தமிழிசைக் கல்வி ஆராய்ச்சிக் கழகமும்
அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழக
நுண்கலைப்புலமும்
இணைந்து நடத்தும்

இரண்டாம் பன்னாட்டு இசைத்தமிழ் மாநாடு – 2026

இடம்: அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம்,
நாள்: 4,5,6 ஆகஸ்டு 2026

தண்ணிசைத்தமிழ் – 2

ஆய்வுக்கட்டுரைத் தொகுப்பு

பதிப்பாசிரியர்:
சத்திரம் உத்தமன்

THAMIZHISAI ACADEMY AND RESEARCH FOUNDATION
தமிழிசைக் கல்வி ஆராய்ச்சிக் கழகம்
No.20/BA Kudi Theru, Sathiram, Ilayaperumalnallur PO,
Jayankondacholapuram, Ariyalur Dt, Tamil Nadu – 612903
CIN: U90009TN2023NPL161773 (A Non-profit Entity)

தமிழிசைக் கல்வி ஆராய்ச்சிக் கழகமும்
அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழக
நுண்கலைப்புலமும்
இணைந்து நடத்தும்

இரண்டாம் பன்னாட்டு இசைத்தமிழ் மாநாடு – 2026

இடம்: அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம்,
நாள்: 4,5,6 ஆகஸ்டு 2026

தண்ணிசைத்தமிழ் – 2

ஆய்வுக்கட்டுரைத் தொகுப்பு

வெளியீடு

THAMIZHISAI ACADEMY AND RESEARCH FOUNDATION
தமிழிசைக் கல்வி ஆராய்ச்சிக் கழகம்
No.20/BA Kudi Theru, Sathiram, Ilayaperumalnallur PO,
Jayankondacholapuram, Ariyalur Dt, Tamil Nadu – 612903
CIN: U90009TN2023NPL161773 (A Non-profit Entity)

1. பத்மஸ்ரீ திரு. கே. என். தண்டாயுதபாணி பிள்ளையின் பதங்கள் - ஒரு பார்வை. 3
2. Yāzh to Saraswati Veena: Evolution of Tamil String Instruments in Literary and Historical Perspectives 8
3. Contributions of Tamizh Isai by Papanasam Sivan – A Multi- Facetted Personality. 14
4. தமிழ்த் திரையிசை மரபு 19
5. தமிழிசையில் அரையர் சேவையும் கணியான் கூத்தும் 24
6. Royal Patrons and the Preservation of Music Heritage: Tanjore Marathas' Contribution to Carnatic Music 28
7. Therapeutical aspects in Panniruthirumurai - Ancient Tamil Literature aiding Music Therapy 33
8. சிலம்பின் வழி வந்த யாழ்நூல் 39
9. பரதநாட்டியத்தில் தமிழிசை 46
10. Tamil Isai and Isai Tamil: A Comparative Study of Concept, Scope, and Cultural Significance 52
11. Folk Music and Folk Music Instruments 57
12. The Musical Philosophy of Bharata Muni in Natyasastra 64
13. நவீன தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியில் தமிழிசை - ஒரு ஆய்வு 70
14. குறவஞ்சி நாட்டிய நாடகமும் தமிழிசையும் 75
15. தமிழர் இசையும் ஆடலும் - சிலப்பதிகாரத்தை அடிப்படையாக் கொண்ட ஆய்வு 82
16. Archaeological Sources of Tamil Music in the Cultural Heritage of Sri Lankan Tamils. 87
17. பாரம்பரியக் கலைகளில் தமிழிசை: கிராமிய மேடை நாடகங்களின் இசையும் கிராமப்புற மக்களின் மகிழ்ச்சியும் 94
18. பரதநாட்டியத்தில் தமிழிசை 101
19. சூளாமணி காப்பியத்தில் வெளிப்படும் இசை மரபுக் கூறுகள் 107
20. தேவாரப் பாடல்களில் தமிழ் இசைக் கருவிகள்-1 111
21. நாடோடி கதைகளில் வீணை: ஓர் பண்பாட்டு ஆய்வு 115

22. தாளங்களே கோர்வைகளை உருவாக்குவதற்கான வழி....................................122
23. Tamil Isai and Isai Tamil: A Comparative Study of Concept, Scope, and Cultural Significance 127
24. பதம், குறத்தி பரத உருப்படிகளில் தமிழிசை 131
25. Rāga and Rasa: Navarasa, Musical Structure, and Emotional Expression in Carnatic Music 136
26. பக்தி நெறிக்கால தமிழ் இசை - சமயத்தோடு இணைந்த சமூக மாற்றங்களின் பன்முகப்பார்வை 144
27. மட்டக்களப்பில் சிந்துப் பாடலின் வளர்ச்சி 151
28. "வள்ளலார் பாடல்களில் இசை" 158
29. தமிழிசையின் எதிர்காலம்: டிஜிட்டல் யுகத்தில் தமிழிசையின் பரிணாமம்: சவால்களும் வாய்ப்புகளும்....................................162
30. பரதநாட்டியத்தில் தமிழிசை 167
31. திணைமாலை நூற்றைம்பதில் பண்கள் 170
32. வண்ணங்கள் – தமிழிசையின் பாரம்பரிய இசைப்பாடல் வகை 177
33. தமிழிசை கற்றல் கற்பித்தல் முறைகள்....................................182
34. தமிழிசையின் எதிர்காலம்: சவால்களும் வளர்ச்சிக்கான வாய்ப்புகளும்............187
35. கோடீஸ்வர ஐயரின் 72 மேளகர்த்தா கீர்த்தனைகளில் தமிழிசை மரபின் வெளிப்பாடு....................................194
36. கீர்த்தனையில் தமிழிசை....................................201

பத்மஸ்ரீ திரு. கே. என். தண்டாயுதபாணி பிள்ளையின் பதங்கள் - ஒரு பார்வை

M. Meenakshi
Research scholar,
Guide: Prof Dr.V.V.Meenakshi Jayakumar,
Tamil Isai Kalloori.

சுருக்கம்

தமிழ் வாக்கேயக்காரர்களில் ஒருவரான திரு.கே. என். தண்டாயுதபாணி பிள்ளை பல வர்ணங்கள், ஜதீஸ்வரங்கள், பதங்கள், தில்லானாக்கள் இயற்றியுள்ளார். இவற்றில் ஒரு முக்கிய ஒரு உருப்படியான பதத்தை இந்த கட்டுரையில் காணலாம்.

முக்கிய சொற்கள்

- பதம்
- பாவம்
- விபாவம்
- அனுபாவம்
- சாத்விக பாவம்
- நாயகி பேதா
- சஞ்சாரி

முன்னுரை

வாக்கேயக்காரர்கள் பாடல்கள் எழுதுவதிலும் இசை அமைப்பதிலும் தனித்திறமை கொண்டவர்கள் அத்தகைய பன்முகத் திறமை கொண்ட வாக்கேயக்காரரான திரு.கே. என்.தண்டாயுதபாணி பிள்ளையின் பதங்களின் பகுப்பாய்வை பார்ப்போம்.

இவர் 1921 ஜூலை 14 அன்று காரைக்காலில் திரு ஏ.கே. நடேசன் பிள்ளை மற்றும் திருமதி. சுப்பம்மாள் ஆகியோருக்கு மகனாக பிறந்தார். இவர் தனது 7 வயது முதல் 12 வயது வரை தன் தந்தையிடம் கர்நாடக இசையைக் கற்றார். பின்னர் இவர் பரதநாட்டியத்தில் ஆர்வம் கொண்டு, அதனை காட்டுமன்னார் கோவிலில் உள்ள தனது பெரிய மாமா ராதாகிருஷ்ண பிள்ளை மற்றும் முத்துக்குமார நட்டுவனாரிடம் பயின்றார். இவர் இசை ஆசிரியராக தனது வாழ்க்கையை தொடங்கி பின்னர் நடன ஆசிரியராக ஆனார்.

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

பின்னர் 1959இல் நாட்டிய கலாலயம் என்ற நடனப் பள்ளியை தொடங்கினார். இவர் கலாக்ஷேத்ராவில் பணிபுரிந்த போது பந்தநல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம் பிள்ளையின் பாணியை தழுவி, அதில் சிறு சிறு மாறுதல்களை செய்து அவர் தனக்கென்று ஒரு பாணியை உருவாக்கினார். இதுவே தற்போது கே. என். தண்டாயுதபாணி பிள்ளையின் பாணி என்று அழைக்கப்படுகிறது.

இவர் இயற்றிய அடவுகள் மொத்தம் 12 அதில் ஒவ்வொன்றும் 8 மாறுபாடுகளை கொண்டிருக்கும். அவருடைய அனைத்து அடவுகளும் ஆதிதாளத்தில் மட்டுமே அமைக்கப்பட்டுள்ளன. இவர் 1974 ஆம் ஆண்டில் காலமானார்.

திரு. கே.என். தண்டாயுதபாணி பிள்ளை இயற்றிய பதங்கள்

முற்காலமான மராட்டிய மற்றும் நாயக்கர் காலத்தில் இருந்த இசைக் கலைஞர்கள் தெலுங்கு மொழியில் மட்டுமே பாடல்களை இயற்றியுள்ளனர். அவ்வாறு இயற்றிய பாடல்கள் அனைத்துமே ஸ்ருங்கார ரசம் கொண்ட பாடல்களாகவே இருந்தது. எனவே, இந்த பாடல்களின் கருத்துக்களை சிறு குழந்தைகள் உள்வாங்கி, அதற்கு ஏற்ற வகையில் அபிநயம் செய்ய கடினமாக இருந்தது. திரு. கே. என் தண்டாயுதபாணி பிள்ளை அவர்கள் எல்லா வயதினரும் பொருள் உணர்ந்து அபிநயம் செய்து ஆடக்கூடிய வகையில் பாடல்களை இயற்றினார். பக்தி பாவம் கொண்ட பாடல்களை இயற்றியதோடு மட்டுமல்லாமல், மொழியில் மாற்றத்தை ஏற்படுத்தி ஆடுபவர்களும், காண்பவர்களும் பாடலின் கருத்தை புரிந்து கொள்ளும் வகையில் தமிழ் மொழியில் பாடல்களை இயற்றத் துவங்கினார்.

இவர் 10 பதவர்ணங்கள் 9 ஜதீஸ்வரங்கள்,13 தில்லானாக்கள், 7 கீர்த்தனைகள்,2 பதங்கள் போன்ற இன்னும் சில உருப்படிகளும் இயற்றியுள்ளார்.

பதம்

பதம் என்பது பரதநாட்டிய மார்க்கத்தில் இடம்பெறும் ஒரு முக்கிய அபிநய நடன உருப்படி ஆகும். பதம் என்றால் சொல், மெதுவாக, முதிர்ச்சி என்றும் பொருள் கொள்ளலாம். இதில் முகபாவம், கண் அசைவு, கை முத்திரைகள், உடல் மொழிக் கொண்டு உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துவதே ஆகும். ரசா- பாவங்களை அழகாக வெளிப்படுத்தக்கூடிய ஒரு உருப்படி இந்தப் பதம். இதன் அமைப்பு பல்லவி,அனு பல்லவி மற்றும் பல சரணங்கள் கொண்டவை. பல்லவியிலேயே பாட்டின் கருத்து காட்டப்படும் , அனுபல்லவியிலும் சரணத்திலும் அந்தக் கருத்துக்களை விரிவாக கூறப்படும். பதங்கள் பெரும்பாலும் நாயகா, நாயகியின் பல்வேறு மனோபாவங்களையும் காதலின் பிரிவு மற்றும் கூடலில் விளைந்த பாவங்களை கூறும் விதமாகவும் உள்ளது.

திரு.கே.என் தண்டாயுதபாணி பிள்ளை அவர்கள் இயற்றிய பதங்கள் 2. அதில் ஒன்று, தோடி ராகத்திலும், மிஸ்ரச் சாப்பு தாளத்திலும், அமைந்த ‘ஏன் இந்த வர்மம் சொல்லையா’ என்னும் பதத்தை ஸ்ருங்கார பாவத்தில் இயற்றியுள்ளார். இந்த பதத்தில்

வரும் விபாவம், அனுபாவம், சாத்விக பாவம் மற்றும் சஞ்சாரி பற்றிய ஒரு கலந்தாய்வை காணலாம்.

விபாவம்

விபாவம் என்பது பாவம் தோன்றுவதற்கான காரணம். இதில் இரண்டு வகை உண்டு. ஆலம்பன விபாவம் மற்றும் உதீபன விபாவம்.

நாயகி - காதலால் வாடும் தலைவி, நாயகன்- செந்தூர் முருகன், முன்பு அன்பு காட்டியவர் இப்பொழுது வராமல் புறக்கணிப்பதை இந்த பதத்தின் ஆலம்பன விபாவமாகவும்,

நாயகன் வராதிருத்தல், அன்றொரு நாள் வனத்தில் வாரி அணைத்தவர் இன்று வராமல் புறக்கணித்தல், அவர் அமுதென்றும் மொழி என்றும் பேசிய பழைய நினைவுகள், செந்தூர் நகரில் வாழும் சண்முகனின் நினைவு சின்னங்கள், இன்னொரு மாதருடன் சேர்ந்திருப்பாரோ என்ற சந்தேகம் போன்றவற்றை இந்த பதத்தில் உள்ள உதீபன விபாவமாகவும் தோன்றுகிறது.

அனுபாவம்

அனுபாவம் என்பது உள்ளத்தில் தோன்றும் உணர்ச்சியை வெளியில் வெளிப்படுத்தும் வகையில் முகம், கண், கை மற்றும் உடல் மொழியால் தெரியப்படுத்துவது.

இந்தப் பதத்தில் 'ஏன் இந்த வர்மம் சொல்லையா' என்பதற்கு கேள்வி கேட்கும் பார்வை, கைகளை நீட்டி முறையிடல், சொல்லும்படி கெஞ்சுதல் போன்ற உடல் மற்றும் அங்கு அசைவுகளால் வெளிப்படுத்துதல். 'தான் என்ற கர்வம் கொண்ட பெண் அல்லவே'என்பதற்கு தாழ்மையாக தான் அவ்வளவு அகங்காரம் கொண்ட பெண் இல்லை என செய்கைக் காட்டல் மற்றும் மெதுவாக நடந்து சோர்வான உடல் நிலையை காண்பித்தல், 'அன்றொரு நாள் வனத்தில் வாரி அணைத்த போது அமுதென்று தமிழ் என்றும் மொழிந்ததை நினையாது'என்னும் இந்த வரிகளுக்கு முன்பு இருந்த மகிழ்ச்சியான தருணங்களை நினைவில் கொண்டு ஸ்ருங்கார பாவங்களை வெளிப்படுத்துதல் போன்றவற்றை இங்கு அனுபாவமாக தோன்றுகிறது.

சாத்விக பாவம்

சாத்வீக பாகம் என்பது உள்ளத்தில் ஆழமாக எழும் உணர்ச்சியால் தோன்றும் மாற்றங்கள் ஆகும். இந்த சாத்வீக பாவங்களின் எட்டு வகையை இந்த பதத்தினோடு ஒப்பிட்டு பார்க்கலாம்.

இந்த பதத்தில் சாத்விக பாவமாக முதலாவதாக தோன்றுவது, அஸ்ரு (கண்ணீர்) ஏனென்றால் நாயகன் வராதிருப்பதை எண்ணி நாயகி வருந்துகிறாள். இரண்டாவதாக ஸ்வேதம்(வியர்வை), நாயகன் திரும்ப வருவாரோ, மாட்டாரோ என்ற பதட்டத்தால் தோன்றும் வியர்வை. மூன்றாவதாக, வேப்பது (நடுக்கம்), நாயகிக்கு ஏற்பட்ட பதட்டம் சோகம் மற்றும் ஏக்கத்தால் வரும் நடுக்கம். நான்காவதாக, ஸ்வர பேதம் (குரல் மாற்றம்) நாயகனிடம் தழுதழுத்த குறளில் ஏன் வரவில்லை என்று கேட்பதால் தோன்றும் குரல்

மாற்றம். ஐந்தாவதாக, ஸ்தம்பம் (உறைதல்)நாயகி நாயகன் அலட்சியத்தை நினைத்தும், வராமல் இருப்பதை நினைத்தும் உறைதல்.ஆறாவதாக, ரோமஞ்சம் (மயிர் கூச்சம்) நாயகனிடம் அவளை வாரி அனைத்து கொண்டதையும், பழைய நினைவுகளையும் நினைத்தும் மயிர் கூச்சரித்து போதல். ஏழாவதாக, பிரளயம் (மயக்கநிலை) மனவேதனையின் உச்சமாக இருப்பதனால் மிக்க சோர்வு அடைந்து மயக்க நிலைக்கு செல்லுதல். எட்டாவதாக, வைவர்ணம் (நிற மாறுபாடு) நாயகன் தன்னை காண வராததால் ஏற்படும் கோபம், எரிச்சல் போன்றவற்றால் உடலின் நிறம் மாறுபடுதல்

திரு.கே.என். தண்டாயுதபாணி பிள்ளை அவர்கள் இந்த எட்டு சாத்விக பாவத்தை ஒரே பதத்தில் சுலபமாக காட்டும் படி வரிகள் அமைத்துள்ளதை காணலாம்.

சஞ்சாரி

சஞ்சாரி என்பது உணர்ச்சியை வெளிக்காட்ட உறுதுணை புரியும் மாறுபட்ட உள் உணர்வு பாவங்கள் கொண்டவை. உதாரணமாக, ஏமாற்றம், மகிழ்ச்சி, தூக்கமின்மை, பொறாமை ஆகியவை சஞ்சாரி பாவத்திற்கான ஒரு சில சான்றுகள் ஆகும்.

இந்த பதத்திற்கு ஏற்ற சஞ்சாரியாக, பதத்தின் பல்லவியில் வரும் வரிகளுக்கு நாயகி தன் நாயகன் வராமல் இருப்பதனால் ஏற்படும் விரகத்தை சஞ்சாரியாக காண்பிக்கலாம். உதாரணமாக, குளிர்ந்த நிலவின் ஒளி தன்மேல் பட்டதும் சுடுதல், உணவு உண்ணாமல் இளைத்து போதல், பஞ்சு மெத்தையில் படுத்தாலும் முள் குத்துவது போல் உணர்தல், குயில்கள் கூவுவது கேட்பதற்கு இனிமையாக இருந்தாலும் கேட்கப் பிடிக்காத இருத்தல்.அதேபோல் இரண்டாவது சரணத்தில் வரும் முதல் இரண்டு வரிகளான, வனத்தில் வாரி அனைத்ததும், அமுதென்றும் தமிழென்றும் மொழிந்ததை சஞ்சாரியாக, நாயகி தன்னை அலங்கரித்துக் கொண்டு நாயகனை காண செல்வதையும், அவள் பாடுவதையும் வீணை வாசிப்பதையும் அதை நாயகன் ரசிப்பதையும் காண்பித்து பின் இப்படி இருந்தவன் இன்று மாறிவிட்டதை எண்ணி வேதனை அடைவதை காண்பிக்கலாம்.

இவ்வாறாக, இந்த பதத்தில் வரும் சிருங்காரம், விரகம், சாத்விக பாவம் என்று அபிநயத்திற்கு முக்கியத்துவம் தரும்படி நிறைய வரிகளை தண்டாயுதபாணி பிள்ளை அவர்கள் எழுதியுள்ளார். இத்தகைய பதமானது நடன மாந்தர்க்கு, கருத்தினை பல பரிமாணங்களில் வெளிக்காட்ட போதுமான வாய்ப்பு உள்ளதையும் காண முடிகிறது. திரு. கே. என் தண்டாயுதபாணி பிள்ளையின் மற்றொரு பதமான, சண்முகப்பிரியா ராகத்திலும், ரூபகத் தாளத்திலும் அமைந்த 'யாரடி இந்த வாசலில் ஆர்ப்பாட்டம் செய்தவன்' எனத் தொடங்கும் இந்த பதமானது, சற்று வித்தியாசமான ஒன்றாகும்.

நாயிகா பேதாவின் வகைகளில் ஒன்றான,சாமான்ய நாயிகாவின் வகையில் எழுதப்பட்டுள்ளது.

மூன்று நாயிகாவின் விளக்கம்:

ஸ்வியா: திருமணமான மனைவி தனது கணவனுடன் மட்டுமே வாழ்பவள் ஸ்வியா என்று அழைக்கப்படுகிறாள்.

பராக்யா: தனது கணவனை தவிர்த்து வேறு ஒரு நபரை மனதில் நினைத்திருப்பவள் பராக்யா எனப்படுகிறாள்.

சாமான்ய: விலைமாது, பொதுமகள் என குறிப்பிட்ட ஒருவருக்கே உரியவள் அல்லாத நாயகி சாமான்ய என்று அழைக்கப்படுகிறாள்.

பதத்தின் முக்கிய அம்சங்கள்:

இப்பதம் நாயிகா பேதத்தில் ஒன்றான சாமான்ய நாயிகாவின் அடிப்படையில் அமைந்ததாகும். அது மட்டுமல்லாமல், நாயகன் என்ற ஒரு குறிப்பிட்ட நபரை சுட்டிக்காட்டாமல் சிவன், திருமால், முருகன் மற்றும் பிரம்மனை குறிப்பிட்டுள்ளது மற்றொரு அம்சமாகும். இந்த பதத்தின் கடைசி வரிகளான முடுகில் 'யாராயிருந்தா என்னடி ஆறாயிரம் பொன் கேளடி' என்று கூறுவது சாமான்ய நாயிகாவை உறுதி செய்கிறது. இந்த பாடலின் பாவம் ஸ்ருங்கார ரசமாகவும் உள்ளது.

சஞ்சாரி

இந்த பதத்திற்கு ஏற்ற சஞ்சாரியாக நாயகி வாசலில் பூப்பறித்துக் கொண்டிருக்கும் பொழுது நாயகன் பூக்களை தட்டி விடுவதைப் போன்றும்,வாசலில் கோலம் போடும்பொழுது அதில் நாயகன் தண்ணீர் ஊற்றி விடுவதைப் போலவும், ஏற்றி வைத்த விளக்கை நாயகன் அணைத்து விடுவதை போலவும், இவ்வளவு ஆர்ப்பாட்டங்களை செய்பவன் எவன் என்று நாயகி தேடுவதை சஞ்சாரியாக காண்பிக்கலாம்.

முடிவுரை

திரு. கே.என் தண்டாயுதபாணி பிள்ளையின் இந்த இரண்டு பதங்களும் முற்றிலும் வேறுபட்ட ஒன்றாக திகழ்கிறது. காரணம், முதல் பதமானது, தனது நாயகன் வராததை எண்ணி வருந்துவதையும்,பழைய நினைவுகளை எண்ணி ஏங்குவது போலவும் எழுதப்பட்டிருந்தது. ஆனால் மற்றொரு பதமோ, முற்றிலும் மாறுபட்டு சாமான்ய நாயிகாவின் அடிப்படையில் எழுதப்பட்டுள்ளது. இந்த இரண்டு பதங்களும் நடன மங்கையின் அபிநயத்திற்கு ஒரு சவாலாக திகழக்கூடிய பதங்களாகும்.

துணை நூல் பட்டியல்

1. ஆடலிசையமுதம் (திரு.கே. என்.தண்டாயுதபாணி பிள்ளை)
2. Life and contributions of KND (Dr. Uma Anand).
3. Prayatnam (a course book for the study and Bharatanatyam) Volume 2.

Yāzh to Saraswati Veena: Evolution of Tamil String Instruments in Literary and Historical Perspectives

Dr. Shobana Swaminathan
Associate Professor, School of Music and Fine Arts, Vels University, Chennai
Assistant Professor, Aria University, California, U.S.A.

Abstract

The Yāzh occupies a unique position in the history of Tamil music as one of the earliest string instruments described in classical literature. Revered in Sangam poetry and elaborately discussed in *Silappadikaram*, the Yāzh symbolized the sophistication of ancient Tamil musical culture. However, with the gradual evolution of musical aesthetics, tonal systems, and performance practices, the Yāzh disappeared from mainstream usage and was succeeded by the Veena, culminating in the modern Saraswati Veena. This paper examines the historical transition from the Yāzh to the Saraswati Veena through literary references, performing traditions and temple iconography. It explores that while the structural characteristics of the two instruments differ considerably, the Saraswati Veena represents a continuation of the ancient Tamil string tradition adapted to the evolving requirements of South Indian classical music.

Keywords: Yāzh, Veenai, Saraswati Veena, Tamil Music, Sangam Literature, Silappadikaram, Carnatic Music, pann.

Introduction

The musical heritage of Tamil Nadu is among the oldest continuous traditions in the world. Ancient Tamil literature reveals a society in which music formed an integral component of religious, social, and artistic life. Among the instruments celebrated in early Tamil texts, the Yāzh stands out as the most primitive string instrument.

Over the centuries, profound transformations occurred in South Indian music both in theory and practices. The emergence of more elaborate melodic frameworks, musical forms and compositions, the increasing importance of gamakas (ornamentations), and the gradual development of what would later become the Carnatic tradition necessitated instruments with greater tonal flexibility. These changes contributed to the decline of the Yāzh and the rise of Veena that offered more scope as a Solo and an accompanying instrument.

This paper traces this evolution through textual and historical evidence, examining how the ancient Yāzh tradition survived in transformed form through the Saraswati Veena.

The Yāzh in Sangam Literature

The earliest evidence for the Yāzh is found in the corpus of Sangam literature (ca. 300 BCE–300 CE). Literary compilations such as *Akananuru*, *Purananuru*, *Kurunthokai*, *Natrinai*, *Paripadal*, and *Perumpanarruppadai* contain references to the instrument and its performers.

During Sangam period the Tamil landscape was divided into five ecological regions with a specific melody and its specific variant of the yazh namely Kurinji Yazh for mountainous region, Mullai Yazh for Forest region, Marutha Yazh for Agricultural region, Neithal Yazh for Coastal region and Palai Yazh for the desert regions. The artisan who played the instrument were the Pāṇar, who travelled between royal courts and settlements singing poems and accompanying themselves on the instrument. Their role in preserving and disseminating Tamil culture is repeatedly acknowledged in Sangam poetry.

A notable verse from *Perumpanarruppadai* celebrates the artistry of Yāzh players and the emotional power of their music.

pon-vārndhanna puri-aḍangu narampin in-kural sīri-yāzh ida-vayin tazhīi

The above verse refers -the craftsmanship of the instrument (*narambu* – strings), its aesthetic beauty is compared to gold, and its sweet melodious tone (*in-kural*).

Tamil sources mention several varieties of Yāzh namely Peri Yāzh (21 strings), Seeri Yāzh (7 strings),Makara Yāzh (19 strings), Sakota Yāzh (14 strings) ,Vil Yāzh (bow-shaped form), etc.

The classification suggests a sophisticated understanding of instrumental design and tuning systems. Scholars generally describe the Yāzh as a harp-like instrument whose strings were tuned to predetermined pitches corresponding to specific musical modes or Panns.

Yāzh in *Silappadikaram*

The most comprehensive account of ancient Tamil music appears in *Silappadikaram*, the celebrated epic composed by Ilango Adigal. The text constitutes one of the earliest sources for understanding Tamil musicology and performance traditions.

The *Arangetru Kathai* and related sections discuss: Musical modes (Panns),Rhythmic structures,Instrumental classifications and Performance conventions.

The Yāzh occupies a central place within this framework. The text reveals a highly organized musical culture in which instrumental music functioned alongside dance and vocal performance.

Particularly valuable is the medieval commentary of Adiyarkkunallar, who provides detailed explanations regarding the construction, tuning, and usage of various Yāzh types. His observations suggest that the instrument was already regarded as an important cultural symbol by the time of his commentary.

Structural Characteristics of the Yāzh

The Yāzh differed fundamentally from later Veena forms. Its principal features included:

1. A curved wooden frame.
2. Multiple strings tuned to fixed pitches.
3. Absence of frets.
4. Resonating chamber carved from wood.
5. Direct plucking of strings.

Because each string represented a specific note, performers could produce pure and stable pitches and the instrument offered limited possibilities for altering pitch after plucking.

This characteristic would later become a major factor in its decline as South Indian music evolved toward greater melodic complexity.

The Emergence of the Veena Tradition

References to Veena are not available in the sangam literature and the earliest reference about Veena is found in ***Silappadikaram : Nārataṉ vīṇai nayanteri pāṭalum (6: 18 – 23)*** **.**

The hymns of the Saiva Nayanmars - **Kiṉṉaram muḻavam maḻalai yāzh vīṇai keḻuvukam pālaicey Kīḻkkōṭṭūr -** mentions about both yazh and veena**.** This gives clear evidence for the existence of both the instruments. Vaishnava Alvars too speak about Thumburu, Veena and Kinnaram in the following verse - **Kiṉṉaram muḻavam maḻalai yāḻ vīṇai kēḻavu kampālai cey Kīḻkkōṭṭūr.**

Temple inscriptions from the Pallava and Chola periods record the employment of musicians, dancers, and instrumentalists within temple establishments. Such evidence demonstrates the growing institutionalization of music and the increasing importance of Veena-type instruments.

The Sanskrit term "Vina" gradually entered Tamil usage as "Veenai," reflecting broader cultural and musicological exchanges.

Why Did the Yāzh Disappear?

The disappearance of the Yāzh appears to have resulted from a combination of musical and practical factors.

Development of Gamaka-Based Music:

One of the defining characteristics of Carnatic music is the extensive use of gamakas. These subtle oscillations and microtonal deflections are essential to raga expression.

Since the Yāzh employed fixed strings and its non-fretted nature, its capacity to render gamakas was limited.

Need for Greater Tonal Flexibility:

As musical systems evolved, performers required instruments capable of Pitch bending, more glides, Ornamentation and Dynamic modulation due to the development of more sahitya based compositions. The fretted Veena fulfilled these requirements more effectively than the Yāzh.

Adaptability to Raga Music:

The transition from ancient Pann-based systems to raga-oriented frameworks demanded greater flexibility in note production and intonation. The Veena accommodated these developments with relative ease.

According to Sambamoorthy (1960), these musical transformations were instrumental in establishing the Veena as the dominant South Indian string instrument.

Chola Contributions and Iconographic Evidence

The Chola period (9th–13th centuries CE) witnessed remarkable developments in music, dance, and temple culture.

Temple sculptures at Thanjavur, Darasuram, and Gangaikonda Cholapuram depict musicians playing a variety of string instruments. Art historians have interpreted some of these representations as transitional forms linking earlier harp traditions with later Veena designs.

The Chola courts patronized musicians extensively, encouraging experimentation and standardization in musical practice. This environment fostered the gradual evolution of the Veena into a sophisticated concert instrument.

The increasing prominence of temple-centered musical activity further strengthened the position of the Veena within South Indian culture.

The Saraswati Veena: Culmination of an Evolutionary Process

The modern Saraswati Veena emerged during the Vijayanagara and Nayaka periods (16th-17th Century). Principal features of the Veena include:

- Twenty-four fixed frets.
- Four main playing strings.
- Three drone strings.
- Large resonating body.
- Extended fingerboard with frets enabling gamakas.

Unlike the Yāzh, the Saraswati Veena allows continuous pitch variation through lateral pulling of strings across frets. This capability makes it exceptionally suited to the nuanced requirements of Carnatic ragas.

The association of the instrument with Goddess Saraswati further enhanced its symbolic status as an embodiment of learning, wisdom, and artistic excellence.

By the eighteenth century, the Saraswati Veena had become firmly established as the premier solo string instrument of South Indian classical music.

Continuity and Cultural Memory

Although the Yāzh disappeared from performance practice, its memory survived through literature, folklore, and scholarly discourse.

Several points of continuity connect the Yāzh and the Saraswati Veena:

- Both represent elite artistic traditions.
- Both function as solo and accompanying instruments.
- Both occupy prominent positions in Tamil cultural imagination.
- Both symbolize refinement, learning, and musical excellence.

Thus, the transition from Yāzh to Veena should be understood not merely as replacement but as adaptation and continuity within a living musical tradition.

Conclusion

The evolution from the Yāzh to the Saraswati Veena reflects the dynamic nature of Tamil musical culture. Literary evidence from Sangam poetry and *Silappadikaram* demonstrates the centrality of the Yāzh in ancient Tamil society. However, changing musical aesthetics, the increasing complexity of melodic structures, and the rise of gamaka-oriented performance practices gradually reduced the practical suitability of the instrument.

The Veena emerged as an effective response to these developments and eventually evolved into the Saraswati Veena, which remains a cornerstone of Carnatic music today. Far from representing a discontinuity, this transformation illustrates the capacity of Tamil musical traditions to preserve their heritage while adapting to new artistic possibilities.

References

Primary Sources

Adigal, Ilango. *Silappadikaram*. Edited by U. V. Swaminatha Iyer. Chennai: Tamil University Publications.

Purananuru. Edited by U. V. Swaminatha Iyer. Chennai: Tamil University.

Akananuru. Chennai: Tamil University Publications.

Paripadal. Chennai: Institute of Asian Studies.

Perumpanarruppadai. Chennai: Tamil University Publications.

Secondary Sources

Nilakanta Sastri, K. A. *The Cholas*. Chennai: University of Madras, 1955.
Ramanathan, S. *Studies in Tamil Music*. Chennai: University of Madras, 1979.
Sambamoorthy, P. *History of Indian Music*. Chennai: The Indian Music Publishing House, 1960.
Sambamoorthy, P. *South Indian Music*, Vols. I–VI. Chennai: The Indian Music Publishing House.
Sundaram, V. P. K. *Tamilisai Valam*. Chennai: International Institute of Tamil Studies, 1994.
Varadarajan, Mu. *History of Tamil Literature*. New Delhi: Sahitya Akademi.
Government of Tamil Nadu. *Studies on Ancient Tamil Musical Instruments*. Department of Archaeology Publications.
Zvelebil, Kamil. *The Smile of Murugan: On Tamil Literature of South India*. Leiden: E. J. Brill, 1973.

Contributions of Tamizh Isai by Papanasam Sivan – A Multi- Facetted Personality.

Dr. K.N. Deepa, Assistant Professor,
Vels University, Pallavaram, Chennai
Guest Lecturer (Veena), Tamilnadu Dr.J Jayalalitha Music and Fine Arts University,Chennai

Abstract

Papanasam Sivan's contribution to Tamil Isai through his classical compositions as well as film music has been immense. His versatility has proven worth through the roles that he adored from being an ardent lover of Tamil language to a composer, an actor and so on. He has been conferred with many awards and titles in recognition to his contributions. This article to recognize and applaud the multi-facetted personality that he is that manifested through his contributions to the Tamil Isai.
Keywords: *Tamil Isai, musical forms, Film music, ornamentations, characteristics*

Introduction

Papanasam Sivan was one of the highly regarded post Trinity composers. Amongst many Tamil composers, Papanasam Sivan's contributions were noteworthy right from pre Independence era. He is also called as "Tamilzh Thyagayya". He has composed more than 2500 compositions in all the forms of music such as Geethams, Varnams, Operas, Padams, Krithis, mostly in Tamil language. He has also written Thillanas and krithis in Sanskrit and few krithis in "Manipravalam" (composed using two languages). His contributions towards Tamil films cannot be ignored igniting the thirst for Independence. He was a multifaceted personality (Composer, Performer, Teacher, Actor, Harikatha Exponent, Freedom fighter).

Contributions to Tamil Films

He entered Tamil movies in the year 1933 through the movie "Seetha Kalyanam". His songs were in simple language that even a layman can understand. He also acted in 4 films. His music showcased his love towards Tamil language, filled with bhakti and philosophy. He began composing for Tamil films from "Pavalakodi" in 1934. He composed around 1000 songs for about 98 films and has been very popular in the time period.

Contributions towards Tamil Isai:

His vast contribution to Tamil compositions in almost all musical forms is a testimony to his devotion and love towards to the language. He always reiterated that Tamil has always been in his life, food and drink that he consumes and would spend his entire life in promoting Tamil Isai. His song gained popularity much before the Tamil Isai Movement which began in 1941.
His first composition was "*Unnai thuthikka Arul thaa*" in Raga Kuntalavarali. His Krithis exhibited the highest caliber of all the intricacies of the Classical Music. He incorporated all the beautiful elements of the classical music appropriately into his krithis. He composed 5 **Tana Varnams** (4 in Adhi talam and One Ata Tala varnam.), **6 Ragamalikas** (4 in Tamil &2 in Sanskrit), **NotteSwara Sahithya** in Behag. **Padams** such as Tamadamen Yen Swami (Todi), Mayilapur (Bilahari) were composed by him. He also composed **Operas** namely Sri Rama Charitha (Ragamalika with 24 ragas), and on Karaikkal Ammaiyar which has been published as "Isai Natakam" consisting of 11songs and 17 verses. All the verses were in the form of narrating the story and not trying to express their emotions which is seen in the other dance dramas that were composed by various other composers.

He composed **Krithis** on all deities especially on Ganesha, Karthikeya, Siva, Devi, Saraswathi. He has also composed krithis to glorify the **festivals**. Eg: *"Durga Lakshmi Saraswathi"* in Arabhi to signify the Dasara Festival. "*Kannaa Katharul*" in Madhyamavathy was written to celebrate the Diwali festival. With the intent of composing devotional music, he wrote songs as part of the bhajana tradition. Papanasam Sivan composed several bhajans that were sung or performed after "Thodayamangalam" in accordance to the Bhajana Sampradaya Padhhathi". He composed them in both Tamil and Sanskrit. For eg, one of the Tamil Devotional song was "Bhodendra Gurumurthy" on Bodhendra Swamigal.
For easy rendition he has also composed simple **Namavalis** both in Sanskrit and Tamil.,For eg: "*Gandadharane Kaatidum Bharane*". To develop devotion through meditation, uttering names of the deities, he composed songs called **"Kannigal**". Eg: *Bhumiyil Manida Jenmam* in Sindubhairavi. He also wrote lighter songs such as **Vazhinadai cindu** (supposed to be sung by the travelers in simple language emphasing on the good qualities who should possess) and **Nodicindu** (on mythological stories). His Krithis exhibited the "NavaBhakthi" (Nine phases of bhakthi). His compositions portrayed different emotions of a devotee. For eg: "*Sri Rama nama bhajanai sei*" in Atana Raga showcases one of the navabhakthi, *Keerthanam* (singing) , "*Unnai Inaithale inbam*" in Chenjurutti portrays the type of bhakthi ,*Smaranam* (remembarence).

Ornamental beauties of his composition:
Swaraaksharam was beautifully and aptly placed and used in his compositons. For eg. "*Maa Ramanan*" in Hindolam Raga where the beginning of the pallavi and the graha swara are both "Ma". He also aptly used the "Praasams" in his krithis. Aadhyaakshara prasam,

Dvithiyaakshara prasam and Anthyaprasam can be notable sighted in his compositions. Cittaswaram are beautifully inter woven into the compositions exploring the various swara combinations and phrases.

Contributions to Dance:

Papanasam Sivan composed 5 **pada Varnams** giving scope for rich and variety of abhinayas. There are 3 **Thillanas** that he composed for the dance form. He also mastered krithis in Nayaka – Nayaki bhavam under the form Padam. He also composed a krithi showcasing the glory of dance as an art form. He was very much involved with Kalakshetra School of Dance.

Notable features of Papanasam Sivan's Composition:

Papanasam Sivan's compositions showcased several beautiful elements of classical carnatic music to enrich its beauty further. He composed a krithi "*Sangita tirumurthigalai panindu thalai vananguvomey Maarga*" in raga Kedaragowlai paying tribute to musical trinity. He also paid his tribute to the great freedom fighters through the krithi "*Jaya Perigai Kottuvom en disaa thaalam yedhiroli muzhanga*", in Kambhoji raga. In this krithi he lists the names of the freedom fighters. He also composed separate krithis praising MahathmaGandhi and Bharathiyar.

His admiration towards musical trinity can be seen in his krthis where he incorporated their respective uniqueness in his compositions. Like Muthuswami Dikshithar, Papanasam Sivan has composed krithis with two angas and ending with madhyamakala sahithyam. Eg:"*Isane endha Yezhaikku iranga*" in raga chakravaham where madhyamakala sahithya beautifully interwoven with the krithi similar to the style of Dikshithar. Few compositions of Sivan's also had the raga names in the krithi as seen in the Dikshithar krithis For Eg: Keeravani,the raga of "*Devi neeye thunai*", appears in the krithi. Likewise Shanmuga priya raga is also mentioned in the Krithi "*Saravanabhavayenum*".

Krithi Kamakshi Gowri is similar to Syama Sastri's swarajathi.

He has also used apt solkattus for his krithis. "*Chidambaram ena*" in Kalyani, "*Idadhu padham thookki"* in Kamas are examples of beautiful solkattu being used. He also used differenet nadais in a krithi changing it perfectly according to the sahithyam. For eg, In "*Idadhu padham thooki*", the charanam is beautifully woven between Tisra and Chatusra nadai. The Erattai Kalai Krithis of Papanasam sivan bring out the raga bhavam and the deep rooted bhakthi of a devotee. For eg: "*Kapali*" in Mohanam and *"Kaana Kan Vendum"* in raga Kambhoji.

Tamizh Thyagayya:

Papanasam Sivan and Saint Thyagara had lot of similarties with respect to composing krithis. Papanasam sivan also sang and composed krithis out of pain, disappointments, and sorrow. He composed krithis with the structure of Pallavi, Anupallavi Charanam as seen in Thyagarajas krithis. Sivan composed krithis in various talams like Adi talam (eduppu at various places), Rupaka talam, Misrachapu, KandaChapu, Misra Ekam and Triputa Talam.

Some of the krithis are in the format of only pallavi and charanam where in some the entire krithi has same dhatu (Melody). In some krithis the charanam alone is seen with same dhatu and some had different dhatu for each of the charanam. The same format can be seen in compositions which had anupallavi also. Krithis with only two angas such as Pallavi and anupallavi were composed and madhyamaka sahithyam was introduced at the end .

Many of this krithis can be grouped and performed as a thematic concerts similar to the group krithis of Thyagaraja. He has composed atleast 10 Krithis on each of the dieties. Few examples of krithis on each deity are listed below "*Mooladhara murthy*" (Hamsadhwani), *"Gajavadhana karuna sadhana* (Sriranjani) on Lord Ganesha. "*Karthikeya Kangeya"* (Todi), "*Chitham Irangadhadhenyya*" (Sahana) on Subramanya. "*Kaana Kan Kodi*" (Kambhoji), "*Idadhu padam thooki"*(Kamas) on Siva, "*Unnai Allal Vere Gathi Illai*" (Kalyani), "*Mahalakshmi jaganmatha*"(Sankarabaranam) on Devi.

Papanasam Sivan has composed krithis mostly on ragas such as Todi, Karaharpriya and Kalyani as Thyagaraja did. There are about 21 krithis in raga Karaharapriya and the speciality is that he has composed krithis with each swara in the raga as its Graha Swara (Unlike Thyagaraja who did not compose with Ga, Ma and Dha are graha Swara). In raga Todi, there are about 21 krithis as well. Unlike Thyagaraja, he did not use Tarasthayi sadjam as Graha swara for his krithis. There are 28 krithis set in raga Kalyani exploring all facets of the raga. Step by step development of sangathis is another noteworthy similarity that is seen in both Thyagraja and Papanasam Sivan's composition. His Mudra "Ramadasa" clearly indicates that he is an ardent devotee of Lord Rama as Thyagaraja was. After seeing the similarities in the compositions of both Saint Thyagarja and Papanasam Sivan, Simizhi Sundaram Iyer conferred him the title "***Tamizh Thyagayya***" after a concert at Tiruvaiyyaru.

Conclusion:

Papanasam Sivan was highly regarded as a profilic composer in Tamil which is clearly visible through his compositions thus establishing a very pivotal place for generations. His contributions to Tamizh Isai is matchless. Some of his krithis have featured in films as well taking classical music to all kinds of masses. His compositions in Tamil language speaks volume about the multi-facetted personality that he was. They also displayed the love and deep admiration he had towards the Tamil language and to the musical trinity and creating

masterpiece krithis following their footsteps. In recognition to the vast contributions he has made, he was also given the title, "Sangeetha Kalanidhi" a year before his death. His krithis stand tall after years and will remain a masterclass for generations alongside musical trinity and other great vaggeyakaras.

References:

1. Tamizh Thyagayya, the life and music of Papanasam Sivan, Lec dem by Dr.Rukmani Ramani
2. S.R. Seethalekshmi, "A Study on the Compositions of Papanasam Sivan", Dept of Music, University of Madras, 1988
3. KJGanesh, "Papanasam Musical Compositions"
4. Papanasam Sivan - Inspirations And Expressions - Rajan Parrikar Music Archive
5. www.Rukmaniramani.com
6. P, R. Sivan ,"Kirtana Malai", Kalakshetra,Adyar, Madras, 1935,
7. Anjali Mohanan,Dr. V.Janaka Maya Devi, "Nine Phases of Bhakthi in the krithis of papanasam sivan compositions",Vol13, ISSOI, Swar Sindhu, Pg 365-369
8. Kirthanamalai , Vol 3, Dr. Rukamani Ramani, 198
9. Galaxy of Composers - PAPANASAM SIVAM
10. www.muruganand.com/wp-content/uploads/2020/12/P-Sivan.pdf
11. A musical journey through fifty years of Tamil Film Music | Music Unrestricted

தமிழ்த் திரையிசை மரபு

முனைவர் க.பிரீதா
தமிழ்த்துறைத் தலைவர்
சி.டி.டி.இ மகளிர் கல்லூரி
பெரம்பூர்
சென்னை 11
9444777441
preethailamaran@gmail.com
https://orcid.org/0009-0000-0371-350

முன்னுரை:

இந்திய கண்டத்தின் இசை என்பது கி .பி 13 ஆம் நூற்றாண்டுவரை தமிழ் செவ்வியல் இசையே. தமிழ் செவ்வியல் இசையுடன் அரேபிய இசையும் [Arabian Music] , பாரசீக இசையும் [Afganistan Music] ஒன்று கலந்த இசை இன்று 1 ஹிந்துஸ்தானி இசை என அழைக்கப்படுகிறது. இது முகலாய மன்னர்களின் படையெடுப்பின் பின்னால் அரசவை இசையாகவும் வளர்ச்சியடைந்ததுடன் பொழுது போக்கு இசையாகவும் வளர்ச்சியடைந்தது. பல்வேறு இசைகளின் தழுவலாக விளங்கும் இந்த இசையில் தமிழ் செவ்வியல் [கர்நாடாக இசை] இசையின் ராகம் பாடும் [ஆலாபனை]முறை பின்பற்றப்படுகின்றது. ஹிந்துஸ்தானி இசையில் ராகத்தை நீண்ட நேரம் ஆலாபனை செய்வது குறிப்பிடப்படும் அம்சமாகும்.

தமிழ்த் திரையிசை:

தமிழ் நாடகத் தலைமையாசிரியர் எனக் கருதப்படுபவர் திரு. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் ஆவார் 2 இங்கே சங்கரதாஸ் பற்றிக் குறிப்பிடுவதற்கான காரணம் என்னவென்றால் தற்காலத்தில் FUSION இசை என்று அறியப்படுகின்ற கலப்பிசையின் முன்னோடியே அவர் தான் என்பதைவலியுறுத்துவதற்காகவே.

நாடகங்களில் பாடப்படும் பாடல்களில் தமிழ் செவ்வியல் இசையையும் [கர்நாடக இசை] , நாட்டுப்புற இசையையும் பயன்படுத்திய அவர் , இரண்டு இசையையும் கலந்து ஒருவிதமான கலப்பிசையையும் உருவாக்கினார். பாமரர்கள் ரசிக்கும் அதே வேளையில் , பண்டிதர்கள் பாராட்டும் வகையிலும் பாடல்களை அமைத்து பாராட்டைப் பெற்றார். அதன் மூலம் படித்தவர்கள் மத்தியிலும் நாடகத்திற்கான அங்கீகாரத்தையும் பெற்றுக் கொடுத்தார். கர்நாடக இசையில் அமைந்த கீர்த்தனை மெட்டுக்களை அப்படியே தனது நாடகத்தில் வைத்துப் பாமர மக்கள் மத்தியில் அந்த வர்ண மெட்டுக்களை பிரபலப்படுத்தினார்.கர்நாடக இசை தெரியாத சாதாரண மக்கள் , கர்நாடக இசை கீர்த்தனைகளைக் கேட்கும் போது சுவாமிகளின் நாடகப்பாடல் மெட்டுக்களை அவர்கள் பாடுகிறார்கள் என்று சொல்லும் அளவுக்கு

பிரபல்யமாக்கியவர் சுவாமிகள் 3 என்பார் ஆய்வாளரும் சிறந்த பாடகருமான திரு. அரிமளம் பத்மநாபன்.இதனால் விளைந்த பயன் என்னவென்றால் செவ்வியல் இசையை பாமரரும் ரசிக்கும் வழக்கத்தை உருவாக்கியதே.அதனால் அன்றைய நாடக ரசிகர்களுக்கு ராகங்களைக் கேட்கும் பரீட்சயம் இருந்தது.

இவ்வாறான ஓர் சூழ்நிலையில் 1931 ஆம் வருடம் தமிழின் முதல் பேசும் படமான காளிதாஸ் வெளியானது.நாடக மேடைகளில் வெற்றி கண்ட நாடகங்களே திரைப்படமாகிய சூழ்நிலையில் பாடல்களும் படங்களில் இணைக்கப்பட்டன. தமிழ் நாடக மேடைகளில் தமிழ் செவ்வியல் இசையும் [கர்நாடக இசை] நாட்டுப்புற இசையும் ஓரளவு ஹிந்துஸ்தானி இசையும் கலந்த ஒரு கலவையாக இருந்தன என்பதற்கு S.G.கிட்டப்பா பாடி இன்று நமக்கு கிடைத்துள்ள இசைத்தட்டுப் பாடல்கள் சான்றாக உள்ளன என்பார் 4 இசை ஆய்வாளர் வாமனன்.

தமிழ்த் திரைப்பாடல்களில் இந்தி திரையிசையின் தாக்கம்:

தமிழ் செவ்வியல் இசையையும் நாட்டுப்புற இசையையும் பயன்படுத்தி வந்த தமிழ் சினிமாவை இந்தி சினிமாவின் மெல்லிசைப் பாங்கான பாடல்கள் 1940 களிலேயே ஆக்கிரமிக்கத் தொடங்கின. இந்தி பாடல்களின் மெல்லிசையின் இனிமையும் வாத்திய இசை இணைப்பும் பரந்து பட்ட மக்களைக் கவர்ந்ததில் வியப்பில்லை.அது இந்தியத் திரை இசையில் மிகுந்த செல்வாக்கு செலுத்தியது என்பதை யாரும் மறுத்துவிட முடியாது.தமிழ்த் திரை இசையிலும் இளையராஜாவின் வருகை வரை அதன் தாக்கம் அதிகமாகவே இருந்தது. அந்தக் கால தமிழ் திரைப்படத் தயாரிப்பாளர்கள் இந்திப் பாடல்களைக் காப்பி பண்ணும் படி தமிழ் இசையமைப்பாளர்களைக் கட்டளையிட்டனர் எனலாம்.

*பழைய தமிழ் திரையிசைப்பாடல்களில் இன்று மிகப்பெருமையாகப் பேசப்படும் பாடல்களில் சில இந்தி ,வங்காள மொழிகளில் வெளிவந்த பாடல்களின் நேரடித் தழுவல்களாகவே இருந்துள்ளன. மீரா [1940] படத்தில் M.S.சுப்புலட்சுமி பாடிய " காற்றினிலே வரும் கீதம் " என்ற புகழ் பெற்ற பாடல் இன்று ஒரு கிளாசிக்கல் தரத்திற்கு மதிக்கப்படுகிறது .மெட்டின் இனிமை , M.S.சுப்புலட்சுமி என்கிற புகழ் பெற்ற பாடகி ஒரு புறம் என்பவை பாடலின் புகழுக்கான காரணங்கள் ஆகும். S.V.வெங்கட்ராமன் என்கிற அந்தக் காலத்து புகழ் பெற்ற இசையமைப்பாளர்களில் ஒருவர் அந்தப் படத்தின் இசையமைப்பாளராக இருந்தார். அவர் சொந்தமாக பல அற்புதமான பாடல்களைத்தந்தவர்.குறிப்பிட்ட அந்தப்பாடல் 1935 இல் **ஜுதிகா ராய்** என்ற வங்காளப் பாடகி பாடிய பாடலின் நகலாகும். ஆங்காங்கே நடந்த நகலெடுப்புக்கள் 1950 களில் இன்னும் அதிகரித்தன. மெட்டுக்குள் அடங்காத தமிழ்ச் சொற்களும் சரியற்ற உச்சரிப்புகளுமான பாடல்கள் வரத் தொடங்கின.1940 களில் தமிழ்த் திரைப்படங்களில் ஜி.ராமநாதன்,எஸ்.வி.வெங்கட்ராமன் ,எஸ்.எம்.சுப்பையா நாயுடு , சி.ஆர். சுப்பராமன், ஆர். சுதர்சனம் போன்றோர் கர்னாடக இசையையும் ,நாட்டுப்புற இசையையும் வைத்துக் கொண்டு நல்ல பாடல்களைத் தந்தார்கள்.அவர்களில் பாபநாசம் சிவன் ,ஜி.ராமநாதன் ,எம்.கே.தியாகராஜா பாகவதர் கூட்டணி மாபெரும் வெற்றிப்பாடல்களைத் தந்தது. 1940 களில் இந்திப்பட இசையின் மீதான மோகம் அதிகமாக இருந்த நிலைமை 1950 களிலும் தொடர்ந்தது. இந்த நிலைமையை மாற்ற வேண்டும் என்ற எண்ணம் கொண்ட தமிழ் இசையமைப்பாளர்கள் தங்களது திறமையை வெளிப்படுத்த சில முயற்சிகளை மேற்கொண்டார்கள். செவ்வியல் இசை மரபு கொண்ட தமிழ்ச் சூழலில் இது இலகுவான காரியமாக இருக்கவில்லை.எனினும் அந்த மரபிலிருந்தே அவர்கள் அதனைச் சாதித்துக் காட்ட முனைந்தார்கள்.*

தமிழ்த் திரையிசையில் மெல்லிசை:

1950 களிலேயே மெல்லிசைகளின் ஒளிக்கீற்று அங்கொன்றும் இங்கொன்றுமாக தெரிய ஆரம்பித்தது.சுப்பராமன் இசைவாரிசுகளாக ஏ.எம் .ராஜா, விஸ்வநாதன் ராமமூர்த்தி அந்த திசையில் பயணிந்த முக்கியமானவர்களாக இருந்தனர்.* பாடல்: கண் மூடும் வேளையிலும் கலை என்ன கலையே,படம் : மகாதேவி [1957] A.M.ராஜா + P.சுசீலா* பாடல்: தென்றல் உறங்கிய போதும் திங்கள் உறங்கிய போதும் படம் : பெற்ற மகனை விற்ற அன்னை [1958] A.M.ராஜா + P.சுசீலா * பாடல்: விளையாடும் வெண்ணிலவே படம் : புதையல் C.S.ஜெயராமன் + P.சுசீலா போன்ற நல்ல பாடல்களை தந்த நேரத்தில் , மூத்த இசையமைப்பாளர்கள் பல வெற்றிப்படங்களுக்கு இசையமைத்துக் கொண்டிருந்தார்கள்.

தமிழ் திரை இசையில் மெல்லிசைமன்னர்கள் விஸ்வநாதன் – ராமமூர்த்தி ஆகியோர் குறிப்பிட ப்பட்ட வாத்தியங்களுடன் இந்துஸ்தானி இசைக்கருவிகளான செனாய், சித்தார் போன்ற புதிய வாத்தியகருவிகளைத் தமது இசையில் பயன்படுத்தினார்கள்.

பதிபக்தி [1959] படத்தில் மேலைத்தேய இசை வடிவமான ROCK AND ROLL இசையை ,தமிழ் செவ்வியல் இசையுடன் இணைத்து மேலைத்தேய நடனமும் ,தமிழ் நடனமும் இணைந்த ஒரு நாட்டியப் பாடலை , நகைச்சுவை பாடலாகத் தந்தார்கள் மெல்லிசை மன்னர்கள். குறிப்பாக 1960 களை இவர்களது பொற்காலம் அல்லது தமிழ் திரையிசையின் பொற்காலம் என வரையறுக்கலாம். பாடல் மெட்டமைப்பில் மட்டுமல்ல , இடையே வரும் இசையிலும் [interlute] சீரிய பார்வை கொண்டவர்களாக விளங்கினார்கள்.

மெல்லிசை மன்னர்களின் வீச்சு:

குறிப்பாக 1950 களின் பின்னால் மேற்கில் வளரச்சியடைந்த பாப் இசை [pop music] என்னும் சொல்லாடல் ராக் அண்ட் ரோல் [Rock and Roll] இசையின் மூலம் கிடைக்கிறது.பொழுது போக்கு இசையில் புது பரிமாணங்களை எட்டிய இந்த வகை இசை மேற்கில் பரந்துபட்ட மக்கள் மத்தியில் செல்வாக்கு பெற்று வளர்ந்தது.இந்த போக்குகளுக்கு முன்பே வளர்ந்திருந்த குறிப்பாக 1930,1940 களில் வளர்ச்சியடைந்த Nat King Cole போன்ற ஜாஸ் பியானோ இசைக்கலைஞர்களின் இசையில் மிக்க ஈடுபாடு காட்டியவர்கள் மெல்லிசை மன்னர்களான விஸ்வநாதன் – ராமமூர்த்தி 5 . BONGOS என்ற தாள வாத்தியக் கருவியை மிகச் சிறப்பாக மெல்லிசை மன்னர்கள் கையாண்டார்கள்.அதன் இனிய நாதம் தமிழ் திரை இசைக்கு புத்துணர்வுமிக்க புதிய சப்தத்தை வழங்கியது.

உலகெங்கும் உள்ள நல்ல இசையை தமிழ் சினிமாவில் கொண்டு வந்த பெருமை அவர்களைச் சாரும். இன்று சர்வ சாதாரணமாகப் பயன்படுத்தப்படும் வெளி நாட்டு வாத்தியங்களை எல்லாம் இவர்களே அறிமுகம் செய்தார்கள்.ஒரு மெலோடி யுகத்தை உருவாக்கி அதில் வாத்திய இனிமையையும் நவீனத்தையும் காலத்திற்கு ஏற்ப புதுமையையும் படைத்தார்கள்.பாடல் மட்டுமல்ல பாடலுக்கு வரும் முகப்பு இசை இடையில் வரும் வாத்திய இசை போன்றவற்றைப் புதுமையாக அமைத்து பாடலின் எல்லாப் பக்கத்தையும் இனிமையாக்கினார்கள். ஹம்மிங் , கோரஸ் , விசில் , பறவை இனங்களின் ஒலிகள் , இரவின் ஒலி போன்ற சப்தங்களை எல்லாம் மிக நுட்ப்பமாக

பயன்படுத்தினார்கள்.மனதை கரைய வைத்து நினைவில் இறுகி நிற்கும் பாடல்களைத் தந்தவர்கள் இந்த இரட்டையர்கள்.

இவர்களைப் போன்றே கே .வீ .மகாதேவன் , ஆதிநாராயண ராவ், , கண்டசாலா , ஏ.எம் ராஜா , டி .ஜி.லிங்கப்பா , சி .என் .பாண்டுரங்கன் ,மாஸ்டர் வேணு , டி.வீ.ராஜு , எஸ்.தட்சிணாமூர்த்தி, ஆர்.கோவர்த்தனம் , ஜி.தேவராஜன்,வீ.தட்சிணாமூர்த்தி, ஜி.கே.வெங்கடேஷ் , வீ.குமார் ,எம்.பீ.ஸ்ரீநிவாசன் மற்றும் பிற இசையமைப்பாளர்கள் நல்லிசை தந்தார்கள். தணியாத அவர்களது இசை ஆர்வத்தை அடியொற்றியே இசைஞானி இளையராஜா அறிமுகமாகிறார்.

தொகுப்புரை:

1.தமிழிசையுடன் அரேபிய இசையும் பாரசீக இசையும் சேர்ந்து இந்துஸ்தானி இசை உருவாகியது.

2.தமிழிசையுடன் நாட்டுப்புற இசையையும் சேர்த்து தமிழ் நாடகப் பாடல்களில் மாற்றம் ஏற்படுத்தினார் திரு.சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்.

3.தமிழ்த் திரையிசையில் பாடல்களில் இந்தி சினிமாவின் மெல்லிசை தாக்கம் இருந்தது.

4.தமிழ்த் திரையிசையின் மெல்லிசை மன்னர்களாக விஸ்வநாதன் - ராமமூர்த்தி ஆகியோர் அறியப்பட்டனர்.

5. உலகெங்கும் உள்ள இசை வகைகளை தமிழ்த் திரையுலகிற்கு இவர்கள் அறிமுகம் செய்தனர்.

6.தமிழ்த் திரையிசையில் புதிய பரிணாமத்தை 1976இல் இளையராஜா ஏற்படுத்துகின்றார்.

அடிக்குறிப்புகள்:

1. திரை இசையின் பொற்காலம், பதிப்பு ஆண்டு 2025.

2. தமிழிலக்கிய வரலாறு, பதிப்பு ஆண்டு 1999.

3. தமிழ்த் திரைப்பட இசையின் வரலாறு, பதிப்பு ஆண்டு 1999.

4. திரை இசையின் பொற்காலம், பதிப்பு ஆண்டு 2025.

5. எம் எஸ் விஸ்வநாதன் - ஒரு இசை சகாப்தம், பதிப்பு ஆண்டு 2015.

துணை நூற் பட்டியல்:

1. திரை இசையின் பொற்காலம் - வாமனன், பதிப்பு ஆண்டு 2025, தவாசம் பதிப்பகம்.

2. எம் எஸ் விஸ்வநாதன் - ஒரு இசை சகாப்தம் வாமனன், பதிப்பு ஆண்டு 2015, விகடன் பிரசுரம் பதிப்பகம்.

3. தமிழ்த் திரைப்பட இசையின் வரலாறு டாக்டர் சு. சண்முக சுந்தரம், முதல் பதிப்பு 1999, காவ்யா பதிப்பகம், சென்னை.

4. தமிழிலக்கிய வரலாறு புலவர்.அ. மாணிக்கம், முதல் பதிப்பு - 1999, வர்த்தமானன் பதிப்பகம்.141, உஸ்மான் சாலை, தி.நகர், சென்னை - 17.

தமிழிசையில் அரையர் சேவையும் கணியான் கூத்தும்

S. Purusothaman[1*] and Dr. R.K. Kumar[2]
Department of Music, Annamalai University, Tamil Nadu, India
sspurusoth@gmail.com , kumarpm79@gmail.com
Ph no: 91- 9597629144; 91- 9443651216

ஆய்வு சுருக்கம்

தமிழர் பண்பாட்டில் இசை, இலக்கியம், அபிநயம் மற்றும் நாடக மரபுகள் ஒன்றோடொன்று பின்னிப் பிணைந்த நிலையில் வளர்ச்சி பெற்றுள்ளன. அவற்றுள் வைணவ சமய மரபில் வளர்ந்த அரையர் சேவையும், தென் தமிழக நாட்டுப்புற வழிபாட்டு மரபில் நிலைபெற்ற கணியான் கூத்தும், தனித்துவமான இடத்தைப் பெற்றுள்ளன. இவ்விரு கலைவடிவங்களும் இசையை மையமாகக் கொண்டு அபிநயம்,நடனம் தாளம், கதையாடல் மற்றும் பக்தி உணர்வை வளப்படுத்திகின்றன. இக்கட்டுரை, திருநெல்வேலி மாவட்டம் கலை, சமயம் மற்றும் பண்பாட்டை விளக்கும் தமிழிசையாக அரையர் சேவையும் கணியான் கூத்தும் அறியப்படுகிறது.

முக்கியச் சொற்கள்:

தமிழிசை, அரையர் சேவை, கணியான் கூத்து, அபிநயம், நாட்டுப்புறக் கலை, திவ்வியப் பிரபந்தம், வைணவ மரபு.

முன்னுரை

சங்ககாலம் முதல் பக்தி இலக்கியக் காலம் வரை இசை வழிபாட்டிற்கும், இலக்கிய வளர்ச்சிக்கும் சமய உணர்வை மக்களிடையே வலுப்படுத்துவதற்கும் முக்கியமான கருவியாக அறிய படுகின்றன. வைணவ மரபில் திவ்வியப் பிரபந்தங்களை இசையுடனும் அபிநயத்துடனும் நிகழ்த்தும் அரையர் சேவை உயர்ந்த கலை மரபாகத் திகழ்கிறது. அதேபோன்று தென் தமிழக நாட்டார் தெய்வ வழிபாட்டில் இடம்பெறும் கணியான் கூத்து, பாடல், இசை, உரையாடல், நடன அபிநயத்தின் வழியாக சமய மரபுகளையும் நினைவுகளையும் தலைமுறைகளுக்கு எடுத்துச் செல்லும் நிகழ்த்து கலையாக விளங்குகிறது. இவ்விரு கலைவடிவங்களும் வெவ்வேறு சமய மற்றும் சமூகப் பின்னணியில் தோன்றியிருந்தாலும், தமிழிசை, தாளம், அபிநயம், கதையாடல் மற்றும் பக்தி உணர்வு ஆகிய கூறுகளை ஒருங்கிணைத்து மக்களிடம் கலைநயமிக்க முறையில் எடுத்துரைக்கும் தனிச்சிறப்பைப் பெற்றுள்ளன. எனவே, தமிழிசை வளர்ச்சியில் அரையர் சேவையும் கணியான் கூத்தும் உயரிய பங்களிப்பை வழங்குவது அறியப்படுகிறது .

அரையர் சேவையும் தமிழிசையும்

அரையர் சேவை என்பது வைணவ சமய மரபில் தோன்றிய தமிழிசை, இலக்கியம், அபிநயம் , நடனம் (சிம்ம நடை, அன்ன நடை), நிகழ்த்துக் கலை ஆகியவற்றை ஒருங்கிணைக்கும் உயரிய வழிபாட்டு மரபாகும். அரையர் சேவையின் முக்கிய

நிகழ்வாகக் கருதப்படும் அத்யயன உற்சவம், மார்கழி மாதத்தில் நடைபெறும் பகல்பத்து மற்றும் இராப்பத்து உற்சவங்களாகப் பிரிக்கப்படுகிறது. இவ்விழாவில் திருப்பல்லாண்டு, திருப்பாவை, நாச்சியார் திருமொழி, பெரிய திருமொழி, திருவாய்மொழி உள்ளிட்ட திவ்வியப் பிரபந்தங்கள் உரிய பண் மற்றும் தாள அமைப்பில் இசைக்கப்பட்டு, அவற்றின் கருத்துக்கள் அபிநயத்தின் வழியாக அரங்கேற்றப்படுகின்றன.[1]

எ.டு அரையர் சேவை பகல் பத்து விழாவில் மூன்றாம்நாள் சேவையில் பெரியாழ்வார் திருமொழியை சேவித்த பின்பு, ஆண்டாள் திருப்பாவை[2] முதல் பாசுரம் மட்டும் அபிநய வியாக்கியனங்களுடன் சேவிப்பார்கள். நாதமுனி[3] நாமம் பதிக்கப்பட்ட தாளத்தை வாசித்தவார் பாசுரம் பாட, அரையர் வலது காலை தட்டி அபிநயம் செய்து. முன் செல்வர் பின்பு, பின்னே நடந்து வந்து மீண்டும் கைமுத்திரைகளுடன் அபிநயம் செய்வார்கள். ஆழ்வார் திருநகரில் நிகழ்த்த படும் நடையானது அன்ன நடை ஆகும்.

நவ திருப்பதி முதலிய திருநெல்வேலி திவ்ய தேசங்களில் அரையர் சேவை நிகழ்த்தப்பட்ட செய்தி அறியப்படுகிறது. ஒரு சில பரம்பரையாக குடும்பங்களில் சேவை சாற்றினார்கள் அவற்றுள் ஆழ்வார் திருநகரில் அரையர் ஓர் குடும்பம் (சொட்டை குலத்தார்வம்சம், நாதமுனிஅரையர், சாரங்கஅரையன்) மட்டும் இருப்பது அறியப்படுகிறது.

கிருஷ்ணாவதாரம், வாமனாவதாரம், நரசிம்மாவதாரம் போன்ற அவதார நிகழ்வுகளை இசை மற்றும் நாடக வடிவில் வெளிப்படுத்தும் முறை[4], தமிழ் அரங்கேற்ற மரபின் தொன்மையையும் வெளிப்படுத்துகிறது. இதனால் அரையர் சேவை, பக்தி இலக்கிய வழியாக தமிழிசையின் அரங்கேற்றப் பாரம்பரியத்திற்கும் முக்கியச் சான்றாக அறியப்படுகிறது.

கணியான் கூத்தும் தமிழிசையும்

கணியான் கூத்து என்பது திருநெல்வேலி, தென்காசி, தூத்துக்குடி மற்றும் கன்னியாகுமரி போன்ற நகர்ப்புற கிராமங்களில் சாஸ்தா , சுடலைமாடன், இசக்கியம்மன், பேச்சியம்மன், காளியம்மன், மூத்துபட்டர், கருப்பசாமி போன்ற நாட்டார் தெய்வக் கோயில் விழாக்களில் இக்கலை நிகழ்த்தப்படுகிறது. இது வழிபாட்டின் ஓர் அங்கமாக திகழ்கிறது.[5] கணியான் கூத்தில் இசை முதன்மை இடத்தைப் பெறுகிறது. (உச்சம், மந்தம்) என இரு மகுடங்கள், தாளம் (தலைமை பாடகர் அண்ணாவி ,ஒத்து இசைந்து பாட ஒருவர்) தாளம் போன்ற இசைக்கருவிகளின் ஒலியோடு பாடல்கள் நிகழ்த்தப்படுகின்றன. பாடல்களின் பொருளுக்கேற்ப தாள வேகம் (வர்ணம் மெட்டு) மாறுவதோடு, கலைஞர்களின் உடலசைவுகளும், முகபாவங்களும், கையசைவுகளும் கால் அடவுகளும், ப்ரமரி என்ற சுழற்சி முறை அடவுகள் ஆடப்படும், சில கதைகள் ஏற்ப பாத்திரகளாகவும் ஏற்று நடித்துக் காட்டுகின்றனர் (எ.டு. பொம்மகா தும்பக்கா , மூத்துபட்டர் கதை), இசையுடன் இயல்பாக இணைகின்றன. கணியான் கூத்தில் பாடப்படும் பாடல்கள் நாட்டார் தெய்வங்களின் தோற்ற வரலாறு, அருள்செயல்கள், கிராம மக்களின் வாழ்க்கை அனுபவங்கள், அறநெறிகள் மற்றும் சமூக விழிப்புணர்வை

எடுத்துரைக்கின்றன. இடையிடையே நகைச்சுவை, பழமொழி, உரையாடல் ஆகியவை இடம்பெறுகின்றன. முதலில் கொலு மேளம் வாசிப்பு நிறைவு செய்து பின்பு, பெண் வேடம் அணிந்த இரு (ஆண்கள்) கணியான்கள் உடன் மகுடம் தொடங்கும் விருத்தம், குருவடி பாடப்படும்[6] அதனுடன் நடனமாடுகிறார்கள் அறுதி பாடி வாசித்து முடிக்கும் போது அண்ணாவின் அருகில் வந்து அபிநயம் பிடித்த நிலையில் நிற்பார்கள், பின்பு ,சாஸ்தா அவதார கதைப்பாடப்படும், அதன் பின்பு எங்கு கூத்து நிகழ்த்தப்படுகின்ற அந்த தெய்வதைப் பற்றிய புராண கதையை எடுத்து பாடப்படும், அதில் ச்ருங்காரம், வீரம், கருணை போன்ற (ரஸங்கள்)வர்ணம் மெட்டுகள் ஏற்றார் போல் மெதுவாகவும், சுழன்றும் ஆடப்படும். (பரம்பரைகணியான்கூத்து கலைஞர்கள் நன்மணி.தச்சநல்லூர். தங்கசாமி சங்கரசுப்பு அண்ணாவி, கலைமாமணி சேரன்மகாதேவி, முத்துபெருமாள்[7] வானமாமலை அண்ணாவி, கலைநன்மணி இராஜபதி, இசைக்கியப்பன் ஐயாபழம் அண்ணாவி, வடக்கன்குளம்இராமகிருஷ்ணசுப்பையாஅண்ணாவி). கணியான்கூத்து ஒரு நாட்டுப்புறத் தமிழிசை நிகழ்த்து கலையாக தென்னகத்தில் அறியப்படுகிறது.[8]

அரையர் சேவையும் கணியான் கூத்தும்

அரையர் சேவையும் கணியான் கூத்தும் தோற்றம் மற்றும் சமயப் பின்னணியில் வேறுபட்டிருந்தாலும், இரண்டும் தமிழிசையை அடிப்படையாகக் கொண்ட பக்தி பாவம் நிறைந்த நிகழ்த்து கலைகளாக விளங்குகின்றன. அரையர் சேவை வைணவக் கோயில் வழிபாட்டு மரபில் திவ்வியப் பிரபந்தப் பாசுரங்களை இசை மற்றும் அபிநயத்துடன் நிகழ்த்தும் செவ்வியல் மரபாகும்[9]. கணியான் கூத்து நாட்டார் தெய்வ வழிபாட்டுடன் தொடர்புடைய நாட்டுப்புற நிகழ்த்துக் கலையாகும்[10]. எனினும், இரு கலைகளிலும் இசை, தாளம், அபிநயம், கதை சொல்லல் மற்றும் பக்தி உணர்வு ஆகிய கூறுகள் ஒன்றிணைந்து கோயில் கலையாக விளங்குகின்றன.

