



இந்திய இசைச் சரட்டின் இந்த முனையைப் பற்றியவர்கள், என ஆந்திரத்தில் தோன்றிய தலபாகம் அண்ணமாச்சாரியார், பத்ராசலம் ராமதாஸர், நாராயணதீர்த்தர், கர்நாடகத்தில் புரந்தரதாசர் போன்றவராவர் இந்துஸ்தானி சங்கீதம் பாரசீக, அராபிய இசைகளின் தாக்கத்துக்கூட்பட்டு வறூ வளர்ச்சிப் பாதையில் சன்றிவிட்டது. மலேஸ்தாயிகளை எட்டுவதில் இஸ்லாமியர்களின் பிரமிக்கவகைகும் சாதனைகளுடன் தர்பத உள்ளே நுழைந்து பிரபந்தங்களை வளையறையது. கர்நாடக இசையில் கீர்த்தனங்கள் / கிருதிகள் பிரபந்தத்தின் இடத்தை எடுத்துக்கொண்டன. வடக்கின் பிரபந்தங்களின் எச்ச சொச்சங்களதை தடேப்போனால் கிழக்கை நோக்கி ஜயெதவேர், வித்யாபதி, ஞானதாசர், சதைனயர், துக்காராம், ஞானதவேர், நாமதவேர், ஏகநாத் மற்றும் நர்ஸிமதேதா, சங்கரதவேர் அல்லது மாதவதவேர் போன்றவர்களிடையே போகவணேடும், இஸ்லாமியப் படையெடுப்புகள்கும் ஆக்கிரமிப்புக்கும் உட்பட பிறுந்த கங்கைச் சமவளையில் அப்படியாரும் நமக்கூக்கிடக்க இல்லலை. ஆழ்வார்களும், நாயன்மார்களும் தறெகில் பல நிறுறாண்டுகள்கு முன்புசயெத்ததை கங்கைச் சமவளையில் திரும்பச் செய்வதற்கு தறெகிலிருந்து மதுராவுக்கு இடம்பயெர்ந்த வல்லபாச்சாரியாரின் வருகை வரகாத திருக்கவணேப்பியிருந்தது. வல்லபாச்சாரியாருக்குப் பிறகே பக்தி இயக்கம் வடக்கில் சபுபிடிக் ஆரம்பித்தது – ராஜஸ்தான், மஹாராஷ்டிரம் மதுரா மற்றும் அதன் சூற்றுப்புறங்களில் மக்களின் மொழியில் இசை பிரவாஹிக் ஆரம்பித்தது. பரதரிலிருந்து சாரங்கதவேர் வரையில் எவரும் இந்திய இசையில் இன்று காணப்படும் இந்துஸ்தானி, கர்நாடக இசை எனும் பிரிவுகளைப் பற்றிப் பசேவில்லை. ஏனெனில் இப்பிரிவுகள் அப்போது இருக்கவில்லை, பின்பு தான் வந்தன. துணைக்கண்டம் முழுவதிலும் ஓரே இசைமரபுதான் இருந்தது. இசை அளவகளை (scale) ஏழுஸ் வரங்களாகவும், 12 ஸ்வரஸ்தானங்களாகவும், அவற்றை மீண்டும் காலதொனிகளாகவும் பிரிப்பது என சாரங்கதவேர் நிறுவியது அனதைதும் இளங்கோவுக்குத் திரிந்திருந்தது, இவ்வை ஒரு சாதாரண தரத்திலுள்ள கர்நாடக இசைப் பாடகரின் நிகழ்ச்சியில் கபடப் பார்க்கலாம். ஆனால் ஸ்வரங்கள்கு இடையே உள்ள துல்லிய ஒலி அலகளை (microtones) கணக்கில் எடுத்துக்கொள்ளாத இந்துஸ்தானி கலைஞரின் பாட்டில் இவற்றைப் பார்க்க முடியாது. மீண்டும் ராமானுஜ ஐயங்காரின் வார்த்தைகளில்,

“0000000000 00000000000 0000000 0000 0000000000 0000000000000000,0 00000000 00000000 00000000 00000000,0 00000 00000000000000 103 000000000 00000000000000. 00000000 0000000000 0000000000 00000000 0000000000 000000000000. 00000000000000, 00000000 00000000 00000000 000000000000000000 00000000000 0000000000000 00000000 000000 00000 0000000000000000.”

