाऱ्या सृजनशीलतेचा शोध त्यांनी

संगीतक्षेत्रामधील नजीकच्या पूर्वजांच्यापाशी घेण्याचा प्रयास केला. परंतु त्याऐवजी अशा ज्येष्ठ मंडळीपाशी, त्यांना युरोपियन संगीतावरील परमनिष्ठा, त्याचे कौतुक आणि तसेच काही करून दाखवू अशी माफक महत्वाकांक्षा एवढेच आढळून आले. सरस काही करून दाखविण्याची त्यांच्यात ईर्ष्या दिसली नाही. शिवाय जी काही कामगिरी करावयाची तिच्याकरिता आपली कुवत आणि आवाका किती आहे याचाही विचार काहीनी केलेला दिसत नव्हता.

संगीताच्या रचनेत आपल्या देशांतील मानवांचे स्वभाववैशिष्ट्य आणि त्यांच्या इतर अनेक क्षेत्रात होणाऱ्या हालचाली यांचे साकल्याने प्रतिबिंब उमटणे आवश्यक असून, शिवाय त्याचा आविष्कार श्रोत्यांना आकलन होईल अशा संगीताच्या भाषेत झाला पाहिजे असा कोपलँड यांचा आग्रह होता. अलीकडचा भूतकाळ यासाठी उपयुक्त ठरत नाही हे ध्यानात आल्यानंतर त्यांनी स्वतःच्या रचनाकृतीमधून आपला मार्ग शोधला आणि संगीतातील सहजतेचा पुरस्कार केला. तथापि अमेरिकन संगीतक्षेत्रात सृजनशीलतेची अपेक्षा करताना एखादा श्रेष्ठ संगीतकार असाही निघू शकेल की ज्याला आपल्या देशाच्या आविष्कारपद्धतीशी जखडून ठेवता येणार नाही. ही गोष्ट कोपलँड यांना अर्थातच मान्य आहे. तोपर्यंत, आपण एकूण सांगीतिक जीवनाचे घटक आहोत आणि त्या जीवनात हरघडी होणाऱ्या बदलांची आपण दखल घ्यावी असा इतर रचनाकारांनी विचार केला तर त्यांच्यामधून क्रियाशीलता आणि तीही निर्मितीक्षम अशी क्रियाशीलतासंभवेत असा कोपलँड यांना विश्वास वाटतो. विशेषतः संगीताच्या साधनसामग्रीत आणि माध्यमात झपाट्याने होणारे बदल, शिवाय श्रोत्यांच्या संख्येत झालेली प्रचंड वाढ आणि त्यांच्या रुचीत आणि अपेक्षांमध्ये पडत गेलेले फरक यांना हे संगीतकार जरूर तेवढी साद देत नाहीत अशी त्यांची तक्रार आहे. यांचा परिणाम म्हणजे निर्मितीचे त्यांचे कार्य बाजूला राहून, संगीताचे शिक्षण देणे एवढेच त्यांचे व्यवसाय म्हणून क्षेत्र उरते. संगीत जसे असते तसा त्याला श्रोतृसमाज मिळतोही. त्याप्रमाणे श्रोत्यांच्या रुचीत अगर संख्येत पालट झाल्यास संगीतालाही बदलावे लागते. प्रत्येक कलाकृती ही श्रेष्ठच झाली पाहिजे या आग्रहापायी दुय्यम दर्जाच्या कलाकृती निर्माण व्हावयाचे मात्र थांबते. त्याचबरोबर श्रेष्ठ कलावस्तूंनाच प्राधान्य दिले गेल्यामुळे अशा कमी श्रेष्ठ कृतींना रसिकांसमोर येण्याला वाव मिळत नाही. आणि या परिस्थितीमुळे त्यांचा संगीताचा अनुभव मर्यादित रहातो अशी कोपलँड यांची आणखी एक तक्रार आहे. विविध प्रकारच्या संगीताच्या संदर्भातच उच्च संगीताला अर्थपूर्णता आणि त्यातील कलाकृतींना श्रेष्ठता प्राप्त होत असल्यामुळे, संगीताचा एकूण अनुभव समृद्ध होण्याकरिता आपल्या कलेवरील श्रद्धा, जीवनासंबंधीच्या प्रतिपादक स्वरूपाच्या निष्ठा आणि सृजनशील कार्यप्रवणतेने संकलीत जीवन प्राप्त करून घेण्याची ओढ या गोष्टींची अमेरिकन रचनाकारांकडून कोपलँड यांनी अपेक्षा बाळगली आहे.

या ग्रंथात, त्याचबरोबर कोपलँड यांच्या एकूण विचारक्षेत्रात भ्रमण करताना पाश्चिमात्य संगीतामधील वेगवेगळे विचारप्रवाह, सौंदर्यप्रणाली, कलासंकेत तसेच नामवंत रचनाकार, वादनकार आणि समीक्षक यांचे उल्लेख आढळून येतात. ग्रंथाचे भाषांतर सुकर होण्याकरिता या अनेक विषयांचा उलगडा करून घेणे जरूर होते. त्यासाठी करावा लागलेला अभ्यास या ग्रंथाच्या शेवटी एका वेगळ्या विस्तृत प्रकरणाने 'शब्दसूचि, या अभिधानाखाली मांडलेला आहे. पी. ए. शोल्स यांचा The Oxford Companion to Music, कोपलँड यांचेच सुरवातीला उल्लेखिलेले इतर ग्रंथ; शिवाय युरोपियन संगीतकारांची प्रसिद्ध झालेली चरित्रे यांची या अभ्यासाला विशेष मदत झाली. पाश्चिमात्य संगीताचे स्वरूप, त्याचा इतिहास, आविष्कार पद्धती आणि त्यामधील सद्यःकालीन हालचाली, याविषयीचे काहीसे आकलन आणि त्याचबरोबर कोपलँड यांच्या विचारधनाचे चिकित्सापूर्वक ग्रहण या अभ्यासाच्या परिशीलनाने होईल अशी उमेद आहे.

गोळे कॉलनी. नासिक.

श्रीधर हरी देशपांडे

अनुक्रमणिका

## प्रास्ताविक

पुढील प्रकरणात १९५१-५२ या शैक्षणिक वर्षात हार्वर्ड विद्यापीठात झालेली चार्ल्स ईलियट नॉर्टन व्याख्यानमाला ग्रथित केली आहे. केंब्रिज येथील विद्यार्थी आणि सर्वसाधारण समाजापुढे त्या व्याख्यानांचे जसे वाचन झाले, बऱ्याचशा त्याच स्वरूपात ती या ठिकाणी प्रकट केली आहेत. ही सहा भाषणे देण्यामागे एखाद्या विवक्षित विषयावर विचारपरिप्लुत असे युक्तिवाद विवेचन मांडावे असा उद्देश नसून संगीताच्या कलेत कल्पकतेचे कार्य कोणते या सर्वसाधारण विषयावरील ते एक स्वैर आणि उत्स्फूर्त असे विचारमंथन आहे. पुस्तकाच्या पहिल्या अर्द्या भागात श्रोता, अनुवादक अगर निर्माता अशा निरनिराळ्या भूमिकांतून सांगीतिक मन कोणती हालचाल करते हा विषय आला आहे. युरोप आणि अमेरिकेच्या संगीतातील कल्पक मनाच्या अलीकडील आविष्काराची अधिक तपशीलवार चर्चा दुसऱ्या भागात केलेली आहे.

व्याख्यानानंतर प्रत्येक वेळी एक छोटासा संगीताचा कार्यक्रम करण्यात आला. लायब्ररी ऑफ काँग्रेसमधील एलिझाबेथ स्प्रेग कूलीज फाउंडेशन आणि हार्वर्ड विद्यापीठाची नॉर्टन प्रोफेसरशिप कमिटी या दोघांच्या औदार्यामुळे हे शक्य झाले. त्यांच्या सहकार्याबद्दल या ठिकाणी माझे आभार नमूद करताना मला आनंद वाटतो. संगीताच्या कार्यक्रमात सहभागी झालेल्या अनेक उत्कृष्ट कलाकारांचे मला अतिशय कौतुक आहे.

केंब्रिज येथील वास्तव्यात माझे आपुलकीने अगत्य केल्याबद्दल नॉर्टन प्रोफेसरशिप कमिटी आणि विशेषतः तिचे साहित्यिक आणि सांगीतिक प्रतिनिधि प्रोफेसर आर्चिबाल्ड मॅकलिश आणि ए. टिलमन मेरीट यांचे कृतज्ञतापूर्वक ऋण मान्य करावयाला हवे. हे दोघे तर माझे बऱ्याच दिवसांचे स्नेही असून मला मार्गदर्शन करण्यात त्यांनी प्रत्येक वेळी तत्परता दाखविली.

हार्वर्ड विद्यापीठातील मुद्रणालयाच्या संपादकीय विभागातील मिस एलिनोर बेट्स यांचेही आभार मानले पाहिजेत. प्रकाशनपूर्व हस्तलिखिताची तयारी करताना त्यांनी उत्सुकतेने केलेल्या सूचना समर्पक होत्या.

केंब्रिज, मासाच्युसेट्स. मे १९५२

आ. को.

**अनुक्रमणिका**

## विषय परिचय

चार्लस ईलियट नॉर्टन यांना, त्यांच्या स्मृतिप्रीत्यर्थ २५ व्या वर्षापूर्वी स्थापन झालेल्या काव्यविषयाच्या अध्यासनासाठी प्रथमच १९५१ साली त्यांच्याच देशामधील एक संगीतरचनाकाराची नेमणूक झालेली पसंत पडली असती ही कल्पना मला सुखद वाटते. तथापि एवढ्या जबाबदारीची जागा मला सुपूर्द करण्यात यावी या विचाराने मला मनापासून संकोच वाटला. हार्वर्डच्या विद्यार्थीसमूहापुढे भाषण करणे आणि तेही ज्यांनी हे अध्यासन सुशोभित केले होते अशा विद्वान, कवी, आणि रचनाकार यांच्या परंपरेला अनुसरून करणे ही काही साधी गोष्ट नव्हती. तथापि काव्यविषयाचा प्राध्यापक या मला लावलेल्या अभिधानाचा अर्थ बराच व्यापक करण्याची मुभा सुदैवाने याच परंपरेने दिली असल्याकारणाने ज्या विषयाची मला काही माहीती आहे असे मी समजतो त्या संगीताच्या कलेबाबत मला विवेचन करता आले.

अगदी तरुण असताना मला कविजनांच्याबद्दल एक खाजगी स्वरूपाची कीव वाटत असे हे सुरवातीलाच मोकळेपणाने कबूल केले तर बरे होईल. कवी म्हणजे केवळ आपल्या हुकमतीखाली असलेल्या शब्दांच्या साहाय्याने संगीत निर्माण करण्याची खटपट करणारे लोक असा माझा समज होता. मला वाटते की, कोणत्याही काळी स्वतःच्या ठायी तितपत जादू असलेली काही थोडी माणसे असतातही. तथापि शब्द कितीही चांगले असले तरी संगीतरचनाकाराच्या दृष्टीने ते स्वरांची जागा घेऊ शकत नाहीत. अर्थातच आपल्याला संगीत हवे असेल तर. पुढे पुढे हार्ट क्रेन आणि जेरार्ड मॅनले हॉपकिन्स यांच्या काव्याशी वाचनाने परिचय झाला, त्यावेळी माझ्या हळू हळू ध्यानात येऊ लागले की मी प्रथम समजत होतो त्यापेक्षा संगीत आणि काव्य यांचा कदाचित अधिक निकटचा संबंध असावा. हळू हळू मला हेही कळू लागले की या दोनही कलामधील संगीताच्या पलीकडे त्यांच्यात दुवा जुळवून आणणारे एखादे असे तत्त्व वा क्षेत्र असावे की त्या ठिकाणी स्वरापाठीमागील अभिप्राय आणि शब्दांच्या पलीकडेचे अर्थ एका समान स्रोतापासून उगम पावत असावेत.

हे जर खरे असेल म्हणजे कवी आणि रचनाकार एका समान प्रेरणेनेच उड्डाण करीत असतील तर मला वाटत होते त्याच्यापेक्षा अधिक, मी काव्याचा प्राध्यापकच असलो पाहिजे. काव्यामधील संगीताची

आणि माझी केव्हाच गाठ पडावयाची नाही हे खरेच आहे. तथापि संगीतातील काव्य मात्र माझ्या कायमचे सोबतीला आहे. आपल्या भाव—जीवनामधील सगळ्यांत मोठा भाग त्यामुळे सूचित केला जातो. हा भाग गुंजन करीत असतो. बहुतेक रचनाकारांना जवळ जवळ हयातभर व्यवधान असते ते हेतुपूर्वक संगीताचे. अशा हेतुपूर्वक संगीतावरून मला सुचते ते असे की विविध प्रतीच्या अनुभूतींशी संबद्ध अशी सांगीतिक सामग्री रचनाकाराच्या हाताशी लागली आहे आणि ती मिळाल्यानंतर त्याच्यापुढे काम आहे ते त्यांना सुसंगत असा आकार देण्याचे. त्यामुळे त्यांच्यात अर्थ उत्पन्न होतो. आणि म्हणून श्रोत्यांनाही त्यांचे आकलन होते. ही प्रक्रिया संगीतात या ठिकाणीच थांबत नाही. संगीताच्या कलाकृतींचा वादनकार अगर त्यांच्या समूहांच्या मनांत पुनरनुवाद किंबहुना पुनर्निर्मिती व्हावी लागते. अखेरीला तो संदेश श्रोत्याच्या कर्णरंध्रापर्यंत पोहोचतो आणि नंतर त्याला आपल्या मनःचक्षूंनी रचनाकाराच्या विचारांचे संपूर्ण दर्शन पुन्हा घ्यावे लागते.

सांगीतिक अनुभूतीचे हे ठराविक निवेदन करीत असतांना त्याला एका जोखमीच्या कामगिरीचे स्वरूप प्राप्त होते. याचे कारण ही अनुभूती अनेक जागी भंग पावण्याचा संभव असतो. कोणत्याही नेमक्या ठिकाणी संगीताची अनुभूती आपल्याला गवसत नाही आणि ती धरूनही ठेवता येत नाही. सिनेमाची फिल्म एखाद्या क्षणी थांबल्याबरोबर संबंध प्रवेश विस्कळित होऊन जातो. त्याच्या उलट संगीतामधील असा क्षण उलगडला गेला तर एक केवळ स्वरसमुदाय शिल्लक रहातो. आणि त्याला मूलतः काही अर्थ असत नाही. संगीताच्या या कधीच न थांबणाऱ्या प्रवाहामुळे आपल्याला आपली कल्पकता उपयोगात आणणे भाग पडते. कारण हे संगीत, होऊ घातलेल्या अवस्थेतच कायम असते. कविता आणि गीते यांचे तज्ञ विस्तान ऑडेन यांनी त्या दोन्हीमधील फरक अलीकडे असा सांगितला आहे की काव्यासारखी शद्धमय कला विचारप्रधान असते. विचार करण्याकरिता ती थांबते. संगीत हे मात्र तात्कालिक स्वरूपाचे असून ते नेहमी होतच जाते. संगीतामधील ही चंचलता, कालप्रवाहातील त्याचे काल्पनिक अस्तित्व हा विषय जां पॉल सार्त्र यांनी आपल्या (L. Imaginaire) या प्रबंधात उत्कर्षाला पोहोचविला आहे. बीथोव्हेनची सेव्हन्थ सिम्फनी या सुप्रसिद्ध प्रकरणात सार्त्र आपली जवळ जवळ खात्री पटवून देतात की ही 'सातवी' सेव्हन्थ त्या ठिकाणी मुळी नसतेच. लिखित पृष्ठावर ती सापडणार नाही, कारण कोणतेही संगीत एखाद्या मूक पृष्ठावर वावरत असते असे म्हणता येत नाही. त्याचप्रमाणे ती एखाद्या कार्यक्रमांतही आढळणार नाही. याचे कारण प्रत्येक कार्यक्रम वेगळा असून त्यातल्या कोणातूनही निश्चित असा अनुवाद मिळत नाही. मग सार्त्र म्हणतात त्याप्रमाणे ही 'सातवी' सेव्हन्थ सिम्फनी असल्यास आपल्या कल्पकतेच्या केवळ अलौकिक जगतातच सापडणार. सार्त्रच्या या उपपत्तीबद्दल आपले काहीही मत असो, तिच्यामुळे संगीतातील एका मूलभूत वास्तवतेचे आपल्याला नाट्यमय रीतीने निवेदन होते. या वास्तवतेचा पुढील प्रकरणात आपल्याला अनेकवार विचार करावयाचा आहे.

मी ज्या विचारांची मांडणी करीत आहे त्यांना संगीतलेखनातील माझा स्वतःचा अनुभव आणि इतर रचनाकारांच्या संगीताचे मनन याचा आधार आहे. मला असे मात्र म्हणावयाचे आहे की, या विचारामुळे ज्ञानात भर पडावी असा माझा उद्देश नाही. कलाकार ज्ञानाच्या पातळीवर हालचाल करू शकतो असे म्हणता येत नाही. (या ठिकाणी ज्ञानाचा, विद्वत्ता आणि अभ्यास असा मी ठराविक अर्थ करतो.) मला जी उपजत बुद्धी आहे किंवा तात्कालिक वा संवेदनाशील असे उपजत ज्ञान आहे त्याच्या आधारावरच मी आपल्याशी बोलणे शक्य आहे. निदान माझ्या बाबतीत तरी हा महत्वाचा फरक आहे. कारण त्यामुळे ही गोष्ट स्पष्ट होते की आमच्यापैकी जे कार्यप्रवण असून नुसतेच जिज्ञासू नाहीत त्यांची अशी अपेक्षा असते की इतरांनी आमच्या अनुभवाच्या साक्षीने आपले ज्ञान पैदा करावे. याचा अर्थ असा नव्हे की संगीत रचनाकार

ज्यावेळी संगीतातील परिस्थितीची चर्चा करीत असतो तेव्हा तो केवळ संगीतामधील आपल्या आवडीनिवडीविषयी बोलतो. रचनाकाराची समज इतकी मर्यादित असावयाला पाहिजे असे नाही. एका प्रसिद्ध 'नायकाने' (कंडक्टरने) मला असे सांगितले की एखादा रचनाकार आपली रचना वादनात आणवीत असताना तो ती पाहात बसावयाचा. त्यामुळे त्याला नेहमीच काहीतरी शिकावयाला मिळावयाचे. असे करीत असताना त्या रचनाकाराच्या काही तांत्रिक चुकाही व्हावयाच्या. तरीसुद्धा त्या रचनाकृतीच्या स्वरूपाचे काही महत्वाचे दर्शन त्याला घडत असे. अशीच परिस्थिती रचनाकार ज्यावेळी आपल्या लेखनामधील अगर संगीत श्रवण करून स्फुरलेल्या कल्पना आणि विचार आपल्या कुवतीनुसार स्फुट करीत असतो, त्यावेळीही असावयाला पाहिजे, असे मला वाटते. माझ्या 'नायक' मित्राचे म्हणणे बरोबर असेल तर रचनाकाराने संगीताच्या जाणकारीसाठी आपले ज्ञान आणि बुद्धिमत्ता कामास लावली पाहिजे. त्यामुळे समीक्षक, सांगीतिक आणि संगीताचे इतिहासकार या सगळ्यांचाच फायदा होईल आणि संगीतसंशोधनाचे क्षेत्र संपन्न होत राहील.

अशा रीतीने, प्रामुख्याने एक रचनाकार, संगीताचा विचक्षण रचनाकार या नात्याने आणि तरी सुद्धा काव्यविषयाचा प्राध्यापक या तात्पुरत्या मिषाने संगीतकलेमधील विविध बाजूंचा कल्पक मनाशी येणारा संबंध या सर्वसाधारण विषयाचा प्रपंच करण्याचे मी योजिले आहे.

पहिले विभाग :

---

संगीत आणि कल्पक मन

## १ रसिकश्रोता

सांगीतिक जीवन मी जसे जसे अधिक व्यतीत करू लागतो, त्या प्रमाणात संगीताची निर्मिती आणि त्याचे श्रवण यांच्या मुळाशी मानवाचे स्वैर असे कल्पक मन असते, अशी माझी खात्री होत जाते. संगीतोद्भव आनंदाची जाणीव आणि त्याचबरोबर तो निर्माण करण्याचे सामर्थ्य ही एक कल्पकतेची देणगी आहे असे जेव्हा कोलेरिजने उद्गार काढले, त्यावेळी अर्थातच त्याला काव्यातील संगीताचा आनंद अभिप्रेत होता. पण त्याचे हे वचन संगीतातील सांगीतिक आनंदाबाबत अधिक समर्पक आहे, असे मला वाटते. कोणत्याही माध्यमामधून होणाऱ्या कलेच्या आविष्काराला कल्पक मनाची आवश्यकता आहेच तथापि ती संगीताच्याबाबत विशेषत्वाने जाणवते आणि याचे नेमके कारण म्हणजे संगीत ही सर्वात अधिक स्वैर, अमूर्त आणि मुक्त अशी कला असल्याने कल्पकतेच्या संचाराला ती शक्य तितका अधिक आणि विस्तृत असा वाव देत असते. कल्पकतेच्या या स्वयंप्रेरित हालचालीत कथावस्तू, चित्रप्रदर्शन, गणमात्रांचे नियमन किंवा क्षेत्रमर्यादाची कठोरता यामुळे अडथळा येण्याचे कारण नसते. असे म्हणताना संगीताला त्याची शिस्त, त्याचे अनुबंध, त्याची ठराविक लय आणि आविष्काराचा उद्देश असतो हे मी दृष्टिआड करीत नाही. एक गणित विचार म्हणून, एखाद्या प्रासादाची रचना किंवा आकृती या नात्याने किंबहुना कोणत्याही स्थूल आणि समजेल अशा स्वरूपातील संगीताचे आकर्षण सामान्य मनाला नेहमीच वाटत आलेले आहे. तथापि एक सांगीतिक या नात्याने मला एक विचार महत्त्वाचा वाटतो. आणि तो हा की, संगीत हे स्वरूपतःच कल्पकतेचा विलास आहे आणि तो जितपत अनिर्बंध राहिल त्या प्रमाणातच संगीतातील इतर घटकांना अर्थ प्राप्त होतो. या कारणास्तव संगीताचे जे विशेष भाग कल्पकलेच्या संस्काराशी सुसंबद्ध आहेत, त्यांचाच विचार करण्याचे मी योजिले आहे.

या ठिकाणी रसिक श्रोत्याची कल्पकताच आपल्याला प्रस्तुत आहे. मागासलेला किंवा अडाणी श्रोता, ही संगीताच्या आविष्कारातील प्रमुख अडचण असल्याचे इतक्या वेळा गृहीत धरलेले असते की फेरबदल म्हणूनही चाणाक्ष श्रोत्याचे गुणविशेष विचारात घेणे बोधप्रद होईल.

श्रवण ही एक धारणा असून इतर धारणा अगर उपजत देणगीप्रमाणेच ती आपणा सर्वापाशी कमीअधिक प्रमाणांत उपलब्ध असते. गानप्रेमी लोकांमध्ये मात्र या धारणेला विशेष महत्त्व देण्याऐवजी तिला कमी लेखण्याची किंवा तिच्यावर अविश्वास दाखविण्याची प्रवृत्ती मला आढळून आली आहे. या कमीपणाच्या भावनांची कारणपरंपरा निश्चित करणे दुरापास्त आहे. श्रवणाच्या या उपजत देणगीचे मोजमाप करण्याचा जसा खात्रीचा आपल्यापाशी मार्ग नाही, त्याचप्रमाणे जे स्वतःसंबंधी गैरसमजूत करून घेतात त्यांना वळणावर आणण्याचेही निश्चित साधन उपलब्ध नाही. मी तर असे म्हणतो की जाणकारीने श्रवण करण्यासाठी दोन प्रमुख बाबींची विशेष आवश्यकता आहे. संगीतानुभवाला सामोरे जाण्याची आणि तशीच दुसरी, त्या अनुभवाची चिकित्सा करण्याची कुवत. काहीशा उपजत बुद्धिमत्तेखेरीज या दोन्हीही गोष्टी अशक्य आहेत. श्रवणामध्ये अशी उपजत धारणा अनुस्युत असली तरी इतर धारणेप्रमाणेच तिला

शिक्षित आणि विकसित करता येते. या धारणेभोवती एक 'शुचिते'चे वलय असते. आपण केवळ आपल्यासाठीच तसे म्हटले तर, तिचा वापर करतो. लौकिक दृष्टीने तिच्यापासून आपल्याला काही मिळायचे नसते. श्रवण हेच श्रवणाचे पारितोषिक. त्याकरिता स्पर्धा आणि बक्षिसे नाहीत. तथापि ज्याला ही देणगी प्राप्त झाली आहे तो पुरुष मात्र माझ्या मताने दैवाचा होय. कारण सौंदर्याची भेट झाली असताना त्याला आपण जाणून घेऊ शकतो या निश्चित अशा भावनेसारखा कलात्मक आनंद दुसरा क्वचितच असू शकेल.

मी ज्यावेळी रसिक श्रोत्याविषयी बोलतो त्यावेळी माझ्या नजरेपुढे एखादा संगीतकार नसून ज्याला तसे व्हायचेही नसते असा शौकीन मनुष्य प्रामुख्याने असतो. आणि अशाच श्रोत्याविषयीचा विचार माझ्यातील संगीतकाराला जागृत करतो. एखाद्या गायकाची संगीताविषयाची प्रतिक्रिया कोणती असू शकेल याची मला माहिती आहे. निदान मी तसे समजतो. पण शौकीनाबाबत मात्र परिस्थिती वेगळी असते. त्याची प्रतिक्रिया कशी होईल याबद्दल कोणालाच खात्री बाळगता येत नाही. त्याने काय ऐकावे हे निश्चितपणे सांगितले जात नाही. गायकीमधील एखाद्या बिकट भागाचे धागे कसे जुळविलेले आहेत ते सांगण्याकरिता कोणताही प्रबंध, आलेख अगर मार्गदर्शिका त्याच्या जवळपास उपलब्ध नसते. हे कार्य केवळ त्याच्या स्वतःच्या कल्पकतेच्या प्रकाशाचा झोतच करू शकतो. संगीतासारख्या अमूर्त कलेमध्ये सौंदर्य हुडकले जाणे हा एक लहानसा चमत्कारच आहे. याचे कारण तो घडत असतांना प्रत्येक वेळी माझ्या कानावर माझा विश्वास बसत नाही.

गायकाची विशेषतः रचनाकाराची, श्रोता या नात्याने, परिस्थिती जरा वेगळी असते. त्याला गायकीची दीक्षा मिळालेलीच असते. वेदीपुढे स्थित असलेल्या एखाद्या उपाध्यायाप्रमाणे मूलस्रोताशी त्याचा निगडित असलेला संबंध त्याला संगीतातील गूढविशेषांचे अंतर्ज्ञान प्राप्त करून देतो. आणि त्याला त्याच्या अधिक जवळ आणतो. त्याचे ज्ञान दुहेरी स्वरूपाचे असते. एका बाजूने सामान्य स्वरांना सार्थ करणाऱ्या गूढमयतेचे, आणि दुसऱ्या तऱ्हेने प्रत्येक निर्मितीपाठीमागील मानवी प्रयासाचे. सामान्य माणसाच्या वाट्याला असे ज्ञान येत नाही. संगीतशौकीनाला हा या दुहेरी ज्ञानातील नाजूक समतोल जाणवत नाही. शौकीन हा एकतर श्रद्धेने भारलेला किंवा भावनेच्या अधिकच आहारी गेलेला असतो. गायकीच्या एखाद्या विशिष्ट प्रकारावरच भाळलेला अगर एखाद्या घराण्याच्या किंवा रचनाकाराच्याच अभिमानाने हुरळलेला असतो. तथापि निव्वळ गायकी येते म्हणूनही जाणीवपूर्वक श्रवण केले जाईल याची हमी देता येत नाही. गायकीमधील श्रेष्ठ कर्तबगारी ही समीक्षाबुद्धीचा पुरावा ठरत नाही. उलट गायकांमध्ये हमेशा आढळणाऱ्या पूर्वकल्पना आणि पूर्वग्रह हे नसल्याकारणानेच शौकीन हा काही वेळा गायनातील गुणविशेषांची समीक्षा करण्यास अधिक लायक ठरतो. म्हणून माझ्या मताप्रमाणे गायकीचे शिक्षण आणि शौकीनाची पूर्वग्रहरहित दृष्टी यांचा संयोग आदर्श श्रोत्यांच्या ठायी असणे इष्ट होईल.

रसिक श्रोता हा संगीताच्या विश्वामधील प्रधान घटक आहे याबद्दल सर्व गायकांचे आणि संगीतकारांचे एकमत असल्याने त्याला प्राप्त झालेल्या रसिकतेच्या देणगीचा मागोवा घ्यावा आणि त्याला म्हणून मिळालेला सांगीतिक अनुभव कोणता असावा याबद्दल विचार करावा असा माझा उद्देश आहे.

संगीताच्या प्रभावाला सामोरे जाण्याची कुवत आदर्श श्रोत्यांच्या ठायी इतर सर्व गोष्टीपेक्षा अधिक असते. आपल्याला हेलावून सोडण्याचे संगीताचे सामर्थ्य ही एक विशेष प्रकारची कलात्मक घटना आहे. या ठिकाणी संगीताच्या विज्ञानात शिरण्याचा माझा हेतू नसून त्याच्या भावनात्मक उद्रेकाकडे लक्ष पुरवावे असा

आहे. कारण शास्त्रीय बाबतीतील माझी तयारी बरीच बेताची आहे. आपल्या अपेक्षेच्या विरुद्ध मला असे म्हणावयाचे आहे की, हेलावून सोडण्याचे सामर्थ्य संगीतात इतर कलापेक्षा अधिक आहे असे मला मुळीच वाटत नाही. हे सामर्थ्य रंगभूमीच्या ठायी तर अधिक स्पष्ट स्वरूपांत दिसते. आणि त्याचे प्रमाणही प्रचंड असते. रंगभूमीवरील घडणाऱ्या घटनांमुळे भारावून गेलो असताना ज्या सहजतेने नाटककार माझ्या भावनांशी खेळ खेळतो तीबद्दल मला कांहीसा संतापही येत असतो. भावना उचंबळत असताना मी त्यांना प्रतिबंध करू शकत नाही. पण त्याच वेळेला माझे मन मात्र हरकत नोंदवीत असते की, नाटककाराला माझ्याशी असे खेळण्याचा काय अधिकार आहे? नाट्यगृहात माझे डोळे अनेक वेळा पाणावले आहेत. पण संगीताने मात्र कधीच नाही. संगीताने कधीच का नाही? याचे कारण संगीत हे आपल्याला मग्न करीत असतानाही शिवाय आपल्यापासून काही अंतरावर बाजूला राहते. एकाच वेळेला ते आपल्यापासून अलग आणि दूर राहूनही आपल्यात आणि आपला असा अविच्छिन्न भाग होऊन बसते. एका अर्थाने ते आपल्याला नेस्तनाबूत करते तर दुसऱ्या तऱ्हेने आपण त्याचेवर कुरघोडी करतो. आपण एकसारखे वाहात जातो आणि तरीही काही अज्ञात कारणामुळे आपला स्वतःवरील ताबा सुटत नाही. आपल्या भावांचे शुद्धीकरण करावयाचे आणि आपल्या अनुभूतीचे रूपांतर आणि उत्कटीकरण झाले असताना त्यांच्या सारसर्वस्वाचा उच्चार अशा रीतीने करावयाचा की आपण त्यात मग्न झालेलो असताही त्याविषयी विचार करू शकतो. हा संगीताच्या प्रकृतिधर्माचा खास परिणाम आहे. ज्यावेळी रसिक श्रोता संगीताच्या प्रभावाला साद देतो त्यावेळी त्याला कलात्मक घटना अनुभवाला येतेच, त्याच बरोबर त्या घटनेचा आदर्शही समजून येतो. तो त्यावेळी या घटनेच्या अंतःपुरात शिरत असतानाही एडवर्ड बलोच्या उचित शब्दांत सांगावयाचे म्हणजे, संगीत हे आपले आत्मिक अंतर कायमच ठेवते.

पॉल क्लोदेल या दुसऱ्या संगीततज्ज्ञ नसलेल्या गृहस्थाने श्रोत्याविषयी जे लिहिले आहे ते मला विशेष समर्पक वाटते. तो म्हणतो, “आपण श्रोत्याला संगीतात सामावून घेतो. आणि मग तो केवळ अपेक्षा आणि अवधान यांचेच स्वरूप होऊन राहातो” ही पटण्यासारखी बाब आहे. कारण अपेक्षावृत्तीमध्ये ऐकल्या जाणाऱ्या गोष्टीला उत्सुकतेने साद देण्याची कुवत असते तर तिच्याविषयीचे कुतूहल आणि समज हा अवधानाचा विषय आहे. संगीताच्या मैफलीत अशा तन्मय झालेल्या श्रोत्याला मी अनेक वेळा न्याहाळलेले आहे आणि माझ्या अर्धमग्न अवस्थेत त्याच्या प्रतिसादाचे स्वरूपही मी हुडकण्याचा प्रयत्न केला आहे. श्रोता जेव्हा स्वतःचेंच संगीत ऐकत असतो त्यावेळी तर असा प्रयत्न विशेष मनोरंजक होतो. अशा वेळी ते संगीत एखादा आनंद देते की नाही यापेक्षा ते समजले जात आहे किंवा नाही या प्रश्नाचे मला अधिक महत्त्व आहे.

दरम्यान, कलावंताच्या मनोव्यापारांतील एका चमत्कारिक बाजूकडे मला आपले लक्ष वेधावयाचे आहे. संगीतप्रेमी लोकांच्या बऱ्याच मोठ्या संख्येला माझ्या संगीतापासून आनंद होतो अगर होत नाही हा विचार मला फारसा कधीच जाणवला नाही. काही वेळा माझ्याबद्दल जोरकसपणे नापसंती व्यक्त करण्यात आली तर उलट इतर काही वेळा तितक्याच उत्साहाने तारीफही होत गेली. दोन्ही प्रसंगी सामान्यतः मी स्तब्धच राहिलो. असे का व्हावे? माझ्या संगीताचे फलित काय होईल या विचारापासून मी अलिप्त राहतो हे त्याचे संभवनीय कारण आहे. संगीताचे लेखन करताना विशेषतः ते समाधानकारक होत असल्यास, माझा जीव सुखावतो. पण एकदा ते लिहून झाले म्हणजे त्याचे म्हणून स्वतंत्र असे चरित्र पुढे सुरू होते. आपल्या कन्येच्या सौंदर्याचे श्रेय स्वतःकडे न घेणाऱ्या एखाद्या पित्याची मी अशा तऱ्हेनेच कल्पना करू शकतो. कलावंत किंवा कन्येचा पिता स्वतःला अशा तऱ्हेने एक अभावित असे साधन मानतो की ज्याचा उद्देश सौंदर्यनिर्मिती हा नसून केवळ निर्मिती एवढाच असू शकतो असा या विवरणाचा अर्थ आहे.

पुन्हा एकदा श्रवणमग्न अशा श्रोत्याकडे वळल्यानंतर प्रश्न उपस्थित होतो तो असाच की, त्याला आनंद प्राप्त होतो की नाही यापेक्षा त्याला संगीताचे मर्म कळले आहे की नाही आणि जर कळले असेल तर ते नेमके कोणते?

संगीताचा अर्थ कोणता या सौंदर्यशास्त्रातील सगळ्यांत कूट अशा एका प्रश्नाकडे मी अगदी सांभाळून वाटचाल करीत आहे हे आपल्या लक्षात आले असेलच. संगीताचा अर्थ शोधणाऱ्याच्या मानाने, शब्दांचा अर्थ किंबहुना अर्थाच्या अर्थाचा तलास लावणाऱ्या 'शब्दार्थशास्त्रज्ञाचे' काम सोपे आहे. एखादा संगीतरचनाकार याकडे दुर्लक्ष करील, कारण सौंदर्यशास्त्र हा त्याचा विषय नव्हे. त्याचे काम आविष्काराचे असते, तत्त्वचिंतनाचे नसते. तथापि हा प्रश्न तसाच अनिर्णित रहात असल्याने कलेसंबंधी तात्त्विक विचार करणाऱ्याच्या सुखबोधाकरिता का होईना, त्याला सांगण्यासारखे गायकापाशी निदान काहीतरी असावयाला हवे.

काहीतरी सत्यांश असल्याखेरीज संगीताच्या अर्थासंबंधीचे गांभीर्याने केलेले कोणतेही विधान माझ्या वाचनात ऋचितच आलेले आहे. यावरून संगीत हे अनेक स्वरूपी असून त्याचा वेगवेगळ्या अनेक बाजूंनी विचार करता येईल, असा निष्कर्ष निघतो. मात्र संगीताच्या अर्थपूर्णतेविषयी दोन मूलभूत पण परस्परविरोधी विचारप्रणाली सौंदर्यवेत्त्यांकडून मांडल्या गेल्या आहेत. एकीप्रमाणे संगीताला काही अर्थ असल्यास तो संगीतातच शोधायला हवा, कारण संगीताला संगीतबाह्य असा अन्य कोणताही अर्थबोध नाही. दुसऱ्या विचारप्रणालीप्रमाणे संगीत ही एक शब्दकोश विरहित अशी भाषा असून, तिच्यामधील संकेतांचे अर्थ प्रत्येक श्रोता आपल्या भावविश्वामधील अलिखित अशा भाषेच्या आधाराने लावीत असतो. या दोन्हीही विचारपद्धतीविषयी मी जसा अधिक विचार करू लागतो त्या प्रमाणात त्या दिसतात त्यापेक्षा एकमेकीशी अधिक निगडित झालेल्या आहेत असे वाटू लागते. आणि याचे कारणही असे की, एक मनोविशिष्ट आणि उच्चारक्षम अशा मूल्याची सांकेतिक भाषा या नात्याने संगीत हे संगीतामध्येच प्रकट होऊ शकते. आणि असे हे जे संगीत ते स्वरांच्या विविध आकृति काढून रसिकांच्या मनांत एक विशिष्ट प्रकारचा अर्थबोध निर्माण करते. मग तो अर्थबोध संगीतोद्भव अशा आनंदाचाच का असेना. निर्मळ अगर अशुद्ध, एखादी जडवस्तू किंवा भाषा का असेना. सर्व संगीतरचनाकार एकाच मूलस्रोतापासून संवेदना प्राप्त करून घेतात. हा संगीतसंबंधीचा विचार माझ्या मनांतून नाहीसा होत नाही. 'ओर्गेल बुर्लिन्' (Orgel buchlein) लिहिलेले असताना बाखला केवळ स्वरांचाच ठेवा निर्माण करावयाचा होता किंवा स्वान लेक (Swan Lake) रचीत असताना चेकोव्हस्की अनिर्बंध अशा भावनाप्रवाहांत दुंबत होता हे म्हणणे मला पटणार नाही. स्थूल वस्तूप्रमाणे स्वरांची उठाठेव जरूर करता येईल, नर्तकाप्रमाणे त्यांच्याकडून कसरत करून घेता येईल. तथापि अशा स्वराकृतींमधून ज्यावेळी अर्थनिष्पत्ती होत असेल त्याच वेळी त्यांना संगीत हे अभिधान प्राप्त होईल. या विचारप्रणालीतील, प्रत्येकीवर त्या त्या वेळी जो भर देण्यात आला, त्याला अर्थातच काही ऐतिहासिक संदर्भ आहे. संगीत हे ज्या काळात अगदी अचल, अलिप्त आणि एक विचारपरंपरेने बद्ध झालेले होते त्यावेळी संगीताचा प्रारंभ भावनांच्या भाषेतून झाला आहे अशी जाणीव संगीतकारांना करून द्यावी लागली. आणि गेल्या शतकात ज्यावेळी संगीत हे उघडपणे वैयक्तिक भावनाबरोबर हेलकावे खालू लागले त्यावेळी ती एक स्वयंकेंद्रीत सौंदर्याची शुद्ध कला आहे हे, न विसरण्याचा त्यांना इशारा देण्यात आला. १९ व्या शतकातील (Pure Music) केवलसंगीताचा पुरस्कर्ता एडुअर्ड हान्सलिक याने या अखंड चालणाऱ्या वादाचा उचित असा समारोप केला आहे. तो असा की, संगीतातील एखादी रचना ही आंतरिक भावनेने नव्हे तर आंतरिक गुंजनाने उत्तेजीत होत असते. पण मला असे वाटते की, या वादाचा कार्यप्रवण

रचनाकाराला मुळीच उपयोग नाही. त्याच्या बाबतीत गुंजन हीच भावना होय आणि जितक्या तीव्रतेने त्याला ते गुंजन जाणवते तितपत त्याचा उच्चारही निर्मळ होऊ शकतो.

संगीताचा निश्चित अर्थ कोणता हा प्रश्न असा आहे की तो कधी विचारला जाणेच इष्ट नाही. आणि काही झाले तरी त्याचे निश्चित उत्तर मात्र कधीच मिळायचे नाही. या अनिश्चिततेबाबत तक्रार असते ती साहित्यिक मनाची. सच्च्या संगीतप्रेमी रसिकाला संगीतातील निवेदनाच्या सांकेतिक स्वरूपामुळे अडचण येत नाही. किंबहुना अशा अनिश्चिततेमुळेच त्याच्या कल्पकतेला व्यामोह पडतो आणि तिला चालनाही मिळते. भाषेच्या दृष्टीने अर्थ हुडकणारे संगीतात काहीही बघोत, रचनाकार मात्र भावनांची नाजूक आणि गुंतागुंतीची वीण निर्माण करीतच राहतील की जिला भाषा एखादे नावसुद्धा देऊ शकणार नाही; मग ती निर्माण करण्याचे तर दूरच राहिल. हे आताचे वाक्य मला सुसन लॅंगर यांच्या 'संगीतातील अर्थपूर्णता' [On Significance in Music] या ग्रंथ प्रकरणात आढळले. प्लेटोपासून शोपेनहॉएरपर्यंत आणि रोजर फ्रायपासून अलीकडील मनोविश्लेषणात्मक चिंतनापर्यंत संगीतातील अर्थपूर्णतेवरील विचारसरणीचा आढावा घेऊन मिसेस लॅंगर यांनी असा निष्कर्ष काढला आहे की, संगीत ही आंतरिक जीवनासंबंधीची आपली कल्पना आहे. उमेदीची, सामर्थ्यवान आणि अर्थपूर्ण कल्पना-जी त्वरित उत्तेजित होते आणि तरीसुद्धा अजूनही विकासाच्या 'वनस्पतिसम' अवस्थेतच आहे. या संगीतिक कल्पनेचा अर्थ लोककल्पनापेक्षाही, प्रत्येक व्यक्ती स्वतःच्या मनाप्रमाणे लावीत असते. आणि एखाद्या व्यक्तीचा अर्थ दुसऱ्यापेक्षा अधिक बरोबर आहे अशी हमी देण्याला कोणतेही स्वतंत्र साधन उपलब्ध नाही. संगीतातील निःशब्द स्वरांच्या संकेताची उमज होण्याकरिता स्वतःच्या उपजत जाणकारीवरच विसंबून राहावे एवढेच मी या बाबतीत सुचवू शकतो.

रसिक श्रोत्याच्या बाबतीत या सर्व गोष्टी दुय्यम महत्त्वाच्या आहेत. कारण त्याचे मुख्य लक्ष संगीतातील आनंदाकडे असते. आणि ते असायलाही हवे. संगीत असे असावे या विषयी कोणताही पूर्वग्रह अगर विचार मनात न ठेवता, एक सुबुद्ध मानव या नात्याने तो संगीताच्या प्रभावाला दाद देत असतो. मला नवल वाटते ते अशा रीतीने त्या दोघांमध्ये निर्माण होणाऱ्या संबंधाच्या आर्षम्बरूपाचे. आत्मावलोकन करून आणि श्रोतृसमुदायाची प्रतिक्रिया पाहून माझे असे मत झाले आहे की संगीतिक जाणीवेच्या अगदी प्राथामिक पातळीवरून आपण सर्वजण संगीताचे श्रवण करीत असतो. संगीताविषयी सांतान्यांचे पुढील एक विधान ऐकून मी तर चकितच झालो. ते म्हणतात, "सर्वात अमूर्त अशी कला सर्वात मुग्ध अशा भावनांचा परिपोष करते" आपण अगदी प्राथामिक किंबहुना प्राणीमात्रांच्या पातळीवरूनच संगीताला साद देत असतो. हे पटण्यासारखेच आहे. कारण त्याच पातळीवर आपले पाय पक्के रोवलेले असतात. संगीत कोणतेही असो, मानसिक ताण आणि त्याचे विसर्जन, धनता आणि स्पष्टपणा, शांत अगर क्षुब्ध पृष्ठभाग, संगीतातील भरदारपणा आणि त्याचा संकोच, त्याचा आक्रमक झपाटा अगर माघार, त्याचा पल्लेदारपणा, त्याची गती, त्याची मेघगर्जना आणि कुजबुज या आणि इतर आपल्या गतिमान अशा पार्थिव अगर मानसिक जीवनातील हजारों अवस्था आपण अनुभवित असतो. रसिक असो वा नसो याच मूलभूत पद्धतीने आपण सर्वजण संगीत ऐकतो. आणि ऐकल्या जाणाऱ्या संगीतासंबंधीचे इतर चिकित्सक, ऐतिहासिक आणि ग्रंथगत सर्व विवेचन कितीही मनोरंजक असो ते हा मूलभूत संबंध बदलू शकत नाही.

मी हा मुद्दा आग्रहाने मांडण्याचे प्रयोजन केवळ सामान्य माणसाला त्याचा विसर पडतो म्हणूनच नव्हे तर प्रत्यक्ष गायक ही गोष्ट दृष्टिआड करण्याचा संभव असतो असे आहे. याचा अर्थ असा नव्हे की सांगीतिक रुचीत सुधारणा होणे ही बाब मला शक्य कोटीतील वाटत नसावी. परिस्थिती याच्या अगदी उलट आहे. बहुश्रुतपणाने किंवा शिक्षणाने अगर दोन्हीनी ज्याची रुची संस्कारित झालेली असते असाच

श्रोता अभिजात संगीताला अभिप्रेत असतो. अशी माझी खात्री आहे. वेगवेगळ्या भावनांमधील नाजूक बारकाव्यांची पारख करता येणे ही अशा संस्कारांची सुरवात आहे. संगीतामधील खिन्नता आणि हर्ष यांतील फरक कोणीही सांगू शकेल. बुद्धिमान श्रोता मात्र याच्यापुढे जाऊन अशा हर्षाचे वा आनंदाचे दुःखमिश्रित, हळुवार, निःशंक, उन्मादक इत्यादी विविध प्रकार ओळखू शकतो. या “इत्यादीमध्ये” ज्यांना नाव देता येणार नाही असे आणखी कित्येक प्रकार सामावले जातात. कारण संगीताचे महत्त्वमापन भाषेने होऊ शकत नाही.

वेगवेगळ्या काळातील संगीताच्या आविष्कारांत जे स्वाभाविक रीतीने फरक पडत गेले त्यांची सम्यक जाणीव असणे ही एक बारकाईने संगीतश्रवण करीत असतानाची जरूरीची बाब आहे, संगीताच्या इतिहासाच्या ज्ञानामुळे बुद्धिमान श्रोत्याला, आविष्कारांतील, उदाहरणार्थ आनंदाच्या आविष्कारांतील शैलीचे फरक समजून येतात. स्क्रीआबीनच्या संगीतातील आनंदाची उत्कटता आपण ग्लक किंबहुना मोझार्टच्या संगीतिकेमध्ये शोधून चालणार नाही. १५ व्या शतकातील जगाशी निकटचा परिचय असल्यास त्या कालखंडातील संगीतात काय शोधू नये याची कल्पना येते. आणि बारोक काळातील संगीतातील वाक्प्रचारांशी संबंध आला म्हणजे तात्काल समकालीन संगीतातील सदृश प्रसंग नजरेसमोर येतात. १९ व्या शतकातील रसपूर्ण स्वरसंवादांतच सर्व संगीत आपल्याला सुखासीन करील अशा भ्रांत आशेने त्याच्याकडे डोळे लावणे ही अलीकडील संगीतशौकीनांची ठराविक चूक आहे.

आणखी एका गुणविशेषाची गरज आहे आणि तो तर सर्वांत मुश्किल पण त्याच बरोबर सर्वांत अधिक आवश्यक असा आहे. तो म्हणजे गायकीचा विस्तार होत असताना तिच्या रचनात्मक आलेखाची समज. संगीतातील अर्थाचा शोध घेण्याइतकाच, श्रवणेंद्रियांच्या जाणीवेबद्दलचा हा प्रश्न अत्यंत बिकट आहे. संगीत चालू असताना आणि त्यातील सुखकारक क्षणांचा वेगवेगळा उपभोग घेत असतांना त्या सर्वांची प्रतवारी करून त्यांना आपण आपल्या मनःप्रांगणांत नेमके एकसंध करू शकतो हा जाणीव असलेल्या मनाचा एक चमत्कारच आहे. आणि कल्पकतेने जर कुठे व्हायचे असेल तर या ठिकाणीच जागृत व्हायला हवे. इतर लोक संगीताचे अनेक भाग आपल्या मनामध्ये एकत्रित कसे करतात हा माझ्यापुढे प्रश्नच आहे. कोणत्याही कलेमध्ये आणि विशेषतः नाट्य अगर साहित्य या सारख्या ज्या कालसापेक्ष कला आहेत त्यांच्या बाबतीत ही एक अवघड क्रिया आहे. तथापि त्या ठिकाणी प्रेक्षक अगर वाचक यांना घटनांच्या क्रमवारीचे मार्गदर्शन लाभते. नृत्यांतील रचनात्मक संघटनेचे संगीताशी काहीसे साम्य आहे. तरी त्यातल्या हालचालीत एकसारखा बदल होत असतानासुद्धा प्रत्येक क्षणाला त्यामध्ये पडद्यावर पाहिल्यासारखे एक स्वतंत्र चित्र दिसू शकते. उलट संगीतात घटनांचा क्रम नाही, क्षणिक चित्रीकरण नाही जणू काही आधाराला हवे असे काहीच नाही. आणि अशा वेळी केवळ कल्पकताच उपयोगी पडते की जिच्या साहाय्यामुळे संगीतातील वस्तुविषय, लयीचे विविध प्रकार, सुखसंवेदना, सुसंवाद, पोत, चलन, विकास आणि अंतर्विरोध, यांमधील समवाय साधला जातो.

हा विषय आहे त्यापेक्षा अधिक गूढ भासविण्याचा माझा इरादा नाही. एखाद्या विशिष्ट संगीतरचनेचा आराखडा काढणे सहजी शक्य आहे. आणि जाणकार श्रोत्याला त्याचा काहीसा उपयोग होईलही. पण आपल्यापुढे आराखडे ठेवून संगीत ऐकणे आपण पसंत करीत नाही आणि तसे जर आपण करू लागलो तर त्यातल्या शहाणपणाबद्दल मला शंका यावयाला लागेल. कारण संगीताच्या रूपरेषेवरच लक्ष केंद्रित केल्यास त्यातील इतर गुणविशेषांना मुकण्याचा प्रसंग येतो.

नव्हे, या प्रश्नाकडे कसेही बघितले तरी आपण पुन्हा त्या उपजत देणगीकडेच परततो. तिच्यामुळेच, आपण संगीताचा प्रवाह हा आपल्या बाजूने भरून चालला असताना त्यातील भिन्न विभागांना एकरूप करू शकतो. आणि त्यांच्या मधील सुसंवाद आलापी आणि त्यांचा पोत या सर्वांचे मिळून शेवटी एक एकसंघ प्रतीक निर्माण होऊ शकते. अर्थात आपले यश हे प्रथम रचनाकाराच्या विचारातील स्पष्टपणावर आणि नंतर आपण हेलावले जात असतानाही आपल्या त्या प्रतिक्रियेची आपण जाणीव ठेवू शकतो अशा भावना आणि बुद्धि याच्या मेळावर अवलंबून असते. पुढच्या वेळेला निर्णय करण्यासाठी त्याचाच उपयोग होत असतो. म्हणजे श्रोत्याने या ठिकाणी स्वतःच्या उपजत बुद्धिवरच भार घालावयाला हवा. आणि याच ठिकाणी त्याची चिकित्साबुद्धि अनुभव आणि कल्पकता याचा संयोगही व्हायला हवा. कारण त्यामुळेच रचनाकाराचे कल्पनाजाल आपलेसे केल्याचे त्याला आश्वासन मिळते.

माझ्या प्रमुख अशा प्रश्नाकडे वळण्याचा समय आताच कदाचित आलेला असावा. तो असा की, श्रोत्याला नेमके काय समजले? जे काही त्याला समजले असेल ते त्याला रचनाकाराने निवेदित केलेलेच असणार. आपण संगीतात गुंग होऊन गेलो होतो का? आपले अवधान अविचलित राहिले होते ना? मग नेमके तेच की, जे रचनाकाराचे जीवितसर्वस्व असे स्वरांचे आकृतिबंध होते ते त्याच्या आताच्या संगीतात दृष्टोत्पत्तीस आले. रचनाकाराच्या सर्वस्वाचा आणि त्याच्या ज्ञानाचा एखादा भाग त्याच्या एखाद्याही कृतीमध्ये सामावलेला असतो आणि त्याचेच निवेदन त्याने श्रोत्याला केले आहे अशी त्याची भावना असते.

मला असाही प्रश्न पडतो की एखाद्या थोर गानकृतीचा आस्वाद घेतल्यामुळे आपणात काही सुधारणा होते किंवा काय? या ठिकाणी मला नैतिक सुधारणा अभिप्रेत आहे. साकल्याने पाहिले तर तशी ती होत असते असे मला वाटते. पण तात्पुरता विचार करावयाचा झाल्यास मला शंका वाटते. याचे कारण, असे घडलेले मी कधी पाहिलेले नाही. होत असते ते हे की, आपणात अगोदरच असलेल्या आध्यात्मिक स्वरूपाच्या संवेदनांना ती थोर कलाकृती जागृत करते. 'उदात व्हा, करुणा बाळगा, समर्थ व्हा' असा संदेश ज्यावेळी बीथोव्हेनच्या संगीतातून मिळतो त्यावेळी आपल्या ठायी अगोदरच असलेल्या या नैतिक निष्ठांना प्रेरणा मिळते. त्याचे संगीत आपल्यात परिवर्तन करीत नाही. फक्त असलेल्या गोष्टीच स्पष्ट करून मांडते. आपल्या वागणुकीला ते वळण लावीत नाही, तर जीवनाकडे पाहण्याच्या एका विशिष्ट दृष्टीकोनाचा तो स्वतःच एक दाखला बनते. संगीताची मैफल म्हणजे प्रवचन नव्हे. तो एक आविष्कार आहे. कलाकृतीमध्येच अनुस्यूत असलेल्या कल्पनांचा तो पुनरुच्चार आहे.

एक रचनाकार आणि संगीतजगताचा रहिवासी या नात्याने रसिक श्रोत्यासंबंधीच्या आणखी एका प्रश्नाने मी व्यथित झालो आहे. तो प्रश्न विशेषतः चालू काळाशी निगडित आहे. फोनोग्राफ आणि रेडीओ यांचे भरमसाट आकर्षण असतानाही खरे संगीतप्रेमी, प्रत्यक्ष संगीताचा कार्यक्रम ऐकण्याचाच आग्रह धरतात. शिवाय जुन्या संगीताच्या सार्वत्रिक प्रभावामुळे संगीताच्या सार्वजनिक कार्यक्रमाबाबत एक विपरीत आणि अस्वस्थ करणारी परिस्थिती उत्पन्न झाली आहे.

मान्यवर संगीतकाराच्या कृतीशीच श्रोत्यांचा बराचसा संबंध येत असल्याने ही जुन्या संगीताबद्दलची ओढ वाटावी अशी अस्वाभाविक परिस्थिती निर्माण झाली आहे. त्यामुळे संगीतश्रवण ही एक अगदीच सुखरूप आणि बिनधोक क्रिया होऊन बसली आहे. परिचित स्वरांचा नाद ऐकून श्रोतृसमुदायाला अभय प्राप्त होते. आणि त्यामुळे हळूहळू सांगीतिक चिकित्साबुद्धी वापरण्याची जरूरी त्यांना वाटेनाशी होते. पुन्हा पुन्हा त्याच त्याच थोर कलाकृतीचे प्रदर्शन आणि म्हणून त्याच केवळ ऐकण्याच्या योग्यतेच्या असतात असे

निखलस अनुमान. परिणामतः मात्र संगीतानुभव किती विविध प्रकारचा असू शकतो यासंबंधीची लोकांची कल्पनाच आकुंचन पावते आणि दुय्यम प्रतीच्या कृतीविषयी गैरसमज माजतो. कार्यक्रमांत परंपरेला महत्त्व प्राप्त होते. आणि अनुवादकाच्या कामाला गैरवाजवी प्रतिष्ठा मिळते. कारण 'नवीन गानकारांची परीक्षा' करूनच त्याच त्याच कृतींची पुनरावृत्ति करणे त्याला शक्य होते. सगळ्यांत अपायकारक गोष्ट म्हणजे नवीन रचनाकारांच्या कलाकृती दाखविण्याला यामुळे फारच थोडी जागा उरते. याचा परिणाम म्हणजे भावी संगीतलेखकांचा पुरवठा खुंटण्याचा संभव निर्माण होतो.

ही परिस्थिती केवळ स्थानिक किंवा राष्ट्रीय स्वरूपाची नसून, ज्या ज्या ठिकाणी पाश्चमात्य संगीताबद्दल आस्था दाखविली जाते त्या प्रत्येक देशात ती निदर्शनास येते. ब्यूनो आयर्सच्या संगीतगृहात चालणाऱ्या कार्यक्रमांतील नऊदशांश संगीत हे लंडन अगर तेल अवीवमध्ये ऐकविल्या जाणाऱ्या संगीताची नेमकी पुनरावृत्तिच असल्याचे दिसून येते. संगीत ही केवळ आंतरराष्ट्रीय भाषा राहिली नसून ती एक आंतरराष्ट्रीय देवघेवीची वस्तुही होऊन बसली आहे.

होऊन गेलेल्या थोर कलाकृतीवरच इतका भर दिला जात असल्यामुळे त्याचा सध्याच्या सांगीतिक जीवनावर मोठा परिणाम घडून येत आहे. एक आदराचे गंभीर वातावरण अशा पूजनीय कलाकृतीभोवती निर्माण होते. इतके की, त्यांचा प्रभाव गुदमरून टाकला जातो. परंपरेने बरबटलेल्या श्रद्धेनेच त्यांच्याविषयी लिहिले जाते. त्यांच्या विषयीच्या अशा विचारांमुळे उत्साह वाटतो त्याचप्रमाणे आपण नाउमेदही होतो. उत्साह अशासाठी की प्रचंड लोकसमूहाचा त्यांच्याशी प्रत्यही संबंध येतो आणि त्यामुळे त्यांना अशा तऱ्हेने काही प्रेरणा मिळण्याची शक्यता आहे. उलट नाउमेदी याकरिता की त्यांच्यामुळे सध्याच्या संगीतातील सर्व उल्हास आणि त्वरा नाहीशा होतात.

अशा मान्यवर संगीताविषयीच्या आदरामुळे इतर सर्व संगीतप्रकारांविषयी हल्ली एक सापत्नभाव निर्माण झाला आहे. याचविषयी प्रो. एडवर्ड डेन्ट यांनी आपले सडेतोड विचार व्यक्त केले आहेत. हारवर्ड विद्यापीठातर्फे ऑनररी डॉक्टरेटची पदवी स्वीकारण्यासाठी ते १९३६ साली युनायटेड स्टेट्स्मध्ये आले असताना ते बोलत होते. या प्राचीन संगीताबद्दलच्या आदराचा मागोवा त्यांच्या मताने बीथोव्हेनने सूचित केलेल्या आणि रिचर्ड वॅग्नरने पुरस्कारलेल्या संगीताविषयीच्या धर्मकल्पनेपर्यंत घेता येतो. ते म्हणतात "हॅन्डेल आणि मोझार्ट यांच्या काळात कुणालाही जुने संगीत नको होते. हल्ली ज्याप्रमाणे आपल्याला अत्याधुनिक नाटक आणि कादंबरी हवी असते त्याप्रमाणे त्याकाळी श्रोतृसमाजाला नवीन संगीतक अगर नवीन गायकी पाहिजे होती. कल्पकतेच्या निर्मितीमधील या दोन शाखांकडून जर आपण स्वाभाविकपणेच नवीनाची व आधुनिकतेची मागणी करीत असतो, तर संगीताच्या क्षेत्रातच केवळ जुन्या आणि कालबाह्य गोष्टीवर आपली निष्ठा कशासाठी? आणि वर्तमान काळातील संगीताबद्दल तिटकारा का दाखविला जातो.?" सर्व संगीत किंबहुना चर्चमधील संगीतही ते पुढे सांगतात, 'त्याच्या उपयुक्ततेवर अवलंबून असल्यामुळे त्या त्या विविक्षित क्षणालाच त्याला महत्त्व प्राप्त होते.'

१५ वर्षांपूर्वी प्रो. डेन्ट यांनी वर्णन केलेल्या या परिस्थितीत संगीत सादर करण्याच्या व्यवहारात व्यापारी हितसंबंध प्रबळ झाल्याने अधिकच भर पडली आहे. प्रो. डेन्ट यांना स्वतःला या गोष्टीची जाणीव होती. कारण त्यांनी असेही सांगितले होते की संगीताविषयीचा धार्मिक दृष्टिकोन हा धंदा तशीच श्रद्धावृत्ती यांचा परिपाक आहे. उच्च कलाकृती असे मानचिन्ह असल्याखेरीज संगीताबाबत धनिक समाज पैसे खर्च करण्यास कचरतो. या अशा रीतीने उच्चसंगीताबरोबरच आपल्याला, सुगम, जाझ किंबहुना आधुनिक

संगीत पुरविले जाते. रेडिओवरील कार्यक्रम, रेकॉर्ड्सच्या जाहिराती आणि प्रौढांसाठी असलेले रसग्रहणाचे वर्ग, यांतून संगीतातील अगदी थोडक्याच अशा उच्च गोष्टीकडेच इतके लक्ष वेधले जाते की, संगीताबद्दल दुसरे कोणतेच समर्थन उरत नाही. त्याचप्रमाणे ग्रंथामधील संगीताच्या उल्लेखांत काही थोड्या संगीतमहर्षींचेच नाव पुन्हा पुन्हा घेतले जाते. आणि अखेरची विपरीत गोष्ट अशी की, ज्या लोकांना उच्च संगीताचेच श्रवण करण्याची शिकवण दिलेली असते त्यांच्यापुढे एखादी अस्सल कलाकृती ऐकविल्यास ती ओळखण्याची मात्र त्यांनाच अडचण पडते.

खरी गोष्ट अशी आहे की आपली संगीताची सभागृहे ही अगदी संकुचित स्वरूपाची सांगीतिक संग्रहालये झाली आहेत. अशा रितीने आपल्या संगीताच्या जमान्याची प्रकृतीच बिघडली आहे. कारण त्यातील निकामी संगीतकार संगीतसमाजाच्या हद्दीवर जिणे कंठीत असतात आणि थोडीशीच मान्यता मिळून पुनीत झालेल्या कलाकृतीच्या प्रखर पुनरावृत्तीमुळे श्रोते हैराण झालेले दिसतात.

रसिकतेची विशेष देणगी असलेल्या श्रोत्यावर या सर्व गोष्टींचा काय परिणाम घडतो हा आपल्यापुढचा आताचा प्रश्न आहे. आंकुचित आणि मर्यादित संगीतभांडार सांगीतिक अनुभवही संकुचित करते, त्याला मर्यादा पाडते. कोणाही सच्च्या संगीतशौकीनाला संगीताच्या थोड्या शतकांमधीलच इतिहासाला बांधून घेणे पसंत पडत नाही. प्रत्येक प्रकारच्या सांगीतिक अनुभवाच्या तो स्वाभाविकरीत्याच शोधात असतो. त्याच्या ठायी उपजत अशी विचक्षणा असल्याकारणाने, त्याच्यापुढे गोथीक कलाभांडार किंवा शाब्रीए अगर बिझे यांची चातुरी आली तरी तो भांबावून जात नाही. संगीताविषयी निरोगी कुतुहूल आणि त्याचा विस्तृत अनुभव यामुळे बुद्धिमान अशा शौकीनाचीसुद्धा चिकित्सा बुद्धी तीक्ष्ण होऊ शकते.

उच्च संगीतातील कलाकारांशी आपला जो संबंध येतो त्याच्याशी सुद्धा या सर्व गोष्टी सुसंगत आहेत. आपुलकीने आणि तसेच पूर्वग्रहविरहित दृष्टीने संगीत श्रवण करणे, इतरानी त्याबद्दल जे काही म्हटले अगर लिहिले असेल त्याकडे दुर्लक्ष करणे आणि व स्वतःपुरतीच त्याची योग्यायोग्यता ठरविणे हे बुद्धिमान श्रोत्याचे लक्षण आहे. उच्च संगीत ऐकत असतानासुद्धा त्याचा चालू काळाच्या संदर्भात अनुवाद होणे जरूर असून या तऱ्हेने त्यामधील अखंड मानवतेचे जतन करणे आणि ती आत्मसात करणे अवश्य आहे. पण हे होण्यासाठी आपल्याला समतोल असा सांगीतिक आहार मिळावयाला हवा. त्यामुळेच आपण उच्च कलाकारांविषयीची आपली विचारसरणी संगीताच्या अलीकडील विविध स्वरूपाच्या आविष्कारांशी ताडून पाहू शकतो. कारण संगीताच्या संपूर्ण अनुभवाच्या संदर्भातच उच्च संगीताला अर्थपूर्णता प्राप्त होत असते.

संगीताच्या श्रोतृसमाजात, रसिक श्रोत्याचा एक कार्यप्रवण शक्ती या नात्याने अंतर्भाव व्हावा हे आपल्या कलेवर प्रेम असणाऱ्या प्रत्येक संगीतकाराचे स्वप्न आहे आणि प्रत्येक श्रोत्याची, विशेषतः रसिक श्रोत्याची वृत्तीच आधुनिक संगीतातील प्रचंड अशा सुप्त शक्तींना प्रेरणा देण्यास प्रामुख्याने कारणीभूत होते.

## २ नादप्रतिमा

संगीत निर्माण करीत असताना निर्मात्याचा अगर अनुवादकाचा कटाक्ष असतो तो ते कानाला कसे लागेल या विषयावर. ते गहन आणि निरंकुश अगर केवळ मनोरंजनाप्रीत्यर्थ असे कोणत्याही प्रकारचे असो, ते कानाला मात्र बरे लागावयाला हवे. एखाद्या संगीतकाराला त्याचे लिखाण केवळ 'कागदी संगीत' आहे असे म्हणणे यापरते दुसरे दूषण नाही. उलट एखाद्या उद्योन्मुख रचनाकाराची बुद्धिमत्ता हेरण्याचा सोपा मार्ग म्हणजे त्याने सहजगत्या केलेल्या विविध स्वरांच्या संमिलनातील श्रुतिमनोहरतेच्या स्वाभाविक उठावदार पणाची नोंद घेणे हा होय. उपजत सांगितिकतेची ती निश्चित खूण आहे संगीत कानाला जसे लागते, म्हणजे त्याची नादप्रतिमा असे जिला म्हणता येईल ती केवळ वादनकाराच्या अगर रचनाकाराच्या मनात तरळणारी एक श्रुतिकल्पना आहे. घेणार असलेल्या स्वरांच्या निश्चित स्वरूपाचा अगोदर केलेला विचार आहे.

गायकाच्या दृष्टीने या 'कानाला बरे वाटण्याचे' महत्त्व कितपत असते हे विशद करण्याकरीता मी एक छोटीशी हकीकत सांगतो. काही वर्षापूर्वी कामानिमित्त मी एन्. बी. सी. रेडीओ सिटीच्या स्टूडिओमध्ये गेलो होतो. बाहेर पडत असताना 'एच' स्टूडिओच्या बाजूने जात होतो. आणि दुरून संगीताचे स्वर कानावर पडल्यामुळे एन्. बी. सी. च्या स्वरमेळांची तालीम चालू असल्याचे माझ्या लक्षात आले. काचेच्या दारातून डोकावून पाहिले तो एक प्रसिद्ध कंडक्टर आणि एक तितकाच ख्यातनाम वादनकार तालीम करण्यात गर्क झालेले दिसले. मला माझे कुतूहल आवरता येईना आणि म्हणून थोडा वेळ थांबून काय चालले आहे ते पाहावे असा मी विचार केला. एखाद्या अनिमंत्रित पाहुण्याच्यासारख्या जादा काळजीने प्रेक्षागृहाच्यामधील मागच्या जागेवर मुकाट्याने मी जाऊन बसलो. माझ्या कल्पनेप्रमाणे मी तेथे एकटाच होतो. कारण मी आत आल्याचे कोणी पाहिले नव्हते. ही गोष्ट बरीच होती. नाहीतर माझी विशेष समारंभाशिवाय बाहेरच रवानगी झाली असती. वादनकार, कंडक्टर, आणि संबंध वाद्यवृंद हे सर्व आपल्या संगीतविषयांत अगदी तल्लीन होऊन गेले होते. मी येऊन पाचही मिनिटे झाली नसतील इतक्यात तो ठराविक क्षण प्राप्त झाला की ज्यावेळी गायक-वादनकार एका उच्च अवस्थेला पोचून थांबतो आणि वाद्यवृंदाची साथ मात्र वाढत्या उत्साहाने पुढे प्रसरण पावते. नेमक्या एकसारख्या त्याच क्षणी तो वादनकार काही न बोलता व्यासपीठावरून ताडकन खाली उतरला आणि माझ्या रोखाने धावत आला. माझ्या लगेच मनात आले की त्याची तालीम अशा रीतीने बघावयाला त्याला मी येथे नको आहे. पण मी तेथून हलण्याच्या अगोदरच तो माझ्या समोरच आला आणि घामाघूम होऊन आणि जोराने श्वासोच्छ्वास करीत तो जवळजवळ ओरडलाच 'आरन, तुमच्या कानाला हे कसे वाटले?' उत्तरादाखल मी काही बोलणार त्याचे आतच तो पुढच्या वादनासाठी व्यासपीठावर परतला.

होय, नादप्रतिमा हा सर्व सांगीतिकांच्या जिद्दाळ्याचा विषय आहे. या शब्दप्रयोगात सौंदर्य, स्वरांची गोलाई, त्यातील उत्साह त्याची सखोलता, त्याची तीक्ष्णता, इतर स्वरांशी त्याचा उचित मेळ आणि कोणत्याही प्रसंगी प्रकट होणारे त्याचे श्रुतिविशेष, यांचा आपण समावेश करतो. समाधानकारक अशी नादप्रतिमा निर्माण करणे हे केवळ सांगीतिक बुद्धिमत्तेचे किंवा कलाकुसरीमधील चातुर्याचे काम नाही. या ठिकाणी कल्पकतेचे कार्य विशेष आहे. कल्पिलेला नाद आपल्या अंतर्मनात प्रथम ऐकून झाल्याखेरीज आपण त्याची सुंदर प्रतिमा अगर प्रतिमासंमेलन निर्माण करू शकत नाही. आणि एकदा ती प्रत्यक्षात ऐकली की तिचा ठसा मनावर कायमचा उमटून रहातो. माझा स्वतःचाच वाद्यवृंद मी प्रथम ऐकला ती १९२५ मधील सकाळ आजतागायत माझ्या आठवणीत राहिली आहे. काही कारणाने तालमीला हजर राहण्याला मला उशीर झाला आणि मी हॉलमध्ये दाखल झालो त्यावेळी माझे संगीत चालूही झाले होते. ते ऐकून मी इतका भारावून गेलो की मी तसाच खाली पडतो की काय अशी मला भीती वाटली. वाद्यवृंदाची माझी कृती कंडक्टरने प्रथम वाचल्यानंतर, त्यातील तोल अगर अनुवाद यामध्ये जरूर पडल्यास फरकाची त्याच्याशी चर्चा करण्याकरीता मी अनेक वेळा व्यासपीठाच्या मागे गेलो आहे. तालमीच्या वेळी केव्हातरी ऐकल्या गेलेल्या आणि आता आठवणीत असलेल्या एखाद्या बारीक तपशीलासंबंधी बहुतेक वेळा ही चर्चा असावयाची व कंडक्टरला मला अगर दुसऱ्या कोणत्याही रचनाकाराला यात विपरीत असे काही वाटले नाही. सांगीतिकांच्या मनावरील केवळ नादाचा प्रभाव ही इतकी परिपाठातील गोष्ट आहे की तिचे सामर्थ्य आपण गृहीतच धरीत असतो.

बहुतेक लोकांची ऐकलेल्या गोष्टीबद्दलची आठवण अतिशय तल्लख असते. त्यांच्या मनांत ऐकलेले आवाज बराच काळ आणि तेही नेमके लक्षात राहातात. शोनबर्गचे पायरो लुने (pierrot Lunaire) प्रथमच ऐकल्यानंतर मनावर उमटलेले अद्भुत नादांचे संस्कार अगर त्यानंतर लगेच एद्गाव्हारेस याच्या (Arcanes) मधील आघातोद्भव अशा एकदाच ऐकलेल्या आश्चर्यकारक कल्पना मी वीस सालाच्या सुरवातीपासून मनात जतन करून ठेवल्या आहेत. साल्झबर्ग येथे असताना शेजारच्या खोलीतून ऐकलेला विविध तंतुवाद्यांचा एकत्रित असा गूढ आवाज तेव्हापासूनच माझ्या लक्षात राहिला आहे. त्यालाच पुढे अलॉइसहाबाच्या दृष्टीकोनातून क्वार्टेट समजले गेले. त्यातील माझ्या दृष्टीने महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे ही स्वरांची विभागणी नसून त्यामधून मला प्राप्त झालेली नादप्रतिमा ही होय. त्याचप्रमाणे लक्सकाला येथे एका रविवारच्या सकाळी सार्वजनिक चौकात एका खेडवळ मेक्सिकन बॅन्डचा जो तीव्र आवाज ऐकला, तोही माझ्या ध्यानात आहे. ते बॅन्डवाले सुरांत वाजवीत होते असे तुम्हाला वाटते काय? कदाचित् तसे असेलही. तथापि त्याचबरोबर ते एक स्वयंसिद्ध अशी श्रुतिप्रतिमा निर्माण करीत होते यात मात्र शंका नाही. लंडनच्या मुख्य चर्चमध्ये इंग्लिश मुलांचा आणि प्रौढांचा एकत्रित झालेला आवाज असाच मी ऐकला. त्या आवाजात भरीवपणा मुळीच नव्हता, जवळ जवळ निर्जीवपणाच दिसायचा. शिवाय तो रंजकही नव्हता पण इतके असूनही तो अविस्मरणीय मात्र निश्चितच वाटला. तथापि सगळ्यात अविस्मरणीय असा जो आवाज मी ऐकला तो अटलांटिक सिटी कन्व्हेन्शन हॉलमधील शाळेतील जवळजवळ एक हजार मुलांचा वाद्यवृंद आणि बॅन्डचा होता. आणि ते सर्व एकसमयावच्छेदकरून एकच अशा ए या स्वराच्या शोधात असलेले दिसत होते. त्या आवाजाचे वर्णन करण्याचा प्रयत्न करणे व्यर्थ आहे. अशा सारखा एखादा अलौकिक आवाज जेरीको मधील भिंतीनीच ऐकलेला असावा.

संदर्भाशिवाय उचललेले आणि अलग असे जे ध्वनी असतात त्यांचा रचनाकाराला काही उपयोग होतो असे मात्र मला सुचवायाचे नाही. असे रंजक ध्वनी म्हणजे केवळ सांगीतिक वाद्यावरील पसरलेले बर्फाचे तुकडे होत. उलट मुद्दाम निवडून घेतलेली नादप्रतिमा एखाद्या संगीतात संपूर्णपणे भिन्न राहिली

म्हणजे ती त्याच्या अर्थपूर्णतेचा एक अविच्छिन्न भाग बनून रहाते. या ठिकाणी स्ट्राव्हिन्स्की सांगतात त्याप्रमाणे त्यांच्या (Les Noces) या नृत्यनाट्याचे तिसरे आणि कायमचे स्वरूप ठरविण्यापूर्वी त्यांनी केलेले पहिले दोन वेगवेगळे अनुवाद सहजच आपल्या लक्षांत येतात. आणि ते तिसरे म्हणजे चार पिआनो आणि तेरा वादनकार यांचे असाधारण संमीलन. अँटनवेबर्न याच्या लहानशा तंतुवाद्यांतील क्वार्टेटमधील विरळ ध्वनी दुसऱ्या माध्यमामधून आपणास अर्थहीन वाटतील. उलट अगदी सामान्य साधनापासून प्राप्त होणारे अस्सल परिणाम पाहाण्यासारखे असतात. उदाहरणार्थ ब्रिटनच्या स्पिंग सिम्फनीमधील योजलेले मोठ्या आवाजाच्या जोमदार तसेच सौम्य आणि हेलकावे खाणाऱ्या अशा तंतुवाद्यांचे सान्निध्य एकदा ऐकल्यानंतर त्यांचे दुसऱ्या एखाद्या तऱ्हेचे संमीलन असण्याची शक्यता आपल्याला वाटत नाही.

