



மைய்யாருள்  
காண்பதறிவு

## தந்திரச்ச சிறப்பு ஸலர் - 2018

இன்னிசை எனும்  
தமிழிசை போற்றுதும்



கொழும்புத் தமிழ்ச் சங்கம்



# தந்திசைச் சுறப்பு மலர் – 2018

## கிண்ணிசை எனும் தமிழிசை போற்றுதும்

மாநாடு நிறுவனம் தொழில் மற்றும் வணிக அமைச்சர் துணை மாநாடு முனிசிபல் ஆணையினர் பேரவை

மலராசிரியர் :

தெ. மதுகுதனன்

தமிழ்நாடு முனிசிபல் ஆணையினர் பேரவை



## கொழும்புத் தமிழச் சங்கம்

## “இன்னிசை எனும் தமிழிசை போற்றுதும்”

**சிறப்பு ஆலோசர்கள் :** பேரா. சபா ஜயராஜா  
பேரா.வ.மகேஸ்வரன்  
முனைவர் க.இருபரன்

**ஆலோசகர்கள் :** திரு.தம்பு சிவசுப்பிரமணியம்  
திரு.ஆழ்வாப்பிள்ளை கந்தசாமி  
திரு.க.க.உ.தயகுமார்  
திரு.மா.கணபதிப்பிள்ளை  
திருமதி. சுகந்தி இராஜகுலேந்திரா  
திரு.ஆ.குகலூர்த்தி

**மறர்க்குமு** : திருமதி.இராஜேஸ்வரி ஜகானந்தகுரு  
திருமதி.வசந்தி தயாபரன்  
திருமதி.வளர்மதி சுமாதரன்  
திருமதி.சந்திரபவானி பரமசாமி  
திரு.கதிரவேலு மகாதேவா  
மருத்துவர் சி.அனுஷ்யந்தன்

**மறராசிரியர்** : திரு.தெ.மதுசுதனன்

தொலைபேசி : 011 2363759

தொலை நகல் : 0112362381

இணையத்தளம் : [www.colombotamilsangam.com](http://www.colombotamilsangam.com)

மின்னஞ்சல்: [tamil.sangam.colombo@yahoo.com](mailto:tamil.sangam.colombo@yahoo.com)

[tamil.sangam.colombo@outlook.com](mailto:tamil.sangam.colombo@outlook.com)

## தலைவரின் செய்தி

எழுபத்தெட்டாண்டு வருடகால வரலாற்றை தனதாக்கிக் கொண்டு கொழும்பு மாநகரிலே தனித்துவமான ஒரு நிறுவனமாக கொழும்புத் தமிழ்ச் சங்கம் இயங்கிவருகின்றது. 'அற்புப்பணிப்பான சேவை மனப்பான்மையுடன், 'பணிப்புரி பலனை எதிர்பார்தே' என்ற கொள்கைப் பிழப்புடன் கொழும்புத் தமிழ்ச் சங்கத்தை ஆரம்பித்து வழிநடத்தி வந்த பெருந்தகைகளின் உண்ணத்தான் பங்களிப்பினால் இன்று உலகம் போற்றும் நிலையை எமது சங்கம் பெற்றுள்ளது.



கொழும்புத் தமிழ்ச் சங்கம் தமிழ்மொழி, பண்பாடு, கலாசாரம், கலை, இலக்கியம், கல்வி, மனிதமேம்பாடுகள் ஆகிய துறைசார்ந்த பணிகளை முன்னெடுத்து வருவதை எல்லோரும் அறிவார்கள். காலத்துக்காலம் மேற்கூறிய விடயப்பற்புக்குள் நின்று பலரும் பயன்படும் வண்ணம் பல ஆக்கபூர்வமான செயற்பாடுகளைச் சங்கம் முன்னெடுத்து வருகின்றது. அந்த வகையில் 'தமிழ் இசை விழாவை' கடந்த ஐந்து வருடகாலமாக மிகச் சிறப்பாக நடத்திவருகின்றோம்.

இலைமறை காய்களாக இருக்கும் எம்நாட்டு இசைக்கலைஞர்களை இனங்கண்டு அவர்களை மேடையேற்றி அவர்களுடைய இசை வளர்ச்சிக்கு ஊக்கமும் ஆக்கமும் கொடுத்து வருகின்றோம். மேலும் பாடசாலை மாணவர்களிடையே இசைப்போட்டிகளை நடத்தி அவர்களுக்கு பரிசில்களும் சான்றிதழ்களும் வழங்கி அவர்களின் வளர்ச்சிக்கு உந்து சக்தியைக் கொடுத்து வருகிறோம்.

அதுமட்டுமன்றி முதுபெரும் இசைக்கலைஞர்களுக்கான கௌரவங்களை வழங்கி, அவர்களுக்கான சமுதாய அந்தஸ்தை மேன்மையற்ற செய்யம் கைங்கரியத்தையும் மேற்கொண்டு வருகின்றோம். மேலும் எம்மால் நடத்தப்பெறும் தமிழ் இசைவிழாக்களின் அரங்குகளுக்கு இசைத்துறைக்கு அளப்பரிய பங்களிப்புகளை வழங்கி இயற்கையெந்திய இசைக்கலைஞர்களை நினைவுகூர்ந்து அவர்களின் பெயரைக் கொரவத்துடன் முன்னிடைப்படுத்தி வருகின்றோம்.

தமிழ் இசையை வளர்க்க வேண்டும். தாய்மொழியாம் தமிழ்மொழியின் பெருமையை எல்லோரும் அறிந்து அதன் வளர்ச்சிக்கு உதவவேண்டும். எமது இலங்கைத் திருநாட்டுக்குப் பெருமை அளிக்கும் வகையில் எம் செயற்பாடுகள் அமையவேண்டும். பல்லாண்டு காலம் எமது பணிகள் தொடர எல்லோரும் உற்சாகத்துடன் செயலாற்ற முன்வரவேண்டும்.

"பெருமை உடையவர் ஆற்றுவார் ஆற்றின்  
அருமை உடைய செயல்"

கொழும்புத் தமிழ்ச் சங்கம் முன்னெடுக்கின்ற எல்லாப் பணிகளும் சிறப்புடன் நிறைவேற எனது மனமார்ந்த நல்வாழ்த்துக்களைத் தெரிவித்துக் கொள்ளுகின்றேன்.

வணக்கம்

12.01.2018

சேவையிழுள்ள  
தம்பு சிவசுப்பிரமணியம்  
தலைவர்



## தமிழ்ச் செயலாளரின் செய்தி



கொழும்பு தமிழ்ச் சங்கம் ஆண்டுதோறும் தமிழிசை விழாவையும் அகில இலங்கை ரீதியாக பாடசாலை மாணவர்களுக்கான தமிழிசைப் போட்டியையும் நடத்தி வருகின்றது. அதையொட்டி தமிழிசை மலரொன்றை வெளியிடுவது சாலவும் சிறந்தது. யாழ்நால் கண்ட விபுலானந்த அடிகள் மாணவருக்கு இசையை இசையாக கற்பித்து, அந்த இசைக்கேற்ப பாடலை இயற்றியும் பின்னர் அதனையும் கற்பித்தார் என்றும் கூறுவர்.

மக்கள் வாழ்க்கைக்கு இசை இனியதோர் துணை. இன்பத்துக்கேயன்றி துண்பத்திற்கும் இசை துணை. உழைப்பவரின் களைப்பை போக்கும் இசையாற்றல், கள்வரின் உள்ளத்தை மயக்கி அவர்தம் அடாதகொடுமைகளிலிருந்து காப்பாற்றியதாக இலக்கியங்கள் கூறுகின்றன. ஒரு நாட்டின் மரபை, பண்பாட்டு வளத்தை புலப்படுத்தும் கலையாகிய இசையை அந்நாட்டவரின் தாய்மொழியை நிறையாக கொண்டால்தான் புகழோடு திகழ முடியும். இறைவன் இசை வடிவமாய் இருக்கிறார். “ஓசை இசையாய் இசைப் பயனாய்” என்று சுந்தரமூர்த்தி நாயனாரும், “ஓசை ஓலியெல்லாம் ஆணாய் நீயே” என்று அப்பர் பெருமானும், “பண்ணமர் வீணை இனால்” என்று திருகுஞசம்பந்தரும் பாடியுள்ளார்கள். திரைப்படப் பாட்டிலும் “சங்கரா நாத சர்ரா...” என்னும் பாடல் இறைவனுக்கும் இசைக்கும் நெருங்கிய தொடர்பு உள்ளது என்பதை நாமுணர்ந்து அதை தெய்வீக்க கலை என்று அழைக்கின்றோம்.

தமிழிசையை வளர்க்க அரும்பாடுபட்டுவரும் கொழும்புத் தமிழ்ச் சங்க துணைத்தலைவர் பேராசிரியர் சபா. ஜெயராசா பெருமைக்குரியவர். இம்மலரை வெளியிட இருக்கும் கொழும்புத் தமிழ்ச் சங்க கவின் கலைக் குழுவும், குழுச் செயலாளர் திரு. தெ. மதுகுதனானும் தமிழுலகுக்கும் இசையுலகுக்கும் ஆற்றும் பணிகள் போற்றுவதற்குரியதாகும்.

இடும்வாப்பிள்ளை கந்தசாபி  
பொதுச் செயலாளர்



வாழ்த்துரை

தமிழின் மறுமலர்ச்சியோடும், காலனித்துவம் தோற்றுவித்த அடையாள நெருக்கடியோடும் நீட்சி கொண்டதே தமிழ் இசை மைக்கம்.

வர்க்க நிலையில், மேட்டுக் குழினரது மொழிசார்ந்த ஒடுக்குமுறைக்கு எதிரான பண்பாட்டுக் களர்ச்சியாகவும் தமிழ் இசை இயக்கம் அமைந்தது. அறியாத மொழியை இசைவழியாகப் புத்தி மக்களை அன்னியப்படுத்திய செயற்பாட்டினை தமிழகத்து மேட்டுக்குழியினர் தொடர்ந்து மேற்கொண்டுவந்தனர். விளங்காதலமொழியில் இசை கையளிப்புச் செய்யப்பட்டுவரும் கொடுமையை பாரதியும், பாரதிகாசனும் நேரடியாக எதிர்த்தனர்.

காலனித்துவத்துக்கு எதிரான கலைப்போர்டாம் பெருங்காலனித்துவத்துக்கு எதிராகவும், உள்ளஞர்க்காலனித்துவத்துக்கு எதிராகவும் என்ற இருதளங்களில் மேற்கொள்ளப்படலாயிற்று. தமிழ்சையீக்கத்தை தமிழகத்துக்கு நீதிவேண்டும் என்னும் கோரிக்கையை முன்வைத்து மக்கள் ஒன்றெனச் சேர்ந்து முன்னனுத்தனர். அந்த முன்னனுப்பில் நடிகர்கள், தவில் நாதசுரக் கலைஞர்கள், பண்ணிசைப் புலவர்கள், சமூக நடப்பியல் செவ்வியல் இசை வல்லாளர் முதலியோரின் வகிபாகம் விதுந்து குறிப்பிட்டதுக்கது.

சபா. ஜியராசா

## “இன்னிசைத் தமிழ்”

கொழும்புத் தமிழ்ச் சங்கம் தமிழிசை விழாவை 2018கிலும் வெகு சிறப்பாக நடத்துகின்றது. ஒவ்வொரு தைப்பொங்கல் முடிவிலும் மூன்று நாட்கள் (தை 19, 20, 21 - 2018) தமிழிசை அளிக்கைகளும், ஆய்வராங்கமும், முத்த கலைக்குற்களுக்கான ‘தலைக்கோல்’ வழங்கும் சிறப்பும் நடைபெறுகின்றது. இந்தத் தருணாத்தில் சீசிறப்பு மலரையும் வெளியிடுகின்றது. இந்த மற்ற வெளியீட்டில் பல்வேறு நல்லுள்ளாங்களும் உதவிபுரிந்துள்ளனர். இவர்களுக்கு நமது நன்றி உரித்தாக்டும்.

இன்று தமிழிசை குறித்து சமூகமட்டத்தில் பரவான விழிப்புணர்வு ஏற்படுத்தவேண்டுமென்ற சிறப்பு நோக்கத்தின் அடைப்படையில் தமிழ்ச் சங்கம் பல்வேறு செயற்றிட்டங்களை மேற்கொண்டு வருகின்றது. இந்தத் தொடர்ப் பணிகளில் ஒன்றாக இந்தச் சிறப்பு மற்ற வெளியீடும் அமைகின்றது. தமிழ் இசை என்பது தமிழ் அடையாளத்தின் முக்கியமான பரிமாணம். அதாவது தமிழ் மக்கள் உருவாக்கிய அனைத்து வாழ்வியல் பண்பாட்டுக் கூறுகளும், கலைகளும் தமிழ் மொழியின் ஒரு பகுதியாக இணைந்து வளர்ந்துள்ளன. இதனால் ‘தமிழிசை’ என்பது தமிழ் அடையாளத்தின் முக்கிய வெளிப்பாட்கவும். தமிழ்த் தேசியவாத எழுச்சியின் முதன்மைக் கூறாகவும் அமைந்துள்ளது. அதாவது இன்றுவ அடையாளத்தை நிலைநிறுத்துவது மரபுவழியான இசை சிறப்பான இடத்தைப் பெறுகின்றது. இங்கு தமிழ் அடையாளங்களை முன்னிலைப்படுத்தும் செயற்பாடுகள் புதிய விசையாக முன்னெடுக்கப்படுகின்றது.

தமிழ்ச் சூழலில் தோற்றும் பெற்ற ஈயமரியாதை கியக்கம், தனித் தமிழ் கியக்கம், தமிழிசை கியக்கம் ஆகியவை தனித்து மொழிசார்ந்த செயற்பாடு என்று வரையறை செய்வது கொச்சத்தனமானது. இந்த கியக்கங்கள் தமிழ்ச் சமூத்தில் நிகழுந்த ஒடுக்குமுறைக்கெதிராக களர்ந்துமிற்க இயக்கங்கள் என்றுதான் புரிந்துகொள்ளப்படவேண்டும்.

ஆரம்பத்தில் நம்முடைய இசையை ‘இன்னிசை’ என்றுதான் சொல்லியிருக்கின்றனர். முன்பு கர்நாடக, இசை, இந்துஸ்தான் இசை என்று பெயர் சொல்லும் வழக்கம் நடைமுறையில் இருக்கவில்லை. தமிழ் மரபில் இன்னிசை என்ற பெயருடன்தான் இசை இருந்துவந்துள்ளது. “நானும் இன்னிசையால் தமிழ் பரப்பும் ஞானசம்பந்தன்” என்றே பாடல் வரி அமைகின்றது. ஞானசம்பந்தர் தன்னுடைய பாடல்களில் “இன்னிசை” என்றே ஏழு இடத்தில் பாடியிருக்கிறார். இதனை ஆங்கிலத்தில் (Melody) என்பார்கள்.

இதனை மேற்கத்திய இசையியலாளர்கள் ஹார்மோனிக் மியூசிக் என்பார்கள், இதற்காக தமிழ் இசையில் ஹார்மோனிக் கில்லை என்று அர்த்தமில்லை. ஹார்மோனிக் என்றால் நாலு பேர் இருந்து ஒன்றாகப் பாடுவது அல்லது பல்வேறு கருவிகளுடன் கூட்டாகப் பாடுவது. இதில் ஒரு இன்பம் கூட்டாக வெளிப்படும். தமிழ் மரபில் கூடுதலாக இருப்பது இன்னிசைதான். அதைவிட ஹார்மோனியும் நம்மிடம் வெகுசிறப்பாகவே உள்ளது. இதனால் தான் கூட்டுசை அல்லது ஒன்றாகச் சேர்ந்து பாடுவது பல்வேறு நிலைகளில் வெளிப்பட்டு வந்துள்ளது. குறிப்பாக ஓயிலாட்டம், குழ்மிப்பாட்டு எல்லாமே கூட்டுசைதான். கூத்து மரபிலும் கூட்டுசை இன்பமனவெழுச்சிக்குரிய இசை அளிக்க நுட்பமாகவும் வளர்ந்துள்ளது. கூட்டு வாழ்க்கை, கூட்டு மனோபாவம் சார்ந்த வாழ்வியல் வழக்காறுகளில் பெருமையாகவும் பரிணமித்து இன்றுவ அடையாளங்களுடன் மேலும் சிறப்பாக வெளிப்படுகின்றது.

இன்னிசைத் தமிழ், தமிழிசையின் பல்வேறு கூறுகளை ஆய்வுப் பொருளாகச் சூட்டுகின்றது. அறிவு, ஆற்றுகை, புலமை உள்ளிட்ட நிலைகளில் தமிழ் இசையின் வேர்களைத் தேடுவதுடன், தமிழிசை கியக்கம் மீளாளமூச்சி பெறுவதற்கான தருணங்களையும் உருவாக்குகின்றது. தமிழ்ச் சங்கம் இந்த நோக்கத்தை தெளிவாக புரிந்து கொண்டு செயலாற்றுகின்றது.

## உள்ளே...

(1) தமிழர் செவ்வியற் கலைகளும் வர்க்க முரண்பாடும்	08
(2) தமிழ் இசைச் செல்வம்	14
(3) தமிழிசையே மூல ஊற்று	21
(4) 'இசையரசு' எம்.எம்.தண்டபாணி தேசிகர்	30
(5) தமிழ்ப்பாட்டும் இசையும்	35
(6) தமிழிசைக்கு ஞானசம்பந்தர் தந்த புதுமைப் பண்	40
(7) சைவசித்தாந்த மேன்மைகளில் தேவாரம் : பண்ணும் இசை மரபும்	47
(8) வேதம் சொல்லாததையும், நாதம் சொல்லும்	55
(9) ஈழத்துத் தமிழிசையின் வளர்ச்சிக் கட்டங்கள்	59
(10) இசைமரபு	67
(11) இலாங்கையில் கர்நாடக இசை வளர்ந்த கணக்	73
(12) வடமராட்சியின் இசைப் பாரம்பரியம்	79
(13) ஒரு கலைஞரின் நினைவுப்பாதையில்	84
(14) மட்டுந்தெரில் இசைப் பாரம்பரியம்	88
(15) கர்நாடக இசை வளர்ச்சியில் விமர்சனத்தின் பணி	92

## தமிழர் செவ்வியற் கலைகளும் வர்க்க முரண்பாடும்

பேராசிரியர் சபா செயராசா

**காலனித்துவ ஆடசிக்காலத்திலே** எழுச்சி கொள்ளத் தொடங்கிய இசை அறிகை வழவங்களுள் ஒன்றாக அமைவது இனக்குமும் இசை (Ethno Music) தேசிய இனங்கள் தமது அடையாளத்தை நிலை நிறுத்துவதற்குத் தமக்குரிய இசையின் தனித்துவங்களைத் தேடும் செயற்பாட்டை முன்னெடுத்தன. இந்தியச் சூழலில் எழுச்சி கொள்ளத் தொடங்கிய அடையாள நெருக்கம், தமிழிசையின் தேடல், தனித் தமிழ் இயக்கம், சுயமரியாதை இயக்கம், முதலியவற்றைத் தோற்றுவித்தது.

தமிழகத்தில் இசையும் ஆடலும் சாதிய அடுக்கமைவுடன் தொடர்புபட்டிருந்தமையும் தமிழிசை பற்றிய தேடலை முன்னிலைப்படுத்தியது. மேட்டுக் குழியினர் செவ்வியல் இசையையும் (சாஸ்திரிய இசை) பரத நாட்டியத்தையும் தமக்குரிய கலை வழவங்களாககிக் கொண்டனர். நாட்டார் இசையும், நாட்டுக் கூத்தும் சாதிய அடுக்கமைவின் அழம்பாடங்களில் வாழ்வோருக்குரியதாயிற்று.

மேட்டுக்குழியினர் தமது சாஸ்திரிய இசையையும், பரதநாட்டியத்தையும் அடித்தளத்து மக்களிலைப்படிருந்து பிரித்தெடுப்பதற்கு மொழி அன்னியமயப்பாடு (Language Alienation) என்ற நூப்பத்தைப் பயன்படுத்தினர். பரதநாட்டியமும் கர்நாடக இசையும் அவ்வகை மொழி அன்னியமயப்பாட்டுக்கு சான்றுகளைத் காட்டலாம்.

திருச்சிராட்டம், கோயிலூர் ஆடல், தேவராடியார் ஆடல் என்றெல்லாம் அழைக்கப்பட்டு வந்த ஆடலின் பெயரை 1927இும் ஆண்டில் கிருஷ்ணயர் “பரதநாட்டியம்” என்று மாற்றியமைத்தார். ருக்மிணி அருணன்டேல் அவர்கள் அந்த ஆடலுக்குரிய ஆடை அணிகலன்களை உயர்குழியினருக்குரியதாக மாற்றி வழவுமைத்தார். தேவராடியாரின் ஆடை அணிகலன் கஞக்கும் ருக்மிணி அம்மையார் உருவாக்கிய ஆடை அணிகலன் கஞக்குமிடையே பாரிய வேறுபாடுகள் உண்டு.

ரூக்மணி அம்மையார் உருவாக்கிய கலாஷேத்திரத்தின் கலைத்திட்டத்தை நோக்கினால், அங்கு ஆடலும் இசையும் தொடர்பான ஏந்தத் தமிழ் நாலுக்கும் இடமளிக்கப்படவில்லை. தொல்காப்பியம், சிலப்பதிகாரம், தேவாரம், திருவாசகம், ஆழவார்பா சுராங்கள், சாத்தனார் எழுதிய கூத்தநால், இறைவனின் ஆடலை விளக்கும் திருமூலரின் திருமந்திரம் முதலாம் ஏந்த நாலுக்கும் கற்பித்தனில் இடமளிக்கப்படவில்லை என்பது குறிப்பிட்தத்தக்கது.

பரதநாட்டியத்தின் வளர்ச்சியும் தொடர்ச்சியும் சமூகத்தின் அழினிலை மக்களிடமிருந்து அதனை அன்றியமயப்படுத்தும் செயற்பாடக்களோடுதான் இன்றும் இணைக்கப்பட்டு வருகின்றது.

அந்த நடனம் தொடர்பான ஆய்வில் நிகழ்ந்த பிறிதொரு செயற்பாட்டையும் இங்கே குறிப்பிடவேண்டியுள்ளது. பாரதநாட்டியம் தமிழகத்தில் உருவாகவில்லை என்றும் காஷ்மீரத்திலேதான் தோற்றும் பெற்றது என்றும் பத்மாசுப்பிரமணியம் தமது கருத்தை முன்வைத்தார்.

தமிழ்நாட்டிலே தமிழ் இசையின் அடையாளங்கள் நிராகரிப்புக்கு உட்பட்டுத்தான் வளர்ந்து வந்துள்ளது. தமிழ் இசையின் அடையாளங்களை மேட்டுக்குழியினர் இல்லாதொழில்து வந்தமை ஒரு மேலாதிக்கச் செயற்பாடு. இசை பற்றிய அறிவுறுத்தல்கள் தொல்காப்பியத்திலே காணப்பட்டாலும் அவற்றை நிராகரிப்புக்கு உட்பட்டுத்தும் கற்பித்தலே அவர்களால் முன்னொடுக்கப்பட்டது.

தொல்காப்பியம் குறிப்பிடும் அவற்பா, வெண்பா, கலிப்பா, வஞ்சிப்பா, பரிப்பா ஆகியவை இசைப்பாக்களாகும். மேலும் இசையின் உயிர்ப்போடு தொடர்புடைய இருபது வண்ணங்களும் தொல்காப்பியத்திலே குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன.

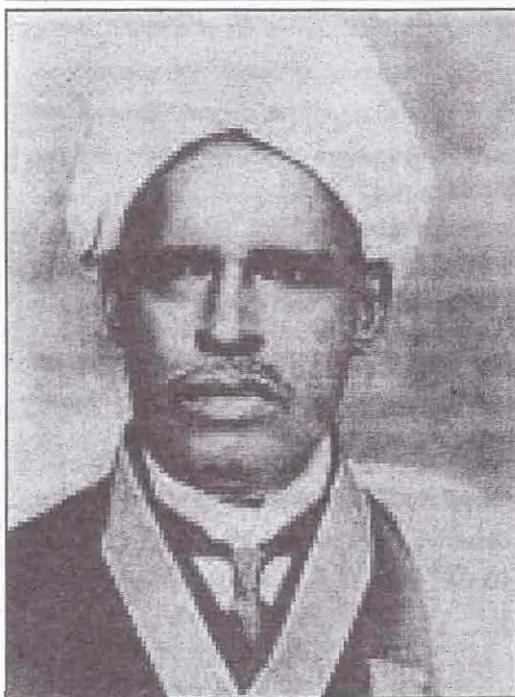
பாலவண்ணம், தா அவண்ணம், வல்லிசை வண்ணம், மெல்லிசை வண்ணம், இயைபு வண்ணம், அளபெடை வண்ணம், நெஞ்சூரீ வண்ணம், குறுஞ்சூரீ வண்ணம், சித்திர வண்ணம், நலிபுவண்ணம், அகப்பாட்டு வண்ணம், புறப்பாட்டு வண்ணம், ஒழுகு வண்ணம், ஒருஉவண்ணம், தூக்கல் வண்ணம், ஏந்தல் வண்ணம், உருட்டு வண்ணம், முடுகு வண்ணம் என்றவாறு இருபது வண்ணங்களும் அமையும்.

சிலப்பதிகாரத்தில் தமிழிசை பற்றிய செய்திகளும் ஆடல் பற்றிய விளக்கங்களும் பரவலாக இடம் பெற்றுள்ளன. வரிப்பாடல்கள் தமிழிசையின் பிறிதொரு பரிமாணத்தை விளக்கின. குரவை என்பது வேறொரு வகை இசையைப் புலப்படுத்தியது.

ஆற்றுவரி, அம்மானைவரி, ஊசல் வரி, ஊர் குழ் வரி, கந்துகவரி, சாயல் வரி, சார்த்துவரி, தினைநிலைவரி, நிலைவரி, மயங்குதினைநிலைவரி, முகயில்வரி, முரிவரி, வாழ்த்துவரி, வேட்டுவவரி, ஆச்சியர்க்குரவை, குன்றக்குரவை, மாங்கலவாழ்த்துப்பாட்டு, வள்ளைப்பாட்டு முதலாம் செய்திகள் சிலப்பதிகாரத்தில் இடம் பெற்றுள்ளன.

கீர்த்தனை வழிவுத்தின் தொடக்கமாக அமைவது தேவாரங்கள், "தலையே நீ வணங்காய்" என்ற தேவார எடுப்பே கீர்த்தனையின் பல்லவி அமைப்புத் தொடக்கத்துக்குக் கால் கோளாயிற்று. கீர்த்தனையே கர்நாடக இசையின் வெளிப்பாட்டுச் சட்டகமாக இருத்தல் குறிப்பிட்தத்தக்கது.

திருவாசகம் அனுபூதிக் கவியாடலுடன் இணைந்த இசைவழவும், திருஅம்மானை, திருவந்தியார், திருஎம்பாவை, திருஏஶவு, திருக்கோத்தும்பி, திருச்சாழல், திருத்தெள்ளோம், திருத்தேணாக்கம், திருப்படையாட்சி, திருப்பள்ளி ஜமுச்சி, திருப்புலம்பால், திருப்புவல்ளி, திருப்பொள்ளநூசல் என்றவாறு திருவாசகப் பாக்கள் அனைத்தும் இசையோழினைந்த வழவரங்கள்.



அவ்வாறே வைணவ ஆழ்வார்களின் பாசுரங்களும் தமிழிசையை வைணவ பக்தியுடன் கலந்து வெளிப்படுத்தின. பிற்காலத்தில் தியாகராஜ சுவாமிகளின் இராமபக்தியும் செவ்வியல் இசையும் கலந்து இசைப் பிரவாகத்துக்கு ஆழ்வார்களின் பாசுரங்களே கால்கோள் அமைத்தன.

இச் சந்தர்ப்பத்தில் அதிகே நல்லூர் முத்தையா பகவதர், சி.ஆர் சீனிவாச ஜயங்கார் ஆகியோர் மேற்கொண்ட முயற்சிகளைத் தொடர்புபடுத்திக் காட்டவேண்டியுள்ளது. அரிகேச நல்லூர் முத்தையா பகவதர், பரிபாடல், சிலப்பதிகாரம், தேவாரங்கள் முதலியவற்றை இசை நோக்கில் விரிவாக ஆராய்ந்து தமிழிசையின் ஆக்கத்தைத் தெளிவுபடுத்தினார்.

1927ஆம் ஆண்டு சௌன்னையில் அனைத்து இந்திய இசைமாநாடு நிகழ்ந்தவேளை அங்கு ஆய்வுரை நிகழ்த்திய சி.ஆர். சீனிவாச ஜயங்கார், தேவாரத்தில் இடம்பெறும் பண்களுக்கும் கர்ணாடக இசையில் இடம்பெறும் இராகங்களுக்குமுள்ள தொடர்புகளை நிறுவியமை குறிப்பிடத்தக்க நிகழ்ச்சியாகும்.

தமிழிசையின் அடையாளங்களைத் தேடும், சான்றாகதாரங்களுடன் அவற்றை நிறுவுதல் முதலாம் பணிகளை அறிமுறை நிலையிலும், ஆற்றுகை நிலையிலும், நூல் வெளியீட்டு நிலையிலும் முன்னெடுத்தவர் ஆப்பிரகாம் பண்டிதர் (1859 – 1919). அவரது நீண்ட இசை ஆய்வின் வழியாக வெளிவந்த பலுவேலே “கர்ணாமிர்த சாகரம்”. அது 1364 பக்கங்களைக் கொண்ட பெரும்பனுவல். அவர் சமூக அடுக்கமைவின் அழிநிலை மாந்தருள் ஒருவராக இருந்தமையால், மேட்டுக்குழியினர் அவரது ஆய்வின் களத்தையும் உள்ளடக்க ஆழங்களையும் ஏற்றுக் கொள்ள முடியாதிருந்தமை தமிழகத்தில் செவ்வியல் இசைக்கும் சாதிய மேலாண்மைக்குமுள்ள தொடர்பைத் தெளிவாகக் காட்டுகின்றது.

மேட்டுக்குழியினரது அமுத்தங்களையும் பக்கச்சார்பான கருத்து ஏறிவுகளையும் நிராகரித்து அவர் தமிழிசை ஆய்வுகளைத் தொடர்ந்தார். 1912ஆம் ஆண்டு மே மாதம் 27ஆம் நாளன்று, தஞ்சையிலே “சாங்கீத வீஞ்சா மங்களன அங்கத்தை” நிறுவினார். அன்று முதல் தமிழிசை ஆய்வராய்தும், கருத்தரங்கும் நிகழ்த்தப்பட்டன. அந்த நிறுவனத்தால் ஏழு ஆய்வுக் கருத்தரங்கள் நிகழ்த்தப்பட்டதை குறிப்பிடத்தக்கது.

தமிழிசையின் தனித்துவமும் ஏனைய இசைகளின் தோற்றுத்துக்கு அது கால்கோள் அமைத்தமையும் ஆய்வராங்குகளின், உரையாராங்குகளின் அறிகை வெளிக்கிளம்பல்களாக அமைந்தன.

தமிழிசை “இழுகிசை” என்றும், “நெகிழிசை” என்றும் இசைக் கரங்கள் ஒன்றன்பின் ஒன்றாகத் தொடரும் கரங்களின் “தொடரிசை (Melody) என்றும் குறிப்பிடப்படும். தமிழிசையின் அடையாளம் முதலில் அதிலிருந்தே நிறுவப்படுகின்றது.

“குரலே துத்தம் கைக்கிளை உழையே  
கிளியே விளரிதாரம் என்றிவை  
எழுவகை இசைக்கும் எய்தும் பெயரே”

என்று தமிழ்வழி எழும் ஏழு சுரங்களையும் முதல் நிகண்டாகிய தீவாகரம் விளக்குகின்றது. அதாவது, ஏழு இசைக்கும் உரிய ஒலிதாங்கிய அமைப்புக்களாக குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, கிளி, விளரி, தாரம் என்பவை குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. மேலும் ஆ. ஸ. ஹ, ஏ, ஜ, ஓ, ஒள என்னும் எழுத்துக்கள் ஏழிசைக்குரியவை என்று விரிவுபடக் கூறப்படுகின்றது.

இசைக்குரிய அழப்படை ஒலிகள் ஏழும் உலகம் முழுவதும் காணப்படும் ஒரு பொதுவான கண்டு பிடிப்பு ஒலியோடும், இசையோடும், எழுத்தோடும் உறவாயும் மனித அனுபவங்களில் இருந்து முகிழ்த்தே ஏழிசை வழிவங்கள். எல்லா நாடுகளிலும் காணப்படும் இந்த அமைப்பை யார் முதலில் கண்டறிந்தார்கள் அல்லது உருவாக்கினார்கள் என்பது இன்னமும் திட்டவிட்டாக நிருபிக்கப்படவில்லை.

தமிழிசையையும், தமிழ் இசைக்கருவிகளையும் நவீன ஆய்வு முறைத் தேடல் களுக்கு உட்பட்த்தியவர்களுள் சுவாமி விபுலானந்தர் முக்கியமானவர். சௌந்தரப் பல்கலைகழக ஏற்பாட்டில் 22.2.1936ஆம் நாளிலிருந்து தொடர்ந்து நான்கு சொற்பொழிவுகளை “பண்டைத் தமிழிசை” என்னும் தலைப்பில் அவர் நிகழ்த்தினார். தமிழிசை ஆய்வில் அது ஒரு முக்கிய நிகழ்ச்சியாக அமைந்தது.

தமிழிசைக்கும் பாணர்களுக்குமுள்ள தொடர்புகளை விளக்கிய அழகளார் சங்ககாலத்துப் பாணர் பயன்படுத்திய யாழ் பற்றிய விரிவான ஆய்வை முன்வைத்தார். பேரியாழ், சௌந்தரப் பாட்டியாழ் என்ற இருவகை யாழ்களும் காலத்தால் முந்தியவை என்றும், பேரியாழுக்கு 21 தந்திகள் என்றும், சௌந்தரப் பாட்டியாழ் என்ற சிறியயாழுக்கு 7 தந்திகள் என்றும் குறிப்பிட்டார். மகரயாழ், சோடையாழ் ஆகியவை பின்னர் உருவாக்கப்பட்டவை என்றும் தமது ஆய்வை முன்வைத்தார். யாழின் தந்திகளின் வழியாக சுரங்கள் ஒலிக்கப்படுத்தலை ஒலி கியற்பியல் ஆய்வை அடியாற்றி விளக்கியமை தமிழிசை ஆய்வை விஞ்ஞானமயப்படுத்திய அவரின் செயற்பாடாயிற்று.

தமிழிசை வளர்ச்சியில் அன்னாமலைப் பல்கலைக்கழகத்தினாலும், தமிழிசைச் சங்கத்தினாலும் பணிகள் முக்கியமானவை. 1936ஆம் ஆண்டில் அன்னாமலைப் பல்கலைக்கழகத்தில் இசை மாநாடு கூட்டப் பெற்றமையைத் தொடர்ந்து, தமிழிசை தொடர்பான கருத்தாட்டகளுடன் நடைமுறைப்பாடு தொடர்பான விடயங்களும் விரிவாக ஆராயப்பட்டன. தமிழிசையைப் பயிற்றுவிப்பதில் மேட்டுக்குழியினரை தொடர்ந்து தடைகளை ஏற்படுத்திய வளன்னமிருந்ததாகச் சொல்லப்படுகின்றது. அந்தத் தடைகளைத் தகர்த்துதில் தண்டாணிதேசிகரின் பங்கு முக்கியமானது.

ஆக்க நீட்சிகளினாடே தமிழிசை கியக்கத்துக்குத் தொடர்ந்தும் எதிர்ப்புக்கள் வளர்ந்தவளன்ணைப்பிருந்தன. சென்னை இந்துப் பத்திரிகை தமிழிசை கியக்கத்துக்கு எதிரான கட்டுரைகளையே தொடர்ந்து வெளியிட்டது. 1941ஆம் ஆண்டில் மைலாப்பூர் டி.எஸ்.வெங்கட்ராமையர், டி.டி.கிருஷ்ணமாச்சாரியர் முதலியோர் தமிழிசை கியக்கத்துக்கு எதிரான கட்டுரைகளை கிருந்து இதழிலே எழுதினர். தமிழ் உணர்வுக்கு எதிரான

இந்து நாளிதழின் போக்கினை இ.வே.இராமசாமி பெரியாரும், இளவரசர் முத்தையாவேள் அவர்களும் கண்டத்தமை குறிப்பிட்டத்தக்கது. (இரா.இளங்குமரன், 1993, ப.79)

தமிழிசை இயக்கம் வேற்று மொழிகளுக்கு எதிரான இயக்கம் அல்ல என்றும், தமிழக்குரிய அடியாளத்தை நிலை நிறுத்தும் செய்றபாடே என்றும், தெளிவான முன்மொழிவை அந்த இயக்கத்தைச் சார்ந்தோர் அனைவரும் முன்வைத்தனர். தமிழிசை தொடர்பான ஆவண அறிக்கை 15.9.1941ஆம் நாள் வெளியிடப்பட்டது. அதில் டி.என்.இராசரெத்தினம்பிள்ளை, மாரியப்பசாமி, தண்டாணிதேசிகர், வி.வி.கோபாலச்சுர்மா, கே.ஆர்.வேணுகோபாலச்சுர்மா, என்.எஸ்.கிருஷ்ணன் முதலியோர் கையெழுத் திட்டனர். அந்த இயக்கத்துக்குப் பரந்த வரவேற்புக்கிடைக்கப் பெற்றமை இதன் வெகுசனமயப்பாட்டை வெளிப்படுத்தியது. இசை அறிஞர்கள், பல்கலைக்கழகப் பேராசிரியர்கள், நடிகர்கள், அரசியல் தலைவர்கள் என்ற பலசாராரும் ஆதரவு வழங்கினர். கல்கி ஆசிரியர் கிருஷ்ண மூர்த்தி அவர்களும் தமது ஆதரவைத் தெரிவித்து எழுதினார்.

அந்த வளர்ச்சிகளினாடே தமிழிசையை முன்னெடுத்தோர் எதிர்கொண்ட அறை கூவல்கள் வரலாற்றுப் பதிவுக்குரியவை. திருவையாற்று அராங்கிலே தண்டாணிதேசிகர் அவர்கள் தமிழ்க் கீர்த்தனைகளைப் பாடி முடித்தவுடன் அவர் மேடையைத் தீட்டுப்படுத்திவிட்டார் என்று கழுவிச் சுத்தமை ஒரு முக்கியமான வரலாற்றுப்பதிவு. தமிழிசை இயக்கம் இசைக்கலை வளர்ச்சிக்கு இடையூராக அமையும் என்று 2.9.1941ஆம் நாள் இந்து நாளிதழ் தலையாங்கம் எழுதியமை பிறிதொரு முக்கியமான வரலாற்றுப் பதிவு, மேஜும் சர்.அல்லாழி கிருஷ்ணசாமி ஜயர் அவர்கள் தமிழிசை இயக்கம் ஓர் “எதிர்ப்பண்பாட்டு முனைப்பு” (Anit cultural) என்று குறிப்பிட்டமை பிறிதொரு வரலாற்றுப் பதிவு.

சீலகாலங்களுக்கு முன்னர் உலோ இருக்நாடன் அவர்கள் இசை பற்றிய ஒரு முக்கியமான கருத்தை வெளியிட்டார். தமிழில் கணதியானதும் விரிவு நீட்சியில் பாட்க்கூடியதுமான இசை உருப்படிகள் இருத்தலை அவர் விதிந்து குறிப்பிட்டமை தமிழிசை விரிவின் ஒரு முக்கிய அவதானிப்பாக அமைகின்றது.

கர்நாடக இசை என்ற சொல்லே பிற்காலத்தில் அதாவது 16ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில்தான் உருவாக்கம் பெற்றதென்பது கவனத்துக்குரியது. அதற்குத் “தென்னாக இசை” என்ற சொல்லை எடுத்தாலாலும் வழக்கில் உண்டு.

கர்நாடக இசையினாடாக மேட்டுக்குழியினர் மேற்கொண்ட மேலாதிக்கச் செயற்பாடுகளுக்கு எதிராக மேலமுந்த தமிழிசை இயக்கம் ஒரு வகையில் ஒடுக்கு முறைக்கு எதிரான விசைப்பாடு. மேலாதிக்கம் செலுத்துவோர் மொழியை ஓர் ஒடுக்குமுறைக் கருவியாகப் பயன்படுத்தலை இனங்கண்டு கொள்ளக்கூடிய செயற்பாடுகள், சுரண்டல் வழவாங்கள் பற்றிய அறிக்கையுடன் தொடர்புபட்டு வளர்ச்சியடைந்தன. தமது மேலாதிக்கத்தை நிலை நிறுத்துவதற்கு இசையைச் சாதனமாகப் பயன்படுத்திய மேட்டுக்குழியினருக்கு எதிரான கிளர்ச்சியாகத் தமிழிசை இயக்கம் எழுச்சி கொண்டது.

தமிழிசை இயக்கம் மக்கள் இயக்கமாகப் பரந்துபட்டு நீட்சி கொண்டமை சமூகவியல் நோக்கில் ஒரு முக்கியமான நிகழ்ச்சியாகும். சுரண்டலுக்கு எதிரான செயற்பாடுகள் இயல்பாகவே ஒடுக்கப்படுவோரை ஒன்றியைக்கும் திரட்சியை ஏற்படுத்தும் என்ற இயக்கியல் விதியின் செயற்பாட்டை தமிழகச் சூழல் வெளிப்படுத்தியது.

கருநாடக இசை, பரதநாட்டியம் முதலாம் செவ்வியற் கலைகளின் “ஆட்சி”யானது விளிம்பு நிலை மக்களுக்கு எட்டாதவாறு தமிழகச் சமூகத்திலே கட்டமைப்புச் செய்யப்பட்டுள்ளதை ஆழ்ந்த உற்று நோக்கலுக்குரியது. “ஆட்சி” என்று சொல்லும் பொழுது, தரத்தைத் தீர்மானித்தல், நிகழ்த்துக்கைக்கு

உயர்நிலை அங்கீராம் வழங்குதல், சம்பிரதாயாங்களை உறுதிப்படுத்துதல் முதலிய யாவும் இந்தன் பொருள் விளக்கமாக அமைகின்றது. தமிழகத்தின் அந்தமேலாநிக்கச் செயற்பாடு உகைம் முழுவதும் நீட்சி கொண்டுள்ளது.

#### நோக்கியதை :

- 1) ஆப்பிரகாம் பண்டிதர் (1917) கருணாமிரத சாகரம், தஞ்சாவூர்
- 2) இளங்குமரன், இரா. (1993) தமிழிசை இயக்கம், சிதம்பரம், மணிவாசகர் நூலகம்.
- 3) கலைவாணி, இரா ; தமிழ்வேலு, ச(2005) சங்க இலக்கியத்தில் இசை, மயிலாடுதுறை, ஏழிலைசைப் பதிப்பகம்
- 4) செயலட்சமி, சேலம் எஸ் (2000) சிலப்பதிகாரத்தில் இசைச் செல்வங்கள், சென்றை, உகைத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்.
- 5) பெருமாள், ஏ.என் (1984) தமிழர் இசை, சென்றை, உலகத்தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்.
- 6) விபுலானந்த அழகன் (1974) யாழ் நூல், தஞ்சாவூர், கரந்தைத் தமிழ்ச் சங்கம்.

\*\*\*

## தமிழ் இசைச் செல்வம்

அ.ச.தனப்பாண்டின்

முனிஸிபாலிட்டிக் குடியிருப்புகளில் என்றும் முனிஸிபாலிட்டிக் குடியிருப்புகளில் என்றும்

தியிழ்மொழியை, “முத்தமிழ்” என்று தனிப்பெருஞ் சிறப்புடன் போற்றி வந்தனர் நம் முன்னோர். ஏனெனில், இயல், இசை, நாடகம் என்ற முக்கூறுகளும் தமிழ் என்ற அமிமரத்திலிருந்து கிளைத்துள்ளன. உலகில் இன்றுவரை வழக்கில் உள்ளனவும், இல்லாதனவுமான பிறமொழிகளுக்கு இச்சிறப்பு அமையவில்லை. இது மொழி அறிஞர்களின் துணீடு.

உயர்தினண, அஃறினை எனப்படும் அனைத்தையும் தன் வயப்படுத்தி இசைய வைக்கின்ற காரணத்தாலும், இறைவனைப் போற்றிப் பண் பாடும் அன்பரை இசைய வைப்பதாலும், சங்கீதத்திற்குத் தமிழர் இசையென்ற பெயரைச் சூட்டினர். இசையை ஒரு களிப்பட்டும் கலையாக மட்டும் கைக்கொள்ளாமல், காதலாகிக் கசிந்துருகிக் கண்ணீர் மல்கிக் கானம் பாடிக் கடவுளின் பேரின்பத்தில் தினைக்கவே தமிழர் இசையைக் கைக்கொண்டார்.

பழந்தமிழர் தோல்கருவி, துளைக்கருவி, கஞ்சக்கருவி, நரம்புக்கருவி ஆகியவைகளைத் துணைக் கொண்டு இசைக்கலையை வளர்த்தனர். இசையமைப்பதற்குரிய இலக்கணங்களையும் படைத்தனர். இசை ஆராய்ச்சிக்கு ஏழிசைச் சங்கம் கண்டனர். அகத்தியம், பெருநாரை, பெருங்கருவி, பேரிசை, சிற்றிசை, இசைமரபு, இசை நுணுக்கம், சிலப்பதிகாரம் முதலிய அநேக இசை நாடக நூல்களை உருவாக்கினர். இசைக்கு அடிப்படையான சுரங்களையும், சுருதிகளையும், நுட்ப சுருதிகளையும் பண் (இராகம்) உண்டாக்கும் முறைகளையும், நுணுகி ஆய்ந்து கடைப்பிடித்தனர். இவ்வாறு பழந்தமிழ் மக்கள் பாவுவந்த இசைகள் 12,000 ஆகும். தேவாரம், திருவாசகம், திருவிசைப்பா, திருவாய்மொழி முதலியவற்றை இவ்வழியில் இன்றும் இசைவல்லுநர்கள் பாட வருவதை கண்கூடாகக் காண்கிறோம்.

இங்ஙனமிருக்க, "தமிழில் இசை உண்டா? தமிழில் பாட வருமா? தமிழ் மொழிக்கு அத்தகுதி ஏது?" என்று இசை மேதைகளிற் சிலர் எதிர்க்கும் அளவிற்குத் தமிழிசை மறைந்தும் மறைக்கப்பட்டும் இடைக்காலத்தில் இருண்ட நிலையை அடையலாயிற்று.

### இசைத்தொன்று

தமிழினர்களில் ஒரு சிலர் தமிழ் இலக்கண, லிக்கிய வளர்ச்சியில் அக்கரை காட்டினார்கள். எனவே இடைக்காலத்தில் தமிழிசை வளர்ச்சி குன்றியிருந்தது. இந்நிலையில் தமிழ் இசை உலகில் உண்மையொளி பரப்பத் தோன்றியவர்களுள் தஞ்சை மு.ஆபிரகாம் பண்டிதர் முதன்மையானவர். அவர் இளமை தொட்டு இசைக்கலையில் ஈடுபட்டுத் தினைத்தவராதலின் தமிழிசையின் தனிப் பெருஞ்சிறப்புகளைக் கண்டறியத் துடித்தார். உயர்திட்டு டாக்டர் உ.வே. சாமிநாதஜயர் அவர்கள் அரும்பாடுபட்டு ஓலைச் சுவாமிகளிலிருந்த தமிழ் நூல்களை அச்சேற்றினார். அவர் பதிப்பித்த சிலப்பதிகாரம் தமிழிசைக் கலையின் அருமைபெருமைகளை விளக்குவதைக் கண்டு தனிப்பெருமகிழ்ச்சி அடைந்தார்.



உலகத்தவர் அன்றுவரை கண்டும் கேட்டுமிராததும் ஒரு ஆரோகணத்தின் (இடமுறை) பலவித அம்சங்களையும் கவனித்து, இனிமை பெற இராக சுஞ்சாரம் செய்யும் முறையும், கீதமும், கீர்த்தனமும் எழுதும் முறையும் அவைகளின் ஜீவ முறை சுரம் இன்னதென்று காணும் முறையும், ஆஸாபானம் - (ஆளத்து) செய்யும் முறையும் யாவரும் அறியுமாறு நூலாக வெளியிட வேண்டும் என்று மிகவும் முயன்றார். அவரது அரிய உழைப்பின் பயனே கருணாமிர்த சாகரம் என்னும் இசைத் தமிழ் நூலாகும். அதை ஆக்கியதின் வாயிலாகத் தமிழ் இசைக்கலைக்குப் புத்துயிரும் தமிழ்ர் நாகரிகத்திற்கு மறுமற்சியிடும் தோன்றின. கருணாமிர்த சாகரம் தோன்றிய 1917இும் ஆண்டுக்கு முன் இசைக்கலையைச் சிறப்பாகத் தமிழ் இசைக்கலையை இந்த அளவிற்கு ஆழமாகவும், அகமொகவும், நூட்பமாகவும், திட்பமாகவும் எவரும் ஆராய்ந்திலர். இன்று தென்னிந்திய சங்கீதமென்றும் கருநாடக சங்கீதம் என்றும் இன்னும் வெவ்வேறு பெயர்களை வைத்துக்கொண்டும் வெளிவந்து உலவுகின்ற நூல்கள் அனைத்தும் ஆபிரகாம் பண்டிதர் அவர்களின் ஆராய்ச்சியை அடியொற்றி வந்தனவே என்பது வெளிடையலை.

இனி, கருணாமிர்த சாகரம் என்ற அப்பெருநூலில் இடம்பெற்றுள்ள சிறப்பான செய்திகள், இசை ஆராய்ச்சி வரலாற்றுக் குறிப்புகள் முதலியவற்றை ஓரளவு சுருங்கக்காண்டபோம். அப்பெருநூலை அறிஞர்களும், கலைஞர்களும், ஆராய்ச்சியாளர்களும் ஏற்றுப் பயில இது ஒரு தூண்டுகோலாக அமையவேண்டும் என்பதே எனது ஆசை.

### கருணாமிர்த சாகரம்

கருணாமிர்த சாகரம் என்ற இசைநூல் நான்கு பகுதிகளை உள்ளடக்கியித்தாரும். அவேற்றுள் முதல் பகுதி பழங்காலத்தில் இசையானது, இயல், இசை, நாடகம் என்ற முத்தமிழில் ஒன்றாயிருந்தது என்பதையும், தமிழ்மொழி, தமிழ்நாடு என்பவற்றின் நூல்வையையும், இசைத்தமிழ் பழங்கிய விரத்தையும், சில இசை வல்லுநரையும் பற்றி 275 பக்கங்களில் எடுத்தியம்புகின்றது. இரண்டாம் பகுதி ஒரு எந்தாயியில்

வழங்கும் சூரம், சுருதிகளைப் பற்றிப் பலர் கூறும் கருத்துக்களையும் ஒத்துப்பார்த்து, அவைகள் தற்கால அனுபவத்திற்கு எவ்வகையில் ஒத்துவரவில்லை என்பதை 238 பக்கங்களில் தெளிவுறக் காட்டுகின்றது. மூன்றாம் பகுதி இசைத்தமிழில் வழங்கிவந்த தமிழ்ப் பண்முறைகளையும், யாழையும், சிரக்சரம் மாற்றுவதையும் பல சக்கரங்களினால் 255 பக்கங்களில் விளக்குகின்றது. நான்காம் பகுதியில் ஆயப்பாலையில் சதுரப்பாலைகளில் உண்டாகும் 24, 48, 96 நுட்பமான சுருதிகளுக்கும் லாகிரத முறைப்படி கணிதமும், அளவும் (சென்டசும்) ஓசையும் அலைகளும் சொல்வதுடன் நான்கு அட்டவணையில் எடுத்துக்காட்டுகின்ற தரப்பட்டுள்ளன.

மேலும் பரோபாவில் கூடிய அகில இந்திய இசைமாநாட்டில் அவைகளுக்கு சுருதிகளைப் பற்றிய ஆய்வும், அது பற்றிய குறிப்புகளும், தஞ்சை விந்யா மகாஜன சாங்கத்தில் நிகழ்த்திய சுருதிகளைப் பற்றிய ஆராய்ச்சியும், அது பற்றிய இசைவல்லுநர்கள், கலைஞர்கள், கண்ட முடிவும் மாநாட்டுத் தலைவர் அவர்களின் கருத்தும், இன்னும் இசை பற்றிய சிறப்புச் செய்திகளும் 421 பக்கங்களில் இடம்பெற்றுள்ளன. இந்நாலைப் பதிப்பிக்க வேண்டுமென்ற பெருநோக்குடன் பெரும் பொருட்செலவில் ஆயிரகாம் பண்டிதர் அவர்கள் 1917ல் அச்சேற்றி வெளியிட்டு இசை உலகிற்கு வழங்கித் தமிழிசையின் பெருமையை நிறைநாட்டினார்கள். சுருதிகளைப் பற்றிச் சொல்லும் இம்முதல் புத்தகத்திற்கு அவர்கள் “கருணானந்தர் பொற்கடகம்” என்னும் திருப்பெயரைச் சூட்டியுள்ளார்கள். தோற்றவாய் :

“நாதமே முக்கலை நாதமூ வெழுத்து

நாதமே முக்குணம் நாதமே முப்பொருள்

நாதம் முவலாகி விரிந்து

நாதமாம் பரத்தில் யித்தது யாரே.

நாதம் பரத்தில் யித்திடு மதனால்

நாதம் அறிந்திடப் பரமும் அறியலாம்.”

- அகவல்

நாதமே ஆதியென்றும், அண்டுவன சராசரங்கள் யாவும் அதனால் உண்டாயின என்றும் காண்கின்றோம். உயிர்கள் கீழ் ஆறு மேல் ஆறு எல்தானங்களைப் பழப்படியாய்ப் பெற்று விளங்கி நிற்பது போல ஜீவர்களின் ஓசையும் மத்திமம் வரை ஆறு எல்தானங்களும், அதன்மேல் ஆறு எல்தானங்களுமாகப் பன்னிரண்டு விதம் பிரிந்து ஏழு சுரங்களாய் விளங்கி நிற்கின்றன. பன்னிரண்டு ஆதாரம் பெற்ற ஜீவனுடைய தத்துவங்களின் விபரம் சொல்லவந்த கிடத்தில் 24, 48, 96 ஆகப் பிரிந்துச் சொன்னதுபோல், சங்கீத சாஸ்திரத்தில் வழங்கிவரும் 12 சுரங்களையும் 24 சுருதிகளாகவும், 48, 96 நுட்ப சுருதிகளாகவும் பிரிந்துள்ளனர். அனுபவத்தில் அவைகளை இன்னைவெயன்று அறிந்துகொள்ளாமல் பலர் பலவிதமாகச் சொல்லவும் எழுதவும் நேரிட்டது.

