

39

The Journal of the
Music Academy
Madras

1955 - VOL. 26, Parts 1-4



JL
NRM 211MA, 1029
N 55-26.1-4

93346

66
2-57

THE JOURNAL OF THE MUSIC ACADEMY MADRAS

39

A QUARTERLY
DEVOTED TO THE ADVANCEMENT OF THE SCIENCE
AND ART OF MUSIC

Vol. XXVI

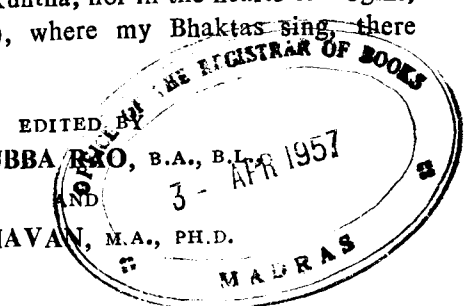
1955

Parts I-IV

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

“I dwell not in Vaikuntha, nor in the hearts of Yogins,
nor in the sun ; (but), where my Bhaktas sing, there
be I, Narada !”

EDITED BY
T. V. SUBBA RAO, B.A., B.L.
AND
V. RAGHAVAN, M.A., PH.D.



1956

PUBLISHED BY

THE MUSIC ACADEMY, MADRAS
115-E, MOWBRAY'S ROAD,
MADRAS-14

Annual Subscription—Inland Rs. 4 : Foreign 8 sh. Post paid.

66
-2-57

THE JOURNAL OF THE MUSIC ACADEMY, MADRAS

OPINIONS

The Oriental Literary Digest, Poona, writes :

"A journal of all-India character, solely devoted to music has been a serious and long-standing desideratum. Though the *Sangita*, a quarterly published from the Marris College, Lucknow, and the Journal of the Music Academy, Madras, (JMAM) were started in 1930, both had unfortunately, to be suspended after issuing a few excellent numbers. The reappearance of the JMAM will therefore be welcomed by all thoughtful lovers of Indian Music and culture with no small amount of gratification. The volume under review, though dated 1934, was published only a few months ago, and the promise of soon bringing out the volumes due for each of the years 1934 to 1938 resumes the thread of its publication from where it was broken.

"Though naturally it is devoted chiefly to South Indian Music, there are features which make it indispensable for serious students and lovers of music throughout the length and breadth of India. Publication of original articles on music by experts, and of classical works of Indian music are instances in point. Authoritative reports of the annual conferences of the Music Academy, Madras, are to be found only in the pages of this journal, and embodying as they do the discussion on important topics by experts and acknowledged authorities, they cannot be overlooked by serious students of Indian music.

"This alone should suffice to draw the attention of all scholars, societies and institutions concerned with Indology to this important journal.

"We wish the journal a long and brilliant career of service to the cause of Indian music. Let all lovers of Indian music make common cause with those in charge of the journal to see its growing prosperity."

The Indian Express : "The resumption of the Journal is an event of the first magnitude in the musical world."

The Hindu : "The revival of this valuable Journal devoted to the study and promotion of Indian Music will be welcomed by all lovers and exponents of the art."

The Madras Mail : "We are glad to note the revival of the Journal of the Madras Music Academy (a quarterly devoted to the advancement of the science and art of music).....Fulfilling as it does a real need of music lovers, we are sure all lovers of art and culture will support it."

H. H. The Maharajah of Dharampur : "...His Highness is also delighted to read the articles in your magazine which are undoubtedly very interesting and instructive. He is also pleased to read the proceedings of the "Academy's Music Conference..."

The Adyar Library Bulletin : "The resumption of the publication of this journal devoted to the promotion of research in the field of music must be welcomed by all lovers of Indian culture. The Journal fulfils a real need as it is the only Journal of its kind in India."

S. N. Battacharya, Benares Hindu University : "A glance at the Index for the last ten years' articles in your Magazine reveals to me the keen interest in music taken by the South Indians. There is no such Journal in North."

The Visva-Bharati Quarterly, Santiniketan : "The present issue of this Journal like its predecessors, maintains a uniformly high level of musical research. The contributions exhibit variety and present music as a rich cultural pattern characteristic of the genius of our country. Those who care to study Indian music seriously, especially its Southern School, would be happy to discover that each article in this Journal embodies some aspect of faithful research in the domain of music..... This Journal should inspire the lovers and patrons of Hindusthani music to start a similar magazine from the North."

THE JOURNAL OF THE MUSIC ACADEMY MADRAS

A QUARTERLY
DEVOTED TO THE ADVANCEMENT OF THE SCIENCE
AND ART OF MUSIC

Vol. XXVI	1955	Parts I-IV
-----------	------	------------

"I dwell not in Vaikuntha, nor in the hearts of Yogins,
nor in the sun ; (but), where my Bhaktas sing, there
be I, Narada !"

EDITED BY

T. V. SUBBA RAO, B.A., B.L.,

AND

V. RAGHAVAN, M.A., PH.D.

1956

PUBLISHED BY

THE MUSIC ACADEMY, MADRAS
115-E, MOWBRAY'S ROAD,
MADRAS-14

Annual Subscription--Inland Rs. 4 : Foreign 8 sh. Post paid.

NOTICE

All correspondence should be addressed to Dr. V. Raghavan, Joint Editor, Journal of the Music Academy.

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 type-written (double spaced—on one side of the paper only) and should be signed by the writer (giving his address in full).

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

The Editor of the Journal 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 books, moneys and cheques due to and intended for the Journal should be sent to Dr. V. Raghavan, Joint Editor.

ADVERTISEMENT CHARGES

COVER PAGES :	Full page	Half page
Back (outside)	Rs. 25	
Front (inside)	„ 20	Rs. 11
Back (Do)	„ 20	„ 11

INSIDE PAGES :

1st page (after cover)	„ 18	„ 10
Other pages (each)	„ 15	„ 9

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

Special position and special rates on application.

CONTENTS

	PAGES
THE XXVI MADRAS MUSIC CONFERENCE 1955 OFFICIAL REPORT ...	1—60
SRI TYAGARAJA'S DIVYANAMA SONGS BY SRI PUDUKOTTAI SUBRAMANIA IYER ...	61—72
TEACHING OF MUSIC—THEORY BY PROF. R. SRINIVASAN ...	73—75
TEACHING OF MUSIC BY T. V. SUBBA RAO ...	76—80
THE SCIENCE OF MUSIC BY PROF. VISSA APPA RAO ...	81—86
TEACHING OF THE VIOLIN AND ITS SCIENCE BY SRI C. S. AVYAR ...	87—90
THIRTYTWO MELA-KARTA RAGAS BY A. C. RAJAGANESA DIKSHITAR ...	91—106
SECRETS OF KRITI RACHANA BY VIDWAN T.N.C. VENKATANARAYANACHARYULU	107—112
PHILOSOPHY OF MUSIC (contd. from the previous Vol.) BY ROBINDRALAL ROY ...	113—121
MUSICAL STYLES IN NEAR EASTERN JEWISH LITURGY BY DR. JOHANNA L. SPECTOR ...	122—130
SRI MUTTUSVAMI DIKSHITAR BY DR. V. RAGHAVAN ...	132—147
WHY IS THE MRIDANGA SO-CALLED BY DR. V. RAGHAVAN ...	148
NAGASVARA BY DR. V. RAGHAVAN ...	149

