



பதினாறாம் நூற்றாண்டிலிருந்து தமிழர்களின் படபாபு மதேமை இசையிலும் நடனத்திலும் தன்னவை வளெப்படுத திக் கொண்டது. பக்தி சகாப்தத்தின் இலக்கிய மதேமை கம்பனில் தன் உச்சத்தை அடர்த்து பின் சரிவடையத் தொடங்கி, 16 - ம் நூற்றாண்டுகுப்பின் கிட்டத்தட்ட வறண்டு போனது அம்மதேமை இசையிலும், நடனத்திலும் தன் கவனத்தை முழுவதும் திருப்பியது, இதற்குப்பின் தமிழ் நாடும் இவ்விரண்டு துறைகளிலும் கற்பனை, மதேமை இரண்டிலும் மிகச் சிறந்து மலர்ந்தது. பல லவர்களும் சமோழர்களும் கோவில்களை தமிழர் வாழ்க்கையின் உட்கருவாய் மாற்றியதில் அவர்களது நடவடிக் கைகள் கோவிலைச் சூற்றியே இருந்தன. விஜயநகர சாம்ராஜ்யமும் அவர்கள்குக் கீழ்ப்பட்ட நாயகர்களும் இத்தகைய அமைப்புகளை ஒருங்கிணைத்து அவற்றை இன்னும் வலுப்படுத்தினர். இத்தகைய நிகழ்வுகள் வடக்கில் பழங்காலத்தில் குப்தர்களின் காலத்துக்குப்பின் எப்போதும் காணப்படவில்லை, அதுதயேந்து போன நினவைகளாயிற்று., உயிர்ப்புள்ள நிஜம் அல்ல. தற்குக் கு அதன் சரித்திரம் முழுவதிலும் நீடித்து இருந்த ஒரு விஷயம் அதன் அறுபாத மரபு, அம்மரபின் மலே அது கட்டி எழுப்பிக் கொண்ட போக முடிந்தது, அதற்கு சாதகமாக இருந்தது வட இந்தியாவை ஒப்பிட்டு நோக்கும் போது, இங்கு நிலவிய அமைதி. கோவிலிலிருந்து பிரவாஹித்த பாடகர்களின், நாட்டிய கலஞரர்களின் இனிமையான இசைமற்றும் லயத்துடனான தாளச் சப்தங்கள் அப்பிரதேசம் முழுவதும் எதிரொலித்தது. நாயகர்கள்குப் பின் வந்த மராத் தாமனர்களும் இன்னும் அதிக அளவில் இம்மரபைத் தொடர்ந்தனர். சாலகைகளிலும், கோவில்களின் நடபாதகைகளிலும் நிரம்பியிருந்த இசைக்கு பாமர மக்களும் (hoi polloi), நூற்றாண்டுகள் பலவாகத் தொடர்ந்து நிலவும் இத்தகைய சமூகத்தில் இதற்கு அன்னியப்பட்ட பாமர மக்கள் இருந்திருப்பாராயின், அப்பாமர மக்களும் இச்சமூகத்தில் மழ்கி மகிழ்ந்தனர். கோவில்திருவிழாக்களின் போது வாரக்கணக்கில் பாட்டுக் கச்சரிகளும் நடன நிகழ்ச்சிகளும் நடத்தப்பட்டன, வருடம் முழுவதும் நாட்டிய நிகழ்ச்சிகள் நடந்தன, தரெுக்களில் ஊர்வலமாய் நாகஸ் வர இசையும், நடனமும் நிகழ்த்தப்பட்டன. திருமணங்களிலோ அல்லது சலவந்தர் வீட்டு விசேஷங்களிலோ நடந்த பாட்டுக் கச்சரிகளும் நடன கச்சரிகளும் எல்லோருக்கும் திறந்து விடப்பட்டிருந்தன. விடியலுக்கு முன்பாடகர்கள் கட்டமாய் தவோரமும், பிரபந்தமும், தியாகராஜ கிருதிகளும் பாடிக் கொண்ட போகும் காலபை பொழுதுகளில் சாலகைகள் விழித்தன. சங்ககாலத்தில் பாணர்களும் பொருணர்களும், பக்தி சகாப்த நூற்றாண்டுகளில் ஆழ்வார்களும் நாயன்மார்களும் இதைத் தான் சயெ தனர்.