“வரன்முறை மருங்கின் ஜந்தினும் ஏழினும்

உழைமுதலாகவும் உழையீராகவும்

குரல்முதலாகவும் குரல்றாகவும்.”

சிலம்பு : 8:36 - 38

என்னும் சிலப்பதிகார அஷகள் ஒரு எல்தாயியில் வரும் 12 சுரங்களும் சம அளவான ஓசைபுடன் கூடியன் என்பதை உறுதிப்படுத்தும்.

## Karunamirtha Sagaram

Book 2

English Version

Rao Sami

M.Abraham Pandither

1917

பாலை என்பது பகுப்பு அல்லது வகை என்ற பொருள்படும். சுரங்கள் 7. அரையான சுரங்களில் கானம் பண் னுவதை ஆயப்பாலை என்ற முதற்படியாகவும், கால் கால் சுரங்களில் கானம் பண் னுவதை வட்டப்பாலை என்று இரண்டாம் படியாகவும், அரைக்கால் அரைக்கால் சுரங்களில் கானம் பண் னுவதைக் திரிகோணப்பாலை என்ற மூன்றாம் படியாகவும், வீசம், வீசம் சுரங்களில் கானம் பண் னுவதைச் சதுரப்பாலை என்ற நான் காம் படியாகவும் முன்னோர் கொண்டிருந்தனர். ச-ப, ச-ம முறைப்படி ஒரு ஸ்தாயியில் கண்டுபிடித்த 12 சுரங்கள் உள்ள ஆயப்பாலையின் சுரங்களில், பலரும் பல சந்தேகம் கொண்டு. ச-ப 2/3, ச-ம 3/4 என்ற பெருக்கிப் பிரிந்து முதற்படியிலேயே தள்ளாடுகின்றனர். கிரகமாற்றி வெவ்வேறான பல இராகங்கள் பாடும் முறை. துறையறியாது பல இராகங்களையும் ஒன்று சேர்த்துப் பாடுவதின் யணாகும்.

ஒரு ஸ்தாயியை 24 கருதிகளாகப் பிரிந்து, அவற்றில் இரண்டு சுருதிகள் குறைத்து வீணையில் கமகமாய் வாசித்து வந்த 16 ஜாதிப் பண்களின் முறை தெரியாமல். ஒரு ஸ்தாயியை 22 சமபாகங்களாகப் பிரிந்து அதற்கு ஏற்ற விதமாய் இராக லிட்சணாங்கள் சொல்லிக் கிரகமாற்றி, அவைகளில் சிலவற்றை நீக்கிவிட்டு, மற்றவைகளை அனுபவத்திற்கு வராதவைகளாகச் செய்து இரண்டாம் படியிலேயே தவறினார்கள். இதைப்பற்றித் தெளிவாகத் தெரிந்து கொள்ளும்போது ஒரு ஆரோகண (வெழுறை) அவரோகண (இடமுறை) சுரத்தில் இராகங்கள் உண்டாக்கவும். அதில் ஜீவசுரம் இன்னதென்று கண்டுகொள்ளவும் ஜீவ சுரம் இன்னின்ன நுட்பமான சுருதிகள் சேர்ந்து வருகின்றதென்று காணவும், அம்முறையில் கீர்த்தனங்கள் எழுதவும், இராகங்களுக்கு வாய்ப்பாமாய் அமைந்த கீழ் இயற்றவும் கூறியவர்களாவோம்.

தியாகராஜ ஸ்வாமிகள் முதலிய மகான்கள் புதிதாகச் செய்த அநேக பதங்களும் கீர்த்தனங்களும் (கிருதிகளும்) இராகமாலிகைகளும் தற்காலத்தில் வழங்கி வருகின்றன. தமிழ்மக்கள் பழமையாக வழங்கிவந்த இராகங்களில் இவர்கள் வெகுகாலம் பழகிவந்த பழக்கத்தாலும் சுர ஞானத்தாலும் தெய்வ பக்தியினாலும் அவற்றைப் படைத்தனர். ஆனால் கீர்த்தனங்கள் எழுதுவதற்குரிய முக்கிய விதிகளைத் தம்முடைய பின்னியார் எவருக்காவது சொல்லி வைத்ததாகவோ எழுதி வைத்ததாகவோ தெரியவில்லை. இவர்கள் படைத்த கீர்த்தனங்கள் ஒரு பொதுவிதியை அனுசரித்துச் செய்ததாக இல்லாமல், அனுபவத்தைக் கொண்டு எழுதியதாகவே தோன்றுகிறது. ஆனால் தெய்வ அருளால் இராகங்களின் ஜீவ நிலையைக்காட்டி யாவரும் பின்பற்றும்படியான உயர்ந்த மார்க்கத்தை விளங்க வைத்துள்ளனர்.

**சுருதி கீசை தீராய்ச்சி**

சுரஞானமுள்ள ஒருவர், இராகமுன்டாக்கும் பொதுவிதிகளைக் கொண்டு கீர்த்தனங்களை மிகச் சுலபமாகச் செய்யலாம் என்ற உறுதி, பண்டிதர் அவர்களிடம் வலுப்பெற்றது. இசைவித்துவாள்களிடம் இதை வெளிப்படுத்தி, கீசை முறைப் பொதுவிதிகளைக் காலையும் பேரவாக்கொண்டு தஞ்சையில் 1912 மே 27 ஆம் நாள் சங்கீத வித்யா மகாஜனங்கள் என்ற ஒரு சங்கத்தை அமைத்தார்கள். திதில் கர்நாடக சங்கீதத்தில்

வழங்கிவரும் சூருதிகளைப் பற்றியும், சங்கீத இரத்தினாகரருடைய சூருதி முறைகளையும் பழந்தமிழ் மக்களின் சூருதி முறைகளையும் இவை பற்றிய பல்வேறு கருத்துக்களையும் ஆராய்ந்தனர்.

தென்னிந்திய சங்கீதத்தில் வழங்கிவரும் சூருதிகள் இன்னதென்று நிச்சயிப்பதற்கு முன், சூருதிகள் இன்னதென்று சித்தாந்தப்படுத்திய மற்றவர் முறைகளைத் தீர் ஆராய வேண்டுமென்று ஆசிரியர் விஷைந்தார். சங்கீத இரத்தினாகரம் முதலான சமஸ்கிருத சங்கீத நூல்கள் சூருதி பற்றிய வெவ்வேறு கருத்துக்களைக் கூறுகின்றன. மேற்றிசை இசை அளவுகளும் (Enharmone Scale) பைதா கோரஸ் முறையும், மர்க்கடர், பூல், ஒயிட், தாம்சன், போசான்கே முதலியோர் கூறும் 53 சூருதிகளின் முறைகளும் கிளமெண்டஸ் கருதுகின்ற 27 என்ற முறையும், நாகோஜியார் கூறும் 22 என்ற முறையும், தேலால் அவர்களின் முறையும், ஹெல்மோல்ட்ஸ் அவர்களின் கருத்தும் ஆசிரியரின் ஆராய்ச்சியில் இடம் பெற்றன. இம்முறைகளில் எல்லாம் குறைபாடுகள் பொருந்தியிருப்பதை இரண்டாம் பகுதியில் நன்கு விளக்குகின்றார்.

இரு ஸ்தாயியில் (இயக்கில்) 22 அலகுகள் (சூருதிகள்) என்று கூறும் முறைப்படிப் பொருள் செய்து அலகு மாற்றியும் ச- ம ஐந்தும், ச-ப ஏழுமான ராசிகளில் வரும் முறைப்பு நீங்கிய முறையில் ஒரு ஸ்தாயியில் 24 அலகுகள் வருகின்றனவென்றும். 2 அலகுகள் குறைத்துக் கமகமாய் யாழில் வாசிக்கும்பொழுது 22 அலகுகள் என்றும் இது ‘உய்த்துணரவைப்பு’ என்ற நூல் மரபென்றும் சொல்லி, இம்முறைப்பு நீங்கிய பின் எளிதாய் இராகங்கள் உண்டாகும் முறையையும். மத்திமத்தின் இரண்டு அலகைக் குரவில் வைத்துப் பன்னிருகால் கிரகம் மாற்றும் பொழுது உண்டாகும் பன்னிருபாலை இராகங்களையும் அவைகளுக்குத் தற்காலத்தில் வழங்கிவரும் பெயர்களையும் சில மேற்கோள்களையும் ஆசிரியர் காட்டியுள்ளார்.

“ஆயத்துக் கீரா றறுநான்கு வட்டத்துக்  
கேயுங்கோ ணாத்துக் கிரட்டிப்புத் - தூயவிசை  
நுண்மைக் கதிலிரட்டி நோனலகு மோர் நிலைக்கிங்  
கெண்மூன்று கேள்வி கொண் டென்”

என்ற இசை மரபு வெண்பா இதற்குச் சான்றாகிறது.

இரு ஆயப்பாலையில் வரம் 12 அரைச்சுரங்களையும், வட்டப்பாலையில் வரும் 24 ஆன கால் சுரங்களையும், திருகோணப்பாலையில் வரும் 48 ஆன அரைக்கால் சுரங்களையும் சதுரப்பாலையில் வரும் 96 ஆன வீசம் சுரங்களையும், நுட்பமாய்க் கண்டறிந்த தமிழ்மக்கள் தம் நுண்ணறிவிற்கேறப யாழ் வாசிப்பதினும், இராகம் ஆளத்தி (இராக ஆலாபனம்) செய்வதினும் அபிநியிப்பதினும். நடனம் செய்வதினும், தாளத்தினும், குழலினும், கணிதத்தினும், சோதித்தினும் மிகச் சிறந்த அறிவுடையவர்களாய் விளங்கினார்கள் என்பதை எடுத்துக் காட்டியுள்ளார்.

மேலும் நாள்காம் பாகத்தில் சுரங்கள் சூருதிகளினுடைய எண்களும் கணக்குகளும் அவைகள் வழங்கிவரும் இராகங்களும் அவற்றின் பெயர்களும் அவைகள் வீசையில் இன்னின்ன இடங்களில் வருகின்றன என்ற அளவு முறைகளும் தெளிவுபடுத்தப்பட்டுள்ளன.

வானமண்டலத்தை 12 இராசிகளாகப் பிரித்து, அவைகளில் சஞ்சிரிக்கும் ஏழு கிரகங்களின் கதிபேதங்களினால் உண்டாகும் வெவ்வேறு சஞ்சாரத்தைக் குறிக்கும் எண்ணிறந்த சாதகங்களைப் போலவும், அவைகளின் பலன்களைப் போலவும், முற்றிலும் ஒத்திருக்கும் விதமாகச் சங்கீத சாஸ்திரத்தையும் தமிழர் படைத்துள்ளனர். ஒரு ஸ்தாயியை 12 சம அளவாகப்பிரித்து அவைகளில் 7 சுரங்கள் வரவேண்டிய இடங்களையும், அவைகளைக் கிரகம் மாற்றும் பொழுது உண்டாகும் அளவிறந்த இராகபேதங்களையும் நுட்பமான சூருதிகள் சேர்ந்து வரும்பொழுது உண்டாகும் அளவிறந்த முரச்சனா பேதங்களையும் மிகத் தெளிவாகக் கூறியுள்ளார்கள்.

மேலும் கிரகங்கள் நட்பு, ஆட்சி, உச்சம், திரிகோணம், நீசம், பகை முதலிய இடங்களை அடைய அவற்றின் பலன் வெவ்வேறாவது போலவே, சங்கீதத்தில் வழங்கிவரும் 7 சுரங்களும் இணை, பகை, கிளை, நட்பு என்ற இடங்களின் பேதும் பெற்று இனிமையும் செயலும் ஆகிய இவைகளில் வேறுபடுகின்றன. ஒரு இராசிச் சக்கரத்தில் 2, 4, 5, 7, 9, 11, 12 ஆகிய இடங்கள் சுபஸ்தானங்கள் என்றும் 3, 6, 8, 10 ஆகிய இடங்கள் பகைகள்தானங்கள் என்றும் கொள்ளப்படுவதுபோலவே சங்கீத சாஸ்திரத்திலும் சொல்லியிருக்கிறார்கள்.

உடற்கூறு, தத்துவம், யோகம், வைத்தியம், பூகோளம் முதலிய சாஸ்திரங்களிலும் ஏழு சுரங்களைப் போல 7, 7 ஆகவும் 12 ஆகவும் 24, 48, 96 ஆகவும் அமைந்த லிலக்கங்களும் ஒசை அலைகளின் கணக்கும் யோக சாஸ்திரத்தின் உண்மையும், மனிதனுடைய தூலகூட்சம காரணசரீரங்களில் விளங்குகின்றன வென்றும் அம்முறைப் படியே ஒரு யாழின் அமைப்பும், அதன் ஒசையும் கணக்கும் ஒத்து வருகின்றவென்றும் காட்டியுள்ளார். இவைகளை ஒருங்கே காணவிழையும் அன்பர்களுக்கு வீணையில் சுரங்களும் சுருதிகளும் இன்னின்ன இடத்தில் தோன்றுகின்றன என்ற அட்டவணை அமைத்து விளக்கியுள்ளார் (884, 885). உலகத்தவர் எவரும் கண்டும் கேட்டுமிராத நுட்பமான சுரஞானத்தையும் அருமையான கீத முறையையும் பழந்தமிழ் மக்கள் பெற்றிருந்தனர் என்பதைக் காட்ட ஒரு சில சரித்திரக் குறிப்புகளையும் காட்டியுள்ளார்கள். கேக்வார் மகாராஜா நடத்திய அகில இந்திய இசை மாநாட்டுக்குச் சென்று 24 சுருதிகளின் உறுதிப்படுத்தி விளக்கிக் காட்டியதையும் அதுபற்றி அறிஞர்களின் கருத்துரைகளையும் மற்புறரைகளையும் இந்நாலில் வெளியிட்டுள்ளார்.

1916 ஆகஸ்டு 19 ஆம் நாள் தஞ்சையில் நடந்த இசை மாநாடு பற்றியும், அது குறித்துத் தமிழ்ப் புலவர்கள், கணித அறிஞர்கள், சங்கீத வித்வான்கள் ஆகியோரின் கருத்துரைகளையும், இசை மாநாட்டுத் தலைவர் திரு.வி.பி.மாதவராவ், வி.ஐ.ஏ., மைசூர் வைணீக சிகாமணி திரு.கேஷண்ணா, விஜயநகர சமஸ்தான வித்துவான் வைணீக சிரோமணி திரு.வேங்கடரமணதாஸ் ஆகியோர்களின் கருத்துரைகளையும் காட்டியுள்ளார்கள். ஆங்காங்கே சக்கரங்களையும், அட்டவணைகளையும், விளக்கப்படங்களையும் அமைத்துத் தமிழ் இசைக்கலையின் நுட்பங்களை உள்ளங்கை நெல்லிக்கணியை யாவரும் அறியத் தெளிவுபடுத்தியுள்ளார்கள்.

“மேளதிகார ஸ்ட்சனம்” என்ற தெஹுங்கு நூலில், பிரம்ம மேளத்தில் வழங்கிவரும் 24 சுருதிகளின் பெயர்கள் சொல்லப்படுவதை அட்டவணை அமைத்துக் காட்டியுள்ளார்கள் (864). 24 சுருதிகள் என்பது இவர் உள்ளத்தில் தோன்றிய ஓர் ஆராய்ச்சி. இந்நால் அதன் பின்னர்தான் கிடைத்தது, பண்டிதர் அவர்களின் கருத்தும் பழநாலின் கருத்தும் ஒத்திருப்பதைக் கண்டு இசை மேதைகள் வியந்தனர்.

இசைத்துறையில் ஆராய்ச்சி நிகழ்த்த முதலாவது இசைச் சங்கத்தை 1912 ஆம் ஆண்டு மே 27 ஆம் நாளிலும், அதுமுதல் தொடர்ந்து சங்கங்கள் கூட்டு வந்து ஏழாவது சங்கத்தை 1916 ஆம் ஆண்டு ஆகஸ்டு 19, 20, 21 தேதிகளிலும் நடத்தினார்கள்.

ஒரு இராகத்தை ஸ்படம் பண்ணிக் கணக்கிட்டு அதிலிருந்து ஜீவசரமும், அதற்கு இணை கிளையான சுரங்களில் அமுதலைப்பு வருவதையும், இன்னும் பாடலமுதம் தெரிந்து கீதம், கீர்த்தனம், பதம், சுரஜதி, வர்ணம் முதலானவைகள் இயற்றும் விதத்தையும் உலகினர் யாவரும் அறிந்து கொள்ளும் பொருட்டுக் “கருணாம்பர்த சாகரம்” இரண்டாம் புத்தகத்தை எழுதினார்கள்.

முதல் பாகத்தில் இராகங்களின் தொகையையும், அவற்றின் விபரங்களையும், இரண்டாம் பாகத்தில் பரம்பரையாய் வழங்கி வருகின்ற தாய் ராகங்களை அல்லது மேள கர்த்தாக்களையும் மூன்றாம் பாகத்தில் 72 மேளகர்தா இராகங்களையும், அவற்றில் பிறக்கும் ஜன்ய ராகங்களையும், அவைகளின் ஆரோகண

(வலமுறை) அவரோகண (கிடமுறை) சுரங்களையும் அவை இன்னின்றன அன்பதையும் விளாங்கி அச்சிட்டுள்ளார்கள். மேலும் சுரங்களைத் தெரிந்து ஸ்புடம் செய்து கீழம், கீர்த்தனை, சுரஜதி, வர்ணங்கள் முதலியவற்றை இயற்றும் முறையை எழுதி வைத்திருந்தார்கள். அவைகளை ஆய்ந்து கருணாபிரதாகரம் இரண்டாம் புத்தகமாக, ஆபிரகாம் பண்டிதர் அவர்களின் குமாரனும் குமாரத்தியுமான ஆ.சுந்தரபாண்டியன் அவர்களும், மரகதவல்லி துறைப்பாண்டியன் அவர்களும் வெளியிட்டனர்.

ஆபிரகாம் பண்டிதர் அவர்கள் இருக்கும் பொழுதே அவர்கள் குமாரத்தி மரகதவல்லி துறைப்பாண்டியன் அம்மையாரைக் கொண்டு மாயாமாளவகைளை, கருடத்துவனி முதலிய நடைமுறையிலுள்ள இராகங்களிலும், கணகாங்கி, நாகபூஷணி முதலிய அடிப்படை இராகங்களிலும், ஆனந்த ஞபா, சுந்தராங்கி முதலிய புத்தாக உண்டாக்கப்பட்ட இராகங்களிலும் கீழம், கீர்த்தனை முதலியவற்றை இயற்றி இரண்டாம் நாலின் இறுதியில் ஸ்புடம் செய்து விளக்கியுள்ளார்கள். அவ்விதமே அவர் காலங்களுக்குப் பிறகு மரகதவல்லி அம்மையார் சுமார் நூற்றுக்கும் அதிகமான கீர்த்தனங்களைச் செய்து அவற்றுக்குத் தமிழ் சாகித்தியங்களை எழுதினார். அவை அச்சடப்படாமல் இன்றும் இருந்து வருகின்றன. அம்மையார் காலத்திற்குப் பிறகு பிள்ளைகளும், பேரப்பிள்ளைகளும் ஸ்புடம் செய்யும் விதங்களைத் தெரிந்தும், கீர்த்தனங்கள் செய்தும் வருகிறார்கள்.

இவ்வாறு கிசையை முறையோடும் பொருளோடும், பாஷம் பரமனைத் துதித்துப் பிறவிப் பயனை அடையவேண்டுமென்பதே பண்டிதர் அவர்களின் நோக்கமாகும். “தமிழ்கிசைக் கலைக்கு இத்துறை அரும்பாடுபட்டு நினையான ஒரு பெருநூலை இயற்றித் தந்த அவருக்குத் தமிழ் உலகம் என்றும் கடமைப்பட்டுள்ளது. அவர் வழி நின்று கிசைக்கலையைச் சுலவப்போமாக.

\*\*\*



## தமிழ்க்கையே முல ஊற்று

தெ.மதுசூதனன்

அறிமுகம்

சீமார் 100 ஆண்டுகளுக்கு முன் தமிழ்நாட்டில் இசை அரங்குகள் எப்படி இருந்தன தெரியுமா? இந்தச் சூழலை மகாகவி பாரதியாரை விடவேறு எவ்வும் இவ்வளவு துல்லியமாக சீத்தரித்துக் காட்ட முடியாது. இதோ,

"முத்துசாமி தீவிதர், தியாகையர், பட்டணம் சுப்பிரமணிய அய்யர் முதலியவர்களின் கீர்த்தனாங்களிலே சிலவற்றை அதிக ஸங்கதிகளுடன் பாடுவோரே 'முதல்தரவித்துவான்கள். இந்தக் கீர்த்தனாங்களைல்லாம் ஸம்ஸ்கிருதம் அல்லது தெலுங்கு பானையில் இருக்கின்றன. ஆகவே முக்காலே மும்மாகாஸி 'வித்வான்'களுக்கு இந்தக் கீர்த்தனாங்களின் அர்த்தம் தெரியாது. எமுத்துக்களையும் பதங்களையும் கொலை செய்தும் விழுங்கியும் பாடுகிறார்கள். அர்த்தமே தெரியாதவனுக்கு 'ரஸம்' தெரியாதவனுக்கு நியாயம் இல்லை".

"நானும் பிறந்தது முதல் இன்றுவரை, பார்த்துக் கொண்டே வருகிறேன். பாட்டுக்கச்சேரி தொடங்கிறது. விந்துவான் 'வாதாபிகணபதி' என்று ஒரும்பனு செய்கிறார். 'ராமந் ஸமான மெவநு', 'மரியாத காதுரா', 'வரமு லொகி' ..... ஜயையோ, ஜயையோ. ஓரே கதை"

“எந்த ஜில்லாவுக்கும் போ, எந்த கிராமத்திற்குப்போ, எந்த ‘வித்துவான்’ வர்தாலும், இதே கதை தான். தமிழ்நாட்டு ஜனங்களுக்கு இரும்புக் காதாக இருப்பதால், திரும்பத் திரும்ப ஏழூட்டுப் பாட்டுக்கணை வருஷங் கணக்காகக் கேட்டுக் கொள்ளிருக்கிறார்கள். தோற்காது உள்ள தேசங்களிலே இந்தக் குணபத்தைப் பொறுத்துக் கொண்டிருக்கமாட்டார்கள்.

அங்கால சங்கத்திமேடை குறித்து விவரங்கள் தெளிவான். துணிவான விபரிசனங்களை பார்த்தியாரை விட வேறு எவ்வாறும் கூறமுடியாது. நூறு வருடங்களுக்கு முன்னர் நிலவிய இந்தச் சுழற்றிலையில் இன்னும் முழுமையான மாற்றம் வரவில்லை. இந்த அவற்றிலை இன்னும் இன்றாவனரை கொட்டிகிறது.

உ.வே.சா



தமிழ்ச்சுழில் இசையைப் பற்றிய பொது அறிவு எப்போதும் இசை அறிவிற்கு எதிரானதாகவே இருந்து வந்துள்ளது. இதனை விளக்கும் வகையில் ஒரு சின்னக்கதை. இதன் மூலம் பொதுப் புத்தியில் இசைதொடர்பான கருத்தோட்டம் எவ்வாறு இருந்தது என்பதை நாம் ஓரளவு புரிந்துகொள்ளலாம்.

தமிழ்த் தாத்தா உ.வே.சாமிநாத அய்யர் குருகலவாச முறையின் மூலமாக தமிழ்நினர் மீணாட்சிசுந்தரம்பிள்ளை அவர்களிடம் மயிலாடுதுறையில் தமிழ் பயின்று கொண்டார்தார். உ.வே.சா அவர்களுக்கு குடும்பக் பின்னணியில் மற்றும் சுயவிருப்பம் காரணமாக இசை பயில வேண்டும் என்று ஆர்வம் இருந்தது. ஆனால் பின்னையவர்கள் இசை பயில்வதை பிடிவாதமாக மறுந்துவிட்டார். உ.வே.சா அவர்களும் இசையார்வத்தை மூட்டை கட்டிவிட்டு தமிழ் மட்டும் பயின்று கொண்டிருந்தார்.

இடையில் உ.வே.சா அவர்கள் கோபாலகிருஷ்ண பாரதியாரேசு சுந்திக்க நேர்கிறது. அப்பொழுது பாரதி, உ.வே.சா இசை பயில முடியாத சூழ்நிலையை அறிகிறார். தானே முன்வந்து இசை பயற்றுவிக்கிறேன் என்று வலுக்கட்டாயமாக உ.வே.சாவிற்கு இசை பயிற்றுவிக்கிறார்.

சில நாட்களுக்குப் பிறகு இந்த விஷயம் பின்னையவர்களுக்குத் தெரியவருகிறது. அவர் மிகுந்த சினம் கொண்டு, “குருத்துரோகம் செய்து விட்டாய். உனக்கு இனி தமிழில்லை போ!” என்று வகைபாடு விடுகிறார். சிறுபிள்ளையான உ.வே.சா தேம்பித் தேம்பி அழுது கொண்டிருக்கிறார். பின்னையவர்கள் சற்றே சாந்தடைந்து சொல்கிறார் “நான் இசை கத்துக்க வேண்டாம்னு சொன்னது ஏன் தெரியுமா? ... இசை கத்துக்கிட்டா அறிவு வளராது அதுதான்!”

**நாவலர்**

19ம் நூற்றாண்டிலே வாழ்ந்த ஆறுமுகநாவலர் கலைகளில் ஈடுபோடு கொண்டவர். குறிப்பாக இசை ஆர்வமும் பண்ணிசைப் பிரியராகவும் விளங்கியவர். சைவசமயப் போதனைகளுக்கும் பிரசாக்க மரபுக்கும் பண்ணிசையில் முக்கியத்துவத்தை நன்கு உணர்ந்து இயங்கியவர். ஈழத்திலே அக்காலத்தில் பண்ணிசை மங்கியிருந்தது. இதனால் பண்ணிசையை முறைப்படி கையானுவதற்கான அருட்ருணர்வை, ஆற்றுகையை தேவாரங்களில் கையான முடியுமென நாவலர் நம்பினார். இதற்காக தமிழகத்தில் இருந்து ஒதுவார்களை வரவழைத்து இசைப்பணியில் ஈடுபோட்டினார்.

இதனால் ஈழத்தில் பண்ணிசை புதிதாக ஊக்கம் பெற்று வளர்வதற்குத் தக்க பின்புலம் அமைந்து வந்தது. மேலும் பண்ணிசை மரபை ஊக்குவிக்கும் விதத்தில் நாவலர் சில பாடல்களையும் இயற்றிப் பாடியுள்ளார். கிப்பொழுது “தமிழிசை மூழ்க்கம் எங்கும் கேட்கிறது. தமிழிசைக்கு விதை போட்டவர் நமது நாவலரே” என சுத்தானந்த பாரதியார் தமது நூலான்றில் குறிப்பிட்டுள்ளார். நாவலரைத் தொடர்ந்து சேர.பான் கிராநாதனும் இசைகளுமூலம் இசை ஆர்வமும் கொண்டு இசையை வளர்ப்பதற்கான முயற்சிகளில் ஈடுபட்டவர். கிவரது கலைப்பணிகளை இவரது மருமகன் ச.நடேசுபிள்ளை மேலும் தொடர்ந்தார். ச.நடேசுபிள்ளை 24.11.1951இல் சென்னையில் நடைபெற்ற தமிழிசைச் சங்கத்தின் ஒன்பதாவது மாநாட்டினைத் தொடக்கி வைத்து நிகழ்த்திய பேருரை சிறப்பானது.

இந்தப் பேருரையில் தமிழிசைச் சங்கம் தோன்றும் முன்னரே அதாவது 1942-ற்கு முன்பே யாழ்ப்பாணத்திலே தமிழ்ப் பாட்டுக்களுக்குத் தான் முதன்மையிடம் அளிக்கப்பட்டு வந்துள்ளது என்பதனைச் தெளிவாகச் சுட்டிக் காட்டியிருந்தார்.

இதைவிட யாழ்ப்பாணத்தில் ஓர் இசைக்கல்லூரி அமைக்கவும் திட்டமிட்டிருந்தார். அப்போது இந்த இசைக் கல்லூரிக்கு அரசினர் ஆதரவு கிடைக்கவில்லை. இதனால் தாமே தமது மாமனார் பெயரில் இராநாதன் இசைக்கல்லூரியை யாழ்ப்பாணம் மருதனா மடத்திலே தொடங்கினார்.

**மனுநீதி**

மனுநீதியின் 4ஆம் அத்தியாயம் 15ஆம் விதிப் படி பிராமணர்கள் இசைபயின்று பொருள் ஈட்டக்கூடாது என்று தடுக்கப்பட்டிருந்தனர். பிராமணர்கள் கோயில் அர்ச்சனைதான் செய்து வந்தனர்.

தமிழ்நாட்டில் இசையைப் போற்றி வளர்த்தவர்கள் பாணர்களும், ஒதுவார்களும், இசை வேளார்களும் தான். கடந்த 200 ஆண்களுக்குத் தான் பிராமணர்கள் இசையிலும், நடனத்திலும் புகுந்து ஆதிக்கம் செலுத்தத் தொடங்கினார். இதனை சமூகவியல், வரலாற்றியல் ஆய்வுகள் மேலும் ஆழமாகவும் தெளிவாகவும் புலப்படுத்துகின்றன.

**சியாமா சாஸ்திரி**

18ம் 19ம் நூற்றாண்டுகளில் வாழ்ந்த கர்நாடக சங்கீத மும்லூர்த்திகளில் ஒருவர் சியாமா சாஸ்திரி. இவர் பிராமணர். இளம் வயதில் இவர் சங்கீதம் கற்று, பாடி, பரிசும் வாங்குகிறார். இதை இவர் தனது தந்தையிடம் பெருமையாகக் காட்டுகிறார். ஆனால் இவரைப் பாராட்டாமல் தந்தையார் சாடுகிறார். நாமோ தேவி உபாசகர்கள், நமது குதூரம்ப்படி நாம் சங்கீதம் பாடக்கூடாது. அப்படியிருக்க நீ எப்படி பாடப்போனாய் என்று சாடுகிறார்.

இந்தச் சம்பவம் சியாமா சாஸ்திரியின் வாழ்க்கையில் நிகழ்ந்த ஓர் எடுத்துக்காட்டு ஆகும். ஆனால் இசையை தொன்று தொட்டு உருவாக்கி வளர்த்தவர்கள் தாங்கள் தான் என்றும், சமஸ்திருத மொழியில் தான் இசைக்கான அறிப்படை நூல்கள் இருப்பதாகவும், பார்ப்பனர்கள் ஒரு வரலாற்றுப் புரட்டைச் செய்து வருகின்றனர். இன்று வரை இந்தப் புரட்டு நிட்டமிட்ட அரசியல் பண்பாட்டுச் செயற்பாடுகளும் தொடர்கிறது. வராற்றுப் புரட்டு

தமிழில்தான் முன்முதலில் ஏழு சுரங்களும் தோன்றின. இவை ஏழிசை என்ற பொதுப் பெயருடன் விளங்கின. மேலும் “ஏழிசையில் இசைப்பயணாய்” என்ற சுந்தரர் வாக்காலும், ‘ஏழுகொலாம் இசை’, ‘ஏழிசை வண்ணம்’ என்ற அப்பரது வாக்குகளிலிருந்தும் அறியலாம். இந்த ஏழிசையும் முறையே குரல், துந்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாராம் என்று அழைக்கப்பட்டன. முன்னர் இவை ஏழு நரம்புகள் எனப்பட்டன. பின்னர் இவைகளைத்தான் சமஸ்திருதமயமாக்கி ஷ்டஞ்சும், ரிஷிபம், காந்தாரம், மத்திமம், பஞ்சமம், தைவுதம், நிஷாதம் என்று அழைக்கும் மரபு உருவானது. இதேபோல தமிழிசையின் பிரகாசகள் சொற்களையிட மாற்றியனர். இப்படி பிற்மொழியை ஆக்கிணிட இசைத்துறைத் துறைகளைக்கொடுக்கும் இன்னும் தூய தமிழ்ப் பெயர்களைக் கூற முடியும். தற்போது மொழிக் காலனித்துவப் பிழயிலிருந்து தமிழ்ச் சொற்களை மீட்டடூக்க வேண்டிய தேவை ஏற்பட்டுள்ளது.



கி.பி. 13ம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த சாரங்க தேவர் என்பவர் தாம் எழுதிய “சங்கீதரத்னாகரம்” என்ற இசை நூலில் தான் தமிழிசை முறையிலான சரிகமபதநி என்னும் ஏழ தமிழக்குறியீடுகளுக்கும் வடமாழி அழிப்படையிலோன காரணப் பெயர்களை வலிந்து உருவாக்கி பெரும் பூர்த்தைச் செய்தார். தமிழ் ச வக்குப் பதிலாக வடமாழி ஈ வலிந்து தீட்டப்பிட்டுப் பயன்படுத்தினார். கி.பி. ஐந்தாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த பரதர் என்பவர் எழுதிய “சங்கீத சாஸ்திரம்” என்னும் நூலை ஆதாரமாக வைத்தே தாம் தமது நூலை எழுதியதாக சாரங்கதேவர் கூறியுள்ளார்.

இனால் கி.மு.விலேயே தமிழிசை நூல்கள் என்னற்றளவு இருந்தன்னன. குறிப்பாக சிலப்பதிகாரம் கி.பி முதல் நூற்றாண்டில் இயற்றப்பட்டது. நான்காம் நூற்றாண்டிலிருந்து ஒன்பதாம் நூற்றாண்டு வரையிலுள்ள தேவார காலத்தில் தமிழ்நாட்டு இசை நாயன்மார்களாலும் மிறாலும் வளர்க்கப்பட்டது. 11ம் நூற்றாண்டில் இருந்த கவிச்சக்கரவர்த்தி ஜயங்காண்டாரும், 12ஆம் நூற்றாண்டில் இருந்த உரையசிரியர் அழயாருக்கு நல்லாரும். தமிழ்நாட்டு இசையில் நூட்பம், இலக்கணம், முறை, செழுமை ஆகியவை பற்றியும் அதன் தொன்மம் பற்றியும் தெளிவாக எழுதியுள்ளனர். இதற்குப் பின் 13ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த சாரங்க தேவர் தான் சரிகமபதநி என்ற சரங்கள் வடமாழியில் உருவான காரணப் பெயர்கள் என்று கைதை கட்டியுள்ளார். அதாவது, முன்னர் தமிழ்நாட்டு இசையில் இருந்த சரிகமபதநி என்ற இடுகுறிப்பெயர்களை எடுத்து இதற்கேற்ப சமஸ்கிருத வார்த்தைகளை தேடிப்பிடித்து வலிந்து பொருத்தி பூர்ட்டுச் செய்துள்ளார்.

### ஆயிரகாம் பண்டிதர்

இந்த இசைப்பூர்த்தை மற்றும் கருத்துநிலை நீக்கம் செய்யும் நூட்ப அரசியலை ஆயிரகாம் பண்டிதர் தமது ‘கருணாய்ரத் சாகரம்’ எனும் நூலில் தெளிவாக பட்டு பட்டு வைத்துள்ளார். அதாவது சாரங்கதேவர், ஏழ சரங்களில் ஒன்றாகவும் ஒன்றாகவும் எழுது குறிப்பிடுவினார். இனால் அவரை சர முறைப்படி அது ஏழாவதாக வருகிறது என பண்டிதர் அம்பலப்படுத்துகிறார்.

இதைப்போல முதலாவதாகவும் நூலாவதாகவும் ஆறாவதாகவும் ஏழாவதாகவும் மூகின்ற சுரங்களுக்கு ஏன் பெயர் கற்பிக்கப்படவில்லை என்றும், ஆயிரகாம் பண்டிதர் கேள்வி எழுப்புகிறார். மேலும் சாரங்கதேவர் ரிஷிபத்தின் குரலை ஒத்திருப்பதால் ரிஷியம் என்ற ராகம் வந்ததாகக் கூறுகிறார். இதேபோல மற்ற சுரங்களுக்கும் ஏன் விளக்கம் கொடுக்கவில்லை என்றும் பண்டிதர் கேட்கிறார். இப்படி ஏழ சுரங்களுக்கும் மூன்று வெவ்வேறு விதமான விளக்கங்களை சாரங்க தேவர் கொடுத்திருப்பதை. அவை இட்டுக் கட்டப்பட்டவை என்பதையும் தருக்க ரீதியாகவும் நூட்பமாகவும் ஆயிரகாம் பண்டிதர் வெளிப்படுத்துகிறார்.

ஆயிரகாம் பண்டிதர் இன்னும் பலவிடயங்களை தெளிவாக மேலும் விளக்குகிறார். எடுத்துக்காடாக, கசடத்பற என்ற தமிழ் வல்லின எழுத்துக்கள் வார்த்தையின் முதலிலும் நடுவிலும் வருகின்ற போது இடத்திற்கு தகுந்தாற் போல உச்சரிக்கப்படுகிறது என்று பண்டிதர் காட்டுகிறார். அதாவது காகம் என்ற வார்த்தையில் இரண்டு க கனும் வேறுவேறாக உச்சரிக்கப்படுகின்றன. சமயம், அச்ச என்ற வார்த்தையிலும் ச வேறு வேறாக உச்சரிக்கப்படுகின்றன. இதை அறியால் ஏழ சுரங்களில் முதல் சுரமான ச என்ற குறியீடு ஈ என்ற சமஸ்கிருத எழுத்தின் உச்சரிக்கப்படுவதால் சமஸ்கிருதத்திலிருந்தே சுரங்கள் வந்திருக்க வேண்டும் என்று சொல்வது தவறு என்கிறார் ஆயிரகாம் பண்டிதர்.

பொதுவாக தமிழிசை மரபு கர்நாடக இசை மரபாக இனாங் காணப்படுவதற்கான சமூக, அரசியல், பண்பாட்டு வரலாற்றுத் தொடர்ச்சி நிலைவிவந்துள்ளது. குறிப்பாக அறிவு மொழியாக சமஸ்கிருதம் நிலைபெற்றதன் பண்பாட்டு அரசியல் இங்கு கவனிப்புக்குரியது. மொழிக் காலனரித் துவத்தின் அதிகாரத்துக்குள் தமிழ்மொழியும், தமிழ்ப்பாண்பாடும் இழப்படுச் செல்லும் அரசியல் இன்னும் விரிவான ஆய்வுக்குரியது.



என்றைக்கும் இருந்ததில்லை. குறிப்பாக பல்லவர் மற்றும் பிற்காலச் சோழர் காலங்களில் சமஸ்கிருதம் அரசர்களின் ஆதரவு பெற்ற மொழியாகத் தமிழ்

என்றைக்கும் இருந்ததில்லை. குறிப்பாக பல்லவர் மற்றும் பிற்காலச் சோழர் காலங்களில் சமஸ்கிருதம் அரசர்களின் ஆதரவு பெற்ற மொழியாக இருந்துவந்தது.

தினை சார்ந்த இலக்கிய உருவாக்கம் பெற்ற மண்ணில், வைதிகச் சமயங்கள் அனைத்தையும் தன்வசப்படுத்தும் கூழல் உருவானது. அதாவது சமயக்கருத்தாட்டகள் மட்டும் இடம்பெற்று வேறு தன்மைகள் எதுவும் இல்லாத தமிழ்ப்பாண்பாட்டு மரபு உருவானது. இயற்கைநூறி சார்ந்த இசை மரபுகள் பேணப்பட்டு வந்த மரபு, சங்க இலக்கியப் பாடல்களில் பெற்றும் இடம்பெற்றிருந்தன. இவை தினை சார்ந்த பண்மரபுகளாக அமைந்திருந்தன.

பின்னர் திருமுறைப்பாடல்கள் பண்மரபில் பாடப்பட்டன. இவற்றை தேவராப் பண்கள் என்று குறிப்பிடுகின்றனர். இந்த இசைமரபில் தொடர்ச்சியாகவே 'ஒதுவார்கள்' எனப்படும் கோயில்களில் தேவாரம் பாடும் பிரிவினர் இருந்து வருகின்றனர். சமயச் சார்பற்ற பாண்றகள், விறலியர்கள் என்றிருந்த மரபு வைதிகச் சமயங்களுக்குள் தஞ்சம் அடையும் கூழல் உருவானது. இவ்வகைச் சமயங்களோடு சேர்ந்து வந்த மொழிகளுக்குள் தமிழ் இசை மரபும் ஒன்று கலக்க வேண்டிய கட்டாயம் ஏற்பட்டது. இச் சமயங்களைப் பேணிய ஆட்சியாளர்கள் மற்றும் ஆதிக்க சாதியினர் தமிழ் இசை மரபை தம்முடைய மொழிகளுக்குள் உள்வாங்கிக் கொண்டனர். இவ்வாறுதான் 'கர்நாடக இசை' என்ற புதுமரபு தமிழச் சூழலில் உருவானது.

இன்றைக்கு ஆங்கில மொழியில் நமது கலை பண்பாட்டு ஆய்வுகள் நிகழ்த்தப்படுவதைப் போல, அன்றைக்கு நமது கலை பண்பாட்டு நிகழ்வுகள் அனைத்தும் அரசுகளின் ஆதரவோடு சமஸ்கிருத மொழியில் உருவாக்கப்பட்டன. தமிழ்ச்சூழலில் மிகுதியாக சமஸ்கிருதப் பண்முதர்கள் உருவாயினர். இந்தியாவிலேயே அதிகமாக சமஸ்கிருதச் சுவடுகள் தென்னிந்தியப் பகுதியில் தான் கிடைத்துள்ளன. மேலும் ஆட்சி, நிர்வாக, அறிவு உள்ளிட்ட புலங்களில் சமஸ்கிருதம் மரியாதையும் செல்வாக்கும் பெற்றிருந்தது.

தமிழர்களின் அனைத்து அறிவுசார் வளர்ச்சிகளும் சமஸ்கிருத மொழியில் பதிவு செய்யப்பட்டன. இசையும் தீர்கு விதிவிலக்காக முடியாது. இப்பழயாகத்தான் தமிழ் இசைமரபு, கர்நாடக இசை மரபாக வழவும் பெற்றது. இத்தன்மையை அழிப்படையாகக் கொண்டு. கி.பி 13ஆம் நூற்றாண்டில் 'சங்கீத ரத்தனாகரம்' எனும் கர்நாடக இசை இலக்கண நூல் உருவாக்கப்பட்டது.

### தெலுங்கு ஆதிக்கம்

15ஆம் நூற்றாண்டு தொடர்களி தமிழகம் தெலுங்கு மன்னர்களின் ஆட்சி அதிகாரத்துக்கு உட்படுத்தப்பட்டது. தெலுங்கு, கன்னபம், மலையாளம் ஆகிய மொழிகள் சமஸ்கிருதத்தை உள்வாங்கிய வரலாறு வெளிப்படையானது. இதனால் தமிழ்ப்பண் சார்ந்த இசை மரபில் சமஸ்கிருதத்தின் தாக்கம் தெலுங்கு மொழியில் இடம்பெறுவது தவிர்க்கமுடியாதாயிற்று.

15ஆம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் தெலுங்கு மொழிபேசும் சாதாரண மக்கள் மற்றும் பண்டிதர்கள், ஜமீன்தார்கள், பாளையக்காரர்கள் என்று பலதரப்பினரும் தமிழகத்தில் வாழுத் தொடங்கினர். இதனால் தெலுங்குப் பண்டிதர்களின் கீர்த்தனாக்கள் கர்நாடக இசை மரபில் இயல்பாக உருவாகத் தொடங்கின. இந்தப் பின்னணியில் தான் தியாகம்யர் உருவாகிறார். இந்த உருவாக்க மரபிலும் இரு மரபுகள் தமிழ்ச்சூழலில் உருப்பெற்றன. இந்தத் தொடர்ச்சியை வரலாற்று நிலைநின்று தெளிவாக இனங்காண வேண்டும்.

### தமிழிசை மூவர்

அறஞர் மு.அருணாசலம் குறிபிடும் “கர்நாடக - தமிழிசை மூவர்” எனும் ஒரு பிரிவு அல்லது மரபு எனக் கூறலாம். அடுத்து உ.வே. சாமிநாதம்யர் குறிப்பிடும் ‘சங்கீத மும்மணிகள்’ எனும் வேறு ஒரு பிரிவு அல்லது ஒரு மரபு. இந்த வகைப்படுத்தல் சார்ந்து தமிழ் இசைமரபை ஆழமாகப் புரிந்து கொள்வது ஆரோக்கியமாக இருக்கும். இதற்குள் இழையோடும் அரசியல், கருத்துநிலை தெளிவாக அடையாளம் காணப்படவேண்டும்.

சீர்காழி முத்துத்தாண்டவர் (1525 - 1625), சீர்காழி அருணாசலக்கவிராயர் (1711-1779), மாரிமுத்துதாப்பிள்ளை (1712-1787) ஆகிய மூவர் கீர்த்தனைகளை உருவாக்கி கர்நாடகத் தமிழிசை எனும் மரபை உருவாக்கியதாக தமிழ் ஆய்வாளர் மு.அருணாசலம் அடையாளப்படுத்துகின்றார். இந்த மூவரும் வேளாள சமூகத்தவர்கள். இதுபோல் உ.வே. சாமிநாதம்யர் பிறிதொரு மரபை அடையாளப்படுத்துகின்றார். அதாவது தியாகைய்யர் (1767 - 1847), சியாம சாஸ்திரிகள் (1762 - 1827), முத்துசாமி தீசிதர் (1776 - 1835) உள்ளிட்ட மூவரும் கீர்த்தனைகளை உருவாக்கி கர்நாடக இசை மரபை உருவாக்கிய பெருமக்களாக உ.வே.சா முன்னிறுத்துகிறார். வீவர்கள் ‘சங்கீத மும்மணிகள்’ என்றும் அழைக்கப்படுவர். வீவர்கள் பிராமண சமூகத்தைச் சேர்ந்தவர்கள்.

இன்று இந்த இரு மரபுவழிப்பட்ட இசைப்பாரம்பரியம் தான் பல்வேறுவாத விவாதங்களுக்குக் காரணமாக இருந்து வருகிறது. இந்த இசை மரபுகளின் தொடர்ச்சியின்தான் ‘தமிழிசை இயக்கம்’ தோற்றும் பெற்றது.

தமிழிசை இயக்கம், தமிழிசை மரபின் வேர்கள் பற்றிய தேடல், ஆய்வு யாவும் இயக்கச் சிந்தனையாகவும் செயல்வாதமாகவும் எழுச்சி பெறுவதற்கு அடித்தளம் அமைத்தது. தொடர்ந்து தமிழில் பாடவேண்டும் என்ற கோரிக்கையும் பலரால் பல்வேறு நிலைகளில் பல்வேறு தளங்களில் வெளியிடப்பட்டது. ‘சங்கீத வித்வசஸை’, ‘தமிழிசை மன்றம்’ உள்ளிட்டவற்றில் நடைபெறும் இசை விழாக்களுக்கும், தமிழிசை ஆற்றுக்கைக்கும் இடையிலான உறவு என்ன? என்பது தொடர்பில் ஆழமான உரையாடல் வெளிப்படவேண்டும். அப்பொழுதுான் தமிழிசை இயக்கத்தின் செல்நெறி மரபு தொடர்பில் மீவாசிப்பு சாத்தியப்படும். ‘தமிழ்ப்பாட்டு இயக்கம்’ தொடர்பிலும் மறுவிசாரணைகள் நிகழ்த்தப்படவேண்டும். தமிழிசை இயக்கத்துக்கும், தமிழ்ப்பாட்டு இயக்கத்துக்கும் இடையிலான ஊடாட்டமும் முரண்களும் இன்னும் தெளிவாக அடையாளம் காணப்படல் வேண்டும். மேலும் தமிழிசை வெளிப்படுத்தும் கருத்துநிலை சார்ந்த உரையாடல் தமிழ்ப்பாள்பாட்டு மரபில் இன்னும் ஆழப்படவேண்டும்.

### மனந்திறத்தல்

“நடந்து போகிற போதும் பஸ் பயணத்தின் போதும் முழுக்க முழுக்க மியூசிக் பற்றித்தான் யோசித்துக் கொண்டிருப்பேன். மெளனமாக ஸ்வராங்களை முன்னுழுப்பேன். காலை நால்கர மணிக்கெல்லாம் எழுந்து சாதகம் பண்ணுவேன். மாலையில் வீடு திரும்பியதும் மறுபடி பாட்டு பிரட்டிகள் தான்.”

இசைதான் வாழ்க்கை. அதைவிட பிரமாதமாக உலகில் வேறு ஒன்றும் இல்லை. இசை என்பது ஆழமான, நுணுக்கமான, லயித்து, உள்வாங்கிக்காள்ளக்கூடிய ஒன்று என்று புரிந்தது.

நான் இசைக் கடலின் ஆழத்தில் மூழ்கிப் போனேன். என்னுள்ளே இசை விஸ்வரூபம் எடுத்து. என்னை முழுமையாக ஆக்கிரமிந்துக்கொண்டால் அது மிகையில்லை" (பம்பே ஜெயழீரி : குழுதம்).

### தண்டாணி தேசிகர்

1943 ஆம் வருடம் திருவையாறில் தியாகராஜ ஆராதனை விழா நடக்கிறது. அதில் அப்போது மிகப்பிரபலமாக இருந்த பாடகர் தண்டாணி தேசிகர் பாடி முடித்து இறங்கிய கையோடு காவிரியிலிருந்து நீர் வரவழைப்பது அவர் பாடிய இடத்தைக் கழுவிய பிறகே அடுத்த பாடகரை அனுமதித்தார்களாம் விழா அமைப்பாளர்கள். இப்படி தேசிகர் அவமானப்படுத்தப் பட்டதற்கு இரண்டு காரணாங்கள் சொல்லப்பட்டன. ஒன்று அவர் பிராமணரல்லாதவர். இன்னொன்று அவர் "நீச் மொழியான" தமிழில் பாடவிட்டர்.

இந்த சம்பவத்துக்குப் பிறகுதான் தமிழிசை இயக்கம் தனது பணியை மேலும் விரிவுபடுத்துகிறது. இந்த இயக்கத்தில் முக்கிய பங்கு வகித்தவர் அண்ணாமலைச் செட்டியார்.

தமிழிசை இயக்கத்துக்கு பெரியார், அண்ணாத்துரை ஆகியோரின் ஆதரவும், இருந்தது. அதே நேரம், தமிழ்ச் சமூகத் திற் கென்று தொடர்ச்சியான லைக் கியப் பாரம்ப்ரியம், பண்மரபு, இசை மரபு என்பவற்றையல்லாம் ஒத்துக் கொள்ளாமல் சமஸ்கிருத மரபை ஏற்றுக் கொண்டவர்களும் இருந்தார்கள். வீவர்கள் தெலுங்குப் பாட்டும் பாடப்பாடும் எனக் கூறி வந்தார்கள். அப்படி கூறியவர்கள் கல்கி, ராஜாஜி, டி.கே.சி. போன்றவர்களைக் குறிப்பிடலாம்.

தமிழ்ப் பாட்டியக்கமா? தமிழிசை இயக்கமா? என்பதை வேறுபடுத்திப் புரிந்து கொள்ள வேண்டிய அவசியம் உண்டு. வீவற்றுக்குப் பின்னால் உள்ள அரசியல் முக்கியம். எவ்வாறாயினும் தமிழ்மொழி சார்ந்த ஒரு இசை மரபு ஒரு பண்மரபு, உருவாகி வளர்ந்து வந்ததற்கான நிறையச் சான்றுகள் உள்ளன. தமிழிலக்கிய வரலாற்றில் இதற்கான சான்றுகளைக் காணலாம்.

தமிழ்ப் பாரம்பரியத்தில் பண்ணிசை மரபு என்பது பின்னர் உருவான சமஸ்கிருத மற்றும் தெலுங்கு செல்வாக்கால் கர்நாடக இசை என்னும் பெயரால் அழைக்கப்படக் கூடிய அவலம் உருவானது. பிராமணிய சமூகத்தவரின் செல்வாக்குக்கு உட்பட்ட மரபாகக் களவாடப்பட்டது. இந்த வரலாறு கூட திரித்து எழுதப்படலாயிற்று. இதனால் தான் தண்டாணி தேசிகருக்கு அவமானம் ஏற்பட்டது. கே.ஜே.ஜேசுதாஸாக்கு பல சபாக்களில் ஆரம்ப காலங்களில் பாட அனுமதி மறுக்கப்பட்டு வந்தது. வீவரை கர்நாடக இசைப்பாடகராக அங்கீரிப்பதற்கு நீண்ட காலம் பிடித்தது.

தமிழ்த் தேசிய இனத்தின் மீதான பண்பாட்டு ஆக்கிரமிப்பின் கருவியாக தெலுங்கு பயணபடுத்தப்படுகின்றது. இதனால் தெலுங்கில் பாடாகே என்று குரிசெழுப்பும் நிறையும் உருவாகி உள்ளது. பிரஸ்மீர் சீசன்

சென்னையில் மிகப்பர் 15 தொடர்க்கீஜனவரி 15 வரையில் நடைபெறும் இசைக் க்ஷேரிகளை 'மிசம்ப்ரசீசன்' என்று அழைப்பதுண்டு. சுமார் 50 கூக்களில் ஏற்குறைய 1500க்கும் மேற்பட்ட க்ஷேரிகள் மிசம்ப்ரமாதத்தில் நிகழ்வதுண்டு. இசை விழாவிற்கு வெளிநாடுகளில் வாழும் தமிழ் நாட்டவர்கள் வருவதை வழக்கமாக்கிக் கொண்டுள்ளார்கள். சமீப காலங்களில் ஈழத் தமிழர்கள் பலரும் இசை விழாவில் கலந்து கொள்கிறார்கள்.

இந்த இசை விழாக்களில், க்ஷேரிகளில் தமிழிசை வெகுகுறைவாகவே பாடப்பட்டு வருவதைத் தொடர்ந்து அவதானிக்கலாம். பிரபல கலைஞர்கள் பலரும் தமிழிசையை வளர்ப்பதற்கான ஆர்வமும், விருப்பமும் இல்லாதவர்களாகவே உள்ளார்கள். ஓர் குறிப்பிட்ட சமூகத்தவரின் சமூக அந்தஸ்து விவகாரமாகவே கர்நாடக இசை மரபைக் கருதி வருகிறார்கள். அனைத்துத் தமிழ் மக்களும் ரசித்து



வரக்கூடிய, அந்தம் புரிந்து இசையோடு ஒன்றுகலக்கக் கூடிய 'தமிழிசை வளர்ச்சி' யை பிரபல கர்நாடக இசை வல்லுநர்கள் விரும்புவதில்லை.

