

# இசை அரம்

## ISAI AARAM



இதழ் - 04  
ISSUE 04

ஆடி - புரட்டாதி 2022  
July - September 2022



யாழ். மாநகர சபை  
16 SEP 2022  
சு  
சுபாஷா

UNIVERSITY OF MADRAS  
15 SEP 2022  
CHENNAI

# இசை ஆரம்

இதழ் 04

ஆடி - புரட்டாதி 2022

யாழ். மாநகர சபை

16 SEP 2022

தாபனப்பகுதி



கலையின் சங்கமம் தேலின் ஆரம்பம்



மாநில நூலக சபை  
16 SEP 2022  
சென்னை

# ISAI AARAM

ISSUE 04 July 2022

July - September 2022



*The beginning of the Search  
for Confluence in Art*



Handwritten signature or mark.



# இசை ஆரம் (ISAI AARAM)

கலையின் சங்கமம் தேடலின் ஆரம்பம்

இதழ் 04

ISSUE 04

ஆடி - புரட்டாதி 2022

July - September 2022

*The beginning of the Search for Confluence in Art*

மிரதம் ஆசிரியர்

ஹாயத்திரி சண்முகநாதன்

ஆசிரியர் குழு

1. கலாநிதி ஜயந்தினி விக்னராஜன்
2. கலாநிதி வானதி பகீரதன்
3. கலாநிதி நிலங்க லியனகே
4. முனைவர் வே.வெ.மீனாட்சி ஜெயகுமார்
5. முனைவர் செ. கற்பகம்

மதிப்புரைக்குழு

1. பேராசிரியர் எஸ்.சிவலிங்கராஜா
2. பேராசிரியர் சபா ஜெயராசா
3. பேராசிரியை இ. அங்கயற்கண்ணி
3. பேராசிரியை சு. கௌசல்யா

ஒருங்கிணைப்பு

திருமதி சு. சித்தார்த்தினி

வெளியீடு

ஸ்ரீஸ்வர ஞானம் கலாயம்.

தொடர்புகளுக்கு

ஹாயத்திரி சண்முகநாதன்  
ஆசிரியர், இசை ஆரம்,  
296A நாவலர் வீதி,  
யாழ்ப்பாணம், இலங்கை.

Swaraganam@gmail.com

+94 77 460 2432

ISSN No: 2719 - 2148

அச்சுப்பதிப்பு

குரு பிறிண்டேர்ஸ்

இல. 39/2, ஆடியபாதம் வீதி,  
திருநெல்வேலி.

விலை : இலங்கை ரூ 250/=

இந்தியா ரூ 100/=

பிற \$ 2

Chief Editor :

Hayathri Shanmuganathan

Editors Group:

1. Dr. Jeyanthini Vignarajan
2. Dr. Vanathy Pahirathan
3. Dr. Nilanka Liyanage
4. Prof.Dr. V.V.Meenakshi Jeyakumar
5. Dr. S. Karpagam

Review Panel

1. prof. S. Sivalingarash
2. Prof. Saba Jeyaraja
3. Prof. E. Angayarkanni
4. Prof. S. Gowsalya

Coordinator :

Mrs. S. Sitharthiny

Publishers :

Sri Swara Ganam Kalalayam

Contact :

Hayathri Shanmuganathan  
Editor, Isai Asram,  
296 A Navalar Road,  
Jaffna, Sri Lanka.

Swaraganam@gmail.com

+94 77 460 2432

ISSN No: 2719 - 2148

Printers

Guru Printers,

No. 39/2, Adiyapatham Road, Thirunelvely.

Price : Sri Lanka Rs. 250/=

India Rs. 100/=

Others \$ 2



## உள்ளடக்கம்

## பக்கம்

01. ஆசிரியர் பக்கம் vi-viii
02. தேவரடியார் ஆடலும் மூவலூர் இராமாமிர்தமும் 1 - 5
03. இசை மாணவர்களின் ஆளுமையில் இசை ஆசிரியர்களின் பங்களிப்பு 6 - 10
04. Horenewa Related Social Descended Cast Foundation & Culture 11 - 22
05. Protecting the lesser - know (minority) languages in Sri Lanka 23 - 28
06. பரத நாட்டியத்தில் நட்டுவாங்கம் 29 - 32
07. ஆனந்தசுப்பிரமணியசர்மா கணேசசர்மா 33 - 35
08. வாழ்வையே வேள்வியாக்கிய கலைஞர் பாலசரஸ்வதி 36 - 38
09. பத்மஸ்ரீ கே. என். தண்டாயுதபாணிபிள்ளையின் பத வர்ணங்கள் 39 - 42
10. மட்டக்களப்பு இசை மரபில் குரவை போடுதலின் வகிபங்கு 43 - 48
11. அருணாசல கவிராயரின் தமிழ் இசைப் பணிகள் 49 - 53

இசை ஆரத்தில் இடம்பெறும் படைப்புக்களுக்குப்  
படைப்பாளிகளே பொறுப்புடையவர்கள்.  
ஆக்கங்கள் ஆசிரியரின் அவதானிப்புடன் பிரசுரமாகும்.  
ஆசிரியர்.

## ஆசிரியர் பக்கம்

அன்பார்ந்த வாசகர்களே!

வணக்கம்!

“ ஆசை தரும் கோடி அதிசயங்கள் வைத்ததிலே  
ஓசை தரும் இன்பம் உவமையிலா இன்பமன்றோ  
காட்டு நெடுவானம் கடலெலாம் விந்தையினில்  
பாட்டினைப் போல் ஆச்சரியம் பாரின்மீசை இல்லையடா”

- மகாகவி பாரதியார்-

எனும் மகாகவி பாரதியாரின் கவியினை முன்வைத்து இசை ஆரத்தின் நான்காவது இதழினூடாக உங்களைச் சந்திப்பதில் பெருமிதம் அடைகின்றேன்.

“பாட்டினைப் போல் விந்தை பாரின் மிசை இல்லையடா” என்று வியந்து கூறிய பாரதி, “பாட்டினிலே நெஞ்சைப் பறிகொடுத்தேன் பாவியேன்” என்று மனிதனின் பரவச நிலையை புகழ்ந்து பாடியுள்ளார். அந்த வகையில் உணர்ச்சியுள்ள ஒவ்வொரு உயிரையும் இழுக்கவல்லதும் ஈர்க்கவல்லதும் இசை தான் என்பதையும் சுட்டிக்காட்டியுள்ளார்.

தமிழில் யாப்பு என்று கூறப்படும் வெண்பா, ஆசிரியப்பா, கலிப்பா, வஞ்சிப்பா என்னும் நால்வகைப் பாக்களும், அவற்றின் இனங்களும் இசையை அடிப்படையாகக் கொண்டவையே ஆகும். அந்த வகையில் பரிந்து வரும் இசைப்பாட்டையே “பரிபாடல்” என்று அழைக்கின்றனர்.

சங்கமருவிய கால காப்பியமான சிலப்பதிகாரத்தில் இசைக்குறிப்புக்கள் இருப்பதை அறியலாம். “இசைத் தமிழ் நூலாகிய பெருநாரை, பெருங்குருகும் பிறவும் தேவகுருடி நாரதன் செய்த பஞ்ச பரதீயமும் முதலாகவுள்ள தொன்னூல்கள் இறந்தன” என்று உரையாசிரியர் அடியார்க்கு நல்லார் கூறுகின்றார். அதாவது சிகண்டி என்னும் செந்தமிழ் முனிவர் இயற்றிய இசை நுணுக்கம், இந்திர காளியம், அறிவனார் செய்த பஞ்ச மரபு, ஆதிவாயிலார் செய்த பரத சேனாபதீயம், பாண்டிய மதிவாணனார் இயற்றிய மதிவாணர் நாடகத்தமிழ் நூல் ஆகிய ஐந்து நூல்களும் அடியார்க்கு நல்லார் காலத்தில் வழக்கில் இருந்தன. இந்த நூல்கள் கூறும் இசை நாடக முடிவுகளைக் கொண்டே சிலப்பதிகார காப்பியத்திற்கு அடியார்க்கு நல்லார் விரிவுரை எழுதியுள்ளார். மேற்கூறிய நூல்களுள் “பஞ்சமரபு” தவிர்ந்த ஏனையவை மறைந்து போயின.

இற்றைவரை நமக்குக் கிடைத்திருக்கும் இசைத்தமிழ் நூல்கள் மூலம் பண்டைய இசைத்தமிழ் மரபினையும், இசைக் கருவிகளையும், இசைபாடும் முறைமையினையும் அறிய முடிகிறது.

இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் தஞ்சாவூர் ஆபிரகாம் பண்டிதர் பழந்தமிழ் நூல்களையும், இக்கால இசைமரபினையும் ஒப்பு நோக்கி “கருணாமிர்த சாகரம்” என்னும் இசைத்தமிழ் நூலை இயற்றி இசைத்தமிழுக்கு பெரும்பணி செய்துள்ளார். சங்க நூல்களை ஆராய்ந்து பழைய இசைக் கருவியான யாழினை அரிய விளக்கங்களுடன் படைத்த சுவாமி விபுலானந்த அடிகளாரின் யாழ் நூலினை இங்கு நினைவுகூர வேண்டும்.

இத்தகைய தொன்மையான வரலாற்றினைக் கொண்ட இசைக் கலையையும் மரபுகளையும் நன்கு கட்டிக் காத்து ஆவணப்படுத்தி அடுத்த தலைமுறையினருக்கு கையளிப்பது நம் ஒவ்வொருவருடைய பொறுப்பாகும். அப்பணியில் இசை ஆரமானது தனது முழுப் பங்களிப்பினையும் நல்கும்.

நன்றி

அன்புடன்,  
ஹாயத்திரி சண்முகநாதன்



## இசை வாழ்த்து

வாழியகலைகள் வாழிய எழிலிசை  
வளம்பெற்று வளம்பெற்று வாழியவே  
வாழிய உலகு வழங்குநாள் வரையும்  
வாழிய வாழியவே

(வாழிய கலைகள்...)

இசையொடு நடனமும் ஏற்றமுற் றோங்குக  
இணைந்தத னோடே ஓவியமும்  
திசையெட்டும் பரவிச் சீர்பெற வேண்டும்  
தொண்டவை வளர்ந்திடச் செய்வோம்

(வாழிய கலைகள்...)

பன்னூ றாண்டுகள் பாரினில் நிலைபெறு  
வண்ணநல் ஓவியம் வாழியவே  
பண்ணொடு பாடிடும் பாடலும் ஆடலும்  
பாரெங்கும் பரவியே வாழியவே

(வாழிய கலைகள்...)

கன்னித் தமிழின் கோன்மையைப் போற்றுக்  
காசினி யெங்கணும் ஓங்குகவே  
எந்நாளும் இசைகலை ஓவியம் வாழி  
இறையருள் கொண்டுமே வாழியவே

(வாழிய கலைகள்...)

**புவாக்கம்**

காப்பியக்கோ ஜின்னாஹ் ஷரிபுத்தீன்

# தேவரடியார் ஆடலும் மூவலூர் இராமாமீர்தமும்

பேராசிரியர் சயா ஜெயராசா

தேவரடியாரின் அவலம் நிரம்பிய வாழ்க்கையைத் தகர்ப்புக்கு உள்ளாக்கியவர்களுள் கூவலூர் இராமாமீர்தம் அம்மையார் முக்கியமானவர். மேலாதிக்கத்தின் ஒடுக்குமுறை மேலோங்கும் பொழுது, ஒதுக்கப்படுவோர் கிளர்ந்து மேலெழுவர் என்ற கோட்பாட்டுக்கு தமிழகத்திலே ஓர் எடுத்துக்காட்டாக விளங்கியவர் இராமாமீர்தம் அம்மையார்.

மார்க்சியம் பற்றிய சிந்தனைகள் தமிழகத்தில் வளர்ச்சியுறாத காலகட்டத்தில் வாழ்ந்த அம்மையாரின் செயற்பாடுகள் ஒடுக்குமுறையை முறிடிக்கும் நோக்கில் அமைந்திருந்தமை சமூகவியல் நோக்கில் முதன்மையான பதிவுக்குரியது. ஆணாதிக்கம் மேலோங்கிய தமிழகச் சூழலில் ஒரு பெண் எழுச்சி கொண்டமை மேலும் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது.

தமிழகத்து மேட்டுக்குடியினர் அம்மையாரது புகழை மேலோங்க விடாது தடுத்து விட்டமை மேலாதிக்கத்தின் பிறிதொருவடிவம். பரதநாட்டியம் கற்பிப்போரும் அத்துறையில் ஆய்வுகள் செய்வோரில் பெரும்பகுதியினரும் அவரது சமூகப்பங்களிப்பை இருட்டடிப்புச்செய்யும் அவலமான நிலை காணப்படுதல் சுட்டிக்காட்டப்படுகின்றது. அதேவேளை தமிழக அரசு அவரது உன்னத பணியை அங்கீகரித்து நிறுவியுள்ளது.

வரலாற்றுச் சூழலில் தேவதாசிகள் என்று அடையாளப்படுத்தப்பட்ட தேவரடியாரின் நிலை தமிழகத்தில் மிகவும் கவலைக்குரியதாக இருந்தது. தமிழர்களின் செவ்வியல் ஆடலைப் பாதுகாத்து வளர்த்தவர்களுள் முக்கியமானவர்கள் அவர்கள். அதேவேளை கட்டுக்கு அடங்காத பாலியற் சுரண்டலுக்கும் கேடுறுத்தலுக்கும் உள்ளாக்கப்பட்டவர்களும் அவர்களே.

கிராமங்களில் உள்ள மேலாதிக்க மேட்டுக்குடியினர் அவர்களைப் பாலியற் சுரண்டலுக்கு உட்படுத்துதல் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட ஒரு சமூக நீதியாக இருந்தமை, மேலாதிக்கம், சமூக விழுமிய உருவாக்கத்தில் மேற்கொண்ட வகிபாகத்தைத் தெளிவுபடுத்துகின்றது.

சிறுவயதிலேயே பெண்கள் கோயில்களுக்கு என்று காணிக்கையாக்கப்பட்டனர். மூத்த தேவரடியார்களிடத்து அவர்கள் செவ்வியல் ஆடலைப் பயின்று அளிக்கையை மேற்கொண்டு மக்களை மகிழ்வித்தனர். அதேவேளை அவர்கள் மேட்டுக்குடியினரது நாயகிகளாக வலிந்து ஆக்கப்பட்ட “இரட்டை வாழ்க்கை” நிலை இடம் பெறத் தொடங்கியது.

“தேவடியாள்”, “பொட்டுக்கட்டப்பட்டவள்”, “மானமிழந்தவள்” போன்ற இழிவான பெயர்களும் அவர்களுக்குச் சூட்டப்பட்டன. கோயில் விழாக்கள் தவிர்ந்த ஏனைய சமூக விழாக்களிலே அவர்கள் பங்குபற்றுவதற்கு தடைவிதிக்கப்பட்டிருந்தது. தமிழகத்துப் புலவர்களும் அவர்களைப் பாடுபொருள் ஆக்குதலிலே தயக்கம் காட்டினர்.

“நித்திய சுமங்கலிகள்”, “தீர்க்க சுமங்கலிகள்”, என்ற பெயர்களைச் சூட்டி அவர்களை ஏமாற்றிப் புனிதப்படுத்தும் செயற்பாடுகள் கிராமங்களிலே மேற்கொள்ளப்பட்டன. அவர்களின் அவலமான வாழ்க்கைக்குத் தீர்வாக அந்தச் சொல்லாடல் அமையவில்லை.

கிராமத்து அவலங்களுக்கு அவர்களே பொறுப்பானவர்கள் என்று இணைத்துக்கூறும் தவறான புலக்காட்சியும் நிலை பெற்றிருந்தது. மழையின்மை, வரட்சி, பயிர்களின் அழிவு, கால்நடைகளின் அழிவு, நோய்களின் பரவல், முதலான எதிர்மறை நிகழ்ச்சிகளுக்கு அவர்களே பொறுப்பானவர்களாக்கப்பட்டனர். அவர்களைக் கேடுறுத்திய செல்வந்தர்களைச் சபிக்காது, தேவரடியார் மீது பழிசுமத்தும் ஒரு தலைப்பட்சமான மனோபாவம் தேவரடியாரிடத்து உளவியற் சிக்கலை ஏற்படுத்தியது. வாழ்க்கையும், கவலையும் பிரிக்க முடியாதவையாய் அமைந்திருந்தன.

அவர்களின் முதுமைக்காலம் மேலும் துயர்நிறைந்ததாய் அமைந்தது. முதுமையில் அவர்களது அழகும் ஆற்றுகை ஆற்றலும் நிலை குலைந்திருந்த வேளை, பொருள் வழங்கிய செல்வந்தர்களால் கைவிடப்பட்டனர்.

சோழப் பெருமன்னர் காலத்தில் அவர்களுக்கு வழங்கப்பட்ட நிலம் பிற்காலத்தில் செல்வந்தர்களால் பறித்தெடுக்கப்பட்டது. கோயில்களுக்குரிய வருமானமும் வீழ்ச்சியடைந்தது. கோயில்களுக்குரிய நிலத்தையும் செல்வந்தர்கள் பங்கு போட்டு எடுத்துக் கொண்டனர்.

பெண்கள் ஆண்களுக்குப் பயந்து ஒடுங்கிவாழும் சமூகத்தில் அவர்கள் எதிர்த்துப் பேசுவோ, எதிர்வினைப்பாடுகளை மேற்கொள்ளவோ முடியாதிருந்தனர். (சிலப்பதிகார காலத்தில் கண்ணகி அரசனை எதிர்த்துப் பேசியநிலை அக்காலத்தைய வணிகரின் சமூக முக்கியத்துவத்தைப் புலப்படுத்துகின்றது. உயர் வணிகர்கள் அரசர்களுக்குச் சமமானவர்களாகவே அன்று கருதப்பட்டார்கள்.)

தேவதாசிகளின் வாழ்க்கை நிலையும், சமூக நிலையும் மிகவும் அவலமாக இருந்த பின்புலத்திலேதான், மூவலூர் இராமாமிர்தத்தின் வாழ்க்கை ஆரம்பிக்கின்றது. அவர் 1833ஆம் ஆண்டிலே பிறந்தார். அக்காலகட்டத்தில் பிரித்தானிய காலனித்துவ மேலாதிக்கம் இந்தியாவில் ஆழவேரூன்றியிருந்தது. தமிழகத்து மேட்டுக்குடியினரில் பெருமளவானோர் பிரித்தானிய அரசுக்கு துணைநின்று கிராமங்களில் தமது மேலாதிக்கத்தைத் தொடர்ந்தனர். இந்நிலையில் ஆடல் மகளிராகிய தேவதாசிகளின் நிலை முடிவின்றி நீடித்தது.

மீளாவறுமையில் பெரும்பாலான தேவதாசிகளின் வாழ்க்கை தொடர்ந்தது. வறுமைத் துயரிலும் அவர்களின் ஆடற்பணி நிகழ்ந்தது. ஆடல் வாழ்வில் மிகக் குறைந்த ஊதியமே அவர்களுக்குக் கிடைக்கப்பெற்றது.

இராமாமிர்தத்தின் குடும்பம் மிகுந்த வறுமையில் வாழ்ந்த நிலையில் அவரின் தாயார் சின்னம்மாள் ஆச்சிக்கண்ணு என்ற தேவதாசிக்கு பத்து ரூபா பணத்துக்கு அவரை விற்பனை செய்தார். அப்போது இராமாமிர்தத்துக்கு வயது ஐந்து.

குழந்தை நிலையில் இருந்தே செவ்வியல் ஆடலையும் இசையும் கற்றுக் கொடுக்க வேண்டிய தேவை தேவதாசியருக்கு இருந்தது. ஆடலே அவர்களின் வாழ்க்கையும் தொழிலுமாயிற்று. ஆச்சிக்கண்ணு தனக்குரிய ஆடல் வாரிசாக இராமாமிர்தத்தை உருவாக்கினார்.

இராமாமிர்தத்தின் ஆடல் ஆற்றுகை, பண்பலமும் மேலாதிக்கமும் நிறைந்த மேட்டுக்குடியினரின் கவனத்தை ஈர்த்தது. இராமாமிர்தம் கட்டிளமைப்பருவத்தை அடைந்த நிலையில், மேலாதிக்கக் குழுவைச் சேர்ந்த அறுபது வயதான ஒரு கிழவர் அவளை இரண்டாம் தாரமாக மணக்க முயன்றார். தமது பண்பலத்தைக்காட்டி ஆச்சிக்கண்ணுவையும், இராமாமிர்தத்தையும் சம்மதிக்கச் செய்ய முயற்சித்தார்.

சம்மதிக்காவிடில் கோயிலில் ஆடுவதையும் அதன் வழியாகக் கிடைக்கும் ஊதியத்தையும் இழக்கவேண்டிவரும் என்ற அழுத்தத்தைக் கொடுத்தார். அந்த அழுத்தமே புரட்சியை முன்னெடுப்பதற்குரிய விசையாக மாற்றம் பெற்றது. மேலாதிக்கத்துக்கு எதிரான வீச்சுடன் இராமாமிர்தம் தொழிற்படலானார். “அந்தக் கிழவரைத்தான் திருமணம் செய்ய மாட்டேன்,” என்று ஊரறிய உறுதிபட எடுத்துரைத்தார்.

இராமாமிர்தத்தைப் போன்று ஒடுக்குமுறைக்கு உட்பட்டிருந்த தனிச்சேரிப் பெண்கள் எனப்படும் தேவதாசிப்பெண்கள் நேரடியாகவும், மறைமுகமாகவும் அவருக்கு ஆதரவு வழங்கினர். இராமாமிர்தத்தின் எதிர்ப்புக் குரல் மேலும் தீவிரம் பெறத் தொடங்கியது. மாற்றுச் சிந்தனை பரவலுற்றது.

இராமாமிர்தத்தினால் கிராமத்துக்கட்டமைப்பும், மரபும் மீறப்படுவதாக மேட்டுக் குடியினர் எதிரான செயற்பாடுகளில் ஈடுபடலாயினர். எத்தகைய ஆபத்துக்களையும் தாங்குவதற்குரிய உறுதிப்பாட்டுடன் இராமாமிர்தம் தொடர்ந்து தமது செயற்பாடுகளை முன்னெடுத்தார்.

செவ்வியல் ஆடலை ஆச்சிக்கண்ணுவுடன் இணைந்து இராமாமிர்தத்துக்குக் கற்பித்தவர் சுயம்புப்பிள்ளை என்ற இளைஞர், அந்த இளைஞரையே அவர் மணம் முடித்தார். இராமாமிர்தத்தின் எதிர்ப்புக் குரலுக்கும் வினைப்பாடுகளுக்கும் சுயம்புப்பிள்ளை உறுதுணையாக இருந்தார்.

குடும்பவாழ்வுப் போராட்டத்தில் வெற்றிகண்ட அவர் சமூக வாழ்வுப் போராட்டத்தை 1917ஆம் ஆண்டிலே மயிலாடு துறையில் ஆரம்பித்தார். வலிமைமிக்க மேடைப்பேச்சாளராக மாறினார். தேவதாசிகளிடத்துக் காணப்பெற்ற மௌனித்து வாழும் பண்பாட்டைத் தகர்க்கத் தொடங்கினார். இழிசெயல் புரிவோரின் போலி முகங்களை அம்பலப்படுத்தினார்.

வீடுவீடாகச் சென்று தேவதாசிகளிடத்து மாற்றுச்சிந்தனைகளை வளர்க்கலானார். தமது விடுதலைக்காகவே இராமாமிர்தம் போராடுகிறார் என்பதை மறந்து சில தேவதாசிகள் மேட்டுக்குடியினருடன் சேர்ந்து இராமாமிர்தத்தை எதிர்த்தமை வரலாற்றில் நிகழ்ந்த முரணுரையாயிற்று.