தற்கின் சாஸ்திரீய சங்கீதம் மலே தட்டு மக்களின் கலையாக, விஷய ஞானம் உள்ளவர்கள் மட்டுமே ரசிக்கக்கூடிய ஒன்றாக இருக்கவில்லை. அது ஜனத்திரளசைச் சின்றடந்த கலை. ரசிப்பின்தளம் வறோக இருப்பினும், இது ஜனத்திரள அந்நியப்படுத தவில்லை, அவர்கள் அதைதாம் எட்டிப்பிக்க முடியாத ஒன்றாய் என்றும் நினதைத்தது இல்லை. சங்க காலத்திலிருந்து எல்லா காலகட்டங்களிலும் இதுதான் மரபாய் இருந்தது. பக்திகாலத்து ஆழ்வார்களும் நாயன்மார்களும் அவர்கள்கு இறவைனுடன் இருந்த தனிப்பட்ட உறவை, மக்களிடம் இசையிலும் கவிதையிலும் எடுத்துச் சின்றனர். தனிப்பட்ட உறவுகளைப் போலவே, காதலுடனும், சிலசமயம் தவேபட்டால் கடிந்துகொண்டும், கடுஞ்சியும், உத்தரவிட்டும், நாயக - நாயகிக் கிடையே உள்ள அந்தரங்க உணர்வுகளுடனேயே உணர்வணைபியவராகக் கடவுளையும் அவர்கள் பார்த்தனர். இதை அவர்கள் கவிதையாலும் இசையாலும் செய்தனர். பல நூற்றாண்டுகளுக்கூட நீண்ட இப்பிப்பிட்ட உறவு, அதிக அளவிலோ, குறைவாகவோ பொதுவாய் மக்கள் திரளிடம் இருந்தது. மும்மீர்த்திகளின் பாதிப்பு, அந்த பொறகாலம், அவர்களுக்கூப்பின பலபத்தாண்டுகளுக்கூட பித்திருந்தது. தியாகராஜர் 1847 - ல் காலமானார். தமிழ்நாடு, குறிப்பாய்த் தஞ்சாவூர் ஜில்லா, இசைத்துறையில், கதாகாலட்சேபம் உட்பட, அதன் பலவகைப்பட்ட வடிவங்களிலும், அனகே சிறப்பு வாய்ந்த கலைஞர்களை உருவாக்கியது, மகாவதையநாதசிவன் (1844- '93), ஹரிகசேவநல்லூர் மூத்தயையாகவதர் (1877- 1945), கனம் கிருஷ்ணஜயர், காஞ்சீபுரம் நயினாபிள்ளை, மலகைக்கோட்டை கோவிந்தசாமிபிள்ளை, வீணைதனம்மாள் போன்றவர்கள், அது ஒரு நீண்ட ஊர்வலம். தொழில் நேர்த்தி, இசைக் கச்சேரிகள்கு காந்நிலயை அடவணை, அனுமதிக்கட்டணம், கட்டுப்படுத்தப்பட்ட நேரம், இவையெல்லாம் இன்னும் தொடங்கியிருக்கவில்லை. அவை இன்னும் பலவருட்களுக்கூப்பின