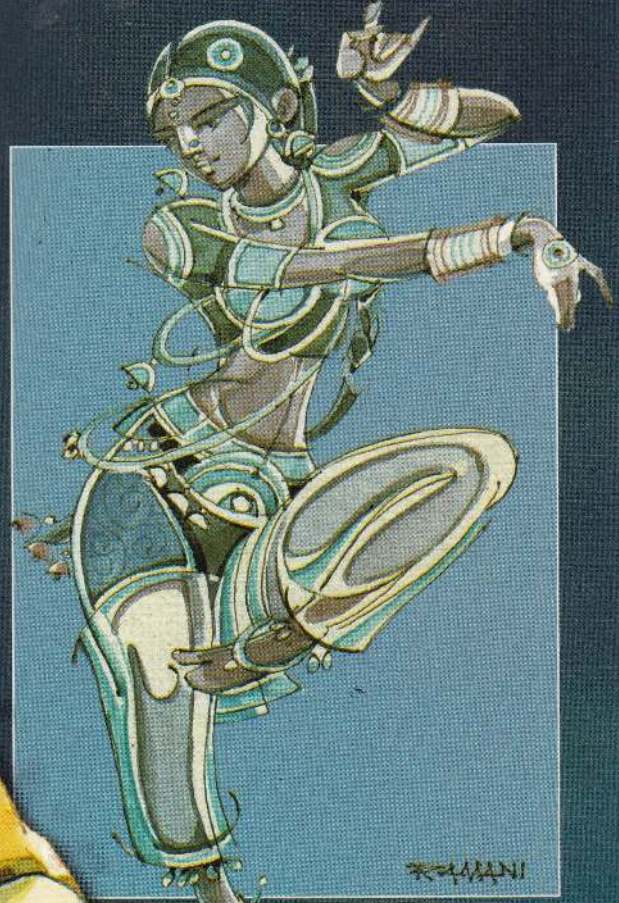


பரதத்தில் மிருதங்க இசைமரபு



லயஞான வாரிதி சி.மகேசந்திரன் M.Phil, Ph.D

Handwritten signature and number: 245220

புரதத்தில் மிருதங்க இசைமரபு

ஆசிரியர்
சீ. மகேந்திரன்
(மிருதங்க விரிவுரையாளர்)

இசைத்துறை
இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகம்
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்
10.10.2014

நூற்பெயர் : பரதத்தில் மிருதங்க இசையரபு
நூலாசிரியர் : லயஞானவாரிதி சி.மகேந்திரன்
முகவரி : இசைத்துறை, இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகம்,
யாழ்ப்பாணப்பல்கலைக்கழகம், இலங்கை
முகற் பதிப்பு : ஒக்டோபர் 2014
மொழி : தமிழ்
பதிப்புரிமை : நூலாசிரியர்
அச்சுப்பதிப்பு : பொய்கை பதிப்பகம், வவுனியா
முன் அட்டை : ஓவியர் ரமணி
விலை : ரூபா 600.00

Title : Bharathaththil Miruthanga Isaimarabu
Author : Layagnanavarithi S.Mahendran
Address : Department of Music, Ramanathan Academy of Fine Arts
University of Jaffna, Sri Lanka
1st Eddition : October 2014
Language : Tamil
Copy right : Auther
Printers : Poihai Printers, Vavuniya
Cover : Artist Ramani
Price : Rs.600.00
ISBN : 978-955-41813-0-4



எனது பேராசான்

அமரர் பேராசிரியர் சிதம்பரம் ஏ.எஸ். கிராமநாதன் அவர்களுக்கும்

எனது மகன்

அமரர் ம. குலேந்திரன் அவர்களுக்கும்

இந்நூலை

சமர்ப்பணம் செய்கின்றேன்.



க.பொ.த (சா/த) க.பொ.த (உ/த) வட இலங்கை சங்கீத சபைப் பரீட்சைகள்,
இசை, நடனத்துறை சார்ந்த பட்ட, பட்டப்பின் மேற்படிப்புக்கள், பட்ட ஆய்வுகள்
போன்றவற்றிற்கு இந்நூல் உகந்தது.





தொலைபேசி } 021 320 2465
 தொலைபேசி } 021 221 7313
 Telephone } 021 221 7311

தொலைநகல் }
 மின்னஞ்சல் } 021 221 7227
 Fax }

தலைவர் திரு. சி.மகேந்திரன், அமைச்சர் குழு மற்றும் அமைச்சர், விவசாயம், நிறுவனங்கள், திட்டமிடல், கூட்டுறவு, மின்சாரம், குடிநீர் வழங்கல், மது, மின்துறை, மின்னலைத் திட்டமிடல், மின்சாரம், தொழில்நுட்பம் மற்றும் தொழில் முனைவியல் மேம்பாடு, சுற்றுலா, உ.ச.கூடா.சி மற்றும் மாகாண நிர்வாகம், உடனடி வழங்கல்கள் மற்றும் மாகாண அமைச்சர்.

மற்றும் குடிநீர் வடிவமைப்பு, மீட்பு அல்லது கட்டுமானம், சட்டம், மின்சாரம், மது, மின்சாரம், குடிநீர் வழங்கல், மது, மின்துறை, மின்னலைத் திட்டமிடல், மின்சாரம், தொழில்நுட்பம் மற்றும் தொழில் முனைவியல் மேம்பாடு, சுற்றுலா, உ.ச.கூடா.சி மற்றும் மாகாண நிர்வாகம், உடனடி வழங்கல்கள் மற்றும் மாகாண அமைச்சர்.

Minister of Finance & Planning, Law & Order, Lands, Road Development & Electricity, Housing & Construction, Water supply, Co-operative Development, Social Service & Rehabilitation, Women's Affairs, Industries and Enterprise promotion, Tourism, Local Government and Provincial Administration, Food supply and Distribution

எழுத்து எண் }
 மின்னஞ்சல் }
 My No } NPC/CM/01/Gree/3560/2014

நிகழ் திகதி }
 மின்னஞ்சல் }
 Date } 04.09.2014

நீதியரசர் க. வி. விக்னேஸ்வரன்
 முதலமைச்சர் - வட மாகாணம்
 විනිසුරු සී. වි. විග්නේශ්වරන්
 ප්‍රධාන අමාත්‍ය - උතුරු පළාත
Justice C.V.Wigneswaran
 Chief Minister - Northern Province



26, சோமசுந்தரம் அண்டிப்பு, சண்டிக்கூல், பாழுவட்டை,
 26, சோமசுந்தரம் அண்டிப்பு, சண்டிக்கூல், பாழுவட்டை,
 26, Somasundaram Avenue, Chundikkul, Jaffna.

மின்னஞ்சல் }
 மின்னஞ்சல் }
 email } cmoffice@northern.gov.lk

வட மாகாண முதல்வரின் ஆசிரிச்செய்தி

இலங்கையின் வடபால் யாழ்ப்பாணத்தில் குறிப்பாக யாழ் நகரை அண்டிய பகுதி மற்றும் இணுவில், கோண்டாவில், வட்டுக்கோட்டை ஆகிய பகுதிகளில் தோற்கருவிகளைத் திறம்பட இசைக்கக்கூடிய தவில் வித்துவான்கள், மிருதங்க வித்துவான்கள் ஆதிகாலம்தொட்டு இருந்து வந்துள்ளமை நாம் அறிந்தமையே. அந்தவகையில் யாழ்ப்பாணத்தைச் சேர்ந்த யாழ். பல்கலைக்கழக இசைத்துறை மிருதங்க விரிவுரையாளர் திரு.சி.மகேந்திரன் அவர்கள் தமது முதுதத்துவமாணி பட்டத்திற்கு ஆய்வு செய்த “பரத நாட்டியத்தில் மிருதங்கத்தின் பங்களிப்பு” என்னும் ஆய்வுக்கட்டுரையினை இரண்டு நூல்களாக வெளியிட்டு எழுத்து இளம் சந்ததியினருக்கு வழங்கவிருப்பது போற்றத்தகுந்தவகையில், பாராட்டுதலுக்கும், உரியதாகும்.

முன்னைய காலத்தில் குரு, சிஷ்ய பாரம்பரியத்திற்கு அமையத் தமது குருவின் வதிவிடத்தில் தங்கியிருந்து அவருக்குரிய பணிவிடைகளைப்பூரிசெய்து, தமக்குரிய கல்வியையும் பெற்றுக்கொள்கின்ற முறைமை இந்தியாவின் தென்பகுதியிலும், இலங்கையின் வடபகுதியிலும் காணப்பட்டு வந்தது. அவ்வாறே திரு.சி.மகேந்திரன் அவர்களும் தமது மிருதங்கக் கல்வியை அவரது குரு பேராசிரியர் சிதம்பரம் ஏ.எஸ்.இராமநாதன் அவர்களின் வீட்டிலிருந்தே ஆரம்பித்தார். நிலத்திலே விதைக்கின்ற எல்லா விதைகளும் விரியமான முளைத்திறனைக் கொண்டவையாக இருப்பதில்லை. அவற்றுள் ஒரு சிலவே முளைத்து நேர்த்தியாக வளர்ந்து நல்ல பயனை மக்களுக்கு வழங்கும். திரு.சி.மகேந்திரன் அவர்களும் ஒரு நல்ல விதையாக அவரது குருவின் பாதங்களில் விதைக்கப்பட்டு, முளைத்து சீராக வளர்ந்து மிகப்பயன் தருகின்ற ஒரு இசைக்கலைஞராக இன்று காட்சியளிக்கின்றார். திரு.சி.மகேந்திரன் அவர்கள் தமது நூல் வடிவங்களை இரண்டு பகுதிகளாகப்பிரித்து, “தொன்மைச்சான்றுகள் புலப்படுத்தும் ஆடலமைதி” மற்றும் “பரதத்தில் மிருதங்க இசை மரபு” என வகுத்து நூலாக்கியிருக்கின்றார்.





தொலைபேசி } 021 320 2465
தொலைபேசி } 021 221 7313
Telephone } 021 221 7311

தொலைநகல் }
Fax } 021 221 7227

நீதியரசர் க. வி. விக்னேஸ்வரன்
முதலமைச்சர் - வட மாகாணம்

லிசுரூ சி. லி. பிளேன்ஷிர்ன்

Justice C.V.Wigneswaran
Chief Minister - Northern Province



26, சோமசுந்தரம் வீதியில் அமைந்துள்ள
26, சோமசுந்தரம் வீதி, சூண்டிக்கலி, மதுரை.
26, Somasundaram Avenue, Chundikkali, Jaffna.

மின்னஞ்சல் }
இலஞ்சல் } cmoffice@northernprova.gov.lk
Email } cmoffice@northernprova.gov.lk

சட்டம், திட்டமிடல், பொதுப் பராமுகம், குடிநீர் வழங்கல், மின்சாரத் திட்டமிடல், நிறுவனம், வடமேல் குடிநீர், திட்டமிடல், சமூக சேவைகள், ஊராட்சித்துறை, மது, தொழில் முனைவோர் மேம்பாடு, சுற்றுலா, உள்நாட்டில் மற்றும் பன்னாட்டு வர்த்தகம், உணவு மற்றும் மருந்துகளை விநியோகம், மதுகாரர் தடுப்பு.

சுற்றுச்சூழல், திட்டமிடல், குடிநீர் வழங்கல், மின்சாரத் திட்டமிடல், நிறுவனம், வடமேல் குடிநீர், திட்டமிடல், சமூக சேவைகள், ஊராட்சித்துறை, மது, தொழில் முனைவோர் மேம்பாடு, சுற்றுலா, உள்நாட்டு வர்த்தகம், உணவு மற்றும் மருந்துகளை விநியோகம், மதுகாரர் தடுப்பு.

Minister of Finance & Planning, Law & Order, Lands, Road Development & Electricity, Housing & Construction, Water supply, Co-operative Development, Social Service & Rehabilitation, Women's Affairs, Industries and Enterprise promotion, Tourism, Local Government and Provincial Administration, Food supply and Distribution.

செய்த நேரம் }
தேவநாள் }
My No. } NPC/CM/01/Gree/3560/2014

தேதி }
நாள் }
Date } 04.09.2014

இசை, நாட்டியம் என்பன எல்லோரையும் மகிழ்விக்கும் தன்மை வாய்ந்தவை. கலைகள் யாவற்றிலும் அடிப்படையானதும், ஆதிமாயுள்ளது ஆடற்கலையென முன்னோர்கள் பகர்வர். அவ்வாறான ஆடற்கலையினை மேம்படுத்தத் துணையாக இருந்தவை இசைக்கருவிகளேயாகும்.

ஆடற்கலையின் மிக நுட்பமான ஜதிக் கோர்வைகளின் வேறுபாடுகளைத் துல்லியமாக வெளிச்சமிட்டுக் காட்டுவதற்குத் தோற்கருவிகள் சிறந்த முறையில் பங்காற்றுகின்றன. பரதநாட்டிய இசை மரபில் பல தோற்கருவிகள் மற்றும் இசைக்கருவிகள் பயன்படுத்தப்படுகின்ற போதிலும், அவற்றுள் மிருதங்கமானது ஒரு சிறப்பிடம் பெற்றுள்ளதனை அனைவரும் அறிவர்.

அத்துடன் திரு.சி.மகேந்திரன் போன்ற வித்துவான்களின் இடைவிடாத முயற்சியினாலும், ஏனையோரின் வழிகாட்டுதலினாலும் இன்று பெரும்பாலான இசைக்கச்சேரிகளிலும், ஆடலரங்குகளிலும் மிருதங்க வாத்தியம் முன்னிலை பெறுவது ஒரு சிறப்பம்சமாகும். உழைத்துக்களைத்த உடல் மற்றும் அமைதியை நாடும் உள்ளங்களுக்கு வாத்திய இசை ஒரு அருமருந்தாக அமைகின்றது. வாய்வழி, செவிவழி வளர்க்கப்பட்ட இந்த வாத்தியக்கலையானது எழுத்து வடிவில் அமைக்கப்படுவதும் போற்றத்தலுக்குரிய செயற்பாடாகும்.

அவ்வாறே திரு.சி.மகேந்திரன் அவர்களின் இந்த முயற்சியானது இசைத்துறையில் ஒரு மைல் கல்லாக அமைய இறைவனை இறைஞ்சி, இக்கலைஞர் இன்னும் பல ஆண்டுகள் இம்மண்ணிலே தமது சேவையை எமது சிறார்களுக்கு அள்ளி வழங்கவேண்டுமென்ப பிரார்த்திக்கின்றேன்.



சி. வி. விக்னேஸ்வரன்
முதலமைச்சர்
வட மாகாணம்
நீதியரசர் க. வி. விக்னேஸ்வரன்
முதலமைச்சர்
வட மாகாணம்



சீ.வீ.கே. சிவஞானம்

அவைத் தலைவர், வடக்கு மாகாண சபை

கி. பி. கெ. டிவிஜயலக்ஷ்மி

கணினி, டிஜிடி, டிஜிடி

C.V.K. Sivagnanam

Chairman, Northern Provincial Council



A9 வீதி, கைதடி, (யாழ்ப்பாணம்)
A9 Road, Kaitiady, (Jaffna)

மின்னஞ்சல்
e-mail

cvkayes@gmail.com

தொலைபேசி
Telephone } 021 205 7084
021 205 7081 (208)

தொலைநகல்
Fax } 021 205 7086

வாழ்த்துச் செய்தி

ஆயுக்கலைகள் அறுபத்துநான்கிலே, பாயும் தேனிசையைப் பாங்காக வார்த்தெமக்கு வழங்கும் ஒரு கலையாம் மிருதங்கக்கலையிலே, மேன்மை படைத்த மாமேதையாம் மிருதங்க விரிவுரையாளர் திரு.சி.மகேந்திரன் என்னும் கலைக்களஞ்சியத்தின் மற்றொரு இப்படைப்புக்கு வாழ்த்துரை வழங்குவதில் இதயம் மகிழ்கிறேன்.

கடந்தகால யுத்தத்தில் சொல்லொணாத்துயரங்களை அனுபவித்த கலை விற்பனர்கள் பலரும் இடம்பெயர்ந்தும், புலம் பெயர்ந்தும் சென்ற காலகட்டத்திலும் கூட, தம்முயிரைத் துச்சமென நினைத்து மறவர் பலர் பிறந்து வரலாறு படைத்த யாழ்ப்பாடி மாநகரில் “என்கடன் பணி செய்து கிடப்பதே” என்று இக்காலகட்டத்திலும் நிலைத்திருந்து, கலை, கலாசாரம், பண்பாட்டில் காலத்தால் அழியாத ஒரு தனியிடத்தைப்பெற்று தன்மானத் தமிழினத்தின் மரபுவழித்தோன்றிய திரு.சி.மகேந்திரன் அவர்களும் வரலாற்றில் பொறிக்கப்படவேண்டியவர்கள் என்பது சொல்லித் தெரியவேண்டியதில்லை.

விரல்விட்டு எண்ணக்கூடிய வாத்தியக்கலைஞர்களுள், நாடறிந்த மிருதங்க வாத்தியக் கலைஞராக விளங்கும் இவர், தம் புலமை சார்ந்த ஆய்வுகளை தஞ்சாவூர் தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகத்தில் மேற்கொண்டுள்ளதான், தம் புலமை, அனுபவம், அறிவாற்றல் களை இன்றைய மாணவர் சமூகத்திடம் பகிர்ந்து கொள்வதானது, மிகவும் மகிழ்ச்சிக்கூரியது.

யாழ்ப்பாணப்பல்கலைக்கழகத்தின் இசைத்துறையில் விரிவுரையாளராக விளங்கும் இவர், “தமிழர் முழுவியல்” எனும் ஆய்வு நூலினை ஏற்கனவே வெளியிட்டுள்ளதான், கலைகளில் சிறந்த லலித கலைகளின் வெளிப்படுத்தல்களில், தமக்கென ஓரிடம் பிடித்து இன்று “தொன்மைச்சான்றுகள் புலப்படுத்தும் ஆடலமைதி” மற்றும் “பரதத்தில் மிருதங்க இசைமரபு” ஆகிய சிறந்த ஆய்வு நூல்களை வெளியிடுவது பெருமைக்குரியதே.

“தாம் பெற்ற இன்பம் பெறுக இவ்வையகம்” என்பது ஆன்றோர் வாக்கு. இவ்வாக்கை செயலில் சான்றுபடுத்தியுள்ள திருவாளர் மகேந்திரன் அவர்கள், தம் புலமையைப் புகட்டி, பல சிறந்த மாணவர்களை – கலை விற்பன்னர்களை உருவாக்கியுள்ளார் என்பதும், அவர்களில் பலர் நம் தேசத்தில் மட்டுமன்றி பாரத மண்ணிலும் விருதுகள் பெற்று வரலாறு படைத்துள்ளமை பாராட்டுதற்குரியது. “மிருதங்க நவரச நாதலய சக்கரவர்த்தி” எனும் விருது உட்பட இருபதுக்கும் மேற்பட்ட விருதுகளைப்பெற்று இவர், நம் தமிழினத்தின் மைந்தன் என்பதையிட்டுப் பெருமையடைகிறேன்.

“கற்கக் கசடறக் கற்பவை கற்றபின் நிற்க அதற்குத்தக” எனும் குறட்பாவுக்கேற்ப நாம் கற்றவற்றுக்கமைய நற்பண்புகளையும் கொண்டுள்ளதான், தம் அறிவை எம் இளம் சமுதாயத்தின் மத்தியில் வாஞ்சையுடன் புகட்டி வருவது மிகவும் மகிழ்ச்சிக்கூரியது. அவ்வாறானதொரு செயற்பாடாகவே இன்று இந்த நூல்களின் வெளியீடுகளும் அமைந்துள்ளதில் ஐயமேது மில்லை.

இவரது இவ்வெளியீடுகள் எம் மாணவர் சமூகத்துக்குக் கிடைத்த கொடையே எனத்திடமாகக் கூறுவதுடன், இவரது ஆய்வுகளும், பணிகளும், இவ்வாறான வெளியீடுகளும் மென்மேலும் தொடர வாழ்த்தி, கலைவாணியை வேண்டுகின்றேன்.

சீ.வீ.கே. சிவஞானம்
அவைத் தலைவர்
வடக்கு மாகாண சபை.

சீ.வீ.கே. சிவஞானம்
அவைத் தலைவர்
வடக்கு மாகாண சபை.

வதிவிடம்
Residence } முகவரி
 } 904/5, பருத்தித்துறை வீதி, நல்லூர், யாழ்ப்பாணம்.
 } 904/5, புத்தூர் வீதி, நல்லூர், யாழ்ப்பாணம்.
 } 904/5, Point Pedro Road, Nallur, Jaffna.

தொலைபேசி
 } 021 - 222 - 9702
 } 077 - 116 - 6121
 } 071 - 316 - 6121



யாழ் பல்கலைக்கழக துணைவேந்தரின் வாழ்த்துச்செய்தி

கலைகள் மிகப்பிரதானமானவை. கலைகள் இன்றி ஆத்மார்த்தமான ரீதியான மனித வாழ்வு முழுமை பெற முடியாது. தென்னிந்தியா, குறிப்பாகத் தமிழ்நாடு, இலங்கை போன்ற இடங்களிலே பரதக்கலை சிறப்பானதொரு இடத்தைப் பெற்றிருப்பதைக் காணமுடிகிறது. சைவ சமயத்தில் சிவ பிரானின் நடராஜ வடிவம் இவ் ஆடற்கலைக்கு சிறந்த எடுத்துக்காட்டாக விளங்குவதை நாம் காணலாம்.

சிறப்புப்பெற்ற பரதக்கலை முழுமைபெற வேண்டுமாயின், அதற்கு இசைக்கலையும் இசைக் கருவிகளின் தொழிற்பாடும் இன்றியமையாதவை என்பது யாவரும் அறிந்ததே. பரதக்கலையில் மிருதங்க வாத்திய இசை என்பது தவிர்க்க முடியாத சிறப்புக்குரியதாக விளங்குவதுடன், நடனத் திற்கு மேலும் மெருகூட்டலை வழங்குகின்றது.

பல வாத்தியங்களினுடைய வளர்ச்சி நிலையாக நாம் மிருதங்கத்தைக் காண முடிகின்றது. மிருதங்க வாத்தியம் பற்றிய சிறப்பான நூல்களை தமிழில் காண்பது அரிதாகவுள்ள இச்சூழலில், 'பரதத்தில் மிருதங்க இசைமரபு' என்னும் இந்நூலினை ஆசிரியர் திறம்பட ஆய்வு செய்து வெளியிடுவது துறை சார்ந்தோருக்கான காலத்தின் தேவையாகும். மிருதங்க வரலாறு என்பதே பல வருட உழைப்பிற்குப்பின் எழுதப்பட வேண்டிய தலைப்பு என்பதை பல ஆய்வாளர்கள் ஏற்றுக்கொண்டுள்ளார்கள். அவ்வகையான சிறப்புக்குரிய இந்நூலில் மிருதங்கத்தின் தோற்றம், வளர்ச்சி, தாளங்களின் நிலைகள் பற்றியும் பரதத்தில் மிருதங்கத்தின் முக்கியத்துவம், அவற்றிற்கிடையிலான பரஸ்பரத்தொடர்புகள் உட்பட ஏனைய அனைத்து விடயங்களையும் சான்றாதாரங்களோடு நூலாசிரியர் இசைத்துறையின் மிருதங்க விரிவுரையாளர் சி.மகேந்திரன் அவர்கள் சிறப்பாக ஆய்வுசெய்து வெளியிடுவதென்பது மிகவும் பொருத்தமானதும், பாராட்டப்பட வேண்டியதுமாகும்.

இந்நூலில் உள்ள விடயங்கள் பாடசாலையில் பயிலும் மாணவர்களுக்கும், பட்ட ஆய்வுகளை மேற்கொள்பவர்களுக்கும், ஏனையோருக்கும் நிச்சயமாகப்பயன்படும் என்பது எனது நம்பிக்கை யாகும். நூலாசிரியரின் பணியினைப் பாராட்டுவதோடு, ஏனைய கலைகள் பற்றிய ஆய்வுகளுடன் மேலதிகமாக வெளியிட எனது வாழ்த்துக்களையும் பாராட்டுக்களையும் தெரிவித்துக்கொள் கின்றேன்.

பேராசிரியர் வசந்தி அரசரத்தினம்
துணைவேந்தர்
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்
24.07.2014



முன்னாள் துணைவேந்தரின் வாழ்த்துச் செய்தி

பாவமும் இராகமும் தாளமும் இசைந்த பெரும் பேறாய் பரதக்கலை விளங்குகின்றது.

பரதக்கலையின் உயிர்ப்பான வெளிப்பாட்டிற்கும், தொடர்பாடலுக்கும் உகந்த தாள வாத்தியமாக மிருதங்கம் வாய்த்துள்ளது. இதன்வழி பரதக்கலை பயில்விலும், புரிதலிலும் மிருதங்க இசை இன்றியமையாத இடத்தைப் பெறுகின்றது.

இத்தகு சூழமைவில் எங்கள் இசைப்பாரம்பரியத்தின் 'தண்ணுமை அருந்தொழில்' கலைஞரான திரு.சி.மகேந்திரன் அவர்களின் "பரதத்தில் மிருதங்க இசைமரபு" என்னும் புதிய நூலின் வரவு பெறுமதியானது. மிருதங்க வித்துவான் மகேந்திரன் அவர்கள் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக இராமநாதன் நுண்கலைக்கழக மிருதங்க விரிவுரையாளர், தஞ்சை தமிழ்ப்பல்கலைக்கழக கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வாளர், ஏற்கனவே இத்துறையில் ஆய்வு நூல்களை வெளியிட்டவர்.

தமிழர் இசை மரபில் தண்ணுமை முதலாய் மிருதங்க வாத்தியத்தின் படிமலர்ச்சி, அதன் வாசிப்பு முறை, தாளக்குறியீட்டு முறை, சொற்கட்டுக்கள் என விரியும் பொருண்மைகளைக் கொண்டமையும் இந்நூலானது எங்கள் இசை, நடனக் கல்விக் கலைத்திட்டங்களின் வெற்றிக்கு உறுதுணையாகும் என்றால் அது மிகையாகாது.

மிருதங்க வித்துவான் சி.மகேந்திரன் அவர்களின் அனுபவ ஞானமும், அறிவுசார் தேடலும் மென்மேலும் பல பயனான ஆக்கங்களைத் தந்திட எல்லையில்லா அன்பு வாழ்த்துக்கள்.

பேராசிரியர் கலாநிதி என்.சண்முகலிங்கன்
முன்னாள் துணைவேந்தர்
தலைவர், சமூகவியல் துறை
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்.

வாழ்த்துச் செய்தி

ஆய கலைகள் அறுபத்தி நான்கு என வகுக்கப்பட்டுள்ளன. மனித வாழ்வியலில் மிகவும் இன்றியமையாதவையாக விளங்கும் இக்கலைகளுள், இசை, நடனம், நாடகம், யாழ், குழல், மிருதங்கம் (மதங்கம்), தாளம் எனும் லலித கலைகள் மக்களின் மனங்களை ஒருமைப்படுத்தி, தெய்வீக அருளைப்பெறும் தெய்வீகக் கலைகளாக பண்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

ஆற்றுகைக்கலைகளாக விளங்கி, மனித மனங்களை ஒரு சேர வைத்த இக்கலைகள் அறிமுறை சார்ந்த ஆய்வு மயப்படுத்தப்பட்டு வளரும் சந்ததியினருக்கு அளிக்கக்கூடியும், கல்விசார் புலமைகளை வெளிக் கொணரும் அறிவுப்புலமாகவும் இடம்பெற்று வருகின்றன. தெய்வீக சிந்தனை கொண்டு ஆலயங்களில் வளர்ந்த இக்கலைகள் அரசவையிலும், அரங்கிலும் இடம்பெற்று வளர்ச்சிகண்டு வருகின்றன.

இன்று பாடசாலைகளிலும், பல்கலைக்கழக உயர் கல்வி எனும் அந்தஸ்துடனும் ஆய்வு ரீதியாக வளர்ந்து வரும் இக்கலைகள் இறைவனால் படைக்கப்பட்டு வந்தனவாக இருப்பினும், இறையருள் வேண்டித் தியானித்து அவன் பாதம் சென்றடையும் ஒரு சக்தி சாதனமாகவும் மிளர்கின்றன.

அந்தவகையில் இவ்வாறான சிறப்பம்சம் பொருந்திய இசை, நடனம், மிருதங்கம், தாளம் முதலான கலைகளின் நுட்பங்களை ஆய்வு செய்து, பல நுண்ணிய விடயங்களையும் கல்விச் சமூகத்திற்கு வெளிக் கொண்டுவரும் ஆய்வாளரும், நூலாசிரியருமான திரு.மகேந்திரனைப் பாராட்டுவதில் பெருமகிழ்ச்சி கொள்கின்றேன். இவர் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் நீண்ட காலமாக மிருதங்கத்துறைசார் வளவாளராகக் கடமையாற்றி, இசை, நடன, மிருதங்கத்துறைகளுக்கு தமது ஆற்றலைப்பகிர்ந்து, வலுப்படுத்தி வருகிறார். இந்தியாவிலும், இலங்கையிலும் இசை, நடனம், வாத்தியம் சார்ந்த பல நூல்கள் வெளிவந்த போதிலும், ஆய்வு ரீதியாக நடனத்தையும், மிருதங்கத்தையும் இணைத்து ஆக்கிய நூல்கள் இதுவரை வெளிவந்தன வாகத் தெரியவில்லை. எனவே இவற்றினை இணைத்துத் தமது முதுகத்துவமாணிப்பட்டத்திற்கு ஆய்வு செய்த ஆய்வுக் கட்டுரையினை இன்று இரண்டு நூல்களாகச் சமர்ப்பிப்பது, கல்விச் சமூகத்திற்கு அவசியமாகின்றது.

இவர் வெளியிட்ட தமிழர் முழுவியல் எனும் நூல் கல்விச் சமூகத்திற்கு இன்று பெரும் பயனுடையதாக இருக்கின்றது. அந்நூல் இலங்கை காலாசார அமைச்சின் சிறந்த ஆய்வு நூலுக்கான இலக்கிய விருதையும், இலங்கை இலக்கியப் பேரவையின் சாகித்திய விருதையும் பெற்று உலகில் தடம்பதித்த ஒன்றாகத் திகழ்கிறது.

எமது மண்ணிலும் இவ்வாறான ஆய்வுப்புலக் கல்விமானாக விளங்கி, மாணவ சமூகத்திற்கும், உயர் பட்ட ஆய்வாளருக்கும், ஆர்வலருக்கும் பெரும் தொண்டாற்றிவரும் திரு மகேந்திரன் அவர்கள் இன்று தஞ்சை தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகத்தில் கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வினை நிறைவு செய்யும் நிலையிலுள்ளார். இதுபோன்று மேலும் பல ஆய்வுகள் செய்து, மக்கள் பயன்பெறும் வகையில் தமது முயற்சிகளை மேலெடுக்க கலைத் தாயை வேண்டி வாழ்த்துகின்றேன்.

வாழ்க கலை

25.08.2014

பேராசிரியர் ச.சத்தியசீலன் M.A, Ph.D
பீடாதிபதி மற்றும் வரலாற்றுப் பேராசிரியர்
உயர் பட்டப்படிப்புக்கள் பீடம்
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்
திருநெல்வேலி



கலைப்பீடாதிபதியின் அணிந்துரை

தமிழ் மக்கள் பண்டைக்காலம் தொடக்கம் இசையினை நன்கு போற்றி வளர்த்து வந்துள்ளனர். இறைவனுக்கு மனிதன் ஆத்மீக உணர்வுகளை அர்ப்பணிக்கும் செயலாக உருவாக்கிய இவ்விசையானது, நாடுகளுக்கேற்றவாறு தேவைகளுக்கேற்ப பலவகையான இசைப்பிரிவுகளைக் கொண்டுள்ளது. இந்துக்கள் இறைவனை மகிழ்விப்பதற்காக உற்சவங்களில் ஒவ்வோர் கிரியைகளிலும், ஒவ்வோர் திக்குகளிலும் அவற்றிற்குரிய இரகம், தாளம், பண், வாத்தியம், நிருத்தம் என்பவற்றை ஆகம நூல்களில் எவ்வாறு கூறப்பட்டதோ, அவ்வாறே இன்றும் நடாத்தப்படும் வருகின்றமை வழக்கமாயிற்று.

பரதநாட்டியத்தில் அதன் தன்மைகளை வெளிப்படுத்துவதில் பாவம், அடவுகள், ஜதிக்கோர்வைகள் போன்றன முக்கியமான இடத்தினை வகிக்கின்றன. மிகவும் இன்றியமையாதனவாகவுள்ள நுட்பமான ஜதிக்கோர்வைகளின் வேறுபாடுகளை வெளிப்படுத்துவதற்குத் தோற்கருவிகள் சிறந்த முறையில் பங்காற்றுகின்றன. பரதநாட்டிய இசை மரபிலே பல இசைக்கருவிகள் பயன்படுத்தப்பட்டனும் மிருதங்கக்கருவி இதிலே சிறப்பானதோர் இடத்தினை வகிக்கின்றது. இக்கருவி பல கரடுமுரடான தோற்கருவிகளினின்றும் இன்னோசை தருவனவாகத் தோற்றம் பெற்று, இன்றைய நிலையில் பலதரப்பட்ட கலை நிகழ்வுகளிலும் இன்றியமையாததொன்றாகக் கணிக்கப்படுகின்றது. பரதநாட்டியத்தில் இக்கருவி பயன்படுத்திய காலத்திலிருந்து இதன் முக்கியத்துவம் உணரப்பட்டு, இன்றுவரை ஓர் இன்றியமையாத இடத்தினை வகிப்பது இதன் சிறப்பம்சம் ஆகும்.

இலங்கையில் உள்ள தமிழ் மக்களதும், தென்னிந்திய தமிழ் மக்களதும் இனம், மொழி, கலாசாரம் உள்ளிட்ட யாவும் ஒன்றுடன் ஒன்று நெருங்கிய தொடர்புள்ளவை. கலைகள் பொதுவாக தென்னிந்தியாவில் தோன்றி, இலங்கையிலும் பரவியுள்ளன. அதேவேளை இலங்கைக்குரிய தனி அம்சங்களும் காலப்போக்கில் அக்கலைகளுடன் ஒன்றிணைந்துள்ளன. இக்கலைகள் இலங்கையில் பல ஆண்டுகளாகக் கலைஞர்களால் முன்னெடுத்துச் செல்லப்பட்ட போதும், இவை பற்றிய அறிமுக நூல்களும், ஆராய்ச்சி நூல்களும் மிகக் குறைவாகவே வெளிவந்துள்ளன.

பரதக்கலை பற்றியும் அதன் நடன அமைப்புக்கள் உள்ளிட்ட மரபுச் சிறப்புக்கள் குறித்த பல விளக்க நூல்கள் இந்திய அறிஞர்களால் எழுதி வெளியிடப்பட்டுள்ளன. ஆனால் பரதக்கலையின் இன்றியமையாத அம்சங்களில் ஒன்றாக விளங்கும் மிருதங்கக்கருவியின் பங்களிப்புப்பற்றி தனியான ஆய்வுகள் இதுவரை மேற்கொள்ளப்பட்டதாகத்தெரியவில்லை. எனவே இவைபற்றித் தான் ஆய்வு செய்தனவற்றை நூல் உருவாக்கம் செய்த திரு.சி.மகேந்திரன் போற்றுதற்குரியவர்.

அவரது “தொன்மைச்சான்றுகள் புலப்படுத்தும் ஆடலமைதி” மற்றும் “பரதத்தில் மிருதங்க இசைமரபு” என்னும் இவ்விரு நூல்களிலும் ஆடற்கலைக்கும், அதன் தாள அடித்தளமாக விளங்கும் மிருதங்கத்திற்குமான அவசியம் நன்கு உணர்த்தப்பட்டுள்ளது. முதலாவது நூலில், இசைக்கலை, அதன் வளர்ச்சி, பரதநாட்டியத் தோற்றம், வளர்ச்சி, நாட்டிய உருப்படிவங்களும் இசைவடிவமும், பரத நாட்டிய மரபில் இசை – கருவியிசை என்பவற்றின் முக்கியத்துவம், இசை, பரதம் இவற்றிற்கிடையேயான பரஸ்பரத்தொடர்புகள், பரதநாட்டிய அரங்கிசைக்கிரமம் போன்ற அலகுகளில் கல்வெட்டுக்கள், சிற்பங்கள், ஓவியங்கள், வரலாறு போன்றவற்றின் சான்றாதாரங்களுடன் விரிவாக ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளது.



இரண்டாவது நூலில் தோற்கருவிகள் பற்றிய பொது நோக்கு எனும் பகுதியில் பொதுவான விபரத்துடன், இசையொலி, கருவியிசையொலி, இசைக்கருவிகளும் அதன் வகைகளும், தோற்கருவிகள் - அவற்றின் வளர்ச்சி, வகைகள், இவைபற்றிப் பஞ்சமரபு எனும் நூலில் குறிப்பிடப்படும் செய்திகள் போன்றவற்றுடன், மிருதங்க வாத்தியம் பற்றி அதன் தோற்றம், அமைப்பு, வளர்ச்சி, நிலை ஆகியவற்றுடன் மிருதங்க வாத்தியத்திற்கு முன்னைய மரபில் இருந்த முழவு, தண்ணுமை போன்ற கருவிகளின் நிலை என்பவற்றினை முழுமையாக ஆய்வு செய்ததோடு, இவற்றின் செயற்பாட்டிற்குப் பிரதான களமாக அமைந்த 64 கலைகளில் ஒன்றாகிய தாளம் பற்றியும் விரிவாக ஆராயப்பட்டுள்ளது.

தொடர்ந்து, பரதநாட்டியத்தில் கருவியிசையின் முக்கியத்துவம் பற்றியும், பரதநாட்டிய அவைக்காற்றுகைக் கிரமத்திலும் அதனோடு தொடர்புடைய ஏனைய கலைக்கூறுகளிலும் இடம்பெறும் நடன வடிவங்களுக்கு மிருதங்கத்தின் பங்களிப்பு எத்தகையது என்பதை, மிருதங்க இசைப்பு முறைமை, தாளக்குறியீட்டு முறைமை, யதி அமைப்பு முறைமை போன்ற முறைமைகளுடன் ஆய்வு செய்தவற்றை மிகவும் திருத்தமாக நூலுருவில் வழங்குவதையிட்டு மிகுந்த மகிழ்ச்சியடைவதோடு, திரு.சி.மகேந்திரன் அவர்கள் இவ்வாறான பல நூல்களை எமது மாணவச்சமூகம் பயன்பெறும் வகையில் ஆக்கவேண்டும் என அவரைக் கேட்டுக்கொண்டு அவரது இம்மகத்தான சேவைக்கு எனது வாழ்த்துக்களை வழங்குவதில் பெருமிதமடைகின்றேன்.

25.08.2014

பேராசிரியர் என்.சிவநாதன்
பீடாதிபதி
கலைப்பீடம்
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்
திருநெல்வேலி



வரலாற்றுத்துறைத்தலைவரின் வாழ்த்துரை

“காலத்திற்குப் பொருத்தமான படைப்புகள்”

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக இராமநாதன் நுண்கலைப்பிரிவின் இசைத்துறை மிருதங்க விரிவுரையாளர் திரு.சி.மகேந்திரன் அவர்களின் படைப்பில் வெளிவரும் “தொன்மைச் சான்றுகள் புலப்படுத்தும் ஆடலமைதி”, “பரதத்தில் மிருதங்க இசைமரபு” ஆகிய நூல்களுக்கு வாழ்த்துரை வழங்குவதையிட்டு மன மகிழ்வு அடைகின்றேன். 19 - 20 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் ஆசிய நாடுகளில் அந்நியர் ஆட்சிக்கு எதிரான போராட்டம் தீவிரமடைந்த போது அந்நிய ஆட்சியாளர், குறிப்பிட்ட ஒரு மக்கள் கூட்டம் அல்லது குறிப்பிட்ட பிராந்தியத்தில் வாழ்ந்துவரும் மக்கள் தம்மை தேசிய இனமாக அங்கீகரித்துக்கொள்ள அம்மக்களுக்கென பாரம்பரிய இசை, நடன, நாடக, இலக்கிய மரபுகள் இருப்பது தேசிய இனமாக அங்கீகரிப்பதற்குரிய அடையாளமாக எடுத்துக்கூறினர். அக்காலகட்டத்தில்தான் ஆசிய நாடுகளில் குறிப்பாகப் பரதத்தில் என்றுமில்லாதவாறு அந்நாட்டின் பாரம்பரியக்கலைமரபுகள் பற்றிய ஆய்வுகளும், ஆக்கங்களும் வெளிக்கிளம்பின. இதன் தாக்கம் சமகாலத்தில் இலங்கையில் உணரப்பட்டாலும், பாரம்பரியக்கலைமரபுகளைக் கண்டறிய வேண்டும், பாதுகாக்க வேண்டும் என்ற விழிப்புணர்வு 1970 களின் பின்னர் அதாவது தீவிர உலகமயமாக்கலின் பின்னரே உணரப்பட்டது. இந்நிலையில் இலங்கைத் தமிழர் மத்தியில் அதற்கான களத்தை அமைத்துக் கொடுத்ததில் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக இராமநாதன் நுண்கலைப் பிரிவுக்கு முக்கிய இடமுண்டு. அதன் அடையாளமாகவே தற்போது வெளிவரும் திரு.சி.மகேந்திரன் அவர்களின் இரு படைப்புகளையும் பார்க்கின்றேன்.

“தொன்மைச் சான்றுகள் புலப்படுத்தும் ஆடலமைதி” என்ற நூலின்மூலம் கலை என்றால் என்ன என்பதை தன்பார்வையில் சொல்ல முற்பட்டுள்ள இந்நூலாசிரியர் இசை, நடனம், நாட்டியம், இசைக் கருவிகள் என்பன ஒன்றோடு ஒன்று கொண்டுள்ள தொடர்புகளையும், தொடர்பின் அவசியத்துவத்தையும், அவற்றின் பங்களிப்பின்றி ஒரு கலை சிறப்படையாது என்பதையும் பொருத்தமான முறையில் வெளிப்படுத்தியுள்ளார். இக்கலைகளின் தோற்றத்திற்கெல்லாம் மதமே பின்னணியாக இருந்ததென்பதைக் கூற முற்பட்டுள்ள ஆசிரியர் இவற்றிற்கெல்லாம் பரதத்தில் தொன்மையான, தொடர்ச்சியான வரலாறு உண்டு என்பதற்குக் கல்வெட்டுக்கள், சிற்பங்கள், ஓவியங்கள், வரலாற்று இலக்கியங்கள் என்பவற்றைச் சான்றாதாரங்கள் காட்டி ஆராய்ந்திருப்பது இந்நூலுக்குரிய சிறப்பம்சமாகும். பரதத்தில் மிருதங்க இசை மரபு என்ற நூலின் மூலம் இந்நூலாசிரியர் வாத்திய இசைக்கருவி தோன்ற முன்னர் இருந்த இசைக்கருவிகளின் வகைகள், அமைப்புகள், இசைக்கலை அளவுகள், ஒலியின் தத்துவம். அவற்றின் வரலாறு, வளர்ச்சி என்பவற்றைப் பொருத்தமான மூலாதாரங்கள் கொண்டு அமைத்திருப்பது இந்நூலுக்குரிய சிறப்பம்சமாகும். பொதுவாக ஈழத்து இசைமரபுகளை ஆய்வு செய்வோர் அவற்றைத் தமிழகத்துடன் அழுத்தி அடையாளம் காணும் மரபு காணப்படுகிறது. அந்த உண்மைகளை இந்நூலாசிரியர் இவ்விரு நூல்களில் ஆழமாக எடுத்துக் கூறியிருந்தாலும், ஆங்காங்கே ஈழத்து இசைமரபிற்கும் சில தனித்துவங்கள் உண்டு என்பதைச் சுட்டிச் செல்வது ஈழ, இந்திய இசைமரபில் இந்நூலாசிரியருக்குள்ள புலமையினை எடுத்துக் காட்டுகிறது.

திரு.சி.மகேந்திரன் அவர்கள் எமது பல்கலைக்கழகத்தில் ஆசிரியப் பணியில் இணைந்த காலத்திலிருந்து நான் நன்கு அறிவேன். ஒரு ஆசிரியருக்கு இருக்க வேண்டிய கற்றல், கற்பித்தல், ஆராய்ச்சி ஆகிய பணி



களில் கடினமாக உழைத்து படிப்படியாக முன்னுக்கு வந்த மூத்த கலைஞர்களில் ஒருவர். சமகால ஈழத்து மிருதங்க கலைஞர்களில் முதன்மையானவர் என்ற முகவரிக்கு உரியவர். ஒரு கலை நிகழ்ச்சியின் போது முன்னேற்பாடின்றி வந்து இன்னொருவரின் கற்பனைக்கு அந்த இடத்திலேயே இசையமைக்கக் கூடிய சிறந்த மிருதங்கக் கலைஞர் என அடையாளம் காணப்பட்டவர். அவர் தென்னிந்தியாவின் தலை சிறந்த இசைக்கலைஞர் திரு.ஏ.எஸ். இராமநாதன் அவர்களின் முதன்மை மாணவன். தற்போது அவர் தனது கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வை தஞ்சை தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகத்தில் பேராசிரியர் முனைவர் இரா.மாதவி அவர்களின் வழிகாட்டலில் மேற்கொண்டிருப்பது அவருக்கு கிடைத்துள்ள உயர்ந்த அங்கீகாரமாகும். இதன் மூலம் இராமநாதன் நுண்கலைப் பிரிவில் மிருதங்கவியலில் முதலாவது கலாநிதிப் பட்டம் பெறப்போகும் பெருமை அவருக்கு கிடைக்க இருக்கிறது. திரு.சி.மகேந்திரன் அவர்கள் ஏற்கனவே சாகித்திய மண்டல விருது பெற்ற தமிழர் முழுவியல் என்ற நூலின் மூலம் கலை ஆர்வலர்கள் மத்தியில் நன்கு அறிமுகமானவர். பொதுவாக ஒரு கலைஞன் இசைச் செய்முறையில் புலமையிருப்பது போல், இசை அறிமுறையில் புலமை கொண்டிருப்பது குறைவு. ஆனால் திரு.சி.மகேந்திரன் அவர்கள் இருதுறைகளிலும் புலமையாளர் என்பதற்கு அவரின் வெளியீடுகள் சிறந்த சான்றாகும். அவர் தொடர்ந்தும் ஆய்வுப் பணியில் ஈடுபட்டு இசை உலகிற்குப் பெருமை சேர்க்க இறைவன் அவருக்கு அருள்புரியப் பிராத்திக்கின்றேன்.

பேராசிரியர் ப.புஷ்பரட்ணம்
பதில் பீடாதிபதி, வரலாற்றுத்துறைத்தலைவர்
கலைப்பீடம்
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்



மெய்யியல் துறைத்தலைவரின் வாழ்த்துரை

லயஞானவாரிதி சி.மகேந்திரன் அவர்களின் “பரதத்தில் மிருதங்க இசைமரபு” எனும் நூலுக்கு வாழ்த்துரை வழங்குவதில் பெருமகிழ்ச்சி அடைகின்றேன். தமிழ்க்கலாசாரத்தின் இறுக்கமான ஒழுக்கலாற்றைக் கொண்டு வாழ்ந்த இலங்கைவாழ் மக்கள் தொன்மை வரலாற்றில் இசை, கருவியிசை, நடன பாரம்பரியத்திலும் பின்னின்றவர்கள் அல்லர். ‘யாழ்ப்பாணம்’ எனும் பெயரே யாழ் கருவிகொண்டு பாடிய பாணரின் பெருமையை உணர்த்துவதாக எடுத்தாளும் வரலாறு காணுதற்குரியதாகும். இந்த வரிசையில் பல அறிஞர்கள் இசை பற்றியும், இசைக்கருவிகளின் நுட்பங்கள் பற்றியும் படைத்த நூல்கள் எம்மவர்களின் இசை பற்றிய ஞானத்தின் தொன்மையையும் செழுமையினையும் எடுத்துரைக்கவல்ல சான்றுகளாக அமைந்திருந்தமை குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

அதேபோல, காலத்திற்குக்காலம் தோன்றிய இசைக்கலைஞர்கள் தங்கள் திறமையினை சந்தேகத்திற்கு அப்பாற்பட்ட வகையில் நிறுவியவர்களாகவும் விளங்கினர். இந்நிலையில் யாழ்ப்பாணப்பல்கலைக்கழகத்தின் இராமநாதன் நுண்கலைத்துறையின் பிரவேசமானது இசை, கருவியிசை, நடனத்துறைகளின் சிறப்பான தொரு வளர்ச்சிக்கு வித்திட்டதென்றால் அது மிகையாகாது. இசைக்கலைஞர்களையும் நடனக்கலைஞர்களையும் இனங்கண்டு, அவர்களை வளர்ச்சிப்பாதைக்கு அழைத்துச் செல்வதற்கு வழிகாட்டிற்றெனலாம். இந்தவகையில் நுண்கலைத்துறையில் இணைந்த கலைஞர்கள் தமது இசைப்பணியை ஆற்றுவதுடன், அது சார்ந்த நுட்பங்களை அறிவியல் முறைமைக்கேற்ற வகையில் நூல்களாக, ஆராய்ச்சிகளாக வெளியிடுவது வாழ்த்துதற்குரியதொன்றாகும். கலைஞர்கள், அறிஞர்கள் எனும் இரு துறை வல்லுனர்களும் ஒரு நிலை சார்ந்து பணி புரிபவர்களாக விளங்குவது இங்கு குறிப்பிடத்தக்க சிறப்பியல்பாகின்றது.

இந்நிலையில், ஈழத்தில் புகழ்பூத்த ஒரு மிருதங்கக்கலைஞராகத் தன்னை முத்திரை பதித்த லயஞானவாரிதி திரு.சி.மகேந்திரன் அவர்கள் அறிஞர்குரிய வகையில் அத்துறைசார் ஆய்விலீடுபட்டு, “தமிழர் முழவியல்”, “தொன்மைச்சான்றுகள் புலப்படுத்தும் ஆடலமைதி” எனும் நூல்களையடுத்து “பரதத்தில் மிருதங்க இசைமரபு” எனும் இந்நூலை வெளியிடுவது வரவேற்கத்தக்கதொன்றாகும். இப்பணியானது இத்துறை சார்ந்த மாணவர்கட்கும் இசை ஆர்வலர்கட்கும் பெரிதும் பயன்படத்தக்கதாகும்.

திரு மகேந்திரன் அவர்களது விடாமுயற்சியும் இத்துறை சார்ந்த ஈடுபாடும் கலாநிதிப்பட்டவேட்டினைப் பூர்த்தியாக்கியதுடன், இவ்வாறான நற்பணிகளானது இத்துறையின் வளர்ச்சிக்கு அளப்பரிய பணியாக அமையவல்லதெனலாம். பல்கலைக்கழக சேவையினைப் பூர்த்தி செய்தாலும் அவரது சேவையானது பல்கலைக்கழகத்திற்கும் சமூகத்திற்கும் தொடர்ந்தமையும் என நம்புகின்றேன். அவர் நீண்ட ஆயுளையும் நலத்தினையும் கொண்டு சிறந்து வாழ இவ்விடத்தில் வாழ்த்தி, மென்மேலும் இவ்வாறான பணிகள் தொடரவேண்டுமென வாழ்த்தி விடைபெறுகின்றேன்.

நா.ஞானக்குமரன்
முன்னாள் கலைப்பீடாதிபதி
தலைவர், மெய்யியல்துறை
சிரேஷ்ட மெய்யியல் பேராசிரியர்
யாழ் பல்கலைக்கழகம்



வாழ்த்துரை

மனித வாழ்வினைச் செம்மைப்படுத்துவதிலே கலைகளின் பங்களிப்பும் மிக முக்கியமானதாகும். மனிதனைப் பண்படுத்துவதில் கலைகள் நன்கு குறிப்பிடற்பாலன. இந்திய மரபிலே கலைகள் 64 எனக்கூறப்படுகின்றன. இவற்றுள்ளே இசை, நடனம், நாடகம் முதலிய அவைக்காற்றுக்கைக் கலைகளும் (Performing Arts) கட்டடக்கலை, சிற்பம், ஓவியம் முதலிய குழைமைக்கலைகளும் (Plastic Arts) அடங்குகின்றன. இக்கலைகள் ஒன்றோடொன்று ஏதோ வகையிலே தொடர்புள்ளவை. குறிப்பாக வாய்ப்பாட்டிசை, வாத்திய இசை, நடனம் ஆகிய மூன்றும் சேர்ந்ததே சங்கீதம் என நெடுங்காலமாக இந்திய மரபிலே வலியுறுத்தப்பட்டு வந்தது. ஆனால் பிற்காலத்திலே வாய்ப்பாட்டிசை, வாத்திய இசை ஆகிய இரண்டுமே சங்கீதம் என்ற கருத்து நிலவி வந்துள்ளது.

வாத்திய இசைக்கருவிகள் நரம்புக்கருவி, தோற்கருவி, துளைக்கருவி, கஞ்சக்கருவி என நான்காக வகுக்கப்பட்டுள்ளன. இவைகளின் பெயர்கள், அமைப்பு முதலியவற்றிலே அவ்வவ் பிரதேசத்திற்கேற்ற தனித்துவம் இடம்பெற்றுள்ளன.

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தின் ஒரு முக்கிய பகுதியாக விளங்கும் இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகத்தில் ஆரம்ப காலத்தொட்டு மிருதங்கமும் ஒரு தனிப்பாடமாகவும், இசை, நடனத்துறைகளுக்கு இன்றியமையாத அனுசரணைப் பாடமாகவும் கற்பிக்கப்பட்டு வருகின்றது. இதனைத் தொடக்க காலத்திலே நன்கு முன்னெடுத்தவரும், தமிழ் நாட்டைச் சேர்ந்தவரும், மிருதங்க மாமேதையுமான பேராசிரியர் சிதம்பரம் திரு. ஏ.எஸ்.இராமநாதன் நன்கு குறிப்பிடத்தக்கவர். இவரிடம் வகுப்பறையிலும், வீட்டிலே குருகுல முறைப்படியும் மிருதங்க இசையைக்கற்ற இந்நூலாசிரியரும், சிரேஸ்ட மிருதங்க விரிவுரையாளருமாகிய திரு.சி.மகேந்திரன் நன்கு குறிப்பிடற்பாலர். குருவுக்குப்பின் அவரது வாரிசுகளில் இவர் சிறப்பாகப் பணிசெய்து வருகின்றார். வகுப்பறை விரிவுரையாளராக மட்டுமன்றி அந்நிறுவனத்திலும், வேறுபல இடங்களிலும் நடைபெற்றுவரும் பரதநாட்டிய, இசை அரங்குகளில் சிறப்பாகத் தனக்கென ஒரு பாணியை அமைத்து வாசித்துப் பாராட்டுக்கள் பெற்று வருகின்றார். இவற்றைவிடத் தமிழ் நாட்டிலும், சிங்கப்பூர், மலேசியா, இந்தோனேசியா, சுவிஸ்ஸர்லாந்து முதலிய நாடுகளிலும் பிரபல கோவில்கள், கலை அரங்குகளில் நடைபெற்ற பரதநாட்டியம், இசைக்கச்சேரிகள், போட்டி நிகழ்வுகள், அரங்கேற்றங்கள் என்பவற்றில் மிருதங்கத்தினை நன்கு பயன்படுத்திப் புகழ் பெற்றுள்ளார்.

இவரது மூத்த புதல்வன் ஒரு சிறந்த பரதநாட்டியக் கலைஞர் ஆவார். இளைய புதல்வன் இந்தியாவின் பல பாகங்களிலும் நடன, இசை, வாத்திய இசை என்பவற்றிற்கு சிறந்த முறையில் மிருதங்கம் இசைத்துப் பல விருதுகளையும், பல பரிசில்களையும் பெற்றுள்ளார். இவரும் தந்தையைப்போல் B.Music, M.Music என்னும் பட்டங்களைப் பெற்று தற்பொழுது M.Phil மற்றும் Ph.D கற்கை நெறிகளுக்கு அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்தில் விண்ணப்பித்துள்ளார் என அறிய முடிகின்றது.

ஏற்கனவே யாழ்ப்பாணப்பல்கலைக்கழகத்தில் மிருதங்க முதுதத்துவமாணிப்பட்டம் பெற்ற நூலாசிரியர் அண்மையிலே தஞ்சை தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகத்தில் மிருதங்கக்கலாநிதி ஆய்வுப்பட்டத்தினை நன்கு முற்றுப்



படுத்தியுள்ளார். அந்தவகையில் இலங்கையில் முதலாவது மிருதங்க கலாநிதிப்பட்டம் பெற்ற தனிச்சிறப்பு இவருக்கு உள்ளது.

இவர் தமது நீண்டகால கற்பித்தல், ஆய்வின் பயனாக “பரதத்தில் மிருதங்க இசை மரபு” எனும் சிறந்த நூலை இயற்றியுள்ளார். இந்நூலில் தோற்கருவிகளின் வகைகள், மிருதங்க வாத்தியத்தோற்றம், அவ் வாத்தியத்தின் முன்னோடிகளான முழவு, தண்ணுமை பின் மிருதங்கத்தின் வளர்ச்சி, தாள விபரங்கள், கைவிரல் செயற்பாடுகள் முதலியவை நன்கு ஆராயப்பட்டுள்ளன. தொடர்ந்து பரதநாட்டியத்தில் மிருதங்க வாத்தியம் வகிக்குமிடம், மரபுவழி ஆடலிசை மரபுகள், கரகம், கும்மி, கோலாட்டம் முதலிய நாட்டார் கலைகளில் மிருதங்கம் வகிக்குமிடம், யதி அமைப்பு முறைமை, நிருத்த, நிருத்திய, தாண்டவ லாஸ்ய ஆடல்களும், அவற்றிற்கான தாள லயக்கருவிகள் பற்றியும் நன்கு எடுத்துக்கூறப்பட்டுள்ளன. இவர் தமது நுட்பமான வாசிப்பினை ஒவ்வொரு உருப்படிகளுக்கும் முதன்முதலாகப் பரீட்சார்த்தமாகக் குறிப்பிட்டுள்ளமை இவரது புலமைக்கு ஓர் எடுத்துக்காட்டாகும்.

இதனால் இந்நூல் பாடசாலை, பல்கலைக்கழக மாணவர்கட்கும், ஆய்வலர்களுக்கும், கலைஞர்களுக்கும் நன்கு பயன்படும். நூலாசிரியர் தொடர்ந்தும் ஆய்வுப்பணிகளை மேற்கொள்ள அவருக்கு நீண்ட ஆயுளையும், வாய்ப்புக்களையும் எல்லாம் வல்ல இறைவன் திருவருள் பாலிப்பாராக.

இவரால் 2000ஆம் ஆண்டு வெளியிடப்பட்ட “தமிழர் முழவியல்” எனும் ஆய்வு நூல் கல்விக்குழுவிலே எல்லா மாணவர்கட்கும் நன்கு பயனடைகின்றது. இந்நூல் இலங்கை கலாசார அமைச்சின் சிறந்த ஆய்வு நூலுக்கான விருதையும், இலங்கை இலக்கியப்பேரவையின் சாகித்திய மண்டலப்பரிசையும் பெற்றுள்ளமை முதன்மையானதொன்றாகும். இதேபோன்று இந்நூலும் சிறப்புப்பெற வேண்டுமென கலைத்தாயின் பாதங்களை இறைஞ்சி நிற்கின்றேன்.

இலக்கிய கலாநிதி வி.சிவசாமி
ஓய்வு பெற்ற சமஸ்கிருத பேராசிரியர்
யாழ்ப்பாணப்பல்கலைக்கழகம்.
15.06.2014

அணிந்துரை

“ஐதி சிருஷ்டிப் பிரம்மம்” லயஞான வாரிதி சி.மகேந்திரன்

நமது தாய்த்திருநாடாம் ஈழத்தில் கடந்த நான்கு தசாப்தங்களாக ஆடல், பாடல் கலைகளின் தந்தை என்று கூறக்கூடிய லய வாத்தியமான மிருதங்க வாத்தியத்தில் நிகரற்ற தேர்ச்சியும், அனுபவமும், ஆற்றலும் மிக்க தன்னிகரில்லாத் தனித்துவக் கலைஞராக, ஆய்வாளராக, தலைசிறந்த ஆசானாக விளங்குபவர் மிருதங்கக் கலா விற்பன்னர் “ஐதி சிருஷ்டிப்பிரம்மம்” ஸ்ரீ சி.மகேந்திரன் என்றால் அதை யாரும் மறுக்க மாட்டார்கள். ஈழத்தில் பன்னூற்றுக்கணக்கான ஆடல் அரங்குகளை தனது வாத்திய விற்பன்னத்தால் ஆட்சிப்படுத்திய பெருமையும், வாண்மையும் அவரையே சாரும். தமிழ் நாட்டினின்றும் நம் நாட்டிற்கு வந்து இக்கலையைப் பயிற்றுவித்த பேராசான் ஏ.எஸ்.இராமநாதன் அவர்களின் தலை மாணாக்கன். இத்துறையில் முதல்தரச்சித்தி பெற்றவர்.

யாழ் பல்கலைக்கழகத்தில் கடந்த மூன்று தசாப்தங்களுக்கு மேலாக மிருதங்கத்துறையில் முதன்மை ஆசானாகப் பணிபுரிந்து பல நன் மாணாக்கர்களை உருவாக்கியதுடன், இசைத்துறைக்கும், நடனத்துறைக்கும் தனது ஒப்பற்ற நிபுணத்துவ சேவையினை வழங்கிவருகின்றார். இவரது தகமை, திறமை, அனுபவம், ஆற்றல் மேம்பட்டால் மிருதங்கம் பட்டத்துறையாக எமது யாழ் பல்கலைக்கழகத்தில் மிகச்சிறப்பாக வளர்ச்சி பெற்றுள்ளது. இசைத்துறையின் காணும் ஐந்து பட்டத்துறைகளில், மிருதங்கமும் தனிப்பட்டத் துறையாக வளர்ச்சி கண்டுள்ளது. BFA (Hons) இந்தியப்பல்கலைக்கழகங்களில் BA Music மூன்று வருட கற்கைகட்கு ஒருபடி மேலாக இத்துறைகள் ஐந்தும் சிறப்புத்துறைகளாக (Special Degrees) வளர்ச்சி பெற்றுள்ளது. மிருதங்க (லயம்) கற்கை நெறிகளின் மிக முத்த ஆசானாக ஸ்ரீ சி.மகேந்திரன் தனித்துவமாகப் பணிபுரிந்து வருவதுடன், அவரது மாணவர்களும், நண்பர்களும் இத்துறையில் பணிபுரியக்கூடியதாக துறை வளர்ச்சி கண்டுள்ளது.

இத்துறைசார் வளர்ச்சியில் முதுதத்துவமாணி ஆய்வினைப் புரிந்து, பல்கலைக்கழகத்தில் முதுதத்துவ மாணி என்ற உயர் ஆய்வுப்பட்டத்தைப் பெற்றுக்கொண்டவர். தற்போது “மிருதங்க இசைக் கலாநிதி” பட்ட ஆய்வினை தமிழ்நாடு தஞ்சை தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகத்தில் நிறைவு செய்துள்ளார். இலங்கையின் முதலாவது வாத்தியத்துறைக் கலாநிதியாக வளர்ச்சி பெற்றுள்ள இவர் தனது திறமைசார் அனுபவங்களை ஒருங்கு திரட்டி, தமிழ் கூறும் நல்லுலகிற்கு இரு நூல்களைத்தர உள்ளமை, மிருதங்க மட்டிலா மனமகிழ்வைத் தருகின்றது. “தொன்மைச்சான்றுகள் புலப்படுத்தும் ஆடலமைதி”, மற்றும் “பரதத்தில் மிருதங்க இசைமரபு” ஆகிய இவ்விரு நூல்களும் நமது நாட்டின் மாணவர்களுக்கு மாத்திரமன்றி, இத்துறைகளுடன் தொடர்புடைய ஏனைய துறைகளுக்கும், ஆய்வலர்களுக்கும் பயன்தரும் என எதிர்பார்க்கின்றோம்.

இத்துறையை இன்று பல மாணவர்கள் தனியாகக் கற்க விழைகின்றனர். அவர்களுக்கு இந்நூல் சிறந்த பயனைத்தரும், மாணவர்கள் துறையைப் பயில்வதுடன் நின்றுவிடாமல், உலக அரங்கில் மிகச்சிறந்த வாத்திய விற்பன்னர்களாக வர இடைவிடாது முயற்சிக்க வேண்டும். ஆடல், பாடல் நிகழ்வுகளிலும் நித்தியமாகத் தினம் வீட்டு தாயறையிலும் இவ்வாத்தியம் இசைக்கப்படும்போது, வீட்டையும், வீட்டில் வசிப்பவர்களையும் சுற்றியுள்ள கண்ணால் காண இயலாத பாவம், சோகம், தோஷம், ரோகம் ஆகிய நான்கும் தீர்ந்து, அளவற்ற சுகம் கிடைப்பதாக நந்திதர்ப்பணம் நூல் விரிவாகச் சுட்டுதல் காணலாம்.

பாடலை வேண்டுமானால் லயம் இன்றி சிறிது காலம் இயக்கலாம். ஆனால் ஆடலை அவ்வாறு இயக்க முடியாது. பாடலில் ஆடலும் இயைந்து தொக்கி நிற்கிறது. பாடல் என்பது ஆடலின் உட்கிடையும் மறு வடிவமாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. சிலப்பதிகாரம் “ஆடல் பாடல் தமிழே இசையே” என மிக ஆழமான கருத்தைச் சுட்டுகிறது. பண்டைய பல்லாயிரமாண்டின் கலை மரபில் ஆடலும், பாடலும் நிலை கொண்ட மைந்தமையினாலும், உள்ளாழம் பெற்று நிற்பது பெறப்படும். ஆசிரியர் ஆடல் மரபினதும் - ஆடல் மரபின் வாத்திய முதன்மை பற்றியும் மிக மிக ஆழமான கருத்துக்களை தம் நூல் வாயிலாகச் சுட்டியுள்ளார். இந் நூல் இம்மரபினைக் காத்துவரும் அனைவருக்கும் உரியதாக அமைந்துள்ளமை காணலாம்.

இலங்கை இசை, நடன வளர்ச்சியிலும், பல்கலைக்கழகப் பட்டத்துறையின் வளர்ச்சியிலும், இசை ஆய்வு வளர்ச்சியிலும் தனக்கென ஒரு தனியிடத்தைப் பெற்றுள்ளதோடு, புலமை, அனுபவம், தகைமையைப் பெற்றும் மிளிர்பவர் இந்நூலாசிரியர். அவரின் புலமை, அனுபவம், தகைமை, ஆற்றல்களின் வெளிப்பாடாக “தமிழர் முழுவியல்”ஐ அடுத்து இந்நூல்கள் வெளிவருகின்றன.

நடன ஜதிகளின் சிருஷ்டி முதல்வராக விளங்கும் இவரது வாண்மை மென்மேலும் நமது நாட்டுக்கும், உலகம் வாழ் தமிழ் மக்களுக்கும், ஏனையோருக்கும் கிடைக்க வேண்டும் என எல்லாம் வல்ல சிவகாமி அம்மை சமேத ஆடல்வல்லானின் பொற்பாதங்களை இறைஞ்சுவதுடன், இவர் இன்னும் பல தசாப்தங்களுக்கு வாழ்ந்து பணி செய்ய வேண்டும் என திருவருளை இறைஞ்சுகின்றேன்.

சங்கீத கலாநிதி டாக்டர் நா.வி.மு.நவரத்தினம் M.Phil, Ph.D
முத்த இசைப்பேராசான்
இசைத்துறை
யாழ் பல்கலைக்கழகம்



சிறப்புரை

ஒரு நாடு அல்லது இனத்தின் பண்பாடு சார்ந்த தொல் கலைகள் தொன்றுதொட்டு ஒரு குறிப்பிட்ட குழுவாலோ அல்லது இனத்தாலோ கற்கவும் அல்லது கற்றுக்கொடுக்கவும் பட்டன. இத்தகு செயலுக்கு தமிழின் தொல் கலைகளான கூத்து என்னும் நடனமும், இசையும், இசைக்கருவிகளைப் பற்றிய செயற் பாடுகளும் பரதர், பாணர் என்னும் இரு சாராரசர் சேர்ந்தே இருந்து வந்தது. நாளடைவில் இசை, நடனம் என்பன அரசவையிலும், அதன் பின் கோவில்களிலும் சிறப்பிடங்களைப்பெற்றுப் பின்னர் பொதுமக்களுக்கே குரியதோர் கலைசார் கல்விப்புலமாக மாற்றம் பெற்றன. அதனால் பண்டைய மரபு நிலைகளிலிருந்து கற்பித்தல் என்னும் முறையில் மாற்றங்களைப்பெற்று பள்ளிகளிலும் தோன்றலாயிற்று. அதனால் பல பல்கலைக்கழகங்களிலும், கல்லூரிகளிலும் பாடத்திட்டங்களுக்கு உட்படுத்தப்பட்ட பயிற்று முறை தோன்ற லாயிற்று. அதனால் பல பல்கலைக்கழகங்களிலும், கல்லூரிகளிலும் நுண் கலைகளான சிற்பம், ஓவியம், இசை நடனம் போன்றவை வரையறுக்கப்பட்ட பாடத்திட்டங்களுக்கு உட்படுத்தப்பட்டு பயிற்றுவிக்கப் பட்டன. இந்நிலை தோன்றியதால் பல அறிஞர்கள் நுண்கலைகளுக்கு உரிய பாடத்திட்டங்களை நூல் வடிவிலே எழுதியும், செயல்முறைகளுக்கென புதிய வரைமுறைகளையும் உருவாக்கினர். அதனால் நுண் கலைகளைப்பற்றிய பரந்துபட்டதோர் அறிவும், ஆய்வும் பெருகின. இதற்கென பல புதிதுபுதிதான நூல்கள் தோற்றம்பெற்றன. அவ்வாறு தோன்றிய நூல்களுள் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தைச் சேர்ந்த இசைத் துறையின் மிருதங்க விரிவுரையாளர் சி.மகேந்திரன் அவர்களால் எழுதப்பெற்ற

1. “தொன்மைச்சான்றுகள் புலப்படுத்தும் ஆடலமைதி” என்னும் நடனம்சார் ஆய்வு நூலும்,

2. “பரதத்தில் மிருதங்க இசை மரபு” என்னும் மிருதங்கம் பற்றிய ஆய்வு நூலும் நுண்கலைகளுக்குப் புதிதாக வந்த வரவுகள் எனலாம்.

நடன நூலில் நடனத்தின் தொன்மை, நடனத்தோடு தொடர்புடைய சிற்பம், ஓவியம், இலக்கியம், வரலாறு, சமயங்களின் தாக்கம் என்பவைகளை விரிவான சான்றாதாரங்களுடன் விளக்கியுள்ளார். மிருதங்கம் பற்றிய நூலில் மிருதங்கத்தின் தொன்மை, தொல் பெயர், அதனை இயக்கும் முறை, தாளங்களின் கால அளவு, வாய்ப்பாட்டு. நடனம், கிராமியக்கூத்துக்கள், பிற இசைக்கருவிகள், இவற்றோடு மிருதங்கத்தை இசைக்கும் போது மேற்கொள்ள வேண்டிய நுண்ணிய மாற்றங்கள் போன்றவற்றை ஆய்வியல் நோக்கில் பகுத்தும், விரித்தும் விளக்கியுள்ளார்.

முனைவர் சி.மகேந்திரன் அவர்கள் ஒரு நல்லாசிரியர், எழுத்தாளர் அத்துடன் மிகச்சிறந்த கலைஞர் என்ற பெருமைக்குரியவர். இவர் தஞ்சாவூர் தமிழ்ப்பல்கலைக்கழக இசைத்துறையில் முனைவர் பட்டம் நிறைவு செய்துள்ளார். அவரது நீண்ட ஆசிரியர் பணி, ஆய்வுப்பணியின் பயனாக அமைந்த இந்நூல்கள் சிறப்பாக எழுதப்பட்டுள்ளன.

இத்தகு நூல்கள் நடனத்தையும், இசையினையும் பல்வேறு நிலைகளில் கற்கும் மாணவர்களுக்கும், ஆய்வாளர்களுக்கும் சிறந்த கருதுபெட்டகமாகவும், கருவூலமாகவும் இருக்கும். நூலாசிரியர் எழுதிய ‘தமிழர் முழுவியல்’ என்னும் நூல் எல்லோர்க்கும் வழிகாட்டும் சிறந்ததோர் பொக்கிஷமாகும். இது போன்ற தாகிய நூல்களை எழுதி நடனத்திற்கும் இசைக்கும் தொடர்ந்து தொண்டுகளைச் செய்யுமாறு முனைவர் சி.மகேந்திரன் அவர்களை வாழ்த்துகின்றேன்.

வணக்கம்

முனைவர் இரா. மாதவி
உதவிப் பேராசிரியர்

இசைத்துறை – தஞ்சை தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகம்



அணிந்துரை

லயஞானவாரிதி எஸ்.மகேந்திரன் அவர்கள் தான் ஈடுபட்ட ஆய்வினை, நூல் வடிவில் வெளிக்கொணர வேண்டும் என்று முனைந்து அதன் பகுதி ஒன்றினை “தொன்மைச் சான்றுகள் புலப்படுத்தும் ஆடலமைதி” என்ற பெயரில் நூலாக வெளியிட்டுள்ளமை நாம் அறிந்ததே. அதன் தொடர்ச்சியில் “பரதத்தில் மிருதங்க இசைமரபு” என்ற மற்றைய பகுதியையும் நூற்பதிப்பில் வெளியிட விரைந்து செயற்பட்டு நூலிற்கான அணிந்துரையை வழங்குமாறு வேண்டியுள்ளார். பரதக்கலைக்கு முக்கிய அணிசெய் கருவிகளிலொன்று மிருதங்கம். எமது கலை நிகழ்ச்சிகளுக்கெல்லாம் அணிசெய் கருவியிசை வழங்கி முத்தாய்ப்புவைத்த மகேந்திரன் அவர்கட்கு நாம் அவர் வெளியிடும் “பரதத்தில் மிருதங்க இசைமரபு” என்ற நூலுக்கு அணிந்துரை வழங்கி அணிசெய்வதுதானே சிறப்பு. எனவே அக்கடமையை நிறைவேற்ற வாய்ப்பளித்தமைக்கு நூலாசிரியருக்கு எமது நன்றிகள்.

பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சிகள் பெரும்பாலும் இறைவனின் மேன்மைகளைப்புலப்படுத்தும் புராண இதிகாசக்கதைகளை ஆடல் அபிநயம் மூலம் வெளிப்படுத்தி மக்களை மகிழ்விப்பதோடு, அவர்களை ஓர் உன்னத உயர் உணர்வு நிலைக்கு உட்படுத்தி உவகை கொள்ளத் தூண்டுகின்றது. அதாவது, ஆடல் புரிபவர் இசைப்பாடல் வெளிப்படுத்தும் பல்வேறு கதாபாத்திரங்களின் தன்மைக்கேற்ப அக் கதாபாத்திரங்களாகவே தன்னை உருவகித்து, அவ்வச் சந்தர்ப்பங்களில் அவற்றின் உள்ளத்தில் உண்டாகும் உணர்ச்சிகளையும் உயர் சிந்தனைக் கருத்துக்களையும் உடற்கூறுகள்வாயிலாகத்தானும் உணர்ந்து புறத்தார்க்கும் உணர்த்தி, ஓர் இடைநிலை ஊடகமாக இயங்க வேண்டிய நிலையிலுள்ளார். இத்தன்மைகளை ஆடல் புரியும் நர்த்தகி எவ்வளவுக்கெவ்வளவு சிறப்பாக வெளிப்படுத்த முடியுமோ அவ்வளவுக்கவ்வளவு நாட்டிய நிகழ்வு உயிர்த்துடிப்புப்பெற்று இரசிகர்களின் அமோகவரவேற்பைப் பெறும். இந்நிலைக்கு நாட்டியம் புரிபவர் உடல் உள்ள இசைவாக்கம் பெற்று, உன்னத உயர் கற்பனாவுலகினில் சஞ்சரிக்க நாட்டியக்கச்சேரி அமைப்பு முறையும் இசைப்பாடலும் அணிசெய் கருவியிசையும் ஒத்திசைந்து ஒன்றையொன்று மேம்படுத்தும் வகையில் செயற்படல் வேண்டும். இவற்றினிலே மிருதங்க வாத்தியத்தின் பங்களிப்பு நுட்பமான ஜதிக்கோர்வைகளின் வேறு பாடுகளை சிறப்பாக வெளிப்படுத்துவதற்கும், பாவம் சிறப்பாக அமைவதற்கும் நாட்டியத்திற்கு மிக இன்றியமையாததோர் தோற்கருவியாக விளங்குகின்றது. எனவே பரதநாட்டியத்திற்கு மிருதங்கவாத்தியத்தின் பங்களிப்பினை விரிவாக ஆய்வுசெய்தல் அவசியமாகின்றது.

இத் தேவையை உணர்ந்தே மிருதங்கக்கலைஞர் இலயஞானவாரிதி எஸ்.மகேந்திரன் அவர்கள் “பரதத்தில் மிருதங்க இசைமரபு” என்ற இந்நூலை ஆக்கியுள்ளார். இந்நூல் ‘தோற்கருவிகள் பற்றிய பொது நோக்கு’, ‘பரதநாட்டியத்தில் மிருதங்க வாத்தியத்தின் அவசியம்’, ‘பரதநாட்டிய அவைக்காற்றுகைக் கிரமத்திலும் நாட்டியத்தோடு தொடர்புள்ள ஏனைய கலைக்கூறுகளிலும் மிருதங்கத்தின் பங்களிப்பு - மிருதங்க இசைப்பு முறைமை, தாளக் குறியீட்டுமுறைமை, சதி(ஐதி) அமைப்பு முறைமை’ என்ற உபதலைப்புகளிலும் மிகவிரிவாக ஆய்வு செய்தனவற்றை விளக்குமுகமாக உருவாக்கம் செய்யப்பட்டுள்ளதாக அறிகிறோம். நிகழ்த்துக்கலை சம்மந்தமான ஆய்வினை மேற்கொள்பவரும் நூலினை ஆக்கம் செய்பவரும் ஆய்ந்த அறிவு, அனுபவ அறிவு வாய்க்கப்பெற்றவாராக இருக்கும்போதுதான் அந்நூல் முழுமையும் சிறப்பும் பெறும். இந்தவகையில் நூலாசிரியர் ஈழத்துப் பிரபல நாட்டியக் கலைஞர்கள் பலரது நாட்டிய நிகழ்வுகளுக்கு நீண்டகாலமாக அணிசெய் மிருதங்கக்கலைஞராகச் சிறப்பித்த பட்டறிவைப்பெற்றவர். எனவே பரதநாட்டியத்திற்கு மிருதங்க



இசைப்பங்களிப்பு வழங்கி நுணுக்கங்களை அனுபவீதியாக அறிந்தவர் என்றவகையில் அவருடைய நூலாக்கம் கனதியானதாக இருக்கும் என்பதில் ஐயமில்லை.

தற்போதய இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகம் 1973ஆம் ஆண்டிற்கு முன்பாக இராமநாதன் இசைக்கல்லூரியாக இருந்த வேளையில் மிருதங்கம் பயிலும் மாணவர்களுக்கெனச் சிறந்த மிருதங்கக் கலைஞர் ஒருவர் பணியிலமர்த்தப்படவேண்டிய தேவை உருவானது. 1948ஆம் ஆண்டளவில் தமிழகத்திலிருந்து குடும்பத்துடன் வருகைதந்து யாழ்ப்பாணத்தில் தங்கி வாழ்ந்துவந்த சங்கீதபூஷணம் சிதம்பரம் ஏ.எஸ்.இராமநாதன் அவர்கள் அப்பணிக்கு போதனாசிரியராக 1968ஆம் ஆண்டில் நியமனம் பெற்றார். அன்றைய நாட்களில் எனது ஆசான் கலைச்செல்வன் ஏரம்பு சுப்பையா அவர்களின் நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளில் மிருதங்கக்கலைஞராகப் பணியாற்றிய வேளையிலும், எனது பரதநாட்டிய அரங்கேற்ற நிகழ்வின் மிருதங்க அணிசெய்பங்களிப்பினை வழங்கிய வேளையிலும், வேறும் பல நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளில் பங்குபற்றிய வேளைகளிலும் அவரது நல்லாசி பெறும் வாய்ப்புகிடைத்தது. மிருதங்கக் கருவியிசை, கர்நாடக சங்கீதம், நடனம் என்ற கலைகளின் வளர்ச்சிக்கு உறுதுணையாகவும் ஊன்று கோலாகவும் மிருதங்கக்கலைஞன் என்றவகையில் அன்றைய காலப்பகுதியில் அவரே ஐயம்பவானாகத் திகழ்ந்தார். அக்காலப்பகுதியில் நடைபெறும் நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளுக்கெல்லாம் அவரது மிருதங்க நாதமே சிறந்தபங்களிப்பை நல்கி நிகழ்வைக் களைகட்டச் செய்யும்.

திரு.ஏ.எஸ்.இராமநாதன் அவர்கள் ஏறக்குறைய 25 வருடங்களுக்கும் மேலாகக் குடும்பத்தவர் சகிதம் யாழ்ப்பாணத்தில் வாழ்ந்த வேளையில் பல தரமான இளம் மிருதங்கக் கலைஞர்களை உருவாக்கினார். அவர் தாயகம் திரும்பவேண்டிய வேளையில் அவரது இடத்தை நிரப்பவல்ல மிருதங்கக் கலைஞரின் தேவை உணரப்பட்டது. அவ்வேளையில்தான் அவரது முதல்தரமான மாணவரென இந்நூலாசிரியரான திரு. எஸ்.மகேந்திரன் அவர்களை யாழ்ப்பாணச் சமூகம் இனங்கண்டது. தனது இடத்தை யாழ்ப்பாணத்தில் நிரப்பவல்லவர், தன்னைப் போல் வாசிக்கவும் கற்பிக்கவும் தெரிந்துகொண்டவர், தனது முதல்தர மாணவன், மூத்தமகன் போன்றவர் என்றெல்லாம் குருவினால் பெருமையுடன் போற்றப்பட்டவர் திரு.எஸ்.மகேந்திரன் அவர்கள். அன்றிலிருந்து இன்றுவரை திரு.எஸ்.மகேந்திரன் அவர்கள் தனது நல்லாசான் விட்டுச்சென்ற பணியைத் தொடர்ந்து நிறைவேற்றுவதோடு மாத்திரமல்லாமல், ஆய்வுகளை மேற்கொள்வதிலும் மிருதங்கக் கலை நுணுக்கங்களை நூல் வடிவில் ஆக்குவதனுடாகவும் கலை உலகிற்குப் பெரும் பங்களிப்பினை நல்கிவருகின்றமை கண்கூடு. மிருதங்க இசைப்பு முறைமை எவ்வகையில் நர்த்தகியின் உணர்வு பாவங்களைக் கச்சிதமாக வெளிக்காட்ட வழிசெய்து, நாட்டிய நிகழ்வினை வழிப்படுத்தி, பார்வையாளர்களை மெய்மறந்து கட்டுண்ணவைத்து, அவர்களை அமரணுஸ்ய உலகினில் சஞ்சரிக்கவைக்க வல்லது என்பதனை அம்பாள் மகிடாசுரனை வதைக்கும் கதையினை நாட்டிய நிகழ்வாக திருகோணமலை காளிகோயிலில் நிகழ்த்திய வேளையில் அனுபவ பூர்வமாக உணர்ந்துகொள்ள முடிந்தது. அன்று அந்நிகழ்வின் சிறப்பிற்கு சிகரம் வைத்தாற்போல் கோயிலில் திரண்டிருந்த மக்கள் பலர் தமைமறந்து கைசூப்பி அம்பாளை நேரில் தரிசித்தது போன்றே எண்ணி பக்திவயப்பட்டு செயற்பட்டமை அனைத்து உள்ளங்களையும் மெய்சிலிரிக்க வைத்தது. அன்று அந்நிகழ்வில் ஆடல்புரிந்த அத்தனைபேரும் அத்துணை சிறப்புடன் பாவத்தை வெளிப்படுத்தவும், ஆலயச்சூழலில் அமர்ந்திருந்தவர் வைத்தகண் வாங்காது மெய்மறந்திருக்க வைத்தமைக்கும் திரு.எஸ்.மகேந்திரன் அவர்களின் மிருதங்க வாசிப்பே உயிர்ப்புக் கொடுத்தது என்றால் அது மிகையாகாது. நூலாசிரியரின் மிருதங்க இசைப்பங்களிப்பின் சிறப்பை மெச்சிய மேலுமொரு நிகழ்வினை இங்கு

குறிப்பிடுதல் பொருந்தும். பிரபல பரதநாட்டியக் கலைஞரும் மிருதங்கக் கலைஞருமான பத்மஸ்ரீ அடையாறு கே.லட்சுமணன் அவர்கள் எனது மகளின் பரதநாட்டிய அரங்கேற்ற நிகழ்வில் பிரதம அதிதி யாகக் கலந்து சிறப்பித்த வேளையில் 'நாட்டியத்திற்கு உயிரோட்டத்தை வழங்கிய மிருதங்கக் கலைஞர் மகேந்திரன்' எனப்பாராட்டி உதிர்த்த வார்த்தைகள் திரு. எஸ்.மகேந்திரன் அவர்கள் வழங்கிய மிருதங்க வாத்திய இசையின் சிறப்பிற்கு மகுடம் வைத்தது போன்றதாகும்.

இத்தகைய சிறப்புவாய்ந்த மிருதங்கக் கலைஞர் மிருதங்க வாத்தியத்தின் பங்களிப்பு பரதக்கலைக்கு எத்தகைய முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது என்பதனை உணர்த்தும் வகையில் "பரதத்தில் மிருதங்க இசை மரபு" என்ற இந்நூலை ஆக்கிக் கலையுலகத்தின் பயன்பாட்டிற்கெனப் படைத்துள்ளார். இந்நூலை வெளியிடும் நாலாசிரியர் லயஞானவாரிதி எஸ்.மகேந்திரன் அவர்களின் பணிமேலும் தொடர இறையருள் வேண்டி, பாராட்டி வாழ்த்தி அமைகின்றேன்.

கலாநிதி (திருமதி). கிருஷ்ணாந்தி இரவீந்திரா
முன்னாள் நடனத்துறைதலைவர், யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்.
இயக்குனர், நாட்டியகலாகேந்திரா.

இசைத்துறைத்தலைவரின் வாழ்த்துச் செய்தி

முழவு இசையில் இலங்கையில் ஜாம்பவானாகத்திகழும் மூத்த விரிவுரையாளர் லயஞானவாரிதி திருவாளர் சி.மகேந்திரன் அவர்கள் எமது இசைத்துறையில் கடமையாற்றுவது எமது துறைக்கும், யாழ்பல்கலைக்கழகத்திற்கும், தமிழ்ச் சமூகத்திற்கும் பெருமை தரக்கூடிய விடயமாகும். அவர் தனியே ஒரு சிறந்த முழவு ஆற்றுகையளனாக இருப்பதுடன் மட்டும் நின்றுவிடாது, தரமான நூல்களையும் ஆய்வுகளையும் செய்து வருவது பாராட்டுதற்குரியது. அவருடைய “தமிழர் முழுவியல்” என்னும் நூலானது இலங்கை அரசின் தேசிய விருதையும், அகில இலங்கை இலக்கியப் பேரவையின் சாகித்திய மண்டல பரிசையும், பண்பரிசினையும் பெற்றுக்கொண்டமையானது அவருடைய நூல்களின் தரத்தையும், அறிவின் ஆழத்தையும் வெளிக்காட்டுவதாக அமைகின்றது. அவர் மிருதங்கத்துறைக்கும், இசைத்துறைக்கும் ஆற்றிவருகின்ற சேவைகள் மிகவும் தேவையானவையாகவும், உன்னதமானவையாகவும் இருக்கின்றமை காணலாம். அவரிடம் கற்றுத்தேர்ந்த மாணவர்கள் தம்முடைய மாணவர்களையும் உருவாக்கி அவருக்குப் பெருமை சேர்த்திருக்கிறார்கள்.

இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகத்தில் இந்திய மிருதங்க மேதை பேராசிரியர் ஏ.எஸ்.இராமநாதன் அவர்களின் மாணவனாக மிருதங்க இசையினைப் பயின்று, அவரின் விருப்பத்திற்குரிய மாணவனாக மிளிர்ந்ததுடன், அப்பெருந்தகை இந்தியாவிற்கு மீளச்சென்ற பின்னர் கூட அவரால் பேசப்படக்கூடிய அளவிற்குக்குருவின் நெஞ்சிலே குடிக்கொண்டவராகவும் திகழ்வதோடு, மாணவரது மனதிலே வணங்கப்படுபவராகவும் அவர் பெருமை பெறுகிறார். தனியே கர்நாடக இசைக்கச்சேரிகளுக்கு மிருதங்கம் இசைப்பதோடு மட்டும் நின்றுவிடாது, பரதநாட்டியத்திற்கும் மிருதங்கம் இசைப்பதன் மூலம் தன்னுடைய பெயரைப் பலமாக நிலை நாட்டியவர் திருவாளர் மகேந்திரன் அவர்கள். இப்படியாகத் தான் பெற்றுக் கொண்ட அனுபவங்களை ஆய்வாக்கி வெளியிடப்படுகின்ற இந்நூலானது அவர் படித்து எழுதியதொன்றல்ல, தன்னுடைய நாற்பது வருட காலத்திற்கு மேற்பட்ட அனுபவத்தின் வாயிலாக எழுதப்பட்டதொன்றாகும். அவரது இந்நூலினால் மிருதங்கத்துறை சிறக்கவும் அவர் புகழ் மேலும் உயரவும் வேண்டி, எல்லாம் வல்ல இறைவனைப் பிரார்த்திக்கின்றேன்.

கலாநிதி ஸ்ரீ. தர்ஷனன்
யாழ்பல்கலைக்கழக இசைத்துறைத்தலைவர்

முன்னாள் பிரதிக்கல்விப்பணிப்பாளரின் வாழ்த்துரை

“கிடைத்தற்கரிய வொக்கிஷம்”

‘செயற்கரிய செய்வர் பெரியார்’ என்று தமிழ்வேதம் திருக்குறள் எமக்கு எடுத்துக்காட்டுகிறது. ‘கல்விகரையில்’ ‘கலையோ பெரியது – காலமோ சிறியது’ போன்ற வாக்கியங்கள் நம்மை உத்வேகப்படுத்துகின்றன. மேலும் பல சான்றோர்கள் கலைகள் பற்றிப் பல நூல்கள் வாயிலாக எமக்கு வகைப்படுத்தி உள்ளனர். உணவு, உடை, உறையுள் என வாழ்க்கைப்படிமுறைகளை வகுத்துக்கூறிய உளவியலாளர்கள் தன்னை நிறைவேற்றும் சேவைகள் பற்றியும், எடுத்துக்கூறத் தவறியதில்லை.

64 கலைகளுள் நுண்கலைகள் பற்றி, ஆராய்ச்சியாளர்கள் காலத்திற்குக்காலம் தத்தம் நுண்ணறிவுகளுக்கேற்ப பலவகையான நுண்கலைகளைப்பற்றிய தெளிவினை விளக்கியுள்ளார்கள். மக்கள் தமிழ்மொழியைத் தாய் மொழியாகக் கொண்டு உலகின் பல பாகங்களிலும் வாழ்கின்றனர். இதன் மூலமும், முழுமையும் தென்னிந்தியாவில் இருந்தே ஆரம்பிக்கின்றது என்பதை யாமறிவோம். பாடசாலையிலிருந்து பல்கலைக்கழகங்கள்வரை எமது கலைகள் பரவி வளர்கின்றன. இவற்றை மேலும் தக்க சான்றுகளுடன் முன்னோக்கிச்செல்லும் வகையில் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக விரிவுரையாளரும், பிரபல மிருதங்கக் கலைஞருமாகிய திரு சின்னத்துரை மகேந்திரன் அவர்கள் பரதநாட்டியத்தில் மிருதங்கத்தின் பங்களிப்பு என்ற தலைப்பில் நுணுக்கமாக ஆராய்ந்து, இரு நூல்களாக வெளியிடுகின்றார். இவரது பெருமுயற்சியைக் கலைஞர்கள் மட்டுமல்ல, சுவைஞர்களும் போற்றிப்பாராட்டுவர்.

சிறுவயதில் குருகுல முறைப்படி திறமை வாய்ந்த முழுமையான கலைஞர் பேராசிரியர் சங்கீத பூஷணம் சிதம்பரம் ஏ.எஸ்.இராமநாதனிடம் கற்கும் வாய்ப்பைப் பெற்றவர் இந்நூலாசிரியர். தனது துறைசார் தொழிலில் பெற்ற முழுமையான அனுபவத்தைக்கொண்டு, பெரு முயற்சி செய்து இந்நூலைக் கலை கற்கும் மாணவர்கட்கும், ஆர்வலருக்கும் தந்துள்ளார்.

பரதநாட்டியத் தோற்றம் வளர்ச்சி, மிருதங்க வாத்தியத் தோற்றம் வளர்ச்சி மற்றும் பயன்பாடுகள் பற்றி நுணுக்கமாக ஆராய்ந்துள்ளார். இதில் இலக்கியமாக உள்ளது ஏராளம். இதனை இலக்கணத்திற்குள் அமைப்பது என்பதைப் பாராட்ட வேண்டிய கடைப்பாடு நம் அனைவரையும் சாரும்.

பண்டைய நாட்டிய நூல்கள், மிருதங்க இலக்கணம் கூறும் நூல்களைத் தேடி எடுத்து, இந்நூல் இலக்கணப்படுத்துகின்றது. மீண்டும் கலையோ அளவிடமுடியாதது என்பதை அறிவோமா?

சங்கீத பூஷணம் சுப்பையா கணபதிப்பிள்ளை
ஓய்வுநிலை பிரதிக்கல்விப்பணிப்பாளர்
உப தலைவர் வட இலங்கை சங்கீத சபை
30.06.2014

நடனத்துறைத்தலைவரின் வாழ்த்துரை

இந்தியாவிலே முகிழ்ந்து, வளர்ச்சிபெற்ற நுண்கலைகளிலே, காலத்தால் முந்தியது நாட்டியக்கலை. இக்கலை அழகியல் செழிப்பும், ஆன்மீகச்சிறப்பும் ஒருங்கே கொண்டது மட்டுமன்றி, தெய்வீக நிழலில் நன்கு வளர்ச்சி பெற்ற இக்கலை கண்ணுக்கும், காதிற்கும் நல்விருந்தாய் அமையப் பெற்றது. பண்டிதரும், பாமரரும் பார்த்துப் பயன்பெற வேண்டும் என்பதற்காக அதற்கு இலக்கணம் வகுத்து, 'பரதநாட்டியம்' என சாஸ்திர மயப்படுத்திவர் பரதமா முனிவர். அவர் இச்சாஸ்திரமயமான பரத நாட்டியம் கொண்டிருக்கவேண்டிய நாட்டியக் கருத்துக்களையும், இசையின் பங்களிப்பினையும் மட்டு மன்றி, இசைக்கருவிகளின் பயன்பாடு பற்றியும் விளக்கியுள்ளார்.

இவ்வாறு நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கூறப்பட்ட கருத்துக்களை திரு.சின்னத்துரை மகேந்திரன் அவர்கள் செயன்முறை ரீதியில் கையாள வேண்டிய நுட்பங்களையும், நுணுக்கங்களையும் ஆய்வு ரீதியாகக் கண்டறிந்து, மாணவர்களுக்கு எவ்வகையில் விளக்கி அறியவைக்கமுடியும் என்பதைப் புரிந்து விளக் கியுள்ளார். இவர் இசை, நடன ஆற்றுகைகளில் தமது கைத்திறனைக்காட்டுவதில் வல்லவர் மட்டு மன்றி, தமது அறிவுத்திறனை அறிமுறை ரீதியில் வெளிக்காட்டுவதலும் திறமை உள்ளவர் என்பதனை அவரது தமிழர் முழுவியல் நூலின் சாகித்திய விருது எமக்குப் பறை சாற்றியது மட்டுமல்லாது, இந் நூல் அதனை நிரூபித்துள்ளது. இத்தகைய பெருமைமிக்க திரு.சின்னத்துரை மகேந்திரன் அவர்களைக் குருவாகக் கொண்டமை இறை அனுக்கிரகம் என்றே கூற வேண்டும். ஆகவே இத்தகைய பல சிறப் புக்கள் மிக்க எமது குருவை வாழ்த்துவதில் பேரானந்தம் அடைகின்றேன்.

திருமதி அருட்செல்வி கிருபைராஜா
தலைவர் (நடனத்துறை)
இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகம்
யாழ் பல்கலைக்கழகம்
09.09.2014

வலிகாமம் மேற்கு பிரதேச செயலரின் வாழ்த்துச் செய்தி

யாழ்ப்பாணப்பல்கலைக்கழக இசைத்துறையில் மிருதங்க விரிவுரையாளராகக் கடமையாற்றும் மிருதங்கக் கலைஞரான திருவாளர் சி.மகேந்திரன் அவர்கள் பலராலும் அறியப்பட்ட சிறந்த கலைஞராவார். அவர் எமது பிரதேசத்தைச் சேர்ந்தவர் என்பது மகிழ்ச்சிக்கூரியதாகும். இக்கலைஞர் எழுதிய “பரதத்தில் மிருதங்க இசைமரபு” என்னும் இந்நூல் காலத்தின் தேவை கருதிய பயனுள்ள படைப்பாகும். ஒரு கலை ஞானக்குரிய பல்வகைச் சிறப்புக்களைமுடைய சி.மகேந்திரன் அவர்கள் தமிழ், இந்துப் பண்பாட்டு கலைப் பாரம்பரியங்களைப் பாதுகாத்து, அடுத்த தலைமுறைக்கு அவற்றைக் கையளிப்பதில் ஆர்வமும், தேடலும் உடையவர். அத்தகைய மனப்பாங்கின் வெளிப்பாடுகளில் ஒன்றாக இந்நூல் உருப்பெற்றுள்ளது. இசைத்துறை சார்ந்த மிருதங்க இசைமரபை ஆவணப்படுத்தும் அன்பரின் முயற்சி பாராட்டப்பட வேண்டிய தொன்றாகும். இதற்கு வாழ்த்துரை வழங்குவதையிட்டு மிக்க மகிழ்ச்சியடைகின்றேன்.

நுண்கலைகளுள் இசைக்கலை மகத்துவமானது. இது ஒரு தெய்வீகக் கலை. இதிலும் மிருதங்க இசை சமய, கலாசார, சமூக நிலைகளில் முக்கியம் வாய்ந்தது. மனித வாழ்வைப் பண்படுத்தி, இறை நிலைக்கு இட்டுச்செல்லக்கூடியது. இத்தகைய மிருதங்க இசைமரபை ஒரு வரலாற்று ஆவணமாக நூலுருப்படுத்தி யிருக்கின்றமை, மறைந்திருக்கின்ற எமது மேற்படி இசைப்பாரம்பரியத்தை வெளிக்கொணர்வதுடன், இம்மரபு குறித்து ஆராய முற்படுவோருக்குச் சிறந்த வழிகாட்டியாக அமையுமென நம்புகின்றேன்.

அன்பரின் திறமையும், புலமையும் இந்நூல் மூலம் வெளிக்கொணரப்பட்டிருக்கின்றது. இசைக்கருவிகள் உற்பத்தி, மிருதங்க வத்தியக்கருவியின் தோற்றம், வளர்ச்சி, பரத நாட்டியத்தில் மிருதங்க வாத்தியத்தின் அவசியம், கிராமியக் கலைகளில் அதன் பங்களிப்பு, தாளங்கள் எனப்பல விடயங்கள் இந்நூலில் பதிவாகி யுள்ளன. ஆய்வு நோக்கத்துடன் வெளிவரும் இந்நூல் அனுபவப்பகிர்வாக அமைவதுடன், க.பொ.த சாதாரண, உயர்தர மாணவர்கள் தொடக்கம் பட்டப்படிப்பு, பட்டப்பின் படிப்பு மாணவர்களுக்கும் பயன்படக் கூடியதாகும். அன்பரின் இசைப்பணி இன்னும் தொடர இறைவனின் திருவருள் நிறைவாகக் கிடைக்க வேண்டுமென வாழ்த்துகின்றேன்.

“வாழ்க வளமுடன்”

திரு.ஏ.சோதிநாதன்
பிரதேச செயலர்
வலிகாமம் மேற்கு – சங்கானை

என்னுரை

திருவும் கல்வியுஞ் சீருந் தழைக்கவும்
கருணை பூக்கவுந் தீமையைக் காய்க்கவும்
பருவமாய் நமதுள்ளம் பழுக்கவும்
பெருகும் ஆழ்த்துப் பிள்ளையைப் பேணுவாம்

(விருத்தாச்சலப் புராணம்)

ஞான வடிவாகிய இறைவன் தன் அருட்சக்தியால் உலகில் உயிர்களைப்படைத்து, அவை அறம், பொருள், இன்பம், வீடு என்னும் நான்கு உறுதிப் பொருட்களையும் அடைவதற்காக முறையே வேதம், ஆகமம், புராணம், அறுபத்து நான்கு கலைகள் முதலியவற்றை ஆக்கி அருளினார். அவ் அறுபத்து நான்கு கலைகளுள் தலை சிறந்து விளங்குவதும், அனைவராலும் போற்றிப் புகழப்படுவதும் இசைக்கலையும், பரதக்கலையும், அதனோடிணைந்த இசைக்கருவிகளாகிய வீணை, குழல், மிருதங்கம், தாளம் முதலானவை களுமேயாகும். இவ்வாறு போற்றப்படும் கலை அம்சத்தினை இறைவன் நடனமாடவும், ஏனையவர்கள் பக்க இசை வழங்கவும் இறையியல் கண்கொண்டு மகாபரத சூடாமணி பின்வரும் பாடலடிகளால் புனைந்திருப் பது அறிவில் ரீதியாக உய்ந்துணரலாம்.

பிரமன் தாளம் போட மால் படகந்தனை முழக்க பேராம் வாணி
அருமையாம் வீணை கொள் சீங்குமுலி ரவி சசியும் அடை வாபூத
கிருபையுடன் தேவரொலி செய்ய நந்தி மத்தளம் சங்கீதத் தைத்தும் புரு
முழங்க ரசம் பிறக்க சிவனாடும் நடனத்தைப் போற்றுவேனே

(மகா பரத சூடாமணி)

இவ்வாறு தெய்வத்தன்மை வாய்ந்த நடனத்தையும், மிருதங்க இசை மரபினையும் இணைத்து எனது முது தத்துவமாணி பட்டத்திற்கான ஆய்விற்கு உட்பட்டவை, இன்று நூல் உருவில் வெளிவருகின்றது. ஆய்வு என்பது ஒரு விடயப்பரப்பினை எடுத்துக்காட்டு அணுகுமுறை, அழகியல் அணுகுமுறை, விமர்சன அணுகு முறை, ஒப்பியல் அணுகுமுறை எனும் அலகுகளில் உள்ளடக்கப்பட்ட நிலையில் கண்டறியப்படும் விடய மாகும். இவ்வாறு கண்டறியப்பட்ட விடயங்களை பட்டம் பெற்ற பின், ஏட்டுடன் நின்றுவிடாது அதிலே எவ் வகையான புதுமைகள் கண்டறியப்பட்டன, அவ் உண்மை நிலைகள் எவை என்பதை கல்விசார் மாணவ ஆய்வலர் சமூகம் தெரிந்துகொள்ள வேண்டும் என்பதோடு, அவ்வாய்வு ஒரு வழிகாட்டியாக அமைந்து மேலும் மேலும் ஆய்வுப்பரப்புப் பெருகி, பல அரிய விடயங்களைக் கண்டுபிடித்து வளர்ச்சி காணவேண்டும். இதுவே ஆய்வு எனப்படும் கருப்பொருளின் தத்துவமாகும்.

எனது துறைசார் கல்வியை அடிப்படை வசதிகள் அற்ற காலப்பகுதியில் தனியார் மயமாக இயங்கிய இரா மநாதன் அகடமியில் எனது நல்லாசான், தாய், தந்தை, தெய்வம் என அன்பு காட்டி, இக்கலையைப் புகட் டிய பேராசான் பேராசிரியர் சிதம்பரம் ஏ.எஸ்.இராமநாதன் அவர்களின் வழிகாட்டலில் “சங்கீத இரத்தினம்” எனும் பட்டப்படிப்பை நிறைவு செய்து, ஆற்றுகையாளனாக வாழ்ந்துவரும் காலத்தில் வள்ளல் சேர் பொன் இராமநாதனின் அபிலாசைகளில் ஒன்றாகிய யாழ்ப்பாணத்தில் பல்கலைக்கழகமும், அங்கு கலைகள்

பயின்று வெளியேறுவதற்கு ஒரு கலைக்கூடமும் அமைய வேண்டும் என்ற நல் நோக்கமும் யாழ்ப்பாணத்தில் உருவாகியது.

ஆற்றுக்கைக்கலைஞனாக இருந்த எனக்கும் ஒரு வரப்பிரசாதமாக அங்கு கல்வி புகட்டும் ஆசானாக இறையருள் கொண்டு அனுமதி கிடைத்தது. அக்காலகட்டத்தில் எனது புதுமையான கருவியிசையினை வளரும் சமூகத்திற்கு பகிர்ந்தளிக்க வேண்டும் எனும் எண்ணக்கரு உருவாகிக்கொண்டே இருந்தது.

முதன்முதலாக இசை, நடனம், வாத்தியம் கற்கும் மாணவர்கட்கு ஏற்ற வகையில் இக்கற்கை நெறிகளில் இருந்த சில சந்தேகங்களைப்போக்கியும், அறிமுறை சார்ந்த வகையில் ஆற்றுக்கை விடயங்களை தாளக் குறியீட்டு அமைப்புடன் இதுவரைகாலமும் நூலுருவில் வராமல் இருந்த விடயங்களை “தமிழர் முழுவியல்” எனும் எனது நூலினூடாக வெளிக்கொண்டு வந்தும், மாணவ சமூகம் நன்கு பயன்பெற இறையருள், குரு வருள் கிடைக்கப்பெற்றேன்.

பல்கலைக்கழக நியமன சட்டத்திற்கமைய ஆய்வு செய்ய வேண்டும் எனும் சந்தர்ப்பம் கிடைத்தபோது, எனது கருவில் இருந்த உரு மேலெழுத்தொடங்கியது. இதுவரை எவராவது ஆய்வு ரீதியாகவோ, நூல் உருவிலோ வெளிவராத ஒரு விடயத்தை எடுத்து, ஆய்வுப்புலத்திற்கூடாக வெளிக்கொணர வேண்டும் எனும் மன எழுச்சியின் உந்துதலினாலும், நடனத்துறையில் கொண்டுள்ள ஈடுபாடு, பல நடன உருப்புகளை ஆக்கிய அறிவு மற்றும் அவைக்காற்றுகையில் பாத்திரத்தின் தன்மைகளை மேலும் சிறப்பிப்பெறுவதற்காக வாத்தியத்திலே கையாண்ட உத்தி, திறன்கள் எனும் பல பரிமாணக்கூறுகளுக்கானூடாகவே “புரத நாட்டியத்தில் மிருதங்கத்தின் பங்களிப்பு” என்னும் தலைப்பில் முதுதத்துவமாணிப் பட்டத்திற்காக ஆய்வு நிறைவு செய்யப்பட்டது.

மாத வருமானத்தோடு நின்றுவிடாது, நாம் அதற்காகப் பாடுபட்ட விடயங்களை மாணவ சமூகம் பயன்பெற வேண்டும் என்ற அவாவே இவ்விரு நூல்களின் உருவாக்கத்திற்கு காரணமாகும். எனது தமிழர் முழுவியல் நூல் உலகளாவிய ரீதியில் கல்விச்சமூகத்திற்கான தேடுதலுக்கு விடையளித்துக்கொண்டிருக்கின்ற இவ்வேளையில், எனது தேடுதலினால் கிடைக்கப்பெற்ற ஆய்வினை இரண்டு நூல்களாக வெளியிட வேண்டிய நிலையில் உள்ளேன். இவ்விரு நூல்களும் சிறப்புற அமைவதற்கு ஆசியுரை, அணிந்துரை, வாழ்த்துரை, சிறப்புரை வழங்கியவர்கள் எமது சமூகத்தின் மூத்த புத்திஜீவிகள்.

“என்நன்றி கொன்றார்க்கும் உய்வுண்டாம் உய்வில்லை
செய்நன்றி கொன்ற மகற்கு”

என்ற வள்ளுவன் வாய்மொழிக்கிணங்க, அவர்களின் பல வேலைப்பழக்களின் மத்தியிலும், சிறியேனையும் ஒரு பொருட்டாக மதித்து கௌரவித்து வாழ்த்துக்களை வழங்கியவர்களுக்கு இருகரம் கூப்பி, சிரம் தாழ்த்தி மனமார்ந்த நன்றிகளைத் தெரிவித்துக் கொள்கின்றேன்.

அந்தவகையில், முதலில் எனது முதுதத்துவமாணிப் பட்ட ஆய்வினை நூல்களாக வெளியிடுவதற்கு அனுமதியளித்த யாழ் பல்கலைக்கழக உயர்பட்டப் படிப்புக்கள் பீடத்திற்கு எனது நன்றிகளைத் தெரிவித்துக்



கொள்ள விரும்புகின்றேன். மேலும், இலங்கை அரசவையின் பாரம்பரிய கைத்தொழில்கள் மற்றும் சிறு தொழில் முயற்சி அபிவிருத்தி அமைச்சர் கௌரவ டக்ளஸ் தேவானந்தா (பா.உ) அவர்களுக்கும், வடக்கு மாகாண சபையின் முதலமைச்சர் கௌரவ நீதியரசர் க.வி.விக்கினேஸ்வரன் அவர்களுக்கும், வடக்கு மாகாண சபையின் அவைத்தலைவர் சீ.வீ.கே.சிவஞானம் அவர்களுக்கும், யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழக துணைவேந்தர் பெருமதிப்பிற்குரிய பேராசிரியர் வசந்தி அரசரத்தினம் அம்மா அவர்களுக்கும், முன்னாள் துணைவேந்தர் பெரு மதிப்பிற்குரிய பேராசிரியர் என்.சண்முகலிங்கன் அவர்களுக்கும், யாழ் பல்கலைக் கழக உயர் பட்டப்படிப்புக்கள் பீடாதிபதி மதிப்பிற்குரிய பேராசிரியர் ச.சத்தியசீலன் அவர்களுக்கும், கலைப்பீடாதிபதி மதிப்பிற்குரிய பேராசிரியர் என்.சிவநாதன் அவர்களுக்கும் இன்றைய பதில் கலைப் பீடாதிபதி பேராசிரியர் ரீ.புஷ்பரட்ணம் அவர்களுக்கும், யாழ் பல்கலைக்கழக முன்னாள் சமஸ்கிருதத் துறைத்தலைவர் இலக்கிய கலாநிதி வி.சிவசாமி அவர்களுக்கும், முன்னாள் இசைத்துறைத் தலைவரும் சிரேஷ்ட முதுநிலை விரிவுரையாளருமாகிய கலாநிதி நா.வி.மு.நவரெத்தினம் அவர்களுக்கும், சிதம்பரம் அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்தின் முன்னாள் இசைத்துறைப்பீடாதிபதி தவில் சக்கரவர்த்தி டாக்டர் அரித்துவாரமங்கலம் ஏ.கே.பழநிவேல் அவர்களுக்கும், தஞ்சை தமிழ்ப்பல்கலைக்கழக இசைத்துறைப் பேராசிரியர் டாக்டர் திருமதி இரா.மாதவி அவர்களுக்கும் யாழ் பல்கலைக்கழக முன்னாள் நடனத் துறைத் தலைவர் டாக்டர் திருமதி கிருஷாந்தி இரவீந்திரா அவர்களுக்கும், இசைத்துறைத்தலைவர் டாக்டர் திரு.ஆர்.ஸ்ரீ தர்ஷனன் அவர்களுக்கும், முன்னாள் வடமாகண பிரதிக்கல்விப்பணிப்பாளர் (இசை) கலாபூஷணம் திரு.ச.கணபதிப்பிள்ளை அவர்களுக்கும், யாழ் பல்கலைக்கழக நடனத்துறைத்தலைவர் திருமதி அருட்செல்வி கிருபைராஜா அவர்களுக்கும், வலிகாமம் மேற்கு பிரிவின் பிரதேச செயலர் மதிப்பு மிகு திரு.அ.சோதிநாதன் அவர்களுக்கும் நன்றி கூறுவதில் பெருமிதமடைகின்றேன்.

மேலும், இவ்விரண்டு நூல்களுக்கும் அதன் தலைப்புகளுக்கேற்ற வகையில் முன் அட்டைப்படங்களை வரைந்து வடிவமைத்துத்தந்த யாழ் பல்கலைக்கழக சித்திரமும் வடிவமைப்புத்துறையின் வருகை வரிவுரையாளர் ஓவியர் ரமணி (திரு.சிவப்பிரகாசம்) மற்றும் விரிவுரையாளர் திரு.பாலமுரளி M.Phil ஆகியோருக்கும், இந்நூலருவாக்கத்தில் ஆலோசனைகளை வழங்கிய யாழ் பல்கலைக்கழக இசைத்துறை விரிவுரையாளர் ந.பரந்தாமன் அவர்களுக்கும், வீணை வரிவுரையாளர் திரு.ஏ.சத்தியசீலன் அவர்களுக்கும் கரம்சூப்பி நன்றி நவில்வதுடன், ஆய்வேட்டில் இருந்தவற்றை நூலருவில் ஆக்கி அச்சுப்பதித்துத்தந்த வவுனியா பொய்கை பதிப்பகத்தினருக்கும் எனது மனமார்ந்த நன்றிகளை உரித்தாக்குகின்றேன்.

சி.மகேந்திரன் M.Phil, Ph.D

மிருதங்க விரிவுரையாளர்

இசைத்துறை

இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகம்

யாழ் பல்கலைக்கழகம்

இலங்கை

05.10.2014

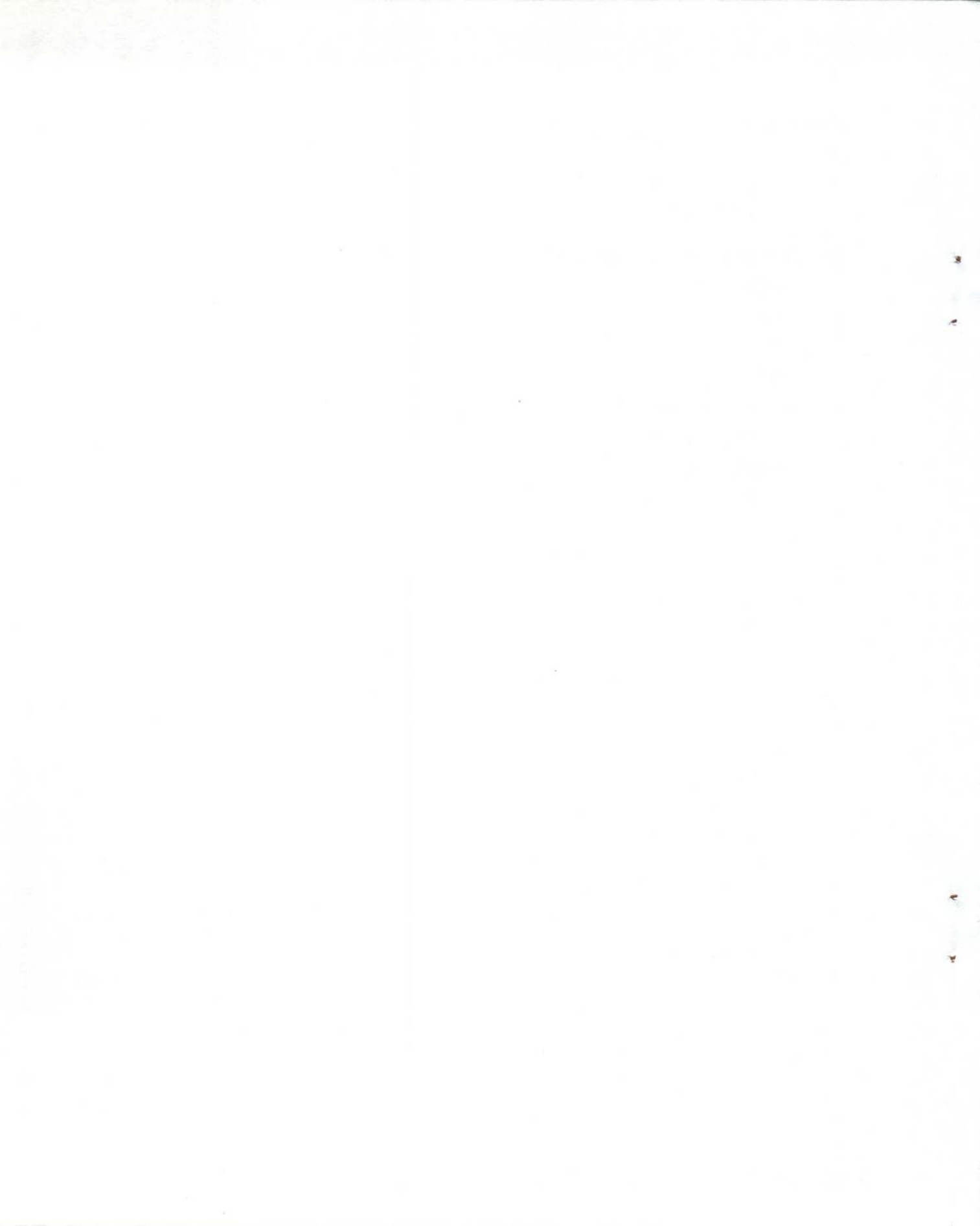


பொருளடக்கம்

அலகு	பக்கம்
தோற்கருவிகள் பற்றிய பொது நோக்கு	1
தோற்கருவிகள் பற்றிய பொது நோக்கு	1
இசையொலி, கருவியிசையொலி	2
இசைக்கருவிகளும், அவற்றின் வகைகளும்	3
இசைக்கருவிகளின் வகைகள்	4
தோற்கருவிகள்	6
தோற்கருவிகளின் வளர்ச்சியும், வகைகளும்	9
தோல் போர்க்கும் முறைமை	13
கட்டும் வார் பற்றிய குறிப்பு	14
தோலைப் போர்த்திய முறைமை	15
தோற்கருவிகளுக்கேற்ற மரங்கள்	15
தோற்கருவிகள் பற்றி பஞ்சமரபு சுட்டும் செய்திகள்	17
மிருதங்க வாத்தியத் தோற்றம், அமைப்பு, நிலை	26
மிருதங்க வாத்தியம்.	26
மிருதங்க வாத்தியத் தோற்றம், வளர்ச்சி, நிலை	29
முழவும் தண்ணுமையும்	30
இலக்கியம், சமயம், கல்வெட்டு ஆகியவற்றின் சான்றுகளின் அடிப்படையில் மத்தளம் கருவி	33
இலக்கியம், சமயம், கல்வெட்டு எனும் சான்றுகளின் அடிப்படையில், மிருதங்க வாத்தியத்தின் தோற்றம், வளர்ச்சி, நிலை	38
ஆலயங்களில் மிருதங்கமும் ஏனைய வாத்தியங்களும்	41
மிருதங்கத்தின் அமைப்பும், அளவுப்பிரமாணங்களும்	51
மிருதங்க இசைப்பில் தாளம், ஓசை, ஒலி நுட்பம், கைவிரல் வகைகள்.	59
தாளம்	59
கால அளவுகள்	65
ஓசை அளவுகள்	68
ஒலியின் தத்துவம்	70

தாளவியல்	74
தாளங்கள்	77
கை வகைகள்	84
பரத நாட்டியத்தில் மிருதங்க வாத்தியத்தின் அவசியம்.	89
நாட்டியத்தில் கருவியிசை மரபு	89
பண்டைய தமிழர் வளர்த்த ஆடலும், இசை (தாள இசை) மரபும்	90
மரபுவழிக் கலைஞர்கள் வளர்த்த ஆடலும், இசையும்	93
பரதநாட்டியத்தில் மிருதங்க வாத்தியத்தின் அவசியம்	96
பரத நாட்டிய அவைக்காற்றுகைக் கிரமமும், அதில் மிருதங்கத்தின் பங்களிப்பும்.	99
நிருத்த, நிருத்திய, தாண்டவ, லாஸ்ய ஆடல்களும், அவற்றிற்கான தாளையக் கருவிகளும்	99
பரதநாட்டிய அவைக்காற்றுகைக் கிரமமும், அதில் மிருதங்கத்தின் பங்களிப்பும்	102
மேளப்பிராப்தி	103
தோடய மங்களம்	105
குச்சுப்புடியும் ததிங்கிணதொம், கிடதகதரிகிடதொம் சொற்கட்டுக்களும்.	111
ஒடிசி நடனமும் - சொற்கட்டுகளும் - மிருதங்கமும்	113
மல்லாரி	123
அலாரிப்பு	125
புஷ்பாஞ்சலி	136
கௌத்துவம்	140
ஜதிஸ்வரம்	146
சப்தம்	155
வர்ணம்	163
பதம்	184
கீர்த்தனை	191
ஜாவளி	197
தில்லானா	200
மிருதங்க தனி இசைப்பில் நாட்டியம்	214
விருத்தம்	218

குறத்தி நடனம்	220
மங்களப்பாடல்	222
நாட்டியத்தோடு தொடர்புள்ள ஏனைய கலைக்கூறுகளில் மிருதங்கம்	226
கரகம்	228
காவடி	230
கும்மி	234
கோலாட்டம்	237
ஏந்தல் நடனங்கள்	240
முகமூடி நடனங்கள்	244
அடிக்குறிப்புக்கள்	251
துணைநூற் பட்டியல்	257



தோற்கருவிகள் பற்றிய பொது நோக்கு.

“கடவுளின் அற்புதம் இயற்கை. இயற்கையின் அற்புதம் மனிதன். மனிதனின் அற்புதம் பாட்டு. உயிரும், உடலும் ஒலிக்கடலில் மிதக்கின்றன. ஆகாயம் ஒலித்தன்மையுள்ளது. அதனினு காற்று, தீ, நீர், மண், பயிர், உயிர் எல்லாம் முறையே எழுந்து உலகாக விரிந்தன. ஒவ்வொரு உயிருள்ளும் உயிராகக் கலந்த ஒரு இறைப்பொருள் உண்டு. அதுவே இயற்கையுடல் போர்த்து நடமாடுகிறது. உயிர் வாழ்வெல்லாம் அதன் ஆடலே. அது ஓம் எனச் சுழன்று பரவுகின்றது. ஒவ்வொருவர் செவியிலும் ஓமொலி கேட்கும். ஒவ்வொருவர் உள்ளத்திலும் உயிர்த்துடிப்பு படபடக்கும். இந்த ஓமொலியே வாழ்வின் இராகம், பாட்டு என்பன. உயிர்த்துடிப்பே தாளம். இந்த இராகதாளங்களுக்கேற்படி வாழ்க்கை நவரச பாவனையுடன் நடமாடுகிறது.

இத்தகைய உட்தத்துவத்தைக் கொண்டே ஆன்றோர் ஒலிநூலையும், இசைநூலையும் வகுத்தனர். இசையில் இராகம், தாளம் என இரண்டு பகுப்புண்டு. இவற்றைக் குரலாலும், வாயாலும் கணக்குகளுடன் விரிவாக விளக்கி இசையின்பழுட்டலாம். வாய்ப்பாட்டு, வாய்த் தாளம், கைத் தாளங்கள் என்பன முதலில் அமைந்தன. பின்பு நாளடைவில் நூற்றுக்கணக்கான கருவிகள் எழுந்து இசைக்குப் பலவகையான இன்பமளித்தன.

ஒவ்வொரு நாட்டிற்கும் இசையொழுங்கும், தாள ஒழுங்கும் உண்டு. ஐரோப்பிய சங்கீதமானது, சிறுபான்மையைக் குரலாலும், பெரும்பான்மையை இசைக்கருவிகளாலும் கொண்டு இயலுகின்றது. ‘லலா லால, டம்டம் டுட்டு’ என்று ஐரோப்பிய இசைக்கலை துள்ளிப்பாய்கிறது. அதைக் கேட்கும்போதே சத்தங்களின் இயல்பு வாள்வீச்சுப்போலத்தான் இருக்கின்றது. சீன, ஐப்பானியக் கலைகள் மெல்லோசை நிரம்பி ‘ஞாவ் ஞவ்’ என்று குரலெழுப்பி ‘டப டப’ என்ற தம்பட்டத் துடன் நடக்கின்றன. வடநாட்டுச் சங்கீதக்கலை இன்னும் ஆழ்ந்து சென்று ‘ஹஅஅ ஹஉஉம்ம்’ என்று அடிவயிற்றிலிருந்து பிரம்மரந்திரம் வரையில் சென்று முட்டித் தொண்டையைச் செங்குத்தாகக் கிளப்புகிறது. அதன் தாளக்கலையும் ‘டும்டும் டும்க்டுமக்’ என்று ஒரே ஆவர்த்தனமாக முழங்குகின்றது.

தமிழர் தமது பாட்டை இன்பத்தின்மேல் இன்பமாக வளர்க்க எத்தனையோ இசைக் கருவிகளைக் கையாண்டனர். ஒரு இலக்கணத்திற்கு ஏராளமான இலக்கியங்கள் மலிவது போல், தமிழ் இசைக்கலைக்கு எண்ணற்ற கருவிகள் பெருகி வழங்குகின்றன.

ஒரு நாட்டின் நாகரிகத்தை அதன் இசைக்கலையால் அறியலாம். தமிழர் பாட்டு, புகழ் இரண்டிற்கும், இசை என்கின்ற பொருத்தமான பெயரைத் தந்தனர். இசைக்கலைதான் ஒரு நாட்டின் புகழ். இசைக்கலையில் வாய்ப்பாட்டுடன் பல கருவிகளும் சேரும்.”¹ எனக் கருவிகள் பற்றிய பொதுவான கருத்தை இசையுடன் தொடர்புபடுத்திச் சுவாமி சுத்தானந்த பாரதியார் குறிப்பிடுதல் ஈண்டும் கருதற்பாலது.



இசையொலி, கருவியிசையொலி.

மக்களின் உள்ளத்தில் எழும் உணர்ச்சிகள், மிடற்றின் மூலமாகவேனும், அல்லது செயற்கைக் கருவிகளின் மூலமாகவேனும் இனிய ஒலிகளாக வெளிப்பட்டு வீரம், பயம், இகழ்ச்சி, அற்புதம், இன்பம், அவலம், நகைப்பு, நடுநிலை, ருத்ரம் ஆகிய ஒன்பது வகைச் சுவைகளை அளிக்க வல்லதோர் இன்பக்கலையாகப் பரிணமிக்கின்றது. இவ்வின்பக் கலையே இசையெனப்படும். மிடற்றினின்று எழும் இசையும், கருவிகளினின்று எழும் இசையும் இக் கலையின் இரு அம்சங்களாகும்.

இசை பெரும்பாலும் வாயால் பாடப்படும் சிறப்பியல்பு உடையது. ஆதலால் குரலே அதில் பிரதானமாக விளங்குகின்றது. இசையை நிர்ணயிக்கும் உரிமை குரலுக்கே உண்டு. கருவியிசை குரலின்வழி நிற்கவேண்டியதொன்றாகும். அது இசை பாடுவோரிடமிருந்தே தன் ஜீவனைப் பெறுகின்றது. எம்மைப் பாடத்தூண்டும் ஓர் இயல்பும், பாடுவதற்குரிய ஒரு சக்தியும் பிறப்பிலிருந்தே எம்மிடம் இயல்பாக அமைந்துள்ளன. கருவியில் இசைக்க விருப்பமும், ஆற்றலும் ஏற்படும் முன்பே, வாயால் பாடும் விருப்பமும், ஆற்றலும் எமக்கு ஏற்பட்டு விடுகின்றன.

வாயால் பாடுவதற்கோ அல்லது கருவியில் இசைப்பதற்கோ மூலகாரணமாகவிருப்பது, நாதம் அல்லது இசையொலியாகும். இவ்வொலி சடப்பொருளின் அசைவினாலும், அவ்வசைவின் அதிர்ச்சியினாலும் எழுகின்றது. அதாவது சடப்பொருளின் அசைவினால் ஏற்படும் அதிர்ச்சியினின்றும் காற்றில் அலைகள் எழுகின்றன. இவ்வலைகள், அதிர்ச்சியளவில் எல்லைக்குள் இருக்கும் எமது செவியை எட்டி, செவியிலுள்ள சவ்வுப்பகுதியில் அதிர்ச்சியை உண்டு பண்ணுகின்றன. இந்தச் சவ்வுப்பகுதிக்குப் பின்னால் இருக்கும் சிறிய அறைகளில் நாதம் உண்டாகி, நரம்புகளின் மூலமாக ஒலியுணர்ச்சி ஏற்படுகின்றது. அதிர்ச்சியின் அளவு அல்லது வீச்சு அதிகரிக்கும் போது ஒலியும் பெருகிப் பலமாகக் கேட்கின்றது. இதுவே இசையொலியானது காதில் எட்டப்படும் முறைமையாகும். இம் முறைமை எவ்வித ஒலிக்கும் பொருந்தும். நாம் இசைக்குரிய இன்னொலியைக் கேட்பதாகில் மேலே குறிப்பிட்ட அதிர்ச்சியின் அளவையும், வீச்சையும் முறைப்படுத்தி இனிய உணர்ச்சியைத் தரும் ஒலிகளைத் தேர்ந்தெடுக்க வேண்டும். இவ்விதமாகத் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட ஒலிகளே சுருதிகளும், சுரங்களும்மாகும். சுரங்களின் சேர்க்கையே இசையாகும்.

மேற்கூறிய இசையொலியை நாம் விரும்பியபடி எழுப்பவல்லதொரு நுண்கருவியே இசைக் கருவி. ஒவ்வொரு இசைக்கருவியிலும் ஒலியை எழுப்புவதற்குரிய ஒரு சாதனம் அல்லது சாதனங்கள் அமைந்திருக்கின்றன. உதாரணமாகத் தந்தியின் அசைவினால் தம்புராவிலும், காற்றின் அசைவினால் புல்லாங்குழலிலும், தோலின் அசைவினால் மிருதங்கத்திலும் ஒவ்வொரு விதமான ஒலி எழுகின்றது. இவ்வண்ணம் எழும் ஒலியைப் பெருக்குவதற்குரிய இதர சாதனங்களும் அவற்றிலேயே அமைந்துள்ளன.