முடிவுரை

இவ்விரு கலைகளும் தாமிரபரணி நதி கரையில் அமைந்த திருநெல்வேலி சீமையில் வாழ்கின்ற 'அரையர்' என்னும் சமூகமும், 'கணியான்' என்ற சமூகம்[11] பக்தி பாவத்தில் இந்த கலையை இறைவன் முன் நிகழ்த்தி வருவது போற்றுதற்குறியது. எனவே, அரையர் சேவையும் கணியான் கூத்தும் சமயவழிபாடு முறை வேறுபாடுகளைக் கடந்த தமிழரின் இசை, இலக்கியம் மற்றும் நிகழ்த்து கலை பாரம்பரியத்தைப் பாதுகாத்து வந்த இரு முக்கியமான கலை மரபுகளாகக் கருதப்படுகின்றன. இத்தகைய மரபுக் கலைகள் தமிழிசையின் தொன்மை வளமாக அமர்ந்திருப்பது அறிவது இக்கட்டுரையின் ஆய்வாக அறியப்படுகிறது.

துணைநூற் பட்டியல்

1. அரையர்சேவை _ prof.இராக அரங்கராஜன் M.A. B.T.,
2. https://youtu.be/55sDkUGCU-s?si=z5AcvRyQ57BDTTb9
3. https://youtube.com/shorts/n37KfxWaelE?si=_I8yGOZhe94uzi85

4. Dr.சு.வேங்கடராமன்,இணைபேராசியர், மதுரை பல்கலைக்கழகம், தமிழ்ப் புத்தகாலயம் சென்னை.
5. நாட்டுப்புறக் கலைப்பயிற்சி இசை மற்றும் கவின் பல்கலைக்கழக, சென்னை.
6. https://youtu.be/OOeYfnF5-TM?si=AF80DcLPvaStJOTL
7. https://youtube.com/shorts/oYiRUqp8Rq0?si=7CMPCoa14qi0-Vof
8. https://youtu.be/Gwib9H4g7bc?si=fOy9HfHh14BlKITs
9. https://youtu.be/H-Z04lo0lwo?si=iDvEerXAqRenlhb9
10. https://youtu.be/hzaDuQokXk4?si=hHlC-BwL6G19T2c-
11. https://youtu.be/UODbyuNbnZc?si=8inwgksbDGCbKwjp

Royal Patrons and the Preservation of Music Heritage: Tanjore Marathas' Contribution to Carnatic Music

E.Sindhujha
Ph.d Scholar,
Department Of Music,
Tamil University, Thanjavur

Guide name:
Dr.S.Karpagam,
Associate Professor and Head,
Department of Music,
Tamil University, Thanjavur

Introduction

Thanjavur has long been recognized as the cultural capital of South India, maintaining its **intellectual hegemony** through centuries of shifting dynastic power (Subramanian, 1928, p. 33). While its foundational glory as a seat of civilization was established by the Cholas, its perfection as the definitive "seat of music" for South India was achieved under the Maratha rulers, who fostered an environment where arts and letters flourished far removed from external political instability (Seetha, 1981, pp. 9–10). **The Maratha kings were not just passive financial donors but active musicologists and architects who institutionalized performance arts, bridging royal court traditions with public devotional narrative forms.**

These scholar-princes, including Shahji II and Tulaja I, were accomplished composers and linguists who personally authored seminal musicological treatises like the *Sangita Saramrita* to reconcile ancient theory with contemporary practice (Seetha, 1981, p. v). Their scholarly commitment was institutionalized through the expansion of the **Sarasvati Mahal Library**, which became a regular archive for unique manuscripts, preserving the technical and spiritual quintessence of South Indian heritage (Seetha, 1981, p. 110; Subramanian, 1928, p. 73).

Furthermore, this institutionalization was not confined to the palace walls; the Maratha rulers facilitated a cultural synthesis by integrating Marathi traditions with existing Tamil and Telugu forms. The establishment of **Samartha Ramadasi Maths** in the 17th century provided vital centers for *Bhajans* and *Sankirtans*, which eventually incorporated elements of dramatization into public discourses (Bhima Rao Goswami, 1963, pp. 1, 4). This fusion gave rise to the **Harikatha Kalakshepam**, a public storytelling tradition that successfully bridged the gap between the refined royal court and the broader public's devotional life (Seetha, 1981, p. vii). By endowing temples for musical service and establishing dedicated performance spaces like the **Sangita Mahal**, the Maratha Rajas protected ancient musical legacies while ensuring they remained living, public traditions (Seetha, 1981, p. 26; Subramanian, 1928, p. 84).

Royal Scholasticism and the Standardization of Carnatic Theory

The Maratha era in Thanjavur was defined by a transition from mere artistic appreciation to a rigorous **royal scholasticism** that standardized the foundations of Carnatic music. Unlike previous dynasties that provided passive support, the Maratha kings acted as scholarly architects of the musical system.

Shahaji II (1684–1712), celebrated as the "**Abhinavabhoja**" of Tanjore, was the most illustrious of these royal musicologists (Seetha, 1981, p. 65; Subramanian, 1928, p. 33). His reign was characterized by an "exuberant growth in the field of literature" and musicology (Seetha, 1981, p. 24). Shahaji's most vital contribution was the treatise **Sahaji Ragalakshanamu**, a rare work in which he defined raga characteristics by citing practical illustrations from the *Caturdandi* (Seetha, 1981, p. 85). By inviting contemporary musicians and representatives of various systems to his court to record their theories, Shahaji institutionalized the method of defining *lakshana* (theory) through *lakshya* (practice) (Seetha, 1981, p. 85-86).

This theoretical evolution reached its zenith with **King Tulaja I (1728–1736)**, whom the sources identify as the author of the monumental **Sangita Saramrita** (Seetha, 1981, p. 88; Subramanian, 1928, p. 41). Tulaja's seminal work served as a "scientific codification of the ragas" and is considered an important landmark in musical history (Seetha, 1981, p. 94). By adopting the **72 melakarta** scheme as the basis for his system, Tulaja provided the "rocky basis of the edifice of Karnatic music" (Seetha, 1981, p. 15). His treatise systematically cataloged standardized raga structures and reconciled the divergence between ancient theory and contemporary practice, effectively providing the theoretical bedrock required for the upcoming golden age (Seetha, 1981, p. 14-15, 88).

Fostering the Ecosystem for the Carnatic Trinity

The subsequent emergence of the **Carnatic Music Trinity**—Tyagaraja, Muthuswami Dikshitar, and Syama Sastri—was the direct result of the socio-cultural ecosystem fostered by the Maratha

court. The Thanjavur region offered an "ideal geographical location" on the fertile banks of the Kaveri, providing the "security and leisure" necessary for "thinking minds to blossom" (Seetha, 1981, p. iv, 20). Despite external political instability, the Maratha kings maintained an environment "far removed from external political influence," where the society was "permeated with love of music and dance" (Seetha, 1981, p. iv, 18).

Subramanian (1928) notes that the rulers were "lovers of ease" who prioritized the cultivation of arts over military expansionism (p. 7). This deep commitment created a sanctuary for spiritual realization through art. While the Trinity members were "divinely inspired" and often "spurned royal patronage" to maintain their spiritual purity, they flourished because of the broader institutional support for music, the establishment of **Samartha Ramadasi Maths** for devotional discourse, and the concentration of "musical wisdom of the soil" that the palace had carefully archived (Seetha, 1981, p. 1-2, 104; Bhima Rao Goswami, 1963, p. 1). Thus, the scholastic standardization led by kings like Shahaji and Tulaja provided the language and the framework that the Trinity would later use to reach the "peak" of musical expression (Seetha, 1981, p. 15).

Textual Preservation and the Sarasvati Mahal Library

The shift in the 19th century from the Maratha Rajas as active political rulers to titular dignitaries under the British Company allowed for a final, transformative era of **textual preservation** led by **King Serfoji II (1798–1832)**. Recognized as the "**Architect of the Sarasvati Mahal Library**," Serfoji II viewed the collection and protection of South India's intellectual heritage not merely as a hobby, but as a "sacred duty" (Seetha, 1981, pp. 107, 109).

While the nucleus of the library, then known as the *Saraswati Bhandaram*, dated back to the 16th-century Nayak era, it was under Serfoji II that it was systematically expanded into one of the most significant manuscript repositories in the world (Seetha, 1981, p. 110). The King was a polyglot, proficient in **Sanskrit, Telugu, Marathi, Tamil, English, French, and German**, which enabled him to personally oversee the gathering of manuscripts from diverse linguistic traditions (Seetha, 1981, p. 107). He spent lavishly to trace and purchase old manuscripts on any subject of oriental learning, particularly those related to the fine arts (Seetha, 1981, p. 109). His pilgrimage to Benares further resulted in massive additions to the collection, particularly in the realm of Sanskrit literature (Seetha, 1981, p. 110).

The systematic gathering and cataloging of these works was a monumental administrative feat. The library archives eventually swelled to include over **40,000 manuscripts**, comprising approximately 30,000 in Sanskrit, 2,000 in Telugu, 5,000 in Marathi, and 2,000 in Tamil (Seetha, 1981, p. 110). These included fragile palm-leaf manuscripts anterior to the Nayaka period as well as newer paper manuscripts collected by the Maratha court (Subramanian, 1928, p. 74; Seetha, 1981, p. 110). To ensure the longevity of this data, Serfoji II established **one of the first printing**

presses in South India using Devanagari type, allowing for the standardization and wider dissemination of texts that had previously existed only in vulnerable Grantha or palm-leaf formats (Subramanian, 1928, p. 74).

Serfoji's deliberate act of archival preservation saved irreplaceable musicological and dance data from the inevitable decay associated with the humid South Indian climate and political neglect. The library became a sanctuary for standard *lakshana* (theoretical) works such as **Sangita Sudha**, **Caturdandi Prakas'ika**, and **Sangita Saramrita**, which provide the "rocky basis" of Carnatic music theory (Seetha, 1981, p. 15). Furthermore, it preserved rare musical forms—including *gitas*, *suladis*, and *prabandhas*—that had fallen out of common practice but remained accessible to future generations through the palace's "priceless material lying unpublished" (Seetha, 1981, pp. 110–111).

Beyond music, the library served as a repository for ancient medical treatises (*Sattamani*, *Dhanvantri*, and *Agasthya*), which were collected and edited at the Raja's order to ensure they were "preserved for the benefit of posterity" (Subramanian, 1928, p. 74). Modern scholars note that these collections are "**unquestionably unique**," as many volumes are quite unknown or procurable only with great difficulty elsewhere (Seetha, 1981, p. 110). By institutionalizing this archival work, Serfoji II provided a **permanent textual reference point**. Even as the royal court's physical power waned, the Sarasvati Mahal ensured that the technical and spiritual quintessence of South Indian heritage would not be "dried up in the arid sands of the modern period" but would instead offer "perennial inspiration" to future scholars and musicians (Subramanian, 1928, p. 59; Seetha, 1981, p. 111). This legacy remains so vital that international bodies like UNESCO have since intervened to safeguard these manuscripts from further physical decay, validating Serfoji's original vision of cultural conservation (Bhima Rao Goswami, 1963, p. ii).

Conclusion

The Thanjavur Maratha dynasty transformed a regional artistic flourishing into a permanent, **institutionalized heritage** by acting as both the scholarly architects and administrative guardians of South Indian culture. They successfully institutionalized musical theory through the authorship of seminal treatises like Tulaja I's *Sangita Saramrita* and Shahaji II's *Sahaji Ragalakshanamu*, which reconciled ancient *lakshana* (theory) with contemporary *lakshya* (practice), providing the "rocky basis" for the Carnatic system (Seetha, 1981, pp. 15, 88). This theoretical bedrock was made permanent through the **Sarasvati Mahal Library**, where Serfoji II systematically archived over 40,000 manuscripts, saving irreplaceable musicological data from physical decay (Seetha, 1981, p. 110; Subramanian, 1928, p. 74).

Simultaneously, the Maratha Rajas institutionalized musical practice by bridging the gap between the refined royal court and public devotional life. By establishing **Samartha Ramadasi Maths** and

patronizing saint-singers, they fostered a cultural synthesis of Marathi, Telugu, and Tamil traditions (Bhima Rao Goswami, 1963, p. 1). This environment gave rise to the **Harikatha Kalakshepam** and the standardized concert traditions that allowed the Carnatic Music Trinity to flourish (Seetha, 1981, pp. vii, 104).

Ultimately, the cultural hegemony established in Thanjavur was not merely a historical epoch but the **architectural blueprint for the present**. Modern Carnatic performance and musical storytelling directly inherit the systems of raga classification and narrative aesthetics codified by the Thanjavur court, ensuring that ancient Tamil musical heritage remains a living, vibrant force in the modern world.

Bibliography

Bhima Rao Goswami, R. (1963). The Samartha Ramadasi Maths in Tanjore. *The Journal of the Tanjore Maharaja Serfoji's Sarasvati Mahal Library*, *17*(3), 1–4.

Seetha, S. (1981). *Tanjore as a Seat of Music*. University of Madras.

Subramanian, K. R. (1928). *The Maratha Rajas of Tanjore*. Published by the Author.

Therapeutical aspects in Panniruthirumurai - Ancient Tamil Literature aiding Music Therapy

Author: Dr.Anil Gowtham Manivannan, M.S.Ortho,
Consultant Orthopedic Surgeon, Pollachi.
Research Scholar - Ph.D.Music Annamalai University.
Email ID: anilsacchid91@gmail.com Ph: 9655782341.

Abstract:
Music therapy has evolved from ancient cultural rituals into a standardized, evidence-based clinical practice. Today, music therapists use rhythmic and melodic interventions in hospitals and clinics to treat trauma, neurological disorders, and mental health issues. Researchers documented how music actively triggers the brain's reward and motivation circuitry, aiding conditions like stroke recovery, autism, and dementia.
In India, however, the therapeutic use of music is not a recent innovation. It is an ancient legacy, embedded in the country's cultural, spiritual and medical traditions. The Indian conception of sound as a healing force predates modern psychology and neuroscience. From the singing of Vedic hymns to the intricate structure of ragas, music has long been understood as a medium that can influence mood, alter consciousness and even aid physical recovery. While modern music therapy programs in India may adopt global practices, they increasingly turn to these indigenous foundations to develop culturally relevant and spiritually resonant therapeutic approaches. The hymns, primarily the Devaram, the first seven Thirumurais are sung using traditional Tamil melodic frameworks known as Panns, which predate or align with the Carnatic Ragas. Specific Panns are believed to stimulate different energy centers in the body. The rhythmic chanting and precise frequencies - vocalizing Nadam create sound vibrations that are believed to calm the nervous system, lower stress levels, and facilitate mindfulness. The panniruthirumurai pathigams or songs found in ancient tamil literature documented therapeutic values when the hymns are sung. Such few pathigams with their references and medicinal values are described in this article.

Panniruthirumurai:
Shaiva Thirumurai – Songs dedicated to Lord Shiva. Panniru Thirumurai is the collection of twelve holy scriptures written by twenty-seven marvellous devotees in tamil language. These are the highly respected scriptures of tamil shaivam sect followers. These 12 thirumurais are arranged in four catagories. They are thoththiram (stotram - praise) which are the first nine thirumurais. Chaththiram (shastram - guidelines) which is the tenth thirumurai namely Thirumandiram. Prabhantam (assorted) which is the eleventh

thirumurai. Because the songs in this are composed of various language constructs Puranam (history) which is the twelfth thirumurai.

The first seven volumes of the Thirumurai, collectively known as Thevaram, were composed by the three primary Nayanmars. The I -III Thirumurais composed by Thirugnanasambandar in the 7th century CE. The IV – VI Thirumurais composed by Thirunavukkarasar -Appar during the VI to VII centuries CE. The VII Thirumurai composed by Sundarar in the 8th century CE. Thirumantiram, the tenth volume was written either in the II century BC - IV century CE by Thirumoolar. In this article, the songs with its meanings which are all depicted to medicinal values, considering its scenarios and instances happened at times and are time proven. These holy scriptures considering its healing powers are chanted to get cured from illnesses.

1.Song name: Mandhiramaavathu neeru
Location: Alavai Poet: Thirugnanasambandhar
Padhigam for diseases presenting with high temperature such as fever and chicken pox.
Saint Thirugnanasambandar has cured King Koon Pandiyan of a high fever and hunchback using sacred ash (Thiruneer) while singing this padhigam. The king was suffering from an incurable illness, and after failing to be cured by Jain monks, the queen and minister invited Sambandar, who then successfully treated the king with the power of the sacred ash and his padhigam. This event led the king to abandon Jainism and embrace Shaivism, and his start to be a part of the 63 Nayanmars.

2. Song name: Avvinaiku Ivvinai
Location: Thirukodimadachengundrur Poet: Thirugnanasambandhar
Padhigam to treat fever and chills due to cold climate and seasonal flu.
Sambandar and his entourage were staying at a place called Thiruchengode, near Erode during one of his tours to various temples. It around the time when the rainy season had just ended and early part of winter had just started due to which many in his entourage developed fever with chills. Sambandar felt that such fevers are not uncommon in that season in that region. What one experiences in this life is the result of past karma. Hence, Sambandar sang this padhigam in which he affirms in every song that bad karma and its ill effects will not afflict the devotees. By the time he completed singing this padhigam, all devotees in his entourage had been cured of their fever.

3. Song name: Thunivalar Thingal
Location: Thiruvasi

Poet: Thirugnanasambandhar

Padhigam to cure high blood pressure, diabetes and epilepsy

Thirugnanasambandhar visited Thirupachilachiramam. The daughter of the Kolli king Mazhavan was suffering from a disease called Muyalakan - epilepsy. Knowing this, Sambandhar sang this hymn and cured her of the disease. Hence, this hymn is also known as the "Noyyarvayum Pathikam"

4. Song name: Mattita Punnayam

Location: Mylapore Poet: Thirugnanasambandhar

Padhigam for rebirth and regeneration

The story is about the death of Poombavai, the daughter of a merchant named Sivanesan who lived in Mylapore, due to the bite of a snake, and the revival of her life from ashes by Thirugnanasambandar by singing this pathigam. It praises the devotion of Sivanesan, describes his boundless love for Poombavai, and the mercy of Thirugnanasambandhar who brought him back to life from the ashes – rebirth and regeneration. These verses also say to cure diseases related to bones.

5. Song name: Kankaatu Nuthanalum

Location: Thiruvengadu Poet: Thirugnanasambandhar

Padhigam to attain child birth for couples

The background of this poem is that after Gnanasambandhar visited the Nanipalli shrine and changed the status of the shrine with his song, from there he went to Thiruvenkadu. Couples not having children due to illness will be cured and attain parenthood chanting these verses.

6. Song name: Nandrudayanai

Location: Thiruchirapalli Poet: Thirugnanasambandhar

Pathigam for motherhood and easing normal pregnancy

It is composed by Thirugnanasambandhar. According to Hindu legend, a pregnant woman named Rathnavathi was an ardent devotee of Shiva. While nearing labour, she requested her mother to come over. Her mom could not reach on account of heavy floods in river Cauvery. As the delivery time came closer, Rathnavathi prayed to Shiva. Shiva, moved by her devotion, took the form of Rathnavathi's mother and helped with her smooth delivery. The family learned that it was lord Shiva who attended to the delivery. Shiva disguised himself as a mother for a pregnant lady, leading to the name Thayumanavar, meaning the one who became a mother.

7. Song name: Kootrayinavaru

Location: Thiruvathigai veerattanam Poet: Thirunavaukkarasar

Pathigam to get cured from chronic abdominal pain and gut diseases.

Saint Thirunavukkarasar also known as Appar, had suffered from a severe stomach ailment. After traditional medicines and rituals failed, his sister Muthiniyar applied sacred ash to his body, which brought him relief. In gratitude, he sang the "Kootrayinavaaru" pathigam to Lord Shiva, which cured him completely from stomach pain.

8. Song name: Ondru kolam

Location: Thingalur Poet: Thirunavaukkarasar

Pathigam to treat bed ridden and comatosed patients to recover from illness and verge of death. Helps to cure poisonous bites

This pathigam is still believed to have the power to cure poisonous bites when recited. It's a tale of devotion about the Shiva devotee Appudhi Adigal and his unwavering respect for the saint Thirunavukkarasar - Appar. When Appar visited Adigal's home, Adigal's son was bitten by a snake and died, but his parents hid the corpse to avoid delaying Appar's meal. When Appar noticed the boy's absence and learned the truth, he sang the "Ondru Kolam" pathigam, which brought the boy back to life. The story highlights the immense power of devotion to one's guru and the grace of Lord Shiva.

9. Song name: Minnuma megangal

Location: Thiruthurithiyum – Thiruvelvikudiyum Poet: Sundharamoorthi Nayanar

Padhigam to cure skin related diseases like leprosy and psoriasis

Sundaramurti Nayanar, was suffering from a severe skin disease (often described as leprosy). Distressed by the pain and disfigurement, he visited various Shiva temples, praying to the Lord to cure his affliction. This hymn is particularly significant and is believed to be effective for curing skin ailments and promoting overall physical health when recited.

10. Song name: Pithapiraisoodi

Location: Thiruvennainallur Poet: Sundharamoorthi Nayanar

Padhigam to cure for psychiatric illness, memory loss and mind sharpness

This padhigam emphasises the idea that true devotion is a form of madness or obsession for the divine, transcending ordinary life and attachments. Sundharar at age of 16, just before his wedding, lord disguised as an old man appeared and claimed that Sundarar was his to serve. Shiva then explained that Sundarar was his devotee and he had come to save him from the illusion of Maya. Reciting this padhigam clears off mental illness aids memory and mindfulness.

11. Song name: Meela Adimai

Location: Thiruvarur Poet: Sundharamoorthi Nayanar

Padhigam for cure to right eye disorders

Sundarar expresses his complete and eternal servitude to Lord Shiva in this padhigam. He states that he is a willing, perpetual servant to Shiva alone and will not seek favor from anyone else. The lyrics highlight his internal suffering - burning internally like a fire that is smouldering, when he perceives that Shiva is indifferent to the distress of his true devotees. Sundharar got his left eye vision back, reciting this padhigam.

12. Song name: Aalandhan Ugandhu

Location: Kanchipuram Poet: Sundharammorthi Nayanar

Padhigam for cure to left eye disorders.

Sundarar had previously made a solemn vow in front of lord shiva to his wife, Sangili Nachiyar, in Thiruvottiyur that he would never leave the boundaries of that temple precinct. He made this promise in the presence of Lord Shiva in the temple. Over time, yearning to attend a major festival in Tiruvarur, Sundarar broke his vow and crossed the boundary of Thiruvottiyur. Immediately upon stepping out of the area, he was struck with blindness, losing the sight in both his eyes as a result of breaking his promise to the Lord. He finally arrived in Kanchipuram. Filled with remorse for his broken promise and considering himself a liar, he prayed earnestly, asking for the Lord's forgiveness and the return of his eyesight so he could see the beautiful form of the deity. On reciting this padhigam pleased with his devotion, Lord Shiva restored Sundarar's left eye vision.

13. Song name: Poosuvathum Venniru

Location: Thillai Chidambaram Poet: Manikkavasagar

Padhigam for the betterment of speech and spoken skills, Cure for stammering speech.

When Saint Manikkavasagar sang the first two lines of this poem, a great miracle occurred. In the presence of the gathered Buddhist monks, a Sinhalese princess, who was mute from birth, opened her mouth and sang the next two lines. Thus, reciting this padhigam helps in curing stammering speech and dumb children. It also has a descriptive text form, Thiruchalal, a riddle like structured conversation (question and answer) between two friends. Where, one woman mocks Shiva by questioning why he should be accepted as Lord, pointing out his strange practices like smearing white ash - thiruneeru and snake on his body, the other woman replies, friend though he seems strange, he is inherently the source and basis of life.

14. Thirumandhiram Poet: Thirumoolar

Verses on Pranayama, Kundalini, pregnancy, sex determination and conception.

திருமந்திரம் 556 - "*ஏறுதல் பூரகம் ஈரெட்டு வாமத்தால்*
ஆறுதல் கும்பகம் அறுபத்து நால்அதில்"

திருமந்திரம் 472 – “*ஆண்மிகில் ஆணாகும் பெண்மிகிற் பெண்ணாகும் பூணிரண் டொத்துப் பொருந்தில் அலியாகும்*”

Thirumanthiram not only stands as a work of devotion but also as an excellent medical treatise concerning physiology - Thegaviyal, containing deeply meaningful verses. It emphasizes Pranayama practice to increase life span by maintaining the balance of Vata, Pitta and Kapha. Is decribes the stages of Pranayamam, Pooragam – Exhalation of air, Kumbhagam – Holding the breath and Reshagam – Inhalation of air. In the second chapter Garbha Kriyai - it discusses the characteristics a child acquires during conception, certain physiological concepts and stresses meditation practices to ensure the life – force (kundalini or uyir sakthi) reaches all the endocrine glands. He describes Nirappuri or Niramoortham, that involves the sex determination of a child during conception at chromosomal level (XY, XX – Male, Female and third gender) long back that was medically described at DNA level later only in 1905.

These are few documented evidence of therapeutic aspects found in the ancient tamil literature – Panniruthirumurai that delivers medicinal values on proper recitation with devotion and dedication.

References:

1. Panniru thirumurai (Thirumurais:1-11; 14 - Volumes) Dharmapuram Adhinam.
2. Vidhiyai velvathu eppadi - Thiruvavadudurai adinam.
3. *பன்னிரு திருமுறை உரையுடன் - அடியார் பெருமக்கள் - சதுரா பதிப்பகம்,*
4. Sound as solace: insights into the evolution and practice of music therapy in India. Int. J. Adv. Res. 13(10), October-2025, 792-802.
5. *திருமந்திரத்தில் உடல்நலம் சார் அறிவியல் விழுமியங்கள்.* Vol. 4 No. 03 (2025): Tamilmanam December 2025. doi.org/10.63300/tm0403122505.

சிலம்பின் வழி வந்த யாழ்நூல்

முனைவர் செ.கற்பகம்

இணைப்பேராசிரியர்(ம) துறைத்தலைவர் இசைத்துறை, இயக்குநர் தமிழ்ப்பண்பாட்டு மையம் தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்

கைபேசி 9443644005

மின்னஞ்சல் karpagamsureshkumar@gmail.com

முன்னுரை

தமிழரின் தொன்மையான இசை மரபையும் இசைக் கருவிகளின் வளர்ச்சியையும் அறிய முதன்மை ஆதாரமாக விளங்குவது சிலப்பதிகாரம் *ஆகும். இக்காப்பியத்தில் இடம்பெறும் இசை, பண், யாழ், பாலை, நரம்பு, யாழோன் அமைதி போன்ற கருத்துகளை ஆழமாக ஆராய்ந்து, அவற்றிற்கு அறிவியல் அடிப்படையிலான விளக்கங்களை வழங்கிய அரிய ஆய்வு நூலே விபுலாநந்த அடிகளாரின்* யாழ்நூல். *சிலப்பதிகாரத்தில் சுருக்கமாகக் கூறப்பட்ட இசை இலக்கணங்களை விரிவுபடுத்தி, பழந்தமிழ் இசைமரபின் கோட்பாடுகள், யாழின் அமைப்பு, பண் உருவாக்க முறை, பாலைத்திரிபியல், பண்ணியல் மற்றும் இசை இலக்கண நுட்பங்களை முறையாக விளக்கும் இந்நூல், தமிழிசை ஆய்வின் அடித்தள நூலாகத் திகழ்கிறது. இக்கட்டுரை,* சிலப்பதிகாரத்தின் வழி உருவான யாழ்நூலின் *தோற்றம், அமைப்பு, இசையியல் சிறப்புகள் மற்றும் தமிழிசை ஆய்விற்கான அதன் பங்களிப்பைச் சுருக்கமாக எடுத்துரைக்கிறது.*

சிலப்பதிகாரத்தை மையமிட்டு தோன்றிய நூற்கள்

இளங்கோ அடிகள் அருளிய சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பத உரை அடியார்க்கு நல்லார் உரையுடன் தமிழ்த்தாத்தா உ.வே.சாமிநாத ஐயர் 1892இல் வெளியிட்டார். இந்த ஆண்டில் மட்டக் களப்பைச் சேர்ந்த காரைத்தீவில் சின்னத்தம்பி சாமித்தம்பி விதாணையார் கண்ணம்மையின் மகனாக மயில் வாகனன் பிறந்தார். 1924இல் சுவாமி சிவானந்தரால் விபுலாநந்தர் என்று பெயர் சூட்டப் பெற்றார். இவர் படைத்த யாழ்நூல் 1947 ஜுன் 05, 06 நாட்களில் திருக்கொள்ளம் பூதூரில் கரந்தைத் தமிழ்ச் சங்க வெளியீடாக யாழ்நூல் அரங்கேற்றப்பட்டது. 1947 ஜுலை 19ஆம் நாள் வீடுபேறு அடைந்தார்.

சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பத உரை அடியார்க்கு நல்லார் உரைகள் தந்த இசை நுட்பங்களை ஆய்வு செய்த வகையில் ஆய்வு நூற்கள் தோன்றியுள்ளன. மு.ஆபிரகாம்

பண்டிதரின் கருணாமிர்த சாகரம் முதல் புத்தகம் 1917ல் விபுலாநந்த அடிகளாரின் யாழ்நூல் (1947, 1974), ஆ.அ.வரகுணபாண்டியனின் பாணர் கைவழி எனப்படும் யாழ்நூல் (1950), குடந்தை ப.சுந்தரேசன் முதல் ஐந்திசைப் பண்கள் (1956), டாக்டர் எஸ். இராமநாதன் அவர்களின் சிலப்பதிகாரத்து இசை நுணுக்கம் (1956), வீ.ப.கா.சுந்தரனாரின் பழந்தமிழ் இலக்கியத்தில் இசையியல் (1986), தமிழிசை வளம் (1985), து.ஆ.தனபாண்டியனின் நுண்ணலகுகளும் இராகங்களும், புதிய இராகங்கள் (1985), டாக்டர் சேலம் எஸ்.செயலட்சுமி அவர்களின் சிலப்பதிகாரத்தில் இசைச் செல்வங்கள் (2000), முனைவர் மார்க்கரெட் பாஸ்டின் அவர்களின் இன்னிசை யாழ், முனைவர் அ.ஸ்ரீவித்யா அவர்களது யாழின் பரிணாம வளர்ச்சி, முனைவர் சண்முக செல்வ கணபதி அவர்களது சிலப்பதிகாரத்தில் ஆடல் அரங்கேற்ற நுட்பங்கள் (2024) போன்ற இசை நூற்கள் தோன்றியுள்ளன.

யாழ்நூல்

இளங்கோ அடிகள் சிலப்பதிகார அரங்கேற்று காதையில் யாழோன் அமைதி பற்றிக் கூறிய 25 அடிகளுக்கு இயைந்த ஒரு விரிவுரையாக யாழ்நூல் அமைந்துள்ளது. ஓர் அடிகளார் தந்த காவியத்திற்கு ஓர் அடிகளார் ஆராய்ந்தளித்த நூல் யாழ் நூலாகும் (1947,1974).

யாழோன் அமைதி

“ ஈரேழ் தொடுத்த செம்முறைக் கேள்வியின்

ஓரேழ் பாலை நிறுத்தல் வேண்டி

…… ……….. ……..

…… ………. ………

வலிவும் மெலிவுஞ் சமனும் எல்லாம்

பொலியக் கோத்த புலமை யோனுடன்” (சிலம்பு 3: 70-94)

இப்பகுதி குறித்து யாழ் நூலார் குறிப்பிடுகையில் “ஈரேழ் தொடுத்த செம்முறைக் கேள்வி என்பது முதல் பொலியக் கோத்த புலமையோன் என்பதீறாக யாழாசிரியனமைதி கூறிய செய்யுட் பகுதியிலே முத்தமிழ்ப் புலமை நிரம்பிய சேரமுனிவர், நமது பண்டைய தமிழிசை மரபிற்கு அடிப்படையான முடிபுகளைக் கண்ணாடி மண்டிலத்திலே மலைக்குவப்பினைக் காட்டுவார் போலக் காட்டுகிறார். அம்முடிபுகளை ஆராயப் புகுந்த இவ்வாராய்ச்சி ஒரு நூலாக விரிவடைந்து விட்டது” என்கிறார். (யாழ்நூல், 1974, ப.29)

யாழில் பண் உண்டாக்கும் முறையை அறிந்தவனாக யாழோன் இருத்தல் வேண்டும் என்கிறார். இப்பகுதி குறித்து தமிழிசைக் கலைக் களஞ்சியம் தொகுதி 1, ப.56ல் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகின்றது.

1. யாழாசிரியன் இடமுறைத்திரிபில் வல்லவனாக இருத்தல் வேண்டும்.
2. பெய்தல் முறையில் வல்லவனாக இருத்தல் வேண்டும்.
3. இடமுறை வலமுறைகளில் இசைக்கவல்லவனாதல் வேண்டும்.

என்றும் பண்ணுப் பெயர்த்தல் முறையில் வல்லவனாதல் வேண்டும் என்கிறது.

பாலைத்திரிபியல்

சிலப்பதிகாரத்தில் இசைப்பகுதிகளை விளக்கும் பகுதியாக யாழ் நூலின் பாலைத் திரிபியல் பகுதி அமைந்துள்ளது. பாலைத் திரிபியல் பற்றிய செய்திகள் சிலப்பதிகார அரங்கேற்று காதை, ஆய்ச்சியர் குரவை, வேனில் காதைகளில் குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன.

"இணை கிளை பகை நட்பு என்ற இந்நான்கின்

இசை புணர் குறிநிலை எய்த நோக்கி" (சிலம்பு வேனில் காதை 33-34)

இசைபுணர் குறிநிலைகள் நான்கு இவை. இணை, கிளை, பகை, நட்பாகும்.

"ஏற்றிய குரல் இளி என்றிரு நரம்பின்

ஒப்பக் கேட்கும் உணர்வினன் ஆகி" (சிலம்பு.அரங்.59-60)

"குரல்வாய் இளி கேட்டனள்" (சிலம்பு அரங்.35)

இவ்வடிகள் இசைவாயின் அடிப்படை இலக்கணம் கூறும் நூற்பாக்களாக போல் உள்ளன. நான்கு இசை உறவுநிலைகளைக் கூறும் இளங்கோ அடிகள் இணைந்து ஒலிக்கும் இசை இனிமையையும் குறிப்பிட்டுள்ளார். இதனை யாழ்நூலார் ஏழாம் நரம்பு இணை, நாலு நட்பாகும். ஐந்து கிளை, ஆறும் மூன்றும் பகை என்கிறார். அடியார்க்கு நல்லார் உரை வழி யாழ்நூலார் தந்துள்ளார்.

இணையெனப் படுவ கீழும் மேலும்

அணையத் தோன்றும் அளவின் என்ப (சிலம்.பக்.232)

இவற்றை யாழ்நூலார் பக்.10 இல் விளக்கியுள்ளார்.

பன்னிருபாலைகள்

சிலப்பதிகார வேனில் காதை உரையில் அந்தரம் ஐந்தும் நீக்கி உறழ்ந்து கண்டு கொள்க" என்பதற்கு அடிகளார் பன்னிரு பாலைகள் பிறப்பதனை (யாழ்நூல், ப.89) பியானோ என்ற மேனாட்டு இசைக்கருவி மூலம் தெளிவுபடுத்தியுள்ளார். அந்தரம் என்பது 12 இராசிகளுள் நரம்புகள் இல்லாத இடத்தைக் குறிக்கும் என்ற குறிப்பும் தெரிகிறது.

தாரக்கிரமம்

சிலம்பின் உரையாசிரியர் முதலில் தோன்றிய நரம்பு தாரம் என்கிறார். இதனை யாழ்நூலார் தாரக்கிரமம் என்று பெயரிட்டுள்ளார். தாரக்கிரம அடிப்படையில் தாரம் குரலாக எடுக்கும் நரம்பு மேற்செம்பாலையாகும். இதனை இன்றைய மேசகல்யாணி இராகம் என்று யாழ்நூலார் குறிப்பிடுகிறார் (யா.நூ.ப.90)

தொன்றுபடுமுறை, வம்புறுமரபு

ஆய்ச்சியர் குரவையில் வலமுறைத்திரிபு இடமுறை திரிபும் கூறப்பட்டுள்ளன. ஆய்ச்சியர் குரவையில் தொன்றுமரபும், அரங்கேற்று காதையில் வம்புறு மரபும், வேனில் காதையில் இடமுறை திரிபும் கூறப்பட்டுள்ளன. இவற்றிற்குரிய ஏழ்பெரும் பாலைகள் பற்றிய விளக்கங்களும் அறிய முடிகின்றன. இவற்றுள் தொன்றுபடுமுறையும் வம்புறு மரபுமே யாழ்நூலரால் கண்டறியப் பட்டுள்ளன. வேனில் காதைப்படி பாலைகள் பெறும் முறை கண்டறியப்படவில்லை இதனை இன்னிசை யாழ்நூல் தந்துள்ளது. (ப.194)

இடமுறை வலமுறை

யாழ்மேல் பாலை இடமுறை மெலியக்

குரல்மேல் கோ வலமுறை மெலிய

வலிவும் மெலிவும் சமனும் எல்லாம்

பொலியக் கோத்த புலமை யோனுடன்" (சிலம்பு.3:91-94)

யாழ்க்கருவி செம்பாலைப் பண்ணில் ஆரம்பித்து இடமுறைத்திரிபில் வருகிறது. குழல் கோடிப் பாலைப் பாலையிலிருந்து ஒவ்வோர் பண்ணாகப் பெயர்கிறது என்று சிலம்பு குறிப்பிடுகின்றது. குரல் மேற்கே முகமாகத்திரிதல் வலமுறை கிழக்கு நோக்கி இருக்கின் இடமுறையாகும் (அடியார்க்கு நல்லார் உரை, ப.450)

நான்கு பாலைகள்

ஆயம் சதுரம் திரிகோணம் வட்டமுடன்

பாய இவை நான்கும் பாலையும் (சிலம்பு, பக்.449)

இந்நான்கு பாலைகள் குறித்து ஆபிரகாம் பண்டிதர் குறிப்பிடும் பொழுது அரை அரையான சுரங்களில் கானம் பாடுவது ஆயப்பாலை. இது முதல்படி கால் கால் சுரங்களில் பாடுவது வட்டபாலை இது. இரண்டாம்படி அரைக்கால் அரைகால் சுரங்களில் கானம் பாடுவது திரிகோணபாலை. இது மூன்றாம்படி வீசம் வீசம் சுரங்களில் கானம் பாடுவது சதுரப்பாலை இது நான்காம்படி என்கிறார். (கருணாமிர்த சாகர முகவுரை, 1917, ப.4)

பஞ்சமரபு நூல் நரம்புகளின் எண்கள் அடிப்படையில் நான்கு பாலைகளைக்குறிப்பிடுகிறது. 14 நரம்புகளில் ஏழு நரம்புகளைத் தெரிந்துப் பாடுவது ஆயப்பாலை. 28 நரம்புகளைக் கொண்டது சதுரப்பாலை அதாவது இரண்டு ஆயப்பாலைகளை அதில் ஏழு நரம்புகளைத் தொடுத்துப் பாடுவது சதுரப்பாலை. சதுரப்பாலையில் 7 நீக்கி 21 நரம்புகளைத் தெரிந்துப் பாடுவது திரிகோணபாலை. 12 நரம்புகளில் 7 நரம்புகளைத் தெரிந்துப் பாடுவது வட்டப்பாலை என்கிறது.

இதில் ஆயப்பாலை பற்றிய விளக்கத்தை விபுலாநந்தர் தரவில்லை. திரிகோணப் பாலை, சதுரப்பாலை, வட்டப்பாலை பற்றிக் குறிப்பிடும் பொழுது இளி முதல் விளரிப்பாலை, துத்தம் முதல் விளப்பாலை, விளரி முதல் விளரிப்பாலை இம்மூன்றும் ஒத்திசைவது திரிகோண பாலை என்கிறார். இவற்றுடன் குரல் முதல் விளரி பாலையும் இணைந்து நான்கு நிரல்கள் ஒத்திசைத்துச் சதுரப்பாலை பெறுவோம் என்கிறார். (யாழ்நூல், ப.201) என்கிறார். வட்டபாலைக்கு விளக்கம் தரவில்லை. மாறாக ஆய்ச்சியர் குரவையில் மாயவனும் பலதேவனும் நப்பின்னையும் வட்டமாக நின்று ஆடியவை வட்டபாலை என்கிறார்.

பண்ணியல்

யாழ்நூலார் சிலம்பை மையமிட்டு அமைத்துத் தந்துள்ள பண்ணியல் பகுதியில் நாற்பெரும்பண், இருபத்தொரு திறம், பெரும் பண்ணும் திறமும் அகநிலை புறநிலை அருகியல் பெருகியல் என வகைப்படுத்தல், பாலை நிலையும் பண்ணு நிலையும் ஐந்து கிரமங்களில் ஏழ்பெரும் பாலைகள் எய்தும் இசைநிலை பன்னிரு பாலையின் உரு, 103 பண்கள் பழந்தமிழ் மரபிற்கும் வடநாட்டு இசை மரபிற்கும் இடையே அமைந்த தொடர்புகளை விளக்கியுள்ளார். மேலும் ஆய்ச்சியர் குரவையில் முல்லைப்பண், வேனில் காதையின் மருதப்பண் நிலைகளைத் தெளிவுபடுத்தியுள்ளார்.

பண் விளக்கம்

யாழ்நூல் பண் பற்றிய தரும் விளக்கம் சிறப்புடைத்து இதனைப் பாயிரவியலுள் உவமை மூலம் விளக்கியுள்ளார். ‘‘அழகிய செந்தாமரை மலரையும் பசிய இலையையும் படத்தில் எழுதப் புகுந்த ஓவியன் முதலிலே வெள்ளிய தளத்திலே நுண்ணிய வரைகளினாலே உருவத்தைத் தோற்றுவிக்கிறான். இவவுருவத்தினைப் போன்றது தாளத்தோடு இயைந்த பாவின் ஓசை. அதன்மேலே செம்மை பசுமையாகிய நிறங்களைத் தீட்டிச் சித்திரத்தை முடிக்கிறான். பாவோடு அணைந்த இசையினைத் தீட்டுதல் இந்நிறம் தீட்டுதல் போல்வதொர் செய்கை என்கிறார். நிறம் என்பது பொருளொடு ஒத்த பண் அல்லது இராகமாகும். (யாழ்நூல், ப.12, 13)

சிலப்பதிகார உரையாசிரியர் ‘‘அடியார்க்கு நல்லார் ‘‘பண்ணென்றது நரம்படைவால் நிறம் தோன்ற பண்ணப்படா நின்ற பண்ணும், பண்ணியற்றிறமும், திறமும், திறத்திறங்களாகும் (சிலம்பு, பக்.64,109) என்கிறார்.

பண்ணிலைக்களம்

சிலப்பதிகார அரங்கேற்று காதையின் உரையின் உள்ளே கவிஞன் அமைதி கூறுமிடற்று பண்ணீர்மையை முதலும் முறையும் முடிவும் நிறையும் குறையும் கிழமையும் வலிவும் பொலிவும் சமனும் வரையறை நீர்மையும் என பதினொரு பாகுபாட்டினாலும் அறிந்து, அறிந்தவண்ணம் அவன் தாளநிலையில் எய்த வைத்த நிறம்தன் கவியினிடத்தே தோன்ற வல்லவனாய் இருக்க வேண்டும் என்ற நிலையில் பண்ணிலைக் களம் கூறப்பட்டுள்ளது. இவற்றை வடநூலார் கூறும் இராக இலக்கணங்கள் பத்துடன் ஒப்பிட்டு யாழ்நூலார் கூறியுள்ளார். (யாழ் நூல், ப.154)

கானல் வரி

சிலப்பதிகார கானல் வரிப்பகுதியின் தொடக்கத்தில் யாழ் நரம்புகளைப் பரிசோதிக்கும் முறை, சுருதி கூட்டும் முறை, மீட்டும் முறை ஆகியன விரிவாகக் கூறப்பட்டுள்ளன.

சித்திரப் படத்துட புக்கு செழுங்கோட்டின் மலர்புனைந்து

மைத்தடங்கண் மணமகளிர் கோலம் போல வனப்பெய்திப்

பத்தரும் கோடும் ஆணியும் நரம்பும் என்று

இத்திறத்துக் குற்றம் நீங்கிய யாழ்கையில் தொழுது வாங்கி

கானல்வரி1-4

தோழி வசந்தமாலை சித்திரப்படம் எழுதிய கண்கவர் உறையிலே இடப்பட்ட யாழை எடுத்து வருகிறார். அச்செங்கோட்டு யாழ் மணமகளைப் போல வனப்புடன் அமைந்துள்ளது. பத்தர், நரம்பு, கோடு, ஆணி என்றும் உறுப்புகளை உடையது. அவ் யாழை மாதவி கையில் வாங்கினாள் அவ்யாழைப் பரிசோதித்தாள்.

பண்ணல் பரிவட்டணை ஆராய்தல் தைவரல்

கண்ணிய செலவு விளையாட்டுக் கையூழ்

நண்ணிய குறும்போக்கு என்று நாட்டிய

எண்வகை யால் இசை எழீஇப்

பண்வகையால் பரிவு தீர்ந்து ***கானல்வரி.5-9***

இத்தகு கிரியைகள் கொண்ட யாழ் நிலைகளை யாழ்நூலார் சிறப்புற எடுத்தியம்பியுள்ளார். மறைந்தமை குறித்தும் யாழ் நூலார் தெரிவிக்கும் செய்திகள் உணர்வொடு ஒன்றிணைந்து உருக்கும் தன்மைத்து.

முடிவுரை

யாழ்நூல் என்பது யாழ் என்ற இசைக்கருவியைப் பற்றிய நூலாக மட்டுமல்லாமல், *சிலப்பதிகாரத்தில்* மறைந்திருக்கும் தமிழிசை இலக்கணக் கருத்துகளை அறிவியல் நோக்கில் விளக்கும் ஆய்வு மாபெரும் படைப்பாகும். இளங்கோ அடிகள் சுட்டிக்காட்டிய இசை மரபை விபுலாநந்த அடிகளார் விரிவாக ஆராய்ந்து, பண்கள், பாலைகள், பண்ணுப் பெயர்த்தல், யாழோன் அமைதி, இசை உறவுநிலைகள், பண்ணிலைக் களம் போன்ற பல்வேறு இசைக் கோட்பாடுகளை தெளிவுபடுத்தியுள்ளார். இதன் மூலம் பழந்தமிழ் இசை மரபுக்கும் இன்றைய கர்நாடக இசைக் கோட்பாடுகளுக்கும் இடையிலான தொடர்புகளும் வெளிப்படுகின்றன. எனவே, *சிலம்பின் வழி வந்த யாழ்நூல்* தமிழிசையின் தொன்மை, அறிவியல் ஆழம், பண்பாட்டு தொடர்ச்சி ஆகியவற்றை உறுதிப்படுத்தும் அரிய ஆய்வு ஆவணமாகவும், எதிர்கால தமிழிசை ஆராய்ச்சிகளுக்கு வழிகாட்டும் நிலையான ஆதார நூலாகவும் விளங்குகிறது.

சான்றாதாரங்கள்

1. இளங்கோவடிகளின் சிலப்பதிகார மூலம் உரையும், உ.வே.சா நூலகம், சென்னை, 1978
2. விபுலாநந்த அடிகள், யாழ்நூல், கரந்தைத் தமிழ்ச் சங்கம், தஞ்சாவூர், 1974.
3. முனைவர் அங்கயற்கண்ணி, பஞ்சமரபில் இசைமரபு, தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம் வெளியீடு, தஞ்சாவூர், 1991.
4. முனைவர் மார்கரெட் பாஸ்டின், இன்னிசை யாழ், கலைக் காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி, திருச்சி, 2006.
5. டாக்டர் சேலம் எஸ்.ஜெயலெட்சுமி, சிலப்பதிகாரத்தில் இசைச் செல்வங்கள், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனர், சென்னை, 2000.

பரதநாட்டியத்தில் தமிழிசை

ஆய்வாளர்: வே. கார்த்திக்
முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர், இசைத்துறை, தமிழ் பல்கலைகழகம் தஞ்சாவூர்.
நெறியாளர்: முனைவர். செ.கற்பகம், இணைப்பேராசிரியர்,
தலைவர், இசைத்துறை, தமிழ் பல்கலைகழகம் தஞ்சாவூர்
.

முன்னுரை:

தமிழ்கூறும் நல்லுலகில் இயல், இசை, நாடகம் என்னும் முத்தமிழும் ஒன்றோடொன்று பிணைந்தவை. இதில் நாடகத் தமிழின் உன்னத வடிவமாகத் திகழும் பரதநாட்டியம், தமிழிசையின் பண்ணிசை வடிவங்களை அடித்தளமாகக் கொண்டே வளர்ந்தது. பாவம், ராகம், தாளம் ஆகியவற்றின் சங்கமமே பரதம் எனப்படும். நடனக் கலைக்கு உயிர் கொடுப்பது அதன் பின்னணி இசையாகும். பரதநாட்டியத்தில் தமிழிசை மிக நீண்ட, ஆழமான வரலாற்றுத் தொடர்பைக் கொண்டது. இரண்டாயிரத்திற்கும் மேற்பட்ட ஆண்டுகள் பழமையான தமிழிசை மரபு, பரதநாட்டியத்தின் உருப்படிகளில்எவ்வாறு அடிப்படையாக அமைந்தது என்பதை இக்கட்டுரை விரிவாக விளக்குகிறது.

தமிழிசை வரலாற்றுப் பின்னணி மற்றும் சிலப்பதிகாரச் சான்று:

பண்டைய தமிழ் இசை மற்றும் நாட்டிய இலக்கண நூலான 'பஞ்ச மரபு', இசையும் நடனமும் எவ்வாறு இணைந்து செயல்பட வேண்டும் என்பதை விளக்குகிறது. சங்க காலத்தில் பரதநாட்டியம் 'கூத்து', 'ஆடல்', 'சதிர்' போன்ற பெயர்களில் அழைக்கப்பட்டது. பாணர்களும் விறலியர்களும் தமிழிசைப் பண்களுக்கு ஏற்ப ஆடினர். இளங்கோவடிகள் இயற்றிய சிலப்பதிகாரத்தில் மாதவி ஆடிய 'ஆடல்' பற்றிய குறிப்புகள், அக்காலத் தமிழிசை மற்றும் நாட்டிய இலக்கணங்களை (கூத்து) அடியொற்றி அமைந்திருந்தன. 'அரங்கேற்று காதை'யில் மாதவியின் ஆடல் முறை விளக்கப்படுகிறது. குரல், துத்தம், கைக்கிளை போன்ற ஏழிசைகளும் (பழந்தமிழ் ராகங்கள்) நடனத்திற்குப் பயன்படுத்தப்பட்டதை இது உறுதி செய்கிறது.9ம் நூற்றாண்டு முதல் சோழர் காலத்தில், ஓதுவார்களால் பாடப்பட்ட தேவாரம், திருவாசகம் மற்றும் நாலாயிர திவ்ய பிரபந்தப் பாடல்களுக்குக் கோயில்களில் முத்திரைக் கைகளுடன் கூடிய 'நெல்வேலி நடனம்' ஆடப்பட்டது.

தஞ்சை நால்வர் மரபும் தமிழும்: பரதநாட்டியத்தின் இன்றைய வடிவத்திற்கு காரணமான தஞ்சை நால்வர்கள் (சின்னையா, பொன்னையா, சிவராந்தம், வடிவேலு) தெலுங்கு மட்டுமின்றி ஏராளமான தமிழ்ச் சொற்கட்டுகளையும், தமிழ் வர்ணங்களையும், தில்லானாக்களையும் உருவாக்கியுள்ளனர்பண்டைய தமிழர்களின் 'பண்ணிசை' மரபை, தற்காலத்திற்கு ஏற்றவாறு கர்நாடக இசை இராகங்களோடு மிக அழகாக இணைத்தனர்.

தோடி, கல்யாணி, காம்போஜி, பைரவி, சங்கராபரணம் போன்ற பெரும் இராகங்களில் நடனத்திற்கு உகந்த தாளக் கோர்வைகளை (ஜதிகளை) வடிவமைத்தனர்.

தமிழ் இசை மூவர் மற்றும் நடனப் பங்களிப்பு

முத்துத்தாண்டவர், மாரிமுத்துப் பிள்ளை, அருணாசலக் கவிராயர் ஆகிய மூவரும் தூய தமிழில் பதம் மற்றும் கீர்த்தனைகளை இயற்றி பரதநாட்டிய இசை மேடைகளை அலங்கரித்தனர். சீர்காழி மூவரின் பாடல்கள் நடன அரங்குகளில் இன்றியமையாதவை. இவர்களின் பாடல்களில் உள்ள எளிய தமிழ், ஆழமான பக்தி மற்றும் நாயக-நாயகி பாவம் நடனக் கலைஞர் முகபாவங்களை வெளிப்படுத்த மிக ஏதுவாக இருக்கும்.

பரதநாட்டியத்தில் தமிழிசை மார்க்கம்

நாட்டிய உருப்படிகளில் தமிழிசையின் வடிவங்கள்பரதநாட்டியத்தின் 'மார்க்கம்' எனப்படும் நாட்டிய வரிசையில் தமிழிசைப் பாடல்கள் முதன்மை பெறுகின்றன.

அலாரிப்பு: தமிழிசை தத்தக்கார சொல் கட்டுகளால் அமைந்த உருப்படி அலாரிப்பு என்று அழைக்கப்படுகிறது. இது தமிழ் எழுத்துக்களில் உள்ள வல்லினம் மெல்லினம் இடையினம் போன்ற எழுத்துக்களின் உறுதியான ஓசையை வைத்து பஞ்ச சாதிகள் உள்ள எண்ணிக்கை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஆடப்படும் சுத்த நிருத்த உருப்படியாகும். தஞ்சை நால்வர் இந்த அலாரிப்பை பரதநாட்டியத்தின் ஐந்து முக்கிய தாள ஜாதிகளிலும் (திஸ்ரம், சதுஸ்ரம், மிஸ்ரம், கண்டம், சங்கீர்ணம்) ஆடும் வகையில் வடிவமைத்துள்ளனர். மேடை, இறைவன், குரு மற்றும் அவையினருக்கு வணக்கம் செலுத்தி, ஆசீர்வாதம் வாங்கும் ஒரு துதிப் பாடலாக இது அமைகிறது.

தோடயமங்கலம்: நடனத்தின் தொடக்கத்தில் இறைவனை வாழ்த்திப் பாடும் தமிழ் விருத்தங்களும், சொற்கட்டுகளும் தமிழிசை மரபில் வந்தவை. பாபநாசம் சிவன் தமிழிசை இயக்கத்தின் தூண்களில் ஒருவரான இவர், பரதநாட்டிய மார்க்கத்திற்காகவும், பஜனைக்காகவும் பல தமிழ்க் கீர்த்தனைகளைத் தோடய மங்கள வடிவில் அமைத்துள்ளார். **"ஸ்ரீ கணபதியே உனை அநுதினமும்" (விநாயகர் தோடயம்) இராகம்: நாட்டை | தாளம்: ஆதிதமிழ் வரிகள் உதாரணம்:"ஸ்ரீ கணபதியே உனை அநுதினமும் உருகி வழிபட அருள் புரிவாய்..."**விளக்கம்: நாட்டிய அரங்கின் தொடக்கத்தில் தடைகள் நீங்க விநாயகரைத் தமிழில் வரவேற்று மங்களம் கோரும் தோடயப் பாடல்.

கவுத்துவம்: கவுத்துவம் என்பது பழங்காலக் கோவில் வழிபாட்டு நடன மரபிலிருந்து தோன்றிய ஒரு தூய தமிழிசை உருப்படியாகும். இதில் இறைவனின் பெருமைகளைக் கூறும் தமிழ் வரிகளும், தாளச் சொற்கட்டுகளும் ஒன்றோடொன்று பின்னிப் பிணைந்து மிக அதிவேகமாக ஆடப்படும். **'கங்கைமுத்து நட்டுவனார்' (தஞ்சை நால்வரின் பாட்டனார்)**. இன்று மேடைகளில் ஆடப்படும் பெரும்பாலான புகழ்பெற்ற பாரம்பரியக் கவுத்துவங்களை வடிவமைத்துள்ளார். **விநாயகர் கவுத்துவம்** விநாயகப் பெருமானை

வழிபட்டு நடன நிகழ்ச்சியைத் தொடங்க வழிபாட்டு உருப்படி இதுவாகும். **இராகம்: நாட்டை | தாளம்: ஆதி (சதுஸ்ர ஏகம்).**

ஜதிசுரம் என்ற ஜதீஸ்வரம்: பரதநாட்டிய மார்க்கத்தில் ஜதிசுரத்தை முதன்முதலில் அறிமுகப்படுத்தி, அதற்கு முறையான இலக்கண வடிவத்தைக் கொடுத்தவர்கள் சின்னையா, பொன்னையா, சிவானந்தம், வடிவேலு ஆகிய நால்வர் ஆவர். பொன்னையாபிள்ளை, இவரால் இயற்றப்பட்ட **கல்யாணி இராக ஜதிசுரம் (ரூபக தாளம்), மற்றும் பைரவி இராக ஜதிசுரம்** ஆகியவை உலகப் புகழ்பெற்றவை. இவர்கள் **சாவேரி, வசந்தா, தோடி, சங்கராபரணம்** போன்ற பாரம்பரியமிக்க பெரும் இராகங்களில் நடனத்திற்கு ஏற்ற கம்பீரமான ஜதிசுரங்களை அமைத்துக் கொடுத்துள்ளனர்

சப்தம்: பரதநாட்டியத் தந்தைமார்களான தஞ்சை நால்வர் (சின்னையா, பொன்னையா, சிவானந்தம், வடிவேலு), மற்றும் பிற்கால தமிழிசை வாக்கேயக்காரர்களால் சப்தம் உருப்படிகள் தமிழிசை மரபில் மிக அழகாக வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளன. இவை பெரும்பாலும் மிஸ்ர சாபு தாளத்திலும் (7 அட்சரங்கள்), காம்போஜி இராகம் அல்லது ராகமாலிகையிலும் அமைந்திருக்கும். **தில்லை நடராஜர் சப்தம் (ஆடும் மயிலே) இராகம்: ராகமாலிகை/தாளம்: மிஸ்ர சாபு ,
ஆயர் சேரிமங்கையர்(கண்ணன்சப்தம்)இராகம்:காம்போஜி/ராகமாலிகை, தாளம்: மிஸ்ர சாபு .**

வர்ணம்: நிருத்தம் (தூய நடனம்), நிருத்தியம் (அபினயம்) இரண்டிற்கும் சம வாய்ப்பளிக்கும் வர்ணத்திற்கு, பாபநாசம் சிவனின் "சுவாமி நீ மனம் இரங்கி" (ஸ்ரீரஞ்சனி ராகம்) போன்ற தமிழ் வர்ணங்கள் உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்தச் சிறந்தவை. பரதநாட்டியத்தின் மிக முக்கிய உருப்படியான வர்ணத்திற்கு, பாபநாசம் சிவன், தண்டாயுதபாணி பிள்ளை போன்றோரின் தமிழ் வர்ணங்கள் **(எ.கா: "சுவாமி நீ மனம் இரங்கி", "மாயே மாயன் சகோதரியே")** உணர்ச்சிப்பூர்வமான அபினயத்திற்குப் பெரிதும் பயன்படுகின்றன.

பதங்கள்: பக்தி மற்றும் நாயக-நாயகி பாவங்களை விளக்க முத்துத்தாண்டவர் மற்றும் மாரிமுத்துப் பிள்ளையின் தமிழ்ப் பதங்கள் இன்றியமையாதவை. பதங்கள் மற்றும் ஜாவளிகள் (Padams & Javalis): பக்தி மற்றும் சிருங்கார ரசங்களை வெளிப்படுத்த முத்துத்தாண்டவர், மாரிமுத்துப் பிள்ளை, அருணாசலக் கவிராயர் (சீர்காழி மூவர்) ஆகியோரின் தமிழ்ப் பதங்கள் உலகப் புகழ்பெற்றவை. **ஊத்துக்காடு வெங்கட சுப்பையர், கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார் ("ஆடாது அசைவாது வா", "மாடு மேய்க்கும் கண்ணே")** ஆகியோரின் பாடல்கள் நடனக் கலைஞர்களின் நிருத்த மற்றும் நிருத்திய திறமைக்குச் சிறந்த களமாக விளங்குகின்றன.

கீர்த்தனைகள்: தில்லைவிடங்கன் மாரிமுத்தாப்பிள்ளை தமிழிசையின் ஆதி மும்மூர்த்திகளில் ஒருவராகப் போற்றப்படுபவர். இவரது பரதநாட்டிய மேடைகளில் அபினயம் (முகபாவனை) மற்றும் நிருத்தியத்திற்கு இன்றியமையாதவையாகத்

திகழ்கின்றன. இவரது கீர்த்தனைகளின் தனித்தன்மையே **'நிந்தாஸ்துதி'** (வஞ்சப் புகழ்ச்சி) பாணியாகும். அதாவது, இறைவனை மேலோட்டமாக ஏசுவது/இகழ்வது போலவும், ஆழமாகப் பார்த்தால் அதுவே மிகப்பெரிய புகழ்ச்சியாகவும் அமையும். இது நாட்டியக் கலைஞர்களுக்குப் பலவிதமான **முகபாவங்களை (கோபம், நையாண்டி, வியப்பு, பக்தி)** ஒரே பாடலில் காட்டப் பெரிதும் உதவுகிறது.

துக்கடா: பரதநாட்டிய மார்க்கத்திலும் (நிகழ்ச்சி நிரல்), கர்நாடக இசை கச்சேரிகளிலும் 'துக்கடா' என்பது நிகழ்ச்சியின் இறுதிப் பகுதியில் பாடப்படும் எளிய, இனிமையான மற்றும் பக்தி நிறைந்த சிறு இசைத் தொகுப்புகளைக் குறிக்கும். இதற்கு 'துண்டு' அல்லது 'சிறு பகுதி' என்று பொருள். துக்கடாவாகப் புகழ்பெற்ற சில தேவாரப் பாடல்கள் திருஞானசம்பந்தர், திருநாவுக்கரசர், சுந்தரர் ஆகிய மூவர் பாடிய தேவாரங்களில் இருந்து, மிக எளிமையான, வாழ்வியல் தத்துவங்களைக் கூறும் பாடல்கள் துக்கடாக்களாகத் தேர்வு செய்யப்படுகின்றன.

தோடுடைய செவியன் (திருஞானசம்பந்தர்)இராகம்: தோடி அல்லது ராகமாலிகை | தாளம்: ஆதி

கூற்றாயினவாறு விலக்ககிலீர் (திருநாவுக்கரசர்)இராகம்: சஹானா அல்லது ஜான்பூரி | தாளம்: ஆதி.

சொற்றுணை வேதியன் (திருநாவுக்கரசர்) - நமச்சிவாய பதிகம். இராகம்: கேதாரகௌள / ஹம்ஸத்வனி / செஞ்சுருட்டி

சிறப்பு: "ஐந்தெழுத்து மந்திரமே நமக்குத் துணை" என்று கூறும் மிக எளிமையான, உலகப் புகழ்பெற்ற துக்கடாப் பாடல்.

தில்லானா: தில்லானாவின் பல்லவி மற்றும் அனுபல்லவி பகுதிகள் 'தீம் ததானா', 'தான தில்லானா' போன்ற தாள ஒலிகளாலும் (சொற்கட்டுகள்), அதன் சரணம் பகுதி மட்டும் தூய தமிழ் மொழி வரிகளாலும் (சாகித்தியம்) வடிவமைக்கப்பட்டிருக்கும்.

நவீன கால நாட்டிய மற்றும் கர்நாடக இசை மேடைகளில், மிக அதிக அளவில் ஆடப்படும் தில்லானாக்களை தமிழிசை மரபில் இயற்றிய பெருமை இலால்குடி ஜி. ஜெயராமன் இவரையே சாரும். **தில்லானா, கமாஸ் தில்லானாஇராகம்: கமாஸ் | தாளம்ஆதி சரணம் தமிழ் வரிகள்: "மலர்மிசைத் தோன்றும் மாண்புறு வடிவேலவா... உனை நம்பினேன் ஐயா..."** முருகப் பெருமான் மீது இயற்றப்பட்ட இந்தத் தில்லானா, உலகெங்கிலும் உள்ள பரதநாட்டியக் கலைஞர்களின் அசைக்க முடியாத விருப்பமான தேர்வாக உள்ளது. மதுவந்தி தில்லானா இராகம்: மதுவந்தி தாளம்: ஆதி**"கண்ணனைக் கண்டு காதல் கொண்டு... களிப்படைந்தது என் நெஞ்சமே..."**

முடிவுரை: பரதநாட்டியமும் தமிழிசையும் உடலும் உயிரும் போன்றது. வடமொழிச் சொற்கள் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கலப்பதற்கு முன்பே, தமிழகத்துக் கூத்து மரபிலும் பதிக முறைகளிலும் தமிழிசை தழைத்தோங்கி நடனத்தை வழிநடத்தியது. தற்கால நடனக்

கலைஞர்கள் தமிழ் வர்ணங்களையும் பதங்களையும் உலக அரங்குகளில் ஆடி, தமிழிசையின் பெருமையை உலகறியச் செய்து வருகின்றனர். எனவே, பரதநாட்டியத்தின் இலக்கணத் தூய்மைக்கும் உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டிற்கும் தமிழிசையே அடித்தளமாய் விளங்குகிறது என்பதே உண்மை.

துணைநூற்பட்டியல்:

1.தஞ்சை வளர்த்த ஆடற்கலை *: முனைவர் செ. கற்பகம்,*
இணைப்பேராசிரியர்இசைத்துறை, தமிழ் பல்கலைகழகம் தஞ்சாவூர்.
வெளியீடு: பெரிய கோவில் வழிபாட்டு மன்றம், தஞ்சாவூர்.
பதிப்பு ஆண்டு: 2011 (ஆகஸ்ட்).

2.பரத நாட்டியத்தில் தமிழிசைப் பாடல்கள் : *முனைவர் ஞானாம்பிகை குலேந்திரன்*
பதிப்பு ஆண்டு: 1994 (முதற்பதிப்பு, வெளியீட்டு எண்: 187)
வெளியீடு: தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்.
3.முத்துத்தாண்டவர் தமிழிசைப் பாடல்கள்: *திருப்பாம்புரம் ந. சுவாமிநாத பிள்ளை,*
பதிப்பு ஆண்டு: 1966 (மூன்றாம் பதிப்பு) அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்தின் 4-வது இசைத்தமிழ் வெளியீடு.
4.தமிழில் பரதநாட்டியப் பாடல்கள்: *தொகுப்பாசிரியர்: கவிஞர் கிருஷாங்கினி*
பதிப்பு ஆண்டு: 2008 (ஜூலை)
வெளியீடு: சதுரம் பதிப்பகம், சென்னை.

5.தமிழிசைப் பாடல்கள் ஒன்பதாம் தொகுதி
(மாரிமுத்துப் பிள்ளை பாடல்கள்) / சீர்காழி அருணாசலக்கவிராயர் இயற்றிய இராம நாடகம்
பதிப்பு ஆண்டு: 1945 (தமிழிசைப் பாடல்கள் ஒன்பதாம் தொகுதி)
வெளியீடு: அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம்
6.தமிழில் பரதநாட்டியப் பாடல்கள்:*தொகுப்பாசிரியர்: கவிஞர் கிருஷாங்கினி*
பதிப்பு ஆண்டு: 2008 (ஜூலை)
வெளியீடு: சதுரம் பதிப்பகம், சென்னை.

7. ***சிலப்பதிகாரத்து இசைத்தமிழ்***
நூலாசிரியர்: டாக்டர் எஸ். இராமநாதன்
பதிப்பு ஆண்டுகள்: 1956 (இசை நுணுக்க விளக்கம்), 1981 (இசைத்தமிழ்).

8.சிலப்பதிகாரத்தில் இசைச் செல்வங்கள்: *சேலம் எஸ். ஜெயலட்சுமி*
பதிப்பு ஆண்டு: 2000
வெளியீடு: உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்,சென்னை.

9.சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படும் இசைப்பாடல்கள் : *நூலாசிரியர்: இ. அங்கயற்கண்ணி பதிப்பு ஆண்டு: 1994, வெளியீடு: தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்*

Tamil Isai and Isai Tamil: A Comparative Study of Concept, Scope, and Cultural Significance

Dr. R.Priyadharsini
Post Doctoral Fellow
Central Institute of Classical Tamil
Chemmozhi Salai,Perumbakkam
Chennai – 600100
E-mail ID – dr.r.priyadharsinidancer@gmail.com

Abstract

The terms **Tamil Isai** and **Isai Tamil** are often used interchangeably in Tamil music scholarship; however, they represent distinct yet interrelated concepts within the broader domain of Tamil musical heritage. This study aims to examine the conceptual, historical, and functional differences between these two terms by analyzing their usage in classical Tamil literature, musicological treatises, and contemporary scholarly discourse.Adopting a qualitative and comparative research methodology, this study examines literary sources, musicological treatises, historical records, and performance traditions to identify the distinctive characteristics, areas of overlap, and evolving meanings of the two concepts. The research argues that Isai Tamil is predominantly a text-based, theoretical, and literary discipline, whereas Tamil Isai is primarily a performance-oriented musical tradition rooted in practice and cultural transmission. Despite these differences, both contribute significantly to the preservation and development of Tamil music and cultural identity.

Keywords

Tamil Isai,Isai Tamil,performance tradition,musicological,literary sources.

INTRODUCTION

Isai Tamil primarily refers to the musical dimension of Tamil language and literature, encompassing the study of musical grammar, Panns (ancient melodic modes), rhythm (Tāḷa), prosody, and aesthetic principles as reflected in classical texts such as Tolkāppiyam, Silappatikaram, Koothanool, Panchamarabu, Tevaram, and Tiruppugazh. It emphasizes the literary and theoretical foundations of Tamil music and serves as a bridge between Tamil literary studies and musicology. Introduction to Isai Tamil

Isai Tamil is one of the three traditional divisions of Tamil known as Muthamizh,Iyal (literature), Isai (music), and Natakam (drama). It refers to the musical dimension of the

Tamil language, encompassing the principles of music as expressed through Tamil literature, grammar, prosody, and performance traditions. Unlike Tamil Isai, which primarily denotes music composed and performed in the Tamil language, Isai Tamil is concerned with the literary, theoretical, and aesthetic foundations of music in Tamil culture. It explores how music is embedded in Tamil texts, poetic structures, musical terminology, melodic systems (*Panns*), rhythm (*Tāḷa*), musical instruments, and performance practices.

Isai Tamil

The roots of Isai Tamil extend to the earliest phases of Tamil civilization. Sangam literature (300 BCE–300 CE) provides abundant evidence of a sophisticated musical culture in which poetry, music, and dance functioned as an integrated artistic tradition. Literary works such as the Eṭṭuttokai and Pattuppāṭṭu contain numerous references to *Panns* (melodic modes), musical instruments, performers, and occasions of musical performance. The Tolkāppiyam, although primarily a grammatical treatise, also offers valuable insights into the relationship between language, sound, emotion, and artistic expression, thereby laying the conceptual foundation for the study of Isai Tamil.

Among the classical Tamil works, Silappatikaram occupies a unique position as the most comprehensive source for ancient Tamil musicology. Its Arangetru Kathai and other sections present detailed descriptions of melodic structures, rhythmic organization, dance, musical instruments, and performance conventions.[1]Likewise, musicological treatises such as Koothanool and Panchamarabu preserve important information regarding musical theory, performance aesthetics, *Panns*, *Tāḷas*, and the interrelationship between music, dance, and drama. These texts collectively establish Isai Tamil as a systematic body of knowledge rather than merely a collection of songs.

The Bhakti period further enriched Isai Tamil through the devotional hymns of the Nāyaṉmārs and Āḻvārs. The *Tēvāram*, *Tiruvācakam*, and *Nālāyira Divya Prabandham* were composed to be sung in specific *Panns*, illustrating the close relationship between poetic composition and musical realization. These works demonstrate how literary expression and musical structure were inseparable in Tamil devotional traditions, contributing significantly to the preservation of ancient musical practices.

The scope of Isai Tamil extends beyond literary analysis to include the study of Tamil musical grammar, the classification of *Panns*, rhythmic systems, musical aesthetics, poetic metres, and the evolution of musical concepts across different historical periods. It also examines the transformation of ancient Tamil *Panns* into corresponding Carnatic ragas, the symbolism of music in Tamil literature, and the role of music in religious, social, and cultural

life. Consequently, Isai Tamil represents an interdisciplinary field connecting Tamil studies, musicology, linguistics, literary criticism, archaeology, epigraphy, and performing arts.