வந்தன கோவில்கள், நிலப்பிரபுகள், மடங்கள் ஆகியவை இக்கலைகளுக்கூ ஆதரவாக இருந்தன. எந்தநிபந்தனைகளும் விதிக்காமல், பணவிஷயங்களால் கட்டுப்படுத்தப்படாமல், தனிப்பட்ட மதேமைக்கு தடையில்லாத சூதந் திரம் இருந்தது. சில கலைஞர்களின் தனிப்பட்ட குண் விசேஷங்களும் இருந்தன தான். ஆனால் அவை தனிப்பட்ட கலைஞர்களுடையவை, இவையெழுந்த மரியாதையுடனும், ரசனையுடனும் கட்டப்பொறுத்துக் கொள்ளப்பட்டன. தற்கின் பழமவைவாதம் மிகவும் கீழ்நோக்கிப் பார்க்கப்படுவது. கலேக்கு இரையாவது. ஆனால் அப்பழமவைவாதம், வயலின் போன்ற ஒரு மலேநாட்டு இசைக் கருவியை தன் பிரதானமான பழமை மிகு துறை ஒன்றில் உள்ளே அனுமதித்து காலப்போக்கில் அது உச்சத்தில் ஆட்சிசெலுத்த அனுமதித்தவகையைச் சேர்ந்தது. 19 - ம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த பிபில் கிருஷ்ணஜயர் என அழகைக்கப்பட்ட ஒரு மகான் கலைஞர் வயலினதை தன் வாத தியமாக எடுத்துக் கொண்டு அதை மிகப் பெரிய உயரங்கள்கு எடுத்துச் சின்றபின், அது மற்ற இசைக் கருவிகளை எல்லாம் பின்னுகுத்தள விட்டது. ஒரு கலைஞன் தன் ஊடகத்தின் மலே ஆதிக் கம் செலுத்துகிறானால் அல்லது அந்த ஊடகம் அவனை அபிமேபப்படுத்துகிறதா என்பது மிகு கியமான விஷயம். இந் தப் பழமவைவாதம் வளையிலிருந்து எதகைக் கொண்டு வருகிறது, அது இசைக் கருவியிலாகட்டும், இந் துஸ் தானிராகமாகட்டும் அல்லது ஒரு அமைப்பாக இருக்கட்டும், அது உட்கிரகிக்கப்பட்டது, கரநாடக இசையின் எல்லைகளை விஸ்தரிப்பதாய் வளையிலிருந்தும். இப்போது மாண்டலின் கட்டகச்சேரி மடேகைகளில் இசைக்கப்பட்டது அங்கீகரிக்கப்பட்டதுள்ளது. அக்காலச்சீழலின் பண்பாட்டை விவரிக்கும் ஒரு சம்பவம். கச்சேரிகளுக்கூடிக் கெட்வதைத்து அனுமதியளிப்பது அப்போதுதான் தொடங்கியிருந்த சமயம் (1880), தன் நண்பரசைச் சந்திக்கச் சின்றனை வந்திருந்த மஹா