प्रत्यक्षात ऐकले जाण्याच्या अगोदर ध्वनी कल्पिण्याची कुवत ही गायकाला अनभिज्ञापासून फार वेगळी पाडते. गायकामध्येही ती विषम प्रमाणात आढळून येते. स्वतःच्या संगीताचे वाद्यवृंदात रूपान्तर करतानाही अनेक ख्यातनाम रचनाकारांना कष्ट पडले आहेत. उलट आपल्या वाद्यामधून रंजक आणि मधुर ध्वनी निर्माण करण्याचे कौशल्य काही वादनकारात उपजतच असलेले दिसून येते. सामान्यतः अश्रुत ध्वनींच्या प्रतिमांची कल्पना करण्यासंबंधीची अनभिज्ञाची कुवत अगदीच सामान्य असते. ध्वनींच्या आकलनासंबंधीच्या अगदी खालच्या पातळी बाबत मात्र हे विधान लागू पडणार नाही. कारण त्या ठिकाणी अर्थातच फारशी अडचण नसते. प्रायोगिक संशोधनांने असे दाखवून दिले आहे की आवाजाच्या जातीमधील फरक हे असंस्कारित कानांना प्रथम जाणवतात. माणसाचा आवाज आणि व्हायोलिनचा ध्वनी यांतील तफावत कोणत्याही लहान मुलाच्या ध्यानात येते. आवाज आणि त्याचा प्रतिध्वनी यांतील अंतर प्रत्येकाला समजून येते. तथापि ओबेसारखे वायुवाद्य आणि इंग्रजी शिंग, यांच्या आवाजांतील फरक समजण्याकरिता संगीताचे काही संस्कार व्हावे लागतात. आणि अनेक वायुवाद्यांचा एकत्रित ध्वनी कल्पिता येण्याकरिता तर ते विशिष्ट प्रमाणांत होण्याची गरज आहे. वाद्यवृंदातील संगीत सर्वसामान्य लोकासमोर पिआनोवर वाजविण्याचा माझ्यासारखा तुमच्यावर कधी प्रसंग आला तर ते संगीत वाद्यवृंदात कसे वाजत असावे यासंबंधी त्यांची किती कोती कल्पना असते याचा तुम्हाला लगेच प्रत्यय येईल.

संगीताच्या या संबंध क्षेत्रात किती थोडे संशोधन झालेले आहे हे पाहून आश्चर्य वाटेल. संगीतातील ध्वनिविषय, त्याची सद्यःस्थिती, तुलनेने त्याचा इतिहास, त्याचे भवितव्य आणि त्यातील सुप्तशक्ती यावरील विवेचनाला वाहून घेतलेले अभ्यास ग्रंथ उपलब्ध नाहीत. मुद्दाम लिहिलेले वाद्यवृंदावरील शास्त्रीय ग्रंथही त्यांतील प्रमुख विषयाला टाळताना दिसतात आणि केवळ एकेका वाद्याच्या तांत्रिक कुवतीवरच भर देताना आढळतात. नादप्रतिमा हा त्यामुळे आभास वाटून, तिचे सहजगत्या विश्लेषण करता येत नाही. एकेक अलग ध्वनी हा एक स्वतंत्र विषय होईल कारण त्याची तुलना चित्रकलेमधील एकेका प्राथमिक रंगाशीच अधिक करता येते. परंतु सांगीतिकाच्या एकूण 'रंगसंमेलना' बदलचा विचार हा चित्रकाराच्या त्या विषयापेक्षा कमी सुकर असलेला दिसून येतो.

आवाजाची जात किंवा नादप्रतिमा यांच्या सांगीतिक विचारामधील कार्यासंबंधी विविध आणि मनोरंजक प्रश्न उपस्थित झालेले आहेत. इतिहासग्रंथाचे माझे वाचन बरोबर असेल तर ध्वनीची प्रतिमा आणि अर्थाची अभिव्यक्ती यांचा रचनाकाराच्या मानसात सहयोग झालेला असतो. हा माझा दावा आजच्या घडीला पूर्वीच्यापेक्षा अधिक खरा आहे. अठराव्या शतकात संगीत हे फक्त गायले अगर वाजविले जायचे. आणि त्यावेळी प्रथम विचार हाच असावयाचा. कोणत्या वाद्यसाधनामधून ते निर्माण करायचे ही बाब त्या त्या विक्षिप्त प्रसंगाच्या गरजेवर अवलंबून असलेली दिसत असे. इतरांच्या संगीताची बाखने केलेली व्यवस्थित

मांडणी अगर हँडेलच्या संगीतात मोझार्टने केलेले बदल यांची बरोबरी पुढील शतकात, शूबर्टच्या गीतांच्या लिस्टने केलेल्या पीआनोतील अनुवादाशी होऊ शकते. अलीकडे मात्र आपण अशा अनुवादाकडे साशंक नजरेने पहात असतो. आणि याचे कारण रचनाकाराची कल्पना स्वरामध्ये नेमकी कशी अधिष्ठित झालेली आहे या विचारात आपण असतो. नव्हे, आपण त्याच्याहिपुढे जातो आणि ध्वनीचे माध्यम हे रचनाकाराच्या विचारशक्तीवर बहुधा परिणाम घडवून आणते, असे, आपण गृहीत धरतो. मी अगोदरच दिलेली उदाहरणे याबाबतीत पुरक ठरावीत.

रचनाकार अगर वादक हे स्वीकारलेल्या माध्यमाबाबत जितपत संवेदनाशील असतील या प्रमाणात विचार आणि ध्वनी हे एकमेकांवर परिणाम करू शकतात. विवक्षित ध्वनिमाध्यमावरच असलेली काही रचनाकारांची विलक्षण भक्ती अनेक वेळा निदर्शनास येते. तथापि त्या भक्तीबरोबर काहीवेळा येणाऱ्या मर्यादा मात्र ध्यानात येत नाहीत. पीआनोकरिता असलेली शोपॅची असामान्य लेखनसिद्धी हे अर्थातच सगळ्यांत विख्यात उदाहरण आहे. पीआनोचा शोध लागण्यापूर्वीच्या जगांत त्याचा जन्म झाला होता अशी जर कल्पना केली तर त्याच्या रचनाचातुर्याचे काय झाले असते? स्पष्ट बोलावयाचे तर मला माहीत नाही. त्याने आपले स्वरांचे क्षेत्र विस्तृत करावे असा त्याच्या मित्रांनी अनेकवार अयशस्वी प्रयत्न केल्याचे मला माहीत आहे. यासंबंधी नमूद केले गेलेले एका पत्रातील त्याचे उत्तर पुढीलप्रमाणे आहे. “मला माझ्या मर्यादा ठारूक आहेत. आणि ताकद नसताना वाजवीपेक्षा अधिक उंच चढण्याचा मी प्रयत्न केल्यास तो माझा मूर्खपणा होईल हे मी जाणतो. सिम्फनी आणि संगीतिका लिहिण्याविषयी लोक मला कमालीचा आग्रह करतात. आणि मी एकदमच पोलिश रोसीनी, मोझार्ट आणि बीथोव्हेन व्हावे असे त्यांना वाटते. पण मला फक्त या गोष्टीचे मनातून हसू येते, आणि मी विचार करतो तो हा की एखाद्याने कोणत्याही बाबतीत लहान लहान गोष्टी पासूनच सुरवात करायला हवी. मी केवळ एक पिआनिस्ट आहे. आणि त्यात मी लायक असेन तर तीही चांगलीच गोष्ट आहे. सगळ्याच गोष्टींना हात घालावयाचा आणि त्या कशातरी पुऱ्या करावयाच्या यापेक्षा अगदी थोडेच पण ते शक्य तितके नीटस करणे हे अधिक बरे, असे मला वाटते”

धाकट्या स्काल्फाटीचे यासारखेच उदाहरण आपल्या डोळ्यासमोर येते. आणि ते त्याच्या हार्प्सीकॉर्ड या वाद्यांतील गतीमुळे. शिवाय त्या त्या रचनाकाराची विवक्षित माध्यमावरच असलेल्या भक्तीसंबंधीची इतिहासांतही इतर अनेक उदाहरणे सापडतात. ह्यूगो वुल्फचे स्वतःच्या आवाजावर, राव्हेलचे हार्पवर आणि ब्राह्मसचे समूहगानावर असलेले प्लेम आपल्याला माहीत आहे. आणि बर्लीओझ, वॅग्नेर आणि रिचर्ड स्ट्रॉस या सारख्या १९ व्या शतकातील वृंदसंगीतातील महर्षीविषयी तर आपण काय सांगावे? त्यांनी पिआनो संगीतासंबंधी विचार केला नाही ही एक आकस्मित गोष्ट आपण समजावयाची काय? दब्यूसीने साथीशिवाय असलेल्या संघगानाकरिता आणि फोरेने वाद्यवृंदाकरिता क्वचितच रचना केली. ही तशीच बाब होती काय? या अशा थोड्या उदाहरणावरूनही हे दिसून येईल की अभिव्यक्तीचा उद्देश आणि एक विशिष्ट असे ध्वनिमाध्यम यांचा घनिष्ठ संबंध असून तो प्रत्येक रचनाकाराच्या बाबतीत निरनिराळा असा अनुभवाला येतो.

ध्वनीच्या प्रतिमा या आपणावर अर्थातच बऱ्याच प्रमाणात बाहेरून संस्कार करीत असतात. काही ध्वनींची आपल्याला उपजतच सवय असते. आणि त्यांना आपण आत्मसातही केलेले असते. उलट इतरांना अगदी वेगळ्याच ध्वनींच्या उपकरणामध्ये कमालीचा रस वाटतो उदाहरणार्थ आघातनिर्मित अशा नादामधील सूक्ष्म आणि विविध प्रकार आणि त्यासंबंधीची संवेदनाशीलता या बाबतीत पौर्वात्यांनी आपल्याला पुष्कळच मागे टाकले आहे. पौर्वात्य संगीतावर लिहिताना डॉ. कर्ट सॅक्स यांनी लाकडी, वेळूचे,

दगडी, काचेचे, चिनी मातीचे आणि धातूचे उपकरणावर आघात करून, हलवून, घासून अगर एकमेकावर आपटून निर्माण केलेल्या संभ्रमकारक अशा ध्वनींचा उल्लेख केलेला आहे. याबाबतीतील पौर्वात्य विचारामधील ऐश्वर्य, विविधता आणि नाजूकपणा याच्यापुढे आपल्या आघाततोभद्व नादासंबंधीच्या दरिद्री कल्पकतेने मान खाली घातली आहे. स्ट्रिंग क्वार्टेट मधील सरधोपट ध्वनी गेमलानच्या विविध नादकृतीवर जोपासल्या गेलेल्या बालीमधील संगीतकाराला कशाचे निवेदन करणार असा प्रश्न पडतो. उलट पट्ट्यांच्या फलकाच्या वाद्यांमधून निघणारे अनेकरूपी स्वरसंवाद पौर्वात्य संगीतकाराला अनाकलनीयच वाटतात. डॉ. सॅक्स सांगतात त्याप्रमाणे एखाद्या अरबाच्या हातात पिआनो दिल्यास तो फक्त एक खडे सप्तक वाजवील आणि हार्मोनियमवर हिंदू लोक तर एकेरी आणि पल्लेदार असे केवळ आलाप काढतात.

यावरून ही गोष्ट स्पष्ट होईल की पौर्वात्य आणि पार्श्वमात्य संगीतकारावर त्या त्या ठिकाणच्या त्यांच्या जन्मामुळेच त्यांना प्राप्त झालेल्या मर्यादित स्वरक्षेत्रांची बंधने पडली आहेत. ही कदाचित चांगलीही गोष्ट असेल. नाहीतर अनेकविध अशा ध्वनींच्या आकर्षणाखाली आपण गुदमरून जाण्याचा प्रसंग येईल. शिवाय त्या त्या काळात विविध ध्वनिमाध्यमेच तीही इतर उपयोगक्षम अशा माध्यमांना वगळून, प्रचारात आली. ही घटना पार्श्वमात्य संगीताच्या इतिहासात प्रकर्षाने आढळून येते. आणि योजले गेलेले ध्वनिमाध्यम उच्चतम अशा अवस्थेला विकास पावलेले दिसते. त्याचे कारणही त्याचेवरच अशा तऱ्हेने लक्ष्य केंद्रित केले गेले असेच असणार. १६०० सालापर्यंत, संगीताकरिता, विशेषतः समूहसंगीताकरिता मानवी आवाजावर केले गेलेले संस्करण हे एक प्रमुख उदाहरण आहे. व्हर्जिल थॉम्सनने माझ्यापाशी असे खेदाने उद्गार काढले की मानवी आवाजातील सामर्थ्याचा उपयोग करून घेण्याच्या बाबतीत त्या काळचे रचनाकार इतके विलक्षण वाकबगार होते की, त्या माध्यमातून आणखी वेगळे परिणाम करून दाखविण्याच्या दृष्टीने नवीन काही करण्यासाठी त्यांनी आपणाला काही ठेवलेच नाही. एखाद्या माध्यमाचा पुरेपूर उपयोग झाल्यानंतर रचनाकारांना दुसरीकडे वळावे लागते. आणि समूहसंगीताच्या युगानंतरच्या काळात केवळ वाद्यसंगीताबाबतची आस्था वाढत जाण्याचे काहीसे कारण हेही होते. स्वरमीलनाच्या बाबतीत यापुढील विकास हा हॅंडेलच्या ओरॅटोरीयोमध्ये दिसून येतो, त्याप्रमाणे समूहसंगीत आणि वाद्यवृंद यांच्या युतीमुळे घडून आला. समूहसंगीताचे आकर्षण कमी झाल्यामुळे एकोणिसाव्या शतकात मात्र, त्वरेने विकसित होणाऱ्या आणि स्वयंपूर्ण अशा स्वरमीलनाच्या वाद्यवृंदातील नवीन ध्वनीवर लक्ष्य केंद्रित केले गेले. आणि त्याच कार्यात आपणही अजून गुंतलेले आहोत. तथापि याशिवाय तंतूच्या आवाजावर प्रमुखतः आधारित नसलेल्या इतरही नादकृतीकडे आपल्या काळात लक्ष दिले गेले आहे. लाकडी आणि पितळी अशा वायुवाद्यांतील ध्वनी आणि त्यातील अधिक रुक्षता तशीच कमी भावप्रवणता यावर दिला जाणारा भर हे आपल्या काळाचे वैशिष्ट्य आहे. कोणत्याही काळाला समुचित अशीच ध्वनिसामग्री वापरली जाते याचे केवळ एक उदाहरण म्हणून मी जाता जाता याचा उल्लेख केला आहे.

आतापर्यंत संगीतकाराची नादप्रतिमेविषयीची विवंचना, स्वरमीलनामध्ये शक्य असणारे अनंत प्रकार, ध्वनिमाध्यमासंबंधीची बदलणारी परिस्थिती आणि कल्पकतेच्या अभावामुळे वा कोणता आवाज चांगला या बाबतीतल्या उपजत अशा ग्रहामुळे ध्वनीच्या वेगवेगळ्या सुप्त सामर्थ्याचा रचनाकाराकडून केला जाणारा मर्यादित वापर, यासंबंधी मी काही विचार मांडण्याचा प्रयत्न केला आहे.

आता मात्र, एकाच वाद्याच्या अनुरोधाने रचनाकाराच्या ठायी असलेल्या नादसाधनाकडे आपण काहीसे निरखून बघू या. या ठिकाणीसुद्धा पुन्हा तो फारसा स्वतंत्र नसतोच. येथेही त्याच्यावर वाजविल्या जाणाऱ्या वाद्यांच्या यांत्रिक बनावटीमुळे (कारण वाद्य हे एक यंत्रच आहे.) आणि त्याचा उपयोग करणाऱ्या

वादनकाराच्या कसबानुरूप मर्यादा पडत असतात. अधीरतेच्या क्षणांमध्ये काही वेळेला तर आणि असे क्षण प्रत्येक निर्मात्याच्या वाट्याला येतच असतात, मला असे वाटले आहे की आपल्याला ज्ञात असलेली ही सर्व वाद्ये एका रात्रीत नष्ट होऊन त्यांच्या जागी विद्युत उपकरणांची योजना व्हावी. यामुळे आपल्यावरील बंधने बाजूला होतील आणि नवीन वाद्ये अशी मिळतील की त्यांच्यामुळे आपल्यापुढे आवाजाची उंची, त्याचा विस्तार, तीव्रता आणि गती यासंबंधीचे प्रश्न उरणार नाहीत. आहे त्या परिस्थितीत मात्र आपण असेच समजून चालावयाला पाहिजे की प्रत्येक तार सुषीर आणि पितळी वाद्य यांच्यापासून काही विवक्षित मर्यादेचा, गतीचा आणि जातीचा ध्वनी मिळू शकतो. आणि या ठिकाणी वायुवादकांच्या बाबतीमधील त्यांचे श्वसनावरील नियंत्रण ही गोष्टही आपण विसरता कामा नये. ते त्यांनी धुडकावून लावल्यास धोक्याचा संभव असतो. बीथोव्हेनचा व्हायोलिनिस्ट मित्र शूपान्झिग आपले वाद्य नीट वाजत नाही अशी एकदा त्याचे जवळ कुरकुर करीत असताना बीथोव्हेनने पुढील उद्गार काढल्याचे ऐकिवात आहे, त्याचे नवल वाटत नाही. “ज्या वेळेला माझ्यामध्ये प्रत्यक्ष माझा आत्मा कथन करीत असतो त्याचवेळी याने आपल्या दरिद्री फिड्लचा विचार करावा का?”

होय, रचनाकारांना आपल्या वाद्यांशी आणि पुष्कळ वेळेला आपल्या वादनकारांशीही झगडावे लागते. तथापी पडणारच असलेल्या अशा मर्यादा असूनही ही एक केवळ अडचण आहे असे ते मानीत नाहीत. खरे पाहिले तर, वाद्याच्या अगर वादनकाराच्या मर्यादित आवाक्यामुळे जी एक शिस्त लागते तिच्यामुळेच काहीवेळा रचनाकाराच्या कल्पकतेला प्रेरणा मिळते. एकदा ब्राझीलमध्ये बाहीया येथे गेलो असताना तिथल्या स्थानिक लोकांच्या एका बेरिंबॉ नावाच्या वाद्यासाठी एखादी संगीतरचना करावयाला हरकत नाही असे मला वाटले. या बेरिंबॉला फक्त एकच तार असून ती मधून वाजविणारा एका पूर्ण स्वराच्या अंतराने फक्त दोनच स्वर काढू शके. त्याच्यावर धनुकली फिरवावयाची नसून ते एका लहानशा लाकडी काठीने वाजवावयाचे असे. पण त्यातली खरी गंमत म्हणजे त्याच्या एका बाजूला उघडा अडकविलेला एक लाकडी शिंपला आणि तो तारेच्या समोर धरून तिच्या आवाजाचा प्रतिध्वनी निर्माण करावयाचा आणि त्याच वेळेला हातातल्या काठीने खडखडाटही करावयाचा अशा तऱ्हेने अनेक बेरिंबॉ एकदम वाजू लागली म्हणजे त्यांची मधुर अशी सामुदायिक रुणझूण मला कमालीची मनोवेधक वाटावयाची. या कारणाने मला अशी खात्री वाटली की करावयाला मिळाली तर या बेरिंबॉकरता मी अशी संगीतरचना करू शकेन की तीमुळे तिचे अत्यंत मर्यादित स्वरक्षेत्र असूनही ऐकणाराचे लक्ष खिळून ठेवता येईल. वाद्यवादनाबाबत असा स्वतःवरचा विश्वास आणि त्यांच्या मर्यादित आवाक्याबद्दलची स्वाभाविक जाणीव हेच रचनाकाराच्या कामामधील रहस्य आहे.

एखाद्या विवक्षित वाद्याची अभिव्यक्तक्षमता आणि त्याचा प्रकृतिधर्म ओळखून काढणे आणि त्याच्या अनुरोधाने संगीतलेखन करणे हे रचनाकाराचे प्रमुख कार्य आहे. फ्ल्यूटकरिता म्हणून एक प्रकारचे संगीत असते आणि ते फ्ल्यूटमध्येच आपणाला आढळते. एक तऱ्हेची वस्तुनिष्ठ भावुकता आणि दिव्य अशी तरलता आपण फ्ल्यूटकडून अपेक्षितो. कल्पक अशा रचनाकारांनी एखाद्या वाद्यापासून काय शक्य आहे याबद्दलच्या आपल्या अपेक्षा अलीकडे बऱ्याच वाढविल्या आहेत तरीसुद्धा एका ठराविक मर्यादेच्या पलीकडे आणि ती मर्यादा त्या वाद्याच्या प्रकृतिधर्मानेच निश्चित केलेली असते एखादा बुद्धिमान रचनाकारसुद्धा जाऊ शकत नाही.

पीआनोबाबत लिस्टने केलेल्या कामगिरीचा आपण थोडा विचार करू या. त्याच्या अगोदर होऊन गेलेल्या शोपॅसकट कोणाही रचनाकाराला पीआनोच्या फलकाचा कसा उपयोग करावयाचा आणि त्यातून

साध्या परंतु रेखीव अशा आलेखापासून ते नाजूक आणि चमकदार असे स्वरांचे झोत कसे निर्माण करावयाचे हे त्याच्या इतके समजले नाही. संगीतामधील स्वरांच्या आवाहनावर असा भर दिल्यामुळे, त्यातील आध्यात्मिक आणि नैतिक गुणांना कमी महत्त्व प्राप्त होईल असे कोणी म्हणणे शक्य आहे. पण असे असूनही लिस्टचा या बाबतीतला अग्रेसरत्वाचा मान आपण नाकारू शकत नाही. कारण त्याच्या मादक भावसंगीताखेरीज आपल्याला दब्यूसी अगर राव्हेल यांच्या स्वरगुंफनातील शोभा आणि अलेक्झांड्रे स्क्रिआबिन याच्या पिआनोकाव्यातील सुस्ती लाभली नसती. लिस्टने पीआनोत रूपान्तर घडवून आणले आणि त्यातील केवळ मूलभूत गुणविशेषच नव्हे तर त्याचा उद्दीपक प्रकृतिधर्मही दिग्दर्शित केला. पिआनोचा वाद्यवृंद म्हणूनच नव्हे तर त्याचा हार्प, सेम्बालुम, ऑर्गन, ब्रास, चॉइर आणि आघातवाद्य या नात्याने सुद्धा वापर करण्याची किमया आपल्याला लिस्टच्या अतुलनीय वादनकसबामुळेच उपलब्ध होऊ शकली. त्याच्या संगीताची उपजच मुळी पिआनोमध्ये झाली. टेबलापाशी बसून ते कधीच लिहून झाले नसते.

स्वरसंमिलनाकरिता अगदी थोड्याच वाद्यांचा उपयोग केला गेल्याकारणाने अलीकडे बराच काळ त्यांत एक तऱ्हेचा ठराविकपणा दिसून येतो. सामान्यतः एखाद्या गटात एकाच जातीची वाद्ये आणविली जातात. त्यामुळे एका गटात फक्त स्ट्रिंग ट्रायोज, क्वार्टेट्स क्विन्टेट्स, सेक्स्टेट्स वगैरे आणि दुसऱ्यामध्ये एकाच जातीची वायुवाद्ये आढळून येतात. पीआनोचा ध्वनिच वेगळ्या प्रकारचा असल्याने कोणत्याही अशा वाद्यांच्या गटांत त्याचा समावेश करावयाचा झाल्यास, नेहमीच प्रश्न पडत असतो. तथापि त्याचा वापर काळजीपूर्वक आणि कौशल्याने केला तर तो प्रश्न फारसा बिकट वाटत नाही.

वाद्यांचे नवीन पद्धतीने एकत्रीकरण करून आजवरच्या त्यांच्या ठराविक गटविभागणीतील नीरसता कमी करण्याचा आपल्या काळात प्रयत्न होत आहे. व्हायोला, सॅक्सोफोन आणि हार्प अगर दोन व्हायोलिन, फ्ल्यूट आणि व्हिब्राफोन असे काल्पनिक गट मी सहजगत्या पाडू शकतो. किंवा बार्टोकने प्रत्यक्षात आणलेल्या दोन पिआनो आणि दोन वादक अगर व्हायोलिन, क्लॅरीनेट आणि पिआनो यांच्यामधील एकत्रीकरणाने झालेले संगीत यांचा उदाहरणादाखल उल्लेख करू शकतो. संगीतावरील वा वाडमयात दुसरी अशी पुष्कळ उदाहरणे सापडतील. अशी केवळ असाधारण स्वरसंमिलने घडवून आणण्याची, काहीशी प्रेरणा सुरवातीच्या जाझ बँडकडूनही कदाचित मिळाली असावी. आणि काही झाले तरी १९१८ च्या सुमारास युरोपमध्ये अमेरिकन जाझ अवतीर्ण झाल्यानंतरच, चेंबर वाद्यवृंद आणि चेंबर नाट्यसंगीत यांच्याविषयीची आस्था कमालीची वाढलेली दिसून आली. अशा संगीतात स्वरासबंधीच्या प्रायोगिकतेवर विशेष भर होता. स्ट्रुव्हिन्स्कीचे Histoire du soldat तसेच भिल्हॉडचे La creation du Monde हे या संबंधातलेच प्रयत्न आहेत. मॅन्युएल द फाला यांचा हार्प्सीकॉर्ड कॉन्सर्टो यावेळेपासूनच सुरू झाला आणि त्याच्या दोन तंतुवाद्ये, तीन वायुवाद्ये आणि त्याविरुद्ध हार्प्सीकॉर्डचा स्वरसंचार यामधील विवादी संगीतामुळे आपल्याला एक नवीन नादसामर्थ्य आणि नवीन स्वरक्षेत्र उपलब्ध झाले.

सिम्फनीमधील अनेक ध्वनींच्या संमिलनाकरिता रचना करण्याची एखाद्यापाशी कुवत असली म्हणजे नादविषयक कल्पकतेचा कळस झाला. असे आपल्या काळात समजले जाते. मात्र ही कल्पकता कितपत निश्चित स्वररूपाची आहे याबद्दल सामान्य माणसाला साहजिकच कुतूहल असते. 'तुमचे वृंदवादन कानाला कसे लागेल हे तुम्ही नेमके अगोदर सांगू शकाल का?' असा प्रश्न मला नेहमी विचारला जातो. आपण कितपत धाडस करू शकतो याच्यावर ते काहीसे अवलंबून आहे असे त्याचे उत्तर देता येते. विशिष्ट वादनाचे कोणते परिणाम होतात हे पारखून त्याबाबत रचनाकाराची खात्री पटली असल्यास पुढे काही निश्चित अनुमाने बांधणे शक्य होते. मात्र ज्यावेळी नेहमीपेक्षा वेगळे असे स्वरांचे संमिलन करण्याचा घाट

घातला जातो त्यावेळी त्याच्या परिणामाबद्दल निश्चित काही सांगता येत नाही. पण एखाद्या अस्सल बुद्धिमान वृंदवादकाने असे धोके पत्करलेच पाहिजेत असे माझे मत आहे. रचलेले संगीत हे कानाला कसे लागते हे पाहिल्यानंतर त्यात फेरबदल केले गेल्याची संगीताच्या इतिहासात भरपूर उदाहरणे मिळतात. त्यामुळे अपेक्षित परिणाम प्रत्यक्षात घडवून आणण्याचा प्रयत्न सुकर होतो. ज्यांना आपण वृंदवादनामधील महर्षी समजतो त्यांच्यासंबंधीसुद्धा अशी उदाहरणे आहेत. संगीतरचनेत मागाहून बदल केल्याची कित्येक उदाहरणे रिचार्ड स्ट्रॉसने आपल्याला दाखविली असे आर्नोल्ड शोनबर्गने सांगितले आहे. आणि तो पुढे म्हणतो, वादनात केवळ सफाईदारपणा येण्याकरिता गुस्टॉव्ह मेहलरला असे बरेच फरक करावे लागेल हे मला माहीत आहे.

स्वरसंमेलनामधील या अनिश्चिततेचे प्रमुख कारण असे आहे की आपण ऐकत असलेला प्रत्येक स्वर अगोदरचे आणि नंतरचे स्वरकण बरोबर घेऊन येतो. आणि जरी ते आपल्याला स्पष्ट ऐकू येत नसले तरी त्यांचा स्वरांच्या संमेलनावर परिणाम घडून येतोच स्वरतंत्रज्ञाचे काम यामुळेही कठीण होऊन बसते. अगदी काळजीपूर्वक अशी आवाजाच्या पुनरावृत्तीची मोजमापे घेऊनही निर्दोष असे श्रोतृगृह त्याचे कडून करविले जाईल अशी खात्री देता येता नाही. रंजक स्वरांचे कंप एकत्रित करणे हे मूलतःच अवघड काम आहे. रचनाकाराला तर याहिपेक्षा अधिक अडचणींना तोंड द्यावे लागते. आणि त्या अडचणींचा उगम, वाद्यांचे विविध जातीचे आवाज, श्रोतृगृहाचा आकार आणि त्याची ध्वनिग्रहणक्षमता आणि या सर्व वाद्यांच्या संमेलनावर ताबा ठेवणाऱ्या 'नायका'च्या बुद्धीचा आवाका यामधून होत असतो.

तथापि आणि अशा अडचणी असूनदेखील चांगल्या वाद्यवृंदकाराला कोणत्या प्राथमिक गोष्टींची जरूरी आहे याचे वर्णन करता येणे शक्य आहे. ही गोष्ट स्पष्टच आहे की, संगीताचा वाद्यवृंदाच्या भाषेतच अगोदर विचार झाल्याखेरीज ते कोणालाही समाधानकारक रीतीने वाद्यवृंदावर वाजविता येणार नाही. ते संगीत स्वभावतः वाद्यवृंदाचेच असावयाला हवे असे म्हणता येईल. त्यामधून ते कोणत्या आविर्भावाने बाहेर पडेल हा नंतरचा प्रश्न आहे. आणि असे हे वाद्यवृंदाचेच संगीत असते असे गृहीत धरल्यानंतर त्याला जरूर असणारी विविध वाद्ये कोणत्या तत्त्वावर निवडली जातात? रचनाकाराला अभिप्रेत असलेली अभिव्यक्ती हे या प्रश्नाचे उत्तर होईल. आणि अभिव्यक्तीचे हे उद्दिष्ट वाद्यवृंदाच्या स्वरांमधून सार्थ होण्याकरिता त्या उद्दिष्टाशी ज्या विशिष्ट जातीच्या स्वरांचा अगर स्वरसमुदायाचा निकट असा भावात्मक संबंध येतो त्यांचीच निवड करणे हितप्रद ठरते

आधुनिक वाद्यवृंदाच्या हाताशी स्वरांच्या रंगसंगतीची अमाप संपदा आहे. आणि अशा गोंधळून टाकणाऱ्या संपदेमुळे रेडीओवरील अगर मूकपटामधील वृंदवादकाचे नुकसान झालेले आहे. अभिव्यक्तीचे उद्दिष्ट नसेल त्या ठिकाणी कोणतीही गोष्ट चालू शकते किंबहुना सर्वच काही चालू शकते आणि तेही एकाच प्रकारच्या संगीतात. हॉलीवुडमधील वृंदवादनात म्हणून ज्याला समजले जाते ते म्हणजे वृंदवादकाच्या पोतडीमधील ज्ञात असलेल्या अनेक चिजांचा ढीग असतो. कवींच्या संबंधी होणाऱ्या अशाच परिस्थितीचे स्टीफन स्पेंडर वर्णन करतात. काही कवींना त्यांची कल्पकता काव्यमय भाषेच्या मनोहर उद्यानात ओढून नेते, आणि उलट इतर थोडेच कवी आपल्या अनुभूतीची प्रतिक्रिया शब्दांकित करण्यासाठीच भाषेचा साधन म्हणून उपयोग करतात. संगीतात अशीच परिस्थिती आहे. वृंदवादनातील केवळ परिणामांच्या मनोहर उद्यानाकडे नेण्याकरिता रचनाकारांनी आपल्या कल्पकतेला वाव देता कामा नये. वादनामध्ये कोणता नादाघात साधावयाचा आहे हे त्याची मूळची अर्थपूर्ण कल्पना सांगते. आणि आधुनिक वाद्यवृंदांमधून निर्माण होणाऱ्या मोहापासून त्यांचा सांभाळ करते.

तथापि रचनाकारासमोर अभिव्यक्तीचे उद्दिष्ट स्पष्टपणे असूनही वृंदवादानाच्या समस्येबाबत दोन वेगळे मार्ग असलेले दिसतात. रचना होत असतानाच स्वरांच्या भाषेत विचार करणे आणि दुसरा तिचा आलेख पुरा झाल्यानंतर स्वरांची निवड करणे. माझ्या माहितीचे बहुतेक रचनाकार पहिल्या पद्धतीचे अवडंबर माजवतात म्हणजे स्वरांच्या भाषेत विचार करीत असल्याचा ते दावा करतात. यामध्ये अर्थातच एक करामत होत असावी. कारण एखादी आलापी कल्पित असतानाच तिचा वृंदवादानांतील वेष कोणता असू शकतो हे त्यांच्या ध्यानात आले तर त्यांची दोन्ही कार्ये एकाच वेळी उरकली जातात. काही थोडे रचनाकार मला सांगतात की, ते आलेख वगैरे तयार करीत नसून स्वरांचा आणि त्यांच्या जातीचा एकदमच विचार करून सरळ संगीताचीच रचना करतात. तथापि माझ्या मताप्रमाणे ही दोन्ही कार्ये अलग करण्यात काही विवक्षित फायदे आहेत. वादनाला सुरवात करीत असतानाच स्वरांची निवड करण्याच्या पद्धतीमुळे एकूण परिणामाच्या दृष्टीने संगीताची मांडणी करणे शक्य होईल. आणि त्यामुळे रचनापत्रकाच्या पानापानाप्रमाणे वादन करण्याच्या सवयीला आळा बसेल. नाहीतर अशा संगीताचा योग्य परिणाम होणार नाही. याचे कारण एखाद्या पानावरचे संगीतलेखन मागे झालेल्या आणि लगेच पुढे होणाऱ्या नादरचनेपुरतेच नेटके असू शकेल. वृंदवादानाच्या परिणाम क्षमतेत समतोल आणि विरोध हे दोन प्रमुख घटक असल्याकारणाने नादाच्या जातीबाबत त्वरित घेतलेला एखादा निर्णय त्याच्या बढतीमध्ये आड येतो. आणि नंतरच्या लेखनामधील स्वैरतेला प्रतिबंध करतो. म्हणजे उद्दिष्टाच्या पाठीमागे प्रत्यक्ष लागण्याचा समय प्राप्त होईपर्यंत स्वरांच्या भाषेत विचार करण्याचे रचनाकाराने मुद्दाम टाळले तरच हे निवड करण्याचे स्वातंत्र्य शक्य होईल असे दिसते. तथापि हे नेहमीच साधणार नाही. कारण अशा काही वेळा येतात की जेव्हा एखाद्या नादांचा तुकडा अगर भाग इतक्या जोषाने आपला आकार सुचवितो की त्याकडे दुर्लक्ष करून भागत नाही. असे प्रसंग जेव्हा खरोखरीच उद्भवतात त्यावेळी ते एकूण वादनयोजनेमध्येच महत्त्वाचा बदल घडवून आणतात. तथापि वादनाचा आलेख आणि त्यामधील तपशील यांची मांडणी अगोदरच पूर्णपणे ठरविलेल्या योजनेमधील उद्दिष्टाला धरून असावी असे म्हणणाऱ्या वादनकारांच्या गटात मी स्वतः सामान्यपणे मोडला जातो. या गोष्टीवर मी गैरवाजवी भर देत आहे असे वाटल्यास त्याचे कारण वृंदवादानामध्ये ठराविक मानल्या जाणाऱ्या पद्धतीना आळा बसावा हे आहे.

आतापर्यंत मी वृंदवादनतंत्राच्या सामान्य तत्त्वांची चर्चा करीत होतो. आता मला सांगितिक इतिहासाच्या वेगवेगळ्या काळांमधील विविध रचनाकारांच्या कृतीमधून दिसून येणारे या वादनाचे आदर्श तपासावयाचे आहेत. आपणाला ज्ञात असलेल्या वाद्यवृंदाची कथा कमी अधिक रीतीने उशीरा तथापि इ. स. १७५० नंतर निश्चितच सुरू होते. (अर्थात यापूर्वी संगीतकाशी असलेला त्याचा संबंध या ठिकाणी प्रस्तुत नाही.) की ज्या सुमाराला रचनाकार कोणत्या वाद्याने कोणते स्वर वाजवावयाचे याचा आपल्या लेखनात नेमका उल्लेख करू लागले. तोपर्यंत जसे वादनकार हाताशी लागतील त्याप्रमाणे स्वरांची आयत्यावेळी जुळवाजुळव व्हावयाची आणि वेगवेगळ्या ठिकाणी आणि काळानुसार त्यांच्यात स्वाभाविकरीत्या बराच फरक पडावयाचा. शिवाय, रचनाकार प्रत्यक्ष कार्यक्रमात वादनकार म्हणूनही वारंवार वावरत असल्याकारणाने वृंदवादानामधील स्वर त्यांच्याच आकांक्षा प्रतिबिंबित करीत असत असेच आपण निदान करू शकतो. पण त्यांचा छापील लेखनात उल्लेख नसल्याने त्यांच्या नादमयतेची आपल्याला केवळ अंधुक कल्पना मिळू शकते. अठराव्या शतकाच्या दुसऱ्या भागात मात्र आपल्या आधुनिक वृंदवादानाच्या विकासाचा पाया घातला गेला. त्या काळच्या वाद्यवृंदाचे घटक म्हणजे प्रामुख्याने तंतुवाद्ये आणि त्यांना उपयुक्त अशी थोडी पितळी आणि वायुवाद्ये असावयाची की ज्यांच्या बनावटीमधील दोषामुळे आणि वादनकाराच्या माफक कुवतीमुळे त्यांच्या आविष्कारावर मर्यादा पडावयाची या कारणाने वृंदवादानाचा एकूण परिणाम काय होतो हा त्याकाळी महत्त्वाचा प्रश्न नव्हता. कोणतेही वाद्य त्याच्यामधून उद्भवणाऱ्या आवाजाकरिताच सरळ

वापरले जात असे. आणि या मुळे ओबे ओबेसारखे आणि बसून बसूनप्रमाणेच वाजले जावयाचे. याच तत्वाची अधिक कल्पकतेने अंमलबजावणी, हेडन आणि मोझार्ट यांच्या स्वरलेखनात आढळून येते. प्रत्येक वाद्याच्या आवाजाचा धर्म दिग्दर्शित करून त्यांच्या एकत्रित गुंफणीमधील आकर्षक असा सफाईदारपणा उमटून दाखविला जावयाचा. वृंदवादनामधील 'निर्दोष युग' असे त्या जमान्याला म्हणता येईल.

बीथोव्हेनच्या सुमारास वृंदवादनामधील काही प्रश्नांना प्रथमच तोंड देण्यात आले. त्याच्यापाशी पूर्वीपेक्षा अधिक आणि विविध वाद्यांचा संग्रह होता. आणि त्यामधून तो एक खडबडीत पण सीधा आणि आपल्या दृष्टिकोनाप्रमाणे कदाचित परिणामांत सफाईदारपणा अगर सूक्ष्मता नसलेला नाद निर्माण करावयाचा आणि तरीही सिम्फनी आणि प्रास्ताविक वाद्यसंगीताकरिता तो पुरा पडत असे. तथापि बीथोव्हेनच्या हातून या क्षेत्रात व्हावयाला पाहिजे होते असे बरेच राहून गेले.

आपल्या विचारापुढे असलेल्या वाद्यवृंदाचा उगम हेक्टर बर्लीओझच्या वृंदवादनप्रतिभेत सांपडतो. याबद्दल सामान्यपणे एकमत आहे. त्याच्या काळापर्यंत रचनाकारांनी वाद्यांचा उपयोग त्यांच्या विवक्षित आवाजाकरिताच मानला. तथापि नवीन असा परिणाम घडवून आणण्याकरिता त्या नादांचा केलेला मिलाफ ही बर्लीओझची सिद्धी होय. प्रत्येक वाद्याच्या आवाजधर्मांमधील कमीअधिक संदिग्धपणाचा उपयोग करून समकालीन रचनाकार समजतात त्याप्रमाणे संगीताने भासून टाकण्याचे तत्त्व वृंदसंगीतात बर्लीओझने समाविष्ट केले. एकमेकांच्या आविष्कारांत व्यत्यय येऊ नये एवढ्यामधेच नव्हे तर त्या सर्व वाद्यांचा उचित समवाय साधण्यामधील त्याच्या सामर्थ्यामुळे, त्याच्या वृंदवादनाला एक प्रकारचे तेज प्राप्त झाले. प्रत्येक वाद्यासाठी केलेल्या त्याच्या कुशल अशा स्वरलेखनामुळे त्या त्या वाद्याचे तोवर लक्षात न आलेले गुणधर्म उघडकीला आले. यामुळे कोणत्याही वाद्यगटाकरिता त्याने निश्चित केलेले नादक्षेत्र सर्वांच्या एकूण गुंफणीला चमक आणि शोभा आणीत असे. शिवाय त्यांत जमेल त्यापेक्षा अधिक चांगल्या पद्धतीने वादनकारांना वाजवावयाला लावण्यामधील त्याच्या धाडसाची भर पडत असे. त्याचा त्याला अर्थातच बदला मिळाला. आणि नीट न वाजविलेले आपलेच संगीत त्याला ऐकावे लागले. पण आपल्या अंतःश्रुतीमध्ये, इतर कोणी कधीही निर्माण न केलेल्या या नादसंवेदना अनुभवण्यामुळे जी खळबळ उडते तिची आपल्याला कल्पना करता येईल. अशा उत्कृष्ट स्वरलेखनाचे परिशीलन केल्यामुळे माझी अशी खात्री झाली आहे की इतिहास ग्रंथात उल्लेखिलेल्या तारकाचक्षु भाववाद्यांच्यापेक्षा बर्लीओझ हा पुष्कळच पुढे गेला होता.

वृंदवादनाच्या क्षेत्रात बर्लीओझने केलेल्या साहसाचे विवक्षित नमुने दाखविणेच सोपे पडेल. त्याच्या Symphonie Fantastique (सिम्फोनी फॅन्टॅस्टिक) मधील 'वधस्तंभाकडील वाटचाल' यांतील सुरवातीला चार भागांमधील पीझीकटीसाठी केलेला खालच्या स्वरांचा दुहेरी वापर, या वाटचालीपूर्वी स्वरांचा झोत संपत असताना स्वरसमूहाच्याच चालीवर चार टिम्पनीकरता केलेले लेखन, ग्रामीण आणि रौद्र भाव प्रगट करण्याकरिता इंग्रजी शींग आणि पिक्कोलो क्लॅरिनेटचा उपयोग, दब्यूसीप्रणीत हार्प आणि जुने सिम्बाल यांची योजना करून निर्मिलेली 'क्वीन मॅब'ची नाजूक जाळीदार वीण, Romeo (रोमीओ) मधील प्रेम प्रसंगाच्या सुरवातीला केलेले खालच्या आवाजातील फ्ल्यूट आणि तंतूवाद्ये यांचे संवेदनाशील मिश्रण या आणि इतर अनेक उदाहरणावरून असे दिसून येते की बर्लीओझने वृंदवादनामधील जादूगिरीची जाण संगीताला प्राप्त करून दिली.

बर्लीओझपासून शिकण्यासारख्या गोष्टींचा वॅग्नेर आणि स्ट्रॉस यांच्या मागाहूनच्या स्वरलेखनात अंतर्भाव झाला. वॅग्नेरचे वृंदवादनासाठी केलेले स्वरलेखन नेहमीच परिणामकारक आणि काही वेळा नाविन्यपूर्णही असे. तथापि त्यातील एकदा असलेल्या मूळच्या गालीक अधिष्ठांनाला एक भडक जर्मन मसाला फासलेला दिसतो. त्याच्यात सुरवातीच्या अगर मागाहूनच्या वृंदवादकानी उपयोजिलेले प्राथमिक स्वर तुलनेने थोड्या प्रमाणातच अनुभवाला येतात. उलट एका वाद्यासारखे दुसरेही तसेच वाद्य याचवेळी एकसारखे वाजवीत ठेवल्याकारणाने एकूण आवाजात निरर्थक फुगीरपणा येऊन त्यांमधील नादभेद आणि गुणविशेष नष्ट होऊन जातात. विविध वाद्यांच्या प्रकृतीधर्माविषयी बर्लीओझने लिहिलेला प्रख्यात प्रबंध जरी स्ट्रॉसने संपादित केला असला तरी वृंदवादनाच्या विषयात त्याने वॅग्नेरचीच परंपरा पुढे चालविली. मात्र त्यात त्याने आपल्या वैशिष्ट्याची भर घातली. चालू शतकाच्या सुरवातीला त्याने केलेल्या आपल्या सिम्फनीकाव्याचे स्वरलेखन पाहून आपणांमधील जुन्या जाणकारांना आश्चर्याने धापच लागली. एका अर्थाने त्याच्यामधील असा आश्चर्यकारक गुण अजूनही दिसून येतो. आणि तो म्हणजे त्यांच्यामध्ये प्रकट झालेल्या संगीताच्या ज्ञानाचे आणि चातुर्याचे आपण ते वाचताना कौतुक करतो त्यावेळी. तथापि एक नादविस्तार या दृष्टीने त्यामधील असलेले पहिले सामर्थ्य बरेचसे कमी झालेले आहे आणि याचे कारण ते गैरवाजवी अशा गुंतागुंतीचे आणि शंभर बाराकाव्यांनी उगीच नटविलेले असल्याने ते सगळे प्रत्यक्ष कार्यक्रमात नीटसे ऐकूही येत नाहीत. उलट त्यामुळे वॅग्नेरच्या फुगलेल्या संगीताप्रमाणे त्यामधून फक्त वृंदवादनाचा एक कर्णमधुर धुमारा मात्र निर्माण होतो. याबाबतीत स्ट्रॉसच्या Salome (सलोम) किंवा Electra इलेक्ट्रा यासारख्या कृतीमधील उत्कृष्ट लेखनाचा मात्र अपवाद करायला हवा. कारण त्याच्यामधून, पुढे येणाऱ्या संगीताची चाहूल लागते.

बर्लीओझच्या स्वरलेखनामुळे रचनाकारांचे रशियन घराणे—विशेषतः चेकोव्हस्की आणि रिम्स्की कोर्सेकॉफ हे प्रभावित झाले. रिम्स्कीने वृंदवादन विषयावर एक पाठ्यपुस्तक लिहिले होते. आणि ते आमच्या विद्यार्जनाच्या काळात ‘धर्मग्रंथ’ म्हणून मानले जात असे. त्याने त्या ग्रंथातून केलेले सूचित महत्वाचे असले तरी त्याचा उपयोग मात्र बेताचाच होतो. याला कारण म्हणजे, स्वरसंवाद, आलापी आणि त्याचे अलंकारिकत्व ही तत्वे आपल्या संगीतलेखनाच्यावेळी होती तशी पुढेही तितक्याच महत्वाची ती राहातील असे त्याने गृहीत धरले होते. तथापि रिम्स्की कोर्सेकॉफच्यापेक्षा आपले संगीतलेखन नादसंवादाच्या विचारात अधिक प्रगत झालेले असल्याकारणाने त्याच्या वाजवीपेक्षा अधिक शिस्तीच्या असूनही प्रथम उचित वाटणाऱ्या सूचना कमी कमी उपयुक्त होत आल्या आहेत.

याखेरीज फ्रान्समध्ये २० व्या शतकाच्या सुरवातीस वृंदवादनामधील नादयोजनेशी संबद्ध अशी हळुवारपणा आणि जादुगिरीची एक संपूर्ण नवीन कल्पनाप्रणाली प्रसृत झाली. दष्यूसी आणि राव्हेल यांच्या संगीतरचना केवळ त्यांच्या लेखनातच वेगळ्या दिसू लागल्या एवढेच नव्हे तर त्या वृंदवादनातही निराळ्या तऱ्हेने वाजू लागल्या. वृंदवादनासंबंधी राव्हेलने कधीही एखादा प्रबंध निर्मिला नाही. ही केवळी दुःखाची बाब आहे! तसे त्याने केले असते तर त्यातील पहिल्या कायद्याने, सगळ्या सहकाऱ्यांचे संपूर्ण वृंदवादन होत असल्याखेरीज स्वरांच्या दुहेरी वापराला मनाई झाली असती. व्यक्तिगत असा प्रत्येक स्वर त्याच्या शुद्ध स्वरूपात पुन्हा पाहिला पाहिजे, असा त्याचा दुसऱ्या शब्दांत अर्थ होतो. आणि जेव्हा कधी असे शुद्ध स्वरांचे मिश्रण केले जाते त्यावेळी ते बिनचूकपणाने करावयाला हवे. कारण याच विशिष्ट पद्धतीने विविध जातीच्या आवाजामधील नाजूकपणा आणि ओज यांच्या उत्कर्षाची आशा बाळगता येईल. कोणत्याही वाद्यामधील त्याच्या म्हणून असलेल्या सामर्थ्याचे उपजत ज्ञान आणि त्या सर्वांच्या मिळून होणाऱ्या एकूण परिणामाचा समतोल विवेक यावरून राव्हेलच्या पुढील कृतीमधील रमणीयतेचा काहीसा खुलासा होतो. तुलनेने

दष्यूसीच्या वृंदवादनाच्या कृतीमध्ये तितकासा निश्चितपणा जाणवत नाही. नादसंवादात सूक्ष्म समतोल साधण्यामधील त्याचा स्वतःचा हळवेपणा हे त्याचे कारण असू शकेल. म्हणूनच वृंदवादनात आणि त्याच्या स्वरकृतीत कंडक्टरकडून काळजीपूर्वक रीतीने फेरबदल करण्याची गरज असते.

पॅरिसमध्ये १९१० साली इगॉर स्ट्राव्हिन्स्की या वृंदवादनामधील एका नवीन अधिकारी व्यक्तीचे आगमन झाल्यामुळे संगीतामधील प्रतीकवाद मागे पडला. त्याच्या 'The Fire Bird' (द फायरबर्ड) या संगीत कृतीवरून रिम्स्की-राव्हेल यांच्या स्वरयोजनेच्या प्रभावामुळे तो काय करू शकेल याची कल्पना आली. तथापि आपल्या त्यापुढील दोन नृत्यनाट्यांमुळे स्ट्राव्हिन्स्कीने प्रगतीचा लांबचा टप्पा गाठला. वादनाच्या परिणामामधील उल्हास आणि ओज या दृष्टीने त्याच्या Petrouchka ला तुलना नाही आणि त्याचे Le Sacre Du Printemps (ले साक्रे डू प्रिन्टेम्प्स) हे तर विसाव्या शतकामधील वृंदवादनातील एक कमालीची आश्चर्यजनक सिद्धी म्हणून आज चाळीस वर्षांनंतरही गाजत आहे. अशा तऱ्हेच्या नादसमूहांच्या निर्मितीत नवीन प्रकारची लयकारी आणि अनेकांगी स्वरसंवाद यांचे महत्त्व कमी लेखून अर्थातच भागणार नाही. पण हे सगळे विशेषतः वाद्यवृंदामधील शक्तीचे नियमन करण्यासाठी लागणाऱ्या कमालीच्या प्राविण्यावर अवलंबून आहे. ताणलेल्या तंतुवाद्यांचा झंकार आणि वायुवाद्यामधील भेदक सूर यांची पितळी वाद्यांच्या तीव्र नादांशी स्पर्धा आणि या सर्वांना स्फोटक आघाताने मिळालेला उठाव ही La Sacre (ले सॅक्रे) ची वैशिष्ट्ये आहेत. त्यांच्यामुळे वृंदवादनाच्या आचारात नवीन जमाना निर्माण झाला आहे.

त्यानंतर दहावर्षांनीतर ध्वनींच्या एका संपूर्णपणे निराव्याच आदर्शाने स्ट्राव्हिन्स्कीचे लक्ष वेधून घेतले. भडकपणाऐवजी त्याच्या नवअभिजात कृतीमध्ये तंतुनादांचा उपयोग न करता वायुवाद्यातील कोरड्या नादसमूहावर भर दिला गेला आणि नवीन आणि नेमस्त स्वरयोजना अमलात आणली गेली. त्याहीपुढील आपल्या 'अपोलो' (Apollo) आणि 'ऑर्फेअस' (Orpheus) या दोन नृत्यनाट्यांत स्ट्राव्हिन्स्कीने तंतुकारीकडे पुन्हा लक्ष घातलेले दिसते. कारण त्यामध्ये त्याने स्वतःची एक गुंफण रचलेली असून विशेषतः ऑर्फेअस (Orpheus)मधील तंतुनाद तर संपन्न आणि भडक असेच वाटतात. नादप्रतिमा आणि आविष्कारक्षम आशय यांच्या स्वाभाविक अशा अन्योन्य संबंधाची स्ट्राव्हिन्स्कीइतकी जाण दुसऱ्या कोणाही रचनाकाराने ठेवलेली दिसत नाही.

आधुनिक वृंदवादन या विषयाचे समालोचन करताना गुस्टाव्ह महलर या असामान्य नायकरचनाकाराच्या संगीतावरील प्रभावाची दखल न घेणे चुकीचे होईल. त्याच्या नऊ सिम्फनीमधील वृंदवादनाची वैशिष्ट्ये शोनबर्ग आणि अल्बनबर्ग या रचनाकारांना, शिवाय पुढील पिढीचे ओनेगर, शोस्टाकोविच आणि बेंजामिन ब्रिटन यांनाही मोठ्या प्रमाणात प्रेरक ठरली. महलरच्या संगीताचा आशय जरी कमालीचा भावात्मक असला तरी त्याने आपली रचना मात्र दीर्घ आणि स्वयंपूर्ण अशा आलापामध्ये केली. त्यामुळे त्याचा १८ व्या शतकामधील रचनाकारांच्या बारोक शैलीतील आलापीच्या पोताशी दुवा जुळतो. १९ व्या शतकातील स्वरमेळात भर घालण्याची जस्वर पडू नये अशा रीतीने वृंदवादनकृति रचून आणि वादनामधील स्वर कमीअधिक करण्याचा प्रकार टाळून महलरने वाद्यवादानांत जी सफाई आणली तिला त्याच्या काळांत तोड नव्हती. आलापीमधील स्पष्ट रेखाकृती आणि वाद्यवृंदात एका विभागालगत दुसऱ्या विभागाचे अधिष्ठान उदा. तंतुवादानाबरोबर पितळी वाद्यांचा नाद हा जो प्रकार आपल्याला हिंडेमिथ अगर रॉय हॅरीस यांच्या स्वरलेखनात आढळतो त्याचा मागोवा महलरपर्यंत घेता येतो. शोनबर्ग तर महलरच्या ऋणाचा मुद्दाम उल्लेख करतो. अनेक वादनकार आणि गायक एकत्र आणून त्यांच्या वृंदवादनातही प्रत्येक स्वराला त्याचे स्वतंत्र स्थान प्राप्त करून द्यावयाचे अशा पद्धतीने वाद्यवृंदाचा उपयोग

करण्याची कल्पना शोनबर्गने महलेरपासून उचलली. वृंदवादनामधील महलेरच्या प्राविण्याचा आपल्याच काळांतील संगीतरचनाकारावर कितपत परिणाम झाला याबद्दलची ही थोडीशीच उदाहरणे आहेत.

भविष्यकाळात नजीकच्या भविष्यकाळातसुद्धा नादप्रतिमेचा आदर्श कोणता असू शकेल ही बऱ्याचशा तर्काची बाब आहे. अलिकडच्या अणुयुगात ध्वनीच्या घटकामधील विरळपणा आणि क्षणिकत्व कमी होऊन त्यांना अधिक स्थूलत्व प्राप्त होण्याचा संभव दिसतो. संगीतकार आणि इंजीनिअर हे एकत्र येऊन अशा विजेच्या सहाय्याने चालणाऱ्या एका प्रचंड संगीताच्या कार्यक्रमाची उपयुक्त सामग्री निर्माण करतील, अशी कार्लो शावेजने एकदा कल्पना केली आहे. अकल्पित अशा विविध जातीच्या आवाजांची एकामागून एक अशा स्वराप्रमाणे प्रतवारी लावता येईल आणि त्यांच्या कमीअधिक तीव्रतेवरून त्यांचे यथार्थ दर्शन होईल, अशी तो पुढे कल्पना करतो. या बाबतीत शक्य असणाऱ्या गोष्टीना अंत नाही. तथापि काहीतरी मूलगामी बदल होण्याच्या मार्गात आहेत, असे संभव मात्र पुष्कळ आहेत.

थेरेमिन आणि मार्टेनॉट यांची ध्वनिलहरीची वाद्ये, विजेचा ऑर्गन, चित्रपटाकरिता एकदमच संगीतलेखन करण्याची कुवत, ध्वनिपटात आणि नवीन 'लौकिक' संगीताच्या फ्रेंच रचनाकारांच्या स्वरलेखनात गोंगाटावर त्याला संगीताचा घटक मानून केले जात असलेले प्रयोग, या आणि अशाच इतर घटनांमुळे नवीन नादप्रतिमाकरिता क्षितिजे विस्तृत होत आहेत असे दिसून येते. तथापि इंजिनियरांनी कोणत्याही नादप्रतिमा निर्माण केल्या तरी त्यांना अर्थ प्राप्त करून देणारे संगीतरचनाकार पूर्वीप्रमाणे आपणच आहोत हे लक्षात आल्यावर कदाचित दिलासा वाटेल.

### ३ सृजनशील मन आणि अनुवादक मन

संगीतकलेमध्ये निर्मिति आणि अनुवाद (creation and interpretation) या दोन्ही प्रक्रिया एकमेकींशी निगडित झाल्या आहेत. इतक्या की, नृत्यकलेचा अपवाद वगळता इतर कोणत्याही कलेत त्या तशा झालेल्या नाहीत. या दोन्हींच्या हालचालीकरता कल्पक मनाची गरज असावी ही उघडच गोष्ट आहे. दोघींच्यामुळे, एकसारख्या अगर कधी विषम स्वरूपाच्या अशा सृजनशील शक्तींना प्रेरणा मिळते. म्हणून त्या दोन्हींचा एकत्र विचार केला तर, त्यांच्या आपसांमधील संबंधांचा आणि एकमेकींवरील परिणामाचा उलगडा करता येईल.

सृजनशील अशा अनेक कलाकारांप्रमाणे, सृजनशीलतेच्या-निर्मितीच्या गूढ गुणधर्मा बदल मीही अनेकवार विचार करित आलो आहे. सृजनशील क्रियेविषयी काहीतरी नवीन, खरोखरच नवीन असे सांगण्यासारखे आहे काय? मला मात्र शंका वाटते. सृजनशील मानवाविषयीची कल्पना इतकी जुनी आहे आणि त्याबद्दल इतके सूक्ष्म अवलोकन, कविमनाचे विचार, तत्त्वचिंतन आणि शिवाय इतके लिहिले आणि सांगितले गेले आहे की, एका विस्तीर्ण प्रदेशाविषयी आपला स्वतःचा दृष्टिकोन याखेरीज, आणखी एकही नवी भर त्या विषयात घालणे निराशाजनक होईल.

आणि तरीसुद्धा एखादा संगीतरचनाकार आपल्या कलेविषयी ज्यावेळी गंभीरपणाने विचार करू लागतो, त्या सुमाराला त्याला स्वतःलाच असा प्रश्न विचारण्याचा प्रसंग केव्हातरी येतोच की, मी संगीतरचना करावी ही माझ्या आत्म्याच्या दृष्टीने इतकी अगत्याची बाब का असावी? दिवसाची दुसरी कामे तुलनेने कमी महत्त्वाची ठरावी, इतकी तिची निकड कशाकरीता? आणि निर्मितीची प्रेरणा कधीच का तृप्त होत नाही आणि दर वेळेला नवीन काहीतरी का करावे लागते? पहिल्या, निर्मितीच्या निकडीबद्दलच्या प्रश्नाला उत्तर ठराविकच आहे आणि ते म्हणजे आत्माविष्कार, जीवनाविषयींच्या आपल्या उत्कट भावना प्रकट करण्याची प्राथमिक गरज. मग हे काम कधीच का पुरे होत नाही? दरवेळेला पुन्हा का सुरुवात करावयाची? निर्मितीच्या पुनरावृत्तीचे माझ्या मताने कारण असे आहे की, कोणतीही नवीन कलाकृति आपल्याबरोबरच आत्मशोधनाचे गुणतत्त्व घेऊन येते. माझ्याविषयीचेच ज्ञान होण्याकरिता मला काहीतरी निर्माण करावयाला हवे. आणि जर आत्मज्ञानाची साधना हा एक कधीच न संपणारा प्रवास असेल तर, कोणत्याही नवीन कलाकृतीमुळे 'मी कोण आहे' या प्रश्नाला केवळ अर्धवटच उत्तर मिळू शकते आणि त्याकारणाने त्याचबरोबर दुसरी आणि वेगळी, संपूर्ण उत्तरे शोधण्याची गरज उत्पन्न होते. याचमुळे प्रत्येक कलावंताची कलाकृती ही निदान त्यालातरी कमालीच्या महत्त्वाची वाटते. पण कलावंताने असे का

समजावे, शिवाय इतरांनीही त्याची अशी समजूत का करून द्यावी की, त्याच्या हातून व्हावी अशा आणखी एका कलाकृतीला केवळ स्वतःपेक्षा काही अधिक अर्थ आहे? यालाही कारण असे की, कोणतीही नवीन आणि अर्थगर्भ अशी कलाकृती अनुभूतीची एक लोकविलक्षण मांडणी करते. कलावंताने हस्तगत करून ती ग्रथित केली नाही तर कायमची नाहीशी होईल अशी ती अनुभूती असते. अर्थात अशी मांडणी दुसरा कोणताही कलावंत नेमक्या त्याच पद्धतीने करणार नाही. आणि ज्याप्रमाणे एकादा कलावंत आपल्या निर्मितीमधून स्वतःचा शोध घेत असतो, त्याप्रमाणे आपल्याच कलावंतांकडून स्वतःविषयीचे ज्ञान संबंध जग मिळवीत असते कलावंताच्या निर्मितीमधून जीवनाच्या स्वरूपाची ओळख करून घेत असते.

ही कलाकृतीच्या अद्वितीयत्वाबद्दलची आणि तिच्या निकडीची कल्पना जाक मारीते यांनी थोड्या शब्दात पुढीलप्रमाणे मांडली आहे. ते म्हणतात, “आपल्या जीवनाच्या स्वरूपाची या ना त्या तऱ्हेने ओळख अशा ज्ञानाने करून घ्यावयाची की, सृजनशील होण्याखेरीज त्याचे दुसरे कोणतेच फलीत नाही, आणि स्वतः निर्माण केलेल्या कलाकृतिशिवाय इतर कोठेही ते सिद्ध होत नाही; एवढेच कलाकाराच्या नशिबी असते.” अशा रीतीने कलाकार एका अनिश्चित अवस्थेत सांपडतो, कारण निर्मितीचे स्वरूप त्याच्या इच्छेवर अवलंबून नसल्याने कलाकृतीचा उगम केव्हा होईल याचा नियम नसतो. आणि दुसरे असे की कलाकल्पना एकदा मनात ठसली म्हणजे ती पुरी होईल की नाही अशी त्याला भीती वाटते. या कारणाने रचनाकाराच्या परिस्थितीत एक प्रकारची नाट्यमयता उत्पन्न होते. एका बाजूला अविष्काराची ओढ कायमच असते. आणि उलट तो केवळ आपल्या इच्छाशक्तीने कलाकृती निर्माण करू शकत नाही. एकतर ती कलाकृती संपूर्णतः उत्स्फूर्त असावयाला हवी नाहीतर, तिची आराधना करून, तिचे मन वळवून, तिला सावकाशीने आपलीशी करावयाला पाहिजे. म्हणजे करू घातलेल्या कार्यात अपयश अगर सिद्धी या दोन्हीचाही संभव सारखाच आला. अनेक सृजनशील कलावंतांचे स्वभाव अस्थिर असल्याचे आपण ऐकतो. त्याचे या कारणाने आपल्याला नवल वाटत नाही.

संगीतामधील अनुवादक आणि सृजनशील कलावंत यांच्या परिस्थितीत येथपर्यंत फारसा फरक दिसून येणार नाही. रचनाकाराची कृती प्रत्यक्षात आणणारा तो केवळ एक मध्यस्थ असतो. ती तशी आणण्याला तो कारणीभूत होतो. उद्दिष्टाविषयी समर्पित भावना, प्रत्यक्ष कार्यक्रमात स्वतःचा शोध घेत असल्याची जाणीव आणि कलाकृतीचे मर्म समजले नाही तर काहीतरी लोकविलक्षण असे आपण हातचे घालवू अशी भीती या सर्व विचारात तो निर्मात्याबरोबरच सहभागी होतो. निर्मिती ही कोणाच्या इच्छेवर अवलंबून नसते, हेही त्याला माहित असते. आणि संगीताचा कोणताही कार्यक्रम एकसारखा व्हावा, याकरिता त्याला एकादी किमया हस्तगत झाल्याचे आढळत नाही. उलट, गानपीठावर त्याने पाऊल टाकले असताना त्याचे आपण यशचिंतन करतो. कारण निर्मात्यासारख्याच त्याच्याही आविष्काराच्या शक्ती अनिश्चित असतात. म्हणजे अनुवादक्रियेला आपण एक ‘पूरक कला’ म्हणून म्हणणे जरी एरवी योग्य असले तरी, तिच्यामध्येही सृजनशीलतेचे गुणविशेष आढळून येतात.

तथापि आता आपण निर्मिती आणि अनुवाद या प्रक्रिया कोणत्या विशिष्ट कारणाने एकमेकीपासून प्रकर्षाने भिन्न आहेत याचा शोध घेऊ. अनुवादक मन केवळ दिलेल्या आयत्या विषयांचाच विचार करू शकते. आपणहून तो विषय सुचवू शकत नाही. कशातूनही काहीतरी निर्माण करण्याचे विशिष्ट कार्य निर्मितीक्षम मनाचे आहे. संगीतरचनाकार हा एक तऱ्हेचा जादूगार आहे. आपल्या विचारांच्या पोतडीमधून एकादी जननक्षम कल्पना तो निर्माण करतो अगर त्याला ती प्राप्त होते. विचारांची पोतडी असे जरी मी म्हणत असलो तरी प्रत्यक्षात या कल्पनेचा निर्मितीच्या “प्रक्रियेतील उगम ही” अशी एक अवस्था आहे की,

## अनुक्रमणिका

तिचा पटण्यासारखा खुलासा करता येत नाही. कल्पनाप्राप्तीचा हा क्षण म्हणजे स्फूर्तीचा क्षण एवढेच आपण समजू शकतो. अगर कोलेरिजच्या भाषेत सांगावयाचे तर, तो क्षण की, ज्यावेळी कलावंत नेहमीपेक्षा अधिक भावनाप्रवण अवस्थेत असतो. ती कोटून, आणि कशी येते, आणि ती किती वेळ टिकते हे कोणी कधीच सांगू शकणार नाही. स्फूर्ति ही मनाच्या उन्नत जाणिवेचा अगर कदाचित सुप्त मनोवस्थेचाही एकादा प्रकार असू शकेल. मला माहीत नाही. तथापि ती मनोजागृतीच्या उलट अवस्था आहे याची मात्र मला खात्री आहे. स्फूर्तीच्या क्षणाला मनाची व्यामोहित अवस्था असेही काही वेळा म्हणता येईल. व्यक्तिमत्त्वाचा एक भाग भावप्रेरित होतो आणि काही कथन करतो आणि दुसरा भाग अर्धवट लक्ष देऊन ऐकतो आणि त्याची नोंद करतो. मात्र ऐकणाऱ्या भागाने दुसरीकडेच बघावे आणि अर्धवट ऐकल्याचाच देखावा करावा नाहीतर कथन करणारा व्यक्तिमत्त्वाचा भाग असंतुष्ट होतो आणि अधिक लक्ष दिल्याचे दिसताच सूडबुद्धीने नाहीसा होतो.

हे अर्थात स्फूर्तीच्या एका प्रकाराचे वर्णन झाले. तिच्या दुसऱ्या प्रकारात संबंध व्यक्तिमत्त्वाचा समावेश होतो अगर खरे तर भावना प्रवाहाच्या उत्स्फूर्त आविष्कारात ते विरून जाते. माझ्या म्हणण्याचा अर्थ असा की, निर्मितीची प्रेरणा अशा रितीने आपल्यावर ताबा मिळविते की त्यामुळे आपली एरवीची जाणीव कमीअधिक प्रमाणात नष्ट होऊन जाते. या दोनही प्रकारच्या स्फूर्ती, स्फूर्तीचे असे प्रकार मानले तर, फार थोडा काळ टिकतात आणि तरीसुद्धा मनाला शीण आणतात. त्या क्वचितच दृष्टोत्पत्तीस येतात आणि तरीसुद्धा आपण त्यांची एकसारखी वाट पाहात असतो. नेहमीच्या रचनाकृतीकरीता ज्या कमी दैवी स्फूर्तिची आवश्यकता असते तीसुद्धा निर्मितीचीच प्रेरणा असून तिच्यात मात्र चिकित्सकतेचा अधिक समावेश झालेला दिसून येतो. पण या गोष्टीचा विचार मी लवकरच करणार आहे. महान कलाकृतीना त्याच प्रकारची स्फूर्ती उपयोगी ठरते. कारण उत्स्फूर्त निर्मितीचा परिपाक मात्र लहान कृतीच असू शकतात.

संगीत केवढे असावे हा रचनाकारापुढील प्रमुख प्रश्न असतो. तीन मिनिटांत संपेल असे संगीत लिहिणे अवघड नाही. एक मध्यवर्ती कल्पना, तिला विरोधी असा दुसरा विभाग आणि नंतर पहिलीकडे पुनरागमन अशी या प्रश्नाची सामान्यपणे सोडवणूक होते. पण तीन मिनिटाच्या पलीकडे जाणारे संगीत अडचण उपस्थित करते. संगीतासारखे प्रवाही द्रव्य हाताळताना रचनाकारापुढे प्रमुख समस्या उभी रहाते ती अशी की, या जननक्षम कल्पनांचा विस्तार कसा करावयाचा आणि एक संपूर्ण अनुभूतीची प्रतिमा निर्माण होईल असा त्यांना आकार कसा द्यावयाचा, या ठिकाणीसुद्धा एका तऱ्हेच्या स्फूर्तीची गरज भासते. पाठ्यपुस्तकामधील नियम याबाबतीत लागू पडत नाहीत आणि याचे साधे कारण असे की, या कल्पना सजीव रितीने वावरत असतात आणि म्हणून त्या प्रत्येकीला वेगळा आणि स्वतंत्र उपचार हवा असतो. मला काही वेळा नवल वाटते ते या गोष्टीचे की, संगीताला उचित असा आकार देण्याच्या या प्रश्नाचा, दुसऱ्या एका विपरीत घटनेशी या ना त्या तऱ्हेने संबंध लावता येतो. आणि ती घटना म्हणजे थोर रचनाकारांच्या यादीमध्ये कोणत्याही स्त्रीचा उल्लेख संगीताच्या इतिहासाने केलेला नाही. थोर अनुवादिका म्हणून स्त्रिया झालेल्या आहेत. पण हे एवढ्यावर आणि मला मुद्दाम म्हणावयाचे आहे की, एवढ्यावरच थांबलेले आहे. पहिल्या प्रतीच्या स्त्रीरचनाकारांची उदाहरणे मिळतच नाहीत. हा एक नाजूक विषय आहे, यात शंका नाही. पण इतिहासातील या घटनेबद्दलच्या विविध आणि गूढ कारणांचा विचार बाजूला केला तरी एक गोष्ट मात्र दिसून येते आणि ती ही की, अमूर्त अशा कल्पनांचा संभव आणि त्यांचा विकास होत जाताना त्यांना दिली जाणारी आकृतिमयता यांच्यामुळे सृजनशीलता, ही अनुवादाच्या प्रक्रियेपासून वेगळी पडते.

सृजनशील मननाविषयी मी जे कांही सांगत होतो, त्या सगळ्यांत कलावंतांच्या मनामधील कल्पकतेचा गुणविशेष मी गृहीत धरलेला आहे. या बाबीवर मी आता मुद्दाम भर देण्याचे कारण असे आहे की, अलीकडे रचनाकारांच्या तंत्राची विशेष चर्चा करण्याकडे आणि कलावंताला कारागीर म्हणून समजण्याकडे कल दिसून येतो. जुन्या काळामधील कलाकारागिरांचा एक अनुकरणीय म्हणून आदर्श आपल्यापुढे ठेवला जातो. या ठिकाणी घोटाळा होण्याचा संभव निर्माण झाला आहे. कारागिरांच्या दृष्टिकोनामधून होणाऱ्या सर्व चर्चेत कलाकृति ही एक पादत्राणांची जोडी नाही हे आपण नेहमी लक्षात ठेवले पाहिजे. पादत्राणांच्या जोडीसारखा तिचाही एक उपयोग असतोच. तथापि तिचा उगम मानसिक हालचालींच्या अगदी वेगळ्या क्षेत्रांमधून झालेला असतो. रोजर सेशन्सच्या ही गोष्ट बरोबर लक्षात आलेली दिसते. त्यानी अलिकडेच लिहिले आहे की, संगीताच्या भाषेवर प्रभुत्व असणे ही रचनाकारांच्या तंत्रामधील अगदी खालची पातळी होय. थोड्याशा वरच्या पातळीवर ते तंत्र सांगीतिक विचारांशी एकरूप होते, आणि याच ठिकाणी संगीताच्या कार्यवाहीऐवजी त्यातल्या आशयाशी ते अधिक विचारमग्न होते. या पातळीवर कारागीरीविषयीची भाषा करणे मुळीच योग्य होणार नाही. आता तो रचनाकार केवळ कारागीर राहिलेला नसून तो एक सांगीतिक विचारवंत आणि मूल्यांचा एक निर्माता झाला आहे. आणि ती मूल्येही प्रथम सौंदर्यवाचक म्हणून, त्यानंतर मानसिक आणि म्हणूनच त्यानंतरही परिणामतः कमालीच्या मानवी महत्त्वाची असतात.

कारागिरीविषयीची आस्था संगीतासारख्या कलेतही बळावत जावी हे बरेच चमत्कारिक वाटते. प्राचीनकाळात मान्यवर असे चित्रकार निर्माण झाले त्याप्रमाणे संगीताने निष्णात असे कारागीर फारसे घडविले नाहीत. आपल्यातही हेन्री रूसो अगर ग्रॅन्डमा मोझेस आहेत, अशी शेखी संगीताला मिरविता येत नाही. संगीतामध्ये भाबडेपणाला वाव नाही. कोणत्याही प्रकारचे एखादे छोटसे संगीत लिहिण्याकरताही काहीतरी किमान 'तयारी' असावी लागते. अशा प्रकारच्या प्राचीन रचनाकारांच्या जास्तीत जास्त जवळ येणारी आपल्या काळामधील उदाहरणे मुसोरस्की आणि सती यांची आहेत. तथापि त्यांच्या नावाचा नुसता उल्लेख केल्याबरोबर ती कल्पनाच हास्यास्पद वाटायला लागते.

नाही, मला तर उलट अशी शंका येते की, विशेषतः शिक्षक-शिष्यसंबंधाच्या संदर्भात रचनाकाराचा कारागीर म्हणूनच जो विचार केला जातो, त्याचे कारण सौंदर्यविषयक निर्णय स्वतः घेण्याच्या शक्तीवरच कोणाचा मुळांत भरंवसा नसावा. आपण चुकलेलो असू ही त्यांना एकतर भीति, शिवाय आपले निदान आपल्यापुरते तरी बरोबर आहे हे सिद्ध करता येत नसल्यामुळे उत्पन्न होणारी असहायता. याचा परिणाम म्हणजे, हा सगळा सौंदर्यविषयक मूल्यमापनाचा गोंधळात टाकणारा कारभार टाळण्याची प्रवृत्ति बळावत जाते. आणि त्याऐवजी कारागिरी आणि कामगत यांच्याकडे लक्ष पुरविले जाते. कारण असे करतांना काही स्थिर अशी मूल्ये तरी आपल्या हाताला लागतात. पण अशा प्रवृत्तीमुळे, चिकित्साबुद्धीची आणि निर्मितीच्या क्षणाबरोबरच सौंदर्याविषयक निर्णय घेण्याची रचनाकाराची गरज ही सर्वस्वी बाजूला केली जाते, असे मला म्हणावयाचे आहे. मला दिसते ते असे की, अशी कुवत असणे हा त्याच्या कारागिरीचाच एक भाग आहे. कारण ती नसल्यामुळे होणाऱ्या अनेक सुरेख कलाकृती अनिर्मित अवस्थेत राहिल्या नसल्या तरी, त्या दुर्बळ मात्र झाल्या आहेत.