In contemporary scholarship, Isai Tamil has gained increasing recognition within the framework of Indian Knowledge Systems (IKS), where it is viewed as a repository of indigenous knowledge concerning music, aesthetics, education, and cultural transmission.[2]Research in Isai Tamil contributes to the reconstruction of ancient musical traditions, the interpretation of classical texts, and the preservation of Tamil's intangible cultural heritage. Digital documentation, comparative musicology, and interdisciplinary research have further expanded the possibilities for studying this field.

In contrast, Tamil Isai denotes the living tradition of music composed, performed, and transmitted in the Tamil language. It includes devotional, classical, and contemporary Tamil compositions, the contributions of composers such as Muthu Thandavar, Arunachala Kavi, Marimutha Pillai, Gopalakrishna Bharati, and Papanasam Sivan, as well as the twentieth-century Tamil Isai Movement, which sought to promote Tamil compositions in the Carnatic concert tradition.

Tamil Isai

Tamil Isai (Tamil Music) is one of the oldest and richest musical traditions in the world, deeply rooted in the cultural, literary, and spiritual heritage of the Tamil people. It encompasses the body of music composed, performed, and transmitted through the Tamil language, reflecting the artistic, religious, and social life of Tamil society across centuries. More than a musical genre, Tamil Isai represents a living cultural tradition that integrates literature, music, dance, ritual, and performance.

The origins of Tamil Isai can be traced back to the Sangam period (300 BCE–300 CE), where numerous literary works provide evidence of a highly developed musical culture. Classical Tamil texts such as *Tolkāppiyam*, *Eṭṭuttokai*, *Pattuppāṭṭu*, and particularly *Silappatikaram* contain detailed references to Panns (melodic modes), musical instruments, rhythmic patterns, and performance practices.[3]These works demonstrate that music occupied a central place in ancient Tamil society and was closely associated with religion, royal patronage, festivals, and everyday life.

The evolution of Tamil Isai continued through the Bhakti period (6th–9th centuries CE), when the devotional hymns of the Nāyaṉmārs and Āḻvārs transformed music into a powerful medium of spiritual expression. The *Tēvāram*, *Tiruvāsagam*, and *Nālāyira Divya Prabandham* were composed in Tamil and rendered in specific *Panns*, establishing a strong relationship

between music and religious worship. These traditions laid the foundation for the development of temple music and devotional performance practices that continue to flourish today.

Tamil Isai attained new dimensions during the medieval and modern periods through the contributions of eminent composers such as Muthu Thandavar, Arunachala Kavi, Marimutha Pillai, Gopalakrishna Bharati, and Papanasam Sivan. Their compositions enriched the repertoire of South Indian classical music while preserving the linguistic and cultural identity of Tamil. In the twentieth century, the Tamil Isai Movement, led by visionaries including Raja Sir Annamalai Chettiar, played a pivotal role in promoting Tamil compositions in Carnatic music concerts, where compositions in other South Indian languages had become predominant. This movement significantly contributed to the revival, preservation, and wider recognition of Tamil musical heritage.

Tamil Isai is not confined to classical Carnatic music alone. It embraces a wide spectrum of musical traditions, including temple music, folk music, ritual music, dramatic performances such as Kuravanji, Therukoothu, and Bhagavata Mela, as well as contemporary devotional and concert traditions. This diversity reflects the adaptability of Tamil music while preserving its classical foundations.

From a musicological perspective, Tamil Isai includes the study of melody (*Pann*), rhythm (*Tāḷa*), musical forms, performance practice, compositional techniques, and the evolution of Tamil musical aesthetics.[4]It also examines the relationship between ancient Tamil musical concepts and the modern Carnatic music system. The study of Tamil Isai therefore requires an interdisciplinary approach, drawing upon Tamil literature, musicology, history, archaeology, epigraphy, religious studies, and performance studies.

Tamil Isai is a dynamic and enduring musical tradition that embodies the artistic excellence, literary richness, and spiritual values of Tamil civilization. Its historical continuity from the Sangam age to the modern era demonstrates its resilience and cultural significance. As both a performing art and an academic discipline, Tamil Isai continues to inspire musicians, scholars, and cultural practitioners, making it an indispensable field of study in Tamil Studies, Musicology, Performing Arts, and Indian Knowledge Systems.

CONCLUSION

The study concludes that a clear conceptual distinction between Tamil Isai and Isai Tamil is essential for advancing interdisciplinary research in Tamil Studies, Musicology, Performing Arts, and Indian Knowledge Systems (IKS). Such a distinction also provides a more precise

framework for future scholarship on the history, theory, and practice of Tamil musical traditions.

REFERENCE

1) Sundaram, V. P. K. (1992–1997). *Tamilisai Kalaikalanjiyam* (Vols. 1–4). Tiruchirappalli: Bharathidasan University.
2) Abraham Pandithar, M. (1994). *Karunamirtha Sagaram Ennum Isai Tamil Nool*. Chennai: Institute of Asian Studies. (Original work published 1917).
3) Arivanar. (2014). *Isai Marabu (Pancha Marabu): Text in Tamil, Transliteration, Translation and Commentary* (S. A. K. Durga, Ed.). Chennai: Prema Pirasuram.
4) Sundaram, V. P. K. (1994). *Pazhanthamizh Ilakkiyathil Isaiyiyal*. Chennai: International Institute of Tamil Studies.

Folk Music and Folk Music Instruments

Ashna Mohan K. P
Department of Music, Tamil University, Tanjavur
Email: ashnanair10171995@gmail.com

Guide: Dr. S. Karpagam
Associate Professor, Department of Music, Tamil University, Tanjavur

Abstract

Folk music is one of the oldest forms of musical expression and is closely connected with the daily life, traditions, beliefs, and culture of ordinary people. It is passed down from one generation to another through oral tradition and plays an important role in preserving the cultural identity of different communities. Folk musical instruments, made from locally available natural materials, are an essential part of these traditions and add rhythm and melody to folk performances.

This article discusses the concept and characteristics of folk music, the classification and functions of folk musical instruments, and their social and cultural importance in India. It also highlights the need to preserve folk music and traditional instruments so that this valuable cultural heritage can be passed on to future generations.

Introduction

Music has always been an inseparable part of human civilization. Long before written literature and formal musical systems emerged, communities expressed their emotions, beliefs, and experiences through songs and rhythmic sounds. Folk music occupies a unique position within this historical continuum because it represents the spontaneous musical expression of ordinary people rather than the creations of professional composers. It embodies the collective wisdom, cultural identity, and lived experiences of generations.

The study of folk music has become increasingly significant within ethnomusicology, anthropology, folklore studies, and cultural history. Researchers recognize that folk

music functions not merely as entertainment but also as an important medium of communication, education, ritual practice, and social cohesion. Every region develops distinctive musical styles shaped by language, geography, occupation, religion, and local customs.

India, characterized by extraordinary cultural diversity, possesses one of the richest folk music traditions in the world. Each state has developed its own repertoire of songs and instruments that reflect regional identities. Tamil Nadu, Kerala, Karnataka, Rajasthan, Assam, Bengal, Maharashtra, Punjab, and the northeastern states each contribute unique musical traditions that continue to influence contemporary musical practices.

Folk musical instruments occupy an equally important place within these traditions. They not only accompany songs and dances but also establish rhythm, communicate emotion, and reinforce the symbolic meaning of performances. Understanding folk music therefore requires an examination of both the vocal traditions and the instruments that sustain them.

Folk Music and Characteristics

Folk music is the traditional music of ordinary people that reflects their daily life, customs, beliefs, emotions, and cultural practices. It is passed down from one generation to another mainly through oral tradition rather than written notation. Unlike classical music, folk music is not usually created by a single composer. Instead, it develops gradually within a community, with each generation making small changes while preserving its original essence.

Folk music is closely connected with the language, culture, and way of life of a particular region. It is performed during festivals, religious ceremonies, agricultural activities, weddings, and other social occasions. The melodies and rhythms are generally simple, making the songs easy to learn, remember, and sing collectively. Because of its flexibility, folk music can be adapted to different situations and communities without losing its traditional identity.

More than just a form of entertainment, folk music plays an important role in preserving cultural heritage and strengthening community bonds. It reflects the history, values, traditions, and collective memories of the people.

Role of Folk Music in Society

Folk music plays an important role in the life of every community. It is sung during farming activities, festivals, religious ceremonies, weddings, births, and other social occasions. These songs bring people together, reduce the stress of physical work, and encourage a sense of unity. Folk music also expresses the beliefs, emotions, and traditions of the people. In the past, when many communities did not have written records, folk songs helped preserve history, stories, moral values, and cultural knowledge. Thus, folk music is not only a form of entertainment but also an important means of preserving culture and strengthening community life.

Folk Music Instruments

Folk musical instruments are traditional sound-producing devices developed by indigenous communities using locally available natural materials. Unlike standardized classical instruments, folk instruments often display regional variations reflecting local craftsmanship and environmental resources.

The construction of these instruments demonstrates remarkable ingenuity. Bamboo, jackwood, neem wood, coconut shells, animal hide, clay, iron, brass, gourds, and natural fibres are transformed into musical instruments through traditional knowledge systems inherited within artisan communities.

These instruments accompany songs, dances, theatrical performances, religious ceremonies, processions, and festivals. Their sound quality often reflects the acoustic needs of outdoor community performances rather than concert hall aesthetics.

Classification of Folk Musical Instruments

The traditional classification proposed by Indian musicology remains useful for understanding folk instruments.

Tata Vadya (String Instruments)

"Tata" means stretched. These instruments produce sound through the vibration of stretched strings. The strings are plucked, bowed, or struck, causing them to vibrate and create musical notes.

Examples include:

Ektara
Kingri

Ravanahatha
Villu (Bow Instrument)
Dotara

String instruments frequently accompany storytelling traditions and devotional singing.

Sushira Vadya (Wind Instruments)

"Sushira" means hollow. These instruments produce sound by vibrating a column of air inside a hollow tube.

Examples include:

Bamboo flute
Nadaswaram (in folk contexts)
Kombu
Shehnai
Tribal reed pipes

Wind instruments often accompany festivals, temple processions, and ceremonial occasions.

Avanaddha Vadya (Membranophones)

"Avanaddha" means covered or wrapped. These are percussion instruments with stretched animal skin or synthetic membranes.

Examples include:

Parai
Thappu
Chenda
Dhol
Udukku
Thavil (folk performances)

These instruments provide rhythmic foundations for dances, rituals, and public celebrations.

Ghana Vadya (Idiophones)

"Ghana" means solid. These instruments produce sound when the body of the instrument itself vibrates. They do not have strings, membranes, or air columns.

Examples include:

Jalra
Cymbals
Bells
Wooden clappers
Metal plates

Idiophones frequently maintain rhythmic cycles during devotional and ritual performances.

Importance in Folk Music

This fourfold classification helps us understand the acoustical principle behind each instrument rather than its cultural origin. In folk traditions, these instruments work together to create a complete musical performance:

Tata Vadya provides the melody.

Sushira Vadya adds melodic expression and emotional depth.

Avanaddha Vadya establishes the rhythm and tempo.

Ghana Vadya reinforces the beat and rhythmic accents.

Folk Music and Folk Instruments in Different Indian Regions

India's geographical diversity has produced distinctive regional musical cultures.

Tamil Nadu preserves traditions such as Karagattam songs, Oyilattam, Devarattam, Villupattu, Parai Isai, and Kummi songs, accompanied by instruments including Parai, Thappu, Urumi, Villu, and Jalra.

Kerala's folk traditions include Theyyam songs, Thira, Poorakkali, Kolkali, Padayani, Pulluvan Pattu, and Thottam Pattu. Instruments such as Chenda, Elathalam, Kuzhal, Kombu, Thudi, and Udukku contribute to these performances.

Rajasthan is internationally recognized for Manganiyar and Langa musical traditions employing instruments including Kamayacha, Morchang, Khartal, Algoza, and Dholak.

Punjab celebrates energetic folk traditions such as Bhangra and Giddha accompanied by Dhol, Tumbi, Chimta, and Algoza.

The northeastern states preserve unique bamboo-based instruments reflecting their close ecological relationship with forest environments.

These regional examples illustrate how musical traditions evolve according to geography, occupation, language, and community identity.

Preservation and Future Directions

The preservation of folk music requires coordinated efforts involving governments, universities, cultural organizations, local communities, and digital platforms.

Universities should encourage ethnomusicological field research documenting songs, performance practices, and instrument-making traditions. Audio-visual archives, digital repositories, and museum collections can safeguard endangered traditions for future generations.

Educational institutions should incorporate regional folk music into music curricula, allowing students to appreciate indigenous musical heritage alongside classical traditions.

Financial support for traditional musicians, instrument makers, and community festivals will further strengthen cultural sustainability.

Ultimately, preservation should not merely involve recording traditions but ensuring that they continue as living cultural practices within their original communities.

Conclusion

Folk music is an important part of the cultural heritage of every community. It reflects the traditions, beliefs, emotions, and daily life of the people and has been passed down through oral tradition for generations. Folk musical instruments play an equally important role by adding rhythm, melody, and cultural meaning to these musical traditions.

Together, folk music and folk musical instruments help preserve the identity, history, and values of different communities. They are not only a source of entertainment but also a means of passing cultural knowledge from one generation to the next. Therefore, it is important to preserve and promote these traditions through education, research, documentation, and community participation so that they continue to be a valuable part of India's rich cultural heritage.

References

1. Nettl, Bruno. The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts. University of Illinois Press, 2015.

2. Merriam, Alan P. The Anthropology of Music. Northwestern University Press, 1964.

3. Sachs, Curt. The History of Musical Instruments. Dover Publications, 2006.

4. Sangeet Natak Akademi. Traditional Music of India. New Delhi: Sangeet Natak Akademi.

5. Deva, B. Chaitanya. An Introduction to Indian Music. Publications Division, Government of India.

The Musical Philosophy of Bharata Muni in Natyasastra

Karthika c
Phd scholar, Department of Music, Tamil University, Tanjavur

Guide: Dr. S. Karpagam
Associate Professor, Department of Music, Tamil University, Tanjavur

Abstract
Bharata Muni's Natya Shastra is a major text that forms the foundation of Indian performing arts and musicology. This article explores the musical concepts discussed in chapters 28–33 of Natya Shastra, including the theories of Naadam, Shruti, Swara, Gramam, Murchana, Jati, Dhruva Gana, Tala, and Atodhayam. It examines the role of music as an essential element of dramatic performance and its contribution to the expression of Rasa. The study also discusses the influence of Bharata's musical principles on the development of Indian classical music and dance traditions. By analyzing these fundamental concepts, the article highlights the enduring importance of Natya Shastra in the study of Indian music, aesthetics, and performing arts.

Keywords: Natya Shastra, Bharata Muni, Indian Musicology, Indian Classical Music, Performing Arts, Rasa, Swara, Tala.

Introduction
Natyashastra, traditionally attributed to Bharata Muni, is one of the earliest and most authoritative texts on the performing arts in India. It is widely considered to be the foundational text of Indian drama, classical dance music, and aesthetics. Due to its comprehensive treatment of performance theory and practice, Natyashastra holds a unique place in the history of world art traditions. Although the exact date of its

composition remains uncertain, most scholars place its compilation between 200 BC and 200 AD, while agreeing that the text evolved through additions and editorial revisions over several centuries. Its influence spans a variety of fields, including drama, dance, music, literature, philosophy, and cultural studies. The term Natyasastra is derived from the Sanskrit words natya and sastra systematic treatise or authoritative text). In Bharata Muni's conception Natya is not limited to drama alone but represents a composite art that integrates Gita Vadya Nritta Nritta)and Abhinaya

The Natyasastra presents a mythological account of the origin of drama that underscores its sacred and universal character. According to the text the gods requested Lord Brahma to create an art form that would be accessible to all people and would serve as a medium for instruction entertainment and moral guidance.In response Brahma created the Natyavedha popularly known as the Fifth Veda by drawing essential elements from the four Vedas Pathya from the rigvedha Gita from the Samaveda Abhinaya from the Yajurveda and Rasa from the Atharvaveda Bharata Muni and his disciples were entrusted with the responsibility of presenting this divine art before both celestial and human audiences. This narrative symbolizes the educational ethical and spiritual significance of Natya in Indian culture.

The Natyasastra comprises approximately 36 chapters containing nearly 6000 Sanskrit verses although variations occur among different manuscript traditions The treatise provides a systematic exposition of virtually every aspect of theatrical production including the objectives of drama theatre architecture stage construction acting techniques, body movements hand gestures (Hasta) facial expressions costumes makeup characterization poetic metres music rhythm musical instruments audience reception and aesthetic philosophy. Its encyclopedic scope demonstrates Bharata Muni's remarkable attempt to codify the theory and practice of the performing arts into a coherent and scientific framework.

Among its most enduring contributions is the formulation of the Rasa theory which constitutes the foundation of Indian aesthetics. Bharata defines Rasa as the aesthetic experience relished by the audience through artistic performance He identifies eight principal sringara Hasya Karuna Raudra Vira Bhayanaka Bibatsa Adbhuta and santa The Rasa theory continues to

serve as the philosophical basis for the interpretation of Indian dance, theatre, literature, and music.

Role of music in natya sastra

Music occupies a central position in the Natyasastra and is treated as an indispensable component of dramatic performance rather than a mere accompaniment. Bharata Muni recognizes music as a powerful medium for communicating emotions and intensifying the aesthetic experience of the audience. The principal discussion of music appears in Chapters 28to 33 which deal with Nada sruthi Svara Grama Murchanna Jati Dhruva gana tala and atovadya These chapters represent one of the earliest systematic expositions of Indian musicology and laid the theoretical foundation for the subsequent development of the raga and tala

The influence of the Natyasastra extends well beyond its historical context. It serves as the theoretical foundation for all major Indian classical dance traditions, including Bharatanatyam, Kuchipudi, Kathak, Odissi, Kathakali, Mohiniyattam, Manipuri, and Sattriya. Its principles continue to guide performers choreographers musicians teachers and researchers in matters relating to movement vocabulary expressive techniques musical accompaniment choreography, and stagecraft Furthermore, the text has inspired a rich tradition of commentaries and scholarly research, making it an indispensable source for interdisciplinary studies in dance, musicology, theatre, Sanskrit literature, philosophy, and cultural history.

The Natyasastra is recognized not only as a historical document but also as a sophisticated theoretical framework that explains the relationship between artistic expression, emotional experience and aesthetic perception. Its comprehensive treatment of performance theory continues to inform both traditional artistic practice and modern academic inquiry. The Natyasastra remains an invaluable resource for understanding the historical evolution, philosophical foundations, and aesthetic principles of Indian performing arts.

Natyasastra is far more than a manual of dramatic production. It is a comprehensive philosophical and artistic treatise that integrates drama, dance, music, and aesthetics into a unified system of performance. Its enduring relevance across

disciplines and its lasting impact on Indian classical traditions firmly establish it as one of the most significant works in the history of world performing arts. A critical study of the Natyasastra is therefore essential for understanding the theoretical foundations and continuing evolution of Indian music, dance, and theatre.

Music informations from chapter 28 to 33

The main exposition of music in Natyashastra is in chapters 28 to 33. These chapters together present a comprehensive description of the principles governing sound, melody, rhythm, verbal performance, drama songs, and musical instruments. Bharatamuni systematically explains the theoretical foundations of Indian music and demonstrates their practical application in drama performance.

Naadam, Shruti, Swara

Bharat begins his discussion with the concept of Naadam (sound), which he considers to be the origin of all musical expression. The concept of Shruti, defined as the smallest audible interval that the human ear can distinguish, derives from Naadam. Bharata identifies twenty-two Shrutis, which constitute the microswara framework underlying the seven major musical tones (saptaswaras): Shadja, Shabha, Gandhara, Madhyama, Panchama, Dhaivata, and Nishada. The theory of the twenty-two Shrutis is one of the most remarkable achievements of ancient Indian musicology, and reflects an advanced understanding of pitch relationships long before the formal development of later musical systems.

Grama and the Theory of Musical Notes

Closely related to the theory of tones is Bharata's explanation of gram, the ancient tonal framework of Indian music. He describes two major gramas - sadja grama and madhyama grama - that served as the basis for tonal synthesis in early Indian musical practice. Bharata further explains the relationship between musical notes through the concepts of samvadi (consonant notes), anuvadi (assonant or supporting notes), and vivadi (dissonant notes), which illustrate a better understanding of tonal synthesis and tonal balance. These theoretical principles later provided the structural basis for the evolution of the raga system.

Murchana and jathis

Natyasastra further elaborates on the concepts of Murchana and jathis which have played a central role in the evolution of Indian melodic theory. Murchana refers to the modal transformations that occur by initiating a series of tones from different pitches within the same swara framework, thereby creating different melodic configurations.

On the other hand, jathis represents an early systematic form of melodic organization, and is widely considered to be the precursor to the modern concept of raga. Bharata describes each jathis in terms of its graha (initial swara), amsha (dominant swara), nyasa (resting swara), and the relative importance of individual tones. These principles enabled musicians to create melodies suited to specific dramatic situations and emotional states.

Vocal Music and Dhruva Gana

A major aspect of Bharata's musical theory concerns vocal performance. Natyashastra dictates that a singer should have purity of sustained pitch, clarity of articulation, controlled breathing, and expressive vocal performance. Musical performance should be integrated with the dramatic action so that the songs effectively support the emotional progression of the narrative. Bharata emphasizes the coordination between singers, instrumentalists, dancers, and actors, maintaining that only through their collective unity can the intended rasa be successfully conveyed to the audience.

Chapter 31 provides a detailed discussion of one of Bharata's unique contributions to dramatic music, Dhruv Gana. Dhruv Gana are fixed musical compositions performed at predetermined points during dramatic performances. Bharata classifies these songs according to their dramatic purpose, suggesting different compositions for the entrances and exits of characters, journeys, celebrations, love performances, heroic episodes, and scene transitions. Their careful selection ensures that the music acts as an essential element of the dramatic narrative, not just as an ornament.

Tala and laya

Rhythm has an important place in Bharata's musical theory. Through the concepts of rhythm and harmony, Natyashastra establishes the early systematic principles governing the temporal organization of Indian performing arts. Bharata explains the measurement of musical time, rhythmic patterns, and tempo, emphasizing that rhythmic precision is essential to maintaining harmony between music, dance, and dramatic movement. Every gesture, movement, and musical phrase is expected to conform to the rhythmic order, thereby preserving the structural unity of the performance.

Atodhya: Classification of Musical Instruments

Chapter 33 concludes the musical discourse with a comprehensive classification of atodhya (musical instruments). Bharata classifies instruments into four groups

according to the method of sound production: tata vadyam (string instruments), sushira vadyam (wind instruments), avanaddha vadyam (soft percussion instruments), and ghana vadyam (solid percussion instruments). He discusses their construction, tuning, reading techniques, and functions within theatrical performance. This quadrilateral classification remains one of the most enduring contributions of Natyashastra, and remains the traditional foundation for the study of Indian musical instruments

Conclusion

By presenting music as an integral part of dramatic performance, Natya Shastra establishes one of the earliest and most systematic foundations of Indian musicology. Bharatamuni's exposition of concepts such as naadam shruti, swara, grama, jati, tala, dhruva gana and atodhya laid the theoretical foundation for the later development of Indian classical music. By integrating music with dance, drama, and aesthetic expression, the text highlights the role of music in evoking rasa and enhancing dramatic performance. Its enduring influence on Carnatic and Hindustani music and Indian classical dance traditions underscores the continued relevance of Natya Shastra as a foundational text for the study of Indian performing arts.

Reference

1.Bharata Muni’s The Natyasastra M ghosh translation vol 1 and 2 . 1951 1961
2.Vatsyayan K Bharata: The Natyasastra. Sahitya Akademi. 1996
3.Balachandran, S Isaiyiyal. Thanjavur Tamil University. 2003
4.Unni N. P. History of Natyasastra. New Bharatiya Book Corporation. 2014
5.Bhat G. K. Bharata Nāṭyaśāstra. Parimal Publications. 2003

நவீன தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியில் தமிழிசை - ஒரு ஆய்வு

ஆய்வாளர்:
திருமதி கி. தனலக்ஷ்மிசித்தார்த்.
முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர் இசைத்துறை
தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகம் ,தஞ்சாவூர்
கைபேசி :9025903640
மின்னஞ்சல் :dhanalakshmiatm@gmail.com

நெறியாளர்

முனைவர் செ.கற்பகம், இணைப்பேராசிரியர்

தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்

ஆய்வுசுருக்கம் :

தமிழிசை தமிழர் பண்பாடு, மொழி மற்றும் கலை மரபின் முக்கிய அடையாளமாகும். சங்ககாலம் முதல் பக்தி இலக்கியங்கள் மற்றும் கோயில் மரபுகள் வழியாக அது வளர்ச்சி பெற்றது. நவீன தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியால் தமிழிசை புதிய பரிணாமத்தை அடைந்துள்ளது. டிஜிட்டல் தளங்கள் மற்றும் சமூக ஊடகங்கள் அதன் பரவலை அதிகரித்துள்ளன. இணையவழிக் கல்வி மூலம் உலகம் முழுவதும் தமிழிசையைக் கற்கும் வாய்ப்பு உருவாகியுள்ளது. டிஜிட்டல் காப்பகங்கள் இசை மரபுகளை பாதுகாக்க உதவுகின்றன. செயற்கை நுண்ணறிவு இசை ஆய்வு மற்றும் ஆவணப்படுத்தலில் புதிய வாய்ப்புகளை உருவாக்குகிறது. தொழில்நுட்பம் தமிழிசையின் கற்றல், நிகழ்த்தல் மற்றும் பாதுகாப்பில் முக்கிய பங்கு வகிக்கிறது. அதே நேரத்தில் மரபு மற்றும் புதுமைக்கு இடையே சமநிலையைப் பேணுவது அவசியமாகும். இக்கட்டுரை தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியும் தமிழிசையின் எதிர்கால வளர்ச்சியும் பற்றிய ஆய்வை முன்வைக்கிறது.

முன்னுரை :

இசை மனித நாகரிகத்தின் தொன்மையான கலை வடிவங்களில் ஒன்றாகும். தமிழர் பண்பாட்டில் தமிழிசை மொழி, சமயம் மற்றும் கலை மரபின் முக்கிய அடையாளமாக விளங்குகிறது. சங்க இலக்கியங்கள், சிலப்பதிகாரம், தேவாரம் மற்றும் 4000 திவ்வியப் பிரபந்தம் ஆகியவை தமிழிசையின் தொன்மையை வெளிப்படுத்துகின்றன. காலப்போக்கில் தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியால் தமிழிசை புதிய பரிணாமத்தை அடைந்துள்ளது. ஒலிப்பதிவு, வானொலி, தொலைக்காட்சி ஆகியவற்றைத் தொடர்ந்து

இணையம் மற்றும் சமூக ஊடகங்கள் அதன் பரவலை விரிவுபடுத்தின. இணையவழிக் கல்வி மற்றும் டிஜிட்டல் காப்பகங்கள் தமிழிசையைக் கற்றல், கற்பித்தல் மற்றும் பாதுகாப்பதில் முக்கிய பங்கு வகிக்கின்றன. செயற்கை நுண்ணறிவு இசை ஆய்வு மற்றும் ஆவணப்படுத்தலுக்குப் புதிய வாய்ப்புகளை வழங்குகிறது. அதே நேரத்தில் காப்புரிமை மீறல், வணிகமயமாக்கல் மற்றும் மரபு இசையின் எளிமைப்படுத்தல் போன்ற சவால்களும் உருவாகியுள்ளன. எனவே, தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியுடன் தமிழிசையின் பாரம்பரியத்தைப் பாதுகாப்பது இன்றியமையாததாகும். இவ்வாய்வுக் கட்டுரை நவீன தொழில்நுட்பம் தமிழிசையில் ஏற்படுத்திய மாற்றங்கள், அதன் பயன்கள் மற்றும் எதிர்கால வளர்ச்சிக்கான சாத்தியங்களை ஆராய்கிறது.

தமிழிசையின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் :

தமிழிசை தமிழர் பண்பாடு, நாகரிகம் மற்றும் கலை மரபின் தொன்மையான அடையாளமாகும். சங்க இலக்கியங்களில் பண், யாழ், குழல், முரசு போன்ற இசைக் கூறுகள் குறிப்பிடப்பட்டு, தமிழிசையின் தொன்மையை எடுத்துக்காட்டுகின்றன. சிலப்பதிகாரம் இசை, பண்கள் மற்றும் அரங்கேற்றக் கலை பற்றிய முக்கிய இசையியல் சான்றாக விளங்குகிறது. பக்தி இலக்கியக் காலத்தில் தேவாரம், திருவாசகம், நாலாயிர திவ்வியப் பிரபந்தம் ஆகியவற்றின் மூலம் தமிழிசை கோயில் வழிபாட்டுடன் இணைந்து வளர்ச்சி பெற்றது. குரு–சிஷ்ய மரபு தமிழிசையை தலைமுறைகளாகப் பாதுகாத்தது. காலனித்துவக் காலத்தில் அச்சுத் தொழில்நுட்பமும் இசைக் கல்வி நிறுவனங்களும் அதன் வளர்ச்சிக்கு உதவின. தமிழிசை இயக்கம் தமிழ்ப் பாடல்களுக்கு உரிய அங்கீகாரத்தை வழங்கியது. ஒலிப்பதிவு, வானொலி, தொலைக்காட்சி மற்றும் டிஜிட்டல் தொழில்நுட்பங்கள் தமிழிசையை உலகளவில் பரப்பின. இன்று இணையவழிக் கல்வி, டிஜிட்டல் காப்பகங்கள் மற்றும் செயற்கை நுண்ணறிவு தமிழிசையின் வளர்ச்சிக்கு புதிய வாய்ப்புகளை உருவாக்குகின்றன. மரபையும் தொழில்நுட்பத்தையும் சமநிலையுடன் இணைப்பதே தமிழிசையின் எதிர்கால வளர்ச்சிக்கு அவசியமாகும்.

நவீன தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியில் தமிழிசை :

இருபத்தொன்றாம் நூற்றாண்டில் ஏற்பட்ட நவீன தொழில்நுட்ப வளர்ச்சி தமிழிசையின் கற்றல், நிகழ்த்தல், பாதுகாப்பு மற்றும் ஆய்வுத் துறைகளில் குறிப்பிடத்தக்க மாற்றங்களை ஏற்படுத்தியுள்ளது. மரபுவழியாக குரு–சிஷ்ய முறையில் பரவிய தமிழிசை, இன்று டிஜிட்டல் தொழில்நுட்பத்தின் துணையுடன் உலகளாவிய அளவில் வளர்ச்சியடைந்து வருகிறது. ஒலிப்பதிவுத் தொழில்நுட்பத்தின் வளர்ச்சி தமிழிசையின் முதல் பெரிய திருப்புமுனையாக அமைந்தது. கிராமஃபோன், ஒலித்தட்டு, காந்த நாடா, குறுந்தகடு (CD), MP3 மற்றும் டிஜிட்டல் ஒலிப்பதிவு ஆகியவற்றின் மூலம் அரிய தமிழிசைப் பாடல்கள் நிரந்தரமாகப் பதிவு செய்யப்பட்டு பாதுகாக்கப்பட்டன.

அகில இந்திய வானொலி மற்றும் தொலைக்காட்சி ஊடகங்கள் தமிழிசையைப் பொதுமக்களிடம் கொண்டு சேர்ப்பதில் முக்கியப் பங்காற்றின. இசைக் கச்சேரிகள், பக்திப் பாடல்கள் மற்றும் சிறப்பு இசை நிகழ்ச்சிகள் மக்களிடையே தமிழிசை பற்றிய விழிப்புணர்வை அதிகரித்தன. இணையத் தொழில்நுட்ப வளர்ச்சிக்குப் பிறகு YouTube, Spotify மற்றும் பிற டிஜிட்டல் இசைத் தளங்கள் வழியாக தமிழிசை உலகம் முழுவதும் உள்ள இசை ஆர்வலர்களை எளிதில் சென்றடைகிறது.

இணையவழிக் கல்வி தமிழிசையின் வளர்ச்சியில் புதிய பரிமாணத்தை உருவாக்கியுள்ளது. Zoom, Google Meet மற்றும் பிற இணையவழித் தளங்கள் மூலம் உலகின் எந்த நாட்டிலிருந்தும் தமிழிசையைக் கற்கவும் கற்பிக்கவும் முடிகிறது. பாடங்களை பதிவு செய்து மீண்டும் பார்ப்பது, மின்னூல்கள், டிஜிட்டல் பாடக்குறிப்புகள் மற்றும் காணொளி விளக்கங்கள் ஆகியவை இசைக் கல்வியை எளிமையாக்கியுள்ளன. இதன் மூலம் வெளிநாடுகளில் வாழும் தமிழர்களும் தங்களது இசை மரபைத் தொடர்ந்து கற்கும் வாய்ப்பைப் பெற்றுள்ளனர்.

டிஜிட்டல் காப்பகங்கள் தமிழிசையின் பாதுகாப்பில் முக்கிய பங்களிப்பை வழங்குகின்றன. ஓலைச்சுவடிகள், பழைய இசை நூல்கள், அரிய ஒலிப்பதிவுகள் மற்றும் கையெழுத்துப் பிரதிகள் டிஜிட்டல் வடிவில் பாதுகாக்கப்படுவதால், அவை அழிவிலிருந்து காக்கப்படுவதோடு ஆய்வாளர்களும் மாணவர்களும் எளிதில் பயன்படுத்தும் சூழல் உருவாகியுள்ளது.

சமூக ஊடகங்களின் வளர்ச்சியும் தமிழிசையின் பரவலை அதிகரித்துள்ளது. Facebook, Instagram, YouTube போன்ற தளங்கள் வழியாக இளம் கலைஞர்கள் தங்களது இசை நிகழ்ச்சிகள், ஆய்வுரைகள் மற்றும் கல்வி சார்ந்த காணொளிகளை உலகளவில் பகிர்ந்து வருகின்றனர். இதனால் புதிய தலைமுறையினரிடையே தமிழிசையின் மீதான ஆர்வம் அதிகரித்துள்ளது.

செயற்கை நுண்ணறிவு தமிழிசையின் எதிர்கால வளர்ச்சியில் புதிய வாய்ப்புகளை உருவாக்கி வருகிறது. ஸ்ருதி, தாளம், சுர அமைப்பு மற்றும் குரல் தரத்தை பகுப்பாய்வு செய்தல், பழைய ஒலிப்பதிவுகளை மேம்படுத்துதல், இசைக் குறிப்புகளை டிஜிட்டல் வடிவில் மாற்றுதல் போன்ற பணிகளில் AI பயன்படுத்தப்படுகிறது. இது தமிழிசை ஆய்விற்கும் ஆவணப்படுத்தலுக்கும் புதிய பரிமாணத்தை வழங்குகிறது.

இருப்பினும், தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியுடன் காப்புரிமை மீறல், தரமற்ற இணையப் பதிவுகள், வணிகமயமாக்கல் மற்றும் மரபு இசையின் இயல்பில் மாற்றம் போன்ற சவால்களும் காணப்படுகின்றன. எனவே, நவீன தொழில்நுட்பத்தை தமிழிசையின் பாரம்பரியம், இலக்கணம் மற்றும் கலைநயத்தைப் பாதுகாக்கும் வகையில் பயன்படுத்துவது அவசியமாகும். தொழில்நுட்பமும் மரபும் இணைந்து செயல்படும்போது மட்டுமே தமிழிசை உலகளவில் மேலும் வலிமை பெற்று வளர்ச்சி அடையும்.

முடிவுரை :

தமிழிசை தமிழர் பண்பாடு, மொழி மற்றும் கலை மரபின் தொன்மையான அடையாளமாகும். சங்ககாலம் முதல் இன்றுவரை பல்வேறு சமூக, பண்பாட்டு மற்றும் தொழில்நுட்ப மாற்றங்களைக் கடந்து தமிழிசை தனது தனித்துவத்தையும் செழுமையையும் நிலைநிறுத்தியுள்ளது. நவீன தொழில்நுட்ப வளர்ச்சி தமிழிசையின் கற்றல், நிகழ்த்தல், ஆவணப்படுத்தல், பாதுகாப்பு மற்றும் உலகளாவிய பரவலுக்கு புதிய வாய்ப்புகளை உருவாக்கியுள்ளது. இணையவழிக் கல்வி, டிஜிட்டல் காப்பகங்கள், சமூக ஊடகங்கள் மற்றும் செயற்கை நுண்ணறிவு ஆகியவை தமிழிசையின் வளர்ச்சிக்கு குறிப்பிடத்தக்க பங்களிப்பை வழங்குகின்றன.அதேவேளையில், காப்புரிமை மீறல், வணிகமயமாக்கல், தரமற்ற டிஜிட்டல் உள்ளடக்கங்கள் மற்றும் செயற்கை நுண்ணறிவின் நெறிமுறைச் சவால்கள் போன்ற பிரச்சினைகளும் கவனத்திற்குரியவையாக உள்ளன. எனவே, தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியைப் பயன்படுத்தும் போது தமிழிசையின் பாரம்பரியம், கலைநயம் மற்றும் பண்பாட்டு அடையாளத்தைப் பாதுகாப்பது அவசியமாகும். எதிர்காலத்தில் செயற்கை நுண்ணறிவு, மெய்நிகர் யதார்த்தம் மற்றும் மேம்பட்ட டிஜிட்டல் தொழில்நுட்பங்கள் தமிழிசையின் வளர்ச்சிக்கு புதிய பரிமாணங்களை வழங்கும். இருப்பினும், குரு–சிஷ்ய மரபு, கலைஞரின் படைப்பாற்றல் மற்றும் உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டிற்கு மாற்றாக எந்தத் தொழில்நுட்பமும் அமைய முடியாது. தொழில்நுட்பமும் மரபும் ஒன்றுக்கொன்று துணையாகச் செயல்படும்போது மட்டுமே தமிழிசையின் நிலையான வளர்ச்சியும் உலகளாவிய அங்கீகாரமும் மேலும் வலுப்பெறும்.

துணைநூல் பட்டியல் :

1.தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், (சென்னை: தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக வெளியீடு).

2.சிலப்பதிகாரம், அரங்கேற்றுக் காதை, உரை: உ.வே. சாமிநாதையர் (சென்னை:உ.வே.சா. நூல் நிலையம்).

3. விபுலானந்த அடிகள், யாழ் நூல், (யாழ்ப்பாணம்: யாழ் வெளியீடு).

4. ஆபிரகாம் பண்டிதர், கருணாமிர்த சாகரம், (தஞ்சாவூர்: கருணாமிர்த சாகரம் பதிப்பகம்).

5. தேவாரம், திருமுறைத் தொகுப்பு.

6. நாலாயிரத் திவ்வியப் பிரபந்தம், தமிழ்ப் பதிப்பு.

7. P. Sambamoorthy, South Indian Music, Vol. I (Madras: The Indian Music Publishing House, 1959).

8. Bonnie C. Wade, Music in India: The Classical Traditions (New Delhi: Manohar Publishers, 1998).

9. UNESCO, Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (Paris: UNESCO, 2003).

10. Stuart Russell and Peter Norvig, Artificial Intelligence: A Modern Approach,4thed.(Harlow:Pearson,2021).
11. David Cope, Computer Models of Musical Creativity (MIT Press, 2005).

குறவஞ்சி நாட்டிய நாடகமும் தமிழிசையும்

ஆய்வாளர்
அ. சத்யபிரியா
முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்

நெறியாளர்
முனைவர் செ.கற்பகம், இணைப்பேராசிரியர்
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்

ஆய்வுச்சுருக்கம்

கதைநிறைந்த இலக்கியங்கள் சிறந்த கருத்துக்களை வெளிப்படுத்தும் நோக்கில் படைக்கப்படுகின்றன. இக்கலை வடிவங்கள் காண்போரை மகிழ்விப்பதோடு வாழ்வினை மேம்படுத்தவும் துணை நிற்கவேண்டும். மனிதப் பண்பினை நெறிப்படுத்தவும், சமூகத்தை வழிப்படுத்தவும் பாடுபொருள் துணைபுரிய வேண்டும். இந்நிலையில் குறவஞ்சி நாட்டிய நாடகம் தமிழிசையுடன் இணைத்து வகைமையின் அடிப்படையில் பாகுபாடு பெற்றுள்ள முறையினைக் கண்டறிந்து, எதிர்காலச் சந்ததியினருக்கு உரிய முறையில் கையளிக்க வேண்டிய தேவை ஆய்வாளரால் இனங்காணப்பட்டு, விவரண ஆய்வு முறையில் இவ்வாய்வு மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது. இந்த கருவிகளாக நேர்காணல் கலந்துரையாடல், ஆவணப் பகுப்பாய்வு என்பவற்றினூடாகத் தகவல்கள் பெறப்பட்டு ஆய்வு மேற்கொள்ளப்பட்டது.

திறவுச் சொற்கள்

குறவஞ்சி, நாட்டிய நாடகம், தமிழிசை, இசை, நாட்டியம், குறவன், குறத்தி

முன்னுரை

தொல்காப்பியம் கூறும் 'வனப்பு' என்ற நூல் வகையிலடங்கும் குறவஞ்சி பல்வேறு பெயர்களைப் பெற்றுத் திகழ்கின்றது. 96 வகைச் சிற்றிலக்கியங்களில் ஒன்றாக விளங்குகின்ற இந்தக் குறவஞ்சி குறிஞ்சி நிலத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டிருக்கின்றது. குறி சொல்லும் மகளிரை ஔவையாரின் குறுந்தொகைப் பாட்டு "அகவன் மகள்" எனக் குறிப்பிடுகின்றது. அகஇலக்கிய நூலாக விளங்குகின்ற இந்த நூல் தலைவன் தலைவியின் பெயரையும் குறித்து நிற்கின்றது. இயற்றமிழ் இசைத்தமிழ் இரண்டும் இணைந்திருக்கின்ற குறவஞ்சியை அடியொற்றி பல நாட்டிய நாடகங்கள் எழுந்திருக்கின்றன. இவற்றின் சிறப்புக்களை தமிழிசை மேம்படுத்தி நிற்கின்றது.

தமிழிசை

பன்னெடுங்காலமாகத் தமிழிசை எமது பண்பாட்டுடன் இணைந்து இசையாக வளர்ந்து வந்துள்ளது. தேவாரம், திருவாசகம், திருப்புகழ், திவ்யப் பிரபந்தம் போன்றன தமிழிசை வளர்ச்சிக்குத் தமது பங்களிப்பினை தந்துள்ளன. பழந்தமிழகத்தில் பல்வேறு விதமான இசைவடிவங்கள் பரம்பரை பரம்பரையாகக் குரு-சீட முறையில் பயிலப்பட்டு பரவியுள்ள இசைவடிவங்கள் இன்றுவரை பேணப்பட்டு வருகின்றது. தமிழ் இலக்கியத்தோடு தமிழிசைக்கு நெருக்கமான தொடர்புகள் உள்ளன என்பதை ஆய்வுகள் நிரூபிக்கின்றன. தமிழிசையே தரணியின் முதலிசை என்பதைப் பல இசையறிஞர்கள் ஏற்றுக் கொண்டிருந்த போதிலும் தமிழிசை போதிய வளர்ச்சியை அடையவில்லை என்றே கூடலாம். எனினும் டாக்டர் கலைஞர் அவர்களின் பெரும் முயற்சியினால் இன்று தமிழிசை பதினேழு மாவட்ட அரசு இசைப் பள்ளிகளிலும் நான்கு அரசு இசைக் கல்லூரிகளிலும் முனைப்புடன் செயற்பட்டு வருவதும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். இந்தத் தமிழிசையே இன்று கர்நாடக இசையாக விளங்குகின்றது. தமிழிசையில் எல்லாவகை உருப்படியிலும் நாட்டிய நாடகங்களிலும் தமிழிசை சிறப்பாகப் பயன்படுத்தப்பட்டு வருவதைக் காணலாம். குறவஞ்சி நாட்டிய நாடகங்களில் தமிழிசையின் பங்கு எவ்வாறுள்ளது என்பதனை நோக்குதல் பொருத்தமானதாகும்.

குறவஞ்சி

குறவஞ்சி இலக்கியம் கடவுள், அரசர்கள், வள்ளல்கள் போன்றோரைப் பாட்டுடைத் தலைவர்களாகக் கொண்டெழுந்த இலக்கியமாகும். பாட்டுடைத் தலைவன் பவனி வருவதைக் கண்டு மையலுற்று மயங்கி நிற்கும் பாட்டுடைத் தலைவி நிலா, தென்றல் போன்றவற்றுடன் புலம்பி நிற்கும் வேளையில் குறத்தி குறி சொல்லுவதையும் அந்தக் குறத்தியைக் காணாது குறவன் புலம்புவதையும் வேட்டையாடுவதையும் குறவன் குறத்தி சந்தித்து உரையாடுவதையும் கதைக் கருக்களாகக் கொண்டு குறவஞ்சி படைக்கப்பட்டுள்ளது. குறவஞ்சிகள் பல தோற்றம் பெற்றிருக்கின்ற போதிலும் இலக்கிய நயம் செறிந்திருக்கின்ற திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி மக்களிடையே பெரும் செல்வாக்கைப் பெற்றிருக்கின்றது. முதன்முதலில் தோன்றிய நூலாக இதனை கருதுகின்ற போதிலும் இதற்கு முன் கும்பேசர் குறவஞ்சி, தியாகேசர் குறவஞ்சி, சகசிராசன் குறவஞ்சி போன்றவை தோன்றியிருக்கின்றன. பண்ணும் பரதமும் இயல்பாக இணைந்த இன்பச் சுவையைத் தருகின்ற அற்புதமான கலைவடிவமாகக் குறவஞ்சி விளங்குகின்றது. தத்துவநயம், சமயநயம், இலக்கியநயம், இசைநயம், நாட்டிய நயம், நாடக நயம் நிறைந்த இவ்விலக்கியத்தை ஒருங்கிணைந்த அறிவியற் கலைப் படைப்பாகக் கருதலாம்.

குறவஞ்சி என்பதை குற+அஞ்சி எனப் பிரிக்கலாம். வஞ்சி என்பது வஞ்சிக்கொடி போன்ற பெண்ணைக் குறித்து நிற்கிறது. குறவஞ்சி என்பது குறவர் குடியில் பிறந்த வஞ்சிக்கொடி போன்ற பெண் என்ற பொருளை உணர்த்தி நிற்கிறது. இந்தக் குறவஞ்சியில் தமிழிசை சிறப்பாகக் கையாளப்பட்டிருக்கின்றது. இந்நூல்களின்

தொடக்கத்தில் பாயிரம் என்ற பகுதியில் கடவுள் வணக்கம், தோடையம், நூல்பயன் அவையடக்கம் போன்றன உள்ளடங்கியிருக்கின்றன. சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சியில் குறப்பெண்ணின் இயற்கை வனப்பு

"திறந்த மிகுமயல் பரித் சிலைநுதல் ...."

என்ற தமிழிசையினூடாக வர்ணிக்கப்பட்டிருக்கின்றது. பார்ப்போரை மயக்கும் கண் அழகும் கொள்ளைமிகு உடல் அழகும் இயற்கையும் நிறைந்திருக்கும் குறவஞ்சியின் அழகு.

"மொழிக்கொரு பசப்பும், முலைக்கொரு குலுக்கும் விழிக்கொரு ...."

என்ற எதுகை, மோனைச் சிறப்புக்களுடன் பாடப்பட்டிருக்கின்றது. ஒய்யார நடை நடந்து வரும் குறவஞ்சியின் எழிலழகை திரிகூடராசப்ப கவிராயரின் சந்தநலச் சொற்திறத்தில் நிறைந்திருக்கின்றது.

"வஞ்சி வந்தனளே மலைக்குற

வஞ்சி வந்தனளே..."

குறிப்பறிந்து குறிசொல்லும் குறத்தி, இனிமையான இசையுடன் பாடும் திறன் கொண்டவளாக விளங்கினாள் என்பதை சங்க இலக்கியங்கள் சுட்டி நிற்கின்றன. காதல் வயப்பட்ட தலைவியின் மாறுபட்ட நடைமுறையை அவதானித்த செவிலித்தாய் ஐயமுற்று அகவன் மகளின் வாயிலாகத் தலைவியின் நிலை அறிய முட்படுகின்றாள். அவ்வேளையில் அகவன் மகளை அழைத்து வந்த தோழி,

"அகவன் மகளே அகவன் மகளே ...." (குறுந்.28)

எனக் கேட்பது அகவன் மகளின் பாட்டிசைக்கும் திறனைப் பாங்குற காட்டி நிற்கின்றது.

பழந்தமிழ் நாட்டில் குறிசொல்லிப் பாடும் முறை பற்றிய அகப்பொருள் பகுதியில் குறத்தி குறி சொல்லும் பாங்கிலிருந்து இசைத்தமிழில் ஓர் இலக்கியமே உருவாகியிருக்கின்றது. குறத்தியின் இளமைமிகு இயற்கை வனப்பும், தெய்வ அருள் நிறைந்த மதிநுட்பம், இனிமையாகப் பாட்டிசைக்கும் திறன் போன்றவற்றால் ஈர்க்கப்பட்ட புலவர்கள் தாம் பாட விரும்பும் பாட்டுடைத் தலைவனின் அருளாற்றலை தாமாகக் கூறாது தெய்வ அருள் பெற்ற ஒருத்தியினூடாகத் கூறுவதே பொருத்தமெனக் கருதினர். இதுவே குறம், குறத்திப்பாட்டு, குறவஞ்சி போன்ற இலக்கியப் படைப்புக்கள் தோன்றுவதற்கு வழிஅமைத்தது.

நாட்டியம், நடிப்பு, இசை போன்றவற்றை ஒருங்கிணைத்து குறவஞ்சிகள் பழந்தமிழ் கோயில்களில் நாட்டிய மகளிரால் வேடமிட்டு ஆடப்பட்டிருக்கின்றது. முற்காலத்தில் திருவாரூர் தியாகராஜ சுவாமி கோயிலின் கீழைக் கோபுரத்திற்கருகிலுள்ள தேவதாசியர் மண்டபத்தில் தியாகேசர் குறவஞ்சி நாடகமாக நடிக்கப்பட்டது. திருவாரூர்

கோயிலைச் சார்ந்த நாட்டிய மகளிர் இந்த நாடகத்தை இரவின் பிற்பகுதியில் ஆரம்பித்து விடியற் காலை வரை தொடர்ந்து மூன்று நாட்கள் ஆடிப்பாடி நடித்து வந்தார்கள்.[1] எனச் சொல்லப்படுகிறது.

கோயில்களில் குறவஞ்சி நடிக்கும் வழக்கம் வழக்கொழிந்த போது இதன் இசைவடிவங்களும் மெல்ல மெல்ல மறக்கப்படலாயின எனினும் ஓரிரு பரம்பரைக் கலைஞர்களாலும் சில கலையார்வம் மிக்க கலைஞர்களினாலும் இவை ஓரளவு பாதுகாக்கப்பட்டன. பழமையான இசையில் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சி, அழகர் குறவஞ்சி, தியாகசேர் குறுவஞ்சி போன்ற குறவஞ்சிகள் சுட்டிக் காட்டத்தக்கவையாகவுள்ளன. தஞ்சையில் தோன்றிய நாட்டிய நாடகங்களில் சரபேந்திர பூபாலக் குறுவஞ்சி, சகாஜி ராஜன் குறவஞ்சி, தஞ்சை வெள்ளைப் பிள்ளையார் குறவஞ்சி, பெத்லகேம் குறவஞ்சி, மோகினி விலாசக் குறவஞ்சி, இராஜமோகன குறவஞ்சி, கூட்டுறவுக் குறவஞ்சி போன்றவற்றைக் குறிப்பிடலாம்.

சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சிக்கு தஞ்சை நாட்டிய சகோதரர்களாகிய பொன்னையா, சின்னையா, சிவானந்தம், வடிவேலு போன்றோர் இசையமைத்திருக்கின்றனர். தஞ்சை நால்வர் வழியில் வந்த ஏழாம் தலைமுறையினராக விளங்குகின்ற கிட்டப்பா வழிக் குடும்பத்தினர் இந்தக் குறவஞ்சி இசைகளை இயன்ற வகை மரபு வழியாகப் பாதுகாத்து வந்தமையும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும் இந்தக் குறவஞ்சி நாட்டிய நாடகத்தின் கட்டியக்காரரின் வருகைக்கான தமிழிசைப் பனுவல் நாத நாமக்கியை இராகத்திலமைந்திருக்கின்றது.

“கட்டியக் காரன்வந் தானே – ஒய்யாரமாகக்.....”

இதே போல மதனவள்ளியின் அரங்கப் பிரவேசம் சௌராஷ்ட்டிரம் இராகத்தில்

“மோகினி வந்தாள் அதிரூப ....”

என அமைய குறத்தியின் வருகைப்பாடல்

“குறத்தி வருகிறாளம்மா குறிசொல்லும் ....”

என்ற பனுவலூடாக பியாகடை இராகத்தில் அமைந்திருக்கின்றது. மேலும் சந்திரனைப் பார்த்து மோகனவல்லி பாடும் பனுவல் ஆகிரி இராகத்தில் அமைந்திருக்கின்றது.

“மதனம் குடையாகி ....”

சரபேந்திரக் குறவஞ்சியின் காப்புப் பனுவல் பௌளி ராகத்தில் பாடப்பட்டிருக்கின்றது. எதுகை, மோா்னயில் சிறப்புக்களுடன் இப்பனுவல் கையாளப்பட்டிருப்பது சிறப்பிற்குரியதே

இராக கன்னிகைப் பிரவேசத்தை அரங்கின் உள், வெளி தருவாகப் பிரித்து, பாநயம், தொடை விகற்பங்களுடன் வெளிப்படுத்தியிருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

வெளிதரு - “இராச கண் வந்தாள் ஒய்யார மாகவே”[3]

உள்தரு - “கன்னிகையும் வந்தாள் ஒய்யார இராச”[4]

சகஜியின் பஞ்சப் பிரபந்தம் என்ற நாட்டிய நாடகத்தில் கௌத்துவம், சலாம்தரு, அபிநயதரு, ஜக்கினி தரு போன்ற நாட்டிய உருப்படிகள் இடம் பெற்றுள்ளன. நூல்களில் காலத்தால் முந்திய நூலெனக் கருதப்படும் தஞ்சை வெள்ளைப் பிள்ளையார் குறவஞ்சியில் 31 பனுவல்கள் இடம் பெற்றிருக்கின்றது. இதன் காப்புப் பாடல்

“ஆனைமுகன் அருள் பொழியும் ஆனந்த வல்லியுடை.........”

எனத் தொடங்குகின்றது. பெத்லகேம் என்ற குறவஞ்சி நாட்டிய நாடகத்தில் சந்த அலைகள் மேலோங்கியுள்ளதைக் காணலாம். கடவுள் வாழ்த்தினால் சந்தங்களின் ஒலியைப் பின்வரும் பனுவல் விளக்கி நிற்கும்.

“திருமறைச் சுவி சேடனை ஏடனை ....”

தியாகேசர் குறுவஞ்சி நாட்டிய நாடகத்தின் தோடையம் பாடித் தொடங்கும் மரபு காணப்படுகின்றது. நாட்டை இராகத்தில் பாடும் வழமையுடைய தோடையப் பாடல் கன இராகமான நாட்டையில் தொடங்குவதால் நிகழ்வு களை கட்டி ஓர் இசை சூழல் உடனடியாக அரங்கில் ஏற்படுத்தி விடுகின்றது. இதன் மங்களப் பாடலும் பெரும்பாலும் எளிமையாகவே இருக்கும் எடுத்துக்காட்டாக மத்தியமாவதி இராகத்திலும் ஆதி தாளத்திலுமைந்த மங்கலப் பாடலின் இசையை பின்வருமாறு அமைத்துப் பாடலாம்.

ச ரி ம ப நி ச் , ச நி ப ம ரி ச[5]

இது பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என அமைந்திருக்கும்.

குறவஞ்சி முழுவதும் இசையோடு பாடப்படுவதால் இங்கு இசை சிறப்பிடம் பெறுகின்றது. தோடையம், மங்களம், கண்ணி, விருத்தம், சிந்து போன்றன குறவஞ்சியில் பெரும்பாலும் உபயோகப்பட்டிருக்கும். குறவஞ்சி நாடகங்களில் பயன்படுத்தப்படும் பாடல்கள் இருவகைப்படும். அவை இயற்பா வகைகள், இசைப்பா வகை என்பனவாகும். இந்தப் பாடல் வகைகள் மரபிலக்கண விதிகளுடன் எழுதப்பட்டு நாட்டிய நாடகங்களில் கையாளப்பட்டு வருகின்றன.

குறவஞ்சியில் தருக்களுக்குத் தனி இடமுண்டு. அதில் பிரவேசிக தரு, வருணனைத் தரு, சுவாகத்தரு, சம்வாதத் தரு போன்றவை குறிப்பிடத்தக்கவை. தியாகேசர் குறவஞ்சியில் சிங்கன், சிங்ககிக்கிடையில் வரும் வாக்குவாதப் பாடல்கள் எளிமையான கும்மி மெட்டிலமைந்து, சிங்கன் கேள்வி திஸ்ரகதியிலும் சிங்கியின் விடை சதுஸ்ரகதியிலும் அமையும் மரபுவழிப் பாடுமுறையை இங்கே காணலாம்.[6]

திபதை என்பது இரண்டடியில் அமைந்த செய்யுள் வடிவம் ஒவ்வொரு அடியும் இரண்ட பாதங்களைக் கொண்டிருக்கும். இவை சிறந்த நயத்தைக் கொண்டிருப்பதால் குறவஞ்சி நாடகங்களில் கையாளப்படும் இசை உருப்படியாகவுள்ளது. தமிழிசையில் உள்ள இரண்டடிக் கண்ணி என்பது திபதையை ஒத்திருக்கின்றதென இசை வல்லுனர்கள் குறிப்பிடுகின்றனர்.[7] தற்காலத்தில் ஆற்றுகை செய்யப்படுகின்ற நாட்டிய நாடகங்களில் மேளகர்த்தா, ஜென்ய இராகங்கள் கையாளப்பட்டு வருகின்றன. குறவஞ்சி நாட்டியப் பாடல்களுக்கு இசை அமைக்கும் போது பொருத்தமான தளத்தில் நின்று அவற்றினை அமைப்பது இன்றியமையாததாகும். அந்த வகையில் தியாகேசர் குறவஞ்சியில் ராஜமோகினி மன்மதனைப் பழித்துப் பாடும் பாடல் பரதநாட்டிய அபிநயத்திற்கேற்ற வகையில் மிஸ்ரசாபு தாளத்திலும் சாவேரி இராகத்திலும் அமைந்திருப்பதைக் காணலாம். கதையமைதியை மையமாகக் கொண்டு நாட்டியக் கூறுகளும் நாடகக் கூறுகளும் நாட்டிய நாடகம் என்ற அமைப்புடன் அரங்கேறுகின்றன. செய்யுள் வடிவில் அமைந்திருக்கும் இப்பகுதியில் தமிழிசையின் வகி பாகம் இன்றியமையாதது. கதைப் பகுதியை எடுத்துரைக்கும் செய்யுள் பகுதி இசையமைதியுடன் மேடைப்படுத்தப்படும் இந்த இசையமைதிகளுக்கேற்ப நாட்டிய அமைதிகள் தொழிற்படுகின்றன.

குறவஞ்சி நாட்டிய நாடகங்களை உருவாக்குவதற்குரிய நெறிமுறைகள் எதுவும் உருவாக்கப்படவில்லையென்றும் நாடக உருவாக்கத்திற்குரிய நெறிமுறைகளின் அடிப்படையில் நாட்டிய நாடகங்களை உருவாக்கும் ஆசிரியர்கள் தங்களது சொந்த அனுபவம், தமதுக்கு முன்னுள்ள நாட்டிய நாடகங்களைக் கண்டும் கேட்டும் சூழ்நிலைகளிற்கேற்ப இவற்றைப் படைத்து வருகின்றனர். இவர்களின் இப்படைப்புக்களின் வெற்றிக்கும் வளர்நிலைக்கும் தமிழிசை இன்றியமையாததாகவுள்ளது.

நிறைவுரை

தொகுத்து நோக்கிப் பார்க்கின்ற போது குறவஞ்சி நாட்டிய நாடகங்களில் தமிழிசையின் பயன்பாடானது மேலோங்கி உள்ளமையைக் கண்டுகொள்ள முடிந்தது.

அடிக்குறிப்புகள்

1. *தியாகேசர் குறவஞ்சி, வே.பிரேமலதா (பதிப்பாசிரியர்), தஞ்சை சரஸ்வதி மஹால் வெளியீடு, 1970, முன்னுரை, ப.34)*
2. *சகஜி மன்னன் குறவஞ்சி, ப.130*
3. *மேலது,*
4. *மேலது.*

5. வெங்கடசாமி நாட்டார் (பதிப்.ஆ) யாப்பருங்கலக்காரிகை, ப.109

6. தியாகேசர் குறவஞ்சி, வே.பிரேமலதா (பதிப்பாசிரியர்), தஞ்சை சரஸ்வதி மஹால் வெளியீடு, 1970, ப.156

7. பாவலரேறு ச.பாலசுந்தரம், இராமநாடகக் கீர்த்தனைகள், ப.96

உசாத்துணை நூல்கள்

1. நா.மம்மது, என்றும் தமிழிசை, நாதன் பதிப்பகம், சென்னை 600 093

2. முனைவர் ஜெகதீசன், தமிழிசை ஆய்வு மாலை, இசைக்கல்வி அறக்கட்டளை, 2006

3. அழகர் குறவஞ்சி

4. மஹாராசா சப்தரிஷி, மோகினி விலாச குறவஞ்சி, T.M.S.S.M பதிப்பகம், தஞ்சாவூர், 1985

5. ஆதிமூலர்.இரா, குறவஞ்சியின் போக்கு, தமிழாசிரியர் மன்ற வெளியீடு, 1980.

தமிழர் இசையும் ஆடலும் - சிலப்பதிகாரத்தை அடிப்படையாக் கொண்ட ஆய்வு

கேதீஸ்வரன் - கிருஜா (Kkirujah91@gmail.com)

சிறப்புக் கலைமணி, இலங்கை

(முதுகலை நடனத்துறை இரண்டாம் வருடமாணவி, தமிழ்நாடு Dr.j ஜெயலலிதா பல்கலைக்கழகம்)

ஆய்வுச் சுருக்கம்

முத்தமிழ் என்பது இயல், இசை, நாடகம் என்னும் மூன்றாகும். இதில் இயற்றமிழ் பண்ணோடு புணர்ந்து தாளத்தோடு நடைபெறும் போது அது இசைத்தமிழாக உருவெடுக்கிறது. அத்தகைய தமிழிசை தமிழனின் வாழ்வியலோடு பண்டு முதல் பின்னிப் பிணைந்து வந்ததிருக்கின்றது. பழந்தமிழ்மக்கள் நுட்பமான இசைப்புலைமையும், இசை இலக்கண அறிவும் பெற்றிருந்தனர்.கி.பி 3ம் நூற்றாண்டுக்கு முன்னர் எழுந்த நூல்களான தொல்காப்பியம், எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டு ஆகிய நூல்களும் இது பற்றி கூறுகின்றன. நிலத்திற்கேற்ப பண்களை வகைப்படுத்தி காலத்திற்கு பொருந்த பண்கள் பாடினர்.

தமிழிசை இலக்கணநூல் என போற்றப்படும் ஒரு நூலாக சிலப்பதிகாரம் காணப்படுகின்றது. இந்நூல் ஒரு முத்தமிழ் படைப்பாக கூறுவர். சிலப்பதிகார நுலில் தமிழர்கள் பிரித்துப் பார்த்த ஐந்து நில மக்களின் வாழ்க்கை அவர்தம் இசை முறைகளை முறையாக இளங்கோவடிகளார் பதிவு செய்துள்ளார். முல்லை, குறிஞ்சி, மருதம், நெய்தல், பாலை எனும் ஐந்து நிலமக்களின் இசையை முறையே ஆய்ச்சியர் குரவையிலும் (முல்லையாழ்) நடுகற்காதை, குன்றக்குரவையிலும் (குறிஞ்சி), வேனிற்காதையிலும் (மருதயாழ்), கானல்வரியிலும் (நெய்தலுக்கரிய வளரி செங்வழி) புறஞ்சேரியிறுத்த காதையிலும் (பாலையாழ்) விளக்கியுள்ளார், சிலப்பதிகார நூலுள் இசையிலக்கணச் செய்திகள் கொட்டிக்கிடப்பது போன்று அடியார்க்குநல்லார் வரைந்த பதிகவுரை மிகப் பெரும் இசை வரலாறுகளை உறுதிப்படுத்துகின்றது.

எனவே இவ்வாய்வானது சிலப்பதிகார நூலை எல்லையாகக் கொண்டு இக் கால தமிழிசையை விபரணப்பகுப்பாய்வு மூலம் முன்னெடுக்கப்படவுள்ளது.

திறவுச் சொற்கள்

சிலப்பதிகாரம், தமிழிசை, ஆடல், இசைக்கருவிகள், பண், தமிழர்பண்பாடு

ஆய்வுப் பிரச்சினை

சிலப்பதிகாரத்தில் கூறப்படும் தழிழர் இசை மரபுகள் யாவை தமிழர்களின் பண்பாட்டுடனும் அவர்தம் சுக துக்கங்களுடனும் இசையின் பங்கு எத்தகையது?

சிலப்பதிகாரத்தில் ஆடலுக்காக பிரயோகிக்கப்பட்ட இசைக்கருவிகளும் அதன் பங்கும் எவ்வாறிருந்து போன்ற விடயங்கள் ஆய்வின் ஆய்வுப்பிரச்சினைகளாக முன்வைக்கபடுகின்றது.

ஆய்வின் நோக்கம்

இவ் ஆய்வின் பிரதான நோக்கமாக அமைவது சிலப்பதிகாரத்தின் ஊடாக தமிழிசை அக் காலத்தில் சிறப்புற்றிருந்தது என்பதை அடையாளம் காட்டுவதாகும்.

சிலப்பதிகார காலத்தில் தமிழர்களின் ஆடலும் இசையும் எவ்வாறு பின்னிப்பிணைந்து சிறப்புற்றிருந்தது என்பதன் தெளிவினை பெறல்.

அக் கால மக்களின் தமிழிசை அறிவினை வெளிக்கொணரல்.

ஆய்வின் வரையறை

இவ் ஆய்வானது இளங்கோவடிகளின் சிலப்பதிகாரம் மற்றும் அதன் உரைநூல்களான அரும்பதவுரையாசிரியர் உரை, அடியாருக்கு நல்லார் உரை ஆகியவற்றை அடிப்படையாக் கொண்டு ஒரு குறித்த வரையறைக்குள் ஆராயப்பட உள்ளது.

ஆய்வு மூலங்களும் முறையியல்களும்

சிலப்பதிகாரத்தில் இடம் பெறும் தமிழர் இசைதொடர்பான செய்திகளை விளக்கியுரைப்பது ஆய்வின் தெளிவிற்கு வழிவகுக்கும். எனவே இவ் ஆய்வில் ‘‘விளக்கவியல் அணுகுமுறை’’ பயன்படுத்தப்படவுள்ளது. இளங்கோவடிகளின் சிலப்பதிகாரம் மற்றும் அதன் உரை நூல்கள் கூறும் தமிழிசை குறிப்புகளை தொகுத்து தனித்தனியே பட்டியலிட்டுக் கூறுவதற்காக விபரணபகுப்பாய்வு முறை என்பவற்றை பயன்படுத்தி இவ் ஆய்வின் நோக்கம் அடையப்படவிருக்கின்றது.

சிலப்பதிகாரம் கூறும் இசைச்சுவடுகள்.

குடிமக்கள் காப்பியம் என அழைக்கப்படும் சிலப்பதிகாரம் ஆடலையும் இசையையும் வெறும் பொழுதுபோக்கு அம்சமாக மட்டும் அல்லாமல் அவை தமிழரின் பண்பாட்டு அடையாளங்களாகப் பதிவு செய்துயுள்ளது. இசைமற்றும் ஆடல் கலைக் களஞ்சியமாக இந்நூல் திகழ்கின்றது. இளங்கோவடிகளால் தமிழ்இசையின் நுணுக்கங்களை இவ்இலக்கியம் வழியாக பதிவு செய்துள்ளார். இந்நூலில் பண் மற்றும் இசைப்பயிற்சி, இசைக்கருவிகள், கானல்வரிப் பாடல்கள் என தமிழர்வாழ்வியலில் ஒன்றோடு ஒன்று பிண்ணிப்பினைந்த வகையில் தமிழிசை காணப்பட்டதனை விபரிக்கிறார். சிலப்பதிகாரத்தின் மூன்று காண்டங்களின் முதல் காண்டமான புகார்க்காண்டத்தில் அதிகமாக கதையுடன் இழைந்த அடியின் நாதமாக பாடலும் ஆடலும் வருகின்றன.

சிலப்பதிகாரம் நாடகக்காப்பியம் என்பதற்கு ஏற்ப கண்ணகி கோவலன் திருமணமும் திருமணவாழ்த்துமாகிய கதையின் இடைப்பகுதியில் இருந்து தொடங்குகின்றது. இதிலே ‘‘திருமணநாளன்று முரசுகள் ஒலித்தன மத்தளங்கள் ஆர்த்தன, சங்குகள் முறையே முளங்கின’’ என இசைக்கருவிகள் முழக்கம் இடம் பெற கோவலன் கண்ணகி திருமணம் பற்றி கூறுகின்றார்.

புகார் காண்டத்தில் வருகின்ற மூன்றாம் காதையாகிய அரங்கேற்று காதையிலே மாதவி பற்றி கூறுகையில் ஆடற் கலை, பாடற் கலை, ஒப்பனைக்கலை என மூன்றிலும் சிறந்த அறிவு பெற்றவள் என்கிறார். ‘‘தாதுஅவிழ் புரிகுழல் மாதவி தன்னை ஆடலும் பாடலும் அழகும் என்று இக் கூறிய மூன்றின் ஒன்று குறைவு படாமல்….’’

மேலும் மாதவியின் நாட்டிய அரங்கேற்றம் பற்றி கூறுகையில் பாடல் ஆசிரியன், யாழாசிரியன், தண்ணுமை ஆசிரியன், குழலாசிரியன், ஆகியோரின் தகுதிகள் இலக்கணப்பட்டுள்ளன. இசையாசியரின் இயல்பு பற்றி கூறுகையில் யாழிசையும் குழலிசையும் வண்ணக் கூறுபாடுகளும் மிடற்றுப் பாடலும் தன்னுமை நிலையும் பதினோராடல் கூத்துகளும் அறிந்திருத்தலோடு அவற்றில் வல்லமையும் பெற்றிறுத்தல் வேண்டும், இயற்றிய உருக்களை இசைகொள்ளும் படியும் சுவைகொள்ளும் படியும் புணர்ந்து பாடவேண்டும். செந்துறை, வெண்துறை முறையாகிய இரு வகை பாடலுக்கும் உரிய இயக்கம் நான்கும் அறிந்து இயற்சொல்,திரிசொல், திசைச்சொல், வடசொல் ஆகியவற்றிக்கும் ஏற்ப இசைகடைப்பிடித்து இசைவேறுபாடுகளைக் குற்றமற அறிந்து இருத்தல் வேண்டும். இயல்ப்புலவன் நினைத்த கருத்து,ஆடல் ஆசிரியரின் அறிவிற்கும் அவிநயம் இவற்றிக்கு ஏற்ப பாட்டு ஆகியவற்றை உணர்து பாடல் வேண்டும். இவை இசையாசிரியனுக்கு இருக்க வேண்டிய இயல்பு என்கிறார்.

மேலும் கவிஞன் பற்றி கூறுகையில் பதினொரு பண் நீர்மை அறிந்து தாளம் பொருந்தப் பாடல் இயற்றுதல் வேண்டும் எனவும் அத்துடன் தன்னுமைக்காரன் எல்லா ஆடல்களும் ‘‘பண்ணல்’’ முதலிய பாடல்வகைகளும் அறிந்து 11991 ஆதி இசைகளை அறிந்திருத்தல் மற்றக்கருவிகளின் குறையை நிரப்புதல், பண், தாளம், தூக்கு இவற்றின் விகற்பம், இவற்றின் குற்றநற்றங்களும் அறிந்துஇருக்கவேண்டும்’’ என கூறப்படுகிறது. ‘‘இசையென்பது நரப்படைவால் உரைக்கப்பட்டபதினோராயிரத்து தொள்ளாயிரத்து தொண்ணூற்றொன்றாகிய ஆதி இசைகளும்’’ மேலும் குழல் ஆசிரியன் சித்திரப்புணர்ப்பும் வஞ்சனை புணர்ப்பும் அறிதல், பாடலாசிரியனைப்போல் ஒத்த அறிவுடமை, ஆரோகணம், அவரோகணம் அறிந்து ஒழுகல், முழவு, தன்னுமை, யாழ், மிடரு (வாய்ப்பாட்டு) இவற்றின் இசைக்கு ஏற்ப ஒத்திசைத்தல் முதல் நடை, வாரம், கூடை,திரள் எனும் இயக்கம் நான்கையும் முறையே விட்டு,சொல், இசை,ஒழுங்கு உடையவராய்ப் பாடலை அளவு அறிந்து நிறுத்த வல்லவனாய் இருக்க வேண்டும் எனவும் கூறப்படுகின்றது.