CONTENTS

TODA MUSIC		
BY MUDIKONDAN		
VENKATARAMA IYER & V. RAGHAVAN	...	150—151
OBITUARY NOTICES		... 152—153
REVIEWS, NOTICES, NOTES		... 154—164
EDITIONS OF SONGS IN NOTATION:		
TWO KRITIS OF DIKSHITAR		
BY VIDWAN A. SUNDARAM IYER	...	165—172
A KRITI OF MYSORE SADASIVA RAO		
BY VIDVAN CHENNAKESAVIAH		... 173—177
TWO NEW VARNAS		
EDITED BY VIDVAN MUDIKONDAN VENKATARAMA		
IYER & VIDVAN B. KRISHNAMURTI	...	178—181
RARE PADAS OF KSHETRAGNA & GHANAM KRISHNIER		
By T. VISWANATHAN		... 182—188
A SVARAJATI EDITED BY MERATTUR BALU BHAGAVATAR		—189
SUPPLEMENT :		
The Hastamuktavali of Subhankara: Mahesvar Neog	...	67—90

THE XXVIII MADRAS MUSIC CONFERENCE 1954

OFFICIAL REPORT

THE OPENING DAY

22nd December 1954

The Twenty-eighth session of the Annual Music Conference of the Madras Music Academy was held at the Sri Sundareswarar Hall, Mylapore, Madras and the P. S. High School Hall, Mylapore, Madras, from 22nd December 1954 to 2nd January 1955.

The Hon'ble Sri T. T. Krishnamachari, Union Minister for Commerce and Industry, inaugurated the Conference. Sangita Vidvan Chittoor Subrahmanya Pillai, Head of the Department of Music, Annamalai University, presided over the deliberations of the Experts' Committee.

The opening function was held in the Sri Sundareswarar Hall. There was a distinguished gathering of musicians and music lovers.

Representatives of Hindusthani Music from the North took part both in the concerts and discussions.

The Hon'ble Sri T. T. Krishnamachari was received on arrival by Sri K. V. Krishnaswami Aiyar, President of the Academy, the Secretaries and other members of the Executive Committee.

Sri Krishnaswami Aiyar introduced the Hon'ble Sri T. T. Krishnamachari to Sangita Vidvan Chittoor Subrahmanya Pillai, President-elect of the Conference, and other Sangita Kalanidhis of the Academy who were present.

The function commenced with prayer by the students of the Teachers' College of Music conducted by the Academy.

Dr. V. Raghavan, Secretary, read the messages received from several persons wishing the Conference success.

The Vice-President of India, Dr. S. Radhakrishnan wished the Conference all success.

The Academy's Royal Patron His Highness the Maharaja of Travancore, sent his best wishes for the success of the Conference.

H. E. Sri Sri Prakasa, Governor of Madras, sent his best wishes.

H. E. Pattabi Sitaramayya said in his message: "The very fact that you are holding the 28th Music Conference shows that you are 28 years in advance of the national government. I am sure that under the esteemed patronage of the Union Minister for Commerce and Industry, your Academy will hold a successful Conference".

H. E. Sri Kumaraswami Raja, Governor of Orissa, said in the course of a long tribute to the work of the Academy:

"The Academy has rendered yeoman service to the cause of music by its many-sided activities since its establishment over a quarter of a century ago. It has helped to sustain and nourish the finest traditions of our music and afforded opportunities for new talent in the peninsula to find expression and get recognition. It is mainly also through the Teachers' College of Music and the various other efforts of the Academy that the people in Madras have been able to acquire correct musical tastes and get over their old prejudices against Bharatanatya.

"Through holding Kriti competitions and celebrations of the honoured days of well-known composers, and also through collecting and preserving authentic versions of rare works as well as by collaborating with other organisations similarly engaged in the common effort of promoting the cause of chaste music, the Academy has secured an abiding place indeed in the hearts of all music lovers in South India, and I congratulate Sriman K. V. Krishnaswami Iyer and his colleagues on the exceedingly good work that stands to the credit of their Academy.

"I wish all success to their ensuing annual music conference, as well as to the Sadas and the feast of musical concerts that have been arranged, and I also pray that the Academy would long continue to make its unique contribution to the nation's cultural sustenance as heretofore."

The Chief Minister of Uttar Pradesh, Mr. G. B. Pant sent his good wishes.

The Hon. Mr. M. Bhaktavatsalam wrote "I write this to offer to you and the Academy my warmest felicitations for the devoted manner in which this great institution which was founded during the last session of the Indian National Congress (in Madras) is being nurtured".

The Hon. Mr. P. V. Rajamannar wrote: The Music Academy Conferences and the Music and Dance recitals.....have become

the highlights of cultural life in the city.....I also know the great work the Academy has been doing....."

Dr. C. P. Ramaswami Iyer wished success to the Conference to be opened under the distinguished and discerning patronage of Sri T. T. Krishnamachariar.

The Hon. Mr. T. L. Venkatarama Iyer said that this was the first Conference of the Academy from which he was absent and that he was with the Academy in mind.

Mr. S. H. Best, Representative, British Council, Madras, sent his best wishes.

Sardar Harbans Singh, Post-Master-General, Madras, sent his best wishes.

The following musicians sent their greetings:—

Sangita Kalanidhi K. Vasudevachar, Sangita Kalanidhi Semmangudi Srinivasa Iyer, Vidwan Veenai Narayanaswami, Vidvan T. K. Jayarama Iyer, Prof. B. R. Deodhar, Bombay and Sri Jnan Prakash Ghosh, Calcutta.

Mr. Harold S. Powers, student of Carnatic Music at Princeton University, U. S. and Mr. John Marr, student of Carnatic Music and Dr. Arnold Bake, Indian Musicologist, London School of Oriental Studies sent their best wishes.

Mr. Federov, Secretary General of the International Association of Music Libraries, UNESCO, Paris, said in the course of his message:—

"We follow with the greatest interest the development of studies in Indian music, and much wish to collaborate with the savants, musicians and archivists in India.

"I hope that the first contact established between our Association and the Madras Music Academy through its eminent Secretary, will be followed up with other institutions in music, music libraries and music archives of India. The great work which our Association has started in the domain of International music requires all efforts in which India can effectively participate.

"We shall be extremely happy to receive a detailed account of the work of your Conference; and we shall be glad to publish our review on the same in the *Fontes Artis Musicae* which carries besides a survey (of similar activities) of 28 countries European and otherwise."

Mr. P.N. Kirpal, Acting Director, Department of Cultural Activities, UNESCO, referred to the Academy's participation last year at the Unesco Music Conference at Brussels and observed that this participation has assured India first seat in the International organisations created at that International Conference.

WELCOME ADDRESS

Sangita Kalanidhi T. V. Subba Rao then read the address of welcome to the Hon'ble Sir. T. T. Krishnamachari. In the course of the address, he said :

Sir,

"We have great pleasure in welcoming you to inaugurate our Conference and Concerts this year.