सृजनशील मन हे त्याच्या नित्याच्या व्यवहारात चिकित्सक मनही असले पाहिजे. याठिकाणी साध्य जे आहे ते केवळ 'जाणीव ठेवणे' एवढेच नसून प्रो. आय. ए. रिचर्ड्स म्हणतात त्याप्रमाणे त्या जाणीवेबद्दलचे सावधपणही असावयाला हवे. संगीतामध्ये स्वतःच्या रचनाकृतीला तिच्या अपरिहार्य अशा समाप्तीपर्यंत

मार्गदर्शन करणाऱ्या संगीत रचनाकाराच्या मनाने अशी आत्मसमीक्षा करणे, ही गोष्ट विशेषतः अमलात आणण्याला कठीण आहे. कारण संगीत हे एक भावनात्मक आणि तुलनेने निरामय असे द्रव्य आहे. निर्मितीच्या क्षणीच समीक्षेचे कार्य कोणते असते यासंबंधी रचनाकारापुढे विशेषतः त्यांच्यामधील नवीनांपुढे नेहमीच स्पष्ट अशी कल्पना नसते. एका स्वरामागून दुसरा स्वर अगर स्वरयुग्म येत असताना त्या त्या वेळी कोणता तरी निर्णय घेतला जात असतो, याची त्यांना पुरेशी जाणीव असल्याचे दिसत नाही. त्यांच्याच संगीताच्या मानसिक आणि भावनात्मक अर्थगर्भतेची तर त्यांना त्याहीपेक्षां कमी समज असते. उलट ते केवळ संगीताचा एकूण आलेख ठीक जमला आहे की नाही आणि एकामागून एक येणारे स्वर मूळ विषयांशी सुसंगत आहेत की नाहीत एवढ्याच गोष्टींची काळजी घेतात. निराळ्या शब्दांत असे म्हणता येईल की एकूण रचनेची सिद्धि अगर अपयश ज्या नियामक घटकांवर अवलंबून असते त्यांची त्यांना संपूर्ण नव्हे तर अर्धवटच जाणीव असल्याचे दिसून येते. प्रत्येक बारीकसारीक पूरक घटकाचे संपूर्ण आणि समुचित परिक्षण त्याचबरोबर त्या संगीतातील नियामक आणि अत्यावश्यक गुणविशेषांचे आकलन आणि हे करीत असताना सृजनशीलतेच्या स्वैरतेचा संकोच होऊ नये अशी काळजी म्हणजे जणु काही एकाचवेळी कलाकृतीच्या अंतःपुरात आणि शिवाय बाहेर असणे यालाच मी 'जाणीवेबद्दलचे सावधपण' म्हणतो" बीथोव्हेनच्या प्रतिभासामर्थ्याचे श्रेय शूबर्टने एकदा 'निर्मितीच्या अग्नीज्वालेखाली असलेल्या अत्यंत थंड अशा त्याच्या मनोवृत्तीला' दिले आहे. सृजनशील मन आपल्या उत्कट अवस्थेत कार्य करीत असतांनाचे हे किती सुरेख वर्णन आहे?

चिकित्सक आणि सृजनशील मनाविषयीची एक चमत्कारीक गोष्ट अशी आहे की, जरी त्याला पूर्ण झालेल्या कृतीमधील घटकांची चांगली उमज असली तरी इतर लोक तिचा कोणता अर्थ ध्यानात घेतील याचे मात्र त्याला पुरेसे आकलन होत नाही. कोणत्याही कलाकृतीत असा एक अनाकलनीय भाग असतोही. ऑद्रे जीदनें त्याला 'ईश्वराचे देणे' असे नाव दिले आहे. माझ्या स्वतःच्या संगीतकृतीची प्रथमच तालीम चालू असताना, मला तिच्याबद्दल आपलेपणा आणि तरीसुद्धा पुन्हा परकेपणा अनेकवार वाटला आहे. इतकाही जणु काही मला आणि वादनकारांनाही तिच्यामधल्या अनोखीपणाची पुढे पुढे सवय करून घ्यावी लागली. दिवंगत पाल रोझेनफेल्ड यानी एकदा लिहिले होते की, माझ्या पिआनो व्हेरीएशनमध्ये त्यांना उत्तुंग प्रासादामधील पोलादी धीरे दिसून आले. हे वर्णन ठीकच आहे. तथापि मला हे मान्य करावयाला हवे की, ज्यावेळी मी व्हेरीएशनची रचना करीत होतो त्यावेळी अशा उत्तुंग प्रासादाची कल्पना माझ्या मनात मुळीच डोकावली नव्हती. अशाच रीतीने, माझ्या पीआनो सोनाटामधील अंतीम चलनात, इंग्लीश टीकाकार बिल्फ्रिड मेलर्स यांना 'अगतिकत्वाच्या कल्पनेचा मर्मग्राही असा सांगीतिक आविष्कार आढळला. ते लिहितात 'हे संगीत एखाद्या घडाळ्याप्रमाणे थांबते आणि नंतर 'अनंतत्वात विलीन होऊन जाते.' हे वर्णनसुद्धा समर्पकच असावे. मला मात्र मुळीच तसे वाटले नसते. रचनाकृतीची परीक्षणे आपण वाचीत नाही असे संगीतरचनाकार आपल्याला नेहमी सांगतात. मी मात्र याला अपवाद आहे, हे तुम्हाला दिसतेच आहे. मी निर्माण केलेल्या संगीताच्या अर्थाबद्दल नवीन विवरणाचा किंचितसाही सुगावा लागत असला तर माझे कुतूहल जागृत होते. मात्र तो अर्थ मी मानलेला आहे त्यापेक्षा वेगळा असावयाला पाहिजे.

माझ्या कुतूहलाचा भाग सोडला तरी कलावंत आपल्या कलेचे इंगित श्रोत्यापर्यंत कितपत यशस्वी रीतीने पोचवू शकतो हा प्रश्न उरतोच. आपल्या संगीताचा श्रोतृसमाजावर कोणता परिणाम होईल, याची थोडीशीतरी खातरजमा एखाद्या रचनाकाराने अगोदर केलेली नसली तर, त्याला आयत्यावेळी खडबडून जागे व्हावे लागते. रचना करीत असतानाच असा हा श्रोतृसमुदायावर होणारा परिणाम त्याने हिशेबात घ्यावा की नाही हा वेगळा प्रश्न आहे. कारण याबाबतीत पुन्हा रचनाकारांमध्ये वेगवेगळे दृष्टिकोन आहेत.

तथापि त्यांचे काहीही म्हणणे असो, श्रोत्यांना काही विदित करण्याची त्यांना जाणूनबुजून अशी इच्छा नसली तरीसुद्धा रचनाक्रियेमधील संयुक्तिकता आणि संगतवारपणा यांच्याकडे झुकणारा प्रत्येक प्रयत्न हा वस्तुतः निवेदनातच परिणत होत असतो, असे आपण समजावयाला काहीच हरकत नाही. एखाद्या विवक्षित श्रोतृसमाजाकरिता रचनाकाराने केलेली सुसंगत मांडणी थोड्याफार फरकाने त्याच्याकरताच असते. विवक्षित समाजाकरिताच केलेल्या संगीताची ही कल्पना गानप्रेमी लोकांना काहीशी चमत्कारिक वाटते. लैपझिगच्या नागरिकासाठी बाख दर आठवड्याला संगीत लिहीत होता आणि मोझार्टचे त्यावेळच्या दरबारी आश्रयदात्यांशी घनिष्ठ संबंध होते. अशा ठराविक गोष्टी कितीही वेळा सांगितल्या तरी त्यांचा उपयोग होत नाही. श्रोत्यांना, त्यांची अशीच झालेली समजूत पसंत पडते की संगीतकार ही एक आपल्याच कल्पनाविश्वात रममाण होणारी व्यक्ती असून, भोवतालच्या व्यवहारातील जंजाळापासून ती अलिप्त असते. अलीकडील संगीतरचनाकार या श्रोत्यांना विदित केल्या जाणाऱ्या विषयाबद्दल विचार करीत असतात की नाही कोण जाणे, त्यांना त्यात फारसे यश मात्र आलेले नाही. पुढच्या एका प्रकरणात यासंबंधीच्या कारणांचा मी तपशीलवार शोध घेणार आहे.

श्रोत्यांशी केल्या जाणाऱ्या निवेदनाच्या या विषयावरून, आपण सहजच वादनकाराचे कार्य, आणि एकूण सांगीतिक अनुभवाला अत्यावश्यक असणारी सृजनशील आणि अनुवादक अशा मनांची एकमेकावरील क्रिया आणि प्रतिक्रिया यांच्या विचाराप्रत येऊन पोहोचतो. बीथोव्हेनच्या अगोदरच्या काळांत ही निर्मिती आणि अनुवादाची दोन्हीही कार्ये एकाच व्यक्तीकडून केली जात असत. रचनाकार हाच अनुवादक असे किंवा नेहमीच घडणारी गोष्ट म्हणजे अनुवादक आपल्या वाद्यासाठी संगीतही लिहीत असत. तथापि अलीकडे, आपल्याला माहीतच आहे की, ही कार्ये वेगवेगळी केली गेली आहेत आणि त्यामुळे, आता रचनाकार एकाद्या वाद्या गेलेल्या माणसाच्या अवरथेत असून, तो आपले म्हणणे ऐकणाऱ्यांना लिहून कळवितो आणि ऐकणाऱ्यांना मात्र वाचता येत नाही. म्हणून त्या दोघांनाही अशा एखाद्या मध्यस्थाची गरज भासते की जो रचनाकाराचा संदेश उत्कृष्ट पद्धतीने आणि जाहीरपणे वाचून श्रोत्यांकडून प्रतिसाद मिळवील.

लगेच मग एक महत्वाचा प्रश्न उपस्थित होतो आणि तो असा की रचनाकार आपल्या या वाचकाकडून म्हणजे अनुवादकाकडून कोणती अपेक्षा करतो? अनुवादक हा कोणत्या प्रमुख गोष्टीची विशेष काळजी वहातो ते मला माहीत आहे. आणि ती म्हणजे परिणामकारक वक्तृत्व अगर संगीताच्या भाषेत कर्णमधुर नाद निर्माण करणे. तांत्रिक अडचणींचे निवारण करण्याची, आणि आपल्या वाद्यामधून शक्य तितके उत्कृष्ट सूर काढण्याची त्याने स्वतःला ह्यातभर सवय लावून ठेवलेली असते. पण याठिकाणीच एक गोम असते. रचनाकार मात्र यावेळी निराळाच विचार करीत असतो. तांत्रिक नेटकेपणा अगर सुरांचा सच्चेपणा याहीपेक्षां त्याचे लक्ष अनुवादामधून निघणाऱ्या संगीताच्या आविष्कार धर्माकडे लागलेले असते. दुसरे काही झाले तरी त्याला आपली मूलभूत गानकल्पना बिघडलेली नको असते. अनुवाद अधिक अर्थवाही व्हावा या करीता तो कोणत्याही वेळी स्वरांचे सौंदर्य घालवावयाला तयार असतो. आविष्कार करणाऱ्या कोणत्याही कलावंताचे ठायी वक्तृत्वाचे काही गुण असतातच. त्याला शब्दांचा प्रभाव पडावयाला हवा असतो आणि त्यांचा नाद संपूर्ण आणि निर्दोष व्हावयाला पाहिजे असतो. उलटपक्षी प्रत्येक रचनाकाराचे अंगी नाटककाराचे काही गुण आणि आग्रह असतात. आपल्या 'नटांनी, विवक्षित संदर्भमधील एखाद्या प्रवेशाच्या अर्थघनतेकडे अवधान द्यावे अशी त्याची इच्छा असते. कारण ते अवधान नसले की सगळेच वक्तृत्व अर्थहीन किंबहुना त्रासदायकही ठरते. आणि याला कारण कलाकृतीचा संपूर्ण उद्देश आणि अर्थसामर्थ्य श्रोत्याप्रत नेण्याच्या सृजनशील मनांच्या मार्गात ते आड येते.

## अनुक्रमणिका

नाट्याशी साम्य असलेली आणखीही उदाहरणे देता येतील. नाटकात निष्कारण चुकीची भूमिका मिळालेल्या नटीची आपण कल्पना करू शकतो. पण संगीतामधील 'नट' त्यांना असे म्हटलेतर, नेहमीच चुकीच्या भूमिकेत वावरतात, आणि त्या गोष्टीचे त्यांना तितकेसे समर्थनही करता येत नाही. व्हायोलिन वाजविणाऱ्या स्त्रीची प्रकृती एकाद्या धोबिणीसारखी भरदार आणि निरोगी असेल तर तिला आपल्या वाद्यामधून 'जेऊन फिले' (Jeune Fille) चे माधुर्य आणि निर्दोषत्व कधीच सिद्ध करता येणार नाही. एकादा गायक देखणा आणि सुरेल आवाजाचा असूनही त्याला जीवनामधील दुःखमयतेची आपणहून जाणीव झालेली नसल्यास, तो भाव संक्रांत करणे त्याला कधीच शक्य होणार नाही. किंबहुना जवळजवळ असेच म्हणता येईल की संगीतामधील अनुवादाकरिता, नटापेक्षाही अधिक विशाल दृष्टीकोनाची वादनकाराकडून अपेक्षा केली जाते. याचे कारण त्याला अगर गायकाला संगीतात कोणतीही भूमिका आयत्यावेळी वठवावी लागते.

या ठिकाणी मला एखादा वादनकार तक्रारीवजा चौकशी करताना आढळून येतो. संगीतनिवेदन करून दाखविण्याची एकच पद्धती ठरूत गेली आहे काय? एकाच संगीताच्या निवेदनाचे विविध प्रकार नसतात का? निश्चितच असतात. संगीतरचनाकार या नात्याने मला असे वाटते की माझी कोणतीही रचना अनेक पद्धतीने निवेदन करता यावी. नाही तर त्या कृतीत अर्थवैभव नाही असे म्हणावे लागेल. पण त्यासाठी प्रत्येक वेळचे स्वतंत्र निवेदन हे सांगीतिक आणि मानसिक दृष्टीने समर्पक असले पाहिजे. त्या कृतीच्या शक्य असलेल्या अर्थविवरणाच्या कक्षेत ते यावयाला हवे. त्यातील सत्यत्वाला आकर्षक शैलीची जोड मिळणे जरूर आहे. याचा अर्थ असा की, रचनाकाराचा काळ आणि त्याचे व्यक्तिमत्व यांच्या संदर्भातच ते निवेदन होणे इष्ट होईल.

गायन अगर वादन यांमधील हा उचित अशा शैलीचा प्रश्न म्हणजे संगीतातील एक कठीण अशी समस्या आहे. माझ्या रचनाकृतीचे वादन ऐकत असताना मला अनेक वेळा असे वाटत आले आहे की, हे सगळे सुरेख चालले असूनही माझा मात्र मला ह्यात पत्ता लागत नाही. कदाचित मी प्रयोजिलेला ग्रामीण साधेपणा वादनकाराच्या हातून निसटून गेला असेल वा, त्यांतील संगीताच्या समाप्तीच्या वेळची स्वरांची भव्यता त्याला जमली नसेल अगर त्यांतील शेर्झो विभागामधील वैचित्र्यावर त्यांने अधिक भर दिलेला असेल. रचनाकाराच्या सूचनांना तत्परतेने मान देणारे उत्कृष्ट अनुवादक मला स्वतःला आढळलेले आहेत. अशा उत्कृष्ट अनुवादकांकडूनच, रचनाकाराला आपल्या रचनेबद्दल बरेच शिकावयाला मिळत असते. मग ते त्याच्या ध्यानात न आलेले त्याच्याच कृतीमधील काही पैलू, त्याला बरोबर वाटत असल्यातरी अधिक संथ अगर जलद लयीची आवश्यकता, आणि एखाद्या आलापीचे अंगचे वळण अधिक आकर्षक करण्यासाठी केलेली स्वरयोजना यापैकी कोणतीही गोष्ट असो. रचनाकार आणि अनुवादक यांची एकमेकावरील क्रिया आणि प्रतिक्रिया फलदायी ठरते ती या ठिकाणी.

अनुवादितासंबंधीचे सर्व प्रश्न केंव्हा तरी शेवटी एकाच चर्चेमध्ये विरून जातात. आणि ती चर्चा या बाबतीत की वादनकाराने स्वरांशी कितपत इमानदारी ठेवावी? असे विचारल्याबरोबरच एक उलट प्रश्न उपस्थित होतो आणि तो असा की, रचनाकार तरी त्यांनीच मुक्रर केलेल्या स्वरांशी कितीशी निष्ठा ठेवतात? काही वादनकार लिखित रचनेकडे जवळजवळ भक्तीच्या भावनेने पहात असतात. प्रत्येक स्वल्पविराम, निसटून जाणारे प्रत्येक स्वरांतर, किंबहुना प्रत्येक मात्रेचे चिन्हही त्यांना पवित्र असे वाटत असते. अशा सुखद भ्रमाचा भंग करावयाला, मी निदान मनातून तरी बिचकत असतो. आपली स्वरलिपी आणि लयीची गती आणि स्वरोच्चारतील उत्कटता दिग्दर्शित करणारी सूचिते अगदी अचूक असती तर बरे झाले असते

असे मला वाटते. पण सरळपणानें मला कबूल करावे लागते कीं, संगीताचे लिखित ही एक केवळ गोळाबेरीज असून, तिच्यावरून रचनाकाराने आपले विचार कागदावर उतरविण्यांत कितपत यश मिळविले एवढेच दिसून येते. आणि त्याच्यापलीकडे मात्र सगळ्या गोष्टी अनुवादकांच्या ताब्यात जातात. निश्चित केलेल्या स्वरांशी काही भावनाविवश कलाकारांनी दांडगाई केल्यामुळे अलीकडे काही संगीत रचनाकार संतप्त झालेले मी पाहिले आहेत. यामुळे ते विरुद्ध टोकाला जाऊन म्हणतात, 'अनुवादाच्या भानगडीत तुम्ही पडू नका. फक्त दिलेले स्वर वाजवा'. अशा दृष्टीकोनामुळे स्वरलिपीलमधील अपुरेपणाकडे दुर्लक्ष केले जाते आणि प्रत्यक्ष परिस्थिती विचारांत घेतली जात नाही. म्हणून वादनकार कलावंताला समंजसपणाचा सल्ला एवढाच देता येईल की, त्याने लिखित रचनेमधील अपुऱ्या मार्गदर्शनावरील आपली परमनिष्ठा आणि रचनाकाराच्या स्पष्ट झालेल्या हेतुपासून स्वैर असें भ्रमण यामध्ये एक ऊचित असा समतोल साधावा.

अनुवादकाच्या मनात नेमके काय चालले असते हे पहाण्याकरिता त्याच्या वादनाची मैफल कशी असते हे ठरविता आले पाहिजे. त्या मैफलीत वादनकाराचे कार्य कोणते हे लक्षात येण्याकरिता अनुवादाचेही अर्थविवरण करणे आवश्यक आहे. सामान्य माणसाला हे जमणार नाही. निरीक्षण केल्यानंतर माझी अशी खात्री झाली आहे की, संगीताच्या मैफलीमधील सूक्ष्म फरक समजून घेणे, शौकिनालाही अवघड जाते. अशा चिकित्सकरीतीने पारख करण्यासाठी त्याच्यापाशी कसोट्याही नसतात. शिवाय अडचण उपस्थित होते ती याकारणाने की, अशा कसोटीचा वापर करण्यासाठी, एकादी मैफल प्रत्यक्ष ऐकण्यापूर्वी ती मैफल कशी असावयाला हवी याचे त्याला अगोदर ज्ञान असावयाला हवे असते. निराळ्या शब्दांत असे म्हणता येईल की, त्यांच्या अंतःश्रुतीपुढे आदर्श मैफलीची प्रतिमा प्रथम असावयाला पाहिजे. म्हणजे तिला प्रत्यक्ष मैफलीशेजारी तुलनेसाठी उभी करता येईल. हे होण्याकरिता प्रथम त्याला रचनेच्या ऐतिहासिक काळाला आणि तोपर्यंत झालेल्या रचनाकाराच्या मनोविकासाला धरून असलेल्या शैलीची समज असली पाहिजे. आणि नंतर त्याला संगीताच्या चालू कार्यवाहीचे स्वरूप समजावून घेता आले पाहिजे. याच पद्धतीने वादनकाराचे गुणविशेष त्याला निश्चित करता येतील. हे सगळे नीट होण्याकरिता, इतिहासाचे विस्तृत ज्ञान, संगीतश्रवणाचा भरपूर अनुभव आणि त्याचबरोबर स्वतःची उपजत अशी सांगीतिक जाणीव यांची अगोदर गरज आहे.

अनुवादाचे विशदीकरण करित असताना वादनकाराच्या व्यक्तिमत्त्वाचे महत्त्व दृष्टीआड करून आपले कधीच भांगणार नाही. 'मी अशी एक कल्पना करू शकतो की, जर पडद्यामागे बसलेल्या तीन अनोळखी अशा पिआनो वादकांचे वादन एकापाठीमागून एक असे मी ऐकले तर त्यांचे छोट्यासे व्यक्तीरेखन मी करू शकेन आणि ते बहुतेक बरोबरही ठरेंल. हा केवळ एक माझ्या कल्पनेचा खेळही असेल. तथापि त्यामुळे बिघडत नाही. मला ते अभिप्रेत आहेत तें तरी निदान त्यामुळे स्पष्ट होईल आणि ते असे की, मैफल हा एक विवक्षित संगीताचा आविष्कार जसा आहे त्याप्रमाणेच ती वादनकाराच्या व्यक्तिविशेषांचे एक प्रकटनही असते. गायकांच्या बाबतीत तर हे विधान विशेषत्वाने स्पष्ट होते. तोंडातून स्वर काढण्यापूर्वी, रंगभूमीवरील अभिनेत्यांप्रमाणे त्यांचे व्यक्तिमत्वही उठावदार दिसले पाहिजे.

गायक हे प्रत्यक्ष आपल्यासमोर गानपीठावर असतात. 'नायका' (कंडक्टर) प्रमाणे त्यांना पाठ फिरविता येत नाही. आणि त्यांचे संगीत आणि व्यक्तिमत्व एकमेकांत भिन्न गेलेले असते. एकाचा स्वीकार केल्याखेरीज दुसरे आपल्याला गवसत नाही. वादनकाराबाबतही तसेच म्हणता येईल, मात्र त्यांची वाद्ये आणि त्यांच्या बोट्यांच्या हालचाली यामुळे त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचे कार्य आपल्या तितकेसे ध्यानात येत नाही.

तथापि काही झाले तरी ते त्याठिकाणी असतेच. वादनकाराचेटायी व्यक्तिमत्व नसेल तर त्याची मैफल निस्तेज झाली असे आपण म्हणतो. उलट त्याचेपाशी ते गैरवाजवी प्रमाणात असले म्हणजे संगीताला श्रोत्यांपर्यंत पोहचण्याला तो स्वतः आडकाठी करतो अशी आपण तक्रार करतो. संगीताच्या मैफलीमधील वादनकाराच्या व्यक्तिमत्वाचे नेमके कार्य ओळखणे ही काटेकोर समीक्षेच्या दृष्टीने आवश्यक गोष्ट आहे.

आता आपण प्रत्यक्ष उदाहरणाकडेच वळू आणि अनुवादकाला त्याच्या कामात असताना पाहू. त्यामुळे आपल्याला नेहमी आढळणाऱ्या मनोऽवस्थेच्या काही मूलभूत नमुन्यांचे वर्णन करता येईल.

सर्वसाधारण लोक ज्याला महान असे अनुवादित समजतात ते आवेशपूर्ण आणि भावात्मक प्रकारचे असते. आपण ऐकत असलेले बरेचसे संगीत भावात्मक काळामध्ये निर्माण झालेले असल्याने वादनकाराना त्यांच्याकरीता ते नसले तरी त्यातीलच पद्धत उचलावी लागते. असे असूनही जर अनुवादक मुक्तपणे भावाविष्कार करित असेल तर त्याची कुठल्याही श्रोतृसमाजावर सत्ता चालू शकते. मी या ठिकाणी अस्सल अनुवादकाचा विचार करित असून स्वतःचे जाहीररीत्या विडंबन करून घेणारा दुर्दैवी इसम माझ्या नजरेपुढे नाही. एकादी चेतना देणारी अनुभूति निरर्थक अशा प्रदर्शनीयतेपासून अगदी थोड्याच फरकाने वेगळी पडते आणि अशा तऱ्हेची मैफल नीट जमली नाही तर आपल्याला हसावेसे वाटते. अर्थात आपण तसे दयार्द्रबुद्धीचे असल्यास. तसे नसू तर त्यावेळच्या क्षणांत आपल्याला मनःक्षोभ उत्पन्न होतो. याचे कारण, अनुवादकाने स्वतःला काहीच जाणवत नसताना उद्दीपित भावनांचा देखावा मांडणे ही एक धडधडीत लबाडी म्हणून आपल्या लक्षांत येते. उठून तिचा आपल्याला धिक्कार करावासा वाटतो. याच्या उलट जो वादनकार भावनांनी स्वतःच हेलाविलेला असतो, मनुष्याच्या मानसामध्ये जेवढे म्हणून प्रेममय आणि मानवी असते त्याला जो निःसंकोचपणे आणि उघड रीतीने आवाहन करतो आणि अशा सहानुकंप अवस्थेत विस्तृत आणि संकीर्ण समाजाच्या नजरेपुढे आपले दर्शन उभे करतो, त्यालाच श्रोत्यांशी हितगुज करता येते आणि कौतुक संपादन करता येते असे म्हणता येईल.

श्रोतृसमाजात चैतन्य निर्माण करण्याची आणखी एक अचूक पद्धति असते. ती म्हणजे वादनकाराने अगर गायकाने आपण काही तरी धोका पत्करतो आहोत असा देखावा करण्याची. याकरिता गानप्रक्रियेत अर्थातच एकादी अनिश्चित अगर डळमळणारी अवस्था मात्र जरूर असावयाला हवी. धोका असावयाला पाहिजे. मैफल हाताबाहेर जाण्याचा धोका. वादनकार केवढ्याही उपजत सामर्थ्याचा असला तरी, त्याने करून दाखविण्याची करामत त्याच्या आवाक्याबाहेर जाण्याचा संभव.

अगोदरच पूर्णपणे बसविलेला कार्यक्रम असला तर त्याच्यासारखी कंटाळा आणणारी दुसरी गोष्ट नाही. बसविलेला अशा अर्थाने की, त्यात अगोदरच घोटून केलेल्या तयारीशिवाय वेगळे काहीच घडण्याची अपेक्षा नसते. यामुळे अनेक मैफलीमधील रंगत बिघडलेली आहे. जणू काही या ठिकाणी कलाकाराने संगीत ऐकण्याचे सोडून दिले असून, तो संगीताऐवजी केवळ आपले कर्तव्यकर्म उरकून घेत आहे असे दिसते. संगीताच्या श्रवणाने वादनकार प्रथम स्वतः हेलावला असल्याखेरीज तो श्रोत्यांना हेलावू शकत नाही. ही एक स्वयंसिद्ध गोष्ट आहे. जिवंत मैफल, तिच्यामधून निर्माण होत जाणाऱ्या प्रत्येक घटनेबद्दल जागरूक असावयाला हवी, दरएक क्षणाला सूक्ष्मपणे बदलणाऱ्या भावच्छटांचा तिला रंग असला पाहिजे, आणि श्रोतृसमाजाशी होणाऱ्या संगीताच्या संवादांमधील अचानक साक्षात्काराने, ती उत्तेजीत होणे आवश्यक आहे. विलक्षण परिणामकारक अशा मैफली निरनिराळ्या प्रकारच्या असू शकतील. तथापि चैतन्यपूर्ण आणि कलादृष्ट्या उत्कृष्ट अशा मैफलींत, नेमका नसला तर जवळजवळ तसाच असा निसटून

जाण्याचा सद्गुण असावयाला हवा. आणि तो अर्थातच अगोदर बसविलेल्या कामगतीच्या अगदी विरुद्ध दिशेला असू असतो.

आणखी एका प्रकारचा वादनकार कलाकृतीचे निवेदन स्वतःच्या व्यक्तिगत दृष्टीकोनातून करतो. त्याचे कार्यक्षेत्र भावात्मकतेच्या आसपास कोठेतरी असते. सुसंगतरीतीने कल्पिलेल्या कोणत्याही रचनाकृतीला कोणत्यातरी पद्धतीचे निवेदन अनुस्युत असतेच. तथापि या ठिकाणी ते विशेषत्वाने व्यक्तिगत होऊन जाते. त्यामुळे रचनाकृती ही तिच्या केवळ मूळ स्वरूपात न रहाता, वादनकाराने विशिष्ट प्रसंगी निवेदन करताना तिचा जो अर्थ लावला असेल, त्याचे रूप तिला प्राप्त होते. अशा तऱ्हेचा वादनकार नायक (कंडक्टर) असला तर, शैलीची शोभा, स्वरसंमीलनाचे पूर्णत्व आणि वाद्यवादनांमधील नाजूक समतोल, यासारखे सर्व विचार त्यावेळी दुय्यम दर्जाचे ठरतात. त्याऐवजी तो आपल्या गायकीनेच सबंध रचनेमधून मार्ग काढून बाहेर येत असून त्यावेळी तांत्रिक तपशीलामुळे त्याची एकाग्रता भंग पावत नाही. अशा तऱ्हेचे संगीताचे निवेदन यशस्वी व्हावयाचे असेल तर, तुम्ही अगर मी, ते वेगळ्या रीतीने करू शकतो हा विचार बाजूला ठेवून, आपण सर्वजण त्याच्या आहारी जावयाला हवे. याठिकाणी नायकापुढे अगर त्याच्या श्रोत्यापुढे सौंदर्यविषयक चिंतनांचा प्रश्न उपस्थित होत नाही. त्याचा प्रयत्न असतो तो याकरिता की अनुभूतीच्या संपूर्णतेमध्ये आपण सर्वजणांनी समाविष्ट व्हावे; त्याला आणि आपणां सर्वांना, कोणत्या तरी महत्वपूर्ण अनुभवातून गेल्याचा साक्षात्कार व्हावा. हा वादनकार असाच असतो की, कोणताही संगीताचा लहानसा दिखारू भाग उचलून त्यातून तो अपेक्षिल्यापेक्षा अधिक कर्णमधुर संगीत निर्माण करून दाखवितो. अशा कार्यक्रमापाठीमागचा त्याचा आत्मविश्वास पाहून, आपली चिकित्साबुद्धी कुंठित होते. मागाहून आपल्याला नवल वाटत असले तरी तेवढ्यापुरते मात्र आपण त्या संगीताच्या आहारी जातो. मागाहून वाटते तेही असेच की, कार्यक्रम उत्तम झाला, आपले पैसे वसूल झाले आणि कोणीही तसा फसला नाही. तथापि प्रत्यक्ष कार्यक्रमातून निवेदन परिणामकारक होत असताना, आपली समजूत होते ती ही की, जे ऐकले तेवढाच फक्त त्या कृतीचा अर्थ असो वा नसो, संगीत समजून येण्याची निदान एकतरी प्रणाली आपल्या श्रवणात निश्चितच आली.

वादनकाराच्या आणखी एका वर्गाचा मी निर्देश करणार आहे. त्याचे मन कलेच्या अगदी वेगळ्याच साध्यात गुंतलेले असते. अनुवादाकडे बघण्याचा त्याचा दृष्टिकोन अधिक भाववाचक आणि कदाचित अधिक अभिजात पद्धतीचा असतो. याठिकाणी उद्दिष्ट असते ते स्वरांच्या पोतामधील सफाईदारपणाचे, स्वरसंमीलनातील माधुर्यतेचे, लयकारीच्या समजुतीमधील अचूकपणाचे, आणि सर्वापेक्षा अधिक म्हणजे संगीतातील सातत्य आणि प्रवाहीपणाचे. म्हणजे संगीताच्या स्वभावधर्मच म्हणून मानला पाहिजे असे त्याचे विवक्षित दिशेने प्रगत होणारे चलन त्याचे. याठिकाणी महत्व असते ते ऐकले जाणाऱ्या संगीतापेक्षा जे त्यापुढे एकावयाचे असते त्याला. अशा या प्रगत होणाऱ्या चलनाविषयी विशेष आस्था वाटत असल्यामुळेच संगीत हे त्याच्या सुरुवातीपासून अखेरपर्यंत, एक प्रदीर्घ असे प्रक्षेपण होऊ शकते आणि त्याच्या अनुवादाला अपरिहार्यता प्राप्त होते.

इतरापेक्षा, ज्या अनुवादकाची दृष्टी पुढील मार्गावर खिळलेली असते त्याच्याकडूनच रचनाकृतीमधील शिल्पकार आणि दीर्घरेषा स्पष्ट केल्या जातात. संगीताच्या विवक्षित मार्गाने होणाऱ्या चलनाची ज्यांना उपजत जाणीव नसते त्यांना तिची गरज पटविण्यात अर्थ नाही. त्यांच्या वादनात सफाईदारपणा असेल किंबहुना तो नेहमी असतोही. तथापि नुसत्या सफाईदारपणाचे अखेर पाठशाळेमधील प्रयोगदर्शनात रूपांतर होते. म्हणजे संगीताच्या रचनेतील विविध भाग प्रयोगाकरिता उलगडून दाखविले

जातात. आणि मग ते बारीकसारीक भागातही कसे चालू राहाते ते आपण पाहातो. तथापि कोणत्याही निमित्ताने आंतरिक असा उत्साह निर्माण झाला नाही तर वादनकार केवळ एखाद्या शाळाशिक्षकाची भूमिका घेऊन रचनाकृतीचा अर्थ विशद करून सांगतो. तिचे संगीतात रूपांतर करणे त्याला जमत नाही.

संगीताच्या पुनर्निर्मितीकडे बघण्याच्या अभिजात दृष्टीकोनात आणखी एक गुणधर्म आहे. आणि तो म्हणजे प्रत्यक्ष होत असलेल्या संगीतामधील सहजतेमुळे वाटणारे आत्यंतिक समाधान. विनासायास केले जाणारे गायन अगर वादन हे संगीतश्रवणामधील श्रेष्ठ अशा एका आनंदाला कारणीभूत होते. अशा वादनात वाद्यवादनातील कौशल्यावर आणि स्वतःवर वादनकाराचा असणारा विश्वास दिसून येतो. एकाच व्यक्तीच्या ठायी अशा सर्व गुणांचा समुच्चय सामान्यतः आढळून येत नाही. हा सहजतेचा भाव किंवा आविष्काराच्या उद्दिष्टांला पुरा पडेल अशा सामर्थ्याबद्दलचा विश्वास. यापेक्षा प्रत्यक्ष कार्यक्रमात महत्वाच्या अशा बाबी थोड्याच असतात. तथापि या थोड्याशा बाबीसुद्धा संपादन करणे वादनकाराला कठीण होऊन जाते. हे केवळ बुद्धिचातुर्याचे काम नाही, कारण “लोकप्रिय” संगीतातील वादनकारांचेपाशीसुद्धा अशी सहजता दिसून येते. किंबहुना मैफलीतील कलाकारापेक्षा त्यांच्या ठायी ती असणे अधिक शक्य आहे. तथापि झटकन करून दाखविता येईल अशी ती एकादी करामत आहे असे मला वाटत नाही. तिच्यामध्ये खरोखरीचे मनस्वास्थ्य प्रतिबिंबित झाले पाहिजे. परंतु हल्लीच्या जाहीर कार्यक्रमांमधून जाणवणारा मानसिक ताण लक्षात घेता अशी सहजता अनुभवावयाला मिळणे दुरापास्त आहे. तथापि निष्णात अशा अनुवादकांचे ठायी आपल्याला ती जरूर सापडते.

संगीताच्या अनुवादात राष्ट्रीय गुणविशेष दिसून येतात की नाही हा प्रश्न मी विचाराकरिता शेवटी ठेवला आहे. असे काही असू शकते काय? शूबर्टच्या संगीतगायनाची एकादी अमेरिकन पद्धति आहे काय आणि तशी ती असल्यास ऑस्ट्रीयन पद्धतीपेक्षा ती निराळी असते काय? तशी ती निश्चितच आहे असे मला वाटते. ही गोष्ट लगेच लक्षात यावीच असे वाटत असेल तर अलीकडील अमेरिकन आणि युरोपियन वाद्यवृंदाच्या कार्यक्रमांची तुलना करावी. बाहेरच्या देशांशी तुलना केल्यास आपले वृंदवादन अधिक जोमदार आणि भडक वाटते. वादनामधील चमकदारपणा आपल्या आर्थिक स्वास्थ्याचा पुकारा करतो. याउलट युरोपातील संगीतसंघटनेची वृंदवादनाकडील दृष्टी अधिक सडेतोड आणि स्वाभाविकरीतीची आहे. तिच्यात मनाला शीण थोडा आणि प्रत्येक कामगत ‘जागतिक महत्वाची’ करावी अशी आकांक्षाही कमी. युरोपामधील उत्तमरीतीने शिकवून तयार केलेल्या वाद्यवृंदाचे सोज्वळ वादन ऐकतांना, एकप्रकारचा उल्हास वाटतो. सुमारे पंधरा वर्षापूर्वी असे वृंदवादन मी अमेरिकेतच एकदा ऐकले. मध्यपश्चिमेकडून तो वाद्यवृंद आला असून त्याचे नेतृत्व एका युरोपियन वंशाच्या नायकाकडे होते. हे वृंदवादन ऐकतांना, त्यातील संगीत हे जणूकाही १९ वे शतक नुकतेच ओलांडून बाहेर पडत आहे अशी कल्पना व्हावयाची. असा प्रयत्न आता झाला तर, तो एक झटपट आणि नीटनेटका असा कार्यक्रम होईल आणि त्यात कलात्मकतेची जाणीव फारशी आढळणार नाही. याहीपेक्षा ठळक अशी पद्धत म्हणजे भडक आणि जोरकस स्वरांनी संगीताला सुरुवात करायची. तथापि जाझ संगीताच्या प्रारंभात असलेली परिपूर्णता आपल्या वृंदवादनात अजून यावयाची आहे. तरीसुद्धा त्यांच्यात केवळ स्वरांच्या भव्यतेने श्रोत्यांवर छाप पाडण्याचा प्रकार आहेच. आपले सिम्फनीमधील संगीतसंघटन युरोपांत प्रसृत होत असताना, त्यातील प्रस्फुरित नादमयता आणि सामर्थ्य यांचे विशेष कौतुक होत असते. आणि असे होते आहे ते बरोबरच आहे. आपल्या वाद्यवृंदांमधील इतर असामान्य गुणांना कमी लेखण्याचा याठिकाणी माझा उद्देश नसून त्याच्या वादनामधील ज्या लक्षणांनं राष्ट्रीयत्व दिग्दर्शित होते त्यांचे महत्त्व मी फक्त प्रतिपादित आहे.

वादानामधील कामगत एखाद्या अस्सल परंपरेला धरून आहे असे ज्यावेळी म्हणता येईल तेव्हाच अनुवादात राष्ट्रीयत्वाची लक्षणे ठळकपणे दिसून येतात असे मला म्हणावयाचे आहे. हे शक्य होते ते एकतर वादनकार हा रचनाकाराला समकालीन असून त्याच्या सहवासात त्याने अनुवादाची उचित शैली त्याच्याकडून आत्मसात केली असेल तर किंवा जन्माने आणि रहाणीमुळे, वादनकार हा विवक्षित रचनाकारच्याच देशातला, किंबहुना शहरातला आणि संस्कृतीचासुद्धा म्हणून ओळखला जात असेल तेंव्हा. 'अस्सल परंपरा' ह्या शब्दप्रयोगात काही झाले तरी अखेरीस निश्चितपणा नाही हे हे मला ठाऊक आहे. कारण 'अस्सल परंपरेची' माझी कल्पना बरोबर ठरविण्यासाठी माझ्याजवळ पुरावा नाही. तथापि शूबर्टचे संगीत कसे वाजवावे याबद्दलचे विशेष ज्ञान व्हिएन्नामधील 'नायकाला' असू शकते असे समजण्याला आपली एकदम तयारी असते. सर्जे कोसेव्हिड्स्की यांनी एकदा माझ्यापाशी काढलेले उद्गार माझ्या कायमचे लक्षात राहातील. ते म्हणाले की, 'जोपर्यंत आपल्या श्रोत्यांनी अमेरिकेत जन्मलेल्या 'नायका' कडून अमेरिकन रचनाकृती ऐकल्या नाहीत तोपर्यंत त्या त्यांना पुरेशा कधीच समजणार नाहीत. यावरून हे स्पष्ट होईल की, राष्ट्रीय स्वभावविशेष ज्यांना आपण म्हणतो, ते माणूस या नात्याने अनुवादकाचेही स्वभावविशेष म्हणून अपरिहार्यतेने बनतात आणि म्हणून त्याच्या अनुवादामध्येही ते प्रगट होतात.

वरीलप्रमाणे अनुवादकांचे नमुने थोडक्यात विशद करताना, मला बऱ्याच गोष्टी सुबोध आणि सोप्या पद्धतीने सांगायच्या लागल्या. त्यात कदाचित तसे सुचविले गेले असले तरीसुद्धा उत्कृष्ट कलावंताची प्रतवारी अगर विभागणी इतक्या सोयीस्करपणे होऊ शकत नाही. आपण त्यांच्या कलागुणांची जी इतकी दखल घेतो त्याचे कारण असे आहे की, अनुवादामधील त्यांच्या सामर्थ्यातील कमीअधिक असे सूक्ष्म फरक आपल्याला समजून घेता येतात. कोणताही नवीन कलाकार आणि म्हणून कोणताही नवीन संगीतरचनाकार हा एक विशेष काळजी करावी आणि घ्यावी अशा तऱ्हेचे एक लहान मूल असते. त्याच्यामध्ये सदगुण आणि उणीवा या दोन्हीही एकत्र आल्या असल्यामुळे श्रोत्यांच्या चाणाक्ष बुद्धीला आव्हान दिले जाते.

रचनाकाराची अनुवादकाकडून कोणती अपेक्षा असते याचे विवरण मी केलेच आहे. आता पर्यायाने अनुवादक रचनाकाराकडून काय अपेक्षा करतो ते सांगितले पाहिजे. खरी गोष्ट अशी आहे की, बहुतेक वेळा अनुवादक रचनाकाराविषयी विचारच करीत नाहीत. या ठिकाणी मला ह्यात असलेला संगीतरचनाकार अनुस्यूत आहे. पूर्वीच्या काळामधील गोष्टी वेगळ्या होत्या. एखाद्या असामान्य वादनकारापासूनच केवळ स्फूर्ती मिळाल्यामुळे रचनाकृति निर्माण झाल्याची त्यावेळची उदाहरणे पुष्कळ आहेत. पेगानिनीमुळे बर्लीओझ उद्युक्त झाला आणि जोआकिमने ब्राह्मसला साहाय्य केले होते. काळ वाहून जातो तशा तशा या गोष्टींना दंतकथेचे स्वरूप प्राप्त होते. अशा प्रकारची तुरळक उदाहरणे अजूनही घडत असली तरी, हल्लीच्या सांगीतिक जीवनात अनुवादक आणि रचनाकार यांच्यामध्ये एक खेदजनक फारकत झालेली प्रामुख्याने दिसून येते. त्या दोघांमध्ये पुरेसा परस्परसंबंध उरलेला नाही. संगीतामधील निरोगी वातावरणासाठी पोषक म्हणून अनुवादक आणि रचनाकार यांच्या दरम्यान भेटी आणि विचारविनिमय होण्याचे अधिक प्रसंग येणे अवश्य आहे. इतर देशांत घडत आले त्याप्रमाणे याकरिता संगीताच्या शिक्षणकालापासूनच या गोष्टींना सुरुवात व्हावयाला हवी आहे. मी अनुवादक असेन तर माझ्या काळामधील संपूर्ण सांगीतिक अनुभूतीचा मीही एक घटक आहे असा मला साक्षात्कार व्हावयाला पाहिजे. याचा अर्थ माझ्या काळामधील रचनाकारांच्या विकासात माझाही काही हिस्सा आहे असा होतो. हे अगदीच स्वप्नरंजन असेल का? मला तसे वाटत नाही. आणि याचे कारण, अनुवादक आणि संगीतरचनाकार यांच्यामधील घनिष्ठ संबंध ही सांगीतिक जीवनाच्या व्यवहारामधील एक आवश्यक अशी बाब आहे.

दुसरा विभाग :

---

सांगीतिक कल्पकता आणि विद्यमान परिस्थिती

अनुक्रमणिका

## ४ अर्वाचीन युरोपीअन संगीतामधील सांप्रदायिकता आणि नूतन विचारप्रवाह.

‘इतर कोणत्याही कलेपेक्षा संगीत हे परंपरागत नियमांनी अधिक बद्ध आहे’ व्हेनिस येथील प्रासादात बेनेडिचे मार्सेलो या नावाचे संगीतसंग्रहालय आहे, ते मला दाखविले जात असताना फ्रेंच टीकाकार फ्रेडरिक गोल्डबेक यांच्या एका लेखामधील या वरील वाक्याची मला आठवण झाली. ‘रचनाकाराने एकदा निर्माण केलेले स्वर’ गोल्डबेकनी लिहिले आहे, ‘पुढे त्याचे स्वतःचे असे कधीच राहात नसून ते कोणत्याही मृत अगर हयात रचनाकाराचे संचित होतात. त्याच्या लिखाणाचा कागद कधीच कोरा रहात नाही, तर त्यावर संगीताचे अनेक शेषभाग दिसून येतात. इतिहास आणि परंपरा यांच्या बंदिवासात त्या प्रत्येक भागाला पाच निवास स्थाने असतात ———’संग्रहालयाचे प्रमुख अधिकारी फ्रान्सेस्को मालीपायरो मला या प्राचीन वास्तूमधून हिंडवीत होते आणि मागील शतकांमधील संगीतविषयावरील मौल्यवान हस्तलिखिते मला दाखवीत होते त्यावेळी ही आणि अशीच वाक्ये माझ्या मनात तरळू लागली. माझ्या मनात पूर्वी कधी आला नव्हता अशा तऱ्हेने अचानक एक विचार आला आणि तो असा की, युरोपियन सांगीतिकाच्या वाट्याला दुसऱ्याच्या संगीताचा सांभाळ करणे, कितीतरी आलेले आहे. मग ते त्याला पसंत असो वा नसो. युरोपियन सांगीतिकामधील अशा वैचारिक दोलायमानतेचे, त्या वेळेला मालीपायरो हे स्वतःच एक दाखला दिसत होते. कारण मॉन्टेव्हर्डीच्या संपूर्ण रचनांचे ते संपादन करीत असून, शिवाय ते इटालीमधील २० व्या शतकाच्या संगीतातील पुनरुज्जीवनात एक अध्वर्यू असे रचनाकार होते.

रूढ परंपरेची ओढ आणि तिच्या उलट नवीनतेचे आकर्षण या दोन परस्पर विरुद्ध शक्तींच्या संघर्षात वर्तमान युरोपियन संगीतामधील मूलभूत नाट्य सामावलेले आहे. अगदी अलीकडेच, विशेषतः चालू संगीतामधील नवअभिजाततेच्या चळवळीमुळे असा समज पसरत चालला होता की, संगीतातील क्रान्तीचे युग समाप्त झाले असून स्वरसंवादाच्या परिभाषेतील विस्तार आणि सौंदर्यविषयक कल्पनांमधील बदल यामुळे निर्माण झालेला गोंधळ कमी झाला आहे. आणि शिल्लक फक्त एक प्रकारचा स्वरसंप्रदाय राहिला असून त्यात आपण चकित होण्यासारखे काहीही नाही. तथापि चालू परिस्थितीचे हे तरी यथातथ्य चित्रण आहे काय? का परिस्थितीची फेरतपासणी करण्याची आता पुन्हा वेळ आली आहे? मला तर असे दिसते की, युरोपियन रचनाकार पुन्हा एकदा आणीबाणीच्या अमलाखालीच आपले संगीतलेखन करीत आहे, आणि या आणीबाणीचे स्वरूप समजावून घ्यावयाचे असेल तर, समकालीन संगीतामधील रूढ मूल्यावर भर देणारे तसेच त्याच मूल्यांना धोका निर्माण करणारे अशा दोनही विचारप्रवाहांची आपण दखल घेतली पाहिजे.

स्वरसंवादाच्या क्षेत्रात यापुढे नवीन क्रांतीकारक असे काही होणे शक्य नाही हे आता स्पष्टच दिसते आहे. विशेषतः जोपर्यंत आपण नेमस्त स्वरसप्तक आणि त्याची अर्धश्रुतीमधील ठरावीक विभागणी यांनाच चिकटून आहोत तोपर्यंत ते अगदीच अशक्य आहे. आता यापुढे वर्ज असा स्वर, स्वरालाप किंवा लय यापैकी कोणतीही गोष्ट नाही. अर्थात त्याकरिता योग्य असा संदर्भ मात्र असणे जरूर आहे. समकालीन अभ्यासामुळे

ही वस्तुस्थिती स्पष्ट झाली आहे. मला दिसते ते असे की, रूढ परंपरेला धोका असलाच तर तो इतरत्र कोठेतरी आहे आणि तो दोन प्रकारचा आहे.

संगीताचे संघटन आणि त्याची सुसंगत रचना याविषयीच्या आपल्या विचारामागील गृहीताशी पहिल्या प्रकारच्या धोक्याचा संबंध आहे. आर्नोल्ड शोनबर्ग हा असा एक रचनाकार होता की, ज्याच्या लेखनामुळे या क्षेत्रात विचारसंकट निर्माण केले गेले. दुसरा धोका हल्लीच्या सांगीतिक निर्मितीमधील मूळ उद्देश आणि तिचे सामाजिक महत्त्व यांच्याशी निगडीत असून त्याने आपणा सर्वांनाच भंडावून सोडले आहे. १९४८ मधील प्रेग येथे भरलेल्या विविध राष्ट्रांच्या परिषदेमधील रचनाकारांच्या सहा्यांनी प्रसिद्ध झालेल्या जाहीरनाम्यामुळे या प्रश्नाला एक औपचारिक स्वरूप प्राप्त झाले. हे दोनही प्रश्न युरोपातील अनेक श्रेष्ठ संगीतकारांच्या मनात घर करून राहिले आहेत.

यापुढे मी संगीताच्या अंतरचनेमध्ये उपस्थित झालेला बिघाड, याविषयी जरा धिटाईने विचार करू पाहात आहे. अशा माझ्या प्रयत्नामुळे, हा बिघाड कसा निर्माण झाला आणि त्यामुळे काय सूचित केले जात आहे याचाही खुलासा होणे शक्य होईल

संगीत ही स्वरूपतः सर्वात अमूर्त अशी कला आहे. तिला काही आकार आणण्याच्या केलेल्या प्रयत्नात ती उलट विस्कळीत होण्याचीच नेहमी भीति असते. संगीतामध्ये काहीशी सुसंगती निर्माण व्हावी म्हणून, काही आकृतिबंध प्रकट करीत असताना, तात्पुरत्या आणि शेवटी कायमच्या ज्या युक्त्या योजाव्या लागतात त्यांच्याच संदर्भात संगीतरचनेची कथा निवेदन करता येते. एका कालखंडामधील गानप्रकार दुसऱ्यामध्ये दिसून येतातच असे नाही. तेवढ्या काळापुरते तरी ते टिकून राहतात हीच नवलाची बाब आहे. हल्लीच्या काळात आपण अशा पुष्कळ ठराविक गानप्रकारांचे वारसदार आहोतच. शकन, फ्यूग, सोनाटा थोडी म्हणून एवढीच नावे सांगता येतील. आणि गेली २०० पेक्षा अधिक वर्षे ती आपल्या रचनाकारांना उपयुक्त ठरली आहेत. हे आणि असे गानप्रकार रचनाकाराला एक साचा म्हणून उपयोगी पडतात आणि त्यांच्यामध्ये, एक आकार घेऊन, श्रोत्याला अर्थबोध करतील अशा कल्पना तो सामावतो. तथापि मला लगेच आणखी असेही म्हणावयाचे आहे की, या ठराविक संगीतप्रकारांशी रचनाकाराचे काही एक विशेष असे नाते असते आणि ते सामान्य माणसाच्या लक्षात स्पष्टपणे नेहमीच येते असे नाही. उपलब्ध असलेल्या अगोदरच्या साच्यात रचनाकार केवळ आपले जिन्नस भरीत नाही. डोनाल्ड टोव्हे म्हणतात त्याप्रमाणे ठराविक गानप्रकाराला एखाद्या सामान्य विधानापेक्षा अधिक महत्त्व नाही. त्यांच्या मताप्रमाणे, व्यक्तिगत कलाकृतीच्या वर्तणुकीचा तपशीलवार अनुभव घेऊन आपण सामान्य विधान करावयाचे असते. सामान्य विधानाच्या आधाराने त्या वर्तणुकीचा उलगडा करावयाचा नसतो. निराळ्या शब्दांत असे म्हणता येईल की, प्रत्येक स्वतंत्र रचनाकृती ही स्वयंनियमित असून तिने स्वीकारलेल्या गानप्रकाराशी तिचे केवळ साधारण असे साम्य असते. यामुळे अशा गानप्रकारांना लाभलेल्या दीर्घायुष्याचा खुलासा होतो. संगीतरचनेविषयीचे क्रमिक ग्रंथ संगीताच्या विद्यार्थ्यांला बेताचेच उपयोगी पडतात, याचेही कारण यामुळे लक्षात येते. ज्या प्रमाणात तो या गानप्रकाराच्या पोथीजातपणाला चिकटून राहतो तेवढा तो सृजनशील कर्तृत्वापासून दूर पडतो आणि म्हणून सुचलेल्या विवक्षित अशा कल्पनाविषयाला शोभेल असा आकार प्राप्त होण्याकरिता सृजनशील कर्तृत्वच कामाला येते.

मग प्रश्न उपस्थित होतो तो असा की, अशा गानप्रकारांची कोठपर्यंत गरज राहते? ते नसल्यास संगीतात विस्कळितपणा येईल काय? जुनेपणामुळेच गौरवास्पद झालेले हे प्रकार मदत करण्याऐवजी

अडचणच उपस्थित करतात काय आणि रचनाकारांना त्यांच्याबद्दल लळा वाटत असल्यामुळेच ते जिवंत राहिले आहेत काय? या बाबतीत फेरुशियो बुसोनी यांचा १९२२ साली त्यांच्या एका शिष्याशी झालेला संवाद लक्षणीय आहे. बुसोनी परिपक्व असे संगीतकार झाले त्या सुमाराला १९ व्या शतकाच्या अखेरीच्या जर्मन संगीतामधील रुढीप्रियतेचा त्यांना वीट आला होता. १९०७ साली त्यांनी एक छोटासा ग्रंथ प्रसिद्ध केला होता आणि त्यात त्यांनी अशी अपेक्षा व्यक्त केली की, असाही एक दिवस उगवेल की, ज्यावेळी संगीत हे सर्वस्वी मुक्त म्हणजे शिल्पमयता, प्रमाणबद्धता, वगैरेसारख्या आकृतिविचारापासून मुक्त होईल. ते म्हणतात, संगीत नंतरच्या हे स्वतंत्र म्हणून जन्माला आले आणि स्वातंत्र्य प्राप्त करून घेणे हेच त्याचे नियतकर्म आहे. त्यांच्या मताप्रमाणे संगीताच्या प्रास्ताविकांत आणि लगेच विभागाच्या बाबतीत, संगीताचे सत्यस्वरूप रचनाकारांना जवळजवळ उलगडले होते. कारण त्याठिकाणी प्रमाणबद्धतेचे नियम धुडकावून लावण्याचे त्यांना स्वातंत्र्य होते. त्यामुळे त्यांनी अजाणता एक मोकळा सुस्काराही टाकला होता. १९२२ साली बुसोनी अशाचविषयी विचार करीत असतांना त्यांनी फ्यूग या गानप्रकाराकडे आपले लक्ष वळविले. त्यांनी यासंबंधी आपले मत पुढीलप्रमाणे मांडले, “फ्यूग हा एक गानप्रकार असल्यामुळे तो त्याच्या काळालाच धरून आहे. त्याच्यामधील तत्वप्रणाली सांपडली आणि तिची नेमकी खातरजमा करता आली ती बाखला. अलीकडेसुद्धा, एखाद्याला फ्यूगची रचना करता येईल, आणि करावी असेही मी म्हणतो. किंबहुना सद्यःकालीन साधनांनीसुद्धा तशी रचना करता येईल. तथापि असे करूनही फ्यूग हा गानप्रकार काही कमी पुरातन वाटत नाही. संगीताला आर्ष करण्यामध्येच त्याची परिणति होत असून, संगीताचा वास्तव अर्थ आणि त्याचा आविष्कार त्याला कधीच साधणार नाही.”

मग आपण कोणता निष्कर्ष काढावयाचा? फ्यूग आणि इतर गानप्रकार जुने म्हणून अगदीच वाया गेले आहेत काय? उपयोग संपल्यानंतर शेवटी उरलेली ती केवळ प्रावरणे म्हणूनच राहिली आहेत काय? या प्रश्नांची उत्तरे आपण होय किंवा नाही अशी कोणतीही दिली तरी माझ्या मताने मूलतः स्वरप्रधान संगीत लिहिले जात आहे तोवर काही मूलभूत नियंत्रक घटक कायमच रहाणार. रोजर सेशन्स यांनी त्यांचा एकदा थोडक्यात गोषवारा असा दिला की, प्रथम विकास होत असल्याची आणि तो झाल्यानंतर त्याच्या संचिताची कल्पना, नंतर कल्पनांच्या पुनरावृत्तीची संगती आणि त्यानंतर विरोध तत्वाची समज, या गोष्टींची तयारी असली म्हणजे प्रचारातल्या कोणत्याही ठराविक प्रकारांचा आधार न घेता एखाद्या गानवस्तूची रचना करता येणे शक्य होते आणि शिवाय तिला एक आटोपशीर, निश्चित आणि सुसंगत आकार मिळू शकतो. मूलतः स्वरप्रधान अशा कोणत्याही गानवस्तूमध्ये तिच्यातील अंतःस्थित स्वरसंवादांच्या संयुक्तिक विकसन्यामुळे, आलाप अगर आलापामधील शेषभागांच्या संयोगाने, लयीच्या मेळामधून आणि शिवाय नाट्य आणि मानसिक सत्यत्व यांचे सामान्य आकलन झाले म्हणजे, हे सर्व साधून जाते. माझे म्हणणे असे आहे की, अशा सिद्धतेनिशी जी रचना निर्माण होईल तिच्यामधील नियंत्रक घटकमूल्ये तत्वतः अशीच किंवा हीच असतात. मग तिची एकूण आकृती स्वतंत्र वा परिचयाची असो. आकृतिसौष्टवासंबंधीची ही मूलतत्वे अमर्याद अशा वैविध्याने अमलात आणणे शक्य असल्यामुळेच पॅसाकाग्लिया, शर्झो, थीम आणि व्हेरिएशनस यासारखे गानप्रकार रचनाकारांना लिहिता आले आणि पुढेही लिहिता येतील आणि असे करतांनाही एकूण साच्याचे महत्त्व संपूष्ठात येते अशी शंकासुद्धा त्यांना येणार नाही.

जुने गानप्रकार जतन करून त्यांचे हल्लीच्या परिभाषेत पुनर्विवरण करण्याची ही प्रवृत्ती युरोपियन संगीतामधील पारंपरिकतेकडे असलेल्या ओढीची द्योतक आहे, १९२० ते ३० सालाच्या दरम्यान नवअभिजाततेच्या प्रणालीवर ज्या १८व्या शतकातील आदर्शांचा प्रभाव पडला त्यांच्या पुनःस्वीकारामुळे तिच्यात भर पडली. युद्धोत्तर काळामधील संगीतातील अंदाधुंदीला, स्ट्राव्हिन्स्कीनी पुरस्कारलेल्या या

नवअभिजाततेच्या विचारप्रणालीमुळे आळा घातला गेला. तिच्यामुळे प्रतीकवादामधील संदिग्धतेलाही बांध घातला गेला. कारण याबाबतीत लक्षात ठेवण्यासारखी गोष्ट अशी की, नवअभिजात गानबंधामुळे प्रकर्षाने भारले गेलेले जे रचनाकार होते, त्यांच्यापैकी काहीनी म्हणजे, अल्फ्रेडो कॅसेला, मॅन्युएल द फाला, आल्बर्ट रुसेल यासर्वांनी त्यापूर्वीच दब्यूसी पाठीमागूनच्या पद्धतीने संगीत लेखन केले होते. कोणाला शक्य वाटले नसेल इतक्या लवकरच पुढे ज्याचे नाव संगीतामधील उलाढालीशी निगडीत झाले अशा एका रशियनाकडूनच रुढिप्रियतेला प्रेरणा दिली गेली. तथापि स्वतःवर लादून घेतलेल्या बंधनामध्येही आपले चैतन्य कसे टिकवावे याची स्ट्राव्हिन्सिकला अर्थातच माहिती होती. आता मात्र ही नवअभिजाततेकडील प्रवृत्ती, प्रचलित संगीतातील एक सामान्य विचारप्रणाली या नात्याने निखालस निष्प्रभ होत चालली आहे तिचे विहीतकार्य आणि उपयुक्तता संपुष्टात आली आहे असे दिसून येते. अभिजातपणाची मूलतत्त्वे आपले महत्त्व टिकवून आहेत हे खरेच आहे. तथापि १८ व्या शतकामधील आविष्काराच्या पद्धती आणि स्वरोच्चाराची वळणे यांना जो काही एकदा अर्थ होता तो मात्र दिसेनासा झाला आहे.

मनात नीट रुजलेल्या तत्त्वांची जोपासना करण्याबाबत सर्वात अधिक सुसंगत आणि सडेतोड भूमिका घेणारा रचनाकार म्हणजे अर्थातच पॉल हिंडेमिथ होय. उमेदीच्या वयात तिसऱ्या दशकामधील संकेतामुळे तोही मोहित झाला होता. पण वयाच्या ३५ वर्षांच्या सुमारास त्याची प्रतिक्रिया अगदी जोरकसपणे उलट झाली. आपल्या स्वतःच्या रचनांना त्याने लागू केलेली तत्त्वे त्याच्या लेखनात स्पष्ट केली गेली आहेत. आणि त्याच्या उत्कृष्ट अशा रचनाबंधात, तीच तत्त्वे संगीताने उद्दीपित झालेली पाहिली म्हणजे सानंद आश्चर्य वाटते. कोणत्याही समस्येविषयी ज्यांना तर्कशुद्ध आणि पद्धतशीर विचार करण्याची सवय आहे अशांना हिंडेमिथच्या विचारप्रणालीचे नेहमीच आणि सगळ्यात अधिक आकर्षण वाटेल. मला स्वतःला मात्र मोन्तेय आणि गोथे यासारख्या लेखकांच्या विचारप्रवेशामधील अव्यवस्थितपणा अधिक मानवतो असे म्हणता येईल आणि विशेषतः संगीताच्या क्षेत्रात वुइल्यम जेम्स म्हणतात त्याप्रमाणे “अविवेकाची गवाक्षे सताड उघडी ठेवून त्यामधून जीवनामधील बेफामपणा आणि त्याच्या वेदना यांचे ओझरते दर्शन घडणे” हे मला महत्त्वाचे वाटते. सुसंगतता आणि अविवेकीपणा या दोन्ही बाबी परस्परविरुद्ध आहेत आणि म्हणूनच हिंडेमिथची तत्त्वे असतात तेवढी कितीही स्पष्ट आणि वास्तव असली तरी त्यांना मूलतःच मर्यादा पडतात आणि त्यामुळे निर्मितीच्या प्रांगणात वारंवार प्रादुर्भूत होणाऱ्या संवेदनांचा जोष त्यांना सामावून घेणे शक्य होत नाही.

रुढ मूल्यावर निष्ठा ठेवणाऱ्या ठळक रचनाकारांचे एक संपूर्ण घराणे आपणास हवे असले तर त्याकरिता इंग्लंडकडे आपली दृष्टी वळवावी लागेल. सप्तकामधील हरएक स्वराला सारखेच महत्त्व देणारे रचनाकार इंग्लंडमध्ये नाहीत असे नव्हे. तथापि ज्यांनी सर्वात अधिक प्रभाव गाजविला असे राल्फ वाघान विल्यम्स, विल्यम वाल्टन, बेन्जामिन ब्रिटन, मायकेल टिपेट हे सर्व संगीत क्षेत्रामधील एकनिष्ठ नागरिक असून रुढ मूल्यांचे पुरस्कर्ते आहेत. परंपरेला सामावून घेण्याची वृत्ति असूनही, त्यामधील प्रत्येकाची स्वतःची म्हणून एक गानशैली आहे. संगीतामधील अलंकारिक आविष्कारात कमीअधिक प्रमाणात सर्वचजण प्रवीण आहेत. त्यांच्यामधील सर्वात तरुण असा ब्रिटन तर विशेषच. त्याचे संगीत आणि विशेषतः त्याच्या संगीतिका म्हणजे स्पष्ट आणि आखीव अशा आकृतीच्या मर्यादा पाळून आणि त्यामधून कोणतीही कल्पना समूर्त करण्याचे तांत्रिक कौशल्य असल्यास, परिचित अशा स्वरविधानामधूनही ‘वैचित्र्य, विस्तार आणि ऐश्वर्य कितपत सिद्ध करता येते यांचे उत्कृष्ट असे नमुने आहेत. अजून चाळीशीही न उलटलेल्या आणि एक विशेष असे वरदान मिळालेल्या या ब्रिटीश माणसाचे टायी ज्ञात असे सर्व प्रकारचे रचनाकौशल्य आहे. रुढ पद्धती आणि आदर्श यांचा त्याने जो बेफिकिरीने स्वीकार केला आहे त्याचा यामुळे

कदाचित उलगडा होईल. डायटोनिक आणि शैलीपूर्ण अशा त्याच्या संगीतरचनेमुळे दोनशे वर्षांपेक्षा अधिक अशा कालखंडानंतर इंग्रजी संगीताला, युरोपियन संगीताच्या वर्तमान इतिहासात मध्यवर्ती असे स्थान प्राप्त झाले आहे.

मायकेल टिपेट हा, रूढ पद्धतीविषयी विशेष आस्था असलेल्या ब्रिटिश, रचनाकारांच्या नवीन पिढीचा आणखी एक सदस्य आहे. सर्व समावेशक अशा स्रोतापासून ब्रिटनने आपले आदर्श उचलेले आहेत, तर १६ व्या शतकाच्या अखेरीतील एलिझाबेथन रचनाकारांच्या काही कार्यपद्धतीचे टिपलेला आकर्षण आहे. आपल्या सेकन्ड स्ट्रिंग क्वार्टेटमधील प्रारंभीच्या चलनाचे टिपेटच वर्णन करतो त्याप्रमाणे, “त्याचा उगम प्रेमगीतांच्या तंत्रामधून होत असून, त्यामधील प्रत्येक विभागाची स्वतंत्र अशी लय असते आणि एकमेकांना पुढे लोटणाऱ्या विविध अशा आघातामुळे संबंध संगीतच गतिमान होत जाते” मिश्रलयीबद्दलच्या वाटणाऱ्या अशा लोभामुळे त्याच्या संगीताचे काहीवेळा अमेरिकन संगीताशी काहीसे नाते जुळते. (मला प्रकर्षाने अमेरिकन भासणारे काही आलापचारीचे भाग वाघान विल्यमच्या सिक्स्थ सिम्फनीमध्येसुद्धा आढळून येतात.) ब्रिटन अगर वाल्टन यांच्या संगीतात वैशिष्ट्याने दिसून येणारा, स्वरांना चिकटून रहाण्यामधील ठामपणा टिपेटमध्ये नाही, तथापि रूढ मर्यादेत मनाची स्वाभाविक उल्लेखित अवस्था सामावून घेण्याचा प्रयत्न टिपेटच्या संगीतात त्या दोघांपेक्षा अधिक जाणवतो. सर विल्यम वाल्टनच्या रूपात तिसऱ्या दशकामधील अस्थिरतेचा द्योतक, असा एक तरुण अखेरीला ब्रिटिश संगीतसमाजाचा एक आधारस्तंभ झाल्याचे आढळून येते. त्याच्या कार्यामधून सर्व प्रकारचा साहसीपणा नाहीसा झाला असून, शिथिल उरतात ती केवळ स्थूल स्वरूपाची मूल्ये आणि बाकीचे फारच थोडे. (या ठिकाणी मी त्याच्या अलीकडील रचनांचा उल्लेख करीत आहे.) वाल्टनच्या बाबतीत, परिचित रचनातंत्राच्या समकालीन भाषेत त्याने केलेल्या पुनर्विचाराचे उत्कृष्ट उदाहरण आपल्याला हवे असेल तर तिसऱ्या दशकाच्या अखेरीतील त्याच्या व्हायोला कान्सटॉंची आपल्याला आठवण करावी लागेल.

फ्रान्सचे ओनेगर, इटालीतील पेट्रासी, जर्मनीमधील बोरीस ब्लेचर या पद्धतीने, रुढीप्रिय रचनाकारांची यादी बरीच वाढविता येते. याचे कारण, दोन युद्धांच्या दरम्यानचा काळ, हा त्यापूर्वी होऊन गेलेल्या अस्थिरतेच्या पावशतकामधून प्राप्त झालेले लाभ सांभाळून ठेवण्याचा होता. गेले युद्ध समाप्त झाल्यानंतर मात्र लगेच, असे उघड दिसून आले की, या नव्यानेच प्राप्त झालेल्या स्थैर्याला धक्का देणारे संगीतलेखन वेगवेगळ्या देशांमधील पुष्कळसे रचनाकार करू लागले आहेत. आणि त्या कारणाने संगीतामधील त्यापूर्वी समजल्या गेलेल्या रचनात्मक संघटनेला विशेष धोका निर्माण झाला आहे. सुरवातीला तर हा धोका ज्या ठिकाणाकडून अपेक्षाहि नव्हती, अशा नेमक्या व्हिएन्नामधूनच आला ही मोठी गमतीची गोष्ट आहे. कारण हिएन्ना हे तर अभिजात परंपरेचे मूलस्थान. शिवाय ज्या एका माणसाकरवी तो आला त्या आर्नोल्ड शोनबर्गला तर अशा अभिजात रचनेबद्दल कमालीचा आदर वाटत होता. शेकडो वर्षे विकास पावत असलेली स्वरप्रधानपद्धती नेस्तनाबूत करण्याचे प्रचंड कार्य नाईलाजाने आपल्या वाट्याला आले आहे, असे शोनबर्ग स्वतःच म्हणत असे. स्वरप्रधान पद्धतीचा प्रभाव कमी करणे ही एक मोठी जोखमीची बाब होती; कारण हे करीत असताना शोनबर्गला जे संगीत लिहावे लागले ते त्याच्या पहिल्या पहिल्या श्रोत्यांच्या कानांना निश्चितच प्रामादिक असे वाटू लागले. तथापि जो माणूस स्वरांचे संमिलनच धोक्यात आणू पहात होता तो त्याच तऱ्हेने, संगीताच्या स्वरूपामधील एकूण मूलभूत रचनाच ढासळू लागला होता. कारण अशा संबधित स्वरावली त्यापुढे ओळीनेच येतात. आपल्या कार्याच्या अवाढव्यपणाची शोनबर्गला पुरती जाणीव होती कारण, त्यापुढे बराच काळ त्याने विस्तृत स्वरूपाच्या अशा रचना

केल्यानाहीत. (त्याच्या पहिल्या स्वरोत्तर रचना लहानलहानच होत्या) आणि त्यानंतर जवळ जवळ आठ वर्षे त्याने मौन पाळले.

शोनबर्ग हा बुसोनीसारखा स्वैरतेच्या पाठीमागे लागणारा माणूस नव्हता. उलट स्वरप्रधान पद्धतीचा त्याग केल्यामुळे आणि तिला धरून असणारी शिस्तही निरूपयोगी झाल्याकारणाने तिच्याऐवजी त्याला नवीन अशी दुसरी शिस्त हवी होती. बराच काळ स्तब्ध राहिल्यानंतर आणि त्या काळातही आपल्यापुढे असलेल्या समस्येचा तो उलगडा शोधीत होताच, तो एक नवीन योजना घेऊनच पुढे आला आणि तिच्यासाठी त्याने 'बारा स्वरांची रचनापद्धति' असे नांव पसंत केले. शोनबर्गकडून अखेरीला परिपूर्ण झालेल्या या पद्धतीप्रमाणे संगीताच्या पटामधील प्रत्येक स्वर हा हमखासपणे नियंत्रीत केला जातो. याचे कारण आलापीच्या वा स्वरमीलनाच्या बाजूने असो, बारा क्रोमॅटिक स्वरांच्या ठराविक मांडणीच्या आलटून पालटून केलेल्या एकसारख्या वापरावरच ही पद्धती आधारलेली आहे. मात्र या ठिकाणी त्याने आलापी गृहीत धरलेली नाही हे लक्षात ठेवावयाचे आहे. ही एक अशी मांडणी आहे की तिच्यात स्वरांचा अनेक तऱ्हेने वापर होत असूनही प्रत्येक क्षणाला कोणताही स्वर हा कठोर नियंत्रणाखाली राहू शकतो. कोणतेही पुढचे पाऊल टाकताना, या जर्मन पद्धतीने शिक्षित झालेल्या सांगितिकाच्या मताने, तर्कसंगती आणि नियंत्रण यांची सोबत असावयालाच हवी असे दिसते.

या नवीन पद्धतीपासून शोनबर्ग आणि त्याच्या अनुयायांना मोठीच प्रेरणा मिळाली यात शंका नाही. प्रत्यक्ष संगीत समोर नसल्यास एकाद्याची अशी कल्पना होईल की स्वरप्रधान संगीताशी असलेले सर्व बंध तोडून टाकण्यात आलेले आहेत. तथापि चमत्कारिक बाब अशी की शोनबर्गमधील अभिजात सांगीतिक असा सहजगत्या नाहीसा व्हावयाचा नव्हता आणि म्हणूनच प्रचलीत अशा चार प्रकारच्या चलनात स्ट्रिंग क्वार्टेटस लिहितानाही तो आपल्याला आढळतो. त्यांतील प्रत्येक चलनात आविष्कारक्षम असा ठराविक आशय असतो आणि शिवाय अलेग्रोचे सुरवातीचे चलन, नंतरचे मिनुए आणि संथ असे चलन आणि अखेरीचे रोंडो, यांची ओळख पटण्यासारखी रूपरेषाही दिसून येते. बारा स्वरांची पद्धती स्वीकारण्यापूर्वी अल्बनबर्गने 'वोझेक' म्हणून जे संगीतक होते त्यामधील एकूण पंधरा प्रवेशांतील प्रत्येक भाग पॅसाकाल्गिया, सैनिकी संचलन आणि इतर नवीन कल्पना यासारख्या ठराविक गानप्रकारावरच आधारलेला होता. ॲटन वेबर्न याने आपल्या अनेक रचनेत कॅनन्स आणि व्हेरिअेशन्स लिहिल्या आहेत. बारा स्वरांच्या पद्धतीच्या इतर रचनाकारांनी हाच मार्ग अनुसरला. या सर्व गोष्टींमुळे एक विपरीत परिस्थिती निर्माण झाली. क्रमवारी आणि बदल यांच्या नियमाखाली बारा स्वरांचे कठोर संघटन होऊनही आणि रुढ आकृतीची दर्शनीयता काही वेळा स्वीकारूनही प्रत्यक्ष कार्यक्रमात संगीताचा परिणाम दिसून येतो तो मात्र जवळ जवळ गोंधळ चालू असल्यासारखा.

याचा अर्थ आपणापुढे सकृद्धर्शनी दोन परस्परविरुद्ध गोष्टी उभ्या राहतात. एका बाजूला, संगीत हे काळजीपूर्वक आणि तपशीलवार आखलेले असूनही तेच संगीत उलट उघडपणे बेबंदशाहीचे वातावरण निर्माण करते. प्रत्येक देशांमधील सांगीतिक नियतकालिकात शोनबर्गीअन संगीतामधील प्रत्येक स्वरामागील तर्कसंगतीचे विवरण करणारे लेख, त्याबरोबरच उचित असे आलेख, गोषवारे आणि आटोपशीर सारांश आणि अनेकस्वरूपी संगीताच्या पोतामधील अगदी अखेरचा नाजूक धागा हुडकुन काढण्यामधील कमालीचे चातुर्य एका बाजूला दिसून येते. (यावरून एखाद्याचा असा ग्रह होतो की, समीक्षक हे संगीताच्या प्रभावाने तितकेसे मोहून जात नसून, त्याचे तपशीलवार विश्लेषण करता येते, याच कल्पनेने त्याच्याकडे ओढले जात असावेत.) उलट मात्र, आपण ज्यावेळी प्रत्यक्ष कार्यक्रमाच्या ठिकाणी

येऊन त्याच रचनाकृतींचे श्रवण करतो, त्यावेळी गोंधळाप्रत पोहचलेल्या संगीताचीच आठवण घेऊन आपण अस्वस्थ चित्ताने माघारी फिरतो.

मग आपण यावरून कोणता निष्कर्ष काढावयाचा? हे जे नवीनतेचे प्रणेतें आहेत ते कबूल करतात अगर स्वतःला समजतात त्यापेक्षा अधिक क्रांतीकारक असावेत असा याचा सरळ अर्थ होतो. केवळ स्वरमीलनात क्रांति घडवून आणून, याचा त्याचेऐवजी एक नवीन रचनापद्धतीची प्रस्थापना करण्याच्या भारात, प्रत्यक्षात मात्र संगीताच्या वाजवी ओघासंबंधीच्या पूर्वीच्या सर्व कल्पनांचा त्यांनी त्याग केलेला आहे.