வதையநாதசிவன், கச்சேரியில் பாட அழகைக் கப்பட்டார். கச்சேரி கடைக்கடிக் கிட வாங்கியிருந்த ஒருவரதை தற்செயலாக சந்திக்க நேர்ந்து இதைப் பற்றி அறிந்ததும் அவருக்கு அவமானமாகி விட்டது. கச்சேரியை ஏற்பாடு செய்தவர்களிடம் பணத்தை திருப்பிக்கொடுக்கச் சொல்லி உத்தரவிட்டு, அவர்களுக்கு ஏற்பட்ட நஷ்டத்தை பாடு செய்து வதற்காக தனக்கான வழக்கமான சன்மானங்களை மறுத்துவிட்டார். இரூபதாம் நபற்றாண்டின் தொடக்கம் வரையில் கச்சேரிகள் மணிக்கணக்கில் நீளும், பலலவி பாடுவது மட்டுமே பல மணி நேரத்துக்கு நீடிக் கும். நாடகங்களிலும் அப்படியே. சாஸ்திரீயகர்நாடக சங்கீதமே மடேயில் ஆட்சி செலுத்தியது. மற்றவை எல்லாம் முக்கியமற்ற அலட்சியத்துக்குரிய மடேபைப் பொருட்கள் போலத்தான். மடேயில் கலஞ்சரிடம் எதிர்பார்க்கப்பட்டது நடிப்புத்திறன் அல்ல, பாட்டுத்திறன். அன்று மடேயை நேறப்பட்ட நாடகங்கள், அவை அந்த பெயரில் அழகைக் கப்பாவிட்டாலும் கட்ட, மறேகத்திய ஆபராக்கள் போன்ற நாட்டிய நாடகங்கள் தான். கோவில் திருவிழாக்களைப் போல, தீவிரமாய்ப் பங்கறேகும் பார்வையாளர்கள் மடே நாடகங்களுக்கும் இருந்தனர், கர்நாடக இசைமீண்டும் ஜனத்திரள்க்குமான கலையாய்தன்னை உறுதிப்படுத்திக் கொண்டது. நாடகக்காரர்கள் சமீகத்தில் ஒதுக்கி வகைக் கப்பட்டனர், இழிவாய்ப்பார்க்கப்பட்டனர் என்பதில் சந்தகேம இல்லலை, ஆயினும் விளக்க முடியாத வகையில் நாடக உலகம் எஸ்.ஜி, கிட்டப்பா, கே.பி.சுந்தரம் பாள் போல் சூயமாய்க் கற்ற பல கலஞ்சரகளை வெளிக்கொணர்ந்தது. அவர்கள் பாடுவதைக் கடைக்க உயர்தரகர்நாடக இசைக் கலஞ்சரக்கட்ட நாடக அரங்க்குக்குப் போவார்கள். அதுமட்டுமல்ல சிறந்த இசை விதவான்களான மஹாராஜபுரம் விஸ்வநாத ஜயரணை அது மடேயில் பாடவும், நடிக் கவும் இழுத்து வந்தது. தமிழ் சினிமாவின் தொடக்க காலங்களில் 1940 - களிலும் இம்மரபு தொடர்ந்தது, (திரைப்படங்கள் படச்சுருளில் பதிக் கப்பட்ட நாடகங்கள் தான், நாடகங்கள் மடேயை நேறப்பட்ட நாட்டிய நாடகங்கள், இசைகர்நாடக இசைதான் ஏனெனில் அவர்களுக்கு வறேறெந்த இசையையும் தெரியாது). ஜி.என்.பாலசுப்ரமணியம், எம்.எஸ்.சுப்புலக்ஷ்மி, எம்.எம்.தண்டபாணிதசேகர், முடிகொண்டான் வங்க கட்சாமிநாதன், பாபநாசம் சிவன் போன்ற உயர்தரகச்சேரி விதவான்கள் திரைப்படங்களுக்கு இசை அமைக்கவும், அவற்றில் நடிக் கவும் செய்தனர். ஒருகாலகட்டம் வரையில், 1940 - களின் ஆரம்ப வருடங்கள் வரையில், திரைப்படங்களும், நாடகங்களும் இசையை மக்கள் திரளிடம் கொண்டு சேர்த்தன. முறையாய் இசையைப் பதிக் காத மக்கள் கட்ட அதைக் கலை என அறிந்து அதை உயர்வாய் மதித்தனர். இததைத் தவிர வறேறெந்த கலையை யோ, இசையை யோ அவர்கள் அறிந்தவருமில்லை.