"You are no stranger to us. In fact you have been with us in building up this institution and helping it in many ways. Though of late you have not been residing in this city, we are glad to find your interest in the Academy and desire to promote its welfare are as keen as ever. In requesting you to initiate our proceedings, we are proud we approach an old friend and colleague and a *rasika* of high taste and refinement.

"Our activities are ever expanding. An advanced class has been opened for the teaching of *padas* by one of the best exponents. We are having within our premises a school of *Bharatanatya* where instruction is imparted by a talented and famous artiste. We are contemplating a further programme of publications and collection of Tape Recordings of rare and valuable compositions, which but for prompt action in this direction stand in danger of being lost for posterity. We have plans ready for the construction of a Music Hall.

"The inadequacy of our present resources to carry out the planned programme does not deter us from going ahead. We believe that the confidence we have inspired in the public and, we trust in the government too, by our work for nearly three decades, will transmute itself into material aid during the actual progress of our undertakings. In the fullness of hope that in any plan of nation-building activities, the Academy which stands for moral progress is bound to obtain justice at the hands of an Administration that has set its heart on the encouragement and development of the Fine Arts, we once more request you to declare open this our Twentyeighth Conference and series of Concerts."

Sri K. V. Krishnaswami Aiyar, President of the Academy, presented the address mounted in a beautiful frame to the Minister.

MR. KRISHNAMACHARI'S OPENING SPEECH

Declaring the conference open, Mr. Krishnamachari said he was one of those connected with the Academy since its inception and being "a member of the family" the formality of welcome was superfluous. He wished the role he had been asked to fulfil had devolved on some more competent person. But Mr. K. V. Krishnaswami Aiyar, President of the Academy, always got what he set his heart on and there was no refusing his request. But he felt that it might be perhaps easier even to give a musical concert than speak about music at such a conference. It looked as if it was a short time back that the Academy was founded. Yet 27 years had passed. Dr. U. Rama Rao was its first President and he was followed by Mr. K. V. Krishnaswami Aiyar, a person whose work, in whichever field it be, was characterised by the highest degree of efficiency and conscientious effort. He was one of those who were never deterred by difficulties. And the success of the Academy and its standing to-day was proof of his perseverance, steadfastness and single-purposed devotion. They could now feel assured that the Academy had moved from the troubles of infancy and adolescence into healthy and virile youth and was on the way to greater services in the cause of art.

One of the principal activities of the Academy, Mr. Krishnamachari said, was to encourage rising talent, and thereby serve not only music but musicians. It was entirely the work of the Academy that had secured for vidwans the recognition and honoured position they enjoyed to-day. Before this organisation came into being, it was extremely doubtful if musicians, even the best among them, enjoyed the honour and the returns their talents might entitle them to. But the Academy set itself to work, organising annual conferences, holding annual *vidvat sadas*, carrying on research, arranging model concerts and promoting other lines of activity in the cause of music and as a result Vidwans obtained increasing recognition at the hands of the public and music sabhas and institutions which began to grow in numbers. Alongside of these welcome developments, *vidwans* also were able to earn larger incomes and their fees for giving performances also went up. The law of supply and demand operated in this field also, though, may be, a

depression, relatively speaking, seemed to have set in now. Nonetheless, *vidwans* could not be indifferent to the Academy or neglect it. If they did it would be like a son being disloyal to his own mother. If the organisation was to develop further and function effectively in future, *vidwans* must come forward to participate in its work more and more, instead of leaving it to laymen to shoulder the task. If a judge, minister, lawyer or other professional declined to function in that capacity, it might be easy to find another to function in his place; but it was not so easy in the case of *sangita vidwans*. This fact cast a greater responsibility on *vidwans* to foster music and the Academy which was working for its promotion so well.

As a layman but one who loved music, Mr. Krishnamachari said, he wished to make one or two suggestions in regard to the rendering of music at concerts. One heard the talk of the importance of voice culture. Certainly it was important for music. But carnatic music because of its peculiar tonal characteristics might not lend itself to voice culture of the type which was possible in western music, or even Hindustani music. Some people thought that radio would help voice culture. He did not know how far it did. He wished these and other aspects of music and musical training would be attended to by persons competent in the field of music. The older generation of *vidwans* generally sang with full *sruti* and varied with great effect the *sthayis* of their singing. Often they came across cases of *vidwans* who found it difficult to rise to higher *sthayis* without *apaswara* or running out of harmony with the accompaniments. This was an aspect which they might consider. Sometimes, for hours *vidwans* might sing, forgetting the *sruti* or away from the *sruti*. He wished such performances were recorded and the *vidwans* concerned made to listen to their own singing, so that they could realise the infliction they had been guilty of on a patient audience. Unless they insisted on *sruti suddha*, music would decay.

Reference had been made in the welcome address, Mr. Krishnamachari continued, to the need for a building and a music hall for the Academy and also for Government aid in this connection. He was longing for the day when concerts in Carnatic music would be conducted without the aid of microphones and loud speakers and even audiences, 3,000

or 4,000 strong, would be able to hear and enjoy the concerts. If they systematically organised collection of even one-rupee contributions, they would soon be able to raise the requisite fund for building a suitable hall of this kind. He believed Government would also help. Our Prime Minister desired to have big theatres where tens of thousands could assemble and witness plays and enjoy concerts. What the Academy wanted was a hall capable of accommodating about 3,000 or 4,000. He hoped music lovers and people well placed would liberally help in this direction.

Looking round the field of music, Mr. Krishnamachari said, one noticed with regret that there was a dearth of new talent, unlike in the field of *Bharata natya*. They should ponder over the cause of this state of affairs. There was to-day a wider diffusion of musical awareness than previously; yet it was not of the intensive kind necessary to throw up new *vidwans* of calibre. Perhaps, the present system of training also was not as effective in stimulating or awakening talent as the *gurukula* system. He was happy that they had in their midst for President of the Conference Mr. Chittoor Subramania Pillai, perhaps the last representative of the *guru-sishya parampara*. He could not help feeling sad at the present picture so far as new talent was concerned, and could not help associating it with the decay of the *gurukula* system. He hoped the Academy would be able to do something in this matter.

In conclusion, Mr. Krishnamachari wished the Conference all success.

Election of President

Sangita Kalanidhi Mudikondan Venkatarama Aiyar proposing Mr. Subramania Pillai for the Presidentship said that he was a disciple of Kancheepuram Nayana Pillai, the well known vocalist, and his music was characterised by depth and strength. He combined *swara* and *sahitya suddhi* and his rendering of *pallavis* reminded one of Nayana Pillai, his great *guru*. It was a great honour to all *vidwans* that one of the stature of Mr. Subramania Pillai was presiding over the conference.

Sangita Kalanidhi Dwaram Venkataswami Naidu seconded the proposition and said that it gave him great joy to be able to do so.

Vidwan Marungapuri Gopalakrishna Aiyar and Mr. Sesha Iyengar also paid a tribute to the abilities of Mr. Subramania Pillai as a musician and said he came of a line of great musicians, by birth and training.

