The Journal
of
The Music Academy
Madras.

48

A QUARTERLY

DEVOTED TO THE ADVANCEMENT OF THE SCIENCE AND ART OF MUSIC.

Vol. II] 1931 [No. 2

नाहं वसामि वैकुण्ठे न योगि हृदये रवौ ।
मद्भक्ता यत्र गायन्ति तत्र तिष्ठामि नारद ॥

"I dwell not in Vaikunta, nor in the hearts of Yogis, nor in the Sun;
(But) where my Bhaktas sing, there be I, Narada."

Mr. T. V. Subba Row, B.A., B.L. (*Editor*)
" K. S. Viswanatha Sastri, B.A., B.L. (*Manager*)

Publishd by

THE MUSIC ACADEMY, MADRAS.

323, Thambu Chetty St., G. T. Madras.

Annual Subscription:—Inland: Rs. 4; Foreign: 8 shs.
Single Copy Rs 1-4-0; Post paid.

The Journal
of
The Music Academy
Madras.

A QUARTERLY

DEVOTED TO THE ADVANCEMENT OF THE SCIENCE AND ART OF MUSIC.

Vol. II] 1931 [No. 2

THE JOURNAL COMMITTEE.

Editor.

MR. T. V. SUBBA ROW, B.A., B.L.

Editorial Committee.

,, VIDWAN TIGER VARADACHARIAR.
,, M. S. RAMASWAMY AIYAR.
,, P. S. SUNDARAM AIYAR.
,, PANDIT S. SUBRAMANYA SASTRI.
,, T. L. VENKATARAMA AIYAR, B.A., B.L.

Manager.

,, K. S. VISWANATHA SASTRI, B.A., B.L.

Published by

THE MUSIC ACADEMY, MADRAS.

323, Thambu Chetty St., G. T. Madras.

Annual Subscription :—Inland : Rs. 4 ; Foreign : 8 shs.

Single Copy Re 1-4-0 ; Post paid.

NOTICE

All editorial correspondence should be addressed to the Editor.

All business correspondence should be addressed to the Manager.

Articles on musical subjects are accepted for publication on the understanding that they are contributed solely to the Journal of the Music Academy.

All manuscripts should be legibly written or preferably typewritten (double spaced—on only one side of the paper) and should be signed by the writer (giving his address as well).

All articles and communications intended for publication should reach the office at least one month before the date of publication (ordinarily 15th of the 1st month in each quarter).

The Editor or the Academy is not responsible for the views expressed by individual contributors.

All advertisements intended for publication should reach the office not later than the 1st of the first month of each quarter.

All moneys and cheques due to and intended for the journal should be sent to the Manager at No. 323, Thambu Chetty Street, G. T. Madras.

ADVERTISEMENT CHARGES.

93307

per issue.

	Full page.	Half page.
COVER PAGES:		
(back) Outside	Rs. 25	
(front) Inside	„ 20	Rs. 11
(back) Do ...	„ 20	„ 11
INSIDE PAGES:		
1st page (after cover) ...	„ 18	„ 10
Other pages (each) ...	„ 16	„ 9

Preference will be given to advertisers of musical instruments and books and other artistic wares.

Special positions and special rates on application.

5% discount for cash with order.

Contents.

PAGE.

MY MUSICAL REMINISCENCES—By Mr. T. Lakshmana Pillai, B.A. (*Continued from page 211*). ... 81

THE EARLY WRITERS ON MUSIC—By Mr. Vinjamuri Varaha Narasimhachary, *Cocanada* (*Continued from page 262*) ... 85

SANGITA SUDHA—*Sanskrit* (*Continued from page 44*). ... 89

SANGITA SUDHA—*Translation* (*Continued from page 212*). ... 113

THE SUPER VEENA.—Invented by Prof. S. M. Jayaraj Pillai, *Vellore*. ... 116

Correspondence :—

Mr. P. Sambamurty (*Germany*). ... 118

Mr. T. R. Viswanatha Sastri *Mayavaram*: THE KATAPAYADI CHAKRAM AND THE MELA KARTA RAGAS.—SOME INCONSISTENCIES. ... 119

LECTURES delivered by Mr. P. S. Sundaram Aiyar, Tanjore, under the auspices of the University of Madras (*Tamil Translation*). ... 122

VENKATAMAKHI *on* VEENA.—*Tamil Translation* of "Veena-Lakshana in Chaturdandiprakasika," (*Vide*) p. 24 Vol. II, No. 1 by Pandit S. Subramania Sastri Tanjore. ... 131

SRUTI DETERMINATION (*Sruti Nirnaya*)—(*Tamil*). By Sangeeta Vidwan Umayalparam Swaminatha Iyer. ... 135

HARI KEERTANA VIMARSA (*Continued from page 57*)-(*Tamil*). By Gayana Patu Keertana Patu Srimati C. Saraswati Bai. ... 138

List of Portraits.

FACING PAGE

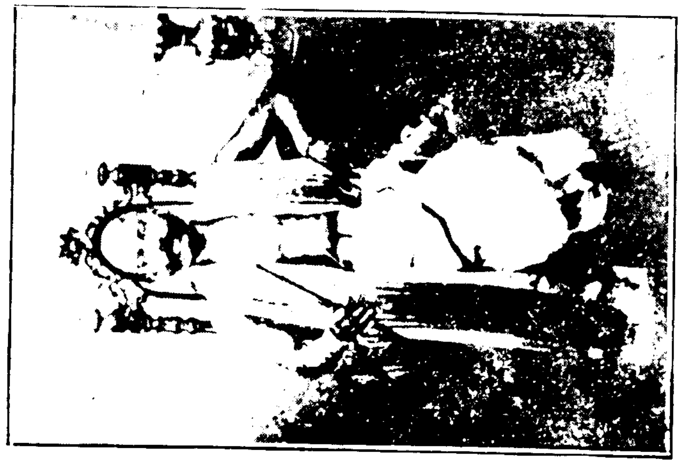
Maha Vaidyanatha Aiyar ... 81

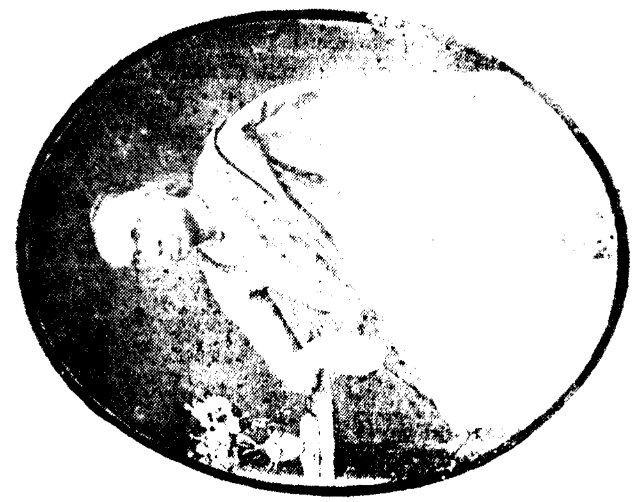
Raghava Aiyar ... Do

The Super Veena ...

Illustration 1 ... 116

Do 2 & 3 ... 117


RAGHAVA AIYER.


MAHA VAIDYANATHA AIYER.

The Journal of The Music Academy Madras.

A QUARTERLY

DEVOTED TO THE ADVANCEMENT OF THE SCIENCE AND ART OF MUSIC.

VOL. II] 1931 [NO. 2.

48

MY MUSICAL REMINISCENCES.

III

MR. T. LAKSHMANA PILLAI, B. A.

(*Continued from page 244.*)

We shall now make a brief reference to the career of Maha Vaidyanatha Iyer (popularly known as Maha Vaithi), a Brahman of Tanjore and a famous musician, who was one of the combatants in the celebrated musical duel which took place during the time and in the presence of His Highness Ayillium Tirunal, Maharajah of Travancore. Young Maha Vaithi, while he was in his teens, underwent a sound training in music under the guidance and supervision of the then Pandarasannidhi* of the Tiruvaduturai Matam, Tanjore, which is one of the celebrated seats of Tamil learning and Carnatic Music in South India. It may be known that some time afterwards, the great Nagaswaram player Natesan, underwent a similar training at the said *matam*. As for Tamil learning, Maha Mahopadhyaya V. Swaminatha Iyer, the great Tamil scholar received his Tamil instruction first under the auspices of this *matam*. Maha Vaithi Iyer, through this training, came to possess a sound knowledge of the theory and commendable skill in the practice of music. During the latter part of his life, he lived at Tiruvayar (Tiruvadi), the native place of the great Tyagayya, where also lived the celebrated composer and musician, Patnam Subramania Iyer.

Almost the first time that Maha Vaithi Iyer gave a public performance after his training, was at the temple Mantapam, Tinnevelly, before the deity Nelliyappan. "Is there any Mridangam player hereabouts, who can accompany me in my singing?" he enquired, "for I have not brought one with me." He scarcely expected that any player in Tinnevelly could keep pace with him, for he was a fast and fertile singer, and with all, conscious of his superiority as such. None came forward and this fact of itself raised him in the estimation of those around him. But there was one ill-clad, unpretentious man of the name of Sundaram Iyer of Shermadevi, a player on

* Maha Vaidyanatha Aiyar is said to have learnt all his music at the feet of his father and this may be seen from a publication of his Life in 1894 by his brother Ramaswamy Aiyar.—*Ed.*

the Ghata Vadyam, who offered to accompany the singer on that instrument. This was not the Ghatam Sundaram Iyer of recent fame. "Can you indeed accompany me, with that poor unpromising instrument ?" asked Maha Vaithi.

"With your benediction, Sir, I shall make a trial", answered the man. The fact that no Mirdangam player was bold enough to offer to play with him and that a player on a subordinate and a rather contemptible percussion intrument like the Ghatam, had the audacity to do so, raised a smile of scorn mingled with pity in Maha Vaithi, and he felt that he could make an easy prey of this player. But what was his surprise when he actually played on that instrument ! Sundaram Iyer showed that he was not merely superior to any Mridangam player, but that he was more than a match for the singer himself ! In his *Tani Avritam* performance especially, Sundaram Iyer carried the applause of the audience and evinced such consummate skill that it turned the feeling of disdain on the part of Maha Vaithi, into one of open admiration. "Well done, Sundaram Iyer!" said he, "I never expected that so much could come out of that earthern pot."

Maha Vaithi paid three visits in all to Travancore during the reigns of three successive sovereigns. H. H. Ayillium Tirunal, H. H. Visakham Tirunal and H. H. Moolam Tirunal Maharajahs. It is the musical duel that took place during his first visit that is here described. It was in the year 1047 M.E. (1873 A.D.) during the Poojayeduppu (Dasara) festival in the month of Purattasi. When he first sang, he produced a magnificent impression on His Highness, so much so, that the latter called his chief musician Paramesvara Bhagavatar in the evening and enquired, "Is there any of our musicians in Travancore who can sing as a compeer of Maha Vaithi in *pallavi* ?" The Bhagavatar who had heard Maha Vaithi, felt that neither he nor any other musicians then in Trivandrum, could come forward and sing so as to match him in *pallavi*. That being the case, to name any one would be to expose himself and that one to imminent danger. So, with a tremor in his lips, he answered, "Your Highness, I must confess that there is none in Trivandrum at present who can come forward as a rival to Maha Vaithi." "Is there none in the whole of Travancore?" asked His Highness again. The Bhagavatar reflected for a moment : a thought flashed across his mind and he then replied, "There is one, Your Highness, at Haripad, by name Raghavan, who, I think, can meet Maha Vaithi on equal footing. There is none else. That's certain." "O! Raghavan ! I know him. Is he not still one of our Court Musicians ?" queried his Highness. "He is, your Highness," was the answer, "nominally, for he receives the usual allowances. But he is an exile at Haripad under command". "Then," said His Highness, "let him be recalled. Write to him under my command and ask him to come to Trivandrum forthwith. Let a cabin boat be sent at once for his use." When Paramesvara Bhagavatar's letter and the cabin boat reached Haripad, Raghava Iyer had not yet fully recovered from a late attack of fever. Still in obedience to the Royal command he started and reached Trivandrum in ten hours.

He went straight to his old *guru* Paramesvara Bhagavatar and fell prostrate at his feet. The latter, on sight of his gifted pupil, felt greatly relieved and wept tears of joy and said, "Oh, Raghavan ! you are a godsend to me. You must save the situation now, and the country's honour which is at stake. There is none else who can do this. Maha Vaithi has been working wonders before H.H. and it is you alone that can play the saviour now for us, for, otherwise we fear we shall lose our profession." "Revered Guru!" said

Raghava Iyer, "Pray, do not talk in this fashion to your own pupil, but give your benediction and take me to this wonder worker and let me do my best."

Paramesvara Bhagavatar lost no time in intimating the arrival of Raghava Iyer to His Highness who fixed the very next afternoon for the duel between Maha Vaithi and the new comer. It was to take place in the great hall of Ranga Vilas, H.H's palace. It may here be mentioned that the reign of H.H. the Maharajah was one of the most brilliant periods in Travancore history as regards the practical side of music. If the reign of H. H. Swati Tirunal Maharajah was great as regards musical composition, that of Ayillium Tirunal was famous for producing the greatest exponents of practical music, both vocal and instrumental. There was then a galaxy of some of the most brilliant musicians that Travancore ever produced, as for instance, Paramesvara Bhagavatar, Raghava Iyer and Ganapati Bhagavatar for vocal music, (to some extent the first and the last named were composers also), Mahadeva Bhaghavatar, Ananta Pillai Bhagavathar and Mahalinga Bhagavatar for violin, Kalyanakrishna Bhagavatar, Sattu Bhagavathar for Veena, Violin, Swarabit and Jalatarangam, besides vocal music. In addition to music, there was, for the art of poetry, exponents like Elathur Ramawamy Sastri, known as Abhinava Kalidasa. Sanskrit learning was represented by Raghava Iyengar, Kadayam Subba Sastri and Tiruvisanallur Ramaswami Sastri. Katha performance flourished under the famous Meruswamy and Ramaswami Gosayi son of Maha Meruswamy, Maharatta Brahamans, whose voices could range between four octaves. The Mridangam players were Seturama Rao of Tanjore, Sankaran and Somasi of Trivandrum, who easily topped the list of master players in the whole presidency. To crown all His Highness himself was no ordinary vocalist as testified to by so great a master as Maha Vaithi himself, whom he out-rivalled in speed and facility of singing. Imagine the magnificence of a Court in which the King himself shines as one of the best vocal musicians of the day, with a deep, personal interest and enthusiasm in music, attracting great musicians to his court and rewarding them with a lavish hand. What a glorious epoch would it be for music ! All the musicians would try to vie with one another in earning the good graces of the King and thus advancing the art and practice of music. Such was the court of H.H. Rama Varma Ayillium Tirunal. Besides the veteran musicians above named, there were rising stars like Raghupati Iyer, Ramaswamy Bhagavatar and Ramachandra Bhagavatar who were then drinking deep at the fountain of music that daily poured from the lips of the greatest musicans of the day to enable them, in their own turn, to shine as the greatest musicians of a later day. Of course, Paramesvara Bhagavatar, the Guru of Raghava Iyer, with his mellifluous voice, was the veteran leader of the whole band who, by his proficiency, saintliness and piety, commanded the admiration and respect of one and all. All these musicians and learned men graced the hall of Ranga Vilas on that memorable day, as its high walls resounded with one of the greatest musical performances, South India had ever heard or was ever to hear. All were asked by H. H. to take their respective seats. Near Maha Vaithi sat his own brother, Ramaswamy Iyer, a Tamil poet (the author of Periyapuranam Kirtanas). Raghava Iyer sat alone on the opposite side. The figures of the two great, handsome musicians, surrounded by the other musicians and scholars, looked like two shining brilliants, symmetrically placed in a necklace, while H. H. the Maharajah, with his superbly charming personality, sat on a green velvet cushion, facing

the whole audience like the main, central sparkling gem of its pendant. Then there followed a calm such as would prevail before the breaking of a terrible storm. The scene held the audience in the deepest silence and attention. The ice was broken by H. Highness saying, "You may begin now". Raghava Iyer then opened the performance by elaborating the *Raga Sankarabharana* in his own majestic style and then singing a *pallavi* in it in *Ata Tala* which ran thus. '*Vinavayya Panchandeesa.*' The *pallavi* was taken up by Maha Vaithi and sung with wonderful ease and fertility. The singing which kept the audience spell bound for three hours, closed at 5 P.M. It was resumed after sunset, at about 7 O'clock and lasted till half past ten. *Kalyani Raga* was elaborated by Maha Vaithi and a *pallavi* in it beginning '*Taraka Brahma*' was sung by both the musicians.

*How shall we describe the scene of that glorious musical combat, wherein the greatest of the Eastern singers was pitched against the greatest or the to be greatest singer of the times in Travancore? Shall we compare them to two prowling fierce lions that, shaking their proud and shaggy manes, rush against each other like the furies and fight to death? Or shall we liken them to two Roman gladiators, feeding the eager curiosity of the spectators with the giant exhibitions of their strength? How can we picture to the reader the excellence of their singing? Shall we say they were two musical fountains sprouting perpetually, rising one above the other, and falling in magnificent showers on the greedy ears of the audience? Or shall we say they were two sky-seeking musical rockets, which, leaving the sullen earth, one after the other, coursing through the silent air, and reaching their point of culmination, suddenly burst into a hundred brilliant starlike melodies and combinations by which the ear was flooded? The scene was one more to be witnessed or imagined, than described.

The tug of war was continued on the next day. *Todi raga* was elaborated and a *Pallavi* in *Adi Tala* beginning with, '*Emani-matladineevu Rama Rama Rama*!' was sung. A *pallavi* in *Kharaharapriya raga*, being the initial portion of Tyagayya's *Chakkaniraja*, was sung. It must be remembered that Maha Vaithi was no easy opponent to deal with, being the master of many ragas which were yet unknown in Travancore, and gifted with a voice unrivalled in clearness and sweetness, coupled with a special capacity for rapid performances. Raghava Iyer, on the other hand, could not boast of these natural endowments and facilities. But all the same he impressed the audience with his originality, manly vigour and ready resourcefulness. His voice, though somewhat gruff, was yet strong and seemed to suit the boldness and majesty of his style. His method was *Ghanam*, while Maha Vaithi's voice was '*Nayam.*' *Ghanam* means gravity and *Nayam* means persuasiveness: the one forces admiration, the other lures it; the one may be characterised as a tower of strength, the other as a well-laid-out garden; the one a mighty river, the other a fresh water lagoon; the one was imposing and sublime, the other mellifluous and dazzling. Indeed Raghava Iyer was so much admired for his sublimity that he seems to have founded almost a school of his own. Whatever he sang was stamped with his individuality. He was a man who despised the beaten grooves of singing and cut out his own way, as it were, through rugged mountain heights and pathless forests.* It was difficult to say which

*The following is quoted from my essay on "Travancore Music and Musicians"—*vide p. 127* of my book of "English Essays."

of the combatants carried *the day, but it was proved beyond doubt, that Maha Vaithi for the first time discovered his most formidable rival. Both the musicians were treated with equal courtesy and equally honoured by his Highness, who gave them pairs of bangles, laced shawls and other valuable presents, besides a monetary reward of 1500 Rs. each. There was no doubting that His Highness gained his object which was to show that Travancore could meet Maha Vaithi on his own ground. This incident added wings to the fame of Raghava Iyer, which from this moment knew no bounds. Everyone was applauding him. Kalyanakrishna Iyer, the greatest Vainika of the day, by his genius and perseverence, so successfully reproduced many of the splendid combinations of Raghava Iyer on a later day, as to compel the admiration of the latter. Mahadeva Iyer, another genius, equally distinguished himself on the violin. Not a week passed, but Raghava Iyer's music was heard before His Highness, or elsewhere in Trivandrum. Thus lived this great musician, admired and honoured by all till he retired of his own accord to Haripad.

THE EARLY WRITERS ON MUSIC.

By

Mr. VINJAMURI VARAHA NARASIMHACHARY.

Coconada.

(Continued from page 262).

Till now we saw how the few above mentioned authors on music, out of a galaxy of classical writers, were independent in their writings and produced their own theories and explanations on the subject. They only quoted, here and there, their predecessors either to support their views or to criticise them in order to make their own theories absolute. This period might have run up to the 5th or 6th century, when the great commentators like Lollata, Udbhata, Sankuka, Abhinavagupta and others took upon themselves the task of commenting on the works that already existed. This commenting business continued till the 12th century, when the great Nanyadeva brought forth his monumental work "Bharata Bhashyam," which is almost an independent work, although it strikes one as a commentary on Bharata's work. In the next 13th century, the great Sarangadeva again brought forth his original work on music, even though, it was considered, that he drew much of his information from Abhinavagupta and Nanyadeva.

So we see, even in the early period and during a considerable part of it, there flourished original writers like Bharata, Kohala, Matanga and others, while the remaining period up to the 12th century, witnessed commentators like, Lollata, Udbhata, Abhinavagupta and others. It is to be noted that, as in every case, the original works shone bright in the musical firmament, only in the light shed by the numerous commentators. Thus, the above works became popular only in the hands of the able interpreters that lived for 6 or 7 generations, when again, the old order changed and new theories had to find place in accordance with the taste and susceptibilites of the people of those times.

But it is a curious irony that many of the commentators took upon themselves the task

* NOTE.—We learn that an eye-witness to the combat, Mridangam Seturama Row of Tanjore, remarked that Raghava Aiyar's music contained a little admixture of Desiya style compared to the pure Carnatic one of Maha Vaidyanatha Aiyar—(*Ed.*)

of commenting only on Bharata, as if his were the only work worthy of their task. Unfortunately, for an unknown reason, the other works of Kohala, Nandi, Kasyapa and others were not given due consideration, so much so, the original works existed for some time and then passed away into 'dark oblivion.' We cannot trace any single writer on music in the six centuries that followed the last writer Matanga, attempting to scan the classical works, other than that of Bharata. His was the only work they took up for consideration. There were none to follow or criticise the other works in toto. Only a few stray quotations are found, from the works here and there, in their commentaries on '*Natya-Sastra*'. And it is no wonder that '*Natya Sastra*' acquired a great fame in the hands of the commentators, while the other works were gradually unrecognised and unremembered, till at last they found a place in the unknown regions, which it is too difficult for us to explore, living as we do, at a great distance of time. Yet, happily, some glimpses of a few of these works are now to be seen in some libraries, where the enthusiastic explorer had secured, for the information of the curious. Even these are not complete or clear, or accessible to the avaricious music lover.

To comment or criticise an original work was not the only task of the later critics, as we can presently see, but they had their independent opinions and theories inserted in all their works. Some of the works appear to be compositions full of the theories of the author, although they purported to be commentaries on the original one. The grand work of Nanyadeva is thus an independent composition like Ratnakara. Nanyadeva introduced new matter in his treatment of the various subjects. In commenting upon the theories of Bharata he even deviated from him in some places, where he could not agree with the author and was bold enough to introduce his personal theories into his commentary. In order to support his views, he even quoted some instances from old authors like, Kohala, Dattila and others, whenever he could see that they agreed with his views. These works are therefore neither commentaries, nor original compositions and, for that reason, have occupied a place secondary to the real commentaries like that of Abhinavagupta.

The above facts go to show that the art of music, as every other art in India, was changing from time to time, in order to be in conciliation with the changing minds of the people. Nowhere do we find a better application of the saying,

> "The old order changeth yielding place to new
> And God fulfils Himself in many ways,
> Lest one good custom should corrupt the world."

than in the domain of our Music. As tastes and sentiments of the people varied from time to time and from country to country, new theories and principles had to be introduced into the art. The views of Bharata, which were once agreeable to the people, were distasteful to those that lived in the 12th or 13th century. Even those who followed him could not agree with him in all his views and so many authors like Sarada-tanaya, Bhojadeva, Rudrata, Bhattanayaka, Mommata and others have at times differed from the sage and introduced their own views into their works. The early commentators on Natya Sastra, Lollata, Udbhata, Sankuka and others, also had introduced their own theories here and there into the original works of Bharata. This throws some light on the process of gradual interpolation and recasting of the text of '*Natya Sastra*'. The process of introducing new matter into their commentaries continued for sometime, till at last, original works like those of Natya Bhupala, Sarangadeva, and others appeared in the musical world.

Till now I have been taking a bird's eye view of the conditions and the circumstances that led to the various commentaries and original works based on '*Natya Sastra*'. And it is for me to substantiate the above fact by mentioning each of the commentators in an orderly form.

In my last article in this Journal, on page 194, I have mentioned Lollata, Udbhata, Sankuka, Kirtidhara, Bhattanayaka, Bhattayantra, Matrigupta and Abhinava, were the great commentators on the '*Natya Sastra*' of Bharata. Sarangadeva has testified that Lollata, Udbhata, Sankuka, Bhatta, Abhinavagupta, Kirtidhara were the real commentators on the work. He says,

व्याख्यातारो भारतीये लोल्लटोद्भटशंकुकाः ।
भट्टाभिनवगुप्तश्च श्रीमत्कीर्तिधरोऽपरः ॥

The other authors mentioned by him viz. Rudrata, Nanya Bhupala, Bhoja Bhupala, Paramarthi, Somesa, Jagadeka Mahipati and others, might have been independent writers, according to him, on dramaturgy. But it is to be seen that even these writers, were not independent in the execution of their subject, and some, either followed, or criticised, the topics in the '*Natya Sastra*' of Bharata. There are no doubt independent passages of their own in their works and they only called in the evidence of Bharata whenever they needed him to support their cause. These were not thus almost idependent in their dealings with the subject. Taking into account all those authors (other than Bharata's commentators) that followed Bharata or only called in his evidence whenever they found it necessary, we get a good many of them. It is important to note here that many who were interested in Alankara Sastra, a part of dramaturgy, owed their allegiance to our Bharata and built up their works in his wake, in that line. So we come across two kinds of followers of Bharata; first, those that were fond of drama, histrionics and music and second, those that were interested in *Rasa Bhava* and all that was connected with poetics. Some laid stress on the importance of *Rasa* in poetry, an important section of dramaturgy, while, some elaborated and magnified the ennobling musical section of it. Authors like Bhama, Udbhata Rudra, Rudrabhatta, Bhattanayaka, Dhananjaya, Bhoja, Sarada-tanaya, Mommata and others had advocated and enlarged that portion of Bharata's '*Natya Sastra*' which treated of dramaturgy and *Rasa*; while writers like Abhinava, Nanya, Lollata, Kirtidhara, Matrigupta, Somesvara, Sankuka and others had developed the histrionic and musical portion of the same '*Natya Sastra*'. The works of the former authors have been useful to all *Rasa Vadins* and to those interested in *Alankara Sastra*, whereas, the treatises of the latter, have been advocated by all who are in sympathy with dramaturgy and music.