ஆகவே திறைக்கு அவர்களின் காலத்துக்கு முன்பே இசையில் சயெ்திருந்த ஆய வுகளினால் மாதங்கரம் சாரங்கதவேரம் அவர்களது ஆய வுகளாகுபுப் பெருமளவில் பயனடநைந தனர் என்று சொல்வது தவறாகாது. சாரங்கதவேரின் சங்கீ தரத்னாகரா துணைகைகண்டத்தின் இசையின் முன்னறேறத்தில் பலவகைகளில் ஓர் மலைகல். சாரங்கதவேரின் நபிலில் இன்னொரு முக்கிய அம்சம் அவர் கமகத்தபைப் பற்றி கயாண்டிருப்பது. இதனை இந் துஸ்தானி இசையில் ‘மீ ண்ட’ எனக் குறிப்பிடுவர், சாரங்கதவேர் கமகத்தில் 15 வகைகளைப் பற்றிப் பசேுகிறார்.

சாரங்கதவேரின் படபைப்பு இதனை முக்கியமாகக் குறிக்கக் காரணம், கர்நாடக இசையில் பிரயோகமாகும் கமகங்கள் (ஸ்வரங்களோடும் அனுஸ்வரங்களைத் தொடர்த்து அவற்றை அலங்கரிக்கும் முறை), அதனை இந் துஸ்தானி இசையின் பாதயிலிருந்து விலகித் தனிக் குணமுள்ள பாதயில் வளர்ந்துள்ளதாகக் காட்டுகின்றன என்று சூட்டவதற்கே.

.இவ்வாறு சரித்திரத்தின் ஓர் சூருக்கமான, வகேப் பார்வையில், துலகாப்பியர் காலத்திலிருந்து ஓர் துடர்ந்த பிரவாஹத்தனை நாம் பார்க்கிறோம். துலகாப்பியம், ‘ஆற்றுப்படை’ என்ற இலக்கிய வகையின் குணங்களைத் துலகாத்ததுக் கபுகிறதென்றால் இந் த பிரவாஹம் கிருஸ்துவககு எத்தனை நபற்றாண்டுகள் முற்பட்டது என்பது ஆண்டவனுக்குத் தானத் தரியும். துலகாப்பியத்திலிருந்து 12 - ம் நபற்றாண்டின் பக்தி சகாப்தத்தின் முடிவு வரை, இடையில் அது கடந்த பக்தி சகாப்த சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் இசையும் கவிதையும் ஓர்ங்கிணைந தன: சுவெவியல் இசை மற்றும் கவிதையின் இணைவு, சுவெவியல் கலை மற்றும் நாட்டார் கலையின் இணைவு, இவற்றுடன் பொதுமக்களிடம் கலை அமிழ்ந்தது. 12 - ம் நபற்றாண்டுவரையேனும், 1500 ஆண்டுகள் அறுபடாமல் நீடித்த பாரம்பரியம் இது. சரித்திரத்தின் துவக்கத்திலிருந்து நபற்றாண்டுகளாய், இசையுடன் இணைந த சாகித்யம், பொதுமக்களின் தளத்தில் அதன் மரபைத் தியாகம் சயெயாமல், துடர்ந்திருப்பது நாம் அறிந தவரையில் எங்குமே இணையில்லாத தமிழ் மண்ணுக்கே உரிய அதிசயமான நிகழ்வு (Tamil phenomenon). ஜயெதவேர், வித்யாபதி போன்ற உதாரணங்களைச் சொல்லலாம் ஆனால் அவர்கள் தனியான ஆளுமைகள். இவர்களைக் காட்டும் உதாரணத்தில் பலநபற்றாண்டு காலங்களினிடேயும் மரபு பற்றிய சான்று இல்லை, இசைக்கும் கவிதைக்கும் இணைவும் இல்லை. 10 - ம் நபற்றாண்டுவரையில் வடக்கின் இசைபற்றிப் பசேுவதற்கே கிருஸ்துவககு முற்பட்ட ஓர் துலகைவான துலகுவானத்தி ஓற்றை நட்சத் திரமாய் நாட்டிய சாஸ்திரம் மட்டும் இரூக்கிறது.