இவை அதன்மையும் ஒவ்வொரு தளத்திலும் ஒவ்வொரு துறையிலும் தலக்கீழாய் மாறிப் போயின. கச்சேரிக் கலஞ்சரக்களிலிருந்து, இசை நிபுணர்கள், ஜனத்திரள், பொது சமீக விழும்பியங்கள், எல்லாவற்றிலும் சீரழிவு ஊடாருவிப் பரவியது. சந்தகேமின்றி காலம் மாறிப் போயிருந்தது. கலஞ்சரங்களும் மாறிப் போயிருக்கலாம். ஆனால் கலையின் குணம் மாறி அது கலையாய் இருப்பதே நின்றபுணர்து கண்டனத்துக்குரியது. அது கலையாய் இல்லாமல் போகும் நிலைக்கு வகேமாய் போய்க் கொண்டிருக்கிறது. பிரச்சினையின் கட்டுஞ்சிக்கல் இது தான், இதையாரும் அடையாளம் காணவில்லை அதனால் அதைப் பற்றி யாரும் கவலைப்படவில்லை.

19 - ம் நபற்றாண்டின் இறுதிப் பத்தாண்டுகளில் இசை வளர்ச்சிக்கான மன்றங்களாய் சபாக்கள் ஆரம்பிக்கப்பட்டன. காலத்தில் ஏற்பட்டிருந்த மாற்றங்கள் இந்த மாதிரியான அமைப்புகள் உருவாக்கக் காரணமாய் இருந்திருக்கலாம். பல பத்தாண்டுகளுக்கு அது அப்படி இருந்தது. காலப்போக்கில் கச்சேரிக் கான நேரக் கட்டுப்பாடுகள் வகைக் கப்பட்ட அதோடு மற்ற நபற்றாண்டுகளும் உருவாகத் தொடங்கின. கலஞ்சர

கலகைக் குத் தம் கடமையை உணர்ந்து, கலையின் கட்டளகைக் குட்பட்டு இத்தகையை நிபந்தனைகளையும் ஒப்புக்கொண்டால் இவற்றையெல்லாம் ஒப்புக்கொள்ளலாம். ஆனால் இவை தலகை மூய் நடந்தன. 1930 -களில் அரியக் குடி ராமானுஜ ஐயங்கார். ரசிகர்களின் வசதிக்கும், மனநிலைகைக்கும் ஏற்றதாய் ஒரு கச்சேரி வடிவத்தை உருவமைத்துக் கொடுத்த பின் அழிவுக்கான சாலபை போடப்பட்டது. இது அவசரமாய் விழுவக் குவதற்கான உணவூப் போட்டலம் போலவோ அல்லது பள்ளியின் ஆண்டு தினத்தில் நடத்தப்படும் பலசுவை நிகழ்ச்சிகள் போல பார்வையாளர்களுக்கும் சிரமமின்றி, அவர்களுக்கும் குரிய இரண்டு மணி நேர களேகையைக் கொடுத்து விடுவதற்காக உருவாக் கப்பட்ட ஒரு கச்சேரி வடிவம். இதற்குக் கொடுக்கப்பட்ட காரணம் ரசிகர்களால் ஒன்றமைணி நேரத்துக்கு மலே நேரம் செலவழிக் குமுடியாது, அவர்கள் வீட்டுக்குத் திரும்புவனே டும் ஆனால் அவர்கள் கொடுத்த பணத்துக்கு நிறவைக் பல்வகைப்பட்ட உருப்பிகளைக் கொடுத்து மகிழ்விக் கவனே டும். ஆகவே அனதையும் சூலபமாய் விழுவக் கடிபிய மாத் திரை வடிவத்தில், வெவ்வேறே ராகங்களில் ஆறூ அல்லது ஏழூ கிருதிகள், ஒவ்வொன்றும் பாடுவதற்கு மின் றிலிருந்து பதினாந்து நிமிடங்கள்கு மலே எடுத்துக் கொள்ளாதவையாய், இவற்றில் துக் கடககள் எனப்படும் சில இலகுவான பாடல்களும் உண்டு.