அரங்கேற்று காதையில் ‘‘குழல் வழிநிக்கின்றது யாழே யாழ்வழி தண்ணுமை நின்றது’’ என்பதன் மூலம் மக்களவாத்தியம் எனும் குழலை முன்வைத்து பிற கருவிகள் இயங்கின என்று தெரிகிறது. யாழ் ஆசிரியன் பற்றி கூறுகையில் 14 கோவை பொலிந்து பாடல் இயல்புக்கு ஒத்திருத்தல், ஏழு பாலையினையும் இணை நரம்பாகத் தொடுத்து நிறுத்தல், பன்னிருமுறை திரித்து பன்னிருபாலை பிறப்பித்தல் பெண்டிர்க்குரிய தானமாகிய பதினாறு கோவையிலே கூட்டுதல் வலிவு மெலிவு, சமன் எனப்படும் தான நிலை அறிதல் நரம்படைவு கெடாமல் பன்நிர்மை குன்றாமல் புணர்க்க வல்லவனாதல் புணர்ப்பிற்கு அமைந்து எழுத்துக்களால் இசைசெய்தல் முதலியன யாழ் ஆசிரியன் இயல்புகளாம் என

கூறப்பட்டு இருக்கின்றது. "ஒன்றுமிருபதும் ஒன்பதும் பத்துடனே நின்ற பதினான்கும் பின்னேழுங் - குன்றாத நாள்வகை யாழிக்கு நன்னரம்பு………" இப்பாடல் மூலம் பேரியாழ்,மகரயாழ், சகோடயாழ், செங்கோட்டியாழ் என நான்கு வகையான யாழ் காணப்பட்டதாக அடியாருக்கு நல்லார் கூறுகின்றார். மேலும் சில யாழ்வகைகள் காணப்பட்டதாகவும் அவர் கூறுகின்றார்.யாழிக்குரிய தொழிக்கை, இசைக்கரணமாகிய வார்தல், வடித்தல், உந்தல், உறழ்தல், உருட்டல், தெருட்டல், அல்லல், பட்டை ஆகிய எட்டுப் பற்றியும் கூறப்படுகின்றது. "வார்த்தல் வடித்தலுந்த லுறழ்தல்……… எட்டு வகையினிசைக் கரணத்து"

மேலும் பகுதிபடுத்தியறியும் இசையாகிய பாலைபற்றி மிக விரிவாக சிலப்பதிகாரம் கூறுகின்றது. செம்பாலை, படுமலைப்பாலை, செவ்வழிப்பாலை அரும்பாலை, கோடிப்பாலை விளரிப்பாலை, மேற்செம்பாலை எனும் ஏழு வகையான பாலை பற்றி கூறுகின்றது.தீமைகள் அகலவும் "ஓறொற்றுவாரம், ஈறொற்றுவாரம் எனும் தெய்வப் பாடல்கள் இரண்டையும் முறைப்படி பாடினர்" இறுதியில் குயிலுவக் கருவிகள் கூட்டாக இசைத்தனர் மாதவி ஒருதாளத்திற்கு இரு பற்றாக பதினொரு பற்றாலே தேசிக்கூத்தை நிகழ்தினாள்" என கூறப்படுகின்றது.இந்திரவிழா எடுத்த காதையிலே முரசு எனும் இசைக்கருவி பற்றி கூறப்படுகின்றது. அதிலே "வச்சிரகோட்டத்தில் இருந்த முரசை ஐராவதக் கோட்டத்திற்கு கொண்டு சென்று விழாவின் தொடக்கமும் முடிவும் பற்றி அறிவித்தனர்" என கூறப்படுகின்றது.

மேலும் பூம்புகார் பற்றி குறிப்பிடுகையில் "குழல், யாழ், குரல் முதலான ஏழிசையையும் குற்றம் இன்றி அமைத்து பண்களையும் திறங்களையும் பாடவல்ல பெறலரும் இசை மரவு உணர்ந்த பெரும்பாணர்களும் உறையும் இடங்கள் பல இருந்தன." என பூம்புகாரின் மருவூர்ப்பாக்கம் பற்றி கூறுகின்றார். இதே போல் பட்டினபாக்கம் பற்றி கூறும் போது 13வது குயிலுவர் ஆகியோரின் இருப்பிடங்கள் என கூறப்படுகின்றது. மாதவியின் 11 வகை ஆடல் வகைபற்றி குறிப்பிடுகையில் நால்வகை தேவபானி திங்களைபாடும் தேவபாணியும் பாடி ஆடும் மாதவியை பார். என குறிப்பிடுகின்றார். "நால்வகை பாணியும் நலம்பெறுகொள்கை வானூர் மதியமும் பாடி ….." மேலும் துடி(உடுக்கை) எனும் இசைக்கருவியை மாதவி அடித்து ஆடிய துடிக்கூத்துச் செய்தியையும் தருகின்றார். கோவலனும் மாதவியும் கடலாட சென்றபோது அவள் வரிப்பாடல்களை யாழிலிசைத்து பாடியதாகவும் பின் கோவலன் களவொழுக்கம் உணர்த்தும் அகப் பொருள் பாடல்களை பாட மாதவி மீண்டும் கானல்வரி பாடல்களை பாடினாள்" எனவும் மற்றும் கோவலன் காவேரியை புகழ்ந்து பாடிய செய்திகளையும் அறிய முடிகிறது. "திங்கள் மாலை வெண்குடையாள்…… கானல்வரிப் பாடல் கேட்ட…. கானல்வரியாள் பாடத்தான் ஒன்றின்மேல்….."

மதுரைக் காண்டத்தின் வேட்டுவரியில் கோயிலில் வேட்டுவர்கள் கொற்றவையின் புகழ் கூறி வரிப்பாடல்களை பாடியிருந்தனர் எனவும் கொட்டும் பறையும், கொம்பும், புல்லாங்குழலும், மணியும் ஒரு சேர இசைக்குமாறு தெய்வம் ஏறிய சாலினியை கொற்றவை முன் நிறுத்தியதாக கூறப்படுகின்றது. மேலும் இம் மதுரைக் காண்டத்தின்

ஆராச்சியர் குரவையில் ''கன்னியர் எழுவர் திருமாலின் சிறப்பை பாடி குரவை ஆடினர்'' என கூறப்படுகின்றது. மற்றும் கண்ணகி மதுரையை எரித்ததும் தினசரி ஒலிக்கும் முரசின் முழக்கமும் அன்று நிகழாதொலிந்து எங்கும் துயரம் படர்ந்தது என்று கூறப்படுகின்றது .அத்துடன் வஞ்சிக்காண்டத்திலே குன்றக் குறவை பற்றி கூறும் போது குன்றக் குறவர்கள் கோவலன் கண்ணகி வானவூர்தியில் விண்ணுலகம் அடைந்தனை கண்டு ஆடிப் பாடி மகிழ்ந்தனர். என கூறப்படுகின்றது.

கால்கோட் காதையில் போர்க்கள நிலைபற்றிக் கூறுகையில் பதனிட்ட தோலால் போர்க்கப்பட்ட வளைந்த போர்ப்பறை, வெள்ளிய சங்கு,நீண்ட கொம்பு, இடிபோல் முழங்கும் போர் முரசுகள் இழும் என்றும் ஒலியுடைய கஞ்சதாளம் பேரிடிபோல் முழங்கி உயிர்களை நடுங்கச் செய்து உயிர் பலி கொள்ளும் வீரமுரசு ஆகியன அனைத்து திசைகள் அதிர பேராரவார ஒலியெழுப்பின என கூறப்படுகின்றன.

இவ்வாறாக இக்காப்பியத்தில் அக்கால தமிழர்தம் வாழ்வியலுடன் தமிழிசை பிண்ணிப் பிணைந்திருந்தமையினை அறியமுடிகின்றது.

முடிவுரை

இவ்வாறாக சிலப்பதிகாரம் இசை மற்றும் இசைக்கருவிகள் பற்றி காப்பியம் முழுவதும் ஆங்காங்கே கூறுகின்றதனை அவதானிக்க முடிகின்றது. தமிழர்கள் மத்தியில் எத்தகைய இசை நுணுக்கங்களும் இசைத்திறனும் காணப்பட்டது என்பதனையும் அது தமிழர்களின் வாழ்வியலில் முக்கிய இடம் வகித்ததனையும் அறிய முடிகிறது. மேலும் மகிழ்ச்சி, கொண்டாட்டங்கள், விழாக்கள், திருமணம் கோயில் சடங்குகள் போன்றவற்றிலும் துயரமான நிகழ்வுகள், போர்கள் என அக்கால தமிழர்கள் வாழ்வியல் முறைகளுடன் இணைந்தவண்ணம் இசை முக்கிய இடம் பிடித்து அவர் தம் வாழ்வியலில் இரண்டறக்கலந்து காணப்பட்டதனை நாம் அறியலாம்.

உசாத்துனை நூல்கள்

1. அங்கயற்கண்ணி, பஞ்சமரபில் இசைமரபு, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக வெளியீடு, *2020*
2. ந.மு வேங்கடசாமி நாட்டார், சிலப்பதிகாரம், கௌராபதிப்பகம், சாரதா பதிப்பகம், *2011*
3. U.G.B.A தமிழ் காப்பிய இலக்கியம், தொலை நிலைக் கல்வி இயக்கம்.
4. Www.ts.wikipedia. org
5. www.thoguppukal.wordpress.com/*2011*
6. கலியாணசுந்தரையர்,பரத சேனாபதீயம், வசந்தா அச்சுக்கூடம் - *1944*

Archaeological Sources of Tamil Music in the Cultural Heritage of Sri Lankan Tamils.

Thangarasa Kopinath, Research Scholar in Carnatic Music,
Department of Music, Faculty of Music & Fine Arts, University of Delhi, Delhi.
kopinathth89@gmail.com/ 9176057037
Prof. T. V. Manikandan, Professor in Carnatic Music, Department of Music,
Faculty of Music & Fine Arts, University of Delhi, Delhi.

Abstract

Tamil Music plays an important role in Tamil Cultural Heritage of Sri Lanka. There are so many evidence of Tamil Music traditions dated during Chola period. Archaeological sources showcase in Sri Lanka attests to the antiquity of Tamil Music. Tamil Music related archaeological sources refer to inscriptions, sculptures, architectural remains and coins pertaining to Tamil music in Sri Lanka. They are regarded as Tamil music related archaeological sources. There are temples, festivals, rituals heritages, art forms and oral literature which contribute to the evolutionary development of culture. First capital of Sri Lanka is Anuradhapura. Here, Sinhala Cultural traditions as well as the archaeological, literature, and iconography features of Buddhism emerged and gained prominence. Similarly after Polonnaruwa was occupied by the Cholas and renamed as Jananathapuram and South Indian influence became prominent in all spheres including Tamil music, Bharatanatyam and architecture. Hinduism and Hindu culture also flourished there. At Polonnaruwa, the Cholas constructed Vanavan Madevi Issaram. This temple symbolized of Tamil Music tradition inscriptions and Tamil Archaeological evidence. Meantime there are many bronze sculptures (Music instruments) related to musician with music instruments, male, female musicians and dancers. Objective of this research is to collect and analyze archaeological evidence related to Tamil Music, establish a chronological frame work for the history of Tamil Music in Sri Lanka based on this evidence. Research problem of this study is Archaeological research related to Tamil music in Sri Lanka remain very limited and records associated with Tamil Music has not been systematically documented. Scope of the study is selected

Archaeological sources related to Tamil Music in Sri Lanka. Analysis of Epigraphic evidence and Field visit research methods will be used in this study. Primary sources are inscriptions, epigraphic records, Sculptures and stone carvings and secondary sources and Archaeological research articles conducted in Sri Lanka in other Language & related disciplines.

Key Words: Chola rule, Moonstone, Devaradiyars, Tamil inscriptions, Temple Musicians.

Introduction to Chola Rule in Sri Lanka.

The Chola rule in Sri Lanka represents a significant phase in the Island's medieval history. The Cholas shifted the administrative capital from Anuradhapura to Polonnaruwa, which they renamed Jananathamangalapuram, and administered to territory as a province of the Chola Mandalam. They introduced an organized system of administration revenue collection, and temple centered governance.

The Chola rule marked a significant phase in the development of Hinduism. They constructed Temple in the South Indian (Dravidian) architectural tradition. They introduced Tamil Music tradition, Bharathanatyam, Architectural tradition, Aagama Pooja system, and Devaradiyar system. They also introduce their south Indian cultural system and incorporated them into temple practices. In this period, sculptures related to musicians, mandapa Pillars, temple exterior walls, and Tamil Inscriptions, serve as a historical and architectural evidences. Tamil scholars said that, Tamil inscriptions have been found in Sri Lanka from the eighth century. They introduced 'Devaradiyar system' in Polonnaruwa period, the Devaradiyars were temple functionaries appointed to undertake artistic and ritual services in Hindu temples. Their duties are lighting ceremonial lamps during worship and performing Tamil music and Bharathanatiyam, as devotional offerings to the presiding deity. During the Chola period, the bull motif on the moonstone at the entrance to the Royal Palace and entrance of the Temple at Polonnaruwa was made absent. It is a significant of Influence of South Indian religious (Saiva) and cultural traditions.

Devaradiyars and Epigraphic Evidence.

There are two epigraphic evidence about Devaradiyar appointment; the third inscription of Athirajendra at Vanavan Madevi Issaram and evidence for the appointment of Devaradiyars is also in the Vijayabahu's Palamattan Tamil Inscription.

Tamil Inscription of Vaanavan Madevi Issram is also an evidence of donation granted in recognition of the artistic services rendered by the Devaradiyars. It's also stipulates that succeeding generations with in their linage were expected to continue these temple duties. Inscriptions remarked that Devaradiyars were addressed with honorific titles such as 'Manikkam' and 'Manikkathal before the designation Devaradiyar. **(Jeyaseelan.M.M, 2025: 02).**

Trincomalee Poi Mattai Inscription

This Inscription related to donation of Siva temple 'Thiruvilaseiya' which is inscribed in this inscription. The festival is a part of the Aagama tradition n. Music, Bharathanatiyam, Instruments, and Festival plays an important role of it. These main elements done by Devaradiyars. It is recorded in the Inscription.

Svasti sri vijayabahu Devarkku Jaandu

Thiruvenkadathu Devarkku.....

Kudajenal Kodutha Nilam...

Deepam Thiruvilla Seiya... **(Trincomalee Pai Mottai Inscription)**

Three Sculptures associated with elephant lamps, discovered at Kottalakera in Dedigama.

In Polonnaruwa period, Bronze Sculptures have been unearthed that confirm the performance of Bharatanatyam, Music, and instrumental music. This Bronze sculpture remarked, holding a dance mudra, Male Artists playing Kaithalam, percussion instruments (Mridangam) was playing by male artist. These are the three bronze sculptures remarked about Tamil Music (Vocal), playing instruments, Bharatanatyam were performed in the period of Polonnaruwa. These provide evidence that clarifies the antiquity and chronological frame work of the history of music and dance in Sri Lanka. **(Schroeder, 1990: 396).**

Archaeological Evidence of Music Instruments

The sculptures from the Polonnaruwa period, indicates that musical instruments played an indispensable role in both Bharatanatyam and musical performances. The two figures of instrument players of Dedigama Elephant Lamp are

important. One of them is playing a cymbal while the other seems to be playing a drum. Cymbal is small in size. It is attached with a little bit thick and long code. In this way, the player keeps the pair of cymbal together, he is seen to be playing a fast best with a fine readiness. The drummer is playing an 'Udakki' He has hung it over his left shoulder, keeps it closer to the body and while holding it with the left hand near the up-turned eye of the drum plays with the right hand. Usage of cymbal and udakki for Bharatanatyam in this way, can be identified in the South Indian frescos that belong to this period of time. **(Koshalee Kakulandala, 2013: 55).** The rythematic foundation for the Bharathanatyam dancer's performance is provided by the nattuvangam and percussion instruments. This tradition continues to be preserved and practiced in contemporary Bharatanatyam performance stages.

Bronze Nataraja Sculptures in Polonnaruwa period

The bronze statue of Nataraja unearthed at Polonnaruwa stands four feet, 7.05 inches tall. This bronze statue is dated to the 11th century. On the lower section of the Nataraja bronze, the lotus pedestal is adorned with a row of musicians depicted on its front, from right to left, the sculptural composition depicts a female performer playing hand cymbals, a conch player, a flautist, a female melam drummer, and another musician playing kaithalam. Collectively representing an Orchestra. Although such depictions are found in many bronze statue of Nataraja, their presence on the Polonnaruwa period bronze statue is particularly significant. It provides valuable evidence for establishing a chronological frame work for the history of music and dance in Sri Lanka.

Furthermore, it highlights the antiquity and continuity of these musical traditions and suggests that, irrespective of ethnic distinctions, the Sinhala rulers also sustained and patronized the Tamil traditions of music and dance. This reflects a noteworthy cultural continuity and interaction in medieval Sri Lanka.

Recognition of Musicians and Dancers.

Following the establishment of Chola rule in Sri Lanka. Chola influence and artistic styles came to be reflected in music, dance, architecture, sculpture and painting, their aesthetic traditions and cultural practices were widely adopted across these artistic domains. At Polonnarwa, The cholas established the Vanavan Madevi

Isvaram, where Devaradiyars were appointed to perform various duties. In addition to their religious responsibilities during temple worship and rituals, they were entrusted with the recitation of sacred hymns, musical performances, ritual dance offerings, lighting the temple lamps, cleaning and preparing rice for offering making flower garlands for temple worship. Before they came to be known as Devaradiyars, they were referred to as Manikkam and Manikkathal. An inscription of Atirajendra Deva engraved on the outer wall of the Sanctum (Mulasthana) of the Vanavan Madevi Isvaram temple, attests to the grants made in recognition of their artistic accomplishments. Furthermore, the Moroccan traveler Ibnbatthta, who visited Sri Lanka, records in his travel account 500 female Devaradiyars were appointed at the Vishnu Temple in Devinuwara to sing and dance before the deity during Agamic rituals, daily worship, and temple festival. **(Kiristena Nirosini & GowrylaxmyKanthan, 2023: 03)**

This observation is documented in his travel narrative, providing valuable historical evidence for the role of temple in the ritual and performing arts tradition of medieval Sri Lanka. Like archaeological sources, literary sources also provide valuable evidence for the antiquity of music and dance and the contributions of Devaradiyars to Sri Lanka's musical heritage. It would not be an exaggeration to state that these literary records have significantly shaped our understanding of the history of Tamil Music in Sri Lanka.

Conclusion

A study of the history of Tamil music in Sri Lanka reveals that both literary and archaeological sources are indispensable for understanding and reconstructing its development. Archaeological sources relating to Tamil music in Sri Lanka are available from the late Anuradhapura period onwards. However, it was during the Cholas administration, when Polonnaruwa served as the capital, that south Indian cultural traditions became firmly established in Sri Lanka. During this period, Dravidian architecture, sculptural art, the Tamil musical tradition, and the dance tradition experienced significant growth and development. The devaradiyars are recognized as the principal custodians of the Tamil musical tradition in Sri Lanka. They possessed diverse skills encompassing music, dance, devotional service, and various temple duties.

Evidence relating to the Devaradiyars and the Tamil musical tradition is preserved in several archaeological sources from the Madevi isvaram temple inscription, the three sculptures discovered at Dedigama, sculptural depictions of statue of Nataraja featuring a musical ensemble, and the chandravalakkal(moonstone) of the Polonnaruwa period depicting the omission of the bull moti . Collectively these archaeological remains provide important evidence for the Tamil musical tradition while also illustrating the influence of Dravidian art, culture and religious practices in medieval Sri Lanka.

Furthermore, these archaeological sources associated with Tamil music provide a reliable evidential foundation for the Systematic reconstruction of the history of Tamil music in Sri Lanka. They also contribute significantly to documenting the antiquity, continuity and evolutionary development of the Tamil musical tradition, there by enriching our understanding of Sri Lanka's cultural heritage.

References

Suhaniya. A (2022). An introduction to the History of Sri Lankan Tamil Music, Guru Printers, Thirunelveli, Sri Lanka.

Pathmanathan. S, (2025). Hinduism in Sri Lanka, Kumaran Book house, Colombo.

Pathmanathan. S, (2006). Tamil Epigraphs in Sri Lanka, Department of Hindu Religious and Cultural affairs, Sri Lanka.

Parameswaran.N, (2000). Early Tamil of Lanka, DMJ Printers, Malaysia.

Raghavan.M.D, Tamil Culture in Ceylon, Ceylon Printers Limited, Colombo.

Veluppillai. A, (1971). Ceylon Tamil Inscriptions Part-1, Royal Printers, Colombo.

Research Papers

Chandana Ruwan Kumara, (2025). Musical Iconography in Sri Lankan Buddhist Art (A reflection of Religious and cultural identity in the Anuradhapura period), Kusinara, Volume -01, Issue- II.

Jeyaseelan. M.M, (2025). The Devaradiyar in Sri Lankan Tamil Inscriptions, Department of Epigraphy, Tamil University, Tanjore.

Koshalee Kakulandala, (2013). Evidence of Bharata Natyam Dance Tradition in the Polonnaruwa period Sculpture, The Journal of Archaeology and Heritage Studies, university of Kelaniya, Sri Lanka.

Kiristena Nirosini & GowrylaxmyKanthan, (2023). The contribution of Manikkattal Women in the temple tradition of Trincomalee: A Historical Perspective, Aatral, Swami Vipulanada Institute of Aesthetic Studies, Eastern University, Sri Lanka.

பாரம்பரியக் கலைகளில் தமிழிசை: கிராமிய மேடை நாடகங்களின் இசையும் கிராமப்புற மக்களின் மகிழ்ச்சியும்

முனைவர் ப.பாலமுருகன்
இயக்குனர் (பொ)
ஊரக வளர்ச்சி மையம்
அண்ணாமலைப் பல்லைக்கழகம்
அண்ணாமலைநகர் சிதம்பரம்-608002
செல்: 9486527638
இமெயில்: drbalamuruganarasi@gmail.com

கட்டுரை சுருச்கம்

மக்கள் தொன்றுத்தொட்டு போற்றி மகிழ்ச்சியுறும் பல்வேறு பாரம்பரியக் கலைகள் இருந்து வந்தன. அவற்றில் ஒரு சில கலைகள் மற்றும் தொடர்ந்து கொண்டிருக்கும் நிலையில் பாமரர்களும் ஏற்று ரசிக்கும் நிலையில் பல்வேறு நிகழ்த்துக் கலைகள் இருந்தாலும் அவற்றில் கிராமங்களில் நடைபெறும் புராண நாடகங்கள் கிராமிய சமுதாயத்தில் பெரும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியுள்ளன. அவ்வாறு நிகழ்த்தப் பெறும் மேடை நாடகங்களில் இசைக்கப்படும் தமிழிசைகள் மற்றும் அவற்றின் மகிமைகள் மறைத்தழிக்கக் கூடிய சூழலில் உள்ளது. குறிப்பாக தமிழிசை பாடப் பெறும் மேடை நாடகங்கள் இப்போது அறிவே நடைபெறுகின்றன. இந்நிலை நீடித்தால் தமிழிசை என்பதே தமிழனுக்கும் பாமரர்களுக்கும் ஒரு எட்டாக்கனியாகவே மாறி விடும். தமிழிசையை பல்வேறு பரிணாமங்களில் எடுத்தியம்பும் நிலையில் தற்பொழுது அரிதான சூழலே நிலவுகின்றது. மனதிற்கு எளிதாகவும் இதமாகவும் எவ்விதமான பெரிய செலவுகளின்றியும் தமிழிசையை துய்க்க முடிகிறதே ஒழிய வேறெந்தவொரு மாற்றமும் இங்கே நிகழவில்லை, அவ்வாறு நாட்டுப்புறங்களில் நிகழ்த்தப் பெறும் புராண நாடகங்களின் மூலம் தமிழிசையின் மாண்புகள் பாதுகாக்கப் பட்டு பொது மக்களின் குறிப்பாக கிராமப்புற மக்ககளின் செவிகளுக்கு சென்றுசேர்கிறதா என்றால் அது ஓர் ஐயமே. அவ்வாறு சிறப்பு வாய்ந்த தமிழிசையை முன்னைடுத்து அவற்றின் இசை சிலாக்கியங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு தவத்திரு சங்கரதாஸ் அவர்கள் இயற்றிய பல்வேறு **மேடை** நாடகங்கள். இசைவடிவில் பாமர மக்களை செடைந்தது என்றால் அது மிகையாது. அந்நாடகங்களின் பல்வேறு இசை உன்னதங்ளையும் அதன் மூலம் கிராமங்களில் சமுதாய மேம்பாட்டிற்கான வழிகளையும் இக்கட்டுரை ஆய்கிறது. பல்வேறு நாடகங்கள் இசைவடிவில் வடிக்கப்பட்டு அற்பணிப்புள்ள கலைஞர்களின்

வாயிலாக கிராமங்களில் வாழ்கின்ற வெகுஜனங்களிடையே கொண்டு போய் சேர்க்கப்படுகின்றன என்ற நிலைப்பாட்டுடன் இக்கட்டுரை முடிகிறது.

1. முன்னுரை

தொன்றுத்தொட்டு தமிழிசை என்பது வானொலி மற்றும் அரசின் பொதிகை தொலைக்காட்சி வழயாக தமிழிசை நிகழ்த்தப் பெறுகிறது. இந்த இசை மரபுகள் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக மறைந்து வருவது என்பதை இசை விற்பன்னர்கள் உட்பட அனைவரும் அறிந்ததே, ஆனால் நாகரீக மோகத்தால் சீரற்ற வாழ்வியல் முறைகளால் தமிழிசையை கேட்பதற்கே இப்பொழுதுள்ள தலைமுறையினரால் இயலவில்லை. அதற்கான நேரமும் அவர்களுக்கு இல்லை. இவ்வாறான காலக்கட்டத்தில். இன்றுவரை மரபை மாற்றாமல் கிராமப்புறங்களில் வாழ்கின்ற மக்களுக்கு இசை நாடகங்கள் மூலம் தமிழிசை அழியாமல் ஏதாவது ஒரு வழியில் பாதுகாக்கப்படுகின்றது என்றால் அது மிகையா காது.

தமிழிசையை புராண நாடகங்களில் உட்புகுத்திய பெருமை தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் அவர்களையே சாரும். சுவாமிகள் இயற்றிய பல்வேறு நாடகங்களில் மக்கள். இசைப் பாரம்பரியத்தை வாழைடி வாழையாக வைத்து அவ்விசையை அர்ப்பணிப்புள்ள நாடகக் கலைஞர்களால் பாடப் பெற்று மக்களின் செவிக்கு இன்றுவரை தேனமுதமாக ஊட்டப்பட்டு வருகிறது இந்த நுணுக்கமான முறைகளால் பாமரனும் அடித்தட்டு மக்களும் இத்தமிழிசைப் பாரம்பரியத்தை பெறமுடிந்தது, சுவைக்கமுடிந்தது. மற்றும் இதன்மூலம் மக்களும் மன்னரும் அரசும் சுபிட்சம் பெற்று மகிழ்ச்சியுடன் வாழ்ந்து வருகிறார்கள்.

அவ்வாறு தமிழிசை நாடகங்கள் புராணங்களை எடுத்துரைப்பதற்கு பல்வேறு கிராமங்களில் பொதுமக்களின் பங்கேற்போடு கோயில் திருவிழாக் காலங்களிலும் குடும்ப விழாக்கள் போன்றவற்றிலும் நிகழ்த்தப் பெற்று வருகின்றது. இந்நாடகங்களின் வாயிலாக கடைக் கோடி மனிதனுக்கும் தமிழிசை சென்று சேர்கின்றது என்பதில் ஐயமேதுமில்லை.

2. ஆராய்ச்சி முறைகள், தரகுகள் முன்னெடுப்புகள்

தமிழிசை என்ற ஒரு பாரம்பரியம் கிராமப்புறங்களில் நிகழ்த்தப்பெறும் கலைகளில் ஒன்றான புராண நாடகங்களின் வாயிலாக எவ்வாறு கிராமங்களில் வாழ்கின்ற அடித்தட்டு மக்களுக்கும் சென்று சேர்கின்றது என்ற நோக்கத்தில இவ்வாய்வுக்கட்டுரை தீட்டப்பட்டுள்ளது. ஒரு சில நாடகங்கள் அதாவது நான்கு

வகையான நாடகங்களை கூறெடுத்து அவற்றில் உள்ள இசைப் பாராம்பரியங்கள் மற்றும் தமிழிசை மரபுகள் அவற்றின் சிறப்புகளின் தாக்கத்தாலும் அவற்றின் பலன்கள் கிராம மக்களுக்கு கிடைப்பதனால் நடைபெறும் மாற்றங்களைப் பற்றி இக்கட்டுரையில் விளக்கப்படுகின்றது. மேலும் இக்கட்டுரை வழியாக தமிழிசையை கிராம சமுதாயத்திடம் நன்முறையில் சென்று சேர்ப்பதற்கான ஆலோசனைகளையும் முன் வைக்கப்பட்டுள்ளது. இவ்வாய்வுக்காக எடுத்துக்கொள்ளப்படும் புராண மேடை நாடகங்கள் - **வள்ளித்திமணம், பவளம்கொடி, சத்தியவான் சாவித்திரி மற்றும் அரிச்சந்திரா** ஆகியவையாகும் இந்நாடகங்கள் அனைத்துமே புராணங்களைத் தழுவி தமிழிசையை அடிப்படை கொண்டு கதையும், பாடல்களும் அவ்வற்றிற்கான இசையும் இயற்றியுள்ளர் தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள். மற்றும் இவற்றில் நிகழ்த்தப் பெறும் இசைப்பாடல்கள், நாட்டியத்துடன் கூடிய இசைக் கலந்த கதைகள் அனைத்துமே தமிழிசையை அடிபபடையாகவே அமைந்துள்ளது.

சம்பந்தப்பட்ட புராணங்களில் தோன்றுகின்ற பாத்திரங்களான முருகன் வள்ளி மற்றும் நாரதர், சத்தியவான் சாவித்திரி, எமதர்மராஜா, அர்ச்சுணன். அல்லிராணி, கிருஷ்ணர் **அரிச்சந்திர** மகாராஜா (சுடலைக் காத்தல்) சந்திரமதி விசுவாமித்திரர், காலகண்டர் மற்றும் வீரபாகு போன்ற புராணக் கதாபாத்திரங்கள் தத்ரூபமாக தங்கிளுடைய வருகையையும், நோக்கத்தையும் அவர்கள் அடுத்தடுத்து செய்ய இருக்கும் நிகழ்வுகளையும் பாத்திரத்திற்குண்டான கதைகளையும், இசைப் பாடல்களையும் தமிழிசையை ஒட்டியே நிகழ்த்தப்படுகின்றன.

3. ஆய்வின்முறைகள்

இவ்வாய்வில் மொத்த நான்கு வகையான புராண தமிழிசைக் கலந்த நாடகங்களின் தமிழ்சை மரபுகள் கீழ்கண்டவாறு வகைப் படுத்தப்பட்டு தமிழிசையை இசைக்கும் பாத்திரங்களை இனங்காணப்பட்டு அவற்றின் மூலம் நிகழ்த்தப்பெறும் விசுவாமித்ர முனிவரின் சாபம், வீரபாகு' வின் சுடலையை ஆளும் தலைவனின் ஆட்டம் பொய்யில்லா அரிச்சந்திரனை சததிய சோதனைக்குள்ளானப் பாடல்கள். இவ்வாறு சம்பந்தப்பட்ட புராணங்கண் மற்றுமெ இதிகாசங்களையும் முலமாகக் கொண்டு அவற்றுக்கு இசை வடிவம் மற்றும் பாமரனும் எளிதில் புரிந்து கொள்வதற்கு ஏதுவாக இசைப் பாடல்ளையும் கதைகளையும் அமைத்த தவத்திரு சங்கரதால் சுவாமிகளின் பல்வேறு உத்திகளின் மூலம் தமிழிசை என்ற அரிய மரபு சார் கலையாய் எளிதாக்கி கீழே கிடக்கிற அடித்தட்டு மனிதனும் புரிந்து ரசிக்கும்படியான எளிய நடையில் தமிழிசையை சென்று சேர்த்திருக்கிறார்கள் என்றால் அது மிகையாகாது.

4. ஆய்வின் முக்கிய முடிவுகள்

4.1. பழங்கால இசை தத்துவங்களை உணர முடிகிறது.

4.2. திரை இசைப்பாடல்கள் அதிகமாக பாடப் பட்டாலும் முக்கியமான கதாப்பாத்திரங்களின் வாயிலாக தமிழிசை நிகழ்த்தப் பெற்றும் அவற்றின் பலன்கள் கிராமங்களில் வாழ்கின்ற அடித்தட்டு மகக்ளுக்கும், கடயனுக்கும் சென்று சேர்க்கப் படுகின்றது.

4.3. புராணக் கதைகளை தமிழிசை வழியாக பாடப் பெறுவதால் அதை கேட்கின்ற பாமரனும் அதன் பலனை பெறுகின்றான். அதன் மூலம் தமிழசை தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் தமிழ் பாரம்பரியம் கலைகளை வெளி உலகுக்கு கொண்டு வரப்பட்டது.

4.4. தமிழிசை மாண்பு தழைத்தோங்கும் இந்நாடகக் கலை இன்னும் பொது மக்களிடமும் அடித் தட்டு மக்களிடமும் சென்று சேர்க்க வேண்டும்.

4.5. தமிழிசையை நாட்டுப்புறப்பாடலோடும் தமது சொந்த இசையமைப்பிலும் அதற்கான மெட்டு அமைப்பிலும் பாடுகின்றனர்.

4.6. கேள்வி ஞானம் மட்டுமே நிலைப் பெற்று தமிழிசை பரவலாக்கி மக்களின் ரசிப்பை பெறுகின்றது.

4.7. பெரும்பாலான மேடைகளில் இப்பாடல்கள் ஒரு சிலவற்றைத் தவிர திரையிசைப் பாடல்களைப் பாடுகிறார்கள். இதற்கு கலைஞர்களின் விளக்கம் என்னவெனில் பொது மக்கள் திரை இசைக் கவர்ச்சி மிக அதிகமாக இருப்பதால் நாங்கள் ஒன்றும் செய்வதற்கல்ல. அவர்கள் நடிப்பு மற்றும் மக்களின் தேவையைக் கொண்டு தங்கள் கலைப்பணியை செய்கின்றோம் என்று தெரிவிக்கிறாகன

4.8. சுமார் 60 சதவிகித கைஞர்கள் புராண வேடம் தாங்கி நடிக்கும் போது நடிக்கும் மொத்த நேரமும் தமிழிசையைப் பாடித்தான் ஆக வேண்டிய சூழல் உள்ள அப்பாடல்கள் அனைத்துமே தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் இயற்றி இசையமைத்து பாடி வைத்துள்ளாரகள். மக்கள் கேட்டாலும் கேடகாவிட்டாலும் அப்பாடல்களை தமிழிசை நயத்தோடும் சுவை மாறாமல் பாடித்தான் செல்கிறார்கள். குறிப்பாக அரிச்சந்திர மயானக்காண்டம் எனும் மேடை நாடகத்தில் ராஜபார்ட் என்று சொல்லக் கூடிய அரிச்சந்திரன் காட்சியிலும் அரண் மனை சபைக்காடசியிலும் காசி மாநகரில் தன் மனைவி சந்திரமதியை விற்கும் நிலையிலும் இடுகாட்டு சென்றும் அங்கு பிரேத தகனக் காடசியிலும் பிறகு அரிச்சந்திரன் மயானத்தில் தன் மனைவி சக்திரமதி, தன் மகனின் சடலத்தை எரிப்பதற்கு வரும் போதுள்ள சந்திபபு நிகழ்விலும் சிறப்பான தமிழிசை பாடல்களை முழுங்குகிறார்கள். அதைப்போல் சத்தியவான் சாவித்திரி மேடை நாடகத்தில் எமதர்மன் அனைத்து காட்சியிலும் தமிழிசைதான் பாடப்படுகிறது. இங்கே திரை இசைப் பாடல்கள் தவிர்க்கப்படுகிறது.

4.9. பிரபலமான வள்ளியை தமிழ்க்கடவுள் முருகன் திருமணம் செய்யும் வள்ளித்திருமணம் என்ற மேடை நாடகத்தில் ஒரு சில பாடல்கள் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் அருளிசையோடு தமிழ் பாரம்பரியத்தோடு பாட பெற்றாலும் தியிசைப்பாடல்கள் தான் பெரும்பாலும் பாடுகின்றார்கள், ஆனால் பெரும் பாலான கலைஞர்கள் தமிழிசையை அடிப்படையாகக் கொண்டு பாடல்களை பாடி மகிழ க்கிறார்கள்.

4.10. வெறுமென தமிழசைப் பாடல்களைப் பாடும் கலைஞர்களுக்கு வாய்ப்புகள் மறுக்கப்படுகிறது. இதனால் அரப்பணிப்போடு தமிழிசையை இரண்டறக் கலந்து பாடும் பாடல்கள் திரை இசையை ஒட்டி அமைவதால் ரசிகர்களால் ஈர்க்கப்படுன்றனர்.

4.11 இந்த ஆய்வின் படி தமிழிசைப் பாடல்கள் பாடி கலைகளை நிகழ்த்தும் கலைஞர்களை பாராட்டுவதற்கும் ரசிப்பதற்கும் ஒரு கூட்டம் கிராமிய சமுதாயத்தில் உள்ளது.

4.12. தமிமிசைப் பாடல்கள் மட்டுமே பாடவேண்டுமென கிராமிய சமுதாயத்தில் விரும்புகின்றனர். குறிப்பாக இந்த ஆய்வின் முடிவின்படி சுமார் 75 சதவிகிதத்தினர் திரையிசையையை விரும்பாமல் தமிழிசையை முன்னிறுத்திப் பாடும் மேடை நாடகங்களையே நடத்த வேண்டுமென முனைந்து அதை காலங் காலமாக பாரம்பரியமாக கோவில் திருவாழாக்களின் மூலம் நடத்திக் காட்டுகின்றனர்

4.13. கிராமியக் கலைப் பாரம்பரியங்கள் இது போன்ற கோவில் திருவிழாக்கள் மூலம் நிகழ்த்தப் பெறும் மேடை நாடகங்கள் தமிழிசையை இன்னும் நிலை நிறுத்துகின்றன.

5. **ஆய்வு முடிவுகள் சார்ந்த யோசனைகள்**

5.1. அரசு சார்ந்த கலை மற்றும் கலாச்சார அமைப்புகள் இதுபோன்ற நாடகங்கள் தமிழிசையை மையப் பொருளாக வைத்து நிகழ்த்திடவேண்டும். இதன் மூலம் மக்கள் விரும்பாமல் இக்கலைகளை புறக்கணிக்காமல் இருப்பதற்கான வழிகளையும் சமுதாய பாது காப்பையும் மேற்கொள்ள வேண்டும்.

5.2. தமிழிசையை இன்னும் பரவலாக்கி கிராமிய சமுதாயத்தினரல் ஈர்க்கப்படும் ஒரு கலையாக கிராமியக் கலைகளான மேடை நாடகங்கள், தெருக் கூத்துக்கள் மற்றும் புராண நாடகங்கள் மூலமாக கிராமங்களில் ஒரு விழப்புணர்வை ஏற்படுத்தலாம் -

53. ஒவ்வொரு பலகலைக் கழகத்திலும் தமிழிசையை போற்றும். விதமாக அரசு நிதி உதவியுடன் தமிழிசை மையங்கள் அமைத்து மேடைநாடக கலைஞர்கள் உட்பட அனைத்து விதமான கலைஞர்களையும் ஊக்குவித்து தமிழிசையை பாதுகாக்கப் பட ண்டும்.

5.4. இசை விற்பன்னர்கள், தேவாரம் ஓதுவாரகள் தங்களுடைய திறமைகளையும் இசை ஞானத்தையும் பல்கலைக்கழகத்தின் விரிவாக்கப் பணியை மேற்கொள்வதற்கு பொது மக்களிடையேயும், அடித்தட்மக்களிடையும் சென்று சேர்க்கலாம் இதன் மூலம் பல்கலைக் கழைபக த்தின் மேம்படு மற்றும் இசைத் துறையின் தர மேம்பாடு மேலோங்கும்.

5.5. அழியக்கூடிய நிலயிலுள்ள ராகங்ககளையும் தாளங்களையும் மீட்டெடுத்து அவற்றை செம்மைப்படுத்தி மக்களிடையே கொண்டு சேர்க்க வேண்டும்,

5.6. அவ்வாறு தமிழிசையை தன் முழு மூச்சாகக் கொண்டு கலைகளை நிகழ்த்தும் மேடை நாடகக் கலைஞர்களை இனங்கண்டு அவர்களை அங்கீகரித்து நிதியுதவி அளித்து விருதுகள் வழங்கிட வேண்டும்.

6. முடிவுரை

ஆக சிறந்த தமிழிசையை அனைத்து இளம் தலைமுறையினரும் அறியும் வண்ணம் வெவ்வேறு வடிவங்களில் வெளிக்கொணர்ந்து தமிழிசை மரபுகலை பாதுகாத்திட "வேண்டும், மற்றும் பாரம்பரிய இசைக் கருவிகளை கண்டறிந்து அவற்றை பாதுகாத்து பராமரித்து அவற்றை அனுபவம் வாய்ந்த இசைக்கலைஞர்கள் மூலமாக இளம் தலைமுறையினருக்கு தெரிவித்திட வேண்டும். தமிழ் பாரம்பரியத்தை பறைச்சாற்றும் மேடை நாடகக்கலைகளை வளர்த்தெடுக்கிறது. ஆனால் அதிலுள்ள சிரமங்களை களைந்து மேடை நாடகங்களை அரசின் பொக்கிசமாக பாதுகாத்திட வேண்டுமென்பது ஒவ்வொரு இசைக் கலைஞன் மட்டுமல்லாது. ஒவ்வொரு தமிழ்குடிமகனும் பொருப்பென்று உணர்ந்து கடமையுணர்வுடன் செயல்பட வேண்டும்.

பரதநாட்டியத்தில் தமிழிசை

ஆய்வாளர்: வே. கார்த்திக்
பட்ட ஆய்வாளர், இசைத்துறை
இசைத்துறை, தமிழ் பல்கலைகழகம் தஞ்சாவூர்
நெறியாளர்
முனைவர் செ.கற்பகம், இணைப்பேராசிரியர்
தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்

முன்னுரை:

தமிழ்கூறும் நல்லுலகில் இயல், இசை, நாடகம் என்னும் முத்தமிழும் ஒன்றோடொன்று பிணைந்தவை. இதில் நாடகத் தமிழின் உன்னத வடிவமாகத் திகழும் பரதநாட்டியம், தமிழிசையின் பண்ணிசை வடிவங்களை அடித்தளமாகக் கொண்டே வளர்ந்தது. பாவம், ராகம், தாளம் ஆகியவற்றின் சங்கமமே பரதம் எனப்படும். நடனக் கலைக்கு உயிர் கொடுப்பது அதன் பின்னணி இசையாகும். பரதநாட்டியத்தில் தமிழிசை மிக நீண்ட, ஆழமான வரலாற்றுத் தொடர்பைக் கொண்டது. இரண்டாயிரத்திற்கும் மேற்பட்ட ஆண்டுகள் பழமையான தமிழிசை மரபு, பரதநாட்டியத்தின் உருப்படிகளில்எவ்வாறு அடிப்படையாக அமைந்தது என்பதை இக்கட்டுரை விரிவாக விளக்குகிறது.

தமிழிசை வரலாற்றுப் பின்னணி மற்றும் சிலப்பதிகாரச் சான்று:

பண்டைய தமிழ் இசை மற்றும் நாட்டிய இலக்கண நூலான 'பஞ்ச மரபு', இசையும் நடனமும் எவ்வாறு இணைந்து செயல்பட வேண்டும் என்பதை விளக்குகிறது. சங்க காலத்தில் பரதநாட்டியம் 'கூத்து', 'ஆடல்', 'சதிர்' போன்ற பெயர்களில் அழைக்கப்பட்டது. பாணர்களும் விறலியர்களும் தமிழிசைப் பண்களுக்கு ஏற்ப ஆடினர். இளங்கோவடிகள் இயற்றிய சிலப்பதிகாரத்தில் மாதவி ஆடிய 'ஆடல்' பற்றிய குறிப்புகள், அக்காலத் தமிழிசை மற்றும் நாட்டிய இலக்கணங்களை (கூத்து) அடியொற்றி அமைந்திருந்தன. 'அரங்கேற்று காதை'யில் மாதவியின் ஆடல் முறை விளக்கப்படுகிறது. குரல், துத்தம், கைக்கிளை போன்ற ஏழிசைகளும் (பழந்தமிழ் ராகங்கள்) நடனத்திற்குப் பயன்படுத்தப்பட்டதை இது உறுதி செய்கிறது.9ம் நூற்றாண்டு முதல் சோழர் காலத்தில், ஓதுவார்களால் பாடப்பட்ட தேவாரம், திருவாசகம் மற்றும் நாலாயிர திவ்ய பிரபந்தப் பாடல்களுக்குக் கோயில்களில் முத்திரைக் கைகளுடன் கூடிய 'நெல்வேலி நடனம்' ஆடப்பட்டது.

தஞ்சை நால்வர் மரபும் தமிழும்: பரதநாட்டியத்தின் இன்றைய வடிவத்திற்கு காரணமான தஞ்சை நால்வர்கள் (சின்னையா, பொன்னையா, சிவராந்தம், வடிவேலு) தெலுங்கு மட்டுமின்றி ஏராளமான தமிழ்ச் சொற்கட்டுகளையும், தமிழ் வர்ணங்களையும், தில்லானாக்களையும் உருவாக்கியுள்ளனர்பண்டைய தமிழர்களின் 'பண்ணிசை' மரபை,

தற்காலத்திற்கு ஏற்றவாறு கர்நாடக இசை இராகங்களோடு மிக அழகாக இணைத்தனர். தோடி, கல்யாணி, காம்போஜி, பைரவி, சங்கராபரணம் போன்ற பெரும் இராகங்களில் நடனத்திற்கு உகந்த தாளக் கோர்வைகளை (ஜதிகளை) வடிவமைத்தனர்.

தமிழ் இசை மூவர் மற்றும் நடனப் பங்களிப்பு

முத்துத்தாண்டவர், மாரிமுத்துப் பிள்ளை, அருணாசலக் கவிராயர் ஆகிய மூவரும் தூய தமிழில் பதம் மற்றும் கீர்த்தனைகளை இயற்றி பரதநாட்டிய இசை மேடைகளை அலங்கரித்தனர். சீர்காழி மூவரின் பாடல்கள் நடன அரங்குகளில் இன்றியமையாதவை. இவர்களின் பாடல்களில் உள்ள எளிய தமிழ், ஆழமான பக்தி மற்றும் நாயக-நாயகி பாவம் நடனக் கலைஞர் முகபாவங்களை வெளிப்படுத்த மிக ஏதுவாக இருக்கும்.

பரதநாட்டியத்தில் தமிழிசை மார்க்கம்

நாட்டிய உருப்படிகளில் தமிழிசையின் வடிவங்கள்பரதநாட்டியத்தின் 'மார்க்கம்' எனப்படும் நாட்டிய வரிசையில் தமிழிசைப் பாடல்கள் முதன்மை பெறுகின்றன.

அலாரிப்பு: தமிழிசை தத்தக்கார சொல் கட்டுகளால் அமைந்த உருப்படி அலாரிப்பு என்று அழைக்கப்படுகிறது. இது தமிழ் எழுத்துக்களில் உள்ள வல்லினம் மெல்லினம் இடையினம் போன்ற எழுத்துக்களின் உறுதியான ஓசையை வைத்து பஞ்ச சாதிகள் உள்ள எண்ணிக்கை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஆடப்படும் சுத்த நிருத்த உருப்படியாகும். தஞ்சை நால்வர் இந்த அலாரிப்பை பரதநாட்டியத்தின் ஐந்து முக்கிய தாள ஜாதிகளிலும் (திஸ்ரம், சதுஸ்ரம், மிஸ்ரம், கண்டம், சங்கீர்ணம்) ஆடும் வகையில் வடிவமைத்துள்ளனர். மேடை, இறைவன், குரு மற்றும் அவையினருக்கு வணக்கம் செலுத்தி, ஆசீர்வாதம் வாங்கும் ஒரு துதிப் பாடலாக இது அமைகிறது.

தோடயமங்கலம்: நடனத்தின் தொடக்கத்தில் இறைவனை வாழ்த்திப் பாடும் தமிழ் விருத்தங்களும், சொற்கட்டுகளும் தமிழிசை மரபில் வந்தவை. பாபநாசம் சிவன் தமிழிசை இயக்கத்தின் தூண்களில் ஒருவரான இவர், பரதநாட்டிய மார்க்கத்திற்காகவும், பஜனைக்காகவும் பல தமிழ்க் கீர்த்தனைகளைத் தோடய மங்கள வடிவில் அமைத்துள்ளார். ***"ஸ்ரீ கணபதியே உனை அநுதினமும்" (விநாயகர் தோடயம்) இராகம்: நாட்டை | தாளம்: ஆதிதமிழ் வரிகள் உதாரணம்:"ஸ்ரீ கணபதியே உனை அநுதினமும் உருகி வழிபட அருள் புரிவாய்..."***விளக்கம்: நாட்டிய அரங்கின் தொடக்கத்தில் தடைகள் நீங்க விநாயகரைத் தமிழில் வரவேற்று மங்களம் கோரும் தோடயப் பாடல்.

கவுத்துவம்: கவுத்துவம் என்பது பழங்காலக் கோவில் வழிபாட்டு நடன மரபிலிருந்து தோன்றிய ஒரு தூய தமிழிசை உருப்படியாகும். இதில் இறைவனின் பெருமைகளைக் கூறும் தமிழ் வரிகளும், தாளச் சொற்கட்டுகளும் ஒன்றோடொன்று பின்னிப் பிணைந்து மிக அதிவேகமாக ஆடப்படும். ***'கங்கைமுத்து நட்டுவனார்' (தஞ்சை நால்வரின் பாட்டனார்).*** இன்று மேடைகளில் ஆடப்படும் பெரும்பாலான புகழ்பெற்ற பாரம்பரியக் கவுத்துவங்களை வடிவமைத்துள்ளார். ***விநாயகர் கவுத்துவம்*** விநாயகப் பெருமானை

வழிபட்டு நடன நிகழ்ச்சியைத் தொடங்க வழிபாட்டு உருப்படி இதுவாகும். ***இராகம்: நாட்டை | தாளம்: ஆதி (சதுஸ்ர ஏகம்).***

ஜதிசுரம் என்ற ஜதீஸ்வரம்: பரதநாட்டிய மார்க்கத்தில் ஜதிசுரத்தை முதன்முதலில் அறிமுகப்படுத்தி, அதற்கு முறையான இலக்கண வடிவத்தைக் கொடுத்தவர்கள் சின்னையா, பொன்னையா, சிவானந்தம், வடிவேலு ஆகிய நால்வர் ஆவர். பொன்னையாபிள்ளை, இவரால் இயற்றப்பட்ட ***கல்யாணி இராக ஜதிசுரம் (ரூபக தாளம்), மற்றும் பைரவி இராக ஜதிசுரம்*** ஆகியவை உலகப் புகழ்பெற்றவை. இவர்கள் ***சாவேரி, வசந்தா, தோடி, சங்கராபரணம்*** போன்ற பாரம்பரியமிக்க பெரும் இராகங்களில் நடனத்திற்கு ஏற்ற கம்பீரமான ஜதிசுரங்களை அமைத்துக் கொடுத்துள்ளனர்

சப்தம்: பரதநாட்டியத் தந்தைமார்களான தஞ்சை நால்வர் (சின்னையா, பொன்னையா, சிவானந்தம், வடிவேலு), மற்றும் பிற்கால தமிழிசை வாக்கேயக்காரர்களால் சப்தம் உருப்படிகள் தமிழிசை மரபில் மிக அழகாக வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளன. இவை பெரும்பாலும் மிஸ்ர சாபு தாளத்திலும் (7 அட்சரங்கள்), காம்போஜி இராகம் அல்லது ராகமாலிகையிலும் அமைந்திருக்கும். ***தில்லை நடராஜர் சப்தம் (ஆடும் மயிலே) இராகம்: ராகமாலிகை/தாளம்: மிஸ்ர சாபு***
, ***ஆயர் சேரிமங்கையர்(கண்ணன்சப்தம்)இராகம்:காம்போஜி/ராகமாலிகை, தாளம்: மிஸ்ர சாபு .***

வர்ணம்: நிருத்தம் (தூய நடனம்), நிருத்தியம் (அபினயம்) இரண்டிற்கும் சம வாய்ப்பளிக்கும் வர்ணத்திற்கு, பாபநாசம் சிவனின் "சுவாமி நீ மனம் இரங்கி" (ஸ்ரீரஞ்சனி ராகம்) போன்ற தமிழ் வர்ணங்கள் உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்தச் சிறந்தவை. பரதநாட்டியத்தின் மிக முக்கிய உருப்படியான வர்ணத்திற்கு, பாபநாசம் சிவன், தண்டாயுதபாணி பிள்ளை போன்றோரின் தமிழ் வர்ணங்கள் ***(எ.கா: "சுவாமி நீ மனம் இரங்கி", "மாயே மாயன் சகோதரியே")*** உணர்ச்சிப்பூர்வமான அபினயத்திற்குப் பெரிதும் பயன்படுகின்றன.

பதங்கள்: பக்தி மற்றும் நாயக-நாயகி பாவங்களை விளக்க முத்துத்தாண்டவர் மற்றும் மாரிமுத்துப் பிள்ளையின் தமிழ்ப் பதங்கள் இன்றியமையாதவை. பதங்கள் மற்றும் ஜாவளிகள் (Padams & Javalis): பக்தி மற்றும் சிருங்கார ரசங்களை வெளிப்படுத்த முத்துத்தாண்டவர், மாரிமுத்துப் பிள்ளை, அருணாசலக் கவிராயர் (சீர்காழி மூவர்) ஆகியோரின் தமிழ்ப் பதங்கள் உலகப் புகழ்பெற்றவை. ***ஊத்துக்காடு வெங்கட சுப்பையர், கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார் ("ஆடாது அசைவாது வா", "மாடு மேய்க்கும் கண்ணே")*** ஆகியோரின் பாடல்கள் நடனக் கலைஞர்களின் நிருத்த மற்றும் நிருத்திய திறமைக்குச் சிறந்த களமாக விளங்குகின்றன.

கீர்த்தனைகள்: தில்லைவிடங்கன் மாரிமுத்தாப்பிள்ளை தமிழிசையின் ஆதி மும்மூர்த்திகளில் ஒருவராகப் போற்றப்படுபவர். இவரது பரதநாட்டிய மேடைகளில் அபினயம் (முகபாவனை) மற்றும் நிருத்தியத்திற்கு இன்றியமையாதவையாகத்

திகழ்கின்றன. இவரது கீர்த்தனைகளின் தனித்தன்மையே ***'நிந்தாஸ்துதி'*** (வஞ்சப் புகழ்ச்சி) பாணியாகும். அதாவது, இறைவனை மேலோட்டமாக ஏசுவது/இகழ்வது போலவும், ஆழமாகப் பார்த்தால் அதுவே மிகப்பெரிய புகழ்ச்சியாகவும் அமையும். இது நாட்டியக் கலைஞர்களுக்குப் பலவிதமான ***முகபாவங்களை (கோபம், நையாண்டி, வியப்பு, பக்தி)*** ஒரே பாடலில் காட்டப் பெரிதும் உதவுகிறது.

துக்கடா: பரதநாட்டிய மார்க்கத்திலும் (நிகழ்ச்சி நிரல்), கர்நாடக இசை கச்சேரிகளிலும் 'துக்கடா' என்பது நிகழ்ச்சியின் இறுதிப் பகுதியில் பாடப்படும் எளிய, இனிமையான மற்றும் பக்தி நிறைந்த சிறு இசைத் தொகுப்புகளைக் குறிக்கும். இதற்கு 'துண்டு' அல்லது 'சிறு பகுதி' என்று பொருள். துக்கடாவாகப் புகழ்பெற்ற சில தேவாரப் பாடல்கள் திருஞானசம்பந்தர், திருநாவுக்கரசர், சுந்தரர் ஆகிய மூவர் பாடிய தேவாரங்களில் இருந்து, மிக எளிமையான, வாழ்வியல் தத்துவங்களைக் கூறும் பாடல்கள் துக்கடாக்களாகத் தேர்வு செய்யப்படுகின்றன.

தோடுடைய செவியன் (திருஞானசம்பந்தர்)இராகம்: தோடி அல்லது ராகமாலிகை | தாளம்: ஆதி

கூற்றாயினவாறு விலக்ககிலீர் (திருநாவுக்கரசர்)இராகம்: சஹானா அல்லது ஜான்பூரி | தாளம்: ஆதி.

சொற்றுணை வேதியன் (திருநாவுக்கரசர்) - நமச்சிவாய பதிகம். இராகம்: கேதாரகௌள / ஹம்ஸத்வனி / செஞ்சுருட்டி

சிறப்பு: "ஐந்தெழுத்து மந்திரமே நமக்குத் துணை" என்று கூறும் மிக எளிமையான, உலகப் புகழ்பெற்ற துக்கடாப் பாடல்.

தில்லானா: தில்லானாவின் பல்லவி மற்றும் அனுபல்லவி பகுதிகள் 'தீம் ததானா', 'தான தில்லானா' போன்ற தாள ஒலிகளாலும் (சொற்கட்டுகள்), அதன் சரணம் பகுதி மட்டும் தூய தமிழ் மொழி வரிகளாலும் (சாகித்தியம்) வடிவமைக்கப்பட்டிருக்கும்.

நவீன கால நாட்டிய மற்றும் கர்நாடக இசை மேடைகளில், மிக அதிக அளவில் ஆடப்படும் தில்லானாக்களை தமிழிசை மரபில் இயற்றிய பெருமை இலால்குடி ஜி. ஜெயராமன் இவரையே சாரும். ***தில்லானா, கமாஸ் தில்லானாஇராகம்: கமாஸ் | தாளம்ஆதி சரணம் தமிழ் வரிகள்: "மலர்மிசைத் தோன்றும் மாண்புறு வடிவேலவா... உனை நம்பினேன் ஐயா..."*** முருகப் பெருமான் மீது இயற்றப்பட்ட இந்தத் தில்லானா, உலகெங்கிலும் உள்ள பரதநாட்டியக் கலைஞர்களின் அசைக்க முடியாத விருப்பமான தேர்வாக உள்ளது. மதுவந்தி தில்லானா இராகம்: மதுவந்தி தாளம்: ஆதி***"கண்ணனைக் கண்டு காதல் கொண்டு... களிப்படைந்தது என் நெஞ்சமே..."***

முடிவுரை: பரதநாட்டியமும் தமிழிசையும் உடலும் உயிரும் போன்றது. வடமொழிச் சொற்கள் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கலப்பதற்கு முன்பே, தமிழகத்துக் கூத்து மரபிலும்

பதிக முறைகளிலும் தமிழிசை தழைத்தோங்கி நடனத்தை வழிநடத்தியது. தற்கால நடனக் கலைஞர்கள் தமிழ் வர்ணங்களையும் பதங்களையும் உலக அரங்குகளில் ஆடி, தமிழிசையின் பெருமையை உலகறியச் செய்து வருகின்றனர். எனவே, பரதநாட்டியத்தின் இலக்கணத் தூய்மைக்கும் உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டிற்கும் தமிழிசையே அடித்தளமாய் விளங்குகிறது என்பதே உண்மை.

துணைநூற்பட்டியல்:

1.தஞ்சை வளர்த்த ஆடற்கலை *: முனைவர் செ. கற்பகம்,*
இணைப்பேராசிரியர்இசைத்துறை, தமிழ் பல்கலைகழகம் தஞ்சாவூர்.
வெளியீடு: பெரிய கோவில் வழிபாட்டு மன்றம், தஞ்சாவூர்.
பதிப்பு ஆண்டு: 2011 (ஆகஸ்ட்).

2.பரத நாட்டியத்தில் தமிழிசைப் பாடல்கள் : *முனைவர் ஞானாம்பிகை குலேந்திரன்*
பதிப்பு ஆண்டு: 1994 (முதற்பதிப்பு, வெளியீட்டு எண்: 187), வெளியீடு: தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்.

3.முத்துத்தாண்டவர் தமிழிசைப் பாடல்கள்*: திருப்பாம்புரம் ந. சுவாமிநாத பிள்ளை,*
பதிப்பு ஆண்டு: 1966 (மூன்றாம் பதிப்பு) அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்தின் 4-வது இசைத்தமிழ் வெளியீடு.

4.தமிழில் பரதநாட்டியப் பாடல்கள்: *தொகுப்பாசிரியர்: கவிஞர் கிருஷாங்கினி*
பதிப்பு ஆண்டு: 2008 (ஜுலை), வெளியீடு: சதுரம் பதிப்பகம், சென்னை.

5.தமிழிசைப் பாடல்கள் ஒன்பதாம் தொகுதி
(மாரிமுத்துப் பிள்ளை பாடல்கள்) / சீர்காழி அருணாசலக்கவிராயர் இயற்றிய இராம நாடகம் பதிப்பு ஆண்டு: 1945 (தமிழிசைப் பாடல்கள் ஒன்பதாம் தொகுதி)
வெளியீடு: அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம்

6.தமிழில் பரதநாட்டியப் பாடல்கள்:*தொகுப்பாசிரியர்: கவிஞர் கிருஷாங்கினி*
பதிப்பு ஆண்டு: 2008 (ஜுலை) - வெளியீடு: சதுரம் பதிப்பகம், சென்னை.

7. ***சிலப்பதிகாரத்து இசைத்தமிழ்***
நூலாசிரியர்: டாக்டர் எஸ். இராமநாதன்
பதிப்பு ஆண்டுகள்: 1956 (இசை நுணுக்க விளக்கம்), 1981 (இசைத்தமிழ்).

8.சிலப்பதிகாரத்தில் இசைச் செல்வங்கள்*: சேலம் எஸ். ஜெயலட்சுமி*

பதிப்பு ஆண்டு: 2000, வெளியீடு: **உலகத்** *தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்,சென்னை.*

9.சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படும் இசைப்பாடல்கள் : *நூலாசிரியர்: இ. அங்கயற்கண்ணி பதிப்பு ஆண்டு: 1994, வெளியீடு: தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்*

சூளாமணி காப்பியத்தில் வெளிப்படும் இசை மரபுக் கூறுகள்

குழலி ஜெ
முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர், சுப்பிரமணிய பாரதியார் தமிழ் மொழி மற்றும் இலக்கியப்புலம், புதுவைப்பல்கலைக்கழகம் பாண்டிசேரி 605014.
kuzhalijayaraman2807@gmail.com

முன்னுரை

தமிழ் இலக்கியங்களில் பதிணென்மேற்க்கணக்கு மற்றும் பதிணென்கீழ்கணக்கு நூல்களுக்குப் பிறகு காப்பியமரபு தான் தனியிடத்தைப் பெறுகின்றது. அக்காப்பியங்களை இயற்றியவர்கள் பெரும்பான்மையானவர்கள் சமணர்களாவர். அச்சமணர்கள் இயற்றிய நூல்களான அறநூல்கள், இலக்கணங்கள், நிகண்டுகள், சிற்றிலக்கியங்கள், புராணங்கள், ஜோதிட நூல்கள், கணித நூல்கள், வான சாஸ்திர நூல்கள் என ஆய்வு மேற்கொள்ள வேண்டிய நூல்கள் பல இருப்பினும், இவற்றில் இசைக் குறிப்புகளைப் பலநிலைகளில் ஆய்வுச் செய்யவேண்டிய சூழல் இருப்பதை அவதானிக்க முடிகின்றது.

சமணர்கள் இயற்றிய ஐப்பெருங்காப்பியங்களில் தமிழிசைச் செய்திகள் உள்ளதுப் போன்று சிறுகாப்பியங்களிலும் தமிழிசைச் செய்திகள் கிடைப்பதாக இசை வல்லுநர்கள் கூறுகின்றனர்.. இதனடிப்படையில் காப்பிய வகைமை நூலான சிறுகாப்பியங்களுள் ஒன்றான சூளாமணியில் இடம்பெற்றுள்ள இசைத் தொடர்பானச் செய்திகளை விளக்கும் விதமாக இக்கட்டுரை அமைகின்றது.

சூளாமணி

சூளாமணியை இயற்றியவர் சமண சமயத்தைச் சேர்ந்தத் தோலாமொழித்தேவர் ஆவார். சூளாமணி இசை நயத்திலும், இலக்கியச் சுவையிலும், இசை மரபிலும் அமைத்துள்ளது. “இந்நூலிற்கு அமைந்த சூளாமணி என்னும் பெயர் ஆசிரியரால் இந்நூலுக்கிட்ட பெயராகத் தோன்றவில்லை மாறாக, பாயிரத்தின்கண் ‘செங்கண் நெடியான் சரிதம் இது செப்பலுற்றேன்’ சூளாமணி என்பது தன்மையால் வந்த பெயர் என்கிறார் மயிலைநாதர்”. (தெ.பொ.மீ. ப.11)

“சூளாமணி என்பதற்கு நச்சினார்க்கினியர் முடியின் மணி என்றும், நாயக மணி என்றும் பொருள் கூறுகிறார்” (தமிழ் இணையக் கல்விக் கழகம். பாடம்). இதனூடாக சூளாமணி என்னும் பெயரே ஆய்விற்கு பின் வழங்கப்பட்டுள்ளது.

ஆய்வு முன்னோடிகள்

1. **"சமணக் காப்பியங்களில் தமிழிசைக் கூறுகள்"** என்கிற தலைப்பில் சூளாமணியில் இசைச் செய்திகள் இடம்பெற்றுள்ளன எனும் கருத்தை ஜெ. நீலகேசி பதிவுச் செய்துள்ளார்.
2. **"தலைமைக்கும் தனிமனிதனுக்கும் நெறியுரைக்கும் சூளாமணி"** என்கிற ஆய்வேடு அரசனுக்கென எண்ணாது நல்ல தலைமைக்கு வேண்டிய நற்குணங்களெனக் கருதவேண்டும் என்கிறார் மு. சுதா.
3. "**கம்பனுக்குக் கற்பித்த சூளாமணி**" என்கிற தலைப்பில் சூளாமணி தோன்றிய காலத்திலிருந்து முதன்மை பெற்ற நூலாகத் திகழ்ந்துள்ளது என்கிறார் பொ.வேல்சாமி.
4. **"சூளாமணி காப்பியம் காட்டும் அறம்"** என்கிற கட்டுரையில் அறநெறிகளை உணர்ந்து மன்னன் எவ்வாறெல்லாம் செயல்பட வேண்டும் என்பதை விளக்கியுள்ளார் வெ. திருவேணி.

சூளாமணி பற்றிய ஆய்வுக்கட்டுரைகள் பெருமளவில் கிடைக்கபெறவில்லை. எனினும் கிடைக்கும் ஓரிரு கட்டுரைகளும் ஒப்பிட்டு நோக்கில் அல்லது சமய நோக்கிலே அமைகிறது. சமயப் பொருண்மையிலே சில முனைவர் பட்ட ஆய்வேடுகள் கிடைக்கப்பெருகிறன. இசைக் குறிப்புகளைப் பற்றிய ஆய்வுகளின் விகிதம் குறைவாகவே அமைகிறது.

திறவுச் சொற்கள்

செவ்வழி, மாதங்கி, அம்மானை, தீம்பண், மண் முழவு.

சூளாமணியில் இசைக் கூறுகள்

காப்பியங்களில் பல்வேறு இசைக் கூறுகள் மற்றும் இசைக் கருவிகளைப் பற்றிய தரவுகள் கிடைக்கின்றன. அவ்வகையில் சூளாமணி காப்பியத்தில் இடம்பெற்றிருக்கும் இசைக் கூறுகள் பின்வருமாறு,

|பண்ணமை மகர நல்யாழ்ப் பனுவனூற் புலவர் பாடி"

(சூளாமணி.குமாரகாலச் சருக்கம், பா.100)

எழுவகை இசைகளுடன் நல் மகரந்த யாழ் சேர்த்து பாணர்களாகிய இசைப் புலவர்கள் மன்னனை மனம் மயங்கி பாடுவதாக மேற்கூறிய வரிகளின் மூலம் அறிய முடிகிறது. இதே போன்ற வரிகள் சிலப்பதிகாரத்தில் 'யாழும் குழலும்' சேர்ந்து இசைக்க பட்டதாக பதிவாகியுள்ளது.

"யாழும் குழலும் சீரும் மிடறும்
தாழ்குரல் தண்ணுமை ஆடலொடு" (சிலப்பதிகாரம் 3:26-27)

அரங்கேற்றுக் காதையில் யாழ் என்கிற இசைக்கருவி குழலுக்கு இனையாக இசைக்க வேண்டும் என்கிறார் இளங்கோவடிகள்.

தீம்பண்

தீம்பண் என்பதை கரும்பின் அதீத சுவையை குறிக்கிறது என்கிறார் தெ.பொ.மீனாட்சி சுந்தரனார்(சூளாமணி,ப329).

"கரும்பொடு கலந்துள களித்தவவர் தீம்பண்

நரம்பொடு நடந்துள விரற்றலை யெயிற்றேர்"

(சூளாமணி. தூதுவிடு சருக்கம்.பா.456)

மகளிர் தம் கையிலிருக்கும் யாழை மீட்டிக் கொண்டு இன்னிசைத் தொடுப்பதை, தூதுவிடு சருக்கத்தில் இடம் பெற்றிருக்கும் பாடலில் மன்மதன் கையில் இருக்கும் கரும்பின் சுவைக்கு ஒப்பாக கூறியுள்ளனர்.

மண் கனிந்த முழவு

மற்றொருப் பாடலில் மண் கனிந்த என்ற சொல்லுக்கு மார்ச்சனை எனும் சொல் பயன்படுத்துகிறார் தெ.பொ.மீனாட்சி சுந்தரனார்(சூளாமணி,ப:333).

"மண்க னிந்த முழவின் மடந்தையர்
கண்க னிந்திடு நாடகக் காட்சியும்
பண்க னிந்தவின் றீங்குரற் பாடலும்
விண்க னிந்திட வேவிழை வெய்தினான்"

(சூளாமணி. சீயவதைச் சருக்கம்.பா.617)

அதாவது மண்ணால் கரிய பொடிப் பூசிய முழவானது நல் இசையை எழுப்புகின்றது. தற்காலத்திலும் இதன் நீட்சி இருப்பதனைக் காண முடிகின்றது. அவ்விசைக்கு ஆடல் மகளிர் தம் கண்கள் நிகத்திடும் மெய்ப்பாடுகளும், அதற்கு இணையாக மகளீரின் தீங்குரலின் வாயிலாக எழும் பாடல்களும், இம்மூன்றையும் தேவர்கள் உள்ளம் நெகிழ்ந்து கேட்க வந்தார்கள் என்பதைக் காண முடிகின்றது.

அரசனும் இசையும்

அரசன் பயாபதியின் திரண்ட தோள்கள் இரண்டும் அழகிய மத்தளம் போன்றது என்பதனை சூளாமணியில் காண முடிகிறது.

"அணிமுழா வனைய தோளா னருளிய தறிந்த போழ்தின்
மணிமுழாச் சிலம்பக் கொண்ட மண்டலா அரங்கினங்கண்
குணமுழாய் பெயர்த்த பாணி பயிற்றுதலிலயங் கொண்ட
கணிமுழா மருங்குற் பாடற் கலிப்புஇவை தவிர்த்துச் சென்றார்"

(சூளாமணி. சீயவதைச் சருக்கம்.பா.674)

பயாபதியின் கட்டளைக்கு இணங்க ஆடல் மகளிர்கள் வட்டவடிவிலான நாடக அரங்கில் (மண்டல அரங்கின்), அரசனின் தோள்கள் போன்ற அழகிய முழவை இசைத்துக் கொண்டுப் பாடலிசைத்தார்கள்.

யாழ் தெய்வம்

இசைக் கருவியான யாழின் தெய்வமாக அதிதேவதை மாதங்கி என்கிறார் (தெ.பொ.மீனாட்சி சுந்தரனார்.சூளாமணி,ப:333).

"பாடலா னரம்பின் தெய்வப் படிவங்கொண் டனைய நீரா"

(சூளாமணி.சீயவதைச் சருக்கம்.பா.676)

செவ்வழி

மாலை வேளையில் பாடக்கூடிய பண் செவ்வழி பண்.

"பணிமிடற்று மொழி பயிற்றும் பைங்கிளியின்

செவ்வழியின் இசை மேற் பாட

(சூளாமணி.கல்யாணச் சருக்கம்.பா.1034)

அணிகலன்களை அணிந்த கண்டத்தால், சொற்களைப் பயிற்றுவிக்கும் பச்சைக் கிளிகள் மாலை நேரத்தில் செவ்வழி பண் பாடுகிறது.