वाचक सुरवातीलाच जो मुद्दा मान्य करावयास तयार झाला असता, त्याच्यापर्यंत यावयाला मी इतका वेळ घेतला याबद्दल मी खेद व्यक्त करतो. तथापि मला करावयाच्या युक्तिवादासाठी ही वस्तुस्थिती म्हणजे संगीताच्या वाजवी प्रवाहाचा त्याग ही विशद करणे महत्त्वाचे आहे. कारण त्यात बरेचसे गर्भितार्थ आहेत.

हे गर्भितार्थ शोनबर्गचा शिष्य अँटन वेबर्न याच्या संगीतात सर्वात अधिक स्पष्ट दिसून येतात. बारा स्वरांच्या रचनापद्धतीतील युद्धानंतरच्या काळामधील घडामोडी, याबाबतीत केंद्रस्थानी असलेल्या वेबर्नकडेच बोट दाखवितात. कारण शोनबर्गच्या कल्पना त्याने अगदी टोकापर्यंत ताणल्या. वेबर्नने स्वतः लिहिलेले संगीत आणि त्याचा तरुण मनावर पडलेला प्रभाव ही आपल्या काळामधील सगळ्यात महत्त्वाची घटना ठरेल पिआनोला गृहीत धरून वेबर्नचे संगीत वाचण्याचा प्रयत्न करणे हा तर एक वेगळाच अनुभव आहे. एका चमत्कारीक तऱ्हेने ते आपल्याला झिडकारते. जणूकाही वाचताना ते आपला अवमान करते कागदावरील त्याचे लेखनदर्शन अस्वस्थ करणारे असते. कमीतकमी इतर आणि त्यामधून अधिकात अधिक विरामांची योजना या प्रकारामुळे ते संगीत स्वच्छंदी आणि बेभरं वशाचे वाटते. सकृदर्शनी असे संगीत लहरी आणि योजनाशून्य दिसूनही प्रत्यक्ष वस्तुस्थिती अशी की, युरोपला कधीकाळी प्रथमच माहित झालेले एवढेच कमालीचे नियंत्रित संगीत आहे असे दाखविता येईल. त्याचे दर्शन असंबद्ध असेल तथापि त्याचा नादाविष्कार मात्र मला वाटते, मोहक आहे. असे असूनही या संगीताचा आवाका आणि त्याच्या आविष्काराच्या मर्यादा या गोष्टींची अजून पुरेशी अजमावणी झालेली नाही.

आविष्काराचा विषय बाजूला ठेवल्यास वेबर्नच्या संगीतात दोन वैशिष्ट्ये दिसून येतात आणि परिणामतः स्वरांची सर्व साधना टाळून, भावीकालाकरता आजवर न हुडकलेल्या शक्यता ती सुचवून जातात. पहिला विषय आलापचारीचा. आधुनिक संगीताचे नाव पुकारल्याबरोबर धडकी भरावयाची त्यावेळी वारंवार ऐकू येणारी टीका म्हणजे गायकीमध्ये आलापी सापडत नाही अशी असावयाची. यासाठी आम्ही साक्षेपाने खुलासा करावयाला लागावयाचो की, आलापी कशी असावी यासंबंधीच्या कल्पनेचा हा केवळ विस्तार असून त्यानुसार, अपरिचित अशा स्वरमीलनाच्या पोतामधून ती उलगडण्याचा प्रयास केला तर आधुनिक संगीतात रुढ संगीताइतकाच आलापीचा आशय असतो असे दिसून येईल. तथापि वेबर्नच्या संगीतात, रचनाकार एखाद्या गानकल्पनेपासून सुरवात करीत नसून क्रोमॅटिक स्केलमधील बारा स्वरांची पूर्वनियोजित मांडणी प्रथम थाटतो. या कारणाने अनेक प्रकारच्या आलापी संभवतात. याठिकाणी लक्षात ठेवण्याची गोष्ट म्हणजे प्रत्येक आलापीचा अगर तिच्या भागाचा मूळच्या आलेखाशी मागे संबंध जोडला जात असला तरी संगीत ऐकत असताना त्याप्रत्येकीचे एकमेकीशी ओळखू येण्यासारखे नाते असणे जरूरीचे नाही. याचा परिणाम म्हणजे कोणतीही एक आलापी महत्त्वाची रहात नाही, म्हणून गानकल्पना नाहीत आणि म्हणूनच एखाद्या गानकल्पनेच्या पुनरुच्चार्याची शक्यताही नाही. (विषय सोपा रहाण्याकरिता संबंध

रचनाविभागच्या पुनरावृत्तीचा विचार मी येथे टाळला आहे.) यामुळे आपणापुढे जे संगीत ठाकते ते दरक्षणाला नवीन रूप घेऊन येते. याकारणाने गानकल्पनांचे बंध आणि त्यांचा विस्तार यासारखे रूढ संगीतामधील टप्पे अंतर्धान पावतात. आणि गानकल्पना ओळखणे यासारखा वाक्यप्रयोग अगदीच निरर्थक ठरतो. अपरिचित तत्वप्रणालीवर रचलेल्या अशा एका संगीतकलेप्रत, गानकल्पनाविरहित संगीताच्या विश्वांत आपण येऊन पोहचलेलो आहोत.

वेबर्नच्या संगीताला ज्या ठिकाणी असाधारण सूचकतेचे मूल्य प्राप्त झाले ते दुसरे क्षेत्र म्हणजे लयीचे. संगीताचा हा अत्यंत पुरातन घटक कमीअधिक प्रमाणात नेहमीच अनिर्बंध स्थितीत राहिलेला आहे. लयीच्या महत्त्वाचे समर्थन करण्याची जरूरी आजवर भासत नसे. कारण तिच्या हालचालीमधील स्वाभाविकपणाच प्रभावी ठरावयाचा आणि एकता आणि वैविध्य याशिवाय दुसऱ्या कोणत्याच नियमांनी ती बद्ध नसावयाची. वेबर्नच्या पुढल्या पुढल्या संगीतरचनांची बारकाईने पहाणी केल्यास, असे दिसून येईल की, तर्कसंगती आणि नियंत्रण याविषयीची त्याची ओढ लयीच्या विषयापर्यंतही पोहोचलेली आहे. कारण हे ओघानेच आले की, ज्याअर्थी आलापीला कठोर नियमनाखाली वागणूक मिळते त्याअर्थी तिला आधारभूत अशी लयीची रचनात्मकताही तितक्याच कडक नियंत्रणाखाली असणार. वेबर्नच्या अखेरच्या कृतीमध्ये असे दिसून येते की, लयीच्या आविष्कारामधील कोणताही क्षण वाऱ्यावर सोडलेला नाही. त्यामुळे असे एक संगीत कल्पिता येते की, ज्याचे एकमेव रचनात्मक तत्त्व म्हणजे लयीवरील नियंत्रण हेच होय. वेबर्नच्या लयकारीमुळे असा एक हिशोबी विसंवादीपणाचा परिणाम घडून येतो की, ज्याला इतरांच्या संगीतात दाखला मिळत नाही.

केवळ लयीविषयीचे प्रयोग करण्यासंबंधी वातावरणात पुन्हा उत्सुकता निर्माण झालेली असावी. कारण यासारख्या प्रवृत्तीचा पुरस्कार, फ्रेंच रचनाकार ऑलीव्हिए मेसीऑ याच्या विवेचनात आणि प्रत्यक्ष संगीतात आढळून येतो. हा कॅथॉलिक ऑर्ग्यानिस्ट रचनाकार, अनेक ठिकाणाचे आणि विशेषतः हिंदू राग आणि ताल यामधील लयीच्या बारकाव्याचे एक स्फूर्तिस्थान म्हणून मोकळेपणाने ऋण मान्य करतो. मेसीऑच्या संशोधनामुळे केवळ आलापचारीशी संबद्ध असलेली लयकारी, स्वरसंवादाशीही निगडित होऊन बसली. यापैकी बऱ्याच गोष्टी बाखच्या काळापासून प्रचलित होत्याच. या सर्व गोष्टीमुळे आपल्याला लयीचे कायदे, आलापीमधील टप्पे प्राप्त होतातच. शिवाय, एखादा विषय उलगडल्याप्रमाणे आपण तिचे उलटे अवलोकनही करू शकतो. यापेक्षाही, वेगवेगळ्या विभागांमधील लयकारी आत्मसात करतांना आणि एरवीची कालमूल्ये संकोच अगर विस्तार पावताना आपण ती अप्रयोगता आणतो. एवढेच नव्हे तर त्यात आपण इतर बारीकसारीक घटकांची वाढ अगर घट करून एक असाधारण लयकारीची प्रतिष्ठापना करतो.

या सूचक कल्पनांचा आणखी विस्तार मेसीऑचा शिष्य पीअर बुलेझ याने केला. त्याकरिता, त्याने वेबर्नची शैलीपूर्ण वैशिष्ट्ये आणि आपल्या गुरुची लयीविषयक सूत्रे यांच्यापासूनच प्रस्थान ठेवले. मी पाहिलेले बुलेझचे कांही रचनाबंध खरोखरीच कमालीच्या गुंतागुंतीचे आहेत. इतकी गुंतागुंतीची वीण कशाकरिता असे विचारले असताना या रचनाकाराचे म्हणणे असे की, डोडेकाफोनिक रचनापद्धतीमधील कामगतीची विविधता स्वीकारली गेल्यामुळे तिला धरूनच लयकारीच्या रचनेतही स्वरशून्यतेचा शोध घेणे त्याला प्राप्त झाले. बुलेझची धारणा तीव्र आणि जवळजवळ शास्त्रीय स्वरुपाची आहे. आणि लयीचे नियमन करून केलेल्या स्वरसंघटनेत निर्माण होणाऱ्या नवीन शक्यताबद्दलच्या याच्या अन्वेषणाने, युरोपमधील संगीतमंडळात अगोदर मोठी खळबळ उडवून दिली आहे.

बुलेझ काही काळापुरता, फ्रेंच रचनाकार आणि समीक्षक रेने लेबोविट्झ याच्या मार्गदर्शनाखाली राहिला होता. लेबोविट्झने अलीकडे शोनबर्गीअन दृष्टीकोनाचा अविरत पुरस्कार केला होता. शोनबर्गच्या काही अनुयायांच्या मागे पडण्याच्या प्रवृत्तीबद्दल खेद प्रदर्शित करण्याचे प्रसंग त्याचेवर मधूनमधून आले होते. ही प्रवृत्ती म्हणजे, क्रमाने उध्दुत केलेल्या स्वरमालिकेच्या रचनेत, मूलतःच स्वरप्रधान असलेल्या कल्पनांचा पुन्हा समावेश करणे. शोनबर्गने स्वतःच आणि अल्बन बर्गने आपल्या व्हायोलिन कॉन्सर्टोमध्ये एरवी 'विशुद्ध' असलेल्या आपल्या रचनेत, स्वरप्रधानतेचे द्रव्य घुसविण्याचे पाप केले होतेच. अशा या डोडेकाफोनिक विचारप्रणालीमधील अधिक अपरिवर्तनवादी पक्षाचा जो समान्यपणे पुरस्कर्ता समजला जातो, तो म्हणजे इटालियन रचनाकार लुईजी डलापिकोला होय. डलापिकोलाच्या मताप्रमाणे, बारास्वरवादी रचनाकारांनी लेबोविट्झच्या आदेशांना चिकटून राहण्याचे कारण नाही. आता तर या विचारप्रणालीचे तीन प्रस्थापक आणि प्रणेत जगातून निघून गेल्याकारणाने संभव वाटतो तो असा की, मूळच्या पद्धतीमधून नवीन आणि अनपेक्षित अशा अनुमानांचा उद्भव व्हावा. स्वरप्रभावविरहित स्वरमीलनाची विचारगर्भता नेहमीच मान्य न करतांही १२ स्वरांच्या पद्धतीचा मोकळेपणाने वापर केल्यास शोनबर्गच्या मूळ कल्पनेत कमजोरी नसून ती सामर्थ्यपूर्ण होती असे ठरेल.

मग या एकूण सर्व गोष्टीमुळे काय ठरते? मुक्त संगीताचे बुसोनीचे स्वप्न प्रत्यक्षात आणण्यात आपण थोडे तरी यशस्वी झालो आहोत का? सृजनशील शक्ति सांप्रदायिकतेपासून जितकी मोकळी होईल, त्याप्रमाणात ती आपल्याला अधिक ओळखता येईल असे बुसोनीने म्हटले आहे. या कसोटीप्रमाणे कित्येक पुराण्या कल्पनांमधून आपली सोडवणूक करण्यात, युरोपमधील नवीनतावादी निश्चितच यशस्वी झाले आहेत. माझ्या मताने ही त्यांची महत्वाची कामगिरी आहे. त्यांची एकादी तुरळक रचनाकृती आपल्याला आवडत असो वा नसो, किंबहुना त्यांचे एकूण रचनाकार्यच आपण तुच्छ लेखीत असू. वस्तुस्थिती उरते ती हीच की, युरोपिअन संगीताची घटना आणि त्याचा विस्तार याविषयीच्या अगोदरच्या कल्पना ज्या प्राथमिक गृहीतावर आधारलेल्या होत्या त्यांच्या बाबतीतच त्यांनी अविश्वास निर्माण केला आहे. आणि एवढ्यापुरतेच पाहिले तर ही कर्तबगारी कमी महत्वाची नाही.

प्रस्तुत लेखनप्रकरणाला मी जी सुरवात केली ती असे विधान करूनच की, युरोपामधील रचनाकार चालू काळात आणीबाणीच्या छायेखाली आपले कार्य करीत आहेत. आता या विधानाच्या दुसऱ्या भागाचे मला विवेचन करावयाचे आहे. आणि तो म्हणजे वर्तमानकाळामधील रचनाकारांचा हेतू आणि त्याचे साध्य याबद्दलची वाटणारी कमालीची आस्था. आश्चर्याची गोष्ट अशी आहे की, प्रथमदर्शनी भासतो तितका या विषयाचा बारा स्वरांची रचना आणि त्यामुळे निर्माण होणारे प्रश्न यांच्याशी संबंध नाही असे नाही.

वर्तमानकालीन रचनाकारांच्या हालचालीचे ज्यांनी अनेक वर्षे बारकाईने निरीक्षण केले आहे अशा प्रोफेसर एडवर्ड डेन्ट याच्या मताप्रमाणे ही आणीबाणीची अवस्था बीथोव्हेनच्या काळापासून चालू आहे. त्या काळात या आधुनिकतेच्या निर्मात्याला स्वतःच्या सामग्रीवरच गुजारा करावा लागला आणि त्यामुळे त्याला व्यक्तिस्वातंत्र्य भरपूर मिळाले तरी, त्याचवेळी समाजामधील आपले नियोजित स्थान आणि त्याबरोबरच येऊ शकणारे आर्थिक स्वास्थ्य मात्र घालवावे लागले. या नवप्राप्त स्वातंत्र्यामुळे, आपण नेमके कोणाकरिता आपले संगीत लिहित आहोत याबद्दलचा मात्र या रचनाकाराचा निश्चय होईना. प्रोफेसर डेन्ट हा विषय पुढीलप्रमाणे मांडतात. "रचनाकारापुढे असलेला पर्याय आर्थिक स्वरूपाचा दिसत असला तरी, त्याला पडलेल्या नैतिक प्रश्नाच्या तुलनेने तो क्षुल्लकच आहे. रचनाकाराने केवळ स्वतःकरिताच आणि आपल्या व्यक्तिमत्त्वाचा आविष्कार करण्यासाठीच लिहून ते लोकापुढे स्वीकारा अगर टाकून द्या अशा बेफिकिरीने

फेकावे अगर आपल्या बांधवांच्या कल्याणास्तव आपली प्रतिभा आपल्याजवळ ठेव म्हणून सांभाळली पाहिजे असे त्याने समजावे? ही कलाकाराच्या बाह्य जगताशी असणाऱ्या नात्याची मूलभूत समस्या अर्थातच बीथोव्हेनपासूनच्या सर्व रचनाकारापुढे आहे.” माझ्या मताप्रमाणे या ठिकाणी दोन प्रश्न गुंतलेले आहेत. पहिला, कलाकार आणि त्याची विवेकबुद्धी म्हणजे कोणत्या आंतरिक विश्वासाने तो रचनाकार्यास उद्युक्त होतो यासंबंधीचा आणि दुसरा, कलावंत आणि त्याचे कलानिवेदन अशा प्रकारचा म्हणजे, आपला जो काणता श्रोतृसमूह असेल त्याच्याप्रत पोहोचण्यासाठी त्याने कोणत्या प्रकारचे सांगीतिक माध्यम वापरावे?

या गोष्टी परवापर्यंत एक शिष्टाचार म्हणून केल्या जाणाऱ्या चर्चेचा विषय होता. अलीकडे मात्र त्यांना उग्र अशा वास्तवतेचे स्वरूप प्राप्त झाले आहे. बीथोव्हेननंतरच्या काळात आता प्रथमच विवक्षित देशामधील रचनाकारांना, अधिकारी आणि आर्थिक सहाय्य देण्याची कुवत असलेल्या व्यक्तीकडून, नेमक्या कोणाला उद्देशून त्यांनी आपले संगीत लिहावे आणि आपल्या निवेदनाला उपयुक्त ठरतील असे कोणते माध्यम आणि गानप्रकार त्यांनी अमलात आणावेत यासंबंधीचे आदेश दिले जात आहेत. १९४८ साली प्रेग येथे भरलेल्या रचनाकार आणि सांगीतिक यांच्या मेळाव्याने प्रसृत केलेल्या जाहीरनाम्यात या शिफारशी नमूद केलेल्या होत्या. ‘प्रागतिक’ समजला जातो अशा दृष्टीकोनाचा पुकारा करण्यासाठी ग्रेट ब्रिटन, फ्रान्स, हॉलंड स्वित्सर्लंड आणि इतर देशांमधील रचनाकार कम्युनिस्ट राष्ट्रांमधील रचनाकाराबरोबर एकत्र असे हे प्रथमच आले होते. मला जर हा जाहीरनामा नीट समजला असेल तर त्यात एवढेच सांगितले आहे की, मानवी संस्कृतीच्या एका नूतन युगात आपण पदार्पण करीत आहोत; म्हणून ज्यांच्या संदेशात वास्तवतेची दखल घेतली जाते अशाच रचनांची आपल्याला गरज आहे; विशेषतः त्या रचना, संगीतिका, ओरॅटोरिओज, कॅन्टाटाज, गीते आणि समूहगान या सारख्या शब्दप्रधान असाव्यात आणि ग्रामीण साधनसामग्रीचा उपयोग करून त्या लोकांना आकलन होतील अशा पद्धतीने लिहिल्या जाव्यात; यामुळे सार्वत्रिक आणि सबगोलंकारी प्रवृत्तींना आळा बसेल; वर्तमानकालीन विसंवादी संगीत आता निरुपयोगी ठरले आहे आणि यापुढे पराकाष्ठेच्या व्यक्तिगत प्रवृत्तीचा त्याग करावयाला हवा.

या सर्व गोष्टी आता आपल्या बऱ्याच परिचयाच्या झाल्या आहेत. आणि याचे विशेष कारण, सोव्हीएटमधील संगीतविषयक धोरणासंबंधीच्या प्रत्येक फर्मानाला जगभर प्रसिद्धी मिळते, हे आहे. तथापि प्रश्न असा आहे की, कम्युनिस्ट नसलेल्या युरोपामधील रचनाकारांच्या दृष्टीने हा एक महत्त्वाचा विषय उरतोच. मर्यादा स्पष्टपणे आखल्या गेल्या असून वेगवेगळ्या देशांतील साहित्यिक आणि सांगीतिक नियतकालीकांमधून हा संघर्ष लढविला जात आहे. बारास्वरवादी रचनाकाराला आपणच टीकेचे प्रमुख लक्ष्य आहोत ही गोष्ट माहीत झाली आहे. तो स्वसंतोषासाठी संगीत लिहित नाही. त्याला पसंत असो वा नसो, तो आता एका प्रस्फुट आणि लढाऊ प्रतिकूलतेविरुद्ध लिहू लागला आहे. कम्युनिस्ट प्रवृत्तीचा रचनाकारही काही कमी चिंतेत पडलेला नाही. त्याचीही सकारण अशीच समज झाली आहे की, लोकांच्या अभिरुचीला पटेल अशी उचित शैली हुडकून काढणे आणि त्याचबरोबर आपल्या ज्या काही कलात्मक आकांक्षा असतील त्या तृप्त करणे या तितक्याशा सोप्या गोष्टी नाहीत. म्हणजे साध्या भाषेत सांगावयाचे तर, बारास्वरवादींच्या पुढे एक कार्ययोजना आहे. तथापि श्रोत्यांच्या अभिरुचीपर्यंत पोहोचण्याची त्यांना आशा नाही. उलट “प्रागतिकांचा” म्हणून एक श्रोतृसमाज आहे, तरीसुद्धा त्या समाजाच्या गरजांना अनुसरून आपण एकादी नवीन आविष्कारपद्धती शोधून काढू अशी त्यांना खात्री नाही. या दोघांच्या दरम्यान व्यावसायिक रचनाकारांचा मोठा समूह असून, तो अस्थिर आणि काहीशा गोंधळाच्या अवस्थेत काळ कंठीत असतो आणि उभय पक्षांकडून होणारा मारा चुकविण्याचा प्रयत्न करतो. आजवर कधीच प्राप्त झाली नव्हती आशा या परिस्थितीमुळे कोणत्याही विचारी युरोपियन कलावंताला अखेरीस आपल्या विवेकबुद्धीकडून

कौल मागावा लागत असून, आपले संगीत आपण कशाकरिता आणि कोणासाठी लिहित आहोत या प्रश्नांची उत्तरे हुडकणे भाग पडत आहे.

कलावंत कोणत्याही विचारसरणीचा असो, त्याला यापुढे कधीतरी या कलानिवेदनाच्या समस्येला तोंड द्यावे लागणारच आहे. हवे असेल ते कृतीत आणावयाला मोकळा असणाऱ्या रचनाकाराने प्रोफेसर आय.ए. रिचार्डस यांनी काही वर्षापूर्वी दिलेला सल्ला विचारात घेतला तर बरे होईल. त्यांच्या लिहिण्याचा सारांश असा की या समस्येची जाणूनबुजून दखल घेण्याची कलावंताला जरूरी नाही. कारण जाणीव नसतानासुद्धा तो या निवेदनाच्या विषयांत गुंतलेला असतो. कलाकार आपली एखादी कृति अगदी यथातथ्य रीतीने म्हणजे केवळ स्वतःसाठी यथातथ्यरीतीने निर्माण करीत असेल, तर ती शेवटी विदीत केली जातेच. याचे कारण निवेदन हा त्या यथातथ्यतेचाच एक भाग आहे. तथापि असे मात्र म्हणावेसे वाटते की प्रोफेसर रिचार्डसनी कल्पिलेला कलावंत आपल्यापुरताच यथातथ्य असल्याचा आनंद उपभोगित असतो. आणि तोच मुक्त कलाकार होऊ शकतो.

उलट मुक्त नसलेल्या कलाकाराला मात्र या कलानिवेदनाच्या विषयाचा जाणीवपूर्वक विचार करण्याची फार जरूरी आहे. कारण त्याच्या परिस्थितीच्या दृष्टीने तो प्रश्न अत्यंत महत्त्वाचा ठरतो. या परिस्थितीने कलावंताचा एक सर्वात महत्त्वाचा हक्क त्याच्यापासून हिरावून घेतला आहे. आणि तो म्हणजे चुका करण्याचा कलावंताचा पुरातन हक्क. कोणताही निर्माता आपल्या गैरहिशेबी प्रमादापासून तसेच मिळविलेल्या विजयातूनही काही धडे वारंवार शिकत असतो. प्रत्येक वेळेला बरोबरच असले पाहिजे या काळजीने कम्युनिस्ट वर्चस्वाखालील कलावंत अगदीच बेजार झालेला असला पाहिजे. माझी स्वतःची कल्पना अशी धावते की, सोव्हिएट राजवटीला आपल्या रचनाकाराकडून जे संगीत हवे आहे त्याकरीता त्यांनी प्रथम आधुनिक युरोपियन संगीताशी संपर्क न आलेल्या कलावंतांची एक नवीन जात वाढवावी आणि मगच तशी आशा करावी. याचे कारण, ज्या कलाकाराने एकदा का होईना, मिलहॉड अगर हिंडेमिथ याचे संगीत ऐकले, त्याने पापाचे फळ चाखलेच आणि त्या दृष्टीने जे नुकसान व्हावयाचे ते झालेच असे म्हणावयाला हरकत नाही. वर्तमानकालीन संगीताची भाषा अर्धवट का होईना ज्याच्या कानावरून गेली आहे, असा कोणताही रचनाकार तिचे संस्कार आपल्या कृतीमधून संपूर्णतः पुसून टाकू शकणार नाही. हल्लीच्या सोव्हिएट रचनाकारांचा विशेषतः त्यांच्यामधील प्रमुख अशा प्रोकोफिफ आणि शोस्टाकोविच यांचा विचारव्यामोह याच ठिकाणी दिसून येतो.

इतर देशांत संगीताची सध्या जी परिस्थिती आहे तिची थोडक्यात हकीकत सांगणे सोपे नाही. १९५१ सालचे सहा महिने मी युरोपात काढले आणि ज्यावेळी मी मागचा विचार करू लागतो आणि सृजनशील संगीताविषयीची त्यावेळची माझी मते जुळवू पहातो, त्यावेळी मला नाईलाजाने कबूल करणे भाग पडते की, न निवळलेल्या या परिस्थितीत मनाला अस्वस्थ करणारे अनेक घटक आहेत. पण याशिवाय दुसरे काय असणार होते? मग रचनाकारापुढे एकच संभवनीय पर्याय उरतो आणि तो म्हणजे भोवतालच्या जीवनाशी असलेले सर्व संबंध तोडून दूर निघून जाणे. पण ती अधिकच वाईट गोष्ट होईल.....नाही. युरोपमधील संगीतात त्याच्या राजकीय आणि आध्यात्मिक जीवनामधील अनेकविध संघर्षांचे प्रतिबिंब दिसून यावे अशीच अपेक्षा आपण करावयाला हवी. कारण त्या संगीताच्या जीवनक्रमाला हितकारक असा तेवढाच मार्ग आहे. त्या संगीतामधील वेगवेगळ्या भागामुळे एक बहुरंगी आणि पुसट व घोटाळ्याचे चित्र निर्माण होते. ही चमत्कारिक गोष्ट नसून बरेचसे समुचित आणि पुष्टीदायक असेहि त्यात निर्माण केले जात आहे हीच महत्त्वाची बाब ठरते.

**अनुक्रमणिका**

## ५ अमेरिकेमधील सांगीतिक कल्पकता

अमेरिकन संगीतामधील कल्पकता असा बिकट विषय मला सुचविण्यात माझा एक धूर्त सहकारी संगीतकार जबाबदार आहे. त्याने माझ्यासमोर हा प्रश्न पुढीलप्रमाणे मांडला. पश्चिम गोलार्धात उत्तरेकडे आणि दक्षिणेत संगीतकलेचा अभ्यास आता गेली अनेक वर्षे चालू आहे. मग युरोपकडून त्या कलेची जेवढी आपल्याला प्राप्ती झाली, तेवढ्यावरच आपण केवळ गुजराण करीत नसून सांगीतिक म्हणून आपण आपलीही काही कल्पक बुद्धी वापरली आहे असे म्हणता येईल का? आणि संगीताच्या विश्वाकडे अशी आपली शोधक बुद्धि आणि कल्पकता आपण वळविलीच असेल तर आपण त्याला नेमके काय दिले? उत्तरादाखल मी असे म्हणालो की, अशा प्रश्नाचा समाधानकारक खुलासा करणे ही जवळजवळ अशक्य अशी गोष्ट आहे. आणि काही असेल तरी हा प्रश्न उपस्थित करण्याची अजून कदाचित वेळच आलेली नाही आणि याहीपेक्षा गोष्ट अशी की, सद्यस्थितीचे योग्य निदान करावयाला मलाच तितकेसे जमणार नाही; याचे कारण अनुकूल उत्तरे शोधून काढण्याकडेच माझा ओढा अधिक असावयाचा. तथापि माझ्या संगीतकार मित्राने आपला आग्रह चालूच ठेवला. त्याने माझ्या असे लक्षात आणून दिले की, दोन पिढ्यापूर्वीपेक्षा, आताचे अमेरिकेचे दोनही भाग सांगीतिक दृष्टीने अधिक विकसन पावले आहेत असे प्रत्येकजण म्हणतो. आणि शिवाय तो पुढे म्हणाला, 'तुम्ही, दक्षिण अमेरिका, मेक्सिको, क्यूबा, आणि कॅनडा हे देश पाहिले असून गेल्या तीस वर्षांपेक्षा अधिक काळांत आपल्या देशातही होत गेलेल्या संगीताच्या हालचालींचे निरीक्षण केले आहे. तेव्हा जगाच्या संगीतात आपण आपली विशिष्ट भर कितपत घातली याबाबतीत निर्णायक मत देण्याला इतरपेक्षा तुम्हालाच सोयीचे जाणार नाही का? मला अखेरीस या प्रश्नावर विचार करणे भाग पडले. मला मग असे वाटावयाला लागले की, माझे विचार कितीही चुकीचे असोत, आजपासून पन्नास वर्षांनंतरच्या एखाद्या सांगीतिकाला विसाव्या शतकाच्या मध्यांतील एका अमेरिकन रचनाकाराला कोणती उत्तरे सुचली होती, याबद्दल तरी निश्चितच कुतूहल वाटेल.

या दोनही अमेरिकांचा अनुभव काही सांगत असेल तर ते हेच की, संगीत ही प्रयत्नसिद्ध कला असून तिचा विकास संथ गतीने होत असतो. या गोलार्धात स्वरलिपीसह प्रथम जो ग्रंथ प्रसिद्ध झाला त्याला सुमारे चारशे वर्षे होऊन गेली. ही महत्त्वाची घटना मेक्सिकोमध्ये १५५६ साली घडून गेली. युनायटेड स्टेट्सच्या विकासाला सुमारे तीनशे वर्षे लागली आणि एखाद्या कलेच्या वाढीकरीता एवढा कालखंड पुरेसा आहे. वस्तुतः मला असे दिसते की, एखाद्या देशाकरिता व्यापक अर्थपूर्णतेचे संगीत निर्माण करावयाचे असेल तर त्याकरिता तीन अटी पुऱ्या होणे जरूर आहे. पहिली अट अशी की, देशाला स्वतःची अस्मिता असून रचनाकार त्या देशाच्या भवितव्यात भागीदार झालेला पाहिजे, ही सगळ्यात महत्त्वाची गोष्ट

आहे. दुसरी, त्या रचनाकाराच्या ठायी सांगीतिक संस्कृतीची काहीशी जाणीव असावयाला हवी; आणि तिला ग्रामीण जीवनांत प्रचलित असलेल्या कलांचा आधार मिळावयाला पाहिजे. आणि तिसरी अट म्हणजे त्याच्या मदतीसाठी त्या देशात संघटीत अशा सांगीतिक हालचाली निदान काही प्रमाणात तरी चालू असावयाला हव्यात.

उत्तर आणि दक्षिण अमेरिकेमधील संगीताने, युरोपिअनांनी वसाहत केलेल्या इतर भूभागातील संगीताच्या पद्धतीचाच किती सुरुवातीपासून गिरवावा, हे केवळ साहाजिकच होते. दोनही ठिकाणी, प्रथम घनदाट अरण्येच होती आणि तेथे जगण्यासाठीच झगडा करणे प्राप्त होते. संगीताच्या प्रारंभिक हालचालीबाबत आपल्या चुलत घराण्यातल्या लॅटिन अमेरिकनांचे नशीब आपल्यापेक्षा बलवत्तर होते. स्पेनमधून आलेले काही कॅथालिक धर्मप्रचारक, हे सुसंस्कृत संगीतकार असून आपल्या अनुयायांना संगीताचे प्राथमिक पाठ देण्याची त्यांना उत्सुकता होती. या 'नवीन जगांत', इ. स. १५२४ च्या सुमारास, पहिली संगीतशाला स्थापन करण्याचे श्रेय पेद्रो डी गॅन्टे, या फ्रॉन्सिस्कन पंथाच्या धर्मगुरुला दिले जाते. तद्देशीय रहिवाशांना स्तोत्रांचे गान करावयाला आणि संगीताची लिपी लिहीण्याला त्याने शिकविले. उलट प्युरिटन उपाध्याय हे स्वरदेवतेचे निखालस शत्रू म्हणूनच प्रसिद्ध होते. अलीकडे मात्र त्यांच्याबद्दलच्या या मतामधील कठोरपणा काहीसा मावळला आहे. काही असलेतरी असे समजण्यास हरकत नाही की, स्तोत्रांच्या गानाव्यतिरिक्त, संगीताला कला म्हणून उत्तेजन दिले जात असल्याचा, असल्यास फारच थोडा पुरावा मिळू शकतो.

उत्तर आणि दक्षिण अमेरिकेच्या वसाहतकालाच्या पुढच्या भागात, पहिल्या तद्देशीय आर्ष अशा रचनाकारानी आपल्या अस्तित्वाची जाणीव करून दिली. ते सगळे बहुतेक आपल्या फावल्या वेळात संगीत लिहीत असत. तो त्यांचा व्यवसाय नसून एक छंद होता. त्यानंतर लवकरच बाहेरच्या देशांतील व्यावसायिक संगीतकार येऊ लागल्यामुळे त्यांना त्यांच्या कार्यात मदतच झाली. आपल्या देशात मात्र असे बाहेरचे पुष्कळ लोक प्रथम इंग्लंडमधून आले होते. ऑटोकिंकलडे यांनी सांगितल्याप्रमाणे त्या काळातील आपले जवळजवळ सर्वच संगीतधन इंग्लंडच्या मार्गाने आले. हॅन्डेल, हेडन, मोझार्ट, हे युनायटेड स्टेटसला माहीत झाले याचे कारण ते इंग्लंडमध्ये प्रसिद्ध होते. अशात-हेची पुढची लाट आपल्या किनाऱ्यावर येऊन थडकली ती मध्य युरोपामधून म्हणजे विशेषतः जर्मनीतून. परिणामी आपला संगीतसंबद्ध विचार बरीच वर्षे ट्यूटॉनिक आदर्शाच्या प्रभुत्वाखालीच होता. लॅटिन अमेरिकेमध्ये बाहेरचा संगीतकार मुख्यतः आयबेरिअन द्वीपकल्पातून आला आणि ते अपेक्षितच होते. त्यानंतरची जी लाट आली तिच्यात इटालीतल्या संगीतकारांची मोठी भरती होती.

अठराव्या आणि एकोणिसाव्या शतकातील अमेरिकेच्या रचित संगीतांत कांही कल्पकतेचा भाग दिसतो का? जतन करून ठेवलेल्या कागदपत्रावरून जे सांगता येते ते हेच की तसा तो फारच थोडा आहे. क्रान्तीयुद्धाच्या काळामधील विल्यम बिलिंग्जसारखे अगदी थोडे जुने रचनाकार होते. त्यांची स्मृति मात्र अजून टिकून आहे. बिलिंग्जचा धंदा कातडी कमविण्याचा होता. तरी पुढे त्याने धर्मस्तोत्रामधील स्वर आणि लहानशी देशभक्तीपर गीते यांच्या रचना केल्या. ती गीते पुन्हा अलीकडेच सापडली असून प्रसिद्धहि झाली आहेत. ती गीते स्वरसंमेलनाच्या नियमांचा मधूनमधून भंग करतात. आणि त्यामधील जोडकामाच्या वेळी काहीशी तटस्थच राहतात. असे असूनही त्यांच्यातील स्थूलस्वरूपाच्या प्रामाणिकपणामुळे हल्लीच्या श्रोत्यांना ती हवीशी वाटतात. एकोणिसाव्या शतकाच्या मध्यातील आणखी दोन रचनाकारांचा उल्लेख करणे जरूर आहे. ते म्हणजे न्यू ऑर्लिन्सचा लुई मोरो गोटस्चॉक आणि रिओ डी जानीरोमधील कार्लो गोम्स.

दोघानाही बाहेरच्या देशातच लोकप्रियता प्राप्त झाली. लिस्टच्या पद्धतीचा एक पिआनोवादनपटु म्हणून गोटस्चॉक आयुष्यभर भटकत असे. ऐतिहासिक दृष्टीने पाहिल्यास त्याला महत्त्व एकाच गोष्टीमुळे आहे. आणि ते म्हणजे ज्यांना ढिलेपणाने लॅटिन अमेरिकन म्हणून संबोधिले जाते अशा लयीवर आपल्या रचना आधारणारा आपल्याला माहीत झालेला हा अगदी पहिलाच रचनाकार आहे. गोटस्चॉकची एखादीच अपवादात्मक रचना स्वतंत्र स्वरूपाची वाटते. बाकीच्या रचना उघडपणेच पैसे देणाऱ्या समाजाला थक्क करण्यासाठी लिहिलेल्या दिसतात. तथापि तो एक असा उत्तर अमेरिकन रचनाकार म्हणून मानावयाला हवा की ज्याने हिस्पानिक उगमाच्या संगीतापासून केवढी मुबलक साधनसंपत्ती मिळू शकते याची आपल्याला कल्पना आणून दिली. कार्लो गोम्स हा एक संगीतकांचा यशस्वी रचनाकार होता. आणि त्याच्या उत्कृष्ट कृतींचे कार्यक्रम मिलानमध्ये लास्काला या ठिकाणी झाले. त्याची शब्दप्रधान गीते ब्राझीलमधील ग्रामीण विषयावर आधारलेली होती. तथापि ती गायली जाण्याची पद्धती मात्र, त्याच्या इटालियन आदर्शापासून वेगळी दाखविता येत नव्हती. गोम्स हा त्याच्या तऱ्हेचा तेवढाच असा पहिला माणूस होता. आणि अजूनपर्यंतही तो स्वतःच्या देशात एक आदर्श पुरुष म्हणून समजला जातो.

आपल्याकडे असा आदर्श राष्ट्रपुरुष स्टीफन फॉस्टर हा आहे. रचनाकार म्हणण्यापेक्षा तो एक गीतलेखक होता. तथापि त्याच्या ठायी भावनांचा स्वाभाविकपणा आणि गोडवा असल्याकारणाने त्याची आलापने लोकगीतांच्या दर्जाला जाऊन पोहोचत. त्याच्या रचनेमधील प्रसादाचे आणि निष्ठेचे अनुकरण सुखासुखी होऊ शकत नाही. तथापि विसाव्या शतकामधील आपल्या काहीं गानप्रकारांचा उगम याच सुबोधतेतून आणि स्वाभाविकपणे दिलेल्या स्फूर्तीतून झाला. दक्षिण गोलार्धामधील संगीतात बिलिंग्ज आणि फॉस्टर यांच्या इतक्या तोलाचे कोणी रचनाकार नाहीत. काहीसे जवळचे सादृश्य अर्जेन्टिनामधील जुलीअन अग्वीरे आणि क्यूबातील इग्नाशियो कर्हान्टेस या दोन लॅटिन अमेरिकनांच्या रचनाकारांमध्ये सापडते. गेल्या शतकाच्या अखेरीपर्यंत हे दोघेही कार्यप्रवण होते. ह्या दोघांनीही शोपॅच्या धर्तीवर, तथापि क्रिओलचा स्वाद असलेली, एक प्रकारच्या संवेदनाशील पीआनोसंगीताची रचना केली आणि लॅटिन अमेरिकेत तिचे इतर अनेकांकडून त्याच तऱ्हेने अनुकरण झाले. अग्वीरे आणि कर्हान्टेस यांनी जे थोडेसे प्रारंभिक अवस्थेतले संगीत प्रदान केले त्यात काहीसा लटका मोहकपणा होता. नंतर मात्र अनेक दुय्यम दर्जाच्या रचनाकारांच्या हळवेपणामुळे त्यात बाजारीपणा शिरला.

आपल्याला दिसते आहे त्याप्रमाणे जरी अठराव्या आणि एकोणिसाव्या शतकांत गंभीर प्रकृतीच्या रचनात्मक संगीतामधील नमुने फारच कमी आढळून येतात तरी संगीतनिर्मितीमधील लोकगीतांच्या प्रकाराकडे वळले म्हणजे त्यामधील कल्पकतेच्या वैपुल्याने त्याची भरपाई झाल्याचे दिसून येते. आणि हे असे असल्यास त्यात नवल नाही. रचित आणि प्रयोगक्षम संगीतापेक्षा लोकसंगीताचा विकास फारच अगोदर होऊन गेलेला असतो. काही झाले तरी शेवटी त्यात आगाऊ न ठरविलेला आणि आपोआप उफाळून येणारा सांगीतिक भावनांचा उमाळा दृग्गोचर होतो आणि त्याकरिता संगीताच्या नियमांची आणि त्याच्या शिक्षणाची जरूर पडत नाही. माणसाचा आवाज आणि साथीला असेलच तर एखादे डमरू अगर तसलेच एखादे साधे ग्रामीण अवजार, एवढे असले म्हणजे भावनांचा विस्तीर्ण पल्ला आविष्कृत करण्याकरिता आणखी काही नको. पश्चिम गोलार्धातील लोकसंगीताला अशा एखाद्या निपुण संशोधकाची जरूरी आहे की, जो या विस्तृत अशा क्षेत्राची पहाणी करील आणि त्यामधील समविषमतेची निवड करून, त्या अशा तऱ्हेने जुळवून आणील की, त्यामुळे सगळ्याच क्षेत्रावर प्रकाश पडेल. या बाबतीत मी स्वतः बराच अनभिज्ञ असलो तरी, लॅटिन अमेरिकेतील काहीशा अज्ञात तरीसुद्धा प्रमाणाबाहेर विपुल अशा या लोकसंगीताच्या आविष्कारक्षेत्रासंबंधीच्या स्पष्ट कल्पना मी उराशी बाळगून आहे.

मला आठवतात अशी काही उदाहरणे दरम्यान थोडक्यात नमूद करावी असे मला वाटते. क्यूबामधील 'ग्वाजिरा' बद्दलचे उदाहरण त्यापैकी एक आहे. क्यूबामधील शेतकऱ्यांच्या ग्रामीण संगीताचा हा एक प्रकार आहे. गिटारच्या तारामधून काही साधे स्वर छेडून गायक आपल्या सुरेल आवाजात एका विशिष्ट शैलीने आणि परिपूर्ण अशा व्यक्तिगत पद्धतीने एखादी कथा निवेदन करतो, आणि तासन् तास ती अखेरपर्यंत ऐकत रहावी असे मला वाटते. अशीच गोष्ट, पेरूमधील इंडियन लोकांच्या विरहविह्वल संगीताची आहे. जुन्यापुराण्या पाव्यावर ते कधी जोडीने आणि विविध प्रकारच्या चमत्कारिक स्वरमिश्रणाने वाजविले जाते. आणि त्याचा आविष्कार शब्दांतीत अशा खिन्नतेने भरून गेलेला असतो. कोलंबियामधील 'बाम्बुकोच्या' उल्हासकारक लयीत लोकनृत्याचे विविध प्रकार सामावलेले असून त्यांच्या ६ आणि ३ मात्रांमधील येरझारा आनंदकारक परिणाम घडवून आणतात. नृत्याचा विषय निघाला असताना पेराम्बुकोच्या रस्त्यामधील मी पाहिलेल्या अविस्मरणीय अशा 'फ्रेव्हो' चा उल्लेख केल्याशिवाय मला राहवत नाही. संगीताच्या दृष्टीने पाहिले तर एखाद्या साध्या गाणांच्याला एखादा अतिपरिचित असा प्रकार हाताशी आला म्हणजे जसे होते, त्याचप्रमाणे एखादे साधे रस्त्यावरचे संचलन पाहून त्याचे अफ्रो-ब्राझिलियन निदर्शनात रूपांतर झाल्याचे या फ्रेव्होत दिसून येते. असेच रूपांतर एखादा क्यूबन लोकसंगीताचा रचनाकार 'डन्झॉनचे' नृत्यलेखन करतो त्यावेळी 'झर्नी' पिआनो संगीताच्या आकृतीमधून सिद्ध होते. याठिकाणी दिखाऊ शोभा—१९०५ सालच्या हवामानामधील उच्च राहणीचा शोभिवंतपणा ही प्रमुख कल्पना आहे. शेवटचे उदाहरण म्हणून अर्जेन्टिनामध्ये ऐकले जाते त्या टॅगोचा उल्लेख करावयाला हवा. विविध प्रकारच्या वायू आणि काही तंतुवाद्यांच्या सहाय्याने आणि अतिशय कर्कश पद्धतीने त्याचे वादन केले जाते. अशा वाद्यांच्या संमीलनामुळे इतकी तीव्र नादमयता निर्माण होते की, संगीतामधील भावात्मक भागातही भावविवशतेचा अंश उरत नाही.

थोडक्यात उल्लेखिलेल्या लोकसंगीताच्या या विविध प्रकारावरून इतर पुष्कळ प्रकारांची कल्पना येते. ते जरी कितीही विरंगुळा उत्पन्न करणारे आणि मनोरंजक असेल तरी, माझ्या मित्राचा त्यांच्याकडे रोख नव्हता. पाश्चिमात्य जगाच्या संगीतात कल्पकतेचा कार्यभाग किती अशी त्याची चौकशी होती. गंभीर प्रकृतीच्या संगीताबाबतच विचार करावयाचा झाल्यास मला एक गोष्ट निस्संशय वाटते आणि ती ही की, अमेरिकेच्या संगीतात आपण कल्पकतेने विचार करीत असू तर आपली मुख्य मदार लयीच्या क्षेत्रावर असली पाहिजे.

गेली काही वर्षे दोनही अमेरिकेतल्या संगीताचे लय हे खास क्षेत्र समजले जात आहे. रॉय हॅरीस याने ही गोष्ट बऱ्याच पूर्वी नजरेला आणली होती. त्याने लिहिले आहे की, लयीमधील बांधेसूदपणाबद्दलची समज युरोपिअनापेक्षा आपल्याला काहीशी कमी आहे. युरोपिअन संगीतकारांना, लयीची शिकवण तिच्या महत्तम साधारण विभागांना धरून दिली जाते. उलट आपल्याला सुरवातीपासून तिच्यातल्या अगदी लहानलहान घटकांचीच जाणीव असते. एक ऐट म्हणूनही आपण अपरिचित लयींचा वापर करीत नाही. तथापि त्या आपण टाळू शकणार नाही. हॅरीसची ही मते अधिक स्पष्ट करता येतात की नाही, म्हणजेच अमेरिकेच्या म्हणून समजल्या जाणाऱ्या लयींचा उगम आणि स्वरूप हुडकून काढता येते की नाही ते आपण पाहू.

लयीविषयीच्या आपल्या समजदारीचा उगम काहीसा आफ्रिकेतून आणि तसाच स्पेनमधून आहे, याबद्दल समीक्षकांचे एकमत आहे. बऱ्याच मानववंशाचे मिश्रण आयबेरियन द्वीपकल्पातच घडून आल्याकारणाने आणि त्यातच आफ्रिकेच्या अरब संस्कृतीचा प्रवेश झाल्यामुळे, आयबेरियन आणि आफ्रिकन

संस्कार एकमेकांशी निश्चितच जुळून आले आहेत. काही विवक्षित देशात, तेथील मूळच्या इंडीयन लोकांनी आपल्या परंपराप्राप्त लयकारीच्या प्रकारांनी त्यात काहीशी भर घातली असावी. तथापि असा फक्त तर्कच करता येतो. काळ जसा उलटून जाते तसे आयबेरिअनपासून आफ्रिकन संस्कार अलग करून पाहाणे जास्तच कठीण होऊन बसते. ही अडचण टाळण्याकरितां आपण मग, आफ्रोक्व्यूबन, आफ्रोब्राझीलियन, आफ्रोअमेरिकन लयकारी, अशा शब्दप्रयोगांचा उपयोग करू लागतो. पाश्चिमात्य देशांत लयकारीचा जसा विकास झाला, तसे स्पेन आणि पोर्तुगालमध्ये स्वतंत्रपणे काहीच न झाल्याने आपल्याला असेच म्हणावे लागते की, आपल्या लयकारीमधील जोमदारपणा आणि उल्हास ही मुख्यतः नवीन जमान्यात अवतीर्ण झालेल्या नीग्रोकडूनची देणगी आहे. उत्तर आणि दक्षिण अमेरिकेंत गुलामांचा व्यापार झालाच नसता तर आपले अमेरिकन संगीत कसे दिसले असते याची कल्पना करवत नाही. या गुलामांच्या जहाजांमधून अलौकिक प्रतिभेचे लेणे लाभलेल्या अनेक संगीतकारांचे बहुमोल धन आणले गेले. त्यांना लयीच्या अनेकस्वरूपी स्पंदनाची उपजत जाण होती. अशा संगीतांमधील आवेश दोनशे वर्षापूर्वीसारखा आजही रिओ डि जानेरो, हवाना, अगर न्यू आर्लीन्समधील आडरस्त्यामधून आढळतो यावरून त्याच्यामधील सामर्थ्याची ओळख पटते. आफ्रिकेच्या काही हल्लीच्या जमातीतील गानविधि अलीकडेच ध्वनिमुद्रीत झाले आहेत. त्यावरून हे स्पष्टच होते की, आजचे क्यूबा अगर ब्राझीलमधील नानीगोज आणि त्यांचे आफ्रिकेच्या अरण्यात रहाणारे पूर्वज या दोघांमध्ये संगीताच्या दृष्टीने सरळच असलेला दुवा दिसून येतो.

या प्रतिभेच्या देणगीचे स्वरूप कोणते असावे? पहिल्याने, ती लयीची एक विचारपूर्वक केलेली कल्पना असावयाला पाहिजे. मात्र तिच्यात बुद्धिविलास नसून शरीरामधील स्पंदनाच्या प्रेरणेशी ती निगडीत असावयाला हवी. ही प्रारंभिक प्रेरणा, नंतर इतक्या अमर्याद हट्टाने प्रकट होते की, तिचा आवाका स्वतःवर लादून घेतलेल्या एकलेपणापासून तो अभावतःच आवरलेल्या हृदयाघातांच्या कल्लोळापर्यंत पोहोचू शकतो. दुसऱ्या रीतीने ते स्वरूप म्हणजे अनलंकृत अशा लयीच्या सूत्रांमधील विषम घटक उलगडून दाखविताना आढळून येणारे कमालीचे चातुर्य, आणि शेवटची सगळ्यांत महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे ध्वनीचे अगदी स्वतंत्र असे भाग एकत्र बांधून त्यातून उभारलेली अनेकरूपी लयीची रचना. मी ऐकलेल्या कोणत्याही युरोपियन संगीतात लयीची उत्कटता मला जाणवली नाही, जितकी ती मला पाच वेगवेगळ्या पडघम वादनकारात आढळून आली. त्यातला प्रत्येकजण स्वतःची अशी वेगळीच नादाकृति वाद्यावरील आघाताने घडवीत होता. तथापि त्यांना त्यांनी एकमेकीत असे गुंतवून दिले होते की त्या सर्वांची मिळून एक अनेकरूपी अशी शोभादायक आकृती निर्माण झाली. पौर्वात्य संगीतात अशा अनेक स्वरूपत्वाच्या सूचक नाजूक आडलयी दिसून येतात. पण आपण अमेरिकेच्या लोकांनी लयीसंबंधीचे पाठ मुख्यतः नीग्रो लोकांकडून घेतले आहेत. ही गोष्ट अशा सरळरीतीने सांगत असताना कोणालाही असेच कदाचित वाटेल की मी सोपे करून सांगण्याचा अतिरेक करतो आहे. असे असले तरीसुद्धा एक गोष्ट स्पष्ट आहे आणि ती ही की रॉय हॅरीस, विल्यम शुमान, मार्क ब्लिट्झस्टेन आणि इतर अनेक प्रातिनिधिक अमेरिकन रचनाकारांच्या संगीतलेखनात ज्या लयकारीचा उल्लेख आहे ती नीग्रोप्रणीत लयीपासूनच उद्भवलेली आहे.

युरोपियन संगीतात स्पंदनाच्या अनेकस्वरूपी संघटनेसंबंधी अगदी वेगळीच विचारसरणी प्रचलीत आहे. आणि हे असेच होणार. आलापनाच्या दृष्टीने कोणत्याही संगीताचा विचार झालेला असला म्हणजे त्यात विविध लयकारीच्या आलापी संभवनीय आहेत आणि त्या एकदम ऐकू येणेही स्वाभाविक आहे. पण या ठिकाणी प्रश्न आहे तो असा की कोणत्या गोष्टीला महत्त्व द्यावयाचे आणि ते कितपत? फारच थोड्या संगीतकारांचे असे म्हणणे असेल की मी म्हणतो त्या अर्थाने अभिजात रचनाकारांनी आपले संगीत अशा अनेकस्वरूपी लयकारीवर आधारून लिहिले. मोझार्ट आणि ब्राह्मस यांनी स्वरांच्या प्राथमिक विभागणीची

फारशी चिंता केली नाही असे त्यांच्या संगीतलेखनातील कांही ठळक विभागांमधील लयकारीच्या कौशल्यावरून दिसून येते. तथापि त्यांच्या नेहमीच्या लयपद्धतीत फक्त मात्राकृतीमधील नियमितता आणि समप्रमाण याच बाबी दिसून येतात. पाश्चिमात्य संगीताचे आपण समजतो ते वैशिष्ट्य हेच आहे.

पाश्चिमात्य संगीतामधील, विशेषतः समूहगानावरील वाङ्मयात आढळून येणाऱ्या उदाहरणातून अप्रचलित अशा लयीच्या रचनासंघटना निदर्शनास येतात. पण माझ्या उद्देशाकरिता, विसाव्या शतकापूर्वीच्या दोन प्रकारच्या संगीताबाबतच आपला विचार मर्यादित ठेवला तर पुरेसे होईल. आणि ते दोनही प्रकार, अनेकरूपी लयीच्या वीणेवरच आपले अवधान ठेवीत असल्याने, मला या बाबतीत ते अपवादात्मक वाटतात. ते म्हणजे, इ. स. १३०० च्या अखेरीच्या फ्रेंच आणि इटालियन रचनाकारांचे अलीकडेच अर्थाची उकल झालेले, तसेच शेक्सपीअरच्या काळातील प्रेमगीतकारांचे लिखित संगीत. अपवादात्मक असे हे प्रकार असले तरी मला असे दाखवून द्यावयाचे आहे की, अमेरिकन लयकारी ही अगदी वेगळ्याच अनेकरूपत्वाच्या गृहीतावर आधारलेली आहे. आणि असा गृहीत विचार दुसरीकडे कोठेही दिसून येत नाही.

चौदाव्या शतकाच्या अखेरीच्या रचनाकारांपैकी काहींचे संगीत, मिडीव्हल ॲकॅडेमी ऑफ अमेरिकातर्फेच्या प्रसिद्धीकरणामुळे उपलब्ध झाले आहे. त्यावरून त्या काळच्या पोवाडे आणि व्हीरलेमधील लयीच्या खेळांच्या आश्चर्यकारक गुंतागुती नजरेस येतात. या ग्रंथाचे संपादक विली अपेल यांचा तर्क असा आहे की, या लयकारी त्यांच्या रचनाकारांना पुरतेपणाने जाणवल्या नसून कदाचित त्या त्यांना स्वरलिपीच्या विचारांमधून स्फुरल्या असल्यात. हे अर्थात शक्य आहे की, स्वरलिपीमुळे या रचनाकारांना एक नवीन छंद मिळाला, आणि त्यामुळे लयीच्या सम्मिलनाच्या सगळ्याच अभिनव प्रकाराबाबत त्यांना प्रयोग करता येऊ लागले. तथापि निव्वळ कागदावर उतरलेल्या या लयकारी असूनही अलीकडच्या संगीतकाराला त्यांची मोठीच भुरळ पडते. मात्र त्या तशाच अद्याप कागदावर राहिल्या असाव्यात की नाही याबद्दल मात्र शंका वाटते.

उलट एलिझाबेथच्या काळामधील प्रेमगीतांचे लयकारीतील बारकावे इंग्रजी बोलीमधील लयीत मुरलेले होते. बोलीमधील कोणत्याही भागात त्यांना अलगपणाने सांभाळून घेतल्यामुळे आडलयीमधील अनियमितपणात एक रमणीय स्वैरपणा निर्माण झाला. आणि इंग्रजी ही एक आघातप्रधान भाषा असल्यामुळे आणि तिच्यात संख्येऐवजी गुणनिदर्शक मूल्येच असल्याकारणाने, लयीचा एक संपन्न आणि लवचिक प्रकार निर्माण झाला आणि त्याला त्याकाळच्या दुसऱ्या कोणत्याही युरोपियन घराण्यात तोड मिळाली नाही. गंमतीची गोष्ट अशी की, एलिझाबेथच्या काळातील लोकांच्या लयकौशल्याचे आकलन आणि कौतुक विसाव्या शतकातच होऊ लागले आहे. यापूर्वी लयकारीच्या आकृतीमध्ये घेतले जाणारे स्वातंत्र्य हा गुण नसून एक प्रमाद मानला जात असे. यासंबंधी विल्फ्रिड मेलर्स यांनी थोडक्यात लिहिले आहे की, एकोणिसाव्या शतकामधील समीक्षक, ज्या सोळाव्या शतकातील लयीला अस्पष्ट समजत असतात त्याच शतकात, वास्तविक लयीचा विकास युरोपियन इतिहासातील उच्चतम अवस्थेपर्यंत पोहचला. त्यांनी पुढे म्हटले आहे की, इंग्लंडमधील या संगीतातल्या लयीचा विकास शेक्सपीअरच्या मुक्तछंदासमवेतच झाला, आणि ही फारशी अनपेक्षित गोष्ट वाटत नाही. भाषणामधील लय, आणि मात्रानुसार आघात यांच्यात उद्भवणाऱ्या हळुवार ताणामधून या मुक्तछंदांनी आपला परिणाम साधला होता.

अमेरिकन संगीतात विशेषत्वाने दिसून येणाऱ्या अनेकरूपी लयरचना यांची जात एलिझाबेथच्या काळामधील रचनाकारांच्या रचनांपेक्षा वेगळी आहे हे मुद्दाम सांगावयाला हवे. लयीच्या पुढील चलनात कोणत्याही एकाच मात्राघाताचा प्रभाव जाणवू नये अशी काळजी घेऊन एक नाजूक आणि तरल असे स्पंदन निर्माण करावयाचे, एवढाच त्यांचा विचार होता. उलट आपल्या अनेकरूपी लयकारीत एका नियमित स्पंदनासमोर दुसरे स्वैर स्पंदन आणावयाचे असा आग्रह आहे. याचे सगळ्यात परिचित उदाहरण आपल्याला जाझ बँडमध्ये सापडते. त्याठिकाणी मूळच्या लयविभागाच्या आधाराने आणि त्याच्या भोवती आलापीची वाद्ये स्वैरपणाने आपल्या स्वतःच्या लयकारी निर्माण करू शकतात. शिवाय चालू शतकात विशेष मान्य झालेले लयीमधील उत्कटतेवरील लक्ष्य याची त्यात भर पडते. रशियन, हंगेरिअन, स्कान्दिनेव्हिअन असे वेगवेगळे राष्ट्रीय संगीत आणि त्यांच्यामधील अप्रचलित अशा लयी यांच्यात अधिक रस घेतला जात असल्यामुळे मात्रानुरूप स्वरविभागणीचा जुलूम मोडून काढण्याला मदतच झाली. बहुतेक युरोपिअन देशात यामुळे गंभीर प्रकृतीच्या संगीताला लयविषयक घटक अतिमहत्त्वाचे म्हणून विचारात घ्यावे लागेल.

अमेरिकेमधील आपल्या लयकारीचे वैशिष्ट्य म्हणजे तिच्यातील सूचक अगर उघड ऐकू येणारा ठामपणा आणि त्याचबरोबर नवनवीन लयबंध निर्माण करण्यासाठी बहाल केलेले स्वातंत्र्य. स्वराला झोके देण्याची तरकीब हे त्याचेच उदाहरण आहे. याठिकाणी गायक अगर वादक पायाभूत अशा ठाम लयीत मात्राघाताशी खेळत असतो. त्या आघातावर नेमका कधीच न येता, तो मुद्दाम मागे रहातो आणि त्या आघाताविषयी उत्कंठा दाखवितो. आणि हे सर्व अशा सूक्ष्म मात्रांच्या क्रमवारीने की, एखाद्या लिपीमध्ये त्याचा तपशील नमूद करता येणार नाही. अर्थात तो आघात निश्चित कोणत्या जागी येणार आहे याची खात्री असल्याखेरीज त्याच्याभोवती अगर बाजूला त्याला राहता येणार नाही. म्हणजे या ठिकाणी नियामकतेच्या संदर्भातच स्वैरतेला शोभा प्राप्त होते हे ध्यानात येईल. याच्या उलट आपले उत्तम जाझ बँडवादक काटेकोरपणाने, लयीला सांभाळून आघातस्थानावर येऊन थडकतात त्यावेळी आपल्या सिम्फनी संगीतकारांना ते ऐकून मान खाली घालावी लागते. याप्रमाणे लयीशी तिच्या भोवतालून केला जाणारा ओढाताणीचा खेळ उत्तेजन पावत असून त्यामुळे लयीविषयीच्या अमेरिकन आणि युरोपिअन विचारसरणीत तफावत पडत चालली आहे.

लय ही स्वरवाक्याशीच निगडित असून त्याचे स्पष्टीकरण करणे, हेच तिचे उद्दिष्ट असते अशी शिकवण युरोपियन माणसाला दिली जाते. उलट आपला विचार तिचे स्वरूप उलगडून दाखविण्याचा असतो. जणूकाही तिच्या साच्यात मागाहून सुचलेले सूरही आपण सामावून घेतो. अर्थातच हे अक्षरशः अमलात आणावे असा उद्देश नाही. तथापि तिचा विचार चतुर्थांश, अष्टमांश अगर सोळांश स्वरभागापर्यंत करीत जाण्याची आपली प्रवृत्ती यावरून दिसून येते. लयीच्या लघुत्तम विभागांचे श्रवण आपल्याला सुखावह होते असे रॉय हॅरीस म्हणतात ते याच अर्थाने. अशा लघुत्तम विभागांची जुळवणी नेहमीच्या दोन आणि दोन, अगर तीन आणि तीन यांच्या बेरजेपेक्षा, संगीताच्या दृष्टीने अरुढ अशा विषमतेची होण्याचा संभव आहे. आपल्या युरोपियन सहकाऱ्यांना हे पटणार नाही. ते म्हणतील, 'आम्हीसुद्धा अलीकडे, स्वरामधील विषम विभागणीचे स्वातंत्र्य घेऊन आमचे संगीत लिहीत असतो.' तसे ते अर्थातच लिहीतात. तरीसुद्धा, आपण एखाद्या युरोपियन संगीतकाराने अमेरिकन लयकारीचा वापर करून केलेले वादन फक्त एकावे म्हणजे दोघांच्या लयविषयक विचारसरणीमधील फरक आपल्या ध्यानात येईल.

विन्थ्रॉप सार्जेट यांनी जाझवादकाचे उदाहरण घेऊन असाच मुद्दा मांडला आहे. ते लिहितात, 'जाझ वादकाला आपल्या वादनातील आणखी विभागलेल्या दुय्यम अशा आघातांची स्पष्ट जाणीव असते. मग त्यातील लय कितीही सावकाश असो. अशा सूक्ष्म विभागाशांची जाणीव कोणत्याही दरम्यानची अक्षरे टाळून नाद निर्माण करण्याच्या त्याच्या कसबात दिसून येते. युरोपियन संगीताला या गोष्टी अगदीच अपरिचित आहेत.' त्यांनी पुढे म्हटले आहे, 'बऱ्याच युरोपियन अभिजात संगीतकारात अशी जाणीव नसल्याकारणानेच त्यांना जाझवादन परिणामकारकरीतीने का करिता येत नाही याचा खुलासा होतो.'

एक वैशिष्ट्य या नात्याने अमेरिकन संगीतात लयीचा आवर्जून विजार केला जात असल्यामुळे, त्याचा एक परिणाम म्हणजे त्याच्यात आघातोद्भव नादांविषयी विशेष आस्था निर्माण झाली आहे. एकोणिसाव्या शतकामधील वाद्यवृंदात उपयुक्त ठरतील अशी फारच थोडी प्राथमिक स्वरूपाची आवाज निर्माण करणारी वाद्ये असावयाची. अलीकडे क्यूबा, ब्राझिल आणि मेक्सिको या देशांमधील संगीतवाद्यांची भर पडल्यामुळे आपले नादाघाताचे क्षेत्र समृद्ध झाले आहे. त्यातील काही वाद्ये आपल्या पारंपरिक संगीतघटनेतही हळूहळू शिरकाव करू लागली आहेत. सिम्फनी वृंदवादानामधील यापूर्वी अगदीच दुर्लक्षित असलेल्या दालनातही अभिनव आणि वैशिष्ट्यपूर्ण असे नाद आणि आवाज दाखल झाले आहेत. हल्लीचे रचनाकार आघातवाद्यासंबंधीच लिहू लागल्यापासून परिपाटातील विचारसरणीला कलाटणी मिळाली आहे. तिसऱ्या दशकात या विचारक्षेत्रामधील एक अग्रेसर असा एद्गा व्हारेस हा होता. आणि त्याच्या उदाहरणामुळे तशाच पद्धतीने प्रयोग करण्याची इतर रचनाकारांना प्रेरणा मिळाली. दोन पिआनो आणि दोन आघातवाद्ये यांच्याकरिता रचिलेले बेला बार्टोकचे सोनाटा, आणि चार पिआनो आणि तेरा आघातवाद्ये यांच्या समवेत केलेले स्ट्राव्हिन्स्कीनिर्मित "ला नोसेस" (Les Noces) या गीतनृत्याचे वृंदवादन, यामुळे अभिनव नादमयतेबद्दलची आस्था हे आपल्या काळाचे वैशिष्ट्य आहे, या विधानाला आणखी बळकटी येते. तथापि उत्तर आणि लॅटिन अमेरिकेमधील संगीतकारांतच ही आस्था स्वाभाविकपणे असल्याने, त्यांच्याकडूनच आघातोद्भव नादासंबंधीच्या सतत संशोधनाची आणि जिज्ञासेची आपण अपेक्षा करू शकतो. व्हिला लोबोसने, मला आपला ब्राझीलियन आघात-वाद्यांचा खाजगी संग्रह दाखविला त्यावेळी मला फार हेवा वाटला. असे काही पाहिल्यानंतर एखाद्याला प्रश्न पडतो तो हा की, सिम्बालचे कर्कश आघात आणि बासड्रमचा रुक्ष घुमारा यांच्यावरच आपण आपली गुजराण इतका काळ कशी करू शकलो?

लयप्रेरित संगीताच्या विषयाची रजा घेण्यापूर्वी, जाझ वादकाच्या एका वैशिष्ट्याचा थोडासा उल्लेख करावयला हवा. त्याची तारीफ विशेषतः युरोपियनांकडून झालेली आहे. या ठिकाणी माझ्यापुढे अशा वादकाच्या उत्स्फूर्त कामगतीमधील त्याचे सामर्थ्य विचारासाठी आहे. संगीताच्या शब्दकोशात या उत्स्फूर्ततेचा अर्थ शोधल्यास, सांगीतिक इतिहासामधील काही कालखंडात, रचनाकारांनी आपल्या सर्व रचना आलापीच्या अंगाने आणि त्यांचा उत्स्फूर्ततेने आविष्कार करताना वापरलेल्या सामर्थ्याचा उल्लेख आढळतो. बारोक काळात, साथीसह अगदी खालच्या स्वरापासून उत्स्फूर्त वादनाची कामगत ही एखाद्या सुषीरवादकाला सहजसाध्य गोष्ट होती. तथापि सांघिक उत्स्फूर्त वादन करण्याची कल्पना जाझ युगामधील आहे. अशा उत्स्फूर्त वादनाला नेहमीपेक्षा अधिक महत्त्व मिळते ते फोनोग्राफमुळे. याचे कारण अशी एखादी सहजसिद्ध गोष्ट जतन करणे आणि पुढे तिचा सुगंध पसरविणे हे फोनोग्राफमुळेच शक्य होते. लोकसंगीतामधील याच अवस्थेमुळे फ्रेंच अफिसिओनाडो जाझसारखी गेय होऊ लागली.

संगीताचा आविष्कार उत्स्फूर्ततेने केला जातो त्यावेळी काहीसा धोका पत्करावा लागतो आणि परिणामाची कल्पना येत नाही ही स्वयंसिद्ध गोष्ट आहे. आणि पाच अगर सहा वादक असो वादन एकदमच

करणार असतील तर, त्या परिणामाचा अधिकच अनिश्चितपणा निर्माण होतो. पण हीच त्यामधील गंमत आहे. उत्स्फूर्त वादक हा अलीकडील रचनेमधील एका प्रवृत्तीला नेमका विरोध करतो, आणि ती म्हणजे, लिखित संगीताचा तशाचा तसाच, तंतोतंत आणि अगदी बिनचूक आविष्कार करावा असा आग्रह धरणारी प्रवृत्ती. कदाचित स्ट्राव्हिन्सिक आणि वादकांवर कठोर नियंत्रण असावे अशा त्याच्या मताला पाठिंबा देणारे यांचा अभिनिवेश गैरवाजवी प्रकारचा असावा. कदाचित वादकाला अधिक वाव मिळावा आणि त्याला उत्स्फूर्त वादन करण्यात जात मोकळीक दिली जावी. एका उमेदीच्या रचनाकाराने, ग्राफ पेपरवर रचनालेखन करण्याची अभिनव कल्पना अलीकडेच मांडली आहे. तिच्यानुसार, त्यावर एखादा स्वरसमूह कोणत्या जागी आणि केव्हा वाजवावयाचा एवढेच त्रोटक दिग्दर्शन करावयाचे असून, आयत्यावेळी जो समूह सुचेल त्याचेच वादन करण्याची मुभा वादकाला द्यावयाची. असे असूनही बरेचसे जाझमधील उत्स्फूर्त वादक पुरेसे स्वतंत्र नसतात. याचे कारण जाझ संगीताच्या नियमातील रुढिप्रियता आणि आलापीच्या नियमांचा गैरवापर. लेनी ट्रिस्टानो आणि इतर काही जाझवादक यांनी प्रसृत केलेल्या समूहामधील उत्स्फूर्ततेची अलीकडील उदाहरणे या दृष्टीने लक्षणीय आहेत. कारण त्यात या दोनही अडचणी टाळल्या गेल्या आहेत. अमेरिकन संगीतकार जेव्हा, अशा मोकळेपणाने, आपले उत्स्फूर्त वादन करतात आणि ध्वनिमुद्रिकेमधून आपण ते पुन्हाही ऐकू शकतो, त्यावेळी युरोपियन संगीतकाराला एकदमच कबूल करावे लागते की, असे काही या संगीतात निर्माण झाले आहे की त्याला दुसरीकडे तुलना नाही.

नीग्रो आणि आयबेरियन साधनसामग्रीचा अमेरिकन संगीतकाराच्या कल्पकबुद्धीवर बराच प्रभाव असला तरी तिच्यावर आदिवासी इंडियन लोकांच्या सांगीतिक संस्कृतीचा परिणाम मात्र किरकोळ दिसून येतो. कोलंबसपूर्व संस्कृतीमधील संगीताचे दुर्दैवाने फारच थोडे अवशेष राहिले आहेत आणि जे काही राहिले आहेत तेही काही थोड्या वाद्यांच्या आणि त्यामधून अजमावल्या जाणाऱ्या स्वरसप्तकाच्या स्वरूपात. आजचे इंडियन्स जेव्हाकेव्हा गातात अगर नृत्य करतात, त्यावेळी ते त्यांचेच संगीत असते असे मानणे अवघड जाते. त्यातले कितीसे तोंडी शिक्षणपरंपरेने त्यांना प्राप्त झाले आणि कितीसे त्यांना जिंकून घेतल्यानंतरच्या परिस्थितीत त्यांनी मिळवले हेही सांगणे कठीण आहे. या इंडियन संस्कृतीची वाढ जेथे जोरकसपणे झाली आणि ती टिकून राहिली अशा मेक्सिको आणि पेरू यासारख्या देशात मात्र गंभीर प्रकृतीच्या संगीतावर त्याचा सगळ्यात अधिक प्रभाव पडला आहे. आपल्या देशात या इंडियन लोकांनी इकास अगर अझटेक्स जमातीइतकी सांस्कृतिक पातळी गाठली नसल्याकारणाने, आशयसंपन्न अशा साधनांमधून, प्रेरणा मिळण्याची त्यांच्यामधील फारच थोड्या रचनाकारांना आशा होती. याबाबतीत आर्थर फारवेल आणि त्याचे सहकारी रचनाकार यांनी प्रयत्न करूनही आणि एडवर्ड मॅकडोवेलचे इंडियन सूट प्रसृत होऊनही फलदायी असे काहीच घडले नाही. आपल्यामधील रचनाकाराबद्दल या 'पहिल्या' अमेरिकनांना काही भावपूर्ण आकर्षण वाटत असल्यास ते समजण्यासारखे आहे. याचे विशेष कारण त्यावेळी अमेरिकन रचनाकार स्वतःच एखाद्या तद्देशीय सांगीतिक आविष्कार-प्रकाराच्या शोधात असतो. तथापि संदर्भाशिवाय ऐकत असताना अशा पुरातन साधनांचा वापर परिणामकारक वाटावा इतपत आपले रचनाकार त्यांच्याशी एकजीव होऊ शकले नाहीत हे उघड आहे.

अशाच काहीशा परिस्थितीत कार्लोस इसामिट हा अलीकडील चिलीअन रचनाकार अधिक यशस्वी ठरला. दक्षिण चिलीमधील अरॉकानियन इंडियन हे पेरूमधील इकाज इतके सुसंस्कृत नाहीत. आणि तरीसुद्धा त्यांच्यात राहून आणि त्यांच्या संस्कृतीत अवगाहन करून इसामिट त्यांच्या गीत आणि नृत्यावर आधारलेल्या आपल्या सिम्फनीमध्ये त्यांचे कांहीसे स्वतंत्र असे व्यक्तिमत्व आणवू शकला.

तथापि इंडियन व्यक्तिमत्त्वाचा विशेष प्रभाव, आपल्या गोलार्धामधील संगीतातील त्याचे गाढ प्रतिबिंब, हे मेक्सिकन रचनाकारांच्या अलीकडील संप्रदायात आणि विशेषतः कार्लो शा वेझ आणि सिल्हेस्ट्रे रेव्ह्यूएल्टास यांच्या संगीतकृतीत आढळून येते. त्या दोघांचे व्यवधान त्या संगीताच्या आशयाकडे नाही, इतके त्याच्या स्वभावधर्माकडे झुकलेले आहे. अमेरिकन इंडियन माणसाची पूर्वीची माहिती नसतानाही त्यांच्या संगीतलेखनातून त्या माणसाच्या स्वभाववैशिष्ट्याचा अंदाज आपल्याला करता येईल. शावेझचे संगीत जोरकस आणि हेतुपुरस्सर असून, स्वराविष्कारात जवळजवळ नियतीला आवाहन करणारे वाटते. ह्या संगीतात एक नेमस्त, मंद आणि लवचिक असा अमेरिकन-इंडियन श्रुतिगोचर होतो. हे संगीत आग्रही, प्रखर आणि हट्टीही आहे. मेक्सिकोमधील एखाद्या चपराशासारखा या ठिकाणी विनय मुळीच नाही. स्वतःचे मन ज्याला कळले आहे असे हे संगीत आहे. सरळ स्पष्ट आणि म्हटले तर, तत्त्वतः लौकिक कोणताही बाहेरचा अलंकार अगर नटवेपणा त्याच्यात नसतो. झोपडीच्या एखाद्या विटांच्या भिंतीसारखे ते उजाड वाटत असल्याने, सकृद्दर्शनी त्यात पहाण्यासारखे काही नसूनही ते आपल्याला बरेच काही सांगणारे असते. इतके असूनही शेवटी शावेझचे संगीत हे भरपूर रीतीने अयुरोपियन आहे. त्याच्या ठायी असलेला 'इंडियनचा' गुणविशेष मला काही एका तऱ्हेने, आधुनिक स्वरूपाचा वाटतो. काहीवेळा तर ते अगदी अस्सल आधुनिक संगीत असावे असे मला वाटते. आणि तेही केवळ वरकरणी नव्हे तर अशा अर्थाने की, अनेक शतकामधील सौंदर्यानुभूतीच्या संचितापासून दुरावल्यानंतरच्या अशा अनावृत आधुनिक मानवाचे वास्तव दर्शन हे संगीत घडवून आणते.