**தமிழசயில் சாரம் இல்லையா?**

சில வருடங்களுக்கு முன்னர் ஒரு முன்னணி இசைக் கலைஞர் தமிழிசையில் சாரம் இல்லை என்கிற ரீதியில் பேசி பலத்த சர்ச்சை உருவாகக் காரணமாக இருந்தார். 'தமிழ்க் கீர்த்தனைகளில் லிரிக் (Lyric) தான் இருக்கிறது. ஆனால், மும்லுர்த்திகளின் கீர்த்தனைகளில் தான் ஆழம் இருக்கிறது' என ஒரு இணையத்தளத்துக்கு வழங்கிய செவ்வியில் பாடதி பம்பே ஜெயரீ குறிப்பிட்டிருந்தார். இவர் மேலும் 'தமிழில் பாடனால் மட்டும் எல்லோருக்கும் புரிந்து விடுமா என்ன?

தேவாரம் எத்தனை பேருக்குப் புரியும்? கர்நாடக சங்கீதம் என்பது நான்கு தென்மாநிலங்களுக்கும் பொதுவானது. இப்படி கர்நாடகாவில் இருப்பவர்கள் கண்ணாத்தில் பாடவேண்டும் என்றும், கேரளாவில் இருப்பவர்கள் மலையாளத்தில் பாடவேண்டும் என்றும் வற்புறுத்தினால் இசை என்னவாது" என்று கேட்கிறார்.

ஆனால், தமிழிசையை வளர்க்கத் தொடர்ந்து பாடுபட்டு வருபவர்கள் இதைக் கடுமையாக ஆட்சேபித்தார்கள். பம்பே ஜெயரீயின் இந்தக் குரலை தமிழிசைக்கு எதிராக எழும் குரல்களில் ஒன்றாகப் புரிந்து கொள்ளலாம்.

தமிழிசையில் ஆரவும் கொண்ட கலைஞர்களும் நம்மத்தியில் இல்லாமல் இல்லை. சீர்காழி சிவசிதம்பரம், நித்யாரீ, கஞ்சம் சுப்பிரமணியன், டி.வி.சங்கரநாராயணன், சேஷேகோபாலன் போன்றோரும் ஒரு சில அமைப்புகளின் முயற்சியாலும் தான் (தந்தை பெரியார் தமிழிசை மன்றம், அடையாறு இசைக்கல்லூரி, மக்கள் கலை இலக்கிய கழகம்.) தமிழிசைப் பாடகள் ஈசம்பர் சீசன் சமயத்தில் ஓரளவு பாடப்படுகின்றன. மேடைபோட்டுக் கொடுக்கும் நகரத்து சபாக்கள் கலைக்கும், இசைக்கும் எந்த விதத்திலும் தொண்டாற்றவில்லை.

"தமிழ்மொழியின் அழகியல் காரணமாக சங்கீதத்துக்காக இயற்றப்படாத ஆந்தாநிகளைக் கூட நான் பாடுகிறேன். இந்த மொழியில் தமிழில் ஆழம் இல்லையென்றால் வேறு எந்த மொழியில் ஆழம் இருக்கும்" என்று சேஷேகோபாலன் கேட்பதில் நியாயம் இல்லாமல் இல்லை.

தமிழில் பேசினால் மட்டுமல்ல, அதில் மொழி அறிவு, ஆழமாக இருந்தால் தான் இசை ஆற்றுகையில் தமிழிசையின் புதிய இசைக் கோலங்களை நிகழ்த்த முடியும். தமிழிசையின் எழுச்சிக்கும் அழித்தளம் அமைக்கமுடியும். இன்றைய இளந்தலை முறையினரில் பலரும் ஆங்கிலக் கல்வி மூலம் படித்தவர்கள். இவர்கள் தமிழ்நாட்டில் வாழபவர்கள் என்று கூறினாலும், இவர்கள் மேற்கத்திய பண்பாட்டுமயமாக்களின் தாக்கங்களுக்கு உள்ளாக்கப்பட்டிருப்பவர்கள். தமிழனர்வும் சிற்றனையும் இல்லாவர்களாகவும் உள்ளனர்.

### தமிழிசை இயக்கம்

தமிழிசை இயக்கம் என்றாலே அது நாத்திக இயக்கம் என்ற தவறான எண்ணம் சிரது மத்தியில் இருக்கிறது. இதனால் கூட தமிழிசை வளராமல் உள்ளது. குறிப்பாக கர்நாடக இசையில் பிராஸ்லார்களின் ஆதிகம் அதிகம். இதனால் இவர்கள் சமஸ்கிருதம் மற்றும் நெலுங்கு கீர்த்தனைகளின் பிடியிலிருந்து விடுபட்டு தமிழிசை வளத்துக்கும் வளப்புக்கும் உழைக்க இவர்களது உளவியல் இடங்களைக் கருக்கிறது.

எவ்வாறுயினும் கர்நாடக இசை மரபு தமிழ் பண்பாட்டின் உயிர்ப்பு யிகு வழவுமாக உருப்பெற வேண்டும். சாதாரண தமிழ் மக்களின் உணர்வுகளுடனும், இசை அனுவத்திலும் ஒன்று கலக்க வேண்டும். ஒவ்வொரு இசையும் ஒவ்வொரு நினைவின் பதிலைக் கொண்டிருக்கும். இது நீண்ட பாரம்பரியமுடைய தமிழ்ர் வாழ்க்கையின் அனுபவத் திரட்டலை, வேறு வகையான பண்பாட்டுத் தருணங்களை குவிமுனைப்படுத்தும் சாத்தியங்களை எப்போதும் கொண்டிருக்கும்.

மகாகவி பாரதியார் குறிப்பிடுவது போல “புதிய புதிய கீர்த்தனைகளை வெளியே கொண்டு வரவேண்டும். இப்போது ஸங்கீத வித்துவாளங்களிலே தலைமைப்பட்டிருப்போர் தமிழிலே புதிய மெட்டுகளில் கீர்த்தனங்கள் செய்ய முயலவேண்டும். நவரஸங்களின் தன்மைகளையும், இன்னின்ன ராகங்களை இன்னின்ன விதங்களிலே பாடினால், இன்னின்ன ரஸங்கள் உண்டாகும் என்பதையும் கற்றுத் தெரிந்துகொள்ளுதல் அவசியம்.” இந்த சாத்தியப்பாடுகளை நன்கு விளங்கி இயங்கும் இசையாளர்களும் நம்மத்தியில் உருவாகியுள்ளனர். இவர்களுள் நித்யார்ஜு குறிப்பிடத்தக்கவர். இதனால் தான், “தமிழில் பாடுவதை ரொம்வும் விரும்புகின்றேன். கேட்பவர்களுக்குப் பொருள் புரிவதில் மகிழ்ச்சி” என்று கூறுகிறார். தமிழிசையை வலியுறுத்தி பல்வேறு இடங்களில் தனது கருத்தையும் பதிவு செய்து வருகின்றார்.

கர்நாடகத்தில் “புரந்தரதாஸர்” பாடல்களும், கேரளத்தில் “சுவாதித் திருநாளும்” இல்லாமல் ஒரு கச்சேரி செய்துவிட முடியாது என ஒரு முறை ஒர் பேட்டியில் பாட்கி சென்மயா குறிப்பிடது தமிழிசை மரபில் தமிழிசை யெக்கத்தின் தேவையைத் தொடர்ந்து வலியுறுத்தப் போதுமானது.

ஏந்த இசையும் அந்த மொழி பேசும் மக்களின் மனங்களை வயிக்க வைக்க வேண்டும். கர்நாடக இசை இநைச் செய்கிறதா?

நிதைவாக,

தமிழிசை இயக்கம் தொடங்கி பல ஆண்டுகள் ஓடனாலும், இன்னும் பெரியளவில் பண்பு மாற்றமடையாததற்கு என்ன காரணம்? யார் காரணம்? ஏன் இன்னும் தமிழ்ச் சூழலில் விழிப்பு ஏற்படவில்லை? இது போன்ற கேள்விகளுக்கான உரையாடல் தான் “நாம் இனி எங்கே?” என்பதற்கான பதில்களைக் கொண்டிருக்கும். இன்றைய ‘உலகமயமாதல்’, ‘தேசிய இன எழுச்சி’, ‘அடையாள அரசியல்’, ‘இசைக் குழும இசையியல்’ உள்ளிட்ட நவீன கருத்தாடல்கள் மத்தியில் இந்த எண்ணக்கருக்கள் பற்றிய உரையாடல்களை நோக்கிக் கவனம் குவிக்கப்படவேண்டும்.

தமிழிசை மரபை அறிவு நிலையிலும், ஆற்றுகை நிலையிலும், புலமை நிலையிலும் வளர்த்தெடுக்க விழிப்புணர்வும், அருட்டேணர்வும், சமூகப்பொறுப்பும் வேண்டும். ஈழத்துத் தமிழிசையின் வேர்கள் இன்னும் ஆழப்படவேண்டும். தமிழிசை இயக்கம் ஈழத்தமிழர் பண்பாட்டில் அடையாள அரசியல் தேர்வாகவும், புதுவிசையாகவும் தொழிற்படவேண்டும்.

நோக்கியைவ :

- \* அருணாசலம்.மு, 2007, கர்நாடக சங்கீதத்தின் ஆதிமும்மூர்த்திகள், சென்னை, சித்தக்கடல்.
- \* அருணாசலம்.மு, 2009, தமிழ் இசை இலக்கண வரலாறு, உ.ல. பாலசுப்பிரமணியம் (பதி), மதுரை, கடவு பதிப்பகம்.
- \* அருணாசலம்.மு, 2009, தமிழ் இசை இலக்கிய வரலாறு, உ.ல. பாலசுப்பிரமணியம் (பதி), மதுரை, கடவு பதிப்பகம்.
- \* இளங்குமரன், திரா, 2000, தமிழிசை இயக்கம், சிதம்பரம், மெய்யப்பன், தமிழாய்வகம்.
- \* மாம்மது.நா, 2006, தமிழிசைத் தளிர்கள், கோவை, தமிழோசைப் பதிப்பகம்.
- \* ஜூராசா. சபா, 2008, இசையும் சமூகமும், கொழும்பு, சேமமடு பதிப்பகம்.



**திண்டபாணி தேசிகர்** அவர்களைப் பற்றி முதலில் இலங்கையில் நான் பெற்ற அறிமுகம் அவர் ஒரு நடிகர் என்பதாகும். 1950 – 55 காலப் பகுதியில் அங்கு நந்தனார் திரைப்படம் திரையிடப்பட்ட காலப்பகுதியில் அவரை நான் நந்தனாராகக் கண்டேன். 1960களின் தொடக்கத்தில் அண்ணாமலைப் பல் கலைக் கழகத்தில் இசைப்பில் வந்த எனது ஊர்சார் நண்பர்கள் (ஸி.சிவகுருநாம், என்.சதாசிவம் மற்றும் திளவீர்சார்க்கம் ஆகியோர்) தேசிகர் ஒரு பேராசிரியர் என்ற தகவலைத் தந்தனர். அவரது 'தாமரை பூத்த தடாகமடி' என்ற பாடல் அன்று அவர்கள் வாயிலும் இசை மேடைகளினும் பரவலாகப் பயின்றது. இவைதான் சமார் நாஸ்பாண்டு கட்டு முன்வரை தேசிகர் ஜயா அவர்களைப் பற்றிய என் மனப்பதிவுகள். ஒரு நடிகர், இசைப் பேராசிரியர், பாடலாசிரியர் என்ற மட்டுளான கணிப்பாக அம்மனப்பதிவு அமைந்தது.

அறுபதுக்களின் நடுப்பகுதியில் நான் பல்கலைக்கழகம் சென்று தமிழை ஒரு சிறப்பப் பாடமாகப் பயிலத் தொடங்கியபோது தேசிகர் அவர்களுக்கு மேலே நோக்கப்பட்ட வகையிலான கணிப்புகளைவிட இன்னொரு வரலாற்றுப் பாத்திரப் பரிமாணமும் உண்டு என்பதை உணர்த் தொடங்கினேன். அந்தப் பரிமாணம் அவர் ஒரு தமிழிசை நெறியாளர் என்பதாகும். பாரம்பியமான தமிழரின் இசை மரபின் பெருமையை மீட்டெடுக்கும் வகையில் அக்காலப் பகுதியில் தமிழகத்தில் நிகழ்ந்து வந்த ஒரு பேரியக்கத்தில் முன்வரிசையில் நின்று வழிநடத்திய ஒரு வரலாற்றுப் பாத்திரம் என்ற வகையில் தேசிகரைப் பற்றிய எனது கருத்துப் பழவும் விரிவு பெற்றது. இந்த வரலாற்றுப் பாத்திரத்தின் தகைமை எத்தகையது என்பது தொடர்பான சில எண்ணங்களை மட்டும் இங்கு பதிவு செய்ய முயல்கின்றேன்.

வரலாற்றுப் பாத்திரம் என ஒருவர் கணிக்கப்படுகிறார் என்றால் அவர் தமது சமகால வரலாற்று அம்சமொன்றை முன்னொட்டி வளர்த்தவராகத் திகழ்ந்திருப்பார் என்பது நாம் முதலில் மனாவ்கொள்ள வேண்டிய ஒன்றாகும். இவ்வாறு முன்னொட்டிக்கும் அவர் அன்றைய கால கட்டத்தில் சராசரி பொது மனிதனுக்குரிய குணங்கள், பிரச்சினைகள் என்பவற்றுடன் திகழ்ந்தவர்தான்.

ஆனாலும், அவ்வாறான சராசரி பொதுநிலை அம்சங்களுடன் மட்டும் வாழ்ந்து முடித்துவிடாமல், சற்று மேலமூழ்பி சமூக வரலாற்றோட்டத்தை அவதானிப்பவராகவும் அதில் தொலைநோக்குடன் சில தொடக்க முயற்சிகளை மேற்கொள்பவராகவும் செயற்படுவதன் மூலம் அன்றைய சராசரி மனிதரிலிருந்து அவர் விளகி நிற்பவராகிறார். தனி ஆளுமை கொண்டவராகிறார். இந்தத் தனி ஆளுமையே அவரது அடுத்த தலைமுறைகள் அவரைப்பற்றிச் சிந்திப்பதற்கும், போற்றுவதற்கும் அடிப்படையாகின்றது. இவ்வாறான சிந்தனைகளும் போற்றுதல்களும் அவரை வரலாற்று மாந்தர் என வழவழைக்கின்றன.

தேசிகரும் அவரது சமகால இசையார்வலர் பலரும் மேற்கொண்ட தமிழிசை இயக்கமானது 20 ஆம் நூற்றாண்டில் தமிழ்நாட்டில் நிகழ்ந்த மாபெரும் 'சமூக - பண்பாட்டுப் பேரியக்கமான்றின் ஒரு கூறு ஆகும். தமிழர்கள் தங்கள் தனி அடையாளங்களை இனாங்கண்டு பேணிக் கொள்ளவேண்டும் என்ற எண்ணம் மேற்படி 'சமூக - பண்பாட்டுப் பேரியக்கத்தின் தொனிப்பொருளாக அமைந்தது. இதன் 'சமூக - அரசியல்' நிலை வெளிப்பாடாக திராவிட இயக்கம் எழுச்சி அமைந்தது. மொழியில் தூய்மை பேணும் நோக்கு தனித்தமிழ் இயக்கம் என முகிழ்ந்தது. இவற்றைப் போல இசையில் தமிழர் தனித்தன்மைக்கான தேட்டம் 'தமிழிசை' இயக்கமாக உருவெடுத்தது. இவ்வெண்ணைக் கருவுக்கு இசை மேடைகளிலும் பல்கலைக்கழகத் தளத்திலும் செயன்முறை வழிவும் தந்தவர்களுள் முக்கியமான ஒருவராகவே தேசிகர் அவர்கள் வரலாற்றில் அறிமுகமாகின்றார்கள்.

தமிழரின் இசைத் தனித்தன்மையைக் கண்டறிந்து பேண முற்படும் ஒருவருக்கு சில அடிப்படைத் தகுதிகள் அவசியமாக இருந்தன. ஒன்று அவர் இயல்பாகவே இசைப் புலமையுடையவராக இருக்க வேண்டும். சீர்ப்பாக தமிழரின் தேவாரப் பண்ணிசைப் பாரம் பரியத்தை முறைப்படி கற்றுணர்ந்தவராக இருக்கவேண்டும். அறிவுசார்ந்த இந்த அடிப்படைத் தகுதிகள் மட்டுமேன்றி மக்கள் மத்தியில் இவற்றைக் கொண்டு சென்று, உணர்வு பூர்வமாக மக்களைத் தமிழிசையில் ஈடுபடச் செய்பவராக - பாடவல்லவராக - அவர் அமைந்திருக்க வேண்டியதும் அவசியமாகும். இவ்வாறான அடிப்படைத் தகுதிகளுக்கு மேலாக ஏற்கெனவே உள்ள பாடல்களுக்கு - சர - தாள்க் குறிப்புகள் அமையப் பெறாதவற்றுக்கு - அவற்றை அமைக்கும் செயன்முறையில் அவர் வல்லவராகவும் திகழ வேண்டும். அதுடன் புதிய சாகிஞர்யம் படைக்கும் இயற்புலமையையும் அவர்பெற்றிருந்தால் அது அவருக்கு ஒரு சிறப்புத் தகுதியாக அமையும். இவை எல்லாவற்றையும் விட முக்கியமான ஒன்று அவர் தம் எண்ணங்களையும் சாதனைகளையும் பேணுத்தக் கமாணவ மரபை உருவாக்குவது. தீற்கு பல்கலைக்கழகம் போன்ற சமூக முக்கியத்துவம் வாய்ந்த நிறுவனங்களில் பணியாற்றுவது பெருந்துணை புரியும். தேசிகரைப் பொறுத்தவரை மேற்கூறிய அனைத்துத் தகுதிகளும் வாய்ப்புக்களும் கொண்டவராக அவர் திகழ்ந்தமையை அவர் பற்றிய வரலாற்றுச் செய்திகள் தெளிவுறுத்துகின்றன.

இளம் வயதிலேயே இசைப் புலமையைத் தேஷ்க கொள்ளும் ஆர்வத்துடன் செயற்பட்ட அவருக்கு தேவாரப் பண்ணிசைப் பாரம்பரியம் மரபுசார் கொடையாகக் கிடியதாகும். அதாவது பக்தி இலக்கிய காலம் முதல் தமிழ் நாட்டின் கோயில்களில் பேணப்பட்டு வந்த இசைமரபை அவர் பரம்பரை முதுசொம் ஆகப் பெற்றிருந்தார் எனத் தெரிகிறது. சமகாலத்தில் பல தேவார இசைக் குழுவினருடன் அவர் இணைந்து செயற்படவும், தேவார பாடசாலைகளிற் பணிப்பியவும் அவருக்குக் கிடிய வாய்ப்புக்கள் இந்த மரபுரிமை சார்ந்தனவாகும்.

அதேவேளை சமகாலத்தில் கர்நாடக இசையில் மிகு தேர்ச்சி பெற்றிருந்த பலரிடம் - குறிப்பாக பிடில் விதவான் கும்பகோணம் ராஜமாளைக்கம்பிள்ளை முதலியவர்களிடம் - இவர் இசை பயின்றார். இவ்வாறான பயிற்சியானது தேசிகர் அவர்களுக்கு கர்நாடக இசை - தமிழிசை ஆகிய இருமரபின் செழுமையையும் வழங்கியது எனத் தெரிகிறது. இவ்விரு இசை மரபும் ஒன்றுக்கொண்டு எதிர் என்ற கருத்து பொதுவாக நிலவிவந்த சூழலில் இரண்டையுந் தெரிந்து தெளிந்து இசைவு காணவல்ல ஒரு சமநிலை நோக்கைத்



தேசிகர் கொண்டிருந்தமை குறிப்பிடத்தக்க ஒரு அம்சமாகும். தனித்தமிழ் இசையில் பல மேடைகளில் தம் ஆனைமையை வெளிப்படுத்தி நின்ற தேசிகர் அவர்கள் விசாகப்பட்டினாம் தியாகராஜர் விழாவில் ஆறுமணி நேரம் தெலுங்கில் பாடினார் என்ற செய்தி அவரது மேற்படி மனச் சமநிலையை உணர்த்துவதாகும்.

பாடல்களுக்கு சங்கதிகள் மற்றும் சுரதாளக் குறிப்புகள் அமைப்பதில் தனிக்கவனம் செலுத்தி நின்றமை இவரது

செயன்முறைகளில் வரலாற்றுப் புதிவுக்குரிய முக்கிய அம்சமாகும். அத்துடன் இசைத்தட்டில் திருமுறைகளையும், பிற பாடல்களையும் பதிவு செய்வதில் கவனம் செலுத்தியமையும் குறிப்பிடுவது அவசியம் அன்றொமலைப் பல்லைக்கழகம், எட்டையூபாம் சமஸ்தானம் மற்றும் திருவாடூதுறை தகுமபுரம் முதலிய ஆதீனங்கள் என்பவற்றில் பொறுப்பான பதவிகள் வகிக்கக் கூடிய தமக்குத் தீட்டுத்த வாய்ப்புக்களை விவர இவ்வகையில் சரியாகவும் நிறைவாகவும் பயன்படுத்திக் கொண்டார் என்பதை இவர் பற்றிய வரலாற்றுத் தரவுகள் தெளிவுறுத்துகின்றன. இவர் சுரதாளக் குறிப்புகள் மற்றும் 'சங்கதி' கள் அமைப்பதில் காட்டிய பேரீபோட்டை அவரது இசைத்தமிழ் பாமாலை நூலாக்கம் உணர்த்தும்.

அருணாச்சலம் பிள்ளையின் 'திருமகளே', 'செந்தமிழ் தாயை', தம்முடைய 'ஏழிசையாகிய'.... 'நாவுக்கரசனை' முதலிய பாடல்களுக்கு அமைந்த 'சங்கதி' களும் இவ்வீபோட்டைச் சிறப்பாக உணர்த்தி நிற்பன. இவ்வாறு இவரால் கவனம் செலுத்தப்பட்ட மேற்படி பாடற்பரப்பு சம காலத்திலும் பின்னரும் பிரபல இசையாளர்களால் வாய்மொழியாகவும், இசைக்கருவிகள் மூலமும் இசைக்கப்பட்டன. இசைக்கப்பட்டு வருகின்றன. காருக்குறிச்சி அருணாசலம், குழிக்கரை பிச்சையாபிள்ளை, ஏ.கே.சி.நடராஜன் மற்றும் வீருசாமிப்பிள்ளை முதலிய இசை விற்பனர்கள் இத்தகு பாடல்களை வாசிந்து தண்டாணித் தேசிகரின் தகுதிப்பாட்டை உருதி செய்துள்ளனர் என்பது நம் கவனத்துக்குரியதாகும்.

தேசிகர் அவர்கள் இசைத்தட்டுக்களில் பாடிய சாகித்தியங்களில் 'தாமரை பூத்த தாடகமல்'.... 'ஐகண்ணீ'.... 'மனமே உனக்கித்துமா'.... மற்றும் நந்தனார் சுரித்திரக் கீர்தனைப் பாடல்கள், கவிமணி தேசிகவிநாயம் பிள்ளை பாடலான 'பாட்டுக்கொரு புலவன் பாரதியா'... கு.சா.கிருஷ்ணமூர்த்தியின் 'இன்பக்களாவான்று கண்டேன்' ... முதலியன ஈழத்தில் அழக்கும் இசையராங்குள்ளில் ஓலித்தமையை இங்கு நான் நினைவு கூருகின்றேன். தமிழகத்திலும் இவை மேடைகளில் பலமுறை ஓலிக்கப்பட்டன எனவும், பெருந்தொகையன சுவைஞர்களின் தீயங்களை நிறைவித்தன எனவும் அறிகிறேன். தேசிகரின் தகைமைக்கு இவை தக்க சான்றுகளாவன.

இவ்வாறு பலநிலைத் தகுதிப்பாடுகளுடன் செயற்பட்டு நின்ற தேசிகர் அவர்கள் தம் என்னாங்கள் மற்றும் சாதனங்களைப் பின்தொடர ஒரு மாணவர் பரம்பரையை உருவாக்கிவிட்டுச் சென்றுள்ளார். இலங்கையைப் பொறுத்தவரை இவரது மாணவர்கள் என அறியப்பட்டவர்கள் மேலே சுட்டிய சி.சிவஞானம், எஸ்.சதாசிவம், திலைவீரசிங்கம் மற்றும் செல்வி நாகம் மா கதீர்காமர், பாலசீங்கம் மற்றும் ப.முத்துக்குமாரசாமி முதலியோர். இவர்கள் தேசிகர் பெருமையைச் சிந்தனையிலும், செயலிலும் பேசினி நிற்பவர்கள் இவர்களுள் இவ்விழாவை ஆண்டுதோறும் நிகழ்த்துவதைத் தன் வாழ்நாட்ட பணியாகக் கொண்டிருக்கும் ப.முத்துக்குமாரசாமி அவர்களின் திட்டப்பாங்கான செயன் முறையானது ஆசிரியன்

மீதான மாணவக் கடப்பாட்டினை அவர் தெரிந்து தெளிந்துள்ளமையை உணர்த்தி நிற்பது. இத்தொடர்பில் அவர் வெளியிட்டு வரும் இசை ஏடு என்ற இதழ் முயற்சி குறிப்பிட்டத்தக்க ஒரு வரலாற்றும் பதிவு ஆகும்.

தேசிகர் அவர்கள் தமது சமகாலத்தில் இசை தொடர்பான பல்வேறு நிறுவன நிலைக் கூயற்பாடுகளில் தம்மை இணைத்தக் கொண்டவர். அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்தில் பேராசிரியப் பணி புரிந்ததோடமையாமல் பிற பல்கலைக்கழகங்களின் இசை தொடர்பான ஆலோசனைக் குழுக்களிலும் பாடத் திட்டக் குழுக்களிலும் பாங்கேற்றவர். பல்கலைக் கழகத்துக்கு வெளியே தமிழ்நாட்டின் பல்வேறு பகுதிகளிலும் இயங்கிய இசை தொடர்பான மன்றங்கள் பலவற்றிலும் அநீன சார் நிறுவனங்களிலும் தமிழ்மையை இசைப் பாடற் புலமை மற்றும் இசையாய்வுத் திறன் என்பவற்றைப் பரவச் செய்தவர். அவ்வகையில் ஒரு சமூக மனிதனாக இயங்கியிவர். இவ்வாறான இவரது சமூக சார் இயங்குநிலை இவருக்குப் பல்வேறு நிறுவனங்கள் சார் கணிப்பு, கொரவம் என்பவற்றை வழங்கியது. அவ்வாறு இவர் பெற்ற சில கொரவ விருதுகளும் வருமாறு.

1. 'இசையரசு' - ராஜா சர். முத்தையா செட்டியார் அளித்தது.
2. 'தேவாரமணி' - பாஸ்நிஷ்சேரி கவர்ணர் வழங்கியது.
3. 'இசைப்பேரவிஞர்' - சென்னை தமிழ்நிலைக் காங்கம் வழங்கியது.
4. 'பண்ணிசைப் புலவர்கோன்' - காஞ்சி காமகோடி பீடம் வழங்கியது.
5. 'சங்கீத கலா சிரோமணி' - இந்தியன் பைன் ஆர்ட்ஸ் சொசைட்டி.

தம் வாழ்நாளில் பெரும்பகுதியை அவைக் காற்றுக்கலை (Performing-Arts) மற்றும் கற்பித்தல், புதிப்பித்தல், இசைத்தட்டு உருவாக்கம் முதலியவற்றில் செலவிட்டு நின்ற தேசிகர் அவர்கள் ஒரு ஆய்வாளர் என்ற வகையில் பல கட்டுரைகளையும் எழுதியுள்ளார். "தமிழிசைக் கட்டுரைகள்" என்ற தலைப்பிலான நூல் வழிவில் அமைந்துள்ள இக்கட்டுரைகள் பல்வேறு தலைப்புக்களில் அமைந்தவை பண்டைய இசை வளர்ச்சி பற்றியும் சமகால இசைச் செயற்பாடுகள் தொடர்பாகவும் அவர் கொண்டிருந்த கருத்துக்களை அறிவதற்கு - குறிப்பாக தேசிகரின் இசைக் கொள்கைகள் என்ற நோக்கிலான ஆய்வுக்கு - தூணை நிற்பளவாக இக்கட்டுரைகள் உள்ளன.

தமிழ் இசை, கர்நாடக இசை ஆகிய இரண்டிலும் ஆழந்த புலமை எய்தியிருந்த தேசிகர் அவர்கள் கர்நாடக சங்கீத ராகங்கள் பலவற்றை அநாசமாகக் கையாணும் ஆற்றல் பெற்றிருந்தார். பல அழுரவ ராகங்களுக்கு உருப்படிகள் அமைத்தவராகவும் திகழ்கிறார்: மேஜும் மரபாகப் பாட வரும் முறைமைகளை மாற்றும் செய்து புதுமை புரிந்தவராகவும் இவர் கணிக்கப்படுகிறார். பட்டினத்துர் படத்தில் இவர் பாடிய 'கதிரீ அலால்' என்ற பாடல் அழுரவ ராகமான 'சைந்தவி யில் அமைந்தது, 'கரகரப்பிரியா' விள் ஜன்யமான



இந்த ராகத்தில் கிருதிகள் பெரும்பாலும் இல்லாததால் தேசிகரின் பாடல் ராக உருவத்தைக் காட்டும் உருப்பழியாக அமைந்தது" என வாமனன் என்ற விமர்சகர் குறிப்பிடுவார். (இசை ஏடு - 2000 ப.17) மேஜும் நட்ட பாடை என்ற பண்ணில் (கம்பிர நாட்டை ராகத்தில்) பாடப்பட்டு வந்த 'தேமாங்கணி' என்ற தேவாரத்தைச் சுக்கரவாகம் என்ற ராகத்துக்கு மாற்றிய புதுமையையும் வாமனன் கூட்டுக் காட்டுகிறார். (மேற்பாடு இதழ்)

தேசிகர் அவர்களுடைய இசை வாழ்க்கை தேவாரப் பண்ணிசையில் தொடர்கியது. பின்னர் நந்தனார் திரைப்படத்தின் மூலம் திரையிசை – நடிப்பு என மாற்றம் எய்தியது. பின்னர் தமிழிசைப் பணி, சுர – தாள அமைப்புப் பணி, பேராசிரியப் பணி என்பனவாகப் புதிய தடங்களில் நடை பயின்றது. திரையுலகத் தொடர்பு தேசிகருக்குப் பரந்த ஒரு அறிமுகத்தை ஏற்படுத்தியது. நந்தனாராகவும் மாணிக்வாசகராகவும் பட்டினத்தாராகவும் அவர் புனைந்த வழிவங்கள் தமிழ் கூறும் நல்லுலகின் 'பட்டி தொட்டி' எங்கும் அவரை அறிமுகம் செய்தன. மேற்படி 'பூராண வரலாற்று' ப் பாத்திரங்களைச் சமகால மாந்தர் தேசிகரின் வழிவில் கண்டு களித்தனர். 'வல்லாள மகாராஜன்' என்ற படத்திலும் இவர் நடித்துள்ளார்.

இவ்வாறான திரையுலகத் தொடர்பு இவருக்கு தேவேசேனா என்ற துணைவியை அளித்தது. மராட்டி இந்துஸ்தானி, தெலுங்கு முதலான மொழிகள் தெரிந்திருந்தவரான தேவேசேனா அவர்கள் தேசிகரின் இசைப்புலமை – குறிப்பாக இசை ஆய்வுக்திறன் வளர்வதற்கு தக்கதொரு துணையாகவும் அமைந்தார் எனத் தெரிகின்றது.

தேசிகர் அவர்கள் தம் இசைப்புலமை மூலம் ஈடுபிய பொருளைத் தன் வாழ்க்கைத் தேவைக்கு மட்டும் பயன்படுத்திக் கொள்ளாமல் சமகால இறைபணி, சமூகப்பணி என்பவற்றிற்கும் பயன்படுத்தியவர் என இவரைப் பற்றி வரலாற்றுக் குறிப்புகள் தெரிவிக்கின்றன.

இவற்றையெல்லாம் தொகுத்து நோக்கும்போது தேசிகர் அவர்கள் தமிழ்நாட்டின் சமகால இசையுலகில் நிறைவாழ்வு வாழ்ந்த ஒருவர் என்பது தெரியவாரும் திரையுலகில் அவர் புகழ் பரவியிருந்தாலும் தமிழிசைத் துறைச் செயற்பாடே அவரது வரலாற்றுக் கணிப்புக்கான முக்கிய அம்சமாகத் திகழ்கின்றது என்பது கூடுதல் காட்டப்பட வேண்டிய ஒன்றாகிறது.

**இவ்வரையாக்கத்துக்கு துணை நின்றவை:**

1. கட்டுரைகள்

- அ. 'எம்.எம்.தண்டாணி தேசிகர்' – கலையாமணி வே.சோமசுந்தர தேசிகர்.
  - ஆ. 'தமிழிசை பூத்த தபாகம்' – நல்லைக்குமரன்.
  - இ. 'எம்.எம்.தண்டாணி தேசிகர்' – வாமனன்.
- இம்மூன்றும் தேசிகர் அவர்களது 92 ஆவது பிறந்த நாள் விழு சிறப்பிதழாக வெளிவந்த இசை ஏடு திதழில் (2000) பிரசரமானவை.

2. தேசிகரின் மாணவி செல்வி நாகம்மா கத்ர்காமர் வழங்கிய சில தகவல்கள்

கலாநுதி நா.கப்பிரமணியன்

தேசிகரின் 93 வது பிறந்த நாள் நினைவுச் சிறப்புவரை பிரதீய வித்யாபவன் மண்டபம்.  
சென்னை – 26.08.2001

நன்றி - இசைடூ 2011 - 2002 திதழிகள்

\*\*\*

## தமிழ்ப்பாட்டும் கிசையும்

பேராசிரியர் எஸ்.வையாபுரிப்பிள்ளை

**த**குக்க நெறிப்படி, அதாவது காரணகாரியத் தொடர்போடு பொருள் முழுதும் வெளியிடுவது வசனம். காரண காரியத் தொடர்பை இரண்டாகவதாகக் கொண்டு, குறிப்பாற்றலானும் ஒசையின் நயத்தாலும் பொருளை உணர்த்துவது பாட்டு. இது வசனத்திற்கும் பாட்டிற்குமுள்ள வேறுபாடுகளில் மிக முக்கியமானது. பிறிதொரு வேறுபாடும் உண்டு. பாட்டுக்களைப் பாடினால்தான் அவற்றினுடைய கலையும் பொருளின் சிறப்பும் நம்மால் அறியமுடியும். பாடாமல் போனால் இவை இரண்டும் விளங்கமாட்டா.

பாடுவதற்கு கிசை இன்றியமையாதது. இவ் கிசை தமிழ்ப் பாட்டுடன் கலந்துவந்த வரலாற்றை நாம் அறிந்து கொள்ளுதல் நலம். இதற்குத் தமிழ்ப்பாட்டு வழவங்களின் வரலாறு கூற்றாலும் உணர்த்தக்கது. முதல் முதலில் அகவல் என்ற பாவினமே தோன்றியதாகும். சங்கச் செய்யுட்களில் பெரும்பாலுன இவ்வகைப் பாவினத்தாலே இயன்றவை. இப்பாவினத்திற்குத் தனிந்து உரிய ஓசை நயம் உண்டு. ஆனால் கிசையோடு பாடுற்கு இப்பாவினம் தக்கதன்று. அடிகளுக்கு வரையறையில் லாமை இதற்கு முக்கிய காரணமாகும். சொல் வின் இனிமையாலும், சொல் தொடர்புகளின் நயத்தினாலும், அடிகளின் ஒத்திசைப்பினாலும் (rhythm) பொருளின் நயத்தாலுமே இவ்வகைச் செய்யுட்கள் சிறந்து விளங்கின. இதற்கு உதாரணம்

பாரி பாரி என்று பல ஏந்தி

ஒருவற் புகழ்வர் செந்நாப் புலவர்:

பாரி ஒருவனும் அல்லன்:

மாரியும் உண்டு ஈண்டு உகைபுறப் பதுவே

(புறம். 197)

அகவலுக்குப் பிஸ்ஸர் தோன்றியது வெண்பா என்று கொள்ளலாம். இது பெரும்பாலும் நான்கு அடி உடையது. இதற்கு உரியது செப்பலோசை. இவ் ஓசையோடு தளைக்குரிய நியமங்களும் சேர்ந்து, இவ்வகைச் செய்யுட்கள் இயலுகின்றன. இவற்றை கிசையோடு சேர்த்துப் பாடுவதற்குப் பெரிதும் ஏற்படும்போதும் உண்டு.

என்னை உரையல் என் பேர் உரையல் ஊர் உரையல்  
அன்னையும் இன்னன் எனுரையல் - பின்னையும்  
தன்படா யானைத் தமிழ்நார் பெருமாற்குள்ள  
கண்படா வாயே உரை.

(புந்திரட்டு : 1540)

இதனைப் பாடி நோக்குக.

வெண்பாவின்பின் வந்தது கலிப்பாவின் ஒரு பகுப்பாகிய தாழிசை. இது பாடுவதற்கொனவே அமைந்தது என்று கூறலாம். தாழிசை என்ற பெயரே இதனை விளக்குகிறது. கலிப்பாவிற்குரிய 'முரற்கை' (தொல். பொருள். 382) என்ற பெயரும் இதனையே வலியுறுத்தும். முரற்கை என்பது ஒலித்தல் என்று பொருள்படும். 'கைச முரலுதல்' என்றல் முற்காலத்து மரபு.

பலவுறு நறுஞ்சாந்தம் படுப்பவர்க்கு அல்லதை  
மனையுளே பிறப்பினும் மனைக்கு அவை தாம் என் செய்யும்?  
நினையுங்கால் நுழம்மகள் நுழக்கும் ஆங்கு அனையளே.

சீர்கைமு வெண்முத்தம் அணிபவர்க்கு அல்லதை  
நீருளே பிறப்பினும் நீர்க்கு அவைதாம் என்செய்யும்?  
தேருங்கால் நுழம்மகள் நுழக்கும் ஆங்கு அனையளே.  
ஏழ்புனர் இன்னிசை முரல்பவர்க்கு அல்லதை  
யாழுளே பிறப்பினும் யாழ்க்கு அவைதாம் என்செய்யும்?  
குழங்கால் நுழம்மகள் நுழக்கும் ஆங்கு அனையளே.

(கவி. 7)

செய்யுளின் அமைப்பே பாடுதற்கு ஒத்தாக மேற்கூறிய அகவலொழிந்த ஏனையவற்றில் காணப்படுகிறது. கால அடைவில் இசைக்கலையானது மிகவும் வளம்பெறனாயிற்று. அந்நிலையில் பாடல்களிற் சிலவற்றிற்கு இசை ஊட்டப்பெற்றது. பரிபாடல் இதற்கு உதாரணம். இசைக்கு எனவே இப்பாடல்கள் இயற்றப் பெற்றன. தேவாரம் முதலிய திருப்பாட்டுக்கள் அனைத்தும் இவ்வாறு பண்களுக்கு எனப் பாடப் பெற்றனவே. பிறசெய்யுள் வகைகளும் கூட இசையோடு இனிமையாகப் பாடுதற்கு ஒத்தனவாக இருக்கவேண்டும் என்று ஆசிரியர்கள் கொண்டனர். இதன் விளைவாக ஆசிரியவிருத்தம் முதலிய செய்யுள் வகைகள் தமிழாசிரியர்களால் கையாளப்பட்டன. சிந்தா மனி முதலிய காவியங்களின் விருத்தங்கள் இதற்குச் சான்று, தாழிசையும், பாடுதற்கு அமைந்த தன்மை பற்றியே, தனிப்பட்ட நூலுக்குரிய யாப்பாகக் கொள்ளப்பட்டது. கலிங்கத்துப் பரணி இதற்கு எடுத்துக் காட்டு.

சுரிகுழல் அசைவற அசைவுறத்  
துயில்எழு மயில்என மயில்என  
பரிபுல ஒவிலெழு ஒளிலெழு  
பனிமொழி யவர்க்கடை திறமினோ  
முருகில் சிவுந்த கழுநீரும்  
முத்ரா இளைஞர் ஒழுயிரும்  
திருகிச் செருகும் குழல்மடவீர்  
செம்பொற் கபாடம் திறமினோ

(கடைதிறப்பு 3, 10)

இங்குனமே குறள்வென் செந்துறையும் இசையோடு பாடுதற்கு ஏற்றதாக ஆசிரியர் சுந்தரம் பிள்ளையால் சிவகாமி சுரித்திரத்தில் கொள்ளப்பட்டது.

இந்திரநற் சாலவித்தை ஏதுவோ ஒன்றிமைக்க

கிட்டதிரை எனத்திசைகள் எட்டும் இருள்விரிய

அந்தரத்தே கண்சிமிட்டிச் சுந்தர தாரகைள்

அரிய ரகசியம் தமக்குள் அறைந்து நகைபுரிய:

என்புருக்ப் பினைந்த அன்றில் இணை சிறிது பிரிய

ஓங்கி யுயிர் விடுப்பவர்போல் இடையிடையே கூவ,

அன்புறினை யார் அறிவெற் என்பன போல் மரங்கள்

அலர் மலர்க் கண்ணீர் அருவி அகம் உடைந்து தூவ!

(சிவகாமி. 7, 8)

சொல்லின் இனிமைக்கும் இசையின் இனிமைக்கும் சிறந்த எடுத்துக் காட்டாக இருப்பது சூலாபணி

பொன்னே! நன் மனீக்கொம்போ பூமிமேல்

ஆரணாவ்கே! போற்றி போற்றி!

அன்னே! எம் அரசுகுத்த தவிர்வினாக்கே!

ஆரமிர்தே! போற்றி உன்றன்

மின்னேர்நூண் ணீடைநோமால் : மென்மலர்மேல்

மென்மெலவே ஒதுக்காய் என்று

மன்னேர்செய் அயில்நெடுங்கள் மங்கைமார்

போற்றிசைப்ப மாடம் புக்காள்.

(சுயம்வர. 245)

இசையின் இனிமைக்கும், செய்யுளின் இனிமைக்கும், பொருளின் இனிமைக்கும், பேராண்மையாக உள்ளது கும்பராமாயணம், அதிலே உள்ள விருத்தங்கள் செம்பாக நடையிற்சென்று தமிழ் மக்களுடைய பேச்சில் இயற்கையாடினா ஒத்திசையோடு (rhytyme) அமைந்திருக்கின்றன, அக்காலத்துப் பெரும்பான்மை மக்கள் வழங்கிய சொற்கள் இவ்விருத்தங்களில் மிகுதியாகக் காணலாம். தமிழ் கற்ற பெரும் புலவர்களேயன்றி, சாதாரண மக்களும் ஓதியுணர்ந்து இன்புறவென்டும் என்பது கம்பர் கருத்து. ஆகவே அதற்கேற்ற பல முறைகளும் கையாளப்பட்டுள்ளன.

கரங்கள் மீச் சுமந்து செல்லும்

கதிர்மணி முழுயன் கல்லும்

மரங்களும் உருக நோக்கும்

காதலான் கருதனை வள்ளல்

இரங்கினன் நோக்குந் தோறும்

இருநிலைத் திறைஞ்சு கிள்றான்

வரங்களின் வாரி யள்ள

தானிசூலை வந்து வீற்றான்,

அழிந்து பிறவி என்னும்

அகத்து இயல் முகத்தில் காட்ட

வழிந்த கண்ணீரின் மலைணீன  
மாற்புற வணங்கி னாகைப்  
பொழிந்ததோர் கருளை தன்னால்  
புல்லினன் என்று தோன்ற  
எழுந்து இனிது இருத்தி என்னா  
மலர்க்கையால் இருக்கை ஈந்தான்,  
(வீட்டன், 140, 141)

இங்குமாக, இயலும் இசையும் ஒன்று சேர்ந்து செய்யுளின் நயங்களைக் கணியும்படி செய்தன. பொது மக்களது இலக்கிய நூகர்ச்சிக்குப் பெருங்கருவியாக இசை துணைப்பிரிந்தது.

கம்பர் ஆன்றோராலும் நன்கு மதிக்கப்பட்ட புலமை மரபில் சிறுந்து விளங்கியவர். பிற்காலத்து வந்த பெருங் கவிஞர்களுள் இயலையும் இசையையும் ஒருங்கு கையாண்டவர் இராமலிங்கசுவாமிகள்.

கல்லார்க்கும் கற்றவர்க்கும் கணிப்பருஞும் கணிப்பே!  
காணார்க்கும் கண்டவர்க்கும் கண் அளிக்கும் கண்ணே!  
வல்லார்க்கும் மாட்டார்க்கும் வரம் அளிக்கும் வரமே!  
மதியார்க்கும் மதிப்பவர்க்கும் மதிகொடுக்கும் மதியே!  
நல்லார்க்கும் பொல்லார்க்கும் நடுனின்ற நடுவே!  
நரர்களுக்கும் சுரர்களுக்கும் நலங்கொடுக்கும் நலமே!  
எல்லார்க்கும் பொதுவில்நடம் இடுகின்ற சிவமே!  
என் அரசே யான் புகலும் இசையும் அணிந்தருளே.

(vi. அருள் விளக். 39)

கற்றவர்களால் புறக்கணிக்கப்பட்ட பொது மக்கள் உள்ளத்திலேயும், இசையின் உணர்ச்சியால் செய்யுட்கள் தோன்றத் தொடங்கின. சிந்து, கும்மி, பள்ளு, குறவுஞ்சி முதலியன இதற்கு உதாரணங்களாம். இவற்றைப் பாழ்னாலன்றிச் சுகை பிறக்கப்படமாட்டது. பொருஞ்சூர்ச்சியும் பாடுதலிலேயே நிரம்பிக் காணப்படும். இவ்வகைச் செய்யுட்களைப் புலவர்கள் கையாஞுவதில் அத்துணை விருப்பம் முதலிற் கொள்ளவில்லை என்றுதான் தோன்றுகிறது. நாளைதெவிலே அவர்களையும்கூட இச் செய்யுள் வகை வசப்படுத்திவிட்டது. பிற்காலத்தே சிறந்த கவிஞர்களும் இச் செய்யுட்களை இயற்றுவாராயினர். உதாரணமாக, திரிகூட்ராசப்பக் கவிராயர்

தன் அமுதுடன் பிறந்தாய், வெண்ணீலாவே! - அந்தத்  
தன்னனியை ஏன்மறந்தாய்? வெண்ணீலாவே!  
பெண்ணுடன் பிறந்த துண்டே வெண்ணீலாவே! - என்றன்  
பெண்மை கண்டும் காயலாமோ? வெண்ணீலாவே!  
விண்ணிலே பிறந்தற்கோ? வெண்ணீலாவே! - ஏரு  
விட்டு நான் ஏற்நக்கதற்கோ? வெண்ணீலாவே!  
கண்ணில் விழியாதவர்போல் வெண்ணீலாவே! - மெத்தக்  
காந்தி யாட்டம் ஆடுகிறாய், வெண்ணீலாவே!

(குற்றாலக் குறவுஞ்சி, 23)

இசையின் கதியை உணர்த்தும் 'மெட்டு' என்று இக்காலத்தில் சொல்லப்படுவதனை அழிப்படையாகக் கொண்டு, இச் செய்யுள் வகைகள் இயற்றப்பட்டன. முதன் முதலில், இசை நயம் ஒன்றே பள்ளூ முதலியவற்றின் ஆசிரியர்களைக் கவர்ந்தது. நாளைடைவில் உணர்ச்சியின் வேகத்திற்கும் அளவிற்கும் தக்கபடி அடிகளைச் சுருக்கியும் விரித்தும் அமைப்பதற்குக் கூடும் என்ற தன்மையைக் கவிஞர்கள் கண்டுகொண்டனர். இவ்வகைச் செய்யுட்களை அவற்றிற்கேற்றபடி இயற்றத் தொடர்களே. இராகம், பாவம், வழிவம்

கீர்த்தனம் என்று இச் செய்யுள் வகையைக் கூறுவது பெருந்தாது. கீர்த்தனத்தில் இராகமும் தாளமுமே பிரதானம்; இதன் பொருளை அத்துணை விசேஷமாகக் கீர்த்தனாச்சாரியர்கள் கொள்ளவில்லை. ஆனால் சிற்று முதலியவற்றில் பாவமே அதிமுக்கியமாகும். இராகமும் தாளமும் அதற்குத் துணைபுரியும் அளவில்தான் சிற்பு எதும், இச்செய்யுள் வகையிற் சில, குறிபிட்ட ஓர் உணர்ச்சியைச் சாஸ்கோபாங்கமாக வெளிப்படுத்துவனவாக அமைவனவாயின. இச் செய்யுள் வகைக்குத் தந்தை என்று சொல்லத் தகுந்தவர் சுப்பிரமணிய பாரதியார். இவருடைய தேச பக்தியும், தமிழனர்ச்சியும், இசையுணர்ச்சியும், பலதிறப்பட்ட கல்வியறிவும் இவரது கவிதைகளுக்கு முன்பு ஒரு காலத்தும் இல்லாத புதிய அழகைக் கொடுத்தன. இவரது கவிகளிலே ஆண்மைத் தத்துவம் நிரம்பியுள்ளது என்று கருதலாம். வலிமை, வீரம், பெருமிதம் என்பனவே ஆண்மைக்குச் சிறப்பாக உரிய நலன்கள். இந்நலன்களோடு பொருந்தியதைப் 'பாரதி-நெறி என்னலாம்.

நிமிர்ந்த நன்னடை நேர்காண்ட பார்வையும்

நிலத்தில் யார்க்கும் அஞ்சாத நெறிகளும்

திமிர்ந்த ஞானச் செருக்கும் கிருப்பதால்

செம்மை மாதர திறம்புவ தில்லையாம்

அமிழ்ந்து பேரிரு ஸாம்அறி யாமையில்

அவலம் எதிக் கலையின்றி வாழ்வதை

உமிழ்ந்து தள்ளுதல் பெண்ணறம் ஆகுமாம்

உதய கன்னி உரைப்பது கேட்டுரோ!

(புதுமைப், 7)

என்ற பாட்டில் மேற் சொல்லியதன் உண்மையை அறியலாம்.

இங்கும் குறித்த அம்சங்களில் பெரும்பாலன கவிமணி தேசிய விடாயம்பிள்ளையின் கவிதையிலும் காணப்படுகின்றன. ஆனால், இவரது பாடல்களில் பெண்மைத் தத்துவம் நிரம்பியுள்ளது என்று கருதலாம். அடக்கம், அமைதி, கருணை, பேததுயுள்ளத்தில் எழும் களிப்பு முதலியன இப்பெண்மைக்குச் சிறப்பாக உரி நலன்கள், இந்நலன்களோடு பொருந்தியதைக் 'கவிமணி-நெறி என்னலாம்.

தேமலர்ச் சோலையிலே - வாசம் எழு

தென்றல் உலாவையிலே

மாமண மங்கையைப் போல் - பெரிதும்

மகிழ்ந்துநீ தாங்கினையோ?

மாணிக்க மூக்கழுகும்-மரகத

வர்ண வழவழகும்

காணக்கண் ணாயிந்தான் - கிருபினும்

கண்டு முழுந்திடுமோ!

இங்குக் கூறிய கிருதிறப்பட்ட நெறிகளிற் செல்லும் செய்யுள் வகைகள் தற்காலத்துத் தமிழ் மறுமலர்ச்சிக்கும் செய்யுள் வளர்ச்சிக்கும் பெரிதும் பயன்படுகின்றன. இந் நெறிகள் செழித்தோங்குக்

“தமிழிசைக்கு ஞானசம்பந்தர் தந்த  
புதுமைப் பண்”

## போசிரியர் ஞானாகுலேந்திரன்

**தமிழிசைக்கு ஞானசம்பந்தர் தந்த  
பேராசிரியர் ஞானாகுலேந்திரன்**

தற்கால இசைமுறையின் திராகம் என்பது பழந்தமிழகத்தில் 'பண்' எனப் பட்டது. பறந்தமிழர்கள் ட. பண்கள் நூற்று மூன்று, இப் பண்களின் பயர்கள். இவற்றின் இட என், உரிய பாலைகள், அவற்றின் நால்வகைச் சாதி நிலைகள். சுவை, பாட வேண்டிய காலம், உரிய தெய்வம் போன்ற பற்பல செய்திகளைத் திவாகரம். பிங்கலந்தை ஆகிய இடைக்கால நிகளினுடைய நால்களாலும், பஞ்சமரபு என்னம் இசையிலக்கண நாலாலும் அறியலாம். ஆயினும், இந்நால்களிலிருந்து இப் பண்கள் கொள்ளும் சுரங்களையும், இவற்றின் இசைமுறைகளையும் தெரிந்து கொள்ள முடியவில்லை.

இந்நிலையில் ஒதுவாழுமர்த்திகளால் வழி வழி காக்கப்பெற்ற தேவாரப் பண்ணிசை முறையினால் இதுவரை இருபத்துமூன்று பண்களின் இசை முறை ஓரளவு அறிய வந்துள்ளன. நூற்றுமூன்று எனத் தொகையிப்பற்று நின்ற பண்களுள்ளே செல்வழி (13), தக்கராகம் (17), பூந்ரைம (21), பஞ்சம் (25), நட்பாஸு (37), அந்தாளிக் குறிஞ்சி 938), , காந்தாரம் (41), பழும் பஞ்சரம் 94 6), மேகராகக் குறிஞ்சி (47), கொல்லிக் கெளவானம் (949), பழுந்தக்கராகம் (54), குறிஞ்சி (61), நட்பாகம் (62), வியாழக்குறிஞ்சி (64), செந்துருந்தி (65), தக்கேசி (69), கால்லி (70), இந்தளம் (73), காந்தார பஞ்சமம் (76), கெளசிகம் (80), பியந்தைக் காந்தாரம் (81), சீகாமரம் (82), சாதாரி (98), ஆகிய பண்களில் தேவாரங்கள் இன்ற பாடப்பட்டு வருகின்றன.

இவற்றோடு யாழ்முரி என்னும் பெயரில் ஒரு பண் பதிகத்தையும் திசை வாணர்கள் பாடி வருகின்றார்கள். இது நாற்று மூன்று பண்களில் திடம்பெற்றது ஒரு பண்.

ஞானசம்பந்தப் பெருமானது, 'மாதற் மடப்பிடியும்' எனத் தொடர்க்கும் தேவாரப் பதிகம் ஒன்று மட்டுமே யாழ்மூரிப் பண்ணில் அமையக் காணலாம். சம்பந்தருக்குக் காலத்தால் முந்திய காரைக்காலம்மையார் பாடல்களிலும், சம்பந்தருக்குப் பின்திய அப்பர், சுந்தரர் தேவாரங்களிலும், மற்றும் ஆழ்வார்கள் திவலவியப் பாசுரங்களிலும் காணல் பெறாத இப்பண்ட், கி.பி.10.11 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் எழுந்த திருவிழைச்பார், திருப்பல்லாண்டுப் பதிகங்களிலும் இடம் பெறவில்லை.