அம்மானை மற்றும் வள்ளைப் பாட்டு

நாட்டார் இசை மரபில் அம்மானை மற்றும் வள்ளைப் பாட்டு இரண்டும் சிறப்பிடம் பெற்றுள்ளது. இவ்விரண்டு பாட்டு வகையும் தலைவனைப் புகழ்ந்துப் பாடுவார்கள் என்பதை சூளாமணி காப்பியத்தில் காணமுடிகிறது.

பைம்பொ னறைமேற் பவழம் உரலாக
வம்ப மணிபெய்து வான்கேழ் மருப்புலச்சி
அம்பொன் மலைசிலம்ப அம்மனை வள்ளையுடன்
கம்பஞ்செய் யானைக் கரியவனைப் பாடினார்

(சூளாமணி.சுயம்வரச் சருக்கம்.பா.1659)

பொன் பாறையின் மேல் பவழ உரலில் மணிகளை செந்நெல்லாக மழைப் போன்று உதிர்த்து, யானைத் தந்த உலக்கையினால் குற்றிக் கொண்டே அம்மானை மற்றும் வள்ளைப் பாடல்களால் திவிட்டனைப் புகழ்ந்து பாடியுள்ளதைக் காண முடிகின்றது.

முடிவுரை

ஐச்சிறுகாப்பியமான சூளாமணியில் இசைச் செய்திகள் கிடைப்பதைக் காண முடிகிறது. இசை ஆர்வலர்களுக்குத் தமிழிசைப் பற்றிய பல செய்திகளையும், பொருள்களையும், விளக்கங்களையும் தருவதோடன்றி, சமணர்கள் இசை ஆய்வாளர்களாக இருந்துள்ளனர் என்பதற்கு சூளாமணி சிறந்த தரவாக அமைந்துள்ளது என்பதை இக்கட்டுரையின் வாயிலாக அவதானிக்கலாம்.

துணைநூற் பட்டியல்

1. மீனாட்சிசுந்தரம்.தெ.பொ., சூளாமணி., சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்பு கழகம்.,1944.
2. மதுரை தமிழ் இலக்கிய மின் தொகுப்புத் திட்டம், சூளாமணி பாகம் 1.
3. மதுரை தமிழ் இலக்கிய மின் தொகுப்புத் திட்டம், சூளாமணி பாகம் 2.
4. மதுரை தமிழ் இலக்கிய மின் தொகுப்புத் திட்டம், சூளாமணி பாகம் 3.

தேவாரப் பாடல்களில் தமிழ் இசைக் கருவிகள்-1

கு. மணி
முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர், இசைத்துறை
அண்ணாமலை பல்கலைக்கழகம், சிதம்பரம்

முனைவர் அ. சித்ரா
உதவிப் பேராசிரியர், நட்டுவாங்கம் - நெறியாளர்
இசைத்துறை, அண்ணாமலை பல்கலைக்கழகம், சிதம்பரம்

முன்னுரை

தமிழர்களின் வாழ்வியலில் இசையைத் தனியாக பிரித்துப் பார்க்க முடியாத அளவுக்கு ஒன்றிணைந்ததாகும். மனிதன் தன் உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்திய ஓர் கருவிதான் இசை. நல்லதொரு இசையைச் செவிமடுக்க பல்வகையான கருவிகளைப் பயன்படுத்திச் செம்மைக்கு இசையை வெளிக்கொணர்ந்துள்ளனர். இதனை இலக்கியங்கள், கல்வெட்டுகள், ஓவியங்கள், கோயில் சிற்பங்கள் போன்றவை எடுத்து இயம்புகின்றன.

> *"பேரிகைப் படகம் இடக்கை உடுக்கை சீர்மிகு மத்தளம் சல்லிகை கரடிகை*
> *திமிலைக் குடமுழாந் தக்கைக் கணப்பறை தமருகம் தண்ணுமை தாவில் தபாரி*
> *அந்தரி முழவொடு சந்திர வளையம் மொந்தை முரசே கண்விடு தூம்பு நிசாளம்*
> *துடுமை சிறுபறை அடக்கம் மாசில் தகுநிச்சம் விரலேறு பாகம் தொக்க உபாங்கம்*
> *துடிபெறும் மிக்க நூலோர் விரித்துரைத் புறையென தனரே."*

அடியார்க்கு நல்லாருரை மேற்கோளில் தோற்கருவிகள் கூறப்பட்டுள்ளது போல் தேவாரப் பாடல்களில் யாழ், குழல், கொக்கரி, சச்சரி, தக்கை, முழவம், மொந்தை, மிருதங்கம், மத்தளம், தமருகம், துந்துபி, குடமுழா, தத்தலிகம், முரசம், உடுக்கை, தாளம், துடி, கொடுகொட்டி முதலிய இசைக்கருவிகள் குறிப்பிடப்படுவதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

சமயக்குரவர்கள் நால்வர்

சமயக்குரவர்கள் நால்வர் ஆவர்:

1. **திருஞானசம்பந்தர்**
2. **திருநாவுக்கரசர்**
3. **சுந்தரமூர்த்தி சுவாமிகள்**
4. **மாணிக்கவாசகர்**

இவர்களில் திருஞானசம்பந்தர், திருநாவுக்கரசர், சுந்தரர் ஆகிய மூவரும் தேவாரம் பாடியவர்கள். மாணிக்கவாசகர் திருவாசகம் மற்றும் திருக்கோவையார் ஆகிய நூல்களை அருளியவர் ஆவர்.

காரைக்கால் அம்மையார்

தேவார மூவர்களைத் தவிர நாயன்மார்களில் இறைவனின் தாயாகப் போற்றப்பட்டவர் காரைக்கால் அம்மையார் ஆவார். இவர் தனது மூத்த திருப்பதிகத்தில்:

> *“துத்தங் கைக்கிள்ளை விளரிதாரம்*
> *உழைஇளி ஓசைபண் கெழுமப்பாடிச்*
> *சச்சரி கொக்கரை தக்கையோடு*
> *தகுணிதம் துந்துபி தாளம் வீணை*
> *மத்தளங் கரடிகை வன்கை மென்றோல்*
> *தமருகங் குடமுழா மொந்தை வாசித்ததனை*
> *விரவினோ டாடும் எங்கள் அப்பன்*
> *இடந்திரு ஆலங்காடே”*

என சச்சரி தொடங்கி மொந்தை வரை 12 இசைக்கருவிகளை திருஆலங்காடு திருப்பதிகத்தில் குறிப்பிட்டுள்ளார். இதில் பாணி என்பது தாளமாகும் என்கிறது (இசைத்தமிழ் ப. 216).

தேவார மூவர் பாடல்களில் இசைக்கருவிகள்

திருநாவுக்கரசர் நாயனார் அவர்கள் திருவாய்மூர் பதிகத்தில்:

> *“குழையார் திருத்தோடு காதிற் கண்டேன்*
> *கொக்கரையுஞ் சச்சரியுங் கொள்கை கண்டேன்*
> *இழையார் புரிநூல் வலத்தே கண்டேன்*
> *ஏழிசை யாழ் வீணை முரலக் கண்டேன்*
> *தழையார் சடை கண்டேன் தன்மை கண்டேன்*
> *தக்கையொடு தாளங் கறங்கக் கண்டேன்*
> *மழையார் திருமிடறும் மற்றுங் கண்டேன்*
> *வாய்மூர் அடிகளை நான் கண்டவாறே”*

என்னும் பதிகத்தில் சச்சரி, கொக்கரை, யாழ், வீணை, தக்கை போன்ற இசைக்கருவிகளைக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

சுந்தரமூர்த்தி சுவாமிகள் ஆரூர் பதிகத்தில் *“மந்த முழவம் இயம்பும் வளவயல் நாவலாரூரன்”* என்பதில் **முழவு** என்ற இசைக்கருவியையும் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

திருநாவுக்கரசு பெருமான் ஆரூர் பதிகத்தில்: *“கொக்கரை குழல் வீணை கொடுகொட்டி பக்கமே பகுவாயன பூதங்கள்”* என வீணை, கொடுகொட்டி, கொக்கரை, குழல் போன்றவற்றையும், திருவையாற்று முதல் பதிகத்தில்: *“வலம் வந்த மடவார்கள் முழவதிர மழையென்றஞ்சிச் சிலமந்தி யலமந்து மரமேறி முகில் பார்க்கும் திருவையாறே”*

என **முழவு** என்ற கருவியையும் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

திருஞானசம்பந்தர் தமது தேவாரத்தில் *“காலையொடு துந்துபிகள் சங்குகுழல் யாழ்முழவு காமருவுசீர்”* என்பதில் சங்கு, குழல், யாழ் மற்றும் முழவு ஆகிய இசைக்கருவிகளைக் குறிப்பிடுகிறார். மேலும் இடைமருதூர் பதிகத்தில் (05.015) *“பறையின் ஓசையும் பாடலின் ஓசையும்”* என **பறை** என்ற இசைக்கருவியைக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

இசைக் கருவிகளின் விளக்கம்

1. சச்சரி

சச்சரி தோற்கருவிகளில் ஒன்று என்று அம்மையார் இதனைக் குறிப்பிடுகிறார். அழிவின் விளிம்பிலிருக்கும் கருவிகளுள் இதுவும் ஒன்றாகும். *“கொக்கரையின் சச்சரியின் பாணியானைப்”* என்கிறது தேவாரம் (7.2.1). சச்சரி வாத்தியவகை என University of Madras Lexicon Tamil Dictionary கூறுகின்றது. இது அரிய ஒலி தரும் இசைக்கருவியாகும். கம்பராமாயண சுந்தரகாண்டத்தில் *“சச்சரி பாணி கொட்டி நிறைதடு மாறுவாரும்”* என்று கம்பர் பதிவு செய்துள்ளார்.

2. கொக்கரை

கோவில் இசைக்கருவிகளில் நாதஸ்வரம் முக்கியத்துவம் பெற்ற கருவி. இதன் தொடக்க வடிவமே கொக்கரை. இதனை ‘சின்ன கொம்பு’ என்பர். கைலாய வாத்திய குழுவினரால் இக்கருவி இசைக்கப்படுகிறது. திருவாரூர் தியாகராஜர் கோயிலில் இசைக்கப்படும் கருவிகளுள் இதுவும் ஒன்று என்கிறார் வெ. நீலகண்டன் (கிராமிய இசைக்கருவிகள் ப. 86). இது பாலை நிலக்கருவியாகும். நீண்டு நெளிந்த மாட்டுக் கொம்புதான் கொக்கரை. நாவுக்கரசர் தேவாரம் *“கொக்கரை தாளம் வீணை பாணி செய் குழகர் போலும்”* எனக் கூறுகின்றது. அடி நுனி இடைப்பகுதியில் பித்தளைப் பூனால் அலங்கரித்து நுனிப்பகுதியைச் சற்றுச் சீவி ஊதும் வடிவம் செய்திருக்கிறார்கள் என கிராமிய இசைக்கருவிகள் நூல் குறிப்பிடுகின்றது (ப. 86).

3. தக்கை

தக்கை எனும் இசைக்கருவி அழிந்து போன இசைக்கருவிகளில் ஒன்றாகக் கருதப்படுகிறது. ‘தக் தக்’ என்று ஒலி எழுப்புவதால் தக்கை எனப் பெயர் பெற்றது. தமிழர்களின் பண்பாட்டோடுத் தொடர்புடைய, அழிவின் விளிம்பில் இருக்கும் இசைக்கருவிகளில் மிகவும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்த தோலிசைக் கருவியாகும். குறிஞ்சி நில முருகன், பாலை நில கொற்றவை ஆகியோருக்கு ஏற்ற இசைக்கருவி இது. தக்கை சங்கக் கால இசைக்கருவிகளில் ஒன்று. தக்கை இருவகைப்பட்ட கருவி; அக முழவு, புறமுழவு இரண்டிற்குமான கருவியாகும். உடுக்கையின் வடிவத்தைக் கொண்டுள்ளது. அரளிக்குச்சி கொண்டு வாசிக்கப்படும் இக்கருவி கொங்கு மண்டலத்தில் மங்கள நிகழ்ச்சிகளில் பயன்படுகிறது.

பார்வை நூல்கள் (References)

1. இசைத்தமிழ் (நூல் / கட்டுரை) - *2023*

2. PERIYA PURANAM (ENGLISH) PART – I, TAMIL UNIVERSITY PUBLICATION, THANJAVUR, FIRST EDITION - *1990*

3. தமிழ் அகராதி / கலைக்களஞ்சியம், ப. *62 – 1986*

4. கிராமிய இசைக்கருவிகள் - வெ. நீலகண்டன், *1997 / 2006*

5. தேவாரத் திருமுறைகள் & திருவாசகம் ஆராய்ச்சிப் பதிப்புகள்

நாடோடி கதைகளில் வீணை: ஓர் பண்பாட்டு ஆய்வு

ஆய்வாளர் : திருமதி. கிருபாஞ்சனா கேதீஸ்
பதவி : சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர் (இசைத்துறை)
சுவாமி விபுலாநந்த அழகியல் கற்கைகள் நிறுவனம்
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், இலங்கை.
மின்னஞ்சல் : kirupanjana@gmail.com
தொலைபேசி : *0752682464*

ஆய்வுச் சுருக்கம்

தமிழ் சமூகத்தின் பண்பாட்டு நினைவுகளைப் பாதுகாத்து வந்த முக்கியமான ஆதாரங்களாக வாய்மொழி இலக்கியங்கள் விளங்குகின்றன . அவற்றுள், நிலையான வாழ்விடமின்றி இடம்பெயர்ந்து வாழும் சமூகங்களின் வாழ்க்கை அனுபவங்களைப் பிரதிபலிக்கும் நாடோடி கதைகள் தனித்துவமான பண்பாட்டு ஆவணங்களாகக் கருதப்படுகின்றன . இவ்வாய்வு, நாடோடி கதைகள் மற்றும் பாடல்களில் இடம்பெறும் வீணை என்ற இசைக்கருவி, ஒரு இசைச் சாதனமாக மட்டுமல்லாது, பன்முகப் பண்பாட்டு குறியீடாக எவ்வாறு செயல்படுகிறது என்பதை ஆராய்கிறது .

தரவியல் ஆய்வுமுறையை (Qualitative Research) அடிப்படையாகக் கொண்ட இவ்வாய்வில், நாடோடி சமூகங்களில் பரவலாகப் பாடப்பட்ட பாடல்கள் மற்றும் சொல்லப்பட்ட கதைகள் முதன்மை ஆதாரங்களாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன . உள்ளடக்கப் பகுப்பாய்வு முறையின் மூலம், வீணை தொடர்பான குறியீடுகள், உவமைகள் மற்றும் சமூகச் செயல்பாடுகள் ஆராயப்பட்டுள்ளன . இரண்டாம் நிலை ஆதாரங்களாக நாட்டுப்புறவியல், பண்பாட்டியல் மற்றும் இசையியல் நூல்கள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன .

ஆய்வு முடிவுகள், நாடோடி கதைகளில் வீணை ஞானம் மற்றும் தெய்வீகத்தின் அடையாளமாகச் சித்தரிக்கப்படுவதை வெளிப்படுத்துகின்றன . வீணை வாசிப்பவன் துயர் தீர்க்கும் சக்தி பெற்றவனாகவும், சமூகத்திற்கு வழிகாட்டியாகவும் காட்டப்படுகிறான் . மேலும், வீணை மனவலி மற்றும் உடல் துன்பங்களை மறக்கச் செய்யும் கருவியாகவும், காதல் உணர்வுகளை மறைமுகமாக வெளிப்படுத்தும் ஊடகமாகவும் செயல்படுகிறது . சில கதைகளில், வீணையுடன் கூடிய சொல் சமூகத் தீர்ப்பாக ஏற்றுக்கொள்ளப்படுவதன் மூலம், அது சமூக அதிகாரத்தின் குறியீடாகவும் நிலைபெற்றுள்ளது . பறை, தவில் போன்ற பிற நாட்டுப்புற இசைக்கருவிகளுடன்

ஒப்பிடுகையில், வீணை அறிவு, ஆன்மீகம் மற்றும் உயர் பண்பாட்டு மதிப்புகளுடன் இணைக்கப்பட்டிருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது . இவ்வாய்வு, நாடோடி கதைகள் வெறும் கற்பனைச் சாகசங்கள் அல்ல அவை சமூக வரலாறு, பண்பாட்டு சிந்தனை மற்றும் குறியீட்டு அமைப்புகளை வெளிப்படுத்தும் முக்கிய ஆவணங்கள் என்பதை உறுதிப்படுத்துகிறது . இதன் மூலம், தமிழ் நாட்டுப்புற இலக்கிய ஆய்வில் இசைச் சின்னங்களுக்கான புதிய ஆய்வு திசையை இக்கட்டுரை முன்வைக்கிறது .

ஆய்வின் நோக்கங்கள்

இவ்வாய்வு, நாடோடி கதைகள் மற்றும் பாடல்களில் வீணை இடம்பெறும் சூழல்களை ஆராய்ந்து, அது ஒரு இசைக்கருவியாக மட்டுமில்லாமல் அறிவு, ஆன்மீகம், காதல் மற்றும் சமூக அதிகாரம் ஆகியவற்றின் குறியீடாக எவ்வாறு செயல்படுகிறது என்பதை விளக்குவதை நோக்கமாகக் கொண்டுள்ளது . மேலும், இசை மற்றும் சமூக அதிகாரம் இடையிலான உறவை மதிப்பிட்டு, நாடோடி இலக்கியங்களை எழுதப்படாத சமூக வரலாற்றின் முக்கிய ஆவணங்களாக நிறுவுவதும் இவ்வாய்வின் முக்கிய நோக்கங்களாகும் .

ஆய்வு பிரச்சினை

தமிழ் சமூகத்தின் நாட்டுப்புற இலக்கிய மரபில் நாடோடி கதைகள் மற்றும் பாடல்கள் முக்கியமான பண்பாட்டு ஆவணங்களாக விளங்குகின்றன . இருப்பினும், இவ்வாய்மொழி இலக்கியங்களில் இடம்பெறும் இசைக்கருவிகள், குறிப்பாக வீணை, பெரும்பாலும் இலக்கிய அழகியல் அல்லது இசை வரலாற்று நோக்கிலேயே ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளன . வீணை ஒரு இசைக்கருவியாக மட்டுமில்லாது, சமூக நினைவுகள், அதிகார உறவுகள், ஆன்மீக சிந்தனைகள், மற்றும் உணர்ச்சி வெளிப்பாடுகள் ஆகியவற்றின் குறியீடாக நாடோடி கதைகளில் எவ்வாறு செயல்படுகிறது என்பதைக் குறித்து முறையான பண்பாட்டு ஆய்வுகள் குறைவாகவே உள்ளன .

மேலும், நாடோடி சமூகங்கள் எழுத்து மரபு குறைவாகக் கொண்டிருந்ததால், அவர்களது வரலாறு, சமூகக் கட்டமைப்பு, மற்றும் மதிப்பீடுகள் பெரும்பாலும் இசை மற்றும் கதைகளின் வாயிலாகவே பரம்பரையாகக் கடத்தப்பட்டுள்ளன . இந்நிலையில், வீணை போன்ற கருவிகள் சமூக ஒழுங்கையும் அதிகாரத்தையும் உருவாக்குவதில் என்ன பங்கு வகித்தன என்பதைக் குறித்து தெளிவான விளக்கங்கள் இலக்கியங்களில் போதுமான அளவில் காணப்படவில்லை .

எனவே, இவ்வாய்வு, நாடோடி கதைகள் மற்றும் பாடல்களில் வீணை எவ்வாறு ஒரு பன்முகப் பண்பாட்டு குறியீடாகச் செயல்படுகிறது என்பதை ஆராய்ந்து, இசை, சமூகக் கட்டமைப்பு, மற்றும் பண்பாட்டு நினைவுகள் ஆகியவற்றுக்கிடையிலான உறவை விளக்குவதையே தனது முக்கிய ஆய்வு பிரச்சினையாகக் கொண்டுள்ளது .

ஆய்வின் வரையறை

இவ்வாய்வு, 19ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதி காலம் முதல் 20ஆம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதி .

திறவுச்சொற்கள்: நாடோடி கதைகள், வீணை, நாட்டுப்புற இலக்கியம், பண்பாட்டு ஆய்வு, இசைக்கருவிகள் .

நாடோடி கதைகளின் இயல்பு

நாடோடி கதைகள், நிலையான வாழ்விடமின்றி இடம் பெயர்ந்து வாழும் சமூகங்களின் வாழ்க்கை அனுபவங்களை அடிப்படையாகக் கொண்ட வாய்மொழிக் கதையாடல்கள் ஆகும் . இக்கதைகளின் மையக் கருப்பொருள்களாக பயணம், உயிர்வாழ்தல், இயற்கையோடு போராடுதல், சமூக ஒதுக்கல், வறுமை, மற்றும் தற்காலிக உறவுகள் ஆகியவை இடம் பெறுகின்றன . நிரந்தரமான நிலம், சொத்து அல்லது அதிகார அமைப்புகளுடன் தொடர்பு குறைவாக இருப்பதால், நாடோடி சமூகங்களின் வாழ்க்கை எப்போதும் மாற்றத்துடனும் அபாயத்துடனும் இணைந்ததாக இருந்தது . இந்த நிலையிலேயே, அவர்களின் அனுபவங்களும் உணர்வுகளும் கதைகள் மற்றும் பாடல்கள் வழியாக வெளிப்படுத்தப்பட்டன .

இக்கதைகளில் இசை ஒரு துணைக்கூறாக அல்லாமல், முக்கியமான கட்டமைப்புக் கூறாக இடம்பெறுகிறது . நீண்ட பயணங்களின் போது மனஅழுத்தத்தைத் தணிப்பதற்கும், குழுவினரிடையிலான ஒற்றுமையை வலுப்படுத்துவதற்கும் இசை பயன்படுத்தப்பட்டது . குறிப்பாக, பாடல்களுடன் கூடிய கதையாடல், கேட்பவர்களையும் பேசுபவர்களையும் ஒரே உணர்வுத் தளத்தில் இணைக்கும் சக்தி கொண்டதாக இருந்தது . இதனால், இசை சமூக ஒற்றுமையை உருவாக்கும் கருவியாகச் செயல்பட்டது . இசை இல்லாத கதையாடல் முழுமையற்றதாகக் கருதப்பட்ட பண்பாட்டு நிலை, நாடோடி சமூகங்களில் காணப்பட்டது (நாட்டுப்புற இலக்கியக் கோட்பாடுகள் பக். *35–38*) .

இவ்வாறு, நாடோடி கதைகளின் இயல்பு வாழ்க்கையின் அசைவு, நிலையாமை மற்றும் உயிர்வாழ்தல் ஆகிய அடிப்படைக் கூறுகளுடன் இணைந்துள்ளது . இக்கதைகளில் இசை ஒரு உணர்ச்சித் துணை மட்டுமில்லாமல், சமூக ஒற்றுமையை உருவாக்கும் பண்பாட்டு சக்தியாகவும், சமூக அனுபவங்களை தலைமுறைகளுக்கு கடத்தும்

ஊடகமாகவும் செயல்பட்டது . இதன் மூலம், நாடோடி கதைகள் தமிழ் சமூகத்தின் பண்பாட்டு வரலாற்றைப் புரிந்துகொள்ள உதவும் முக்கிய வாய்மொழி ஆவணங்களாக விளங்குகின்றன .

நாடோடி கதைகளில் வீணையின் குறியீட்டு அர்த்தங்கள் (Symbolic Meanings of the Veena)

நாடோடி கதைகள் மற்றும் பாடல்களில் வீணை ஒரு இசைக்கருவியாக மட்டுமன்றி, அந்தச் சமூகத்தின் அறிவு, நம்பிக்கை, உணர்வு, சமூக அதிகாரம் மற்றும் பண்பாட்டு நினைவுகளை ஒருங்கிணைக்கும் பன்முகக் குறியீடாக விளங்குறது . இக்கதைகளில் வீணை பெரும்பாலும் ஞானம் மற்றும் தெய்வீகத்தின் அடையாளமாகச் சித்தரிக்கப்படுகிறது . ''வீணை மீட்டும் கையிலே வேதம் பேசும் நாவிலே காட்டுக் குறுக்கே போகையில கண்ணீர் தீர்த்தான் நாதனே'' என்ற நாடோடி பாடல், வீணை வாசிப்பவனை சாதாரண கலைஞனாக அல்லாமல், ஆன்மீக அறிவும் துயர் தீர்க்கும் சக்தியும் கொண்ட ஒருவனாக உயர்த்திக் காட்டுகிறது . இவ்வகைச் சித்தரிப்பு, இசை அறிவின் நீட்சியாகவும் தெய்வீக அனுபவத்தின் வெளிப்பாடாகவும் புரிந்துகொள்ளப்பட்ட பண்பாட்டுச் சிந்தனையை வெளிப்படுத்துகிறது (நாட்டுப்புற இலக்கியக் கோட்பாடுகள், பக். *42–45*) .

இதனைத் தொடர்ந்து, ''காட்டுப் பாதை நடுவிலே வீணை ஒலி கேட்டபின் தெய்வம் தான் வந்ததுபோல் தலைவணங்கும் மனசாதி'' என்ற பாடல், வீணை ஒலி தெய்வீக அனுபவத்தை உருவாக்கும் சக்தி கொண்டதாக நாடோடி சமூகத்தில் நம்பப்பட்டதை வெளிப்படுத்துகிறது . அதே நேரத்தில், வீணை துன்பம், மனவலி மற்றும் வாழ்க்கைச் சுமைகளைத் தணிக்கும் கருவியாகவும் நாடோடி கதைகளில் வலுவாக இடம்பெறுகிறது . இடம்பெயரும் வாழ்க்கை, வறுமை, பசி, தாகம், சமூக ஒதுக்கல் போன்ற அனுபவங்களுக்கு இடையில், இசை மனித மனத்திற்கு ஆறுதல் அளிக்கும் பண்பாட்டு மருந்தாகக் கருதப்பட்டது . ''பாலை நிலம் நடுவிலே பசியும் தாகம் தாண்டிட வீணை ஒலி கேட்டவுடன் வலி மறந்தார் ஊரெல்லாம்'' என்ற பாடல், இசை தனிநபரின் துயரை மட்டுமன்றி, முழுச் சமூகத்தின் மனநிலையையும் மாற்றும் சக்தி கொண்டதாக இருந்ததை உணர்த்துகிறது . இதனை உறுதிப்படுத்தும் வகையில், ''கண்ணீர் விழும் இரவிலே வீணை சத்தம் கேட்டதடி துன்பம் எல்லாம் ஓடிடவே தூக்கம் வந்தது நெஞ்சுகே'' என்ற பாடல், இசை உளவியல் சமநிலையைப் பேணிய ஒரு கருவியாக நாடோடி சமூகத்தில் செயல்பட்டதை எடுத்துக்காட்டுகிறது (தமிழ் நாட்டுப்புறவியல்: கோட்பாடும் பக். *95*) .

மேலும், வீணை காதல் உணர்வுகளின் மறைமுக மொழியாகவும் செயல்படுகிறது . சமூகக் கட்டுப்பாடுகள் காரணமாக நேரடி காதல் வெளிப்பாட்டிற்கு இடமில்லாத சூழலில், இசை உணர்ச்சிகளின் மாற்று மொழியாக விளங்கியது . இதனுடன், “சொல்லாத காதல் சுமந்தபடி வீணை மீட்டும் நாதடி கேட்காத வார்த்தை எல்லாம் கம்பியிலே பேசுதடி” என்ற பாடல், இசை பேச முடியாத உணர்வுகளுக்கான மொழியாக நாடோடி பண்பாட்டில் செயல்பட்டதை உணர்த்துகிறது (தமிழர் இசை மரபுகள், பக். *130*).

இதற்கு மேலாக, சமூக அதிகாரம் மற்றும் நீதியின் அடையாளமாகவும் வீணை கதைகளில் நிலைபெறுகிறது . “வீணை இல்லா வாய்ச் சொல் ஊருக்குள்ளே நில்லாதே வீணை மீட்டும் பேருச்சொல் தீர்ப்பாய் ஆனது நீதியிலே” என்ற பாடல் வரிகள், இசையுடன் கூடிய சொல் சமூகத்தில் நம்பகத்தன்மையும் சட்டப்பூர்வத் தன்மையும் பெற்றதாகக் கருதப்பட்ட பண்பாட்டுச் சூழலை வெளிப்படுத்துகின்றன . இதனைத் தொடரும் வகையில், “வீணை ஒலி எழுந்தாலே வழக்கு முடியும் ஊருக்கே நியாயம் வந்து நிற்குதடி நாதன் சொன்ன வார்த்தையிலே” என்ற பாடல், இசைக் கலைஞன் சமூகத் தீர்ப்பாளராகவும் நெறி வழிகாட்டியாகவும் செயல்பட்டிருந்ததை தெளிவுபடுத்துகிறது (Interpreting Folklore பக். *67–70*) .

மேலும், சில நாடோடி பாடல்கள் வீணையை சமூக ஒற்றுமை மற்றும் உறவுகளின் மையமாகவும் சித்தரிக்கின்றன . “ஒரு வீணை ஓசை எழுந்தாலே உறவுகள் எல்லாம் கூடுதடி சிதறிப் போன மனங்களெல்லாம் சீராய் வந்து சேருதடி” என்ற பாடல், இசை தனிநபர்களை ஒன்றிணைக்கும் சமூக சக்தியாக விளங்கியதை உணர்த்துகிறது . இதே கருத்தை வலியுறுத்தும் வகையில், “ஊர் ஊரா சுற்றி வந்தோம் வீணை நாதம் துணையடி எங்க போனாலும் சொந்தமடி ஒலி கேட்டா மனசு ஒண்ணு” என்ற பாடல், இடம்பெயரும் வாழ்க்கையிலும் வீணை சமூக அடையாளத்தைப் பாதுகாத்த பண்பாட்டு கருவியாக இருந்ததை வெளிப்படுத்துகிறது (நாட்டுப்புற இலக்கியக் கோட்பாடுகள் பக். *53–56*) .

சமூகக் கட்டமைப்பும் இசைக் கலைஞனும்

நாடோடி சமூகங்களில் நிரந்தர அரசியல் அல்லது நிர்வாக அமைப்புகள் இல்லாத சூழலில், சமூக ஒழுங்கையும் ஒற்றுமையையும் நிலைநிறுத்தும் பொறுப்பு சில குறிப்பிட்ட நபர்களிடம் இருந்தது . அந்தப் பட்டியலில் முக்கிய இடம் பெற்றவன் இசைக் கலைஞன் . குறிப்பாக, வீணை வாசிப்பவன் சமூக நினைவுகளின் காப்பாளராக (custodian of collective memory) செயல்பட்டான் . வீணை வாசிப்பவன் கதைகளைப் பாடலாக

மாற்றி, வரலாற்றை இசையாக மாற்றி, சமூக அனுபவங்களை தலைமுறைகளுக்கு கடத்தினான் . அவனது சொல் இசையோடு இணைந்ததால், அது சாதாரண உரையாடலைவிட அதிகமான நம்பகத்தன்மையையும் மதிப்பையும் பெற்றது . இதனால், சமூகத் தீர்ப்புகள், உறவுச் சிக்கல்கள், காதல் விவகாரங்கள், மற்றும் தகராறுகள் ஆகியவற்றில் இசைக் கலைஞன் ஒரு "மென்மையான நீதிபதி"யாகச் செயல்பட்டான் .

மேலும், இசைக் கலைஞன் சமூகத்தின் வெளி உலகத் தொடர்பாளராகவும் இருந்தான் . ஒரு குழுவின் கதைகள், பாடல்கள், அனுபவங்கள் மற்றொரு குழுவிற்கு அவன் மூலமே சென்றடைந்தன . இவ்வாறு, வீணை வாசிப்பவன் சமூக வலைப்பின்னலின் (social network) மையமாகச் செயல்பட்டான் (தமிழ் நாட்டுப்புறவியல்: கோட்பாடும் மரபும், *20*) .

ஒப்பீட்டுப் பார்வை

தமிழ் நாட்டுப்புற இசை மரபில் பல்வேறு இசைக்கருவிகள் சமூகப் பண்பாட்டுச் சூழல்களுடன் இணைந்து செயல்பட்டுள்ளன . பறை, தவில், உறுமி, குழல் போன்ற கருவிகள் உடல் உழைப்பு, சடங்கு, போர், அறிவிப்பு, சமூக அழைப்பு போன்ற செயல்களோடு தொடர்புபடுத்தப்பட்டுள்ளன . இவை பெரும்பாலும் உடல் இயக்கம், வெளிப்புற ஆற்றல் மற்றும் கூட்டுத் தொழில் சார்ந்த பண்புகளை வெளிப்படுத்துகின்றன . அதற்கு மாறாக வீணை அறிவு, உள்உணர்வு, ஆன்மீக தியானம் மற்றும் சொல்–இசை ஒருங்கிணைப்பு ஆகியவற்றின் குறியீடாக விளங்குறது . நாடோடி கதைகளில் பறை ஒலிக்கும்போது சமூகச் செயல் தொடங்குகிறது; வீணை ஒலிக்கும்போது சமூகச் சிந்தனை தொடங்குகிறது . இவ்வெறுபாடு, கருவிகளுக்கிடையிலான பண்பாட்டு அடையாள வேறுபாட்டை வெளிப்படுத்துகிறது . இந்த ஒப்பீட்டில் வீணை "அதிகாரமற்ற வன்முறை" (symbolic authority) கொண்ட கருவியாக விளங்குறது . பறை உடல் அதிகாரத்தைச் சுட்டிக்காட்டினால் வீணை அறிவு அதிகாரத்தைச் சுட்டிக்காட்டுகிறது . இதனால், நாடோடி சமூகங்களில் வீணை வாசிப்பவன் வெறும் கலைஞனாக இல்லாமல் அறிவுரையாளராக, சமரசக்காரராக மற்றும் வழிகாட்டி என்ற நிலையை அடைந்திருந்தான் . இந்த ஒப்பீட்டுப் பார்வை இசைக்கருவிகள் சமூக அடுக்குமைப்பில் எவ்வாறு வேறுபட்ட அர்த்தங்களை உருவாக்குகின்றன என்பதை விளக்குகிறது .

முடிவுரை

நாடோடி கதைகளில் வீணை, தமிழ் சமூகத்தின் பண்பாட்டு நினைவுகளைத் தாங்கும் முக்கிய குறியீடாக விளங்குறது . இவ்வாய்வு தெளிவாகக் காட்டுகிறது:

- **ஞானம் மற்றும் தெய்வீகம்:** வீணை அறிவு, ஆன்மீக வளர்ச்சியைப் பிரதிபலிக்கும் கருவியாகும் .
- **துன்பம் தீர்க்கும் சக்தி:** பாடல்கள் மற்றும் கதைகளில் இசை மனவலியை நிவர்த்தி செய்யும் சக்தியாகக் காட்டப்பட்டுள்ளது .
- **காதல் மற்றும் உணர்வுப் பகிர்வு:** மறைமுகக் காதல் மற்றும் உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டில் வீணை ஊடகமாகச் செயல்படுகிறது .
- **சமூக அதிகாரம்:** வீணை வாசிப்பவர் சமூகத் தீர்ப்பாளராகவும், கட்டமைப்பில் ஆட்சி பரப்பும் கருவியாகவும் இருந்தார் .

அதனால், வீணை இசைக்கருவி மட்டுமின்றி, சமூக, ஆன்மீக மற்றும் பண்பாட்டு அடையாளங்களைக் குறிக்கும் பல்வேறு வரலாற்றுப் பாகங்களின் தொகுப்பாகும் . நாடோடி கதைகள் வழியாக, வீணை தமிழ் பண்பாட்டின் மனப்பாங்கையும் சமூக வரலாற்றையும் கையாளும் வழியாகவும் செயல்படுகிறது .

முடிவாக, வீணை ஒரு இசைக்கருவி மட்டுமல்ல அது சமூக, ஆன்மீக மற்றும் பண்பாட்டு அடையாளங்களின் தொகுப்பாகும் . நாடோடி கதைகள் மற்றும் பாடல்கள் வழியாக, வீணை தமிழ் சமூகத்தின் மனப்பாங்கையும், அதன் மறைக்கப்பட்ட சமூக வரலாற்றையும் வெளிப்படுத்தும் முக்கிய ஊடகமாகச் செயல்படுகிறது .

மேற்கோள்கள்

1. அண்ணாமலை, கி. *தமிழ் நாட்டுப்புறவியல்: கோட்பாடும் மரபும்*. சென்னை: உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், (2005) .
2. சக்திவேல், சு. *நாட்டுப்புற இலக்கியக் கோட்பாடுகள்*. சென்னை: நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ், (1999) .
3. சுப்பிரமணியன், கா. *தமிழர் இசை மரபுகள்*. சென்னை: பாரதி பதிப்பகம், (2010) .
4. Dundes A. *Interpreting Folklore*. Chennai: Makkal Veliyedu, (1999) .

தாளங்களே கோர்வைகளை உருவாக்குவதற்கான வழி

முனைவர் மன்னார்கோயில் ஜ பாலாஜி (மிருதங்க வித்வான்)

அறிமுகம்

கோர்வைகள் கர்நாடக இசையின் லய மற்றும் தாள விசேஷங்களையும், ஆழத்தையும் வெளிப்படுத்தும் முக்கிய கருவிகளுள் ஒன்றாகும்.

இந்த கட்டுரையில், தாள அட்சரங்களை வைத்தே கோர்வைகள் செய்யும் ஒரு "புதிய" உக்தியை விரிவாக தெரிந்து கொள்ளலாம்.

தாளங்களும் அதன் அமைப்புகளும்

சூளாதி சப்த தாளங்கள் என்பது ஏழாகவும் மற்றும் ஜாதி (லகு) மாற்றங்களின் அடிப்படையில் 35 ஆக மாறும் என்பது நாம் எல்லோரும் அறிந்தவொன்றே.

தாளங்கள் ஒவ்வொன்றுக்கும் வெவ்வேறு அட்சரங்களும், மாத்திரைகளும் உண்டு.

அட்சரங்கள், என்பது தாளத்தின் கிரியைகளுடைய மொத்த அளவாகும். மாத்திரை என்பது இரண்டு கிரியைக்கும் இடையில் ஏற்பட்ட உள்ளளவுகளின் எண்ணிக்கையாகும்.

உள்ளளவுகள் 5 விதமாக குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. அவையே திஸ்ரம் (3), சதுஸ்ரம் (4), கண்டம் (5), மிஸ்ரம் (7) மற்றும் சங்கீர்ணம் (9) ஆகும்.

8 அட்சரம் (8 கிரியை - 32 மாத்திரை - 3 அங்கம்) கொண்ட ஆதி தாளத்தில், சாதாரணமாக உள்ளளவு (இரண்டு அடிக்குமிடையேயான அளவு) சதுஸ்ரம் (4) ஆகும். அதனால் ஆதி தாளத்திற்கு ஒரு வட்டத்திற்கு 32 மாத்திரை ஆகும்.
இந்த மூலத்தை வைத்து கொண்டே ஒரு தாளத்திற்கு கோர்வைகள் (எந்த தாளமாக இருந்தாலும்) செய்வது மிகவும் எளிதாகும் என்பதை இந்த கட்டுரையின் மூலம் நாம் தெரிந்து கொள்ளலாம்.

பின் வரும் அட்டவணையில் மூல சொற்கட்டுகளும் கார்வைக்கான ஜதிகளும் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது.

சொற்கட்டு	கார்வைக்கான ஜதி

1	த	.
2	தக	தாம்
3	தகிட	தாங்கு
4	தகதின	த . . .
5	ததிகிணதோம்	த . தாங்கு
6	த தீ . கிணதோம்	தாங்கு தாங்கு
7	த . தீ . கிணதோம்	த . . . தாங்கு
8	த தோம் . ததிகிணதோம்	த . . . தீ . . .
9	த . தீ . ததிகிணதோம்	தாங்கு தாங்கு தாங்கு
10	தகிட தோம் . ததிகிணதோம்	த . தாங்கு த . தாங்கு

இந்த மூல சொற்கட்டுகளையும், குறிப்பிட்ட கார்வைக்கான ஜதியையும் வைத்தே பல தாளங்களுக்கு கோர்வைகள் எப்படி செய்வது என்பதை பின்வரும் பகுதிகளில் பார்க்கலாம்.

அறியவேண்டியவை

இதற்க்கெல்லாம் முன்னோடியாக, அதாவது, இதை நான் கண்டுபிடிக்க உதவியது த்ரிகாலம் அதாவது மூன்று களங்களில் நாம் செய்யும் அலங்கார வரிசைகள். இதனை பாடகர்களும், வாத்தியம் (வீணை, வயலின் மற்றும் புல்லாங்குழல் போன்ற இசைக்கருவிகள்) வாசிக்கும் கலைஞர்கள் ஸ்வர அலங்காரங்களாக பயிற்சி செய்வார்கள்.

இதனையே நான் எல்லா தளங்களுக்கும் "ஜதி அலங்காரம் " என்ற அமைப்பினால் விஸ்தாரம் செய்து மாணவர்களுக்கு அளித்து வருகிறேன். இதை முழுவதுமாக என்னுடைய புத்தகத்திலும் அளித்துள்ளேன். (A Practical Guide to South Indian Rhythm Through Konnakkol - Volume 1 in English).

மூன்று காலங்களில் ஜதி அலங்காரம் (உதாரணம் கீழே) பழக்கப்படுத்திக்கொள்வது எல்லா மாணவர்களுக்கும் மிக முக்கியமான ஒன்றாகும்.

ஜதி அலங்காரம் - சில உதாரணங்கள்

1. கண்ட ஜாதி மட்டிய தாளம்

த த க தி ன - த க - த தி கி ன தோம்

இந்த தாளத்திற்கான ஜதிகளை (மேல் குறிப்பிட்டபடி) மூன்று காலங்கள் மற்றும் திஸ்ரமும் செய்து பழக வேண்டும்.

2. மிஸ்ர ஜாதி துருவ தாளம்

த கி ட த க தி மி - த க - த கி ட த க தி மி - த . தீ . கி ண தோம்

இவ்வாறு சூலாதி தாளங்கள் எல்லாவற்றிற்கும் மூன்று காலம் (திஸ்ரமும் சேர்த்து) பயிற்சி செய்வது மிகுந்த பலன் அளிக்கும் ஒரு பயிற்சி ஆகும்.

சுலபமாக கோர்வைகள் செய்யும் முறை

எந்த தாளம் எடுத்தாலும் அந்த தாளத்திற்க்கான ஜதி (சொற்கட்டு) மூன்றாம் காலத்தில் 4 முறை வந்தால் தான் தாள வட்டம் முழுமையாகும்.

ஆனால் சாதாரணமாக, கோர்வையின் பூர்வாங்கம் மற்றும் உத்தரங்கம் 3 முறை வருவது வழக்கம். யதி அல்லாத கோர்வைகளில் பூர்வாங்கம் மற்றும் உத்தரங்கம் 3 முறை வருவது யாவரும் அறிந்ததே.

அப்படி இருக்கையில் 4 முறை வரும் ஜதிகளை 3 முறையாக பிரித்து சொல்லி, மீதி உள்ள 1 முறை ஜதியை பூர்வாங்கத்திலும் மற்றும் உத்தரங்கத்திலும் கார்வையாக பிரித்து அளித்தால் எந்த காலத்திற்கும் சுலபமாக கோர்வைகள் செய்யலாம்.

அதற்கு தாளத்தின் அட்சரத்தை இரண்டாக பிரித்தால் (ஒரே எண்ணாக இல்லாமல்) முதல் எண்ணை பூர்வாங்கமாகவும் இரண்டாவது எண்ணை உத்தரங்கமாகவும் வைத்து கொண்டால் இரண்டு எண்களும் 3 முறை வரும். மீதி ஒரு முறை கார்வையாக கொள்ளவும். உதாரணத்திற்கு கண்ட ஜாதி த்ரிபுட தாளம் எடுத்து கொண்டால் அதற்கு 9 அட்சரம் உள்ளது. 4 மற்றும் 5 ஆக பிரித்தால் 4 என்றும் எண் பூர்வாங்கத்திலும் 5 என்ற எண் உத்தரங்கத்திலும் வருமாறு கோர்வை செய்வது மிகவும் எளிது. 4 4 4- 5 5 5 என்று பிரித்து செய்தால் சமத்திற்கு வருவதற்கு 9 மாத்திரை மீதி இருக்கும். அதை 3 3 3 என்று கார்வையாக பூர்வாங்கத்தின் எண்ணிற்கு அப்புறம் குடுத்தால் ஒரு கோர்வை மிக எளிதாக கிடைக்கும்.

4 (3) 4 (3) 4 (3) - பூர்வாங்கம்
5 5 5// - உத்தரங்கம்

அதே தாளத்தை வேறு விதமாகவும் பிரிக்கலாம் :-

3 - 6
2 - 7
1 - 8

இரண்டு ஆவார்த்தனமாக இருந்தால் *18* என்ற எண்ணை இரண்டாக பிரித்து *18* கார்வைகளை பூர்வாங்கம் மற்றும் உத்தரங்கத்தில் பிரித்து குடுத்தால் *2* ஆவர்த்தன கோர்வை வரும். அதைவிட எளிதாக செய்ய வேண்டுமானால் மேலே குறிப்பிட்ட எண்களை இரட்டிப்பாக்கினால் *18* அட்சரத்திற்கு கோர்வை கிடைத்து விடும்.

<u>உதாரணத்திற்கு</u>

8 (6) 8 (6) 8 (6) - பூர்வாங்கம்
10 - 10 - 10 // - உத்தரங்கம்

கார்வைகள் பிரிப்பதற்கான வழிமுறைகள்

தாளத்தை பூர்வாங்கம் அல்லது உத்தராங்கமாக பிரித்தாலும் கார்வைகளை பிரிக்க கீழ் கண்ட முறையை பின்பற்றலாம்.

9 அட்சர தாளத்தை பின்வரும் கார்வைகளாக பிரிக்கலாம் :-

பூர்வாங்கம் கார்வை	உத்தராங்கம் கார்வை
9	*0*
3	*6*

கீழ்கண்ட அட்டவணையை வைத்து *9* அட்சரத்திற்கு வரும் கோர்வைகளை அறிந்து கொள்ளலாம்.

பூர்வாங்கம்	உத்தராங்கம்
1	*8*
2	*7*
3	*6*
4	*5*

உத்தராங்கத்தின் குறைந்தபட்ச எண் எந்த தாளமாக இருந்தாலும் *5* என்று வைத்துக்கொல்வது நல்லது.

இந்த கட்டுரையின் அளவினை மனதில் கொண்டு பல உதாரணங்கள் தர இயலவில்லை. குடுத்த உதாரணத்தை வைத்தே மற்ற தாளங்களுக்கு நாமே செய்து பார்க்கலாம்.

முடிவுரை

இந்த வழிமுறைகளை கொண்டு எந்த தாளமாக இருந்தாலும் கோர்வைகள் செய்வது மிக எளிதாகும். தொடர்ந்து பயிற்சி செய்வதன் மூலமே இந்த கோர்வைகளின் தன்மை மற்றும் அதனை அமைக்கும் முறை ஆகியவற்றை எளிதாக புரிந்து கொண்டு நாமே செய்யலாம்.

Tamil Isai and Isai Tamil: A Comparative Study of Concept, Scope, and Cultural Significance

Dr. R.Priyadharsini
Post Doctoral Fellow
Central Institute of Classical Tamil
Chemmozhi Salai,Perumbakkam
Chennai – 600100
E-mail ID – dr.r.priyadharsinidancer@gmail.com

Abstract

The terms **Tamil Isai** and **Isai Tamil** are often used interchangeably in Tamil music scholarship; however, they represent distinct yet interrelated concepts within the broader domain of Tamil musical heritage. This study aims to examine the conceptual, historical, and functional differences between these two terms by analyzing their usage in classical Tamil literature, musicological treatises, and contemporary scholarly discourse.Adopting a qualitative and comparative research methodology, this study examines literary sources, musicological treatises, historical records, and performance traditions to identify the distinctive characteristics, areas of overlap, and evolving meanings of the two concepts. The research argues that Isai Tamil is predominantly a text-based, theoretical, and literary discipline, whereas Tamil Isai is primarily a performance-oriented musical tradition rooted in practice and cultural transmission. Despite these differences, both contribute significantly to the preservation and development of Tamil music and cultural identity.

Keywords

Tamil Isai,Isai Tamil,performance tradition,musicological,literary sources.

INTRODUCTION

Isai Tamil primarily refers to the musical dimension of Tamil language and literature, encompassing the study of musical grammar, *Panns* (ancient melodic modes), rhythm (*Tāḷa*), prosody, and aesthetic principles as reflected in classical texts such as *Tolkāppiyam*, *Silappatikaram*, *Koothanool*, *Panchamarabu*, *Tevaram*, and *Tiruppugazh*. It emphasizes the literary and theoretical foundations of Tamil music and serves as a bridge between Tamil literary studies and musicology. Introduction to Isai Tamil

Isai Tamil is one of the three traditional divisions of Tamil known as Muthamizh,Iyal (literature), Isai (music), and Natakam (drama). It refers to the musical dimension of the Tamil language, encompassing the principles of music as expressed through Tamil literature, grammar, prosody, and performance traditions. Unlike Tamil Isai, which primarily denotes music composed and performed in the Tamil language, Isai Tamil is concerned with the

literary, theoretical, and aesthetic foundations of music in Tamil culture. It explores how music is embedded in Tamil texts, poetic structures, musical terminology, melodic systems (*Panns*), rhythm (*Tāḷa*), musical instruments, and performance practices.

Isai Tamil

The roots of Isai Tamil extend to the earliest phases of Tamil civilization. Sangam literature (300 BCE–300 CE) provides abundant evidence of a sophisticated musical culture in which poetry, music, and dance functioned as an integrated artistic tradition. Literary works such as the Eṭṭuttokai and Pattuppāṭṭu contain numerous references to *Panns* (melodic modes), musical instruments, performers, and occasions of musical performance. The Tolkāppiyam, although primarily a grammatical treatise, also offers valuable insights into the relationship between language, sound, emotion, and artistic expression, thereby laying the conceptual foundation for the study of Isai Tamil.

Among the classical Tamil works, Silappatikaram occupies a unique position as the most comprehensive source for ancient Tamil musicology. Its Arangetru Kathai and other sections present detailed descriptions of melodic structures, rhythmic organization, dance, musical instruments, and performance conventions.[1]Likewise, musicological treatises such as Koothanool and Panchamarabu preserve important information regarding musical theory, performance aesthetics, *Panns*, *Tāḷas*, and the interrelationship between music, dance, and drama. These texts collectively establish Isai Tamil as a systematic body of knowledge rather than merely a collection of songs.

The Bhakti period further enriched Isai Tamil through the devotional hymns of the Nāyaṉmārs and Āḻvārs. The *Tēvāram*, *Tiruvācakam*, and *Nālāyira Divya Prabandham* were composed to be sung in specific *Panns*, illustrating the close relationship between poetic composition and musical realization. These works demonstrate how literary expression and musical structure were inseparable in Tamil devotional traditions, contributing significantly to the preservation of ancient musical practices.

The scope of Isai Tamil extends beyond literary analysis to include the study of Tamil musical grammar, the classification of *Panns*, rhythmic systems, musical aesthetics, poetic metres, and the evolution of musical concepts across different historical periods. It also examines the transformation of ancient Tamil *Panns* into corresponding Carnatic ragas, the symbolism of music in Tamil literature, and the role of music in religious, social, and cultural life. Consequently, Isai Tamil represents an interdisciplinary field connecting Tamil studies, musicology, linguistics, literary criticism, archaeology, epigraphy, and performing arts.

In contemporary scholarship, Isai Tamil has gained increasing recognition within the framework of Indian Knowledge Systems (IKS), where it is viewed as a repository of indigenous knowledge concerning music, aesthetics, education, and cultural transmission.[2]Research in Isai Tamil contributes to the reconstruction of ancient musical traditions, the interpretation of classical texts, and the preservation of Tamil's intangible

cultural heritage. Digital documentation, comparative musicology, and interdisciplinary research have further expanded the possibilities for studying this field.

In contrast, Tamil Isai denotes the living tradition of music composed, performed, and transmitted in the Tamil language. It includes devotional, classical, and contemporary Tamil compositions, the contributions of composers such as Muthu Thandavar, Arunachala Kavi, Marimutha Pillai, Gopalakrishna Bharati, and Papanasam Sivan, as well as the twentieth-century Tamil Isai Movement, which sought to promote Tamil compositions in the Carnatic concert tradition.

Tamil Isai

Tamil Isai (Tamil Music) is one of the oldest and richest musical traditions in the world, deeply rooted in the cultural, literary, and spiritual heritage of the Tamil people. It encompasses the body of music composed, performed, and transmitted through the Tamil language, reflecting the artistic, religious, and social life of Tamil society across centuries. More than a musical genre, Tamil Isai represents a living cultural tradition that integrates literature, music, dance, ritual, and performance.

The origins of Tamil Isai can be traced back to the Sangam period (300 BCE–300 CE), where numerous literary works provide evidence of a highly developed musical culture. Classical Tamil texts such as *Tolkāppiyam*, *Eṭṭuttokai*, *Pattuppāṭṭu*, and particularly *Silappatikaram* contain detailed references to Panns (melodic modes), musical instruments, rhythmic patterns, and performance practices.[3]These works demonstrate that music occupied a central place in ancient Tamil society and was closely associated with religion, royal patronage, festivals, and everyday life.

The evolution of Tamil Isai continued through the Bhakti period (6th–9th centuries CE), when the devotional hymns of the Nāyaṉmārs and Āḻvārs transformed music into a powerful medium of spiritual expression. The *Tēvāram*, *Tiruvāsagam*, and *Nālāyira Divya Prabandham* were composed in Tamil and rendered in specific *Panns*, establishing a strong relationship between music and religious worship. These traditions laid the foundation for the development of temple music and devotional performance practices that continue to flourish today.

Tamil Isai attained new dimensions during the medieval and modern periods through the contributions of eminent composers such as Muthu Thandavar, Arunachala Kavi, Marimutha Pillai, Gopalakrishna Bharati, and Papanasam Sivan. Their compositions enriched the repertoire of South Indian classical music while preserving the linguistic and cultural identity of Tamil. In the twentieth century, the Tamil Isai Movement, led by visionaries including Raja Sir Annamalai Chettiar, played a pivotal role in promoting Tamil compositions in Carnatic music concerts, where compositions in other South Indian languages had become predominant. This movement significantly contributed to the revival, preservation, and wider recognition of Tamil musical heritage.

Tamil Isai is not confined to classical Carnatic music alone. It embraces a wide spectrum of musical traditions, including temple music, folk music, ritual music, dramatic performances such as Kuravanji, Therukoothu, and Bhagavata Mela, as well as contemporary devotional and concert traditions. This diversity reflects the adaptability of Tamil music while preserving its classical foundations.

From a musicological perspective, Tamil Isai includes the study of melody (*Pann*), rhythm (*Tāḷa*), musical forms, performance practice, compositional techniques, and the evolution of Tamil musical aesthetics.[4]It also examines the relationship between ancient Tamil musical concepts and the modern Carnatic music system. The study of Tamil Isai therefore requires an interdisciplinary approach, drawing upon Tamil literature, musicology, history, archaeology, epigraphy, religious studies, and performance studies.

Tamil Isai is a dynamic and enduring musical tradition that embodies the artistic excellence, literary richness, and spiritual values of Tamil civilization. Its historical continuity from the Sangam age to the modern era demonstrates its resilience and cultural significance. As both a performing art and an academic discipline, Tamil Isai continues to inspire musicians, scholars, and cultural practitioners, making it an indispensable field of study in Tamil Studies, Musicology, Performing Arts, and Indian Knowledge Systems.

CONCLUSION

The study concludes that a clear conceptual distinction between Tamil Isai and Isai Tamil is essential for advancing interdisciplinary research in Tamil Studies, Musicology, Performing Arts, and Indian Knowledge Systems (IKS). Such a distinction also provides a more precise framework for future scholarship on the history, theory, and practice of Tamil musical traditions.

REFERENCE

1) Sundaram, V. P. K. (1992–1997). *Tamilisai Kalaikalanjiyam* (Vols. 1–4). Tiruchirappalli: Bharathidasan University.

2) Abraham Pandithar, M. (1994). *Karunamirtha Sagaram Ennum Isai Tamil Nool*. Chennai: Institute of Asian Studies. (Original work published 1917).

3) Arivanar. (2014). *Isai Marabu (Pancha Marabu): Text in Tamil, Transliteration, Translation and Commentary* (S. A. K. Durga, Ed.). Chennai: Prema Pirasuram.

4) Sundaram, V. P. K. (1994). *Pazhanthamizh Ilakkiyathil Isaiyiyal*. Chennai: International Institute of Tamil Studies.

பதம், குறத்தி பரத உருப்படிகளில் தமிழிசை

Mr. Ganeshamoorthy Harran
MA, in Baratanatyam
G mail – gharran89@gmail.com
Mob.no - *+8349858041*

சொல்லுக்கு அழகு வார்த்தை போல நாட்டியத்திற்கு அழகு இசை என்பது யாவரும் அறிந்த உண்மை. முதலில் இயற்கையில் ஆரம்பித்து பின் மனித பரிணாமத்தின் ஊடாக உச்ச வளர்ச்சி கண்டது காலம். முன்னய காலங்களில் மனித வளத்தின் தேவைக்காக தங்களது காலத்தையும் சக்தியையும் பயன்படுத்திய மக்கள் களைப்பை பொருட்படுத்தாமல் வேலை செய்வதற்கு கைகளையும் கால்களையும் தட்டி ஆடினர் இதுவே பின்னர் நடனம் தோன்றக் காரணமாய் அமைந்தது. கூக்குரலிட்டது இசையாகவும் கைகள் தட்டியது தாளமாகவும் தோண்றியது என்பது வரலாறு. இருப்பினும் மொழி தெரியா போதிய அறிவு கிடையா பட்சத்திலும் கூட ஒரு சமச்சீரான நேரத்தை உணர்ந்து அதற்கு அமைய தங்களது உணர்ச்சியை வெளிக்காட்டினர். மூத்த கலையாகவும் உன்னதக் கலையாகவும் போற்றப்படும் கலையான பரதக்கலை ஆரம்பத்தில் ஆலயங்களில் இறைவனுக்காக நிகழ்த்தப்பட்டு பின்னர் மன்னர்கள் முன்னிலையில் ஆடப்பட்டு வந்தது. காலத்திள் கோரத்தால் அழிந்து பின் சில உண்ணதமான மனிதர்களால் புத்துயிர் பெற்றது.

பரத நாட்டிய அரங்கத்தில் புஷ்பாஞ்சலி, அலாரிப்பு, வர்ணம், பதம், தில்லானா, மல்லாரி, குறத்திப்பாடல் என்று பலவிதமான அமைப்புகளும் உண்டு. இன்று பரத நாட்டியம் என்ற பெயரில் விளங்கும் சதிர் நடன நிகழ்ச்சியில் அலாரிப்பு, ஜதீஸ்வரம், சப்தம், வர்ணம், பதம், தில்லானா என்ற வரிசையை காண்கின்றோம். இந்த கிரமம் சுமார் 200 வருடங்களாக தென்னிந்தியாவில் நிலவி வந்துள்ளது. இதற்குமுன் விளங்கிய சில உருப்படிகள் இன்று நடைமுறையில் இல்லை. நடன உருப்படிகளை இரண்டாகப் பிரிக்கலாம். ஒன்று கச்சேரியில் உபயோகிக்கப்படுகிறது மற்றொன்று ஆலய வழிபாட்டுடன் கலந்தது. மேலும் இவைகளே இன்று நடைமுறையில் இருப்பவை, இல்லாதவை என்றும் கூட பாகுபாடு செய்யலாம். அவற்றில் பதம் எனும் உருப்படியில் தமிழிசை பற்றி நோக்குவோம்.

அந்த வகையில் பரதநாட்டியத்தில் பதம் எனும் உருப்படியானது வர்ணத்திற்கு பின்னர் ஆடப்படும் நிகழ்வாகும். இது தான் கூறவந்த விடயத்தை எழிதாக மக்களிடையே கொண்டு செல்லும். பாமர மக்களும் எளிதில் விளங்கிக் கொள்வர். வர்ணம் , தில்லானா போல் விரைவாக ஆடாமல் மெதுவாக ஆடப்படும் நடனம். இவ் உருப்படி தெய்வங்கள் மீதும் நாயக - நாயகி பாவத்துடன் சிருங்கார ரஸம் பொருந்த ஆடப்படும் நடனம் ஆகும். பதம் என்றால் ‘சொல்’ ‘வார்த்தை’ என்று பொருள். கடினமான ஜதிகளைக் கொண்ட வர்ணத்தை நீண்ட நேரம் ஆடிய பிறகு சாவதான முறையில் அபிநயத்திற்கு

மட்டும் முக்கியத்துவம் அளித்து சில பதங்களை ஆடும் வழக்கமும்முண்டு. நாயகன் நாயகி தோழி ஆகியோர் தமது எண்ணங்களை வெளிப்படுத்துவதாக இதன் சாகித்தியம் அமைந்திருக்கும். பதங்களை நாட்டிய தர்மி, லோக தர்மி ஆகிய இரு வழக்கிலும் அபிநயிக்கலாம். பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற அங்கங்களை கொண்டுள்ளது. ஒவ்வொரு பதத்தின் பின்னும் சிறு நாடகம் இருக்கும். நாயகன் பரமாத்மாவாகிய கடவுளையும் தோழி நாயகியாகிய ஜீவாத்மாவை பரமாத்மாவிடம் சேர்க்க உதவும் குருவையும் குறிக்கும். தமிழ் பதங்கள் முருகனை நாயகனாகவும் வைத்து சித்தரிக்கின்றன. பிரிவுத்துன்பம் புணர்ச்சி இன்பம் ஈனும் அக உணர்வுகளை பொரத்தமான சொற்பிரயோகமும் இசைச்சுவையும் மிக்கதாக உள்ளது. இறைவனை பரமாத்மாகவும் இறைவியை ஜீவாத்மாகவும் கொண்டு பாடுவது அதன் இலக்கணமாகும்.

சீர்காழி முத்துத்தாண்டவர் கி.பி 1560 – 1640 வரை இம்மண்ணிற்கு சொல்நயமும் தத்துவமும் நிறைந்த பல்வேறு தமிழ்மொழிப் பதங்கள் இயற்றப்பட்டதாக அறிய முடிகிறது. இவர் பாடியதில் கிடைத்திருப்பது 25 பாடல்களே ஆகும். இருப்பினும் இவரே முதல் பதங்கள் இயற்றிய கதாசிரியர் எனலாம். உயர்ந்த புராண இதிகாச கதைகளை நாட்டிய அபிநயத்திற்கு ஏற்றார் போல் உருவாக்கிய பெருமை இவரை சாரும்.

சிறந்த உதாரணம் -

“ வருவார் வருவாரென்றன் மனதைத்தேற்றுவரல்லால்
வருவாரென்பாரைக் காண்கிலேன்”

இவர் இயற்றியதினை தொடர்ந்து 16ம் 17ம் நூற்றாண்டுகளில் தமிழ்இ மலையாளம்இ மராத்திஇ தெலுங்கு என பல மொழிகளில் பதங்கள் இயற்றப்பட்டன. பாவங்களை அபிநயிக்க வேண்டுமாயின் பாடலின் இசையமர்வும் அதனையொட்டியே இருக்க வேண்டும். அதனால் பெரும்பாலும் ஆதிஇ ரூபகம் போன்ற தாளங்களில் இரட்டைக்களையில் அமைத்து விளம்பித காலத்தில் பாடப்படுகின்றன. அது மட்டுமல்லாமல் திரிபுடை தாளம் மிஸ்ரசாப்பு தாளம் அடதாளங்களிலும் பதங்கள் அமையப்பட்டுள்ளன. அடதாளத்தில் அமைந்துள்ள பதங்கள் முருகனை பாட்டுடைத் தலைவனாகக் கொண்டு பாடப்பட்டுள்ளது. ஏராளமான பதங்களை இயற்றியவர் சுப்பராமையர். கையில் கிடைத்திருப்பது 70 பதங்கள் அதில் 7 அடதாளத்தில் அமையப்பட்டுள்ளன. முடுக்குகள் கொண்ட பதங்களும் உண்டு. (முடுக்கு என்பது திஸ்ரம்இ சதுஸ்ரம்இ கண்டம்இ போண்ற நடைகளில் பொருத்தமான முறையில் சொற்கள் அமைப்பதாகும்). கவிக்குஞ்சரபாரதியாரின் பைரவி இராகம் சாபு தாளத்தில் அமைந்த முடுக்கு அணி இப் பதத்திற்கு சிறந்த எடுத்துக்காட்டு

“இனிமேல் அவருக்கும் எனக்கும்
ஒருபோதும் இணங்காதடி போடி
குதுக்காரிகள் மித்ர பேதத்தை நிஜமென்று
காதல் கொண்டேன் மனதைச்சோதித்த…”

தமிழ் பதங்கள் இயற்றியோர் கவிக்குஞ்சர பாரதி, கனம் கிருஷ்ணய்யர், முத்துத்தாண்டவர், சுப்பராயர் மதுரை சிதம்பர பாரதியார் இராகமாலிகா சுவாமிகள் சுப்ரமணிய பாரதியார் சுத்தானந்த பாரதியார் அம்புஜம் கிருஜ்ணா பெரியசாமித்தூரன் போன்றோரைக் குறிப்பிடலாம்.

குறத்திப்பாடல்கள்

தற்போது பரத நாட்டிய நிகழ்ச்சியில் குறத்திப்பாடல்களுக்கும் அபிநயிக்கின்றனர். பதத்திற்கு ஈடான நிகழ்ச்சியாக இது தோற்றம் அளிக்கின்றது. சங்ககாலத்தில் திணைகள் 5 ஆக பிரிக்கப்பட்டு குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை என காணப்பட்டது. காலத்தில் மக்கள் இயற்கையோடு ஒன்றித்து தங்களது வாழ்க்கையை நடத்தினர். மலையும் மலைசார்ந்த ,இடம் குறிஞ்சி எனவும் காடும் காடு சார்ந்த முல்லை எனவும் வயலும் வயல் சார்ந்த மருதம் எனவும் கடலும் கடல் சார்ந்த நெய்தல் எனவும் மணல் பாங்கான பிரதேசம் பாலைநிலம் எனவும் தங்கள் வாழ்விடங்களை சங்ககால மக்கள் அமைத்துக் கொண்டனர். இங்கு காதல் வீரம் எனும் அகப்பொருள் மட்டும் காணப்பட்டது. பெருமையை நாடிய மக்கள் வீரத்தையும் அன்பை நாடிய மக்கள் காதலையும் செய்தனர்.

அந்த வகையில் குறிஞ்சி நிலம் மலையும் மலை சார்ந்த இடமாகும். குறிஞ்சி நில மக்களின் பிரதான தொழிலாக திணை விதைத்தலும் வேட்டையாடுதலமாக இருந்தது. வேட்டையாடுதல் தொழிலை பிரதானமாக ஆண்கள் மேற்கொண்டனர். இருப்பினும் திணை விதைப்பதற்காக ஆண் பெண் இருவருமே சென்றனர்.அந்;த பயிர் சற்று வளர்ந்ததும் அதனை பறவைகளிடமிருந்தும் விலங்குகளிடம் இருந்தும் பாதுகாப்பதற்றுவதற்காக ஆண் பெண் இருவரும் காவலுக்கு செல்வர். இவ்வாறு இவர்களது சாதாரண வாழ்க்கையில் வாழ்வியல் நகர்ந்து கொண்டிருக்கும் வேளையில் எதிர்த் திணை புனைத்தையோ அல்லது அருகாமையில் உள்ள திணை புணச்சோலையையோ பாதுகாக்க வந்திருக்கும் ஆண்களைக் கண்டு அவர்கள் அழகில், திறமையில், பேச்சாற்றலில் வியந்து தங்களது மனங்களை பறி கொடுப்பர். அதேபோன்று ஆண்களும் பெண்களது அழகையும் அவர்களது எழில் நயத்தையும் கொஞ்சும் பேச்சழகையும் கண்டு மயங்கி தங்களது ஆண்மையே தோற்கும் வண்ணம் காதலில் விழுவர்.

இவ்வாறு ஆண் பெண் இருவரும் இவர்களது காதல் பயிரை வளர்ப்பதற்கு திணை புறம் ஓர் உகந்த இடமாக காணப்பட்டது எனலாம். இருப்பினும் தங்களது காதலை நேரடியாக ஆண் பெண் இருவரும் பகிர்ந்து கொள்ள மாட்டார்கள். காரணம் பெண்கள் செவிலி தாயின் வளர்ப்பில் இருப்பதனால் அவர்களுக்கு இயவாகவே நடந்து கொள்வர். ஆகையினால் தங்களது காதல் வயப்பட்ட மனநிலையை ஆண்களிடம் சொல்லத் தயங்குவர்.இருப்பினும் தங்களது காதல் மனநிலையை எண்ணி ஏங்கிக் கொள்வார்கள். தங்களது காதலை வளர்ப்பதற்காக மறைமுகமாக அங்குள்ள பறவைகளையும் அங்கு வரும் தோழிகளையும் தங்களது தூதுக்காகவும் செய்திகளை ஆண் பெண் காதிற்கு எடுத்துச் செல்லும் ஓர் ஊடகமாகவும் பயன்படுத்திக் கொண்டனர்.

இதனை அடியொற்றி உருவாக்கப்பட்டது தான் குறவஞ்சி.

"வானரங்கள் களிகொடுத்து மந்தியோடு கொஞ்சும்
மந்தி சிந்து கனிகளுக்கு வான்கவிகள் கெஞ்சும்
கானவர்கள் விழிஎறிந்து வானவரை அழைப்பர்......"

இது ஆனந்த பைரவி ராகத்தில் திஸ்ர தாளத்திலும் பாடப்பட்ட பாடல். இதனை திரிகூடராசப்பக்கவிராயர் குறத்திப்பெண் திருக்குற்றாலை நாதனாகிய முருகனை எண்ணி குறிஞ்சி நில அழகை பாடுவதாக தமிழில் எழுதப்பட்டுள்ளது. அகப்பொருளில் குறத்தி குறி சொல்லுவதாக தோண்றி தற்போது அரஙகுகளில் இசை நாடகமாக பாடப்பட்டும் ஆடப்பட்டும் வருகிறது. அரங்கத்தில் அலாரிப்பு ஜதீஸ்வரம் வர்ணம் எனும் உருப்படிக்கு பின்னால் இவ்உருப்படி ஆடப்படுகிறது. நடன மாது தன்னை குறத்தி போன்று ஒப்பனை செய்து மிக எளிமையான பாடலுக்கு மெட்டுக்கட்டி நாட்டுப்புற உத்திகளை கையாண்டு மக்கள் மனதை கவர்வர்.

1."குடிசை வைத்து வாழும் மலை
கூறுவன் பூங் கொடியே
கோகிலமே அனப்பெடையே
குலவும் இளம் பிடியே"

2. "மலைக்குற வஞ்சி வந்தாளே மாயவன் சோலை
மலைக்குற வஞ்சி வந்தாளே
பாலனைய மொழியாள் சேலனைய விழியாள்
பைங்கலபங்கள் அலங்க அணிந்தெழ சங்கணிகொங்கை
வடங்கள் துலங்கிட"

3."சிங்காரக்குறவஞ்சி வந்தாள் - ஒய்யாரமாகவே
சிங்காரக்குறவஞ்சி வந்தாள்
கொஞ்சு கிஞ்சுக மொழிவிண்டு வங்காரக்"

இப்பாடல்கள் குறவஞ்சி நாடகத்தின் குறத்தி பாத்திரமேற்று பரதநாட்டிய உருப்படி வகைக்கு அடிகோலாக காணப்பட்டது.

பரத அரங்கில் ஆடப்படும் ஏனைய உருப்படியில் இருந்து இவ்நடனம் முற்றிலும் வேறாககாணப்படும். உடையமைப்பு சாதாரன பெண்கள் போண்றும் கையில் வைத்துள்ள உபகரணங்கள்; அவள் தொழில் முறையையும் குறிசொல்லும் பாங்கில் தன் கருத்துக்களை எடுத்து வைப்பதாக உள்ளது இவ் குறத்தி பாடல் சங்க காலத்தில் தமிழ்மொழி;க்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டதால் குறத்திப்பாடல்களும் தமிழ் மொழிலே பாடப்பட்டுள்ளது. பதம் எனும் உருப்படி எவ்வாறு செந்தமிழ் நடையை பின்பற்றுகிறதோ அதே போல குறத்திப்பாடல்களும் எளிமையான நடை கொடுக்கப்பட்டுள்ளது.

பொதுவாக குறத்திப்பாடல்கள் ஆனந்தபைரவி, மோகனம், தோடி, சௌராட்டிரம், காம்போதி போன்ற பழைய இராகங்களில் பாடப்படுகிறது. ஒரே ராகம் வெவ்வேறு மெட்டுக்களில் பாடும் தனிச்சறப்பு இதற்குரியது.