தமிழ் நாட்டில் இதற்கு அடகுத் து வந்த நபுறாண்டுகள் உரையாசிரியர் களாக் கானவலை, படபை பிலக கியத்தின் பிறப்புக்கள் அல்ல. ஆனால் இசையைப் பொருத்த மட்டில் அது இரூண்டகாலமாக இல்லலை. அது ஓரூங்கிண்பைப்பு, பாலமசை சாரந்த சிந்தனை மற்றும் பூனரமபைபிறகான காலம். நாயன் மார்களின் பாடல்கள் (தவோரம்) ஆழ்வார்களின் பாடல்கள் (நாலாயிர திவ்விய பிரபந்தம்) ஆகியவை இதற்குள் திரட்டப்பட்ட அன்றைய இசைப்பாணியில் மெட்டமகைகப்பட்டிருந்தன. இவற்றைச் செய்தவர்கள் கி.பி. 9-ம் நபுறாண்டசைச் சரேந்த நாதமுனிகள் (ஆழ்வார்கள்க்கு) மற்றும் நம்பியாண்டார் நம்பி (தவோரத்துக்க்கு). இவகைகோவில் களில் பாடப்பட்டன, இவற்றுக்க்கு நடனம் -ஆடினர். இதற்குள் கோவில் கள் கற்றலுக்க்கும் கலகைக்குமான மயைங்கள் ஆகியிருந்தன. 40-களில் ஆராய்ச்சிகள் நடத்தப்பட்டபோது சவைக் கோவில் களில் தவோரம் பாடபுவர்களிடமிருந்து தான் (ஓதுவார்கள்) நாயன் மார்கள் காலத்தில் எத்தகைய இசை நடப்பிலிருந்து என்பதைத் தெரிந்துகொள்ள முடிந்தது. ஓதுவார்களின் பாடல் முறைகள், சிலப்பதிகாரத்தில் கிடகைக்கும் விபரங்கள் இவற்றோடு அடியார்க்கு நல்லாரின் சிலப்பதிகார உரையிலிருந்து தான் சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படும் ராகங்களின் இன்றைய இணை ராகங்களை அறிய முடிந்ததுள்ளது. அதேபோல் தவேதாசிகளில் 'சதிரி' விருந்துதான் 1930-களில் இன்றைய பரதநாட்டியம் வடிவமகைகப்பட்டது, அதற்குப் பத்துப்பெயரும் சட்டப்பட்டது.

இசையின் 'லயம்' அம்சத்தபைப் பற்றி சற்றே குறிப்பிடவணண்டும். சங்கநபுல்கள் முப்பதுக்க்கும் மறேபட்ட தாள வாத தியங்களகைக் குறிப்பிடுகின்றன. அவற்றின் ஒலியின் தன்மை, ஓவ்வொரு வாத தியமும் அவைமற்ற வாத தியங்களின் கட்டணியில் ஓத்திசையும் (Orchestral teaming up) தன்மை இவற்றின் அடிப்படையில் அவை தரப்பட்டது தப்பட்டிருந்தன. கர்நாடக இசையில் இசைக்க்கு இணையாய் லயத்துக்க்குள்ள மதிப்பையும், தமிழ் நாட்டில் தாள வாத தியங்களின் எண்ணிக்கைகான காரணத்தையும் இது விளக்கும். காலம் காலமாய் கவிதையும் இன்னிசையும் இணைந்த ஓர் இலக கியமரபில், லயத்துக்க்கும் இலக கிய வளிப்பாடு வணேபியிருந்துது. அது 16-ம் நபுறாண்டில் அரூணகிரிநாதரின் திருப்புகழில் கிடதைது. மரபுவழிக் கற்றறின்படி, அது 13000 பாடல்களின் வளைப்பெருக்க்கு, அவற்றில் ஓர் சிறுபகுதியே இப்போது எஞ்சியுள்ளது. தத்துவார்த்த விளக்கம், மனதமைக்க்கும் கவித்துவம் மற்றும் சந்த ஒலிகள் ஆகிய இவை எல்லாம் இணைந்ததோர் அற்புதக் கலவை அது.

ஓர் மலை கல்லிலிருந்து இன்னொன்றுக்க்குப் போவோம். சாரங்கதவேரின் சங்கீ தரத் தனாகரா - விலிருந்து வங்கு கடமஹியின் சதுர்தண்டிப் ரகாசிகா (1660). வங்கு கடமஹியின் தந்தகை கோவிந்ததீக்ஷிதர் ஓர் நிர்வாகி, இசைக் கலைஞர், இசை ஆராய்ச்சியாளர். ரகூநாத நாயக்கரின் அரசவையில் எழுபது வருடங்கள் அவர் அமைச்சராக இருந்தார். சங்கீ தசுதா என்ற நபுலை இயற்றினார். அது சங்கீ தரத் தனாகராவை நெருக்கமாய் பின்பற்றிய நபுல். ஆனால் அவருடைய மகன் வங்கு கடமஹியின் ஆய்வு நபுல்தான் ஓர் மலை கல். முறைபட்டது தப்பட்ட விஞ்ஞான முறையில் இசையைத் தெளிவாக விவரித்ததுடன், கர்நாடக இசையைப் பற்றிய விவரங்களை விரிவாகக் கயையாண்டது, அதற்குப் பின்புலநபுறாண்டுகள்க்கு, இன்று வரை அதன் வளர்ச்சிப் பாதையை வழிநடத்தி வந்துள்ளது. கர்நாடக இசையைப் பொருத்த மட்டில், இசை ஆய்வாளர்கள்க்கு அது ஓர் வதோகமம் போன்றது, அதிருஷ்டமாள்க்கு சிலருக்க்கு