It is said that Bharata in his '*Natya Sastra*' had dealt equally and adequately with all topics concerning dramaturgy, in all his 37 chapters. But he divided his work into 4 main sections viz, i. *Satvika*, ii. *Angika*, iii. *Vachika*, iv. *Aaharya**. Of all the later writers and critics on '*Natya Sastra*' some had, as has been said till now, developed either *Satvika* or *Angika* or both, while some had enlarged portions of *Vachika* and *Aaharya* of Bharta's work. So the treatment of the subject of *Sangeeta* in the classical works may generally be on the following heads. i. *Svaradhyaya*, ii. *Ragavivekadhyaya*, iii. *Prakirnakadhyaya*, iv. *Prabandhadhyaya*, v. *Taladhyaya*, vi. *Vadyadhyaya*, vii. *Nartanadhyaya*, as in *Sangita Ratnakara* of Sarangadeva. But the topics may still vary in all the works.

* See the Journal of the Music Academy, Vol. I. No. 3. Page 194.

Matrigupta.
or
Matriguptacharya.

Numerous quotations are to be found, in many of the works on damaturgy, including that of the great Abhinavagupta, from the work of Matrigupta, which might have had its eminence by the fact, that it was the first commentary on Bharata's '*Natya Sastra.*' He was considered not only as a poet and a writer on poetics, but also as an author on music. From the work of '*Natyapradipa*' of "*Sundara Misra*" we understand his work on music was only a commentary on *NatyaSastra*. He has been assigned to the 6th century A.D., and considered as a contemporary of Siladitya Pratapasila of Malwa (who lived between 550 A.D. and 600 A.D.). Matrigupta's work is not available now and only some stray quotations are given from it in many of the musical works of later writers. It is considered that it shared the same fate as that of Kohala and others. Yet, some hold that one '*Ratna Kosamrita*' was the work of Matrigupta. Some extracts from Matrigupta's work are given in '*Manasollasa*' by the king of Venkatagiri, about 4 decades ago. Yet some consider '*Sangita Kalpavalli*' was the work of our author. It is therefore for us, to secure the above copies to have an insight into their authorship.

Udbhata.

Udbhata was recognised as the next writer on music and poetics and was assigned to the 8th century A.D. Although his work on Music, as in the case of that of the above Matrigupta, has been lost in oblivion, yet, his other work on poetics, '*Kavyalankara Sara Sangraha*' is now extant. But many stray quotations from his work on music have been since given by many of the later writers on music. Rudra or Rudrabhatta followed his theories in regard to poetics when he introduced *Santi Rasa* among other *Rasas*. So much so, he was considered as a representative of the *Rasa* school in poetics. In his time the *Rasa* school gained sufficient importance and was regarded as the worthy revival of the *Alankara* school. His work on music was considered nothing but a commentary on '*Natya Sastra,*' which unfortunately, is not available now. He was often quoted by Mommata in his illustrious work '*Kavya Prakasa.*' During the five centuries intervening between the time of Udbhata and that of Sarangadeva, there existed a large number of eminent authors like Nanyadeva, Bhojadeva, Somesvara, Abhinvagupta, Sarada-tanaya and others who composed large works on dramaturgy and built up a grand literature. Sarangadeva testified to the fact that his work on music was a commentary on '*Natya Sastra.*'

(*To be continued.*)

॥ रघुनाथभूपविरचिता ॥

॥ सङ्गीतसुधा ॥

(*Continued from page 44*).

— गान्धारी जातिः —

गान्धारिकालक्षणमुच्यतेऽथ तस्यां विहायर्षभधैवतौ द्वौ ।
अंशस्वराः पञ्च भवन्ति शिष्टा न्यासस्तु गान्धार इति प्रतीतः ॥

सपावपन्यासतया प्रतीतौ न्यासांशताभ्यामितरस्वराणाम् ।
आरोहणं धाद्दषभान्तमस्यां लोपाद्धवेत्षाडवतर्षभस्य ॥ ॥ ६०६ ॥
स्यादौडुवं तद्द्विधयोस्तु लोपाच्च पञ्चमेंऽशे किल षाडवः स्यात् ।
नैवौडुवं षड्जनिषादकौ वा अंशौ यदा मध्यमपञ्चमौ च ॥ ॥ ६०८ ॥
स्यान्मूर्छना पौरविकात्रयादि चच्चत्पुटः पूर्ववदेव तालः ।
भवेत्तृतीये किल नाटकाङ्के गाने ध्रुवाया विनियोजनं स्यात् ॥
गान्धारपूर्वोऽपि च पञ्चमश्च देशी च वेलावलिका च रागाः ।
गान्धारकांशे त्वसमानभावा तस्यास्तु गाने स्फुटतां प्रयाति ॥ ६०९ ॥

— प्रस्तारः —

1, गा गा सा नी सा गा गा गा
प्र तं

2, गा गम पा पा ध प मा नि ध नि स
र ज नि व धू मु ख

3. नि ध प नि मा म प रि गा गा गा गा
वि भ्र म दं

4. गा ग म पा प ध पा मा नि ध नि सा
नि शा म य व रो रु

5. नि ध प नि मा म प रि मा गा मा सा
त व मु ख वि ला स

6. गा सा गा गा गा ग म गा गा
   व पु श्चा रु म म ल
7. गा ग म पा पा ध पा मा नि ध नी सा
   मृ दु कि र ण
8. नि ध प नि मा प म रि गा गा गा गा
   म मृ त भ वं
9. रि गा मा प ध रि गा सा सा
   र ज त गि रि शि ख र
10. नी नी नी नी नी नी नी नी
   म णि श क ल शं ख
11. गा ग म पा पा ध प मा नि ध नि स
   व र यु व ति दं त
12. नि ध प नि मा म प रि गा गा गा गा
   पं क्ति नि भं
13. नी नी पा नी गा मा सा मा
   प्र ण मा मि प्र ण य
14. गा सा गा गा गा ग म गा गा
   र ति क ल हा प नु
15. गा पा मा मा नि ध नि स नि ध प नि
   दं
16. मा प रि ग गा गा गा गा गा गा
   श शि नं (इति विसार जाति)

— गीतम् —

एतं रजनिवधूमुखविभ्रमदं निशामय वरोरु
तव मुखविलासवपुश्चारुममलमृदुकिरणममृतभवम् ।
रजतगिरिशिखरमणिशकलशङ्खवरयुवतिदन्तपंक्तिनिभं
प्रणमामि प्रणयरतिकलहापनुदं शशिनम् ॥ ॥ ६१० ॥

— मध्यमा जातिः —

अथोच्यते लक्ष्म तु मध्यमायास्त्वंशास्तु गान्धारनिषादवर्ज्याः ।
स्यादत्र षड्जस्य च मध्यमस्य बाहुल्यमल्पः पुनरत्र गः स्यात् ॥६११॥

गान्धारलोपादिह षाडवं स्यात्तथौडुवं स्यान्निगयोस्तु लोपात् ।
स्यान्मूर्च्छनास्यामभिरुद्गताख्या तथार्षभाद्या पुनरत्र तालः ॥ ६१२ ॥

चच्चत्पुटः स्याद् द्विकलः कलाष्टौ कला द्वितीयाङ्कगतध्रुवायाम् ।
गाने तथा स्याद्विनियोजनं स्यान्न्यासः पुनर्मध्यम एव तत्र ॥ ६१३ ॥

अंशास्त्वपन्यासतया प्रतीताः पञ्चापि गान्धारनिषादवर्ज्याः ।
आन्धालिका देश्यपि शुद्धपूर्वा सषाडवं तत्र विभान्ति रागाः ॥६१४॥

— प्रस्तारः —

1. मा मा मा मा पा ध नि नी ध प
   पा तु म व मू
2. मा प म मा सा मा गा री री
   र्ध जा न नं
3. पा मा रि म गम्र मा मा मा मा
   कि री ट
4. मा नि ध नि स नि ध प म प ध मा मा
   म णि द र्प णं
5. नी नी री री नी री री पा
   गौ री क र प
6. नी म प मा मा सा सा सा सा
   ल वां गु लि सु
7. गा नी सा गा ध प सा ध नि सा
   ते जि तं
8. पा सा पा नि ध ध मा मा मा मा
   सु कि र णं

— गीतम् —

पातु भवमूर्धजाननं किरीटमणिदर्पणम् ।
गौरीकरपल्लवाङ्गुलिसुतेजितं सुकिरणम् ॥ ॥ ६१५ ॥

— पञ्चमी जातिः —

लक्ष्मोच्यते पञ्चमिकाभिधाया जातेर्निपावंशतयात्र वेद्यौ ।
स्वरा भवेयुः सगमास्तु तस्यां तथैव योगो रिमयोरपि स्यात् ॥ ६१६ ॥
न्यासो भवेत्पञ्चमिकस्तथापन्यासा निषादर्षभपञ्चमाश्च ।
गान्धारमारभ्य तथानिषादमारोहणं स्यादिह पूर्णतायाम् ॥ ६१७ ॥
गान्धारलोपेन च षाडवत्वमिहौडुवत्वं निगयोस्तु लोपात् ।
इहर्षभांशेन किलौडुवत्वमष्टौ कलास्तत्र भवन्ति तालः ॥ ६१८ ॥
चच्चत्पुटः स्याद् द्विकलः कलोपनताभिधा मूर्छनिकर्षभाद्या ।
शुद्धादिमः पञ्चमिकश्च देशी चान्धालिकास्तत्र विभान्ति रागाः ॥
अस्यास्तृतीये किल नाटकाङ्के गीते ध्रुवाया विनियोजनं स्यात् ।

— प्रस्तारः —

1. पा ध नि नी नी मा नी मा पा
   ह र मू र्ध जा न

2. गा गा सा सा मा मा पा पा
   नं म हे श म म र

3. पा पा धा नी नी नी गा सा
   प ति बा हु स्तं भ

4. पा मा धा नी नि ध पा पा पा
   न म नं तं

5. पा पा री री री री री री
   प्र ण मा मि पु रु ष

6. मा नि ग सा स ध नी नी नी नी
   मु ख प द्म ल क्ष्मी

7. सा सा सा मा पा पा पा पा
   ह र मं बि का प

8. धा मा धा नी पा पा पा पा
   ति म जे यं

— गीतम् —

हर मूर्धजाननं महेशममरपतिबाहुस्तम्भनमनन्तम् ।
तं प्रणमामि पुरुषमुखपद्मलक्ष्मीहरमम्बिकापतिमजेयम् ॥ ६२० ॥

— धैवती जातिः —

अथोच्यते धैवतिकाख्यजातेरंशौ हि तत्रर्षभधैवतौ द्वौ ।
आरोहणे किं च सपौ विलङ्घ्यौ तथौडुवं स्यात्सपयोश्च लोपात् ॥ ६२१
स्यान्मूर्छनास्यामभिरुद्गताख्याऽसौ षड्जकग्रामगतर्षभाद्या ।
स्यात्षट्पितापुत्रक एव तालस्त्रेधा किलैकत्रिचतुष्कलात्मा ॥ ६२२ ॥
यदा भवेदेककलः स चित्रमार्गस्तथा मागधिका च गीतिः ।
भवेद्यदायं द्विकलस्तु गीतिः सम्भाविता वार्त्तिक एव मार्गः ॥ ६२३ ॥
चतुष्कलश्चेत्स तु दक्षिणः स्यान्मार्गस्तदानीं पृथुला च गीतिः ।
नैष्क्रामिकाया भवति ध्रुवाया गाने पुनर्नाटकपूर्वकाङ्के ॥ ६२४ ॥
जातेरमुष्या विनियोग उक्तः कला भवन्त्यष्ट गुरुस्वरूपाः ।
जाताविह द्वादश सम्भवन्ति गाने पुनः सिंहलिका च देशी ॥ ६२५ ॥
सा शुद्धकैशिक्यपि ते त्रयोऽपि रागाः परिस्फूर्तिमिह प्रयान्ति ।

— प्रस्तारः —

1. धा धा नि ध प ध मा मा मा मा
   त रु णा म लें दु

2. धा धा नि ध नि स सा सा सा सा
   म णि भू षि ता म

3. स ध धा पा म   ध धा नि   ध ध नि धा
ल शिरो   अं

4. सा सा   रि ग रि म   सा रि ग   सा सा
भु ज गा   धिपै   क

5. धा धा नी   पा धा — पा मा मा
कुं ड ल वि ला स

6. धा धा पा म ध   धा नि   ध ध नि धा
कृ त शो   भं

7. धा धा नि स   नि स नि ध   पा पा पा
न ग सू   नु   ल क्ष्मी

8. रि ग सा सा सा   नी नी नी नी
दे हा   र्ध मि   श्रि

9. सा रि ग   रि ग सा नी   सा धा धा
त श   री   रं

10. री ग रि म ग मा   मा मा मा मा
प्र ण   मा   मि भू   त

11. नी नी धा धा पा   रि ग सा रि ग
गी   तो   प   हा   र

12. पा धा सा मा   धा नी धा धा
प रि तु   ष्टं

— गीतम् —

तरुणामलेन्दुमणिभूषितामलशिरोजं
भुजगाधिपैककुण्डलविलासकृतशोभम् ।
नगसूनुलक्ष्मीदेहार्धमिश्रितशरीरं
प्रणमामि भूतगीतोपहारपरितुष्टम् ॥ ॥६२६॥

— नैषादी जातिः —

नैषादिकालक्षणमत्र वक्ष्याम्यंशा मताः स्युर्निरिगा विकल्पात् ।
स्यात्षाडवः पञ्चमवर्जनेन तथौडवं स्यात्सपयोर्विलोपात् ॥६२७॥

आरोहिणौ किं च सपौ विलङ्घ्यौ चच्चत्पुटस्ताल इहोपदिष्टः ।
गान्धारपूर्वा किल मूर्छनाश्वक्रान्ता कला तादृशषट्समेताः ॥६२८॥

न्यासो निषादः पुनरत्र वेद्योऽपन्यासतां यान्ति तथात्र चांशाः ।
स्याद्नाटकस्य प्रथमाङ्कभाजो गाने ध्रुवाया विनियोजनञ्च ॥६२९॥

ते शुद्धसाधारितदेशिवेलावल्याख्यरागाः स्फुटतां प्रयान्ति ।

— प्रस्तारः —

1. नी नी नी नी   सा धा नि नि
तं   सु र   वं   दि त

2. पा मा सा धा   नी नी नी नी
म हि ष म   हा   सु र

3. सा सा गा गा   नी नी धा नी
म थ न मु   मा   प तिं

4. सा सा धा नी   नी नी नी नी
भो   ग यु   तं

5. सा सा गा गा   मा मा मा मा
न ग सु त   का   मि नी

6. नी पा सा पा   मा मा मा मा
दि   व्य वि   शे   ष क

7. री गा सा सा   री गा नी नी
सू   च क   शु भ न ख

8. नी नी पा ध नि   नी नी नी नी
द   र्प ण   कं

9. सा सा गा सा   मा मा मा मा
म हि मु ख   म णि ख चि

10. मा मा मा मा   नी धा मा मा
तो   ज्ज्व ल   नू   पु र

11. धा धा नी नी   री गा मा मा
वा ल   भु   जं ग   म

12. मा मा पा ध   नी नी नी नी
र व क लि   तं

13. पा पा नी नी   री री री री
द्रु त म भि   व्र जा   मि

14. री मा मा मा   री गा सा सा
श र ण म   निं   दि त

15. धा मा री गा   सा धा नी नी
पा   द यु   ग पं   क

16. पा मा री गा   नी नी नी नी
ज वि ला   सं

— गीतम् —

तं सुरवन्दितमद्विषमहासुरमथनमुमापतिं भोगयुतं
नगसुतकामिनीदिव्यविशेषकसूचकशुभनखदर्पणकम् ।
अहिमुखमणिखचितोज्ज्वलनूपुरवालभुजङ्गमरवकलितम्
द्रुतमभिव्रजामि शरणमनिन्दितपादयुगपङ्कजविलासम्   ॥ ६३० ॥

— विकृतजातयः —

— षड्जकैशिकी जातिः —

शुद्धा निरुक्ता इति जातयोऽतो लक्ष्मोच्यते वैकृतजातिकानाम् ।
एकादशस्वप्यथ तासु षड्जकैशिक्यभिख्यामिह लक्षयामः   ॥ ६३१ ॥
जातावमुष्यां हि भवन्ति षड्जो गान्धारकः पञ्चमकश्च योंऽशाः ।
अल्पौ मतौ चर्षभमध्यमौ द्वौ मनाक् बहू धैवतको निषादः   ॥ ६३२ ॥
चच्चत्पुटस्ताल इह प्रतीतो ह्यष्टौ कलाः स्युर्विनियोजनं तु ।
अङ्के द्वितीये किल नाटकस्य प्रावेशिकी या भवति ध्रुवा स्यात् ॥

गान्धारको न्यास इह प्रतीतः षड्जो निषादोऽपि च पञ्चमश्च ।
त्रयोऽप्यपन्यासतयात्र वेद्या हिन्दोलगान्धारकपञ्चमौ च   ॥ ६३४ ॥
वेलावली देशिमुखाश्च रागाः प्रायेण तत्र स्फुटतां प्रयान्ति ।

— प्रस्तारः —

1. सा सा मा पा ग रि   म ग मा मा
दे

2. मा मा मा मा   सा सा सा सा
वं

3. धा धा पा पा   धा धा री   रि म
अ स क ल   श शि ति   ल

4. री री   नी नी   नी नी नी नी
कं

5. धा धा   पा ध नि   मा मा पा पा
छि र   द ग   तिं

6. धा धा   पा ध नि   धा धा   पा पा
नि पु   ण म   तिं

7. सा सा   सा सा   सा सा   सा सा
मु   ग्ध   मु खां   बु

8. धा धा   पा धा   ध नि   धा धा   धा
रु ह   दि   व्य   कां   तिं

9. सा सा सा   रि ग   सा रि ग   धा धा
ह र मं   बु दो   द

10. मा धा   पा पा   धा धा   नी नी
धि नि   ना   दं

11. री री गा सा   सा सा सा गा
अ च ल व   र सू   नु

12. धा रि स   री स   रि री सा   सा सा
दे   हा   र्धं मि   श्रि

13. सा स रि री स रि री सा सा सा
त श री रं

14. मा मा मा मा, नि ध प ध मा मा
प्र ण मा मि त म हं

15. नी नी पा प म पा प म प ध रि ग
अ नु प म मु ख क म

16. गा गा गा गा गा गा गा गा
लं

— गीतम् —

देवमसकलशशितिलकं द्विरदपतिं
निपुणमतिं मुग्धमुखाम्बुरुहदिव्यकान्तिम् ।
हरमम्बुदोदधिनिनादमचलवरसूनुदेहार्धमिश्रितशरीरं
प्रणमामि तमहमनुपममुखकमलम् ॥ ६३५ ॥

— षड्जोदीच्यवज्जातिः —

षड्जादिमोदीच्यवतीस्वरूपं निरूपयामः खलु लक्षणेन ।
षड्जो निषादोऽपि च मध्यमश्च सधैवतोऽप्यंशतयात्र वेद्याः ॥ ६३६ ॥
परस्परं सङ्गतिरत्र तेषां स्यान्मन्द्रगान्धारबहुत्वमत्र ।
षड्जर्षभौ भूरितरौ रिलोपात्स्यात्षाडवं तच्च न धैवतांशे ॥ ६३७ ॥
रिधौ हि संवादितया प्रतीतौ संवादिनो नास्ति यतो विलोपः ।
अत्रौडुवं धैवतकर्षभाख्यस्वरद्वयस्यैव विवर्जनेन ॥ ६३८ ॥
स्यात्षट्पितापुत्रक एव तालस्त्रेधा किलैकद्विचतुष्कलात्मा ।
यदा भवेदेककलः स चित्रमार्गस्तथा मागधिका च गीतिः ॥ ६३९ ॥
भवेद्यदायं द्विकलस्तु गीतिः सम्भाविता वार्तिक एव मार्गः ।
चतुष्कलश्चेत्स तु दक्षिणः स्यान्मार्गस्तदानीं पृथुला च गीतिः ॥ ६४० ॥
गान्धारकाद्या खलु मूर्छनाश्चक्रान्तादिमग्राममगतात्र वेद्या ।
अस्याः पुनः प्रेक्षणके द्वितीये गाने ध्रुवाया विनियोजनं स्यात् ॥६४१॥

स्यान्मध्यमो न्यासतया मतोऽपन्यासौ पुनर्धैवतषड्जकौ द्वौ ।
अस्यां कला द्वादश संप्रदिष्टा 'शैले'ऽक्षराभ्यां प्रथमा कला स्यात् ॥
'शसूनु'ना तत्रकला द्वितीया तैः पञ्चभिस्तत्र कला तृतीया ।
स्यात्सप्तमी चा 'प्यधिका' क्षरैस्तु 'मुखेन्दु' ना त्वष्टमिका कला स्यात्॥
षड्भिस्तु तैः स्यान्नवमी कलात्र यथापथं त्वन्यकला भवन्ति ।

— प्रस्तारः —

(अत्र ग्रन्थपातः । सङ्गीतरत्नाकरादुध्दृत्य पूरितोऽस्ति ।)

[1. सा सा सा सा मा मा गा गा
शै ले

2. गा मा पा मा गा मा मा धा
श सू नु

3. सा सा मा गा पा पा नी धा
शै ले श सू नु

4. धा नी सा सा धा नी पा मा
प्र ण य प्र सं ग

5. गा सा सा सा सा सा सा गा
स वि ला स खे ल

6. धा धा पा धा पा नी धा धा
न वि नां दं

7. सा गा गा गा गा गा सा सा
अ धि क

8. नी धा पा धा पा धा धा धा
मु खें दु

9. सा सा मा गा पा पा नी धा
अ धि क मु खें दु

10. धा नी सा सा धा नी पा मा
न य नं न मा मि

11. गा सा सा सा सा सा सा गा
दे वा सु रे श

12. धा धा पा धा मा मा मा मा
त व रु चि रं

— अथ गीतम् —

शैलेशसूनुप्रणयप्रसङ्गसविलासखेलनविनोदम् ।
अधिकमुखेन्दु नयनं नमामि देवासुरेश तव रुचिरम्] ॥ ६४४ ॥

— अथ षड्जमध्यमा जातिः —

वदामि षड्जादिममध्यमाया लक्ष्मात्र चांशाः सकलाः स्वराश्च ।
मिथश्च तेषामपि विंशतिः स्यादल्पो निषादोऽभिमतः प्रयोगे ॥ ६४५ ॥

गान्धारकेंऽशे सति तद्बहुत्वं भवेत्तु संवादितया द्वयोश्च ।
वादित्वपक्षेऽपि निषादकर्म बहुत्वमेवास्ति न चाल्पभावः ॥ ६४६ ॥

निषादलोपादिह षाडवत्वमथौडुवत्वं निगलोपतः स्यात् ।
निषादगान्धारकयोरिहांशभावेन तेषां सपतौडुवत्वे ॥ ६४७ ॥

अंशाः षडेवात्र हि षाडवत्वे पञ्चैव तेंऽशाः पुनरौडुवत्वे ।
स्यान्मध्यमादिं किल मत्सरीकृतसा मूर्छना ग्राम इहादिमे स्यात् ॥

न्यासौ मतौ षड्जकमध्यमौ द्वौ सप्ताप्यपन्यासतया स्वराः स्युः ।
स्यात्षट्पितापुत्रक एव तालस्त्रेधा किलैकत्रिचतुष्कलात्मा ॥ ६४९ ॥

यदा भवेदेककलः सचित्रमार्गस्तदा मागधिका च गीतिः ।
भवेद्यदायं द्विकलस्तु गीतिः संभाविता वार्तिक एव मार्गः ॥ ६५० ॥

चतुष्कलश्चेत्स तु दक्षिणः स्यान्मार्गस्तदानीं पृथुला च गीतिः ।
नैष्कामिकाया भवति ध्रुवाया गाने पुनर्नाटकपूर्वकाङ्गे ॥ ६५१ ॥

जातेरमुष्या विनियोगउक्तः कला भवन्त्यष्ट गुरुस्वरूपाः ।
जातार्विह द्वादश संभवन्ति गाने वराली परिदृश्यतेऽस्याः ॥ ६५२ ॥