இசைக்கருவிகளும், அவற்றின் வகைகளும்

பொதுவாகக் குரலின் இசையே பெரிதும் மதிக்கப்படுவதாயினும் அதன் ஸ்வர சுருதிகளைக் காப்பதற்கும், தாள, லயங்களைக் குறிப்பதற்கும், பின்னணி ஒத்ததாக அமைவதற்கும் இசைக்கருவிகள் இன்றியமையாதனவாகின்றன. இத்தேவைகளைப் பூர்த்திசெய்யும் பொருட்டே பலவிதமான கருவிகள் அமைக்கப்பட்டுப் பண்டுதொட்டு வழங்கி வருகின்றன. இக்கருவிகளுள் இசை பாடும் போது பயன்படும் ஒரு வகையும், நாடகத்திற்கு மட்டுமே உரிய மற்றொரு வகையும், இசை, நாடகம் ஆகியவற்றிற்குரிய இன்னுமொரு வகையும் இருந்து வருகின்றன.

பண்டைய தமிழர்கள் தங்களுடைய நீண்டகால ஆராய்ச்சியினாலும், அனுபவங்களினாலும் ஒவ்வொரு வகைக் கருவிகளையும் பரிபக்குவப்படுத்தி மிக உன்னத நிலையை அடையும்படி செய்துள்ளனர். தமிழகத்தில் பண்டைக்காலத்தில் குரலாற் பாடுவோரும், கருவியாற் பாடுவோரும் பலர் இருந்து வந்துள்ளனர். இசைக்கென்றே பாணர் என்னும் ஒருவகை இனத்தவர் இருந்துள்ளனர். அவர்கள் ஊர்தோறும் சென்று செல்வந்தர்களையும், அரசர்களையும், குடிமக்களையும் மகிழ்வித்து இசைக்கலையை நாடு முழுவதும் பரப்பி வந்தனர். அவர்கள் ஓர் ஊரிலிருந்து மற்றோர் ஊருக்குப் போகும்போது பெரியனவும், சிறியனவுமான பலவகைக் கருவிகளையும் தோள்களில் தூக்கிச் செல்வது வழக்கமெனவும், அவர்களுடன் ஆடல் பாடல்களில் வல்ல பாடினிகளும், விறலிகளும் சென்றனரெனவும் பத்துப்பாட்டு, புறநானூறு முதலிய பண்டைத்தமிழ் நூல்களிலிருந்து அறிய முடிகிறது.

முன்னோர்கள் தங்களது நீண்டகால வரலாற்றில் அவ்வக்காலத் தேவைகளுக்குப் பொருத்தமான பலவித இசைக்கருவிகளை உருவாக்கினர். நாடெங்கும் கோயில்களும், சமய உணர்ச்சியும் பரவியபோது திருவிழாக்களின் பொருட்டும், சமயச்சடங்குகளின் பொருட்டுமே பலவிதமான கருவிகள் தோன்றி வழங்கலாயின. இவற்றை எமது ஆகம சாஸ்திரங்கள் விரிவாகக் கூறுதல் காணலாம். நாட்டுப்புறங்களில் மக்களின் கூத்துக்கும், களியாட்டங் களுக்கும் இயைந்த பலவகைக் கருவிகளும் இவ்வண்ணமே உண்டாயின.

இவ்வாறு தமிழரிடத்திலே வழங்கி வந்த இசைக்கருவிகள் வேற்றினத்தவர்களின் படையெடுப்பால் அருகிப்போயுள்ளமையையும், அவர்களின் கருவிகள் வழக்கத்தில் இருந்துள்ளமையையும் அறியலாம். ஆயினும், பல கருவிகள் பேணப்பட்டுள்ளன என்பதையும் பின்வரும் குறிப்புகளால் அறியலாம்.

“முகம்மதியரின் படையெழுச்சிக்குப் பின் பல புதிய கருவிகள் புகுந்து மெல்ல மெல்லப் புழக்கத்திற்கு வரலாயின. ஐரோப்பியரின் ஆட்சி ஏற்பட்டபின் நமது கலையின் சம்பிரதாயத்திற்கு ஒத்துவராத பல அந்நியக் கருவிகள் தாராளமாய் நுழைந்ததன் பயனாக, நம்முடைய பழைய கருவிகள் சீரழிந்தன. பழைய கருவிகளை உபயோகித்துவந்த குடும்பங்கள்



ஆதரவு இழந்து அக்கருவிகளை வாசிப்பதை நிறுத்திவிட்டமையால் அவற்றில் பல வழக் கொழிந்து மறையலாயின. சமீபகாலமாகப் பிரபல்யம் அடைந்துவரும் சினிமாக்களிலும், ஸ்ரூடியோக்களிலும், ரேடியோவிலும் சுதேசக் கருவிகளைவிட அயல்நாட்டுக் கருவிகளுக்கும், தென்னாட்டுக் கருவிகளைவிட வடநாட்டுக் கருவிகளுக்குமே சலுகைகள் காட்டப்படுகின்றன. ஆயினும் பண்டைக்கலையைக் கைவிடாமல் போஷித்துவரும் நம்முடைய கோயில்களும், மடாலயங்களும் பல அபூர்வமான கருவிகளை இன்னும் ஆதரித்து வருவதும், நம்முடைய சமூகச் சமயச் சடங்குகளிலும், விழாக்களிலும் இன்னும் பல பழையகாலக் கருவிகள் வாசிக்கப்பட்டு வருவதும் கண்கூடு.”²

இசைக்கருவிகளின் வகைகள்.

இசைக்கருவிகள் பொதுவாகத் தோற்கருவிகள், நரம்புக்கருவிகள், துளைக்கருவிகள், கஞ்சக் கருவிகள் என நான்கு வகையாகப் பிரிக்கப்படும். தப்பட்டை, டமாரம், மிருதங்கம், மத்தளம் போன்று தோலால் மூடப்பட்ட கருவிகள் தோற்கருவிகள் எனவும், யாழ், வீணை, பிடில் (வயலின்) போன்று நரம்பு அல்லது தந்திகளுடன் கூடிய கருவிகள் நரம்புக்கருவிகள் எனவும், குழல், நாதஸ்வரம் போன்று துளைகளில் காற்றைச் செலுத்தி வாசிக்கப்படும் கருவிகள் துளைக்கருவிகள் எனவும், சாலரா, சப்ளாக்கட்டை, தாளம் போன்று ஒன்றோடொன்று அடிக்கப்படும் கருவிகள் கணம் அல்லது கஞ்சக்கருவிகள் எனவும் அழைக்கப்படும்.

“கருவிகள் எதற்காகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றனவோ அதைக் கொண்டு, கச்சேரி அல்லது இசையரங்குக் கருவிகள், கோயில் கருவிகள், யுத்தக் கருவிகள், கிராம மக்களின் கருவிகள் என நான்கு வகைகளாகப் பிரிக்கப்படும். வீணை, குழல், மிருதங்கம், கோட்டு வாத்தியம் போன்றவை - கச்சேரிக் கருவிகள், கொம்பு, தாரை, திருச்சின்னம், பூரி, உடல் போன்றவை - கோயில் கருவிகள், பேரி (முரசு), துந்துபி முதலியனவை - யுத்தக் கருவிகள், நெடுங்குழல், முரசு, பறை, தாளம் ஆகியவை - கிராம மக்களின் கருவிகள்.”³ எனக் கருவிகளை ஆய்வலர் பிரித்துக் குறிப்பிடுதல் காணலாம்.

கச்சேரி அல்லது இசையரங்குகளில் வழங்கும் வாத்தியங்களைச் சுருதி வாத்தியங்கள் என்றும், தாள வாத்தியங்கள் என்றும், சங்கீத வாத்தியங்கள் என்றும் மூன்றாகப் பிரிப்பர். ஒத்து, தம்புரா போன்றவை இசைக்கு ஒத்திசைவாகவுள்ள சுருதி வாத்தியங்களாகும். மிருதங்கம், கடம், கஞ்சிரா, தவில், மோர்சிங், சாலரா, சப்ளாக்கட்டை, சிலம்பு முதலியன தாளவாத்தியங்கள் என (பக்கவாத்தியங்கள், துணைவாத்தியங்கள்) அழைக்கப்படும். இசைப்பாடல்களும், இராக ஆலாபனைகளும் வாசிக்கக்கூடிய வீணை, பிடில், கோட்டு வாத்தியம், குழல், நாதஸ்வரம், ஜலதரங்கம்

போன்றன பிரதான வாத்தியமாகவும், துணை வாத்தியமாகவும் வழங்கிவரும் சங்கீத வாத்தியங்களாகும்.

இசையை இசைப்பதற்கும், இசைக்கு மேலும் செறிவூட்டவும் பலவகைக் கருவிகள் துணைக் கருவிகளாகப் பயன்படுத்தப்பெற்றன. இசைக்குத் துணைக்கருவிகளாக இருந்த அக்கருவிகளே பின்னர் இசைக்கருவிகள் என வழங்கலாயின.

“இசையின் பல புதிய பாணிகள் தோன்றியதே இசைக் கருவிகளாற்றான் என்றால் அது மிகையாகாது. கோயில்களில் இறை வழிபாட்டில் முக்கிமாக இடம்பெறும் இசை, இசைக்கருவிகளின் துணையால் கேட்போரை வயப்படுத்தியுள்ளது.

அண்மைக்காலங்களில் பல இசைக்கருவிகளின் துணையுடன் இசை நிகழ்ச்சிகளும் (ORCHESTRATION) மெல்லிசை நிகழ்ச்சிகளும் பல புதிய பாணிகளை உருவாக்கப் பயன்பட்டன, என்பது இசை அறிஞர்களின் கருத்து. அதாவது அந்தப் பல்வகை இசைக் கருவிகளே புதிய பல இசைப்பாணிகளை உருவாக்குவதில் இன்றியமையாத இடத்தைப் பெற்றுள்ளதாகக் கூறுகின்றனர். இதற்குரிய விளக்கம் புனிதா.சே.ச.செல்லத்துரை கூறுகின்ற கருத்து தொகுதிகளாக நின்று முழங்கப்பெறும் இவைபோன்ற இசைக்கருவிகளின் மூலம் கீர்த்தனையில் வரும் பல்லவிக்கு முன்னர் முன்னிசை என்றும், அனுபல்லவிக்கு முன்னும் பின்னும் இடையிசை என்றும், சரணத்தின் பின்னர் பின்னிசை என்றும் இ.ச.யமைத்து இசைப்பது இக்காலத்தில் நடைபெறும் புதுமுறைப் பாணியாகும்.”⁴

இசைக்கருவிகள் பற்றி அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ் ஆராய்ச்சிப் பகுதித்தலைவர் மு.கதிரசேசு செட்டியார் பின்வருமாறு குறிப்பிடுதல் காணலாம். “பழைய தமிழ் நூல்களில் இசைக்கருவிகளின் பெயர்களும், அவற்றின் அமைப்புமுறை இயக்கமுறைகளும், பிறவும் ஆங்காங்கு காணப்படுகின்றன. ஆடல், பாடல், கருவி இம்மூன்றும் ஒத்து இயலுமாயின் காண்போர், கேட்போர் எல்லோர்க்கும் சிறந்த இன்பம் பயக்கும் என்றும், அங்ஙனம் ஒத்து நிகழ்தல் “முரசு முழங்கு தானை மூவருங்கூடி அரசவையிருந்த தோற்றம்” போல்வதென்றும் பழைய தமிழ் நூலிற் கூறப்பட்டுள்ளன. ஆகவே மிடற்றுப்பாடல், ஆடல் இவற்றிற்குரிய இசைக் கருவிகள் இன்றியமையாதன என்பது புலனாகும்.”⁵ என்பதாகும்.

சிலப்பதிகாரத்தின் உரையாசிரியராகிய அடியார்க்கு நல்லார் இசைக்கருவிகளான யாழ், குழல், தண்ணுமை முதலிய கருவிகளின் விளக்கங்களைத் தெளிவாகக் கூறியுள்ளார். நரம்புக் கருவியாகிய யாழும், துளைக்கருவியாகிய குழலும் தனித்திருந்து இசையை அளிக்கும் தனிப் பெருமை கொண்டவை. ஆதலினாற்றான் ‘குழலினிது யாழினிது’ என்றார் வள்ளுவப் பெருந்தகை.

இசைக்குரிய தாளப்பிரமாணங்களை நிர்ணயிப்பது தாளமேயாகும். தாளம் - லயம் எம்மை ஒரு நிலைப்படுத்தும் தன்மை கொண்டது. அந்தத் தாளம் முறை மாறினால் இசை மாறும். அதாவது இசை கெடும். ஆகவே இசைக்குத் தாளம் முக்கியமானது. ஆதலினாற்றான் இசை அறிஞர்கள் தாளத்தை 'உயிர்' என்றும், தந்தைக்கு ஒப்பாகவும் கூறினர். "பாடுவோர் தாளத்தைக் கையாற் போட்டுப் பாடினர் - பாடுகின்றனர். திருஞானசம்பந்தமூர்த்தி சுவாமிகள் தம் பிள்ளைப்பருவத்தில் தேவாரப்பாக்களைக் கையால் ஒற்றித் தாளம் போட்டுப் பாடினார். அவ்வாறு பிஞ்சுக் கரங்களால் தாளம் போடப்போட, அவை சிவந்து கண்டின. பிள்ளையின் கைகளைக் கண்டு இறைவன் பொற்றாளம் வழங்கியருளினார். இவ்விதம் தாமே தாளம் போட்டுப் பாடுவதைப் பிறர் கேட்டு, அனுபவித்து இன்புறத் தாளம் ஆற்றிய பணியை ஆற்றப் பக்கவாத்தியங்களாக உதவியவை இசைக்கருவிகள் - அவற்றுள் லயம் பற்றிய - தாளம் பற்றிய கருவிகளாகப் பெரும்பாலும் தோற்கருவிகளே அமைந்தன. ஆகவேதான் தோற்கருவியாகிய தண்ணுமை என்னும் தாளக் கருவியை - அதன் ஓசையை உயிரென்றார் கம்பர்,

“ஊன னைந்த வுடற்குயி ராமெனத்
தான னைந்து தழுவின தண்ணுமை”⁶

(கம்ப - அயோ - பள்ளி, 811-16:2)

என ஆய்வலர் ஆளவந்தார் குறிப்பிடுதல் காணலாம்.

தோற்கருவிகள்.

மேற்கண்டவாறு இசையின் உயிராகக் கருதப்படவேண்டியவை தோற்கருவிகள் என்பது பல குறிப்புகள் மூலம் அறியமுடிகின்றது. இசைக்கருவிகளில் மிகப்பழைய காலம்தொட்டு வழங்கி வருவன தோற்கருவிகளேயாகும். மானிட வரலாற்றின் பிற்காலங்களிற்றான் துளைக் கருவிகளும், நரம்புக்கருவிகளும் ஏற்படலாயின. தோல் போர்த்தப்பட்ட கருவிகள் தோற் கருவிகள். இசையின் உயிராகக் கருதப்படும் தோற்கருவிகள் பயன்பட்ட வகைகள் பற்பல. அவற்றிலே செய்தி அறிவிக்கவும் தோற்கருவிகள் பயன்பட்டன எனத் தெரியவருகின்றது.

“DRUMS:

Thousands of years before the telegraph was invented men knew the sound and light travelled faster than the speedest runner or horse. Primitive tribes sent massege by beating out codes on Drums or Tom - Toms. Each Drum - beat had a perticular meaning



fat away on a hill top. The next Drummers could here the massage, answer it and pass it on. A long chain of Drums might repeat the Drum beat, until the massege travelled Hundreds of Miles.”⁷

ஒருவருடன் உரையாடுவதை பொதுவாக நாம் கதைத்தல் அல்லது பறைதல் எனக் கூறுவது வழமை. இப் பறைதல் எனும் சொற்பதம் செய்திகளை அறிவிக்கும் கருவிக்குப் பறை என வழங்கப்பட்டிருக்கலாம் எனக் கருதமுடிகிறது.

பண்டைத் தமிழர்களிடையே தோலால் செய்யப்பட்ட முப்பத்தொரு முழவுகள் வழங்கினதென்று சிலப்பதிகாரம் (3.27) அடியார்க்கு நல்லார் உரையிலிருந்து தெரியவருகிறது. புறநாடாறு, பத்துப்பாட்டு, சீவகசிந்தாமணி, பெருங்கதை, இறையனார், அகப்பொருள் ஆகிய பழைய நூல்கள் வேறு சில முழவுகளின் பெயர்களையும் அறிவிக்கின்றன. முழவு எனும் பொதுப் பெயருடனும், பறை, முரசு எனும் பொதுப் பெயருடனும் பல தோற்கருவிகள் இருந்துள்ளன எனவும், இவை ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு ஒலியோடு இருந்துள்ளன எனவும் தெரியவருகின்றது.

இசைக்கு உதவியாக இசை நிகழ்ச்சிகளில் இக்கருவிகள் பயன்பட்டன. கோயில்களில் இறை வழிபாடு நடைபெறும்பொழுது இயக்கப்படும் தோற்கருவிகளும் உண்டு. “இறைவன் பவனி வரும்போதும் பயன்படுத்தப்பட்டன. ஒரு மாட்டின் முதுகில், யானையின் முதுகில், நாலு சக்கர வண்டியில் ‘நகரா’ என்ற கருவியை வைத்து ஒரு சிறுவன் அதை முழக்கிச் செல்வான். இதனைத் தொடர்ந்து இறைவன் பவனி வருவான். இறைவனை வழிபட வாசலில் நீர் தெளித்து, கோலம் போட்டுத் தேங்காய் பழத்துடன் தயாராய் இருக்கும் மக்கள் இந்நகரா ஒலியைக் கேட்டு, இறைவன் பவனி வருதலை அறிந்து வெளிவருவர்.”⁸ என நகரா எனும் வாத்தியத்தின் பயன்பாட்டை அறியமுடிகிறது.

படகம், பேரிகை, இடக்கையினால் வாசிக்கப்பெறும் பெரு முரசாகிய ‘இடக்கை’, மத்துமத்து என்று மொத்துவதால் அதில்வரும் ஓசைக்கு தளமாகிய ‘மத்தளம்’, சல்லென்ற ஓசையுடைய ‘சல்லிகை’, கரடியின் முழக்கம் போன்று ஒலிக்கும் தட்டைப்பறையான ‘கரடிகை’, பாதி உருண்டை வடிவமும் உரத்த இசையுமுடைய பெரும்பறையான ‘குடமுழா’ ஆகிய முழவுகள் ‘அகமுழவு’ எனப் பெயர்பெற்று முதல்தரமானவை எனப் போற்றப்பட்டன. ‘தக்கை, தண்ணுமை, தகுணிச்சம்’ என்னும் மூன்றுவகைக் கருவிகள் அகப்புற முழுவென பெயர்பெற்று நடுத்தர மானவை எனக் கருதப்பட்டன. ‘கணப்பறை’ என்னும் புறமுழவு கீழ்த்தரமானதென்றும், இரங்கற் பறையான ‘நெய்தற்பறை’ புறப்புற முழவு என்றும் கூறப்பட்டன. ‘முரசு, நிசாளம், துடுமை, திமிலை’ என்னும் நான்கும் வீரமுரசு எனப்பட்டன. முரசு கருவி மிகப் பெருமை வாய்ந்ததெனக்



கருதப்பட்டது. முரசு போர்ப்பறையாகவும், செய்திகளை அறிவிக்கவும் பயன் பட்டன. போர் நிகழ்ப்போவதை அறிவிக்க, வீரர்களைப் போரில் கலந்துகொள்ளுமாறு அழைத்து ஏவ, போர் நிறுத்தத்தை அறிவிக்க இப்படிப்பல வகைகளில் போர்க்கருவிகளாகப் பயன்படுத்தப்பட்டன.

“தமிழர் போர்த்துணையாகக் கொண்ட பல கருவிகளுள் தம் வீர முரசினைத் தெய்வத் தன்மையுடையதாகக் கருதினர். ‘பலிபெறு முரசம்’ எனப் புறநானூறு கூறுவதால் அதற்குப் பலி யிட்டனர் எனத் தெரிகிறது. அரசன் அதை அரண்மனையில் வைத்துப் பூசித்து வந்தான். இதற்கு ‘வீரமுரசு’ எனப் பெயரிட்டனர். இதனுடன் ‘மணமுரசு, கொடை முரசு’ எனும் முரசு வகைகளும், ‘நாழிகை முழவு, காலை முழவு’ எனக் காலத்தைத் தெரிவிக்கும் இரண்டு முரசு வகைகளும் இருந்தன. யாமங்கள் தோறும் கொட்டப்படும் பறைகளும் இருந்தன. இவை அரசாணையை மக்களுக்கு அறிவிக்கப் பயன்பட்டன. மேலும் இடை சருங்கிய பறையான ‘உடுக்கை’ மொகுமொகு என்று ஒலிக்கும் ‘தமருகம்’, முல்லைத்திணைப் பறையான ‘தடாரி’, குறிஞ்சி நிலப்பறையான ‘தொண்டகம்’, மருதநிலப் பறையான ‘கிணைப்பறை’, நெய்தல் நிலப் பறையான ‘மீன்கோட்பறை’, பாலைநிலப் பறையான ‘நிரைகோட்பறை’, ஒரு கட்பறைகளான ‘பதலை, மொந்தை’, கைப்பறையான ‘விரலேறு’, செய்திகளை நகரத்தாருக்கு அறிவிக்கும் ‘கோட்பறை’, பகைவரிடமிருந்து ஆநிரையைக் கவரும் போது இசைக்கும் ‘ஆகோட்பறை’, ‘பெரும்பறை’ முதலியனவும் வழங்கின.”⁹ என ஆய்வலர் குறிப்பிடுதல் காணலாம்.

வெள்ளம் பெருகிவரும் காலத்தில் அதைத் தடுப்பதற்கு ஆட்கள் தேவை என்பன போன்ற செய்திகளை அறிவிக்கத் தோற்கருவிகள் பயன்பட்டன. மரணச் செய்தியை அறிவிக்க இசைக்கப்பெறும் ஒலி மிகவும் வேறுபட்டதாக இருக்கும். இவ்வொலியை மக்கள் அறிந்து அந்த இல்லத்திற்குச் சென்று, துக்கத்தால் செயலற்று இருப்பவர்களை ஆறுதல் கூறித் தேற்றுவர். அதுமாத்திரமின்றி உடனிருந்து அங்கு தேவையான மற்றவிடையங்களையும் கவனித்து உதவுவர். இவை அக்கால மக்களின் பண்பாட்டைச் சித்திரிப்பதாகவே அமைகின்றன. அவ்வழமை இப்போதும் போற்றப்படுதல் குறிப்பிடற்பாலது. மேலும் நாட்டுப் பாடல்கள் பாடும் போதும் கருவிகள் பயன்பட்டன. இவ்வாறெல்லாம் தோற்கருவிகள் இசை பாடுவோருக்குப் பக்க இசைக்கருவியாக இருந்து காலப்பிரமாணத்தைக் காத்து உதவி இசையை வளர்த்தன, செய்திகள் அறிவிக்கப் பயன்பட்டன. அரசர்களின் ஆணைகளாக இருக்கலாம், கொள்ளைக்காரர்கள் போன்றோர்களின் வருகையைத் தொலைதூரத்தில் உள்ளோர்க்குக் காவலர்கள் அறிவிக்கும் செய்திகளாக இருக்கலாம், போர் பற்றிய செய்திகளாக இருக்கலாம், பொதுவாக எல்லாவகையான அறிவிப்புகளுக்கும் தோற்கருவிகள் பயன்பட்டன என்பதை அறியமுடிகின்றது.

தோற்கருவிகளின் வளர்ச்சியும், வகைகளும்.

இவ்வாறு பண்டை மக்களால் வளர்ச்சிபெற்ற, பயன்படுத்தப்பட்ட தோற்கருவிகளில் மிருதங்கம் போன்று கையால் முழக்கப்படுபவை ஒருவகை, டமாரம் போன்று குச்சிகளால் தாக்கி முழக்கப்படுபவை ஒருவகை, தவில் போன்று கையாலும், குச்சியினாலும் முழக்கப்படுபவை மற்றொரு வகை, தமரு, உடுக்கை போன்று தாமே முழங்குவன வேறொரு வகை, பெருமாள் மாடு வாத்தியம் போன்று ஒருபக்கம் அடித்துத் தாக்குவதாலும், மறுபக்கம் வருடி உராய்வதாலும் முழங்குவன ஒருவகை. “இவ்வாறு பலவகையில் முழக்கப்படும் தோற்கருவிகளை ஒரு முகமுடைய கருவிகள் என்றும், இரண்டோ, மூன்றோ, நான்கோ, ஐந்தோ முகமுடைய வற்றைப் பலமுகமுடைய கருவிகள் என்றும் பிரித்துக் கூறலாம். பஞ்சமுக வாத்தியம் போன்று தோல் மட்டும் பரப்பப்பட்ட சமமான முகமுடைய (PLAIN FACE) கருவிகள் என்றும், இரண்டு, மூன்று வளையங்களாக அடுக்கித் தோல் பரப்பப்பட்ட மையமுடைய வெவ்வேறு வகையான முகமுடைய (COMPLEX FACES) கருவிகள் என்றும் அவற்றை வகைப்படுத்தலாம்.”¹⁰ என ஆய்வலர் வகைகளைக் குறிப்பிடுதல் கருதற்பாலது.

இசைக்கச்சேரிக்குப் பயன்படுபவை மிருதங்கம், தவில், கஞ்சிரா போல்வனவும், இசைக்கச்சேரிக்குப் பயன்படாமல் வேறு பல வகைகளில் பயன்படுபவை நகரா, பேரி போன்றும் உள்ளன. இசைக்கச்சேரிகட்குப் பயன்படும் கருவிகளிலும் கூடச் சில கருவிகள் இன்றியமையாதவையாகின்றன. அவையின்றி இசைக்கச்சேரிகள் நடைபெறா. அவ்வாற்றிற்றிக் கச்சேரி செய்வோரின் விருப்பத்திற்கேற்ப, கச்சேரியின் வகைக்கேற்பப் பயன்படும் கருவிகளுமுண்டு. அதாவது இக்கருவிகளின்றி இசைக்கச்சேரிகள் நடைபெறும். முன்வகைக் கருவிகள் பிரதம தாளவாத்தியக் கருவிகள் எனவும், பின்வகைக் கருவிகள் உப தாளவாத்தியக் கருவிகள் எனவும் அமைகின்றன. மேலும் குறிப்பிட்ட ஒரே சுருதியில் மட்டுமே இசைக்கப்படக் கூடியவை என்றும், ஒருவர் தமது தேவைக்கேற்பவும், விருப்பத்திற்கேற்பவும் சுருதிகளை அமைத்துக் கொள்ளக்கூடிய வகையில் அமைந்தவை எனவும் வகைப்படுத்திக் கூறலாம்.

தோற்கருவிகளுள் முக்கியமாக ‘முரசு’ பயன்பட்டு வந்த செய்திகளைப் பண்டைய இலக்கியங்களில் பரக்கக் காணலாம். அரசனுடைய வெற்றிச் சின்னங்களில் முரசு ஒன்றாகும். அரசு கொடியை எப்படிப் பாதுகாப்பார்களோ அப்படியே முரசினையும் பாதுகாப்பது வழமையாகும். “அரண்மனையில் தெய்வ வழிபாட்டிற்குரிய பெருமையுடன் ஓர் தனிமையான இடத்தில் கட்டில் அமைத்து முரசை வைத்து வழிபட்டு வந்தார்கள். இந்த முரசை வைத்து வழிபடும் கட்டில் ‘முரசுக் கட்டில்’ எனப்பட்டது. முரசு கட்டிலுக்கு எந்தவிதமான அவ மரியாதையும் செய்யக் கூடாதென்பதும், செய்பவர் கடுந்தண்டனைக்கு ஆளாவார் என்ற செய்தியும் புறநானூற்றில் மோசிகீரனார் பாடலிலிருந்து (புறம் 50) தெரியவருகின்றது. அப்பாடலில் முரசின் பெருமையும், அதைக்காட்டிலும் தமிழ்ப்புலவர்பால் அரசன் ‘தகடுர் எறிந்த பெருஞ்சேரலிரும் பொறை’ என்பவர் கொண்ட மதிப்பும் புலனாகின்றது.”¹¹

பண்டைக்காலத்தில் பகை நாட்டரசனை வென்று அவனது காவல் மரத்தை வெட்டி அதனின்றும் செய்த முரசை 'வெற்றி முரசு' என்று கூறுவார்கள். முரசு எட்டு வகையான மங்கலப் பொருள் களில் ஒன்றாகவும், தலைவனின் தசாங்கங்களில் ஒன்றாகவும் விளங்குகிறது. பண்டைக் காலத்தில் இசைக்கருவிகளைத் தமது கொடியில் சின்னமாகத் தெரிவுசெய்வது வழமைபோலும். ஆதலினாற்றான் தருமபுத்திரனின் கொடியில் முரசும், இராவணனின் கொடியில் வீணையும் சின்னமாக அமைக்கப்பெற்றுள்ளன.

வெற்றியை அறிவிக்க முரசு முழங்குவது மரபு. ஆதலால்

“வெற்றி எட்டுத் திக்குமெட்டக் கொட்டு முரசே
வீரம் என்றும் வாழ்க என்று கொட்டு முரசே”

எனப் பாரதியார் முழங்குதல் காணலாம்.

“கட்டப்பொம்மன் திருச்செந்தூரிலிருந்து பாஞ்சாலங்குறிஞ்சி வரை பல இடங்களில் மேடைய மைத்து அதில் முரசை வைத்து திருச்செந்தூர் இறைவனுக்குப் பூசை முடிவடைந்ததை விரிவாக அறிந்துகொள்ள முரசை முழக்கச்செய்தான் எனவும், அதன்பின்பே உணவு உட் கொண்டதாகவும் அறியமுடிகின்றது. திருமலை நாயக்கரும் ஸ்ரீவில்லி புத்தூரிலிருந்து மதுரைக்கு இவ்வாறு முரசு மண்டபமமைத்து ஸ்ரீவில்லிபுத்தூரில் ஆண்டாளுக்குப் பூசை முடிந்த பின்பு செய்தியை அறிந்தே உணவு கொண்டதாகவும் தெரிய வருகின்றது. நகரா மண்டபம் என்பது, இந்த வகையான மண்டபம் போலும்.”¹² எனக் குறிப்பு சுட்டுகின்றமை காணலாம். மேலும், வெள்ளம் பெருகிவரும் காலத்தில் அதைத் தடுப்பதற்கு ஆட்கள் தேவை என்பன போன்ற செய்திகளை அறிவிக்கத் தோற்கருவிகள் பயன்பட்டன. மரணச் செய்திகளை அறிவிக்கவும் பயன்பட்டன. துக்கச் செய்தியெனத் தெரியப்படுத்த இசைக்கப்பெறும் ஒலியை மக்கள் அறிந்து அந்த இல்லத்திற்குச் சென்று, துக்கத்தால் செயலற்று இருப்பவர்களை ஆறுதல் கூறித்தேற்றுவர். அத்துடன் நின்றுவிடாது உடனிருந்து அங்கு தேவையான மற்றய விடயங்களையும் கவனித்து உதவுவர். இவ்வாறான செயல்கள் பண்டைய காலந்தொட்டே மக்களின் பண்பாட்டைச் சித்திரிப்பதாகவே அமைகின்றன.

பறை என்னும் பொதுப்பெயருடனும் பல தோற்கருவிகள் பண்டைக் காலத்தில் வழங்கி வந்தன. “பலியிடும்போது பலியாகிய ஊனின் (பலியிடும் குருதி) சுவை ஒலிக்கின்ற பறைகள் அறியா. ஆயினும் வேந்தனுக்கு வெற்றிவேண்டிப் பலியிட்டனர்.”¹³ “வேந்தன் கொற்றங் கொள்க” எனப் பேசும்படி தமது பசுந்தலையை அறிந்து ஒப்பித்து பீடிகையிலே வைத்த அப்பொழுதே, அக் குறையுடல்கள் தமக்கு வாயின்மையின், தத்தந் தோளிற் பூண்ட மயிர்க்கண் முரசின் வாயால் ‘உயிர்க்கடன் தந்தோம் கொண்மின்’ என நின்று பலியூட்டின.”¹⁴ “மன்றின் கண் தூங்கும் முழவின் மேல் காற்றுப்பட்டு, முழவின் கண்ணிலிருந்து எழுந்த ஒலியைக்கேட்டு அது போர்ப் பறை என்று மகிழ்ந்த தலைவன் உண்டு.”¹⁵ வள்ளுவன் யானையின் மேலிருந்து அரண்புறத்தே

நின்று பெரும் பகைவர் பொருட்டுப் போருக்கச் செல்ல பூக்கொள்ளுமாறு தண்ணுமையை ஒலித்து ஏவினான். இவ்வொலியைக் கேட்டதும் வீரர் விரைந்து சென்று போர்ப் பூவைப் பெற்றனர். அவ்வாறு அந்தக் காஞ்சிப்பூவைப் பெறுமாறு வீரரைப் பணித்தது ‘ஏவல் தண்ணுமை’¹⁶ ஆக்களைக் கவரப் பறையொலிப்பதுண்டு. எயின மறவர் ஆக்களைக் கவர, அவ்வாக்களினூடே நிற்கும் ஏறுகளைப் பற்றிக் கட்டுதலின் பொருட்டுத் தண்ணுமையை முழக்குவர்.”¹⁷ “கரந்தையரின் ஆநிரைகளைக் கவர்ந்து கொள்ளும் போரில் துடி முழங்கும்.”¹⁸ “ஆயர் தம் குலவழக்கப்படி ஒரு பெண்ணை மணக்கும் பொருட்டு காளையைத் தழுவுப்போது பறை கொட்டுவர். - அது ஏறுகோட்பறை”¹⁹ அரசுச் செய்திகளை அறிவிக்கும் வள்ளுவ முதுமகன் ஒரு சிறப்பு நிலை பெற்றவனாக நாட்டில் இருந்தான். தெய்வங்களை வணங்கிச் சிறப்புமிக்க பெருநாட்களுக்கு மட்டுமே பறையறையும் சிறப்புப் பெற்றவன். இதனைப் பின்வரும் பாடலடிகள் சுட்டுதல் அறியலாம்.

“பெரும்பணைக் கொட்டிலுளரும் பலியோச்சி
முற்றவை காட்டிக் கொற்றவை பழிச்சித்
திருநாள் படைநாள் கடி நாள் என்றிப்
பெருநாட் கல்லது பிறநாட்கறையாச்
செல்வச் சேனை வள்ளுவ முதுமகன்”²⁰

“இளநெல்லின் கண்ணும், அரிந்துவைத்த நெற்கதிர்களிடத்தும் ஒருங்கே புனல் பரைந்து, என்று துடியை முழக்கிப் புனல் பரைந்த செய்தியை அறிவித்தனர்.”²¹ கரைகாப்போர் தம் காவற் பறையை முழக்கிக் கரையை அடைக்க ஆளேறுமாறு ஏவினர்.”²² “பாகர் செயலைக் கழிந்து மதங்கொண்டு நிறையழிந்து யானை வருமானால், அல்லது அதை நீர் துறைக்கு அழைத்துச் செல்லும்போதோ முன்னே பறையறைந்து செல்லவேண்டுமென்பது மன்னனின் ஆணை.”²³ ‘வள்ளுவ முதுமகன் வீரர், தேர், குதிரை, யானை நென்பன சூழ்ந்து வர நாட்டில் வளம் பெருக என முரசறைந்து வாழ்த்துதலைப் பின்வரும் பாடலடிகள் சுட்டுவது அறிதற்பாலது,

“களிறுஞ் சூழ்தரக் கண் முரசியம்பி
பசியும் பிணியும் பகையும் நீங்கி
வசியும் வளனும் சுரக்கென வாழ்த்தி
அணிவிழா அறைந்தனன் அகநகர் மருங்கென்”²⁴

“திருமணக் காலங்களில் தாளம் தவறாமல் தண்ணுமை முழக்கப்பட்டுள்ளது.”²⁵ “ஆரியக்கூத்தர் கழியிற் கட்டிய கயிற்றின் மேல் நின்று ஆடினர். அப்பொழுது பறை கொட்டப்பட்டது.”²⁶ “தெருவில் ஆடவர்கள், ஆடவர்கள் மகளிரொடு கலந்து குரவைக் கூத்தா டினர். அப்பொழுது தொண்டகப்பறை கொட்டப்பட்டது.”²⁷ “பாலை நிலத்திற் செல்லும் வணிகர் கூட்டத்தை எதிர்த்து அவரது பொருளைக் கைக் கொள்ளல் ஆறலை கள்வரின் இயல்பு. அவ்வயம் தண்ணுமையை இயக்குவர். அவ்வொலி அவ்வழிச் செல்வோர்க்கு அச்சந்தரும்.”²⁸ “சேம்பையும் மஞ்சளையும்



விதைத்து அவை வளர்ந்தபின்பு அக்கிழங்குகளைப் பன்றி அகழ்ந்துதின்று சேதம் விளை விக்காமல் காவல் காப்போர் கொட்டும் பறை ‘பன்றிப் பறை’.”²⁹ “செறிந்த இருளையுடைய விடியற் காலத்தில், விடிகின்ற கிரணங்களையுடைய வெள்ளி எழுந்த வேளையிற் பொருளுள் வள்ளல்களாகிய வேளாளர்களின் வாயில்களில் நின்று தடாரிப்பண்ணை முழக்கினார்.”³⁰ “யாழிசை கேட்டு இன்புற்று மயங்கி நிற்கும் அசுணமாலை (பறவை) வஞ்சித்துப் பறை கொட்டித் துன்புறுத்தியுள்ள செய்தியையும் அறிய முடிகின்றது.”³¹ மன்னர்கள் பகைவரைப் பொருது வெற்றி கொள்ளப் புறப்படுமுன் வாளும், குடையும், முரசும் நாளொடு பெயர்தல் மரபு. அவை வாணாட்கோள், குடை நாட்கோள், முரசு நாட்கோள் எனப்பட்டன. இதையே பின்வரும் பாடலடிகள் சுட்டுகின்றன.

“.....திருமாவளவன் வாளுங்
குடையு மயிர்க்கண் முரசும் நாளொடு
பெயர்த்து.....”³²

“மண விழாக்களில் இசைக்கருவிகள் பல முழங்கின”³³

கருவிகளைக் கொண்டு சகுனம் பார்ப்பதும் அக்காலத்தில் நிலவியுள்ளமை அறியலாம். “முரசு கண் கிழிதலும், கொடியுற்று விழுதலும் தீய நிமித்தங்களாகக் கருதப்பட்டன.”³⁴ “பிறர் முழங் காமலே முரசங்கள் தாமே முழங்கினாலும் அவ்வாறே தீய சகுனமாகக் கருதப் பட்டது.”³⁵

இசைக்கருவிகளை இசைக்கும் தொழிலை மேற்கொண்டவர்களை நால்வகைக் குடிமக்களாக வகுக்கப்பட்டுள்ளமையும் அறிதற்பாலது.

“துடியன் பாணன் பறையன் கடம்பனென்
நிந்நான் கல்லது குடியுமில்லை”³⁶

துடியன்குடி, பாணன்குடி, பறையன்குடி, கடம்பன்குடி என்று சொல்லப்பட்ட இந்நால்வகை குடிகளின்றி வேறு குடிகளில்லை எனப் பாடலடிகள் சுட்டுதல் காணலாம்.

சமயப்பின்னணியில் நூல்கள் சில கருவிகளைப்பற்றிக் கூறுகின்றன. ஊழிக்காலத்தில் இறைவன் ஆடிய தாண்டவத்தை ஊழிக் கூத்து என்பர். அவ்விதம் கூத்தாடியபோது இறைவன் தம் கரத்திலுள்ள டமருகத்தை ஒலிக்கச் செய்தார். அவ் டமருக ஒலியிலிருந்தே உயிரினங்கள் தோன்றின என்று புராணங்கள் கூறும். இதிலிருந்து உலகம் தோன்றிய போதே உடுக்கையும் தோன்றியதென்பது புலனாகின்றது. அப்படியாயின் உடுக்கைதான் முதற் தோற்கருவியென்பது ஆய்விற்குரியது. மேலும் இறைவன் தாண்டவம் புரிகையில் நந்திதேவர் மத்தளம் என்னும் கருவியை வாசித்ததாகப் புராணம் கூறும். அருணகிரிநாத சுவாமிகள் விநாயகரை ‘மத்தள வயிறனை’ எனச் சுட்டுகின்றார். “குடமுழா நந்தீசனை வாசகனாகக் கொண்டார்.” என்பது



தேவாரம். எனவே மத்தளம் கருவியிசைக்கும், நாட்டியத்திற்கும் துணைக்கருவி என்பது புலனாகின்றது. ஒரு கருவியின் பெயரே பல இடங்களில் வேறு வேறு பெயராக வழங்கப்பெறுகின்றன. உடுக்கை, மத்தளம் (குடமுழா) போன்ற பழமயான கருவிகள் நாளடைவில் பல வகைத் தோற்கருவிகளாக வளர்ச்சியடைந்து மக்களின் வாழ்வில் பலவகையில் தொடர்பு கொண்டுள்ளன எனக்கருத இடமுண்டு என்பதும் ஆய்விற்குரியதே.

தோல் போர்க்கும் முறைமை

பஞ்ச மரபு நூல் ஆசிரியர் அறிவாணர் அந்நூலில் கருவிகள் வடிவமைக்கப்பெறும் முறைமையை 'பிண்டமரபு' எனக் கூறுகின்றார். பலவிதமான வடிவமைப்புக் கொண்ட இக்கருவிகட்கு தோலால் முடிப்பரப்பி போர்த்தப்பட்ட இசைக்கருவிகளே என வழங்கலாயின. இவ்வாறு அழைப்பது பொருத்தமுடையதே.

பண்டைத்தமிழர்கள் தம் தோற்கருவிகட்கு எந்தெந்த வகையான தோலைப் பயன்படுத்தினர். எவ்வாறெல்லாம் அந்தத் தோலைக் கருவிகளின்மீது முடிப்பரப்பிப் போர்த்தினர், அவ்வாறு போர்த்தி இறுக வலித்துக் கட்டுவதற்குத் தோல், வார்கள் எத்தகையன என்பன பற்றிப் பின்வரும் குறிப்புகள் வாயிலாக அறியலாம்.

“ஆவினுடைய வஞ்சித்தோல் - உத்தமமான ஆவின் தோல். ஈனாத நாகான (இள) வயதிலே சூடுபடாது செத்த பசுவின் தோல் - சீவியேறிடுவது (இத்தகைய தோல் வன்மை முழவுக்குக் கொள்ளப்பட்டது.) மேற்கூறிய பசுவின் உதரத்தைப் போர்த்துக்கிடந்த தோல். (இத்தகைய தோல் மென்மை முழவுக்குக் கொள்ளப்பட்டது).”³⁷

“மான் தோலையும் பயன்படுத்தினர்.”³⁸

“மாறுபாட்டை ஏற்றுக் கோறற்றொழிலையுடைய (மூர்க்கத்தனம் கொண்டு கொம்பால் முட்டிக்கொல்ல வேண்டுமெனச் சதா எண்ணமுடைய) ஏற்றினது செவ்வித்தோலை மயிர் சீவாமல் போர்த்துவதுண்டு.”³⁹

புலியைப் பொருது கொன்று நின்று கோட்டுமண் கொண்ட ஏறு இறந்துழி அதன் உரிவையை மயிர் சீவாமல் போர்த்தினர்.”⁴⁰

“புலியொடு போரிட்டுப் புறங்கொடாது வென்ற அழகிய காளையினது தோல் போர்த்தப்பட்டது.”⁴¹

“மண்ணைக் குத்திக் கொள்வதால் வரிவரியாகக் கீறப்பட்ட மிக்க கூரிய கோட்டினையுடைய பெருமை பொருந்திய நல்ல ஆணேறு இரண்டினைத் தம்முள் போர் செய்யவிடுத்து, வெற்றி பெற்ற ஏற்றின் தோலை மயிர் சீவாது போர்த்தினர்.”⁴²

சீவக சிந்தாமணியின் உரையில் நச்சினார்க்கினியர் தோற்கருவிக்கு இலக்கணம் கூறுதல் காணலாம்.

“தோற் பொலி முழவும் யாமும் துளை பயில் குழலுமேங்க”
(675 - 183) மார்ச்சனை முதலியவுமுளதாய்,

“இடக்கண் இளியாய் வலக்கண் குரலாய்
நடப்பது தோலியற் கருவியாகும்.”

என்ற ஓசையுமுடையதாய், கஞ்சத்தால் செய்வது என்பது தோன்றப் பொலிதல் கூறினார்.

கட்டும் வார் பற்றிய குறிப்பு.

“தோற்கருவிகளின் மேல் போர்த்தப்படும் தோல் வார்களால் இறுக வலித்துக் கட்டப்பட்டது. தோற்கருவியின் முகத்திலே வளையிட்டுத் தோல் போர்த்துத் தோலின் வாராலே இறுக வலித்துக் கட்டினர்.

ஈனாத நாகான வயதிலே சூடுபடாது செத்த பசுவின் பக்கத்துத் தோலை வாராகக் கொண்டனர். திண்ணிய வாராலே இறுக வலித்துக் கட்டும் போது தோற்கருவிகளின் அடிக்குமிடமாகிய கண்களிலே தேவையான சுருதி அமைக்கப்பட்டது. துடி என்னும் தோற் கருவியின் வார் செறிந்தும், நெகிழ்ந்தும் அமைந்திருக்கும், வார்கள் துண்டுகளாக வகுக்கப் பட்டு, அத்தகைய துண்டான வார்களால் இறுக வலித்துக் கட்டினர். வார் அறுப்புண்டு சீர்குலைந்து கிடந்த தெறிந்த கண்ணையுடைய மாக்கிணையைப் புதுவார் கொண்டு விசித்துக் கட்டி, இசைக்கேற்ப கண்ணமைத்தனர். அதற்கேற்ப வலிய தோலைப் போர்த்தினர். அளவில்லாத மாலைபோன்ற நெருடிய வார்களால் வலித்துக்கட்டினர். வார் குற்றமற்றதாக இருக்க வேண்டும். இறுக வலித்துக்கட்டுவதற்கேற்ப நீண்டிருக்க வேண்டும். ஒருசில தோற் கருவிகள் சிறிய வார்



கொண்டும் பிணைக்கப்பட்டன. வாரால் கட்டப்படாமல் நுண்ணிய நூல்களாலும் கட்டப் படுவதுண்டு. இதற்கு உதாரணமாக 'நுண்நூற் சிரந்தை' எனும் கருவி இருந்துள்ளது என்னும் குறிப்பினையும் காணலாம்.

தோலைப் போர்த்திய முறைமை.

தோற்கருவிகளின் முகத்தின் - ஒரு முகத்திலோ அல்லது இரண்டு முகத்திலுமோ தோல் போர்த்துவர். அவ்வாறு போர்த்தும் போது முகத்திலே வளையிட்டுப் போர்த்தி வாராலே வரித்துக் கட்டுவர். கருவியின் வாயில் தோலை மடித்துப் போர்த்துவர். திண்ணிய வாராலே இறுக வலித்துக் கட்டித் தோல் போர்த்தும் போது, வாயில் - கண்ணில் - அடிக்குமிடத்தில் சுருதிகளை அமைப்பர். அவ்வாறு கட்டும் போது மார்ச்சனை செறிந்து அமையும்.”⁴³ என்னும் குறிப்பினையும் ஆய்வலர் சுட்டுதல் காணலாம்.

தோற்கருவிகளுக்கேற்ற மரங்கள்

நம் முன்னோர் தோற்கருவிகளின் உடற்பகுதியை இவ்வகை மரங்களைக் கொண்டுதான் செய்ய வேண்டுமென்று வரையறுத்துள்ளார். “கருங்காலி, செங்காலி, வேம்பு, பலா, கஞ்சம் (உலோகம்), குரவம், மண் ஆகிய இவை முழவுகள் செய்வதற்குத் தகுதி வாய்ந்தவை.”⁴⁴ பஞ்ச மரபு நூலில் கருவிகள் செய்வதற்கு உலோகம், மண் என்பன தகுதி வாய்ந்தவை எனக் கூறப் பட்டுள்ளது. அக்காலத்திலே மேற்கூறியவை வழக்கத்திலே இருந்துள்ளமை என்பது தெரிய வருகிறது.

மேற்கூறியவற்றில்,

- 1 - கஞ்சத்தால் செய்யும் கருவிகள் உத்தமமானவை எனவும்,
- 2 - மரத்தால் செய்யும் கருவிகள் மத்திமமானவை எனவும்,
- 3 - மண்ணால் செய்யும் கருவிகள் அதமமானவை எனவும் மூன்று பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப் பட்டுள்ளது. கருவிகள் செய்யும் மரங்கள் வடுப்படாமல், பொத்துப்படாமல், சாவாமல், மூவாமல், இளமையின்றி நடுவயதினவாய் உயர்ந்த சமதளமான நிலத்துளவான மரங்களே முழவுகள்



செய்யத் தகுந்தவை என பஞ்ச மரபு நூல் சுட்டுவது காணலாம். “அம்மரங்களும் கோயிலைச் சேர்ந்த இடத்தில் வளர்ந்த மரங்களாயின் மிகச்சிறந்தன. கோயிலில் இசைக்கப் படும் இறை வழிபாட்டு இசைகளையெல்லாம் கேட்டு வளர்ந்த மரங்களாதலின் அவ்விசைச் சிறப்பு அவற்றில் அமைந்திருக்குமென்பது அறிஞர் கொள்கை. அண்மையில் அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்தில் இசைத்தட்டுக்களை இசைத்து, அந்த இசையைக் கேட்கச் செய்வதின் மூலம் மரங்களும், பயிர்களும் மகிழ்ந்து வளர்கின்றன. என்ற கொள்கை நிறுவப்பட்டதை இங்கு நினைவுகூரலாம்.”⁴⁵ எனக் கருவிக்குரிய மரம் எப்படி இருக்கவேண்டும் என ஆய்வு ரீதியாகச் சுட்டுவது மனங்கொளற்பாலது.

என்னென்ன மரங்களில் என்னென்ன கருவிகள் செய்யலாம் என்பதைப் பின்வரும் குறிப்புக் களால் அறியலாம்.

கஞ்சத்தால் செய்வது குடமுழுவம்
கருங்காலியால் செய்வது இடக்கை
செங்காலியால் செய்வது சல்லி
வேம்பால் செய்வது மத்தளம்
பலாவால் செய்வது கரடிகை
குரலால் செய்வது பேரிகை

சல்லி, இடக்கை ஒழிந்த மற்றக் கருவிகளெல்லாம் இவை ஒன்றும் பெறாத காலத்து மண்ணால் செய்வது உத்தமம்.

‘கடம்’ எனும் கருவியே மண்ணால் செய்யப்படுவது என அண்மைய காலமாகக் கருதப் படுகின்றது. மிருதங்கம் எனும் பெயர், வடமொழியில் ‘மிருத்’ என்றால் மண் எனவும், ‘அங்கம்’ என்றால் உடல் எனவும் புலப்படுவதாகவும் மிருத் + அங்கம் = மிருதங்கம் ஆயிற்று எனவும் அறிஞர்கள் கருதுவர். ‘மண்ணாற் செய்வது உத்தமம்’ என்னும் கூற்றானது பண்டைக்காலத்தில் தமிழகத்திலும் மண்ணினால் உடல் செய்யும் மரபு இருந்துள்ளது என்பதாகவும் கருதற்பாலது. மேற்கூறிய கருவிகள் தவிர்ந்த மற்றையவற்றிற்கு வரையறை இல்லை. மேலும் இம் மரங்களைத்தவிர வேறொரு மரம் பெறாவெனக் கொள்க என ஆய்வலர் ஆழ்வந்தார் சுட்டுதல் காணலாம்.

மேற்கூட்டியவாறு சில கருவிகட்கு மரங்கள் வரையறை செய்யப்பட்டுள்ளமையும், ஏனைய வற்றிற்கு வரையறை இல்லை என்பதும், இம்மரங்களைத்தவிர வேறொரு மரமும் ஏற்புடைய தல்ல, என்னும் கருத்தானது மிருதங்கக் கருவி மண்ணினால் செய்வதற்கு ஏற்புடைய தென்பதைச் சுட்டிநிற்கிறது. ஆயினும் பலவருடங்களாகப் பலாமரத்தால் உடல் செய்து, அம்மிருதங்கம் மிகவும் இன்னோசையுடன் பிரபல்யம் பெற்று அதுவே இந்நூற்றாண்டுவரை நிலைத்து நிற்கின்றதென்பதும் யாவரும் அறிந்ததே. மேலும் அண்மைக்காலமாக கொன்றை

மரத்திலும் மிருதங்க உடலமைத்து, அது இன்னோசையுடன் பிரபல்யம் பெற்று வருவதும் குறிப்பிடற்பாலது.

முன்னோர்கள் நுணுகி ஆய்ந்து, தம் வாழ்வில் வேளாவேளை, சமயாசமயம் என்பவற்றிற்கு ஏற்றவகையில் பயன்படுத்திய தோற்கருவிகள் ஏராளம். இவ்வண்ணம் பழைய நூல்களில் காணப்படும் எண்ணிறைந்த பல்வகைத் தோற்கருவிகள் பற்றிய விரிவான செய்திகளை இக்காலத்தில் நாம் சரிவர அறிய முடியாதிருப்பினும் சில தோற்கருவிகளும், அவற்றின் தொனில்ட்டொணங்கள் பற்றிய குறிப்புகளும் “நூலாசிரியரின் தமிழர் முழுவியல் நூலில் இடம் பெற்றுள்ளமை”⁴⁶ குறிப்பிடற்பாலது. “பண்டைய மக்கள் கையாண்ட கருவிகளில் சிலவேனும் இக்காலத்தில் எம்மிடையே வழங்கிவருதல் கண்கூடு. நாட்டுப்புறங்களில் பலவிதமான பண்டையகாலத் தோற்கருவிகள் வழங்குகின்றன. மணக்கோல, பிணக் கோலங்களிலும், தெருக்கூத்துக்களிலும், கோயில் திருவிழாக்களிலும் தப்பட்டை, தவில், துடி, தமுக்கு, டமாரம், கொட்டி, மத்தளம், சிடுசிடு, உறுமி, உடுக்கை, நகார், பம்பை, பேரி, சல்லரி, மல்லாரி, மிருதங்கம் முதலிய பலவிதமான தோற்கருவிகள் இசைக்கப் பெறுகின்றன.”⁴⁷ இவ்வாறு வழக்கத்திலுள்ள சில கருவிகளைக் கோதண்டராமன் குறிப்பிடுதல் காணலாம்.

தோற்கருவிகள் பற்றி பஞ்சமரபு சுட்டும் செய்திகள்.

அறிவனார் ஆக்கிய ‘பஞ்ச மரபு’ என்னும் இசைத்தமிழ் நூல் இசை, முழவு, தாளம், கூத்து, அபிநயம் என்னும் ஐந்து பகுதிகளையும் கூறுகின்றது. தோல், துளை, நரம்பு, கஞ்சம், மிடறு என்னும் ஐந்தினின்றும் தோன்றுவது இசை. இவற்றில் தோற்கருவிகளின் இலக்கணம் பலவும், பெயர்களும், அமைதிகளும், அவற்றிற்குரிய கடவுளர் பெயர்களும் ‘முழவு மரபு’ என்னும் பிரிவில் கூறப்படுகின்றன. பிண்ட மரபில் தோற்கருவிகளின் உருவம் பற்றிக் கூறப்படுகின்றது. எழுத்து மரபில் தோற்கருவிகளில் வாசிக்கப்பெறும் சொற்கட்டுக்களின் முறைமையும், எழுத்துக்களும், அவற்றின் பெயர்களும் தெளிவாகக் கூறப்படுகின்றன.

தோற்கருவிகள் பெயர், முறைமை, பிண்டம், பேரெழுத்து என்னும் நான்காக வகைப்படும்.

- | | |
|------------------|--------------------|
| பெயர்:-1. பேரிகை | 8. முழவு |
| 2. படகம் | 9. சந்திர வளையம் |
| 3. இடக்கை | 10. மொந்தை |
| 4. உடுக்கை | 11. முரசு |
| 5. மத்தளம் | 12. கண்விடு தூம்பு |
| 6. சல்லிகை | 13. நிசாளம் |
| 7. கரடிகை | 14. துடுமை |



15. திமிலை	23, சிறுபறை
16. குடமுழா	24, அடக்கம் (அடக்கப்பறை)
17. தக்கை	25, தகுணிச்சம்
18. கணப்பறை	26, விரலேறு
19. தமருகம்	27, பாகம்
20. தண்ணுமை	28, உபாங்கி
21. தாவில்தடாரி (தவில்)	29, துடி
22. அந்தரி	30, பெரும்பறை

இம் முப்பது தோற்கருவிகளையும் பின்வரும் நூற்பா சுட்டுதல் காணலாம்.

“பேரிகை படகம் இடக்கை யுடுக்கை சீர்மிகு
மத்தளஞ் சல்லிகை கரடிகை திமிலை
குடமுழாத் தக்கை கணப்பறை தமருகங்
தண்ணுமை தாவில் தடாரி யந்தரி முழவொடு
சந்திர வளையம் மொந்தை முரசே கண்விடு
தூம்பு நிசாளந் துடுமை சிறுபறை யடக்கம்
ஆசில் தகுணிச்சம் விரலேறு பாகம் தொக்க
வுபாங்கி துடிபொரும் பறையென மிக
நூலோர் விரித்துரைத்தனரே”

முறைமை:- மேற்கூட்டிய தோற்கருவிகள் வன்மை, மென்மை, சமம் எனவும் தலை, இடை, கடை எனவும் வீரம் எனவும் ஏழு வகைப்படும்.

வன்மைக் கருவி:

- | | |
|---------------|-------------------|
| 1. நிசாளம் | 9. தேசி |
| 2. துடுமை | 10. திமிலை |
| 3. முரசு | 11. குடமுழா |
| 4. பேரிகை | 12. பாகம் (தப்பு) |
| 5. கணப்பறை | 13. பெரும்பறை |
| 6. அடக்கப்பறை | 14. நாழிகைப்பறை |
| 7. சிறுபறை | 15. துடி |
| 8. மொந்தை | |

என்னும் பதினைந்துமாகும்.

குறிப்பு: மேற்குறிப்பிட்ட பதினைந்து கருவிகளில் தேசி, நாழிகைப் பறை என்னும் கருவிகள் முன்பு பெயர் என்ற தலைப்பில் தொகுத்துக்கூறிய முப்பது கருவிகளில் கூறப் பெறாதவை. இவற்றை உரையாசிரியர் குறிப்பிட்டுள்ளமையும், மேலும் பின்னால் வரும்



செய்திகளில் இது போன்று வேறு கருவிகளின் பெயர் இடம்பெறுதலும் குறிப்பிடற் பாலது.

மென்மைக்கருவி:

1. தக்கை
2. குடுக்கை
3. தகுணிச்சம்
4. தண்ணுமை
5. உடுக்கை
6. பாங்கி (விரலேறுபாங்கி)
7. முழவு (அந்தரிமுழவு)
8. சந்திரவளையம்
9. மொந்தை
10. தடாரி (பைந்தொழிந்தாரி)
11. தூம்பு (கண்விடுதூம்பு)
12. தமருகம்
என்னும் பன்னிரண்டுமாகும்.

குறிப்பு: இவற்றுள் 'குடுக்கை' கருவி முன்கூறிய முப்பது பெயர்களில் கூறப்படாதது.

- 1.சமக்கருவி :
1. மத்தளம்
 2. சல்லி
 3. படகம்
 4. கரடிகை

என்னும் நான்குமாகும்.

- 2.தலைக்கருவி:
1. மத்தளம்
 2. சல்லி
 3. இடக்கை
 4. கரடிகை
 5. பேரிகை
 6. படகம்
 7. குடமுழவம்

என்னும் ஏழுமாகும். இவை உத்தமக் கருவிகள் என்றும் பெயர் பெறுகின்றன.

- 3.இடைக்கருவி:
1. தண்ணுமை
 2. தக்கை
 3. உடுக்கை
 4. தகுணிச்சம்
 5. கண்விடுதூம்பு
 6. விரலேறு
 7. தமருகம்
 8. தடாரி
 9. தூடி
 10. உபாங்கி
 11. அமுதகுண்டலி
 12. அந்தரிமுழவு

என்னும் பன்னிரண்டுமாகும். இவை மத்திமமான கருவிகளென்று பெயர் பெறுகின்றன.



குறிப்பு: இவற்றுள் அமுத குண்டலி கருவி முன்கூறிய முப்பது பெயர்களில் கூறப்படாதது.

- 4.கடைக்கருவி: 1. பறை
2. பாகம்
3. சிறுபறை
4. அடக்கம்

என்னும் நான்குமாகும். இவை அதமமான கருவிகள் என்று பெயர் பெறுகின்றன.

- 5.வீரக்கருவி: 1. முரசு
2. நிசாளம்
3. திமிலை
4. துடுமை

என்னும் நான்குமாகும். உரையாசிரியர் இவற்றை பண்ணமை முழவு எனவும் குறிப்பிடுகின்றார்.

மேலும் மேற்குறிப்பிட்ட இத்தோற்கருவிகளை அகமுழவு, புறமுழவு, புறப்புற முழவு, பன்மை முழவு, நாள் முழவு, காலை முழவு என ஆறுவகையாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளன.

1. அகமுழவு : உத்தமமான கருவிகள் எனக்கூறிய மத்தளம், சல்லி, இடக்கை, கரடிகை, பேரிகை, படகம், குடமுழவம் என்னும் ஏழுமாகும்.
2. புறமுழவு : மத்திமமான கருவிகள் எனக்கூறிய தண்ணுமை, தக்கை, உடுக்கை, தகுணிச்சம், கண்விடு தூம்பு, விரலேறு, தமருகம், தடாரி, துடி, உபாங்கி, அமுதகுண்டலி, அந்தரி முழவு என்னும் பன்னிரண்டும் ஆகும்.
3. புறப்புறமுழவு : அதமமான கருவிகள் எனக்கூறிய பறை, பாகம், சிறுபறை, அடக்கம் என்னும் நான்குமாகும்.
4. பன்மைமுழவு : (பண்ணமை முழவு) முரசு, நிசாளம், துடுவை (துடுமை) என்னும் மூன்றுமாகும்.
5. நாள்முழவு : நாழிகைப்பறை (நாட்பறை) என்பதாகும்.
6. காலைமுழவு : துடி என்பதாகும்.

இவ்விதம் பிரித்துக் கூறிய இவற்றை மேலும் பதினேழு வகையாக முறைப்படுத்தியுள்ளமை அறியலாம்.

- | | |
|-------------|----------------|
| 1. வன்மை | 10. நாள் |
| 2. மென்மை | 11. காலம் |
| 3. சமம் | 12. வீரம் |
| 4. முதல் | 13. அகம் |
| 5. இடை | 14. அகப்புறம் |
| 6. கடை | 15. புறம் |
| 7. உத்தமம் | 16. புறப்புறம் |
| 8. மத்திமம் | 17. பன்மை |
| 9. அதமம் | |

மேலும் என்னென்ன கருவிகட்கு எந்தெந்தத் தெய்வங்கள் எனவும், மேற்குறிப்பிட்ட கருவிகள் எந்தெந்தத் தெய்வங்கட்கு, மன்னர்கட்கு இசைக்கப்பட்டன எனவும் பின்வரும் குறிப்புக்களால் அறியலாம்.

மத்தளத்திற்கு நான்முகன் தெய்வம். இக்கருவி பல கூத்துக்களுக்கும் உரித்தானதாலும், பாடலெழுத்துக்கள் இதனுள்ளே பிறந்ததாலும், முழவுகளெல்லாம் இதனுள்ளே பிறத்தலாலும் இது நான்முகன் என்று பெயராயிற்று. சல்லி எனும் முழவிற்கு நாராயணன் தெய்வம். இது சல்லென்ற ஓசையுடையதால் சல்லி என்று பெயராயிற்று. இது வன்மைக்கருவி வகையைச் சார்தலால் நாராயணன் என்று பெயராயிற்று. சல்லி எனும் கருவியே சல்லிகை என அழைக்கப் பெறும். ஆவஞ்சி எனும் கருவிக்கு தெய்வம் உருத்திரன். ஆவினுடைய வஞ்சித்தோலைப் போர்த்தலால் ஆவஞ்சி என்று பெயராயிற்று. குடுக்கை, கையிலே வைத்திருந்து குடுகுடு என்று ஒலித்ததால் குடுக்கை என்று பெயராயிற்று. இடக்கை, இடக்கையினாலே இவ்வினக் கிரியைகளைச் செய்தலால் இடக்கை என்று பெயராயிற்று.

மேற்கூறிய கருவிகளுள் மத்தளமானது தாளத்திற்கு (த, தி, தொம், நம் எனவும் கொள்ளலாம்.) தகாரம் கொள்ளுதலால் இதற்கு முதற்கருவி என்று பெயராயிற்று. சல்லி சமக்கருவியாதலால் இடைக்கருவி (இடைக்கோள்) என்று பெயராயிற்று. குடுக்கை கடைக்கருவிக்குரியது. ஆதலால் அப்பெயர் கொண்டு அழைக்கலாயிற்று. இவ்வாறு மேற்கூறிய முழவுகள் மூன்று வகைப்படும். அவை உதயம், மதியம், உபயம் எனப் பகுக்கப்பட்டுள்ளது. உதயம் என்பது சூரியனைக் குறிக்கும், மதியம் என்பது சந்திரனைக் குறிக்கும், உபயம் என்பது உபயாங்கம் எனவும் அது இரண்டு முழவுக்குரியது எனவும் கூறப்படும். இவற்றையே சூரியாங்கம், சந்திராங்கம், உபயாங்கம் எனவும் அழைக்கப்பெறும்.

தெய்வங்களும் கருவியும்:

பிரம்மன், விஷ்ணு, உருத்திரன் ஆகிய மூவர்க்கும் இயற்றபடுவன முற்கூறிய முதற்கருவிகள் ஏழும்.

வைரவன், முருகன், தூர்க்கை ஆகிய மூவர்க்கும் இயற்றப்படுவன முற்கூறிய இடைக்கருவிகள் பன்னிரண்டும்.

காளி, சாத்தான், காடுகாள் ஆகிய மூவருக்கும் இயற்றப்படுவன முற்கூறிய கடைக்கருவிகள் நான்கும்.

சேரன், சோழன், பாண்டியன் ஆகிய மன்னர்கள் மூவருக்கும் உரியன முற்கூறிய வீரமுழவுகள் நான்கும் ஆகும்.

இவற்றை இவ்வாறு பஞ்ச மரபு குறிப்பிடுவது போன்று சிலப்பதிகாரத்தில் புகார் காண்டத்தில், அரங்கேற்று காதையில் “தாள் குரற் றண்ணுமை” (8:27) என்னும் வரியின் உரையில் ஆசிரியர் அடியார்க்கு நல்லார் பல்வேறுபட்ட தோற்கருவிகளைக் குறிப்பிடுகின்றார். அவ்வாறு கூறப்பட்ட கருவிகளையும், பஞ்சமரபில் கூறப்பட்ட கருவிகளையும், ஏனைய மகாபரத சூடாமணியில் கூறப்பட்டுள்ளவற்றையும் அகரவரிசையில் இங்கு குறிப்பிடுவது சாலவும் பொருத்தப்பாடுடையதே.

- | | |
|-------------------|---------------------------|
| 1. அடக்கம் | 25. குண்டலம் |
| 2. அந்தரி | 26. கும்மடி |
| 3. அமுதகுண்டலி | 27. கைத்திரி |
| 4. அரிப்பறை | 28. கொட்டு |
| 5. ஆகுளி | 29. கோட்பறை |
| 6. ஆமந்திகை | 30. சகடை |
| 7. ஆவஞ்சி | 31. சந்திரபிறை, சூரியபிறை |
| 8. உடல் | 32. சந்திரவளையம் |
| 9. உடுக்கை | 33. சல்லரி |
| 10. உறுமி | 34. சல்லிகை |
| 11. எல்லரி | 35. சிறுபறை |
| 12. ஏறங்கோல் | 36. சுத்தமத்தளம் |
| 13. ஒருவாய்க்கோதை | 37. செண்டா |
| 14. கஞ்சிரா | 38. டமாரம் |
| 15. கண்விடுதூம்பு | 39. தக்கை |
| 16. கணப்பறை | 40. தகுணித்தம் |
| 17. கண்டிகை | 41. தட்டை |
| 18. கரடிகை | 42. தடாரி |
| 19. கல்லல் | 43. தண்டோல் |
| 20. கல்வகு | 44. தண்ணுமை |
| 21. கல்லவடத்திரள் | 45. தபலா |
| 22. கிணை | 46. தமருகம் |
| 23. கிரிக்கட்டி | 47. தமுக்கு |
| 24. குடமுழா | 48. தவண்டை |



- | | |
|---------------------|------------------------------|
| 49. தவில் | 65. பறை |
| 50. தாசரிதப்பட்டை | 66. பாகம் |
| 51. திமிலா | 67. பூமாடுவாத்தியம் |
| 52. துடி | 68. பெரும்பறை |
| 53. துடுமை | 69. பெல்ஜியக்கண்ணாடி மத்தளம் |
| 54. துத்திரி | 70. பேரி |
| 55. துந்தபி | 71. மகுளி |
| 56. தூரியம் | 72. மத்தளம் |
| 57. தொண்டகச்சிறுபறை | 73. மிருதங்கம் |
| 58. தோலக் | 74. முரசு |
| 59. நகரி | 75. முருடு |
| 60. நிசாளம் | 76. முழவு |
| 61. படவம் | 77. மேளம் |
| 62. படலிகை | 78. மொந்தை |
| 63. பம்பை | 79. விரலேறு |
| 64. பதலை | 80. ஜமலிகா |

இவ்விதம் என்பது கருவிகள் வழங்குகின்றன.

பஞ்சமரபு நூலில் வாச்சியமரபின் சிறு பிரிவில் முரவுமரபு, பிண்டமரபு, எழுத்துமரபு என மூன்று பிரிவுகள் உள்ளன. இப்பிரிவுகளில் பிண்டமரபில் கூறப்பட்டிருக்கும் கருவிகளுக்கும், சிலப்ப திகார உரையில் கூறப்பட்டிருக்கும் கருவிகளுக்குமான முழு உருவத்திற்குமுரிய மரம், கருவிகளின் அளவு, அமைப்பு, அவற்றிற்குத் தோல் போர்த்தும் முறைகள் என்பன பற்றிய செய்திகளும், மகாபாரத சூடாமணி நூலில் கருவிகளின் கருவிகளின் தொனி, லட்சணம் பற்றிக் கூறியுள்ள செய்திகளும், குறிப்பிட்ட வாத்தியங்களில் குடிகொண்டுள்ள தெய்வங்கள் பற்றிய செய்திகளும், இவைபோன்று வேறு பல விடயங்களும் நூலாசிரியரின் நூலில் இடம் பெற்றுள்ளன என்பது குறிப்பிடற்பாலது.

“இந்தியாவில் பல வகையான இசைக்கருவிகளைக் காணலாம். இதர தேசங்களில் காணப்படாத பல சங்கீத வாத்தியங்களையும் இங்கு காணலாம். வாத்திய சங்கீதத்திற்கு இந்த நாட்டில் ஆதிகாலத்திலிருந்தே சிறப்புண்டு. வாத்தியத்தினால் வாய்ப்பாட்டிற்குத் தனிச்சுவை ஏற்படுவதை முற்காலத்திலேயே உணர்ந்திருக்கிறார்கள். நமது நாட்டில் தோன்றிய சிறந்த காயகர்களும், லக்கூண்காரர்களும், வாக்கேயகாரர்களும் வைணிகர்களாகவும் விளங்கியுள்ளார்கள். தனித்தனியான நாத வர்ணத்துடன் (TIMBRE) விளங்கும் பல இசைக்கருவிகளை இந்தியாவில் காணலாம்.

சங்கீத ஞான வளர்ச்சிக்கு இசைக்கருவிகள் மிகவும் உதவியாக இருந்தன. நுட்ப சுருதிகளை ஆராய்வதற்கும், கமகங்களின் நுண்மைகளை உணர்வதற்கும், ஒலியின் தத்துவங்களைத் தெரிந்து கொள்வதற்கும் இசைக்கருவிகள் மிக்க சாதனமாக இருந்தன.

'சுத்த இசை' (ABSOLUTE MUSIC) என்பதின் பெருமையை மனிதனுக்கு உணர்த்தியது இசைக்கருவியே ஆகும். சிவபெருமான் கையில் டமருகமும், கண்ணபிரான் கையில் குழலும், சரஸ்வதி தேவியின் கையில் வீணையும் இருப்பதில் ஒரு சிறந்த கருத்து உள்ளது. இந்தியாவில் எல்லா வகையான இசைக்கருவிகளையும் காணலாம். ஆனால் நுட்ப சுருதி களையும், கமகங்களையும் வாசிப்பதற்கு இயலாத வாத்தியங்கள் இங்கு விருத்தியாகவில்லை. இசைக்கருவிகளை சாஸ்திரீய முறையில் முதன்முதலில் வகுத்தவர்கள் இந்தியர்களே ஆவர். பரதர் தனது நாட்டிய சாஸ்திரம் (கி.மு 4^{ஆம்} நூ.ஆ) என்னும் நூலில் கூறியுள்ள பிரிவையே (CLASSIFICATION FORM THE POINT OF VIEW OF SOUND - PRODUCER) இப்பொழுது அறிவாளிகள் உலகமெங்கும் ஒப்புக்கொண்டு இருக்கிறார்கள். அந்த நூலில் 28ஆம் அத்தியாயத்தின் ஆரம்பத்தில் காணப்படுவது, நாதத்தின் உற்பத்திக்குக் காரணமாகவுள்ள மூல தத்துவத்தை ஆதாரமாகக் கொண்டு இசைக்கருவிகளைப் பின்வருமாறு

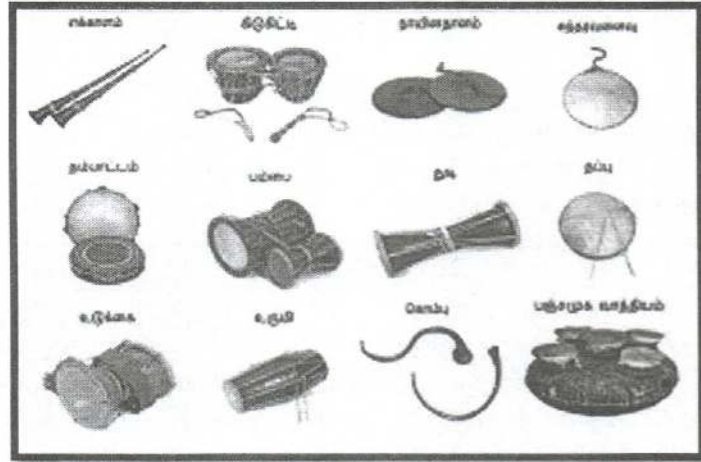
1. தத (நரம்புக் கருவிகள்)
2. ஸுஷிர (துளைக் கருவிகள்)
3. அவனத்த (தோல் கருவிகள்)
4. கன (கஞ்சக்கருவிகள்)

என நான்கு வகையாகப் பிரித்து இருக்கிறார்கள். இந்த நான்கு வகைகளுக்கும் முறையே CHORDO PHONES, AERO PHONES, MEMBRANO PHONES, IDIO PHONES (AUTO PHONES) என ஆங்கிலப் பாஷையில் பெயர்கள் பின்னர் ஏற்படுத்தினார்கள்.

இந்திய இசைக்கருவிகள் பார்ப்பதற்கு மிக்க அழகாய் அமைந்துள்ளன. தந்தி வாத்தியம் (STRINGED INSTRUMENT), காற்று வாத்தியம் (WIND INSTRUMENT), கொட்டு வாத்தியம் (PERCUSSION INSTRUMENT) என்னும் வகுப்பு வழக்கத்தில் உள்ளது. இசைக்கருவிகளைப் பொதுவாக அவற்றின் உபயோகங்களைக் கொண்டு பின்வருமாறும் பிரிக்கலாம். சுருதி வாத்தியம், லய வாத்தியம் அல்லது தாள வாத்தியம், ஸங்கீத வாத்தியம் அல்லது கான வாத்தியம், சாதக வாத்தியம், பிரதான வாத்தியம் அல்லது அயன் வாத்தியம், பக்க வாத்தியம், ஸ்திர வாத்தியம் (ஒரே இடத்தில் வைக்கப்பட்டு வாசிக்கப்படும்), கர வாத்தியம் (வெவ்வேறு இடங்களுக்கு எடுத்துச் செல்லப்படும்), கச்சேரி வாத்தியம், தேவாலய வாத்தியம், யுத்தகள வாத்தியம், பாமர ஜனகான வாத்தியம், விளம்பர வாத்தியம், பிரதர்சன வாத்தியம், கானத்திற்காக உபயோகப்படும் வாத்தியங்கள், கானத்திற்காகவும் இசைத்தத்துவங்களை விளக்குவதற்காகவும் உபயோகப்படும் வாத்தியம், ஸுசக வாத்தியம், சுஷ்கம், கீதானுகம், நிருத்தானுகம், த்வயானுகம், சுத்த, மிசர் வாத்தியங்கள் (மிசர் என்பது இரண்டு வகையான வாத்தியங்கள் ஒன்றாகப் பிணைக்கப்படுவன), கையினால் வாசிக்கப்படுவவை, யந்திரங்கள், மின்சாரம் என்பவற்றால் இசைக்கப்படும் வாத்தியங்கள், ஜீவ வாத்தியங்கள் (CURRENT AND EXTERNAL INSTRUMENTS) விசேஷ காலங்களில் மட்டும் உபயோகப்படும் வாத்தியங்கள், குறிப்பிட்ட மாகாணங்களில் மட்டும் உபயோகப்படும் வாத்தியங்கள், பிரதான தாள வாத்தியம்,

உப தாள வாத்தியம், ஆதத வாத்தியம் (கையால் வாசிக்கப்படுவன), விதத வாத்தியம் (குச்சியினால் அடித்து வாசிக்கப்படுவன).”⁴⁸

இவ்வாறு கருவிகளின் வகைகளையும், அவை நடனம், இசை என்பவற்றிற்கும், கருவிகள் தனித்தும், இணைந்தும் இசைப்பன பற்றியும், அவற்றின் சிறப்பம்சங்கள் எவ்வாறென்பதையும் சாம்பழர்த்தி குறிப்பிடுதல் அறிதற்பாலது. பண்பாட்டு மரபில் மனிதன் வாழ்வாங்கு வாழ்வதற்கு இன்றியமையாத ஊடகம் கலையாகும். லலித கலைகளுள் ஒன்றாகிய இசையானது ‘காந்தர்வ வேதம்’ எனப் போற்றப்பட்டு வருகின்றமை கண்கூடு. இசைக்கு ஆதாரம் ‘ஓம்’ என்ற பிரணவமே ஆகும். இவ்வடிப்படையிலே இசைக்கருவிகள் யாவும் வடிவமைப்புப் பெற்றிருக்கின்றன என்பதும் வெளிப்படையாகும். இசையின் முப்பெரும் பிரிவுகளுள் கருவி யிசை முக்கியத்துவமுடையது. இக்கருவியிசைகளுள் தாளக் கருவிகளின் அதி முக்கியத் துவம் குறிப்பிடற்பாலது. இவ் இசையினூடாக ஓர் தந்தை அல்லது தனயன் என்பவனின் செயற்பாட்டு முக்கியத்துவம் எவ்வாறானதென்று இசையுலகில் எடுத்துக்காட்டப்பெறுவதை யாவரும் அறிவர். இவ்வகையான கருவிகளும், அவற்றின் தோற்றம், செயற்பாடு என்பனவற்றைப் பிரதிபலிக்கின்ற தன்மை பற்றிய செய்திகளைப் புறந்தள்ள இயலாது. தாளவாத்தியக் கலைஞன் பழந்தமிழ் நூல்களிலே ‘அருந்தொழில் முதல்வன்’ என்று குறிப்பிடப்பெற்றிருப்பது முழவுகளாகிய தோற்கருவிகளைப் பெருமைப்படுத்துவதாக அமைகின்றது.



மிருதங்க வாத்தியத் தோற்றம், அமைப்பு, நிலை.

மிருதங்க வாத்தியம்.

“இயற்கை வளங்களால் காடுகள் செழித்து வளருகின்றன. அவற்றில் சில அதே இயற்கையால் அழிந்தும் போகின்றன. இயற்கை வளங்களைச் செவ்வனே பயன்படுத்தி, மனிதனின் சுய அறிவால் நகரங்கள் உண்டாகின்றன. கட்டுப்பாடும் அழகும் தோன்றுகின்றது. அவ்விதமே இயற்கையான நாதம் மனித உணர்ச்சிகளால் அபிவிருத்தியாகிச் சங்கீதமாகத் திகழ்கிறது. சங்கீதத்தைப் பண்படுத்தத் தாளம் அமைக்கப்படுகிறது. சில அறிஞர்கள் தவிரப் பெரும்பாலான மக்கள் சங்கீத ஆனந்தத்தில் மூழ்கினாலும் தாள அம்சங்களைத் அதிகம் தெரிந்திருக்கிறார்கள். அவர்கள் அனுபவிக்கும் சங்கீத சுகத்திற்குக் காரணம் ஓரளவு தாளம் என்பதை அவர்கள் அறிந்தால் ஆனந்தப்படுவார்கள். எப்படி ஆதிகாலத்தில் வில், நாண் சப்தத்திலிருந்து சிறிது சிறிதாக அபிவிருத்தியாகி வீணை வாத்தியம் இப்பொழுது உபயோகத்திலிருக்கிறதோ, அதைப்போல நாதத்திலிருந்து வேத காலத்தில் மூன்று ஸ்வரங்கள் கொண்ட சப்தத்திலிருந்து இன்னிசை பரிபூரணமாகித் தாளக்கட்டுப்பாடுகளால் அலங்காரமடைந்து இப்பொழுது சங்கீத உலகம் பெருமிதத்திலிருக்கிறதெனலாம். அத்தகைய தாளக்கட்டுப்பாடு விபரங்களைப் பாமர மக்களும் அறியும்படி மிருதங்க வாத்தியத்தால் நிரூபணம் செய்யப்படுகின்றது.”⁴⁹ இவ்வாறு பி.கே.மூர்த்தி அவர்கள் மிருதங்க வாத்தியத்தின் அவசியத்தைக் கூறுதல் மனங்கொளற்பாலது. மகாராஷ்டிரகவி மோரோ பந்தர் பக்தியின் மகிமையை மிருதங்க வாத்தியத்துடன் இணைத்து பின்வரும் பாடலடிகளால் குறிப்பிடுதல் காணலாம்.

“பக்தி விநா வச நோஹே
வேணூ வீணானே வா ம்ருதங்க நாதானே
கன்யா தான ப்பலாதே ஹ்வாந கைஸே
ம்ருதங்க நாதா நே”⁵⁰

இதன் பொருளடக்கம்: எந்த விததையும் பக்தி சிரத்தையுடன் பயில வேண்டும். அதாவது மண்ணாலான ஒரு பெண்ணைத் தானம் செய்தால், கன்னிகா தானத்தின் பலனைப் பெற முடியாதது போல் வீணை, வேணு, மிருதங்கம் என்னும் வாத்தியங்களைப் பக்திபூர்வமாகக் கானம் செய்யாமல் போனால் வித்தை வசப்படாது. ஈசனே நாதரூபியானதால் அவன் கிருபைக்கு இந்த வாத்தியங்களை நாதத்தோடு வாசிப்பது அவசியம். முக்கியமாக இந்தப் பக்தி, சங்கீத வித்தைக்கு வேண்டும். சங்கீதம் என்பது பொதுவாக வாய்ப்பாட்டைத்தான் குறிக்கின்றது. மற்றைய வாத்தியங்களெல்லாம் பக்க வாத்தியங்கள். பக்கவாத்தியங்களோடு சேர்ந்த கானத்தைக் கேட்பதே விஷேசமானது என்பதாகும். ஆகவே அறிஞர்கள் பக்கவாத்தியங்களில் மிருதங்கத்தை விஷேசமாகக் குறிப்பிடுகின்றார்கள் என்பது மேற்கூறிய பாடலடிகளால் தெரிய வருகிறது.

சங்கீத மும்மூர்த்திகள் எனப் போற்றப்படுபவர்களில் ஒருவராகிய கீர்த்தனாசிரியர் ஸ்ரீ தியாகராஜ சுவாமிகள் மிருதங்க வாத்தியத்தின் மகிமையினைத் தாம் பாடிய ஸ்ரீரஞ்சனி ராகத்திலமைந்த ரூபகதாளக் கீர்த்தனையில்

“ஸோக ஸுகா ம்ருதங்க தாளமு ஜத கூர்ச்சி நிணு
ஸொக்க ஜேயு தீரு டெவ்வடோ”

எனக் குறிப்பிட்டிருத்தலின் பொருள்: மிருதங்கம், ஜாலர் போன்ற தாளத்துக்கேற்ற ஸுநாதமான இசைக்கருவிகளை நன்றாக ஜதை (இனிமையான ஜதிகள் அடங்கிய வாசிப்பினை) சேர்த்து அதன்மூலம் ஏற்படும் சங்கீதத்தில் நீ மயங்கும்படி செய்கிற வல்லான் எவனோ? என ஸ்ரீ ராமனைப் பார்த்துக் கேட்பதாக அமைகின்றது.

மேலும் தியாகராஜ சுவாமிகள் பற்றியும் மிருதங்கத்தைப்பற்றியும் மாங்குடி ஸ்ரீ ராமநாத பாகவதர் இவ்வாறு குறிப்பிடுகின்றார். “சுருதியோடு சேர்ந்த மிருதங்க தாளம் பரமானந்தத்தை உண்டுபண்ணுவதாகத் தெரிவிப்பதுடன், தானும் அவ்விதமே உபாசித்திருக்கிறார். இந்த மிருதங்கம் சமீபத்தில் உண்டானதல்ல. மிருதங்க வாத்தியம் நாதோபாசனைக்கு அதாவது மனம் லயித்து பக்தி செய்ய ஏதுவாகின்றது. கஞ்சிரா, டோலக் முதலிய வாத்தியங்களின் செய்கைதான் கொஞ்சம் ஆனந்தத்தைக் கொடுக்கும். ஆனால் மிருதங்கம் மனதையே லயிக்கச் செய்வது. இந்த வாத்தியத்தைக் கேட்டுக்கொண்டே வந்தால் காலக்ரமேண மனோலயம் உண்டாகும். இந்த வாத்தியத்தைப் பயின்று அனேகர் நற்கியாதி பெற்றிருக்கிறார்கள்.”⁵¹

“சங்கீத சாஸ்திரங்களில் (தாளத்துக்குச் சிறப்புக்கூற வந்த விடத்து) நிருத்திய, கீத, வாத்தியமாகிய சங்கீத மதயானையை அதன் இஷ்டப்படி செல்லவிடாது, அடக்கி ஆளும் அங்குசம் போன்றது தாளம் என்று கூறப்படுகின்றது. அத்தகைய தாள அம்சங்கள் முழுவதையும் எடுத்துக்காட்டும் வன்மை தாங்கிய வாத்தியம் மிருதங்கமாகும்.”⁵² இவ்வாறு சென்னைப் பல்கலைக்கழகப் பேராசிரியர் கே.பொன்னையாபிள்ளை யானையை அடக்க அங்குசம் போன்று, சங்கீத யானையை அடக்கும் அங்குசம் மிருதங்கமென உவமைப்படுத்திக் குறிப்பிடுகின்றார்.

“மிருதங்கம் இந்தியாவின் தாளவாத்தியங்களில் மிகவும் உன்னத ஸ்தானம் பெற்ற வாத்தியம். பாட்டுக்கு வேண்டிய உண்மையான பக்கவாத்தியமாகும். பிற நாடுகளிலோ, வடநாட்டிலோ வழங்கும் தாளவாத்தியங்கள் பாட்டின் தாளக்கட்டை மட்டும் காண்பிக்க உபயோகிக்கப்படுகின்றன. மிருதங்கம் தாளக்கட்டோடு பாட்டு சொரூபத்தையே இன்னிசையோடு வெளிக்காட்டுகிறது. அதனால் பாட்டுக்கு வேண்டிய முக்கியமான பக்கவாத்தியமாக அமைகிறது. பாடகர் ஸ்வரங்களோ சங்கதிகளோ உதிர்க்கும்போது, அவைகளை அப்படியே பதியவைத்துக் கொண்டு பின்னால் வேண்டும்பொழுது உதிர்க்கிறது மிருதங்கம். இன்னிசையுடன் பலவிதமான கணக்கு முறைகளை விளக்கிக் காட்டும் மிருதங்க வாத்தியத்தினால் இந்தியாவின் கலையுலகம்



மற்றைய நாடுகளைவிட உயர்ந்த படியில்தான் இருக்கிறதென்பதைச் சொல்லவும் வேண்டுமா?"⁵³ இவ்வாறு மிருதங்கமென்னும் ஆனந்த வாத்தியம் எனப் பெருமைப்படுத்துகின்றார் மாங்குடி துரைராஜ அய்யர். மேலும் "சங்கீதத்துள் சத்யம் என்பது உரைநடை, பத்யம் என்பது செய்யுள் நடை எனப்படும். உரைநடையானது செய்யுளுடன் சேர்ந்து வரும்போது சுவை தருகின்றது. அதுபோலவே பாட்டானது தாள இயல்பினை வெளிப்படுத்தும் பக்கவாத்தியங்களின் இசையுடன் சேர்ந்துவிடின் மிகமிக இனிய சுவையுடையதாகின்றது.

பக்கவாத்தியங்களில் சுருதி வாத்தியம், லய வாத்தியம் என இருவகையுண்டு. மிருதங்கம் ஒரு லயவாத்தியமாகும். இது கச்சேரிகளுக்கெல்லாம் முக்கியமானதாகும். ஏனெனில் எந்தக் கச்சேரிகளும் மிருதங்கம் இல்லாமல் இனிது நடைபெற முடியாது. வேறு பக்கவாத்தியம் எதுவுமின்றியே ஒரு கச்சேரியை மிருதங்கத்தினால் தனித்துச் சோபிக்கச் செய்துவிட முடியும். எனவே எந்தவொரு கச்சேரிக்கும் மிருதங்கம் இன்றியமையாததாகும்.

மிருதங்கத்தில் வல்லுனர்களாகவும், மேதைகளாகவும் பலர் தொன்றுதொட்டே இந்தியாவில் விளங்கி வருகின்றனர். லயக் கலையில் தென்னிந்தியாவில் காணப்படும் அளவிற்கு மற்றைய தேசங்களில் நுட்பச்சிறப்புக் காணப்படவில்லையென்றே கூறலாம்."⁵⁴ இவ்வாறு மிருதங்கத்தின் தனித்துவத்தை சோமஸ்கந்த சர்மா எடுத்தியம்புதல் காணலாம்.

**“தண்டலை மயில்களாட தாமரை விளக்கம் தாங்க
கொண்டல்கள் முழுவின் ஏங்க”**

என்னும் கம்பருடைய இக்கூற்று தாளத்தின் அருமை பெருமைகளை நம்முன்னோர்கள் எவ்வளவு தூரம் அறிந்திருந்தார்கள் என்பதற்கு இதைவிட வேறு சான்றும் வேண்டுமோ? எனவே தான் நம்முன்னோர்கள் 'சுருதி - மாதா, லயம் - பிதா' என்று கூறுவர். இறைவனைப் பாடும் போதுகூட 'ஓசைஒலியெலாம் ஆனாய் நீயே' என்று பாடினர். ஒரு நாணயத்திற்கு இரு பக்கங்கள் போல சங்கீதத்திற்கு ராகமும் தாளமும் அமைந்திருக்கின்றன. தாளம் வாசிக்கப்படும் வாத்தியங்கள் பலவாகும் இதன் வகைகளைப் 'பேரிகை, படகம்' எனத்தொடங்கும் பழைய குத்திரத்தால் அறியலாம். இவற்றுள் சீர்மிகு மத்தளமும் ஒன்றாகும். இந்த மத்தளத்தின் தன்மையையும், அதனை எவ்வாறு வாசிக்கவேண்டும் என்றும் முத்தமிழ் காப்பியமான சிலப்பதிகாரத்தில் நாம் விரிவாகக் காணலாம். எல்லாம் வல்ல நடராஜப்பெருமான் பொன்னம் பலத்தில் 'தாள்' எடுத்து ஆடியதால்தான் தாளம் என்ற பெயர் வந்தது என்பர் ஆன்றோர்."⁵⁵ இவ்வாறு தாளம், லயம், மிருதங்கம் என்பவற்றை இசைக்கு முக்கியத்துவப்படுத்தி சீர்காழி கோவிந்தராஜன் குறிப்பிடுதல் காணலாம்.

மேற்குறிப்பிட்டவாறு பல அறிஞர்களின் மிருதங்க வாத்தியம் பற்றிய சிறப்புமிக்க கருத்துக்கள் அதன் தேவை, அவசியம், சிறப்பு, தன்மை என்பவற்றை ஆழ வேருன்றி நிற்கின்றது.



எம்முன்னோர்கள் இசைக்கலையின் ஆழமும், உயரமும், அகலமும் அறிந்தவர்கள். அவர்கள் பல்வேறுபட்ட தோற்கருவிகளைக் கையாண்டுள்ளார்கள். கரடு முரடாக இருந்த கருவிகளை இன்னோசை வழங்கப் பல முயற்சிகள் செய்துள்ளார்கள் தமது நீண்டகால அனுபவம், ஆராய்ச்சிகளினால் கருவிகளைப் பக்குவப்படுத்தி, வகுத்து மிக உன்னத நிலையை அடையச் செய்துள்ளார்கள். படிப்படியாக இன்னோசை பெற்று இசைக்கப்பட்ட கருவி தண்ணுமையாகும். இது பறை வகையைச் சார்ந்தனவாகவிருந்தாலும் சிலப்பதிகார காலத்தில் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தமை வரலாற்று உண்மையாகும். ஒலிநுட்பம் மிக்க மத்தளம் கருவி செல்வாக்குப் பெற தண்ணுமை கருவி மறைந்துவிட்டது. மகாபரத சூடாமணி போன்ற நூல்கள் மத்தளமும் மிருதங்கமும் ஒன்றே எனக் கூறுகின்றன. மிருதங்கக் கருவியின் தோற்றம், வளர்ச்சி, நிலை எனும் அலகுகளில் இவைபற்றிய குறிப்புகள் இடம்பெறும்.

மிருதங்க வாத்தியத் தோற்றம், வளர்ச்சி, நிலை.

மிருதங்க வாத்தியத்தோற்றம் முதலியவை இவ்வகையில் இடம்பெறுவதற்கு முன்பாக தண்ணுமை, மத்தளம் போன்ற கருவிகளின் நுட்பங்கள் பற்றி இங்கு குறிப்பிடுதல் அவசியமாகின்றது. காலத்தால் பிந்தியதும், பெருவழக்கில் இருந்துள்ளதும் தண்ணுமை, மத்தளம் என்னும் கருவிகளாகும். இவற்றிலிருந்து பிந்தியதும் வழக்கத்தில் இருந்துகொண்டிருப்பதும் மிருதங்கக் கருவியாகும். இவை மூன்றினதும் உருவ அமைப்பிலே சிறிது மாற்றங்கள் இருப்பினும் அவற்றின் செயற்பாடுகள் ஒன்றானவையென வரலாறுகள் சுட்டுகின்றன. தண்ணுமை கருவி சிலப்பதிகாரத்தில் முக்கிய இடம் வகிக்கின்றது. சிலப்பதிகார அரங்கேற்று காதையில் இளங்கோவடிகள் தண்ணுமை ஆசிரிய இலக்கணம் பற்றியும், அதன் சிறப்பம்சங்களையும் 'ஆடல் பாடல் தமிழே' எனத் தொடங்கும் பாடலில் விரித்துக் கூறுகின்றார். அப்பாடலின் பொருளமைதி பின்வருமாறு அமைகின்றது.

“எல்லா வகையான ஆடல்களும், பாடல் இயல்புகளும், இசை வேறுபாடுகளும், தமிழ் மொழிக்குச் சிறப்பாகவுள்ள முத்தமிழாகிய இயல், இசை, நாடகம் என்பனவும், பண்களும், தாளங்களும், தூக்குகளும், இவற்றின் குற்றங்களும், அந்தந்த நாட்டுச் சொல்லோடமைந்த வாத்திய ரசனைகள் முதலானவற்றையெல்லாம் இலக்கண வழி தவறாமலும், கூடையில் 16 எழுத்துக்கள் ஒலிக்கக்கூடியனவாகவும், இப்படிக்கூடை நிலத்தில் செய்யும், இரட்டியை வார நிலத்தில் வாசிக்குமாப்போல் வாசித்து அவை தாளக்கணக்கிற்கு வராவிடின் தாள முற்பகுதியில் எஞ்சியவற்றைக் கழித்து வாசித்தலாலும், இப்படியாக நிகழ்ந்த உருக்களில் யாழ் பாடலும், குழலில் பாடலும், ஒலிபொருந்திய கண்டத்தினால் பாடும் பாடலும் கேட்போர் செவிக்கு இன்பமாய் இருக்க அழகான கூரிய நகத்தையுடைய விரல்களால் குறியறிந்து சேர வாசிக்க வல்லவனாயும், மற்றைய இசைக்கருவிகளின் குறைகளை நிரப்புதலாலும், மிகுதியை

அடக்குதலாலும், இவ்விதம் செய்யும் போது மற்றையோர்க்கு வெளிப்படையாகக் காட்டிக் கொள்ளாமலும், இவையெல்லாவற்றையும் செய்யும்போது கைத்தொழிற் திறன்கள் (விரல்களின் செயற்பாடுகள்) யாவும் அழகுபெறச் செய்து காட்ட வல்லவனான தண்ணுமை அருந்தொழில் முதல்வன்.”

இதன்கண், நிகழ்வுகளிலே மிருதங்கம் இசைப்பவர் கவனத்திற் கொள்ளவேண்டிய சிறப்பம்சங்கள் என்னென்னவென்பது தெரிய வருகின்றது.

முழவும் தண்ணுமையும்.

முழவும் தண்ணுமையும் ஒன்றே எனக் கூறப்படுகின்றது. ஆயினும் முழவு எனும் சிறப்புமிக்க கருவி வேறு, தண்ணுமை எனும் கருவி வேறு என்பதை

“குழல் வழி நின்றது யாமே யாழ் வழித்
தண்ணுமை நின்றது தகவே தண்ணுமைப்
பின்வழி நின்றது முழவே முழவொடு
கூடி நிற்றிசைத்தது ஆமந்திரிகை”

(சிலப் - அரங்கேற்றுகாதை, 139:142)

எனும் பாடலடிகளால் தண்ணுமைக்குப் பின்வழியாக அதனை அடியொட்டி முழவுக்கருவி முழங்கியது என்று இளங்கோவடிகள் கூறுவதால், தண்ணுமை வேறு, முழவு வேறு என்பது புலப்படுகின்றது. தண்ணுமைக்கருவி முழவைக்காட்டிலும் சிறந்த இன்னோசை தருவது. ஆதலால் தண்ணுமை முதலிற் தோன்றியதையும் அதன் பின்வழி முழவு தோன்றியதென்பதும் அறியமுடிகிறது. ஆயினும் இரண்டு கருவிகளின் அமைப்பைக் கொண்டும் முழவு - தண்ணுமை எனும் பெயர்களின் உட்பொருளைக் கொண்டும் பார்க்கும் போது முழவு அரங்கில் செவ்விசைக் கருவியாகப் பயன்பட்டதென்பதை அறியலாம்.

எனவே முழவு முதலில் தோன்றியது. அது செப்பமும், நுட்பமும் பெற்று வனப்பமுற்று வளர்ந்து தண்ணுமை முதலியன தோன்றத் துணைநின்றது எனலாம். ஆகையால் எளிமையி னின்றும் நுட்பமும், செப்பமும் தோன்றுவது இயல்பு எனக் கருதலாம்.

இக்கருவி செய்யப்பட்ட முறையை நூல்களில் பரக்கக் காணலாம். முழவு உட்புறம் குடைந்து செய்யப்பட்டது என்பதை ‘தூம்பகச் சிறுமுழா’ (புறநா - 103:2) எனச் சுட்டும். தூம்பு என்றால் உட்குடைவு என்பது பொருள் ‘மந்த முழவம் மழலை ததும்ப’ (தேவாரம் 1:98:3) என்ற தொடரால் உச்சக்குரல், தாழ்ந்த குரல் என இருவகை முழவங்கள் இருந்துள்ளமையை அறியலாம்.

முழவிற்குப் பிந்திய தோற்கருவி தண்ணுமை. சங்க இலக்கிய காலத்தில் பாணர்கள் பெரிதும் இதைப் பயன்படுத்தினர். தோற்கருவியின் இரு முகங்களிலுமுள்ள வாய்த்தோலில் சிறிது தண்ணீரைத்தடவி, தோலைப் பக்குவப்படுத்தி ஒலியைச் சிறிது தாழ்த்தி இசைத்தனர் என்பதை 'ஈர்ந்தண் முழவு' (அகம் - 186:11, புறம் - 194:2) என்னும் குறிப்புகளால் அறியலாகும். முழவு என்பது பல்வேறு வகையான முழக்குதலையுடைய கருவிகளைக் குறிக்கலாம். இவற்றுள்ளே தண்ணுமையும் அடங்கும். இக்கருவிக்கு இருபக்கங்களிலும் நீர் தடவப்படுவதாலும் முழவு என்று சொல்லப்படும். மற்றைய கருவிகட்கு ஒரு பக்கத்தே நீர் தடவுதலாலும் இந்த மாறுபாட்டை உணரலாம். வலந்தலை, இடந்தலைப் பகுதிகளில் நீர் தடவும் நிலையிலிருந்து இருமருங்கிலும் தோலின் நடுவில் ஒருவகை மண்ணை வைத்து அப்பி அவற்றின் மூலம் தோலின் அதிர்வைக் குறைத்து இனிமை தோன்றச் செய்யும் வேறோர் நிலை மலர்ந்தது. இதனை 'மண்ணார் முழவு' (அகம் - 155:14) எனும் குறிப்பால் அறியலாம். மண்மார்ச்சனை இட்டு வாசிக்கும் போது வெப்பத்தால் உதிர்ந்தன எனவும், அவ்வாறு உதிரா வண்ணம் தண்ணீர் தடவி மண்ணை நிற்கச் செய்து வாசித்தனர் என்பதை 'முழவு மண் புலர்' (பதிற் - 61:9) எனும் பழம் குறிப்பால் அறியலாம். இதனை நன்கு அறியும்பொருட்டு 'காலை முரசின் கனைகுரல் ஓதை' (சிலம்பு - 13:140) எனும் தொடரில் அறியலாம். 'கனை குரல்' என்பது இன்னோசை எனும் கருத்தைப் புலப்படுத்துகிறது. இப்படியாகத் தண்ணுமை வளர்ந்து முன்னேறிப் பெருவழக்குப் பெறப்பெற முழவினைப் பயன்படுத்தும் வழமை குறைந்தது.

'மடிவாய்த் தண்ணுமை' எனும் குறிப்பு சங்க இலக்கியங்களில் பல்வேறு இடங்களில் காணப் படுகின்றது. வாய்த்தோலை வட்டமாக வெட்டி அடித்தோலுக்கு மேலே வைத்துள்ளதை அறியலாம். முதலில் மேற்றோலை மற்றைய தோலுடன் பசைகொண்டு ஒட்டி வைத்தும், காலப் போக்கில் இரண்டு தோல்களையும் சேர்த்து, துளையிட்டு, நீண்ட வார் கோர்த்து இரு வாய்த் தோல்களையும் இணைத்துக்கட்டிய நிலை மலர்ந்திருத்தல் வேண்டும். இத்தோல்கள் எவையென்பது இதுபற்றிய குறிப்புகளில் காணப்படவில்லை. ஆயினும் மற்றைய கருவிகளின் குறிப்புகளில் மான், ஆடு, மாடு என்னும் மிருகங்களின் தோலைக் குறிப்பிடுவதால் அவற்றுள் ஒன்றினால் செய்யப்பட்டிருத்தல் வேண்டும். இதன் வார்த்தோல்களும் படிப்படியாக எண்ணிக்கையிலும் எட்டு, பன்னிரண்டு, பதினாறு என உயர்ந்துள்ளன. சம்பந்தர் காலத்தில் எட்டு வார்களே இருந்துள்ளன என்பதை

“கட்டு வடம் எட்டுமுறு வட்ட முழவத்தில் கொட்டு
கர முட்டவொலி தட்டும் வகை நந்தி”

எனும் பாடல்களால் அறியலாம்.

மகாபாரத சூடாமணி நூல், வாத்திய லட்சணம் பற்றிக் கூறுகையில் பதினாறு துளைகளும், அவற்றிற்கு வாசகிப் பாம்பை வாராகவும், பதினாறு தெய்வங்களை அவற்றிலே நிறுத்தி யுள்ளதாகவும் ஏழு பாக்களால் குறிப்பிடுகின்றது. “தனிப் பதின்முன்றாம் துளைக்கு” எனத்

தொடங்கும் இறுதிப்பாடலில் 'மோதுமிப் பதினாறு துளைக்கும்' எனும் பாடலடியால் பதினாறு துளைகள் இருந்துள்ளன என்பது அறியலாகும்.

தண்ணுமை எனும் முதல் வடிவத்தில் உகரம் ஓசை நயம் கருதி இடப்பட்டு தண்+ணு+மை என்றாகியது. 'தண்மை' என்பது இங்கு தாழ்ந்த இனிய குரலைச் சுட்டியது. இதனைத் 'தாழ்குரல் தண்ணுமை', 'தளங்குரல் தண்ணுமை' எனும் பழஞ் செய்யுள் வரிகளால் அறியலாம். 'தண்ணிய' அதாவது குளிர்ந்த இனிய ஓசையை உண்டாக்கியதாலும் தண்ணுமை எனப் பெயர் பெற்றது.

'குறு நெடுந் தூம்பொடு முழவுப் புணர்ந்திசைப்ப' (அகம் - 301:17) எனும் வரிகளைச் சான்றாகக் கொள்ளலாம். 'தூம்பகச் சிறுமுழவு' (புறம் - 103:2) எனும் வரிகளால் தூம்பு சிறியதாகச் சிறிய தண்ணுமையினுள் செய்யப்பட்டதென்றும், பெரிய தண்ணுமையினுள் தூம்பு பெரிதாகச் செய்யப்பட்டுள்ளதென்பதையும் அறியக்கூடியதாகவுள்ளது. இதனையே

“பண்ணமை முழவும் பதவையும் பிறவுங்
கண்ணுறுத்தியற்றிய தூம்பொடு சுருக்கிக்
காவிற் றகைத்த துறைகூடு கலப்பையர்”

(பதிற் - 41)

எனும் பாடலடிகள் சுட்டுவது காணலாம்.

'தண்ணுமை முழவும்' (சிலப் -2:2:140) என்றதால் தண்ணுமையை முழவமெனும் பொதுச் சொல்லால் சிலம்பு குறித்தமையை அறியலாம். இதற்கு 'தண்குரல் முழவம்' என்றும் 'பண்நலம் கணியும் சாதி மணி முழா' (குளா - 831:1) என்றும், 'பண்கெழு முழவு' (பெருங் - 411:90) என்றும் பெயர் இருந்தமையால் கருதி சேர்க்கப்பட்டு இசைக்கப்பட்டமை அறியலாகும். இது வாரால் இழுத்துக் கட்டப்பட்டிருந்ததென்பதை 'விசிபிணி முழவு' (நற் - 220:5 - 6), 'திண்வார் விசித்த முழவொடு' (மலை - 3) எனவும் சுட்டும் சான்றுகளும் உண்டு. தண்ணுமையானது மத்தளம் தோன்றுவதற்கு முன்னர் இசையரங்குகளில் தலமைக்கருவியாக இருந்தது என்று சிலப்பதிகாரம் மூலம் அறியமுடிகின்றது. மத்தளம் எனும் சொல் மலைப்படுகடாம், அகநாநாறு, புறநாநாறு, பரிபாடல் காலத்திற்குப் பின்னரே தோன்றியதெனலாம். 'தண்ணுமை முழவம் மெந்தை குணிச்சம் பிறவும் ஓசை' (குணமாலை - 965:115) என்னும் சீவகசிந்தாமணி வரியாலும் தண்ணுமை கருவி தலைமை இடத்தைப் பெற்றுள்ளதை அறியலாம்.



இலக்கியம், சமயம், கல்வெட்டு ஆகியவற்றின் சான்றுகளின் அடிப்படையில் மத்தளம் கருவி

மத்தளம் கருவி தோன்றிச் செல்வாக்குப் பெறப்பெற தண்ணுமை அருகிப்போனது எனலாம். மிகவும் தொன்மைவாய்ந்த பரிபாடல் காலத்தை வைத்துப் பார்க்கும்போது மத்தளம் 4ஆம் அல்லது 5ஆம் நூற்றாண்டில் தோற்றம்பெற்று வளரத்தொங்கியது எனலாம். வரலாற்று ஆசிரியர்களிடத்திலே பல கருத்து வேறுபாடுகள் இருந்தாலும், பரிபாடல்வரை வந்த நூல்களில் மத்தளம் கருவியின் சொல் இடம்பெறவில்லை. இருப்பினும் பரிபாடலில் ‘மத்தரி’ என்ற சொல்வழக்கு இருக்கின்றது. ‘முழவு இழிழ் மத்தரி’ (பரி - 12:40,41) இந்த மத்தரிதான் மத்தளம் எனப்பட்டதோ என எண்ணத்தோன்றுகின்றது. பல்வேறு முழவுக்கருவிகளைக் குறித்துக் காட்டும் தேவாரப்பாடல்களில் மத்தளம் என்ற சொல் இடம்பெறவில்லை. ஆயினும் நாலாயிரத்தில் நாச்சியார் திருமொழியில் ‘மத்தளம் கொட்ட வரிசங்கம் நின்றூத’ (6:1) என்ற குறிப்பு இடம்பெறுகிறது. இது 9ஆம் நூ.ஆண்டினது ஆகும். ‘மத்தளம் முதலிய வயங்கு பல்லியம்’ (கம்ப. அயோ - 92:1) இது 12ஆம் நூற்றாண்டினது ஆகும். சிலப்பதிகாரத்தில் அடியார்க்கு நல்லார் மத்தளத்தின் வடிவம், பயன், சிறப்பு, சொல்லமைப்பு, அரங்கில் அது பெறும் இடம் முதலியவைபற்றி விரிவாக உரைத்துள்ளார். அவற்றில் ‘களியுமானம் களித்து’ என்னும் பாடலடிக்கு சிலப்பதிகாரம் அரும்பதவுரை 3:45 - 55 என்னும் அடிக்குறிப்பில் மேற்கோள் காட்டப்படும் ஓர் செய்தி மத்தள வாத்தியம் பற்றியதாகும். ஏட்டுச்சுவடியில் இருந்து பெறப்பட்ட இச் செய்தியானது மத்தள வாத்தியம் மாட்சிமை பெற்று பெருவழக்கில் இருந்ததாகக் கூறப்படுகின்றது. இந்த ஓலைச் சுவடியின் முதற் பாடலின் அடியில் உள்ள செய்தி

“932 ரு (1757) அற்பசி ம் (16) சண்டமாருதம் உடையார் கையெழுத்து”

என்பதாகும்.

இந்தப் பழமையான குறிப்புக்கு விளக்கம் வருமாறு: 932ஆம் ஆண்டு என்பது கி.பி.1757ஆம் ஆண்டு ஆகும். இது இவ்வேட்டைப் பெயர்த்து எழுதிய ஆண்டாகும். ஆனால் நூல் 18ஆம் நூற்றாண்டிற்கும் மிகமுந்தியது. இந்த ஏடு முழுவதிலும் ‘மத்தளம்’ என்ற சொல்லே இடம்பெற்றுள்ளது. மிருதங்கம் எனும் சொல் எங்கும் இடம்பெறவில்லை. இதுவும் ஏட்டின் தொன்மையைக் காட்டுகின்றது.”⁵⁶ என மத்தள முறைமை சுட்டுவது காணலாம்.

“மத்தளம் தண்ணுமை இடக்கை சல்லி என
வைத்த நான்கு உத்தமக் கருவி”

என்று அடியார்க்கு நல்லார் தமது மேற்கோள் பாடல் மூலம் சுட்டுவதால் மத்தளம் வேறு தண்ணுமை வேறு என்ற செய்தியை அறியலாம். ஆகையால் 12ஆம் நூற்றாண்டை ஒட்டிய காலத்தில் உத்தம தலமைக்கருவியாக மத்தளம் நூல்கள் வாயிலாகப் பேசப்படுகிறது. 15ஆம்

நூற்றாண்டு காலத்துத் திருப்புகழில் பல இடங்களில் மத்தளம் பற்றிக் குறிப்பிடப்படுகின்றது. 'மத்தள வயிறனை உத்தமி புதல்வனை' என அருணகிரிநாதர் குப்பிடுவதற்கு ஓர் தெய்வீக வரலாறே சுட்டப்படுகின்றது. "இதனைத் தமிழர் முழுவியல் என்னும் நூல் சுட்டும்." 57

மத்தளம் என்னும் சொல்லை அடியார்க்கு நல்லார் மத்து + தளம் என்று பிரித்துக் காட்டிப் பொருள் கூறியுள்ளார். மத்து + தளம் என்பது மத்துத்தளம் என்றே கூறவேண்டும். அது பொருத்தப்பாடன்று. மத்து + அளம் என கூட்டிச் சொல்வது சாலவும் பொருந்தும் 'அளம்' என்னும் கடைநிலை உட்பளம், அப்பளம் எனும் விகுதி உள்ளது. 'மத்து' என்பதற்கு ஓசை என்ற பொருள் கொள்வது பொருத்தமற்றதே. மத்து என்பது ஓசையின் உறைவிடம் குறிக்கும் சொல். ஆகவே 'மத்து மத்து' என்று ஒலிப்பதனால் இப்பெயர் வரலாயிற்று. 'சல் சல்' என்று ஒலிப்பது சல்லரி, 'கஞ் கஞ்' என்று ஒலிப்பது கஞ்சிரா என்று இக்கருவிகளின் பெயர்களையும் ஒப்பு நோக்கலாம். இதனையே அப்பர் சுவாமிகள் ஒலி வேறு, ஓசை வேறு எனத் தமது திருமுறையில் சுட்டுவது காணலாம்.

மத்தளம் அமைப்பில் மரத்தால் (உடல்) நடுவுயர்ந்து அளவுகள் தவறாத இடது பக்க, வலது பக்க அமைப்புக்கள் அமைந்ததாலும், வாய்களில் மடிதோல், உட்காரத்தோல் போன்ற பல்வகைத்தோல் அமைப்புக்களினாலும் நீண்ட பதினாறு வான்களினால் பிணைக்கப்படுவதாலும் தனித்த கொட்டுக்கருவியாக வளர்ந்துள்ளது என்பது புலனாகும்.

சிலப்பதிகாரத்தில் தண்ணுமை தலைமைக்கருவியாக நின்று உதவியது. இக்காலத்து உடனியைந்ததாக மத்தளமும் உத்தமக் கருவியாகவும், தலைமைக் கருவியாகவும் வளர்ச்சி பெற்றிருப்பது காணலாம். சிலப்பதிகாரத்தில் அடியார்க்கு நல்லார் உரையில் மத்தளம் கருவி இடம்பெறுவது பின்வரும் செய்திகளால் அறியலாகும்.

(1) சிலப் - மங்கல வாழ்த்துப்பாடல் - 46

'முரசியம்பின முருடதீர்ந்தன'

இங்கு முருடு என்பது மத்தளம் ஆகும்.

(2) சிலப் - 3, அரங்கேற்று காதை - 27

தண்ணுமைக்கருவி முதலியவற்றுள் மத்தளம் ஒன்று. இது அகமுழவு வகையைச் சார்ந்தது. மத்து + தளம் = மத்தளம். மத்து என்பது ஒலியை உருவாக்கும் ஓசைப்பெயர். இசைக்குரியனவாகிய கருவிகட்கெல்லாம் தளமாக அமைவதால் மத்தளம் எனப் பெயர் பெற்றது.

(3) சிலப் - 3, அரங்கேற்று காதை - 140, 141

‘தண்ணுமை நின்றது தகவே தண்ணுமைப்
பின்வழி நின்றது முழுவே’

யாழ்பாடலின் வழியே அதற்குத்தக்கவாறு தண்ணுமையாகிய மத்தளம் நின்றதென்பதும், இம் மத்தளக் கருவியின் வழியே ‘குடமுழா நின்றது என்றவாரும்,

(4) சிலப் - 14, ஊர்காண் காதை - 151

‘கூடிய குயிலுவக் கருவியுமுணர்ந்து’

நால்வகை உத்தமப் பெரும் தோற்கருவிகளான மத்தளம், தண்ணுமை, இடக்கை, சல்லிகை என்பன.

சங்கீதத்திற்கும், மத்தளக் கருவிக்கும் உள்ள தொடர்பு பற்றிக் கோகள முனிவர் பின்வருமாறு கூறுவர். “இறைவன் காளியுடன் தாண்டவமாடிய வேளையில் அவருடைய பாதச்சிலம்பு கழன்று மேலெழுந்து பின் கீழ்நோக்கி வந்து, இறைவனின் தோள், தொடை, பாதம் என்னும் அங்கங்களில் பட்டு கீழே விழுந்தது. அந்நேரத்தில் உண்டாக்கிய ஓசை த - தி - தொம் - நம் என்னும் சொற்கட்டுக்களாயின. ஒலி எழுந்த சொற்கட்டுக்களை மத்தளத்தில் வாசிக்கும் போது பிறந்த நாதம் ஏழு சுரங்களின் நாதமாகக் கருதப்பட்டது.” என்பதாகும்.

இவ்வாறு ஒலி பொருந்திய த தி தொம் நம் என்னும் சொற்றொடரை இறையியல் கருத்துத் தொடராக, இறைமையாகிய மத்தளம் எனச் சுட்டும் பாடலடிகளால் மத்தளவியலாளர் கூறுவதைக் காணலாம்.

“தத்தித்தோ ன்னமென்னுஞ் சத்தத்தின் வகையேது
தாந்தோ மென்றெழுந்த ஓசைதனக் கொழிவேது
ஒலிதனக் குருவமேது சக்தி சிவம் ஒன்றிலங்குந்
தலமேது வலமேது தானமேது
மத்தளமென் றெடுத்தற்கு வகையேது
தொகையேது வகுத்துப்பாரே”

(பாடல் - 9)

இப்பாடல் சுட்டும் பொருள்: இறைவனுக்கு வடிவுமில்லை, மத்தள ஒலிக்குமில்லை. மத்தளத்தின் ஒரு பக்கமாகச் சிவனும், மற்றொரு பக்கமாகச் சக்தியுமுள்ளனர். எங்கும் நின்று லங்கும் இறைக்கு வாழும் தலம் என்பதொன்றில்லை. உருவம் இல்லா இறைவன் உருவம் கொண்டுள்ளான். இறைமை எங்கும் பரந்துபட்டுள்ளது. அந்த இறைமை போல மத்தள முழக்கின் வகைகள் பரந்து விரிந்துள்ளன. அவற்றின் வகைகளைக் கணக்கிட முடியாது, இறைவன் ஓர் எல்லைக்குள் அடங்கான், இது போன்றே மத்தள முழக்குகள் ஒரு வகைக்குள் தொகைக்குள் அடங்கா. தத்தித்தோன்னம் என்னும் அடிப்படை ஓசைகளினின்றும் எழும் முழக்கு வகைகள்

பலப்பலவாகும். 'தாம் தோம்' என்பன எழுத்து உலகில் எங்கும் தொடர்ந்து மூலமாய் நிற்கும். இறை ஒலிகட்கு முடிவேது, வடிவேது!

மேலும் இறையியல் கருத்துத் தொடராக மத்தளம் கருவிபற்றி 'மத்தள மாட்சி' எனச் சுட்டும் பாடல்களால் மத்தளவியலாளர் சிறப்புறக் கூறுவதைக் காணலாம்.

“மத்தள மொன்றுண்டு தாளமு ரண்டுண்டு
மத்தளங் கொட்ட வகையறி வாரில்லை
மத்தறங் கொட்ட வகையறி வாளாகும்
மத்தளங் கொட்டி மகிழ்ந்தாடினானே
அத்தி னிருப்பிட மவ்விடந்தானே” (பாடல் - 1)

இப்பாடல் சுட்டும் பொருள்: மத்தளம் ஒரு சிறந்த இசைக்கருவி, அதில் முழக்கப்படும் தாளம் இரண்டு வகைப்படும். மத்தள முழக்குகள் மிக நுணுக்கமானவை, அவை கணக்கிலடங்கா வகையின. எனவே மத்தளக் கலையை முற்ற முடிய அறிந்தவர் எவருமில்லை. சிவனிடம் உமையாள் மத்தளம் கொட்டக் கற்றுக்கொண்டாள். உமையாள் மத்தளம் கொட்டி முழக்கச் சிவன் மகிழ்ந்து நடனம் ஆடினான், சிவனுடைய இருப்பிடம் மத்தளமே என்று இந்நூலாசிரியர் கூறுகின்றார்.

மத்தளம் கொட்டி என்று சிவனைக் குறிப்பிடுவர். சிவன் தான் ஆடிய கொடுகொட்டி ஆட்டத்தில் தானே மத்தளக் கருவியை இசைத்தமையால் அவனுக்கு அப்பெயர் வழங்கலாயிற்று. இவ்விதம் இறையியல் ரீதியாக, அருமைக்குரியதாகக் கருதப்படும் மத்தளக் கருவியின் தொனிலக்கூண்ச் சிறப்பை மகாபரத குடாமணி எனும் நூல் பாடல்களால் சுட்டுவதைக் காணலாம்.

“தத்தித் தான்னந் திமிகிகி தாதா
தாத்திமி ககிதா தாவெனுஞ் சொல்லை
மத்தள வாத்திய மாகுமென்றே
சுத்தமா நுலிற் சொல்லுமாதே” (பாடல் - 854)

முதலாம் ஆதித்தியன் காலத்துக் கல்வெட்டில் மத்தளம் கருவி பற்றிய குறிப்பு இடம் பெற்றுள்ளதைக் காணலாம். தஞ்சை தில்லை ஸ்தானம் கிரிதஸ்தானேஸ்வரர் கோயில் கல் வெட்டில் 'கண்டை, தாளம், கரடிகை, திமிலை' எனும் கருவிகளோடு மத்தளக் கருவி யையும் குறிப்பிடுவதாகும்.

“மத்தளம் எட்டும், தாளம் ஒன்றும், கரடிகையொன்றும், கண்டையாரும், திமிலையொன்றும்”

என அமைந்துள்ளது.

முதலாம் இராசராசன் காலத்துக் கல்வெட்டில் மத்தளம் பற்றிய குறிப்புடன் வேறு பலவும் இடம் பெறுவதைப் பின்வரும் பாடல் சுட்டுவதைக்கொண்டு அறியலாம். இது திருவையாறு பஞ்சநதீஸ்வரர் கோயிலில் உள்ளது.

“செம்பின் மேல் பொன்கடுக்கின பாவைக் கண்ணாடியில்
ஆடுகிற பாவை ஒன்று மத்தளம் கொட்டுகிற பாவை ஒன்று
உடுக்கை வாசிக்கிற பாவை ஒன்று பாடுகின்ற பாவை ஒன்று
பீடமொன்று உட்படக் கண்ணாடியொன்று நிறை பொன்பதின் பலம்.”

என்பதாகும்.

மேலும் மத்தளக்காரர்கள், முட்டுக்காரர்கள் (SI.I.XVIII.684) என்னும் குறிப்பும் கல்வெட்டில் குறிக்கப்பட்டுள்ளதை அறியலாம்.

சிவகாஞ்சியில் திருவேகம்பர் ஆலயத்தில் மூர்த்தங் கொண்டருளும் இலிங்கத்திற்கு ‘மத்தள மாதவன்’ என்று பெயர். நிசைவுக்கு ஆதாரமாகச் சிவனை மத்தள மாதவன் என்ற பெயருடன் இலிங்கவுருவமாகக் கோயில் கொண்டிருக்கின்றனர். இவையேயன்றித் தென்னிந்தியாவில் ஆங்காங்கு விளங்கும் சிவாலயங்களில் சிற்சபாநாதன் திருக்கூத்தாடுவது போலவும், திருமால் மத்தளம் கொட்டுவது போலவும், பிரம்மன் கைத்தாளம் தட்டுவது போலவுமுள்ள திருவுருவங்கள் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளமை மேற் கூறியவற்றைக் காட்சிப்படுத்துவனவாக அமைகிறது.



இதனையே சீர்காழி முத்துத்தாண்டவர் தமது கீர்த்தனையில்

“மால்கை மத்தளம் தணாதணாவென
மலரவன் தாளம் கணீர் கணீரென”

என்றும்,

“சதுர்முகன் இசைக்கொத்தங் கருகில் தாளந்தட்ட
ஜதையறிந்து அயன்றாதை தூக்கி மத்தளங் கொட்ட”

என்றும் குறிப்பிடுதல் மனங்கொளற்பாலது.

பலவகையான தோற்கருவிகள் பற்றிய செய்திகள் பழந்தமிழ் இலக்கியங்களில் இருக்கின்றன. அவற்றுள்ளே படிப்படியாக மாற்றம் பெற்று அதிகப்படியாகப் பேசப்பட்டவை முழவு, தண்ணுமை, மத்தளம், மிருதங்கம் எனும் தோற்கருவிகளாகும்.

'மடிதோல்' என்னும் அமைப்புமுறை முதற்கண் தண்ணுமைக் கருவியிலிருந்து தோன்றியது. இந்த மடிதோல் அமைப்பு படிப்படியாக மீட்டு, சாப்பு என்னும் ஒலி வகையில் மத்தளக் கருவியினூடு முன்னேறியது. சிலப்பதிகாரத்தில் தண்ணுமை தலைமைக் கருவியாக நின்று உதவியது. இக்காலத்துடனியைந்ததாக மத்தளமும் உத்தமக் கருவியாகவும், தலைமைக் கருவியாகவும் வளர்ச்சி பெற்றிருப்பது காணலாம். மத்தளம் கருவியினின்றும் வளர்ச்சி பெற்றுத் தலைமைக் கருவியாகப் பெருவழக்கில் இருந்துகொண்டிருப்பது மிருதங்கக் கருவியாகும்.

இலக்கியம், சமயம், கல்வெட்டு எனும் சான்றுகளின் அடிப்படையில், மிருதங்க வாத்தியத்தின் தோற்றம், வளர்ச்சி, நிலை.

மிருதங்க வாத்தியத்தினின்றும் ஒலிக்கும் நாதம் கடவுளர்களை மாத்திரமன்றி, மனிதர்கள், படைக்கப்பட்ட உயிரினங்கள் அனைத்தையும் தம்வயமாக்க வல்லது என்பது வரலாற்றினால் சுட்டப்பெறும். நாதம் என்பது இன்பகரமான ஓசையாகும். ஓசையென்பது ஒலிக்கப்படுவது. நாதம் ஆகாயத்திலுள்ள அணுக்களின் அசைவுகளால் எடுத்துச்செல்லப்பட்டுக் கேட்பவரின் உள்ளத்தை மகிழ்ச்சியும் ஆற்றல் வாய்ந்தது. நாதமயமான இந்த உலகத்தில் ஆங்காங்கே வாழ்கின்ற மக்கள் அனைவரும் தத்தமது கலாச்சாரத்திற்கேற்ப இசையினைக் கேட்டு இரசித்தும், கற்றுத் தேர்ந்தும் புதிய இசைக்கருவிகளைப் படைத்தும் வருகின்றனர்.

பல கலைகள் தமக்குள் ஒரு சங்கிலித் தொடர்பைக் கொண்டுள்ளன. இசைக்கலையானது விஞ்ஞான முறையிலும் பல சாதனைகளைப் படைத்து வளர்ந்து வரும் ஒரு கலையாகும். பாரம்பரியப் பாடல்கள் இலக்கியத்தைப் பெரிதும் வளர்த்து வருகின்றனவென்றால் அது மிகையாகாது. அது போன்று மிருதங்கக் கலையானது தென்னகத்தே தோன்றிக் கருவி கட்டுகெல்லாம் நாயகமாக விளங்கி, இந்தியாவின் பல மாநிலங்கள் உட்பட உலகெங்கும் வியாபித்துத், தனக்கென ஒரு வல்லமை படைத்துக் கேட்போரை இசையவைத்து வளர்ந்துள்ளது என்பது உள்ளங்கை நெல்லிக்கனி போன்றது என்றே கூறலாம்.

இசைக்கச்சேரிகளாயினும், இசைக்கருவிகளின் நிகழ்வுகளாயினும், வாத்திய பிருந்தா நிழ்வாயினும், சினிமாப் பாடல்களாயினும், பக்திப் பாடல்களாயினும் மிருதங்கம் தலைமைக் கருவியாக அமைவது தடுக்கமுடியாத தொன்றாகிவிட்டது. இத்தகைய பிரதம கருவியை



இறையியல் ரீதியாக சமயத்துடன் தொடர்புபடுத்தித் தோற்றம் உட்பட அதன் தொன்மை, பெருமை என்பனவற்றைப் பலவாறு நூல்கள் சுட்டுவதை முதலில் அறியலாம்.

“சிவபெருமான் கயிலையில் தனது திருக்கரத்திலிருந்த டமருகத்தை அசைத்து ஒலி எழுப்பிக்கொண்டே நடனம் ஆடிக்கொண்டிருந்தார். அந்த டமருக நாதம் ‘டமடம’ வென்று இருந்ததால் அவரது நாட்டியமும் வேகம் மிகுந்து ருத்ரமாகவே இருந்தது. இதனை இலங்கையை ஆண்ட சிறந்த சிவபக்தனான இராவணன்

“டமடம டமன்னி நாத வட்டமர்வயம்
சகார சண்ட தாண்டவம் தனோது நஹசிவசிவம்”

எனத் தனது பாடலில் கூறியுள்ளதன் பொருள்: ‘டமடம’ என்ற நாதத்தால் சகார தாண்டவத்தை ஆடுகின்ற சிவனே என வியந்துள்ளார் என்பதாகும். சிவனின் தாண்டவத்தைக் கண்ட முனிவர்களும், தேவர்களும் சிவனை மிருதுவாகவும், ஆனந்தமாகவும் ஆடுமாறு வேண்டி, அவரும் தனது கையிலுள்ள டமருகத்தை இரண்டாக முறித்து முன்னும் பின்னுமாக மாற்றி இணைத்து ஓர் இசைக்கருவி செய்தார். இதைத் திருமால் வாசித்தார். இந்த இசைக்கருவி சிவனின் ஆடலுக்குப் பக்கவாத்தியமாக வாசிக்கப்பட்டதால் ‘பக்குவாஞ்ச’ என்று வட இந்தியராலும், சிவனின் ஆடலில் மிருதுவான அங்கத்தினை இவ்விசைக்கருவி உண்டாக்கிய மையால் மிருதங்கம் என்று தென்னிந்தியாவிலும் வழங்கப்பட்டது.”⁵⁸ என நூல் சுட்டுகின்றது.