शावेझच्या संगीताची, त्याचा देशबांधव मरहूम सिल्हेस्ट्रे रेव्ह्यूएल्टास याच्या कृतींशी तुलना केल्यास ते उद्बोधक होईल. सिल्हेस्ट्रे रेव्ह्यूएल्टास याच्या संगीतलेखनामधील कंप आणि उग्रता यामुळे मेक्सिकन स्वभावातील खिन्नता अधिक भडकपणे रंगविली जाते. रेव्ह्यूएल्टास हा लोकांत वावरलेला माणूस असून त्यांच्या संगीतामधील ध्वनींचा त्याला एक लोकविलक्षण कान होता. त्याने विस्तृत सिम्फनी अगर सोनाटा या ऐवजी, वृंदवादनाकरिता लहानलहान गीते लिहिली. आणि त्यांना नावेही व्हेन्टानाझ (Ventanas), एस्क्वीनाझ (Esquinas), जानीट्झियो (Janitzio) (Windows, Corners, Janitzio) अशी तऱ्हेवाईक दिली. शेवटचे नाव त्याने पाटझक्यूआरो या सरोवरातील तशा एका लहानशा बेटावरून दिले आहे. त्याच्या रचनाकृती आहेत त्यापेक्षा अधिक झाल्या असत्या, पण तो १९४० मध्ये वयाच्या चाळिसाव्या वर्षी दिवगत झाला. तथापि त्याने आपल्याकरिता मागे ठेवलेल्या कृती या वैपुल्य आणि जोम मेक्सिकन वैपुल्य आणि जोम या गुणविशेषांनी संपन्न असून त्यामुळे त्यांचे श्रवण आपल्याला सुखकारक होते.

केवळ पाश्चिमात्य कल्पकतेच्या गुणांचा शोध घेत असताना दक्षिण आणि उत्तर अमेरिकेचे दोन रचनाकार मला असे दिसतात की, त्यांच्यात बरेच गुण समान आहेत आणि विशेषतः दोघांमध्ये शोधक बुद्धीची एक उज्वलता आणि समृद्धि अशी आहे की ज्यांना युरोपमध्ये तुलनेसाठी नेमके उदाहरण मिळणार नाही. माझ्या नजरेपुढे ब्राझीलचा हेटर व्हिला-लोबोस आणि कनेक्टिकटमधील अमेरिकन-चार्लस ईव्हज ही दोन नावे येतात.

सापेक्ष मूल्यांचे विचार बाजूला करून अशाच प्रकारची देणगी दुसरीकडे पहावयाची असेल तर हरमान मेलव्हीलचे बायबलच्या धाटणीचे गद्य किंवा वाल्ट व्हिटमनचे सागरसम अथांग काव्य, यांच्याकडे आपणाला वळावे लागेल. या दोघा रचनाकारांमधील कल्पकतेच्या समृद्धीचा, एखाद्या 'नवीन जगाच्या' क्षेत्राशी आणि त्यामधील स्वैरतेशी संबंध जोडला तर ते चुकीचे होईल काय? कल्पकतेच्या अतिरेकामुळे निर्माण होणारा एक प्रमुख दोषही त्या दोघांमध्ये सारखाच आहे. तो दोष म्हणजे त्यांच्या मनात गर्दी

करणाच्या असंख्य प्रतिमा एका एकसंधी लेखनात त्यांना बसविता आल्या नाहीत. व्हिलालोबोसच्या बाबतीत त्याच्या कल्पकतेला, अरण्यभूमीमधील घनदाट वनश्रीची उपमा देण्याचा मोह पडतो. त्याच्या संगीतामधील ध्वनीमुळेच असे मनात येते. ईव्हजच्या संगीतात, तो अमेरिकेच्या ज्या भागात राहतो त्याच्या स्वभावधर्माला अनुसरून अनुभवाच्या अतीताकडे आणि सर्वव्यापकतेकडे पोहोचण्याची उत्कंठा आपल्याला भासमान होते.

ईव्हज आणि व्हिलालोबोस यांच्या संगीतात अतिरंजित शैलीमुळे काही न्यून उत्पन्न झाले असावे काय? अलेक्सिस तोकव्हिला हे १८३० च्या सुमारास आपल्याकडे आले असताना म्हणाले होते की, अशी अतिरंजित शैली हे अमेरिकन वक्त्याचे आणि लेखकाचे एक लक्षण आहे. विस्तीर्ण देशाचा असा काही गुण असला पाहिजे आणि युनायटेड स्टेट्सपेक्षा ब्राझिल हा विस्ताराने अधिक आहे हे विसरता येत नाही, की ज्यामुळेच, ठराविक मर्यादांच्या पलीकडे धाव घेण्याची सृजनशील कलाकारांना प्रेरणा मिळते. परंपराप्राप्त संयमाचा अभावही या ठिकाणी काम करतो. आणि अशा संयमाच्या अभावाची सुपीक बुद्धिशी सांगड झाली म्हणजे, त्यावेळी आत्मचिकित्सा आपोआपच अंतर्धान पावते. परंपरेने दिलेला मानदंड जवळ नसेल तर साक्षेपीपणाने निवडानिवड करणे कधीतरी जमेल काय? तसे फारसे दिसत नाही. या दोघांना आत्मचिकित्सा करता येत नसूनही त्यांच्यापासून एक सामर्थ्य प्रसव पावते. हे सामर्थ्य तद्देशीय जातीच्या पृथगात्मतेचे आहे आणि म्हणूनच त्यांचे संगीत प्रकर्षाने ह्या गोलाधाचे वाटते.

ईव्हज आणि व्हिलालोबोस यांच्या रचनाकृतीत सदृश स्थाने अनेक आहेत. आपल्या आयुष्यक्रमांच्या एका अवस्थेत स्थानिक जीवनाचे वास्तवरूप सूचित करण्यासाठी प्रतिमापद्धतीचा वापर त्या दोघांनीही केला. त्याचबरोबर आपल्या कलाकृतींना घरगुती नावे देण्याचीही त्यांची पद्धती होती. ईव्हजचे हाऊसाटोनिक अँट स्टॉकब्रिज (Housatonic at Stookbridge) या सिम्फनी चित्राला तोड म्हणून व्हिलालोबोसचे 'लिट्ल ट्रेन ऑफ कापीरा (Little Train of Caipira) लक्षात येते. 'विशिष्टांतून व्यापकतेची सूचना' देण्यासाठी प्रयत्न करण्याचा दोघांनाही मोह आवरत नाही. तंत्रक्षेत्रात त्या दोघांनीही साहसे केली आणि अनेकस्वरूपी सुरावटी आणि लयकारी यांच्या परिणामाबाबत प्रयोग केले. आणि हे सर्व अशाच बाबतीमधील युरोपियन उदाहरणे त्यांना माहित होण्याच्या फार पूर्वी. (ईव्हजचे याविषयीचे कार्य विशेष उल्लेखनीय आहे.) दोघेही आपल्या देशाच्या सांगीतिक इतिहासात आपले प्रमुख स्थान टिकवून आहेत. आणि याचे कारण आजवर इतर रचनाकारांना उचित वाटलेल्या युरोपियन पंडिती आदर्शाकडे त्यांनी आपणाहून दुर्लक्ष केले. तरीसुद्धा दोघामध्ये इतके सादृश्य असूनही त्यातील प्रत्येकाचे संगीत अगदी व्यक्तीगत आणि दुसऱ्यापासून भिन्न आहे.

ईव्हज आणि व्हिला-लोबोस, यांच्या संगीतामधील फुलोरा आणि स्वरजाल यांच्या अगदी उलट तथापि अमेरिकेच्या दुसऱ्या आणि एका वेगळ्याच बाजूचे तितकेच प्रातिनिधिक दर्शन घडविणारे संगीत व्हर्जिल थॉम्सन आणि डग्लस मूर यांचे आहे, साधे स्वर, ठराविक अंतराची लय आणि शाळांमधील साप्ताहिक प्रसंगाचे स्वरमेळ यामधून निर्माण केलेले इतके निखालस स्पष्ट आणि उजाड संगीताचे उदाहरण गंभीर प्रकृतीच्या युरोपियन संगीतात आढळणार नाही. त्यांच्या रचनाकृतीत ग्रामीण अमेरिकेमधील गुणविशेषांचे चित्रण असल्यामुळे, अमेरिकन संगीतात त्यांच्या कार्याने एक 'मिडवेस्टर्न शैली' दाखल झाली असे म्हणता येईल. एखादे स्तोत्र, भावगीत वा ग्रामीण नृत्य यामधील अनलंकृत सौंदर्याचे त्यांना आकर्षण असल्यामुळे ते आपल्या संगीतात प्रादेशिकतेची प्रतिमा उभी करतात. अशी प्रादेशिकता आपल्याला साहित्यात आणि चित्रकलेत आढळते. परंतु ती सिम्फनी आणि गायनात क्वचितच

दिसून येते. हे सांगावयला नकोच की, ही दोनही माणसे सुसंस्कृत संगीतकार आहेत आणि म्हणूनच, त्यानी संगीतामधील इतकी अपुरी भाषा उघडपणे स्वीकारावी यावरून त्यांना प्राप्त झालेल्या गानसंपत्तीवर त्यांची किती निष्ठा आहे हे दिसून येते. दोघांनीही आपल्या संगीतकात आणि चित्रपटलेखनासाठी या पुरातनसम मिडवेस्टर्न शैलीचा पुरेपुर उपयोग करून घेतला आहे. विशेषतः थॉम्सनने जटयूड स्टेनच्या 'फोर सेन्टस इन थ्री अॅक्ट्स' (Four Saints In Three Acts) आणि 'दि मदर ऑफ अस ऑल' (The Mother of Us All) या नाट्यकृतींच्या सहाय्याने आपल्या संगीतसामग्रीमधील साधेपणाला एक अगदीच वेगळी कलाटणी दिली आहे. या ठिकाणी एका नव्या स्वरूपात, गिल्बर्ट आणि फारवेल यासारख्या अगोदरच्या अमेरिकन रचनाकारांनी मांडलेली कल्पना पुन्हा पुढे आणली जात आहे हे लक्षात घ्यावयाला हवे. त्यांचे म्हणणे असे होते की, केवळ आपल्याच संगीतातील वास्तवतेला महत्त्व देऊन इतर लोकांच्या अतिविकसित संगीतसंस्कृतीच्या आवाहनाला विरोध केला तरच एखादे वेळी आपली स्वतःची सांगीतिक भाषा आपल्याला सापडेल.

आपल्या काळच्या रचनाकारांच्या कृतींतून 'अमेरिकनत्व' हुडकून काढण्याचा हा उद्योग ज्यांना मुळीच मान्य नाही असे माझे काही वाचक आहेत हे मी जाणून आहे. या प्रकरणामधील विशिष्ट अर्थाने रोजर सेन्स, वाल्टर पिस्टन आणि सॅम्युअल बार्बर यांच्या कृती प्रकर्षाने 'अमेरिकन' नाहीत आणि तरीसुद्धा संगीतामधील अमेरिकन कल्पकतेचे कार्य असा एकूण विषय साकल्याने मांडला तर अर्थात तसे करून दाखविण्याचा या चर्चेचा इरादा नाही. त्यांच्या कृतीमधील अर्थगर्भतेवर साहाजिकच भर दिला जाईल. त्यांच्या सिम्फनी आणि मैफलीच्या संगीतात सर्वव्यापकत्वाचा आदर्श आढळून येतो आणि राष्ट्रीयत्वाला कमी लेखले जाऊन सांगीतिक मूल्यावर प्रामुख्याने भर दिला जातो. ज्याला आपले संगीत सर्वतः अगदी नवीन आणि विभिन्न असावे असे वाटते अशा युरोपियन संगीतशौकीनाचा मला तिटकारा येतो. त्याच्या ही गोष्ट लक्षात येत नाही की, वाल्डो फ्रँक एकदा म्हणाले होते त्याप्रमाणे अमेरिका ही युरोपची दफनभूमी आहे. माझ्या कल्पनेप्रमाणे यावरून त्यांना सुचवायचे होते ते हे की, युरोपची जीवनपद्धती आणि ज्ञान हे सर्व आपल्याला प्राप्त झालेच असून ते यापुढे आत्मसात् करून आपलेसे करावयाला हवे त्यानंतरच विशुद्ध अशा अमेरिकन सृजनशीलतेची आपल्याला आशा करता येईल. तथापि अशा सृजनशीलतेची आज काही चिन्हे दिसतात की नाही, हे पाहणेही मानसज्ञानाच्या दृष्टीने जरूरीचे आहे. इतर देशामधील विशेषतः ज्या ठिकाणी अजून ते आकाराला आले नाही, अशा देशामधील संगीत ऐकल्यानंतर माझी या बाबतीत खात्री झाली आहे. याचे कारण आपल्या स्वभाववैशिष्ट्याने चमकणाऱ्या स्वराचीच आपण अपरिहार्यतेने प्रतीक्षा करीत असतो. अशी वृत्ती संकुचित आणि सदोषही असेल पण ती एक निर्हेतुक प्रतिक्रिया असून तिच्याबरोबर दुसरीही एक जाणीव ठेवली जावी की, एखाद्या देशामधील सर्वच रचनाकारांना, त्याच देशाच्या आविष्कारपद्धतीशी जखडून ठेवता येणार नाही.

१९०७ च्या पूर्वी केव्हा तरी, अमेरिकन रचनाकार एडवर्ड मॅकडोवेल आपल्या एका व्याख्यानात म्हणाले होते की, 'जीवनाविषयी उमेदीचे आशावादित्व आणि त्यामधील माघार न घेणारी चिकाटी ही अमेरिकन माणसाची स्वभाववैशिष्ट्ये असून त्यांची जाणीव करून घेऊन त्यांचे प्रतिबिंब अमेरिकन संगीतात उमटले जावे हीच माझी अपेक्षा आहे.' माझ्या कल्पनेप्रमाणे मॅकडोवेलची अपेक्षा निदान काही अंशानी तरी पुरी झाली आहे. कारण अलीकडे अमेरिकन रचनाकारांचा एकादा संप्रदाय असेल तर आशावादित्व हे त्याचे ब्रीदच आहे. तथापि काळ आपल्यापुढे जाऊ लागला आहे आणि नुसता आशावाद पुरा पडेल असे आताच दिसत नाही. आणि त्याच्यापुढे केवळ पोरकट उल्हास नसावा असे वाटत असेल तर त्यात नेमस्तपणा आणावयाला हवा. असा नेमस्तपणा आपल्याला उत्कृष्ट रचनाकारांच्या कृतीत अमेरिकन

माणसाच्या प्रतिकृतीच्या रूपाने पहावयाला मिळतो. अर्थात हा अमेरिकन माणूस मागचे शतक ओलांडताना मॅकडोवेलला दिसलेला नव्हे तर हल्लीच्या गुंतागुंतीच्या व्यवहारजगतात वावरताना आपणाला दिसतो तो आहे. संगीतात त्याची प्रतिकृती निर्माण होण्यासाठी कल्पकतेची गरज आहे.

## ६. औद्योगिक अमेरिकेतील संगीतरचनाकार

अमेरिकेमधील अभिजात संगीताच्या रचनाकारांचे पुरेसे आणि चिकिस्तापूर्वक आलोकन अद्याप कोणीही केलेले नाही. ही आपापतःच घडलेली गोष्ट असावी काय? मला काही वेळा याबद्दल विचार पडतो. चरित्रात्मक तपशील आणि रचनाकर्तींची नामावली यांचीच बरीचशी भर असलेले सारसंग्रह अर्थातच अनेक आहेत. तथापि आपल्या रचनाकारांनी काय प्राप्त करून घेतले अगर औद्योगिक अमेरिकेत रचनाकार झाले म्हणजे आपल्याला कसे वाटते हे सांगण्याचा अजून कोणी प्रयत्न केला नाही. रचनाकार आपले सृजनक्षम जीवन कसे व्यतीत करतो, समाजाशी त्याचे संबंध कोणते आहेत आणि असायला हवेत या आणि त्याच्या जीवनामधील इतर अनेक मनोरंजक बाजूंचे फारसे संशोधन झालेले दिसत नाही.

माझा सहकारी अमेरिकन रचनाकार इलियट कार्टर मला एकदा असे म्हणाला होती की, त्याच्या मताने युनायटेड स्टेटसारख्या औद्योगिक समाजात अभिजात संगीताचे रचनाकार व्हावे अशी अशी आकांक्षा करणे हे फक्त एखाद्या कल्पक माणसालाच शक्य होईल. वास्तविक मला दिसते ते असे की, रचना करणारे आपण अमेरिकन, दोन मनोऽवस्थेच्या दरम्यान हेलकावे खात असतो. एका तऱ्हेने रचनाकार्य हे अगदी सहजी होणारे सामान्य काम आहे असे दिसते आणि उलट मात्र, तेच आपल्या औद्योगिक परिस्थितीमधील मुलभूत हितसंबंधापासून फारच दूर राहिलेले आहे असा ग्रह होतो. माझ्या मनाचा कल मात्र रचनाक्रिया ही आपल्या समाजातील स्वाभाविक शक्ति असून ती एक गृहीत गोष्टच समजली पाहिजे असे मानण्याकडे आहे. समाजातील फारच थोड्या लोकांचा तो केवळ छंद असावा हे मला मान्य नाही. तथापि निर्विकार बुद्धीने पाहिल्यास आपल्याला असे गृहीत कृत्य मानता येणार नाही, हे माझ्या लक्षात येते. कलावंतांचे आणि रचनाकारांचे आपल्या पद्धतीच्या समाजात कोणते स्थान आहे याची आपण तपासणी करायला हवी. यामुळे त्या स्थानाचा त्याच्यावर होत असलेला परिणाम कोणता याची काहीशी माहिती आपणास होईल आणि शिवाय त्या समाजाचे अंतरंगही कळून येईल. खरी गोष्ट अशी आहे की, काही एका दर्जाचे कलावंत निर्माण करण्याची आपल्यात कुवत आहे हे औद्योगिक अशा समाजाने दाखवून दिले पाहिजे. कारण तसे त्याला जमले नाही तर त्या समाजाच्या मूलभूत तत्वप्रणालीच्या दृष्टीने ती गोष्ट फारच आक्षेपार्ह होईल.

रचनाक्रिया ही आपल्या देशात चालू असल्याची गृहीत गोष्ट एकदा सोडून दिली म्हणजे त्याच क्षणाला अनेक प्रश्न उपस्थित होतात. अमेरिकेत रचनाकारांचे जीवन नेमके कसे चालले आहे; हल्लीच्या युरोपियन, लॅटीन अमेरिकन अगर दुसऱ्या काळामधील युनायटेड स्टेट्सच्या रचनाकारांपेक्षाही ते इतके वेगळे पडते काय? आपली साध्ये आणि प्रयोजने होती तशीच अजून आहेत काय? ह्या आणि इतर संबंधित

विषयासंबंधी एकसारखी चर्चा चालू असते, ती साहित्यिक टीकाकाराकडून. संगीताच्या क्षेत्रात मात्र ती क्वचितच आढळून येते. अमेरिकेतील एक सृजनशील कलाकार म्हणून मला जो अनुभव मिळाला आहे त्याच्या आधारावर मी या प्रश्नाचा सगळ्यात चांगला विचार करू शकेन. त्या अनुभवाचा साकल्याने विचार केला तर काही निष्कर्ष निघू शकतील. यासाठी माझ्या स्वतःच्या चरित्राकडे बघावे लागणार. आणि माझा स्वतःचाच या बाबतीत अनुभव प्रस्तुत असल्याने तो टाळू म्हणून मला शक्य नाही.

एक नमुना म्हणून माझाच अनुभव विचारात घेण्याचे कारण असे की, मी न्यूयॉर्कसारख्या शहरी वस्तीत वाढलो आणि अभिजात संगीताशी अजिबात संबंध नसलेल्या किंवा असल्यास तो फारच थोडासा असलेल्या वातावरणात वाढलो. पॅरिस अगर रोम यांच्या विषयी पूर्वी काही ऐकलेलेही नसावे आणि त्यासारख्या एखाद्या नगरात आपण अकल्पित रीतीने एकदम अवतीर्ण व्हावे; त्याच थाटात मला संगीताचा सुगावा लागला. दरवेळेला त्या नगरामधील फक्त काही रस्तेच अवगत झाल्याकारणाने माझी ही सुगावा लागल्याची मनातील खळबळ वाढतच गेली. आणि त्यानंतर लवकरच, त्या नगराच्या एकूण विस्ताराचा मला अंदाज येऊ लागला. ध्वनीच्या जगताकडील ही उपजत ओढ माझ्या बाबतीत विशेष जोरकस असली पाहिजे. कारण ज्यात कलेकडे किंवा एक जीवनपद्धती म्हणून कलाविष्काराकडे डुंकूनही बघितले जात नाही, अशा भोवतालच्या व्यापारी वातावरणावर तिने मात केली.

शाळेत शिकत असतानाचे माझ्या लहानपणातील प्रसंग माझ्या नजरेसमोर येऊ लागतात. मॉन्टेन स्ट्रीटवरील जुन्या ब्रुकलीन पब्लिक लायब्ररीच्या वरच्या मजल्यावरील धुळीने भरलेल्या फळ्यांमधून संगीतलिखिते मी हुडकून काढित असतो. माझ्या निकटवर्तीयाना ज्याची काहीही कल्पना नसते असा धनाचा ठेवा या ठिकाणी असतो. ह्यूगो वुल्फची गीते आपल्या घरी एकट्याने स्वतःशीच गुणगुणत अनेक रात्री घालविल्याचे मला आठवते. त्यावेळी मी अशा एका पातळीवर वावरत होतो की, माझ्या बाकीच्या दैनंदिन जीवनात तिला प्रतिसाद मिळत नव्हता. शाळेतील एखाद्या मित्राला भव्य वाद्य वृंद कसा वाजतो ते मी समजावून सांगत असे. त्याकरिता अगोदर मी ब्रुकलिन ॲकडेमी ऑफ म्युझिकमध्ये वृंदवादन ऐकून यायचा. रेडिओ आणि सिम्फनीची ध्वनिमुद्रिते तोपर्यंत निर्माण झाली नव्हती. मी ऐकलेल्या वृंदसंगीताचे वर्णन नेमके कसे करित असे ते मला आठवत नाही. तरीसुद्धा वाद्यांमधील शक्ति हळूहळू कशा प्रकट होत जातात हे सांगून झाल्यानंतर एवढे मात्र मी म्हणत असे की, 'आणि नंतर, आणि नंतर, नंतर-संबंध वाद्यवृंद वाजू लागला.' संगीत आपले ऐश्वर्य अशा रीतीने प्रकट करू लागले होते. याही शिवाय आणखी एक गोष्ट अशी की, मला संगीत रचनाकार व्हावयाचे आहे अशी त्यावेळी दुसऱ्या एका गृहस्थाला मी प्रथमच बातमी दिली. संगीतातील महर्षींना प्रतिस्पर्धी म्हणून उभे राहावयाचे ही एका ब्रुकलिनमधील तरुणाच्या बाबतीत केवढी धाडशी आणि अश्रुतपूर्व कल्पना होती! त्यावेळी उन्हाळा चालू होता. माझे वय पंधरा वर्षाचे होते. माझी ही आश्चर्यकारक मनीषा ऐकून तो मित्र मला हसला असता पण, सुदैवाने त्याने तसे काही केले नाही.

असे मागे वळून पहात असताना गंमत वाटते ती या गोष्टीची की, भोवतीच्या व्यवहारजगामधील रुक्षणामुळे मी फारसा विचलीत झालो नाही. त्यातल्या मडपणाविरुद्ध बंड करून उठावे असे मला वाटले नाही. कारण तसे पाहिले तर शेवटी माझ्या परिचयाचे तेवढेच एक जग होते. तेव्हा ते होते तसेच स्वीकारण्याखेरीज मला गत्यंतर नव्हते. माझ्या बाबतीत संगीत ही एक आसऱ्याची किंवा दुःखपरिहाराची जागा नव्हती. संगीताने माझ्या जीवनाला केवळ एक अर्थ प्राप्त करून दिला; अशा वेळी की, बाह्य जगात तो अगदीच थोडासा होता अगर अजिबात नव्हताही. संगीत अगर एकादी कला यांचे ज्यांना मुळीच महत्त्व

नव्हते अशा लोकांच्याविषयी मला वाईट वाटल्याशिवाय राहावले नाही. पण तो त्यांचा स्वतःचा प्रश्न होता. माझ्या बाबतीत मात्र संगीताविरहित जीवनाची मी कल्पनाच करू शकलो नाही.

सुमारे पस्तीस वर्षांच्या काळानंतर मला आता दिसू लागले आहे की, त्यावेळी संगीत आणि माझ्या भोवतीचे जीवन एकमेकांच्या निकट सहवासात आले नव्हते. रस्त्यावरील गोंगाटाचा उपद्रव टाळावा म्हणून एखाद्या मोठ्या बंदीस्त हवेलीमधील आतल्या दालनासारखे ते संगीत होते. रस्त्यावर होणारा तो नेहमीचाच गोंगाट, पण त्याचवेळी हवेलीत कोठेतरी निवांतपणा असणेही जरूरीचे होते. लपून बसण्यासाठी वा आश्रयाकरिता म्हणून नव्हे तर एक वेगळी आणि अर्थपूर्ण जागा या दृष्टीने.

या ठिकाणी सुरवातीलाच आपण आणि युरोपियन संगीतकार यामधील पहिला फरक दिसून येतो. त्यांचा अभिजात संगीताशी एकादेवेळी उशीरा संबंध आलेला असला तरी तो संबंध अगदी स्वाभाविकच वाटतो. याचे कारण ज्याला अभिजात संगीत म्हटले जाते, ते अखेरीला जर्मन, इंग्लीश, फ्रेंच, इटालियन असेच आहे म्हणजे त्या संगीताची बीजे त्या नवीन रचनाकारांच्या पाठीशी अगोदरच असतात. माझ्या अमेरिकेत मात्र, 'अभिजात संगीत' ही परदेशातून झालेली आयात होती. तथापि त्या काळात अभिजात संगीतामधील या परदेशीपणाचा मला मुळीच उपद्रव झाला नाही. कारण माझे प्रारंभीचे व्यवधान, तंत्र आणि आविष्कार यांच्याकडे होते. माझ्या अंतर्गत भावनांना वाट करून देऊन, त्यांना काही आकार देत असताना मला आत्यंतिक समाधान होत असे. माझ्या कामाची व्याप्ति सुरवातीला अगदी तोंटकी म्हणजे, दोन किंवा तीन पृष्ठांत आटोपणारी पीआनो गीते अगर गाणी, अशी होती. तथापि भावनांमधील उत्कटता अस्सल असावयाची, याच आंतरिक उत्कटतेमुळे मला असा भरंवसा वाटावयाला लागला की, कधी तरी एकादी विस्तृत आणि न जाणो महत्त्वाचीही अशी रचनाकृती आपण लिहू शकू, अशी कुवत आपल्यात आहे. एकाद्या उमेदीच्या कलावंतामधील अशा आत्मविश्वासाचा, दुसऱ्या कोणत्याही तऱ्हेने उलगडा होऊ शकत नाही. त्याला केवळ निष्ठेचाच आधार पुरेसा होत नसून (आणि त्याबद्दलही अर्थातच खात्री देता येत नाही) अगोदर त्या ठिकाणी एखादे अस्सल बीज असले पाहिजे. त्यामधूनच पुढील कृती निर्माण व्हावयाच्या असतात.

वयाच्या वीस ते तेवीस वर्षापर्यंतचा जो काळ मी युरोपमध्ये व्यतीत केला, त्यामुळे मला आवडणाऱ्या संगीताच्या उगमस्थानाबद्दल माझ्यामध्ये तीव्रतेने आपुलकी निर्माण झाली. त्यातील बहुतेक काळात मी फ्रान्समध्ये राहिलो होतो आणि तेथे तर फ्रेंच संस्कृतीचे गुणविशेष ठायी ठायी दिसून यावयाचे. माझ्या भोवतीच्या जीवनाशी असलेला फ्रेंच संगीताचा संबंध अधिकाधिक स्पष्ट होऊ लागला. हळूहळू संगीतामधील माझ्या आविष्काराचा माझ्या देशातील वातावरणाशी या ना त्या तऱ्हेने संबंध जुळला पाहिजे, ही कल्पना माझ्या मनात घर करून राहिली. अमेरिकेत, संगीत आणि माझ्याभोवतीचे जीवन या ज्या दोन गोष्टी एकमेकीपासून नेहमीच अलग पडलेल्या दिसत होत्या त्या एकत्र आणविल्या पाहिजेत अशी माझी खात्री होऊ लागली. अमेरिकेत मी व्यतीत केलेल्या जीवनातूनच माझ्या संगीत लेखनाची उपज व्हावयाला हवी. ही या शतकाच्या तिसऱ्या दशकात माझी विवंचनाच होऊन बसली. इतर क्षेत्रांतील, नवीन अमेरिकन कलाकरांच्यापेक्षा माझा अनुभव फारसा वेगळा नव्हता. ते सुद्धा त्या काळात अभ्यासाकरिता बाहेर पडले होते. कमीअधिक प्रमाणात आम्हा सगळ्यांनाच अमेरिकेचे दर्शन युरोपमध्ये झाले.

संगीताच्या क्षेत्रामधील आमच्यापुढील विषय निराळा होता. त्याला सुरवात झाली ती व्हॅन विक ब्रुकस ज्याला उपयुक्त भूतकाळ म्हणतात त्याचा आम्ही शोध घेऊ लागलो तेव्हापासून. त्या काळात संगीतातील अमेरिकन ज्येष्ठ मंडळींचे दाखले सहजी हाताशी लागत नसत. एखाद्या खासगी

ठिकाणाशिवाय इतरत्र कोठे त्यांचे संगीत फारसे होतही नसे. त्यांचे संगीतलेखन क्वचितच प्रकाशित व्हावयाचे आणि जे काही व्हावयाचे ते महाग असावयाचे आणि शिवाय चौकस विद्यार्थ्यांला ते त्वरित मिळतही नसे. ते सुद्धा युरोपात विद्यार्थी म्हणून राहिले असून आपला संगीताचा अभ्यास त्यांनी मुख्यतः जर्मन विद्याकेंद्रात केला होता. हे अर्थात आम्हाला माहीत होते. आणि आमच्यासारखेच तेही युरोपियन संगीतकलेच्या ठेव्याची प्रशंसा करीत परत आले होते आणि आपल्या देशबांधवांना ते ऐश्वर्य पटवून देणे आपले अंगीकृत कार्य आहे असे ते समजत होते.

तथापि जेव्हा मी या ज्येष्ठ मंडळीविषयी विशेषतः त्यांच्यामधील महत्त्वाच्या आणि या शतकाच्या सुरवातीला ज्या सगळ्यांचा मिळून रचनाकारांचा बोस्टन संप्रदाय म्हणून निर्माण झाला होता अशा, जॉन नोल्स पेन, जॉर्ज चाडविक, आर्थर फूट, होरॅशियो पार्कर यांच्याविषयी विचार करू लागतो त्यावेळी त्यांच्या आणि आमच्या दृष्टिकोनामधील एक मूलभूत फरक माझ्या ध्यानात येतो. त्यांचा दृष्टिकोन युरोपियन कलाकृतींच्या कौतुकावर आणि अगदी तशाच कलाकृतीमध्ये एकरूप होऊन जाण्यावर आधारलेला असे. इतका की, त्याशिवाय दुसरे एकादे कलासूत्र शोधू म्हटले तर त्यांच्या दृष्टीने तो भ्रष्टाचार समजला जात असे. म्हणजे त्यांच्या कल्पनेप्रमाणे युरोपखंडाचे आपल्याला आव्हान होते ते आपण त्यांच्यापेक्षा काहीतरी सरस किंवा अस्सल असे स्वतःचे करून दाखवावे असे नसून, फक्त त्यांच्याइतकेच चांगले काही घडवावे असे होते. पण एकादी तितकीच चांगली गोष्ट अर्थातच कोणाला घडविता येत नाही. ब्राहमस् अगर् वॅग्नेर होऊ पहाणारा एकादा माणूस, शेवटी नेमका दुय्यम दर्जाचा ठरूनच माघारी येतो. युरोपच्या प्रौढ संस्कृतीतील थोर कलाकृतींचा आस्वाद या मंडळीनी, सृजनशील कलावंत या नात्याने घेतला नाही, तर केवळ शाळाशिक्षकांच्या दृष्टिकोनातून. आणि त्यांच्यातील बहुतेकांनी अखेरीला तोच पेशा पत्करला होता. बाहेरच्या देशांतून आयात झालेले कलाप्रमाण त्यांनी मानले आणि त्यानुसार आचरण करण्यात ते तत्परता दाखवू लागले.

अमेरिकेत अभिजात संगीताच्या रचनेला सुरवात व्हावी यासाठी त्यांनी केलेल्या कार्याला कमी लेखण्याचा माझा इरादा नाही. गोष्ट अगदी याच्या उलट आहे. जर्मन संगीतपरंपरेच्या चौकटीत त्यांच्यापैकी पुष्कळांचा अभ्यास झाल्यामुळे, त्यांनी मेहनत घेऊन रचना केल्या, कामगतीमधील व्यावसायिक आदर्श प्रस्थापित केले आणि आपल्या विद्यार्थ्यांत हाती घेतलेल्या कामाविषयी जबाबदारीची जाणीव उद्दीपित केली. ही जाणीव त्यांचे स्वतःचे कार्य संपुष्टात आल्यानंतरही बराच काळ टिकून राहिली. तथापि केवळ रचनाकार म्हणून त्यांच्या गुणाची पारख केली तर जरी त्यांच्या सिम्फनी, संगीतिका आणि मैफलीत गायनासंबंधीच्या कृती प्रशंसनीय वाटल्या तरी, ते आपल्या काळात रूढ असलेली पद्धती राबविणारे मूलतः कारागीरच होते आणि म्हणून आम्हा नवीन पिढीच्या लोकांना देण्यासारखे त्यांच्यापाशी फारसे काही नव्हते. त्यांच्या सभोवती शिष्टपणाचे एक आवरण दिसते असे म्हटले तर ते ठराविक थाटाचे होईल. तरीसुद्धा ते काही कमी खरे नाही. त्यांच्यामध्ये डोस्टोएव्स्की, रॅम्बो किंवा एडगरअॅलन पो आढळून आले नाहीत. आणि सौजन्याचे दिसत नसले तरीही मला असे सांगावयाचे आहे की, त्या काळातील हा रचनाकारांचा न्यू इंग्लंड संघ, हा स्वभावाने अतिसभ्य आणि तशीच ऐट दाखविणारा असून त्याच्या वागणुकीत एक प्रकारचा वस्तुसंग्रहालयातील आटोपशीरपणा आणि श्रीमंत वर्गाचा तुटकपणा दिसून येत असे.

या न्यू इंग्लंड मंडळीमधीलच समकालीन रचनाकार एडवर्ड मॅक्डोवेल याने मात्र त्यांच्या पाशांमधून काहीएका तऱ्हेने स्वतःला सोडवून घेतले. याचे कारण कदाचित् असेही असू शकेल की,

लहानपणापासून पॅरीसमधील कॉन्झर्व्हातवारच्या छायेखाली त्याचा अभ्यास झाला होता आणि पुढची अनेक वर्षे तो बाहेरच्या देशातच राहिल्यामुळे इतरांनी कधीच करून घेतला नाही असा युरोपमधील थोर कलाकृतींचा परिचय त्याला लाभला. हा माझा केवळ कयास आहे. पण हे उघडच आहे की, सामान्यपणाने त्याच्या संगीतात वृत्तीची अधिक स्वतंत्रता, आणि व्यक्तिमत्त्व आढळून येते. १९०० च्या सुमारास असलेल्या त्याच्या सहकाऱ्यांविषयी असे म्हणता येणार नाही. १९२५ साली सुद्धा आमच्या सगळ्यात अधिक ध्यानात अमेरिकनांचे म्हणून जे राहिले ते मॅकडोवेलचे संगीत. आम्ही त्याच्या कृतीकडे त्याकाळी सहानुभूतीने पहात होतो असे मात्र मला मनापासून म्हणता येत नाही. ‘आपल्या पिढीमधील अग्रेसर रचनाकार’ अशा त्याच्या प्रमुख स्थानामुळे मागील पिढीमधील कमकुवतपणा आणि सनातनीपणा यांचा आम्हाला आलेल्या उबगीचा रोख आम्ही त्याच्याकडे वळविला. अलीकडे त्याचे संगीत पूर्वीपेक्षा कमी वेळा होत असले, तरी त्याच्या ठायी असलेल्या गुणांची कदर आपण आता अधिक योग्य रीतीने करू शकतो. ते गुण म्हणजे त्याची संवेदनाशील आणि स्वयंकेंद्रित काव्यात्मता आणि स्वरमेळाकडे पहाण्याचा त्याचा स्वतंत्र दृष्टिकोन. ज्यावेळी तो फारसे अवडंबर माजवीत नसे त्यावेळी त्याचे संगीत अतिशय परिणामकारक ठरावयाचे. असे वाटते की, अमेरिकेच्या सांगीतिक इतिहासात मॅकडोवेलचे नाव बराच काळ टिकून राहिल. प्रचलित अमेरिकन संगीतात मात्र रचनाकार म्हणून त्याचा प्रत्यक्ष प्रभाव फारसा आढळून येत नाही.

उपयुक्त भूतकाळाचा म्हणजे संगीतामधील पूर्वजांचा शोध घेत असताना स्वाभाविकच आमच्या अगोदरच्या काळातील लोकांचे संगीत कसे होते ते निरखून बघणे आम्हाला प्राप्त झाले. हे लोक म्हणजे १९०८ मध्ये मॅकडोवेलचा मृत्यु झाल्यानंतरची कार्यप्रवण पिढी. तोपर्यंत आपले रचनाकार अमेरिकन संगीतामधील सर्वेकष असे जर्मन वर्चस्व झुगारून देऊ शकले नाहीत. त्याच सुमाराला दब्यूसी आणि राव्हेल यांच्या रूपाने आंतरराष्ट्रीय संगीतक्षेत्रात जगप्रसिद्ध म्हणून फ्रान्स देश पुन्हा अवतीर्ण झाला. आणि फ्रेंच प्रतीकवाद ही नवीन प्रभावकारी विचारप्रणाली निर्माण झाली. चार्लस मार्टीन लोएफलर आणि चार्लस टी ग्राईफस यासारखे रचनाकार आपल्या काळातील जहाल विचारसरणीचे प्रवक्ते होते. पण आता मात्र आपल्याला दिसून येते ते हे की सुरुवातीचे बोस्टन रचनाकार पंडिती जगामधील स्थिर मूल्यांचा जसे आसरा घेत त्याप्रमाणे, ही नवीन माणसे कलेच्या हस्तिदंती मनोऱ्याकडे पळ काढतील अशी धारती वाटत होती. राहात असलेल्या जगाचा संपर्क टाळण्यात त्यांना रचनाकार म्हणून अगदी संतोष वाटत असे. सॅन्डबर्गचे काव्य अगर ड्रेसर किंवा फ्रॅंक नॉरिस यांच्या कादंबऱ्यामध्ये औद्योगिक अमेरिकेमधील कठोर वास्तवतेची जशी जाणीव दिसून येते त्याच्या उलट लोएफलर किंवा ग्राईफस यांच्या संगीतात त्यांच्या काळाचे कोणतेही प्रतिबिंब आढळून येणार नाही. धोका होता तो असा की, त्यांच्या संगीताने रोजच्या जीवनामधील उग्र वास्तवतेत अधिक भर पडावयाची आणि ते संगीत म्हणजे एक सभ्य वागणुकीची तालीम ठरावयाची. सुशोभितपणा, काव्यमयता, विदेशीपणा—एवढेच नव्हे तर मध्ययुगीनत्व, हिंदुत्व, ग्रेगोरिअन पद्धतीचे स्वरपाठ आणि इतर क्षुल्लक बाबी इत्यादीकडे त्यांचा विशेष ओढा होता. त्यांच्या प्रारंभीच्या टीकाकारांनीसुद्धा त्यांच्या संगीतामधील “अवनततेच्या” भावाची मुद्दाम दखल घेतली होती. १९व्या शतकाच्या अखेरीची जरी ही प्रवृत्तीच असली तरी चार्लसग्राईफसचे नाव लक्षात ठेवण्याच्या योग्यतेचे मात्र खास आहे. बोस्टन समूहाशी तुलना करता, त्याच्यामुळे एक नवीन प्रकारचा रचनाकार नजरेस आणला जातो. न्यूयॉर्कमधील एल्मिरातून आलेला, ग्राईफस हा एक सामान्य खेडेगावातील मुलगा होता. त्याला आपल्या काळातील संगीतामधील श्रेष्ठ व्यक्ति माहीत नव्हत्या आणि न्यूयॉर्कमधील टॅरीटाऊनच्या बाहेरच्या एका खाजगी शाळेतील एक संगीतशिक्षक यापेक्षा अधिक चांगली अशी नोकरी त्याला केंव्हाही मिळविता आली नाही. आणि तरीसुद्धा त्याच्या संगीतात असे काही विभाग आहेत की, त्याठिकाणी आपल्याला उत्स्फूर्त क्षणांचे दर्शन होते. एका सचेतन मानवाचे, आपल्या काळातही पुढील मार्गावर नजर ठेवणारे आणि

प्रतीकवादी आणि स्क्रियाबीन यांच्याशी निश्चित धागा जुळणारे असे त्याचे रचनाकार्य होते. वयाच्या ३६व्या वर्षी १९२० सालात झालेल्या त्याच्या मृत्युने त्याच्या जीवनक्रमात खंड पाडला नसता तर त्याच्या प्रतिभेचा विकास कितपत झाला असता, हे कोणाला सांगता येणार नाही. त्याच्यानंतर आलेल्या आम्हाला देण्याकरिता त्याने जे काही ठेवले आहे ते म्हणजे, रचनाक्रियेमधील साहसी वृत्ती आणि जागतिक संगीतामधील नवनवीन प्रणाली आणि त्यामधून मिळणाऱ्या प्रेरणा या दोन्हीविषयी संपूर्ण जागरूकता.

अमेरिकेच्या वातावरणाबद्दल आत्मीयता असलेल्या एतद्देशीय रचनाकाराचा मागोवा घेत गेले म्हणजे आपण हेन्‍री एफ गिल्बर्ट या सहानुभावी व्यक्तीपाशी येऊन भिडतो. अभिजात संगीताची रचना करताता आधारभूत म्हणून नीग्रो साधनसामग्रीचा वापर करावा यावर त्याचा विशेष कटाक्ष होता. अशा कल्पनेला १८९२ साली बोहेमियन रचनाकार अँटन डोवराक अमेरिकेत आला असताना, मागेच एक जोरकस प्रेरणा मिळाली होती. नीग्रो लोकामधील पारमार्थिक भावना सूचित करणाऱ्या आलापचारीच्या साहाय्याने त्याने नवीन जगताकरिता 'न्यू वर्ल्ड सिम्फनी' लिहिली होती त्यामुळे अनेक अमेरिकन तरुणांच्या मनात अमेरिकन वातावरणाच्या निदान एखाद्या विभागाशी सलग्न आणि स्थानिक स्वरूप असलेले संगीत लिहावे अशी इच्छा उत्पन्न झाली. हेन्‍री गिल्बर्ट हा बोस्टन सांप्रदायातील संगीतकार असूनही आपल्या सहकारी न्यू इंग्लडर्सशी त्याचे फारसे जमत नव्हते. याचे कारण तो अशा विचाराचा होता की, परदेशातील कित्ते नजरेसमोर ठेवून विस्तृत अशी रचना करण्याऐवजी स्वतःच्या पद्धतीनेच संगीतलेखन करणे अधिक चांगले होईल. मग त्यातील आपली शैली कितीही साधी आणि मर्यादित स्वरूपाची असो. गिल्बर्टची अशीही समजूत झाली होती की, आपल्या संगीताच्या प्रास्ताविकात आणि समूहनृत्यात नीग्रो आणि क्रिओल विषय दाखल केल्यामुळे आपण तद्देशीय कलाविष्काराचा प्रश्न सोडविला आहे. त्याने जे काही केले ते मात्र अगदी साधे आणि प्राथमिक पायरीवरचे होते. कारण खरी गोष्ट अशी की, आपल्या कल्पना अर्थपूर्ण रीतीने प्रकट करण्याचे कौशल्य आणि तितकी संगीतामधील तयारी त्याच्यापाशी नव्हती.

अभिजात संगीतरचनेत एखाद्या धार्मिक स्तोत्रातील सुराचा अगर गुराख्याच्या लकेरीचा उपयोग करून घ्यावयाचा म्हणजे अखेरीला काय करावयाचे असते? चुकीची मांडणी केली असतासुद्धा बिघडून जात नाही इतका विशुद्धपणा कोणत्याही ग्रामीण स्वरूपाच्या आलापचारीत आढळून येत नाही. अशा प्रकारच्या साधनांचा वापर म्हणजे एखादी यांत्रिक प्रक्रिया आहे असे समजून चालत नाही. त्यांच्यांत अंतर्भूत असलेल्या भावात्मकतेशी समरस होऊन, नंतर त्यांचा स्वतःच्या भाषेत पुनरुच्चार करण्यास समर्थ असलेला रचनाकार असेल तरच त्या साधनांचा वापर यशस्वी होणे शक्य आहे. स्तोत्रामधील स्वरघोषात सुबोधपणा, स्पष्टोत्की, निष्ठा आणि निस्संदिग्धता अशा एका क्रमाने भाववैशिष्ट्ये दिग्दर्शित केली जातात. आणि कल्पक बुद्धीने, अरुढ पद्धतीने आणि कोणाचे केवळ अनुकरण न करता उचित शैलीच्या मांडणीतून या गुणविशेषांचे प्रतिबिंब उमटविले गेले तरच, या ग्रामीण स्वरांना अर्थ आणि महत्त्व प्राप्त होते. त्याचप्रमाणे एखाद्या गुराख्याच्या लकेरीचा, तिचा स्वभाव सांभाळून उपयोग करणे, हे ज्याला आपल्या विषयाची पुरती समज आहे अशाच एखाद्या कल्पक रचनाकाराचे काम आहे.

काही झाले तरी, आम्हा तिसऱ्या दशकातील तरुणांना हेन्‍री गिल्बर्टच्या परिश्रमाचे फारसे महत्त्व वाटले नाही. याचे खरे कारण आम्ही त्याहीपेक्षा मोठ्या सावजाच्या पाठीमागे लागलो होतो. म्हणून दाखविता येईल अशा स्तोत्राकडे अगर त्यातील पारमार्थिक भावांकडे आमचे व्यवधान नव्हते. अमेरिकेमधील तद्देशीय भाषेच्या लयकारीत, सर्वव्यापक वस्तुजाताविषयी निवेदन करणारे संगीत आम्हांला

हवे होते. लोकसंगीताला फारच मागे टाकणाऱ्या एका पातळीवर, व्हिटमनने कल्पिलेल्या विस्तीर्ण प्रदेशाचे संपूर्ण दर्शन घडवून आणणाऱ्या निवेदनाची व्यापकता असलेले संगीत आम्हाला लिहावयाचे होते.

सांगीतिक इतिहासाच्या काहीएका तऱ्हेवाईकपणामुळे, जो कोणी माणूस असे म्हणजे, आमच्या अपेक्षांना अनुसरून संगीत लिहीत होता तो आम्हाला मात्र मुळीच माहित नव्हता. चार्ल्स ईव्हज ज्या सुमारे १९०० ते १९२० पर्यंतच्या वीस वर्षांच्या काळात आपले संगीत रचीत होता, त्याचवेळी त्याचे वादनही होत गेले असते तर अमेरिकन संगीताची कथा वेगळी झाली असती किंवा नाही हे मला निश्चित सांगता येत नाही. कदाचित् झाली नसती; कदाचित् असेही असेल की, तो आपल्या पिढीच्या फारच पुढे पावले टाकीत होता. झाले ते मात्र असे की, या शतकाच्या चौथ्या दशकापर्यंत आम्हा नवीन रचनाकारांना त्याचा पत्ता लागला नव्हता. काळ जसजसा उलटतो त्याप्रमाणात ईव्हजच्या भोवती आख्यायिका जमा होत जातात. याचे कारण अमेरिकेतच नव्हे तर संगीताच्या कोठल्याही इतिहासात रचनाकार म्हणून त्याचा व्यतीत झालेला जीवनक्रम खरोखरीच लोकविलक्षण आहे.

मागील प्रकरणात ईव्हजच्या संगीतामधील कल्पकतेचे वैपुल्य, त्याचा व्यापक दृष्टिकोन, त्यातील प्रायोगिक बाजू आणि आत्मनिरीक्षण करण्यामधील या रचनाकाराची असमर्थता या गोष्टींचा मी उल्लेख केला होता. आता मात्र या ठिकाणी मला विशेषेकरून भर द्यावयाचा आहे तो त्याच्या गूढ आणि अतीताकडे बघण्याच्या वृत्तीवर नव्हे. याच त्याच्या वृत्तींमुळे थोरो आणि इमर्सन यासारख्या व्यक्तींच्याशी त्याचे निकटचे नाते जुळवीता येईल. आविष्कारामधील एक आवश्यक भाग म्हणून लोकभाषेचा स्वीकार करावा असे प्रतिपादन करणाऱ्या त्याच्या संगीतामधील एका तत्त्वाकडे मला लक्ष वेधावयाचे आहे. असा स्वीकार ही आपल्या संगीताच्या विकसनामधील मोठी अर्थपूर्ण घटना आहे असे मी समजतो.

आपल्या परिचयाच्या अमेरिकन वातावरणात ईव्हजला कायमचा रस होता. कनेक्टिकटमधील डानबेरी या गावात तो लहानाचा मोठा झाला तरी त्याने आपले शिक्षण, येल युनिव्हर्सिटीत पूर्ण केले आणि तेथूनच तो १८९८ साली ग्रॅज्युएट झाला. नंतर तो न्यूयॉर्कमध्ये येऊन राहिला आणि त्या ठिकाणी त्याने अनेक वर्षे यशस्वी रीतीने व्यापार केला. संपूर्ण हयातीत आपल्या अमेरिकन उगमस्थानातच तो निमज्जित होऊन राहिला होता असे वाटावयाला लागते. गावाच्या चर्चमधील समूहगान, चार जुलैचा समारंभ, अग्निशामकांचा बँड, धान्याच्या खळ्याभोवतीचे नृत्य, गावामधील निवडणूक, जॉर्ज वॉशिंग्टनची जयंती या सारख्या न्यू इंग्लंडमधील ग्रामीण जीवनातील विशिष्ट घटनांनी तो भारावून जावयाचा. या आणि अशाच पुष्कळ गोष्टींचा पर्यायाने उल्लेख त्याच्या सोनाटा आणि सिम्फनीमध्ये आढळून येतो. ईव्हजने हा विषय शब्दशः म्हणण्यापेक्षा कल्पक बुद्धीने हाताळला. मात्र असे थोडावेळसुद्धा समजण्याचे बिलकूल कारण नाही की, आपल्या संगीतलेखनात प्रादेशिक मसाला भरण्याची ज्याला खुबी साधलेली आहे असा तो एक केवळ खेडवळ इसम होता. तसे नाही. ईव्हज हा बुद्धिमान होता. आणि त्याच्याबद्दलची सर्वात महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे स्थानिक भूभागाचे चित्र उमटविणे ही नसून, त्याच्या सांगीतिक मनाची झेप आणि त्याचा आवाका ही होती.

तथापि इतक्या विविध प्रकारच्या संगीतसामग्रीमधून संगतवारपणा निर्माण करण्याचा महत्त्वाचा प्रश्न ईव्हजपुढे होता. या अवघड कामगिरीत त्याला संपूर्ण यश मिळाले असे मुळीच नाही. अगदीच बिघडले म्हणजे त्याचे संगीत बेडौल, अव्यवस्थित, कसेतरीं जमविलेले म्हणजे, आपले विविध विचार सुसूत्ररीतीने मांडता न येणाऱ्या एखाद्या माणसाच्या गायनासारखे असावयाचे. प्रतीकांची एकसमयता या कल्पनेने

ईव्हजला जन्मभर ग्रासले होते. लहान असताना रस्त्याच्या वेगवेगळ्या कोपऱ्यात तीन बँडचे एकाचवेळी चाललेले वादन ऐकून त्यांच्या मनात जी खळबळ उडाली ती पुढे कधीच शमली नाही. ही परिणामाची एकसमयता निर्माण करण्याकरिता ईव्हजने जो अर्धवट प्रयत्न केला त्याचे 'संगीताचे यथार्थ दर्शन' असे एका टीकाकाराने मागाहून नाव ठेवले. त्याने केलेली एक रचना या प्रकारचे एक चांगले उदाहरण म्हणून सांगता येईल. त्याला 'सेंट्रल पार्क इन दि डार्क' (Central Park in the Dark) असे नाव आहे. ही रचना त्याने १९०७ साली केली आणि ईव्हजच्या इतर रचनांप्रमाणेच वास्तवाच्या एका काव्यमय अनुवादावर ती आधारलेली होती. वातावरण चित्रित करण्याकरिता, ह्या रचनाकाराने एका साध्या पण कल्पक पद्धतीचा उपयोग केला. पण त्यामुळे त्याने आपल्या केवळ सांगीतिक उद्देशाला भव्य रूप दिले. रात्रीच्या ध्वनींची सूचना देण्याकरिता, त्याने एका मखमली पडद्याच्या पाठीमागे एक स्तब्ध तंतुवाद्यवृंद ठेवला आणि त्याच्यापुढे वायुवाद्यांचा समूह ठेवून त्यामधून त्याने शहरातली कोलाहलाची कल्पना आणून दिली, आणि या दोन्हीच्या मेळांतून अंधारामधील सेंट्रल पार्क त्याने उभा केला. संगीत हे वेगवेगळ्या पातळीवर स्वतंत्रपणे वावरत राहिल्याने या ठिकाणी परिणाम घडून येतो तो जवळजवळ संगीतामधील घनतेचा. 'संगीतातील यथार्थ दर्शन' म्हणून ज्याला म्हणतात त्याचा संगीतामधील वास्तवतेचा प्रतीकमय परिणाम घडवून आणण्यासाठी असा उपयोग केला जातो.

ईव्हजच्या संपूर्ण रचनाकर्तृत्वाचे निरीक्षण करावयाला मिळाल्याखेरीज त्याच्या एकूण श्रेष्ठत्वाचे आकलन होणार नाही. आतापर्यंत त्यातील काही भागांचेच अर्थ लावून प्रकाशन झाले आहे. तथापि त्या सगळ्यांचा साकल्याने काहीही परिणाम झाला तरी ईव्हजने उदाहरण पुढे ठेवून आम्हा तिसऱ्या दशकातील लोकांना काहीच फायदा झाला नाही. कारण आमची त्याच्या कार्याविषयीची माहिती तुटपुंजी होती आणि त्याचे संगीतही अगदी थोड्या प्रमाणात वाजविले जात असे.

हे तिसरे दशक संपण्याच्या सुमारास संगीतातील पूर्वजांचा हा शोध आम्ही हळूहळू सोडून दिला अगर आम्ही तो विसरून गेलो असे म्हणावयाला हवे. याचे काहीसे कारण असे की, तसे कोणी नसावेत, निदान आमचे कोणी नसले पाहिजे याबद्दल आमची खात्री पटू लागली. आम्ही आपल्याच पायावर उभे राहू लागलो. आणि आपण आपल्यावरच आता यापुढे भरवसा ठेवला पाहिजे या जाणीवेने जो उल्हास येतो तो आमच्या कामाला उपयोगी पडू लागला. या आमच्या स्वावलंबी वृत्तीला जोर आला तो पहिल्या महायुद्धानंतरच्या काळात, नवसंगीताला जो उघडपणे विरोध होऊ लागला त्यामुळे. त्यातला काही विरोध आमच्या ज्येष्ठ मंडळीकडून झाला. या सनातनी रचनाकारांच्या मताने आम्ही गडबड माजविणारे आणि उपद्रवकारक कल्पना पसरविणारे उपटसुंभ होतो. संगीतामधील अडाण्यांशी होत असलेल्या झगड्यातील गंमत, त्यांचे उलट हल्ले, डावपेट, त्यांच्यामधील फोडाफोडी आणि मंदबुद्धीच्या टीकाकारांशी वर्दळीवर येऊन झालेले वादविवाद, या सर्व गोष्टींमुळे त्यावेळी चाललेल्या खळबळीची काहीशी कल्पना येते. नवसंगीताचा कार्यक्रम करणे म्हणजे त्याकाळी एक मोठी जोखीम होती. चिलीचा अकारिओ कॅटापोस, व्हिएन्नातील जोसेफ हॉएर, अगर इंग्लंडमधील कैखुसू सोराबजी, यापैकी पुढील काळाशी नाते सांगणारा नेमका कोणता हे कोणाला सांगता आले असते? तो एक असा धाडसी जमाना होता की, ज्यावेळी संगीतासाठी नवीन साधने उपलब्ध झाली आणि अनेक उत्साही आणि अतिरेकी नवरचनाकारांकडून त्यांची चाचणीही होऊ लागली.

काही वेळा मला वाटते ते असे की, तिसऱ्या दशकाच्या अशा प्रोत्साहनपर काळानंतर संगीताच्या वातावरणात जो महत्त्वाचा फेरबदल झाला, त्याची अगदी शेवटी दाखल घेतली ती रचनाकारांनी. हा

बदल अर्थातच संगीताचा विस्तृत प्रसार करणारी माध्यमे प्रथमच निर्माण झाली त्यामुळे घडून आला. प्रथम फोनोग्राम आला, नंतर रेडिओ, पुढे बोलपट, मग टेपरेकार्ड, आणि आता टेलिव्हिजन. आपल्यासमोर क्रान्तिकारक स्वरूपांचे बदल होत आहेत याची कल्पना रचनाकारांना लवकर आली नाही. कमीअधिकपणाने संकुचित अशा पूर्वीच्या सांगीतिक जीवनाच्या चौकटीत आपण आता आपले संगीत लिहीत नाही, हेही त्यांच्या लक्षात येण्याला वेळ लागला. आपल्या जमान्यात आता मात्र एक निर्णायक प्रश्न उपस्थित झाला आहे. संगीताच्या अत्युच्च मानदंडाचा कोणत्याही तऱ्हेने त्याग न करता, संख्येने वाढत जाणाऱ्या प्रचंड श्रोतृसमाजापर्यंत आपण कसे पोहोचू शकू?

या विषयाचे जाक बाझूनने संख्येची समस्या असे वर्णन केले आहे. 'लोकसंख्येत, लोकांच्या हालचालीत, त्यांमधील संभाव्य गोष्टीत, त्यांच्या इच्छांमध्ये आणि पूर्तीत, या सर्वांत प्रचंड प्रमाणावर होत असलेली वाढ, ही एक नवीन आणि महान वस्तुस्थिती आहे.' या महत्त्वाच्या नवीन वस्तुस्थिती'कडे वाटले तर रचनाकार दुर्लक्ष करीत. त्यांनी ह्या विस्तृत आणि नवीन श्रोतृसमाज विचारात घ्यावयाला पाहिजे अशी त्यांच्यावर कोणी बळजबरी करीत नाही. तथापि संगीतात मूलतःच एक नवीन सृष्टी निर्माण होत असल्यास तिच्याकडे कानाडोळा करणे असमंजसपणाचे होईल. कारण संगीताचा इतिहास असे सांगतो की, श्रोतृसमाजात बदल झाला की, संगीतात फरक पडतो. ही आपल्या हल्लीच्यासारखी परिस्थिती ग्रंथांच्या क्षेत्रातही बऱ्याच प्रमाणात आढळून येते. सगळ्यांत अधिक खपणारे पुस्तक आणि बुद्धिमंतांच्या मर्यादित समाजाकरिता लिहिलेला ग्रंथ यामधील फरक वाचकांना तात्काळ ओळखता येतो. आणि या दोहोंच्या दरम्यान असा बराचसा साहित्यसंभार आहे की, तो अनेक गोष्टीत रस घेणाऱ्या चौकस वाचकांना आवडतो. अशीच परिस्थिती संगीतात उद्भवणार नाही का? अलीकडेच निर्माण झालेल्या आणि प्रचंड खप असलेल्या कांही रचनाकृतींची नावे आपण आतासुद्धा सांगू शकणार नाही का? हे खरेच आहे की, एखादी गुंतागुंतीची रचना निर्माण होणे ही अवघड गोष्ट आहे. परंतु संगीतात ही परिचयाची बाब आहे. याच्या उलट मात्र अनेक विषयांत रस वा रुची असलेला चाणाक्ष श्रोता कोणता हे समजणे तितकेच अवघड आहे. यामुळे रचनाकारांना आपल्या पुराण्या विचारपद्धती सोडून द्याव्या लागतील आणि ज्याच्याकरिता ते संगीतलेखन करतात त्या नवीन श्रोतृसमाजाला अधिक जणिवेने त्यांना समजून द्यावे लागेल.

यापूर्वी मी ज्या ज्या वेळी या विषयासंबंधी असाच अनाहूत सल्ला देत असे तेव्हा माझ्या म्हणण्याचा विपर्यास व्हावयाचा. दुर्बोध संगीत रचनाऱ्यांची अशी कल्पना झाली होती की, टीकेचा रोख त्यांच्यावरच आहे. आणि म्हणून "रचनाकृतीत गहनता असणे ही स्वाभाविकच गोष्ट आहे, कारण ती गहनता तिच्या निर्मितीबरोबरच येत असते" असे समर्थन करण्यास त्यांनी सुरवात केली. तथापि त्यांचा हा दावा मला केव्हाच नाकारावयाचा नव्हता. मला दाखवावयाचे होते ते एवढेच की, काही विशिष्ट आविष्कारपद्धतीसाठी, स्वरोत्तर गर्भितार्थ असलेल्या संपूर्ण सप्तकाची आवश्यकता नसते; आणि केवळ मूलतःच असलेल्या स्वरयोजनेतून सुबोध रीतीने आकृतिपट निर्माण केला तरीसुद्धा आविष्काराचे काही उद्देश योग्य रीतीने साधले जातात. मला वाटते ते असे की, उपजतच गहन असणारे संगीत हे तसेच निर्माण झालेल्या सुबोध संगीतापेक्षा स्वरूपतःच श्रेष्ठ असणार अगर उलट ते निकृष्टच असावयाला हवे, यापैकी काहीही म्हणता येत नाही.

इतरांनी माझ्या म्हणण्याचा अर्थ असा घेतला की, बहुजनसमाजाला आपल्या कृती पसंत पडाव्या म्हणून त्यांनी आपल्या कल्पनात जो सवंगपणा आणला त्याचे मी समर्थन करीत आहे. आणखी काहींनी माझ्याच रचनांचा आधार घेऊन असे म्हणावयाला सुरवात केली की, मी त्यात 'प्रखर' शैलीच्या आणि

‘सुबोध’ पद्धतीच्या असा स्पष्ट फरक करतो. माझी शैली लोकप्रिय व्हावी म्हणूनच मी माझ्या सुरवातीची प्रतिकूल विचारांची पद्धती मुद्दाम टाकून दिली आहे, असेही अनुमान काही वेळा काढले जाते. आणि असा तर्क उत्साहाने उचलून धरला जातो, तर वेगळ्या दृष्टिकोनाच्या लोकांची अशी समजूत आहे की माझी ‘प्रखर’ म्हटली जात असलेली शैली खरोखरच अभिजात आहे.

माझ्या मताप्रमाणे मात्र मी लिहिलेल्या विविध रचनाकृतींत इतका स्पष्ट भेद मी कधीच केला नव्हता. रचनाकृतीमधील विविधता ही विविध प्रयोजनांमुळे निर्माण होते, एवढाच याचा अर्थ आहे. संगीताच्या माध्यमाचे यांत्रिकीकरण झाल्यामुळे वाढत्या श्रोतृसंख्येच्या संदर्भात अलीकडे कार्यसिद्धीवर भर दिला जात आहे. त्यामुळे विशुद्ध संगीताच्या मैफलीसाठी जी उपयुक्त ठरत होती, तिच्यापेक्षा अधिक सुबोध आणि स्पष्ट शैलीमधील कृती साहजिकच प्रसविल्या जाताल. तथापि या कारणाने सुसंस्कृत श्रोत्यांनाच आकलन होईल अशा भाषेत रचना करण्याचा माझा उत्साह काही कमी झालेला नव्हता. मागे वळून पाहिले तर मला दिसते ते असे की, सुगम कृती लिहून मी साधू पहात होतो ते एवढेच की, त्यांचा विस्तृत श्रोतृसमाजाशी सुखाने संवाद व्हावा. याहिपेक्षा त्यामुळे अधिक समजेल अशी संगीताची भाषा लिहिण्याचा मला प्रयत्न करता आला. आणि ही भाषा तिसऱ्या दशकात जाझच्या प्रभावाखाली मी जिचा घाईने उपयोग करीत होतो तिच्यापेक्षा हेतुतः फारशी वेगळी नव्हती. वेगळ्या शब्दात असे म्हणता येईल की, त्यावेळी संगीतातील परिणामवादच नव्हे तर संगीताची भाषा कोणती हाही विषय प्रस्तुत होता.

श्रोत्यांना ऐकताना अवघड जाणार नाही, अशी संगीताची व्यवहारभाषा शोधून काढावी ही माझी इच्छा म्हणजे संगीत आणि माझ्या भोवतीचे जीवन यात दुवा जोडला जावा, ह्या माझ्या जुन्या उत्साहाचेच नवीन रूप होते. असा दुवा जोडण्यात आपल्या अभिजात रचनाकारांना फारसे यश लाभलेले नाही. बाजूच्या परिस्थितीचा त्यांना विसर पडलेला असतो. ते उच्च रचनाकृतींच्या सहवासातच एकसारखे राहतात. याचा परिणाम म्हणजे आपणही त्याचे अनुकरण करून, तशाच दर्जाच्या श्रेष्ठ कलाकृती लिहाव्या अशी त्यांना प्रेरणा होते. माझ्या म्हणण्याचा विपर्यास होऊ नये. ज्यांना असे काम जमत असेल त्यांनी तसा घाट घालावयाला माझी एकदम मंजुरी आहे. मात्र वेळेचा गैरवापर मला दिसतो तो, हायस्कूल बॅंडसाठी एखादी सुबक रचना लिहिली तर जे समाजाची उत्तम सेवा करतील ते अनेक रचनाकार स्वतःची फसवणूक करून आजोऱ्याची कामे हाती घेतात त्या ठिकाणी. आपल्या आवाक्याच्या पलीकडे काही करावयाला निघावयाचे, अवघड रचना निर्माण करण्याचा उदात्त आव आणावयाचा, त्याकरिता एखादी तिरपगडी पद्धती स्वीकारावयाची आणि अशा प्रयासाला कोणतेच भवितव्य नसावयाचे, हा प्रकार तरुण रचनाकारांत प्रकर्षाने दिसून येतो. बहुधा परदेशी आदर्शांचे हे अवास्तव आणि निरुपयोगी विकृतीकरण आहे. अर्थात माझ्या या म्हणण्याकडे कोणाचे लक्ष जाईल असा मला मुळीच भ्रम नाही. तथापि मला असे मात्र म्हणावयाचे आहे की, माझ्या स्वतःच्या रचनांतून मी सोदाहरण अशी कल्पना मांडली आहे की, रचनाकार जे काही लिहितो ते विविध दृष्टीकोन स्वीकारून आणि विविध उद्देश साधण्यासाठी. मला स्वतःला समाधान वाटते ते अशांमुळे की, ‘बिली दि किड’ (Billy the Kid) यासारखे समूह नृत्य, अगर ‘आवर टाऊन’ (Our Town) आणि लिनकन पोर्ट्रेट (Lincoln Portrait) या चित्रपटासाठी संगीत लिहून मी माझ्याकरिता आणि इतरांसाठीसुद्धा संगीतातील सहजतेचा पुरस्कार केलेला आहे. श्रेष्ठ कलाकृतीसमवेत आपल्याला तिचीही अत्यंत जरूरी आहे.

आपल्या आजच्या समाजामधील अमेरिकन रचनाकाराच्या परिस्थितीचे इमानाने निरीक्षण केले तर तिच्यात प्रौढी मिरवावी अशा बऱ्याच गोष्टी आहेत. पण त्याचबरोबर तक्रार करण्यासारख्या बाबीही त्या

ठिकाणी तितक्याच दिसून येतात. रचनाकाराच्या जीवनातील सगळ्यात वाईट गोष्ट आहे ती अशी की, संगीताच्या समाजाचे आपण एक आवश्यक घटक आहोत, इतके अगत्य त्याला वाटत नाही. रचनाकार म्हणून काही हालचाल करावी अशी त्याला निकड नाही आणि लिहित असलेल्या कोणत्याही स्वतंत्र कृतीविषयी दुर्दम्य आत्मीयता त्याच्यात आढळत नाही. (मी आता हे स्वतःच्या अनुभवावरून बोलत नसून, एकूण परिस्थितीविषयीचे माझे तसे अवलोकन आहे.) एखाद्या रचनाकाराच्या कृतीचे वादन झाले म्हणजे सामान्यपणे त्याचे माफक प्रमाणात कौतुक केले जाते, आणि न झाले तर ते एकावे असा कोणाचा आग्रह नसतो. संगीताचे कार्यक्रम क्वचितच होतात त्यामुळे संगीत लेखनावर उपजीविका करता येईल ही आशा फारच थोड्या रचनाकारांना करता येते. परिणामी संगीतशिक्षकाचा व्यवसाय हेच उत्पन्नाचे प्रमुख साधन बनले असून संगीताची रचना ही फावल्या वेळामधील कामगिरी झालेली आहे. या तक्रारी नित्याच्याच आहेत हे मला समजते. कदाचित त्या पहिल्यापासून तशाच असतील. पण त्या कमी होतील असे दिसत नाही. साकल्याने मात्र त्या असे दाखवितात की, रचनाकारांचा सर्वसाधारण समाज हा असंतुष्ट आहे. आणि ही असंतुष्टता उघड संतापापासून आंतरिक वैफल्यभावनेपर्यंत कशाही तऱ्हेने उमटलेली दिसते.

जमेच्या बाजूला आपल्याला एक उत्साहवर्धक गोष्ट सापडते. ती म्हणजे पूर्वी कधी होते त्यापेक्षा पुष्कळच अधिक क्रियावान रचनाकार हल्ली दिसून येतात. काही विश्वस्त निधीतर्फे आणि व्यक्तीकडूनही संगीतासाठी खाजगीरीत्या उत्तेजन दिले जाते, आणि पारितोषिके आणि अधिकारपत्रे वरचेवर प्रदान केली जातात. मधूनमधून एखादे रेडिओ स्टेशन किंवा रेकॉर्डिंग कंपनी यांना अधिक उत्साह आलेला दिसतो. प्रकाशकांत आपल्याला संतोष वाटावा इतकी जागृती झालेली आपण पहातो. याचे कारण अज्ञाताच्या भवितव्यावर भरवसा ठेवून पैसे गुंतविण्याला आता ते तयार झालेले दिसतात. पंचवीस वर्षापूर्वीपेक्षा, अलीकडे संगीतसमीक्षक सामान्यपणे अधिक मोकळ्या मनाने आणि तत्परतेने प्रशंसा करताना आढळतात. आणि सगळ्यांत चांगली गोष्ट म्हणजे अमेरिकेच्या प्रत्येक भूभागात बुद्धिमत्तेचा ओघ एकसारखा वाढत असलेला दिसून येतो. या सर्व गोष्टींमुळे रचनाकारांचा भविष्यकाळ उज्वल आहे असे म्हणता येईल.

सरतेशेवटी रचनाकाराला आपल्या कार्यातच म्हणजे सृजनशील कलेतच आपले आत्यंतिक समाधान लाभावयाचे आहे. पुष्कळ बाबतीत, औद्योगिक समाजामधील सृजनशीलता कोणत्याही इतर समाजात असते तीपेक्षा फारशी वेगळी नसते. मी जेव्हा टिपणे लिहितो त्यावेळीतरी अखेरीला काय करीत असतो? भावना, जाणीवा, कल्पना प्रेरणा यासारख्या मनोऽवस्थेच्या माझ्या मानसिक प्रतिक्रिया मी नमूद करून ठेवतो. आपली पार्श्वभूमी, परिस्थिती, आपल्या श्रद्धा म्हणजे आपण एकूण जे काही आहोत त्या सर्वांचा परिपाक म्हणजेच मी म्हणतो ती मनोऽवस्था होय. अशा सहजप्रवाही मनाच्या अवस्थांचे विशेषीकरण करून त्यांच्यात वास्तवता आणली जाते ती कलेकडून. असे कार्य कलेकडून होत असल्याने मानवतेला काही अर्थ प्राप्त होतो. हा अर्थ सिद्ध होण्याकरिता काहीतरी प्रयोजन असले पाहिजे, आणि माझ्या म्हणण्याप्रमाणे ते प्रयोजन नैतिक स्वरूपाचे असावयाला हवे.

अमेरिकेसारख्या औद्योगिक समाजातील रचनाकारांपुढे मूलभूत प्रश्न आहे तो संकलित जीवन प्राप्त करून घेण्याचा, भोवतीच्या जीवनात कलाजीवनाला योग्य स्थान मिळवून देण्याचा. माझ्या हातून कलाकृती निर्माण व्हावी याकरिता व्यतीत करीत असलेल्या जीवनावर आणि विश्वामधील अंतिम 'शिवा' वर मला भरंवसा ठेवायला हवा. मनाच्या अभावात्मक अवस्थाकडून कलानिर्मिती होऊ शकणार नाही. भावमय अवस्थेला काही विशिष्ट अर्थ असतो. श्रद्धेचा आधार असल्याखेरीज मी एखाद्या कलाकृतीची कल्पना करू शकत नाही. सर्वात अमूर्त अशा संगीतकलेविषयीसुद्धा हे विधान सत्य आहे.

अशा प्रकारच्या निश्चित तत्वज्ञानाची निकड भासू लागली म्हणजे परिचित असलेल्या आपल्या जीवनात आपला काहीसा थरकाप उडतो. भीती आणि संशयाच्या वातावरणात आपल्याला कला निर्मिता येणार नाही. त्यासाठी काहीतरी प्रतिपादक स्वरूपाच्या निष्ठा असाव्या लागतात. ही अशी प्रतिपादकतेची जाणीव काही प्रमाणात आपल्या अंतर्जीवनातून आपल्याला होऊ शकते. बाकीच्या वेळेला मात्र भोवतीच्या जीवनामधील सृजनशील आणि हुंकार देणाऱ्या वातावरणाने तिचे उद्दीपन केले पाहिजे. कलाकाराला आपल्या समाजात राहिल्यामुळे निश्चित आणि उल्हसित वाटावयाला हवे. दुसऱ्या शब्दात, कला आणि कलेचे जीवन यांचे सामान्य माणसाला खोल अर्थाने महत्व वाटलेपाहिजे. हे झाले म्हणजे त्यावेळी अमेरिकेने परिपक्वतेची अवस्था गाठली आणि त्या प्रयत्नात प्रत्येक निष्ठावान कलाकाराचा भाग होता, असे म्हणता येईल.

## ७. लेखनोत्तर

---

नॉर्टन प्रोफेसरशिप कमिटीने माझ्या प्रत्येक भाषणानंतर काही प्रत्यक्ष संगीताचा कार्यक्रम व्हावा असे सुचविले होते. मी त्या गोष्टीला एकदम मान्यता दिली. याचे कारण, कलेचा इतिहासकार स्पष्टीकरणासाठी स्लाईड्स दाखवित असताना आणि आपल्या आवडीच्या ग्रंथामधून एखादा कवी लांबलचक उतारे वाचून दाखविताना, मला त्यांचा हमेशा हेवा वाटावयाचा. संगीतात आपल्यापाशी फोनोग्राफचा असतो. पण मला अनुभव असा आला आहे की, शिक्षणवर्गाच्या बाहेर फोनोग्राफचा उपयोग माफक प्रमाणातच होऊ शकतो. भाषणानंतरच्या अशा कार्यक्रमाची कल्पना मला अमलात आणण्यासारखी वाटली. तथापि कार्यक्रमाकरिता योजलेल्या संगीताचा माझ्या विवेचनाशी काही वेळा केवळ दूरचा संबंध होता. संगीतामधील साक्षात् ध्वनीना स्पर्श झाला म्हणजे त्यायोगाने संगीताच्या केवळ चर्चेनंतर उद्भवणारी संदिग्ध आणि असमाधानाची अवस्था दूर होण्याला मदत होते. ह्या छोट्याशा कार्यक्रमांमुळे आणखी एक फायदा असा झाला की, माझी भाषणे मला शक्य तितकी थोडक्यात आटोपती घ्यावी लागली आणि श्रोत्यांच्यापुढे माझ्या विवेचनाच्या रुक्ष अस्थिभक्षणानंतर मुखशुद्धीकरीताफलाहाराचे आमिष ठेवता आले.

तिसरा विभाग :

---

शब्दसूचि

## शब्दसूचि

---

कोपलॅड यांच्या या ग्रंथात पाश्चात्य संगीतामधील विचारप्रवाह, सौंदर्यप्रणाली कलासंकेत तसेच नामवंत संगीतरचनाकार यांचे उल्लेख आढळून येतात त्याचबरोबर अनेक पारिभाषिक संज्ञांचा वापर केलेला दिसून येतो. ग्रंथाच्या विषयाशी अधिक परिचय व्हावा या हेतूने त्यासंबंधीची माहिती देण्याचा पुढील प्रयत्न आहे.

\*Accordion : अॅकॉर्डियन :

Mouth organ किंवा Harmonica यांच्याप्रमाणे या वाद्यांमधून स्वरनिर्मिती तोंडाने करावयाची नसून त्याऐवजी हवेच्या पुरवठ्याकरिता त्यात भात्याची योजना केलेली असते. हवेचे नियमन डाव्या हाताने भात्याच्या साहाय्याने करून स्वरांच्या बटनावर उजवा हात फिरवावयाचा असतो.