ஒரு இசை வித் வானால் மின் று நிமிடங்களில் ஒரு ராகத்தை சொர்புத்தகைக் காட்டி விடமுடியும் என்றால் அதில் தவறென்ன எனக் கடைகலாம். சலாமத் அலிகானின் பரைகி தடோடி ராகத்தின் ஆலாபனையே இரண்டு மணி நேரங்கள் எடுத்துக் கொள்வது போல் அவர் ஏன் செய்வனே டும்னெக் கடைகலாம். அதல்ல பிரசினை. ஒரு ராகத்தின் ஆரம்ப ஸ்வரங்கள்குள்ளயே போடப் போகும் ராகத்தின் சொர்புத்தகை உணர்த்தி விடலாம். அப்படிச் செய்வலாம். ஒரு பாடகர் கலகைஞராய் இருப்பாரெனில், அவரிடம் எதிர்பார்க் கப்படுவது ராகத்தின் முழுப் பரப்பும், எவரும் நாடியறியாத, மற்றவர்க்கைக் கு எட்டாத அதன் அழகுகளையெல்லாம் சிழந்து, சிறகடிக் கும் கற்பனையுடன் ராகம் சஞ்சரிக் கவிருக் கும் பாதை ரசிகர் முன் வெளிப்படவனே டும். இத்தகையை அனுபவத்தை ரசிகர்கள்குடன் பகிர்ந்துக் கொள்ள அவர் ஏன் கச்சேரியின் இரண்டு மணி நேரத்தையும் எடுத்துக் கொள்ளக் கட்டாது, இது கலகைஞருக் கும், ரசிகருக் கும் ஒரு சாக்ச பயணமாக இருக் கும், ரசிகர்களும் இரவூ உணவூக் குச் சரியான சமயத்தில் வீட்டுக்குத் திரும்பி விடலாம். அடிப்படைப் பிரச்சினை கலகைஞன் இப்போது கலகைஞனாக இல்லலை. அவர் பார்வையாளரின் களேகையைக் காக்கக் கச்சேரியில் பாடவந்தவராக இருக்கிறார். ஆம், அவர் தனது செய்தொழிலை களேகையைக் கை நிகழ்ச்சியாய் பார்க்க ஆரம்பித்து விட்டார், (தன்னின் தன் ஆன்மாவின்) வெளிப்பாடாக அல்ல. அதை வித்தகைக் காட்டுவது போல் பார்க்க ஆரம்பித்துவிட்டபின் அவரை ஆதரிக் கும் அமபைபுகளும் மக்களும் ஒரு கலகைஞரிடம் வனே டுவது இதன் றானபின், மற்றவை எல்லாம் அதைப்பின் தொடரும்.. இசை இனிமையாக இருக்காது. பண்டைய காலத்தில் சிறந்த எண்ணங்கள்குடன் உருவாக் கப்பட்ட, ஸ்வரப் ரஸ்தாரம் அதன் தற்போதைய வடிவத்தில், வெறும் சொல் வித்தகையாய், சர்க்கஸ் வித்தகையாய் கீழிறங்கி விட்டு இருக்கிறது. கர்நாடக இசையின் மகூடமணியான பல்லவிபாடூதல், ராகம் தானம் பல்லவிக் கு இடம் கொடுத்து அது இப்போது வெறும் (verbal acrobatics) கழகைக் கட்டித் தாட்டமாக ஆகி இருக்கிறது. இது தியாகராஜரும் சதாசிவப் பரம்மநே திரும் உருவகித் திருந்த இசையா இது என்று நம்புவதற்கு முடிவதில்லை..

கர்நாடக இசையின் வளர்ச்சிக் காக உருவான சபாக்கள் வீழ்ந்துள்ள பாதாளங்கள் அக்கிரமமானவை. இசைப் பிரமேககள் எனச் சொல்லிக் கொள்பவர்களுக் காகவும், தங்கள் நிதி ஆதாரத்துக் காகவும் அவர்கள் போடும் அருவூப் பான நாடகங்களை

உணர்வு நயமும், பண்பாடும் இல்லாதவர்களால் தான் தாங்கிக் கொள்ள முடியும். இத்தகைய பார்வையாளர்கள் தான் இசையை முன்னிறுத்திப் போகிறார்கள் என்றால், அது எத்தகைய இசையாக இருக்கும்? இப்படிப்பட்ட பொதுவான உணர்வுச்சீரழிவு இன்னொரு வகையில் மூளைவிடத் தொடங்குகிறது. விருதுகள் கொடுப்பதிலும் அவற்றை எப்படியாவது வாங்கிக் கொள்வதிலும். எங்கும் குப்பைபோல சிதறிக் கிடக்கும் நபிற்றுக்கணக்கான விருதுகளைப் பாரக்கையில், இச்சமீகம் ஒரு கொள்ளை நோயால் தாக்கப்பட்டிருக்கிறதோ எனத் தோன்றும்.