மேற்குறிப்பிட்ட மிருதங்கக் கருவியின் வரலாற்றினையொட்டியதாக தமருகப் பிரகாசிகை எனும் நூல் பின்வருமாறு விளக்கமாகக் கூறுகின்றது.

“தொன்மை மிக்க காலத்திலே சதாசிவ மூர்த்தியானவர், ஆன்மாக்களின் நன்மையின் பொருட்டு கைலாயத்திலே ஒரு திருவிளையாடல் செய்யவெண்ணித் தமது திருக்கரத்திலே இருந்த தமருகம் அல்லது உடுக்கை என்னும் வாத்தியத்தில் ஓசை உண்டாக்கிய வண்ணம் திருநடனம் செய்தருளினார். அப்பொழுது அவ்வாத்தியத்தினின்றும் எழுந்த ஒலியில் வேதங்களும், வேத மொழிகளும், தாளங்களும், ஜதிச் சொற்களும் தோன்றின. அதிசயமும் அச்சமும் தரக்கூடிய அவ்வோசையைக் கேட்டுத் தேவர்களும், முனிவர்களும் அஞ்சி ஓடிய போது சதாசிவ மூர்த்தியானவர் அவ்வுடுக்கையை நடுவில் முறித்து, நடுப்பகுதிகள் வெளிப் புறமாக வரும் வண்ணம் திருப்பி இணைத்து மிருதங்கம் எனும் வாத்தியத்தை உருவமைத்து, அதனின்றும் இனிய நாதம் பெருகும்படி முழங்கினார். பிரணவ வடிவமாகிய அவ்வோசைக்கு, ஓடிய எல்லோரும் உளமகிழ்ந்து, இன்புற்றுச் சிவனை அணுகவும், சிவன் தேவ கோடிகளை ஆசீர்வதித்து அம்முழவுடன் திருநடனம் செய்தருளினார். அவ்வேளையில் சிவன் கரத்திலிருந்த மிருதங்கத்தைத் திருமால் பெற்றுத் தம் கரத்திலேந்திச் சிறப்பாக வாசிக்க, நான்முகன் அவ்வாசிப்புக்குப் பொருத்தமாகக் கைத்தாளம் தட்டினார்.”⁵⁹



சிவபிரான் தோற்றுவித்த மிருதங்கத்தில் எழுந்த நாதமே பிரணவ மந்திரமாகும். இதுவே வியாகரண சூத்திரங்களுக்கு மூலமென ‘நந்திகேஸ்வரப் பிரகாசிகை’ எனும் நூல் பின்வரும் பாடலடிகளால் சுட்டி நிற்கின்றது.

“நிருத்தாலஸானே நடராஜ ராஜோ
நநாத டக்காம் நவ பஞ்சவாரம்
உத்தர்த்து கமாஸ் ஸனகாதி ஸித்தா
நேதத் விமர்சே சிவ சூத்திர ஜாலம்”⁶⁰

‘பரத கல்பலதா மஞ்சரி’ என்னும் நூல் மிருதங்க வாத்தியத்தின் வரலாற்றினைப் பின்வரும் பாடலடிகள் மூலம் கூறுவதைக் காணமுடிகின்றது.

“புரா முரா சுரம் ஹத்வா பகவாந் பக்தவத்ஸல
தக்களே பரமதாய மர்தலம் க்ருதலாந் பிரபு”⁶¹

இச்சலோகம் சுட்டுவது:

முற்காலத்திலே தமது பக்தர்களிடம் பேரன்பு கொண்ட நாராயண மூர்த்தியானவர் முராசுரன் என்னும் இராட்சதனைக் கொன்று, அவனது சரீரத்தை மிருதங்கமாகச் செய்தார் என்பதாகும்.

‘அனும பரதம்’ எனும் நூலில் மிருதங்கள் எனும் ஓர் அசுரன், குற்றம் செய்த காரணத் திற்காக வாயுபகவானால் பலமாகத் தாக்கப்பட்ட வேளையில் அவனது பலம்பொருந்திய தேகம் சிதைந்து பிணமாகக் கையாய மலையின் சிகரம் ஒன்றில் கிடந்தது. நந்திகேஸ்வரர் அவனது தலையைத் துண்டித்து மத்தளம் (மிருதங்கம்) போல் உருவமைத்து, அதன் இருபக்கங்களிலும் புலித்தோலால் சுட்டி ஆதி தாளத்தோடு பல தாளங்கட்கு வாசித்தபோது, அதைக்கேட்டு இன்புற்ற பரமசிவன் இதன் ஐதிக் கேற்ப நடனம் செய்தருளியதாகக் கூறப் பட்டுள்ளது.”⁶²

“அபிநயதர்ப்பணம்’ எனும் நூல் நந்திதேவர் மத்தளம் (மிருதங்கம்) கொட்டிய கையை அர்த்தச்சந்திர ஹஸ்தம் என்று கூறுகின்றது.”⁶³

‘சிவநிருத்திய மகாத்மியம்’ என்னும் நூல் பிரதோஷ காலத்தில் கயிலை மலையில் சிவபிரான் ஆடிய திருநடனத்திற்குத் திருமால் மத்தளம் கொட்டியதாகக் கூறும். தண்ணுமை, மத்தளம் என்ற பெயர்களால் வழங்கப்பட்ட கருவியே மிருதங்கமென்பது வடமொழியில் காணப்படும் மத்தளம் பற்றிய தியான சுலோகத்தின் “மூர்த்தித் ரயஸ் வருவாய – மிருதங்காய நமோமே”⁶⁴ எனும் அடிகளால் பெறப்படும். பிரமன், விஷ்ணு, மகேசுரன் ஆகிய மும்மூர்த்திகளின் வடிவத்தையுடைய மிருதங்கத்தை வணங்குகின்றேன் என்பது இதனால் பெறப்படும் கருத்தாகும்.

மேற்குறிப்பிட்டது போன்று வேறொரு வடமொழிச் சுலோகம் சுட்டுவது

“மர்த்ளேயித்யதி, ஸுஸப்த, மர்த்தளம்
ம்ருதுரவேணா ஜுஸப்தேன ம்ருதங்க”⁶⁵

என்பதால் பெறப்படும். இதன் பொருளை நோக்குங்கால், ‘ம்ருதுரவேணா: மிருதுத் தன்மையுடையதும், மெதுவாகவும் வாசிப்பதனால் உண்டாகும் இனிமையான ஒலியினாலும் மிருதங்கம் எனப் பெயர் பெற்றது என்பதை அறியலாம். மத்தளம் - மிருதுவான தொனியையும், சுத்தமான, தாய்மையான நாதத்தையுடையதாய் இருக்கும். இவ்வாறு மற்றைய தோற்கருவி களிலிருந்து, ஒலியைவிட இது மிருதுவாகவும், இனிமையாகவும் இருப்பதாலும் மிருதுவான ஓர் அங்கத்திற்கு உவமைப்படுத்தி மிருது+அங்கம்=மிருதங்கம் எனச் சிறப்புப் பெயர் பெற்றதாகக் கொள்ளலாம்.

‘பரத சமுத்திரம்’ எனும் நூலில் “மிருதங்கச் சாணு’ எனத்தொடங்கும் சுலோகத்தின் பிரகாரம் சிவாலயங்களில் அர்த்தசாம காலத்தில் இங்கு இன்ன மேளத்தில் (இன்ன, எனக் குறிப்பது வாத்தியக் குழுவையும், அச்சந்தர்ப்பத்தையும் குறிப்பதாகும். அதாவது சின்னமேளம் எனப்படும் தேவதாசிகளின் நடனத்திற்கு பாடகர் உட்படப் பங்குகொள்ளும் குழுவின் வாத்தியங்களில் ஒன்றாக மிருதங்க வாத்தியமும் வாசிப்பது என்பதாகும்.) மிருதங்கம் வாசிப்பது எனக் கூறப்படுகின்றது.”⁶⁶

வாத்தியத்தின் தன்மைக்கேற்ப அதைக் கைகளினாலும், விரல்களினாலும் கொட்டுவது, கொட்டுதல், முழக்குதல், அடித்தல், அறைதல் என்னும் சொற்பதங்கள் அண்மைக்காலத்தில் அருகி வந்துள்ளமையை நாம் அறியமுடிகின்றது. மீட்டுதல், வாசித்தல், வாசிப்பது என்னும் தொழில் பற்றிய பண்புப் பெயரால் உணர்த்தப்பட்டமை நோக்கற்பாலது.

ஆலயங்களில் மிருதங்கமும் ஏனைய வாத்தியங்களும்

மக்கள் அன்றாடம் பார்த்தும், கேட்டும், இரசித்தும் கொண்டிருக்கும் இசைக்குப் பக்கபலமாக விளங்கும் மிருதங்க வாத்தியமானது ஆலயங்களிலே அதன் பணியை இறைவனுக்கும், சமூகத்திற்கும், லோக விருத்திக்கும் அர்ப்பணிக்கின்றது. தென்னாட்டுச் சிவாலயங்களிலே அர்த்தசாமப் பூசை முடிந்து சுவாமி இரவில் பல்லக்கில் எழுந்தருளிப் பள்ளியறைக்குச் செல்லும் போது ஆடலாசிரியன், நாட்டிய மாது, இசைவாணன், சுருதிக்காரன், வீணை வாசிப்போர், புல்லாங்குழல் ஊதுவோர், சதங்கை, தாளக்காரர் ஆகியோர் சகிதம், அவர்கள் இசைக்கும் இறைவன் புகழ்பாடல்கட்கு மிருதங்கம் வாசித்துப் பள்ளியறை சேர்ப்பது பண்டுதொட்டு இற்றைவரை வழக்கத்திலிருந்து வருவதைக் காணலாம்.

அவ்வழக்கத்தினைப் பகரும் சான்றாகக் “கோயிலென்று பெருமைபெற்ற சிதம்பரத் திருத் தலத்தில் ஆடல் வல்லான் ஆலயத்தில் பரதநாட்டிய சாஸ்திரத்தின் நான்காவது அத்தியாயத்தை அப்படியே கருங்கல்லில் செதுக்கிய சிற்பிகள் ‘லலாட திலகம்’ என்னும் பெயருடைய சிற்பம் ஒன்றில், ஒரு நடிகரோடு இரண்டு பாடகர் மிருதங்கம் வாசிப்பதைச் சித்தரிப்பதும் காணலாம். இவற்றைவிட இக்கருவியின் உருவ அமைப்பின் சித்திரம் அஜந்தா ஓவியங்களிலும் வரையப்பட்டுள்ளதை நாம் காணக் கூடியதாகவுள்ளது.”⁶⁷



லய வாத்தியங்களுக்கு அதிபதியாகக் கணேசப்பெருமானும், நந்திதேவரும் இருந்து இவற்றைப் போதித்ததாக வரலாறு கூறும். இந்து ஆலயங்களில் மஹோற்சவத்தின் போது கணேசப்பெருமானை மகிழ்விக்கும் பொருட்டுக் கணபதி தாளம் என்னும் தாளஜதிக்கு மிருதங்கம் அல்லது தவில் வாசிக்கப்படுகிறது. (இந்நடைமுறை யாழ்ப்பாணம் தெல்லப்பழை தூர்க்காதேவி தேவஸ்தானத்தில் இன்றும் நடைபெற்று வருதல் குறிப்பிடற்பாலது.) பலியிடற் கிரியையின்போது இதற்கொன ஒரு நடையும், சுவாமி புறப்பாடு வேளையில் கண்ட நடையமைந்த ஜதிகள் வாசிக்கப்படுகின்றன. பெரிய ஆரத்தி, அபிஷேகம் போன்ற கிரியைகளில் கெட்டிமேளம் இசைக்கப்படுகின்றது. வீதியுலாவில் மல்லாரி இசைக்கப்படுகின்றது. இவையாவும் ஆலயத்துள் நடக்கும் நிகழ்வுகளை வெளியேயுள்ள பக்தர்களுக்குத் தெளிவுபடுத்திக் காண்பிக்கவும் உதவுகின்றது.

மேலும் மஹோற்சவத்தில் நவசந்திகளின் (ஒன்பது திக்குகளின்) ஆவாகனத்தின்போது அவற்றிற்குரிய தாளங்கள் சிவாச்சாரியாரால் கூறப்படுகையில் லய வாத்தியங்களில் வாசிக்கப்படுகின்றன. மஹோற்சவக் கிரியைகளுக்குப் பலவிதமான வாத்தியங்களும் ஒலிக்கப்பட வேண்டுமென வேதாகமங்கள் கூறுகின்றன. எனினும் அவற்றில் கூறப்படும் வாத்தியங்கள் யாவும் மனோற்சவத்தில் இசைக்கப்படுவதில்லை. இதற்குக் காரணம் வாத்தியங்களும் அவற்றை வாசிப்போரின்மையுமாகும். இவ்வகை வாத்தியங்களின் பங்குகளை மங்களவாத்தியங்களே நிறைவு செய்கின்றன. இதனாலேயே மஹோற்சவ முதற்கிரியையாக பேரிதாடனம் (மேளம் அடித்தல்) இடம்பெறுகிறது. இதில் தவில் வாத்தியம் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. இதனால் மஹோற்சவம் நடாத்தும் சிவாச்சாரியார் தவிலுக்குப் பூஜை செய்து அதனை வாசித்துக் கிரியைகளை ஆரம்பிக்கிறார். இதன்காரணமாக நந்திகேஸ்வரர் பூஜையில் வாத்தியங்கள்



(தவில்) வாசிப்பதில்லை. இதற்குக் காரணம் லய வாத்திய அதிபதியாகிய நந்திதேவருக்கு வணக்கம் செலுத்தல் என்பதேயாகும்.

லய வாத்தியங்கள் யாவும் பொதுவாகக் காலத்தினைக் காட்டும் கருவிகளாகவே விளங்குகின்றன. ஆலயங்களில் முக்கியத்துவம் வாய்ந்த 'மகாகண்டா' என்றழைக்கப்படும் மணியானது கோவிற் பூஜாகாலங்களை மக்களுக்கு அறிவிப்பதாகவும் செயற்படுகிறது. இதன் தத்துவம் பூஜையின் பொருட்டுத் தேவர்களை அழைத்தலும், ராட்சதர்களை விலக்குதலுமாகும். இதன் அடிப்படையிலேயே லய வாத்தியங்கள் ஆலயக்கிரியைகளில் முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. வாத்தியங்களுள் உத்தமமானதாகக் கருதப்படும் மணியிலிருந்து உண்டாகும் ஒலி பிரணவ நாதமாகிய ஓங்காரம் ஆகும். உலகம் அனைத்தையும் ஈர்க்கும் தன்மை இதற்கு உண்டு. எனவே தான் பிரணவநாத உற்பத்தியின் பொருட்டு இது அடிக்கப்படுகிறது. 'உய்ய என் உள்ளத்து ஓங்காரமாய் நின்ற' என்பதற்கேற்ப ஒவ்வொருவர் உள்ளத்திலும் ஆஹாத நாதத்துடன் இணைகின்ற தன்மை இந்த நாதத்திற்கு உண்டு. இதனால் எங்கள் மனநிலை இறைபக்கம் திரும்பும். இதேபோலவே லய வாத்தியங்கள் யாவும் செயற்படுகின்றன.

"மிருதங்கம் போன்ற லய வாத்தியங்கள் பல உண்டு. எனினும் மிருதங்கம், வீணா, வேணு என்ற அடிப்படையில் மிருதங்கம் முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததாகவும், இசை நிகழ்வுகளில் முதன்மை வாத்தியமாகவும் அங்கம் வகிக்கின்றது. சங்கீதம் என்பது பேருலகம்; பெரிய சமுத்திரம் போன்றது. இப்படியான உலகத்தை இயங்க வைத்துக் கொண்டிருப்பது இரண்டு; அவைதான் சிவமும் சக்தியுமாகும். இதில் சிவம் லயத்தையும், சக்தி சுருதியையும் குறிப்பதாகும். உலக இயக்கத்திற்கு லயமும் சுருதியும் அவசியமானவை. மிருதங்க வாத்தியமானது சிவமும் சக்தியும் (சுருதி, லயம்) சேர்ந்த வாத்தியமாகும்."⁶⁸ என மிருதங்க சங்கீத சாஸ்திரம் எனும் நூல் குறிப்பிடுகின்றது.

இவ்வாறு குறிப்பிடப்படும் கருத்தை வலியுறுத்துவதாக மிருதங்கத்தினின்றும் பெறப்படும் த - தி - தொம் - நம் என்னும் நால்வகை ஒலிகட்கும் நான்கு கடவுள்களாகிய சிவன், சக்தி, திருமால், பிரம்மன் ஆகியோர் உரியவர்களெனப் பின்வரும் பாடலால் நூல் குறிப்பிடுதல் காணலாம்.

"காசிறு தத்தித் தோன்னங் கட்டளைப் பிறதாபமான
பேசமோ ரெழுத்து நூலில் பிறர்க்குந்தெய் வப்பேர் சொல்லி
யீசுரன் தவ்வதாகும் ஈசுவரி திய்யதாகும்
மாசிறு தோம்மா வாகும் மலரயன்நவ் வதாமே"⁶⁹

பாடல் சுட்டும் கருத்து: தத்தித்தோன்னம் என்பது நாலெழுத்துக் கட்டளை. இவற்றின் வழியில் உதிக்கின்ற பிற எழுத்துக்கட்டளைகளின் பெருமையைப் பேசலாகுமோ? பிற எழுத்துக்



கட்டளைகள் பெருமையுடையனவாக இருக்குமே தவிர முதன்மையானவையாக இருக்கமாட்டா. முதன்மையான இச்சிறந்த நான்கு எழுத்துக்களுக்கும் நான்கு தெய்வங்கள் உரியவர்கள். 'த' ஈஸ்வரனாகும். 'திய' ஈஸ்வரியாகும். 'தோம்' திருமாலாகும். 'ந' நான்முகனாகும். 'தொம் - தொம்மை' என்பன மிக உயர்ந்தவை, மிகப் பெரியது எனப் பொருள்படுவன. வாமணாவதாரத்தில் திருமால் வானுயரப் பெரும் உருவம் எய்தியதால், உயர்வு எனப் பொருள்படும் 'தொம்' திருமாலைக் குறித்ததும், 'நம்' என்பது நல்ல எனப் பொருள்படுவதால் 'ந' ஆகிய முழுக்கும் எழுத்து நல்ல படைப்புக் கடவுளாகிய நான்முகனைக் குறித்ததும் பொருத்தமானதே.

இவ்விதம் சிவமும் சக்தியுமாகிய மிருதங்க வாத்தியத்தின் உறுப்புக்களில் குடிகொண்டுள்ள தெய்வங்கள் எவர் என்பதை இப்பாடல் உணர்த்துவது அறிதற்பாலது.

“இடந்தலை யுறைவோ னிந்திர னாகும்
வலந்தலை யுறைவோன் மலரோ னாகும்
பண்டியி லுறைவோன் பரமபுரு ஷோத்தமன்
பன்னித முமையா ளம்மை தாயினள்
தன்னுள வருத்திரர் தவளநீ றாயினர்
எண்ணி யிருவரு மேகமான பின்
நண்ணிய ஓசை நலம்பிறந் ததுவே.”⁷⁰

இப்பாடலால் பெறப்படுவது: இடந்தலையில் தங்குபவன் இந்திரன், வலந்தலையில் தங்குபவன் பிரம்மன், மத்திய பகுதியான வயிற்றில் தங்குபவன் திருமால், அன்னத்தில் (கரணை, சாதம், சோறு) உமையவள், சாம்பல் பசையில் சிவன். உமையாளும் உருத்திரனும் ஒன்றான பின் இனிய ஓசைகள் பிறக்கின்றன.

வலது, இடது பக்கங்களில் தலை எனும் சொற்பதம் இணைகின்றது. ஓர் ஜீவராசிக்குத் தலை பிரதானமானதாகும். அதேபோன்று பிரதானமான நகரைத் தலைநகரம் எனவும் கூறுவதுண்டு. ஆகவே வலது, இடது என்னும் பகுதிகளோடு தலை எனும் சொல் சிறப்பித்துக் கூறப்படுகின்றது.

மிருதங்க வாத்தியத்தின் உருவ அமைப்பிலே யார்யார் காணப்படுகிறார்கள் என்பதைப் பின் வரும் பாடல் சுட்டுவதன் மூலம் அறியலாகும்.

“வளையாஞ் சமுத்திரமாம் வாய்த்தோலோ மாகாசம்
விளைவாம் பொதியும் தோல் விண்மேகம் - களையான
நட்சத்திரங் கணங்கள் நாகமடவாங் கயறு
வுட்சோத்துக்குள்ளே யுயிர்”⁷¹

இப்பாடல் சுட்டும் பொருள்: வாய்வளையம் சமுத்திரமாகும், வாய்த்தோல் ஆகாசமாகும், ஒலி உண்டாகும் தோல் விண்மேகமாகும், மிருதங்கத்தின் புள்ளு, கட்டைகள் நட்சத்திரக் கூட்டமாகும், நீண்ட வார்கள் இராகு - கேது எனும் பாம்புகளாகும், வாய்த்தோலில் வைக்கும் சோறு உயிராகும்.

மலையினைக் கட்டையாகக் (உடலாக) கொண்டு மிருதங்கம் செய்வதற்குச் சமுத்திரமும், ஆகாசமும், அதன் உறுப்புக்களாக உவமைப்படுத்தப் பட்டுள்ளன. வளை - வாய் வளையமாகும். வாய்த்தோல் என்பன வாயும், வாயை மூடிய தோலும் ஆகாசம் எனக் கொள்ள வேண்டும். களையான நட்சத்திரக் கணங்கள் - அழகான விண்மீன்கள், இவை தேவைக்கேற்ப நீண்ட வார்த்தோலை இறுக்குவதற்கு உபயோகப்படும் புள், கட்டைகள். வார்க்கயிறு - இராகு, கேது எனும் பாம்புகள். உட்சோற்றுக்குள்ளே உயிர் - வாய்த்தோலின் மேல் நடுப்புறத்தே வைக்கும் பசைச் சோறு ஒருவகைக் கற்பொடியினாலானது. அதனுடன் சோற்றை அளவுடன் கலந்து, வலந்தலை நடுத்தோலில் வைக்கப்படும். ஆதலினாற்றான் இக்கலவை சாதம் (சோறு) என அழைக்கப்படுகின்றது. இப்பகுதியில் விரலினால் வாசிக்கும்போது அதிர்வு ஏற்பட்டுப் பல நாட ஒலிகளை இனிமையாகவும், ஒழுங்காகவும் ஒலிக்கக்கூடியதாகவுள்ளது. இவ்வழகான ஒலியலைகளை வெளிக்கொணர்வதற்கு ஜீவன் (உயிர்) இச்சோற்றுப்பசையாகும். ஆகவேதான் சோற்றுக்குள்ளே உயிர் எனப்பட்டது.

மிருதங்கக் கருவியின் உருவ அமைப்பிலே காணப்படும் ஒவ்வொரு பகுதிகட்கும் ஆகாசம் முதலியவற்றை உவமைப்படுத்தியுள்ளமை காண முடிகின்றது. மிருதங்கத்தின் வலதுபுறம் சிவன் ஆகையால் கடிகைக் (தொனித்த) குரல், இடதுபுறம் சக்தி ஆகையால் தாழ்ந்த (மந்தம்) குரல் எனப்பட்டது. இவற்றை இணைப்பதற்கு ஒவ்வொரு பகுதியிலும் பதினாறு துளைகள் (வார்கோர்ப்பதற்காக) உள்ளன. இப்பதினாறு துளைகட்கும் பதினாறு அதிதேவதைகள் உள்ளனர் என மகாபரத சூடாமணி குறிப்பிடுதல் காணலாம்.

“இலக்குமி தாரை சுசீலை வாணி வள்ளி
யிதமருளு முமைவண்டோ தரிய யிராணி
துலக்குமுறை துரோபதை மேனகை யரம்பை
சொலகலிகை திலோத்தமை யூர்வசி பூமாது
பெலக்குமில் வாறான மிருதங்கத் திற்குப்
பிரம வாத் தியமென்னும் பேர்பெற் றோங்கும்
தலத்திலென விம்முறை யெல்லாம் விளங்கச் சாற்றுமே
கும்பமுனி மதத்திற் றானே”⁷²

இதன்பால் பெறப்படுவது: இலக்குமி, தாரை, சுசீலை, சரஸ்வதி, வள்ளி, பார்வதி, வண்டோதரி, இந்திராணி, உஷாதேவி, துரோபதை, மேனகை, அரம்பை, அகலிகை, திலோத்தமை, ஊர்வசி,

பூமாதேவி, என்போர் இத்துணை சிறப்புப் பொருந்திய மிருதங்கத்திற்குப் பிரம்ம வாத்தியமென்று பெயராகும். இப்படியாகக் கும்பமுனி என்னும் அகஸ்திய மதம் கூறும்.

சிவபிரானின் ஆனந்த தாண்டவத்திற்கு இனிய ஓசையோடு கூடிய வாத்தியம் எவ்வாறு உருவாயிற்று என்றும், இதுவே மிருதங்கமென உலகம் போற்றும் கருவியாக உருப்பெற்றது என்றும் பின்வரும் பாடலால் போற்றப் படுகின்றது.

“ஆதியிற் பரமன் திருவுலாச் செய்யும்
போது தன்றிரு வடியை
யவனி மேற் றட்டுமவ் வோசைவேதத்
தாயின விதனைமா லுடன் சங்
கீதமாகக் கித்தும் புருநா ரதர்க்கும்
கிருபையா யுரைத்திட வதனைக்
கேசரர் போற்றும் பரமன்முன் பாடக்
கேட்டவர் நடிக்கவா யுத்தங்கள்
நாதமே புரியப் படைத்திடு மென்ன
நான்முக னவ்வுரை கேட்டு
நயமுடன் விருவ கருமனுக் குரைக்க
நன்றென வவ்வுளங் கனிந்து
சாதுவா மத்த கிரியிகைக் கடைந்து
தனிக்க நாற் பதுவிர ளீளந்
தன்னுடன் முப்ப தாம்விர லுயரஞ்

சரியளவா கச்செய் தனனே”⁷³

இதன்கண் பெறப்படுவது: ஆதியிலே சிவபிரான் திருவுலாச் செய்வதற்கு மனங்கொண்டு தன் திருவடிகளைப் பூமியில் தட்ட, அவ்வோசை நான்கு வேதங்களில் ஒன்றாகப் பிறந்தமையால் அதைத் திருமால் கீதமாகப்பாடித் தும்புரு நாரதர்க்கு உரைத்தருளினார். தும்புரு நாரதரும் பரமசிவன் சன்னிதானத்திற் பாடும்போது தாண்டவம் புரிவதற்கு உகந்த வாத்தியங்கள் உண்டாக்க வேண்டுமென்று தன்னைப்பணிந்து நின்ற தேவர்கள் முதலானோர்க்குப் பணிந்த ருளினார். அதைக் கேட்டுக்கொண்டிருந்த பிரமன் முதலிய தேவர்கள் தேவ சிற்பியாகிய விசுவகர்மாவிற்குத் தெரியப்படுத்த, சிற்பியும் சிவனின் ஆனந்த தாண்டவத்திற்காக அஸ்தகிரி என்னும் மலையை 40 விரல் நீளமும், 30 விரல் உயரமும் கொண்டதாகக் கடைந்து வாத்தியத்திற்கு ஏற்றதாக உருவமைத்தார்.

விரல், விரலம், கட்டைவிரல் அளவு என்பனவெல்லாம் தேவர்கட்கு உரியதான அளவுகளாகும். தேவ + அங்குலம் = தேவாங்குலம் என அழைக்கப் படுகின்றது. இவ்வாறு அமைக்கப்பெற்ற மிருதங்கக் கருவிகட்கெல்லாம் இசைக்கப்படும் முதன்மையான ததிதொம்நம் பிறந்த வரலாற்றை மகாபரத சூடாமணி பின்வரும் பாடலால் உணர்த்துகின்றது.

“ஆதியிற் பரமன் றாண்டவம் புரியு
மப்போது காற்சிலம் பவிழ்ந்து
ஆகாயந் தொட்டு விழுமோசை முதலி
லவர்புயந் துடைபாதங் களிலே
மோதிய நிலத்தில் விழுந்தவே கத்தின்
முழக்கமாய்த் தத்தித் தொன் னமென
முதலுள சப்தம் பிறந்ததவ் விடத்தின்
மொழிந்திடு மொவ்வொன் றினுக்குஞ்
சாதியு மெழுத்துக் களுந்தனித் தனியே
சதாசிவ னுரைத்திடு மதனைத்
தரணியிற் சிறந்த மிருதங்க முதலாஞ்
சகலவா த்தியங்கட்கு முதலிற்
தீதறவாசித் திடற்குமா டலக்குஞ்
சேர்ந்திதே முதலெழுத் துக்களாய்ச்
செலுமென வறிஞருவ குளோர் காணச்
செப்பினர் நூன்முறை தெரிந்தே”⁷⁴

இப்பாடல் சுட்டும் பொருள்: முன்பொருமுறை பரமசிவன் தாண்டவாடும்போது, காற்சிலம்பு அல்லது சதங்கை அவிழ்ந்து மேலெழுந்து ஆகாயத்தைத் தொட்டுக் கீழே விழுந்தபோது, முதலில் தோளிலும் அடுத்துத் தொடையிலும், பின் பாதத்திலும் தொட்டு இறுதியாக நிலத்திலே விழுந்தபோதும், அதன் வேகம் காரணமாகத் தத்தித்தொம்நம் என்னும் சப்தங்கள் பிறந்தன. அவற்றுள் ஒவ்வொரு சப்தத்திற்கும் ஜதிகளும், எழுத்துக்களும் பரமசிவனால் உண்டாக்கப் பட்டன. அவை பூமியிலே மிருதங்கம் முதலான தோல் வாத்தியங்களுக்கு முதன்மையான அட்சரங்களாயின.

இசை உலகில் ஐந்து உயிர்களும், அவற்றின் குடும்ப உறவு முறைகள் எவ்வாறென்பதையும் மிருதங்கத்துடன் இணைத்து ‘நிருத்த பஞ்ச பிராணனென’ பரத சூடாமணி இயம்புதல் காணலாம்.

“சுருதி தாய் கீதம் தந்தை தோழன் மத் தளமேயாகும்
வருதாள முடன்பி றப்பாம் வளரிர சமேத யில்லாள் பெருகுமிவ்
வைந்தும் பஞ்சப் பிராணனா நடனத் திற்கென றுறுதியா
யிவற்றை யெல்லா முரைத்தனன் பரதன்றானே”⁷⁵

இப்பாடலின் கருத்து: 1) சுருதி – தாய் 4) தாளம் – சகோதரன்
2) கீதம் – தகப்பன் 5) ரஸம் – மனைவி
3) மிருதங்கம் – சினேகிதன்

இவ்வைந்தும் நடனத்திற்கு உயிர்களென பரதமுனி மதம் கூறுகின்றது.



‘சுருதி மாதா - லயம் பிதா’ என்பது ஆன்றோர் வாக்கு. இப்பாடலின் கருத்துப்படி ‘கீதம்’ தகப்பனுக்கு ஒப்பிடப்பட்டிருத்தல், கீதம் தாளத்துடன் இசைக்கின்றமையால் எனவும் கொள்ளலாம்.

மிருதங்கத்தின் வலந்தலை, இடந்தலை பகுதிகள் சிவம், சக்தி ஆகியோருக்கு உரியதெனச் சுட்டப்படும். இதுபோன்ற சமயப் பின்னணியில் சூரிய சந்திரர்களை மிருதங்கத்துடன் இணைத்து சங்கீத சாஸ்திரம் எனும் நூல் குறிப்பிடுதல் ஒப்புநோக்கற்பாலது.

“உலக நடைமுறை சூரிய சந்திர தேவர்களால் இயக்கப்படுவது போலவே இவ்வாத்தியத்தின் வலந்தரைப்பகுதி சந்திரன் போன்றதாகவும், இதன் அமைப்பு, நாதம் என்பனவற்றில் நிருபித்துக் காட்டப்படுகிறது. மேலும் சூரி சந்திரர்கள் ராகு கேது என்னும் கிரகங்களின் சேர்க்கையினால் எவ்வாறு பலம் பெறுகின்றனவோ அவ்வாறே வரந்தரை இடந்தரை என்னும் பாகங்களும் ராகு கேது என்னும் இரண்டு சாட்டை வர்களினாலே பின்னப்பட்டு அமைக்கப் பட்டுள்ளன.”⁷⁶

சிவபிரான், திருமால், பிரமன், விநாயகர், நந்தி, தேவர்கள் ஆகியோரால் இசைக்கப்பெற்று, அவர்களினூடாக தோற்றம் பெற்று அதி உன்னத இடத்தை வகித்துக்கொண்டிருக்கும் மிருதங்கக்கருவி என இறையியல் ரீதியாக தொடர்புபடுத்தியுள்ளமை நூல்கள் வாயிலாக அறியலாகும்.

இவ்வாத்தியம் பற்றி இலக்கியங்களில் காணப்படுபவை எவ்வாறென்பதை நோக்குமிடத்து “வடநாட்டினராலேயே மிருதங்கம் எனும் பெயர் வழங்கியதாக அறியலாம். மண்ணினால் செய்யப்பட்ட முழவுக்கு ‘மிருதங்கா’ என்று பெயரிட்டு வழங்கி வந்தனரெனப் பரதருடைய நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் மூலமாக ‘வீணா வேணு மிருதங்க ராஸிகாம்’ என்ற சுலோகம் இதற்குச் சான்றாகும்.”⁷⁷

“வட இந்தியாவில் ‘பக்கவாஜ்’ என்ற பெயருடன் ஓர் தோற்கருவியுண்டு. ஆரம்பத்திலே டோலக் போன்ற அமைப்புக் கொண்ட இக்கருவி படிப்படியாக மாற்றம்பெற்று வடநாட்டில் மிருதங்கம் என்ற பெயருடன் பலநூற்றாண்டுகளாக விளங்கி வந்துள்ளது. இது தென்னக மத்தளக் கருவியின் வலந்தலை அமைப்புப் போலல்லாது மிக இலகுவான அமைப்புக் கொண்டுள்ளது. இந்தவகை மிருதங்கம் முதலில் வங்காளத்தில் தோன்றியது, பின்னர் முகலாயர் ஆட்சியில் தில்லி நகரில் பெருஞ் செல்வாக்குப் பெற்று ‘பக்கவாஞ்சு மிருதங்கம்’ என்னும் பெயருடன் போற்றப்பட்டது, இக்கருவியை ‘அயினி அக்பரி’ என்றும், ‘அவாஜ்’ என்றும் நாமமிட்டுப் போற்றினர், பின்பு வடஇந்தியா முழுவதும் இக்கருவியின் செல்வாக்கு உயர்ந்தது, இதன் விளைவாகத் தென்னகத்திலும் மத்தளத்தின் பெயரை மிருதங்கமெனப் பெயரிட்டு அழைக்கத் தொடங்கினர். இம் மத்தளமானது இன்னோசை தரும்வண்ணம் வளர்ந்து வந்தது. இதன் உடல்

பண்டைக் காலம்தொட்டு மரத்தால் செய்யப்பட்டு வளர்ந்து வந்தது. ஆனால் மிருதங்கம் தொன்மைதொட்டு அச்சொல்லுக்கேற்ப மண் உடலினாலேயே செய்யப்பட்டது. பின்னர் மத்தளத்தின் அமைப்பையும், அதன் இன்னோசையையும் கண்டும் கேட்டும் வியந்த வடநாட்டினர் தமது மிருதங்கத்தின் மண்ணுடலை மாற்றி மரத்தினால் செய்து, இசைத்து முன்னேறினார்கள். இரட்டைக் கொட்டுக்கருவியான தபேலா (இது பக்கவாஜ் கருவியை இரு கூறாக்கிது) மக்களிடையே பழக்கத்தில் வந்ததும், பக்கவாஜ்ஜின் செல்வாக்குக் குறைந்தது. இடதுகைக்குரிய பாயாவின் அமைப்பே இதற்குக் காரணமாகும். அமீர் குஸ்ரூ என்னும் அரசன் காலத்திலே தபேலா - பாயா தோன்றியது.”⁷⁸ இவ்வாறு கிருஷ்ணசாமி தமது நூலில் குறிப்பிடுகின்றார்.

மேலும் “வங்காளத்தில் முதலிற் தோன்றிய ‘கோல்’ என்ற முழவுக்கருவியை ‘மிருத்தங்’ என்று குறித்து வந்தனர். இந்த ‘கோல்’ என்பது மண்ணினால் செய்யப்பட்டு, சூளையிலிட்டுச் சுடப்பட்டது. இதன் சுருதியை ஏற்றவோ இறக்கவோ முடியாது. இதன் வலந்தலைத்தோல் செப்புத் தகட்டொலிபோல் கேட்கும்: இது பஜனைகளிலும், சிற்றூர் விழாக்களிலும், சங்கீத அரங்குகளிலும் பயன்பட்டது. மிருதங்கம் என்பது அதன் சொல் குறிப்பது போன்றே வட இந்தியாவில் மண்ணினால் செய்யப்பட்டது.”⁷⁹ என நூல் சுட்டும். பறை, முழவு, தண்ணுமை, மத்தளம், மிருதங்கம் எனப் படிமுறை வளர்ச்சி பெற்றுத் திகழ்ந்தோங்கும் இசைக்கருவி மிருதங்கம் ஆகும். இதன் வலந்தலை அமைப்புக்களில் உள்ள வெட்டுத்தோல், மீட்டுத்தோல், கொட்டுத்தோல், உட்காரத்தோல் முதலிய வகையினதான தோல்களும், கரணையின் நுண் அமைப்பும் ஈடு இணையில்லாதவை. வலந்தலையின் விரல் பிரயோகத் தொழில் நுணுக்கங்கள் வர்ணிக்க முடியாதவை.

வாசிக்கப்படும் சொற்கட்டுப் பின்னல்களும், அரைக்கால், கால், அரை முதலிய அளவுகள் கொண்ட மாகாணி (அளவு) நுண் அமைப்புக் கோவைகள், பரண் (புரட்டல்) சொற்கள், அறுதிகள், தீர்மானங்கள், மோறாக்கள், முத்தாய்ப்புக்கள் முதலியவற்றோடு கமகங்கள், ஸ்வர சுத்தங்களோடு கூடிய விரல் வாசிப்புக்கள் என்பன மிருதங்கத்தால் பெறப்படுவனவாகும். மிருதங்க ஜதிகளைப் பயிற்சியாக வாசிக்கும்போது, குறிப்பாக நடன அமைப்புக்களில் ‘ஜம்ஜம்’ என்ற பதங்களும், ‘தஜெம்தஜெம் - தளாங்குஜெம், தகஜனுஜெம்’ என வாசிக்கப்படுவதும் பண்டைய வழமையிலிருந்து இன்றுவரை கையாளப்படுவதும் இங்கு முக்கியமாகச் சிந்தித்தற்பாலது. இதனையே அகரம் முதல் சஷாகாரம் ஈறாகவுள்ள எழுத்துக் களைச் சேர்க்க வேண்டும் என்று சங்கீத ரத்னாகரம் பின்வரும் சுலோகத்தால் இயம்புகின்றது.

“ததோ கபித்தல சஷண மாஹ தேவதா
ஸ்துதிதா ஜம்ஜம் சப்த; வேருகிடத்
கித்யாகி அகராதி சஷாகாராந்த
சாரங்கோண சூரிபிஹி”⁸⁰

“மிருதங்க வாத்திய இசைப்பில் அதன் இரு பக்கங்களும் ‘வலந்தலை’ எனும் பக்கம் குரல் நரம்பின் (கடிகை குரல்) சுருதிக்குரிய நுணுக்கங்களைக் கொண்டதாகவும், ‘மா அல்லது ரவை’ இடும் இடந்தலை (தொப்பிப் பக்கம்) கீழ் மந்தர நரம்புகளைச் (மந்தக் குரல்) சுட்டுவதாகவும் அமைந்திருக்கும். இவை இசை நரம்புகளுக்குரிய அதிநுணுக்கமான விடயங்களாகும்.

மேற்குறிப்பிட்டவற்றை புறநானூறு என்னும் நூல் வலந்தலையில் சுட்டுவதும், பதிற்றுப்பத்து என்னும் நூல் இடந்தலையில் சுருதி பற்றிச் சுட்டுவதும் சங்க இலக்கியத்தில் தமிழர் பண்ணிசை மரபிலிருந்து பெறப்படும் அரிய செய்திகளாக அமைந்திருப்பது “.....மாக்கண் தண்ணுமை” என வரும் அடிகளால் நாம் சுட்டிய வலந்தலை இடந்தலைச் சான்றுடன் சுட்டப் படுவது பெறப்படும்.”⁸¹

இவ்வாறு மிருதங்க வாத்தியத்தின் வலந்தலையையும், இடந்தலையையும் பிறிதொரு நூலில் நுணுக்கமாகக் கூறியிருப்பதைக் காணமுடியாது என்றே கூறவேண்டும். மேலும், சுருதி பற்றிக் கூறியமை மாத்திரமன்றி “‘நொடிதரு பாணிய பதலையும்’ (மலைபடுகடாம் II) எனச் சுட்டுவது மாத்திரையைக் கூறும் தாளத்தையுடைய ஒருகளை மாக்கினை எனவும், ‘மூவேழ் துறை’ என்பது – வலிவு, மெலிவு, சமம் என்னும் மூன்று தானத்திலும் ஒவ்வொன்றில் ஏழு தானம் முடித்துப் பாடும் பாடற்றுறையைக் குறிப்பது”⁸² எனச் சுட்டப்பட்டுள்ளமையை இசை நுணுக்கங்கள் பண்டைய மக்களால் பெரிதும் போற்றப்பட்டுள்ளது என்பதை நூல் வாயிலாக அறியமுடிகின்றது.

ஒலியின் தத்துவங்களை நன்குணர்ந்த நம்முன்னோர்கள், தங்களது நீண்டகால அனுபவங்களைக் கொண்டு கரடுமுரடாக ஒலிக்கும் தன்மையனவான பறைகளில் பலசோதனைகள் செய்துபார்த்து இறுதியில் இன்னோசை ஒலிக்கும் மிருதங்கக் கருவியை மாற்றியமைத்திருக்க வேண்டுமென்பது தெளிவு.

மிருதங்கம் கருவியிசையரங்குகளில் தாளவாத்திய நாயகமாக விளங்குவதாகும். பஜனையிலும், கதாகாலட்சேபத்திலும், நாட்டிய அரங்குகளிலும், நாடக மேடைகளிலும், மெல்லிசை, சினிமாப் பாடலிசை போன்ற இசை அரங்குகளிலும் பக்கவாத்தியமாகத் தன் பங்கினை வகிக்கிறது.

ஆடலுக்கும், பாடலுக்கும் கம்பீரத்தையும், உள்வேகத்தையும், விறுவிறுப்பையும் ஒருங்கே ஊட்டும் லயவாத்தியமும் இதுவே ஆகும். ஆங்காங்கே பாடலின்றி வேறு பக்கவாத்தியப் பிரயோகமற்ற சுத்தநிருத்த அடவுகளை மிருதங்கத்துடன் தனித்தோ, அன்றி நட்புவாங்கத்துடன் கூடிய கைத்தாளத்துடன் இணைந்தோ நாட்டியத்தில் மிருதங்கம் இசைக்கப் படுகின்றது. அவ்வாறே சாந்த சொரூபநிலைத் தோற்றங்களுக்கு உயிரோட்டம் அளிக்கவும், பாடல் பந்திகளின் முடிவில் இடம்பெறும் தீர்மானங்களுக்கு அழுத்தநிருத்தம் கொடுக்கவும் இத்தாள லய வாத்தியத்தின் ஒலிநாதமே பெரிதும் பயன்படுத்தப்படுகிறது.



தாளையத்திற்கும் நுட்பமான சுருதி பேதங்களுக்கும் இன்றியமையாததாகவும் வெகுகாலமாகப் பழக்கத்திலிருந்துவரும் ஓர் இன்னிசைக் கருவியாகும். தாளங்களின் ஐதிபேதங்களைக் கையில் தாளம்போட்டுச் சொல்லி நன்கு பயின்ற பின்பே இக்கருவியை பயிலுவர். பலவிதமான நுட்பங்களுடன் கூடிய வாசிப்பை இக்கருவிடத்தே இருந்து கேட்கக்கூடியதாய் உள்ளது. இவ்வாறான நுட்பங்களை ஒலி, ஒளி சாதனங்களிலும், மேடை நிகழ்வுகளிலும், தாளவாத்தியக் கச்சேரி அல்லது லயவின்னியாசம் எனவும் பெயர்கொண்டழைக்கும் நிகழ்வுகளை இசையரங்குகளிலும் சபாக்களிலும் காணலாம்.

மிருதங்கத்தின் அமைப்பும், அளவுப் பிரமாணங்களும்.

இதன் உடற்பகுதி ஆதியில் மண்ணினால் செய்யப்பட்டும் காலப்போக்கில் மரத்துண்டுகளைக் குடைந்தும் செய்யப்படுகிறது. மிருதங்கம் செய்வதற்குரிய மரங்கள் பலவிதமான நூல்களில் கூறப்பட்டுள்ளன. அவை ஐந்துவகை மரங்களென்றும், அவற்றை ஐந்து இரத்தினங்கள் என்றும், அவை தென்னை, பலா, வேம்பு, சந்தனம், கருங்காலி என்றும் கூறப்பட்டுள்ளன. 'பரதம் என்னும் நூல் மத்தள (மிருதங்க) லட்சணம் பற்றிக் கூறும்போது என்னென்ன மரங்களில் மிருதங்கம் செய்யவேண்டுமென்ப பின்வரும் வெண்பாவால் குறிப்பிடும்

**“மத்தளஞ் செய்யப் பலாமா விலிங்கு நுணா
உத்தம சாதி யொளிர்வேம்பாம்”**

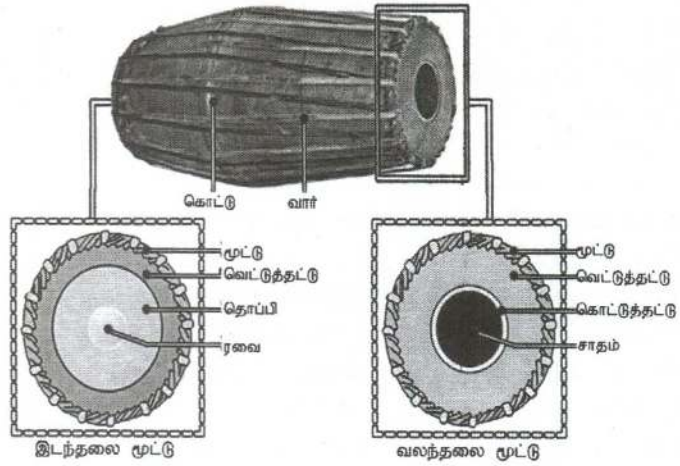
அவையாவன பலா, மாவிலங்கு, நுணா, தேக்கு, வேம்பு என்னும் ஐந்துவகை மரங்களாகும். “வேறொரு வடமொழில் நூலில் இரத்த சந்தனம், கருங்காலி, செம்மரம், வேம்பு, பலா என ஐவகை மரங்கள் கூறப்பட்டுள்ளன. பிறிதொரு நூலில் வேம்பு, பலா இவற்றுடன் பூவரசும், பனையும் சேர்த்து ஏழு வகையாகக் கூறப்பட்டுள்ளன. இவ்வகை இனத்தில் ஏதாவதொரு மரத்தில் கீறல், வெடிப்பு, கணு, சுழி, இளசு இல்லாமல் சுத்தமான மரத்தைத் தேர்ந்தெடுத்து, நன்றாகத் தொழில் தெரிந்த விவேகியான மரத் தச்சனைக் கொண்டு நூலில் குறித்துள்ளபடி கட்டையை (உடலை) செய்தல் வேண்டும்.”⁸³ என அறிஞர் விசுவநாதையர் கூறுவது காணலாம். அண்மைக்காலத்தில் பலா, கருங்காலி, தென்னை என்பன வற்றுடன் கொண்டல் (கொன்றை) மரத்திலும் உடல் செய்வது வழக்கத்திலுண்டு. மிருதங்கக் கருவிக்கு மாத்திரமின்றி தவில் கருவியின் உடலும் (கொட்டு) கொண்டல் மரத்தில் செய்யப்படுவது நாம் காணலாம்.

மிருதங்கம் வலந்தரை, இடந்தரை, கட்டை (உடல்) என்னும் மூன்று பகுதிகளை உடையது. குறிப்பிட்ட அளவுக்கு அமையக் கடையப்பட்ட கட்டையின் இருபக்க வாய்களிலே வலந்தரை, இடந்தரை மூட்டுக்கள் எருமைவாரின் உதவியினால் இணைக்கப்பட்டிருக்கும். வலந்தரை

மூட்டினைப் 'பூடா' என்றும், 'நங்கி' என்றும், இடந்தரை மூட்டினைத் 'தொப்பி, கவணை' எனவும் அழைக்கப்படுகின்றது.

வலந்தரை மூட்டு வெட்டுத்தட்டு, கொட்டுத்தட்டு, உட்காரத்தட்டு ஆகியவற்றை முறையே மேலிருந்து கீழாக ஒன்றன்பின் ஒன்றாக அடுக்கப்பட்டு சாட்டை வாரினால் இணைத்துப் பின்னப்பட்ட ஒரு பகுதியாகும். முதலாவது வெட்டுத்தட்டு தோல் நடுவிலே வட்டவடிவமாக வெட்டப்பட்டிருப்பதால் இப்பெயர் பெற்றது. எஞ்சிய பகுதிகளில் விரலினால் மீட்டப்படுவதால் இது 'மீட்டு' என்றும் அழைக்கப்படும். இரண்டாவது கொட்டுத்தட்டின் நடுவிலே சாதம் (சோறு - கரணை) பூசிய தோல் சாப்புத்தோல் என்றும், விரல்களினால் அடித்து (கொட்டி) வாசிப்பதனாலும் இப்பெயர்பெற்றது. மூன்றாவது உட்காரத்தட்டுத் தோல் வெளியில் தெரியாமல் (உட்கார்ந்து) இருப்பதால் இப்பெயர்பெற்றது. இதை உட்கரை (உள்+கரை - கரை அருகே எனவும் பொருள் படும்) தட்டு எனவும் சொல்லப் படும். இதன்தொழில் பிரதானமாக மற்றைய இரு தட்டுக் களையும் கட்டையுடன் ஒன்ற விடாமல் அவைகள் அதிர்வுபெற உதவுதலாகும். மீட்டுப்பகுதிக்கு ஆட்டின் தோலையும், கொட்டுத் தட்டுப் பகுதிக்குக் கன்றின் தோலையும் உபயோகிப்பர். இந்த மூட்டு 48

சாட்டைவார்க் கண்களையும், பின்னியபகுதியில் கட்டையுடன் இணைப்பதெற்கென 16 கண்களையும் (துளை) உடையது. சாப்புத் தோலின் மையத்தில் மூன்று அங்குல விட்டமுள்ள சாதமெனும் மருந்தானது மங்கனீஸ் என்னும் உலோகத்தைக் கொண்டும், கிட்டம் எனப்படும் இரும்பு உலோகத்தின் கனிவை பொடியாக்கியும், சோறு அல்லது புளியம் விதையின் கோதைப் பசையாக்கியும் உருவாக் கப்படும். இவ்வாறு உருவாக்கும்



கரணை, கறுப்பு வட்டமே மிருதங்கத்திற்கு உரித்தான இனிய ஒலியைத்தருகின்றது. வலது பக்கக் கண்ணை மூட்டு (மூடப்படுவதால்) எனவும், அலங்காரம் (அலங்கரிக்கப்பட்டது போன்ற வடிவமாகையால்) எனவும், வலந்தலை (வாத்தியத்திற்கு வலது பக்கம் தலை போன்றது) எனவும் அழைக்கப்படும். சாதம் பூசிய தோலுக்கும் முதலாவது தோலாகிய வெட்டுத்தட்டிற்கும் இடையில் பனை ஓலையினால் செய்யப்பட்ட மெல்லியதான ஓலைக்கீறு அல்லது ஒருவகைப் புல்லைக் காயவிட்டு நசித்துப் படியவிட்டு பனை ஓலை வடிவைப்போல் அமைத்துப் 16 நறுக்குகள் செருகப்படும். சிலர் கிட்டங்கல்லை மண்போன்று தூளாக்கி மீட்டுத்தோலைக் கிளப்பிச் சுற்றவர உள்ளே போகும்வண்ணம் செய்தும் வாசிப்பர். வெட்டுத்தட்டின் அளவோடு

செருகப்படுவன நறுக்கப்படும். இதன் பலனாக அளவுக்கதிகமான அழகிய இனிமையான நாதம் உண்டாகும். பதினாறு வார்த்துளைகளுக்கும் நேராகவே நறுக்குகள் செருகப்படும்.

மிருதங்கத்தின் இடப்பக்கமாகிய தொப்பியின் வெளிப்பக்கத்தில் வெட்டுத்தட்டுப் போல் முதலாவதாகத் தெரியும் தோல் நன்கு தடித்த எருமைத்தோலால் ஆனது. இரண்டாவதாகத் தெரியும் உட்தோல் ஆட்டுத் தோலால் ஆனது. இவையிரண்டையும் இணைக்க சாட்டைவார் கொண்டு பின்னப்பட்டிருக்கும் தொப்பித்தோலின் நடுவில் தண்ணீர் தடவி மாப்பசை அப்பப்படும். வலந்தலையின் ஒலியைவிட ஒரு ஸ்தாயி குறைவாகக் கேட்கும் வண்ணம் தேவையான அளவுக்கு மாப்பசை வைக்கவேண்டும். இதன் காரணமாக 'தொம்' எனும் மிருதுவான தொனியும், உள்ளங்கையினால் அழுக்கியும், விட்டும் உராய்ந்தபடி பாம்பின் படம் போன்ற நிலையில் நுனி விரல்களினால் தட்டுவதன் மூலம் 'கும்காரம்' எனப்படும். மனதிற்கு இதமான, கவர்ச்சி கரமான ஒருவகை ஒலியும் பெறப்படும். வலந்தலையும், தொப்பியும் வாதி, சம்வாதி அமைப்புக் கொண்டோ அல்லது ஸ்தாயிபேதமான சுருதிகளிலிருந்தால் நாதம் நன்கு அமையும்.

இடந்தலை, வலந்தலைப் பகுதிகளை மர உடலுடன் சேர்த்து இறுக்கி இழுத்துக் கட்டுவதற்கு எருமைத்தோலில் வார்ந்தெடுக்கப்பட்ட நீண்ட வார் பயன்படுத்தப்படும். மிருதங்கத்தின் நாதம் தீர்க்கமான கார்வையுடையதாய் அமைவது கட்டையின் அமைப்பிலேயே தங்கியுள்ளது. கட்டையின் கனம் குறைந்தால் கார்வையும் குறையும். கட்டையின் வெடிப்பு, சுழி காணப்படினும் கார்வை குன்றும். கட்டையின் நடுப்பாகம் பருத்துக் காணப்படுவதால் தொந்தி என அழைக்கப் படுகிறது. பலசாதி மரங்களில் கட்டைகள் செய்யப்படுவதினாலும் மரத்தின் குணத்துக்குத் தக்கபடி மிருதங்கத்தின் நாதமும் மாறுபட்டிருக்கும். அதுபோலவே தோலின் கனத்தினாலும், தோலைச்சுற்றியுள்ள விளிம்புப் பட்டையின் அகலத்தினாலும், நடுவிலுள்ள கரணையின் பரப்பினாலும், கனத்தினாலும் நாதத்தின் தன்மை மாறுபடும். தோலைச்சுற்றியுள்ள சாட்டை பின்னிய இறுகிய வளையத்தின் இடை மாறுபட்டாலும், தோலை இழுத்துக்கட்டும் வாரின் இறுக்கம் - நெகிழ்ச்சிகளாலும் நாதம் மாறுபாடடையும்.

மிருதங்கத்திற்கு மிருதங்கம் நாதம் மாறுபட்டிருப்பதற்கு முக்கிய காரணம் அதன் வெட்டுத்தட்டு. வெட்டுத்தட்டின் அகலத்தின் கூடுதல் குறைதல்களுக்கேற்றபடி மிருதங்கத்தின் சுருதி வித்தியா சப்படுகிறதென்பது அனுபவத்தில் கண்ட உண்மை. வெட்டுத்தட்டு அகலமாய் இருந்தால் நாதம் அடங்கியிருக்கும். அநுசுரங்களும், மேல்ஸ்தாயி ஸ்வரங்களும் அதிகமாக ஒலிக்கமாட்டா. வெட்டுத்தட்டின் அகலம் குறைவாகவிருந்தால் நாதத்தின் கார்வை அதிகமாக இருக்கும். நாதமும் கணீரென்று கேட்கும். அநுசுரங்களும் கூடவே ஒலிக்கும். ஒரே சமயத்தில் பல வகையான ஸ்தாயி ஸ்வரங்களும் உண்டாகி இரைச்சலும் ஏற்பட்டு செவிக்கு சுவையாய் இராது. இவ்வாறு வேண்டாத உச்சஸ்தாயியின் ஸ்வரங்களையும், இரைச்சல்களையும் அடக்குவதே வெட்டுத்தட்டு அமைந்திருப்பதன் நோக்கமாகும். இதனை, ஒலியின் தத்துவங்களை உணர்ந்த அறிஞர்களினாற்றான் உணரமுடியும் என அறியலாகும்.

தோல் வாத்தியங்களுள் எதற்குமில்லாத இனிமையான நாதம் மிருதங்கத்திற்கு உண்டு. இந்தநாதம் கொட்டுத்தட்டின் நடுவில் வைக்கப்படும் கரணையின் தன்மையாலேயே ஏற்படுகின்றது. இதனைப் பண்டைய பெரியோர்கள் ஆராய்ச்சியின் பயனாக ஆய்ந்து, கண்டுள்ளதைத் தெளிவுபடுத்திச் செய்துள்ளார்கள்.

கிட்டம் என்னும் ஒருவித உலோகக் கல்லினை உடைத்து நன்கு பொடியாக்கி நுனியில் அரித்து எடுத்து மென்மையாக்கிய துகள்களை சோற்றுப் பசையுடன் பிசைந்து ஒரு எலுமிச்சம்பழ அளவில் உருட்டி எடுத்துக்கொள்ளப்படும். இது மீண்டும் உலராத வகையில் நீர் நனைத்த துணியினுள் வைக்கப்படும். பின்பு கட்டையுடன் பொருத்தப்பட்ட மூட்டில் கொட்டுத் தட்டின் மேற்பரப்பின் நடுப்பாகத்தில் மூன்று அங்குல விட்டமுள்ள வட்ட அளவிற்கு நீருடன் கலந்த சோற்றுப் பசையானது பூசப்பட்டு 10, 15 நிமிடங்களுக்கு வெயிலில் வைக்க வேண்டும். அதன்பின் அவ்வாத்தியத்தின் மூட்டிலுள்ள எல்லாக் கண்களும் சமசுருதி உடையதாகும் வண்ணம் சேர்க்கப்பட வேண்டும். இதன்பின்னர் முதலிற் பிசைந்த எலுமிச்சம்பழ அளவான சாதத்தினை (கிட்டப்பசை) எடுத்து, அதில் குண்டுமணிப் பிரமாணம் எடுத்து பசைபூசிய பரப்பின் மேல் கட்டைவிரலினால் அழுத்தித் தேய்க்க வேண்டும். பின் வழுவழுப்பான கருங்கல்லினால் சூடேறும் வண்ணம் அழுத்தித் தேய்க்க வேண்டும். மேலும் மேலும் இப்படியே சிறிது சிறிதாகச் சாதத்தினை ஏற்ற வேண்டும். இவ்வாறு ஏற்றும்போது இடையிடையே மீட்டினையும் சாதத்தினையும் சுருதி அறியும் பொருட்டுக் கைவிரலினால் தட்டிப்பார்த்தல் அவசியம். இப்படியாக மீட்டு சாதமும், 'சாப்பு', 'தின்' போன்றவற்றின் நாதமும் ஒரேயளவாக வரும்வரை சாதத்தினை ஏற்றி கல்லால் நன்கு தேய்த்து நிறுத்தி விடலாம். இந்தநிலையில் வாத்தியத்தின் மீட்டினை நீரினால் சுத்தம் செய்தல் வேண்டும். சாதம் நன்கு உலர்ந்ததும் வைக்கப்பட்ட சுருதிக்கு மேலதிகமாக ஒன்று அல்லது அரை அளவுக்குச் சுருதியைக் கூட்டியோ அல்லது குறைத்தோ வாசிக்கலாம். இவ் அளவுகள் தவறின், நாதம் கெட்டு விடுவதுடன் பின்னல்களில் சேதம் ஏற்பட்டு விரைவாகப் பழுதடைந்துவிடும். மீட்டின் நாதம் சாப்பிற்குக் குறைவாய் இருப்பின் சாதத்தின் நடுப்பாகத்தில் அளவுப் பிரமாணத்திற்கமைய சுரண்டி எடுக்க வேண்டும். மீட்டு நாதம் சாப்பிலும் கூடுதலாய் இருப்பின் மேலும் பிரமாணத்திற்கமைய சாதம் ஏற்ற வேண்டும். இதனை நன்கு அனுபவம் உடையவர்களாலும், இதுபற்றிய நுண்ணிய நுட்ப சுருதி ஞானம் உள்ளவர்களாலும் மட்டுமே தெரிந்துகொள்ள முடியும்.

மிருதங்கம் ஆண், பெண் பாடகர்களுக்கு ஏற்றவிதத்திலேயே அமைக்கப்படும். ஆண் பாடகரின் குரல் ½, 1, 1½, 2 எனும் அளவுகளுக்கு கீழ்ச் சுருதியும், பெண் பாடகரின் குரல் 4, 4½, 5, 5½, 6 எனும் அளவுகளுக்கு மேல் சுருதியும் வழக்கத்திலுண்டு. இது நடனத்திற்கும், நாடக மேடைகளிலும் இசைக்கப்படும். கீழ்ச் சுருதியை 'தக்கு' என்றும், மேல் சுருதியை 'எச்சு' என்றும் சொல்லப்படும். வீணை, குழல், நாதஸ்வரம் என்பன பெரும்பாலும் 2, 2½, 3 ஆகிய சுருதிகளிலேயே அமைந்திருக்கும். இச்சுருதிகட்கு மிருதங்கம் செய்யும்போது தக்கு சுருதிக் கான கட்டையில் தொந்தியை சிறிது கூட்டியும், இதற்கெனத் தோல்களைத் தெரிந்தெடுத்தும் அமைக்கலாம்.



வழக்கத்திலுள்ள தக்கு சுருதி மிருதங்கத்தின் அளவு பின்வருமாறு அமைதல் காணலாம்.

நீளம்	24 அங்குலம்
மத்தியபகுதியின் விட்டம்	11 அங்குலம் இடது
வாயின் (தொப்பி) விட்டம்	7 $\frac{3}{4}$ அங்குலம் வலது
வாயின் (வலந்தலை) விட்டம்	6 $\frac{3}{4}$ அங்குலம்
உடலின் வலதுபக்கக் கனதி	9/10 அங்குலம்
மத்தியில் காணப்படும் கனதி	$\frac{3}{4}$ அங்குலம்

இடது வாயாகிய தொப்பியிலிருந்து அதன் மத்திய பாகத்திலுள்ள 'அரடா' என்ற வளையம் வரை நீளம் 10 $\frac{3}{4}$ அங்குலம். அந்த அரடா என்ற வளையத்திலிருந்து வலது வாய்ப்பக்கம் வரை நீளம் 13 $\frac{3}{4}$ அங்குலம் என்னும் அளவுகளாகும்.

எச்ச சுருதி மிருதங்கத்தின் அளவு பின்வருமாறு அமைதல் காணலாம்.

நீளம்	22 அங்குலம்
வலப்பக்க விட்டம்	6 $\frac{1}{4}$ அங்குலம்
இடப்பக்க விட்டம்	7 $\frac{1}{4}$ அங்குலம்
நடுப்பக்க விட்டம்	10 அங்குலம்
இடப்பக்கத்திலிருந்து மத்திய வளையம்வரை நீளம்	9 $\frac{3}{4}$ அங்குலம்
வளையத்திலிருந்து வலப்பக்கம்வரை நீளம்	12 $\frac{1}{4}$ அங்குலம்
உடலின் வலப்பக்கக் கனதி	$\frac{1}{4}$ அங்குலம் உடலின்
இடப்பக்கக் கனதி	9/16 அங்குலம்.

பண்டைய நூல்களிலே கருவிகளின் அளவுகளில் இரு விரல்கள் பிணைந்த பக்க உயரமே ஒருவிரல், விரலம் எனக் குறிப்பிடப்படுகின்றது. அதன் அளவு தற்போதைய கிரமத்தில் முக்கால் அங்குலமாகும். இதன் பிரகாரம் வாத்தியங்களின் அளவுகளைக் கணக்கிடும் போது பண்டைய கருவிகட்கும், தற்காலக் கருவிகட்கும் சிறிய அளவு வித்தியாசத்தில் தோற்றமளிக்கின்றன. நீளம் 40 விரல் என்றால் $\frac{3}{4}$ அங்குலப் பிரகாரம் 30 அங்குலமாகின்றது. இதுவே தற்காலத்தில் 24, 22 எனக் குறுகி உள்ளது. இவ்வாறு ஏனையவற்றின் அளவுகளும் அமையும்.

பிரதான பாடகரின் குரலுக்கு இசைய மிருதங்கத்தின் சுருதியை அமைத்துக் கொள்வது இன்றியமையாததாகும். பாடகரின் காலப்பிரமாணத்திலிருந்து சிறிதும் விலகாமல் திறமையுடன் வாசித்தால் அவர்களின் தாள லயங்களின் அழகுகளையெல்லாம் இதன் மூலம் எடுத்துக் காட்டலாம்.



வடிவமைப்பிலே அழகிய தோற்றம்பெற்று இப்பொழுது எம்மத்தியில் காணப்படும் மிருதங்கம் மிகவும் நுணுக்கமான இசையொலிகளோடு கையாளப்படுகின்றது. தத்துவம், நாதசக்தி என்பன ஒருங்கே அமையப்பெற்ற இக்கருவியானது ஆதியில் தேவர்களாலும் பின்னர் முனிவர் பரம்பரையினராலும், 18^{ஆம்} நூற்றாண்டுப் பகுதியில் அமரத்துவமடைந்த வேணுகோபால் செட்டியார், தஞ்சாவூர் நாராயணசாமி அப்பா, துக்காராம் சுவாமிகள், சாந்தபுரம் சுப்பையா, கும்பகோணம் அழகநம்பிப்பிள்ளை போன்றவர்களாலும், பின்னர் புதுக்கோட்டை தட்சணாமூர்த்திப்பிள்ளை, தஞ்சாவூர் வைத்தியநாதையர், ராமதாஸ்ராவ், பாலக்காடு மணியார், பழனி சுப்பிரமணியம் பிள்ளை போன்றவர்கள் அக்காலத்தில் வாசித்து உலகப்புகழ் பெற்றனர். 19ஆம் 20ஆம் நூற்றாண்டுப் பகுதியிலும் தற்போதும் இவர்களின் குருபரம்பரை வழிவந்த கலைஞர்களாலும் காலத்திற்குக் காலம் மெருகூட்டப்பெற்றுப் பெருமைமிக்கதோர் அரிய வாத்தியமாகப் போற்றப்படுகிறது.

தற்போது இந்தியாவிலும், இலங்கையிலும், மேல் நாடுகளிலும் திறம்பட இசைப்போரின் எண்ணிக்கை கணக்கிலடங்காது. இவ்வாத்தியத்தின் லய, ஓசை சம்பந்தமான நுண்ணிய விடயங்களை வாசிப்பின்மூலம் அறியலாமே தவிர அவற்றை எழுத்தில் வரைய முடியாது. இசைக்கும் நடனத்திற்கும் எவ்வளவு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்படுகின்றதோ அவ்வளவு முக்கியத்துவம் இக்கருவிக்கும், இதனை இசைப்போருக்கும் கொடுக்கப்படுகின்றது. பாடசாலை மட்டத்திலிருந்து பல்கலைக்கழகம் வரை அவ்வாத்தியப் பாட அலகு உயர்ந்த வளர்ச்சி பெற்றுள்ளது. ஆலயங்களிலும், அரச அமைகளிலும் ஆஸ்தான வித்துவான் எனும் அந்தஸ்தையும் இவ்வாத்தியம் பெற்றுக் கொடுக்கிறது. இந்தியாவிலும், இலங்கையிலும் எல்லா மக்களாலும் விரும்பிக் கற்கப்படுவதோடு, மேலை நாட்டவர் எம்மவர்களைக் கொண்டு இதைக் கற்றுப் பாண்டித்தியம் அடைகிறார்கள். இவ்வாத்தியத்தினை இசைக்கும் பெரியோர்களது வரலாறு இசைச்சித்திரமாகவும், திரைப்படக் கதையாகவும் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. மாநில முதல்வர்களாலும், பிரதம மந்திரிகளாலும், ஜனாதிபதியாலும் கௌரவ விருதுகளும், உயர் பட்டங்களும், சன்மானங்களும், நற்சான்றுகளும் அளிக்கப்படுகின்றன.

அந்தவகையில் நூலாசிரியரின் தமிழர் முழுவியல் என்னும் நூலிற்கு 2000ஆம் ஆண்டிற்கான இலங்கை கலாசார அமைச்சின் இலக்கிய விருதும், அகில இலங்கை இலக்கியப் பேரவையின் சாகித்திய விருது, பண்ப்பரிசு போன்றவை கிடைத்தமையும், உயர்பட்டம் பெறும் பொருட்டு நூலாசிரியரால் இவ்வாய்வு இடம்பெற்றதும் குறிப்பிடற்பாலது.

‘கற்றது கை மண்ணளவு – கல்லாதது உலகளவு’ என்று ஆன்றோர் உரைப்பார். சங்கீதமானது கடலிலும் பெரியது என்கிறோம், இது ஒரு வற்றாத ஊற்று என்கிறோம், இவையெல்லாம் கற்பனைகளின் பயனால் பெற்ற பெருக்கங்களேயாகும். எவ்வளவு பெரிய சங்கீதமானது ‘ஸ ரி க ம ப த நி’ என்னும் ஏழு எழுத்துக்களுள் மட்டுமே அடங்கியுள்ளது. அதுபோலவே மிருதங்கமும் நாதப்பிரம்மமானது அதன் நாதத் தோற்றமும் சங்கீதத்தைப் போன்று ‘த தி



தொம் நம் தின் ஸ (சாப்பு) என்னும் ஏழு சொற்களிலும் அடங்கியுள்ளது. இவ்வேழு சொற்களின் பெருக்கங்களாலேயே எல்லா ஐதிகளும் உண்டாகின்றன.

மகாபரத சூடாமணி நூல் மிருதங்க வாத்தியத்தின் தொனி லட்சணச் சிறப்பினையும், இவ்வாத்தியத்தை இசைக்கும் ஆசானுக்கு இருக்கவேண்டிய குணநலங்களோடு கூடிய லட்சணங்கள் என்னென்னவென்பதையும் மிகவும் சிறப்பாக இலக்கண அமைதியுடன் தருவதைப் பின்வரும் பாடலடிகள் மூலம் அறியலாம்.

“திரிகிட திரிகிட தகதொக திகிகிட
கிட்டக் கிட்டக் கிட்டத் தகிகுங்
கும்கும் கும்மெனக் கொள்ளும்
துங்கமிர் தங்கத் தொனி யிலக்கணமே”⁸⁴

எனத் தொனிலக்கணத்தினையும்,

“பகவத் தியானமனோ தர்மமும் வாசா
லகமும் பனுவ நன்னைத்
தகக்கூட் டிக்குறைத் திடுந்தீ ரத்துவமு
நட்டுவன் சித்தத்திற் கொண்ட
தொகையறி தற்சனச்சேர்க் கைசெய்தல் சுதிஞான
மெல்லாச் சதியுந் தோற்ற
மிகக்கரத் திலாங்கு தல்சிங் காரவாச்
சியமியம் பும்விருத் திமற்றும்”⁸⁵

என மிருதங்கி என்று ‘ஆசான் லட்சணச்’ சிறப்பினையும்,

“குடிலஞ்சேர் புத்தி யில்லான் குறித்தோர் கருவி வாத்யத்
துட்குண பேதா பேதந் துலங்கவே யறிதல் கைகால்
திடமுப சாந்தஞ் செப்புதல் குருவ ணக்கம்
உடையவன் மிருதங்கக்கா ரனுக்குறு மென்றேயோதே”⁸⁶

என ஆசான் எப்படிப்பட்டவனாக இருக்கவேண்டும் என்னும் லட்சணச் சிறப்பினையும் குறிப்பிடுதல் அறியலாகும். இப்பாடல்களினால் பெறப்படுவது: பகவத்யானம் - கடவுள் வணக்கம், மனோ தர்மம் - கற்பனை வளம், வாசாலகம் - பேச்சு வல்லபம், பனுவலைத் - சாஸ்திரத்தை, தக்கபடி கூடிக் குறைத்திடும் தீரத்துவம், நட்டுவன் - ஆடலாசிரியன், சித்தத்தில் கொண்ட தொகையறிதல் - ஆடலாசிரியன் திறமையை ஊகித்தல், ஜனச் சேர்க்கை செய்தல் - சனங்களைத் தன்வயப்படுத்தல், சுருதி ஞானம் ஆகிய அறிவுகளைப் பெற்று, எல்லாச்சதியும் தோற்றம் பெறுமாறு மிகக் கையினால் ஆக்குதல், சிங்கார வாத்தியம் இயம்பும் விருத்தி அறிவு பெற்றிருத்தல். குடிலஞ்சேர்புத்தியில்லான் - சலனம் இல்லா திருத்தல், குறித்த தோற்கருவியின்

உட்குண பேதாபேதங்கள் துலங்க அறிதல், கை கால்கள் திடமாய் இருத்தல், உபசாந்த சப்தம் செப்புதல் - மிருதங்க வாசிப்பில் கைவிரலுக்கும், வாயால் செப்புதற்கும் உரியது, குருவணக்கமுடமை மிருதங்கக்காரரின் இலட்சணங்களாகும்.



சுசுசுசுசுசு

மிருதங்க இசைப்பில் தாளம், ஓசை, ஒலி நுட்பம், கை வகை.

தாளம்

ஒரு மொழியின் தொன்மை, அதன் பாரம்பரியம் என்பனவற்றை அவைபற்றி விளக்கும் பழமையான இலக்கியங்களைக் கொண்டே தீர்மானிக்கப்படுகின்றது. இற்றைக்குச் சுமார் 2000 ஆண்டுகளிற்கு முன்பாகத் தோன்றிய திருக்குறள் போன்ற அரிய நூல்களில் உள்ள கருத்துக்களில் எல்லாக் கலைகள் பற்றிய நுட்பங்களும் கூறப்பட்டுள்ளது. தொல்காப்பியம், சிலப்பதி காரம் ஆகிய இரு நூல்களிலிருந்தும் நாம் காணும் இசைக் குறிப்புகளைக்கொண்டு ஆராயும் போது, அக்காலத்திற்கும் ஐநூறு ஆண்டுகட்கு முன்பே பண்டைய தமிழர் மிகுந்த நாகரிகம் உடையவர்களாகவும், இசைக்கலையில் சிறந்து விளங்கியுள்ளார்கள் என்பதும் தெளிவாக விளங்குகிறது.

“ஈதல் இசைபட வாழ்தல் அது அல்லது
ஊதியம் இல்லை உயிர்கட்கு”

என தெய்வப் புலவர் திருவள்ளுவர் பாடுகின்றார். புகழ்பட வாழ்தல் என்று அவர் கூறியிருக்கலாம், ஆனால் இசைபட வாழ்தல் என்று அவர் கூறியிருப்பது அக்காலத்தில் இசையும், வசையும் பாணர்களால் பாடல்களாகப் பாடப்பட்டு வந்ததாலேயே ஆகும். வள்ளல்கள் வாரி வாரித் தந்தமையால் அவர்களைப் பாணர்கள் பாக்களால் புகழ்ந்துபாடி, அவர்களின் புகழை எங்கும் பரப்பினர். ஆதலாலேயே ‘ஈதல் இசைபட வாழ்தல்’ என்கின்றார்.

இசையால் இலக்கியம் செழித்தது, இசையால் பகைமை ஒழிந்தது, இசையால் புதிய படைப்புக்கள் எல்லாத் துறையிலும் பிறந்தன, இசையால் மக்களிடையே விழிப்புணர்ச்சி தோன்றியது எனப் பல்வேறு தனித்தன்மைமிக்க சிறப்பியல்புகளைக்கொண்ட இத்தகைய ஒப்பற்ற இசைக்கலையின் வளர்ச்சிக்கு உறுதுணையாக இருந்தவை, அந்த இசைக்கலையை மிளிர்ச் செய்தவை தாள இசைக்கருவிகளாகும். இசை எப்போது தோன்றியதோ அப்போதே தாளமும் தோன்றியதென்பதை வரலாற்றுச் சிறப்புக்களால் நாம் அறிய முடிகின்றது.

இவ்வாறு இசைக்கு முக்கியத்துவம் கொடுப்பது தாளம் என்னும் பகுதியாகும். இத்தகைய பெருமைமிகு தாளம் மிருதங்க இசைப்பில் எத்தகைய இடத்தினை வகிக்கின்றது, அது இசைப்பிற்கு என்னென்ன பங்களிப்பினைச் செய்கின்றது, உயிரும் உடலும் போன்று ஒன்றாகக் கலந்த நிலையில் அதன் செயல்வடிவம் என்னவென்பதை இவ்வாய்வு அலகில் இடம்பெறுவது மிகவும் இன்றியமையாததாகின்றது. தாளம் பற்றிய குறிப்புக்கள் பற்பல சான்றுகளுடன் இடம்பெறுகின்றமை முக்கியமானதும், அவசியமானதும் எனக் கருத்திற்கொண்டு இவ் அலகில் சுட்டப்படுகின்றது.



“இசைக்கலைத்துறையை மூன்று பெரும் பிரிவாகப் பிரிக்கலாம். அவை முழக்குத் துறை, பாடல் துறை, ஆடல் துறை என்பனவாகும். முழக்குத் துறையுள் அடங்குவது தாளவியல்; பாடல் துறையின்பால் பாடுவன சுரம், சுருதி, பண், பாடல் வடிவுகள் முதலியன. இம்மூன்றிலும் செய்திகள் ஒன்றிற்கொன்று உறவும், நட்புமுறப் பின்னப்பட்டுள்ளன. இம்மூன்றுள் முழக்கப்படுவதே அடிப்படையானது. பாடலுக்கும், ஆடலுக்கும் தாளமே தந்தையாகும். தாளம் என்னும் அடித்தளத்தின்மேல் நிற்பனவே பாடலும், ஆடலும். ஆடலும்பாடலுமாகி ஓடும் அழகுமிக ஆற்றிற்கு இருபெரும் கரைகளாகத் திகழ்வது தாளம் என்று கூறினால் அது மிகையாகாது. தாளக்கட்டுப்பாடின்றேல் அனைத்தும் கெட்டுவிடும். ஒழுங்கு குலைந்துவிடும்.”⁸⁷ என நூல் குறிப்பிடுதலால் அறியப்பெறுவது எவ்வகை இசையாய் இருந்தாலும் அந்த இசையை முறைப்படுத்திச் செல்லுவது தாளம்தான் என்பதாகும். இதனையே மகாகவி பாரதியார் ‘தாளம் இன்றேல் கூழம்’ என்று பாடியுள்ளமை தாளத்தை மேன்மைப்படுத்துவதாக அமைந்திருப்பது சிந்திக்கப்பாலது.

“பாணன் மத்தளம் கொட்டிப் புகழ்பாட பாணினி யாழிசைத்து உடன்பாடுவாள். வேறொருவர் குழலிசைக்க மற்றொருவர் தாளமிட ஒரு குழுவாகக் குழுமி இவர்கள் நாடுநாடாகச் சுற்றி வருவார்கள்.”⁸⁸ எனப் பாலச்சந்திரராஜ் குறிப்பிடுகின்றார். மேற்கூறிய பாணர்கள் பற்றிய செய்தி யிலே தாளம் முக்கிய இடத்தினை வகித்து, அதற்கென ஒருவர் இருந்துள்ளமையும் கருதற் பாலது. இவ்வாறு பாணர்கள் குழுவினால் ஒரு நாட்டின் நாகரிகமும், பெருமையும் வேற்று நாட்டிற்குப் பரவக்காரணமாய் இருந்ததென்பது மிகவும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததெனக் கருதலாம்.

கர்நாடக சங்கீதத்தின் ‘இரு கண்கள் எனக் கருதப்படுபவை ராகமும், தாளமும் எனலாம். இராகமானது நாதத்தின் ஏற்றத்தாழ்வுகளில் குறிக்கப்பட்ட தொகுப்பான அமைவுகளினால் தனித்து விளங்குவது போலவே தாளமும் இசையின் நெடில், குறில் ஆகியவற்றின் தொகுப்பு அமைவினை வரையறுக்கும் அளவுகோலாகத் தனித்து விளங்குகின்றது. ஆகவே தாளம் இசைக்குப் பரிபூரண நிலையை அளித்து இசையை மேலும் இரசனையாக்குகின்றது எனலாம். இதனையே “கீதம், வாத்தியம், நிருத்தியம் ஆகிய இசைகளின் அமைவுக்கு எது அத்தியாவசி யமானதோ, இவற்றின் கால அளவு எதனால் வெளிப்படுத்தப்படுகிறதோ அதுவே தாளம் எனப் படும். மேலும் ஒரு கையுடன் மற்றைய கையை ஒன்றுசேர்த்து விலக்குவதனால் பத்துவகை உயிர் நிலை போன்ற (தசப்பிராணன்) மூலக்கூறுகளுக்கு இணங்க நடைபெறும் கிரியை முறையே தாளம் எனப்படுகிறது. இதனால் தாளம் சிவசக்தி சொரூபம் எனவும் வர்ணிக்கப் படுகிறது.”⁸⁹ இவ்வாறு குறிப்பிட்ட கருத்துக்கு ஒப்ப தாளத்துவம் எனும் நூல், தாளம் என்பது சிவனும் சக்தியும் கூடியதனால் வந்த பெயரென்று கூறியுள்ளமை இப்பாடலினால் அறிதற்பாலது.



“தகரமே ருத்திரனாஞ் சார்ந்த ளகாரம்
பகருகின்ற பார்வதியாம் பன்னும் – மகரவொற்றே
மாலா மகரமே மன்பிரம மாகுமென்றே
சேலார் விழியாய் தெரி”⁹⁰

இவ்விதம் இறையியல் ரீதியாகச் சமயப் பின்னணியில் தாளம் பற்றிக் கூறியிருப்பது அதன் முக்கியத்துவம் எத்தகையது என்பதைக் கருதமுடிகின்றது.

தாளமானது எவ்வாறு தோன்றியதென்பதை சமயத்தினூடு தொடர்புபடுத்தி மிருதங்க சங்கீத சாஸ்திரம் கூறுவதைக் காணலாம். “காலம் எப்பொழுது ஆரம்பித்ததோ அப்பொழுதே தாளமும் ஆரம்பித்தது. காலத்தினை அளக்கக்கூடிய கருவி தாளம் எனப்படும். முற்காலத்தில் பரமசிவன் நர்த்தனமாடியபோது அவருடைய காற்சிலம்பானது கழன்று மேலெழுந்தது. அதைப் பரமசிவன் பிடிக்கமுயன்றபோது அது தோளிலே ‘தா’ என்று விழுந்து, திரும்பவும் நிலத்தில் ‘ளம்’ என்னும் சத்தத்துடன் விழுந்தது. சதங்கையானது தாளம் என்னும் சத்தத்துடன் விழுந்ததினால் இது தாளம் எனப் பெயர் பெற்றது. தோளிலிருந்து நிலத்திற்குச் சதங்கை விழச் சிறிது அவகாசம் எடுத்தது. இந்த அவகாசம் லயம் என்று சொல்லப்படுகின்றது.”⁹¹

தாளத்தின் பத்துவித உயிர்களெனக் கணிக்கப்பெறுபவை தாளத் தசப்பிராணன்கள் ஆகும். ஒரு கையுடன் மறு கையைச் சேர்த்து விலக்குவதே தாளம் எனக் குறிப்பிடப்படுகின்றது. இத்தாளத்திற்குப் பிரதானமாக லயம் எனும் கூறு அவசியமாகின்றதென்பதை அறியலாம். எவ்வகையான இசையாக இருப்பினும் தாளக்கிரியைகளிலே இணைந்தவாறு இசையில் கையாளும் உருப்படிகளிலோ, கருவி இசையிலோ, தனித்த இசைக்கருவி இசையிலோ இவற்றை இசைப்போர் மனதிலும், அதைக் கேட்போர் மனதிலும் பதிந்து அதிலே மேலும் இசைவுபடச் செய்வது லயம் எனும் பகுதியாகும். லயம் என்பது லயித்தல், ஒன்றுபடல், ஒரு சேர்தல் எனக் கருதப்படும். அதாவது தாளத்துடன் இசை அம்சங்கள் லயித்து (ஒன்றுபட்டு) வருதலினால் அவற்றைக் கேட்போர் மனதையும் அவற்றில் ஈடுபட (லயிக்க) வைப்பது லயமாகும். இவ்வாறான லயம் எவ்விதம் வெளிப்படுகின்றதெனில், தாளத்திற்கான கையை ஒருமுறை தட்டிப் பின்னர் விரல்களை எண்ணியோ அல்லது கையை வீசியோ செயற்படும் போது இவற்றிடையே காணப்படும் இடைவெளி (அவகாசம்) ஓர் நேர்சீரான அலகுகளில் இயங்கிக்கொண்டிருக்கும். இந்தவகையில் எல்லோர் மனமும் லயித்து (ஒன்றுபட்டு) இசை ஆக்கங்கள் மிளர்கின்றன. இவ்வாறு இரசனைக்குரியனவாக, ஈடுபாடுடையனவாக அவற்றிலே லயிக்கச்செய்வது லயம் எனப்படும்.

தாளம் என்பது கைகளைத் தட்டியும், விரல்களை எண்ணியும் மறுமுறை கையைத் தட்டியும் பின்னர் கையை வீசியும் செயற்படுவனவாகும். லயம் என்பது இவ்வாறான செயல்முறைகளிலே எடுத்துக்கொண்ட காலப்பிரமானமும், அவற்றிடையே (அட்சரங்களிடையே) உள்ள அலகுகளின் (பஞ்சகதி) எண்ணிக்கை (மாத்திரை) தவறாது நேர்சீராக நடைபெற்றுக்கொண்டிருப்பதுமாகும். இவ்வாறான தாள, லய செயல்முறைகளைச் சிவனின் தோளுக்கும்,

பூமிக்குமிடையில் உண்டான அவகாசத்துடன் ஒப்பிட்டு நூல்கள் கூறுகின்றமை இவ் ஆய்வில் தெளிவுபடல் குறிப்பிடற்பாலது.

இதனையே மத்தளவியலாளர் “தாளம் என்பது ஒரு தாளத்திற்குரிய மொத்த எண்ணிக்கையை கைச் செயல்களால் எண்ணியும், கையினைத் தூக்கியும், அசைத்தும், வீசியும், தாள அட்டவணையின் (ஆவர்த்தனத்தின்) பகுப்புகளை உணர்த்தியும், தாளத்தின் மொத்த எண்ணிக்கையின் காலத்தை அளந்து நிற்கச்செய்வதும் ‘தாளம்’ ஆகும்.”⁹² எனக் குறிப்பிடுதல் காணலாம்.

இவ்வாறு செயன்முறையில் அமையும் தாளத்தினை அடியார்க்கு நல்லார்,

“கொட்டும் அசையும் தூக்கும் அளவும் ஒட்டப்
புணர்ப்பது பாணி யாகும்”⁹³

எனத் தமது உரையில் குறிப்பிடுகின்றமை அறியலாகும்.

மேலும் தாளம், லயம் என்பன பற்றி அறிஞர் கூறும் செய்தியானது “இசையில் ராகத்தினால் உணர்ச்சிகள் மாறுகின்றன. அவை மாறுவதற்கு முக்கிய காரணம் அந்த ராகத்திலுள்ள ஸ்வரங்கள் தாளத்திற்கேற்ப படைக்கப்படுதலே (PRESENTATION) ஆகும். ‘சுருதி – மாதா லயம் – பிதா’ என்பது முதுமொழி. சுருதி என்கின்ற இராகமானது அதன் நெழிவுகளுக்கேற்பத் தேவைப்பட்டால் தனது இலக்கணத்திலிருந்து கூட, சற்றே வளைந்து கொடுக்கும். ஆனால் லயம் என்கின்ற தாளமோ எத்தகைய நேரத்திலும் தனது கண்டிப்பிலிருந்து தவறுவதில்லை. அத்தகைய கண்டிப்பினால்தான் தாளத்தின் முக்கிய அங்கமான லயகதி (TEMPO) நிர்மாணிக்கப்படுகிறது அல்லது கட்டிக்காக்கப்படுகிறது எனலாம்.

தாளவாத்தியங்களை வாசிக்கும்போது கவனிக்கப்படவேண்டிய முக்கிமான ஒன்று லய நிர்ணயமாகும். ஒரு சிறு குழந்தையிடம் தாளம் போட்டுக்காட்டு என்றால் அது தன் மனம் போனவா நெல்லாம் கையைத் தட்டுகிறது. ஒவ்வொரு கைத்தட்டல்களுக்கும் இடைப்பட்ட நேரங்கள் மிக நுட்பமாக வித்தியாசம் அடைந்திருப்பதைக் காணலாம். ஆனால் பாட்டுக்குத் தாளமென்பது ஒரே குறிப்பிட்ட இடைவெளியுடன் கூடிய காலவரையாகும். இந்தக் காலம் அந்தப் பாடலுக்கு அல்லது அந்த இசையமைப்பு முழுவதற்கும் மாற்றமில்லாததாயிருக்கும். இந்த இடைவெளியை நாம் அடித்துப் (BEAT) போடுகின்றோம். இந்த அடியானது கால அளவில் மாற்றமில்லாததாகும்.”⁹⁴ என்பதால் பெறப்படுவது இசைக்கு நடுநாயகமாக விளங்கி, அதை வழிநடத்துவது தாளம், லயம் ஆகியன என்பது புலனாகின்றது.

“‘தாளம்’ என்பது காலத்தைப் பகுத்து இயக்குவது; ‘காலம்’ என்பது பார்க்கப்படாததும், கேட்கப்படாததும் ஆகும். ஆனால், கையில் எண்ணித் தாளத்தைப் போடும்போது, கேட்கப்படாத



காலத்தைக் கேட்கப்படும் ஒலிகளின் மூலம் பகுத்தும் வகுத்தும் காட்டுகிறோம். கேட்கப்படாத காலத்தைக் கேட்கப்படுகின்ற காலமாக மாற்றிவிடுவதும், அக்காலத்தைப் பகுத்துக் காட்டிவிடுவதும் தாளத்தின் பயனும் பண்புமாகும். தாளம் என்பது காலத்தை உடையது; காலமே உயிர் வாழ்வு; தாளமே பாடலுக்குரியது; தாளமே பாடலை நடத்துவது; பாடலுக்கு இயக்கம் தருவது.”⁹⁵

படைக்கப்பட்ட எவ்வகையான உயிர்வாழ் இனங்களாயினும் இவ்வுயிர் எத்தகைய வடிவம், எங்கு தங்கியுள்ளது என்பது புலப்படாத ஒன்றாகும். எல்லா ஜீவராசிகளுக்கும் உயிர் பிரதானமானது. உயிர் இல்லாதவை சடப்பொருட்களே.

இந்தவகையில் இசை எனும் ஜீவராசிக்கும் அக்குடும்பத்திலே அங்கம் வகிக்கும் ஏனைய ஜீவராசிகளுக்கும் உயிராக இருந்து வாழவைப்பது தாளம்தான் என்பதை மேற்குறிப்பிட்ட செய்திகளினால் அறியமுடிகிறது. ஆதலினாற்றான் தாள தசப்பிராணன்கள் எனக் கூறப்பட்டுள்ள ஒவ்வொன்றும் இசையை வாழவைக்கும் உயிராகக் கணிக்கப்படுகின்றது.

பொதுவாக, இடது கைமேல் வலது கையால் தட்டுதல் தாளம் எனப்படுகிறது. இதனையே ‘நந்தி மதம்’ எனும் நூல், அங்கத்தின் அசைவே தாளமெனவும், அவற்றுள் ‘த’ எனும் சிவனும், ‘ளம்’ எனும் சக்தியும் இணைந்து எல்லாவற்றையும் செயற்படுத்துகின்றன என்றும் பின்வரும் பாடலடிகளால் சுட்டுதல் காணலாம்.

“தாளமே அங்க நடை தத்திகை தீமானம்
தாளினடைவாங் கவுத்து வந்தானாதி – தாளமெனும்
சக்திசிவ மென்றுவளர் சக்திசிவம் தம்மடியை
நத்தித் துதித்திடுவேன் நான்”⁹⁶

மேலும் இறைவன் பொன்னம்பலத்தில் ‘தாள்’ எடுத்து ஆடியதால்தான் தாளம் என்று பெயர் வந்ததென ஆன்றோர் பக்தியோடு கூறுவர். அத்தகைய தாளத்தின் பெருமை என்னவென்பதைத் தமிழ்ப்பனுவல் பின்வருமாறு பகருவது அறிதற்பாலது.

“தென்றல் வடிவும் சிவனார் திருவடிவும்
மன்றல் வடிவும் மதன் வடிவும் – குன்றாத
வேயின் இசைவடிவும் வேத வடிவும் காண
லாயின் தாளங் காணலாம்”⁹⁷

இவ்வாறு சமயப் பின்னணியில் தாளமென்பதை இறையியல் கருத்துப்படக் குறிப்பிட்டுள்ளமை அறியலாம்.



இவ்விதம் முக்கியத்துவம் பெற்றுள்ள தாளத்தின் இலக்கணம் என்னவென்பதைத் தாள சமுத்திரம் என்ற நூலின் முன்னுரையில் (பக்-1) ஆய்வுரீதியாகத் தரப்பட்டுள்ளமை சிந்தனைக் குரியதொன்றாக விளங்குகின்றது. தாளம் என்ற சொல் 'தல்' (தலப்ரதிஷ்டாயம்) என்ற வட மொழி வினைப்பகுதியினின்றும் பிறந்தது என்ற குறிப்பு அதில் தரப்படுகிறது. அப்பகுதிக்கு நிலைநிறைவு என்பது பொருள். பாட்டின் நடையை ஒரு கட்டுப்பாட்டிற்கு உள்ளடக்கி நிலை நிறுத்துவதால் தாளத்திற்கு அப்பெயர் ஏற்பட்டதாகக் கருத்துக்கூறப்பட்டுள்ளது. அது சிந்திக்க வேண்டியதொன்றாகும். தாளம் என்பது 'தல்' என்பதை விடவும் 'தால்' என்ற பகுதியின் அடிப்படையில் தோன்றியிருக்க வேண்டுமென்று கருதுவதே பொருத்தமாக அமையும். 'தால்' என்ற சொல்லுக்கு தாலாட்டு, தாலு, பிள்ளைக்கவியின் ஒரு பகுதியான தாலப்பருவம் என்ற பல பொருட்களுண்டு. 'தாலு' என்பது அண்ணம், நாக்கு என்று பொருள்களையுடையது. நாவினால் பாடும் பாடலுக்கு முறையமைத்துத் தருவது தாளம். குழந்தை கேட்கும் தாலாட்டுக்குத் தனியான இசையமைப்பும், தாளக்கட்டுமுண்டு. அந்தப் பாடலுக்கு மனித வாழ்வில் தனித்துவச் சிறப்புண்டு. தாலாட்டைக் குறிக்கும் 'தால்' பாடும் உறுப்பான நாலை அடிப்படையாகக் கொண்டிருப்பது ஒரு தனிச்சிறப்பாகும். இத்தகைய சிறப்பு மிக்க சொல்லை விசுவாசமாகக் கொண்டு இசைக்கட்டுப்பாட்டு முறைக்குத் தாளம் என்ற பெயர் சூட்டப்பட்டிருப்பதை இயல்புக்கு மாறாகக் கருத முடியாது. இந்த பகுதிச் சொல்லான 'தால்' என்பது தூய செந்தமிழ்ச் சொல்லாகும். 'தல்' என்ற பகுதியை விடவும் 'தால்' என்ற பகுதியே தாளம் என்ற சொல்லிற்குப் பொருத்தமாகவும், நெருக்கமாகவும் இருப்பதைக் காணலாம். இதை இறுதியாகக் கருதினால் தாளம் என்பது தூய தமிழ்ச் சொல் என்பது ஐயத்துக்கிடமின்றித் தெளிவாகும். சம்பந்தர் நட்பாடைப் பண்ணில் திருமுறை ஒன்றில் 'பண்ணும்' எனத் தொடங்கும் பாடலில் 'உறுதாத்தொலி பலவும்' எனக் கூறுதல் காணலாம்.

மேலும் தாளம் பற்றிய குறிப்புடன் மத்தளவியல் நூல் சுட்டுதல் மனங்கொள்பாலது. "தாள் - (பாதம்) என்னும் சொல் வழியே பிறப்பது தாளம். தாள் + அம் = தாளம் என்றாகியது. ஆதியில் மாந்தர்கள் மகிழ்ச்சிப்பெருக்கில் கூடிக்குதித்துக் குதித்து ஆடியபோது கால்கள் (பாதங்கள்) தரையில் பட்டுப் ஒழுங்கான ஓசையை எழுப்பின. தாளில் இருந்து எழும்பிய ஓசையைத் தாளம் என்று கூறினான் ஆதித் தமிழன்; கையினால் தாளம் போட்டபோது 'கைத்தாளம்' என்று சுட்டினான்: கைத்தாளத்திற்குரிய சொல் 'பாணி' எனப்பட்டது. கைவிரலால் எண்ணியும், உள்ளங்கையால் தட்டியும் மேற்கொள்ளப்பட்டது பாணி. கைத்தாளத்திற்குரிய ஒரு சொல் பாணி (பண் > பாண் > பாணி) எனப்பட்டது. சீர்த்தாளம் வேறு, தாக்குத்தாளம் வேறு"⁹⁸

இவ்வாறு சுட்டப்படுவது தாளத்தைப்பற்றிய செய்தியை மிகையாக அறியக்கூடியதாக உள்ளது.

கால அளவுகள்.

‘தாளம் என்பது காலத்தைப் பகுத்து இயக்குவது, தாளம் என்பது ‘காலத்தையுடையது’ எனும் கூற்றில் ‘காலம்’ எனும் பதம் முக்கிய இடம் வகிக்கின்றது. இக்காலம்தான் தாளத்தின் செயற்பாடுகளுக்கு பிரதானமானதெனத் தெரியவருகின்றது. ‘காலம்’ என்பது இசைக்குபோது தாளத்திலும் அத்தாளத்திற்கு அமைக்கப்பெறும் வடிவங்களிலும் காணப்பெறும் அளவுகளையே குறிக்கும். இந்த அளவுகள்தான் இசையை ஒழுங்காக வழிநடத்துதலுக்கான மூலகாரணம் என்றால் அது மிகையாகாது. எப்படி உலக இயக்கத்திற்குரிய காலம் வினாடி, நிமிடம், மணி, நாள், வாரம், மாதம், வருடம், யுகம் எனக் கணிக்கப்பெறுகின்றதோ அதுபோன்று இசைக்குரிய இயக்கமும் காலம் என்பதில் ஆரம்பித்துக் கணிக்கப்படுகின்றது. தாளதசப்பிராணங்களில் காலம் முதலாவதாக இடம்பெறுதல் குறிப்பிடற்பாலது. அறுபது வினாடிகள் ஒரு நிமிடம், அறுபது நிமிடம் ஒரு மணித்தியாலம் என்பது போன்று, இசைக்குரிய காலம் ‘கணம்’ என்பதில் ஆரம்பிக்கின்றது.

கணம் எட்டுக் கொண்டது லவம் எனப்படும்.
லவம் எட்டுக் கொண்டது காஷ்டம் எனப்படும்.
காஷ்டம் எட்டுக் கொண்டது நிமிஷம் எனப்படும்.
நிமிஷம் எட்டுக் கொண்டது துடி எனப்படும்.
துடி இரண்டு கொண்டது த்ருதம் எனப்படும்.
த்ருதம் இரண்டு கொண்டது லகு எனப்படும்.
லகு இரண்டு கொண்டது குரு எனப்படும்.
லகு மூன்று கொண்டது புலுதம் எனப்படும்.
லகு நான்கு கொண்டது காகபாதம் எனப்படும்.

தாமரைப் பூவின் பல இதழ்களை ஒன்றன்மேல் ஒன்றாக அடுக்கி அதன் மேற்பரப்பில் ஓர் ஊசியினை ஏற்றினால் அந்த ஊசிமுனையானது ஓர் இதழில் இருந்து அடுத்த இதழினை அடைவதற்கு எடுக்கின்ற நேரமானது ‘கணம்’ எனப்படும். இதனைக் கணக்கிடுதலும், வெளிப்படையாக எடுத்துக்காட்டுவதும் மிகச்சிரமமான காரியமாகும். இதனை நுட்ப அறிவினாலேயே அறிந்து கொள்ளலாம். இந்த ‘கணம்’ எனும் பதம் எமது பேச்சுவழக்கில் இன்றும் உள்ளது கண்கூடு. இப்பதத்திற்கு நிகராக வேறு சில பதங்களும் வழமையில் உண்டென்பதைக் கண்மூடி முழிப்பதற்குள், விரல்களைச் சுண்டுவதற்குள் (சிட்டிகை போடுதல்), மூச்சு விடுவதற்குள் என்னும் வார்த்தைகளைக் கொண்டு அறியலாம்.

“பண்டைக்காலத்தில் செய்யுள் புனையும்போது சீர்களை அசையும் வழியாக அமைத்தனர்; இதனைச் ‘சீர்த்தாளம்’ என்றனர்; குறிலை ஓர் அளவுடையதென்றும், நெடிலை ஈரளவுடைய



தென்றும் தொல்காப்பியர் குறித்துக்காட்டியுள்ளார்; இந்த நெறியே இசைக்குரிய அளவுநெறியாகும்.”⁹⁹ என மத்தளவியலாளர் குறிப்பிடுதல் மனங்கொள்பாலது.

தொல்காப்பியர் குறிக்கும் அளவுகள் பற்றிய பாடலடி பின்வருமாறு அமைகின்றது.

“ஓரளபு இசைக்கும் குற்றெழுத்தென்ப”;

“ஈரளபு இசைக்கும் நெட்டெழுத்தென்ப”¹⁰⁰

குறில், நெடில் வேறுபாடு மிகவும் முக்கியமானது. இசைத்துறையில் இவ்வேறுபாடுகளினாலேயே சொற்கட்டுகள் வடிவையும் பெறுகின்றன. ஒரு குறில் - ஓரசைச் சீர். இரு குறில் ஈரசைச் சீர் எனப்படும். எனவே சீர்த்தாளம் அல்லது தூக்குத்தாளம் என்பது எழுத்தளவு கொண்டது. இது தமிழ்மொழியில் குறில், நெடில் வேறுபாட்டு அளவுகளைக் கொண்டு அமைக்கப்படுவது ‘கட்டளை’ என்று அடியார்க்கு நல்லார் குறித்துக் காட்டியுள்ளார். கட்டு+அளை=கட்டளை எழுத்தோசை அளவுகளால் கட்டப்பட்ட அளவே கட்டளையாகும். இசைத்துறைக்குரிய சொற்கட்டுகளின் அளவை சுந்தரம் அவர்கள் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகின்றார்.

“ ஓரசைச்சீர்	-	செந்தூக்கு	-	க	-	கல்;
ஈரசைச்சீர்	-	மதலைத்தூக்கு	-	பட	-	படல்;
மூவசைச்சீர்	-	துணிபுத்தூக்கு	-	படகு	-	படகும்;
நாவசைச்சீர்	-	கோயில்தூக்கு	-	பலபல	-	பலபலர்;
ஐந்தசைச்சீர்	-	நிலப்புத்தூக்கு	-	பலபடகு	-	பலமரணம்;
ஆறசைச்சீர்	-	கழாய்த்தூக்கு	-	கிடுகிடு	-	என;
ஏழசைச்சீர்	-	நெடுந்தூக்கு	-	இறுதிவரையிலும்.		

இவ்வாறு தமிழர் கையாண்ட மேற்குறிப்பிட்ட கட்டளைகளைப் பிற்காலத்தில் தமிழ், வடமொழி தாளவியல் நூலார் ‘அலகு’ என்னும் பகுப்பில் அடக்கிக் காட்டினார். அவை பின்வருமாறு குறிப்பிடப்படும்.

தமிழ்		வடமொழி		எழுத்தளவு
நான்கு அலகு	-	சதுஸ்ர லகு	-	வடிவின
முன்று அலகு	-	திஸ்ர லகு	-	விசிறி
ஐந்து அலகு	-	கண்ட லகு	-	பல விசிறி
ஆறு அலகு	-	திஸ்ர லகு	-	தருணமிதுவும்
ஏழு அலகு	-	மிஸ்ர லகு	-	படகில் பலபலர்
எட்டு அலகு	-	சதுஸ்ர லகு	-	பலபல கடவுளர்
ஒன்பது அலகு	-	சங்கீர்ண லகு	-	செய்யும் பல தொழில்கள்” ¹⁰¹



இவ்விதம் இசைவடிவினதான எழுத்துக்களுக்கு ஏற்ப அதே அளவுடைய மிருதங்கச் சொற்கட்டுகள் பின்வருமாறு தகிட, தகதிமி, தகதகிட, தகிடதகிட, தகிடதகதிமி, தகதிமி தகதகிட என வரிசைக்கிரமமாக அமைவுறும்.

பண்டைக்காலத்தில் தமிழ் மக்களிடையே தாளக்கணக்குகள் இருந்ததுபோன்று, மேலை நாட்டினரிடத்தேயும் பரவிய நிலையில் காணப்பட்டுள்ளன என்பதை நூல் வாயிலாக அறிய முடிகின்றது. எந்த நாட்டவர்க்கும், எவ்விசைக்கும் தாளம் இல்லாது வழங்கவில்லை என்பதைப் பின்வரும் செய்திகளால் அறிதல் குறிப்பிடத்தக்கது.

“ஐரோப்பாவில் தாளக்கணக்கியல் மிகப் பிற்பட்ட வரலாற்றுக் காலத்தில் அதாவது, 15, 16ஆம் நூற்றாண்டுகளில் நூல் வடிவில் தோன்றி வளரத்தொடங்கியது. இசைக் கால அளவு களைப்பற்றிய ஆங்கில நூல் 1482 இல் தோன்றியது. 16, 17ஆம் நூற்றாண்டுகளில் தாளக் கால வாய்ப்பாடுகளை ஐரோப்பிய நாட்டினர் சிந்திக்கத் தொடங்கிப் பல்வேறு முறைகளில் அமைக்கத் தொடங்கினர். 17, 18ஆம் நூற்றாண்டுகளில் தாளக் கால வாய்ப்பாடுகள் நெறியும், முறையும், ஒருமைப்பாடும் பெற்றன.”¹⁰² எனவே, சிலப்பதிகாரம் சுட்டுகின்ற தாளக் குறிப்புகளும், தேவார இசைப்பாடலில் காணப்படும் தாளப்பகுப்பு முறைகளும் உலக இசைவரலாற்றில் முதன்மைபெறுகின்றன; இவை ஆழம், அகலம் நின்று நிலைக்கும் தன்மை ஆகியவற்றைப் பெற்றுத் தமிழகத் தாள இலக்கணமாகச் சிலம்பிலும், தேவாரத்திலும் மிளிர்கின்றனர் என்பதை ஒப்பீட்டு ஆய்வுமுறையில் காணலாம். “மேலை நாட்டினரின் இசைக்கால அளவுகள் தமிழ் எண்களுடன் ஒப்பிட்டு அமைந்திருத்தலைப் பின்வரும் குறிப்பினால் அறியலாம்.

எண்கள்	தமிழ்ப்பெயர்கள்	ஆங்கிலப் பெயர்கள்
8 எட்டு	- குரு(இருநான்கு)	- LARGE (MAXIMA)
4 நான்கு	- (அ)லகு(ஒருநான்கு)	- LONGE
2 இரண்டு	- துரிதம்	- BREVE
1 ஒன்று	- துடி	- SEMI BREVE
½ அரை	- அரைத்துடி	- MINIMA
¼ கால்	- கால்துடி	- CROTCHET
1/8 அரைக்கால்	- அரைக்கால்துடி	- QUATER
1/16 மாகாணி	- மாகாணித்துடி	- SEMI QUATER” ¹⁰³



ஓசை அளவுகள்.

ஓசை வழி பெறப்படும் கால அளவினை 'மாத்திரை' எனத் தமிழ் இலக்கணம் கூறும். மாத்திரையும் அதன் அலகுக்கேற்ப குறில், நெடில் எனக் குறிக்கப்படும். குறில் எனப்படும் 'கொமா' (,) ஒரு மாத்திரையையும், 'செமி(கொமா) கொலன்' எனப்படும் (;) கொமாவிற் கு மேற்புள்ளி இடப்பட்டது இரண்டு மாத்திரைகளையும் உள்ளடக்கி இருக்கும். இவை சொற்கட்டுக் களிதையே காணப்படும் ஓசை அளவுகளின் அளவுகளுக்கேற்ப மதிப்புடையதாகவிருக்கும். சொற்கட்டும் மாத்திரைகளின் அளவும் பின்வருமாறு அமைதல் காணலாம்.

த	-	ஒரு மாத்திரை
தா	-	இரண்டு மாத்திரைகள்
தா,	-	மூன்று மாத்திரைகள்
தா;	-	நான்கு மாத்திரைகள்
தா,;	-	ஐந்து மாத்திரைகள்
தா;;	-	ஆறு மாத்திரைகள்
தா;;;	-	ஏழு மாத்திரைகள்
தா;;;	-	எட்டு மாத்திரைகள்

ஸ்வரங்களாக இருப்பினும், நாட்டியச் சொற்கட்டுகளாக இருப்பினும் மேற்குறிப்பிட்டது போன்று ஓசை அளவுகளின் மதிப்புடையனவாக அமையும். 'மாத்திரை' என்ற சொல் மொழியாரிடத்தில் திரிபு பெற்றுள்ளதையும், அதன் செம்மையான இலக்கணம் என்னவென்பதையும் சுந்தரம் அவர்கள் குறித்துக் காட்டியுள்ளமை அறிதற்பாலது. "இது தமிழில் குறிக்கும் பொருளும், வடமொழி இசை இலக்கணத்தில் குறிக்கும் பொருளும் வேறுபடுகின்றன. கண்ணிமைப் பொழுது அல்லது கைநொடிப் பொழுது ஒரு மாத்திரை ஆகும் என்பதே தமிழர் கண்ட தொன்மை முறை. இது இன்றுவரை தொடர்ந்து வழக்கிலிருந்து வருகிறது. நுணுக்கமாகத் திரண்டமைந்துள்ள மிகச்சிறிய காலப்பகுதி என்பதே மாத்திரை என்ற சொல்லின் பொருளாகும்.

இனிப் பரதநாட்டிய சாஸ்திரத்திலும், சாரங்க தேவர் எழுதிய சங்கீத ரத்னாகரத்திலும் ஐந்து எண்ணிக்கைக் காலம் ஒரு மாத்திரை என்று கொண்டு விளக்கியுள்ளனர். இவர் கணக்குப்படி குரு-10 (5X2) எண்ணிக்கையாகும், 'புலுதம்' என்பது 15 (5X3) எண்ணிக்கையாகும். எனவே தமிழ் முறைக்கும் சங்கீத ரத்னாகர முறைக்கும் மிகப் பெருத்த வேறுபாடு மாத்திரை பற்றி நிலவுகிறது. இனிச் சங்கீத ரத்னாகரத்தையும், பரத நாட்டிய சாஸ்திரத்தையும் மாத்திரைக் கணக்கு நெறியில் பின்பற்றி ஒரு மாத்திரையை நாலு எண்ணிக்கை எனக்கொண்டு பிற்காலத் தாள சமுத்திரம், தாள தீபிகை, தாளக் கலிவெண்பா முதலிய நூல்களில் கணக்கிட்டிருக்

கின்றனர். இது குழப்பம் விளைவிப்பதாகும். வடமொழியில் 'வர்திகா' என்பது 16 எண்ணிக்கை, தமிழர் அதனைப் 'புள்ளடி' அல்லது 'காக்கைப் பாதம்' என்றனர். வட நாட்டவர் 8 எண்ணிக்கையைச் 'சித்திரம்' என்றனர், தமிழர்கள் அதனைக் 'குரு' என்றனர். 4 எண்ணிக்கையை வடமொழி இசையோர்கள் 'சித்திரதரம்' என்றனர். தமிழர்கள் 4 எண்ணிக்கையை 'ஓரலகு' என்று பொதுப் பெயரால் சுட்டினர். இந்த அலகினை மீண்டும் மூன்றன் அலகு, நாலன் அலகு, ஐந்தன் அலகு, ஏழன் அலகு, ஒன்பான் அலகு என்று ஐந்து வகைகளாகக் கொண்டனர். இவற்றிற்குத் திசுரம், சதுரச்சிரம், கண்டம், மிசுரம், சங்கீர்ணம் என்னும் பெயர்களையும் முறையே ஈந்தனர். பெயர் வடமொழியாயினும், முறை தமிழர்கள் கண்டவையே."¹⁰⁴

'அட்சரம்' என்பது கையைத் தட்டி, விரல்களை எண்ணும் எண்ணிக்கையாகும். 'மாத்திரை' என்பது, எண்ணப்படும் எண்ணிக்கைகளுள் நிலவும் கால அளவு என்பதாகும். இவை ஏற்கனவே குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இவைபற்றிய விரிவான விளக்கம் நூலாசிரியரின் தமிழர் முழுவியல் என்னும் நூலில் குறிப்பிடப்பட்டிருத்தல் காணலாம். மேலும் ஓசையின் சிறப்பியல்புகளை சுந்தரம் அவர்கள் 'பழந்தமிழ் இலக்கியத்தில் இசை' எனும் நூலில் பின்வருமாறு குறிப்பிடுதல் காணலாம். "நெட்டெழுத்துக்களால் ஆவது நெட்டோசை, மிருதங்கத்தில் நெடிலாக ஒலிக்க இயலாது ஒலிப்பதால் நெடிலைக் குறிக்கின்றோம். ஓசையின் செயலுக் கேற்ற சொற்களை நிகண்டுகள் கூறுகின்றன.

இரு பொருட்கள் ஒன்றோடொன்று உராய்வதால் அல்லது மோதுவதால் ஓசை உண்டாகிறது. அந்த ஓசை அலைகள் காற்றின் வழியாக மிதந்து வந்து செவிப்பறையைத் தாக்குகின்றன. ஓசைகளை அடைமொழியால் விளக்குதல் மரபு. அவை இன்னோசை, இன்னாவோசை, வல்லோசை, எடுத்தவோசை, படுத்தவோசை, நலிதவோசை, நெட்டோசை, குற்றோசை, வார்த்த வோசை, வடித்தவோசை, சிதறலோசை, அள்ளோசை, துள்ளோசை, அகவலோசை, தூங்கலோசை முதலியன ஓசை வகைகள் ஆகும்.

உதாத்தம் என்பது எடுத்தல் ஓசை, அனுதாத்தம் என்பது படுத்தல் ஓசை, சுவரிதம் என்பது நலிதல் ஓசை, இம்மூவகை ஓசைகளே அனைத்து மொழிகளிலும் ஆதியில் இருந்தன. இவற்றின் வழியே இசை தோன்றியது. பாடலிலும், பண்களை ஆரத்தி செய்யும்பொழுதும், சுரம் பாடும் பொழுதும், மிருதங்கம் இசைக்கும் பொழுதும் தூங்கல், துள்ளல், அகவல் ஆகிய மூவகை ஓசைகளும் இடம்பெற்றால்தான் இனிமை பிறக்கும், சுவையும் பெருகும்." இம்மூன்றின் ஓசை லட்சணம் பின்வருமாறு,

1. தூங்கலோசை : இது ஏற்ற இறக்கமின்றி ஒரே அளவாய், ஒரே சொற்கட்டு மீண்டும் மீண்டும் ஒலித்துச் செல்வது.

உதாரணம் : தாங்கிட தாங்கிட தாங்கிட என்பதாகும்.



2. துள்ளல் ஓசை : இது மிகுந்த ஏற்றமும் இறக்கமும் உடையது.

உதாரணம் : ததீம்த - தாங்கிட - ததாங்கு - தகிடா - தளாங்கு என்பன.

3. அகவல் ஓசை : இது அழைப்பது போன்ற நீண்ட ஓசையாகும்.

உதாரணம் : தீம்;, தாங்கு - ததீம்; தாங்கு - ததீங்;,கிணதொம்

என்பதாகும். இவ்வாறான ஓசையைத் தயிர் விற்றலில் நீண்டு செல்வதைத் தயிரோ ஓஓஓஓ தயிரு எனவும், விறகு விற்றலில் விறகோ ஓஓஓ விறகு எனவும் அகவுவதைக் காணலாம்.

இவ்வாறு ஓசையின் சிறப்பம்சங்களை மோற்கூறிய குறிப்பின் மூலம் அறியலாகும்.

ஒலியின் தத்துவம்.

ஒலி என்றால் என்ன? இதன் செயற்பாடு யாது? இதன் பயன் என்ன? ஆகியவற்றிற்கு விடை காண்பது போன்று, அவற்றை இறையியல் ரீதியாகவும், ஒலியின் அவசியத்தை மானுட இயக்கத்தினூடு பொருத்தியும் தத்துவார்த்தமாக மத்தளவியல் நூல் 'இசைக்கு அடிப்படை சத்தமே' (ஒலியே) எனப் பின்வரும் பாடலடிகள் மூலம் குறிப்பிடுதல் முதற்கண் இங்கு இடம் பெறுவது பொருத்தமானதும், சிந்திக்கத்தக்க தொன்றுமாகும்.

“சத்தம் பிறந்திட சகலகலை யும்
பிறக்கும் அத்த னுரைத்தத றியிரோ - சத்தமே
சத்தஞ் சகல கலையாக நிற்கும்
சத்தமே சத்த சிவம்

BORN OF THIS SOUND IS THE ART OF VARIETIES
ALL; KNOW NOT THOU CIVAN UTTERED IT?
SOUND THAT IN TO ALL ARTS DOES GO
AND SOUND THAT'S CIVAN THE IMMACULATE”

பொருள் : அனைத்து இசைக்கும் ஒலியே அடிப்படை. இந்த உண்மையை அத்தனாகிய இறைவனே அறிவித்துள்ளான். ஒலியின் மூலம் அனைத்து இசையும் ஆக்கப்பெற்று நிற்கின்றன, ஓசை ஒலியானான் சிவன்.



நயம் : குரலிசை, நரம்பிசை, உலோக இசை, தோலிசை என்னும் ஐந்து இசைப் பகுப்பு கட்டும், ஒலியே அடிப்படையாகி நிற்கின்றது. இங்கு சத்தம் என்பது ஒலியையும், ஓசையையும் குறிக்கின்றது. மத்தளவியலார் இறைவனை ஒலி வடிவமாகக் காண்கிறார். கி.பி. ஒன்பதாம் நூற்றாண்டை ஒட்டி அலக்சாண்டிரியா நகரில் சிறந்த மெய்யியல் அறிஞர்கள் இறையியல் பரப்பி வாழ்ந்திருந்தார்கள், அவர்கள் 'ஆதியில் ஒலிக்க இருந்தது. அது கடவுளாக இருந்தது' என்று இறையியலில் உரைத்து வந்தார்கள். இந்த அலக்சாண்டிரியா நகரின் ஞானியருடைய இறையியலைக் கண்டே யோவான் என்னும் இயேசுவின் அடியார் கிறிஸ்துவை 'ஆதித் திரு மொழி' என்று சுட்டினார். மாந்தனுடைய நெஞ்சகத் துடிப்பொலி ஒடுங்கினால் நாடித் துடிப்பின் ஒலி நிற்கும், மரணம் வரும். எனவே மாந்தனின் இயக்கம் யாவும் ஒலியோடு பொருந்தியது.

ஒலியே ஒப்பற்ற இறைமை எனப்பட்டது. உடலில் இதய ஒலியின்றேல் சிந்தனையில்லை, செயலில்லை, உடல் இயக்கமில்லை. ஆதி இறைமை ஒலியே 'ஓம்' எனப்பட்டது. சிவனின் உடுக்கு ஒலியில் 'ஓம்' பிறந்தது என்பர். ஓம் ஒலி உலகு ஓம்புவது."105 ஒலிகள் இயற்கை ஒலி, செயற்கை ஒலி என இரு வகைப்படும். காற்று, இடி, மழை ஆகியவற்றினின்று எழும் ஒலிகள் இயற்கையாகப் பெறப்படுகின்றன. மனிதனால் இயற்றப்பட்ட பல்வகைப் பொருட்களில் எத்தனையோ வகை நாதங்கள் உண்டாகின்றன. ரயில், மோட்டார் வண்டி, குதிரை வண்டி, மாட்டு வண்டி, ஆகாய விமானம் முதலியவற்றிலிருந்து எழும் நாதங்களும், ஊதும் குழல் அடித்திசைக்கும் தோற்கருவிகள், பாடும் பாட்டுக்கள், நடக்கும் கூத்துக்கள், பேசும் குரல்கள் முதலியனவும், இவை போன்ற பிறவும் பல்வகையான நாத ஒலிகளை எழச் செய்கின்றன. இவையாவும் செயற்கை ஒலிகளாகும்.

பெரும்பாலான கருவிகளில் எழுகின்ற நாத ஒலிகளில் மிகச் சிலவே செவிக்கு இன்பத்தைத் தருவன. அனேகமானவை செவிகளைத் துளைக்கும் கொடுமான ஒலிகளைத் தருகின்றன. செஞ்செவி பெற்ற அறிஞர்கள் இன்னிசைகளை நன்கு உணர்வார்கள். பக்குவமான மனதைப் பெற்ற ரஸிகர்கள் நாதவொலியின் நயத்தை அனுபவித்து மகிழ்வார்கள். சுவையறிந்து தெளிந்த கருவிகளின் இனிய நாத ஒலிகளைச் செவிமடுக்கும்போது எமக்குச் சுவையூட்டி, எம்மையும் நாத ஒலியின் இனிய இன்பத்தை அனுபவிக்கச் செய்கிறது.

வட்ட வடிவமான தோற்கருவியின் வலந்தலையானது மீட்டுக்கோ, சாப்புக்கோ ஏற்றபடி ஓசைகளை உண்டாக்குகிறது. இவ்வாறு ஓசைகளை வேற்றுமைபடச் செய்வதற்குக் காரணம் மிருதங்கக் கருவியின் தோலின் அசைவினால் ஏற்படும் வேறுபாடேயாகும். வயலின் தந்தியின் அசைவின் வேகம், தன்மை, அசைவு முதலியவற்றால் வயலினில் உண்டாகும் நாதத்தின் அளவு, ஸ்வரம் முதலிய குணங்கள் வேறுபடுவது போலவே மிருதங்கத்தின் தோலின் அசைவினாலேயே அதன் நாதத்தில் வேறுபாடுகள் பலவகையாக உண்டாகி ஒலிக்கின்றன.

சாதாரணமான தோற்கருவியொன்று அதிரும் வகைகளில் ஒன்பது வகையான அசைவுகளில் ஒன்பது வகையான ஒலிகளை உண்டாக்குகின்றது. ஆனால் இவை ஒன்றோடொன்று பொருந்தி

செவிக்கு இனிமையாக இருக்கமாட்டா. இவற்றை ஒழுங்குபடுத்திச் செவிக்கு இன்பம் பயக்கும் இன்னிசைகள் ஆக்குவதுதான் மிருதங்கத்தை அமைத்தவர்களுடைய நோக்கமாகும். அவர்கள் செய்துள்ள ஏற்பாடுகளினால் தோற்கருவிகளின் அசைவின் தன்மை வேறுபட்டுப் போகின்றது. ஒன்றோடொன்று ஒவ்வாத ஒன்பது வகையான ஓசைகள் ஐந்து வகையான ஐந்துஸ்தாயியின் ஸ்வரங்களாக மாறுபடுகின்றன.

வட்ட வடிவமுள்ள சாதாரண தோற்கருவிகள் ஒன்று ஒலித்துக்கொண்டிருக்கிறதென்று வைத்துக் கொள்வோம். அது கீழ் ஸ்வரங்களை உண்டாக்குமானால், அப்பொழுது அதன் தோலின் அதிர்ச்சியானது விளிம்பின் ஓரத்தில் அதிகமாகக் காணப்படுகின்றது. அதாவது விளிம்பின் ஓரத்திலே அதிகப்பட்டுள்ள அதிர்ச்சியால் மேல்ஸ்தாயி ஸ்வரங்களும் அதிகப் படியான அநுஸ்வரங்களும் எழுகின்றன. ஆகையால் விளிம்பின் ஓரத்திலேயுள்ள அதிர்ச்சியை - அசைவை அடக்கிவிட்டால் மேல்ஸ்தாயி ஸ்வரங்களைப் பேசவொட்டாது தடுத்துவிடலாம். இதன் பொருட்டுத்தான் மிருதங்கத்தின் விளிம்பின் ஓரத்திலே வெட்டுத்தட்டு அமைக்கப் பட்டிருக்கிறது. தேவையற்ற, செவிக்கு இனிமை பயக்காத மேல்ஸ்தாயி ஸ்வரங்களை அது அமுக்கிவிடுகிறது. இது எவ்வாறெனில், மேல்ஸ்தாயி ஸ்வரங்களை உண்டாக்குவதற்கு வேண்டிய விளிம்பு ஓரத்து அதிர்ச்சிகளை அது அமுக்கிப்பிடித்து அடக்கிவிடுகிறது. ஆதலால் மேல்ஸ்தாயி ஸ்வரங்கள் ஒலிக்கப்படா. கீழ் ஸ்வரங்களை உண்டாக்கும்போது விளிம்பின் ஓரத்திலே அதிர்ச்சி குறைவாகவே இருப்பதால் கீழ் ஸ்வரங்களுக்குப் பங்கம் உண்டாவ தில்லை. ஆனால் வெட்டுத்தட்டு மிகவும் அகலமாக இருக்குமாயின் கீழ் ஸ்வரங்களைக்கூட அது அமுக்கிவிடும். அப்போது மிருதங்கத்தின் நாதம் மிகவும் குறைந்துவிடும்.

வெட்டுத்தட்டின் கனத்தினால், அசையும் தோலின் கனம் சிறிது அதிகப்படுகிறது. இந்த அதிக கனத்தினால் தோலின் அதிர்ச்சி சற்று அதிகமாகத்தான் செய்யும். ஆயினும் இது ஓசையை அதிகப்படுத்தச் செய்யும் உதவியைக் காட்டிலும், அதைக் குறைப்பதன் பொருட்டுச் செய்யும் தடையே அதிக வன்மையுடையது. இதுவே அதனை அமைத்தோர் கொண்ட நோக்கமுமாகும்.

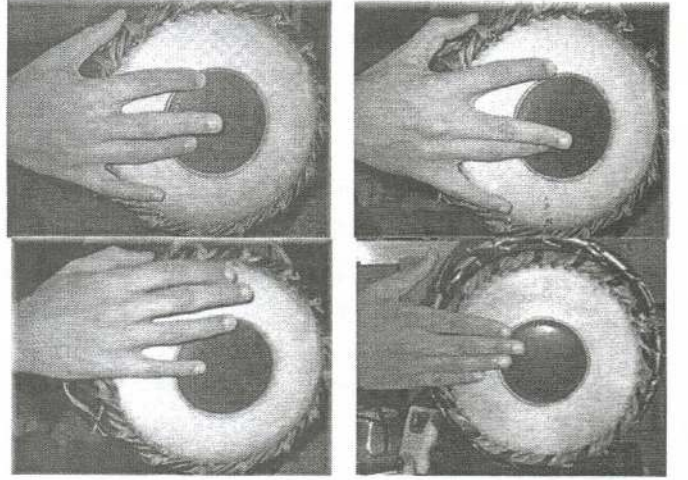
வயலின், தம்பூரா, வீணை முதலிய தந்தி வாத்தியங்களை வேண்டியபடி மீட்டி வேண்டிய ஸ்வரங்களை உண்டாக்கிக் கொள்வதைப்போல், மிருதங்கத்தின் தோலையும் தக்கபடி மீட்டினால் அதற்கேற்படி நாத ஒலிகள் எழும். இதன் விசேஷ குணமும் இதுவேயாகும். மிருதங்கத்தில் ஒலிக்கின்ற ஐந்து ஸ்தாயிகளில் முதலாவது ஸ்தாயி, மிருதங்கத்தின் வலப்புற மூட்டின் நடுவில் காணப்படும் சாதத்தின் மேல் வலது கைவிரல்களால் லாவகமாகத் தட்டி எடுத்தால் அதில் “டங்....ங்....ங்...” என்ற செவிக்கு இனிமை தரும் குளிர்ந்த நாத ஒலி பெறப்படும். இது தீம் - தொம் எனும் நாத ஒலிகட்கு சமமானதாகும். இவ்வாறு கேட்கும் குளிர்ந்த இன்னொலியிலே அநுஸ்வரங்கள் கலந்திருக்கமாட்டா. இதனைச் சாப்பு ஒலி எனக் கூறப்படும். இச் சாப்பு ஒலியிலே முழுச் சாப்பு, அரைச் சாப்பு என இரண்டு ஒலிகள் பெறலாம். மேற்குறிப்பிட்டவாறு சாப்பு கொடுக்காமல் மிருதங்கத்தின் வலதுபுற வெட்டுத்தட்டின் விளிம்பில் ஆட்காட்டி விரலால், மோதிர விரலை இணைத்தவாறு மீட்டுக் கொடுத்தால் (நம் வாசித்தால்)



அல்லது சாதத்தின் அரைப்பகுதியில் உள்ளங்கையை உட்புறமாகத் தள்ளி சுட்டு வரலால் தட்டி அரைச் சாப்புக் கொடுத்தால் அதிலிருந்து பெறப்படும் நாத ஒலிகளிலே அநுஸ்வரங்கள் உண்டாகும். இவ்விதச் செய்கைகளினால் மிருதங்கத்தின் தோற்பகுதி ஒட்டுமொத்தமாக அதிரும்.