— अथ प्रस्तारः —

1. मा गा स ग पा ध प मा नि ध नि म
र ज नि व धू मु ख

2. मा मा सा रि ग म ग नि ध प ध पा
वि ला स लो च

3. मा गा री गा मा मा सा सा
नं

4. म म ग म मा मा नि ध प ध प म ग म म
प्र वि क सि त कु मु द

5. धा प ध प रि रि ग ग म रि ग स ध स सा
द ल फे न सं नि

6. नि ध सा री म ग म मा मा मा मा
भं

7. मा मा मगम मध धप पध पम गमग
का मि ज न न य न

8. धा पध परि रिग मग रिग सधस सा
हृ द या भि नं दि

9. मा मा धनि धस धप मप पा पा
तं

10. मा मगम मा निध पध पमग गा मा
प्र ण मा मि दे वं

11. धा पध परि रिग मग रिग सधस सा
कु मु दा धि वा सि

12. नि ध सा री मगम मा [illegible]
नं

— गीतम् —

रजनिवधूमुखविलासलोचनं प्रविकसितकुमुददलप[illegible] ।
कामिजननयनहृदयाभिनन्दितं प्रणमामि देवं कुमु[illegible] ॥

JL
NA[illegible]
N31.2.2
93307

— अथ गान्धारोदीच्यवती जातिः —

गान्धारकोदीच्यवतीस्वरूपं निरूपयामः खलु लक्षणेन ।
अंशावुभौ षड्जकमध्यमौ द्वौ रिलोपतः षाडवमत्र वेद्यम् ॥ ६५४ ॥

संपूर्णतायां पुनरंशभिन्नास्त्वल्पे स्वरास्तत्र भवन्ति सर्वे ।
निगौ तथा पञ्चमधैवतौ च स्वल्पा भवन्त्यत्र हि षाडवत्वे ॥ ६५५ ॥

स्याद्धैवतस्यर्षभकस्य योगः स्यान्मूर्छना पौरविकात्रयादिः ।
चच्चत्पुटं तालमिहामनन्ति ह्यष्टौ कलाः प्रेक्षणके चतुर्थे ॥ ६५६ ॥

गाने ध्रुवाया विनियोजनं स्यान्न्यासो भवेन्मध्यम एव तत्र ।
षड्जस्तथा धैवतकः स्वरौ द्वावस्यामपन्यासतया प्रतीतौ ॥ ६५७ ॥

— अथ प्रस्तारः —

1. सा सा पा मा पा धप पा मा
सौ

2. धा पा मा मा सा सा सा सा
म्य

3. धा नी सा सा मा मा पा पा
गौ री मु खां बु

4. नी नी नी नी नी नी नी नी
रु ह दि व्य ति ल क

5. मा मा धा निस नी नी नी नी
प रि चुं बि ता र्चि

6. मा पा मा परिग गा गा सा सा
त सु पा दं

7. गा मग पा पध मा धनि पा पा
प्र वि क सि त हे म

8. री गा सा सध नी नी धा धा
क म ल नि भं

9. गा रिग सा सनि गा रिग सा सा
अ ति रु चि र कां ति

10. सा सा सा मा म नि ध नि नी नी
न ख द र्पं णा म

11. मा पा मा प रि ग गा गा सा सा
ल नि के तं

12. गा सा गा सा मा पा मा प रि ग
म न सि ज श री र

13. गा मा गा सा गा गा गा सा
ता ड नं

14. नी नी पा धा नी गा गा गा
प्र ण मा मि गौ री

15. नी नी धा पा धा पा मा पा
च र ण यु ग म नु प

16. धा पा सा सा मा मा मा मा
मं

— गीतम् —

सौम्यगौरी मुखाम्बुरुहदिव्यतिलक - परिचुम्बितार्चितसुपादं
प्रविकसितहेम कमल निभम् ।
अति रुचिर कान्तिनखदर्पणामलनिकेतं
मनसिज शरीरताडनं प्रणमामि गौरीचरणयुगमनुपमम् ॥ ६५८ ॥

— अथ रक्तगान्धारी जातिः —

या रक्तगान्धार्यथ जातिरस्या निरूप्यते लक्षणमत्र सम्यक् ।
अंशा विनैवर्षभधैवताभ्यां पञ्चस्वरा ये च भवन्ति नान्ये ॥ ६५९ ॥

स्वरैर्विलङ्घ्यर्षभमत्र षड्जगान्धारयोः सन्निधिमेलने स्तः ।
द्वयोर्भिदावल्लघुकालयोस्तु निरन्तरत्वं किल सन्निधिः स्यात् ॥ ६६० ॥

द्वयोस्तुलावा लघुकालयोस्तु निरन्तरत्वं किल मेलनं स्यात् ।
रिलोपतः स्याद्विषाडवत्वं स्यादौडुवत्वं रिधयो विलोपात् ॥ ६६१ ॥

अस्यां बहुत्वं निधयोः प्रदिष्टं स्यात्पञ्चमांशे नहि षाडवत्वम् ।
संवादिनावत्र रिपौ यतो न संवादिनोः स्यादृषभस्य लोपः ॥ ६६२ ॥
षड्जे निषादेऽपि च पञ्चमे च स्यान्मध्यमेंऽशे न किलौडुवत्वम् ।
स्यात्षट्पितापुत्रक एव ताल स्त्रेधा किलैकत्रिचतुष्कलात्मा ॥ ६६३ ॥
यदाभवेदेककलःसचित्रमार्गस्तदा मागधिका च गीतिः ।
भवेद्यदायं द्विकलस्तु गीतिः सम्भाविता वार्तिक एव मार्गः ॥ ६६४ ॥
चतुष्कलश्चेत्सतु दक्षिणः स्यान्मार्ग स्तदानीं पृथुला च गीतिः ।
स्यान्मध्यमग्रामभवा कलोपनता भता मूर्छनिकर्षभादिः ॥ ६६५ ॥
अङ्के तृतीये किल नाटकस्य गाने ध्रुवाया विनियोजनं स्यात् ।
न्यासोऽत्रगान्धारक एववेद्योऽपन्यासको मध्यम एव नान्यः ॥ ६६६ ॥

— अथ प्रस्तारः —

1. पा नी सा सा गा सा पा नी
तं बा ल र ज नि

2. सा सा पा पा मा मा गा गा
क र ति ल क भू ष

3. मा पा धा पा मा पा धप मग
ण वि भू

4. मा मा मा मा मा मा मा मा
तिं

5. धा नी पा मप धा नी पा पा
—

6. मा पा मा धनि पा पा पा पा
—

7. री गा मा पा पा पा मा पा
प्र ण मा मि गौ री

8. री गा मा पा पा पा मा पा
व द ना र विं

9. पा पा पा पा पा पा पा पा
द ....

10. री गा सा सा री गा गा गा
प्री ति क रं

11. गा गा पा धम धा निध पा पा
....

12 गा पा मा प रिग गा गा गा गा
... ...

— गीतम् —

तं वालरजनिकरतिलकभूषणविभूतिम् ।
प्रणमामि गौरीवदनारविन्दप्रीतिकरम् ॥ ६६७ ॥

— अथ कैशिकी जातिः —

तत्कैशिकीलक्षणकं वदामः स्वरा विहायर्षभमंशकास्ते ।
अंशो निषादो यदि धैवतो वा न्यासस्तदा पञ्चम एव नान्यः ॥ ६६८ ॥
यदा निषादस्त्वथ धैवतोंऽशो न्यासौ च तावेव मतान्तरे तु ।
निषादगान्धारकमध्यमाश्च न्यासा भवन्तीत्यवधारणीयम् ॥ ६६९ ॥
विनर्षभं षाडवतौडुवत्वं स्याद्धैवतस्याप्यृषभस्य लोपात् ।
अत्वर्षभोऽल्पो बहुलो निषादः सपञ्चमः संहतिरङ्गयोः स्यात् ॥ ६७० ॥
सपञ्चमेंऽशे यदि षाडवत्वे नैवर्षभस्यात्र यतो न लोपः ।
अंशो यदा धैवतकस्तदा स्यान्नैवौडुवत्वं रिधयोरलोपात् ॥ ६७१ ॥
स्यात्षट्वितापुत्रक एव तालस्त्रेधा किलैकत्रिचतुष्कलात्मा ।
यदा भवेदेककलः स चित्रमार्गस्तथा मागधिका च गीतिः ॥ ६७२ ॥
भवेद्यदायं द्विकला तु गीतिः संभाविता वार्तिक एव मार्गः ।
चतुष्कलश्चेत्स तु दक्षिणः स्यान्मार्गस्तदानीं पृथुला च गीतिः ॥ ६७३ ॥
स्यात्पञ्चमाङ्के किल नाटकस्य गाने ध्रुवाया विनियोजनं स्यात् ।
गान्धारकः पञ्चमको निषादो न्यासास्त्वपन्यासतया प्रतीताः ॥६७४॥
स्वरास्तु समापि मतान्तरेण विनर्षभं षट् च वदन्ति केचित् ।
स्यान्मध्यमग्रामभवा तु गीतिः स्यान्मूर्च्छना तत्र च हारिणाश्वा ॥

— अथ प्रस्तारः —

1. पा धनि पा धनि   गा गा गा गा
के ली   ह त

2. पा पा मा निध   निध पा पा पा
का म त   नु

3. धा नी सा सा   री री री री
वि भ्र म   वि ला सं

4. सा सा सा री   गा मा मा मा
ति ल क यु   त

5. मा धा नी धा   मा धा मा पा
मू र्ध्वो   र्ध्व बा ल

6. गा री सा धनि   री री री री
सो म नि   भं

7. गा री सा सा   धा धा मा मा
मु ख क म   लं

8. गा गा गा मा   मा निधनि नी नी
अ स म   हा ट

9. गा गा नी नी   गा गा गा गा
क स रो   जं

10. गा गा नी नी   निध पा पा पा
हृ दि सु ख   दं

11. मा पा मा पा   पा पा मा मा
प्र ण मा   मि लो च

12. सा मा गा   निधनि नी नी मा गा
न वि शे   षं

— गीतम् —

केलीहतकामतनुविभ्रमविलासं
तिलकयुतमूर्ध्वोर्ध्वबालसोमनिभम् ।
मुखकमलमसमहाटकसरोजं
हृदि सुखदं प्रणमामि लोचनविशेषम् ॥ ६७६ ॥

— अथ मध्यमोदीच्यवती जातिः —

या मध्यमोदीच्यवती तु जातिर्निरूप्यते सा खलु लक्षणेन ।
अंशः स्वरः पञ्चम एव तस्यां चच्चत्पुटस्तत्र चतुष्कलः स्यात् ॥ ६७७ ॥

रिलोपतः षाडवमत्र वेद्यं संपूर्णतायां पुनरंशभिन्नाः ।
अल्पे स्वरास्तत्र भवन्ति सर्वे निगौ तथा पञ्चमधैवतौ च ॥ ६७८ ॥

स्वल्पा भवन्त्यत्र हि षाडवत्वे स्याद्धैवतस्यर्षभकस्य योगः ।
सा मध्यमग्रामभवा तु तस्यां सौवीरिका मूर्च्छनिका च मादिः ॥

(द्व्यष्टौ कलाः) प्रेक्षणके चतुर्थे गाने ध्रुवाया विनियोजनं स्यात् ।
स्यान्मध्यमो न्यास इहाथ षड्जोऽपन्यासतां याति स धैवतश्च ॥

— अथ प्रस्तारः —

1. पा धनि नी नी   मा पा नी पा
दे हा   र्ध रू प

2. री री री गा   सा रिग गा गा
म ति कां   ति म म ल

3. नी नी नी नी   नी नी नी नी
म म लें   दु कुं द

4. नी नी धप मा   निध निध पा पा
कु मु द नि   भं

5. पा पा री री   री री री री
चा मी   क रां बु

6. मा रिग सा सध   नी नी नी नी
रु ह दि   व्य कां ति

7. मा पा नी सा   पा पा गा गा
प्र व र ग   ण पू जि

8. गा पा मा निध   नी नी सा सा
त म जे   यं

9. पा पा मा धनि   पा पा पा पा
सु रा भि ष्ट   त म नि ल

10. मा पा मा रिग   गा गा गा गा
म नो ज   व मं बु

11. गा पा मा पा नी नी नी नी

दो द धि नि ना द

12. मा पा म परिग गा गा गा गा

म ति हा सं

13. गा गा गा गा मा निध नी नी

शि वं शां त म सु र

14. नी नी धप मा निध निध पा पा

च मू म थ नं

15. री गा सा सा मा निधनि नी नी

वं दे त्रै लो क्य

16. नी नी धा पा धा पा मा मा

न त च र णं

— गीतम् —

देहार्धरूपमतिकान्तिममलममलेन्दुकुन्दकुमुदनिभं
चामीकराम्बुरुहदिव्यकान्तिप्रवरगणपूजितमजेयम् ।
सुराभिष्टुतमनिलमनोजवमम्बुदोदधिनिनादमतिहासं
शिवं शान्तमसुरचमूमथनं वन्दे त्रैलोक्यनतचरणम् ॥ ६८१ ॥

— अथ कार्मारवी जातिः —

कार्मारवीलक्षणमुच्यतेऽस्यामंशा निषादर्षभपञ्चमाश्च ।
सधैवतश्चान्तरमार्गयोगादस्यामनंशा बहवो भवन्ति ॥ ६८२ ॥
गान्धारकोऽत्यन्तबहुर्मिथः स्यादंशस्वाराणामिह संगतिश्च ।
चच्चत्पुटस्तत्र चतुष्कलः स्यादृद्व्यष्टौ कला नाटकपञ्चमाङ्के ॥ ६८३ ॥
गाने ध्रुवायां विनियोजनं स्यात्सा मध्यमग्रामगशुद्धमध्या ।
षड्जादिमा मूर्च्छनिका चतुर्थी न्यासः पुनः पञ्चम एव तस्याम् ॥६८४॥
अंशास्त्वपन्यासतयोपदिष्टाः संपूर्णतां नित्यमुपैति सेयम् ।

— अथ प्रस्तारः —

1. री री री री री री री री

तं स्था णु ल लि त

2. मा गा सा गा सा नी नी नी

वा मां ग स क

3. नी मा नी मा पा पा गा गा

म ति ते जः प्र स र

4. गा पा मा पा नी नी नी नी

सौ धां शु कां ति

5. री गा सा नी री गा री मा

फ णि प ति मु खं

6. री गा री सा नी धनि पा पा

उ रो वि पु ल सा ग

7. मा पा मा परिग गा गा गा गा

र नि के तं

8. री री गा सम मा मा पा पा

सि त पं न गे न्द्र

9. मा पा मा गरिग गा गा गा गा

म ति कां तं

10. धा नी पा मा धा नी सा सा

प ण्मु ख वि नो द

11. नी नी नी नी नी नी मी नी

क र प ल्ल वां गु

12. मा मा धा नी सनिनि धा पा पा

लि वि ला स की ल

13. मा पा मा गरिग गा गा गा गा

न वि नो दं

14. नी नी पा धनि गा गा गा गा

प्र ण मा मि दे व

15. सा री गा सा नी नी नी नी

य श्चो प वी ति

16. नी नी धा धा पा पा पा पा

नं

— गीतम् —

तं स्थाणुललितवामाङ्गसक्रमतितेजःप्रसरसौधांशुकान्ति
फणिपतिमुखं उरोविपुलसागरनिकेतं सितपन्नगेन्द्रमतिकान्तम् ।
षण्मुखविनोदकरपल्लवाङ्गुलिविलासकीलनविनोदं
प्रणमामि देवं यज्ञोपवीतिनम् ॥ ६८५ ॥

— अथ गान्धारपञ्चमी जातिः —

गान्धारपञ्चम्यथ वक्ष्यतेऽस्यामंशः पुनः पञ्चम एव नान्यः ।
न्यासांशयोः संगतिरत्र वेद्या मिथः स्वरैरप्यपरैः क्रमेण ॥ ६८६ ॥
तथर्षभस्यापि च मध्यमस्य मिथः स्वरैरप्यपरैस्तु योगः ।
चच्चत्पुटस्तत्र चतुष्कलस्य ह्यष्टौ कला मूर्च्छनिका द्वितीया ॥ ६८७ ॥
सा मध्यमग्रामसमुद्भवा तु गान्धारपूर्वा खलु हारिणाश्वा ।
अङ्के तुरीये खलु नाटकस्य गाने ध्रुवाया विनियोजनं स्यात् ॥ ६८८ ॥
गान्धारको न्यास इहोदितोऽपन्यासौ तथैवर्षभपञ्चमौ च ।

— अथ प्रस्तारः —

1. पा मप मध नी धप मा धा नी
कां

2. सनिनि धा पा पा पा पा पा पा
तं

3. धा नी सा सा मा मा पा पा
वा मै क दे श

4. नी नी नी नी नी नी नी नी
प्रे खो ल मा न

5. नी नी धप मा निध निध पा पा
क म ल नि भं

6. पा पा री री री री री री
व र सु र भि कु सु म

7. मा रिग सा सध नी नी नी नी
गं धा धि वा सि

8. नी नी सा रिस री री री री
त म नो ज्ञ

9. नी गा सा निग सा नी नी नी
न ग रा ज सू नु

10. नी मा नी मा पा पा गा गा
र ति रा ग र भ स

11. गा पा मा पा नी नी नी नी
के ली कु च ग्र

12. मा पा मा परिग गा गा गा गा
ह ली लं तं

13. नी नी पा धा नी गा गा गा
प्र ण मा मि दे वं

14. नी नी नी नी नी नी नी नी
चं द्रा र्ध मं डि

15. मा मा धा नी सनिनि धा पा पा
त वि ला सकी ल

16. मा पा मा परिग गा गा गा गा
न वि नो दं

— गीतम् —

कान्तं वामैकदेशप्रेङ्खोलमानकमलनिभं
वरसुरभिकुसुमगन्धाधिवासितमनोज्ञम् ।
नगराजसूनुरतिरागरभसकेलीकुचग्रहलीलं तं
प्रणमामि देवं चन्द्रार्धमण्डितविलासकीलनविनोदम् ॥ ६८९ ॥

— अथ आन्ध्री जातिः —

अथोच्यते लक्षणमेतदान्ध्र्या अंशा निषादर्षभपञ्चमाश्च ।
गान्धारकश्चाथ रिगौ निषादः सधैवतः संगतिमाप्नुवन्ति ॥ ६९० ॥
अन्यासमारोहणमंशतः स्यात्क्रमाद्भवेत्षाडवता सलोपात् ।
स्यान्मध्यमग्रामिकमूर्च्छनाद्या सौवीरिकाख्या किल मध्यमादिः ॥
चच्चत्पुटस्तत्र चतुष्कलः स्याद्ह्यष्टौ कलास्तत्र भवन्ति सम्यक् ।
अङ्के तुरीये खलु नाटकस्य गाने ध्रुवायां विनियोजनं स्यात् ॥ ६९२ ॥
गान्धारको न्यास इहोदितोंऽशा भवन्त्यपन्यासतया प्रतीताः ।

— अथ प्रस्तारः —

1. गा री री री री री री री
त रु णें दु कु सु म

2. री गा री गा री री री री
ख चि त ज टं

3. री री गा गा री री मा मा
त्रि दि व न द्री स लि ल

4. री गा सा धनि नी नी नी नी
धौ त मु खं

5. नी री नी री धनि धनि पा पा
न ग सू नु प्र ण यं

6. मा पा मा रि ग गा गा गा गा
वे द नि धिं

7. री री गा स स मा मा पा पा
प रि णा हि तु हि न

8. मा पा मा रिग गा गा गा गा
शै ल गृ हं

9. धा नी गा गा गा गा गा गा
अ मृ त भ वं

10. पा पा मा रिग गा गा गा गा
गु ण र हि तं

11. नी नी नी नी री री री री
त म व नि र वि श शि

12. री री गा नी सा सा नी नी
ज्व ल न ज ल प व न

13. पा पा मा रिग गा गा गा गा
ग ग न त नुं

14. री री गा सम मा मा पा पा
श र णं व्र जा मि

15. मा मा नी नी सा री गा पा
शु भ म ति कृ त नि ल

16. रिग गा गस गा गा गा गा गा
यं ....

— गीतम् —

तरुणेन्दुकुसुमखचितजटं त्रिदिवनदीसलिलधौतमुखम् ।
नगसूनुप्रणयं वेदनिधिं परिणाहितुहिनशैलगृहम् ॥
अमृतभवं गुणरहितं तमवनिरविशशिज्वलनजलपवनगगनतनुं
शरणं व्रजामि शुभमतिकृतनिलयम् ॥ ६९३ ॥

SANGITA SUDHA.

(Translation)

(Continued from page 212).

Sadharana.

(346-7) The modulated (Sadharana) notes if used in actual singing, effect the differences in *Raga* and similarities in variety. Hence we proceed to show what the *Sadharanas* are with reference to *Svara* & *Jati*.

Svara-Sadharana.

(348-50) *Svara-Sadharana* (modulation) is the basis of differentiation of *Ragas* e.g., *Ni* takes two *Srutis* from *Sa* and becomes *Kakali Ni*, as also, *Ga* becomes *Antara Ga* with two *Srutis* taken from *Ma*. These two are called *Sadharana* or common because their position belongs to two *Svaras*—*Ga* and *Ma*, or *Ni* and *Sa*.

(351-2) When *Ri* takes one *Sruti* of *Sa*, it is *Sadharana* between *Sa* and *Ri*. The *Svara* is *Shadja-Sadharana*. This occurs in the *Madhyama Grama*.

353. When *Ga* takes two *Srutis* of *Ma*, *Ma* takes one *Sruti* of *Pa*; and then we have *Madhyama Sadharana*.

Jati-Sadharana.

354. The common feature between two *Jatis* of the same *Grama* is termed *Jati-Sadharana* by the musicians. Some say that they are different *Ragas* of the same *Jati*.

(355-60) What *Sadharana* means—with reference to the use of *Ni* and *Ga*— and how the other *Svaras* are thereby affected, we have studied. There is neither *discord* nor *Raga-deviation* when *Ni* is *Kakali* as when you pronounce सा-(नि) धा. Some say that it is धा (नि) धा by way of explanation. As a matter of fact, you pronounce सा, touch *Kakali* नि in the middle and pronounce धा in the end. Then you see in this group it is *Kakali Ni* that occurs.

Similarly, you pronounce मा, touch ग in the middle and pronounce री, in the end. Then you have *Antara* ग in the middle.

361. You pronounce प, touch the notes in the middle and pronounce रि in the end; then too, there is neither *discord* nor *Raga-deviation*.

The Varna.

(362-5) We have done with *Sadharana*. Let us then describe what *Varna* is. Singing consists in the 'Grouping of notes' or *Varna*, as it is called. It is of four kinds—*Sthayi*, *Arohi*, *Avarohi*, and *Sanchari*. If you repeat the same note thrice and in the *Vilamba-Kala* (or slow time), it is styled *Sthayi-Varna* e.g. सा-सा-सा or मा-मा-मा. *Arohi-Varna* is the regular ascent of notes in their natural order; while *Avarohi-Varna* is the descent of the notes in their natural order. And *Sanchari-Varna* is the promiscuous mixture of *Arohi* and *Avarohi Varnas* for singing purposes.

Alankara.

(366-7) Let us see what *Alankara* is, after having known the nature of *Varna*. Even as a woman adds to her natural beauty by means of ornaments like *Tatanka* (ear-ring) and others, the act of singing becomes sweeter to hear with the 36 *Alankaras* (arrangement of *Svaras*) added thereto. Others say that there are 60 Alankaras.

The Sthayi-Alankaras.

(368-70) Of the 36 *Alankaras* let us know about the *Sthayi Alankaras* first. If the first and the last note are the same, then it is called *Sthayi Alankara*. They are seven in number.

(371-3) In these *Alankaras* the following notation is used:—The *Mandra* (low) note has a dot on the head. The *Tara* (high) has a vertical stroke on the head. These seven *Alankaras* are as follow:—

(374-9) (१) प्रसन्नादि—सां सां सा।

(२) प्रसन्नान्त—सा सा सां।

(३) प्रसन्नाद्यन्त—सां सा सां।

(४) प्रसन्नमध्य—सा सां सा।

(५) क्रमरेचित—सां रि सां, सां गमसां, सां पधनिसां।

(६) प्रस्तार—सां रिसा, सां गमसा, सां पधनिसा।

(७) प्रसाद—सा रिसां, सा गमसां, सा पधनिसां।

The Arohi-Alankaras.

(380-2) These are twelve in number. Let us see what they are with their names and the *Svaras* used in singing.

(383-397)

(1) Vistirna—सा री गा मा पा धा नी सा।

(2) Nishkarsha (a) सस रिरि गग मम पप धध निनि।

or

(b) ससस, रिरिरि, etc.

or

(c) ससस्स, रिरिरिरि, etc.

Varnas (b) and (c) are also styled as *Gat Varnas.*

Note:—The (b) variety is a repetition o. No. 12, (where नि is omitted).

(3) Bindu—ससस रि, गगगम, पपपध निनिनि.

(4) Atyuccha—सग, रिम, गप, मध, पनि.

(5) Hasita—स, रिरि, गगग, ममम्म, पपपपप, धधधधधध, निनिनिनिनिनिनि.

(6) Prenkhita—सरि, रिग, गम, मप, पध, धनि—(also called—Krama).

(7) Akshipta—सग, गप, पनि.

(8) Sandhi-Prahcchhadana—सरिग, गमप, पधनि.

(9) Udgitha—ससस, सरिग। ममम, मपध।

(10) Udvahita—सरि रिरिग, मप पपध.

(11) Trivarna—सरि गगग, मप धधध.

(12) Veni—ससस, रिरिरि, गगग, ममम, पपप, धधध.

In the last four *Alankaras, Ni* is not to be sung. These are the *Avarohi Alankaras.*

(397) If the order of singing is reversed, i.e. *Aroha* is changed into *Avaroha,* we have twelve *Avarohi Alankaras.* e.g.