கர்நாடக இசையையப் பிடிந்திருக்கும் படும்போசமான சீரழிவு பாடகர் தன்குரலைப் பண்படுத்துவதில் காட்டும் அலட்சியம், அக்கறையின்மையில் உள்ளது (Voice Culture). குரல் வளம் என்பதே இன்றைய கர்நாடக இசை விதவான் களும், ரசிகர்களும் கவலைப்படாத, யோசிக்கவேசிய்யாத ஒரு விஷயம், குரலைப் பண்படுத்துவது. கச்சேரிகளில் பாடகரையும் கடைபவரையும் இணைப்பது கலையல்ல, களேகை, வித்தகை காட்டுவது.. சங்கீதம் கடைகவந்துள்ளவர்கள் தம் ரசனையில் அலட்சியமாக இருந்தால், தாம் வணேடும் தரத்த உணர்த்தவில்லையெனில் கடைபவர்கள், பாடும்பவரும் அரப்பணிப்பு, தீவிரம் இவற்றை இழக்கிறார். ஆனால் சிலருக்கு அவர்கள் பெற்றுள்ள குரல் வளம், தயைவம் தந்த கொடையாக வந்துள்ளது, பாலமுரளிகிருஷ்ணா, எம்.எஸ்.சுப்புலக்ஷ்மி, அல்லது மஹாராஜபுரம் சந்தானம் போல. அவர்களுக்கு பிறப்பால் கிடைத்த இந்த வரத்தால் அவர்களை இந்த வியாதிப் பிக்கவில்லை. இன்னொரு பக்கம் மதுரை மணிஐயர், எம்.பி.ராமநாதன் போன்ற மாமனிதர்கள், அவர்களுக்கு இயற்கையாய் அமந்த குரல் வளம் இல்லையெனினும் அவர்கள் கலையில் சிறந்தவர்களாய் இருந்தனர். மதுரை மணிஐயரின் குரலில் குமார் கந்தர்வா அல்லது பி.ம.சுனேஜோஷிபோல் மலேஸ் தாயியை எட்ட முடியாது எனினும், தன்குரலின் எல்லகளை உணர்ந்து தான் **Staccato** எனப்படும் முறையில் ஸ்வரக்கோர்வகைகளை விட்டுவிட்டுப் பாடாதல், இடநிறுத்தங்கள், மௌனங்கள், மில்லம் சொல்லாததைக் குறிப்பால் சொல்லி விடுகிறார், சொல்லாமலேயே தன் உலகத்தையே மூழ்கியாய் விரித்துக் காட்டி விடுகிறார். இவையெல்லாம் சரேந்த எளிதில் வேறொரு யாரும் பின்பற்ற முடியாத (inimitable) ஒரு பாணியை அவர் உருவாக்கிக் கொண்டுள்ளார். எம்.பி.ராமநாதன் தன்குரலின் கட்டுபாடுகளை மீற விளம்பகாலத்தில் பாடாததை வழக்கமாகக் கிக் கொள்ள, அது அவருடைய சமகாலத்தவர்களிடமிருந்து அவரதைத் தனித்துக் காட்டியது. சங்கீதப் பிரமேகளுக்கு இவர்களின் இக்கட்டுப்பாடுகளே ஒரு மறமுகமான அருளானது. கடவுள் இவர்களுக்கு இயற்கையாய் வரம் அளிக்காவிடினும், இவர்கள் தம் கலையினால் கடவுள்களை மகிழ்வித்தனர். பாடகர்களின் பாடகர்கள் என்று அவர்களுக்குத் தகுந்த அங்கீகாரத்தையே சங்கீத உலகம் அவர்களுக்குக் கொடுத்ததுள்ளது.

வரத்தமளிக் கும் இன்றைய சமீழலில், சில பிரகாசமான சிறு விஷயங்களும் இருக்கின்றன. இந்தச் சோகநிலை நூற்பதங்களில் தொடங்கியது தான். என்னவிட மித்தவயதினர், இருபதுகளையும், முப்பதுகளையும் இச்சீரழிவின் ஆரம்பமாகச் சொல்வார்கள், ஆனால் அதைப் பற்றி எனக்குத் தெரியாது.

மலேலோட்டமாய் இந்தக் கட்டுரையைப் பிக்கும் வாசகர்கள் நான் குறுகிய மனப்பான்மையுடன் (இசையில்) தமிழர்களின் பங்களிப்புக்கு ஒருதலைப் பட்சமாக இருப்பதாகக் குற்றம் சாட்டலாம். தமிழனாக இருப்பதினால் இதையே நான் வகுவாய் மறுக்க முடியாது. பாரபட்சமற்ற வாசகர் நான் சார்பின்றி, சரித்திரத்துக்கு உணமையாய் இருப்பதில் அக்கறையாக காட்டியிருப்பதை உணர்வார் என எதிர்பார்க்கத் தான் முடியும்.