ஆகவே, நூற்று மூன்று பண் வரிசையிலும், இடைக்காலப் பண் ஆசிரியர்கள் பாடல்களிலும் காணப்பெறாத இப் பண், சம்பந்தப் பெருமானால் தோற்றுவிக்கப்பட்ட ஒரு தனிப் பண் என்பது விளக்கமாகிறது.

யாழ்முரிப் பண் எழுந்த சூழ்நிலை தேவார பாசுர காலத்தில் பணின்சை மிகச் சிறப்பெய்தியிருந்தது. இக் காலத்தில் சைவ நாயன்மாரும், வைணவ ஆழ்வாரும் பாடற் பொருளங்கும், பாடும் பொழுதிற்கும் பொருந்தப் பல்வேறு சுகை மிக்க பண்களில் ஏராளமான தேவாரத் திருப்பதிகங்களையும், திவியப் பிரபந்தங்களையும் பாடி மக்களுக்கு இனிய இசைவழியால் இறைவழி காட்டினர்.

இவர்களின் அடியார்கள் சூழ்ந்து வரத் தழிமுகக் கோயில்கள் தோறும் சென்று, தேவாரப் பதிகங்களைப் பல்வேறு பண்களில் பாடிய இசைகளூணியிரில் ஞானசம்பந்தப் பெருமான் முதன்மையானவர், தேவார நாயன்மார் மூவரில் (அப்பர், சம்பந்தர், சுந்தரர்) நூட்ப சுருதிகளையும் இடைப்பிறவால் (அந்திய) சுராங்களையும் கொண்ட மேகராக் குறிஞ்சி, செவ்வழி, வியாழக் குறிஞ்சி, ஆகிய பண்களில் பதிகங்கள் பாடியவரும் சம்பந்தர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

சம்பந்தப் பெருமானோடு திருநீல கண்ட யாழ்ப்பானர் என்னும் பாணர் எப்பொழுதும் உடன் சென்று, சம்பந்தரது பாடற்பண்களை உடனுக்குடன் யாழ்க்கருவியில் இனிமையாக மீட்டி இசைப்பது வழக்கம். பெரும் பாணர் வகுப்பைச் சேர்ந்த இவர், சகோட யாழ் மீட்டுவெதில் பெரும் வித்தகர், பெருமானார் இனிய மிடற்றோசையும், பெரும் பாணனார் நல்ல யாழோசையும் ஒன்றென இணைந்து ஒலித்த பண்ணிசை, அடியார்க்கெல்லாம் பேரினப் உணர்வைக் கொடுத்தது.

ஒரு சமயம், சம்பந்தப் பெருமான் திருத்தரும்புரத்திற்கு வருகை தந்திருந்தார் அவ்வேளை, திருநீலகண்ட யாழ்ப்பானரது தாய்வழிச் சுற்றுத்தார் சம்பந்தரை எதிர்கொண்டு வணங்கினார். பாணரும், 'பிள்ளையார் அருளிச் செய்த அருமையுடைப் பதிகங்களை யாழினால் பயிற்றும் பேறு பெற்றேன்', எனப் புகன்றார். திருநீலகண்டரின் யாழால் தான் சம்பந்தருக்குப் பெருமை எனத் தருக்கியிருந்த சுற்றுத்தார்; 'நீவர் யாழிலிட்டு வாசிப்பதால்தான் அப்பாலின் சிறப்பு உலகில் பரவுவதாயிற்று' என்றார்கள். இதனைக் கேட்ட பாணர் உள்ளம் நடுங்கினார். சம்பந்தப் பிள்ளையாரனில் ஒப்புவையில்லா இசை ஞானத்தின் உண்மையை இவர்கள் உணர்ந்தில்லே எப் பெரிதும் மனம் வருந்தினார்.

சம்பந்தரின் இசை மேமையை அனைவருக்கும் உணர்த்த விரும்பிய பாணனார், சம்பந்தரின் திருவுழிகளை வணங்கி, யாழில் அடங்காத திருப்பதிகம் ஒன்று அருளிச் செய்ய வேண்டும். என்று கேட்டுக் கொண்டார். அப் பொழுது சம்பந்தரும், "இலங்கும் இசை யாழின் கண் அடங்காமை யான் காட்டப் பெறுவன்" எனக் கூறி, மக்களது கண்டத்திலும், யாழிலும், இசை நூலில் சொல்லப்பட்ட எல்லா முயற்சியிலும் அடங்காத இனிமையான ஒரு பண்ணில் "மாதற் மட்பிழியும்" எனத் தொடங்கும் பதிகத்தைப், பாடியவருளினார்.

வழுமைபோல் பெரும்பாணரும் அப் பதிக இசையினை யாழில் இசைக்க முயன்றபோது, அவ்விசை யாழின் நரம்புகளில் அடங்காது போகப் பாணனார் நெஞ்சம் நடுக்குற்றார். "வீக்கு நரம்புடை யாழினால் விளைந்தது இது" என யாழை உடைக்கப் புக்கார், அதனைச் சம்பந்தர் தடுத்து, சிந்ததயால் அளவுபடா இசைப் பெருமை, செயலளவில் எய்துமோ? நீர் இந்த யாழினைக் கொண்டே இறைவர் திருப்பதிக இசை திடனில் எய்த, வந்தவாறே பாடி வாசிப்பீர், என யாழை மீண்டும் பெரும்பாணர் கைகளில் கொடுத்தார்.

பெரியபூராணத்தில் சேக்கிழார் தரும் இப் பதிக வரலாற்றிலிருந்து, சம்பந்தப் பெருமான் தமது அரூட் திறமையாலும், இசை ஞானச் சிறப்பாலும் பெரும்பாணரின் வேண்டுகோளாக்கினாக்கி, முன்னர் யாரும் அறிந்திராத புதிய பண் ஒன்றென இசைத்தார் என்பது விளக்கமாகிறது. யாழிசைப்பதில் பெரும் வித்தகரான பெரும்பாணர் இவ்விசையினை வழுமைப் போல் உடனுக்குடன் யாழில் எழுப்ப முடியாமல், திகைத்தமை, அது இது வரை அவர் அறிந்திராத புதுமைகளைக் கொண்ட பண் என்பதையும் கூட்டுசின்றது.

புதிய கற்பணவில் உதிந்த நூட்பமான உத்தகளைக் கொண்ட பண் ஒன்றனை, எடுத்த எடுப்பில் தெளிவாகவும், சரியாகவும் கருவி ஒன்றில் இசைப்பது எளிதன்று, சம்பந்தர் பாண்றிடம் யாழைக் கொடுத்து, “இத் திருப்பதி இசை இதனில் எய்த, வந்தவாறே பாடி வாசிப்பீர்” எனச் சொன்னமை ஈண்டு கருத்திற்கொல் வேண்டும். புதிய பண்ணின் நூட்பமான இசைதனை, முதுற்கண் எப்படி வருகின்றதோ, அதை அப்படியே யாழில் பாடிப் பாடி முயன்று பயில அதன் உண்மையான வடிவும், சுவையும் பின்னர் எளிதாக வந்துவிடும் என்பதே இதன் விளக்கமாகும்.

இவ்வாறு பெரும்பாணரின் இசைத்திறன் பற்றித் தருக்கியிருந்த உறவினர்க்குச் சம்பந்தப் பெருமானின் இசை மேமையை உணர்த்த உருவாகிய புதிய பண்தான், பின்னர் “யாழ்முரி” என அழைக்கப்படலாயிற்று.

யாழ்முரிப் பெயர் விளக்கம், ‘மாதர் மடப் பிழியும்’ என்ற சம்பந்தரது பதிகத்திற்கான பெயர், ‘யாழ்முரி’ என்பது பற்றி இயலிசை ஆராய்ச்சியாளர் பால் பல கருத்து வேறுபாடுகளுள்.

யாழ் என்றால் கருவி என்பது மட்டுமன்றிச் சுரம் என்றும் பொருள்படும். முரி என்ற சொல்லுக்கு முறித்தல், துண்டுத்தல் போன்ற பல பொருள்கள் உள்.

சம்பந்தர் பாடிய பதிகப் பண், கருவியாகிய யாழிலே அடங்கப் பெறாமையால் யாழைப் பெரும்பாணர் முறிக் எந்தனிந்தார் என்ற காரணம் காட்டி, அப் பதிகம் ‘யாழ்முரி’ எனப் பெயர் பெற்றது என்பது ஒரு சிலர் கருத்து.

யாழ் என்றால் சர நரம்பு எனப் பொருள் கொள்வோர், ‘பண்ணிற்கு உரிய சர நரம்புகளை, அந்தந்தச் சர நரம்புகளைக் கொண்டே அப்பண இசையை ஓலிக்கும்படி செய்யாமல், வேறு யாழாகிய சர நரம்புகளைக் கொண்டு, அப் பண்ணிசை ஓலிக்கும்படி செய்யப்படுகிறது என விளக்குவர்.

இனி ‘முரி’ எனபதற்கு,

எடுத்த இயலும் இசையும் தம்மின முரித்துப் பாடுதல் முரி எனப்படும்

என்ற சிலப்பதிகார அரும் பதவுரையார் காட்டும் மேற்கோள் குத்திரம் ஒன்றுண்டு, இதன்படி, முரி என்பது ஓருஷில் தொடர்ச்சியது யாப்பியலும், இசை நடையும் அவ்வழியிலேயே முறித்து மாற்றி மற்றொரு யாப்பியலும் இசை நடையும் அமையப் பாடப் பெறுவதாகிய இசைப்பாட்டகிறது. இவ்வாறு முறித்து மாறும் இயலிசை நடை அமைந்தது. மூரவரிப் பாடல், இதற்கு பாடல்களை யாழ் முதலிய கருவிகளில் இசைத்துக் காட்டுதல் எளிதன்று, ஆகவே முரியாகிய இவ்விசைப் பாடல் போன்ற ‘மாதர் மடப் பிழியும்’ என்ற பதிகத்து இசையும் யாழில் இசைக்கக் கூடனமாதலால் ‘யாழ்முரி’ என்ற பெயரால் வழாங்குதலுமுண்டு என்பர் ஒரு சாரார்.

வேறு சிலர் ‘யாழ்முரி’ என இச் சொல்லை எடுத்து யாழ் என்பது கருவி என்றும், முரி என்பது வலமை என்றும் பொருள் கொண்டு யாழ்க் கருவியிலும் வலிமையுடையது அல்லது சிறந்தது மிடற்றோசை என்ற பொருளை இச் சொல் தருவதாக விவாதிப்பார்.

இவ்வாறு யாழ்முரி என்றும் பெயர் பற்றிய பல கருத்துக்கள் இருப்பினும், அப்பதிகத்திற்குரிய இசையாகிய ‘பண்’ அல்லது ‘இராகத்தைக்’ குறிக்கும் பெயர் ‘யாழ்முரி’ என்று ஏற்பது இன்று மரபாகவிட்டது. தேவாரப் பதிக்குக்களிலும் ‘பண் யாழ்முரி’ என்றே குறிப்பிடப்படுகின்றது. பாடுவோரும் யாழ்முரிப் பண்ணில் பாடுவதாகச் சொல்லியே இப்பதிகப் பாடல்களைப் பாடி வருகின்றனர்.

யாழ்முரி பண்ணிற்கான இராகம் தற்காலத்தில் பயிலப்படும் பண்கள் யாவும் அப்பண்களுக்குரிய நேர் இராகங்களின் பெயர்களைச் சொல்லியே இனாங்காணப்படுகின்றன. எடுத்துக் காட்டாக, செவ்வழிப் பண்ணிற்கு யதுகுலகாப்போதியும், காந்தார பஞ்சமப் பண்ணிற்குக் கேதாரகெள்ளையும், புறநீர்மைப் பண்ணிற்கும் பூபாளமும் நேர் இராகங்களாகின்றன. இந்த வசையில் யாழ்முரிப் பண்ணிற்குழநிய நேர் இராகம் ஒன்றுண்டு.

சென்னைத் தமிழிலைச் சாங்கப் பண்யாராய்ச்சி மகாநாட்டில், யாழ்முரப் பதிகம் நீலம்பரி இராகமாகிய மேகராகக் குறிஞ்சிப் பண் பதிகத்தை அடுத்து வருவதால் யாழ்முரி என்பது நீலம்பரி இராகமாகத்தான் இருத்தல் வேண்டும் என முடிவு செய்யப்பட்டது. நீலம்பரி இராகத்தில் நூப்ஸ் சுருதிகள் நிரம்பி வருவதால் அவை யாழிலிட்டு வாசிக்க இயலாது போயிருக்கலாம் என்ற கருத்தும் மேற்படி முடிவுக்கு ஆதாரமாகக் கொள்ளப்பட்டது.

ஆனால், நீலம்பரியாகிய மேகராக் குறிஞ்சிப் பண்ணில் சம்பந்தர் பாடிய பல பதிகங்களின், இசையினை யாழிலிட்டு வாசித்த திருநீலகண்ட யாழ்ப்பானார், ‘மார் மடப் பிழியும்’ என்ற பதிகமும் நீலம்பரியில் அமைந்துள்ளிருப்பின், அதனை வாசிக்க இயலாது மயற்குற்றுத் திகைக்கக் காரணமில்லை. பானானார் விருப்பப்படி தான் சம்பந்தர் யாழில் அடங்காத ஓர் இசையினைக் காட்டு இசைந்தார் என்றமையால், அது பாணாருக்கும் மற்றையோருக்கும் முன்னர் தெரிந்த மேகராகக் குறிஞ்சிப் பண்ணாக இருக்கமுடியாது என்பது தான் பொருத்தம். ஆகவே யாழ்முரிப் பண், மேகராகக் குறிஞ்சியாகிய நீலம்பரி இராகத்தினின்றும் வேறான ஒரு இராகம் என்பது ஏற்படுத்தயதாகிறது.

இக் காலத்தில் யாழ்முரிப் பதிகப் பாடல்கள் அடாணா இராகத்தில் பாடப்பெற்று வருகின்றன. இது சென்ற நூற்றாண்டிலிருந்துதான் வழக்கில் வந்ததாகக் கருதுவோருமூன்ற். ஆனால் அடாணா என்ற வடமொழிப் பெயர் பிற்காலத்தயதாணாலும் இதன் இசை முறை பழைமையானதே, பழந்தமிழ்ப்பப் பண்கள் பிற்காலத்தில் வடமொழி இராகப் பெயர்களால் அழைக்கப்பட்டிருக்கின்றன. ஏறத்தாழ முந்நூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்பானதாகக் கருதப்படும் திருவாவடேநை ஆதீன ஏட்டுப் பிரதியொன்றில் தமிழ்ப் பண்களுக்கு நேரான வடமொழி இராகப் பெயர்கள் தரப்பட்டிருக்கின்றன. கௌசிகப் பண்ணிற்கானது பயிரவி இராகமொன்றும், பஞ்சமப் பண்ணிற்குரியது ஆகீர் இராகமென்றும் இன்னின்னவாறு ஏட்டில் குறிக்கப்பப்பெறுவதிலிருந்து, பண்கள் பெயராளவில்தான் இராகமாக மாற்றமாகப் பெறுகின்றனவேயன்றி, இசை முறையில் மாற்றப் பெறவில்லை என்பது தெளிவாகிறது. இந்த வகையில் யாழ்முரி என்னும் தாய் தமிழ்ப் பெயரும், அடாணா என்னும் வடமொழிப் பெயரால் அழைக்கப்படலாயிற்றென்னலாம்.

இதுபற்றி ஆழமான ஆராய்வென்றனை மேற்கொண்ட இசையறிஞர் வா.ச. கோமதிசுங்கரய்யரும் ‘யாழ்முரி’, ‘அடாணா’ ஆகிய இரு பெயர்களும் ஒரே பொருளையம் கருத்தையும் குணநலனையும் கொண்டவையாகத் தரும் விளக்கங்கள் ஏற்படுத்தப்பட்டதாகிறது.

யாழ்முரிப் பண்ணின் சுவை, ‘உவகை’ என்பார் யாழ்நூலார். சம்பந்தப் பெருமான் யாழ்முரிப் பண்ணைப் பாடிய சந்தர்ப்பமும் சூழ்நிலையும் பாடலில் உவகையையும், வெற்றி உணர்வையும் தந்திருக்கவேண்டும் என்பதில் யாது சந்தேகமுயில்லை. உவகைக்கம் வீரத்திற்குமாகவெ அடாணா இராகமும் பயன்படுத்தப்பெறுவது குறிப்பிடத்தக்கது.

யாழிமுரிப் பண் என்ற அடாணா இராகத்தின் புதுமைகள் : அடாணா, நூப்ஸ் சுருதிகளைக் கொண்ட ஓர் இராகம், தாய் இராகத்திற்கு உரித்தல்லாத பிற சுரங்கள் இடைப் புகும் (அந்நியச் சுரங்கள்) இடைப் பிறவரல் சுரங்கள் கொண்ட (பாஷாங்க) இராகமுமாகும். சரிமபுநிச், சுநிதாபமப காரிசி அளர்லது சுநித்தாபமப பகாமரிச் என்ற ஆரோக்ஷனையைப் பெற்ற ஒரு இராகமாகவும் (வர்ஜி), பிறஷ்சி இராகமாகவும் (வக்ர) அடாணா அமைகிறது.

நூப்ஸ்சுருதிகளையும், இடைப் பிறவரல் சுரங்களையும், (அந்நியச் சுரங்களையும்) கொண்ட, ஓரிரு சுரங்கள் நீங்கப்பெற்ற திறங்களாகவும் (வர்ஜி), சுரங்கள் வரிசையில் வராமால் பிறழ்ந்து (வக்ரம்) வருவனவாகவும் அமைந்த பண்களை நூற்று மூன்று பண்களில் காண்பது அரிதல்ல. செவ்வழி யுதுகுல காம்போதி), கௌசிகம் (பைரவி), தக்கெசி (காம்பொதி), வியாழக்குறிஞ்சி (நீலம்பரி) ஆகியவை மேற்கொண்ன இசைத் தகைமைகளைக் கொண்ட பண்களோயாம்.

இத்தகு பண்களைத் தெரிந்திருந்த திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணருக்கும், மற்றையோருக்கும் அடாணாவாகிய யாழ்முரிப் பண் எவ்வகையில் புதுமையாக இருந்திருக்கலாம்?

ஆழமாக நோக்குகையில் பழந்தமிழ்ப் பண்களிலிருந்து சில வேறுபாடுகளை அடாணா இராகம் கொண்டு விளாங்குவதைக் காணமுடிகிறது.

- 1) பழந்தமிழ்ப் பண்களில் இடைப் பிறவரல் சூரம் (அந்நியச் சூரம்) ஓன்றை மட்டும் ஏற்கும் (ஏகான்ய பாஷாங்க) பண்களையே காணமுடிகிறது. ஆனால் 29ஆவது மேளமாகிய தீரசங்கராபரணத்தின் சேய் (ஜன்ய) இராகமாகிய அடாணாவில் (யாழ்முரி) சாதாரண காந்தாரம், கைசிகி நிவாதமும் வந்து, இது இடைப் பிறவரல் சூரங்கள் இரண்டினைக் கொண்ட தவி அந்நியப் பாஷாங்க) இராகமாக விளாங்கக் காணலாம்.)
- 2) கிடைத் பழந்தமிழ்ப் பண்களில், இடைப் பிறவரல் சூரங்கள் அவ்வக் குறித்த பண்ணின் உயிரிச் (ஜீவ்) சுரமாக அமையப் பெறவில்லை. ஆனால், அடாணா இராகத்தின் இரு கிடைப்பிறவரல் சூரங்களும் இராகத்தின் உயிரிச் (ஜீவ்) சூரங்களாக விளாங்கக் காணலாம். க்கரிச் - மபமகாமப போன்ற சூரக் கோர்வைகளில் சாதாரணம் காந்தாரமும், பததநிநிச் - பதநிப போன்ற சூரக்கோர்வைகளில் கைசிகி நிவாதமும் உயிரிச் சூரங்களாக அமைக்கப்படும். அடாணா இராகத்திற்கே ஒரு தனிச் சுவை ஏற்படுகிறது.
- 3) பொதுவாக இடைப்பிறவரல் சூரங்களையுடைய (அந்நியச் சூரங்கள்) இராகங்களில் அப் பிற சுரத்தினை இசைக்கும் பொழுது அதனை அிசைத்து (கமகம் கொடுத்து) அழுகுபடுத்துவது வழுக்கில்லை. பைரவியிலும் (கௌசிகப் பண்) காம் போதியிலும் (தக்கேசிப்பண்) இத் தன்மையைக் காணலாம். ஆனால், அடாணா இராகத்தில் (யாழ்முரி) வரும் இடைப் பிறவரல் சூரங்களில் ஒன்றாகிய சாதாரண காந்தாரம் கம்பிதகமகமாக அசைத்து அழுகுபடுத்தப்படுகிறது.
- 4) அடாணா இராகத்தின் தைவதும் ஒரு தனித் தன்மை வாய்ந்தது. நுட்பச் சுருதியினைக் கொண்ட இந்தச் சுரத்தின் இசை, 'பதநிச்' என்ற கோர்வையில் தீரிச்ருதி தைவதமாகவும், 'பதநிச்' என்ற கோர்வையில் சதுச்ருதி தைவதமாகவும் இசைக்கப் பெறுகின்றது. இந்த இரு நுட்பச் சுருதிக் கோர்வைகளும் இராகத்தில் அடிக்கடி பயன்படுத்தப்பெறுவதும் அடாணா இராகத்தின் தனிச் சிறப்பாகும்.

இவ்வாறு மற்றையப் பழந்தமிழ் பண்களில் காணப்பெறாத இந்த இசை நுட்பங்கள் ஞானசம்பந்தரால் தமிழிலையில் புகுத்திய புதுமைகள் எனக் கொள்ளலாம்.

அடாணா இராகத்தின் புகு : ஞான சம்பந்தப் பெருமானால் தோற்றுவிக்கப்பட்ட. இப் புதினை இராகமாகிய அடாணா (யாழ்முரிப் பண்) பிற்காலத்தில் மீகப் புகு பெற்றிருக்கிறது.

தியாகராச சுவாமிகள், முத்து சுவாமி தீட்சிதர், புரந்தரதாசர், சுவாதித் திருநாள் மகாராசா, களம் கிருஷ்ணன்யர், கோபால கிருஷ்ண பாரதியர், வேதநாயகம்பிள்ளை, பாபாநாசம் சிவன் ஆகிய இசை மேதைகள் அடாணா இராகத்தில் அருமையான கீர்த்தனைகளைப்பாடி இந்த இராகத்தைப் பிரபல்யப்படுத்தியிருக்கிறார்கள். தியாகராச சுவாமிகளுக்கு இராமதரிசனம் கிடைத்தபொழுது அவர் பாடியது 'ஏலநீத்யராது' என்ற அடாணா இராகப்பாடல் முதற்பாட்டு. 'மோளாஹோதனெல்லோ' என்ற அடாணா இராகப்பால் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

இன்னற்று இசை நுட்பங்களிலும், நாட்டிய நடக்கங்களிலும், தூகாவுட்சேபங்களிலும் வீரம், உடவுகை ஆகிய சுதைகளுக்காக அடாணா இராகத்தில் அமைந்த கீர்த்தனைகள், மதங்கள், தில்லாணாக்கள் ஆகிய இசை வகைகள் சிறப்புறப் பயன்படுத்தப்பட்டு வருவதும் அறிந்ததே.

புதிய இராகங்களின் தோற்றும் : காரணமும் சந்தர்ப்பமும் கொண்டு புதிய இராகங்கள் படைக்கப்படுவது ஏற்படுத்தைது. பண்டைத் தமிழகத்தில் 11,991 ஆதி இசைகள் இருந்திருக்கின்றன. இடைக்காலங்களில் பண்கள் 103 என வரையறை செய்யப் பெற்றிருக்கின்றன. பிற்காலத்தில் 72 தாய் இராகங்களும் அவற்றினது ஆயிரக்கணக்கான சேய் இராகங்களும் அறியப்பட்டன. தற்காலத்தில் கணிப்பொறியின் (Computer) உதவியோடு 72 மேளகர்த்தா இராகங்களிலிருந்து பிறக்கும் அத்தனைக் கணித முறைச் சரச்சேர்க்கைகளையும் (Permutations and Combinations) கண்டு கொள்ளமுடிகிறது. ஆனால் இவையெல்லாம் இந்திய இசை மரபுக்கு ஒக்கப்பயிலக் கூடியவையா என்பதுதான் தெரிந்துகொள்ள வேண்டியது.

தனிச்சர அமைப்பைக் கொண்ட இன்னிசை அல்லது ஒழுகிசை (Melody) எனப்பட்ட இராக அமைப்புகளே இந்திய இசை மரபிற்கு ஏற்றவை. கூட்டுச்சர அமைப்பின் அடிப்படையில் இயங்கும் ஒத்திசையாகிய (Harmony) ஜரோப்பிய இசைமுறைக்கு இது மாறானது. சரச் சேர்க்கைகளிலுள்ள பகைச் சுரத் தொடர்கள் தவிர்க்கப்பட்டு, உயிர்ச் (ஜீவ) சுரத்தோடு இணை, கிளை, நட்புச் சுரத்தொடர்கள் இனிய ஒழுகிசையாக வரக்கூடிய இராகங்கள் தான் இந்திய இசைக்குரிய உயிரோட்டமுள்ள சுவையான இராகங்களாக ஏற்கப்படுகின்றன.

தமிழகத்தில் பன்னொடுங்காலமாகப் பயிலப்பட்டு வரும் உயிரோட்டமுள்ள இனிய இராகங்களோடு இடையிடையே அவ்வப்போது சில புதிய இராகங்களும் கண்டுபிடிக்கப்பட்டுத் தமிழினை வளம் பெற்றிருக்கிறது. இந்த வகையில் இராமச்வாமி தீட்சிதரால் கண்டெடுக்கப்பெற்ற 'ஹம்ஸத்வனி' இராகம், பட்டணம் சுப்பிரமணியய்யர் அறிமுகப்படுத்திய 'கதன்குதாகல்' இராகம், டாக்டர் எல்.முத்தையா பாகவதரின் 'வலஜி' இராகம், டாக்டர் பாலமுரளி கிருஷ்ணாவின் 'மகதி' இராகம், பேராசிரியர் து.ஆ.தனபாண்டியன் கண்டுபிடித்த 'அமுதகாந்தாரி', கானமுகாரி, முதலிய புதிய இராகங்கள் ஆகியவை குறிப்பிடத்தக்கவை.

புதிய கற்பனைகளையும் புதிய இசை நுட்பங்களையும் சேர்க்கும் பொழுது அவை இந்திய இசைமுறைக்க பிகப் பொருத்தமானதாகவும், வளர்ச்சியைத் தருவதாகவும் அமையவேண்டும். அப்பொழுதுதான் அந்த இராகங்கள் நமது மக்களால் விரும்பி ஏற்கப்படுவதோடு, இசை வரலாற்றில் நிரந்தரமான இடத்தையும் பெற்றுமுடியும்.

**முழுவரை :** கலைகளில் பழைமையைப் பேணுவதோடு புதுமைகளைப் புகுத்துதல் ஏற்படுத்தி, ஆயினும், கலைவல்லுநர்களின் கற்பனை புதுமைகள் அவ்வகையில் அடிப்படை இலக்கணத்திற்கும், மரபிற்கும் இசையை அமைந்து கொண்டால்தான் அப்புதுமைகள் அக்கலைக்கு உயர்வையும், வளர்ச்சியையும் கொடுக்கும்.

பழந்தமிழகத்தில் வரையறுத்துப் பயின்ற நூற்றுமூன்று பண்களிலும் காணப்படாத யாழ்சூரியன், பழந்தமிழிசையில் சம்பந்தப் பெருமான் கற்பித்து அறிமுகப்படுத்திய ஒரு புதிய பண்ணாதும். சம்பந்தரது இச் செயல் திறன், இந்திய இசைக் கலையில் புதுமைகளைத் தோற்றுவிக்கும் முயற்சிகளுக்கு ஒரு முதன்மையான முன்னோடியும் வழிகாட்டியுமாகும்.

தேவாரப் பாடல்களில் நேரிசை, நந்திசை, பிறழ் என்பனவும் பண்ணின் பெயர்களாகக் குறிக்கப் பெற்றுள்ளன. ஆனால் இவை நூற்று மூன்று பண்களில் இனங்காணப்படவில்லை. ஆராய்வினால் இப் பண்களின் இசைமுறைகளும் அறியப்பட்டால், தமிழிசையின் வளத்திற்கு இசை உதவும் என நூழ்க்கார்.

**அடிக்குறிப்புகள் :**

1. திவுவரை கிடைத்த தேவாரப் பதிகங்களின் தொகை, 797, இவற்றின் பாடல்களின் தொகை 8,272.
2. திவல்வியப் பாசுரங்களின் தொகை 4,000.
3. இருபத்திரண்டு பண்களில் சம்பந்தர் பதிகங்கள் அமையக் காணலாம்.
4. சேக்கிழார் பெரியபூராணம், திருஞானசம்பந்த சுவாமிகள் பூராணம், செ.444.
5. மே, கு, சே, 445.
6. மே, கு, சே, 446.
7. மே, கு, சே, 447.
8. மே, கு, சே, 448.
9. மே, கு, சே, 449.
10. வா, சு, கோமதிசங்கரய்யர், யாழ்முரிப்பன், பக. 57, கோமதி வெளியீடு, முநீவேலன் பிரஸ், சிதம்பரம், 1997.
11. சிலப்பதிகாரம், 7, 16 அரும்பதவுரை,
12. பண் ஆராய்ச்சியம் அதன் முடிவுகளின் தொகுப்பும், பக. 208,-209, தமிழ் இசைச் சங்கம் சென்னை , 1974.
13. முதலாம் திருமுறை, 129-135 பதிகங்கள் இப் பண்ணில் அமைந்திருந்தன.
14. P. Sambamoorthy South Indian Music, Book VI, P.90, The Indian Music Publishing House, Madras, 1982.
15. பொன் ஒதுவாழுரத்திகள், 'தேவாரப் பண்கள்' Annamalai University Journal, Vol, I, No,2
16. வா, சு, கோமதி சங்கரய்யர், யாழ்முரிப் பன், கோமதி வெளியீடு, சிதம்பரம், 1977.
17. விபுலானந்த அடிகளார், யாழ்நால், கரந்தைத் தமிழ்ச் சங்கம், தஞ்சாவூர், 1974, பக, 264.
18. P.Sambamoorthy History of Indian Music, P, 160. The Indian Music Publishing House, Madras< 1960
19. சிலப்பதிகாரம், 2, 45. அரும்பத உரை.
20. புதிய இராகங்கள், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1985, இந்நாலில் 33 புதிய இராகங்கள் பற்றிய விபரங்கள் உள்ளன.

**கசவசித்தாந்த மேன்மைகளில் தேவாரம் :**

**பண்ணும் கிரை மரபும்**  
திருமதி. கிருபாக்தி கருணா

திருமதி. கிருபாசக்தி கருணா

சிரேஸ் விவரங்கள்.

இயச்த்துறை, யாழ். பல்கலைக்கழகம்)

**இயிவர் சுருக்கம்** நடவடிக்கை மானாதாரத்து ஏற்கூடு விடப்படும் நடவடிக்கை

**துமிழர் வாழ்வு சைவத்தையும், தமிழையும், இசையையும் தன்னகத்தே கொண்டுள்ளது.**

இசீ சிறப்புவாய்ந்த சைவம் வேற்று சமயத்தின் ஆதிககத்தில் சிக்கியிருந்த சமயநெறிக் காலம் எனப்படும் பல்லவர் காலக்ட்டத்தில் மறுமலர்ச்சியடைய வேண்டிய தேவை ஏற்படுகிறது. பல்லவர் காலம் பக்தியை அடிப்படையாகக் கொண்டது. இக்காலத்தில் எழுந்த தேவாரங்கள் சைவத்தின் சமூக, சமய, தத்துவ, இசைசார்ந்த வளர்ச்சிக்கும், மக்களையும், மன்னர்களையும் சைவத்தின்பால் ஈர்த்து மீட்டுருவாக்கம் செய்வதற்கும் வித்திட்டன. தேவார முதலிகளான சம்பந்தர், அப்பர், சுந்தரர் ஒவ்வொரு ஊராகச் சென்று தலங்கள் தோறும் மொழி உணர்வையும், சமய உணர்வையும், பிரதேச உணர்வையும் தூண்டி விவரிந்துநாடாக சைவசித்தாந்த உண்மைகளையும், அதன் மேன்மைகளையும் தங்கள் பாடல்கள் மூலம் புலப்படுத்தினார்கள். இப்பாடல்களும், கருத்துக்களும் பாமர மக்கள் வரை சென்றடைவதற்கும், மக்களைக் கவர்வதற்கும் சைவநாயன்மார்கள் இப்பாடல்களைப் பண்கூடிப் பார்ணார்கள். அவர்கள் ஒவ்வொரு தலத்திற்கும் சென்று பதிகம் பாடும்போது அற்புதங்களும் நிகழ்ந்த காரணத்தால், இப்பாடல்களும், கருத்துக்களும் செவிநூகர்களிகளாக மக்களைச் சென்றடைந்தன. இத் தேவாரமுதலிகளின் பாடல்கள் அடங்கிய திருமுறைகளில் காணப்படும் சைவசித்தாந்த மேன்மைகள் அவர்கள் செய்த அளப்பாரிய அற்புதங்களின் அடிப்படையிலும், பண் வகைகளின் அடிப்படையிலும் இவ் ஆய்வில் மேற்கொள்ளப்படுகிறது. இவ் ஆய்வில் பகுப்பாய்வு முறையும் ஒப்பீடு முறையும் பின்பற்றப்பட்டுள்ளது.

**திறவுச் சொற்கள் :** தீவாரம், கசவசித்தாந்தம், பண், திருமுறை,

അമൃതം

பல்லவர் காலச் சமய மறுமலர்ச்சி பக்தி இயக்கமாகப் பரிணமித்தது. அதுபக்தி உணர்ச்சியை அழிப்படையாகக் கொண்டது. பக்தியியக்கம் புராணக் கதைகளைச் சிற்பாகப் பயன்படுத்தியது. சமணரின் தருக்க அறிவும், ஒழுக்க உயர்வும் பக்தியுணர்ச்சிப் பிரவாகத்தில் தலைதூக்க மாட்டாமல் ஆழ்ந்து விட்டன.<sup>1</sup>

இக்காலத்தில் தோன்றிய சைவநாயன்மார்களால் பாடப்பட்ட பாடல்கள் பன்னிரு திருமுறைகளாகத் தொகுக்கப்பட்டு ஒப்பற் கருவுலங்களாகத் திகழ்கின்றன. வீவற்றுள் தேவார முதலிகளால் பாடப்பட்ட முதல் ஏழு திருமுறைகளும் தேவாரம் என்று சிறப்பிக்கப்படுகின்றன. ஒம் திருமுறையைப் பாடியருளிய மணிவாசகர் உடன் சம்பந்தர், அப்பர், சுந்தரர் ஆகியோர் சமயகுரவர் என்ற சிறப்பைப் பெறுகின்றனர். வீவர்களில் தேவார முதலிகள் தலையாத்திரை செய்து பாடல்கள் மூலம் அற்புதங்கள் புரிந்து, இறைவனின் அருள், ஆன்மா இறைவனை அடையும் நெறிமுறைகள், வழிபடும் முறை, இறையருளால் எக்காளியத்தையும் நிகழ்த்தலாம் என்ற அழிப்படையிலான நம்பிக்கை இறைப்பெருமை போன்றவற்றை மக்கள்மயப்படுத்தி சைவசித்தாந்தக் கருத்துக்கள் பாமர மக்களையும் சௌந்றடைய வழிவகுத்துள்ளனர். விவலூய்வின் நோக்கங்களாக சைவசித்தாந்த மேன்மைகள் தேவாரங்கள் மூலமாக இலகுவாக மக்களை அடைவதை வெளிப்படுத்தல், பண் இசை ஊடாகப் பதிகம் பாடி அற்புதங்கள் நிகழ்த்தியதை ஆராய்தல், நோய் நீக்கும் மருந்தாக இசை பயன்பட்டதை தலையாத்திரையின்போது இடம்பெற்ற அற்புதங்கள் நிருபிப்பதை ஆராய்தல் ஆகியன முன்வைக்கப்படுகின்றன.

தேவாரமூவர் பாடியுள்ள பதிகங்களில் இடம்பெற்றுள்ள பண்கள் அதிகளவில் காணப்பட்டாலும், அவர்களின் செயற்கரிய அற்புதங்களை மையமாகக் கொண்டைசைவசித்தாந்தக் கருத்துக்களையும், பண்களையும் குவியப்படுத்தியதாக இவ் ஆய்வு வரையறைப்படுத்தப்படுகின்றது. தலமுறையில் அமைந்த திருஞான சம்பந்தசுவாமிகள் தேவாரம், திருநாவுக்கரச் சுவாமிகள் தேவாரம், சுந்தரமூரத்திநாயனார் சுவாமிகள் தேவாரம் ஆகிய மூன்றும் மூலநால்களாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இவ் ஆய்வில்பகுப்பாய்வு முறையும் ஒப்பீட்டு முறையும் கலந்த ஆய்வு வடிவமைப்பு பின்பற்றப்பட்டுள்ளது.

### சைவசித்தாந்தம்

சைவசித்தாந்தம் என்பது சிவனை முழுமதற் கடவுளாக வழிபடுகின்ற தன்மையை உணர்த்துவதாகும். இத்தன்மை கி. மு. 3000 ஆண்டுகளுக்கு முன் சிந்துவெளி நாகரிகத்திலே தொடங்கியதாகக் கருதப்படுகிறது. இதில் உருவ வழிபாடு, அருவ வழிபாடு என்பன காணப்படுகின்றன.<sup>2</sup>

சித்தாந்தம் என்பது முழுந்த முழுவு எனப் பொருள்படும். ஆன்மீகம் தொடர்பான பல்வேறு கருத்துக்களை ஆராய்ந்து முழுந்த முழுவைக் காட்டுவது சைவசித்தாந்தம் அவையாவன: இறைவன்(பதி), உயிர்பஸு), மனங்கள் (பாசம்) பதியாகிய பொருள் என்று உண்டோ அன்றே பசுவாகிய உயிர்கள் உண்டு. அன்றே உயிலுகளைப் பிணிந்துள்ள பாசமும் உண்டு என்பது சைவசித்தாந்தத்தின் முடிவு.<sup>3</sup>

### தேவாரமும் யன்களும்

இறைவனைப் பற்றிப்பிடித்த திருஞானசம்பந்தர், திருநாவுக்கரசர், சுந்தரர் ஆகியோர் தம் இறையன்பினை அனுபவத்தினை வெளிப்படுத்திய புறநிலையில் அனைவரும் கற்றுணரத்தக்க வகையில் எடுத்துரைத்த பாடல்களே தேவாரங்கள்.<sup>4</sup> ஒலியானது செம்மையான முறையான ஒழுங்கான கிசையமைப்படுன் பாடலில் பொருந்தி நூட்பவுணர்வால் அடையாளம் காணத்தக்க நிலையில் ஒலியுருவங்களாக அமைவது பண்ணாகும்.<sup>5</sup>

இன்றைக்குத் தேவாரப் பாடல்களைப் பாடவரும் முறையினை அழிப்படையாகக் கொண்டு சென்னைத் தமிழ்நிலைச் சாங்கத்தில் ஆண்டுதோறும் நடைபெற்று வரும் தேவாரப் பண்ணாராய்ச்சி மாநாட்டில் ஆராய்ந்ததில் இருபத்திநான்கு பண்களுக்குரிய இன்றைய இராகங்கள் கிடைத்துள்ளன.<sup>6</sup> இத் தேவாரப் பண்களான 24 பண்களில், தேவார மூவர்கள் செய்த வியத்தகு அற்புதங்களின்போது பாடப்பட்ட பதிகங்களில் இடம்பெறும் பண்கள் மட்டும் இங்கு எடுத்தாளப்படுகின்றன. இப்பண்கள் அவற்றின் பொதுப்பண்புகள், பாடப்பட்ட பதிகம், அற்புதம், சைவசித்தாந்தக் கருத்துக்கள் என்ற அழிப்படையில் ஆராயப்படுகின்றன.

பண் இந்தளம்

இப் பண்ணிற்குரிய இராகம் மாயாமாளவகெள்ளை. இது கருணை, பக்தி ஆகிய உணவுச்சிகளை வெளிப்படுத்தும் இப் பண் எப்போதும் பாட உகந்தது. ஆண்டுதோறும் தமிழிலைச் சங்கத்தில் நடைபெற்றுவரும் பண் ஆராய்ச்சி மாநாட்டு முடிவின்படி இல்லை நாதநாமக்கிரியை அல்லது மாயாமாளவகெள்ளை இராகத்திற்கு நேரானது என்று அறிய முடிகிறது.<sup>7</sup> இப்பண்ணில் மூன்று நாயன்மாஒகளும் பதிகம் பாடியுள்ளனர்.

சம்பந்தர் திருமருகலில் இறைவனை வணங்கி அமைந்திருக்கும்போது வணிகன் ஒருவன் பாம்பு தீண்டி இறந்தால் அழுது புலம்பும் சத்தும் கேட்டு இரக்கமுற்று இந்தப் பண்ணில் “சடையாசியனுமால் சரண் நீ யெனுமால்...”<sup>8</sup> என்ற பதிகத்தைப் பாட அவன் விடம் நீங்கி உயிர் பெறுகின்றான்.

நாவுக்கரசர் மீது பக்தி கொண்ட அப்புதியழகளின் இல்லத்திற்கு நாவுக்கரசர் சௌன்ற சமயம், அப்புதியழகளின் மகன் முத்த திருநாவுக்கரசு பாம்பு தீண்டி இறந்தான். உடனே அப்பர் சுவாமிகள் அவனது உடலை கொன்றைச்சடையான் கோவிலுக்கு வருவித்து, இந்தளப் பண்ணில் “ஒன்று கொலாம் அவர் சிந்தையுயர்வரைஒன்று கொலாம் உயரும் மதி கூடுவார்...”<sup>9</sup> என்ற பதிகத்தைப் பாட உயிர் பெற்றெழுச் செய்தார்.

திருமண நாளன்று சுந்தரரைத் தடுத்தாட்கொண்டு அடிமை கொள்கின்றார் இறைவன். சுந்தரர் அடிமையாகப் பின்னே செல்ல இறைவனை கிழவர் விரைந்து திருவருட்டுறைக் கோபிலினுள்ளே மறைகின்றார். ஜயற்ற சுந்தரர் வேறுயரைக் கூப்பிட்ட பொழுது இறைவன் இடபாருடாக விண்ணனிலே தோன்றி “இவ்வுலகிலே நம்மைச் சொற்றமிழால் பாடுவாயாக” என்று ஒரைண்டிட்டார். அப்போது சுந்தரர் இந்தளப் பண்ணில் “பித்தாபிறை கூடி பெருமானே அருளாளா...”<sup>10</sup> என்ற பதிகத்தைப் பாடுகிறார். இப்பேசு சுந்தரருடைய அறியாமை ஆகிய விடம் நீங்கப் பெற்று அவர் மறுபிறவி எடுக்கின்ற தத்துவம் காட்டப்படுகிறது.

வீற்றை விட, சம்பந்தரும், அப்பரும் திருமறைக்காட்டை அடைந்தபோது திறப்பும் அடைப்பு மில்லாதிருந்த திருக்கோயிற் கதவுகளை திறக்கவும் மூடவும் முறையே அப்பரும் சம்பந்தரும், இந்தளப் பண்ணில் பதிகங்கள் பாம் திறக்கவும் மூடவும் அருளினார்கள். சம்பந்தர் “சதுரம் மறைதான் துதி செய்து வணங்கும்...”<sup>11</sup> என்று தொடங்கும் பதிகத்தையும், அப்பர் “பண்ணில் நேர்மொழியாள் உழைபாங்கரோ...”<sup>12</sup> என்று தொடங்கும் பதிகத்தையும் பாடினார்கள்.

அற்புதங்களாக, பாம்பு தீண்டி இறந்த வணிகனை உயிர்ப்பித்தமை, அப்புதியழகளின் மகனை உயிர்ப்பித்தமை, அறியாமையாகிய விடம் நீங்கப் பெற்றமை, திருக்கோயில் கதவை மூடவும் திறக்கவும் செய்தமை ஆகியன நிகழ்ந்துள்ளன.

இப்பதிகங்களின் பதியின் பெருமை, இறையருளால் ஆத்மாவின் உடம்புக்குள் உயிர் வந்தமை, இறைவன் தோற்று வர்ணனை ஆகியன மிக அழகாக கூறப்பட்டுள்ளது.

இவ அற்புதங்கள் சாதாரண யூட்டிலில் நடைபெற்றுமியாத இயல்பிறந்த ஆற்றல்களின் வெளிப்பாடாக அமைந்துள்ளன. இப்பண் விடம் தீர்க்கும் மருந்தாகக் கூறப்படுகிறது. அந்தவகையில் சகலநிலையில் கிருக்கும் ஒன்மாவிற்கு மரண நீக்கம், அறியாமை நீக்கம் ஆகியவற்றுக்கான மருந்தாக காணப்படுகிவது குறிப்பிடத்தக்கது.

பண் சீகாரம்:

இப்பண்ணிற்குரிய இராகம் நாதநாமக் கிரியா இது 15வது பேளமாகிய மாயாமாளவகெள்ளையின் ஐன்யம். கருணைச் சுவையை சிறப்பாக வெளிப்படுத்தும் இராகம். மாலையில் பாடுவதற்குப் பொருத்தமான

பண். இதனைக் காமரம் என்றும் அழைக்கப்படுகிறது. ஆண்டுதோறும் சென்னைத் தமிழிலைச் சங்கத்தில் நடைபெற்று வரும் பண் ஆராய்ச்சி மாநாடுகளில் சீகாமரப்பண், நாதநாமக்கிரியைக்கு நேரானது என்று எடுத்துரைக்கப்பட்டுள்ளது.<sup>13</sup>

இப்பண்ணில் அமைந்த பாடல்களை நோக்கும் பொழுதுசம்பந்தவு திருமயிலாப்புரை அடைந்தபோது பாம்பு தீண்டி இறந்த பூம்பாவையின் எலும்புகள் அடங்கிய குட்டதைக் கபாலீசுவரர் முன் கொண்டு வரச் செய்து சீகாமரப் பண்ணில் “மட்டிட்ட புன்னையாங்கானல்...”<sup>14</sup> என்ற பதிகம் பாழனார். அப்போது பூம்பாவை குட்டதை உடைத்துக் கொண்டு பெண்ணுருப் பெற்று எழுந்தாள். அத்திருப்பதிகம் பூம்பாவைப் பாட்டு எனப் பெற்றது.

சுந்தரர் திருவொற்றியூரில் சங்கிலியாரை மணம் செய்து வாழ்ந்திருந்த காலத்தில் திருவாளூர் விருப்பு வர, திருவாளூருக்கு புறப்பட்டார். சங்கிலியாருக்கு வழங்கியிருந்த சத்திய வாக்குறுதியைத் தவறியமையால் இருகண் பார்வைகளையும் சுந்தரர் இழக்கின்றார். தவிக்கும் சுந்தரர் திருவெண்பாக்கப் பாடியார்களின் உதவியுடன் சேர்ந்து சீகாமரத்தில் “பிழையுளன் பொறுத்திடுவர் என்றாடியேன் பிழைத்தக்கால்...”<sup>15</sup> என்ற பதிகத்தைப் பாடி ஊன்றுகோலைப் பெற்றார். இங்கே இருகண்களும் பார்வையில்லாமல் இருந்த சுந்தரர் ஊன்றுகோல் மூலம் உயிர்ப்பைப் பெற்றமை கூறப்படுகிறது.

இப்பண்ணிடு பதிகங்கள் பாழம்பாவையை உயிர்பித்தமை, ஊன்றுகோல் பெற்றமை ஆகிய அற்புதங்கள் செய்யப்பட்டன.

இப்பதிகங்களின் பதியின் பெருமை, அடியார்களுக்கு (ஆண்மாக்களுக்கு) தக்க நேரத்தில் உதவும் அருள் திறன், இறையருளால் ஆத்மாவின் உடம்புக்குள் உயிர் வந்தமை, இறைவன் தோற்று வர்ணனை ஆகியன மிக அழகாக கூறப்பட்டுள்ளது.

**பண் : கொல்லி,கொல்லிக் கெளவாணம், காந்தாரம், பியந்தைக் காந்தாரம்**

இப்பண்ணிற்குரிய இராகம் நவரோஜ். இது 29வது மேளமாகிய சங்கராபரணத்தின் ஜன்யம், பக்தி, சிருங்காரம், அண்பு முதலிய உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்தும். பலன் எப்பொழுதும் பாடலாம். பண்ணதை தமிழிலைச் சொல்லிப்பன் என்பது இந்த நவரோஜ் இராகமே. இன்று கொல்லிக் கெளவாணம், காந்தாரம், பியந்தைக் காந்தாரம் போன்ற பண்களும் நவரோஜ் இராகத்தில் பாடப்படுவது குறிப்பிடத்தக்கது.<sup>16</sup> இப்பண்களைத் தேவார முதலிகள் பயணபடுத்தியுள்ளனர்.

பாண்யம் மன்னனுடைய வெப்பு நோயைத் தீர்ப்பதற்கு சமணாடுகள் செய்த மந்திரங்கள், தந்திரங்கள், நோயை நீக்காது இன்னும் வேகமாகப் பரவச் செய்தது. உடனே அங்கு அழைத்து வரப்பட்ட சம்பந்தர் சிவனை வணங்கி பண் காந்தாரத்தில் “மந்திரமாவது நீறு வானவர் மேலது நீறு”<sup>17</sup> என்றபதிகம் பாடி திருந்து இட வெப்பநோய் தீர்ந்தது.

சமணர்கள் எப்படியாலது திருநாவுக்கரசனரைக் கொல்லி என்னினி. இறுதியில் மதாங்கொண்ட யானையை ஏவினர். நாவுக்கரசரே சிறிதும் பயமில்லாமல் பண் காந்தாரத்தில் “சன்னைவெண் சந்தனச் சாத்தும் சுடர்த் தீங்கட்ட சூளாமணியும்”<sup>18</sup> என்றபதிகம் பாட யானை அஹரை வணங்கி ஏவியவர்கள் பலரைக் கொள்ளுத். இதைவிட திருக்கைலாயத்தை துரிசிக்க விரும்பிய நாவுக்கரசர் காசியை அடைந்து, வலுவிழுந்து ஓரிடத்தில் கீட்டந்தபோது, மூலிகையாக வந்த சிவன், சிவனாகக் காட்சி அளித்து திருவையாற்றையடைந்து கைகலாயத் திருக்கோலத்தைக் காலுமும்படி கூறினார். அப்படும் அவ்வாறே சென்று கைகலைக்காட்சியைக் காலுமும்போது பண் காந்தாரத்தில் மாதற்பிறைக்கண்ணி யானை மாணையான் மகளையும் பாடி,<sup>19</sup> என்ற பதிகம் பாழனார்.

சுந்தரர் சித்துடைமாத்திலே சிவன் அடியார்களுடன் தங்கியிருந்தபோது, இருவு சிவன் புகுந்து தானும் அடியார்போல் உறங்கி சுந்தரின் தலையில் தன் திருவாழையை வைத்தார். சுந்தரன் சினாங்கொண்டு நீ யார்?

என்று வினாவுடைய என்னை அறியாமோ என்று கூறி மறைந்த நேரத்தில் சுந்தரர் பண் கொல்லிக் கெளவாணத்தில் "நம்மானை அறியாத சாதியர் உள்ளேரோ"<sup>20</sup> என்ற பதிகம் பாடினார்.

திருவாளுக்குச் சென்ற சமயம் இறைவனே காட்சி கொடுத்து அடியார்களின் பெருமையை உணர்த்தி அவர்களைப் பாவேதற்கு முதல் அடியும் எடுத்துக் கொடுத்ததன் பால். சுந்தரர் திருத்தொண்டத் தொகையை பண் கொல்லிக் கெளவாணத்தில் "தில்லைவாழ் அந்தணர்தம் அடியார்க்கும் அடியேன்"<sup>21</sup> என்று தொடர்க்கி பாடினார்.

இப்பண் பாடத் தேவார முதலிகள் செய்த அற்புதங்களாகப் பின்வருவன் அமைகின்றன. வெப்பு நோயைத் நீக்கியமை, மத்யானை அடிபணிந்தமை, கைலைக்காட்சியைத் திருவையாற்றில் தரிசித்தமை. இறைவன் திருவடி வைத்தமை.

இறைவனை வேண்டிப்பாடினால், இறையருள் கொண்டுமேத்தி பெறுதல், இறைவனின் தோற்ற வர்ணனை காட்சி காணல், அருளை அடையும் திறன் ஆகியன பெறுதல் உறுதிப்படுத்தப்படுகிறது.

**பண்: செம்பாலை, பண் குறிஞ்சியும் செம்பாலையின் சேய்ப்பண்களும்:**

தேவார காலத்திலும் பழந்தமிழிசையிலும் இப்பண் மிக முக்கியம் பெற்றதாகக் காணப்படுகிறது. செம்பாலைப் பண்ணுக்குரிய இராகம் 'ரிகாம் போஜி' ஆகும். குறிஞ்சிப்பண் 29வது மேளமான சங்கராபரணத்தின் ஜன்னியம்<sup>22</sup> என்று குறிப்பிடப்பட்டிருந்தாலும், தேவாரத்தில் குறிஞ்சிப்பண் 'ரிகாம் போஜியாக' இசைக்கப்படுகிறது<sup>23</sup> என்ற குறிப்பால் இவ்விரு பண்களும் ஒத்திருப்பதைக் காணமுடிகிறது. அத்துடன் 'ரிகாம் போஜியின் சேய்ப்பண்களாகவே தக்கராகம், தக்கேசி, காந்தாரபஞ்சம், அந்தாளிக்குறிஞ்சி ஆகியனவும் உள்ளதால் பின்வரும் வகைப்பாடுல் இவற்றை நோக்கலாம்.

**செம்பாலை, குறிஞ்சி:**

இப்பண்களுக்குரிய இராகம் 28வது மேளமாகிய 'ரிகாம் போஜி' ஆகும்.

சம்பந்தர்சிவபெருமானைப் பாடும் படிக்காச பெற்றபோது குறிஞ்சிப்பண்ணில் பின்வரும் பதிகத்தைப் பாடினார்.