Mr. Subramania Pillai then took the Presidential Chair and delivered his address.

Presidential Speech

Vidwan Subrahmanya Pillai in the course of his address thanked the Music Academy for the honour done to him and said that he owed his present position in the music world to the blessings of his illustrious guru, the late Kaneheepuram Nayana Pillai. He said that the Vidwan encouraged him a great deal and initiated him along correct lines in the art of music.

Proceeding, Sri Subrahmanya Pillai said that the Academy has been doing valuable service for the cause of Carnatic music during the past 28 years by holding annual conferences which greatly benefited musicians, students and *rasikas*. He then briefly referred to the origin and growth of the Academy and his association with it from the very inception and said that the Academy occupied a pre-eminent place among the institutions for the promotion and development of Carnatic music. The choice of a musician by the Experts' Committee to preside over the conference for conducting discussions on musical subjects was a noteworthy feature of the Academy.

The Vidwan proceeding said that the Academy acted as a force unifying musicians of different traditions and schools, who generally did not consider that it was their duty to foster the growth of this art. Whatever might be the status and attitude of the musicians, the Academy did its best to satisfy their requirements and individual preferences and arrange concerts during the festival for the preservation and maintenance of high standards in the art and for the elevation and refinement of public taste. In this worthy service, the Academy and its office-bearers deserved their gratitude and the support and encouragement of all Vidwans and the music-loving public.

Referring to Carnatic music, the Vidwan said that it was ancient and it had a long tradition behind it. It was divine in its appeal. There was nobody who was not swayed by music and particularly by a song containing words with a meaning. There had been several devotees in their country who were *nadopasakas* and who derived mental tranquillity through music. He added that music was an *upa-veda*, called *Gandharva Veda* and occupied an important place among the fine arts. The pursuit of music gave them mental peace and aided *voga sadhana*. Though, as the most popular of all arts, music

could be enjoyed by all beings, it was only given to man with his intelligence to experience its subtleties and reap its benefits. The distinguished votaries of this art occupied as important a place in the history of their country, as other great men.

Proceeding, Vidwan Subrahmanya Pillai said that *nada* constituted the basic foundation of music and was identified with God, owing to its universal manifestation. The art of music might be said to have had its beginning when man was delighted with the sounds in Nature. When in course of time he realised the *nada* that he was himself able to produce in his own body through the power of speech, the pleasure was heightened. *Nada* was only one, but it manifested itself differently in various places. How man came to realise these various aspects of *nada* in his own body and how he codified them still remained a mystery. *Nada* which took shape by a combination of the seven swaras with a time interval (*laya*) between each manifested itself with different hues. India could claim countless votaries of the muse who had realised the supreme bliss through the nectar of true *sangita*. Through their persistent devotion and austere approach they had enthralled their listeners, kings, scholars and common people and had shown them the value of *bhakti marga*.

Continuing Vidwan Subrahmanya Pillai pointed out that *laya* was an essential factor in their music. *Laya* could not be separated from *Nada*. Even in the early lessons in music ("sarali", etc.) *laya* formed part of *sangita*. *Tala* had attained great development in our music. It was in *Pallavi* singing that *tala* shone in all its completeness.

After tracing the development of *raga*, Vidwan Subrahmanya Pillai said that in the historical process, changes in names of *ragas* had occurred though their *arohana* and *avarohana* had remained the same and it was to the discussions of the Academy that they looked for clarification of such problems.

Proceeding, Sri Subrahmanya Pillai said that their *ragas* were preserved in the numerous compositions of the famous composers. In Tamil there were the *Tevaram*, *Tiruvachakam*, *Tiruvoymozhi* and the *Tiruppugazh* the last of which exemplified their *laya* structure in a grand manner. Then, there were the *Dasar padas* in Kannada, Telugu *Kritis* of Tyagaraja and others, Sanskrit *Kirtanas* of Dikshitar, Tamil pieces by Gopalakrishna Bharati, Ramaswami Sivan and others. These compositions were best learned from a guru. One should understand their structure,

meaning and how they came to be sung. Vidwans should learn only traditional renderings of the compositions if the ragas contained in them were to be correctly understood. Junior Vidwans should realise that each piece must be rendered in a tempo appropriate to its *artha bhava*.

The Vidwan proceeding said that Pallavi which used to be an outstanding feature of Carnatic music was going out of vogue these days. At least in learned assemblies as in this Academy, Pallavi should have its proper place and there should be scope for rendering this in eight kalas. He appealed to the Academy, the vidwans and rasikas to preserve the traditional rendering of Pallavi and restore it to its honoured place.

In respect of the *talas* suitable for rendering Pallavi, the Vidwan said that he was of the view that only the 35 *talas* were appropriate. The attempts made by some to resort to all the 108 *talas* for Pallavi singing seemed to him to be misapplied enthusiasm. While all the 108 *talas* properly belonged to the sphere of *Natya*, only a limited number belonged to the realm of concert music.

Tracing the history of music patronage, the Vidwan said that for several decades kings, princes and zamindars were patrons of music and several musicians flourished in Tanjore, Viziyanagaram, Mysore, Karvetnagar, Trivandrum and other places. They were great musicians and research workers and were an ornament to the profession. They wrote authoritative treatises on music which formed the *lakshana granthas* for several subsequent composers. He said that in their own day they had the Music Academy, the Central College of Carnataka Music, the Music Department of the Annamalai University, several sabhas, and schools for fostering music. He referred to the services rendered by the late Raja Sir Annamalai Chettiar and Sir M. A. Muthiah Chettiar for the cause of music in South India. Referring to the publications of treatises on music by the Academy, he said that other works in manuscripts should also be brought to light.

Continuing, the Vidwan said that whatever the work done by others, individuals and institutions, it devolved on the Vidwans themselves to work for the growth of this art. It was regret-

able that musicians of the present generation were not capable of so much exertion as their illustrious predecessors.

Referring to his own guru, the Vidwan pointed out how the teacher of the past took a parental interest in his pupil. The Vidwan availed himself of this occasion to pay his tribute to the galaxy of musicians who had shed lustre on Carnatic music and were the torch-bearers of their tradition in the recent past. He made particular mention of the distinguished women artistes and to their renderings of classical compositions, padas, javalis and tillanas. While today the young musician had far greater opportunities of listening, it was unfortunate that the equipment was gradually diminishing among present-day musicians, he said. He would attribute it to general defect in the environment. He would also appeal for greater devotion to the art, modesty on the part of Vidwans and cultivation of *Daiva bhakti* and *Guru bhakti*.

The Vidwan drew pointed attention to the low *sruti* of present-day musicians and added that *tarasthayi sanchara* by itself was not much fancied in the past, as it was to-day. The musicians of the past rendered more in the *madhya* and *mandra shayi* leaving the *tara sthayi* to the stage. The quality of the voice, the Vidwan opined, need not be lowered because of the availability of the loud-speaker. He said that it was something that should please all of them that thanks to the A. I. R. Carnatic music could now be heard over a wide world, but it should please them more, if the expansion of their music did not result in lowering of standards and quality. It was the duty of all musicians, old and young, to apply themselves earnestly to this question.