Vistirna (*Avarohi*)—नीं, धा, पा, मा, गा, री, सा answering to *Vistirna* (*Arohi*).

The Sanchari Alankaras.

(398-480) The twenty-five *Sanchari Alakaras* are as follow:—

(1) Mandradi—सगरि, रिमग, गपम, मधप, पनिध.

(2) Mandra Madhya—गसरि, मरिग, पगम, धमप, निपध.

(3) Mandrantima—रिगस, गमरि, मपग, पधम, धनिप.

(4) Prastara—सग, रिम, गप, मध, पनि.

(5) Prasada—सरिस, रिगरि, गमग, मपम, पधप, धनिध.

(6) Vyavarta—सगरिमस, रिमगपरि, गपमधग, मधपनिम.

(7) Skhalita—सगरिम मरिगस, रिमगप पगमरि, गपमध धमपग, मधपनि निपधम, पनिधस सधनिप.

(8) Parivarta—सगम, रिमप, गपध, मधनि, पनिस.

(9) Akshepaka—सरिग, रिगम, गमप, मपध, पधनि, धनिस.

(10) Bindu—ससस रिस, रिरिरि गरि, गगग मग, ममम पम, पपप धप, धधध निध, निनिनि सनि.

(11) Udvahita—सरिगरि, रिगमग, गमपम, मपधप, पधनिध, धनिसनि.

(12) Urmi—सम मम सम, रिप पप रिप, गध धध गध, मनि निनि मनि, पस सस पस.

(13) Sama—सरिगम मगरिस, रिगमप पमगरि, गमपध धपमग, मपधनि निधपम, पधनिस सनिधप.

(14) Prenkha—सरिरिस, रिगगरि, गममग, मपपम, पधधनि, धनिनिध.

(15) Nishkujita—सरिसगस, रिगरिमरि, गमगपग, मपमधम, पधपनिध.

(16) Syena—सरिगमसप, रिगमपरिध, गमपधगनि, मपधनिमस.

(17) Krama—सरि सरिग सरिगम, रिग रिगम रिगमप, गम गमप गमपध, मप मपध मपधनि, पध पधनि पधनिस.

(18) Uddhaatita—सरि पमगरि, रिग धपमग, गम निधपम मप सनिधप.

(19) Ranjita—सगरिस गरिस, रिमगरि मगरि, गपमग पमग, मधपम धपम, पनिधप निधप, धसनिध सनिध.

(20) Sannivritta—Pravarttaka—सपमगरि, रिधपमग, गनिधपम, मसनिधप.

(21) Venu—सस रिमग, रिरि गपम, ग गम धप, म मप निध, प पध सनि.

(22) Lalitasvara—सरि मरिस, रिग पगरि, गम धमग, मप निपम, पध सधप.

(23) Humkara—सरिस सरि गरिस, सरिग मगरिस, सरिगमपमगरिस, सरिगमपधपमगरिस, सरिगमपधनिधपमगरिस, सरिगमपधनिसनिधपमगरिस.

(24) Hladamana—सगरिस, रिमगरि, गपमग, मधपम, पनिधप, धसनिध.

(25) Avalokita—सगम मरिस, रिमप पगरि, गपध धमग, मधनि निपम, पनिस सधम.

These are *Arohi Sanchari Alankaras.* Wise men could easily form for themselves the corresponding twenty-five *Avarohi Sanchari Alankaras* by reading these notes in the inverse order—*viz.*, changing the *Aroha* into *Avaroha.*

(To be continued).

* THE SUPER-VEENA.

INVENTED BY

PROF. S. M. JAYARAJ PILLAI, VELLORE.

(*All Rights Reserved*).

"And this is he for whom the world could find no fitter business than guaging ale barrels," so wrote Carlyle while estimating the genius of Robert Burns. It is almost a truism that men with ideas suffer in their own days for want of timely help and succour. Somewhere in the last decade, Mr. Fox Strangways remarked that Indian music followed the time-honoured methods, the science of music remained where it was for several generations, and that the Indians were apt to follow the classic musicians with blind faith, and carry on the vocation from generation to generation, either preserving the spirit of the masters, or jealously guarding any of the secrets which they imparted to them. The criticism levelled against the musicians was either exaggerated or made without reference to the conditions of the country where talents of a high order were either not recognised, or could not be recognised by the patrons of music for obvious reasons.

Feelings such as these, are bound to vanish when one steps into the studio of one Prof. S. M. Jayaraj, a music teacher of the old and historic town of Vellore, to have a look into the superb Super-Veena, lying majestically in a finely varnished wooden box, velvet cushioned and measuring 54″×13″×12″. The Super-Veena, as it is called, is a big improvement on the old time-honoured Veena, on modern scientific principles. One should be a bold man to alter the Veena in shape and principles, especially in a conservative, and orthodox-ridden musical world. The Veena is held in high esteem, and is patronised by the Goddess Saraswati, the Queen of all musical instruments, and the stringed instruments in particular. Veena playing is certainly a difficult art, and one that has mastered it can give infinite pleasure to the hearers.

The Veena does not produce that richness of sound which is necessary for a big or an overflow audience. The low tonal effects, and the subtleties of the art, could be appreciated only by the musically inclined few, and as such the big audience have but a careless, and indifferent appreciation of the merits of the Veena. The Super-Veena seeks to obviate this handicap. The Veena is constructed on the principle of sympathetic vibrations.

Illustration No. 1, gives a clear idea of the instrument invented by Mr. Jayaraj. This instrument is made from a single piece of finely seasoned and scientifically tested tough *jack* wood. The selection of the wood was made after elaborate experiments. The wood was preferred because of its toughness, flexibility, and durability. The modern Veena has ivory borders duly ornamented. But ivory, on account of its hardness was known to interfere with high musical effects. In this Super Veena, the ivory was abandoned, and the ornamental work is done in the wood itself.

The ordinary Veena has only seven strings while this new Veena has 23 strings. The form of the Veena is kept in tact, and the seven major *svaras* are held as usual in the seven strings. Four of the strings run on the top of the bridge, while three run on the side. Underneath the frets are the 16 additional wires. The design leaves nothing to be desired. It is artistically worked out, and

*Described with illustrations by Mr. N. Ramabhadran, B. A.

The Super-Veena.

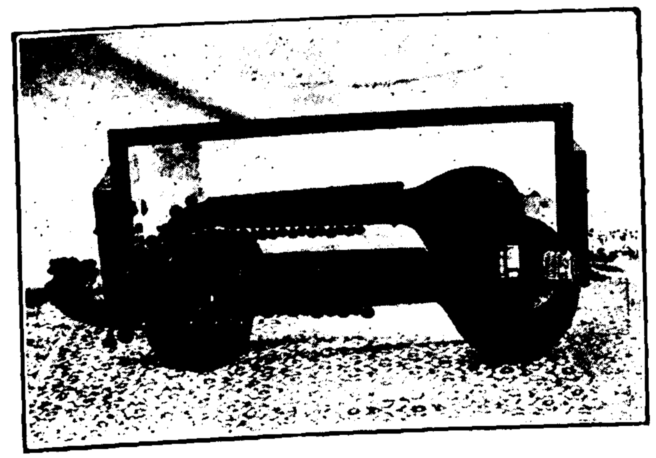


Illustration No. 1.

The Super-Veena.

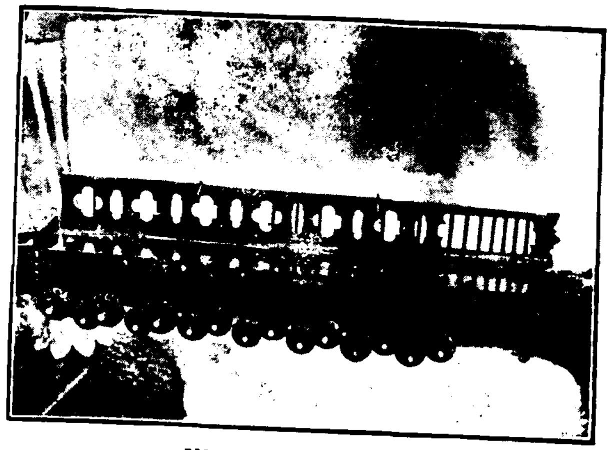


Illustration No. 2.

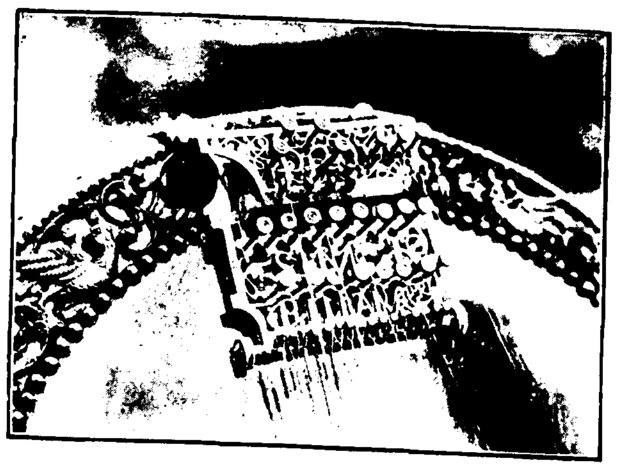


Illustration No. 3.

will compare with any of the best factory productions (of the musical instruments) of western countries. In the sound box, (the *kudam*) are the two presiding deities Saraswati, and Gaja Lakshmi, beautifully carved. The borders are ornamentally decorated with a floral design of the parrot, flower, and leaves. On the sides are carved the Masi-patram, vine stems, and flags. The crown of the *kudam*, or the sound box has a *kodi billai*. The gourd shell is dispensed with, and a finely shaped wooden substitute is screwed to the shaft of the instrument. This could be removed from the Veena, and the gourd shell may be substituted quite easily whenever desired.

The *Yali*, or the face of the new Veena, as will be seen in the *illustration*, is turned upwards as if it is there to listen to the music emanating from the instrument. It rises from a graceful curve out of the main body of the instrument, and the sparkling eyes tell a great lesson, which is otherwise absent in the ordinary type of the Veena, where the face of the *Yali* looks down. In the bend are two small boxes fancifully concealed for the musician to keep the ghee, strings, and spare parts. The peacock, the bull, the goat, the paddy bird, the *Kuil* (குயில்), the horse, the elephant and the prime beings that are supposed to be controlling the seven notes are finely chiselled round the neck of the *Yali*. The shaft portion of the *Yali* accommodates eight of the bigger screws for tightening the strings.

Below the seven major strings and concealed under the *Melam* with suitable air escapes, is the second set of 16 wires, which impart sympathetic vibrations to the mother strings. The wires are of varying lengths, and are controlled by side screws. When a note is struck, the corresponding lower strings automatically respond, keeping the sound continuing for some time, even though the mother string ceases to vibrate.

Illustration 2. The *Mela* is opened by a simple contrivance after releasing the four major upper strings, running above the frets. The wires are self-tuned according to the *Prakriti*, and the *Vikriti svaras* of the parent strings. The 16 strings are intended to amplify and enrich the *Madhyama*, and the *Tara Sthayis* by producing the harmonics of each parent note. Each of the 16 wires represents the *Suddha* and *Shatsruti Rishaba*, the *Sadharana*, and the *Antara Gandhara*, the *Suddha* and the *Pratimadhyma*, the *Suddha* and the *Shatsruti Dhaivata*, the *Kaisiki*, and *Kakali Nishada* of the *Madhyama Sthayi*, and the *Suddha*, and *Shatsruti Rishabha*, the *Suddha*, and the *Antara Gandhara*, the *Suddha*, and *Prati Madhyama* of the *Tara Sthayi* or the higher octave respectively. The different notes of the scale produced by the vibrations of the main strings resonate through these minor strings for some time.

The *Langar*, or the head arrangement (*illustration 3*) is a vast improvement over the ordinary type of the instrument. Instead of the usual beads for maintaining the proper tension there are 23 minor screws made of rolled gold and brass suitably blended to impart tightness, rigidity, and stability. The top bridge accommodates the four major strings, while the lower bridge supports the 16 lower strings. On the side runs the three other wires. All these wires are attached to the fine and delicate 23 screws in four rows. While the big screws on the shaft of the Super Veena adjust the wires to their proper position, the screws at the *Langar* are used for tuning, and keeping the wires in the required tension while playing on the instrument. Each of the screws has capacity for about seven windings before the final limit of

endurance of the wire is reached, and each winding raises the pitch by one higher note. The elaborate arrangement at the *Langar* is to adjust the tune of the several strings by a mere turn of the screw. Listeners of music are often irritated at the adjustment of the beads by the musicians to get the proper tune, and sometimes the tunes are not to the satisfaction of the player for several minutes and even hours. The beads often slip and the tunes once set require further adjustment at the beginning of every new song, and the patience of the audience is tried to its utmost limit. The mechanical contrivance, which stands on a par with the finest factory production, has the final word on the proper tunes, and it is but just a fraction of a minute for the practised Veena player to have the instrument set to the proper pitch.

The Super Veena is from every point of view an improvement on the time-honoured, never changing Indian Veena. It belies the charge against the Indians that they are not inventive. The instrument when played gives a richer and more sonorous note than the old one. In the hands of a practised player the instrument is bound to give such rich modulations of the human voice as to raise Saint Manickavachakar from his grave once more, to sing in praise of the Supreme Being as seen dwelling in the sweet strains of that queen of the musical instruments, the Super Veena. ("இன்னிசை வீணையில் இசைந்தோன் காண்க.")– "*Innisai Veenayil Isaindon kanga.*"

Mr. Jayaraj is arranging to give a demonstration of his Super-Veena before the Music Academy, Madras. He is sanguine of success, and wishes to invite an encouraging criticism of his effort. He is also spending his time perfecting and making Veenas on a large scale. He has by his own unaided efforts made some sound boxes for the gramaphone, and has many other schemes on the anvil. It is only a question of time as to when the rising wave of national enthusiasm will come to his aid.

"Full many a gem of purest ray serene," still lies untarnished beneath the unfathomed deep, only to be picked up and raised to their proper places.

Correspondence.

STUDENTENHEIM,
58, Turkenstrasse,
Munich. Germany.
19th May '31.

Dear Sir,

I reached Munich safely on the 2nd of May after a pleasant voyage and I have commenced my studies in right earnest here. The Music Academies here are huge organisations with several professors and Asst. Professors for the several branches of the theory and practice of music and students flock to them for instruction. I hope one day our Academy also will become one such. At what stage is the Training College Scheme? Please let me have a copy of the first number of the Journal of this year. Kindly convey my respects to the members of the Academy.

If any of our friends are passing through Munich please let me know. I shall very gladly meet them.

Yours sincerely,
(Sd.) P. SAMBAMURTY.

* * * *

STUDENTENHEIM,
58. Turkenstrasse,
Munich, Germany.
15th July '31.

Dear Sir,

Thank you very much for your kind letter of the 24th June. I am very glad to hear of the further progress made re: 'The Training College of Music'. I am herewith sending a message for the opening function, but I am afraid it may be too late. I shall send you a detailed article later on, on the Musical education in Europe, for publication in the Journal. Music professors here evince keen interest in Indian music, for they have been ignorant of the same till now. At their request I am writing, in staff notation, some of the simple Kritis of Sri Tyagaraja and other composers and they delight in playing them. I would request you to send one or two numbers of our Journal to Dr. E. M. V. Hornbostel, University Professor. Berlin University and Prof. E. J. Dent, Music Professor, Cambridge University. They are both much interested in Oriental Music. I shall later on write to you about other professors and institutions to whom the Academy's Journal might be sent with profit to us. Thank you for all your good wishes. Have you received a copy of my book on the musical instruments from the Superintendent of the Madras Government Museum for review in the Journal?

Yours sincerely,
(Sd.) P. SAMBAMURTY.

THE KATAPAYADI CHAKRAM AND THE MELAKARTA RAGAS.

Some inconsistencies.

Dear Sir,

The famous Katapayadi formula which is a device to find out the serial number of any given *Melakarta raga*, has been in existence and usage from the time of Venkatamakhi down to our day. Some opine that it was being used even before the time of Venkatamakhi. Anyhow it has become a very popular formula to-day, known and understood by one and all of the musicians and music-lovers. There is not at present a single music book which does not treat about it.

The Katapayadi formula which explains itself as *Kadi-nava* (कादिनव), *Tadi-nava* (टादिनव), *Padi-pancha* (पादिपञ्च) and *Yady-ashta* (याद्यष्ट) is generally applied only to the first two letters of any *Mela-raga*, for finding out their respective numbers. The numbers so found, if reversed, give the rank for the *Mela-raga*. Now the difficulty lies when we apply the formula to a *Mela-raga* in whose name, a *Samyuktakshara* (संयुक्ताक्षर) or conjunct consonant occurs in the first two letters or anywhere between them. There are some inconsistencies here, and I shall point out below, such *ragas* of the *72*, which are all alike subject to the Katapayadi application.

Serial No.	Name.	Mela No.	First two letters.	Pronunciation as adjusted.
1	Ratnangi	2	Ra - ṫ - na (र - त् - न)	Rat-nan-gi.
*2	Chakravakam	16	Cha - k̇ - ra (च - क् र)	Chak-ka-ra vakam.
3	Suryakantam	17	Su - ṙ - ya (सू - र् - य)	Sur-ya-kantam.
4	Jhankaradhvani	19	Jha - ṅ - ka (झ - ङ् - का)	Jhan-ka-ra dhvani.
5	Gangeya-bushani	33	Ga - ṅ - gey (गा - ङ् - गे)	Gan-ge-ya bhushani.
6	Shadvidha Margini	46	Sh - ḋ - vi (ष - ड् - वि)	Sha-dvi-dha margini.
*7	Divyamani	48	Di - v̇ - ya (दि - व् - य)	Di-vi-ya mani.
*8	Visvambhari	54	Vi - ṡ - va (वि - श् - वं)	Vi-su-vam bhari.
*9	Syamalangi	55	Ṡ - ya - ma (श् - या - म)	Sa ma-langi.
10	Shanmukhapriya	56	Sha - ṅ - mu (ष - ण् - मु)	Shan-mukha-priya
*11	Simhendramadhyama	57	Si - ṁ - he (सि - म् - हे)	Si-mhen-dra-madhyama.
12	Dharmavati	59	Dha - ṙ - ma (ध - र् - म)	Dhar-ma-vati.
13	Kantamani	61	Ka - ṅ - ta (का - न् - ता)	Kan-ta-mani.
*14	Chitrambari	66	Chi - ṫ - ra (चि - त् - रा)	Chit-ta-ram-bari.
*15	Jyotisvaroopini	68	J̇ - yo - ti (ज़ं - यो ति)	Jo-ti-svaroopini.

In the above list of 15 ragas, those that are marked with asterisks (*) are one set and the maining are another. In the former, the formula applies to the first sounding letter of the njunct consonant, whereas in the latter, to the second of that.

Examples.

Former set—Chakravakam च - क् - र (Cha-k-ra)—Cha (च) is 6, and k (क्) is 1. 61 reversed gives 16. Here, in the conjunct consonant *kra* (क्र= क्+र) क् or the first letter only is taken into consideration. This application holds good to all the rest of the first group.

Latter set—Dharmavati ध - र् - म (Dha-r-ma) *Dha* (ध) is 9, and *Ma* (म) is 5. 95 reversed gives 59. Here, in the conjunct consonant *rma* (र्म= र्+म) म or the second letter only is taken into consideration. The same application is to the rest of the second group.

This sort of applying the formula one way to some *ragas* and another way to some others is quite against rule and principle. We must stick to only one principle. As such we have now either to change the names of *ragas* so as to suit the traditional formula, or take away the formula itself from usuage.

The names of the *ragas* of the first set, as adjusted to the formula of Katapayadi, which run as (1) चक्करवाकम् (2) दिवियमणि (3) विशुवंभरि (4) सिमेन्द्रमध्यम (5) चित्तरांबरि and (6) जोतिस्वरूपिणि, never occur as such in Sanskrit language. Besides, *Natabhairavi* (नठभैरवि), *Jhalavarali* (झालवराळि) and some such names are also improbable. (In one of the prominent music-books of to-day, I was very much surprised to see the name of *Mechakalyani* being converted in to *Mesha* (मेष) *Kalyani.* Why can it not turn even as *Sesha* (शेष) *Kalyani*, sometime hence, so long as the number is not disturbed ?) Tradition has it, that the names for all the *Melakarta* ragas were carefully given by Govinda Dikshitar, a profound scholar of Sanskrit and the father of the illustrious Venkatatamakhi. He would not have gone wrong. There must have been another set of names for the *72 Melas*, I am sure. Under the above circumstances, one has to suspect a foul play in the affair. Will the Vidvat-Goshti or the Expert-Committee of the Music Academy take this matter into consideration, and clear the way ?

T. R. VISWANATHA SASTRI,
Sangeeta Vidwan.

[*Note :*—There are two systems of mnemonic mathematical method of computation वर्णसङ्ख्यान and भूतसङ्ख्यान. The former method is the one used in Melakarta nomenclature. In the latter system, नेत्र, गुण अब्धि, बाण etc., denote the numerals 2, 3, 4, 5 etc.

Again another principle is also observed i.e. in Sanskrit syllabification, the consonant immediately preceding the vowel is the important letter. Hence the objection raised against 1, 3, 4, 5, 6, 10, 12 and 13 cannot stand.

The irregularities in 2, 7, 8, 9, 11, 14 and 15 are indeed valid. But out of respect for time-honoured usage and sanction by the *Parampara* school of musicians—who knew this irregularity and have kept it on—the nomenclature need not be interfered with.]—*Editor.*

*சென்னை ஸர்வ கலாசாலை ஸங்கீத பிரஸங்கங்களின் தமிழ் மொழிபெயர்ப்பு.

பி. எஸ். ஸுந்தரம் அய்யர் அவர்கள், தஞ்சாவூர்.

1. ஸங்கீத வித்வத் இன்னதென்பது.

சீமாட்டிகளே, கனவான்களே,

கர்னாடக ஸங்கீதத்தைப்பற்றி பிரஸங்கிக்க சென்னை ஸர்வ கலாசாலை அதிகாரிகள் இந்த ஸந்தர்ப்பம் அளித்ததற்கு என் வந்தனத்தை தெரிவித்துக்கொள்ளுகிறேன். நான் பாடும் தொழில் செய்பவனல்ல. சென்ற 35 வருஷங்களுக்குமேல் உபாத்திமை தொழில் செய்தவன். என்னுடைய இடை நேரங்களில் பள்ளிக்கூடத்தில் ஸங்கீதம் போதிப்பதை கவனித்து வந்ததுடன், வித்வான்கள் நடத்திய கச்சேரிகளைக் கேட்டும், அவர்கள் ஸம்பிரதாயமாக சிஷ்யர்களுக்கு ஸங்கீத வித்தையை போதிக்கும்போது அவர்கள் முறையை உற்று கவனித்தும், சர்ச்சை செய்தும் வந்தேன். "ஸங்கீத வித்தையின் உயர்ந்தமாதிரி எது? உயர்ந்த நிலையிலிருந்து கெடாமல் பரிபாலிக்கும் வகை என்ன? அதற்கு சாஸ்திரங்களிலும் ஸயன்ஸிலும் (Science) ஆதாரங்கள் உண்டா?" என்று விசாரித்தும் வந்திருக்கிறேன். ஆகவே, தொழில் செய்யாத ஸங்கீத அபிமானியிடம் என்ன எதிர்ப்பார்க்கலாமோ அவ்வளவே இந்த பிரஸங்கங்களில் காணக்கூடுமென்று வணக்கமாய் சொல்லிக்கொள்ளுகிறேன்.

முகவுரையை வளர்க்காமல் இனி விஷயத்தை நேராக சொல்லப்புகுவேன்.

விஷயம்.

இன்று, ஸங்கீத வித்வான்கள் சாஸ்திர மூலமாயும், அனுபவ மூலமாயும், ஸங்கீத வித்தை என்பது இன்னதென்று அபிப்பிராயப்படுவதை சொல்லப்போகிறேன்.

ஸங்கீத ரத்னாகரம் என்னும் கிரந்தத்திற்கு அனேகம் பேர்கள் வியாக்கியானம் எழுதியிருக்கிறார்கள். அதில் 'ஸிம்ஹபூபாலர்' ஒருவர். அவர் முகவுரையில் பின்வரும் சுலோகத்தை எழுதி அந்த வியாக்கியானத்தின் நோக்கத்தை சொல்லியுள்ளார்.

प्रागल्भ्यं दधते न लक्षणविदः सङ्गीतलक्ष्यं विना
लक्ष्यज्ञाऽपि शास्त्रबोधविधुरा गोष्ठीषु शङ्काकृताः ।
शुद्धाङ्गस्फुटलक्ष्यलक्षणविदः श्रीसिंहपृथ्वीभुजो-
नायं नूतन इत्यनूनधिषणैः श्लाघ्यश्च मान्यो बुधैः ॥

அதன் அர்த்தம் பின்வருமாறு—'ஸங்கீத ஞானஸ்தர்கள் இருவகைப்படுவர். குருமுகமாக ஸங்கீதத்தை அப்பியஸித்து சாஸ்திரங்களுடைய ஸாரத்தையும் அறிந்து அதன் மூலம் அடைந்த ஞானம், பூர்ண ஸங்கீத ஞானம் என்பதாகும். இதில் லக்ஷணத்தைமட்டும் கற்றுள்ளவர்கள் சிலர். பாட்டைப்பாடும் அப்பியாஸம் மட்டும் உள்ளவர்கள் சிலர். ஆகவே இவர்களை லக்ஷணம் அறிந்தவர், லக்ஷியம் அறிந்தவர் என்று இருவகையாக வகுப்போம். இதில் லக்ஷணம் மட்டும் அறிந்தவரோ ஸங்கீத விஷயங்களை தைர்யமாக பிரஸ்தாபிக்க முன் வருவதில்லை. லக்ஷியம் மட்டும் அறிந்தவரோ சாஸ்திரஞானம் அடைந்து, அதன்படி பேசும் ஸம்பிரதாயம் தெரியாதவராதலால் அவரது பேச்சு ஸந்தேகம் கலந்ததாகவும் ஸபைக்கோழைத்தனம் உள்ளதாகவும் இருக்கிறது. ஆனால் ஸிம்ஹபூபாலர் லக்ஷியம், லக்ஷணம் இரண்டிலும் தேர்ச்சி அடைந்தவர் ஆதலால் இரண்டையும்

* Translation by Mr. P. S. Sundaram Aiyar, Tanjore, of the Lecture delivered by him under the auspices of the University of Madras.