"வாசி தீரவே காச நல்குவீர்  
மாசின்மிழலையீர்சஸலில்லையே  
இறைவராயின்ர் மறை கொள் மிழலையீர்  
கறைகொள் காசினை முறைமை நல்குமே."<sup>24</sup>

அப்பகுக்கு பொன், மஸியைக் காட்டிய போதும், அழகிய மாதர்களைக் காட்டிய போதும் அவர் அனைத்தையும் சமமாக மதித்துடன் மனம் சலனமடையாமலும் கிருக்க 'ரிகாம் போஜியில்'பாய்ம்மாயும் பெருங்கடலிற் புலம் பாநின்றபுண்ணியங்காள் தீவினை காண்திருவே...<sup>25</sup> என்று தொடங்கும் திருத்தாண்டகத்தைப் பாடியருளினார்

இறுதியில் திருப்புகலுாரை அடைந்து சிவன் திருவுக்களை அடையும் ஆகை கொண்டு 'ரிகாம் போஜியில்' "எண்ணுகேன் என் சொல்லினைண்ணுகேனோ"<sup>26</sup> என்ற திருத்தாண்டகம் பாடி சித்திரை மாத சதய நட்சத்திரத்தில் இறைவனை சேர்ந்தார்.

சுந்தரர் திருப்புக்கொள்ளியுரில், அவ்வூர்க்குளத்தில் நீராடச் சென்ற பின்னளைகளில் முதலை விழுங்கிய சீருவனை பண் குறிஞ்சியில் "உரைப்பார் உரை உகந்துள்கவல்லார்தாங்கள் உச்சியாய்..."<sup>27</sup> எனத் தொடர்க்கி" கறைக்கால் முதலையைப் பின்னளை "...தரச்சொல்லு காலனையே" என்ற மாடலபாடு மீட்டுக்கொடுத்தார்.

பண் தக்கராகம், தக்கேசி:

இப்பண்களுக்குரிய இராகம் காம்போதி. இது ரிகாம்போதியின் ஜன்யம். எப்போதும் பாடலாம். ஆயினும் மாலையில் பாடச் சிறந்தது. மங்கலகரமான இராகம். தமிழிசைச்சங்கத்தின் பண் ஆராய்ச்சிக் கூட்ட முடிவுகளின்படி தக்கராகப்பண்ணும் தக்கேசிப்பண்ணும் காம்போதி இராகத்திற்கு நேரானது என்று அறியமுடிகிறது.<sup>28</sup>

திருப்பிரம்புத்தில் உமையிடம் பெற்ற ஞானப்பாலை உண்ட சம்பந்தர், திருக்கோலக்காவிற்குச் செல்கின்றார். அங்கு சென்று, அங்குள்ள இறைவனைப் பொருளாகக் கொண்டு, கையில் தாளம் போட்டு இப்பண்ணில் "மடையில் வானை பாய மாதரார்"<sup>29</sup> என்ற பதிகத்தைப் பாட இறைவன் கனிந்து திருவைந்தெழுத்து எழுதிய செம்பாற் தாளத்தை ஈடுந்தருளினார்.

சம்பந்தப் பெருமான் திருப்பாச்சிலாச்சிரமத்தை அடைந்தபோது, அங்கு ஆலயத்தினுள்ளே கொல்லிமழுவன் என்ற அரசனின் மகள் முயலகன் நோயினால் வருந்துவதைக் கண்டு பண் தக்கராகத்தில் "துணிவளர்த்திங்கள் துளங்கி விளங்கச் சுடர்சடை சுற்றி ...<sup>30</sup> என்ற பதிகத்தைப் பாட முயலகன் நோயை நீக்கினார்.

சந்தரர் திருவொற்றியூரில் சங்கிலியாரை மணம் செய்து வாழ்ந்திருந்த காலத்தில் இருகண் பார்வையையும் இழுந்து தவித்தார். ஊன்றுகோலுடன் தலயாத்திரை செய்த சந்தரர் திருக்கச்சியேகம்பத்தை அடைந்து பண் தக்கேசியில் "ஆலந்தானுகந்தமுது செய்தானோ...<sup>31</sup> என்று தொடங்கும் பதிகத்தைப் பாடி இடக்கண் பார்வையைப் பெற்றார்.

சந்தரர் கடுங்கோபமுற்ற ஏயர்கோன் கலிகாம நாயனாருக்கு சூலைநோயை இறைவனே கொடுத்து, அதை மாற்றச் சந்தரரையே அனுப்பினார். இதை அறிந்த கலிக்காமர் தானே தன்னுயிரை மாய்க்கிறார். இதைக் கண்ட சந்தரர் மனம் வருந்தித் தானும் உயிரை மாய்க்க என்ன, இறையருளால் கலிக்காமர் உயிர் பெற்றெழுந்து சந்தரரைத் தடுத்தார். இருவரும் ஒருவரையொருவர் வணங்கி திருப்புஞ்சூலரை அடைந்து பண் தக்கேசியில் "அந்தணாளன் உன் அடைக்கலம் புகுதலிவனைக் காப்பது காரணமாக<sup>32</sup> என்ற பதிகத்தைப் பாடினார்.

பண் காந்தார பஞ்சமம்

இப்பண்ணிற்குரிய இராகம் கேதாரகௌளை. பண்ணாராய்ச்சி முடிவுகளும் பண் காந்தாரபஞ்சமம் கேதாரகௌளை இராகத்திற்கு நேரானது<sup>33</sup> என்றே கூறுகிறது.

ஓடம் ஓட்டுவர்கள் தம் தொழிலைச் செய்ய முடியாது தவிக்க, சம்பந்தஉ ஓடத்தின் கட்டினை அவிழ்த்து திருத்தொண்டர்களைஏற்றிக்கொண்டு தன் நாவையே கோலாக நினைத்துப் காந்தாரபஞ்சமத்தில் "கொட்டமே கமழுங் கொள்ளம் பூதூர்நட்டம் ஆடிய நம்பனை யுள்கச்...<sup>34</sup> என்றபதிகம்பாடி ஓடத்தைக் கரைக்குக் கொண்டு சென்றார். 1)

சமனார்களும் மன்னனும் சேர்ந்து அப்பரைக் கடலில் கட்டிப் போட்ட போது இப்பண்ணில் "சொற்றுணை வேதியின்...<sup>35</sup> என்ற நமச்சிவாயத்திருப்பதிகத்தைப் பாடக் கல் தெப்பமாகபிதந்தது.

பண் அந்தாளிக்குறிஞ்சி

இப்பண்ணிற்குரிய இராகம் சாமா என்று கூறப்படுகிறது. இப்பண் சாந்தசவையை வெளிப்படுத்துவது.

சம்பந்தருக்கு திருமணம் செய்து வைக்க ஏற்பாடாகி, திருமணம் நடந்த சமயம் சம்பந்தர் மணமகளைக் கையிற்பிடித்து அக்கினியை வலம்வந்த போது அக் கோயில் பெருமானை வணங்கி "கல்லூர்ப் பெருமணம் வேண்டாக் கழுமலம்..." என்னும் பதிகம் பாடினார். அப்போதுதான் சம்பந்தர் மணமகளுடன் சென்று இறைவனை அடையத் தோன்றிய சோதி உருவானது.

இப்பண்கள் பாடிச் செய்யப்பட்ட அற்புதங்களாகப் பின்வருவன அமைகின்றன

பழக்காச் செற்றமை, பொன், மனி ஆகியவற்றைச் சமமாக மதித்தமை, முதலையுண்ட பாலகணை மீட்டமை, பொற்றாளம் செற்றமை, முயலகன் நோயை நீக்கியமை, கண்பார்வை செற்றமை, ஓட்டத்தைக் கரைக்குக் கொண்டு சென்றமை, கல் தெப்பமாக மிதந்தமை, முத்தி செற்றமை

இறைவன் அருள், ஒன்மாக்களுக்கு உதவும் திறன், திருவைந்தமுத்தின் மகிழமை, முத்திப்பேறு ஆகிய சித்தாந்தக் கருத்துக்கள் கூறப்படுகின்றன.

**பண் கௌசிகம்:**

இப்பண்ணுக்குரிய இராகம் பைரவி ஆகும். இது 20வது மேளமான நடபைரவியின் ஜன்னியமாகும் பக்திச்சைவை நிரம்பிய இப்பண் மாலையில் பாடக்கூடியது. இப்பண்ணில் பாடப்பட்ட பதிகங்களாகப் பின்வருவனாற்றைக் குறிப்பிடலாம்.

பாண்மை மன்னனுக்கு வெப்ப நோயை ஏற்படுத்த சம்பந்தர் பண் கௌசிகத்தில் “செய்யனே திரு ஆலவாய் மேவியஜயனே அஞ்ச லென்றருள் செய்யனைப்...”<sup>37</sup> என்ற பதிகத்தைப் பாடனார்.

சம்பந்தருடன் சமன்றகளும் மன்னனும் புனல் வாதம் செய்தபோது பண் கௌசிகத்தில் “வாழ்க அந்தனர் வானவர் ஆனினம்வீழ்க் கால்புனல் வேந்தனும் ஓங்குக...”<sup>38</sup> பதிகம் பாடித் தோழ்கிட்தார். இதன் காரணமாக மன்னனும் சைவத்தைப் பின்பற்றத் தொடங்கினான். இப்பண்ணைப் பாடிச் செய்த அற்புதங்களாக வெப்புநோயை ஏற்படுத்தியது. அனல்வாதத்தில் வென்றமை ஆகியவை காணப்படுகின்றன.

சைவசித்தாந்தம் கூறும்மலநீக்கம் கூறப்படுகிறது

**பண் நட்டராகம் அல்லது சாதாரி:**

இப்பண்ணுக்குரிய இராகம் 51வது மேளமாகிய பந்துவராளி ஆகும். கருணைச்சுவையைக் கொடுக்கும் பண்.

சுந்தரர் குண்டெரார் வீட்டில் குவிந்தநெல்லைத் திருவாளருக்குக் கொண்டு செல்வதற்கு இப்பண்ணில் நீளநினைந்துமியேன்...”<sup>39</sup> என்ற பதிகம் பாடனார். சுந்தரர் ஒழுநிலிட்ட பொன்னைக்குளத்தில் எடுத்தபோதும் இப்பண்ணில் பொன் செய்த மேனியினர்...”<sup>40</sup> என்ற பதிகத்தைப் பாடனார்.

அற்புதங்களாக, குண்டெராரிலிருந்த நெல் லைத் திருவாளருக்குக் கொண்டு சென்றமை, அழறினிட்டபொன்னைக் குளத்தில் எடுத்தமை ஆகியவை காணப்படுகின்றன.

இறைவனருள் இருந்தால் எதையும் செய்யலாம் எனும் சித்தாந்தக் கருத்து எடுத்துரைக்கப்பட்டுள்ளது. முடிவுரை

பண் இந்தளம் மாயாமாளவகளைக்குரிய பண். இதன் கிளைப்பண் ஸாகவே சீகாமரம் காணப்படுகிறது, இந்தப்பண்களுக்கு இறந்த ஆன்மாவிற்கு விடத்தை நீக்கி உயிர் கொடுக்கும் தன்மையும், அறியாமையாகிய விடத்தை நீக்கி மறுபிறவி கொடுக்கும் தன்மையும் காணப்படுகிறது. தேவாரப் பதிகங்கள், சமனை மன்றார்களின் ஆணவத்தன்மைகளை நீக்கி அவர்களை சைவத்தின்பால் ஈர்க்கச்செய்தன. பண் காந்தாரமும் பண் கொல்லிக்கெளவாணமும் நவரோஜ் இராகத்திற்குரியவை. அப்பற் கைதலைக்காட்சியைக் காணும் போதும், சுந்தரருக்கு இறைவன் காட்சி கொடுத்தபோதும் இப்பண்களிலேயே பதிகம் பாடியுள்ளதும் குறிப்பிடத்தக்கது. பண் செம்பாலைக்குரிய ‘ரிகாம்போஜியும் குறிஞ்சிப்பண்ணும் ஒத்திருப்பதையும் தக்கேகி, தக்கராகம், காந்தாரபஞ்சம், அந்தாளிக்குறிஞ்சி ஆகிய பண்கள் ‘ரிகாம்போஜியின் சேய்யப்பண்களாக இருப்பதையும், நாயன்மார்கள் அடியார்களுக்கு துண்பம் நேரும் போது இறைவன் அருளைப் பெறுவதற்கு

இப்பண்களையே கூடுதலாகப் பயன்படுத்தியிருப்பதையும் வெவர்யவு சுட்டி நிற்பதால் தேவாரப்பண்களில் பண் செம்பாலைக்குறிய ரிகாஸ் போஜி மிக முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. ஆகவே, சைவசித்தாந்த மேள்ளமைகள் இலகுவாக மக்களை அடைவதற்கு நாயன்மார் பண் கூட்டுப்பாடுய பதிகங்கள் உதவியது என்பது புலனாகின்றது.

### அழக்குறிப்புகள்:

1. வேலுப்பிள்ளை.ஆ, (1999)தமிழிலக்கியத்தின் காலமும்கருத்தும், மீலங்கா வெளியீடு,யாழ்ப்பாணம், ப.80.
2. மயில்வாகனம்.இரா,(1998) சைவசித்தாந்த கலை,யுனிஓர்ட்ஸ் விமிடட்ட, கொழும்பு,ப.3.
3. சப்புரெட்டியர்.ந.(2004)சைவசித்தாந்தமலூர்அறிமுகம்,தென்னிந்திய சைவசித்தாந்தற்பதிப்புக் கழகம்,சென்னை,ப.4.
4. செல்வமனோகரன்.தி.(2016) தேவாரதுப்பாலகள் புலப்படுத்தும் இறையானம் உறவு, ஆய்வாங்கல்,அனைத்துவக சைவமாநாடு, யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்.211.
5. பெருமாள்.ஏ.என்,(1985) தமிழர் இசை, உலகத்தமிழராய்ச்சி,நிறுவனம். சென்னை,ப.65
6. அங்கயற்கண்ணி.கி,(2002),தமிழக இசையும்ஆய்வும்,கலையகம்,சென்னைப்.21.
7. அங்கயற்கண்ணி.கி,(2003).சுந்தரர் தேவாரப் பாடங்களில் இசை, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக மறுதோன்றி அங்கம்,தஞ்சாப்ப.107.
8. திருநாளசம்பந்த சுவாமிகள் தேவாரம், (எட்டாம்பதிப்பு), (2003), காசித்திருமடம் திருப்பனந்தாள், சபாநாயகம் பிரின்டேர்ஸ்,சிதம்பரம்பா.2:63:1.(திருமகுகல்)
9. திருநாவுக்கரசுக்குவாயிகள்தேவாரம் (புத்தாம்பதிப்பு), (2004), காசித்திருமடம் திருப்பனந்தாள், யுனெஸ்ட் பைண்ட் கிராபிகல், சென்னை பா.4:பாது1:(விட்நீர்த்த திருப்பதிகம்)
10. சுந்தரலூர்த்தி சுவாமிகள் தேவாரம(புத்தாம்பதிப்பு), (2004) காசித்திருமடம் திருப்பனந்தாள், மீதுமரகுருபர் ஆஃப் செட் பிரின்டேர்ஸ்பா.7:8:1.
11. சம்பந்தர் தேவாரம்,பா.2:99:1.
12. திருநாவுக்கரசர் தேவாரம்,பா.5:66:1. (திருக்குறைந்தொகை)
13. அங்கயற்கண்ணி.கி.மு.கூ.ல்.ப.86.
14. சம்பந்தர் தேவாரம் ,பா.2:16:1.
15. சுந்தரர் தேவாரம்,பா.7:7:1.
16. பக்கிரிசாமி.கே.ஏ,(2004).இந்தியஇசைக்கருலம், குசேலர் பதிப்பகம், சென்னைப்.215.
17. சம்பந்தர் தேவாரம்,பா.2:1:1.
18. திருநாவுக்கரசர் தேவாரம், பா.4:1.(திருக்கெழுப்புனல்)
19. திருநாவுக்கரசர் தேவாரம், பா.4:27:1.
20. சுந்தரர் தேவாரம், பா.7:4:1.
21. சுந்தரர் தேவாரம், பா.7:1:1. (திருத்தொண்டதொகை)
22. பக்கிரிசாமி.கே.ஏ, மு.கூ.ல், ப. 214.
23. அதே விட்ததில்
24. சம்பந்தர் தேவாரம், பா.7:4:1.
25. திருநாவுக்கரசர் திருத்தாண்டகம்,பா.6:1.
26. திருநாவுக்கரசர் தேவாரம் பா.1:1. (திருப்புது)
27. சுந்தரர் தேவாரம், பா.7:1:1. (அவிநாசி)
28. அங்கயற்கண்ணி.கி.மு.கூ.ல்.ப.119,140.
29. சம்பந்தர் தேவாரம், பா.1:15:1.
30. சம்பந்தர் தேவாரம், பா.1:53:1.
31. சுந்தரர் தேவாரம், பா.7:1. (திருக்கச்சியேகம்பம்)
32. சுந்தரர் தேவாரம், பா.7:15:1.
33. அங்கயற்கண்ணி.கி.மு.கூ.ல், 156.
34. சம்பந்தர் தேவாரம், பா.3:90:1.
35. திருநாவுக்கரசர் தேவாரம் பா 4:1
36. சம்பந்தர் தேவாரம், பா.3:5:1.
37. சம்பந்தர் தேவாரம், பா.3:1. (திருக்கவாயி)
38. சம்பந்தர் தேவாரம், பா.3:1. (திருப்பாகரம்)
39. சுந்தரர் தேவாரம், பா.7:24:1.
40. சுந்தரர் தேவாரம், பா.7:6:1.

வேதம் சொல்லாததையும், நாதம் சொல்லும்

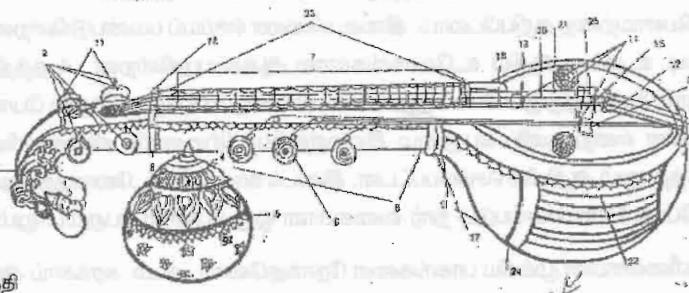
வீணை தெய்வீகமானதோர் இசைக் கருவி. கலைமகள் கைப்பொருள் இது, நாதம் மிக்கது. நாதத்துக்கோர் வீணை என்று கூறும் அளவிற்கு வீணையையும், நாதத்தையும் பிரிக்க முடியாது. இசைக் கருவிகளின் "ரணி" (Queen of Instruments) எனப் போற்றப்படுவதும் வீணையே.

இவ்விசைக் கருவியை சுத்தமான சுருதி, யைம், கமகம் ஆகியவற்றோடு வாசித்தால் அது எம்முடன் பேசுவது போன்றிருக்கும். இது அனுபவ உண்மை. இசைக் கருவிகளில் மிகத் தொன்மை வாய்ந்த இவ்வாத்தியம் இசையின் நுழைக்கங்களை எடுத்துக் காட்ட உகந்தது. அத்தோடு மனித மனத்துள் உறைந்திருக்கும், தெய்வீக உணர்வைத் தட்டி எழுப்பவும், வெளிக் கொணரவும் வல்லது வீணை. திருக்கைலையிலே, கல்லால் விருட்சத்தின் கீழ், தனது திருக்கராச்களில் வீணையைத் தரித்த வண்ணம் சனகர், சனந்தரர், சனாதரர், சனார்குமரர் ஆகிய முனிவர்களுக்கு ஸீவபிரான் அறமுறைத்து பூராண வரலாறு யாம் அறிந்ததே.

- 1) யாழி
  - 2) பிரகடை
  - 3) கங்களைம்
  - 4) குப்பி
  - 5) சுரக்காய்
  - 6) தாலபிரகடை
  - 7) 24 மெட்டுக்கள்
  - 8) தண்டி
  - 9) குப்பி
  - 10) மேற்கு
  - 11) வைஞ்சலி
  - 12) நாகபாசம்
  - 13) பாலம்
  - 14) பஞ்சம் தந்தி
  - 15) மந்துரம் தந்தி
  - 16) அனுமதிரும் தந்தி

## PARTS OF VEENA

- |   |  |
|---|--|
| 1. Yell (The tree curved in the shape of a line or crooked) | 14. Watermelons                        |
| 2. Blows or Flows   | 15. Kudzu or Kudjip                    |
| 3. Kukus  | 16. Tala (Pohutukawa)                  |
| 4. Kuppi  | 17. Jatropha or Seeds and Danish       |
| 5. Tumour or Stereotype                                     | 18. Bath String                        |
| 6. Tala Sime or Sime  | 19. Pohutukawa Tree                    |
| 7. Frees (Tinley Four)                                      | 20. Mānuka Honey                       |
| 8. Damm   | 21. Kauri (Kauri Pine)                 |
| 9. Kerever (Sawm) Box                                       | 22. Littoral or Kōtū                   |
| 10. Kōtū  | 23. Kete or Seashell (Kauri Boxes were |
| 11. Ensharves   | 24. Kōtū (Kōtū Seed, Bowel)            |
| 12. Lengths   | 25. Ihi (Wet skin)                     |
| 13. Margareta   |  |



வேத காலத்தில் மக்கள் இயற்கையை வணங்கினார்கள். சூரியன், வாயு, அக்னி, வருணன் ஆகிய தேவர்கள் அன்றைய வழிபாட்டுக்குரியவர்களாயிருந்தனர். வழிபாட்டின் போது வில்லின் நாணை மீட்டி ஓசை எழுப்பி வணங்குதல் அவர்களது சம்பிரதாயமாக இருந்தது.

தொடர்ந்து மிருகங்களின் நரம்புகளைப் பதப்படுத்தி வளைவான மரத்துண்டுப் பாகத்தில் பொருத்தி அவற்றை இறுக்கிப் பின் அவற்றை மீட்டி, அதிலிருந்து ஒருவித நாத ஓசையை எழுப்பி, அதனையும் ஒரு இசையாக ஏற்று, வழிபாட்டு நேரத்தில் பயன்படுத்தினர் அக்கால மக்கள். இதுவே வீணை வாத்தியத்தின் ஆரம்பமாக இருந்திருக்கலாம். ஆங்கிலத்தில் இக்கருவியை Harp என்றழைழுத்தனர். தொடர்ந்து இது வளர்ச்சியடைந்த யாழ் என்று ஓர் இசைக்கருவியாகப் பயன்படலாயிற்று. இவ் வாத்தியம் வீணையின் முன்னோடியாக அமைந்தது.

கால ஓட்டத்தில் வீணா, வேணு, மிருதங்கம் என சீற்பாக நூல்களில் குறிப்பிடப் பெற்ற வாத்திய ரகத்தில் வீணை முதலிடம் பெறலாயிற்கு. அத்துடன் கலைமகளின் கரங்களை அலங்கரிக்கும் பெருமையும் வீணைக்கு உண்டல்லவா? இந்தியாவின் தேசிய வாத்தியமாக வீணை விளங்குவதோடு, புராணங்களில் நாரதர், வீணை மஹாரிவி என்றழைழுக்கப் பெறும் பெருமையும் இங்கு குறிப்பிட்டத்தக்கது.

இந்த வகையில், வீணா வாத்தியத்தின் தொன்மை வேத காலத்தைக் கொண்டிருந்தாலும் புதினேழாம் நூற்றாண்டில்தான், இவ்வாத்தியம் தற்கால வீணையின் உவமைப்பைப் பெற்றது எனலாம். தஞ்சாவூர் வீணை என்று சொல்லும் அளவுக்கு தஞ்சையை ஆண்டு வந்த இருக்காத மன்னர்து, சமஸ்தானத்திலேயே வீணை முழுவளர்ச்சியையும் பெற்றது. இதனால் ஒரு காலத்தில் இவ் வாத்தியம் இருக்காத வீணை எனவும் அழைக்கப்பெற்றமை வரலாறு.

தெய்வங்கள் பலவற்றால் அங்கீரிக்கப்பெற்ற, அருள்பெற்ற, இசைக்கருவி உருத்திரவீணை ஒன்றேயாகும். வீணையை நன்கு வாசிப்பவர்கள், 'வைணிகர்' என்றழைழுக்கப் பெறுவர். மனிதன் மேலும் பல இசைக் கருவிகளை கண்டு பிடித்த போதும், வீணை போன்ற, இசைக்கருவிக்கு அவை ஈடாக மாட்டா, என்பது இசை ஆய்வாளர்களது கருத்தாகும்.

மோட்சம் தரும் இன்பத்தை வீணை தருகின்றது என்றால் பாருங்களேன். இதனால் தான் பின்வரும் வாசகம் 'எவன் ஒருவன் வீணையை முறையாக வாகிக்கின்றானோ, எவன் அதனை மனதார இரசிக்கின்றானோ அவன் எளிதில் மோட்சத்தையடைவான்' என்கிறது.

வேத காலத்தில் மிகப்பெரிய 'அசுவமேதயாகம்' இடம்பெற்ற போது, இரு அந்தணர்கள் வீணை மீட்ட, மூன்றாமலவர் ஒங்காரத்திற்கு இணையான ஸ்வரங்களை வீணையில் மீட்டி மகிழ்வர். எம்பெருமான் 'நாதலோலன்' அல்லவா?

வீணை மீட்டும் போது, அதுவும் ஒரு தனி அழகுதான். ஒரு கரத்தில் இரு விரல்கள் தந்திகளை மீட்ட, மறுகரத்தின் விரல்கள் வீணை மெட்டுக்களில் தவழ்ந்து நாதம் எழுப்புகின்றன.

வீணை செய்யப் பயன்படுத்தும் மரங்களை நோக்கின், பலமாரம், தேக்குமரம், சந்தனமரம், ஆகியனவற்றை குறிப்பிடலாம். இவை வீணை செய்யப் பயன்படுகின்றன. மெட்டுக்கள், தந்திகள், பித்தளை. செப்பு, உருக்கு ஆகிய உலோகங்களால் ஆக்கப்படுகின்றன. 4 தந்திகளும் வாசிப்பதற்கு, 3 தந்திகள், தாளம் போடுவதற்கும் அமைந்துள்ளன. வாசிக்கும் போது தாளமும் போட வசதி வாய்ந்த ஒரே இசைக்கருவி வீணை என்ற தனிப் பெருமை இவ்வாத்தியத்திற்குண்டு. வீணையின் தாங்கி, காய்ந்த சரக்காயாலும் காகித்தாலும் ஆதியில் செய்யப்பட்டன. இடைக் காலத்தில் உலோகத்தாலும், வெண்கலத்தால் செய்யப்பட்டன. தற்போது Fibre எண்படியும் நாற் வகையான ஒரு பொருள் பெரும்பாலும் தாங்கி செய்யப் பயன்படுகின்றது.

வீணையின் மூக்கிய பாகங்களை நோக்குவோம். குடம், சுரக்காய் அல்லது தாங்கி, மேற்பலகை, தலைடி, மிருகடைகள், வாளிமுகம், மேளச்சட்டம், மெழுச்சட்டம், 24 மெட்டுக்கள், குதிரைகள், வங்கர், நாகபாசம்

ஆகிய பாகங்கள் முக்கியம் வாய்ந்தவை. வாசிக்கப்படும் தந்திகள் முதலில் ஸங்கர்களின் நுனியிலுள்ள வளையங்களில் கோர்த்து முடியப்பட்டு, குதிரையின் மேனும் மெட்டுக்களின் மேனும் செலுத்தப்பட்டு பிருகடைகளில் பிளைக்கப்படும். வாசிக்கப்படும் வெற்றையே ஸாரணி, பஞ்சமம், மந்தரம் அனுமந்தரம் எனப் பெயர் பெறும். இதே போன்று பக்க ஸாரணி, பக்க பஞ்சமம், ஹாஸ்ஸாரணி என்றழைக்கப் பெறும். தாளத்தந்திகள் ஸங்கர்களின் நுனியில் முடியப்பட்டு பக்கப்பாட்டிலுள்ள சிறிய வளைவான குதிரை மேலாக பிருகடைகளில் பூட்டப்படும்.



ஸங்கங்கள் வீணை வாத்தியத்தின் மூலாதாரமாக அமைகின்றதனாலாம். ஸங்கங்களில் உள்ள சிறுவளையங்கள் சருதியை செம்மையாகக் கூட்டுவதற்கும் குறைப்பதற்கும் பயன்படுகின்றன. சருதியை அதிகரிக்கின்ற போது, வளையத்தை மேலேயும், குறைக்கின்ற போது வளையத்தை கீழ் நோக்கியும் தள்ளியாகவேண்டும்.

வீணை செய்யப்படும் இடங்களைக் குறிப்பிடின், தஞ்சாவூர், சென்னை, திருவனந்தபுரம், பொப்பிலி ராம்பூர், லக்னௌ ஆகிய இடங்களைக் குறிப்பிடலாம். இப்போது இலங்கையில் யாழ்ப்பாணத்தில் வீணை செய்யப்படுகின்றது.

பாரதத்தில் வடக்கே செய்யப்படும் வீணையில் இருபக்கமும் சரைக்காய்கள் அமைந்திருக்கும். இது ருத்ரவீணை எனப்படும். தொண்ணாட்டிலே செய்யப்படும் வீணை சரஸ்வதி வீணை என்றழைக்கப்படும். ஒரு மரத்துண்டிலேயே முழு வீணையும் செய்யப்படின் (உண்டு, குடம் உட்பட) அவ் வீணை ஏகண்ட வீணை எனப்படும். இவை சற்றுக் கணமாக இருக்கும், காரணம், தண்டியும் குடமும் ஒரே பலகையில் அமைந்திருப்பதேயாகும். வீணை மீட்டும் போது பலர் “நெரி” என்றழைக்கப்படும் கிளிப்பை வலது கைச் சுண்டு விரலிலும் நடுவிரலிலும் மாடி வாசிப்பர். சிலர் விரல் நகத்தால் மீட்டுவர். சிலர் விரல் நுனியால் மீட்டுவர். இதனை சுதைமீட்டு என்பர். வீணையின் தண்டின் மேல் மெட்டுக்களை அமைத்தல், மேளம் கட்டுதல் எனப்படும். வீணையை ஒரு பஹாந்வனி வாத்தியம் என்பர்.

வீணை தெய்வீகமானதோர் இசைக்கருவியாகும். சீவனாராஜ் வீரும்பப்படும் வாத்தியம் இது. இதன் காரணமாக எம்பொருமான் வீணை வாதனாலோகன் என்றழைக்கப் பெறுகின்றார். பார்வதி தேவியார் வாசிக்கும் வீணை மாதங்கி வீணை என்று சொல்லப்படுகிறது.

செந்தஷ்மரைப் பூவில் உரையும் இலக்குமிதேவிடிச் வீணை வாசிப்பதாக ‘வரவீணா மருதிபாணி’ என்ற மோகனாராகத்தில் அமைந்த கீதம் அறியத்தருகின்றது.

திதிகாசங்களால் இராமாயணம், குமாரசம்பவம், பாகவதம், ஆகியவற்றில் வீணை பற்றிய குறிப்புகள் உள்ளன. துமிழ் நாட்டிலே அமைந்துள்ள கற்கோயில்களிலே மண்டபங்களில் எம்பெருமானுடைய வீணை தரித்திருக்கும் வீணாது தட்சணாழுரத்தத்தைக் காணாமுடிடும். வீணையில் தாளம் வாசித்தால் கேப்பதற்கு கிண்பம் தரும். பண்டைக் காலத்திலே 100 தந்திகள் பூட்டப் பெற்ற வீணைகள் உபயோகத்தில் இருந்துள்ளனம் வரலாறு!

இவை “சுத தந்திரி” வீணை என அழைக்கப்பெற்றான். அப்போது தந்திகளை மீட்டால் குச்சியினால் அவற்றின் மீது ஆழத்து நாதம் செறப்பட்டது காலப் பேர்க்கில் தந்திகளின் எண்ணிக்கை குறைக்கப்பட்டது. ஸ்வரஸ்தானங்கள் அமைக்கப்பெற்று தந்திகளை மீட்டு, நாதம் செறப்பட்டது. அப்போது மெட்டுக்களை எத்ரமாக அமைக்காது அவற்றைத் தேவையான ஸ்தானத்திற்கு நகர்த்தி வாசிக்கும் முறை செய்யப்படுத்தப்பட்டது.

இவ்வகை வீணை “ஏகராக மேள வீணை” என்றழைக்கப் பெற்றது. பின்னர் அறிமுகமான ஸ்வரஸ்தானங்களை ஸ்திரமாக மெழுகுச் சட்டத்தில் பதிந்து வாசிக்கும் வீணை, “ஸ்வரராக மேள வீணை” என்றழைக்கப் பெற்றது. இவ்வகை வீணையில் மெட்டுக்களைப் புதிய ஸ்தானங்களில் நகர்த்தி வைக்கவேண்டிய தேவைக்கு இடமில்லை. இவ்வகை வீணையில் எந்த ராகத்தையும் ஸ்வரத்தானங்களில் விரல்களை அமைத்து மீட்டி வாசிக்கலாம். இவையே இன்றைய தஞ்சாவூர் வீணையின் முன்னோடியாம்.

வீணையின் வகைகள் பல. நாரதர், ஹரிபாலர், பால் கூர்கி, ஹோமநாத கவி முதலிய இசைவல்லுனர்கள் பலவகை வீணைகள் பற்றிக் குறிப்பிட்டுள்ளார்கள். அவற்றுள் சில பின்வருமாறு, மஹதி வீணை, கச்சி வீணை, சரஸ்வதி வீணை, கிண்ணரிவீணை, பிரம்மவீணை, கைலாசவீணை, ஸாராங்கவீணை, ஆகாசவீணை, பினாகவீணை, இராவணவீணை போன்றவற்றைக் குறிப்பிடலாம். இத்தனை சிறப்பும் மேன்மையும் வாய்ந்த வீணையை வாசிப்பதில் வித்வத்தன்மை பெறல் இலகுவான காரியமல்ல. அதற்கு அசர சாதகம் செய்தாக வேண்டும். வீணை வாசிப்பதில் நிரம்ப நாட்டம் வேண்டும். சனாக்காது பயிற்சி செய்யதாக வேண்டும். ஓய்வு நேரமிருந்தால் தான், பயிற்சி செய்யலாம் என்ற எண்ணத்திற்கு இடம் கொடுக்கவே கூடாது. நிரம்ப நல்ல வீணைக் கச்சேரிகளைக் கேட்டாக வேண்டும். வீணை வாத்தியத்தை யாம் வைக்கும் இடத்தில் முறையாக வைத்து, கோடைக்காலமென்றாலும் மாரிகாலமென்றாலும் தழுத்த துணியால் அதனை மூடி வைத்துப் பேண வேண்டும். வீணைத்தந்திகள் ஈரவிப்பை உறிஞ்சுகிற தன்மை கொண்டவையாதலால் அவற்றையும் நன்கு மூடி வைத்தாக வேண்டும்.

இதுவரை தமது வீணை இசையால் இரிசிகர்களை மகிழ்வித்த விதவான்களை இங்கு குறிப்பிடுதல் மிகப் பொருத்தமாகும். மிகப் பிரபல்யம் வாய்ந்த சிவானந்தும் சாரதா, மைசூர் வீணை சேஷன்ஸா, சிட்டிபாடு, சுப்பள்ளா, வீணை சுப்பிரமணியன், வீணை காயத்திரி, வீணை பாலச்சந்தர், வீணை தனம்மாள், இரோஷ் வைத்யா ஆகியோர் ஒரு சிலராவர்.

நிறைவாக நாம் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டியது. கலைஞர்கள் கைப்பொருளைக் கையாள்பவர்கள் அகற்றும் பற்றும் தூய்மையானவர்களாக வாழ வேண்டும்.

“வெள்ளளத்தாமரைப் பூவில் இருப்பாள் வீணை செய்யம் வலியில் இருப்பாள்.”

ஈழத்துத் தமிழ்சையின் வளர்ச்சிக் கட்டங்கள்

திரு.தவணைந்தன் தவநாதன் ரொபேட்

(முதனிலை விரிவுரையாளர் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்)

ஸ்ரூத்தமிழர்கள் தனித்துவமான கலை, பண்பாட்டு வரங்முறைகள் கொண்ட இனமாகப் பல ஆயிரம் ஆண்டுகளாக வாழ்ந்து வருகின்றனர். தமிழ் நாட்டிற்கு அருகில் இருக்கும் நிலப்பகுதியாக ஈழம் இருப்பதால் தமிழகக் கலைகளின் செல்வாக்கும் ஈழத்தில் பரவிக் காணப்படுகின்றது. கூத்து முதலான நாட்டார் கலைகளில் அதிகமாக ஈடுபட்டு வந்த ஈழத் தமிழர்கள் தமிழ் நாட்டில் இருந்து ஈழத்திற்கு அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட இசைநாடகம் முதலான கலைகளால் கவரப்பட்டு அக்கலையிலும் ஈடுபட்டு வந்தனர். இதன் தொடர்ச்சியாகவே ஈழத்தில் செந்தநரி இசைப் பாரம்பரியம் துளிர் விடத் தொடங்கியது. இதன் பின்னர் ஆடற் கலையும் ஈழத்தில் பரவலாக்கம் பெற்றது.

எழுத்தின் இசை வளர்ச்சியில் தமிழகக் கலைஞர்களினதும் இசை நிறுவனாவ்களினதும் பணிகள் முக்கியமானதைகள் ஆகும். தமிழகக் கலைஞர்களின் ஆசிரியத்துவத்திலும் வழிப்படுத்தலிலும் உருவான இசையாளர்களே எழுத்தின் இசைக் கலைவரலாற்றில் முதன்மையானவர்களாக விளங்கி வந்தனர்.

தமிழ் அல்லாத மொழிப் பாடல்களுக்கான எதிர்ப்பும் தமிழிலை எழுச்சியும் தமிழ் நாட்டில் தோன்றிய காலத்தில் ஈழத்தவரும் தமிழிலை வளர்ச்சிக்காகப் பாடுப்பட்டனர். தமிழிலை மன்றங்கள், தமிழிலை விழாக்கள் என்பன ஈழத்திலும் நிகழ்த்தப்பட்டன. எனினும் இச்செயற்பாடுகளில் ஈழத்துத் தமிழிலை பற்றிய எண்ணக்கரு கடந்த காலங்களில் இருந்ததாகத் தெரியவில்லை. ஈழத்தில் நிகழ்ந்த தமிழிலை விழாக்களும் தமிழ்நாட்டுத் தமிழிலையை வளர்த்தனவே ஒழிய ஈழத்துத் தமிழிலையை அடிப்படையாகக் கொண்டிருக்கவில்லை.

இசையராங்கின் நிறைவில் ஒரு சில “சில்லறைப்” பாடல்கள் மட்டுமே ஈழத்துப் பாடல் என்னும் பெயரில் ஈழத்தவரால் பாடப்பட்டன. முழுமையான இசையராங்கை ஈழத்துக் கீத்தனைகளை அறிப்படையாகக் கொண்டு நிகழ்த்துவதற்கு எந்தவொரு இசையாளரும் முன்வரவில்லை. இதற்கான காரணங்களை இக்கட்டுரையானது ஆராய்கின்றது.

நிறவுச் சொற்கள்

இசை, ஈழம், தமிழ்சை, வளர்ச்சி, இசையாளர்கள்

அறிமுகம்

மரபு வழியான தனித்துவமான பண்பாட்டு முறைமைகளைக் கொண்டதோர் இனமாக ஈழத்தமிழினம் இருக்கின்ற போதும் தமிழ் நாட்டுக் கலைகளை மீளிக்கை செய்தும் தன்மை கொண்டவர்களாகவே பல ஆண்டுகளாக இருந்து வருகின்றது. ஈழத்தமிழினம் தமிழ் நாட்டின் சன்ததொகையோடு ஒப்பிடும் போது மிகச் சிறிய இனமாக இருக்கின்ற போதும் ஈழத்தமிழர்கள் பேசுகின்ற மொழி வழக்கு என்பது தனிச்சிறப்புக் கொண்டதாகவும் தூய தமிழ்ச் சொற்களைக் கொண்டதாகவும் விளங்குகின்றது.

எனினும் கலைத் துறையினர் மத்தியிலும் இரசிகர்கள் மத்தியிலும் இந்திய மோகம் மிக அதிகமாக இருப்பதால் ஈழத்துக் கலைஞர்கள் ஈழத்தின் கலைகளை வளர்த்தெடுப்பதில் கடந்த காலங்களில் அக்கறை காட்டவில்லை. ஈழத்துக் கவிஞர்கள், வாக்கேயக்காரர்கள் போன்றோரின் பாடல்களைத் தமது இசையரங்குகளில் மிக அரிதாகவே இசையாளர்கள் இணைத்து வருகின்றனர்.

பாடுபவரிற்கோ பார்வையாளருக்கோ சிறிதளவும் விளங்காத மொழியில் பாடல்களைப் பாடுவதில் இருக்கும் மன நிறைவு தாய்மொழியாகிய தமிழ் மொழியில் பாடுவதில் ஈழத்துத் தமிழ் இசையாளர்களிற்கு ஏற்படாமல் இருப்பது கவலைக்குரியதே. பல ஆயிரக்கணக்கான பாடல்கள் ஈழத்தவர்களால் ஈழத்தின் ஆலயங்கள் மீது பாடப்பட்டிருக்கின்ற போதும் ஈழத்துத் தமிழிசை இதுவரையில் குறிப்பிடத் தக்க வளர்ச்சி நிலையை எட்டவில்லை. இதற்கான காரணங்களையும் தீர்வுகளையும் இக்கட்டுரை முன்வைக்கின்றது. ஆய்வின் நோக்கம்

�ழத்தில் இருக்கின்ற புனிதத் தலங்கள் மீதான எண்ணற்ற கீர்த்தனைகள் நூல்களாக மட்டுமே இருக்கின்றன. அவற்றில் அதிகமானவை ஈழத்துக் கலைஞர்களால் இசையரங்குகளில் பயன்படுத்தப்படாமல் இருக்கின்றன. தமிழ் நாட்டுக் கலைஞர்களால் இசைக்கப்பட்ட ஒரு சில ஈழத்துப் பாடல்கள் மட்டுமே ஈழத்துக் கலைஞர்களால் அரிதாக இசைக்கப்படுகின்றன. தமிழரின் தேசியக் கலைவழவமாக இருக்கக் கூடிய ஈழத்துத் தமிழிசையானது வளர்ச்சி அடையாமைக் கான காரணங்களையும் தீர்வுகளையும் முன்மொழிவதே இந்த ஆய்வின் நோக்கமாகும்.

ஆய்வின் எல்லை

லெங்கை என்னும் நாட்டில் தமிழர்கள் செறிந்து வாழும் பகுதிகளே ஈழம் என்று அழைக்கப்படுகின்றது. ஈழத்தின் அணைத்துப் பகுதிகளிலும் இசையாளர்கள் இசைக்கலைக்குத் தொண்டாற்றி வந்துள்ளனர். எனினும் பாடல்கள் பலவற்றை இயற்றிய வாக்கேயக்காரர்கள், பாவலர்கள் போன்றோர் யாழ்ப்பாண மாவட்டத்திலேயே அதிகமாக வாழுந்து வந்துள்ளனர். எனவே யாழ்ப்பாண மாவட்டத்தில் வாழுந்து, வாழுந்து கொண்டிருக்கும் இசையாளர்களின் ஆக்காங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டதாக இந்த ஆய்வின் எல்லை மட்டுப்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

ஆய்வுச் சிக்கல்

தமிழிசை என்னும் கருத்தியலை இருவகைப்படுத்தலாம். முதலாவது தமிழ்நாட்டுத் தமிழிசை, இரண்டாவது ஈழத்துத் தமிழிசை. ஈழத்துக் கலைஞர்கள் பலர் தமிழ்நாட்டில் செழித்தோங்கி வளர்ந்துள்ள தமிழிசையை ஏற்றுக் கொள்ளாதவர்களாக இருந்து வருகின்றனர். தெனுங்கு வடமொழி போன்ற மொழிகளில் அமைந்த பாடல்களையே தமது இசையரங்குகளில் பாடி வருகின்றனர். முற்றிலும் தமிழிசைக்கு எதிரானவர்களாகவே பல கலைஞர்கள் காணப்படுகின்றனர். இந்த நிலையில் ஈழத்துத்

தமிழிசை பற்றிய சிந்தனைகளை முன்னகர்த்துதல் என்பதும் இவ்விடயம் பற்றிய கருத்துக்களை அறிவதும் இந்த ஆய்வு சந்திக்கும் முதன்மையான சிக்கல் ஆகும்.

சமூத்தில் இருக்கும் எந்தவொரு இசை நிறுவனத்திலும் தமிழிசையை அடிப்படையாகக் கொண்ட பாத்திட்டாங்கள் ஏற்படுத்தப்படவில்லை. தனியார் மன்றங்கள், நிறுவனங்களிலும் இவ்விடயம் கவனத்தில் கொள்ளப்படுவதில்லை. அதாவது சமூத்தின் இசை கற்பித்தில் சமூத்துத் தமிழிசை பற்றிய சிந்தனை வெறுமையாக இருக்கின்றமையும் இந்த ஆய்வின் இரண்டாம் நிலைச் சிக்கல் ஆகும்.

### ஆய்வு முறையியல்

படைப்பாளிகளிடம் இந்து சமூத்தின் இசையாக்கங்களைப் பெறவேண்டியிருப்பதாலும் தமிழகத்தின் இசைப்பாடல்களோடு ஒப்பிட்டு ஆராயவேண்டி இருப்பதாலும் கள ஆய்வு, ஒப்பீடாய்வு, பகுப்பாய்வு முறைகள் இந்த ஆய்விற்கான ஆய்வு முறையியல்களாக அமைந்துள்ளன.

### தமிழிசை என்னும் கருத்தியல்

தமிழகமும் ஈழமும் தமிழ் மொழி பேசுகின்ற மக்களைக் கொண்ட நிலப்பகுதிகளாக இருப்பதால் பண்பாட்டுப் பரிமாற்றங்கள் பல நூற்றாண்டுகளாக இருந்து வருகின்றன. சமயச் சடங்குகள், பண்பாட்டு நிகழ்வுகள், நுண்கலைகள் போன்ற அனைத்திலும் தமிழகத்தின் தாக்கம் இன்று வரை சமூத்தில் முதல்நிலை வகுத்து வருகின்றது. இந்த வகையில் சமூத்தில் தற்காலத்தில் வழக்கில் இருக்கும் செந்வெறிக் கலைகளான இசைக்கலை, ஆட்டகலை என்பன தமிழகத்தில் இருந்து சமூத்திற்கு அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட கலைகளாகக் கருதவேண்டி உள்ளது.

இந்தியாவில் தற்காலத்தில் இந்துஸ்தானி இசை, கர்நாடக இசை என்னும் இரு வகையான இசை முறைகள் வழக்கில் உள்ளன. கர்நாடக இசை என்பதன் பொருள் மிகவும் பழமையான இசை என்று கருதப்படுகின்றது. நாயக்கர்கள் நென்னிந்தியாவை ஆண்ட காலத்திலேயே தென்னக இசைக்கு இப்பெயர் காரணப்பெயர் கொண்டு அழைக்கப்பட்டதாக கூறப்படுகின்றது.

தமிழ் மொழி பேசும் மக்கள் வாழ்ந்த தமிழகத்தில் பிறந்து வளர்ந்தவர்களே கர்நாடக இசையின் மும்மூர்த்திகள் என அழைக்கப்படுகின்றனர். இம் மும்மூர்த்திகள் தெனுங்கிலும் வட மொழியிலும் பாடல்களை இயற்றியுள்ளனர். இதனால், தமிழிசை மட்டும் வழக்கில் இருந்து தமிழகத்தில் வேற்று வொழிப்பாடுகளின் ஆதிக்கம் அதிகமானதாலும் ஆரிய மயப்படுத்தவின் ஓர் அங்கமாகவும் தமிழகத்தில் தமிழ் மொழிப் பாடல்கள் இசையாளர்களால் நிராகரிக்கப்பட்டு வந்தன.

இதனால் தமிழ் மொழியில் அமைந்த பாடல்கள் தமிழிசை என்னும் வரையறைக்குள் அடக்கப்பட்டன. அத்துடன் ஏனைய மொழிப் பாடல்களே இசைக்குரிய தகுதியுடையன என்னும் கருத்தியல்களும் இசையாளர்களிடையே குடி கொண்டன. திருமுறைப் பாடல்கள் முதலான அனைத்துத் தமிழ்ப் பாடல்களும் தமிழிசை என்னும் பெயரில் இன்று வரை அழைக்கப்பட்டு வருகின்றமையாவரும் அறிந்ததே. கர்நாடக இசை என்னும் வகைப்பாட்டினுள் தமிழிசையும் அடக்கப்பட்டுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

தென்னாட்டில் அக்காத்தில் நிலைய இசை தமிழிசை மட்டுமே எனவும் மிகவும் தொன்மையான தமிழிசையைக் கற்றுக் கொண்ட நியாகராஜ சுவாமிகள் முதலான ஏனைய வாக்கேயைக் காந்திகள் பலர் தமது தாப் மொழிகளில் பாடல்களை இயற்றியுள்ளனர் எனவும் தற்காலத்தில் வழக்கில் இருக்கும் காந்தக இசை என்பது தமிழிசையின் ஒரு கிளை வழவுமே எனவும் கருத்துரைக்கிணங்காரர் மு. அநுணாச்சலம் அவர்கள்.

ஸமூத்தின் இசை வளர்ச்சி

1901இாம் ஆண்டில் தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் யாழ்ப்பாணத்திற்கு வருகை தந்து ஸமூத்தில் வழக்கில் இருந்த புதுதமிழ் என்னும் கூத்தினை இசைநாடகமாக மாற்றியமைத்து நிகழ்த்தினார். இதனைத் தொடர்ந்து சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் ஏனைய இசைநாடகங்களும் ஸமூத்தின் அனைத்து இடங்களிலும் புகழ் பெற்ற தொடர்களை என்னும் சொல்ல விடுவதற்கு முன்னைய காலத்தில் இசைநாடகங்களின் ஊடாகவே தமிழிசையானது வளர்க்கப்பட்டது.

ஸமூத்தின் இசை வரலாற்றில் முன்னோடிகளாகக் கருதப்படும் புத்துவாட்டி பரம்பரையினர் மடுவெம் வைத்து இசைநாடகக் கலை வளர்த்தவர்கள். தமிழகத்தில் இருந்து ஸமூத்திற்கு வந்த இசைநாடகக் கலைஞர்களிடம் இசையைக் கற்றவர்கள். விவர்கள் ஊடாகவே ஸமூத்தில் செந்நெறி இசையானது வளர்ச்சி பெற்ற தொடர்க்கியது.

இசைநாடகக் கலை மட்டுமல்லாமல் ஆலயங்களில் மங்கல இசை, திருமுறை இசை, இசைச் சொற்பொழிவு போன்ற கலைகளும் பொது மக்கள் மத்தியில் இசையின் ஸடுபாட்டினை அதிகரித்தன. எனினும் 1940களிற்குப் பின்னர் ஸமூத்து இசை மாணவர்கள் தமிழகத்தின் அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்திற்குச் சென்று கற்று வரத் தொடர்க்கிய பின்னரே வரன்முறையான இசைப் பாரம்பரியம் ஸமூத்தில் தொடர்க்கியது எனலாம். இதன் பின்னர் ஸமூத்தில் இசை வகுப்புக்களும் இசை நிறுவனங்களும் தோன்றியதுடன் தொடர்க்கியான இசை விழாப் பாரம்பரியங்களும் தோன்றின.

ஸமூத்தின் தமிழிசை வளர்ச்சி



சுவாமி விபுலானந்த அடிகள், ஆறுமுக நாவலர், உடுப்பிட்டி சிவசம்புப் புலவர், இயலிசை வாரிதி ந.வீரமணி ஜயர், அருட்கவி வினாசித்தமிழிப் புலவர், பொன்னாலை சிவகுருநாதன், மிசாலை ஏ.கே.ஏரம் பழுர்த்தி, பொன்னாலை வரகவி சிருள்ளபிள்ளை, சங்கீதபுச்சணம் திலகநாயகம் போல், பத்தினியம்மா திலகநாயகம் போல், சங்கீதவித்துவான் பொன்.ஆர்வாமதேவன், கவிஞர் சோ.பத்மநாபன் போன்ற பலர் பல நூற்றுக்கணக்கான தமிழிசைப் பாடல்களை இயற்றியுள்ளனர். அத்துடன் தற்காலத்தில் பல இளம் கலைஞர்களும் புதிய ஆக்கங்களில் ஸடுபட்டு வருகின்றனர்.

ஏராளமான தமிழிசைப் பாடல்கள் ஸமூத்தில் தோன்றியிருப்பினும் அவை இசையரங்குகளில் பயன்படுத்தப்படுவது அரிதாகவே காணப்படுகின்றது. இதனால் ஸமூத்தின் தமிழிசையானது வளர்ச்சியடைய வில்லை என்றே கூறலாம். ஸமூத்து இசையாளர்களின் மனோநிலை, இரசிகர்களின் எதிர்பார்ப்புக்கள், ஸமூத்தின் இசை கற்பித்தல் முறைமை போன்ற காரணங்களே ஸமூத்தின் இசைக் கலையானது வளர்ச்சியடையாமைக்கான முதன்மையான காரணங்கள் ஆகும்.

ஸமூத்தின் தமிழிசை வளர்ச்சியடையாமைக்கான காரணங்கள்

செந்தமிழ்ப் புலவர்களும் இசைத்திறன் கொண்ட இசையாளர்களும் ஸமூத்தில் இசைத்தொண்டாற்றி வந்தாலும் ஸமூத்துத் தமிழிசை உரிய முறையில் வளர்ச்சியடையவில்லை எனலாம். இதற்கான காரணங்களைப் பல வகைகளில் பிரித்துக் கொள்ளலாம்.

## இசையாளர்களின் யாராமுகம்

ஸமுத்து இசையாளர்கள் பலர் தமிழ் அல்லாத மொழிப் பாடல்களிலேயே அதிக கவனம் செலுத்தி வருகின்றனர். தமிழ்க் கீர்த்தனைகளில் இசைவளம் குறைவாக இருக்கின்றது எனும் கருத்துடையவர்களாகவும் தமிழிசை விழாக்களிலேயே தெலுங்குக் கீர்த்தனைகள் பாடுவோராகவும் காணப்படுகின்றனர். அதிகாகவே இசையராங்கின் நிறைவில் சில தமிழ்ப் பாடல்களைச் “சில்லறை” என்னும் அடிப்படையில் பாடி வருகின்றனர்.

எனினும் ஸமுத்தில் சில இடங்களில் நடைபெறுகின்ற தமிழிசை விழாக்களில் தமிழகத்தின் ஆலயங்கள் பீதான பாடல்களே பெருமளவாகப் பாடப்படுகின்றன. ஸமுத்துத் தமிழ்ப் பாடல்களாயின் அவை தென்ஸிந்தியப் பாடகர்களால் பிரசித்தி பெற்ற பாடல்களையே ஸமுத்துப் பாடகர்கள் தெரிவு செய்கின்றனர். சாராங்கள் மருகனே, செல்லக்கணிவாயால், சின்ன வயதினிலே, என்முகம் பாரையா, சுட்டிபூரம் வாழும், வண்ண வண்ண சேலை கட்டும் மீனாட்சி போன்ற இயலிசைவாரிதி ந.வீரமணி ஜயர் அவர்களின் பாடல்கள் முறையே மகாராஜபூரம் வி.சந்தானம், சீர்காழி எஸ்.கோவிந்ராஜன் ஆகியோரால் இசையமைக்கப்பட்டு ஆற்றுக்கை செய்யப்பட்ட பாடல்கள் ஆகும்.