Concluding, the Vidwan said that they were all grateful to the Academy for its work, but would appeal to institutions and musicians that any growth of the art in future should take due care of the preservation of high standards, which had built up their musical tradition.

Vote of Thanks

Mr. V. K. Ramaswami Mudaliar, M.L.A., one of the Trustees of the Academy, proposed a vote of thanks to Mr. Krishnamachari and other distinguished visitors.

Mr. Chittoor Subramania Pillai then gave a concert, accompanied on the violin by Mr. Viswanatha Sarma and on the Mridangam by Master Syamasundar.

Souvenir

In connection with the conference, a beautifully got-up souvenir had been brought out by the Academy. It contained the following articles: "The Province of Grammar in Indian Music" by Swami Prainananda, Calcutta; "Melaragamalika of Maha Vaidyanatha Sivan" by Sangita Kalanidhi Musiri Subramania Aiyar; "Musical Master-pieces", (Navaratnamalika of Syama Sastri) by Mrs. S. Vidya; "Bharata Natya" by Natya Vidwan Pandanallur Meenakshisundaram Pillai; "The Background of Gitanjali" of Tyagaraja" by Mr. T.V. Subba Rao; "Imperial City of Music" by R. Vasudeva Poduval; "Pandanallur Meenakshisundaram Pillai" by Srimati Rukmini Devi and "My Music and Dance Experiences in the West" by Dr. V. Raghavan. The publication also contained the Presidential Address of Vidwan Subramania Pillai and the programme of the musical concerts to be held during the Conference and other information about the Academy, its organisation and activities.

சென்னை ஸங்கீத வித்வத் ஸபை 28-வது மஹாநாடு

தலைவர்

வித்வான் ஸ்ரீ சித்தூர் சுப்பிரமணிய பிள்ளை அவர்களின்
அக்கிராஸனப் பிரஸங்கம்

பெரியோர்களை! சங்கீத வித்வான்களாகிய எனது ஆதர்ச நண்பர்களை! சங்கீத விதுஷிகளை! பேரன்பு கொண்டு இம்மாநாட்டைத் திறந்து வைத்த கனம் மந்திரி அவர்களே! இந்த வித்வத் சபையைப் பெரும்புகட்டின் நடத்தி வரும் தலைவர் அவர்களே! சபையின் குழுவினர்களே! செயலாளர் அவர்களே! மற்றுமுள்ள அன்பர்களே! தாய்மார்களே! சகோதரிகளே! உங்கள் எல்லோருக்கும் எனது மனமார்ந்த வணக்கத்தை அன்புடன் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

அன்பர்களே!

இந்தச் சபையின் 28-ஆம் ஆண்டு விழாவில் என்னையும் பொருட்படுத்தி இங்கே தலைமை வகிக்கச் செய்த இந்த வித்வத் சபையாருக்கு முதலில் எனது மனமார்ந்த நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன். நான் இங்கு தலைமை தாங்கி எல்லா வகையிலும் சிறப்புற நடத்தித் தருவதற்குத் தகுதியுடையவனான என்பதை நானே சிந்தித்துப் பார்க்க வேண்டியவனாக இருக்கிறேன். இது எனது தாழ்மையான பணிவான மனநிலைதான். ஆயினும் இவ்வாறான சந்தர்ப்பம் இக்காலத்தில் எனக்குக் கிடைத்திருப்பதை எண்ணினால் எனது குருதேவர் (காஞ்சிபுரம் சங்கீத லயப் பிரம்மம் வித்வான் நர்யாணப்பிள்ளை என்கிற சுப்பிரமணிய பிள்ளை) அவர்கள் நினைவுதான் என் மனத்தில் தோன்றுகிறது. அவர் என்னை ஆதரித்து சங்கீதத்தில் ஒரு பெரிய உற்சாகத்தை அளித்து என்னையும் அவர் பின்னால் வைத்துக் கொண்டு பாடச் செய்து பெருமைப் படுத்தியதாலும் எனக்கு அவர் தந்த ஆர்வாதத் தாலுந்தான் இக்காலம் இந்த வாய்ப்புகளெல்லாம் எனக்கு கிடைக்கின்றன போலும்!

எனது குருநாதர் அவர்களுடைய மேன்மையான ஆர்வாத பலத்தால் அவர்களையே நினைந்துதான் இச்சபையின் தலைமைப் பதவியை ஏற்றுக்கொண்டேன். இதன் பலாபலன்களை என்னுடைய குருநாதர் புகழுக்கே ஒப்படைத்து எனக்குத் தெரிந்த அளவில் பெரியோர்களாகிய உங்கள் முன் எனது தலைமை உரையைக் கூற நிற் கின்றேன்.

சபையோர்களே! தென்னிந்தியாவில் மிகவும் முக்கியமாய் இச் சென்னைமா நகரிலே இந்த வித்வத் சபையார் 28 ஆண்டுகளாக நடத்திவரும் இச் சங்கீத விழாவானது நமது தென்னிந்திய சங்கீத வித்வான்களுக்கும், வித்யார்த்திகளுக்கும், ரசிகர்களுக்கும் பெரும் பயனைத் தந்து வருகின்றது என்பதை நாம் எல்லோரும் நன்றாக அறிந்தே வருகிறோம். யானறிந்த வரை இந்த வித்வத் சபையின் தோற்றத்தைப் பற்றி இங்கு சிறிது கூற நான் ஆசைப்படுகிறேன்.

இந்த சென்னை மாநகரத்தில் 28-ஆண்டுகளுக்கு முன் அகில இந்திய காங்கிரஸ் நடந்த சமயம் அங்கு நடந்த பல நிகழ்ச்சிகளில் தனியாகக் கொட்டகை அமைத்து நம் தென்னிந்திய சங்கீத வித்வான்களை வரவழைத்து அந்தக் கொட்டகையில் சங்கீதக் கச்சேரிகளும் நடத்தப்பட்டு வந்தன. அச்சமயம் எனது குருநாதர் அவர்களும் ஒரு கச்சேரி செய்தார்கள். அப்பொழுது யானும் அவர்கள் பின்னால் சேர்ந்து பாடும் பாக்கியத்தைப் பெற்றிருந்தேன். அந்தக் கச்சேரியைக் கேட்ட பல பெரியோர்கள் இன்றும் பாராட்டுவார்கள். அக்காலம் வட நாட்டிலிருந்து விஷ்ணு திகம்பர் அவர்களும் வந்து கலந்து கொண்டார்கள்.