இரண்டாவது ஸ்தாயி, மிருதங்கத்தின் வலப்புற மூட்டின் சாதத்தின் மீது உள்ளங்கையின் ஓரத்தினால் அரைச்சாப்புக் கொடுத்துவிட்டு, சுட்டு விரலை அதன் மேல் அழுத்தி வைத்திருந்தால் அந்த விரல் வைத்த இடத்திலே அதிர்வு இருக்காது. அதன் இரு புறத்திலுமுள்ள தோல் அதிரும். இவ்விதமான செய்கைகளினால் தோல் ஆனது இரண்டு பிரிவாக அதிர்கின்றது. இதனால் இரண்டாவது ஸ்தாயிஸ்வரம் பெறப்படுகின்றது.

மூன்றாவது ஸ்தாயி, வலந்தலை கொட்டுத் தட்டிலேயுள்ள கரணையின் விளிம்பின் ஓரத்தின் மீது சுட்டு விரலை சிறிது தள்ளி இலேசாக வைத்துக் கொண்டு, அவற்றிற்கு நேர் குறுக்காக வுள்ள இடத்தில் தட்டினால் மேற்குறித்த மூன்றாவது ஸ்தாயி ஸ்வரம் உண்டாகும். இச்செய்கையினால் தோலானது மூன்று பிரிவாக ஒலிக்கின்றது.



நான்காவது ஸ்தாயி, மேற்கூறியதைப் போலவே மிருதங்கத்தின் மீதுள்ள கரணையின் விளிம்பிலே மூன்று விரல்களைப் பிரித்தவாறு வைத்துக் கொண்டு, தோலின் விளிம்பில் நடுவிரலுக்கு நேர் குறுக்காகவுள்ள இடத்தில் இலேசாக சாப்பு போன்று தட்டினால் மேற்குறித்த நான்காவது ஸ்தாயிஸ்வரம் உண்டாகின்றது. இச்செய்கையினால் தோலானது நான்கு பிரிவுகளாக ஒலிக்கின்றது.

மிருதங்கத்தினின்றும் இவ்வகையாக ஒலிக்கும்போது அதன் மேல் இலேசாக மணலைத் தூவினால் அந்த மணலானது சிற்சில வகையாக, வடிவமாகப்படிக்கிறது. இவ்வாறு ஒலியின் தன்மைக்கேற்ப மூன்றாம், நான்காம் ஸ்தாயிஸ்வரங்கள் உண்டாகும்போது மணலின் வடிவங்களும் வேறுவகையாக உருவம் பெறுகின்றன. பண்டைக்காலத்தில் விளங்கிய தோற்கருவிகளின் தொழில் வல்லார்கள் இசையை இன்ப மயமாகச் செய்வதற்கென்றே மிருதங்கத்தைப் பக்க வாத்தியமாகப் பரிணமிக்கும்படி பலநாட்கள், பலவாறு ஆராய்ந்து அரிதாய்க் கண்டு அமைத்த மிருதங்கத்தின் அற்புத இசையின்பத்தை எடுத்தியம்ப முடியாது. இனிமையற்றதான நாதத்தை உண்டாக்குவதுதான் பறை என்னும் தோற்கருவியின் இயற்கைக் குணமாகும். கர்ண கொடுமுடையது பறையொலி. இதனைக் கம்பராமாயணம் பாலகாண்டத்தில்,

“.....கோதில் யாழ்
நறையடுத்த வாசணநன் மாச்செவிப்
பறையடுத்து போலுமென் பாவரோ”¹⁰⁶

எனும் செய்யுளால் அறியலாம். இத்தகைய ஒலியென்பதை உணர்ந்து அதே வடிவத்தை உடையதெனினும், இன்னிசையை இனிது பயப்பதான மிருதங்கத்தை மாண்புபெற ஆய்ந்த மைத்த பண்டையோர்களது இசையுணர்ச்சியும், புதுமையைப் புதுக்கி நிருபிக்கும் நுணுகிய ஆராய்ச்சித் திறமையும் பெரிதும் கொண்டாடிப் புகழ்ந்து போற்றத்தக்கன. ஏனெனில் இனிமையற்ற ஒலி அல்லது ஓசையின் தத்துவத்தை நன்கறிந்து இனிமையுள்ள ஒலியாக, இன்னிசையாக மாற்றிய செயலானது ஒலியின் தன்மைகளையும், தத்துவங்களையும் நன்கு உணர்ந்து தெரிந்தவர்களே முயன்று செய்யக் கூடிய அரிய செயலாகும். பலவிதமான கரடுமுரடாய்க் காதுக்கு அருவருப்பாய் ஒலிக்கின்றதான தோற்கருவியொன்றை நன்றாகச் செப்பனிட்டு சீர்திருத்தி மிகமிக மதுரமான ஓசை ஒலியைக் கொடுக்க வல்லதான மிருதங்கமாக மாற்றிய அவர்களுடைய அறிவின் திறமும், ஆராய்ச்சி வன்மையும் பெரிதும் பாராட்டுக்குரியன. திருவையாற்றுத் திருத்தாண்டகத்திலே ‘ஓசை ஒலியெலாம் ஆனாய்’ என இறைவன் போற்றப்படுகின்றான் ‘ஓசை பிறக்கும் இடம் அறிந்தால் இறைவனிருப்பிடம் அறியலாம்.’ என அறிஞர் பகருவர். ஓசை என்பது அளவோ, பொருளோ அற்றது. ஒலி என்பது பொருட்களிலே இருந்து அளவுடன் எழுதுவது. இறைவனின் திருச்சிலம்பிலே அனைத்துவகை ஓசைகளும் ஒலிக்கும். ஓசைவழியே அனைத்து வகை இசையும் பிறக்கும். ஓசைக்குள்ளே இசை ஒன்றித்து ஒடுங்கும். ஓசை அளவு சார்பு அற்றது. ஒலி ஒரு குறித்த அளவில் ஒலிப்பது. ஒழுங்கும் ஒன்றிப்பும் பெறுவது.

தாளவியல்

ஒலியின் பல்வேறு ஏற்ற இறக்கக் கூறுகளை இனிதாக இணைத்து மனம் உவப்படைய அதனை இசைத்துக் காட்டுவதில் இசைக்கலை பிறக்கிறது. பொருத்தமாக ஒலிக்கூறுகளை இணைத்து மகிழ்வதற்குரிய கால அளவை உறுதிப்படுத்தும் முறையே தாளமாகக் கருதப்படும். தாளம் ஒலிக்கட்டுப்பாட்டிற்கு ஆதாரமாகி அதனால் ஏற்படும் இசை அலகின் இனிமைக்குக் காரணமாக விளங்குகிறது.

இசைக்கலையின் கால அளவு மிகவும் முக்கியமான ஒன்றாகும். இசைக்கலை பண், தாளம் ஆகிய இரண்டையும் மிக முக்கியமான கூறுகளாகக் கொண்டது. பண்ணின்றி இசையில்லை; தாளமின்றி இசைக்குச் சிறப்பில்லை; பண்ணுக்கும் தாளத்திற்கும் கட்டுப்பாடுகள் உண்டு; விதி முறைகள் பல உள்ளன. அவற்றைச் சரியாக உணராமல் இசைக்கலையில் சிறப்பு அடையவே முடியாது. இசைவரம்பு கடந்து செல்லும் ஆறு போன்றது. தாளங்கள் அதனுடைய கரைகளைப்



போன்றவை. தாளங்கள் இசையை அளவுக்கு உட்படுத்துவதுடன் அதனை அழகுற மிடுக்குடன் விளங்கச் செய்கின்றன.

சங்ககாலத்துத் தாள வகைகளைப்பற்றிய செய்திகளில் முழவு, தண்ணுமை, துடி, கிணை, பறை முதலிய பலவிதமான தாள இசைக்கருவிகள் இருந்துள்ளன. கலித்தொகை, பதிற்றுப் பத்து, பரிபாடல் ஆகியவற்றின் அடிக்குறிப்புகள் பண்டைத் தமிழ் மக்களின் தாளம் பற்றிய அறிவைப் புலப்படுத்திக் காட்டும் தகுதியுடையன.

இசை, முழவு, கூத்து, வினயம், தாளம் என்னும் ஐந்து பகுதிகளின் இலக்கணங்களைக் கூறும் 'பஞ்ச மரபு' எனும் பழைய இசைத்தமிழ் நூலில் தாளத்தைப் பற்றிப் பின்வரும் குறிப்புக்கள் காணப்படுகின்றன. தாளத்தில் இடக்கை தாழ்ந்தும் வலக்கை ஓங்கியும் நிற்கும்; தாளம், கொட்டு, இசை, தூக்கு, அளவு என்னும் கால மாத்திரைகளை உடையது. கொட்டு - அரை மாத்திரை, அசை - ஒரு மாத்திரை, தூக்கு - இரண்டு மாத்திரை, அளவு - மூன்று மாத்திரை என அடியார்க்கு நல்லார் கூறுவது காணலாம். சிறப்பான ஏழுவகைத் தூக்குகள், பரிவட்டணை (ஆவர்த்தன முடிவு) முறையில் தனி நிலை ஓரியல் (தனி வாசிப்பு) முதலிய முழக்கியங்களும் தாளவியலுக்கு உரித்தானவை என்று கூறுகின்றன. தாளத்தின் சிறப்பியல்புகளைச் சுந்தரம் அவர்கள் தமது 'பழந் தமிழிசையியல்' எனும் நூலில் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகின்றார்.

1. தாளம் என்பது காலக்கணக்கினை அடிப்படையாகக் கொண்டு நடப்பது. இசையியல் கள் அனைத்திற்கும் தாளம் 'எலும்புச் சட்டகம்' எனவும், இசை நரம்பொலிகள் 'தசையும் நரம்பும்' எனவும் கூறுலாம். தாளம் என்பது அடிப்படை; அதன் மேலே பாடல் கட்டடங்கள் கட்டப்படுகின்றன.
2. இசையரங்கில் அனைத்துக் கருவிகளையும், பாடுவோரையும் ஒன்றித்துச் செலுத்துவது தாளம்; எனவே தாளத்தை ஓர் 'இயக்குனர்' எனலாம்.
3. பாடல்களுக்கு வடிவும், நடையும், விரைவும், எழுச்சியும் நல்குவதே தாளம்.
4. இரக்கம், அருள் முதலிய இளகிய உணர்ச்சிகளையும் வீரம், கோபம் முதலிய துள்ளல் உணர்ச்சிகளையும் தூண்டி எழச்செய்வது தாளத்திலுள்ள 'கதியும் - நடையும்' ஆகும்.
5. தாளமே இசையின் 'கணிதம்' எனலாம்.
6. தாள இயல்புகள் அனைத்து நாடுகளுக்கும் பொது.

7. இயற்கைப் பொருட்களாகிய உலகம், சூரியன், சந்திரன் முதலியன ஒரு கால அளவுக்குக் கட்டுப்பட்டு இயங்குவனவே.
8. சொல் நடையிலும், கால நடையிலும், குருதி ஓட்டத்திலும், நரம்புத் துடிப்பிலும் கால அளவு இயங்குவதால் உலகையே 'காலம்' ஆள்கின்றது எனலாம்.

தாளங்களுடன் பண்களைப் பாடுகின்ற வகைமுறைகள் யாவும் சங்ககாலத்திற்குப் பல்லாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பே நன்கு வகுக்கப்பட்டிருந்தன. அதற்கான ஆதாரங்கள் திராவிடரின் சிந்து வெளி நாகரீகத்திலும் இன்று கிடைக்கின்றன. தாளங்கள், அலகுகள் ஆகியவற்றின் பயன்களைக் காட்டும் பாடல்களும் மிகப் பழங்காலத்திலேயே இயற்றப்பட்டுள்ளன. தொல்காப்பியத்தில் 'வாரம் பாடுதல்' என்னும் முறை தமிழிசையில் மிகத் தொன்மையானதென்பதினால் அறியப்படுகிறது.

இன்றைய நிலையில் தாளத்தைப் பற்றி நன்கு அறிவதற்கேற்ற முறையில் 'தாள சமுத்திரம், சச்சுட வெண்பா, தாள தீபிகை, தாளமும் அனுபவமும்' ஆகிய நூல்கள் தமிழில் கிடைக்கின்றன. இவற்றைவிட 'தாளவகையோத்து' என்ற பழமையான நூலைப்பற்றி அடியார்க்கு நல்லார் குறிப்பிட்டுள்ளார். மிகப் பழங்காலத்திலிருந்தே தாளத்தைப்பற்றிய நுட்பங்களைத் தமிழ் மக்கள் நன்கு தெரிந்துள்ளனர் என்பதை இந்த நூல்களின் வாயிலாக அறியலாம். ஓசை, ஒலிநயம் மிக்க மிருதங்க வாசிப்பினை மேற்கொள்வதற்கு முன்னோர் வகுத்த தாளங்கள் பலவுள்ளன. அவற்றுள் சில தாளங்களே நடைமுறையில் இன்று உபயோகப்படுத்தப்படுகின்றன. எனினும், இன்று பாரதத்தில் வெவ்வேறு தாளங்களில் இசைப்பாடல்கள் அமைத்தும் அவற்றில் லயவிண்ணியாசம், தாளவாத்திய அரங்கு என்பன நிகழ்த்தியும் தாளங்களைப் பற்றிய விளக்கத்தினைத் தெளிவுபடுத்துகிறார்கள் இதற்கு எடுத்துக்காட்டாக "முடி கொண்டான் வெங்கட்ராம ஐயர் அவர்கள் இந்திய வானொலியில் 108 தாளங்களுள் ஒன்றான 'லக்ஷ்மீச' எனும் தாளத்தில் பல்லவி பாடியுள்ளார். இத்தாளம் 6¼ அட்சரங்களையும் 25 மாத்திரைகளையும் உடையதாகும்."¹⁰⁷ என நூல் வாயிலாக அறிய முடிகின்றது.

தாளங்கள்

ஐந்து ஜாதிகளை உள்ளிட்ட லகு, திருதம், அனுதிருதம் ஆகிய அங்கங்களைக் கொண்ட சூளாதி சப்த தாளங்கள் எனப்படுபவை துருவம், மட்டியம், ரூபகம், ஜம்பை, திரிபுடை, அட, ஏகம் ஆகிய ஏழு தாளங்கள் ஆகும்.

35 தாளங்கள், மேற்குறிப்பிட்ட ஒவ்வொரு தாளத்திற்கும் ஐந்து ஜாதிகளின் பிரகாரம் 5X7=35 தாளங்களாக உருவாகின. 175 தாளங்கள், 35 தாளங்களில் ஒவ்வொன்றிற்கும் 5 கதிகளின் பிரகாரம் 5X35=175 தாளங்களாக உருவாகின.

108 தாளங்கள், லகு, திருதம், அனுதிருதம், குரு, புலுதம், காகபாதம் எனும் அங்கங்கள் அமையப்பெற்ற ஆதிதாளம், தற்பணம், சர்ச்சரி, சிம்மலீலா, கந்தர்ப்பம், சிம்மவிக்ரமம், ஸ்ரீரங்க தாளம், ரதி லீலா, ரங்க தாளம், பரிக்ரமம், பிரத்யாங்கம், ஜகலீலா, திரிபின்னம், விரவிக்ரமம், அன்னலீலா, வர்ணபின்ன, ராஜகுடாமணி, ரங்கத்யோதம், ராஜதாளம், சிங்க விக்ரீடம், வர்ண மாலி, சதுஸ்ர வர்ணம், திஸ்ர வர்ணம், மிஸ்ர வர்ணம், ரங்கப் பரதீபம், ஹம்ஸ நாதம், சிம்ம நாதம், மல்லிகா மோதம், சரப லீலை, ரங்காபரணம், சதுரங்கலீலை, சிம்ம நந்தனம், ஜயஸ்ரீ, விஜய நந்தனம், ப்ரீதி, த்விதீயகம், மகா நந்தனம், கீர்த்தி தாளம், விஜய தாளம், ஜய மங்களம், ராஜ வித்யாதரம், மட்யம், ப்ரகாச மட்யம், ஜயதாளம், குடுக்க தாளம், நிஸ்சாருகம், கரிட தாளம், திரிபங்கி, கோகிலப் பிரியா, ஸ்ரீகீர்த்தி, பிந்து மாலிகை, சமதாளம், நந்தனம், மதிக்குரு, உத்சஷணம், டங்கி, வர்ண மட்யம், அபிநந்தனம், அந்தரக் கிரீட, மல்ல தாளம், தீபகம், அனங்க தாளம், விசம தாளம், நந்தி தாளம், முகுந்தம், அன்ய முகுந்தம், கந்துகம், ஏகதாளம், பூர்ணகங்காளம், விஷம கங்காளம், சம கங்காளம், சதுஸ் தாளம், டொம்பிளி, அபங்க தாளம், ராஜ கொங்காளம், லகு சேகரம், திருத சேகரம், ப்ரதாப சேகரம், சேகர ஜெம்பை, சதுர்முகம், பின்ன சதுர்முகம், திரி மூர்த்தி, ஜெம்பை, ப்ரதி மட்ஜம், த்ருதிய, வசந்த, லலித, ரதி, கரணா, யதி, கட் தாளம், ரத்ன, வருணாயதி, ராஜ நாராயணி, மதங்க, பார்வதி லோசனம், விப்ர தாளம், காருதி, ஸ்ரீநந்தனம், ஜகன் மோகனம், லீல, விவோகிதம், லலிதப் பிரியா, ஜனக தாளம், லசஷ்மீசம், ராஜவர்த்தனம், பெத்தாபரணம் என்பனவாகும்.

அபூர்வ தாளங்கள் 52. இராகங்களில் அபூர்வ இராகங்கள் இருப்பது போன்று தாளங்களில் அபூர்வ தாளங்கள் உண்டு. இத்தாளங்கள் சாரங்கதேவ மகா முனிவரினால் சோமநாத மகா ராஜனுக்கு அருளிச் செய்யப்பட்டனவாகும். இவற்றில் குரு, புலுதம், காகபாதம், திருதம், திருத விராமம் எனும் அங்கங்கள் கலந்திருக்கும். அவை, விநாயக தாளம், லட்சுமி தாளம், கும்ப தாளம், அனும கும்ப தாளம், விப்ர கீர்ண தாளம், பட்சாந்திரம் (பிரம்ம தாளம்), பாசாந்திரம், விஷ்ணு தாளம், சிவ சங்கர, ஸ்கந்த, கௌரி, சரஸ்வதி கண்டாபரணம், சந்திர கவா, சவர்க்க, மர்ம, வசவசங்கான, ஆதிரெட்டி, கன்னிமாசன்னி, ஷட்க தாளம், அஷ்ட தாளம், சதுர்த்தி, பஞ்மா தாளம், ராஜ ஜெம்பை, அட தாளம், லகுமட்ய தாளம், சல மட்ய தாளம், நிருத்த மட்யம், மகன மட்யம், சகண மட்யம், ஜகன மட்யம், சேரமதி தாளம், கவனிதாளம், மதிக்குரு, அன்யமுகுந்தம், அதங்கம், நிசங்கம், நிச்சங்கலீல, அனங்கநாரி, கஜ தாளம், ஸாரஸ தாளம், புத்த தாளம், குவிந்த தாளம், களத்வனி, கௌடி, லக்ன தாளம், ராஜமார்த்தாண்டம், ராஜ துருக்காங்கம், ஸாரங்கதேவ தாளம், பரார்த்திகம், குமுதம், காருண்யம், துவிதியம் என்பனவாகும்.

பஞ்ச தாளம், இது ஐந்து தாளங்கள் எனப் பொருள்படும். இவை இறைவன் தாண்டவத்தின் போது ஐந்து திருமுகங்களினின்றும் தோன்றிய தாளங்களாகும். அவையாவன சச்சுட்டம் (சச்சுட்டம்), ராசுட்டம், ஷட்பிதாபுத்ரிகம், சம்பத்வேஷ்டகம், உத்கட்டிதம் என்பனவாகும்.

நவசந்தி தாளம், இவை கோயிற்கிரியைகளின்போது கோயிலின் பிரகாரத்தில் பிரம்மா, இந்திரன், அக்கினி, யமன், நிருதி, வருணன், வாயு, குபேரன், ஈசானன் ஆகிய முதலிய திக்கு பாலகர்களை மகிழ்வித்தற்பொருட்டு நிகழ்த்தும் உபசாரங்களுள் ஒன்றாகும். அவையாவன பிரம்ம தாளம், இந்திரதாளம், மத்தாபரணம், பிருங்கினி, மல்லதாளம், நவதாளம், பலிதாளம், கொட்டரி தாளம், டக்கரி தாளம் என்பனவாகும்.

சாப்பு தாளம், இதனைச் சாபு, சாய்பு தாளம் எனவும் குறிப்பிடுவர். இத்தாளங்கள் 5 ஜாதிகளையும் உள்ளடக்கியதாக, கைகளில் இருதட்டுக்களில் இதன் எண்ணிக்கை அமையக்கூடியதாகவிருக்கும். இவ்வாறு ஒவ்வொரு ஜாதியையும் சாய்ந்து - சார்ந்து விளங்குவதால் இப்பெயர்பெற்றது எனலாம். இத்தாளங்கள் பெரும்பாலும் தெம்மாங்கு, காவடிச்சிந்து, பஜனைப்பாட்டுக்கள் பாடும் பொருட்டும், திவ்யநாமக் கீர்த்தனைகளிலும் அமைகின்றன. சியாமா சாஸ்திரி அவர்கள் விலோமச்சாப்பு தாள அமைப்பில் உருப்படிகள் இயற்றியுள்ளார் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

தேசாதி தாளம், இது அந்தந்த தேசத்தில் வழங்கிவரும் தாளம். ஒரு தேசத்தில் 8 அட்சரம் எனின் இன்னோர் இடத்தில் 4 அட்சரம் எனப்படும். இவை மகாராஷ்டிர தேசத்திலிருந்து தோன்றியதெனத் தெரியவருகின்றது.

மத்யாதி தாளம், இது ஒரு ஆவர்த்தனத்திற்கு நான்கு அட்சரமெனில் தாளத்தை ஒரு வீச்சம் மூன்று தட்டுக்களுமாக அனுசரிக்க வேண்டிய இடத்தில் இரண்டாவது தட்டினையும், வீச்சையும் பிரதானமாக வைத்துக்கொண்டு பாடுவது, வாத்தியம் இசைப்பதாகும். பொதுவாகக் கூறின் தேசாதி என்பது தாளங்களின் வீச்சின் 3/4 இடத்திலும், மத்யாதி வீச்சின் 1/2 இடத்திலும் ஆரம்பிக்கப்படும். தியாகராஜ சுவாமிகள் தேசாதி, மத்யாதி தாளங்களைத் தனது கீர்த்தனங்களில் பயன்படுத்தியுள்ளார் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

பண்டைய தமிழர் கையாண்ட தாளங்களிலே 'தாக்குத்தாளவகை ஏழு' எனும் பாடலடிகளால் மத்தள முறைமையாளர் சுட்டுதல் இங்கு இடம்பெறுவது மிகவும் பொருத்தமானதே. அவர் குறிப்பிட்டுள்ளதை அப்படியே இங்கு தரப்படுகின்றது.

“தாக்குநில மேழுகத்த தாமொன்றி ரேழாகும்
பார்க்கில்பதி மூன்று பதினொன்று - நீக்கி நவம்
ஏழஞ்சு மூன்றுயிதிற் காதி தகரமொன்று
நாளுஞ் சமகெதியாய் நாட்டு



THE TONES SEVEN PLAYED (WITH HANDS AND FINGERS IN ACTION)
AND DOUBLED TO SEE THEM IN RHYTHMIC SPACES FOURTEEN
BORN THERE' RE INTERFECUND MEASURES TO, ODD AND EVEN*
ONE GOING AT A TIME AND IN HARMONY WITH THE OTHER THERE ON

இவ்வெண்பாவானது மட்டத்தாளங்கள் இத்தனையென்றும், சாய்புத் தாளங்கள் இத்தனையென்றும் கூறுகின்றது. இப்பாடலை முதற்கண் கருத்து நோக்கி வகுத்துக் கொள்வோம்.

1. தாக்கு நிலம் ஏழு உகந்ததாம்.
2. (அவை) ஒன்று ஈரேழு ஆகும்.
3. பதின்மூன்று, பதினொன்று நீக்கிப் பார்க்க.
4. (மேலும்) நவம், ஏழ், ஐஞ்சு, மூன்று நீக்கிப் பார்க்க.
5. இதற்கு ஆதி தகரம் ஒன்று.
6. நாளும் சமகதியாய் நாட்டு

மேற்கண்ட வரிகட்குப் பொருள் காணுவதற்கு முன்னரே இவ்வெண்பாப் பொருளோடு தொடர்புடைய சிலப்பதிகார உரைக்கருத்துக்களை அறிந்துகொள்ளல் உறுதுணை புரியும். அடியார்க்கு நல்லார் தாள வகை பற்றிக் கூறியுள்ள கருத்துக்களை முதலில் அறிந்து கொள்வோம். அவை வருமாறு: தாளங்கள் இருவகைப்படுவன; மட்டத்தாளங்கள் என்பன ஒரு வகை. இரு சமமாகப் (பின்னமில்லாத இரு சமமாக) பகுத்தற்குரியவை; 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14 – முதலியன. இவை ஆறன் மட்டம், எட்டன் மட்டம் என்பன போல் பெயர்பெறுவன. 3, 5, 7, 9, 11, 13 என்பவை சாய்புத் தாளங்கள்; இவை இரு சமமாகப் பிரிதற்குரியவை அல்ல; இவை ஐந்தன் சாய்பு, ஏழன் சாய்பு என்பன போல் பெயர் பெறும்.

மட்டத் தாளம்	சாய்ப்புத் தாளம்
அ) 1 + 1 = 2	1 + 2 = 3
ஆ) 2 + 2 = 4	2 + 3 = 5
இ) 3 + 3 = 6	3 + 4 = 7
ஈ) 4 + 4 = 8	4 + 5 = 9
உ) 5 + 5 = 10	5 + 6 = 11
ஊ) 6 + 6 = 12	6 + 7 = 13
எ) 7 + 7 = 14	

மட்டத் தாளத்தைப் பின்னம் இல்லாத இரு சம பாகங்களாகப் பகுக்கலாம். சாய்ப்புத் தாளங்களையும் பின்னமுடைய இரு சம பாகங்களாகப் பகுக்கலாம்; வேறு வகையில் பகுத்தால் இரு சம பாகமாகப் பிரித்து ஓர் எண்ணுடன் ஒன்றைக் கூட்டிக் கொள்ளுதல் வேண்டும்.

எ.டு:- $2 + 2 = 4 = 2 + 2 + 1 = 5 = 2 + 3 = 5$

இனி வேறு வகைப் பகுப்புக்கள் வருமாறு: -

$(\frac{3}{4} \times 4) 1\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2} = 3$ அல்லது $1 + 2 = 3$

$(1\frac{1}{4} \times 4) 2\frac{1}{2} + 2\frac{1}{2} = 5$ அல்லது $2 + 3 = 5$

$(1\frac{3}{4} \times 4) 3\frac{1}{2} + 3\frac{1}{2} = 7$ அல்லது $3 + 4 = 7$

$(2\frac{1}{4} \times 4) 4\frac{1}{2} + 4\frac{1}{2} = 9$ அல்லது $4 + 5 = 9$

$(\frac{3}{4})$ முக்கால் - தகிட - திரிச்சரம்

$(1\frac{1}{4})$ ஒன்றேகால் - தகதகிட - கண்டம்

$(1\frac{3}{4})$ ஒன்றேமுக்கால் - தகிடதகதிமி - மிசரம்

$(2\frac{1}{4})$ இரண்டேகால் - தகதிமிதகதகிட - சங்கீணம்

மேற்கூறிய திரிச்சரம் முதலியவற்றை முறையே மூன்றனலகு, ஐந்தனலகு, ஏழனலகு, ஒன்பானலகு எனலாம். இப்பகுப்பினால் தாளவரலாறும், தாளவகையும், தாள வளர்ச்சியும் அறியலாகும். இந்தப் பின்னணி அறிவுடன் இனி வெண்பாப் பொருளை நோக்குவோம்.

'தாக்குதல்' என்பது கரத்தால் தட்டியும் பின்னர் விரல்களால் முறையே எண்ணுவதையும் உடைய தாளத்தைக் குறிப்பது. இந்தவாறு தட்டியும், எண்ணியும் போடும் தாளம் - ஏழு நிலத்தில் நிற்பன; நிலம், எண்கள். அந்த ஏழு நிலத்தைக் கண்டுபிடிக்கும் முறை வருமாறு:- முதலில் 2 முதல் 14 வரை எண்களை நிறுத்துக:-

2, 3x, 4, 5x, 6, 7x, 8, 9x, 10, 11x, 12, 13x, 14

மேலே நிற்கும் எண்களுள், முதலில் 13, 11 எனும் இரண்டையும் நீக்குக. இதனை

“பதின்மூன்று, பதினொன்று நீக்கிப் பார்க்கில்”

என்றார் மத்தளவியலார். மேலும் 9, 7, 5, 3 என்பவற்றை நீக்குக என்றார். “நவம், ஏழ், அஞ்சு, மூன்று நீக்கிப் பார்க்கில்” - என்று செய்யுள் சொற்களைக் கொண்டு கூட்டுக. இங்கு 'நவம்' என்பது ஒன்பது; 'ஏழஞ்சு' என்பவை ஏழும், ஐந்தும் எனப் பொருள்படுவன. எனவே செய்யுட் கூற்றுப்படி மொத்தமாக நீக்கப்பட்ட நிலங்கள்:- 13, 11, 9, 7, 5, 3 என்னும் ஆறு நிலங்களாகும்; இவற்றை நீக்கிய பின்னர் எஞ்சி நிற்கும் நிலங்களாகிய எண்களாவன:- 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14 என்னும் ஏழு எண்களாகும்; இவை ஏழு நிலங்களாகும். “தாக்கு நிலம் ஏழு உகந்ததாம்” என்றார் மத்தளவியலார். இவை இரு சம எண்களாக பிரிக்கத்தக்கவை; சமனிலையாதலால் இருபுற ஒற்றுமையானவை. இன்பமுட்டுவன என்று குறித்துள்ளார்.

1 + 1 = 2; 2 + 2 = 4; 3 + 3 = 6; 4 + 4 = 8; 5 + 5 = 10; 6 + 6 = 12; 7 + 7 = 14; இனி நீக்கப்பட்ட எண்கள் எவை? 13, 11, 9, 7, 5, 3 என்னும் ஆறு எண்கள். இந்த ஆறு எண்களும் எப்படி உண்டாயின? நுண்ணிய அளவாகிய ஒன்று என்பதை ஒவ்வொரு மட்டத்தாள எண்ணுடனே சேர்க்க உண்டாகியவை எனலாம். 2 + 1 = 3; 4 + 1 = 5; 6 + 1 = 7; 8 + 1 = 9; 10 + 1 = 11; 12 + 1 = 13 எனவே மட்டத்தாள எண்களுடன் ஒன்றைக் கூட்ட சாய்புத்தாளம் உண்டாகும். 2, 4, 6, 8, 10, 12 இவற்றுடன் தனித்தனியே ஒன்றைக் கூட்டுக. “இதிற்கு ஆதி தகரம் ஒன்றும்” என்றார் மத்தள வியலார். ‘தகரம்’ என்பதற்கு – சிறியது, நுண்ணியது என்று மதுரைத் தமிழ்ச்சங்க அகராதி பொருள் சுட்டியுள்ளது. இங்கு மிகச்சிறிய எண்ணாகிய ஒன்றினை ஒவ்வொரு மட்டத்தாள எண்ணுடன் சேர்க்க சாய்புத்தாள எண்கள் கிட்டுமென்கிறார். மட்டத்தாளத்துடன் நுண்ணிய சிறிய ஒன்று எனும் எண்ணை முதலில் கூட்டச் சாய்புத்தாளம் வரும். ‘இதிற்கு ஆதி தகரம் ஒன்றும்’ என்று கூறி விளக்கியுள்ளார்; இது மட்டத்தாளத்திலிருந்து சாய்புத்தாளம் பிறப்பதைப் பற்றிக் கூறுகின்றது. இனி இந்தச் சாய்புத் தாங்களையும் மட்டத்தாளங்களையும் சமமான சீற்றெல்லையாகப் பிரித்து முழக்கும் வழக்கம் இன்றுமுள்ளது.

$$2 + 2 + 2 = 6 \quad (2 \times 3 = 6)$$

$$2 + 2 + 2 + 2 = 8 \quad (2 \times 4 = 8)$$

$$2 + 2 + 2 + 2 + 2 = 10 \quad (2 \times 5 = 10)$$

$$\text{இவ்வாறே} \quad 2 \times 6 = 12;$$

$$2 \times 7 = 14.$$

$$\frac{3}{4} + \frac{3}{4} + \frac{3}{4} + \frac{3}{4} = 3 \quad (\frac{3}{4} \times 4 = 3)$$

$$1\frac{1}{4} + 1\frac{1}{4} + 1\frac{1}{4} + 1\frac{1}{4} = 5 \quad (1\frac{1}{4} \times 4 = 5)$$

$$1\frac{3}{4} + 1\frac{3}{4} + 1\frac{3}{4} + 1\frac{3}{4} = 7 \quad (1\frac{3}{4} \times 4 = 7)$$

$$2\frac{1}{4} + 2\frac{1}{4} + 2\frac{1}{4} + 2\frac{1}{4} = 9 \quad (2\frac{1}{4} \times 4 = 9)$$

இவ்வாறு மேற்கண்ட இருவகைத் தாளங்களையும் சீற்றெல்லைச் சமகதியாக்கி முழக்கலாம்; இது இன்றும் பெருவழக்கில் உள்ளது.

$$\text{தகிட} \quad \frac{3}{4} \times 4 = 3$$

$$\text{தகதகிட} \quad 1\frac{1}{4} \times 4 = 5$$

$$\text{தகிடதகதிமி} \quad 1\frac{3}{4} \times 4 = 7$$

$$\text{தகதிமிதகதகிட} \quad 2\frac{1}{4} \times 4 = 9$$

இவ்வாறு சிற்றெல்லையின் சமகதியில் இருவகைத் தாளங்களையும் முழக்கலாம் என்றார். இங்கு 'கதி' என்ற சொல்லிற்கு இவ்விடம் நோக்கி நடை என்று பொருட்படுத்தலே பொருந்துவதாகும்.

'நாளும் சம கெதியாய் நாட்டு' என்றார் மத்தளவியலார். எனவே சாய்புத் தாளங்களைப் பின்னண்களாக்கிச் சமமாக்கி முழக்குதற்கு வழியுண்டு என்று சுட்டுகின்றார். இனி 12 என்பதை $6 \times 2 = 12$; $2 \times 6 = 12$; $3 \times 4 = 12$ என்ற சிறு சம எண்களாக்கிப் பகுத்து நடையாக்கி முழக்கலாம். ஐந்தன் எண்ணுக்கு $1\frac{1}{4}$ என்பது சிற்றெல்லை. $1\frac{1}{4} \times 4 = 5$ பேரெல்லை ஐந்தன் பெருக்கமாக எத்துணையும் கொள்ளலாம். இவ்வாறே பிறவற்றிற்கும் கொள்க.

"இனித் தாக்குநிலம் ஏழு உகந்ததாம்; ஒன்று ஈரேழு ஆகும்" என்ற முதல் வரிக்குப் பொருள் காண்போம். மட்டத்தாளம் ஏழும் முதற் களையில் ஒரு வகையாய் நிற்கின்றன. அதற்கடுத்த மேற்களையில் ஏழுதாளமும் இரட்டிப்பதால் 14 ஆகின்றன. ஏழில் இரட்டித்துப் பதினாலு எண்ணிக்கைகளாகும். இரட்டித்து ஆவதை 'ஈரேழு' என்றார். ஏழு என்பதில் ஒவ்வொன்றும் இரண்டாம் களையில் இரண்டாகுவதால் பதினாலு ஆகும் என்று பொருள் கொள்ளல் வேண்டும். 'களை' என்பது தாள எண்களுக்குள்ளே இரண்டு எண்களுக்கு ஊடே நிலவும் எழுத்து ஓசை அளவுக்காலம்.

எ.டு:- 'தகதின' என்னும் நாலு எழுத்து ஒலிக்கும் ஓசை அளவு இடைவெளி நேரம் ஒருகளை என்றால் - 'தகதின தகதின' என்று இரண்டுமுறை ஒலிக்கும் ஓசை அளவு இடைவெளிக் காலத்தை இரண்டுகளை எனல் வேண்டும். ஆதிதாளத்திற்கு $4/4$ என்ற விழுக்காட்டில் இடைவெளிக் காலம் நிலவிக் கொள்ளும்போது, இன்று கொள்ளும் கணக்குமுறை,

ஒரு களையில் மட்டத்தாளம் ஏழு இருக்கும். அவை
இரட்டைக் களையில் பதினாலு ஆகும்."108

பண்டையோர் இவ்வலகு முறைமைகளையும், அதற்கான தாளங்களையும் மிகவும் நுணுக்கமாக ஆய்ந்து, பகுத்து அவற்றைக் கணித அளவுகள் கெடாது திறம்படச் செயன்முறைப் படுத்தியுள்ளார்கள் என்பது மேற்குறிப்பிடனவற்றிலிருந்து அறியலாகும். இவைபோன்று வேறு பல தாளங்களிலும் பலவாறான கணித முறையில் இசைக்கும் திறன்களை, அவர்கள் விட்டுச் சென்றுள்ளதைப் பின்பற்றி நடைமுறைப்படுத்தியும், அவற்றை மேலும் மிகவும் நுணுகிய கணிதமுறையில் விரிவுபடுத்தியும் செயன்முறைப்படுத்தியும் வருவதை நாம் அன்றாடம் கண்டும், கேட்டும், அனுபவித்து ஆனந்தப்படுதல் எமது மூதாதையார் தந்த அரிய தாளக்கொடையே எனலாம்.

தாளத்தின் உயிர் நிலைகள் எனக் கருதப்படும் தாள தசப்பிராணங்கள் காலம், மார்க்கம், கிரியை, அங்கம், கிரகம், ஜாதி, களை, லயம், ஜதி, பிரஸ்தாரம் என்னும் பத்துமாகும். எந்தத்



தாளத்தை அனுசரித்தாலும் இப்பத்தின் செயன்முறைகள் உள்ளிட்டதாகவே இடம்பெறும். ஆகையினாற்றான் இசை எனும் உடலுக்கு அதைச் செயற்படுத்தும் உயிர் தாளம் என ஆன்றோர் வழங்கியுள்ளனர். இதில்,

முதலாவதாக இடம்பெறும் காலம் என்பது உலகக் காலத்தைக் கணிப்பது போன்று தாளத்திற்குரிய நேர காலங்களைக் குறிப்பிடுகின்றது.

இரண்டாவது மார்க்கம், தாளத்தை அனுசரிக்கும்போது களை எனப்படும் பகுதியைக் குறிப்பிடுகின்றது.

முன்றாவது கிரியை, இது தாள அங்கங்களின் தொழிற்பாடு அல்லது செய்கை எனப்படும். இது மார்க்கம், தேசிகம் என இரு வகைப்படும். மார்க்கம் நிசப்தமார்க்கம் எனப்படும் விரல்கள் மடித்தல், திறத்தல், கையை வலது, இடதுபுறம் கொண்டு செல்லல் முதலான சத்தமில்லாது தொழிற்படுவது. இது போன்று தேசிகமும் எட்டு வகைகளை உடையது. சத்தமில்லாது செயற்படுவதால் இவற்றை பாவ சமிக்கைத் தாளமென அழைக்கப்படுகின்றது. சப்த மார்க்கம் என்பது சப்தமாக அதாவது விரல்களைச் சுண்டுதலும், கைகளைத் தட்டியும் சத்தத்தை வெளிப்படுத்தித் தொழிற்படுவதால் இப்பெயர்கொண்டு அழைக்கப் படுகின்றது. இவ்வங்க சமிக்கையான தேசியக்கிரியைகள் நாட்டியத்திலும், பஞ்ச தாளம், 108 தாளம், அபூர்வ தாளம், நவசந்தி தாளம் என்பனவற்றிலும் உபயோகிக்கப்படுகின்றன.

நான்காவது அங்கம், இதில் திரியாங்கம் எனப்படும் 3 அங்கங்கள், ஷடாங்கம் எனப்படும் 6 அங்கங்கள், ஷோடசாங்கம் எனப்படும் 16 அங்கங்கள் என்பனவற்றின் செயற்பாடுகள் பற்றிக் கூறப்படுகின்றது. ஜீவராசிகளுக்கு அதன் அவயவங்கள் எவ்வாறு செயற்படுகின்றனவோ அவ்வாறே தாளத்திற்கும் இவ்வங்கங்கள் செயற்படுகின்றன.

ஐந்தாவது கிரகம், இது தாளத்தில் ஆரம்பிக்கப்படும் சம, அதீத, அநாகத எனும் எடுப்பிடங்களைப்பற்றிக் கூறப்படுகிறது.

ஆறாவது ஜாதி, இது தாளங்களை அனுசரிக்கும்போது லகு எனும் அங்கத்தில் தாள விரிவுகளுக்காக செயற்படுத்தப்படுகிறது.

ஏழாவது களை, ஒவ்வொரு அட்சர எண்ணிக்கைக்குள்ளும் அடங்கியிருக்கும் உள்ளடக்கமான அட்சரகாலத்திற்கு (மாத்திரைக்கு) களை என்று பெயர். அதாவது தாளங்களின் அங்கங்களை ஒரே வகையாகப் பெருக்கிப் புதிய தாளங்களை உருவாக்கச் செயற்படுகின்றது.

எட்டாவது லயம், இது மாறுபாடு அடையக்கூடியது. இசையின் வேகத்தையும், தாளத்தின் வேகத்தையும் குறிப்பது லயம் எனப்படும். காலப்பிரமாணம் எனவும் சொல்லப்படும். பெரும்பாலும் ஆறு காலங்களை உள்ளடக்கியதாகவிருக்கும். இதை சங்கீதத்தில் தந்தைக்கு ஒப்பாகக் கணிக்கப்படுவதால் நிதானம் எனப் பொருள்படும்.

ஒன்பதாவது ஐதி, இறைவன் தாண்டவமாடியபோது ஐதிகள் தோன்றின என வரலாறு கூறும். மிருதங்கத்திலே வாசிக்கும் சொற்கட்டுக்களையும், நடனத்திலே வாயினால் கொலுப்பிக்கும் பல கணிதமுறையில் அமைந்த சொற்கட்டுக் கோவைகளையும் குறிக்கும். இவ்வலகிலே யதி எனும் பிரிவும் உள்ளது. பலவடிவங்களை யொத்ததாக அமையப்பெறும் இவ் யதி தாள அலகு களுக்கு ஏற்றவாறு கூடிக்குறைந்தும், குறைந்துகூடியும், சமமாகவும், ஒழுங்கற்ற விசமமாகவும், மிருதங்கம், உடுக்கு போன்றனவற்றின் வடிவங்களுக்கு ஒப்பாக அமைந்தனவாகவும் இடம்பெறும்.

பத்தாவது பிரஸ்தாரம், இது பத்து வகையாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. அது மட்டுமல்லாமல் சதுராங்கம், ஷடாங்கம், ஷோடசாங்கம் என அங்கங்களைப் பொறுத்தும் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. மேலும் இதை விரிவுபடுத்தி 14 ஆகவும் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. பிரஸ்தாரம் என்பது மிருதங்கத்தில் வாசிக்கப்படுகின்ற சொற்களின் (ஐதிகளின்) சேர்க்கையினை விவரிப்பதாகும்.

மேற்குறிப்பிட்ட இப்பத்துவித உயிர் நிலைகளில் ஒன்று தவறினாலும் இசை வடிவங்களின் தாள ரசனை அற்றுப்போய்விடும் என்பது குறிப்பிடற்பாலது.

கை வகைகள்

மேற்கூறிய தாளங்களும், அவற்றிற்கு ஓசை, ஒலிநயம் மிக்க பலவடிவங்களையும், குறைப்புக்கள் நிரம்பப் பெற்ற பல கணித அலகுகளில் மிருதங்கவாத்தியத்திலே இசைக்கும் போது பலவிதமான முறையில் செயற்படும் கைவிரல்களைக் கைவகை எனப் பெயர்கொண்டு பண்டையகாலம்தொட்டு அழைக்கப்பட்டு வருகின்றமை காணலாம். அக்கைவகையாவன சமகை, வன்னபின்னக்கை, ஏறுகை, சிமிறுகை, அப்புக்கை, அடைசகை, கட்டுங்கை, வெட்டுங்கை, கத்திரக்கை என தமிழர் வளர்த்த முழக்கு முறையில் அருஞ் சொற்களாக அமைகின்றமை மனங்கொளற்பாலது.

- 1) சமகை : வலக்கையின் ஒலியும், இடக்கையின் ஒலியும் ஒரே சமயத்தில் ஒன்றித்து ஒலித்தால் அவற்றை இருவேறு தனி ஒலிகளாகக் கொள்ளாமல் ஒரே ஒலியாகக் கொள்ளுதல் 'சமகை' எனப்படும். இதனை 'சமன் கை' எனவும் சொல்லப்படும்.
- 2) சமகைச் சாலி : சமகை ஒலிகளை நீண்ட நேரம் வாசிப்பது 'சமகைச் சாலி' எனப்படும். இரு ஒலிகளும் ஒரே சமயத்தில் உருவாகி வாத்தியத்தினுள் ஒன்றோடொன்று மோதும்போது இனிய ஓசை பிறக்கும். எனவே சால் + இ = சாலி எனப் பொருள்படும்.

- 3) ஆளார்ப்பம் : ஆர்ப்பு என்பது ஆரவாரிப்பு. ஆரவாரிப்புள்ள பேரொலியுடன் வேகமாக வாசிப்பதே ஆர்ப்பு எனப்படும். அகலமாக ஆர்த்து ஒலிக்கப்படுவது என்று பொருள்படும்.
- 4) ஆளார்ப்பச் சாலி : ஆர்ப்புச் சொற்கட்டுக்களை வரிசையாக நீளமாகப் பல ஆவர்த்தனங்கள் கொண்டதாய் அகலமாக ஆர்ப்பது 'ஆளார்ப்பச் சாலி' எனப்படும்.

நாடக மேடைகளில் இதை வாசிப்பதைக் காணலாம். வள்ளியின் முன் திடீரென யானை வந்து நிற்கும்போது பயங்கொண்ட வள்ளி துடிதுடித்து ஆரவாரித்து அலறும் காட்சியின்போது வாத்தியக்காரர் ஆளார்ப்பமுடைய வாசிப்பினை மிக்க நாத்தத்துடன் வாசிப்பார், சிவபிரான் மன்மதனை நெற்றிக் கண்ணால் எரித்தபின் திருநடனம் புரிந்தபோது ஆளார்ப்பச் சாலியுடன்கூடிய திருநடனமாக விளங்கியதென்பதை நூல்கள் வாயிலாக அறியலாம்.

- 5) வன்னபின்னம் : வலப்பக்கச்சொல் 'தகனக' என ஓசை நயத்துடன் வந்தமையால் 'வன்னம்' எனவும், அதற்குத் தகுந்தாற்போல் ஒலியிலும், சொல் அளவிலும் 'தொகனக' என இடப்பக்கத்தில் பின்னால் ஒலிப்பதனால் 'பின்னம்' எனவும் அழைக்கப்பட்டது.

வன்னம் என்பதை வண்ணம், வருணம் எனவும் கொள்ளலாம். வாத்தியத்தின் வலது பக்கம் தலையாக உள்ளதால் அதிலிருந்து உதிக்கும் சொற்கள் 'வன்னச் சொற்கள்' எனவும், வலது பக்கச் சொற்களுக்கு இணையாகவும் அதற்குப் பிற்பாடும் வாசிப்பதால் 'பின்னச் சொற்கள்' எனவும் அழைக்கப்பட்டன. சிவனின் நடன முறைகள் வன்னபின்ன முறையில் அமைந்துள்ளதென நூல்கள் சுட்டுவதைக் காணலாம். வாசிப்பின் சமதள நிலையில் இருந்து முன்பின் வாசிப்புகளின் அமைவுகளே வன்னபின்ன முறைகளாகும்.

- 6) பேதக ஒப்பு : வலதுபக்கச் சொல் முதலில் வருவது வன்னம், இடது பக்கச் சொல் பின்னர் வருவது பின்னம். இதற்கு மாறுபாடாக இடது பக்கப் பின்னம் முதலிலும், வலது பக்க வன்னம் பின்பும் வருவது பேதமாகும். இவை மாறி வந்தாலும் வாசிப்பில் ஒற்றுமை காணப்படுவதால் பேதக ஒப்பு எனப்பட்டது.

- 7) களைக்கை : தாளக்கணக்கிற்கேற்ப தொகையான சொற்களை வரிசையாக வாசித்துக்கொண்டு வரும்போது இடையே சொற்களையும் அவற்றிற்கேற்ற காலமானத்தையும் நீக்கி இடைவெளி விட்டு, பின்பு மீண்டும் வாசிக்கப்படுவதே களைக்கை எனப்படும். இதனையே 'கார்வை விட்டு வாசித்தல்' என்று சொல்லப்படும் வழமையுண்டு. களைதல் என்பது நீக்குதல். களைக்கை என்பது நீக்கியகை எனப் பொருள்படும். கார்வைக்குரிய கால அளவுகளை வாசிக்காமல் விட்ட கையாகும்.

- 8) செங்கை : வாத்தியத்தின் கரணை பூசிய பகுதி அதைப்பிடமாகத் தெரிவது காணலாம். அதில் தட்டும்போது, அதிர்ந்து ஒலி எழுவதும் காணலாம். மேலே தெரியும் வெட்டுத்தட்டுத் தோலும் அதிர்வைக் கட்டுப்படுத்திச் செம்மையான இன்னோசையை உருவாக்கத் துணையாய் உள்ளது. சுட்டுவிரலின் நுனிப்பகுதியால் அடித்து வைக்கும்போது 'தளாங்கு - தசாங்கு' முதலிய ஒலிச்சொற்கள் பிறக்கின்றன. இந்தக் கரணையின் வீங்கிய நடுப்பகுதியில் விரலின் தலைப்பகுதியினால் தட்டியவுடன் விரலைத் தூக்க 'கூம்' என்ற நீண்ட ஒலி பிறக்கிறது. இது கோவில் மணியின் ஒலி போன்று நீண்டு ஒலிக்கும். இந்தக் கூம் ஒலியுடன் இடதுபக்கத்து ஏதாவது ஒரு சொல் ஒலியுடன் சேர்ந்து ஒலிக்கச் செய்வது 'செங்கை' ஒலி எனப்பட்டது.
- 9) ஏறுகை : ஒரு சொற்கட்டிற்கு முன்பாக இன்னோர் சொல்லைக் கூட்டி ஏற்றம் செய்து வாசித்தல் 'ஏறுகை' எனப்படும். 'கிட' என்னும் சொல்லை வலதுபக்கக் கரணையில் வாசித்த பின்னர் 'தாகிட' என்று வாசித்தலே இவ் ஏறுகையின் செயற்பாடாகும். இங்கு 'தா' என்ற சொல் முன்னடைவாக உள்ளது. 'தா' இடது பக்கச் சொல்லாகவும், 'கிட' வலது பக்கச் சொல்லாகவும் வருவதால் 'கிட' என்ற சொல் வளர்ச்சி பெறுகிறது. ஆகவே 'தா' என்பது 'கிட' என்பதன் முன்வருவதால் ஏறுகை எனப்படும்.
- 10) சீறுகை : மிக்க வலிமையான ஓசையை உண்டாக்குதல் 'சீறுகை' எனப்படும். 'சீறு' என்பது உரத்து ஒலிப்பது எனப் பொருள்படும். வலப்பக்கத்தில் 'கி' எனும் சொல் வாசிக்கும் இடத்தில் பெருவிரலால் அடிக்கும் அதே சமயம் இடப்பக்கத்தில் 'த' என்னும் சொல்லை நன்கு அறைந்து வாசிக்க, இரண்டும் இணைந்த ஓசை பெரும் முழக்கத்தை உடையதாய்க் கேட்கும் ஆகையால் சீறுகை எனப்பட்டது.
- 11) சீறுகைச் சாலி : சீறுகை எனப்படும் சொற்கட்டுகளைச் சீரான அளவாகச் சேர்த்துக்கொண்டு வாசிப்பது 'சீறுகைச் சாலி' ஆகும். இது வேங்கை உறுமினாற் போன்ற ஒலியைத் தரும்.
- 12) சிமிறுகை : சிமிழ் +து=சிமிறு என்றாகிறது. சிமிழ்ப்பு என்றால் சுற்றிக் கட்டுதலைக் குறிக்கும். வலது பக்கத்தில் 'கிணகிடு' என்ற சொல்லையும், இடது பக்கத்தில் 'தகார' அடுக்குச் சொற்களையும் சமமாக வாசிப்பது 'சிமிறுகை' எனப்படும். 'கி' என்னும் சொல்லுடன் 'ண - டு' என்னும் சொற்கள் கட்டப்படுகின்றன.
- 13) அப்புக்கை : இடது பக்கத்தில் 'த' வும் வலப்பத்தில் 'தி' யும் சேர்த்து ஒரே சமயத்தில் அப்புதலால் ஏற்படும் ஒலியே 'அப்புக்கை' என அழைக்கப்படும்.

- 14) அப்புக்கைச் சாலி : அப்புக்கைகள் அடுக்கி நீண்ட கோர்வையாக அமைத்துத் தாளத்துடன் சேர வாசித்தல் அப்புக்கைச்சாலி ஆகும்.
- 15) அடசுகை : அடசுகை என்பதும் அடைசுகை என்பதும் ஒன்றே. நெருக்கமாக ஒன்றன்மேல் ஒன்று ஒட்டி இருத்தலே அடைசுதல் ஆகும். இடது கையைத் தொப்பியில் அறைந்த பின்னர் கையை எடுக்காமல் தொப்பித் தோலுடன் சிறிது அழுத்தி ஒட்டிச் சேர்த்து வைத்திருத்தல் வேண்டும். 'அடசு' என்பது சேர்த்து வைத்திருத்தல் ஆகும். தொப்பியின் அதிர்வு ஓசையை அடசுகை அடக்கிவிடும். கொட்டும்போது பிறக்கும் வேறு ஓசைகளை அடக்கி இன்னோசை பிறக்க ஏதுவாகின்றது.
- 16) கட்டுங்கை : கரணையின் நடுப்பகுதி சிறிது உயர்ந்திருப்பதால் அதைப்பிடம் எனப் பெயர் பெற்றது. அவ்விடத்தில் 'திருதாம்' என்னும் சொல்லை வலது கை விரலால் அதி வேகமாக வாசித்து ஒலித்தல் 'கட்டுங்கை' எனச்சொல்லப்பட்டது. இந்த வேகச் சொற்களை, 'கூடை நடை - திரள் நடை' என்றும் சொல்வதுண்டு. கூடை நடை என்பது 8/8 ஆகும். அதாவது ஓர் அட்சரத்திற்கு எட்டுச் சொற்கள் வாசிக்கப்படுவதாகும். இதுபோலவே திரள்நடை 16/16 ஆகும் இவ்வேகச் சொற்கள் நடனத்திற்கே பெரிதும் உபயோகப் படுகின்றன.
- 17) கட்டுங்கைச் சாலி : உருட்டுச் சொற்களாகிய கோவைகளை அளவுக் கணக்குடன் விரிவான வகைகளைச் சேர்த்து வாசித்தலே 'கட்டுங்கைச் சாலி' ஆகும். இவ்வாசிப்பால் கவரப்பட்ட நடராஜப் பெருமானும் உருகி இரங்கி அருள் புரிவாரென இந்த வாசிப்பின் மேன்மையை நூல்கள் சுட்டும்.
- 18) வெட்டுங்கை : த - தத - தததத என ஓரெழுத்து, ஈரெழுத்து, இரட்டித்துக் கொண்டு செல்வதே 'வெட்டுங்கை' எனக் கூறப்படுகின்றது. 'தாகிட' என்னும் ஓர் எண்ணிக்கைக்குள் 'தாகிடதரிகிட - கிணகிடதரிகிட' என வேகமாக இரட்டித்து வந்தமை வெட்டுங்கை எனப் பொருள்படும்.
- 19) கத்திரம் : காத்திரம் எனும் செல்லை கத்திரம் எனவும் கொள்ளலாம். சொற்கட்டில் உருவாகும் ஓசை விட்டுவிட்டு ஒலித்தவாறு துள்ளலோசைப்பட்டு உரத்து வலிமையாக ஒலிப்பதை 'காத்திரம்' எனக் கூறப்படும். இது ஓர் ஒலியைக் கடின ஒலியாக்கவும் குறிப்பிடப்படும். இடந்தலையில் விரலால் அழுத்திக்கொண்டு வலந்தலையில் 'கிட' என்று வாசித்தால் அது காத்திர ஒலியாகும். இந்தக் காத்திர ஒலியால் பலவகையான டேக்காச் சொற்களை உருவாக்கலாம். இதை துள்ளல் ஒலி என்றும் சொல்வதுண்டு.
- 20) ஓகாரம் : ஓக்கட்டு வெட்டல் அளகம் (கும்கார ஒலியின் கை) ஓக்க அடுத்து வெட்டல் என்பதே ஓக்கட்டு வெட்டல் எனப்பட்டது. குவிந்த கைவிரல் நுனியால் தட்டியும், தேய்த்தும்

‘ஓம்’ எனும் ஒலி வருதலால் ‘ஓகார’ ஒக்கட்டு வெட்டல் எனப்பட்டது. வாத்தியத்தின் இடது பக்கத் தொப்பி தோலில் இடது கையின் கணுப்புறப் பகுதியால் நன்கு அழுத்தி முன்னும் பின்னுமாகத் தேய்த்துக்கொண்டு, அக்கையினுடைய படமெடுத்த நாகம் போன்ற வடிவத்தை யுடைய வளைந்த விரல் நுனிகளால் தோலில் தட்டியெடுப்பதால் அதிர்வு ஏற்பட்டு அதே சமயம் கணுக்கையின் தேய்ப்பும் நடைபெறுவதால் ‘கும் - குமுக’ என்ற மனதுக்கு ரம்மியமான ஓசையை வாத்தியம் மலரச் செய்யும். கணுக்கையால் அழுத்தித் தேய்த்துக் கொண்டும், விரல் நுனிகளால் தட்டுவதாலும் தோலின் உள்ளிடம் வெற்றிடமாய் இருப்பதாலும் ஓம் எனும் கும் - குமுக போன்ற ஓசைகள் பிறக்கின்றன. கஞ்சிரா வாத்தியத்தில் அதைப் பிடித்திருக்கும் கை நுனிவிரல்களினால் அமுக்கியும் விட்டும் மறு கைவிரலினால் தட்டும்போது இவ்வாறான ஓசைகள் வருவதைக் காணலாம். இதுவே கும்காரம் (ஓம்காரம்) எனப்படும் ஓகார ஒக்கட்டு வெட்டலின் இலட்சணமாகும்.

மிருதங்க வாசிப்பின் இருபது வகையான கைவகைகளும் அவற்றின் இலட்சணங்களும் மேற் குறிப்பிட்டனவற்றிலிருந்து அறியலாகும். இவ்விலக்கணங்களுக்கு அமையவே தாள கால ஓசை ஒலிகள் பெறப்படுகின்றன, தாள நுட்பங்கள், கணித முறைகள் சிறப்படைகின்றன, உளக் கவர்ச்சியும், ரசிகத் தன்மையும் ஏற்படுகின்றது. இக்கலையை பயிலத் தூண்டுகோலாய் அமைகின்றது. வெட்டி வீழ்த்திய மரத் துண்டங்களும், உயிரற்ற மிருகத்தின் தோல் உறுப்புக்களும் உயிர் வடிவம்பெற்றுப் பேசுகின்றன. பலவித இன்னோசைகளை வழங்கிப் பேசுகின்றன (பாடுகின்றன). ஓர் மொழியை விரல்களினால் உருவாக்கக் காரண கர்த்தாவாக, படைப்பாளியாகத் தோற்றம் பெற்றுள்ளமை எமது மூதாதையர் ஆய்ந்து கண்டு அறிந்த மிருதங்க இசைப்பிற்கான ஓர் உயிர்க் கருவூலமாக மிளிக்கின்றது என்றால் அது மிகையாகாது.



ஓஓஓஓஓஓ



பரத நாட்டியத்தில் மிருதங்க வாத்தியத்தின் அவசியம்.

நாட்டியத்தில் கருவியிசை மரபு.

உலகின் எந்த ஒரு நாட்டின் இசை வளர்ச்சியிலும் இசைக் கருவிகளின் பங்கு மிக முக்கியமானது எனலாம். உலகின் ஒவ்வொரு இடத்தில் வாழும் மக்களது இயற்கைச் சூழலுக்கும், வாழ்க்கை முறைக்கும், அனுபவ முதிர்ச்சிக்கும் ஏற்ப இசைக்கருவிகள் அமைப்பிலும், தன்மையிலும், இசை மரபிலும் வேறுபட்டுக் காணப்படுகின்றன. இந்த வகையில் உலகின் ஒவ்வொரு இனத்தவரின் இசைக்கருவிகளும் இனத்துக்கு இனம் வேறுபட்டு அவ்வவ் இனத்தவரின் இசை மரபுகளை உருவாக்குவதிலும், அவரவர் இசை, ஆடற்கலைகளை வளப்படுத்துவதிலும் பங்கேற்றிருக்கின்றன.

இயற்கை தரும் இனிய ஒலிகளைக்கேட்டுக் 'கருவியிசை' என்னும் அருங்கலை ஒன்றை ஆக்கி அக்கலை மரபைத் தொடர்ச்சியாகப் பேணிக் காத்தவர்கள் தமிழர்கள். தொல்காப்பியர் காலத்திற்கு முன்பே தமிழர் பயின்ற கருவியிசை முறை பண்ணிசை, தாள இசை என்னும் இருவகையிலும் நன்கு வளம்பெற்று விளங்கியிருந்தது என்பதை உய்த்துணரலாம். ஆடல், பாடல், கருவி எனப் பரதத்தில் இடம்பெறும் இம்முன்று அம்சங்களிலும் அமையும் தாளமானது அதற்குரிய லய வேறுபாடுகள், அடவுகள், ஸ்வரங்கள், கோவைகள் ஆகியவற்றைக் கொண்டு சிறப்பாகக் கையாளப்படுகின்றது. குறிப்பாக மிருதங்கம் இசைப்போர் மேற்கூறியவற்றிற்கேற்ப தமது பங்களிப்பினை வழங்குதல் மரபாகும். ஆடல் மரபிலே உருப்படி வகைகள் எந்த வகையிலே அமைய வேண்டுமென ஒழுங்குமுறை வகுக்கப்பட்டுள்ளது. அவற்றிலே அலாரிப்பு, ஜதிஸ்வரம் என்னும் இரு உருப்படிகளில் லயத்தை மட்டுமே பிரதானமாகக் கொண்ட ஆடல் இடம்பெறும். மற்றயவைகளில் பிரதானமான ஒரு அலகாக லயப்பிரஸ்தாரம் காணப்படும்.

கி.பி.2ஆம் நூற்றாண்டில் ஆடலரங்கேறிய மாதவி அல்லியம், கொடுகொட்டி முதலான பதினோராடல் வகைகளை ஆடினாள். கால ஓட்டத்தில் அலாரிப்பு, ஜதிஸ்வரம், சப்தம், பதவர்ணம், பதம், தில்லானா என்னும் ஆடல் வகைகள் பரத அரங்க நிகழ்வில் இடம்பெறுவது மரபாகிவிட்டது. இவை நாட்டிய அமைப்பில் ஒன்றுக்கொன்று வேறுபட்டிருக்கும். அதேபோன்று மிருதங்க வாசிப்பும் வேறுபட்டிருக்கும். இவ்வாறான இசை வடிவங்களின் சிறப்பியல்புகளால் அதனதன் நாட்டிய வடிவங்கள் ஏற்றம் பெறுகின்றன. எனவே பரத நாட்டிய நிகழ்ச்சி சிறப்புற்று விளங்க அதன் இசை, கருவியிசை என்பன செம்மையாக இருக்க வேண்டுமென்பது முறையாகிறது.

பண்டைய தமிழர் வளர்த்த ஆடலும், இசை (தாள இசை) மரபும்.

“படுபறை பல்லியம்பப் பல்லுருவம் பெயர்த்து நீ
கொடுகொட்டி ஆடுங்காற்சீர் தருவாளோ
.....
பாண்டரங்கம் ஆடுங்கால்தூக்குத் தருவாளோ
.....
கபாலம் ஆடுங்கால்பாணி தருவாளோ”¹⁰⁹

நாத தத்துவமாய் விளங்கும் இறைவன் பல்வேறு இசைக் கருவிகள் ஒலிக்கக் கொடுக்கொட்டி, பாண்டரங்கம், கபாலம் ஆகிய ஆடல்களை உமையவள் கொட்டித்தரும் சீர், தூக்கு, பாணி ஆகிய நுட்பமான தாள வேறுபாடுகளுக்கேற்ப ஆடியதாகக் கலித்தொகை நூல் கூறுகின்றது. செவ்வியதான (CLASSICAL) ஆடல் வகைகளையும், அவ்வாடல்களுக்கேற்ற இசை, கருவியிசை மற்றும் தாள விகற்பங்களைப் பண்டைத் தமிழ் மக்கள் அறிந்திருந்தமைக்கு இது போன்ற அகச்சான்றுகளைப் பண்டைய தமிழ் இலக்கியங்களில் பரக்கக் காணலாம்.

ஆடலில்லாத இசை இருக்கலாம். ஆனால் இசையில்லாத ஆடலே இல்லை எனலாம். மிகுத்துக் கூறின் ஆடலுக்கு இசை உயிர் என்றாகிறது. இசையின் தரம் குன்றினால் ஆடல் தன் சிறப்பை முழுமையாக இழந்துவிடுகிறது. இனிய குரலின் பாட்டிசையும், உணர்ச்சிகளுக்கு எழுச்சியூட்டும் இனிய கருவியிசையும் ஆடலோடு இனிது பொருந்தி எழும்போது ஆடற்கலை இயல்பாகவே சிறக்கிறது, உயர்ச்சி பெறுகிறது. இவ்வாறு இசையும், கூத்தும் பொருந்தி இயங்கும்போது விளையும் ஈடிணையற்ற சுவையின் பயனாக எழுந்ததே ‘ஆடலிசை’ (DANCE MUSIC) என்னும் ஒரு கலை முறையாகும்.

இசையும் ஆடலும் எல்லோராலும் கையாளத்தக்க கலைகளல்ல. பண்டைய தமிழகத்தில் சிறுபாணர், பெரும்பாணர், இசைப்பாணர், யாழ்ப்பாணர் என்ற இசைவாணர் வகையினரும், கூத்தர், பொருநர், விறலியர், நாடகக் கணிகையர் என்னும் கூத்துக் கலை வகுப்பினரும், பறையர், துடியர், கிணையர், வயிரியர் என்னும் கருவியிசையாளர் வகையினரும் அவரவர் கலைகளை வாழ்க்கைத் தொழிலாகக் கொண்டு வாழ்ந்திருக்கிறார்கள் என்பது அறியலாகும். இக்கலை வகுப்பினர் ஒருவரோடொருவர் இணைந்து வளப்படுத்திய கலை வடிவங்கள் இற்றைக்கு ஏறத்தாழ மூவாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பே மிகச் செம்மையாகவும், இலக்கண நுட்பங்கள் கொண்டவையாகவும் விளங்கின என்பதை,

“பாணர் கூத்தர் விறலியர் என்று இவர்
பேணிச் சொல்லிய முறை”¹¹⁰

என்னும் தொல்காப்பியர் கூற்றால் உய்த்துணரலாம்.



தலைமுறை தலைமுறையாக இக்கலைப்பரம்பரையினரால் பண்படுத்தி வளர்க்கப்பட்ட இசை, 'பண்' என்றும், வரன்முறைகளோடு செம்மைப் படுத்தப்பட்ட கூத்து 'ஆடல்' என்றும், 'நாட்டியம்' என்றும் அழைக்கப்பெற்றன. அறிவியல் நோக்கில் இவ்விரு கலைகளும் வெவ்வேறாகக் கொள்ளப்படினும், உணர்விலும் உறவு நிலையிலும் இவை ஒன்றோடொன்று மிக நெருக்கமான இணைவுடைய கலைகள் என்பது கலை உலகம் கண்ட அனுபவ உண்மையாகும்.

“பதினோராடலும் பாட்டும் கொட்டும்
விதிமாண் கொள்கையின”¹¹¹

என்ற சிலப்பதிகாரக் குறிப்பின்படி, சான்றோர் முன்னிலையில் ஆடும் வேத்தியல் நிலையிலான ஆடலில் விதிமுறைகளுக்கமைந்த இசைமுறை ஒன்று கடைப்பிடிக்கப்பட்டதாகத் தெரிகிறது. ஆடல் வகைகளுக்கேற்ப பாடல்கள், ஆடல் சுவைக்கேற்ப பண்புகள், ஆடல் வகைக்கும் பாடல் பண்ணுக்குமேற்ப இணைந்து போகும் இசைக்கருவிகள் என்று இவ்வாறு அமைந்த ஆடலிசை முறையொன்றைச் சிலப்பதிகாரத்தின் அரங்கேற்று காதையில் தெளிவாகக் காணலாம். ஆடற் கலையரசி மாதவியின் செவ்விய ஆடலும், எல்லாத் தகமைகளும் பெற்ற நாட்டிய ஆசானும், ஆடலுக்குத் துணையிசை வழங்கிய ஒவ்வொருவரும் ஆடற் கலையோடு தொடர்புடைய இசைக்கலையின் எல்லாக் கூறுகளிலும் திறமை பெற்று விளங்கினர் என்றும், ஆசான் என்றும், ஆசிரியன் என்றும், முதல்வன் என்றும் அழைக்கப்பட்டதால் அவரவர் கலைத்துறையில் அதிசிறந்த மேதமை பெற்ற கலைவாணர்களாய் விளங்கியிருக்கிறார்கள் என்றும் உய்த்துணர முடிகின்றது.

தமிழகம் முழுவதும் பாட்டாலும், கூத்தாலும் பொலிவுபெற்று விளங்கிய காலம், நாயன்மாரும், ஆழ்வாரும் பண்ணோடு இசை பாடிப் பாடலையும், ஆடலையும் 'மக்கள் கலை'களாக்கிய 'பக்திமைக் காலம்' (கி.பி.600 - 900) எனில் அது மிகையாகாது. இக்காலம்முதல் ஆடலும், பாடலும் உயர்ந்த முறையில் கோயில்களில் நிகழ்த்தப் பெறுவதற்கான ஒழுங்குகளைப் பல்லவ, பாண்டிய மற்றும் சோழ மன்னர்கள் ஏற்படுத்தியிருந்தனர்.

ஆடலிலும், இசையிலும் தலைசிறந்து விளங்கிய நானூறு மகளிரைத் தமிழ் நாட்டின் பல்வேறு ஊர்களிலிருந்து தேர்ந்தெடுத்துத் தஞ்சைப் பெரிய கோயிலில் இருத்தி, வீடும், நிலமும் கொடுத்து ஆடற்கலையை மிகச் சிறந்த முறையில் ஆதரித்து வளர்த்தவன் முதலாம் இராஜராஜ சோழன் (கி.பி. 985 - 1014) ஆவான். இவன் மகளிர் ஆடிய ஆடல் வகைகள் சிறந்து விளங்க ஆடலுக்கு வேண்டிய இசையின் தரமும், தகுதியும் உயர்ந்திருக்க தக்க ஏற்பாடுகள் செய்திருந்தான். ஆடல் நிகழ்ச்சியில் இசையாளரின் பங்கையும், முதன்மையையும் “தஞ்சைப் பெரிய கோயில் கல்வெட்டுத் தரும் செய்திகளை இவ்வாறு நிரல்படுத்திக் கொள்ளலாம்.

கலைஞர்கள்

ஆடல் மகளிர்
நட்டுவ ஆசான்கள்
கானபாடிகள்
வங்கியம் இசைப்போர்
உடுக்கை வாசிப்போர்
வீணை இசைப்போர்
ஆரியம் பாடுவோர்
தமிழ் பாடுவோர்
கொட்டி மத்தளம் இசைப்போர்
முத்திரைச் சங்கு ஊதுவோர்

தொகை

நானூறுவர்
பன்னிருவர்
ஐவர்
மூவர்
இருவர்
மூவர்
மூவர்
நால்வர்
இருவர்
மூவர்”¹¹²

கோயில்களில் ஆடலிசை பாடிய கானபாடிகள் என்போர் மிக இனிமையாக இசை பாடுவோர் என்றும், ஆரியம் பாடுவோர் என்பவர் வடமொழிப் பாடல்களைப் பாடுபவர்கள் என்றும், தமிழ் பாடுவோர் என்போர் தமிழ் மொழியிலான பாடல்களைப் பாடுபவர்கள் என்றும் கொள்ளலாம். அக்காலத்தில் மொழியை அடிப்படையாகக் கொண்டு கூத்துக்கள் இடம்பெற்றுள்ளன என்பதும் தெரிய வருகின்றது. “ஆரியக் கூத்து”¹¹³ “தமிழ்க் கூத்து”¹¹⁴ என்னும் இருவகைக் கூத்துக்கள் ஆடப் பெற்றுள்ளன. ஆடற்பொருளைத் தெளிவாக அபிநயித்துக்காட்ட, பக்க இசைபாடும் பாடகருக்கு இருக்க வேண்டிய மொழிப் புலமையின் இன்றியமையாமை உணர்த்தப்படுவதை இங்கு உணரலாம்.

இக்காலப்பகுதியில் மத்தளம்கருவி பெருவழக்கில் இருந்துள்ள தென்பது மேற்குறிப்பிட்ட செய்தியினால் அறியமுடிகின்றது. ‘கொட்டி மத்தளம்’ எனக் குறிப்பிடப்பட்டிருப்பது, ஆடலிலும், இசையிலும் அமையும் பல்வேறு வகையான தாளங்களைக் கைகளால் கொட்டியும், கால்களால் அடித்தும் பயன்படுத்தும் ஒரு முறையாகும். மற்றையது பாடலுக்கும், ஆடலுக்கும் பொருத்தமான உணர்வுகளைத் தரும் வகையில் இசை நயத்தோடு ஒலிக்கும் கருவிகளை அடித்தும், கொட்டியும் பயன்படுத்தும் முறையாகும். ஆதலால் மத்தளம்கருவி கொட்டித் தாளநயம் பெருக்குவதினால் கொட்டி மத்தளம் எனப் பொருத்தமாக அழைக்கப்படுகின்றது.

பண்டைய தமிழர் ஆடலில் ‘கொடுகொட்டி’ என்ற கருவியொன்றும் இடம்பெற்றுள்ளது என்பதை அறியமுடிகிறது. சிலப்பதிகாரம் கூறும் பதினொரு வகையான ஆடல்களில் சிவனார் ஆடிய ‘கொடுகொட்டி’யும் ஒன்று என்பது அறியலாகும்.

“கொடுகொட்டி..... துந்துபியொடு குடமுழா....”

(சுந்தரர், 49-6)

“கொடுகொட்டி கொட்டிப்பாட”

(அப்பர், 248-5)



“கொடுகொட்டி குழலும் ஓங்கப் பாடலார் ஆடலார்”
(அப்பர், 223, 2)

என்னும் தேவார அடிகளிலிருந்து பாடலுக்கும், ஆடலுக்கும் கால அளவைச் சிறப்பாகக் கொட்டித்தரும் தாள இசைக்கருவி இதுவெனத் தெரிகிறது.

“மத்தளம் கரடிகை வன்கை மென்தோல் தமருகம்.....
அத்தனை விரவினோ டாடும் எங்கள் அப்பன்.....”
(முத்த திருப்பதிகம் - 1.9)

எனச் சிவனார் ஆடலுக்கேற்ற தாளக்கருவிகளில் ஒன்றாக மத்தளம்கருவி காரைக்கால் அம்மையாரால் குறிக்கப்பெறுகிறது. சங்கத்தொகை நூல்களில் காணப்படாத இக்கருவியின் பெயர் அம்மையார் காலமாகிய கி.பி.5ஆம் நூற்றாண்டு பாடலில் முதன்முறையாக குறிப்பிடப் படுகின்றது. “பாண்டியர் காலத்துக்குரிய கமுகுமலை வேட்டுவன் கோயிலில் (கி.பி.8ஆம் நூ.ஆ) சிவனார் சுகாகன நிலையிலிருந்து மத்தளம் இசைக்கும் அரிய சிற்பம் ஒன்றுள்ளது. இவற்றைக் குறிப்பிட்டுள்ளவர் இதனை மிருதங்கமெனக் கூறுகின்றார்.”¹¹⁵

எனவே மத்தளம் எனப்படும் மிருதங்கம் ஆடல், இசை என்பவற்றின் தாள, கால அளவுகளை மிளிர்ச் செய்துவந்தமை மிகத் தொன்மையான காலத்திலேயே தமிழர் வளர்த்த தாள இசை மரபு என்பது அறியலாகும். ஆகவே அக்காலத்தில் அனைத்துக் கலைஞர்களின் சேவை கோயில்களில் தலைமுறை தலைமுறையாக நடைபெறுவதற்கான ஒழுங்குகளை மன்னர்கள் செய்திருந்தார்கள். குருசீட முறையில் வந்த இக்கலைப் பரம்பரையினரே பண்டைய தமிழர் வளர்த்த ஆடல் மரபையும், ஆடலோடிணைந்த ஆடலிசை மரபையும் இன்றுவரை பக்குவமாகக் காத்துவந்த பெருந்தகையாளர் என்பதும் குறிப்பிடற்பாலது.

மரபுவழிக் கலைஞர்கள் வளர்த்த ஆடலும், இசையும்

குருசீட முறையில் பண்டைய காலத்திலிருந்து வழிவழியாக ஆடலையும் இசையையும் செவ்விய நிலையில் காத்தும், வளம்படுத்தியும்வந்த கலைஞர் பரம்பரையில், பிற்காலத்தில் சிறப்பிடம் பெறுபவர்கள் தஞ்சை நாட்டியச் சகோதரர்களாவர். இசையையே பெருந்துணையாகக் கொண்ட பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சியில் கச்சேரி களை கட்டுவதற்காக ஆடுபவரையும், பக்க வாத்தியக் கலைஞர்களையும், சபையோரையும் தயார்படுத்துவதற்காகப் பாடும் மேளப்பிராப்தி, தோடயமங்களம் முதல் தொடர்ந்து வரும் அலாரிப்பு, ஜதிஸ்வரம், சப்தம், பதவர்ணம், பதம், தில்லானா ஆகிய எல்லா உருப்படிகளையும் ஆடலுக்கேற்ற இசை வடிவங்களாகத் தாமே இயற்றி ஆடற்கலைக்கும், ஆடலிசைக்கும் ஒரு திட்டமான புதிய வடிவைக் கொடுத்தவர்கள்



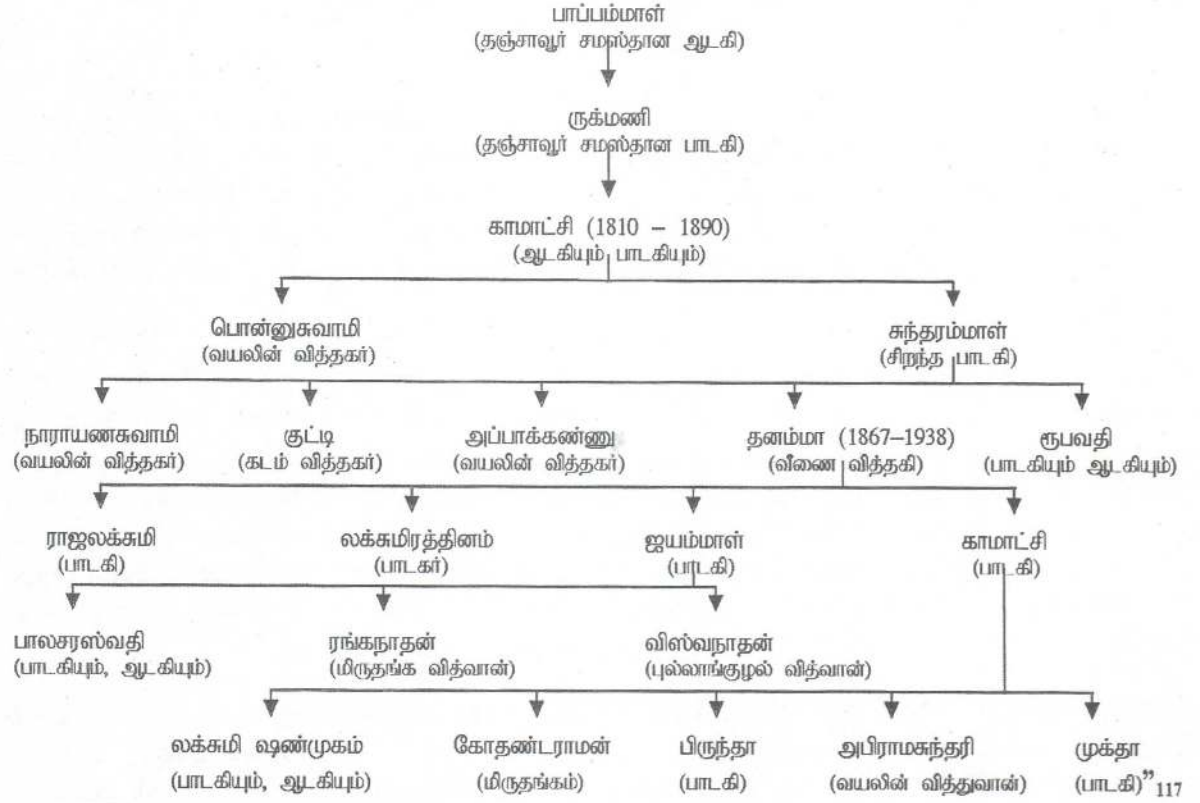
தஞ்சை நால்வரையாவர். நாட்டியத்துறையில் இவர்கள் காட்டிய மறுமலர்ச்சியே தற்காலத்தில் மிகப் பிரபலமடைந்திருக்கும் பரதநாட்டியக் கச்சேரி முறையாகும்.



தஞ்சை நால்வர் - சின்னையா, பொன்னையா, சீவானந்தம், வடிவேலு

இந்நால்வர் வழிவந்த நட்டுவ ஆசான்களில் பந்தனைநல்லூர் மீனாட்சிசுந்தரம்பிள்ளை, பந்தனை நல்லூர் முத்தையாபிள்ளை, பந்தனைநல்லூர் அருணாச்சலம்பிள்ளை, பந்தனைநல்லூர் சொக்கலிங்கம்பிள்ளை, மகாதேவ நட்டுவனார், கந்தப்பா நட்டுவனார், பொன்னையாபிள்ளை, கிட்டப்பாபிள்ளை முதலியோர் தமிழர் வளர்த்த ஆடலிசை முறையை நாடெங்கும் பரப்பியவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர்களாவர். இவற்றை உலகளாவப் பரப்பி தமிழ் மக்களுக்கும், தமிழ் மண்ணுக்கும் பெரும்புகழ் ஈட்டிக் கொடுத்ததில் பந்தனைநல்லூர் மீனாட்சிசுந்தரம்பிள்ளையின் சீடர்களாகிய ருக்மணிகேவி அருண்டேல், ராம்கோபால், சாந்தாராவ், மிருணாளினி சாராபாய், தாரா செளத்திரி ஆகியோருக்கும், கந்தப்பா நட்டுவனாரின் சீடராகிய தஞ்சாவூர் பாலசரஸ்வதிக்கும் பெரும்பங்குண்டு.

“தலைமுறை தலைமுறையாகக் கீதம், வாத்தியம், நிருத்தியம் ஆகிய சங்கீதத்தின் முக்கூறுகளையும் வளர்த்துவந்த ஆடல் மகளிர் பரம்பரையில் பிற்காலத்தில் ஆடலுக்கும், இசைக்கும் தலைசிறந்த பெருமையீட்டியவர்கள் பாப்பம்மாள் வழிவந்தவர்களெனின் அது மிகையாகாது. இரண்டு நூற்றாண்டுகளாக ஆடல், இசை வளர்ச்சியில் இவர்களுக்கிருந்த பங்கை இவர்களிலிருந்து வழிவந்தோரின் கலைத்திறமைகளைக் கொண்டு இனிது உணரலாம்.”²³² என நூல் சுட்டுவதினால் அறிய முடிகின்றது. இப்பரம்பரையில் வந்தோர் சிறந்த நர்த்தகிகளாக மட்டுமன்றிச் சிறந்த பாடகர்களாகவும், வீணை, வயலின், புல்லாங்குழல் முதலிய பண்ணிசைக் கருவிகளை இசைப்பதிலும், மிருதங்கம், கடம் முதலிய தாளவிசைக் கருவிகளைக் கையாள்வதிலும் திறமை பெற்றவர்களாகவும் விளங்கியிருக்கிறார்கள் என்பதைச் சுனில் சகோதரி அவர்கள் தரும் செய்திகளை இம்மாதிரியான அட்டவணையின் மூலம் அறியலாம்.



மேற்குறிப்பிட்ட அட்டவணையின் பிரகாரம் ஒரே குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவர்களே நர்த்தகியாகவும், கருவியாளராகவும், பாடகராகவும் இருந்துள்ளமை அறியலாகும். 18ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்காலப் பகுதியில் மிருதங்கக் கலைஞரின் பெயர் குறிப்பிட்டு அவரின் வழிவந்த மற்றொருவரின் குறிப்பும் இடம்பெறுகின்றது. எனவே மிருதங்கமானது பரம்பரை வழிவந்துள்ளமை இதற்கு முன்னராகவும் இருந்திருக்கலாம். எனவே இக்குறிப்புக்களினால் அக்காலத்திலிருந்தே மிருதங்கம் கருவி மாட்சிமைபெற்று இசை, நடனம் என்பனவற்றிற்கு மரபு ரீதியான பிரதான கருவியாகப் பெரு வழக்கில் இருந்துள்ளமை தெரியவருகின்றது.

பண்டைய காலத்திலிருந்து ஆடுபவரோடு நட்டுவனார், இசை பாடுபவர், இன்னிசைக் கருவிகள் வாசிப்போர், தாளவிசைக்கருவிகள் இசைப்போர் ஆகிய அனைவரும் உடனிருந்து, பக்க இசை எழுப்பி ஆடலுக்கு உயிருட்டிச் சிறப்பிக்கும் முறை வழக்கிலிருந்து வந்திருக்கிறது. இம் முறைகள் மரபு ரீதியாக இன்றுவரை வழங்கிவருதல் காணலாம். குறிப்பாகத் தாள இசைக் கருவிகளாகிய தண்ணுமை, மத்தளம் முதலான கருவிகள் பண்டைய காலம் தொட்டு மரபு ரீதியாகத் தமது பங்களிப்பினை வழங்கி வந்துள்ளமை மனங்கொள்பாலது.

பரதநாட்டியத்தில் மிருதங்க வாத்தியத்தின் அவசியம்.

இசைக்கருவிகளில் இசை நயத்தையும், தாள நயத்தையும் தனித்தனியே உணர்ந்து சுவைத்த பழந்தமிழ் மக்கள், ஆடற்கலையிலும் அவற்றின் சுவைகளை ஆடல் வகைகளின் தன்மைக் கேற்ப பாகுபடுத்திப் பயன்பெறத் தெரிந்திருந்தனர். பாடலுக்கு அபிநயம் செய்யும் ஆடலில் பண்ணிசைக் கருவிகளுக்கும், அபிநயம் இல்லாத தனி ஆடலில் தாள இசைக்கருவிகளுக்கும் முதன்மை கொடுத்திருந்தனர் என்பது தாள இசைக்கருவியின் அவசியத்தைப் புலப்படுத்து கின்றது.

நுட்பமான தாள விகற்பங்களையுடைய நிருத்தவகையான ஆடலில், ஒரு ஸ்வர ஒலியை மட்டுமே தரும் சிறிய 'மொந்தை' முதல், நுட்பமான ஜதிக் கோவைகளைத் தாள நுணுக்கத் துடன் தரும் ஐந்து முகங்களையுடைய பெரிய 'குடமுழா' வரை வெவ்வேறு தாள நயங்களைக் கொண்ட பல்வேறு தாள இசைக்கருவிகள் பழந்தமிழ் இசையில் பயிலப்பெற்றன. இவற்றில் தண்ணுமையும், முழவும், மத்தளமும் அவற்றின் செவ்வியற் தகமைகளால் பெருவழக்கில் பயிலப்பெற்றன. இக்கருவிகளின் நயங்கள்யாவும் இணைந்த ஒரு கருவியாகத் தற்காலத்து மிருதங்கத்தைக் கொள்ளலாம். பழந்தமிழர் கண்ட பல்வேறு தாளக் கருவிகளின் சிறப்பியல்புகளையும் மிருதங்கம் கொண்டு விளங்குவது குறிப்பிடத்தக்கது.

பரதநாட்டியத்திற்கு மிருதங்கக் கருவியிசையின் அவசியம் எத்தகையது என்பதை நோக்கும் போது, ஓர் அவைக்காற்று நிகழ்விற்போது நடனம் ஆடுபவரால், ஆசிரியரால் தெரிவு செய்யப் படும் உருப்படிகளில், அதன் கருத்துணர்வுகளுக்கு ஏற்றவகையில் இராகம், ஸ்வர அமைப்பு, தாளம் முதலியன தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டு அமைந்திருக்கும். இதுபோன்று இவற்றிற்கு ஒப்பான முறையில் மிருதங்கம் இசைப்பவர் தமது செயன்முறைப் பங்களிப்பினைத் தக்க முறையில் தெரிவுசெய்து அந்நிகழ்வை மேலும் சோபிக்கச் செய்யும் வகையில் ஆற்ற வேண்டும்.

குறிப்பாக ஓர் நாட்டிய நிகழ்விற்போது மிருதங்கம் இசைப்பவர் பிரதானமாகத் தமது கவனத்திற் கொள்ளவேண்டிய அம்சங்கள் பின்வருமாறு அமையும்.

1. ஆடலிசை
2. அதன் கருத்து
3. இசை நுணுக்கங்கள்
4. காலப்பிரமாணம் (தாளத்தின் அங்க, அட்சரம் உட்பட)
5. ஆடலாசிரியரால் கொலுப்பிக்கும் வல்லினம், மெல்லினம் கலந்த ஜதிக் கோவைகள்
6. இவற்றிற்கான அங்க அசைவுகளிற்கேற்ப தாளம் கையாளும் முறைமைகள்

7. பாடலின் கருத்துக்கேற்ப நடனமாடுவரிடத்தில் மாறிமாறி வரும் முக பாவம், கண், கழுத்து, கை, இடுப்பு, பாதம் என்பவற்றின் செயற்பாடுகள்.
8. சிலவேளைகளில் பாதநிலையும், கை அசைவுகளும் ஒரே சமயத்தில் இரண்டு விதமாக அபிநயிக்கப்படுதல்.
9. சொற்கட்டுகளை ஓர் கணித அலகில் கொலுப்பிக்கும்போது அங்க செயற்பாடுகள் வேறொரு கணித அலகில் இடம்பெறுதல்.
10. பிற கருவிகளின் செயற்பாடுகள்.
11. இவற்றிடையே ஏதாவது குறைகள் ஏற்படின் அவற்றை நிவர்த்தி செய்ய வேண்டிய வழி வகைகள்.
12. ரஸ பாவங்களாயிருப்பின் அத்தன்மைக்கேற்றவாறான வாசிப்பினை வழங்குதல்.

என்பனவாகும். அத்துடன் இவற்றை நிகழ்வின் அக்கணத்திலேயே முடிவுசெய்து இசைப் பவராகவும் இருத்தல் வேண்டும். இவ்வாறு நுட்பமான முறையில் ஆற்றிவரும் மிருதங்கத்தின் பங்களிப்புத் தொடர்பான அவசியத்தை இரண்டு விதங்களில் நோக்கலாம்.

ஒன்று, சபையோரின் எதிர்பார்ப்புகள் நிறைவுபெறுதல், அதாவது ரஸபாவங்கள், வர்ணனை போன்ற அபிநயங்களில் அவற்றை மேலும் பிரதிபலிக்கச் செய்யும் வகையில் மிருதங்கம் இசைப்பவர் விரல்களின் மிடுக்கான செயற்பாடுகளினால் இன்னோசைகள் நிரம்பப்பெற்றதும், தாளத்தின் காலப் பிரமாணத்திற்கேற்ப மனதைக்கவரக்கூடிய வகையில் துரிதகாலச் சொற்களும், நடைபேதங்களும், கமகங்கள் நிறைந்ததுமான வாசிப்பினை மாறிமாறி மேற்கொள்ளும் பட்சத்தில் சபையோர் ஈர்க்கப்பட்டு அவற்றோடு ஒன்றிணைந்து விடுதல் ஆகும்.

இரண்டு, ஆற்றுகைக் கலைஞரின் மனோநிலையை ஒருங்கமைத்து உற்சாகப்படுத்து கின்றமையே கூறலாம். ஆடுபவரின் தாள, காலப்பிரமாணங்களை நிலைநிறுத்துதல், உணர்வுகளுக்கு ஏற்ப, பாத்திரத்தின் குறிப்பிட்ட செயற்பாடுகளுக்கு ஏற்ப, (ரஸங்கள் உட்பட) அதாவது அம்புவிடுதல், கல்லெறிதல், நீராடல், சண்டைபிடித்தல், அதிர்ச்சியடைதல், மயில் ஆடுதல், பாம்பு சீறி ஆடுதல், குதிரைக் குழம்பொலி, தேர் கட்டுதல், மாலை தொடுத்தல், மாலை போடுதல், தள்ளாடுதல், விழல், கண் சிமிட்டுதல், வரச் சொல்லல், போகச் சொல்லல் போன்ற பண்புகளுக்கு ஏற்ற வகையில் தொனிகளை வழங்குதல், ஐதீக்கோவைகளில் வல்லினம், மெல்லினமாக வருவனவற்றை நிரப்புதல் போன்ற மிருதங்கத்தின் பங்களிப்பினால் ஆடுபவரின் மனதில் இவற்றை நன்கு பதியச்செய்துவிடுவதன் பயனாக அவரினால் மேலும் கலை நுட்பங்களை வெளிக் கொண்டுவர இயலுகின்றது. எனவே மிருதங்க இசையின் அவசியம் ஆடுபவரின் மனதை உற்சாகப்படுத்தி அவரது கற்பனாசக்தியை மேலும் அதிகரிக்க உதவி புரிகின்றது. இவ்வாறான செயன்முறைகளினால்தான் ஓர் நிறைவான நிகழ்வினை அளிக்கமுடியும் என்பது குறிப்பிடத்தக்கதும், பயனுடையதுமாகும்.

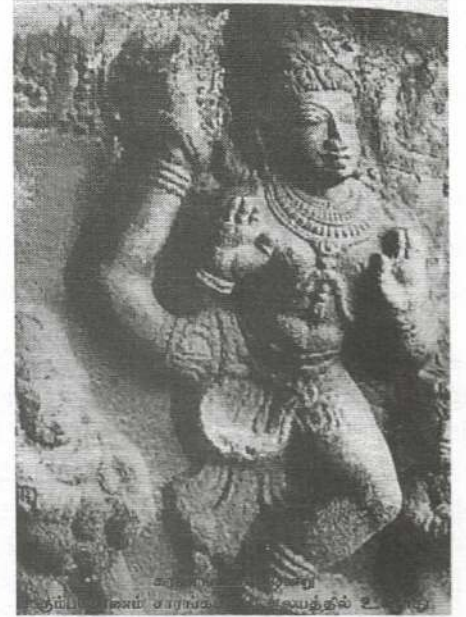
பரதநாட்டிய அவைக்காற்றுக்கைக் கிரமமும், அதில் மிருதங்கத்தின் பங்களிப்பும்.

நிருத்த, நிருத்திய, தாண்டவ, லாஸ்ய ஆடல்களும், அவற்றிற்கான
தாளலயக் கருவிகளும்.

செவ்விய ஆடல் நிருத்தம், நிருத்தியம், நாட்டியம் என்னும் மூன்று பெரும் பிரிவுகளுள் அடங்குவதாக நாட்டிய இலக்கண நூல்கள் கூறும். இவற்றில் நிருத்தம் என்பது அழகிய உடல் அசைவுகளை முதன்மையாகக் கொண்ட தூய ஆடலைக் (PURE DANCE) கொண்டது. உடலசைவுகளாலும், கை வீச்சுக்களாலும் பாதங்களின் துரிதமான வேலைப்பாடுகளாலும் (FOOT WORK) தாளக் கூறுகளின் வேறுபாடுகளை நுட்பமாக ஆடிக்காட்டும் உன்னதமான ஆடல்வகை இதுவாகும்.

“பரத முனியின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் நான்காவது அத்தியாயம் தரும் 108 கரண நிலைகளும், அதன் விளக்கங்களும் நிருத்த வகையான ஆடலுக்குரியவை.”¹¹⁸ “நிருத்தம் தாள லயாஸ்யம் என்று கூறியவாறு”¹¹⁹ இந்த ஆடல் வகையில் தாளமும் லயமும் (RYTHM) உயிர் நாடியாக விளங்குகின்றன.

அடவுகளைக் கொண்ட அங்கத் தூயத்தோடு (தூய்மையோடு) கூடிய கரண வகையான ஆடலும் தாண்டவம் என்று அழைக்கப்படும். 108 தாண்டவங்கள், 64 தாண்டவங்கள், சப்த தாண்டவங்கள் முதலியவை சிவபெருமானால் பல்வேறு சந்தர்ப்பங்களில் ஆடப்பட்டன எனச் சைவ ஆகமங்களும், திருமுறைப்பாடல்களும் கூறுகின்றன. தஞ்சாவூர், கும்பகோணம், திருவண்ணாமலை, விருத்தாசலம் ஆகிய இடங்களிலுள்ள பழமையான கோயில்களில் சிவனார் ஆடும் 108 கரணங்கள் அற்புதமான சிற்பத் தோற்றங்களாக இன்றும் காட்சியளிக்கின்றன. இக்கரணங்களைக் கம்பீரமாக ஆண்மையோடு சிவனார் ஆடுவது தாண்டவம் என்றும், நளிமமாக மென்மையோடு பார்வதி தேவியார் ஆடுவது லாஸ்யம் என்றும் கூறப்படும். 108 கரணங்கள் பெண்மையின் மென்மையோடு விளங்கும் அழகைத் திருவாரூர் தியாகேசர் கோயிற் கோபுரங்களில் (கி.பி13 ஆம் நூ.ஆ) ஆடல் மகளிரின்



அற்புதமான சிற்ப வடிவங்களில் இன்றும் காணலாம். ஆடலுக்குத் தெய்வமான சிவனோடு தொடர்புடைய இவ்வாடல் முறையினைத் தெய்வீகக் கலையாக்கிய தமிழர் தாமும் அவற்றினை ஆடி மகிழ்ந்தார்கள் என்பதற்கான சான்றாதாரங்கள் உள்ளன.

பழையூர் கூத்தச் சாக்கையன் என்பவன் சேரன் செங்குட்டுவனது அரண்மனை ஆடலரங்கில் இமையவன் ஆடிய “கொட்டிச் சேதம்”¹²⁰ என்னும் தாண்டவத்தையும், மாதவி என்னும் ஆடற் கனிகை காவிரிப் பூம்பட்டினத்தில் சிவனார் ஆடிய “கொடுகொட்டி - பாண்டரங்கம்”¹²¹ ஆகிய தாண்டவங்களையும் ஆடியது பற்றிச் சிலப்பதிகாரம் கூறுகிறது.

தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயிற் கருவறை உட்புறத் திருச்சுற்றுச் சுவரில் நிருத்த வகைக்குரிய அற்புதமான ஆடல் நிலையைச் சித்திரிக்கும் ஆடல் மங்கையின் ஓவியக் காட்சியொன்றும் (கி.பி.11ஆம் நூ.ஆ) உள்ளது.

மேற்கண்ட செய்திகளிலிருந்து தாண்டவம், லாஸ்யம் என்ற நிருத்த வகையான ஆடலை மிகப் பழங்காலத்திலிருந்து ஆண்களும், பெண்களும் மிகத்திறமையாக ஆடி வந்திருக்கிறார்கள் என்பதைத் தெளிவாக அறியலாம். படைத்தல், காத்தல், அழித்தல், மறைத்தல், அருளல் என்னும் ஐந்தொழில் கூத்தின்போதும், அட்டவீரக் கூத்துக்களின்போதும் இசைக்கப்பெற்ற பல்வேறு இசைக்கருவிகள் பற்றித் திருமுறைப் பாடல்களில் பரக்கக் காணலாம். இவை திருமுறை ஆசிரியர்கள் கற்பனையில் எழுந்த கருவிகள் அல்ல என்பதும், நடைமுறையில் கோயில்களில் ஆடல் மகளிரும், ஆடவரும் ஆடிய கூத்துக்களின் போது இசைக்கப்பெற்ற கருவிகளை அவர்கள் நேரில் கண்டு பாடியது என்பதும், திருவாலங்காட்டில் சிவனார் ஆடிய அற்புதக் கூத்தை மிக அழகாக விளக்கி, அக்கூத்துக்குரிய கருவிகளையும் அழகாக விளக்கிப்பாடியவர் காரைக்கால் அம்மையார் என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

சிவனார் ஆடலுக்குச் சிவ கணங்களும், பூத கணங்களும் ஆடிப்பாடி இசைக்கருவிகளை இசைக்கும் சிற்பக் காட்சிகள் பல பழந்தமிழ்க் கோயில்களில் உள்ளன. “குடமுழா வீணை சிறுபூதம் முழங்கக் கூத்தாடும்” என்பது போன்ற தேவாரக் குறிப்புகளும் பலவுள.

இவைதரும் செய்திகளை ஆராய்ந்தபோது நிருத்தவகையான ஆடலில் வீணை, யாழ், குழல் முதலான பண்ணிசைக் கருவிகளோடு பெருந்தொகையான தாளக் கருவிகள் (PERCUSSION INSTRUMENTS) பயிலப்பட்டதாகத் தெரியவருகிறது. அவையாவன இடக்கை, உடுக்கை, கரடிகை, கல்லடம், கிணை, குடமுழா, கொக்கரை, கொடுகொட்டி, கச்சரி, சல்லரி, தக்கை, தகுணிதம், தமருகம், தண்ணுமை, துந்துபி, துத்திரி, துடி, பறை, படகம், மத்தளம், முழவு, மொந்தை ஆகிய தோற்கருவிகளும், சேமக்கலம், தாளம் ஆகிய கஞ்சக்கருவிகளுமாகும். மிருதங்கம், கடம், கஞ்சிரா, தவில் முதலானவை கர்நாடக இசையரங்குகளில் இடம்பெறும் தாளைய இசைக்கருவிகளாகும். இவற்றில் பரத நாட்டிய நிகழ்ச்சியின் சிறப்பிற்கு இன்றியமையாத கருவி மிருதங்கம் ஆகும். இக்கருவி இசை, நட்டுவ ஆசானின் நட்டுவாங்கத்திற்கு

பக்கபலமாகவும், உறுதுணையாகவும் விளங்கும். இசையரங்குகளில் மிருதங்கம் இசைப்பவரின் திறமையை வெளிக்காட்டத் 'தனி ஆவர்த்தனம்' என்னும் ஒரு பகுதி அமைத்துக்கொடுப்பது வழக்கம். ஆனால் பரத நாட்டிய அரங்கில் நட்டுவ ஆசானின் நட்டுவாங்கத்துக்கும் பக்க இசையாளருக்கும் துணைநின்று ஆடலுக்கு ஏற்றம் தருவதில்தான் அவரது தனித்திறமை சிறப்பெய்கின்றது.

நிருத்தம், நிருத்தியம், நாட்டியம் என்னும் நாட்டிய இலக்கணத்தின் முப்பெரும் பிரிவுகளில் அங்க அசைவுகளை முதன்மையாகக் கொண்டதும் இவற்றுடன் கை கால் வீச்சுக்களாலும், பாதங்களின் வேலைப்பாடுகளாலும் பல்வேறு தாளக்கூறுகளின் வேறுபாடுகளை ஆடிக்காட்டும் ஆடல்வகை நிருத்தமாகும். அரங்க நிகழ்ச்சியில் அலாரிப்பு, ஜதீஸ்வரம், தில்லானா, கொற்கட்டுக் கீர்த்தனை முதலான உருப்படிகளில் நிருத்தம் சிறப்பிடம் பெறுகின்றது. பல்வேறு லய வேறுபாடுகளைக் கொண்ட ஆடற்சொற்கட்டுக் கோர்வைகள் இந்த உருப்படிகளில் கூடுதலாக இடம்பெறும். இவற்றை நட்டுவ ஆசான் கைத்தாளத்தைத் தட்டி வாயால் இசைத்து ஆடலை நெறிப்படுத்தும்போது, மிருதங்க இசையாளரும் அதே சொற்கட்டுக் கோர்வைகளை மிக்க கவனத்தோடு இசைத்து ஆடற்கலைஞருக்குத் துணைநிற்பது அவரது இன்றியமையாப் பணியாகிறது. நட்டுவ ஆசானின் நட்டுவாங்கம், மிருதங்க இசையாளரின் இன்னோரன்ன சொற்கள் கலந்த லயப்பிடிப்பான கரவேலைப்பாடு, ஆடுபவரின் நிருத்தம் அகிய மூன்றும் இணைந்து செயற்படும்போது நிகழ்ச்சி சிறக்கிறது.

பரத நாட்டியத்தில் பதம், கீர்த்தனை முதலான அபிநய பாவத்திற்குரிய நிருத்திய உருப்படிகள் நிதானமாக ஆடப்பெற வேண்டும். இந்த உருப்படிகளின் பாடல்கள் விளம்பகாலதில் அமைய லாம். அன்றியும் மத்திம காலத்திலும் அமையலாம். எவ்வகையாய் இருப்பினும் மிருதங்கம் இசைப்பவர் தாள வேறுபாடுகளைச் செய்து தன் திறமைக்கு முக்கியத்துவம் சிறிது குறைத்து, பாட்டிசைக்குப் பக்கத்துணையாய் மிருதங்கத்தை அடக்கி வாசித்தல் சிறப்பாகும்.

அபிநயப்பகுதியில் பாடலின் ஓரிரு வரிகளை ஆடல் செய்பவர் விளக்கி விபரித்து ஆடும் போது (சஞ்சாரி பாவம்) பாடகர் அவ்வரிகளைப் பலதடவை கற்பனை நயத்தோடு இராகச் சுவை சிறக்க விரித்துப் (சங்கதிகள்) பாடுவார். அப்பொழுது மிருதங்கம் இசைப்பவர் பாடகரின் இசைப் போக்கிற்கு ஏற்றவாறும், நாட்டியமாடுபவர் மேற்கொள்ளும் நடை வேறுபாடுகளுக்கு ஏற்றவாறும் மிருதங்கச் சொற்கட்டுக் கோர்வைகளை அமைத்து வாசிப்பது பொருத்தமானதாகும். சுருங்கக் கூறின் நாட்டியக் கலைஞரின் ஆடல்நெறி, நட்டுவானரின் நட்டுவாங்கம், பாடகரின் பாட்டிசை ஆகிய எல்லாவற்றுடனும் இணைந்தும், துணை நின்று நிகழ்ச்சிக்கு முழுமை தருவது மிருதங்க இசையாளரின் பணியாகிறது.

இக்கால நாட்டிய நிகழ்வுகளில் மிருதங்கம் இசைப்பவர்க்குப் பரத நாட்டியத்தின் எல்லா உருப்படி வகைகளும், அவற்றிற்குரிய பாடல்களும், பல்வகை இசை முறைகளும், மொழிகளின் ஓசைக் கூறுபாடுகளும், நுட்பமான தாள வேறுபாடுகளும் நன்கு தெரிந்திருப்பது சிறப்பாகும்.

522622710x 23.05.2015

இதனையே சிலப்பதிகாரத்தில் நாட்டிய அரங்கக் கருவியிசையாளரின் தகமைகள் பற்றிக் கூறியிருப்பது (கி.பி.2ஆம் நூ.ஆ) சிந்திக்கப்பாலது.

“.....யாமும் குழலும்
ஏங்கிய மிடறும் இசைவன கேட்பக்
கூருகிர்க் காரணங் குறியறிந்து செலுத்தி
ஆக்கலு மடங்கலு மீத்திறம் படாமைச்
சித்திரக் கரணம் சிதைவின்று செலுத்தும்”¹²²

ஆற்றல் பெற்றவரே சிறந்த நாட்டியத் தாளக் கருவி முதல்வன் என்று சிலப்பதிகாரம் சொல் கின்றது. இக்கருத்தை இக்காலத்திற்குப் பொருத்திப் பார்க்கின் வயலினிசை, புல்லாங்குழலிசை, பாட்டிசை முதலான பக்க இசையோடு பொருந்தி, அவற்றில் ஏதாவது குறை ஏற்படின் அதனை நிறைவு செய்தும், அவை மிஞ்சி ஒலித்தால் அடக்கியும், குறைந்தொலித்தால் மிகுத்தும் தன் கைத்திறத்தால் பக்க இசையை முழுமைபெறச் செய்வது மிருதங்க இசையாளரின் முக்கியமான பங்கு என்பது தெளிவாகிறது.

பரதநாட்டிய அவைக்காற்றுகைக் கிரமமும், அதில் மிருதங்கத்தின் பங்களிப்பும்.

பரதநாட்டியத்திலும் அதன் கலைக் கூறுகளிலும் மிருதங்கத்தின் பங்களிப்பு எவ்வாறென்பதை செயன்முறைக் குறியீட்டு வடிவத்தில் இங்கு குறிப்பிடப்படுகின்றது. நாட்டிய சம்பிரதாய உருப் படிகள் அவற்றிற்கான ஸ்வர அமைப்பு, உருப்படிகளில் காணப்படும் சொற்கட்டுக்கள், அவற்றிற்காக மிருதங்கத்தில் இசைக்கப்படும் சொற்கட்டுக்கள் என்பனவும், இவற்றை நுணுக்க மான முறையில் வேறு எவ்வாறு மிகைப்படுத்தி நாட்டியத்தினைச் சிறப்பிக்கலாம் என்று பரிசோதனை செய்யப்படுகின்றனவற்றை ஒப்பீட்டு நோக்கில் சமர்ப்பிக்கப்படுகிறதென்பதை அறியலாம்.

‘பரதநாட்டியம்’ என்ற பெயரில் உலகப் புகழீட்டிவரும் ஆடற்கலை, தமிழக மண்ணில் பல நூறு ஆண்டுகாலமாக வளம்படுத்தப்பெற்ற ஒரு கலை வடிவமாகும். இதன் ‘பரத’ என்னும் பகுதி பண், ரஸம் (சுவை), தாளம் என்னும் பகுதிகளை உள்ளடக்கியதென்றும், அது பாவம், ராகம், தாளம் என்னும் முக்கலைகளை உணர்த்தும் என்றும் வெவ்வேறு வகையில் சான்றோர் கூறுவர். எவ்வாறெனினும், இசை, தாளம், மெய்ப்பாடு ஆகிய மூன்றும் விரவியது பரதநாட்டியம் என்பதும், இசையும், தாளமும் அதன் இன்றியமையாக் கூறுகள் என்பதும் தெளிவு.

ஆரம்ப காலங்களில் ஆடல் அரங்கச் சம்பிரதாய நியழ்வுகள் பலவாறான கிரமத்தில் நிகழ்த்தப் பெற்று வந்துள்ளதென்பதை வரலாற்றுக் குறிப்புக்களினால் அறிய முடிகிறது. பிற்காலத்தில் தஞ்சை நால்வர் வகுத்துக்கொடுத்த அரங்க வரிசைக்கிரமத்தின் பிரகாரமே நிகழ்வுகள் இடம்பெற்று வந்துள்ளன. அவ்வாறான சம்பிரதாய உருப்படிகளில் சில தற்போதைய அரங்க நிகழ்வுகளில் இடம்பெறுவது அருகியுள்ளதென்பதும் தெரியவருகிறது. தஞ்சை நால்வர் வகுத்தனவற்றில் சில அருகினாலும், அவர்கள் வகுத்துக் கொடுத்த ஏனைய உருப்படிகள் கிரமமாகத் தற்போது ஆடல் அரங்க நிகழ்வுகளில் இடம்பெற்று வருவதும் குறிப்பிடற்பாலது.

நாட்டிய அரங்கில் சம்பிரதாயக் கிரமத்தில் இடம்பெற்று மறைந்துவிட்ட உருப்படிகளும் இங்கு குறிப்பிடப்படுகின்றன. ஆடல் அரங்கிசைச் சம்பிரதாயம் பின்வரும் வரிசைக் கிரமத்தில் அமைகின்றது.

மேளப்பிராப்தி.

பரதநாட்டிய அரங்க நிகழ்ச்சியின் தொடக்கத்தில் இடம்பெறும் ஓர் இசைவகை மேளப்பிராப்தி என அழைக்கப்படுகிறது. விருவிருப்பான இதன் இசை, அரங்கில் இசைச் சூழலை (MUSICAL ATMOSPHERE) உடனடியாக உருவாக்கிவிடுகிறது. நாட்டிய அரங்கில் சம்பிரதாயக் கிரமத்தில் இடம்பெற்ற இவ்வுருப்படி, முற்காலத்தில் கோயில்களில் தெய்வத்தின் முன்பும், அரச சபைகளில் மன்னன் முன்னிலையிலும் நாட்டியப் பெண்கள் ஆடும்போது நடைபெற்ற சில தொடக்கச் சடங்குகளில் ஒன்றாகும்.”¹²³ என ஞானா குலேந்திரன் அவர்கள் குறிப்பிடுதல் காணலாம்.

நாட்டியத்தில் முதிர்ந்த அனுபவம்பெற்ற சங்கீத கலாரத்னா மைசூர் வேங்கடவக்சம்மா மேளப்பிராப்தி இசைபற்றி இவ்வாறு விளக்குகிறார்.

“நாட்டிய நிகழ்வுகளின் தொடக்கச் சடங்குகள் ‘பூர்வாங்க விதி’ என்றழைக்கப்படும். இதன்படி முதலில் நட்புவனார் சில ஜதிகளைக் கையிலுள்ள தாளத்தைத் தட்டியவாறு கொனிப்பார். அந்த ஜதிக் கோர்வைகள் தாம், தீம், தொம், நம் போன்ற பீஜா அட்சரம் தொடர்பான சொற்களால் அமைந்திருக்கும். இரண்டு அல்லது மூன்று நிமிடங்களுக்கு இந்த வகையில் இது இசைக்கப்படும். நட்புவனாரின் ஜதிக் கோர்வைகளோடு மிருதங்க வித்துவான் இணைந்து வாசிப்பார். தொடர்ந்து இரண்டு மூன்று நிமிடங்கள் இருவரும் சேர்ந்து வாசித்தபின் முத்தாய்ப்பு வைத்து முடிப்பார்கள். நாட்டிய நிகழ்ச்சியின் இந்தத் தொடக்கப்பகுதியே மேளப்பிராப்தி என்று சொல்லப்படும்.”¹²⁴

மேளப்பிராப்தி இசையை நாட்டிய மேதை தஞ்சை பாலசரஸ்வதி பின்வருமாறு கூறுகின்றார்.

“கச்சேரி ஆரம்பிப்பதற்கு முன்னே அக்கச்சேரி களை கட்டுவதற்காக நர்த்தகியையும் பக்க வாத்தியக்காரர்களையும் தயார்படுத்துவதற் கெனவே (TO CREATE A MOOD) மேளப்பிராப்தியை முதற்கண்ணாக அறிமுகப் படுத்தினார்கள். நீங்களே பாருங்கள், நட்டுவனார் தாளத்தைத் தட்ட, நந்தியான மிருதங்க வித்துவான் மேளம் கொட்ட மேடையில் வீற்றிருக்கும் மற்ற வாத்தியக் காரர்கள் வாத்தியங்கள் முழங்கக் குண்டலினி எவ்வாறு எழுமோ அவ்வாறு நர்த்தகியின் ஒவ்வொரு நரம்பும் ஆடத்துடிக்க உடல், ஆவி அனைத்தையும் அன்று நடக்கவிருக்கும் கச்சேரிக்கு அர்ப்பணித்து விடுகிறாள். பாட்டும், சுருதியும், லயமும் ஒன்றுகூடிவிட்டால் மகுடிக்குப் பாம்பு கட்டுப்படுவது போல ரசிகர்களும், மேடையில் வீற்றிருப்பவரும், நர்த்தகியும் கட்டுப்பட்டு லயித்து விடுகின்றனர்.”¹²⁵

நிகழ்ச்சியை நெறிப்படுத்தும் ஆசான் சுருதியையும், தாளத்தையும் ஆரம்பித்துக் கொடுக்க, மிருதங்க இசை, பாட்டிசை, கருவியிசை ஆகிய அனைத்து இசையும் சுருதி சுத்தமாக ஒன்றை யொன்று தழுவி உருவாகும் இசைப்புணர்ச்சியை இங்கு உணரமுடிகிறது. சிலப்பதிகாரத்தில் நாட்டிய நிகழ்ச்சியின் தொடக்கத்தில் இடம்பெறும் இசைப்புணர்ச்சியைப்பற்றி அறியலாம். அரங்கேற்றுகின்ற ஆடற்கணிகை மாதவி, வலக்கால் முன்வைத்து அரங்கின் வலப்பக்கத் தூண் அருகில் தயாராக நிற்கையில் - அப்பொழுது தோரிய மடந்தையர் வாரப்பாடல் பாடக் குழலிசையும், குழலிசை வழி யாழிசையும், யாழிசை வழிக் குழலோசையும், குழலோசை வழித் தண்ணுமை இசையும், தண்ணுமையைப் பின்பற்றி முழவு இசையும், முழுவோடு கூடி இசைத்த ஆமந்திகை எனப்படும் இடக்கை இசையுமாக அனைத்து இசையும் தம்முள் தழுவி இசைக்கின்றன. இதனையே

“.....தோரிய மகளிர்
பாடிய வாரத் தீற்றின் நிசைக்கும்
கூடிய குயிலுவக் கருவிக ளெல்லாம்
குழல் வழி நின்றது யாழே யாழிவழித்
தண்ணுமை நின்றது தகவே தண்ணுமைப்
பின்வழி நின்றது முழவே முழவொடு
கூடி நின்றிசைத்த தாமந்திரிகை”¹²⁶

என்னும் சிலப்பதிகாரப் பாடல் கூறுகின்றது.

‘அந்தரக் கொட்டு’ என்று அழைக்கப்பட்ட இத்தகைய இசைப்புணர்ச்சியைப் பழந்தமிழர், ஆட லரங்க நெறிமுறைகளைத் தெளிவாக அறிந்து நிகழ்த்தியுள்ளார்கள் என்பதும் தெளிவாகிறது.

சிலப்பதிகார உரையாசிரியர் அடியார்க்கு நல்லார் அந்தரக்கொட்டு என்பதை ‘முகம்’ என்றும், ‘ஒத்து’ என்றும் கூறுவது காணலாம். முகம் என்பது அறிமுகம் என்னும் கருத்திலான ‘தொடக்கம் - ஆரம்பம்’ எனக் கொள்ளலாம். ஒத்து என்பது ஆதார சுருதியைக் குறிக்கும். எனவே பாட்டோசை கருவி ஓசை ஆகிய அனைத்து இசையும் ஆதார சுருதியோடு



ஒன்றிணைந்து நாட்டிய நிகழ்ச்சியின் தொடக்கத்தில் நிகழ்த்திய ஒருவகை 'முன் இசை' (PRELUDE) அந்தரக் கொட்டு எனத் தெரிகிறது.

சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் வழக்கத்திலிருந்த அந்தரக் கொட்டு என்னும் நாட்டியத் தொடக்க இசைவழி வந்ததே மேளப்பிராப்தி என்றும் கருதலாம். மேலும் "கம்பிகளைக் கொண்டது, தோலாலானது, காற்று ஊதுவதால் ஒலிக்கப்படுவது, உலோகங்களாலானது போன்ற பலவகை இசைக்கருவிகளை சுருதிக்கு ஏற்ப 'ஓம்' எனும் ஒலி தோன்றும்படி ஒலிக்கச் செய்வது மேளப் பிராப்தி எனப்படும். இதுவே மேளம் கட்டுதல் எனவும் கூறப்படும்."¹²⁷ என ஸ்ரீராம தேசிகன் கூறுவது மனங்கொளற்பாலது.

மேற்குறிப்பிட்டனவற்றின் மூலம் மேளப்பிராப்தி எனும் இசை, நாட்டியம் ஆரம்பமாவதற்கு முன் நாட்டிய ஆசான், இசை வழங்குவோர் ஆகியோர் சுருதி சேரவும், நாட்டிய நிகழ்வு திறம்பட நடைபெறத் தம்மை ஒருங்கிணைக்கும் ஒரு மனப்பக்குவ நிலையை உருவாக்குவதாகவும், சபையோரை நிகழ்வைப் பார்ப்பதற்குத் தயார்படுத்துவதாகவும் அமைகின்றது. இவ்வுருப்படி தொடக்க இசைப்பாடலாக மட்டுமே இடம்பெற்று வந்துள்ளதும், இதுவரை இவ்வுருப்படியை அரங்க நிகழ்வுக்கென மாற்றி அமைக்கப்படவில்லை என்பதும், இதற்குப் பலவித அலகுகள் இல்லை என்பதும் ஆய்வின் மூலம் தெரிய வருகின்றது. மேளப்பிராப்தி இன்றைய நாட்டிய அரங்குகளில் அருகிய நிலையில் அரங்க நிகழ்ச்சித் தொடக்கத்தில் தோடய மங்களம் மற்றும் இறை வணக்கப் பாடல் ஆகியவை இடம்பெறுகின்றன.

தோடய மங்களம்.

ஆடல் நிகழ்ச்சியின் தொடக்கத்தில் நாட்டியம் ஆடுபவரும், பக்க இசையாளரும் சேர்ந்து பாடும் ஒரு வகைப்பாடல் தோடய மங்களம் என்று அழைக்கப்பெறுகிறது. மங்கலச் சொற்களைக் கொண்ட இப்பாடலில் தெய்வங்கள் வாழ்த்தப்பெற்று நிகழ்ச்சி சீராக நடைபெற்றேறத் தெய்வங்களின் துணை வேண்டப்படுகின்றது. வழுவூர் நாட்டிய பாணியில் நாட்டை இராகத்திலும், கண்ட சாபு தாளத்திலும் அமைந்த 'ஐய சுத்த புரிவாசா ஐய மகா ஞான சபேசா' எனத் தொடங்கும் தோடய மங்களத்தோடு பரத நாட்டிய நிகழ்ச்சியைத் தொடங்குவது வழக்கம். தஞ்சை சுவாமிநாதனால் இயற்றப்பெற்ற இப்பாடலில் சிவன், திருமால், அம்பாள் ஆகியோருடன் தேவர்களும் துணை நிற்கப் போற்றி வேண்டப் படுகின்றனர்.

ஆரம்பத்தில் தொடக்கப் பாடலாகவிருந்த தோடய மங்களம் பிற்காலத்தில் ஆடல் உருப் படியாக மாற்றம் பெற்று, அரங்கில் இடம்பெற்று வந்துள்ளமையும் தெரியவருகின்றது. தோடய மங்களம் என அழைத்துள்ளதை அத்திமோகஹரா எனவும், தோடுடைய மங்களம் எனவும் அழைக்கப்பட்டு வந்துள்ளமையை பின்வரும் குறிப்புகளின் மூலம் அறிய முடிகின்றது.

“கண்ட கதியில் நாட்டை இராகத்தில் சில மிருதங்கச் சொற்களான தாம், தாதை, தை, ஜக, தத்தாம் என்பவற்றைச் சேர்த்துப் பாடிக்கொண்டே அந்தச் சொற்கள் மிருதங்கத்தில் ஒலிக்கத் தாளக் கதியையும், லயத்தையும் சார்ந்து, கண்கள், கழுத்து, தலை, கைகள், பாதங்கள் ஆகியவற்றைச் சீராக வைத்து அசைத்து ஆடுதல் அத்தி எனப்படும். அத்தி என்றால் நிருத்தத்தில் தலையைக் குறுக்காக அசைத்தல் ஆகும்.

பின்பு மிருதங்கத்தில் சில முத்தாய்ப்புக்கள் ஒலிக்க அவற்றிற்கு ஏற்ப அங்கங்களால் அபிநயம் செய்து முடித்தல் மோஹரா எனப்படும். இது முன் தீர்மானம் ஆகும். அதாவது ஜதி அல்லது கதி முடிவில் ஒரு அபிநயத்தை வலது கையால் செய்து, அதையே இடது கையாலும் செய்து மீண்டும்வலது கையால் செய்து முடித்தல் எனப் பொருள்படும். ஒரே விந்யாசம் மூன்று முறை செய்யப்படும். இதற்குச் சங்கராபரணம் என்ற பெயரும் உண்டு. தோடுடைய மங்களம் என்பதும் இதுவே.”¹²⁸ என்று ஸ்ரீராம தேசிகன் குறிப்பிடுதல் காணலாம். ஒரு தாளத்திலும், ஒரு இராகத்திலும் இடம்பெற்ற தோடய மங்களம் உருப்படி பின்னர் பல தாளங்களிலும், பல இராகங்களிலும் இயற்றப்பெற்று நாட்டிய அரங்க நிகழ்வு உருப்படியாக மாற்றம் பெற்றுள்ளமை குறிப்பிடற்பாலது.

இராகமாலிகையிலும், தாளமாலிகையிலும் அமைந்த தோடய மங்களம் நாட்டை, ஆரபி, மத்திய மாவதி, சாவேரி, பந்துவராளி ஆகிய ஐந்து இராகங்களிலும், கண்டசாபு (ஜம்பை), மிஸ்ராசாபு, ஆதி, ரூபகம், ஏகம் ஆகிய ஐந்து தாளங்களிலும் அமைந்துள்ளது. தாளப்பாக்கம் சின்னையா இயற்றிய ‘ஜய ஜானகி ரமண’ எனத் தொடங்கும் இப்பாடல் நாட்டிய அரங்குகளில் மிகப் பிரபலமடைந்துள்ள ஓர் இராகமாலிகைத் தோடய மங்களமாகும். நாட்டை, ஆரபி இராகங்களைத் தவிர்ந்த ஏனைய இராகங்கள் தற்போது மரபு மாற்றம் பெற்றுள்ளமையும் தெரிய வருகின்றது.

பரத நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளில் பாடப்பெறும் தோடய மங்களம் பெரும்பாலும் கம்பீரமான உணர்வைத் தரக்கூடிய மங்கலகரமான இராகத்தில் அமையும். கீர்த்தனைகளில் திரும்பத்திரும்ப பல்லவிக்கு வந்து பாடுவது போலல்லாமல் தொடக்கத்திலிருந்து முடிவுவரை தொடர்ச்சியாகப் பாடலைப்பாடும் முறை தோடய மங்களத்தில் கையாளப்பெறும்.

தொன்மங்களில் ‘முன்னிசை’ என்னும் வகையில் இடம்பெற்ற தோடய மங்களப்பாடல் பிற்காலத்தில் நாட்டிய உருப்படியாகச் சொற்கட்டுகளுக்கு ஆடலை இணைத்து மரபு மாற்றம் பெற்றுள்ளமை அறியலாகும். அத்துடன் தோடய மங்களப் பாடலின் இடையிடையே சொற்கட்டுகளைச் சேர்த்து அபிநயமும், நிருத்தமும் கலந்து அரங்க நிகழ்ச்சியின் தொடக்கத்தில் ஆடுவது மிக அண்மைக்காலத்தில் ஏற்பட்ட வழக்கமாகும்.

வழுவூர் பாணியில் தொடக்கப் பாடலாக இடம்பெற்ற தோடய மங்களம் “1970 - 72 காலப் பகுதிகளில் அடையாறு லக்ஷ்மணன் அவர்களால் நிருத்தத்திற்கென சொற்கட்டுக் கோர்வைகளைச் சேர்த்து ஆடல் வடிவம் அளித்துள்ளமை தெரியவருகின்றது.”¹²⁹ இப்பாடலின் அபிநயத்தில் நேரடிக் கைகளே இடம்பெறும். அத்துடன் மிருதங்கம் இசைப்பவர்க்கு மிகவும் உற்சாகத்

தையும், நுட்பத்திறன்களை வெளிக்காட்டுவதற்கு ஏற்பட்ட உருப்படியும், ஆடலும் என்றே கூறவேண்டும்.

மேற்குறிப்பிட்ட இராகங்களிலும், தாளங்களிலும் அமைந்த தோடய மங்களப் பாடலும், ஜதிக் கோர்வைகளும், இவற்றிற்கான மிருதங்கத்தின் பங்களிப்பையும் இப்போது அறியலாம். தாளங்களும், குறியீட்டு முறைமைகள் பற்றிய விளக்கங்களும் நூலாசிரியரின் நூலில் விரிவாகக் குறிப்பிட்டுள்ளதைக் காணலாம்.

இராகம் - நாட்டை		தாளம் - கண்ட சாப்பு	
4	6	4	6
; ஸா	= ரீஸாஸா	// ரி,கா	= மாபாபா //
; ஜெய	= ஜா ; ன,	// கி, ;	= ர,ம,ண, //
; காமா	= பாபாபா	// பாபா	= மாகாமா //
; ஜெய	= வி, பீ ;	// ஷ,ண,	= ச,ர,ண, //
; காமா	= பாபா ;	// நீஸா	= ஸ்ரீஸ்நிபா //
; ஜெய	= ச,ரோ ;	// ரு,க,	= ச,ர,ண, //
; பாநீ	= பாபா ;	// மாபா	= பமமா ; //
; ஜெக	= தீ;ன,	// க,ரு,	= ணா ; ; //
மாமா	= மகமா ;	// ரீ ;	= ஸா ; ; //
ஜெ,ய,	= ஜெ,ய, ;	// ; ;	= ; ; ; //
காமா	= பமரீஸா	// ஸரிகம	= பநிபமபா //
; ஜெய	= ஜா ; ன,	// கி, ;	= ர,ம,ண, //
; காமா	= பாபா ;	// மாபா	= மாகாமா //
; ஜெய	= வி, பீ ;	// ஷ,ண,	= சரண, ; //
காமா	= பநிஸாரீ	// ஸாஸா	= ஸரிஸநிபா //
; ஜெய	= ச,ரோ ;	// ரு,க,	= ச,ர,ண, //
பாநீ	= ஸரிஸ்நிபா	// மாபா	= பமமா ; //
ஜெக	= தீ;ன,	// க,ரு,	= ணா ; ; //
மாமா=	மாகமபநி	// ஸ்நிபம	= ரீஸா ; //
ஜெ,ய,	= ஜெ,ய, ;	// ; ;	= ; ; ; //
த்ருகிடுதக	= த்ருகிடுதகதக	// த்ருகிடுதக	= த்ருகிடுதகதக //
த்ருகிடுதக	= த்ருகிடுதகதக	// த்ருகிடுதக	= த்ருகிடுதகதக //
த்ருகிடுதக	= த்ருகிடுதகதக	// தளாங்கு	= ததிங்கிணதொம், //
தாசுத	= ணம்,தரிதா	// ;தத	= குதணம்,தரி //
தெய், ;	= தாசுதணம்,	// தரிதத	= குதணம்,தரி //
தாசுத	= ணம் , ததசுத	// ணம் , தணம்	= , கிணம், கிடதக //
தரிகிடதொம்,	= ; கிடதகதரிகிட	// தொம், ;	= கிடதகதரிகிடதொம் , //

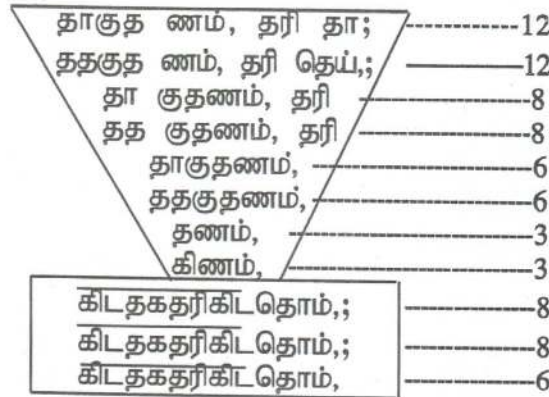
தொடக்கத்திலே அமைந்துள்ள 'த்ருகிடுதக' என்னும் சொற்கட்டு அலாரிப்பு உருப்படியிலும் இடம்பெறுவது கவனிக்கத்தக்கதொன்றாகும். இதனைத் தோடய மங்களத்தில் தீர்மானத்திற்கு முன்னும், அலாரிப்பில் தீர்மானத்திற்குப் பின்னும் ஆற்றி ஆடலை நிறைவு செய்வது மரபாகும்.