தனிநபராக அன்றி நிறுவன அமைப்பை உருவாக்கிப் போராடுதலே பலம் மிக்கது என்று அறிந்த இராமாமிர்தம் தனக்கு ஆதரவு வழங்கிய தேவதாசிகளையும் அவர்களின் குடும்பத்தினரையும் இணைத்து “நாகபாசத்தார் சங்கம்” என்ற போராட்ட அமைப்பை உருவாக்கினார்.

இரண்டு பெரிய மாநாடுகளை அந்த அமைப்பின் வழியாக நடத்தினார். மாநாடுகள் வெறும் ஒன்று கூடல்களாக மட்டும் அமையாது, அநீதிகளுக்கு எதிரான கருத்துப் பரிமாற்றங்களாகவும் போராட்டங்களை முன்னெடுப்பதற்குரிய தனவலிமையைக் கொடுப்பன வாகவும் அமைந்தன.

தமது இயக்கத்தை அரசியல் வலுவுள்ளதாக மாற்றும் நோக்குடன் அவர் இந்திய காங்கிரஸ் இயக்கத்தில் இணைந்தார். அக்காலத்தில் பல முற்போக்குச் சிந்தனைகளை காங்கிரஸ் தாங்கி நின்றது. தீண்டாமை ஒழிப்பு, பெண்கல்வி, மேலாதிக்கத்தகர்ப்பு முதலாம் கருத்துக்களை காங்கிரஸ் முன்வைத்தது. அக்காலத்தில் காங்கிரஸ் கட்சியில் உறுப்பினராக இருந்த இ. வே. இராமசாமிப் பெரியார் திரு. வி. க ஆகியோர் தேவதாசி முறைக்கு வலுவான எதிர்ப்பை வெளியிட்டனர்.

இராமாமிர்தத்தின் தேவதாசி முறை ஒழிப்புப் போராட்டத்தை ஆதரித்தும் உற்சாகப் படுத்தியும் மகாத்மாகாந்தி அவருக்குக் கடிதம் எழுதியமை (திருவோங்கி மலை சரவணன், குமுதம் 28.02.2007) சிறப்பு அங்கீகாரமாயிற்று. காங்கிரஸ் கட்சியின் தீர்மானங்களை மேற்கொள்ளும் உயர் வகுப்பினர் பெரியாரின் முற்போக்கு சிந்தனைகளுக்கு இடம் கொடுக்காமையினால் அவர் காங்கிரஸ் கட்சியிலிருந்து வெளியேறினார். அவருடன் இராமாமிர்தமும் சேர்ந்து வெளியேறினார். தொடர்ந்து அவர் பெரியாரின் சுயமரியாதை இயக்கத்தில் வலிமைமிக்க பெண் போராளியாகப் பணியாற்றலானார்.

இராமாமிர்தத்தின் தாக்கம் விளைவிக்கும் கதைகளும், கட்டரைகளும் குடியரசு இதழில் வெளிவரத் தொடங்கின. பெரியாரின் சுயமரியாதை இயக்கத்தில் வலிமைமிக்க பெண் போராளியாகப் பணியாற்றலானார்.

இராமாமிர்தத்தின் தாக்கம் விளைக்கும் கதைகளும், கட்டுரைகளும் குடியரசு இதழில் வெளிவரத் தொடங்கின. பெரியாரின் சுயமரியாதை இயக்கக் கொள்கையாக்கத்தில் இராமாமிர்தம் அம்மையாரின் பங்களிப்பு முக்கியமானது.



முவலூர் ராமாமிர்தம்  
அம்மையார்

டாக்டர்  
முத்துலட்சுமி ரெட்டி

அம்மையாரின் கருத்தியல் செல்வாக்கை அடியொற்றி சட்டசபையிலே தேவதாசி முறை ஒழிப்புச்சட்டத்தை மருத்துவர் முத்துலட்சுமி அம்மையார் கொண்டு வந்தார். தீரர் சத்தியமூர்த்தி உட்பட மேட்டுமை மனோபாவம் கொண்டவர்கள் அதனை எதிர்த்தனர்.



தேவதாசிமுறை இந்தியப்பண்பாட்டின் ஒன்றிணைந்த பகுதி என்றும் அதனை ஒழிக்கக் கூடாது என்றும் மேட்டுமையினர் வாதாடினார். ஆயினும் இராமாமிர்தம், முத்துலட்சுமி ஆகியோரின் முயற்சி வென்றது. 1929ஆம் ஆண்டில் தேவதாசி ஒழிப்புச்சட்டம் நிறைவேறியது.

தேவதாசிகின் அவல வாழ்க்கையை உட்கருவாகக் கொண்டு இராமாமிர்தம் அம்மையார் எழுதிய ஆவணநாவல் (1936) தமிழ் நாவல் வரலாற்றில் தனித்துவமான படைப்பு மேலும் அறிஞர் அண்ணா எழுதிய சீர்திருத்த நாடகங்களிலும் முற்போக்குப் பெண்மணிப்பாத்திரம் ஏற்று நடித்தார். தமது கலை ஆளுமையை அரசியல் ஆளுமையாக நிலை மாற்றம் செய்தார். திராவிட முன்னேற்றக்கழகத்து வளர்ச்சியிலும் அவரது பங்களிப்பு முக்கியமானது. அறிஞர் அண்ணாவினாலும், கலைஞர் கருணாநிதியாலும் அவர் கௌரவிக்கப்பட்டார்.

எண்பதாவது வயதிலே காலமாகிய அவர் அதிகம் நினைவு கூரப்படாது மறை பொருளானார். அதேவேளை அவரின் வரலாற்றுப் பங்களிப்பு கனதியானது.

### துணை நின்ற பதிவுகள்

1. Anandi, s (1997) Representing Devadasis, Economical and Political Weekly, No 26.
2. Sankar Tanika (2008) Women and Social reform in Modern India. Indiana University press, pp.395-403.
3. Sumathy Ramasamy (1991) Passion of Tongue Language Devotion in Tamil. Indian University of chicago press ch 15.



# இசை மாணவர்களின் ஆளுமையீல்

## இசை ஆசீர்யர்களின் யங்களீப்பு

யிறிசில்லா ஜோர்ஜ்

விரிவுரையாளர், இசைத்துறை

சுவாமி விபுலாநந்தா அழகியல் கற்கைகள் நிறுவகம்

### அறிமுகம்

ஆசிரியர் என்பவர் தனது கற்பித்தல் மற்றும் கற்றல் பாணியில் ஒரு குறிப்பிட்ட பாடத்தைப் பற்றிய தகவலை மாணவருக்குக் கடத்தாமல் தான் கற்பிக்கின்ற மாணவர்களுடன் ஒரு பரஸ்பர தொடர்பை ஏற்படுத்திக் கொள்கிறார். இதன் காரணமாகத்தான் ஆசிரியர்கள் மாணவர்களுடன் நட்பாகவும் அரவணைப்புடனும் இருக்கவேண்டும் எனவும் சமூக திறனுடன் மாணவர்களுடன் இணைந்து பணியாற்றி அறிவின் அற்புதத்தையும் உற்சாகத்தையும் பகிர்ந்து கொள்ளவேண்டும் எனவும் எதிர்பார்க்கப்படுகின்றது. ஒரு சிறந்த ஆசிரியரின் சய மதிப்பீட்டின் இரண்டு மிக முக்கிய கூறுகளாக தொழில்முறை அறிவு (பாடத்திட்டம் மற்றும் பாடத்தின் கற்பித்தல் செயற்பாடு) மற்றும் ஆளுமை ஆகியன முன்னிலை வகிக்கின்றன. மாணவர்களின் பார்வையில் பயனுள்ள ஆசிரியருக்குரிய மதிப்பீட்டின் பொதுவான பண்புகளாக மாணவர்களுடன் நல்லுறவை உருவாக்கி அவர்களைப் பராமரிப்பதோடு அவர்களின் கற்றல் திறனை மேம்படுத்துதலாகும்.

மேலும் திறமையான ஆசிரியர்கள் தங்கள் மாணவர்களை மதிப்பவர்களாகவும் அவர்களிடம் அதிக எதிர்பார்ப்புகளைக் கொண்ட தனி நபர்களாகவும் விவரிக்கப்படுகிறார்கள். இவர்களிடம் கவனிப்பு, செவிமடுத்தல் நியாயம், மன்னிப்பு, நேர்மறை சிந்தனை, பொறுப்பு ஆகிய நற்பண்புகள் மேலோங்கிக் காணப்படும் என்பதையும் ஒரு திறமையான ஆசிரியரின் அத்தியாவசிய பண்புகளானவை பாட அறிவு, கற்பித்தல் திறன், மற்றும் ஆளுமைப் பண்புகளுடன் மட்டுப்படுத்தப்படவில்லை என்பதையும் சில இலக்கியங்கள் தெளிவுபடுத்து கின்றன. ஆசிரியர்கள் கல்வியின் உளவியல் மற்றும் சமூகவியல் பரிமாணங்களைப் புரிந்துகொள்வதும், மாணவர்களின் குணாதிசயங்களை நன்கு அறிந்திருப்பதும், கல்வி அமைப்புகள் எவ்வாறு செயல்படுகின்றன என்பதை அறிந்து கொள்வதும் முக்கியமாகும். பாடத்திட்டம், கற்பித்தல் அணுகுமுறைகள் அல்லது கற்பிக்கப்பட வேண்டிய பாடத்தின் நோக்கங்கள் ஆகியவை சம்பந்தப்பட்ட பாடத்திட்ட தேவைகளை அவர்கள் நன்கு அறிந்திருப்பதோடு ஆசிரியர்களுக்கு சமூகம் பற்றிய ஒரு பார்வை இருக்கவேண்டும் என்பதனால் கற்பித்தல் மூலம் அவர்களின் சமூகப் பணியை அவர்கள் உணர்ந்து செயற்படவேண்டும் எனவும் வரையறுக்கப்படுகின்றது. அந்தவகையில் இசைத்துறை ஆசிரியர்களின் பல்வகை வாண்மைத்துவம் தொடர்பாக இக் கட்டுரை தொடர்கிறது.

## இசை ஆசிரியரின் அறிவு, கற்பித்தல் அணுகு முறைகள் மற்றும் செயற்திறன்

இசை ஆசிரியர் ஒருவரின் அறிவு, கற்பித்தல் அணுகு முறைகள் மற்றும் செயற்திறன் ஆகியன அவர்களில் அடையாளம் காணப்பட்ட பண்புகள், திறன்கள் மற்றும் நடத்தைகள் மூலம் வெளிப்படுகின்றன. இசை ஆசிரியர் என்பவர் எல்லோரோடும் இசைந்தவராகவும், எல்லோரையும் இசைவிப்பவராகவும், எல்லா கலைகளோடு இணைந்தவராகவும் இருப்பார். அத்தோடு அவர் தான் கற்பிக்கும் பாடத்தில் ஆழ்ந்த அறிவும், திறமையும் கொண்டவராகவும், இசை சார்ந்த அனைத்து வினாக்களுக்கும் விளக்கம் அளிக்கும் திறனுடையவராகவும், ஊக்கம், ஆர்வம், விடாமுயற்சி, பெருமை ஆகியவற்றையும் கொண்டிருக்கவேண்டும் என்பது நாம் அறிந்த பொது விடயங்களாகும். பொதுவாக ஆசிரியர் மாணவர்களின் நன் மதிப்பையும் அவர்களின் விருப்பு, வெறுப்பு அறிந்து அவர்களின் ஆர்வம் மற்றும் திறன் அறிந்து கற்பிக்கும் பாங்கையும் அறிந்திருக்கவேண்டும். மேலும் ஆசிரிய மாணவர்களின் உறவு மற்றும் அவர்களின் ஆளுமை பண்புகளாவன அவர்களது கலாசாரங்கள், புவியியல் அமைவிடங்கள், கல்வி முறைகள் மற்றும் இன்னும் பலவற்றுக்கு இடையேயான பன்முகத்தன்மைகளுடன் தொடர்புபடுகின்றது. ஏனெனில் ஒரு நாட்டில் அல்லது அங்குள்ள கல்விச் சூழல் இன்னொன்றைப் போல் இருக்கின்றது என யாராலும் இலகுவாகக் கூறிக்கொள்ள முடியாதளவிற்கு ஒவ்வொரு தனிநபரின் அனுபவங்கள், ஆளுமைகள், இலட்சியங்கள், முன்னுரிமைகள் மற்றும் கண்ணோட்டங்கள் மிகவும் வேறுபட்டதாகவும் வித்தியாசமானதாகவும் இருக்கும். எவ்வாறாயினும் இசைத் திறன்கள் மற்றும் கற்பித்தல் அறிவைத் தவிர நல்ல இசை ஆசிரியர்கள் மாணவர்களை இசை கற்பித்தல் மற்றும் கற்றலின் மையத்தில் வைத்து மாணவர்களின் நலன்களுக்காக அயராது உழைக்கிறார்கள். அவர்கள் தங்கள் மாணவர்களின் தேவைகளுக்கு சேவை செய்வதற்கு முன் வருவது மட்டுமல்லாமல் அங்கு அவர்கள் ஒரு நம்பிக்கை மற்றும் அக்கறையின் சூழலை உருவாக்குறார்கள். இத்தகைய இசை ஆசிரியர்கள் தொடக்கநிலை முதல் உயர்நிலைப் பாடசாலைகள், உயர்கல்வி நிறுவனங்கள் வரை பணிபுரிகின்றனர். மேலும் பல்தரப்பட்ட வகுப்பினருக்கும் இசையைக் கற்பிப்பதோடு பாடசாலை மற்றும் நிறுவன இசையாற்றுகைகள் மற்றும் இசைக்குழுக்களை இயக்குவதற்கு பொறுப்பாகவும் இருப்பார்கள். சில ஆசிரியர்கள் தனியார் இசை வகுப்புக்களை நடாத்துவதோடு தமது வீடுகளிலும் இசை ஆசிரியர்களாகப் பணிபுரிந்து வருகின்றனர். மாணவர்கள் வெற்றிகரமான ஒரு இசைக்கலைஞராக மாறுவதற்கு தேவையான திறன்களை வளர்க்க உதவுவது ஒரு இசையாசிரியரின் பொறுப்பாகும். மேலும் தனியார் வகுப்புக்களை நடத்தும் ஆசிரியர்கள் குறைந்தளவு மாணவர்களையும் பள்ளி மற்றும் உயர் கல்வி நிறுவன ஆசிரியர்கள் ஒரு நேரத்தில் பல மாணவர்களையும் வழிநடத்தும் பொறுப்பில் உள்ளனர். பொறுமையும் ஆர்வமும் கொண்ட ஒரு இசை ஆசிரியர் பல மாணவர்களுக்குக் கற்பிக்கும் சவாலைச் சிறப்பாக சமாளிக்க வேண்டும். ஒரு இசை ஆசிரியர் ஒரு மாணவரின் செயற்திறனை மதிப்பீடு செய்து தரப்படுத்தவேண்டும். இது பெரும்பாலும் பயிற்சி மற்றும் நிகழ்ச்சிகள் மூலம் நடைபெறுகிறது. மேலும் மாணவர்களின் திறன்களை எவ்வாறு மேம்படுத்துவது என்பது குறித்த கருத்துக்களையும் மாணவர்களுக்கு வழங்கவேண்டும்.

## வாய்ப்பாட்டு இசை ஆசிரியர்களின் சிறப்பான பங்களிப்பு

இவர்கள் தானே பாடல் இயற்றும் திறனும், இசை அமைக்கும் திறனும் இசை நாடகம், நாட்டிய நாடகம் ஆகியவற்றுக்கும் இசை அமைக்கும் திறனும் பெற்றிருக்கவேண்டும். மேலும் நவீன பாடல்களை கற்பிப்பதோடு படைப்பாற்றல் மிக்கவராகவும் இசைக்கருவிகளை வாசிப்பதில் திறமையானவராகவும் இருக்கவேண்டும். பாடங்களை கற்பிக்க வரும்போது இனிமையான மற்றும் சுவாரஸ்யமான பாடவிதான ஏற்பாடுகளைச் செய்து வருவது மாணவர்கள் விரும்பும் பாடல்களை கற்றுக்கொள்வதற்கான வாய்ப்பை மாணவர்களுக்கு வழங்குவதோடு வெளிப்படையாகவும் பாடத்தை நன்றாகவும் விளக்குகின்றார். இதன் போது மாணவர்களுக்குக் கடினமான நேரத்தைத் தராத ஆசிரியரைக் கையாள்வதில் மாணவர்கள் மிகுந்த அக்கறையுடையவர்களாகக் காணப்படுகின்றனர். மேலும் விழாக்களில் கலை நிகழ்ச்சிகளை முன்னின்று நடத்துபவராக இருப்பார். வகுப்பறை சுருதியை தெளிவாக அமைத்து சுருதி விலகல்களைத் தடுக்கும் வழிகளைக் கையாண்டு மாணவர்களை வழிநடத்தும் திறனுடையவராக காணப்படுவர். பல தரப்பட்ட பரீட்சைகள் மூலம் மாணவனின் இசைத் திறனை வளர்க்கும் ஆசிரியராக செயற்படுபவராக இருப்பார். இவ்வாறு வாய்ப்பாட்டு இசை ஆசிரியர் தனது மாணவர்களுக்கு எளிய முறையில் வாய்ப்பாட்டு இசையை உட்புகுத்துபவராகக் காணப்படுவார்.

## கருவியிசை ஆசிரியர்களின் சிறப்பான பங்களிப்பு

பாரம்பரிய இசைச் சூழல்களில் இசைக்கருவியை வாசிக்கக் கற்றுக்கொள்ளும் செயல்முறையானது தனிப்பட்ட பயிற்சி மற்றும் ஆசிரியருடன் ஒன்றித்து ஈடுபடும் செயற்பாடாகக் காணப்படுகின்றது. இக்கருவியிசைக் கற்றலானது தற்கால கல்வியில் முக்கியமான தொன்றாகவும் இது அரசு தொடர்பான தொழில்கள் முதல் பல்வேறு களங்கள் வரை கவனத்தை ஈர்ப்பதாகவும் காணப்படுகின்றது. இக்கருவியிசை ஆசிரியரின் ஆளுமைப் பண்புகள் அவர்களின் இசைத் திறன் அல்லது அறிவு, ஆசிரியர் - மாணவர் உறவு, கல்வியியல் அறிவு, கற்பித்தல் உள்ளடக்க அறிவு மற்றும் கற்பித்தல் அணுகுமுறை ஆகியவற்றைக் கொண்டு கணிக்கப்படுகின்றது. மேலும் சிறந்த கருவியிசை ஆசிரியர் என்பதில் ஆசிரியர்கள் மற்றும் மாணவர்களுக்கிடையேயான கருத்துக்கள் மிகவும் மாறுபட்டதொன்றாகவே காணப்படுகின்றது. மாணவர்கள் தங்கள் சிறந்த இசை ஆசிரியரை கற்பனை செய்யும் விதம் இசை ஆசிரியரின் செயற்திறனைப் பார்ப்பதற்கான ஒரு வழியாகும். அந்தவகையில் சில கருவியிசை ஆசிரியர்கள் மாணவர்களின் பார்வையில் ஒரு தனித்த இடத்தைப் பெறுகிறார்கள். கருவியிசை ஆசிரியரின் இசைத் திறன் அல்லது அறிவு எனும் போது மேம்பட்ட இசை அறிவு, இசைக்கருவியை வாசிப்பதில் உள்ள திறமைகள், உள்ளடக்க அறிவு, கற்பித்தல் அறிவு மற்றும் கற்பித்தல் அணுகுமுறைகள் ஆகியவற்றை கொண்டு நோக்கப்படுகின்றது. கருவியிசை ஆசிரியர் ஒரு இசைக்கருவியை எவ்வாறு இசைப்பது என்று மாணவர்களுக்குக் கற்றுக்கொடுக்கிறார் அல்லது பாடுதல் மற்றும் வாய்ப்பாட்டு மூலம் பாடங்களை நடாத்துகின்றார். இதில் ஒரு கருவியை எப்படி வாசிப்பது என்று கற்பிப்பதற்கான அடிப்படை அம்சங்களுடன் தாளக்கட்டமைப்பு, வேக கட்டமைப்பு மற்றும் சுருதி சேர்த்தல் போன்ற அடிப்படை விடயங்களும் அடங்கும். ஒரு கருவியிசை ஆசிரியர் மாணவர்களுக்கு சரியான விரல் நுட்பத்தை

மாணவர்களுக்கு வழங்குவதோடு வாசிக்கும் போது சுருதி சுத்தமாக வாசிக்கும் நுட்பத்தையும் அறிவுறுத்துகிறார். அத்தோடு அவர்கள் கற்கும் பாடல்களைக் கண்டறிவதற்கான உதவிக்குறிப்புகளையும் வழங்குகின்றார். கருவியிசை ஆசிரியர் ஒரு கருவி இசைக்குழு அல்லது பல்லிய நிகழ்வை ஒழுங்குபடுத்தும் போது அக் குழுவில் உள்ள ஒவ்வொரு கருவியையும் எப்படி வாசிப்பது என்பது பற்றி அதிகம் தெரிந்திருக்காவிட்டாலும் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட கருவிகளில் மாணவர்களுக்கு பயிற்றுவிப்பதற்கு பொறுப்பாக இருப்பார். இது மாணவர்கள் பலவிதமான இசைக்கருவிகளை வாசிக்கக் கற்றுக்கொள்ள உதவுகிறது. சிறந்த இசை ஆசிரியரின் குணங்கள், தனிப்பட்ட பண்புகள் மற்றும் திறன்கள் ஏராளமான மாணவர்களின் கணிப்பு சிறந்த ஆசிரியர் என்பவர் கண்ணியமானவர், நட்பானவர், நகைச்சுவை உணர்வு கொண்டவர், கனிவானவர், பொறுமையானவர், இனிமையானவர் என்பதேயாகும். அத்தோடு தங்கள் இசை ஆசிரியர் புத்திசாலியாகவும் கண்டிப்பானவராகவும் இல்லாமல் நேர்மையாகவும் ஒத்துழைப்பவராகவும் இருக்கவேண்டும் எனவும் நினைப்பார்கள். ஆனால் இவற்றைத் தாண்டி இசை ஆசிரியர் ஒருவர் மேம்பட்ட இசை அறிவுடன் தகவல் தொடர்பு கொண்டவராகவும் மாணவர்களுடன் கலந்துரையாடுவதில் மகிழ்ச்சியடைகிறவராகவும் நகைச்சுவைகளை உருவாக்குவதையும் அதை சகித்துக் கொள்பவராகவும் வகுப்பிற்கு நேரத்தியாக வருபவராகவும் இருப்பார். ஆசிரியர் - மாணவர் தொடர்பு மற்றும் கற்றல் சூழலின் கீழ் மாணவர்களின் கருத்துப்படி எளிதில் கோபப்படும் மற்றும் மாணவர்களைச் சத்தமாகத் திட்டும் ஒரு கண்டிப்பான ஆசிரியர் உண்மையில் மாணவர்களைக் கவலையடையச் செய்வதாகவே காணப்படுகின்றது. இதே போல் வகுப்பில் கோபப்படும், சூழ்ச்சி செய்யும், மாணவர்களை பயமுறுத்தும், கிண்டல் செய்யும், மாணவர்களுக்கிடையே பாகுபாடுகளை ஏற்படுத்தும் ஆசிரியரை மாணவர்கள் பெரிதும் விரும்புவதில்லை. இதனால் ஒரு ஆசிரியருக்கும் மாணவருக்கும் இடையிலான நல்ல தொடர்பு மிகவும் அத்தியாவசியமானதொன்றாகும். ஏனெனில் நந்தொடர்பு மற்றும் பரஸ்பர மரியாதை ஆகியன பயனுள்ள கற்பித்தல் மற்றும் கற்றல் சூழல்களில் மிக முக்கிய கூறுகளாகப் பார்க்கப்படுகின்றது.