வாய்க்கக் கட்டியதினென்றாலும், தலமைமுறை தலமைமுறையாய்க் கமைற்றி வந்துள்ளது. வங்கு கடமஹியின் பிரணமான கோட்பாட்டமைப்பு எழுத்து வடிவத்தில் எதுவும் இல்லாதபோதிலும் சிவிவழியாகவே சிதவிலல்லாமல் உட்கிரகிக்கப்பட்டதுள்ளது சிவிவழிமுறையின் ஒழுங்குமுறைகையும், துல்லியத்துக்குமான புகழூரையாகும். 1934 – ல் பனை ஓலைச் சுவடிகளிலிருந்து அது அச்சுவடிவாகக் கட்டப்போது, ஒற்றை ஓலைச் சுவடிப் பிரதிமட்டமே இதற்காகக் கிடைத்தது. ஆனால் தினத்தீ பகர்ப்பம் முழுவதும் வாய்வழிக் கல்வியால் வங்கு கடமஹியின் கோட்பாடுகளைத் தொடர்ந்திருந்தது. 20 – ம் நபற்றாண்டின் ஆரம்பசதாபத்தில் பக்கண்டே இது போன்ற ஒரு பயிற்சியமைநேக்கொண்டபோது அவர் வங்கு கடமஹியை பனை ஓலைச் சுவடிகளிலிருந்து மட்டமே பிரதியெடுக்க முடிந்தது.

அவரது காலம் வரையில் கர்நாடக இசையில் நிகழ்ந்திருந்த வளர்ச்சியுடன் வங்கு கடமஹிக் கு சாரங்கதவேர் maathangar இவர்களின் எழுத்துக்கள் மட்டமன்றி புரந்தரதாசரின் ஆயிரக்கணக்கான பாடல்களும் கிடைத்தன. (மரபுப்படி அவர் 403,000 பாடல்கள் எழுதியிருந்ததாகச் சொல்லப்படுகிறது), அண்ணமாச் சாரயாவும், இன்னும் பலரும் இருந்தனர். அவர் தன்னுடைய காலத்தில் அறியப்பட்டிருந்த ராகங்கள் அனதை தயையும் பட்டியலிட்ட அஹற்றை வகைகளாகப் பிரித்து மாதங்கரம் சாரங்கதவேரும் வகைப்படுத்தியிருந்த ராகங்களிலிருந்து 72 மளேகரத்தாராகங்கள் என்றும் பின் அவை ஒவ்வொன்றின் கீழும் ஜன்ய ராகங்கள் என்றும் ஒரு வடிவமைப்பை வெளிக்கொணர்ந்தார். இது அவ்வரை அறியப்பட்ட பாடப்பட்ட ராகங்களாகக் காண்பொது அடித்தளத்தெ ஏற்படுத்தியதுடன், புது ராகங்களாகக் காணலக்ஷணங்களையும் வரையறைத்துக் கொடுத்துள்ளார். நான் அவரது அடியொற்றி வந்திருக்கிறேன். அவரது தாயம், பரபந்தம், கீதம் போன்றவை என்பாதகைக் கு ஒளிகாட்டியுள்ளன எண்ணற்ற பகுதிகளில் இசைப்போற்றப்பட்டும், இசைக்கப்பட்டும் வந்துள்ளன. . அதில் முழுமையாய் ஈடுபட்ட உள்ளவர்கள் பலவற்றை வகைப்பட்டவர்கள். அவர்கள் எத்தகைய இசையை பின்பற்றுகிறார்கள் என்பதே ராகங்கள் அவர்களிடம் தற்போது வழக்கத்தில் உள்ளன என்பதையார் அறிவார்? கல்யாணியும் பந்துவராளியும் இந்த வகைப்பட்டவை. ஆனால் அவை எங்கிருந்து வந்தவை என்பதையாரும் அறியார் பரவலாய் அறியப்பட்டவை சிலமட்டமே ஆனால் பலவும் புராதன நபில்களிப்பட்டிக் கிடக்கின்றன... நான் பரிந்துரைத்திருக்கும் 72 மளேங்களும் என்னுடைய பட்டைப்பிக்கத்தில் விளந்தவை என்பதில் ஐயமில்லை. ஆனால் அதுமட்டமே அஹற்றைக் காண்காரணம் அல்ல. அப்படி இருக்குமாயின் அது புத்திக்கபிரமையின் விரயம். இந்த வடிவமைப்பு முற்றிலுமாய் இன்றே, இப்போதே செயல்படுத்தக்கது என்று நான் சொல்லவில்லை. அது தற்போது பழக்கத்திலிருக்கும் சில ராகங்களை மட்டமே உள்ளடக்கியிருக்கிறது என்பது உண்மை. நான் இதை கடந்தகால, இன்றைய, வருங்கால ராகங்கள் அனதைத்துக்கும் ஒவ்வொரு மாடம் உள்ள ஒரு தனேக் கு வடிவில் அமதை திருக்கிறேன். 12 ஸ்வர ஸ்தானங்களாகும் பொதுவான அங்கீகாரம் இருக்கிறது. வரணங்களின் எண்ணிக்கை 51 மளேங்கள் 72, அதற்குமேலும் இல்லைக் குறையும் இல்லை.”