ஸமுத்துப் பாடல்களைத் தெரிந்தெடுத்து அவற்றிற்குத் தரமான இசைவிழவத்தைக் கொடுத்து ஸமுத்து இசைமரபினை வளப்படுத்தக் கலைஞர்கள் எவரும் இதுவரையில் முன்வரவில்லை.

## இசைக் குறியீடுகள் அற்ற வெளியீடுகள்

ஸமுத்தின் இயலிசைப் புலவர்களால் வெளியிடப்பட்டிருக்கும் கீர்த்தனைகளின் தொகையானது பல ஆயிரங்களைத் தாண்டியதாக இருப்பினும் அவை சுர சாகித்திய அங்க அடையாளங்கள் கொண்டனவாக வெளியிடப்பட வில்லை. பாடல்களுக்கான இராகங்களும் தாளங்களுமே அந்நால் களில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. இதனால் ஒரு பாடலை ஒரு இராகத்தில் வெவ்வேறு விதமான மெட்டுக்களில் தமது கற்பணை வளத்திற்கு ஏற்ப இசையாளர்கள் பாடி வருகின்றனர். மும்மூர்த்திகள் முதலான வாக்கேயக்காரர்களின் உருப்படிகள் சுர, தாளக் குறிப்புக்களை அடிப்படையாகக் கொண்டே இன்று வரை பாதுகாக்கப்பட்டு வருகின்றன.

இயலிசை வாரிதி ந.வீரமணி ஜயர் அவர்களின் 72 நாய் இராகங்களில் அனுமந்த கீர்த்தனை நால் மட்டுமே சுர, தாளக் குறிப்புக்களுடன் வெளியிடப்பட்டுள்ளது. அத்துடன் அ.க.ஏரம் பலூர்த்தி, எல்.திலகநாயகம் போல் ஆகியோருடையதும் மேலும் சில வாக்கேயக்காரர்களதும் உருப்படிகளும் சுரதாளக் குறிப்புக்களுடன் வெளியிடப்பட்டுள்ளன.

ஒரு கீர்த்தனையை எப்படிப் பாட வேண்டும் என்னும் கட்டுப்பாடுகளை நியமப்படுத்துவதே சுர, தாளக் குறிப்புக்கள் ஆகும். பாடல்களுக்கான இராகங்கள் மட்டும் குறிக்கப்பட்டிருப்பதால் ஸமுத்தின் தமிழிசைக்கான பாடாந்தரம் இதுவரையில் பேணப்படவில்லை எனலாம். தற்காலத்தில் புகழ் பெற்றிருக்கும் ஸமுத்துக் கீர்த்தனைகள் எவையும் இதுவரையில் சுரதாளக் குறியீடுகளுடன் எவராலும் வெளியிடப்படவில்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். இப்பாடல்கள் செவி வழியாகவே பேணப்பட்டு வருகின்றன. இதனால் ஒரு பாடல் பல விதமாகப் பாடப்படும் கூழல் ஸமுத்தில் நீண்ட காலமாக நிலவி வருகின்றது.

## ஸமுத்தும் பாடல்களின் தன்மைகள்

தமிழகத்தில் இசை உருப்படிகளை இயற்றியோரில் அதிகமாளவர்கள் இசைப் பாடகர்களாக இருந்துள்ளனர். இதனால் பல வகையான இராகங்களிலும் தாளங்களிலும் மட்டுமல்லாமல் வெவ்வேறு விதமான இக்கியத் தன்மைகள் கொண்டவைகளாகவும் அவை காணப்படுகின்றன. ஒரு இசையராங்கில்

தானவர்ணத்தில் இருந்து மங்களம் வரையான பாடல்கள் பல விதமான தன்மைகள் கொண்டவைகளாக இருப்தே பார்வையாளரைச் சோர்வடையாமல் வைத்திருக்க உதவக் கூடியதாகும்.

ஸழத்தின் இசைப்பாடகர்கள் இசையாக்கங்களில் ஈடுபடுவது அரிதாகவே காணப்படுகின்றது. இதனால் இயற்றமிழ் வல்லோரால் இயற்றப்பட்டிருக்கும் பாடல்களில் பெருமளவான பால்கள் ஆதி தாளத்தில் சதுஸ்ர நடையிலேயே அமைக்கப்பட்டுள்ளன. கண்ட சாபு, மிஸ்ர சாபு, ரூபகம், திஸ்ர நடை போன்ற வகைப்பாடுகளில் ஸழத்துப் பாடல்களை அரிதாகவே காணக்கூடியதாக உள்ளது. இந்த ஆய்விற்காக முந்நாறு கீத்தனைகளைத் தெரிவு செய்த போது அவற்றில் 240 கீத்தனைகள் ஆதி தாளத்திலே அமைந்துள்ளதை அவுதானிக்க முறந்தது. எனினும் செந்நெரி இசையாற்றுகையாளர்களால் இயற்றப்பட்ட சில கீத்தனைகள் இராக, தாள, எடுப்பு நூட்பங்கள் கொண்டவைகளாகக் காணப்படுகின்றமை குறிப்பிடத் தக்கதாகும்.

### சந்தையியருத்தப் பாது வெளியிருக்க

கடந்த காலங்களில் ஸழத்தில் பல கீத்தனை நூல்கள், இறுவட்டுக்கள் வெளியிடப்பட்ட போதிலும் அவை உரிய முறையில் ஸழத்தில் பொதுமக்கள், கலைஞர்களிடம் சென்றடையவில்லை. இவ்வாறான செயல் திட்டங்களை வர்த்தக நிறுவனங்களோ அல்லது தனவந்தர்களோ கண்டு கொள்ளுவதில்லை. தென்னிந்தியக் கலைஞர்களின் நிகழ்வுகளிற்கான நிதி அனுசரணைகளை வழங்குவதன் ஊடாகத் தமக்குரிய காத்திரமான விளம்பரங்களைத் தேடுவதிலேயே பலரும் ஆர்வம் காட்டி வருகின்றனர்.

இதனால் கலைஞர்களின் சொந்த முயற்சியிலேயே இவ்வாறான வெளியீடுகள் நடைபெற்று வருகின்றன. போதிய விளம்பரமின்மையாலும் சரியான சந்தைப்படுத்தல் இல்லாத காரணத்தாலும் ஸழத்துப் படைப்புகள் இந்த உலகில் வெளிக்கொணரப் படவில்லை எனலாம்.

### ஊடகங்களின் பாராமுகம்

ஸழத்தில் இயங்கி வருகின்ற ஏந்தவொரு ஊடகமும் ஸழத்துக் கலைகளிற்கோ, கலைஞர்களிற்கோ முக்கியத்துவம் கொடுப்பதில்லை. பத்திரிகைகள் செய்திகளாலும் விளம்பரங்களாலும் பெரும் வருவாயை எதிர்பார்க்கின்றன. ஸழத்தின் தொலைக் காட்சிகள் தமிழ் நாட்டுத் தொலைக்காட்சி நாடகங்களிற்காகவும் அங்கு ஒளிப்பதிவு செய்யப்பட்ட ஏனைய நிகழ்வுகளிற்காகவும் அதிக நேரத்தைச் செலவழிக்கின்றன. ஸழத்தின் கலைகளிற்கோ ஸழத்துக் கலைஞர்களிற்காகவோ தற்காலத்து ஊடகங்கள் எவ்வயும் செயற்படுவதாகத் தெரியவில்லை.

ஸழத்தின் முழுமையான கலைவளர்ச்சியின் ஓர் அங்கமாகவே ஸழத்துத் தமிழிசை வளர்ச்சியையும் பார்க்க முடியும். இதைத்திரனியல் மயப்பட்டு வரும் தற்கால உலகில் சிறந்த கலை இருசனையை மக்களிடம் கொண்டு செல்லவேண்டியது ஊடகங்களின் முதன்மையான கடமையாகும். நைப் பொங்கல், சித்திரைப் புத்தாண்டு, தீபாவளி போன்ற நாட்களில் சில நிமிட இசையராங்குகள் மட்டுமே ஸழத்தின் தொலைக் காட்சிகளில் ஒளிபரப்பப்படுகின்றன. மந்த நிலையில் இருக்கும் ஸழத்துக் கலைகளிற்குப் புத்துயிர் அளிக்க வேண்டும் என்னும் சிந்தனை ஸழத்தின் ஏந்தவொரு ஊடகத்திற்கும் இல்லை என்றே கூறலாம்.

### ஸழத்துத் தமிழிசை யற்றிய விழிப்புனர்வு கின்றம்

பாடசாலைகளின் ஆண்டு தோறும் நடைபெறுகின்ற மாணவர்களிற்கான இசைப் போட்டுகளில் ஸழத்துப் பாடல்களிற்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்படுவதில்லை. தமிழகத்தின் ஆக்கங்களே முதன்மை பெற்று

நிற்கின்றன. இதனால் எதிர்கால இளம் தலைமுறையினரிடம் “ஸமுத்துக் கலைகள்” என்னும் சிந்தனை வளர்க்கப்படாமல் போய்விடுகின்றது. ஸமுத்தமிழர்களின் தொன்மையான கலைவழிவமான கூத்துக் கலையானது தற்காலத்தில் கலப்படக் கூத்தாக மாறிவிட்டது. கூத்துக் கலைக்கான மரபுவழியான பாணியைத் தற்காலத்தில் தேடவேண்டி இருக்கின்றது.

இந்நிலையில் ஸமுத்திற்கென்று தனித்துவமானதோர் தமிழிசைப் பாரம்பரியம் உண்டு, அதனை எழுத்திகாள்ளச் செய்ய வேண்டும் என்னும் விழிப்புணர்வு அற்றவர்களாகவே ஸமுத்தின் கலைத் துறையினர் காணப்படுகின்றனர்.

### நிறுவனங்களின் யனி

தற்காலத்தில் தமிழிசையை வளர்ப்பதற்கென்று எந்தவாரு நிறுவனங்களும் செயற்படுவதில்லை. பொதுவான அடிப்படை இசையை வளர்த்துக் கொள்வதிலேயே அவை வெற்றி பெற முடியாமல் காணப்படுகின்றன. ஆற்றுகைக் கலைஞர்களைப் புறந்தள்ளி ஆராய்ச்சித் துறையில் பட்டம் பெற்றவர்களே நிறுவனங்களை நிர்வகித்து வருகின்றனர். இதனால் பாடத்திட்டங்களில் வரன் முறையான இசை கற்பித்தல், புத்தாக்கத் திறன்களை ஊக்குவித்தல், அற்றுகை நெற்முறைகளை அறிதல், கற்பித்தல் நுட்பங்களைத் தெரிந்து கொள்ளுதல் போன்ற திறன்கள் வளர்க்கப்படுவதில்லை. இதன் அடிப்படையில் ஸமுத்துத் தமிழிசையை வளர்ப்பதற்கு நிறுவனங்கள் கடந்த காலங்களில் ஈடுபடவில்லை என்பதே கூறலாம். ஸமுத்தில் நடையெறும் இசைவிழுக்கள்

தமிழிசையை அடிப்படையாகக் கொண்ட இசை விழாக்கள் ஸமுத்தில் நிகழ்த்தப்படுவது மிகவும் குறைவானது என்றே கூறலாம். யாழ்ப்பாணத்தில் நல்லாக கந்தன் ஆலயப் பெருந்திருவிழாக் காலத்தில் நிகழ்த்தப்பட்டு வரும் இசையரங்கில் தமிழ்க் கீர்த்தனைகள் பாடப்படவேண்டும் எனும் நியமம் ஏற்பாட்டாளர்கள் கூறப்பட்டிருப்பினும் சில கலைஞர்கள் தமிழ் அல்லாத மொழிப் பாடல்களை விடாப்பிடியாகப் பாடியுள்ளனர். கருவிகளின் ஊடாக இசையரங்கினை வழாங்குவோரும் இவ்விடத்தில் எதிர்மாறாகவே நடந்து கொள்ளுகின்றனர்.

அதைவிட பெரும் பொருட்களைவில் ஸமுத்தில் நடத்தப்பட்டு வரும் தமிழகக் கலைஞர்களிற்கான இசை விழாக்கள் முற்றிலும் தமிழ் அல்லது மொழிப் பாடல்கள் கொண்டனவுக்களாகவே நிகழ்த்தப்படுகின்றன. இவ்விசை விழாக்களில் ஸமுத்துக் கலைஞர்கள் நிராகரிக்கப்படுகின்றமையும் தெலுங்கு, சமல்கிணுதும் ஹோந்ற மொழிப் பாடல்கள் முதன்மை பெறுகின்றனமையும் ஸமுத்துத் தமிழிசை வளர்க்கப்படாமைக்கான முன்னமையான காரணமாகும். அதைன் நமிழுகக் கலைஞர்களால் ஸமுத்தில் நிகழ்த்தப்படுகின்ற இசை வேள் விகளில் ஸமுத்தின் முதல் இளம் கலைஞர்கள் இறைவனங்கம், தமிழ் மொழி வாழ்த்து போன்றவற்றைப் பாடி வருகின்றமையும் குறிப்பிடத் தக்கவை ஆகும்.

### ஈழுத்துப் பாடல்கள்

தற்காலத்தில் ஸமுத்தின் கைவ ஆலயங்கள் மீதான பக்திப் பாடல்கள் ஏராளமாக உருவாக்கப்பட்டு வருந்தாலும் அவை முழுமையாக ஸமுத்துக் கலைஞர்களின் படைப்பாக உருவாக்கப்படுவதில்லை. தமிழகத்தின் கலைஞர்களின் ஆதிகம் கொண்டனவெள்ளாக்கிவை அவை கானர்படுகின்றன.. இப்பாடல்கள் ஸமுத்தில் கவிஞர்களால் இயற்றப்படுவதால் ஸமுத்துக் கலைஞர்களின் படைப்பாக வெளிவருமாயின் அது ஸமுத்துத் தமிழிசையின் ஒர் அங்கமாக வளர்க்கியிரும்.

### பரிந்துரை

- ஈழத்துப் பாடல்கள் ஆவணப்படுத்தப்பட்டு சூர. தாளக் குறியீடுகளுடன் வெளியிடப்பட வேண்டும்
- முது, இளம் இசையாளர்கள் ஈழத்துத் தமிழிசையில் தீர்வும் கொள்வதற்கான கருத்தரங்குகள் நிகழ்த்தப்பட வேண்டும்
- ஈழத்தில் நடைபெறுகின்ற இசை விழாக்கள் முழுமையாக ஈழத்துக் கீர்த்தனைகளை அமில்படையாகக் கொண்டதையாக நிகழ்த்தப்பட வேண்டும்
- ஈழத்தின் தமிழ்த் தொலைக் காட்சிகள் முதலான அனைத்து ஊடகங்களும் ஈழத்தின் கலைஞர்களின் படைப்புக்களிற்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்க வேண்டும்
- கலைச் செயற்பாடுகளில் ஈடுபட்டு வரும் ஈழத்தின் நிறுவனங்கள் இவ்விடயத்தில் கவனம் செலுத்த வேண்டும்
- ஈழத்துத் தமிழிசைக்கான களப்பயிற்சிகள் இசை நிறுவனங்களால் ஒழுங்கு செய்யப்பட வேண்டும்

### முடிவுரை

- ஈழத்தில் பல வாக்கேயக் காரர்களும் பாவலர்களும் ஆயிரக்கணக்கான தமிழிசைப் பாடல்களை உருவாக்கியுள்ளனர்.
- ஈழத்துத் தமிழிசை என்னும் கட்டமைப்பை உருவாக்குவதற்குப் போதுமான இளவு பாடல்கள் ஈழத்தில் உள்ளன.
- ஈழத்துக் கலைஞர்கள் ஈழத்துத் தமிழிசை வளர்ச்சியில் கடந்த காலத்தில் அக்கறை கொள்ளவில்லை
- ஈழத்தில் இயற்றமிழின் வளர்ச்சியோடு ஒப்பிடும் போது இசைத் தமிழின் வளர்ச்சி போதுமானதாக இல்லை
- ஈழத்துத் தமிழிசை முதலான ஏனைய கலைகள் வளர்ச்சியடையாமைக்கான முதன்மையான காரணமாகக் கலைஞர்கள் மனங்களில் நிலவி வருகின்ற இந்திய மோகம் என்னும் சிந்தனையைக் குறிப்பிட முடியும்

### துரையா நூல்கள்

1. சொக்கலிங்கம் க. ஈழத்துத் தமிழ் நாடக லெக்கிய வளர்ச்சி, முததமிழ் வெளியீட்டுக் கழகம் 1977
2. சுந்தரம்பிள்ளை செ.காரை.ஈழத்து இசைநாடக வரலாறு, 1990 லெக்கியவட்டம்
3. சொன்னலிங்கம் க. ஈழத்தில் நாடகமும் நானும், அகில லெங்கை இளம் நடிகர்கள் சங்கம்
4. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நூற்றாண்டு விழா மலர், 1967, தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நூற்றாண்டு விழா மலர்க் குழு
5. சோமாஸ்கந்த சர்மா அ.நா, இருபதாம் நூற்றாண்டின் ஈழத்து இசை முன்னோடிகள், திருமகள் அமுத்தகம், 1995
6. நாராயணதாசன், பக்தி ரசக் கீர்த்தனைகள், வரதராஜப் பெருமாள் தேவஸ்தானம், 2004
7. வினாசித்தம்பி சி, அருட்கவிக் களஞ்சியம், ஸ்ரீநாகவரதநாராயணர் தேவஸ்தானம், 1986
8. வீரமணி ஜயர் ந, சௌந்தர்யலகரிக் கீர்த்தனை சதகம், தர்மசாஸ்தா குருகுலம், 1996

நடவடிக்கைகளை என்ற பார்த்து முசுவீர் விரைவாக கட்டுப்பாக்கப்பட்டு  
நடவடிக்கை எடுத்து விடப்பட்டுள்ளது.

ஏப்ரல் 20 மார்ச் திங்கள் மாதம் முனிஸிபல் யார்கூப் பிரேரணையை  
நடவடிக்கையில் உடனடியாகி பொறுத்து விடப்பட்டுள்ளது. திங்கள் மாதம் பிரேரணையில்  
ஏப்ரல் 20 மார்ச் திங்கள் மாதம் முனிஸிபல் யார்கூப் பிரேரணையை  
நடவடிக்கையில் உடனடியாகி பொறுத்து விடப்பட்டுள்ளது. திங்கள் மாதம் பிரேரணையில்  
ஏப்ரல் 20 மார்ச் திங்கள் மாதம் முனிஸிபல் யார்கூப் பிரேரணையை  
நடவடிக்கையில் உடனடியாகி பொறுத்து விடப்பட்டுள்ளது. திங்கள் மாதம் பிரேரணையில்  
ஏப்ரல் 20 மார்ச் திங்கள் மாதம் முனிஸிபல் யார்கூப் பிரேரணையை  
**இசைமரபு**  
முனிஸிபல் யார்கூப் பிரேரணையில் உடனடியாகி பொறுத்து விடப்பட்டுள்ளது.  
முனிஸிபல் யார்கூப் பிரேரணையில் உடனடியாகி பொறுத்து விடப்பட்டுள்ளது.  
முனிஸிபல் யார்கூப் பிரேரணையில் உடனடியாகி பொறுத்து விடப்பட்டுள்ளது.  
முனிஸிபல் யார்கூப் பிரேரணையில் உடனடியாகி பொறுத்து விடப்பட்டுள்ளது.

இசைமரபை நன்கு விளக்குவதற்கு இசை வளர்ச்சியைப் பற்றி முதலிற் சிறிது ஆராய்தல்  
முன்னால் வேண்டும். இசை வளர்ச்சியினது தன்மையைக் கொண்டு, இசைமரபின் விரிவை ஒருவாறு  
உணர்ந்து கொள்ளலாம்.

இசை வளர்ச்சியைப் பண்டைய தமிழ்சை, இடைக்காலத் தெய்க்கிசை, கருநாடககிசை  
என மூன்று பிரிவாகப் பிரிக்கலாம். பண்டைய தமிழ்சைமரபு சிறிதும் பிறழாமல் கி.பி. ஏழாம்  
நாற்றாண்டுவரை நன்கு பாதுகாக்கப்பட்டது. அதன்பின்புஞ் சேக்கிமார் காலம் வரை, அஃப்  
தாவது 13ஆம் நாற்றாண்டுவரை தமிழ்சைமரபு பிறழாதிருந்தது. குறைந்தது இரண்டாயிரம்  
ஆண்டுக்கு முன்பாகவே தமிழ் நாட்டிலே நெடுங்காலம் இசைக்கலை அதிகாரித்து  
நிலையிலிருந்ததென்பதற்கு ஆதாரங்கள்பலவுள், இசையையும் இசையோடு சம்பந்தப்பட்ட,  
ஆடல், பாடல், அபிநாயம், குழல், யாழ் முதலியலைகளையும் பற்றிப் பழந்தமிழ் நால்களிலே  
விளங்கக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. ஆயிரத்து எண்ணாலும் ஆண்டுகளுக்கு முன்பு எழுதப்பட்ட  
சிலப்பதிகாரம் இயல், இசை, நாடகம் என்ற மூன்று தமிழழையும் விரிவாகக் கூறுகிறது.  
சிலப்பதிகாரம் அரங்கேற்றுகாதை முற்றிலுஞ் சங்கீத சம்பந்தமானது. சங்கீத சம்பந்தமாகச்  
சிலப்பதிகார காலத்திருந்த பல சொற்கள் இப்போதுந் தமிழ்நாட்டிற் பழக்கத்திலிருக்கின்றன.

சிலப்பதிகாரத்திலே நாட்டியஞ் சிறு பெண் களுக்கு ஜந்தாவது வயதிலேயே  
ஆரம்பிக்கப்பட்டுத் தொடர்ந்து ஏழு வருடங்கள் இடைவெடாது பயிற்சி அளிக்கப்பட  
வேண்டுமெனவஞ், அதன் பின்பே அரங்கேற்றம் நடாத்தப்பட வேண்டுமெனவஞ்  
சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. அதன் அரங்கேற்றுகாதை வரிப்பாடலில், நான்கடி, எட்டடி, பதினாறுடி,  
முப்பத்திரண்டிடகள் கொண்ட நான்குவகைப் பாட்டுக்கள் சொல்லப்படுகின்றன.  
இந்தப்பாட்டுக்கள் ஆடலுக்குத்தக்கபடி வெவ்வேறு தாளங்களிற் பாடப்படும். பக்கமேளங்களை  
வாசிக்கவேண்டிய விதங்கள் மூன்று என்றும், பாடலும் ஆடலுஞ் சேர்ந்து நடக்கின்றபோது  
இன்ன பக்கவாத்தியங்கள் என்றுஞ் சொல்லப்படுகின்றன; இப்படியாகச் சங்கீத விடயங்கள்  
பல சங்க காலத்திற் பூர்ந்து கிடந்தன. சிலப்பதிகாரம் கடைச்சங்ககாலத்தைச் சேர்ந்தது.

கடைச்சங்ககாலத்திற்கு முன்பே, தமிழ் எப்போது உண்டாதோ அக்காலத்திருந்தே தமிழிசை பெருமாவில் வளம்பட்டுத் திகழ்ந்ததென்ப நன்கு பலனாகும்.

சங்ககாலத்திற் பாண்டிய சேர்சோழ மன்னர்களால் வளர்க்கப்பட்ட சங்கீதம் பின்பு தமிழ்நாட்டுக் கோயில்களிலே நாட்டியக்காரர், மேளக்காரராற் பாதுகாக்கப்பட்டு இன்றுவரை நிலவிவருகிறது. இசைக்கலையின் பெருமையைப் பண்ணடைத்தமிழர் அறிந்திருந்தவாறு வேறொன்றுமே அறிந்தில்லர். தமிழ் என்ற மாத்திரையானே இயிலை நாடகம் என்ற முத்தமிழையுங் குறிக்கும் பான்மை வேறேந்த மொழிக்குமே கிடையாது. முதற்சங்ககாலத்திருந்தே தமிழிசை வளர்க்கப்பட்டது. பொருநாயர், பெருங்குருகு என்ற இசைநூல்கள் அன்றிருந்தன. அகத்தியர் முத்தமிழிலக்கணம் இயற்றினார். கி.மு.கிரண்டாயிரமாண்டுக்கு முன்பிருந்த இடைச்சங்க காலத்தும் இசைநூனுக்கம் என்ற இசைநூலிருந்தது. தொல்காப்பியத்திலே “நரம்பின்மறை” என்ற இசைநூலைப்பற்றிய செய்தி குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. கடைச்சங்ககாலத்துச் சிற்றிசை, பேரிசை என்ற இசைநூல்களிருந்தன. கடைச்சங்ககாலத்தே பண்ணடைய இசை நூல்கள் அழிந்தன எனக் கடைச்சங்ககால நூலான சிலப்பதிகாரங்களுகிறது.

யாழுங் குழலுந் தமிழர் கண்ட முதலிசைக் கருவிகளாகும். தமிழர் அகப்பொருளிலக்கணத்தில் வகுத்துள்ள ஜந்தினைக்கும் ஜவகைப் பண் உரியன் என்றனர். அவைதாம், தாரப்பண் குற்றபண், தூத்தப்பண், உழைப்பண், இளிப்பண் என்பனவாம், தாரப்பண்ணை இக்காலத்திலே மோகனராகம் என்றும், குற்றபண்ணை இக்காலத்திலே மத்தியமாவதி என்றும், துத்தப்பண்ணை இக்காலத்திலே இந்தோளம் என்றும், உழைப்பண்ணை இக்காலத்திலே சுத்தசாவேரி என்றும், இளிப்பண்ணை இக்காலத்திலே சுத்ததந்தியாசி அல்லது உதயரவிச்சந்திரிகா என்றாங் கூறுவர். மனித வாழ்க்கையின் எல்லாப் பகுதிகளுக்கும் உரிய இசைப்பாடல்கள் அக்காலத்திருந்தன.

தமிழிசைக் கலையிலிருந்த பல தமிழ்ப்பெயர்கள் மாறிமறைந்து பிறமொழிக்கலப்பில் வேறுதிரிப்புப் பெயர்களாயின. சங்க அழிவு காலத்தின் பின்பு தமிழ்நாட்டின் கடைசி அரசாங்கமான தஞ்சாவூர் சம்பந்தானத்தில் இசைக்கலை சரண்புக்குந்தது. பிற்காலத்திலுந் தஞ்சாவூரை ஒண்ட மகாராட்டிர மன்னர்கள் சங்கீதத்தைக் காப்பாற்றினர். மகாராட்டிர மன்னர்கள் பலர் தாமே சங்கீத வித்துவான்களாக இருந்தனர். அவர்கள் தாய்மொழியான மராத்தி, வடமொழிக்குச் சம்பந்தப்பட்டாகையால் வடமொழிப் பாடல்களை அம்மன்னர்கள் ஆதரித்தனர். வாய்ப்பாட்டில் வடமொழியை விரும்பினாலும், இசைக்கருவிகளெல்லாந் தமிழ் நாட்டிலே முன்னிருந்தவையே இப்போதும் வழக்கத்திலிருக்கின்றன. தென்னிந்தியாவில் இசைக்கருவிகள் எல்லாம் தஞ்சாவூரிலேயே செய்யப்படுகின்றன.

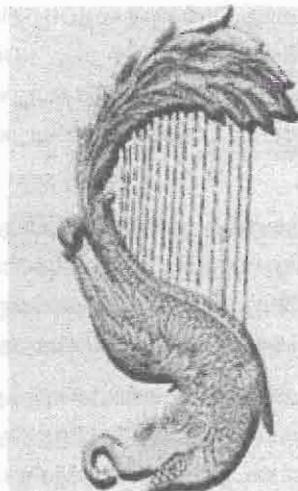
சங்ககாலத்திற் புல்லாங்குழலையே ஆதார சுருதியாக வைத்துப் பாடனர்கள். இக்காலத்திலே தும்புராச் சுருதியை ஆதார சுருதியாக வைத்துப் பாடுகிறார்கள். யாழுங் குழலுந் தமிழ்நாட்டிசைக் கருவிகளாகும், பல்வேறு இசைக் கருவிகளையல்லாம் ஒன்று சேர்த்து வாசிப்பதைப் பண்ணடைக்காலத்தே “ஆமந்திரிகை” என்றனர். இதையே பழந்தமிழர்

“குழல்வழிநின்றது யாழே,  
யாழ்வழித் தண்ணுமை நின்றது தகவே,  
தண்ணுமைப் பின்வழி நின்றது குழலே,  
முழவொடு குழின்று இசைத்தது ஆமந்திரிகை: என்றனர்

புருவம் ஏறாமல், கண்கள் ஆடமால், கழுத்து விம்மாமல், பற்கள் தோன்றாமல் காந்தருவத்தை யாழ் வாசித்ததை,

“கருங்கொடிப் புருவம்ஏறா, கயல்நெடுங் கள்ளனுமாடா  
அருங்கடி மிடறும்விம்மாது, அணிமணி எயிறுந்தோன்றா  
இருங்கடற் பவளசெவ்வாய் திறந்துவிவன் பாழனாலோ  
நரம்பொடு வீணைநாவால் நவின்றதோ என்றுநெந்தார்”

எனக்கூறப்படுகிறது. இன்னும் “விரல் அசைந்து ஆடல் அன்றி மெய் அசையாமல்” மத்தளம் வாசிக்க வேண்டுமென்பர்.



இப்படியாகத் தமிழிசைமரபு ஆதிகாலந்தொட்டுப் பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டுவரை, அதோவது சேக்கிழார் காலம் வரை பழைய வரன் முறையில் வழங்கிவந்த. பழைய இசைமரபு வரலாற்றை வகைப்படுத்தியாராயும்போது தமிழ் எப்போது உண்டாயிற்றோ அன்றிலிருந்தே தமிழிசை வளர்ச்சியுமாரம்பமாயிற்று என்பது புலப்படும். மூன்றாவது நூற்றாண்டிற்கும் ஏழாம் நூற்றாண்டிற்குமிடையே தமிழ் நாட்டிற் சமணக்கலப்பால் இசைக்கலை சிறிது தளர்வற்றது. நான்காம் நூற்றாண்டிலே தமிழ்நாட்டைப் பல்லவ அரசர்கள் ஆண்டபோது வடமொழிக்கலப்பேற்றப்பட்டு இசைபற்றி வடமொழிநூல்கள் எழுதப்பட்டன.

இப்படியாகத் தமிழிசைமரபு ஆதிகாலந்தொட்டுப் பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டுவரை, அதோவது சேக்கிழார் காலம் வரை பழைய வரன் முறையில் வழங்கிவந்தது. பழைய இசைமரபு வரலாற்றை வகைப்படுத்தியாராயும் போது தமிழ் எப்போது உண்டாயிற்றோ அன்றிரந்தே தமிழிசை வளர்ச்சியுமாரம்பமாயிற்று என்பது புலப்படும். மூன்றாவது நூற்றாண்டிற்கும் ஏழாம் நூற்றாண்டிற்குமிடையே தமிழ் நாட்டிற் சமணக்கலப்பால் இசைக்கலை சிறிது தளர்வற்றது. நான்காம் நூற்றாண்டிலே தமிழ்நாட்டைப் பல்லவ அரசர்கள் ஆண்டபோது வடமொழிக்கலப்பேற்றப்பட்டு இசைபற்றி வடமொழிநூல்கள் எழுதப்பட்டன.

ஏழாவது நூற்றாண்டிலே இக்காலம் வழங்கும் ச.ரி.க.ம.ப.த.நி என்ற எழுச்சரங்களையும் ஆ.ஈ.ஆ., ஏ.ஐ.ஓ.ஓ. என்ற உயிரமுத்துக்களுடன் சேர்த்திசைத்தனர். ஏழாவது நூற்றாண்டிலேயே தேவராப் பண்ணகளாகிய தெய்வீக் இசை நிரம்பிவழிந்தது. தேவாரகாலத்தில் யாழூடுவீணை வாசிக்கும் வழக்கமிருந்தது. சம்பந்தர் பாடை யாழ்முரிப்பண்ணுக்குரிய “மாதர் மடப்பிழையும்” என்ற பதிகத்தை யாழ் அக்காலத்திலிருந்தது என்று தெரிகிறது. நாவுக்கரசர் “வருங்கடல் மீள் நின் றெம்பிழை நல்வீணை வாசிக்கும்” என்றார்.

எட்டாம் நூற்றாண்டு முதல் பத்தாம் நூற்றாண்டு வரைக்கும் பாடப்பட்ட திருவாய்மொழிக்கும், எட்டாம் நூற்றாண்டிற் சுந்தரராலே பாடப்பட்ட தேவாரங்களுக்குத் தமிழ் முறையிலேயே இசை வகுக்கப்பட்டிருக்கிறது. பத்தாவது நூற்றாண்டில் எழுந்த சிந்தாமணியிலும் இசைப்பாடல்கள் காணப்படுகின்றன. பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டிலே சிலப்பதிகார உரை எழுதிய அடியார்க்கு நல்லர், தமிழிசை நூல்கள் அக்காலத்து வடமொழிப் பெயர்கள் பெற்று விளங்கின என்கிறார்.

அந்நூல்கள், தமிழிசை நூல்களான இந்திரகாளியம், பரத சேனாபதீயம், பஞ்சபாமதீயம், பஞ்சமரபு முதலியன், பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டின் பின்பு தமிழிசை நூல்கள் வழக்கொழிந்து வடமொழி இசைநூல்கள் எழுந்தன. பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டின் பின் சாராங்கதேவா எழுதிய “சங்கீத ரத்னாகரம்”

என்ற வடமொழிநாலே இக்காலம் வழக்கத்திலிருக்கும் கருநாடக சங்கீதத்திற்கு முதனாலாகும். சங்கீத ரத்னாகரத்தைத் தொடர்ந்து இசைநூல்கள் பல வடமொழியிலே தமிழ் நாட்டில் எழுந்தன. வேதகாலங்கொட்டுச் சங்கீதத்தைப் பற்றி வடமொழி கூறுவதேயொழிய, சங்கீதரத்னாகரத்திற்கு முன் வடமொழியில் ஒரு இசைநூலும் பெரிதாக எழுதப்படவில்லை.

வான்மீகி இராமாணயத்திற்கு சங்கீதத்தைப்பற்றி சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. இராவணனுடைய இராச்சபையிலே தேவ அரம்பையரின் ஆடல்பாடல்கருந்தன. விராமன்னுடைய மகள் உத்தரைக்குப் பாலூம் ஆடலும் அருச்சனாள் “பிருகன்னளை” என்ற மாறுவேடத்தோடு பாடஞ் சொல்லிவைக்கப்பட்டாக வியாசரது பாரதங் கூறுகிறது. இற்றைக்கு 1200 வருடங்களுக்கு முன்பு வடமொழியிலே பரதமுனிவரால் எழுதப்பட்ட “பரதநாட்டிய சாத்திரத்திலும்” நாட்டியத்தைப் பற்றியல்லாது, சங்கீதத்தைப்பற்றிச் சொல்லப்படவில்லை. “நாரதர் சங்கீத மகரந்தம்” என்ற வடமொழி இசைநூல் இற்றைக்கு 1100 ஆண்டுகளுக்கு முன் எடுப்பட்டது. இவையெல்லாம் இசை இலக்கண நூல்களாகும். இசை இலக்கியநூல் என்ற வகையில் இற்றைக்கு 800 வருடங்களுக்கு முன்பு ‘கீத கோவிந்தம்’ என்ற அட்டபதிகள் அடங்கியநூல் சமதேவரால் எழுதப்பட்டது.

மேலே சொல்லப்பட்ட “சங்கீத ரத்தினாகரம்” இற்றைக்கு 700 ஆண்டுகளுக்கு முன் எழுதப்பட்டது. தமிழ்நாட்டு இக்காலச் சங்கீதவித்துவான்கள் இன்னுளை மிகவும் பாராட்டுகின்றனர். தமிழ் நாட்டிலிப்பழயாக அதியுன்னத நிலையிருந்த தமிழ்ச்சங்கீதம் அரசாங்க மாறுதல்களினாற் பல்வேறு மொழிகளிலே பல்வேறு இசைக் கூர்த்தாக்களால் இசையிலக்கண நூல்களையும் இசை இலக்கியங்களையும் புதிதாகப் பெற்றது.

பழைய இயலுமிசையும் ஓன்றித்து வளர்ந்துவந்தன. தமிழிலுள்ள நாள்குவகைச் செய்யுள்களுக்கு அச்செய்யுள்கள் இன்ன இராகங்களிற் பாடப்படவேண்டுமென்ற நிர்ணயம் அக்காலத்தேயிருந்தது. வெண்பாவைச் சங்கராபரணத்திலும், அகவலை ஆரபி இராகத்திலும், தாலாட்டை நீலாம்புரி இராகத்திலும் பாடவேண்டுமெனப் பழைய இசைமரபு கூறுகிறது. இயற்பாக்களைல்லாம் அசை, சீர், கதை, அழி, தொடை என்ற அயிப்படையில் அவ்வெற்றிக்குறிய ஓசைகளைத் தழுவி எந்தெந்த இராகங்களிற் பாடவேண்டுமென நிர்ணயிக்கப்பட்டுள்ளன. இன்றும் அம்முறை தமிழகத்தே நிலவிவருகிறது. திருமுறைப்பாடல்கள் பண்டைய தமிழிசைக் கருவுலங்களாகும். இமைசயறிவிள்ளப்பயனே திருமுறைகளை ஓதுவது எனக் கூறினாலும் மிகையாகாது. இசைக் சாகித்தியங்களை உடல் என்று கொண்டால், அச்சாகித்தியங்களுக்குக்குண்டான இசையை உயிரெனலாம். முறையான இசையுமைப்பு இயலிசையிரண்டிலும் ஒருங்கே புலமைபெற்ற இசை வாணர்களாற்றான் செய்யமுடியும். “பண் என்னாம், பாட்டிக்கியைபின்றேல்” என்றும் பாலுமிக்கியைந்த இசையுமையவேண்டும்.

பழைய இசைமரபுப்படி பண், பண்ணியம், திறம், திறத்திறம், ஆளத்தி என இசைக்கூறுகளிலிருந்தன. பண் ஏழு சுரங்களையுடையது. பண்ணியம் ஆறு சுரங்களைக்கொண்டது. திறம் ஐந்து சுரங்களைக் கொண்டது. திறத்திறம் நான்கு சுரங்களைக்கொண்டது. ஆளத்தியென்பது இராகங்களை ஆலாபித்தலாகும். இக்காலக் கருநாடக சங்கீதத்திலிவைகள் சம்பூரணம், சாடவம், ஓளடவம், சுரங்தம் எனக் கூறப்படுகின்றன. பண் என்றால் இராகமெனக் கொண்டனர்.

பண்டைய தமிழர், பண்ணைக்காலத்திற் பாண்பாடுதலையே தொழிலாகக் கொண்ட மக்களைப்பாணர் என்றும் ஆடுவோரை விறலியர் என்றும் கூறினர். இந்த முறையிலே திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணரும், திருப்பாணாழ் வாரும், திருமுறைகண்ட சோமரும், திருமுறைகளுக்குப் பண் வகுத்த திருவெருக்கத்தும்புலியூர் அம்மையாறும் பாணர் மரபைச்சேர்ந்தவராவூர். பழைய தழிழ்ப்பண்கள் வடமொழிப்பொயிரிலேமாறினா. செஷ்வழிப்பண்ணை எதுகுலகாம்போதி என்றும், சாதாரிப்பண்ணைக் காபவர்த்தனி என்றும், பும்ரீஸமைப்பண்ணை பூபாம் என்றும், இந்தளத்தை மயாமாளவகைளளை

என்றும் தக்கேகியைக் காம்போதி என்றும் வடமொழிப்பெயர்களாகப் பிற்காலத்தே மாற்றினர். இப்படியாகப் பண்டைய இசைமரபைத் தழவியே இடைக்காலத் தேவார இசை இக்காலத்துக் கருநாடக இசை எல்லாம் நிற்கின்றன.

பண்டைய தமிழிசைக்குப்பின் சென்ற 700 ஆண்டுகளுக்கு மேலாகத் தமிழ்நாட்டிலே தேவார திருவாசக, திவ்வியப்பிரபந்தம் முதலாய தெய்வீக இசை பண்ணேனாடு பாடப்பட்டு வந்திருக்கிறது. இதை இடைக்கால இசை என்பர். இதன்பின்பு இற்றைக்கு 450 வருடங்களுக்குமுன்பு கருநாடக சங்கீதம் தஞ்சாவூரில் இரகுநாதநாயக்கர் என்ற அரசனால் வளம்படுத்தப்பட்டது. இவர்காலத்திற் "புராந்தரதாசர்" கண்ணடத்திற் பாட்டுக்களை இயற்றினார். இவர் சங்கீதத்தை முறையாக மாண்பாக்கர்களுக்குச் சொல்லிவைக்கும் முறையிலே சுரவரிசை, செண்டைவரிசை, கீதம் ஆகிய சங்கீத பாடவகைகளையும் இயற்றினார். இவரதுகாலம் 16 – ஆம் நூற்றாண்டாகும். 17 – ஆம் நூற்றாண்டிலே கோவிந்தத்தீசகர் 72 மேளகர்த்தா அமைப்பு முறையை 18 – ம் நூற்றாண்டிலே சங்கீத மும்மூர்த்திகளான தியாகராசசுவாயிகள், முத்துசுவாயித்தீசகர், சாமாசாத்திரிகள் மூவருங் கருநாடக சங்கீதத்திற்கு மெருகுகொடுத்து, சங்கீதத்திற்குச் சீவசக்தி அளித்தார்கள். இம்மூவரும் ஒரே காலத்தவர்களாய் தஞ்சை மாநிலத்திலே திருவாரூரிற் பிறந்தவர்கள்.

இப்பொழுது உலக்திலூள்ள எல்லாச் சங்கீதவகைகளிலும் இந்தக் கருநாடக சங்கீதமே மிகவும் உயர்ந்துதலை எல்லாரும் ஓப்புக்கொள்கிறார்கள். சங்கீதக்கலை தென்னிந்தியாவில் இவ்வளவு உயர்ந்த தான்த்தை அடைந்ததற்குக் காரணமானவர்கள் இந்தச் சங்கீத மும்மூர்த்திகளேயாவர். இவர்கள் தெனுங்கு வடமொழியிரண்டிலுள்ள சங்கீத சாகித்தயங்களை இயற்றினார்.

இந்த கருநாடக சங்கீதம் பழைய தமிழிசை மரபிற்குப் புறம் பானதன்று, மும்மூர்த்திகளும் மற்றையோரும், தெனுங்கிலும் கண்ணடத்திலும் வடமொழியிலும் இசைப்பாடல்களைப் பாடிவந்தாலும் கருநாடக இசைமரபு, பழைய தமிழிசை மரபையே அடிப்படையாகக் கொண்டது. கருநாடக சங்கீதந் தமிழ்நாட்டிலூள்ள தஞ்சாவூரையே மூலத்தானமாகக் கொண்டது. அது தென்னிந்தியாவில் ஆரம்பித்து ஏற்குறைய 400 வருடங்களாகிறது. ஆனாலிருக் கருநாடக சங்கீதத்திற்கு மூலாதாரமாவுள்ள தமிழிசை மரபு 2000 ஆண்டுகளுக்கு முன்பே தமிழ் தோன்றிய காலத்திருந்தே, மிக மிக வளம்பட்டிருந்தது.

இசையைத் தொழிலாகக்கொண்ட ஒதுவார்கள், நட்டுவசாதியினர், மற்றும் நடனம் முதலியன தெரிந்த இசைத் தொழிலாளிகளிடையே இன்றும்படையை தமிழிசைமரபு பிறழாதிருப்பதைக் காணலாம். தேவாரத் திருவாய்மொழி பழைய பண்முறைப்படி பாடப்பட்டு வருகின்றன. பண்டைய தமிழிசை இலக்கணவரம்பு பிறழாது இடைக்காலத் தெய்வீக இசைக்குரிய திருமுறைகள், திருவாய்மொழி ஆதியனவும் இக்காலக் கருநாடக இசையும் வளர்ந்துகொண்டு வருகின்றன.

சென்னையிலே தமிழிசைச் சங்கத்தின் சார்பில் பண்ணொராய்ச்சி நடைபெற்று வருகிறது. இவ்வாராய்ச்சி பழைய பண்முறையை நமக்குத் - தமிழ்நாட்டிற்கு எடுத்துக்காட்டும். தேவாரத்திற் காணப்படும் பண்முறைகள் திருவாய்மொழியிலாக் காணப்படுகின்றன. நாயன்மார்களும் ஆழ்வார்களும் இடைக்காலத்தே இசையை வளர்த்தார்கள். தஞ்சைப் பெரியகோவிலைக் கட்டிய இராசராசனும், அவன் மகன் இராசேந்திரசோழனுந் தேவாரப் பண்களைக் கோவில்களிலே முறையாகப்பாட நிலதானங்கள் செய்திருந்தார்கள். இன்னும் அக்காலத்தே கோயில்களிலே தேவாரம் ஒத்த 'தேவாரமண்டபமும்' கட்டப்பட்டிருந்ததாகச் சான்றுகள் உள், இத்தகைய தெய்வீகிசை தமிழ்நாட்டிலே மீண்டும்

மறுமலர்ச்சிகாள்ள நம்மாலான எல்லாத் தொண்டுகளையுடும் செய்யவேண்டும். தேவாரப் பண்மூலம் பண்டைய இசைமரபை ஒருவாறு தெளிவுபடுத்தலாம். திருக்கோயில்களிலே தேவாரம் பாடுவோர், நடனமாடுவோர், மங்கள வாத்திய இசை வாசிப்போருக்கு விளைநிலங்கள், மாண்யங்கள் வழங்கி ஆதரிக்கவேண்டும். நாதசுரம் இன்று முக்கிய இத்தைப்பெறுகிறது. இராகவித்தாரத்தை நாதசுர இசையிலே கேட்கமுடியும். இந்த உத்தமம் இசைக்கருவி கோவில் விழாக்களிலும் மணவிழாக்களிலும் பிரதான அம்சமாகவிளங்குகிறது. தமிழ்நாட்டிற்கே உரிந்தான இந்த வாத்தியத்தின் பெருமை சொல்லமுடியாதது. இவ்வாத்தியம் பழையகாந்தொடு இன்றுவரை இசைமரபைக் காத்துவருகிறது.

பழைய இசைமரபு மீண்டும் தமிழ்நாட்டிலே மினிரவேண்டுமானால் இசையை மொழியடனேயே சேர்த்து வளர்க்கவேண்டும். தமிழ் நாட்டிலோ தமிழிசைக்கே முக்கியத்துவம் கொடுக்க வேண்டும். காலமாறுதலால் இயற்றமிழுடையேயாகும், இசைபயின்றவர்களும் பிரிந்து தனித்து வாழ்தல் வருந்தத்தக்கது. தனித்த இசைத்தமிழ்நால்கள் சங்ககாலத்தே அழிந்தொழியவே வேற்றுமொழியில் காலமாறுதலும் கிளைய இசைநால்கள் எழுந்தன. பழைய இசைமரபும் சிறிது தளர்ச்சியுற்றது. தமிழிசை அருகியதின் விளைவாகக் கருநாடக சங்கத்த தோற்றமுண்டாயது. இன்றையதமிழுலகம் தமிழிற் புதியபல இசைப் பாடல்களை எழுதி வருகிறதேயல்லாமல் பண்டைய இசைமரபுப்படியும் பண் அமைவுப்படியும் தமிழிசையை வளர்க்க ஆர்வங்காட்டவில்லை. இந்நிலையில் சுவாமி விபுலானந்தர் விடுத்த “யாழ்நால்” பெரும் பயனுடையத்தாக விளங்குகிறது.

தமிழிசை லைக்கியம் அண்ணாமலைச் செட்டியாரால் ஆரம்பிக்கு முன்பு தமிழ்நாட்டிலே தமிழ்பாட்டுக்கள் பாடும் வழக்கமும் மிக அரிதாகவே இருந்தது. மேடைக்கச்சேரிசைய்த விந்துவான்கள் பலருக்கு அவர்களுக்குத் தெரியாதமொழியிலேயே - அதோவது தலைஞர், கன்னட, சங்கீதமொழிகளிலே சங்கீதக்கச்சேரி செய்யும் நிலைமை உண்டாகியது. அந்தந்த மொழியறிவில்லாது வேற்றுமொழிகளில் இசைக்கக்கச்சேரி செய்வோர் தொகை அதிகரித்தது. இசைக்கு மொழியறிவு தேவையில்லை எனத் தமிழ்நாட்டிலே பலர் கருதினர். இச்சமயத்தில் அண்ணாமலைச் செட்டியார் அண்ணாமலைச் சர்வகலாசாலை மூலம் பழைய தமிழிசைக்கு ஆக்கமளித்தனர். பிறநாட்டுக்குமொழிகளைப் போல மொழிவேறு, இசைவேறன்றில் லாமல் முன் னோர் இயலிசை நாடகமென மூன்றையுந் தமிழ்மொழியெனவே கருதினர். “முத்தமிழும் நான்மறையும் ஆனால் கண்டாப்” என்றும் “சங்கத்தமிழ் மூன்றுந்தா” என்றும் அருள்வாக்குகள் கூறுகின்றன.

(கணல்ப்புங்கா 1964)

\*\*\*

**நவாலிய்டுர் நா.ச்சிதூணந்தன்**

இம்பது அல்லது அறுபது ஆண்டுகளுக்கு முன் இலங்கையில் இசை பெற்றிருந்த நிலையை நோக்கும்பொழுது அக்காலகட்டத்தில் அதற்குமுன் இருந்தது போல இல்லாவிடினும் கூத்து எனப்படும், இசை நாடகங்களின் செல்வாக்கு ஓரளவு இருந்தது. இலங்கையில், குறிப்பாக யாழ்ப்பாணத்தில், இக் கூத்துக்களில் அதற்கு முன் இருந்ததுபோல பெருமளவில் இல்லாவிடினும், ஓரளவு இந்தியக் கலைஞர்கள் நடித்து வந்தனர். அதே நேரத்தில் இலங்கை நடிகர்களும் அத்தகைய இசை நாடகங்களில் ஈடுபாடு கொண்டிருந்தனர். இந்நாடகங்களில் கர்நாடக இசையே உபயோகப்படுத்தப்பட்டிருந்தது. அதில் முக்கியமான அம்சம் ஒன்று கவனிக்கப்பட வேண்டியதாகும். இந்திய நடிகர்களைப் போன்று இலங்கை நடிகர்களும் எழுந்தமானமாக வசனம் பேசித் தாமே உடனுக்குடன் பாடல்களையும் அமைத்துப் பாடுவார்கள். அத்தகைய பாடல்களைச் 'சுந்தம்' என் அழைத்து வந்தவர்கள்.

இத்தகைய நாடகங்கள் மக்களிடையே நிறைய ஆதரவு பெற்றிருந்தன. சாதாரண மக்களுக்கெல்லாம் இந்த நாடகங்களில் வரும் கர்நாடக இசைப் பாடல்கள் மனப்பாடுமாயிருக்கும். இன்று எப்படி “ஒட்டகத்தைக் கட்டிக்கோ”, “முஸ்தபா முஸ்தபா” என்ற பாடல்கள் சாதாரண மக்கள் பலரின் மனதில் இடம் பெற்றுள்ளனவோ, அவ்வாறே முன்னைய பாடல்களும் அங்காலக்ட்டுக்கில் மக்களின் மனதில் இடம் பெற்றிருந்தன.

இரு காலகட்டத்தில் எஸ்.ஐ.கிட்டப்பா, கே.பி.சுந்தரம்பாள், எம்.கே.தியாகராஜ பகவதர், எம்.ஆர்.கோவிந்தசாமி, அரங்கநாயகி, சங்கரவிங்க பாகவர் போன்ற நடிகர்களைல்லாம் யாழ்ப்பாணத்திலும் கொழும்பிலும் இசை நாடகங்களில் நடத்து வந்தனர். அவர்களுடைய பாடங்களும் அவ்வாறே மக்களிடையே பிரபல்யம் பெற்றிருந்தன.

இலங்கையில் புத்துவாட்டி நாகலிங்கம், புத்துவாட்டி திரத்தனம். புத்துவாட்டி சோமசுந்தரம். இனுவில் ஏற்பு, நெல்லியடி ஆழ்வார், கரவெட்டி சுந்தரம். கரையூர் சின்னத்துறை, படுன் செல்லையா, திருநெல்வேலி இராசா. பொன்னாலை கிருஷ்ணர். இனுவில் கந்தையா. சின்னையா தேசிகர். காங்கேசன்துறை பொன்னுச்சாமி. குப்பிழான்-வேலையா, செல்வராஜா, கலையரசு சொர்ணலிங்கம். (நுவாலியூர்) சரவணமுத்து இனுவில் மாசிலாமணி, கொக்குவில் தங்கராசா, வி.வைரமுத்து போன்ற இன்னும் பலர் ஒவ்வொரு காலக்ட்டத்தில் இருக்கிறார்கள். இசை நாடகங்களில் நமத்து வந்தனர்.

இன்னுவில் மாசிலாமணி ஒரு நாதஸ்வர வித்துவாணாகவும் விளாங்கியவர் இவருடைய சகோதரரே தவில் மேறைத் தட்சணாலூர்த்தி. கலையரசு சொர்ணலிங்கம் தாமே இயற்றிப் பாடிய பல்லவி அமைப்பிலுள்ள பாடல் “சோறு பச்சு துவரம் பருப்புக் குழம்பு சாப்பிடலாம் சாப்பிடலாம் மூக்குமுட்டச் சாப்பிடலாம்” என்பதாகும். இலங்கையில் வாணாலியில் முதன்முதலாக ஓலிபரப்பட்ட தமிழ்ப் பாடல் இதுவராகும் என்பது மாத்திரமான்றி உலகிலேயே முதன்முதலில் வாணாலியில் ஓலிபரப்பட்ட தமிழ்ப் பாடலே இதுவே. இலங்கைக்குப் பின்பே இந்தியாவில் ஓலிபரப்பு ஆரம்பிக்கப்பட்ட தென்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. மேற்படி தகவல்களைக் கலையரசு சொர்ணலிங்கம் அவர்கள் நானும் பக்திரிகையாளர் காசி நவரத்தினமும் 1980 லில் அவரைப் பேட்டி கண்டபோது கூறியிருந்தார். அப்பொழுது அவர் கண்பாற்றவையை இழந்திருந்தார் என்பதையும் குறிப்பிடல் வேண்டும்.