எனவே 'த்ருகிடுதக' சொற்கட்டு தோடயமங்கள ஜதிக் கோவைகளின் தொடக்கத்திலும், அலாரிப்பின் இறுதியிலும் இடம்பெற்றுள்ளமையை நோக்கும்போது, தோடயமங்கள் பாடல் அபிநயத்திற்கு ஏற்றது எனக் கண்டு இதனுடன் நிருத்தப்பகுதியையும் இணைத்தால், ஆடலானது இசைக்குழுவினரின் திறன்களாலும், ஆடுபவரின் சிறப்பினாலும் சபையோரைக் கவர்ந்து சிறப்பிடம் பெறுமென இதனை யாத்தவர் கருதியிருக்கலாம்.

அடுத்தபடியாகப் பாடல் முடிவுற்றதும் பாடலில் வரும் பாத்திரத்தின் பண்பைச் சித்தரிக்கக்கூடிய வகையில் இடம்பெறும் கோர்வைகளை ஆடுவதற்காக ஆடுபவர் தம்மைத் தயார்படுத்த வேண்டிய நிலையில் தாளத்தை 'த்ருகிடுதக' சொற்கட்டின் மூலம் சீரான காலப்பிரமாணத்திற்கு (பாதத்தில், தட்டிமெட்டில்) அமைத்துப் பின் தீர்மானக் கோர்வையை அபிநயித்து ஆடலை நிறைவு செய்யலாம் எனவும் கருதியிருக்கலாம்.

அடுத்தபடியாக அலாரிப்பு வணக்க உருப்படியாக அமைவதால் ஆரம்ப சொற்கட்டு மூன்று காலங்களில்வர அதற்கு ஆடல் இடம்பெற்றுப் பின் தீர்மானம் இடம்பெற்று அதன்பின் தாளத்தை 'த்ருகிடுதக' சொற்கட்டின்மூலம் சீரான காலத்திற்கு அமைத்து அமைதியைப் பேணிய நிலையில் வணக்கம் செலுத்தி மறுபடியும் ஆரம்பச் சொற்கட்டிற்கு ஓரிரு தடவைகள் ஆடல் இடம்பெற்றால் அலாரிப்பு உருப்படி சிறப்பிடம்பெறுமென யாத்தவர்கள் கருதியிருக்கலாம். இவ்வாறு ஆடல் மரபை யாத்தவர்கள் பலவாறு சிந்தித்து எதுசரி, எதுபிழை என ஆய்ந்து ஆக்கித்தந்துள்ளார்கள் என்பதே உண்மையாகும்.

மேற்குறிப்பிட்ட கோர்வையின் அமைப்பு பின்வரும் ஜதி வடிவங்களில் அமைகின்றது.



கோர்வையின் அமைப்பானது குறைப்பு நிலையில் கோபுச்ச யதி வடிவத்திலும், தீர்மானம் சமயதி வடிவத்திலும் அமைந்துள்ளது. நாட்டிய நிகழ்வில் இச்சொற்கட்டுக்களை அவ்வாறே

நட்டுவாங்கத்துடன் இணைந்து மிருதங்கத்தில் வாசிக்கலாம். ஆனால் அபிநயத்தின்போது பாதநிலை, கை வீச்சு, முகபாவம் முதலியன பலவாறு இடம்பெறும். ஆகவே அவற்றிற்கு ஏற்றாற்போலவே மிருதங்கம் இசைக்க வேண்டும். அப்படியானால்நான் நாட்டியத்தின் நுண்மைகள் வெளிப்பட்டு, மென்மேலும் மிளிர்வதனால் அவையோரின் கவனம் ஈர்க்கப்படுவது மல்லாமல், நாட்டியமாடுபவரும் பலவாறான மன உந்துதலினால் உற்சாகமடைந்து தமது சிறப்புக்களை வெளிப்படுத்தலாம்.

மேற்கூறிய அலகுகளில் இடம்பெற்ற சொற்கட்டுக்களுக்கு நாட்டிய அமைப்பில் பாதத்தில் இவ்வாறு அமைகின்றது.

1. தத், தெய், தாஹா தெய்,; தித், தெய், தாஹா தெய்,;
2. தெய், யா தெய், யி, தெய், யா, தெய், யி,
3. தி, தி, தெய், தி, தி, தெய்,
4. தி தெய், தி தெய்,
5. தெய், திதிதெய்,; தெய், திதிதெய்,; தெய், திதிதெய், //

இவற்றிற்குப் பின்வருமாறு மிருதங்கத்தில் இசைக்கலாம்.

1. தத், தித், தகஜணு தாம்; தகதித், தகஜணு தாம்;
2. தத், தித், தகஜணு தகதித், தகஜணு
3. தத், தித், தாம் தகதித், தாம்
4. த தாம் த தாம்
5. தாம் தரிகிட தோம்,; தாம் தரிகிட தோம்,; தாம் தரிகிட தோம், //

இவற்றை மேலும் விரிவுபடுத்தி நாட்டியம் சிறப்புற அமைவதற்கு ஏதுவாகப் பலவாறு விருவிருப்பான சொற்கட்டுக்களை அதனதன் அலகுகள் சிதைவுறாது பாதத்தைக் குத்தித் தட்டுதல், குதிக்காலைக் குத்தித் தட்டுதல் போன்றவற்றிற்கு ஏற்றவகையில் வல்லினம் மெல்லினமாக மிருதங்கத்தில் இசைக்கும் பங்களிப்பினை பின்வருமாறு அறியலாம்.

பாதத்தைத் தட்டுதல் மெல்லினமாகவும், குதிக்காலைத் தட்டுதல் வல்லினமாகவும் அமையும். அதற்கமையவே மேற்கூறிய சொற்கட்டுகளுக்குப் பின்வரும் சொற்கட்டுகள் அமைகின்றன.

- 1) 1. தத், தித், கிடதகதரிகிட தாம்,; தகதித், கிடதகதரிகிட தாம்,;
2. தத், தித், கிடதகதரிகிட தகதித், கிடதகதரிகிட
3. கிடதகதரிகிட தாம் கிடதகதரிகிட தாம்
4. தரிகிட தாம் தரிகிட தாம்
5. கிடதகதரிகிட தொம்,; கிடதகதரிகிட தொம்,; கிடதகதரிகிட தொம்,

2) இச் சொற்கட்டுகள் மேலும் அடவுகளை விழிப்புணர்வினை ஊட்டுவதற்காக அதிதூரித கதியில் சொற்கள் இடம்பெறுகின்றன.

1.த தகிட த தரிகிட குந்த தாம்.; தகதகிட த தரிகிட குந்த தாம்.;

2.த தகிட த தரிகிட குந்த தகதகிட த தரிகிட குந்த

3.த தரிகிட குந்ததாம் கிடதகதரிகிட குந்ததாம்

4.தரிகிட தாம் தரிகிட தாம்

5.ததிந்தரிகிடதொம்.; தரிகிடத ததரிகிட தொம்.; கிடதகத கிடதகதரிகிட தொம், //

மேற்குறிப்பிட்டனவற்றில் ஐந்தாவதாக இடம்பெறும் 'கிடதக தரிகிட தொம்' சொற்கட்டானது 'ததிங்கிணதொம்' எனும் சொற்கட்டின் உருட்டுச் சொற்கட்டாகும். இது ஐந்து ஜாதிகளிலும் அமைந்திருக்கும். இவை பலவித அலகுகளில் கோர்வைகள் அமைத்து ஈற்றில் மகுடம் வைத்தாற்போல் அமைகின்றன. இம்மரபு நாட்டியத்திற்கு மட்டுமல்லாது, இசையில் ஸ்வரமாகவும், மிருதங்கத்தில் 'ததிங்கிணதொம்' சொற்கட்டாகவும் நடைமுறையில் உண்டு. இது நாட்டியத்தில் ஓர் பிரதான அம்சமாக விளங்குகின்றது. இச்சொற்கட்டின் முக்கியத்துவத்தினை விளக்குவது இங்கு அவசியமாகின்றது.

'ததிங்கிணதொம்' என்ற சொற்கட்டிற்கு நாட்டியத்தில் பாத நிலை 'தெய், திதிதெய்' என அமைந்திருக்கும். இவற்றிலே 'தெய்,' சொற்கட்டிற்கு வலது கால் பாதத்தினைப் பூமியில் வல்லினமாகத் தட்டி, பின் 'தி' சொற்கட்டிற்கு வலதுகாலை முன்னால் நாட்டி, பின் அடுத்த 'தி' சொற்கட்டிற்கு இடது கால் பாதத்தினைப் பூமியில் வல்லினமாகத் தட்டி, , இறுதி 'தெய்' சொற்கட்டிற்கு வலது கால் பாதத்தினை வல்லினமாகப் பூமியில் தட்டுவதாகும். இதே சொற்கட்டிற்குப் பிற்தொரு பாத நிலையும் உள்ளது. இவை தேவை கருதிப் பயன்படும்.

'ததிங்கிணதொம்' சொற்கட்டிற்கு இணையான தூரித காலச் சொற்கட்டு 'கிடதகதரிகிட தொம்' ஆகும். இவற்றைக் கையிலேயே அபிநயிப்பது மரபாகும். இவற்றை அபிநயிக்கும்போது நாட்டியாரம்ப நிலையிலுள்ள கையை தலையின் பின்பக்கமாக மேலே தூக்கி, பின் கீழ் நோக்கிக் காது வரை அலபத்மமாக (மலர்ந்த நிலை) கொண்டுவந்து, பின் அப்பகுதியிலிருந்து உள்ளங்கை ஆகாயத்தைப் பார்த்த வண்ணம் அலபத்ம நிலையில் பூமியை நோக்கிச் செல்வதாக அமையும். மேலே குறிப்பிட்ட இரண்டினது செயற்பாடுகளும் ஏக காலத்தில் நிகழும். இச் சொற்கட்டுக்கள் ஒழுங்கு முறையில் அமைந்த 3, 4, 5, 7, 9 – 5, 6, 7, 8, 9 என்னும் அலகுகட்கு நிருத்தப்பகுதியில் பொருத்தமான முறையில் அபிநயிக்கப்படும். சில வேளைகளில் மட்டும் நிருத்தியப் பகுதியில் இடம்பெறும்.

இச் சொற்கட்டுக்களை ஆடலாசிரியர் வாயினால் கூறும்போது நாட்டியத்தில் இடம்பெறும் பாத நிலைகளுக்கு ஏற்றவகையிலேயே தாளம் அனுசரிக்கப்படும். ஆனால் மிருதங்கத்தில் இச்சொற்கட்டுக்கள் பாத்திரத்தின் உணர்வு அமைப்பிற்கு ஏற்றனவாக வல்லினம், மெல்லினம் கலந்த நிலையில் இசைக்கப்படுகின்றது. மெல்லினப் பாத்திரமாய் இருப்பின் வாயினால் கூறுவது



போன்று அவ்வாறே வாசிக்கலாம். வன்மையான பாத்திரமாய் இருப்பின் அவற்றிற்கிணையான துரித சொற்கட்டுக்களாகிய 'ததின் த்ரிகீட்தொம், ததின் த்த்ரிகீட தொம்' என வாசிப்பது காணலாம். பாத்திரத்தின் தன்மையை மேலும் சோபிக்கக் கூடிய வகையில் 'தகதிசு கிடதகதரிகிட தொம், கிடதகதரிகிடகிடதகதரிகிடதொம்' எனவும் மேலே குறிப்பிட்ட கோர்வைகளுக்கு இறுதியில் குறிப்பிட்டன போன்றும் துரித கதியில் வாசிக்க வேண்டும்.

இதற்கு அப்பால் செல்வதற்கு முன்பாகக் குச்சிபுடி நடனத்திலும், ஓடிசி நடனத்திலும் இச்சொற்கட்டுகள் இடம்பெறுவதைச் சுட்டுவது இங்கு அவசியமாகின்றது.

குச்சுப்புடியும் ததிங்கிணதொம், கிடதகதரிகிடதொம் சொற்கட்டுக்களும்.

ஆரம்பத்தில் குச்சுப்புடியானது ஆண்பாலார் பங்குகொள்ளும் தனிநபர் ஆடலாகவே வழங்கி வந்துள்ளது. கால நீரோட்டத்தில் குழுக்களாகவும், இவற்றில் பெண்களும் கலந்து கொள்வனவாகவும் வளர்ந்துள்ளது. பிரதானமாக இது ஒரு நடன நாடகமாகவே நடிக்கப்பட்டு வந்துள்ளது. இதில் நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் ஹஸ்தங்கள், 108 கரணங்கள், பாவங்கள், தலை, கழுத்து, கண், கண்புருவ அசைவுகள், அபிநயங்கள், நாயகா, நாயகி பாவம் என்பன அடங்குகின்றன. இதன் நிகழ்ச்சிக்கிரமத்தில் கலாபம், சப்தம், அஷ்டபதி, தரங்கம், ஸ்ரீகிருஷ்ணாமிர்தத்தில் உள்ள ஸ்லோகங்கள் முதலியன இடம்பெறுகின்றன.

பரத நாட்டியத்தில் இடம்பெறும் வர்ண உருப்படி போன்று குச்சுப்புடி நடனத்தில் பிரதானமாக இடம்பெறும் ஒரு பகுதி தரங்கம் எனப்படும் ஆடல் வகையாகும். இவ்வாடலின் முறைமை, ஓர் பாடலடியை மட்டும் திரும்பத் திரும்ப பாடிக்கொண்டிருக்க தலையின் மேல் குடமொன்றை வைத்தவாறு ஓர் தாம்பாளத்தின்மேல் நிலைகொண்டு, பரத நாட்டிய வர்ண உருப்படியில் இடம்பெறும் ஜதிக்குறிப்புகள் போன்றவற்றிற்கு இரண்டு பாதங்களினாலும், பின் ஒரு காலைத் தூக்கியவாறு மற்றைய பாதத்தினால் தட்டிய வண்ணம் பல கோணங்கட்கும் தாம்பாளத்தை நகர்த்திச் செல்வதாக ஆடல் காண்பிக்கப்படும்.

பிறிதொரு வகையில் இடம்பெறும் ஆடல், சமபாத நிலையில் ஒரு பெருவிரலின் இடையில் மற்றைய பெருவிரலைச் சொருகி நன்கு கௌவிப் பிடித்த வண்ணம் 'தக' என்னும் சொற்கட்டினை சுமார் ஆறு காலங்கள்வரை நட்டுவாங்கத்துடன் மிருதங்கமும் இசைக்க, இரு பாதங்களையும் நன்கு உலுப்பியவாறு சிறிது சிறிதாக வலது, இடது புறமாகவும், நேராகவும், ஊர்வன போன்றும் நார்ந்து செல்லும் ஆடல் இடம்பெறும். ஆறாம் காலத்தில் சதங்கைகளின் ஒலி ஜல்.ல்.ல்.ல்.. என நீண்ட நேரம் ஒலித்துக்கொண்டே இருக்கும்.



மற்றுமொரு வகை நடனம், பூமிக்குமேல் பல வர்ணத் துகள்களை தூவிப் பரப்பி அதன்மேல் நடனமாடியவாறு சிங்கம், யானை, புலி, அன்னம் என்பவற்றுடன் வேறு பலவற்றின் உருவங்களைப் பாதத்தினால் வரைவதாக இடம்பெறும். இவற்றிற்கான பாடலுடன் பாதங்களின் உரசல், தூக்கிவைத்தல், நகர்தல் முதலிய நிலைகளுக்கும், அவற்றிற்கான ஜதிகளுக்கும் மிருதங்கத்தின் பங்களிப்பு அதற்கேற்ற வகையில் அமையும். இவ்வாறான நடனங்களில் கோபம், வீரம் போன்ற இறுக்கமான உணர்வுமிக்க பாத்திரங்களைக் காணமுடியாது. இவற்றைப் பதங்களில் மட்டுமே காணலாம்.

குச்சுப்புடியில் ததிங்கிணதொம் சொற்கட்டிற்கான பாதநிலை தனித்து ஒவ்வொரு கால்களிலும் நாட்டப்படும். இதற்கான அடவுச் சொற்கட்டு 'தெய், திதிதெய்' எனும் பரத நாட்டிய பாணியில் அமைந்திருக்கும். ஆனால் பாதநிலையில் சிறிது மாற்றம் காணப்படும். ஆரம்ப 'தெய்,' சொற்கட்டிற்குப் பாதத்தை சமநிலையில் தட்டிப் பின் 'திதி' சொற்கட்டுகளுக்கு அதே பாதத்தினை குதியினால் இரண்டு தடவைகள் தட்டி இறுதியாகவுள்ள 'தெய்' சொற்கட்டிற்கு அதே பாதத்தினை சமநிலையில் தட்டுவதாக அமையும்.

ததிங்கிணதொம் சொற்கட்டிற்கிணையான கிடதகதரிகிடதொம் சொற்கட்டினைக் கையில் அபிநயிக்கும்போது அவை பரத அபிநயத்தினின்றும் வேறுபடுகின்றது. பதாக நிலையிலுள்ள கையை நெற்றிக்கு நேராகத் தலைக்குமேல் தூக்கிப் பின் உள்ளங்கையைகை கவிழ்த்த நிலையில் வலப்பக்கம் கீழ்நோக்கி வீசுவதாக இடம்பெறும். இதுபோன்று இடது கையிலும் இடம்பெறும். ஒருமுறை அபிநயித்து நிறைவுற்ற கையை மறுமுறையும் நெற்றிக்கு நேரே தலையின் மேற்பக்கம் கொண்டு செல்வதாயின் அதிவேகமாகவே கையை வீச வேண்டிய நிலை உள்ளது. கையை எறிந்து வீசுவதாகவே அபிநயம் காணப்படுகின்றது. சொற்கட்டின் இறுதியில் அபிநயக் கை கவிழ்ந்த நிலையில் காணப்படுவதால் மிருதங்கத்தில் இசைக்கும் இறுதிச் சொற்கட்டு வல்லினமாக 'த' என முடிவுறுமாயின் நாட்டிய அமைப்பிற்கு மிகவும் பொருத்தமாகவிருக்கும். கையின் ஆரம்ப நிலை தலைக்குமேல் காணப்படுவதால், இதற்காக 'கி' என ஆரம்பிக்கும் சொற்கட்டினை 'தொம்' எனும் ஓம்கார ஒலியுடன் அப்பகுதில் ஆரம்பித்தலும் மிகவும் பொருத்தமானதே.

பரதநாட்டியப் பகுதியில் சுட்டப்பட்டுள்ள துரிதகாலச் சொற்கட்டுகள் மேற்கூறியபடி குச்சுப்புடியில் கையை வீசும் தன்மைக்கேற்ப மாற்றம் செய்துள்ளமை எவ்வாறென இங்கு சுட்டப்படுகின்றது. அவை 'தொம்தகிடதகத எனவும், இவை சிறிது துரிதமாக தொம்கிடதகதரிகிடத எனவும், இவற்றைக் கைவீச்சின் வேகத்திற்கேற்ப தொம், துரிதரிகிடதரிகிடத எனவும்' வாசிக்கலாம். இவ்வாறு இசைக்கும் பட்சத்தில் பாத்திர உணர்வும் மேலோங்க வழிகோலப்படுகின்றது.



ஒடிசி நடனமும் - சொற்கட்டுகளும் - மிருதங்கமும்

ஒடிசி நடனம், நாட்டிய சாஸ்திர மரபினையும், சிற்பங்கள் கூறும் கலை நுட்பங்களையும் பின்பற்றுகின்றது. நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் தாண்டவ லாஸ்ய பிரிவுகளும், நிருத்த, நிருத்திய, நாடக வகைகளும் இங்கு பின்பற்றப்படினும் இப் பிராந்தியத்துக்குரிய தனிச்சிறப்பும் புலப்படுத்தப்படுகின்றது. இருப்பினும் சில முக்கியமான அம்சங்களிலே வேறுபட்டும் செல்கின்றது. நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் கரணங்கள் இந்நடனத்திலே 'பங்கி' என அழைக்கப்படும். இந்நடனங்களிலே உடல் வளைவுகள் இடம்பெறுவதால் ஏனைய இந்திய நடனங்களினின்றும் இது வேறுபடுகின்றது. தலை சற்று இடப்புறமாகச் சரிந்திருக்க, தலைக்குக் கீழே உள்ள பகுதிகளும், இடப்பும் ஒரு பக்கமாகச் சரிந்திருக்க வலதுகால் பெருவிரலில் நிற்க ஏற்படும் 'திரிபங்க நிலை' மிகக் கவர்ச்சிகரமான இயல்பினை அளிக்கின்றது. இந்திய நடனங்களிலே இடம்பெறாத இடப்புச் சரிவு இதிலே முக்கிய அம்சமாகும். பரத நாட்டியத்தில் சிலவேளை இடம்பெறும் துவிபங்க நிலை அதிலே நன்கு வலியுறுத்தப்படும். குதிக்கால், உள்ளங்கால், பெருவிரல் முதலியன பூமியுடன் கொள்ளும் தொடர்புகள் நாட்டிய சாஸ்திர மரபை ஒட்டியவை. ஏனைய சாஸ்திர நடனங்களைப் போல சம பாத நிலையுடன் நடனம் ஆரம்பமாகும், மேலும் தலைக்குக் கீழே உள்ள உடலின் அசைவு சிறப்பும்போல வெவ்வேறு அலகுகளைக் கொண்டிருக்கும். லாஸ்ய வகையினைச் சார்ந்த இந்நடனம் தனிக்கலைஞர் பங்குகொள்வதாகவே இருந்து வந்துள்ளது. காலப்போக்கில் பலர் பங்குபற்றும் வகையிலும், இருபாலாரும் கலந்துகொள்ளும் வகையிலும் மாற்றம்பெற்றுள்ளமை காணலாம்.

இந்நடன நிகழ்வின் ஒழுங்கானது முதலில் மங்களாசரணம் (பரத புஷ்பாஞ்சலி போன்றது) பூமாதேவி வணக்கம், கணபதி பூஜை, சிவனின் திருவடிவங்களில் ஒன்றாகிய படுக பைரவர் நிருத்தியம் என அமையும். இதிலே சிலைபோன்ற நிலைகளில் வீணை வாசித்தல், புல்லாங்குழல் இசைத்தல், மேளம் இசைத்தல் முதலியன நேர்த்தியாகக் காட்டப்படும். இதிலே இடம்பெறும் சொற்கட்டுகள் ஒருவகையில் கதக் பரண்கள், பரத நாட்டியத் தீர்மானங்கள் போன்றதாகும். தொடர்ந்து ஸ்வரபல்லவி, கீதா அபிநயம் போன்றனவும் இடம்பெறும். இதிலே அஷ்டபதி உபேந்திரராஜ், பனபலிதாஸ் ஆகியோரின் பாடல்களுக்கு அபிநயிக்கப்படும். இதிலே பல சஞ்சாரி பாவங்கள் இடம்பெறும். இறுதியில் தூய நிருத்தமாகிய தரஜண் (தில்லானா போன்றது) ஆகியவற்றுடன் முடிவுறும். இவற்றிற்கான சொற்கட்டுகள் நடனத்தின் லாஸ்யப் பகுதிகளை எடுத்துக்காட்டக் கூடியனவாக மிகவும் லாவகமான அமைப்பிலே உருவாக்கப்பட்டிருக்கும். அவற்றில் சில சொற்கட்டுகளும், அவற்றிற்கான நாட்டிய அமைப்பும் பின்வருமாறு சுட்டப்படுகின்றது.

“தஜ், ஜொணு தகஜொணு ததிம்,த கிடதக தாம் /
கிடதக தாம் கிடதக தாம் / ததிம்,த கிடதக தாம் //

தஜ்,ஜொணு சொற்கட்டிற்கு, பரத நாட்டியத்திலே இடம்பெறும் திதிதெய் பாதநிலை போன்று குதிக்கால் தட்டும், சமபாத தட்டும் அமைந்திருக்கும். இச்சொற்கட்டிற்கும், ஏனைய சொற்கட்டுகளுக்கும் வேறொரு வகையிலும் கை, பாத நிலைகள் ஒடிசியில் இடம்பெறும். அவை

தஜ்,ஜொணு - வலது காலைத் தூக்கி பாதத்தை இடதுபுறம் வளைத்தவாறு பெருவிரல் நுனிப்பகுதியை இடது கால் பெருவிரல் நுனிப்பகுதிக்குக் கொண்டு வருதல்

தகஜொணு - இதற்கு இடது பாதத்தில் திதிதெய், சொற்கட்டிற்கு அமைந்தனபோல் குதிக்கால் இரண்டு தட்டும், சமபாதத் தட்டும் இடம்பெறும்.

ததிம்,த - தஜ்,ஜொணு சொற்கட்டில் அமைந்த வலது பாத நிலையும்

கிடதக தாம் - தகஜொணு சொற்கட்டில் அமைந்த இடதுபாத நிலையும்

கிடதகதாம் கிடதகதாம் - இவற்றிற்கு கையிலே அபிநயம் அமைந்திருக்கும் வலது கையை கடகாமுகமாகத் தலைக்குமேல் தூக்கிப் பின் டோலா ஹஸ்தமாக வலதுபுறம் இருதடவைகள் கீழ்நோக்கி வீசுதல்.

ததிம்,த கிடதகதாம் - வலது கையிலே இடம்பெற்ற அபிநயம் போன்று இடது கையிலே இச் சொற்கட்டிற்கு இடம்பெறும்.

இவ்வலகில் சுட்டப்பட்டுள்ளதன் பிரகாரம் ஒடிசி நடனத்தில் பரதநாட்டிய நிலைகளும், பிராந்தியத்திற்கான நாட்டிய நிலைகளும் இணைந்துள்ளமையைக் காணக்கூடியதாகவுள்ளது. மேற்குறிப்பிட்ட சொற்கட்டுகளும் அவற்றிற்கான நாட்டிய நிலைகளும் பரதம், குச்சுப்புடி நடனங்களிலே இடம்பெறும் ததிங்கிணதொம் - கிடதகதரிகிடதொம் சொற்கட்டுகளுக்கும், அவற்றிற்கான நடன நிலைகளுக்கும் ஒப்பானது. பரதம், குச்சுப்புடி இவற்றிற்கான ஆற்றுக்கை நிகழ்விலே பாடகர் ஆணாகவிருப்பினும், பெண்ணாகவிருப்பினும் 'ஹேச்சுஸ்ருதி' மிருதங்கமே பயன்படுத்தப்படும். இதிலிருந்து பெறப்படும் நாத ஒலிகள் நிருத்தப்பகுதிகளில் இடம்பெறும் விருவிருப்பான சொற்கட்டுக்களை மிகவும் துல்லியமாக அப்படியே பிரதிபலிக்கச் செய்கிறது.

ஒடிசியில் பயன்படுத்தப்படும் மிருதங்கம் ஆண் பாடகருக்குரிய சுருதியிலேயே இணைந்து இசைக்கப்படுகின்றது. இதன் இடது பக்கத் தோற்பகுதியில் மாப்பசை அப்புவுதற்குப் பதிலாக சுற்றிவர கால் அங்குல இடைவெளி விட்டு ஏனைய நடுப்பகுதிகளில் நன்கு தடித்ததாக கரணை நிரந்தரமாக பூசப்பட்டிருக்கும். இதிலிருந்து இனிமை தரவல்ல ஓங்கார நாதம் பெறப்படும் வலதுபக்க சுருதி பஞ்சமத்தில் சேர்ந்திருக்க, இடது பக்க சுருதி கீழ் ஸட்ஜமத்தில் அல்லது மத்திமத்தில் வைக்கப்பட்டிருக்கும்.

மிருதங்கத்தின் இடது தோலின் நடுவே நீர் பூசி மாப்பசை அப்புவுதால் ரச பாவங்களுக்கும், ஸ்வரங்களுக்கும் ஏற்றவகையில் கமகம் நிறைந்த ரசனையைக் கொடுக்கும் வாசிப்பினை வெளிக்காட்ட முடிகின்றது. ஒடிசி நடனத்தின் மிருதங்க இடப்புறத்தில் கமக வாசிப்பு இடம்

பெறாது. அதற்குப்பதிலாக தாம், தீம், ததீம் முதலான சொற்கட்டுகள் ஓங்காரமாக வலது பக்கத்துடன் இணைந்து பெறப்படும். இதனால் ஒடிசி நடனத்தில் இடம்பெறும் லாஸ்யமான சிற்ப நிலைகளையும், வேகமான பாத நிலைகளையும் மெருகூட்டும் வண்ணம் அவற்றிற்கான சொற்கட்டுகளைக் கவரக்கூடிய வகையிலான இனிய ஓசை பெறப்படுவதோடு, ஸ்வர அமைப்பில் மிருதங்கத்தின் ஸ்வர ஸ்ருதி ஒன்றிணைவதால் பாடகருக்கு சுருதி சந்தேகமின்மையுடன் பாடுவற்கான வாய்ப்பினை அளிப்பதுடன், அரங்கக் கலைஞரை உற்சாகம் பெற வைப்பதோடு, அவையோரையும் மெய்மறக்கச் செய்வதாக மிருதங்கத்தின் பங்களிப்பு அமைகின்றது.

தோடய மங்களப் பாடலில் இரண்டாவதாக இடம்பெறும் பாடல் கோர்வை பற்றிய விபரங்களை இப்போது நோக்கலாம்.

இராகம் - ஆரபி		தாளம் - மிஸ்ர சாப்பு		
6	8	6	8	
தாதாதா	= தாதாதாபா	// பா;தா	= மா,கரிஸரீ	//
ச,ர,ணு,	= ச,ர,ணு,சு,	// ரேந் ; ர,	= சன், ; னு,த,	//
; ரிரிமா	= கா ; ரீஸா	// பா ; பா	= மாகாரீ ;	//
;சரணு,	= ஸ்ரீ; ச,தி,	// வல், ; ல,	= வா; ; ;	//
; தததா	= தா; தாபா	// பா ; பா	= மாகாரீ ;	//
; சரணு,	= ரா; சஷ,த,	// கர்,; வ,	= சம், ; க,ர,;	//
; ரிமபா	= தா; ஸாஸா	// ஸா ; ஸா	= ஸ்ரீஸநிதா ;	//
; சரணு	= வெங், ; க,ட,	// நா ; ய,	= கா ; ; ;	//
; ரீஸா	= ரீஸாரீஸா	// ஸா ; ஸா	= ஸ்ரீஸநிதா ;	//
; ஸ்வாமி	= ஸ்ரீ ; ர,கு,	// நா ; ய,	= கா ; ; ;	//
தாரீஸா	= ஸா ; ஸாஸா	// தாரீஸா	= ஸ்ரீஸநிதா ;	//
வி,ஜ,ய,	= வெங்,க,ட,	// நா ; ய,	= கா ; ; ;	//
தாதாஸா	= ரீமகரிஸரீ	// தாரீஸரீ	= தாபாமகரீ	//
ச,ர,ணு,	= ச,ர,ணு, ;	// ; ; ;	= ; ; ; ;	//
த்ருகிடுதகதக	= த்ருகிடுதக த்ருகிடுதக	//		
த்ருகிடுதகதக	= த்ருகிடுதக த்ருகிடுதக	//		
த்ருகிடுதகதக	= த்ருகிடுதக த்ருகிடுதக	//		
தளாங்குதக	= தகததிங்கிணதொம்,	//		
தஜ்,ஜெம்,;	= தகும்தரி கிடதக	//		
தகஜெம்,;	= தகும்தரி கிடதக	//		
தகததிங்கிண	= தொம்,; தகததிங்	//		
கிணதொம்,;	= தகததிங்கிணதொம்,	//		

மேற்குறிப்பிட்ட கோர்வையின் அமைப்புப் பின்வரும் யதி வடிவத்தில் அமைகின்றது.

தஜ்,ஜெம்,; தகும்தரி கிடதக	-----14
தகஜெம்,; தகும்தரி கிடதக	-----14
தகததிங்கிணதொம்,;	-----10
தகததிங்கிணதொம்,;	-----10
தகததிங்கிணதொம்,	-----8

கோர்வையின் அமைப்பு சம யதி வடிவத்திலும், தீர்மானம் சமயதி வடிவத்திலும் அமைந்துள்ளது. மேற்கூறிய அலகுகளில் இடம்பெற்ற சொற்கட்டுகளுக்கு நாட்டிய அமைப்பில் பாதத்தில் இவ்வாறு அமைகின்றது.

- 1) தெய்,தெய், ; தெய்,தெய், திதிதெய்,
- 2) தெய்,தெய், ; தெய்,தெய், திதிதெய்,
- 3) தெய்,தெய், திதிதெய், ; தெய்,தெய், திதிதெய், ; தெய்,தெய், திதிதெய், //

இவற்றிற்கு பின்வருமாறு மிருதங்கத்தில் இசைக்கலாம். இங்கு இறுதித் தீர்மானம் மிஸ்ர ஜாதித் ததிங்கிணதொம் சொற்கட்டில் அமைந்துள்ளது.

1. 1) தத்,தாம்; தத்,தித்,தகஜணு
2) தகதாம்; தகதித்,தகஜணு
3) தாம்தாம் தரிகிடதோம்,; தாம்தாம் தரிகிடதோம்,; தாம்தாம் தரிகிடதோம், //
2. பாதநிலைகளுக்கு ஏற்றவாறு வல்லினம், மெல்லினமாகச் சொற்கட்டுகள் இவ்வாறும் அமைகின்றன.
 - 1) தாம் தாம்,; தாம் தீம் தரிகிடதோம்
 - 2) தாம் தாம்,; தீம் தீம் தரிகிடதோம்
 - 3) தீம்தீம் ததரிகிட தொம்,; தீம்தீம் ததரிகிட தொம்,; தீம்தீம் ததரிகிட தொம்,//

இறுதித் தீர்மானம் ஏழு அலகுகளைக் கொண்ட மிஸ்ர ஜாதியாக இருப்பதால் கை வீச்சினுடைய செயல் நீண்டதாகவும் இருக்கும். ஆதலால் பின்வரும் ஜதிப் பிரயோகங்கள் மிருதங்கத்தில் இடம்பெறலாம்.

1. தாம் கிடதகதரிகிடதொம்,; தாம் கிடதகதரிகிடதொம்,; தாம் கிடதகதரிகிடதொம்,//
2. கிடதககிடதகதரிகிடதொம்,; கிடதககிடதகதரிகிடதொம்,; கிடதககிடதகதரிகிடதொம்,//

3. கிடதககிடதகத தரிகிடதொம்; கிடதககிடதகத தரிகிடதொம்; கிடதககிடதகத தரிகிடதொம், //
4. கிடதகதரிகிடகிடகிடதொம்; கிடதகதரிகிடகிணகிடதொம்; கிடதககிணகிடகிணகிடதொம், //
5. தகதரிகிடதக தகதரிகிடதக ததரிகிடதொம்; தகதரிகிடதக தகதரிகிடதக ததரிகிடதொம்; தகதரிகிடதக தகதரிகிடதக ததரிகிடதொம், //

தோடய மங்களப் பாடலில் மூன்றாவதாக இடம்பெறும் பாடல், கோர்வைகள் பற்றிய விபரங்களை இப்போது அறியலாம்.

இராகம் - ஆரபி தாளம் - ஆதி

8	4	4	
;ததபாபா பாபாபாபா	/ மாபா ; தா	/ மா,கரிஸரீ	//
;முரக,ர. ந,க,த,ர,	/ மு,குந்,;த,	/ மா,த,வ;	//
;ரிரிமாக, ரீரீஸா	/ ரீமாபா,த	/ மா,கரிஸரீ	//
;கருட,க ம,ன,பங்,;	/ க,ஐ,நா;	/ பா ; ; ;	//
;ததபாபா பாபாபாபா	/ மாபா ; தா	/ மா,கரிஸரீ	//
;பரம, பு, ரு,ஷ,ப,வ,	/ பங்,; க,ண,	/ கே; ச,வ,	//
;ரிமாபதா ஸாஸா; ஸா	/ ஸாஸா;ஸா	/ ஸ்ரிஸ்நிதா;	//
;நரம்,ருக ச,ரீ ; ர,	/ ந,மோ ; ந,	/ மோ ; ; ;	//
;தரீஸா, ஸ்நிதா தாபா	/ மாபா ; தா	/ மா,கரிஸரீ	//
;நாரா ; ய,ண,சே ;	/ ந,மோ ; ந,	/ மோ ; ஜெ,ய,	//
;ரிமாபதா ஸாஸாஸாஸா	/ ஸாஸாநிதரீ	/ ஸ் ; ; ;	//
;நார,த, சன்,;னு,த,	/ ந,மோ ; ந,	/ மோ ; ; ;	//

பாடலின் இறுதி அடிகள் பாடும்போது திதிதெய் திதிதெய் தாம் எனும் தீர்மான பாதத்தட்டுக்கள் மூன்று தடவைகள் இடம்பெற்று த்ருகுடுதக சொற்கட்டுகள் வராமல் உடனடியாகக் கோர்வையை ஆரம்பிப்பதாக இதில் அமைந்துள்ளது.

தத்,தித், தரிகிடதக தா; தீ	/ ; கிடதகதரிகிடதொம்,	/ தகதித்,தரிகிட	//
தகதா;தீ; கிடதகதரிகிடதொம்,	/ தரிகிடதக தா	/ ; கிடதகதரிகிடதொம், //	
தரிகிடதகதீ; கிடதகதரிகிடதொம்,	/ தரிகிடதக தொம்,	/ ; கிடதகதரிகிடதொம், //	

மேற்குறிப்பிட்ட கோர்வையின் அமைப்பு சம யதி வடிவத்திலும், தீர்மானம் சம யதி வடிவத்திலும் அமைந்துள்ளமை காணலாம்.

தத்,தித், தரிகிடதக தா;தீ; கிடதகதரிகிட தொம், -----24

தகதித், தரிகிடதக தா;தீ; கிடதகதரிகிட தொம், -----24

தரிகிடதக தா; கிடதகதரிகிட தொம், -----12

தரிகிடதக தீ; கிடதகதரிகிட தொம், -----12

தரிகிடதக தொம்.; கிடதகதரிகிட தொம், -----12

மேற்கூறிய அலகுகளில் அமைந்துள்ள சொற்கட்டுக்களுக்கான நாட்டிய அமைப்பு இவ்வாறு அமைகின்றது.

- 1) தெய், தெய், தெய், தெய், த, தெய்.; தெய்.; தெய்,திதி தெய்,
- 2) தெய், தெய், தெய், தெய், த, தெய்.; தெய்.; தெய்,திதி தெய்,
- 3) தி,தி, தெய், தாம்; தெய், திதி தெய்,
- 4) தி,தி, தெய், தாம்; தெய், திதி தெய்,
- 5) தெய், ய, தெய், யி.; தெய், திதி தெய்,

இவற்றிற்குப் பின்வருமாறு மிருதங்கத்தில் இசைக்கலாம்.

- 1) த, த, கி, ட, தாம் தாம்; தாம்; தாம் தரிகிட தொம்,
- 2) த, த, கி, ட, தாம் தாம்; தாம்; தாம் தரிகிட தொம்,
- 3) த, கி, ட, தாம்; தாம் தரிகிட தொம்,
- 4) த, கி, ட, தாம்; தாம் தரிகிட தொம்,
- 5) த, க, ஜ, ணு, ; தாம் தரிகிட தொம்,

மேற்குறிப்பிட்ட கோர்வைக்கான பாடலடிகள் காத்தல் கடவுளாகிய திருமாலை வர்ணிப்பதாக அமைகின்றது. திருமாலின் பாத்திரம் மிகவும் மென்மையானதாக அமையும். ஆகையால் கோர்வையை அப்படியே மிருதங்கத்தில் இசைக்கலாம். அனேக சொற்களை உதிர்ப்பது பாத்திரத்தின் தன்மையைக் குறைத்துவிடுமாயினால் அவற்றைத் தவிர்ப்பது நன்று.

தோடைய மங்களப் பாடலில் நான்காவதாக இடம்பெறும் பாடல், கோர்வைகள் பற்றிய விபரங்களைத் தற்போது அறியலாம்.

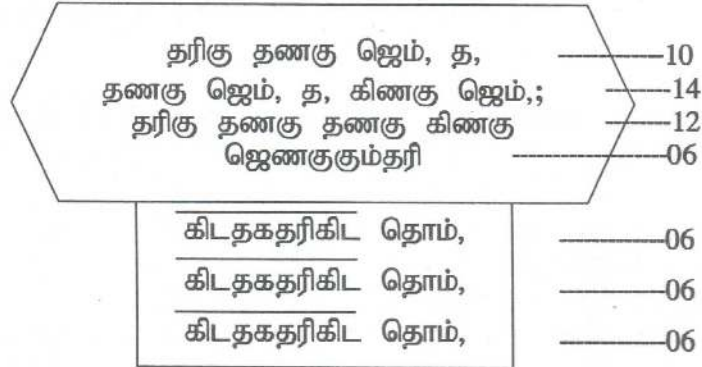
இராகம் - மாயாமாளவ கௌளை தாளம் - ரூபகம்

; ஸா	=	மா ; மாமா	//	மா ;	=	மா ; பாகா	//
; தே	=	வே ; ச,க,	//	ஆ ;	=	ரா ; தி,த,	//
; மா	=	மகரீஸா	//	பா ;	=	பமமா ; ;	//
; திவ்,	=	யாம்; பு,ஜ,	//	பா ;	=	தா ; ; ;	//



; பா	=	தாநீஸாஸா	//	தாநீ	=	தாநீதாபா	//
; ஸீ	=	வெங், ; க, ட,	//	கி, ரி,	=	தா; ய, க,	//
; பா	=	தாநீதாபா	//	மாமா	=	மபமகாரிஸா	//
; ஸீ,	=	ஷா ; தே ;	//	ச.ரி,	=	தா ; ; ;	//
<u>த்ருகிடுதக</u>	=	<u>த்ருகிடுதக</u> <u>த்ருகிடுதக</u>	//				
<u>த்ருகிடுதக</u>	=	<u>த்ருகிடுதக</u> <u>த்ருகிடுதக</u>	//				
<u>த்ருகிடுதக</u>	=	<u>த்ருகிடுதக</u> <u>த்ருகிடுதக</u>	//				
தளாங்கு	=	தகததிங்கிணதொம்,	//				
தரிகுத	=	ணகு ஜெம், த, தண	//				
குஜெம், த	=	,கிணகு ஜெம், ;	//				
தரிகு த	=	ணகு ஜெணகு கிணகு	//				
ஜெணகுகும்	=	தரி கிடதகதரிகிட தொம்,	//				
<u>கிடதகதரிகிட</u>	=	தொம், <u>கிடதகதரிகிட</u> தொம்,	//				

மேற்குறிப்பிட்ட கோர்வையின் அமைப்பு பின்வரும் யதி வடிவத்தில் அமைகின்றது.



கோர்வையின் அமைப்பு விசம யதி வடிவத்திலும், தீர்மானம் சம யதி வடிவத்திலும் அமைந்துள்ளது.

மேற்குறிப்பிட்ட அலகுகளில் இடம்பெற்ற சொற்கட்டுக்களை அப்படியே மிருதங்கத்தில் இசைக்கலாம். ஆயினும் சொற்கட்டுக்களுக்கு ஏற்ற வகையில் கால் தட்டுக்கள் ஆரம்பத்தில் அமையாது பிறிதொரு அலகில் இடம்பெற்று, இறுதியில் சொற்கட்டுக்களுக்கு ஏற்ற வகையில் கால் தட்டுக்கள் அமைந்திருப்பதால் அவற்றிற்கு ஏற்றவாறு மிருதங்கத்தில் இசைத்தால் நாட்டியம் நன்கு சிறப்புறும். அவை எவ்வாறென்பதை பின்வரும் குறிப்புக்களால் அறியலாம்.

'தரிகுதணகு, ஜெம்,த, தணகுஜெம்,' ஆகிய சொற்கட்டுக்களுக்கு 'தெய்யும்தததெய்யும்தா தெய்யும்தததெய்யும்தா' என ஏழாவது நாட்டடவுக்கான காலை இருமுறை தட்டி அடுத்த 'த' சொற்கட்டிற்குக் காலைத் தூக்கியும், 'தணகு' சொற்கட்டிற்கு பின்வைத்து சுற்றி 'ஜம்' சொற்கட்டிற்குக் காலைச் சேர்த்தும், பின் 'தரிகு தணகு ஜெணகு கிணகு' ஆகிய சொற்கட்டுகளுக்கு காலைத் தட்டிக் குத்திய பின் 'ஜெண' சொற்கட்டிற்கு இரு கால்களையும் விட்டு 'கும்தரி' சொற்கட்டிற்கு காலைக் குதித்தும், பின்னர் 'கிடதகதரிகிடதொம்' சொற்கட்டிற்கு வழமைபோல் தெய், திதிதெய், எனக் காலில் தட்டுவதும் முறையாகின்றது.

காலில் வரும் தெய்,யும்,த,த, தெய்,யும்,தாம் - 2 இற்குத் 'தத்,தித், தகஜணுதகஜணு தாம்; தகதித், தகஜணுதகஜணு தாம்;' என்றும், காலைத்தூக்கும் 'த' சொற்கட்டிற்கு தூக்கும் வேகத்தைக் காட்டுவதற்கு 'திம்' என்று ஓங்காரமாக வாசித்து, 'தணகு' சொற்கட்டிற்குக் காலை வைப்பதால் அடக்கமாக 'தா,' வாசித்து, 'ஜம்' சொற்கட்டிற்குக் காலை சேர்த்து வைப்பதால் 'தொம்' எனும் ஓங்காரமான சொற்கட்டை வாசித்து, 'தரிகு தணகு ஜெணகு கிணகு' சொற்கட்டுகளுக்குக் காலைத் தட்டிக் குத்துவதால் 'தகி(L) தகி(L) தகி(L) தகி(L)' என வல்லினம் நிறைந்த சொற்களை வாசித்து 'ஜெண' சொற்கட்டிற்கு கால்களை விட்டுவிடுவதால் 'தா' என வல்லினமாகவும், 'கும்தரி' காலைக் குதிப்பதால் 'தாம்' என ஓங்காரமாகவும் வாசித்து, 'கிடதகதரிகிடதொம்' மூன்று முறை வருவதால் தா தரிகிட தொம், - 3 எனவும் வாசிப்பது முறையாகின்றது.

இவற்றை வேறு எவ்வாறு இசைத்தால் நாட்டியம் மெருகூட்டம்பெறும் என்பதைப் பின்வரும் குறிப்புக்களால் அறியலாம்.

1. 1) கிடதக தா தகஜணு தாம்;
2) கிடதகதரிகிட கிடதக தாம்;
3) தின் தாங்கு தொம்,;
4) திதா திதா திதா திதா
5) தா தீம்;
6) தரிகிடகிணகிட தொம், - 3
2. 1) தத் தரிகிட குந்தத் தத் தரிகிட தாம்
2) தக தரிகிட குந்தத் தக தரிகிட தாம்
3) திம்திம் தாங்குதாங்கு தொம்,;
4) ததரிகும் ததரிகும் ததரிகும் ததரிகும்
5) தாம் கும்,;
6) தத்தின் ததரிகிட தொம், தகதின் ததரிகிட தொம், கிடதகததரிகிட தொம்,



அடுத்ததாகத் தோடய மங்களப் பாடலில் ஐந்தாவதாக இடம்பெறும் பாடல், கோர்வைகள் பற்றிய விபரங்களை அறியலாம்.

இராகம் - பந்துவராளி தாளம் - ஆதி

ஸா; ; நீதா; ; ;	/ ; தாபாமா	/ காரீகா;	//
மா ; ; த,வ; ; ;	/ ; ப,வ;	/ து; தே;	//
பதபமகாரீரீகாமா	/ ரீரீஸா;	/ ; ; பாதா	//
மங், ; ; ; ; ; க,	/ ளம், ; ; ;	/ ; ; ஜெ,ய,	//
ஸா; ; நீதா; ; ;	/ ; தாபாமா	/ காரீகா;	//
மா ; ; த,வ; ; ;	/ ; ப,வ;	/ து; தே;	//
பதபமகாரீரீகாமா	/ ரீரீஸா;	/ ; ; பாதா	//
மங், ; ; ; ; ; க,	/ ளம், ; ; ;	/ ; ; ஜெ,ய,	//
; பாபா; தா; தா;	/ ; நீமா;	/ தா; நீஸா	//
; மது; மு; ர;	/ ; க,ர;	/ தே; ஜெ,ய,	//
ஸாஸாரிஸ்தாதாதாநித	/ பமகா; ;	/ ; காமாதா	//
மங், ; ; ; ; ; க;	/ ளம், ; ; ;	/ ; கோபாலா	//

இப்பாடலின் இறுதி அடியை மீண்டும் மீண்டும் பாடிக்கொண்டிருக்கும்போது 'தித்தா' என்னும் சொற்கட்டிற்கு ஏற்றவாறு காலில் ஒரு ஆவர்த்தனத்திற்கு குதித்துத் தட்டியவாறு திதிதெய், திதிதெய், தாம் ; திதிதெய், / திதிதெய், தாம் திதிதெய் / தெய், தாம் திதிதெய், // எனக் காலில் தீர்மானம் வந்து, பின்னர் பின்வரும் சொற்கட்டிற்கு ஆடல் இடம்பெறும்.

தரிகுதணகுதணதா, தணகுதண	/ தா, கிணகுஜொணு	/ தா, ஜொணுகுதிமி	//
தரிகுதணகுதணகுகிணகுஜெணுகுகும்	/ தரி கிடதகதரிகிடதொம், / ; தரிகுதணகு		//
ஜெணுகுகும்தரி கிடதகதரிகிடதொம்; தரி	/ குதணகுஜெணுகுகும் / தரி கிடதகதரிகிடதொம்,		//

மேற்குறிப்பிட்ட கோர்வையின் அமைப்பு கோபுச்ச யதி வடிவத்தில் அமைகின்றது.

தரிகுதணகுதணதா, தணகுதணதா, கிணகுஜொணுதா, ஜொணுகுதிமி	-----32
தரிகுதணகுதணகுகிணகுஜெணுகுகும்தரி கிடதகதரிகிடதொம்;	-----26
தரிகுதணகுஜெணுகுகும்தரி கிடதகதரிகிடதொம்;	-----20
தரிகுதணகுஜெணுகுகும்தரி கிடதகதரிகிடதொம்,	-----18

மேற்கூறிய அலகுகளில் இடம்பெற்ற சொற்கட்டுகளுக்கு நாட்டிய அமைப்பில் பாதத்தில் இவ்வாறு அமைகின்றது. ஐந்தாவது நாட்டலவான,

- 1) தெய்யும்தததெய்யும்தா தெய்யாதெய்யி, தெய்யாதெய்யி, தெய்யாதெய்யி, தெய்யாதெய்யி,
- 2) ஏற்கனவே நான்காவது கோர்வையில் அமைந்துள்ளது போன்று கால் அமைப்பு இடம்பெறுகின்றது.

இவற்றிற்கு மிருதங்கத்தில் இசைக்கப்பெறும் சொற்கட்டுக்களும், வேறு எவ்வாறு இசைக்கலாம் என்பதையும் இப்போது காணலாம். முதலாவது சொற்கட்டிற்கு இவ்வாறு அமைகின்றது.

1. தத், தித், தகஜணுதகஜணுதாம், தரிகுதொம், தாம், தரிகுதொம், தாம், ததகுஜொணு
 1. ததரிகிடகும்த ததரிகிடகும்த தாம், ததிங்கிணதொம் தாம், ததிங்கிணதொம் தாம், ததிங்கிணதொம்
 2. கிடதகதாங்கிடதகதரிகிடதக தாம், தரிசும் நம்தரிகிட தாம், தரிசும் நம்தரிகிட தாம், தரிசும் நம்தரிகிட
 3. த தாங்கிடதகதரிகிடதக தக்தும் தாங்கிடதகதரிகிடதக தாம், தரிகிடதொம் தரிகிடதொம் தாம், தரிகிடதொம் தரிகிடதொம் தாம், தரிகிடதொம் தரிகிடதொம் தாம்
2. ஏற்கனவே நான்காவதில் அமைந்தது போன்றும், பின்வருமாறும் மிருதங்கத்தில் இசைக்கலாம்.

தாங்கிடதகதரிகிடதக தாங்கிடதகதரிகிடதக தாங்கிடதகதரிகிடதக கிடதகதரிகிட தொம்,;
3. தகதரிகிட தகதரிகிட தகதரிகிட தகதரிகிட தத்தின் ததரிகிடதொம்,;
4. தரிசுதரிசுதரிசுதரிசுதரிசுதரிசு தரிகிடதொம் ததரிகிடதொம்,

தோடய மங்களம் பாடி நாட்டிய நிகழ்ச்சியைத் தொடங்கும்முறை தற்போது குறைந்து வருகின்றது. கீர்த்தனை அமைப்பிலான துதிப்பாலுடன் ஆடல் நிகழ்ச்சிகளைத் தொடங்குவதே வழக்கமாகி விட்டது. கர்நாடக இசையில் கீர்த்தனை எனும் இசை வடிவம் தோன்றிய காலத்திலிருந்து ஏறக்குறைய எல்லாத் தெய்வங்களின் பெயரிலும் கீர்த்தனைகள் இயற்றப் பெற்றுள்ளன. தமிழ், தெலுங்கு, கன்னடம், மலையாளம், வடமொழி முதலான எல்லா மொழிகளிலும் கீர்த்தனைகள் உள்ளன. பக்திச்சுவைக்கு முதன்மை கொடுத்து விநாயகர்,



நடராஜர், கலைவாணி முதலான தெய்வங்கள்மேல் அமைந்த கீர்த்தனைகள் நாட்டிய அரங்கில் இறைவணக்கப் பாடலாக இசைக்கப் பொருத்தமானவையாகக் கொள்ளப்படுகின்றன. நாட்டை, கம்பீர நாட்டை, செளராட்டிரம், கௌளை, ஹம்சத்வனி முதலான மங்களகரமான இராகங்களில் அமைந்த கீர்த்தனைகளைப் பாடும்போது அரங்கில் எளிதாக மேளக்கட்டு ஏற்பட்டு விடுகின்றது.

முத்துஸ்வாமி தீட்சிதரின் நாட்டை இராக 'மகா கணபதி', கௌளை இராகத்தில் அமைந்த 'ஸ்ரீ மகா கணபதி', ஹம்சத்வனி இராகத்திலான 'வாதாபிகணபதி', கோடிஸ்வரய்யரின் ஹம்சத்வனி இராகத்திலமைந்த 'வாரண முகவா', சரவணபவானந்தரின் கம்பீர நாட்டை இராகத்திலமைந்த 'ஞான விநாயகனே', கோட்டைவாசல் வெங்கடராம ஐயர் ஹம்சத்வனி இராகத்தில் இயற்றிய 'விநாயகா நின்னு வினப்ரோவா', இராகலிங்க சுவாமிகளின் கௌளை இராகத்திலமைந்த 'கலை நிறை கணபதி' முதலானவை இன்றைய நாட்டிய அரங்குகளில் பரவலாகப் பாடப்பெற்றுவரும் கணபதி புகழ் கீர்த்தனைகளாகும். கீர்த்தனை அமைப்பில் அல்லாத, அகவல் முறையில் விநாயகர் துதிபாடும் பாடல்களும், சிவனின் புகழ்பாடும் ஸ்லோகங்களும் சிலரால் நாட்டிய அரங்க நிகழ்ச்சியின் தொடக்கத்தில் பாடப்பெறுகின்றன.

மல்லாரி.

பரத நாட்டியத்தில் 'மல்லாரி' எனும் ஒரு நாட்டிய உருப்படி நிகழ்ச்சியின் தொடக்கத்தில் ஆடப்பெற்று வருகின்றது. மல்லாரி என்பது கோயில்களில் பெரிய மேளத்தில் வாசிக்கும் ஓர் இசை வகையாகும். பெரியமேளக் குழுவில் நாதஸ்வரம், தவில், ஒத்து, தாளம் ஆகியவை சேர்ந்திருக்கும். மல்லாரி இசைமொழி கலவாதது. கோயில்களில் இடம்பெறும் சடங்குகளைப் பொறுத்து பெரிய மல்லாரி, தேர் மல்லாரி, திரிபுடைதாள மல்லாரி, தீர்த்த மல்லாரி, தளிகை மல்லாரி என வெவ்வேறு பெயர்களால் அழைக்கப்படுகின்றது. கோயில்களில் மட்டும் இசைக்கப்பெற்றுவந்த மல்லாரி, பண்பாட்டு மாறுபாட்டின் விளைவால் பொது அரங்குகளிலும் இடம்பெறலாயிற்று. பார்ப்போரை, கேட்போரை விம்மிதம் அடையச் செய்யும் கம்பீரமான மல்லாரி இசை, நாட்டிய அரங்குகளிலும் கையாளப்பெறுவதற்கு ஏதுவாகியுள்ளது. நாட்டிய அரங்குகளில் பாடகர் இசைக்க, மல்லாரிக்கு நாட்டியம் இடம்பெற்றது. தற்போது நாதஸ்வரத்துடன் வயலின், தவில், மிருதங்கம், குழல் என்பனவற்றுடன் நட்புவனார் தாளமும் இணைந்து அதற்கு ஆடல் இடம்பெற்று வருவது காணலாம்.

நூலாசிரியர் அனேகமான மல்லாரி நிகழ்வுகளில் மிருதங்கம் இசைத்துள்ளமை குறிப்பிடற்பாலது. அண்மையில் 02.05.2004 அன்று யாழ் வீரசிங்கம் மண்டபத்தில் திருமதி ஆனந்தஜோதி தர்ஷனின் நட்டுவாங்கத்தில் நடைபெற்ற செல்வி மயூரி குணநாதனின் பரத நாட்டிய அரங்கேற்ற நிகழ்வில் இரண்டு நாதஸ்வரங்கள், (பிரபல வித்துவான் பஞ்சமணி அவர்களும்

மகனும்) தவில், வயலின், போன்றவற்றுடன் நூலாசிரியர் மிருதங்கம் இசைக்க ஆரம்ப நிகழ்வாகக் கம்பீர நாட்டை இராகத்திலமைந்த ஆதிதாள மல்லார்க்கு ஆடல் இடம்பெற்றுள்ளமை குறிப்பிடற்பாலது.

தத்தகாரத்தில் அமைந்த சொற்கட்டை மூன்று காலம், திஸ்ர நடை என்னும் கதி பேதங்க ளுடன் நாதஸ்வரம், வயலின், தவில் ஆகியன இசைக்க இச்சொற்கட்டுகளுக்கு அமைக்கப் பெற்ற நடன அமைப்பிற்குக் கால், கழுத்து, கண், கை என்னும் உறுப்புகளின் அசைவிந்கேற்ப மிருதங்கம் இசைக்கப்பட்டுள்ளமை அறியலாகும். இது மாத்திரமின்றி உலகப்புகழ் நாதஸ்வர மேதை என்.கே.பத்மநாதன் அவர்களின் நாதஸ்வர மல்லாரி இசைக்கு திருமதி கிருஷ்ணாந்தி ரவிந்திரா அவர்களின் நட்டுவாங்கத்தில் அவரது மகள் செல்வி துஷ்யந்தியின் நாட்டியம் உடுப்பிட்டி பாடசாலை கலா மண்டபத்தில் இடம்பெற்றபோது நூலாசிரியர் மிருதங்கம் இசைத்துள்ளமையும், திருமதி சாந்தினி சிவனேசன் அவர்களின் நட்டுவாங்கத்தில் செல்வி பரமேஸ்வரி கணேசன் அவர்களின் மல்லாரி பாட்டிசைக்கு நூலாசிரியரின் மகன் செல்வன் தவேந்திரனின் ஆடல் இணுவில் கண்ணகாம்பிகா ஆலய மண்டபத்தில் நவராத்திரி விழாவின் போது 2001ம் ஆண்டில் இடம்பெற்றமையும், நூலாசிரியர் மிருதங்கம் இசைத்தமையும் குறிப்பிடற்பாலது.

மல்லாரியில் நிருத்தவகையிலேயே ஆடல் இடம்பெறும். மல்லார்க்குரிய இராகம் கம்பீர நாட்டை ஆகும். பழந்தமிழர் வகுத்த 103 பண்களில் இந்த இராகம் நட்டபாடைப்பண் எனப் பெயர் பெறுகின்றது. தேவார நாயன்மாருக்கு மூத்தவராகிய காரைக்கால் அம்மையார் (கி.பி.5ஆம் நூ.ஆ) திருவாலங்காட்டு மூத்த திருப்பதிகத்தை இப்பண்ணில் பாடியமை இப்பண்ணின் பழமையை உணர்த்துகிறது. சம்பந்தரும், சுந்தரரும் இப்பண்ணில் பாடிய தேவாரப் பாடல்களின் இசை, ஓதுவா மூர்த்திகளால் காக்கப்பெற்று இன்று கம்பீர நாட்டை என்ற பெயரோடு விளங்குகிறது.

அரங்கேற்ற நிகழ்வின்போது இசைத்த மல்லாரி பின்வருமாறு அமைகின்றது.

இராகம் - கம்பீர நாட்டை

தாளம் - கண்டஜாதி திரிபுடைதாளம் - 2 களை சவுக்கம் இரண்டாம் காலம்.

தா ; ; தீ ; ; தொம்,;நம், ; த,நம், ; ; ஜொ,ணு,கி,ட,த,க, / ஜொ,ணு,கி,ட,த,க, ஜொ,ணு, /
கி,ட, ஜொ,ணு,கி,ட, ஜொ,ணு, //

கி,ட,த,க, ஜொ,ணு,த, ஜொ,ணு,த, ஜொ,ணு,கி,ட,த,க, ஜொ,ணு,த, த, /

திங்,கி,ண,தொம், ; த,திங்,கி, / ண,தொம், ; த,திங்,கி,ண,தொம், //

அலாரிப்பு.

இறைவன், பூமாதேவி, குரு, சபையோர் ஆகியோருக்கு வணக்கம் செலுத்திய பின், நாட்டியம் ஆடுபவர் அரங்கில் ஆடும் முதலாவது நடன உருப்படி அலாரிப்பு ஆகும். நாட்டிய அமைப்பிலும், இசை அமைப்பிலும் அலாரிப்பு தனித்தன்மை வாய்ந்ததொன்றாகும். நாட்டியத்தில் அடவுகளும், இசையில் அதற்கான சொற்கட்டுக்களும் இந்த உருப்படியில் முதன்மை பெறுகின்றன.

“அடவுகளால் அமைந்த அலாரிப்பு நிருத்த வகைக்குரியது. இதன் சொற்கட்டுக்கள் ‘சங்கீத சாராம்ருதம்’ என்னும் நூலைத் தழுவி”¹³⁰ ‘தத்தை தையும் தத்தாம் கிடதக’ என ஆரம்பித்து உருப்படி முழுவதும் சொற்கட்டுக்களால் அமைகின்றது. விளம்ப, மத்திம, துரித காலங்களில் ஆடப்பெறும் இந்நிகழ்ச்சியில் தாளத்திற்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்படுகின்றது. திஸ்ரம், சதுஸ்ரம், கண்டம், மிஸ்ரம், சங்கீர்ணம் ஆகிய ஜாதிகள் அமைந்த தாள வகைகள் அலாரிப்பில் கையாளப்படும். இவற்றோடு ஐவகை நடையும் கூடிய பஞ்சநடை அலாரிப்பு என வெவ்வேறு தாள நடைகளிலும் அலாரிப்பு அமையும். தற்போது 7 தாளங்கள், 35 தாளங்களிலும் அலாரிப்புக்கள் அமைந்துள்ளதைக் காணலாம். எந்தத் தாளத்தில் அமையினும் இறுதியில் ஓர் தீர்மானம் அல்லது முத்தாய்ப்பு என அமைவது அலாரிப்பின் தனித்தன்மையாகும். அலாரிப்பு உருப்படிக்கான இசைமுறை மூன்று வகையில் இடம்பெறும். அவையாவன,

1) நட்புவ ஆசான் தாளத்தைக் கைத்தாளத்தில் தட்டிக்கொண்டு,

தா தெய் தெய்யும் // தத்தாம் கிடதக //
தாம் தித் தா // தெய் தத் தெய் //

எனச் சொற்கட்டுகளைத் தத்தகாரத்தில் சொல்லுதல் ஒரு வகையாகும்.

2) பக்க இசைப் பாடகர் சொற்களை இசை கூட்டி, உதாரணம்: கம்பீர நாட்டையிற்

கா ஸா ஸா // கா ஸா ஸ்நிநிய //
தா தெய், தெய்யும் // தத்தாம் கிடதக //
ஸா கா ஸா // ஸ்நிநிய பா ஸா //
தாம் தி தாம் // தெய் த தெய் //

என்றவாறு இசை அமைப்போடு பாடுவது மற்றொரு வகையாகும்.

3) ஆடல் ஆசிரியர் சொற்கட்டுக் கோவைகளைத் தத்தகாரத்தில் சொல்ல, அதே தாள நடையிலான அருணகிரி நாதரின் திருப்புகழ்ப் பாடல் ஒன்றைப் பாடகர் பின்னணியில் பாடுவது மூன்றாம் வகையாகும்.

அருணகிரி நாதரின் திருப்புகழ் பாடல்கள் சந்தக் குறிப்புக்களால் அமைந்த வண்ணப் பாடல்கள். திருப்புகழிலுள்ள சந்தச் சொற்கட்டுக்கள் ஐந்து கதிகளுக்கும் இசைந்து இருப்பதால் சில பாடல்கள் அலாரிப்பு நடனத்திற்குப் பின்னணி இசையாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. “பெரும்பாலான திருப்புகழ் பாடல் வெளியீடுகளில் பாடலின் சந்தக் குறிப்பு தரப்பட்டிருப்பதால்”¹³¹ அலாரிப்பு நடனக்குப் பொருத்தமான சந்தக் குறிப்புள்ள பாடல்களைத் தேர்ந்தெடுத்துப் பாடுவது எளிது. உதாரணத்திற்கு,

1) ‘தகிடதகிட’ என்ற திஸ்ர அளவுடைய அலாரிப்பிற்கு

சந்தம் - தனன தனன தனன தனன

பாட்டு - தமரு மமரு மனையு மினிய

எனவும்,

2) ‘தகதிமி தகஜனு’ என்ற சதுஸ்ர அளவுடைய அலாரிப்பிற்கு

சந்தம் - தனதன தனதன

பாட்டு - நிறைமதி முகமெனு

எனவும்,

3) ‘ததீம்தக ததீம்தக’ என்ற கண்ட அளவுடைய அலாரிப்பிற்கு

சந்தம் - தனாதன தனாதன தனாதன தனாதன

பாட்டு - நிராமய புராதன பராபர வராமருத

எனவும்

பொருந்தியுள்ளமையைக்

காணலாம்.

திஸ்ர ஜாதி ஏக தாளத்தில் அமைந்த அலாரிப்பின் மூன்று காலச் சொற்கட்டுக்கள் தாளத்திற்கு அமைந்த விதமும், அவற்றிற்காக மிருதங்கத்தில் இசைக்கப்பெறும் சொற்கட்டுக்களும், அவற்றின் வடிவங்களும், பிறவும் எவ்வாறென்பதை இப்போது நாம் அறியலாம்.



இராகம் - நாட்டை
தாளம் - திஸ்ர ஏகம் - 3 அட்சரம் - 12 மாத்திரைகள்

		/3		
1ம் காலம்	தா ;	தெய், ;	தெய்,யும்,	//
	தத், ;	தாம் ;	கிடதக	//
	தாம் ;	; ;	தி, ;	//
	தாம் ;	; ;	கிடதக	//
	தெய், ;	; ;	த, ;	//
	தெய், ;	; ;	கிடதக	//
2ம் காலம் -	தாம் ;	; தி,	தாம் ;	//
	தெய், ;	; த,	தெய், ;	//
3ம் காலம் -	தாம்,தி	தாம்,தெய்,	,ததெய்,	//
தீர்மானம் -	தாகத	ஜெம்,தரி	தா ;	//
	ஜெம்,தரி	ஜெகதரி	தெய், ;	//
	ததிங்கிண	தொம்,தக	ததிங்கிண	//
	தொம்,தக	திசுததிங்	கிணதொம்,	//
இறுதி -	தா ;	; ;	; ;	//
	<u>த்ருகுடுதக</u>	<u>த்ருகுடுதக</u>	<u>த்ருகுடுதக</u>	//
	<u>த்ருகுடுதக</u>	<u>த்ருகுடுதக</u>	<u>த்ருகுடுதக</u>	//
	<u>த்ருகுடுதக</u>	<u>த்ருகுடுதக</u>	<u>த்ருகுடுதக</u>	//
	தளாங்கு	தகததிங்	கிணதொம்,	//
	த, ;	தெய், ;	தெய்,யும்,	//
	த, ;	தாம் ;	கிடதக	// தாம்.

அலாரிப்பின் ஆரம்பச் சொற்கட்டுக்கள் இரண்டு வரிகளைக் கொண்டவை. இவை மூன்று காலங்களிலும் நாட்டியத்தில் இடம்பெறுவதால் சொற்கட்டுக்களின் அளவுகளில் மாற்றம் ஏற்படுகின்றது.

1ம் காலம் -	தாம் ; ; ;	- 8 அளவுகள்	தி, ;	- 4 அளவுகள்	} 24
	தாம் ; ; ;	- 8 அளவுகள்	கிடதக		
	தெய், ; ; ;	- 8 அளவுகள்	த, ;	- 4 அளவுகள்	} 24
	தெய், ; ; ;	- 8 அளவுகள்	கிடதக		

2ம் காலம்-	தாம் ; ;	- 6அளவுகள்	தி,- 2அளவுகள்,	தாம் - 4அளவுகள் - 12
	தெய், ; ;	- 6அளவுகள்	த,- 2அளவுகள்,	தெய்,- 4அளவுகள் - 12
3ம் காலம் -	தாம்,	- 3அளவுகள்	தி- 1அளவு,	தாம்- 2 அளவுகள் - 6
	தெய்	- 3அளவுகள்	த- 1அளவு,	தெய்,- 2 அளவுகள் - 6

முதலாம் கால அளவு மொத்தம் 48, இரண்டாம் கால அளவு மொத்தம் 24, மூன்றாம் கால அளவு மொத்தம் 12 என அளவுகள் வரிசைக்கிரமமாக வருகின்றன. இது நான்கு ஆவர்த்தனம், இரண்டு ஆவர்த்தனம், ஒரு ஆவர்த்தனம் எனவும் அமைகின்றது. காலப்பிரமாணத்தில் ஆரம்பச் சொற்கட்டுக்களின் அளவு 8, 6, 3 எனவும் மாற்றம் பெறுகின்றன. ஆகவே இதன் அடிப்படையில், அபிநயிக்கும்போது ஏற்படும் அமைப்பிற்கு ஏற்றவாறே மிருதங்கத்தின் பங்களிப்பு இடம்பெற வேண்டும்.

தீர்மானத்தில் இடம்பெறும்

தாகத ஜெம்,தரி தா ;	12
ஜம்,தரி ஜெகதரி தெய்,;	12

என்னும் சொற்கட்டுக்கள் சமயதி அமைப்பிலும்,



என்னும் கண்ட, மிஸ்ர, சங்கீர்ண ஜாதிச் சொற்கட்டுக்கள் ஸ்ரோதோவக யதி அமைப்பிலும் அமைந்துள்ளன.

அலாரிப்பில் 'த்ருகுடுக' சொற்கட்டு முடிவில் இடம் பெற்றுள்ளதை ஆய்வுறும்போது, நாட்டியம் விளம்பத்திலிருந்து துரிதம்வரை விறுவிறுப்பாக இடம்பெற்று, பலவித அடவுகளை உதிர்த்து, தீர்மானம் வைப்பது மரபு. ஆகவே துரித கதியில் சென்ற ஆடலைச் சாந்தப்படுத்தி, சமநிலைப்படுத்தி, ஆடுபவர் சர்வலகுக் காலப்பிரமாணத்திற்குத் தம்மை நிறுத்தி நாட்டியத்தை நிறைவு செய்தால் இவ்வுருப்படி நன்கு இரசனையைக் கொடுப்பது மட்டுமல்லாது பாடலில்லாமல் ஆடுபவரின் தனித்துவத்தை வெளிக்காட்டுவதற்காகவும் இதை யாத்தவர்கள் கருதியிருக்கலாம். மிருதங்கத்தில் அலாரிப்பின் சொற்கட்டை அப்படியே வாசிக்கலாம். ஆனால் நாட்டிய நிலைகள் பலவிதமாக அமைவதால் அதற்கு ஏற்றவாறு அதை மிகைப்படுத்தியும் மிருதங்கம் இசைப்பதுதான் சாலவும் பொருந்தும். எனவே அலாரிப்பின் மூன்று காலங்களுக்கும் எவ்வாறு கருவியிசை இடம்பெறும் என்பதை ஆடல் அமைப்புடன் இங்கு குறிப்பிடுதலைக் காணலாம்.

'தாதெய் தெய்யும் தத்தாம் கிடதக' என இருதடவைகள் ஆரம்ப சொற்கட்டு வரும்போது நாட்டியத்தில் அட்டமி 8 தடவைகள் வரும். இதற்கு அச்சொற்கட்டையே மிருதங்கத்தில்

இசைக்கலாம் ஆயினும் அட்டமியை எடுத்துக்காட்டும் வகையில் 'தாம்' எனும் சொற்கட்டை எட்டுத் தடவைகள் இசைக்க வேண்டும்.

முதலாம் காலம்

- 1) தாம் ; ; ; - சொற்கட்டிற்கு வலது காலை முன்னே வைத்து நாட்டியாரம்பத்தில் இருந்த கைகளைத் தலைக்குமேல் கொண்டு சென்று அஞ்சலி பிடித்தல்.
 தி ; ; - சொற்கட்டிற்கு மேலே பிடித்த அஞ்சலிக்கைகளை முன்னால் நீட்டுதல்.
 தாம் ; ; ; - சொற்கட்டிற்கு இடது காலைச் சேர்த்து, கைகளை நாட்டியாரம்பத்திற்குக் கொண்டுவருதல்
 கிடதக - சொற்கட்டிற்கு வலது தோள்பட்டையை சிறிது உள்ளே இழுத்தல்.
- 2) தெய், ; ; ; - சொற்கட்டிற்கு உள்ளே இழுத்த கையை மீண்டும் நாட்டியாரம்பத்திற்குக் கொண்டுவருதல்
 த,-தெய், ; ; ; - ஆகியவற்றிற்கு மேலே கூறப்பட்ட 'கிடதக தெய்' சொற்கட்டிற்குப் போன்று செய்யப்படும்.
 கிடதக - சொற்கட்டிற்கு அபிநயம் எதுவும் இடம்பெறாது.

இவ் அபிநயங்களுக்கு அச்சொற்கட்டை அப்படியே வாசிக்கலாம். ஆயினும் நாட்டிய நிலைகளை நன்கு எடுத்துக்காட்டி விறுவிறுப்புடன் வாசித்து, தாளத்தை நிரப்பி அமைக்கும் போது நாட்டியம் சிறப்பாக அமையும். அவை பின்வருமாறு இடம்பெறும்.

ததகிட தகதின், திந், தத், // தாம் ; ; ; கிடதக தா //
 தீம் ; ; ; கிடதகதரிகிட // கிடதக தாம் கிடதகதாங்கிடதகதரிகிடதக //

இவ்வாறு வலதுபக்கத்தில் இடம்பெற்ற அபிநயம்போன்று இடது பக்கத்திலும் அபிநயிக்கும்போது, மேற்கூறியவாறு இசைக்கலாம். அன்றியும் சிறிது வித்தியாசப் படுத்தியும் இசைக்கலாம். அவை பின்வருமாறு இடம்பெறும்.

தாம் ; ; ; தி, ; - சொற்கட்டிற்கு இடது பக்க அட்டமி

தாம் ; ; ; - சொற்கட்டிற்கு வலது பக்க அட்டமி

தாம் தக தகதின், தின்,ன, // தாம்,த ,தொம்,த திங்கிணதொம் //
 தாம் ; தாம் தாம் தததாம் // தாம்,த கதிசுத திங்கிணதொம் //

இரண்டாம் காலம்.

- தாம் ; ; தி, - இருபுறமும் அட்டமி செய்து,
 தாம் ; - வலது தோள்பட்டையை உள்ளிழுத்து,
 தெய், ; ; - நாட்டியாரம்பத்திற்கு விட்டு,
 த, - மீண்டும் உள்ளிழுத்து,
 தெய், ; - நாட்டியாரம்பத்திற்கு மீண்டும் கொண்டுவருதல்.

இரண்டாம் காலத்தில் இடம்பெறும் அபிநயத்திற்கு நான்கு விதமான வேறுபட்ட வாசிப்பின் அமைப்புத் தரப்படுகின்றது.

- 1 தகதின் தின் தகதின் தின் தா ; // தகஜனுதகஜனு தாம் ; தகஜனு
 2 தாம் ; தரிகிடதொம், தாம் ; // கிடதகதரிகிட தொம், ; தகஜனுதகஜனு
 3 தாங்குதகிட தகிட தகிட தொம், ; // கிடதக தா தாங்குதாங்குதாங்கிடதகதரிகிடதக

(இவையிரண்டும் திஸ்ரமாக அமைகின்றன.) (இவையிரண்டும் திஸ்ரமாக அமைகின்றன.)

4. தாம் தக தகஜனுதகஜனு தொம், ; // தின் நகதரிகிடத தகஜனுவொம், தொம், ;

மூன்றாம் காலம்

இரண்டாம் காலம் இரண்டாம் முறை செய்யும்போது கடைசி 'தெய்' சொற்கட்டிற்கு இடது காலை வலது முன் மூலையில் நாட்டி,

- தாம், திதா - வலது காலைச் சேர்த்து அரைமண்டியில் இருந்து வலது கையில் குழிபதாகத்தால் வலது புறத்தில் சிறிதாக அசைத்தல்.
 தெய் ; ததெய், - வலது மூலையில் குழிபதாகம்.
 தாம், திதா - முன்னால் குழிபதாகம்.
 தெய் ; ததெய், - மார்க்கு நேரே குழிபதாகம்.

இதே மூன்றாம் காலத்திற்கு இடது காலைப் பின்வைத்தும் வலக்காலைச் சேர்த்தும்,

- தாம் திதா - தெய்ததெய் இரு தடவைகளுக்கு பதாகக் கையைத், தொடர்ச்சியாக நாட்டியாரம்பத்தில் இருந்து மார்க்கு நேரேயும் பின் அங்கிருந்து ஆரம்ப நிலைக்கும் அட்டமியுடன் கொண்டுவரல்.

வலது பக்கத்திற்கு வாசிக்கும் முறை வருமாறு,

- தா ; ; தா ; ; // தா ; ; தா ; ; //
 ; தக திமிதக திமிதக // திமிதக திமிதக திமிதரிகிட //



இடது பக்கத்திற்கு வாசிக்கும் முறை வருமாறு,
தகதின்த தின்,தக தின்ததின், // தகதின்த தின்,தக தின்ததின், //
; கிடதகதரிகிட கிடதகதரிகிட கிடதக // தரிகிட கிடதகதரிகிட கிடதகதரிகிடதொம், //

இதற்குப் பிறிதொரு அமைப்பு

வலது பக்கம்,

தாங்கிடதிசுதகதரிகிட தாங்கிடதிசுதகதரிகிட // தாங்கிடதிசுதகதரிகிட தாங்கிடதிசுதகதரிகிட //
தொம்தொம்தகஜணு தகஜணுதகஜணுதகஜணுதகஜணு // தகஜணுதகஜணுதகஜணு
தகஜணுதகஜணு தா //

இடது பக்கம்

தகதரிகும்தகதரிகும்தகதரிகும்தகதரிகும் // தகதரிகும்தகதரிகும்தகதரிகும்தகதரிகும் //
; தகதரிகிடதக தகதரிகிடதக தகதரி // கிடதக தகதரிகிடதக தகதரிகிடதகதொம், //

இதன்பின் மேலே செய்த செய்கைகள் அனைத்தும் முழு மண்டியில் இடம்பெறும். அதனைத்தொடர்ந்து மண்டியடவு ('தாங்கிடு தத்தத்தின்ன' என்ற சொற்கட்டில்) முழுமையாகச் செய்யப்படும். இது மூன்றாம்கால 'தாத்திதா தெய்ததெய்' என்ற சொற்கட்டிற்கே அமையும். இவற்றிற்கு மிருதங்கத்தில் இசைக்கும் சொற்கட்டுக்கள் பின்வருமாறு அமைகின்றது.

வலது பக்கம்,

தகதின்த தின், ;;; // தகதின்த தின், ;;; //

இடது பக்கம்,

ததீங்கிணதொம் ;;; // ததீங்கிணதொம் ;;; //

எனவும், பின்வருமாறும் இசைக்கலாம்.

வலது - தாங்கிடதகதரிகிடதக ;;; // தாங்கிடதகதரிகிடதக ;;; //

இடது - தகதரிகும்தக தரிகும் ;;; // ததரிகும்த தரிகும் ;;; //

வலது - கிடதக த கிடதக த ;;; //

இடது - கிடதககிடதக கிடதக ;;; //

இதன்பின் முதலாம் காலத்தில் 'தாத்திதாம் கிடதக தெய்ததெய்' என்ற சொற்கட்டிற்கு ஏற்ற வகையில் பின்வருமாறு அங்க அசைவுகள் இடம்பெறும்.

தாம்;; தி; - இரு கையிலும் திரிபதாகத்தால் மார்பின்முன் பிடித்து வலதுகாலை வலப்பக்கத்தில் நாட்டும் அதேவேளை வலக்கையை வட்டமாக மேல்நோக்கிக் கொண்டு சென்று வலப்பக்கத்தில் திரிபதாகத்தை மேலே நோக்கியவாறு நீட்டுதல்.

தாம்;; - இடது காலை வலது கால் முன் குத்தும் அதேவேளை இரு கைகளையும் மீண்டும் வட்டவடிவில் மேற்புறமாக அசைத்து வலக்கையை மார்பின்முன் கீழ்நோக்கியவாறும், இடக்கையை இடப்பக்கத்தில் மேல்நோக்கியவாறும் இருக்கும் வண்ணம் அசைத்தல்.

கிடதக - அசைவுகள் எதுவும் இல்லை.

தெய்;;; - கைகள் அவ்வாறே இருக்க கால்களை 'தத்தெய் தாகா' விற்குச் செய்வதுபோல் குதித்தல்.

த; - மீண்டும் அவ்வாறு குதித்தல்.

தெய்;;; - திரிபதாகக் கைகளை மறுபுறம் திருப்பும் அதேவேளை, வலது காலை நிலத்தில் தட்டுதல்.

கிடதக - அசைவு எதுவும் இல்லை.

இவை அனைத்தும் மீண்டும் இடப்புறத்திற்கு செய்யப்படும். இவற்றிற்கும் அதே சொற்கட்டுக் களையே மிருதங்கத்தில் இசைக்கலாம். முதலாம் காலம் விளம்பமாக அமைவதால் அதன் நாட்டிய அமைப்புக்கெடாது விளம்பமாகவே நாட்டியச் சொற்கட்டைப் போன்று மிருதங்கத்தில் இசைத்துப் பின் இரண்டாம் காலம் ஆடல் சிறிது நெருக்கமாக அமைவதால் அவற்றிற்கு ஏற்றவாறு வாசிப்பினையும் நெருக்குதல் பொருத்தமானதாக இருக்கும். அத்துடன் இரண்டாம் கால 'தாம்திதாம் - தெய்ததெய்' சொற்கட்டிற்கு முதலாவது 'தத்தெய்தாஹா' வின் முதல் இரு கைகளையும் திஸ்ர கதியில் செய்யப்படும். அதற்கான மிருதங்க இசை பின்வருமாறு அமையும்.

வலது -	தகதிமிதக	தகதிமிதக	//
மிருதங்கம்,	த, கி, ;	த, கி, ;	//
இடது -	தாம்	தாம் ;	தாம் தாம் ; //
இவ்வாறும்,	தகஜணு	தகஜணு ;	தகஜணு தகஜணு ; //
	தரிகிடதொம்	தரிகிடதொம் ;	தரிகிடதொம் தரிகிடதொம் ; //
	கிடதக த	கிடதக த ;	கிடதக த கிடதக த ; //

எனவும் இசைக்கலாம். பின்னர்,

தாம்; தி, - இடதுபுறம் திரும்பி வலது கையில் திரிபதாகத்துடன் முன்னால் நீட்டி, வலது காலை முன்னால் நாட்டுதல். இடது கையை மார்பில் இருந்து இடஞ்சுழியாக முழு வட்ட வடிவில் அசைத்து நாட்டியாரம்பத்தில் நீட்ட, வலது கையை மார்புக்கு முன் கொண்டு வருதல்.

தாம்; - உடலை மீண்டும் முன்புறம் திரும்பி இடது காலைச் சேர்த்து அரைமண்டியில் இருத்தல்.

தெய், ;த,தெய், - 'தத்தெய் தாஹா'விற்கு குதிப்பதுபோல் குதித்துத் தட்டுதல். இவை வலது, இடதுபுறமென அமையும். அவற்றிற்குப் பின்வருமாறு மிருதங்க இசை அமையும். கையை வீசுவதாலும், காலைத் தட்டுவதாலும் மிருதங்கத்தில்,

ததீங்கிணதொம் தகதிமிதக // ததீங்கிணதொம் தகதிமிதக //

என வாசிக்கலாம். அல்லது இதனை மிகைப்படுத்திப் பின்வருமாறும் வாசிக்கலாம்.

தாங்கிடதிசுதகதரிகிட தாங்கிடு தததின்ன //
திசுதகதிசுதகதிசுதக தொம்;த தொம்தொம்தொம்த //
தகதகதகதகதகதக தொம்தொம் கிட தொம்தொம்த //
சுசுசுசுசுசுசுசுசுசு தளாங்குதொம் தளாங்குதொம் //

மூன்றாம் காலத் 'தாம்,திதா தெய்,தெய்' சொற்கட்டிற்கு முதலாவது 'தத்தெய் தாஹா' வின் வலப்பக்கத்திற்கான முழு அடவினை, 3ஆம் காலத்தில் நான்கு தடவைகளும், மற்றைய இரண்டிற்கும் 'தத்தெய்தாஹா' சொற்கட்டில் 'தெய் - ஹா' சொற்கட்டுக்களுக்கு மாத்திரம் காலைக் குத்துதல் இடம்பெறும். அவை வருமாறு

தத்,தெய், தாஹா தித், தெய், // தாஹா தத்,தெய், தாஹா //
 தித்,தெய், தாஹா, தத்,தெய், // தாஹா தித்,தெய், தாஹா //

மிருதங்கத்தில்,

தத்,தின், தத்,தின், தத்,தின், // தத்,தின், தத்,தின், தத்,தின், //
 தத்,தின், தத்,தின், ; தின் // ; தின், ; தின், ; தின், //

அல்லது,

தகதின்தின் தகஜனு தகதின்தின் // தகஜனு தகதின்தின் தகஜனு //
 தகதின்தின் தகஜனு ;தின்தின் // ;தின்தின் ;தின்தின் ;தின்தின் //

அல்லது,

தா^{ம்}த^{ரி}க^{ிட} த^{க்}க[ு]ம[்]த^{ரி}க^{ிட} தா^{ம்}த^{ரி}க^{ிட} // த^{க்}க[ு]ம[்]த^{ரி}க^{ிட} தா^{ம்}த^{ரி}க^{ிட} த^{க்}க[ு]ம[்]த^{ரி}க^{ிட} //
தா^{ம்}த^{ரி}க^{ிட} த^{க்}க[ு]ம[்]த^{ரி}க^{ிட} ; த^{ரி}க^{ிட} // ; த^{ரி}க^{ிட} ; த^{ரி}க^{ிட} ; த^{ரி}க^{ிட} //

எனவும் வாசிக்கலாம். அதனைத் தொடர்ந்து 'தாம்,திதா- தெய்;ததெய்,' மூன்றாம் காலச் சொற்கட்டிற்கு அபிநயம் இடம்பெறும்போது,

தாம்,தி - இரு கைகளிலும் திரிபதாகத்துடன் இடக்கைமேல் வலக்கையை வைத்து, அரைமண்டியில் இருந்து முன்புறமாகக் கீழே நீட்டி வலக்கையைத் தட்டுதல்

தாதெய்; ததெய், - தா என்னும்போது இடது காலை மீண்டும் தட்டி (முதலாவது தெய்யாதெய் போல) கைகளை மறுபுறம் திருப்புதல். அதாவது வலக்கை மேல் இடக்கை வருமாறு ஆக்குதல். மீண்டும் ஒருமுறை இதே சொற்கட்டிற்கு எழுந்து நின்று திரிபதாகக் கைகளைத் தலைக்கு மேலே தூக்கியவாறு செய்தல். இவ்விரு செயன்முறைகளும் இரு தடவைகள் வரும்.

இதற்கான மிருதங்க இசை பின்வருமாறு அமையும்.

- 1) தகதின்த தின்,;;; // தகதின்த தின்,;;; //
- தகதின்த தின்,;;; // தகதின்த தின்,;;; //
- 2) தகஜனு தொம்,;;; // தகஜனு தொம்,;;; //
- தகஜனுதகஜனு தொம்,;;; // தகஜனுதகஜனு தொம்,;;; //
- 3) கிடதகதரிகிட தாம்,;;; // கிடதகதரிகிட தாம்,;;; //
- தகதரிகிடதக தாம்,;;; // தகதரிகிடதக தாம்,;;; //
- 4) தகிட தாம்,;;; // தகிட தாம்,;;; //
- தரீத்தணகும் தாம்,;;; // தரீத்தணகும் தாம்,;;; //

இங்கு நான்காவது அமைப்பானது திஸ்ரமாக வருகின்றது. அதனைத் தொடர்ந்து நின்றவாறு மூன்றாம் காலத்தில் 'திதிதெய்' 12 தடவைகள் இடம்பெறும். இதற்குக் கையில் முதலில் செய்தது போலவே திரிபதாகக் கைகள் 'திதிதெய்' இரண்டிற்குக் கீழேயும், இரண்டிற்கு மேலேயுமாக அமையும். அதனைத் தொடர்ந்து, 'தாகத ஜெம்தரி தா; - ஜெம்,தரி ஜெகதரி தெய்,;' அடவும், 'ததிங்கிணதொம்' அடவும் சேர்ந்து இடம்பெறும் இவற்றிற்கான மிருதங்க இசை பின்வருமாறு அமையும். இங்கு 'திதிதெய்' மேலும், கீழும் இடம்பெறுவதால் வல்லினம், மெல்லினம் கலந்து விறுவிறுப்பான சொற்கட்டுக்களாகத் தரப்படுகின்றன.



தரிகிடதொம், தரிகிடதொம், கிடதகதா //
 கிடதகதா தரிகிடதொம், தரிகிடதொம், //
 கிடதகதா கிடதகதா தரிகிடதொம், //
 தாங்கிட தகஜணு தாம் ; // தீம்தரி தகஜணு தாம் ; //
 தீம்தரிகிட தொம், த, தீம்தரிகிட // தொம், தக திகுதீம் தரிகிடதொம், //

எனவும்

தத்தித் தாங்கிடதகதரிகிடதக தாம்; // தகதித் தாங்கிடதகதரிகிடதக தீம்; //
 கிடதகதரிகிடதொம், த, கிடதகதரிகிட // தொம், தகதிகு கிடதகதரிகிடதொம், //

எனவும்

தகதகதகஜணு தகதகதகஜணு தாம்; // தாங்கிடதகஜணுதககிடதகஜணு தீம்; //
 தத்தின்நம்தரிகிடதொம், தக தகதின்நம்தரிகிட // தொம், தகதிகுதரிகிடதொம் நம்தரிகிடதொம், //

எனவும் வாசிக்கலாம். அதன்பின் ‘தாம் ; ; ; ;’ இதற்குக் கைகளை நாட்டியாரம்பத்தில் பிடித்து நின்றவாறு வலது காலால் ‘தாம்’ இற்குத்தட்டிப் பின் கைகளில் கடகாமுகத்தால் தலைக்கு மேல் பிடித்தல். அதனைத் தொடர்ந்து ‘த்ருகுடுதக’ என்னும் சொற்கட்டிற்கு எட்டு முறை கால்கள் இரண்டையும் மாறிமாறி (வலம் இடமாக) தட்டிப் பின்னோக்கி நகருதல், அதற்குக் கடகாமுகத்திலிருந்த கைகளை அலபத்மமாக்கி இருபுறமும் வட்டவடிவில் சுற்றுதல் (முன்று ‘த்ருகுடுதக’ இற்கு ஒரு சுற்று என்ற முறையில்) அதனைத் தொடர்ந்து ‘தளாங்கு தகததிங்கிண தொம்’ எனும் சொற்கட்டிற்குக் கைகள் இரண்டாலும் தலைக்கு மேல் அஞ்சலி பிடித்த வண்ணம், நின்றவாறு கால்களில் ‘தெய், தெய், தெய், தெய், திதிதெய்,’ என்று (முன்னோக்கிச் சென்று) ஆடப்படும். அதன்பின் ‘ததெய்தெய்யும்ததாம்’ இடம்பெறும் இதில்,

- த - அசைவு எதுவும் இல்லை.
- தெய் - வலது காலை முன்னால் வைத்து கைகளையும் அஞ்சலியுடன் முன்னால் நீட்டுதல்.
- தெய்யும் - இடது காலைச் சேர்த்துக் கைகளை நாட்டியாரம்பத்திற்குக் கொண்டு செல்லுதல்.
- ததாம் - இருபுறமும் அட்டமி போடுதல். இதோடு அரங்கின் திரைச்சீலை மூடப்படும் அல்லது மிருதங்கத்தில் ஓர் தீர்மானம் இசைத்ததும் நடனமாடுபவர் அரங்கை விட்டு உள்ளே செல்வார்.

தா ;	;;	;;	//
<u>த்ருகுடுதக</u>	<u>த்ருகுடுதக</u>	<u>த்ருகுடுதக</u>	//
<u>த்ருகுடுதக</u>	<u>த்ருகுடுதக</u>	<u>த்ருகுடுதக</u>	//
<u>த்ருகுடுதக</u>	<u>த்ருகுடுதக</u>	தெய்,தெய்,	//
தெய்,தெய்,	தெய்,தெய்,	திதிதெய்,	//
த, ;	தெய், ;	தெய்,யும்,	//
த, ;	தாம் ;	கிடதக	// தாம்

அதற்காக மிருதங்கத்தில் அப்படியேயும் இசைக்கலாம் அன்றியும் சொற்களை மெருகூட்டியும், காலத்தட்டுக்கு ஏற்றமாதிரியும் இசைக்கலாம். அவை பின்வருமாறு அமையும்.

தாம் ;	;;	;;	//
<u>தரிகிடதக்கும்</u>	<u>தரிகிடதக்கும்</u>	<u>தரிகிடதக்கும்</u>	//
<u>தரிகிடதக்கும்</u>	<u>தரிகிடதக்கும்</u>	<u>தரிகிடதக்கும்</u>	//
<u>தரிகிடதக்கும்</u>	<u>தரிகிடதக்கும்</u>	தகததின்	//
தகததின்	தகததின்	தரிகிடதொம்,	//
தாம் ;	தீம் ;	தீம்தீம்	//
தாம் ;	தீம் ;	கிடதகதா	//

மிருதங்கத் தீர்மானம்: தகததின் தகததின் தகததின் //
தரிகிடதகதா, தரிகிடதக தரிகிடதக //
 தா, தரிகிடதக தரிகிடதக தரிகிடதக // தாம்

இவ்வாறு விளம்பமாகவும், மத்திமமாகவும், துரிதமாகவும் வரும் காலப்பிரமாணத்திற்கு அதே போன்றும், நாத ஒலிகளோடு கூடிய விறுவிறுப்பான சொற்கட்டுக்களும், கை வீச்சுக்களுக்கேற்ப விரைந்த சொற்களும், அவற்றை நடைபேதமாகவும், அவற்றை அதிவிரைந்த சொற்களாகவும் ஒப்பீட்டு முறையிலும், பரிசோதனை ரீதியாகவும் ஆய்வில் இடம்பெற்றுள்ளதைக் காணலாம்.

புஷ்பாஞ்சலி.

பண்டைய காலத்தில் கோயில் வழிபாட்டில் ஆடப்பட்ட ஒரு வகை நடனம் புஷ்பாஞ்சலி ஆகும். தற்காலத்தில் நாட்டிய நிகழ்ச்சியின் தொடக்கத்திலேயே இந்நடனம் ஆடப்பட்டு வருகின்றது. கைகளில் மலர்களை ஏந்தியவாறு நாட்டிய அரங்கில் பிரவேசித்து, ஆடல் தெய்வமாகிய



நடேசுபுபெரு஡ானை ஡லர் தூவி அஞ்சலி செய்து, நாட்டிய ஆசானையும், பக்க இசையாளர் களையும் வணங்கிக்கொண்டு ஆடல் ஡கள் புஷ்பாஞ்சலியை ஆடுவாள். இது நிருத்த஡ும் அபிநய஡ும் கூடிய ஒரு ஆடல் வடிவ஡ாகும். “இந்த உருப்படிக்கான இசை தனிப்பட்டதாக அ஡ையும்.

தக்கு தோங்கா – திக்கு தோங்கா
 தக்கு தோங்கா – திக்கு தோங்கா
 தாக்க஡் திக்க஡் – தோத கிட
 நாக்கு கோ – தடிங்கி
 நா தோங்கா – திக்குத் தாடின்
 ஜேன் ஜேன் – நககிண நகஜேன்
 நசு கிண நகஜேன்
 நசு கிண நகஜேன்
 நசு கிண நகஜேன்”¹³²

இவ்வாறு சொற்கட்டுக்களைப் பாடகர் இசை கூட்டிப் பாடுவார். அதனைத் தொடர்ந்து நடராஜர் துதியாகவோ, அல்லது விநாயகர் துதியாகவோ அ஡ையும் நான்கு வரிகளைக் கொண்ட பாடலொன்று தாளக்கட்டுப்பாடில்லாது, சுத்தாங்க஡ாகப் (விருத்த஡ாக) பாடிப் பின் பண்ணாங்க஡ாகத் தாள அ஡ைப்புடன் பாடப்பெறும்.

பெரும்பாலும் நாட்டை, க஡்பீர நாட்டை, ஹர்஡த்வனி ஆகிய இராகங்களில் இந்த உருப்படி அ஡ைகின்றது. “நாட்டிய அரங்குகளில் பிரபல஡டைந்துள்ள நாட்டை இராகத்திலும், ஆதி தாளத்திலும் அ஡ைந்த புஷ்பாஞ்சலி ஒன்றின் சொற்கட்ட஡ைப்பை இங்கு காணலா஡்.”¹³³

தந்தந் தந்தந் தந்தந் தந்த஡்	/ திந்திந் திந்தி஡்	/ திந்திந் திந்தி஡்	//
தந்த஡் கிண்ண஡் தித்திங் கிண்ண஡்	/ கிணகிண தா஡்..	/ கிணகிண தா஡்..	//
தத்தோ டகதா஡்.....	/ தந்தந் தந்தந்	/ தி஡்தி஡் தி஡்தி஡்	//
தந்த஡் கிண்ண஡் தித்திக் கிண்ண஡்	/ கிணகிண தா஡்..	/ கிணகிண தா஡்..	//
தத்தோ டகதா஡்.....	/ தந்தந் தந்தந்	/ தித்தித் திந்தி஡்	//
தாகிட கிடதக ஜேகுடு கிடதக	/ -..கிட கிடதக	/ கிடகிட தா஡்..	//
தக்கிட கிடதக திக்கிட கிடதக	/ தொங்கிட கிடதக	/ கிணகிணதா஡்..	//
தாகிட கிடதக ஜேகுடு கிடதக	/ -..கிட கிடதா஡்	/ கிடகிட தா஡்..	//
தக்கிட கிடதக திக்கிட கிடதக	/ தொங்கிட கிடதக	/ கிணகிணதா஡்..	//
தக்கிட கிணணக தா஡்.. ததகிட	/ கிணணக தா஡்..	/ திங்குணாங்குதோ஡்	//
...கிணங்குதோ஡் திரிகணாங்குதோ஡்	/ ...கிணங்குதோ஡்	/ தத்திக கிணணக	//
தோ஡்.. ததகிண கிணணக தோ஡்..	/ தக்கிண கிணணக	/ ஜேகு ணாங்குதக	//
தித்தரி கிடதக தா஡். தரிதஜ஡்.	/ .தகதரித ஜ஡்.	/ ஜேகுணாங்குஜே.	//
ஜேஜேகிணாங்கு ததிங்கிணதொ஡்...	/ ததிங்கிணதொ஡்...	/ ததிங்கிணதொ஡்...	//

5.தத்,தோ, ; டக தாம் ; ; / தெய்,தெய்,தாம்; தெய்,தெய்,தாம்; <u>கிடதகதரிகிட தோம் ;</u> கிடதகதரிகிட தோம் ;	தந்,தந், தந்,தம், / தெய்,யா தெய்,யி, தகததின் தகதாம்	தித்,தித், திந்,திம், // தெய்,யா தெய்,யி, தகததின் தகதாம்
6.தாகிட கிடதக ஜேகுடு கிடதக / தத்,தெய், தாம் ; தித்,தெய், தாம் ; தீம்,த தாம் ; தீம்,த தாம் ;	; கிட கிடதக / தத்,தெய், தாம் ; தீம்தத தாம்தாம்	கிடகிட தாம் ; // தித்,தெய், தாம் ; தீம்தத தாம்தாம்
7.தக்,கிட கிடதக திக்,கிட கிடதக / த ,கி , ட ,த , கி , ட , த , கி, தகதின் த தின்,தக தின்ததின், தகதின் த	தொங்,கிட கிடதக / ட , த , கி , ட , தின்,தக தின்ததின்,	கிணகிண தாம் ; // திதிதெய், திதிதெய், <u>தொம்நம்தரிகிடதொம்,</u> தொம்நம்தரிகிடதொம்,
8.தாகிட கிடதக ஜேகுடு கிடதக / தத்,தெய்,தாம் ; தித்,தெய்,தாம் ; ததீம்,த தாம்தாம் ததீம்,த தாம்தாம்	கிடகிட தாம் ; / தத்,தெய், தாம் ; தடிங்,கு தததாம்	கிடகிட தாம் ; // தத்,தெய், தாம் ; தடிங்,கு தததாம்
9.தக்,கிட கிடதக திக்,கிட கிடதக / த ,கி , ட ,த , கி , ட , த , கி, <u>தாங்கிடதிக்குதக தரிகிடதாங்கிட</u> <u>திக்குதகதரிகிட தாங்கிடதிக்குதக</u>	தொங்,கிட கிடதக / ட , த , கி , ட , <u>தரிகிடதாங்கிட</u> <u>திக்குதகதரிகிட</u>	கிணகிண தாம் ; // திதிதெய், திதிதெய், <u>தரிகிடதொம்தாம்</u> <u>தரிகிடதொம்தாம்</u>
10.தக்,கிட கிணணக தாம்; ததகிட / தாகத ஜெம்,தரி தா; ஜெம்,தரி தத்,திக்,கிடதகதரிகிடதோம்; தகதிக்,	கிணணக தாம் ; / ஜெகதரி தெய்,; <u>கிடதகதரிகிடதோம்;</u>	திங்,குணா ங்குதோம், // த, க, தி, மி, தகதின் தின் தகதின் தின்
11.,கிணங்குதோம் தரிகிணாங்குதோம் / ;தி திதெய்; த, க, தி, மி, ;த திங்கிணதொம் தகிட ததிங்கிணதொம்	.; கி ணங்குதோம் / .; தி திதெய் ; .; த திங்கிணதொம்	தத், திக கிணணக // திதிதெய், திதிதெய், <u>தகஜனு</u> தாம் <u>தகஜனு</u> தாம்

- 12.தோம்; ததகிண கிணணக தோம்; / தக்,கிண கிணணக / ஜேகுணாங்கு ஜே //
 தாம்; திதிதெய், திதிதெய், தாம்; தெய்,தெய்,தெய்,தெய், த்ருகுடுதக த்ருகுடுதக
 தாம்; கிடதகதா கிடதகதா தாம்; தளாங்குதரிகிட
 தகதரிகிடதக தரிகிடதக்கும்
 தரிகிடதக்கும்
- 13.தித்,தரி கிடதக தாம்,த ரிதஜம், / ,தகத ரிதஜம், / ஜேகுணாங்கு ஜே //
 தெய்,தெய்,தெய்,தெய், தெய்,ஹத், தெய்,ஹி, தெய்,ஹத், தெய்,ஹி,
 தகஜனுதகஜனு தகஜனுதகஜனு தெய்,ஹத், தெய்,ஹி தெய்,ஹத், தெய்,ஹி,
 தரிகிடதக்கும் தரிகிடதாம் தரிகிடதக்கும் தரிகிடதாம் தரிகிடதாம்
- 14.ஜேஜேகிணாங்கு ததிங்கிணதொம்,; / ததிங்கிணதொம்,; / ததிங்கிணதொம்,; //
 தெய்,ஹத், தெய்,ஹி தெய்தெய்தெய் தெய்தெய்தெய்
 தெய்தெய்தெய்திதிதெய்,; திதிதெய்,; திதிதெய்,;
 தகதின்ன்தகதின்ன்தின் தகதிக்குகிடதகதரிகிட தகதிக்குகிடதகதரிகிட
 தகதிக்குகிடதகதரிகிட தொம்,; தொம்,; தொம்,;

சொற்கட்டுக்களின் இறுதியில் கடவுள் வணக்கமாக, அவரவர் விருப்பத்திற்கேற்ற ஒரு பாடல் அமையும். பெரும்பான்மையான நாட்டிய அரங்குகளில் சேக்கிழார் பெருமானின் பெரிய புராணப்பாடல் “உலகெல்லாம் உணர்ந்தோதற் கரியவன்” எனும் நடராஜர் துதி (கலி விருத்தம்) அல்லது ஓளவையாரின் “வாக்குண்டாம் நல்ல மனமுண்டாம் மாமலரான்” எனத் தொடங்கும் பிள்ளையார் துதிப்பாடல் இடம்பெறும். புஷ்பாஞ்சலியில் இசைக்கப்பெறும் பாடலுக்கு விரிவான அபிநயம் இடம்பெறுவதில்லை. பாடலின் இறுதியில் சில சொற்கட்டுக் கோர்வைகளுடன் ஆடல் முடிவுறும்.

கௌத்துவம்.

கோயில்களில் இசைப்பதற்கென்றே ஏற்பட்ட ஓர் இசை வகை கௌத்துவம் ஆகும். இது தமிழிலும், வடமொழியிலும் அமைந்த ஒரு வகைப் பக்திப்பாடலாகும். கவியோடு கூடிய சொற்கட்டுக்கள் இவ்வுருப்படியில் அமைவதால் கவித்துவம் எனத்தொடக்கத்தில் அழைக்கப்பெற்றுப் பின்னர் இது கவுத்துவம் என்றும், கௌத்துவம் என்றும் மருவியிருக்கலாம். கௌத்துவங்கள் யாரால், எக்காலத்தில் இயற்றப்பட்டன என்பதற்குப் போதிய ஆதாரங்கள் எதுவும் இல்லை.

கோயில் திருவிழாவின்போது திசை கூட்டுதல் (திக்கந்தனம்) என்னும் ஒரு சடங்கு நடைபெறுவது வழக்கம். இச்சடங்கின்படி விழாத் தொடக்கத்தில் கொடியேற்றும்போது பிரம்மா, இந்திரன், அக்கினி, எமன், நிருதி, வருணன், வாயு, குபேரன், ஈசானன் ஆகிய ஒன்பது திசைத் தேவர்களுக்கும் கௌத்துவம் பாடப்படும். இவை பிரம்ம சந்தி, அக்னி சந்தி கௌத்துவம் எனத் தனித்தனியே பாடப்பட்டாலும் பொதுவாக ஒன்பதும் சேர்ந்த நவசந்திக் கௌத்துவங்கள் என்றே அழைக்கப்பெறுகின்றன.

தெய்வங்களை முன்னிலைப்படுத்தி அவ்வ தெய்வங்களின் பெயரால் பாடும் கௌத்துவங்களும் உள்ளன. விநாயகர், காளி, நடராஜர், சுப்பிரமணியர், மகாலிங்க கௌத்துவம் என தனித் தெய்வங்களுக்குரிய கௌத்துவங்களும் உள்ளன. விநாயகர், சுப்பிரமணியர், சம்பந்தர், சண்டேஸ்வரர், நடராஜர் ஆகிய ஐந்து தெய்வங்களுக்குரிய கௌத்துவம் பஞ்ச மூர்த்தி கௌத்துவம் என அழைக்கப்பெறும்.

“பண்டைய காலத்தில் கோயில்களில் சேவை செய்த நட்டுவனார்களும், ஓதுவார்களும் கோயில் வழிபாட்டின்போது கௌத்துவங்களைப் பாடி வந்தனர். இப்பரம்பரையில் வந்த தஞ்சை நாட்டிய சகோதரர் நால்வரின் முன்னோர்களாகிய சுப்பராயர், சிதம்பரம், கங்கமுத்து ஆகியோர் காலத்தில் (கி.பி.18ஆம் நூ.ஆ) காலத்துக் கௌத்துவங்கள் மிகப்பிரபல்யம் அடைந்திருந்ததாகத் தெரிகிறது.”¹³⁴ தஞ்சை நால்வர் காலத்திலும், இவர்களில் ஒருவராகிய சிவானந்தத்தின் புதல்வர்களான சபாபதி, மகாதேவன் ஆகியோர் காலத்திலும் (கி.பி.19ஆம் நூ.ஆ) கௌத்துவங்கள் வழிவழி ஆக்கப்பெற்று மார்கழித் திருவாதிரை நாள், திருவிழாவின் முதல்நாள் ஆகிய முக்கியமான நாட்களில் கோயில்களில் பாடி ஆடப்பெற்று வந்ததாக அறியமுடிகின்றது.

ஒரு காலத்தில் கோயில்களில் இடம்பெற்ற இவ்வுருப்படி போதிய ஆதரவு கிடைக்காத நிலையில் காலப்போக்கில் வழக்கற்றுப்போயிற்று. அவ்வப்போது சில கோயிற் கலைவடிவங்கள் பொது அரங்குகளில் அறிமுகமாவதுபோலக் கௌத்துவங்களும் 1960 காலப்பகுதிகளில் புதிய பொலிவோடு நாட்டிய அரங்குகளில் அறிமுகமாயின. இவற்றைப் பரத நாட்டிய அரங்குகளில் சிறப்புற ஆடிப் பிரபல்யப்படுத்தியவர்களில் நாட்டிய நடிகை வையந்திமாலா, நாட்டிய மணி கமலா ஆகியோர் முன்னோடிகளாக விளங்கினர். “வையந்திமாலா அவர்கள் கௌளை இராகத்திலும், கண்டசாப்பு தாளத்திலும் காளி கௌத்துவத்தை 31.12.1976 அன்றும், கமலா அவர்கள் தாருகாவன மகாலிங்க கௌத்துவத்தை 25.12.1976 அன்றும் சென்னை மியூசிக் அகாடமியின் 50ஆவது மாநாட்டில் ஆடிப் பலரது பாராட்டைப் பெற்றனர்.”¹³⁵ என நூல் வாயிலாக அறிய முடிகின்றது.

கௌத்துவங்கள் பொதுவாக ஒரே அமைப்பில் இருக்கும். முதலில் சொற்கட்டும் தொடர்ந்து பாடலும், இறுதியில் சொற்கட்டுமாகவும், முதலிலிருந்து இறுதிவரை சாதாரண கீதம் போலவும், பாடலின் நடை தொடக்கம் முதல் இறுதிவரை ஒரே கால அளவிலும் அமைந்திருக்கும். இதன் இசை அமைப்பு மிக எளிமையாக, ஒவ்வொரு ஸ்வரத்திற்கும் பாடலின் ஒரு வரி என்ற

வகையில் சாதாரண கீதத்தில் இருப்பது போல் அமைவதால், கௌத்துவங்களின் இசை விரிவாக்கத்திற்கு (சங்கதிகள்) இடமிருப்பதில்லை. கௌத்துவங்கள் பெரும்பாலும் கன இராகங்களிலும் மங்களகரமான இராகங்களிலும் அமைகின்றன. விநாயகர், சுப்பிரமணியர், சம்பந்தர், சண்டேஸ்வரர், நடராஜர் ஆகிய பஞ்ச மூர்த்திகள்மேல் பாடப்பட்ட கௌத்துவங்கள் முறையே நாட்டை, கௌளை, ஆரபி, ஸ்ரீராகம், வராளி ஆகிய இராகங்களிலும் முறையே ஆதி, சதுஸ்ர ஏகம், சர்வ லகு, சதுஸ்ர ஏகம், சர்வலகு ஆகிய எளிய தாளங்களிலும் அமைத்து அரங்குகளில் இக்காலத்தில் நாட்டிய உருப்படிகளாக ஆடப்பெற்று வருகின்றன.

நவசந்தி கௌத்துவங்களுக்குரிய இராகம், தாளம் என்பன ஆகம நூல்களில் இவ்வாறு தரப்பட்டுள்ளன. ஆனால் இன்று இவை வழக்கற்றுப் போயுள்ளன.

நவசந்தி கௌத்துவப் பெயர்

பிரம்மசந்தி கௌத்துவம்
இந்திரசந்தி கௌத்துவம்
அக்கினிசந்தி கௌத்துவம்
எமசந்தி கௌத்துவம்
நிருதிசந்தி கௌத்துவம்
வருணசந்தி கௌத்துவம்
வாயுசந்தி கௌத்துவம்
குபேரசந்தி கௌத்துவம்
ஈசானசந்தி கௌத்துவம்

இராகம்

மத்யமாவதி
குர்ஜரி
நாட்டை
தேசாஷி
குந்தலம்
வராளி
மகுடராமகிரி
மாளவஸ்ரீ
மலஹரி

தாளம்

பிரம்ம தாளம்
சம தாளம்
மத்தாபண தாளம்
பிருங்கி தாளம்
மல்லி தாளம்
நவ தாளம்
பலி தாளம்
கொட்டரி தாளம்
டக்கரி தாளம்

நாட்டிய இசை வித்தகர்களாகிய கே.பி.கிட்டப்பா, கே.பி. சிவானந்தம் ஆகியோர் ஒன்பது கௌத்துவங்களையும் முறையே திஸ்ர ஏகம், மிஸ்ரசாப்பு, சதுஸ்ர ஜம்பை, சதுஸ்ர ஏகம், கண்ட ஏகம், சதுஸ்ர ஏகம் ஆகிய தாளங்களில் அமைத்து, அவற்றின் இசையமைப்பை ஸ்வர, தாளக் குறிப்புகளுடன் நூலாக வெளியிட்டுள்ளனர் எனத் தெரிய வருகின்றது.

விநாயகர், நடராஜர், காளி ஆகிய தெய்வங்களுக்குரிய கௌத்துவங்கள் இக்காலத்தில் அரங்குகளில் நாட்டியமாக ஆடப்படுகின்றன. கௌத்துவ உருப்படியில் சொற்கட்டும், பாட்டும் கலந்து வருவதால் நிருத்தம், அபிநயம் ஆகிய இரண்டிற்கும் ஆடலில் இடமுண்டு. பாடகர் சொற்கட்டு களைப் பாடும்போது அழகிய அடவுக்கோவைகளும், பாடலைப் பாடும்போது கைகளில் முத்திரைகள் காட்டி அபிநய பாவமும் செய்வது இந்த உருப்படியின் ஆடல் முறையாகிறது.

அத்துடன் இது விறுவிறுப்பாக ஆடப்பெறும் ஒரு உருப்படியாகும். சொற்கட்டுகளுக்கு ஏற்ப அடவுக் கோவைகளை ஆடும்போது ஆண்மைக்குரிய கௌத்துவங்கள் கம்பீரமாகவும், பெண்மைக்குரிய கௌத்துவங்கள் மென்மையாகவும் அமைவது சிறப்பாகும். நடராஜ கௌத்துவம் கம்பீரத்தைச் சித்திரிக்கும் தாண்டவ இலக்கணத்தோடும், காளி கௌத்துவம்

மென்மையைச் சித்திரிக்கும் லாஸ்ய இலக்கணத்தோடும், விநாயகர் கௌத்துவம் அவரது உருவ அமைப்பிற்கு ஏற்றவாறும், அவரது குணாம்சத்தைச் சித்திரிக்கும் வகையிலும் அமைவது பொருத்தமாக இருக்கும்.

அரங்க நிகழ்ச்சியின் தொடக்கத்தில் விநாயகர் பாடலும், நாட்டை இராகமும் பொருத்தமாக இருப்பதால் விநாயகர் கௌத்துவம் பரத நாட்டிய நிகழ்வின் தொடக்கத்தில் பலரால் ஆடப்படுகின்றது. நிகழ்ச்சி விரைவில் களைகட்டும் வகையில் அமைந்துள்ள விநாயகர் கௌத்துவத்தின் இசை, சொற்கட்டு, ஆடல் முறை என்பனவற்றோடு அவற்றிற்கு மிருதங்கம் இசைக்கும் முறையும் இங்கு தரப்படுகின்றது. இது சம யதி வடிவில் அமைந்துள்ளது.

இராகம் - நாட்டை
ஆதி

ஆரோசை - ஸரிகமபதநிஸ் தாளம்
அமரோசை - ஸநிபமரிஸ
36ஆவது மேளத்தில் பிறந்தது

/4

0₂

0₂

1.ரீஸாநீ பாபா ஸாஸா /	ஸாஸா பாபா /	காமா பா; //
குத்,த,கிட், ட,கிண்,ண, தொம்,க,	ட, கு, தாம்;	தொங்,; க,;
தெய்,; தெய்,; தெய்,; தெய்,;	தாதெய்,தெய்,த,	தித்,தெய்,தெய்,த,
1.தகததின்,தகததின் தகததின்,தகததின்	தாதக தகஜ்ஜு	தகதகதகஜ்ஜு
2.தாம்,தரிகிட் தக்கும்,தரிகிட் தாம்,தரிகிட்	கிட,தகததக்கும்	கிட,தகததக்கும்
தக்கும்,தரிகிட்	கிட,தகததாம்	கிட,தகததாம்
2.பா; நீபா மா; பாமா /	கா; மா ரீ /	ஸாநீ ஸா; //
தங், ; கு,கு, தங், ; கு,கு,	தங், ; கு,கு,	தீம் ; தாம் ;
தெய், ; தெய், ; தெய், ; தெய், ;	தாதெய்,தெய்,த,	தித்,தெய்,தெய்,த,
1.தாம் ; தாம் ; தோம் ; தோம் ;	தித்,தித், தகஜ்ஜு	தகதித், தகஜ்ஜு
2.கும் ;த கும் ;த கும் ;த கும் ;த	தொம்,தி, தொக,தொக	தொம்,தி, தொக,தொக
3.பாமா பாநீ பாநீ மநிபம /	காமா ரி, ; /	ரீ, ; ஸா ; //
தா ; தங்,கி, தங்,கி, கிட,தக	திக், கி, தாம்;	தத்,; த,;
த,க,தி,மி, த,க,தி,மி,	தத், தெய், தாஹா	தித்,தெய், தாஹா
1.(மிஸ்ரமாக)தாங்குதத்,தின், தாங்குதத்,தின்,	தகிட தத்,தின்,	தகிட தத்,தின்,
தாங்குதத்,தின், தாங்குதத்,தின்,	தகிட,தத்தின்	தகிட,தத்,தின்,
2.தா,த திங்குதாம் தா,த திங்குதாம்	தாததிங், குதக	தகததிங், குதக

<p>4.நிரிஸநி பாபா தாநீ ஸாரீ / திரிகிடு தொங்,தொங், திக்,குந், தாரி, த, க, தி, மி, த, க, தி, மி, 1.ததின்தின்ததின்தின் ததின்தின்ததின்தின் 2.தரிகிடதக்கும் தரிகிடதாம் தரிகிடதக்கும் தரிகிட தாம்</p>	<p>ஸாமக பமகரி / தக்,கிட கிடதக தத், தெய், தாஹா தொம்,திக், கிடதக தகதிங்குதகதின், தகதிங்குதகதின்,</p>	<p>காமா பாநீ // திக்,கு, தொங்,க, தித்,தெய், தாஹா தொம்,தி,தொம்,தி, தொம்தொம்தொம்தி தொம்தொம்தொம்தி</p>
<p>5.நீர்ஸா நீபாமா பாமா / அ,ரி,தி,ரு, ம,ரு,க,னே வீநாயக 1.தொம்,திதொம்,திதக தொம்,திதொம்,திதக 2.கும்,கும்,குந்,தக கும்,கும்,குந்,தக</p>	<p>பாநீ பாமா / விக்,ன, வி, அசைவு ;தொம், தொங்,க, ;குகுந்,திக்,</p>	<p>காமா ரீஸா // நா ; ய,க, தொம்,தொம்,தொங்,க, கும்,குகு குங்,திக்,</p>
<p>6.நீ நீ ஸாஸா ரீ கா மாபா / வி,னை,கெ,ட, அ,ரு,ளி,ய, 1.தத்,தொம், கிடதகதா தாம்;தாம்; 2.தாம்தாம் தகஜணுதொம், கும்,;கும்,;</p>	<p>பாநீ பாமா / க,ண,ப,தி, தொம்,தி தொம்,திதக தொம்,தி,தொங்,க</p>	<p>தாநீ ஸாரீ // ஜெ,ய, ஜெ,ய, தகஜணுதாம் தகஜணுதாம் திகுதகதாம் திகுதகதாம்</p>
<p>7.ஸாரீ ஸாநீ பாமா பாநீ / திக்,; கிட்,ட, உ,த, ர,க, தெய்,யும்,த,த, தெய்,யும்தா; 1.கும்,கும், தகஜணு தொந்,தித், தாம்; 2.திம்,திம்,திம்,திம், திதொகுந்தத்தாம்;</p>	<p>ஸா ; ; ; / டண், ; ; ; த,க,தி,மி, திங்,கு, தொங்,க, த,தொம், த,தொம்,</p>	<p>ஸாநீ ஸா; // கி,ண், ணம்,; தெய்,தெய்,தெய்,தெய், தாம்தாம் தாம்தாம் தாம்தக தீம்தக</p>
<p>8.ஸாரீ ஸாநீ பாநீ பாமா / தி,க்,கிட்,ட, உ,த,ர,க, தெய்,யும்,த,த, தெய்,யும்தா; 1.த,குகுந்தரிகிட த,குகுந்தரிகிட த,குகுந்தரிகிட த,குகுந்தரிகிட 2.தகதகதகஜணு தகதகதகஜணு தகதகதகஜணு தகதகதகஜணு</p>	<p>ரீ ; ; ; / டண், ; ; ; த,க,தி,மி, தாம்தக தாம்தக தாம்தித், தாம்தித்,</p>	<p>பாமா ரீஸா // ஜெ,ய, ஜெ,ய, தெய்,தெய்,தெய்,தெய், தொங்கதாம் தொங்கதாம் தரிகிடதாம் தரிகிடதாம்</p>

<p>9.ரீர் ; ஸா மாமா ; கா / துதிக்; ; க, துதிக்; ; கை, 1.ததாம்; ; கு, ததாம்; ; கு, 2.ததீம்; ; தரிகிட ததீம்; ; தரிகிட</p>	<p>பாமா காமா / யா; னை, மு, தீம்,த த,ஜொணு கும்கும்கும்கும் கும்கும்,த,</p>	<p>பா; நீபா // கத்; ; த, வா தீம்,த த,ஜொணு கும்கும்கும்கும் கும்கும்,த,</p>
<p>10.ஸாஸ்ஸ ஸ்ரிஸ்நி பாநீ ஸ்ரீ / தக்,கிட கிடதக திக்,கி, தொங்,க, தெய்,தெய்,திதிதெய்,தெய்,தெய்,திதிதெய், 1.தாம்தாம் தரிகிடதொம், தாம்தாம் தரிகிடதொம், 2.தா கிடதககிடதக தாம் தா கிடதககிடதக தாம்</p>	<p>பாநீ பாமா / தே; வர்,கள், த,க,தி,மி, தகததின் தகததின் நநநதின் நநநதின்</p>	<p>பாதா நீஸா // க,ண,ப,தி, த,க,தி,மி, தொந்,தி, தொந்,தி, தொந்,திகதொந்,திக</p>
<p>11.பாபப பநிபம மாகா மாபா / தொங்,கிட கிடதக தொங்,குத், தக்,க, தெய்,தெய்,திதிதெய்,தெய்,தெய்,திதிதெய், 1.கிடதகதரிகிடகிடதகதாம் கிடதகதரிகிடகிடதகதாம் 2.நம்,நம்,நந நகதாம் நம்,நம்,நந நகதாம்</p>	<p>ஸ்ரீர் நீஸா / க,ண,ப,தி, விநாயகர் வாசிக்காமல் தொம்,திதொம்,திதக</p>	<p>பாநீ ஸா; // கௌத்; வம்; ; நிறறல் விடல் தொம்,திதொம்,திதக</p>
<p>12.ஸ்ரீர் நீஸா பாநீ மாபா / கற்; ; ற, வர், வி,னை, ய,ற, நின்று துதிக்கை அசைவு 1.;;;தரிகிடதா தொம்; ; 2.;;; கிடதகதரிகிட கிடதக தாம்</p>	<p>நீ; ; ஸ்நிபா / உக்,குடு தாம்; ; தெய்,தெய், தாம்; ; தக்,குடு தாம்; ; கும்,கும், தாம்தாம்</p>	<p>மாபம ரீ; // உக்,குடு தெய்; ; தெய்,தெய், தாம்; ; தக்,குடு தாம்; ; கும்,கும், தீம்தீம்</p>
<p>13.பா; ; மாரீ ; ஸா ரீ ; / தக்; ; கு,திக், ; கு, தக்; ; தளாங்குதொம், தளங்,குதொம், தளாங்கு 1. தளாங்குதொம், தளங்,குதொம்,தளாங்கு 2. தளாங்குதொம், தளங்,குதொம்,தளாங்கு</p>	<p>பா; ; மா; ; / கிட, ; ; ட,; த,க,தி,மி, தொந்,தி,தொங்,க, கும்,கும், கிணகிண</p>	<p>மாநிப மநிபம // தொம்,கிட கிடதக தெய்,தெய்,தெய்,தெய், தீம்தக தீம்தாம் கும்,கும், கிணகிண</p>

14.ரீ ; ; ; ; ஸ்ா; / ரீ ; ஸ்ரிஸ்நி / பா ; நீ ; //
டண், ; ; ; ; தங்,; கி, ; கிடதக திக், ; கி, ;
தெய், ; ; ; தெய்,தெய்,திதிதெய், தெய்,தெய்,திதிதெய், தெய்,தெய்,திதிதெய்,
1.தாம், ; ; ; தகததிங்கிணதொம், தகததிங்கிணதொம், தகததிங்கிணதொம்,
2.தாம் ; ; ; தாத்தக தணகிண தாத்தக தணகிண தாத்தக தணகிண
15.ஸ்ா ; ; ; ஸ்ா; ரீநீ / ஸ்ா ; ; ; / நி,; ஸ்ா; //
தாம் ; ; ; தத், ; தத், ; தாம் ; ; ; ;தத், ; த, ; ; ; ; ; ; தெய்,தெய்,தெய்,தெய், தெய்,தெய்,தெய்,தெய்,
1.தகதரிகிடதக தகதரிகிடதக தத்,தாம் தகதரிகிடதக தகதரிகிடதக
2.(திஸ்ரமாக)குகுத-2 குகுத-2 குகுத-2 தத்,தாம் தத்,தாம்
குகுத தாம், குகுத-2 தாம், தாம், குகுத-2 தாம், தாம்,

மேற்குறிப்பிட்ட கௌத்துவப் பாடலில்வரும் பாத அசைவுகளுக்கான தகதிமி என்னும் சொற்கட்டு, பாடலடி, பாடலடியின் அசைவு போன்றனவற்றிற்கு விநாயகப் பெருமானின் தோற்றம், அவரது பாத அசைவுகள் என்பனவற்றைச் சித்திரிக்கும் வகையில் மிகவும் பொருத்தமான நளினமான 'தொம்,திதொம்,திதக; தொங்க,கும்,தொம்,தி' முதலான சொற்கட்டுகளும், இதற்கு நிகரான ஏனைய சொற்கட்டுக்களும் இடம்பெற்றுள்ளன என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

ஐதிஸ்வரம்.

நாட்டியத்திற்கென்றே தோன்றிய இசை வடிவங்களில் ஐதிஸ்வரம் ஒன்றாகும். சொற்கட்டுக்களாகிய ஐதிக் கோவைகளால் இந்த உருப்படி அமைவதால், இது ஐதிஸ்வரம் எனப்பட்டது. மொழி கலவாத இந்த உருப்படியின் ஆடல், நிருத்த வகைக்குரியது.

தஞ்சை நாட்டிய சகோதரர்கள் நால்வர் காட்டிய வழியில் பல ஐதிஸ்வரங்கள் இசை வல்லுனர்களால் அவ்வப்போது இயற்றப்பட்டிருக்கின்றன. ஸ்வரக் கோவைகளையும், ஐதிக் கோவைகளையும் இணைப்பதில் ஆசிரியர்கள் பல்வேறு உத்திகளைக் கையாண்டு, இந்த இசை உருப்படிக்கு நயம் சேர்த்திருக்கிறார்கள்.

பதவர்ணம் என்ற உருப்படியில் ஸ்வரமும், அதற்குரிய பாடலும் அமையும். இந்த வகையில் ஸ்வரமும், ஸ்வர அமைப்பிற்குரிய ஐதிகளும் கொண்ட சில ஐதிஸ்வரங்கள் இயற்றப்

பெற்றுள்ளன. உதாரணமாகத் தஞ்சை நால்வரின் தோடி இராகத்திலும், திஸ்ரஏக தாளத்திலும் அமைந்த ஜதிஸ்வரத்தைக் குறிப்பிடலாம்.