அக்காலத்தில் இம்மாதிரி நடந்த நிகழ்ச்சிகளின் சார்பில் மியூசியம் தியேட்டரில் தனியாகப் பல சங்கீதக் கச்சேரிகளும் நடந்தன. அப்பொழுது எனக்கும் தனிப்பட்ட முறையில் ஒரு கச்சேரி செய்ய அனுமதி தந்தார்கள். அதற்கெல்லாம் காரணமாக இருந்தவர்கள் காலஞ்சென்ற டாக்டர் U. ராமராவ் அவர்கள், கீர்த்தி வாய்ந்த சத்தியமூர்த்தி ஐயர் அவர்கள், இப்பொழுது இந்த சபைக்குத் தலைவராக விளங்கும் ஸ்ரீமான் K. V. கிருஷ்ணசாமி அய்யர் அவர்கள், இச்சபையின் குழுவினர்களில் மிக முக்கியமான 'சங்கீத கலாநிதி' ஸ்ரீ T. V. சுப்பராவ் அவர்கள், இன்னும் சில அபிமான கனவான்களும் ஆவார்கள். இவைகளெல்லாம் எனது மனக்கண் முன்னே இவ்வளும் அழியாது நிற்கின்றன.

அந்த நாள முதல் மேலே கூறிய சங்கீத நிகழ்ச்சிகளை ஆண்டு தோறும் இந்த சென்னை நகரிலே நடத்த எண்ணி அந்நூல் நமது சங்கீதக் கலை நன்கு வளர வேண்டுமென்ற பெரு நோக்கத்தால் மேற்கண்ட பெரியோர்களால் "வித்வத் சபை" எனப் பெயரிடப் பெற்று ஒவ்வொராண்டிலும் டிசம்பர் மாதத்தில் 'பிபிள்ஸ் பார்க்கு' லும் சில வருஷம் சென்ட் ஷாலிலும், சில சமயம் ராய்ப்பேட்டையிலும் நன்கு நடைபெற்று வந்தன.

பிறகு நம்முடைய சங்கீதக் கலை தெயவிகக் கலையானதால் இதில் பங்கு கொள்ளும் சங்கீத வித்வான்களுக்கும், மற்றவர்களுக்கும் ஸ்ரீ கபாலசுவரின் திருவருள் கிட்டவேண்டுமென்ற ஒரு பெரு நோக்கத்துடனேய் இந்த மயிலைமாநகரில் ஸ்ரீ கபாலசுவரின் சந்நிதிக்கெதிரில் கொண்டு வரப்பெற்று சிறும் சிறப்புமாக நடந்து வந்து இன்று இந்த மேனமையான நிலையை அடைந்திருக்கின்றது. வாழ்க நமது வித்வத் சபை! வாழ்க நமது வித்வத் சபையார்!

இந்த முறையில் இங்கே விளங்கும் இச்சபையார் இந்த மயிலர்ப்பூரில் நடத்திவரும் சங்கீத விழாவானது ஆண்டுதோறும்

பத்து நாட்கள்வரை ஒரு பெரிய பண்டிகை போலக் கொண்டாடப் பெற்று அநேக ரசிகர்களுக்கும், சங்கீத வித்வான்களுக்கும் ஒரு அரிய சந்தர்ப்பத்தை அளித்து வருவதால் இந்த வகையிலும் இந்த வித்வத் சபை முதல் ஸ்தானம் வகித்து வருகிறது என்பதைக் கூற ஆசைப்படுகிறேன்.

மேலும் இச் சபையார் ஆண்டுதோறும் நடத்திவரும் விழா விற்கு திறப்பாளராக நம் மாகாணத்திலுள்ள பல மகாராஜாக்களையும், கவர்னர் அவர்களையும், சிறந்த பெரியோர்களையும் அழைத்துப் பெருமைப்படுத்துவதோடு கூட சங்கீத வித்வான்கள் சார்பில் சங்கீதப் பகுதிக்கு இச்சபையின் குழுவினர்களால் ஒரு சங்கீத வித்வானியே தேர்ந்தெடுத்து தலைமை தாங்கச் செய்து இசையாராய்ச்சி முதலியன செய்து வருவது மிகவும் பாராட்டத்தக்கதாகும்.

இந்த வித்வத் சபை நம் தென்னிந்திய கர்நாடக சங்கீத விஷயமாகச் செய்துவரும் பல அரிய காரியங்கள் மிகச் சிரமமான காரியம் என்பதில் யாதொரு ஆட்சேபனையும் இல்லை எனது இளமைக் காலத்தில் பல பெரியோர்களா மூலமாக சில விஷயங்கள் கௌவிப் பட்டிருக்கிறேன். அவற்றுள் ஒன்று அந்தக் காலத்திய சங்கீத வித்வான்களைப் பற்றியது. அதுவது பழங்காலத்தில் 'கார்வேட் நகர்' சமஸ்தானிபுதிகள் நாத்தத்தை மட்டும் மனத்தில் வைத்துக் கொண்டு இடங்களைப்பற்றி சிந்தனை செய்யாமல் இருக்கும்போது நாதம் பலவாகத் தோன்றும். அவ்வாறு உண்டான நாதக்கூட்டத்தை மனிதன் தனது சரீரத்தின் மூலம் முதலில் கண்டு அதைக் கிரமப்படுத்திய அழகு ஒரு பரமானந்தமான ரகசியமாகவே இருந்து வருகின்றது.

நாதத்தின் எண்ணிக்கை ஒன்று முதல் ஏழு வரையில் கிரமமாகப் கூட்டப்பட்டு அனாயெல்லாம் சென்று ஒரு சொருபம் பெற்று மந்த மத்திம் துரித நடைகளில் அப்போதைக்கப்போது அழகு பெற்று ஒரு நாதத்திற்கும் இன்னொரு நாதத்திற்கும் இடையிலே உள்ள காலப்பிரமாணம் ஆகிய லயத்தோடு கூடி தன்னை உபாசிக்கின்ற மனிதனுக்கு மன அமைதியையும் ஒரு பரமானந்த சொக்கியத்தையும் கொடுத்துக் கொண்டே வருகிறது. இந்த சொக்கியத்தை அனுபவித்த பல பெரியோர்கள் நம் நாட்டில் நிரம்ப உண்டு. அவர்கள் தங்களால் உபாசிக்கப்பட்டு நாத உபாசனையால் எல்லோர் மனதையும் இளகச் செய்து பக்தி மார்க்கத்தில் மிகச் சிறந்தவர்களாய் பாமரர் முதல் பண்டிதர் வரையிலும் பெரிய பெரிய அரசர்களாக் கூட தன் வசப்படுத்தி இந்த நாதத்தைப் பிரம்மமாக மதித்து வாழ்ந்து வந்திருக்கின்றார்கள்.

லயம்

மேலே கூறிய நாதங்கள் ஒன்றாக உச்சரிக்கப்படும் பொழுது இடையிலே ஏற்படும் காலப் பிரமாணமே லயமாகும். இந்த லயமானது நாதத்திலேயே கட்டுப்பட்டு நாதம் வேறு லயம் வேறு என்று பிரித்துச் சொல்ல முடியாதபடி பிணைந்து கிடக்கின்றது. நிற்க, லய அமைப்பைப் பற்றி நான் பொதுவான சில கருத்துக்களைக் கூற ஆசைப்படுகின்றேன். லயம் நமது சங்கீதத்தில் மிகவும் முக்

இயமர்னது. இது தாளங்களின் தசப் பிரமாணங்களில் ஒன்று என்பதை சங்கீத வித்வான்கள் அறிவார்கள். லயத்தை நாம் நம்மை யறியாமலேயே அதாவது நமது வாழ்க்கையிலேயே அனுசரித்துக் கொண்டு நான் வருகிறோம். அது உணர்ந்து பார்ப்பவர்களுக்குத்தான் நானுகத் தெரிந்துகொள்ள முடியும். லயத்தைத் தெளிவாகவும் அழுத்தமாகவும் கொண்டே நம்முடைய தாளங்கள் எல்லாம் விரிவாக வழக்கத்தில் இருக்கின்றன. நமது தாளங்களும், அதன் லக்ஷணங்களும் நமது சங்கீதத்தில் நிரம்ப இருக்கின்றன. அவைகளை எல்லாம் நான் இங்கு எடுத்து விவரிக்க நேரமில்லை.