ஓலிபருக்கி இல்லாத அக்காலத்தில் நடிகர்கள் உரத்த குரலிற் பேசுவர்கள். அதே போல் உரத்த குரலிற் பாடுவார்கள். மேடைக்குப் பின்புறம் இருந்து பாடுக் கொண்டே கதாநாயகன் மேடைக்கு வருவார். மேடையின் முன்புறம் ஹார்மோனியத்துடன் அமர்ந்திருக்கும் பின்பாட்டுக்காரருக்கு முன்னின்று கதாநாயகன் பாடும் பொழுது பின்பாட்டுக்காரர் அவருக்கு ஸடாகப் பாடிக்கொண்டே ஹார்மோனியமும் வாசித்துக் கற்பனாள்வரமும் பாடுவார். இது ஒரு சினோகபூர்வமான போட்டியாக அமைந்து ரசிகர்களுக்கு விருந்தளிக்கும்.

1930 களில் கொக்குவிலைச் சேர்ந்த இளம் வயதினரான தங்கராஜா என்ற நடிகரை, இந்திய நடிகரான சங்கரலிங்க பாகவதரூடன் போட்டியாக எழுந்தமானமாகச் சந்தம் பாடி, வசனம் பேசி அவரைத் தோற்கழிக்க வேண்டுமென வல்லவடித்துறை வர்த்தகர் ஹிட்லர் கந்தசாமி ஏற்பாடு செய்த போட்டியில் தங்கராஜா, சங்கரலிங்க பாகவதரைத்த தோற்கழித்தார். பரிசும் பெற்றார். ஸ்ரீவள்ளி என்ற நாடகத்தில் தியாகராஜ பாகவதர் பாடிய பாடலுக்கு ஸடாகப் பாடி, ஹார்மோனியம் வாசித்து, அவருடைய பாராட்டைப் பெற்றவர் தங்கராஜா.

சில ஆண்டுகள் செல்ல இந்திய நடிகையர் பலர் திரைப்படங்கில் நடிக்கலாயினர். அவர்கள் திரைப்படங்களிற் பாடி கர்நாடக இசைப் பாடல்கள் இன்னமும் மக்களின் மனதில் நினைவுத்துள்ளன. ஆலயங்களில் இடம் பெறும் சங்கீத கதாப் பிரசங்கங்களும் கர்நாடக இசையிலமைந்த பாடல்கள் மூலம் மக்களுக்கு ஆர்வமுட்டினா. சங்கர சுப்பையர், பரஞ்சோதி இராச மாணிக்கம், அச்சுவேலி தமிழ்முத்து, குப்பிளான் செல்லத்துறை, வைத்தீஸ்வரஜயர், (இவர் 1940 களில் இந்தியாவில் எஸ்.ஐ.கிட்டப்பாவுடன் நடித்துமுள்ளார்), கல்டி பொன்னம்பலம் போன்றோர் கதாப்பிரசங்கம் செய்து வந்தோருட் குறிப்பிட்டுக் கூறுப்படக் கூடியவர்கள்.

அவர்களுக்குப் பின்பு, பிற்காலத்தில் நல்லை ஆதீன முதல்வராயிருந்த ஸ்ரீலஹ்நி ஞானசம்பந்த பரமாச்சாரிய சுவாமிகள் (முன்பு இவர் வண்ணை எல்.எல்.எல்.மணிஜயர் என அழைக்கப்பட்டு வந்தவர்), இந்தியாவிலிருந்து வருகை தந்த திருமுரக கிருபானந்தவாரியார், திருப்பூங்குடி ஆறுமுகம், சிவானிபு போன்றோர் கதாப்பிரசங்கம் செய்து வந்தனர். இக்கதாப் பிரசங்களின் போது கர்நாடக இசையிலமைந்த பாடல்களும், பண்ணுடைன் இசைக்கப்படும் தேவாரங்களும் இடம் பெறும். எல்.எல்.எல்.மணிஜயா தனது கதாப்பிரசங்களின் போது பரதநாட்டிய அம்சங்களையும் மக்களுக்கு விளக்கும் வண்ணம் ஷோடச முத்திரைகள் எனப்படும் 16 வித அபிநாய முத்திரைகளையும் தாமே செய்து காட்டியது மாத்திரமன்றி, அன்று சிறுவளாயிருந்து இன்றைய மிகுந்தங்கள் பிரம்மஹீ ஐ.கணேசர்மாவுக்கு பிரத நாட்டிய உடை அணிவித்து அவர் மூலம் பரதநாட்டியத்தின் அடிப்படைஅம்சங்களை ஆடிக் காண்பித்து வந்தார்.

இதே போன்று ஒரு காலகட்டத்தில் வில்லுப்பாட்டும் மக்களிடையே பிரபல்யம் பெற்றது. மட்டக்களப்பிள் மாஸ்டர் சிவலிங்கம், யாழ்பாணம் திருப்புங்குடி ஆறுமுகம், சின்னமணி, கொழும்பில் லடை வீரமணி போன்றோர் இக்கலையை வளர்த்து வந்தனர். சின்னமணி தொடர்ந்து இசைக் கலையை வளர்த்து வந்தார்.

இவற்றுக்கூல்லாம் சற்று முன்பாக கூத்து எனப்படும் இசை நாடகங்கள் இடம் பெற்ற காலகட்டத்துடன் இணைந்து கர்நாடக இசையுடன் கூடிய சின்னமேளம் எனப்படும் சதிர் கணிசமான காலம் வரை யாழ்பாணத்து ஆலய உற்வசங்களின் போது இடம்பெற்று வந்துள்ளது. சதிர் இப்பொழுது பரதநாட்டியம் என அழைக்கப்படுகிறது. சதிர் கச்சேரிகளுக்கென இந்தியாவில் இருந்து பெண் கலைஞர்கள் காலத்துக் காலம் இங்கு வருகை தருவர். இவர்களுடைய சதிர்க் கச்சேரிகளுக்கு இங்கிருந்த சில பின்பாட்டுக்காரர்களும் மிருதங்க வித்துவான்களும் அணிசெய்வர். கர்நாடக இசையில் அமைந்த பாடக்களை நற்தகிகள் தாமே பாடுக்காண்டு ஆடுவர். அக்காலத்தில் அவர்கள் பாடிய பாடல்கள் இப்பொழுதும் பலருக்கு மனப்பாடமாய் இருப்பதைக் காணலாம்.

அந்நாட்களிலும் அதன் பின்புல்கூட கர்நாடக இசைக் கச்சேரிகள் (பாட்டுப் கச்சேரிகள்) இசை நாடகங்களையும் போலவோ, கதாப்பிரசாங்களைப் போலவோ அல்லது சதிர்க்கச்சேரிகளைப் போலவோ ஜனரஞ்சகமாக அமையாது போய்விட்டன. பாடுபவர்களின் சார்ரம் வளம் இல்லாதிருந்தமையும் இதற்கு ஒரு காரணமாயிருந்தது என என்னாக் கூடியதாயுள்ளது. ஆயினும் நல்ல சார்ர வளத்துடன் மக்களைக் கவுரும் வகையிற் பாடு வந்த ஓரிருவர் இருக்கவே செய்தனர். ஊரிக்காடு நடராஜா, அச்சுவேலி இருத்தினம், இசைப்புலவர் ந.சண்முகரத்தினம், “ஷண்முகப்பிரியர்” சோமசுந்தரம், பரம் தில்லைராஜா, சரஸ்வதி பாக்கியராஜா போன்றோரைக் குறிப்பிடலாம்.

இசைப்புலவர் சண்முகரத்தினம் 1940களின் நடுப்பகுதியிலிருந்து இந்திய வானோலியில் பாடு வந்துள்ளார். அவருடைய இசையை நாதஸ்வரச்சக்கரவர்த்திரி ரி.என்.இராஜரத்தினம்பிள்ளை, வீரன் பாலச்சந்தர் ஆகியோர் கேட்டு ரசித்துப் பாராட்டியலையும் இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. முன்பு கூறியவாறு பல பாட்டுக் கச்சேரிகள் ஜனரஞ்சகமாக அமையாமைக்குக் காரணம் அவை உடிய பாவத்துடன் பாடப்படாமையுமாகும். பாட்டுக் கச்சேரியாயினும், வாத்திய இசையாயினும், நாட்டியமாயினும் அதில் பாவும் அமைய வேண்டுமென்பதைப் பொருள் பொதிந்த நகைச் சுவையாகக் கூறியிருந்தார் ருக்மிணியின் அருண்டேல்.

“புண்ணியத்தினாலோதான் பாவம் (B.H.AVA) வரும் அதாவது பூர்வ புண்ணியம் மூலமே ஒரு கலைஞரின் இசைக்கோ, கவிதைக்கோ, எழுத்துக்கோ பாவும் வந்தமையும். அத்தகைய பாவும் வந்தமையாத கலைஞர் பாவும். அத்தகைய பாவும் வந்தமையாவிடில் அதில் புண்ணியமில்லை” என்பது ருக்மணி அருண்டேலின் நகைச்சுவை ததும்பும் கருத்து.

பல தலைமுறைகளாக யாழ்பாணப் பிரதேசத்தில் சிறப்பாக ஆலயங்களில் நடைபெறும் நித்திய, நைதித்திய பூஜைகளின்போது, வருடாந்த உற்சவங்கள், விசேட உற்சவங்கள் ஆகியவற்றிலும் திருமணங்கள், உடபுநயனாக கிரியைகள், பூப்பு நீராட்டு வைபவங்கள், ஊர்வலங்கள் மாத்திரமனிறி சபின்டக்ராண்க் கிரியைகளிலும் இசை வழங்கும் நாதஸ்வர, தவில் கலைஞர்கள் இந்தியாவில் இருப்பது போலில்லாவிட்டாலும், கலைஞரான தூக்கையினர் இலங்கையில் வாழ்ந்து வருகின்றனர். யாழ்ப்பாணத்தில் ஒவ்வொரு கிராமத்திலும் முழுத்திற்கு முழும் ஆலயங்களுள்ளன என்பது பலருக்குச் சிறிந்த விஷயமே. பெரிய ஆலயங்களிலிருந்து சிறிய ஆலயங்கள் வரை உற்சவங்கள் இடம்பெறும். ஒவ்வொரு ஆண்டும் ஏற்ததாழு ஆறுமாத காலப் பகுதியில் உற்சவங்களும் திருமணங்களும் கிப்பு பெறுவது வழக்கம்.

1960 களின் நடுப்பகுதிவரை இத்தகைய உற்சவங்களுக்கும் திருமணங்களுக்கும் இசை நிகழ்ச்சி வழங்க இந்தியாவிலிருந்தும் நாதஸ்வர, தவில் கலைஞர்கள் வருவார்கள். அவர்கள் இங்களின் கலைஞர்களுடன் இணைந்து இசை நிகழ்ச்சிகள் அளிப்பதுண்டு. 1960களில் இந்தியக் கலைஞர்கள் அதிகப்படியாக வந்து, இங்கு ஆறுமாத காலம் தங்கியிருப்பது அரசாங்கத்தினால் தடை செய்யப்பட்டது. அதன்பின் இலங்கைக் கலைஞர்களின் பங்களிப்பு மாத்திரமே இடம்பெற்று வருகின்றது.

கடந்த 15ம் ஆண்டுகளுக்கு முன்புவரை, ஆலயங்களில் இரவு நேர உற்சவங்களில் விழியும்வரை நாதஸ்வர இசை இடம் பெறும். முன்பெல்லாம் இந்தியக் கலைஞர்களுக்கும் இலங்கைக் கலைஞர்களுக்கும் இடையில் சிறேக் பூர்வமான இசைப் போட்டிகளும் இடம் பெறுவதுண்டு. இவையெல்லாம் மக்களுக்குப் பெருவிருந்தாய் அமைந்துவிடும். இராகங்களை விஸ்தாரமாக ஆலாபனை செய்யவும், கடினமான பல்லவிகள் மற்றும் இப்பொழுது அதிகமாக வழக்கற்றுப் போய்விட்ட ரக்தி என்னும் இசை வழவழும் நாதஸ்வரத்தில் வாசிக்கப்படுவதோடு, தவிலில் யைவிந்நியாசமும் விழிய விழிய இடம் பெறும். பொதுமக்கள் ஆயிரக்கணக்கில் கூடி இந்திக்பூச்சிகளை அனு அனுவாக ரசிப்பர்.

இந்த மக்கள் காலப்போக்கில் கேள்வி ஞானம் மூலம் அக்கலைஞர்கள் வாசிக்கும் இசையை உணர்ந்து தெரிந்து அக்கலைஞர்களுக்கே கூறி விடும் ஆற்றலையும் பெற்றிருந்தனர். யாழிப்பாணத்திலுள்ள பல கிராமங்களில் குறிப்பாக, இனுவில், கோண்டாவில், அளவெட்டி, தீவுப்பகுதி, மற்றும் வடமராட்சியிலுள்ள பல கிராமங்களில், சாதாரண மக்கள் இத்தகைய ஆற்றலைப் பெற்றிருந்தனர். இந்தியாவிலிருந்து வந்த கலைஞர்களும் இத்தகைய கிராமங்களில் இசைக்கச்சேரி செய்யும் பொழுது மிகவும் அவதானத்துடனேயே செயற்படுவேர். இவ்வாறு சங்கீதத்தின் அரச்சுவடி கூடத் தெரியாதவர்களாக இருந்தும், சங்கீதத்தைக் கேள்வி ஞானம் மூலம் ரசித்த சரியாக இடைபோடும் இம் மக்களின் மூலம் கிடைக்கும் பாராட்டுக்களை அக்கலைஞர்கள் பெரிதும் மதித்தனர். இப்பொழுதும் சில இருக்கின்றனர்.

கடந்த பத்து ஆண்டுகளுக்கும் மேலாக நாட்டுச் சூழ்நிலை காரணமாக யாழிப்பாணத்தில் ஆலய உற்சவங்கள் மிகக் குறுகிய நேரத்துக்குள்ளாகவே நிறைவு பெற்று விடுவதால் நாதஸ்வர – தவில் கலைஞர்கள் கர்நாடக இசையின் ஆழமான அம்சங்களைக் கையாள அவர்களுக்கு அவகாசம் கிடைப்ப தில்லை. அவர்கள் ஓரிரு கீர்த்தனைகளை வாசிப்பதும், ஒரு இராகத்தைச் சிறிது நேரம் வாசிப்பதுமாக, அவர்களுக்கு ஒதுக்கப்படும் நேரம் போதாதது போய்விடுகிறது. அன்றைக்காலமாக ஏற்பட்ட இடப் பெயர்வுகளாலும் நிலைமை இன்னும் மோசமாகியுள்ளது. இப்பொழுது அதிகமாக நாதஸ்வர – தவில் வித்துவான்கள் கொழும்பில் வசிக்கின்றனர். நாம் முன்பு பல ஆண்டுகளாக இசை மேதைகளின் இசைக்கச்சேரிகளைக் கேட்டுக் வந்தமையால் அவற்றின் சாரம் ஏதோ ஒரு வகையில் எமது இரத்தத்திலேயே ஊறிவிட்டதென்னாம்.

இத்தகைய கேள்வி ஞானம் இலங்கையில் இன்று சங்கீதம் கற்றுள்ள கலைஞர்களுக்கும். கற்கும் மாணவ மாணவியருக்கும் கிடைக்காது போய்விட்டது. இன்றும் எமது நாட்டில் தீற்றமையுள்ள நாதஸ்வர – தவில் கலைஞர்கள் ஒரு சிலர் எஞ்சியிருப்பதால் அவர்கள் மூலம் கர்நாடக இசை இங்கு ஓரளவு பரப்பட்டு வருகிறது. வாய்ப் பாட்டோ, மற்றைய வாத்திய இசையோ நாதஸ்வர இசை போன்று அடிக்கடி கேட்டு ரசிக்கும் வகையில் பரவலாக அமையாது இருப்பதனால், இன்று நாதஸ்வர – தவில் இசை தான் கர்நாடக இசையை மக்கள் நயக்கம் இசையாக இன்னும் ஓரளவு காப்பாற்றி வைத்திருக்கிறதெனத் துணிந்து கூறலாம்.

உலகம் முழுவதிலுமுள்ள கத்தோலிக்க மக்கள், அவர்கள் வாழும் நாடுகளிலுள்ள கலாசாரத்துக்கமைய வாழலாமெனப் பல ஆண்டுகளுக்கு முன் பாப்பரசர் அனுமதியளித்திருந்தார். தென் பிரகாரம் யாழிப்பாணம்

புங்குடுதீவு புனித அந்தோனியார் தேவாலயத்தில் வருடாந்த உற்சவத்தின்போது நாதஸ்வர இசை இடம் பெற்று வருகிறது. இனுவிலைச் சார்ந்த என்.ஆர்.கோவிந்தசாமி என்ற நாதஸ்வர வித்துவான் இங்கு தொடர்ந்து பல ஆண்டுகள் நாதஸ்வர இசை அளித்துவந்தார். அவரது மறைவுக்குப்பின் அவருடைய புத்திரர்கள் இப்பணியைத் தொடர்வதாக அறிகிறோம். இதே போன்று பல கிறிஸ்தவத் திருமணங்களிலும், மன்னார் போன்ற இடங்களில் சில முஸ்லிம் திருமணங்களிலும் நாதஸ்வர இசை இடம் பெறுகிறது.

1950 களில் கர்நாடக இசைத்துறையை நாடுக்கெள்ளோர் மிகக் குறைந்த தொழிலினரே. இந்தியாவுக்குச் சென்று இசை பயில ஒரு சிலர் அந்நேரத்தில் ஆர்வம் கொண்டிருந்த போதும், சங்கீதம் சோறு போடாது என அவர்களின் பெற்றோர்கள் தடுத்துவிட்ட சுந்தரபாங்களும். இவ்வகையில் பாதிக்கப்பட்டவர்களுள் இக்கட்டுரையாளரின் சக மாணவர் ஒருவர் இசை கறக இந்தியாவுக்குச் சென்றார். இதற்குரிய காரணம் அவரது தந்தையார் ஒரு அண்ணாவியாராக இருந்தமையாகும். ஆயினும் இந்தியாவில் படித்துச் சங்கீத பூஷணம் பட்டம் பெற்றுத் திரும்பி வந்த அவருக்கும் உடனடியாகத் தொழில் எதுவும் கிடைக்கவில்லை. ஒரு சில மாணவர்களுக்குப் பிரத்தியேகமாகச் சங்கீதம் கற்றுக் கொடுத்து ஓரளவு சிறிய வருமானத்தை அவர் பெற்று வந்தார். சில ஆண்டுகளின் பின் இலங்கை அரசாங்கம் கர்நாடக சங்கீதத்தையும், பரதநாட்டியத்தையும் பாடசாலைக் கல்வியில் பாடங்களாக ஆக்கியதன்பேரில் கல்விப் பொதுத் தராதரப் பத்திரிப் (சாதாரணம்) பரீட்சைக்கு சில மாணவர்கள் இப் படங்களையும் கற்று அப் பரீட்சைகளுக்குத் தோற்றினார்.

இதனால் கணிசமான தொகை மாணவர்களுக்கு அடிப்படை இசையறிவு ஏற்பட ஏதுவாயிற்று. சங்கீதத்திலும் நடனத்திலும் பட்டம் பெற்றவர்கள் சங்கீத/நடன ஆசிரியர்களாக நியமிக்கப்பட்டனர். ஆயினும் அத்தகைய ஆசிரியர்களின் தொகை மிகக் குறைவாக இருந்தமையால் நியமிக்கப்பட்ட ஒவ்வொரு ஆசிரியரும் மூன்று பாடசாலைகளில் கற்பிக்க வேண்டிய நிர்ப்பந்தம் ஏற்பட்டது. சில பாடசாலை அதிபர்கள் தமது பாடசாலைக்கு இசை / நடன ஆசிரியர்கள் தேவையில்லையெனக் கூறினர். இக்கட்டுரையாளர் யாழ்ப்பாளரும் கல்வித் தினைக்களத்தில் கடமையாற்றிய காலத்தில் நடன ஆசிரியர் ஒருவருக்கு நியமனம் பெற்றுக் கொடுப்பதற்கு மூன்று பாடசாலைகளின் நிர்வாகத்திடம் கெஞ்சு வேண்டிய நிலை ஏற்பட்டது. மிகக் கூடிய தகைமையெதுவும் இல்லாத அந்த ஆசிரியர் காலக்கிரமத்தில் ஆலையில்லா ஊருக்கு இலுப்பைப்படி சர்க்கரை என்பது போல ஆசிரியர் பயிற்சிக் கல்லூரியொன்றில் விரிவுறையாளராக கடமையாற்றி ஓய்வு பெற்றுள்ளார்களென்பது இன்னொரு கதை.

அக்காலத்தில் ஆரம்பிக்கப்பட்ட இராமநாதன் அக்டெமியிற் சேரந்து கறக, ஆரம்பத்தில் மிக சிலரே முன்வந்தனர். இந்த அக்டெமியில் சித்தூர் சுப்பிரமணியினர்கள் மஹாராஜபுரம் விழுவநாதம்யர். மஹாராஜபுரம் சுந்தானம், வீணை வித்துவான் எம்.ஏ.கல்யாண கிருந்தனபாகவதூர் போன்ற இந்திய இசை மேதைகள் அதிபர்களாகச் சேவையாற்றியுள்ளார். இவர்களின் காலத்தில் மாணவர்களின் ஏற்றங்கீகை அதிகரிக்கலாயிற்று. அம்மாணவர்களுள் ஒரு சிலர் பட்டம் செற்று இசையாசிரியர்களாயுமுள்ளார். ஓரிருவர் பெயர் பெற்ற கலைஞர்களாயுள்ளார். இந்த அக்டெமி யாழ்ப்பாளர் பல்கலைக்கழகத்துடன் இணைக்கப்பட்டது. அக்காலகட்டத்திலிருந்து இதுவரை இந்திய இசைமேதைகள் யாரும் இங்கு இசை கற்பிக்கியிக்கப்படவில்லை.

யாழ்ப்பல்கலைக்கழகம் ஸுமலாகவும் கணிசமான தொகையினர் சங்கீதத்திலும் நாட்டியத்திலும் பட்டம் பெற்று வெளியேறுகின்றனர். ஆயினும் தரமுள்ள வாய்ப்பாட்டுக் கலைஞர்களைன்றோ, நாட்டியக் கலைஞர்கள் என்றே கவனிக்கப்படுவர்கள் மிக மிகச் சிலரேயென்பதும் தீவிட ஒரு முக்கிய அம்சமாகும். “இசை கற்றுப் பட்டம் பெறுவோர் அத்துடன் இசைக் கலையை உச்சநிலையைத் தாம் அடைந்துவிட்டாக

எண்ணக்கூடாது. பட்டம் பெற்ற பின்பு தான் சங்கீதக் கல்வியே ஆரம்பமாகிறது" என வயலின் மேதை ரி.என்.கிருஷ்ணன் இலங்கை வானொலிக்கு அளித்த பேட்டியான்றில் கூறியமை இங்கு கவனிக்கப்பாலது.

"இசைக் கலைஞர்கள் நாள் தோறும் அப்பியாசம் பண்ணுவது மாத்திரமன்றி ஒவ்வொரு நாளும் சிறந்த இசைக்கலைஞர்களின் இசை நிகழ்ச்சிகளை வானொலி மூலம் கேட்டுத் தமது கேள்வி ஞானத்தைப் பெருக்கிக் கொண்டால் தம்மிடையேயுள் குறைபாட்டை நிவர்த்தி செய்து கொள்ளலாம். தமது குறைபாடுகளைத் தெரிந்து கொள்வதே முக்கியமானது. இசை விமர்ஶங்களை வெறுக்காது அவற்றைப் படித்துத் தமது குறைபாடுகளைச் சரி செய்து கொள்ளவேண்டும்" என்றாலும் ரி.என்.கிருஷ்ணன் அவர்கள் கூறியது எமது நாட்டைப் பொறுத்தளவில் மிகப் பொருத்தமான ஒன்றாகும்.

முன்பு பெயர் குறிப்பிடப்பட்டுள்ள மறைந்த பழும் பெரும் நாடகக் கலைஞர்கள், கதாப்பிரசாங்கக் கலைஞர்கள் ஆகியோரைப் போன்று மிகச் சிறந்த வகையில் கர்நாடக இசையை மக்கள் விரும்பி ரசிக்கச் செய்த மறைந்த பழும்பெரும் நாதல்வரக் கலைஞர்களான பசுபதி, வைரவநாதர், அண்ணாச்சாமி, நவாலியூர் கோவிந்தசாமி (இவர் திவாவடுதுறை ஆதினத்தில் பத்து வயதிலேயே ஆதின வித்துவானாக நியமிக்கப்பட்டவர்) நல்லூர் முருகையா, சாவகச்சேரி சண்முகம், சாவகச்சேரி அப்புலங்கம், இனுவில் உருத்திராபதி, கோதண் டபாணி, மாவிட்டபுரம் குழந்தைவேலு, இராசா, உருத்திராபதி, பி.எஸ்.ஆறுமுகம்பிள்ளை, என்.ஆர் கோவிந்தசாமி, பல்லவி ரீராஜதுரை. இனுவில் கந்தசாமி போன்றோரைக் குறிப்பிடலாம்.

இதுபோல் தவில் வித்துவான்கள் காமாட்சிகந்தரம், வலங்கைமான், சண்முகசுந்தரம், இனுவில் பெரியபழனி, சின்னத்தம்பி, பி.எஸ் ரீராஜகோபால், லயஞானகுபேர பூபதி தட்சிணாமூர்த்தி, இனுவில் கனகசபாபதி, என்.ஆர்.சின்னராசா ஆகியோரும் நினைவு கூரப்பட வேண்டியவர்கள்.

அதேபேன்று வயலின் வித்துவான்கள் காலனு சென்ற நல்லூர் சபாரத்தினம், பரமேஸ்வர ஜயர், வடலியடைப்பு வைத்தியநாதசர்மா, ஆணைக்கோட்டை தங்கரத்தினம் ஆகியோரும். மிருதங்க வித்துவான்களான ஆணைக்கோட்டை மயிலு, கந்தசாமி, தம்பாப்பிள்ளை, இரத்தினம், தங்கம், ஆகியோரும். பரதநாட்டியக் கலைஞர்களான கீதாஞ்சலி பி.கே.நல்லையா, சுப்பையா, திருமதி ரஞ்சான தங்கராஜா, திருமதி விஜயலட்சும் சண்முகம்பிள்ளை, திருமதி கமலா ஜேன்பிள்ளை ஆகியோரும் நினைவுகூரப்படவேண்டியர்கள்

இப்பொழுது வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் எமது நாட்டுக் கலைஞர்களின் பெயர்களை ஒவ்வொன்றாகக் குறிப்பிட்டுகின் இன்னும் பட்டியல் நீண்டும் என்பதால் அவற்றை இங்கு குறிப்பிடப்படவில்லை. எமது நாட்டல் இப்பொழுதில்லாத மிக மூத்த கலைஞர்கள் என்று ரீதியில் பரம் தலைவராஜா, சரஸ்வதி பாக்கியராஜா ஆகியோரின் பெயர்கள் குறிப்பிடப்பட்டன. வில்லுப்பாட்டுத் துறையில் ஒரு சிலரே இப்பொழுதுள்ளதால் மாஸ்டர் சிவலிங்கம், சின்னமணி ஆகிய இருவரது பெயர்களும் குறிப்பிடப்பட்டன. வடதிலங்கை சங்கீதசபை அறுபது ஆண்டுகளுக்கு மேலாக கர்நாடக இசை வளர்ச்சியில் முக்கிய இடம் பெறுகிறது.

இன்று இலங்கையில் கர்நாடக இசை அகலங்கூடியும் ஆழம் குறைந்தும் காணப்படுகிறது.

(இக்கட்டுரை மல்லிங்க 35வது ஆண்டு மலரில் 2000ம் ஆண்டு இடம் பெற்றது)

## வடமராட்சியின் கிரைப் பாரம்பரியம்

சங்கீதம் பூஷணம், கலாபூஷணம் இராசம்மா மரியாம்பிள்ளை அப்புவிடை ஒரு கிரைப் பாரம்பரியம் என்று விதிவிளையாக விடப்படுகிறது. சங்கீதம் பூஷணம் கிரைப் பாரம்பரியம் என்று விதிவிளையாக விடப்படுகிறது.

**“சங்கீதம் இன்று ஒரு முக்கிய பாபமாகி பட்டப்படிப்பு வரை வந்துள்ளது. இசைகளூணம், குறல் வளம் இருப்பவர்கள் சுபைமாகப் படிக்கலாம். அதனால் மாணவர்கள் ஆரம்ப வகுப்புக்களில் இருந்து சங்கீதத்தை முறையாகக் கற்கவேண்டும். யாழ்ப்பாணத்தில் பல இசைக்கலைஞர்கள் ஒரு காலம் இருந்தனர். யிருதங்க விததுவான், வயலின் விததுவான், நாதல்வர விததுவான், தவில் விததுவான் என்று பல்வேறு கலைஞர்கள் இருந்த இடத்தில் இன்று இவ்வாறான கலைஞர்கள் அருகிப்போய்விட்டனர். காரணம் நாட்டு நிலைமை. இவ்வாறான கலைஞர்கள் தோற்றும் பெறுவதற்கு இங்குள்ள மத நிறுவனங்கள், பெரியார்கள் உதவவேண்டும்.**

1999ல் இந்து கலாசார அமைச்சினால் ‘கலாபூஷணம்’ விருது வழங்கிக் கொரவிக்கப்பட்ட சங்கீத பூஷணம் திருமதி.அகனல் இராசம்மா மரியாம்பிள்ளை மேற்கண்டவாறு கூறினார்.

கரவெட்டியைச் சேர்ந்த திருமதி.இராசம்மா மரியாம்பிள்ளை அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்தில் சங்கீதம் கற்று ‘சங்கீத பூஷணம்’ பட்டத்தை பெற்றார் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. குறிப்பாகச் சொல்லப்போனால், யாழ்ப்பாணத்தில் இருந்து முதன்முதலாக ‘சங்கீத பூஷணம்’ பட்டத்தை இந்தியாவில் பெற்ற முதல் கத்தோலிக்க தமிழ்ப் பெண்மணி இவரே. இவருடனான பேட்டி இங்கு பிரசுரிக்கப்படுகிறது.

**கேள்வி :** சங்கீதம் பழக்க வேண்டும் என்று எப்படி உங்கள் மனதில் தோன்றியது?

நான் மூன்றாம் வகுப்பு பழக்கும் போது அந்த எண்ணம் ஏற்பட்டது. பாட்டுகளைக் கேட்பேன். நெல் லியடியில் நாதல்வர விததுவான் கு. பெரியசுவாமி என்பவரிடம் முறைப்படியாக பழத்தேன். அதுவும் ஆர்மோனியத்துடன் கற்றேன்.

‘ஶ்ரீகண்நாதா’ கீதம் முதல் தியாகலாலை சுவாமிகள் கிருதிகள் வரை கற்றேன். அவர் என் குரு. வீட்டில் வந்து சங்கீதம் கற்பித்தார். இதன்படி பாடசாலையில் நான் பழக்கும் போது வருடந்தோறும் நடைபெறும் சுகாதார, கல்வி விழாக்களில் தனிப்பாட்கள் பாட பரிசில்கள் பெற்றேன்.

கோப்பாய் பெண்கள் ஆசிரிய பயிற்சிக் கலாசாலைக்குத் தெரிவு செய்யப்பட்டு இறுதி வருட பர்டைசையில் சங்கீதப் பாடத்தில் சிந்தியடைந்தேன். (1947 – 1948) ஆசிரிய கலாசாலையில் மாணவியாக இருந்தபோது யாழ், நகர மண்டபம், அனுராதபுரம் சிற்றம்பலம் மண்டபம் என்பவற்றில் 'சுதந்திர சூரியன் உதிந்திட்ட வேளை...', 'ஆடுவோமே பள்ளுப் பாடுவோமே....' (குமாஸ், ஸ்வரஜதி) ஆகிய பாடங்களுக்கு நடனம் ஆடு பலராலும் பாராட்டப்பட்டேன்.

அதுமட்டுமல்ல இங்கு நடைபெறும் வெண்பா, விருத்தம், கீர்த்தனைப் பாடல்களிலும் அவற்றுக்குரிய போட்டிகளிலும் பங்கு பற்றி பரிசுகள் பெற்றேன்.

**கேள்வி :** தாங்கள் ஆசிரியையாக வந்த பின்னர் சங்கீதத்தில் தங்களின் ஈடுபாடு எப்படி இருந்தது?

கோப்பாய் ஆசிரிய பயிற்சிக் கலாசாலையில் இறுதியாண்டுப் பர்டைசையில் தேறி ஆசிரியையாக கத்தோலிக்கப் பாடசாலையில் நியமனம் பெற்றேன். அப்போது கத்தோலிக்கப் பாடசாலைகள் கத்தோலிக்க குருமாரின் (பொது முகாமையாளர்) நிர்வாகத்தின் கீழ் இருந்தன. நான் பயிற்றப்பட்ட ஆசிரியையாக பணியாற்றினாலும் சங்கீதம் மற்றும் நடனப் போட்டிகளில் மாணவர்களைப் பயிற்றுவித்து வெற்றிபெறச் செய்துவிடுவேன்.

இரு முறை வடமரக்டிப் பகுதி சுகாதார வார போட்டி மருத்தித்துறை ஹாட்லிக் கல்லூரியில் நடைபெற்றது. அதில் கலந்து கொண்ட எனது பாடசாலை நிகழ்ச்சியில் என்னை மேடையில் வைத்து பிரதம விருந்தினரான சுகாதார பகுதி தலைவர் டாக்டர் செல்வம்பா பாராட்டினார்.

நான் கத்தோலிக்க ஆசிரியையாக இருந்தும் இந்து மதப் பின்னைகள் என்னிடம் தேவாரம் பழைப்பார்கள். சங்கீதமும் வீட்டில் வந்து பழைப்பார்கள். அந்தக் காலம் கத்தோலிக்கப் பின்னைகளுக்கு சங்கீதத்தில் அக்கறையிருக்கவில்லை. இப்போது கட்டாய பாடமாக இருப்பது போல அப்போதும் இருந்திருந்தால் அவர்களும் பழத்திருப்பார்கள். இன்று கத்தோலிக்கப் பாடசாலைகளில் கத்தோலிக்கப் பின்னைகளே சங்கீதத்தை ஆர்வமாகப் படிக்கின்றனர். இது வரவேற்குத்தக்கது. பாராட்டத்தக்கது.

இன்றும் என்னிடம் வீட்டில் எனது உறவு முறையான, தெரிந்த பின்னைகள் பர்டைசைக்கு முன்பு வந்து என்னிடம் சங்கீதம் பழக்கின்றனர். வயதான காலம் என்னால் முடியுமானாவு அவர்களுக்குக் கந்து கொடுக்கிறேன். ஆர்மோனியப் பொடிட்டனும் சிறர் பழுதுகின்றனர்.

**கேள்வி :** அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம் சென்ற சங்கீதம் கற்றது எப்படி?

நான் ஆசிரியையாக இருந்தபோது. யாழ்ப்பாணத்தில் சங்கீதத்தில் உயர்கலவிக் கற்க பல்கலைக்கழகங்கள் போன்ற வசதிகள் இருக்கவில்லை. யாழ்ப்பாணத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் மட்டுமல்ல இலங்கையில் இருந்தும் அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்துக்கே சென்றனர். அதனால் நானும் அங்கு சென்றேன். அப்போது இந்தியாவுக்குப் பிரச்சினைகளின்றி சுலபமாக போய்வரலாம். பாஸ்போட், விலை எடுப்பது கலப்ப. பலை - திருச்சி விலைகள் சேவை, தலை மன்னார் - தனுஷ்கோடி கப்பல் சேவை என்பன நடைபெற்றன. அதனால் அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்துக்கு விண்ணப்பித்தேன். நேர்முகப் பர்டைசையிலும் தெரிவாகி. ஆசிரியைத் தொழிலின் போது அநாவது ஆசிரியையாகி ஆறு வருடங்களின் பின்னர் அங்கு சென்றேன்.

அண்ணாமலையில் நான்கு வருடங்கள் பழத்தேன். இந்த நான்கு வருடங்களும் சம்பளம் கிள்ளாத, வீவு அனுமதியை கத்தோலிக்கப் பாடசாலைகளின் பொது முகாமையாளர் வழங்கினார். ஒளையில் அன்றை காலம் அவர்கள் தான் நிர்வாயகம். கல்வித் திடியைக்களைப் படிப்போது நிர்வாகிக்காத காலம். 1960 க்குப் பின்னர்தான் கத்தோலிக்கப் பாடசாலைகளை அரசு பயாறுப்பேற்றது.

**கேள்வி :** அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்தில் தாங்கள் படிக்கும் போது நடைபெற்றவை?

நான் அங்கு படித்துக் கொண்டிருக்கும் போது 3 ஆம் ஆண்டும் இலங்கை மாணவர்களுக்கான புலமைப்பரிசில் 'வாய்ப்பாட்டிற்கு' எனக்குத் திடைத்தது. ஈழநாட்டு மாணவர் மன்றம் என இலங்கை மாணவர்கள் ஒரு மன்றத்தை நடாத்தினார்கள். அதன் உட்பதலைவராக இருந்தேன்.

அந்தோடு பல்கலைக்கழகத்தில் நடைபெற்று வந்த சமூக சேவை மன்றத்தில் சேர்ந்து அந்த நகர மாணவர்களுக்கு தையல், இசை, தமிழ், கணிதம் ஆகிய பாபங்களைக் கற்பித்தேன். அதனால் திறமையான ஒரு ஆசிரியை என்று அந்த மன்றம் எனக்கு கௌரவம் வழங்கியது. அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழக ஆங்கிலப் பேராசிரியர் ஏ.சி.சிதம்பரநாதன் செட்டியாரும், துணைவேந்தர் நாராயணசுவாமிப்பிள்ளையும் அதில் ஒப்பமிட்டு வழங்கினார்கள்.

1960 மூலம் ஆண்டு நடை பெற்ற சங்கீத பூஷணம் இறுதி ஆண்டு பெரிட்சையில் நான் எழுதிய 'அறிமுறை சங்கீத சாஸ்திர' விடைப் பத்திரத்தைப் பார்வையிட்ட பரீட்சகரும், கற்நாடக சங்கீதத் தலைவர் சங்கீத கலாநிதி இசைப் பேரனினுர் பத்மபூஷண் பி.சாம்பலூர்த்தி என்னைப் பாராட்டினார்.



சிதம்பரம் ஆயைத்தில் வாத்தியக்கூட்டிசை

அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழக ஆண்டு விழாவில் வாத்தியக் கூட்டிசை நிகழ்ச்சியில் ஆர்மோனியம் வாசிப்பதைக் கண்டு இசைக்கல்லூரி (பீடம்) பேராசிரியரும் பிரபல வித்துவானுமாகிய எம்.எம்.தண்டானி தேசிகர், பிடில் வித்துவான் கும்பகோணம் இராசமாணிக்கம் பிள்ளை மற்றும் இசை ஆசிரியர்கள் சிறந்த ஞானமுடைய உமக்கு வாத்தியம்தான் உமது சங்கீதத்துக்கு உறுதுணை என்று பாராட்டினார்கள். அதனை இன்றும் மறக்க மாட்டேன்.

**கேள்வி :** அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்தில் இருந்து சங்கீத பூஷணம் பட்டம் பெற்ற பின்னர் உங்கள் பணிகள் எப்படி?

அண்ணாமலையிலிருந்து வெளியேறிய பின்னர் ஆசிரியத் தொழிலையே செய்தேன். சங்கீத பூஷணம் பட்டம் பெற்றும் எனக்கு அதற்குரிய வேதனம் முதலில் தரப்படவில்லை. இருந்தும் நான் சங்கீத ஆசிரியையாகவே பணி புரிந்தேன். குருநகர் சென்.ரோக் ரோ.க பாடசாலை, பிள் சென்.ஜேம்ஸ் மகாவித்தியாலயத்தில் பணியாற்றினேன்.

சண்டுக்குளி யாழ். நாடகக் கலாமன்ற போஷகராக இருந்தேன். அந்த மன்றம் அப்போது பல நாடகங்களை மேடையேற்றியது. 1965 மார்க்கிழில் யாழ். ஜெயம் (விக்டர் மாஸ்டர்) மற்றும் கலைஞர்களுடன் வானொலிபில் நந்தார் நிகழ்ச்சி ஒன்றில் பங்கு பற்றினேன். அமலமரித் தியாகிகள் சபைக்குருமாரால் இந்த நிகழ்ச்சி நடாத்தப்பட்டது. நான் மாதாவாக நடித்தேன்.

சென்.ஜேம்ஸ் மகாவித்தியாலயத்தின் அதிபர் பண்டிதர் க.யோ.ஆசிநாதன் அப்போது ஆக்கமும் ஊக்கமும் தந்தார். அன்று அவர் எழுதிய பாடசாலைக் கீதம் இன்றும் பாடப்படுகிறது. குநந்தர் சென்.ஜேம்ஸ் மகாவித்தியாலய மாணவர்கள் கலை, சங்கீத ஞானம் கொண்டவர்கள். இன்றும் அந்த நிலை உள்ளது.

1965இல் யாழ். புனித புத்திரிசியார் கல்லூரி கத்தோலிக்க ஆசிரியர்களுக்கு ஒரு ஞானவூடுக்கம், கல்லூரி அதிபர் வண.ரீ.ஏ.ஜே. மதுரநாயகம் அமிகளார் தலைமையில் நடைபெற்றது. தபிழ்நாடு நாகர்கோவில் பங்கிலிருந்து வந்த வண.வல்தாரின் அமிகளார் அதில் சிறப்புறையாற்றினார். அவருக்கு ஒரு பாராட்டு வைபவம் நடைபெற்றது. அதில் நான் பாராட்டுப்பாடினேன். வண.வல்தாரின் அமிகளார் என்னை அதில் இருந்த ஆசிரியர்கள் மத்தியில் தமிழகப் பாடகிகள் போல பாடுகின்றார் என்றும், 'தாய் உயர்' என்றும் பாராட்டினார்.



1966இல் பண்டாரவளை சிறுமலர் உயர்தர மகளிர் பாடசாலைக்கு இடமாற்றும் பெற்றேன். அம்மாணவிக்குஞக்கு சங்கீதம் கூட்டுப் பாடல், பஜனை என்பவற்றில் பயிற்சியளித்து பண்டாரவளை சிவசப்பிரமணிய கலாமி கோயில், தியத்தலாவ அம்மன் கோயில் என்பவற்றில் சிறப்பு நிகழ்ச்சிகளை நடாத்தினேன். இதற்கு கல்வியதிகாரி மனோகரன் கோவிந்தராஜ ஆக்கமும் ஊக்கமும் தந்தார்.

1967இல் பண்டாரவளை சென்.ஜோசப் கல்லூரி ஆண்டு விழாவில் நகரமண்டபத்தில் இசைக்கச்சேரி செய்தேன்.

பண்டாரவளையில் நான் ஆறு வருடங்கள் பணியாற்றிய போது அங்குள்ள பிள்ளைகள் விடுமுறை நாட்களில் என்னிடம் வீட்டில் வந்து சங்கீதம் பழப்பார்கள். அங்குஞக்கு சங்கீதஞானம், ஆர்வமிருந்தது. பண்டாரவளையை விட்டு நான் மீண்டும் கரவெட்டிக்கு வரும்போது அம் மாணவிகள் அழுதார்கள். இன்றும் அவர்கள் வளர்ந்து திருமணமாகி தமது பிள்ளைகளுக்கும் சங்கீதம் கற்பிப்பதாக கழிதம் ஏழதுவார்கள்.

பண்டாரவளையில் இருந்து மீண்டும் நான் கற்ற, கற்பித்த கரவை திருக்கிருதயக் கல்லூரிக்கு வந்தேன். அங்கு மாணவிகள் ஆர்வத்துடன் சங்கீதம் கற்றனர். பலர் சங்கீத ஒசிரியைகளாக உள்ளனர். நான் வந்த பின்னர் திருக்கிருதயக் கல்லூரியை சுகல சங்கீதப் போட்டிகளிலும் அதாவது இசை, நடனம், நாடகப் போட்டிகளிலும் புதிய ஆக்கம், கர்நாடகம், கிராமியம் மூன்றிலும் தனிக்குழுவாக நிகழ்ச்சிகளில் வட்டாரப் போட்டிகளிலும், மாவட்டப் போட்டிகளிலும் மூன்று பிரிவிலும் முதலாம், இரண்டாம் இடங்களைப் பெற்று வந்தனர். அகில இலங்கைப் போட்டிகளுக்கும் தெரிவு செய்யப்பட்டனர்.

1981இல் அப்போதைய பிரதமர் ரணசிங்க பிரேமதாச ராஜகிராமத்தைத் திறந்து வைக்க வந்த போது இடம்பெற்ற வரவேற்பு வைபவத்தில் இக்கல்லூரி மாணவிகள் பாடப் பாராட்டப்பட்டனர். இப்பாடல்களைக் கலைஞரான வித்துவான் வீரமணிஜயர் எழுதியிருந்தார்.

**கேள்வி :** தற்போதைய நிலையில் மாணவர்களுக்கு கூற வீரம்புவது?

சங்கீதத்தை சிறுவயதிலிருந்து கற்றுவரவேண்டும். தொலைக்காட்சியில் சங்கீத கச்சேரிகளைப் பார்க்க வேண்டும். வானொலியில் கேட்கவேண்டும். குறிப்பாக இந்திய வானொலியில் பல வித்துவான்களின் கச்சேரிகளைக் கேட்கவேண்டும்.

மாணவர்கள் பாடசாலைகளில் நடைபெறும் நிகழ்ச்சிகளில் கலந்துகொள்ள வேண்டும். பார்வையாளராக இருக்கக்கூடாது. பாது தெரியாவிட்டாலும் நடிக்கலாம் நடனம் ஆடலாம். இல்லாராக கலையை வளர்க்க வேண்டும். எது பிரதேசத்தில் இன்று கலைஞர்களின் பங்கு அதிகரிக்கவேண்டும்.

புலம்பெயர்ந்து வெளிநாடுகளில் இன்று பல இசை நிகழ்ச்சிகள் எல்லாம் நடைபெறுகின்றன. அதுவும் மகிழ்ச்சி. எம் நாட்டு கலைஞர்கள் வெளிநாடுகளில் கலையை வளர்ப்பதில் ஆர்வமாக உள்ளனர். அதற்கு எம் மத்தியில் கலைஞர்கள் உருவாக வேண்டும். பல இளம் கலைஞர்கள் இலைமறை காய்போல இருக்கிறார்கள். அவர்களை வெளிச்சுத்துக்குக் கொண்டுவரவேண்டும். கலைஞர்கள் கௌரவிக்கப்படவேண்டும் என்பதே எனது தீராத அவா.

\*\*\*

## ஒரு கலைஞரின் நினைவுப்பாகதையில்

எஸ்.எம்.நடராஜா பாகவதர்

**கொழும்புக்கு வள்ளிப்புணும்,** கழுத்தில் குஞ்சமுமாக ‘கல் கல்’ ஓலி எழுப்பி அந்தக் கருங்காலை இழுத்துவரும் ஒற்றைத் திருக்கல் வண்டிலில் வந்த அந்தப் பிரமுகர் யார் என்பது இப்போ எனக்கு நினைவில்லை. ஒரு உடையாராகவோ, மணியகாரணாகவோ, அல்லது ஒரு பெரும் தனவந்தராகவோ இருக்கலாம். விண்ணர் மடுவத்திற்கு அழக்காக வரும் அவரை மலே நிர்வாகி ஓடிச்சென்று வரவேற்று முன்வரிசையில் விசேடமாகக் கதிரை போட்டு மூர்க்கைவப்பார். அவர் யார் என்பதைப் புரிந்து கொள்ளக் கூடிய வயதில் அப்போது நான் இல்லாத போதிலும், அவர் ஒரு சிறந்த கலை ரசிகராயிருக்க வேண்டும் எனப்பிற்காலத்தில் நினைவுபடுத்திப் பார்த்ததுண்டு.

விண்ணர் மடுவத்தில் காவலாளியாகவும், ரிக்கற் கிழிப்பவராகவும் பணியாற்றிய எனது தந்தையார் இனுவிலிருந்து யாற்பாணம் வரையும் என்னை தோளில் சுமந்து செல்லும் போது, அந்தப் பிரமுகர் ‘ஒற்றைத்திருக்கலில்’ செல்வது போல நாலும், தந்தையாரின் நடைக்கேற்ப மெல்ல அசைந்து கொள்வதுண்டு. தந்தையாரின் செல்வாக்கில் எனக்கும் முன்வரிசையிலே அந்தப் பிரமுகரைப்போல் இடம் கிடைக்கும்: ஆணால் அவர் கதிரையில் நான் நிலத்தில்.

எப்படியிருப்பினும் நாடகம் ஆரம்பித்தம் என் கவனம் நாடகத்தைப் பார்ப்பது போலவே அடிக்கடி அவரிடமும் சென்றுவரும். கிசைப்பாடல்கள் வரும் போது தாளம் போடுவதும், சோகம், வீரம், காதல் போன்ற உணர்வகள் மேடையில் வளிப்பும் போது அவரில் ஏற்படும் ‘பிரதிபலிப்புகளும்’ அவரை ரசிக்கும் ஒருவனாக என்னை மாற்றியது. அதாவது எனது கலைப்பயணம் ரசிகனை ரசிக்கும் ரசிகனாகவே முதற்கால் பதித்தது என்று சொல்ல வேண்டும். ‘அடம் பிடித்து’ தந்தையார் வேலைக்குச் செல்லும் போது அவருடன் கூடிசொன்று நாடக அரங்கில் அந்த ரசிகப்பெருமகனின் ரசனையிடன் ஒன்றிக்கலந்து, நான் காலப்போக்கில் அவரைப்போலவே தாளம் போடவும் (தாளம் தெரியாவிட்டாலும்), சிரிக்கவும், அழுவும், கோபப் படவும், செய்மறந்து காட்சியிடன் ஒன்றிப்போகவும் கற்றுக் கொண்டேன். இப்படியே ஒரு ரசிகனாக என் கலைத்தொடர்பு ஆரம்பித்த அக்காலத்திலேயே, என் சின்னங்கிறு உள்ளத்தில் நான் ஒரு ‘பாகவதராக’ வந்து மேடையில் பாட நடிக்க வேண்டும் என்ற எண்ணம் வேறுன்றி ஆரம்பித்தது. இப்போதெல்லாம் நன்றாகப் பாடத் தெரிந்தவர்கள் மட்டுமே மேடை நடிகர்களாக முடியும்.

நான் பிறந்த ஊரான இனுவில் அன்று நிலவிய சூழலை நினைத்துப் பார்க்கும்போது மனதில் மீண்டும் அப்படியொரு காலம் வரக் கூடாதா என்ற ஏக்கம் எழுவதுண்டு. அதிகாலை ஜந்து மணிக்கே எழுந்து என் தாயாருக்கும், சகோதரிகளுக்கும் மாலை கட்டுவதற்காகப் பூக்கொய்ய எங்கள் ஒழுங்கையால் செல்லும்போது நிலவும் அந்த இனிமை இன்னம் என் நெஞ்சில் பசுமையாக நிலைத்திருக்கிறது. இன்னும் விலகமுடியாத பனிமுட்டத்தை ஊடுவிக்கொண்டு பிள்ளையார் கோவிலிருந்து தவழ்ந்து வரும் 'பெருங்கதை' அதிகாலைப் பொழுதுக்கு சுருதி சேர்க்கும், தவில், தாதஸ்வர, இசைகள், தமது திறமையில் கீறல் விழுந்துவிடாமல் இருக்க இசைக்கப்படும் சங்கீத ஆலாபனைகள். நடனம் பயிலும் இளம் பெண்களின் கால் அசைவுகளிலிருந்து வெளிவரும் சதங்கை ஓலிகள் என்னங்கும் இசையே விரவி நிற்கும்.

காலம்காலமாக இனுவில் யாழ்ப்பாணத்தின் கலைத்துறையில் இடத்தை வகித்து வந்துள்ளது. நாதஸ்வரக் கலைஞர்கள், தவில் வித்துவான்கள், பாடகர்கள், ஆர்மோனியம் வாசிப்பவர்கள், நடிகர்கள் என கலைத்தானை அலங்கரித்த பலர் இனுவிலைப் பிறப்பிடமாகக் கொண்டவர்கள். இது மட்டுமேன்றி இந்தியாவிலிருந்து கலைஞர்களை அழைத்து வந்து ஆயை உற்சவங்களில் நிகழ்கிகளை நடத்துபவர் பலர் அங்கு குழியிருந்தனர்.

இப்படியான ஒரு கலைச் சூழலில் பிறந்த எனக்கு கலைத்துறையில் ஒரு தீவிரமான ஆர்வம் ஏற்படுவது ஆச்சரியப்பட்டத்தக்க விஷயமல்ல. எனது தந்தையாருக்கு இசைத்துறையில் ஈடுபாடு இருந்ததளால் தான் புத்துவாட்டி குடும்பத்தினருடன் பணியாற்றினாரோ அல்லது அவர்களான் பணியாற்றியமையினால்தான் அத்துறையில் ஆர்வம் ஏற்பட்டதோ என்று தெரியவில்லை. ஆணால் நான் சங்கீதம் படிக்க வேண்டும் என்று ஆசைப்பட்டபோது வெகு உற்சாகமாகவே ஆதரவு தந்து எல்லாவிதமான ஊக்கத்தையும் வழங்கினார் அது மட்டுமேன்றி எனக்கு 12 வயதாயிரக்கும் போது விள்ளை மடுவத்தில் எம்.கே.தியாகராஜ பாகவதர், எஸ்.டி.சப்புலஷ்மி (எம்.எஸ் அல்ல) ஆகியோர் வந்து தொடர்ச்சியாக நாடகம் போடுவார்கள். எம்.கே.தியாகராஜா பாகவதரின் கண்ணரென்ற கம்பீரமான குரலும், மனதைச் தொடும் நடிப்பும், வசனங்களைப் பேசும் போது கூட சுருதி, லயம், பிசுகாத தனித்துவமும் என்னள் பெரும் தாக்கத்தை எற்படுத்தின. அவரைப் போன்ற ஒரு புகழ்பெற்ற நடகளாக வரவேண்டும் என்ற ஒரு நீண்டகாலம் தங்கியிருந்தனர்.