### முடிவுரை

ஒரு இசை ஆசிரியர் ஒரு நல்ல இசை ஆசிரியராக கருதப்படுகிறாரா இல்லையா என்பதை அவரது இசை அறிவு, திறன்கள், கற்பித்தல் நடைமுறைகள் மற்றும் அணுகுமுறைகள் போன்றன மிகக் குறைந்தளவிலேயே தீர்மானிக்கின்றன ஆனால் ஆசிரியரின் ஆளுமைப்பண்புகள், சமூகத் தொடர்பு மற்றும் உறவு ஆகியவை தான் மிகக் கணிசமானளவு தீர்மானிக்கின்றது. இருப்பினும் ஒரு இசை ஆசிரியரின் பெரும்பாலான நேரம் மற்றும் திறமையானது பயிற்சி வகுப்புகள் மற்றும் கருத்தரங்குகள் நடாத்துவது, பாடம் திட்டமிடல், பல்வேறு அணுகுமுறைகள் மற்றும் கற்றல் கற்பித்தல் போக்குகளை கண்டுபிடிப்பது போன்ற செயற்பாடுகளிலேயே செலவாகின்றது. இவ்வாறு ஒரு இசை ஆசிரியர் மாணவர்களுக்குக் கற்பிக்க இருக்கும் பாடங்களுக்குத் தயாராவதற்காகவே தனது நேரம், முயற்சி மற்றும் ஆற்றலை அர்ப்பணிக்கின்றார். இருப்பினும் மாணவர்கள் ஆசிரியரின் நடத்தை மற்றும் அவர்களை நோக்கிய ஆசிரியரின் அணுகுமுறை தொடர்பான குணாதிசயங்களையே அதிகமாக

விரும்புகின்றனர். ஏனெனில் மாணவர்களால் அவர்களுக்கும் அவர்களின் ஆசிரியர்களுக்கும் இடையே கட்டமைக்கப்பட்ட உறவு மிகவும் மதிக்கப்படுகின்றது. செயற்பாடுகள் மற்றும் திறமையின் அடிப்படையில் ஒரு சிறந்த இசைப்பாடத்தைத் தயாரித்து ஒழுங்கமைப்பது குறிப்பிடத்தக்க விடயமாக இருப்பினும் அது பயனுள்ள கற்பித்தல் மற்றும் கற்றலுக்கு உத்தரவாதம் அளிக்குமா என்பது கேள்விக்குறியாகவே உள்ளது.

மேலும் இசை ஆசிரியர்கள் சிறந்த இசைக் கலைஞர்களாக இருப்பது சிறப்பிற்குரியதாகும் ஏனெனில் அது மாணவர்களை மென்மேலும் ஊக்குவிக்கும். அத்தோடு சிறந்த கலைஞர் எனும் அங்கீகாரம் ஒரு நல்ல இசை ஆசிரியராக இருப்பதற்கு அத்தியாவசியமாக அமைகின்றது. ஒரு ஆசிரியரிடமுள்ள நட்பு அணுகுமுறை, மகிழ்ச்சியான சூழல், பணிவு, இரக்கம், பொறுமை போன்ற தருணங்கள் மாணவர்களால் ஆழமாகப் பாராட்டப்படுகின்றன. இவற்றுக்கு இசை ஆசிரியர்கள் குறைந்த பட்சம் முயற்சியும் தயாரிப்பும் செய்யவேண்டியுள்ளது. அக்கறை என்பது அனைத்தையும் ஒன்றாக இணைக்கின்ற விடயமாகும். தங்கள் மாணவர்களைப் பற்றி அக்கறை கொண்ட ஆசிரியர்கள் அவர்கள் மத்தியில் எழக்கூடிய பல சவால்களை எதிர்கொள்ள தேவையான வழிகளைக் கண்டு பிடிக்கின்றனர். இது போன்ற பல் தரப்பட்ட ஆளுமைகளைத் தன்னகத்தே கொண்ட ஆசிரியர்கள் தான் தங்களது இசைக் கற்பித்தல் மூலம் எதிர்காலத்திற்குத் தேவையான சிறந்த ஆளுமை மிக்க கலைஞர்களை உருவாக்குவதற்கு சிறப்பான பங்களிப்பைச் செய்து வருகின்றனர் என்பதை இக் கட்டுரை எடுத்தியம்புகின்றது.

# Horenewa Related Social Descended Cast Foundation and Culture

H.G.M.K.Wimalasiri

Senior Lecturer

University of the Visual and Performing Arts

## Introduction to Horenewa

Historical information reveals that the art of ensemble in Sri Lanka dates back to the Yaksha, Naga and tribal eras that existed even before the arrival of King Vijaya<sup>1</sup>. Indigenous ensembles can also be described as an art that evolved with the development of man in



different periods due to various invasions. A large number of ensemble instruments used by the Sri Lankan village artist from then to now are revealed in bibliographical information such as the Mahavamsa, Thupavamsa, Dambadeniya Asna, KuveniAsna and Saddharmalankara. These ensembles are divided into five types mainly that is named as the “Panchathurya”, that includes; “Aathatha”, “Vithatha”, “Vithathaathatha”, “Ghana” and “Susira”, of which “Susira” is the calibration of blowing instruments that includes the horanewa too. The

horanewa can be introduced as the only chord instrument used by the Sinhala folk artist of the day among the instruments of the “Panchathurya”.

The horanewa has been introduced differently by different people at different times. Here we focus primarily on the ways in which the horanewa is introduced in several dictionaries. The horanewa has been introduced in the Practical Sinhala Dictionary as a blowing instrument with a long body and a wide foot, which is systematically reminiscent. It also states that names such as "soranewa" or “kaahalaya” are used to introduce this product. The author of the Sinhala Dictionary describes the horanewa as the name of an instrument that has a slender, long trunk and a wide foot, and is a mouth-blowing instrument. In the dictionary of Sri Sumangala; the horanewa is said to be a musical instrument that can be calibrated as a trumpet in English. The lexicon introduces the horanewa as the name of one of the three main elements used for playing the "hewisiya”, while it is a special type of flute which belongs to the “Susira” type in the “Panchathurya” as well.

When asked how the authors of the aforementioned dictionaries introduced the horanewa, it seems inappropriate to refer to the horanewa as "trumpet" in English. It should be noted that

although the “trumpet” is the English word for horanewa, the horanewa is nothing alike the instrument generally termed as the trumpet in English. It should be noted that the horanewa is by no means comparable in form or technology to the sound of the horanewa.

Apart from this, written sources related to the art of dance also contain information about the horanewa. According to Mr. Sauris Silva, “Susira” is one of the five types of musical instruments that includes the family of “wasdhandu” (type of folk flute made with bamboo), “kombhu” and “horanewa”. It is said that there were pipes made of ivory. Properly manipulated by the fingertips on the flute, it evokes feelings of joy, sorrow, serenity, love, fascination, lust, etc. Artist Mr. J.E. Sedaraman said that the horanewa was made of ivory or horns, and that the end was made of brass and the mouthpiece using both kinds of palmyrah leaves; “thala” as well as “thal”.

To have, according to Mr. Kulathilake, the first horanewa in Sri Lankan written literature is 'Soorana'. He states that the name 'Soorana' is synonymous with the name Surna in India and that the word 'Soorana' is related to the Persian word 'Kvarna'. The larger product is known as 'Kvarna' and the smaller product as 'Soorna'. According to Jayantha Aravinda, 'Soorna' was the instrument on which the 'Kshanai' instrument was made about forty years ago.

However, based on the overall facts, the name horanewa seems to us to be a term derived from a foreign influence. This is confirmed not only by the completeness of the name horanewa, but also by its morphological nature and attention to the names used for certain elements of the structure. This is further confirmed by the fact that the part called 'Nallikura' in the horanewa is also known as the Kshanai instrument of Pakistan.

According to the global classification of blowing musical instruments, the horanewa is a double reed ensemble. Thus, introduced by Mr. Kulathilake through in-depth study of the horanewa makes it clear that it does not belong to the Double Reed category. According to the classification of blowing musical instruments, they are divided into three main categories.

1. Single Reed
2. Double Reed
3. Free Reed

This classification is based on Reed. Reed refers to a type of flap designed to produce sound. These flakes are finely processed from leaves, and wood parts, as well as from synthetic materials. The bullet produces a sound. As mentioned above, the blowing instruments that produce sound using a single sound board are classified as Single Reed. Blowing instruments that produce sound using two such soundtracks are classified as Double Reed. 29 of these soundtracks are also non-utility perforated items, classified as Free Reed. The Single\_Reed



cube includes saxophone, clarinet, and the Double Reed cube includes obo, nagaswara, and bagpipes. Non-sounding instruments such as trumpets, thrombones, and flutes belong to the Free Reed category.

That being the case, four flute blades are used to produce the sound of the horanewa<sup>16</sup>. The same form of mouthpiece or referred to as 'Ipiya' can be seen in instruments such as Pinai, Kshanai and Surna instruments which are also made using four vocal cords. But musicians who did not pay much attention to this have also introduced instruments such as the horanewa, pinai and the soorna as Double Reed instruments. It also appears that the utility of the four sound blades is not yet included in the global classification of blowing instruments. Therefore, it should be further noted that the time has come to revise the world classification of blowing products, including the study of sound productions using four sound blades. This research work confirms that the horanewa is an instrument of the Four Reed cube, as it uses four blades to create the "ipiya" (mouthpiece) of the horanewa.

### **Caste System based on Horanewa Occupants of Early Sri Lankan Era**

The exile from the caste system was not insignificant in order for the feudal system, built up in an exchange economy, to function. Its special feature was the use of traditional occupations. Its visions were hereditary and thus one's caste was finally determined by his birth. According to the aforesaid basis, each caste has its own occupation on the basis of jobs such as gold, silver, iron, making of goods, making of sand, etc.

There is also a caste associated with traditional occupation of ensemble folk music. It is called the drumming caste. Among them, the Berawa caste is used in the primitive society with a short usage. This caste originated from the Aathojja also known as Gadhaw caste who played the ensemble for the maid among the eighteen castes who came here through the arrival TheriSanghamitta, in order to perform the cultural and religious rituals to the Sri Maha Bodhi thrice daily. This caste was named as "Gaandharwa" in the Sinhala Buddhist lineage while the term "Athuswa" was specifically included in the "Bodhi Wansha Getapadhaya".

"Athuswa seems to have been translated into Sinhala as the Pali name for "Athojja". The Sinhala word "va" means to play an instrument. This caste is also known as "Berawa" due to the Buddhist rituals. In the Berawa caste there are three parts namely Nekathi, Berawa and Bajjammu. It is classified as the type of Nekathi for duties of seeing and stating the auspicious times and performing of sacrificial rites, while the type of Berawa in playing ensembles in temples and playing drums in rituals and performing funeral rites specifically for the type of Bajjammu. Funeral rite drummers are also known as "GahalaBeraVaayo" among the village society. The horanewa we play is "played by the people of the Berawa caste and the Bhajjamu caste mentioned above, and also by the people of the Berawa caste who are engaged in temples, devalas, buddhist rituals such as pirith, etc. The cast that played the horanewa specifically at funerals were called the "Bathgamu" caste.

This is further confirmed by the existence of such a generation called the "Kahalla" generation who played the ensemble only in the cremation yard of the Temple of the Tooth. Anthropologist Dave, who revealed many anthropological facts about the society of this country, referred to the Berawa caste bureau as 'BerawaBadda' or 'MahaBadda'. He describes the functions and duties they performed and the rights they received for them. The occupation of the Berawa caste is weaving. They also had to supply vegetables to the royal store monthly and send kithul wood especially for roof gutters. In the distant lands, the people of that caste were required by royal law to supply a certain quantity of woven cloth to the royal treasury. Some families have acquired land due to drumming, and playing horanewa at important festivals. The lands which were given for playing the horanewa were the horanewa field (horanewahena), the horanewa gardens (horanewawatta), and horanew field (horenawawela). Moreover, the horanewa-blowing descendants of that caste have been around since the days of the previous kings with surnames such as 'Horanekarayalagegedara', 'Susirayagegedara', 'Panchanadayalage', etc. It is stated that for ceremonies patron by the WanniUnnehaelagege in dedication to the Shri Maha Bodhi, Ruwanweli Dagoba, Thuparamaya, etc., various castes performed various duties including the 'Guru' blowing the conch shell, 'Villi Dhura' caste guarding with spears, while 'BathgamDhura' caste playing the horanewa, drummer castes playing various types of drums. Although in the upcountry, the people of Bathgam were not allowed to play the horanewa anywhere outside funeral rites, this nature seems to have been changed as it is revealed that the 'BathgamDhurayi' participated in blowing the horanewa for ceremonies in other regions of the country.

In addition, the people of the 'Pannadura caste' also played the horanewas. This caste consists of two types of people; namely 'Pannayo' and 'Dhurayo'. Of these, the duty specific to the 'Dhurayo' includes playing the horanewa. This Dhurayo caste can be further classified as 'Vellidhura' and 'Villidura', of which the 'Villidhura' category is considered to be the group that was set aside to encircle the Jaya Siri Ma Bodhi. However, they are also commonly known as 'Pannadura' as one caste. The chief of the Pannaduras is known as the "horanewakaaraya". He served as the king's ivory keeper and an ivory horanewa he played is currently on display at the Kandy Museum. It reveals how the people of the Pannadura caste played the horanewas. The aristocrats gave them a white cloth and a garland to blow the horanewa, and the rest were given two and a half silver coins or five silver coins respectively. They are dressed in horanewas with white cloth and scarves tied around their heads. Moreover, they are not allowed to wear any other clothes. They have been awarded 'Nilapanguwa' - official privileges (properties such as land for residence, paddy fields, etc.) of share for the blow of the horanewa respectively. This is confirmed by the fact that the official duty of playing the horanewa at the Yatinuwara temple was specially dedicated to a horanewa player by the name 'BowandheniyeHawadiya' belonging to the Dhuraya caste.

It is revealed that the members of the caste known as Kandhayo in the vernacular also played the horanewas. Although the villagers used the phrase "Hakuro", there are reports that in some places, the jaggery people who make enemies are called 'Hangarammu' and their surname is Devayalage. It is further clear from the fact that the people of the above mentioned castes called Kandhayo and Hakuro have played the horanewa at the Korossa temple in Kurunegala. In addition, the share of white jaggery (sudhuhakurupanguwa) in the possession of a horanewa player, Ungu, further confirms that the people of Hakuro played the horanewa too. Thereby, it is evident that the people of Berawa, Bathgamu, Dhurayo as well as Kandhayo have played the horanewas in occasions of Buddhist rituals and other rites accordingly. This also points out that these people have played the horanewas as official duties apart from their main occupations related to their respective castes.

### **Official Priviledges (Nilapangu) Related to the Horanewa**

In order to carry out the work of the royal palace as per the royal decree or by any other official, the villagers have been awarded warehousing villages, where the state government has assigned different types of lands; namely Nindagams to private individuals as a sponsor of war and literary services, Viharagam dedicated for sponsorships of Buddhist temples as well as Dhewalagam for other religious shrines (dhewalas).

In addition to these gifts, lands have also been gifted to temples by private individuals. They are called "Pidhavili". These lands such as Viharagam, Dhewalagam and Pidhavila were considered as duty allowances for the maintenance of temples and divided among the various grades of the village. These awarded shareholder of land is known as 'Pangukaaraya', and the shareholding of the person who has performed any official function is known as the Nila Panguwa', which is the share of land dedicated for the 'Pangukaaraya' to perform his obligated duties. There are a number of shares of land as such across the country of which 'Ooliyangpanguwa', 'Hewisipanguwa' and 'Dhawulpanguwa' are some of the dedicated shares of land types.

The shares of land officially awarded to those on duty of playing the horanewas are called "horanaepanguwa". Most of the 'horanaepangu' are offered surrounding the lands belonging to temples and shrines. In some places the 'horanaepanguwa' is also found to be an exceptional service portion under a chief executive. In addition to the horanae shares of land, horanewa players also have a stake in other divisions. It is worth paying our attention to all the stakes that horanewaers have.

In the case of performing the allocated duties of playing the horanewa, the horanae players divide their shifts of performing their main duties commencing from the time of Vesak, which include playing the horenawa for three thevas a day (thrice a day), guarding the temple day and night during their shift of duties, playing the horanewa for the Satharamangalya (festive

occasions) as well as at occasions where the members of the Sangha translocate from one venue to another. In addition to blowing the horanewas, ploughing the temple courtyard, preparing the temple floors by applying cow dung and the whitewashing of the temple, preparing the roofs made of straw, aiding in the provision of clay and firewood are provided to help make the tiles needed for the temple are also performed by the horanae players.

Apart from that, to send messages to gather the villagers, horanewa players are deployed. It is also customary to visit a chief incumbent of the Sangha once a year and give offer them 40 betel leaves and a stalk of vegetables ritually. During the performance of their duties, these horanae players were provided with porridge for breakfast and rice meals for lunch as well. The above stated information can be thus identified and proofed by referring to the Service Tenure Registers belonging to the states of Kandy, Kurungela, Kegalle and Ratnapura accordingly.

### **The Horanewa Player**

The player of the horanewa were referred using multiple folk names including “nalaakaraya”, “horanekaarya” and “singharankaarya” too. The suffix "karaya" is very common in Sinhala usage as ‘wadakaaraya’ (worker), ‘borukaaraya’(liar), ‘berakaaraya’(drummer), etc. Its meaning is that kaaraya refers to a practitioner one who is skilled. The use of the term "horanewakaaraya" to refer to the horanewa player dates back to pre - King's days, as evidenced by surnames such as "horanaekaarayagedara" and "horanaekaarayalagegedara".

Descendants of the horanewa players are referred as horanaekaarayalage, horanaekaarayalaye and so on. Similarly, horanewa players are also known as the ‘mahahoranekaarya’ (big horanewa player), ‘kudahoranekaarya’(smallhoranewa player), ‘baalahoranekaarya’ (junior horanewa player), and so on, depending on their age and special skills respectively.

Some horanewa players seem to have become famous by the name of the village in which they lived. Accordingly, Mulladiya introduced the horanewaers as "Mulladiya kale horanaekaaraya" and Bibilagama introduced theirs as ‘Bibilagamahoranaekaaraya’, Kurukosange introduces theirs as ‘Kurukosange horanaekaaraya’ and Bambaragala as ‘Bambaragala horanaekaaraya’ and so on.

Blowing the horanewa is an act that not every artist can do. It is only available to a person with innate abilities. Although there are horanewaplayes who play to find the money of the day who did not have the technical skills for the Pinkams and Peraheras in the villages, please note that what is being discussed here is about the real horanewa players. There are only a handful of technically sound horanewa players today.

No horanewa-blowing method or series of lessons has yet been devised. The earliest ancient horanewa players were trained in the art of the reed. Experts in the field of horanewaing

believe that the wind blows first and the fingers second. Focusing on the fact that the horanewa technique used in playing the horanewa is not an easy task. Many villagers claim to have blown horanewas. But this also requires that the air needed to make the sound of the horanewa be sent from the mouth to the epic of the horanewa and that the empty air be inhaled. The specialty here is that the horanewa is played continuously. What makes it special is that the player's biological process of inhaling and exhaling, while at the same time continuing to produce chords by manipulating the fingers. Due to this special instrumentation (prowess) of the horanewa player, there is an old saying that goes, "Even if the horanewa player dies, he does not believe." From this the villagers explained the length to the horanewa player, it is the intensity of the ability to breathe time and play continuously. Craftsmen who describe the history of the first generations say that due to this special prowess, they also received honorable gifts from the former incumbents of the Royalty. There is folk news that there happens to be a dynasty that played the horanewa consecutively for seven rounds around the pagoda of the 'DedigamaKotavehera temple' who were thus offered seven acres worth of land from the residential area as well as the paddy fields (referred to as goda-madaidam) for this special ability and also being entitled the surname 'Horanekaaragedara' by King Rajasinghe.

There is a lot of information in the folklore about horanewa players who have such special technical skills. Meanwhile, a horanewa player who was playing the horanewa with one hand and a thaalampata (small cymbals) in the other is said to have climbed a Na tree in the temple grounds at the Batugodatemple at the 'PoyaHeavisi' and hung the horanewa on both feet continuously playing the horanewa. Another named as 'Bambareagala horanekaraya' is said to have played two horanewas while at the same time and to have played it as loud as the sound of a lapwing bird. During the Poya Heavies, the pandals have displayed their talents by playing the thammata and dhawul in unique ways while the horanewa players did special talents in the above-mentioned ways. The intellectual skills of the horanewa players is evident as they point out and remind the other musicians at the case of forgetting a note during the ensemble, showcases that the horanewa player has a broad understanding of haevisi playing, and he carefully manipulates the sound of the horanewa in accordance with haewisi verses. He also plays a number of tunes that are meant to evoke certainty and according to the atmosphere of the occasion of the play accordingly.

Thus, it is clear that the horanewa player has a special artistic ability that is built on strong imagination and strong self-confidence. Upon further observation it became clear that the artists who had the special ability to blow the horanewas were the ones who had the ability to sing poetry, to

enjoy and to have a sweet voice. They also tend to have had the ability of playing the horenewa based on any emotional rhythm that they have captured randomly. The costumes associated with the innately talented horanewa player were the white cloth, and the white scarf.

Horanewa players do not wear a large horanewa cloth like traditional drummers. Similarly, they do not wear white cloth or piruwata cloth in the manner of drum cloth. It is usually drawn in a sarcastic manner.

But nowadays it seems that some elements have been added to the costume worn by the horanewa player. This is evident as they wear an alike costume to what a typical Kandyan drummer would wear.

Local horanewa players can be divided into three groups according to the occasion and style of playing the horanewa.

1. Craftsmen who follow the traditional playing style
2. Artists directed to play songs
3. The horanewa players for village dramas such as Kolam Madhu and Sokari.

It is worth mentioning here the details of the horanewa players who played the traditional chords that we met on various occasions.

The famous EessaraachaariSarnerisFernando can be described as a talented horanewa player who plays the horanewas in the Solomon Hall. He was discovered during the procession at the Saman Devalaya in Ratnapura. His specialty is the ability to close down the traditional Heawisi desired chords. In addition, he was born to play songs. His melodies are very much played in the column shed

Information about the horanewa players can also be found in the certain inscriptions.

1. Mr. SamageGanitha - Rajarata Anuradhapura
2. PanchanadayaSathkorale (Kurunagala) of Sinhalachariyala
3. The Syria of Bhramachchariyage
4. Panchanadhaya of Ganithaya
5. ShilpadhipathiNekathigeVithanchiya- Sabaragamuwa
6. SurambaYakdessalageSuramba - Kurunegala
7. BrahmacharigePunchi Gura
8. SuddanadaGedara Rana
9. YakawelaGedara John - Kandy

In studying more information about horanewa players, we focused on their physical health. There, a survey we conducted revealed that a horanewa player can get a hernia by playing the horanewa. Unfortunately, more than 95% of the people who made a living playing the horanewa were affected by the disease.

## The Modern Form of Horanewa Use.

The horanewa is a musical instrument used for sound offerings at temples and shrines in Sri Lanka. It is especially evident in the study of the chords played by it as an instrument made up of Buddhist rituals.

Due to the feudal era's assessment of orchestration as a lowly occupation and the casteists assigned to the work as inferior, many generations of traditional orchestral novices gradually dissembled their traditional occupations. Among these groups were the castes associated with horanewa playing.

Over time, the feudal era has seen a change in the caste lineage associated with the horanewa, the methods of making the horanewa, the techniques associated with the horanewa playing, and the nature of the clothing associated with it.

With the abandonment of their traditional occupations by the new generation of horanewa makers, the Theva worship at temples has also come to a standstill. Generations of traditional craftsmen have sold the horanewas donated for the work of temples for their own economic gain. It seems that the temples have also lost the function of the horanewas. Due to this, except for a few temples and shrines, many places of worship do not offer sound worship at present. Our study revealed that in many of the handful of temples and shrines that offer sound worship, the duties are not performed by the participants. For example, there are daily sound rituals at Buddhist shrines, the Temple of the Tooth and the Maha Saman Devalaya in Ratnapura, where daily devalaya worship is held. By the modern era, all horanewapangu (land shares) of the Temple of the Tooth had been sold. Today, the horanewas are played in its rituals for a small fee paid daily by the present landowners who bought the horanewa shares subject to duty. Although given the fact that SabaragamuMaha Saman Dhewalaya has offered four horenaepangu; namely MahaHoranaePanguwa, KahangamaHoranaePanguwa, WanighaHoranaePanguwa and the BibilegamaHoranaePanguwa respectively. The nature of these pangusare also similar to the current nature of the pangus of the DaladhaMaligaawa unfortunately.