ஸமன்வயம் செய்து எழுதுபவர். ஆகவே அவரது அபிப்பிராயம் அறிஞர் ஏற்கத்தக்கதாகும்.'

நான் இந்த சுலோகத்தின் கருத்தை என் மனதில் இருத்தி, ஸங்கீத வித்வான்கள் ஸங்கீத லக்ஷணம் இன்னதென்று சொல்லுவதை, சாஸ்திரத்தையும் ஸயன்ஸையும் அனுபவத்தையும் மேற்கொண்டே ஆதாரங்களையும் காட்டி எழுதுவேன்.

ஸங்கீத உற்பத்தி.

நாம் ஒவ்வொரு நாளும் மேலான ஸங்கீதம் என்று அங்கீகரித்தும், கேட்டு ஸந்தோஷிப்பதுமாக உள்ளது, முதலில் எப்படி உண்டாயிற்று என்று பரத முனிவர் நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் 35-வது அத்தியாயத்தில் பின்வரும் இரண்டு சுலோகங்களால் தெரிவித்துள்ளார்.

शारीर्यामेव वीणायां स्वराः सप्त प्रकीर्तिताः ।
तेभ्यो विनिःसृताश्चैव मातोद्येषु द्विजोत्तमाः ॥
पूर्वं शरीरादुद्भूताः स्वरा गच्छन्ति दारवीम् ॥

அதன் பொருள்—'மனிதனுடைய சாரீரத்திலிருந்து முதல் முதல் ஸங்கீதம் பிறந்தது. அது உண்மையில் ஸப்தஸ்வரங்கள் ஸ்வரூபமானது. அதையே பிறகு தாருமயமான வீணை, முதலிய வாத்யங்களில் அனுஸரித்து வந்திருக்கிறார்கள்' என்பது.

மேலும், ஐதரேய ஆரண்யகத்தில் பின்வரும் வசனம் காணப்படுகிறது.

अथखल्वियं दैवी वीणा भवति । तदनुकृतिरसौ
मानुषी वीणा भवति ।—(ऐतरेय आरण्यकम्
३-२-५।)

அதன் அர்த்தம்—'வாய்ப்பாட்டு அல்லது சாரீரம் தெய்வவீணை என்று சொல்லப்படும். அதனது பிரதிபிம்பம் ஆகிய மனிதனால் செய்யப்பட்ட வீணை அதன் செய்கையை அனுஸரித்து வேலை செய்கிறதாகும்' என்பதாம்.

ஸாமகானம் செய்யும் முறையைச் சொல்லும் சாஸ்திரமாயுள்ள நாரத சிக்ஷையில் இதை ஒட்டியே பின் வரும் சுலோகம் காணப்படுகிறது.

दारवी गात्रवीणा च द्वे वीणे गानजातिषु ।
सामिकी गात्रवीणा च तस्याः शृणुत लक्षणम् ॥
(नारदशिक्षा १-६-१।)

அதன் பொருள்—'காத்ரவீணை, அதாவது மனிதனது சாரீரம், தாருவீணை, அதாவது மரத்தால் செய்த வீணை (முதலிய வாத்யங்கள்) ஆக இரண்டும் அனுபவத்தில் காணப்படுகின்றன. ஸாமகானம் காத்ரவீணையின் வேலையாகும். ஆகவே அதன் லக்ஷணத்தை எழுதப்புகுவேன்'—என்பதாம்.

இந்த ஸந்தர்ப்பத்தில் நாம் குறிக்கவேண்டியது ஒன்று. சாரீரத்தால் உண்டாகும், அதாவது மனிதனின் முகத்தின் பல அங்கங்களில் பிரதித்வனியுடன் கலந்துவரும் ஸங்கீதத்தின் அழகு, செயற்கை வாத்தியங்களில் உண்டாகும் த்வனியைவிட மேலானதாகும் என்கிறதே. அது காரணத்தைக்கொண்டே சாஸ்திர சர்ச்சையில் சாரீர வேலைகளையே முக்கியமாக கருதி அதை விவரித்து எழுதி, பிறகு வாத்தியச் செய்கைகளை அதன் மூலம் திட்டப்படுத்துவதை நாம் பார்த்துவருகிறோம்.

ஸங்கீத வித்வானின் பொது லக்ஷணம்.

ஸ்ரீ பரத முனிவர் காயகனின் லக்ஷணத்தை குறிக்கும்போது பின்வரும் சுலோகத்தை காண்போம்.

नानातोद्यविधाने प्रयोगयुक्तः प्रवादने कुशलः ।
आतोद्येऽप्यतिकुशलो यस्मात्कुशीलवस्तस्मात् ॥

அதன் பொருள்—'பல வாத்யங்களைக் கையாடும் முறையை அறிந்தும், வாசிக்கத் தெரிந்தும், முக்கியமாய் வீணையை நன்றாய்க் கையாடத்தெரிந்தவனே, குசீலவன், அதாவது காயகன் என்று சொல்லப்படுவான்' என்பது.

கொஞ்சநாளாய் பெண்கள் பாடலாமா என்று ஒரு ஸந்தேகம் பிரஸ்தாபத்தில் வந்திருப்பதால், சாஸ்திர அபிப்பிராயம் அது ஸம்பந்தமாய் இன்னதென்று தெரிந்துகொள்வது அவசியமாகும். அது விஷயமாய் பரதர் சொல்லுவதாவது (சாரீர பிரஸ்தாபத்தில்)—

पेशलमधुरस्निग्धानुनादसमरक्तशुभकण्ठाः ।
प्रायेण तु स्वभावात्स्त्रीणां गानं नृणां च
पाठ्यविधिः ॥
स्त्रीणां स्वभावमधुरः कण्ठो नृणां सललितत्वं च ।
यः स्त्रीणां पाठ्यगुणो भवति नराणां च गानमधु-
रत्वम् ॥
ज्ञेयोऽलङ्कारोऽसौ न हि स्वभावो ह्ययं तेषाम् ।

அதன் அர்த்தம்—'ஒரு காயகன் மிருதுவாயும், மதுரமாயும், கரகரப்பு இல்லாமலும் ஸுகமானதும், பிரியகரமானதுமாயுள்ள கண்டம் (சாரீரம்) வாய்ந்தவனாயிருக்கவேண்டும். பொதுவாய் ஸ்திரீகளின் கண்டம் பாட்டுக்கு உற்றதாகும். புருஷர்கள் நாடகத்தில் 'பாட்யம்' என்னும் வேலையை செய்யத் தகுந்த குரல் வாய்ந்தவர்களாவர். ஸ்திரீகள் இயற்கையில் நல்ல குரல் உள்ளவர்கள். புருஷர்களோ வேலை செய்யும் சாரீரம் வாய்ந்தவர்கள். ஆனால் இதற்கு மாறாக ஸ்திரீகளுக்கு வேலை செய்யும் சாரீரமும், புருஷர்களுக்கு ஸ்திரீசாரீரமும் சில வேளைகளில் இருப்பதாகக் காண்கிறோம். அது ஸ்வபாவமல்ல. அப்படியிருந்தால் இதை ஒரு அலங்காரமாகவே கருதவேண்டும்'—என்பதே.

இதிலிருந்து நாம் அறியவேண்டியது, என்ன? நமது சாஸ்திரங்களில் ஸ்திரீ வித்வான்கள் ஸங்கீத வித்தையை அப்பியஸித்தும் ஜனங்களுக்குப் பாடி ஸந்தோஷத்தை செய்வித்தும் வந்திருக்கிறார்கள் என்பதாம்.

சாரீர விஷயமாக பரதருக்குப் பிற்காலப் பின்னாளில் வந்துள்ள ஸங்கீத சாஸ்திரக்ஞான ரகுநாதபூபர் சாரீரத்தையும் மற்ற குணங்களையும் பற்றித் தமது 'ஸங்கீத ஸுதா' என்னும் கிரந்தத்தில் என்ன சொல்லுகிறார் என்று பார்ப்போம். அது பின்வருமாறு.—

मनोज्ञशारीरयुतोऽतिहृद्य शब्दश्च गीतग्रहमोक्ष-
दक्षः ।
स्वरश्रुतीनां परिमाणवेदी बहुप्रबन्धेषु जितश्रमश्च ॥
स्वायत्तभूतद्रुतमध्यमुख्यलयस्तथा धारणयान्वि-
तश्च ।
श्रोतुर्जनस्यापि च चित्तहारी गानेन वेगेन च किंच
गाता ॥
स्वरूपमेषामिह लक्षितानां सङ्गीतसारे विशदी-
कृतं च ।
अभ्यासमात्रेण न लभ्यमेतत्किन्त्वीश्वरस्यैव
भवेत्प्रसादात् ॥
विद्याप्रदानेन तपोविशेषैर्भक्त्याऽथवा शैलसुता-
प्रियस्य ॥

அதன் பொருள்-'காயகனது சாரீரம் மனோக்ஞமாயும், சப்த உச்சாரணம் அழகாயும் இருக்க வேண்டும். மேலும் கீதம் ஆரம்பிப்பதும் முடிப்பதும் எளிதில் தன் வசம் பிரஸன்னமாகக் கூடினவனாயும், ஸ்வரம், ச்ருதி, இவைகளின் அளவை அறிந்தவனாயும், ஸாஹித்யத்தில் பூர்ணக்ஞானம் உள்ளவனாயும், துருதம், மத்யம், விளம்பிதம், என்ற மூன்று லயம் கையாடக்கூடினவனாயும், மனத்தில் காலப் பிரமாணத்தை தரிக்கக் கூடினவனாயும், பாடும்போது கேட்போர் மனதை கவரக்கூடினவனாயும், இருக்க வேண்டும்.—இந்த லக்ஷணங்கள் ஸங்கீதஸாரம் என்னும் கிரந்தத்தில் தெளிவாய் எழுதப்பட்டிருக்கிறது. ('ஸங்கீதஸாரம்' ஸ்ரீ வித்யாரண்ய பூஜ்யரால் எழுதப்பட்டது. அந்த கிரந்தம் நமக்கு அகப்படாத போதிலும் அந்த கிரந்தத்திலிருந்து ஸாரமான பாகங்கள் 'ஸங்கீத ஸுதா' என்னும் கிரந்தத்தில் அடிக்கடி மேற்கோள்களாக காணப்படுகின்றன.) இந்த நல்ல சாரீரம் எங்கும் கிடைக்காது. முன் ஜன்ம

த்தில் வித்யாப்பிரதானம் செய்ததாலும் தவப் பெருமையாலும் பரமசிவனுடைய பக்தியினாலும் அவரது அருள் மூலமாய் அடையலாமே ஒழிய எவ்வித முரட்டு அப்பியாஸத்தாலும் ஸம்பாதிக்கக் கூடியதல்ல'—என்பதாகும்.

ஸங்கீதக்ஞானம் இன்னதென்பது.

ஸங்கீதக்ஞானம் இருவகைப்படும்.—ஒன்று ஸ்தூலக்ஞானம், மற்றொன்று சாஸ்திரீய ஸூக்ஷ்மக்ஞானம். நாம் ஸங்கீத வித்தையின் மேன்மையை உத்தேசித்தும் அதை பரிபாலிக்கும் நோக்கத்துடனும் இன்று விசாரிக்க ஏற்பட்டிருப்பதால் முதல்வகை ஞானத்தை நழுவவிட்டு, இரண்டாவது சொன்ன பூர்ணசாஸ்திரீய ஸூக்ஷ்ம ஞானத்தையே கவனிக்க வேண்டும். ஆனால் ஸ்தூல ஞானம் உள்ள பொதுஜனங்களும் இதை ஆராய்வது முதலிய பலவிஷயங்களில் நம்முடன் கலந்து கொள்ளும் ஸந்தர்ப்பங்களை விலக்கமுடியாததால் அதைப்பற்றியும் கொஞ்சம் சொல்லுகிறேன்.

இங்கு இந்த ஸ்தூல ஞானம் லௌகிக கனவான்களுக்கு கிடைத்திட ஏற்படும் ஸந்தர்ப்பங்களை கவனிப்போம். அவை, ஸபைகள் கச்சேரிகள் முதலிய பாடும் ஸந்தர்ப்பங்களில் ஸங்கீத விஷயத்தை கவனிப்பது ஒன்று. பாகவதர்கள் கதாபிரஸங்கம் செய்யும்போது அவர்கள் பாடும் பாட்டுக்களில் காணும் ஸங்கீதத்தைக் கவனிப்பது இரண்டாவது. தொழிலாளிகளும் சரி, விநோதத்திற்காக ஒன்று சேர்ந்தவர்களும் சரி, ஆகிய இருவரும் நாடகமேடைகளை ஏற்படுத்தி, அதில் அவர் பாடும் பாட்டுக்களை கேட்டு அதன் மூலம் ஸங்கீதத்தை அறிந்து வருவது மூன்றாவது ஆகும். இதில் முதலாவது சொல்லியுள்ள கச்சேரி ஸந்தர்ப்பங்களில், பாடகர்கள் தாம் சாஸ்திரீயம் என்று உணர்ந்ததையே பாடும் வழக்கம் இருந்தபோதிலும், லௌகிகர்கள் அதைக் கேட்டுவிடுவதால் மட்டும் ஸங்கீத சாஸ்திரக்ஞானஸாதனமான சர்ச்சையை செய்ய முடியாது என்பது தெளிந்தவிஷயம். தங்கள் ஓய்வு நேரங்களில் கச்சேரிக்கு வருவதும், கொஞ்நேரம் கவனிப்பதும், இதர வேலைத் தொந்தரவால் நடுவில் எழுந்திருந்து போவதும், இத்தியாதி காரணங்களால் மேற்படி பூர்ண சாஸ்திரீயக்ஞானம் இப்படி கேட்பதினால்மட்டும் கைகூடுவது ஸாத்தியமில்லை. ஆகவே ஸங்கீத அபிவ்ருத்தி செய்யப்புகுவதற்கு இந்தஸ்தூல ஞானம் ஒத்தாசை செய்ய போதுமென்று சொல்வதற்கு இடமில்லை. பிறகு காலக்ஷேபங்கள் நடத்துகையில் ஸங்கீதம் ஒருவாறு உபயோகப்பட்டுத்தான் வருகிறது. ஆனாலும் ஸங்கீத வித்வான்கள்பாடும் ஸர்வாங்கஸம்பன்ன ஸங்கீதம் அங்கே வர இடமில்லை. ஆகவே காலக்ஷேபங்களிலிருந்து லௌகிகர்கள் ஸங்கிரஹித்த ஸங்கீத ஞானம் ஸங்கீத உயர்வை நாட்டும் நோக்கமுள்ளவர்களுக்கு பிரயோஜனப்படாது. மூன்றாவதாய்ச் சொன்ன நாடக ஸங்கீதம் நமக்கு ஸூக்ஷ்ம ஞானத்தைத் தர இடமில்லை, என்று சொல்லாமலே விளங்கும். இந்த ஸந்தர்ப்பத்தில் பம்பாய் ப்ரதேசத்தில் கீர்த்தி வாய்ந்த கவாய் அப்துல்கரீம் சொல்லியுள்ள வார்த்தைகளை நாம் அவசியம் கவனிக்க வேண்டும். அவர்கள் தற்காலத்தில் ஸங்கீத ஆசிரியர்கள் ஸங்கீதம் போதிப்பதைக் குறித்து சொல்லும்போது, அது இயற்கை அழகு பொருந்தியில்லாமல் சிட்டாவாக பாடம் பண்ணப்பட்டு வருவதால் ஸங்கீதத்தின் அழகு குறைந்துவருவதாகச் சொல்லுகிறார். நாடக கம்பெனிகளில் பாடுவோர் விஷயமாய், பின் வரும் கடுமையான வார்த்தைகளையும் உபயோகித்துள்ளார். பெரும்பாலும் அவர்கள் ஸங்கீதத்துக்கு ஆரம்ப அப்பியாஸிகளாக இருக்கிறார்கள். அவர்கள் ஸங்கீதத்தை பரவச் செய்கிறோம், என்று சொல்லிக்கொள்வது, அந்த வித்தையை பரிஹஸிப்பதுபோல் இருக்கிறது. ராகமும் ரஸமும் ஒத்துவரவேண்டும் என்கிற முக்கிய நோக்கம் அவர்கள் மனதுக்கு எட்டுகிற

தில்லை. இப்படி ராகரஸ ஸம்பந்தம் இல்லாத பாட்டு அடிக்கடி கேட்டால், கேட்போருக்கு நல்ல ஸங்கீத ஞானம் ஏற்படவே இடமிராது. ஒரு பெரும் அணைபோட்டுவிடுகிறது போலும், ஒரு ஸங்கீத அப்பியாஸி பிறருடைய நோக்கத்துக்கிணங்க ஸங்கீதத்தைக் கெடுக்க முன் வருவது, அந்த வித்தைக்குச் செய்யும் ஒரு பெரிய அதர்மமாகும். ராகரஸஸம்பந்தம் பொருந்தியிருப்பதுதான் உயர்வான ஸங்கீதத்தின் அடையாளம். ஸங்கீதவித்வான் எவனும் இந்த நோக்கத்தை கைவிடலாகாது என்று எழுதியுள்ளார். ஆகவே நாடகங்களிலிருந்து கிடைத்த ஸங்கீத ஞான மூலமாக லௌகிகர்கள் ஸங்கீத உயர்வுக்கு நமக்கு ஒத்தாசை செய்ய தகுதி உள்ளவர்களல்ல என்பது தெளிவு.

ஆனாலும் நமது லௌகிகர்கள் மேலே சொன்ன மூன்று வழியாலும் கிடைத்த ஸ்தூலஞானத்தைக் கொண்டு, ஸங்கீத அபிவ்ருத்திக்கு நம்முடன் கலந்துதான் வேலை செய்து வருகிறார்கள். ஸங்கீத லக்ஷியத்திலும் லக்ஷணத்திலும் தேர்ச்சியிருந்தாலொழிய அந்த வித்தையை பரிபாலிக்க ஏற்பாடுகள் செய்யும் திறமையை அவரிடம் காண இடமில்லை என்றாலும், சில லௌகிகர்கள் அவஸரமாக ஸங்கீத சர்ச்சையில் ஈடுபட்டு, தங்களுடைய அபிப்பிராயங்களை வெளியிடுவது வழக்கமாயிருக்கிறது. ஸாஹித்யம், அதாவது வார்த்தைகள் ('மாது' என்று சாஸ்திர பதம்) விஷயமாய் அவர்கள் பேசுகிறார்கள். அப்படி ஆரம்பிக்கும்போதுகூட ஸங்கீத சாஸ்திர கிரந்தங்களையும் சேர்த்து கவனித்திருந்தால் நலமாக இருக்குமென்று சொல்ல இடமுண்டு. பூர்ண ஸங்கீத ஸூக்ஷ்ம ஞானம் வாய்ந்தவர்களே அதற்கு ஏற்றவர்கள். லௌகிகர்கள் இதில் கலப்பது நியாயமல்ல. லௌகிகர்கள் கலப்பதினால் ஸங்கீத அபிவ்ருத்திக்கு சில தடைகளும் காணப்படுகின்றன. அவர்கள் நமது நாட்டின் நிலையில் செல்வாக்குள்ளவர்களாயிருப்பதால், ஸங்கீதத்தை தங்கள் குறைந்த ஞானத்திற்கு ஏற்ப சுத்த வித்யாபிமானமில்லாமல் ஸங்கீதத்தை கக்ஷிப்பிரதிகக்ஷி விஷயமாகக்கூட ஆக்கிவிட்டார்கள். இதை எல்லாம் உத்தேசித்தால் ஸங்கீத முன்னேற்றத்திற்கு வேலைசெய்யக்கூடியவர்கள் குரு பரம்பரை முறையால் வந்த ஸங்கீத ஸூக்ஷ்மஞானம் வாய்ந்தவர்களே என்று நாம் திட்டமாகச் சொல்லலாம்.

ஸங்கீதத்தின் பாகங்கள்.

ஸங்கீதம் இரண்டு பாகங்கள் அமைந்ததாம் ஸாஹித்யம் அல்லது வார்த்தை என்பது ஒன்று. அது 'மாது' என்று சொல்லப்படும். அந்த வார்த்தை எந்தபாஷையாயிருந்தபோதிலும் அது ஸங்கீதத்திற்கு இணைக்கப்பட்டிருக்கும். அந்த ஸங்கீதத்தை 'தாது' என்று சொல்லுவார்கள். அது இரண்டாவது பாகமாகும். 'மாது' அல்லது ஸாஹித்யக்ஞானம், 'தாது' அல்லது ஸங்கீத ஞானத்தைவிட ஒருவன் அப்பியாஸிக்க ஸுலபமானதுதான். அப்படியிருந்தாலும், ஸங்கீத ஸம்பந்தமாய் ஸாஹித்தியக்ஞானம் இருக்கவேண்டிய முறையை பரதர் தெளிவாய் பின்வரும் சுலோகத்தில் எழுதியிருக்கிறார்.

चक्रीयितप्रभृतिभिर्विकृतैश्च शब्दैर्युक्ता न भान्ति
ललिता भरतप्रयोगाः ।
यज्ञक्रियेव शरवर्मधरै धृताक्षै वेश्या द्विजैरिव
कमण्डलुदण्डहस्तैः ॥

அதன் பொருள்--'ஸாஹித்யம் செய்யப்படும் வார்த்தைகள், வியாகரணம் கரைகண்டவர் மட்டும் அறியக்கூடியதும், உச்சரிக்கும்போது சிரமம் தரக்கூடியதுமான வார்த்தைகளாய் இருக்கக்கூடாது. இலகுவாய் பிறர் அறியும்படிக்கு பதம் பிரயோகிக்கபடவேண்டும். அந்த மாதிரி 'மாது' யுத்தகளத்தில் ஆயுதம் தரித்த ஒருவன் யாகக்கிரியை செய்வது போலும், ஒரு ஸன்னியாசி தண்டகமண்டலுவுடன் தாலியுடன் வந்தால்போலும், ஒன்றுக்கொன்று

ஸம்பந்தமல்லாத அஸம்பாவிதமான சேர்க்கையாய்க் காணப்படும். மேலும் 'தாது' என்னும் ஸங்கீத பாகத்தைமட்டும் எழுதி நிறுத்தாமல் 'மாது' என்பதையும், ஒரு தனி விஷயமாக சர்ச்சைசெய்திருப்பதை நமது ஸங்கீத கிரந்தங்களில் விஸ்தாரமாகக் காணலாம். 'தாது' என்பது நாம் பாடும்போது வார்த்தைமேல் இணைத்துள்ள ஸங்கீதத்தை குறிக்கிறது. அது வார்த்தை அல்ல; ஆனால் அது ஸ்வரரூபம். ராக ஆலாபம், பல்லவி, மனோரதஸ்வரங்கள், இவை எல்லாம் 'தாது' எனப்படும். கான்பரன்ஸ்களிலும் ஸங்கங்களிலும், ஸங்கீதவித்வான்களும், லௌகிக ஸங்கீத அபிமானிகளும், மேலே சொன்ன தாதுவின் குணத்தையும் அளவையும் பற்றியே ஏராளமாக விவஹரித்து வருகிறார்கள். அதுவே போதுமென்று நினைத்து இங்கு நான் அதைப்பற்றி ஜாஸ்தி சொல்லப் போவதில்லை.

ஸங்கீத பிருந்த கானம்.— அதாவது ஜமாக்கள் சேர்ந்து நடைபெறும் பாட்டு. இதில் 'பல வாத்யங்கள், எவ்வாறு இருக்கவேண்டும்? சில்லரை பாட்டுகள், அதாவது துக்கடாக்கள் எவ்வளவு தூரம் உபயோகிக்கலாம்? இவைகளால் ஸங்கீதம் முன்னேற்றமடையவும் கெடாமலிருக்கிறதற்கும் வழி உண்டா?' என்று இனி விசாரிப்போம்.

தற்காலத்தில் கர்னாடக ஸங்கீதத்தில் குருமுகமாய் அப்பியாஸம் செய்து கச்சேரிகள் நடத்தும் ஸம்பிரதாயத்தில் பின்வரும் விஷயங்கள் காணப்படுகின்றன.