இக்காலப் பகுதியில் தான் மெய்கண்டான் சரவணமுத்து என்ற ஒரு அற்புதமான கலைஞர் யாழ்ப்பாணத்திலும் இசைநாடக வடிவங்களை உருவாக்க வேலன்டும் என்னும் துடிப்புடன் 'ப்பா செற்' என்னும் நாடகக் குழுவை ஆரம்பித்தார். இம் முயற்சி பலரின் கேளிக்குரியதாகவும், இந்தியக் கலைஞர்களைப் போன்று இவர்களால் தரமான படைப்புக்களை உருவாக்க முடியுமா என்ற கேள்விக்குரியதாகவும் பார்க்கப்பட்ட போதிலும், அப்போ இந்தியா சென்று கலைஞர்களை இங்கு கொண்டு வருவது, இங்கு நாடக மேடையேற்றங்களை ஒழுங்குபண்ணுவது போன்ற பணிகளில் ஈடுபட்டு வந்த 'எஜன்ட்ர் கத்ர்காமர்' அவர்கள் தந்த ஊக்கம் 'ப்பாசெற்' வளர்ச்சியடைய உதவியது. என்னை அக்குழவில் இணைப்பதற்கு சீபார்சு செய்தவரும் அவரே, அன்று புகழ் பெற்று விளங்கிய பொன்னுச்சாமி தேசீகர், ஸ்திரி பாட் சரவணமுத்து, சி.ரி.செல்வராஜா, வி.என்.செல்வராஜா போன்ற அநேக கலைஞர்கள் வளர்ந்தன இப்பட்டறையிலே என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இன்னும் நான் எனது குரலாகக் கருதும் மெய் கண்ணேன் சரவணமுத்து அவர்களின் வழிநடத்துதலிலேயே என்னுடைய முதல் மேடையேற்றம் இடம்பெற்றது. 'பாதுகா



பட்டாபிஷேகம் நாடகத்தில் முதல் முதலாக நான் வசிஷ்ட முனிவராகத் தோன்றி நடித்தமையும், என் உருவுப் பொருத்தமும், குரல்வளமும் சங்கீத ஞானமும் என்னை ஒரு நல்ல நடிகளாக இனாம் காட்டன.

பிற்காலத்தில் எனக்கு கிருஷ்ணன், நாரதர் போன்ற பாத்திரங்கள் பெரும் புகழு ஈட்டித் தந்த போதிலும், தீற்கெல்லாம் வழி திறந்துவிட்டது வசிஷ்டர் பாத்திரம் தான் என்பதில் எனக்கு எவ்வித ஜயமுயில்லை.

இக்காலக்ட்டத்தில் எம்.ஆர்.கோவிந்தசாமி, அனந்தநாராயண ஜயர், சின்னமணி பாகவதர் கமலவேணி போன்றோர் இசை நாடக மேடையில் கொடிக்டிப் பறந்தவர்கள். அதிலும் எம்.ஆர்.கோவிந்தசாமி அவர்கள், மேடைக்கு வருமுன்பதாகவே பாடும்படி ரசிகர்கள் கூக்குரலிடத் தொடர்க்கி விடுவோர்கள். எனவே ஒப்பனை நடக்கும் போதே எம்.ஆர்.பாட ஆரம்பித்து, ஒப்பனை முழுந்ததும் தொடர்ந்து பாடியவாறே மேடைக்கு வருவார். அப்போது ரசிகர்களின் 'கரகோஷம்' நாடகக் கொட்டகையின் கூரையையே பிரிக்கும். இதேபோல் அனந்தநாராயண ஜயர் பிரதான பாத்திரங்கள் செய்யும் காலத்தில் பின்னாளில் நாடகமேடையிலும், சினிமாவிலும் பெரும் புகழ்பெற்ற 'கிட்ப்பா பாகவதர்' 'பவபார்ட' பாத்திரங்களில் தோன்றி மிக இனிமையாகப் பாடுவோர். வின்ஸர் மடுவை புகழ்பெற்று விளாக்கிய காலத்தில் எம்.கே.தியாகராஜா பாகவதர், ஆகியோரின் நாடகங்கள் மேடையேறும். இவ்வாறே எம்.எச்.மாரியப்பா எமது நாடக மேடைகளில் அடிக்கடி வந்து தமது நாடகங்களை மேடையேற்றுவதுண்டு.

இலங்கையிலும், இந்தியாவிலும் புகழ்க் கொடி நாட்டி உலாவந்த எம்.ஆர்.கோவிந்தசாமி அவர்களுடன் போட்டிக்கு நடித்தவர்களும் எம்மிடையே இருந்தனர் என்பது ஒரு முக்கியமான விஷயம். பழக்கமிழவேலு அவர்களின் சிறிய தகப்பனாரான இலங்கராசிங்கம் நாகலிங்கம் என்ற மேதை, எம்.ஆருடன் போட்டியாக பூத்தம்பி நாடகத்தில் நடித்தார். இது புத்துவாட்டிச் சாரதியில் கிடம்பெற்றது. அப்போட்டியில் எம்.ஆரே வென்றபோதும், மணிக்கணக்காக அவருடன் நின்று பிழித்துப் போட்டியிட்டு, அவரின் பாராட்டை எமது நடிகர் பெற்றது ஒரு மற்கக முடியாத சம்பவமாகும். இதேபோன்று பிற்காலத்தில் எம்.எம்.மாரியப்பா அவர்களின் கோஷமியினாருடன், நான், சி.ரி.செல்வராஜா, வி.என்.செல்வராஜா, படுன் ரத்தினம், ராமலஷ்மி ஆகியோர் அளவெட்டியில் போட்டியிட்டு, இரு பகுதியினாருமே ஒத்த பாராட்டைப் பெற்றதும் குறிப்பிடத்தக்கது. இப்படி ஒரு ஆரோக்கியமான போட்டி நிலவிய போதிலும் இந்தியக் கலைஞர்களும், நாங்களும் இணைந்து பல நாடகங்களை மேடையேற்றினோம். குறிப்பாக எம்.எம்.மாரியப்பா, கிருஷ்ணாழ்வார், சி.ரி.வி.என்.ராமலஷ்மி ஆமோனியம் சரவமுத்து, கண்ணிகா பரமேஸ்வரி, சுந்திரா, பொன்னுசாமி தேசிகர் ஆகியோர் பலதடவைகளில் இக்கூட்டு முயற்சிகளில் இறங்கி வெற்றி பெற்றோம்.

#### தயாமதி

இவ்வாறு அளவெட்டியில் திரு.எம்.எம்.மாரியப்பா அவர்களுடன் நான் நடித்துக்கொண்டிருக்கும் பொது அவர்களுடன் மொட்டுக்களில் பாடல்களை எடுக்க ஆரம்பித்தார். நானும் விட்டுக்கொடுக்காமல் அவருடைய மொட்டுக்களில் பாடியும் பின் புது மொட்டுக்களை எடுத்து அவருடைய பாணியில் பாடினேன். நாடகத்தின் கடைசிக் கட்டம் வருமுன்பே, அவர் என்னை மேடையில் அழைத்து 'சாதகசியமானி' என்ற பட்டம் வழங்கி என்னைக் கௌவிரத்துப்பாராட்டனார். இது எனது வாழ்நாளில் என்றும் பசுமையாக நிற்கும் சம்பவமாகும்.

மெய்கண்டான் சரவணமுத்து அவர்கள் காலமான காரணத்தினால் 'டப்பாசெற்' என்ற எமது ஆரம்பநாடகக்குழு மெல்லச் செயலிழக்க ஆரம்பித்தது. எனவே நாங்கள் தலிரிநாடக மன்றம் அமைக்க வேண்டிய தேவை எழுந்தது. 1940ல் இதைத் தொடர்க்கினோம். நாம் தனி மன்றமாக இயங்கிய போதிலும் கிருஷ்ணாழ்வார், நெல்லியடி ஜயமாமா போன்றோர் எமது நாடகங்களில் நடிப்பதும் நாம் இணைந்து செயற்படுவதும் இயல்பாகவே நடந்து வந்தன. குறிப்பாக கிருஷ்ணாழ்வார் யமனாகவும், ராமலஷ்மி சாவித்தியாகவும், நான் கிருஷ்ணாகவும் நடிக்கும் 'சுத்தியவான் சாவித்திரி ரசிகளிடத்தில் தனி ஆதரவு பெற்றிருந்தது.

இதேபோன்று எங்களது ‘பவளக்கொடி’ நாடகமும் ஒரு தனிமுத்திரை பதித்திருந்தது. இது சங்கரதாலை சுவாபிகளால் எழுதப்பட்டு மேடையேற்றப்பட்ட நாடகமாகும். இல்பான சங்கீத ஞானம் உள்ளவர்களே இந்நாடகத்தைச் சிறப்பாகச் செய்ய முடியும். இதில் வரும் ராகமாலியைகள் நடிகர்களுக்கு ஒரு பீடசை என்றே சொல்லவேண்டும். எவ்வளவுக்கெல்வளவு நடிப்பமாக அந்த ராகங்களைக் கையாள்கின்றோமோ, எவ்வளவு அலங்காரங்களை வைக்கிறோமோ அந்தளவுக்கு அந்நாடகம் சிறக்கும். இதில் நான் கிருஷ்ணனாகவும், சி.ரி.செல்வராஜா அருச்சனானாகவும் வரும் கட்டங்களில் போட்டி எழுந்து விடுவதுண்டு. கற்பனை மெட்டுகளால் மோதிக் கொள்வோம். அதிலும் போட்டி உச்சமைடந்து சுரவரியைகளால் மோத ஆழம்பித்துவிட்டால் ரசிகர்கள் மத்தியில் ஒரே சுரகோஷம் தான். இப்படி எங்களுக்கு மக்கள் தந்த ஆதரவு காரணமாக இப்போட்டியை நாடகத்தில் நிரந்தர அம்சமாகவே இணைத்து விட்டோம்.

சங்கீதக்கங்களே செய்யும் விதவான்களைப் போன்றே, இசைநாடகக் கலைஞர்களுக்கும் ஆழமான கற்பணை வளமும், சமயோசிதமாக செயற்படும் ஆற்றலும் தேவை. அவர்க்குக்கும் வர்தியிக்கார்களுக்குமிடையே ஒரு விதமான போட்டி ஏற்படுவதுண்டு. இவ்வாறே இங்கு நடிகர்களுக்குள்ளும் ஏற்படுவதுண்டு. சங்கீதம் என்பது ஒரு கடல். அதை நெருங்க நெருங்க அது தொனாகவே கலைஞருக்குப் பற்பல புதிய நிறைக்களை வழங்கிவிடும்.

உதாரணமாக திரு. வைரமுத்து அவர்கள் எங்களைவிட இனைய கலைஞரான திருந்த போதிலும், அவர் கலையின் மேல் வைத்திருந்த துழிப்பும், முத்த கலைஞர்களுக்கு மதிப்பளித்து அடக்கத்துடனும், பணிவிடுறை அவர்களிடமிருந்து மேலும் கற்றுக்கொள்ளும் சபாவழும் அவரை ஒரு அற்புதமான கலைஞராக்கினா. மோகனராகம் மத்திமத்தில் வரும் போது கனிமைவக் கொடுக்கும். ஆதுவே மேல்ஸ்தாயி எடுப்பி மோகனமாகும் போது கோபத்தை வெளிப்படுத்தும், 'யாராட் களீரி என்ற மயானகாண்ட்பாடலை சங்கரதால் கவுயிகள் எடுப்பி மோகனத்தில் அமைத்திருந்தபோதிலும் அதை வைரமுத்து அவர்கள் கையாளும் விதம் தனித்துவமானது. கோப உணர்வை வெளிப்படுத்தும் 'அடானா' ராகத்தை திருமதி.எம்.எஸ்.சுப்பிலவுஷ்மி அவர்கள் 'நியிரங்ககாயெனில் புகழேது' என்ற பாடலில் சோகரசம் ததும்பப் பாடியதை இங்கு நினைவு கூறலாம். இன்று பல கலைஞர்கள் வைரமுத்து அவர்களைப் பின்பற்றுவதன் காரணம் அவரது இத்தகைய தனித்துவங்களே. இது போன்றே சி.ரி.செல்வராஜா அவர்களுக்கு இரவில் பார்வை தெளிவாக இருப்பதில்லை. ஆனால் யாராவது கைப்பிழித்து மேடையில் ஏற்றிவிட்டால். எவருமே அவர் பார்வைவக் குறைபாட்டைக் கண்டுபிழிக்க முடியாது. இவையைனத்தும் கலைத்தாய் மேல் இவர்கள் கொண்ட பக்தி காரணமாக அவள் வழங்கிய கொடைகள் என்பதை மறக்கக் கூடாது.

அறியது வருடங்களுக்கு மேலாக இசைநாடகத் துறையில் ஒரு தொழில் நடிகளாகவே என்னை இசைஞ்சுக்கொண்ட நான் இன்று வரை நடிகளாகவும், பயிற்சியாளராகவுமே தொடரும் எனது இனிய அனுபவங்கள் இதையளால் நான் மிக மகிழ்ச்சியடைவேன்.

மீண்டும் காலையில் போன்ற மொழியிலேயே வழங்கப்படுவதே நிதியே வருகிறதோ அல்லது வருகிறதே வருகிறதோ என்று...கூற வேண்டும் (வெளிச்சம் 50வது தங்க திட்டு) என்றால் அதைத் தாங்குவதே என்று விரிவாகவே விரும்புவது என்று என்று பல ஏதேனும் வாய்மூலமிடையே போன்றதும் ஒத்து விரும்புவதை என்று விரிவாக பின்தொடர்விட்டு, நீதி வெடிப்பதில்லை என்று விரிவாகவே

## மட்டுநகரில் இசைப் பாரம்பரியம்

சங்கீத பூஷணம் சி.முருகப்பா

இன்று ஆண்டு 1948 – 1950 என நினைக்கிறேன். எனக்கு அப்போது 20 -25 வயதிருக்கும். எங்கோ ஒரு முறையில் இசை ஒலி கேட்பது போலிருந்தது. நாய்களின் சத்தும் வேறு அந்த ஒலியைச் சரிவர கேட்டமுடியாதபடி இடஞ்சலாக இருந்தது என்றாலும் அந்த ஒலி இடையிடையே கேட்டுக்கொண்டே இருந்தது. நேரம் ஆக ஆக அந்த ஒலி நகர்ந்துவருவதுபோல் தென்பட்டது. எனக்கும் முன்பு இருந்த ஆர்வத்தை விடக் கொஞ்சம் ஆர்வம் மிகுந்து கொஞ்சம் அருகில் போய்க் கவனிப்போம் என்ற உந்துதலால் படுக்கை விட்டு எழும்பி எங்கள் வாசலைண்டை வந்து பார்த்தேன். அப்பொழுது காலை 4 மணியிருக்கும். ஒரு மெல்லிய உருவம் தோளில் வயலினை வைத்துப் பிழித்தபடி வாசித்துக் கொண்டு வருவதைப் பார்த்தேன். உடம்பெல்லாம் விழுதி பூச்பட்டு ஒரு அடியார்போல் காலன்பட்டார். அவர் பெயர் விநாயகமுர்த்தி ஆச்சாரியாராவார். அந்த வயலினிலிருந்து அரோக்ரா அரோக்ரா என்ற ஒலி கேட்டது. தேவாரம், திருப்புகழ் போன்ற நாவனிகள் வந்து கொண்டே இருந்தது.

முத்தைத் தரு பத்தித்திருநகை என்ற திருப்புகழை எவ்வளவு அழகாக, குழைவாக வாசிக்க முடியுமோ அந்த அளவுக்கு அவர் வாசித்தார் என்று சொன்னால் மிகையாகாது. இப்படிப் பல தடவைகள் விவரின் வயரவின் இசையை நான் மட்டுமல்ல பலரும் கேட்டு ரசித்திருக்கின்றார்கள். திருவெம்பாவை நாட்களில் விவராடையை வயலின் இசையைக் கேட்காதவர்கள் இருக்கமாட்டார்கள் என்று சொல்லலாம். இதற்கிவர் பெரிய பாண்டித்துவம் பெற்ற பட்டதாரியோ, விற்பன்னரோ அல்ல இறைவனுடைய திருவுரூஸ் என்றுதான் சொல்லவேண்டும். இவர் மட்டக்களப்பில் பெரும்செல்வந்தராக இருந்த பல நகை மாளிகைகளுக்குச் சொந்தக்காரரான திரு.க.வேதாரணியம் ஆச்சாரியாரின் மாமனாராவார். அவர் பரம்பறையே சங்கீத நாட்டம் கொண்டதுதான்.

இப்படி பல நாட்கள், மாதங்கள், வருடங்கள் நகர்ந்துசென்றது. அதன் பின்பு சிவக்கொழுந்து ஆச்சிரியரின் தந்தை திரு.க.தில்லையம்பலம் அவர்கள் வயலின் ஆச்சிரியராக இருந்தாரென்றும் பல மாணவர்களை இசையின் பால் நாட்டம்கொள்ளச் செய்துவந்தார் என்று அறியமுடின்றது.

அதன் பிறகு திரு. N.S.பாவு போன்றவர்கள் அரங்கத்துக்கு வந்து இசையின் பெருமையை நிலைநாட்டினார்கள்.

நாட் செல்லச் செல்ல வயலின் ஆசிரியராகத் திகழ்ந்த திரு. சீவஞ்சானம் அவர்கள் அட்டாஸைச்சேனை ஆசிரியர் கல் லூரியில் ஆசிரியராகக் கடமையாற்றினார். அவர் அங்கு கடமையாற்றிக் கொண்டிருக்கும்போதே பல இசை அரங்குகளில் வயலின் இசையை மிகவும் இனிமையாக வாசித்து வந்தார். எப்படி வயலின் இசையை அழகாக வாசித்து வந்தாரோ அதேபோல் ஆர்மோனியம், ஓர்கள் போன்ற வர்தியங்களை மிகவும் திறமையாக வாசித்துவந்தார். கோயில்களில் நடைபெறும் பாட்டுக்கச்சேரி, பஜனை, கதாகாலாட்சேயம் போன்ற நிகழ்ச்சிகளில் கட்டாயம் பங்குபற்றுவார்.

இப்படி இசையைப் பறப்பும் வகையில் மூவர் வழிகாட்டிகளாக வருகை தந்தார்கள். அவர்களை அடுத்து வாய்ப்பாட்டு வித்துவான்களாக திரு. S.தங்கராசா (சங்கீத புஷணம்) தன் இனிய கம்பீரமான குரலால் மக்களைப் பரவசப்படுத்தினார். இவர் இசை ஆசிரியராகப் பல பாடசாலைகளில் பணியாற்றியுள்ளார். பல இசை அரங்குகளில் பல இசை விழாக்களில் இன்னிசைக் கச்சேரிகளைச் செய்துள்ளார்.

பாடசாலை மட்டத்தில் நடைபெறும் இசைப் போட்டிகளில் மாணவர்களைப் பங்கு பெற்றுசெய்து மாகாண மட்டத்திலும் போட்டிகளில் பங்கு பெற்றுசெய்து வெற்றிபெறச் செய்துள்ளார். மட்டுநகரை பிறப்பிடமாகக் கொண்ட இவருடைய சேவை மிகவும் பயனுள்ளதாக இருந்தது.

சற்று இடைவெளிக்குப் பின்பு சாந்தாதேவி நாகையா என்பவர் தன் இனிமையான குரலால் இளம் உள்ளங்களையும் கூட கொள்ளுகிறார்.

இந்பகாலத்தில் இவரை K.P.சுந்தரம்பாள் போன்று மதித்துவந்தார்கள். ஞானப்பழுத்தைப் பிழிந்து என்ற K.P. சுந்தரம்பாளின் பாடலை இம்மியும் குறைவில்லாமல், சுருதி விலூகாமல் பாடுவதைக் கேட்டு மக்கள் எல்லாம் கர்கோஷம் செய்தார்கள். இப்படிப் பல பாடல்களைப் பாடியும், மெல்லிசைப் பாடங்களைப் பக்கவாத்தியங்களோடு பாடியும் பாராட்டைப் பெற்றவர். பல பாடசாலைகளில் இசையாசிரியராகப் பணியாற்றியுள்ளார்கள் கோயில்களில் பஜனை, பஞ்சபுராணம் போன்றவைகளையும் பாடும் திறம் பெற்றவர்.

இப்படி மட்டுநகரில் வளர்ந்துவந்த இசை படிப்படியாக வளர்ச்சியடைந்து ஒரு இளம் பரம்பரையை உருவாக்க அத்திவாரமிட்டது. சங்கீதபுஷணம், கலாபூஷணம் என்ற பட்டத்தோடு தமிழ்நாட்டிலும் சௌந்திராக்கால் பாக்டர் திரு. K.யேசுதால் அவர்களிடம் ஒரு சிறப்புப் பட்டத்தைப் பெற்று ஈழ மண்ணாக்குப் புகழ் தேழித்தந்த திரு. N.ராஜா முதலியாரவர்கள் தன்னுடைய சிம்மக்குரலால் நாடு பூராவும் தன்னுடைய முதலியாரவர்கள் பதிந்தார். தமிழ்க் கீர்த்தனைகளை உயிரோட்டமாகப் பாடுவதோடு மட்டுமல்லாமல் தியாகராஜ சவாமிகளின் கிருதிகளை சொல் சுத்தமாகப் பாடுவதில் திறமை மிக்கவர். அவரால் அமைக்கப்பட்ட கர்நாடக இசை வளர்ச்சி மன்றம் மிகப் பிரபலம்யாக வளர்ச்சி அடைந்து பல திறமைமிக்க மாணவர்களையும், தன வந்தர்களையும் உள்ளடக்கிய மன்றமாகப் பல இசை விழாக்களை நகர மண்டபத்தில் நடத்தியுள்ளது. அதிலே மிகவும் திறமைவாய்ந்த இசை விற்பன்னார்கள் பாடிப் பெரும் புகழையும் பாராட்டுவதையும் பெற்றுள்ளார்கள்.

யாழ்ச்சுக்கரைச் சேர்ந்த சஸ்மூகரெதினம், பரம் தீவில்லைராசா போன் திலகராயகம் போன்றோரும், மட்டுமாநகரைச் சேர்ந்த சங்கீதபுஷணம் N.ராஜா முதலியார். N.தங்கராஜா அவர்களும் சிறப்புக்

கச்சேரிகளைப் பாடிப் பெரும் புகழை ஈட்டினார்கள். அத்தோடு மட்டும் நின்று விடாமல் ஆர்வமுள்ள இளம் மாணவ மாணவிகளுக்கும் இசையை நல்ல முறையிலே சொல்லிக் கொடுத்துள்ளார். இன்னும் அவருடை சேவை தொடர்ந்த வண்ணமே இருக்கின்றது. ஆரம்பகாலப் யிற்சியை நான் அவரிடமே யின்றேன் என்பதில் நான் மகிழ்ச்சியடைகின்றேன். பழப்பழயாக இசையின் நுணுக்கங்களை அவரிடம் கேட்டிந்து காலமும் நேரமும் போவதறியாது இரவு 11 மணிவரை பாடம் சொல்லிக் கொடுக்கின்றவராக அவர் இருந்தார். பழப்பழயாக இசையறிவைத் தெரிந்துகொண்டு தென் இந்தியா சென்று இசையை மேலும் அறிந்துகொள்ள ஆர்வம் கொண்டேன். பல நல்ல ஆர்வமிக்க பெரியோர்களின் உந்துதலினாலும், எனையீன்ற தாய் தந்தையரின் அனுசரணையோடும், என் குருநாதரின் ஆசிர்வதாத்தோடும் அன்னாமலைப் பல்கலைக்கழகம் சென்று நான்கு வருடங்கள் பயின்று சங்கீத பூஷணமாக மட்டக்களப்புக்கு வருகை தந்து என்னால் முந்த அளவு சேவை செய்து கொண்டிருக்கின்றேன். இசைப் பாரம்பரியம் பழப்பழயாக வளர்ந்ததே வந்துள்ளது. அந்த வளர்ச்சி குன்றாமல் தழுழத்தோங்க இளம் கலைஞர்கள் ஆவன செய்ய வேண்டும்.

இசை நுணுக்கங்களைச் சரிவர அறிந்து கொள்ளாத நேரம் என்று நினைக்கின்றேன். தன் சகோதரர்களோடு சேர்ந்து ஒரு இசைச்குழுவை ஏற்படுத்தி அதிலே பல வாத்தியங்களை மிகவும் இனிமையாக வாசிக்கின்ற திறன் படைத்தவறாக மக்களுடைய ஏகோபித்த பாராட்டுதலைப் பெற்று கம்பீர நடை போட்ட ஜீவன் சகோதரர் சங்கீதத்திலே ஒரு உண்ணதமான நிலையை எய்துவேண்டும் என்ற ஆசையில் தமிழ்நாடு சென்ற சங்கீத பட்டதாரியாகி 'சங்கீத பூஷணம் ஜீவன் ஜோசேப்' என்ற கௌரவ பட்டத்தோடு பாடசாலை பலவற்றில் இசையாசிரியராகக் கடமை புரிந்தார். அந்த வேணையில் வயலின் வாத்தியத்தை மிகவும் திறமையாக வாசிக்கின்ற ஒருவராக, பல இசைக் கலைஞர்களுக்குப் பக்கவாத்தியம் வாசித்து மக்களுடைய பாராட்டுதலைப் பெற்றுள்ளார். எப்படி வயலின் வாத்தியத்தைத் திறமையாக வாசிக்கின்றாரோ அதேபோல் கிளாரிநட், புல்ளாவுகழும் போன்ற வாத்தியக் கலையையும் திறமையாக வாசிக்கின்ற பயிற்சியெற்று இருந்தார். மட்டுநகரில் மட்டுமல்லாது பிற இடங்களிலும் தன்னுடைய திறமையை நினைநாட்டியவர் இவர்.

இந்த பாரம்பரியமான இசை தன்னோடு மட்டும் நின்றுவிடக்கூடாது என்ற நல்ல நோக்கில் பல மாணவர்களுக்குப் பாடம் சொல்லிக்கொடுத்து இனிய சமுதாயத்தை உருவாக்கத்தும் அமைத்துக் கொண்டிருக்கின்றார். மட்டுநகரிலுள்ள பாடசாலைகள் சங்கீத பூஷணம் ஜீவன் ஜோசேபின் உதவியிடன் தான் (Band Music) மாணவர்களுக்குப் பயிற்சி கொடுக்கின்றார்கள். இப்படிக் கர்நாடக சங்கீதம் மட்டுமல்லாது ஆங்கில வாத்தியத்திலும் பாண்டத்தியம் மிக்கவர். மட்டுநகர் தந்த சங்கீதபூஷணங்கள் திரு. N.ராஜா முதலியார், திரு. S.தங்கராசா, திரு. ஜீவன் ஜோசாப், திரு. S. முருகப்பா ஆவர்கள். இந்த நால்வரின் வருகை சிறப்பானதாகவே அமைந்தது. அதன் பிறகு தமிழ்நாட்டுக்குச் சென்று பல்கலைக் கழகத்தில் நான்கு வருடம் பயின்று சங்கீதபூஷணங்களாக வருகை தருபவர்கள் அரும்பிவிட்டது. இதற்கு நாட்டு நிலையும் ஒரு காரணமாகத் தான் கொள்ளவேண்டும். ஆர்வமும் குன்றிவிட்டது என்று சொன்னாலும் குறைவில்லை.

தமிழ்நாடு சென்று இசையின் நுணுக்கங்களை அறிந்து இசைக் கலைஞர்களில் யாழ்நகரைப் பிறப்பிடமாகக் கொண்டு, மட்டக்களப்பை இருப்பிடமாகக் கொண்டவர்களில் இசைமணி மாகாலிங்கம், திருமதி ஒறுமூக்காமி ஹோன்றுவர்களும், மட்டுநகரில் இசை வளர்ச்சிக்குப் பெறிந்து மாடுபடவர்கள். திருமதி ஒறுமூக்காமி அவர்கள் இசை ஆசிரியராகக் கடமை புரிந்து பல மாணவ மாணவிகளுக்கு

இசைப்பயிற்சி கொடுத்துப் பல இசைப்பிரியர்களின் அனுசரணையோடு ஒரு இசைச் சங்கத்தை ஸ்தாபித்து கொழும்பு, யாழில்பாணம் போன்ற இடங்களில் இருந்து இசைக் கலைஞர்களை வரவழைத்து நகர மண்டபத்தில் மூன்று நாட்கள் தொடர்ந்து ஒரு இசை விழாவை நடத்திய பெருமை அவரையும் அந்தமன்ற உறுப்பினர்களையுமே சாரும். இப்படி ஓரிரு தடவைகள் நடைபெற்றுள்ளதை இன்று நினைத்தாலும் பசுமையாக இருக்கின்றது.

இசைமணி மகாலிங்கம் அன்று நடைபெறுகின்ற நடன நிகழ்ச்சிகளில் பாடல்களை மிகவும் வயப் பிழிப்போடு பாடும் திறன் பெற்றிருந்தார். நடன ஒசிரியர் கைலாயயில்லை அவர்கள் ஏற்படுத்திய நடன பாடசாலையில் ஒரு பிரதான பாடகராக இருந்து நல்ல பக்திச் சுலையுள்ள கீர்த்தனைகளை யாத்து இசை அமைத்து மாணவர்களுக்குச் சொல்லிக் கொடுத்து இசை அரங்குகளிலும், தமிழ் விழாக்களிலும் பங்கு பெறச் செய்துள்ளார். இசைமணியாக வாழ்ந்து மரணம் எய்தினார்கள்.

இப்படி தவழ்ந்து, நடந்து, ஓடிவந்த இசை அருவி சற்று ஸ்தம்பிதம் அடைந்தது. காரணம் அனுபவமிக்க இசைக் கலைஞர்கள் வயது முதிர்ந்து ஓய்வு பெற்றதும், சிலர் இறைவனைழ சேர்ந்ததுமாகும். அந்த நிலையில் யார் அந்த உன்னத கலையை எடுத்துச் செல்வது என்ற அங்கலாய்ப்போடு பாடசாலை மட்டத்தில் அனுபவ முதிர்ச்சி பெறாத இளம் இசைக் கலைஞர்கள் அங்கு நடைபெறுகின்ற இசைப் போட்டிகளிலும், தமிழ் தினா வைபவங்களிலும் தங்களுக்குத் தெரிந்த பாடல்களை மாணவர்களுக்குச் சொல்லிக் கொடுத்து ஊக்கப்படுத்திக் கொண்டிருக்கிறார்கள். அவர்கள் காலத்தில் இசைக்கு ஒரு கல்லூரி இங்கு கட்டப்பட்டது. பெரும் பேறு என்றுதான் சொல்லவேண்டும். அந்த வாய்ப்பை ஆர்வமிக்க இளம் இசைக் கலைஞர்கள் நமுவவிடங்கள் அங்கு சென்று இசை பயின்று, பட்டம் பெற்று, ஓய்வியற்ற நல்ல இசை அறிஞர்களை அனுகி அவர்களுடைய ஆசிகளைப் பெற்று, அவர்கள் பெற்ற இசை அனுபவங்களைக் கேட்டறிந்து உய்வு பெற இறை அருளை வேண்டுகின்றேன்.

(தேனகம் முத்தமிழ் விழா சிறப்பு மஸர் - 1997)

\*\*\*

விமர்சனத்தின் பணி  
விமர்சனத்தின் பணி  
விமர்சனத்தின் பணி  
விமர்சனத்தின் பணி  
விமர்சனத்தின் பணி  
விமர்சனத்தின் பணி

## கர்நாடக இசை வளர்ச்சியில் விமர்சனத்தின் பணி சாந்தி சக்கிதானந்தம்

விமர்சனத்தின் பணி என்று அறியப்படுகிற ஒரு வகை விவரங்களை வெளியிடுவதாக இல்லை. விமர்சனத்தின் பணி என்று அறியப்படுகிற ஒரு வகை விவரங்களை வெளியிடுவதாக இல்லை. விமர்சனத்தின் பணி என்று அறியப்படுகிற ஒரு வகை விவரங்களை வெளியிடுவதாக இல்லை. விமர்சனத்தின் பணி என்று அறியப்படுவதாக இல்லை.

**இடம் :** சென்னை மயிலாப்பூரில் அமைந்த ஒரு சாப

நிகழ்ச்சி : பாட்டுக் கச்சேரி, பாடகர் உருப்படிகளை இசைக்க சபையிலுள்ளோர் தசுக்களையும், பலேக்களையும், சபாஷ்களையும் ஏகமாகக் கொட்டி பாடகரை உற்சாகப் பரவசத்திற்குள்ளாக்குகின்றனர். எதுகலை காம்போஜி இராக ஆலாபணையுடன் கச்சேரியின் அடுத்த அம்சம் தொடர்குகின்றது. திடீரென்று சபையில் அமர்ந்திருந்த பெண்ணொருத்தி “ஐய, பநிதப பிரயோகம் பிடிக்கறாளே” என முன்னுழுத்து முகஞ்சுளிக்கிறாள். பாடகரும் உங்களாகி விடுகின்றார். பதா - தச்தச்சிச்சிதா - தநிநிதபா - பததபமா - மபதா... எனப் பிரயோகங்கள் சுஞ்சாகத் தொடர்குகின்றன.

ஒரு கச்சேரியின் இரண்டு மணிநேர இடைவெளிக்குள் கேட்போர்கள் இரசிகர்களாகவும் விமர்சகர்களாகவும் மாறி மாறிப் பாத்திரங்களை ஏற்றதை இச்சம்பவம் எடுத்துக்காட்டுகின்றது. இங்கு, அரங்கேறும் கலையுடன் பரிச்சயம் மிகுந்த இரசிகர்கள் தங்கள் உணர்வுகளை உடனுக்குடன் கலைஞர்களுடன் பகிர்ந்து கொள்வதன் மூலம் கலைஞர்களினதும் அவர்கள் கலையினதும் வளர்ச்சிக்கு அளப்பரிய சேவையாற்றுகின்றனர். இரசிகர்களின் ஆத்மார்த்தமான ஈடுபாட்டனாலும் நேரடிப் பாங்களிப்பினாலும் கலைஞர்களுக்கு உயர்வேயன்றிக் தாழ்வில்லை. இத்தகைமகள் உடைய ஒரு சபை நிறைந்த இரசிகர்கள் மத்தியில் இருந்தே, தாம் அனுபவித்த கலையினை ஆழமாக ஆராய முற்படும் விமர்சகர்கள் உதிர்கின்றனர். தமது உணர்வுகளையும் அறிவுபூர்வமான ஆய்வுகளையும் சம்பந்தப்பட்ட கலைஞர்களுக்கு மட்டுமன்றி சமூகத்திற்குமே தெரிவிக்கும் பணியில் ஈடுபோகின்றனர்.

கலைஞர்கள் விழிப்புடன் பணியாற்றுவதற்கு விமர்சனாங்கள் தூண்டுகோலாகின்றன. அத்துடன், ஒரு கலையின் சிறப்பாங்களை எடுத்துரைப்பதன் மூலம் அக்கலையை மக்கள் மத்தியில் மேலும் பிரபலப்படுத்தவும் விமர்சனாங்கள் உதவுகின்றன. கற்பிக்கும் இதே ரீதியில் கலையின் பல நுனுக்கங்களையும் மக்களுக்குப் புரிய வைக்கின்றன. இத்தோடு நின்றுவிடாது ஒரு கலையின் வரலாற்றினைப் பேணுவதற்கும் விமர்சன இலக்கியம் ஒத்தாசை புரிகின்றது.

இன்று வழக்கொழிந்து போன கலைவடிவங்களைப் பற்றி சிலப்பதிகாரம். சீவகசிந்தாமணி, திருவிளையாட்டியானம் போன்ற பழந்தமிழ் இலக்கியங்களில் தரப்பட்ட விமர்சனங்களிலிருந்து நாம் ஒரளவுக்கேனும் புரிந்து கொள்ள முடிகின்றது. சுருங்கக்கூறில், ஒரு கலை வாழ்வும், வளரவும், மக்களினால் புரந்து கொள்ளப்படவும், வரலாற்று ரீதியாக ஏடுகளில் நிலைபெறவும் விமர்சன இலக்கியம் இன்றியமையாதது. விமர்சனப் பாரம்பரியம் ஓங்கியுள்ள கலாச்சாரங்களில் கலைஞர்களின் எழுச்சியும் வீச்சியும் கூட விமர்சனகர்த்தாக்களின் கைகளில் தாங்கியிருப்பதையும் நாம் அவதானிக்கலாம்.

நம் நாட்டில் இன்றுவரை ஏராளமான இசை மற்றும் நாட்டிய நிகழ்ச்சிகள் நடைபெறுகின்றன. இவை பெரும்பாலும் விமர்சகர்கள் இல்லாத அராங்குகளில் வித்துவத்தன்மை பொருந்தாத இரசிகர்கள் உள்ள சபைகளிலேயே அராஸ் கேறுகின்றன. எழுத்திலக்கியங்களையும் அவை நாடகங்களையும் விமர்சனத்திற்குள்ளாகும் பாரம்பரியம் நமது கல்விமான்களினால் (குறிப்பாக இலங்கைப் பல்கலைக்கழகங்களைச் சேர்ந்தவர்கள்) வளர்த்தெடுக்கப்பட்டதைப் போன்று சாஸ்திரீய கலைகளின் விமர்சனம் நம்மவர் மத்தியில் வளர்த்தெடுக்கப்படவில்லை என்றே கூறுவேண்டும்.

நாட்டியக் கலையினைப் பொறுத்த வரையில் அது தன்னியல்பிலேயே பார்வையாளர்களைக் கவரும் அம்சங்களைக் கொண்டிருப்பதனால் தனது இரசிகர் வட்டத்தினை நிலைக்கவைத்து சமாளித்து விடுகின்றது. மேலும், நடனம் முழுக்க முழுக்க கல்பித அம்சங்களை மட்டும் கொண்ட கலைவடிவம் என்பதால் அடவுகளைப் பயின்று மேடையில் ஒரு பூரணமான அம்சமாக ஒப்பேற்றி முடிக்க நாட்டியக் கலைஞர்களால் இயலும், ஆக்கப்புரவமான விமர்சனங்கள் இன்றிய நிலைமைகளினால் அதிகமாகப் பாதிப்பிற்குள்ளாவது இசைக்கலையே.

கர்நாடக இசை கல்பித இசை, கற்பனை இசை என இருவகைப்படும். கல்பித இசை என்பது இசை வல்லுனர்களால் முன்னரே இயற்றப்பட்ட இசை வடிவங்களாகும். வர்ணம், சுருதி, கீர்த்தனை, பதம், ஜாவளி போன்றவை கல்பித இசை வர்க்கத்தைச் சேர்ந்தன. கற்பனை இசை என்பது இசைக் கலைஞர் குரலிசை மூலமாகவோ அல்லது கருவி இசை மூலமாகவோ தங்கள் கற்பனைத் திறனை இலட்சணங்கள் தவறாமல் வெளிப்படுத்துவதாகும். இதனை மனோதர்ம சங்கீதம் என்றும் குறிப்பிடுவர். ஆலாபனை, தாளம், பல்லவி, நிரவல், கற்பனை ஸ்வரங்கள் போன்றவை மனோதர்ம இசைக்குள் அடங்கும்.

இசைக்கலைஞரின் இசைஞானத்தின் முதிர்ச்சியையும் உண்மையின் உயர்வையும் அவரின் மனோதர்ம இசைவழியாகத்தான் நிர்ணயிக்க முடியும். இன்று எங்கள் மத்தியில் மனோதர்ம சங்கீதம் பாத்தெரியாத பலர் வித்வான்களாக மேடையேறி விடுகின்ற அவலத்தை நோக்குகின்றோம். நாட்டிய இசை உருக்களில் கூட அவற்றிலேற்படும் ஆவர்த்தன இடைவெளிகளை நிரப்புவதற்கேனும் இலட்சணம் பிச்காது இராகம் பாடத் தெரியாது இவர்கள் தின்றுகின்றனர். கர்நாடக இசைக்கே மூலதாரமாகவிருக்கும் சுருதி கெட்டுப் பாடவும் சிலர் தலைப்படுகின்றனர். முறையான சாதகமின்றி பாடகர்களின் குரலின் சுருதி அடிக்கடி தீர்க்கும் அவஸ்ததகளையெல்லாம் இரசிகர்கள் பொறுத்துப் போகவேண்டியிருக்கும் சம்பவங்கள் ஏராளம்.

சிலவிடங்களில் தாளம் பிச்கி வாசிக்கும் பக்கவாத்தியக் கலைஞர்களும் ஒருவாறு இழுபட்டுக் கொண்டு செல்வதையும் அவதானிக்கக் கூடியதாகவிருக்கின்றது. இவினமை நிறைந்த நாத்தினைத் தருதலை விட்டு சரக்பிறக்கென்று இடையிடையே ஒசையிடும் வயலின்களும் அங்கங்கே இவ்வாறு அரங்கிசை சோஷபையிழுந்ததால் அதனை ஆதரிக்கும் இரசிகர்களும் அருகிவர, இது மேலும் அவைக் கலைஞர்களுடைய தரத்தினைப் பாதிக்கும் அவைச் சூழலில் அகப்பட்டுத் தத்தளிக்கின்றது. கர்நாடக இசை, எமது கூராங்கிலுள்ள பல இசை நாட்டிய கூடங்களில் பராத நாட்டியம் கற்றுக் கொள்ள மாணவிகள் முண்டியடக்கும் அதே வேண்டுள்ள அங்குள்ள சங்கீத வாத்தியார் தமக்கு மாணவர்களைத் தேழியிடக்க வேண்டிய நிலைமையும் உருவாகி வருகின்றது.

“நான் சங்கீதம் கற்றது ஒரு வீண் வேலையென்று உணருகிறேன். எனது பிள்ளைகளுக்கு நான் இதனைத் தொழிலாகப் புகட்டப் போவதில்லை” என இலங்கையின் பிரபல இசைக்கலைஞராருவர் தனக்கு நெருக்கியவர்களிடம் பிரலாபிக்க நேர்ந்ததெனில் நிலைமையின் விபரதாங்களை நாம் ஓரளவு புரிந்து கொள்ளலாம். எங்கள் ஊரில் சங்கீதப் பிரியர்களோ மிகச்சிற்றான் இருக்கிறார்கள். என்ன செய்வது என்பன போன்ற பல ஆறுதல் மொழிகளைக் கூறி நாம் தேறியிருக்கும் வேளை, ஆச்சரியத்திலும் ஆச்சரியம்! இங்கு மேடையேறும் இந்திய வித்துவான்களைக் கேட்பதற்கு கூட்டம் அலைமோதுகின்றது. தவறு எங்கே?

தரம் இல்லாத இசைப் படைப்புகளை பகிரவுக்கமாக நிராகரிக்கும் வழக்கத்தினை ஏற்படுத்தாமையே நாம் இழைக்கும் முதற் தவறாகம். வலிமையான விமர்சனங்கள் நம் மத்தியில் எழாத் காரணத்தினால் கலைஞர்களே தமக்கு வேண்டிய நஸ்பர்களை சாதகமான விமர்சனங்களை எழுதப் பணிக்கின்றனர். அவர்களும் கடமை பூர்வமாக, கச்சேரியில் பாடப்பட்ட அல்லது இசைக்கப்பட்ட உருப்படிகளை வரிசைக்கிறமத்தில் எழுதி அது இனிமையாக இருந்தது: இது சிறப்பாக அமைந்தது: அது கச்சேரிக்கு விறுவிறுப்பு சேர்த்தது என்று இவ்வள்ளும் பத்திரிகைகளில் எழுதுவார்கள். தெளால் கலைஞர்களுக்கும் பயனில்லை, வாசகர்களுக்கும் பயனில்லை. அவை பிரசரிக்கப்படும் பத்திரிகைகளுக்கும் பயனில்லை. அப்படியிருந்தும் எவரும் உண்மையை உரைக்கும் விமர்சனங்களைத் தர விவரமிழ்ந்தால் இந்தச் சுழலில் வளர்ந்த கலைஞர்கள் பலர் அதைச் செவிமடுக்கும் மன்பார்க்கின்றன இல்லை. விமர்சனங்களைத் திறந்த மனத்துடன் ஏற்றுக் கொள்ளும் பாரம்பரியம் நமக்கு அற்றுப்போய் விட்டதோவன என்னும்படி வீண் கோபதாபங்களுக்கு அவர்கள் அடிமையாகி விடுகின்றனர். இன்று எமக்கு அவசியம் தேவை, இன்னொரு சுப்பு.

தலைமையுள்ள விமர்சகர்கள் பின்வருவனவற்றில் தேர்ச்சி பெற்றவராக இருப்பர்.

1. கர்நாடக இசை வளர்ச்சியின் வரலாறு
2. வாக்கேயர்காரர்களின் (இசைப் புலவர்கள்) வாழ்க்கை வரலாறும் இசைத் தொண்டுகளும் பற்றிய விபரங்கள்.
3. இராக, தாள, சுர ஞானம் குறிப்பாக மேளகர்த்தா 3 இராகங்களின் அட்டவணை விபரங்கள்.
4. இசைக்கருவிகளைப் பற்றிய விவரணம்.
5. பல்வேறு இசைக்கலைஞர்கள் கையாண்ட தனிப்பட்ட பாணிகளை அறிதலும் அவற்றை ஒப்பு நோக்கும் இயல்பும்
6. அரங்கிசை வழவாங்கள்

பொதுவாகவே விமர்சனங்கள் மூன்று மூக்கிய அம்சங்களைக் கருத்திற் கொள்பவையாக இருக்கும். அவையாவன: கச்சேரியின் கட்டமைப்பு, கலைஞரின் பாளி, இசையில் தொனிக்கும் பாவம் என்பனவாகும்.

அவையிலுள்ளோரை மகிழ்விக்க இசைவாணர் கையாளும் இசை வழவங்களின் தொகுப்பு கச்சேரியின் கட்டமைப்பாகும். வர்ணம், சுருதி, கீர்த்தனை, இராகமாலிகை, பதம், ஜாவளி, தில்லானா, தரு, தரங்கம், அஷ்டபதி, தேவாரம், திருப்புகழ், திருவருட்பா, திவ்விய பிரபந்தம் மற்றும் இராகம், தாளம், பல்லவி முதலியலை அரங்கிசை வழவங்களாகும். இவற்றை ஒரு குறிப்பிட்ட வரிசைக் கிரமத்தில் பாடும் சம்பிரதாயங்கள் உண்டு. சுவாரசியம் குறையாது. கச்சேரி இருக்கும் பொருட்டு உருப்படிகள் அமைந்துள்ளன இராகங்கள் மாறி மாறி மேளகர்த்தா நிரலின் பூர்வாங்க உத்தரங்க கர்த்தா இராகங்களிலும் ஜன்ய இராகங்களிலும் அமைய நிறைப்படுத்துவது வழக்கம். குறுதிகள், அவற்றின் அழகுபடுத்தம் அம்சங்களான கமகம், சங்கதி, மத்தியமகால சாகித்தியம், சிட்டைசுரம் 4 போன்றவற்றைக் கருதித் தேர்ந்தெடுக்கப்படுகின்றன. குரலிசையில் சாகித்தியங்கள் மூக்கிய இடத்தைப் பெறுகின்றன. இதன் விளைவாக இசை உருப்படிகளுக்கு சிறப்பு சேர்க்கும் சுரசாகித்தியங்கள், சாகித்திய எழுத்தும் சுர எழுத்தும்

ஒன்றாக வரும் சுராட்சராங்கள், சுரங்களும் ஜதிகளும் சேர்ந்துவரும் சொல்க்கட்டு சுரங்கள், சொல்க்கட்டுப் பகுதி முழு சாகித்தியமாகவே பொருள் கொடுக்கும் சொல்க்கட்டு சாகித்தியங்கள் போன்றவை அவ்வுருப்படிகளைத் தேர்வதற்குக் காரணமாகின்றன, சௌக்க நடையில் அமைந்த கிருதிகள் மத்தியமாக கிருதிகளுடன் இடையிடையே பாடப்படுவதனால் கச்சேரியின் விறுவிறுப்பு குறையாமல் காப்பாற்றப்படுகின்றது.

கலைஞரின் பாணியினை மதிப்பீடு செய்வதில் அவர் விரிவான பாடாந்திரம் உள்ளவராய் சாகித்தியச் சொற்களை நன்றாக உச்சரித்து எதுகை, மோனெகளின் அமைப்பை அறிந்து பாடுதல் கவனிக்கப்படுகின்றது. 2 1/2 ஸ்தாயி வரை சிரமயில்லாமல் பாடுதலுடன் தான் விரும்பிய ஸ்வரக் கோர்வைகளைப் பளிச்சென்று வெளிப்படுத்திப் பாடுதல் மூலம் கலைஞர் தன்னுடைய பாணியினை நிலைநாட்டுகின்றார். தசவித கமகங்களையும் அவர் கையாளும் முறைகள், இராகத்தின் முழுவடிவத்தினையும் வெளிப்படுத்தும் வண்ணம் அதனைக் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக விவரித்துப் பாடும் முறைகள். துரித காலத்தில் அகார, கிகார, உகார, ஒகார, மகார சுஞ்சாரங்கள் செய்யும் பிருகா முறைகள் என்பனவும் அவரவர் பாணியின் முத்திரை குத்தும்.

இராகபாவும் நன்கு வெளிப்படும் படியாக வேண்டிய இடங்களில் அழுத்தமாகவும் நுயமாகவும் இசைத்தல் முக மலர்ச்சியிடனும் தன்னம்பிக்கையுடனும் அமைதியுடனும் பாடுதல் ஆகியன இசையில் தொனிக்கும் பாவத்தினை பெரிதும் நிர்ணயிக்கின்றன. இந் நோக்கில் பாடும் சாகித்தியங்களின் பொருளினைப் பாடகர் அறிந்திருத்தல் முக்கியமாகும்.

இவை மூன்றும் தவிர இசைக் கலைஞர்களின், குறிப்பாக பாடகர்களின் ஆங்கசேஷன்டைகள் தவிர்க்கப்பட வேண்டியவையாக விமர்சகர் களினால் நோக்கப்படுகின்றது. இதையாட்டிய விமர்சனாங்கள் முற்காலத்திலேயே முன்வைக்கப் பட்டிருக்கின்றனவென்பது பரஞ்சோதி முனிவரது திருவிளையாடற் புராணத்திலிருந்து புலனாகின்றது. அவர் அதில்,

விற்கு குழிய வாங்கல், அழுமுகம்

காட்டல் எண்ண

செயிரறு புருவமேறல், சிரநடுக்குறல்,

கண்ணாடல்,

பயிற்று பிடறு வீங்கல், பையைனா

வாய்யங்காந்தல்

எயிறது காட்டல் இன்ன உடல் தொழில்

அற்றுமென்ற

என விசுக்கப்பட வேண்டிய அங்க சேஷன்டைகளை நிறைப்படுத்துகின்றார்.

இவ்வாறாக, அரங்கிசையின் சகல இடச்சனாங்களையும் அறிந்த விமர்சகரே தன் பணிக்குத் தகைமையுடையவாகிறார். ஆயினும் இங்கு முன்பு குறிப்பிட்டது போன்று வித்துவத் தன்மை பொருந்திய ஒரு சபையிலிருந்துதான் விமர்சகர்கள் உருவாக முடியும். திடீரென இவர்கள் பிரசன்னமாக முடியாது. இத்தகையதொரு இசீகிர் சபையினைத் தோற்றுவிப்பதுவே நம்முன்னுள்ள பெருங்கடைமையாகும். கர்நாக இசை நம் அன்றாட வாழ்வில் பின்னிப் பிழைண்டது வரும்போதுதான் வித்தை புரிந்த இசீகிர்கள் தோற்றுவர் ஏன்பது நின்னமான கருத்தாகும். சங்கீதம் எழுத வாழ்க்கைக்கு அணியாவதைவிட்டு வாழ்க்கை முறைபாக வேண்டும்.

இசை பயிலும் மாணவர்கள் திணந்தோறும் சாதகம் பண்ணும் பழக்கத்தினைப் பெற்றாரும் ஆசிரியர்களும் ஊக்குவிக்க வேண்டும். எடுது அன்றாட இசைவணக்கத் தின் போது தேவூரை

பண்ணிசையும், சங்கீத இசையும் கலந்து இறைவனின் பெருமைகளைப் பாடும் வழக்கத்தினை ஏற்படுத்த வேண்டும். விசேட சமய நாட்களிலும் குடும்ப மாங்கல நிகழ்ச்சிகளின்போதும் உற்றார் உறவினர் கூடி சங்கீதம் இசைத்து மகிழ்வதை வழக்கமாகக் கொள்ள வேண்டும். மேலும், இசை, நாட்டியம் போன்ற கலைகள் களியாட்டக் கேளிக்கைகளுடன் தொடர்புள்ளவையாக நோக்கப்படும் கல்லேணாட்டத்தினையும் மக்கள் மனதினின்று அகற்ற வேண்டும்.

இக்குருத்து ஊன்றிய காரணத்தினால் பல பெற்றோர் பர்ட்சை வருடங்கள் வந்துபின்பு தம் பிள்ளைகள் இக்கலைகளைப் பயின்றுவதை முற்றாகத் தடை செய்கின்றனர்: பிள்ளைகளின் கவனத்தைத் திசை திருப்புமோ இவை என அஞ்சகின்றனர். ஒருவரை முழுமனிதனாக்கும் பணியிலும், ஆன்ம ஈடுபெற்றத்திற்கான வழியிலும் கலைகள் முக்கிய கருவிகளாகப் பயன்படுவதை உணர்வார்களேயானால் இக் குழப்பங்கள் எழுா. மாணவர்களின் கல்வி கற்கும் ஆற்றலைக் கூட்டும் யோகமார்க்கங்களே நமது பண்டைய கலைகளாகும். இவ்வகையாக சங்கீதத்தினை அன்றாடப் பழக்கத்திற்கு நாம் கொண்டு வருவோமாயின் சிறந்த பாரம்பரியத்தினை நம் மக்கள் மத்தியில் வளர்த்தவர்களாவோம்.

#### அழக்குறிப்புகள் :

1. பார்க்க, “நாட்டியக் கடலில் புதிய அலைகள்” – நாட்டியக் கலாநிதி கார்த்திகா கணேசர். (பக்.45,46)
2. மத்தியஸ்தாயி ஷட்ஜத்தை ஆதாரமாகக் கொள்ளும் ஓலிநிலை
3. தாய் இராகங்களாகக் கணிக்கப்படுவை
4. சரக்கோர்வைகளின் அசைவு கமகம் எனப்படும். பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் ஆகிய பகுதிகளில் ஒன்றிரண்டு குறிப்பிட்ட ஆவர்த்தனங்களை எடுத்துக் கொண்டு, அவற்றை இராகவழிவும் சொல்ந்தியம் விளாங்க பலமுறை பல்வேறு விதமாகப் பாடுதல் சங்கதி எனப்படும். சௌக்க நடையில் மெதுவாகச் செல்லும் கருதிகளுக்கு அனுபல்லவி முடிவிலோ சரணம் முடிவிலோ மத்தியம் காலத்தில் சாகித்தியம் அமைவது மத்தியமால சாக்கித்தியம் எனப்படும்.

#### துடைன:

1. செல்லத்துரை பிழி, - “தென்னக இசையியல்”

வைகறைப் புதிப்பகம். 1984

(தமிழ் சஹித்தி சிறப்புமலர் - 1993)

\*\*\*





விலை : 300/-