Therefore, at present a musician has to be employed for a salary of Rs. 3500 / - per month to play the horanewas in the sound offerings of the Saman Devalaya. Thus, the role of the horanewa-related official parts of the academy and the role of the castes associated with it seem to have moved away from the field of temple and temple sounds.

The techniques associated with the use of the horanewa seem to have become extinct in the modern era after the departure from the field of generational ensembling. It can be discussed in two ways as horanewa making techniques and horanewa playing techniques. Many of the ancient horanewas used by traditional horanewaers were made by the same craftsmen or with

the knowledge of the craftsmen themselves. Later solid woods were used for this purpose. Today, however, lightweight wood, such as firewood, is used for this purpose, and the horanewa is adjusted to a certain standard so that the sound does not change under different weather conditions.

However, firewood is not used today for any purpose. That type of wood is lightweight. This makes it easier to turn and pierce the trunk of the pipe, and the surface finish of the trunk can be easily built up. But these woods are not suitable for horanewa use because they do not withstand a variety of weather conditions. The sound of horanewas made of such wood cannot be maintained in a variety of weather conditions. Likewise, the sound of such horanewas is less accurate in pitch. Playing such horanewas is not an easy task and it is also difficult to control the rhythm as desired. The economic benefits of such horanewas are that they are made of cheap wood, and the number of people who play the horanewas today is very low due to the difficulty of playing them. Even so, many of the old horanewas are still carved and decorated. Some horanewas have been colored in the Laaksha style traditional painting method). Because of this, the horanewa was of an opaque nature. At present, such carvings do not appear to be stained, and only the black of the trunk is painted black. Also, the metal parts of the horanewa, such as the hoof and the end, are made of silver. An examination of ancient horanewas reveals that they were made of copper, silver and clay. It is clear from the ancient sources that the references as "Ran Sinnam" proves that there were hornawas made of gold too. The value of the horanewa was highlighted by the design of the horanewa from such metals. There is also evidence that the power of sounding horanewas was strong<sup>76</sup>. An example is the use of the sound of the horanewa to demarcate boundaries would be the case where King Raigam Bandara used to play the horanewa in his palace in the previous king's days and mark the territory around that was capable of hearing the sound of this horanewa and thus named the area as 'Horana'.

However, the metal parts that underlie the current horanewa are made only using brass. However, metalworking experts say that products made from an alloy of several metals are stronger than those made from a single metal. That is why the ancient Gandhara (large bells) is made of metal. Similarly, metalworkers say that earthenware has a sweeter tone, and that the metal most echoed among metals is brass. This is evident from the attention paid to those tones when the brass horanewas are now played with older horanewas, making it clear that the horanewas we see today are not made to a real standard, but are manufactured for commercial purposes. It is clear that the old techniques were not used in the making, and thus the value of the horanewa, appearance and desirable to the ear are gradually disappearing in the modern age.



Among the techniques associated with playing the horanewa, the ancient craftsmen specialize in the technique of playing the horanewa continuously for a long time while holding the wind. No other country in the world has such a technique of playing the snare drum. This technique is known by the ancient horanewa players as "DikOsaya".

Many do not play the traditional style of sound worship, while others are tempted to play stanzas and some to sing songs. Due to this, the conventional horanewa playing technique, which was unique to the local ensemble, is gradually disappearing from the Sri Lankan ensemble today.

The ancient horanewa players considered it their duty to play the horanewas in the rituals associated with the temple and were committed to their work without fail. They also played the horanewas, highlighting the appropriateness of drumming techniques. Therefore, playing the horanewa also gained the respect of the society. This is evidenced by the melody of the rural folk melody "Horana Osaya" imitating the melody of the horanewa. Sound worships associated with temples are often performed in close proximity to the devotees. Here, even though the horanewasound with a high pitch with thumping and thumping, the devotion that arises in the minds of the devotees is not harmed. This is well illustrated by the fact that at the end of the heavisi playing, the saints join in with the sound offerings at the Sadhukara. The melody played by the horanewa has greatly influenced this. The melodies are interspersed with a few melodies that are mesmerizing. Because of this, the tones contained an emotional quality that was appropriate for worship.

By the end of the day, the nature of the sound offerings had gradually waned. Some modern horanewa players seem to be unaware of the rites of passage. The associated drum players are also those who do not have a proper understanding of the verses that are played for the sound rituals. Instead, they are seen playing parts of the fast-paced lyrics that have become popular in Sri Lanka with foreign influences. From the horanewa, love songs, break songs, etc. are played in accordance with the verses. This nature is most evident at festivals near Colombo. In particular, Buddhist rites of passage are designed not to amuse the devotees and destroy their devotion, but to build up devotional tranquility. Therefore, playing horanewas with fast-paced lyrics is not suitable for Buddhist temples and shrines. As a result of such instruments, not only the playing of the horanewa, but also the local ensemble art associated with sound worship has become the subject of contempt in modern society.

Upon the evaluation of the above stated facts and information regarding the horanewa instrument and the livelihoods of the people involved with the instrument, it can be concluded that there has been a cultural decadence of a caste system and a relative tradition-based duties and livelihood style that reformed during the existence of the feudal system which can be thus proved. Furthermore, it can be stated that these duties, livelihood styles as well as the

conventional music standards of playing the horanewa has also eventually deceived with the transition of the feudal system in Sri Lanka lately.

## Keywords

- Horanewa
- Panguwa
- Kolammaduwa
- Pannadhura
- Berawa
- Bajjammu
- Sinnam

## References

1. Reg. No: 63/63/1 – ‘Puskola Potha’, National Archives Dept., Colombo 07. Rev. Mahawansa Polwatte Budhdhadhattha, M.D. Gunasena and Co. 1959 [Chapter 07: Stanza 30, pg. 44] ‘Ratthing Thuriya Sadhdhancha Suthwaa Geetha Racha So – Apuwaja saha semaanung kin sandhdhaa ithyabining’
2. Prayogika Sinhala Dictionary – Harischandra Wijethunga Ministry of Cultural Affairs 1984, Second Edn. Pg. 1909.
3. Sinhala Dictionary: Department of Culture (Vol. 26 (45), BCE 2535) - Tharanji Printers, Maharagama (1991) Pg.420.
4. Sri Sumangala Dictionary, Ven. Welipitye Panditha Soratha Thero Vol. 02 – Abhaya Publications BCE2513, Pg. 1179.
5. Sinhala Dictionary, A.P.V. Soysa Dharma Saviya Printers, Maradana 1949, Pg.2018.
6. Jana Vidhya Dictionary, Siri Liyanage, S. Godage and bros., Maradana – Chathura Printers and Publications 1996, Pg. 344.
7. Savris Silva, S.H., ‘Pahatharata Netum’ – Gunasena and Co. 1965, Pg. 47-48.
8. Sedharaman, J.E., ‘Udarata Netum Kalaawa’ – M.D. Gunasena and Co. 1997, Pg. 48.
9. Part of the horanewa instrument that produces sound during the playing of the horenawa when air is blown in is named as such.
10. From the discussion between Mohommed Hanish and Eepiyas Hussein at the Lahore Theatre on the day of 1999.11.12.
11. From the discussion with Mr. C.D.S. Kulathilake on 1998.12.04 at the Institute of Aesthetic Studies.
12. Musical Instrument of the world, In Illustrated Encylopedia by the Diagrain Group Paddington press Ltd. The two continents Publishing Group |Page:14
13. From the discussion with Mr. C.D.S. Kulathilake on 1998.12.04 at the Institute of Aesthetic Studies.
14. Jayathilaka, H.D., ‘Budhdha Kaleena Bhaaratheeya Saha Piri Weji Samaajaya’ – M.D. Gunasena and Co., Pg. 66.
15. Copied from C.D.S. Kulathilake

# Protecting the lesser-known (minority) languages in Sri Lanka

**U. Thulasivanthana**

Swamy Vipulananda Institute of  
Aesthetic Studies,  
Eastern University

## Abstract

Languages play a central role in personal and social lives. They are treated as indispensable aspects of human nature and express a sense of identity and belonging. Thus, issues related to languages are mainly important for people who speak the lesser-known ('minority') languages in Sri Lanka because the languages they speak assist them to preserve their sense of identity. In addition, safeguarding and promoting the lesser-known ('minority') languages of minority communities is extremely essential as the lesser-known ('minority') languages are important parts of Sri Lankan cultural heritage, diversity, indigenous knowledge, and tradition. This qualitative and descriptive study attempts to shed light on the perils and insecurities encountered by the lesser-known ('minority') languages in Sri Lanka, with a special reference to Sri Lankan Malay and Vedda language and how we can countermand the predicaments faced by the lesser-known languages.

**Keywords:** protecting, the lesser-known languages, Sri Lankan Malay language, Vedda language

## 1.0 Introduction

Currently, there are two official languages in Sri Lanka, namely Sinhala and Tamil. English is used as a link language. In addition, there are many lesser-known ('minority') languages in Sri Lanka such as Adivasi or Veddah language, Sri Lankan Sign Language, Sri Lankan Portuguese, Sri Lankan Malay language (SLML), Memoni, Dawat-ni-Zaban, Telugu, Rodi, Sindhi and Portuguese. The lesser-known ('minority') languages will face language shift or language death if adequate preventive measures are not implemented to protect them from endangerment. This study mainly focuses on unfolding the problems faced by SLML and Vedda language and some useful strategies for improving the status of these languages.

## 1.1 Discussion

This section gives an overview of SLML and Vedda language, threats and uncertainties encountered by these languages, and language preservation efforts for improving the status of SLML and Vedda language.

Western colonization and various instances of displacement of ethnically and linguistically heterogeneous communities from Northern Malaysia to easternmost parts of Indonesia have contributed to the formation of Malays of Sri Lanka (MSL). Current studies enunciate SLML as an amalgamation of mainly Pidgin-Malay-driven varieties and a notable grammatical structure of Sinhala and Tamil (Ansaldo as cited in Lim & Ansaldo, 2007). The MSL reside in different parts of Sri Lanka such as Colombo, Slave Island, Kandy, Hambantota and Kirinda. SLML is not endangered in the whole country and only the upper-class elite feels anxious about the possibility of endangerment but the threats to SLML are clearly visible in various parts of the country (Rassool, 2016). Firstly, the middle-upper class, bi-/trilingual MSL who live in Colombo have been welcoming efforts of standardization, they are fluent in English and use the SLML in a limited manner but the SLML in their contexts is considered to be in peril as the younger generation belonging to this community are not conversant in SLML. Secondly, the low-class, bi-/trilingual MSL with significant mastery in Tamil, living in Slave Island are not competent in English and SLML in their contexts is seriously threatened as the use of SLML is not encouraged in their community. Thirdly, the middle-lower class MSL residing in Kandy, and other parts of upcountry are similar to the community in Colombo. In this category, SLML is regarded as an endangered language and the standardization process seems to be feeble. Fourthly, the low-middle class, mostly trilingual MSL belonging to Sinhala-dominated Hambantota, have limited proficiency in English and here, SLML is slightly threatened. Finally, the low-class MSL based on Kirinda are proficient in three languages, especially, among the middle-younger members, the use of English is minimal. SLML in this setting is prominent and younger members of MSL use SLML as their mother tongue (Ansaldo as cited in Rassool, 2013).

Lack of recognition or reluctance to give proper space and erroneous generalizations creates threats to the lesser-known ('minority') languages in Sri Lanka. The population of Sri Lanka consists of Sinhalese (74.9%), Sri Lankan Tamils (11.2%), Sri Lankan Moors (9.2%), Indian Tamils (4.2%) and the people who speak the lesser-known languages in Sri Lanka such as Burghers, MSL, Veddas, etc. The people who speak the lesser-known ('minority') languages are not treated as unique communities they are generalized under the category of 'others' (0.4%) Wikipedia contributors (2021). This is really regrettable in the case of Veddas who are the first dwellers and MSL who constitute the fifth leading population of Sri Lanka (Boyagoda & Rassool, 2020). Moreover, MSL are mistakenly labeled as either Moors or Muslims (Boyagoda & Rassool, 2020). SLML is mistakenly regarded as a creole which led to stigmatization, deprivation of prestige and marginalization (Ansaldo & Lim, 2014).

The population of people who speak lesser-known ('minority') languages in Sri Lanka has been decreasing. Boyagoda & Rassool (2020) state that MSL has decreased by 6% between 1981 because of their matrimonial practices and misinterpretation in the census due to nomenclature. The other reasons which are currently under investigation are declining birth

rate, low life expectancy and migration. The decrease in population ultimately lessens the number of speakers and accelerates the process of language loss.

Abandoning ancestral language to subdue marginalization and prejudices in the hopes of obtaining a better livelihood, education, prestige and upward social mobility create threats to the lesser-known ('minority') languages in Sri Lanka. Either of the two national languages, namely Sinhala/Tamil, or English is considered the medium of instruction in educational institutions in Sri Lanka. This educational policy has restricted the practice of using other languages. The affluent and urban MSL, especially in Colombo communicate in English at home to get better jobs, comfortable life and advancement in the national and international arena (Salma Suhood Peris; Azoor & Saldin as cited in Lim & Ansaldo, 2007). Eliminating the language of a particular community in daily activities or in educational institutions or the printing and publishing in the home language of the society is regarded as linguistic genocide (Kangas as cited in Rovira, 2008). The total neglect of SLML in Sri Lankan educational institutions shows an imbalance in the distribution of rights. Thus, the languages which are being used as mediums of instruction threaten the existence of SLML (Ansaldo, 2013). The degree of threats and the reasons for these are different in each community.

Numerous political, financial, social, and historical vigour of other communities and the spread of other languages cause threats to lesser-known ('minority') languages in Sri Lanka. Sri Lanka explicitly and implicitly offers certain privileges and priorities to the numerically dominant Sinhala-speaking community. Unilateral decision-making policies related to languages such as J.R.Jeyawardene's declaration of Sinhala as the only official language in 1943 and the Sinhala only Act in 1956, though these policies were amended later by incorporating Tamil as one of the official languages and English as a link language, jeopardized the interethnic amity between the communities in Sri Lanka (Rassool, 2013). The Sinhala-only Act offered government job opportunities primarily for Sinhalese. MSL also faced challenges in getting jobs due to the Sinhala-only Act and other language policies made by the Sri Lankan government. Besides, the Official Languages Act has limited the use of SLML to the language of home. Though SLML enjoys the main role in less affluent communities, the internal inequalities that exist within the MSL in terms of socioeconomic situations and preferences towards using and promoting English and Standard Malay further deteriorate SLML (Rassool, 2013). Rassool (2013) illustrates that most MSL have less socioeconomic potential and live in non-metropolitan parts of Sri Lanka. Therefore, the Malay people who face financial hardships could not focus on the issues related to SLML.

Negative effects of standardization and revitalization produce threats to SLML. The boomerang effects of the efforts of standardizing, revitalizing SLML and bringing all the MSL under the common patriotic term 'Malays', expedite the loss of SLML because standard Malay is incomprehensible to most of the MSL and their insensitivity to this fact creates a threatening situation to SLML.

Lack of local and national resources and funding intensifies the decline of the lesser-known ('minority') languages in Sri Lanka. Sri Lanka has been battling many social, political, and financial problems. Additionally, issues related to the COVID-19 pandemic and the ongoing economic crisis seem to accelerate the process of language endangerment. As a result, the government knowingly or unknowingly has taken no notice of burning issues related to the lesser-known ('minority') languages. There is no formal place to discuss the rights of the minorities in Sri Lanka (Lim & Ansaldo as cited in Rassool, 2013). The absence of documentation of the lesser-known ('minority') languages in a single place and a dearth of research about the lesser-known ('minority') languages in Sri Lanka generate many problems for these languages (Rassool, 2013).

The forthcoming section focuses on some aspects related to Vedda language. Vedda language belongs to the ancestors of aboriginal people residing in Sri Lanka before the Aryans (M.W.S. De Silva; Geiger as cited in Coperahewa, 2009) but it is really regrettable that these first dwellers of Sri Lanka are categorized as 'others' in the census (Dharmadasa, 1975). Nowadays, Vedda language is seen as a creolization of an aboriginal language (Dharmadasa as cited in Coperahewa, 2009). In 1675, Ryklof van Goens mentioned about Vedda language which is now considered a 'language isolate'. Many Veddas became integrated into Sinhala and Tamil populations due to marriage, acculturation and language change and the existence of original speakers of Indo-Aryanized Vedda language is a mystery (Fedorak, 2017). Vedda language has been disappearing gradually, the youngsters are unable to speak the language, and the decline is comparatively severe in areas such as Vakarai, Pollebedda, Dimbulagala and Rathugala where the language has no monetary value (Premakumara as cited in Weerasekara, 2020). External factors such as interference of armed forces, financial, religious, cultural or educational suppression and internal factors such as pessimistic viewpoints regarding Vedda language among the youngsters of Vedda society pose severe threats to Vedda language (Weerasekara, 2020). Further, Weerasekara, (2020) concludes that cultural and linguistic assimilation with colloquial Sinhala and lack of awareness about cultural practices and dearth of proficiency in Vedda language have contributed to Sinhalization or Tamilization of Vedda communities.

## 1.2 Stabilising the lesser-known (minority) languages

Finding ways to maintain the lesser-known ('minority') languages is absolutely essential in Sri Lanka. In this regard, the collective and collaborative effort of the communities is necessary to maintain the lesser-known ('minority') languages in Sri Lanka. When there are no colleges or institutions to support learning lesser-known ('minority') languages the people who speak those languages develop some practices for teaching these languages (Hinton, 2017). Therefore, learned members of the lesser-known ('minority') languages in Sri Lanka should make efforts to promote the use of languages inside and outside of their communities. For example, Admire Phiri, Blesswell Kuri, Ande Chebanne, Kemmony Monaka,

Shekgalagadi are individuals, linguists and academics from minority communities in Africa who work towards protecting their languages (Rehg & Campbell, 2018).

Recognizing the lesser-known ('minority') languages in education is necessary to reverse the effects of threats faced by these languages. The educational institutions and policymakers should recognize the importance of the lesser-known ('minority') languages in education. Allowing the students to use their lesser-known ('minority') languages in the curricula offers a host of benefits to the students and their languages. Though this procedure will create challenges to the existing systems in terms of aims, study materials, training the teachers to this new phenomenon, the practicality of representing all the languages, and motives of the learners, etc. for a particular period of time, studies conducted in South Africa and Canada show the beneficial effects of integrating home languages into students' curricula (Rovira, 2008). In some countries, the lesser-known ('minority') languages are included in bilingual education. (Hinton, 2017). The success of this type of education depends on various factors such as proper pedagogical training, adequate funds, etc. The University of Hawai'i and some other colleges of tribal studies have developed language and pedagogical competency of their staff in some lesser-known ('minority') languages (Wilson and Kawai'ae'a cited as Hinton, 2017).

Following the examples of other countries when implementing language revitalization and documentation process is extremely essential. Baldin (2003) states that the pioneering works of the linguist David Costa, combined efforts of the Miami tribe and the University of Miami, development of materials related to Miami language and culture have contributed to the regeneration of Miami-Illinois language in the USA. Projects for compiling dictionaries, the composition of songs, and workshops are used to reclaim Kurna language in Australia and the University of Adelaide offers courses related to Kaurna (Amery, 2015). Innovative methods of teaching, learning and acquiring the lesser-known ('minority') languages such as Accelerated Acquisition Method, picture-based personal interactive methods, sign and games-based methods, immersion programmes with adult speakers and creative methods namely, 'language pods' and 'language house' are followed in North America, Australia and Europe for preserving the lesser-known ('minority') languages (Hinton, 2017). Notable instances of language rejuvenation and maintenance can be observed in Africa. For example, Nubian languages, Ogu, Yeyi, Tjwao, Khoe, San, Ekegussii, Maay, Xironga, etc. (Rehg & Campbell 2018).

Collaborative involvement of governments, institutional organizations, academics, linguists, language planners and policymakers is important for preserving the lesser-known ('minority') languages. All indigenous languages are declared as official languages in Columbia's constitution whereas many countries do not give the same status to their lesser-known ('minority') languages (Uribe-Jongbloed & Anderson as cited in Hinton, 2017). Though there

are some problems in doing so, giving official status or some extent of recognition to the lesser-known ('minority') languages will make the languages alive. Intensive and carefully designed language revitalization programmes should be implemented. Schools in North America and Europe conduct special language classes for students who don't learn their local languages in the household environment (Hinton, 2017). In immersion or survival schools in the USA, the lesser-known ('minority') languages are used as the medium of instruction and major languages are learned after a certain period of time. New Zealand and Hawai'i and some minor schools in British Columbia, New York, and Montana have succeeded in simultaneous promotion of mother tongue and country's language among the students (Hinton, 2017). The help of linguists, sociolinguists, documentary linguists, academics, and the use of information technology should be sought to document, preserve and conduct research related to the lesser-known ('minority') languages. The linguistic diversity of Sri Lanka can be promoted in this manner.

### **Conclusion**

Nowadays, several languages across the globe are rapidly disappearing due to various problems. Therefore, to eliminate or minimize the threats, the lesser-known ('minority') languages should be studied, used, documented, and transferred from one generation to the next generation. In addition, support, preservation efforts, and guarantee for maintaining continuity from the personal level to the international level are crucial for protecting the lesser-known ('minority') languages in Sri Lanka.



# பரதநாட்டியத்தில் நட்டுவாங்கம்

ஆனந்தகிருஷ்ணன் ஸ்ரீகாந்த்  
போதனாசிரியர் - நடனத்துறை,  
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்.

## நட்டுவாங்கம் பற்றிய நோக்கு

“கொட்டு பாதி கூத்து பாதி” என்பதும் “கொட்டினறி கூத்தில்லை” என்பதும் வழக்கிலுள்ள பழமொழிகள் இங்கு “கொட்டு” என்பது சப்தகிரியினால் அமைகின்ற தாளம் என்றும் கூத்து என்பது தாளப் பிரமாணத்தையே ஆதாரமாகக் கொண்ட நாட்டியம் அல்லது நடனம் என்பதுமாக கொள்ளப்படுகின்றது. அதாவது கொட்டு கூத்து என்பது முறையே தாளத்துடன் வரும் நட்டுவாங்கமும், நிருத்தம் நிருத்தியம் எனவரும் நாட்டியமுமாகும். அந்த வகையில் நுண்கலையான பரதக்கலை தமிழ் மக்களின் நாகரிகப் பண்பாட்டினை அன்றும் இன்றும் சிறப்பாக எடுத்தியம்புகின்றது.

பரத நாட்டியத்திற்கு முக்கியமானதொரு அங்கமாக நட்டுவாங்கமும் திகழ்கின்றது. பரத நாட்டியம் ஆடுபவர்களுக்கு பாடலின் பின்னணியில் பக்கபலமாக பயன்படுத்தப்படும் இத்தாளக்கருவி ஆடலுக்கு உயிரோட்டம் அளிக்கும் தாளவாத்தியமாகவும், தாளத்தின் ஊடாக நெறிப்படுத்தி ஒழுங்கமைத்து ஒருங்கிணைக்கும் தாள வாத்தியமாகவும், பயன் படுத்தப்படுகின்றது.

நாட்டிய கலைக்கு பிரதானமானதும் ஆடும் நடனமணிகளுக்கும், பக்கவாத்திய கலைஞர்களுக்கும், இசை வல்லுணர்களுக்கும் நடுவே பாலமாகவும் அனைவரையும் இயக்கும் தலைமை அங்கமாகவும் நாட்டிய அரங்கத்தில் நடு அங்கமாகவும் நின்று ஆட்சி செய்யும் பிரதான அங்கமாக நட்டுவாங்கம் விளங்குகின்றது. நாட்டியம் ஆடும் போது ஆசிரியர் பாடலின் பாவம் பொங்க இசை மற்றும் தாளம் ஆகிய இரண்டின் இலக்கணம் அறிந்து தாளத்தின் பின்னங்களையும் தட்டுவதே நட்டுவாங்கமமாகும்.