\*Allegro: अलेग्रो :

आनंदी, चपळ, उल्लसित, तेजस्वी या अर्थाचा इटालियन शब्द. फारशी जलद नसलेली गति असा संगीतात अर्थ घेतला जातो.

\*Alto: आल्टो :

वाजवीपेक्षा अधिक उंच असा पुरुषी आवाज.

\*Atonality : अटोनेलिटी :

विवक्षित स्वरसमूहात कोणत्याच स्वराला प्राधान्य नसणे. उलट अनेक स्वरांना एकदम प्राधान्य दिल्यास ते एकमेकांचा होऊ पहाणारा स्वतंत्र परिणाम नाहीसा करून टाकतात. म्हणजे या ठिकाणी स्वरांच्या एकत्रित वादनाला कोणत्याही प्रमुख स्वराचा आधार मिळत नाही.

\*Bach Johann Sebastian : जोहान सेबास्टियन बाख :

(१६८५ ते १७५०. लैपझिग) समूह गानातील एक सदस्य, एका राजाच्या वाद्यवृंदांमधील व्हायोलिनिस्ट, गावामधील चर्चचा ऑर्गनवादक, लैपझिग येथील संगीतशाळेत कोणत्याही गीताची सुरुवात करणारा कॅन्टर (Cantor) आणि शिवाय सेंट थॉमस आणि इतरही चर्चसमधील संगीतावर देखरेख ठेवणारा अशी अनेक कामे उत्तर जर्मनीत निरनिराळ्या ठिकाणी बाखने एकामागून एक केली. त्याने दोनदा लग्न केले आणि त्याला एकूण वीस मुले झाली. त्यापैकी बऱ्याचजणांनी पुढे संगीताच्या क्षेत्रात नाव मिळविले. बाखला उत्तर वयांत डोळ्यांनी दिसेनासे झाले. अनेक वाद्यांवर त्याचा हात चालत असे. आलापचारीच्या एका प्रणालीची समाप्ती बाखच्या कामगिरीने होते. फ्युग हा गानप्रकार त्याच प्रणालीचा द्योतक होय. त्याच्या मृत्यूनंतर शंभरपेक्षा अधिक वर्षे त्याचे संगीतकार्य रसिकांच्या दृष्टीने मागे पडले होते. मेन्देलसॉनच्या प्रयत्नांमुळे नंतर ते पूर्ववत प्रकाशात आले.

\*Ballade : बालाद :

कथानिवेदनाच्या पद्धतीचे वाद्यगीत. शोपॅने अशी चार बालाद रचलेली होती. त्याकरिता त्याने इंग्लिश बॅलडवरून स्फूर्ती घेतली होती किंवा नाही याबद्दल शंका आहे. इंग्लिश बॅलड (Ballad) हा एक ऐतिहासिक, वीररसयुक्त वा भावनाप्रवण घटनांचे कथन करणाऱ्या कवितेचा प्रकार आहे. एखादे कडवे पुन्हा घोळून म्हणणे, (म्हणजे ध्रुवपदावरच येणे नव्हे), त्याचबरोबर त्यातली सुबोध, खुलासेवार आणि रांगडी भाषा, ही या इंग्लिश बॅलडची वैशिष्ट्ये आहेत.

\*Ballet : बॅले

वाद्यांच्या साथीसह रंगभूमीवर केल्या जाणाऱ्या या नृत्यप्रकाराची सुरुवात १६ व्या शतकामधील फ्रेंच राजाच्या दरबारात झाली. १४ व्या लुईने त्याला प्रेरणा आणि प्रोत्साहन दिले. हे एक प्रदर्शनीय असे समूहनृत्य आहे.

\*Bambuco : बाम्बूको : वेळूचे अगर बांबूचे एक वाद्य.

\*Barber Samuel सॅम्युएल बार्बर :

पेन्सिल्व्हानियामध्ये १९१० साली यांचा जन्म झाला. वयाच्या २५ व्या वर्षी त्यांनी अमेरिकन रोम पारितोषिक संपादन केले. वृंदसंगीत आणि मैफलीच्या संगीताकरीता बार्बर यांनी स्वतंत्र शैलीच्या रचना केल्या आहेत. मात्र त्यामध्ये फारशी प्रयोगक्षमता नाही अगर परंपरेचा विशेष आग्रहही दिसून येत नाही. तरीसुद्धा त्यांतील काहींना लोकप्रियता लाभली आहे.

\*Bar Line : बार लाईन :

स्वरलिपीमधील लयीच्या विभागाची खूण दाखविणारी उभी रेषा, बहुतेक सर्व संगीत हे, दोन, तीन किंवा चार मात्रांच्या घटकात विभागले जात असून, त्यातील प्रत्येकाच्या पहिल्या मात्रेवर स्वराघात अगर जोर दिला जातो. अशा दोन आघातामधील कालांतराला मेझर (Measure) म्हणतात. हे मेझर दुसऱ्यापासून वेगळे असे ओळखू येण्याकरिता प्रत्येक आघातबद्ध मात्रेच्या पूर्वी ही उभी रेषा काढली जाते.

**अनुक्रमणिका**

\*Baroque : बारोक :

इ. स. १६०० ते १७२० या काळात कलाविष्काराची ही शैली प्रचलित होती. तिच्यामधील काही महत्वाची वैशिष्ट्ये पुढीलप्रमाणे आहेत. (१) हेतूपुरस्सर प्रचार व्हावा म्हणून भावनांना केले जाणारे आवाहन (२) वास्तूकलेच्या क्षेत्रात या शैलीला कमालीचा आणि काही वेळा विपरीत असा अलंकारिकपणा आलेला आहे. (३) प्रत्येक विशिष्ट भागापेक्षा एकूण आकृतीवरच भर देण्याचा आग्रह या शैलीत असल्याने, मूळच्या शिल्पाचे वास्तूत आणि दोघांचे चित्रात त्यातील गुंतागुंतीमुळे केव्हा रुपांतर होऊन जाते याचा पत्ता लागत नाही. कॅथॉलिकपंथीय देशात या शैलीचा उगम झालेला असल्याने इटाली, फ्रान्स, ऑस्ट्रिया वगैरे सारख्या देशांत या शैलीच्या वास्तू आढळून येतात.

बारोक या फ्रेंच शब्दाचा अर्थ विक्षिप्त असा आहे. अनेकाकडून हिणकस अशा कोणत्याही शैलीला हे नाव दिले जाते आणि पर्यायाने बाखच्या काळातील संगीताचे वर्णनही याच शब्दाने केले जाते. या शब्दाचा उपयोग म्हणून, तुच्छता दर्शविण्यासाठी करण्यात येतो.

\*Bartok Bela : बेला बार्टोक ;

यांचा १८८१ साली हंगेरीत जन्म झाला आणि १९४५ मध्ये न्यूयॉर्क येथे ते मृत्यु पावले. बार्टोक यांना संगीताचे पहिले पाठ त्यांच्या आईने दिले. सुरवातीच्या खेडेगावातील राहणीमुळे त्यांना लोकसंगीतात विशेष रुची निर्माण झाली त्यांच्या पहिल्या पहिल्या रचनाकृतींवर ब्राह्मसच्या शैलीचा पगडा होता. लिस्ट आणि वॅग्नेर यांच्या संगीताचा अभ्यास करण्यासाठी पुढे त्यांनी दोन वर्षे रचना करणे सोडून दिले. आणि त्यानंतर लगेच स्ट्रॉसच्या पद्धतीने रचना करण्यास प्रारंभ केला. तिचाही कंटाळा आल्यावर त्यांनी लोकसंगीताचा सखोल अभ्यास करण्यास सुरवात केली. त्यातून त्यांना काही नवीन स्वरमेळ लाभले. त्यापुढे मात्र बार्टोकनी आपली दृष्टी १२ स्वरांच्या क्रोमॅटिक स्केलकडे वळविली. १९४० साली त्यांनी युरोप सोडले आणि अमेरिकेत वास्तव्य केले. कोलंबिया विद्यापीठात तात्पुरते काम करून त्यांनी हार्वर्ड विद्यापीठात काही काळ व्याख्याने दिली.

त्यांच्या रचनाकृती विविध प्रकारच्या असून त्यात नाट्यसंगीत, वृंद आणि मैफलीचे संगीत आणि शिवाय लोकसंगीताचाही समावेश आहे.

\*Bass drum : बास ड्रम :

वाद्य वा कंठसंगीतामधील स्वरसंमेलनाच्या अगदी खालच्या भागाला बास म्हटले जाते. उर्वरित संगीताला तो पायाभूत म्हणून समजला जातो. पुढे घेतल्या जाणाऱ्या स्वरमेळांचे स्वरूप बासवरून ठरते आणि बासच्या अंदाजानेच ते वाजविले जातात. पुरुषाच्या अगदी खालच्या आवाजाला आणि रचनाकृतीमधील सुरवातीच्या भागालाही बास म्हणतात.

बास ड्रम हा सगळ्यात मोठ्या आकाराचा एक पडघम असून त्याचा नाद गडगडाट करणारा भीषण किंवा अगदीच जाजम तुडविल्यासारखा होऊ शकतो. असे नाद मात्र एकेरीच निघू शकतात. बास ड्रमवर

तत्सम वाद्याप्रमाणे आडव्या उभ्या तार गुंतविलेल्या नसतात. (अशा तारांमुळे खडखडाट केला जाऊन, वाद्यातून उत्पन्न होणाऱ्या नादाला एकप्रकारची रुक्ष तेजस्विता प्राप्त होते.)

\*Bassoon : बसून

वृंदसंगीतात या वाद्याचे काम बास स्वर पुरविण्याचे असूनही त्यातून काही विशिष्ट आलाप निघू शकतात. हॉर्नच्या ध्वनीत याचा आवाज मिळून जातो. जलद आणि काहीशा विस्कळीत रीतीने वाजविल्यास त्यामधून वेगळीच गंमत निर्माण होते. त्याच कारणासाठी काही रचनाकारांनी बसूनचा समावेश आपल्या वाद्यांत केल्यामुळे, त्याला वृंदवादनातील विदूषक असेही नाव पडले आहे.

\*Berg Alban : अल्बन बर्ग :

१८८५ साली यांचा व्हिएन्नात जन्म झाला. आणि १९३५ मध्ये तेथेच ते मृत्यु पावले. शोनबर्गचे हे सहकारी आणि शिष्य असून त्यांच्या विचारप्रणालीचे ते एक प्रतिष्ठित रचनाकारही होते. त्यांनी वृंद आणि मैफलीच्या संगीताचे लेखन केले आहे. तथापि 'वोजेक' या नाट्यकृतीची त्यांनी निर्माण केलेली संगीतिका ही त्यांची सर्वात लक्षणीय कामगिरी झाली.

\*Beethoven Ludwig Van : लुडविग व्हॅन बीथोव्हेन :

यांचा १७७० साली बॉन या ठिकाणी जन्म झाला आणि व्हिएन्ना येथे इ. स. १८२७ साली वयाच्या ५७व्या वर्षी त्यांचे निधन झाले. संगीताच्या क्षेत्रामधील शेक्सपीअर असे त्याचे उचित वर्णन करता येईल. याचे कारण मानवाच्या जीवनविषयक अत्युच्च आकांक्षा आणि त्याचबरोबर त्याच्या अंतरंगामधील गूढमयता या दोन्हींचाही तो एकदम वेध घेऊ शकतो. आपल्याला स्वरांचा कवी समजले जावे अशी त्याची आकांक्षा होती. भावनांचा हळुवारपणा तसाच त्यांचा कमालीचा अतिरेक आणि त्याचबरोबर त्या दोन्हींचा नेमका आणि यथातथ्य आविष्कार करण्याकरिता संगीताच्या तंत्रावरील असामान्य प्रभुत्व या सर्व बाबींचा बीथोव्हेनच्या ठायी एक विलक्षण तऱ्हेने मिलाफ झालेला होता. आलापींची वळणे, स्वरसंमेलनाच्या भाषेचे आव्हान, आकृतींची उपजत जाणीव, आणि वाद्यसंगीतातील रंगमयतेच्या वातावरणात आलाप आणि त्यांची संमेलने कल्पिण्याचे त्याचे सामर्थ्य या सगळ्या बाबी, बीथोव्हेनचे आविष्कारतंत्रावर किती प्रभुत्व होते याची साक्ष देतात. मोझार्ट आणि हेडन यांची परंपरा त्याच्या रचनाकार्याने पुढे चालविली असे म्हटले तरी, त्यामुळे वॅग्नेरलाही स्फूर्ती मिळाली हे नाकारता येत नाही या कारणाने अभिजात परंपरेतील अखेरीचा आणि भाववादी विचारसरणीचा पहिलारचनाकार असेही त्याचे वर्णन करता येईल.

एका गरीब परंतु संगीताची अभिरुची असलेल्या कुटुंबात बीथोव्हेनचा जन्म झाला. संगीताचे पहिले पाठ त्याच्या वडिलाकडूनच त्याला मिळाले. त्या वयात तो व्होयोलिनही वाजवीत असे. १७व्या वर्षी त्याला व्हिएन्नाला पाठविण्यात आले. त्या ठिकाणी मोझार्ट आणि नंतर हेडनकडून थोडेसे शिक्षण त्याने घेतले. ह्या काळातील त्याचे जीवन म्हणजे एक कमीअधिक तऱ्हेचा कंटाळवाणा प्रकार होता. संगीताचे जाहीर कार्यक्रम अगर त्यांच्या प्रसिद्धीची सोय त्या काळात उपलब्ध नसल्याने चरितार्थासाठी बीथोव्हेनला आपल्या श्रीमंत स्नेह्यांच्या औदार्यावर अवलंबून राहावे लागले. त्यांनी मात्र या कलावंताच्या प्रतिभेची कदर केली.

**अनुक्रमणिका**

एकदा केव्हा प्रेमभंग झाल्यानंतर बीथोव्हेनने कधी लग्न केले नाही. यामुळे कौटुंबिक स्वास्थ्यापासून तो कायमचा दुरावला होता. त्यातच बहिरेपणाची चिन्हे त्याच्या ३०व्या वर्षापासून दिसू लागली. त्यांच्या साथीला त्याची प्रकृती बिघडू लागली. त्यातच त्याच्या पुतण्याच्या गैरवागणुकीची भर पडली. असे सगळे होत असूनही बीथोव्हेनच्या रचनानिर्मितीत खंड पडला नाही.

बीथोव्हेन स्वभावाने अतिशय सरळ आणि मनमिळावू होता. एकदा आनंदात नंतर निराशेत, कधी प्रेमळ तर मागाहून चिडखोर, कोणावर संपूर्ण भरवसा आणि तरीही संशयी, असे त्याचे मन एकसारखे हेलखावे खात असे. त्याला विनोदाची भरपूर जाण होती. पण तो विनोद सूक्ष्म स्वरूपाचा नव्हता. काहीही असले तरी हे त्याचे असे सर्व स्वभावदोष, एका कलात्मक प्रकृतिधर्माचा अतिरेक या सबबीखाली माफ करावयाला हवेत.

एक कलावंत म्हणून, बीथोव्हेन हा संगीताच्या अनेक उपप्रकारांत अतिश्रेष्ठ असा मानला जातो. त्याने रचिलेल्या सिम्फनी आणि संगीतप्रास्ताविके ही अत्यंत सुंदर म्हणून अग्रभागी आहेत. तितकीच सुंदर अशी त्याची पीआनोगीते आणि स्ट्रिंग कार्टेट्स समजली जातात. फिडेलियो हे त्याचे संगीतक म्हणजे रंगभूमीला दिलेली एक निरंतरची देणगी आहे. रचनानिर्मितीकरता बीथोव्हेनला फार वेळ लागत असे, आणि कष्टही पुष्कळ पडत असत. समर्थ व्यक्तिमत्त्वाच्या आविष्कारासाठी उचित माध्यम मिळेपर्यंत असे प्रयास पडणारच.

\*Berlioz Louis Hector लुई हेक्टर बर्लीओझ (१८०३-१८६९):

फ्रेंच भाववादी विचारसरणीचा हा सर्वांत श्रेष्ठ असा संगीतकार होता. ह्यूगो, द्यूमा, ग्वालीया, बालझाक, यासारखे भाववादी साहित्यिक, दला क्रुवा सारखे चित्रकार आणि शोपॅ आणि लिस्ट्सारखे संगीतकार त्याचे मित्र होते. साहित्यांतील ह्यूगो आणि चित्रकलेमधील दला क्रुवा यांच्या समवेत बर्लीओझचे नाव घेतले म्हणजे भाववादी कलाक्षेत्रांतील त्रयी आकाराला येते. भाववाद हा त्याच्या वृत्तीतूनच निर्माण झाला होता. आणि त्याच्या आविष्कार त्याच्या एकूण हयातीत एकामागून एक घडलेल्या अनेक प्रेमप्रकरणातही दिसून येतो. यावरून एवढेच ठरते की, त्याच्या बाबतीत जीवन आणि कला हे दोन्हीही एकरूप झाले होते. भाववादी विचारसरणीमधील एका अंतीम तत्त्वावरच त्याने निष्ठा ठेवली होती. ते तत्त्व म्हणजे कोणत्याही बंधनाचा वा नियमाचा मुलाहिजा न बाळगता भावनांना सरळ साद घालणे. अथांगपणाची ओढ हे बर्लीओझच्या भाववादाचे दुसरे वैशिष्ट्य होते. अल्जेरिन मोहिमेत कामास आलेल्या सैनिकाकरिता त्याने रचिलेल्या शोकसंगीतासाठी दोनशेपेक्षा अधिक गायकांचा उपयोग केला गेला. त्याला मात्र त्यासाठी सातशे ते आठशे गायक आणि शिवाय एक अवाढव्य वाद्यवृंद हवा होता. त्याच्या विचारावर शेक्सपिअर, स्कॉट, मूर, बायरन आणि गोथे अशा भाववादी कवींचा विशेष प्रभाव होता. स्वराविष्कारामधील रंगसंगीतवर भर आणि त्यातील विविध अशा नाजूक छटांच्या तलास बर्लीओझच्या अगोदर कोणीही लावला नव्हता. एखाद्या परिणामकारक दृश्यामुळे वा घटनेमुळे उत्पन्न झालेल्या भावनांचे स्वरांत रूपान्तर करण्याची त्याची वाद्यसंगीतामधील योजकता हे त्याचे आणखी एक वैशिष्ट्य मानता येईल.

बर्लीओझचे वडील एक डॉक्टर होते. वैद्यक शिकण्याकरिता बर्लीओझलाही पॅरीस येथे रवाना करण्यात आले. तथापि त्या ठिकाणी त्याने वैद्यकाऐवजी संगीताचा अभ्यास केला. आणि 'प्रिक्स डी रोम' हे पारितोषिक संपादन केले. अर्थात त्याकरिता त्याला पाच वेळा प्रयत्न करावा लागला. वृंदसंगीताचा

‘नायक’(Conductor) या नात्याने बर्लीओझने पुष्कळ प्रवास केला. त्याचे अखेरीचे दिवस काहीसे एकटेपणात आणि भकास असे गेले. मृत्यूनंतर आपल्या समाधीवरील शिलालेखाकरिता त्याने आपल्या आवडत्या शेक्सपीअरचे पुढील वचन सुचविले होते. “माणसाचे जीवन म्हणजे एका बेवकूफाने सांगितलेली गोष्ट. तिच्यात गोंगाट आणि त्वेष भरपूर पण अर्थ मात्र शून्य.”

\*Bizet Georges (Alexandre Cesar Leopold): जॉर्जेस बिझे (अलेक्झांद्रे सीझर लिओपोल्ड)  
: (१८३८-१८७५) :

पॅरीस कान्झर्वात्वारमध्ये शिक्षण घेऊन ‘प्रिक्स डी रोम’ हे पारितोषिक बिझेने मिळविले. संगीतकांचा रचनाकार म्हणून आपल्याला मानले जावे यासाठी त्याने केलेल्या प्रयत्नांना लवकर यश लाभले नाही. त्याच्या ‘कारमेन’ या संगीतकामधील सुरेलपणा आणि स्वरांचे नाजूक आणि रसरशीत संमेलन हे एक आकर्षण असून त्यात बिझेचे नाट्यविषयक सामर्थ्यही दिसून येते.

\*Blacher Boris : बोरीस ब्लेचर :

१९०३ साली चीनमध्ये यांचा जन्म झाला. हे बर्लिन येथे प्राध्यापक असून नाट्यविषयक दृष्टी असलेले रचनाकारही आहेत. संगीतके, बॅले यासारख्या त्यांनी रचना केल्या आहेत.

\*Blitzstein Marc : मार्क ब्लिट्झस्टेन :

यांचा जन्म १९०५ साली फिलाडेल्फियात झाला. एक तयारीचे आणि स्वतंत्र पिआनोवादक म्हणून त्यांनी संगीतजीवनाला सुरुवात केली. आणि नादीया बुलांझे आणि शोनबर्ग यांचेपाशी रचनाशास्त्राचा अभ्यास केला. ब्लिट्झस्टेनच्या रचनाकृती अतिशय ‘आधुनिक’ आणि ‘प्रायोगिक’ स्वरूपाच्या असून त्यात साम्यवादी दृष्टिकोनामधील सामाजिक जाणीव आढळून येते.

\*Brahms Johannes : जोहानेस ब्राहम्स :

याचा जन्म हाम्बुर्ग येथे १८३३ साली झाला आणि १८९७ साली व्हिएन्नात त्याचे निधन झाले. अभिजाततेचा वेष असून त्याच्या रचनाकृती वृत्तीने भाववादी आहेत. साहित्याची वा चित्रकलेची एक शाखा समजून नव्हे तर संगीत हे संगीत म्हणून त्याने लिहिले. तरीसुद्धा अशा त्याच्या रचनात संगीतबाह्य भावनांच्या छटा दिसून येतात. याकारणाने ब्राहम्सला ‘अभिजात-भाववादी’ असेही म्हणता येईल. त्याच्या आणि शुमानच्या विचारसरणीत आणि भावनांत काहीसे साम्य आढळून येते. तथापि शुमानच्या कृतीत साहित्यगुण आणि चित्राकृतींचा प्रभाव अधिक दिसून येतो. उलट आकृती आणि प्रमाणबद्धता यांची ब्राहम्सला झाली इतकी जाणीव शुमानच्या ठायी सापडत नाही.

१९व्या शतकातील समीक्षेच्या दृष्टीकोनातून ब्राहम्स आणि वॅग्नेर हे परस्पर विरुद्ध क्षेत्रात स्थापन केले गेले आहेत. याचे कारण एकाची वृत्ती आणि आविष्कार पद्धती भावकवीसारखी तर दुसऱ्याची नाट्यात्मक. तथापि दोघांनीही बीथोव्हेनचीच परंपरा चालविली असे म्हणावे लागते. आपल्या गुरुच्या भाववादी कल्पना एकाने मैफलीत आणि दुसऱ्याने त्या रंगभूमीवर मांडल्या एवढाच फरक.

**अनुक्रमणिका**

हाम्बुर्गमधील एका संगीत शिक्षकाकरवी ब्राह्मस्ला परिपूर्ण शिक्षण मिळाले होते. त्याने सुरवातीला आपला चरितार्थ नृत्यगृहात आणि काफेमध्ये वादन करून चालविला. एक संगीतकार असा त्याचा लौकिक केवळ शुमानच्या प्रयत्नामुळे झाला. स्वभावाने तो प्रामाणिक आणि निष्ठावान असून, वागणुकीत तो सडेतोड आणि उर्मट वाटावयाचा. त्याने लग्न कधीच केले नाही. कला हेच त्याचे जीवन बनले होते.

\*Britten Benjamin : बेंजामिन ब्रिटन :

यांचा १९१३ साली जन्म झाला. वयाच्या पाचव्या वर्षापासूनच त्यांनी संगीतरचना करण्यास सुरुवात केली. त्याचबरोबर ते पिआनोवादनही करू लागले. पुढे त्यांनी रॉयल कॉलेज ऑफ म्युझिकमध्ये शिष्यवृत्ती संपादन केली. १९३७ सालापासून ते नाटके आणि अनुबोध चित्रपट यांच्याकरिता संगीतरचना करू लागले.

\*Busoni Ferruccio Benvenuto : फेरुशियो बेन्चेनुटो बुसोनी : (१८६६-१९२४) याने पिआनोवादनात जागतिक कीर्ति मिळविली. विलक्षण सहजता, सफाईदारपणा आणि चापल्य, स्वरविधानांची पूर्तता, रंगसंगतीची पुरेपूर जाणीव आणि प्रमाणबद्धतेची अचूक समज इतकी की, तीमुळे संगीताचा कोणताही विभाग दुसऱ्याशी सलग्न दिसावा आणि सर्वांची मिळून एक एकसंघ आकृती निर्माण व्हावी, इतक्याबाबींचा मनोहर मिलाफ त्याच्या वादनात झाला होता. पिआनोवादकच नव्हे तर सर्वार्थाने तो संगीतकारही होता.

बुसोनीने संगीतके, वृंदसंगीत, मैफलीचे आणि पिआनोसंगीताकरिता विविध रचना केल्या. नंतरच्या रचनेलेखनात त्याने भाववादाच्या विरोधी भूमिका घेतली होती. संगीतविषयावरील त्याच्या इतर लेखनावरून, त्याच्या बुद्धिसामर्थ्याची कल्पना येते.

\*Canon : कॅनन :

वाद्यामधील अगर कंठातील एकाच ध्वनीच्या आधाराने आलापाची सुरुवात करून नंतर अनेक ध्वनींच्या साहाय्याने एकाच अगर वेगवेगळ्या स्वरांच्या स्थानावर त्या आलापाचा पुनरुच्चार करण्याची ही एक पद्धती आहे. 'कॅनन' या शब्दाचा 'नियम' असा अर्थ असून तो आलापीच्या अशा भागाला लागू केला जातो की, त्याठिकाणी सुरुवातीच्या स्वराची पुनरावृत्ती मागाहून येणाऱ्या इतर ध्वनींनी तंतोतंत करावयाची असते. ध्वनींच्याकडून होणाऱ्या या अनुकरणामधील फरकानुसार हा नियम अर्थातच सैल अगर कठोरपणाने वापरला जातो. एका आवाजाचे दुसऱ्याने केलेले अनुकरण ऐकताना श्रोत्याला एक बुद्धिगम्य सुखानुभव येतो. आणि कॅननचा विवेकाने वापर करताना त्याचे सौंदर्यवाचक समर्थन हेच होऊ शकते.

\*Cantata : कॅन्टाटा :

समूहाकडून गायले जाणारे हे कंठसंगीत असून, अशाच प्रकारच्या वाद्यसंगीताला सोनाटा (Sonata) म्हटले जाते. त्यात धार्मिक अगर धर्मनिरपेक्ष विषय येतात. आणि त्याला वाद्यवृंदाची साथही होऊ शकते. हे एक प्रकारचे संगीतकच असून, त्यात अभिनय आणि नेपथ्य यांना मात्र वाव नाही.

**अनुक्रमणिका**

\*Casella Alfredo : अल्फ्रेडो कॅसेला :

१८८३ साली ट्यूरिन येथे यांचा जन्म झाला; आणि रोममध्ये १९४७ साली ते मृत्यु पावले. पॅरिस कान्झर्व्वात्कारात त्यांनी फॉरे यांच्या मार्गदर्शनाखाली संगीताचा अभ्यास केला आणि पुढे पिआनोवादक आणि 'कंडक्टर' म्हणून ख्याती मिळवली, त्यांच्या रचनाकृतीवरून भाववादाला त्यांचा विरोध आढळून येतो. आलापप्रधान आणि म्हणून क्षोभजनक संगीताचा प्रभाव नाहीसा व्हावा आणि अभिजात संगीताची इटालीमध्ये पुन्हा जाणीव निर्माण व्हावी, यासाठी कॅसेलांनी आग्रह धरला.

\*Cembalum:सेम्बालम् :

इटालीमध्ये या वाद्याला डल्सीमेर (Dulcimer) असे म्हणतात. ही एक बंद केलेली उथळ पेटी असून तिच्यावरील गुंडाळलेल्या तारा लहानशा लाकडी हातोड्यांनी वाजवावयाच्या असतात. विशेष गुंतागुंत नसलेले हे एक पिआनोवाद्यच आहे.

\*Chabrier Emmanuel इमान्यूएल शाब्रीए : (१८४१-१८९४)

मुलकी नोकरीत असतानाच शाब्रीएचा संकेतवादी कवि, प्रतीकवादी चित्रकार आणि फ्रेंच संगीतकार यांच्याशी घनिष्ठ संबंध आला. त्यांच्यातील एक बुद्धिमान पिआनोवादक म्हणून त्याचा लौकिक झाला होता. वयाच्या तिसीनंतर त्याने नोकरी सोडली, आणि कंडक्टर लामूरचा मदतनीस म्हणून त्याने काम केले. वॅनेरच्या संगीतावर त्याची भक्ती होती.त्याच्या काही विपरीत आलापचारी बाजूला ठेवल्या तर स्वरसंमिलन आणि वृंदसंगीतात त्याने आरंभलेल्या प्रयोगावरून त्याला दब्यूसी आणि राव्हेल यांचा पूर्वसूरी म्हणावयास हरकत नाही.

Chaconne : शकन :

बासचा स्वरघोष कायम ठेवून रचिलेला कंड वा वाद्यगीताचा एक प्रकार. शकन आणि पॅसाकाग्लीया हे दोन्ही गानप्रकार सारखेच आहेत. दोन्हींचा उगम संथ लयीच्या नृत्यातून झाला असून त्यामधील कोणताही विभाग तीन मात्रांचा असतो. एकूण संगीत मात्र बास स्वरावर अधिष्ठित झालेले असते. वाद्यसंगीताच्या रचनेसाठी या नृत्यातील लयींचाच उपयोग केला जातो.

\*Chadwick George Whitefield : जॉर्ज व्हाइटफील्ड चाडविक : (१८५४-१९३१)

बोस्टन येथे हे एक ऑर्गनवादक आणि संगीतशिक्षक होते. न्यू इंग्लंड कॉन्झर्व्हेंटरी ऑफ म्यूझिकमध्ये त्यांनी ५० वर्षे काम केले. आणि त्यापैकी ३३ वर्षे त्या संस्थेचे ते संचालक होते. सिम्फनी, समूहसंगीत, गीते, आधुनिकतेकडे झुकलेली स्वरकाव्ये, स्ट्रिंगक्वार्टेस इत्यादी रचना त्यांनी केल्या. आलापीचे सूत्र, तंत्रामधील चातुर्य आणि त्यावरील खंबीर पकड, भावनाप्राधान्य, उपजत विनोदबुद्धि आणि मार्क ट्वेनच्या वृत्तीची आठवण करून देणारे स्वरप्रयोगातील खटके, या गुणांमुळे त्यांची शैली वैशिष्ट्यपूर्ण झाली होती. अमेरिकेत अभिजात संगीतरचनेची प्रतिष्ठापना करण्यात चाडविक यांचा सगळ्यांत अधिक हातभार लागला.

**अनुक्रमणिका**

\*Chamber Music : चेंबर म्युझिक

एखाद्या दालनात तीन किंवा अधिक वादनकारांकडून सुरुवातीला हे संगीतवादन होत असे संगीताचे जाहिर कार्यक्रम सुरु होण्यापूर्वीच्या काळांत असे ठराविक संगीत चर्च, थिएटर आणि राजाच्या किंवा उमरावाच्या दिवाणखान्यातच होत असून या तिसऱ्या ठिकाणी होणाऱ्या गायन अगर वाद्यसंगीताच्या मैफलीला चेंबर म्युझिक म्हटले जात असे डॉ. बर्नेच्या व्याख्येनुसार छोट्याशा दालनात होणाऱ्या संगीताकरिता, लहानशा बॅन्डसाठी किंवा माफक श्रोतृसमाजाकरिता, ज्या रचना केल्या जातात त्यांना चेंबर म्युझिक समजले जाते. या रचना चर्च, थिएटर अगर सार्वजनिक कार्यक्रमाकरिता वापरावयाच्या नसतात. अलीकडे अशा संगीतात वृंदवादन, समूहसंगीत अगर इतर मोठ्या प्रमाणावरील स्वरसंमेलने यांचा समावेश केला जात नाही, त्याचबरोबर त्यांत कंठसंगीत वा एकाच वाद्याचे वादनही येत नाही. शिवाय विविध प्रकारच्या वाद्यवादनांना सारखेच महत्त्व त्यात द्यावयाचे असते 'स्नेह्यांमधील संगीत' असे त्याचे काव्यमय वर्णन केले जाते. या चेंबर म्युझिकची सुरवात हेडनपासून झाली असे म्हणता येईल. मोझार्ट, बीथोव्हेन आणि शूबर्ट हे त्याचे प्रणेते ठरतात. अशा या चेंबर म्युझिकमध्ये बदलत आलेल्या सर्वप्रकारच्या भावनात्मक प्रवृत्ती, विचारप्रणाली आणि भाववाद, प्रतीकवाद, आविष्कारवाद, अनेकरूपी स्वरमयता, स्वरनिरपेक्षता, मायक्रोटोनेलिटी या संबंधीच्या विविध प्रेरणा यांचे दर्शन घडून आले आहे.

\*Chavez Carlos : कार्लो शावेझ :

१८९९ साली मेक्सिको येथे यांचा जन्म झाला. हे एक प्रख्यात मेक्सिकन संगीतकार असून मेक्सिकोतील सिम्फनीवाद्यवृंदाची प्रतिष्ठापना त्यांनी केली. नॅशनल कॉन्झर्व्हेटरी ऑफ म्युझिक आणि सरकारी कलाविषयक खाते या दोन्हीचेही ते प्रमुख आहेत. त्यांच्या सिम्फनी आणि इतर रचनात तद्देशीय इंडियन आलापीचा प्रभाव दिसून येतो. अमेरिकेत आणि मेक्सिकोत त्यांच्या याकृतींना योग्य प्रतिसाद मिळाला आहे. 'Towards New Music' हा ग्रंथहि त्यांनी लिहिला आहे.

\*Choir : चॉईर :

चर्चमधील अगर एखाद्या संगीताच्या कार्यक्रमातील गायकांचा समूह. केवळ पुरुषांचा अगर स्त्रिया आणि पुरुषांकरिताही हा गानसमूह असू शकतो.

\*Chopin Frederic Francois : फ्रेडरिक फ्रान्स्वा शोपॅ :

१८१० साली पोलंडमध्ये याचा जन्म झाला आणि पॅरीस येथे १८४९ साली त्याचे निधन झाले. पिआनोचा कवि असे त्याचे सार्थ वर्णन केलेले असून त्याच्याठायी भावनेची उत्कटता, नाट्य आणि महाकवीची भव्योदात्तता एकत्रित झाली होती. पिआनोला त्याने आत्माविष्काराचे एकमेव साधन मानले होते. इतके की, ते त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचा एक अविच्छिन्न असा भाग होऊन राहिले. पिआनोच्या माध्यमातून त्याने हळुवार, सुखावह अगर उदात्त असे जे भाव व्यक्त केले, ते इतर कोणत्याही तऱ्हेने प्रकट होऊं शकले नसते.

जन्माने आणि राहाणीमुळे शोपॅ हा अर्धा पोलिश आणि बाकीचा फ्रेंच होता. अगदी लहापणीच त्याची बुद्धिमत्ता दिसून आली. वयाच्या ९व्या वर्षी त्याने आपला पहिला जाहीर कार्यक्रम केला. संगीताचे ज्ञान त्याने बहुतांशी एकट्यानेच संपादन केले. सोबत्यांच्या मेळाव्यात त्याला आनंद वाटे. आणि आपल्या विचारांना प्रेरणा मिळावी म्हणून उच्चपदस्थ व्यक्तींशी त्याने मुद्दाम संबंध ठेवला. पॅरीस येथे जॉर्ज सॅन्ड या प्रख्यात कादंबरीकर्त्रीशी त्याची सलग्नी होती. त्याने आपल्यामागे ठेवलेल्या कृतीत एकेरी चलनाच्या लहान अगर विस्तृत अशा पुष्कळ रचना आहेत.

\*Choral Music कोरल म्युझिक :

याला कोरेल्स (Chorales) असेही म्हणतात. बाखने याच्यात जर्मन स्तोत्रांमधील स्वरांचा उपयोग केला. रोमन कॅथॉलिक चर्चमध्ये, एखादे साधे गीत म्हटले जात असताना, त्याच्या ज्या भागात एकापेक्षा अधिक गायकांच्या आवाजाचा समावेश होतो त्याला कोरल म्युझिक असे नाव आहे.

\*Chord : कॉर्ड :

तीनपेक्षा कितीही अधिक स्वरांचा एकत्रित नाद. एकदम श्रवण केले जाणारे स्वरांचे कोणतेही संमिलन

\*Chromatic Scale : क्रोमॅटिक स्केल.:

केवळ सेमीटोन्सचा समावेश असलेले हे स्वरप्रमाण आहे सेमीटोन (Semitone) हे एक सूक्ष्म असे स्वरान्तर म्हणजे इंटर्व्हल (Interval) असते. वेगवेगळ्या उंचीच्या स्वरांमधील अंतराला इंटर्व्हल म्हणतात. प्रमुख स्वरांच्या एकामागून एक अशा क्रमवार मांडणीने हे स्वरप्रमाण निर्माण होते. स्वरांची अशीच मांडणी होण्यामागे अनेक कारणे असली तरी त्यांत उत्स्फूर्त कल्पना, शास्त्रीय विचारसरणी आणि काही आकस्मिक प्रसंग यांचा प्रमुख वाटा आहे. ह्या स्वरप्रमाणांचा उगम माणसाच्या बोलण्याच्या धाटणीमध्येही सापडणे संभवनीय आहे. कोणत्याही प्रदेशामधील संगीतात जी विशिष्ट धाटणी स्वीकारलेली दिसते तिचा समवाय स्वरप्रमाणाशी शेवटी घालता येतो. महत्वाची अशी स्वरप्रमाणे फारच थोडी असू शकतात हे म्हणणेही फारसे बरोबर नाही. संगीताला पायाभूत ठरणारे कोणतेही स्वरप्रमाण अनेकांच्या श्रुतींचे समाधान करणारे आणि त्यांच्या अंतःकरणाला भिडणारे असेल तर त्याचे महत्त्व कमी लेखून चालणार नाही. अशा बहुतेक स्वरप्रमाणपद्धतींचा उगम अखेरीला आलापीमधून झालेला आढळतो. गेल्या ५०० वर्षांच्या अवधीत मात्र स्वरसंमिलनाच्या प्रभावामुळे त्यांच्या स्वरुपावर बंधने पडलेली दिसतात.

सूक्ष्म अंतराने विभागल्या जाणाऱ्या (Semitones) स्वरांच्या श्रेणीला क्रोमॅटिक स्केल म्हटले जाते. यातूनच बारा स्वरांचे सप्तक, निर्माण होऊ शकते. बराच काळ, रचनाकार मूळच्या सात स्वरांवर अलंकार चढविण्याकरिताच केवळ, या जादा स्वरांचा वापर करीत असत. विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीला, या क्रोमॅटिक स्केलमधील बाराही स्वर प्रत्येकाला सारखे महत्त्व देऊन वापरावे असा आग्रह सुरू झाला. आणि त्याची परिणती डोडेकॅफोनिक (Dodecaphonic) स्केल निर्माण होण्यात झाली. म्हणजे नुसत्या स्वरांची संख्या पाहिल्यास क्रोमॅटिक स्केल आणि डोडेकॅफोनिक स्केल यामध्ये फारसा फरक नाही. जो आहे तो एवढाच की, डोडेकॅफोनिक स्केलमध्ये बारा स्वरांचे 'सप्तक' असून प्रत्येक स्वराला सारखे महत्त्व असते.

**अनुक्रमणिका**

उलट क्रोमॅटिक स्केलमध्ये मूळच्या सात स्वरांना बाकीच्या स्वरांनी नटविले अगर रंगविले जाते. क्रोमॅटिक या शब्दाचा अर्थही रंगविलेले असा आहे. स्वरप्रमाणातील स्वरांच्या आठ श्रेणींना ऑक्टव्ह (Octave) अगर 'सप्तक' म्हटले जात असून त्यामधील पहिल्या आणि अखेरच्या स्वरांचे नाव एकच असते. स्वरान्तराचे क्वार्टरटोन्स आणि अतिसूक्ष्म स्वरान्तरे असे आणखी भेद पाडून मायक्रोटोनल स्केल अस्तित्वात आले. सप्तकामधील सात स्वरांपैकी केवळ सहाच स्वरांचा वापर करण्याचा प्रयोग दब्यूसीने केला. या स्वरप्रमाणाला होल टोन स्केल (Whole Tone Scale) म्हटले जाते. या ठिकाणी प्रत्येक स्वराची जागा स्वरान्तराच्या साहाय्याने निश्चित केलेली नसल्याने एक संदिग्धतेचे वातावरण निर्माण होते.

\*Clarinet : क्लॅरिनेट :

लंबवर्तुळाकार आणि नळीसारखे हे एक वायुवाद्य आहे. वाऱ्याच्या आघाताने स्पंदन पावणारे धातूचे वा वेताचे त्यात एक रीड असून त्यापासून ध्वनि निर्माण होतो. दोन रीड्स असल्यास वाऱ्याचा प्रवेश होण्यासाठी त्यांना एक छिद्र असते.

\*Coleridge Samuel Taylor : सॅम्युएल टेलर कोलेरिज : (१७७२-१८३४)

१९व्या शतकाच्या सुरवातीच्या काळामधील एक महान कवी. 'Ancient Mariner:' आणि त्याची इतर काव्ये पृथगात्मता आणि काव्यात्मक सौंदर्य यांच्या दृष्टीने अद्वितीय मानली जातात.

\*Composers : कंपोजर्स :

संगीताचे मुद्रण आणि प्रकाशन यांची वाढ होत गेली तरच रचनाकार्य हा एक स्वतंत्र व्यवसाय होऊ शकतो. १९व्या शतकाच्या सुरवातीपर्यंत बहुतेक थोर रचनाकार (कंपोजर्स) हे कोणाच्यातरी आश्रयावर अवलंबून होते. स्वतंत्रपणे त्या विषयात शिलेदारी करणे बीथोव्हेनखेरीज फारच थोड्यांना जमले. अजूनही केवळ रचनाव्यवसायावर विसंबणारे रचनाकार फारसे दिसून येत नाहीत.

\*Concert : कॉन्सर्ट :

कोणत्याही प्रकारच्या संगीताचा जाहीर कार्यक्रम.

\*Concerto : कॉन्सर्टो :

स्वतंत्र वाद्यसंगीताकरिता आणि वृंदवादनासाठी केलेली रचना.

\*Concord : कॅकॉर्ड :

याच्या विरुद्ध अर्थाचा शब्द डिस्कॉर्ड (Discord) असा आहे. श्रुतींची तृप्ति करणाऱ्या स्वरांच्या एकत्रित नादाला कॅकॉर्ड म्हटले जाते. एखादे स्वरान्तर किंवा स्वरमेळ, त्याने समाधानाची भावना निर्माण केल्यास कॅकॉर्ड होऊ शकतो. उलट एखादा स्वर आपली जागा सोडून समोरच्याकडे धाव घेण्याचा

अस्थिरपणाने प्रयत्न करतो, त्यावेळी त्याला डिस्कॉर्ड समजले जाते. कॉन्सोनन्स (Consonance) आणि डिझोनन्स(Dissoance) हे शब्दही अशाच अर्थाने वापरले जातात.

\*Conducting : कंडक्टिंग :

संगीताच्या कार्यक्रमाचे हातात अधिकारदंड (Baton) घेऊन केलेल्या नियमनाला कंडक्टिंग म्हणतात. याठिकाणी अनेक घटकांचे नियमन अशा तऱ्हेने करावयाचे असते की, त्यामध्ये नेमका संयोग साधला जाऊन ऐक्यभाव निर्माण व्हावा. याकरिता संगीताच्या तंत्रावरील प्रभुत्व आणि रचनाकाराचे उद्दिष्ट अमलात आणण्याची कुवत कंडक्टरच्या ठायी असावी लागते. सुरवातीलाच संगीताला उचित अशी लय लावून ती सर्व वादकांकडून सांभाळली जाते की नाही यावर लक्ष ठेवणे हे त्याचे मुख्य काम असते. त्याच्या या कार्याला सौंदर्याविषयक आणि तंत्रसंबद्ध अशा दोन बाजू असतात. प्रत्यक्ष संगीत रचनाकाराच्या अपेक्षेला उरते की नाही हे पहाणे ही पहिली बाजू झाली. (त्यालाच अनुवाद म्हणता येईल.) तंत्रामध्ये रचनाकृतीची जाण, वादकांशी पुरेशी ओळख, वाद्यांची माहिती आणि बेटनचा आणि हातांचा कसा वापर करावयाचा यांचे ज्ञान यां चार गोष्टींची जरूरी असते. बेटन आणि हातवारे यांचा उपयोग करताना त्यात स्पष्टपणा आणि डौल साधावा लागतो. आणि उगीच होणारे इशारे टाळावयाचे असतात.

\*Conservatoire : कान्झर्वॉत्वार :

इटालियन कॉन्झर्वॅटोरीओला समानार्थी असा हा फ्रेंच शब्द आहे. सुरवातीला अनाथांच्या निवासाची सोय व्हावी म्हणून याची योजना झाली. पुढे त्याचे संगीतशिक्षणालयात रूपांतर होऊन त्या ठिकाणी आता संगीतसंबद्ध निरनिराळे विषय शिकविले जातात. व्यावसायिक संगीतकारांना शिक्षण देण्याचीही येथे व्यवस्था असते.

\*Contrapuntal : कॉन्ट्रॅपुन्टल :

कॉन्ट्रॅपॉईंट या नामावरून हे विशेषण झाले आहे. संगीताचा एक समाधानकारक पोत निर्माण करण्यासाठी दोन किंवा अधिक आलापींच्या मिलाफाला कॉन्ट्रॅपॉईन्ट म्हणतात. शिवाय अशावेळी एक आलाप दुसऱ्याचा काउन्टरपॉईन्ट होऊ शकतो. पूर्वीच्या काळीं स्वरालाही पॉईंट म्हणत असत.

\*Creole Music : क्रिओल म्युझिक :

लॅटीन अमेरिकेमधील हे तद्देशीय संगीत आहे. त्यांतील लय विशिष्ट वळणाची असून, बहुतेक आलापींना बास स्वरांची क्षणिक जोड दिली जाते. कमीअधिक फरकाने त्यांची एकसारखी पुनरावृत्ती केली जाते.

\*Cubism : क्यूबिझम

१९०७ ते १९०९ च्या काळात कलाक्षेत्रात निर्माण झालेली ही एक क्रान्तिकारक विचारप्रणाली आहे. पिकासो आणि ब्राक हे दोन चित्रकार तिचे प्रणेते होत. निसर्गाचे दृश्य परिणाम दुर्लक्षून त्याला गणितागत चौकटीत बसविण्याचा त्यांनी 'शास्त्रीय' दृष्टिकोन स्वीकारला. 'निसर्गात आपणाला लंबवर्तुळे, गोलाकार

**अनुक्रमणिका**

आणि शंकूच्या आकृती दिसल्या पाहिजेत' असे या दोघांचा पूर्वसूरी सीझान याने एका ठिकाणी लिहून ठेवले आहे. या विचाराला या दोघा चित्रकारांना नीग्रो शिल्पाविषयी वाटणाऱ्या आस्थेची जोड मिळाली. आणि निसर्गातील आकृतींना रेखा-गणितात उतरविण्याचे त्यांनी प्रयत्न केले. यामुळे वस्तूचे साकल्याने निरीक्षण करून तिच्या स्थूल स्वरूपाची कल्पना आणून द्यावयाची एवढाच या प्रयोगावरून उलगाडा होतो.

\*Cymbal : सिम्बाल :

एक आघात वाद्य. दोन तबकांच्या परस्परावरील आघाताने यातून नाद निर्माण होतो.

\*Czerny : झर्नी : (१७९१-१८५७)

व्हिएन्ना येथे हा एक महान पिआनोवादक आणि संगीतशिक्षक होता. बीथोव्हेनचा हा शिष्य असून, त्याने पिआनोवादानावर लोकप्रिय लेखन केले आहे.

\*Dallapiccola Luigi : लुइजी डलापिकोला :

१९०४ साली ऑस्ट्रियात यांचा जन्म झाला. फ्लॉरेन्सच्या कॉन्झर्व्हेटरीत त्यांचे संगीतशिक्षण झाले. आणि तेथेच ते पुढे शिक्षकाचे काम करू लागले. रचनाकार म्हणून त्यांचा कल समकालीन प्रायोगिकतेकडे झुकतो. पुढे पुढे त्यांनी 'बारा स्वरांच्या' तत्वाचा अंगिकार केला. समूह आणि वृंदसंगीतासाठी त्यांनी रचना केल्या आहेत.

\*Danzon : डन्झान :

क्यूबामध्ये प्रचलित असलेल्या रुम्बा या नृत्यामधील डन्झान हा एक प्रकार आहे. इतर काही प्रकारांना सन (Son) डन्झोनेट्टा (Danzonetta) आणि कॉगा (Conga) अशी नावे आहेत. या नृत्यांत लयीचे स्वरूप काहीसे गुंतागुंतीचे असते. १९३० सालानंतरच्या काळात हे नृत्य अमेरिकेत आणि युरोपमध्ये लोकप्रिय होऊ लागले. मूळचा आणि अस्सल नीग्रो रुम्बा कामोत्तेजक असून त्यांत सूचकता मुळीच नसते. याचे कारण सुचविण्यासारखे त्यांत काही शिल्लकच रहात नाही.

\*Debussy Claude Achille :

क्लॉद अचिले दब्यूसी : (१८६२-१९१८)

संगीतामधील प्रतीकवादाचा हा प्रणेता असून या वादाच्या पुरस्कर्त्यांनी संगीतामधील नाट्य, निवेदन, आकृतिमयता शिवाय, इतर परंपरागत आणि क्लिष्ट पद्धती झुगारून देऊन स्वरांशी केवळ स्वर म्हणून सलगी केली. चित्रकलेतील प्रतीकवादाच्या पुरस्कर्त्यांनी प्रकाशाच्या घटकावर असाच भर दिला होता. या कलाशैलीचा काव्यातील संकेतवादाशी घनिष्ठ संबंध होता. याचे कारण संकेतवादाने भाववादामधील अतिरेकी आविष्कारऐवजी सूचकतेचा अवलंब केला. संकेतवादी कवींची अनेक गीते दब्यूसीने वृंदसंगीतात दाखल केली.

**अनुक्रमणिका**

वरवर पाहता अभिजात परंपरा आणि भाववाद या दोन्हीनाही जरी दब्यूसीचा विरोध दिसून येतो, तथापि त्याच्या कलाविष्कारात समतोलपणा, संयम आणि आलापांचा कौशल्यपूर्ण वापर यासारखे अभिजात परंपरेतील गुणविशेषही आढळून येतात. शिवाय दब्यूसीचा प्रतीकवाद हा भाववादाचीच सुधारलेली आवृत्ती आहे असे म्हणता येईल. आकृतीमयतेवरील निष्ठा म्हणजे अभिजातता आणि भावनातिरेकाचा आविष्कार हाच भाववाद ही रचनातत्वे म्हणून एकदा मान्य केली आणि त्यांना पुढे विशेष महत्त्व दिले नाही तर त्या दोन्हीमधील फरक केवळ कमीअधिकपणापुरताच उरतो.

रचनाकृतींच्या तांत्रिकपणावर आवरण घालून आमि भावनांना मवाळ करून दब्यूसीच्या शैलीत संदिग्धता निर्माण होते. याकरिता दरम्यानच्या स्वरान्तरांना वगळून तो केवळ संपूर्ण स्वरांचा उपयोग करतो आणि काही एकेरी स्वरांचे विभाग पाडून आणि त्यांना इतर स्वरांची साथ देऊन वेगळे वातावरण तो निर्माण करतो.

वयाच्या १२व्या वर्षी दब्यूसीने पॅरीस कॉन्झर्व्हात्वारमध्ये विद्यार्थी म्हणून प्रवेश केला. आणि २२ व्या वर्षी त्याने प्रिक्स डी रोम हे पारितोषिक संपादन केले. त्याच्या विचारसरणीवर वॅग्नेरचा तात्पुरता आणि मुसोग्स्कीचा कायमचा आसर झाला. त्याने रशियांत काही काळ वास्तव्य केले. वृंदसंगीतामधील एक समर्थ कलाकार म्हणूनही त्याची ख्याती झाली. पिआनोसंगीताकरिता दब्यूसीने केलेल्या रचना त्याच्या कल्पकतेची साक्ष देतात.

\*Edward Joseph Dent : एडवर्ड जोसेफ डेन्ट :

१८७६ साली यांचा जन्म झाला. ईटन आणि केंब्रिजमधील किंग्ज कॉलेजात त्यांचे शिक्षण झाले आणि केंब्रिज विद्यापीठातच त्यांनी १९२६ ते १८४१ पर्यंत संगीताचे प्राध्यापक म्हणून काम केले. ते अनेक भाषांचे तज्ज्ञ असून पूर्वीच्या आणि समकालीन अशा अनेक देशांतील संगीताचा त्यांनी अभ्यास केला. आधुनिक संगीताच्या आंतरराष्ट्रीय संघटनेचे ते अध्यक्षही होते. इंग्लिश संगीतके आणि स्काल्फोर्टी, हॅन्डेल, मोझार्ट आणि बुसोनी हे संगीतकार, यांच्यावरील डेन्टचे ग्रंथ हे त्यांच्या संगीताविषयामधील विद्वतेचे द्योतक आहेत.

\*Diatonic : डायटोनिक :

क्रोमॅटिक स्केलपेक्षा याची मांडणी उलट असून त्या मेजॉर आणि मायनॉर या दोन्ही स्केलचा समावेश होतो. डायटोनिक स्केलमध्ये शुद्ध स्वर आणि त्यांची सूक्ष्म स्वरांतरे यांचा वापर केला जातो. उलट क्रोमॅटिक स्केलमध्ये सर्वस्वी स्वरांचीच योजना झालेली असते.

\*Dissonance : डिझोनन्स

एखादे स्वरान्तर वा स्वरमेळ पुढच्या स्वराकडे धाव घेण्याचा अस्वस्थणाने प्रयत्न करतो त्यावेळी त्याला डिस्कॉर्ड किंवा डिझोनन्स म्हटले जाते. अशा रीतीने पुढच्या स्वरांची चाहूल दाखवित असताना त्या डिस्कॉर्डला काहीसे अनिश्चित आणि अस्थिर स्वरूप प्राप्त होते. स्वराची ही अवस्था अधिक क्षोभकारक करण्याकरिता तशी तयारी करावी लागत असे. अलीकडे मात्र फारशी तयारी न करता या अवस्थेचा भास

**अनुक्रमणिका**

निर्माण करावयाचा आणि तिला जाता जाता जोर दिलेला स्वर असे म्हणावयाचे ही सामान्य गोष्ट झाली आहे.

\*Dodecaphonism : डोडेकाफोनिझम :

ही एक साचेबंद अशी रचनापद्धती आहे. तिचे दुसरे नाव नोट रो (Note row) असे असून १९२४ सालापासून शोनबर्गाने ती प्रचारात आणली. या पद्धतीनुसार कोणत्याही रचनाकृतीत 'सप्तकामधील' बाराही स्वर योजले जातात आणि तेही अशी तऱ्हेने की प्रत्येक स्वराला समान महत्त्व प्राप्त व्हावे. मेजॉर, मायनॉर अगर क्रोमॅटिक स्केलप्रमाणे या पद्धतीत कोणत्याही स्वराला काही विशेष आणि स्वतंत्र गुण बहाल केलेले नसतात. म्हणजे या ठिकाणी प्रधानस्वर, त्याचा संवादी किंवा एकादा सूचक स्वर यांना स्थान नाही. यामुळे अडचण उत्पन्न होते ती अशी की, या पद्धतीत स्वरांच्या चढउताराला, संकोचविस्ताराला, त्यांच्या मिलाफाला अगर संदिग्धतेला वाव मिळत नाही. लय मात्र रचनाकाराच्या मर्जीप्रमाणे संचार करू शकते.

\*Dominant:डॉमिनन्ट :

मेजॉर अगर मायनॉर स्केलमधील प्रधानस्वरापासूनचा पाचवा स्वर.

\*Dostoyevsky Feodor Mikhailovitch : फिओडोर मायखेलोव्हिच डोस्टोयेव्स्की (१८२१-१८८१)

एक श्रेष्ठ रशियन कादंबरीकार. Crime and Punishment, Brothers Karamazov, The Idiot आणि The possessed. या त्याच्या महत्त्वाच्या कादंबऱ्या होत. मानवी मनाच्या अंतरंगातील अवगाहन, कल्पनाशक्तीचा विस्तृत आवाका आणि मानवाच्या विपरीत अनुभूतींना भेदून जाण्याचे सामर्थ्य या बाबतीत या कादंबऱ्यांना तोड नाही. आधुनिक युरोपियन लेखनावर डोस्टोयेव्स्कीच्या प्रतिभेचा फार मोठा परिणाम झाला आहे.

\*Double Bass : डबल बास :

वाद्यवादनात 'डबल' या शब्दाचा वापर खालच्या स्वराला उद्देशून केलेला असतो. 'डबल' वाद्यामधून निघालेल्या या स्वराचे स्थान एक सप्तक खाली असते. 'डबल बास' हे वाद्य व्हायोलिन गटामधील असून, जुन्या, मोठ्या आणि अवजड वाद्याऐवजी एक सोयीस्कर आणि कंपयुक्त वाद्य अलीकडे प्रचारात आले आहे.

\*Dreiser Theodore थिओडोर ड्रेसर : (१८७१-१९४५)

विख्यात अमेरिकन साहित्यिक. अमेरिकन जीवनावरील यांच्या कादंबऱ्या त्यातील प्रभावी आणि जोमदार गद्यलेखनामुळे गाजलेल्या आहेत.

\*Drone Bassड्रोन बास :

**अनुक्रमणिका**

अविचलित आणि एकसारखा घोष करणारा खालचा सूर.

\*Dvorak Antonin: अँटोनिन डोवराक : (१८४१-१९०४)

सुरवातीला याने एका खाटिकाच्या हाताखाली काम केले. त्यातच तो गायन आणि व्हायोलिन वादनाकडे वळला. चरितार्थाकरिता तो काफेमध्ये व्हायोलिन आणि वेड्यांच्या आश्रमात ऑर्गन वाजवीत असे. पुढे एक ऑर्गनिस्ट म्हणून त्याला चर्चमध्ये बऱ्यापैकी नोकरी मिळाली. संगीतसाधनेत त्याला ब्राह्मसचे उत्तेजन मिळत गेले. 'आधुनिकतेची चाहूल दाखविणारे वैशिष्ट्यपूर्ण स्वरसंमीलन, वाद्यवृदांचा आल्हादकारक आणि प्रभावी वापर आणि मैफलीच्या संगीतात तंतुवाद्याचा चातुर्यपूर्ण उपयोग हे डोवराकचे गुणविशेष आहेत.

\*Dynamic: डायनॅमिक्स :

ध्वनीमधील कमीअधिक तीव्रता अगर नरमपणा यातील क्रम दाखविण्यासाठी या शब्दाचा संगीतात उपयोग केला जातो.

\*Emerson Ralph Waldo राल्फ वाल्डो इमर्सन : (१८०३-१८८२)

अमेरिकन निबंधकार आणि तत्वज्ञ, Conduct of Life, Representative Men आणि Essays हे त्यांचे ग्रंथ अत्यंत प्रभावी अशा साहित्यकृतिही आहेत.

\*Ensemble : ऑसाम्बल :

(१) गायन अगर वादनामधील संघटित कार्य (२) कोरसासह किंवा त्याशिवायही, ऑपेरासंगीतामधील अनेक गायकांचे एक ठराविक काम (३) निश्चित संख्या नसलेल्या वादकांचा समूह.

एकत्र जमविणे या अर्थाचा हा फ्रेंच शब्द असून दोन किंवा अधिक वादनकारांनी एकत्र येऊन स्वरांचे ऐक्य आणि संतुलन साधावे अशी त्यात अपेक्षा असते त्यांतील कोणत्याही एकालाच आपले वैशिष्ट्य दाखविण्याची संधि या ठिकाणी मिळायची नसते.

\*Fallá Manuel De : मॅन्युएल द फाला : (१८७६-१९४६)

स्पेनच्या आधुनिक संगीतामधील राष्ट्रीयत्वाला प्रेरणा देणारा पेड्रेल याचा हा विद्यार्थी. उत्कृष्ट राष्ट्रीय संगीताबद्दल जाहीर केलेले पारितोषिक याच्या, 'जीवन हे क्षणभंगूर आहे' या संगीतकाला मिळाले. तथापि ते रंगभूमीवर प्रथमच येण्यासाठी मात्र उपरोधिक तऱ्हेने त्याला आठ वर्षे वाट पहावी लागली. पॅरीसमध्ये रहात असताना त्याचा दब्यूसी, राव्हेल, द्यूका यांच्याशी सहवास घडला. स्पॅनिश लोकसंगीताचा फाला हा विचक्षण अभ्यासक होता. आणि त्याने संगीतामधील राष्ट्रीयत्वाचा जोरकस पुरस्कार केला.

**अनुक्रमणिका**

हार्प्पीकॉर्डच्या वादनात तो स्व-निर्मित स्वरसंमेलने उपयोगात आणीत असे. वृंदसंगीतातील रंगसंकलनाचा चातुर्यपूर्ण वापर, हे फालाचे प्रमुख वैशिष्ट्य होते.

\*Farwell Arthur: आर्थर फारवेल : (१८७२-१९५२)

अमेरिकन इंडिअन जमातीचा यांनी विस्तृत आणि सखोल अभ्यास केला. त्यांच्या अनेक रचनात या अभ्यासाचे पडसाद उमटले आहेत. अमेरिकेच्या सांगीतिक जीवनाची उन्नति व्हावी म्हणून फारवेल यानी केलेले प्रयत्न महत्वाचे आहेत.

\*Faure Gabriel Urbain : गॅब्रिएल अरबेन फोरे :(१८४५-१९२४)

पॅरीस कान्झर्वात्वारमध्ये रचनाशास्त्राचे प्राध्यापक म्हणून यांनी काम केले. आणि त्याच संस्थेत ते पुढे वयाच्या ७५ व्या वर्षापर्यंत संचालक म्हणून राहिले. त्यांनी संगीतके, मैफलीचे संगीत आणि काही गीते लिहिली आहेत. तर्कशुद्ध आणि समतोल अशी त्यांची शैली असून त्यांच्या संगीतात प्रवाहीपणा आणि समाप्तीचा सफाईदारपणा आहे. असे अभिजात कलागुण असूनहि त्यांची वृत्ती मात्र भाववादी होती. राव्हेलसारखे त्यांचे शिष्य आणि नंतरच्या पिढीमधील इतरही त्यांचेविषयी आदरभाव बाळगून होते.

\*Fifth, : फिफथ. :

स्वरमालेमधील पांचवे स्वरान्तर. अशा संपूर्ण पंचमामर्थत तीन पूर्ण स्वर आणि एक छोटेसे स्वरान्तर असते. ते कमीअधिक केल्यास अपूर्ण अगर वर्धित पंचम होऊ शकतो.

\*Figure : फिगर. :

पुनरावृत्ती केला जाणारा स्वरांचा सर्वात लहान घटक. कधी कधी हा घटक केवळ दोन स्वरांमधील वाटचालही दाखवू शकतो. अशावेळी त्यामध्ये एकादे वैशिष्ट्यपूर्ण स्वरांतर अगर लयीचा वेगळाच ढंग दाखल केल्यास त्या स्वरांच्या कमी अधिक उंचीमुळे एक उत्साहित वातावरण उत्पन्न होते. अशा स्वरघटकांची पुढे स्वरवाक्ये आणि विस्तृत स्वर-परिच्छेदही होऊ शकतात.

Flat फ्लॅट

एका सूक्ष्म स्वरांतराने स्वराची उंची कमी झाल्यास त्याला हे विशेषण लावतात स्वर उतरवून वाजविणाऱ्या वादकाराला उद्देशूनही हा शब्द उपयोगात आणला जातो.

\*Flute फ्ल्यूट:

हातामध्ये आडवे धरून तोंडाच्या फुंकरीने वाजविण्याचे वायुवाद्य. काही ठिकाणी अलीकडे हे एखाद्या धातूचे बनविले जाते.

**अनुक्रमणिका**

Footnote Arthur William आर्थर विल्यम फूट : (१८५३-१९३७)

आपल्याच देशात संगीताचे संपूर्ण शिक्षण घेतलेला त्याच्या पिढीमधील हा एकटाच अमेरिकन रचनाकार होता. बोस्टन येथे एक शिक्षक आणि रचानाकार या नात्याने त्याने आपली प्रदीर्घ हयात यशस्वीरीतीने व्यतीत केली. वृंदसंगीताची प्रास्ताविके, स्ट्रींग क्वार्टेट्स समूहसंगीत आणि पियानो या संबंधीच्या त्याच्या कृति उत्कृष्ट असून त्यामधील फूटची शोधकबुद्धी आणि स्पष्ट भावनाविष्कार यामुळे त्या बराचकाळ टिकून राहतील. फूटने संगीतविषयक काही तात्विक स्वरूपाचे लेखनही केले आहे.

\*Form फॉर्म :

निरनिराळे भाग केलेल्या एकूण रचनाकृतींच्या मांडणीला Form म्हणतात. ही मांडणी करीत असताना, एका तऱ्हेने नवीन काहीतरी यावे म्हणून एकसारखा होणारा बदल, आणि दुसऱ्या बाजूला त्याच आणलेल्या 'काहीतरीची' एकसारखी पुनरावृत्ती या दोन टोकामधून सुवर्णमध्य साधावयाचा असतो. तो न साधल्यास, नवीनाबदलची गैरवाजवी उत्कंठा असो किंवा पुनरावृत्तीतील तोचतोचपणा असो, ऐकणाराला शीण येणारच. याकरिता काहीसा बदल आणल्यानंतर लगेच थोडीशी पुनरावृत्ती केल्यास असा मध्य साधता येईल. 'नवीन काहीतरी, आत्मसात करताना पडलेले कष्ट, त्या अगोदर उपभोगिलेल्या अनुभवाची पुन्हा आठवण करून दिल्यास मनातून विरून जातात. आणि पुन्हा आणखी 'नवीन काहीतरी' ची वाट पहाण्यास मन उल्लासाने तयार रहाते. हे जे 'नवीन काहीतरी'ते एखादे स्वरविधान असेल किंवा वेगळ्याच स्वराला प्रामुख्य देऊन संगीताची मांडणी केली असेल. संगीत ही कालसापेक्ष कला असल्याकारणाने प्रमाणबद्धता, समतोल यासारखे स्थलसापेक्ष कलांच्या संदर्भातील शब्दप्रयोग Form चे वर्णन करताना विसंगत वाटतात.

\*Foster Stephen Collins. स्टीफन कॉलिन्स फॉस्टर : (१८२६-१८६४) दक्षिण अमेरिकेतील जीवन स्वरूप करणारा हा तद्देशीय रचनाकार.. जवळजवळ १७५ गीते, समूहसंगीत आणि वाद्यसंगीतासाठी काही रचना याने मागे ठेवल्या आहेत.अमेरिकन यादवी युद्धाच्या अखेरच्या पर्वात फॉस्टरचा मृत्यु झाला. आणि ज्यांच्यामुळे त्याला संगीताविषयी पुष्कळ प्राप्त झाले ते गुलाम मात्र या युद्धानंतर स्वतंत्र झाले.

\*Fry Roger : रोजर फ्राय : (१८६६-१९३४)

इंग्लिश कलासमीक्षक आणि चित्रकार. याच्या प्रयत्नामुळे, सीझानच्या चित्रकृति आणि प्रतीकवादोत्तर कलाकार यांची इंग्लंडला प्रथम ओळख झाली. 'Vision and' Design हा त्याचा सर्वात महत्त्वाचा ग्रंथ होय.

\*Fugue : फ्यूग :

एक वा अनेक विषयावर आधारलेली आलापप्रधान रचना. असे विषय ठरलेले नसतात. आलापांची वीण किंवा Counterpoint. हे फ्यूगचे मर्मस्थान आहे. हा गान प्रकार समूहगीताचा असून त्यामधील आलापांचे धागे ठराविक संख्येचे असतात. फ्यूग या फ्रेंच शब्दाचा अर्थ उड्डाण असा आहे. रचनेच्या सुरवातीला प्रत्येक आलाप अगोदरच्या आलापाचा पाठलाग करीत प्रवेश करतो आणि अगोदरचा

**अनुक्रमणिका**

त्याच्यासमोरून निसटून जातो, अशी याठिकाणी कल्पना आहे. प्रारंभी एका विषयाच्या आधाराने हे आलाप एकामागून एक असे प्रवेश करीत अखेरीला ते सगळेच एकावेळी समूहघोषात मिसळून जातात. दरम्यान एका विषयाचा खुलासा करीत असतांना हे आलाप दुसऱ्याच एखाद्या विषयविवेचनाकडे भरकटतात. या अवांतर प्रकाराला फ्यूगमधील उपकथा म्हणता येईल. शेवटी हे सर्व गान मूळच्या प्रधान स्वराकडे दृष्टी वळविते.

\*Gamelan: गेमलान :

ईस्ट इंडिजमध्ये प्रचारात असलेला हा वाद्यवृंद आहे. यात धनुकलीसारखी आणि इतर काही वायुवाद्ये आणि शिवाय तास, पडघम आणि खडखडाट करणारी आणखी वाद्ये यांचा भरणा असतो. १८८९ साली पॅरीस येथील प्रदर्शनात हा वाद्यवृंद दाखविण्यात आला. तो पाहून दब्यूसी प्रभावित झाला असे सांगण्यात येते.

\*Gamut : गमूत :

कोणतेही स्वरप्रमाण किंवा खालपासून अगदी वरपर्यंत गाठला जाणारा संगीतांतील स्वरांचा पल्ला :

\*Gide Andre Paul : आंद्रे पॉल जीद : (१८६९-१९५१)

फ्रेंच साहित्यिक, कादंबरीकार, नाटककार आणि कवि. १९४७ साली यांना साहित्यविषयक नोबेल प्राईझ मिळाले.

\*Gilbert Henry Franklin Belknahe हेन्री फ्रँकलीन वेल्कनाप गिल्बर्ट : (१८६८-१९२८)

रचनाशास्त्रामधील एडवर्ड मॅकडोवेल यांचे हे पहिले अमेरिकन विद्यार्थी. नीग्रो संगीताप्रवाहांचा समावेश केलेली अमेरिकन रचनाप्रणाली निर्माण होणे शक्य आहे हे ओळखणारेही पहिले महत्त्वाचे रचनाकार होते. संगीताच्या युरोपियन आदर्शाचे अनुकरण करण्यापेक्षा अमेरिकन स्वत्व आणि वातावरण यांचा वारसा सांगणाऱ्या संगीत कल्पनांचा, प्रथम गिल्बर्ट यांनीच पुरस्कार केला. उमेदीची हयात दारिद्र्यात आणि कष्टामध्ये व्यतीत झाल्यामुळे त्यांना संगीताच्या तंत्रावर फारसे प्रावीण्य मिळविता आले नाही. असे असूनही संगीतामधील अमेरिकनत्वाचा पाठपुरावा त्यांनी यशस्वीरीत्या केला.

\*Gluck : ग्लुक (१७१४-१७८७)

वयाच्या विसाव्या वर्षापासून इटालीत असताना याने संगीतकांची रचना करण्यास सुरवात केली. तिसाव्या वर्षापुढे तो लंडनमध्ये राहिला. तेथेही त्याने तेच कार्य पुढे चालू ठेवले. संगीतकांच्या रचनेत नाट्यात्मकता दाखल करण्याचा त्याचा प्रयत्न असे. यामुळे त्याला वॅग्नेरचा पूर्वसूरी मानण्यास हरकत नाही.

**अनुक्रमणिका**

\*Goethe Johann Wolfgang Von जोहान वुल्फगांग व्हॉन गोथे : (१७४९-१८३२)

प्रतिभेचे वरदान लाभलेला आणि अनेक विषयांत पारंगत असलेला जर्मन कवी. एका सुसंस्कृत आणि श्रीमंत घराण्यात याचा जन्म झाला होता. उपजत प्राप्त झालेल्या गुणविशेषांना योग्य स्थान देऊन त्याने आपल्या ऐश्वर्यपूर्ण व्यक्तिमत्वात एक समतोल साधला. Faust या महान नाट्यकाव्याच्या रचनेचा त्याने हयातभर ध्यास घेतला होता. त्यात त्याने आपल्या जीवनकथेचेही सारांशाने निरूपण केलेले आढळत असून हे काव्य त्याची एक अत्यंत उज्ज्वल अशी कामगिरी ठरली. काव्यविषयाप्रमाणे अनेक शास्त्रे आणि तत्त्वज्ञान यांतही गोथेची विशेष गती होती.

\*Gothic Art:गोथिक आर्ट.:

रोमनकाळानंतर १२व्या शतकाच्या सुमारास वास्तुशिल्पामधील ही शैली फ्रान्समध्ये प्रसृत झाली. उत्तर युरोपात तिचा विशेष आढळ दिसतो. उंच उंच आणि टोकदार कमानी, बुरुजांनी आधार दिलेल्या भिंती आणि भव्य मनोरे यामुळे रोमनपद्धतीने बांधलेल्या वर्तुळाकार कमानीच्या आणि मजबूत भिंतीच्या वास्तूपेक्षा ही शैली निराळी अशी उठून दिसते. १३ व्या आणि १४ व्या शतकांतील रीम्स, नोत्र दाम यासारख्या फ्रेंच कॅथेड्रलच्या बांधणीत अशा शैलीचे संपूर्ण प्रकटन झालेले आढळून येते. गोथिक शैलीमधील भव्यतेकडे आणि उंच जाण्याकडे असलेल्या ओढीचे एक कारण कलाकारांची धार्मिक प्रवृत्ती असावी असे मानण्यात येते. हे मनोरे जणूकाही आकाशात घुसून देवलोकाकडे धाव घेत असतात. रोमननंतरच्या काहीशा शांततेच्या काळातही अशी उंच चर्चस बांधण्याकडे प्रवृत्ती होती. जमिनीच्या किंमती वाढत चाललेल्या होत्या हे त्याचे खरे कारण असू शकेल. तथापि अशा शैलीत अभिजातपद्धतीने वास्तवपूर्णता सिद्ध करण्याऐवजी भावनात्मक परिणाम साधला जावा म्हणून फाटे फोडण्याचा प्रयत्न विशेष दिसून येतो. या कारणाने या ठिकाणी अनिर्बंध कल्पकता, नक्षीकामामधील गुंतागुंत आणि भावनावैपुल्य अनुभवाला येत असते.

\*Gottschalk Louis Moreau, लुई मोरो गोटस्चॉक : (१८२९-१८६९)

पंधराव्या वर्षी पॅरिस येथे वादन करून याने शोपॅकडून वाहवा मिळविली. एक वादनपटु म्हणून त्याने युरोप आणि अमेरिकेत प्रवास केला. आणि 'कंडक्टर' म्हणूनही ख्याती मिळविली. त्याचा एकूण जीवनक्रम साहसी आणि अद्भुत गोष्टींनी भरला होता.

\*Gregorian Chants. ग्रेगोरियन चान्ट्स :

पोप ग्रेगरीने संकलित केलेली ही साधी मध्ययुगीन प्रार्थना गीते (Plain-Songs) आहेत. यात एकच आलाप घेतला जात असून स्वरसंमीलनाला वाव नसतो आणि ठराविक लयही नसते. मात्र प्रधान स्वराची पुनरावृत्ति करण्याचे तत्त्व याठिकाणी कटाक्षाने पाळले जाते.

\*Griffes Charles Tomlinson चार्ल्स टॉमलिन्सन : ग्राईफ्स १८८४-१९२०

याचे ठायी एक वैशिष्ट्यपूर्ण, कल्पक आणि कलात्मक व्यक्तिमत्त्व आणि रंगविषयाची जाण होती. त्याच्या सुरवातीच्या कृतीत फ्रेंच आणि रशियन विचारप्रणालीचा प्रभाव आढळून येतो. तथापि त्याने पुढे त्या जलदीने आत्मसात केल्या आणि आपल्या स्वतंत्र संगीतकल्पनासाठी आणि शैलीकरता त्यांचा उपयोग करून घेतला. वयाच्या ३५ व्या वर्षीय त्याचा मृत्यु झाल्याने एका उमेदीच्या आणि महत्वाकांक्षी रचनाकाराला अमेरिका अंतरली.

\*Guajira : ग्वाजीरा :

लयीत एकसारखा फेरबदल होणारा क्यूबमधील लोकनृत्याचा प्रकार.

Guitar : गिटार :

हे स्पॅनिश तंतुवाद्य असून त्याला तीनही सप्तकांचा पल्ला असणाऱ्या सहा तार असतात.