ஜதிக் கோர்வைகளுடன் தொடங்கிப் பின் பல்லவி, சரணங்கள், ஸ்வரங்கள் என அமையும் ஜதீஸ்வரங்களும் உள்ளன. ஒவ்வொரு சரணம் தொடங்குவதற்கும் முன்பாக, ஆடலாசிரியர் தமது திறமைக்கேற்ப ஜதிக் கோர்வைகளை வாயினால் சொல்லி ஆடும் முறையும் அரங்கில் இடம் பெறுகின்றது. இதற்கு உதாரணமாக பத்மஸ்ரீ கே.என்.தண்டாயுதபாணிப்பிள்ளை இயற்றிய சங்கராபரண இராகத்திலும், இரண்டு களை ரூபக தாளத்திலும் அமைந்த ஜதிஸ்வரத்தைக் குறிப்பிடலாம். ஸ்வரங்களும், சொற்கட்டுகளும் உருப்படியின் ஒவ்வொரு அடியிலும் கலந்து வரும் அமைப்பில் சில ஜதிஸ்வரங்கள் அமைகின்றன. ஸ்வரமும் பாடற் சொல்லும் ஒன்றுபோல் (சுராட்சரம்) வரும் பாணியை ஒத்தது போல், ஸ்வரமும் ஜதியும் அமையும் அழகை, சண்முகப்பிரியா இராகத்திலும், மிஸ்ரசாப்பு தாளத்திலும் அமைந்த ஜதிஸ்வரத்தில் காணலாம்.

ஜதிஸ்வரங்கள் பெரும்பாலும் கமாஸ், கல்யாணி, வஸந்தா, ஆரபி, சாவேரி, தோடி, அடானா, சங்கராபரணம், ஸரஸ்வதி, ஹம்சானந்தி, பூர்விகல்யாணி போன்ற இராகங்களில் அமைந்துள்ளன. ஆடல் விறுவிறுப்பாக அமைவதற்காகப் பெரும்பாலும் ரூபகம், ஆதி, மிஸ்ரசாப்பு ஆகிய தாளங்களிலேயே இந்த உருப்படிகள் கையாளப்படுகின்றன.

இராக மாலிகையில் அமைந்த ஜதிஸ்வரங்களும் உள்ளன. “தஞ்சை நாட்டிய சகோதரரின் ‘ஸா;; = ;; நி,ஸ், // ரி,ஸா; = நி,த,ப,த, // நீ’ எனக் கல்யாணி இராகத்தில் தொடங்கி பேகட, அடானா, சுருட்டி, தோடி ஆகிய இராகங்களில் அமையும் மிஸ்ரசாப்புதாள ஜதீஸ்வரம், கே.என்.தண்டாயுதபாணிப்பிள்ளையின் ‘ஸா;; = ;;ஸ,நி, // த,பா; = ம,க,க,ரி, // ஸா’ என்று கீர்வாணி ராகத்தில் தொடங்கி மோகனம், தோடி, பூர்விகல்யாணி ஆகிய இராகங்களில் அமையும் மிஸ்ரசாப்புதாள ஜதீஸ்வரம் முதலியன குறிப்பிட்டு சொல்லக்கூடிய சிறந்த இராகமாலிகை ஜதீஸ்வரங்கள் ஆகும்.”¹³⁶

ஜதீஸ்வரத்தைப் பாடகரும், இசைக்கருவியாளரும் சேர்ந்து இசைப்பர். ஆடல் ஆசிரியரும், மிருதங்க இசையாளரும் தாளவிரிவாக்கம் (பிரஸ்தாரம்) செய்து ஆடலுக்கு சிறப்புச் சேர்ப்பர். இவற்றிலே பெரும்பாலும் பஞ்சஜாதி ததிங்கிணதொம் வரிசைகள் பல கோர்வைகளுடன் அமைந்துள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. பல்லவியை அடுத்து வரும் ஒவ்வொரு சரணத்தையும் ஆரம்பிக்க முன் ஆடல் ஆசிரியர் தத்தகாரத்தில் சொல்லும் சொற்கட்டுக் கோர்வைகள் இந்த உருப்படியின் தனிச் சிறப்புக்களில் ஒன்றாகும்.

மேலே குறிப்பிடப்பட்டனவற்றிக்கு உதாரணமாக வசந்தா இராகத்திலும், ரூபக தாளத்திலும் அமைந்த ஜதிஸ்வரத்திற்கு மிருதங்கத்தின் பங்களிப்பு எவ்வாறு அமைகின்றது என்பதை பின்வரும் குறிப்புக்களால் அறியலாம்.

முதலில் ஜதிக் கோர்வையும், பின் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணங்கள் எனப் பாடல் அமைகின்றது. ஜதிக் கோர்வைகள், அதற்கான காலில் இடம் பெறும் ஆடல் அமைப்பு, இவற்றிற்கான மிருதங்க இசை என்பன வரிசை கிரமமாக இங்கு சுட்டப்படுகின்றன.

ஜதிக் கோவை

$$\begin{array}{l}
 \text{U}_1 \\
 \text{தா கத ஜெம், தரி} \\
 \text{தஜெம், த தரும், த} \\
 \text{, கிடதக தக்கிடதக}
 \end{array}
 =
 \begin{array}{l}
 \text{O}_2 \\
 \text{தா ஜெம், தரி ஜெகதரி தெய்,} \\
 \text{கதம், த தக்கிடதக தக்கிடதகதரிகிட தொம்} \\
 \text{தரிகிடதொம், கிடதக தக்கிடதகதரிகிட தொம்}
 \end{array}
 \begin{array}{l}
 // \\
 // \\
 //
 \end{array}$$

காலில் நாட்டிய அமைப்பு

$$\begin{array}{l}
 \text{தெய்தெய்தித்தெய்} \\
 \text{தெய், தெய்,} \\
 \text{, தெய்தெய்தெய்}
 \end{array}
 =
 \begin{array}{l}
 \text{தாதெய்தெய் தித்தெய் தா} \\
 \text{தெய், தெய், தெய்தெய்தித்தெய்} \\
 \text{தித்தெய், தெய்தெய்தெய் தித்தெய்}
 \end{array}
 \begin{array}{l}
 // \\
 // \\
 //
 \end{array}$$

மிருதங்க இசை

$$\begin{array}{l}
 \text{ததி தரிகிட தொம்} \\
 \text{தாம் தாம்} \\
 \text{, ததித}
 \end{array}
 =
 \begin{array}{l}
 \text{தாம் தகதி தரிகிட தொம் தாம்} \\
 \text{தாம்தாம் தத்திம் தரிகிட தொம்} \\
 \text{தரிகிடதொம், ததித தரிகிடதொம்}
 \end{array}
 \begin{array}{l}
 // \\
 // \\
 //
 \end{array}$$

இதனை இவ்வாறும் இசைக்கலாம்.

$$\begin{array}{l}
 \text{ததொம் தொன்நம் தரிகிட} \\
 \text{த தாங்கு த தாங்கு} \\
 \text{, தகஜணு ததகஜணு}
 \end{array}
 =
 \begin{array}{l}
 \text{தொம், தகதகதொம் தொன்நம் தரிகிட தொம்,} \\
 \text{ததாங்கு ததகஜணுதொம் தகஜணுதகஜணுதொம்} \\
 \text{தகஜணுதொம், தகஜணு ததகஜணுதகஜணுதொம்}
 \end{array}
 \begin{array}{l}
 // \\
 // \\
 //
 \end{array}$$

இதனை திஸ்ரம், சதுஸ்ரமாகக் கலந்தும் வாசிக்கலாம்.

$$\begin{array}{l}
 \text{தாம், தகிட ததீன் ததரிகும்} \\
 \text{ததீன்ததரிகும் ததீன்ததரிகும்} \\
 \text{, கிணகிட த தரிகிட}
 \end{array}
 =
 \begin{array}{l}
 \text{தாம், ததீன் தகிட ததீன் ததரிகும் தாம்,} \\
 \text{ததீன்ததரிகும் ததீன்ததரிகும் (சதுஸ்ரமாக) த கிணகிடதொம்} \\
 \text{கிணகிடதொம், கிணகிட த தரிகிடகிணகிடதொம்}
 \end{array}
 \begin{array}{l}
 // \\
 // \\
 //
 \end{array}$$

பல்லவி

ஸா ;	=	;; ஸா நீ	//
தாமா	=	கா ; ரீ நீ	//
ஸா ;	=	;; நீ ஸா	//
கா ;	=	மாதா நீ தா	//

மேலே குறிப்பிட்ட பல்லவிக்கு மூன்று கோர்வைகள் அமைந்துள்ளன. அவை

கோர்வை. 1.

தெய் ,;	=	;; தெய்,தெய்,	//
தாம் ;	=	தத்,தெய்,தாஹா	//
தெய்,;	=	; ததீங்கிணதொம்	//
ததீங்கி	=	ணதொம் ததீங்கிணதொம்	//

இதற்கான மிருதங்க இசை

தாம்;	=	;; தின்,தின்,	//
தத், தின்,	=	தகதின்,தின்,தின்,	//
தாம் ;	=	; ததீங்க தரிகிடதொம்	//
ததீங்க	=	தரிகிடதொம் ததீங்கதரிகிடதொம்	//

இவ்வாறும் இசைக்கலாம்.

தாம்கிட	=	தகதின், தின், தகஜ்ஜு	//
ததகுக்கும்	=	தகதகதின், தக்கும்தரிகிட	//
த, கி,	=	ட, ததீங் கிடதகதரிகிடதொம்	//
ததீங்கிடதக	=	தரிகிடதொம் ததீங் கிடதகதரிகிடதொம்	//

கோர்வை. 2.

தெய் ,;	=	தத்,தெய், தாஹா	//
தெய் ,;	=	தித்,தெய், தாஹா	//
தெய், யா	=	தெய்,யி , தெய்யும்	//
தத் , தத் ,	=	தெய்,தெய், திதிதெய்,	//
தெய், யும் ,	=	தத் ,தத் , தெய்,தெய்,	//
திதி தெய் ,	=	தத் ,தெய், தாஹா	//
தா ;	=	தெய்திதிதெய் தெய்திதிதெய், தெய்	//
திதிதெய் தெய்திதி	=	தெய், தெய்திதிதெய் தெய்திதிதெய்	//

இதற்கான மிருதங்க இசை

தாம் ;	=	தகததின் தகஜணு	//
தீம் ;	=	தாங்கிடததின் தகஜணுதகஜணு	//
தகததின்	=	தகததின் தகததின்	//
தாங்கிடததின்	=	தகததின் கிடதகதாம்	//
தகததின்	=	தகததின் தகததின்	//
கிடதகதாம்	=	தாங்கிடதாங்கிட தகஜணுதாங்கிட	//
தாம் ;	=	ததிங்கிணதொம் ததிங்கிணதொம்,ததிங்	//
கிணதொம் ததிங்கிண	=	தொம், ததிங்கிணதொம் ததிங்கிணதொம்	//

இவ்வாறும் இசைக்கலாம்

தாத்தாம்	=	தாங்குதீங்குதின் தாங்குதீங்குதின்	//
தீத்தீம்	=	தகததின்கிடதின் தகததின்கிடதின்	//
தாமதரிகிடதக்கும்தரிகிட	=	தாமதரிகிடதக்கும்தரிகிட தாமதரிகிட	//
		தக்கும்தரிகிட	//
தரிகிடதக்கும்தரிகிடதாம்	=	தரிகிடதக்கும்தரிகிடதாம் கிடதகதரிகிடதொம்,	//
தகதததின்தகதததின்	=	தகதததின்தகதததின்தகதததின்தகதததின்	//
கிடதகதரிகிடதொம்,	=	தகதததின்தகதததின் தகதததின்தகதததின்	//
த தரிகிடதகதரிகிடதக	=	தரிகிடகிணகிடகும்தரிகிடகிணகிடகும்,தரிகிட	//
கிணகிடகும்தரிகிடகிணகிட	=	கும்,தரிகிடகிணகிடகும் தரிகிடகிணகிடகும்	//

கோர்வை. 3.

தெய் , ;	=	; ; தெய் , ;	//
; தெய் ,	=	; ; ; தெய் ,	//
; ;	=	தெய் , ; ; ;	//
தெய் , ;	=	; தெய் , ; ;	//
; தெய் ,	=	; ; தெய் , ;	//
; ;	=	தெய் , ; ; தெய் ,	//
; ;	=	; தெய் , ; ;	//
தெய் , தெய் ,	=	; தெய் , தெய் , ;	//

அனுபல்லவி

ஸ்ரீஸ்ரீ	=	தநிதம கா ;	//
மநிதம	=	கமகரி ஸா,நி	//
ஸககம	=	தநி தமகரிநிஸ்	//
ஸ்ரீநிஸ்	=	தநிதம தமகரி	//

இதற்கான நாட்டிய அமைப்பு

தெய்ஹதெய்ஹி	=	தெய்ஹதெய்ஹி தெய், ;	//
தெய்ஹதெய்ஹி	=	தெய்ஹதெய்ஹி தெய், ;	//
தெய்யதெய்ய	=	தெய்யிதெய்ய தெய்ய தெய்யி	//
தெய்தெய்திதிதெய்	=	தெய்தெய்திதிதெய் தெய்தெய்திதிதெய்	//

கோர்வை மூன்றுடன் அநுபல்லவியும் தொடர்ந்து வருவதால், இதற்கான மிருதங்க இசையும் தொடர்ந்து இடம்பெறுகின்றது.

இவற்றிற்கான மிருதங்க இசை

த , க ,	=	தி , மி , த , கி ,	//
ட , த ,	=	க, தி , மி , த ,	//
கி , ட ,	=	த , க , தி , மி ,	//
த , கி ,	=	ட , த , க , தி ,	//
மி , த ,	=	கி , ட , த , க ,	//
தி , மி ,	=	த , கி , ட , த ,	//
க , தி ,	=	மி , த , கி , ட ,	//
த , கி ,	=	ட , த , கி , ட ,	//
தத்தாம் தகதாம்	=	தத்தாம் தகதாம் தாம் ;	//
தாம்ததி தகஜ்ஜு	=	தகததி தகஜ்ஜு தீம் ;	//
தத்தின் தத்தின்	=	தகஜ்ஜுதத்தின் தத்தின்தகஜ்ஜு	//
தத்தாம்தரிகிட்தொம்	=	தத்தாம்தரிகிட்தொம் தத்தாம்தரிகிட்தொம்	//

அல்லது இவ்வாறும் இசைக்கலாம்.

‘தகதிமிதகிட’ எனும் ஏழு அலகுகளில் கால், கை, முதலிய உறுப்புக்களில் விளம்பமாக சொற்கட்டுகள் இடம் பெறுகின்றன. இவற்றை மேலும் அழகுற மெருகூட்டும் வகையில் நாத ஒலிகள் கொண்ட சொற்கட்டுகளாக பின்வருமாறு அமைகின்றமையைக் காணலாம்.

தின் , தின் ,	=	தத் , தின் , தத் , தின் ,	//
மி , தத் ,	=	தின் , தின் , தின் , தத் ,	//
தின் , மி ,	=	தத் , தின் , தின் , தின் ,	//
தத் , தின் ,	=	மி , தத் , தின் , தின் ,	//
தின் , தத் ,	=	தின் , மி , தத் , தின் ,	//
தின் , தின் ,	=	தத் , தின் , மி , தத்தின்	//
தின்தின் தத்தின்	=	தின்தின் தின்தின் தின்தின்	//



(மிஸ்ர நடையாக)

தாங்குதத்,தின்,தகிடதத்,தின்,	=	தாங்குதத்,தின்,தகிடதொந்,தத், தாம்,;;	//
தகிடதத்,தின், தகிடதத்,தின்,	=	தகிடதத்,தின், தகிடதொந்,தத், தாம்,;;	//
(சதுஸ்ரமாக) தாங்கிடதகதின்	=	கிடதகத ததகிடதக தின் கிடதகத	//
த கிடதகதரிகிடதொம்	=	த கிடதகதரிகிடதொம் த கிடதகதரிகிடதொம்	//

சரணம்

சரணத்தில் இரண்டு ஸ்வரக் கோர்வைகள் அமைந்துள்ளன. முதலாவது கோர்வையில் மத்திம, துரித காலங்கள் இடம் பெறுகின்றன.

கோர்வை. 1.

தா ;	=	நீ தா மா தா	//
நீ ;	=	தா மா கா மா	//
தா ;	=	;ரீ , ஸா ,	//
மா , க	=	;ஸா கா மா	//
தா நித	=	மத நீ தமகம	//
தா , ரி	=	ஸா மகா ஸகம	//
தா நித	=	தமகம கரிகம	//
தா நிரி	=	க்ரீம்க் நிதகம	//
தா ஸ்நி	=	நிததம கமதநி	//
தா க்ரி	=	ஸ்நிதநி கமதநி	// (ஸா)

இதற்கான நாட்டிய அமைப்பு

மத்திம காலம்.

தெய் , ;	=	தத், தெய், தா ஹா	//
தெய் , ;	=	தித், தெய். தா ஹா	//
தெய் , ;	=	; தத் ; தெய் ;	//
தா, ஹ	=	; தெய், தெய், த,	//

துரித காலம்

தெய், தத்தெய்	=	தஹ்தெய்,திதெய்தஹ	//
தெய் ; த	=	தெய்;தஹாதெய்தெய்த	//
தெய்யும்தததெய்யும்தாம்	=	தெய்யும்தததெய்யும்தாம் தெய்தெய்திதிதெய்	//
தெய்யும்தததெய்யும்தாம்	=	தெய்யும்தததெய்யும்தாம் தெய்தெய்திதிதெய்	//
தெய்தெய் தாம்	=	தெய்தெய் திதிதெய் தெய்தெய் தாம்	//
தெய்தெய் திதிதெய்	=	தெய்தெய் தாம் தெய்தெய் திதிதெய்	//



இதற்குரிய மிருதங்க இசை.

மத்திம காலம்

தாம் ;	=	தத், தித், தகஜனு	//
தீம் ;	=	தக தித், தகஜனு	//
தா ;	=	; தத் ; தாம்,	//
தா, திம்	=	; த , கி , ட ,	//

துரித காலம்

தாம் தத்தித்	=	தகஜனு தாம் தகதித் தகஜனு	//
தாம் , த	=	தாம் திதாம் தகிட	//
தகததின் தகஜனுதாம்	=	தகததின் தகஜனுதாம் தத்திம் தரிகிடதொம்	//
தகததின் கிடதகதாம்	=	தகததின் கிடதகதாம் தளங்கு தரிகிடதொம்	//
தத்தின்தாம்	=	ஜெம் ஜெம் தரிகிடதொம் தகதின்தாம்	//
தித்திம் தரிகிடதொம்	=	ளம் ளம்தாம் தகதிம் தரிகிடதொம்	//

இவ்வாறும் இசைக்கலாம்

மத்திமகாலம்

தாம் ;	=	தத்தித் தாங்கிடதக தரிகிடதக	//
தீம் ;	=	கிடதக தாங்கிடதக தரிகிடதக	//
தாங்கிடதகதரி	=	கிடதக தாங்கு ரும் ;	//
ததகுரும்	=	; தொம் தொம் கிடதொம் தொம் தொம்	//

துரிதகாலம்

தாம் ததகிட	=	தகஜனு தீம் தக்கும் தாங்கிடதக தரிகிடதக	//
ரும் ; தரிகிட	=	தொம், தரிகிடதொம், தாங்கிடதக தரிகிடதக	//

இதனை இவ்வாறு திஸ்ரம், சதுஸ்ரமாகவும் இசைக்கலாம்.

<u>திஸ்ரமாக</u>		<u>சதுஸ்ரமாக</u>	
<u>தாங்குதகிடதகிடகுத</u>	=	<u>ததீன்தகிடதகிடகுத ததீங்குதரிகிடதொம்</u>	//
<u>த, தடங்கு தகதடங்கு</u>	=	<u>த, தடங்கு தகதடங்கு தடங்கு தரிகிடதொம்</u>	//
<u>கிடதகதரிகிடதாம்</u>	=	<u>கிடதகதரிகிட கிடதகதாம் கிடதகதரிகிடதாம்</u>	//
<u>கிடதகதரிகிட கிடதகதாம்</u>	=	<u>கிடதகதரிகிடதாம் கிடதகதரிகிட கிடதகதாம்</u>	//

கோர்வை. 2.

ஸா ;	=	; ; ஸ்நிதநி	//
ஸ்ரீநிஸ்	=	தநிதம கமகரி	//
ஸா ;	=	; ; தநிஸரி	//
நீஸக	=	மதகா மதநித	//

மாதநி	=	ஸ்ரீஸா கமதநி	//
ஸ்ஸாநி	=	தநிதம தா ;	//
நிநீத	=	மநிதம கா ;	//
ததாம	=	கமகரி ஸா,நி	//
ஸகாம	=	கமாத மதாநி	//
ஸ்ரீஸ்நி	=	ஸ்நி தநித மதநி	//
ஸ்ா,ஸ்	=	நிததம தா, நி	//
தமகரி	=	ஸா, ஸகமதநி	// (ஸ்ா)

இதற்கான நாட்டிய அமைப்பு

தெய் , ;	=	; ; தெய்ஹத்தெய்ஹி	//
தெய்ஹத்தெய்ஹி	=	தெய்ஹத்தெய்ஹி தெய்ஹத்தெய்ஹி	//
தெய் , ;	=	; ; தத்தெய்தஹ	//
தெய், தித்தெய்	=	தஹதெய், தத்தெய்தஹ	//
தெய், தித்தெய்	=	தஹதெய், தத்தெய்தஹ	//
தளாங்குதொம்தெய்	=	திதிதெய் தெய்திதிதெய் தெய்திதிதெய்	//
தாதெய்,	=	தெய்,த, தெய்,த,	//
தித்,தெய்,	=	தெய்,த, தெய்,த,	//
தாதெய்,	=	தெய்,த, தெய்,த,	//
தகிட த	=	கிட தகிட தகிட	//
தெய் ; தெய்	=	தெய்தெய்திதிதெய் தாம், தெய்	//
தெய்தெய்திதிதெய்	=	தாம், தெய்தெய்தெய்திதிதெய்	//

இதற்கான மிருதங்க இசை

தாம் ;	=	; ; தகதின் தின்தகஜணு	//
தகதின் தின்தகஜணு	=	தகதின் தின்தகஜணு தகதின் தின்தகஜணு	//
தாம் ;	=	; ; தத்தித் தகஜணு	//
தாம் தகதித்	=	தகஜணுதாம் ததிங்குதகஜணு	//
தாம் கிடதக	=	தகஜணுதாம் தகதிக்குதகஜணு	//
தளாங்குதொம் ததிங்	=	கிண்தொம் ததிங்கிண்தொம் ததிங்கிண்தொம்	//

கண்டமாக

தத், ததின்,	=	தகததின், தகததின்,	//
தத், ததின்,	=	ததிங்கிண்தொம் ததிங்கிண்தொம்	//
தக ததின்,	=	ததிங்கிண்தொம் கிடதகதரிகிடதொம்	//
குகு ததின்,	=	தரிதரிகிடஜணுதகும் தரிதரிகிடஜணுதகும்	//

யிகுதி சதுஸ்ரமக

தாங்கிடதோம்தரி	=	கிடதோம் தாங்கிடதோம் தரிகிடதோம்	//
தாம், தக	=	திசுததிங்கிணதோம் தாம், தக	//
திசுததிங்கிணதோம்	=	தாம், தகதிசுததிங்கிணதோம்	//

இவ்வாறும் இசைக்கலாம்

தாம் ;	=	;; சும்தரிகிட கிடதகத	//
, தரிகிட கிடதகத	=	சும்சும் தரிகிட கிடதகத , தரிகிட கிடதகத	//
தாங்கிடு	=	தததின்த தாத்தரிகிட தக்சும்தரிகிட	//
தாம் தொம்நத்தரிகிட	=	தக்சும் தரிகிடதாம் கிடதகதரிகிட தக்சும்தரிகிட	//
தாம் தளாங்குதரிகிட	=	ததகசும்தரிகிடதாம் தாகசும்தரிகிடததகசும்தரிகிட	//
தளாங்குதொம் நம்	=	தரிகிடதொம் நத்தரிகிடதொம் நத்தரிகிடதொம்	//
தாம் தகதரி	=	கிடதக தகதரி கிடதக தத்தொம்	//
தாம் தகதரி	=	கிடதக தகதரி கிடதக தகஜணு	//
தொம், தகதரிகிடதக	=	தகதரிகிடதக தகதரிகிடதக தகதரிகிடதக	//
		தகஜணுதொம்	//
தொம், தகதரிகிடதக	=	தகதரிகிடதக தகதரிகிடதக தகதரிகிடதக	//
		தகஜணுதொம்	//
த தரிகிடதொம் தி	=	தரிகிடதொம் தொத்தரிகிடதொம்நத்தரிகிடதொம்	//
தாங்கு கிடதக	=	தரிகிட கிடதகதரிகிடதொம் தாங்கு கிடதக	//
தரிகிட கிடதகதரிகிட	=	தாங்கு கிடதகதரிகிட கிடதகதரிகிடதொம்	//

இங்கு குறிப்பிட்டன போன்று இக்கணித முறைகளுக்கு வேறு சொற்கட்டுகளில் மேலும் விரிவாகவும் இசைக்கலாம்.

சப்தம்.

சொற்கட்டும், பாட்டும் சேர்ந்த ஒரு இசைவகை சப்தமாகும். நாட்டியத்தில் இது நிருத்தத்திற்கும், அபிநயத்திற்கும் ஏற்ற உருப்படியாக அமைகின்றது கௌத்துவத்தைப்போல சப்தத்திலும் பாடலுக்கு முன்னும், பின்னும் சொற்கட்டுகள் இடம்பெறும். சப்தத்தில் சொற்கட்டுகள் வெறும் தத்தகாரத்தில் சொல்லப்படுவதில்லை. பாடல் அமைந்த இராக தாளத்திலேயே சொற்கட்டுகள் இசைக்கப்படும். சப்தத்தின் பாடல் தெலுங்கு, தமிழ் மொழிகளில் இருப்பினும், பெரும்

பாலானவை தெலுங்கு மொழியில் இருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இவை தெய்வங்கள் மற்றும் அரசர்கள்மேல் பாடப்பட்ட பாடல்களாகும். பெரும்பாலான இப்பாடல்களின் இறுதியில் 'சலாம்' என்ற சொல் வருவதால், இவை 'சலாம்தரு' என்றும் அழைக்கப்பட்டிருக்கின்றன. முகம்மதியர் தொடர்பால் இச்சொல் அரசவைகளில் அறிமுகமாகிப் பின் தெலுங்கிலும், தமிழிலும் வழக்கத்தில் வந்ததாகக் கருதப்படுகின்றது.

“சகாசி மன்னன், ப்ரதாபசிம்ம மன்னன் முதலான மராத்திய மன்னர்கள் காலத்திலும், அவர்கள் காலத்திற்கு முன்னதாக நாயக்க மன்னனாகிய விஜயராகவன் காலத்திலும் பல்வேறு வகையான சப்தங்கள் வழக்கத்தில் இருந்ததாகத் தெரியவருகின்றது. தவளை, குயில், வண்டு, அணில், முயல் முதலான உயிரினங்கள் இயல்பாக உணர்த்தும் இயற்கையான லயத்தைச் சொற்கட்டுக்களால் அமைத்துக்கொண்டு அவற்றின் பெயர்களாலே வழங்கிய பல சப்தங்கள் அக்காலத்தில் வழக்கத்திலிருந்தன.”¹³⁷ அவற்றில் ஒரு சில சப்தங்களின் பெயர்கள் பின்வருமாறு.

மண்டுக சப்தம் (தவளை)

சிக்ரோடா சப்தம் (அணில்)

தித்திரிபட்சி சப்தம் (குயில்)

சரக சப்தம் (முயல்)

பிரமரகீட சப்தம் (வண்டு)

சல்யக சப்தம் (பன்றி)

ஒவ்வொன்றுக்குமுரிய சொற்கட்டுகள் அதனதன் சிறப்பு நடையை வெளிக்கொணரும் வகையில் அமைந்திருக்கும். குச்சப்புடி பாகவத மேளாவில் மண்டுக சப்தம் இன்றும் வழக்கத்தில் உள்ளது.

கி.பி.18ஆம் நூற்றாண்டில் சப்த இசைவகையைப் பிரபல்யப் படுத்தியவர் தஞ்சையில் வாழ்ந்த பரதம் காசிநாதகவி என்பவராவார். (கி.பி.1704 – 1730) இவரைத் தொடர்ந்து, இரண்டாம் சகசி மன்னன் காலத்தில் வாழ்ந்த பரதம் நாராயணகவி, தஞ்சை நாட்டிய சகோதரர்கள் முதலானோர் பற்பல சப்தங்களை இயற்றி, இசைக்கலைக்கும், நாட்டியக் கலைக்கும் நயம் சேர்த்துள்ளார்கள்.

சப்தங்கள் ஆதி, ரூபகம், அட, ஜம்பை, திரிபுடை, துருவம், மிஸ்ர தாளம் எனப் பல்வேறு தாளங்களில் அமையும். ஆயினும் இக்காலப் பரதநாட்டிய நிகழ்வுகளில் மிஸ்ரசாபு தாளத்தில் அமைந்த சப்த உருப்படிக்களே பெரு வழக்கில் உள்ளன.

பொதுவாக சப்தங்கள் காம்போதி இராகத்தில் பாடப்பெறினும், பல இராகங்கள் கொண்ட இராகமாலிகையில் சப்தங்கள் பாடும் வழக்கமும் உள்ளது. இக்காலத்தில் மன்னர்கள்பேரில் பாடும் சப்தங்கள் வழக்கொழிந்து போயின. தெய்வங்கள் பெயரிலான சப்தங்களே தெலுங்கு, தமிழ் மொழிகளில் பாடி அரங்கில் ஆடப்பெறுகின்றன. விறுவிறுப்பான தாள விரிவாக்கத்துடன் அமைந்த ஜதிஸ்வரத்திற்குப் பின்னர், நாட்டியம் ஆடுபவரும் பக்க இசையாளரும் சிறிது ஓய்வு பெறும்வகையில், நிகழ்ச்சி நிரலில் 'சப்தம்' இடம்பெறுகின்றதென்றே கூறவேண்டும். அடுத்து

நிகழ்த்தவிருக்கும் மிகப்பெரிய உருப்படியான பதவர்ணத்திற்கு ஓர் எளிய முன்னுருப்படியாகச் சப்தம் அமைவதாகவும் கொள்ளலாம்.

தஞ்சை சகோதரர் நால்வரினால் மிஸ்ராபு தாளத்திலும், இராகமாலிகையிலும் இயற்றிய சப்தம் இங்கு உதாரணமாக எடுத்துக் கொள்ளப்படுகின்றது. இது குழலூதும் கண்ணனைச் சிறப்பித்துப் பாடப் பெற்றுள்ளது. தொடக்கத்திலே சொற்கட்டும், பின் பாடலிலுமாக ஒவ்வோர் இராகத்திற்கும் வரும் பாடலுக்குக் கலாஷேத்திரா பாணியில் ஆடல் அபிநயித்து ஈற்றில் சொற்கட்டுடன் முடிவுறுகின்றது. சொற்கட்டிற்கு நாட்டிய அமைப்பும், பாடலுக்கு அபிநயமுமாக ஆடல் இடம் பெறுகின்றது. இதற்கான மிருதங்கத்தின் பங்களிப்பு எவ்வாறு என்பதை இங்கு அறியலாம்.

1.இராகம்: காம்போதி

;நீதா	=	பா ; மாகா	//	பா; தா	=	ஸா ; ; ;	//
;தத்,தெய்,	=	யா; தெய்,யும்,	//	தா; த,	=	தாம் ; ; ;	//
ஸஸாஸஸா	=	ததஸ்ஸ் ஸஸ்ஸா	//				
தளாங்குதொம்,	=	தகததிங்கிணதொம்,	//				
பாநீதா	=	ஸா; ஸாஸா	//	பாநீதா	=	ஸா; ஸாஸா	//
தத்,தண,	=	தந் ; தண,	//	தஜ்,ஜொ,ணு,	=	ஜொ,ணு,தி,மி,	//
ஸாஸாஸா	=	நீ ; தாபா	//	பாதா ;	=	ஸாஸாஸாஸா	//
தத்,தண,	=	தண,கி,ட,	//	த,தீம் ;	=	தி,மி,கி,ட,	//
;நீதா	=	பா ; மாகா	//	பா ; தா	=	ஸா ; ; ;	//
;த, தெய்,	=	யா ; தெய்,யும்,	//	தா ; த,	=	தாம் ; ; ;	//

இதற்கான நாட்டிய அமைப்பு

அட்டமியுடன் தொடங்கி, கண், கால், கை முதலான அவையங்களினூடாக ஆடல் இடம்பெறும்.

அட்டமி செய்தல்: ;தத்,தெய்,	=	யா; தெய்,யும்,	//	தா; த,	=	தாம் ; ; ;	//
மிருதங்க இசை: ;தத்,தின்,	=	தாம்; தின்,தின்,	//	தாம்; தின்,	=	தாம்; தாம்;	//
தளாங்குதொம்,	=	தக ததிங்கிணதொம்,	//				
தத், தின்,நம்,	=	தகதின், தின், னம்,	//				

திரிபதாகக் கையுடன் காலில்,

தத்,தெய்,;	=	தா; ஹா;	//	தித்,தெய்,;	=	தா; ஹா;	//
தத்,தெய்,;	=	தாஹாதாஹா	//	தித்,தெய்,	=	தாஹாதாஹா	//

என 'தத்தெய்தாஹா' அடவினை மிஸ்ரத்தில் செய்து பின் திரிபதாகக் கைபிடித்து,
தெய், ; ; = தெய், ; தெய், ; // தி,தி, ; = தெய், ; ; ; //



எனச் செய்தல்.

இதற்குரிய மிருதங்க இசை:

தத்,தாம் ;	=	தத்,தின்,தின்,நம்,	//
தகதீம் ;	=	தகதின்,தின்,நம்,	//
தாம் தாம் ;	=	தகஜனு தகஜனு	//
தக தீம் ;	=	கிடதக கிடதக	//
தாம் ; ;	=	தாம் ; தீம் ;	//
த.க. ;	=	தாம் ; ; ;	//

இவ்வாறும் இசைக்கலாம்.

த, கி, ட,	=	தகததின் தகததின்	//
தகதிமிதக	=	நநநதின் நநநதின்	//
தத திதி தொம்தொம்	=	தாங்கு தீங்குதின் தாங்கு தீங்குதின்	//
தகதின் தகதின் தகதின்	=	கிடதகதாம்கிட கிடதகதாம்கிட	//
தாங்கிடதக தரிகிடதக	=	தத்தொம் தாங்கிட தரிகிட தகஜனு	//
தரிகிடதொம், ;	=	தாம் ; ; ;	//

பா நீ தா	=	ஸா; ஸா;	//	பா நீ தா	=	ஸா; ஸா;	//
ஆயர்	=	சேரியர்	//	அறிந்தி	=	டாமலும்	//
;ஸா ஸா	=	நீ ; தாபா	//	பா பா தா	=	ஸா; ஸாஸா	//
அன்னை	=	தந்தையர்	//	தெரிந்தி	=	டாமலும்	//
;பா தா	=	ஸா ஸா ரீ	//	;மா கா	=	ஸா; ஸாஸா	//
நேயர்	=	கோபியர்	//	நெஞ்சம்	=	கவர்ந்திட	//
;தரிஸரி	=	நீ தாபா	//	பா தா	=	ஸா ; ; ;	//
மாய	=	வன்குழல்	//	ஊது	=	றான் ; ; ;	//

2.இராகம்: சண்முகப்பிரியா.

ஸ்ஸாஸ்ஸா = ஸ்ஸ்ஸ்ஸ்ஸ்ஸ்ஸ் //
தளாங்குதொம், = தகததிங்கிணதொம், //

ரீகாரீ = ஸா ஸாஸா // நீநீநீ = தா நீ தா பா //
த,த,ண, = தந்,; த, ண, // த, ஜொ, ணு, = ஜொ, ணு, தி, மி, //
நிநிநீ = தா நீ தா பா // பா தா நீ = ஸா ; ; //
த,த,ண, = த, ண, கி, ட, // தத், தீம் ; = தி, மி, கி, ட, //

நாட்டிய அமைப்பு: பிற்பகுதியில் எட்டாவது நாட்டலவு காலைக் குதித்துத் தூக்குதல்

த, கி, ட, = த, க, தி, மி, // த, கி, ட, = த, க, தி, மி, //

வலதுபுறம் சுற்றுதல் இடமிருந்து வலமாகச் சுற்றி

த, கி, ட, = த, க, தி, மி, // த, கி, ட, = த, க, தி, மி, //

இதில் இறுதித் 'த,க,' விற்கு முன்னே பாய்தலும், 'தி,மி,' இற்கு 'திதிதெய்,' செய்வதுமாக அமையும்.

இதற்குரிய மிருதங்க இசை:

தளாங்கு தொம், = தகதீம் தரிகிட தொம், //

தத்,தின்,நம், = ததீம்த தகஜ்ஜு // தகதின்,நம், = தாம்தாம் தகஜ்ஜுதாம் //

தகிடதகிட = தகததின்,தகஜ்ஜு // ததீங்கிணதொம் = ததீங்கு தரிகிடதொம், //

இவ்வாறும் இசைக்கலாம்.

தத்,தாம்; = தகதாங்குதாங்கு //
தாம்தாம்தாம் = ததீம்த கிடதக தாம் //
ததீம்ததரிகும் = ததரிகும்,ததரிகும்,தாம் //
தாங்கிட தகதரிகிடதொம் = தரிகிட தீம்தத தரிகிடதொம் //
ரீ கா ரீ = ஸா; ஸா; // நீ நீ நீ = தா நீதா பா //
சுருண்டு = உருண்ட // குழல்கள் = அசைந்திட //
;நீ நீ = தா நீ தா பா // பா தா நீ = ஸா; ; ; //
சுந்த = ர முகம் // துலங்கி = ட, ; ; ; //
நீ நீ ஸா = ரீ ; கா ரீ // க் ம் பா மா = கா ரீ ஸா; //
மருண்ட = மானினம் // மேய்கை = மறந்திட //
;கா ரீ = நீ ; தா பா // பா தா நீ = ஸா; ; ; //
மாய = வன் குழல் // ஊது = றான் பவழ //
;நீ நீ = தா நீ தா பா // பா தா நீ = ஸா; ; ; //
வா = யன் குழல் // ஊது = றான் ; ; ; //

3.இராகம்: நாட்டை

ஸ்ஸாஸ்ஸா = ஸ்ஸ்ஸ்ஸ்ஸ்ஸ்ஸா //
தளாங்குதொம், = தகததிங்கிண்தொம், //

ஸ்ஸாஸ்ஸா	=	பா நீ ஸா ரீ	//	ஸ்ஸா ஸா நீ	=	பா மா கா	//
தத்,த,ண	=	தந், ; த, ண,	//	தஜ்,ஜொ,ணு,	=	ஜொ,ணு,தி,மி,	//
கா மா பா	=	ஸ்ஸா நீ பா மா	//	கா மா ரீ	=	ஸா	//
தத்,த,ண,	=	த, ண, கி, ட,	//	தத், தீம் ;	=	தி, மி, கி, ட,	//

நாட்டிய அமைப்பு:

த, கி, ட, = த, க, தி, மி, // எனக் காலில் வந்து

முன்றாவது 'தத்தெய் தாஹா' அமைப்பில்

தத்,தெய்,;	=	தா; ஹா;	//	தித்,தெய்,;	=	தா; ஹா;	//
தத்,தெய்,;	=	தாஹாதாஹா	//	தித்,தெய்,;	=	தாஹாதாஹா	//

காம்போதி இராகப் பாடலுக்கு, முன்னர்இடம்பெற்ற ஆடல் ஆகையால் அதற்கு இசைத்தது போன்றும் மிருதங்கம் இசைக்கலாம். அல்லது இவ்வாறும் இசைக்கலாம்.

நம் தரிகிட நக தரிகிட	=	தாம்கிட தாம்கிட தகஜ்ணு தாம்கிட	//
தரிகிட்தொம், தரிகிட்தொம்,	=	தீங்கிட தீங்கிட தகஜ்ணு தீங்கிட	//
நம்தரிகிட நம்தரிகிட நம்தரிகிட	=	தக்கும்நம்தரிகிட தக்தொம் நம்தரிகிட	//
தரிகிட்தொம்தரிகிட்தொம்தரிகிட்தொம்	=	தாங்குததின், தகதின்ததின்,(திஸ்ரமாக)	//

;ஸ ப மா	=	பா ; பா ;	//	நீ ஸா ஸா	=	ஸா ; ஸா ரீ	//
சிறுவி	=	ரல்களால்	//	குழலைத்	=	த,மு,வரிட,	//
; ஸா நீ	=	பா ; மா ;	//	மா கா மா	=	நி ; ஸா ;	//
செங்க	=	மலக்கண்	//	சாய்த்தி	=	ட	//
;ம க மா	=	பா நீ ஸா ஸா	//	ஸ்ஸா ஸா ஸா	=	ஸ்ஸா ஸா ஸா ரீ	//
குறுவி	=	யர் வை அப்	//	புருவம்	=	நெருய்கிட	//
கா, மா,	=	ரீ ; ஸா ஸா	//	ஸ்ஸா ; ஸா	=	ரீ ; ; ;	//
கோ பா	=	லன் குழல்	//	ஊது	=	றான் எங்கள்	//
பநிஸ்ரீஸ்நி	=	பா ; மா மா	//	மா கா மா	=	ரீ ; ; ; ஸா	//
பா	=	லன் குழல்	//	ஊது	=	றான்	//



4.இராகம்: மத்தியமாவதி

ஸ்ஸாஸ்ஸா	=	ஸ்ஸஸ்ஸஸ்ஸஸ்ஸா	//		
தளாங்குதொம்,	=	தகததிங்கிணதொம்,	//		
ரீ பா மா	=	பா ; பா பா	//	ரீ மா பா	= நீ ; நீ நீ //
த, த, ண,	=	தந் ; த, ண,	//	தஜ்,ஜொ,ணு,	= ஜொ,ணு,தி,மி, //
மா பா நீ	=	ஸா ; ஸா நீ	//	ஸா ; ஸா	= ஸா ; ; ; //
த, த, ண,	=	த, ண, கி, ட,	//	த, தீம் ;	= தி, மி, கி, ட, //

இதற்கு நாட்டிய அமைப்பு, காம்போதி இராகப் பாடலுக்கு முன்வரும் ஆடலாகையால் அதற்கு இசைத்தது போன்றும் மிருதங்கத்தில் இசைக்கலாம் அன்றியும் மத்தியமாவதி இராகம் இறுதியில் இடம்பெறுவதாலும் உருப்படியின் முடிவாக அமைவதாலும் இதற்கு மிருதங்கத்தில் மிகவும் விறுவிறுப்பான சொற்கட்டுக் கோவைகளை இசைத்தல் நன்று. அவை பின்வருமாறு அமையும்.

தரிகிடதகஜனு தொம்,	=	தரிகிடதாம்கிட தகஜனு தொம்,	//				
தா கிடதக தொம்,	=	தத் தாங்கிடதக தரிகிடதக தக்கும் தாங்கிடதக தரிகிடதக	//				
கிடதக கிடதக தொம்,	=	கிடதகதாங்கிட தகதரிகிடதக தகஜனுதாங்கிட தகதரிகிடதக	//				
நகதரிகிட நகதரிகிட நகதரிகிட	=	கிணகிடகிடதக கிணகிடகிடதக கிணகிடகிணகிட கிடகிட	//				
தரிகிடதகதரிகிடதகதரிகிடதக	=	நம்,தரிகிட நம்,தரிகிட நகதரிகிட நகதரிகிட	//				
; நீ பா	=	பா பா மா	//	ரீ ; மா	=	ரீ ; ஸா ஸா	//
கோவிந்	=	தன் குழல்	//	கீத	=	நாதமும்	//
; மா ரீ	=	ஸா ; ரீ மா	//	பா ; ஸா	=	நீ ; ; ;	//
கோபி	=	யர் செவி	//	சாய்தி	=	ட, ; ; ;	//
; ரி ம் ரி	=	ஸா ; ஸா நீ	//	; நிஸ்நீ	=	பா ; பா மா	//
வேகம்	=	கொண்டோடி	//	வேக	=	மாய் வர	//
; ரீ மா	=	பா நீ ப ம ரீ	//	ரீ ரீ மா	=	ஸா ; மரிமா	//
கண்ண	=	னைத் தியானம்	//	செய்கு	=	வாம் கமல	//
; ரீ மா	=	பா நீ ப ம ரீ	//	ரீ ரீ மா	=	ஸா ; ; ;	//
கண்ண	=	னைத் தியானம்	//	செய்கு	=	வாம் ; ; ;	//

பாடல் முடிவுற்றதும் தீர்மானமாகப் பின்வரும் கோவை ஸ்வரத்துடன் பின்வருமாறு அமைந்து, பின் தொடக்கத்தில் இடம்பெற்ற 'தத்தெய்யாதெய்யும் தாத தாம்' என்னும் சொற்கட்டுடன் மத்தியமாவதி இராகத்தில் முடிவுறும்.

ஸாஸாஸா	= ஸ்ஸ்ஸ்ஸ்ஸ்ஸ்ஸ்	// ஸீ ஸீ ஸீ	= ஸீ ஸீ ஸீ ஸீ ஸீ ஸீ ஸீ	//
தத்,தின்,னம்,	= தகுந்தரிகிடதக	// தகதின்,னம்,	= தகுந்தரிகிடதக	//
ஸீ ம் ஸீ ஸா	= ஸ்ஸ்ஸ்ஸ்ஸ்ஸ்ஸ்	// நிஸாநிபா	= பபபநிஸ்ஸ்ஸா	//
தித்,தின்னம்	= தகுந்தரிகிடதக	// தளாங்குதொம்,	= தகததிங்கிணதொம்,	//
; ஸீ ஸா	= நீ ; பா மா	// பா ; நீ	= ஸா ; ; ;	//
தத்,தெய், ;	= யா ; தெய்,யும்,	// தா ; த,	= தாம் ; ; ;	//

இதற்கான நாட்டிய அமைப்பு:

"தெய்,தெய், ; = தெய்,தெய்,திதிதெய்," என வலது, இடது கால்களில் வந்து, 'தத்,தெய், ; = தா;ஹா;' அல்லது 'தகிடதகதிமி' என அடவு வந்து 'தளாங்குதொம், = தகததிங்கிணதொம்,' இற்கு முன்பக்கமாகக் பாய்ந்து, இடது கையைத் தலைக்குமேல் கடகாமுகமாகவும், வலது கையை மார்புக்கு நேரே நீட்டியபடி அலபத்மமாகவும், காலில் 'தெய்,தெய்,திதிதெய்,' எனவும், 'தத்,தெய், ; = யா; தெய்,யும், // தா; த, = தாம் ; ; ; // ' இற்கு காலில் 'தெய்,தெய், ; = தெய், ; தெய், ; // தெய்,தெய்,த, = தாம் ; ; ; // ' எனவும் அமையும்.

இதற்கான மிருதங்க இசை:

தாம்தாம்;	= தத்,திம்,தரிகிடதொம்,	// தீம்தீம் ;	= தகதிம், தரிகிடதொம்,	//
தத்,தின்,னா	= தத்,தின்,தின்,னா	// தளாங்குதொம்,	= தகதிம், தரிகிடதொம்,	//
தத்,தாம்;	= தாம் ; தாம் ;	// த,கி,ட,	= தாம் ; ; ;	//

அல்லது இவ்வாறும் இசைக்கலாம்.

கிடதகதா ;	=கிடதகதா கிடதகதரிகிடதொம்,	//
கிடதகதரிகிடதொம்,	=கிடதகதரிகிட கிடதகதரிகிட கிடதகதரிகிடதொம்,	//
தின்,தின்,தின்,	=தின்,தின்,தின்,தின்,தின்	//
ததாங்குதாம்	=தகதரிகிடதக தகதரிகிடதக தகதரிகிடதகதொம்,	//
தகதின்,தின்,	=தகதின்,தகதின்,	//

இவ்வுருப்படிக்குரிய நாட்டியம் நிறைவடையும் வேளையில், மிருதங்கத்தில் தீர்மானம் ஒன்று இடம்பெறும். உதாரணமாக,

$$\begin{aligned} \overline{\text{தளாங்குதரிகிட தகதரி}} &= \overline{\text{கிடதகதொம், தளாங்குதரிகிட}} // \\ \overline{\text{தகதரிகிடதகதொம்,}} &= \overline{\text{தளாங்குதரிகிட தகதரிகிடதக}} // \text{தொம்} \end{aligned}$$

இவ்வுருப்படிக்குரிய நாட்டிய அமைப்பானது, சொற்கட்டிற்கும், பாடலுக்குமாக அமையும். சொற்கட்டிற்கான மிருதங்க இசையே இங்கு குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. பாடலுக்கான அபிநயத்தின்போது அலங்காரமான, மிகவும் இனிய ஒலிகள் பொருந்திய மத்திம கால 'தகதின்ததின் = தகதின்நநதின்', 'தின்,தத்தின்மித்தின் = தின்,தத்தின்மித்தின்தக', 'ததின்தின்ததின்தின் = தத்தின் மித்தின்தத்தின்மித்தின்' போன்ற சொற்கட்டுக்களையும், இதன் கால அளவிலே கற்பனை வளத்துடன் கூடிய மேற்காலச் சொற்கட்டுக்களான 'தாங்குதீங்கு தாங்குதீங்கு = தாங்குதீங்குதின், தாங்குதீங்குதின்,', 'நம்,தரிகிட நம்,தரிகிட = நம்,தரிகிடதின், நம்,தரிகிடதின்,', 'நகதரிகிட நகதரிகிட = நகதரிகிடதின், தகதரிகிடதின்,', 'தாம்,ததகஜனுதகஜனு = தாம்,ததகஜனு தாம்,ததகஜனு', 'ததகதின்தகதின்தக = ததகதின்தகதின், ததகதிகதின்தகதின்' ஆகிய சொற்களைப் பொருத்தமான இடத்தில் (பாவம் செய்யும்போது) நாட்டியம் சிறக்கும் வகையில் இசைக்கலாம். இதில் இடையிடையே திஸ்ர நடையுடன் கூடிய சொற்களையும் வாசிக்கலாம்.

வார்ணம்.

வார்ணம் என்னும் இசை உருப்படிவகை தானவார்ணம், பதவார்ணம் என இருவகைப்படும். பதவார்ணம் ஆடலுக்கென்றே அமைந்த உருப்படியாகையால் 'ஆடல் வார்ணம்' என்றும், பதம் என்னும் பாட்டாலும், சொற்கட்டு என்னும் ஐதிகளாலும் அமைவதால் 'பதஜதி' என்றும், விளம்ப காலத்தில் பாடுவதால் 'சௌக்க கால வார்ணம்' என்றும் பல பெயர்களைக் கொண்டு விளங்குகின்றது. தானவார்ணத்தைப்போல, பல்லவி, அனுபல்லவி, முத்தாய்ஸ்வரம், எத்துக்கடைப் பல்லவி (சரணத்தின் தொடக்கம்), சரணம் என்னும் பகுதிகளைக் கொண்டு விளங்கினாலும், உருப்படி முழுவதும் பாடல் அமைவதால் பதவார்ணமானது தானவார்ணத்திலிருந்து வேறுபடுகின்றது.

நாட்டியப் பதவார்ணத்தில் பல்லவியை ஓரடி பாடியபின் சொற்கட்டுக் கோவைகள் (ஐதிகள்) இடம்பெறும். இதுபோன்று பல்லவி, மற்றும் அனுபல்லவியின் ஒவ்வொரு பாடல் வரி முடிவிலும் சொற்கட்டுக் கோவைகள் ஆடல் ஆசிரியரின் தகமையையும், நாட்டியம் ஆடுபவரின் ஆடற்

திறனையும் வெளிக்காட்டும் வகையில் அமையும். இவ்வேளையில்தான் மிருதங்கம் இசைப்ப வரின் முழுமையான நுட்பமான திறமைகளை வெளிக்காட்ட ஏதுவாகின்றது.

பதவர்ணத்தில் பல்லவி, அனுபல்லவி ஆகிய பகுதிகளுக்குரிய பாடற்பகுதியும், பின் முத்தாஸ்வரத்தின் ஸ்வரங்களும் அதன் பாடலும் பாடப்பெறுவது அதன் முதல் பகுதியாகும் (பூர்வாங்கம்). உருப்படியின் சரணம் பிற்பகுதி (உத்தராங்கம்) ஆகிறது. சரணத்தின் மீதிப்பகுதி எத்துக்கடைச் சரணங்கள் எனப்படும். சரணத்தின் ஸ்வரக் கோவைகளும், அதன் அமைப்பிலான பாடல்களும் பாடி, சரணத்தின் தொடக்கத்தை எடுத்துப்பாடுவது இதன் பாடுமுறையாகும். பெரும்பாலும் முதல் இரண்டு தொடக்க சரணங்களும் ஒவ்வொரு ஆவர்த்தனத்திலும், மூன்றாவது சரணம் இரண்டு ஆவர்த்தனங்களிலும், நான்காவது சரணம் நான்கு ஆவர்த்தனங்களிலும் அமைவது வழக்கம்.

ஸ்வரமும், பாடலுமாக அமையும் பதவர்ணத்தின் பாடல், விவரித்து அபிநயத்தக்க பொருளைக் கருவாகக் கொண்டிருக்கும். இது பெரும்பாலும் அகப் பொருளையே மையமாகக் கொண்டிருக்கும்.

தஞ்சை நாட்டிய சகோதரர்கள், சரபோஜி மகராஜா, அமரசிம்ம மகராஜா, சுவாதித்திருநாள் மகாராஜா ஆகியோரைப் பாட்டுடைத் தலைவர்களாக வைத்து அகச் சுவையில் (சிருங்கார ரசம்) பல வர்ணங்களைப் பாடியுள்ளனர். இதிலிருந்து அந்தந்தப் பெயரில் பாடப்பட்ட பதவர்ணம் அந்தந்த மன்னர்கள் சபையில் பாடியிருக்கலாம் எனத்தோன்றுகின்றது. மன்னரைத் தலைவராகக்கொண்டு பாடும் வழக்கம் காலப்போக்கில் மாற்றம்பெற்றுத் தெய்வங்களைத் தலைவனாகவும் (சிவன், கிருஷ்ணன், முருகன் ஆகியோர்) தலவையானவள் அத்தலைவன்மேல் கொண்டுள்ள எல்லையற்ற காதலை வெளிப்படுத்தும் வகையிலும் பதவர்ணங்கள் அமைகின்றன. இறைவன் ஆன்மா எனும் பரமாத்மா - ஜீவாத்மா தொடர்பைப் புலப்படுத்தும் தெய்வப் பாடல்களாக இவை கருதப்படுகின்றன. இது மாத்திரமின்றிப் பெண் தெய்வங்களின் குணாம்சங்களை வெளிக்காட்டும் பதவர்ணங்களும் இயற்றப்பெற்றுள்ளன.

இறைவனை முன்னிலைப்படுத்தித் தன்னை ஆட்கொள்ளும்படி தலைவி வேண்டும் பாங்கினை, 'சுவாமி நானுந்தன் அடிமை என்று உலகமெல்லாம் அறியுமே, தாமதம் செய்யாது வந்தருளும் மாதோர்பங்கா பூதேசா' என்ற பாபநாசம் சிவன் அவர்கள் இயற்றிய பதவர்ணத்தில் காணலாம். தலைவனிடம் ஏற்பட்ட ஆறாத காதலால் தவிக்கும் தன் அந்தரங்க உணர்வுகளை ஆருயிர்த் தோழியிடம் சொல்லித், தன்னைத் தேற்றிக்கொள்ளும் வகையிலும், தோழியைத் தன் உயிர்க் காதலனிடம் தூது அனுப்பும் வகையிலும் பதவர்ணங்கள் அமைகின்றன.

பதவர்ணப்பாடலின் ஒவ்வொரு அடியும் அபிநயத்தால் விரிவாக்கம் (சஞ்சாரி பாவம்) செய்து ஆடும் வகையில் அமைந்திருப்பது இந்த உருப்படியின் தனிச்சிறப்பாகும். அதேபோலப் பாடலின் ஒவ்வொரு வரிக்குமிடையே சொற்கட்டுக் கோவைகளுக்கு நிருத்தம் செய்வதும், பதவர்ணத் திற்கு அழகு சேர்க்கும் ஓர் அணியாகிறது. அத்துடன் முத்தாய்ஸ்வரம், எத்துக்கடைச் சரணம்

ஆகியவற்றின் ஸ்வரப்பகுதிகளுக்கு நிருத்தமும், அந்தந்தப் பாடல் பகுதிகளுக்கு அபிநயமும் செய்யப்படும்.

இராகம், தாளம், மெய்ப்பாடு ஆகிய மூவகைச் சிறப்புக்களையும் பதவர்ணம் கொண்டமைவதால், இந்த உருப்படி பல்சுவை நயங்களைப்பெற்று விளங்குகின்றது. விளம்பகாலத்தில் பாடுவதால் இராக நுட்பங்கள் விளக்கமாகவும், அழகாகவும் அமைகின்றன. எத்துக்கடைச் சரணங்களின் ஸ்வரப்பகுதிகள், பல்லவி, அநுபல்லவிகளில் ஒவ்வொரு வரிக்குமிடையே சொற்கட்டுக் கோவைகள் என்றமைவதால் நுட்பமிகு தாளவிரிவாக்கம் இங்கு இடம்பெறுகின்றது. இதன் பாடுபொருள் பெரும்பாலும் உணர்வை மையமாகக் கொண்டு விவரிக்கப்படுவதால் நயமிகு மெய்ப்பாட்டுச் சுவைகளும் இவற்றில் அழகுற அமைகின்றன.

பல்நயச் சிறப்புக்களைப் பதவர்ணம் கொண்டு விளங்குவதால் நாட்டிய அரங்க நிகழ்ச்சியில் இது மிகமுதன்மையான இடத்தை இன்றுவரை பெற்று வருகின்றது. பட்டப்படிப்புக்கான பரீட்சையாயினும், அரங்கேற்ற நிகழ்வாயினும், மரபுரீதியான ஆடல் நிகழ்வாயினும், போட்டிப் பரீட்சைகளாயினும் பதவர்ணம் இடம்பெறுவது ஓர் முக்கிய அம்சமாகும். நிகழ்ச்சியில் குறைந்தது 25 நிமிடம் முதல் ஒரு மணி நேரம்வரை ஆடும் சிறப்புப் பெற்ற உருப்படி இது என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

தமிழ், தெலுங்கு, கன்னடம், மராத்தி, வடமொழி போன்ற பல மொழிகளில் இப்பதவர்ணங்கள் இயற்றப்பட்டுள்ளன. தஞ்சை சகோதரர்கள் நால்வர், வீரபத்ரையர், இராமசுவாமி தீட்சிதர், சுவாதித்திருநாள் மகாராஜா, பச்சிமிரியம் ஆதியப்பையர், இராமசாமிசிவன், முத்துஸ்வாமி தீட்சிதர், குன்றக்குடி கிருஷ்ணையர், சுப்பராம தீட்சிதர், பாபநாசம் சிவன், க.பொன்னையா பிள்ளை, கே.என்.தண்டாயுதபாணிப்பிள்ளை, குற்றாலம் கணேசம்பிள்ளை, வீணை சேஷையர் முதலானோர் குறிப்பிடத்தக்க பதவர்ண ஆசிரியர்களாவார். அவர்களுள் ஒருசிலர் 'ஸ்வரஜதிப் பதவர்ணம்' என்னும் உருப்படி வகையை இயற்றி இசையணிகளை அழகுபடுத்தியுள்ளார்கள். ஸ்வரக் கோர்வைகளுக்கிடையே ஜதிக் கோவைகளைப் பாடலில் கொண்டு அமையும் பதவர்ணம் ஸ்வரஜதி என்று அழைக்கப்படும். இத்தகு வர்ணத்தில் முத்தாய்ஸ்வரப் பகுதியின் பாடலுக்குப் பதிலாகச் சொற்கட்டுகள் ஸ்வரங்களோடு கலந்து இசைக்கப்பெறும். இதற்கு உதாரணமாகக் கே.என்.தண்டாயுதபாணிப்பிள்ளை அவர்கள் இயற்றிய நாட்டைக்குறிஞ்சி இராகத்திலும் ரூபக தாளத்திலும் அமைந்த பதவர்ணத்தைக் குறிப்பிடலாம்.

பல்லவி, அனுபல்லவி, முத்தாய்ஸ்வரம், எத்துக்கடைப்பல்லவி, எத்துக்கடைச் சரணங்கள் ஆகிய பதவர்ணத்தின் ஒவ்வொரு பகுதியும் ஒவ்வொரு இராகத்தில் அமையுமாயின், அது இராகமாலிகைப் பதவர்ணமாகின்றது. "தஞ்சை நாட்டிய சகோதரர்களில் ஒருவரான பொன்னையா அவர்கள் பன்னிரண்டு இராகங்களில் இயற்றிய 'சாமி நினு வேகமே' என்ற இராகமாலிகைப் பதவர்ணம் பிற்கால நாட்டிய, இசை ஆசிரியர்களுக்கு ஓர் சிறந்த வழிகாட்டியாக அமைந்திருக்கிறது. இவரைப் பின்பற்றித் தஞ்சாவூர் வடிவேலு இயற்றிய 'பன்னகாத்தி',

சங்கீத கலாநிதி க.பொன்னையாபிள்ளை இயற்றிய 'கார்விரியும் சோலை', பத்மஸ்ரீ கே.என்.தண்டாயுதபாணிபிள்ளை இயற்றிய 'அழைத்தோடிவா', குற்றாலம் கணேசம் பிள்ளை இயற்றிய 'வட்டமிட்ட பொட்டழகன்' ஆகிய பதவர்ணங்கள் இன்றைய நாட்டிய அரங்குகளில் இடம்பெறும் குறிப்பிட்டுச் சொல்லக்கூடிய பிரபலமான இராகமாலிகைப் பதவர்ணங்களாகும்."254 தற்போது தியாகராஜ சுவாமிகளின் கீர்த்தனைகளும் பதவர்ணங்களாக அரங்குகளில் ஆடப்படுகின்றன. அவை இராமனைத் தலைவனாகக் கொண்ட பக்திச் சுவையும், ஸ்வரமும், பாடலுமாக அமைந்த, இராக, தாள நயம் பொருந்திய ஆடலுக்குச் சஞ்சாரிபாவம் பொருந்திய தெலுங்குமொழிப் பாடல்களாகும். தமிழில் கனராகப் பஞ்சரத்தினங்களைப் பாடியவர் கோபாலகிருஷ்ண பாரதி ஆவார். இவரது பாடல்கள் சிவன்பால் அன்பு காட்டும் பக்திச் சுவை நிறைந்த பாடல்களாகும்.

நூலாசிரியர் பல்கலைக்கழக இறுதிவருட மாணவர்களுக்கென 1994ஆம் ஆண்டு ரூபக தாளத் திலும், பைரவி இராகத்திலும் அமைந்த பதவர்ணத்திற்காக ஐதிக்கோர்வைகள், தீர்மானங்கள் இயற்றி விரிவுரையாளர் திருமதி லீலாம்பிகை செல்வராஜா அவர்களிடம் ஒப்படைத்துள்ளமையும் இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. இங்கு கே.என்.தண்டாயுதபாணிபிள்ளை அவர்கள் பூர்வி கல்யாணி இராகத்தில் ஆக்கிய பதவர்ணத்தினை, வர்ண உருப்படியில் மிருதங்கத்தின் பங்களிப்பு பற்றி ஆய்வதற்காக எடுத்துக்கொள்ளப்படுகின்றது. இவ்வர்ணத்திற்கான நாட்டிய அமைப்பு, யாழ் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத்துறைச் சிரேஷ்ட விரிவுரையாளரும், நடனத்துறைத் தலைவருமாகிய திருமதி கிருஷ்ணாந்தி ரவீந்திரா அவர்களால் ஆக்கப்பெற்றது.

இராக, பாவ, தாளம் சிறந்து விளங்கும் இவ்வுருப்படியிலே மிருதங்கத்தின் பங்களிப்பு அளப் பரியதாகின்றது. முதலிலே வர்ணம் ஆரம்பிக்கும் காலப்பிரமாணத்தை நட்டுவனார், பாடகர், நர்த்தகி ஆகியோருக்கு எடுத்துக் காட்டும் வகையில் ஓர் தீர்மானம் வாசிக்கப்படும். செளக்க காலத்தில் இவ்வுருப்படியின் தொடக்கம் அமைந்து காணப்படுவதால், எடுத்த மாத்திரத்திலேயே மேற்காலச் சொற்களையோ அல்லது பரன் சொற்களையோ வாசித்தால் நிகழ்ச்சி மெருகூட்டப் பெறாது. எனவே இவ்விளம்ப காலத்தைப் பிரதிபலிக்கும் வகையில் விளம்பகாலமான சொற்கட்டுக்களையே மிருதங்கத்தில் வெளிப்படுத்தவேண்டும். அதேபோன்று இரண்டாம், மூன்றாம் காலங்களில் நடனமாடும்போது, அது மிருதங்க மனோதர்ம இசைக்கு வாய்ப்பளிக் கின்றது. அன்றியும் தேவை கருதி நாட்டியம் சிறக்கக், கால் தட்டுக்களின் செயற்பாடுகளுக்கும், கை வீச்சுக்களின் செயற்பாடுகளுக்கும் ஏற்றவாறு வீச்சான பரன் சொற்களைப் பிரயோகிக் கலாம்.

வர்ணத்திலே சாகித்தியத்தின் ஓரிரு வரிகளை நர்த்தகி விளக்கி விபரித்து அபிநயிக்கும்போது, பாடகர் அவ்வரிகளைப் பலதடவைகள் கற்பனை நயத்தோடு இராகச் சுவை ததும்பும் சங்கதிகளுடன் பாடுவார். அப்போது பாடகரின் இசைப்போக்கிற்கு ஏற்றவாறும், நாட்டியமாடுபவர் மேற்கொள்ளும் பாவம், நடை வேறுபாடுகளுக்கு ஏற்றவாறும் மிருதங்கச் சொற்கட்டுக் கோவைகளை அமைத்து இசைக்க வேண்டும்.

இரக்கம், அருள் போன்ற இளகிய உணர்ச்சிகளையும், வீரம், கோபம் முதலிய துள்ளல் உணர்ச்சிகளையும் தூண்டி எழுச்செய்வது தாளத்திலுள்ள கதியும், நடையுமாகும். இதற்கு உதாரணமாகக் கோப அபிநயத்தை முகத்திலோ அல்லது கையிலோ, கால்களிலோ வெளிப்படுத்தும் போது அதற்கேற்றவகையில் விறைப்பான, உறைப்பான, இறுக்கமான 'த்ருகிடு, திருதீம், தரிகிடதொம், கிடதகதரிகிடதொம், தளாம், தீம், ளாம், திந்திந்திந்திந்தீம்' முதலான சொற்களை இசைப்பது பொருத்தமானதாகவிருக்கும். சாந்தமான பாவங்கள் வெளிப்படுத்தப்படும் போது மத்திமகாலத்திலே 'நாதின்தின்னா ; தின்தின்னா, தின்தின்தின்தின் தின்தின்தத்தின்' போன்ற சொற்கட்டுக்களுடன் இடதுபக்கத் தொப்பியில் கமகம் நிறைந்த வாசிப்பினை மேற்கொள்ள வேண்டும். இவ்வாறு ஒவ்வொரு அபிநயங்களுக்கும் அவை சிறக்கும் வண்ணம் மிருதங்கம் இசைத்து அதை வேறுபடுத்திக் காண்பிக்கும்போது பதவர்ணமானது மெருகூட்டப்பெற்று சிறந்த ரசனையை உருவாக்குவதற்கு ஏதுவாகின்றது.

சரணத்திலே சிட்டை ஸ்வரம், சரணஸ்வர சாகித்தியங்கள் போன்றவற்றில் இடம்பெறும் தட்டுமெட்டுக்களும் மிருதங்கத்தினால் மெருகூட்டப்பெறுகின்றன. அதாமட்டுமல்லாமல் ஒவ்வொரு தீர்மானத்தின் பின்பும், இடம்பெறும் அறுதியை நர்த்தகிக்குத் தெளிவாக எடுத்துக்காட்டி அதற்கான சொற்கட்டுக்களை அதன் அளவுகளுக்கு ஏற்றவாறு நாத ஒலிகளோடு துல்லியமாக இசைக்க வேண்டும். இவ்வாறு பரத நாட்டியக் கச்சேரியில் குறிப்பாகப் பதவர்ணத்திலே நாட்டியக் கலைஞரின் ஆடல் நெறி, நட்டுவாங்கம், பாட்டிசை ஆகிய எல்லாவற்றையும் இணைத்து லயப்பிடிப்பான வாசிப்போடு செயற்படும்போது, நாட்டியக் கச்சேரி களைகட்டி நிகழ்ச்சியானது சிறப்படையும்.

பூர்வி கல்யாணி வர்ணத்தின் ஸ்வர சாகித்தியம்

இராகம் - பூர்வி கல்யாணி

ஆ: ஸரிகமபதபஸ்

தாளம் - ஆதி (இரண்டு களை)

அ: ஸ்நிதபமகரிஸ

சாகித்யகர்த்தா: கே.என்.தண்டாயுதபாணிப்பிள்ளை.

நடன அமைப்பு: திருமதி கிருஷ்ணாந்தி ரவீந்திரா.

பல்லவி.

/4	0 ₂	0 ₂	
பா; - பம-கரி-ஸரி- ரிஸதா- ,ஸாரி	/ கா; - கம	/ பா, - மகரிம	//
ஸ்வா- மி - யை -வ - ர- - -ச் -சொல்ல	/ டி- - -சகி	/ யே- - குமா-ர-	//
		(சாமி)	
கா;-மகரிஸ - தா - ரிஸ - பதபா -	/ ஸரிகரிகா - கம	/ தமகரி - ரீ	//
பூ- -மி - பு - க - மூம் - சி - வ -	/ கா- - -மி - ம -	/ கிழும் - பாலன்	//
		(பூமி)	

அநுபல்லவி

தா; - மதபா - பமகமரி - காம / பா; ; - கம / தமகரி - ஸாரீ //
 தா - ம -தம் - செய்ய- -லாகு / மோ- - -இ - / து- -சம -யம் - //
 (தாமதம்)
 மபதபஸா, - ரிஸா - ரித் - ஸ்ரிகா / க்ரிம்க்கரி - ஸா / தஸ்தஸ் - பதபா //
 கா- - -மன் -கணை- -தொ -டு - த்து / க-லங்-கச் -செய் / கி - றா- -னடி //
 (காமன்)

சிட்டை ஸ்வர சாகித்தியம்

ஸாநிதஸ்நித பம க நித பமகரி / பாம கரி ஸரித / ஸாரி கமபதப //
 கூடிசுகம்பெறவே தேடி அவனருளை / நாடி கனிந்துருகிப் / பாடி அனுதினமும் //
 மகம - தமத - ஸ்நி - தக்ரி - ஸ்தஸ்மத / ஸாநி - தபம - நித /
 ஆடி -அலைந்து- மனம்- வா-டி- வதங்குதடி / கோடி- புண்ணியம்- தா /
 நிபா - ம - கரிம //
 னடி - நீ - போடி // (சாமி)

சரணம்

பா - தநிபதபா, தபா - காமா / பா ; ; - தஸ் / நி - பாம - கரிம //
 சொல்-ல-டி- - -மனம் - கல்லோ / டி - - - ஜா / லம்- செய்வ- தே- னடி //
 (சொல்லடி)

எத்துக்கடை ஸ்வர சாகித்தியம்

1.பா ; ; - தா - மா - காரீ ஸா / தா, ஸா, - ரீ / கா ரீ - காமா //
 மா- - -ம - தி - முகத்தைக் / கா - ண - வே / ண்டு - மடி //
 (சொல்லடி)

2.தநித - பமகமப - மதம - கரி ஸரி / தஸாரி - கமாப / மநித - மகரிம //
 கள்ளத்-தனமும்கொண்டு-மெள்ள-நடந்து / தள்ளாடி-தள்ளாடி / வள்ளிமேல்-விழுந்தவர்க்கு //
 (சொல்லடி)

3.ஸ்தநிமா,- மத-ஸ்நித-மதம-கரி / ஸரிகமா, - பா / காம பா, - பத //
 வண்ணமா-மயி-லே-நி-இங்கு-வர / எண்ணமா - ஏ / மாற்றமா - இந்த //

மகம - தமத- ஸ்ரி- கா, - ம்க்ரிஸ்தி / த்க்ரி - ஸ்- தா,மா, த / ஸ்நிதம - கரிம //
 மண்ணும்-விண்ணும்-ஏ--னோ-சுழலுதடி / கண்ணும்-உ-றங்- கா-து / காத்திருப்-பேனென்று //
 (சொல்லடி)

4.ஸ்நிதா; பம- பநிதம- பா,கா, - ம / பா ; ; - பம / கமரி - காமபத //
 ஒருநாள்தான்- கனவினில்- வந்தா- ன / டி- - -பெரும் / விந்தை - தானடி //

மகரி- ஸாரி- தஸ் - ரிகரி - ஸாரிகம / நிதம- தம - கரிஸ / கரிமபா - மக //
 கருணை-யுள்ளம்-அருள்-புரியு-மென்றுதவ / மிருதும்-ஒரு-பயனும் / இல்லையடி- இளம் //



ரிஸரி- காம - ரிக - ரிகமபாத- பம / கநித - பாம - கரி / கமதரிஸா - ரித //

பருவ- காலம்-திரும்பவருமோடி- மன / முருகி-வாமும்-நிலை / யறுமோடி - இது //

ஸ்நித- மத- ஸ்ரிக்- ரிக்ரி- ம்க்ரிஸ்நி / தக்ரிஸ்தா - ஸ்த / நிபா - மகரிமகம //

தருணம்-திரு-பழனி-மலையில்-உறைபவனை / மருவிடவே - இரு / கரம் - துடிக்குதடி //

(சொல்லடி)

பதவர்ணப் பாடலின் பல்லவியின் முதல் அடியைப் பாடிக்கொண்டிருக்கும்போது நடனமாடுபவர் காலில் 'தகதிமி' என்னும் சொற்கட்டுக்கு ஏற்ற வகையில் மூன்று காலங்களிலும் 'த்ருகுடு' தட்டிக்கொண்டு இருக்கும்போது மூன்றாம்காலத் தாள முடிவில் 'தளாங்குதகதிகுதகதிங்கிண தொம்' என நட்டுவனார் சொல்லி லயத்தை நிர்ணயம் செய்த பின்னர் தீர்மான ஜதிக்கோர்வையின் முதலாம்காலம் தொடங்கும். அவ்வாறு வர்ணத்தில் இடம்பெறும் நடனத்திற்கான சொற்கட்டும், மூன்று காலமும் அவற்றின் தீர்மானமும் பின்வருமாறு அமைகின்றது. தீர்மானம் முடிந்த பின் அறுதி என்னும் பகுதியும் இடம்பெறும்.

மூன்று காலங்களில் 'த்ருகுடுதக'

த , ; ; ; க , ; ; ; தி , ; ; ; மி , ; ; ; / த , ; ; ; க , ; ; ; / தி , ; ; ; மி , ; ; ; //

த , ; க , ; தி , ; மி , ; த , ; க , ; தி , ; மி , ; / த , ; க , ; தி , ; மி , ; / த , ; க , ; தி , ; மி , ; //

தகதிமி தகதிமி தகதிமி தகதிமி தகதிமி

தகதிமி தெய், தெய், திதிதெய், / தாம் ; ; ; ; ; ; / தளாங்குதகதிகு
தகதிங்கிணதொம், //

இவற்றிற்கான மிருதங்க இசை

தா ; ; ; தின் , ; ; தாம் ; ; ; தீம் ; ; ; / நம், ; ; ; தின், ; ; ; / தின், ; ; ; நம், ; ; ; //

தத், ; தின், ; தின், ; னா; த, க, தின், ; தின், ; னா; / தத், ; தின், ; த, க, தின், ; / த, க, தின், ; த, க, தின், மி, //

தகததின் தகஜணு தகததின் தகஜணு

தகததின் தகஜணு தத், தாம் தரிகிடதொம், / தாம் ; ; ; ; ; ; / தளாங்குதகதிகுதகதீம்
தரிகிடதொம், //

தீர்மானம் 1: (மூன்று காலங்களிலும்)

தா ; ; ; தி, ; ; ; தா ; ; ; க, ; த, ; / ஜெம், ; ; ; த, ; ரி, ; / கி, ; ட, ; த, ; க, ; //

; ; த, ; த, ; ரி, ; ; த, ; த, ; ண, ; / ; ; த, ; ஜொ, ; ணு, ; / ; ; த, ; தி, ; மி, ; //

த, ; க, ; தி, ; ; ; தா ; ; ; க, ; த, ; / ஜெம், ; ; ; த, ; ரி, ; / கி, ; ட, ; த, ; க, ; //

; ; த, ; த, ; ரி, ; ; த, ; த, ; ண, ; / ; ; த, ; ஜொ, ; ணு, ; / ; ; த, ; தி, ; மி, ; //

தா ; தி, ; தா ; க, த, ஜெம், ; த, ரி, கி, ட, த, க, / ; த, த, ரி, ; த, த, ண, / ; த, ஜொ, ணு, ; த, தி, மி, //

த, க, தி, ; தா ; க, த, ஜெம், ; த, ரி, கி, ட, த, க, / ; த, த, ரி, ; த, த, ண, / ; த, ஜொ, ணு, ; த, தி, மி, //

த,தி,தாகதஜெம்,தரிகிடதக,ததரி,ததண,

தஜொணு,ததிமி / தகதி, தாகத

ஜெம்,தரிகிடதக / ,ததரி,ததண,

தஜொணு,ததிமி //

த,தி,தாகதஜெம், ; தகதி,தாகதஜெம், ;

(திஸ்ரமாக) ததரிததண தஜொணுததிமி

(சதுஸ்ரமாக) / கிடதகதரிகிடதொம்,த, / கிடதகதரிகிடதொம்,

தகதிகு கிடதகதரிகிட

தொம், //

இங்கு முன்றாம் காலம் முன்று தடவைகள் இடம்பெறும். அதற்கான நாட்டிய அமைப்பில் முன்று வித்தியாசமான வடிவங்கள் காணப்படும்.

இதற்கான நாட்டிய அமைப்பு:

நாட்டியத்தைச் சிறப்பிக்கும் வகையில் அமைந்த இந்த ஆடல் அமைப்பில் முதலாவது 'தத்தெய்தாஹா'வின் பிற்பகுதி, இரண்டாவது 'தத்தெய்தாம்'இன் பிற்பகுதி, 'தெய்யாதெய்யி'இன் 'யி'இற்குரிய தட்டு, நான்காவது 'தத்தெய்தாஹா' மற்றும் முன்றாவது 'தத்தெய்தாஹா'வின் முற்பகுதி, இரண்டாவது 'தாதெய்தெய்த'வின் கால் அமைப்பு, 'தெய்ஹத்தெய்கி',இன் கால் அமைப்பு, 'தெய்தெய் திதிதெய்' அடவு, 'தகிட' நடை (சாரிபேதம்), 'தித்தெய்ந்த தாதெய்' அடவு (தளாங்குவிற்கு), 'தாகதஜெம்தரிதா', 'கிடதகதரிகிடதொம்' முதலான அடவுகளுக்குரிய கால் அமைப்புக்கள் இடம்பெறுகின்றன. இவற்றிற்கு மிருதங்கத்தின் பங்களிப்பு எவ்வாறென்பதை நோக்குவோம்.

முதலாம்கால, இரண்டாம்கால ஜதிக்கோவைகளுக்கு, வலதுபுறம், இடதுபுறம் என இருபக்கங்களுக்குரிய நாட்டிய அமைப்பில், ஒரு பக்கத்திற்குரிய அமைப்பு முறையே இங்கு தரப்படுகின்றது.

த,;; தெய், ;;; தா; ;;; ஹா; ;;; / த,; தெய், ; தாம் ; ; ; / தி,; தி,; தெய், ; யி,; //

; ; த,; தெய், ; தெய், ; த,; தி,; தெய், ; தெய், ; / த,; த,; தெய்,; தெய்,; / த,; தி,; தெய்,; த,; //

த,; தெய்,; தா; ஹா; த,தெய்,தாம் ;

தி,தி,தெய்,யி, / ;த,தெய்,தெய்,த,தி,

தெய்,தெய், / த,த,தெய்,தெய்,த, தி,தெய்,த, //

தாதெய்,தெய்,த,தி,தெய்,தெய்,த,

தாதெய்,தெய்,த,தி,தெய்,தெய்,த, / தெய்,ஹ,தெய்,ஹி,



தெய்,ஹ,தெய்,ஹி, / தெய்,ஹ,தெய்,ஹி,

தெய்,ஹ,தெய்,ஹி, //

தெய்,தெய்,திதிதெய்,தாம் ; தெய்,தெய்,

திதிதெய்,தாம் ; (திஸ்ரமாக) தகிடதகிட / தகிடதகிட

(சதுஸ்ரமாக)தெய்,திதிதெய்,தெய், / தெய்,திதிதெய்,தெய்,

தெய்,தெய்,திதிதெய், //

தெய்,தெய்,திதிதெய்,தாம் ; தெய்,தெய்,

திதிதெய்,தாம் ; (திஸ்ரமாக) தகிடதகிட / தகிடதகிட

(சதுஸ்ரமாக)தெய்,திதிதெய்,தெய், / தெய்,திதிதெய்,தெய்,

தெய்,தெய்,திதிதெய், //

தாஹதஜெம்தரிதா; ஜெம்,தரிஜெகதரிதெய், ;

(திஸ்ரமாக) தெய்தெய்த தெய்தெய்த / தெய்தெய்த தெய்

தெய்த (சதுஸ்ரமாக)

கிடதகதரிகிடதொம்,

த, / கிடதகதரிகிடதொம்,

தகதிசு கிடதகதரிகிட தொம், //

அறுதி:

தா ; ; ; திதிதெய்,த,க, திதிதெய்,த,க, திதிதெய்,த,க, / தாம்

இதற்கான மிருதங்க இசை:

இங்கு முன்று காலங்களில் வரும் சொற்கட்டுக்களை அப்படியே மிருதங்கத்தில் இசைக்கலாம். அன்றியும், நாத ஒலிகளோடு கூடிய சொற்கட்டுக்களையும், கால் தட்டுக்களுக்கு ஏற்ற மாதிரியான சொற்கட்டுக்களையும் மிருதங்கத்தில் இசைத்தால், நாட்டியம் சிறப்படையும். ஒரே தடவையில் திறமையாக இசைக்கும் முறைகளே இங்கு தரப்படுகின்றன. அத்துடன் முதலாம்காலம், இரண்டாம் காலம் என்பன வலது இடது பக்கங்களுக்கு அமையும். அவை பின்வருமாறு,

தாம் ; ; ; தீம் ; ; ; தாம் ; ; ; தீம் ; ; ; / த, ; க, ; தாம் ; ; ; / தாம் ; ; ; ; ; தி, //

; ; த, ; தின், ; தின், ; நம், ; த,க,தின், ; தின், ; / நம், ; த, ; தின், ; தின், ; / நம், ; த, ; தின், ; நம், ; //

த, ; த,க,தொம், ; ; தத்,தின்,த,க,தொம், ; ; ; / த,க,ஐ,ஊ,தாம் ; ; ; / தாம் ; ; ; ; ; தகஐஊ //

; ; த,க,தின்,த,தின், ; தின், ; த,க,தின்,த,தின், ; / தின், ; த,க,தின், //

த,தின், ; / தின், ; த,க,தின்,த,தின், ; //



(திஸ்ரமாக)தகதின்ததின்,தகதின்ததின், / தகதின்ததின்,

தகதின்ததின்,

(சதுஸ்ரமாக)தொம்தின் கிடதகதரிகிடதொம்,

தக / தொம்தின்கிடதகதரிகிட
தொம்,தகதிக்குதொம்தின்
கிடதகதரிகிடதொம், //

அறுதி:

தா; ; ; தரிகிடதொம்,த,தாம்தரிகிடதொம்,த,

தாம்தரிகிடதொம்,த,தாம் / தாம்

தீர்மானம் 2:

தாசுஜேகுதக ததிமிதிமிதகிட தரித்,த

தகஜணுதகஜணுதாம்; / தாசுஜேகுதகததிமி

திமிதகிட/ தரித்,தககஜணு

தகஜணுதாம் //

தாசுஜேகுதகதகஜணுதாம்;ததிமிதிமிதகிட

தகஜணுதாம்; / தாசுஜேகுதகதாம்;

ததிமிதி / மிதகிடதாம்;தாசுஜே,

தக //

தாசுஜே,கிடதகதாசுஜே,கிடதக

தாசுஜே,கிடதகதத்,தித்,தககஜணு

/ தித்,தககஜணு

தககஜணுததீங்கிண

தொம் / தகததீங்கிணதொம்

தகதிக்குததீங்கி //

ணதொம் தித்,தககஜணுதககஜணுததீங்

கிணதொம் தகததீங்கிணதொம்

தகதிக்குததிங் / ,கிணதொம்தககஜணு

ததீங்கிணதொம் தக / ததீங்கிணதொம்

தகதிக்குததீங்கிணதொம்//

அறுதி

தா; ; ; திதிதெய்,த,க,திதிதெய்,த,க,

திதிதெய்,த,க, / தாம்

இதற்கான நாட்டிய அமைப்பு:

இத் தீர்மானக் கோவைகளுக்கான ஆடல் அமைப்பில் முதலாவது 'தாதெய்தெய்த', இரண்டாவது, 'தெய்யாதெய்யி' அடவுகளும், காலை தட்டி சுற்றுதலும், 'தத்தெய்தாஹா'வின் பிற்பகுதியும், 'திதிதெய்' அடவுகளும், எட்டாவது நாட்டவின் பிற்பகுதியும், 'தாம்' சொற்களுக்கு கையை கடகாமுகமாகத் தலைக்கு மேலும், வலது பக்கமாக மாப்புக்கு நேராகப் பிடித்தலும், 'தெய்ஹதெய்ஹி'யின் முதலாவதும், இதற்குக் கைகளை வலது, இடது புறமாகக் கடகா முகத்திலிருந்து வலதுபக்கமாகக் கொண்டு செல்லலும், தட்டவின் முதலாவதும், 'தித்தெய்ந்தாதெய்' அடவுகளை இணைத்தவாரும், திஸ்ரஜாதி 'ததிங்கிணதொம்' முதலான வையும் இடம்பெறும்.

தாதெய்,தெய்,த, தித்,தெய்,தெய்,த,

தெய்,யாதெய்,யா தெய்,யி,தெய்,யி, / தாதெய்,தெய்,த,

தித்,தெய்,தெய்,த, / தெய்,யாதெய்,யா

தெய்,யி,தெய்,யி, //

தத்,தெய்,தாஹாதிதிதெய்,தாம் ; தித்,

தெய்,தாஹாதிதிதெய்,தாம் ; / தத்,தெய்,தாஹா

திதிதெய்,தாம்; / தித்,தெய்,தாஹா

திதிதெய்,தாம்; //

தெய்யும்தததெய்யும்தாம்தாம் ; தெய்யும்தத

தெய்யும்தாம்தாம் ; தெய்,ஹ,தெய்,ஹி, / தெய்,ஹ,தெய்,ஹி,

தெய்,ஹ,தெய்,ஹி, / தெய்,ஹ,தெய்,ஹி,

தெய்,ஹ,தெய்,ஹி, //

தெய்,ஹ,தெய்,ஹி, தெய்,ஹ,தெய்,ஹி,

தெய்,ஹ,தெய்,ஹி,தத்,தித், தித்தெய்ந்,த/ தித், தித்தெய்ந்,த

தித்தெய்ந்,த

தெய்தெய்,திதிதெய் / தக தெய்தெய்,திதிதெய்

தகதிசுதெய்தெய்,தி //

திதெய் தித், திதெய்ந்,த தித்தெய்ந்,த

தெய்தெய்,திதிதெய்தகதெய்தெய்,திதிதெய்

தகதிசுதெய்தெய் / ,திதிதெய் திதெய்ந்,த

தெய்தெய்,திதிதெய்

தக / தெய்தெய்,திதிதெய்

தகதிசுதெய்தெய்,

திதிதெய் //



அறுதி

தா; ; ; திதிதெய், த, க, திதிதெய், த, க,
திதிதெய், த, க, / தாம்

இதற்குரிய மிருதங்க இசை:

தொங்கிடதொங்கிடதத்தொம்தொங்கிடதொங்
கிடதொங்கிடதத்தொம்தொங்கிடதத்தொம்

தொங்கிடதத்தொம்தொங்கிட; தத், ; தாம் / தகதிங்குதகதின்- 2
தகதிங்குதகதின்- 2 / ததிங்குதொந்தததிங்கு
தொந்த; தரிகிடதொம்;
தரிகிடதொம் //

தத், தாங்கிடதகதரிகிடதக ததரிகிடகுந்ததாம்;

கிடதகதாங்கிடதகதரிகிடதககிடதகதரிகிட (திஸ்ரமாக)

கிடதகதரிகிடதாம் ; / தகதின்ததின்,

தகதின்ததின்,

ததீம்ததரிகும்தாம், / தகதின்ததிமிதகதின்

ததிமிதகதரிகும

தகதரிகும்தாம், //

தகதகதகஜனுதகதகதகஜனுதாம்;

தரிகிடதகஜனுதரிகிடதகஜனுதாம்;

தாங்குதீங்குதின்தாங்குதீங்குதின் / தாங்குதீங்குதின்- 4 / ததகதீங்குதின்- 4 //

தகததின்- 4 தகததின்- 4 ததின்தக- 4

தாம்தாம்ததீங்கு / தீம்ததீங்குததீங்கு

ததீம்கிணகிடதொம் / தகும்ததீம்கிணகிடதொம்

தகும்திகும்ததீம்கிண //

கிடதொம்தீம்கிட தீங்குதரிகிடதீங்குத

கிடதகதரிகிடதொம்தகும்தகிடதகதரிகிட

தொம்தகும்திகும்தகிட / தகதரிகிடதொம்த்ருகீடு

தீங்குததரிகிடதொம்

ததரிகிடதொம்தகும / ததரிகிடதொம் ததரிகிட

தொம்தகும்திகும ததரிகிட

தொம் ததரிகிடதொம் //

அறுதி:

தா; ; ; தகதகதாம் தாம்தாம் தகதகதாம்
தாம்தாம் தகதகதாம் தாம்தாம் / தாம்

தீர்மானம் 3:

தத்,தக்,க,தி,தாகதஜெம்,தரிதா; ; கிடதக
தத்,தளாங்குதக / தகதத்,க,தி,தாகத
ஜெம்தரி / தெய், ; ; கிடதகதத்,
தளாங்குதக //

தத்,தக்,க,தி,கிடதகதத்,தளாங்குதகதத்,
க,தி,கிடதகதத்,தளாங்கு / தத்,தக்,க,தி,கிடதக
தத்,தளாங்கு / தகதக்,க,தி,கிடதக
தத்,தளாங்கு //

கிடதகதத்,தளாங்குகிடதகதத்,தளாங்கு
கிடதகதத்,தளாங்குகிடதகதத்,தளாங்கு / தளாங்குதளாங்கு
தளாங்குதளாங்கு / தளாங்குதத்,தகதிசு
கிடதகதரிகிடதொம், //

தளாங்குதளாங்குதளாங்குதளாங்கு
தளாங்குதத்,தகதிசுகிடதகதரிகிடதொம், / தளாங்குதளாங்கு
தளாங்குதளாங்கு / தளாங்குதத்,தகதிசு
கிடதகதரிகிடதொம், //

அறுதி

தா; ; ; திதிதெய்,த,க, திதிதெய்,த,க,
திதிதெய்,த,க, / தாம்

இதற்கான நாட்டிய அமைப்பு:

‘தத்தெய்தாம்’ ஐந்தாவதும், ‘ப்ரம்மரி’ பாதபேத நிலையும், பாதபேதத்தில் வரும் ‘உத்பிளவன்’ நிலையும், ‘தெய்தெய்தத்’, ‘திதிதெய்’, ‘தெய்ஹத்தெய்கி’ முதலான அடவுகளும், பின்திரும்பி, அரைமண்டி நிலை, முன்திரும்பி நிற்றலும் (ஸ்தானகம்), ‘தத்தெய்தாம்’ முதலாவது அடவின் பிற்பகுதியும், ‘கிடதகதரிகிடதொம்’ போன்றனவும் இக்கோவையில் இடம்பெறுகின்றன.

தத்,தெய்,தாம்; தெய்,தெய்,திதிதெய்,தாம் ; ;
 தகதிமிதகதிமிதக / தத்,தெய்,தாம்; தெய்,
 தெய்,திதிதெய், / தாம் ; ; தகதிமிதகதிமி தக //
 த,க,தி,மி,திதிதெய்,திதிதெய்,த,க,தி,மி,
 திதிதெய்,திதிதெய், / த,க,தி,மி,திதிதெய்,
 திதிதெய், / த,க,தி,மி,திதிதெய், திதிதெய், //
 தெய்,க,தெய்,ஹி,த,க,தி,மி,
 தெய்,க,தெய்,ஹி,த,க,தி,மி, / த,க,தி,மி,த,க,தி,மி, / த,கி,ட,தெய்,தெய்,தெய்,
 திதிதெய், //
 த,க,தி,மி,த,க,தி,மி,த,கி,ட,தெய்,தெய்,
 தெய்,திதிதெய், / த,க,தி,மி,த,க,தி,மி, / த,கி,ட,தெய்,தெய்,தெய்,
 திதிதெய், //

இதற்குரிய மிருதங்க இசை:

தா ; தீம் ; ததாங்குததாங்குகிடதகதரிகிட
 தொம்,தின்தீங்கிணதொம் தத்தின்தின்ன
 தத்தின்தின்னதின்ன / தததாம்திதிதீம்
ததீங்குததீங்கு
கிடதகதரிகிடதொம், / ததீங்கிணதொம்தக்கும்
தாங்கிடதகதரிகிடதக
 தகஜ்ஜு //

தத்,தின்,தின்,ன,ததரிகிடதொம்,ததரிகிட
 தொம்,தகததின்,தகததின்,தககும்,தரிகிடதொம், (மிஸ்ரமாக)
தக்கும்,தரிகிடதொம், / தாங்குதத்,தின்,
தாங்குதத்,தின்,
 (சதுஸ்ரமாக) தொம்நம்,தரிகிடதொம், (கண்டமாக)
தொம்நம்,தரிகிடதொம், / தத்,ததின்,தகததின்,
 (சதுஸ்ரமாக) தரிகிடதொம்,தத்தம்
தரிகிடதொம்,தத்தம் //

தகததின்,தகததின்,தத்தத்,தின்,தின்,நம்,
 தகததின்,தகததின்,தத்தத்,தின்,தின்,நம், / ததாங்குததாங்கு
 ததாங்குததாங்கு / த,தி,த,தக்கும்,தக்கும்
 ததிங்கிணதொம், //



ததீம்,ததீம்,ததீம்,ததீம்,தக்கும்தக்கும்தக்கும்

கிடதகதரிகிடகிடதகதரிகிடதொம், / தரிகிடதாம்,தரிகிடதாம்,
தரிகிடதாம்,தரிகிடதாம், / தகஜனுதகஜனு
தகஜனுகிடதககிடதக
கிடதகநம்தரிகிடதொம், //

அறுதி: (திஸ்ரமாக)

தாம் ; ; ; ததகதொம் ; தா,கா,ததகதொம் ;
தா,கா,ததகதொம் ; தா,கா, / தாம்

தீர்மானம் 4:

தீங்குனாங்குதக தாகதஜெம்,தரி

தித்,தளாங்கு தகதளாங்குதொம்,; / தீங்குனாங்குதக
தாகதஜெம்,தரி / தித்,தளாங்குதக
தளாங்குதொம்,; //

நம்,தரிகிடதக;தரிகிடதக நம்,தரிகிடதக

;தரிகிடதக / தகதரிகிடதகதளாங்கு
தரிகிடதொம், / தளாங்குதரிகிடதொம்,
தளாங்குதரிகிடதொம், //

அறுதி

தா;;;திதிதெய்,த,க,திதிதெய்,த,க,திதி
தெய்,த,க, / தாம்

இதற்கான நாட்டிய அமைப்பு:

மேற்குறிப்பிட்ட தீர்மானக் கோவைகளுக்கு 'தெய்தெய்தத' மூன்றாவதும் 'திதிதெய்' அடவும், கால்களை தட்டி குத்துதலும், 'தித்தெய்ந்ததாதெய்' அடவின் ஒரு பகுதியும், ஆடலில் இடம் பெறும்.

த,க,தி,மி,த,க,தி,மி, த,க,திதிதெய்,

த,க,திதிதெய், / த,க,தி,மி,த,க,தி,மி, / த,க,திதிதெய்,
த,க,திதிதெய், //

திதிதெய்,திதிதெய்,திதிதெய்,திதிதெய்,

திதிதெய்,திதிதெய்,திதிதெய்,திதிதெய், / த,க,தி,மி,
த,க,திதிதெய், / த,க,திதிதெய்,
த,க,திதிதெய், //



இதற்குரிய மிருதங்க இசை

தாம்;தீம்;தாம்,ததீம்;தத்,தாம்தரிகிடதொம்,

ததாம்ததரிகிடதொம், / தாம்,ததீம்;ததீம்ததீம்;/ கிடதகதாதகஜணுதொம்,
கிடதகதாதகஜணு
தொம், //

தரிகிடதொம்,கிடதகதாதரிகிடதொம்

கிடதகதாகிடதகதரிகிடதொம்,கிடதகதரிகிட
தொம்,கிடதகதரிகிடதொம், கிடதகதரிகிட

தொம், / தாம்குததகஜணுதத
குததகஜணுததீங்கு

ததரிகிடதொம் / தகதீங்குதக்ஞம்தரிகிட
தொம்,தரிகிடதீங்கு
கிடதகதரிகிடதொம், //

அறுதி

தா;;;தகஜணுதொம்,தகஜணுதகஜணு

தொம்,தகஜணுதகஜணுதொம்,தகஜணு / தாம்

இதன் பின் சிட்டாய்ஸ்வரம் இடம்பெற்றுப் பின்னர் சரணம் தொடங்கும். சிட்டாய்ஸ்வர சாகித்தியத்தில் நாட்டிய அடவுகள் பலவிதமாக இவ்வாறு அமைந்திருப்பதை காணலாம்.

சிட்டைஸ்வரம்

தத்,தெய்,தாம்; தித்,தெய்,தாம்; த,க,தி,மி,

த,க,தி,மி, / தெய்,;தெய்,;தெய்,;

தெய்,; / தத்,தெய்,தாஹா

தித்,தெய்,தாஹா //

தத்,தெய்,தாம்; தித்,தெய்,தாம்; த,க,தி,மி,

த,க,தி,மி, / தெய்,;தெய்,;தெய்,;

தெய்,; / தத்,தெய்,தாஹா

தித்,தெய்,தாஹா //

தெய்,;தெய்,; தத்,தெய்,தாஹா

தெய்,;தெய்,; தித்,தெய்,தாஹா / தெய்,; தெய்,; தாம்;

தித்,தத், / தெய்,திதிதெய்,திதிதெய்,

தெய்,திதிதெய், //



இதற்குரிய மிருதங்க இசை

தகஜனுதத்,தாம்;தாம் ; ; ; தகதின்தின்

தகதின்தின் தகதின் தின் தகதின் தின் / ததின் தகததின் தக

ததின் தகததின் தக / தத், தாம் தகதாம் தகஜனு

தொம்கிட தகதாம் //

தாம்;தாம்;தாம் ததி தகஜனு தீம்;தீம்;

தாம் கிட ததி தகஜனு / தாம்;தீம்;தாம்;தத்,

தாம் / தாம் தரிகிட தொம், தரிகிட

தொம், தாம் தரிகிட

தொம், //

சிட்டாய்ஸ் வரசாகித்ய பகுதி முடிவுற்றதும், பல்லவியின் பாடல் அடியைத் தொடங்கும் போது அத்தாள ஆவர்த்தனம் முழுவதிற்குமான ஓர் தீர்மானத்தை மிருதங்கத்தில் இசைத்ததும் சரணப்பாடல் தொடங்கும். சரணப்பாடல், நாயகி நாயகனை கோப ரஸத்துடன் விமர்சிப்பதாகவோ, உரையாடுவதாகவோ அமைந்திருக்கும். இவ்வாறு கடிந்து கொள்ளும் ரஸ உணர்வை மேலும் விரித்துக்காட்டும் வகையில் பாடலை வேகமாகப் பாடுதல் மரபு. இது இரண்டு களை அமைப்பிலிருந்து காலத்தை சிறிது வேகமாகப் பாடுவதும் உண்டு. அன்றியும் ஒரு களையாக மாற்றிப் பாடுவதும் உண்டு. இங்கு எடுத்துக் கொண்ட சரணப்பாடலின் அமைப்பு ஒரு களையில் அமைந்துள்ளது.

சரணம் 1:

தகதிமி தெய்தெய்திதிதெய் தகதிமி

தெய்தெய்திதிதெய் / தகதிமி தெய்தெய்

திதிதெய் / தெய்தெய்திதிதெய்

தெய்தெய்திதிதெய் //

தகதிமி தகதிமி தகதிமி தகதிமி

/ தகதிமி திதிதெய்

திதிதெய் / திதிதெய் திதிதெய்

திதிதெய் திதிதெய் //

அறுதி

தா ; ; ; த , க , திதிதெய்திதிதெய் / தாம்

இங்கு 'தகதிமி தகதிமி' என காலில் தட்டி 'த,' விற்கு குதித்து 'க,' வில் காலை குத்துதல் நாட்டிய அமைப்பாகும்.

சரணம் 3:

தெய்ஹதெய்ஹிதெய்ஹதெய்ஹிததெய்

தெய்ததிதெய்தெய்த / தகதிமிதிதிதெய்

திதிதெய் / தகதிமிதிதிதெய்

திதிதெய் //

தகதிமி தகதிமி தகதிமி தகதகி

/ டதிதாதிதாதெய்திதி

தெய்தெய் / தெய்திதிதெய்தெய்

தெய்தெய்திதிதெய் //

அறுதி

தா ; ; ; த , க , கிடதகத கிடதகத / தாம்

மிருதங்க இசை

தகததின் தகததின் தகததின் தகததின்

தாந்தரிகிடதக்கும் தரிகிடதொம்

தகதரிகிடநகதரிகிட

/ தீம் ; ; ;

/ கிடதகதா கிடதகதா //

தகதிமிதகஜனுதகதிமிதகஜனுதகதிமி

தகஜனுததிங்கிண

/ தொம்ததாம்ததாம்

ததிங்கிணதொம்தக / கிடதகதரிகிடதொம்

தகதிகுதரிகிடகிணகிடகும் //

அறுதி

தா ; ; ; த , க , தகஜனுதொம்தகஜனுதொம் / தாம்

சரணம் 4:

த,க,தி,மி,தெய்யும் தததெய்யும்தாம்

/ த, க, தி, மி,

/ தகதிமி தகதிமி //

த,க,தி,மி,தெய்யும் தததெய்யும்தாம்

/ த, க, தி, மி,

/ தகதிமி தகதிமி //

தெய்,தெய்,தத்தெய்தஹதெய்,தெய்,தித்

தெய்தஹ

/ தெய்,யாதெய்,யி,

/ தெய்,யாதெய்,யி, //

தெய்,யாதெய்யிதெய்யிதெய்,யாதெய்யி

தெய்யி

/ தெய்,யாதெய்யி

தெய்யி

/ தெய்,யாதெய்யிதெய்யி //

தெய்ஹதெய்ஹிதெய்ஹதெய்ஹி

தெய்ஹதெய்ஹிதெய்ஹதெய்ஹி

/ தெய்,தெய்,தாம்தித

/ தகதிமிதெய்தெய்

திதிதெய் //

மிருதங்கஇசை:

தாம்;தீம்;தொந்ததத்தின் - 2 / தீம், த தாம் ; / தாததிம்தகத்ததிம் //
மிஸ்ரமாக
 தாம்;தாம்;தீம்;தீம்; தாங்குதத்,தின் , - 4 / தீம்தததாம்தாம்தத
 தீம் / தாம்தீம்தோம்நம், //
 தத்தின்தத்தின்தகதாம்தகதின்²தகதின்
 தகதாம் / தாதீம்திம்ததீம் / தீம்தொம்;தீம்திம் //
 தோம்நம்; திம்,திம் நம்,ளம்; நம்,நம் / தகததின்²தகததின்
 தகததின்²தகததின் / தொம்தகதரிகிடதகத
 , தகதரிகிடதகத //
 தொம், தாகதரிகிடதக தகதரிகிடதக
 தகதரிகிட நகதரிகிட / தாம்தீம்தோம்தின்நம் / தாதீ த
 கிடதகதரிகிடதொம் //

நாட்டியத்தில் சிட்டாய்ஸ்வரப் பகுதிக்கான கோர்வைகள் நிறைவானதும் அதற்குரிய சாகித்தியம் இடம் பெறும். இதற்கு காலில் தட்டுமெட்டு அடவு (பஞ்சநடையில்) ஆடப்படும். இவ்வாறு சரணம், சரண ஸ்வரப்பகுதிகளுக்கும் தட்டுமெட்டு அடவு இடம்பெறும். ஆய்வுக்காக எடுத்துக் கொண்ட இந்த வர்ணத்தில் 'திரோதாத்தக' நாயகனையே குறிக்கப்படுகின்றது. இவ்வகையான நாயகன் தேகத்திலும், மனத்திலும் அளவு கடந்த சக்தி, ஆழ்ந்த திறமை, இரக்கம், தற்புகழ்ச்சியின்மை, திடமானமனஉறுதி, உயர்ந்த அறிவு, ஆகிய பண்புகளைக்கொண்டவர். நாயகி 'விரகோத்தகண்டிதா' இந்நாயகி, நாயகன் வராத காரணத்தினால் அவனது பிரிவை தாங்காமல் ஏங்கித்தவிப்பவள். இவ் வகையான நாயகியே இவ் வர்ணத்தில் இடம் பெறுகின்றாள். மேற்குறிப்பிட்ட நாயகன், நாயகி குணம்சங்கள், தாளகால அளவுப்பிரமாணம், பாடல், பாடுபொருள், தாளநயம், இராகம், ஆடல் செய்பவரின் பாவம், முதலான அனைத்து அணிகளையும் மிருதங்கம் இசைப்பவர், மனதில் நிறுத்திக் கொண்டு இசைக்க வேண்டும்.

வர்ணத்தின் இறுதிக் கோவை முடிவுற்றதும் சரணப்பாடலை பாடகர் பாடிக் கொண்டிருக்க நாட்டியமாடியவர் அத்தாளக் காலநடைக்கேற்ப நடந்து சென்று அரங்கில் மறைந்து விடுவார். மிருதங்கம் இசைப்பவர் அவ் வர்ணத்தில் இடம் பெற்ற (மேற்குறிப்பிட்ட) அனைத்தையும் மனதில் நிறுத்தி அதற்கு மகுடம் வைத்தாப்போல சில ஆவர்த்தனங்கள் கொண்ட நீண்ட ஓர் தீர்மானத்தைத் துரித காலத்தில் இசைத்து உருப்படியை முடிவுக்குக் கொண்டுவர வேண்டும். அத் தீர்மானத்தை இவ்வாறும் இசைக்கலாம்.

தத்,தாங்கிடதகதரிகிடதகதக்கும்
தாங்கிடதகதரிகிடதக / ததொம்தாங்கிடதக
 தரிகிடதக / ததகுதாங்கிடதக
 தரிகிடதக //

தொந்தகதாங்கிடதகதரிகிடதகதொதகு
தாங்கிடதகதரிகிடதக / தொதகுதாங்கிட
தொதகுதாங்கிட / தொதகுதாங்கிடதக
தரிகிடதக //

தொதகுதொதகுதொதகுதொதகு
தொதகுதாங்கிடதகதரிகிடதக / தகதரிகிடதகதாங்கிட
தகதரி / கிடதகதாங்கிடதகதரி
கிடதக //

தகதரிகிடதகதாங்கிட தகதரிகிடதக
தாங்கிடதகதரிகிடதக / தகதரிகிடதகதளாங்கு
தொம்தளங் / குதொம்தளாங்கு
தொம்தளாங்குதொம் //
 தாம்

பதம்.

நாட்டியத்தில் அபிநயத்திற்கு முதன்மைதரும் ஓர் இசை உருப்படி பதமாகும். இந்த அபிநயங்கள் கருத்துச் செறிவான பாடலுக்கு ஏற்ற வகையில் அமையும்போது, அவற்றை நன்கு மென்மேலும் சிறப்புற எடுத்துக்காட்டுவது மிருதங்க இசையின் முக்கிய பங்காகிறது. அகப்பொருள் சார்ந்த இப்பாடல்வகை பல்லவி, அநுபல்லவி, சரணம் என்னும் அமைப்பில் இருக்கும். சிருங்கார ரசம், மதுர பக்தி, தலைவன், தலைவி உறவு, நாயக நாயகி பாவம் எனப் பலவாறு சொல்லப்படும் காதல் எனும் அன்புணர்வு இந்த உருப்படியின் கருப்பொருளாகின்றது. பிரிவுத்துன்பம், புத்துணர்ச்சியின்பம், ஆற்றாமை முதலிய அக உணர்வுகள் பொருத்தமான சொல்லமையோடும், சுவைக்கேற்ற இசையமையோடும், பொருத்தம்மிக்க மிருதங்க இசையோடும் அமையும்போது, அது கலைச்சிறப்புமிக்க ஒரு படைப்பாகின்றது.

பதங்களின் பாடுபொருள் சிற்றின்ப உணர்வுகளை உணர்த்துவதுபோல் இருப்பினும், உயர்ந்த பேரின்பப் பொருளை நுட்பமாக உணர்த்துவதே அதன் இலக்கணமாகும். இறைவனை அன்பிற்குரிய தலைவனாகவும் (பரமாத்மா), இறைவனை அடைய விளையும் ஆன்மாவாகியது (ஜீவாத்மா), தலைவியாகவும் பாடலில் சித்திரிக்கப்படுகின்றனர். இறைவனை ஆன்மா உணர்ந்து கொள்வதற்குக் குரு உறுதுணையாய் விளங்குவதுபோல், பதங்களில் காதலனுக்கும், காதலிக்கும் தோழி துணையாக அமைகிறார்கள். இதனால் உரிய தத்துவமாகிய பதி - பசு தொடர்பை உலகியல் முறையில் எளிமையாக விளக்கும் ஒரு கலைவடிவம் பதம் என்றால் அது மிகையாகாது.

காதலன் - காதலி, ஜீவாத்மா - பரமாத்மாவிற்குத் தோழி, குரு ஆகியோர் உறுதுணையாய் இருப்பது போன்று, தமது உள்ளக் கிடக்கைகளையும், தலைவனின் புகழை வர்ணித்தும், கிளி, மயில், குயில், வண்டு, அன்னம் போன்றவற்றைத் தூதுவிடும் அழகிய நயம்மிக்க பதங்களும் உள.

“கி.பி.16, 17ஆம் நூற்றாண்டுகளில் கர்நாடக இசைவடிவங்களில் ஒன்றான பதம் என்னும் இசைப்பாடல்களைத் தமிழில் முத்துத்தாண்டவரும், கி.பி.17ஆம் நூற்றாண்டில் தெலுங்கு மொழியில் ஷேத்ரக்குரும் இயற்றிய காலத்திலிருந்து தமிழ், தெலுங்கு, கன்னடம், மலையாளம், மராத்தி, வடமொழி முதலான தென்னகத்தில் பயிலும் எல்ல மொழிகளிலும் பதங்கள் இயற்றப்பெற்றன. இசைவல்லார் இசையரங்குகளில் பாடியும், நாட்டிய விற்பன்னர் நாட்டிய அரங்குகளில் அபிநயித்தும் இந்த உருப்படி வகையைப் பிரபலப்படுத்தினர்.”¹³⁹

பதங்கள் பெரும்பாலும் நாட்டியத்தில் பயிலப்படுவதால் இசையமைப்பிலும், தாள அமைப்பிலும், பாடும் முறையிலும் இவை தனித்தன்மைகள் பெற்றுக் காணப்படும். இராகப்பொருத்தம் மட்டு மன்றிப் பொருத்தமான தாளமும், நாட்டியப் பதங்களில் அமைவது சிறப்பாகும். பாடலுக்குரிய கால அளவைத் தீர்மானிப்பது தாளமாகும். தாளம் மாறினால் பாட்டின் இசையிலும் மாற்றம் ஏற்படும். இசை மாறினால் சுவையும் மாறும். ஆதலால் பாடல் உணர்த்தும் முதன்மையான சுவைக்குப் பொருத்தமான தாளம் பதத்திற்கு அமைவது அவசியமாகும்.

நாட்டியப் பதங்களில் அக உணர்வுகள் நிதானமாகவும், தெளிவாகவும் அபிநயிக்கப்படவேண்டும் என்பது மரபு. முகபாவம், அங்கபாவம், கை முத்திரைகள் முதலான ஆடல் நெறிகளால் உணர்வுகள் அபிநயிக்கப்படுமாயினும், பாடலின் இசையும், லயமும், அதற்கான மிருதங்க இசையும்தான் நுட்பமான அக உணர்வுகளை உணர்ச்சிபூர்வமாக வெளிக்காட்ட உதவுகின்றன. அதனாற்றான் பெரும்பாலான பதங்கள் ஆதி, ரூபகம் முதலான தாளங்களில் இரண்டு களையில் அமைத்து விளம்ப காலத்தில் பாடப்படுகின்றன. எடுத்துக்காட்டாக கே.என்.தண்டாயுதபாணிப் பிள்ளையின் இரண்டு களையில் சண்முகப்பிரியா இராகத்தில், ரூபக தாளத்தில் அமைந்துள்ள ‘யாரடி இந்த வாசலில் வந்து ஆர்ப்பாட்டங்கள் செய்தவன்’ என்னும் பாடலைக் குறிப்பிடலாம். திரிபுடை தாளம், மிஸ்ரசாப்பு தாளம், அடதாளம் ஆகிய தாளங்களிலும் பதங்கள் அமைகின்றன. திரிபுடை தாளத்தில் அமையும் பதங்கள் தனிச்சிறப்புக் கொண்டவை. சுத்த சாவேரி இராகத்தில், திரிபுடைதாளத்தில் முதலாவது ஆவர்த்தனம் 1½ எண்ணிக்கை தள்ளியும், இரண்டாவது ஆவர்த்தனம் ½ எண்ணிக்கை தள்ளியும், ஒரு களையும் அல்லாத இரண்டு களையும் அல்லாத இடைநடுவான கால அளவில் பாடப்படும் தேவார நாயன்மார் பாடிய ‘தொண்டரஞ்சு களிறும்’, ‘சிறையாரும் மடக்கிளியே’ போன்ற எடுப்புத் தேவாரங்கள் இன்றளவும் இந்தவகைத் திரிபுடை தாளத்திலேயே பாடப்பட்டுவருவது குறிப்பிடத்தக்கது.

பாடற்பொருளின் சுவைக்கேற்ற ஓசை நயம்பெறப் ‘பின்முடுகு’ என்னும் இசையணி பதங்களில் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. திஸ்ரம், சதுஸ்ரம், கண்டம் முதலான நடைகளில் பாடப்பொருளுக்குப்

பொருத்தமான நடையில் சொற்களை அமைத்துக்கொள்வது ஒரு வகையாகும். நாட்டிய அரங்கில் பின்முடுகுப் பதங்களைப் பாடும்போதும், அபிநயிக்கும்போதும் அதன் நடைப்போக்கும், அதற்கான மிருதங்க இசையும் யாவரையும் கவரத்தக்கதாக இருக்கும்.

அக உணர்வுகள் தொடர்பான பாடல்களாதலால் பதங்களில் பல்வேறு மனநிலைகளுக்கான சுவைகள் நெறிப்படுத்தப்படுகின்றன. இன்பச் சுவையே பதங்களின் மேலோங்கிய சுவையாயினும், காதல் உறவில் மகிழ்ச்சி, சோகம், பயம், வீரம், அற்புதம், அருவருப்பு, அமைதி, கோபம் முதலான பல சுவைகளும் பாடலில் இடம்பெற வாய்ப்புண்டு. காதலனின் பாராமுகம் அல்லது நேர்மையின்மை காரணமாக ஏற்படும் கோபம், ஏக்கம், ஏமாற்றம், வெறுப்பு, அருவருப்பு முதலிய உணர்வுகளையும், பிரிவினால் ஏற்படும் ஆற்றாமை, துன்பம், விரகதாபம், இரங்கல் ஆகிய உணர்வுகளையும், கூடலினால் ஏற்படும் நாணம், மனநிறைவு, ஆனந்தம் என்னும் உணர்வுகளையும் அவ்வவற்றின் சுவை சிறக்க, பாடல்களின் மூலம் வெளிக்கொணர்தல் இன்றியமையாததாகும். எனவே பாடற்பொருளுக்கும், சந்தர்ப்பத்திற்கும், பாடும் சூழ்நிலைக்கும், பாடுபவர் மனநிலைக்கும் ஏற்ற இராக தாளங்கள் பதங்களில் பொருத்தமாக அமைவது முக்கியமாகின்றது. இந்த வகையில் இவற்றிற்கு மிருதங்கம் இசைத்து இவற்றைச் சிறப்பிப்பதும் முக்கியமாகிறது. மனதிலே ஏற்படும் சுவைகளை வெளிக்காட்டும்போது அவை பாடலடிகளுக்கேற்ப அமைகின்றன. அச்சுவைகளுக்கேற்ற இராகங்கள் தேர்ந்தெடுக்கப்படுவது போன்று, மிருதங்க இசையையும் தேர்ந்தெடுக்கப்பட வேண்டும் என்பது கட்டாயமாகிறது. பெரும்பாலும், பாடலுக்கும், பாடல் அமைந்த தாள எண்ணிக்கை, நடை என்பவற்றிற்குப் பொருத்தமாக மிருதங்கம் இசைப்பதும் வழமை.

‘இசை இல்லாத நடனம் உடற்பயிற்சிக்குச் சமனாகும்’ என்பார் பரதமுனி. நடனத்தை உயிருட்டுவது அதற்காக வழங்கப்படுகின்ற இசை என்றும் கூறலாம். அது குரலிசையாகவோ, அன்றியும் விரலிசையாகவோ அமையலாம். ஆதலால் இவ்வுருப்படியானது நடனவாக்கம் செய்யப்பட்டு, அரங்கிலே தோற்றும்போது இசை வழங்கும் ஒத்துழைப்புகள் பற்றி நோக்குவோமாயின், பாடலின் பொருளும், பாடலின் இராகமும், பாடப்படும் பாவமும் நடனமாடுபவரின் ஆற்றுகைத் திறனை ஊக்குவிப்பதாக அமைந்துவிடுகின்றன. பாடலும், நடனவாங்கமும் இணைந்து நடனமாடுபவரை வரையறை செய்தாலும், இவற்றைச் சீரான முறையில் அரங்கில் நெறிப்படுத்துபவர் மிருதங்கக் கலைஞரே ஆவார்.

வாய்ப்பாட்டிசை, ஆடலிசை என்னும் கலை வடிவங்களுக்குப் பிரதான தோல் வாத்தியமாக மிருதங்கமானது அவ்விரு கலை வடிவங்களுக்கும் இசைக்கப்படும் முறையில் பாரிய வேறுபாடுகளைக் கொண்டுள்ளது. இவ்வேறுபாட்டினை மிருதங்கம் வாசிப்பவரின் அனுபவ முதிர்ச்சியாலும், இசைஞானத் திறனாலும் மாத்திரமே வேறுபடுத்திக் காட்டமுடியும்.

இசைக்கச்சேரிகளில் பாடப்படும் எல்லா உருப்படி வகைகளும் நாட்டியக்கச்சேரிகளிலோ அல்லது நாட்டியக்கச்சேரிகளில் நிகழ்த்தப்படும் எல்லா உருப்படிகளும் இசைக்கச்சேரிகளிலோ கையாளப்படுவதில்லை. ஆனால் இவையிரண்டிலும் பாடப்படும் உருப்படிகளுள் பிரதானமான

உருப்படிகளாகக் கீர்த்தனை, பதம், தில்லானா, ஜாவளி, அஷ்டபதி முதலியவற்றைக் குறிப்பிட்டுக் கூறலாம். எனினும் இவை கச்சேரி அரங்கில் பாடும்போது, பாடப்படும் முறையும், மிருதங்கம் வாசிக்கப்படும் முறையும் முற்றிலும் வேறுபடுகின்றது. அதாவது, ஒரு சங்கதியை ஓரிரு தடவைகள் மட்டும் பாடி உருப்படியை நிறைவு செய்ய வேண்டியது இசைக்கச்சேரி முறையாகும். இதற்கு இசைவாக மிருதங்கமும் ஏனைய பக்கக் கருவிகளும் ஒத்திசைவாக இசைக்கப்படும். நாட்டியக் கச்சேரியில் இம்முறையானது முற்றிலும் மாறுபடுகின்றது. நாட்டிய அமைப்பிற்கு ஏற்ற வகையில் பாடல் அமைப்பு மாற்றப்பட்டு, பாடலானது விஸ்தாரமடைகின்றது. அந்த வகையில் பதமென்னும் உருப்படியானது சிருங்காரம் நிறைந்த உருப்படியாக அமைந்தபோதும், சஞ்சாரி பாவத்தின் மூலம் சில பொருத்தமான வரலாறுகளை நடனவாக்கம் செய்யும்போது, அங்கே நவரசங்கள் இடம்பெறுவதற்கு வாய்ப்புண்டு. அவ்வாறு அமையும்போது நவரச பாவங்களுக்கு ஏற்ற வகையில் மிருதங்க இசையாளர் தமது இசைக்கோலங்களை அளிக்கை செய்யவேண்டியவராகின்றார்.

இவ்வுருப்படியில் நடனமாடுபவர் அரங்கில் அபிநயம் செய்யும்போது அவற்றிற்கான மிருதங்கத்தின் பங்களிப்பு ஒத்திகையின்போது அமைந்தது போலும் அமையலாம், அல்லது அவற்றிற்குப் பொருத்தமான முறையில், கற்பனையில் (மனோதர்மத்தில்) நடன அமைப்பை மெருகூட்டும் வகையிலும் அமையலாம்.

மிகவும் மென்மையானதும், மிருதுவானதும் ஒலிநயமும் கொண்ட சுகமான வாசிப்பு முறையே பதத்திற்கு உகந்தது. ஏனெனில் சாஸ்திர வரம்பை சற்று விலக்கிச் சாதாரணமாகவும், ஐனரஞ்சகமாகவும் அமையக்கூடிய இராகங்களே இவ்வுருப்படிக்குப் பொருத்தமானதாக அமைகின்றது. நடன அமைப்பும் கடினமாக அல்லாது சாதாரணமாகவும், அதிலும் நுட்பமாகவும் அமையும் போது, இவ்வுருப்படி மேலும் சிறப்படைகின்றது.

பத உருப்படியில் சில சந்தர்ப்பங்களில் சஞ்சாரிபாவம் நிகழும் போது பாடகர், மிருதங்க இசையாளர் இருவரும் மிகவும் நிதானமாகச் செயற்பட வேண்டியவர்களாகின்றனர். லயம் தவறாமல் கற்பனை வளத்துடன் பாடகர் பாடலைப் பாடவேண்டும். இங்கு இடம்பெறுகின்ற ஆடல் அபிநயத்தினைப் பிரதிபலிக்கக்கூடிய வகையில் மிருதங்க வாசிப்பு அமைய வேண்டும். இவ்வாறான வேளைகளில் நடன அமைப்பு, தாள அளவுகள் சரியாக வரக்கூடிய வகையில் அமைக்கப்பட்டு இருந்தால், மிருதங்கம் வாசிப்பது சாதாரண விடயமாகி விடுகின்றது. அதே வேளை அந்த நேரத்திலுள்ள கற்பனைக்கும், மனோ நிலைக்கும் ஏற்ற வகையில் அனுபவ முதிர்ச்சிபெற்ற ஒருவர் ஆடுவாராயின் மிருதங்க வாசிப்புமுறை மிக நுட்பமாகவும், அவதானமாகவும், பொருத்தமாகவும் இருக்க வேண்டும். மிருதங்கத்தில் வாசிக்கப்படும் ஜதிக் கோர்வைகள் அந்தநேரக் கற்பனையாகவும், லயம் பிசகாமலும், நடன அமைப்புச் சிறப்புறவும் அமையவேண்டும். இந்த நுட்ப வாசிப்பு முறை, குறிபார்த்து இலக்குத் தவறாமல் வேட்டுத் தீர்ப்பதற்கு ஒப்பானதாகும். வித்துவம் நிறைந்த, கலைஞானம் மிகுந்த கலைஞர்கள் மேடையில் ஒன்றாகச் சந்திப்பதன் மூலம், அக்கலைஞர்களும் ரசிகர்களும் அடையும் கலையின்பமானது நிலையின்பமாகின்றது.

இங்கு பத உருப்படியில் வரும் பல்சுவைகளுக்கும் எவ்வாறு மிருதங்கத்தின் பங்களிப்பு அமைகின்றதென்பது நோக்கப்படுகின்றது.

- 1) காதல் உறவில் மகிழ்ச்சி : இதற்கு உசேனி, கமாஸ், ஹிந்தோளம், சுருட்டி ஆகிய இராகங்களில் பாடல்கள் அமையலாம். காதலனும், காதலியும் ஒருவரையொருவர் நெருங்கி, 'கனவு கண்டேன் நான் கனவு கண்டேன் நம் காதல் கனிந்துவரக் கனவு கண்டேன்' எனப் பாடியவாறு திருமணப்பந்தலை மனதில் நிறுத்தி மாலைமாற்றுவதாகக் காட்சி அமையப்பெறின், அதற்கு மனதை மிகவும் கவரக்கூடிய நாத ஒலிகளோடு கூடிய கமகம் நிறைந்த 'தத்தின்தத்தின்தத்தின்தத்தின்' என்னும் சொற்களை மாலையுடன் வருவதற்கு இசைத்து, பின் மாலை மாற்றி அணியும்போது கெட்டிமேள இசைப்பை மிருதங்கத்தில் 'தொம்' சொல்லும், வலந்தலையில் 'ட' சொல்லும் வரக்கூடியதாக 'டும்டும்டும்டும் - டும்டும்டும்டும்' என ஒரு சில அலகுகளுக்கு இசைக்கலாம்.
- 2) கோபம் : இதற்கு அடானா, ஆரபி ஆகிய இராகங்களில் பாடல் அமையலாம். சகுந்தலை தன் காதலன் நினைவில் இருந்தபோது, விசுவாமித்திரர் அழைத்தும் அதை சகுந்தலை அறியாத நிலையில் முனிவர் கோபப்படும் சந்தர்ப்பமாயினும், அன்றியும் சூர்ப்பனகை இலக்குமணனைப் பார்த்துத் தன்னை மணம் புரியுமாறு கேட்கும்போது, அடங்காத கோபம்கொள்ளும் இலக்குமணனது கண்களில் அனலும், நடையில் வேகமும் காணப்படும். இதற்காக 'கிடதகதா தாதா தாதா தாதா- 2 கிடதகதா தாதா- 2 கிடதகதா - 2 - கிடதககிடதககிடதககிடதக' என அருகில் வந்து சாபமிடல், மூக்கை வெட்டுதல் போன்ற சந்தர்ப்பங்களில், மூக்கை வெட்டும்போது 'திரும்' எனும் வெட்டும் சைகைக்கான துரித சொற்கட்டை இசைக்கலாம்.
- 3) வீரம் : இதற்கு பிலஹரி, தேவகாந்தாரி, நாட்டை ஆகிய இராகங்களில் பாடல்கள் அமையலாம். அருச்சுனன் அம்பை எடுத்து, வில்லை எடுத்துத் தொடுத்து எய்தும்போது, அவனுடைய வீர நடைக்கு 'தாந்தக தகஜணு தாந்தக தகஜணு' என்னும் சொற்கட்டுடன் நடந்து வந்து அம்பை எடுக்கும்போது 'கும்' எனவும், அம்பைத்தொடுக்கும்போது 'தக்' எனவும், நானேற்றும்போது மிருதங்கத்தின் இடது பக்கத் தொப்பித்தோலைக் கையால் அழுத்தியவாறு வலதுபக்க மீட்டுப்பகுதிக்குச் சற்றுப் பின்பக்கமாக நான்கு விரல்களையும் சேர்த்தவாறு 'டய்ங்டய்ங்டய்ங் ய்ங்ய்ங் ங்ங்ங்' என ஒலியெழுப்பி, பின் அம்பு தைக்கும்போது 'தாம்' எனவும், வேதனைப்பட்டு விழும்போது 'தரிதரிதரிதரிதரி திம்' எனவும் இசைக்கலாம். அன்றியும் வீமனுக்கும், துரியோதனனுக்கும் மற்போர் நடைபெறும்போது ஒருத்தரையொருத்தர் மாறிமாறி முட்டி மோதும்போது 'தகதகதகஜணுகும்,; - தகதகதகஜணுகும்,; தகஜணுகும்,; - தகஜணுகும்,; கும்,; - கும்,;

கும்; கும்; - கும்கும் - கும்கும் - குகுகுகுகுகுகு' ஂன்றும் பின் துரியோதன் ன் விழும்போது 'தீம்.....' ஂன்றும் இசைத்து வீரத்தை, வெற்றியைச் சித்திரிக்கலாம்.