நட்டுவாங்கமானது அசைவுகளின் பரிணாமத்திற்கேற்பவும் நாதம் வெளியாகி அடவுகளை அழகு பெற வைக்கின்றது. நட்டுவாங்க தாள ஒலியானது சலங்கை ஒலியுடன் இணைந்து நடனமாடுபவரின் கால் தட்டுகளோடு சேர்ந்து காண்போரை பரவசத்தில் ஆழ்த்தும் தன்மை கொண்டது. காலப் பிரமாணத்தில் அடக்கியாளும் ஒரு தாளக்கருவி நட்டுவாங்கமே ஆகும். நாவில் பிறக்கும் சொற்கட்டகளுக்கும் கைகளால் செய்யும் செய்கைகளுக்கும் கால்களின் தட்டுகைகளுக்கும் தாளத்திற்கும் இணைந்து ஒருங்கே கிடைக்கும் நாத ஒலியாக நட்டுவாங்கம் விளங்குகின்றது.

நட்டுவாங்கமானது அன்று தொட்டு இன்று வரை ஆடும் கலைஞர்களை ஆட்டுவிக்கும் ஆசிரியர்களின் கைகளில் தவழும் தாளப்பிரமானம் ஆகும். அது ஏதோ குண்டுத்தாளமல்ல, அது சத்தம் மட்டுமே எழுகின்ற தாளமல்ல. அது சித்தித்தில் இருந்து லய சத்தத்தோடு நாவிலிருந்து பிறக்கும் ஐதிகளோடும் நடன மணியின் காற்சலங்கையோடும் இணைந்து ஒலிக்கும் தன்மை கொண்டது. இத்தகைய மேன்னை கொண்ட ஒலி, லயம், தாளம், சொற்கட்டு இணைந்த கூட்டுக்கலையாக நட்டுவாங்கம் வளர்ந்து வருகின்றது.

நட்டுவாணர்கள் ஒரே நேரத்தில் பல பணிகளைச் செய்கின்றார்கள். அத்துடன் நட்டுவாங்க கலையில் வாயில் ஐதி சொல்லும்போது ஒருகணக்கிலும் அதே லயத்தில் வேறு ஒரு கணக்குபங்கீட்டில் தட்டுவதும் நட்டுவாங்கத்தின் முக்கிய பணியாகும்.

குறிப்பிட்ட தாளத்தில் தாளக்கட்டுடன் தாளம் பிறழாமல் தட்டுவதற்கும் பாடலின் வேகத்தில் பலஜாதிகளில் அமைந்த ஐதிகளை தாளத்தில் சமத்திற்கோ அல்லது கணக்கிடப்பட்ட இடத்திற்கோ சரியாக முடிப்பதற்கு நட்டுவாங்கம் செய்யும் போது பாடகரோ அல்லது பக்க வாத்திய கலைஞர்களோ தாளத்தை விட்டோ அல்லது நாட்டியத்திற்கு அமைக்கப்பட்ட பாடல்வரிகளை அல்லது முறைகளை விட்டோ பிறளும் போதும் அவர்களை இங்கு சரியாக பாடவோ வாசிக்கவோ செய்யமுடியும்.

அத்துடன் தாள அட்சத்திரத்தின் மாத்திரையில் பின்னங்களாக ஐதி அளவுகள் மற்றும் ஸ்வரங்கள் போன்றவற்றையும் சரியாக கணக்கு பிழைக்காமல் புகுத்தி நடன மணியை ஆடச்செய்வதற்கு ஐதிகளை ஏற்ற இறக்கத்துடன் சொல்லி பாடலுடன் சரியாக கலப்பதற்கும் நட்டுவாங்கம் பயன்படுகின்றது.

### நட்டுவாங்கத்தின் சிறப்பு

நடனம் ஆடுபவர்களுக்கும் நடனம் பயிற்றுவிப்பவர்களுக்கும் நடனத்தினைப் பற்றிய பொது அறிவு மற்றும் கற்பனைவளம் என்பன இருக்க வேண்டியது மிக அவசியமானதாகும். நட்டுவாணர்களின் சிறப்பை வெளிப்படுத்துவதே அவர்களின் கற்பனையே. ஏனென்றால் அவர்கள் நட்டுவாங்கம் செய்யும் போதுதான் அங்கு அபிநயம் உயிர் பெறுகின்றது. நடனமாடுபவர்கள் கட்டாயமாக நட்டுவாங்கம் தட்டும்போது அதனை கேட்டு அதற்கேற்ப ஆடத்தெரிந்திருக்க வேண்டும். நட்டுவனர் வைத்திருக்கும் கைத்தாளம் நடனத்திற்கு உயிர் கொடுக்கும் கருவியாகும். நட்டுவாங்கம் செய்பவர் குருவாகவும், மேடையில் சொற்கட்டக்களை சொல்பவராகவும் இருக்கலாம்.

பரதநாட்டியம் ஆடுபவர்களுக்கே மிகச் சிறந்த தாளக்கருவி நட்டுவாங்கமாகும், நட்டுவாங்கம், வாய்பாட்டு, மிருதங்கம், முகவீணை, வயலின் ஆகியவற்றை ஒரு இசைக் குழுவை “ சின்னமேளம்” என்றும் அழைத்தனர். இப்போது ஆடுபவர்களுக்கு வலப்பக்கத்தில் இசைக்குழுவினர் அமர்ந்து செயற்படுகின்றனர். ஆனால் இற்றைக்கு முன்னாறு ஆண்டுகளுக்கு முன்னம் நின்ற வண்ணமே செயற்பட்டுவந்தனர்.

பக்கவாத்தியங்கள் இருப்பினும் இல்லாவிடினும் நட்டுவாங்கம் இன்றி நடன நிகழ்ச்சிகள் நடந்ததே இல்லை. நட்டுவனார் பாடலையோ ஸ்வரத்தையோ அல்லது ஐதிகளையோ பாடியவாறு நட்டவாங்கத்தை தாளகதியால் தட்டும் லயஞானம் இருக்க வேண்டும். இவ்வாறு நடன மணியில் கால்களுக்கு ஏற்ப தட்டும் போது தான் சிறப்பு பெறுகின்றது.

நட்டுவாங்கத்தின் இன்றியமையாத தன்மை அதன் தாளச்சிறப்பாகும். நாட்டியத்துக்கும் இசைக்கும் உயிர் நாடியாக விளங்குவது தாளம். நாட்டியமும் இசையும் ஒரு தாள எல்லைக்குள் அடங்கும் போது அவை ஓர் ஒழுங்குமுறையினை பெறுகின்றன. அப்போது அதற்குள் லயம் அடங்கி வருகிறது. லயம் என்பது ஆடல் பாடல்களின் நடையை ஒழுங்குபடுத்திக் காட்டும் ஒரு தத்துவமாகும். இந்த லயத்துவ வடிவம் தான் தாளம். நட்டுவாங்கத்தை சிறப்பாக தட்டுவதற்கு லயமே முக்கியமாகும். இதனை சிறப்புறவைக்கும் பொறுப்பு நட்டுவாணரை சாரும்.

நடன உருப்புகளுக்கு மாத்திரை கொடுத்து அழகு சேர்பவர் நட்டுவ ஆசான். மிருதங்கத்திற்கு இணையாக நட்டுவாங்கம் செயற்படுகின்றது. நட்டுவாங்கத்திலே துரித, விளம்ப மற்றும் மத்திம என மூன்று காலங்களிலும் வாசிக்கப்படுகின்றது. நாட்டியத்தில் நட்டுவ ஆசான் செய்யும் தாள வேறுபாடுகளை ஈ.கிருஷ்ணையர் “ஆடல்களை லாவகமாகவும் கச்சிதமாகவும் ஆடிநிர்வகிப்பதற்கேற்ப நடன சித்திரங்களாய் இருக்க வேண்டும்” என்று கூறுகிறார்.

“நட்” என்றால் வடமொழியில் நடனம் என்றும் நடனத்தை வழிநடத்திச் செல்வதற்கு ஊறுதுணையாக உள்ள அங்கம் எனப்படுவதால் சூத்திரதாரிகள் தாளம் தட்டி நடனத்தை நடத்துகின்ற கலையை நட்+அங்கம் நட்டுவாங்கம் அல்லது நட்டுவாங்க கலை என்றும் குறிப்பிட்டார்கள். நடனம் கற்றுத்தரும்போது நாட்டிய ஆசிரியர்கள் ஒரு மரத்தாலான மனையின் மீது ஒரு மரக்குச்சி ஒன்றில் தட்டி நாட்டியம் படிக்கும் மாணவர்களுக்கு தாளத்தை உணர்த்துவர். நாட்டியம் ஆடும் போது நாட்டிய ஆசிரியர்கள் நடன மனிதர்களுக்கு தாள கதியை உணர்த்தும் பொருட்டு நாட்டிய வகுப்புகளில் தட்டுமனை கொண்டு தட்டுவது வழக்கம். இவ்வாறு தட்டுமனை கொண்டு தட்டும் போது ஆடுகின்ற அடைவுச் சொல்லைத் தட்டுவதும் அதன் பின்பு, பாடும் போது தாளத்தின் இடைவெளியை எளிமையான மற்றும் இனிமையான தட்டுதல்கள் கொண்டு நிரப்பியவாறு தட்டுவதும் வழக்கமாகும். தட்டும் போது அழுத்தமான தடுதல்கள் மற்றும் மென்மையான தட்டுதல்கள் மூலம் ஆடுபவர்களுக்கு குறிப்பான உணர்த்த முடியும்.

தட்டுக்கழியில் கைப்பிடிக்கின்ற பகுதி சற்று கவனமாகவும் (சுமார் 2 அடி முதல் 2 செ.மீ வரை) மனை மீது தட்டுகின்ற பகுதி சற்று மெல்லியதாகவும் (1 அடி முதல் 1 செ.மீற்றர் ) வரையும் இருக்கும். தட்டும் கழிகள் காசாங், வன்னி, தேக்கு, நுங்கு, கருங்காலி, கொய்யா மற்றும் புவரசு போன்ற மரங்களில் செய்யப்படும். தட்டுக்கழிகள் 10 - 15 அங்குலம் நீளம் உள்ளதாக இருக்க வேண்டும். ஆனால் முன்னாளில் நாட்டிய குருமார்கள் ஒரு அடிமுதல் ஒன்றே முக்கால் அடி நீளம்முள்ள தட்டுக்கழிகளை அதாவது பிரம்புகளை உபயோகித்தனர் என்று சாத்திரங்கள்

கூறுவதாக நாட்டிய நட்டுவாங்க சாரம் எனும் நூலில் குறிப்பிடப்படுகின்றது. இது போன்ற இரண்டு கழிகளால் ஒன்றோடொன்று தாக்கி நாட்டிய ஆசிரியர்கள் நடனம் பயில்பவர்களுக்கு தாளத்தை காட்டினர் என்பர் சிலர்.

அடுத்து நாட்டியம் ஆடும் போது நாட்டிய ஆசிரியர்கள் நடனமணிகளுக்கு தாள கதியை உணர்த்தும் பொருட்டு நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளில் கைத்தாளம் கொண்டு தட்டுவது வழக்கமாகும். பரதநாட்டியத்தில் பயன்படுத்தும் கைத்தாளத்தை அடித்தாளம் என்பர். வலது கையில் பிடித்து தட்டப்படுகின்ற பித்தளையாலான தாளம் மூன்றரை செ.மீற்றர் வரை ஐந்து வரையான விட்டத்தை கொண்டிருக்கும். இத்தகைய வித்தியாசமான விட்டத்தினால் இதில் இருந்து எழும் ஸ்வர ஒலி வேறுபடுகின்றது.

“கைத்தாளம் தட்டும் போது கைத்தாளம் உருவாகும் முறை முக்கியமானதாகும். கைத்தாளத்தை எவ்வாறு உருவாக்குகின்றார்கள் என்று மகாபாரத சூடாமணியில் பின் வருமாறு கூறப்படுகிறது.”

“பதினெட்டு பலத்தில் செய்யப் பெற்ற சுத்த தாளத்தை தேவர் சபையிலும் மறையோர் சபையிலும் தட்டுவார்கள். பன்னிரண்டு பலத்திலேனும் எட்டு பலத்திலேனும் செய்யப்படுவது சாக தாளம். அதனை மன்னர் சபையிலும் வித்துவான் சபையிலும் வாசிப்பார். இதற்கு இனம் தேசித்தாளம். நான்கு பலன்களில் செய்யப்படுவது வெகுசாரித் தாளமாகும் எனும் சங்கீர்ண தாளமாகும். இதனை பல நானா சாதியர் கூடிய சபையில் வாசித்தல் உத்தமமானது.”

கைத்தாளமானது பித்தளை உலோகத்தினால் உருக்கி அதற்குரிய வடிவமைப்புடைய அளவுகளில் ஊற்றப்பட்டு சற்றே கரடு முரடானமேற்பரப்புடன் முதலில் தயாரிக்கப்படும். இத்தகைய கைத்தாளத்தை ரம்பர் கொண்டே அல்லது தற்போது இயந்திரம் கொண்டோ மிகவும் வழுவழப்பான பளபளப்பான வடிவமாக செய்வார்கள் இவ்வாறு நட்டுவாங்கத்தாளம் அமைப்பு பெற்றிருக்கும்.

# ஆனந்த சுப்ரமணிய சர்மா கணேச சர்மா

## கலைஞர் விபரம்

முழுப்பெயர் : ஆனந்த சுப்ரமணிய சர்மா கணேச சர்மா

பிறந்த ஊர் : யாழ்ப்பாணம்  
வட்டுக்கோட்டை, மூளாய்.



பெற்றோர் இட்ட பெயர் : கணேச சர்மா

பிறந்த ஆண்டு : 1932 நவம்பர் 12

தந்தை பெயர் : ஆனந்த சுப்ரமணிய சர்மா

தாயார் பெயர் : மங்களாம்பிகை அம்மாள்

ஆரம்பக் கல்வி : வட்டுக்கோட்டை சுப்பிரமணிய வித்தியாசாலை &  
வட்டுக்கோட்டை யாழ்ப்பாணக் கல்லூரி

குரு : நல்லூர் ஆதீன ஸ்தாபகர் யாழ்ப்பாணத்து சுவாமிநாத தம்பிரான்,  
: மிருதங்க மேதை தஞ்சாவூர் வைத்தியநாதன்,  
: மிருதங்க மேதை பழனி சுப்பிரமணியம்பிள்ளை

அரங்கேற்றம் செய்த ஆண்டு : 1945

## திருமணம் :

1963 ஆம் ஆண்டு முன்னேஸ்வரம் பிரதம சிவாச்சாரியார் பாலசுப்பிரமணிய ஐயர் அவர்களின் மூத்த மகளான ஸ்ரீ வடிவாம்பிகை அம்மாள் என்பவரை மணந்தார்.

## இசைப்பணி :

காலம்சென்ற பிரம்மஸ்ரீ ஆனந்த கணேச சர்மா அவர்கள் மிருதங்கம், வாய்ப்பாட்டு, நடனம் போன்ற பல கலைகளில் ஈடுபட்டுவந்தார். மேலும் அவர் தனது மிருதங்க வாத்திய வித்துவத்தில் உலகத் தரம் வாய்ந்த வித்துவானாக விளங்கி முழுத்தமிழ் சமுதாயதிற்குமே பெருமை சேர்த்துவந்தார். இவர் பல பட்டங்களினை இலங்கையிலும் வெளிநாடுகளிலும் பெற்றிருந்தமை குறிப்பிடத்தக்கது. இவரது மிருதங்கத் திறமையினை கௌரவித்து இலங்கை அரசாங்கம் "கலாபூஷணம்" எனும் சிறப்பு பட்டத்தினை 1995 ஆம் ஆண்டு வழங்கி சிறப்பித்தது.

பிரம்மஸ்ரீ ஆனந்த கணேச சர்மா அவர்கள் பல கலை நிகழ்ச்சிகளினை நடாத்தி இலங்கையில் பல கலைஞர்களினை உருவாக்கியுள்ளார்.

பல ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் நல்லை ஆதீன குறுமணியாக விளங்கிய மணிபாகவதர் கதாப்பிரசாங்கம் நிகழ்த்தியபொழுது அவருக்கு மிருதங்கம் வாசித்தார். மணிபாகவதர்தான் அக்காலத்தில் எமது நாட்டில் முதல் முதலாக இராமாயணம், மகாபாரதம், கந்தபுராணம், திருவிளையாடல் புராணம் முதலான புராணங்களை கதாப்பிரசாங்கமாக செய்து மக்களுக்கு தெய்வீக அறிவினை ஊட்டியவர். அப்பேர்ப்பட்டவரின் நெருங்கிய குடும்ப உறவினர்தான் எமது திரு. கணேச சர்மா அவர்கள்.

மற்றும் அவரது “பொன்விழா” கௌரவிப்பு நிகழ்ச்சி கொழும்பு “இராமகிருஷ்ண மிஷன்” அரங்கில் வெகு சிறப்பாக நடைபெற்றது. இந்நிகழ்ச்சிக்கு உலகப்புறம் பெற்ற மிருதங்க சக்கரவர்த்தி திரு. உமையாள்புரம் மு. சிவராமன் மற்றும் வயலின் வித்துவான் திரு. சந்திரசேகர் ஆகியோர் இந்தியாவிலிருந்து வந்து சிறப்பு இசை நிகழ்ச்சியினை வழங்கினர். இந்நிகழ்ச்சியில் இலங்கை நாட்டின் முன்னணி கலைஞர்கள் எல்லோரும் கலந்து சிறப்பித்தனர். பிரம்மஸ்ரீ ஆனந்தகணேசசர்மா அவர்கள் தனது வாழ்நாள் முழுவதும் கலைக்காக தனது பங்களிப்பினை செய்துவந்திருந்தார்.

திரு. கணேச சர்மா அவர்கள் “கலாபூஷணம்”, “லய ஞான பூபதி”, “சகலகலா வல்லவன்”, “இலங்கை மிருதங்க சக்கரவர்த்தி” போன்ற பல்வேறு பட்டங்களை தன்னகத்தே கொண்டுள்ளார்.

பிரம்மஸ்ரீ ஆனந்த கணேச சர்மா அவர்கள் பல மாணவர்களை உருவாக்கியுள்ளார். தமது காலத்தில் பல இளம் கலைஞர்களினை இனம்கண்டு அவர்களுக்கு ஒரு வழிகாட்டியாக இருந்தாரென்பது குறிப்பிடத்தக்கது. சக கலைஞர்களிடம் மிகவும் அன்பாகவும் பண்பாகவும் பழகிய ஒரு சிறந்த வித்துவானாவார். அத்தோடு அவர்கள் பல இசை போட்டிகளில் நடுவராக திறம்பட செயலாற்றிவந்ததினை பலரும் இன்றும் நினைவு கூறுகின்றனர்.

பிரம்மஸ்ரீ ஆனந்த கணேச சர்மா வாசித்த பல கச்சேரிகள் இன்றும் இலங்கை ஒலிபரப்புக் கூட்டுத்தாபனத்தில் வானொலி மூலமாக ஒலி பரப்புவதனைக் காணலாம். இவரது சிறந்த மிருதங்க வாசிப்பானது பலராலும் பாராட்டப்படுவதனையும் காணலாம். இவர் ஓர் பட்டயக்கணக்காளர் என்பதால் கொழும்பில் சொந்தமாக "A.G.Sarma & Co., (Chartered Accountants)" எனும் கணக்காய்வு நிறுவனத்தை 1971 ஆம் ஆண்டு ஆரம்பித்தார்.



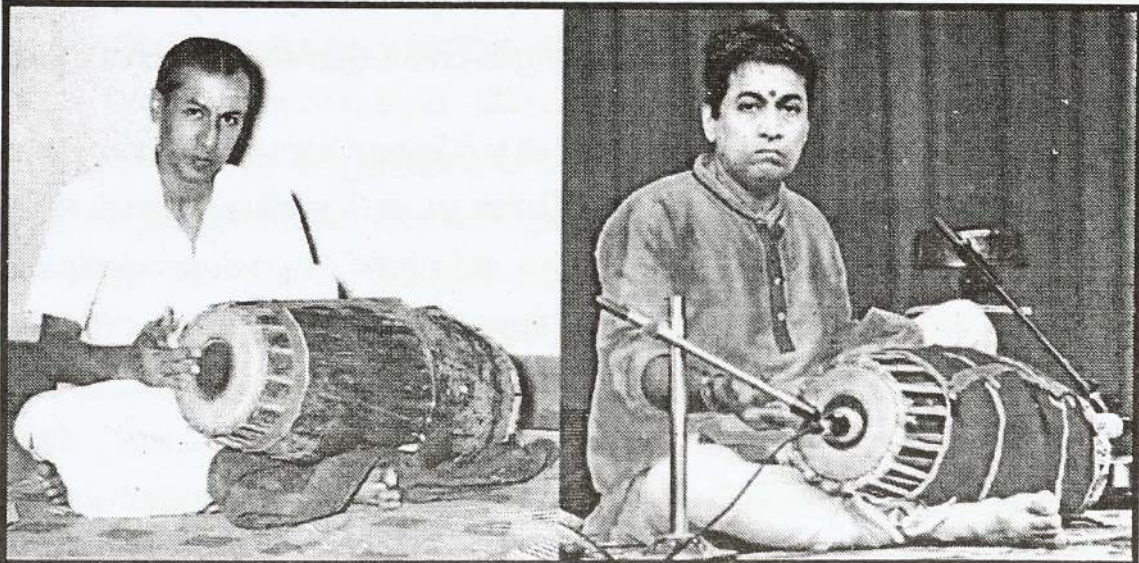
## பிள்ளைகள் :

திரு. கணேச சர்மா அவர்களுக்கு நான்கு (4) ஆண் பிள்ளைகளும் ஒரு (1) பெண் பிள்ளையும் உண்டு. நான்கு ஆண்பிள்ளைகளும் மிருதங்கத்தில் வல்லமை பெற்று அவரவர்கள் இருக்கும் நாட்டில் பல கச்சேரிகள் வாசித்து பெருமை சேர்த்து வருகின்றனர். நான்காவது பிள்ளை பிரம்மஸ்ரீ க. சுவாமிநாதன் சர்மா அவர்கள் இலங்கையில் தந்தை ஸ்தாபித்த A.G.Sarma & Co., (Chartered Accountants) என்கின்ற பட்டயக்கணக்காளர் நிறுவனத்தை நடத்தி வருவதோடு அவரும் இலங்கையில் இன்று சிறந்த பிரபல்யம் வாய்ந்த மிருதங்க வித்வானாக மிலிர்ந்து பல கலைஞர்களுக்கு மிருதங்கம் வாசித்து தகப்பனாருக்கும் தமது பரம்பரைக்கும் பெருமை சேர்த்து வருகின்றார். திரு. சுவாமிநாதன் சர்மா அவர்கள் தனது மிருதங்க வாசிப்பு திறமைக்கு பல பட்டங்களைப் பெற்றுள்ளார். குறிப்பாக இலங்கை அரசாங்கம் அவருடைய மிருதங்க வல்லமையை மதித்து "இசைச்சுடர்" என்ற பட்டத்தை வழங்கியது.

## பேரப்பிள்ளைகள்

தற்போது இக்கலை குடும்பத்தினரின் வாரிசுகள் நால்வரும் கலைஞர்களாக வளர்ந்து வருவது குறிப்பிடத்தக்கது. பிரம்மஸ்ரீ க. சுவாமிநாதன் சர்மாவின் புதல்வர்களான "மிருதங்க கலாவித்தகர்" செல்வன் அரவிந்தன் சுப்பிரமணியம் சர்மா, "கலை இளவரசன்" செல்வன் ஆனந்த நாராயணன் சர்மா, செல்வி வாசுகி மற்றும் செல்வி நந்தினி ஆகியோர் நால்வரும் வாய்ப்பாட்டு மற்றும் கீபோர்ட், கெஞ்சிரா, வயலின், மிருதங்கம், ஒக்டாபாட் போன்ற பல்வேறு இசைக்கருவிகளை கையாளும் திறமை உள்ளவர்கள்.