என் தரப்பில் நான் இந்த ஓப்புதல் வாக்குமூலத்தைத் தான் கொடுக்கமுடியும். என்னவிடடால், வாய்ப்பாட்டுக் கச்சேரியினில் தன் குரல் வளத்தால் நம்மமையக்கூம் பாலமுரளிகிருஷ்ணாவின் பாட்டைக் கடைபிடித்து விட ஒரு இந்துஸ்தானி கச்சேரிக் குப்போவத்தை தான் நான் விரும்புவனே, பீம்சனே ஜோஷியையோ, குமார் கந்தர்வாவையோ அல்லது கிஷோரி அமோன்கரையோ கடைபிடிக்க. ஆமிர் கான் நம்ம அழைத்துச் செல்லும் உலகத்தை இன்றைய கர்நாடக இசைக் கலைஞர் எவராலும் அடையமுடியாது. இதற்கு நாற்பதுகளிலிருந்து தற்கில பரவியிருக்கும் சீ ரழிவகோரணம்.

வார்த்தைகளைக் கொண்டு குழப்பாமல் வளிப்படியாய் ஒன்றை நான் சொல்லித்தான் ஆக வண்டும். தற்கின் கர்நாடக இசைச் சமூக வடக்கின் இசைச் சமூகம் குமுற்றிலும் வித்தியாசமானது. தற்கின் சமூகலில் எங்கோ மஹாராஷ்டிரத்திலிருந்து வந்த குமார் கந்தர்வாவை அவர்கள் நேசித்தனர், படகூலாம் அலிகானிடம் மயங்கினர். வறேறு கிரகத்தவர் போல அவர்களைப் புண்படுத்தும் இரகத்ததுடன் நடத்தவில்லை. எஸ்.ஜி.கிட்டப்பா, இரூபதங்களில் ஒரு அபிர்வமான கலைஞர், சூயமாய் கற்ற பாடகர், அவருடைய பாடல்கைக் கடைக்பல் நிறுமலை திரத்திலிருந்து பயணித்து குமுறும் மக்களைக் கும் வசீ கர்நத் திரக் குரல் பட்டைத் தவர், கர்நாடக இசையின் பரூர்வங்களையே தன் மந்திரத்தால் கட்டிப்போட்டவர், அத்தகையை கிட்டப்பா உஸ்தாத் அப்துல் கரீம் கானத்தை தன் குரூவாய் கருதினார். திரும்பத் திரும்பக் குத்திக் காட்டப்படும் தற்கின் பழமவைத்ததுக்கு இசை ரசனையில் அத்தகையை பரந்த மனப்பான்மை இருந்தது. இன்றும், இந்தச் சீ ரழிந்த காலத்திலும், இந்த பரந்த நோக்கு இருக்கிறது. பிரஜமஹராஜ் பற்றியோ, அம்ஜத் அலிகான் பற்றியோ அவர்கள் பசேவத்தைக் கட்டால் தரியும். இத்தகையை பரந்த நோக்கின் ஒரு சிறுஅளவு கட்ட வடக்கிந்திய இசைச் சமூகலில் பர்க்க முடியாது. அங்கு காணக் கட்டிய மறும்மொழிகள் இகழ்ச்சி, அலட்சியம், இளக்காரம் என்று படிப்படியாய் குறந்தது கொண்டே போகும்.

தற்கின் இன்றைய பண்பாட்டுச் சீ ரழிவூச் சமூகலிலும், முந்தைய காலம் போலல்லாது கர்நாடக இசையைக் கடைக்பவர்களின் எண்ணிக்கை பெருமளவில் குறந்தது போய் விட்ட போதிலும், இன்று வடக்கில் மக்களிடையே சாஸ்திரீய சங்கீதம் மதிப்பு பெற்றுள்ள சூபிட் சமான காலத்தில் இரூபத்தாய் சொல்லப்படும் இந்துஸ்தானி சங்கீதத்தாக்கு இரூபத்தை விட அது அதிகமான அளவில் மக்கள் செல்வாக்கைக் கர்நாடக சங்கீதம் பெற்றுள்ளது. இங்குதான் நான் தொல் காப்பிய காலத்திலிருந்து பாபநாசம் சிவன் வரையில் தடம் கண்டுகுபிடித்த சரித்திரம் தன் அழிக்க முடியாத அடையாள முத்திரையை விட்டுச் சென்றுள்ளது.

vswaminathan.venkat@gmail.com