(1) நமக்கு முன்தலைமுறைகளில் உதித்துள்ள பெரிய வாக்கேயகாரர்கள் நமக்கு கொடுத்தருளிய பெரிய ஸாஹித்தியங்களை சுத்த பாடமாய் திருத்தாமல் பாடுவதாகும். வித்வான்கள் அவர்களது மாதுவையும், தாதுவையும் உள்ளது உள்ளபடிக்கே பாடிவருகிறார்கள். அதனால் பத்திரிகைவாயிலாகவும் ஸங்கீத ஸங்கங்களில் நிகழும் விஷயங்களிலிருந்தும் ஷை திருத்திப்பாடுதல் என்கிற ஸங்கீத சட்ட முறையை உல்லங்கனம் செய்வது இக்காலத்தில் அடிக்கடி நேரிடுவதாக தெரியவருகிறது. இப்படி திருத்துவது, பாடுவோர் தமது சொந்தக் ஞானத்தை வெளிக்காட்டிக்கொள்ளவே என நினைத்து அப்படி நடத்தினாலும், அது வித்வான்களால் ஸம்மதிக்கவும் வெகுமானிக்கவும் படுகிறதில்லை. அப்பட்டமாக மாறாது பாடுவதுதான் வித்வான்கள் செய்து நிர்வஹித்து, ஸங்கீதத்தையும் கெடாது, பாதுகாக்கத்தகுந்த வழி என்று வித்வான்கள் நிராக்ஷேபணையாய் ஏற்கிறார்கள்.

(2) ஸாஹித்யங்களை ஒட்டி ஸ்வரம் பாடுவதிலும், ராகம் பாடுவதிலும், ஸாஹித்யங்களை ஆரம்பிக்கும் பூர்வாங்க ராகஆலாபத்திலும், ஆக இந்த மூன்றுவித ஸங்கீத செய்கையிலும், ராகமிச்ரம் செய்யாமலிருப்பது கர்னாடக ஸங்கீதத்தின் இயல்பு. அப்படி பாடுவதையே வித்வான்களின் பாட்டுக் கச்சேரிகளில் நாம் தினந்தோறும் காணலாம். ராகமிச்ரம் செய்வது வித்வத் குறைவுக்கு அடையாளம். 'ராக திட்டப்படுத்தல்' என்கிற நோக்கத்தைக் கைக்கொண்ட கமிட்டிகளும், கான்பரன்ஸ்களும், நடைபெறும்போது விவஹரிக்கப்படுவதும், ஆராய்ச்சி செய்வதும் இந்த ராகமிச்ர விஷயமே.

(3) ராக ஆலாபத்தில் 'தானம்' பாடுதல் என்னும் வழக்கத்தை வித்வான்கள் செய்யும் கச்சேரியில் நாம் காணலாம். 'தானம்' பாடுவது எக்காலத்திலும் வித்வான்கள் பாடியே வந்திருக்கிறார்கள். (ஆனால் இது இப்பொழுது அபூர்வமாகிக்கொண்டுவருகிறது வருந்தத்தக்கது.)

(4) வித்வானின் லக்ஷணத்தை அவர் பல்லவி பாடும் தேர்ச்சியைக்கொண்டு நாம்

நிர்ணயிக்கிறோம். அது அவருடைய வித்வத்தை வெளிக்காட்டும் முக்கியமான இடம். பல்லவி நிறவல் செய்வதும், தாளத்துக்கு ஒத்தபடி இருத்தலும், வித்வானுடைய ஞானத்தையும், மேலான ஸங்கீத வித்பத்தியையும், எடுத்துக்காட்டுவதாகும். பல்லவி பாடுகையில் கேட்போர் மனம் கவரப்படாது மனக்கசப்பு ஏற்பட்டால், அவ்வித்வான் ஸங்கீத முறையில் பயிற்சி அடையாதவர் என்பதர்க்கு அது முக்கிய அத்தாக்ஷி ஆகும். நிறவல் பல்லவியின் முக்கியமானபாகம். ராகபாவம் விஸ்தரிக்கப்படுவதும், தாளத்துடன இணைப்பதும் வித்வானுடைய கைவசத்தில் இருக்கிறது என்பது பல்லவி பாடுகையில்தான் நன்றாய் வெளிவரும். பாட்டுக்கு தாளம் அவசியமானதுதான் என்றாலும், தாளம் பாட்டை கீழ்ப்படுத்தி அதை ஆண்டு அதை மேலோங்காமலடிக்கக்கூடாது. இந்த விஷயம் வித்வான்களால் எப்போதும் கவனிக்கப்பட்டு வந்திருக்கிறது. வித்வத்தில் பாட்டு பிரதானமானது, தாளம் ஒரு அங்கம் தான், என்று ஸங்கீத வித்வான்கள் சொல்வது ஸகஜம்.

(5) சில்லரை பாட்டுக்களும், துக்கடாக்களும், கர்னாடக ஸங்கீத வித்வானுடைய கச்சேரிகளில் பாடப்படுகிறதில்லை. வித்வான்கள் ஸங்கீதத்தின் மேன்மையும் கௌரவத்தையும் உத்தேசித்து தங்களுடைய ஞானத்தை, சில்லரை பாட்டுகள் பாடுவதில் உபயோகித்து, தங்கள் ஸங்கீத அந்தஸ்தைத் தணித்துக் கொள்ளுகிறதில்லை. இது விஷயமாய் அவர்களது நடத்தையை ஆக்ஷேபிக்கவாவது, குறை கூறவாவது ஸங்கீதத்தின் அபிவ்ருத்தியை நோக்கும் எவருக்கும் நியாயமாகாது.

(6) கர்னாடக ஸங்கீதக்கச்சேரிகளில் பக்க வாத்தியங்கள் பாடுவோருக்கு ஒரு அனுகூலமான அனுஸரணையாகும். அவர்களுக்கு ஒத்தாசையாகவும் ஒருபோதும் இடைஞ்சல் ஏற்படுத்தாமலும் இருக்கின்றன. கேட்போருக்கு அவைகள்மூலமாயும் ஸங்கீத ஆனந்தம் அதிகரிக்கும். முக்கிய வேலைசெய்கிறவர்களுக்கும் உத்ஸாகத்தை ஊட்டும். இது விஷயமாய் பரதர் நாட்டியசாஸ்திரத்தில் மிருதங்கத்தைப்பற்றி பேசும்போது பின்வருமாறு எழுதியிருக்கிறார்.

स्वभ्यस्तकरणैः साम्ये गीतज्ञो गुणितग्रहः ।
सुसङ्गीतप्रयोगज्ञो मृदङ्गीतु भवेद्गुणैः ॥

இதன் பொருள்—'மிருதங்கம் வாசிப்பவர் கை, கால், அபிநயம், இன்னதென்று தெரிந்தும், ஸங்கிதத்தின் பாகங்கள் இன்னதென்று தெரிந்தும் வாசித்தால், எல்லா குணங்களும் பொருந்தியிருக்கும் வாசிப்பு எனக்கொள்ளலாம்' என்பது. பரதரே ஸ்வரவாத்யங்களைப் பற்றியும் பின்வருமாறு எழுதுகிறார்.

त्रिविधं वैणं वाद्यं कर्तव्यं गीतसंश्रयं तज्ज्ञैः ।
तत्त्वं तथानुगतमोघश्चानेककरणसंयुक्तम् ॥
लयतालपदवर्णयतिगीत्यक्षरभावकं भवेत्तत्त्वम् ।
गीतं च यदनुगच्छेदनुगतमित्युच्यते वाद्यम् ॥
आविद्धकरणबहुलमुपर्युपरिपाणिकं द्रुतलयं च ।
अनपेक्षितगीतार्थं वाद्यं चौघं बुधैर्ज्ञेयम् ॥

அதன் பொருள்—'ஒரு ஸ்வர வாத்யம் ஸங்கீதத்தை அனுஸரித்து இருக்கவேண்டும். அது மூன்று வகைப்படும். தத்வம், அனுகதம், ஓகம், என்பது. தத்வம் என்பது லயம், தாளம், பதம், வர்ணம், யதி, அக்ஷரம், இவைகளை விவரமாக வெளிப்படுத்தி பாட்டுப்போல் வாசிப்பதாகும். அனுகத மென்பது வாய்ப்பாட்டை அனுஸரித்து அதுபோல ஒத்து வாசிப்பது ஆகும். ஓகம் என்பது கைவேலை ஜாஸ்தியாயும், துருதகாலம் மிகுந்த கதிப் பிரயோகங்களோடும், பாட்டுக்கு ஸம்பந்தமில்லாத வேலைகளுடனும் வாசிக்கப்படுதலாகும்.

ஸங்கீத முறையைத் திருத்த வந்திருக்கும் சில ப்ரேரணைகள்.

கொஞ்சநாளாக சில ஸங்கீதாபிமானிகள் நமது கர்னாடக ஸங்கீதத்தில் சில சீர்திருத்தங்கள் செய்து அதைப் பலப்படுத்தவேண்டும் என்று நினைத்து சில விஷயங்களை மேடைகளிலிருந்து சொல்லிவருகிறார்கள். வித்வான்களோ ஸம்பிரதாயத்தை மாற்றுவது நியாயமல்லவென்றும், சாஸ்திர ஸம்மதமில்லை என்றும், வாதித்து வருகிறார்கள். சீர்திருத்தக்காரர்கள் அவர்மனதில் நல்லெண்ணத்துடன் சொன்னாலும் முடிவில் அது ஸங்கீதத்துக்கு கெடுதியை விளைவிக்கும் என்று வித்வான்கள் கருதுகிறார்கள்.

அதில் முதலாவது ப்ரேரணை, ஹிந்துஸ்தானி பாடுவதில் உள்ள சில விஷயங்களை கர்னாடக ஸங்கீதம் பாடும் வழக்கத்தில் கொண்டுவர வேண்டும் என்பது. இந்த அபிப்பிராயங்களுக்கே, கர்னாடக ஸங்கீதக்காரர்கள் இணங்காததற்காக, அவர்கள் பிடிவாதக்காரர்கள், காலத்துக்கு ஏற்றவாறு மாறுதலுக்கு இடம் கொடுக்காதவர்கள், அபிவ்ருத்தி நோக்கம் இல்லாதவர்கள், என்று பற்பலமாதிரி தோஷம் கூறிவருகிறார்கள். ஆனால் ஸங்கீத உயர்வின் விஷயத்தை சர்ச்சை செய்தால் வித்வான்களின் அபிப்பிராயம் நியாயமானதென்றே விளங்கும். கர்னாடக ஸங்கீதத்தின் ஸம்பிரதாயத்தில், ராக ஆலாபம், தானம் பாடுதல், ஸ்வரம்பாடுதல், ஸம்பிரதாய்மாகப் பல்லவி பாடுதல், ஆகிய இந்த வழக்கம் வேறு எந்த ஸம்பிரதாய ஸங்கீதத்திலும் இல்லாது இதில்மட்டும் உள்ளது என்பது யாவருக்கும் தெரிந்த விஷயம். ஹிந்துஸ்தானிஸங்கீதத்தில் தனியான ராக ஆலாபம், தானம் பாடுதல் இவ்விரண்டும் நம் ஸம்பிரதாயப்படி கிடையாது. ஆனாலும் துருவபத் பாடும்போது சற்றேறக்குறைய நமது ஸம்பிரதாயத்தை தழுவி வருவதுபோல் காணப்படுகிறது. மேலும் அவர்கள் பாடும் ராகவிஸ்தாரத்தை கவனித்தால் நம்முடைய ஸ்வரஞானத்தைக்கொண்டு அவர்கள் பாடும் ராகம் இன்னதென்று நிர்ணயிக்க ஒருவாறு இயலும். ராகமிச்ரம் என்பதை அவர்கள் பெரும்பாலும் தோஷமென்று கருதுகிறதில்லை. தானம் பாடுவது இங்கு மாதிரி ஸம்பிரதாயமாயில்லை. மேளராகங்கள், ஜன்யராகங்கள், ஆரோஹ அவரோஹக்கிரமம் இவைகளை திட்டமாய் எழுதிய சாஸ்திர புஸ்தகங்கள் அவர்களிடம் இல்லாததினால், ஸ்ரீமான் பாத்கண்டே (Mr. Bhatkande) அவர்கள் இந்தக் குறையை நீக்க கர்னாடக ஸங்கீத சாஸ்திர புஸ்தகங்களைக் கொண்டு ஒழுங்குபடுத்துவதே ஹிந்துஸ்தானி ஸங்கீதத்தில் கட்டு பாட்டை ஏற்படுத்தும் என்று சிலாகிப்பதுடன், 'லக்ஷ்ய ஸங்கீதம்', 'ஹிந்துஸ்தானி ஸங்கீத பத்ததி', என்னும் இரண்டு நூல்களை நம்நோக்கப்படி எழுதியுள்ளார். ஆகவே ஒழுங்கு படுத்துவதற்கு ஹிந்துஸ்தானி ஸங்கீதத்திலிருந்து நாம் எடுத்துகொள்ள வேண்டியது ஒன்றுமில்லை என்று முடிவு செய்யலாம்.

ஆனால் எந்தக்காரணத்தைக்கொண்டு நம்மவர் ஹிந்துஸ்தானிஸங்கீதத்திலிருந்து சில விஷயங்களை எடுத்துக்கொள்ளவேண்டுமென்று விவஹரிக்க முன்வந்திருக்கிறார்கள் என்று பார்ப்போம். இவர்கள் நல்ல சாரீரமுள்ள கவாயிகளிடமிருந்து ச்ருதிலயமான சில ரக்தி ராகங்களில்பாடிய பாட்டைக் கேட்டு இந்த தப்பபிப்ராயத்தை தங்கள் விவஹாரத்தில் உபயோகிக்கிறார்கள் போலும். ஹிந்துஸ்தானி ஸங்கீதத்தில் சிலராகங்கள்தான் ரக்தி ராகங்கள். மற்றும் சில ராகங்கள் ஸாதாரண ராகங்கள் ஆகும். நமது ஸங்கீதத்திலும் அப்படியே. பாடுகிறவர்கள் இந்த ராகபேதங்களை அறியாமல் பாடுவதினால் லௌகிகர்களுக்கு இந்த ப்ரமை ஏற்பட்டு, ஹிந்துஸ்தானி ஸங்கீதம் கர்னாடகத்தை விட மேலானது என்கிற தப்பெண்ணம் மேலாடி வந்ததின்மேல் அவர்கள் சீர்திருத்தத்தைபற்றிப் பேச ஆரம்பித்துவிட்டார்கள்.

வித்வான்களே வாஸ்தவம் அறிந்திருப்பதால் லௌகிகர்களுடைய வாதத்தை கண்டிப்பதுடன் சீர்திருத்தத்திற்கு இடம் கொடுக்காமல் பிடிவாதமாய் வந்துள்ளார்கள். ஆகவே ஹிந்துஸ்தானி ஸங்கீதத்திலிருந்து நமது ஸங்கீதத்தை உயர்த்த எவ்விஷயமும் கிடையாது என்பது நிச்சயம்.

அடுத்தாற்போல் இன்னொரு கக்ஷிக்காரர்கள், இன்னொரு இடத்திலிருந்து சீர்திருத்தம் நடத்திவிடலாம் என்று நினைக்கிறார். ஐரோப்பியர்கள் பாடும் ஸம்பிரதாயத்திலிருந்து சில விஷயங்களை கர்னாடக ஸங்கீதத்தில் உள்புகட்டி, சீர்திருத்தம் செய்தால் நலம் என்று கருதுகிறார்கள். இது விஷயத்தை நாம் அவர்களுடைய நல்ல எண்ணத்தை உத்தேசித்து அவர்களுடன் கலந்து சர்ச்சை செய்யவேண்டியது அவசியமாகிறது.

கர்னாடக ஸங்கீதத்தின் அடிப்படையான தர்மம் மெலடி (Melody), அதாவது ஸ்வரங்களை தொகுதிகளாக உச்சரிக்கும்போது உண்டாகும் 'ஸ்வபா பாவிக ஸுகம்' என்று சொல்லப்படும். அப்படி உச்சரிக்கும் ஸ்வரங்களில் ஒன்றுக்கொன்று உள்ள அளவுஸம்பந்தம், சாஸ்திரங்களிலும் ஸையின்ஸிலும் (Science) நிர்ணயிக்கப்பட்டுள்ளது. ஆனால் ஐரோப்பிய ஸங்கீதம் ஒருவர் தனியாய் பாடுவது என்பதையே தவிர்த்து, ஸமகாலத்தில் இரண்டுக்கு மேல்பட்ட ஸ்வரங்களை உச்சரிப்பதால் உண்டாகும் ஸுகத்தை அடிப்படையாய் கொண்டது. அதில் ஸ்வரங்களை அடுத்தடுத்து உச்சரிப்பதால் உண்டாகும் ஸுகத்தைத் தழுவிய ராக ஸம்பிரதாயம் முக்கியமல்ல. ராகம் கர்னாடக ஸங்கீதத்தில் ஏராளமான பேதங்களுடன் வளர்ந்து ஓங்கியிருக்கிறது. இதைக்கண்டு மேல்நாட்டார்கள் அதிசயித்தும் வந்திருக்கிறார்கள். 72 மேளகர்த்தாக்கள் நம்மிடம் ஓங்கியிருக்க, அவர்களிடம் இரண்டே ராகங்கள் மேஜர்மோட் (Major Mode), மைனர் மோட், (Minor Mode), அதாவது சங்கராபரணம், கரகரப்ரியை, இந்த இரண்டு ராகங்கள்தான் அனுஷ்டானத்தில் உள்ளது. ஆனால் ஸங்கீதத்தை அபிவ்ருத்தி செய்யவேண்டி ஆதார ஸ்வரமாற்றல் என்னும் யுக்தியைக் கண்டுபிடித்தார்கள். இது விஷயமாக பம்பாய் ஜட்ஜ் கிளிமேன்ட்ஸ் துரை அவர்கள் (Mr. Clements) எழுதியிருக்கும் புஸ்தகத்தை படிக்கும்படிக்கு அபிமானிகளைக் கேட்டுக் கொள்ளுகிறேன்.

மேலும் அவர் கர்னாடக ஸங்கீதத்தை அறிய அதாவது ராகபேதங்களைக்காண, மேல்நாட்டாருக்கு ஸாமான்யமாக ஸாத்யப்படாதென்றும் சொல்லுகிறார். அதுவுமன்றி ராக பேதங்களை நிர்ணயிக்க கர்னாடக ஸங்கீதத்தில் பழகியுள்ள இந்தியர்கள் கூட, ஸாமான்யமாக சக்தி வாய்ந்தவர்களாக இருக்கக் கூடும் என்பதையும் ஸந்தேகிக்கிறார். இந்த ஸந்தர்பத்தில் ஸமீபத்தில் ரவீந்திரநாத் டாகூர் (Sir Rabindranath Tagore) அவர்களுக்கும் உலகத்தில் க்யாதி பெற்ற அயின்ஸ்டீன் (Prof. Einstein) என்ற ஸயன்ஸ் வித்வானுக்கும் நடந்த ஸம்பாஷணையின் ஸாராம்சத்தை நாம் கவனிக்கவேண்டும். இந்திய ஸங்கீதம், மேல்நாட்டு ச்ருதிமாற்றல் என்பதை தூரத்தள்ளி ராகபாவத்தைக் கொண்டு நடந்து வருவதாகும். கர்னாடக ஸங்கீதத்தில் பழகினவர்க்கு மேல்நாட்டு ஸங்கீதம் 'ஒரு பெரிய சத்தத்தைச் செய்து ராகத்தை கவனிக்க முடியாமல் கேட்பவரை திகைக்கச்செய்து விடுகிறது', என்பது அவர் அபிப்பிராயம். ஆகவே ஐரோப்பிய ஸங்கீதத்திலிருந்து நமது ஸங்கீத சீர்திருத்தத்திற்கு எதையும் சேர்க்க முடியாதென்று சொல்லும் வித்வான்களின் அபிப்பிராயம் அங்கீகரிக்கத்தக்கது. ஆகவே இந்த சீர்திருத்தமும் ஸாத்தியமற்றதாகும். நாளை ஸங்கீதத்தின் சரித்திர பாகத்தை ஆராய்வோம்.

வெங்கடமகியின் வீணையாராய்ச்சி.

தஞ்சை பண்டித S. சுப்பிரமணிய சாஸ்திரி.

நமது ஸங்கீத ஜர்நலின் (Journal of the Music Academy) முன் ஸஞ்சிகையில் சதுர்தண்டிப் பிரகாசிகையினது முதலாவது வீணாப்பிரகரணத்திய 135 ச்லோகங்களை ஸங்கீத ஸாராமிருத மென்னும் இசை நூலிற் கண்டபடியே வெளியிட்டிருக்கக் காணலாம். அவை வடமொழி பயின்றோர்க்கன்றி மற்றவர்களுக்குப் பயன்படாமைபற்றி அவற்றின் தாத்பரியத்தை இப்போது தமிழில் வரைந்துள்ளேன். அது வருமாறு:—

"இலக்கியமறிந்து தேர்ந்த சிற்பியால் நிருமிக்கப்பட்டதோர் வீணையின் முதலிரண்டு பித்தளைத் தந்திகளில் மந்தரஷட்ஜத்தையும் மந்தர பஞ்சமத்தையும், மற்ற இரண்டு உருக்குத் தந்திகளில் மத்தியஷட்ஜத்தையும் மத்தியமத்தியமத்தையும் அமைத்தல் வேண்டும். விலாப்புறத்திலுள்ள மூன்று உருக்குத்தந்திகளையும் கிரமமாய்த் தாரஷட்ஜம் மத்தியபஞ்சமம் மத்தியஷட்ஜம் என்னுமிவற்றின் ஒலிபெறச் செய்தல் முறையாம். இம்மூன்றையும் ச்ருதியென்றும் கூறுவர்.

"இனி மேருவையடுத்துக் கிரமமாய் ஆறு மெட்டுக்களை நான்கு தந்திகளுக்கும் பொதுவாக வைத்திடுவோம். அவற்றுள் முதல் தந்தியின்கண் முறையே (1) சுத்தரிஷபம் (2) சுத்தகாந்தாரம் (3) ஸாதாரணகாந்தாரம் (4) அந்தரகாந்தாரம் (5) சுத்தமத்தியமம் (6) வராளிமத்தியமம் என்னுமிவையும், இரண்டாவது தந்தியின்கண் (1) சுத்ததைவதம் (2) சுத்தநிஷாதம் (3) கைசிகநிஷாதம் (4) காகலிநிஷாதம் (5) மத்தியஷட்ஜம் (6) சுத்தரிஷபம் என்னுமிவையும், மூன்றாவது தந்தியின் கண் (1) சுத்தரிஷபம் (2) சுத்தகாந்தாரம் (3) ஸாதாரணகாந்தாரம் (4) அந்தரகாந்தாரம் (5) சுத்தமத்தியமம் (6) வராளிமத்தியமம் என்னுமிவையும், நான்காவது தந்தியின்கண் (1) வராளிமத்தியமம் (2) பஞ்சமம் (3) சுத்ததைவதம் (4) சுத்தநிஷாதம் (5) கைசிகநிஷாதம் (6) காகலிநிஷாதம் என்னுமிவ்வையும் அமைதல் ஏற்புடைத்தாம். இவற்றுள் நான்காவது தந்தியிலுள்ள காகலிநிஷாதத்துக்குரிய ஆறாவது மெட்டுக்குப்பின்னர் ஏற்றவாறு ஏழு மெட்டுக்களை அமைத்தல் வேண்டும். அவற்றுள் தாரஷட்ஜ ரிஷப காந்தாரங்களுக்குரிய முதல் மூன்று மெட்டுக்களும் வீணாதண்டத்தின்மீது நீளமாகவும், மத்திய பஞ்சம தைவத நிஷாதங்களுக்குரிய மற்றைய நான்கு மெட்டுக்களும் வீணாதண்டத்தின் மீதமைக்கப்பெற்ற பீடத்தில் குட்டையாயும் இருத்தல் வேண்டும். இவற்றின் கடைசியில் அதிதாரஷட்ஜத்துக்கென ஓர் குட்டையான மெட்டும் வேண்டப்படும். இவற்றுள் இருபத்திரண்டாவதாகிய அதிதாரஷட்ஜத்தை இலக்கியமுணர்ந்தோர் ரக்தியை வேண்டி எடுத்துக்கொள்கிறார்கள். சுத்தமேளமென்னும் இவ்வீணையின் கடைசிய எட்டு மெட்டுக்களுள் ஷட்ஜங்களிரண்டனுக்கும் பஞ்சமத்துக்குமுள்ள மெட்டுக்கள் ஸ்திரமாயுள்ளன. ரிஷப காந்தார மத்தியம தைவத நிஷாதங்களுக்குரிய மற்றைய ஐந்து மெட்டுக்களுமோ அந்த அந்த ராகபேதங்களுக்கு ஏற்றவாறு இடங்களை மாற்றி மாற்றி வைக்கப்படும். எல்லாவற்றையும் சேர்த்துப் பார்க்கும்போது நீளமான மெட்டுக்கள் ஒன்பதும் குட்டையான மெட்டுக்கள் ஐந்துமாகின்றன. இப்படியிருப்பது ஏகராகமேளவீணை ஆகின்றது.

"இங்ஙனமின்றிக் காகலிநிஷாதத்துக்குரிய மெட்டுக்குப் பின்னர் சுத்த விகிருதஸ்வரங்களை வேண்டியும் அதிதாரஷட்ஜத்தை வேண்டியும் வீணாதண்டத்தின்மீது ஐந்து நீளமான மெட்டுக்களையும், பீடத்தின்மீது குட்டையான எட்டு

மெட்டுக்களையும் வைத்தால் எல்லாம் சேர்ந்து நீண்ட மெட்டுக்கள் பதினொன்றும், குட்டை மெட்டுக்கள் எட்டுமாகின்றன. இப்படிப்பட்டது ஸர்வராகமேளவீணை ஆகின்றது. இங்ஙனம் இருவகைப்பட்ட சுத்தமேளவீணையினது இலக்கணம் உரைக்கப்பட்டது.