அவ்வளவே அவர் தற்காலத்தில் அறியப்படும் ராகங்கள், மறக்கப்பட்ட கடந்தகால ராகங்கள் மற்றும் வருங்காலத்தில் உருவாகப்படும் ராகங்கள் அனதைத்துக் குமான

தனே கட்டு வடிவப் பட்டியை வடிவமதைத் து கொட்டுத் திருக்கிறார். அவருக்குச் சில தசாப்தங்கள்குப் பின் வரவிரும்பு தரு நாடக இசையின் பொறு காலத்துக்கான நிலத்தபை பண்புத்துத் திக் கொட்டுத்துள்ளார். அது சங்கீ த மும் மீர்த்திகளின் காலம்.

இப்பொறு காலத்திலும் அம் மும் மீர்த்திகளிடையேயும் திறமையின் பரேருவம் தியாகராஜர் (1767-1847), அவரது தாய் மொழி தலுங்கா யிரும்பு ததினால் ஆயிரக்கணக்கான கிருதிகளையும் இரூ இசை நாடகங்களையும் தலுங்கில் இயற்றினார். 16 – ம் நூற்றாண்டிலிருந்து நாயக்கர்கள் தற்கை ஆண்டதினால் அவர்களது மொழி அரசியலிலும் கலாச்சாரத்திலும் ஆதிக்கம் பெற்று இருந்தது. ஆந் திரத்திலிருந்து தமிழ் பகுதிகளுக்கு கலஞ்சுகள் மட்டுமல்லாது வறேபட்ட துறகைகைச் சாரந்தவர்களின் இடமாற்றமும் பெருமளவில் இருந்தது. தமிழ்நாட்டின் பண்பாட்டின் தனிக் கட்டாயிருந்த அதன் மத்தியப்பகுதியில், தியாகராஜரின் ஆக்கங்கள் அனதையும் தலுங்கில் இருந்தன. ஆனால் அவை தலுங்கில் இருந்தது தமிழ் பண்பாட்டுச் சமூகத்தில் அவற்றின் பாதிப்பையோ, ஈரப்பயையோ எந்த விதத்திலும் குறகை கவில்லை. அவர் தனது சமகாலச் சமூகிலிருந்து மட்டுமன்றி ஆழ்வார்கள், நாயன் மாரர்களின் மரபிலிருந்தும் அவரது ஊட்டத்தபை பெற்றார், உண்மையில் அவர் அம் மரபின் விளபைபொருள்தான். அவருடைய ஆக்கங்கள் வறேமே அவரது இசையை ஏற்றிச் சலெலும் சலால் வாகனங்களாய் மட்டும் இருக்கவில்லை. அவற்றால் கவிதகைகளாகவும் தனித்து நிற்கவும் முடியும். ஆழ்வார்கள் ஒரு அந் தரங்க ததோழமையுடன் இறவைனிடம் தம் உணர்வுகளை வலிப்படுத்துத்தியது போல தியாகராஜரும் சய்தார். இசை, உணர்வுகள், சலாறகள் அனதையும் அவரது ஆக்கங்களில் ஒன்றிணைந்த மூழ்மையுடன் பீறிட்டன, அவற்றில் எந்த ஒரு அம் சம் இன்னொன்றின் குணத்தலை நிரணயித்தன என இனம் பிரித்துச் சலால் வது கடினம். இத்தகையை இணைவூ அவருக்கு முற்பட்ட அண்ணமாச்சாரயா அல்லது சதாசிவப்ரம் மநே திரரிடமோ அல்லது கஷதேரகஞரிடமோ சற்றுக் குறநைத் அளவிலோ அல்லது குறநைத் தீ விரத்துடன் கோண்பட்டிருக்கலாம் ஆனால் இவை அனதையும் ஒன்று இணைந்த மகத்தான பட்டைப்பாக்க அளவில் யாருமே அவருக்கு இணையாக முடியாது.