\*Haba Alois : अलॉइस हाबा : (१८९३)

प्रेग, व्हिएन्ना आणि बर्लिन येथील कॉन्झर्वेटरीत यांनी संगीताचे शिक्षण घेतले. पहिल्यापासून ते मोराव्हियात (ऑस्ट्रिया) राहात असल्यामुळे तेथील लोकसंगीताशी त्यांचा निकटचा परिचय झाला होता. त्यामुळे आणि शिवाय बर्लिन विद्यापिठात त्यांच्या झालेल्या ध्वनिशास्त्राच्या अभ्यासामुळे हाबांच्या रचनाकृतीत मायक्रोटोन पद्धतीचा प्रभाव आढळून येतो. किंबहुना त्या पद्धतीचा पुरस्कार करण्यासाठी त्यांनी बरेच ग्रंथलेखनही केलेले आहे.

\*Handel George Frederic : जॉर्ज फ्रेडेरिक हॅन्डेल :

१६८५ साली सॅक्सनीमध्ये याचा जन्म झाला आणि लंडन येथे १७५९ मध्ये तो मृत्यु पावला. बाखचा समकालीन असूनही हॅन्डेलचा दृष्टिकोन अधिक विशाल होता आणि त्याची वागणूक अधिक समावेशक होती. एक यशस्वी संगीतकार म्हणून तो बऱ्याच ठिकाणी हिंडला होता. कलाविष्कारात त्याला संपूर्णता साधली नव्हती, तरीसुद्धा त्याच्या संगीतात उदात्तभाव आढळून येतो. सुरवातीला हॅन्डेल व्हायोलिनवादन करीत असे. पुढे इटालीमध्ये त्याने हॉर्स्फीकॉर्ड आणि आर्गनवादक म्हणून मोठी कीर्ति मिळविली. संगीतकांचा रचनाकार या नात्याने पुढे इंग्लंडमध्ये त्याचा लौकिक झाला वयाच्या ६८ व्या वर्षी हॅन्डेलची दृष्टी गेली. आणि ७४ व्या वर्षी त्याचे निधन झाले. वेस्ट मिन्स्टर अँबे येथे त्याचे जंगी इतमामाने दफन करण्यात आले. त्याच्या स्मृतिप्रीत्यर्थ त्या ठिकाणी प्रचंड प्रमाणावर संगीत महोत्सव साजरे केले जातात.

\*Hanslick, Eduard : एडुआर्ड हॉस्लिक (१८२५-१९०४)

व्हिएन्नामधील या संगीत समीक्षकाने एक कठोर संगीतसमालोचक म्हणून अनेक वर्षे त्या क्षेत्रात अंमल गाजविला. वॅग्नेरचा एक कट्टर विरोधक आणि ब्राह्मस्च्या संगीताच्या पुरस्कर्ती या भूमिकेतून त्याने अनेक वादविवाद केले.

\*Harmony : हार्मनी :

संगीताच्या भाषेत काही अभिप्राय व्यक्त करण्यासाठी केले जाणारे स्वरांचे एकत्रित वादन असे हार्मनीचे वर्णन करता येईल. हार्मनी हे मेलडीचे वस्त्राभरण आहे. पूर्वीच्याकाळी चर्चमध्ये होणाऱ्या गायनात सर्वांना सुकर होईल अशा एका पुरुषाच्या सुरात आपले आवाज मिळवून बाकीचे इतर गायक त्या सुराच्या आधाराने काही आलाप घेत असत. यामुळे आपापतः त्या गायनात स्वरमेळ निर्माण व्हावयाचे. हार्मनीच्या मुळाशी असा हा स्वरमेळच असतो. एकातऱ्हेने स्वरांचे एकावर एक असे थर जमत असतात. आणि दुसऱ्या बाजूने स्वरांची मालिका एकत्रितपणे वाजविली जाते. आलापप्रधान असे पहिल्या तऱ्हेला आणि स्वरसंमिलनमय असे दुसरीला म्हणता येईल. संगीताच्या कोणत्याही सर्वसाधारण पोतामध्ये या दोन्ही तऱ्हांची आडव्या आणि उभ्या धाग्याप्रमाणे वीण झालेली आढळते. एकादा गानप्रकार केवळ स्वरमेळांचा असेल; म्हणजे त्यात मिश्रित झालेले आवाज वेगळे दिसून येत नाहीत. या ठिकाणी काउंटरपॉईंटखेरीज हार्मनी सिद्ध झालेली असते. तथापि वेगवेगळे आलाप एकत्र झाल्यानंतर त्यात स्वरमेळ निर्माण झाल्याशिवाय रहात नाहीत. याचा अर्थ कोणताही काउंटरपॉईंट हार्मनी असल्याखेरीज असू शकत नाही. असे स्वरमेळ कालमानाप्रमाणे अर्थातच बदलत आले आहेत. तरीसुद्धा हार्मनीच्या बाबतीत १६५० ते १९०० पर्यंतचा २५० वर्षांचा काळ महत्वाचा मानला जातो. त्यात पर्सेलपासून वॅग्नेरपर्यंत अनेक थोर रचनाकारांनी केलेल्या कामगिरीचा मागोवा घेता येतो. शैली, दृष्टिकोन आणि वादनपद्धती याबाबतीत या अनेक रचनाकारात भिन्नता दिसून येत असली तरी, त्या सर्वांना सामान्य असणारे काहीतरी त्या ठिकाणी होतेच. आणि त्याचीच श्रोत्यांना सवय झाली होती. आणि ते 'काहीतरी' म्हणजे मेजॉर आणि मायनॉर स्वराप्रमाणे त्या सगळ्यांनी स्वीकारलेली होती ही गोष्ट. संगीतामधील विविध आचारावरून हार्मनीचे नियम बांधले गेले. एकाद्या विशिष्ट काळातील शैली अशा आचारांमुळेच जतन केली गेली आणि या आचाराचे यथायोग्य पालन केले तर कोणाही संगीतकाराकडून ती शैली सांभाळली जाते. एरवी त्याचे संगीत कितीही दरिद्री असो. शुमान म्हणतो त्याप्रमाणे कानाला जे बरोबर लागेल ते कधी चुकीचे असणारच नाही.

\*Harp : हार्प :

बोटांनी छेडावयाच्या तारांचे हे एक प्राचीन तंतुवाद्य आहे. या तारा वाद्याच्या चौकटीवर आडव्या गुंडाळलेल्या असून. त्यांतील प्रत्येकीतून एकच स्वर काढावयाचा असतो.

\*Harpsichord: हार्प्सिकॉर्ड :

पीआनोसारखेच हे एक तंतुवाद्य असले तरी त्याच्या तारा बोटांनी छेडावयाच्या असतात.

\*Harris Roy Ellsworth : रॉय एल्सवर्थ हॅरीस :

ओक्लाहोमा येथे १८९८ साली यांचा जन्म झाला. वयात येईपर्यंत, उपजीविकेसाठी त्यांनी शेतावर आणि ट्रक-ड्रायव्हर म्हणून कामे केली आणि फावल्या वेळात संगीताचा अभ्यास केला. पुढे त्यांनी अमेरिकेत आणि पॅरिसमध्ये अनेकाकडून शिक्षण घेतले. मैफलीच्या आणि वृंदसंगीताकरीता त्यांनी रचना केल्या आहेत. त्यांनी स्वतःची एक रचनापद्धती निर्माण केली असून तिच्याप्रमाणे प्रधानस्वरापासून सेमीटोनच्या अंतरानुसार, उत्कंठेपासून खिन्नतेपर्यंतच्या मनःस्थिती दिग्दर्शित केल्या जातात.

**अनुक्रमणिका**

\*Hauer Joseph : जोसेफ हॉएर :

१८८३ मध्ये यांचा जन्म झाला. पिआनो, हार्मोनियम, मैफली, वाद्यवृंद याकरिता यांनी रचना केल्या. नोट-रो पद्धतीचे आपण अगोदरच अनुमान केले असा त्यांचा दावा होता. नोटरोपद्धतीचे पुरस्कर्ते शोनबर्ग यांनी मात्र हॉएरचा हा दावा अमान्य केला होता. आपल्या रचनापद्धतीवर त्यांनी ग्रंथलेखनही केलेले आहे.

\*Haydn Franz Joseph : फ्रान्झ जोसेफ हेडन (१७३२-१८०९)

याचे बरेचसे संगीत स्लाव शेतकऱ्यांच्या गीतगानामधून उद्भवले. हेडनला सिम्फनी संगीताचा प्रणेता म्हटले जाते. स्ट्रिंग क्वार्टेट, मैफलीचे आणि वाद्यसंगीत यांचाही त्याने पाया घातला.

\*Hindemith Paul : पॉल हिंडेमिथ :

१८९५ साली यांचा जन्म झाला. फ्रँकफर्ट येथे संगीताचा अभ्यास केल्यानंतर एक व्हायोलिन वादक आणि नंतर वाद्यवृंदाचे नायक (Conductor) म्हणून हे लोकांसमोर आले. बर्लिन स्टेट कॉन्झर्व्हेटरीत रचनाशिक्षण म्हणून त्यांनी काम केले. रिचार्ड स्ट्रॉसचे एकमेव अनुयायी म्हणून ते प्रथम सज्जले जात असत. नंतर अतिरेकी आधुनिकतेचे परस्कर्ते म्हणूनच लोकांच्या ते लक्षात राहिले. नवअभिजाततेकडे त्यांचा कल होता आणि 'स्वरनिरपेक्षतेच्या' विचारप्रणालीने ते काहीकाळ प्रभावित झाले होते. त्यांचे बरेचसे संगीत मैफलीच्या स्वरूपाचे असून, त्यात त्यांची साहसी आणि विनोदी वृत्ती दिसून येते. नाझींच्या राजवटीत हिंडेमिथच्या कार्यक्रमांना बंदी घातली गेली. १९३७ साली ते अमेरिकेत येऊन राहिले. १९४० साली येल विद्यापीठात आणि १९५२ मध्ये झूरिच विद्यापीठात संगीताचे प्राध्यापक म्हणून त्यांनी काम केले. The Craft of Musical composition आणि Traditional Harmony हे ग्रंथ त्यांनी लिहिले आहेत.

\*Honegger : ओनेगर :

हाव्र (फ्रान्स) येथे १८९२ साली यांचा जन्म झाला. झूरिच आणि पॅरीस येथील कॉन्झर्व्हेटरीत त्यांनी संगीताचे शिक्षण घेतले. आणि १९१४ च्या महायुद्धानंतरच्या काळात रचनाकार म्हणून ते प्रसिद्धीस आले. नाविन्यपूर्ण कल्पना असलेल्या मैफलीच्या आणि वृंदसंगीताच्या रचना त्यांनी केल्या आहेत.

\*Horn : हॉर्न :

एकावर एक आणि क्रमाने मोठ्या आकाराच्या नळ्या बसविलेले हे पितळी वायुवाद्य आहे. वादकाने आपल्या ओठांचा पिपाणीसारखा उपयोग करून त्यातील हवेत कंप निर्माण करावयाचे असतात.

\*Impressionism : इंप्रेशनिझम :

या शब्दाची उसनवारी चित्रकलेतून झाली असून, या नावाच्या शैलीचा प्रत्यय मॅने, मोने, दगा, रन्वार, पिसारो, सिस्ले आणि सीझान यांच्या चित्रकृतींमधून येतो. या शैलीचा उगम मोनेच्या एका चित्रातून

**अनुक्रमणिका**

झाला. त्याचे नाव 'सूर्योदय—एक मनःप्रतीक'(Sunrise an Impression). ते १८६३ साली प्रदर्शित करण्यात आले. एका शीघ्र कटाक्षात चित्रकार जेवढे काही बघतो तेवढेच त्याने आपल्या चित्रकृतीत दाखल करावे अशी या ठिकाणी कल्पना आहे. अशा शैलीच्या चित्रकलेत वस्तूंच्या समग्र दर्शनाला नव्हे इतके महत्त्व सूक्ष्म आणि नाजूक बारकावे दिग्दर्शित करणाऱ्या त्यांच्यावर होणाऱ्या प्रकाशाच्या खेळाला आहे.

संगीताच्या क्षेत्रातील मॅने अगर मोने म्हणून दब्यूसीला मान दिला जातो. मोनेने प्रकाशाचा प्रभाव ओळखला त्याप्रमाणे दब्यूसीने स्वरांच्या सामर्थ्याची उपयुक्तता जाणली. स्वरांच्या स्पष्ट आकृती हुडकून काढण्याऐवजी त्यांच्या पुसट अशा छटांच्याच शोधात तो विशेषतः गुंतलेला असतो, आणि खुला असा आविष्कार करण्यापेक्षा सूचकतेवर आपले काम भागवितो. काव्याच्या प्रांतात फ्रेंच सिम्बॉलिस्ट कवींनी अनुसरलेल्या आविष्कारपद्धतीचाच असे हे संगीत स्वीकार करते असे म्हणावयाला हवे. ह्या काव्यपद्धतीचे जनक व्हेरलेन आणि मेलामे हे होत. काव्यक्षेत्रातील संकेतवाद आणि चित्रकला आणि संगीत यांमधील प्रतीकवाद हे दोनही शब्द, रंग आणि स्वर यांच्या माध्यामामधून प्रकट होणाऱ्या एकाच विचारप्रणालीचे परिपाक आहेत. आपल्या या पद्धतीने विवक्षित वातावरण निर्माण करण्यासाठी दब्यूसी हा संपूर्ण स्वरांचा उपयोग करतो आणि त्यामधील सूक्ष्म अशी स्वरान्तरे जाणूनबुजून टाळतो. त्यामुळे एकप्रकारचा स्वप्नातल्यासारखा संदिग्ध वातावरणाचा भास उत्पन्न होतो. संगीतामधील अशा प्रतीकवादाचा दुसरा एक पुरस्कर्ता राव्हेल होय. त्याने मात्र या संपूर्ण स्वरयोजनेचा फारसा वापर केला नाही. ट्यूका, फ्लॉरेंट, रिमट, रुसेल, इबे द सेवेराक, दलीयस, वाघान वुइल्यम्स, लोएफ्लर यासारखे इतर आणखी फ्रेंच रचनाकार प्रतीकवादाशी जवळीक ठेवून होते.

\*Improvisation :

इम्प्रोव्हायझेशन. आपल्या स्वतःच्याच मर्जीप्रमाणे वा कल्पनेने केले जाणारे गायन अगर वादन. एखादेवेळी त्यात विवक्षित विषय असतोही.

\*Interpretation : इंटरप्रीटेशन :

वादकाच्या अगर गायकाच्या विवेकाला आणि व्यक्तिमत्त्वालाही काहीसा वाव अवश्य दिला जावा अशा समजुतीने होत असलेले संगीत. आपली संगीतरचना नेमक्या कोणत्या तऱ्हेने वादनकाराने आविष्कृत करावी हे सांगण्याचे साधन रचनाकारापाशी नसते. कोणतेही दोन वादनकार एकच रचना, तिच्यामधील अनुस्यूत लय आणि अपेक्षित परिणाम यांना अनुसरून सारख्याच पद्धतीने वाजवू शकणार नाहीत. म्हणजे त्यांचे स्वतःचे विचार आणि व्यक्तिमत्त्व त्या ठिकाणी येणारच. आणि न जाणो वादनकाराने सादर केलेला अनुवाद एखादेवेळी मूळ रचनेपेक्षाही सुरस ठरण्याचा संभव असतो.

\*Interval : इंटरव्हल :

दोन वेगळ्या उंचीच्या स्वरामधील अंतर.

\*Ives Charles : चार्ल्स ईव्हज : (१८७४-१९५४)

**अनुक्रमणिका**

यांचे वडीलही संगीतकार होते. वयाच्या ४० व्या वर्षापर्यंत यांनी यशस्वीरीतीने विमाव्यवसाय केला. तथापि त्याचबरोबर त्यांनी कांही संगीतरचनाही केल्या. रचनाकार म्हणून काही विपरीत पद्धती अमलात आणून त्यांनी आपल्या मायक्रोटोनल संगीतात वादनकाराना, स्वतःच्या मर्जीप्रमाणे आणि उत्स्फूर्त वादन करण्याची मुभा दिली. सिम्फनी, समूहगायन, मैफलीचे संगीत याकरिता त्यांनी विविध अशा रचना केल्या. अमेरिकेच्या 'राष्ट्रीय' संगीतात रुजलेली अशी एक स्वतंत्र रचनापद्धती त्यांनी पुरस्कारली. विद्यालयीन अभ्यासाच्या कठोर शिस्तीतही त्यांनी काही काळ व्यतीत केला. कोणत्याही क्षोभजनक घटकापासून त्यांनी आपले संगीत अलिप्त ठेवले. ज्या गोष्टींचा युरोपमध्ये मागाहून 'शोध' लागला अशापैकी बऱ्याच त्यांनी हेरल्या होत्या असे त्यांच्या रचनाकृतीवरून दिसून येते. लहानपणी आपल्या गावात त्यांनी ऐकलेल्या ब्रास बँडचे निनाद त्यांच्या वृंदसंगीतात उमटलेले आढळून येतात. त्यांच्या सिम्फनीमध्ये अनेकरूपी लय आणि स्वर यांचा कलापूर्ण उपयोग करणारे अभिजात बुद्धिचातुर्य प्रत्ययाला येते. त्यात उत्स्फूर्ततेचा बराचसा भाग आहेच. एवढे असूनही ईव्हज यांचे नाव 'लोकप्रिय' रचनाकारांच्या यादीत बसू शकणार नाही. याचे कारण त्याचे संगीत गुंतागुंतीचे आणि समावेशक आहे. तथापि संगीतक्षेत्रामधील एक द्रष्टे म्हणून त्यांचे महत्त्व अबाधितच राहिले.

\* James William : विल्यम जेम्स : (१८४२-१९१०)

हे प्रख्यात अमेरिकन मानसशास्त्रज्ञ आणि तत्त्ववेत्ते होते. कादंबरीकार हेन्री जेम्स हे त्यांचे बंधू. १८८२ साली ते हार्वर्ड विद्यापीठात तत्त्वज्ञानाचे प्राध्यापक झाले. प्रॅगमॅटिझम (Pragmatism) या नावाने ओळखल्या जाणाऱ्या तत्त्वज्ञानाचे ते दर्शनकार होते. Principles of Psychology या त्यांच्या पहिल्याच महत्त्वाच्या ग्रंथाने एक प्रासादिक, विचक्षण आणि परिणामकारक लेखक म्हणून त्यांचा लौकिक झाला.

\* Jazz : जाझ :

संगीताच्या होत असलेल्या विकसनातील ही एक अवस्था आहे. तिच्यात 'रॅग टाईम' (Rag-time) म्हणजे संगीताला Syncopation (सिंकोपेशन) या लयप्रकाराची विस्तृत प्रमाणावर जोड देण्याच्या पद्धतीचा पुरेपूर वापर करण्यात आला. अनाघाती किंवा आघातबद्ध मात्रेला स्पर्श न करता तिच्या पुढेमागे झुकणाऱ्या लयीच्या प्रक्रियेला सिंकोपेशन म्हणतात. त्यामुळे श्रोत्यांच्या मनात नियमित लयकारीचा भाव प्रस्थापित झाला असताना, अनियमितपणाचा अवलंब करून त्या अवस्थेचा क्षणमात्र भंग केला जातो. लयकारीमधील हा एक विरोधाभास आहे. आफ्रिकन संगीतातील आणि म्हणून पर्यायाने अमेरिकन नीग्रोंच्या संगीतातील या लयकारीच्या प्रभावामुळे २०व्या शतकाच्या सुरवातीला संगीताच्या क्षेत्रात एक नवीन नृत्यप्रकाराचा जन्म झाला. त्याला रॅगटाईम असे नाव पडले.

जाझ संगीताचा बाख, हेडन, मोझार्ट आणि बीथोव्हेन असे आयर्लिंग बर्लिनचे वर्णन केले जाते. अनेक वाद्यांमधून ध्वनीचा कल्लोळ निर्माण करणे हा नीग्रोंच्या नृत्यसंगीतामधील स्थायी भाव असे. या बधिर करणाऱ्या आवाजांच्या गोंगाटात, त्यातील तऱ्हेवाईक अशा लयकारीचे नृत्यात अनुकरण होऊ लागले आणि वैचित्र्यपूर्ण ध्वनिकल्लोळाच्या या घटकाला 'जाझ' म्हटले जाऊ लागले. त्यातच स्वरसंमिलनाचा अगर वृंदसंगीताचा समावेश कमीअधिक प्रमाणात झाला. लयकारीची पद्धती अर्थातच रॅगटाईमची होती. म्हणजे या ठिकाणी लय, स्वरसंमिलन आणि वृंदवादन हे घटक स्वतंत्रतः उठून दिसू लागले. आलापीचा प्रकार केवळ ओढून आणल्यासारखा असून त्याला फारसे महत्त्व दिले जात नसे. याचा अर्थ 'जाझ' हे

**अनुक्रमणिका**

मूलतः नृत्यसंगीत असून लोकांची नृत्याची हौस पुरविण्यासाठीच त्याने जन्म घेतला असा होतो. आलापी संगीताचा त्यात प्रवेश झाल्यानंतर पुढे हेच जाझवादक एकादे उत्स्फूर्त गाणे गावयाला लागत. जाझचा एक भाग संपून दुसऱ्याला सुरवात होताना लागणारा वेळ ते अशा तऱ्हेने भरून काढू लागले.

जाझे (Jaser) या फ्रेंच शब्दावरून जाझ हा शब्द बनला असावा असे म्हणतात. जाझे याचा, एकत्र येऊन गप्पागोष्टी करणे असा अर्थ आहे. ज्या संगीतात वादक मुक्तपणाने वादन करतो आणि स्वरसंमेलन, लय आणि आलापी यांचे बाबतीत अगोदर काहीही न ठरवता उत्स्फूर्त कल्पनांचा आविष्कार करता येतो, ते संगीत नीग्रोला विशेष पसंत पडते. अशा संगीताचा कार्यक्रम अनिर्बंध अशा गप्पागोष्टींच्या स्वरुपाचाच असणार. सुरवातीच्या जाझबॅंडमध्ये; बंजो, पिआनो, व्हायोलिन, सॅक्साफोन, शिट्ट्या, खडखडाट करणारी आणि पडघम अशी वेगवेगळी वाद्ये असत आणि त्याकरिता वादन करावयाच्या संगीताचा फक्त एक त्रोटक असा आराखडा असावयाचा. म्हणजे त्यांत मनाप्रमाणे वादन वा गायन करण्यासाठी मोकळीक ठेवलेली असे. तथापि लिखित रचनेप्रमाणेच वादन झाल्यास त्याला स्ट्रेट किंवा स्वीट जाझ (Straight or Sweet Jazz) म्हटले जात असे. उलट उत्स्फूर्त वादनाला अधिक वाव मिळाल्यास त्याचा हॉट जाझ (Hot Jazz) व्हावयाचा. या बॅंडमधील प्रत्येक वादकापाशी कमीतकमी दोन वाद्ये असून त्यामध्ये झपाट्याने अदलाबदल केली जात असे. या सर्वप्रकारात प्रमुख धोरण असे ते हे की, एक सुसंगत संगीताकृती निर्माण होण्याऐवजी त्यामधील प्रत्येक वाद्यसंगीताला स्वतंत्ररीतीने उठाव मिळावा. जाझ संगीताला अशातऱ्हेने लोकप्रिय करणारा पहिला Conductor (कंडक्टर) म्हणून पॉल व्हिटमन यांचे नाव घेतले जाते.

१९३५ सालानंतर जाझ संगीताचा ओघ तंतुवादनाकडे वळला. स्वरसंमेलनाचा आधार घेण्याकरिता गिटार, पिआनो आणि काही आघातवाद्ये यांचा वापर करण्यात येऊन आलापीचे सूत्र कायम ठेवण्याकरिता केवळ एकच वाद्य उपयोगात आणले जाऊ लागले. त्या दोन्हीमधील तीव्र विरोधाने एक मोहक वातावरण निर्माण होत असे. जाझ संगीतामधील त्यापुढील अवस्था, जॅम संगीत, बुगी वुगी या नावांनी ओळखल्या जातात. जॅम संगीतात तर त्यातील भाग घेणाऱ्या सगळ्या वादकांनी आपल्या मनाप्रमाणे एकदमच वादन करावयाचे असते.

जाझची ही वेगवेगळी रूपान्तरे पाहून त्याच्या रचनेच्या आलेखात काही फरक पडत गेला असे समजता येत नाही. वेळोवेळी त्याच्या आविष्कारपद्धतीतच होत गेलेले हे केवळ बदल आहेत. आणि या अशा संगीताला प्राप्त झालेल्या यशाचे प्रमुख कारण म्हणजे महायुद्धामुळे आलेला सार्वत्रिक शीण. लोकांना त्यापासून काहीसा विरंगुळा हवा होता. या कारणाने संगीतामधील जाझ अवस्थेचे स्वरुप तात्पुरतेच राहणे संभवनीय आहे.

\* Joachim Joseph : जोसेफ जोआकिम : (१८३१-१९०७)

हे ज्यू वंशाचे संगीतकार होते. सुरवातीला व्हायोलिन वादनाचा अभ्यास केल्यानंतर वयाच्या १२ व्या वर्षी त्यांनी लैपझिग येथील कॉन्झर्व्हेटरीत प्रवेश केला. वयाच्या १८व्या वर्षी त्यांनी लिस्टच्या नेतृत्वाखाली व्हायोलिनवादन केले. लिस्ट आणि वॅग्नेर यांनी पुरस्कारलेल्या नवसंगीताचे ते काहीकाळ भक्तही होते. वृत्तीने मात्र त्यांचा कल मेन्देलसॉन, शुमान आणि ब्राह्मस यांच्या पक्षाकडे होता. त्यांनी केलेल्या, एकूण संगीतकार्यात त्यांचा उच्च ध्येयवाद, उत्कृष्ट तंत्रकौशल्य आणि सखोल अनुवादक विचक्षणा आढळून येते. एक थोर स्वतंत्र व्हायोलिन वादक म्हणून त्यांची ख्याती होती.

**अनुक्रमणिका**

\*Kapellmeistermusik : कापेलमेस्टरम्युझिक :

राजवाड्यामधील अगर पोपकरिता बांधलेल्या एखाद्या छोट्या चर्चच्या इमारतीला जर्मन भाषेत कापेल म्हटले जात असे. त्यामुळे त्या लवाजम्यामधील धर्मगुरू, गायक वगैरे सगळ्यांनाच राजाचे कापेल असे अभिधान प्राप्त झाले. त्यानंतर मात्र हे नाव गायकापुरतेच लावले जाण्याची प्रथा पडली. आणि कोणत्याही संगीत नियोजकाला 'कापेलमेस्टर' म्हणण्यात येऊ लागले. अशा नेमणूक केलेल्या अधिकाऱ्यांच्या संगीत रचना केवळ रिवाजाला धरून असल्याकारणाने त्यांच्या त्या नेटक्या आणि अस्फूर्त संगीताचे 'कापेलमेस्टरम्युझिक' असे अप्रतिष्ठित वर्णन होऊ लागले.

\*Key : की :-

(१) पिआनो वा आर्गन यासारख्या वाद्यांमधून निर्मिलेल्या स्वरांचे नियमन करणारी पट्टी अगर तरफ (२) स्वरमालेमधील क्रमाने येणाऱ्या स्वरांच्या विगतवारीला अलीकडे हे नाव दिले जाते. (३) कोणत्याही गीतप्रकाराने मेजॉर अगर मायनॉर स्वरमालेतील प्रधान स्वराचे म्हणजे key·note चे अनुसंधान राखावयाचे असते.

\*Key·board : की बोर्ड :

ओळीने पट्ट्या असलेला असा फलक. यामुळे एका हाताने (अॅकार्डियनसाठी), दोन्ही हातांनी (पिआनो, हार्मोनियम वगैरेच्या बाबतीत) किंवा हात आणि पायांनी (ऑर्गन वाजविताना) अनेक तारांमधून वा भोकामधून उद्भवणाऱ्या ध्वनींचे नियमन केले जाते. स्वरमालेत बदल करावयाचा झाल्यास अर्थातच अडचण उपस्थित होते. अगदी सुरवातीला जो फलक वापरण्यात येत असे त्याच्यावर एकेका साध्या स्वराचेच आलाप घेतले जात. त्यातील एकेक पट्टी इतकी रुंद आणि अवजड असावयाची की आवाज निघावा म्हणून तिच्यावर बुक्क्याने प्रहार करावा लागत असे. याच कारणाने ऑर्गनवादकाला Organ·beater असेही म्हटले जात असे.

\*Kinkeldey·Otto : ऑटो किंकेल्डे :

१८७८ साली न्यूयॉर्कमध्ये यांचा जन्म झाला. हे एक प्रतिष्ठित सांगीतिक असून, अमेरिकेत आणि जर्मनीमध्ये त्यांनी त्या नात्याने अनेक महत्त्वाच्या जागी काम केले आहे. न्यूयॉर्क लायब्ररीमधील संगीतप्रमुख आणि तेथील कॉर्नेल विद्यापीठाचे प्राध्यापक म्हणूनही ते १९४६ सालापर्यंत काम करित होते.

\*Koussevitzky Sergei : सर्जी कॉसेव्हिझ्की :

१८७६ साली रशियात जन्म आणि १९५१ साली बोस्टनमध्ये मृत्यू; डबलबासच्या वादनात हे प्रवीण असून सुरवातीच्या काळात समकालीन संगीताच्या पुरस्कारासाठी त्यांनी ग्रंथप्रकाशनही केले. वाद्यवृंदाचे नायक म्हणून त्यांना पुढे आंतरराष्ट्रीय कीर्तिही लाभली.

\*Leibowitz Rene: रेने लेबोविट्झ :

**अनुक्रमणिका**

वासर्सा येथे १९१३ साली यांचा जन्म झाला. व्हिएन्नामध्ये त्यांनी संगीताचे शिक्षण घेतले. बर्लिन येथे त्यांची आणि शोनबर्ग यांची गाठ पडली असताना डोडेकाफोनिक रचनापद्धतीकडे ते वळले. त्या पद्धतीवर त्यांनी एक विस्तृत विवेचनही प्रसिद्ध केले आहे. त्याचप्रमाणे त्यांनी शोनबर्ग आणि त्यांची विचारप्रणाली याबद्दल एक वेगळा ग्रंथ लिहिला. वृंद आणि मेफलीचे संगीत यासाठी त्यांनी रचना केल्या असून अनेक देशात कंडक्टर (Conductor) म्हणून काम केले आहे.

Libretto : लिब्रेटो :

याचा शब्दार्थ लहानसे पुस्तक किंवा ओरॅटोरिओ अगर संगीतक यांच्यासाठी केलेला शब्दसंग्रह असा आहे. संगीतकाची संहिता या अर्थाने हा शब्द वापरला जातो. अशा संहिताकाराचे (Librettist) रचनाकाराशी सहकार्य झाल्यास दोघांची विचारसरणी रचनेला उपकारक ठरते.

\*Liszt Franz : फ्रान्झ लिस्ट :

१८११ साली हंगेरीत याचा जन्म झाला आणि बैरुथ (बव्हारिया) येथे १८८६ साली तो मृत्यू पावला. एक पीआनोवादक म्हणून त्याने जवळजवळ पन्नास वर्षे संगीताचे क्षेत्र गाजविले, अमाप पैसा मिळविला आणि तो मोकळ्या हाताने दान करून टाकला. रचनाकार या नात्याने त्याने संगीतात काही नवीन कल्पना समाविष्ट केल्या. सिम्फनीकाव्याचे जनकत्व त्याच्याकडे जाते. संगीतविषयांचा रूपभेद हा नवीन प्रकार त्याने अमलात आणला. त्याप्रकारानुसार रचनाकृतीमधील मूळचा विषय संगीत चालू असताना बदलत राहतो.

लिस्टने अनेकांना पीआनोवादानाचे शिक्षण दिले आणि नवीन रचनाकारांना उत्तेजन देऊन मार्गदर्शन केले. संगीतामधील प्रागतिक विचारसरणीचा तो प्रतिनिधी समजला जातो. भावीकाळचे संगीत हा वाक्प्रयोग त्यानेच वापरात आणला वॅग्नेरच्या संगीताचा त्याने जोरदार पुरस्कार केला. वॅग्नेर पुढे त्याचा जावई झाला.

संगीताचे पहिले पाठ लिस्टला त्याच्या वडिलांनी दिले. पिआनोवादानाचे शिक्षण त्याने, झर्नीकडे (Czerny) घेतले. आणि रचनाशास्त्राचा अभ्यास सॅलीअरी (Salieri) पाशी केला. वयाच्या अकराव्या वर्षीच वादनामधील त्याची अजब करामत पाहून बीथोव्हेनने त्याचे जाहीर कौतुक केले. पॅरिसमध्ये राहिला असताना ह्यूगो, लामार्टिन, जॉर्ज सॅंड, सेंट बव्ह या भाववादी साहित्यिकांशी आणि चित्रकार दला क्रुवा याच्याशी त्याचा निकटचा संबंध आला. वेमार येथे राजाचा संगीत शिक्षक म्हणून त्याने १० वर्षे काम केले. वयाच्या ५० व्या वर्षानंतर लिस्टने रोम येथे वास्तव्य केले. तो धार्मिक विचाराकडे वळला आणि त्याच्या रचनाकृतीतही धार्मिक दृष्टिकोन आढळून येऊ लागला.

लिस्टच्या सुमारे १३०० रचनाकृती असून त्यापैकी ४०० स्वतंत्र आणि बाकीच्या अनुवादस्वरूपाच्या आहेत. पीआनोसंगीताचा अनुवादक म्हणून त्याचा मोठा लौकिक होता. तथापि लिस्टचे वादनकौशल्य त्याच्या रचनाकार्यापेक्षा अधिक परिणामकारक ठरले. लिस्टच्या अंतर्त्यामात मात्र प्रबळ निराशा दाटलेली असे. एका तऱ्हेने तो लाभलेल्या लौकिकाने उत्तेजित आणि आनंदित होई, पण त्याचीच शिसारी

**अनुक्रमणिका**

आल्यानंतर तो खिन्नपणाने एकांत गाठून आपल्या हातून काही थोर रचनाकृती व्हावी याचा ध्यास घेत असे. त्याने पुष्कळ प्रवास केला आणि आपले संगीतधन सर्वांसाठी मोफत खुले ठेवले.

\*Loeffler. Charles Martin Tornow. चार्लस मार्टिन टोर्नो लोएफ्लर (१८६१-१९३५)

रशिया आणि हंगेरी येथे लहानपणी व्हायोलिन आणि रचनाविषयाचा अभ्यास केल्यानंतर हे अमेरिकेत गेले आणि बोस्टन सिम्फनी ऑर्चेस्ट्रात एक व्हायोलिनवादक म्हणून अग्रभागी राहिले. तेथून ते १९०३ साली निवृत्त झाले.

\*Lute : ल्यूट :

बोटांनी छेडले जाणारे हे एक तंतुवाद्य असून १५ व्या आणि १६ व्या शतका मधील संगीतात त्याचा विशेष वापर होत असे.

\*MacDowell Edward Alexander. एडवर्ड अलेक्झांडर मॅकडोवेल (१८६१-१९०८)

यांची लहानपणीच संगीतात गति दिसून आली. त्यांनी पिआनोवादानाचा अभ्यास केला. वयाच्या १४ व्या वर्षी पॅरीसमधील आणि त्यापुढे फ्रँकफोर्ट येथील कॉन्झर्व्हेटरीत त्यांनी प्रवेश मिळविला. ३५ व्या वर्षी ते न्यूयॉर्क येथील कोलंबिया विद्यापीठात संगीताचे प्राध्यापक झाले. ८ वर्षे काम केल्यानंतर त्यांनी ती जागा सोडली. त्यांच्या संगीतात १९ व्या शतकामधील भाववादी विचारांचा प्रभाव आणि निसर्गावरील प्रेम आढळून येते.

Madrigal : मॅड्रिगल :

१५ व्या ते १७ व्या शतकापर्यंत हा गानप्रकार विशेष प्रचारात होता. अनेक गायकांना उपयुक्त व्हावी अशी ही आलापांची रचना आहे. प्रेमविषय असलेल्या ग्रामीण भावगीतांना सुरवातीला मॅड्रिगल म्हटले जात असे. अशा गीतात पुराणकथांचा आधार घेतला जावयाचा. आणि त्यांचे एकूण स्वरूप काल्पनिक, भडक आणि आकर्षक असूनही कृत्रिम वाटत असे. इंग्लिश भाषेत अशा मॅड्रिगलांचा मोठा भरणा आहे. मॅड्रिगलमधील प्रत्येक ओळीला अगर त्याच्या काव्यातील भावाला एका गायकाने सुरवात करून देऊन, काहीशा उशीराने इतर गायकांनी आपले आवाज त्यात मिळवावयाचे असतात.

\*Mahler Gustav ; गुस्टाव्ह महलर : (१८६०-१९११).

अभिजात, भाववादी असे ब्राह्मसंप्रमाणेच याचे वर्णन करता येईल वॅग्नेरच्या विचारसरणीमुळे आणि तंत्रकौशल्याने तो प्रभावित झाला होता. व्हिएन्ना येथे त्याने एकामागून एक अशा अनेक संगीतकात कंडक्टर (Conductor) म्हणून काम केले. १९०८ सालापासून तो न्यूयॉर्क येथील मेट्रोपॉलीटन ऑपेरा हाऊसचा प्रमुख 'कंडक्टर' आणि फिलहॉर्मोनिक वाद्यवृंदाचा संचालक होता. त्याच्या सिम्फनीकडे जर्मनीत अलीकडे पुन्हा लक्ष दिले जाऊ लागले असून इंग्लंडमध्येही त्याच्या रचनाकृतीबद्दल आस्था निर्माण झाली आहे.

**अनुक्रमणिका**

\*Major Scale : मेजॉर स्केल :

दुसऱ्या स्केलला मायनॉर स्केल (Minor Scale) म्हणतात. प्रमुख अशी ही दोन स्वराप्रमाणे असून मेजॉर स्केलमध्ये तिसऱ्या आणि चौथ्या तसेच सातव्या आणि आठव्या स्वरांमध्ये सेमीटोनस (स्वरांतरे) ना स्थान दिले जाते. मायनॉर स्केलचे हॉर्मोनिक (स्वरसंमिलनमय) आणि मेलॉडिक (आलापप्रधान) असे दोन प्रकार असून पहिल्या प्रकारात सातवा स्वर तीव्र केला जातो. उलट मेलॉडिक प्रकारात सहावा आणि सातवा असे दोनही स्वर तीव्र ठेवले जातात.

\*Malipiero Francesco : फ्रान्सेस्को मालीपायरो :

१८८२ साली व्हेनिस येथे यांचा जन्म झाला. इटालियन संगीताचा किंबहुना एकूण संगीताचाच पुनरुद्धार व्हावा अशी त्यांची मनीषा असून इटालीमधील अलीकडील संगीतातील रिवाजाचा त्यांना तिटकारा वाटतो. वाद्यसंगीत आणि सिम्फनी याकरिता त्यांनी रचनेलेखन केले असले तरी संगीत. आणि नाट्य यांच्या संयोगामुळे निर्माण होणाऱ्या प्रश्नात ते अधिक रस घेतात. मॉटेव्हर्डीच्या एकूण रचनाकृतीचे मालीपायरोनी संपादन केले असून त्यांनी इतरही मौलिक ग्रंथलेखन आणि लेख लिहून वादविवाद केले आहेत.

\*Martenot Maurice : मॉरीस मार्टेनॉट : (१८९८) Ondes Musicales Musical Waves. (संगीतातील लहरी) या विजेच्या साहाय्याने चालणाऱ्या वाद्याचा शोध याने लावला. या वाद्याचा उपयोग त्याने संगीतकार म्हणून एका कार्यक्रमातही करून घेतला. केवळ आलापनिर्मितीचे साधन म्हणून हे वाद्य उपयोगात आणले जाईल. त्यात उजव्या हाताने स्वरांचे नियमन केले जावे आणि डाव्या हाताच्या साहाय्याने अनेक जातीचे ध्वनी निर्माण व्हावे अशी सोय केलेली आहे.

\*Melody : मेलडी :

मेलडीला संगीताचा दर्शनी पृष्ठभाग म्हटले जाते. एखाद्या वस्तूची दर्शनी बाजूच आपले लक्ष ओढून घेते त्याप्रमाणे, मेलडी आपल्या श्रुतींना आकर्षित करते. हार्मनीचा अभाव असल्यास मेलडी म्हणजे संगीताचा पृष्ठभाग म्हणूनच उरते. पर्सपेक्टिव्ह म्हणजे दृश्यानुसंधान नसल्यास एखाद्या चित्राचेही आपल्याला असेच यथार्थ दर्शन होत नाही. पर्सपेक्टिव्हच्या मूल्याचा चित्रकलेत उशीरा प्रवेश झाला तसा, संगीताच्या क्षेत्रात हार्मनी मागाहून प्रादुर्भूत झाली. याचा अर्थ असा होतो की हार्मनीची संगीतकलेला निकड भासत नाही. मेलडीची मात्र जरूरी असते. म्हणून एखादा सामान्य माणूस संगीतात सर्वाअगोदर मेलडी असावयाला हवी असे म्हणतो. त्यावेळी त्याचे मागणे तत्त्वतः बरोबरच असते.

माणूस बोलत असताना त्याच्या आवाजात जे वेगवेगळे बदल घडतात त्यामधून मेलडी उद्भवली असावी अशी कल्पना मांडली जाते. याचे कारण या बदलातच आवाजामधील चढउतार आणि त्याची लय हे मेलडीचे दोन घटक अंतर्भूत झालेले दिसतात. कोणताही माणूस बोलताना काही शब्द वा त्यातील अक्षरे वरच्या स्वरांत, काही खालच्या आवाजात, काही मोठ्याने, काही मृदु आवाजात आणि आणखी थोडी रेंगाळत आणि इतर काही तुटकपणाने उपयोगात आणीत असताना आपण पहातो. याटिकाणी मेलडी अवतरलेली असते.

**अनुक्रमणिका**

मेलडीमध्ये अंतर्भूत असलेली लय वेगवेगळ्या स्वरालापानुसार बदलत गेल्यास ती ओळखण्यास कठीण होऊन जाते. स्वरसंमिलनाच्या तिच्यामधील अंतर्भावामुळे मात्र त्यांतील स्वरमेळ आणि त्यांचे चढउतार यामुळे मेलडीचे स्वरूप पालटले जाते. आणि तिच्यामधील कोणत्याही स्वरविभागाला आकार प्राप्त होतो. श्रुतींना सुखावह होण्यासाठी कोणत्याही मेलडीत नाविन्याचा आभास व्हावा इतपत दरेकवेळेला बदल घडून आला पाहिजे. एकदम लोकप्रिय झालेले नवीन गीत हे तितकेच आवडलेल्या अगोदरच्या गाण्यापेक्षा याबाबतीत काहीसे पुढे सरकलेले असते, असा या गोष्टीचा उलगडा करता येतो. म्हणजे मेलडीचा आस्वाद घेत असताना बहुतेक बाबतीत माणसाची स्मृति आणि थोड्या वेळापुरती त्याची नाविन्याबद्दलची उत्कंठा काम करीत असते. कोणतेही गीत लोकप्रिय करण्याकरिता हे प्रमाण वाजवीच आहे. मेलडी परिणामकारक व्हावी याकरिता तिच्यात आणखी काही गुणविशेष असावे लागतात. ते म्हणजे स्वरसामग्रीचा आटोपशीर आणि सुसंगत वापर, उत्कंठा वाढविणाऱ्या स्वरांचे गांभीर्य आणि आविष्कारातील पुरेशी विविधता हे होत. थोडक्यात बरेच काही साधले जाते, ही मेलडीमधील किमया आहे एकूण संगीतात आढळतात तसे मेलडीचेही दोन भाग पडतात. एक भाग स्वरचित्रामधील सौंदर्यावर भर देतो, आणि आविष्कारशैलीला दुसऱ्यांत महत्त्व दिले जाते. अभिजातवाद आणि भाववाद यातीलच वास्तविक हा फरक आहे. आदिवासी लोकांत प्रचलित असलेल्या मेलडीत मात्र दोनच स्वरघटक असतात. एका घटकाचे दोन तीन वेळा आलाप घेतल्यानंतर दुसऱ्याकडून त्यांच्यात उतार पाडला जातो.

\*Messiaen Olivier : ऑलीव्हिए मेसीऑ (१९०८)

पॅरीस कान्झर्वारमध्ये प्राध्यापक म्हणून यांनी काम केले. १९३१ साली चर्च ऑफ दि होली ट्रिनिटीमध्ये ऑर्गनवादक म्हणून त्यांची नेमणूक झाली. एक अतिरेकी प्रकारचे धर्मनिष्ठ आणि गूढवादी असे हे संगीतकार आहेत. समूहगान, ऑर्गन आणि वृंदसंगीत यावरील त्यांच्या रचनात त्यांच्या या प्रवृत्तीचा दाखला मिळतो. रचनापद्धतिविषयी मेसीऑंची स्वतःची स्वतंत्र मतप्रणालीही त्यामधून उठून दिसते.

\*Metrics : मेट्रिक्स :

एखादी कविता संगीतात सामील करताना रचनाकार तिच्यामधील गणमात्रांच्या योजनेला बांधलेला नसतो. कवितेमधील शब्दावयवांना तो लयीला अनुसरून आघात देत असतो. मीटर हे कवितेमधील लयमूल्य आहे. तिच्या अर्थात कवितेमधील ओळींची संख्या, एका ओळीतील शब्दावयव आणि त्यांची आघातानुसार मांडणी इतक्या गोष्टींचा समावेश होतो. कवितेमधील या लयीच्या एकूण घाटातील मूळ घटकाला फूट (Foot) म्हणतात. आघातबद्ध शब्दावयवाबरोबर अनाघात आल्यास त्याचा आयाम्बस फूट (Iambus Foot) होतो.

\*Metronome : मेट्रोमोम :

१८ व्या शतकाच्या सुरवातीपासून हे एक छोटेसे आणि साधे यंत्र प्रचारात आले. मात्रांना अनुसरून संगीतरचनेची गतिमानता त्यामुळे नियमित करता येते.

\*Milhaud Darius : डेरियस मिलहॉड (१८९२)

पॅरीस काँझर्वार्त्वारमध्ये यांचे संगीतशिक्षण झाले. १९१४ मधील पहिल्या महायुद्धाच्या सुमाराला यांच्या कलावृत्तीने एक आत्यंतिक आधुनिकतेचा मार्ग अनुसरला होता. त्यांनी विविध प्रकारच्या रचना केल्या असून त्यात मैफलीचे, वृंदसंगीत आणि नृत्यनाट्य यांचा समावेश होतो. गूढवादी कवि आणि नाटककार क्लोदेल याच्याशी मिलहॉडने अनेक बाबतीत सहकार्य केले असून त्यापैकी Christophe Colomb या नाट्यांत तर रंगभूमीवरील सर्वप्रकारच्या अभिनव क्लुप्त्या अमलात आणल्या गेल्या. आणि पात्रांच्या आवाजाला वाद्यवृंदाची आणि आघातबद्ध वाद्यांची साथ दिली गेली.

\*Minuet : मिनुए :

संगीतावर सर्वात अधिक ठसा उमटविलेला हा एक नृत्यप्रकार आहे. माणसाच्या हालचालीत शिस्त आणण्याकरिता त्याचा उपयोग केला जात असून तिची कसोटीही या नृत्यात लागत असे. वाद्यसंगीताच्या रचनाकारांनी त्याचा प्रथम वापर केला. आणि त्यापुढे त्याचा संगीतप्रास्ताविके, गीते, स्ट्रिंग क्वार्टेट्स आणि सिम्फनी यांच्यात प्रवेश झाला. शर्झो (Scherzo) चे नृत्य हे मिनुएचेच आधुनिक आणि अधिक गतिमानता असलेले रूप आहे.

\*Montaigne, Michel de : मिशेल द मोंतेय (१५३३-१५९२)

प्रसिद्ध फ्रेंच निबंधकार. निबंध हा साहित्यप्रकार त्यानेच प्रचारात आणला. इंग्लिश लेखकावर त्याच्या साहित्याचा मोठा प्रभाव होता.

\*Monteverdi Claudio : क्लॉडियो मॉंटेव्हर्डी (१५६७-१६४३ व्हेनिस)

नवीन संगीताविषयीच्या कल्पना याने कलात्मक जाणीव ठेवून चातुर्याने आणि धिटाईने अमलात आणल्या. स्वरसंमीलनाविषयी त्याची शोधकबुद्धि, वाद्यवृंदाच्या साथीमधील स्वतंत्रपणा आणि परिणामकारक रचनानुवाद, यामुळे मॉंटेव्हर्डीला संगीताच्या विशेषतः; संगीतकांच्या इतिहासात अत्यंत महत्त्वाचे स्थान लाभले आहे.

\*Moore Douglas Stuart : डग्लस स्टुअर्ट मूर (१८९३)

येल, पॅरीस आणि ब्लॉचच्या मार्गदर्शनाखाली क्लीव्हलॅंड येथे त्यांनी संगीताचा अभ्यास केला. १९२६ साली त्यांनी पुलिट्झर पारितोषिक संपादन केले. त्यामुळे त्यांना युरोपियन संगीताचा पुढे अभ्यास करता आला. वृंदसंगीत, व्हायोलिन, गीते आणि संगीतके याकरिता त्यांनी रचना लिहिल्या आहेत. न्यूयॉर्क येथील कोलंबिया विद्यापीठात संगीताचे एक सहकारी प्राध्यापक म्हणून १९२६ साली मूर काम करू लागले. १९४० मध्ये ते त्या ठिकाणी प्राध्यापक आणि संगीत विभागाचे प्रमुख झाले.

\*Moussorgsky Modeste : मोडेस्टे मुसोग्स्की (१८३९-१८८१ लेनिनग्राड)

लहानपणी ऐकलेल्या लोकसंगीतापासून याला बरीच स्फूर्ति मिळाली. आणि लोककथामुळे त्याच्या पुष्कळ रचनाकृतींना साहित्यिक आधार लाभला. त्याच्या रचनाकार्यात सांगीतिक वास्तवता परिपूर्णतेला

**अनुक्रमणिका**

पोहोचते. आपल्या व्यक्तिमत्त्वाला साजेशी अशी त्याची गीते असून त्यात उपरोध, विनोद आणि एखाद्या हळुवार भावनेचा नेमका वेध घेतलेला आढळतो.

उमेदीच्या काळात मुसोग्स्कीने सैन्यात एक अधिकारी म्हणून नोकरी केली. नंतर तो मुलकी खात्यात शिरला. वागणुकीत तो गबाळा होता. मद्यपानाच्या व्यसनातून सुटका व्हावी म्हणून त्याने त्याच्याशी हयातभर अपेशी झगडा केला. अनेकांच्या जीवनामधील अंधकार नाहीसा करणारी कला निर्माण करावी असे त्याने आपल्यापुढे महान उद्दिष्ट ठेवले. राष्ट्रीयत्वाची जाणीव असलेला मुसोग्स्की हा एक थोर कलावंत होता.

Movement : मुव्हमेंट :

एकाच विस्तृत रुचनाकृतीमधील गुंफल्या गेलेल्या परस्परविरोधी चलनविभागाला हे नाव दिले जाते. आणि याचे कारण त्यामध्ये प्रत्येकाची गतिमानता वेगळी असते.

\*Mozart : मोझार्ट :

साल्झबर्ग येथे १७५६ साली याचा जन्म झाला आणि १७९१ मध्ये व्हिएन्ना येथे तो मृत्यु पावला. संगीताचे जबरदस्त आकर्षण त्याला उपजतच होते. त्याची स्मरणशक्ती अफाट होती. स्वरांचे शुद्ध स्वरूप, आलापांच्या आकृतीमयतेचे ज्ञान, लयीची समज, स्वरसंमेलनामधील रंगसंगती आणि वाद्यांच्या उपयोगामधील संयम या गुणविशेषामुळे त्याने वाद्यंगीतात सिद्धी मिळवली होती. यामुळे त्याच्या संगीताला यथार्थतेने अभिजात मानले गेले. त्याचे वडील लिओपोल्ड मोझार्ट हे स्वतः संगीतकार होते आणि त्यांनी आपल्या मुलाला साक्षेपाने शिक्षण दिले. वयाच्या सहाव्या वर्षी मोझार्टने आपल्या बहिणीबरोबर संगीताच्या कार्यक्रमाला सुरुवात केली. त्या दोघांविषयी युरोपमधील राजेलोकांच्या दरबारात कुतुहूल उत्पन्न झाले. काही काळानंतर ते ओसरले. मोझार्टला साल्झबर्गच्या आर्चबिशपकडून मनस्ताप आणि प्रत्यक्ष छळही सोसावा लागला. २६ व्या वर्षी त्याने लग्न केले. उर्वरित आयुष्यात मात्र त्याने झपाट्याने रचना करण्यास सुरुवात केली आणि जवळजवळ ५० सिम्फनी, २० संगीतके, स्ट्रिंग क्वार्टेट्स आणि पियानोसंगीत लिहिली. बीथोव्हेनला रचना निर्माण करणे जितके कष्टप्रद वाटावयाचे, तितकेच मोझार्टला हे कार्य सहजसाध्य आढळून येत असे. युरेमियाच्या व्याधीमुळे मोझार्टचा अंत झाला. त्याची स्मशानयात्रा त्याच्या थोरपणाला साजेशी मुळीच झाली नाही. वारा आणि पाऊस यांचा धुमाकूळ चालू असताना भिकाऱ्याकरिता राखून ठेवलेल्या एका स्मशानभूमीत त्याचे दफन झाले. त्या जागेवर कोणी खूणही करून ठेवली नाही.

मोझार्टची संगीतकला प्रायः हेडनच्या विचारसरणीवर आधारलेली होती. रचनास्वरूप आणि शैली या बाबतीत दोघेही एकमेकांच्या विचारसरणीचे आत्मीयतेने ग्रहण करीत असत.

\*Musique Concrete : म्युझिक काँक्रेथ :

विसाव्या शतकामधील 'अद्भुताकडे' कल असणाऱ्या रचनापद्धतीच्या उलट, 'वास्तववादी' रचना निर्माण करण्याचा हा प्रयत्न असून पॅरीसमधील काही संगीतकारांनी १९५० च्या सुमारास त्यासाठी सुरुवात

केली. त्याकरिता मुद्रित ध्वनि एकमेकात मिसळून, कमीअधिक उंचीवर वाजवून, पुनरावृत्त करून अगर जलद किंवा सावकाश वाजवून 'अंतिम रचना' सिद्ध केली जात असे.

\*Musical Measure : म्युझिकल मेझर :

बहुतेक संगीत हे मात्रांनी नियमित केलेल्या योजनेने बद्ध झालेले असते. त्यामध्ये दोन, तीन किंवा चार मात्रांचे घटक पाडले जाऊन पहिल्या मात्रेवर स्वराघात दिला जातो. पहिल्या आणि त्यापुढच्या आघातमात्रेमधील स्वरांतराला मेझर (Measure) म्हटले जाते. स्वरलिपीमध्ये आघातबद्ध मात्रेपूर्वी 'बार' (Bar) ची उभी रेषा काढून अशी मेझर्स एकमेकापासून अलग दाखविली जातात.

\*Neo-classicism : निओक्लासिसझम :

बाख आणि मोझार्ट यांच्या शैलीत अलीकडे १९२० पासूनच्या पुढील दोन दशकात रचलेल्या संगीताचे, या शब्दप्रयोगाने वर्णन केले गेले आहे. ही विचारप्रणाली संगीताच्या क्षेत्रातून भाववाद (Romanticism) निपटून काढण्याचा हेतुपुरस्सर प्रयत्न करते. एवढेच नाही तर, असा तिचा प्रयत्न काही प्रमाणांत यशस्वीही झाला आहे. या नव-अभिजातवादाचे पुरस्कर्ते व्यक्तिनिष्ठतेचा धिक्कार करतात. संगीत हे मानवाच्या भावनांच्या आविष्करणासाठी नसून ध्वनींचे आकृतीबंध निर्माण करणारी ती कला आहे असा त्यांचा आग्रह असावा. आपल्या रचनाकृती असा भावनाविष्कार न करताच वादन केल्या जाव्या अशी स्ट्राव्हिन्स्किने काळजी घेतली आहे, तर बार्टोकने आपल्या पिआनो संगीतात असे काही कर्कश आघातसंभव नाद समाविष्ट केले की ते ऐकून श्रोत्याला उलट आपला उपमर्द झाला असे वाटावे. या विचारप्रणालीचा आणखी एक प्रमुख पुरस्कर्ता हिंडेमिथ होय.

या विचारसरणीप्रमाणे मानवाच्या प्रबळ भावना वा मनोविकारच नव्हे तर तत्संबद्ध साहित्यिक कल्पनासुद्धा संगीताच्या प्रकटीकरणात येणे अमान्य केले जाते. याकरिताच शक्य तितके कमी भावप्रवण स्वरसंमेलन आणि तीव्र आणि जोरकस लयकारी यांचा अवलंब करून वृंदवादन अशा तऱ्हेने योजले जाते की, त्यामधील वाद्यांचे नाद अगर स्वर एकमेकात मिळून जाण्याऐवजी प्रत्येकाचे स्वतंत्र वैशिष्ट्य उद्गून दिसावे.

\*(Classical) क्लासिकल :

क्लासिकल शब्दाने १६ पासून १८ व्या शतकाच्या अखेरीपर्यंत प्रचलित असलेल्या संगीतपद्धतीचा बोध होतो. या पद्धतीत स्वराकृतीबंधांच्या योजनेचा हेतुतः स्वीकार झालेला असून प्रमाणबद्धता आणि सौंदर्यदृष्टी या गोष्टीवर भर दिला जातो. याउलट, भाववादी (Romantic) पद्धतीचा प्रमुख हेतू हा असतो की, भावनांचे प्रकटीकरण संगीतातून व्हावे एवढेच नाहीतर, संगीतबाह्य अशा साहित्य अगर चित्रकला यांच्या माध्यमातून ज्यांचा आविष्कार सुलभ व्हावा अशा कल्पनांचाही उच्चार स्वरांकडून केला जावा. म्हणजे आकृतिमयतेऐवजी आशयाचे महत्त्व आणि भव्यता आणि भडकपणा यांचे अवडंबर, या बाबी भाववादात कमी अधिकपणाने मोडल्या जातात.

\*Note : नोट :

**अनुक्रमणिका**

एका विवक्षित उंचीचा आणि अवधीचा स्वर किंवा तो दाखविणारे चिन्ह.

\*Nuance : न्यूआन्स :

अर्थ, भावना, मत, रंग इत्यादिमधील नाजूक बारकावे किंवा छटा असा न्यूआन्सचा शब्दकोशामधून अर्थ निघतो. या 'इत्यादि' मध्ये संगीताचाही समावेश होतो. उत्कटता आणि गतिमानता यामधील सूक्ष्म फरकांना संगीतामधील न्यूआन्सेस म्हणता येईल. संगीतात या दोन घटकामुळे चैतन्य निर्माण होते. यामुळे फ्रेजिंग (Phrasing) या प्रक्रियेशीही न्यूआन्सचा संबंध पोहचतो.

\*Oboe, : ओबे :

१६ व्या शतकापासून प्रचारात आलेले दोन रीडचे सुषीर वाद्य. अलीकडील रूपात दिसणारे हे वाद्य १८ व्या शतकापासून वापरात आलेले आहे. दोन रीड आणि एक निमुळती नळी अशी याची रचना असल्याने एक रीड आणि लंब वर्तुळाकार नळी असलेल्या क्लॅरिनेटपेक्षा हे वाद्य पुष्कळच वेगळे आहे. त्याच्यामधून निघणारा ध्वनि भेदक असूनही कर्कश नसतो आणि वाद्यवृंदात त्याचा समावेश केला जातो तो इतर वाद्यांच्या बरोबरीने म्हणून नव्हे तर त्याचे स्वतंत्र वैशिष्ट्य उठून दिसावे याकरिता.

\*Octave, : ऑक्टव्ह :

स्वरप्रमाणातील क्रमाने येणाऱ्या आठ स्वरांचे हे "सप्तक" आहे. यामधील पहिल्या आणि अखेरच्या स्वराना एकच "नाव" दिलेले असते.

\*Opera : ऑपेरा.

रंगभूमीवर गायक नटाकडून आविष्कृत केल्या जाणाऱ्या या संगीतप्रकाराचा उगम सतराव्या शतकाच्या सुरवातीला झाला. मॅझीगल या त्यावेळी विकसित झालेल्या गानप्रकाराला रंगभूमीवर आविष्कृत करण्याचे प्रथम प्रयत्न इटालीत झाले. परंतु ते नीटसे जमले नाहीत. याचे कारण समूहगायनामधील पसारा, आटोपशीर अशा नाट्यप्रसंगाच्या आड यावयाचा. यामुळे पुढे पुढे मॅझीगल पद्धती, तिच्यामधील आलापचारी, ठराविक संवाद आणि स्वगते या सगळ्यांना बाजूला सारण्यात येऊन, गायकनाटांच्या आवाजाला स्वरमेळाची जोड दिली गेली. या तऱ्हेने या संगीतकात स्वरसंमेलनाच्या घटकांचा प्रवेश झाला. ऑपेराच्या पुढील अवस्थेत गायक हाच प्रमुख मानला जाऊन संबंध ऑपेरा म्हणजे एक वेषभूषायुक्त अशी गायनाची मैफलच झाली. अशा या संगीतकाला काव्य आणि नाट्यामधील वास्तवतेकडे परत वळविण्याचे आणि रंगभूमीवरील भरमसाट गायकीला आळा घालण्याचे कार्य ग्लककडून झाले. त्याची यासंबंधीची विचारभूमिका पुढीलप्रमाणे होती. (१) काव्य आणि नाट्य यांचेकरीता संगीताचा एक पूरक घटक म्हणूनच उपयोग केला जावा. यामुळे संगीताच्या अलंकाराने ती दबून जाणार नाहीत (२) गायनाच्या आहारी जाऊन काव्यात आणि अभिनयात पडणारे खंड टाळण्यात यावेत. (३) पुढे प्रयोगित होणाऱ्या नाट्याकरता प्रेक्षकांची मानसिक तयारी व्हावी या दृष्टीने संगीतप्रास्ताविकांची मांडणी केली जावी (४) शब्दामधून प्रकट होणाऱ्या भावानुसार वृंदवादनात बदल करण्यात यावा (५) नाट्यामधील निवेदन आणि एरिया (Aria) यातील तफावत शक्य तितकी कमी केली जावी (एरिया हा एक गायनाचा लांबलचक प्रकार

आहे. त्याच्या तीन विभागांपैकी पहिल्याची तिसऱ्याकडून पुनरावृत्ती करण्यात येते. मधल्या विभागात विषयवैचित्र्य, प्रधानस्वरांची भिन्नता आणि वातावरणांमधील फरक या गोष्टी साधल्या जातात.)

\*Organ : ऑर्गन :

एक विस्तृत फलक (Key Board) असलेले सुषीरवाद्य. स्वरनिर्मितीकरिता लागणारी हवा यात भात्याने पुरविली जाते आणि स्वरातील बदल वेगवेगळ्या खुंट्यांचा उपयोग करून केला जातो. १६ व्या शतकापासून यामध्ये पेडलचा समावेश करण्यात आला.

\*Organ Point : ऑर्गन पॉईंट :

खालच्या बास स्वराचा घोष कायम ठेवून इतर स्वरांची सहल होत असतांना बाकीच्या वाद्यांनी काही वेळ थांबावे, म्हणून रचनेलेखनात केलेली ही खूण असते.

\*Orchestra : ऑर्केस्ट्रा :

या नावाने वादनकारांच्या विस्तृत समूहाचा निर्देश केला जातो. ऑर्केस्ट्रा हा १७ व्या शतकात प्रथम प्रचारात आला. निरनिराळी वाद्ये काहीएका पद्धतीने एकत्रित करून त्यात काही मेळ साधण्याची कला विकसित होताना बराच काळ लागला आहे. सुरवातीच्या अवस्थेत एखाद्या प्रसंगाच्या निमित्ताने ती कशी तरी जुळवून आणली जात. तथापि वाद्यांमधील महत्त्वाचे मेळ आणि त्यांच्यातील स्पष्ट अंतर्विरोध हुडकून काढून या नवीनच वाद्यवृंदाच्या कलेचा पुरस्कार करण्यात मान्टेव्हर्डीना पुष्कळच यश आले होते. बाखच्या काळात (इ. स. १७०० च्या सुमारास) बऱ्याच वाद्यांच्या बनावटीत सुधारणा झाल्या आणि काही परिणामकारक असे त्यांचे वृन्दही कल्पिले गेले. त्यामध्ये मध्यवर्ती स्थान तंतुवाद्यांना देण्यात आले. असे असूनही प्रमाण म्हणून मानता येईल असा वाद्यवृंद अजून निर्माण व्हावयाचाच होता. शिवाय वेगवेगळ्या वाद्यांची कार्येही निश्चित झाली नव्हती. इ. स. १८०० च्या सुमारास मात्र वाद्यवृंदाच्या कल्पनेतच बदल घडून आला. त्यामुळे तंतुवाद्यातील स्वरांना आधारभूत मानण्यात येऊ लागले आणि फलकयुक्त वाद्यांना बाजूला करण्यात आले.

अलीकडच्या वाद्यवृंदांत मात्र समाविष्ट केलेल्या प्रत्येक वाद्याचे त्याच्या गुणधर्माप्रमाणे स्थान आणि कार्य ठरवून दिले जाते, जरूर पडणारी सर्व वाद्ये तयार ठेवलेली असतात आणि त्यांच्या एकत्रीकरणामधील बारकावे समजून घेतले जातात. अशा वृंदवादनात परिणाम साधण्याकरिता बदल केले जातात ते, प्रत्येक चलनाच्या सुरवातीला नसून दर एक क्षणाला काही नाविन्य निर्माण व्हावे म्हणून. यामुळे स्वरांच्या एकूण रंगसंगतीत वैचित्र्य आढळून येते.

विसाव्या शतकाच्या सुरवातीला भाववादी विचारसरणीच्या प्रभावामुळे आणि वाद्यांच्या रचनेतही सुधारणा झाल्याकारणाने वृंदवादनात विविधता अधिक प्रमाणात आली. त्याचबरोबर वाद्यांच्या कामगतीचेही आणखी विभाजन झाले. वृंदसंगीताकडे पहाण्याचा रचनाकाराचा दृष्टीकोन बदलला. त्यामुळे स्वतंत्रपणे रचानाकृतीची कल्पना उतरवून तिच्यात मागाहून उठाव आणण्याच्या पद्धतीऐवजी संगीताची रूपरेषा आणि तिचा साकल्याने आविष्कार यांचा एकदमच विचार करणे त्याला प्राप्त झाले. या कारणाने

**अनुक्रमणिका**

विवक्षित परिणाम घडवून आणण्याच्या हेतूनेच आलाप, स्वरमेळ आणि वादनप्रकार त्याला आपल्या रचनेत दाखल करावे लागले.

वाद्यवृंदासंबंधी १९३० सालानंतर घडत आलेल्या काही प्रमुख गोष्टींचा उल्लेख करणे जरूर आहे. वाद्यांना जमणार अगर पेलणार नाही अशा तऱ्हेने त्यांचा वापर करण्याकडे कल दिसून येतो; ही त्यातील पहिली गोष्ट. याच्या अगदीच उलट त्याच वाद्यांच्या आवाक्याचा बारीक शोध घेऊन, त्यांचा अधिकातअधिक उपयोग करून घेण्याची प्रवृत्तिही वाढत चाललेली दिसून येते. याशिवाय नवीन वृंदयोजना हुडकून काढून काही नवीन परिणाम साधण्यामध्ये अहमहमिकाही आढळून येते. अशाच चाललेल्या एकसारख्या प्रयत्नांत माणसाच्या आवाजाचा एक निःशब्द वाद्य म्हणून उपयोग करण्याचा प्रयोगही समाविष्ट आहे. पहिल्या महायुद्धानंतर युरोपभर काटकसरीची जी सार्वत्रिक प्रवृत्ती दिसून आली तिचाच एक परिणाम म्हणून, थोडक्या साधनांचा उपयोग करून, जास्तीत जास्त आनंद प्राप्त करून घेण्याचा प्रयत्न होत असावा. वाद्यवृंद आटोपशीर करण्याकडे अधिक लक्ष दिले जाते ते यामुळेच. अलीकडच्या वाद्यवृंदाचे सामर्थ्य अनेक तऱ्हेने वाढलेले दिसत असले तरी तो पूर्वीच्याच वाद्यांचा समूह आहे हे विसरता येत नाही. फरक आहे तो फक्त, त्या वाद्यांच्या रचनेत वा बनावटीत कालमानाप्रमाणे सुधारणा होत आल्या एवढाच. अर्थात त्या वाद्यांचे आताचे स्वरूप त्यांचा वाद्यवृंदांत समावेश व्हावा या हेतूने फारसे घडून आलेले नाही. भावी काळ कदाचित याहीपेक्षां अधिक परिणामकारक आणि अधिक विचारपूर्वक मांडणीचा वाद्यवृंद निर्माण करील.

\*Orchestration : ऑर्चेस्ट्रेशन : वृंदसंगीताकरिता केलेले रचना कार्य.

\*Oratorio : ओरॅटोरियो :

स्वतंत्र वा समूहाच्या गायनाकरिता केलेली रचना. अशा गायनाला वाद्यांची साथ दिली जाते. आणि रचनात सामान्यतः धार्मिक कल्पनांचा समावेश समावेश केलेला असतो. समूहसंगीत, वृंदसंगीत आणि गायन यांच्या मैफलीतील अगर चर्चमधील कार्यक्रमाकरिता याच रचनांचा विस्तार केला जातो. मात्र अशा कार्यक्रमात देखावे, वेषभूषा अगर अभिनय गोष्टींना वाव दिला जात नाही.

\*Overtone : ओव्हरटोन :

एकाद्या वाद्यामधून निघालेला कोणताही नाद अगर स्वर हा एकटा असा कधीच निर्माण होत नसून त्याच्यासमवेतच इतरही कमीअधिक संख्येचे स्वरकण संभवतात आणि ते त्याबरोबर ऐकूही येतात. त्यांना हॉर्मोनिक्स (Harmonics), ओव्हरटोनस किंवा अपर पार्श्ल्स (Upper partials) अशी एकाच अर्थाची नावे आहेत.

\*Overture : ओव्हरचर :

पुढे सुरू होणाऱ्या संगीताचे अगर संगीतकाचे याला प्रास्ताविक म्हणून समजले जाते. संगीताच्या कार्यक्रमाची सुरवात या प्रास्ताविकाने केलेली असते.

**अनुक्रमणिका**

\*Paganini Niccolo : निक्कोलो पेगॅनिनि :

१७८२ साली जिनोआ (इटाली) येथे याचा जन्म झाला आणि १८४० साली तो मृत्यु पावला. त्याचे लहानपण द्रिद्री अवस्थेत गेले. तथापि त्याचा व्हायोलिनवादनाकडे स्वाभाविक कल असल्यामुळे त्यातच त्याने चिकाटीने प्रयत्न करून लौकिक आणि संपत्ति मिळविली. वादनामधील त्याच्या अजब अशा करामतीमुळे त्याच्या भोवती एक अलौकिक असे वलय निर्माण झाले होते. इतके की तो खरोखरीच माणूस आहे याची लंडनमधील लोकांनी गर्दीने त्याच्या पाठीमागे लागून आणि त्याला चाचपून आपली खात्री करून घेतली असे म्हणतात. तंतुवादनामधील तंत्रकौशल्य ही संगीताला त्याची प्रमुख देणगी असून तिचा पुढे अनेक रचनाकारांनी उपयोग करून घेतला. त्याचे व्हायोलिनवादन शुमान, लिस्ट आणि ब्राह्म्स यांनी आपल्या पिआनोसंगीतासाठी आधारभूत मानले.

\*Paine John Knowles : जॉन नोल्स पेन : (१८३९-१९०६)

यांनी जर्मनीत संगीताचे सशास्त्र शिक्षण घेतले. १८७५ साली ते हार्वर्ड विद्यापीठात संगीताचे प्राध्यापक झाले. त्यांनी अनेक गंभीर प्रकृतीच्या संगीत रचना केल्या, अनेक विद्यार्थी तयार केले आणि शिवाय विद्यालयीन शिक्षण आणि सांस्कृतिक जीवन यांत संगीताचे महत्त्व प्रस्थापित करण्याचे प्रयत्न केले.

\*Parker Horatio William : होरॅशियो विल्यम पार्कर (१८६३-१९१९ न्यूयार्क)

समूहगानामधील इंग्रजी वैशिष्ट्य अमेरिकन भूमीत रुजविले जाऊ शकते हे पार्कर यांच्या उदाहरणावरून दिसून येते. अमेरिकन रचनाकार चाडविक यांचे ते विद्यार्थी होते. येल विद्यापीठात १८९४ साली त्यांची संगीताचे प्राध्यापक म्हणून नेमणूक झाली. संगीतविषयामधील एक विचारवंत म्हणून विद्यापीठाला आणि त्यातील विद्यार्थ्यांना त्यांच्याकडून पुष्कळ लाभ झाला.

Partials \* : पार्शल्स :

ध्वनिशास्त्रातील हा शब्द असून ऐकला जाणारा कोणताही एक स्वर अगर नाद. हा मूलभूत नाद आणि त्याचे कण (Overtones) या दोन्हींचे एकसमयावच्छेदेकरून झालेल्या परिणामाचे स्वरूप असतो, ही कल्पना त्यामधून सूचित केली जाते. या नादकणांना अपर पार्शल्स म्हणतात. मूलभूत नाद हाही पार्शल असतो. तथापि त्याला अपर पार्शल म्हणत नाहीत. म्हणजे अपल पार्शल (Upper partial) हे ओव्हरटोनचे दुसरे नाव असून शिवाय हॉर्मोनिक(Harmonic) या अर्थानेही तो शब्द वापरला जातो.

\*Passacaglia : पॅसाकाग्लिया :

शकन आणि पॅसाकाग्लिया या दोन्ही गानप्रकारांत फारसा फरक नाही. दोन्हींचा उगम तीन मात्रांनी विभागलेल्या संथ लयीच्या नृत्यामधून झाला असून एकूण संगीत मात्र बास स्वराच्या एकसारख्या घोषावर अवलंबून ठेवले जाते. वाद्यसंगीताच्या रचनेकरिता या नृत्यलयीचा उपयोग करण्यात आला.

**अनुक्रमणिका**

\*Pedal : पेडल :

स्वरसंमीलनातील उत्कंठन साधण्यासाठी हे जुने आणि परिणामकारक असे साधन वापरले जाते. ऑर्गनवादकाने आपला पाय पेडलवर ठेवून बास स्वर एकसारखा घोषित करित असतानाच हातानी मात्र मोकळेपणाने वेगळेच स्वरमेळ वाजवावयाचे अशी क्लुप्ती या पेडलवरून सुचली गेली असावी आणि त्यामुळे स्वरसंमीलनाची कल्पनाही याच प्रक्रियेमधून संभवली असावी. पौर्वात्य गानपद्धतीत हा प्रकार रुढ असला तरी त्याचा उपयोग केवळ आलापीसाठी केला जातो.

\*Percussion : पर्कशन :

वाद्यवृंदातील आघातवादनाला हे नाव दिले जाते. संगीतात लयीच्या आकृती सिद्ध करणे, आणि वातावरण उल्हसित करणे या दोन गोष्टी यातील वाद्याकडून अपेक्षित असतात. आलापी अगर स्वरसंमीलनातील घटकांना उन्नत करण्यासाठी त्यांचा तादृश उपयोग होत नाही.

\*Petrassi Goffredo : जॉफ्रेडो पेट्रासी :

१९०४ साली रोमच्या (इटाली) परिसरात हे जन्मले. संगीताच्या सामानाच्या एका दुकानात बराच काळ काम केल्यानंतर वयाच्या २१ व्या वर्षी त्यांनी रोम येथील सेंट सेसीला अॅकॅडमीत, ऑर्गनवादन आणि रचनाशास्त्र यांचा अभ्यास करण्यास सुरवात केली आणि समूहसंगीत, वृंदसंगीत आणि मैफलीचे संगीत यांचे रचनाकार म्हणून नाव मिळविले. त्यांच्या संगीतकृतीमध्ये काहीकाळ कॅसेला (Casella) आणि हिंडेमिथ (Hindemith) यांच्या विचारांचा प्रभाव दिसून आला.

\*Phrase : फ्रेज :

स्वरवाक्याच्या किंवा एखाद्या आलापाच्या अर्ध्या भागाला फ्रेज म्हणतात. फ्रेजची साधारण लांबी चार मेजर इतकी असते आणि क्रमाने मांडणी केलेल्या अशा फ्रेजेसची मिळूनच कोणतीही रचनाकृति तयार केली जाते. अशा फ्रेजेसचे अर्धे भागही केलेले असतात. म्हणजे रचनेमधील एखाद्या विस्तृत चलनाची बांधणी अर्धी फ्रेज, संपूर्ण फ्रेज, स्वरवाक्य, विषय आणि विभाग अशा पद्धतीची असते. फ्रेजिगमधील स्वरांचे परिणामकारक चढउतार, त्यांचे विराम, स्वराघात आणि स्वरच्छटा यामुळे स्वरसंमीलनाच्या रचनेत बुद्धिविलासाला वाव मिळतो आणि “अनुवादा” ची प्रक्रिया मात्र अधिक अवघड होऊन बसते.