நாதத்தின் மற்றொரு பெயராகிய சுருதி, லயத்தின் மூலமாகவே பிரகாசிக்கின்றபடியால் சுருதி தாய் என்றும். லயம் பிதாவென்றும் கூறப்பட்டிருக்கின்றது. சங்கீத வித்யபர்த்திகள் சரளி பரட்டம் பயிலும் போதே லயத்தோடு தான் பழக வருகிறார்கள் என்பதை நாம் மற்றுவிடக் கூடாது. இந்த லயமானது சரளி பாடத்தில் தொடங்கி வர்ணங்கள் மூலம் வளர்ந்து உருப்படிக்களில் நடுநிலைமை வகித்து பல்லவி பாடும்பொழுது தான் அதன் முழு ஸ்வரூபத்தோடு பிரகாசிக்கின்றது என்று கூறலாம்.

இராகங்கள்

கட்டுப்பாடான நாதத் தொகுதியே இராகமாகும். நமது சங்கீதத்தில் கணக்கில்லாத இராகங்கள் உண்டு. இதைப்பற்றி பல பெரியோர்கள் கூறியிருப்பதை யெல்லாம் பார்த்தால் முதலில் ஐந்து ஸ்வரமுள்ள இராகங்களை தோன்றியது எனவும் பிறகே ஏழு ஸ்வரமுள்ள இராகங்கள் தோன்றியது எனவும் பிறகு இவைகள் அறிவின் திறமையினால் ஒளடவம், ஷாடவம், சம்பூர்ணம் என்ற சொற்களால் பகுத்தறியப்பட்டு வந்தது எனவும் தெரிகிறது. ஏழு ஸ்வரமுள்ள இராகங்களை ‘மேள ராகங்கள்’ என்றும் சொல்லுகின்றோம். இத்தகைய மேள ராகங்களும் ஆதியில் ஏழாக இருந்து மூர்ச்சனுக் கிரமங்களினால் 21 ஆகி பிறகும் பலவாறாகப் பெருகி வித்வான்களுடைய அதி துட்பமான அறிவினால் நிரம்ப அதாவது ஆயிர இராகங்களுக்கு மேலாகவே இன்றும் நம் நாட்டில் இருந்து வருகின்றன.

நம்முடைய தென்னாட்டு சங்கீத சாஸ்திரங்களில் கூறப்படும் இராகங்கள் பல்வேறு ஆசிரியர்கள் காலத்தில் என்ன காரணமோ பெயர்கள் மாறுபட்டு வந்துவிட்டன. ஆரோகண அவரோகண கிரமங்கள் எல்லா ஆசிரியர்கள் கூறுவதும் ஒன்றாக இருந்தபோதிலும் பெயர்கள் மாறியிருப்பதால் இக்காலத்தில் நம்மவர்களுக்கு பல சந்தேகங்கள் உண்டாகி வருகின்றன. இவையெல்லாம் இந்த வித்வத் சபையின் ஆராய்ச்சிகளின் மூலம் சரிப்பட்டு வந்துவிடும் என நம்புகிறேன்.

உருப்படிகள்

மேலே கூறப்பட்ட நாதங்கள் லயத்தின் மூலமாகவே விளக்கம் பெற்று ஒரு கட்டுப்பாட்டில் அடங்கி இராகம் என்று பெயர்

பெற்று ஒரு உருப்படியை அதாவது ஒரு பரட்டைச் சாரும்பொழுது தான் தன்னுடைய ஸ்வரூபத்தை மனிதனுடைய ஞாபகத்தில் நிலைநிறுத்துகிறது. இராகங்களுக்கு உறுதியான துணை உருப்படிகளைத் தவிர வேறு வழியே இல்லை என்பதை எல்லோரும் நன்றாக அறிவார்கள். நம் தென்னிந்திய சங்கீதத்திற்கு ஆபரணமாக விளங்குவது உருப்படிகள் தான் என்பது சொல்லாமலே விளங்கும். இன்று நம்மால் பேசப்படும் பேச்சுக்களில் உள்ள சொற்களின் எழுத்துகளெல்லாம் நாதத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுந்தவையே தான். அத்தகையச் சொற்களால் நன்றாக அலங்கரிக்கப்பட்ட பல நாத வடிவுகள் தான் இன்று நமக்குச் சிறந்த வர்க்கேயக் காரர்களின் உருப்படிகளாக எல்லையில்லாமல் இருந்து வருகின்றன. அத்தகைய உருப்படிகளில் மிகச் சிறந்தவைகளை ஒருவாறு தொகுத்துச் சொல்வது எனது கடமைகளில் ஒன்றாக இருக்கின்றது.

நமது தென் தோகத்தில் வழங்கி வரும் திராவிட மொழிகளில் முதன்மையான தமிழ் மொழியில் பழைய காலத்திலிருந்தே சங்கீத உருப்படிகள் (பாடல்கள்) எல்லையில்லாமல் இருக்கின்றன. அவைகளில் இப்போது வழக்கத்தில் இருப்பவை தேவர திருவாசகப் பாடல்கள், திருவாய் மொழிப் பாடல்கள், நான் மேலே கூறிய லயர்மத்தான சனிஸ்தாசமாகவும், நுட்பமாகவும் விளக்கிக் காட்டக் கூடிய நிகரற்ற திருப்புகழ்ப் பாடல்கள் இவைகளை முதன்மையாகக் கூறலாம்.

அன்றியும் கன்னட மொழியில் தாலர்வான் பதங்கள், தமிழில் முத்துத் தாண்டவர் கீர்த்தனைகள், மாரி முத்தாப்பிள்ளை பாடல்கள், பாபநிநாச முதலியார் கீர்த்தனைகள், செலுங்கில் க்ஷேத்ரஞ்ஞர் பதங்கள், தியாகராஜர் கீர்த்தனைகள், ச்யாமா சாஸ்திரிகளின் உருப்படிகள், சுப்பராய சாஸ்திரிகளின் உருப்படிகள், ஸம்ஸ்கிருதத்தில் கீர்த்தி வாய்ந்த திக்ஷிதர்வான் உருப்படிகள், மேலும் தமிழ் மொழியில் சுப்பராம அய்யரின் பதங்கள், கவம் கிருஷ்ணய்யரின் பதங்கள், கவி குஞ்சர பாரதியின் பதங்கள், அருணாலக் கவிராயரின் பாடல்கள், இன்னும் இராமசாரி சிவன், கோபால கிருஷ்ண பாரதியார், வேதநாயகம் பிள்ளை, ஆனையா, இவர்கள் போன்ற பெரியோர்களால் இயற்றப்பட்ட பல வரையான சங்கீத உருப்படிகள், இவ்வாறு நம் நாட்டில் உருப்படிகளுக்குப் பஞ்சமே இல்லை.