ஆனந்த பைரவி இராகம், ஆதிதாளம் அமைந்த குறவஞ்சி
“குடிசை வைத்து வாழும் மலை கூறுவன் பூங்கொடியே
கோகிலமே அன்ன பெடையே குலவும் இளம் பிடியே”
அது மடடுமன்றி இந்துஸ்தானி இசைக்கலப்புடைய கமாசு பேகட பெஹாக் ஆகிய ராகங்களிலும் குறத்தி பாடல்கள் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. குறத்தி பாடல்களுக்கிடையே சொற்களும் விறுவிறுப்பான முறையில் அமைந்திருக்கும். இங்கு சொற்கட்டு கோவையோடு பாடற்பகுதி அமைந்தும் தாளக்கட்டுப்பாடில்லாத தொகையறாவாக பாடப்படும். சபையோருக்கு மகிழ்ச்சியை கொண்டுவருவதற்கு இவ் உத்தி கையாளப்படுகிறது. சரபேந்திர புபாலக்குறவஞ்சி நாடகத்தில் உள்ள குறத்திப்பாடலில் அறியலாம். விறு விறுப்பான சில பரத உருப்படிகளின் பின் குறத்திப்பாடல் அமைப்பது சிறப்பு. காரணம் எளிமையான இன்பத்தை தரவல்ல குறத்திப் பாடலை ஆடினால் மக்கள் மனதில் நீங்கா இடம் பிடிக்கும்.

அடிக்குறிப்பு-

1. டாக்டர் ஞானா குலேந்திரன்இ பரத இசை மரபு
2. பத்மா சுப்ரமணியம்இ பரதக்கலை கோட்பாடுஇ வானதி பதிப்பகம்இ சென்னை
3. மீரா மங்களேஸ்வரன்இ நிருத்தியம்
4. சுபாஷினி பத்மநாதன்இ பைங்கலை பரதக்கலை

Rāga and Rasa: Navarasa, Musical Structure, and Emotional Expression in Carnatic Music

Ms. Ragavan Brindha
Research Scholar,
Department of Music, Faculty of Music and Fine Arts, University of Delhi, Delhi.
brindhar@esn.ac.lk
ORCID iD - 0009-0006-5809-7441

Abstract:
Navarasa, the nine emotional states, holds a cherished place in Indian classical arts, especially in Carnatic Music. It explores the beautiful relationship between these emotions and the melodic frameworks of Carnatic music, examining how each rāga becomes a vessel for specific feelings. Every rasa finds its natural home in particular raga-s, which bring it to life through their unique combinations of notes (svara-s), ornamental nuances (gamaka-s), and expressive techniques. Take, for instance, the way Kalyāṇi rāga embodies romance (śṛṅgāra) or how Śanmukhapriyā rāga speaks of devotion (bhakti). By looking closely at how rāgas are structured and how musicians perform them traditionally, this research reveals the craftsmanship behind a rāga's emotional quality. Drawing wisdom from classical texts and the timeless compositions of great artists—like the soul-stirring kṛti-s, this brings these connections to life. Understanding the dance between rāga and rasa helps us appreciate the emotional heartbeat of Carnatic Music and reminds us why preserving Navarasa is vital for keeping the spiritual and artistic richness of this tradition alive for generations to come.

Keywords: Carnatic Music, Navarasa-s, Nuance, Tradition

Introduction

Carnatic Music is one of the ancient musical traditions of South India, founded upon three fundamental elements Svara (musical notes), Rāga (melodic framework), and Tāla (rhythm). In this tradition, a rāga is defined by a specific combination of svara-s, which creates a unique emotional dimension. These emotions are categorized into nine types, known as **Navarasa-s** (the nine sentiments). Originally articulated in the Nāṭyaśāstra and Sangam literature, the Navarasa-s are vividly expressed through

Carnatic rāga-s. Through the compositions of revered figures like the Sangīta Mummūrtis and the devotional works of the Cīrkaḻi Mūvar, as well as through live performances, Carnatic artists seamlessly blend melody with emotion, elevating the listener's experience to a spiritual plane.

The Definition of Navarasa-s

The Navarasa-s are described in ancient Indian artistic and literary traditions. These were first codified in Bharata Muni's **Nāṭyaśāstra** in the 2nd century BCE in the 6^{th} chapter (Sriramadesikan, 2001). Each rasa is intrinsically tied to human experience, enabling audiences to deeply resonate with artistic expressions.

The Navarasa-s are:

• Śṛṅgāra (Love/Beauty) : Aesthetics, attraction, devotion
• Hāsya (Humor) : Playfulness, joy
• Karunā (Compassion) : Empathy, mercy
• Raudra (Anger) : Fury, intensity
• Vīra (Heroism) : Courage, valor
• Bhāyanaka (Fear) : Terror, dread
• Bībhatsa (Disgust) : Revulsion, aversion
• Śānta (Peace) : Equanimity, tranquility
• Adbhuta (Wonder) : Amazement, novelty (Sriramadesikan, 2001, p. 78- 85)

Connection with Carnatic Music

In Carnatic Music, Rāga-s are completely linked to the Rasa-s. Each rasa is expressed through specific rāga-s, which support their unique svara progressions, gamaka-s and laya structures to evoke emotional effect.

Svara Progression: The ārohaṇa and avarohaṇa of a rāga determine its emotional texture. Ex: Mōhanam (Śṛṅgāra Rasa):

- Ārohaṇa : S R G P D Ś
- Avarohaṇa : Ś D P G R S (Pakkirisamyparathi, 2002, p. 176)

Gamakas: Ornamental techniques like jāru (glides) and sphurita (articulated oscillations) enhance emotional expression.

Ex: Arabhi (Vīra Rasa):

- Jāru Gamaka: Glide from Dhaivatam (D2) to Shadjam (S) in Ārohaṇa D2S
- Sphurita Gamakas: Oscillation on Madhyamam (M1) in M1 G2 R2 (Pakkirisamyparathi, 2002, p. 200)

Laya (Rhythmic Control):

- Vilambita laya (slow tempo) evokes Śānta (peace) and Karuṇā (compassion). - Durita laya (fast tempo) amplifies Vīra (valor) through dynamic rhythmic patterns. (Sriramadesikan, 2001, p. 411)

Expression of Navarasa-s through Rāga-s

Navarasa-s are a powerful medium for reflecting human emotions through art. Each rasa is associated with multiple rāga-s in Carnatic Music, which evoke specific sentiments through their unique svara patterns and ornamentations.

• **Śṛṅgāra** (Love/Beauty) : Mōhanam, Rītigauḷa, Kalyāṇi
: Gentle, melodious svara progressions
Ex: **"Pārēṅgum"** (Kalyāṇi rāga) – Padam- Ghanam Kṛṣṇayyar - Expressing divine love (Pakkirisamyparathi, 2002, p. 236)

• **Hāsya** (Humor) : Kāpi, Tilang, Senjuruṭṭi
: Playful, light-hearted svara phrases
Ex: **"Viṣamakkāra Kaṇṇan"** (Senjuruṭṭi rāga) - Ūttukkāḍu Veṅkaṭa Subba Aiyar - depicting child Krishna's līlās. (Pakkirisamyparathi, 2002, p. 190)

• **Karuṇā** (Compassion): Śindhubhairavī, Bhairavī
: Deep, resonant svara patterns with elongated phrasing
Ex: **"Karuṇai Deivam"** (Śindhubhairavī rāga) - Madurai Srīnivāsan - embodying devotion.

• **Raudra** (Anger) : Āḍānā, Hindōḷam
: Intense, forceful svara progressions
Ex: **"Bālagaṇāpatē"** (Āḍānā rāga) – Tyāgarāja (Pakkirisamyparathi, 2002, p. 209) • **Vīra** (Heroism) : Nāṭṭai, Pūrvi
: Vigorous, dynamic svara articulations
Ex: **"Nīri Nīri"** (Pūrvi rāga) – Tillānā - Tirikōṇasvāmi Vaidyanātha Bhāgavatar • **Bhāyanaka** (Fear) : Subhapanthuvarāḷi
: Sustained, haunting svara phrases in lower octaves
Ex: **"Vēḷanē Vēṟu Gati"** (Subhapanthuvarāḷi rāga) - Kōṭīśvara Aiyar (Pakkirisamyparathi, 2002, p. 221)

• **Bībhatsa** (Disgust) : Sūcaritrā, Āhiri
: Complex svara sequences evoking aversion
Ex: **"Vēlum Mayilumē"** (Sūcaritrā rāga) - Kōṭīśvara Aiyar

• **Adbhuta** (Wonder) : Valaji, Hamśadhvani
: Rare, enchanting svara combinations

Ex: **"Vātāpi Gaṇapatim"** (Hamśadhvani rāga) - Muthuswāmi Dīkṣitar (Pakkirisamyparathi, 2002, p. 198
• **Śānta** (Peace) : Nādhanāmakriyā, Tilang
: Steady svaras with subtle gamakas
Ex: **"Śānti Nilava Vēṇḍum"** (Tilang rāga) - Cētumādhava Rāo - invoking serenity

Historical Background

The concept of rasa-s in Indian art finds its roots in Bharata Muni's Nāṭyaśāstra (2nd century BCE) (Sriramadesikan, 2001)., an influential text that outlines the essence of performing arts, including music and drama. The rasa-s were not only foundational to theatrical expression but also deeply embedded in musical traditions. Tamil Sangam literature, such as the Silappadikāram and Manimekalai, further reflects the Navarasa-s through its narratives. For instance, the Araṅgēṟṟukkādai chapter in the Silappadikāram portrays the emotional depth of characters like Kaṇṇaki, Mādhavi, and Kōvalaṉ, embodying the Navarasa-s through their trials and triumphs.

Between the 6th and 9th centuries CE, the Bhakti movement saw saint-poets like the Āḻvārs (Vaiṣṇava devotees) and Nāyanmārs (Śaiva devotees) incorporate Navarasa-s into their devotional hymns (pāsurams and padigams), channeling emotions like bhakti and karuṇā. This tradition was later refined by composers such as the Cīrkaḻi Mūvar and the Sangīta Mummūrtis, whose works masterfully combined all nine rasa-s like vīra and raudra into their kṛti-s.

Through these timeless compositions, the flow of human emotion remains vibrantly alive in Carnatic Music. The rasa- bhāva of this art form breaks linguistic barriers, enabling it to resonate universally. It is this profound unity between emotion and melody that sustains Carnatic Music as a living, breathing art form.

Expression of Rasa-s in Musical Compositions

Carnatic Music compositions are broadly categorized into Abhyāsa gānaṁ (practice oriented pieces) and Sabhā gānaṁ (concert-oriented pieces). Within Sabhā gānaṁ, compositions such as Varṇam, Kīrtana, Kṛti, Padam, Jāvaḷi, and Tillānā are strictly crafted to evoke specific rasa-s.

The Varṇam, an abhyāsa gānaṁ as well as sabhā gānaṁ piece, trains musicians in the technical details of a rāga through its structured svara patterns, rāga specific

phrases, and rhythmic frameworks. For instance, **"Tañjam Eṉṟalē"** in Abhōgi rāga (Pakkirisamyparathi, 2002, p. 148) exemplifies bhakti, with its gamaka flourishes pointing up both devotional emotion and vīra. A landmark work, Lālgudi Jayarāman's Navarasa Varṇam **"Aṅgayarkaṇṇi"**, brilliantly encapsulates all nine rasa-s, serving as a pedagogical and performative masterpiece.

The Kīrtana and Kṛti, while predominantly devotional, transcend singular emotional boundaries to embrace the full spectrum of rasa-s. Tyāgarāja's **"Nagumōmu"** in Abhēri rāga (Pakkirisamyparathi, 2002, p. 147) seamlessly interweaves bhakti with śṛṅgāra, illustrating the fluidity of emotional expression.
The Padam, on the other hand, explores into finer emotions like the pain of separation and tender love, as seen in Ghanam Kṛṣṇayyar's **"Pārēṅgum Pārttālum"** (Kalyāṇi rāga) (Pakkirisamyparathi, 2002, p. 236), which connects divine adoration with the ache of longing. And Jāvaḷi-s, characterized by colloquial lyricism, simplify śṛṅgāra and hāsya, exemplified by Madurai Muralidharan's playful **"Antaraṅgam Iṉṉum Eṉṉaḍā"** (Nalinakānti rāga).

The Tillānā, a rhythmic finale in concerts, use laya to amplify rasa-s, often accompanying dance as well as in Vocal too. Lālgudi Jayarāman's **"Thaka thajonu Dhīmitha**" (Mōhanakalyāṇi rāga) glorifies Lord Muruga's splendor, merging devotional spirit with rhythmic virtuosity. Composers like Tyāgarāja, Muthuswāmi Dīkṣitar, and Śyāma Śāstri further enriched this tradition: Tyāgarāja's Kṛtis on Lord Rāma blend bhakti with śṛṅgāra, while Dīkṣitar's **"Kamalāmbikē**" (Tōḍi rāga) (Pakkirisamyparathi, 2002, p. 108) from the Kamalāmbā Navāvarṇa suite intertwines Vēdāntic philosophy with rasa. Śyāma Śāstri's **"Kāmākṣi"** (Bhairavi rāga) (Pakkirisamyparathi, 2002, p. 138) radiates karuṇā, pleading for the protection of devotees. Improvisational techniques like ālāpana (rāga elaboration) and neraval (lyrical improvisation) deepen the rasa of a composition, while kalpanāsvara (rhythmic creativity) showcases the artist's mastery over laya without compromising emotional intent. Today, Navarasa-s thrive in rituals, festivals, and temple traditions, while academic institutions ensure their transmission to future generations. Despite modern influences, the rasa-bhāva of Carnatic Music remains a universal language, transcending borders to touch hearts globally. This enduring legacy, rooted in spiritual and aesthetic depth, affirms Carnatic Music's timeless resonance as a living, evolving art form.

Explanation of Rāga-s in the Swara structure of Rāga-s

In Carnatic Music, rāga-s are structured through their ārohaṇa and avarohaṇa, defined by distinct svara patterns and gamakas. Each svara embodies unique emotional qualities based on its frequency and intervallic relationships.

- **Ṣaḍja** (S) : Stability and Confidence
- **Ṛiṣabha** (R1, R2, R3) : Compassion and Tranquility
- **Gāndhāra** (G1, G2, G3) : Sorrow and Separation
- **Madhyama** (M1, M2) : Curiosity and Enthusiasm
- **Pañcama** (P) : Joy and Fulfillment
- **Dhaivata** (D1, D2, D3) : Fear and Awe
- **Niṣāda** (N1, N2, N3) : Wonder and Novelty (Sriramadesikan, 2001, p. 397, 398)

These svara-s are further nuanced by Riṣabha, Gāndhāra, Dhaivata, and Niṣāda each have three variants, while Madhyama has two, enabling rāga-s to evoke precise emotional textures. The interplay of svara-s, their frequencies, and gamaka techniques shapes the rasa of a rāga. For instance, Nīlāmbari rāga radiates śānta through meditative phrases like S M G R S a descending, soft approach from madhyamam to sadjam and M G S – R S the use of soft gamakas on madhyamam and gandharam that reduce mental anxiety, while Nāṭṭai rāga exemplifies vīra (heroism) with bold, energizing svara-s like P M G R S – S G M P a forceful decent, reinforcing the heroic emotion and P N Ś – Ś N P M a commanding phrase that inspire courage and confidence. Scientific studies underscore the therapeutic potential of rāga-s. Listening to Ānandabhairavi rāga has been shown like S G M P D P – M G R S flowing movement with a soothing decent and S G M P D Ś - N D P M a meditative phrase to induce emotional balance and reduce stress and phrases in Śankarābharaṇa rāga stabilizes heart rhythms like M G R S – P M G R S a calming cycle that aligns with steady heartbeats, illustrating the profound connection between rāga-s and human emotion. This synergy of melodic structure, emotional resonance, and physiological impact highlights Carnatic Music's enduring power to transcend mere auditory experience, offering both artistic and therapeutic enrichment.

Expressing Rasa-s on the Performance Stage

In Carnatic Music concerts, artists emotionally connect with audiences by delivering compositions with profound feeling, touching their hearts. This connection is achieved through the seamless integration of svara, tāla, rāga and

facial expression collectively bringing the Navarasa s to life. This dynamic interplay creates a vibrant, living dialogue between the artist and audience, where the performer's skill, traditional knowledge, and rapport with listeners play essential roles. Key Considerations for Rāga Selection: When choosing rāgas, factors like the time of day and performance context are crucial, as is the rasa intrinsic to the rāga. For instance, lower-frequency svaras like ṣaḍja (S) evoke calmness, while higher-frequency svara like niṣāda (N) convey tension.

Laya (tempo) adjustments enhance emotional impact: Vilambita laya (slow tempo) amplifies śānta (peace), while Durita laya (fast tempo) intensifies vīra (heroism). Compositions like kīrtanas and kṛtis express devotion and love, while padams dwell on separation and affection, tillānās highlight wonder and valor.
The Artist's Role as a medium of Emotion: The artist must first internalize the rasa of a composition to authentically transmit it to the audience. Facial expressions and real-time adaptability to the audience's mood are essential skills. Collaborative artists, such as violinists and mṛdaṅga players, elevate the rasa through synergy: Violinists mirror the rāga's essence, enhancing its emotional texture. Percussionists use rhythmic precision and solo improvisations to underscore emotions like heroism.

Challenges in Preserving Tradition: Maintaining the purity of svaras and laya without technical compromise isimportant. However, modern influences like fusion music pose challenges to preserving the traditional rasa-bhāva. Striking a balance between innovation and fidelity to classical roots remains critical to safeguarding Carnatic Music's spiritual and cultural legacy.

Conclusion
Carnatic music emerges as both a timeless emotional library and a living testament to humanity's shared spirit, intertwining ancient wisdom with modern revelation. Rooted in Bharata Muni's Nāṭyaśāstra and its Navarasa framework, this art form channels profound emotional truths
through the architecture of rāga-s—their svara patterns, gamaka-s, and rhythmic laya acting as vessels for rasa-bhāva. Legendary composers like Tyāgarāja were not mere musicians but emotional architects, crafting compositions that layer devotion, longing, and joy like a musical combo, defying rigid categorization. Performers

breathe life into these creations through manōdharma, guiding listeners on spiritual journeys where even the faintest quiver of a R2 or the soothing sway of G1 can rewire stress or awaken wonder a primal dialogue between sound and soul.

Modern science now illuminates what tradition intuited: ragas once linked to fear, like Subhapanthuvarāḷi, lower cortisol levels, while Hamśadhvani's notes spark creativity, proving music's power to heal. Yet innovation thrives within tradition. Fusion genres, though debated, carry raga deeper details, ensuring ancient emotions resonate in contemporary soundscapes. Challenges remain preserving core essence for younger generations amid hybrid forms yet the music's heartbeat endures. Audiences, even without lyrical understanding, instinctively feel its truths, a testament to its universal language transcending time and culture.
Carnatic music is neither relic nor mere performance. It is a mirror to our humanity a conversation where past and present, science and spirit, to mingle. In classrooms, it becomes an emotional toolkit; in clinics, a balm; on stage, a bridge between artist and listener. As rāgas whisper centuries old secrets, they affirm their role not just as scales but as guardians of emotional truth. The tradition of Navarasa-s stands as both cultural heritage and a unifying force, proving that even in modernity, every note holds the power to play our heartstrings.

The raga doesn't just play notes. It plays us, tuning heartstrings we never knew we had. In this duality of innovation and antiquity, Carnatic music remains a spiritual book, uniting generations and echoing the timeless promise that art, at its core, is where humanity finds itself.

Bibliography:

1. Sriramadesikan, S. N. (2001). *Bharatha Nattiya Sasthiram*. International Institute of Tamil Studies, C. P. T. Campus, Adayar, Chennai- 600 113.

2. Bhagyalekshmy, S. (2006). *Ragas in Carnatic Music*. C. B. H. Publications. 3. Pakkirisamyparathi, K. A. (2002.) *Indiya Isai Karuvoolam*. Kuselar Publications. 4. Sambamoorthy, P. (2005). *South Indian music* (Vols. 1–6). Chennai: The Indian Music Publishing House.

பக்தி நெறிக்கால தமிழ் இசை - சமயத்தோடு இணைந்த சமூக மாற்றங்களின் பன்முகப்பார்வை

ஆனந்தன் ரோபினா

இளங்கலைமானி (வாய்ப்பாட்டுத் துறை யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம் இலங்கை)
முதுகலை மானி (இரண்டாம் வருடம் - மாணவி - டாக்டர் ஜெ. ஜெயலலிதா இசை மற்றும் கவின்கலைப் பல்கலைக்கழகம்)
ananthanrobina1998@gmail.com

ஆய்வுச் சுருக்கம்

பக்தி நெறிக்காலம் தமிழ்ச் சமூக வரலாற்றில் ஒரு முக்கியமான காலகட்டமாக விளங்குகிறது. நாயன்மார்கள், ஆழ்வார்கள் வழியாக தமிழிசை சமய வழிபாட்டின் முதன்மையான ஊடகமாக உருவெடுத்தது. மிழிசை வழியான பக்திப் பாடல்கள் சமயத்தோடு சமூகத்தின் பல்வேறு அடுக்குகளையும் இணைக்கும் சக்தியாக விளங்கின. சாதி, சமூக நிலை போன்ற கட்டுப்பாடுகளை மீறி இறைவனுடன் நேரடி உறவை உருவாக்கும் கருவியாக இசை வெளிப்பட்டது. தேவாரம், திருவாசகம், நாலாயிரத்திவ்ய பிரபந்தம் போன்ற பக்தி இலக்கியங்கள் இசையோடு இணைந்து பாடப்பட்டதன் மூலம் சமயம் ,பண்பாடு மற்றும் சமூக விழிப்புணர்வு ஆகியவை ஒன்றோடொன்று பின்னிப்பிணைந்தன. தமிழிசை வழியாக ஆன்மீக அனுபவம் உணர்ச்சி பூர்வமாக மக்களிடம் கொண்டு செல்லப்பட்டதால் சமய சிந்தனைகள் சமூகத்தில் ஆழமான தாக்கத்தை ஏற்படுத்தின. எனவேதான் இவ் ஆய்வு பக்தி நெறிக் காலத்தில் தமிழிசை சமயத்தளத்தைத் தாண்டி சமூக அமைப்புகளிலும் மக்களின் சிந்தனைகளிலும் எத்தகைய மாற்றங்களை ஏற்படுத்தியுள்ளது என்பதை பன்முகப் பார்வையில் ஆராய்வதாக அமைகின்றது. பக்தி நெறிக்காலத்தில் சமய வெளிப்பாட்டின் முக்கிய ஊடகமாக விளங்கிய தமிழிசை சமூகத்தில் ஏற்படுத்திய மாறுதல்களை எடுத்துக்காட்டல், நாயன்மார்கள் மற்றும் ஆழ்வார்கள் வழியாக தமிழிசை சமயச் சிந்தனைகளை சமூக அளவில் பரப்பிய விதத்தை வெளிப்படுத்தல் ஆய்வின் நோக்க மாகும்.பக்திநெறிக் காலத்தில் தமிழிசை சமய வழிபாட்டின் முதன்மையான ஊடகமாக விளங்கி பொதுமக்களின் சமய பங்கேற்பை விரிவு படுத்தியதுடன் சமூகத்தில் வேறுபாடுகளை மீறி சமூக சீர்திருத்த உணர்வுகளை வலுப்பபடுத்தியது ஆய்வின் கருது கோள். ஆய்விற்கான மூலங்களாக பன்னிரு திருமுறைகள், இலக்கிய விளக்க நூல்கள், இதழ்கள், வரலாற்று நூல்கள், ஆய்வு கட்டுரைகள் போன்ற இரண்டாம் நிலைத்தரவுகள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. பக்திநெறிக் காலத்தில் தமிழிசை சமய வெளிப்பாட்டின் முக்கிய ஊடகமாக இருந்தாலும் அதனூடாக ஏற்பட்ட சமய மற்றும் சமூகப் பண்பாட்டு மாற்றங்கள் குறித்து முழுமையாக எடுத்து காட்டக்கூடிய ஆய்வுகள் மிக அரிதாகவே உள்ளன. எனவே தமிழிசை எவ்வாறு பொதுமக்களிடம் சமய கருத்துக்களை பரப்பி

சமூகத்தில் மாற்றங்களை ஊக்குவித்தது என்பதை கண்டறிவதில் குறிப்பிடத்தக்க ஆய்வு இடைவெளி காணப்படுகின்றமையானது முக்கிய ஆய்வு பிரச்சினை ஆகும். ஆய்வின் எல்லை பக்திநெறிக்காலம் கி.பி.6 - 9ம் நூற்றாண்டு வரை. இவ் ஆய்வானது வரலாற்று நூல்கள், இலக்கிய விளக்க நூல்கள், இதழ்கள், ஆய்வு கட்டுரைகள் ஆகிய இரண்டாம் நிலைத் தரவுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு வரலாற்று மற்றும் விபரண ஆய்வு அணுகு முறையில் மேற்கொள்ளப்படுகின்றது.

திறவுச்சொற்கள் - சமயம், சமூக மாற்றம், பக்தி, தமிழிசை, பண்பாடு

ஆய்வு அறிமுகம்

தமிழ் சமூக வரலாற்றில் பக்திநெறிக்காலம் ஒரு முக்கிய திருப்புமுனையாக கருதப்படுகிறது. நாயன்மார்கள் மற்றும் ஆழ்வார்கள் தோற்றுவித்த பக்தி பாடல்கள் தமிழ் இசையுடன் இணைந்து சமய வெளிப்பாட்டின் முக்கியமான ஊடகமாக உருவெடுத்தன. இசை, மொழி மற்றும் உணர்வு ஆகியவை ஒன்றோடொன்று கலந்த நிலையில இப்பாடல்கள் இறைவனைப் பற்றிய தத்துவங்களை மட்டுமல்லாது மனித சமத்துவம்,அன்பு, அருள் மற்றும் சமூக ஒற்றுமை, பெண்களுக்கான முக்கியத்துவம் போன்ற கருத்துக்களையும் பொதுமக்கள் மத்தியில் வலுப்படுத்தின. இதன் மூலம் சமயம் ஒரு சடங்கு சார்ந்த அமைப்பாக இல்லாமல் அன்றாட வாழ்வின் ஒரு அங்கமாக மாறி சமூகத்தில் தாக்கத்தை ஏற்படுத்த வழியிட்டது . பக்தி நெறிக்காலத்தில் தமிழிசை சமூகத்தின் பல்வேறு அடுக்குகளையும் இணைக்கும் பாலமாக செய்யப்பட்டது. இத்தகைய வரலாற்று பின்னணியில் பக்தி நெறிக்காலத்தில் தமிழிசை சமயத்தோடு சமூக மாற்றங்களையும் எவ்வாறு ஊக்குவித்தது என்பதை ஆராய்வது முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. எனவேதான் இவ் ஆய்வு பக்திநெறிக் காலத்தில் தமிழிசையின் பங்கை சமூக மற்றும் பண்பாட்டு கோணங்களில் பன்முகப் பார்வையுடன் ஆராய்கிறது.

ஆய்வுப் பகுப்பு

பக்திநெறிக் காலத்தின் வரலாற்று பின்னணி.

வரலாற்றுக் கால வரிசையில் களப்பிரர் ஆட்சிக்கும் சோழர் ஆட்சிக்கும் இடைப்பட்ட காலப் பகுதி பல்லவர் ஆட்சி காலமாகக் கருதப்படுகிறது. இக்காலம் கி.பி 6ம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் 9ம் நூற்றாண்டு வரையான காலப் பரப்பாகும் (இரசமாணிக்கனார் 1958:09).பழம்பெரும் சமயங்கள் அரசு ஆதரவு இன்றைய நிலையில் களப்பிரர் ஆட்சியில் போற்றுவாரற்று புறக்கணிக்கப்பட்டன. (பாலசுப்பிரமணியன் 1959) கி.பி 6ம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் தமிழ்நாட்டில் நின்ற சீர் நெடுமாறன் என்ற பாண்டிய அரசன் களப்பிரர்களை வென்று நாட்டை கைப்பற்றினான். இதன் பின்னணியில் சைவம் மற்றும் வைணவ சமயங்கள் மீண்டும் புத்துயிர் பெற்றுத் திகழ்ந்தன. கோயில் அமைப்புகள் சமய சடங்குகள் மற்றும் சமய இலக்கியங்களின் வளர்ச்சி ஆகியவற்றின் வழியாக இச்சமயங்கள் பொதுமக்கள் வாழ்வோடு மீண்டும் இணைந்தன. இக்காலமே பக்திநெறி விரிவடையவும் தமிழிசை சமய வழிபாட்டின் முக்கிய ஊடகமாகவும் உருவெடுத்து சமூக அளவில் தாக்கம் செலுத்தவும் வழியிட்டுக் கொடுத்தது.

பக்தி நெறிக் காலத்தில் தமிழிசையின் எழுச்சி

தமிழிசை என்பது தமிழ் மொழியின் ஒலி, இலக்கணம், உச்சரிப்பு மற்றும் உணர்வுகளோடு இசை ஒன்றிணையும் போது உருவாகும் தனித்துவமான கலை வடிவம் ஆகும். பக்தி நெறிக் காலத்தில் தமிழிசை ஒரு புதிய அர்த்தத்தையும் சமூகச் செல்வாக்கையும் பெற்றது. நாயன்மார்கள் மற்றும் ஆழ்வார்கள் தங்கள் பக்தி அனுபவங்களை தமிழிசை வழியாக வெளிப்படுத்தியதன் மூலம் சமயம் மக்களுக்குச் சொந்தமான ஒன்றாக மாறியது. தமிழ் இசையுடன் பாடப்பட்ட தேவாரம், திருவாசகம், நாலாயிரத்திவ்ய பிரபந்தம் போன்ற பல படைப்புகள் ஆலயங்களை இசையின் மையங்களாக மாற்றின. இதனால் தமிழிசை பக்தி நெறிக்காலத்தின் ஆன்மீக ஊடகமாக மட்டுமல்லாது சமூக பண்பாட்டு மாறுதல்களின் முக்கிய சக்தியாகவும் உருவெடுத்தது. ஆசிரியப்பா, வெண்பா, வஞ்சிப்பா, கலிப்பா போன்ற இயற்றமிழ் செய்யுள் வடிவங்கள் வழியாக வளர்ந்த யாப்பு மரபே காலப்போக்கில் இசையுடன் இணைந்த புதிய பாவினங்கள் உருவாக பின்புலமாக இருந்துள்ளது. தாழிசை,துறை, விருத்தம் போன்ற ஆவணங்கள் தமிழ் இசைக்கு சிறப்பாக ஏற்றவை என்பதனால் நாயன்மார்களும் ஆழ்வார்களும் பாடல்களை இவ்வகை இசை செய்யுள் வடிவங்களிலேயே பெரும்பான்மையாக அமைத்தனர். *(சண்முகதாஸ் 1982).* மக்களிடையே பரவலாக இருந்த நாடோடி மெட்டுக்களும் எளிய இசை அமைப்புகளும் இப்பாடல்களில் இடம் பெற்றன. பக்தி இலக்கிய இசை மரபில் தேவாரப் பாடல்கள் இறைவனை இசையின் வழியாக வாழ்த்தி மகிமைப்படுத்தும் உயரிய படைப்புகளாக விளங்குகின்றன. அந்த வகையில் திருநாவுக்கரசர்"தமிழோடு இசைப்பாடல் மறந்தறியேன்"என்று கூறுவதன் மூலமும் சுந்தரர்"ஏழிசையாய் இசைப்பயனாய் இன்னமுதாய் என்னுடைய தோழனுமாய்"என்பதன் மூலமும் மாணிக்கவாசகர் “இன்னிசை வீணையர் யாழினர் ஒரு பால்"என்றும் பாடி இம்முவரும் இசையோடு பிணைந்த பக்தி இணைப்பை காட்டுகின்றனர்.அதேபோன்று வைணவ சமயத்தில் "இன்னிசையால் பாடி கொடுத்தான்"என்ற திருப்பாவை தனியன் மூலமும் "யாழிசை வேதத்தியல்"என்ற திருவாய்மொழி தனியன் மூலமும் ஆழ்வார்களின் தமிழிசையின் பக்தி இணைப்பைக் காட்டுகிறது.

பக்திநெறிக்கால சமூகத்தில் தமிழிசையின் பங்கு

இசை மனித உணர்வுகளை நேரடியாக தொடும் கலை என்பதனால் அது சமூகத்தில் உள்ள அமைப்பிலும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தும் வல்லமை கொண்டது. இந்த வல்லமையால் பக்தி நெறிக்காலத்தில் தமிழிசை சமூக மாற்றங்களை ஊக்குவிக்கும் சக்தியாகவும் வெளிப்பட்டது. இசை வழியாக உருவான பக்தி அனுபவம் சமூக உறவுகளையும் அடையாளங்களையும் புதிய கோணத்தில் பார்க்கும் சூழலை உருவாக்கியது. தத்துவ நிலைப்பாட்டில் இருந்து மனித உணர்ச்சிகளின் நெருக்கமான அனுபவமாக மாற்றியது. பக்தி நெறிக்கால தமிழிசை பாடல்கள் வழியாக இறைவன் மனித உறவுகளின் வடிவில் அணுகப்படத் தொடங்கினான். இந்த இறையை அணுகுமுறை சமூகத்தில் பெரும் மாற்றங்களை ஏற்படுத்தியது. தந்தை மகன் உறவு வடிவம் தேவாரப் பாடல்களில் காணப்படுகிறது இறைவன் கருணைமிக்க தந்தையாகவும் பக்தன் பிள்ளையாகவும் காட்சி யளிக்கிறான். இது பாதுகாப்பு,ஆறுதல், மற்றும்

நம்பிக்கை போன்ற உணவுகளை ஏற்படுத்தியது. எடுத்துக்காட்டாக சம்பந்த சிவபெருமானிடம் ஞானப்பால் உண்டு (அகலங்கன் 1994) தனது தந்தையின் கேள்விக்கு பதிலளிக்கும் போது இசையுடன் கூடிய"தோடுடைய செவியன் விடையொறியோன"என்னும் தேவார பதிகத்தை பாடி இசையின் மூலம் இறைவனை உரிமை உடன் அடையாளம் காட்டியமை குறிப்பிடத்தக்கது.

தோழமை உறவு வடிவம் பக்தி இலக்கியத்தில் ஒரு புதிய அனுபவத்தை உருவாக்கியது. குறிப்பாக சுந்தரர் பாடல்களில் காணப்படும் தோழமைச் சுவை இறைவனை சமநிலை கொண்ட நண்பனாக அணுகும் மனப்பாங்கை வெளிப்படுத்துகிறது. இத்தோழமைப் பாடல்கள் இறைவனிடம் கேள்வி கேட்கவும், குறை சொல்லவும், உரிமையுடன் உரையாடவும் முடியும் என்ற சமூக நம்பிக்கையை உருவாக்கின. எடுத்துக்காட்டாக"ஆளாயிருக்க மடியார் தங்கள ல்லல் சொன்னக்கால் வாளாங்கிருப்பீர் திருவாரூரிர் வாழ்ந்து போதீரே"என்ற வரிகளின் ஊடாக எனக்கு அருள் செய்யாது நீ திருவாரூரில் வாழ்ந்திடுவாயோ என நட்புரிமையோடு சுந்தரமூர்த்தி நாயனார் கேட்கின்றமை குறிப்பிடத்தக்கது. (ஜீவ ராஜா 2009) காதலன் காதலி உறவு வடிவம் ஆழ்வார்கள் மற்றும் சில நாயன்மார்களின் பாடல்களில் நுட்பமான இசை அமைப்புகளுடன் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. ஆன்மாவை காதலியாகவும் இறைவனைக் காதலனாகவும் காணும் இவ் அணுகுமுறை மனித காதல் உணர்ச்சியை இறை அனுபவமாக உயர்த்தியது. தலைவனை காணாது தலைவி ஏங்குதல், தலைவனைப் பிரிந்து வாடுதல், பறவைகளை தூதாக விடுதல் என்ற வகையில் சங்க காலத்தில் நிலவிய அகப்பொருள் இலக்கணம் பக்திநெறிக் காலத்திலும் பின்பற்றப்பட்டது. ஆண்டாளின் இலக்கியங்களில்"உன்னுடைய ஆழி சங்குத்தமர்க்கென்று உன்னித்தெழுந்த வெண்தட முலைகள் மானிடபர்க் என்று பேச்சுப்படில் வாழ்கிலேன் கண்டாய் மன்மதனே"(பிரியா, *2021: 111*) என்ற பாடல் வரிகள் தலைவனைப் பிரிந்து அவள் படும் வேதனையையும் ஏக்கத்தையும் கூறுகின்றது. இவ்வாறு தமிழிசை பக்திநெறிக்கால சமூகத்தில் சமய உணர்வுகளை ஆழப்படுத்தியதோடு மனித நேயமும், நெருக்கமும் கொண்ட சமூகப் பண்புகளை உருவாக்கிய ஒரு முக்கிய ஊடகமாக விளங்கியது.

அடுத்ததாக சமூக சமத்துவத்தை பிரதிபலிப்பதிலும் பக்திநெறிக்காலம் பங்கு வகித்தது. பாடல்களின் எளிய மொழி, நாடோடி மெட்டுக்கள், குழு ப்பாடல் மரபு ஆகியவை சமூக எல்லைகளை மெதுவாக குலைக்கத் தொடங்கின.

பதிக இலக்கியங்களின் பெரும்பான்மையும் நாட்டுப்புறப் பாடல் மரபுகளை பிரதிபலிப்பவையாக அமைந்துள்ளன. இதனைப் பேராசிரியர் வீணா செல்வநாயகம் தெளிவாக குறிப்பிடுகிறார். திருவாசகத்தில் திருவமானை, திருச்சாழல், திருப்புன்னூஞ்சல் போன்ற பாடல்கள் சிறந்த எடுத்துக்காட்டுகளாகும். இக்காலத்தில் இசையுடன் பாடப்பட்ட பக்தி பாடல்கள் இறைவனை மட்டுமின்றி அவனைச் சேவிக்கும் அடியார்களையும் மதிக்கும் மனப்பாங்கை சமூகத்தில் உருவாக்கின.

தமிழிசை வழியாக பரவிய இப்பகுதி உணர்வு கூட்டான பக்தி அனுபவமாக மாறியது. இப்பாடல்கள் கோயில்களிலும் பொது வழிகளிலும் பாடப்பட்டதால் இறையடியார்களின் வாழ்க்கை, பண்பாடு, தியாகம் ஆகியவை மக்களிடையே

முன்னுதாரணங்களாகப்பதியப்பட்டன. இதன் மூலம் "சங்கம பக்தி" என்ற கருத்து உருவானது. அதாவது இறைவனும் அடியாரும் ஒன்றிணையும் ஆன்மீக அனுபவம். மேலும் "தொண்டர் குலமே தொழுகுலம்"என்ற எண்ணம் இக்காலத்தில் வலுவடைந்தது. (ஜீவ ராஜா 2009) சமூக அடையாளங்கள் சமூக வேறுபாடுகள் பிறப்பு சிறப்புகள் ஆகியவை இறைவன் முன்னிலையில் பொருள் இழந்து இறையடியார் என்பதே உயர்ந்த அடையாளமாகக் கருதப்பட்டது. இறைவன் முன் அனைத்து அடியவர்களும் சமம் என்ற சமத்துவச் சிந்தனையை மக்களிடையே விதைத்தன. சமத்துவ சிந்தனைக்கு அப்பர் சுவாமிகளின் கீழ்வரும் வரிகள் மிகச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாக அமைகின்றன."ஆவுரித்துத் தின்றுழலும் புலையரேனுங் கங்கைவார் கடைக்கரந்தார்க் கன்பராகில் அவர் கண்டீர் நாம் வணங்கும் கடவுளா ரே"(திருத்தாண்டகம் 6) இப்பாடல்வரிகளில் முதன்மையானது அன்பே என்பதை அப்பர் கூறுகிறார். ஒருவன் சிவபெருமானின் மீது உண்மையான அன்பு கொண்ட அடியவனாக இருப்பின் அவன் எத்தகைய சமூகப் பின்னணியில் இருந்தாலும் அவனே வழிபடத்தக்கவன் என்ற சிந்தனையை வெளிப்படுத்துகிறது. இவை தவிர நாவுக்கரசர்"சாத்திரம் பல பேசும் சழக்கர்காள் கோத்திரமும் குலமும் கொண்டு என்ன செய்வீர்"என்று கூறுவதன் மூலமும் மேற்குறிப்பிட்ட சிந்தனை வலுப்படுத்திக் கூற முடிகின்றது. இவ்வாறு தமிழிசை ஆனது சமூக சமத்துவம் ஆன்மீக ஒருமைப்பாட்டை வலுப்படுத்திய முக்கியமான அம்சமாகவும் உயர்ந்து விளங்கியது.

தமிழிசை வழியாக பாடப்பட்ட பதிகங்கள் இறைவனின் அருளையும் அற்புதங்களையும் பெற்றுத் தரும் சக்தி கொண்டவையாக சமூகத்தில் நம்பப்பட்டன. தேவாரம், திருவாசகம் போன்ற நூல்களில் நோய் தீர்த்தல், துன்பம் அகலுதல், இயற்கை செயல்களில் மாற்றம் நிகழ்தல் போன்ற அருட்செயரல்கள் நிகழ்ந்ததாக கூறப்படுகின்றன. இசையால் உருகிய இறைவன் அருள் செய்வான் என்ற நம்பிக்கை சமூகத்தில் வேரூ ன்றியது. இந் நம்பிக்கை தமிழிசையை இறைவனை வசப்படுத்தும் சக்தியாகவும் மனித வாழ்க்கையில் நல்வழி மாற்றங்களை ஏற்படுத்தும் கருவியாகவும் உயர்த்தியது. எடுத்துக்காட்டாக அப்புறம் சம்பந்தரும் தம் காலத்தில் ஏற்பட்ட பஞ்சநிலையை போக்குவதற்காக இறைவனை வேண்டிய போது நாவுக்கரசர்"வாசி தீர காசு நல்குவீர்"என பதிகம் பாடி இறையருளை பெற்றதாக கூறப்படுகிறது. அதேபோல் திருஞானசம்பந்தர் கொடிமடச் செங்குன்றூரில் குளிர் சுர நோயால் வாடிய மக்களின் துயரத்தை உணர்ந்து"அவ்வினைக் கிவ்வினை"என்ற பதிகத்தை பாடி அந்த நோயை நீக்கினார். இவ்வாறான நிகழ்வுகள் தமிழிசை உடன் கூடிய பக்தி பதிகங்கள் இறைவனை உருகச் செய்து அருளையும் அற்புதங்களையும் பெறச் செய்யும் ஆன்மீக சாதனமாக பக்தி நெறிக்கால சமூகத்தில் கருதப்பட்டதை பறைசாற்றுகின்றன.

முடிவுரை

பக்தி நெறிக்காலம் தமிழ்ச் சமூக வரலாற்றில் சமயம், பண்பாடு,சமூக அமைப்பு ஆகியவற்றில் மாற்றங்களை ஏற்படுத்திய ஒரு முக்கியமான காலகட்டமாகும். இம்மாற்றங்களில் தமிழிசை முக்கியமான ஊடகமாக விளங்கியமை இவ் ஆய்வின் மூலம் தெளிவாக வெளிப்பட்டுள்ளது. இறை வழிபாட்டை சடங்கு மையத்திலிருந்து

மனித உணர்ச்சி மையமாக மாற்றியதோடு சமய அனுபவத்தை பொதுமக்களின் அன்றாட வாழ்வோடு இணைத்தது.பக்தியானது சமூகத்தில் சாதி, குலம், பிறப்பு போன்ற புற அடையாளங்களை விமர்சித்து சமத்துவ சிந்தனையை வலுப்படுத்தியது. பதிகங்கள் பாடப்பட்டதன் மூலம் இறைவனின் அருள் வழிபட்டு நோய் நீக்கம், பஞ்ச நிவாரணம், உயிர் காப்பு போன்ற அற்புதங்கள் நிகழ்ந்ததாக நம்பப்பட்டமை தமிழிசை இறைவனை உருகச் செய்யும் ஆன்மீக சாதனமாக சமூகத்தில் வெளிப்பட பின்புலமாகியது. இவ்வாறு பக்தனரை காலத்தில் தமிழிசை சமூக ஒழுக்கம், கருணை, சமத்துவம், பண்பாடு போன்றவற்றை உருவாக்கிய ஒரு வலுவான சமூக சக்தியாக விளங்கியமை இவ்வாய்வின் ஊடாக உறுதியாக வெளிப்படுத்த முடிகின்றது.

உசாத்துணை நூல்கள்

1. அகளங்கன். *(1994)* பன்னிரு திருமுறை அறிமுகம். வவுவனியா: இந்து மாமன்றம்.
2. இராசமாணிக்கம், மா. *(1944)* பல்லவர் வரலாறு. சென்னை: சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம்.
3. இராசமாணிக்கனார், மா. *(1958)* சைவ சமய வளர்ச்சி. சென்னை: பூங்கொடி பதிப்பகம்.
4. கவிதா, சி. *(2018)* இலக்கியங்களில் காட்டும் சமயம். சான்லாக்ஸ் பன்னாட்டுத் தமிழியல் ஆய்விதழ்.
5. சண்முகதாஸ், அ. *(1982)* தமிழ்ப் பா வடிவங்கள். திருநெல்வேலி: யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்.
6. சப்பிரமணியம், த. *(1969)* பன்னிரு திருமுறை மலர். சித்தன்கேணி: திருமுறைக் கழகம்.
7. சுரேஷ், ர. *(2019)* ‘‘தமிழ்ச் சமயமரபில் பக்தி இயக்கத்தின் பண்பாட்டு இயங்கியல்",சர்வதேச தமிழ் ஆய்விதழ்.
8. சைவ திருமுறைத் திரட்டு *(2011)* யாழ்ப்பாணம் சிவ தொண்டன் சபை. தமிழ் ஆய்விதழ்.
9. தனபாண்டியன், ஆ.து. *(2018)*. தமிழிசைச் சிறப்பு மலர். சென்னை: அகரம் சங்கம்.
10. பாலசுப்பிரமணியன், சி. *(1959)* தமிழ் இலக்கிய வரலாறு. சென்னை: மணிவாசகர் பதிப்பகம்.
11. பிரகாஷ், கு. "பக்தி இலக்கியங்களில் தேவார இசை" பிஎச்.டி. ஆய்விதழ், அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம்.
12. பிரியா, கி. *(2021)* *ஆண்டாள் அருளிய நாச்சியார் திருமொழியின் இசைத் தன்மையும் பக்தி மார்க்கமும் – ஓர் ஆய்வு’ அரண் பன்னாட்டுத் தமிழாய்வு மின்னிதழ்.

13. ஜீவராஜா, த. (2009) "தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றுச் சாரம்" சாவகச்சேரி: குளோபல் பதிப்பகம்

மட்டக்களப்பில் சிந்துப் பாடலின் வளர்ச்சி

திருமதி. உமா சிறிசங்கர்
சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர்,
சுவாமி விபுலாநந்த அழகியல் கற்கைகள் நிறுவனம்
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்
இலங்கை
umas@esn.ac.lk

ஆய்வுக் கட்டுரை

தமிழிலே சங்க இலக்கியங்களுக்குப் பின்னர் காப்பியங்களும் அதனைத் தொடர்ந்து புராண இதிகாசங்களும் தோன்றிய, பின்பு பிரபந்தங்கள் உதயமாகின. பிரபந்தங்களைத் தொண்ணூற்றாறு வகைகளாகக் கொள்வது தமிழ் இலக்கண மரபாயினும் இத்தொகையுள் அடங்காத சிற்றிலக்கிய வகைகள் தமிழிலே காலந்தோறும் தோன்றி வளர்ந்து வந்திருக்கின்றன. கும்மி, சிந்து, ஆனந்தக் களிப்பு, ஒப்பாரி புலம்பல் என்பன இவ்வகையைச் சார்ந்தன. இவ்வகைச் சிற்றிலக்கியங்களுக்குரிய யாண்டுங் கூறப்பட்டிருப்பதாகத் தெரியவில்லை. இவை பொது மக்களால் பெரிதும் போற்றப்படுகின்றன. இவ்வகைப் பாடல்களின் கனிவிற் கற்றோரும் மற்றோரும் இனிமையும் தெளிவும் அடைகின்றனர்.

களிக்கண்ணி, கீர்த்தனம், தெம்மாங்கு போன்ற பிற்காலச் செய்யுள் வகையைச் சார்ந்ததாகவே சிந்து விளங்குகின்றது. இவ்வகை இசைப்பாக்கள் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டிற்கு முன்னர் இருக்கவில்லை என்பர். ஆனால் சிலப்பதிகார உரையாசிரியர் இதனை ஒன்பது வகை இசைப்பாக்களோடு கூறியிருக்கிறார். சுத்தம், சாலகம், தமிழென்றும் சாதையோசைகள் மூன்றினுடனும் கிரிகைகளுடனும் பொருந்தும் இசைப்பாக்களைப் பஞ்சமரபுடைய அறிவனார் ஒன்பது வகையாகப் பகுத்துக் காட்டியுள்ளார். இதனை,

'செப்பரிய சிந்து திரிபதி சீர்சர்வலை
தப்பொன்று மில்லாச் சமபாதம் - மெய்படியும்
செந்துறை வெண்டுறை தேவபாணி வண்ணமென்ப
பைந்தொடியா யின்னிசையின் பா"

எனக் கூறியிருப்பதால் அறியலாம். எனவே சிந்து என்பது திரிபதி, சர்வலை, சமபாத விருத்தம், செந்துறை, வெண்டுறை, பெருந்தேவபாணி, சிறுதேவபாணி, வண்ணம் என்னும் இவற்றோடு வரும் என்பது பெற்றாம்.

இவ்விசைப்பாக்களைச் சாகித்தியம் என்றும் வழங்குவர். இலக்கிய வழி வந்த திருப்பாக்கள் வரிப்பாடல்கள் ஆகியவற்றின் பின்னணியிலே நாட்டுப் பாடல்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு முகிழ்ந்தனவே இவ்விசைப்பாடல்களாகும். சிந்து என்ற சொற் பிரயோகம் யாப்பிலக்கணத்திலே 'குறைந்தது' என்ற பொருளில் வந்திருக்கின்றது.

அளவடியிற் குறைந்தது என்பது அதன் பொருள். சிந்தடியிற் குறைந்ததைக் குறளடி என்பர். யாப்பியலிற் சிந்தடி, சிந்தியல் வெண்பா என்ற பிரயோகங்கள் வந்திருப்பத்தைக் கொண்டு அதனை அறியலாம்.

சிந்து பாடுதல் என்பதை இசைப்பாடல் பாடுதல் எனக் கொள்ளலாம். வின்ஸ்லோ அகராதியும் ஐந்து உறுப்புள்ள இன்னிசைப்பாடலே சிந்து எனக் கூறியுள்ளது. இதற்கு எடுத்துக்காட்டாகச் சென்னிகுளம் அண்ணாமலை ரெட்டியார் பாடிய காவடிச்சிந்தினைக் கொள்ளலாம். இதனை 1902, 1904 ஆகிய ஆண்டுகளில் இருமுறை பதிப்பித்த கல்குளம் குப்புசாமி முதலியார் இந்நூலுக்கு எழுதிய முகவுரையில் கீழ்வருமாறு குறிப்பிட்டுள்ளார்.

'சிந்து என்பது இசைத்தமிழின் பாகுபாடுகளில் ஒன்று. அது ஐந்து உறுப்புக்களாலானதோர் யாப்பு விசேடம். அவ்வுறுப்புக்களாவன: பல்லவி, அனுபல்லவி, மூன்று கண்ணிகள் அடங்கிய சரணம். இப்பெயரை வகித்துப்பல்லவியும், அனுபல்லவியும் இன்றிச் சரணங்கட்குரிய கண்ணிகளை மாத்திரம் பெற்று நடைபெறுவன சிலவகைச் சிந்துகள். சிந்து என்பது கும்மி, குறும், வழிநடைப் பதம் என்பவற்றின் நடையையே பெரும்பான்மையும் தழுவிச் செல்லும்'

இவ்வகைச் சிந்து கீர்த்தனை என்று தற்காலத்தில் வழங்கி வருகின்றன. பெரும்பாலும் முச்சீர்களைப் பெற்றுச் சிந்தடிகளால் ஆனதால் அதைப்பழங்காலத்திற்கு சிந்து என வழங்கினர். பிறகு பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்பவற்றினையுடைய கீர்த்தனைகளைப் போலன்றி, அளவொத்து வரும் அடிகளையுடைய இசைப்பாடல்களைச் சிந்து என்றும் வழங்கி வந்தனர். சரணங்கள் அளவொத்து வரும் அடிகளைக் கொண்டன் சிந்தடியால் வரவேண்டும் என்ற நியதியற்றவை. ஒவ்வொரு சரணத்திலும் ஈரடிகள் வரும். ஆகவேதான் சரணங்கள் கண்ணிகள் எனப்பட்டன. எனவே சிந்து மெட்டில் பாடப்படும். ஈரடிக்கண்ணிகளான பாடல்களும் சிந்து என்ற பெயரைப் பெற்றன. இந்த வகையில் எண்ணெய்ச்சிந்து முதலிடத்தை வகித்து நிற்கின்றது. இதற்கு வழிகாட்டியாக அமைந்தது நொண்டிக்கோல் 7 எனக் கொள்ளலாம். இது போலவே காவடிச் சிந்து, வளையற்சிந்து 8 எட்டிகுடிவேலவர் பேரில் தங்கச்சிந்து, ஆத்திகுடிச்சிந்து, திருப்பேரூர் முருகன் சிந்து, மதனசுந்தரி ஓரடிச்சிந்து, கண்ணாடிச்சிந்து என்பனவும் சிந்துவகையைச் சார்ந்த இசைப்பாக்களே.

சிந்துப்பாடல்கள் நாட்டுப்பாடல்களையும் தெம்மாங்குப் பாடல்களையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு சிற்சில மாறுதல்களோடு கூடிய உருவங்களிலும் மெட்டுகளிலும் இயற்றப்பட்ட பாடல்களாகவே தோன்றுகின்றன. இராமநாடகம், நந்தன் சரித்திரம், பள்ளு, குற்றாலக்குறவஞ்சி, நொண்டிநாடகம், பதினெண்சித்தர் பாடல்கள் முதலிய நூல்களில் அநேக பாடல்கள் நாட்டுப்பாடல்களின் சாயலிலே இருப்பதைக் காணலாம். அண்ணாமலை ரெட்டியாரின் காவடிச்சிந்தின் அமைப்பைக் கவனித்தால் இதுவும் நாட்டுப்பாடல்களினின்றும் சற்றே மாறுபட்ட ஒருவகைப்புதுச்சிந்து என்றே சொல்லத் தோன்றுகின்றது. இன்று மலையாளத்தில் நாட்டுப்பாடல்களைப் பெரும் பாலும் காவடிச்சிந்து மெட்டிலே பாடுகிறார்கள். காவடிச்சிந்துகளையும் பெரும்பாலும் நாடோடி மெட்டுகளிலேயே கிராமத்தார் பாடுவார்களேயொழியச் சுத்தமான கர்நாடக ராகங்களிற் பாடுவதில்லை.

சிந்துப் பாடல்களின் தோற்றத்திற்கும் வளர்ச்சிக்கும் இதுவரை கூறப்பெற்றவைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஈழத்துச் சிந்துப் பாடல்களை நோக்கும்போது ஈழத்தின் வடபால் உள்ள சிந்துப் பாடல்களைப் பொதுவாகவும் மட்டக்களப்பில் தோன்றிய சிந்துப் பாடல்களை வளர்ச்சி ரீதியாக விரிவாகவும் நோக்கலாம்.

நடைவழிச்சிந்து:

இச்சிந்து வழிநடைச்சிந்து என்றும் வழங்கப்படுகின்றது. மன்னாரில் உள்ள உயிலங்குளத்துக்குத் தென் திசையில் அமைந்துள்ளது துவறங்கேணி என்னுர் ஊர். இவ்வூரின் வயல் சூழ்ந்த காட்டகத்தே நின்றுளங்குவது புனித அந்தோனியார் ஆலயமாகும். இப் புனித ஆலயத்துக்குத் தவறாது ஒவ்வொரு செவ்வாய்க்கிழமையும் பக்தர்கள் வந்து போவார்கள். இச்சேத்திரத்துக்கு முருங்கனில் இருந்து நேர்த்தி கொண்டு வருவதாகவே இந்நடை வழிச்சிந்து புனையப்பட்டுள்ளது. இச்சிந்துப்பாடல்களில் வீதி வழியே சென்று துவறையம்பதியை அடையும் வரையுள்ள இடங்களும், காட்சிகளும் சுவையான முறையில் எடுத்துக்கூறப்பட்டுள்ளன.

அந்தோனி யாரைத் துதிப்போம் வா - துவறங்கேணி
ஆலயத்துக்கே நடப்போம் வா
சந்தனி மடமயிலே தர்குயிலே நீருருதி
சந்திரப் பட்டாடைதனைத் தையலருமே உடுத்தி - அந்தோனி

வற்றாப்பளைக் கண்ணகி அம்மன் சிந்து:

ஈழத்திற் பிரபலமாயிருக்கும் அம்மன் சிந்து வற்றாப்பளைக் கண்ணகி அம்மன் சிந்து என்றே பெயர் பெற்றுள்ளது இவற்றிலே இன்று சில பாடல்களே வெளிவந்துள்ளன. வெளிவந்துள்ள சில பாடல்களின் அமைப்பினையும், போக்கினையும், நோக்கும் போது சிறந்ததொரு அம்மன்சிந்துப் பாடலாகவே இது திகழ்ந்திருக்க வேண்டும் எனத் தெரிகிறது. இச்சிந்துப் பாடலிலே கண்ணகி அம்மனின் அவதார நிகழ்ச்சிகள் மிகவும் அழகிய முறையிற் கூறப்பட்டுள்ளன. இது பல்லவியும், அனுபல்லவியும் இன்றிச் சரணங்களுக்குரிய கண்ணிகளால் அளவொத்து வரும் அடிகளையுடைய கீர்த்தனைகளைப் போல் அமைந்துள்ளது.

தெந்தெனா தென்னாத தெனாதெனா தென்னா
தென்னா தெனாதெந்த னாதெந்த னானா
அடவிக் கரைதனிற்பி விடுதிவிட வந்தாய்
அழகான மாட்டடையார் கண்ணிற் வெளிப்பட்டாய்
பட்சமுடன் எந்தனுக்குப் பசியதிக மென்றாய்
யாருப்பா என்மலையிற் பேனதிக மென்றாய்

இவ்வாறு இக்கண்ணகி அம்மன் சிந்து தொடர்ந்து செல்லுகின்றது. மட்டக்களப்பு மாநிலமெங்கும் படிக்கப்பட்டு வரும் வழக்குரை ஏடு "கண்ணகி வழக்குரை" எனப் பதிப்பிக்கப்பட்டு 1968ல் வெளிவந்துள்ளது. இக்காவியம் பெரும்

பாலும் அந்தாதித் தொடையால் அமைந்து அகவல், வெண்பா, தாழிசை என்பன கலந்ததொரு விருத்தக் காப்பியமாக விளங்கி வருகின்றது. இந்நூலில் உள்ள சந்தவிருத்தப் பாக்கள் யாவும் 'சிந்து' என்னும் தலைப்பிற் பதிப்பிக்கப்பட்டுள்ளது.

எண்ணெய்ச்சிந்து:

இச்சிந்துப் பாடல்கள் ஈழத்தின் பலபாகங்களிலும் படிக்கப்பட்டு வந்திருக்கின்றன. இப்பாடலின் head எண்ணெய் என்றும், இது சிந்து வகையில் அமைக்கப்பட்டபடியால் எண்ணெய்ச் சிந்து என்றும் பெயர் பெற்றுத் தொன்றுதொட்டு வழங்கப்பட்டு வருகின்றது. இதன்மூலம் பழங்கால ஆரம்பக்கல்வி நிலையும், பெற்றோர் ஆசிரியர் மாணவர் தொடர்புகளையும், பெற்றோர் அக்காலக்கல்வி வளர்ச்சிக்கு எவ்வாறு பொருளுதவி அளித்தனர் என்பதையும் அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது... இது அளவொத்த சரணங்களைப் போல ஈரடிக்கண்ணிகளால் அமைந்த சிந்துப் பாடலாகவே காணப்படுகின்றது. அம்மானை உருவத்தில் அமைந்ததும் புகழேந்திப்புலவர் பாடியதுமான கோவலன்கதை, வாலிமோட்சம், ஏணியேற்றம், பவளக்கொடிமாலை போன்றவற்றிற்கும் இந்த எண்ணெய்ச்சிந்துக்கும் நடையில் வித்தியாசம் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. பேச்சு வழக்குச் சொற்களை அதிகமாகக் கலந்த நடையிலே இது அமைந்துள்ளது. உதாரணமாக:

'அரிசிபணஞ் சீலை அடைவுடனே தான்வாங்க
பரிசியுடன் நீர்வாழும் பதிக்குவந்தோம் மாதாவே
வாசிக்குத இந்தக் கடன் வைத்திருக்க லாகாதோ
ஓதுவித்த காசில் ஒரு காசி சிக்கின்றாய்
பாதிவித்தை தானும் பலியாது மாதாவே
ஏட்டுச் செலவுதனை இல்லையென்ற பிள்ளைகள்தான் 24

ஏன் இவ்வாறு எளிய நடையிலே தொடர்ந்து செல்வதை நோக்கலாம். இதன் மூலம் முன்பு எம்மிடையே இருந்து வந்த பழங்காலக் கல்வி முறையினையும், கலாசார ஒழுங்கு முறையினையும் கண்டு தெளியலாம். இச்சிந்து எல்லா மாணாக்கராலும் படித்துப் பயன் பெற வேண்டியதொன்றாகவே காணப்படுகின்றது.

மாரியம்மன் சிந்து:

மட்டக்களப்பைச் சேர்ந்த சைவசித்தாந்தபண்டிதர் விசுவநாதன் நடராஜா ஸ்ரீ முத்துமாரியம்மன் வரலாறு என்னும் நூலை 1969ல் வெளியிட்டுள்ளார். இந்நூலிலே மாரியம்மன்சிந்து பதிப்பிக்கப்பட்டுள்ளது. இச்சிந்தினை மாரியம்மன் உற்பத்தி என்னும் தலைப்பிலே பழைய ஏட்டுப்பிரதிகளில் இருந்து எடுத்து மட்டக்களப்பு ஆரையம்பதி விவேகானந்த முதலியாரும் பதிப்பித்து வெளியிட்டுள்ளார். 25 மாரியம்மன்சிந்து என்னும் இச்சிந்து மாரியம்மன் வரலாறு கூறுவதாகவே அமைந்து காணப்படுகின்றது. சிவ காமியம்மை சிவனை நோக்கிப்போற் கடுந்தவம் புரிந்ததும், சிவபிரான் காட்சி கொடுத்ததும் எறிந்து விளையாட அவளுக்கு முத்துக்களைக் கொடுத்ததும் முதலான மாரியம்மன் வரலாறுகள் இதிலே அடங்கியுள்ளன. இதன் இடையே

விருத்தப்பாடல்களும் கப்பற்பாட்டும் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன.

'பூலோக இலக்குமியின் பூபாரம் தீர்க்கவென்று
பூவை கும்பக் தினின்று தாவியிங்கே
சாலோக இரட்சகரை சாயுச்சி காரணரை
சாஷ்டாங்கமாக நமஸ் காரம் பண்ணவே
பாலாழி நஞ்சையுண்ட பண்ணுவதி மகிழ்ந்து
பார்வதிக்கு முத்துவரம் தானருளியே ... 26

என்னுஞ் சில அடிகளை இம்மாரியம்மன் சிந்துப் பாடலுக்கு உதாரணமாகக் கொள்ளலாம்.

உடுக்க hisச்சிந்து / உடுக்கச்சிந்து:

இச்சிந்து ஊர்சுற்றுக் காவியம் என்றும் அழைக்கப்படும். கண்ணகி அம்மன் சடங்கு காலங்களிலே தாளத்தோடு அடிக்கப்படுவதான உடுக்கு என்னும் வாத்தியத்தோடு இச்சிந்து படிக்கப்படுவதால் உடுக்குச்சிந்து என்ற பெயரை இது பெற்றிருக்க வேண்டும். 73 விருத்தங்களைக் கொண்ட இச்சிந்துப் பாடல் மட்டக்களப்புத் தமிழகமெங்கும் வழக்கில இருந்து வரும் கண்ணகி வழக்குரை ஏடுகள் எல்லாவற்றிலும் காணப்படுகின்றது. 27 அத்துடன் மட்டக்களப்பு மாவட்டத்திலே கண்ணகி கோயில்கள் வரிசை பெற அமைந்துள்ள ஊர்ப்பெயர்களையும் அங்கு வீற்றிருக்கும் கண்ணகி அம்மனின் சிறப்புகளையும் அழகிய முறையிற் போற்றி நிற்கும். அத்தோடு அங்கணாமீக்கடவை, கண்டி, கதிர்காமம் போன்ற மட்டக்களப்பைச் சாராத ஊர்களையும் அங்கு வீற்றிருக்கும் பத்தினியையும் போற்றிச் செல்லும். இவ்வாறு ஊர்கள் தோறும் வரிசை பெற வீற்றிருக்கும் கண்ணகியைப் போற்றிச் செல்வதால் இது ஊர்சுற்றுக் காவியம் என்ற பெயரையும் பெற்றிருக்க வேண்டும்.

கணபதி, சரஸ்வதி, கண்ணன், செந்தூர் முருகன், சிதம்பரசபாநாயகர், கொக்கட்டிச்சோலை தான்தோன்றீஸ்வரர் ஆகிய இந்துக்கடவுள்களையும் பல பாடல்களில் வாழ்த்திக் கொண்டு இந்த உடுக்குச்சிந்து ஆரம்பித்தபோதும் கண்ணகி தேவிக்கும் காப்புச் சொல்லி ஆரம்பிக்கின்றது.

தாந்தாமலை அற்புதச் சிந்து:

கொக்கட்டிச்சோலையைப் பிறப்பிடமாகக் கொண்ட வைமுத்து கணபதிப்பிள்ளை என்பவர் தாந்தாமலையில் எழுந்தருளியுள்ள முருகையன் மீது இயற்றிய சிந்துப் பாடல்களே இவை. இச்சிந்து பத்துப்பாடல்களைக் கொண்டு அமைந்துள்ளன தாந்தாமலை அற்புதக் கும்மியும் இவராலே இயற்றப்பெற்றிருக்கிறது 32 இச்சிந்துப் பாடல்கள் பத்தும் வளையற்சிந்துப் பாடல் மெட்டிலே பாடப்பெற்றிருப்பதோடு தாந்தாமலை முருகையன் பெருமையும் புகழும் இப்பாடல்கள் மூலம் போற்றப்பட்டிருப்பதும் அறிந்து போற்றத்தக்கது.

சிவபெருமான்மீது பாடிய சிந்து:

போரவாதிவை தீவைச் சேர்ந்த வேலாப்போடி இச்சிந்துப் பாடலை இயற்றி வெளியிட்டுள்ளார். ஒவ்வொன்றும் கண்ணிகளால் ஆக்கப்பெற்று 96 ஈரடிக் கண்ணிகளைக் கொண்டு இது அமைந்துள்ளது. 34 இதிலே நூலாசிரியரின் வறுமை நோயும் அதனைத் தீர்க்க வேண்டிய வேண்டுதலும் கூறப்பெற்றிருப்பதோடு இப்பொய்யா வாழ்க்கையின் நிலையாமையும் வற்புறுத்திக் கூறப்பட்டுள்ளது.

மட்டக்களப்பிலே வெளிவந்திருக்கும் சிந்துப் பாடல்களை நோக்கும்போது பெரும்பாலான பாடல்கள் சமயம் சார்ந்தனவாகவே காணப்படுகின்றன. ஈழத்தின் ஏனைய பகுதிகளில் உள்ளதைப் போலச் சமயம் சாராத சிந்துப் பாடல்கள் மிகக் குறைவாகவே இங்கு எழுந்துள்ளன. சேனைகுடியிருப்பைச் சேர்ந்த நா. விநாயமூர்த்தி கவிகாலச் சிந்து பாடியிருந்தாலும் அது இன்னும் அச்சேறவில்லை. 36 மட்டக்களப்புப் பிரதேசங்களில் வாழ்ந்து அதன் இயற்கை வளத்திலே ஈடுபட்டு அந்த ஈடுபாட்டினார் கவிதை மழை பொழிந்த பலர் கும்மி, தாலாட்டு, அம்மானை தோத்திரம், காவியம், பேரன்பப்பற்று முதலானவற்றை நினைத்தவுடன் அழகிய வண்ணங்களுடனும், நல்ல இராக தாளங்களுடனும் பாடி முடிக்கும் வல்லமை பெற்றவர்களாகவும் விளங்கி வந்துள்ளனர். எனவேதான் மட்டக்களப்பின் முதியோர்களால் பாடப்பட்ட வசந்தன்கவிகளிலும், நாட்டுப் பாடல்களிலும் சிந்து வண்ணம் செறிந்த பல பாடல்கள் நுழைந்து கொண்டன.

மட்டக்களப்பு வசந்தன் பாடலிலும் சிந்து பற்றிய குறிப்புக்கள் வந்திருப்பதால் ஊஞ்சற் பாடல்களும், வசந்தன் பாடல்களும் சிந்து வண்ணத்திலே அழகிய இராக தாளங்களிற் படிக்கப்பட்டு வந்திருக்கின்றன என்பதை அறிய முடிகிறது. எனவே சிந்துப் பாடல்களைப் பொதுவாக இசைப்பாக்கள் என்பது முற்றிலும் பொருத்தமுடையதாகும். சிங்கள மொழியில் உள்ள இன்னிசைப் பாக்களும் 'சிந்துவ' என்று அழைக்கப்பட்டு வருவது இதனை அரண் செய்வதாக அமையும்.

உசாத்துணை நூற்பட்டியல்

1. கலைக்களஞ்சியம்; தொகுதி-3 காவடிச்சிந்து பக்கம்.611, தமிழ வளர்ச்சிப் கழகம் சென்னை, 1956

2. கைலாசபதி க, ஒப்பியல் இலக்கியம், பக். 251, மாருதி அச்சகம், சென்னை . 1969

3. வித்தியாசானந்தன் சு. (பதிப்பாசிரியர்) மன்னார் நாட்டுப் பாடல்கள் பக். 38-40 ரோயல் அச்சகம், கண்டி 1964

4. எண்ணெய்ச் சிந்து, வாய்மொழி இலக்கியம், பக்.21-30, சைவப்பிரகாச அச்சகம், யாழ்ப்பாணம், 1961

5. கந்தையா வி.சீ..(பதிப்பாசிரியர்) கண்ணகி அம்மன் குளுத்திப்பாடல், இளங்கோ அச்சகம், மட்டக்களப்பு, 1958

6. நடராசா எவ் எக்ஸ். சி .(பதிப்பாசிரியர்) ஈழத்து நாடோடிப்பாடல்கள் பக். 88, ஆசிர்வாதம் அச்சகம், யாழ்ப்பாணம். 1962

7. சதாசிவையர், தி (தொகுப்பாசிரியர்) மட்டக்களப்பு வசந்தன் கவித்திரட்டு, திருமகள் அச்சகம், சுன்னாக்கம், *1940*

முனைவர். நா. கிரீஷ்குமார்,
உதவிப் பேராசிரியர்,
இசைத் துறை,
அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம்.
அண்ணாமலை நகர்.

"வள்ளலார் பாடல்களில் இசை"

முன்னுரை:

இறையுணர்வில் மூழ்கி மனித வாழ்வை நன்கு சிந்தித்து சமரச சன்மார்க்க நெறியை திரு அருட்பா மூலம் உலகிற்கு அளித்தவர் வள்ளலார். அவர் இசை உணர்வு மிக்கவர் என்பதை அவருடைய பாடல்கள் மூலம் நன்கு அறிய முடிகிறது. உள்ளம் நிறைந்த உன்னத உணர்வுகளை அள்ளக் குறையாத அமுதமாய் இனிய இசைப் பாடல்கள் வாயிலாக உலகிற்கு வழங்கியுள்ளார். அவர் சிந்தையில் ஊறிய அருளுணர்வை இசை கலந்த பாடல்கள் மூலமாக மழையாகப் பொழிந்து கேட்டவரையும், படிப்பவரையும் உணர்ச்சிப் பிழம்புகளாக்கி உன்னதமாகச் சிந்திக்க வைத்தவர். அதில் அமைந்துள்ள இசை நயத்தை இக்கட்டுரையில் காண்போம்.