இவர்களது இசை நிகழ்ச்சிகள் யாவும் "இசை அர்ச்சனை" எனும் குழுவின் மூலம் நிகழ்கின்றன. இவர்கள் இலங்கை மட்டுமல்லாது இந்தியா, மலேசியா, கனடா, சிங்கப்பூர் போன்ற பல நாடுகளில் தமது இசை நிகழ்ச்சிகளை நடாத்தி பல்லாயிரம் மக்களின் பாராட்டுக்களையும் ஆசீர்வாதங்களையும் பெற்றார்கள்.



# வாழ்வையே வேள்வியாக்கிய கலைஞர்

## பாலசரஸ்வதி

1919 ஆம் அண்டு மே மாதம் 13 ஆம் தேதி ஜெயம்மாளுக்குக் கோவிந்தராஜ்லுவுக்கும் பிறந்த தஞ்சாவூர் பாலசரஸ்வதியின் வாழ்வும் பங்களிப்பும் இருபதாம் நூற்றாண்டின் தமிழக இந்தியக் கலை வரலாற்றில் பொன்னெழுத்துக்களால் பொறிக்கப்பட வேண்டியவை. பரதநாட்டியம் என்னும் கலை இன்று உயிர்ப்புடன் இருப்பதற்கும் மதிப்புக்குரிய கலையாக அது தழைத்திருப்பதற்கும் முக்கிய பங்காற்றிய இக்கலைஞர் பற்றிய ஓர் ஆவணக் கட்டுரையே இது.

மரபுவழிப்பட்ட கலையாக இசையையும், நடனத்தையும் பேணிவந்த தேவதாசி சமூகத்தில் பாலசரஸ்வதி பிறந்தபோது இந்தியாவில் நவீனத்துவத்தின் காற்று வீசத் தொடங்கியிருந்தது. தேவதாசிச் சமூகத்தின் பெண்கள் கோயிலுக்கு அர்ப்பணம் செய்யப்படுவது முதலான பழக்கவழக்கங்களும் வாழ்க்கைமுறையும் 1947 இல் தடை செய்யப்பட்டன. சமூக இழிவுகளுக்கும் கலை மரபுக்கும் இடையில் உள்ள வேறுபாடுகள் புறந்தள்ளப்பட்டு எல்லாவற்றையும் தூக்கி எறியும் மனநிலை பொதுவெளியில் உருவாக்கப்பட்டது. இவ்வாறு தன்னைச் சுற்றி அடிக்கும் மாபெரும் புயலைப் பற்றிய உணர்வு ஏதுமின்றி பாலசரஸ்வதி 7 ஆம் வயதில் காஞ்சிபுரத்தில் ஒரு சிறிய கோயிலில் அரங்கேற்றம் செய்தார். அதன் பிறகு வெவ்வேறு இடங்களில் சில கச்சேரிகள் வழங்கினார். 15 வயதில் சென்னை மியூசிக் அக்கடமியின் ஏற்பாட்டில் நடந்த கச்சேரியைப் பார்த்த புகழ்பெற்ற விமர்சகர் கே. சந்திரசேகரன் பாலாவை வெகுவாகப் பாராட்டி எழுதினார்.

பின்னாளில் உலகப் புகழ் பெற்ற சிதார் இசைக் கலைஞர் பண்டிட் ரவிசங்கரின் சகோதரர் உதய்சங்கர் 1933 இல் சென்னைக்கு வந்திருந்தார். பாலசரஸ்வதியின் நடனத்தை “அற்புதம்” என அவர் வர்ணித்தார். பாலாவை (அவருக்கு நெருக்கமானவர்களும் பெருவாரியான ரசிகர்களும் அவரை அன்போடு அப்படித்தான் அழைத்தார்கள்) வட இந்தியாவுக்கு அழைத்துச் சென்று நடனமாடுவதற்கு ஏற்பாடு செய்தார். அங்குதான் அவர் அக்பர் அலிகான், ஷம்பு மகராஜ் முதலான மகத்தான இசைக் கலைஞர்களைச் சந்தித்தார். வாங்கம் உள்ளிட்ட பிற மொழிப் பாடல்களுக்கு நடனமாடினார். பாலசரஸ்வதி சென்ற இடமெல்லாம் அவரது மகத்தான கலைத் திறமைக்கு அங்கீகாரமும் பாராட்டும் கிடைக்கப் பெற்றன.

தமிழகத்திலும் பாலாவின் புகழ் பரவ ஆரம்பித்தது. மரபுசார் கலைஞர்களின் நடனம் கண்டனத்துக்குள்ளானபோதிலும் பாலசரஸ்வதியின் நடனம் தனி மதிப்பைப் பெற்றது. மரபுசார் கலைஞர்களின் நடனம் ஆபாசமானது என்னும் குற்றச்சாட்டு முன்வைக்கப்பட்டது. ஆனால், பாலாவின் நடனம் மரபுசார் நடனத்தின் மகத்துவத்தை மக்களுக்கு எடுத்துச் சொன்னது. ஆபாசம் என்னும் குற்றச்சாட்டின் சிறு நிழல்கூட விழாதவண்ணம் நடனத்தை அவர் கையாண்டார். மரபுவழிப்பட்ட நடனத்துக்கு எதிராகப் பேசிவந்த கல்கி ஆர். கிருஷ்ணமூர்த்தி, ரசிகமணி டி.கே.ஷண்முக முதலியார் போன்றோரும் பாலாவின் நடனத்தைப் பார்த்துத் தங்கள் கருத்தை மாற்றிக்கொண்டு நடனத்திற்கு ஆதரவளிக்கத் தொடங்கினார்கள்.



1947 இல் தேவதாசி ஒழிப்புச் சட்டம் இயற்றப்பட்டது. மரபுசார் நடனப் பயிற்சியும் கோயிலில் ஆடுவதும் தடைசெய்யப்பட்டன. நடனக் கலையை நவீனப்படுத்தவும் மரபுவழிப்பட்ட குடும்பங்களிலிருந்து அதை மீட்கவுமான முயற்சிகளும் தீவிரமாக நடந்தன. குடும்பங்களில் வழிவழியாகக் கற்றுக்கொள்ளும் முறை, கலையை அணுகும் விதம், கலையைப் பேணுவதிலும் அதில் உன்னதத்தைக் காண்பதிலும் தொழில்முறைக் குடும்பங்களுக்கே உரிய தீவிரமான ஈடுபாடும் பயிற்சிகளும் ஆகிய அனைத்தும் மறையத் தொடங்கின. சீர்திருத்த நடவடிக்கைகள் மூலம் தேவதாசிச் சமூகத்தினரின் பிரச்சினைகளைக் களைவதற்கான முயற்சிகள் அதிகம் மேற்கொள்ளப்படவில்லை. மாறாக, அந்தச் சமூகம் முழுவதும் வெறுப்பு, புறக்கணிப்பு, ஒதுக்கப்படுதல் ஆகியவற்றுக்கு ஆளானது. தேவதாசிக் குடும்பங்கள் பல தங்களது அடையாளங்களை மறைத்துக்கொண்டு புதிய வாழ்வைத் தேடின. இத்தகைய சூழலில் பாலா தொடர்ந்து நடனமாடியதும் அவர் நடனமாடிய விதமும் மரபுவழிப்பட்ட பரதநாட்டியத்தின் பெருமையை உணர்த்தும் ஒரே சாதனமாக விளங்கின.

### சோதனையும் திருப்புமுனையும்

தமிழகத்திலும் இந்திய அளவிலும் பாராட்டுகளும் அங்கீகாரமும் பெற்றாலும் 1940-கள் பாலாவுக்குச் சோதனையான காலகட்டமாக அமைந்தது. நடனத்துக்கு எதிரான பிரச்சாரங்களால் நடனமாடுவதற்கான வாய்ப்புகள் குறைந்தன. அவருடைய குருவும் நட்டுவனாருமான கந்தப்பப் பிள்ளை அல்மோராவில் உதய்சங்கர் தொடங்கிய கலைப் பள்ளியில் கற்பிப்பதற்காகப் போய்விட்டார். பல்வேறு காரணங்களால் பாலாவின் உடல் நிலை பாதிக்கப்பட்டது. உடல் பருமன் பெரும் தொந்தரவாக மாறியது. இத்தனையும் மீறி பாலா தன் கலையை அசாத்தியமான பக்தி சிரத்தையுடன் பேணிவந்தார்.

1950களில் அவர் வாழ்வில் திருப்புமுனை ஏற்பட்டது. பாலசரஸ்வதியின் விடா முயற்சி, தீவிரமான ஈடுபாடு ஆகியவை காரணமாக முக்கியமான பல ஆளுமைகளின் கவனம் அவர்மீது விழுந்தது. அவரது கச்சேரிகளின் எண்ணிக்கை அதிகரிக்கத் தொடங்கியது. சென்னை மியூசிக் அக்கடமியில் 'பாலசரஸ்வதி மியூசிக் அண்ட் டான்ஸ் ஸ்கூல்' என்னும் பள்ளி தொடங்கப்பட்டது. அதில் பாலசரஸ்வதி நடனமும் இசையும் கற்பித்தார்.

### கடல் தாண்டிப் பரவிய புகழ்

சென்னையில் பாலாவின் கச்சேரியைக் கண்ட அயல்நாட்டுக் கலைஞர்களின் மூலம் டோக்கியோவில் நடைபெற்ற கிழக்கு - மேற்கு சந்திப்பு நிகழ்ச்சியில் இந்தியாவின் பிரதிநிதியாகக் கலந்துகொள்ளும் வாய்ப்பு பாலாவுக்குக் கிடைத்தது. டோக்கியோவில் முதல் நாள் நிகழ்ச்சி முடிந்ததும் மேடையில் திரை விழுந்ததும் பார்வையாளர்கள் அனைவரும் ஒருசேர எழுந்து நின்று கரகோஷம் எழுப்பினார்கள். டோக்கியோ கச்சேரி பாலசரஸ்வதிக்குத் திருப்புமுனையாக அமைந்தது. சர்வதேச அளவில் முதல் தரமான கலைஞர்களால் அவர் அங்கீகரிக்கப்பட்டார். அதன் பிறகு, ஐரோப்பா, அமெரிக்கா எனப் பல இடங்களுக்கும் பயணம் செய்து நடனம் ஆடினார். அமெரிக்காவில் பெரும் அங்கீகாரம் பெற்றார். ஆண்டுதோறும் அங்கே பல மாதங்கள் உறைவிட ஆசிரியராகத் தங்கியிருந்து பாடம் எடுத்தார். தமிழகத்தில் இழிவுபடுத்தப்பட்ட ஒரு கலைக்கு இந்திய அரங்கிலும் உலக அரங்கிலும் மரியாதையையும் அங்கீகாரத்தையும் பெற்று அதற்குப் புத்துயிர் தந்தார் பாலசரஸ்வதி.

அதன் எதிரொலி தமிழகத்திலும் இந்தியாவிலும் அமுத்தமாகக் கேட்டது. விருதுகளும் பெருமைகளும் தேடி வந்தன. கலைமாமணி, பத்மவிபூஷண், சங்கீத கலாநிதி என அவரது பெருமையின் மகுடத்தில் ரத்தினங்கள் சேர்ந்தவண்ணம் இருந்தன. உலகம் முழுவதும் அவரது மாணவர்கள் பெருகினார்கள். உலகின் மிகச் சிறந்த கலைஞர்கள் அவரது மேதைமையை அங்கீகரித்தார்கள். நடனத்தின் வாழும் வடிவமாகவே அவர் பார்க்கப்பட்டார்.

### மேடையில் நிகழ்த்திய மாயம்

தனது கலையின் மீதும் கலையைப் பேணி வளர்க்கும் தன் மரபின் மீதும் பாலாவுக்கு இருந்த ஆழ்ந்த பற்றும் அசைக்க முடியாத உறுதியும் அவரது சாதனைகளுக்கு இன்னொரு காரணம். நடனத்துக்கான பாடல் தொகுப்புகள் பெரும்பாலும் புராண இதிகாசப் பாத்திரங்கள், நிகழ்வுகள் தொடர்பானவை. பாலசரஸ்வதி அவற்றை வெறும் பாடல்களாக, புனைவுகளாகப் பார்க்கவில்லை. புராணக் கதாபாத்திரங்களுடன் தான் வாழ்வதாகவே உணர்வதாக அவர் கூறியிருக்கிறார். கடவுள்களுடன் அத்தனை நெருக்கமாக அவர் உணர்ந்ததாலேயே மேடையில் அவர்களைக் 'கொண்டுவர்' அவரால் முடிந்தது. இறைமையுடன் உறவடுவதற்கான சாதனமாகவே கலையை அவர் பார்த்தார்.

சிரால் முகச் சுளிப்புடன் பார்க்கப்பட்ட சிருங்காரம் என்பதையும் மானுடக் காதலின் தளத்தில் அல்லாமல் தெய்வீகக் காதலாகச் சித்தரித்து அலாதியான அனுபவத்தைச் சாத்தியமாக்கியவர் அவர். புறச் சூழல்களால் தடுமாறாத அளவுக்குக் கலை குறித்த அவரது புரிந்துணர்வு முழுமையானதாகவும் கலையின் மீதான ஈடுபாடு ஆழமாகவும் இருந்தன.

கலையை அதன் முழுமையில் தரிசித்து வெளிப்படுத்த அவரால் முடிந்தது. இசையையும் நடனத்தையும் ஒன்றாகவே காணும் மரபில் வந்த அவர், இசையின் காட்சி வடிவமாகவே நடனத்தைக் காண்பதாகக் குறிப்பிட்டார். மரபிலிருந்து தான் பெற்றுக்கொண்ட கலையைச் செழுமைப்படுத்தி, அதற்கான மரியாதையை ஏற்படுத்திக்கொடுத்து அதை அடுத்த தலைமுறைக்குக் கொடுத்துவிட்டுச் சென்றார். தன் இளமைக் காலத்தில் சமூகத்தால் இழிவுபடுத்தப்பட்ட தன் கலை, தன் வாழ்நாளிலேயே மதிப்புக்குரிய இடத்தில் வீற்றிருப்பதைப் பார்த்த நிறைவை அடைந்தவர் பாலசரஸ்வதி.

இன்று தமிழகத்தின் பெருமைக்குரிய சில அம்சங்களில் ஒன்றாகச் செவ்வியல் நடனமும் இருக்கிறது என்றால் அதற்கான முக்கியக் காரணங்களில் முதன்மையானவர் பாலசரஸ்வதி. மேதைகளுக்கே உரிய தன்னம்பிக்கையுடனும் உன்னதத்தை எய்திய கலைத் திறனுடனும் தன் சாதனைகளை அவர் நிகழ்த்தினார். புறக்கணிப்பை ஒரு கலையாகவே பயின்ற தமிழ்ச் சமூகத்தில் உரிய முறையில் அவர் நினைவுகூரப்படாமல் இருப்பதில் வியப்பொன்றும் இல்லை. இருபதாம் நூற்றாண்டின் சிறந்த தமிழ் ஆளுமைகளில் ஒருவராக இடம்பெற வேண்டியவரின் பெயர் அவரது நூற்றாண்டிலேனும் அதற்குரிய இடத்தைப் பெற்றால் அது அந்த மாபெரும் ஆளுமைக்குச் செலுத்தும் நன்றிக் கடனாக அமையும்.

நன்றி  
இந்து தமிழ் திசை

# பத்மஸ்ரீ.கே.என்.தண்டாயுதபாணி பிள்ளையின் பதவர்க்கைகள் ஓர் அறிமுகம்

B. மீனாட்சி  
M.A பரதநாட்டியம்

வாக்கேயகாரர்கள் பாடல்கள் எழுதுவதிலும், இசை அமைப்பதிலும் தனித்திறமை கொண்டவர்கள். அத்தகைய பன்முகத் திறமை கொண்ட வாக்கேயகாரரான திரு. கே. என். தண்டாயுதபாணி பிள்ளையின் பதவர்க்கை பகுப்பாய்வை பார்ப்போம்.

இவர் 1921 ஆம் ஆண்டு ஜூலை மாதம் 14 ஆந் திகதி காரைக்காலில் திரு. ஏ. கே. நடேசன் பிள்ளை மற்றும் சுப்பம்மாள் ஆகியோருக்கு மகனாகப் பிறந்தார். தனது 7 வயது முதல் 12 வயது வரை தன் தந்தையிடம் கர்நாடக இசையைக் கற்றார். பின்னர், இவர் பரதநாட்டியத்தில் ஆர்வம் கொண்டு, அதனை காட்டுமன்னார் கோவிலில் தனது பெரிய மாமா ராமகிருஷ்ண பிள்ளை மற்றும் முத்துக்குமார் நட்டுவனாரிடம் பயின்றார். இசை ஆசிரியராக தனது வாழ்க்கையைத் தொடங்கி, பின்னர் நடன ஆசிரியராக ஆனார்.

திருமதி. ருக்மணி தேவி அருண்டேல் நிறுவிய கலாக்கேஷத்ரா என்ற நிறுவனத்தில் நாட்டியமும், நட்டுவாங்கமும் கற்பித்ததோடு பல நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளுக்கும் பாடியுள்ளார்.

பின்னர் 1959 இல், நாட்டிய கலாயம் என்ற நடனப் பள்ளியைத் தொடங்கினார். இவர் கலாக்கேஷத்திராவில் பணிபுரிந்த போது பந்தநல்லூர் மீனாட்சிசுந்தரம்பிள்ளையின் பாணியை தழுவி அதில் சிறுசிறு மாறுதல்களைச் செய்து தனக்கென்று ஒரு பாணியை உருவாக்கினார். இதுவே கே. என். தண்டாயுதபாணி பிள்ளையின் பாணி என்று அழைக்கப்படுகிறது. இவர் இயற்றிய அடவுகள் மொத்தம் 12 அதில் ஒவ்வொன்றும் 8 மாறுபாடுகளைக் கொண்டிருக்கும். அவருடைய அனைத்து அடவுகளும் ஆதி தாளத்தில் மட்டுமே அமைக்கப்பட்டுள்ளன.

## திரு. கே. என். தண்டாயுதபாணி பிள்ளை இயற்றிய பதவர்க்கைகள்:

முற்காலமான மராட்டிய மற்றும் நாயக்கர் காலத்தில் இருந்த இசைக் கலைஞர்கள் தெலுங்கு மொழியில் மட்டுமே பாடல்களை இயற்றியுள்ளனர். அவ்வாறு இயற்றிய பாடல்கள் அனைத்துமே சிருங்கார ரசம் கொண்ட பாடல்களாகவே இருந்தது. எனவே இந்தப் பாடல்களின் கருத்துக்களை, சிறு குழந்தைகள் உள்வாங்கி அதற்கு ஏற்ற வகையில் அபிநயம் செய்ய கடினமாக இருந்தது.

திரு. கே. என். தண்டாயுதபாணி பிள்ளை எல்லா வயதினரும் பொருளுணர்ந்து அபிநயம் செய்து ஆடக் கூடிய வகையில் சிருங்காரம் மற்றும் பக்திப் பாவம் கொண்ட பாடல்களை இயற்றியதோடு மட்டுமல்லாமல் மொழியில் மாற்றத்தை ஏற்படுத்தி, ஆடுபவர்களும், காண்பவர்களும் பாடலின் கருத்தை புரிந்து கொள்ளும் வகையில் தமிழ் மொழியில் பாடல்களை இயற்றத் தொடங்கினார்.

இவர் 10 பதவர்ணாங்கள், ஜதீஸ்வரம், தில்லானா போன்ற இன்னும் சில உருப்படிகளும் இயற்றியுள்ளார். முந்தைய காலகட்ட இசை அமைப்பாளர்களான தஞ்சை நால்வர் ஒரு பல்லவி வரிக்கு இரண்டு ஆவர்தனங்களை கொண்டு அமைத்தனர். இந்தப் பாடல்கள் அனைத்தும் சௌக்க காலத்திலேயே அதாவது முதல் காலத்திலேயே அமைக்கப் பட்டிருக்கும்.

தஞ்சை நால்வரால் இயற்றப்பட்ட வர்ணத்தின் அமைப்பு

“சா::: மி::: யை/அ:::; பழத்து , வா:: //டி ::::; ச/கி ::: யே :: எந்தன்//”

கே. என். தண்டாயுதபாணி பிள்ளையால் இயற்றப்பட்ட வர்ணத்தின் அமைப்பு

“சாமியை அழைத்தோடி/ வா சகியே /எந்தன்”

இப்படி, இவர்கள் ஒரு பல்லவி வரிக்கு 2 ஆவர்தனம் கொண்டு , சௌக்க காலத்தில் இயற்றிய பாடல்களுக்கு, குறைந்த வயதுடையவர்கள் கருத்தை உணர்ந்து அபிநயம் செய்ய கடினமாக இருந்தது. மிகுந்த அனுபவம் மிக்க நடன கலைஞர்கள் மட்டுமே அபிநயம் செய்யும் வகையில் இருந்தது.

பின்னர், திரு. கே. என். தண்டாயுதபாணி பிள்ளை அவர்கள், நிறைய வார்த்தைகளை பயன்படுத்தி பல்லவியின் ஒரு வரிக்கு ஒரு ஆவர்த்தனம் அமைய பாடல்களை இயற்றினார். அவ்வாறு இவர் இயற்றிய பாடல்கள், எல்லா வயதினரும் பொருளுணர்ந்து அபிநயம் செய்து கருத்தை வெளிப்படுத்த கூடிய வகையிலும் சௌக்ககாலத்தில் அல்லாமல் வேகம் கூடியதாகவும் அமைந்திருந்தது.

திரு.கே.என்தண்டாயுதபாணி இயற்றிய பதவர்ணாங்கள்:

பதவர்ணாங்கள்	ராகம்	தாளம்
1. அன்னையை மறவேனடி,	அபோகி	ஆதி
2. கருணை நீ செய்ய வேண்டுமே	நாட்டைகுருஞ்சி	ஆதி
3. வேலனை வர சொல்லடி	பைரவி	ஆதி
4. சாமியை வர சொல்லடி	பூர்விகல்யாணி	ஆதி
5. ஆதி சிவனை	தோடி	ஆதி
6. மா மோஹம் தானே	நாட்டைகுருஞ்சி	ரூபகம்
7. சகியே இந்த ஜாலம்	சங்கராபரணம்	ஆதி
8. மோஹம் மாகினேன்	கரஹரப்ரியா	ஆதி
9. சாமியை அழைத்தோடிவா	நவராசமாளிகை	ஆதி
10. வருவனோ வகை சொல்லடி	காம்போதி	ஆதி

‘அன்னையை மறவேனடி’ என்று ஆபோகி இராகத்தில் ஆதி தாளத்தில் அமைந்த இந்தப் பாடலின் பூர்வாங்கமானது அன்னை தன் குழந்தையிடம் கொண்ட அன்பினை வெளிப்படுத்தும் விதமாக அமைந்துள்ளது, இரண்டாம் பாதியான உத்ராங்கத்தில், “தந்தை

சொல் மிக்க மந்திரமில்லை” என்ற வரி தந்தை தன் குழந்தை நல்வழியில் நடப்பதற்கான அறிவுரைகளைக் கூறும் விதமாக அமைந்துள்ளது. தாயின் அன்பையும், தந்தையின் அறிவுரைகளையும் பற்றி ஒரே பாடலில் அமைத்து இயற்றியுள்ளார் நம் கே. என். தண்டாயுதபாணி பிள்ளை.