“இந்த வீணையிலேயே மூன்றுஸ்தானங்களையும் பற்றிய இருபத்தொரு ஸ்வரங்களுக்குமுள்ள இடங்களை விவரிப்பாம்:—ஆங்கு மந்தரஷட்ஜமென்னும் முதல் தந்தியில் பஞ்சமம் முதலியன தோன்றுவனவாயினும், ஷட்ஜ ரிஷப காந்தார மத்தியமங்கள் மாத்திரமே எடுத்துக்கொள்ளப் படுகின்றன; மந்தரபஞ்சமமென்னும் இரண்டாவது தந்தியில் மத்தியஷட்ஜம் முதலியன தோன்றுமெனினும், பஞ்சம தைவத நிஷாதங்கள் மாத்திரமே கொள்ளப்படுகின்றன; ஆகவே மந்தரஸ்தானத்திய ஸப்த ஸ்வரங்களும் காட்டப்பட்டன. மத்தியஷட்ஜமென்னும் மூன்றுவது தந்தியில் மத்திய மத்தியமம் முதலியன கிடைப்பினும் ஷட்ஜ ரிஷப காந்தாரங்களாகிய இம்மூன்றுமே கொள்ளப்படுகின்றன; மத்திய மத்தியமமென்னும் நான்காவது தந்தியிலும் மத்திய பஞ்சம தைவத நிஷாதங்களென்னும் நான்கு ஸ்வரங்களே கொள்ளப்படும்; இப்படி மத்தியஸ்தானத்திய ஸப்தஸ்வரங்களும் காட்டப்பட்டன. அந்த நான்காவது தந்தியிலேயே மத்தியநிஷாதத்துக்கப்பாலுள்ள தார ஷட்ஜம் முதலிய ஸப்தஸ்வரங்களும் எடுத்துக்கொள்ளப்படவே மந்தரம் முதலிய மூன்று ஸ்தானங்களுக்குமுரிய இருபத்தொரு ஸ்வரங்களும் கிடைக்கின்றன. இலக்கியமுணர்ந்தோர் அதிதாரஷட்ஜத்தையும் ரக்திக்காக ஏற்பாராயினர்.

“இங்ஙனம் ஸ்தானங்களைப்பற்றிப் பேசும்போது அநுமந்தரஷட்ஜமென்னும் முதல் தந்தியில் அநுமந்தரஷட்ஜம் ரிஷபம் காந்தாரம் மத்தியமமென்னும் நான்கு ஸ்வரங்களும், அநுமந்தரபஞ்சமமென்னும் இரண்டாவது தந்தியில் அநுமந்தரபஞ்சமம் தைவதம் நிஷாதமென்னும் மூன்று ஸ்வரங்களும் கிடைக்கவே அநுமந்தரஸ்தானத்தின் ஸப்தஸ்வரங்களும் கிடைத்துவிட்டனவென்றும், மந்தரஷட்ஜமென்னும் மூன்றுவது தந்தியில் மந்தரஷட்ஜ ரிஷப காந்தாரங்களும், மந்தரமத்தியமமென்னும் நான்காவது தந்தியில் மந்தரமத்தியம பஞ்சம தைவத நிஷாதங்கள் கிடைத்தனவென்றும், ஆகவே மந்தரஸ்தானத்திய ஸப்தஸ்வரங்களும் கிடைத்துவிட்டனவென்றும் பயகார ராமா மாத்தியர் கூறுகின்றனர். மூன்றுவதும் நான்காவதுமான தந்திகளில் மந்தரஸ்தானத்துக் குரிய ஸப்தஸ்வரங்களைக் காட்டியபின்னர் அவற்றிற்கு மேலுள்ள ஸப்தஸ்வரங்களும் மத்தியஸ்தானத்தியனவா தாரஸ்தானத்தியனவா, என்று வினவுவர்களுக்கு மத்தியஸ்தானத்தியனவென்றால் தாரஸ்தானத்துக்கு வகை கூற முடியாமற்போகிறது. தாரஸ்தானத்தியனவென்றாலோ மத்தியஸ்தானமின்றி தாரஸ்தானத்தைக்குறிப்பது உபநயனமின்றி விவாகம் செய்வதுபோலாகும். ஆகவே அவர் கூற்று பிதற்றலாகின்றது. நாம் கூறியதே மூன்று ஸ்தானங்களையும் குறிப்பதற்கேற்றதாகும். இங்ஙனம் இலக்கியத்தை அநுஸரித்து சுத்த மேளவீணையின் இலக்கணத்தைக் கூறி முடித்தோம்.

“இனி மத்திய மேள வீணையின் இலக்கணத்தை கூறுவோம்:—

முதல் தந்தி அநுமந்தர பஞ்சமத்தோடும், இரண்டாவது மந்தரஷட்ஜத்தோடும், மூன்றுவது மந்தர பஞ்சமத்தோடும், நான்காவது மத்தியஷட்ஜத்தோடும், விலாப்புறத்தில் சுத்த மேளத்தியவை போன்ற தந்திகளோடும் கூடியதாயின் மத்திய மேளவீணையாகும். அநுமந்தர பஞ்சமமென்னும் முதல் தந்தியின் மெட்டுக்கள் ஆறிலும் கிரமமாய் (1) சுத்தைதவதம் (2) சுத்த நிஷாதம் (3) கைசிகநிஷாதம் (4) காகலி நிஷாதம் (5) மந்தரஷட்ஜம் (6) சுத்த ரிஷபம் என்னும் ஸ்வரங்களும், மந்தரஷட்ஜமென்னும் இரண்டாவது தந்தியில் (1) சுத்தரிஷபம் (2) சுத்த காந்தாரம் (3) ஸாதாரண காந்தாரம் (4) அந்தர காந்தாரம் (5) சுத்த மத்தியமம் (6) வராளி மத்தியமம் என்னும் ஸ்வரங்களும், மந்தர பஞ்சமமென்னும் மூன்றுவது தந்தியில் (1) சுத்தைதவதம் (2) சுத்த நிஷாதம் (3) கைசிக நிஷாதம் (4) காகலி நிஷாதம் (5) மத்திய ஷட்ஜம் (6) சுத்த ரிஷபம் என்னும் ஸ்வரங்களும், மத்திய ஷட்ஜமென்னும் நான்காவது தந்தியில் (1) சுத்த ரிஷபம் (2) சுத்த காந்தாரம் (3) ஸாதாரண காந்தாரம் (4) அந்தர காந்தாரம் (5) சுத்த மத்தியமம் (6) வராளிமத்தியமம் என்னும் ஸ்வரங்களும் கிடைகின்றன. நான்காவது தந்தியிலுள்ள வராளிமத்தியமத்துச்குப் பின்னர் வைக்கப்படும் மூன்று மெட்டுக்களில் கிரமமாய் பஞ்சம தைவத நிஷாதங்கள் கிடைக்கும். அதற்குமேல் தாரஷட்ஜத்துக்கு நீளமான ஓர் மெட்டும், ரிஷபம் முதலிய மற்றைய ஆறு ஸ்வரங்களுக்கும் பீடத்தில் ஆறு குட்டை மெட்டுக்களும், அவற்றின் பின்னர் அதிதாரஷட்ஜத்துக்காக ஏழாவதான ஓர் குட்டை மெட்டும் வைக்கப்படும். மேருவுக்கப்பால் ஏழாவதாயுள்ள பஞ்சமத்தினது மெட்டுடன் கூட்டப் பின்வருவன பதினொன்றுகின்றன. இவற்றுள் தார ஷட்ஜம், அதிதாரஷட்ஜம், மத்திய பஞ்சமம், தாரபஞ்சமம் என்னுமிவற்றின் மெட்டுக்கள் நான்கும் நிலைபெற்றனவாம். மற்றைய ஏழு மெட்டுக்களும் அந்த அந்த ராகத்துக்கு ஏற்றபடி மாற்றி மாற்றி வைக்கப்படும். இவ்வீணைக்கு நீண்ட மெட்டுக்கள் பத்தும், குட்டை மெட்டுக்கள் ஏழுமாகின்றன. இது ஏகராக மேளவீணையாகும். வீணாதண்டத்தில் கிரமமாகப் பன்னிரண்டு நீண்ட மெட்டுக்களையும் பீடத்தில் குட்டை மெட்டுக்கள் பதினொன்றையும் எல்லா ஸ்தாநங்களுக்குமுரிய எல்லா ஸ்வரங்களையும் வேண்டி வைத்திட்டால் ஸர்வ ராகமேளவீணையாகும். இதன்கண் பீடத்திலுள்ள மெட்டுக்களுள் கைசிக நிஷாதத்துக்கு இடமின்றி இதற்குப் பதிலாகக் காகலி நிஷாதத்தை வைணிகர்கள் வாசிக்கின்றனர். மற்றும் சிலர் பீடத்தில் கைசிகநிஷாதத்துக்கும் ஓர் மெட்டு

வைத்துக்கொள்வார்கள். அவர்கள் மதத்தில் பீடத்திலே பன்னிரண்டு மெட்டுக்களுள்ளன. இங்ஙனம் மத்திய மேளவீணையும் இருவகையுடன் எடுத்துக் கூறப்பட்டது. இந்த வீணையிலும் சுத்த மேளவீணையிற்போலவே மந்தரம் முதலிய ஸ்தானங்களைக் கொள்ளவேண்டும். மத்திய மேளவீணையினது முதல் தந்தி அநுமந்தரபஞ்சமமாதலால் நமது மூன்று ஸ்தானங்களைக் குறிக்க மந்தரஷட்ஜம் முதலிய மூன்று தந்திகளிலேயே இருபத்தொரு ஸ்வரங்களையும் நாம் கொள்ளவேண்டும். ஆங்கு மந்தரஷட்ஜமுள்ள இரண்டாவது தந்தியில் ஷட்ஜ ரிஷப காந்தார மத்தியமங்களேயன்றி பஞ்சமதைவத முதலியன வேண்டப்படா. மந்தர பஞ்சமமென்னும் மூன்றுவது தந்தியில் பஞ்சம தைவத நிஷாதங்கள் வேண்டுமேயன்றி ஷட்ஜ ரிஷப காந்தார முதலியன வேண்டப்படா. இவ்விதம் மந்தரஸ்தானத்திய ஸ்வரங்கள் காட்டப்பட்டன. மத்தியஷட்ஜமுள்ள நான்காவது தந்தியில் மத்தியஸ்தானத்துக்குரிய ஏழு ஸ்வரங்களும் கொள்ளப்படும். வீணாதண்டத்தின் கடைசியிலுள்ள மெட்டு முதல் பீடத்திலுள்ள குட்டை மெட்டுக்களில் தார ஷட்ஜம் முதலிய ஏழு ஸ்வரங்கள் கொள்ளத்தக்கன. இப்படி மூன்று ஸ்தானங்களிலும் இருபத்தொரு ஸ்வரங்கள் கொடுக்கப்பட்டன. இவற்றுள் மந்தர ஷட்ஜத்துக்குக் கீழ்ப்பட்டவை அநுமந்தரஸ்வரங்களும் தாரஸ்வரங்களுக்கு மேற்பட்டவை அதிதாரஸ்வரங்களுமாம்.

“இவ்விடத்திலும் ஸ்தானவிஷயத்தில், முதல் தந்தி அநுமந்தரபஞ்சமமும், இரண்டாவது மந்தரஷட்ஜமும், மூன்றுவது மந்தர பஞ்சமமும் நான்காவது மந்தரஷட்ஜமுமாயிருப்பின் அப்போது மத்திய மேளவீணையாகுமென்று ஒருவர் கூறுவது பொருந்தாது. ஏனெனில் நான்கு தந்திகளும் கிரமமாய் ஒன்றைவிட ஒன்று உயர்ந்து உயர்ந்து ஒலிக்கவேண்டியிருக்க, இரண்டாவது தந்தியைப்போல் நான்காவது தந்தியையும் மந்தரஷட்ஜமாகவே வைப்பது

பொருந்தாதென்பதை ஓர் பசுபாலனுமறிவானேயென்பது. ஆகவே நாம் கூறிய மார்க்கமே மத்திய மேளவீணைக்குரிய தென்பதை அறிஞர் அறிவாராக.

"நாம் கூறியவாறு மூன்று ஸ்தானங்களுக்குமுரிய இருபத்தொரு ஸ்வரங்களுள் வாதகர்களும், காயகர்களும், சதுர்தண்டியின்கண் ஏற்கத்தக்கவை பதினேழேயாகும். ஏனென்றால் இக்காலத்திய வாதகர்கள் எல்லோரும் மத்தியஸ்தானத்திய ஏழு ஸ்வரங்களையும், தாரஸ்தானத்திய ஏழு ஸ்வரங்களையும், அதிதாரஷட்ஜமொன்றையும் மந்தரஸ்தானத்திய தைவத நிஷாதங்களையுமாகப் பதினேழு ஸ்வரங்களை வாத்தியத்தில் வாசிக்கின்றனர். இது வைணிகர்களால் கற்பிக்கப்பட்ட ஸாரணீமார்க்கமாகும். ஸாரணீமார்க்கத்தில் சதுர்தண்டி வலித்தித்தற்கு மத்தியஸ்தானத்திய தைவதநிஷாதங்களுள் ஒன்று ஏற்கப்படுவதால் பெரும்பாலும் பதினாறே ஸ்வரங்கள் ஆகின்றனவெனினும், மந்தரஸ்தானத்திய தைவதநிஷாதங்கள் சிற்சிலவிடங்களில் ஏற்கப்படுகின்றமையால் பதினேழு ஸ்வரங்களெனப்பட்டன. காயகர்களோ மந்தரஸ்தானத்திய ஏழு ஸ்வரங்களையும், மத்தியஸ்தானத்திய ஏழு ஸ்வரங்களையும் தாரஷட்ஜத்தையும், அநுமந்தர ஸ்தானத்திய தைவதநிஷாதங்களையும் ஆகப் பதினேழு ஸ்வரங்களையும் ஏற்றுச் சதுர்தண்டிகானத்தை எல்லோரும் பாடுகின்றனர். ஸாரணீமார்க்கத்தைச்சார்ந்து தைவத நிஷாதங்களுள் ஒன்று கூறப்பட்டது; சிற்சிலவிடங்களில் அவையிரண்டும் வருவதை நோக்கிப் பதினேழு ஸ்வரங்களெனக் கூறப்பட்டது. இவற்றிற்கு மேலேயும் கீழேயுமுள்ள ஸ்வரங்களைச் சில கீதங்களிலும் பிரபந்தங்களிலும் சேர்த்திருப்பதாகத் தெரியவருகிறது. அவற்றை ஸம்பிரதாயமுணர்ந்த பெரியோர் ஏற்கின்றாரில்லை.

"இவ்விதமாயின் சதுர்தண்டியில் மத்தியமென்னும் தாரமென்னும் ஸ்தானங்களிற்கண்ட ஸ்வரங்களைக்கொண்டே நிருவாகமாகும்போது மந்தரஸ்தானம் வீணென்றதேயென்று நினைத்தே மந்தரமென்னும் ஸ்தானம் ஸபலமாய்ச் வலித்தித்தலை மேற்கொண்டு வைணிகர்கள் பக்கஸாரணி மார்க்கத்தைக் கைக்கொண்டனர். பக்கஸாரணி மார்க்கமென்பது யாதெனில், சுத்த மேளவீணையில் பக்கஸாரணிமார்க்கத்தில் விகற்பமாக ஏற்கப்படும் ஸ்வரங்களைக் கூறுவோம்:—மந்தரஸ்தானத்திய ஸ்வரங்களைக் கணிக்குங்கால் பஞ்சம தைவத நிஷாதங்களேயன்றி ஷட்ஜ ரிஷப காந்தார முதலியன ஏற்கப்படுவதில்லை. பக்கஸாரணி மார்க்கத்திலோ அந்த இரண்டாவது தந்தியினால் மத்திய ஸ்தானத்திய சுத்தமத்தியமம் வராளிமத்தியமம் பஞ்சமமென்னும் இவை மூன்றும் விகற்பமாய் ஏற்கப்படுமென்று நாம் தீர்மானிக்கின்றோம். சுத்த மேளவீணையின்கண் பக்க ஸாரணீமார்க்கத்தில் மந்தரஸ்தானத்திய ஸப்தஸ்வரங்களும் மத்தியஸ்தானத்திய ஸப்தஸ்வரங்களும் தாரஷட்ஜமுமாகப் பதினைந்து ஸ்வரங்களேயாம்.

"இனி மத்திய மேளவீணையின்கண் பக்கஸாரணீ மார்க்கத்தால் விகற்பிக்கப்படும் ஸ்வரங்களைக் கூறுவோம்:—மந்தரஸ்தானத்திய ஏழு ஸ்வரங்களைக் கணிக்கும்போது முதல் தந்தியால் ஏற்கப்படும் ஸ்வரங்கள் ஷட்ஜ ரிஷப காந்தார நிஷாதங்களென்னும் நான்கேயன்றி அங்குத்தோன்றும் பஞ்சமம் முதலியன அல்ல. பக்கஸாரணி மார்க்கத்திலோ அவை விகற்பமாய் ஏற்கப்படுகின்றன. ஆகவே பக்கஸாரணி மார்க்கத்தில் மந்தரஸ்வரங்கள் ஏழும் மத்தியஸ்வரங்கள் ஏழும் தார ஷட்ஜமொன்றும் அநுமந்தர தைவத நிஷாதங்களிரண்டும் ஆகப் பதினேழு ஸ்வரங்கள் ஏற்கப்படுகின்றன. தாரஸ்தானத்திய ரிஷப காந்தார முதலியவற்றை கர்நாடக ஆந்திர துருஷ்காதி பதங்களிலே காயகர்கள் உபயோகிக்கின்றனர். இங்ஙனம் கானத்திலும் வாதனத்திலும் இருபத்தொரு ஸ்வரங்களின் விநியோகம் விவரமாய்க் கூறப்பட்டதுகாண்க."

ச்ருதி நிர்ணயம்.

ஸங்கீத வித்வான் ம-ள-ள-ஸ்ரீ, உமையாள்புரம் ஸ்வாமிநாத அய்யர் எழுதுகிறார்.

நான் என்னுடைய 16, 17 வயதில், மகா வைத்தியநாத சிவன் அவர்களிடத்தில், குருகுலவாஸம் பண்ணி, ஸங்கீதத்தினுடைய லக்ஷணங்களையும், ச்ருதி விமரிசைகளையும் தெரிந்து கொள்வதற்காகப் போய்ச் சேர்ந்து கொண்டேன். அந்தக்காலத்தில், ம-ள-ள-ஸ்ரீ. ஸபேசய்யர், பழமானேரி ஸ்வாமிநாதய்யர், ஆகிய இவர்கள் இருவரும் அவருக்கு சிஷ்யர்களாய் இருந்தார்கள். நாளடைவில் என்னிடத்தில் அவருக்குப்பிரீதியானது ஏற்பட்டது. அதோடும், நான்தான் அவர்கள் கச்சேரிக்குப் போகும்போதெல்லாம், பின்னோடு போவது வழக்கம். எனக்குப் பாடம் சொல்லிக் கொடுப்பது மிகவும் அரிது. அப்படியிருந்தும், ஒவ்வொரு ஸமயங்களில், என்னைக் கூப்பிட்டுச் சொல்லிக்கொடுப்பது வழக்கம். அதோடும் அவர் ஒவ்வொரு கச்சேரியிலும் பாடுகிற ராக கற்பனைகளையும், ஸ்வரகற்பனைகளையும், பல்லவி பாடுகிற விதங்களையும், கேட்டு அதிலுள்ள விஷயங்களை என்னுடைய ஸ்வயபுத்தியினால் அறிந்து கொள்வேன். அதோடும், ஸந்தேகம் ஏற்பட்டால், கேட்டுத் தெரிந்து கொள்வதும் உண்டு.

அந்தக் காலத்திலேயே ஒரு ஸமயம், இந்த 22 ச்ருதிகளைப் பற்றிக் கேட்டிருக்கிறேன். அதற்கு அவர் பதில் சொன்னதாவது:— "நமக்கு ஏற்பட்டது 12 ச்ருதிதான். ஆனால் ராகஸஞ்சாரக்கிரமங்களில், பாவத்துக்கு ஒட்டி, ஸ்வரங்களுடைய ஏத்தக் கம்பியினால், 22 ச்ருதியினுடைய ஸ்தானங்கள் ஸ்வபாவமாகவே பேசும். ஆனால், அந்த ஸ்தானங்களை நாம் நிர்ணயித்துக் கொள்ளமுடியாது," என்று எனக்குச் சொல்லியிருக்கிறார். அதோடும் அக்காலத்திலேயே பட்டணம் சுப்பிரமண்ய அய்யர் அவர்களும், இந்த 12 ச்ருதிப்பிரகாரமே பாடிக்கேட்டிருக்கிறேன். தியாகராஜ ஸ்வாமி கீர்த்தனங்களும், அதற்கு முன்னேயிருந்த ஜயதேவர் முதலான மகான்களும், இந்த 12 ச்ருதிப்பிரகாரமே அநுஷ்டித்து வந்திருக்கிறார்களென்பதை இப்பவும், அவர்களுடைய பரம்பரையில், கேட்டு வருகிறோம். இதனால், நமக்கு 12 ச்ருதிதான் நிர்ணயம் என்று ஏற்படுகிறது.

இந்த 12 ச்ருதிகளிலிருந்து, 72 கர்த்தா ராகங்களாக, முன்னோர்கள் பிரித்திருக்கிறார்கள். அதைப்பற்றி, நான் சிவன் அவர்களை நேரில் கேட்டபோது, 'இன்னாரால் செய்யப்பட்டது என்று தெரியவில்லை' என்று சொல்லி அவர்களிடத்திலிருந்த ஒரு ஆரோஹ அவரோஹக்கிரமங்களை விவரமாய் எழுதியிருந்த ஒரு புத்தகத்தை எனக்கு எழுதிக் கொள்ளும் படியாகக்கொடுத்தார்கள். அப்புத்தகம் புதுக்கோட்டை ஸம்ஸ்தானத்தில், ஒரு வித்வானால் தனக்கு கொடுக்கப்பட்டதாகச் சொன்னார். மேற்சொன்ன புதுக்கோட்டை வித்வானுக்கு திருநெல்வேலியில் ஒரு பெரியவரால் கொடுக்கப்பட்டதாகத் தெரிகிறது. அந்த புத்தகத்தில், இப்பொழுது வழங்கிவரும், 'கனகாங்கி, ரத்னாங்கி,' முதலான 72 கர்த்தாக்களும், அவைகளுடைய ஜன்ய ராகங்களுக்கு ஆரோஹ அவரோஹக் கிரமங்களும், இருக்கிறது. இதன் பிரகாரமே ஸ்ரீ தியாகராஜஸ்வாமி கீர்த்தனம் ஒவ்வொன்றும், அமைக்கப்பட்டிருக்கிறதென்று தெரியவருகிறது. மேற்படி தியாகராஜஸ்வாமி கீர்த்தனங்களிலேயே சுத்த காந்தாரம், ஷட்ச்ருதி ரிஷபம், சுத்த நிஷாதம், ஷட்ச்ருதி தைவதம், இந்த ஸ்வரங்களோடு

கூடிய, கர்த்தாக்களிலும், ஜன்ய ராகங்களிலும், அநேக கீர்த்தனங்கள் செய்து, அநுஷ்டானத்திலிருந்து வருகிறது. உதாரணமாக நாட்டையில், "ஜகதானந்த காரக", "நின்னே பஜந", ஜங்காரத்வனியில் "பணிபதிசாயீ" வராளியில் "கனகனருசிரா" "மரகதமணி" முதலான கீர்த்தனங்களையும், அநேகம் செய்திருக்கிறார்கள். அதோடும், மகா வைத்திய நாத சிவன் அவர்களும், 72 மேளகர்த்தாக்கள் அடங்கிய ராகமாலிகையும் செய்திருக்கிறார். இதனால் மேற்சொன்ன 72 கர்த்தா ராகங்களையும், அதில் ஏற்பட்டிருக்கிற ஜன்ய ராகங்களையும், எடுக்கவாவது, மாற்றவாவது, முடியாதென்பதை நிச்சயமாய்ச் சொல்லலாம்.

அதில் ஜன்யராகங்களில், ஷாடவ, ஔடவக் கிரமங்களினால் அனேகராகங்கள் அநுஷ்டானத்திற்கு வந்துகொண்டிருக்கின்றன. மேற்சொன்ன ஜன்யராகங்கள், இந்தக் கர்த்தாவிலேயேதான் ஜன்யமென்று குறிப்பிட்டே எழுதிவைத்து அநுஷ்டானத்தில் வந்திருக்கிறது. அதைத் தற்காலத்தில் சிலபேர்கள் ஸரியாயில்லையென்றும், மாற்றலாமா என்றும், ஆலோசிக்கிறார்கள். ஆனால் அவர்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட கர்த்தாவில் ஜன்யமென்று எழுதி வைத்திருப்பதனுடைய காரணத்தை நாம் ஊக்கமாக அறியவேண்டுமேதவிர, அவைகளை வர்ஜிக்கவோ நிக்ரஹிக்கவோ கூடாது. இதைத்தவிர, அநேக ராகங்களுக்கு, ஆரோஹ, அவரோஹக்கிரமங்களுக்கு ஒட்டாமல், ஸஞ்சாரக்கிரமங்களிலேயே ராகபாவம் உண்டாகிறதினால், அவைகளையும் ஒரு விதமாக நிர்ணயிக்கவும் முடியாது. ஒரே ராகத்தில் ஒரே ஸ்வரத்தினுடைய ஸ்தானமானது ஸஞ்சாரக்கிரமத்தினால், ராகபாவத்தை ஒட்டி மாறுகிறதை ஸூக்ஷ்மமாக கவனிக்குங்கால் அறிய முடியும். அதையே நாம் நிர்ணயிக்க முடியாத காலத்தில், ஜன்ய ராகங்களை ஒரு கர்த்தாவினின்று மற்றொரு கர்த்தாவுக்கு மாற்ற முடியாது. இவைகளினின்றும், நாம் தெரிந்துகொள்ளவேண்டியது யாதெனில், பெரியவர்களால் ஏற்படுத்தப்பட்டிருக்கிற லக்ஷணங்களை, அநுஷ்டிக்கவேண்டியது. தவிர, மேற்சொன்னவைகளில் ஸந்தேகம் ஏற்பட்டால், ஸங்கீத வித்வான்களில் நன்றாகத் தேர்ந்தவர்களை ஒன்று கூட்டிச் ஸந்தேகத்தைத் தெளிவித்து நிர்ணயித்துக்கொள்ளலாம். இதோடுகூட எனக்குப் பெரியவர்களால் கிடைத்திருக்கிற புத்தகத்திலேயே 72 கர்த்தாக்களும், அவைகளுடைய ஜன்யராகங்களாகிய 1000த்துக்கு மேற்கொண்ட ராகங்களுடைய ஆரோஹ அவரோஹக் கிரமங்களும், 300க்கு மேற்பட்ட ராக லக்ஷண கீதங்களும், இருக்கிறதைக் குறிப்பிடத்தக்கது. அவைகளையே சிலபேர்கள், அச்சில் பிழைகளோடு வெளிப்படுத்தியிருக்கிறார்கள். அதை நாம் சீர்படுத்தி வைத்துக்கொள்ளவேண்டியது அவசியமாகும்.