பொது அமைப்பில் இசை :

இசையானது அனைவரையும் கவரும் தன்மையுடையது என்பதை நன்கு உணர்ந்த வள்ளலார் அவருடைய பாடல்கள் பெரும்பானவற்றை இசையோடே பல்வகை அமைப்புகளில் நிறைவாகத் தந்துள்ளார். பரஞ்சோதிமுனிவர் திருவிளையாடற் புராணத்தில் கூறியுள்ள செய்யுளோசை, இசை ஓசை வழாமல் (திருவிளை, விறகுவிற்ற, 32) என்ற வாக்கின் படி பாடல்களை வடிவமைத்துள்ளார். ஆகவே இவற்றைப் பாடுவோருக்கும், பாடக்கேட்போருக்கும் இசை இன்பத்தை கொடுத்து வருகின்றது என்றால் மிகை ஆகாது. இவர் இயற்றியவை ஆறாயிரத்திற்கும் மேற்பட்ட பாடல்கள். இவற்றை ஆறு திருமுறைகளாகப் பகுத்துள்ளனர். வெண்பா, அகவல், விருத்தவகைகள், கட்டளை கலித்துறை, வஞ்சித்துறை, கண்ணி வகைகள் முதலிய சங்ககால இசைப்பாடல் வகைகளில் செய்யுட்களை இயற்றியுள்ளார்.

கீர்த்தனைகள்

இராமலிங்க அடிகளின் (1823 - 1874) காலத்தால் முற்பட்டவர்களாகிய சீர்காழி முத்துத்தாண்டவர் (1525 - 1625), அருணாசலக்கவிராயர் (1711 - 1779), மாரிமுத்தாப்பிள்ளை (1712 - 1787) மற்றும் இவர்கட்கு முந்தி 15, 16 –

ஆம் நூற்றாண்டுகளில் வாழ்ந்த அருணகிரிநாதரும் பாடிய இசை இலக்கண மரபிலேயே வள்ளலார் தம்முடையபாடல்கள் சிலவற்றை அமைத்துள்ளார் என்பதற்குச் சான்றாக,

பல்லவி

அரு மருந்தொரு தனி மருந்திது
அம்பதலத்தே கண்டேனே (அரு)

அனுபல்லவி

திரு மருந்துடன் பாடும் மருந்து
தில்லை அம்பலத்தாடும் மருந்து
இரு வினைகள் அறுக்கும் மருந்து
ஏழை அடியார்க்கு இரங்கும் மருந்து (முத்துத்தாண்டவர்)

இதனைப் போன்றே வள்ளலாரும் இறைவனை மருந்தாக உவமையிட்டு இரு பாடல்கள் பாடியுள்ளார்.

பல்லவி

நல்ல மருந்திம் மருந்து - சுகம்
நல்கும் வைத்திய நாத மருந்து

அனுபல்லவி

அருள் வடிவான மருந்து - நம்முள்
அற்புதமாக அமர்ந்த மருந்து
இருளற ஓங்கு மருந்து - அன்பர்க்கு
இன்புருவாக இருந்த மருந்து

இப்பாடலில் 29 சரணங்கள் உள்ளன. இதனை ஒட்டி அமைந்த மற்றொரு பாடல்

பல்லவி

ஞான மருந்திம் மருந்து - சுகம்
நல்கிய சிற்சபாநாத மருந்து

சரணம்

அருட் பெருஞ்சோதி மருந்து - என்னைக்
ஐந்தொழில் செய்தற்கு அளித்த மருந்து
பொருட் பெரும் போக மருந்து - என்னைப்
புறத்தும் அகத்தும் புணர்ந்த மருந்து (ஞான)

இதைப்போலவே, மேலும் முத்துத்தாண்டவரின் கீர்த்தனையாகிய

தெண்டனிட்டேனென்று சொல்லடி - சுவாமிக்கு நான்
தெண்டனிட்டேனென்று சொல்லடி

இப்பல்லவியை மட்டும் வள்ளலார் அப்படியே எடுத்து அமைத்து பாடிய மரபினையும் மாட்சியினையும் அறியச் செய்கின்றார் கீழ்வரும்பாடல் மூலமாக,

இராகம் : தோடி
தாளம் :ஆதி

பல்லவி

தெண்டனிட்டேனென்று சொல்லடி - சுவாமிக்குநான்
தெண்டனிட்டேனென்று சொல்லடி

அனுபல்லவி

தண்டலை விளங்குந் தில்லைத் தலத்தில் பொன்னம்பலத்தே
கண்டவர் மயங்க வேடம் கட்டியாடு கின்றவர்க்கு,

இவ்வாறு கீர்த்தனை வடிவங்களில் வள்ளலார் பாடல்கள் மேலும் பல காணப்படுகின்றன.

நாமாவளிகள் :

இத் தலைப்பின்கீழ் பலவிதமான பாடல்களை வள்ளலார் பாடியுள்ளார். இவை குழுவாக இலகுவாக இசைக்கும் அமைப்பில் அமைத்துள்ளார். உதாரணமாக,

"சிவ சிவ கஜமுக கணநாதா
சிவ கண வந்தித குண நீதா"

இசைச் சிறப்பிற்காக ஈற்றில் ஒருவல்லின நெட்டெழுத்தைத் தனியாக்கிப் பொருள் தருமாறு வைத்திருப்பதைக் காணலாம். ஒரே ஒலி அமைப்புடைய சொற்கள் அடுத்து அடுத்து வரும்போது எத்தகைய உணர்ச்சிப்பாடு நிகழும் என்பதைக் கருத்தில் கொண்டு பாடியுள்ளார். அவ்வாறான இன்னொரு பாடலை இங்கு பார்ப்போம்,

அருட்பிரகாசம் பரப்பிரகாசம்
அகப்பிரகாசம்சிவப்பிரகாசம்
நடப்பிரகாசம்தவப்பிரகாசம்
நவப்பிரகாசம்சிவப்பிரகாசம்

இவ்வாறு ஒலித் தொடர்புடைய சொற்களைக் கொண்டு இராக தாளங்களுக்கு ஏற்ப இசைப்பாடல்களைப் பாடியுள்ளார்.

சந்தம் :

அருணகிரிநாதரைப் போன்று சில பாடல்களில் பாடல்களின் முன்பு அவை எவ்வாறு பாட வேண்டும் என்னும் அமைப்பில் சந்தங்களை குறிப்பிட்டுள்ளார் அடிகளார். உதாரணமாக,

"பலத்திற்றன்னம்பலத்திற் பொன்னம்
பலத்திற்றுன்னு நலத்தனே
பலத்திற் பன்னும் பலத்திற்றுன்னும்
பரத்தின் மன்னுங் குலத்தனே"

இப்பாடல் தோடி இராகத்தில் ரூபகதாளமிட்டுப் பாட வேண்டும் என்ற குறிப்புடன் தரப் பெற்றுள்ளது.

இதை எப்படிப் பாட வேண்டும் என்பதைக் காட்ட மெட்டு (சந்தம்) அமைத்தும் தருகின்றார்,

தனத்ததன்னதனத்ததன்ன
தனத்ததன்னதனத்தனா

கும்மி :

வள்ளலார் தன்னுடைய பக்தியிசைப் பாடல்களில் ஆடற், பாடல்கள் என்ற ஒரு பகுதியை அமைத்துள்ளார். அதில் நாட்டுப் புறப்பாடல் அமைப்பான கும்மிப் பாடலையும் இணைத்துச் சுவைததும் சிலப் பாடல்களையும் படைத்துள்ளார். அவற்றுள் சண்முகர் கும்மிப்பாடலைப் பார்க்கலாம்,

"குறவர் குடிசை நுழைந்தாண்டி - அந்தக்
கோமாட்டி யெச்சில் விழைந்தாண்டி
துறவர் வணங்கும் புகழாண்டி - அவன்
தோற்றத்தைப் பாடியடியுங்கடி.

இதன் மூலம் எளிமையான மெட்டுக்களுடன் பொதுமக்களுக்கு இறைக்கருத்துக்களை இனிதாக ஊட்டவேண்டும் என்று அவர் விரும்பியுள்ளார் என்று தெரிகிறது.

சித்திரவண்ணப்பாடல்

சித்திரவண்ணம் என்பது நெடில் எழுத்தும் குறில் எழுத்துமாக இணைந்து வரும் சந்தவிசைப் பாடல் (தொல்.பொருள்.523)

ஆயவாய நேய ஞாய மாய ஞாய வாதியே
தூய வாய காய தேய தோய மேய சோதியே
ஆதவாத வேத கீதவாத வாதவா தியே
சூதவாத பாதநாத சூத ஜாத சோதியே

என்னும் திருஅருட்பா நல்லதோர் எடுத்துக்காட்டாகும். இப்பாடல் ரூபகதாளத்தில் அல்லது திச்ரஏகத்தில் பாடுதற்கு உரியது.

முடிவுரை:

இசைப் புலமை மிக்க வள்ளலார் அதனை இறைப் பற்றுவளர்க்க பயன்படுத்துகிறார். இனியதைக் கொண்டு இனியதற் கினியதை பெறவேண்டும் என்பது வள்ளலாரின் கொள்கை. பண்கள் என்னும் தலைப்பில் மூன்று பாடல்களும், கீர்த்தனங்கள் என்னும் தலைப்பில் எட்டு பாடல்களும், அனுபந்தமாக பத்து பாடல்களும் குறிப்பிட்டுள்ளார். வள்ளலார் நல்ல இசையமைப்புகளாக பல பாடல்களைப் தமிழிசைக்கு வழங்கி பெருமை சேர்த்துள்ளார் என்றால் மிகையாகாது.

துணை நூற்கள் :

1. இராமலிங்க அடிகளார். திருவருட்பா (ஆறு திருமுறைகள்). சமரச சுத்த சன்மார்க்க சத்திய சங்கம், வடலூர்.
2. ஊரன் அடிகள். இராமலிங்க அடிகள் (வள்ளலார்) வாழ்க்கை வரலாறு. சென்னை: வள்ளலார் தொடர்பான ஆய்வு நூல்.
3. மா. வைத்தியலிங்கம். தமிழிசை வரலாறு. சென்னை: தமிழ் இசை ஆய்வு நூல்.
4. வீ. ப. .கா. சுந்தரம். தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம். பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம், திருச்சிராப்பள்ளி.
5. டாக்டர். ஏ. என். பெருமாள் ”தமிழர் இசை”
International Institute Of Tamil Studies,
Chennai, Pub : 1984.

.

தமிழிசையின் எதிர்காலம்: டிஜிட்டல் யுகத்தில் தமிழிசையின் பரிணாமம்: சவால்களும் வாய்ப்புகளும்

ஆய்வாளர்:முனுசாமி நிதர்ஷினி

தமிழ் சிறப்புக்கலை,நான்காம் வருடம்
தமிழ்த்துறை,யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்
மின்னஞ்சல்:munusamynidarshini10@gmail.com

ஆய்வுச்சுருக்கம்

இவ்வாய்வு, தொன்மையும் தனித்துவமும் வாய்ந்த தமிழிசையின் தற்கால நிலைப்பாட்டையும், எதிர்கால வளர்ச்சிப் பாதையையும் சமூகவியல் மற்றும் இசைக்கோட்பாட்டு ரீதியாக ஆராய்கிறது. பண்ணிசை மரபிலிருந்து திரையிசை மற்றும் உலகளாவிய சுயாதீன இசை வரை தமிழிசை கடந்து வந்த பாதையை இவ்வாய்வு சுருக்கமாக விவரிக்கிறது. செயற்கை நுண்ணறிவு (AI), இசைத் தொழில்நுட்பம் மற்றும் உலகமயமாக்கல் ஆகியவை தமிழிசையின் எதிர்காலத்தை எவ்வாறு வடிவமைக்கின்றன என்பது மையப்பொருள். தரமான ஆவணமாக்கல், முறையான கல்விமுறை, மற்றும் கலைஞர்களுக்கான பொருளாதாரச் சுதந்திரம் ஆகிய மூன்றும் தமிழிசையின் நீடித்த எதிர்காலத்திற்கு இன்றியமையாதவை என இவ்வாய்வு நிறுவுகிறது.

திறவுச்சொற்கள்: தமிழிசை, பண்ணிசை, சுயாதீன இசை, டிஜிட்டல் ஆவணமாக்கல், உலகமயமாக்கல், தொழில்நுட்பப் பரிணாமம்.

முன்னுரை

தமிழரின் பண்பாட்டு அடையாளங்களில் இசையே முதன்மையானது. தொல்காப்பியம் மற்றும் சங்க இலக்கியங்கள் தொடங்கி, பிற்காலக் காப்பியங்கள் வரை இசை குறித்த விரிவான பதிவுகள் உள்ளன. "பண்" என்பது வெறும் இசையல்ல; அது ஒரு சமூகத்தின் கூட்டு உணர்வு. இன்று தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியால் உலகம் ஒரு கிராமமாகச் சுருங்கியுள்ள சூழலில், தமிழிசை உலக இசையின் அங்கமாக மாறிவருவதை நாம் கவனிக்க வேண்டும். இக்கட்டுரை தமிழிசையின் எதிர்காலத்தை மூன்று முக்கியக் கோணங்களில் விரிவாக ஆராய்கிறது.

பண்ணிசையின் மறுமலர்ச்சி மற்றும் டிஜிட்டல் ஆவணமாக்கல்

தமிழிசையின் எதிர்காலம் அதன் வேர்களான 'பண்'களில் தான் உள்ளது. இன்று அழிந்துவரும் ஓதுவார் மரபு மற்றும் தேவாரப் பண்ணிசைகளை மீட்டெடுப்பது காலத்தின் கட்டாயம்.

செயற்கை நுண்ணறிவின் பங்கு: அழிந்துபோன அல்லது மறைந்துவரும் ராகங்களையும், நுணுக்கமான ஸ்வரப் பிரயோகங்களையும் நவீன மென்பொருள் மூலம் பகுப்பாய்வு செய்து, அவற்றை டிஜிட்டல் வடிவில் நிரந்தரமாகச் சேமிக்க முடியும்.

- கல்வித் தளத்தில் மாற்றம்: கர்நாடக இசை, மேலைநாட்டு இசை ஆகியவற்றுக்கு இணையாக, பண்ணிசைக்கான முறையான கல்வி அமைப்புகள் உருவாக வேண்டும். இது தமிழிசையை ஆய்வுக் களத்திற்கு கொண்டு வரும்.

சுயாதீன இசை மற்றும் பொருளாதார வலுவூட்டல்

திரைப்படங்களின் பின்னணியில் மட்டுமே இயங்கிக்கொண்டிருந்த தமிழிசை, தற்போது சுயாதீனப் பாதையை நோக்கி நகர்கிறது.

- புதிய ஊடகங்கள்: ஸ்பாட்டிஃபை (Spotify), யூடியூப் போன்ற தளங்கள் திரைப்படங்கள் சாராத இசைக் கலைஞர்களுக்குக் களம் அமைத்துக் கொடுத்துள்ளன. இண்டிபெண்டன்ட் மியூசிக் மூலம் கலைஞர்கள் நேரடியாகப் ரசிகர்களைச் சென்றடையும் வாய்ப்பு அதிகரித்துள்ளது.
- உலகளாவிய சந்தை: தமிழ் ராப், நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் மற்றும் ஃபியூஷன் இசை (Fusion Music) உலக இசை அரங்கில் அங்கீகாரம் பெற்று வருகின்றன. இது தமிழிசையை உலகளாவிய பொருளாதாரச் சந்தையில் ஒரு போட்டியாளராக மாற்றுகிறது.

தொழில்நுட்பமும் கலாச்சார அடையாளமும்

எதிர்காலத்தில் இசை என்பது வெறும் ஒலிப்பதிவாக இருக்காது; அது ஒரு அனுபவமாக மாறும்.

- ஏ.ஆர் (AR) மற்றும் வி.ஆர் (VR): மெய்நிகர் தொழில்நுட்பம் மூலம், ஆயிரக்கணக்கான ஆண்டுகளுக்கு முன்பு இசைக்கப்பட்ட இசையை, ஒரு ரசிகர் தனது வீட்டிலிருந்தே அனுபவிக்கும் வசதிகள் உருவாகலாம்.
- கலப்பு கலாச்சாரம்: தமிழிசையின் எதிர்காலம் 'தூய்மைவாதத்தில்' இல்லை, மாறாக 'கலப்பு கலாச்சாரத்தில்' உள்ளது. பாரதிய இசைக் கருவிகளுடன் மின்னணு இசைக் கருவிகளை இணைப்பதன் மூலம் தமிழிசைக்கு ஒரு புதிய 'ஒலி அடையாளம்' கிடைக்கும்.

சவால்கள்

இவ்வளவு வாய்ப்புகள் இருந்தாலும், சில சவால்கள் தமிழிசையின் எதிர்காலத்தைக் கேள்விக்குள்ளாக்குகின்றன:

1.வணிகமயமாதல் தமிழிசையின் தனித்துவத்தையும் அதன் பாரம்பரிய ஆன்மாவையும் சிதைத்து, அதன் எதிர்காலத்தைக் கேள்விக்குறியாக்கியுள்ளது.

இன்றைய நுகர்வோர் கலாச்சாரத்தில், கலை என்பது வெறும் வியாபாரப் பொருளாக மாற்றப்பட்டு வருவதால் தமிழிசை சந்திக்கும் முக்கிய சவால்கள் பின்வருமாறு:

வடிவ சிதைவும் மேலோட்டமான தன்மையும்

வரிகளின் தரம் குறைதல்: வணிக நோக்கம் கொண்ட பாடல்களில் ஆழமான தமிழ் இலக்கிய வரிகளுக்குப் பதிலாக, தற்காலிகப் புகழுக்காகவும் ‘டிரெண்டிங்’ ஆவதற்காகவும் மேலோட்டமான, அர்த்தமற்ற வரிகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.
இசை வடிவக் கலப்பு: தமிழிசைக்கே உரிய பிரத்யேக ராகங்களும், தாள அமைப்புகளும் (எ.கா. நாட்டுப்புற மற்றும் கர்நாடக இசை வடிவங்கள்) மேற்கத்திய இசையோடு அளவுக்கு அதிகமாகக் கலக்கப்பட்டு, தங்களின் சுய அடையாளத்தை இழந்து வருகின்றன.

தொழில்நுட்ப ஆதிக்கம்

செயற்கைத்தனம்: ‘ஆட்டோ-டியூன்’ (Auto-tune) மற்றும் AI தொழில்நுட்பங்களின் வரவால், பாடகர்களின் உண்மையான குரல்வளமும், உணர்வுப்பூர்வமான பாடும் திறனும் பின்னுக்குத் தள்ளப்படுகின்றன.
உணர்ச்சி வறட்சி: வணிக ரீதியாக விரைவாகப் பாடல்களை தயாரிக்கும் நோக்கில், இசையின் ஆன்மாவாகக் கருதப்படும் ‘பாவம்’ (உணர்ச்சி) குறைந்து, இயந்திரத்தனமான ஒலிகள் ஆதிக்கம் செலுத்துகின்றன.

சுயாதீன கலைஞர்களின் புறக்கணிப்பு

முதலீட்டுப் பற்றாக்குறை: பெரிய தயாரிப்பு நிறுவனங்கள் மற்றும் சினிமாத் துறையின் வணிக ஆதிக்கத்தால், தூய தமிழிசையையும், பாரம்பரிய நாட்டுப்புறக் கலைகளையும் வளர்க்க முயலும் சுயாதீனக் கலைஞர்களுக்குப் போதிய மேடைகளும் வருமானமும் கிடைப்பதில்லை.
அல்காரிதம் அரசியல்: சமூக ஊடகங்களும் இசை செயலிகளும் அதிகப் பணம் ஈட்டித் தரும் வணிகப் பாடல்களையே மக்களிடம் கொண்டு சேர்க்கின்றன. இதனால் உண்மையான கலை வடிவம் மக்களிடமிருந்து மறைந்து போகிறது.

- கலாச்சார நுகர்வுப் பண்பாடுதற்காலிக ரசனை: இன்றைய தலைமுறையினருக்கு இசை என்பது ஒரு முறை கேட்டுவிட்டு தூக்கி எறியும் பொருளாக மாறிவிட்டது. இதனால், தலைமுறைகளைக் கடந்து நிற்க வேண்டிய தமிழிசைப் பாடல்களின் ஆயுட்காலம் சில வாரங்களாகச் சுருங்கிவிட்டது.

2.வணிகமயமாதல் என்பது தமிழிசையை உலகளவில் கொண்டு சேர்க்க உதவினாலும், அதன் அடையாளத்தையும் தூய்மையையும் அழித்துவிடக் கூடாது. கலை இலாப நோக்கத்தைத் தாண்டி, கலாச்சாரத்தின் அடையாளமாகப் பேணப்படும் போதுதான் தமிழிசையின் எதிர்காலம் பாதுகாப்பாக இருக்கும்.

தமிழிசை எதிர்கொள்ளும் முக்கிய சவால்கள்

தமிழிசையின் தனித்துவமான இயல்பிற்கும், தற்போதைய சட்டத்திற்கும் இடையிலான மோதலைப் பின்வரும் காரணிகள் விளக்குகின்றன:

- பாரம்பரியம் மற்றும் தனிநபர் உரிமை: தமிழிசை என்பது தலைமுறை தலைமுறையாக வாய்மொழியாகக் கடத்தப்பட்டு வந்தது. இதில் குறிப்பிட்ட ஒரு நபரை 'படைப்பாளி' என்று வரையறுப்பது கடினம். ஆனால், இன்றைய காப்புரிமை சட்டங்கள் ஒரு தனிநபரையோ அல்லது ஒரு நிறுவனத்தையோ படைப்பாளியாகக் கோருவதைக் கட்டாயப்படுத்துகின்றன. இது கூட்டுப்படைப்புகளின் உரிமையைச் சிதைக்கிறது.
- டிஜிட்டல் திருட்டு மற்றும் பதிப்புரிமை: இசைத் தளங்களில் பழைய பாடல்களையோ அல்லது தமிழிசையின் நுணுக்கங்களையோ பதிவேற்றும்போது, அவை பெரிய இசை நிறுவனங்களின் 'பதிப்புரிமை' சட்டங்களால் முடக்கப்படுகின்றன. இதன் விளைவாக, தமிழிசையை உலகமயமாக்கும் முயற்சிகள் சட்ட சிக்கல்களுக்கு ஆளாகின்றன.
- வணிகமயமாக்கல் மற்றும் கலாச்சாரச் சிதைவு: கார்ப்பரேட் நிறுவனங்கள் தமிழிசைப் பாடல்களை அல்லது இசைக் கோப்புகளைத் தங்களின் சொத்தாகப் பதிவு செய்து, அதைப் பயன்படுத்தும் கலைஞர்களிடமிருந்தே உரிமக் கட்டணம் (Royalty) வசூலிப்பது, தமிழிசையின் வளர்ச்சியை முடக்குகிறது.
- தவறான அங்கீகாரம் : வெளிநாட்டு இசையமைப்பாளர்கள் அல்லது நிறுவனங்கள் தமிழிசையின் ராகங்களையோ அல்லது தாளங்களையோ அடிப்படையாகக் கொண்டு புதிய படைப்புகளை உருவாக்கி, அதைத் தங்கள் சொந்த அறிவுசார் சொத்தாகப் பதிவு செய்து கொள்கின்றனர். இதற்கு நம்மிடம் வலுவான 'புவியியல் குறியீடு' போன்ற சட்டப் பாதுகாப்பு மிகக் குறைவாக உள்ளது.

எதிர்காலத்தின் மீதான தாக்கம்

இந்தச் சவால்கள் நீடித்தால் தமிழிசையின் எதிர்காலம் பின்வரும் பாதிப்புகளைச் சந்திக்க நேரிடும்:

1. பயன்பாட்டுத் தடை: தமிழிசையை முறையாகக் கற்றுத் தருவதிலும், மேடை ஏற்றுவதிலும் சட்டச் சிக்கல்கள் ஏற்பட்டு, புதிய தலைமுறை இதிலிருந்து விலகிச் செல்லும் அபாயம் உள்ளது.
2. அங்கீகார இழப்பு: தமிழிசையின் அடிப்படைகள் பிற கலாச்சாரங்களின் பெயரில் வணிகப்படுத்தப்பட்டு, அதன் உண்மையான தமிழ்ப் பின்னணி வரலாற்றிலிருந்து மறைக்கப்படும்.சுயாதீனக் கலைஞர்களின் வீழ்ச்சி: முறைசார்ந்த இசை நிறுவனங்களின் ஆதிக்கத்தால், தமிழிசையை முன்னெடுக்கும் சாதாரணக் கலைஞர்கள் பொருளாதார ரீதியாகப் பாதிக்கப்படுவார்கள்.

- தீர்வுகள் மற்றும் முன்னெடுப்புகள்

தமிழிசையைக் காக்க நாம் மேற்கொள்ள வேண்டிய நடவடிக்கைகள்:

- பாரம்பரிய அறிவு ஆவணப்படுத்துதல்: தமிழிசையின் ராகங்கள், தாளங்கள் மற்றும் இசை முறைகளை முறைப்படி ஆவணப்படுத்தி, அவை பொதுச் சொத்து என்பதை உறுதி செய்ய அரசு மற்றும் அமைப்புகள் முன்வர வேண்டும்.

- கூட்டுரிமைச் சட்டங்கள்: தனிநபர் உரிமைக்கு மாற்றாக, சமூகக் கலைகளைப் பாதுகாக்கும் 'கூட்டு அறிவுசார் சொத்துரிமை' தொடர்பான விழிப்புணர்வையும் சட்ட முன்மொழிவுகளையும் உருவாக்க வேண்டும்.
- திறந்தவெளி இசைக்களஞ்சியம்: தமிழிசையைச் சட்டச் சிக்கலின்றிப் பயன்படுத்தவும், கற்கவும் ஒரு பொதுவான 'தமிழிசைத் திறந்தவெளி களஞ்சியத்தை'உருவாக்க வேண்டும்.
- சட்ட ரீதியான பாதுகாப்பு: 'பாரம்பரியக் கலை வடிவங்கள்' குறித்த உலக அறிவுசார் சொத்து அமைப்பின் (WIPO) விதிமுறைகளைச் சரியாகப் பயன்படுத்தி, தமிழிசையைச் சட்டப்பூர்வமாகப் பாதுகாக்க வேண்டும்.

முடிவுரை:

தமிழிசை என்பது வெறும் இசை மட்டுமல்ல,அது தமிழர்களின் வரலாறு. அறிவுசார் சொத்துரிமை என்பது இசையைப் பாதுகாப்பதற்கான கருவியாக இருக்க வேண்டுமே தவிர, அதைச் சிறைப்பிடிக்கும் சங்கிலியாக மாறிவிடக் கூடாது. சட்ட நுணுக்கங்களைப் புரிந்துகொண்டு, தமிழிசையைத் தற்கால டிஜிட்டல் உலகின் சட்டங்களுக்கு ஏற்ப முறையான பாதுகாப்பிற்குள் கொண்டு வருவதே அதன் எதிர்காலத்திற்குச் சிறந்ததாக அமையும்.தமிழிசையின் எதிர்காலம் பிரகாசமானது, ஆனால் அது திட்டமிட்ட செயல்பாடுகளைக் கோருகிறது. பழமையின் ஆழமான அறிவையும், நவீனத்தின் வேகமான தொழில்நுட்பத்தையும் இணைக்கும் ஒரு பாலமாக தமிழிசை வளர வேண்டும். தமிழிசை என்பது ஒரு கடந்த காலச் சுவடு மட்டுமல்ல, அது ஒவ்வொரு தலைமுறையும் புதிதாகத் தன்னை உருவாக்கிக்கொள்ளும் ஒரு உயிர்நாடி என்பதைப் புரிந்துகொண்டு, அதற்கான உலகளாவிய தளங்களை நாம் உருவாக்க வேண்டும்.

துணைநூல் பட்டியல்

1.பாரி, வி. (2020). தமிழிசை: தோற்றமும் வளர்ச்சியும். சென்னை: நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ்.

2.சுப்பிரமணியன், ச. (2019). அறிவுசார் சொத்துரிமை மற்றும் இந்தியச் சட்டங்கள். மதுரை: மீனாட்சி புத்தக நிலையம்.

3.வேலாயுதம், கு. (2022). தமிழர் கலை மரபுகள்: சட்டமும் பாதுகாப்பும். தஞ்சாவூர்: தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக வெளியீடு.

பரதநாட்டியத்தில் தமிழிசை

திருமதி த.காயத்ரிதேவி
முனைவர் பட்ட ஆராய்ச்சியாளர்

முன்னுரை

பரதநாட்டியத்தில் தமிழிசை என்ற பிரிவின் கீழ் இந்த ஆய்வு கட்டுரையானது விளக்க முறை மற்றும் பகுப்பாய்வு முறையில் நாட்டிய மார்க்கத்தில் உள்ள தமிழிசையின் சிறப்புகளை எடுத்துரைக்கும் விதமாக அமைக்கப்பட்டுள்ளது. நாட்டிய மார்க்கம் என்பது நாட்டிய உறுப்புகளின் வரிசையாகும். புஷ்பாஞ்சலி முதல் தில்லானா வரை முதலில் நிருத்த உறுப்புகளும் பின்னர் நிருத்திய உறுப்புகளும் இடம்பெறும். நிருத்திய உறுப்புகளில் சாஹித்யங்கள் இடம்பெறுகின்றன.

பதம், கீர்த்தனை, வர்ணம் போன்ற நாட்டியத்திற்கென்றே உருவாக்கப்பட்ட பாடல்களுடன் தமிழில் தொன்மையான இலக்கியப் பகுதிகளும் நாட்டிய மார்க்கத்தில் இடம்பெறுகின்றன. தேவாரம், திவ்யப்பிரபந்தம், திருப்புகழ், திருப்பாவை, திருவெம்பாவை, காவடிச்சிந்து, குறவஞ்சி போன்ற தமிழ் செறிமிக்க இலக்கியப் பகுதிகளும் அபிநயித்து ஆடப்படுவது வழக்கம்.

கவுத்துவம்

கவுத்துவம் இசையையும், நடனத்தையும் கொண்டு பக்தியை வளர்த்த காலத்தில் இருந்தே ஆலயங்களில் கவுத்துவங்கள் இடம்பெற்றன. தற்போது நாட்டிய வரிசை கிரமமான மார்க்கத்திலும் இவை இடம்பெறுகின்றன. கவுத்துவங்கள் லட்சண கீத முறையில் ஜதியும் பின் சாஹித்யமும் இறுதியில் சதியுடனும் நிறைவடைகின்றது.
பல்வேறு கவுத்துவங்கள் தஞ்சை நால்வர் காலங்களில் இயற்றப்பட்டன. பஞ்சமூர்த்தி கவுத்துவம், நவசந்தி கவுத்துவம் போன்றவை மிகவும் பழமையான ஒன்றாகும். இவை ஆலயத்திற்கு உள்ளே நிகழ்த்தப்பட்ட சம்பிரதாய நடனமாக திகழ்ந்தன. இவை ஆலய விதிகளுக்கு ஏற்ப நடனமணிகள், ஆசிரியர்கள், வாத்தியக்காரர்கள், ஓதுவார்கள் போன்றோர்களால் நிகழ்த்தப்பட்டது. பிரம்மா, இந்திரன், அக்னி, எமன், நிருதி, வருணன், வாயு, குபேரன், ஈசானியன் ஆகிய திசை காவலர்கள் மீது இயற்றப்பட்டு அவர்களை பூஜைக்கும் விதமாக அமைக்கப்பட்டிருக்கும். இதில் அந்தந்த குறிப்பிட்ட தேவர்களை புகழ்ந்தும் அவர்களுக்கு உரித்தான இராகம், தாளம், வாத்தியம், ஆரோகணம், அவரோகணம், நிருத்தம், ஹஸ்தம் ஆகியவை பற்றி கூறி இறுதியில் ஜதிச் சொற்கட்டுகளுடன் நிறைவடையும்.

உதாரணமாக பிரம்ம சந்தியானது கொடிமரம் அருகில் ஆரம்பமாகி பிரம்மாவை ஆராதனை செய்து அவருக்கு உரித்தான பிரம்ம தாளத்தில் ஜதியும், கமலநிருத்தமும்,

சச்சடபு என்கிற தாளத்தில் லய வாத்தியம் மத்தியமாவதி ராகத்தில் கீதமும், மேக ராக பண்ணும் என்று குறிப்பிடப்பட்டிருக்கும். இச்சாஹித்யத்தின் வரிகளை காணும்போது அக்காலத்தில் தமிழிசையில் இடம்பெற்ற தாளம், வாத்தியம், கீதம், பண் போன்ற பல சிறப்பான தகவல்களை அறிய முடிகின்றது.

குறவஞ்சி

பண்ணும், பதமும், பரதமும் இயல்பாக இணைந்து இன்பச் சுவையை தரும் ஒரு அற்புதமான கலை வடிவம் குறவஞ்சி ஆகும். இதில் இலக்கிய நயம், இசை நயம், நாட்டிய நயம், நாடக நயம் ஆகிய பல விதமான நயங்கள் உள்ளன. ஆகவே குறவஞ்சியை ஒரு ஒருங்கிணைந்த கலைப் படைப்பாக காணலாம்.
96 வகை சிற்றிலக்கியங்களில் ஒன்றான குறவஞ்சி நாட்டிய நாடகங்களாக சோழர்கள் காலத்தில் இருந்து இன்று வரை வழங்கி வருவதை காணமுடிகின்றது. சிறந்த காவியமாகவும் நாடகமாகவும் கருதப்பட்ட குறவஞ்சி இலக்கியங்கள் முன்னொரு காலத்தில் கோவில்களில் சதீர் கச்சேரிகளில் நிகழ்த்திய தேவதாசிகளால் கோவில் விழாக்களில் நடிக்கப் பெற்று வந்தன. சரபேந்திர பூபால குறவஞ்சி ஆனது தஞ்சை பெரிய கோவிலிலும் தஞ்சை அரண்மனையிலும் 1940 வரை நடிக்கப்பெற்றது.
தற்காலத்தில் குறவஞ்சி பாடல் மார்க்கத்தையும் இறுதியான பாடல்களில் ஒன்றாக இடம்பெறுகிறது. மேலும் குறவஞ்சியில் இடம்பெறும் பாடல்களை நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளில் ஆடுவதும் உண்டு. குறவஞ்சி நாட்டிய நாடகங்களில் இசை வடிவங்களில் இரு வேறு துருவங்களை அழகாக இணைத்து இருப்பதை காணலாம். கிராமிய இசை பாங்கான துள்ளலான இசை வடிவங்களும், கீர்த்தனைகள் போன்ற செம்மையான இசை வடிவங்களும் இடம்பெற்றிருக்கும். இக்கலவையானது அனைவரும் ரசிக்கும் வண்ணம் அமைந்திருக்கும்.

காவடிச் சிந்து

சிந்து என்பது தமிழின் நாட்டுப்புற மற்றும் இசைப் பாவினத்தைச் சேர்ந்த ஒரு வடிவமாகும். 19-ஆம் நூற்றாண்டில், அண்ணாமலை ரெட்டியார் இந்த 'சிந்து' என்னும் இலக்கிய வடிவத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு, முருகனுக்குக் காவடி எடுத்துச் செல்வோரின் வழிநடைப் பாடலாகப் பாடிப் புகழ்பெற்றதால் இது 'காவடிச் சிந்து' என்று சிறப்புப் பெயர் பெற்றது.

தமிழ் இலக்கணத்தில் கி.பி. 16-ஆம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய பிரபந்த மரபியல், வீரமாமுனிவரின் சதுரகராதி மற்றும் பிரபந்த தீபிகை போன்ற நூல்கள் சிற்றிலக்கியங்களை 96 ஆக வகைப்படுத்துகின்றன. இப்பட்டியலில் "சிந்து" (அல்லது குறிகுறி சிந்து) ஒரு தனிச் சிற்றிலக்கிய வகையாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.
காவடிச்சிந்து பரதநாட்டியத்தில் ஆடப்படும் துள்ளலான இசையமைப்புடன் கூடிய ஒரு நடன வடிவம் ஆக திகழ்கிறது. அண்ணாமலை ரெட்டியாரால் இயற்றப்பட்ட பல காவடிச்சிந்துகள் இன்று பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சிகளில் இடம்பெறுகின்றன.

பக்தி இலக்கியங்கள்

சைவ, வைணவ பக்தி இயக்கங்களின் வாயிலாக பக்தி இலக்கியங்கள் தோன்றும். நாயன்மார்களால் இயற்றப்பட்ட சைவ இலக்கியங்களான தேவாரம், திருவெம்பாவை போன்றவையும் ஆழ்வார்களால் இயற்றப்பட்ட வைணவ இலக்கியங்களான திவ்ய பிரபந்தங்கள் போன்ற இலக்கியங்களில் இருந்து எடுக்கப்பட்ட பாடல்கள் நாட்டியத்தில் இடம்பெறுகின்றன. முருகப்பெருமானின் பெருமையை கூறும் அருணகிரிநாதரால் இயற்றப்பட்ட திருப்புகழ் சந்த தாளங்கள் நிறைந்த பாடலாக அமைந்துள்ளது.

இப்ப பழந்தமிழ் இலக்கியங்கள் பண்ணாக பாடப்பட்டு சந்த தாளங்களால் அமைக்கப்பட்டு ஆலயங்களில் பாடப்படும் வழிபாடுகளாக திகழ்ந்தன. இன்றும் ஓதுவார்களால் ஏறக்குறைய இப்பாசுரங்கள் அதே முறையில் பாடப்படுகின்றன. நாட்டியத்தில் ஓரளவேனும் சந்த தாளங்கள் ராகங்களை கொண்டு பழமை கெடாமல் அவை அரங்கேற்றப்படுகின்றன. முருகப்பெருமானின் சிறப்பையும், கடினமான சந்தத் தாள நடை மற்றும் ஜதிகளையும் கொண்ட திருப்புகழ் பாடல்கள் நடனத்தின் நிருத்தம் மற்றும் நிருத்தியத்திற்கு சிறந்தவை.

பக்தி இலக்கியங்களில் தற்போது பிரபலமாக இருக்கும் பாடல்கள்:

- முத்தைத்தரு பத்தி திருநகை
  இராகம்: சண்முகப்பிரியா / ராகமாலிகை | தாளம் : சந்தத் தாளம் (அங்க தாளம்)
- ஏறுமயிலேறி விளையாடு முகம் ஒன்றே
  இராகம் : மோகனம் | தாளம் : ஆதி தாளம்
- நாத விந்து கலாதி நமோ நம
  இராகம்: செஞ்சுருட்டி | தாளம்: ஆதி தாளம்
- தோடுடைய செவியன் (திருஞானசம்பந்தர்)
  இராகம்: ஆரபி / மாயாமாளவகௌளை | தாளம்: ஆதி தாளம்
- பித்தா பிறைசூடி (சுந்தரமூர்த்தி நாயனார்)
  இராகம்: மாயாமாளவகௌளை / கேதாரகௌளை | தாளம்: ஆதி தாளம்
- பச்சை மாமலை போல் மேனி
  இராகம் : பூபாளம் | தாளம்: சதுர ஏகம்

முடிவுரை

தமிழ் மொழி எண்ணற்ற தொன்மையான இலக்கண இலக்கிய நூல்களை கொண்டது. தமிழ் மொழியின் இலக்கணங்களை மட்டுமின்றி கலைகளின் இலக்கணங்களையும் வகுத்த கூத்தநூல், பஞ்சமரபு, தொல்காப்பியம் போன்ற நூல்களையும் கொண்டுள்ளது தமிழ்மொழி. காலத்தினால் அழியாத பக்தி இலக்கியங்களையும் சிற்றிலக்கியங்களையும் இன்றளவும் நாட்டிய வடிவில் வழங்குவது சிறப்பும் பெருமை உடையதாக அமைகிறது.

திணைமாலை நூற்றைம்பதில் பண்கள்

முனைவர் கூ.மு. புவனேஸ்வரி
ஆராய்ச்சி அலுவலர்,
கலை மற்றும் கட்டடக் கலைப் புலம்,
செம்மொழித் தமிழாய்வு மத்திய நிறுவனம், சென்னை.100.

முன்னுரை

இசை என்னும் சொல் இனிய இசை,[1] பாட்டு,[2] இன்னியம்[3] என்னும் பொருள்களில் இசையோடு தொடர்புடையதாகச் சங்கப்பாக்கள் பதிவு செய்கின்றன. தொல்காப்பியர் உரிச்சொல்லைப் பற்றிக் கூறும்போது இசைப்பு (தொல்.சொல்.உரி.12) கம்பலை, சும்மை, கலி, அழுங்கல் (“தொல்.சொல்.உரி.51)துவைத்தல், சிலைத்தல், இயம்பல், இரங்கல்(தொல்.சொல்.உரி.60) ஆகியவை ‘இசை’ எனும் பொருள்களில் பயின்று வருவதாகக் குறிப்பிடுகின்றார்.

சங்க காலத்தில் பண்கள்

இனிமையான இசைத் தொடருடைய, ஒலி உருவ அமைப்பைப் ‘பண்’ என்று கூறலாம். செம்மையான முறையில் ஒழுங்கான இசையமைப்புடன் பாடலில் பொருந்தி நுட்பவுணர்வால் அடையாளம் காணத்தக்க வகையில், ஒலியுருவங்களாக அமைவது பண்ணாகும். பண்கள் இனிமையான உணர்வுத் தன்மைகளைத் தன்னுள்ளே கொண்டது. பண் என்ற சொல் இசையைக் குறிக்கவே தொல்காப்பியத்தில் ஆளப்பெறுகிறது. மேலும் இசைபாடும் இடங்கள் ‘பண்ணை’ எனவும், பாடல்களை இசைக்கேற்ற வண்ணம் பாடும் அமைப்பைப் ‘பண்ணத்தி’ எனவும் தொல்காப்பியம் குறிப்பிடுகிறது. எட்டுத்தொகையில் ஒன்றாகிய பரிபாடலில் ஒவ்வொரு பாடலிலும், அந்தந்தப் பாட்டுக்குரிய பண் இன்னதென்பது குறிக்கப்பெற்றுள்ளது.

திணைமாலை நூற்றைம்பதில் பண்கள்

‘பண்’ என்று பெயர் வருவதற்குக் காரணம் உடலில் ஒலி உறுப்புத் தானங்கள் எட்டாலும், எடுத்தல், படுத்தல் முதலிய செயல்கள் எட்டாலும், பண்ணப்படுவதால் ‘பண்’ என்று பெயர் ஆயிற்று என, அடியார்க்கு நல்லார் விளக்கியுள்ளார். பாடலின் பொருளோடு அசை, சீர்கள் அளவோடு பொருந்தி இசைந்தது ‘இசை’ எனப்பட்டது. இராகம் என்ற சொல், ஐந்தாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த மதங்கரின் ‘பிருகத்தேசி’ என்ற வடமொழி நூலில் முதன்முதலில் காணப்படுகின்றது. பண்டைகாலப் பண்கள் 11,991 என்று அரும்பதவுரையாசிரியர் சிலப்பதிகார உரையில் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களுள் ஒன்றான திணைமாலை நூற்றைம்பது நூலில் பண்களைப் பற்றிய செய்திகள் காணப்படுகின்றன. அவை குறித்து இவ்ஆய்வுக் கட்டுரையில் விரிவாக ஆராயப்படுகிறது.

சாதாரி எனும் பண் பற்றிய செய்தி

‘திணை மாலை நூற்றைம்ப’தில்,

“------------ ----------- ------------ --------

--------- ---------- -------------– - மானோக்கி

போதாரி வண்டெலா நெட்டெழுத்தின் மேற்புரியச்

சாதாரி நின்றறையுஞ் சார்ந்து” (தி.நூ.95)

என்ற பாடலடிகளில் ‘இளமைத் தன்மை வாய்த்துள்ள மான் போன்று மருண்டு நோக்குந் தலைவியே! வெப்பத்தைக் கொண்ட பகலவன், மேல்முகமாக வாங்கி உட்கொண்ட நிறைந்த முகிலானது பூமியை நோக்கிப் பெய்தபடியினாலே, முல்லை நிலமாகிய காடுகளெல்லாம், தழைத்தோங்குதலாகிய நன்மையினைப்பெற்று அழகோடு கூடி பூக்கள் தோறும் இரேகைகளோடு கூடிய வண்டினங்கள், நெடிய வோசையினையுடைய எழுத்துகளின் ஒலியின்பேரிலே விருப்பங் கொண்டு ஒலிக்க, சாதாரியென்னும் பண்ணானது அவ்வொலியின் சார்பாகத் தோன்றி நிலைபெற்று ஒலிக்கும். நீ அந்நிலையினைக் காண்பாயாக. ஆகலின் கார்ப்பருவமாகிய இப்பொழுது தலைவன் கட்டாயம் வந்து சேர்வன்’ என்று தோழி தலைவிக்கு பருவங்காட்டி வற்புறுத்துவதாகக் கூறுவதில் ‘சாதாரி’ எனும் பண் பற்றிய செய்தி அறியப்படுகிறது. ஐந்திணைகளில் ஒன்று முல்லை நிலம். இலக்கண உரையாசிரியர்கள் முல்லைக்குரியது, சாதாரிப் பண்ணென்கின்றனர். [4] முல்லையும், சாதாரியும் ஒன்றே எனும் கருத்தையும் பஞ்சமரபு நூல் உருவாக்குகின்றது.

4.அகப்பொருள் விளக்கம் நூ. 22, சேலம் எஸ். செயலட்சுமி, சிலப்பதிகாரத்தில் இசைச் செல்வங்கள், ப.190 5.அறிவனார், பஞ்சமரபு.6

சூடாமணி நிகண்டில் முல்லையாழ்த் திறத்தின் பெயர் சாதாரி என்றும்,[6] *6.ஆறுமுக நாவலர் (பதிப்), சூடாமணி நிகண்டு, ப.19)*, பிங்கல நிகண்டில் செவ்வழியாழ்த் திறத்தின் பெயர் சாதாரி என்றும[7.] திவாகர நிகண்டில் பண்ணின் பெயர் சாதாரி என்றும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.[8]

நெட்டெழுத்து என்பதனால் மோகனம், கல்யாணி போன்ற நெட்டிசைச் சுரங்களால் ஆன ஒரு பண்ணாகச் சாதாரி இருக்குமோ என ஏ. என். பெருமாள் தமது ‘தமிழர் இசை’ என்ற நூலில் கூறியுள்ளார். சாதாரிப் பண் தற்காலத்தில் ஓதுவாமூர்த்திகளால் பந்துவராளி என்று அழைக்கப்பெறும் காமவர்த்தினி இராகத்தில் பாடப்படுகிறது என து.அ. தனபாண்டியன் அவர்கள் தனது இசைத் தமிழ் வரலாறு (இரண்டாம் தொகுதி) எனும் நூலில் (பக்.14-15 இல்)குறிப்பிடுகின்றார். 'சங்க இலக்கியத்தில் இசை' எனும் நூலில் முனைவர் கலைவாணி அவர்களும் சாதாரிப் பண் என்பது தற்காலத்தில் பந்துவராளி இராகத்தைக் குறிப்பிடுகிறது என்று பண்ணாராய்ச்சி மாநாட்டின் முடிவினை வெளிப்படுத்துகிறார்.

முல்லைத்திணைக்குரிய பண்ணாகிய சாதாரியைப் பண்ணாராய்ச்சி மாநாட்டில் ‘பந்துவராளி’ எனும் இராகமாக முடிவு செய்துள்ளனர்.[9] 9.பதிப்பாசிரியர் உரை, பண்

ஆராய்ச்சியும்,அதன் முடிவுகளின் தொகுப்பும், ப.9 இந்த இராகம் 72 தாய் இராகங்களில் காமவர்த்தினி எனும் 51ஆவது இராகமாகும். வன்உழை இராகங்களில், பிரபலமான இராகங்களில் பந்துவராளியும் ஒன்று. கச்சேரிகளில் பாடுவதற்கு உகந்த இராகம். விரிவான ஆளத்திக்கு இடம் தரும் இராகம்.
காந்தாரப் பண் பற்றிய செய்தி

திணைமாலை நூற்றைம்பதில்,

"என்னரே யேற்ற துணைப்பிரிந்தா ராற்றென்பா
ரன்னரே யாவ ரவர்க்கு – முன்னரே
வந்தாரந் தேங்கா வருமுல்லை சேர்தீந்தேன்
கந்தாரம் பாடுங் களித்து" (தி.நூ.106)

என்னும் பாடல் அடிகளில் 'தோழியே! எனக்கு முன்பாகவே சந்தனச் சோலைகளிலும், தேன் மிகுந்த பொழிலில் வளர்கின்ற முல்லைச் செடிகளிலும் தங்கியுள்ள செவிக்கினிய வொலியினையுடைய, தேன்வண்டுகள் சேர்ந்து மகிழ்ச்சி கொண்டு காந்தாரம் என்னும் பண்ணினைப் பாடி நின்றன. இவ்வேளையில் தம்மையே இம்மை மறுமைத் துணையாக மேற்கொண்ட காதலிமார்களைப் பிரிந்து சென்ற காதலர்கள் எப்படிப்பட்ட கொடியராவர்! அங்ஙனம் பிரிந்து வருந்தும் காதலிமார்க்குப் பிரிவினைப் பொறுத்துக்கொள்' என்று சொல்பவர்களாகிய ஆறுதல் கூறுபவர்கள் பிரிந்து சென்ற காதலராகிய கொடியார்களையே ஒப்பாவர் என்று தலைவி தோழியை நோக்கிக் கூறும் பாடலில் 'கந்தாரம்' எனும் பண் பற்றிய பதிவு அறியப்படுகிறது.
அ.நடராச பிள்ளையவர்கள் தனது விளக்கவுரையில், 'கந்தாரம்' – ஒரு பண் என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். சூடாமணி நிகண்டில், குறிஞ்சியாழ்த் திறத்தின் பெயர் காந்தாரம் (சூடாமணி நிகண்டு,ப.195) என்றும், பாலையாழ்த் திற வகையின் பெயர் காந்தாரம் (சு.இலம்போதரன் (பதிப்), பிங்கல முனிவர் இயற்றிய பிங்கல நிகண்டு, ப.155) என்றும், திவாகர நிகண்டில் பண்ணின் பெயர் காந்தாரம் (மு.சண்முகம் பிள்ளை (பதிப்), திவாகர நிகண்டு, தொகுதி-2, பக். 642-643) *என்றும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.*
கந்தாரம், கந்திருவம், பியந்தைக் காந்தாரம் என்னும் வேறு பெயர்களையுடையதாக இப்பண் குறிக்கப்படுகின்றது. காந்தாரம் என்பது ஆதிப்பாலை என்று கூறுகிறார் வீ.ப.கா.சுந்தரம் (தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், தொகுதி.1, ப.84) பரிபாடலில் பதினெட்டாம் பாடல் முதல் இருபத்தொன்றாம் பாடல் வரையுள்ள பாடல்கள் காந்தாரம் என்னும் பண்ணில் இசையமைக்கப்பட்டுள்ளன. தேவாரத்தில் சில பதிகங்கள் காந்தாரப் பண்ணில் அமைந்துள்ளன.

காந்தாரம் என்பது ஒரு திறப்பண் என்றும், இப்பண் தற்காலத்தில் நவரோசு எனும் இராகமாகக் குறிக்கப்படுகிறது என்றும், பண்ணாராய்ச்சி மாநாடு தெளிவுபடுத்துகின்றது.[11] நவரோசு 29 ஆவது மேளமான சங்கராபரணத்தில் பிறந்த சேய் இராகம். மிகவும் பிரபலமான இராகம். மத்யமச் சுருதியில் பாடப்படும் இராகம்.

கதகளியில் 'நவரச' என்றழைக்கப்படுகின்றது. கிராமிய இசையிலும், திருமண லாலி பாடல்களிலும் இந்த இராகம் கையாளப்படுகின்றது.

செவ்வழிப் பண் பற்றிய செய்தி

'திணைமாலை நூற்றைம்ப'தில்,

"செவ்வழியாழ்ப் பாண்மகனே! ---------- -------------
---------- ---------- --------" (தி.நூ.124)

என்ற பாடலில், 'செவ்வழிப் பண்ணைச் சிறப்பாகப் பாடும், யாழினைக் கொண்ட பாணனே! சீரார்ந்த விளையாட்டுத் தேரினைத் தன்கையால் இம்மனையின்கண் ஈர்த்து நடத்துகின்ற, என்மகன் பிறப்பதற்கு முன், இம்மனையின்கட் பிரியாது ஆய்வயலூரன் ஒழுகினான்; பின்பு எனக்குப் பின் வந்தவர்களாகிய பரத்தையர்களின் தோள்களில், மிகவும் விரும்பியவனாய் புணர்ந்து மகிழலாயினான். ஆதலால் யான் தலைவனுக்குத் தக்க தலைவி யல்லேன்' என்று தலைவி, பாணனிடங் கூறுவதாக அமைந்துள்ளது. இப்பாடலில், செவ்வழிப்பண் பற்றிய பதிவும், இப்பண்ணில் சிறந்த முறையில் யாழ்மீட்டிப் பாடவல்லவன் பாணன் என்ற பதிவும் அறியப்படுகிறது.

செவ்வழிப் பண் ஏழ்பெரும் பாலைகளுள் மூன்றாவது பாலை. செம்பாலையின் கைக்கிளையைக் குரலாகக் கொண்டு பண்ணுப் பெயர்த்தலால் கிடைப்பது. செவ்வழிப் பாலையை யாழ் நூலார் பஞ்சமமில்லாத தோடி என்பார்.[12] பிங்கல நிகண்டு நால்வகைப் பண்ணின் பெயரில் ஒன்றாகச் செவ்வழிப் பண்ணையும் சுட்டுகின்றது.[13] பண்ணாராய்ச்சி மாநாட்டில் செவ்வழிப் பண் யதுகுலகாம்போதி எனும் இராகமாக முடிவு செய்யப்பட்டுள்ளது. இந்த இராகம் 28 ஆவது மேளம் அரிகாம்போதியில் பிறந்தது. இதன் திறத்திற வகையைச் சேர்ந்தது. இரவில் பாடுவதற்கு ஏற்ற இராகம்.

விளரிப்பண் பற்றிய செய்தி

திணைமாலை நூற்றைம்பதில்,

"விளரியாழ்ப் பாண்மகனே! ------------- ------------
----------- ----------- ----------" (தி.நூ.126)

எனும் பாடல் அடிகளில், 'விளரி யென்னும் பண்ணைப் பாடுகின்ற யாழினைக் கைக்கொண்ட பாணனே! யாங்கள் விரும்பாதன அழையாதொழிக. எங்கண்மாட்டு நினக்கு ஈரமில்லாத முட்செடிகளைப் போன்ற கொடிய மொழிகளைச் சொல்லாது இவ்விடத்தைவிட்டுப் புறப்பட்டு, கிளர்ச்சியுடையவனாய் தாமரை மலர்கள் மலர்ந்த இடத்தையுடைய மருதநிலத்தூரன் புதுமனையின்கண், இன்று போய் நுழைவதற்கு முன்னே, அப்புது மனையின்கண் சென்று அங்குள்ள பரத்தையர்கள் மகிழும்படியாகத் தலைவன் வருகிறான் என்பதைச் சொல்வாயாக' என்று பாணனுக்குத் தலைவி வாயில் மறுத்துக் கூறுவதாக அமைந்துள்ள இப்பாடலில் விளரிப்பண் பற்றிய பதிவும், பாணனின் இசைத்திறன் பற்றிய செய்தியும் அறியப்படுகின்றது. சங்க இலக்கியத்தில் விளரி என்பது பாணனின் மனவேதனையை வெளிக்காட்டும் பண்ணாகப்

படைக்கப்பட்டுள்ளது. விளரி நெய்தல் நிலத்திற்குரிய பண். நரிகளையும், பேய்களையும் ஓட்டப் பாடப்பெறுவது. இரங்கற் சுவையைத் தரக்கூடியது. சூடாமணி நிகண்டில், நெய்தல் யாழ்த்திறத்தின் பெயர் விளரி என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. *(ஆறுமுக நாவலர் (பதிப்), சூடாமணி நிகண்டு, ப.195)*

விளரி எனும் பாலை, செவ்வழிப் பண்ணில் பிறந்ததாகக் கருதப்படுகின்றது. ஏழ்பெரும் பாலைகளுள் ஒன்றான விளரிப் பாலை, செம்பாலையின் விளரி குரலாகத் திரிவதினால் கிடைக்கும் பாலையாகும். தற்காலத்தில் விளரி என்பது 'நடபைரவி' என்று குறிப்பிடுகின்றனர். நடபைரவி' 72 தாய் இராகங்களில் 20 ஆவது இராகம் ஆகும். வட இந்திய இசையில் 'அசாவேரிதாட்' என்று அழைக்கப்படுகின்றது.

துத்தம் எனும் பண் பற்றிய செய்தி

திணைமாலை நூற்றைம்ப'தில்

"---------- ----------- ------------ --------------
----------------- -------------- ------------– காடெலா
மத்தங் கதிரோன் மறைவதன்முன் வண்டொடுதேன்
துத்த மறையுந் தொடர்ந்து" (தி.நூ.120)

என்னும் பாடல் அடிகளில், 'தோழியே பகலோன் வெப்பமிக்க கதிரோடு கூடி அத்தமன மலையாகிய மேற்கு மலைத்தொடரில் ஒளிவதற்கு முன்னே, வளம் பொருந்திய கொ ன்றை மரங்களின் கிளைகளின் கொம்புகளிலெல்லாம் பொன் போன்ற பூக்கள் நிரம்பப் பெற்று, முல்லை நிலங்களின் எல்லாப் பாகங்களிலும் வண்டுகளுடனே தேன் வண்டுகளும் சேர்ந்து, 'துத்தம்' எனும் பண்ணினை ஒலித்து நிற்கும் என்று தலைவி, தோழியை நோக்கி வினவுவதாகக் கூறுவதில் 'துத்தம்' எனும் பண் பற்றிய பதிவு அறியப்படுகின்றது.

துத்தம் எனும் ஒரு பண் பழந்தமிழ் நூல்களில் குறிப்பிடப்படவில்லை. ஆகவே இப்பண் துத்தத்தை ஆதார சுரமாகக் கொண்டு படுமலைப்பாலைப் பண்ணாக இருக்கலாம் என ஊகிப்பது பொருத்தமானதாகும் என்று து. ஆ. தனபாண்டியன் தனது "இசைத் தமிழ் வரலாறு" எனும் நூலில் (ப.15) குறிப்பிட்டுள்ளார்.

இளி எனும் பண் பற்றிய செய்தி

'திணைமாலை நூற்றைம்ப'தில்,

"எரிநி றநீள் பிண்டி யிணரின மெல்லாம்
வரிநிற நீள்வண்டர் பாடப் – புரிநிறநீள்
பொன்னணிந்த கோங்கம் புணர்முலையாய்! பூந்தொடித்தோ
ளென்னணிந்த வீடில் பசப்பு" (தி.நூ.63)

என்னும் பாடல் அடிகளில், 'அசோக மரக்கூட்டங்களெல்லாம் நெருப்பினைப் போன்ற நிறத்தோடு கூடிய பூங்கொத்துகளைக் கொண்டுள்ளன. கன்னிகார மரங்களெல்லாம் கோடுகளோடு கூடிய, அழகிய வண்டுகள் நீட்டிப்பாடும் 'இளி'யெனும் பண்ணினைப் பாடிக்கொண்டு, (மொய்க்கும்படி) விரும்பப்படுகின்ற அழகோடு கூடிய பெரிய பொன்

போன்ற மலர்களை மேற்கொண்டன. அழகிய வளையலணிந்த நின் தோள்கள் மட்டும் தமக்குத் தகுதியில்லாத பசலை நிறத்தை, எதன் பொருட்டாக மேற்கொண்டன?' என்று தோழி, தலைவியை நோக்கி வினவுவதாகக் கூறும் இப்பாடலில் 'இளி' எனும் பண் பற்றிய பதிவு அறியப்படுகின்றது.

தமிழிசை குறித்த ப. சுந்தரேசனார் அவர்கள் ஐந்திசைப்பண் எனும் தனது நூலில் ஐந்தாவதாகிய இளிப்பண் தனாசி எனும் பெயர்பெற்று இன்று சுத்த தன்யாசி எனப்படுகிறது என்று சுட்டப்பெற்றுள்ளது. பல இசையறிஞர்களின் கருத்துப்படி துத்தம், இளி என்பன பண்ணுள் அடங்குவன என மேற்குறித்த சான்றுகள் நிறுவுகின்றன. இக்கருத்து இன்னும் ஆய்விற்குரிய களனாக இருக்கிறது. எனினும் தற்காலத்தில் துத்தம், இளி என்பன தமிழிசையில் சுரத்தைக் குறிக்கும் சொற்களாக அமைந்துள்ளதும் அறியத்தக்கது.

பண் பாடும் காலம் பற்றிய செய்தி

சங்க காலத்தில் ஐவகை நிலத்தாரும் ஐவகைப் பண்களை வழக்கில் கொண்டிருந்திருக்கின்றனர். ஐவகை நிலத்தாரும் அவரவர்களின் நிலத்திற்குரிய பண்ணை மீட்டுவதற்கு உரிய சிறுபொழுதினையும் வரையறுத்துள்ளார் தொல்காப்பியர். பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களுள் ஒன்றான திணைமாலை நூற்றைம்பது நூலில் பண் பாடும் காலம் பற்றிய செய்தியும் காணப்படுகின்றது.

> "பாலையாழ்ப் பாண்மகனே! பண்டுநின் னாயகற்கு
> மாலையா ழோதி வருடாயோ – காலையாழ்
> செய்யு மிடமறியாய் சேந்தாநின் பொய்ம்மொழிக்கு
> நையு மிடமறிந்து நாடு" (தி.நூ.133)

என்ற பாடல் அடிகளில் 'பாலையென்னும் பண்ணினாற் சிறந்த யாழினையுடைய பாணனே! முன்பு நின்தலைவனுக்கு மாலைக் காலத்தே பாடவேண்டிய பண்ணினைப் பாடி ஊழியஞ் செய்ததில்லையோ; காலைவேளையிற் பாடவேண்டிய பண்ணினைப் பாடும்படியான நிலையினைத்தெரியாதவனாய், உன்னுடைய பொய்மையான சொற்களுக்கு உளநெகிழும்படியான இடத்தினைத் தெரிந்து விரும்பிச் செல்வாயாக' என்று தலைவி பாணனிடங் கூறுவதாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இப்பாடலின்கண் பாலைப் பண் பற்றிய பதிவும், காலை, மாலை எனும் இரு வேளைகளில் பாடப்படும் பண்கள் பாடும் காலத்தினைப் பற்றிய பதிவும் பெறப்படுகிறது.

முடிவுரை

இவ்வாறாகப் பண்கள் பற்றிய செய்திகளைப் பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களின்வழி அறியலாம். பண்டைய காலத்தில் பண் பாடுவதற்கு என தனித்த கால மரபுகள் வகுக்கப்பட்டிருந்தன. இம்மரபு பண்டைய வழக்கில் சிறப்புற்றிருந்தது என்பதையும், தற்கால இசையில் பண் பாடும் மரபிற்கு ஒரு சிறந்த முன்னோடியாகவும்

வழிகாட்டியாகவும் அமைந்துள்ளதையும் பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களுள் ஒன்றான திணைமாலை நூற்றைம்பது நூலில் பெறப்பட்ட பண்கள், பண் பாடும் காலம், ஆகிய பண் இசைச் செய்திகளின்வழி நன்கறியலாகிறது.

அடிக்குறிப்புகள்

1.“இன் இசை உருமினம் முரலும்”குறுந்.200.6
2.“மறந்து அவண் அமையார் ஆயினும் கறங்குஇசை”
3.“இடி உறழ் இசையின் இயம் எழுந்து ஆர்ப்ப” கலி.104:54)
4.அகப்பொருள் விளக்கம் நூ. 22, சேலம் எஸ். செயலட்சுமி, சிலப்பதிகாரத்தில் இசைச் செல்வங்கள், ப.190
5.அறிவனார், பஞ்சமரபு.6
6. ஆறுமுக நாவலர் (பதிப்), சூடாமணி நிகண்டு, ப.19
7. சு. இலம்போதரன் (பதிப்), பிங்கல முனிவர் இயற்றிய பிங்கல நிகண்டு, ப.155
8. மு. சண்முகம் பிள்ளை (பதிப்), திவாகர நிகண்டு, தொகுதி-2, பக். 642-643
9.பதிப்பாசிரியர் உரை, பண் ஆராய்ச்சியும்,அதன் முடிவுகளின் தொகுப்பும், ப.9
10.வீ.ப.கா.சுந்தரம், தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம், தொகுதி.1, ப. 85)
11.பண்ணாராய்ச்சியும் அதன் முடிவுகளின் தொகுப்பும், ப. 328
12..து.ஆ. தனபாண்டியன், இசைத்தமிழ் வரலாறு முதல் தொகுதி, ப.147
13. சு. இலம்போதரன் (பதிப்), பிங்கல முனிவர் இயற்றிய பிங்கல நிகண்டு, ப.15)

வண்ணங்கள் – தமிழிசையின் பாரம்பரிய இசைப்பாடல் வகை

திருமதி க.ஐஸ்வரியா
முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்,
இசைத்துறை, அண்ணாமலை பல்கலைக்கழகம்
(சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர், சுவாமி விபுலாநந்தா அழகியல் கற்கைகள் நிறுவகம், கிழக்கு பல்கலைக்கழகம், இலங்கை.) 0094758544017

ஆய்வுச்சுருக்கம்

வண்ணம் என்பது தமிழிசை மரபில் காணப்படும் ஒரு சிறப்புமிக்க இசைப்பாடல் வகையாகும். “வண்ணம்” என்ற சொல் அழகு, தன்மை, வர்ணனை ஆகிய பொருள்களைக் கொண்டதாகும். இவ்வகைப் பாடல்கள் இசை நயம், சொல் வளம், சந்த அமைப்பு, தாள ஒழுங்கு மற்றும் உணர்ச்சி வெளிப்பாடு ஆகிய கூறுகளை ஒருங்கிணைத்து அமைக்கப்படுகின்றன. தெய்வம், அரசர், இயற்கை, பக்தி, காதல் மற்றும் வீர உணர்வுகள் போன்ற பல்வேறு கருப்பொருள்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு வண்ணங்கள் உருவாக்கப்பட்டுள்ளன.

திறவுச்சொற்கள் : வண்ணம், தமிழிசை, இசைப்பாடல், சந்த தாளம், இசை இசைப்பாடல்கள்

சங்கப் பாடல்கள் தமிழ் மக்களின் வாழ்வியலையும், ,லக்கிய நயம் மற்றும் ,சைச் செய்திகள் பலவற்றையும் எடுத்துக் கூறுகின்றன. பண்டைய மக்கள் விழாக்களின் போதும் மன்னருடைய அவையிலும், பாடல்கள் ,சைத்தும், வாத்தியம் ,சைத்தும் வந்தனர். அந்த வகையில் பொருநர், பாணர், விறலியர் ஆகியோர் , இசையையே வாழ்க்கையாகக் கொண்டிருந்தனர்.

சங்க ,லக்கிய பாடல்கள் , இசைத் தன்மை உடையனவாக ,ருந்திருக்க வேண்டும். அதனாலேயே புலவர்கள், நாடு, கொடைப் பண்பு, நாட்டினுடைய வளம், போர்க்களத் திறன் போன்றவற்றைப் பாடியுள்ளனர். இவையே இன்று இலக்கியங்களாக சிறந்து விளங்குகின்றன.

பொருநராற்றுப்படையில் திருமாவளவனின் பெருமையைக் குறிப்பிடும் முடத்தாமக் கண்ணியர் அவனுடைய அவையில் இசைப்பாடல் பெருமையாக பாடப்பட்டமையைக் குறிப்பிடுகின்றார்.

'முரசு முழங்க தானை மூவரும் கூடி
அரசவை ,ருந்த தோற்றம் போலப்
பாடல் பற்றிய பயனுடைய எழா அல்

கோடியர் தலைவ கொண்டதறின்' (பொருந. 54-57)

இசைப்பாடல் வகைகள்

இசையில் பல வகைகள் காணப்படுகின்றன. ஆவ்வாறே இசைப்பாடல்களிலும் பல வகைகள் இருந்துள்ளன. இசைப்பாடல்கள் எல்லாம் செந்துறை, வெண்துறைவரி, உரு முதலியன பெயர்களால் வழங்கப்பெற்றன. (வெற்றிச்செல்வன்., இசையியல். ப.38)

வரி, உரு முதலியன பல வகை உண்டு. பல வகையான கூத்துக்களோடும் வரிப்பாடல்கள் பாடப்படுகின்றன. கொற்றி, பிச்சி, சித்து, சிந்து ஆண்டி, அம்மானை, பந்து, கழங்கு, உந்தி, தோழ்வீச்சி, சாழல், தௌ;ளேனம் முதலிய எண்ணற்ற கூத்து வகைகளும் அவற்றிற்குரிய பாடல்களும் இருந்துள்ளன. (மேலது பக்.39)

வண்ணம்

தொல்காப்பியர் வண்ணம் பற்றி குறிப்பிடுகிறார். இங்கு வண்ணம் என்பது இசைப்பாடல் வகையாகும்.

"வண்ணமென்பது சந்தவேறுபாடு" (தொல். செய். 524)

வி.ப.கா. சுந்தரம் அவர்கள் தமது தமிழிசைக் கலைக் களஞ்சியத்தின் வண்ணங்களை பின்வருமாறு தொகுத்துக் கூறுகின்றார்.

எழுத்தோசையின் நீளம் பற்றிய வண்ணங்கள்

குறில் வண்ணம், நெடில் வண்ணம் , குறில் நெடில் வண்ணம், சித்திர வர்ணம்

எழுத்தோசையின் தன்மை பற்றிய வண்ணங்கள்

வல்லிண வண்ணம், மெல்லின வண்ணம், இடையின வண்ணம் , ஒழுகு வண்ணம், நலிபு வண்ணம்

எழுத்தின் காலவேகம் பற்றிய வண்ணங்கள்

உருட்டு வண்ணம், முடுரு வண்ணம், யாப்பு பற்றிய வண்ணம், பாசு வண்ணம், தாசு, ஏந்தல், ஒருஉ, அளபெடை வண்ணம், தூங்கல் வண்ணம், நெடுந்சீர் வண்ணம்.

பாடலின் கருத்துப்பொருள் பற்றிய வண்ணம்

அகப்பாட்டு வண்ணம், புறப்பாட்டு வண்ணம், எண்ணு வண்ணம்.

இங்கு வண்ணம் என்பதற்கு எந்த ஒரு வரையறையையும் கூறவில்லை. தொல்காப்பியர் 20 வகையான வண்ணங்களை மட்டுமே கூறுகின்றார்.

முனைவர் இ.அங்கயற்கண்ணி அவர்கள் தனது பண்ணும் இலயமும் என்னும் இசையில் கட்டுரையில் 'வண்ணம்' பற்றிக் குறிப்பிட்டு இதுவே கர்நாடக இசையில் வண்ணம் ஆகிற்று என்கின்றார். 'வர்ணம்' என்பது புகழ்தல் என்ற பொருளைத் தருகிறது. வர்ணித்தல் என்ற சொல் பிற்காலத்தில் 'வர்ணம்;' ஆயிற்று. இசை ரீதியாக தற்போது 'வர்ணம்' என்ற சொல் ஒரு குறிப்பிட்ட அமைப்பிலான இசை உருப்படியை குறிப்பதாக உள்ளது.

தொல்காப்பியரை அடுத்து கையனார், அவிநயனார் வண்ணத்தை நூறு வகையாக பிரித்துக் கூறுகின்றனர்.

'பாங்கே யகவ் லொழுக்கல் வலிமெலி
பாற்படுத்திட்
டீங்கே குறினெடில் வல்லிசை
மெல்லிசை யோயுடையுந்
தாங்கா நுதழ் தரத் தாம் வண்ணம்
நூறுந் தலைப்படுமே.' *(யாப்பு. காரி. 43. குண உரை மேற்கோள்)*

இவை தூக்கிசை, ஏந்திசை, புரிந்திசை, அடுக்கிசை மயங்கிசை போன்ற ஓசைகளின் அடிப்படையிலும் குறில், நெடில், வல்லினம், மெல்லினம் இடையினம் முதலான எழுத்துக்கள் அடிப்படையிலும் விரிவுபடுத்தப்பட்டுள்ளன. இவை வருமாறு:
குறில் அகவல் தூக்கிசை வண்ணம், நெடி அகவல் தூக்கிசை வண்ணம், வலி அகவல் தூக்கிசை வண்ணம், மெல அகவல் தூக்கிசை வண்ணம், இடை அகவல் தூக்கிசை வண்ணம், குறில் ஒழுகல் தூக்கிசை வண்ணம், நெடில் ஒழுகல் தூக்கிசை வண்ணம், வலி ஒழுகல் தூக்கிசை வண்ணம், மெலி ஒழுகல் தூக்கிசை வண்ணம், இடை ஒழுகல் தூக்கிசை வண்ணம்,
குறில் வல்லிசைத் தூக்கிசை வண்ணம், தூக்கிசை வண்ணம், இடை மெல்லிசை தூக்கிசை வண்ணம், குறில் அகவல் ஏந்திசை வண்ணம், நெடில் அகவல் ஏந்திசை வண்ணம் என பல வர்ணங்களை குறிப்பிடுகின்றார்.

இவ்வாறு வண்ணம் என்பது அதன் ஓசை அடிப்படையில் பல வகையாக பிரித்து நோக்குவதனை அறிய முடிகின்றது.