மும் மீர்த்திகளில் மற்ற இருவரான முத்துஸ்வாமிதீ கஷ்திரும் சியாமா சாஸ்திரியும் அவரைப் போலத்தான். அவர்கள் தாய் மொழி தமிழ் என்ற போதிலும் அவர்களின் ஆக்கங்கள் தலுங்கிலோ சமஸ்கிருத்திலோ இருந்தன. தீ கஷ்திரின் கிருதிகள் அவருடைய பாண்டித்தியத்தின் வலிப்பாடுகளாகவும், அவர் மனதில் உருவகித்திருந்த ராகத்தின் வடிவை சாஹித்ய உருவில் வலிப்படுத்துவதற்கான குறபாடற்ற மாதிரிகளாக இருந்த போதிலும் அவை தியாகராஜரின் கிருதிகளின் கவித்துவ உயரங்களை எட்டவில்லை. அவை உணர்வுகளைத் தலுங்கில்லை, அப்படியே தலுங்கியையும் வகை சில. வடக்கில் சில வரூடங்களகை கழித்திருந்த அவருக்கு இந்துஸ் தானி சங்கீ தத்தில் பரிச்சயம் இருந்தது. சாரங்கா போல் சில இந்துஸ் தானி ராகங்களை அவர் கரு நாடக இசைகைகள் கொண்டு வந்திருந்தார். சியாமா சாஸ்திரி இன்னொரு விதத்தில் தனித்தன்மை கொண்டவர், அவர் லயத்துக்கு அதிக முக்கியத்துவம் கொடுத்துார். அந்த நூற்றாண்டில் எங்கிருந்தோ வந்த ஒரு பெரும் வாககயைக்காரக கட்டமே நரூக்கியபித்துக் கொண்டிருந்த போதிலும், இந்த மும் மீர்த்திகள் அவர்களிடமிருந்து தனித்து நிற்கின்றனர்.

நாயக்கர்கள் கலகைளின் பெரும் பபோஷகர்களாய் இருந்தனர். அவர்களது ஆட்சியில் கோவில்கள் விரிவுபடுத்தப்பட்டன, பல நிறுவன அமைப்புகள் ஓரங்கிண்கைக் கப்பட்டன. அவர்களின் ஆட்சியில் பெரிய அளவிலான விரிவாக்கம் அடையாத பெரிய கோவில்களே தமிழ் நாட்டில் இல்லா என்ற சோல்லலாம். சிதம்பரத்திலிருந்து சூழ் ந்திரம் வரையிலான பல கோவில்களில் ஓர் ஓற்றகைக் கல் தபணும் அதனுள் ளிருந்த தேகூடநைத் தடுக்கப்பட்ட 22 அதே போன்ற சிறிய தபண்களும் இருக்கும், அவை ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு தனி சூரூதியை ஒலிக்கக் கட்டியவையாக இருக்கும். இந்த ஓர் அம்சம் அன்றைய பண்பாட்டுச் சமூகத்தைப் பற்றி விளக்கமாகவும் (Volumes) ஆற்றலுடனும் சொல்கின்றன.