- 4) **இரக்கம்** : இதற்கு நாதநாமக்கிரியை, புன்னகவராளி, சகானா ஆகிய இராகங்களில் பாடல்கள் அமையலாம். திரௌபதையின் துகிலை துச்சாதன் களையும்போது, திரௌபதை கண்ணனை வேண்ட, வேண்டுதலுக்கு இரக்கப்பட்டுக் கண்ணன் இடைவிடாது தொடர்ந்து துகிலை வழங்கிக்கொண்டே இருத்தல், இதற்கு 'தககதாங்குதொம் தின்தின்தின்தின் - தககதாங்குதொம் தின்தின்தின்தின்' ஂன்று இரக்கச் சுவையையும், துகிலுரிதலையும் இணைத்து இசைக்கலாம்.
- 5) **வியப்பு** : இதற்கு யமுனாகல்யாணி, அமீர் கல்யாணி, தேஷ், வசந்தா போன்ற இந்துஸ்தானி இசைக்கலப்புள்ள இராகங்களில் பாடல்கள் அமையலாம். கன்னன், தன்னைப் பெற்ற தாய் குந்திதான் ஂன்பதை அறிந்து பேச்சுமுச்சில்லாது வியந்து நின்றல், அன்றியும் துரியோதன் மனைவியின் மேகலாபரணங்கள் கீழேவிழக் காரணம் தானேதான் ஂன்பதை அறிந்தும் தன்மேல் ஆராத நட்பை வைத்திருந்தமையை அறிந்து வியப்படைந்து கன்னன் நின்றல் போன்ற இடங்களில் 'தா தரிகிட தகதரிகிடதக தாம்; - தக்கும்தரிகிடதகதரிகிடதக தொம்;' ஂன இசைக்கலாம்.
- 6) **நகைப்பு** : (ஹாஸ்யம்) இதற்கு மோகனம், காபி முதலிய இராகங்களில் பாடல் அமையலாம். தருமன், சூதாட்டத்தில் நாடு, நகரம், படைபலம் முதலான ஂல்லாவற்றையும் இழந்து, ஈற்றில் தமது மனைவியையும் சூதாட்டத்தில் ஈடுபடுத்தி ஂல்லாவகையாலும் தோல்வி அடைந்ததைக் கண்டு சூதாடிய சகுனி கைகொட்டி ஂள்ளி நகையாடியமை. இங்கு கைதட்டியதற்கு 'தொந்;த தொந்த' - சிரித்தலுக்கு 'தகஐஐஐதகஐஐஐ தொம்; - தொந்;த தொந்த தகஐஐஐதகஐஐஐ தாம்;' ஂனவும், அன்றியும் வானரங்கள் பல ஂன்றையொன்று தள்ளிவிடல், சண்டைபிடித்தல், பேனெடுத்தல், விறாண்டுதல், பாய்தல், பல்லைக்காட்டி நையாண்டிசெய்தல், இரண்டுகாலில் நடத்தல் முதலான சேஷ்டைகளுக்கு சுவாரசியமாக இசைக்கலாம். நகைத்தல், தள்ளிவிடுதல் - 'ததாம் ததாம் ததாம் ததாம்' சண்டைபிடித்தல் - 'தக்,கிடகிடதக - திக்,கிடகிடதக - தொம்,கிடகிடதக - நம்,கிடகிடதக', பேனெடுத்தல் - 'தீன்தரிகிடதா - தீன்தரிகிடதா', விறாண்டுதல் - 'நநநம் நநநம் - நநநம்', பாய்தல் - 'ததீம்த தீம்த தீம்த தீம்த - தீம்த தீம்த தீம்த', பல்லைக் காட்டி நையாண்டி செய்தல் - 'தகதகதாம் தகதகதாம் - தகதகதாம் தகதகதாம்', காலால் நடத்தல் - துள்ளல் நடைபோன்ற 'தின்தகதித்தாம்; தகதீம்தாம் - தின்ததீக்குதாம் திமிததீக்குதாம்' ஂன்றவாறு இசைக்கலாம்.

- 7) அருவருப்பு : இதற்கு ரேவதி, கர்நாடக சுத்தசாவேரி முதலிய இராகங்களில் பாடல் அமையலாம். அரிச்சந்திரனை பிராமணன் விற்பதற்கு விலை கூறியபோது, அரிச்சந்திரனை வாங்க வந்த புலையனைப் பார்த்து பிராமணன் அருவருப்படைதல், கண்ணையும், மூக்கையும், உதட்டையும் சுழித்தல். போன்றவற்றிற்கு 'திருதிருதாம் திருதிருதாம் - திருதிருதாம்' என்றவாறு இசைக்கலாம்.
- 8) பயம் : இதற்கு கீர்வாணி, பந்துவராணி, அமிர்தவர்ஷினி போன்ற இராகங்களில் பாடல் அமையலாம். இராவணன் கவர்ந்து சென்று அசோக வனத்தில் சீதையை வைத்தபோது, சீதை அங்குள்ள அரக்கப் பெண்களைப் பார்த்துப் பயம் கொள்ளல், ஒவ்வொரு பெண்களையும் பார்த்துப் பயந்து ஓடுதல். இதற்கு 'தத்தொம் கிடதகதா கிடதகதா தாதா - தத்தொம் கிடதகதா கிடதகதா தாதா - கிடதகதா தாதா கிடதகதா தாதா - கிடதகதா கிடதகதா' எனச் சித்திரித்து இசைக்கலாம்.
- 9) அமைதி : இதற்கு மோகனம், சாமா ஆகிய இராகங்களில் பாடல்கள் அமையலாம். இராமன் காட்டுக்குச் செல்லும்போது பின்தொடர்ந்த பரதன் மனநிலையை இராமன் சாந்தப்படுத்தி அனுப்புதல். சாந்தப்பட்ட பரதன் இராமனின் பாதுகையைப் பெற்றுக் கொண்டு சாந்தமே உருவாக 'பாதுகையே துணையாகும் என்னாளும் உன் பாதுகையே துணையாகும்' என இராமனை நினைத்தவாறு வருதல். இதற்கு எவ்வித துரித சொற் கட்டுக்களோ, விறைப்பான சொற்கட்டுக்களோ அல்லாத மத்திம கால ஓசை நயம்மிக்க 'தின்,தத்தின்மித்தின்தக - தின்தின்தத்தின்மித்தின்தக' என்னும் சொற் கட்டுக்களை இசைக்கலாம்.

'பன்னகேந்திரசயன்' என்ற பாடல், சுவாதித்திருநாள் மகாராஜாவால் இயற்றப்பட்ட ஒரு பிரபலமான இராகமாலிகைப் பதமாகும். இது சங்கராபரணம், காம்போதி, நீலாம்பரி, தோடி, பைரவி, சுருட்டி, நாதநாமக்கிரியை, பூபாளம் ஆகிய எட்டு இராகங்களில் அமைகின்றது. இந்த எட்டு இராகங்களும் இரவில் எட்டுப் பொழுதுகளுக்கும், தலைவியின் மாறுபட்ட காதல் உணர்வுகளுக்குப் பொருந்தத்தக்கவாறு அழகுற அமைகின்றன. இரவுப்பொழுதின் தொடக்கத் திற்கு சங்கராபரணம் என்றும், பாடல் முடியும் விடியற்காலை நேரத்திற்குப் பூபாளம் என்றும், பாடலின் அவ்வப்பகுதிகள் சுட்டும் பொழுதிற்கேற்ப, தலைவியின் மனநிலைகளைச் சித்திரிக்கும் வகையில் இராகங்கள் மிகப்பொருத்தமாக அமைந்திருப்பதும், இந்த எட்டு உணர்வுகளுக்கும், மேற்குறிப்பிட்ட சுவைகளுக்கேற்ப மிருதங்கம் இசைத்தது போன்று எட்டு மாறுபட்ட மிருதங்கப் பங்களிப்பு அமைந்திருப்பின், மேலும் இப்பதத்தின் சிறப்புக்கு முக்கிய காரணமாகக் கொள்ளலாம்.

கீர்த்தனை.

பரத நாட்டியத்தில் ஜதிஸ்வரம், வர்ணம், பதம், தில்லானா என்னும் இசைவகைகளின் பெயரால் நாட்டிய உருப்படி வகைகள் அமைவதுபோல், கீர்த்தனை என்னும் பெயராலும் ஓர் உருப்படி வகை உள்ளது. காதற் சுவைக்குப் பதம் என்னும் உருப்படி போல் பக்திச்சுவைக்குக் கீர்த்தனை அமைகின்றது. இது பல்லவி, அநுபல்லவி, சரணம் என வளர்ந்து, விரித்து இசைக்கும் போக்கினைக்கொண்ட ஒரு கர்நாடக இசைப்பா வடிவமாகும். தெய்வம், நாடு, நன் நெறி முதலான எல்லாப் பொருளிலும் கீர்த்தனைகள் இருப்பினும், தெய்வச் சிந்தனை தொடர்பான பக்திச் சுவைக்கு முதன்மை கொடுக்கும் கீர்த்தனைகள் அரங்கத்தில் பாடுவதற்கும், நாட்டியம் ஆடுவதற்கும் உகந்தவையாகின்றன.

தமிழ், தெலுங்கு, கன்னடம், மலையாளம், வடமொழி முதலான மொழிகளில் கீர்த்தனைகள் அமைந்துள்ளன. இவற்றை இயற்றியவர்களில் சீர்காழி முத்துத்தாண்டவர், அருணாசலக் கவிராயர், மாரிமுத்தாப்பிள்ளை, புரந்தரதாசர், அன்னமாச்சாரியார், பத்ராசலம் இராமதாஸர், ஊத்துக்காடு வெங்கடசுப்பையர், கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார், மாயூரம் வேதநாயகம்பிள்ளை, தியாகராஜசுவாமிகள், முத்துசுவாமிதீட்சதர், சியாமாசாஸ்திரிகள், சுவாதித்திருநாள் மகாராஜா, நீலகண்டசிவன், கவிஞ்சரபாரதியார், திருவாரூர் இராமசுவாமிபிள்ளை, பாவநாச முதலியார், கடிகை முக்குப்புலவர், மாம்பழக்கவிராயர், கோடசுவரய்யர், இராமசுவாமிசிவன், இராமலிங்க சுவாமிகள், பாவநாசம்சிவன், பெரியசாமிதூரன், மாயூரம் விஸ்வநாதசர்மா, அச்சுததாஸர், நாராயணகவி, தேசிய விநாயகம்பிள்ளை, சுப்பிரமணியபாரதியார் முதலானோர் பக்திச்சுவை தரும் கீர்த்தனைகளைப் பாடி, கர்நாடக இசையை வளமுட்டிய பேரறிஞர்களுள் குறிப்பிடத் தக்கவர்களாவார்.

பொருட்சிறப்போடு இயற்சிறப்பும், இசைச்சிறப்பும், கூடிய கீர்த்தனைகள் அபிநயிக்க உகந்தவையாகின்றன. இவற்றுள் சொற்கட்டுக் கோவைகளைக் கொண்டவையும், பல்வேறு இராகங்களைக் கொண்டு இராகமாலிகையாய் அமைந்தவையும், பாடலில் ஒருபகுதி முடுகிசையில் (முத்திம காலம்) அமைந்தவையும், சிட்டாய்ஸ்வரம் எனும் இசையணியைப் பெற்றவையும், புராண இதிகாச தத்துவக் கருத்துகளை மிக எளிமையாக உணர்த்துவனவும், அருவருப்பு, அச்சம், நகை, முதலான மெய்ப்பாடுகளை மையமாகக் கொண்ட வஞ்சகப்புழ்ச்சி பொருந்தியனவுமான கீர்த்தனைகள் ஆடல் அபிநயத்தில் சிறக்கக் கூடிய கீர்த்தனைகள் ஆகின்றன.

இராகமாலிகையில் அமைந்த கீர்த்தனைகள் எல்லாத் தென்னக மொழிகளிலும் இயற்றப் பட்டுள்ளன. பல சம்பவங்கள் அல்லது பல்சுவை கொண்ட கதைகள் கீர்த்தனையில் பாடு பொருளாக இருப்பின், அது இராகமாலிகையில் அமைவது சிறப்பு. இராமபிரானின் பெருங் குணங்களும் அவர் வாழ்வில் நடந்த சிறப்பான நிகழ்வுகளும், திருமாலின் 10 அவதாரங்கள் பற்றிய சிறப்புகளைக் கூறுவனவும் இராக மாலிகை கீர்த்தனைகளாக அமைந்துள்ளன. காதல்,

அருவருப்பு, அச்சம், வியப்பு, நகை, வீரம், கோபம், இரக்கம், அமைதி ஆகிய ஒன்பது மெய்ப்பாடுகளும் காட்டி அபிநயிக்கத்தக்க இராகமாலிகைக் கீர்த்தனைகளும் உள்ளன.

சந்தர்பத்திற்கும் சுவைக்கும் பொருத்தமான இராகங்கள் எவ்வாறு தேர்ந்தெடுக்கப்படுகின்றனவோ அதுபோல மிருதங்க இசைப்பிலும் தேர்ந்தெடுக்கப்படும் புலமை வேண்டும். நவரசம் எனப்படும் மெய்ப்பாட்டிற்கு அந்தந்த ரசத்தை மெருகூட்டக்கூடியனவாக வாசிப்பு அமைய வேண்டும். அச்சம், வீரம், கோபம் முதலான ரசங்கள் கம்பீரமானவை. இவற்றிற்குக் கண்டம், மிஸ்ரம் போன்ற நடைகள் பொருத்தமானதாக இருக்கும். அதிலும் இவற்றை முடுக்கிவிடும் (அடுத்தகால) வாசிப்பு அதனைப் பலமடங்கு சோபிக்கச் செய்கின்றது. விளம்பகாலம், மத்திமகாலம், துரித காலம், சொற்கட்டுக்கோவைகளை விட்டுவிட்டு வாசித்தல், நடைபேதம் அதிலும் துரிதகாலம், இன்னோசைகள், வல்லோசைகள் எனப் பலவாறு மிருதங்கத்தில் கற்பனையாக இசைக்கும் வாய்ப்பைக் கொடுக்கின்றது.

நாட்டிய நாடகம் போன்றவற்றிற்குப் பாடல்களாகவும், அல்லது இசைவாத்தியங்களின் துணையுடனும் காட்சிகள் அமையும். தாளநடையுடன் கூடிய பாடல்களின் இடையே வரும் ஜதிக் கோர்வைகள், காட்சி மாறுதல் போன்றவற்றிற்கு மாத்திரமல்லாது, கதைக்காட்சிகளில் வரும் மாலைகட்டுதல், மலர் கொய்தல், மாலை சூடுதல், குதிரையின் குழம்பொலி, தேர் ஓடும் ஒலி, தேர் கட்டுதல், தேரில் இருந்து இறங்குதல் அல்லது ஏறுதல், வாட்போர், மல்யுத்தம், அம்புவிடுதல், பாம்பு சீறிப் படமெடுத்தல், கொத்துதல், மயிலாடுதல், வண்டின் ரீங்கார ஓசை, குயில், கிளி போன்ற பறவைகள் பறக்கும்போது உண்டாகும் சிறகின் ஓசை, கல்லெறிதல், கோப்படல், சிரித்தல், ஏளனம் செய்தல், கண்டித்தல், சிலை செதுக்குதல், அணைத்தல், தள்ளிவீழ்த்துதல் போன்றவற்றிற்கு அவற்றை இயற்கையான முறையில் சித்திரிக்கும் வகையில் மிருதங்கத்தில் ஓசைகளை எழுப்பி அந்நிகழ்வுகளைப் பார்த்து மெய்மறக்கச் செய்யும் வகையில் இசைக்க வேண்டும்.

கீர்த்தனைகளில் பின்முடுகுக் கீர்த்தனைகளும் உள்ளன. இக்கீர்த்தனைகள் பெரும்பாலும் மத்திம காலத்திலேயே அமைந்திருக்கும். இந்த நடை அமைப்பை அழகுற வேறுபடுத்திக் காட்ட சொற்செறிவும், இசைச்செறிவும் அமைந்த விரைந்த நடையிலான ஒரு பாடற்பகுதி இடம்பெறும். சரணம் அல்லது அநுபல்லவியின் இறுதியிலே இது காணப்படும். இவ் அமைப்பை வட நாட்டவர் சமஷ்டிச் சரணம் எனவும், மத்திமகாலச் சாகித்தியம் எனவும் அழைப்பர். இவை தமிழில் பின்முடுகுக் கீர்த்தனைகள் என அழைக்கப்படுகின்றன.

முத்துஸ்வாமி தீட்சிதர் அனேகமான பின்முடுகுக் கீர்த்தனைகளைப் பாடியுள்ளார். இவர் நாட்டை இராகத்தில் பாடிய 'சுவாமி நாத பரிபாலயா', ஆரபி இராகத்தில் பாடிய 'ஸ்ரீ சரஸ்வதி நமோஸ்துதே', தஞ்சை நால்வரில் ஒருவராகிய பொன்னையா இயற்றிய மாயாமாளவகௌளை இராகத்திலமைந்த 'மாயாதீர்த்த சொரூபினி', ஊத்துக்காடு வெங்கட சுப்பையர் இயற்றிய மத்தியமாவதி இராகத்திலமைந்த 'ஆடாது அசங்காது வா கண்ணா', கானடா இராகத்தி

லமைந்த 'அலைபாயுதே கண்ணா', காம்போதி இராகத்திலமைந்த 'குழலாதி மனமெல்லாம்', மற்றும் போலகிருஷ்ண பாரதியாரின் பூர்விகல்யாணி இராகத்திலும் ரூபக தாளத்திலும் அமைந்த 'ஆனந்த நடமாடுவார் தில்லை' போன்ற கீர்த்தனைகள் இசையரங்குகளிலும், நாட்டிய அரங்குகளிலும் பிரபலமடைந்துள்ளமைக்கு அவை கொண்டுள்ள பின்முடுகு நயமே முதன்மைக் காரணமெனக் கொள்ளலாம். இவ்வகையான பின்முடுகு நயங்கள் திஸ்ரம், சதுஸ்ரம், கண்டம், மிஸ்ரம், சங்கீர்ணம் முதலான நடைகளில் பாடல்களை விவரிக்கும் வகையில் அமைந்திருக்கும். உதாரணமாக, பாபநாசம் சிவன் அவர்கள் இயற்றி, ஆதி தாளத்திலும், கமாஸ் இராகத்திலும் அமைந்த 'இடது பாதம் தூக்கி' எனத் தொடங்கும் பாடலின் சரணம் திஸ்ர நடையிலும், சதுஸ்ர நடையிலும் அமைந்துள்ளமையைக் காணலாம்.

பின்முடுகுக் கீர்த்தனைகளில் பாடலின் முற்பகுதியானது நிதானமாகப் பாடி, அபிநயம் செய்யத்தக்க வகையிலும், பிற்பகுதியான முடுகிசைப்பகுதி தாளச் செறிவுடன் விறுவிறுப்பாகப் பாடி தாள நயம் காட்டி ஆடல் புரியும் வகையிலும் அமைந்திருப்பது, இவற்றை மேலும் சிறப்படைய வைக்கும் வகையிலும், தமது நுண்ணிய திறமைகளை வெளிக்காட்டும் வகையிலும் மிருதங்கம் இசைக்க ஏதுவாகின்றது. உதாரணமாக,

இராகம் - கமாஸ்

தாளம் - ஆதி

சரணம்

திஸ்ர நடை

சதுஸ்ர நடை

பதப மகம தாத தாத	/	ரிஸநீ ; தப	/	தா ; நீதா	//
திருவ டிச், சி லம், பு கள், க	/	லீர் ; ; க,	/	லீர் ; எ, ன,	//

நாட்டிய அமைப்பு

(கையால் சிலம்பைக் காட்டுதல்) / ததிதிதெய், திதிதெய், / திதிதெய், திதிதெய், //

மிருதங்க வாசிப்பு முறை

தகிட தகிட தகிட தகத / தீன் ; ; த, / தீன் ; ; த, க, //

தகதின் ததின், தகதின் ததின்,

தகதின் ததின், தகதிமித / தின்தின்-2 தின்தின்-2 / தின்தின்-2 தின்தின்-2 //

தாங்கிட தகதரிகிட தகதாங்கிட தக

தரிகிட தகதாங்கிட தகதரிகிட தக

தாங்கிட தகதரிகிட தக / தின்தின்-2 தின்தின்-2 / தின்தின்-2 தின்தின்-2 //

ஐதிஸ்வரம், தில்லானா போன்ற உருப்படிகள் பொருள் எதுவும் தராது, நாட்டிய நயம் ஒன்றை மட்டுமே கருத்தாகக் கொண்டு இடம்பெறுகின்றன. ஆனால் பொருட்சுவையை முதன்மையாகக் கொள்ளும் கீர்த்தனைகளில் சேர்க்கப்படும் சொற்கட்டுக் கோவை பாடலின் பொருளுக்கு நயம் சேர்க்கின்றது.

கீர்த்தனை பாடிய தமிழிசைப் புலவர்களில், காலத்தால் மூத்தவர் சீர்காழி முத்துத்தாண்டவர் ஆவார். இவர் தில்லை நடேசனின் திருநடனத்தைச் சித்திரித்துச் சொற்கட்டுக் கோவைகளைப் பொருளோடு புனைந்து பாடியது அழகுறக் காணப்படுகின்றது. கங்கையைத் தலையில் அணிந்து, வேதங்களுக்கு தலைவனாக அன்பர்களைத் துன்பத்தில் இருந்து காக்கக், கொடிய நஞ்சை உண்டு கறைகண்டனாக இறைவன் சிற்சபையில் நடனம் ஆடுகிறான். அந்த அற்புதமான ஆடலைக் கண்டு திருமாலும் பிரமனும் விண்ணவரும் முனிவரும் வெள்ளானையும் பல்தலை நாகமும் உள்ளம் உருகி மகிழ்ந்து நெகிழ்கின்றனர். அவர்கள் நெஞ்சருகி துதி செய்யப் பரவெளியில் “தரிசு தரிசு தரிசு தரிசு தாம் தாம் ததாம்...” என்று ஐதி முழங்க இறைவன் சிற்சபையில் நடிக்கிறான். “நடிப்பவனே சிற்சபையில் நின்று நடிப்பவனே” என்ற பல்வவியோடு தொடங்கும் இக் கீர்த்தனையில் முத்துத்தாண்டவர் சேர்த்துள்ள சொற்கட்டுக் கோர்வையின் ஒலிச் சேர்க்கையால் இறைவன் ஆடிய திருநடனம் உணர்த்தப்படுகிறது. இச் சொற்கட்டுக் கோர்வைகள் தத்தகாரத்தில் அல்லாமல் கீர்த்தனையின் இசை அமைதிக்கு (வர்ணமெட்டு) உள்ளடங்கிய ஒரு கூறாக இசையோடு அமைகின்றன. கீர்த்தனையின் வர்ணமெட்டின்படி ஒரு பகுதியாக இச் சொற்கட்டுக் கோர்வைகள் அமையும் அழகினைச் சுரதாளக் குறிப்புகளுடன் தரப்பட்டுள்ள இப்பாடலில் காணலாம். கீர்த்தனையில் மிருதங்கப் பங்களிப்பிற்கு இப்பாடல் பொருத்தமாக அமைவதால் இங்கு தரப்படுகின்றது.

இராகம்: சட்விதமார்க்கினி

தாளம்: ரூபகம்

பல்லவி

“பாதா	பாபமபா ;	//	பமகா	கா ரீ ரீ ஸா	//
நடிப்;	ப,வ,னே ;	//	; சிற்,	; ச ,பை, ;	//
ஸா ; ;	ஸநிதாநீ	//	ஸாரீ	கா ரீ காமா	//
நின்,;	; நு,நடிப் ;	//	ப , ;	வ , நே ; ;	//
பாதா	பாபாபமபா	//	; ; ; ; ; ;		//
நடிப்;	;ப,வ,னே,	//	; ; ; ; ; ;		// (நடிப்பவனே)

அனுபல்லவி

பாதா	பாபமபா ;	//	பமஸா	கபா ம	பாதா	//
நடிப்;	பவ,; நே	//	; ;	; ;	கங்,கை	//
பாதா	பதநீதநிஸ்நி	//	நிததா	நீ ;	ஸாஸா	//
மு,டிப்	,ப,வ,னே ;	//	; ;	; ;	ம,றா,	//



ஸ்ரீகா ரிக்மா கா ரீ // ஸ்ரீக்ரி ஸ்ா ; நீதா //
 ப,டிப், ப,வ,னே ; // ; ; ; ; வி;டங், //
 மமபத நிஸ்ரிச் நிதபம // ஸ்ரிசா ஸநிதநி சரிம //
 கு,டிப் ப, ;வ , ; // ; ; னே ; ; ; // (நடிப்பவனே)

சரணம்

நீஸா நீதஸ நிநிதா // பாபம கரிசரி காகரி //
 அரி ; யும்,அய;னும், // வின்னம ரரும்முனிகாகரி //
 ஸாசநி தானீ ஸாரிஸ // ஸரிகா ரீகா பமபா //
 அன ; மும்,; வெள்,; // ளானையும் பனகச யன,மும் //
 காமா பாபம பாதா // பதநித நீநித தபதா //
 உருகியு ;ருகி ;யுள் // அழி ; யவெ ; ளி,யே, //
 பமகா மாபா தாதப // தநிஸ்நி தபதா நிஸா //
 யொளிரும் வெ,ளி பெ,ற, // அடியர், து,தி, செ,ய, //
 ஸ்ரிஸ்நி ஸ்நிதப தபமப // மககரி ககபம பாதா //
 தரிகுத ரிகுகுத ரிகுதரி // குகுதாம் தாம்; தத்,தாம் //
 பமபத பதநிஸ் நிதபம // பதநித ததபத ஸநிஸா //
 திரிகுதி ரிகுகுதி ரிகுதிரி // குகுதீம் தீம் ; தித்தீம் //
 தபதநி ஸ்ரிஸ்ரீ ரிக்ரி // ஸநிதநி ஸ்ாஸ்ரிஸ் நிஸ்நி //
 தரிகுத ரிகுகுதாத்திரிகு // திரிகுகு தீத்திரிகு தரிகு //
 தபதப மபமக கரிரிஸ // ரிகாம பதபமகரிஸரிகப பம //
 குதிரிகு திரிகுகு தத்,தெய், // யதெய்,யத் திரிகிடதக ததியதோ மென்று //”140

மேற்குறிப்பிட்ட கோவையின் முற்பகுதியின் அமைப்பும் பிற்பகுதியின் அமைப்பும் இவ்வாறு அமைகின்றது.

தரிகு தரிகு குதரி குதரி // குகுதாம் தாம் ; தத்,தாம் //
 திரிகு திரிகு குதிரி குதிரி // குகுதீம் தீம் ; தித்தீம் //
 தரிகு தரிகு குதாம் திரிகு // திரிகுகு தீம் தரிகுதரிகு //
 குதிரி குதிரிகுகு தத்,தெய், // யத்தெய்,யத் திரிகிடதக ததியதோ,மென்று //

வர்ணமெட்டிற்கு நான்கு நான்காய் பிரிந்து வந்த சொற்கட்டுக்களை பிரித்து பார்க்கும் போது முற்பகுதி மூன்று மூன்றாகவும் பிற்பகுதி நான்காகவும், பிற்பகுதி துரிதகால ஆறு அலகாகவும் அமைகின்றன. இவற்றிக்கு நாட்டிய அபிநய அமைப்பு இடம்பெறுமாயின், பாடுபொருள், இசைநயம், தாளஅலகு என்பனவற்றுக்கமைய கமகம் நிறைந்தனவாகவும் இன்னோசைகள்



பொருந்தியன வாகவும் பாடலடி 2 மாத்திரைகளில் அடங்குவதால் தாளத்தின் அளவை அரை நிலைப்படுத்திய வகையில் சொற்கட்டுகளை வாசித்தவாறும், இவற்றிக்கு துரிதகால (புரட்டல்) சொற்கட்டுகளாகவும், சர்வலகுவின் மேற்கால 'தாங்கு தீங்குதக', 'தகிடதீங்குதின்', 'தகதிங்குதகதின்', 'தகதின்தகதிங்கு' என்னும் சொற்களுக்கு நிகரான 'தகதகதகதின்' போன்ற மீட்டுச் சொற்களை மிருதங்கத்தில் இசைக்கலாம்.

இக் கீர்த்தனை, ஆடலரங்கில் இசைக்கப்பெறுமாயின் இதற்கான ஆடல் சிவனின் தாண்டவ அமைப்பைக் கொண்டதாகவே இடம் பெறும். ஆகையால் பாடலிசைக்கு ஏற்ற அமைப்பிற்கும், ஆண்மைக்கும் ஏற்றவாறு உக்கிரமான சொற்களோடு, நாத ஓலிகளையுடைய சொற்களையும் நிரப்பி, பாடலிசைகேற்றவாறு விட்டுவிட்டு இசைத்தும் நாட்டியத்தை சோபிக்கச் செய்ய வேண்டும்.

இப்பாடலின் பின்னால் வரும் சொற்கட்டுக்கோவைகள் தாண்டவ அமைப்பில் அமைவதால் கால்களை தட்டியும், தூக்கியும், தாண்டியும், கைகளை வீசியும் ஆடல் இடம் பெறும். ஆகவே அவற்றை நன்கு மிகைப்படுத்தும் வகையில் மிருதங்கம் இசைக்க வேண்டும். எனவே சொற்கட்டுகள் வர்ணமெட்டில் அமைந்தாலும் ஏற்கனவே கூறப்பட்டது போல் அச் சொற்கட்டுக்களின் அமைப்பிற்கு ஏற்றவாறு (அலகுகள்) கால் அமைப்பையும் கைவீச்சையும் பொருந்த இடம்பெறும் அலகுகளை மிருதங்கத்தில் எவ்வாறு இசைக்கலாம் என இங்கு ஆய்ந்து தரப்படுகிறது.

தரிசு	தரிசு	சுதரி	சுதரி	//	சுசுதாம்	தாம்;	தத்,தாம்	//
1.தாம்,	தாம்,	தீம்,	தீம்,	//	தரிசுகரிதொம்,	தாம்;	தரிசுகரிதொம்,	//
2.ததாம்	ததாம்	தீதீம்	தீதீம்	//	தீம்,தாங்கு	தக	தீம்தீம்தீம்,	//
தரிசு	தரிசு	சுதரி	சுதரி	//	சுசுதீம்	தீம் ;	தீத்,தீம்	//
1.தாங்கிடதக	தீம்	தரிசுகிடதக	தீம்	//	தீந்தத்தரிசுகதக	தீம்	தீம் தரிசுகரிதீம்	//
2.ததரிசுகரிதொம்	ததரிசுகரி	தரிசுகரி	தரிசுகரி	//	தரிசுகரிதொங்குதக	தரிசுகரிதொங்குதக	தரிசுகரிதொங்குதக	//
தரிசு	தரிசு	சுதாம்	தரிசு	//	தரிசுகரி	தீம்	தரிசுகரிசுகரி	//
1.தகதரிசுகரிதொங்கு	தகதரி	தரிசுகரி	தரிசுகரி	//	சுதரிசுகரிதொங்கு	ததீம்	ததீம்	//
2.தாம்தீம்கிடதகதரிசுகரிதொங்கு	தாம்	தீம்	தரிசுகரி	//	,தாம்தகரிதொங்கு	தகரிதொங்கு	தகரிதொங்கு	//
சுதரி	சுதரி	சுசு	தத்,தெய்,	//	யத்தெய்,யத்	தரிசுகரிதொங்கு	தரிசுகரிதொங்கு	//
1.தீம்கு	தாங்கு	தக	தா தீம்	//	, தீம்,	தரிசுகரிதொங்கு	தரிசுகரிதொங்கு	//
2.தீம்	தீம்	தீம்	தீம்	//	தக	தாங்கிடதக	தரிசுகரிதொங்கு	//
				//	தரிசுகரிதொங்கு	தரிசுகரிதொங்கு	தரிசுகரிதொங்கு	//

இதற்கு அப்பாலும் சொல்லலாம். ஆனால் இங்கு இத்துடன் நிறைவு பெறுகிறது.

பரத நாட்டியத்தில் உவகை, வீரம், காதல் முதலான சுவைகளை வெளிக்காட்டச் சொற்கட்டுக் கோவைகள் பயன்படுவது போல், சிட்டைஸ்வரமும் பயன்படுகின்றது. நாட்டிய அரங்கில் பிரபலமடைந்துள்ள சுவாதித்திருநாள் மகாராஜாவின் 'பாவயாமி ரகுராமம்' எனத் தொடங்கும் பாடல் சாவேரி இராகத்தில் அமைந்துள்ளது. பின்னர் இதனை சாவேரியுடன், நாட்டைக்குறிஞ்சி, தன்யாசி, மோகனம், முகாரி, பூர்விகல்யாணி, மத்தியமாவதி, முதலான ஏழு இராகங்களில் இராகமாலிகையாக அமைத்து, அதன் ஒவ்வொரு பகுதிக்கும் சிட்டைஸ்வரங்களை அமைத்துப் பிரபலப்படுத்தியவர் செம்மங்குடி சீனிவாச அய்யர் என அறிய முடிகின்றது.

கீர்த்தனைகளில் புனையப்படும் சொற்கட்டுக் கோவையும், சிட்டைஸ்வரமும், நிருத்த வகைக் குரியவை. கீர்த்தனைகளில் சொற்கட்டுக் கோவை, சிட்டைஸ்வரம் ஆகியன தனித்தனியே இருக்கும் வேறு சில கீர்த்தனைகளில், இவ்விரு இசை அணிகளையும் பயன்படுத்தி உவகைச் சுவையை இரட்டித்து உணர்த்தியுள்ள இயலிசை மேதைகளும் உள்ளனர். இதற்கு உதாரணமாகக் காம்போதி இராகத்திலும், ஆதிதாளத்திலும் அமைந்த 'ஆனந்தமே பரமானந்தமே' எனத்தொடங்கும் பாபநாசம் சிவன் பாடிய பாடலை குறிப்பிடலாம்.

கீர்த்தனைகளை அழகுசெய்யச் சொற்கட்டுக்கோவை, இராகமாலிகை, பின்முடுகிசை, சிட்டைஸ்வரம், பல்சுவையணி எனப் பல்வேறு அணிகள் இயலிசை மேதைகளால் அவ்வப்போது சேர்க்கப்பட்டிருக்கின்றன. இசையரங்குகளில் இவற்றின் இசை நயத்திற்கு முதன்மை கொடுத்து இவ்வணி அழகுகள் நயக்கப்படுகின்றன. ஆனால் நாட்டிய அரங்குகளில் இவை நாட்டியப் பாங்கோடு பயன்படுத்தும்போது, இவற்றிற்கு மிகவும் இன்றியமையாதனவாக மிருதங்க இசையின் பங்களிப்பு அவசியம் என்பதை யாவரும் அறிந்து கொள்ள வேண்டும்.

ஜாவளி

பரதநாட்டிய அரங்கில், அபிநயத்தில் இடம்பெறும் ஓர் இசைப் பாட்டுவகை ஜாவளியாகும். "கன்னடமொழியில் 'ஜாவடி' என்றும், மராத்திய மொழியில் 'ஜாஹவளி' என்றும் கூறப்படும் இச் சொற்கள், 'காமச் சுவைதரும் ஒருவகை கவிதை' என்றும், 'கண்களின் பார்வையில் காதல் மொழி' என்றும் பொருள் உணர்த்துவதாக உள்ளது. ஜாவடி, ஜாஹவளி என்னும் இச்சொற்களே பின்னர் ஜாவளி என மருவியிருக்கலாம். இப்பெயர் கொண்ட பாடல்வகையொன்று தஞ்சை நாட்டியச்சகோதரர் நால்வர் காலத்திலிருந்து (கி.பி.19ம் நூ.ஆ) நாட்டிய அரங்குகளில் அபிநயிக்கப்பெற்று வருகின்றது"¹⁴⁰

பெரும்பாலான ஜாவளிகள் தெலுங்கு, கன்னட மொழிகளில் அமைந்திருக்கும். தெலுங்குச் சொற்களோடு ஆங்கிலச் சொற்களும் கலந்த சிவராமய்யர் இயற்றிய ஜாவளிப் பாடல்களும், வேறு சில ஜாவளிகளில் தெலுங்கு, தமிழ், இந்தி, ஆங்கிலம் ஆகிய பல மொழிச் சொற்கள்

கலந்தும் பாடப்பட்டுள்ளன. இதிலிருந்து ஜாவளிகள் இலக்கியத்தரம் குன்றிய பொதுமக்களைக் கவருவதையே நோக்கமாகக் கொண்டெழுந்த பாடல்வகை எனக் கருதமுடிகிறது.

ஜாவளிகள் ஏறக்குறைய 250 ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் தஞ்சையை ஆண்ட மராத்திய மன்னர் காலத்தில் வாழ்ந்த கிரிராசகவி என்பவரால் இயற்றிப் பிரபலப்படுத்தியதாக தெரிகிறது. இரண்டாம் சகாசி மன்னர் காலத்திலும் (1684-1712) முதலாம் சரபோஜி மன்னர் காலத்திலும் (1712-1728) அரசவை இசைவித்துவானாக விளங்கிய கிரிராசகவி, மன்னரைத் தலைவனாகக் கொண்டு காதற் சுவை மிகுந்த பல பாடல்களை தெலுங்கு மொழியில் பாடியுள்ளார்.

ஜாவளி என்னும் இசை வகைக்கும் பதம் என்னும் இசை வகைக்கும் சில வெளிப்படையான ஒற்றுமைகள் இருப்பினும், அடிப்படையில் இவை வெவ்வேறு வகைகளே. காதல் உணர்வை (சிருங்கார பாவம்) மையமாகக்கொண்டு இவ்விருவகை உருப்படிகளும் அமைகின்றன. இருப்பினும் பரமாத்மா, ஜீவாத்மா என்ற உயர்ந்த தெய்வீகத்தத்துவத்தைத் தலைவன், தலைவி உறவு முறையில் பண்பாகவும் உள்ளுறையாகவும் சொல்வது பதத்தின் சிறப்பியல்பாகிறது. ஆனால் தம்மை ஆதரித்த மன்னர், வள்ளல் முதலானோரை தலைவனாகவும், தம்மை தலைவியாகவும் கொண்டு காதல் உணர்வுகளை வெளிப்படையாகப் பாடுவது ஜாவளியின் தன்மையாகிறது. இப்பாடல்களில் சித்தரிக்கப்படும் பல்வேறு தலைவியரின் (உத்தம, மத்திம, அதம) தன்மைக்கேற்ப, சொற்கள் கொச்சையாகவும், சிற்சில சமயம் விரசமாகவும் வெளிப்படுத்தப்படுவதால் ஜாவளிகள் 'பச்சை சிருங்காரப் பாடல்கள்' என்றும் அழைக்கப்படுகின்றன.

கி.பி.19ம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த தஞ்சை நாட்டியச் சகோதரர்கள் காலத்தில் ஜாவளிகள் பிரபல மடைந்தன. நால்வரில் மூத்தவராகிய சின்னையா மைசூரை ஆண்ட சாமராச உடையார் பேரில் பல ஜாவளிகளை இயற்றிப் பாடியுள்ளார். சாவேரி இராகத்தில் அமைந்த 'முட்டவந்துர', பைரவி இராகத்தில் அமைந்த 'எலராடாயினே', கானடா இராகத்திலான 'வாணிடிபாந்து' முதலான ஜாவளிகள் தெலுங்கு மொழியில் இயற்றப்பெற்று, அவை இன்றும் அபிநய உருப்படிகளாகப் பரதநாட்டிய அரங்குகளில் இடம்பெற்று வருகின்றன. கர்நாடக இசை முறையிலும், ஹிந்துஸ் தானி இசை முறையிலும் சுவாதித்திருநாள் மகாராஜா இயற்றிய 'சரனமைன' என்ற பெஹாக் இராகத்திலமைந்த பாடல் இன்றும் அரங்குகளில் அபிநயிக்கப்பெற்று வருகின்றது. தர்மபுரி சுப்பராயர் இயற்றிய ஜாவளிகளில் ஏறக்குறைய 60 பாடல்களைப் பிரபல வீணை வித்தகி வீணை தனம்மாள் குடும்பத்தினர் சுப்பிராயரிடமிருந்து நேரடியாகக் கற்றுக் கொண்டனர் என்பதும் தெரிய வருகிறது. ஜாவளிகளைப் பாடியும், அபிநயித்தும் பிரபலப்படுத்திய பெருமை தனம்மாளையும் அவர் வழித்தோன்றல்களாகிய ஜெயம்மாள், தஞ்சாவூர் பாலசரஸ்வதி, தஞ்சாவூர் டி.பிருந்தா, டி.முத்தா ஆகியோரைச்சாரும். டி.பிருந்தாவின் ஜாவளிகள் சிலவற்றை, இசைக் குறியீடுகளுடன் நூலாக முற்பதிப்பு 1960இலும், இரண்டாம் பதிப்பு 1981இலும் சென்னை மியூசிக் அக்கடமியால் வெளியிடப்பட்டது.

தஞ்சை நால்வர் வழிவந்தோராகிய தஞ்சாவூர் கே.பி.கிட்டப்பா பல மாணவியருக்கு பல ஜாவளிகளைப் பாடவும், அபிநயம் செய்யவும், கற்றுக் கொடுத்ததோடு, தஞ்சாவூர் சின்னையாவின் 22 ஜாவளிகளை இசைக் குறியீடுகளுடன் 1979 ஆம் ஆண்டு நூலாக வெளியிட்டு ஜாவளியின் மரபுப் பாடுமுறைகளைப் பேணியமையும் குறிப்பிடத்தக்கது.

ஜாவளியானது பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற அமைப்பிலும், அனுபல்லவி இல்லாது ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட சரணங்கள் அமைந்ததாகவும், இவை ஒரே இசையமைப்புடையதாகவும் இருக்கும். நல்ல இசைஞானம் உடையவர்களாளேயே ஜாவளிகளைச் சுவையாகவும், கவர்ச்சியாகவும் பாட முடியும்.

ஜாவளிப் பாடலில் கவிதை நயத்திலும் பார்க்க அதன் இசை நயத்திற்கே முதலிடம் கொடுக்கப்படுகிறது. இசையை எவ்வளவு சுவைபடுத்திப் பாடமுடியுமோ அவ்வளவு சுவைபடுத்திப் பாடலாம், என்ற உரிமையை ஜாவளி பாடுபவர் தாமாகவே ஏற்படுத்திக் கொள்கின்றார். இதனால் சில ஜாவளிகள் வேறு இராகச் சாயலை, சங்கதிப் பிரயோகங்களின் போது ஏற்படுத்திக்கொள்கின்றன.

ஜாவளி இசையரங்குகளில் பயிலப்பட்டு வந்தாலும் அது அபிநயத்திற்கே சிறப்பான ஓர் இசை வடிவமாகப் பரதநாட்டியத்தில் பல காலமாக இடம்பெற்று வருகிறது. பதங்களை நிதானமாகப் பாடி, நிதானமாக ஆடுவதே பொருத்தமாக கொள்ளப்படுகிறது. ஆனால் ஜாவளிகள் விறு விறுபாக அமைவதே சிறப்பென்பதால் அவை பெரும்பாலும் ஆதி, ரூபகம், மிஸ்ராப்பு ஆகிய தாளங்களிலமைந்து மத்திம காலத்தில் பாடி, ஆடப்படுகின்றன. பெரும்பாலான ஜாவளிப் பாடல்கள் பல்சுவை நயம்பட அபிநயிப்பதற்கு ஏற்றவையாக இருப்பதால், அவை இசைச் சங்கதிகள் பாடுவதற்கும் ஏற்றவையாகின்றன. விரிவாக்கம் செய்து பாடும் வாய்ப்புள்ள வரிகளுக்கு நாட்டியம் செய்பவர் விபரித்து சஞ்சாரி பாவம் செய்து ஆடுவார். இசை நயத்தோடு சஞ்சாரி பாவம் செய்யும் அபிநயச்சுவையும் ஒன்றுசேர்க்கையில் ஜாவளி மிகவும் சுவையுள்ள ஒரு நிகழ்ச்சியாக அமைந்துவிடுகின்றது.

இது மத்திம காலத்தில் பாடப்பெறுவதால் விறுவிறுப்பான அடவுச் சேர்க்கைகளும் இணைந்து ஆடலுக்கு அழகைக் கொடுக்கிறது. ஜாவளிப்பாடலின் இசை மிக இனிமையாகக் கேட்போர் உள்ளத்தை விரைவில் ஈர்க்கும் வகையில் அமைந்திருக்கும். இனிய இசைச்சிறப்பின் காரணத்தாலும் இது நாட்டிய அரங்குகளில் தொடர்ந்து இடம்பெற்று வருகிறது. பரத நாட்டிய அரங்க நிகழ்ச்சிகளில் மிக நிதானமான இசையமைப்பில் விளம்பகாலத்தில் அமையும் பத உருப் படிக்குப் பின்னர் விறுவிறுப்பான இசையமைப்பிலுள்ள ஜாவளி இடம்பெறுவது இரசனைக்கேற்ற ஒரு விடயமாகும்.

மேற் குறிப்பிட்டனவற்றிலிருந்து இவ்வுருப்படி ஏனைய உருப்படிகள் போலல்லாது காணப்படுகின்றமை அறியலாகும். இதில் நாட்டியக்கோவை அலகுகள் இல்லாமலும், அபிநயம் நிறைந்தன வாகவும் இருப்பது தெரியவருகிறது. இதில் இசை உத்திகளும், பாடுபொருளும், அதற்கு

அபிநயம் செய்வதற்கும் முக்கியத்துவம் அளிக்கப்படுகிறது. ஆங்காங்கே அடவுச்சேர்க்கைகள் இடம்பெறுகின்றன. இதில் மிருதங்கத்தின் பங்களிப்பு பிரதானமாக பாட்டிசைக்கு ஏற்புடையதாகவே அமைய வேண்டும். மிருதங்கத்தில் மிகவும் இனிமை தரும் நாத ஒலிகளோடு கூடிய, கமகம் நிறைந்த மத்திம காலச் சொற்கட்டுகளை இசைக்க வேண்டும். அடவுச் சேர்க்கைகளின் போது விறுவிறுப்பான துரிதகால நாத ஒலிகள் அமைந்த சொற்கட்டுகளை இசைக்கலாம். சஞ்சாரி பாவத்தின் போது பாடு பொருளை உணர்த்தும் வகையில், அவற்றைச் சிறிது தட்டிக் கொடுத்து இசைக்கலாம். ஜாவளியில் சொற்கட்டுக்கோவைகளோ, குறைப்புக்களோ இடம் பெறாததால் உருப்படியின் தன்மை கெடாது, அடக்கமான (சர்வலகுவாசிப்பு) மிருதங்க இசைக்கே முன்னுரிமை வழங்கவேண்டும். அவ்வாறு இசைக்கப்படுமாயின், இசை உத்திகள், பாடுபொருட்கள், அதற்கான அபிநயம், இடையில் வரும் சஞ்சாரி பாவம் என்பன சிறக்கும். அத்தோடு இவ்வுருப்படி மனதைக் கவரக்கூடிய இரசனைக்குரியதாகும் என்பதில் ஐயமில்லை.

தில்லானா

'தீம், தத்தஜம், தஜணுதீம், ஜணுததீம், திரனதீம், நாத்ருதானி, தொம்ருதானி, தரன, தாம்தாம் முதலான சொற்கட்டுக்களைத் தாளத்திற்கேற்பக் கோவையாக்கிப்பாடப்படும் ஒரு இசைவடிவம் தில்லானா ஆகும். இது நாட்டிய நிகழ்ச்சிக்கிரமத்தில் உருப்படி வகையில் இறுதியாக ஆடப்படும் ஓர் நிகழ்வாகும். இது மத்திம காலத்தில் மிகவும் விறுவிறுப்பாக நிகழ்த்தப்படும் உருப்படியாகும். பரத நாட்டிய அரங்குகளில் தில்லானா ஒரு முக்கியமான, இன்றியமையாத நிகழ்ச்சியாக அமைந்துவிட்டது. விளம்பகாலத்தில் பாடி ஆடப்படும் பதங்களுக்குப்பின், பிடிப்பான தாள நயத்தோடு கூடிய தில்லானா மகிழ்ச்சிகரமான உணர்வை அரங்கில் தோற்றுவிக்க உதவுகின்றது.

பொதுவாகத் தில்லானா பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற கீர்த்தனை அமைப்பில் இருக்கும். ஒருசில தில்லானாக்களில் பல்லவி, அனுபல்லவி அல்லது பல்லவி, சரணம் மட்டும் இடம் பெறும். பொருள் எதுவும் இல்லாத சொற்கட்டுக்கள் பல்லவியிலும், அனுபல்லவியிலும் அமைய, இரண்டு அல்லது நான்கு வரிகளைக்கொண்ட ஒரு பாடலும், தீர்மானத்தோடு கூடிய சொற்கட்டுக் கோவையும் தில்லானாவின் சரணமாக அமையும்.

இசை அரங்க நிகழ்ச்சிக்கென இயற்றப்படும் தில்லானாக்கள் இராக பாவத்திற்கு முதன்மை கொடுத்து அமைக்கப்படுவதால், அவை விளம்பகாலத்தில் விரிவாக்கம் செய்து பாடுவதற்கு ஏற்றவாறு அமைந்திருக்கும். இந்த வகையில் பல்லவி சேஷ்ய்யர், வசந்தா இராகத்திலும், ஆதி தாளத்திலும் இயற்றிய 'ஜம்ஜம்தரித' எனத்தொடங்கும் தில்லானாவைக் குறிப்பிட்டுக் கூறலாம். நாட்டியம் புரிவதற்காக இயற்றப்படும் தில்லானாக்கள் விறுவிறுப்பாக அமைய வேண்டியிருப்பதால் எப்பொழுதும் மத்திம காலத்தில் அமைந்திருக்கும். நாட்டியக்கலைஞர் அதிநுட்பமான

பாத வேலைப்பாடுகளுடன் ஆடுவதற்கும், அதற்கு மிருதங்கக் கலைஞரின் அதிநுட்பமான (அவற்றை இரட்டித்தும்) வாசிப்பினை மேற்கொள்வதற்கும் வாய்ப்புக் கொடுக்கும் வகையில் சொற்கட்டுக்கள் அதில் நேர்த்தியான ஒழுங்கில் அமைந்திருக்கும்.

தில்லானாவின் சரணத்தைக்கொண்டு பாடலின் மொழி, பாடுபொருள் பாட்டுடைத் தலைவன் முதலான செய்திகளை அறியலாம். பெரும்பான்மையான தில்லானாக்கள் தெய்வம் அல்லது ஆதரித்த அரசன் அல்லது வள்ளல்மேல் பாடப்பட்டிருக்கும். தமிழ், தெலுங்கு, மராத்தி, மலையாளம், வடமொழி, ஹிந்தி ஆகிய பல மொழிகளில் தில்லானாக்கள் உள்ளன.

இராகமும், தாளமும் மிகக் கவர்ச்சியாக அமைவதால் இசை, நாட்டிய அரங்குகளில் மாத்திர மன்றிக் கதா காலட்சேப நிகழ்ச்சிகளிலும் சபையோரை உற்சாகப்படுத்தவும் தில்லானாவைப் பயன்படுத்துவார்கள். கதா காலட்சேபங்களில் பூர்வ பீடிகை முடிந்ததும் தில்லானா பாடுவதும் ஒரு மரபாகும்.

“கர்நாடக இசையில் தில்லானா என்னும் உருப்படி வகை மராத்திய மன்னர் பிரதாபசிம்ம மகா ராசாவின் காலத்தில் (கி.பி.18ஆம் நூ.ஆ) வட நாட்டிலிருந்து வந்து மன்னர் ஆதரவைப்பெற்று தஞ்சாவூரில் வாழ்ந்த மெலட்டுர் வீரபத்திரையா என்பவரால் உருவாக்கப்பட்டது.

நாட்டிய அரங்குகளில் ஆடி அபிநயிப்பதற்கு ஏற்ற முறையில் தில்லானாக்களை அமைத்துக் கொடுத்த பெருமை தஞ்சை நாட்டிய சகோதரர்கள் நால்வரையுமே சாரும். ‘தீம் நத்ருதீம் தீம்தீம் தனன’ என்ற, காபி இராகத்திலும், ஆதிதாளத்திலும் அமைந்த சின்னையாவின் தில்லானா, ‘நாதிர்திர்திர்தொம் திர்திர்திர தீம்தனதிரன ததரதானி ததரதானி தொம்திர்தானி’ என்ற மந்தாரி இராகத்திலும், ஆதி தாளத்திலும் அமைந்த பொன்னையாவின் தில்லானா, ‘தாதானி தில்லிலான’ என்ற தோடி இராகத்திலும், ஆதி தாளத்திலும் அமைந்த சிவானந்தத் தின் தில்லானா ஆகியவை நாட்டியக் கலைஞர்கள் தமது ஆடற் திறமையினைச் சிறப்பாக வெளிக்காட்ட உதவும் வகையில் சொற்கட்டுக் கோவைகளை இனிய இராகங்களில் அமைத் துள்ளமையும், இவை இன்றளவும் பரத நாட்டிய அரங்குகளில் பயிலப்பட்டுப் பிரபலமடைந் துள்ளமையும் காணலாம்.”¹⁴²

கர்நாடக இசையிலும், பரதநாட்டியத்திலும் தில்லானா என்றழைக்கப்படும் உருப்படிவகை ஹிந்துஸ்தானி இசையில் ‘தரனா’ என்றும், ‘திர்தில்லானா’ என்றும் அழைக்கப்படுகிறது. தரன என்னும் ஹிந்துஸ்தானி இசை வகையிலிருந்து ஏறக்குறைய கி.பி.18ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து தில்லானா உருவாகியிருக்கவேண்டுமென்ற பொதுவான கருத்து அறிஞர்களிடையே இருப்பினும், பழங்காலத்திலிருந்தே தென்னகத்தில் வழக்கிலிருந்த சில சொற்கட்டுக் கலைவடிவங்கள் தில்லானாவைத் தனிச்சிறப்பு வாய்ந்த ஒரு இசைவகையாகச் சிறப்படைய உதவியிருக்க வேண்டுமெனக் கருதுவதற்கும் இடமுண்டு.

சந்தங்களின் அடிப்படையில் தாளச் சொற்கட்டுக்களைத் திருப்புகழ் பாடல்களில் புனைந்து இசை உலகிற்குத் தாள நுட்பங்களைச் சிறப்புற உணர்த்தியவர் கி.பி.15ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த அருணகிரிநாதர் ஆவர்.

கி.பி.16ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்தவர் சீர்காழி முத்துத்தாண்டவர். தில்லைத் திரு நடேசரின் தாண்டவத் திருநடனத்தைக் கீர்த்தனைகளில் சித்தரிக்க இவர் கையாண்ட உத்தி தாளநுட்பச் சொற்கட்டுக்களாகும்.

நாரயணதீர்த்தரின் தரங்கத்தில் வரும் ஐதிக் கோவைகள், கொன்னக்கோல் சொற்கட்டுக்கள், கௌத்துவச் சொற்கட்டுகள், மிருதங்கச் சொற்கட்டுகள் ஆகியவையுட்பட' பண்டைய காலம் முதல் தென்னகத்தில் வழக்கத்திலிருந்த சொற்கட்டுகள் கொண்ட கலை வடிவங்களாகும். எனவே தில்லானா என்னும் இசைவகையை மேலும் அழகுபடுத்தச் சொற்கட்டுக் கோவை களுடன் கூடிய பழமையான இக்கலைவடிவங்களின் நயங்களைப் பிற்கால இசை, நாட்டிய விற்பன்னர்கள் நன்கு பயன்படுத்தியிருப்பார்கள் என்பதில் ஐயமில்லை.

தில்லானாக்களை இயற்றிய இயலிசைக் கலைஞர்களின் பட்டியல் மிக நீண்டது. இவர்களில் மெலட்டுர் வீரபத்திரைய்யா, மகாவைத்தியநாதையர், சுவாதித்திருநாள் மகாராஜா, பட்டணம் சுப்பிரமணிய ஐயர், பூச்சி சீனிவாசய்யங்கார், தஞ்சை நாட்டிய சகோதரர்கள், வீணை சேஷண்ணா, மைசூர் வாசுதேவாச்சாரியார், மைசூர் வேங்கடகிரியப்பா, மைசூர் சென்னகேச வய்யா, திருக்கோகரணம் சுப்பையர், அம்மாசத்திரம் கண்ணுசாமிப்பிள்ளை, வீணை கிருஷ்ண மாச்சாரியார், வெங்கடரமண பாகவதர், இலுப்பூர் பொன்னுசாமிப்பிள்ளை, மூலைவீடு ஸ்ரீரங்கம் ரங்கசாமிப்பிள்ளை, மதுரை என்.கிருஷ்ணன், அரிகேசநல்லூர் முத்தையா பாகவதர், சாத்தூர் கிருஷ்ணய்யங்கார், அரியகுடி இராமானுஜ அய்யங்கார், பல்லவி சேஷய்யர், முடிகொண்டான் வெங்கடராமய்யர், கே.என்.தண்டாயுதபாணிப்பிள்ளை, பத்தமடை சந்திரமையர், குன்றக்குடி கிருஷ்ணையர், சீதாராம சர்மா, திருச்சி சங்கரய்யர், பாபநாசம் சிவன், வீணை சேஷய்யர், பாலமுரளிகிருஷ்ணா, டி.கே.ரங்காச்சாரியார், ஆர்.வேணுகோபாலன், தஞ்சாவூர் சங்கரய்யர், எஸ்.கல்யாணராமன், லால்குடி ஜெயராமன், மகாராஜபுரம் சந்தானம், கே.ஜே.ஜேசுதாஸ் ஆகியோர் குறிப்பிடத்தக்க தில்லானா இயலிசை ஆசிரியர்களாவர்.

இந்தவகையில் நூலாசிரியர் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகச் சிறப்பினை எடுத்துக்காட்டும் வகையில் 1993ஆம் ஆண்டு இயற்றிய ஹம்சானந்தி இராகத்திலும், ஆதிதாளத்திலும் அமைந்த 'தீம், தனன தில்லானா தொம்திரன தீம்;;; திருதீம் திருதீம் திரு' எனத்தொடங்கும் தில்லானா யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக பட்டமளிப்புக் கலைவிழாவில் திருமதி கிருஷ்ணந்தி இரவீந்திராவின் நடன அமைப்பிலும், நட்டுவாங்கத்திலும் ஆடப்பெற்றமை குறிப்பிடற்பாலது.

லால்குடி ஜெயராமன் இயற்றிய 'தீம்தீம்' எனத்தொடங்கும் ரேவதி இராகத்திலும், மிஸ்ராபு தாளத்திலும் அமைந்த தில்லானாவிற்கு நூலாசிரியரின் நடனக் கோவைகள் அமைப்பில்,

திருமதி கிருஷ்ணாந்தி ரவீந்திராவின் நடன அமைப்பிலும், நடனவாங்கத்திலும் 1994ஆம் ஆண்டு யாழ் பல்கலைக்கழக கைலாசபதி அரங்கில் இடம்பெற்றுள்ளதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

தில்லானாக்களில் சில இராகமாலிகையாகவும், வேறுசில தாளமாலிகையாகவும் பாடப்பட்டுள்ளன. கே.என்தண்டாயுதபாணிபிள்ளை அவர்கள் 'தீம்தானன தீத்தீம்தீம் திரனா தில்லான தஜெம்ஜெம் தனதிரன' எனப்பாடியுள்ள தில்லானா ஹிந்தோளம், மோகனம், வசந்தா, கானடா, கல்யாணி ஆகிய ஐந்து இராகங்களில் அமைந்துள்ள ஓர் இராகமாலிகைத் தில்லானா வாகும். பல்லவியும், அனுபல்லவியும், சரணத்தின் பாடற்பகுதியும் ஹிந்தோளத்தில் அமைய இறுதியில் வரும் சொற்கட்டுக்கோவை ஒவ்வொரு ஆவர்த்தனத்திற்கும் ஒவ்வொரு இராகமாக மற்ற நான்கும் அமைந்துள்ளது. இவ்வகையான தில்லானா பஞ்சரத்தினத் தில்லானா என்று அழைக்கப்படும். இதன் சரணம் தில்லை நடேசரைப் பாட்டுடைத் தலைவனாகக் கொண்டு தமிழில் இயற்றப்பட்டுள்ளது.

மைசூர் டி.சௌடையாவின் தில்லானா பஞ்சநடையில் அமைந்து ஓர் எடுத்துக்காட்டாகத் திகழ்கின்றது. இது நாட்டை இராகத்திலும், ஆதி தாளத்திலும் அமைந்துள்ளது. 'தீம்திரன தனதிரன தஜொணுதன' எனத்தொடங்கும் இத்தில்லானாவின் சரணச் சொற்கட்டுக்கள் திஸ்ரம், கண்டம், மிஸ்ரம், சங்கீர்ணம், சதுஸ்ரம் ஆகிய நடடைகளில் அமைகின்றது.

இராகமாலிகையாகவும், தாளமாலிகையாகவும் அமையும் தில்லானாக்களை இராக, தாள, நுட்ப அறிவுள்ள அனுபவமிகு பாடகர் பாடுவது சிறப்பு. சொற்கட்டுக்கோவைகளை நான்காம் காலத்தில் தெளிவாக உச்சரித்துப்பாடும் திறமையோடு இராக தாளங்களைக் கையாளுவதில் தனித் திறமையும் இருக்கவேண்டும். இவ்வாறான தில்லானா உருப்படிகள் வளப்பத்தை மட்டுமன்றி இசை, நாட்டியம், மிருதங்க அணுகுமுறை எனவற்றின் வளர்ச்சியையும் மாற்றுகின்றன.

தில்லானாவிற்கு மிருதங்கம் இசைப்பவர் கண்ணுக்குள் எண்ணெய் விட்ட நிலையில் இருத்தல் அவசியமாகின்றது. சுருங்கக் கூறின் போரிடச்சென்ற ஒரு வீரன் போரில் புறமுதுகு காட்டாது, வெற்றியை அடையும்வரை எல்லாவற்றையும் மறந்து மன உறுதியுடனும், வீரத்துடனும் போர்க் களத்தை விட்டகலாது கடைசிவரை போரிடுவது போன்ற மனநிலைக்கு இவர் தள்ளப்படுகின்றார்.

தில்லானா தொடங்கியதிலிருந்து முடிவுறும்வரை தொடர்ச்சியான, பின்னலான சொற்கட்டுக் கோவைகள், கோவைகளில் விளம்பகாலம், மத்திமகாலம், துரிதகாலம், அதிதுரிதகாலம், நடை பேதம் என்னும் லயநுட்பங்கள், இவற்றிற்கான கால், கை, கண் முதலிய உறுப்புகளின் செயற்பாடுகளுக்கு ஈடுகொடுத்து அதற்கு நிகரான தமது கூர் உகிர் கரணத்தின் (விரல்) பங்களிப்பினை, தில்லானாவை மெருகூட்டும் வகையில் ஆற்றவேண்டும். தில்லானாவிற்கு மிருதங்க இசையணி 'கரணம் தப்பினால் மரணம்' என்னும் முதுமொழிக்கு ஒப்பானது. அதாவது அந்த

நேரம் தவறினால் மீண்டும் வராது என்பதாகும். ஏனைய உருப்படிகளுக்குண்டான நிதானப் போக்கு தில்லானாவில் வராது. அவசரப்போக்குடையதாகவே தில்லானா காணப்படும்.

தில்லானாவில் பாடகர், நட்ஓவனார் போன்றோரின் தாளைய ஒற்றுமை நன்கு கவனிக்கப்பட வேண்டியதொன்றாகின்றது. அதேநேரம் அவசியமுமாகின்றது. இவர்களிடையே ஒற்றுமையினம் இருப்பின் அதனைச் சமாளித்து நடனக் கலைஞர் செயற்படவேண்டிய கட்டாய நிலைக்குத் தள்ளப்படுகின்றார். இவ்வாறான வேளையில் கணித அலகுகள் நிறைந்த அடவுகளைச் செவ்வனே அளிக்கமுடியாத நிலைக்கும் கலைஞர் உள்ளாக வேண்டிய சந்தர்ப்பமாகின்றது. இது இவ்வாறு இருப்பின் மிருதங்கக் கலைஞர் பாடு திண்டாட்ட நிலைக்குப் (திரிசங்கு சொர்க்கம்) போய்விடும். அதாவது யாருக்கு மிருதங்கம் இசைப்பது? இவ்வேளையில்தான் மிருதங்கம் இசைப்பவரின் மகத்துவம் தெரியவருகின்றது. நாட்டிய அளிக்கையின்போது சபையோர் நாட்டிய இசையைக் காதினால் கேட்டுக்கொண்டிருப்பினும் அவர்களது கவனம் முழுமையாக நடனம் ஆற்றுப்பவரின்மேற்றான் இருந்துகொண்டேயிருக்கும். ஆகையால் சரியான இசையணிக்கு தவறான ஆடல் என்றாலும், தவறான இசையணிக்குச் சரியான ஆடல் என்றாலும் இத்தவறுகளை ஆடலே காட்டிக் கொடுத்துவிடும். இத்தருணத்தில் ஆடுபவர் என்ன செய்கின்றாரோ அதனை அனுசரித்து ஏனையவற்றில் கவனம் செலுத்தாது அவற்றை மூடிமுறைத்து நிகழ்வை ஓர் சரியான வழிக்குக் கொண்டுவருதல் சாலவும் பொருந்தும். நட்ஓவ ஆசான், பக்க இசையாளர் ஒன்றாகச் சேர்ந்து இசைத்துக்கொண்டிருப்பின் நடனக் கலைஞர் தான் விட்ட தவறை சரிசெய்வதற்குச் சிறிது அவகாசம் தேவைப்படும். இதனால் அவர் அரங்கில் ஆடமுடியாத சூழ்நிலை உருவாகின்றது. ஆகவே ஆடுபவரை அனுசரிப்பதே நன்று.

அன்றியும், தில்லானா நிகழ்வின்போது மிருதங்க இசையாளர் தவறு விட்டிருப்பின், தமது வாசிப்பினை சிறிது நிறுத்தியோ அல்லது சர்வலகு அமைப்பில் தாளத்துடன் ஒன்றிப்போய், பின் பாடகர், நட்ஓவனார், ஆடுபவர் சரியான வழியில் போய்க்கொண்டிருப்பதை அவதானித்து அவர்களுடன் திரும்பவும் அலகுகளுக்கான வாசிப்பினை இணைத்துக்கொள்ள வேண்டும்.

இவ்வாறான ஒரு சில சந்தர்ப்பங்கள் நூலாசிரியருக்கு ஏற்பட்டுள்ளதும், அதனை அனுபவவாயிலாக உணர்ந்து செம்மைப் படுத்தியமையையும் இங்கு கூறவேண்டிய அவசியம் ஏற்பட்டுள்ளது.

தில்லானாவின் பாடல்பகுதி மிருதங்கக் கலைஞருக்குச் சிறிது ஓய்வு கொடுப்பதுபோல் அமைந்துவிடும். பாடல்பகுதி பாடுபொருளுக்கான அபிநயத்தால் நிரப்பப்படுவதால் பாட்டின் தாளகாலம், இசைப்பாடல், பாடலில் பாவம், பாடுபொருளின் பாவம் என்பவற்றிற்கு இயைந்தாற்போல் மிகவும் ரம்மியமான நாதச்சுவையுள்ள மத்திமகாலம், இதற்கிணையான துரிதகாலம் என இசைத்து, பாடற்பகுதியில் பாடுபொருளில் மிகவிளித்து காண்பிக்கப்படும் பகுதிகளுக்கு மட்டும் (சஞ்சாரிபாவம்) மிருதங்கம் சுட்டிக்காட்ட வேண்டிய தேவை ஏற்படுகின்றது. இவ்வாறு மிருதங்க இசையாளர் எல்லாவகையிலும் தம்மைத் தயார்படுத்திய நிலையில் இசைத்து, நாட்டியத்தைச்

சிறப்பிக்க வேண்டும். மொத்தத்தில் மிருதங்க இசையாளரே தில்லானா உருப்படியை வழி நடத்திச் செல்கின்றார் என்றாகின்றது.

மிருதங்கக் கருவியின் பங்களிப்பினை எடுத்துக்காட்டும் வகையில் கோகரணம் சுப்பராயர் அவர்கள் ஹிந்தோள இராகத்திலும், கண்டஜாதி ஏகதாளத்திலும் இயற்றிய, தில்லானா இங்கு நோக்கப்படுகின்றது. இத்தில்லானாவுக்கான நாட்டிய அமைப்பு கலாஷேத்திரா மூலம் அமைக்கப் பெற்றுள்ளது.

இராகம்: ஹிந்தோளம்

தாளம்: கண்டஏகம்

பல்லவி

/5

ஸா, ஸ்ஸ்நி - நித - தமம கமக ஸநி - ஸஸ கநி //
 தீம், தான னன நாத்ருத்ருத்தானிதனி தொம்த்ருத்தனி //
 ஸாஸா, ஸஸ-ஸமக - கக - கதம - மகமதநி //
 தோம்தோம், நத்ருதானிதொம் தொம்த்ருதானிதொம் ததரதன //

அனுபல்லவி

ஸ்நிஸ்நி - ஸ்நிஸ் - க்நிஸ் - காநிஸா - நிநிஸ்ஸ்-நிநிஸ்ஸ் - நி //
 தீம்தீம் ததர தானி தீத்,லாம், கிடதகதரிகிட தொம் //
 தா, நீ, ததநிநி - ததநிநி - த - மா,மா, - ககமம - ககமம - க //
 தீத்,லாம், கிடதகதரிகிட தொம் தீத்,லாம், கிடதகதரிகிட தொம் //

சரணம்

ஸாஸ மாம - தமத காமதநி - ஸ்க்ஸ் நிஸா //
 நிஸா க்ஸா - நிநிஸா - ஸ்நித - மாமதமகஸ //
 ஸஸமகஸ - கக - நிதம - மகா - தமா - நிதா - ஸ் //
 நாத்ருதானிதொம் தொம்த்ருதானிதொம் தனொம்தனொம்தனொம் த //
 நீ - ஸா நிஸ்க்ஸாஸ் - நீஸா - நீஸ்க் ஸாஸ் //
 னொம் தீம் தகிடதாக தீம்தீம் தகிடதாக //
 ம்க்ஸ் நிதம தநி - ஸ்க்மாம் - மாம - தமதா //
 மகஸ மாம - நிதம தாத - நித - ஸ்நிக்ஸ் - ம்க் //
 ஸ்நிதநி - நீ,ஸா - நிநிஸ்ஸ்நிநிஸ்ஸ் நி - நிததா, நி //
 தீத்,லாம், கிடதகதரிகிட தொம் தகதீத், ல //
 , நிநிநிநி தததத த தமதம - தா, மா, கககக மமதத நி //
 ,ம் கிடதகதரிகிடதொம் தகதிசு தீத்,லாம், கிடதகதரிகிட தொம் //

ஸாநித - மகமநிதா - ஸநித - நிதம - மாகா	//
நீ தும கிமலுனுனே பொகடி பொகடி நின்னே	//
மகா ஸநிஸ - ஸாகஸா;- கமத - மாதநி	//
சதா பஐன சேதிமை மரசி தீனி	//
மா, தா, நீ - ஸ்ம்க்ஸ்நி - தா, நீஸா	//
ஸ்ரீ, காஞ்சி புரிவலயு கா மாசுடி	//
க்ஸாதாநி - ஸ்நிதமாத - கமதா - கமதா	//
கடாசிஞ்சி கருணஜூட அம்மா அம்மா	//
ஸாஸமாம - தமதகாமதநி - ஸ்க்ஸ்நி - ஸா	//
தாசுஜேகு தகிடகாமதநி தகதக ணம்	//
கஸாநிஸா - நிநிஸா - ஸ்நிதமாம - தமகஸ	//
தஜெம்தகும் நிநிஸா ஸ்நிதமாம தமகஸ	//
ஸஸ மகஸ - கக - நிதம - மகா - தமா - நிதா - ஸ்	//
நாத்ருதானிதொம் தொம்த்ருதானிதொம் தனொம்தனொம்தனொம் த	//
நீ - ஸா நிஸ்க்ஸாஸ் - நீஸா - நீஸ்க் ஸாஸ்	//
னொம் தீம் தகிடதாக தீம்தீம் தகிடதாக	//
ம்க்ஸ் நிதம தநி - ஸ்க்மாம் - மாம - தமதா	//
மகஸ மாம - நிதம தாத - நித - ஸ்நிக்ஸ் - ம்க்	//
ஸ்நிதநி - நீ,ஸா - <u>நிநிஸ்ஸ்நிநிஸ்ஸ்</u> நி - நிததா, நி	//
தீத்,லாம், கிடதகதரிகிட தொம் தகதீத், ல	//
, <u>நிநிநிநி தததத த</u> தமதம - தா, மா, <u>கககக மமதத</u> நி	//
, <u>ம் கிடதகதரிகிட</u> தொம் தகதிசு தீத்,லாம், <u>கிடதகதரிகிட</u> தொம்	// தீம்

இத்தில்லானாவிற்கான நாட்டிய அமைப்பு பின்வருமாறு அமையும். தில்லானா அமைந்துள்ள ஹிந்தோள இராகத்தைப் பாடகர் சிறிதுநேரம் பாடிப் பின் தில்லானாவின் பல்லவியைப் பாடத்தொடங்கியதும் நடனமாடுபவர் 'தாதெய்தெய்த' எனும் சொற்கட்டிற்கு மத்திமகாலமாகவோ அல்லது துரிதகாலமாகவோ அவரவர் கற்பனைக்கு ஏற்றவாறு வருவார். இதற்கு மிருதங்கம் இசைப்பவர் இவ் உருப்படியை எடுத்த எடுப்பிலேயே ஓர் விறுவிறுப்பு அமைந்த உருப்படியாக அமையும் வண்ணம் காட்ட வேண்டும். கால் விளம்பமாகவோ அல்லது மத்திம, துரிதமாகவோ வரினும், வாசிப்பு 'தகதரிகிடதக - தீங்கிடதகஜெணு' போன்ற துரிதகதியில் அமையலாம். இதன்மூலம் எல்லோரையும் உசார்நிலைக்குக் கொண்டுவரலாம்.

இதன்பின் பல்லவி பாடிக்கொண்டிருக்க அட்டமி இடம்பெறும் இது அவரவர் கற்பனைக்கு ஏற்றவகையில் தாள அளவுக்கான நுட்பச் செறிவுடன் முதலாம், இரண்டாம் காலங்களில் ஒரு ஆவர்த்தனத்திற்கோ அல்லது இரண்டு ஆவர்த்தனத்திற்கோ அமையும். இதற்கு நாத

ஒலிகளையுடைய 'தின், தாம், ளம், திம்' போன்ற சொற்களை கண்ணின் அசைவளவுகளுக்கு ஏற்றவகையில் இசைக்க வேண்டும். இதன் தாள முடிவிலும், அபிநய முடிவிலும் ஒரு அட்சரக் கணக்கிற்கு புரட்டற் சொற்கட்டு வாசிக்கலாம். இதன்பின் முதலாவது மெய்யடவு இடம்பெறும். தில்லானாவின் தாளம் கண்ட ஏகம் என்பதால் ஐந்து எண்ணிக்கை கொண்ட 'தகதகிட' என்னும் இரண்டாம் காலச் சொற்கட்டிற்கமைய நட்டுவனார் தாளத்தைத் தட்டிக்கொண்டு இருக்கும்போது நடனமாடுபவர் இருகைகளையும் சேர்த்து விரலினால் பிடித்தவாறு மேலிருந்து வலதுபுறமாக ஒரு வட்ட வடிவமாகக் கீழே கையைக் கொண்டுவந்து, மீண்டும் மேலே கொண்டு செல்லுவார். இச்செயற்பாடு ஒரு ஆவர்த்தனத்தில் இடம்பெறும். இரண்டாவது ஆவர்த்தனத் தொடக்கத்தில் 'தக' என்னும் சொற்கட்டிற்குப் பாய்ந்து காலைக் குத்தி, ஏனைய 'தகிடதகதகிட' சொற்களுக்கு அட்டமி செய்யப்படும். மேற்குறிப்பிட்ட ஆடலமைப்பு வலது, இடது என இரண்டு பக்கங்களுக்கும் அமையும். இதனைத்தொடர்ந்து 'தகதகிட' சொற்கட்டே காலம் மாறாது வந்துகொண்டிருக்க மேற்குறிப்பிட்ட செய்கை இரண்டாம் காலமாக அமைக்கப் பட்டிருக்கும். இதன்பின் கால்தட்டுக்கள் குறைப்பு முறையில் அமைந்து, பின் 'தெய்தெய் தெய்தெய்' என்று வேகமாகத் தட்டியும், அதன் இறுதியில் 'தெய்தெய்திதிதெய்' என்னும் சொற்கட்டுடன் மெய்யடவின் முதலாவது பகுதி முடிவடையும்.

மேற்குறிப்பிட்ட 'தகதகிட' சொற்கட்டிற்கு ஆடல் அபிநயிக்கும் போது, இதற்கான கோவை எதுவும் இல்லாதபடியால், தாளத்துடனும், மிருதங்க இசையுடனுமேயே ஆடல் இடம்பெறும். இதன் பின் ஆடப்படும் மெய்யடவுக்கு, கோவை சொற்கட்டு என்பன அமைந்திருக்கும். இவை தாள அமைப்பிற்கு ஏற்ற வகையிலும், இவற்றிற்கு மிருதங்கத்தின் பங்களிப்பு எவ்வாறு அமைந்திருக்கும் என்பதையும் இங்கு காணலாம்.

பல்லவி

முதலாவது மெய்யடவு:

முதலாம் காலம்

வலதுபக்கம்

தீம், தானனனன நாத்ருத்ரு தானிதானி தொம்த்ருதானி //

தாம், திகுதகதிகுதக திகுதகதிகுதக திகுதகதிகுதக தகதின் நம்தரிகிட்தொம் //

தோம்தொம், நாத்ருதானிதொம் தொம்த்ருதானிதொம் ததரதன //

தக தாம், ; தாம் , ; தாம் , ,தாம்தாம் //

இடதுபக்கம்

தீம், தகதரிகிடதக தகதரிகிடதக தகதரிகிடதக தரிகிடதின் நம்தரிகிட்தொம் //

தகஜனுதாம், ; தரிகிட்தொம், ; தரிகிட்தொம் ; தகஜனுதகஜனு //

இரண்டாம் காலம்

வலதுபக்கம்

ததிங்கிணதொம் ததிங்கிணதொம் தாம்தாம் ; தாம்தாம் // தீம்

இடதுபக்கம்

கிடதகதரிகிடதொம் கிடதகதரிகிடதொம் தகதொம்தகதொம்; ததீங்குததீங்கு //
 திதிதெய், ; ; ; திதிதெய், ; ; ; //
 திதிதெய், ; ; ; திதிதெய், ; ; ; //
 திதிதெய்; திதிதெய்; திதிதெய்; திதி //
 தெய்; திதிதெய், திதிதெய், திதிதெய், திதிதெய், //
 தெய்தெய்தெய்தெய் தெய்தெய்தெய்தெய் தெய்தெய்தெய்தெய் //
 தெய்தெய்தெய்தெய் தெய்தெய்தெய்தெய் தெய்தெய்தெய்தெய் //
 தெய்தெய்தெய்தெய் தெய்தெய்தெய்தெய் தெய்தெய்தெய்தெய் //
 தெய்தெய்தெய்தெய் தெய்தெய்தெய்தெய் தெய்தெய்தெய்தெய் //

இக்கோர்வைகளுக்கான மிருதங்க இசை பின்வருமாறு அமையும்.

தகஜணுதொம், ; ; ; தகஜணுதொம், ; ; ; //
 குகுகு கும், ; ; ; ளளளள ளம், ; ; ; //
 தகஜணுதொம், ; தகஜணுதொம், ; குகுகு கும், ; ளளளள //
 ளம்; கிடதகதரிகிடதொம், கிடதகதரிகிடதின், கிடதகதரிகிடதொம், கிடதகதரிகிடதின், //
 தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் //
 ததின் தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் //
 தகதரிகிடதக தகதரிகிடதக தகதரிகிடதக தகதரிகிடதக தகதரிகிடதக //
 தகதரிகிடதகதகதரிகிடதக கிடதக த தரிகிடதொம்//தீம்

இதனைத்தொடர்ந்து இரண்டாவது மெய்யடவில் அட்டமி இடம்பெறும். அதனைத்தொடர்ந்து 'தெய்திதிதெய்' 8 தடவைகள் இடம்பெற்று, பின் 9 தடவைகள் 'தெய்தெய்தெய்தெய்' வந்து இறுதியாக 'தெய்தெய்திதிதெய்' என்னும் தீர்மானத்துடன் இரண்டாவது மெய்யடவு முடிவுறும். அவற்றின் நாட்டிய அமைப்பும், அவற்றிற்கான மிருதங்க வாசிப்பு முறையும் பின்வருமாறு அமையும்.

இவற்றிற்கான மிருதங்க இசை

தக்கும்தரிகிட தொம் ; ; தாம், ; தாம் ; தாம்தாம்	//
தொன்நம்தரிகிட தொம் ; ; தீம், ; தீம் ; தீம்தீம்	//
தொதொதொதொ தொம், ; ; நநநந நம், ; ; ;	//
தததத த, ; ; ; தின்தின்தின்தின் தின், ; ; ;	//
த தரிகிடதொம், ; த தரிகிடதொம், ; த தரிகிடதொம், ; த தரிகிட	//
தொம், ; த தரிகிடதொம், தக்கும்தரிகிடதொம், த தரிகிடதொம், தக்கும்தரிகிடதொம்,	//
தகதகதகஜ்ஜு தகதகதகஜ்ஜு தகதகதகஜ்ஜு தகதகதகஜ்ஜு தகதகதகஜ்ஜு	//
தீம்,ததாக்கிடதக தீம்,ததாம் ததீம்தரிகிடதொம் தகதீம்தரிகிடதொம் தகஜ்ஜு	//
தீம்தரிகிடதொம்	//தீம்

முன்றாவது மெய்யடவு முடிவுற்றதும், நான்கு கோர்வைகள் இடம்பெறுகின்றன. அவை வருமாறு,

கோர்வை 1:

தகதிமி தகதிமி தெய், தெய், தெய், தெய், தாதெய்,	//
தெய், த, தித்,தெய், தெய், த, தெய், தெய், தெய், தெய்,	//
தாதெய், தெய், த, தித்,தெய், தெய், த, தெய், ததிங்	//
,கிணதொம் தெய், ததிங்,கிணதொம் தெய், ததிங்,கிணதொம்	//

கோர்வை 2:

தத்தெய்தாம் தித்தெய்தாம் தத்தெய்தாம் தித்தெய்தாம் தத்தெய்தாம்	//
தித்தெய்தாம் தத்தெய்தாம் தித்தெய்தாம் தெய்யும்தத தெய்யும்தாம்	//
தெய்யும்தத தெய்யும்தாம் தெய்யும்தத தெய்யும்தாம் தெய்யும்தத தெய்யும்தாம்	//
தெய்யும்தத தெய்யும்தாம் தெய்யும்தத தெய்யும்தாம் தெய்யும்தத தெய்யும்தாம்	//
தெய்யும்தத தெய்யும்தாம் தித்தத்தித்தத் தெய்தித்தெய் தித்தத் தெய்தித்தெய்	//
தெய்தெய்தித்தெய்	//

கோர்வை 3:

த, க, தி, மி, தகதிமி தெய்யி தெய்யி த, க,	//
தி, மி, தகதிமி தெய்யி தெய்யி தித்தெய் தித்தெய் தித்தெய் தித்தெய்	//
தாதெய், தெய், த, தித்,தெய், தெய், த, தாதெய்,	//
தெய், த, தித்,தெய், தெய், த, தெய்,; தெய்,;	//
தெய்,; தெய்,; தகதிமி தகதிமி தெய்தெய்தாம்	//
தெய்தெய்தித்தெய் தெய்தெய்தாம் தெய்தெய்தித்தெய் தெய்தெய்தாம் தெய்தெய்தித்தெய்	//
தெய்	//



கோர்வை 4:

ததெய்தெய்த தித்தெய்தெய்த ததெய்தெய்த தித்தெய்தெய்த தெய்தெய்தித்தெய் //
 ததெய்தெய்த தித்தெய்தெய்த ததெய்தெய்த தித்தெய்தெய்த தெய்தெய்தித்தெய் //
 ததெய்தெய்த தித்தெய்தெய்த ததெய்தெய்த தித்தெய்தெய்த தெய்தெய்தித்தெய் //
 ததெய்தெய்த தித்தெய்தெய்த ததெய்தெய்த தித்தெய்தெய்த தெய்தெய்தித்தெய் //
 தகதிமி தகதிமி தகதிமி த, க, தி, மி, //
 தகதிமி தகதிமி தகதிமி த, க, தி, மி, //
 தெய்யதெய்யி தெய்யதெய்யி தெய்யதெய்யி தெய்யதெய்யி தெய்யதெய்யி //
 தெய்யதெய்யி தெய்யிதெய்யிதெய்யிதெய்யி தித்தெய்த தித்தெய்த தித்தெய்த //

இந்நான்கு கோர்வைகளுக்குமான மிருதங்க இசை பின்வருமாறு அமைகின்றது.

கோர்வை 1:

தத்தின்தத்தின் தத்தின்தத்தின் தத்தின்தத்தின் தத்தின்தத்தின் தகதின்தத்தின் //
 தத்தின்தத்தின் தகதின்தத்தின் தத்தின்தத்தின் தாங்கு தாங்கிட ததகு தாங்கிட //
 (திஸ்ரமாக)
 தகதின்தத்தின், தகதின்தத்தின், தாங்குதா தாங்குதா தாங்குதா தாங்குதா (சதுஸ்ரமாக)
 தாம்ததிம் //
 ,த தரிகிடதொம் தாம்ததிம்,த தரிகிடதொம் தாம்ததிம்,த தரிகிடதொம் //

கோர்வை 2:

தாங்குதாங்கிட ததகுதாங்கிட தாங்குதாங்கிட ததகுதாங்கிட தாங்குதகதின்தின் //
 ததகுதகதின்தின் தாங்குதகதின்தின் ததகுதகதின்தின் //
 (மிஸ்ரமாக)தாங்குதத்தின், தாங்குதத்தின், தாங்குதத்தின், தாங்குதத்தின், //
 (சதுஸ்ரமாக)
 தாம்தரிகிட தக்தும்தரிகிட தாம்தரிகிட தக்தும்தரிகிட தாம்தரிகிட தக்தும்தரிகிட //
 தரிகிடதக்தும்தரிகிடதா தரிகிடதக்தும்தரிகிடதா தரிகிடதக்தும்தரிகிடதா //
 தரிகிடதக்தும்தரிகிடதா தத்தொம் தத்தொம் திம்தரிகிடதொம் தத்தொம் //
 திம்தரிகிடதொம் திம்திம்தரிகிடதொம் //

கோர்வை 3:

தத்,தின், தத்,தின், தகததின் கிடதக த கிடதக த தகததின் //
 தகததின் தகததின் கிடதக த கிடதக த தரிகிடதொம் தரிகிடதொம் தரிகிடதொம் //
 தரிகிடதொம் //
 (திஸ்ரமாக) தகததின் தகததின், தகததின் தகததின், தகததின் தகததின், //
 (கண்டமாக) தத்,ததின், தகததின், //
 தகததின், தகததின், தத்,தஜொணு தகதஜொணு தகதஜொணு தகதஜொணு //
 (ஃதுஸ்ரமாக) தாம் ; தாம் ; //
 தீம்; தீம்; தகததின் தகததின் திம்திம் தாம் //
 தகததின் தகததின் திம்திம் தாம் கிடதகதா தரிகிடதொம் கிடதகதரிகிடதாம் //
 கிடதகதா தரிகிடதொம் //

கோர்வை 4:

தின்,தகததிகத திமிதகததிகத திமிதகததிகத திமிதகததிகத திம்திம் தரிகிடதொம் //
 தொம்தொம் தகததிகத தகததிகததிகத தகததிகததிகத தகததிகததிகத நம்நம் தரிகிடதொம் //
 தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் //
 தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் //
 தொம்தொம் தகதரிகிடதக தகதரிகிடதக தகதரிகிடதக தகதரிகிடதக தகதரிகிடதக //
 தகதரிகிடதக தகதரிகிடதக தகதரிகிடதக தகதரிகிடதக தகதரிகிடதக //
 தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் தொம், ; ; ; //
 தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் தொம், ; ; ; //
 திந்ததின்,குதாம் திந்ததின்,குதாம் திந்ததின்,குதாம் திந்ததின்,குதாம் திந்ததின்,குதாம் //
 திந்ததின்,குதாம் ,தொம் ,தொம் ,தொம் ,தொம் தரிகிடதொம் த தரிகிடதொம் த //
 தரிகிடதொம் //

அனுபல்லவி

நாட்டிய அமைப்பு

திதிதெய் திதிதெய் திதிதெய் திதிதெய் தெய்தெய், தெய்தெய்தெய்திதிதெய் //
 தெய்,தெய் ; தெய்தெய்தெய்திதிதெய் தெய்,தெய் ; தெய்தெய்தெய்திதிதெய் //

இதற்குரிய மிருதங்க இசை

தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் //
 தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் தகததின் //
 கிடதகதரிகிட கிடதகதரிகிடதொம் //



சரணம்

நாட்டிய அமைப்பு

தத்தெய்தத்தெய் தஹுதஹு தித்தெய்தித்தெய் தஹுதஹு தத்தெய்தஹு //
 தித்தெய், தஹு, தெய்தெய்தாம் தத்தெய்தஹு, தித்தெய்தஹு, //
 திதித்தெய் திதித்தெய்த திதித்தெய் திதித்தெய்த தகிடதகிடதகிடத //
 கிடததெய்தெய்த தித்தெய்தெய்த ததெய்தெய்த தித்தெய்தெய்த ததெய் //
 தெய்த தித்தெய்தெய்த ததெய்தெய்த தித்தெய்தெய்த திதித்தெய் திதித்தெய் திதித்தெய் //
 தெய்ஹுத்தெய்ஹி தெய்ஹுத்தெய்ஹி தெய்ஹுத்தெய்ஹி தெய்ஹுத்தெய்ஹி தெய்ஹுத்தெய்ஹி //
 தெய்ஹுத்தெய்ஹி தகதகிட தெய்தெய்தெய்திதித்தெய் தகதகதகி //
 ட தெய்தெய்தெய்திதித்தெய் தகதகிமி தகதகிட தெய்தெய்தெய்திதித்தெய் //

இதற்கான மிருதங்க இசை

தாங்கிடதகதின்தின்தின் தககிடதகதின்தின்தின் தகதின்தின்தின் தகதின்தின்தின் தகதின்தின்தின் தகதின்தின்தின் //
 ததாம்ததாம் தத்தின்தகதின் ததிங்கிண்தொம் ததிங்கிண்தொம் //
 தரிகிடதொம் தரிகிடதொம்த தரிகிடதொம் தரிகிடதொம்த ததீம் ததீம் ததீம்த //
 தீம் தகதின்தின்தின் தகதின்தின்தின் தகதின்தின்தின் தகதின்தின்தின் தகதின்தின்தின் தகதின்தின்தின் //
 தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் //
 தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் //
 தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் //
 தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் //
 தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் தகதின் //

இதன்பின் சாஹித்தியப்பகுதி இடம்பெறும். இதற்குப் பாடலின் சுவைக்கேற்பவும், கால் தட்டுக்களின், கை அசைவுகளின் செயற்பாடுகளுக்கேற்பவும் மிருதங்க இசை இடம்பெறும். சாகித்தியப்பகுதி முடிவுற்றதும், தொடர்ந்து அடவுப்பகுதி இடம்பெறும். இவ் அடவுப்பகுதியானது முதலில் வந்த சரண ஸ்வரங்களுக்கே மீண்டும் அமைந்திருக்கும். அதற்கான நாட்டிய அமைப்பு பின்வருமாறு அமையும்.

நாட்டிய அமைப்பு

தகிட தகிட தகிட தகிட தெய்யதெய்யி தெய்யதெய்யி //
 தத்தெய், தஹு, தெய்தெய்தாம் தத்தெய்தஹு, தித்தெய்தஹு, //
 திதித்தெய் திதித்தெய்த திதித்தெய் திதித்தெய்த தகிட தகிட தகிடத //
 கிட ததெய்தெய்த தித்தெய்தெய்த ததெய்தெய்த தித்தெய்தெய்த ததெய் //

ஐதிஸ்வரம் உருப்படி, ஒரு தாளத்தில் முழுமையாக நான்கு ஆவர்த்தனங்கள் விளம்ப நடையாகவும், அடுத்து நான்கு ஆவர்த்தனங்கள் துரித நடையாகவும் சொற்கட்டுக்களைக் கோவைப்படுத்தி, அதற்கு ஏற்றவாறு ஸ்வரக் கோவைகளை அமைத்தும் அவற்றிக்கான அடவு, லய வேறுபாடுகள் அமைந்தும் விளங்கும் சொற்கட்டுக்களுக்கு ஆதாரமாக ஸ்வரக் கோவைகள் அமையும். இதில் இடம்பெறும் சொற்கட்டுக்களை அப்படியே மிருதங்கத்தில் இசைத்தோ, அன்றியும் அவற்றிக்கான அபிநயத்தில் கை, பாத நிலைகளுக்கு ஏற்ற வகையிலும் அவற்றிற்கான துரித நடையிலும், கதிபேதமாகவும் மிருதங்கத்தில் இசைக்கலாம். இதுபோன்று ஸ்வரக் கோவைகளுக்கும் இசைக்கலாம்.

இவ்விரண்டு உருப்படிகளும் ஒரு வகையில் மிருதங்கத்தில் தன்னிச்சையாக, தனித்த இசையாக வழங்குவதற்கான சந்தர்ப்பத்தை ஏற்படுத்திக் கொடுக்கின்றது எனலாம். மிருதங்க இசையாளர் தமது உயர்ந்த அறிவுப்புல, தாளைய நுட்பத்தினை வழங்க இது ஏதுவாகின்றது. பாத்திரக் கருத்துச்செறிவுப் பாடலிசை இல்லாமையே இதற்கு காரணம் எனலாம்.

பதவர்ணத்தில் நீண்ட அமைப்புக் கொண்ட பல ஐதிக் கோர்வைகள் மூன்று காலங்களாகவும், நடை பேதங்களாகவும் நுணுக்கமான, சம, அதீத, அனாகத இடங்களையுடைய பல கணித அலகிலே அமையப் பெற்றிருக்கும். இக் கோர்வைகளுக்கு நாட்டிய அமைப்பு சிதைவுறாது தனித்த இசை (மனோதர்மம்) வழங்குவது போன்ற மிருதங்க இசைப்பங்களிப்பும் இடம் பெறும்.

இவை போன்று தில்லானா உருப்படியில் காணப்படும் அலகுகளும், ஆடல் அசைவுகளுக்கும் மிருதங்க இசை மேற்குறிப்பிட்டவாறு அமைவதை காணலாம்.

ஆனால் மிக அண்மித்த காலத்தில் இவ் உருப்படியிலே மரபு ரீதியாக மேற்கொள்ளப்பட்ட முறையினைத் தளர்த்தி உருப்படியின் பல்லவி, அனுபல்லவி முடிந்தவுடனோ அல்லது தில்லானாவின் இறுதியிலோ அத்தாளத்தில் பல நுட்பமான கணித அலகுகளுக்கு மிருதங்க தனி இசைப்பில் நடனம் இடம் பெற்று வருகின்றமை குறிப்பிடற்பாலது. தமிழகத்தில் இவ்வாறு நிகழ்வு நடைபெற்று வருவதை 'தூரதர்சன்' ஒளிபரப்பிலும் பொது வைபவங்களிலும், ஒளிப்பதிவு நாடாக்களிலும் காணமுடிகிறது.

இவ்வாறான செயன்முறை இங்கும் (யாழ்ப்பாணத்திலும்), பிற நாட்டிலும் நூலாசிரியரின் மிருதங்க தனி இசைப்பில் நடன நிகழ்வுகள் இடம் பெற்றுள்ளமையும் அந் நிகழ்வுகளை இங்கு குறிப்பிடப்படுவதும் பொருத்தமானதே.

அரங்கேற்றம், பரீட்சை, போட்டி என பலவாறு நடாத்தப்பெற்ற நடன நிகழ்வுகளில் மிருதங்கத் தனி இசைப்பில் தில்லானா இடம்பெற்றுள்ளமையை இங்கு அறியலாம்.

22.11.1999 இல் வட இலங்கை சங்கீத சபையினரால் நடாத்தப் பெற்ற ஆசிரியர் தரத்திற்கான 'கலாவித்தகர்' அவைக்காற்றுகைப் பரீட்சை நிகழ்வின் போது, திருமதி சாந்தினி சிவனேசன்

அவர்களின் நட்டுவாங்கத்தில் பரீட்சார்த்தி செல்வி.ஆனந்தஜோதி சண்முகநாதன் ஆடிய தில்லானாவின் அனுபல்லவி இறுதியில் மிருதங்கத் தனி இசைப்பில் பல கணிதமுறையில் அமைந்த ஜதிக் கோர்வைகளுக்கு நடனம் இடம்பெற்றமையும்,

18.08.2002 அன்று நடைபெற்ற திருமதி.ஆனந்தஜோதி தர்ஷனன் அவர்களின் மாணவி செல்வி. விதுபா பாலசுந்தரத்தின் நடன அரங்கேற்ற நிகழ்வில் தில்லானாவின் அனுபல்லவி முடிந்தவுடன் மிருதங்கத் தனி இசைப்பில் நடனம் இடம்பெற்றமையும்,

23.04.2003 அன்று சுவிறஸ்லாந்து நாட்டின் சொலத்தூண் நகர தமிழ்ச் சங்கத்தினரால் நடாத்தப்பட்ட 'தில்லானா' உருப்படி நடனப் போட்டியில் திருமதி நிமாலினி குமார் அவர்களின் மாணவி தில்லானாவின் அனுபல்லவி இறுதியில் மிருதங்கத் தனி இசைப்பில் பல கணித முறையில் அமைந்த ஜதிக் கோர்வைகளுக்கு நடனம் இடம் பெற்றமையும்,

சுவிறஸ்லாந்து நாட்டிலிருந்து யாழ்ப்பாணம் வருகை தந்து 26.07.2003 அன்று நடாத்தப்பட்ட அரங்கேற்ற நிகழ்வில் சுவிஸ்-சூரிச் நகரைச் சார்ந்த திருமதி.மதிவதனி சுதாகரன் அவர்களின் நட்டுவாங்கத்தில் மாணவிகளான மீரா, நிலானி கணேஸ்வரன் சகோதரிகள் ஆடிய தில்லானாவின் இறுதியில் மிருதங்கத் தனி இசைப்பில் நீண்டதொரு ஸ்ரோதோவக, கோப்புச்ச யதி அமைப்பிலமைந்த நுணுக்கமான ஜதிக் கோர்வைகளுக்கு நடனம் ஆடியமையும்,

24.08.2003 அன்று திருமதி ஆனந்தஜோதி தர்ஷனன் அவர்களின் மாணவி செல்வி தர்மினி எட்வேட் பிறேம்குமாரின் நடன அரங்கேற்ற நிகழ்வில் தில்லானாவின் இறுதியில் மிருதங்கத் தனி இசைப்பில் பல கணித முறையில் அமைந்த ஜதிக் கோர்வைகளுக்கு நடனம் இடம்பெற்றமையும் குறிப்பிடற்பாலது.

அன்றியும் தில்லானா உருப்படியில் மாத்திரமன்றி நிருத்திய உருப்படிகளில் தெய்வப் பாத்திரங்களின் பண்புகள் சித்தரிக்கும் போது மிருதங்கத் தனி இசைப்பில் அப்பாத்திரங்கள் அடங்கிய வரலாற்று நிகழ்வுகளை அண்மைக்காலத்தில் நடாத்திக் காட்டப்பெற்று வருவதும் நோக்கற்பாலது. இந் நிகழ்வுகள் சஞ்சாரிபாவம் எனும் ஆடல் வடிவத்திலோ அன்றியும், நாட்டிய நாடகத்திலோ இடம்பெறும் நிகழ்வில் ஒருவரே பல பாத்திரமாக மாறிமாறி ஆடுவதும் பாத்திரங்களின் தேவைக்கேற்ப பலபேர் சேர்ந்து ஆடுவதும் ஆடல்மரபில் காணலாம். அவ்வாறு இடம்பெற்ற சில நிகழ்வுகள் பற்றிய குறிப்புக்கள் இங்கு தரப்படுகின்றன.

28.11.1998 அன்று யாழ்ப்பாணம் வேம்படி மகளிர் பாடசாலை நிதி உதவிக்கான நாட்டிய நிகழ்வில் முருகக்கடவுள் பற்றிய பாடலில், வள்ளி திருமண சஞ்சாரிபாவக்கூறினை நூலாசிரியரின் தனி இசைப்பிலும் சாந்தினி சிவனேசனின் நட்டுவாங்கத்திலும் செல்வி ஆனந்த ஜோதியின் ஆடல் இடம்பெற்றுள்ளமையும், இந்நிகழ்வு இலங்கை இந்து கலாச்சார அமைச்சினால் நடாத்தப்பெற்ற நடனப் போட்டியின்போது 11.12.1998ல் கொழும்பில் பங்குபற்றி முதலாம் இடத்தைப் பெற்று, பரிசினைத் தட்டிக்கொண்டதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

மேலும் 19.10.1997 திகதி அன்று யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக பட்டமளிப்பு விழாக்கலை நிகழ்வின் போது, 'பத்மாசுரன் மோகினி' நாட்டிய நாடகத்தில் மோகினி ஆடும் நடன வடிவங்களை அப்படியே அசுரன் ஆடுவது கதை. நூலாசிரியர் தயாரித்த சுமார் 15 நிமிடங்கள் கொண்ட குறைப்பு நிலையில் அமைந்த ஐதிக கோவைகளுக்கு மிருதங்கத் தனி இசைப்பில் திருமதி.கிருஷ்ணாந்தி இரவீந்திராவின் நட்டுவாங்கத்தில் ஆடல் இடம்பெற்றது. மோகினி ஆடும் வேளையில் மெல்லினம் கலந்த ஐதி அமைப்பும் மென்மையான மிருதங்க இசையும் பத்மாசுரன் ஆடும் போது அந்த அமைப்புக் கெடாது வன்மையான ஆடலுக்கு ஜெண்டை தோற்கருவி இசைப்பதற்கு இங்கு கலைஞர்கள் இல்லாமையினால் நூலாசிரியர் மிருதங்கத்தின் வலதுபுற மூட்டின் மீட்டுப்பகுதில் இரு கைகளின் விரலை பிரயோகித்து ஜெண்டை கருவியில் வரும் ஒலியை வரவழைத்து இசைத்து, நிகழ்வைக் காணவந்த அனைத்துக் கலைச் சமூகத்தினரினதும் பாராட்டையும் வரவேற்பையும் பெற்றுள்ளமை சுட்டப்பட வேண்டியதொன்றாகிறது. இது போன்று சிவ நடனம், சிவபார்வதி நடனம் என்பவற்றிலும் இவ்வாறு இசைத்து வருதலும்,

12.08.2001 திகதியன்று சங்கானை சினிமா அரங்கில் நடைபெற்ற நிதி உதவிக்கான நாட்டிய நிகழ்வில் கண்ணனின் குறும்புகளான நீராடும் பெண்களின் ஆடைகளை மறைத்தல், நீர்க் குடத்தை கல்லெறிந்து உடைத்தல், நீரை அடித்து சிந்துதல், ராதையுடன் குறும்பு செய்தல் போன்ற காட்சிகளில் இருவர் சேர்ந்து ஆடிய போது நூலாசிரியரின் மிருதங்க தனி இசைப்பிலும் திருமதி.கிருஷ்ணாந்தி இரவீந்திராவின் நட்டுவாங்கத்திலும் இடம்பெற்றமையும் இந் நிகழ்வு கலாரசிகக்களின் அமோக ஆதரவைப்பெற்றுப் பல இடங்களில் அரங்கேறியுள்ளமையும்,

18.08.2002 அன்று யாழ்ப்பாணத்தில் நடைபெற்ற செல்வி விதுபா பாலசுந்தரத்தின் நடன அரங்கேற்ற நிகழ்வில் 'போ சம்போ' எனும் சிவஸ்துதி உருப்படியின் ஆரம்பத்திலும் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் முடிந்த பின்பும் நூலாசிரியரின் மிருதங்கத் தனி இசைப்பில் ஆடல் இடம் பெற்றுள்ளமையும்

இவை மாத்திரமன்றி 15.05.2003 அன்று கொழும்பில் நடை பெற்ற செல்வி தாருண்யா ராஜயோகனின் நடன அரங்கேற்ற நிகழ்வின் போது புஷ்பாஞ்சலி ஆடலிலும், ஸ்லோகம் முடிவடைந்ததும் பல ஆவர்த்தனங்கள் கொண்ட குறைப்பும் தீர்மானமுமாக நூலாசிரியரின் மிருதங்க தனி இசைப்பில் திருமதி லீலாம்பிகை செல்வராஜாவின் நட்டுவாங்கத்தில் ஆடல் இடம் பெற்றுள்ளமையும்,

21.05.2004 அன்று திருகோணமலை சின்மயானந்த ஆச்சிரமக் கலை விழாவில் இடம் பெற்ற நடன நிகழ்வுகளில் 'அம்மன் திருக்கோலம்' எனும் ஆடல் வடிவத்தில் அம்பாளுக்கும் அசுரனுக்கும் இடையில் ஏற்படும் சம்பாஷனைக்கும், பின்னர் பல வேடங்கள் எடுத்து பல ஆயுதங்களினால் உக்கிரமான போர் புரிந்து ஈற்றில் அம்மன் வென்று, அசுரனின் குடலை எடுக்கும் காட்சிவரை சுமார் 20 நிமிடங்கள் கொண்ட நூலாசிரியரின் மிருதங்கத் தனி இசைப்பில் திருமதி கிருஷ்ணாந்தி ரவீந்திராவின் நட்டுவாங்கத்தில் இடம்பெற்று அமோக வரவேற்பை பெற்றுள்ளமை

இங்கு குறிப்பிடப்படாது. இவ்வாறு மிருதங்கத் தனி இசைப்பில் நாட்டியத்தின் வளர்ச்சித் தாக்கம், அதன் பரப்பு எத்தகையது என்பதை அறிவியல் ரீதியாகப் பெறுகின்ற நோக்கத்தின் முக்கியத்துவம் மனம் கொள்பாலது.

மேற்குறிப்பிட்டன போன்று வேறெங்கனும் இடம்பெற்றிருக்கலாம், அல்லது இடம்பெறலாம், அவை காலத்துக்குக் காலம் மரபு திரிவுபடாது அவற்றிலும் சிலவற்றை மாற்றி அமைத்து, வளர்ச்சிக்கான புதுப்புது உத்திகளையும் புதியபுதிய ஆக்கங்களையும் மக்கள் சமூகத்திற்கு ஆக்க பூர்வமான அறிக்கைகள் மூலம் சமர்ப்பிக்கப்படுகின்றன எனலாம்.

இதிலிருந்து ஓர் புதிய சமுதாயம், பழையவற்றின் அடிப்படையில் அவை மாற்றப்படாது, கெடாது, அழிக்கப்படாது காக்கப்பட்டுப் போற்றப்பட்டு மிளர்கின்றன என்றால் அது சமுதாய வளர்ச்சியின் விஞ்ஞான பூர்வமான ஆய்வுத்திறன் என்றே கூறவேண்டும். காலத்துக்குக் காலம் பழையன கழிதலும் புதியன புகுதலும் மரபு, அப்புதியன ஆக்கப்பெறும்போது பழையவற்றை ஒட்டியே இடம்பெறுகின்றன. பழையவற்றிலும் புதியவற்றிலும் மன ஈடுபாடு கொள்ளவைப்பது படைப்பாளியின் கடமையாகும்.

தமிழரின் ஆடல், இசை முதலான கலைகள் சிலர் கருதுவது போல் ஒரு காலத்தில் திடீரெனப் படைக்கப்பட்டவை அல்ல. நாளுக்கு நாள் சிறுகச் சிறுக பண்படுத்தி வளமூட்டப்பெற்ற மரபுச் செல்வங்களே இவை. இவற்றின் சீரிய திறன்களை உலகத்தவர்க்கு உரிய முறையில் தெளிவாக உணர்த்த வேண்டும் எனும் உயரிய சிந்தனையோடு அயராது செயற்படவேண்டும்.

விருத்தம்

“தாளக்கட்டுப்பாடில்லாது இராகச்சுவை சிறக்கப் பாடப்படும் தேவார இசைமுறையை சுத்தாங்க பாடுமுறை என்று அழைக்கப்படும். இதுவே பிற்காலத்தில் விருத்தமாகப் பாடும்முறை என்று கூறப்படுகிறது. வடமொழியில் இது ‘ஸ்லோகம்’ என்றும், தெலுங்கில் இது ‘பத்யம்’ என்றும் அழைக்கப்படுகின்றது. இயலமைப்பில் நான்கு அடிகள் ஒரே அளவாக அமைந்து முடிதல் இவற்றின் வடிவமாகும் இதனையே,

“நான்கடி அளவொத்து நடத்தல் விருத்தம்
எழுத்தோடு மிகினும் குறையினும் விருத்தப்
போலிஎன விளம்புவர் அவரே

என ச.பாலசுந்தரம் அவர்கள் விருத்தத்திற்கு இலக்கணம் கூறுதல் காணலாம்.”¹⁴³

விருத்தம் என்று சொல்லிற்கு வட்டமாதல், அல்லது மண்டலித்தல் என்பது பொருள். விருத்தம் தாளம் பற்றியும், இசை பற்றியும் நிற்கும். தாளம் பற்றியது சந்தம். இசை பற்றியது தாழிசை.

பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சிகளில் விறுவிறுப்பாக அமையும் தில்லானாவை அடுத்து விருத்தம் இடம் பெறும். இதன் பாடல் பாடகரின் கற்பனைக்கும், இசைத்திறமைக்கும் ஏற்ப, இசை பெருக்கிப் பாடப்படும். இதற்கமைய நாட்டியக் கலைஞர் நிதானமாக நாட்டியம் செய்வார். விருத்தத்தில் மிருதங்க கலைஞருக்கு பெரும்பாலான பங்களிப்பு இல்லை என்று சொல்வதற்கில்லை. இங்கு தான் மிருதங்க இசையாளர் மிகவும் நிதானமாக இராகபாவம், பாட்டிசையில் பாடுபொருள் என்பனவற்றிக்கு அவற்றை எடுத்துக்காட்டும் வகையில் தட்டிக் கொடுப்பது போன்று செயற்பட வேண்டிய கட்டாயம் ஏற்படுகிறது.

பெரும்பாலும் பக்திச் சுவைக்கு முதன்மை கொடுத்து இந் நிகழ்ச்சி அமைவதால், சிவபெருமான், திருமால், முருகன், இராமன், அம்பாள், ஆகிய தெய்வங்கள் மேல் அமைந்த பாடல்கள் இந் நிகழ்ச்சியில் சிறப்பிடம் பெறுகிறது. நாட்டிய அபிநயத்தில் சஞ்சாரிபாவம் ஆடுவதற்கு வாய்ப்பளிக்கும் பாடல்களே இந்நிகழ்ச்சிக்குச் சிறப்புத்தரும். அவற்றில் தசாவதாரக்கதை நிகழ்ச்சிகள், புராண இதிகாசச் சம்பவங்கள், திருவிளையாடற் செய்திகள், அட்டவீரச் செயல்கள் போன்ற குறிப்புக்களைக் கொண்ட பாடல்கள் விவரித்து விளக்கமாக ஆடவும், ஆடலில் வரும் குறிப்புக்களுக்கு மிருதங்கம் இசைக்கவும் நல்ல வாய்ப்பாக அமைகின்றன.

பாடல் முழுவதும் விருத்தமாகப் பாடினாலும், பாடலினுள் வரும் சில கருத்துக்களை வலியுறுத்துமுகமாகத் தாளாங்கமாகவும், பாடலின் சில பகுதிகள் ஆடப்பெறுகின்றன. சிவனின் தாண்டவக் கூத்தைக் குறிக்கும் பகுதிகள், திரிபுரங்களை எரிக்கச் சிவனார் தேரேறிவரும் காட்சி போன்றவற்றை சித்திரிக்குகையில், நிருத்தவகையில் ஆடல் நயங்கள் தாளாங்கமாக ஆடப்பெறும். இதற்குப் பின்னணியாகப் பாடகர் அக்குறிப்பிட்ட பாடல் வரியை பலதடவைகள் இராக நயத்தோடு பாடியோ, அல்லது அக்குறிப்பிட்ட பகுதியை இராக ஆலாபனை செய்தோ அந்த இடைவெளியை நிரப்புவார். இதன்போது நட்புவனாரும், மிருதங்க இசையாளரும் தாளத்தைக் கொட்டிக்கொடுத்து ஆடலிற்கு நயமூட்டுவர்.

மாணவை முனுசாமி அவர்களால் இயற்றப்பெற்ற நடராஜப் பத்து விருத்தங்களில் இறைவனின் திருக்கூத்துக் கோலம் அழகுறப் பின்வருமாறு வர்ணிக்கப்படுகின்றது.

**‘ஒரு பாதம் எடுத்தாட ஒரு பாதம் மிதித்தாட
நின்றாடும் உன் திருநடனம்’**

இவ்வாறும், இது போன்ற வரிகளைப் பாடும்போதும் இவை தாளாங்கமாக ஆடப்பெறுவது பொருத்தமாகும். இவ்வரிகளுக்குத் தாண்டவ அமைப்பிலான சொற்கட்டுக் கோவைகளை இணைத்து அதற்கு ஆடல் இடம்பெறும் போதும், பின் பாடல் அடிகளைத் தொடங்கும்போதும், இவற்றிற்கான மிருதங்க இசைப்பின் வகைகளைக் கொட்டும்போதும் கிடைக்கும் ஆனந்தத்திற்கு

அளவே இல்லை எனலாம். சிவனின் ஆனந்தத் தாண்டவத்தை கண்ணாராக் காண்கின்ற உணர்வே ஏற்படும். இங்கு பக்தி மயம் நிரம்பப்பெறும் என்பதற்கு ஐயம் இல்லை.

பக்திச்சுவை மிகு மணிவாசகர் திருவாசகப் பாடலாகிய 'பிட்டுநேர்பட மண்சமந்த பெருந்துறைப் பெரும்பித்தனே' என்ற வரிகள் இசையம் பெருகப் பாடகரால் பல தடவைகள் பாடப்படும் போது, பிட்டுக்குப் மண்சமந்த பெரும்பித்தன் பிரம்படிபெற்ற திருவிளையாடல் முழுவதும் நாட்டியத்தில் சுவைபட அபிநயிக்கலாம். இதில் வயது முதிர்ந்த செம்மணச் செல்வியாகவும் ஆடிப்பாடி நாட்டிய நயங்கள் காட்டும் கூலியாளாகவும், அதிகாரத் தோரணை மிகுந்த பாண்டிய மன்னனாகவும், மன்னனின் ஆணைக்கு பிரம்பை ஓங்கியடிக்கும் சேவகனாகவும் வெவ்வேறு கதாபாத்திரங்களில் பலசுவை நயம்பட அபிநயிக்கும் போது, பத்திரங்களுக்கு ஏற்ற வகையில் மிருதங்க இசையை மெருகுடன் இசைக்க நல்ல வாய்ப்பு உண்டாகிறது.

ஆகவே மிருதங்க இசையாளர் இவை அனைத்தையும் அழகுற வெளிப்படுத்துவதற்கு தமது மதிநுட்ப வாசிப்பின் ஒலி அலைகளைப் பாத்திரம் ஒவ்வொன்றிக்கும் ஏற்ற வகையில் சிறப்பித்து இசைக்க வேண்டியவராகின்றார்.

நாட்டிய நிகழ்ச்சிக் கிரமத்தில் அலாரிப்பு முதல் தில்லானா வரை எல்லா உருப்படிகளும் தாளங்கமாய் அமைய, விருத்தம் மட்டும் விருத்தாங்கமாக அமையும் தனிச் சிறப்புப்பெற்ற உருப்படி ஆகிறது. எனினும் அவற்றில் காணப்படும் பாடுபொருள் குறிப்புகளுக்கு, மிகவும் இன்றியமையாததாக மிருதங்க இசை முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது என்றால் அது மிகையாகாது.

குறத்தி நடனம்

பரத நாட்டிய அரங்கில் குறத்தி நடனம் இடம்பெற்று வருகின்றது. நாட்டியம் ஆடுபவர் இந்நிகழ்ச்சியில் தன்னைக்குறத்தியாகவே உடை ஒப்பனை செய்து கொள்வார். எளிமையான மெட்டிலமைந்த பாடலுக்கு இவர் நாட்டுப்புற உத்திகளைக் கையாண்டு ஆடுவார்.

"பழந்தமிழ் அகப்பொருள் இலக்கியங்களில் குறமகள் குறி சொல்லுமுகமாகத் தோன்றிப் பிற்காலத்தில் இசை நாடகக் கூறுகளை ஏற்று ஒரு கலை வடிவமாக விரிந்து குறவஞ்சி என்னும் சிற்றிலக்கியமாகிறாள். இசை, நாட்டிய, நாடக நயங்களை ஒருங்கே கொண்ட இத்தகு குறவஞ்சிப் படைப்புகளிலிருந்து பரத நாட்டிய அரங்கில் அறிமுகமாகிய ஒரு நடன உருப்படி குறத்தி நடனமாகும்."¹⁴⁴ இவ்வாறு இந்நடனத்தின் தோற்றுவாயை ஞானா குலேந்திரன் குறிப்பிடுதல் காணலாம்.

குறத்தி நடனத்தின் பாடல்கள் பெரும்பாலும் ஏதோவொரு குறவஞ்சி நாடகத்திலிருந்து பெறப்பட்டது என்பதை நாட்டிய அரங்குகளில் பிரபலமடைந்துள்ள பாடல்களிலிருந்து அறியலாம். திருக்குற்றால மலையின் வளத்தை அழகுற விவரித்துப் பாடும் “வானரங்கள் கனி கொடுத்து மந்தியொடு கொஞ்சம்” எனும் பாடலை இயற்றியவர் திரிகூடராஜப்பக் கவிராயர் ஆவார். இது போன்று சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சி, அழகர் குறவஞ்சி, குமாரலிங்கர் குறவஞ்சி, தியாகேசர் குறவஞ்சி முதலான குறவஞ்சிப்பாடல்கள் இயற்றப்பெற்றுள்ளன. குறவஞ்சி நாடகத்தின் குறத்திப் பாத்திரமே பரத நாட்டிய அரங்கில் குறத்தி நடனம் என்ற உருப்படி வகைக்கு அடிகோலியிருப்பதை உணரலாம்.

குறத்தி நடனத்திற்குரிய ஆடல் முறை அலாரிப்பு முதலான மற்றைய நடன உருப்படிகளிலிருந்து வேறுபட்டிருக்கும். இலக்கண முறையிலான பரத நாட்டியத்திற்கும், எளிமையான நாட்டுப்புறக் கூத்து நடனத்திற்கும் இடைப்பட்டதாகக் குறத்தி நடனம் அமைந்திருக்கும். இதே போல இதன் இசையும் இலக்கண முறையிலான கர்நாடக இசைக்கும், எளிமையான நாட்டுப்புற இசைக்கும் இடைப்பட்டதாக இருக்கும். பாட்டின் இடையிடையே சேர்க்கப்படும் சொற்கட்டுக் கோவைகளும் எளிய அமைப்பில் இருக்கும். பாட்டிசையில் சங்கதிகள் இடம்பெறுவதில்லை.

பொதுவாகக் குறத்திப்பாடல்கள் ஆனந்த பைரவி, மோகனம், தோடி, பைரவி செளராஷ்டிரம், காம்போதி, கமாஸ் போன்ற பழமையான இராகங்களில் அமைந்திருக்கும். ஒரே இராகத்தில் வெவ்வேறு வர்ண மெட்டுக்களில் அமையும் சிறப்பைக் குறத்திப் பாடல்களில் காணலாம். குறத்திப்பாடல்கள் நல்ல ரசனையைப் பெறுவதற்காக திஸ்ரம், சதுஸ்ரம், கண்டம், மிஸ்ரம் போன்ற நடனங்களிலும், ஆதி, ரூபகம், மிஸ்ர, கண்டசாபு தாளங்களிலும் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். பழமையான இராகங்களில் மட்டுமன்றி இந்துஸ்தானி கலப்புள்ள இராகங்களிலும் குறத்திப் பாடல்கள் பாடப்பட்டுள்ளன. குறத்திப்பாடல்களில் இடையிடையே சேர்க்கப்படும் சொற்கட்டுக் கோவைகள் விறுவிறுப்பான நடனத்தில் அமைந்திருக்கும். “குறவஞ்சி வந்தாள் மோகனக் குறவஞ்சி வந்தாள்” என்ற கௌளிந்து இராகத்திலும், மிஸ்ர சாபு தாளத்திலும்மைந்த குறத்திப் பாட்டின் மரபுவழிச் சொற்கட்டுக் கோவை இவ்வாறு அமையக் காணலாம்.”¹⁴⁵

தாம் ; தித்,	=	தா ; தத், தித்,	//
தா ; ;	=	தகததிங்கிணதொம்,	//
தாம் ; தித்,	=	தா ; தத், தித்,	//
; ; தித்,	=	தா ; தத், தித்,	//
; ; தித்,	=	தா ; தத், தித்,	//
தளாங்கு தொம்,	=	தகததிங்கிணதொம்,	// (குறவஞ்சி வந்தாள்)



உள்ளத்திற்கு உற்சாகமும் பரவசமும் ஊட்டும் சிறப்போடு நாட்டிய அரங்குகளில் பிரபல்யம் அடைந்துள்ள 'சிங்காரக் குறவஞ்சி வந்தாள்' எனும் குறத்திப் பாட்டின் வர்ண மெட்டிற்கேற்ற சொற்கட்டுக் கோவை அமைப்பை ஈண்டு காணலாம்.

இராகம் - கமாஸ்

தாளம் - ஆதி.

தாதரிததணா தாதணதஜணூ	/ தாஜணுததிமி,	/ தாதாதீஜணு	//
தாதரிததணா தாதணதஜணூ	/ தாஜணுததிமி,	/ தாதாதீஜணு	//
தாதரிததணா தாதணதஜணூ	/ தாதாதீ;	/ தாஜணுததிமி,	//
தாதாதீ; தாதரிததணா	/ தாதணதஜணூ	/ தாஜணுததிமி,	//
தாதிமிதகிட,தாதரித,தா	/ தணத,தாஜணு	/ த,தாதிமித,	//
தத்,தணா,தஜ்ஜணூதத்,திமி	/ தக்,கிட;	/ தத்,தணதத்,ஜணு	//
; தத்,திமிதக்,கிட; தத்,தித்,	/ தா; தித்,தா	/ ; தா; கிடதக	//
தரிகிடதொம்,தத்,தித்,தா; தித்,தா	/ ; தா; கிடதக	/ தரிகிடதொம்,தத்,தித்,	//
தா; தித்,தா; தா; கிடதக	/ தரிகிடதொம்,கிடதகதரிகிட	/ தொம்,கிடதகதரிகிடதொம்,	//

-(சிங்காரக் குறவஞ்சி வந்தாள்)

இத்தகைய சொற்கட்டுக் கோவைகள் பாடலிசைக்கு முன்பும், இடையிலும், இறுதியிலும் வசதிக் கேற்ப பயன்படுத்தப்படும். உள்ளத்துக்குக் பரவசத்தை ஊட்டும் மேற்குறிப்பிட்ட கோவை பல அலகுகளில் அமைந்துள்ளது. குறத்தி நடனம் மிக எளிமையாய் இருப்பதால் இக்கோவைகளுக்கான ஆடலும் மிக எளிமையாகவே அமைக்கப்படும். பரத நாட்டிய அடவுகள் அமைப்புகள் இடம்பெறாதாகையால் மிருதங்கத்தில் இசைப்பதாகவிருந்தால் அக்கோர்வைகளை அப்படியே இசைப்பதுதான் சாலச் சிறந்ததும், பொருத்தமானதும் ஆகும்.

மங்களப் பாடல்

பரத நாட்டிய அரங்க மரபில் மங்களம் ஒரு வகை வாழ்த்துப்பாடலைக் குறிக்கும். இதற்கெனத் தனி ஆடல் முறை எதுவுமில்லை. வாழ்த்துச் சொற்களைக் கொண்டு அமையும் மங்களப் பாடல்களை மத்தியமாவதி, சுருட்டி, செளராஷ்டிரம் முதலான இராகங்களிற் பாடுவது மரபு. இசையரங்குகளில் தேஷ், திலங், செஞ்சுருட்டி, சிந்துபைரவி ஆகிய ஹிந்துஸ்தானி கலப்புள்ள இராகங்களில் அல்லது மத்தியமாவதி முதலான பழமையான இராகங்களில் அமைந்த ஒரு கீர்த்தனையை அல்லது தில்லானா, காஷ்சிந்து அல்லது திருப்புகழ் பாடல் ஒன்றை விரைந்த செலவில் பாடி நிகழ்ச்சியை நிறைவு செய்வர். பரத நாட்டிய அரங்குகளில் இந்த வழக்கம்

;கிடதகதாதொம்,' என இடைவெளிவிட்டு வாசிக்கும்போது முதல் கால் தட்டுக்குச் சமனாகவும், அடுத்த கால் தட்டுக்குத் தட்டிய பின் சொற்கட்டுமாக வரும்போது லய நிர்ணயம் நன்கு சித்திரிக்கப்படுகின்றது. இவ்வேளையில் சபையோரின் தலைகள் தாமாகவே அசைவதைக் காணக்கூடியதாக இருக்கும்.

மற்றுமொரு லய சம்பந்தமான வாசிப்பினையும் மேற்கொள்ளலாம். இதனை 'உசி இடம்' என்றும் இசைப் பேச்சு வழக்கில் சொல்லப்படும். இதனால் நாட்டிய அமைப்பை நன்கு வேலைப் பாடு உடையதாகக் காட்டிக் கொள்ளலாம். தாளத் தொடக்கத்தில் இரண்டு மாத்திரைகள் கழித்துத் தொடங்கப்படும். இதற்காகத் 'தொம்,' எனும் சொல்லை இசைத்துப் பின் விரைவான புரட்டல் சொற்கட்டுக்கள் இசைக்கப்படும். அவை,

தொம், தகதரிகிடதக தகதரிகிடதக தகதரிகிடதக தகதரி /கிடதக தகதரிகிடதக

தகதரி /கிடதக தகதரிகிட நகதரிகிட //

என இறுதியில் தாளத்தில் வந்து சேரும். இவ்வேளையில் இரண்டாவது கால்தட்டு 'கிடதக' சொற்கட்டில் அழுத்தமாக வந்து கொண்டு இருக்கும். இந்த அமைப்பு மிருதங்கம் இசைப் பவர்க்கு மிகுந்த லய ஞானத்திற்கு ஒரு எடுத்துக்காட்டாகவும், நட்டுவனார், பாடகர், ஆடுபவர் ஆகியோரின் தகைமைக்கு ஒரு சவாலாகவும் அமைகின்றது. இதனையே திருஞானசம்பந்த சுவாமிகள் தமது திருத்தாளச் சதியில், வாசிப்பில் 'கழியுமானம்' எனப்படும் தாளத்தின் குறைப்பு நிலைகளைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். இவ்வாறு கழியுமானம் பற்றிக் குறிக்கும் பதிகத்தின் சான்றாகச் சம்பந்தர் பாடிய "கஞ்சத்தேன்" என்ற பாடலில் வரும் "எஞ்சத்தேய்வின்றி முழக் குதல்" என்ற திருவாக்கு இதற்குச் சான்றாகும். இங்கு 'மானம்' என்ற சொற் பதத்திற்கு 'அளவு' என்பதே பொருளாகும். இவ்வாறு தாளத்தில் அளவுகள் நிறைந்த வாசிப்பினை மேற் கொண்டு நிகழ்ச்சியை சிறப்படைய செய்வது மிருதங்க இசையாளரின் கடமையாகின்றது.

மேலும் மங்களத்தில் அரங்க கலைஞர்களை வணங்கும் போது மறுபடியும் சம கால 'தகததின்' சொற்கட்டை இசைத்து, பின் நடந்து செல்லும் போது மேற் குறிப்பிட்ட விரைவு நடைகளை இசைத்து, பின் சபையோரை வணங்கி, பின் பூமா தேவியை வணங்கும் போது சமகால சொற்கட்டை இசைத்து, பூமாதேவியை வணங்கி முடிந்ததும் மிருதங்கத்தில் பல ஆவர்த்தனங்கள் கொண்ட விறுவிறுப்பான தீர்மானம் ஒன்றினை வாசிக்கும் போது ஆடுபவர் அரங்கத்தின் உள்ளே சென்று மறைந்து விடுவார். அவ்வாறான தீர்மானம் இவ்வாறு அமையும்.



தத்,தாங்கிடதகதரிகிடதக

தக்கும் தாங்கிடதக தரிகிடதக / தத்,தாங்கிடதக

தரிகிடதக / தகஜணு தகஜணு

தகஜணு தொம், //

தத்,தாங்கிடதகதரிகிடதக

தக்கும் தாங்கிடதக தரிகிடதக / தத்,தாங்கிடதக

தரிகிடதக / தகஜணு தகஜணு

தகஜணு தொம், //

தத்,தாங்கிடதகதரிகிடதக

தக்கும் தாங்கிடதக தரிகிடதக / தத்,தாங்கிடதக

தரிகிடதக / தகஜணுதொம்,

தத்,தாங்கிட //

தகதரிகிடதகதகஜணுதொம், தத்,

தாங்கிடதக தரிகிடதக / தகஜணுதகஜணு

தொம்,தகஜணு / தகஜணுதொம்,

தகஜணுதகஜணு // தொம்



பரதநாட்டியத்தோடு தொடர்புள்ள ஏனைய கலைக் கூறுகளில் மிருதங்கம்

இதுவரை பரதநாட்டியக் கிரமத்தில் உருப்படிகள் பற்றியும், அவ்வுருப்படிகளுக்கு எவ்வாறு மிருதங்கக் கருவியிசையின் பங்களிப்பு அமைகின்றது என்பது பற்றியும் விரிவாக நோக்கப் பட்டுள்ளது.

நாட்டியக் கிரமத்தில் சாஸ்திரிய உருப்படிகளோடு மரபு வழி ஆடல்களும் இடம்பெற்று வருகின்றன. இக் கலைக்கூறுகள் நாட்டார் வழமை சார்ந்தனவாக அமைந்திருப்பதை அளிக்கைகளின்போது காணலாம்.

உள்ளூர்ச்சீகளைத் தெளிவாக எடுத்துக்காட்டும் கண்ணாடி போன்றவை உடல் அசைவுகள். ஆதி மனிதனின் முதல் மொழியே இவ் அசைவுகள்தான். இவ் அசைவுகள் பலதரப்பட்ட சூழ்நிலைகளில், சந்தர்பங்களில் பல்வேறு விதமாக உருவெடுத்து வளர்ந்துவந்தும் மேலும் வளர்ந்து கொண்டும் இருக்கிறது. இக்கிராமிய கலைக்கூறுகள் மனிதனின் நாளாந்த வாழ்க்கையில் மேற்கொள்ளும் தொழில்கள் வாழ்க்கை நிகழ்வுகள் முதலியவற்றுடன் மிகவும் பின்னிப் பிணைந்து அவற்றின் அடியைத் தழுவிவையாகத் திகழ்கின்றன.