இவர் இயற்றிய 10 பதவரணங்களில் “கருணை நீ செய்ய வேண்டுமே என்ற நாட்டைக்குறிஞ்சி இராகத்தில், ஆதி தாளத்தில் அமைந்த பதவரணம் மட்டுமே பக்திரசம் கொண்டதாகும்,

மேலும் இவர் சிருங்கார ரசத்தில் 8 பதவரணங்களை இயற்றியுள்ளார். அவையாவன;

1. கிருஷ்ண பரமாத்மாவை தலைவனாகக் கொண்டு காம்போதி இராகத்தில், ஆதிதாளம் அமைய வருவானோ வகை சொல்லடி” என்ற பாடல்,
2. பெருமாளை தலைவனாகக் கொண்டு சங்கராபரணம் இராகத்தில், ஆதி தாளத்தில் “சகியே இந்த ஜாலம்” என்ற பாடல்.
3. சிவபெருமானை தலைவனாகக் கொண்டு “ஆதி சிவனை” என்று தோடி இராகத்திலும், “மோஹமாகினேன்” என்று கரஹரப்ரியா இராகத்திலும், “சாமியை அழைத்தோடி வா” என்று நவராகமாளிகையிலும் இயற்றியுள்ளார். இம் மூன்று பாடல்களுமே ஆதி தாளத்தில் அமைந்ததாகும்.
4. விஷ்ணுவை நாயகனாகக் கொண்டு “மா மோஹம் தானே” என்று நாட்டை குறிஞ்சி இராகத்தில் ரூபக தாளம் அமைய இயற்றியுள்ளார்.
5. மேலும் முருகனை நாயகனாகக் கொண்டு சாமியை வரச்சொல்லடி” என்று பூர்வி கல்யாணி இராகத்திலும், “வேலனை வரச்சொல்லடி” என்று பைரவி இராகத்திலும், ஆதி தாளம் அமையும் வகையில் இரண்டு பாடல்களையும் இயற்றியுள்ளார்.

நாட்டைக்குறிஞ்சி இராகத்தில், ரூபக தாளத்தில் அமைந்த “மா மோஹம் தானே” என்ற வரணமானது ஸ்வரஜதியைப் போன்றே அமைக்கப்பட்டுள்ளது. இதன் வேறுபாட்டினை முக்தாய் ஸ்வரத்தில் காண்பித்துள்ளார் தண்டாயுதபாணி பிள்ளை. இதில் ஸ்வரம் மற்றும் ஜதியே அமைந்திருக்கும், சாகித்தியம் கிடையாது.

இவர் இயற்றிய பல வரணங்களில் நவராகமாளிகையில் ஆதி தாளத்தில் அமைந்த இசை ஆரம் “சாமியை அழைத்தோடி வா என் சகியே” என்ற பதவரணம் தனித்துவம் நிறைந்ததாக உள்ளது. ஏனென்றால் இப்பாடலின் ஒவ்வொரு வரியும் ஒவ்வொரு இராகத்தில் அமைந்துள்ளது. அதுமட்டுமல்லாமல், இராகங்களின் பெயர்களும் அந்தந்த வரிகளில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. அவை.

\* சாமியை அழைத்தோடி வா - தோடி

\* மா மதி முகமோ கனலாய் வீசுதடி-மோஹனம்

- \* தாமதம் ஏனோ வசந்தாமிருதவேளையடி- வசந்தா
- \* பூமி புகழும் தேவ மனோஹரி மகிழும் - தேவ மனோகரி

முத்தாய் ஸ்வரத்தில் இதே இராகங்களை தலைகீழ் வரிசையிலிருந்து கையாண்டுள்ளார்.

- \* சரண பல்லவியில், சதா நினைவு கொண்டு மையல் மீறுதே சங்கராபரணனை சங்கராபரணம்,
- \* முதல் சரண சாகித்தியத்தில், சாரங்க நாதன் - சாரங்க.
- \* இரண்டாம் சரண சாகித்தியத்தில், கொடுங்கானடந்தேனடி - கானடா,
- \* மூன்றாம் சரண சாகித்தியத்தில், ஆரபிமானம் - ஆரபி,
- \* நான்காம் சரண சாகித்தியத்தில், மங்கள பைரவி மதி இழந்தாட - பைரவி.

### பதவரண அமைப்பு:

இவர் இயற்றிய “அன்னையை மறவேனடி”, “சாமியை அழைத்தோடி வா” என்ற இரண்டு பதவரணங்களின் முத்தாய் ஸ்வரமானது, நான்கு ஆவர்த்தனம் கொண்டதாக அமைந்துள்ளது. மேலும், “சகியே இந்த ஜாலம்” என்ற வர்ணத்தில் பல வார்த்தைகள் கொண்ட ஒரு பல்லவி வரியை இரண்டு ஆவர்த்தனத்திற்கு அமைத்தும் இயற்றியுள்ளார்.

இவற்றைத் தவிர மற்ற அனைத்து பதவரணங்களையும் ஒரே மாதிரியான முறையை பயன்படுத்தியே இயற்றியுள்ளார். அதாவது, வர்ணத்தின் ஒரு பல்லவி மற்றும் அனுபல்லவி வரி, ஒரு ஆவர்த்தனத்திற்கும், முத்தாய் ஸ்வரம் இரண்டு ஆவர்த்தனத்திற்கும், சரண பல்லவி ஒரு ஆவர்த்தனத்திற்கும், முதல் சரண ஸ்வரம் ஒரு ஆவர்த்தனத்திற்கும், இரண்டாவது சரண ஸ்வரம் ஒரு ஆவர்த்தனத்திற்கும், மூன்றாம் சரண ஸ்வரம் மூன்று ஆவர்த்தனத்திற்கும். நான்காம் சரண ஸ்வரம் நான்கு ஆவர்த்தனத்திற்கும் அமையும் வகையில் இயற்றியுள்ளார். அதுமட்டுமின்றி முதல் சரண ஸ்வரம் கீழ் காலத்திலும் மற்ற மூன்று சரண ஸ்வரங்கள், மேல் காலத்திலும் அமைத்து இயற்றியுள்ளார்,

இவர், தான் இயற்றிய எந்த ஒரு பாடல்களிலும் தன் முத்திரையை குறிப்பிடவோ உபயோகப்படுத்தவோ இல்லை.

இவர் வாக்கேயகாரராகவும் நடன இயக்குனராகவும் தன் பெரும் பங்கினை பரதநாட்டியத்திற்கு அளித்துள்ளார். இன்று அவரின் பாடல்களை நிகழ்த்தாத நடன கலைஞர்கள் இருக்க முடியாது.

# மட்டக்களப்பு இசைமரபில் குரவை போடுதல்

## இசை வடிவத்தின் வக்பங்கு

தங்கராசா கோயிநாத்  
விரிவுரையாளர், இசைத்துறை,  
சுவாமி விபுலானந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகம்,  
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்.

### முன்னுரை

மட்டக்களப்பு மாவட்டத்தில் காணப்படும் இசைவடிவங்களில் குரவை போடுதல் வடிவமும் அடங்கும். இது தனித்துவமானதும், மங்கல ஒலியாகவும் கருதப்படுகின்றது. இதனை பெண்கள் மட்டுமே நிகழ்த்துவர். குரவையினை 'குலவை போடுதல்', "கொரவை" "கொலவை போடுதல்" போன்ற பெயர்கொண்டு மட்டக்களப்பு பிரதேசத்தில் பேச்சுவழக்கில் கூறுவர். குரவை என்பது ஒலி எழுப்புதல், சத்தமிடுதல் என்ற பொருள்களைத்தருகின்றது. இது குரலுடன் தொடர்புடையதாகும். மற்றும் குரல், சொல், தொண்டை, மூச்சுக்குழல், என்ற கருத்துக்களையும் தருகின்றன. மேலும் குரவை என்பது பெண்கள் குழுவாக நின்று தத்தமது வாய் இதழ்கள் இரண்டையும் குவித்து, நாக்கினை ஒடுக்கிச் சுருட்டி, மேல்நோக்கி, வளைத்து, நாக்கின் நுனியால் நுனி அண்ணத்தையும் வாயின் இருபக்கங்களையும் தடவும்போது உள்ளிருந்து வரும் வளியானது ஒருவகை ஒலியுடன் வெளியேறுகிறது. இதனை குரவை என ஆய்வுப்பிரதேசத்தில் அழைக்கின்றனர். இக்கட்டுரை எழுதுவதன் ஆய்வுநோக்கம் நவீன தொழில்நுட்ப ஊடகங்களுடன் இசைவாக்கம் அடைந்துள்ள மனிதர்களுக்கு பாரம்பரியமிக்க குரவை போடுதல் இசை வடிவத்தின் தனித்துவம், பயன்பாடு, சிறப்புக்கள், இதனை மேற்கொள்வதனால் கிடைக்கும் நன்மைகள் என்பவற்றை உலகறியச்செய்வதாகும்.

### குரவையின் தோற்றப்பின்னணி

சங்க இலக்கியங்களில் குரவை என்பது ஒரு நிகழ்த்துகை வடிவமாக காணப்பட்டது. அதாவது குரவைக்கூத்து என்றே அதனை அழைத்தனர். அத்துடன் சங்க இலக்கியங்களில் இதனை குரவை உக்குதல், குரவை அயர்தல், குரவை தழுவதல் என்ற பெயர் கொண்டு அழைத்தனர். மற்றும் தென்னிந்தியாவில் சில பகுதிகளில் குரவை ஒலித்தல் காணப்படுகின்றது. ஆய்வுப்பிரதேசத்தில் குரவை என்பது ஒலியினையும், சங்க காலத்தில் குரவை என்பது ஒலியைவிட ஆடலையே கூறி நிற்கின்றது எனலாம். இக்குரவைக் கூத்தினை பொழுதுபோக்கு, வழிபாடு, போர் வெற்றி போன்ற நிகழ்வுகளில் அனைத்து மக்களும் ஒன்றிணைந்து ஆடிய கலைவடிவமாக கருதினர். இதில் இருந்து இக் கலைவடிவமானது குழுச்செயற்பாடாகவும், ஆரவாரமிக்க ஒலி, ஆடல்கள் நிறைந்த நிகழ்த்துகை எனக் கருதக்கூடியதாக உள்ளது. கலித்தொகையின் படி குரவைக்கூத்து என்பது ஆடுதலில் விதிகளைக் கொண்டும், ஆடுபவர்களே ஆடலுக்கான பாடலையும் பாடுவர். இதனை

“ குரவை தழி இயா மாடக்குரவையும்

கொண்டு நிலைபாடி னை.....”

(கலித்தொகை:39-26:28)

எனும் கலித்தொகை செய்யுள் எடுத்தியம்புகின்றது.

அத்துடன் சங்க கால குரவைக்கூத்தானது ஐவகை நிலமக்களுக்கு ஏற்ப 5 வகையாக பிரித்து ஆடப்பட்டன. அவை குறிஞ்சிக்குரவை, முல்லைக்குரவை, மருதக்குரவை, நெய்தல்குரவை, பாலைக்குரவை என்பனவாகும். இக்குரவைக்கூத்தானது மகிழ்ச்சியுடன் கூடிய அன்பின் வெளிப்பாடாக (காதலர்கள்) ஆடியது பற்றி கலித்தொகை பின்வருமாறு கூறி நிற்கின்றது.

“ அன்புரு காதலர் கையிணைந்து ஆய்ச்சியர்

இன்புற்று அயன்வர் தழுவு”

(கலித்தொகை 106)

இதனை ஊருக்கு நடுவே, மரத்தடி, மலைப்பகுதி, சிறுகுடியின் மன்றம், குளத்தின் துறை, கடற்கரை புல்வெளி போன்ற இடங்களில் ஆடுவர். மற்றும் அனைத்து இடங்களிலும் எல்லாவிதமான சந்தர்ப்பங்களிலும் இக்கூத்து ஆடப்பட்டமையால் இதனைப் பொதுமக்கள் ஆடலாகவே கருதுகின்றனர். பொதுமக்கள் முதல் கூத்தர்கள், விறலியர்கள் போன்றோரும் இதனை ஆடியுள்ளனர் என சங்க இலக்கியங்கள் கூறி நிற்கின்றன.

குரவைக்கூத்தினை சிலப்பதிகாரத்தின் அடியார்க்கு நல்லார் உரை பின்வருமாறு கூறி நிற்கின்றது. அதாவது பெண்கள் கைக்கோர்த்துக் கொண்டு ஆடும் ஒருவகை ஆடல் நிரம்பியகூத்தாகும். முற்றும் 7,8,9 பேர் கைகோர்த்து வட்டமாக ஆடும் கூத்தாகும். குரவை என்பது நாடகமாகவும் ,ஆடல்,பாடல்களுடன் நிகழ்த்தப்படும்., இதனை அடியார்க்கு நல்லார் பின்வருமாறு கூறுகின்றார்.

“ குரவை என்பது எழுவர் மங்கையர்

செந்நிலை மண்டிக் கடகக்கைகோத்து

அந்நிலைக் கொட்ப நின்றிடலாகும்” (சிலப்: 77. அடியார்க்கு நல்லார்)

சங்க இலக்கியத்தில் கூறப்பட்ட குரவைக் கூத்திற்கும், ஆய்வுப்பிரதேசத்தில் மலைச்சாரல்களில் வாழும் குறவர் குலத்தவர்கள் ஆடும் குரவையாட்டத்திற்கு பல ஒற்றுமைகள் காணப்பட்டன.

“ குறியிறைக் குரம்பைக் குறவன் மாக்கள்

வாங்கமைப் பழுநிய தேறன் மகிழ்ந்து

வேங்கை நீழற் குரவை யயரும்...”

(புறநானூறு 129)

“ கோடுந்தொழில் வல்விற் கொலை இயகானகர்

நீடமை விளைந்த தேக்கட் தேறல்

குன்றகச் சிறுகுடிக்கிளையுடன் மகிழ்ந்து

தொண்டகச் சிறுபடைக்குரவை யயரும்”

(திருமுருகாற்றுப்படை 194-197)



அதாவது கானவர் குறவர், வேடுவர் ஆகியோர் கள்குடித்துக் குரவையாடும் பண்பைக் கொண்டு காணப்பட்டனர். ஆயினும் இவர்களது ஆடல், குரவைக்கூத்து, என்பன பெண்களுக்குரியது என வரையறுக்கப்படவில்லை. இதேபோல் மட்டக்களப்பு பிரதேச மலைச்சாரலில் வாழ்கின்ற குறவர்கள் கள்குடித்து ஆடி குரவை இடுகின்றனர். அவர்களது தலையில் கலசம், வில், அம்புகள் என்பவற்றை கொண்டு ஆடுகின்றனர். இங்கு ஆண், பெண் இருபாலாரும் வாயினாற் குரவையொலியை எழுப்புவர். அடுத்து ஆடி, ஆவணி மாதங்களில் 'விளைவு விழா' முடிந்த பின்னர் படுவான்கரை வயல்களில் குறவர்கள் வந்து கூடாரம் அமைத்து தங்குவர் பின்னர் தங்களுடைய குமாரத்தன் தெய்வத்திற்கு சடங்கு நிகழ்த்தி உயிர்பலியிடுவர். பொதுவாக குமாரத்தனை நினைத்தே குரவையாட்டம் நிகழ்த்துவர் என அறியக்கூடியதாக உள்ளது.

(மட்டக்களப்பு தமிழகம், பக்-196)

அடுத்து மதுரைக்காஞ்சியில் முருகனுக்கு பிடித்த குரவையாடலைப் பற்றிய பதிவு இடம்பெறுகின்றது.

“கடம்பின்.....

சீர்மீகு நெடுவேட் பேணித்தமுஉப் பிணையூஉ

மன்று தொறும் நின்ற குரவை...”

(மதுரைக்காஞ்சி 614-615)

மற்றும் மகளிர் கூடி நின்று குரவையாடுவதற்கு பதிலாக ஆய்வுப்பிரதேசத்தில் 'செம்புதுதல்' போன்ற நிகழ்வினை குறிப்பிட்ட மக்கள் செம்பை வாயில் வைத்து அதனுள் ஊதிக் கொண்டு பக்கமாகச் சாய்ந்து ஆடுவர். இதனை பார்க்கின்ற போது குரவைக்கூத்து / குரவையாட்டம் போன்று காணப்படுகின்றது. இதனை இங்கு மாங்கல ஒலியாகவே கருதுகின்றனர்.

(மட்டக்களப்புத் தமிழகம், பக்-197)

இவற்றை எல்லாம் நோக்கும் போது சங்ககாலத்தில் காணப்பட்ட “குரவைக்கூத்து” தான் ஆய்வுப்பிரதேசத்தில் காணப்படும் 'குரவைபோடுதல்' இசைவடிவத்தின் தோற்றுவாயாக கருதப்படுகின்றது. அதாவது இரு நிகழ்த்துகைகளிலும் பெண்கள் ஈடுபட்டுள்ளனர். இவை மகிழ்ச்சிகரமான சந்தர்ப்பங்களில் மக்கள் கூடுகின்ற இடங்களில் நிகழ்த்தப்பட்டன. இவை இரண்டிலும் உடல் அசைவுகள், ஒலி எழுப்புதல், ஆடல் என்பன காணப்பட்டுள்ளன. அத்துடன் வழிபாட்டு நிகழ்வுகளிலும் நிகழ்த்தப்பட்டன. எனவே இங்கு போலச்செய்தல் அல்லது தொன்மைமிக்க குரவைக்கூத்து போன்று ஆய்வுப்பிரதேசத்தில் காணப்பட்ட குரவை போடுதலில் பல ஒற்றுமைகள் காணப்பட்டமை காரணமாக ஆன்றோர் அப்பெயரை இங்கு பயன்படுத்தியுள்ளனர் என்பதனை ஆய்வாளரால் கூறக்கூடியதாக உள்ளது. எனவே சங்ககால இலக்கியங்களிலும் சிலப்பதிகாரத்திலும் காணப்பட்ட குரவைக்கூத்தின் நிகழ்த்துகை முறைகள், மட்டக்களப்பு 'குரவை போடுதல்' இசைவடிவத்தின் நிகழ்த்துகை முறைகளுடன் பல பொருத்தப்பாடுகளை கொண்டு காணப்பட்டுள்ளதனால் ஆய்வுப்பிரதேசத்தின் 'குரவை போடுதலின் தோற்றுவாய் குரவைக்கூத்து எனக் கூறக்கூடியதாக உள்ளது.

அத்துடன் 'பழையன கழிவதும் புதியன புகுவதும் காலத்தின் கட்டாயம்' என்ற சான்றோர்களின் சமூகக் கொள்கையின் படி பல விதிகள் பின்பற்றப்படாமல் விடுபட்டிருக்க கூடும். மற்றும் காலத்திற்கு ஏற்பவும், இளஞ்சமுதாயத்தினருக்கு ஏற்பவும் நுட்பமாக வடிவமைக்கப்பட்டிருக்கும் எனக் கூறக்கூடியதாக உள்ளது.

### மட்டக்களப்பு பிரதேசத்தில் குரவைபோடுதல் இசைவடிவத்தின் வகிபங்கு

மட்டக்களப்பு மாவட்டத்தில் சுபகாரியங்கள் இடம்பெறும் பொழுது பெண்கள் அமங்கல சொற்கள், கெட்ட சொற்கள் காதில் விழாமல் இருப்பதற்காக மங்கல ஒலியாக குரவை போடுவர். இது தொன்று தொட்டு ஆய்வுப்பிரதேச மக்கள் பின்பற்றப்பட்டு வருகின்ற இசைவடிவம் ஆகும். ஆய்வுப்பிரதேசத்தில் குரவைபோடுகின்ற சந்தர்ப்பங்களை நோக்கும் போது வருடாந்த வைகாசி மாத கண்ணகி குளிர்ந்தி சடங்கு காலத்தில் பூசைவேளையில் குரவையிடுதல் இன்றியமையாத தால் இவ் வேளையில் தாய்மார் தனக்கு உடல் ஆரோக்கியம் குறைந்த பெண் பிள்ளை இருந்தால் இவர்களை குணப்படுத்தித் தருமாறு அம்மனை வேண்டி சடங்கு காலத்தில் ஆலயத்தில் தங்கி அம்மனுக்கு தொண்டுகள் செய்து சடங்குகாலத்தில் பூசைவேளைகளில் குரவையிடுவேன் என நேர்த்திக்கடன் செய்து குரவையிடுவர். இது ஆய்வுப்பிரதேசத்தில் தொன்றுதொட்டு பேணப்பட்டு வரும் மரபாகும். (மட்டக்களப்புத் தமிழகம், பக்-193)

ஆய்வுப்பிரதேசத்தில் முருகன் ஆலயங்களில் வருடாவருடம் 'கந்தசஷ்டி விரதம்' அனுட்டிக்கப்படுவது வழமை. அக்காலத்தில் சூரன்போர் இடம்பெறுவதும் வழக்கமாகும். முருகன் சூரனை சங்காரம் செய்கின்ற வேளையில் குரவையிடுதல் பெண்களால் தொடர்ச்சியாக நிகழ்த்தப்படும். பின்னர் முருகனுக்கும், தெய்வானை அம்மையாருக்கும் திருமணம் இடம்பெறும்போது மங்கல ஒலியாக குரவை வழிபாடு முக்கிய இடத்தினை பெறுகின்றது. மேலும் மண்டூர் முருகன் கோயிலில் கந்தசஷ்டி விரதம் ஆரம்பித்து மூன்றாம் நாள் வள்ளியம்மை திருமணம் இடம்பெறும். இதனை மக்கள் "கல்யாணப்படிப்பு", "குரவைத் திருநாள்" என அழைத்தனர். அன்று இரவு முழுவதும் முருகன், வள்ளியம்மை திருமணச்சடங்குகள் முறையாக நிகழும் போது அதற்குரிய குரவைபோடுதலும் முறையாக இடம்பெறும். மற்றும் பெண்பிள்ளைகள் பூப்பெய்த நாள் அன்று நீராட்டும் போது குரவையிடுவர். நீராட்டி அலங்கரித்த திருகூடி கழிப்பதற்காக ஆராதிகள் எடுக்கும் போதும் குரவையிடுவது வழமையாகும்.

ஆய்வுப்பிரதேசத்தில் திருமணம் இடம்பெறும் போது மாப்பிள்ளையை அழைத்து பெண்பிள்ளையின் வீட்டை அடைந்த வேளையிலும் அத்துடன் மணமகன், மணமகள் இருவரையும் ஒன்றாக சேர்த்து திருகூடி கழித்து ஆரார்த்தி எடுத்து கூட்டிச்செல்லும் வேளையிலும் மாங்கல்யம் கட்டும் வேளையிலும் குரவைஒலி தற்காலம் வரை இன்றியமையாத மங்கலஒலியாக கருதப்படுகின்றது.

வேடுவர்கள் மரம் ஏறுதல்., வேட்டைக்குச் செல்லுதல், உருப்பெற்று பூசாரி ஆடுதல் போன்ற நிகழ்வுகளின் போது தலையில் கலசம், அம்பு, வில், என்பவற்றைக் கொண்டு ஆண்,பெண் இருபாலாரும் குரவையிடுவது இன்றுவரை ஆய்வுப்பிரதேசத்தில் குமாரத்தன் ஆலய வருடாந்த சடங்கில் காணக்கூடியதாக உள்ளது.

கோயில் திருவிழாக்காலங்களிலும், சடங்கு வேளைகளிலும், வேட்டைத்திருவிழா, கொம்புமுறித்தல், கல்யாணக்கால் நாட்டுதல் போன்ற நிகழ்வுகளின் போது பெண்கள் கூட்டத்தினர் குரவையிடுவர். காமாங்கண்ணிய நிகழ்வுகளில் சில இடங்களில் குரவையிடும் போது மகளிர் தொகை ஒற்றை இலக்கத்தில் இருத்தல் வேண்டும் என்பர். இவ் நிகழ்வில் 07 அல்லது 09 பெண்கள் மட்டுமே குரவை இடுவர். இங்கு குரவையிடும் முறையை நோக்கும்போது வாயிதழ் குவித்து நாவை ஒடுக்கிச்சுருட்டி வாயின் உட்புறம் இரண்டினையும் முறையே நாக்கு நுனியினால் தடவும் போது எழும் ஒருவித ஒலியே 'குரவை' என்பர். குரவையிடும் போது வலதுகையை மேல் உதட்டின் மேல் வைத்துக்கொள்ளலும். மடித்து மேல் நோக்கி நிற்கும் அவ்வலக்கையினை முழங்கைப்புறமாக இடக்கையால் தொட்டுக்கொள்ளலும் பொதுவழக்காக பின்பற்றி வருகின்றனர்.