பல வாக்கயேக்காரர்களின் பெயர்களையெழுதி அடக்கிக்கொண்டே போகலாம் என்றாலும் நான் அவர்களில் தனித்து நிற்பவர்களோடு நிறுத்திக்கொள்கிறேன். குற்றால குறவஞ்சியை ஓர் இலக்கியமாய்ப்படுத்தத் திரிகட்டராசப்பகவிராயர். பின்னர் இதற்கு இசையமைக்கப்பட்ட போது நாட்டுப்பாடல் ராகங்கள் சுவ்வியல் மரபிற்குள் கொண்டுவரப்பட்டன. இது ஓர் நாட்டிய நாடகமாய் வடிவமைக்கப்பட்டது, பின்னர் சரபோஜி குறவஞ்சி (மராத் திய அரசர்களின் அரசவையில்) தியாகராஜ குறவஞ்சி என இது போல் பல குறவஞ்சிகள் எழுதப்படுவதற்கு இது காரணமாக இருந்தது. இந்த வகை இலக்கியத்தின் முன்னோடி என குற்றால குறவஞ்சியைச் சொல்ல முடியாது. ஆனால் அது நீண்ட இடவெளிக்கூப்பின் வந்தது. பத்தாம் நூற்றாண்டில் ராஜராஜ சோழன் காலத்திலேயே ராஜ ராஜ நாடகம் போன்ற நாட்டிய நாடகங்கள் இருந்தன என்பதற்கு சரித்திரச் சான்றுகள் உள்ளன. தொடக்க காலங்களில் இசை தனி கலை வடிவமாகக் கருதப்பட்டவில்லை, அது நடனம் அல்லது நாடகத்தின் ஓர் பகுதியாகத் தான் இருந்தது என்பதை நினையில் கொள்ளவேண்டும். பரதரின் காலத்திலிருந்தே அது அப்படித் தான் இருந்தது. பிற காலத்தில் தான் அது தனி கலை வடிவமாகக் கிளத்தது. இசையுடன் செய்யப்படும் பிரசங்கங்களில் ராமாயணத்தை விளக்கிச் சொல்வதற்காக பாடல் வடிவத்தில் நீண்ட நூலாய் அருணாசலக் கவிராயர் ராமநாடகக் கீர்த்தனை என்ற பெயரில் எழுதினார். மலெட்டூர் வங்குக்கடராம சாஸ்திரி ஏழோ எனவனோ நாட்டிய நாடகங்களதைத் தலுங்கில் எழுதினார், அவை இன்றும் தஞ்சாவூர் மாவட்டத்தின் மலெட்டூரிலும் அதன் சூற்று வட்டார கிராமங்களிலும் மடையேற்றப்படுகின்றன. அவற்றில் நடனமும், இசையும் கூச்சுபுடி பாணியிலும், நாடகம் தலுங்கு வீதி நாடக பாணியிலும் இருப்பவை. வங்குக்கடராம சாஸ்திரியைப் போலவே தியாகராஜரவிட வயதில் மத்தவரூம் சம காலத்தவரூமான கோபால கிருஷ்ண பாரதி நந்தனார் சரித்திர கீர்த்தனையை இயற்றினார், அவர் அபார திறமையுள்ள படைபாளி. அவருடைய கீர்த்தனைகள் அவராலேயே ராகம் அமைக்கப்பட்டு பிரசங்கங்களில் பாடப்பட்டன. அவர் கர்நாடக ராகங்கள் மட்டுமன்றி இந்துஸ்தானி ராகங்களையும் நாட்டுப்புற மெட்டுக்களையும் உபயோகித்து அவற்றுக்குச் சுவ்வியல் மரபுத் தகுதியை அளித்தார். இது மிகப் பழங்காலம் தொடர் நடந்துவந்தது தான். சிலப்பதிகாரம் அக்காலத்து நாட்டார் கலை பாணிகளை மட்டும் குறிப்பிடவில்லை நாட்டார் மெட்டுக்களையும் குறிப்பிடுகிறது. இங்குதான் இளங்கோ இரண்டு வகைபாடுகளைப் பற்றிப் பச்சுகிறார் - வத்தியல் (மரபார்ந்த அல்லது 'மார்கி') மற்றும் பொது வியல் (நாட்டார் அல்லது 'தச்சி'). மீண்டும் வம்புற மரபு (தமிழ் நாட்டுக்கு வெளியிலிருந்து வந்த புதுபாணிகள்) தோன்றுபுமரபு (இம் மண்ணுக்குரிய மரபு வழிப்பட்டது). கோபாலகிருஷ்ணபாரதி, தியாகராஜர் மற்றும்

முத்துஸ்வாமி தீ க்ஷித்ரர் கயாண்ட சில இந் துஸ்தானி ராகங்கள் , காபி, ஜிஞ் ஜோடி, யமன் கல் யாண் , சாரங் கா, பஹாக் , ஹுஸுனி, அமீ ர் கல் யாணி, மால்கோன் ஸ் பனோன் றவை. தற் பனோது இவ்வை (கர் நாடக) இசையினுள் ஆழமாய் கலந் துவிட்டதால் அவை இம் மண்ணுக்கு வளியிலிருந் து வந் தவை எனப் பதகைக் கண்டறிவது கடினம் .

இத் தகயை கொடுக்கல் வாங்கலின் மஃலமான சறெவிட்டல் பலந் றாண்டுகளாக நடந் து கொண்டு இருக்கிறது .இந் துஸ்தானி இசையும் கீ ர்வாணி, ஹம் ஸத் வனி, சாருகசீ பனோன் ற ராகங்கள்தை தன் குடும் பத் தினவயாக ஏற் றுக் கொண்டுள்ளது.