\*Piano : पीआनो :

मूळचा संबंध इटालियन शब्द पीआनोफोर्ट (Pianoforte) असा असून त्याचा अर्थ “मृदु” असा आहे. हे एक तंतुवाद्य असून त्याच्या तारा लाकडी हातोड्याने वाजवावयाच्या असतात.

\*Piccolo, : पिक्कोलो :

वाद्यवृंदामधील हे एक अत्यंत लहान फ्ल्यूटसारखे वाद्य आहे. कार्यक्रमात नेहमी वाजविल्या जाणाऱ्या फ्ल्यूटपेक्षा याचा स्वर एक सप्तक वरचा असतो. किंबहुना त्याला “ऑक्टव्ह फ्ल्यूट” असेही म्हटले जाते. त्याचा उंच आणि तीक्ष्ण ध्वनी वाद्यवृंदामधील इतर आवाजात उठून दिसतो. पिक्कोलो या इटालीयन शब्दाचा अर्थ “लहान” असाच आहे. लष्करी बँडमध्येही या वाद्याचा वापर केला जातो.

\*Piston Walter : वाल्टर पिस्टन : (१८९४)

हार्वर्ड आणि पॅरिस या ठिकाणी यांनी संगीताचा अभ्यास केला. हार्मनी आणि काउन्टरपॉईंट या विषयावर त्यांनी शैक्षणिक स्वरूपाचे ग्रंथ लिहिले आहेत. रचनाकार म्हणून त्यांचा कल हार्मनीपेक्षा आलापप्रधान रचनेकडे अधिक आहे. त्यांच्या रचनात सिम्फनी, व्हायोलिन संगीत, मैफलीचे संगीत आणि नृत्यनाट्ये यांचा समावेश होतो.

\*Pitch : पिच :

एकाद्या स्वराची वा नादाची नेमकी उंची.

\*Pizzicati : पिझ्झीकटी :

तंतुवाद्यांतील तारांवर गज न फिरविता त्या छेडल्या जाव्यात यासंबंधीचे मार्गदर्शन

\*Plato : प्लेटो :

(ख्रिस्तापूर्वी ४२७-३४७) थोर अथीनीयन तत्वज्ञ सॉक्रेटिसाचा शिष्य आणि अरिस्टॉटलचा गुरु. तत्वज्ञान आणि गणितविषय शिकवण्याकरिता याने अथेन्स (ग्रीस) मध्ये अँकॅडमी स्थापन केली. त्याचे Dialogues हे महत्त्वाचे ग्रंथलेखन असून Republic हा त्यामधील विस्तृत आणि अतिप्रसिद्ध असा भाग आहे. ज्ञात झालेले प्लेटोचे सर्व लेखनकर्तृत्व उपलब्ध असून वैचारिक इतिहासात त्याला अग्रस्थान दिले गेले आहे.

\*Poe Edgar Allan : एडगर अँलन पो : (१८०९-१८४९)

असामान्य प्रतिभेचे एक अमेरिकन कवि. ‘The Raven’ ‘The Bells’ ‘Annabel Lee’ अशा कल्पनारम्य आणि अविस्मरणीय गेयता असलेल्या काव्याचे जनक. त्यांच्या Tales of Mystery ह्या रोमहर्षक कथांची उदाहरणे म्हणून सांगता येतील.

\*Polyphony : पॉलीफोनी :

अनेक ध्वनींनी युक्त अशा संगीताचे वर्णन या शब्दाने केले जाते. याठिकाणी वेगवेगळे ध्वनि एकामागून एक येऊन आपल्या आलापीची वळणे सांभाळण्याऐवजी ते स्वतंत्रपणे वावरत असतात आणि

तरीसुद्धा स्वरसंमीलनाच्या योजनेत नेटकेपणाने बसू शकतात. होमोफोनी (Homophony) मध्ये उलट, दोन किंवा अधिक स्वर एकमेकांशी जोडले जातात.

\*Polytonality : पॉलीटोनेलिटी :

या स्वरयोजनेत कोणत्याही एका स्वराला प्राधान्य नसते अगर प्रत्येक स्वरच प्रधान असतो. असे अनेकस्वररूपी संगीत ऐकण्यासाठी एकादी नवीनच कला निर्माण व्हावी लागेल.

\*Prelude : प्रिल्यूड :

प्रास्ताविक संगीत. कोणत्याही संगीताअगोदर वाजविले जाणारे दुसरे वेगळे संगीत त्याचे प्रास्ताविक ठरते.

\*Prokofieff Serge : सर्जे प्रोकोफिफ : (१८९१-१९५३) मास्को

सेंट पीटर्सबर्ग (हल्लीचे लेनिनग्राड) येथील कॉन्झर्व्हेटरीत यांनी संगीताचे शिक्षण घेतले. एक प्रभावी पीआनोवादक म्हणून त्यांचा लौकिक झाला. पीआनोसंगीतामधील आपले ज्ञान त्यांनी आपल्या रचनाकार्यात उपयोगात आणले. आपल्या रचनांचे त्यांनी स्वतःच कार्यक्रम केले. अनेक देशात फिरल्यानंतर १९३४ साली रशियात ते कायमचे रहाण्यासाठी आले.

स्क्रियाबीनच्यापेक्षा अगदी उलट तऱ्हेची आविष्कारशैली आहे. संगीतामधून मानवाचे आद्य भाव आविष्कृत केले जावे असे त्यांचे उद्दिष्ट होते. एकप्रकारचा खेळकरपणा आणि उपरोध ही त्यांच्या संगीताची वैशिष्ट्ये होती. त्यांची वृत्ती अभिजातवादीअसून, प्रत्यक्ष रचनाकृति मात्र आधुनिक किंबहुना भविष्यकालीन स्वरूपाच्या वाटतात. वृंदसंगीत, संगीतके, नृत्यनाट्ये, सिम्फनी अशा त्यांच्या रचना आहेत.

१९४० सालानंतर, आकृतिमयतेच्या विपरीतपणाबद्दल आणि लोकशाहीविरोधी प्रवृत्तीबाबत, सोव्हिएट सरकारकडून त्यांचे संगीत आक्षेपार्ह ठरविण्यात आले. आपले संगीत यापुढे अधिक स्पष्ट आणि आशयपूर्ण करू असे त्यांनी पुढे आश्वासन दिले.

\*Quarter Tone : क्वार्टर टोन :

स्वरविभागासंबंधीच्या विद्यमान कल्पना आत्यंतिक अशा प्रायोगिक अवस्थेमधून जात आहेत. आणि काही विचारवंतांच्या मते, संगीताची यापुढील महत्त्वाची वाटचाल चतुर्थांश स्वरांच्या दिशेने होत जाईल असे दिसते. तथापि प्रश्न निर्माण होतो तो असा की, माणसामधील ज्या गायकांनाही साधे स्वर आणि त्यांची स्वरान्तरे आत्मसात करता आली नाहीत त्यांच्याकडून हे चतुर्थांश स्वरांचे संगीत कितपत यशस्वी रीतीने पेलता येईल? ते ऐकत असताना श्रोत्यांना ते कितीसे आकलन होईल हा पुढचा प्रश्न आहे. म्हणजे श्रुतींना जाणवेलच अशा स्वरान्तरांच्या सूक्ष्मपणाला काही मर्यादा राहिल काय? चतुर्थांश, अष्टमांश, षोडशांश-कितीही झाले तरी या दिशेने पुढे चालत गेल्यास कोठेतरी थांबावे लागणारच.

\*Quartet : क्वार्टेट :

चार गायकांचा वा वादकांचा समूह अगर त्यांच्याकरिता केलेली संगीतरचना

\*Quintet : क्विन्टेट :

पांच गायकांचा वा वादकांचा समूह अगर त्यांच्याकरिता रचलेले संगीत.

\*Ravel Maurice, : मॉरीस राव्हेल :

१८७५ साली याचा जन्म झाला आणि पॅरिस येथे १९३७ साली तो मृत्यु पावला. रचनाशास्त्रात तो फोरे आणि गेडालजे यांचा शिष्य असून त्यांच्या पासून त्याने अभिजात आकृतीमयतेची कल्पना उचलली. त्याचबरोबर शाब्रीएकडून उल्हासकारक आलापीतील मनोहारित्व, लयकारीमधील उठावदारपणा आणि वृंदवादनातील सफाईदारपणा आत्मसात केला. त्याच्या व्यक्तिमत्त्वावर आणखी एक प्रभाव झाला होता तो सतीचा. सती हा एक अस्सल मूर्तीभंजक असून त्या काळात प्रचलित असलेल्या वॅग्नेरच्या शैलीतील अवजडपणाला त्याचा विरोध होता. राव्हेलला पहिले रोम पारितोषिक न मिळाल्यामुळे निषेधाची जी मोहीम उभारली गेली होती, तिच्यात त्याचा गुरु फोरे यानेही भाग घेतला. राव्हेल आणि दब्यूसी या दोघांच्या संगीतात सारखेपणा आहे असे म्हटले जाते. तथापि केवळ दब्यूसीचा शिष्य असण्यापेक्षाही एक स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्वाचा आणि बुद्धीचा तो स्वयंसिद्ध कलावंत होता. दब्यूसीप्रमाणेच तो प्रतीकवादाचा पुरस्कर्ता असला तरी त्याचे संगीत कमी प्रवाही, दब्यूसीपेक्षा रुपरेषेत अधिक स्पष्ट, स्वरसंमीलनात अधिक निश्चित, अभिजात आणि वस्तुनिष्ठ होते. दब्यूसीप्रणीत संपूर्णस्वरप्रमाणाचा राव्हेल वापर करित नसल्याकारणाने हा फरक उद्भवलेला असावा. पीआनोसंगीताच्या रचनातंत्रात आणि वृंदवादनामध्ये अभिनव कार्यप्रणाली दाखल करण्यात तो दब्यूसीइतकाच अग्रभागी होता. संकेतवादी काव्यात दोघांनीही भरपूर अवगाहन केले होते... मेलामे आणि व्हेरलेन यांची बरीच काव्ये राव्हेलने संगीतात बसविली होती. १९२८ साली त्याला ऑक्सफोर्ड विद्यापीठाकडून डॉक्टर ऑफ म्युझिक ही पदवी बहाल करण्यात आली. लीजन ऑफ ऑनर हा सन्मान मात्र त्याने दोन वेळा नाकरला.

\* Registers : रजिस्टर्स :

माणसाच्या आवाजाच्या अगर वाद्यामधील ध्वनींच्या आवाक्याला रजिस्टर म्हणतात. या आवाक्यातील वेगवेगळ्या टप्प्यांनाही रजिस्टर्स समजले जाते. आणि त्याठिकाणी थोड्याशा विरामाची अपेक्षा असते. स्वरांना काही विशिष्ट ढंग येण्याकरीता कोणत्या टप्प्यापर्यंत यावे हा विचार रजिस्ट्रेशनमध्ये येतो. आवाजाचा संपूर्ण पल्ला गाठला जात असताना त्यात वेगवेगळ्या ठिकाणी जे फरक पडतात त्यांनाही रजिस्टर्स असे नाव आहे.

\*Repertoire : रेपेर्त्वा :

कार्यक्रमामध्ये होणाऱ्या संगीतप्रयोगांची यादी

**अनुक्रमणिका**

\*Revueltas Silvestre : सिल्हेस्ट्रे रेव्ह्यूएल्टास (१८९९-१९४० मेक्सिको)

हे व्हायोलिनवादक, कंडक्टर आणि रचनाकार होते. वृंद आणि इतर संगीताकरिता त्यांनी रचना केल्या असून त्यात काही मेक्सिकन संप्रदाय आढळून येतात. शिवाय त्यांनी चित्रपटाकरिता आणि लहान मुलांसाठीही संगीत लिहिले आहे.

\*Rhythm : र्हिदम :

संगीताचा कालदृष्ट्या केलेला विचार, हा र्हिदमचा विषय होय. एकाद्या वादनात लयकारी चांगली आहे असे आपण जेव्हा म्हणतो त्यावेळी स्वरांचे मात्रानुसारी गट आणि अशा गटांचे मेझर्स, पुढे फ्रेजेस आणि नंतर सेक्शन्स या तऱ्हेने संगीताची कालदृष्ट्या बांधणी होत असताना परिणाम होतो तो असा की, पुढे रोख असलेल्या गतिमानतेची श्रोत्याला अनुभूती येते. संगीतामधील या कालघटकांचा उचित पद्धतीने वावर व्हावयाचा असल्यास काटेकोर बिनचूकपणाबरोबर तारतम्याचीही जरूरी असते. मात्राघातांचा नियमितपणा मोडला जात असताना अगर तो तंतोतंत अमलात आणला गेला तरी त्या दोनही वेळी लयीचा भाव भंग पावतो. म्हणजे या ठिकाणी हवे असते ते पांडित्याविना केलेले नियमपालन, नियमांच्या मर्यादेतच मोकळा असा संचार आणि त्या सर्वांचा समावेश असलेले आणि तसे जाणवणारे उद्दिष्ट. आलापीमधील स्वरांचे चढउतार आणि स्वरमेळा-मधील कमीअधिक तीव्रता यामुळे त्यामधील आणखी बारकावे आणि सूक्ष्म स्वरविराम हुडकून काढण्याची प्रवृत्ती निर्माण होते. त्यांचा खुलासा स्वरलिपीने होणे अशक्य असते. तरीसुद्धा त्यांचमुळेच नियमपालनामधील कठोरपणाला काहीसा आळा बसतो आणि शिवाय लयीच्या भावनुभूतीत फरक पडत नाही. लयकारीमधील काटेकोरपणापासून असे काहीसे हेतुपूर्वक दुरावणे होत गेल्यास यांत्रिकपणाऐवजी उल्हासाचे वातावरण निर्माण होण्यास मदत होते. लयीमधील अशा तऱ्हेची परिवर्तने असंख्य असल्यानेच तीमधून कलावंताच्या व्यक्तिमत्त्वाचे प्रकटीकरण होण्याला वाव मिळू शकतो.

लयीचे वर उल्लेखिलेले गट अगर विभाग अखेरीला त्यांच्यामधील आघातमूल्याने निश्चित आणि परिमित केले जातात. याचे कारण असे आहे की, कोणतेही दोन स्वर, दोन मात्रा, किंवा मात्रायुक्त गट हे त्यामधील कोणत्याही एकावर अधिक आघात झालेला असल्याखेरीज, जाणवतच नाही. आघातबद्ध मात्रा हा असा जाणवणारा लयघटक आहे. मग त्याचा परिणाम होण्यासाठी मुद्दाम कितीही वेळ दिलेला असो.

पल्लेदार स्वरांना संथ लयीची जोड दिली म्हणजे उदात्त, प्रतिष्ठित आणि शांत वातावरणाचा आभास निर्माण होतो. उलट, जलद लय आणि त्रुटित स्वर यांच्या संयोगाने क्षोभ, धांदल यांचा परिणाम घडून येतो. संगीतामधील इतर घटकानुसार तो क्षोभ मग सुखकर असेल वा नसेल.

युरोपियन लोकसंगीत आणि पौरात्य संगीत यांच्या अभ्यासामुळे आणि परिचयामुळे आघातवाद्यांचे संगीतामधील महत्त्व २० व्या शतकाच्या सुरवातीपासून अधिक प्रमाणात पटत चालले आहे आणि लयीविषयी नवीन प्रेरणा अवतीर्ण झाल्या आहेत.

\*Rimbaud Jean Nicolas Arthur : जिआं निकोला आर्थर रॅम्बो :

(१८५४-१८९१) स्वतंत्र बुद्धिमत्तेचे एक फ्रेंच संकेदवादी कवि. पॉल व्हेरलेनचे हे एक स्नेही. वयाच्या १६ ते १९ वर्षापर्यंतच्या काळांत त्यांनी आपले सर्व काव्य निर्मिले. स्वर आणि रंग यांच्या अन्योन्यसंबंधाबद्दलच्या उपपत्तीचे विवरण केले जात असताना रॅम्बोच्या Les Voyelles या सुनीताचे उदाहरण दिले जाते. त्यातील अक्षरांमधील प्रत्येक 'स्वर' त्याला जसा भासला त्याप्रमाणे त्याने त्याला रंगाचे नाव दिले आहे. A ला काळा, E ला पांढरा, I साठी लाल. O करिता निळा. आणि शेवटी U ला हिरवा रंग, त्याने मुक्रर केला होता.

Rimsky Korsakoff Nicholas : निकोलस रिम्स्की कोर्सेकोफ : (१८४४-१९०८)

एका गरीब घराण्यात यांचा जन्म झाला. बराच काळ खेडेगावातील वातावरणात व्यतीत केल्यामुळे, लोकसंगीतामधील आलापचारीशी त्यांचा दाट परिचय झाला. पुढे आरमारात एक अधिकारी म्हणून करीत असताना त्यांनी आपली पहिली सिम्फनी रचली. रचनाशास्त्राच्या प्राध्यापकाची जागा त्यांना देऊ करण्यात आली त्यावेळी अगोदर तयारी म्हणून त्यांनी संगीतकलेची मूलतत्त्वे आणि तिचे तंत्र यांचा कसून अभ्यास केला. संगीतक्षेत्रामधील एक विचारवंत म्हणून त्यांचे पुढे नाव झाले. आपल्या राष्ट्रावर (रशिया) त्यांची अपार भक्ती होती आणि तेथील लोकसंगीताचे ते निष्ठावान अभ्यासक होते. समर्थ नाट्यप्रेरणा, जोमदार लय आणि वृंदसंगीतातील रंगमयतेची स्पष्ट जाणीव हे गुणविशेष त्यांच्या रचनात आढळून येतात. या शेवटच्या वैशिष्ट्यामुळे रिम्स्की कोर्सेकोफ बर्लीओझच्या अगदी जवळ आणले जातात. किंबहुना बर्लीओझचा वारसा त्यांनीच पुढे चालविला असे म्हणता येईल. त्याचबरोबर स्ट्राव्हिन्स्किचे पूर्वसूरी म्हणूनही त्यांचे वर्णन करता येईल. बर्लीओझप्रमाणेच त्यांनी वाद्यमेळांवर स्वतः लिहिलेला प्रबंध मान्यता पावला आहे.

\*Rondo : रोन्डो :

एकाच विभागाची पुनरावृत्ति होत असलेला संगीतप्रकार.

\*Rossini Gioacchino Antonio : गियाचिनो अँन्टोनियो रोसिनी : (१७९२-१८६८)

याचे आईवडील स्वतंत्र विचाराचे आणि कठोर स्वभावाचे होते. लहानपणी मोझार्टच्या संगीताचा त्याला लळा लागला होता. संगीतकांचा रचनाकार म्हणून त्याने लौकिक मिळविला त्यात त्याला आलापीची जाण आणि विनोदी वृत्ती हे आपले दोन गुण विशेष उपयोगी पडले. माणसाच्या आवाजाचे आणि विविध वाद्यांच्या ध्वनींचे मर्म त्याला समजले होते आणि त्यांचा वाद्यवृंदात कसा मेळ घडवून आणावयाचा याचीही त्याला नेमकी माहिती होती.

\*Roussel Albert : आल्बर्ट रुसेल : (१८६९-१९३७)

याने आरमारात नोकरीला सुरुवात केली. आणि रिम्स्की कोर्सेकोफप्रमाणेच सफरीवर असताना तो संगीतरचना करू लागला. त्याने वृंदसंगीत, नृत्यनाट्ये, गीते अशा रचना केल्या. त्यात त्याची काव्यवृत्ती आणि सुसंस्कृतपणा दिसून येतो. त्याच्या संगीतावर प्रतीकवाद आणि स्ट्राव्हिन्स्किचे वृंदसंगीत यांचा परिणाम झालेला दिसून येतो. तथापि त्यामधूनही त्याचे स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्व उठून दिसते.

**अनुक्रमणिका**

\*Santyana George : जॉर्ज सान्त्याना : (१८६३-१९५२)

यांचा जन्म माद्रीद येथे झाला. त्यांचे आईवडील स्पॅनिश होते. एक तत्त्वज्ञ आणि कवि म्हणून त्यांचा लौकिक होता. १९०७ ते १९१२ पर्यंत त्यांनी हार्वर्ड विद्यापीठात तत्त्वज्ञानाचे प्राध्यापक म्हणून काम केले. The Life of Reason, Realms of Being, Persons and Places आणि The Middle Span हे त्यांचे प्रमुख ग्रंथ आहेत.

\*Sartre Jean Paul : जां पॉल सार्त्र :

१९०५ सालात यांचा जन्म झाला. अस्तित्ववादी फ्रेंच तत्त्वज्ञ, समाजवादी विचारवंत, नाटककार, निबंधकार आणि कादंबरीकार म्हणून हे ख्यात झाले आहेत. १९६४ मधील साहित्य विषयक नोबेल पारितोषिक सार्त्र यांना देऊ करण्यात आले, त्यांनी ते स्वीकारले नाही.

\*Satie Erik : एरिक सती : (१८६६-१९२५)

संगीताची आवड असलेल्या घराण्यात याचा जन्म झाला. वयाच्या १७व्या वर्षी त्याने पॅरिस कान्झर्वार्त्वारमध्ये अभ्यास केला. रचनेलेखन करताना त्याने कुणाचाही मुलाहिजा न ठेवता स्वतःला योग्य वाटले तेच ग्रथित केले. अर्थातच लोकांच्या मताने जे चुकीचे असेल त्याचाही त्याला वाटले तर मुद्दाम तो पुरस्कार करित असे. फ्रेंच संगीताचा वॅग्नेरिअन पद्धतीकडे असलेला कल लॅटीनविरोधी म्हणून त्याला अमान्य होता. एखाद्या सूचक विषयावर अवाढव्य कल्पनांची उभारणी करावयाची आणि त्यांच्या आविष्कारासाठी प्रचंड वाद्यवृंद उपयोगात आणावयाचा हे अशा पद्धतीचे वैशिष्ट्य होते. कलेच्या आविष्कारात थेटपणाचा आग्रह त्याने धरला. त्याच्या विचारसरणीचा दब्यूसी आणि राव्हेल यांच्यावर विशेष प्रभाव होता असे म्हणतात. चालू शतकाच्या दुसऱ्या दशकात फ्रान्समधील नवमतवादी तरुण संगीतकारांचा सती अग्रणी बनला आणि त्यामुळे स्वरनिरपेक्षतेच्या आणि अनेकरूपी स्वरमयतेच्या विचारप्रवाहांना धार आली. तथापि लोकप्रिय होण्याच्या मार्गात त्याचा तऱ्हेवाईकपणा फार आड आला.

\*Saxophone : सॅक्सोफोन :

जाझ संगीताचा अमेरिकेत उद्भव झाल्यानंतर लोकांना या वाद्याचा विशेष परिचय झाला. जेवण करित असताना संगीत ऐकण्याची ज्यांना सवय होती आणि नृत्यगृहांना जे नेहमी भेट देत असत अशा लोकांच्या तर ते अधिक माहितीचे झाले. ओबे वाद्यप्रकारा मधील निमूळती नळी, क्लॅरीनेटसारखे एकच रीड आणि त्याकरिता धातूच्या बनावटीची नळी अशी या वाद्याची मिश्र रचना आहे. लष्करी बॅंडमध्ये जेव्हा याचा वापर केला जातो त्यावेळी धातूच्या आणि लाकडी वाद्यातील ध्वनींना याच्यामुळे जोडून घेता येते. स्वतंत्र वादनाकरिता याचा फारसा उपयोग केला जात नाही.

\*Scarlatti Domenico : डोमेनिको स्काल्ार्टी : (१६८५-१७५७)

याचे वडिल अलेसान्द्रो हे संगीतकांचे प्रख्यात रचनाकार होते. कीबोर्ड वाद्यवादनात स्काल्ार्टीने प्राविण्य संपादन केले होते. हॅन्डेलचा तो सहकारी होता. हॉर्स्पिकॉडच्या वादनात दोघेही सारखेच कुशल

**अनुक्रमणिका**

समजले जात. हार्स्पीकार्ड संगीताच्या स्पेनमधील रचनापद्धतीवर स्कालार्टीने विशेष प्रभाव गाजविला. कीबोर्डचे वादनतंत्र आणि त्यासंबंधीच्या रचना यांच्याबाबतीत त्याचे ऋण मानले जाते.

\*Scherzo : शर्झो :

या इटालियन शर्झाचा अर्थ मस्करी किंवा विनोद असा आहे. सिम्फनी, स्ट्रिंग क्वार्टेट यांतील वाद्यसंगीताच्या गतिमान विभागाला एरवी मिनुए म्हणत असत. त्यालाच हेडनने शर्झो हे नाव दिले. तीन मात्रांच्या मेझरमध्ये याची लय विभागलेली असते.

\*Schonberg Arnold : आर्नोल्ड शोनबर्ग : (१८७४—१९५१)

व्हिएन्ना येथे यांचा जन्म झाला आणि लॉस एन्जल्समध्ये ते मृत्यु पावले. सुरुवातीला व्हायोलीन आणि सेलोवादन आणि मैफलीच्या संगीताकरिता केलेल्या रचना यात त्यांची प्रगती दिसून आली. पुढच्या काळात त्यांनी स्वतःचीच एक स्वतंत्र शैली पुरस्कृत केली. संगीतातील स्वरनिरपेक्षता असे तिचे वर्णन करता येईल. A Manual of Harmony आणि The Theory of Composition हे ग्रंथ त्यांनी लिहिले. स्ट्राव्हिन्सिना भाववादविरोधी मानले जाते उलट शोनबर्ग हे नवभाववादाचे प्रेरक होते. अध्यापनकार्यामुळे आणि स्वतःच प्रसृत केलेल्या नोटरोपद्धतीमुळे त्यांचा नवीन रचनाकारावर मोठा प्रभाव पडला. ज्यू वंशाचे असल्यामुळे आणि कलाक्षेत्रातील त्यांच्या आधुनिकतेच्या आग्रहाकारणाने शोनबर्गना १९३४ साली अमेरिकेत स्थलांतर करावे लागले.

\*Schopenhauer Arthur : आर्थर शोपेनहॉएर : (१७८८—१८६०)

निराशावादी मनोवृत्तीचा हा जर्मन तत्त्वज्ञ, प्लेटो आणि हेराक्लिटस यांच्या विचारसरणीचा हा मोठा चाहता होता. आपला समकालीन तत्त्वज्ञ हेगेल याला तो भोंदू समजत असे. The World Considered As Will And Idea आणि The Two Fundamental Problems of Ethics हे त्याचे प्रमुख ग्रंथ आहेत.

\*Schubert : शूबर्ट : (१७९७—१८२८)

व्हिएन्ना येथे वयाच्या ३१ व्या वर्षी याचे निधन झाले. बीथोव्हेनपेक्षा हा २७ वर्षांनी लहान होता. तथापि बीथोव्हेनला अनुसरून संगीतामधील मोझार्ट आणि हेडेनप्रणीत अभिजाततेला त्याने भाववादापर्यंत ओढून आणले. सिम्फनी आणि इतर वाद्यसंगीतासाठी त्याने रचना केल्या असल्यातरी स्वतंत्र गायनाकरिता केलेल्या गीतासाठी त्याने एक विशिष्ट शैली अमलात आणली. तिच्यामुळे संबंध गीतात सुरेलपणा ओतप्रोत भरला जाऊन शिवाय त्यामधून अर्थसुगंध दरवळत रहावयाचा. बीथोव्हेनच्या उलट, शूबर्टचे रचनेलेखन विनासायास होत असे. त्याच्या रचनाकृतींची संख्या मोठी आहे. तथापि आशय आणि आकृतीमयतेच्या दृष्टीने त्या कित्येक ठिकाणी कमजोर वाटतात. शुद्ध आणि मोहक आलापचारी हे मात्र त्याचे वैशिष्ट्य होते.

शूबर्ट हा एका शाळाशिक्षकाचा मुलगा होता. घरात निर्वाहासाठी उत्पन्न अगदीच बेताचे होते. संगीताची रूची मात्र त्याच्या घरात सर्वानाच होती. उमेदवारीच्या काळात त्याला त्याच्या मित्रानी पुष्कळ

**अनुक्रमणिका**

मदत केली. त्यापैकी बरेचजण पुढे चित्रकार आणि कवि म्हणून प्रसिद्ध झाले. बीथोव्हेनप्रमाणे शूबर्टनेही लग्न केले नाही. बीथोव्हेनच्या स्मशान यात्रेत शूबर्ट अग्रभागी राहिला आणि पुढल्याच वर्षी बीथोव्हेनच्या शेजारी त्याचेही दफन करावे लागले. लौकिक मालमत्ता अशी त्याच्यापाशी फारच थोडी राहिली होती. सौंदर्यसंपन्न असे संगीत मात्र त्याने आपल्या मागे भरपूर ठेऊन दिले.

एका विवक्षित कॉफीहॉऊसमध्ये शूबर्ट नेहमी जात असे. त्याठिकाणी काहीवेळी एक वेगळाच परंतु मनोरंजक देखावा पहावयाला मिळावयाचा. निर्मनुष्य अशा एका कोपऱ्यात बीथोव्हेन एका टेबलापाशी एकटाच विचारमग्न अशा स्थितीत तासन्तास बसलेला असे. पलीकडेच बसलेल्या शूबर्टची त्याला काहीच माहिती नव्हती. त्याच्याकडे जाण्याची शूबर्टला भीती वाटायची. म्हणून आपल्या मित्रांच्या घोळक्यात बसलेला असूनही अगदी स्तब्ध राहून, लांबूनच या महापुरुषाच्या आकृतीवर शूबर्ट आपली आदरयुक्त नजर बराच वेळ खिळवून ठेवीत असे.

\*Schuman William Howard : विल्यम होवार्ड शुमान :

न्यूयॉर्क येथे १९१० साली यांचा जन्म झाला. सिम्फनी, वृंद, मैफलीचे आणि समूहसंगीत याकरिता त्यांनी रचना केल्या आहेत. न्यूयॉर्क येथील ज्युलीअर्ड स्कूल ऑफ म्यूझिकचे ते १९४५ साली प्रमुख झाले.

\*Schumann Robert Alexander : रॉबर्ट अलेक्झान्डर शुमान :

(१८१०—१८५६) साहित्याचा संगीतावर कितपत परिणाम होऊ शकतो याचा दाखला शुमानच्या जीवनात मिळतो. त्याचे वडील ग्रंथविक्रेते आणि ग्रंथलोभीही होते. शुमानला ठराविक विद्यालयीन शिक्षण मिळाले असले तरी संगीतविषयाकडे त्याचा जबरदस्त ओढा होता. पत्रव्यवसायात त्याने काही काळ काम केले आणि बऱ्याच रचनाकारांना लोकासमोर आणले. त्यांत शोपॅचाही समावेश होतो. सुधारित अशा भाववादाच्या संदर्भात शोपॅ, शुमान आणि मेंदेलसॉन या तिघांची नांवे एकत्र घेण्याची पद्धति आहे. स्वप्नाळू वृत्ती आणि अव्यवहारी वागणूक यामुळे शुमानला पुरेसे लौकिक यश लाभले नाही. तरीसुद्धा एक रचनाकार आणि विचक्षण समीक्षक म्हणून त्याचा अधिकार मोठा होता.

काही एका मानसिक विकृतीमुळे शुमानने आत्महत्येचा प्रयत्न केला आणि शेवटी वेड्यांच्या एका आश्रयस्थानात त्याला मृत्यु आला.

आपल्यामागे शुमानने पीआनो संगीत, मैफलीचे आणि समूहसंगीत आणि चार सिम्फनी याकरिता केलेली रचनासंपत्ती ठेवली आहे. त्याच्या वृंदसंगीतात मात्र काहीसा स्थूलपणा जाणवतो आणि रंगसंगतीमधील विविधता कमी प्रमाणात आढळते.

\*Score : स्कोअर :

कोणत्याही संगीताचे वेगवेगळ्या विभागांत केलेले लेखन. अगोदर संकल्पिलेले वृंदसंगीत निश्चित करून ते कागदावर उतरणे किंवा रचनेचे वेगवेगळे भाग एकत्र जुळविणे असाही स्कोअरिंगचा अर्थ होतो-

**अनुक्रमणिका**

\*Scriabin Alexander : अलेक्झान्डर स्क्रियाबिन : (१८७२-१९१५)

संगीताची जाण याला आपल्या आईपासून प्राप्त झाली होती. ती पिआनो उत्तम रीतीने वाजवित असे. संगीताविषयीची स्क्रियाबिनची बुद्धीमत्ता लहानपणातच दिसून आली. एकदा ऐकलेले संगीत तो जसेच्या तसे पियानोवर वाजवून दाखवीत असे. त्याचे शिक्षण एका लष्करी शाळेत आणि नंतर मास्को येथील कॉन्झर्व्हेटरीत झाले.

संगीतासंबंधी त्याची एक तऱ्हेवाईक विचारसरणी होती. तिच्यात सौंदर्यशास्त्र, धर्म आणि विश्वोत्पत्तीची मीमांसा यांची गोळाबेरीज असून, या सगळ्यांचा थिऑसफीशी म्हणजे ईश्वराशी साक्षात दुवा जोडणाऱ्या तत्त्वज्ञानाशी संबंध जुळविता येईल. या कारणाने त्याच्या बऱ्याच रचना म्हणजे तत्त्वज्ञानाचे संगीतपाठ होते असे म्हणावे लागते. पिआनो संगीतात तो शोपॅला आदर्श मानीत असे. आरोही स्वरामधील त्याची आक्रमक आलापी, गुंतागुंतीची लय आणि निरनिराळ्या मनोऽवस्थांचा समर्थ आविष्कार, या वैशिष्ट्यामुळे त्याचे संगीत रसिकांना भारावून टाकीत असे. स्क्रियाबिनने राष्ट्रीयत्वाच्या भावनेचा पुकारा केलेला नसला तरी त्याची वृत्ति अस्सल रशियन होती आणि ती मात्र त्याच्या संगीतात उघड दिसून येते.

\*Sessions Roger : रोजर सेशन्स :

१८९६ साली ब्रुकलीन येथे यांचा जन्म झाला. हार्वर्ड विद्यापीठाचे हे पदवीधर होते. १९२६ ते १९३३ पर्यंत त्यांनी युरोपमध्ये रचनाशास्त्राचा अभ्यास केला आणि अमेरिकन रोम प्राईझ संपादन केले. १९३४ साली त्यांनी न्यूयॉर्क येथील न्यू म्युझिक स्कूलची संघटना बांधण्यात भाग घेतला. त्यांच्या रचनांचे निवडक आणि समजदार लोकाकडून कौतुक केले जाते.

\*Semitone : सेमीटोन :

सूक्ष्म स्वरान्तर.

\*Sextet : सेक्स्टेट :

सहा गायकांचा वा वादकांचा समूह किंवा त्यांच्याकरिता केलेली रचना.

\*Sharp : शार्प :

एका सेमीटोनने चढा लावलेल्या स्वराचे या शब्दाने वर्णन केले जाते.

\*Solo : सोलो :

स्वतंत्र किंवा एकटे. याचे इटालियन अनेकवचन सोली (Soli) आणि इंग्रजी अनेकवचन सोलोज (Solos) असे होते. एकट्याच गायकासाठी अगर वादकाकरिता केलेली अगर त्याने आविष्कारलेली गानकृती.

\*Shostakovich Dmitri : मिष्की शोस्टाकोविच :

सेंट पीटर्सबर्ग येथे १९०६ साली यांचा जन्म झाला. तेथील कॉन्झर्व्हेटरीत संगीत शिक्षण झाल्यानंतर त्यांनी आपल्या रचनाकार्याला प्रारंभ करून, एकामागून एक अशा सिम्फनी, संगीतके, पीआनोसंगीत आणि चित्रसंगीतासाठी रचना केल्या. त्यांची बोल्शेव्हिजम तत्वज्ञानावर अतीव निष्ठा होती हे त्यांच्या ऑक्टोबर सिम्फनी, मे डे या रचना कृतीवरून दिसून येते. राजकीय विचारांचे अधिष्ठान असल्याखेरीज संगीताला तरणोपाय नाही असा त्यांचा दावा होता. अर्थात अशी विचारसरणी इतरांना पचणे कठीणच जाईल.

१९३६ साली शोस्टाकोविचना सोव्हिएट राज्याचे ‘कंपोजर लॉरीएट’ ही पदवी बहाल करण्यात आली. तथापि त्यानंतर लागलीच ते स्टॅलिनच्या मनांतून उतरले. याचे कारण त्यांची एक रचनाकृति स्टॅलिनला पसंत पडली नाही. त्यांचे संबंध संगीत “भांडवलवादी” ठरले जाऊन त्यांची सरकारी मान्यता काढून घेण्यांत आली. शोस्टाकोविच यांच्या लौकिकाला लागलेले हे ग्रहण तरीसुद्धा तात्पुरतेच ठरले.

\*Sonata : सोनाटा :

हा एक रचनेचा वा गानप्रकार समजला जातो. त्यात स्पष्टीकरण, विकसन आणि समालोचन असे रचनेचे विभाग पडतात. या गानप्रकारात एक किंवा अनेक वादक भाग घेऊ शकतात. सोनाटामधील मूळचे इटालियन क्रियापद सोनेर (Sonare) असे असून त्याचा वादन करणे असा अर्थ आहे. त्याच्या उलट गायन करणे या करिता कॅन्टेर (Cantare) असा शब्द आहे आणि त्यावरून कॅन्टाटा (Cantata) असाही रचनाप्रकार होऊ शकतो. कॅन्टाटामध्ये एकादी मूळची कविता संगीताच्या माध्यमांतून प्रगट होते. उलट सोनाटात विचाराचे निवेदन नसून केवळ ध्वनींचेच चित्रीकरण केले जाते. त्यामुळे अर्थातच संगीतसंबद्ध अशी भावप्रवणता मात्र विस्तृत रीतीने आविष्कृत होऊ शकते.

\*Song : साँग :

कोणतेही कंठगीत किंवा त्याकरिता केलेली रचना. माणसाला उपजत असलेली लयीची जाणीव आणि त्याच्या शब्दोच्चारतील वळणे यामध्ये कंठगीताचा उगम शोधता येईल. आपण आपला भाव केवळ आपल्या आवाजाने अगर संगीतहीन अशा शब्दांनीही व्यक्त करू शकतो. कंठगीतात या दोनही पद्धती कमीअधिक प्रमाणात मिसळल्या जातात. म्हणून कंठगीत किंवा साँग हे एक मिश्रस्वरूपाची कलाकृति आहे. आणि तिच्यात आकृतींच्या आणि स्वरांच्या सौंदर्याचा आस्वाद घेता आला, लयकारीमधील सामर्थ्य आणि वैविध्य प्रत्ययाला आले; भावाविष्कारांतील अभिप्राय समजला आणि साथीला असलेल्या स्वरांची समर्पकता जाणवली म्हणजेच ऐकणाऱ्याचे समाधान होते. अर्थात यासाठी रचनाकाराने किंवा अनुवादकाने विचार करावयाचा तो असा की, गीतामधील तपशीलवार काव्यगुण आणि त्या गीताची संगीतामधील संपूर्ण आकृति या दोनहीमध्ये कोणत्या तऱ्हेने प्रसन्न असा समवाय साधला जाईल.

‘कंठगीताचा अभ्यास कसा करावा’ यासंबंधी पंकेट ग्रीन (Punket Greene) यांनी आपल्या Interpretation in Song या ग्रंथात पुढील नियम सांगितले आहेत.

**अनुक्रमणिका**

१) गीताची निवड करावी. दुसऱ्या शब्दात सांगायचे म्हणजे त्यात कोणता अर्थ अभिप्रेत आहे ते समजून घ्यावे.

२) त्याची मूलभूत लय हुडकून काढून ती आत्मसात करावी.

३) स्थूलपणाने गीताचा अभ्यास करावा.

४) नंतर ते पाठ करावे

५) संगीताच्या अंगाने त्याला उजाळा द्यावा आणि नंतर त्यातील शब्दांच्या वेगवेगळ्या वळणातील तपशिलात शिरावे.

६) गीताच्या संहितेशी पुढे संगीताचा मिलाफ जुळवून आणावा.

७) साथीच्या संगीताचे आकलन करून घ्यावे.

\*Soprano : सोप्रानो :

सगळ्यात उंच असा स्त्रीचा आवाज.

\*Sorabji Kaikhosru Shapurji : कैखुस्तु शापुरजी सोराबजी :

१८९२ मध्ये एसेक्स येथे यांचा जन्म झाला. त्यांचे वडील पार्शी आणि आई स्पॅनियर्ड होती. त्यांच्या पिआनोसंगीताच्या रचनेमधील अवघडपणा फक्त तयार वादनकारांनाच जाणवत नाही आणि त्यामधील गुंतागुंत केवळ समजदार आणि मन लावून ऐकणाऱ्या लोकांनाच आकलन होते. त्यांच्या वृंदसंगीताकरिता लागणारा वाद्यवृंदही अवाढव्य आणि भरमसाट खर्चाचा असतो.

\*Staccato, : स्टॅकॅटो :

तुटकपणाची वादनपद्धती. लिगॅटो (Legato) म्हणजे संध आणि सुरळीत तऱ्हेच्या उलट.

\*Strauss Richard Georg : रिचार्ड जॉर्ज स्ट्रॉस : (१८६४-१९४९)

वॅग्नेरचा वारसा यांनी पुढे समर्थरीतीने आणि यशस्वीपणाने चालविला. त्यांनी आपले संगीतकांचे तंत्र वॅग्नेरपासून उचलले होते. तथापि त्यांच्या स्वरसंमेलनात पुढे आधुनिकता आणि स्वतंत्रता दिसू लागली आणि वृंदसंगीत अधिक व्यक्तिगत होऊ लागले. संगीतकांचे कंडक्टर म्हणून त्यांची ख्याती झाली. अगदी लहान वयातच संगीतात त्यांची गति दिसून आली. वयाच्या १७व्या वर्षी त्यांनी आपल्या सिम्फनीचा जाहीर कार्यक्रम केला. त्यांच्या कलाकृतीवर त्यांच्या वडिलांचा पगडा असेपर्यंत, त्यांचा दृष्टिकोन सनातनीच होता. भावनांच्या प्रकटीकरणातील त्यांनी केलेल्या अतिरेकाबद्दल आणि ग्राम्यपणाबाबत स्ट्रॉसवर काही वेळा टीका झाली आहे.

\*String Trio : स्ट्रिंग ट्रायो :

कंपनामुळे संगीतसुलभ ध्वनी निर्माण करणाऱ्या तारांना अगर त्यांच्या वाद्याला स्ट्रिंग म्हणतात. या शब्दाच्या अनेकवचनाने व्हायोलीन, व्हायोला, सेलो या वाद्यांचाही बोध होतो. अशा तीन वाद्यांच्या समूहाला किंवा त्याकरिता लिहिलेल्या संगीतरचनेलाही ट्रायो म्हटले जाते.

\*Stravinsky Igor : इगोर स्ट्राव्हिन्सिक. :

लेनिनग्राड येथे १८८२ साली यांचा जन्म झाला. त्यांचे वडील संगीतकामधील गायक होते. स्ट्राव्हिन्सिकनीं स्वतः कायद्याचे शिक्षण घेतले होते. तथापि ते सोडून त्यांनी पुढे स्वतःला संगीत विषयाला वाहून घेतले The Fire Bird, Petrushka, The Rite of Spring अशी नृत्यनाट्ये त्यांनी रचली आणि त्यातून त्यांचे व्यक्तिमत्व क्रमाने उठून दिसू लागले. त्यांनी आपल्या The Rite of Spring या नृत्यनाट्याच्या रचनेत, स्वरसंमिलन, लय, आणि आकृतिमयता याबद्दलच्या विद्यमान विचारप्रणाली बाजूला ठेवल्या. आपल्या पीआनोसंगीतातून त्यांनी रशियन गुणविशेष काढून टाकले आणि एका नवअभिजात शैलीचा वापर केला. आपल्या संगीतात संगीतबाह्य भावनांचा वा प्रेरणांचा शिरकाव आपण होऊ देत नाही असा त्यांचा दावा होता. स्ट्राव्हिन्सिकंचे संगीत नृत्यनाट्य, संगीतके आणि वृंदसंगीत अशा वेगवेगळ्या प्रकारांनी प्रकट झाले असले तरी त्या एकूण संगीताचे मूलभूत स्वरूप निरंकुश असेच आहे. १९३४ साली ते फ्रेंच नागरिक बनले. दुसऱ्या महायुद्धाच्या काळांत ते अमेरिकेत गेले आणि त्या ठिकाणचेच पुढे ते रहिवासी झाले. Chronicles Of My Life आणि The Poetics of Music हे त्यांचे ग्रंथ प्रसिद्ध आहेत.

\*Suite : सूट :

अनेक चलनांत फिरू शकणाऱ्या गानप्रकाराला हे नांव दिले जाते.

\*Symphony : सिम्फनी :

चार वेगवेगळ्या विभागात संचार करू शकणारे आणि काही गंभीर उद्दिष्ट असलेले हे वृंदसंगीत आहे. काहीवेळा अशा या वृंदसंगीताला विवक्षित असे नावही दिले जाते. सिम्फनी या मूळच्या ग्रीक शब्दाचा अर्थ एकत्रित वादन एवढाच आहे. आता मात्र अनेक विभागांत चलन करणारे ते एक स्वयंपूर्ण वृंदसंगीत झाले आहे. संगीतप्रास्ताविकाच्या प्रकारातून तिचा उगम झाला असला तरी, पुढे तिचा स्वतंत्ररीत्या विकास झाला. सिम्फनीसंगीताच्या जनकत्वाचे श्रेय हेडनला दिले जाते. त्याच्यापासून मोझार्टने ते बरेच शिकून घेतले. सुरवातीच्या सिम्फनीचा उद्देश केवळ मनोरंजन करण्याचा असून तिच्याकरवी उल्हासापासून खिन्नतेपर्यंतचे भाव आविष्कृत केले जात. हेडन आणि मोझार्ट यांच्या हातात हा संगीतप्रकार गेल्यानंतर मात्र त्याच्या उद्दिष्टात उदात्तता आणि आविष्कारात सामर्थ्य निर्माण झाले आणि त्याकरिता उत्कृष्ट तंत्र कौशल्याची आणि समूहवादनातील आधुनिकतेची गरज भासू लागली. या सिम्फनीसंगीताच्या सिद्ध झालेल्या एकूण परिणामात प्रत्येक वाद्याने स्वतंत्ररीत्या घेतलेला भागही दिसून येऊ लागला. बीथोव्हेन, शूबर्ट आणि ब्राह्मस यांचे सिम्फनीसंगीतातील कर्तृत्व पाहिले म्हणजे सिम्फनीसंगीताकरिता रचना करणे हे किती महत्वाचे आणि जोखमीचे काम आहे हे लक्षात येते. बीथोव्हेनची 9 th Symphony ही वृंदसंगीतामधील अत्युच्च कलाकृती म्हणून अजूनही मानली जाते. सिम्फनीमधील प्रमुख संगीतविचार तिच्या पहिल्याच चलनविभागात मांडला जातो. आणि त्या विचाराच्या अनुषंगानेच एकूण सिम्फनीचे स्वरूप ठरते. म्हणजे पहिला चलनविभाग सगळ्यांत महत्वाचा ठरतो. त्याच्या अगोदर एकादे संथ लयीत

**अनुक्रमणिका**

प्रास्ताविक ठेवण्याचा प्रघातही काही वेळा पाळला जातो. पहिल्या चलनविभागाला त्यानंतर मात्र जलद गती प्राप्त होऊन त्याची स्वतंत्र, द्वंद्वगीत, सोनाटा किंवा स्ट्रिंग क्वार्टेट यासारख्या गानप्रकारांत परिणति होते. दुसऱ्या चलनविभागात गतीचा संथपणा आणि भावप्रवणता आढळून येते. त्यानंतर तिसरा विभाग काहीसा नृत्यकलेकडे झुकतो. जलद, संथ आणि पुन्हा जलद अशा अगोदरच्या या तीन चलनाची संख्या हळूहळू चाराची झाली आणि त्यात मिनुए या नृत्यप्रकाराचा समावेश करण्यात आला. बीथोव्हेनने पुढे या मिनुएमधील अलंकार उतरवून त्याचे मुक्त अशा शर्झामध्ये रुपान्तर केले. सिम्फनीचा हा शेवटचा विभाग जलदगतीचा, बराच विस्तृत, कमी अभिप्रायाचा आणि अधिक मनोरंजक असतो.

सिम्फनीच्या अशा मांडणीमुळे तिच्यात वैविध्य निर्माण होते, रचनाकाराला आपल्या कलाकृतीचे अनेक विशेष प्रकट करता येतात आणि श्रोत्यांचे अनेक तऱ्हेने मनोरंजन होते. यासाठी अर्थात परिणामाच्या दृष्टीने एकूण सिम्फनीत एकसंधीपणा आणि तिच्या सगळ्या चलनविभागात समवाय साधला जावा लागतो.

यापुढे इतर गानप्रकारांचा आणि साहित्य, नाट्य आणि चित्रकलेतील कल्पनांचा अंतर्भाव होत राहिल्यामुळे सिम्फनीसंगीत पुढे विकसत गेले आणि आताच्या २०व्या शतकात तर सुरुवातीचे स्पष्ट विधान, त्याचे विस्तृत विवरण आणि नंतरचे समालोचन अशा मांडणीऐवजी, एक सूक्ष्म आणि अर्थपूर्ण कल्पनेचा आविष्कार असे वेगळेच स्वरूप सिम्फनीला प्राप्त झाले आहे. यांत अर्थातच श्रोत्यांचे एकसारखे अवधानही गृहीत धरले आहे.

\*Symphonie Fantastique : सिम्फोनी फान्तास्तिक :

ही रचना बर्लीओझने केलेली असून तिचे “कलाकाराच्या जीवनातील एक हकीकत” असे अधोरेखित नाव आहे. या अद्भुतरम्य सिम्फनीची योजना एवढीच आहे की तिच्या निवेदनात सुसंगतपणा येण्याकरिता मूळच्या कल्पनेत वारंवार बदल केला जातो.

\*Syncopation : सिंकोपेशन :

अनाघाती किंवा आघातबद्ध मात्रेला झुकविणे, ती वगळणे किंवा तिच्या बाजूने जाणे या लयीतील प्रकाराला सिंकोपेशन म्हणतात.

\*Tango : टॅंगो :

क्यूबामधील ‘हबानेरा’(Habanera) सारखा हा अर्जेटाईन नृत्यप्रकार असून दोन्हीमधील लयीची आकृती सारखी आहे. स्ट्राव्हिन्स्किनने आपल्या Histoire du Soldat या रचनाकृतीच्या चलनात टॅंगोचा उपयोग केला आहे.

\*Tchaikovsky Peter Ilich :पीटर इलिच चेकोव्हस्की. :

हे १८४० साली जन्मले आणि सेंट पीटर्सबर्ग (हल्लीचे लेनिनग्राड-रशिया) येथे १८९३ साली त्यांचा मृत्यु झाला. सुरुवातीला त्यांनी मुलकी खात्यात नोकरी केली. वयाच्या २३ व्या वर्षी नोकरी सोडून अत्यंत

**अनुक्रमणिका**

दरिद्री अवस्थेत त्यांनी आपल्याला संगीताला वाहून घेतले. अँटन रुबेनस्टेन यांच्या मार्गदर्शनाखाली त्यांनी सेंट पीटर्सबर्गच्या कॉन्झर्व्हेटरीत संगीताचा अभ्यास केला. रिगस्की कोर्सेकोफ यांच्या विचारांचाही त्यांच्यावर प्रभाव पडला. संगीतात प्रकट होणारा त्यांच्या वृत्तीचा एका बाजूचा हळवेपणा आणि उलट जाणवणारा क्षोभ ही दोनही एक रशियन म्हणून त्यांची वैशिष्ट्ये सांगता येतील. तरीसुद्धा राष्ट्रीयत्वाबद्दल त्यांचा फारसा कोठे हेका दिसून येत नाही. आपल्या संगीतामधील आलापीचे प्रेरक सूत्र, वृंदसंगीतामधील चमकदार रंगमयता आणि उत्कट भावाविष्कार यांच्या साहाय्याने त्यांनी इंग्लंड आणि अमेरिकेमधील रसिकांची मने काबीज केली. त्यांच्या रचनात संगीतके, सिम्फनी, सिम्फनीकाव्ये, सूटस यांचा समावेश आहे. कॉलन्यामुळे चेकोव्हस्कीना मृत्यु आला. आत्मकेंद्री आणि संवेदनाशील अशा वृत्तीमुळे मधूनमधून खिन्न अवस्थेत असतानाच त्यांना आपल्या मृत्यूची चाहूल लागली असावी.

\*Tenor ; टेनॉर :

सगळ्यात उंच असा पुरुषाचा आवाज.

\*Theme : थीम :

संगीताचा अंगभूत विषय या अर्थाने हा शब्द वापरला जात असला तरी विषय आणि विषयांतरे (Theme and Variations) यांच्या प्रक्रियेमधील संबंध संगीत विधानालाहि हा शब्द लावला जातो.

\*Theremin, प्रो. लिओ थेरेमिन : (१८९६)

यांनी निरनिराळ्या प्रमुख शहरी, आपल्या एथेरोफोन (Ethero Phone) किंवा थेरेमिन या वाद्याचे प्रात्यक्षिक करून दाखविले. या वाद्यांत विजेच्या साधनांनी, उंच अगर खालचे स्वर काढता येऊन त्यांचा संकोच अगर विस्तार करता येतो. एवढेच नाही तर त्यांचे गुणधर्मही बदलले जातात.

\*Thomson Virgil : व्हर्जिल थॉम्सन :

१८९६ साली कॅन्सास या ठिकाणी यांचा जन्म झाला. हार्वर्ड विद्यापीठाची पदवी घेतल्यानंतर त्यांनी काही वर्षे पॅरिस येथे अभ्यास केला. त्याठिकाणी जटयूड स्टेन हिच्याशी जमलेल्या त्यांच्या स्नेहामुळे त्यांनी तिच्या काही साहित्यकृतींचा स्वरानुवाद केला. त्या दोघांच्या सहकार्यातून 'Four Saints in Three Acts' या संगीतकाची निर्मिती झाली आणि १९३४ साली त्याचा प्रयोग झाला. त्यांनी दोन सिम्फनी, समूह संगीत आणि मैफलीचे संगीत याकरिता रचना केल्या असून न्यूयॉर्क हेरल्ड ट्रिब्यून आणि इतर नियतकालिकामधून संगीतसमीक्षण केले आहे.

\*Thoreau Henry David : हेन्री डेव्हिड थोरो : (१८१७—१८६२)

अमेरिकन निबंधकार आणि निसर्गपूजक. इमर्सनचे हे स्नेही असून त्यांच्या सहवासात यांनी कांही काळ व्यतीत केला होता. 'Walden or Life in the Woods हा त्यांचा' महत्त्वाचा ग्रंथ आहे.

**अनुक्रमणिका**

\*Timber : टिंबर :

आवाजाचा गुणधर्म किंवा जात. आवाज खरखरीत, कर्कश, भेदक किंवा गुंजन करणारा इत्यादी अनेक प्रकारचा असू शकतो. टिंबरला स्वरांचा रंग (Tone·Colour) असेही म्हटले जाते. वाद्यामधून एकादा स्वर निघताना तो एकटाच वाजत नसून त्याच्या बरोबर इतरही सूक्ष्म स्वरकण निर्माण होतात. त्यांना ओव्हरटोन्स (Overtones), हॉर्मोनिक्स (Harmonics) किंवा अपर पार्श्ल्स (Upper Partial) अशी एकाच अर्थाची नांवे आहेत. आवाजाचा गुणधर्म म्हणजे टिंबर ठरतो तो, त्यामध्ये हे ओव्हर टोन्स आहेत वा नाहीत किंवा असल्यास ते कितपत सामर्थ्याचे आहेत यावरून. एकच नाद वा स्वर निसर्गात किंवा कलाक्षेत्रांत संभवत नाही. म्हणजे कोणताही आवाज हा त्यामधील मूलभूत नाद आणि त्याबरोबरच ऐकले जाणारे स्वरकणांचे झंकार या दोन्हीचे मिश्रण असतो. आणि या स्वरकणांच्या कमीअधिक शक्तिनुसार वाद्यध्वनीच्या आणि माणसाच्या आवाजाच्या गुणधर्मात फरक पडत असतो. ट्यूनिंग फोर्क हे ओव्हरटोन्स नसलेले किंवा ते कमीतकमी असलेले आयुध आपल्या पाहण्यात येते. याच कारणाने दोन ट्यूनिंग फोर्क मधील आवाजांच्या जातीत फारसा फरक आढळून येत नाही.

Tippet Michael Kemp : मायकेल केम्प टिपेट :

१९०५ साली लंडन येथे यांचा जन्म झाला. रॉयल कॉलेज ऑफ म्युझिक या ठिकाणी त्यांनी शिक्षण घेतले. पुढे १९४० पासून १९५२ पर्यंत लंडनच्या मोर्ले कॉलेजमधील संगीतसंघटनेची जबाबदारी त्यांनी घेतली होती. त्यांच्या रचनात स्ट्रिंग क्वार्टेट्स, पीआनोसंगीत, सिम्फनी आणि ओरॅटोरियो यांचा समावेश आहे.

\*Tocqueville Alexis Comte de अलेक्सिस कोम्ट दि तोक्व्हिला (१८०५ १८५९)

Democratie In Amerique आणि De L Ancien Regime या त्यांच्या ग्रंथांमधून १९ व्या शतकातील उदारमतवादाचा पुरस्कार केला गेला आहे.

\*Tonality टोनेलिटी :

कोणत्याही रचनेमधील प्रधान स्वराला अनुसरून असलेल्या स्वरयोजनेबद्दलची निष्ठा अशी टोनेलिटीची व्याख्या करता येईल. दब्यूसीचे Whole Tone Scale आणि स्वरनिरपेक्षप्रमाण ही या निष्ठेचा भंग करतात. ठराविक स्वरप्रमाणाखेरीज कोणत्याही प्रमुख स्वराला अनुसरून एकदा स्वरसमूह रचला असल्यास त्यालाही टोनेलिटी म्हटले जाते.

\*Tone : टोन :

(१) संगीतामधील नाद किंवा स्वर. मोठा, नरम, पातळ, क्षुद्र किंवा मधुर. (२) स्वरांतर (३) विवक्षित उंचीचा एकच असा पल्लेदार अगर तोटका, जोरकस किंवा नाजूक असा स्वर (टोनऐवजी ब्रिटीश लोक नोट असा शब्द वापरतात.)

**अनुक्रमणिका**

\*Tone Colour : टोन कलर :

आवाजाचा किंवा स्वराचा गुणधर्म. एकाद्या नादसंभव माध्यमामधून निघालेल्या ध्वनीची जात. या अर्थाचा टिंबर हाही शब्द आहे.

\*Tovey Donald Francis : डोनाल्ड फ्रान्सिस टोव्हे. :

ईटन येथे १८८५ साली यांचा जन्म झाला आणि १९४० साली ते एडिंबर्ग येथे निधन पावले. त्यांच्या बुद्धिमत्तेची चमक लहानपणीच दिसून आली. एक स्वतंत्र पीआनोवादक म्हणून त्यांनी मोठी कीर्ति मिळविली. एडिंबर्ग विद्यापीठामधील संगीताच्या अध्यासनावर असताना, आपल्या विद्वत्तेने, कठोर ध्येयवादित्वाने आणि उद्योगप्रवणतेने, एक संगीतकार म्हणून त्यांनी मोठा प्रभाव गाजविला. १९३५ साली त्यांना उमराव करण्यात आले.

\*Trio : ट्रायो :

तीन वाद्यासाठी अगर गायकाकरिता केलेली रचनाकृति किंवा अशी रचनाकृति आविष्कृत करणारे तीन वादक अगर गायक यांचा समूह. क्वार्टेटमध्ये (Quartet) चार, क्विन्टेट (Quintet) मध्ये पांच आणि सेक्स्टेट (Sextet) मध्ये सहा वाद्ये, वादक किंवा गायक असतात. सामान्यतः तंतुवाद्यांच्या ट्रायोमध्ये, व्हायोलिन, व्हायोला आणि सेलो यांचा समावेश केला जातो.

\*Tune, : ट्यून :

हा क्रमाने येणाऱ्या स्वरांच्या आधाराने घेतलेला आलाप असून त्यांमधून काही अर्थ अगर अभिप्राय व्यक्त व्हावयाचा असतो. असा आलाप एक स्वयंकेंद्रीत घटक बनून राहतो. म्हणजे ट्यून आणि मेलडी यांचा सामान्यतः संगीताच्या व्यवहारात एकच अर्थ होतो. एकाद्या रचनाकृतीच्या सर्वप्रमुख भागालाही ट्यून असे नाव दिले जाते. क्रियापद म्हणून सुरात आणणे, सुरांत लावणे, गाणे असा या शब्दाचा उपयोग केला जातो.

Tutti : टट्टी. :

(टट्टो Tutto या शब्दाचे अनेकवचन) काही थोड्याच वादकांचे वादन झाल्यानंतर 'आता सगळ्यांनी भाग घ्यावा' असे आवाहन करण्याकरिता हा शब्द वापरतात. सर्वाकरिता मुक्रर केलेला रचनेचा विभाग अशा अर्थानेही त्याचा उपयोग केला जातो.

\*Twelvetone Composition ट्वेल्हटोन काम्पोझिशन :

बारा स्वरांची रचना. तिला डोडेकाफोनिझम (Dodecaphonism) किंवा नोटरो (Noterow) असेही म्हणतात.

Tympani: टिंपानी. :

बरोबर शब्द Timpani असा आहे. नगारा किंवा दुंदुभीसारखे आघातवाद्य.

\*Varese Edgar एद्गा व्हारेस (१८८५-१९६५)

हे पॅरीस येथे जन्मले. वयाच्या ३१ व्या वर्षापासून ते न्यूयॉर्क येथे राहू लागले. पुढे त्यांनी रचनाकारांची आंतरराष्ट्रीय संघटना स्थापन केली. परंपरेची आणि इतर कलांच्या साहचर्याची पुढे काढून टाकली जाऊन संगीत हे निर्मळ आणि नादमय असे असावे अशी त्यांची कल्पना होती आणि तिला अनुसरून स्वरसंमेलन, लयकारी आणि रंगमयता याबाबतीत कांही अभिनव कल्पना आपल्या रचनेकरवी त्यांनी अमलात आणल्या. पॅरीस बर्लिन आणि फिलाडेल्फिया या ठिकाणी झालेल्या त्यांच्या काही कार्यक्रमांत त्यांच्या संगीताबद्दल श्रोत्यांनी आपली नापसंती व्यक्त केली. स्वरांचे क्षेत्र विस्तृत करण्यासाठी आणि परंपरागत वाद्यात फेरबदल म्हणून विजेचे साहाय्य घेणारी वाद्ये त्यांनी उपयोगात आणली.

\*Variation : व्हेरीएशन :

मूळच्या कल्पनेत फरक पडत गेलेला संगीतप्रस्ताव. त्या कल्पनेला धरून अगर तिच्यापासून दूर अशा दोनही तऱ्हेने हे विषयांतर केले जाते.

\*Vibraphone : व्हिब्राफोन :

अमेरिकेत याला व्हिब्राहार्पही म्हणतात. मरिम्बा (Marimba) या दक्षिण अमेरिकन वाद्यासारखे हे वाद्य आहे. मरिम्बात ओळीने बसविलेल्या लाकडी फळ्याखाली रेझोनेटर्स ठेवून त्यातून टिपऱ्यांच्या आघाताने प्रतिसाद निर्माण केला जातो. व्हिब्राफोनमध्ये रेझोनेटर्स विजेच्या साहाय्याने कंपीत केले जातात. यामुळे आयत्यावेळी कोणत्याही स्वराचे स्पंदन होऊ शकते.

\*Vibrato : व्हिब्राटो :

स्वरांमधील अगर वाद्यांच्या ध्वनींतील जलदीने होणारे चढउतार.

\*Villa Lobos Heitor : हेटर व्हिला लोबोस :

१८८७ साली यांचा जन्म झाला. ब्राझीलमधील हे एक प्रमुख रचनाकार असून त्यांनी संगीतके, ओरॅटोरिओ, सिम्फनी, मैफलीचे आणि पियानोसंगीत याकरिता रचना केल्या आहेत. ब्राझीलच्या लोकसंगीतातील आलापकारी आणि लयकारी यांचा प्रभाव त्या रचनात आढळून येतो. १९३२ साली शिक्षणक्षेत्रातील संगीतविषयाचे संचालक म्हणून त्यांची नेमणूक झाली. त्यांनी आपल्या संगीतात अंगीकारलेली काही तंत्रे त्यांच्या स्वछंदीपणाचे नमुने आहेत. कोणत्याही चित्रातील कमी अधिक उठावावर स्वरस्थाने निश्चित करून त्या रेखाकृतीच्या अनुषंगाने आलापांचे आरोहावरोह ठरवावयाचे हा त्यातलाच

**अनुक्रमणिका**

एक प्रकार आहे. एखाद्या चित्रावरून आलाप उतरवून घेण्याच्या या पद्धतीला मिलीमेट्रायझेशन (Millimetrization) असे नाव आहे.

\*Viola : व्हायोला :

व्हायोलीन गटामधील मर्दानी जातीच्या आवाजाचे हे वाद्य आहे. व्हायोलीनपेक्षा हे आकाराने लहान असून त्यातील स्वर काहीसे नरमपणाकडे झुकतात.

\*Violin : व्हायोलिन :

चार तारा असलेले आणि गजाने वाजविले जाणारे तंतुवाद्य.

Virelais : व्हीरले :

नृत्यासहित आविष्कृत केला जाणारा १३ व्या किंवा १४ व्या शतकामधील गानप्रकार.

\*Virtuoso, व्हर्च्युओसो.

कलाकृतींचे खास तंत्रविषयक ज्ञान आणि रुचि असलेल्या व्यक्तीचे या शब्दाने वर्णन करतात. अत्यंत अवघड संगीतरचनेचे कमालीच्या सहजतेने आणि जलदीने वादन करणाऱ्यालाही व्हर्च्युओसो म्हटले जाते. मग तो चांगला 'अनुवादक' असो वा नसो. ज्या संगीताच्या आविष्काराला विशेष तंत्रप्रभुत्व लागते त्यालाही काहीवेळा उपरोधिकपणाने व्हर्च्युओसो संगीत म्हणतात.

\*Wagner Wilhelm Richard, विल्हेल्म रिचार्ड वॅग्नेर. :

१८१३ साली लैपझिग येथे याचा जन्म झाला आणि व्हेनिसमध्ये तो १८८३ साली मृत्यू पावला. त्याच्या मार्फत जर्मन भाववादाची संगीतामधील नाट्यमयतेत पूर्णतः परिणती झाली. बीथोव्हेनच्या स्वरसंमेलनामधील भावनांची तीव्रता आणि जोमदारपणा वॅग्नेरच्या प्रतिभेने आत्मसात केला होता आणि त्यांत स्वतःच्या व्यक्तिमत्त्वाची भर घालून त्याने जर्मन पुराणकथांसाठी त्यांचा उपयोग केला. आपल्या नाट्यविषयक विचारांच्या अनुषंगाने वॅग्नेर आपल्या संगीताची बांधणी करतो. त्याकरिता तो अगोदर एकाद्या गीताची झालेली समतोल विभागणी बाजूला ठेऊन व्यक्तीला वा प्रसंगाला अनुसरून असलेले अर्थवाही स्वरखंड एकत्रित करतो आणि त्यामधून एक नवीन स्वरसंघटना निर्माण करतो. यामुळे त्याला आपल्या संगीताला मनाप्रमाणे वळण देता आले, श्रोतृसमाजात स्वतःच्या मर्जीनुसार समसंवेदना उत्पन्न करता आल्या आणि वृंदसंगीतामधील नाट्यमयतेचा प्रभाव जाणवता आला. संगीतामध्ये नाट्य साधण्याच्या हेतूने वॅग्नेर प्रत्येक तपशील नमूद करून ठेवीत असे. आणि त्यामधील महत्त्वाच्या गोष्टींचा उचित असा मिलाफ करून, "संगीतनाट्य" हा अभिनव असा कलाप्रकार त्याने निर्माण केला.

घरामधील नाट्यमय अशा वातावरणातच वॅग्नेर वाढला. परिपाटाप्रमाणे त्याचे शिक्षण झाले होते. केवळ हौस म्हणून तो प्रथम संगीताकडे वळला, रचनाशास्त्राचे पाठ घेतले आणि वयाच्या १९ व्या वर्षी एक

**अनुक्रमणिका**

सिम्फनी रचून त्याने आपले संगीताच्या तंत्रावरील प्रभुत्व सिद्ध केले. यावेळेपासून त्याच्या संगीतजीवनाला सुरुवात झाली. प्रथमच लाभलेल्या यशाच्या आधारावर त्याला एका ऑपेराहॉऊसमध्ये काम मिळाले. पुराणकथांच्या आधारावर त्याने त्यानंतर काही संगीतके रचली. ३० व्या वर्षी ड्रेस्डेन येथे ऑपेरा कंडक्टर म्हणून काम करीत असतांना १८४८ सालच्या बंडात भाग घेतल्याच्या आरोपावरून पोलीस त्याच्या पाठीमागे लागले. तेथून निसटून त्याने स्वित्सर्लंडमध्ये आसरा घेतला. हधपारीचा हुकूम शेवटी मागे घेतला गेला त्यावेळी त्याच्या वयाला ४८ वर्षे झाली होती. त्याच्या कर्जबाजारीपणाची वार्ता ऐकून बव्हारियाच्या राजाने त्याला आपल्याकडे बोलावून घेतले. वॅग्नेरने १८७६ साली त्या राज्यात बैरुथ येथे आपला मुक्काम केला. लिस्टच्या कोसिमा नावाच्या मुलीशी वॅग्नेरचे लग्न झाले होते. शोपेनहॉएरच्या लेखनाचा त्याचा अभ्यास होता आणि नीत्शेचा तो मित्रच होता. आपल्या मोठेपणाची त्याला खात्री होती आणि इतरांनाही त्याने तशीच शिकवण दिली.

\*Walton William Turner : विल्यम टर्नर वाल्टन :

ओल्डहॅम (इंग्लंड) येथे १९०२ साली यांचा जन्म झाला. संगीताचे ठराविक असे त्यांचे शिक्षण झाल्याचे दिसत नाही. बुसोनीकडून मात्र त्यांना काही मार्गदर्शन झाले होते. पीआनो क्वार्टेटसाठी वयाच्या १६ व्या वर्षी त्यांनी पहिली रचनाकृती केली. एकूण पोत आणि लय यांच्या दृष्टीने त्यांचे संगीत आकर्षक असून वाद्यवृंदात ते दाखल होण्याकरिता बऱ्याच कौशल्याची जरूरी पडते. त्यांच्या काही संगीतात उपरोधिक भावही आढळून येतो. वाल्टन हे डरहॅम, ऑक्सफोर्ड आणि मॅचेस्टर या विद्यापीठात डॉक्टर ऑफ म्युझिक होते १९५१ साली त्यांना उमराव करण्यात आले.

\*Webern Anton Von अँटन व्हॉन वेबर्न (१८८३-१९४५)

हे शोनबर्गचे शिष्य असून, व्हिएन्नात आणि आजूबाजूला अनेक ठिकाणी कंडक्टर आणि रचनाशास्त्राचे शिक्षक म्हणून त्यांनी कामे केली. त्यांच्या बहुतेक सर्व रचनात स्वरांची नाजूक वीण, आकाराचा माफकपणा आणि गाढ चिंतन आढळून येते. त्यात वृन्द आणि मैफलीचे संगीत, पिआनोसंगीत आणि गीते यांचा भरणा अधिक आहे. आयुष्याच्या अखेरीच्या २० वर्षात त्यांनी आपल्या गुरुने पुरस्कृत केलेल्या नोटरो पद्धतीचा अंगिकार केला. अमेरिकन सैन्यातील एका पहारेकऱ्याच्या चुकीने झालेल्या गोळीबारात वेबर्नचा शोकजनक अंत झाला.

\*Whitman Walt : वाल्ट व्हिटमन : (१८१९-१८९२)

अमेरिकेच्या आद्य ग्रंथकारांपैकी व्हिटमन हे एक होते. त्यांचे पुष्कळसे लेखन काव्यगुणांनी परिप्लुत आहे. अमेरिकेच्या यादवी युद्धांत त्यांनी भाग घेतला होता.त्यांच्या ग्रंथलेखनातून ध्वनित झालेल्या उत्कट मानवतेमुळे त्यांच्या व्यक्तिमत्वालाही एक वेगळी प्रतिष्ठा प्राप्त झाली. Leaves Of Grass, Drum Taps, आणि Democratic Views हे त्यांचे महत्त्वाचे ग्रंथ आहेत.

\*Williams Ralph Vaughan : राल्फ वॉघान विल्यम्स.:

ग्लाउसेस्टरशायर येथे १८७२ साली यांचा जन्म झाला. इंग्लीश लोकसंगीत आणि ट्यूडर काळातील मध्ययुगीन स्वरप्रकार यांचा त्यांच्या वृंदसंगीत आणि सिम्फनीच्या रचनाकृतीत प्रभाव दिसून येतो. १९३५ साली त्यांनी “राष्ट्रीय संगीत” या विषयावर एक विचारप्रवर्तक ग्रंथ लिहिला.

\*Wolf Hugo : ह्यूगो वुल्फ. :

युगोस्लाव्हियात १८६० साली यांचा जन्म झाला आणि १९०३ साली व्हिएन्ना येथे ते मृत्यु पावले. शूबर्टनंतर झालेले एक सर्वश्रेष्ठ गीतकार असा त्यांचा लौकिक होता. त्यांचे जीवन मात्र हालात गेले. व्हिएन्ना येथील कॉन्झर्व्हेटरीत शिकत असताना, एका चुकीच्या आरोपावरून त्यांना तेथून काढून टाकण्यात आले. त्यामुळे पुढे त्यांना शिकवण्या करून आणि संगीतावर समीक्षालेखन करून कसाबसा चरितार्थ चालवावा लागला. त्यांचे हे लेखन वॅग्नेरचा पुरस्कार करणारे आणि ब्राह्मसला विरोध दर्शविणारे होते. व्हिएन्ना जवळच्या एका खेड्यात राहून एकामागून एक अशी अनेक गीते त्यांनी रचली. निर्मीतीच्या या व्यापात गुंतलेले असताना त्यांचे जीवन मात्र भरमसाट उद्योग आणि निराशाजनक सुस्ती यामध्ये एकसारखे हेलकावे खात होते. वयाच्या ३७ व्या वर्षी त्यांना वेड्यांच्या आश्रमात ठेवण्यात आले आणि तेथेच त्यांचा अंत झाला.

\*Wozzeck : वोझेक :

१९ व्या शतकाच्या सुरवातीला जॉर्ज बुचनेर याने Woyzeck या नावाचे एक विस्कळीत स्वरुपाचे नाटक लिहिले होते. अल्बन बर्गने त्याची संगीतकासाठी फेररचना केली आणि त्यातील मूळच्या २५ प्रवेशांची संख्या १५ वर आणून त्यांची त्याने तीन अंकात सारखी विभागणी केली.

वोजेक या नावाचा एक सैनिक असून मेरी या प्रियकरणीपासून त्याला एक मुलगा होतो. मेरीच्या आपल्यावरील निष्ठेबद्दल वोजेकला संशय येतो आणि एका तळ्यापाशी तिचा तो खून करतो. दारू पिऊन माघारी त्याच जागी आल्यानंतर पश्चातापाने तोही तळ्याच्या पाण्यात जीव देतो. शेवटच्या प्रवेशात मेरीच्या मुलाला त्याची आई मेली आहे असे इतर मुले सांगतात. त्या मुलाला हे बोलणे काहीच समजत नाही. आणि ते तसेच पुढे आपल्याशी खुषीमध्ये खेळत राहते.

महाराष्ट्र राज्य साहित्य-संस्कृति  
मंडळाची ललितकलाविषयक  
आगामी प्रकाशने

(नाट्य, नाट्यशास्त्र व इतर कला)

- (१) भूमिका शिल्प : स्तानिस्लाव्स्कीच्या  
'Building A Character'चे भाषांतर,  
श्री. के. नारायण काळे, पुणे.
- (२) भरतनाट्यशास्त्र : नाट्य व  
नाट्यशास्त्रविषयक अध्याय १८ व १९ चे  
भाषांतर, श्री. र. पं. कंगले, मुंबई.
- (३) भरतनाट्यशास्त्र: रससिद्धान्तविषयक  
अध्याय ६ व ७ चे भाषांतर, श्री. र. पं.  
कंगले, मुंबई.
- (४) तंजावरची नृत्यसाधना: श्री. पार्वतीकुमार,  
मुंबई.
- (५) श्री. के. भरत अय्यर लिखित  
'Kathakali'चे भाषांतर, सौ. नीला  
खोपकर, पुणे.
- (६) रसलीना : (राजस्थानी कवी बिहारी  
यांच्या 'सतसई' या काव्यग्रंथाचा  
रसानुवाद), कवी श्री. राजा बढे, मुंबई.
- (७) शेफालिका : (कवी हाल लिखित  
'गाथासप्तशती'चा भावानुवाद),  
कवी श्री. राजा बढे, मुंबई.
- (८) श्री. नंदिकेश्वर लिखित 'अभिनय दर्पण'चे  
भाषांतर, श्रीमती रोहिणी भाटे, पुणे.

वेष्टन छपाई : शासकीय मध्यवर्ती मुद्रणालय, मुंबई

अनुक्रमणिका