எனவே ஆய்வுப்பிரதேசத்தில் தொன்றுதொட்டு பழமையை பேணும் தன்மையினை கொண்ட மக்கள் வாழ்வதனை உறுதிப்படுத்தும் வகையில் குரவைஒலி இசைவடிவம் காணப்படுகின்றது. மங்கலஒலியாகவும், சுகாரியங்களின் முக்கிய சடங்குகள் நிகழ்வதனை மக்களுக்கு அறியப்படுத்தும் ஊடகமாகவும் ,வழிபாடு, வாழ்வியல் சடங்குகள், சடங்குகள் , ஆலய ஊர்வலங்கள், என மங்களகரமான நிகழ்வுகளில் இன்றியமையாத குரவை இசைவடிவம் நவீன தொழில்நுட்ப யுகத்தில் வழக்கில் (பயில் நிலையில்) காணப்படுவது மட்டக்களப்பு மக்கள் தொன்று தொட்டு பாரம்பரிய மரபுகளை பேணுவர் என்பதனை உறுதிப்படுத்துகின்றது.

## முடிவுரை

மட்டக்களப்பு மக்களது வாழ்வியலில் ஏராளமான இசைவடிவங்கள் காணப்படுகின்றன. அதிலும் குரவை போடுதல் உலகெங்கும் வாழும் தமிழர்களது பாரம்பரியமிக்க இசை வடிவமாகும். இதனை தென் இந்தியாவில் மங்கல, அமங்கல சடங்குகளுக்கு பயன்படுத்துவர். ஆனால் மட்டக்களப்பில் மங்கள நிகழ்வுகளில் மட்டுமே பயன்படுத்துகின்றனர். குரவை போடுகின்றபோது ஏற்படுகின்ற ஒலி, அதிர்வு என்பன நல்ல அதிர்வலைகளாக மக்களது மனங்களுக்கு மகிழ்ச்சியையும், புத்துணர்ச்சியினையும் வழங்குகின்றது. இதனை ஒருவகையான ஆற்றுப்படுத்தல் முறை எனவும் கூறமுடிகின்றது. இதனை மேலும் செயல்முறையுடன் மருத்துவம், ஆயுள்வேத மருத்துவம், விஞ்ஞானம் என்பவற்றுடன் தொடர்புபடுத்தி ஆய்வு செய்யும்போது இதனை உள ஆற்றுப்படுத்தலுக்குரிய இசைவடிவம் என நிறுவக்கூடியதாக இருக்கும். தற்காலத்தில் இளஞ்சந்ததியினர் விஞ்ஞான விந்தைகளுடன்

பொழுதைக் கழிக்கின்றார்கள். அத்துடன் வாழ்வியல் செயற்பாடுகளும் மேலைத்தேய நாகரிகங்களுடன் இணைந்துகொண்டு வருகின்றன. எனவே எமது சுதேச கலைவடிவங்களை மருவிச்செல்ல விடாது பேணிப்பாதுகாக்கும் முகமாக இளஞ்சந்ததியினருக்கு விழிப்புணர்வு ஊட்டும் வகையில் இக்கட்டுரை எழுதப்பட்டுள்ளது.

### உசாத்துணை நூல்கள்

1. கந்தையா.வீ.சி, மட்டக்களப்புத் தமிழகம், ஈழகேசரிப்பொன்னையா நினைவு வெளியீட்டு மன்றம், யாழ்ப்பாணம், 1964, முதற்பதிப்பு.
2. தில்லைநாதன்.சா, மட்டக்களப்பில் இந்தசமய கலாசாரம், மணிமேகலைப் பிரசுரம்,சென்னை,2006.
3. தில்லைநாதன்.சா, மட்டக்களப்புத் தமிழர் பண்பாட்டு மரபுகள்,குமரன் புத்தக இல்லம், கொழும்பு, 2015.
4. பெருமாள். ஏ.என், தமிழர் இசை, உலகத்தமிழ் ஆராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1984, முதலாம் பதிப்பு.

# அருணாசலகவிராயர் தமிழ் இசைப்பணிகள்

தங்கராசா வாகீசன்

சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர், இசைத்துறை,  
சுவாமி விபுலானந்த அழகியல் கற்கைகள் நிறுவகம்,  
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்

## முன்னுரை:

தமிழ் மும்மூர்த்திகள், சீர்காழி தமிழிசை மும்மணிகள், சீர்காழி மூவர் என போற்றப்படும் முத்துதாண்டவர், மாரிமுத்தாப்பிள்ளை, அருணாசல கவிராயர், என்போர், தமிழையும், தமிழிசையையும் இருகண்களாக கொண்டு வாழ்ந்தவர்கள். இவர்களில் அருணாசல கவிராயர் சீர்காழிக்கோவை, சீர்காழிக்கலம்பம், சீர்காழியந்தாதி, அசோமுகி நாடகம், தியாகேசர்வண்ணம், சம்பந்தர்பிள்ளை தமிழ், அனுமார்பிள்ளைத்தமிழ், இராமநாடக் கீர்த்தனைகள் என தமிழையும், இசையையும், சிறப்பித்து இந்நூல்களை எழுதினார். இவரது இராமநாடக்கீர்த்தனையே இவரது அடையாளம் என்று கூறுமளவிற்கு பிரபல்யமாக உள்ளது. இவரது இராமநாடகக் கீர்த்தனையில் பழந்தமிழிசைப் பாவகைகள் செவ்விசை வடிவங்கள், நாடககதையமைப்பு, இராக தாள கையாள்கை என்பனவற்றை எடுத்து நோக்கும்போது இவரது தமிழ், தமிழிசை புலமைகளும், அவரது தமிழ் தொண்டினையும் எதிர்கால தமிழிசை கலைஞர்களுக்கெல்லாம் சவாலாக தனது படைப்புக்களை படைத்துள்ளார். இவரது தமிழ், தமிழிசை களிப்பினை இராமநாடக்கீர்த்தனைகள் வாயிலாக வெளிஉலகிற்கு எடுத்து இயம்புவதனை ஆய்வு நோக்காகக் கொண்டும், விபரண ஆய்வுமுறையில் இவ்வாய்வுக் கட்டுரை எழுதப்பட்டுள்ளது.

## அருணாசல கவிராயர்

இவர் நாகப்பட்டினம் மாவட்டத்தில், மாயூரம் அருகில் தில்லையாடி என்னும் கிராமத்தில் நல்ல தம்பிப்பிள்ளை, வள்ளியம்மை, தம்பதியர்க்கு மகனாக 1711 இல் பிறந்தார். இவர் இளமையில் பெற்றோரை இழந்து தருமபுரம் சைவ மடத்தில் 12 ஆண்டுகள் தங்கி அம்பலவாணக்கவிராயரிடம் தமிழ் பயின்றார். மேலும் தெலுங்கு, சமஸ்கிருதம் ஆகிய மொழிகளில் புலமை கொண்டார். இவர் கம்பராமாயணத்தை அழுத்தமாக பயின்று பலருக்குக் கற்பித்தும், இன்னிசையோடு பிரசங்கம் செய்து வந்தார். சீர்காழியில் தருமபுரம் ஆதீனத்தில் தன் குடும்பத்துடன் வாழ்ந்து வந்ததால் சீர்காழி அருணாசல கவிராயர் என்று அழைத்தனர். சீர்காழிக்கு அடுத்த சட்டநாதபுரத்தைச் சேர்ந்த இசைக்கலைஞர்கள் வெங்கட்ராம அய்யரும், கோதண்டராம அய்யரும், தமிழில் புலமை பெறவேண்டி இவரிடம் வந்து மாணவர்களாகச் சேர்ந்தனர். இவர் அவர்களுக்குத் தமிழ் கற்றுக் கொடுக்கும்போது தாமும் அவர்களிடமிருந்து இசையைக் கற்றுணர்ந்தார். இதனால் இராமாயணக் கதையைச் சிறு கீர்த்தனைகளாக, சொற்சுவையும், பொருட்சுவையும், இசைநயமும், கொண்டதாக இயற்றினார். இவர் எழுதிய இராமநாடகப் பாடல்களுக்கு தமது மாணவர்களைக் கொண்டு இசை அமைக்கும்

வேலையையும் முடித்துக்கொண்டார். இந்நூல் பண்டைத்தமிழில் பழமொழிகள் பலவற்றைக் கொண்டு 1771இல் எழுதி முடிக்கப்பெற்றது. (இந்திய இசைக் கருவூலம், பக்கம்-559)

கம்பர் தன்னுடைய இராமாயணத்தை அரங்கேற்றிய திருவரங்கத்திலே இவரும் தன்னுடைய இராமநாடகக் கீர்த்தனைகளை அரங்கேற்ற ஆவல் கொண்டார். திருக்கோயில் அதிகாரிகள் இறைவன் அனுமதியின்றி நூலை அரங்கேற்ற இயலாது என்று கூறி மறுத்துவிட்டனர். ஆகவே இவர் தனியே ஓரிடத்திலமர்ந்து அரங்கநாதரை நினைத்து “ஏன் பள்ளி கொண்டார் ஐயா” என்று மோகனராகக் கீர்த்தனையைப் பாடினார். இதனால் உள்ளம் மகிழ்ந்த திருவரங்கப் பெருமாள் இரவில் இவருக்கும் கோயில் அதிகாரிகளுக்கும் கனவில் தோன்றி கம்பரைப்போல நீரும் நம்மைப்பாடுவீராக உமது நூல் அரங்கேறும் என்று கூற, நூல் அரங்கேற்றியது. இவர் 67 ஆவது வயதில் கி.பி. 1779 ஆண்டு இறைவன் திருவடி அடைந்தார். (சீர்காழி தமிழிசை மும்மணிகள் விழா மலர், பக்கம் - 15)

### இராமநாடகக் கீர்த்தனைகள்

இராம நாடகக் கீர்த்தனையானது தமிழ் நாடகத் துறையில் பல்வேறு செல்வாக்குகளை பெற்று விளங்குகின்றது. இந்நூல் தமிழ் மொழியில் காலச்சேபத்திற்கு என்று எழுந்த முதல் இசை நாடக நூல் எனலாம். இராமநாடகக் கீர்த்தனைகளை எழுதிய காலம் கி.பி. 1771 இதற்கு முன்பு குறவஞ்சி நாடகங்கள் கோயில் திருவிழாக்களில் பாடி ஆடுவதற்கும் பார்த்தும், கேட்டும் அனுபவிப்பதற்கென்று எழுதப்பட்ட முதல் நூலாகும். இது ஒரு கீர்த்தனை நூல். இதன் இசைப் பகுதிகள் 258 தரு என்ற கீர்த்தனம், 197 திபதை, 62 கண்ணிகளால் மட்டும் ஆனது. இவற்றுடன் இசைப்பாட்டுத்தோடயம் நான்கடி கொண்ட ஒருவகை விருத்தப்பாட்டு இதன் இறுதியில் ஜய ஜய ஜய என்ற கோசம் உண்டு. இந்நூலில் தனிப்பாடல்கள் உள்ளன.

இவற்றுள் விநாயகர், சரஸ்வதி, ஆழ்வார், பதின்மர், மணவாள முனிகள், இராமானுஜர் பஞ்சாயுதங்கள் இவற்றுக்கு வணக்கம் சொல்கின்றார்கள். இதனுள் அமைந்த மொத்த விருத்தங்கள் 268, கொச்சகம் 6, வெண்பா 2, கலித்துறை, வேறு பல நாடகக் கீர்த்தனைகள் இங்கு வசனப்படுத்தியதில்லை. இந்நூலை பாடியபோது ஆசிரியர் கம்பராமாயணத்தை பின்பற்றியே பாடுகிறார். ஒவ்வொரு சிறு காட்சியும் கம்பராமாயணக் காட்சியே விருத்தம் முதலான பகுதிகள் ஆசிரியர்கள் கூற்றாக வரும் கதைத் தொடர்பைக் கூறும் பகுதிகள் ஆகும். தரு என்ற கீர்த்தனைப் பகுதி முழுமையும் பாத்திரங்கள் பேசிப்பாடி ஆடுகின்ற பகுதி ஆகும். (தமிழிசைக் கலைக் களஞ்சியம் தொகுதி-3, பக்கம்-297)

(உ+ம்) “அனுமன் சீதையை என்று கூவிமகிழ்ந்தான் அனுமன் வந்து குதி கொண்டானே!” என்று விருத்தத்தை முடித்து முகாரி இராகத்தில்

“கண்டேன், கண்டேன் சீதையை கண்டேன் இராகவா” சீதைக்காக காத்திருக்கின்ற இராமனைக் கண்டேன் என்ற சொல் அமுதம் போன்று காதினுள் புகுந்தது.

(தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம் தொகுதி-3, பக்கம்-297)

பாபுலு. இராமநாடகக் கீர்த்தனை இஊச வடிவம், இசை அமைதியும், இசைப்பாடல் வடிவில் அமைந்த இசை நாடகங்களில் பெரும்பாலும் விருத்தம், தரு, திபதை, ஆகிய மூவகையிலும் பாடல்கள் அமைந்திருக்கும். இக்கீர்த்தனைகளில் பழந்தமிழிசைப்பா வகைகளான வெண்பா, கலிப்பா, விருத்தம் முதலானவையும், இவ்விசை வடிவங்களான தோடயம், மாங்களம், திபதை, ஓரடிக் கீர்த்தனை, தரு ஆகியவையும் இடம்பெற்றுள்ளன. இவற்றின் சிறப்புக்களை நோக்குவோம்.

## பழந்தமிழிசைப்பாக்கள்

### வெண்பா

வெண்பா மிகுதியாக நான்கு அடிகளை பெற்று இருக்கும். இவற்றில் முதல் மூன்று அடிகள் நான்கு சீர்களையும், நான்காவது அடி மூன்று சீர்களையும் பெற்றிருக்கும் இவற்றில் இரண்டாம் அடியின் நான்காம் சீர் தனித்து வரும். அவ்வாறு வரும் தனிச்சீர் அவ்வரியிலும் முதல்சீரின் முதல் எழுத்தை ஒத்து வரும். அதாவது முதல் அடியின் முதல் எழுத்து நெடிலாக இருந்தால் இரண்டாவது அடியின் முதல் சீரின் முதல் எழுத்தும் ஈற்று சீரின் முதல் எழுத்தும் நெடிலாக இருக்கும். இச்செய்யுள் வகையின் சந்தம் செப்பலோசை உடையது. இராமநாடகக் கீர்த்தனையில் இருநேரிசை வெண்பா, காணப்படுகின்றது. பொதுவாக வெண்பா சங்கராபரண இராகத்தில் பாடப்படுகின்றது.

ஆனை முகனே அரனார் திருமுகனே  
சேனையர்கோனாக வளஞ்செய்வோனே ஸீ ஞானமே  
நாடகத்தை கெண்ட உன்றன் நல்லருளாலேராம  
நாடகத்தைச் சொல்லுவேன் நான்

(ஆய்வுக்கட்டுரை, பக்கம் - 45) விருத்தம்

விருத்தம் என்பது ஒவ்வொரு அடியும் ஆறு, ஏழு அல்லது எட்டு சீர்களை கொண்டு நான்கடியாய் வரும். இவற்றில் சில ஐந்து சீர்களை கொண்டு இருந்தாலும் அவை சிறந்தவையாக கருதப்படுவதில்லை. இச்செய்யுள் வகையின் சந்தம் செப்பலோசை ஆகும். இராம நாடகக் கீர்த்தனையில் 268 விருத்தங்கள் இடம்பெற்றுள்ளன.

அண்டர் தம் துயரம் தீர அயோத்திமா நகரில் வந்து  
தண்டகா நனியஞ் சென்று சமுத்திரம் மீதனையை கட்டிக்  
கொண்டுரா வணனைமாட்டக் கோதண்டம் கையில் - ஏந்தும்  
புண்டரீகக் கண்ணன் ராமன் பொன்னடிக்கமலம்- போற்றி.

(பாயிரம்- 4:3, பாவலரேறு, பக்கம்-14)

## செவ்விசை வடிவங்கள்

### தோடைய மாங்களம்

சிலப்பதிகாரத்தில் தேவபாணி என்ற ஒருவகை இசைப்பாடல் வகைப்பாடியோர் தோரிய மடந்தையர் என்று அழைக்கப்பட்டனர். ஆடி முதிர்ந்த ஆடல் மகளிராகிய இத்தோரிய

மடந்தையர் வழிவந்த மரபு தோரியம் என்றும் அதுவே பிற்காலத்தில் திரிந்து தோடயம் என்றாயிற்று என்று கருதலாம் இந்த இசை நாடகம் பால காண்டத்தில் முதற்பாடலாக அமைகின்றது.

எவரும் வணங்கிய ரசுராமன எதுவும் நினைந்து தருராமன்  
 ரலிகுலல சுந்தர ஜயராமன்- நாடகத்தை சொலவே ஆ அ  
 கவள டெடுங்கர நவசாமி ஸீ கமலத்திரியம்பகம் உளசாமி  
 பவளி வரும் காழகசாமி- பாதபற்பந்துணையே ஸீ ஜய ஜய

மாங்களமானது இசை நாடகத்தின் முடிவில் பாடப்படுகின்றது இம்மங்களம் அசாவேரி இராகத்திலும் ஆதிதாளத்திலும் அமைந்துள்ளது. ஆனால் இதனை சுருட்டியிலும், மத்தியமாவதியிலும் பாடி வருகின்றனர்.

### இராம நாடகக்கதையமைப்பு:

இராமநாடகக் கீர்த்தனை நூல் கம்பராமாயணத்தை தழுவிய இசைப்பாடல்களால் இயற்றப்பட்டுள்ளது. பாலகாண்டம், அயோத்தியா காண்டம், ஆரண்ய காண்டம், கிட்கிந்தா காண்டம், சுந்தரகாண்டம், யுத்த காண்டம் என ஆறு காண்டங்களாகப் பிரிக்கப்பட்டு பல்வேறு இசைப்பாடல் வகைகளால் அமைந்துள்ளது.

### இராக தாளங்களின் கையாள்கை:

அருணாசலக் கவிராசர் இயற்றிய இராம நாடகக்கீர்த்தனை இசைப் பாடல்களுக்கு இராக தாளங்களை அமைத்துப் பாடியவர்கள் அவரது சீடர்களை கோதண்டராமையர், வெங்கட்ராமையர் போன்றவர்களாவர். அவர்கள் தாம் கற்ற இராகங்களையும், அக்காலத்தில் பழக்கத்திலிருந்த இராகதாளங்களையும் சேர்த்துத்தான் இசை அமைத்துள்ளனர். இதில் பயன்படுத்திய ராகங்கள் 43 ஆகும்.

(உம்) அசாவேரி, சாவேரி, அடானா, ஆனந்தபைரவி, உசேனி, யதுகுலகாம்போஜி, கண்டா, கமாசு, கல்யாணி, காபி, காம்போதி, கேதாரகௌளை, கௌளிபந்து, சகானா, சங்கராபரணம், சாரங்கா, சுருட்டி, செஞ்சுருட்டி, சைந்தவி, செளராஷ்டிரம், தன்யாஸி, துசாவந்தி, தோடி, நாட்டை, நாட்டைக்குறிஞ்சி, நாதநாமகிரியை, நீலாம்பரி, பந்துவராளி, பரசு, பிலகரி, புன்னாகவராளி, பூபாளம், பைரவி, மாங்களகௌசிகம், மத்தயமாவதி, முகாரி, மோகனம், யமுனா கல்யாணி, ஸ்ரீராகம், ஸ்ரீத்விஜவாந்தி என்பனவற்றுடன் எளிமையான தாளங்களையும், கையாண்டுள்ளனர். அட, சாடி, ரூபகம், போன்றவற்றில் பாடல்கள் அமைந்திருந்தாலும், பெரும்பாலான பாடல்கள் குறிப்பாக 146 பாடல்கள் ஆதிதாளத்தில் அமைந்துள்ளன.



## முடிவுரை:

தென்னக இசையிலே தமிழ் மும்மூர்த்திகள், தமிழிசைமூவர் என சிறப்பித்து கூறப்படும் முத்துத்தாண்டவர், மாரிமுத்தாப்பிள்ளை, அருணாச்சலகவிராயர் என்போர் தமிழையும், தமிழ் இசையையும் வளர்க்க பாடுபட்டவர்கள் என்றால் மிகையாகாது.

அருணாசல கவிராயர் கம்பராமாயணத்தை திறன்பட கற்று கம்பராமாயணத்தில் பூரண அறிவும், தெளிவையும் கொண்டு கம்பராமாயண கதைக்கு இசைவடிவம் கொடுத்து இராமநாடகக்கீர்த்தனைகளை எழுதி தன் சிஷ்யர்களுடன் சேர்ந்து இசையமைத்து இராமனது சிறப்பு, கம்பனது கம்பராமாயணத்தினை தழுவிய பாடல்களை படைத்து தமிழையும், தமிழிசையையும் வளர்த்தார். இவரது பாடல்கள் கம்பராமாயணத்தை தழுவி இருந்தாலும் சாதாரண மக்கள் முதல் பண்டிதர் வரை அனைவரும் தெளிவாக உணரும் வகையில் எளிமையான மொழிநடை, சூழ்நிலைக்களுக்கு ஏற்பட்ட இராக, தாள கையாள்கை, பக்திநெறி, நீதிநெறி, பழந்தமிழிசைப்பா வகைகள் (வெண்பா, கலித்துறை, கொச்சக்கலிப்பா, விருத்தம்) செவ்விசை வடிவங்களான (தோடைய மங்களம், திபதை, ஓரடிக்கீர்த்தனை, தரு) இராம நாடகக்கதையமைப்பு என்பவை திறன்பட கையாளப்பட்டு தமிழ் சமுத்தாயத்தினரின் பொக்கிஷமாக திகழ்கிறது.

தொகுத்து நோக்குகின்றபோது தென்னக இசை வரலாற்றில் தமிழ் இசைநாடகக் கீர்த்தனைகளுக்கு முன்னோடியாக விளங்கிய பெருமை அருணாச்சல கவிராயரையே சாரும் என்றால் எவராலும் மறைக்கவோ, மறுக்கவோ முடியாது. இதனை தற்கால இசைநாட்டிய நாடக அரங்கில் வழக்கிலுள்ள பாடல்கள் மூலம் அறியலாம். தமிழை வளர்க்க இசை நாடகத்தினை ஊடகமாக கொண்டு தனக்கென தனி அடையாளத்தை பதித்து நவீன உலகில் தமிழ் வீறு நடைபோட அருணாச்சல கவிராயதுப் பங்கு அளப்பெரியது எனலாம்.

## உசாத்துணை நூல்கள்:

1. பக்கிரிசாமிபாரதி கே.ஏ., இந்திய இசைக்கருவூலம், குருகுலம் கல்வியகம், சென்னை, 2005.
2. அருட்செல்வி. தி, சீர்காழி தமிழிசை மும்மணிகள் விழாமலர், சேக்கிழார் விழா அறக் கட்டளை, சிதம்பரம், 2018.
3. அருணாச்சலம். மு, தமிழிசை கலைகளஞ்சியம் தொகுதி-3, மதுரை, 2009.
4. வானதி, யோ, அருணாச்சலகவிராயரின் இராம நாடகக் கீர்த்தனை, கோபால கிருஷ்ண பாரதியாரின் நந்தனார் சரித்திரத் கீர்த்தனை ஆகிய இசை நாடகங்களிற்கிடையேயான ஒப்பீடு, இசைத்துறை சுவாமி விபுலானந்தா அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகம் கிழக்கு பல்கலைக்கழகம், மட்டக்களப்பு, இலங்கை, 2012.







Guru Printers - 021 222 8266

Digitized by Noolaham Foundation.  
noolaham.org | aavanaham.org