தியாகராஜரைப் பனோன் றவர்கள் அவர்களது கிருதிகளை இலக்கியத் தரத்துக்கு உயரத் திருந் தனர் , அதசேமயம் அவற் றில் தத் துவாரத் த ஆழமும் இருந் தது .சதாசிவ ப்ரம் மநே திரரகைக் குறிப் பிடலாம் . அவருடைய கிருதிகள் விளம்பகாலத்தில் பாடும் வகையில் அமைக்கப்பட்டவை. மற்றவர்களின் கிருதிகள் பெரும்பாலும் மத்யம காலத்தில் பாடப்படுபவை, இது கர் நாடக இசையின் கிருதிகள் மற்றும் பாடும் முறையின் தனிப்பட்ட வேறுபாடும் குணமாக இருக்கிறது. இன்னொருவர் மும் மிரத் திகளுக்கு முற்பட்ட காலத்தில் வாழ்ந் த ஊத் துக் காடு வங்கு கட்சுப் பையர் , இவருடைய பாடல்கள் இன்னும் ரதநாட்பிய பாடந் திரத்தில் இடம் பெற் று வர்பவை. மஃம மிரத் திகளிடம் வரும் வரை, தமிழில் ஏராளமான கிருதிகள் மலேலோங்கி இருந் து வந் துள்ளது ஆனால் தியாகயாரின் இமாலய ஆகிருதி தமிழை இசைக் களனிலிருந் து வளியறே றி விட்டதுபோலக் தனோன் றுகிறது. படிப்படியாய் ஆரம்பித் து, 20 - ம் ந் றாண்டின் தொடக்கத்துக்குள் ஏறக் குறைய மும்முமையாய் த் தமிழ் வளியறே றப் பட்டு விட்டது. இதில் முரணான விஷயம் என வனென்றால் , கர் நாடக இசையின் பாரம்பரியத்தில் தமிழர்களின் பங்குதான் முக்கியமானது, இசையின் வளர்ச் சியிலும் முன் னறே றத் திலும் அதற் கான தொட்பிலாக இருந் ததும் தமிழ்தான் , எனினும் 20 - ம் ந் றாண்டின் ஆரம்பத் துக்குள் , தமிழ் கர் நாடக இசை உலகிலிருந் து துரத் தியடிக் கப் பட்டு விட்டது. என் று தான் சொல்ல வேண்டும் . நாயக் கர்களின் ஆட்சியும் அதற் குப் பின் வந் த மராத் தியர்களின் ஆட்சியும் சரே ந் து நான்கு ந் றாண்டுகளுக்கு மலே நீ ண்டிருந் ததில் இது படிப்படியாக நிகழ்ந் தது. தியாகராஜரின் தனோன் றம் எல்லாரையும் மங்கச் செய் துவிட்டது. அவரது வசியசக்திக் கு இசை மட்டுமன்றி அதன் உணர்ச் சி ப்ரவமான ஈர்ப்பும் காரணம் . அவர் ஒரு மகான் , கவி, வாக் கயேக் காரர் , பாடகர் எல்லாம் ஒன்றாய்ச் சரே ந் த மமே பட்ட கலவை. மிகவும் வறுமையான நிலையில் வாழ்ந் த போதிலும் , சரபோஜி மன்னர் எத் தனை முறை ஆசைகாட்பிய போதும் அதை அவரால் நிராகரிக் க முடிந் தது. இன்னொரு பாடலாசிரியர் , தியாகராஜர் அளவு திறமையுள்ளதுவர் இல்லையெனினும் அவருடைய வார்ப்பில் வந் தவர் , 1930 லிருந் து 60 - கள் வரை தமிழ் இசையுலகில் தனோன் றியவர் , பாபநாசம் சிவன் . அவர் 20 - ம் ந் றாண்டின் தியாகராஜர் என்றால் , தியாகராஜர் 18 - ம் ந் றாண்டில் வாழ்ந் த பக்தி இயக்கத் து ஆழ் வார் எனக் கொள்ளலாம் . அவர் தலெங்கு பசீனாலும் , அவருக்கறே ற சரியான இடம் தமிழ் மரபில் தான் இருக்கிறது.

(தொடரும்)

000:00000 0000 (2)

Written by - வலெங் கட் சாமிநாதன் -

Tuesday, 18 August 2015 21:58 - Last Updated Tuesday, 18 August 2015 22:27

vswaminathan.venkat@gmail.com