செந்துறை வண்ணமும் வெண்துறை வண்ணமும்

செந்துறை, வெண்துறை வண்ணமும் இசைப்பாடல் வகையாகும். இவை கடவுளரை அல்லது மாந்தரை போற்றுவதற்கும் வாழ்த்துவதற்கும் பயன்பட்டன. வாழ்த்துபவர்கள் முன்னோர்கள் செய்திகளை திரட்டிப் பகுத்து பாடுவார்கள்.

வழக்கியல் மருங்கின் வகைபட நிலைஇப்
பரவலும் புகழ்ச்சியும் கருதிய பாங்கினும்
முன்னோர் கூறிய குறிப்பினும் செந்துறை
வண்ணப் பகுதி வரைவின் (று) ஆங்கே. (தொல்.பொருள் 80)

பரவுதல் என்பது பணிந்து விரிவாய்ப் போற்றுதல் புகழ்தல் என்பது உணர்ந்து மெச்சிப் போற்றுதல் என்கிறார். தொல்காப்பியர், செந்துறை வண்ணம் என்றும் துறையைப் பற்றிக் கூறும்போது அரசனை அல்லது மாந்தரைப் போற்றிப் பாடப்பட்டதாகப் புறத்திணையாகிய பாடாண்திணையில் கூறுகிறார். இது செய்யுளில் இன்னவகை யாப்பில் அமைக்கப்படல் வேண்டும் என்று கூறப்பட்டதால் எவ்வகை யாப்பிலும் செந்துறை வண்ணப் பகுதிகள் அமைந்திருக்கலாம் என இளம்பூரணார் கூறியுள்ள கருத்துக்கள் ஏற்றதற்குரியது என வி.ப.க.சுந்தரம் அவர்கள் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

முடிவுரை

வண்ணம் என்பது தமிழிசை மரபில் இலக்கியம், இசை மற்றும் இலக்கணம் ஆகிய மூன்றையும் ஒருங்கிணைக்கும் சிறப்புமிக்க இசைப்பாடல் வகையாகும். சங்க காலம் தொடங்கி தமிழிசை வளர்ச்சிப் பயணத்தில் வண்ணம் தனித்துவமான இடத்தைப் பெற்றுள்ளது. தொல்காப்பியர் வண்ணத்தைச் சந்த வேறுபாட்டின் அடிப்படையில் வகைப்படுத்தியிருப்பதும், பின்னர் கையனார், அவிநயனார் போன்ற இலக்கண அறிஞர்கள் அதனை விரிவுபடுத்தி நூறு வகைகளாக விளக்கியிருப்பதும், தமிழர் இசை இலக்கண மரபின் ஆழத்தையும் செழுமையையும் எடுத்துக்காட்டுகின்றன.

வண்ணங்களின் வகைப்பாடுகள் எழுத்தின் நீளம், ஒலியமைப்பு, காலவேகம், யாப்பு மற்றும் பாடலின் கருத்துப்பொருள் போன்ற பல்வேறு அடிப்படைகளில் அமைந்துள்ளன. இதன்மூலம் தமிழிசையில் ஒலி, ஓசை மற்றும் இசை அமைப்புகளுக்கு வழங்கப்பட்ட முக்கியத்துவம் தெளிவாகப் புலப்படுகிறது. மேலும், செந்துறை வண்ணம், வெண்துறை வண்ணம் போன்ற இசைப்பாடல் வகைகள் வழிபாட்டு மரபு, அரசவைக் கலாசாரம் மற்றும் சமூகப் பண்பாட்டின் முக்கிய கூறுகளைப் பிரதிபலிப்பதுடன், இசை வழியாகப் புகழ்தல் மற்றும் வாழ்த்தல் என்ற பண்பாட்டுத் தொடர்ச்சியையும் வெளிப்படுத்துகின்றன. இன்றைய கர்நாடக இசையில் வழங்கப்படும் வர்ண வடிவத்திற்கும் பண்டைய தமிழிசை வண்ண மரபிற்கும் இடையே வரலாற்று மற்றும் கருத்தியல் தொடர்புகள் காணப்படுகின்றன என்பதும் இவ்வாய்வின் மூலம் உணரப்படுகிறது.

உசாத்துணை நூல்கள்

1. அங்கயற்கண்ணி, இ. (2016). பண்ணும் இலயமும். சென்னை: இசை ஆய்வு வெளியீடு.
2. அருணாசலம், மு. (2005). தமிழ் இசை இலக்கிய வரலாறு. சென்னை: உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்.
3. இளம்பூரணர். (2000). தொல்காப்பியம் – பொருளதிகாரம் (உரையுடன்). சென்னை: சாரதா பதிப்பகம்.
4. கையனார். (2003). யாப்பருங்கலக் காரிகை (குணசாகரர் உரையுடன்). சென்னை: உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்.
5. சண்முகம், செ. வை. (2003). தொல்காப்பியம் – செய்யுளியல் (விளக்கவுரை). சென்னை: மணிவாசகர் பதிப்பகம்.
6. சுந்தரம், வி. ப. கா. (1994). தமிழிசைக் கலைக் களஞ்சியம் (தொகுதிகள் 1–4). சென்னை: பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழக வெளியீடு.
7. சுந்தரம், வி. ப. கா. (2003). இசையியல். சென்னை: உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்.
8. தொல்காப்பியர். (2000). தொல்காப்பியம் (செய்யுளியல், பொருளதிகாரம், உரையுடன்). சென்னை: சாரதா பதிப்பகம்.
9. வெற்றிச்செல்வன், சு. (2012). இசையியல். சென்னை: காவ்யா வெளியீடு.

தமிழிசை கற்றல் கற்பித்தல் முறைகள்

திருமதி. ச. மகாலட்சுமி கௌமாரி.
முதலாம் ஆண்டு ஆய்வாளர். இசைத்துறை, அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம்
நெறியாளர்: முனைவர்.திரு.இரா.கா. குமார்.
இணைப்பேராசிரியர், இசைத்துறை, அண்ணாமலை ப்பல்கலைக்கழகம்.

முன்னுரை : என்னை ஒரு இசை ஆசிரியையாக உருவாக்கிய அனைத்து குருமார்களுக்கும் எனது நன்றியை காணிக்கையாக்கி இந்த இசைத்தமிழ் மாநாட்டில் தமிழிசை கற்றல் கற்பித்தல் முறைகள் என்ற தலைப்பினை தேர்வு செய்து இங்கு எனது சொந்த கருத்துக்களை கூறுகின்றேன்.ஒரு இசை விரிவுரையாளராகவும், சமஸ்கிருத மொழி ஆசிரியையாகவும் பணியாற்றிய நான் இசைத்தமிழ் பயிலும் மாணவர்களுக்காக இந்தக் கட்டுரையை சமர்ப்பிக்கின்றேன்.

இந்தக் கட்டுரையை நான் கற்றல் காலம் என்றும் கற்பித்தல் காலம் என்றும் இரண்டு வகைகளாக பிரித்து எழுதுகின்றேன்.

கற்றல் காலம்:

என்னுடைய இசை கற்றல் காலம் என்பது இளங்கலை பயின்ற காலமாகும்.அப்பொழுது எங்கள் குருக்களின் அறிவுறுத்தலின்படி எங்களுடைய இசை கற்றல் அமைந்தது. கல்லூரிக்கு நேரத்திற்கு வருவது காலை வழிபாடு கூட்டத்தில் கலந்து கொள்வது (Morning prayer) என்பது ஒவ்வொரு நாளும் தவறாது நடைபெறும் ஒரு நிகழ்வாகும்.ஏனெனில் அப்பொழுதெல்லாம் செல்போன் வசதிகள் இல்லாத காலம். கல்லூரிக்குள் மதிய உணவுடன் வந்தால் மாலை வரை கல்லூரியில் மட்டுமே நாங்கள் எங்களுடைய நேரத்தை இசை கற்று கொள்வதிலும் , இசை கோட்பாடுகளை கற்றுக் கொள்வதிலும், மேலும் நூலகத்திற்குச் சென்று இசை சம்பந்தமான நூல்களை படிப்பதிலும் செல்லும். மேலும் நான் என்னுடைய ஸரளி வரிசைகள் கற்ற நோட்டில் இருந்து இறுதி ஆண்டு வரை கற்ற அனைத்து இசை உருப்படிகளையும் என்னுடைய

இசை ஆசிரியர்களின் கையொப்பத்துடன் இன்று வரை பத்திரப்படுத்தி வைத்திருக்கிறேன். முதல்நாள் கற்றுக்கொண்ட இசை உருப்படிகளை அன்று மாலையே பயிற்ச்சி செய்து மறுநாள் கல்லூரியில் குருவிற்க்கு வீணையில் வாசித்துகாட்ட வேண்டும்.அவ்வாறான பய பக்தியுடன் தான் எங்களுடைய கற்றல் முறையானது இருந்தது.அந்த கற்றல்முறைதான் இன்று என்னை ஒரு விரிவுரையாளராக மாற்றியுள்ளது. கற்றலில் பொறுமை என்பது மிக முக்கியமானதாகும்.அது இல்லையென்றால் எந்த ஒரு விஷயத்தையும் நம்மால் கற்க இயலாது.

கற்பித்தல் காலம்:

நான் படித்த கல்லூரியிலேயே நான்கு ஆண்டுகள் மாலை நேர கல்லூரியில் வீணை ஆசிரியையாகவும், அதே கல்லூரியில் இளங்கலை மாணவர்களுக்கு ஒரு நான்கு மாத காலம் வீணை விரிவுரையாளராக வும் பணியாற்றிய பின் என்னுடைய கற்பித்தல் சமஸ்கிருத மொழியில் அமைந்துவிட்டது .கேந்திர வித்யாலயா பள்ளியில் சமஸ்கிருத ஆசிரியையாக எனது பணியை தொடர்ந்தேன். அந்தப் பள்ளியில் பணியாற்றிய அனுபவம் என்பது வேறு. தேர்வின் பொழுது மாணவர்களுக்கு வினாத்தாள்களை தயார் படுத்துவதற்காக தட்டச்சு (டைப்பிங்) ஆங்கிலத்திலும், தமிழிலும், இந்தியிலும், சமஸ்கிருதத்திலும் என்னால் கற்றுக் கொள்ள முடிந்தது.ஆனால் எனது வீணை பயிற்சியை நான் தொடர்ந்து செய்து கொண்டே வந்தேன். மீண்டும் நான் 2024 ஆம் ஆண்டு என்னுடைய கல்லூரிக்கு வீணை கற்பிக்கும் விரிவுரையாளராக வரும் வாய்ப்பைப் பெற்றேன். இது மீண்டும் இறைவன் எனக்கு அளித்த ஒரு வரமாக நான் கருதினேன். இப்பொழுது நான் இந்த கல்லூரியில் வீணையில் தமிழிசை எவ்வாறு மாணவர்களுக்கு கற்பித்தேன் என்று எனது அனுபவத்தை கூறுகிறேன்.

தமிழிசை பயிற்சி அளிக்க நான் முன்பே கற்ற சில இசை உருவகைகள் உதவியாக இருந்த பொழுதிலும் நூலகத்திலிருந்து தமிழிசை புத்தகங்களை எடுத்து அதில் மாணவர்களுக்கு கற்று தர வேண்டிய இசை உரு வகைகளைத் திரட்டி ,அவைகளை தமிழ் தெரியாத மாணவர்களுக்கு ஆங்கிலத்தில் எழுதிக் கொடுத்து தமிழிசையைப்

பயிற்றுவித்தேன். நான் தமிழ் மொழி மூலமாகவே எனது பள்ளி படிப்பிலிருந்து கல்லூரி படிப்பு வரை கல்வி கற்றேன் . என்னுடைய இசையியல் நிறைஞர் முதுகலையும் தமிழ் வழி கல்வியாகும். முதுகலை சமஸ்கிருதம் மட்டும் ஆங்கில வழியில் பயின்றேன்.அதுமட்டுமின்றி நூலகங்களில் கிடைக்கப்பெறாத தமிழிசை உருவகைகளை கூகுள் (google search) துணை கொண்டு தேடி அவைகளை என்னுடைய செல்போனில் பதிவிறக்கம் செய்து மொழிபெயர்த்து அதை மாணவர்களுக்கு வாட்ஸ் ஆப் மூலம் பகிர்ந்து தமிழிசையை கற்றுக் கொடுத்தேன்.நிகழ்காலத்தில் மாணவர்கள் பெரும்பாலும் ஆங்கில வழி கல்வி கற்றவர்களாக இருப்பதினால் அவர்களுக்கு தமிழ் மொழி பேச வருகின்றதே தவிர தமிழில் எழுதுவதற்கு தெரிவதில்லை எனவே கல்லூரிகளில் தமிழ் மொழி அறியாத மாணவர்களுக்கு தமிழ் மொழியை ஒரு ஆரம்ப பாடமாக அறிமுகம் செய்வதன் மூலமும், அவர்களுக்கு தமிழ் மொழியைக்கற்பித்து தமிழிசையை நாம் வளர்க்கலாம். மேலும் தமிழில் தட்டச்சு செய்யும் முறையையும் கல்லூரியிலேயே மாணவர்களுக்கு கற்றுக் கொடுக்கும் பொழுது அந்த அறிவானது மாணவர்களுக்கு எதிர்கால ஆய்வுத் திட்டப் பணிக்கு உறுதுணையாக இருக்கும் என்பது என்னுடைய கருத்தாகும் .

மாணவர்களுக்கு கற்றலில் உள்ள இடையூறுகள் : வகுப்பு நேரத்தில் நான் சில மாணவர்களை கூர்ந்து பார்த்ததுண்டு அவர்கள் தூக்க கலக்கத்தோடு அமர்ந்திருப்பார்கள் மதிய நேரங்களில் நான் ஏன் தூங்குகிறீர்கள்? தூக்கம் வருகிறதா என்று கேட்கும் பொழுது அவர்கள் இல்லை மேடம் நேற்று கச்சேரிக்கு சென்று இருந்தோம் அதனால்தான் நேரமாகிவிட்டது தூக்கமில்லை என்று கூறுவார்கள் இதற்கு என்ன காரணம் என்றால் வேறு ஊர்களில் இருந்து இங்கு வந்து தங்கி இருக்கும் மாணவர்கள் தங்களுடைய இருப்பிடத்திற்கும், உணவிற்கும் உண்டான வருமானத்தை தாங்களே ஈட்டி கல்வி பயிலும் நிலையில் உள்ளனர். அவ்வாறான மாணவர்களுக்கு சோர்வின் காரணமாக வகுப்பறையில் முறையான கவனம் செலுத்த முடியாமல் மதிய நேரங்களில் உறக்கம் தழுவிய கண்களைஉடையமாணவர்களைநானேபார்த்துள்ளேன். இங்கு என்னுடைய எண்ணமானது பல மாணவர்கள் ஏழ்மை நிலையில் இருப்பதினால்

அரசு கல்லூரிகளிலும் கூட இலவச உணவு திட்டம் செயல்பட்டால் மாணவர்கள் மனமகிழ்ச்சியுடன் இசையை கற்கலாம் என்பதாகும்.

பார்வையற்ற மாணவருக்கு எனது சொந்த முயற்ச்சியில் "முத்தைய்யா பாகவதரின் அரிய ராகங்களும் அவைகளின் கீர்த்தனைகளும் என்ற தலைப்பில் இளங்கலை நிறைஞருக்கு சமர்ப்பிக்க வேண்டிய ஆய்வு கட்டுரையை தயார் செய்து அவருக்கு உதவினேன் மற்றும் வேறு ஒரு மாற்று திறனாளி மாணவருக்கு " வயலின் கருவியின் வரலாறு" என்ற தலைப்பில் இளங்கலை நிறைஞருக்கான ஆய்வு கட்டுரையையும் தயார் செய்து கொடுத்தேன்.

மேலும் திருமணமான பெண்களின் நிலை இதைக் காட்டிலும் கடினமானது வீட்டு வேலைகள் தங்கள் பிள்ளைகளின் படிப்பு, அவர்களின் கல்லூரி கட்டணம் , தாய் மற்றும் கணவர் ஆகியோரை பராமரித்துக்கொண்டு தானும் இந்த வாழ்க்கையில் ஜெயிக்க வேண்டும் என்ற எண்ணத்துடன் பல கடினமான சூழ்நிலைகளை சமாளித்துக் கொண்டு உடல்நிலை சரியில்லாத நேரத்திலும் கூட கல்லூரிக்கு வருவதை பார்த்து இருக்கிறேன். இவ்வாறு நான் தமிழிசை ஆங்கிலத்தில் எழுதி வாட்ஸ் ஆப் செய்ததன் நகலையும் என்னிடம் வீணை பயின்று எம்.பி.ஏ தேர்வு முடிவுக்கு பின் எனக்கு தங்களின் இறுதியாண்டு மதிப்பெண் பட்டியலை வாட்ஸ் ஆப் மூலம் அனுப்பிய மாணவிகளின் செய்தியின் நகலையும் அவர்களின் மன எண்ணங்களையும் நான் இந்த கட்டுரையில் இணைத்துள்ளேன்.

முடிவுரை *:* இக்கால கட்டத்தில் இருக்கும்ஆசிரியர்கள்மிகவும்பொறுமையானவர்கள் நமக்கு முன்பு இருந்த தலைமுறையை மதிக்கும் பண்பை பெற்றவர்கள். நமக்குப் பின் வருகின்ற ஒரு தலைமுறைக்கு கற்பிக்கும் திறனை பெற்ற இந்த தலைமுறை ஆசிரியர்களை நான் தலைவணங்கி வாழ்த்துகின்றேன் மேலும் தமிழிசை கற்றதினாலும் தமிழிசையை கற்றுக் கொடுப்பதினாலும் தமிழர்களின் பெருமையும், நமது தமிழ் கலாச்சாரம் மேன்மேலும் பல நாடுகளுக்கு பரவும் என்பதை பெருமையோடு

கூறிக்கொண்டு இந்த கட்டுரை ஆனது என்னுடைய சொந்த முயற்சியால் எழுதப்பட்டதாகும் , தட்டச்சும் என்னால் செய்யப்பட்டது என்பதை தெளிவாக இங்கு குறிப்பிட விரும்புகிறேன்.

இந்த வாய்ப்பை பெற்றமைக்கு தமிழிசை மாநாடு நடத்திய அனைத்து உறுப்பினர்களுக்கும் அண்ணாமலை பல்கலைக்கழக இசைத் துறையை சார்ந்த அனைவருக்கும் நன்றி கூறி விடைபெறுகிறேன்.

தமிழிசையின் எதிர்காலம்: சவால்களும் வளர்ச்சிக்கான வாய்ப்புகளும்

முனைவர் பிரவீனா மாதவன்
முதுநிலை விரிவுரையாளர்,
இசைத்துறை,
சுவாமி விபுலாநந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகம்,
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம், இலங்கை
veenamathavan85@gmail.com
Cell *+94 771160722*

முகவுரை

தமிழிசை என்பது தமிழரின் தொன்மையான பண்பாட்டு அடையாளங்களில் ஒன்றாகும். சங்ககாலப் பண் இசை மரபிலிருந்து தேவாரம், திருவாசகம், நாலாயிரத் திவ்யப் பிரபந்தம், திருப்புகழ், நாட்டுப்புற இசை மற்றும் கர்நாடக இசை வழியாக இன்று வரை தமிழிசை தொடர்ச்சியாக வளர்ச்சி பெற்று வருகிறது. இருப்பினும், உலகமயமாக்கல், மேற்கத்திய இசியின் தாக்கம், மாறிவரும் கல்வி முறை, டிஜிட்டல் ஊடகங்களின் வளர்ச்சி மற்றும் இளம் தலைமுறையின் இசை விருப்பங்களில் ஏற்பட்ட மாற்றங்கள் போன்றவை தமிழிசையின் எதிர்காலத்தைப் பற்றிய புதிய கேள்விகளை எழுப்புகின்றன. அதே நேரத்தில், இணையவழிக் கல்வி, இசை ஆவணப்படுத்தல், செயற்கை நுண்ணறிவு, உலகத் தமிழ் பரவல் மற்றும் பல்கலைக்கழக ஆய்வுகள் போன்றவை தமிழிசை வளர்ச்சிக்கான புதிய வாய்ப்புகளையும் உருவாக்கியுள்ளன. இக்கட்டுரை

தமிழிசையின் தற்போதைய நிலையை ஆராய்ந்து, அதன் எதிர்கால வளர்ச்சிக்கான சவால்கள் மற்றும் வாய்ப்புகளை கல்வியியல் நோக்கில் பகுப்பாய்வு செய்கிறது.

திறவுச்சொற்கள்: தமிழிசை, பண்பாட்டு மரபு, இசைக் கல்வி, உலகமயமாக்கல், டிஜிட்டல் தொழில்நுட்பம், இசை ஆய்வு.

அறிமுகம்

தமிழிசை என்பது இசை மரபு மட்டுமல்ல அது தமிழர் நாகரிகம், மொழி, இலக்கியம், சமயம் மற்றும் வாழ்வியலுடன் பின்னிப் பிணைந்த பண்பாட்டு அமைப்பாகும். சங்க இலக்கியங்களில் இசைக்குரிய குறிப்புகள், சிலப்பதிகாரத்தில் இசைக் கோட்பாடுகள், தேவாரப் பண்கள், அருணகிரிநாதரின் திருப்புகழ், கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார், மாரிமுத்தாப்பிள்ளை, முத்துத்தாண்டவர், கோடீஸ்வர ஐயர், பாபநாசம் சிவன் போன்றோரின் படைப்புகள் தமிழிசையின் பரிணாம வளர்ச்சியை எடுத்துக்காட்டுகின்றன.

இருபதாம் நூற்றாண்டில் தமிழிசை இயக்கம் தோன்றிய பின்னர், கர்நாடக இசை மேடைகளில் தமிழ் பாடல்களுக்கு அதிக முக்கியத்துவம் கிடைத்தது. ஆனால் இருபத்தொன்றாம் நூற்றாண்டில் உலகமயமாக்கல், வணிகமயமாக்கல் மற்றும் தொழில்நுட்ப மாற்றங்கள் இசை உலகையே மாற்றியுள்ளன. இந்நிலையில், தமிழிசையின் எதிர்காலம் எவ்வாறு அமையும் என்பது ஆராயப்பட வேண்டிய முக்கியமான கல்வியியல் சிக்கலாகும்.

ஆய்வுச் சிக்கல்

தமிழிசை குறித்த ஆய்வுகள் பெரும்பாலும் அதன் வரலாறு, இசையமைப்பாளர்கள் அல்லது இலக்கியப் பங்களிப்புகளை மையமாகக் கொண்டுள்ளன. ஆனால், சமகால சமூக மாற்றங்கள், தொழில்நுட்ப முன்னேற்றங்கள் மற்றும் உலகளாவிய இசைச் சூழலின் பின்னணியில் தமிழிசையின் எதிர்கால வளர்ச்சி குறித்து மேற்கொள்ளப்பட்ட ஆய்வுகள் குறைவாக உள்ளன. இவ்விடைவெளியை நிரப்பும் நோக்கில் இக்கட்டுரை அமைகிறது.

ஆய்வின் நோக்கங்கள்

1. தமிழிசையின் தற்போதைய நிலையை ஆய்வு செய்தல்.

2. தமிழிசை எதிர்நோக்கும் முக்கிய சவால்களை அடையாளம் காணுதல்.
3. தொழில்நுட்ப வளர்ச்சி தமிழிசைக்கு வழங்கும் வாய்ப்புகளை ஆராய்தல்.
4. கல்வி, ஆய்வு மற்றும் பண்பாட்டு பரிமாற்றம் வழியாக தமிழிசையின் எதிர்கால வளர்ச்சிக்கான வழிமுறைகளை முன்மொழிதல்.

ஆய்வுமுறை

இக்கட்டுரை விளக்கவியல் மற்றும் பகுப்பாய்வு ஆகிய ஆய்வுமுறைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டது. தமிழிசை தொடர்பான நூல்கள், ஆய்விதழ்கள், பல்கலைக்கழக வெளியீடுகள், இசைக் கல்வி தொடர்பான ஆவணங்கள் மற்றும் சமகால ஆய்வுகள் ஆகியவை இவ்வாய்வின் ஆதாரங்களாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

தமிழிசையின் தற்போதைய நிலை

இன்றைய காலகட்டத்தில் தமிழிசை பல்வேறு தளங்களில் வளர்ச்சி பெற்று வருகிறது. பல்கலைக்கழகங்கள், இசைக் கல்லூரிகள், தமிழிசைச் சங்கங்கள், கோயில் இசை மரபுகள் மற்றும் தனியார் இசைப் பயிற்சி மையங்கள் மூலம் தமிழிசை கற்பிக்கப்பட்டு வருகிறது. இந்தியா மட்டுமின்றி இலங்கை, மலேசியா, சிங்கப்பூர், கனடா, ஐக்கிய இராச்சியம் மற்றும் அமெரிக்கா போன்ற நாடுகளிலும் தமிழிசை பயிலப்பட்டு வருகிறது.

அதேவேளை, திரைப்பட இசை மற்றும் வணிக இசையின் செல்வாக்கு காரணமாக பாரம்பரிய தமிழிசையை ஆழமாகக் கற்கும் மாணவர்களின் எண்ணிக்கை சில இடங்களில் குறைந்து வருவதாக ஆய்வுகள் சுட்டிக்காட்டுகின்றன. இசைக் கல்வி அமைப்பில் நடைமுறைப் பயிற்சியை விட தேர்வு மையப்படுத்தப்பட்ட கற்றல் அதிகரிப்பதும் ஒரு சவாலாகக் காணப்படுகிறது.

தமிழிசை எதிர்நோக்கும் சவால்கள்

1. உலகமயமாக்கலின் தாக்கம்

உலகமயமாக்கலால் பல்வேறு இசை வடிவங்கள் இளம் தலைமுறையினரிடம் விரைவாகச் சென்றடைகின்றன. இது இசைப் பரிமாற்றத்திற்கு நல்ல வாய்ப்பாக இருந்தாலும், பாரம்பரிய தமிழிசை குறித்த ஆர்வம் சிலரிடையே குறையக் காரணமாகிறது.

2. ஊடகங்களின் வணிகமயமாக்கல்

தொலைக்காட்சி, இணையம் மற்றும் சமூக ஊடகங்களில் பெரும்பாலும் பொழுதுபோக்கு இசைக்கு முன்னுரிமை வழங்கப்படுகிறது. இதன் விளைவாக தமிழிசைக்கான நிகழ்ச்சிகள் ஒப்பீட்டளவில் குறைவாக இடம்பெறுகின்றன. இதனால் புதிய தலைமுறைக்கு தமிழிசையை அறியும் வாய்ப்புகள் குறைகின்றன.

3. இசைக் கல்வியில் நடைமுறைச் சவால்கள்

பல கல்வி நிறுவனங்களில் தமிழிசை கற்பிக்கப்பட்டாலும், பாடத்திட்டங்கள் காலத்திற்கு ஏற்ப புதுப்பிக்கப்படாத நிலை காணப்படுகிறது. டிஜிட்டல் கற்றல் வளங்கள், ஒலி–ஒளி ஆவணங்கள் மற்றும் ஆய்வு அடிப்படையிலான கற்பித்தல் முறைகள் இன்னும் பரவலாக நடைமுறைக்கு வர வேண்டியுள்ளது.

4. ஆவணப்படுத்தலின் தேவை

தமிழிசையின் பல அரிய பாடல்கள், வாய்மொழி மரபுகள் மற்றும் பழைய இசைப் பதிவுகள் இன்னும் முழுமையாக ஆவணப்படுத்தப்படவில்லை. அவற்றை முறையாகச் சேமித்து, மின்னணு வடிவில் பாதுகாப்பது எதிர்கால ஆய்வுகளுக்கு இன்றியமையாத தேவையாகும்.

தமிழிசையின் எதிர்கால வளர்ச்சிக்கான வாய்ப்புகள்

1. தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியும் தமிழிசையும்

இருபத்தொன்றாம் நூற்றாண்டில் தகவல் மற்றும் தொடர்பாடல் தொழில்நுட்பத்தின் வளர்ச்சி, இசைக் கல்வியிலும் புதிய பரிமாணங்களை உருவாக்கியுள்ளது. இணையவழி வகுப்புகள், காணொளி களஞ்சியங்கள், மின்னணு நூலகங்கள் மற்றும் இசைப் பதிவகங்கள் மூலம் உலகின் எந்தப் பகுதியிலிருந்தும் தமிழிசையைக் கற்றுக்கொள்ளும் வாய்ப்பு ஏற்பட்டுள்ளது. குறிப்பாக YouTube, பல்கலைக்கழக மின்னணு வளங்கள் மற்றும் இணையவழி கற்றல் தளங்கள் தமிழிசையின் பரவலுக்கு குறிப்பிடத்தக்க பங்களிப்பை வழங்குகின்றன.

2. செயற்கை நுண்ணறிவு மற்றும் இசை ஆய்வு

செயற்கை நுண்ணறிவு (Artificial Intelligence – AI) தொழில்நுட்பம் இசைத் துறையிலும் புதிய மாற்றங்களை ஏற்படுத்தி வருகிறது. இராக அடையாளம் காணுதல், இசைக் குறிப்புகளை மின்னணு வடிவில் பதிவு செய்தல், பழைய ஒலிப்பதிவுகளைத் தரமாக மீட்டெடுத்தல், இசைப் பகுப்பாய்வு மேற்கொள்ளுதல் போன்ற பணிகளில் AI பயன்படுகிறது. இத்தொழில்நுட்பத்தை தமிழிசை ஆய்வில் முறையாகப் பயன்படுத்தினால், அரிய இசை மரபுகளைப் பாதுகாக்கவும் புதிய ஆய்வுகளை முன்னெடுக்கவும் பெரிதும் உதவும்.

3. பல்கலைக்கழகங்களின் பங்கு

தமிழிசையின் எதிர்கால வளர்ச்சியில் பல்கலைக்கழகங்கள் முக்கியப் பொறுப்பை வகிக்கின்றன. இசை வரலாறு, இசை இலக்கணம், பண் ஆய்வு, இசைக் கருவிகள், இசைத் தொழில்நுட்பம் மற்றும் தமிழிசை ஆய்வியல் ஆகிய துறைகளில் புதுமையான ஆராய்ச்சிகளை ஊக்குவிக்க வேண்டும். ஆய்வாளர்கள் கையெழுத்துப் பிரதிகள், பழைய இசை நூல்கள் மற்றும் வாய்மொழி மரபுகளை ஆவணப்படுத்தும் பணிகளில் ஈடுபடுவதன் மூலம் தமிழிசைக்கு நிலையான ஆய்வுத் தளத்தை உருவாக்க முடியும்.

4. உலகத் தமிழர் சமூகத்தின் பங்களிப்பு

இலங்கை, மலேசியா, சிங்கப்பூர், கனடா, இங்கிலாந்து, பிரான்ஸ், ஆஸ்திரேலியா மற்றும் அமெரிக்கா போன்ற நாடுகளில் வாழும் தமிழர்கள் தமிழிசையை அடுத்த தலைமுறைக்குக் கொண்டு செல்வதில் குறிப்பிடத்தக்க பங்காற்றி வருகின்றனர். இசைப் பள்ளிகள், தமிழ்ச் சங்கங்கள், கோயில் இசை மரபுகள் மற்றும் இணையவழி நிகழ்ச்சிகள் மூலம் தமிழிசை உலகளாவிய அளவில் பரவி வருகிறது. இவ்வகையான பண்பாட்டு வலையமைப்புகளை கல்வி மற்றும் ஆய்வுடன் இணைப்பது எதிர்கால வளர்ச்சிக்கு வலுவான அடித்தளமாக அமையும்.

5. அரசும் பண்பாட்டு அமைப்புகளும் மேற்கொள்ள வேண்டிய நடவடிக்கைகள்

தமிழிசை வளர்ச்சிக்காக அரசு, பல்கலைக்கழகங்கள் மற்றும் பண்பாட்டு நிறுவனங்கள் இணைந்து செயல்பட வேண்டும். பழைய இசை நூல்களை மின்னணு வடிவில் வெளியிடுதல், இளம் ஆய்வாளர்களுக்கு ஆய்வு நிதி வழங்குதல், தமிழிசை விழாக்கள் மற்றும் கருத்தரங்குகளைத் தொடர்ந்து நடத்துதல், பள்ளி மற்றும் உயர்கல்விப்

பாடத்திட்டங்களில் தமிழிசைக்கு உரிய இடமளித்தல் ஆகிய நடவடிக்கைகள் அவசியமாகும்.

ஆய்வின் கண்டறிதல்கள்

இவ்வாய்வின் மூலம் பின்வரும் முக்கிய முடிவுகள் கண்டறியப்பட்டன.

1. தமிழிசை தொன்மையான மரபைக் கொண்டிருந்தாலும், சமகால சமூக மற்றும் தொழில்நுட்ப மாற்றங்களுக்கு ஏற்ப புதுப்பிக்கப்பட வேண்டிய தேவை உள்ளது.
2. உலகமயமாக்கல் தமிழிசைக்கு சவாலாக இருப்பதோடு, உலகளாவிய பரவலுக்கான புதிய வாய்ப்புகளையும் உருவாக்கியுள்ளது.
3. டிஜிட்டல் தொழில்நுட்பம், இணையவழிக் கல்வி மற்றும் செயற்கை நுண்ணறிவு ஆகியவை தமிழிசையின் பாதுகாப்பு மற்றும் பரவலுக்கு குறிப்பிடத்தக்க பங்களிப்பை வழங்கக்கூடியவை.
4. பல்கலைக்கழகங்கள், ஆய்வு நிறுவனங்கள் மற்றும் உலகத் தமிழர் அமைப்புகள் ஒருங்கிணைந்து செயல்பட்டால் தமிழிசை ஆய்வு மேலும் வலுப்பெறும்.
5. தமிழிசையின் எதிர்கால வளர்ச்சி, பாரம்பரியத்தைப் பாதுகாப்பதையும் புதுமையை ஏற்றுக்கொள்வதையும் சமநிலைப்படுத்தும் அணுகுமுறையில் அமைய வேண்டும்.

முடிவுரை

தமிழிசை என்பது கடந்தகாலத்தின் பண்பாட்டு நினைவுச்சின்னம் மட்டுமல்ல் எதிர்கால தலைமுறையினரின் அடையாளமாகவும் விளங்கக்கூடிய உயிர்ப்புள்ள கலை மரபாகும். உலகமயமாக்கல், தொழில்நுட்ப மாற்றங்கள் மற்றும் சமூக மாற்றங்கள் பல சவால்களை ஏற்படுத்தினாலும், அவை தமிழிசைக்கு புதிய வாய்ப்புகளையும் உருவாக்கியுள்ளன. இவ்வாய்வின் அடிப்படையில், தொழில்நுட்பத்தைச் சிறப்பாகப் பயன்படுத்துதல், ஆய்வுப் பணிகளை ஊக்குவித்தல், தரமான இசைக் கல்வியை வலுப்படுத்துதல் மற்றும் உலகத் தமிழர் சமூகத்துடன் இணைந்து செயல்படுதல் ஆகியவை தமிழிசையின் நிலையான வளர்ச்சிக்கு இன்றியமையாதவை என்பது தெளிவாகிறது.

எனவே, தமிழிசையை வெறும் பாரம்பரிய இசை வடிவமாகக் கருதாமல், சமகால அறிவியல், கல்வி, தொழில்நுட்பம் மற்றும் உலகப் பண்பாட்டு பரிமாற்றத்துடன் இணைத்து வளர்த்தெடுப்பதே அதன் வளமான எதிர்காலத்திற்கான உறுதியான பாதையாக அமையும்.

உசாத்துணை நூல்கள்

- Sambamoorthy. P. *(1982)*. South Indian Music (Vols. I–VI). Chennai: The Indian Music Publishing House.
- Sundaram. V. P. K. *(2003)*. Tamilisai Valam. Chennai: International Institute of Tamil Studies.
- தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம். *(2001)*. தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம். தஞ்சாவூர்: தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம்.
- தமிழிசைச் சங்கம். தமிழிசை ஆய்விதழ்கள் மற்றும் கருத்தரங்குத் தொகுப்புகள். சென்னை.
- Subramanian.L. *(2006)*. From the Tanjore Court to the Madras Music Academy. Oxford University Press.
- UNESCO. *(2003)*. Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage.

கோடீஸ்வர ஐயரின் 72 மேளகர்த்தா கீர்த்தனைகளில் தமிழிசை மரபின் வெளிப்பாடு

முனைவர் நாகரட்ணம் மாதவன்
முதுநிலை விரிவுரையாளர்,
இசைத்துறை,
சுவாமி விபுலாநந்த அழகியற் கற்கைகள் நிறுவகம்,
கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்,
இலங்கை.

aathmiga@gmail.com

Cell ***+94776137270***

முகவுரை

கர்நாடக இசை மரபில் முத்துசுவாமி தீட்சிதர், தியாகராஜர், சியாமா சாஸ்திரி ஆகியோரின் பங்களிப்பு சிறப்பாகக் கருதப்பட்டாலும், தமிழ் மொழியில் கர்நாடக இசையின் இலக்கண வளத்தை முழுமையாக வெளிப்படுத்திய இசையமைப்பாளர்களில் கோடீஸ்வர ஐயர் (1869–1938) தனித்துவமான இடத்தைப் பெறுகிறார். அவர் இயற்றிய கந்தகானாமுதம் தொகுப்பில் இடம்பெற்றுள்ள 72 மேளகர்த்தா கீர்த்தனைகள், தமிழிசை மரபையும் கர்நாடக இசை இலக்கணத்தையும் ஒருங்கிணைக்கும் அரிய படைப்புகளாகும். இக்கட்டுரை, அந்தக் கீர்த்தனைகளில் வெளிப்படும் தமிழிசை மரபின் கூறுகளை ஆராய்கிறது. குறிப்பாக தமிழ் மொழிநடை, பக்தி மரபு, பண் மரபின் தொடர்ச்சி, இராக இலக்கண வெளிப்பாடு, இசை–இலக்கிய ஒருங்கிணைவு ஆகிய அம்சங்கள் பகுப்பாய்வு செய்யப்படுகின்றன. விளக்கவியல் மற்றும் பகுப்பாய்வு ஆய்வுமுறைகளின் அடிப்படையில் மேற்கொள்ளப்பட்ட இவ்வாய்வு, கோடீஸ்வர

ஐயரின் கீர்த்தனைகள் கர்நாடக இசையில் தமிழ் மொழியின் நிலையை வலுப்படுத்தியதோடு, தமிழிசை மரபின் தொடர்ச்சியையும் உறுதிப்படுத்தியுள்ளன என்பதை எடுத்துக்காட்டுகிறது.

திறவுச்சொற்கள்: கோடீஸ்வர ஐயர், 72 மேளகர்த்தா, கந்தகானாமுதம், தமிழிசை, பண் மரபு, கர்நாடக இசை.

அறிமுகம்

தமிழிசை என்பது தமிழர் பண்பாட்டு அடையாளங்களில் ஒன்றாகும். சங்க இலக்கியங்களில் காணப்படும் இசை மரபு, தேவாரப் பண்கள், திவ்யப்பிரபந்தப் பாடல்கள் மற்றும் அருணகிரிநாதரின் திருப்புகழ் ஆகியவை தமிழிசையின் பரிணாம வளர்ச்சியை எடுத்துக்காட்டுகின்றன. பின்னர் கர்நாடக இசை வளர்ச்சியடைந்த காலத்தில் தெலுங்கு மற்றும் சமஸ்கிருத மொழிப் பாடல்கள் கச்சேரி மரபில் முன்னிலை பெற்றன. இதனால் தமிழில் கர்நாடக இசைப் படைப்புகள் குறைவாகப் பாடப்பட்டன.

இந்தச் சூழலில், தமிழ் மொழியிலும் கர்நாடக இசையின் முழுமையான இலக்கணச் செழுமையை வெளிப்படுத்த முடியும் என்பதை செயல்முறையில் நிரூபித்தவர் கோடீஸ்வர ஐயர். அவர் இயற்றிய 72 மேளகர்த்தா கீர்த்தனைகள் வெறும் இசைப் படைப்புகள் அல்ல் தமிழிசை மரபின் தொடர்ச்சியைப் பதிவு செய்யும் ஆவணங்களாகவும் விளங்குகின்றன.

ஆய்வுச் சிக்கல்

கர்நாடக இசை குறித்த பல ஆய்வுகள் மேளகர்த்தா முறை, இராக இலக்கணம் மற்றும் இசையமைப்பாளர்களின் பங்களிப்பு ஆகியவற்றை மையமாகக் கொண்டுள்ளன. எனினும், கோடீஸ்வர ஐயரின் 72 மேளகர்த்தா கீர்த்தனைகளில் தமிழிசை மரபு எவ்வாறு வெளிப்படுகிறது என்பது குறித்த ஆய்வுகள் ஒப்பீட்டளவில் குறைவாக உள்ளன. எனவே, இக்கட்டுரை அந்த இடைவெளியை நிரப்பும் நோக்கில் அமைகிறது.

ஆய்வின் நோக்கங்கள்

1. கோடீஸ்வர ஐயரின் 72 மேளகர்த்தா கீர்த்தனைகளின் தனிச்சிறப்புகளை ஆராய்தல்.

2. அக்கீர்த்தனைகளில் வெளிப்படும் தமிழிசை மரபுக் கூறுகளை அடையாளம் காணுதல்.
3. தமிழ் மொழி, பக்தி இலக்கியம் மற்றும் கர்நாடக இசை இலக்கணம் ஆகியவற்றின் ஒருங்கிணைப்பை பகுப்பாய்வு செய்தல்.
4. தமிழிசை வளர்ச்சியில் கோடீஸ்வர ஐயரின் பங்களிப்பை மதிப்பீடு செய்தல்.

ஆய்வுமுறை

இவ்வாய்வு விளக்கவியல் மற்றும் பகுப்பாய்வு அணுகுமுறைகளைப் பயன்படுத்துகிறது. கந்தகானாமுதம் முதன்மை ஆதாரமாகவும், பேராசிரியர் பி.சாம்பமூர்த்தி, வி.ப.கா.சுந்தரம், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக வெளியீடுகள் மற்றும் தமிழிசை தொடர்பான ஆய்வு நூல்கள் துணை ஆதாரங்களாகவும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

72 மேளகர்த்தா கீர்த்தனைகள் – தமிழிசை மரபின் இசை ஆவணம்

கர்நாடக இசையின் கோட்பாட்டு அடித்தளமாக விளங்கும் 72 மேளகர்த்தா முறை, இராக வகைப்பாட்டின் முழுமையான அமைப்பாகக் கருதப்படுகிறது. இம்முறையில் அனைத்து மேளகர்த்தா இராகங்களுக்கும் தமிழில் கீர்த்தனைகளை இயற்றிய முதல் முக்கிய இசையமைப்பாளர்களில் கோடீஸ்வர ஐயர் குறிப்பிடத்தக்கவர். இக்கீர்த்தனைகள் பின்னர் கந்தகானாமுதம் என்ற தொகுப்பாக வெளியிடப்பட்டன.

இக்கீர்த்தனைகளின் தனிச்சிறப்பு, ஒவ்வொரு இராகத்தின் இலக்கணத்தையும் துல்லியமாக வெளிப்படுத்துவதோடு, தமிழ் மொழியின் இயல்பையும் பாதிக்காமல் அமைந்துள்ளதே ஆகும். இதன் மூலம் கர்நாடக இசையின் கட்டுப்பாடுகளுக்குள் தமிழின் சொற்செல்வமும் ஓசைநயமும் இயல்பாகப் பொருந்த முடியும் என்பதை கோடீஸ்வர ஐயர் நிரூபித்துள்ளார்.

72 மேளகர்த்தா கீர்த்தனைகளில் தமிழிசை மரபின் வெளிப்பாடு

1. தமிழ் மொழியின் செம்மை

கோடீஸ்வர ஐயரின் கீர்த்தனைகளில் பெரும்பாலும் செந்தமிழ் சொற்கள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. தேவையற்ற வடமொழிச் சொற்களைத் தவிர்த்து, இசைக்கேற்ற எளிமையான மொழிநடையைப் பின்பற்றியுள்ளார். இதனால் பாடல்களின்

பொருள் பாடகர்களுக்கும் கேட்போருக்கும் எளிதில் விளங்குகிறது. மொழியின் இனிமை, இசையின் இனிமையுடன் இணைந்து தமிழிசையின் அடிப்படை பண்பை வெளிப்படுத்துகிறது.

2. பக்தி மரபின் தொடர்ச்சி

தமிழிசையின் முக்கிய அடையாளங்களில் ஒன்று இறைபக்தி ஆகும். தேவாரம், திருவாசகம், திருப்புகழ் போன்ற மரபுகளைத் தொடர்ந்து, கோடீஸ்வர ஐயரின் கீர்த்தனைகளிலும் முருகப்பெருமானின் மீது ஆழ்ந்த பக்தி வெளிப்படுகிறது. ஆனால் அது வெறும் பக்தி உணர்வாக மட்டுமல்லாமல், இசை இலக்கணத்தின் கட்டமைப்புடன் இணைந்த இலக்கிய வடிவமாக வெளிப்படுகிறது. இவ்வாறு அவர் பக்தி மரபையும் கர்நாடக இசையையும் இயல்பாக ஒருங்கிணைத்துள்ளார்.

3. பண் மரபும் மேளகர்த்தா மரபும் – ஒரு ஒப்பாய்வு

தமிழிசையின் தொன்மையான அடையாளங்களில் ஒன்றாக பண் மரபு விளங்குகிறது. சிலப்பதிகாரம், தேவாரம், திருவாசகம் போன்ற இலக்கியங்களில் பண்கள் இசை மரபின் அடிப்படையாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. கர்நாடக இசையில் பின்னர் மேளகர்த்தா முறை உருவானாலும், இசையின் உணர்ச்சி, இராகப் பாவம் மற்றும் பாடலின் கருத்து ஆகியவை தமிழிசை மரபுடன் தொடர்ச்சியான தொடர்பைக் கொண்டுள்ளன.

கோடீஸ்வர ஐயரின் 72 மேளகர்த்தா கீர்த்தனைகளில் இத்தொடர்ச்சி மறைமுகமாக வெளிப்படுகிறது. ஒவ்வொரு இராகத்திற்கும் உரிய பாவத்தைப் பொருத்தே பாடலின் கருத்து அமைக்கப்பட்டுள்ளது. இது தமிழிசையில் காணப்படும் 'பண்–பொருள்–உணர்வு' என்ற மரபை நினைவூட்டுகிறது. எனவே, அவரது கீர்த்தனைகள் கர்நாடக இசை இலக்கணத்தைப் பின்பற்றினாலும், தமிழிசையின் அழகியல் மரபைத் தொடரும் படைப்புகளாகக் கருதப்படுகின்றன.

4. இராக இலக்கண வெளிப்பாடு

கோடீஸ்வர ஐயரின் இசைமேதமையை வெளிப்படுத்தும் முக்கிய அம்சம், ஒவ்வொரு மேளகர்த்தா இராகத்தின் இலக்கணத்தையும் மிகத் துல்லியமாக வெளிப்படுத்திய விதமாகும். ஒவ்வொரு கீர்த்தனையிலும் அந்தந்த இராகத்தின் அடையாளச் சஞ்சாரங்கள், முக்கிய ஸ்வரங்கள் மற்றும் இராகபாவம் தெளிவாக வெளிப்படுகின்றன.

இதனால் அவரது கீர்த்தனைகள் இசைக் கலைஞர்களுக்கு மட்டுமல்லாமல், இசை மாணவர்களுக்கும் சிறந்த கற்றல் வளங்களாக அமைந்துள்ளன.

அரிய மேளகர்த்தா இராகங்களுக்குக்கூட அவர் இயற்றிய கீர்த்தனைகள், அந்த இராகங்களின் தனித்துவத்தை இழக்காமல் அமைந்திருப்பது அவரது இசைப் புலமையை எடுத்துக்காட்டுகிறது. இசை இலக்கணமும் மொழி இனிமையும் சமநிலையில் இருப்பதே அவரது படைப்புகளின் தனிச்சிறப்பாகும்.

5. இசையும் இலக்கியமும் ஒருங்கிணைந்த தன்மை

கோடீஸ்வர ஐயரின் கீர்த்தனைகளில் இசையும் இலக்கியமும் ஒன்றுக்கொன்று துணையாக அமைகின்றன. கருத்து வெளிப்பாட்டிற்காக இசை பாதிக்கப்படவில்லை; அதேபோல் இசை அமைப்பிற்காக மொழியின் இயல்பும் சிதைக்கப்படவில்லை. எளிமையான செந்தமிழ், பக்தி உணர்வு, ஓசைநயம் மற்றும் இலக்கணச் செம்மை ஆகியவை அவரது பாடல்களில் இயல்பாக ஒன்றிணைந்துள்ளன.

தமிழ் இலக்கிய மரபில் காணப்படும் இறைபுகழ், பணிவு, அருள் வேண்டுதல், மனித வாழ்வின் நிலையாமை போன்ற கருத்துக்கள் அவரது கீர்த்தனைகளிலும் இடம் பெற்றுள்ளன. இதனால் அவை இசைப் படைப்புகளாக மட்டுமன்றி, இலக்கிய மதிப்பும் பெற்ற ஆவணங்களாகத் திகழ்கின்றன.

6. தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட கீர்த்தனைகளின் ஆய்வு

கந்தகானாமுதம் தொகுப்பில் இடம்பெறும் பல கீர்த்தனைகள் தமிழிசை மரபின் கூறுகளை வெளிப்படுத்துகின்றன. எடுத்துக்காட்டாக, மாயாமாளவகௌள இராகத்தில் அமைந்துள்ள கீர்த்தனையில் இறைபக்தி, எளிமையான தமிழ் மற்றும் இராகபாவம் ஆகியவை இயல்பாக இணைந்துள்ளன. அதேபோல் கரஹரப்ரியா இராகக் கீர்த்தனையில் பக்தி உணர்வும் இராகத்தின் கருணைச் சுவையும் ஒன்றிணைந்து வெளிப்படுகின்றன.

இவ்வகையான கீர்த்தனைகள் ஒவ்வொரு இராகத்தின் இசை இலக்கணத்தை மட்டும் எடுத்துக்காட்டாமல், தமிழிசையின் உணர்வுப்பூர்வமான மரபையும் தொடர்கின்றன. எனவே, கோடீஸ்வர ஐயரின் கீர்த்தனைகள் இசைக் கல்விக்கும், ஆய்வுக்கும், கச்சேரி மரபுக்கும் சமமான முக்கியத்துவம் வாய்ந்தவையாக உள்ளன.

ஆய்வின் கண்டறிதல்கள்

இவ்வாய்வின் அடிப்படையில் பின்வரும் முடிவுகள் பெறப்படுகின்றன.

1. கோடீஸ்வர ஐயரின் 72 மேளகர்த்தா கீர்த்தனைகள் தமிழிசை மரபின் தொடர்ச்சியை வெளிப்படுத்துகின்றன.
2. தமிழ் மொழி, கர்நாடக இசை இலக்கணம் மற்றும் பக்தி இலக்கியம் ஆகிய மூன்றும் அவரது படைப்புகளில் ஒருங்கிணைந்துள்ளன.
3. ஒவ்வொரு இராகத்தின் தனித்துவத்தைப் பாதுகாத்தபடியே தமிழ் மொழியின் இனிமையை வெளிப்படுத்தியுள்ளார்.
4. கந்தகானாமுதம் தமிழிசை வரலாற்றில் முதன்மை ஆதார நூலாகக் கருதத்தக்க முக்கியத்துவம் பெற்றுள்ளது.
5. கர்நாடக இசையில் தமிழ் மொழியின் நிலையை உயர்த்திய இசையமைப்பாளர்களில் கோடீஸ்வர ஐயர் முன்னோடியான இடத்தைப் பெறுகிறார்.

முடிவுரை

கோடீஸ்வர ஐயரின் 72 மேளகர்த்தா கீர்த்தனைகள் கர்நாடக இசையில் ஒரு சாதனையாக மட்டுமல்ல் தமிழிசை மரபின் தொடர்ச்சியை உறுதிப்படுத்தும் வரலாற்றுச் சான்றுகளாகவும் விளங்குகின்றன. தமிழ் மொழியின் இனிமை, பக்தி இலக்கியச் செழுமை, இசை இலக்கணத் துல்லியம் மற்றும் இராகபாவ வெளிப்பாடு ஆகிய அனைத்தும் அவரது கீர்த்தனைகளில் ஒருங்கிணைந்துள்ளன. இதனால், அவர் தமிழிசை வளர்ச்சிக்கு ஆற்றிய பங்களிப்பு காலத்தை வென்ற சாதனையாகக் கருதப்படுகிறது.

இன்றைய இசைக் கல்வி, இசை ஆராய்ச்சி மற்றும் கச்சேரி மரபுகளில் அவரது கீர்த்தனைகள் தொடர்ந்து இடம்பெறுவது, அவரது படைப்புகளின் நிலையான மதிப்பை உறுதிப்படுத்துகிறது. எனவே, கோடீஸ்வர ஐயரின் 72 மேளகர்த்தா கீர்த்தனைகள் குறித்து மேலும் உரைநடை, இசை இலக்கணம் மற்றும் பண் மரபு ஆகிய கோணங்களில் ஆழமான ஆய்வுகள் மேற்கொள்ளப்பட வேண்டியது அவசியமாகும்.

உசாத்துணை நூல்கள்

- Koteeswara Iyer. Kandha Ganamudham. Chennai.
- Sambamoorthy.P. *(1982)*. South Indian Music (Vols. I–VI).
- Sundaram. V. P. K. *(2003)*. Tamilisai Valam. Chennai.
- தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம். *(2001)*. தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம். தஞ்சாவூர்.
- Raghavan.V. *(1978)*. History of Carnatic Music. Madras.
- தமிழிசைச் சங்கம். ஆய்விதழ்கள் மற்றும் கருத்தரங்குக் கட்டுரைகள்.

கீர்த்தனையில் தமிழிசை

Miss. Thiyagarajah Adchana
PhD Scholar, Baratanatyam
Indra kala Sangit Vishwavidyalaya, Chhattisgarh
Email: adcharran@gmail.com
Tel: +9685002902

ஆயகலை றுபத்து நான்கில் நடராஜப் பெருமானால் ஆடப்பட்ட உன்னதமான கலையாக போற்றப்படுகிறது பரதக்கலை என்றால் அது மிகையாகாது. ஆன்றோராலும் சான்றோராலும் பேணிப்பாதுகாக்கப்பட்டு அன்று இருந்து இன்று வரை ஆலயங்களிலும் அரங்கஙகளிலும் நிகழ்த்தப்பட்டு வருகிறது. பரத நாட்டிய நிகழ்ச்சியில் பதத்திற்கு பின் ஆடப்படும் நிகழ்ச்சிகளில் கீர்த்தனையும் ஒன்றாகும். அழகான ஜதிகளைக் கொண்டு நிருத்திய வகைகளுக்குள் இறை மாலையாகக் ஆடப்படுகிறது. பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற முப்படி நிலைகளில் வளர்ந்து விரிந்து இசைக்கும் போக்கினை உடையதாய் இருக்க இதற்கு அபிநயம் செய்வதே கீர்த்தனை எனும் பக்திச்சுவையாகும்.

இசையில் சராசரி திறமையுடையவர்களும் இவற்றைப் பாட முடியும் எனவும் கூட்டமாக பாடவும், ஆடவும் ஏற்றவை எனவும் கொள்ளப்படுகின்ற இக் கீர்த்தனைகள் வங்காளம், தமிழ்நாடு, கர்நாடகம், மகாராஷ்டிரம் போன்ற பகுதிகளில் இசை வழிபாடு தனியாகவோ குழுவினராகவோ சேர்ந்தோ கருவிகள் இணைத்தோ இல்லாமலோ இவற்றின் மீது பாடப்படும் முறை பரவலாக காணப்படுகிறது. பெரும்பாலான பாடல்கள் இறைவனுக்கும் மனித ஆன்மாக்கும் இடையேயுள்ள உறவையும் இறைவனின் பேரருளையும் பாடுவனவாக காணப்படுகின்றன. இறை திருநாமத்தை திரும்பத் திரும்ப கூறி பாடுவதே நாம சங்கீர்த்தனம் எனப்படுகிறது.

இசைக்கச்சேரி பரத நாட்டியம், நாட்டிய நாடகம் ஆகிய செவ்விய நிகழ்ச்சிகளிலும் கதாகலாட்சேபம் வில்லுப்பாட்டு முதலான மெல்லிசை நிகழ்ச்சிகளிலும் கீர்த்தனைகள் பாடுவது வழக்கம். மேலும் இவை ஒரே இராகத்தில் இசை அமைத்து மாறி அமையும் கீர்த்தனைகள், இசை மெட்டும் மாறி அமையும் கீர்த்தனைகள், மரபுவழி வந்த இசை மெட்டு உள்ள கீர்த்தனைகள், ஹிந்துஸ்தானி இசைக்கலப்பிலான இராகங்களில் அமைந்துள்ள கீர்த்தனைகள் என பலவாறு பிரிந்து சென்றாலும் அவற்றின் பக்தி சுவை மாறாது இருப்பதே சிறப்பாகின்றது. மேலும் இவை வைதீக காலத்தைச் சார்ந்தது இறை இசைப்பகுதியின் சாகித்தியம் இறைவன், இறைவியை புகழ்வதாகவும், அவர்களிடம் மன்னிப்புக் கேட்பதாகவும் இருக்கலாம். எனவே கீர்த்தனையின் சுவரப்பகுதியை (தாது) விட சொற்பகுதியே (மாது) முக்கியம் பெறுகிறது.

தமிழ் கீர்த்தனைகளின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும்

சங்க காலத்திலே சங்கத் தமிழ் வளர்த்த பாண்டிய மன்னன் குறித்த சொல் தெண்ணவன், தென்னவனே என்பதை குறிக்கும் தொடரை ''தென்னா தெனா'' என்பதாகும். இதில் வரும் தென்னா என்பது ''தானம்'' என்று இப்போது வழங்கப்படுகிறது என்றும் கருதுவர். ஆதலின் கீர்த்தனை உலகில் வரும் ''தானம்'' தமிழ் மரபு கொண்டது என்று கருதலாம். மேலும் ''தேவபாணி'' என்பது சங்க காலத்தில் அல்லது சங்கமருவிய காலத்தில் வழக்கில் இருந்த இசைப்பாடல் ஆகும். இது பற்றி கொச்சகம், முகநிலை எனும் கல்வெட்டுக்கள் கூறுகிறன.

கீர்த்தனையின் தற்போதைய வடிவத்தை முதற்கண் தந்தவர் தெலுங்கான அன்னமாச்சாரியார். (கிறிஸ்துவுக்கு பின் பதினைந்தாம் நூற்றாண்டு) என்று கருதுகின்றனர். இந்த அன்னமாச்சாரியார் தமிழ் அறிந்தவர் என்பதும், திருவாய்மொழி கற்றவர் என்பதும், திருவாய்மொழிப் பாசுரங்களை தெலுங்கில் மொழிபெயர்த்துள்ளார் என்பதும் அறியத்தக்கது. எனவே திருவாய்மொழி அன்னமாச்சாரியார் கீர்த்தனை வடிவையோ கீர்த்தனை வடிவுக்கு அடிப்படையையோ தந்திருக்கலாம். அவ்வாறு ஆராயும்போது கீர்த்தனை என்னும் சொல்லை நம்மாழ்வார் (கி.பி. 7ம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் 9ம் நூற்றாண்டு) வரை குறிக்காவிடினும் கீர்த்தி கவி என்ற இசைப் பாடலை அவர் குறிப்பிடுகிறார் என கருத இடமுள்ளது. கி.பி. 10ம், 11ம் நூற்றாண்டில் கூத்தில் வரும் இசை பாடலின் முதல் அடியை கூத்து பார்ப்போர் தெளிவுக்காக மீண்டும் மீண்டும் எடுப்பு எடுத்து பாடும் முறை இருந்திருக்கவே வேண்டும். எனவே கீர்த்தனையின் திரண்ட உருவம் சோழர் காலத்தில் தமிழில் இருந்திருக்கலாம். தமிழ் கீர்த்தனை வடிவத்துக்கு கலிப்பா ஒரு முன்னோடியாக இருந்திருக்கலாம். ஆனால் சங்க இலக்கியம் கி.பி. 14ம் நூற்றாண்டுக் காலகட்டத்தில் தமிழகத்தில் பழக்கத்தில் பெரும்பான்மையாக இல்லையாதலால் அக்கருத்து பொருந்துமா என்ற ஐயம் எழலாம். மேலும் சங்க இலக்கிய கலிப்பாக்கள் கி.பி. 14ம் நூற்றாண்டின். காலகட்டத்தில் தமிழகத்தில் வழக்கத்தில் இல்லை ஆயினும் சிற்றிலக்கியங்களில் கலிப்பாக்கள் வந்தன என்பது அறிதப்பாற்று. கி.பி. 16ம் நூற்றாண்டில் இருந்துதான் தமிழில் கீர்த்தனைகள் நமக்கு கிடைத்துள்ளன. அவற்றிலும் முத்துத் தாண்டவர் கீர்த்தனைகளே நமக்குக் கிட்டியுள்ளன. எனினும் முத்துத்தாண்டவர் கி.பி. 16ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் வாழ்ந்தவர் ஆவார். கி.பி. 16ம் நூற்றாண்டிலும் அதற்கு முன்பு தமிழில் கீர்த்தனை வடிவம் நன்கு பழக்கத்திலிருந்திருக்க வேண்டும். அதனால்தான் அம் மரபை ஒட்டி முத்துத்தாண்டவரால் பதம் இயற்ற முடிந்தது என மதிப்பிடல் தவறாகாது.

அத்தோடு கி.பி. 18ம் நூற்றாண்டில் தமிழில் சிறந்த கீர்த்தனை நாடக நூல்கள் அரும்பின. சீர்காழி அருணாசலக் கவிராயர் யார்த்த கீர்த்தனை நாடக நூலில் இராம நாடகம் மேலும் தமிழில் குறவஞ்சி இலக்கியங்கள் இக்காலகட்டத்தில் தோன்றிய போதும் அவற்றில் கீர்த்தனைகளும் இடம் பெற்றுள்ளன கீர்த்தனையில் சிறப்பாகக் கூறப்படும் வர்ணம் இந்த நூற்றாண்டில் தான் முதன்முதலில் எழுதப்பட்டது. 18ம்

நூற்றாண்டில் தோன்றிய சங்கீத மும்மூர்த்திகள் எழுதிய கீர்த்தனைகளும், கிருதிகளும் புகழ்பெற்றவை. மும்மூர்த்திகளில் சியாமாசாஸ்திரிகள்(1762-1827) சில தமிழ் கீர்த்தனைகளையும் இயற்றியுள்ளார். மும்மூர்த்திகளில் ஒருவரான தியாகராஜரை பின்பற்றியே கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார், கனம் கிருஷ்ணய்யர், பட்டணம் சுப்பிரமணிய ஐயர் முதலியோர் கீர்த்தனைகளை இயற்றியுள்ளனர். சங்கீத மும்மூர்த்திகள் தெலுங்கில் படைத்த கிருதிகளும், தமிழ்ப் புலவர்கள் தமிழில் படைத்த கிருதிகளும், கீர்த்தனைகளை அக்காலத்திலும் பிற் காலங்களிலும் படைக்க முன்னோடியாக இருந்தன எனலாம்.

கீர்த்தனை உலகில் தலைசிறந்து விளங்கிய கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார் (1810-1896). இந்த நூற்றாண்டில். கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார் ஓலைகளில் கீர்த்தனைகளை அவர் கைப்படவே எழுதி சீடர்களுக்கு வழங்குவாராம். சங்கீத மும்மூர்த்திகள் அவர்கள் காலத்துக்குப் பின் வந்த இசை வாணர்களுக்கு இசையில் சிறந்த கிருதி, கீர்த்தனைகளை படைக்க முன்னோடியாக இருந்தது போலவே கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார் 19ம், 20ம் நூற்றாண்டில் கீர்த்தனை நாடக ஆசிரியருக்கு முன்னோடியாக விளங்கினார் எனலாம். கி.பி. 19ம் நூற்றாண்டில் கீர்த்தனையை கொண்டு நாடகங்களும், குறவஞ்சிளும், விலாசங்களும், வாசகபாக்களும் மிளிர்ந்தன. பஜனை, கதாகலாட்சேபம் இரண்டும் இந்த நூற்றாண்டு படைப்புகளே இவற்றில் கீர்த்தனைகளும் கையாளப்பட்டுள்ளன. இக்காலகட்டத்தில் தஞ்சை வையைச்சேரியில் பிறந்த மகா வைத்தியநாதையர் (1844-1893) பல கீர்த்தனைககளை தமிழில் படைத்துள்ளார். பட்டணம் சுப்பிரமணிய ஐயர் தெலுங்கு மற்றும் வட மொழிகளில் கீர்த்தனைகளை இயற்றினாலும் தமிழிலும் இனிய கீர்த்தனைகளை இயற்றியுள்ளார்.

மற்றும் இந்த நூற்றாண்டில் ஆணை ஐயா குறிப்பிடத்தக்கவர். இவர் தமிழில் கீர்த்தனைகளை படைத்தளித்தார். அகதீஸ்வரர், மங்களாம்பிகை தெய்வங்கள் மீது இவரின் கீர்த்தனைகள் எழுந்துள்ளன. முத்தையா பாகவதர் (1877-1945) கருநாடக காபி, கோபிகா வசந்தம், மங்களகைசிகை போன்ற வழக்கில் இல்லாத இராகங்களில் பாடல்கள் இயற்றியவர். இவரின் வர்ணங்களும், கீர்த்தனைகளுமாக 50 உருப்படிகள் அச்சில் உள்ளன. மெலட்டூர் வெங்கட ராமசாஸ்திரி, ருக்குமணி கல்யாணம், உஷா கல்யாணம், பிரகலாதன் சரித்திரம் முதலிய கீர்த்தனை நாடகங்களைப் படைத்துள்ளார். இந்த நூற்றாண்டின் தலைசிறந்த கீர்த்தனை புலவர்களில் கவிகுஞ்சர பாரதி (1810-1896) தமிழில் 200க்கும் மேற்பட்ட கீர்த்தனைகளைப்படைத்துள்ளார். இலக்குமணப் பிள்ளை (1864-1950) திருச்சிராப்பள்ளியை சேர்ந்த பம்பரம் சுற்றி எனும் ஊரில் பிறந்த சுப்பையன் மயில்ராவணன் சரிதத்தை கீர்த்தனைகளைப் பாடினார்.

அதன்பின் 20ம்; நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலும் 19ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலும் வாழ்ந்த சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் இசை நாடகங்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை. அவற்றின் எளிய கீர்த்தனைகள் நாடகத்துக்கு ஏற்றவாறு அமைக்கப்பெற்றன. பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற சொற்களுக்கு ஈடான தமிழ்ச் சொற்கள் இந்த நூற்றாண்டில் பலரால் எழுதப்பட்டன. மேலும் 20ம் நூற்றாண்டில் தமிழில் கீர்த்தனை, கிருதி பாடப்பட

வேண்டும் என்ற எண்ணம் தமிழ் மக்களிடையே வேரூன்றியது. பல கீர்த்தனைகளை அச்சில் கொண்டு வந்த பெருமை அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்திற்கு உரியது. 20ம் நூற்றாண்டில் கீர்த்தனைகளுக்கும் அதற்கு முந்தைய கால கீர்த்தனைகளுக்கும் சில வேறுபாடுகள் உள்ளன. கடவுளர் அடிப்படையிலான கீர்த்தனைகளோடு இயற்கை மீது பாடப்பெற்ற கீர்த்தனைகளை; காண்கிறோம். 20ம் நூற்றாண்டு கீர்த்தனைகள் சமுதாய மாற்றத்துக்கு பயன்படத் தொடங்கின எனலாம். பாரதியார் கீர்த்தனைகள் வாயிலாக மக்களை தட்டி எழுப்ப முயன்றார் எனலாம். பாரதியாரைப் பின்பற்றி பாரதிதாசனும் சமுதாயத்தை தட்டி எழுப்ப கீர்த்தனை வடிவங்களை பயன்படுத்தத் தொடங்கினார். பாரதிதாசனின் கதர் இராட்டின பாடல் என்ற தலைப்பில் உள்ள பழைய சிறு நூலில் கீர்த்தனை காணப்படுகிறது.

தமிழ் கீர்த்தனைகளில் இராகங்களும், ரஸங்களும்

இராகம் என்பது சுவர வர்ணனைகளினால் அழகு செய்ய பெற்று கேட்பவர் உள்ளத்தில் இன்பமூட்டும் இசை வடிவாய் உள்ளது. இசை பகுதிகள் பலவற்றுள் கேட்போருக்கு எளிதாகவும், இயற்கையாகவும் வரக்கூடியது இராகம் ஆகும். அந்த வகையில் இராகங்கள் ஆனது கால அடிப்படையில் பின்வருமாறு குறிப்பிடலாம்.

அ. கான காலம் - விடியற்காலையில் பாட வேண்டி ராகங்கள்

(உதாரணம்) - பூபாளம், ரேவகுப்பதி, மலையமாருதம், பௌளி, கிலகடவலஜி, தேசாஷி போன்றன. இவைகளை பூர்வ சாயோதய இராகங்கள் என்றும், உதய இராகங்கள் என்றும், பிரபாத் இராகங்கள் என்றும் அழைப்பதுண்டு. அதாவது மேற்குறிப்பிட்ட ஏழு இராகங்களையும் சப்த பிரபாத் இராகங்கள் என்றும் கூறுவர்.

ஆ. காலையில் அதாவது சர்போதயத்திற்குப் பின் பாடவேண்டிய இராகங்கள்

(உதாரணம்) - பிலஹரி, கேதாரம், தன்யாசி

இ. முற்பகலில் பாடப்பட வேண்டிய இராகங்கள்

(உதாரணம்) - அசாவேரி, சாவேரி, தேவ மனோஹரி

ஈ. மத்தியானத்தில் பாடவேண்டிய இராகங்கள்

(உதாரணம்) - ஸ்ரீ இராகம், மணிரங்கு, மத்தியமாவதி, பிருந்தாவன சாரங்கா

உ. பிற்பகலில் பாடவேண்டிய இராகங்கள்

(உதாரணம்) - முகாரி, பேகடா

ஊ. மாலையில் பாட வேண்டிய இராகங்கள்

(உதாரணம்) - கல்யாணி, வசந்தம்

மேலும் இராகங்களில் அமைந்துள்ள தமிழ் கீர்த்தனைகள் நவரசங்களையும் பொருந்தியதாகக் காணப்படுகின்றது எனலாம். இராகங்களை சுவைகளின் அடிப்படையில் பகுப்பதும் உண்டு. இந்த சுவை அமைந்த பாடலை இந்த இராகத்தில் தான் பாட வேண்டும் என்பது நியதி. இந்த நியதியானது கீர்த்தனைகளிலேதான் காப்பாற்றப்பட்டு வந்துள்ளது எனலாம். அந்தவகையில் கீர்த்தனைகளுக்கு அணிகலன்களாக மட்டுமல்லாமல் அதன் அழகிற்கும், கவர்ச்சிக்கும் எடுத்துக்காட்டாய் விளங்குவது இந்த இராகங்களேயாகும். தமிழ்க் கீர்த்தனைகளில் சுவைக்கு ஏற்ப மிகவும் அற்புதமாக இராகங்கள் கையாளப்பட்டிருப்பது குறிப்பிடத்தக்க விடயமாகும்.

அ. கருணை ரஸம் - சகானா, கனடா, பைரவி
ஆ. சிருங்கார ரஸம் - கமாஸ், உசேனி, சுருட்டி
இ. ரௌத்திர ரஸம் - அடானா, ஆரபி
ஈ. வீர ரஸம் - கம்சத்வனி, நாட்டை, பிலஹரி
உ. ஹாஸ்ய ரஸம் - ஹம்சத்வனி, மோகனம், கேதாரம்
ஊ. அற்புத ரஸம் - சாரங்கா
எ. சாந்த ரஸம் - சாமா, வசந்தா
ஏ. பயானக ரஸம் - புன்னாகவராளி, நாதநாமக்கிரியை
ஐ. பீபத்ச ரஸம் - அடானா
ஒ. மங்கள ரஸம் - மத்தியமாவதி, வசந்தா

அடிக்குறிப்பு -

1. பத்மா சுப்ரமணியம், பரதக்கலை கோட்பாடு, வானதி பதிப்பகம், சென்னை, பக் 128 - 135.
2. மீரா மங்களேஸ்வரன், நிருத்தியம், பக் 39 - 43.
3. டாக்டர் ஞானா குலேந்திரன்இ பரத இசை மரபு
6. ஸ்ரீராம தேசிகன். எஸ். என், பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், உலகத்தமிழாராய்ச்சி நிறுவகம், சென்னை, 2001.
7. ரேணுகா துஷ்யந்தன், பரதநாட்டியம் ஐஇ ஐஐஇ தேவி அச்சகம்.
8. இரகுராமன். சே, தமிழர் நடன வரலாறு, நந்தினி பதிப்பகம், சென்னை, 2006.
9. சுபாஷினி பத்மநாதன், பைங்கலை பரதக்கலை,
10. லீலாம்பிகை. செ, நடன சாரம், கொழும்பு, 2002.