ஸ்ரீ தியாகராஜஸ்வாமிகளுடைய, நேர் சிஷ்யர்களான, உமையாள்புரம் கிருஷ்ண பாகவதர், ஸுந்தர பாகவதர் முதலானவர்களிடத்தில் நானும், என் தமயன் கிருஷ்ணய்யருமாக, அநேக கீர்த்தனங்களையும், பாடாந்தரம் செய்து, எழுதி வைத்திருப்பதோடு, அநேகம் பேர்களுக்கும் பாடாந்தரம் செய்துவைத்திருக்கிறோம்.

ஹரிகீர்த்தன விமர்சம்.

காயனபடு, கீர்த்தனபடு, ஸ்ரீமதீ ஸி. ஸரஸ்வதீ பாய்.

(தொடர்ச்சி—57-ம் பக்கம்.)

அந்தக்குறை அவர்களிடம் இருந்ததாய் ஜனங்களுக்கு எப்பொழுது எப்படி நிர்ணயமாயிற்றென்றால், க்வாலியர் ஸம்ஸ்தானத்தில் மஹா கதகராய்ப் பிரகாசித்துக்கொண்டிருந்த மோர்கூர் ராமசந்திரபாவா என்னும் பாகவதோத்தமர் இராமேச்வர யாத்திராக் கிரமமாய் இந்தப் பக்கம் வந்து தஞ்சாவூரில் தங்கி காமாக்ஷி பாயிஸாஹேப் முதலியவர்களின் பிரார்த்தனையால் மஹாராஷ்ட்ர பாஷையில் அநேகம் ஹரி கதைகளை எப்பொழுது செய்தாரோ, அப்பொழுதுதான் பாவா அவர்களின் கதை ஒருபத்ததியிலிருப்பதால் ருசிகரமானதென்றும், மற்றவை எவ்வளவு விஷயமுள்ளதாயிருந்தாலும் கீர்த்தனபத்ததி இல்லாததால் ஸ்வாரஸ்யத்தை தருகிறதில்லை என்றும் நிச்சயமாய்ப் புரிந்துவிட்டது. வாஸ்தவத்தில் ஒரு கதையைக் கேட்டால் எப்படி இருக்கவேணும்? நாம் ஏதாவது ஒரு நாடகத்திற்குப்போனால் அங்கு ராமாதி வேஷங்களைத் தரித்துக்கொண்டிருக்கும் உத்தம நடன் அபிநயிக்கும் விஷயங்களை நாம் கவனமாய் பார்த்துக்கொண்டு வரும்பொழுது, வர வர அது ரங்கஸ்தலம் என்றும், அவன் ராம வேஷதாரி என்றும், அங்கு படுதா விடப்பட்டிருக்கிறது என்றும், நாம் நாடகம் பார்க்கிறோம் என்பதையே மறந்து, அது அயோத்தியை, அவன் ஸாக்ஷாத் ராமன், நாம் அக்காலத்திலுள்ள நேரில் பார்க்கும் மனிதர்கள் என்னும் பாவத்தோடு ஸுக துக்கங்களை அனுபவிப்போமல்லவா? அப்படி கதையிலும் தன்மயமாய் ரஸதாரதம்யம் உண்டாகவேணும். அப்படித்தான் ராமசந்திரபாவா அவர்களின் கதை இருந்தது. நிரூபணமாவது அந்தந்த அவயவங்களுக்கு ஏற்பட்ட ஆபரணாதிகளாலும் வஸ்திரங்களாலும் அலங்கரிக்கப்பட்ட ஒரு சரீரத்திற்குத் துல்யமானது. எப்பொழுது நிரூபணத்தை சரீரமாக வைத்துவிட்டோமோ, அப்போது நிரூபணத்தின் அந்தந்த அவயவங்களை கூடுதலும் குறைத்தலுமில்லாமல் அலங்காராதிகளோடு ஏற்படுத்திக்கொண்டுபோனால் அல்லவா நன்றாயிருக்கும். நிரூபண சரீரத்தின் தலை, கால், கை, கண், காது, மூக்கு முதலிய அவயவங்களில், காது, மூக்கு முதலிய இரண்டொரு அவயவங்களை பாகவதர் தன் நிரூபிக்கும் ஸாமர்த்தியத்தால் பிரம்மாண்டமாய்ச் செய்துவிட்டால், அப்பொழுது நிரூபண சரீரம் ஒரு பெரிய பிசாசம்போலல்லவா காணப்படும். ஆகையால் பாகவதர் இந்த அம்சத்தையே அனுஸந்தானம் செய்து ஜாக்கிரதையாய் நிரூபிக்கவேணும். க்வாலியர், பூனா, பம்பாய் முதலிய இடங்களில் கீர்த்தனக்கிரமத்திற்காகவே அங்கங்கு -பாடசாலைகள் ஏற்பட்டிருக்கின்றன. ஆங்குள்ளவர்களும் பால்யம் முதல் அதையே ஒரு வித்தையாக அப்பியஸித்து, அங்கு ஏற்படுத்தப்பட்டிருக்கும் பரீக்ஷைகளில் உத்தீரணர்களாகி, பிறகு அனுபவத்திற்குமேல் தன் தன் திறமைக்குத் தக்கபடி கீர்த்தன கேஸரி, கீர்த்தன விசாரத, கீர்த்தன ரத்னாகர, கீர்த்தனாசார்ய, கீர்த்தனபடு இது முதலிய பிருதைவஹித்து, பிறகு தான் தாராளமாய் எங்கும் பிரகடனப் படுத்துவார்கள். நம் தேசத்திலோ அப்படி ஒருவித ஸாமக்ரியையும் கிடையாது. இங்கு தற்காலம் ஹரிகதை செய்கிறவர்களெல்லாம் இதற்கென்றே விஷய ஸங்கிரஹம் செய்து

கொண்டு, பால்யம் முதல் இதே தொழிலாய் அப்பியாஸித்தவர்கள் ஒருவருவது கிடையாது. பாடகராகவோ, சாஸ்திரவ்யுத்பன்னராகவோ, பௌராணிகராகவோ, உத்தியோகஸ்தராகவோ, வக்கீலாகவோ, நடகராகவோ இருந்து ஏதோ ஒரு பலத்தை ஆதாரமாய்க் கொண்டு கதகர்களாய் வெளிவருகிறார்கள். ஏதோ வகையில் தொழிலும் நடக்கிறது. ஆனால் நிரூபண சக்தி மாத்திரம் அத்தேசத்தார்களைப்போல் ஸ்வரூபத்தோடு நிச்சயமாய் பிரகாசிப்பதில்லை. ஆனபோதிலும் நாம் கீழ் தெரிவித்த பழைய பாகவதர்களைக் காட்டிலும் இக்காலத்திய பாகவதர்களிடம் கொஞ்சம் விசேஷமான கிரமத்தில் ஹரி கீர்த்தனம் பிரகாசிக்கிறது. அதற்கு தஞ்சாவூர் கிருஷ்ண பாகவதர் அவர்கள்தான் முக்கிய காரணம். அவர்தான் இத்தேசத்தில் கீர்த்தனக்ரமத்தை ஆரம்பித்தவர். அவரை இத்தேசத்திய கீர்த்தனக் கிரமத்திற்கு மூல புருஷர் என்று நிச்சயமாய்ச் சொல்லலாம். அவர் காலம் சென்று சுமார் 28 வருஷங்கள் தானாயிருப்பதால், ஐஞ்ஜாமாருதமாய் அவர் கதை செய்த விமரிசையை பல தடவைகளில் கேட்டு பரவசர்களாய் அதன்பிறகு மற்ற கதைகளைக் கேட்காமலே வைராக்கியத்தோடு காலம் கழிக்கிற மஹா விவேகிகள் எவ்வளவோ இருக்கிறார்கள். தவிரவும் கிருஷ்ண பாகவதர் அவர்களால்தான் இந்த கதாவிருத்திக்கே இவ்வளவு கௌரவம் ஏற்பட்டது. இது யாரும் ஒப்புக் கொள்ளத்தக்கதே. அதற்கு நிதர்சனம் தற்காலம் அக்கிராஸனம் வஹிக்கும் நம் பாகவதர் அவர்களையே சொல்லலாம். இத்தேசத்தில் முன் இல்லாதிருந்த கீர்த்தனபத்ததியை கிருஷ்ண பாகவதர் அவர்கள் எப்படி ஏற்படுத்திக்கொண்டார் என்றால், அதற்குக் காரணம் அவருடைய புத்தியின் 'ஸூக்ஷ்மம்தான்' என்றாலும், மற்றொரு காரணமும் இல்லாமல் போகவில்லை. அதாவது நாம் கீழ் தெரிவித்த பாவா அவர்களின் கதையை இவர் அதி பால்யம் முதல் தானும் இப்படியே கதை செய்யவேணும் என்கிற தாத்பரியத்தோடு தன்னுடைய உத்தமமான கிரஹண சக்தியால் அப்படி அப்படியே கிரஹித்து, அந்த ஸங்கீதமும் மஹாராஷ்ட்ரபாஷையில் பிரவசனமும் கேவலம் வடதேசத்தார்களுக்கு மாத்திரம் ருசிகரமாயிருக்குமாதலால், அவைகளை அப்படி அப்படியே எடுத்துக்கொள்ளாமல், அவருடைய பந்தாவை மாத்திரம் அனுஸரித்து, மற்றபடி ஸங்கீதஸாஹித்யங்களை எல்லாம் இத்தேசத்தார்கள் கேட்பதற்கனுகூலமாய் மாற்றி, முதல் முதல் மஹாராஷ்ட்ர தேசத்தார் செய்யும் கருட கர்வ ஹரணம், வத்ஸலா கலியாணம் முதலிய சரித்திரங்களை அவர்கள் பாடும் தாடியிலேயே கானம்செய்து, மத்தியில் ஏதாவது இரண்டொரு தமிழ் உருப்படிகள், ஸ்ரீ தியாகராஜ ஸ்வாமிகள் முதலிய பெரியோர்களின் கீர்த்தனைகள் முதலியவைகளைப் பாடி தமிழில் அந்த தோரணையாகவே பிரவசனம் செய்தும், ஜனங்களை அத்பானந்தத்தோடும் ப்ரமத்தோடும் கேட்கும்படி செய்து, அதின் பிறகு இந்தக் கிரமத்திலேயே கேவலம் தமிழ், தெலுங்கு தேசங்களுக்குச் சொந்தமான நந்தன் சரித்திரம், ராமதாஸ் சரித்திரம் முதலியவைகளை மிகவும் அழகான வர்ணமெட்டில் ஏற்படுத்திக்கொண்டு அவைகளை கதைகளாகச் செய்து, அநேகம் சாஸ்திரக்ஞர்களுடையவும், அந்தந்த பாஷாக்ஞானிகளுடையவும் உதவியால் ராமாயண, பாரத, பாகவதாதி புராண கதைகளை நிரூபணங்களாக தயாரித்து, அவைகளை இத்தமிழ் தேசம் பூராவும் கதையாகச் செய்து, அந்த பாகவதோத்தமருக்கு ஸமானம் காலத்ரயத்திலும் யாரும் எந்த வகையிலும் இல்லை என்ற மஹத்தான கீர்த்தியை ஸ்தாபித்துவிட்டார். அவருடைய கதைக்கென்றே ஏற்பட்ட சரீர அமைப்பு, சாரீரம், கீர்தனங்களோ, ராகமோ, ஹிந்துஸ்தானியோ, தாடியோ, சில்லரைப்பாட்டோ, தில்லானாவோ எதைப் பாடினாலும், எந்த பாஷையானாலும், அந்தந்த ஸ்வரூபத்தை வெளிப்படுத்

ணும் சக்தி, வர்த்தனம், ஹாவபாவம், ப்ரவசனபாடவம், இவைகளை என்னுடைய ஆசார்யர் அடிக்கடி என்னிடம் வர்ணிக்கும்பொழுது என் கண்களில் ஜலம் ததும்பாத நாளே கிடையாது. ஹரிகதாபரஸக்தி வரும்பொழுது அவரை வர்ணிக்காமலாவது நினைக்காமலாவது இருப்பது தர்மமாகுமா? கதகர்கள் அவருடைய உருவச் சிலையை நாட்டினால் நன்றியுள்ளவர்களாவார்கள். அவருடைய கதாப் பிரஸங்கத்தைப் பற்றி என் ஆசார்யாள், நம் அக்கிராஸனர், கதக கண்டீரவர், சிதம்பர பாகவதர், கீர்த்தனாசார்யர் C. R. ஸ்ரீனிவாச அய்யங்கார், ஸ்ரீமான் W. துரைஸ்வாமி அய்யங்கார் அவர்கள், வக்கீல் M. S. ராமஸ்வாமி அய்யர் அவர்கள், ராஜா அண்ணாமலை ஸங்கீத கலாசாலை பிரின்ஸிபால் ஸ்ரீமான் ஸபேச அய்யர் அவர்கள் முதலியவர்கள் அநேகம் தனி வியாஸங்களை வாசித்தால் அவருடைய ஏதோ சில குணங்களை வெளியிட்டதாக ஆகும். ப்ரக்ருதம் முக்கியமாய் பாகவதர் என்ன யோக்யதை உள்ளவராக யிருக்கவேண்டும் என்றால், ஸங்கீத ரத்னாகராதி க்ரந்தங்களில் வாக்கேயகாரக விசேஷ லக்ஷணங்களும் உத்தம காயக லக்ஷணங்களும் எப்படி சொல்லப்பட்டிக்கின்றனவோ அதாவது "शब्दानुशासनज्ञानं अभिधानप्रवीणता। छन्दःप्रभेदवेदित्वं अलङ्कारेषुकौशलं। रसभावपरिज्ञानं देशस्थितिषु चातुरी। अशेषभाषाविज्ञानं कलाशास्त्रेषु कौशलं। तूर्यत्रितयचातुर्यं हृद्यशारीरशालिता। परचित्तपरिज्ञानं प्रबन्धेषु प्रगल्भता।" இது முதலிய லக்ஷணங்களோடு கூடிக்கொண்டிருத்தல் உத்தமம். தவிரவும் தான் நிரூபிக்கப் போகும் கதைக்கு மிகவும் அனுகூலமாய் ஒரு பூர்வாங்க நிரூபணம் அதாவது நாமஸித்தாந்தம் செய்ய வேணும். அந்த நாமஸித்தாந்தத்தின் பிராரம்பத்தில் பாடும் பிரதமபதம் அந்த கதையின் மஹாதாத்பர்யத்தை வெளியிடும். ஒரு உத்தம தர்மபோதமாயிருக்கவேணும். அந்த ப்ரதமபத தாத்பரியத்தை விவரிக்கும் பொழுது ப்ரஸக்தானு ப்ரஸக்தமாய் அநேகம் சாஸ்திரார்த்தங்கள் நிர்ணீதமாகவேணும். அதுவும் எவ்வளவு ஸங்கிரஹமாய் இருக்கமுடியுமோ அவ்வளவு ஸங்கிரஹமாயும், ஸர்வ ஜனங்களும் அதை வெறுப்பில்லாமல் க்ரஹிக்கும்படி அவ்வளவு ஸுலபமாயும் வெளியிடவேணும். மறுபடியும் அவ்வளவு தாத்பரியத்தையும் பிரதம பதத்திலேயே முடித்து பிறகு கதைக்கு ஆரம்பிக்கவேணும். நிரூபணமும் ஸம்ஸ்கிருதாதி பாஷாபேதங்களினாலும், உத்தர தக்ஷிணதேச ஸங்கீத வர்ணமெட்டுகளாலும் மிகவும் ருசிகரமாய் அமைக்கப்பட்டிருக்கவேணும். கதாபாகம் ச்ரோதாக்களுக்கு ஏற்கனவே தெரிந்தபோதிலும் அன்றே பாகவதர் முகமாய் கதை கேட்பதுபோல் அவ்வளவு ஆஸக்தியை ஜனங்களுக்கு எந்தவகையாலாவது உண்டு பண்ணவேணும். மற்றொரு முக்கியமான விஷயமாவது, பாகவதர் கதையை புராணாதிகளில் சொல்வது போல் நீளமாய் சொல்லிக்கொண்டு போகாமல், கதையில் ஸம்பந்தப் பட்டவர்கள் எந்த எந்த விஷயங்களை எந்த எந்த ரஸத்தோடு பேசியிருக்கவோ, செய்திருக்கவோ நேர்ந்திருக்குமோ, அந்தந்த ரஸானுகுணமாய்ப் பாடி அந்தந்த ரஸதாதாத்ம்யம் உண்டாகும்படி பிரவசனம் செய்து, ஒரே பாகவதர் அந்த கதையால் ஸம்பந்தப் பட்டிருக்கும் அவ்வளவு ஜனங்களாய்த் தோன்றி அந்த வர்த்தமானமே பிரத்யக்ஷத்தில் நடப்பதுபோல் சாதுர்யத்தினாலும் ஹாவ பாவ விசேஷங்களாலும் நடித்திக்காட்டிவிடவேணும். குசலவர்கள் ஸ்ரீ வால்மீகி மஹர்ஷியால் உபதேசிக்கப்பட்ட இருபத்திநாலாயிரம் கிரந்தாத்மகமான ஸ்ரீமத் ராமாயணத்தை அநேக மஹர்ஷிகளின் மத்தியில் பிரபந்தம் என்னும் கான விசேஷத்தால் பிரகடனப்படுத்திய பொழுது அதைக்கேட்டு பிரம்மானந்தபரவசர்களான அந்த மஹரிஷிகள், அவ்விருவர்களையும் ஸ்தோத்திரம் செய்கிறார்கள், "ते प्रीतमनसस्सर्वे मुनयो धर्मवत्सलाः। प्रशशंसुः प्रशस्तव्यौ गायमानौ कुशीलवौ। अहो गीतस्यमाधुर्यं

श्लोकानां च विशेषतः । चिरनिर्वृत्तमप्येतत्प्रत्यक्षमिव दर्शितम् ।" அடாடா இவர்களுடைய கானம்தான் என்னமதுரம்! இவர்களால் சொல்லப்படும் சுலோகங்களின் உச்சாரண பாடலம்தான் என்ன அழகு! கானத்தின் மாதுர்யமும் சுலோகங்களின் ப்ரவசனமும் "चिरनिर्वृत्तमप्येतत्प्रत्यक्षमिव दर्शितम् ।" 'இவர்களால் நிரூபிக்கப்பட்ட ராமாயணகதை எப்பொழுதோ நடந்திருந்தபோதிலும் இப்பொழுது நம்முடைய கண்ணெதிரில் நடந்ததுபோலல்லவா செய்து காட்டிவிட்டார்கள்,' என்று மஹர்ஷிகள் ஸ்தோத்திரம் செய்திருக்கிறார்கள். மஹர்ஷிகள் அப்படி இல்லாதிருந்தபோதிலும் இருந்ததாய் அனுவச்யகரமாய் ஸ்தோத்திரம் செய்வார்களா? அவர்களுடைய வாக்கில் ஸத்யத்தைத் தவிர வேறு ஏதாவது வருமா? அஸத்யத்தை ஒருக்காலும் சொல்லமாட்டார்கள். இதற்காகத்தான் मुनयो धर्मवत्सलाः என்று விசேஷணம். மேலும் அவர்கள் அப்படித்தான் பாடினார்கள், அப்படியேதான் பிரவசனமும் செய்தார்கள், வீண் ஸ்தோத்திரமல்ல. ஆகையால்தான் प्रशशंसुः प्रशस्तव्यौ என்றார் வால்மீகி. பாகவதரின் கதாநிரூபண சக்தி அப்படித்தான் இருக்கவேணும். அப்படியே தானிருந்தது தஞ்சாவூர் கிருஷ்ண பாகவதர்களின் நிரூபணமும். இப்பவும் அப்பேர்ப்பட்ட மஹான்கள் இல்லாமலில்லை. இதோ நம் காயக சிகாமணி அவர்கள் இருக்கிறார். கதக கண்டீரவர் இருக்கிறார். கீர்த்தனாசாரியர் இருக்கிறார். இருந்தாலும் இவ்வளவு விஸ்தாரமான தேசத்திற்கு இப்படி இரண்டொருவர் பிரகாசிப்பது போதுமா? அப்படி யோக்யதையுள்ள அநேக பாகவதர்கள் உதிக்கவேணுமானால் இந்த மஹாஸபையைப்போல் ஆங்காங்கு ஸபைகளை ஏற்படுத்தி, பம்பாய் கீர்த்தனாலயத்திலிருந்து "கீர்த்தனம்" என்னும் மாதப்பத்திரிகை வெளியாவது போல் தக்கயோக்யதையுள்ளவர்களைக் கொண்டு பத்திரிகையாகவோ புஸ்தகமாகவோ வெளியிட்டு, தக்க யோக்யதையுள்ளவர்களை பால்யம் முதற்கொண்டு ஹரிகதைக்கென்றே அதற்குத் தகுந்த ஸங்கீத ஸாஹித்யாதிகளோடு தயாரித்து வந்தால் இன்னும் வருங் காலத்திலும் இந்த ஹரிகதா வ்ருத்தியானது இன்னும் விசேஷ ஸ்வரூபத்தோடே ப்ரகாசித்து, அதினால் அநேகம் ச்ரோத்ரு ஜனங்கள் கடைத்தேரும்படியாயிருக்கும் என்று என்னுடைய இந்த அபிப்ராயத்தை இந்த ஸபாத்யக்ஷரவர்களுடையவும் மற்றுமுள்ள ஸோதரஸோதரிகளுடையவும் ஸமூகத்தில் பிரார்த்தனா ரூபமாய்த் தெரிவித்துக் கொண்டு இத்துடன் உபந்யாஸத்தையும் முடித்துக் கொள்ளுகிறேன். ஏதோ ஸாமான்யமான இந்த வியாஸத்தை ஆதரவுடன் கேட்ட நமது அக்கிராஸனாதிபதி அவர்களுக்கும் மற்றுமுள்ள ஸப்யர்களுக்கும் என்னுடைய மனப் பூர்வகமான நமஸ்காரத்தை தெரிவித்துக் கொள்ளுகிறேன்.

JL
93307

THE TEACHERS' COLLEGE OF MUSIC

organised by

THE MUSIC ACADEMY, MADRAS

at 'Gana Mandir' 10 Thambu Chetty St., G. T.

PRINCIPAL: VIDWAN TIGER VARADACHARIAR.

In response to numerous requests from the public in general, upon the insistent representations from authorities in charge of the various Educational Institutions in the country and in realisation of a long cherished ideal, the Music Academy, Madras, has opened a Training College of Music for teachers.

The College is called **The Teachers' College of Music,** Madras, and is located at "**Gana Mandir,**" 10, Thambu Chetty Street, G. T., Madras.

Instruction is imparted to pupils not only in the theory and practice of Indian Music, but also in the correct and approved methods of teaching music. The trained pupils will be competent to teach at least the School Final Class. The appointment of **Vidwan Tiger Varadachariar** as principal ensures that the instruction will at once be classic and modern.

The Training Class is for the duration of one year of three terms and for the present is confined to **Vocal Music** only. The working hours of the College are between 11 A. M. & 4 P. M.

The fee for the whole course is Rs. 50—if paid in advance—or Rs. 6-for each of the nine months comprising the whole course.

At the end of the course an Examination will be held and diplomas awarded to successful candidates

Persons of both sexes are eligible for admission.

Only those candidates whose proficiency in music is up to the Intermediate Standard of the Madras University, are ordinarily admitted. Preference is however given to those who are already employed as music teachers.

Applications for admission shall be in the prescribed form.

The final selection of candidates for admission will be made by a committee before whom the candidates shall present themselves on such day as may be notified.

A copy of the syllabus will be sent on receipt of postage stamps for the value of two annas.

AWARD OF SCHOLARSHIPS.

An ardent Lover of Music has kindly instituted four scholarships of Rs. 10/—each per mensem for deserving candidates.

For forms of admission and other particulars apply with postage to **The Hon. Secretaries, The Music Academy, Madras.**

Printed at the People's Printing & Publishing House, Ltd., Triplicane, & Published by Mr. K. S. VISWANATHA SASTRI, B.A., B.L., for The Music Academy, Madras.