இந் நடனங்களைத் தயாரித்தவர்களுக்கும், ஆடுபவர்களுக்கும், பார்வையாளர்களுக்கும் இடையேதானும் ஒரு செயற்கையான தடையில்லாது தயாரிக்கப்பட்டுள்ளன. இந்நடனங்கள் பண்படுத்தப்படாவிடினும் கரைபுரண்டு ஓடாமல் வற்றாத கற்பனையும், இயற்கை எழிலும் பெற்றுத்திகழ்கின்றன. இந்திய உபகண்டத்தில் அதிகரித்து வரும் இனங்கள், மொழிகள், சாகியங்கள், சமயங்கள், சமூகஸ்தாபனங்களின் பங்களிப்புகள் என்பன கிராமியப் பாடல்களையும், நடனங்களையும் மெருகூட்டிச் சிறப்படைய வைத்தன.

ஒரு நாட்டின் கலாச்சார அஸ்திவாரமாக விளங்குவது கிராமிய நடனங்கள் எனலாம். ஒன்று மருதம், நெய்தல் ஆகிய நிலங்களில் மக்கள் ஆடுவது. இரண்டு மலையிலும், காட்டிலும் வாழும் ஆதிவாசிகள் ஆடுவது, மூன்றாவது நடுத்தர மக்கள் ஆடுவது. இதில் சாஸ்திரிய சாயலை காணலாம். இவற்றிலே வெறி கொண்டு ஆடும் ஆட்டம், அதாவது பூசாரிகளுக்கு சாமி வந்து ஆடும் ஆடல், சமயத் தொடர்பாக ஆடும் ஆட்டம் காவடி, கரகம் போன்றவை நிகழ்ச்சியாக தயாரித்து அளிக்கப்படும் நடனங்கள், நாடகங்கள் என்பன அடங்கும். இதில், பின்னால் வரும் இரண்டிலும் சாஸ்திரிய கலைகளின் சாயல் இருப்பதைக் காணலாம். இமயம் முதல் குமரி வரை எண்ணற்ற பாமர நடனங்கள் இன்றும் மிக செம்மையாக விளங்குகின்றன. இங்கு கலாச்சாரம் என்னும் ஒருமைப்பாடு இழையோடியிருப்பதை நன்கு உணரலாம். கிராமத்து மக்களின் வாழ்க்கையோடு இந் நடனங்கள் இரண்டறக் கலந்துள்ளன. அவர்கள் வாழ்க்கையில் நடனம் இல்லாது இருக்காது. பிறப்பு முதல் இறப்பு வரை யாவற்றிலும் நடனம் இன்றியமை

யாதிருக்கின்றது பிறப்பு, திருமணம், வழிபாடு, குறிசொல்லல், மழைக்கு வேண்டல், வசந்தம் முதலிய காலங்களின் வருகை, நோன்பு போன்ற எல்லாவற்றிற்கும் நடனம் ஆடுவது கிராமத்து மக்களின் மரபு. கிராமிய நடனங்கள் பழமையானதும் மரபு அடிப்படையில் நிகழ்வதுமாகும்.

எந்தவொரு நிலத்தினை எடுத்துக்கொண்டாலும் அந் நிலத்திற்கே உரித்தான நாட்டியக் கலையினை இரண்டாகப் பிரித்து ஆராயப்படுகின்றது. ஒன்று அந் நிலத்திற்கே உரித்தான கிராமிய நடனங்கள், மற்றயது அந்நிலத்திற்கே உரித்தான கலாச்சார சாஸ்திரிய நடனங்கள் என்பதாகும். சாஸ்திரிய நடனங்கள் எனக் குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுவது பண்டைக்காலம்தொட்டுத் தெய்வீக தொடர்புகளுடன் கூடியதாகவும், சாஸ்திரிய சம்பிரதாய மரபுகள், சீரிய கலாச்சாரம், பண்பாடுகள், ஆன்மீக உணர்வுகள் என்பனவற்றுடன் கூடிய நாட்டியக் கலை வடிவமாகும். இத்தகைய சாஸ்திரிய கலாச்சார நடனங்களை பெரும்பாலான பல்வேறு வெவ்வேறு மொழி கலாச்சார சமய பின்னணிகளை கொண்ட மக்கள் மேலோட்டமாக இரசித்த போதிலும் கூட அத்துறையில் ஆழ்ந்த அறிவுள்ள சிலரால் மட்டுமே அதன் தெய்வீகக் கலை அம்சங்களை, பண்பாட்டு மரபுகளை, நுணுக்கங்களை, நுட்பங்களை ஆராய்ந்து சுவைக்கக்கூடியதாக உள்ளது. சாதாரண பாமர மக்களாலும், பெரும்பான்மையான சமூக வர்க்கத்தினராலும் சுவைத்து இரசிக்கக் கூடிய நடன வகைகளே கிராமிய நடனங்கள் என அழைக்கப்படுகின்றன.

இக்கிராமிய நடனங்கள் அல்லது நாடோடி ஆட்டங்கள் பெரும்பாலும் களியாட்ட நடனங்களாக நாட்டுப்புறப் பின்னணியில் வளர்ந்து வந்த நடனங்கள் எனவும் கூறலாம். சுருங்கக் கூறின் இவ் ஆடல்கள் சமூக இயல்புகளோடு நேரடியாக இணைந்திருந்தன.

பண்டைக்காலத்தில் பலவிதமான ஆடல் வகைகள் இருந்துள்ளன என்பது அறியலாகும். இவ்வாடல் வகைகளில் சில காலப்போக்கில் வழக்கொழிந்து போயின. சமுதாய நாகரிக வளர்ச்சி காரணமாக சில நடன வகைகளே நடைமுறையில் உள்ளதைக் காணக்கூடியதாகவுள்ளது. அவற்றிலும் சில பரதநாட்டிய ஆடலுக்கான அடவுகள் கலக்கப்பட்டு ஆடப்பெற்றும் வருகின்றன. இவ் ஆடல்கள் பெரும் பாலும் நாட்டிய அரங்கிலும், திருவிழா வைபவங்களிலும் நிகழ்த்தப் பெறுகின்றன. எனினும் பாரம்பரியங்களை பேணும் வகையில் செயற்பட்டுக் கொண்டிருக்கும் அரசாங்கப் பாடசாலை, தனியார் சார்ந்த பாரம்பரிய மேம்பாட்டுக்கழகம் போன்ற நிறுவனங்களால் நடாத்தப் பெறும் கலை நிகழ்வுகளில் இக்கலைக்கூறுகளில் பரதநாட்டியப் பாணிகளைத் தவிர்த்து பழமையான பாணியில் நடனங்கள் அமைய வேண்டும் என்ற ஆலோசனைகள் வழங்கப்பட்டு, அதே போன்று நிகழ்வுகளும் நடாத்தப்பெற்று வருகின்றன. இதற்கு உதாரணமாக அண்மையில் (16,17-02-2004) பாரம்பரிய கலைகளுக்கான போட்டி நிகழ்வு யாழ்ப்பாணத்தில் நடாத்தப்பட்டது. நூலாசிரியரும் அப்போட்டிக்குப் பிரதம நடுவராகப் பணியாற்றி உள்ளார் என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

வழக்கொழிந்துபோன சில நடனங்களைத் தவிர்த்த ஏனைய வழக்கத்தில் உள்ள நடனங்களாகிய கரகம், காவடி, கும்மி, கோலாட்டம், பின்னல் கோலாட்டம், ஏந்தல் நடனங்கள், பந்தாட்டம், மயிலாட்டம், பாம்பு நடனம், குதிரையாட்டம், குறவன் குறத்தியாடல் முதலான

ஆடல்கள் அரங்குகளில் இன்றும் இடம் பெற்று வருகின்றன. இவற்றிக்கு போட்டி, பரீட்சைகளும் நடாத்தப்பெற்று சிறந்தனவற்றிக்கு தங்கப் பதக்கங்களும், சான்றிதழ்களும் பரிசாக வழங்கப் படுகின்றன. மேற்குறிப்பிட்ட நடனங்களுக்கு உடுக்கு, டோலக், மத்தளம், தவில் முதலான தோற்கருவிகளே ஆதியில் இசைக்கப்பட்டன. மிக இனிமையானதும், நாட்டியக்கூறுகளை துல்லி யமாக எடுத்துக்காட்டும் வகையில் மிருதங்கக் கருவி வளர்ச்சியடைந்ததும், இக்கருவியே நாளடைவில் இந் நடனங்களுக்கு இசைப்பது மரபாகி விட்டது.

எனவே இந் நடனங்கள் பற்றியும் இந் நடனங்களுக்கு மிருதங்கக்கருவி இசையின் பங்களிப்பு பற்றியும் இவ் அலகில் நோக்கப்படுகின்றது.

கரகம்

இன்றும் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் கிராமிய நடன வடிவங்களுள் கரகம் குறிப்பிடத்தக்கதான ஒன்றாகும். கரகம், கரகாட்டம், கரகநடனம், குடக்கூத்து, குடநடனம் போன்ற பல பெயர்கள் இதற்கு வழக்கில் உள்ளன. கரகம் எனும் சொல்லானது கமண்டலம் எனப் பொருள்படும். கரக ஆட்டத்தில் இரண்டு பிரதான பரிமாணங்கள் காணப்படுகின்றன. ஒன்று உள்ளத்து உணர்வு களை ஆடல்களாக நிலை மாற்றம் செய்தல், இரண்டு சூழவுள்ள இயற்கைக் கோலங்களை ஆடல்களாக நிலை மாற்றம் செய்தல் என்பனவாகும். நிலைமாற்றம் செய்யப்பட்ட இவ்வாடல் களை தெய்வ முன்றலில் சென்று நிறைவடைவிப்பது வழக்கமாகும். இதற்கு ஒப்பாக ஆட்டக் காரர் கரகத்தில் அல்லது தமது கரத்தில் வேப்பிலைக் கொத்தை வைத்து அவற்றை குலுக்கி ஆடுதல் குறிப்பிடத்தக்கது.

கரக ஆட்டத்தில் இன்னொரு பிரதான வளர்ச்சி தலையின் மேலுள்ள கரகத்தின் சமநிலையை பாதுகாத்து ஆடுதலாகும். ஒரே ஆடலை மீண்டும் மீண்டும் மிக்க செறிவுடன் செய்யும் இணைந்த செயற்பாட்டைக் கரக ஆட்டத்திலே காணலாம். மனக்கருத்துக்களையும், அமுங்கிய உணர்வுகளையும் மீண்டும் மீண்டும் அழுத்தமாக உணர்த்துவதற்கு இவ்வாடல் துணை செய் கிறது.

தென்னிந்திய மானிலங்களான தமிழ்நாடு, ஆந்திரா, கேரளா, கன்னடம் முதலிய மாநிலங்களில் இவ்வாட்டம் பிரபல்யம் பெற்று விளங்குகிறது. இங்கு மாரியம்மன், கங்கையம்மன் போன்ற கிராம தேவதைகளிடம் மழை பெய்வதற்காகவும், தொற்று நோய் வராதிருப்பதற்காகவும் வேண்டி, குடத்தில் பால், மஞ்சள்நீர் அல்லது அரிசி என்பன இட்டு கரகம் எடுத்து ஆடுகின்ற னர்.

கரக நடனத்தோடு தொடர்புடைய கலைச் சொற்கள் யாழ்ப்பாணத்திலே இடம் பெறும் கிராமியக் கரக ஆடலில் காணப்படுகின்றன என்பதைச் சில குறிப்புக்களைக் கொண்டு அறியலாம்.

“கரகம் அசைந்து செல்லும் போது ஆடுபவரது கால் அசைவு ‘கரக நடை’ அல்லது ‘குட நடை’ எனப்படும். வலக்காலை முன்னே வைத்து இடக்காலின் விரல்களைச் செங்கோணத்திலே பதித்து ஊன்றுதலும். பின் இடக்காலை இது போன்று ஊன்றி நடத்தலும் ‘வன்ன நடை’ என்று கூறப்படும். குதிகளை உயர்த்தி, கால் விரல்களை அழுத்தி நடத்தல் ‘குதிர’ எனப்படும். இரு கால்விரல்களையும் உயர்த்திக் குதிக் கால்களால் நடத்தல் ‘பலாச நடை’ எனப்படும். இவ்வாறு தனித்தனி நடை வகைகளும், அந்த நடைகளை ஆதாரமாகக் கொண்ட ஆடல்களும் வளர்ச்சி அடைந்தன. அரைமண்டி நிலைகளில் அசைந்து செல்லும் நடனங்களும் காணப்பட்டன. மண்டி என்ற சொல்லுக்கு பதிலாக ‘தண்டுமானம்’ என்ற சொற்களும் பயன்படுத்தப்பட்டன. பரத நாட்டியத்திலே உள்ள ‘கரணம்’ என்பதற்குப் பதிலாக ‘சுழி’ என்ற சொல் வழக்கில் இருந்தது. அவை ஒரு கால் சுழி, இரு கால் சுழி, பக்கச் சுழி, எடுப்புச் சுழி, கிடப்புச் சுழி, வட்டச் சுழி, மடற் சுழி, கைச் சுழி, கடகச் சுழி என்பனவாகும்.

வட மொழியில் ‘ரஸம்’ எனக் குறிக்கும் சொல்லை தமிழில் ‘சுவை’ என்றனர். யாழ்ப்பாணக் கரக ஆடலில் அதனை ‘கட்டு’ என்று சொல்லும் மரபும் காணப்பட்டது. கரக ஆட்டத்தின் படி வளர்ச்சியாக மரத்தினால் செதுக்கப்பட்ட ஒரு குத்துக் காலை தலைக்கு மேல் வைத்து அதன் மேல் கரத்தை வைத்து ஆடுவதாகும். இதனை ‘எடுப்பாட்டம்’ எனப்பட்டது.”¹⁴⁶

இக்கரக ஆட்டத்திற்கு ஆதியிலே தவில், உடுக்கு, முழவு, சாலரா போன்ற கருவிகள் இசைத் துள்ளதாகத் தெரியவருகின்றது. இக்காலத்துக் கரக நடனங்களுக்கு மேற்குறிப்பிட்ட கருவிகளுடனும், மிருதங்கக் கருவியுடனும் கரகாட்டம் இடம்பெறுகின்றது. அல்லது இவையனைத்தும் இணைந்தும் இசைக்க ஆடல் இடம்பெறுகின்றது.

மிருதங்க இசையின் பங்களிப்பினைக் கரக ஆட்டத்தில் நோக்குமிடத்து, கரகம் தலையில் வைக்கப்பட்டிருப்பதால் அதனைச் சமநிலைப் படுத்தும் பொருட்டு இரண்டு கைகளிலும் வேப் பிலையைப் பிடித்தவாறு கூப்பிய வண்ணமாகவோ, அல்லது தோளுக்கு நேரே கைகள் இரண்டையும் நீட்டியவாறோ நிலைப்படுத்தப்பட்டிருக்கும். எனவே கைகளில் அதிகளவு அபிநயப் பகுதிகள் இடம்பெறுவதற்கு வாய்ப்பில்லாமல் இருக்கும். கால்களிலேதான் தட்டசைவுகள் காணப்படும். இதற்கமைந்தாற்போல் பாடலடிகளும் அமைந்திருக்கும். உதாரணமாக,

“வருக்கைப் பழஞ்சொரிச்சால் முத்துமாரி – நான்
வன்னநடை ஆடிவாறன் முத்துமாரி!

.....
.....

தோடம் பழஞ்சொரிச்சால் – நான்
துள்ளாட்டம் ஆடிவாறன் முத்துமாரி”

என்னும் பாடலடிகள் சுட்டுவது காணலாம்.

இப்பாடல் திஸ்ரநடை, சதுஸ்ர நடைகளில் மாறி மாறிப் பாடப்படும். இதற்கு ஆடல் இடம் பெற்றுக்கொண்டிருக்க தவில், உடுக்கு முதலிய தோற்கருவிகள் பாடலில் வரும் நடைகளுக்கு மாத்திரம் ஒரே மாதிரியான சொற்கட்டினை இசைப்பார்கள். ஆனால் மிருதங்கத்தில் அதன் நாத ஒலிகளுக்கேற்ப கமக அசைவுகளும் ஒலிக்க இசைக்கப்படும்.

பாடல் திஸ்ர நடையாக இருப்பின் 'தகதின் தத்தின், தாங்கு தஜொணு தகத தஜொணு, குத்தின்ன குத்தின்ன, கும்,தாங்குத குகுதாங்குத, தின்தக தின்தாம் தின்தக தின்தாம்' முதலான மனதைக் கவரக்கூடிய கரக அசைவுகளை நன்கு சித்திரிக்கும் வண்ணம் இசைக்க வேண்டும்.

பாடல் சதுஸ்ர நடையில் அமைந்திருந்தால் கமகத்தோடு கூடிய 'தின்ததீங்குதாம் திகுததீங்கு தாம், தின்கிணாங்குதக திகுகிணாங்குதக, தின்தகதித்தாம், தத்தின்தின்தின், நநநத்தின்' முதலான சொற்கட்டுக்களை இசைக்கலாம். ஆவர்த்தன முடிவுகளில் மாத்திரம் பரன் சொற்களை இசைக்கலாம். இவ்வாறான ஓசை நயம்மிக்க இசைப்பினால், வேண்டி ஆடப்படும் பெண் தெய்வத்தினுடைய பண்புகள் சித்தரிக்கப்படும் அதேநேரம் பக்தியும் நிரம்பப்பெறும்.

காவடி

தமிழர்களின் கிராமிய நடனங்களுள் இன்றும் பெருவழக்கில் இருந்துகொண்டிருப்பது 'காவடி' என்னும் இறை வழிபாட்டு நடனமாகும். காவடி என்னும் பதத்திற்கு, நிலவுடமைச் சமூகத்தில் பண்ணையாளரது தேவைகளுக்காக தானியம், விதை, பழம், கிழங்கு முதலான சமைகளைத் தூக்கியோரது உள்ளத்தில் தோன்றிய ஒருவித மறுதலிப்புக் கலைவடிவமாகவே முகிழ்ந் தெழுந்தது, என சபாஜெயராஜா அவர்கள் இலக்கணம் கூறுதல் காணலாம். குறிப்பாக நிலவுடமைச் சமூகத்தவரைவிட இறைவனுக்குச் சமை தூக்கினால் தங்கள் குறைகள் நீங்குமென மக்கள் மனதில் தோன்றியதன் காரணமாகக் காவடி ஆட்டம் தோன்றிருக்க வேண்டும். நேர்த்திக் கடன்களைக் காவிய அடியார்கள், அல்லது காவியபடி நடத்தல் எனவும் பொருள் கொள்ளலாம். எனவே தமது நேர்த்திக்கடன்களை ஈடுசெய்யும் முகமாகக் காவடி எடுத்தல் இந்துக்களின் வழிபாட்டு முறையுடன் ஒட்டி வளர்ந்துள்ளது. முருகனைக் குழந்தையாக, குமரனாக, விருத்தனாக, வள்ளி தெய்வானை மணாளனாகப் பல்வேறு வயதுக் கோலத்திலே எந்த வயதினராலும் ஆடப்படும் நடனமாகக் காட்சியளிக்கின்றது.

"பரத நாட்டியத்தின் அடிப்படை அசைவுகள் 'அடவுகள் என்ற பெயரால் அழைக்கப்படும். காவடி நடனத்தின் அடிப்படை அசைவுகள் 'அடி, அடிகள், அடியளவு' என்ற எண்ணக்



கருக்களால் அழைக்கப்படும். நேரடி, பக்க அடி, நிலை அடி, சாய்வு அடி, கிறுக்கல் அடி, தட்டடி, குதித்த அடி, சறுக்கல் அடி, பிறை அடி, ஈரடி, நான்கடி, எட்டடி, மண்டியடி என்ற வாறான அசைவுப் பகுப்பாய்வுகள் காவடி நடனத்திலே காணப்படுகின்றன. காவடி ஆட்டத்திற் குரிய நடை வகைகளும் அண்ணாவிமாரால் உருவாக்கப்பட்டிருந்தன. இசை அசைவுகளை 'மூச்சுக்கள்' என்றழைக்கும் மரபும் காவடி நடனத்திலே காணப்பட்டது.¹⁴⁷ இங்கு மூச்சு என்பது ஐந்து ஜாதிகளையும் குறிக்கும்.

காவடி ஆட்டத்திலே பல்வேறு சொற்கட்டுக்கள், கோர்வைகள் பயன்படுத்தப்பட்டன. 'தெய்யா தெய், தாதெய்தெய்த, தத்தெய்தத, தத்தெய்தாம், கிடதகதரிகிடதொம், தெய்தெய்யும் தத்தா, தித்தெய் தாம்' முதலியவை சில உதாரணங்களாகும். தமிழர்களது காவடி நடனத்தை ஆராயும் போது பல நுண்ணிய வேறுபாடுகளைக் காணக்கூடியதாக உள்ளது. சடங்கு முறைகள் சார்ந்த வேறுபாடுகள், சாதியம், பிரதேசம், அர்ப்பணம், நேர்த்தி முதலான வேறுபாடுகள் காணப்படும். இவற்றோடு இசைக்கருவி சார்ந்த வேறுபாடுகளும் காணப்படும். தவில், உடுக்கு, முழவு, செண்டை, பறை, மத்தளம், சுத்த மத்தளம் எனப் பல்வேறு கருவிகள் இங்கு இசைக்கப் படுகின்றன.

இக்காவடி ஆட்டமானது பல்வேறு வகைகளாகப் பிரிக்கப் பட்டுள்ளது. பாற்காவடி, பன்னீர்க் காவடி, புஷ்பக்காவடி, பறவைக்காவடி, செடிற் காவடி, அன்னக்காவடி, ஊஞ்சற்காவடி என்பன வற்றுடன் விசேடமாகத் தாளக்காவடி என்னும் கலைவடிவமும் ஆடப்பெற்று வருகின்றமையைக் காணலாம். தாள அமைப்புக்கள் (நடைபேதம், சொற்கட்டுபேதம்) இதில் நிரம்பப் பெற்றிருக்கும். இவ்வாட்டின் தனித்துவமானது ஒருவர் ஆடுவார் அல்லது பலர் சேர்ந்தும் குறைப்பு நிலைகளிலும் ஆடுவார்கள்.

அனைத்துக்காவடி வகைகளிலும் காணப்படும் அடிப்படையான ஒரு பொதுப்பண்பு என்னவெனில் தோள், தலை, பின்கழுத்து, கை என்றவாறு, நிலை நிறுத்திக் காவடியினை ஆடும்போது சம நிலை பேணப்படும். இவற்றைவிடக் கை, காலகளைப் பிடிக்காது தோள்களில் வைத்தவாறே தசை அளவுகளாலும், உடலசைவுகளாலும் காவடியை இயக்கி ஆடவைக்கும் மரபும் உள்ளது.

யாழ்ப்பாணத்திலே 1931ம் ஆண்டு காலப்பகுதியில் 'செடில் காவடி' எனும் பக்தி ரசம் ததும்பும் ஆடல் மரபு இருந்துள்ளது என்பது தெரியவருகிறது. இக்கலையை அண்ணாவிமார்கள் எனப்படு வோர் ஆட்டக்காவடி அமைப்பில், இளம் முருக பகத்தர்களுக்கு கிராமிய அடவுகள், கோர்வை கள் தீர்மானங்கள், அறுதிகள் என்பனவற்றை விளம்ப, மத்திம, தூரித காலங்களில் பயிற்சி கொடுத்து ஒவ்வொரு முருகன் ஆலயங்கள் தோறும் மிகுந்த பக்தியோடு முருகக் கடவுளுக்குக் காணிக்கையாகச் செலுத்துவர்.

யாழ்ப்பாணம் இணுவிலைச் சேர்ந்த அண்ணாவிமார் ஏரம்பு அவர்கள் நாடகங்களில் நடிப்பதோடு மட்டுமல்லாது காவடி நடனங்களையும் பயிற்றுவித்தார். இவ்வாறான காவடி நடனம் குறிப்பிட

ஒரு கோவிலில் இருந்தோ அல்லது தனிப்பட்ட வீட்டில் இருந்தோ மிருதங்கம், உடுக்கு, ஹார்மோனியம், தாளம் போன்ற கருவிகள் சகிதம் ஊர்வலமாகப் புறப்பட்டு மக்கள் கூடும் இடங்களாகிய சந்திகள், இடையிலே காணப்படும் ஆலயங்கள் என்பனவற்றில் தங்கி ஆடி, பின்னர் செல்ல வேண்டிய ஆலயத்திற்குப் போய்ச்சேர்வார்கள்.

இச் செடில்காவடி ஆட்டக்காரரின் முதுகிலும், நெஞ்சிலும் கூர்மையான ஊசி போன்ற 108 செடில்கள் மாட்டப்பட்டிருக்கும். ஒவ்வொரு செடிலின் நுனியிலும் கயிறுகளைக் கோர்த்து அனைத்துக் கயிறுகளையும் ஒன்றாக இணைத்து ஒருவர் பின்புறமாகப் பிடித்திருப்பார். ஆடுபவர் எத்தகைய காலடி மானங்களை செய்கின்றாரோ, அதே போன்றே செடில் பிடித்திருப்பவரும் ஆடு பவருடன் சேர்ந்து கொஞ்சமும் பிசகாமல் அப்படியே ஆடுவார்.

ஆடுபவரின் கழுத்திலே காணப்படும் காவடியின் அமைப்பை நோக்குகையில், அதன் நடுத் தண்டும் இரு கைப்பிடிகளும் மரத்தினால் ஆனவையாகவும், நான்கு பெரிய மயில் தோகை களைக் காவடியின் கால்களிலும் இரண்டிரண்டாகக் கட்டப்பட்டிருக்கும். காவடியின் நடுவில் காவடிப்பன்னாங்கு கட்டப்பட்டு வளைவான சீலை அலங்காரத்துடன் முருகன் படமும் வைக்கப் பட்டிருக்கும். அதன் தண்டின் நடுப்பகுதியில் ஒரு வேல் வைக்கப்பட்டு அதனை மலர் மாலை யால் அலங்கரிக்கப்பட்டிருக்கும். இரு முனைகளிலும் நேர்த்திக்கான செம்புகள் கட்டப்பட்டிருக் கும். இவ்வாறான அமைப்புடனேயே ஆடல் இடம் பெறும்.

இவ்வாறு நேர்த்திக்காக ஆடப்பட்ட ஓர் காவடி நடனத்தின் கோர்வை அமைப்பு ஏரம்பு அவர்களால் பயிற்றப்பட்டுள்ளது. அதன் அமைப்பு பின்வருமாறு அமைந்திருப்பதைக் காணலாம். இது சதுஸர் ஜாதி ஏகதாளத்தில் அமைந்துள்ளது.

தித்தாங்கிடதக	தித்தாங்கிடதக	தித்தாங்கிடதக	தொம்தொம்தொம்,	//
தித்தாங்கிடதக	தித்தாங்கிடதக	தித்தாங்கிடதக	தொம்தொம்தொம்,	//
தித்தாங்கிடதக	தித்தாங்கிடதக	தித்தாங்கிடதக	தொம்தொம்தொம்,	//
தித்தாங்கிடதக	தொம்தொம்தொம்,	தித்தாங்கிடதக	தொம்தொம்தொம்,	//
தித்தாங்கிடதக	தொம்தொம்தொம்,	தித்தாங்கிடதக	தித்தாங்கிடதக	//
தகஜணு	தா	தகஜணு	தீ, தகஜணு	//
தா	தகுத	தீங்	தக ததீங் த,த,	// தா

இந்த ஜதிக்குரிய ஆடல் அமைப்பானது, ஆரம்பத்தில் தாளத்துடன் சொல்லும் போதும் இடம் பெற்றுப் பின்னர் மிருதங்கத்துடனும் ஆடுவதாக அமைந்திருக்கும். இவ்வாறு சொற்கட்டுடனும், மிருதங்கத்துடனும் மாறிமாறிப் பல தடவைகள் இடம்பெறும். இந்த ஆடல் முறைமையையும் மேற்குறிப்பிட்ட ஜதிக்கோர்வையையும் ஆற்றுகைப்படுத்திய காவடிக் கலைஞர் கார்த்திகேசு சுப்பையா அவர்களைச் செவ்வி கண்டபோது இதனை நாம் அறியமுடிகின்றது. மேலும் இந்த ஜதிக்கு மிருதங்கம் இசைப்பவர் சொற்கட்டு அமைப்பைப் போன்றே இசைத்துள்ளார் எனவும்



அறிய முடிகின்றது. ஆயினும் இச்சொற்கட்டுக்கு ஆடும் காவடி ஆடல் முறையை வைத்து நோக்கும் போது, அவற்றை மேலும் மெருகூட்டும் வகையில் மிருதங்கத்தில் இசைக்கலாம் என்பது அறிதற்பாலது. எனவே இதற்குப் பொருத்தமான மிருதங்க வாசிப்பின் அமைப்பை இங்கு குறிப்பிடுதல் காணலாம்.

முதலில் இந்த ஜதிக்குரிய ஆடல் அமைப்பை நோக்கும்போது, 'தித்தாங்கிடதக' என வரும் சொற்கட்டிற்கு வலது காலை முதலில் சிறிது தூக்கி வலப்பக்கமாகக் கொண்டு சென்று அரை வட்ட வடிவில் இடப்பக்கமாகக் கொண்டுவந்து பின்னர் 'தொம்' என்ற சொற்கட்டிற்கு மூன்று முறை பாதத்தைத் தட்டுவதாக அமையும். இதேபோன்று இடதுபுறத்திற்கும் இத்தட்டுக்கள் இடம்பெறும். பின் 'தகஜணுதா தகஜணுதி தகஜணுதா' என்ற சொற்கட்டிற்கு தீர்மான முறையில் காலைத் தட்டிப் பின்னர் அடுத்துவரும் 'தாதகுத தீந்த ததீந்தக,' என்னும் சொற்கட்டிற்கு அறுதிபோன்று காலைக் குதித்துத் தட்டி ஆடலை நிறைவுசெய்வதாக அமையும். பாதத்தை தூக்கி அரைவட்டமாகவும், குதித்தும் சதுஸ்ர நடையில் மூன்றாம் காலத்தில் இவ்வாடல் அமைப்பு அமைந்திருப்பதால், இதற்கேற்றவகையில் மிருதங்க இசை பின்வருமாறு அமையும்.

தித்தாங்கிடதக தரிகிடதக தக்கும் தாங்கிடதக தரிகிடதக
 தித்தாங்கிடதக தரிகிடதக தாம்தாம்தாம் , //---- 3
 தித்தாங்கிடதக தரிகிடதக தகஜணு தகஜணு தகஜணு தொம்
 தக்கும் தாங்கிடதக தரிகிடதக தகஜணு தகஜணு தகஜணு தொம் //
 தித்தாங்கிடதக தரிகிடதக தரிகிட தரிகிட தரிகிடதொம் தித்தாங்கிடதக தரிகிடதக
 தக்கும் தாங்கிடதக தரிகிடதக //
 கிடதகதரிகிட தா கிடதகதரிகிட தி, கிடதகதரிகிட //
 தா தாங்கிடதக தீங் தகஜணு ததீம் தகஜணு தகஜணு //தா

20ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதிப்பகுதியில் இவ்வாடல் முறையைச் சிறிது மாற்றம் செய்து ஆடியுள்ளனர். அதாவது செடில் குத்தும் முறையை நீக்கிக் காவடியுடன் மட்டும் ஆடலை வடிவமைத்துப் பல அரங்குகளிலும், ஆலயங்களிலும், பொது வைபவங்களிலும் ஆடினர். நாடகக் கலைஞர் 'கலைப்பேரரசு' ஏ.ரி.பொன்னுத்துரை இவ்வாடலுக்குத் தாளக்காவடி எனப் பெயர் சூட்டி, பஞ்ச நடைகள், பலவித அடவுகளுடன் ரம்மியமானதாகவும், கலாரசனைக்குரியதாகவும், நுணுக்கமான தாள அமைப்புக்களுடனும் பல தடவைகள் நூலாசிரியரின் மிருதங்கத்துடன் மேடையேற்றிப் பாராட்டைப் பெற்றதோடு மட்டுமல்லாமல், அதனை மீண்டும் மீண்டும் அரங்கேற்றுவதற்கு வாய்ப்பேற்பட்டமையும் குறிப்பிடப்பாலது.

கும்மி

எளிய நடையிலான பாடல்களுக்குத் தாளம் அமைத்து, கிராமிய மெட்டுக்களுடன் கைகளைத் தட்டிக், கூடி ஆடிப்பாடும் நடனம் கும்மியாகும். இங்கு இடம்பெறும் பாடல்களின் கருப்பொருள் வாழ்க்கைச் சித்திரமாகவோ, அல்லது வேதாந்தக் கருத்துக்களை வெளிப்படுத்துவதாகவோ அமைந்திருக்கும். இப்பாடல்களை ஒருவர் தனித்து அல்லது பலபேர் சேர்ந்து குழுவாகப் பாடு வார்கள். மிடுக்கான நடையுடன் பாடி ஆடப்பட்டுவரும் இந் நாட்டியம் குறிப்பாகக் கோயில் உற் சவங்கள், சமய சமூகப் பண்டிகைகள், திருமண விழாக்கள், குடும்ப முகூர்த்தங்கள் என்பவற் றிலும் இடம்பெற்று வருகின்றது. பண்டைக்காலம் தொட்டு நிலவிவரும் இவ்வாடல் ஈன்று சாஸ் திரீய நாட்டிய நிகழ்வுகளிலும், பின்னிப்பிணைந்து வளர்க்கப்பட்டு வருகின்றது.

“கும்மி, கோலாட்டம் இரண்டும் ஒன்றுடன் ஒன்று பின்னிப்பிணைந்த ஆடல் வடிவங்களாகக் கொள்ளப்பட்ட போதிலும், கோலாட்டத்தில் கைகளில் வர்ணம் தீட்டப்பட்ட கோல்கள் பயன் படுத்தப்பட்டு வருகின்றது. பண்டைக்காலத்தில் பெண்கள் வயது வேறுபாடின்றி குத்து விளக்குடன் தேவதையின் முன்னால் ஆடுவார்கள். அலங்கரிக்கப்பட்ட குடத்தின் முன்னாலும் அதனைச் சுற்றியும் ஒன்பது நாட்கள் ஆடியபின்னர் இறுதி நாளன்று ஊரைச்சுற்றி வந்து ஆற்றிலோ அல்லது குளத்திலோ அக்குடத்தை எறிந்து விடுவார்கள். இவ்வாடல் பகவதி அம்மன் விழாக்களில் ஆடப்பெறும்.”¹⁴⁸

தெய்வ வழிபாட்டிற்கு மாத்திரமல்லாது, பயிர்ச்செய்கையின்போதும் இக்கும்மி நடனம் இடம் பெற்றுள்ளது. அதாவது விதைத்தல், நடுதல், களை எடுத்தல், பயிர் காத்தல், புள் விரட்டுதல், பயிர் அறுவடை செய்தல், தூற்றுதல், புடைத்தல், அளத்தல், பொங்குதல் போன்ற சந்தர்ப் பங்களின்போது இந்நடனத்தை ஆடியிருக்கிறார்கள்.

‘அடித்து ஒலித்தல் என்பதைக் கும்முதல்’ என்ற சொல்லால் குறிப்பிடலாம். கும்முதல் என்ப திலிருந்து கும்மி பிறந்ததாகக் கூறுவர். கும்முதல் என்ற சொல் இன்றும் யாழ்ப்பாணத்தில் பேச்சுவழக்கில் உண்டு. பலர் ஒன்று சேர்ந்து கைகளை ஒன்றிணைத்துக் குவித்துச் செயற்படும் பூர்வீக ஒத்திசைவை (PRIMITIVE RHYTHM) இந்நடனம் புலப்படுத்தும். தானியங்கள், மங்கலப் பொருட்கள், மனிதவளம் ஒவ்வொன்றையும் முதன்மைப்படுத்தும் இஞ்சிக் கும்மி, மஞ்சள் கும்மி, தினைக் கும்மி, கொத்துக் கும்மி, வெற்றிலைக் கும்மி, பிள்ளைக் கும்மி, குமரிக் கும்மி போன்ற கும்மி வகைகள் இருந்ததாகச் சொல்லப்படுகின்றது.

“கும்மி நடனத்தில் பல வகைகள் காணப்படுகின்றன. ஒன்று, ஒருவர் தமது கைகளை மார்புக்கு நேராக முன்புறமாகக் கொட்டி ஆடுதல் ‘முன் கொட்டி’ எனவும், தமது தலைக்கு மேலாகக் கொட்டி ஆடுதல் ‘தலைக் கொட்டி’ எனவும், கைகளைப் பின்னோக்கித் திரும்பிப் பின்னால்

கொட்டி ஆடுதல் 'பின் கொட்டி' எனவும் அழைக்கப்படுகின்றன. இதன் காரணமாகக் கும்மியாடுதலைக் 'கொட்டியாடுதல்' என்றும் அழைக்கப்படுகின்றது.

இரண்டாவது வகை, தம்முடன் சேர்ந்து ஆடுபவர்களின் கைகளுடன் கொட்டி ஆடுதலாகும். அதில் முன்னுள்ளவர்களின் கைகளைக் கொட்டி ஆடுதலை 'இணைக் கொட்டி' என்றும், பக்கவாட்டில் உள்ளவர்களின் கைகளைக் கொட்டி ஆடுதலை 'துணைக் கொட்டி' என்றும், பிணைந்து கைகொட்டி ஆடுதலை 'பிணைக் கொட்டி' என்றும் அழைக்கப்படுகின்றது.

'முன்கொட்டி
தலைக்கொட்டி
பின்கொட்டியாடு
இணைக்கொட்டி
துணைக்கொட்டி
பிணைக்கொட்டியாடு'

எனும் பாடல்களை மூன்று காலங்களிலும் ஆடும் மரபு இருந்துள்ளமையைக் இது காட்டுகின்றது. இந்நிலையில் கைகளில் கோல்களை ஏந்திக் கொட்டியாடும் மரபும் வளர்ச்சியடைந்துள்ளது. இதன் காரணமாகக் கும்மியிலிருந்தே கோலாட்டம் படிமலர்ச்சி கொண்டிருத்தல் வேண்டுமெனத் தெரியவருகின்றது. மேலும் பிற்காலத்தில் கைகளில் தாளங்களை ஏந்தியாடும் மரபும் வரலாயிற்று."149 என கும்மியின் சிறப்பியல்புகளை பேராசிரியர் சபா ஜெயராசா அவர்கள் குறிப்பிடுதல் காணலாம்.

கும்மி நடனத்தில் கால்களைத் தட்டியும், கைகளைக் கொட்டியும், கால்களைத் தட்டும்போது துள்ளிக் குதிப்பது போன்றும், கால்களை மாறிமாறி முன்னால் மடித்துக் கெந்துவது போன்றும், கால்களின் முன்பக்கமாகக் குனிந்து வளைந்தும், இடை, தலை போன்றவற்றை வலது, இடது பக்கங்களுக்குச் சரித்தவாறு கைகளை நீட்டியும், தலைக்குமேல் கைகளை நீட்டியவாறு கொட்டியும், இடைக்குப் பின்புறமாகக் கைகளைக் கொட்டியும், காலைத் தட்டியவாறு கைகளைக் கொட்டியும், பெருவிரல்களை இரு தோள்பட்டைகளிலும் வைத்தும் பலவாறாக ஆடல் இடம்பெறும்.

பலபேர் இணைந்து ஆடும்போது, பலவிதமாக வரிசைப்படுத்திக் கண்ணுக்கு விருந்தான ஆடல் இடம்பெறுவதைக் காணலாம். இதில் ஒருவர் தனது கைகளைக் கொட்டியவாறும், தனக்கு முன்புறத்தில், பின்புறத்தில், பக்கவாட்டில், வட்டவடிவில், சதுர அமைப்பில், கோண அமைப்பில் உள்ள ஏனையவர்களது கைகளுடன் கொட்டியவாறும் ஆடுவார்.

இவ்வாறான நடனத்திற்குரிய பாடல்கள், நடனத்தை மெருகூட்டும் வண்ணம் பல கதிபேதங்களுடன் அமைந்திருக்கும். உதாரணமாக 'செந்தமிழ் நாடெனும் போதினிலே இன்பத் தேன் வந்து பாயுது காதினிலே' என்னும் பாடல் திஸ்ர நடையில் அமைந்துள்ளது. இதற்கு 'தகிட

தகிட' எனும் அமைப்பில் கால் தட்டுக்களும், அபிநயங்களும் இடம்பெறும். இதற்கு மிருதங்கத்தில் 'தகதின்ததின்' போன்ற கமகம் நிறைந்த சொற்களை ஆரம்பத்தில் வாசித்து, பின்னர் நாட்டியத்திற்கு ஏற்றவகையில் விரிவாக்கம் செய்யலாம். காலைத்தூக்கிக் குதித்தாடும்போது இவ்வகையான வாசிப்பு ஆடலை நன்கு சோபிக்கச் செய்யும். இதற்கு உதாரணமாகப் பின்வரும் வாசிப்பைக் கூறலாம்.

தகதின்ததின் தகதின்ததின் தரிகிட /தகதின்ததின் /தகதின்ததின் தரிகிட //
 நம்தரிகிட ததின் தகதின்ததின் தரிகிட /நம்தரிகிடததின் தகதின்ததின் தரிகிட //
 நகதரிகிட ததின் தகதின்ததின் தரிகிட /நகதரிகிட ததின் தகதின்ததின் தரிகிட //
 ததகதின் ததின் தகதின்ததின் தரிகிட /ததகதின் ததின் தகதின்ததின் தரிகிட //
 தகதகதின் ததின் தகதின்ததின் தரிகிட /தகதகதின் ததின் தகதின்ததின் தரிகிட //

வட்டவடிவில் நின்று ஆடியவர்கள் குனிந்தவாறு கைகளைக் கொட்டியபடி உள்ளே சென்று, பின்னர் முதல் நிலைக்குச் செல்லும்போது பின்வருமாறு நயம்மிக்க சொற்கட்டுக்களை இசைக்கும்போது நாட்டியம் சிறப்படைகின்றது.

தொந்தகுததின் தரிகிட தாம்,; தரிகிட / தொந்தகுததின் தரிகிட / தாம்,; தரிகிட //

சதுஸ்ர நடையில் அமைந்த 'ஆடுவோமே பள்ளு பாடுவோமே ஆனந்த சுதந்திரம் அடைந்து விட்டோம் என்று' என்னும் பாடலுக்கு குதித்தல் தட்டுதல் போன்ற அமைப்புக்கள் 'தகதிமி' நடையில் அமையும். இதற்கு மிருதங்கத்தில் அக்கால்த் தட்டுக்களை மிகைப்படுத்தும் வகையில் 'தகதின் தகதின், நநநதின் நநநதின், தின் ததின் தின் ததின்' முதலான சொற்களை இசைக்கலாம். மேலும் இதனை மிஸ்ர கதியாக மாற்றி 'தத்தின்னாங்கு னாங்கு தத்தின்' எனவும் இசைக்கலாம். இது ஓசை நயம் மிக்கதாக இருப்பதால் நாட்டியத்தைச் சிறப்படையச் செய்வதுடன், பாடலின் பொருளுணர்வும், ஆடலின் கம்பீரமும் வெளிப்படும். ஒவ்வொரு பாடலின் முடிவிலும் சிறு புரட்டல், அல்லது 'தாம்' எனும் அழுத்தமான சொல்லை கால் தட்டுகளுக்கு ஏற்றவகையிலும் இசைக்கலாம்.

கண்டநடையில் அமைந்த 'தானியத்தை அளந்துகொட்டிக் கும்மியாடு தக்கதிமி தக்கதிமி சொல்லியாடு' என்னும் பாடலுக்கு 'தகதகிட' என்னும் ஐந்து சொற்களுக்கு நாட்டிய அமைப்பு இடம்பெறுகின்றது. இத் தகதகிட சொல்லுக்கு ஏற்ற வகையில் இரண்டு கால்களிலும் தட்டுக்கள் அமையும். அல்லது 'திதிதெய்;' என்னும் சொற்கட்டிற்கும் கால் தட்டு அமையும். கைகளில் 'தக' விற்கு ஒரு தட்டும் 'தகிட' விற்குமாகக் கொட்டப்படும். மேலும் 'தக' விற்குத் தமது கையைக் கொட்டிப் பின் 'தகிட' விற்கு மற்றையவருடைய கையுடன் கொட்டுவதாகவும் ஆடல் அமையும். இவற்றிற்கு மிருதங்கத்தில்,

தகததின், தகததின், தகததின், தத்,தாம், / தத்,ததின் தகததின், / தகததின், தத்,தாம், //

எனக் கைத்தட்டுக்களுக்கு ஏற்றவாரும், 'தத்,தாம், தத்,தாம்,' எனவும் இசைக்கலாம். காலில் வரும் 'திதிதெய்' என்னும் கால் தட்டுகளுக்கு ஏற்றவகையில் 'தரிகிடதொம்; - கிடதகதா,' எனவும் வாசிக்கலாம். சுழன்று ஆடும்போது, குனிந்து வளையும்போது, வேகமாகத் தட்டிச் செல்லும்போது 'கிடதகதரிகிடதொம், தகதரிகிடதகத' என்னும் உருட்டுச் சொற்களை வாசிப்பதன் மூலமும் நாட்டியத்தைச் சிறப்படையச் செய்யலாம். எனவே நுட்பமான வாசிப்பின் மூலம் ஓர் நாட்டிய வடிவத்தை சிறந்த இரசனை மிக்க கலைவடிவமாக்க மிருதங்க இசை உதவுகின்றது என்றால் அது மிகையாகாது.

கோலாட்டம்.

பெண்கள் சிறிய கோல்களை கையில் வைத்துக்கொண்டு, பல்வேறு தாள நடைகளில் அமைந்த பாடல்களுக்கு ஆடும் ஒரு வகை ஆடல் கோலாட்டம் எனப்படும். ஆரம்பத்தில் இங்கு பயன்படுத்தப்பட்ட கோல்கள் பெண்களுக்குரிய தனித்துவமான தொழிற்பிரிவுகளிலே பயன்படுத்தப்பட்டு வந்துள்ளமையை அறியலாம். அதாவது பாயில் பரவிய தானியக் கதீர்களிலிருந்து தானியங்களைப் பிரித்தெடுக்கவும், புளியம்பழத்திலிருந்து கோதுகளை உடைக்கவும், பனம் பழத்திலிருந்து பாணி கறக்கவும் அவர்கள் சிறிய கோல்களைப் பயன்படுத்த வேண்டியிருந்தது. இவ்வாறு தொழில்முறை சார்ந்து பயன்படுத்தப்பட்ட கருவியாகிய கோல் பின்னர் ஆடலுக்குரிய கருவியாயிற்று.

“ஆண்கள் ஆடிய களியாட்டமும் அக்காலத்தில் இடம்பெற்றுள்ளது. அது வீரம் செறிந்த ஆடலாகவும், பெண்கள் ஆடிய கோலாட்டம் மென்மையான அசைவுகளைக் கொண்டதாகவும் அமைந்திருந்தது. ஆண்கள் தமது களியாட்டத்திற்குப் பெரும்பாலும் ஒரு கழியையே பயன்படுத்தினர். ஆனால் பெண்கள் இரு சிறிய வண்ணத் தடிகளைப் பயன்படுத்தி ஆடினர். தமது கோல்களைத்

தாமே தட்டி ஆடுதல் 'சரவை' என்றும், தமது கோலை மற்றைய பெண்களின் கோல்களுடன் தட்டி ஆடுதல் 'எதிர்ச் சரவை' என்றும், பக்கவாட்டிலுள்ளவர்களின் கோலுடன் தட்டி ஆடுதல் 'பக்கச் சரவை' என்றும், கைகளை உயர்த்தித் தட்டி ஆடுதல் 'மேற் சரவை' என்றும் கூறப் பட்டது. இக்கோலாட்டம் பெரும்பாலும் மாரியம்மன் பொங்கல், நவராத்திரி, திருக்கல்யாணத் திருவிழா முதலிய நிகழ்வுகளில் இடம்பெற்றது.

கோலாட்ட நடனம் காலசைவுகளாக விரித்தல், குவித்தல், சறுக்கல், சுற்றல் முதலானவற்றைக் கொண்டிருக்கும். பாதங்களின் விரல் பகுதியை அகல வைத்து அசைதல் 'விரித்தல்' என்றும், விரல் பகுதிகளை ஒன்று சேர்க்கும் விதத்தில் அசைதல் 'குவித்தல்' என்றும், ஒரு காலை முன்னோக்கியும் மறு காலைப் பின்னோக்கியும் வைத்து நடத்தல் 'சறுக்கல்' என்றும், ஒரு காலைப் பூமியில் ஊன்றியும், மறு காலை உயர்த்திச் சுழன்றும் வருதல் 'சுற்றல்' என்றும் அழைக்கப்படும். ஆண்களின் கழியாட்ட அசைவுகள் 'கம்பீர அசைவுகள், மிடுக்கசைவுகள்' என்றும், பெண்களின் கோலாட்ட அசைவுகள் 'காந்த அசைவுகள் அல்லது பிஞ்சசைவுகள்' என்றும் சொல்லப்படுவதுண்டு.¹⁵⁰ எனக் கோலாட்ட ஆடலில் காணப்படும் ஆடல் வகைகளை பேராசிரியர் சபா ஜெயராசா அவர்கள் குறிப்பிடுதல் காணலாம்.

மாரியம்மன் மீது பாடப்பட்ட கோலாட்டப் பாடலொன்று பின்வருமாறு அமைகின்றது.

'வாழைக்கதலிப்பழம்- மாரியம்மை பொலிவுக்கு
வைச்ச வருக்கைபழம்- மாரியம்மை'

பெண்கள் மகிழ்ச்சி ததும்ப ஆடுவதாக பொதுவான கருத்துக்களைக் கொண்ட பாடல்களும் கோலாட்டப் பாடலில் இடம் பெறுவதுண்டு. இதனை

'கோலுக்கள் கையில் கொண்டு நாம் கோலாட்டம் ஆடிடுவோம்
மாலையின் நேரத்திலே மங்கையர் நாம் ஆடிடுவோம்'

எனும் பாடலடிகளைக் கொண்டு அறியலாம்.

பெண்களின் கோலாட்டத்தின் பிறிதொரு வளர்ச்சியானது பின்னல் கோலாட்டமாகும். மரக் கிளையில் கட்டப்பட்டிருக்கும் கயிற்று நுனியில் கோல்களை கட்டி அவற்றைப் பிடித்துக் கொண்டு பல விதமான வரிசைக்கிரமங்களிலும் அவற்றிக்கான பல நடைகளிலும் ஆடுவதாக இது அமைந்திருக்கும். இவ்வாறு ஆடும்போது கயிறு நீண்ட பின்னல் வடிவில் வளரும். பின்னர்

பின்னிய அக்கயிற்றைக் குலைப்பதற்காக ஆடிய வரிசைக்கிரமங்களைத் தவறாது மீண்டும் ஆடவேண்டும். இல்லையேல் பின்னலில் தவறு ஏற்பட்டு ஆடல் செய்யமுடியாத சூழ்நிலை தோன்றும். எனவே நிதானமான ஒழுங்கான மன நிலையில் இவ் ஆடல்புரிபவர்கள் இருக்க வேண்டும் என்பது அவசியமாகின்றது.

நாகரிக வளர்ச்சியில் ஏற்பட்ட கைவினை ஆக்கங்கள் ஆடலை எவ்வாறு வளப்படுத்தியது என்பதை அறிந்து கொள்வதற்குப் பின்னல் கோலாட்டம் துணை செய்கின்றது எனலாம். வலை பின்னுதல், பாய் இழைத்தல், கூடை முடைதல் முதலியவற்றில் ஏற்பட்ட பின்னல் அனுபவங்களைக் கலையாகச் செயன் முறையில் புகுத்தி, பின்னல் கோலாட்டத்தை வளர்ச்சியுறவைத் தனர்.

படிமலர்ச்சியின் காரணமாக மரக் கிளைகளில் கயிறு கட்டிய முறைமை மாறித் தற்போது நிரந்தரமான அரங்குகளில் பல வண்ணங்களை கொண்ட கயிற்றினால் கட்டப்படும், பல வண்ணங்கள் பூசிய கம்பு கொண்டும் ஆடப் பெற்று வருகின்றது. இதனால் இவ் ஆடலில் பின்னல் இழைப்பதும் பின் அதனை குலைப்பதும் மேலும் மெருகூட்டுவதாக அமைகின்றது.

கோலாட்டப் பாடல் பெரும்பாலும் நீண்ட பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணங்களைக் கொண்டிருக்கும். இதன் ஒவ்வொரு பந்தியும் ஒவ்வொரு நடைகளில் பாடப்பெறும். அதற்கு ஏற்ற வகையில் ஆடல் இடம் பெற்றுக் கொல்களும் தட்டப்படும். இவ் ஆடல் முடிவுறும் போது காலப்பிரமாணம் சிறிது சிறிதாக அதிகரித்துக் கொண்டு செல்லப்படும்.

இவ் ஆடலில் கோல்கள் தட்டப்படுவதால் மற்றைய கிராமிய ஆடல்களில் இருந்து இது சிறிது வேறுபடுகின்றது. அதாவது தாமும் தட்டி, அருகில் நிற்பவருடனும் தட்டிக் கும்மி போன்று பல வடிவங்களில் இடம் பெறுவதால் கோல்களின் சத்தம் சற்று கூடுதலாகவே கேட்கும். எனவே இவ்வாடலில் பெரும்பாலும் நடைகள் மாறிவரும். எனவே பாடல்களுக்கு ஏற்றவாறும், கால் தட்டுக்களுக்கு ஏற்றவாறும், அந்தந்த ஜதிகளுக்குரிய இனிமையான சொற்கட்டமைந்த வாசிப்பினை மேற் கொள்ளுதல் பொருத்தமானதாக இருக்கும். இடையிடையே பாய்தல், காலைத்தட்டித் தூக்குதல், வேகமாக மற்றவரிடத்தில் தட்டுதல் போன்ற அபிநயங்களுக்கு அவற்றை விரித்துக் காட்டும் வகையில் 'தா' சொற்கட்டை அழுத்தியும், 'தீம்' சொற்கட்டை நன்கு ஓசைப்படுத்தியும், 'தரிகிடதொம்' சொற்கட்டை அழுத்தியும் மிருதங்கத்தில் வாசிப்பதன்மூலம் இந் நாட்டியத்தைச் சோபிக்கச் செய்யலாம்.

ஏந்தல் நடனங்கள்.

வீட்டுப் பாவனைப் பொருள்களான பாணை, சளகு, குடம், கொத்து, விளக்கு, பட்டுத் துணி, மாலை, மலர்ப்பந்து, கூடை, கடகம், சங்கு, தாம்பாளம், முதலான பொருட்களை ஏந்தியும், எறிந்தும், கைமாறிக் கொடுத்தும், தொடுத்தும் ஆடும் ஆடல்கள் ஏந்தல் நடனங்கள் எனப்பட்டன.

இவ்வகை நடனங்கள் தொல்குடி மக்களிடத்தில் பரவலாகக் காணப்பட்டதுடன், தற்கால நடன அரங்குகளிலும் பரவலாக இடம் பெற்று வருதலைக் காணமுடிகிறது. “ஆடலால் மனித ஆற்றல்கள் மேம்படுவதைக் கண்டு வியந்த தொல் குடியினர், கருவிகளைக் கையாளும் போது மனித ஆற்றல்கள் பெருக்கமடைவதைக் கண்டனர். இவ்வாறாக ஒன்றுக் கொன்று அனுசரணையான பண்புகளை ஒன்றிணைத்து ஏந்தல் நடனம் வளர்ச்சியுறலாயிற்று.

கருவிக் கையாட்சியில் நெம்புகோலின் கண்டுபிடிப்பானது ஒரு பிரதான திருப்பு முனையாக அமைந்துது. பூர்வீக மனிதரின் நடன அறிவிலிருந்தே நெம்புகோல் பற்றிய அறிவு முகிழ்ந்ததென்று அறிகை மானிடவியல் (COGNITIVE ANTHROPOLOGY) ஆய்வுகள் செய்வோர் குறிப்பிடுவர்.

கிராமிய மக்களின் பயிர்ச்செய்கைப் பண்பாட்டின் வளர்ச்சியானது தானியம் அள்ளுதல், அளத்தல், நிரப்பி வைத்தல் முதலான செயல்களுக்குரிய கூடை, சளகு, கொத்து, கடகம், பாணை, கலப்பை, மணவெட்டி, கத்தி ஆகிய பொருட்களின் முக்கியத்துவத்தை அதிகரிக்கச் செய்தது. தமக்குப் பயன்பட்ட பொருட்களையும், தமக்கு அழகெனப் பட்டனவற்றையும் அவர்கள் தமது ஆடல்களிலே இணைத்துக் கொண்டனர்”¹⁵¹ என ஏந்தல் நடனம் வளர்ச்சியடைந்தமை பற்றிப் பேராசிரியர் சபா ஜெயராசா அவர்கள் சுட்டுதல் காணலாம்.

நடைகள் சார்ந்த எண் அலகுகள் இவ்வாடலில் பலவிதமாகக் கூறப்பட்டுள்ளன. அதாவது காலசைவு, கையசைவு, முத்திரைகள், ஏந்தற் பொருட்களை எறிந்தும், ஏந்தியும் ஆடுதல் முதலியனவற்றால் எண் வேறுபாடுகள் வலியுறுத்தப்பட்டன. ஏந்தல் நடனங்களின் பிறிதொரு சிறப்புப் பண்பாக அமைவது, ஆடுவோர் ஒருவரோடொருவர் இசை பொருந்த உரையாடி ஆடுதலாகும். பொதுவாகக் கிராமிய நடனங்களில் காணப்படும் இவ்வாறான உரையாடற் பாங்கு பெரும் இலக்கிய வழக்கிலும் காணப்படுகின்றது. இவ்வாறான கிராமியப் பண்புகளின் செல்வாக்கை ‘கேட்டாயோ தோழி கிறி செய்த பாறொருவன் தீட்டு ஆர் மதில் புடைச்சும் தென்னன் பெருந்துறையான்’ எனும் மாணிக்கவாசகர் திருவெம்மாளை பாடலடிகளிலும் காணலாம். ஒருவர் வினா எழுப்புதலும், மற்றையவர் விடை சொல்லுதலும், ஒருவர் ஒன்றைச் சொல்ல இன்னொருவர் அதை மறுத்தலும், என்றவாறு பாடலாலும், ஆடலாலும் உரையாடல் வளர்ந்து செல்லும் பாங்கினையும் இங்கு காணலாம்.

ஏந்தல் நடனங்கள் இன்று பரத நாட்டிய வடிவத்தினுள் கொண்டுவரப்பட்டு, பரத நாட்டிய அடவுகள், தாளங்கள், இராகங்கள் முதலிய கட்டுமானங்களுடன் நடன அரங்குகள், பொது விழாக்கள், பாடசாலைகளில் வரவேற்பு வைபவங்கள் முதலான நிகழ்வுகளில் இடம்பெறுவதைக் காணலாம்.

முதலில் குட நடனத்தை எடுத்துக்கொள்வோமாயின் இதனைச் சித்திரிக்கும் பாடல்கள் பெரும்பாலும் திஸ்ர, சதுஸ்ர, கண்ட நடைகளில் அமைந்திருக்கும். பெண்கள் குடத்தைக் கையில் எடுப்பதும், அதைக் கொண்டு சென்று தண்ணீர் நிரப்புவதும், பின் இடையில் வைப்பதும், தலையில் வைப்பதும், இடுப்பில் வைத்திருக்கும் குடத்தை ஒரு கையால் அணைத்துக் கொண்டு மறுகை முன்னும் பின்னுமாக அசைப்பது போன்ற செயல்களுக்குக் காலில் தட்டுமெட்டு, தெய்யாதெய்யி, தத்தெய்தாம் தித்தெய்தாம் முதலான அடவுகள் இடம்பெறும். இதற்கு மிருதங்கத்தில் அதனைக் கவரும் ரம்மியமான சர்வ லகுவிலமைந்த சொற்கட்டுக்களை இசைக்க வேண்டும். அத்துடன் பெண்கள் பலபேர் சேர்ந்து நீர் எடுக்கும்போது அவர்கள் செய்யும் குறும்புகளும் இங்கு இடம்பெறலாம். ஆதலால் துள்ளல் போன்ற நடைகளை இதற்குக் கையாளலாம்.

பாடல் திஸ்ர நடையாக இருப்பின், 'குந்தகுண, குந்தக்குண' போன்ற கமகம் நிறைந்த சொற்களையும், சதுஸ்ர நடையாக இருப்பின், 'தின்தாங்குதக திகுததாங்குதக', 'தின்தகதின்னா திகுதகதின்னா' போன்ற கமகம் நிறைந்த சொற்களையும், கண்டநடையில் அமைந்திருப்பின், 'தின்ததின், திகுததின்,' , 'த,ததின் தகததின் தின்' போன்ற மெல்லிசை சொற்களையும் இசைக்கலாம். குடத்தினால் நீர் அலைகளைத் தள்ளும்போது, 'தாம்ம்ம்ம்' என்னும் ஒலி அலைகளை எழுப்பியும், நீரைக் குட வாயினால் அள்ளும்போது எழும் குமுகுமு என்ற சத்தத்தை, மிருதங்கத் தொப்பித் தோலில் கமக வாசிப்பை ஏற்படுத்துவதன் மூலமும் அவற்றிற்குரிய முழுமையான உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தலாம்.

வயலில் வேலை செய்யும் தமது கணவன்களுக்கு கஞ்சிப்பானை கொண்டுசெல்லும் பாடலில், வானம் பெய்து, வயல் உழுது, நெல் விதைத்து, நாற்று நட்டு, களை பிடுங்கி, கிளி கலைத்து, அரிவு வெட்டி, நெல் அடித்து, நெல்லுக்குற்றி, அதில் கஞ்சி காய்ச்சிக் கொண்டு போகும் சம்பவங்களை வெளிப்படுத்தும் வகையில் ஆடல் இடம்பெறும். இதில் ஒவ்வொரு சம்பவத்திற்கும் இராகம், தாளநடை என்பன மாறிமாறி வந்து கொண்டிருக்கும். அத்துடன் மழை பெய்யும்போது மின்னல் ஏற்படுவது, இடி இடிப்பது போன்ற ஓசைகளையும் மிருதங்கத்தில் ஏற்படுத்த வேண்டியிருக்கும். மின்னலைக் காட்டுவதற்கு 'தளாம்' என்ற சொற்கட்டை பளார்பளார் என்று அறைந்தும், இடி ஓசைக்கு, 'த' இலும், 'தி' இலும் அழுத்தி 'டுடுடுடுடு' எனவும், வாசிக்க வேண்டும். அத்துடன் நெல் விதைக்கும் பாடலுக்கு இலகுவான நடையில் இசைத்துக் கொண்டு இருக்கும் அதேவேளை நெல் விதைக்கும் சந்தர்ப்பத்தில், அதை எறியும் பண்பைச் சித்திரிக்க 'த்ரிம்த்ரிம்' எனும் சொல்லை வலது பக்கக் கரணையில் விரல்களால் உராய்ப்பதன் மூலமும், நெல் அறுவடையின்போது, அதை அறியும் பண்பைச் சித்திரிக்க, 'சரக்சரக்' எனும் ஒலியை வலது பக்கக் கரணையில் விரல்களால் உராய்ப்பதன் மூலமும்,

நெல் குற்றும் போது, இடது பக்க தொப்பியில் 'கும்கும்' எனும் சொல்லை ஏற்படுத்துவதன் மூலமும், கஞ்சிப் பாணையைத் தலையில் வைத்து நடக்கும் போது, அவை அமைந்த தாள நடைகளுக்கு ஏற்ப, மிடுக்கான காலசைவுகளுக்கு ஏற்ற வகையிலும் மிருதங்கத்தில் இசைக்கலாம்.

அடுத்து சுளகு நடனத்தில், சுளகைக் கையிலே கொண்டு செல்வது, அதை இடுப்பிலே வைப்பது, இரு கைகளாலும் பிடித்து அரிசி புடைப்பது, அழகாக ஒரு கையில் வைத்திருந்து வீசுவது போன்ற அசைவுகள் இடம்பெறும். அத்துடன் காலைத் தட்டுதல், நுனிக் காலால் ஓடுதல், தட்டி அரைமண்டியில் இருந்தெழும்புதல், சுளகை வீசிக்கொண்டு பாம்புபோல் நெளிந்து செல்லுதல் போன்ற அமைப்புக்களும் காலில் இடம்பெறும். இவற்றில் அரிசி புடைக்கும்போது, வலது இடதாக சுழகை அசைத்து இரண்டு கைவிரல்களாலும் தட்டும்போது வரும் 'சரக்சரக' என்ற ஒலியைக் காட்டுவதற்கு வலது பக்கக் கரணையில் விரல்களை உராய்த்து மிருதங்கத்தில் ஒலியை ஏற்படுத்த வேண்டும்.

மாலை சூடும் நடனத்தில் மலர் கொய்தல், இதில் நல்ல மலர்களை கூடையில் இடுதல், மற்றையவற்றை எறிதல், உயரத்திலே இருக்கும் மலரைப் பாய்ந்து பறித்தல் பின்னர் மாலை கோர்த்தல், அதைக் கையில் ஏந்திவந்து சூடுதல் போன்ற அபிநயங்கள் இடம்பெறும். இதில் மலரைப் பறிக்கும்போது 'ஸ' என்னும் ஒலியை எழுப்பக்கூடியவாறு இசைத்தும், அதைப் பாய்ந்து பறிக்கும்போது 'த்ரிம்' என்னும் ஒலியை எழுப்பக்கூடியவாறு இசைத்தும், அதைக் கூடையில் போடும்போது, 'நம்' எனும் மிருதுவான ஒலியை இசைத்தும், பின் மலர்களைக் கோர்த்து மாலையாக்கி அதை முடியும்போது 'தரிக்' எனவும், பின்னர் அதைக் கொண்டு சென்று சூடும்போது மங்கல வாத்திய ஒலியாகவும் ஏற்படுத்தவேண்டும். இவற்றிற்காக வரும் பாடல் மகிழ்ச்சிகரமாக அமைவதால் நாதஒலி, கமகம் நிறைந்த வாசிப்புக்கள் மூலம் நாட்டியத்தினை அழகுறச் செய்யலாம்.

பந்தாட்ட நடனத்திலே இரண்டு விதமான நடனங்கள் காணப்படுகின்றன. ஒன்று பூக்களால் செய்யப்பட்ட பந்தினை ஒருவர் மாறி ஒருவர் ஏந்தி ஆடுவது, மற்றையது நிஜமான பந்தைப்போன்று பாவனை செய்து ஆடுவதாகும். மலர்ப்பந்தை நிலத்தில் வீழ்த்தி அடிப்பதில்லை. ஆனால் நிஜப்பந்து நடனத்தில் இவ்வசைவுகளும் இடம்பெற்றிருக்கும். இப்பந்து நடனத்திற்குரிய பாடல்கள் திஸ்ர, சதுஸ்ர நடைகளில் புனையப்பட்டிருக்கும். ஒருவர் பந்தை எறிய மற்றையவர் அதைப் பிடிப்பார். பின் அவர் அதை எறிய வேறொருவர் அதனைப் பிடிப்பார். இவ்வாறு நேரே நிற்பவர், அருகிலே நிற்பவர், எனப் பல வியூகங்களிலே ஆடல் அமைந்திருக்கும். பந்தை எறியும்போது பாடலுக்கான நடையுடன் 'திம்' எனும் ஒசை உருவாகும் வண்ணம் வலது பக்க மூட்டில் இசைக்கலாம்.

நிஜமான பந்து அடிப்பது போன்ற நடனத்தில், ஒருவர் தனித்தோ அல்லது பலபேருடன் சேர்ந்தோ ஆடுவதாக அமைவது வழக்கம். இதில் பந்தைக் கையினால் மேல் நோக்கி இன்னொருவருக்குப் போகும் வண்ணம் அடிக்க, அந்த இலக்கிலே நிற்பவர் அதனைப் பிடிப்பார்.

அல்லது ஒருவரே அப்படி அடித்து பின்னர் பிடிப்பார். இந்த அமைப்பு அரை ஆவர்த்தனம், கால் ஆவர்த்தனம், ஒரு அட்சரம் , நான்கு மாத்திரை என்னும் அலகுகளில் அடிக்கும் இடைவெளியும், பிடிக்கும் இடைவெளியும் அமைந்திருக்கும். நிலத்திலே தொடும் வண்ணம் ஒரு கையால், அல்லது மாறிமாறி இரு கைகளாலும் அடிப்பது போன்றும் ஆடல் அமைந்திருக்கும். இவற்றிற்குக் கால் தட்டுக்களாக, 'திதிதெய், திதிதெய், தகதிமி' போன்றன அமைந்திருக்கும். இங்கு நிஜமான பந்தாடல் போன்ற பாவனையாகையால் பந்தை அடிக்கும்போதும், பிடிக்கும்போதும், நிலத்தில் அடிக்கும்போதும் ஏற்படும் ஒலியை நன்கு வெளிப்படுத்தும் வண்ணம் மிருதங்கத்தில் இசைக்க வேண்டும். பந்தை அடிக்கும்போது தீர்க்கமான 'தீம்' எனும் சொல்லினையும், பின்னர் அதைப் பிடிக்கும்போது ஏற்படும் சரக் என்னும் ஒலியையும், 'தக்' எனும் அடக்கிய ஒலியையும் இசைக்கலாம். இதற்கு வலப்பக்கக் கரணையை உராய்த்தும், தொப்பிப் பக்கத்தில் சிறிது 'தொம்' கலந்த 'த' சொற்களையும் இசைக்கலாம். நிலத்தில் பந்தை அடிக்கும்போது 'கும்' எனும் ஓசையை ஏற்படுத்தலாம்.

மேற்கூறியவற்றில் ஒருவர் தனியாக பந்தை அடிப்பதும், பின்னர் ஓடிச்சென்று பிடிப்பதுமான செயல்களுக்கு மிருதங்கத்தில் எவ்வாறு இசைக்கலாம் என்பதை இங்கு காணலாம். இது ஆதிதாளத்தில் சதுஸ்ர நடையில் அமைந்துள்ள ஒரு வாசிப்பு முறையாகும்.

தீம்; தகதிமிதகஜணு தகதிமிதகஜணு தகதிமிதகஜணு / தக், ; ; ; / ; ; ; ; //
 தீம்; தகதிமி தகஜணு தக், ; ; ; / தீம்; தகதிமி தகஜணு / தக், ; ; ; //
 தீம் தகஜணு தக், ; தீம் தகஜணு தக், ; / தீம் தகஜணு தக், ; //
 தீம்தக், தீம்தக், தீம்தக், தீம்தக், / திந்ததிந்ததிந்ததிந்த / திந்ததிந்ததிந்ததிந்த //
 தீம்

நிலத்திலே பந்தை இரண்டு கைகளாலும் மாறிமாறி அடிப்பதற்கான மிருதங்க இசை பின்வருமாறு அமைகின்றது.

கும், ; ; ; கும், ; ; ; / கும், ; ; ; / கும், ; ; ; //
 கும், ; கும், ; கும், ; கும், ; / கும், ; கும், ; / கும், ; கும், ; //
 கும், கும், கும், கும், கும், கும், கும், கும், / கும், கும், கும், கும், / கும், கும், கும், கும், //
 கும் - 16 / கும் - 8 / கும் - 8 //
 குகுகு - 32 / குகுகு - 16 / குகுகு - 16 // தீம்

இவ்விதம் தாள அலகுகளில் ஆடல் அபிநயம் மேற்குறிப்பிட்ட மிருதங்க இசையுடன் இடம்பெறுமாயின் அவையோரின் கவனத்தை நன்கு ஈர்க்க முடியும்.

முகமூடி நடனங்கள்.

நடனம் ஆடுபவர் வேறோர் உயிரினத்தின் முகத்தினை ஒத்த முகமூடி ஒன்றினைத் தலையில் அணிந்து, அதன் செயற்பாடுகளை விவரித்துக் காட்டுவதாக ஆடும் நடனம் முகமூடி நடனம் எனப்படும். இதில் பறவை முகமூடி, விலங்கு முகமூடி, மனித முகமூடி, இராட்சத முகமூடி, பாம்பு முகமூடி எனப் பல வகைகள் உண்டு. இன்றும் கோவில்களில், திருவிழாக் காலங்களின் போது இம்முகமூடி நடனங்கள் இடம்பெற்று வருதலைக் காணலாம். இவற்றிலே சில நாட்டிய அரங்குகளிலும் ஆடப்பட்டு வருகின்றன. நாட்டிய அரங்குகளில் பெரும்பாலும் மயில், பாம்பு முதலான நடனங்கள் இடம்பெறுகின்றன. இவற்றிலே முழுமையாக முகத்தை மூடும் பண்பு இடம்பெறாது. நடனம் ஆடுபவர் மயில், பாம்பு முதலானவற்றின் நிறத்தினை ஒத்த ஆடையை அணிந்துகொண்டு, அவற்றின் தலைகளைப் போன்று அமைந்த முகமூடியை முகம் தெரியும் வண்ணம் தனது தலையில் பொருத்தி ஆடுவார்.

“இந் நடனங்களை ஆழ்ந்து நோக்கும்போது, நாட்டார் வழிபாட்டு முறை, நாட்டார் சமயம் முதலியவற்றிலிருந்து இம்முகமூடிநடனம் முகிழ்த்தெழுந்துள்ளதை அறியக்கூடியதாக உள்ளது. முகமூடி நடனங்களினால் கண்தீட்டித் தீமைகளையும் விரட்டலாம் என்ற ஐதீகமும் நிலவி வந்துள்ளது. இந்நடனத்தின் மற்றொரு பரிணாமம், உடற்பிணி, மனப்பிணி முதலியவற்றை நீக்குவதற்கு அதற்கெனக் குறித்த முகமூடி ஆட்டம் துணை செய்யும் என்ற நம்பிக்கையாகும்.

இவ்வகை நடனத்தில் இரண்டு கட்டளைகள் காணப்படும். முதலாம் கட்டளை, விருத்தப்பாவினால் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். தமது நோயைத் தெய்வத்திற்குப் பரிந்துரைக்கும் வகையில் இவ்விருத்தம் அமைந்திருக்கும். இரண்டாம் கட்டளை, அந்த நோய் அவரை உலுப்புதலும் பின்னர் அவரைவிட்டுப் போய்விட்டதாகப் பாடி, ஆடுதலுமாகும். இது பெரும்பாலும் சிந்து யாப்பு வடிவில் அமைந்திருக்கும்.

‘ஆறுவாய் தாண்டி ஐயனைத் தேடிவந்தேன்
ஊறுநோய் கண்டு உரைப்பன் உனதடிக்கே’

என்று விருத்தமாகப் பாடப்படும். பக்கப்பாட்டுக்காரர்கள் இதனை மீள்பாடுதலுமுண்டு. அதனைத் தொடர்ந்து விறுவிறுப்பான சிந்து நடையும் அதற்குரிய வேக நடனமும் இடம்பெறும்.

‘போனதே போனதே போனதே - அந்தப்
பொல்லா நோயும் போனதே
ஆனதே ஆனதே ஆனதே - இந்த
ஐயன் கூடலில் ஆனதே’

என்றவாறு துரித கதியில் பாடுதலும், அதற்கேற்றவாறு ஆடுதலும் தொடர்ச்சியாக நிகழும்.”²⁶⁸ என்று முகமுடி நடனங்கள் பற்றி பேராசிரியர் சபா ஜெராசா அவர்கள் குறிப்பிடுதல் காணலாம்.

முகமுடி ஆட்டத்தில் நாகமுடியாட்டம் தனித்துவமானது. இதில் நாகபடம் தலைக்குமேலாக அமைத்திருப்பதால் நாகமுடி என்று அழைத்தனர். இதை யாழ்ப்பாணப் பேச்சு வழக்கில் நாக முடி ஆட்டம், மகுடி ஆட்டம் என்றும் அழைத்தனர். தோஷங்களை நீக்கும் பொருட்டு நாகமுடி ஆட்டங்கள் ஆடப்பெற்றன. இதற்குப் பெரும்பாலும் பாம்பாட்டிச் சித்தர்களின் பாடல்களே பாடப் பெறுகின்றது. அத்துடன் பாடுபவர்கள் தமது கற்பனைகளையும் கலந்து பாடுதலும் உண்டு. தீய ஒழுக்கங்களைக் கைவிடுதலும், நல்ல ஒழுக்கங்களைக் கடைப்பிடித்தலும் இவ் ஆடலாலும், பாடலாலும் சித்தரிக்கப்படுகின்றன.

நிலத்தில் ஊர்ந்து, நெளிந்து, புரண்டு ஆடும் பாடல்கள் பாம்பு நடனங்களுக்குரிய சிறப்பியல் பாகும். ‘நாதர் முடி மேலிருக்கும் நாக பாம்பே உனக்கு நச்சுப்பையை வைத்தது யார் சொல்லு பாம்பே’ என்னும் பாடலடிகளுக்குப் பலவிதமான அபிநயங்களில் ஆடல் இடம்பெறும். பாட்டின் பொருளுக்கு ஏற்ற வகையில் ஆடல் இடம்பெறும்போது, காலின் செயற்பாடுகள் நின்றும், நடந்தும், ஓடியும், ‘தத்தெய்தாஹா தித்தெய்தாஹா’ சொற்கட்டுகளுக்கு ஏற்ற வகையிலும் அமைந்திருக்கும்.

இன்னொரு வகையில், கால்களை அகலவைத்துக்கொண்டு, கைகளைப் பாம்பின் படம்போல் பிடித்தவாறு பின்புறமாக வளைந்து நிலத்திலே தொடுவதுவரையான ஆடல் இடம்பெறும். இது இந்நடனத்திலே பிரதானமான அம்சமாக இருக்கும். பலவிதமான முறையில் ஆடல் இடம் பெற்றாலும், மற்றுமொரு முக்கிய அம்சமாகத் திகழ்வது, பாம்பு சீறிக் கொத்துவது போன்று அபிநயித்தலாகும். இவ் அபிநயம் இரண்டு கைகளாலும், தனித்தனியேயும், அல்லது இரண்டு கைகளையும் சேர்த்தும் இடம்பெறும். கண்களிலே கோபம் பொங்கச் சீறிப்பாய்ந்து படமெடுத்துத் தீண்டும் ஆடல், ஓர் தாள அலகு அமைப்பில் அமைந்திருக்கும். இது வயலின், ஹார்மோனியம், புல்லாங்குழல் முதலிய வாத்தியங்களின் இசை அனுசரணையோடு இடம்பெறும். இதற்குரிய மிருதங்க இசையின் முக்கியத்துவம் மிகவும் இன்றியமையாததாகின்றது.

ஆதிதாளத்தில் ‘ஆடு பாம்பே சுழன்றாடு பாம்பே’ எனும் பாடலடியை மீண்டும் மீண்டும் இசைக்கும்போது ஒரு ஆவர்த்தனம், அரை ஆவர்த்தனம், காலாவர்த்தனம், அரைக்கால் ஆவர்த்தனம் என்னும் அலகுகளில் ஆடல் அமைகின்றது. இதற்கான மிருதங்க இசை எவ்வாறு அமைகின்ற தென்பதை பின்வரும் குறிப்புக்களிலிருந்து அறியலாம்.

‘தத்தெய்தாஹா தித்தெய்தாஹா’ எனக் காலில் தட்டுக்கள் வட்டவடிவமாக வந்துகொண்டிருக்க மிருதங்கத்தில் ‘தகதிமி தகஜனு’ என கால் தட்டுகளுக்கு ஏற்றவாறு இசைத்து, பின் வயிற்றுப் பகுதியிலோ அல்லது மார்புக்கு நேராகவோ, அன்றியும் பாதத்தின் பகுதியிலிருந்தோ பாய்ந்து

கொத்துவதற்கான ஆரம்ப நிலை எடுக்கப்படும். அவ்வேளையில் அதனைப் பிரதிபலிக்கும் வகையில்,

தகதிமி தகஜ்ஜு தகதிமி தகஜ்ஜு	/ தகதிமி தகஜ்ஜு	/ தகதிமி தகஜ்ஜு //
தீம், தீம், தீம் தீம்த, திம்,த,	/ தாம்;;;;	/ ;;;; //
தகதிமி தகஜ்ஜு தகதிமி தகஜ்ஜு	/ தகதிமி தகஜ்ஜு	/தகதிமி தகஜ்ஜு //
தீம், தீம், தீம் தீம்த, திம்,த,	/ தாம்;;;;	/ ;;;; //
தகதிமி தகஜ்ஜு தகதிமி தகஜ்ஜு	/ தீம்த, திம்,த,	/ தாம்;;;;
தகதிமி தகஜ்ஜு தகதிமி தகஜ்ஜு	/ தீம்த, திம்,த,	/ தாம்;;;;
தகதிமி தகஜ்ஜு தீம்த, தாம்;	/ தகதிமி தகஜ்ஜு	/ தீம்த, தாம்; //
தகதிமி தகஜ்ஜு தீம்த, தாம்;	/ தகதிமி தகஜ்ஜு	/ தீம்த, தாம்; //
தீம்த, தாம்; தீம்த, தாம்;	/ தீம்த, தாம்;	/ தீம்த, தாம்; //
ததாம், ததாம், ததாம், ததாம்,	/ ததாம், ததாம்,	/ ததாம், ததாம், //
தாம்தாம் தாம்தாம் தாம்தாம் தாம்தாம்	/ தாம்தாம் தாம்தாம்	/ தாம்தாம் தாம்தாம் //
தாம்த தீம்த தீம் தாம்; தாம்ததிம்	/ ,ததீம் தாம்;	/ தாம்த தீம்த தீம் // தாம்.

எனத் தீர்மானத்துடன் சீறிப் பாய்ந்து கொத்தும் ஆடல் முடிவுறும். பின்னர் பாட்டின் பொருளுக்கு ஏற்றவாறும், அதனை மெருகூட்டும் வகையிலும் காலப்பிரமாணத்தைச் சிறிது சிறிதாகக் கூட்டி விறுவிறுப்புடன் ஆடல் முடிவுறும். அவ்வேளையில் விறுவிறுப்பான மேற்காலப் புரட்டற் சொற்கட்டுக்களை மிருதங்கத்தில் இசைத்துப், பின்னர் தீர்மானத்துடன் நிறைவு செய்யலாம்.

மயிலாட்டத்தில், முகமுடித் தலையுடன் அதனை மேலும் மெருகூட்டும் பொருட்டு மயிலிறகு விரிப்பை இடையிலே கட்டி இரு கைகளாலும் அதனை விரித்துப் பிடித்து ஆடுதலும் உண்டு. யாழ்ப்பாணத்தில் பெரும்பாலும் முருகன் ஆலயங்களில் வேட்டைத் திருவிழாவின்போது கந்த புராணக் கதைகளை அடியொற்றிய காட்சிகள் மயில் நடனத்திலே இடம்பெற்று வந்துள்ளன. முருகப்பெருமானை முதுகில் ஏற்றிச் சுற்றிச்சுழன்று பறந்து வருதல் போன்ற அசைவுகளும், ஆட்டங்களும் மயில் நடனத்தில் இடம்பெற்றன.

இவ்வாறு கோவில்களில் இடம்பெற்ற மயில் ஆட்டம் நவீனமயப்படுத்தப்பட்டு நடன அரங்குகளில் இசை, தாள நயங்களோடு தற்போது இடம்பெற்று வருகின்றது. தலையிலே மயில் முடியும், இடையிலே மயில் தோகையையும் கட்டியவாறு, கைகள் இரண்டாலும் மயிலின் அலகைக் காட்டக்கூடியவாறு பிடித்த விரல்களை மேலும் கீழுமாக அசைத்தவாறு கால் தட்டுக்களோடு ஆடல் இடம்பெறும். கால் அசைவுகள் மயில் நடப்பதுபோன்று நுனி விரல்களை முதலில் தட்டி பின்னர் பாதத்தை மெட்டி 'தகதிமி' என்னும் சொற்கட்டுக்கு ஆடல் அமைந்திருக்கும். இவற்றைத் தவிர 'தெய்யாதெய்யி' சொற்கட்டிற்குத் துரித கதியிலும், மண்டியடவில்

முன்னால் நடந்தவாரும், 'தாதெய்தெய்த, தெய்ஹத்தெய்ஹி' சொற்கட்டுக்களுக்குத் தோகை விரித்து ஆடுதல் போன்றும், விரித்த தோகையுடன் 'தத்தெய்தாம் தித்தெய் தாம்' சொற்கட்டிற்கு வலது இடது புறங்களுக்கு நகர்வது போன்றும் ஆடல் இடம்பெறும்.

மயிலின் ஆட்டம் மென்மையாக அமைவதற்காகப் பாடல் தாழ்ந்த செலவில் அமைந்திருக்கும். இதற்கமைவாக மிருதங்க இசையும் கடினமான சொற்கட்டுக்களைத் தவிர்த்து, மிகவும் இனிமையான மிருதுவான, கமகம் நிறைந்த சொற்களை உடையதாக இருக்கவேண்டும். துரித கதியில் மயில் விரைவாகச் செல்வது போன்ற அபிநயங்களுக்கு, மீட்டுச் சொற்களில் வாசிப்பினை மேற்கொள்ளும் பட்சத்தில் அதன் தன்மைகள் நன்கு சித்திரிக்கப்படும்.

'ஆடுது மயிலொன்று அழகான தோகை கொண்டு' என வரும் பாடலுக்கு, மேற்கூறிய விதங்களில் நடனம் அமைந்து வரும்போது கால் தட்டுகளுக்கு ஏற்றவாறு மிருதங்கத்தில் 'தத்தின் தத்தின் தத்தின்' எனக் கமகத்துடன் இசைத்துக்கொண்டு இடையிடையே தலையின் முன்பின் அசைவுகளுக்கு ஏற்ப 'தி,தின், தி,தின்,' என்னும் சொற்கட்டை இசைத்தும், தோகையை இரு கைகளாலும் விரித்துப் பிடித்தவாறு மண்டியடவில் முன்புறமாக நகர்ந்து செல்லும்போது 'ததிங்குதகதொம் தாம்' எனும் சொற்களை இசைப்பதன் மூலமும், மண்டி நிலையில் கால்களைத் தூக்கிவைத்து இடதுபுறம், வலதுபுறம் என நகரும்போது, 'தாம் ; தாம் ; தாம் ; த,தொம்,' என இசைக்கும்போது காலை எடுத்து வைக்கும் லய நுட்பமும், மயில் மழையைக் கண்டு குதூகலிக்கும் வேளையில் தோகையை விரித்து ஆடும் ஆடலானது மண்டி நிலையில் கால்களை விறுவிறுப்பாக மாறிமாறித் தூக்கி வைத்து ஆடுவதாக அமையும். கால் தட்டுக்களுக்கும் இறகைச் சிலிர்த்து ஆடும்போதும் மிருதங்க இசையானது அவற்றைப் பிரதி பலிக்கக்கூடிய வகையில் விறைப்பான சொற்களைத் தவிர்த்து மிருதங்கத்தின் மீட்டுப் பகுதியில் மேற்காலமாக 'தகதகதகதக' எனக் கால் தட்டுக்கும், 'தின்தக தின்தக தின்தக தின்தக' என நாத ஓசையோடு கூடிய சொற்களை தோகை விரித்து ஆடும்போதும் இசைத்தால் இவ் ஆடல்களுக்கான நுட்பமும், இயற்கைச் சூழ்நிலைகளுக்கேற்ற மனப்பாங்கும் ஏற்படுவதற்கு வழிகோலுகின்றது.

மயிலும், பாம்பும் சண்டையிடும் காட்சிகளும் இந்நடனத்தில் இடம்பெறுகின்றன. பாம்பு சீறிக் கொத்துவதற்கு ஏற்ற வகையில் மகுடி இசைபோன்று வயலின், ஹார்மோனியம், ஓர்கன் முதலிய கருவிகளில் இசைக்கும்போது ஏற்கனவே குறிப்பிட்டது போன்றும், மயில் பாய்ந்து பாய்ந்து கொத்துவதற்கு 'தகதிமி தகஜ்ஜு தாம்;' எனவும், பாம்பை அடக்கிக் கால்களால் அழுத்திப்பிடித்துக் கொண்டிருக்கும்போது விறுவிறுப்பான 'தக்கிடகிடதக திக்கிடகிடதக' போன்ற புரட்டற் சொற்களை இசைத்து, அதே சொற்கட்டுக்களில் தீர்மானம் இசைத்துக் காட்சிகளை முடிக்கலாம். இவை மனதிற்கு நிறைவானதாகவும், திருப்திகரமானதாகவும் இருக்கும்.

எனவே, பரதநாட்டியத்திலும் அதன் ஏனைய கலைக்கூறுகளிலும் மிருதங்கக்கருவி இசையின் பங்களிப்பினையும் அதன் முக்கியத்துவம் எத்தகையது என்பதையும் இதுவரை குறிப்பிட்ட குறிப்புக்களில் விரிவாக நோக்கப்பட்டுள்ளமை அறியலாகும்.

எந்தவொரு மதத்தவரும் தத்தமது கடவுளரே உலகத்தையும் படைத்து உயிரினங்களையும் படைத்துள்ளனர் எனக் கூறுவர். இது மனித இயல்பு. அது எவ்வாறாயினும் படைக்கப்பட்ட உயிரினங்கள் உயிர் வாழ என்னென்ன அத்தியாவசியமானதோ அவை யாவும் படைக்கப்பட்டே உள்ளன. அவை இயற்கையாகவும் உள்ளன, அல்லது படைக்கப்பட்ட உயிரினங்களில் ஒன்றாகிய மனிதனாலும் கிடைக்கப்பெறுகின்றன. உயிரினங்களுக்கு பிரதானமாக நீர், காற்று, உணவு, நோயற்ற வாழ்வு போன்றன அவசியமாகின்றது.

இவைகள் தவிர, மனித வாழ்வில் அத்தியாவசியமாக தேவை என கருதப்பட்டவைகளில் கலை களும் ஒன்றாகின்றது. கலைகளினின்றும் மனிதன் தமது வாழ்வுக்குத் தேவை எனக் கருதப் படும் அனேகமானவற்றைத் தெரிந்து கொள்கின்றான். இறைபக்தி, அன்பு, நீதி, நேர்மை, கொடை, ஆசாபாசம், போன்ற மனித நேயங்கள் கலைகளினால் உணர்த்தப்படுகின்றன. இவற்றை உணர்ந்து மனிதன் மனிதனாக வாழ வேண்டும் என்பது இறைவனின் ஆணையாகவும் கொள்ளலாம்.

கலைகள் உயிர் போன்றன. இவ்வாறு படைக்கப்பட்ட கலைகளிலே நாட்டியக் கலையும் ஒன்றாகும். எவ்வாறு படைக்கப்பட்ட மனிதன் வாழ, வளர எவையெவை அத்தியாவசியம் எனக் கருதப் படுகின்றனவோ, அதே போன்று இக்கலையும் உயிர்வாழ, வளரத் தேவையானவை படைக்கப் பட்டிருக்கத்தானே வேண்டும். நாட்டியக் கலை எப்போது உருவாக்கப்பட்டதோ, அப்போதே அதற்கான கூறுகளும் உருவாக்கப் பட்டுள்ளனவென்றே கூறவேண்டும். அதற்கான இசை, கருவியிசை, தாளம் என்பன ஒன்றையொன்று இணைபிரியாதனவாக உள்ளன. அவற்றைப் 'பருந்தும் நிழலும் போல என்றால்' அது மிகையாகாது.

நாட்டியம் உயிர் வாழ ஊட்டம் கொடுப்பது இசையும், கருவியிசையும் என்பது மனம்கொளற்பாலது. நாட்டிய அடவுகள், கோர்வைகள் என்பன ஒரு உருப்படியில் அமைக்கப்பட்டிருந்தால் அந்த அமைப்பை இன்னொருவர் தமது கற்பனா சக்திக்கு மாற்றும் வரை அது அப்படியே தான் இருந்து கொண்டே இருக்கும். பெரும்பாலும் அந்த வழமையை, மரபைப் பேணும் வகையில் மாற்றப்படுவதில்லை. ஆயினும் கால ஓட்டத்தில் சில மாற்றங்கள் ஏற்படத்தான் செய்கின்றன. அவற்றைப் புதுப்புது ஆக்கங்களாக அறிமுகப்படுத்தி வருவதை காணமுடிகின்றது.

எவ்வாறானெனினும், பெரியோர்கள் ஆக்கியுள்ள நாட்டிய அமைப்புக்கள் பெரும்பாலும் மாற்றப்படாமலே பேணப்படுகின்றன. ஆனால் மிருதங்க கருவியிசையில் பலவிதமான மாற்றங்கள் பெற்று பல உத்திகளைக் கையாண்டு அதன் கருவை மாற்றாது அவரவர் கற்பனைக்கு ஏற்ப உருவாகும் மிகையான நாத ஒலிகளுக்கு அளவே இல்லை எனலாம். ஒன்றை இரட்டித்தும், அவற்றை இரட்டித்தும் நாட்டியத்தை சிறப்பூட்டும் வகையில் கரத்தில் உருவாகும் கருக்களுக்கு

எல்லையே இல்லை. வற்றாத நதிபோன்று ஊற்றெடுத்துக் கொண்டிருக்கும் கற்பனை வளத்தை எடுத்து இயம்புவது குறிப்பிட்டு கூறமுடியாத ஒன்றாகும்.

மிருதங்கத்தில் இருந்து பெறப்படும் நாதஒலி ஓசைகள் சம்பவங்களையோ, உணர்வுகளையோ விபரித்துக்காட்ட வல்லன. அது மனதைக் கவருவன, நல்வழி நடத்துவன ஆதலினால் தான் இசைக்குடும்பத்திற்கு இதனைத் தந்தைக்கு ஒப்பாக போற்றப்படுகின்றது. அன்பு, இன்பம், சோகம், வீரம், கோபம், ஆற்றாமை போன்ற அனைத்து உணர்வுகளையும் எடுத்துக்காட்டும் வகையில் இக்கருவி ஓர் உயிர் நாடியாக விளங்குகிறது. எனவே ஓர் உயிர் வாழ்வதற்கு சத்துள்ள உணவாக அமைகின்றது என்றும் கொள்ளலாம்.

‘கண்வழி மனனம் செல்ல கைவழி நயனம் செல்ல’ என கம்பர் நாட்டிய கலையின் சிறப்பினை பாடியுள்ளார். ஆயினும் இது மிருதங்க இசைக்கும் பொருந்துவனவாக அமைந்துள்ளதைக் கருத்தில் கொள்ளலாம். இது நாட்டியத்தின் இடம் பெறும் அனைத்துக் கூறுகளையும் மனத்தில் நிறுத்தி கைகளில் அதற்கான செயற்பாடுகளை மிளிர்ச் செய்வதல் என்று கருதுவது பொருத்தமானதே.

நாட்டியத்தில் இடம் பெறும் சொற்கட்டுக் கோர்வைகளையும் தீர்மானங்களையும் ஆடலில் பயன்படுத்தும்தோது அவை நடனம் ஆடுபவரின் திறமைக்கும் ஆற்றலுக்கும் பொருந்துவனவாக நாட்டிய ஆசிரியர் அதிக கவனம் கொண்டு அவற்றை அமைக்க வேண்டும். இதனையே “ஆடி அனுபவமில்லாத ஒரு லய வித்தகர் அமைத்துக் கொடுக்கும் ஆடல் சொற்கட்டுக் கோர்வைகள் நாட்டியத்தில் பொருந்தி அமையும் என்று சொல்லியலாது. காரணம் உடல் அசைவுகளின் எல்லைகள் பற்றி நன்றாக அனுபவ முறையால் தெரிந்த ஒருவரால் தான் அங்க சுத்தத்தோடு ஆடக்கூடிய சொற்கட்டுக் கோர்வைகளை அமைத்துக் கொடுக்க முடியும்”¹⁵³ என்று தஞ்சாவூர் கே.பி. கிட்டப்பாபிள்ளை அனுபவம் பற்றி கூறுகின்றமை அறியலாகும்.

ஆடலில் குறிப்பட இக்கூற்றுக்கிணங்க ஒரு சாதாரண நிலையில் உள்ள மிருதங்க இசையாளரால் நாட்டியத்திற்கு இசைக்க முடியாது. இசையரங்குகளில் மிருதங்கம் வாசிப்பவரின் திறமையை வெளிக்காட்டத் தனியாவர்த்தனம் எனும் பகுதி அந்நிகழ்ச்சியில் அமைத்துக் கொடுப்பது வழக்கம். ஆனால் பரத நாட்டிய அரங்கில் ஆசிரியரின் நட்டுவாங்கத்திற்கும், பக்க இசையாளருக்கும் துணை நின்று ஆடலுக்கு ஏற்றம் தருவதில்தான் அவரது தனித்துவம் சிறப்பெய்துகின்றது.

இவ்வாறான தனித்துவங்களை வெளிக்காட்டுவதற்கு, நாட்டியத்தில் நிருத்த உருப்படிகளான அலாரிப்பு, ஜதிஸ்வரம், வர்ணம் (நிருத்தியம் கலந்தது), தில்லானா, சொற்கட்டுக் கீர்த்தனை முதலானவை மிகவும் துணை செய்கின்றன. அங்க அசைவுகளாலும், பாதங்களின் வேலைப்பாடுகளாலும் பல்வேறு தாளக்கூறுகளின் வேறுபாடுகளை ஆடக்காட்டும் ஆடல் வகை இது. இவற்றை நாட்டிய ஆசான் கைத்தாளத்தைத் தட்டி வாயால் இசைத்து நெறிப்படுத்தும்போது, மிருதங்க இசையாளரும் அதே சொற்கட்டுக் கோர்வைகளை உள்வாங்கி, அச் சொற்கட்டுக்

அடிக்குறிப்புகள்

- | | | | |
|-----|---------------------|--|----------------------|
| 1. | P.கோதண்டராமன் | தமிழர் இசைக்கருவிகள் | பக் - 9, 10, 11, 12. |
| 2. | | மே. கு. நூல் | ப - 6. |
| 3. | | மே. கு. நூல் | ப - 7. |
| 4. | R.ஆழவந்தார் | தோற்கருவிகள் | ப - 4. |
| 5. | P.கோதண்டராமன் | தமிழர் இசைக்கருவிகள் | ப - 1. |
| 6. | R.ஆழவந்தார் | மே. கு. நூல் | பக் - 5, 6. |
| 7. | | The new book of knowledge
- Vol 3 | P - 437. |
| 8. | R.ஆழவந்தார் | மே. கு. நூல் | ப - 7. |
| 9. | P.கோதண்டராமன் | மே. கு. நூல் | ப - 9. |
| 10. | R.ஆழவந்தார் | மே. கு. நூல் | ப - 8. |
| 11. | | மே. கு. நூல் | ப - 10. |
| 12. | | மே. கு. நூல் | பக் - 5, 6. |
| 13. | | இன்னிலை - இன்பப்பால் | ப - 28. |
| 14. | அடியார்க்கு நல்லார் | சிலப்பதிகாரம்
இந்திர விழாவெடுத்த காதை | ப - 88. |
| 15. | | புறம் | ப - 89. |
| 16. | | புறம் | ப - 293. |
| 17. | | அகம் | ப - 63. |
| 18. | | அகம் | ப - 372. |
| 19. | | குளாமணி - நாட்டுச் சுருக்கம் | ப - 14. |
| 20. | | கடிக்கம்பலை.
பெருங்கதை இலாவண காண்டம் | |
| 21. | | பரிபாடல் | ப - 7. |
| 22. | | பரிபாடல் | ப - 6. |
| 23. | அடியார்க்கு நல்லார் | சிலப்பதிகாரம்
மதுரை, அடைக்கலகாதை 46 &
கலித். | ப - 56. |
| 24. | | மணிமேகலை விழாவறை காதை | |
| 25. | | கலித். முல்லை - 102 - 34 | |

26.	குறுந் - 7.	
27.	அகம்	
28.	குறுந் - 390.	
29.	பத்துப் - மலைபடுகடாம்	
30.	பத்து - பொருநராற்றுப்படை - 69 - 72.	
31.	கலி - நெய்தல் - 143.	
32.	சிலப் - இந்திரவிழாவெடுத்த காதை - 91	
33.	அகம் - 136.	
34.	புறம் - 229.	
35.	இரா - சுந்தரகாண்டம் - காட்சிப் - 72 - 13	
36.	புறம் - 335.	
37.	பஞ்ச மரபு உரை	
38.	மலைபடுகடாம் - 321.	
39.	மதுரைக் - 732.	
40.	அடியார்க்கு நல்லார் உரை	சிலப் - 5
41.		அகம் - 334.
42.		புறம் - 288.
43.	R.ஆழவந்தார்	மே. கு. நூல்
44.		பக் - 13, 14.
45.	R.ஆழவந்தார்	பஞ்ச மரபு - பிண்ட மரபு
46.	சி.மகேந்திரன்	மே. கு. நூல்
47.	P.கோதண்டராமன்	மே. கு. நூல்
48.	P.சாம்பழர்த்தி	மே. கு. நூல்
49.	மாங்குடி துரைராஜையர்	பக் - 15.
50.		ப - 1.
51.		ப - 2.
52.		ப - 3.
53.		ப - 6.
54.	அ.நா.சோமஸ்கந்த சர்மா	பக் - 73, 74, 75, 76.
55.	மைலாட்டுர் V.சாமிஐயர்	ப - 6.
	மிருதங்க ஸ்வபோதினி	ப - 1.
	மிருதங்க சங்கீத புஸ்தகம்	ப - 2.
	மிருதங்க ஸ்வபோதினி	ப - 3.
	மிருதங்க சங்கீத சாஸ்திரம்	ப - 6.
	மிருதங்க பாடமுறை	பக் - 68, 69.
		பக் - 1, 11.

56.	வி.பி.கே.சுந்தரம்	மத்தளவியல்	ப - 4.
57.	சி.மகேந்திரன்	மே. கு. நூல்	ப - 135.
58.	எஸ்.பாலச்சந்திர ராஜ்	தபேலா வாசிக்கக் கற்றுக்கொள்ளுங்கள்	ப - 7.
59.	சி.கு.நாராயணசாமி முதலியார்	மே. கு. நூல்	ப - 3.
60.		மே. கு. நூல்	ப - 4.
61.		மே. கு. நூல்	ப - 6.
62.		மே. கு. நூல்	ப - 6
63.		மே. கு. நூல்	ப - 6.
64.		மே. கு. நூல்	ப - 91.
65.		மே. கு. நூல்	ப - 19.
66.		மே. கு. நூல்	ப - 92
67.		மே. கு. நூல்	ப - 30
68.	அ.ந.சோமஸ்கந்த சர்மா	மே. கு. நூல்	ப - 11
69.	வி.பி.கே.சுந்தரம்	மே. கு. நூல்	ப - 14
70.		மே. கு. நூல்	ப - 8
71.		மே. கு. நூல்	ப - 6
72.	ரா.விசுவநாத ஐயர்	மகாபரத சூடாமணி	ப - 287
73.		மே. கு. நூல்	ப - 283
74.		மே. கு. நூல்	ப - 287.
75.		மே. கு. நூல்	ப - 290
76.	அ.ந.சோமஸ்கந்த சர்மா	மே. கு. நூல்	ப - 64
77.	B.C.DEVA	THE MUSICAL INSTRUMENTS	P - 24.
78.	S.KRISHNASAMY	THE MUSICAL INSTRUMENTS OF INDIA	
79.	வி.பி.கே.சுந்தரம்	மே. கு. நூல்	ப - XXXIV
80.	சி.மகேந்திரன்	மே. கு. நூல்	ப - 73.
81.		மே. கு. நூல்	ப - 76.
82.	சி.கு.நாராயணசாமி முதலியார்	மே. கு. நூல்	ப - 23.
83.		மே. கு. நூல்	ப - 31.
84.	ரா.விசுவநாத ஐயர்	மே. கு. நூல்	ப - 298.

85.	மே. கு. நூல்	ப - 310.
86.	மே. கு. நூல்	ப - 310.
87. வி.பி.கே.சுந்தரம்	மே. கு. நூல்	ப - XXVI
88. எஸ்.பாலச்சந்திரராஜு	மே. கு. நூல்	ப - 4.
89. அ.நா.சோமஸ்கந்தசர்மா	மே. கு. நூல்	ப - 7.
90. சி.கு.நாராயணசாமி முதலியார்	மே. கு. நூல்	ப - 41.
91. அ.நா.சோமஸ்கந்த சர்மா	மே. கு. நூல்	ப - 6.
92. வி.பி.கே.சுந்தரம்	மே. கு. நூல்	ப - XXV
93. உரை	சிலப்பதிகாரம் அரங்கேற்றுக்காதை	வரி - 16.
94. எஸ்.பாலச்சந்திரராஜு	மே. கு. நூல்	ப - 18.
95. வி.பி.கே.சுந்தரம்	மே. கு. நூல்	ப - XXVII
96. அ.நா.சோமஸ்கந்தசர்மா	மே. கு. நூல்	ப - 8.
97. வி.சாமி ஐயர்	மே. கு. நூல்	ப - 3.
98. வி.பி.கே.சுந்தரம்	மே. கு. நூல்	ப - 15.
99.	மே. கு. நூல்	ப - XXXVII
100.	தொல் எழுத்து: 3, 4.	
101. வி.பி.கே.சுந்தரம்	மே. கு. நூல்	ப - XXXVIII.
102.	மே. கு. நூல்	ப - L.
103.	மே. கு. நூல்	ப - L.
104.	மே. கு. நூல்	ப - LI.
105.	மே. கு. நூல்	ப - 26.
106. சி.கு.நாராயணசாமி முதலியார்	மே. கு. நூல்	ப - 48.
107. அ.ந.சோமஸ்கந்த சர்மா	மே. கு. நூல்	ப - 8.
108. வி.பி.கே.சுந்தரம்	மே. கு. நூல்	பக் - 117, 118.
109.	கலித்தொகை கடவுள் வாழ்த்து.	
110.	தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம்	பக் - 4, 9.
111.	சிலப்பதிகாரம்	பக் - 3, 14, 15,
112. டாக்டர்.ஞானா குலேந்திரன்	பழந்தமிழர் ஆடலில் இசை	ப - 5

113. கல்வெட்டு இல: 12 of 1928, 154 of 1895
114. கல்வெட்டு இல: 90 of 1932
115. C.SIVARAMAMOORTHY **Kalugumalai and early Pandiya rock, Cut Temples.**
116. SUNIL KOTHARY **GURUPARAMPARA, Bharata Natyam Indian Classical Dance Art** P - 127
117. டாக்டர்.ஞானா குலேந்திரன் மே. கு. நூல் ப - 9.
118. E.D.MANOKARAN GOSH **Natya Sastra, Part 1, Chapter IV, Tandava Laxanam.**
119. **ABHINAYADARPANA Vol IV**
Sloka - 27, NARTANADHYAYA.
120. சிலப்பதிகாரம், நடுகற்காதை பக் - 67, 75.
121. மே. கு. நூல், கடலாடுகாதை பக் - 43, 45.
122. மே. கு. நூல், அரங்கேற்றுக்காதை பக் - 50, 54.
123. டாக்டர்.ஞானா குலேந்திரன் மே. கு. நூல் ப - 5.
124. **SRUTHI** Pg - 10, 11.
125. அணிந்துரை தஞ்சை நாட்டியக் கருவூலம் பக் - 4, 5.
126. சிலப்பதிகாரம், 3 பக் - 134, 143.
127. எஸ்.என்.ஸ்ரீராம தேசிகன் பரதக்கலைக் களஞ்சியம் ப - 41.
128. மே. கு. நூல் ப - 41.
129. செவ்வி கண்டமை, திருமதி சாந்தினி சிவநேசன் மற்றும் திருமதி கிருஷ்ணாந்தி ரவீந்திரா.
130. வடமொழியிலான இந்நூலை மராட்டிய மன்னரான துளஜா மகாராஜா இயற்றியதாகக் கருதப்படுகிறது.
131. சம்பந்தமூர்த்தி ஆச்சாரி **திருப்புகழ் நூறு.**
132. சப்தம் என்ற தாளச்சொற்கட்டு ப - 89.
133. B.SEETHARAM SHARMA **Bharathanatyam Songs & Sangeetha cassette**
134. K.P.KITTAPA, K.P.SIVANANDAM **Adi Bharatha Kala Manjari, Panjamoorthy & Navasanthy Kavuthuvam** Pg - 1, 11.
135. டாக்டர்.ஞானா குலேந்திரன் பரத இசை மரபு ப - 30.
136. மே. கு. நூல் ப - 33.
137. சப்தம் என்னும் தாளச்சொற்கட்டு, முகவுரை.
138. டாக்டர்.ஞானா குலேந்திரன் மே. கு. நூல் ப - 44.

139. மே. கு. நூல் ப - 48.
140. முத்துத்தாண்டவர் தமிழிசைப் பாடல்கள்.
141. டாக்டர்.ஞானா குலேந்திரன் மே. கு. நூல் ப - 73.
142. மே. கு. நூல் பக் - 83, 84.
143. ச.பாலசுந்தரம் தொன்நூல், புதிய இலக்கணம்
இலக்கியப்படலம் ப - 80.
144. டாக்டர்.ஞானா குலேந்திரன், கே.பிகிட்டப்பா
தஞ்சை சரபேந்திர
பூபாலக் குறவஞ்சி ப - 45.
145. வே.பிரேமலதா தியாகேசர் குறவஞ்சி ப - 61.
146. பேராசிரியர் சபா.ஜெயராசா ஈழத்தமிழர் கிராமிய நடனங்கள் பக் - 26, 27, 28.
147. மே. கு. நூல் ப - 31.
148. செல்வி ஹரிஜினி திருஞானசுந்தரம்
கட்டுரை: இந்திய நடனங்கள் ஒரு
பொதுநோக்கு ப - 24.
149. பேராசிரியர் சபா.ஜெயராசா மே. கு. நூல் பக் - 38, 39.
150. மே. கு. நூல் பக் - 49, 50, 53.
151. மே. கு. நூல் ப - 55.
152. மே. கு. நூல் பக் - 79, 80.
153. ஞானா குலேந்திரன் மே. கு. நூல் ப - 111

துணைநூற் பட்டியல்

1. தம்பித்துரை.ஆ. பண்பாட்டின் மூன்று கோலங்கள்
குரும்பசிட்டி சன்மார்க்க சபை
1990
2. காரை சுந்தரம்பிள்ளை.செ. இந்து நாகரீகத்தில் கலை
குமரன் புத்தக நிலையம்
கொழும்பு, சென்னை
2001
3. ஜெயராசா.சபா.பேராசிரியர் கலையும் திறனாய்வும்
அம்மா அச்சகம்
இணுவில்
1998
4. GOSH.M. NATYA SASTRA
TRANSLATION
CALCUTTA
1967
5. நடராஜன்.சோ வடமொழி இலக்கிய வரலாறு
கொழும்பு
1967
6. பஷாம்.A.L. வியத்தகு இந்தியா
மொழிபெயர்ப்பு
கொழும்பு
1963
7. நவரத்தினம்.S.கலைப்புலவர் தென்னிந்தியச் சிற்ப வடிவங்கள்
யாழ்ப்பாணம்
1941
8. நாயுடு.N.V. கலையரசி ருக்மணிதேவி கண்ட கலைக்கோயில்
9. சம்பந்தர் தேவாரம் 3ஆம் திருமுறை
10. POPLEY RUKMINI DEVI INDIAN INHERITANCE, Vol - II
BARATIYA VIDYA BHAVAN
BAMBAY
1956

11. MACDONEL
A HISTRY OF SANSKRITI LITERATURE
DELHI - 6
1958
12. BENERJI
INDIAN MUSIC AND DRAMA
DELHI
1976
13. கைலாசநாதக் குருக்கள்
வடமொழி இலக்கிய வரலாறு
கொழும்பு
1962
14. SAMBAMOORTHY.P.
SOUTH INDIAN MUSIC (BOOK - IV)
MADRAS
1969
15. EVANS.I.
A SHORT HISTRY OF ENGLISH LITERATURE
PENGUIN BOOKS
ENGLIND
1960
16. சதாசிவ பண்டாரத்தார்
பிற்காலச் சோழர் வரலாறு
அண்ணாமலை
1974
17. சிவபாலன்
திருமுறை வரலாறு
சென்னை
1988
18. வரதராஜன்.மு.
தமிழ் இலக்கிய வரலாறு
புதுதில்லி
1968
19.
கோப்பாய் சிவம்
கோப்பாய்
1986
20. சிவசாமி.வி.பேராசிரியர்
தென்னாசிய சாஸ்திரிய நடனங்கள்
திருநெல்வேலி
இலங்கை
1998

21. மகேந்திரன்.சி. தமிழர் முழுவியல் (பாகம் 1)
யாழ்ப்பாணம்
டிசம்பர் 1999
22. கல்யாணசுந்தரையர் பரதசேனாபதியம் மூலமும் உரையும்
அடையாறு
1944
23. விசுவநாதையர்.ரா. மகாபரத சூடாமணி எனும், பாவ ராக தாள
சிருங்காராதி எனும் அபிநயதர்ப்பண விலாசம்
1955
24. RUKMINI DEVI ARUNDALE SPRITUAL BACKGROUND, BARATA NATYAM
ED. BY SUNIL KOTHARI
BAMBAY
1979
25. PATHMA SUBRAHMANYAM BHRATA'S ART THEN AND NOW
MADRAS
1979
26. லீலாம்பிகை செல்வராசா நடனசாரம்
இலங்கை
2001
27. ஞானா குலேந்திரன். முனைவர் பழந்தமிழர் ஆடலில் இசை
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக வெளியீடு, முதற்பதிப்பு
புதுக்கோட்டை
1990
28. தண்டபாணி.ப. திராவிடர் இசை
சென்னை
1993
29. வித்தியானந்தன்.சு. தமிழர் சால்பு
கல்கிண்ணை
கண்டி
1964
30. VARAD PANDE.M.L. ANCIENT INDIAN AND INDO GREEK THEATRE
NEW DELHI
1981

31. PREMALATHA.S. HISTRY OF INDIAN DFANCE AND LITERATURE
AND THE ARTS
NEW DELHI
1979
32. MAJUMDAR.R.C. AN ADVANCED HISTRY OF INDIA
NEWYORK
1956
33. ANNE MARIE GABTON SIVA DANCE, MYTH AND ICONOGRAPHY
OXFORD UNIVERSITY PRESS
MADRAS
1982
34. KAPILA VATSAYAN CLASSICAL INDIAN DANCE IN LITERATURE
AND THE ARTS
NEW DELHI
1979
35. PADMA SUBRAHMANYAM INSCRIPTION IN TAMILNADU RELATING TO
DANCE
MADRAS
1981
36. இரா பவுண்துரை தமிழகப் பாறை ஓவியங்கள்
சென்னை
1986
37. திருநாவுக்கரசு.க.த. திருக்குறள் நீதி இலக்கியம்
சென்னை
1977
38. SASKIA KERSEABOOM STORY, NITIYA SUMANGALI
DELHI
1981
39. BERYL DE ZEETE THE OTHER MIND
LONDON
1953
40. PADMA SUBRAHMANYAM NATYA SASTRA IN THE TAMIL SOIL, JMA,VOL LI
MADRAS
1980

41. PADMA SUBRAHMANYAM THE SADYAR STYLE OF BHARATA NATYAM
B.C.T.M
JANUARY - JUNE, 1977
42. SIVSRAMAMOORTI.C. NATARAJA IN ART THROUGH AND
LITERATURE
NEW DELHI
1974
43. PADMA SUBRAHMANYAM SCLAPTURED & INSCRIBED KARANAS,
SEMINARON INSCRIPTION
ED. BY R.NAGASWAMY
MADRAS
44. MAHALINGAM.T.V. ADMINISTRATION AND SOCIAL UNDER THE
VIJAYANAGAR EMPIRE (PART II)
MADRAS
1975
45. ராகவன்.வே. நாட்டியக்கலை
சென்னை
1974
46. விசுவநாதன்.நா. பதினேழாம் நூற்றாண்டில் தஞ்சையில்
பரதநாட்டியக்கலை
THE JOURNAL OF THE TANJORE MAHARAJAH
SERFORJIS SARASVATI MAHAL LIBRARY
VOL - XXXV, NO - 1, 2 AND 3.
1985
47. BHUVARAJAN.N.P HERITAGE OF BHARATANATYA, INDIAN MUSIC
A PERSPECTIVE
ED. BY COWRY KUPPUSWAMY AND M.KARIHARAN
NEW DELHI
1980
48. பாலசரஸ்வதி.த, இராகவன்.வே. பரதநாட்டியம்
சென்னை
1959
49. KIRUSHNA IYAR.E. BHARATANATYA AND OTHER DANCES OF
TAMILNADU
BARODA

50. ZVELEBIL KAMIL
DEVADASI IS THE AUTHER OF A TAMIL NOVEL
TIAS, VOL - V.I
MADRAS
1987
51. MUNSHI (EDITOR).K.M.
INDIAN INHERITANCE VOL - II
BOMBAY
1956
52. தட்சிணாமூர்த்தி.ஆ.
தமிழர் நாகரீகமும் பண்பாடும்
தஞ்சாவூர்
1956
53. ராமகிருஷ்ணா
தென்னிந்திய நடனங்கள்
சென்னை
1960
54. KIITSU SAKAKIBARA
DANCE OF ASIA
SHANDIGARH
INDIA
1992
55. ஞானா குலேந்திரன்.முனைவர்
பரத இசை மரபு
தஞ்சாவூர்
1994
56.
மேலது.3 : இறுதி வெண்பா
57.
S.1.1. கல்வெட்டு
58. கோதண்டராமன்.P
தமிழர் இசைக்கருவிகள் ஐந்தாம் தொகுதி
இரண்டாம் பகுதி
அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழக இசைத்தமிழ்
வெளியீடு
இந்தியா
1945
59. ALAVANDAR.R.
THOT KARUVIKAL
RESEARCH OFFCIER
MADRAS
DECEMBER 1981
60.
THE NEW BOOK OF KNOWLEDGE VOL - III

61. இன்னிலை இன்பப்பால்
62. அடியார்க்கு நல்லார் உரை சிலப்பதிகாரம்
இந்திர வழாவெடுத்த காதை
63. புறநானூறு
64. அகநானூறு
65. சூளாமணி நாட்டுச்சுருக்கம்
66. பெருங்கதை
இலாவண காண்டம், கடிக்கம்பாலை
67. பரிபாடல்
68. சிலப்பதிகாரம்
மதுரை, அடைக்கல காதை
69. மணிமேகலை
விழாவறை காதை
70. கலித்தொகை முல்லை
71. குறுந்தொகை
72. பத்துப்பாட்டு
மலைபடுகடாம்
73. பத்துப்பாட்டு
பொருநராற்றுப்படை
74. கலித்தொகை நெய்தல்
75. இராமாயணம்
சுந்தரகாண்டம், காட்சிப்படலம்
76. அறிவனார் பஞ்ச மரபு உரை
77. ஸாம்பழர்த்தி.P. கர்நாடக சங்கீத புஸ்தகம் (முதற்பாகம்)
பதின்மூன்றாம் பதிப்பு
MADRAS
1976
78. சோமஸ்கந்த சர்மா.அ.நா. மிருதங்க சங்கீத சாஸ்திரம்
முதற்பதிப்பு

- யாழ்ப்பாணம்
1989
79. சாமி ஐயர்.V. மைலாட்டுர்
மிருதங்க பாடமுறை
அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம்
இந்தியா
1987
80. சுந்தரம்.V.P.K.
மத்தளவியல்
INSTITUTE OF ASIAN STUDIES
THIRUVANMIYUR
MADRAS
1988
81. பாலச்சந்திரராஜு.S.
தபேலா வாசிக்கக் கற்றுக்கொள்ளுங்கள்
மணிமேகலைப் பிரசுரம்
தியாகராஜ நகர்
சென்னை 17
1991, 1994, 1997
82. நாராயணசாமி முதலியார்.சி.கு.
மத்தளம் கற்கும் முறையும் அதன் சிறப்பு
வகையும்
பன்னிரண்டாம் தொகுதி (இரண்டாம் பகுதி)
அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழக வெளியீடு
இந்தியா
1948
83. விசுவநாத ஐயர்.ரா.
மகாபரத சூடாமணி
இந்தியா
1955
84. DEVA.B.C.
THE MUSICAL INSTRUMENTS
INDIA
1987
85.
தொல் எழுத்து
86.
கலித்தொகை
கடவுள் வாழ்த்து
87.
தொல்காப்பியம்
பொருளதிகாரம்

88. கல்வெட்டு இல: 12 of 1928
154 of 1895
90 of 1932
89. SIVARAMAMURTHI KALUGU MALAI AND EARLY PANDIYA ROCK,
CUT TEMPLES
90. SUNIL KOTHARI GURU PARAMPARA
BHARATANATYAM INDIAN CLASICAL DANCE
ART
91. MANOMOHAN GOSH.E.D. NAATYA SASTRA (PART - I)
CHAPTER - IV
92. NAIDU.B.V, NAIDU.P.S, PANTULU.O.V.R. TANDAVA LAKSHANAM
93. ABINAYA THARPANAM OF NANTHIKESWARA
94. SANGEETHA RATNAKARA, VOL - IV
95. சிலப்பதிகாரம்
நடுகற்காதை, அரங்கேற்றுக்காதை, கடலாடுகாதை
96. கிட்டப்பா.க.பொ தஞ்சை நாட்டியக் கருவூலம்
கணேஸ் பிரிண்டேர்ஸ்
சென்னை
1980
97. ஸ்ரீராமதேசிகன்.S.N. பரதக்கலைக் களஞ்சியம்
அப்பர் அச்சகம்
சென்னை
2001
98. சம்பந்தமூர்த்தி ஆச்சாரி திருப்புகழ் நூறு
தமிழ்நாடு சங்கீத நாடக சங்கம்
1968
99. சப்தம் என்னும் தாளச் சொற்கட்டு
தஞ்சை சரஸ்வதி மகால் வெளியீடு
எண் : 220
100. SEETHARAMA SHARMA.B. BHARATHANATYAM SONGS, SANGEETHA
CASSETTE
THAMASTER RACORDING COMPANY
MADRAS

101. KITTAPPA, SIVANANDAM.K.P. ADI BHARATA KALA MANJARI, PANJAMURTHI
NAVASANDHI KAVUTHUVAM BY THE TANJORE
QUARTETTE
NATYALAYA BUBLICATIONS
MADRAS
1964
102. முத்துத்தாண்டவா தமிழிசைப் பாடல்கள்
அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழக இசைத்தமிழ்
வெளியீடு 4
இந்தியா
1966
103. பாலசுந்தரம்.ச. தொன்னூல், புதிய இலக்கண, இலக்கியப்படலம்
தாமரை வெளியீட்டகம்
தஞ்சாவூர்
1991
104. ஞானா குலேந்திரன்.முனைவர்
கிட்டப்பா.K.P. தஞ்சை சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சி
நாட்டியப் பாட்டிசை
105. பிரேமலதா.வே பதிப்பாசிரியர், தியாகேசர் குறவஞ்சி
106. சபா ஜெயராசா.கலாநிதி ஈழத்தமிழர் கிராமிய நடனங்கள்
கல்வியியல் துறை, யாழ் பல்கலைக்கழகம்
முதலாவது பதிப்பு
யாழ்ப்பாணம்
2000
107. ASHOK ROY MUSIC MAKERS
LIVING LIGANDS OF INDIAN CLASSICAL MUSUC
RUBA.A.CO
NEW DELHI
2004
108. இராமநாதன்.A.S. மிருதங்க புதிய பாடமுறை
முதற்பதிப்பு
சென்னை
1997

சஞ்சிகைகள்

1. கலைக்களஞ்சியம் பகுதி III
2. கலைக்களஞ்சியம் பகுதி IV
1959
3. இந்தியா ஓடே ஆகஸ்ட், செப்டெம்பர் 1993
4. கலைமகள் தீபாவளி மலர்
1994
5. பரதநாட்டிய அரங்கேற்ற மலர் யாழ்ப்பாணம்
1978
6. SRUTHI SOUTH INDIAN CLASSICAL
MUSIC AND DANCE
DEC - JAN - 1990
7. கர்ஜினி திருஞானசந்தரம் கட்டுரை-இந்திய நடனங்கள் ஒரு பொது நோக்கு
யாழ்ப்பாணம்
1997
8. LAYAMANI LAYAM VOL - 9
SRUTHI LAYA SEVA TRUST
JUNE 2003
9. நேர்காணலில் தகவல் வழங்கியோர் : திருமதி சாந்தினி சிவனேசன்
திருமதி கிருஷாந்தி ரவீந்திரா

அழக்குறிப்புக்களில் உள்ள ஆங்கில, தமிழ் எழுத்துக்களின் தொடர் எழுத்துக்கள்

ப. - பக்கம்

பக். - பக்கங்கள்

மே.கு.நா. - மேற்குறிப்பிட்ட நூல்

P. - Page

Pg - Pages

VOL. - Volume





பிரதமர் கலைஞர் திரு. சி. மகேந்திரன் அவர்களின் படைப்புகள் பாராட்டுக்கூறியவுடனும்.



ஆடலும் பாடலும் சீயற்கையில் ஊற்றுப் பெறுகின்றன. அவ் சீயற்கையில் முதலும் முடிவுமாகிய இறைவனை ஆடல் வல்லோன் என வழிபடுவது தமிழர் பண்பாக. அவன் ஆடலிற் தான் என்ன அகசவு! அவ் அகசவில் நேதனை அளவு! அவ் அகசவிலும் அளவிலும் ஒலிக்கின்ற இன்னிசையின் ஒங்கார ஓசையை உணர்பவர்பெய்கண்டவர்.

தமிழர் வாழ்வியலுடன் ஆடலின் வடிவம் பரதமும் சீரண்டறக் கண்டதுள்ளது. அவ் ஆடலுக்கும், பாடலின் இசைக்கும் துணையாகப் பயன்படுத்தப்பட்ட இசைக் கருவிகளும், மூக உணர்ச்சி வெளிப்பாடு, அடவுகள், பல்வகைச் சொற்கட்டுக் கோவைகளையும் கொண்ட ஆடலின் நுட்பங்களை வெளிப்படுத்தவேதற்குத் தோற்கருவிகள் இன்றியமையாதவைவாய் இருந்தன. தன்னுமை என்னும் இசைக் கருவியிலிருந்து, மந்தனம் மிகுதங்கம் என்னும் தாள இசைக் கருவிகள் தமிழ் ஆடலையும் பாடலையும் அணி செய்த தொடங்கின.

தமிழர்களின் ஆடல்பற்றிய ஆய்வு நூல்கள் பல உள்ளன. ஆயினும், இன்றைய காலத்தில் பரதத்துக்கு இன்றியமையாததைக் கணிக்கப்புகும் மிகுதங்கம் பற்றிய சிறப்பு ஆய்வுகள் அரிதாகவே மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. இறு ஒரு பெருங்குறை. அதை நீக்க, பரத நாட்டியத்திற்கும், மிகுதங்கத்திற்கும் இடையில் உள்ள நெருங்கிய தொடர்புகளையும், பல தரப்பட்ட கலை வடிவங்களில் மிகுதங்க இசைக்கருவியின் வகிபாக்கதையும் வரலாற்றுப் பார்தவையில் எடுத்தற்கூறும் ஆய்வு நூல்களாக வையான வாகுதி திரு. சி. மகேந்திரன் அவர்களின் "பரதத்தில் மிகுதங்க இசை மரபு" என்னும் நூல் வெளிவந்துள்ளது.

இந்நூலில், தோற்கருவிகள் பற்றிய பொது நோக்கு எழும் பகுதியில் பொதுவான விபரத்துடன் இசையொலி, கருவியிசையொலி, இசைக்கருவிகளும் அதன் வகைகளும், தோற்கருவிகள், தோற்கருவியின் வளர்ச்சியும் வகைகளும், தோல் போர்க்கும் முறைமைகளும், தோல் போர்க்குக்கட்டுப் வார்பற்றிய குறிப்பும், தோற்கருவிகளுக்கு ஏற்ற மரங்கள், இவை பற்றிய பஞ்ச மரபு நூல் சுட்டும் செய்திகள் என்பவற்றுடன் மிகுதங்க வாத்தியத் தோற்றம், அமைப்பு, வளர்ச்சி, நிலை ஆகியவற்றுடன், மிகுதங்கத்திற்கு முன்னைய மரபில் இருந்த முடிவு, தன்னுமை கருவிகளின் நிலை என்பவற்றுடன் இலக்கியம், சமயம், கல்வெட்டு ஆகியவற்றின் சான்றுகளின் அடிப்படையில் பின்னாளில் தோற்றம் பெற்ற மிகுதங்க வாத்தியம் வளர்ந்தவாறானதையும், தாளங்கள் பற்றியும், தாளங்கள் சம்பந்தமான தாளவியல், இசைக்கால அளவுகள், ஒலியின் தத்துவம், கைவிரல்களின் செயற்பாடுகள், அவற்றின் வகைகள் பற்றியும், நாட்டியத்தில் கருவியிசை, பண்புடன் தமிழர் வளர்த்த ஆடலும், இசை (தாள இசை) மரபும், மரபுவழிக் கலைஞர்கள் வளர்த்த ஆடலும், இசையும் என்பன பற்றியும் நாட்டியத்தோடு தொடர்புள்ள துணைய கலைக் கூறுகளாகிய கரகம், தாவடி, குழி, கோவாட்டம், தந்தல் நடனங்கள், மூகமூடி நடனங்கள், நவரஸங்கள் முதலானவற்றிற்கும் மிகுதங்கத்தின் பங்களிப்பு எத்தகையது என்பதை மிகுதங்க இசைப்புமுறைமை, தாளக் குறியீட்டுமுறைமை, சொற்கட்டு அமைப்பு முறைமை போன்ற இன்னோரன்ன முறைமைகளுடன் இன்னோசை நயம்பிய சொற்கட்டுகள் மூலமாக பரிட்சார்த்தம், ஒப்பீடு, விவரணம், பகுப்பாய்வு, முதலான கூறுகளினூடாக, நிருத்த, நிருத்திய, தாண்டவ, லாஸ்ய ஆடல்களும் அவற்றிற்கான தாளவியல் கருவிகள் பற்றியும் கூறப்பட்டுள்ளன.

இந்நூலாசிரியர் சி. மகேந்திரன், முதுநிலை மிகுதங்க விரிவுரையாளராக, யாழ்ப்பகலைக்கழகத்தில் பணிபுரிகின்றார். சென்ற ஆண்டுக்கான வடயாகாண முதலமைச்சர் விருது பெற்ற ஆசிரியரின் இந்நூல்கள், மிகுதங்கம், பரதம் கற்றுக்கொள்ளும் மாணவர்களுக்கும், சீராய்நாதன் நுண்கலைக் கழகத்தில் பல்வகைப் பட்டப்படிப்புகளை மேற்கொண்டிருக்கும் மாணவர்களுக்கும், ஆசிரியருக்கும் பயன்தரக் கூடியவை என்பதில் ஐயமில்லை.

வையானவாரிதி திரு. சி. மகேந்திரன் அவர்களின் போற்றற்குரிய கலைப்பணி நீண்டகாலம் நம் மண்ணுக்கும் கிட்ட இறைவன் அருள் புரிய வேண்டி நிற்கின்றோம்.

நீ. மரிய சேவியர் அடிகள்,
திருமறைக் கலாமன்றம்.

ISBN 978-955-41813-0-4



9 789554 181304