உருப்படிகள் பல விதங்களால் இயற்றப்பட்டு சங்கீத வித்வான்களால் வர்ணமெட்டு அமைக்கப் பெற்று போஷித்துப் பாடப்படுவது, சங்கீத வித்வான்களாகவே இருக்கும் பலருக்கு நல்ல பாஷா ஞானமும் இருந்ததால் அவர்களாலேயே பல உருப்படிகள் செய்யப்பட்டு பாடப்படுவது. என இரண்டு வகையாகவும் உருப்படிகள் நம் நாட்டில் பல காலமாகவே வளர்ந்து வருகின்றன. பெரிய பிரபுக்கள் சங்கீத வித்வான்களாகப் பற்றிப் பேச நேரிடும்போது “பத்து யானைகளை ஒன்றாகக் கட்டி போஷித்து ஒன்றுபடுத்தி விடலாம். ஆனால் பத்து சங்கீத வித்வான்களை ஒன்று சேர்த்து ஒரு காரியம் நடத்துவதென்பது மிக மிக சிரம

சாத்தியமான கர்ரியம்” என்று சொல்வது வழக்கமாம். இம்மாதிரி அக்காலத்தில் கூறப்பட்டிருக்கலாம். ஆயினும், இக்காலத்திலும் கூட சங்கீத வித்வான்களில் சிலர், “நாங்கள் சிறந்த சங்கீத பரம்பரைக்குடும்பத்தில் பிறந்தவர்கள்” என்றும், சிலர், “நாங்கள் சங்கீத சம்பந்தமாக சுருதி சாஸ்திரங்களில் வல்லவர்கள்” என்றும், சிலர் “லய சம்பந்தத்தில் எங்களுக்கு நிகர் இல்லை” என்றும், சிலர், நாங்கள் இராக ஆலாபனத்தில் சிறந்த திறமைசாலிகள்” என்றும், சிலர், “உருப்படிக்களைப் பாடுவதிலும், சுரம் பாடுவதிலும் மிகத் திறமை வாய்ந்தவர்கள் தாங்கள் தாம் என்றும், சிலர் நாங்கள் அய்யர்வாள் பரம்பரை என்றும், சிலர் சாஸ்திரியர் பரம்பரை என்றும், சிலர் தீக்ஷிதர்வாள் பரம்பரை என்றும் இம்மாதிரியாக இன்னும் பல முறையில் பலவாறுகச் சொல்லி வருவதேர்டு அவரவர்கள் தங்கள் தங்களை ஏதோ ஒரு தனிப்பட்டவர்போல நினைத்துக் கொண்டு பொதுவாக சங்கீதத்தைப் பற்றி எந்த வகையிலும் கட்டுப்பாடாதவாறு சங்கீதக் கலை பொதுவாக வளர வேண்டும் என்ற நோக்கமில்லாது இருக்கின்றார்கள் என்பதை சில பெரியோர்கள் கூற சங்கீத வித்வான்களாகிய நாமும் நமது செவிகளால் கேட்க வேண்டியதாகத்தான் இருக்கிறது.

நிற்க, உண்மை எதுவாயினும் மேலே கூறியபடி பலவாறுகச் சொல்லப்படும் பல வித்வான்களை அதாவது மேற் கூறிய ஒவ்வொரு பகுதியிலும் வல்லமையுள்ள வித்வான்களை ஒன்று கூட்டி அவரவர்களுக்கு ஏற்ற முறையில் பல அனுசூலங்களைச் செய்து பொதுவாக நமது தென்னிந்திய சங்கீதமாகிய கர்நாடக சங்கீதம் நன்றாக வளரவும் எல்லா மக்களுக்கும் இந்தக் கலையில் ஆர்வமும் உற்சாகமும் உண்டாகும்படி செய்து, தங்கட்கு ஏற்பட்டுவரும் பெரிய பெரிய சிரமங்களைப் பாராட்டாமல் எடுத்துக்கொண்ட காரியமே பெரிதென்று எண்ணி ஓயாமல் அருட்பாடு பட்டு உழைத்துவரும் இந்த வித்வத் சபையார்களை எவ்வாறு போற்றினாலும் போற்றலாம். சங்கீதக் கலை

பெரியோர்களை ! நமது பாரத நாட்டில் தென் தேசத்தில் விளங்கிவரும் தென்னிந்திய சங்கீதமாகிய நமது கர்நாடக சங்கீதம் மிகவும் புராதனமானது. இச் சங்கீதம் உலகில் உள்ள மற்ற நாடுகளில் வழங்கிவரும் சங்கீதத்தைக் காட்டிலும் ஒரு சனியான அம் சத்தை அதாவது ராகத்துறையிலும், உருப்படிகள் பாடும் திறமையிலும் எக்காலத்திலும் அழியாத ஒரு நிலைமையை தனக்கே உடையதாகி அதனோடு நிலலாமல் தெய்விக சம்பந்தத்தை முக்கியமாகப் பெற்று ஒரு சிறந்த தென் தேசக் கலையாகி விளங்கி வருகின்றது.

என்னுடைய சிறிய அறிவிற்கு எட்டிய வரையில் இந்தக் கலையைப்பற்றிச் சுருக்கமாக ஒரு சில சொற்கள் கூற விரும்புகிறேன். சங்கீதக் கலை என்பது துட்பமாகப் பார்த்தால் ஒரு அழகான கட்டுப்பாட்டுடன் கூடிய நாத அலங்காரமாகும் என்றுதான் கூறமுடியும். இந்தக் கலையில் பயிற்சி பெற்றிருந்தாலும் பயிற்சி இல்லாவிட்டாலும், ரசிக்கும் தன்மை இருந்தாலும் இல்லாவிட்டாலும், பொதுவாக சங்கீதம் என்றாலேயே உடனே ஈடுபட முடியாத எந்த மனித

உயிரும் இருக்க முடியது. அன்றியும் பொருள் பெரிந்த ஒரு பாட்டுடோடு சங்கீதம் கலந்து வருங்கால் அதில் எந்த மனிதர்களும் ஈடுபடாது இருக்க முடியாது.

மேலும் சங்கீதச் சுவையில் அறிவு வளர்ச்சி பெறாத சின்னஞ்சிறிய சிசுக்களும், பசுக்கள் போன்ற விலங்குகளும், சர்ப்பம் போன்ற கொடிய ஜந்துக்களும் கூட ஈடுபட்டு தன்னை மறந்து அனுபவிக்கும் என்பதும் நம்முடைய பெரியோர்களின் வாக்காக இருக்கின்றது. நம் நாட்டில் இருந்த பல பெரியோர்கள் இந்த சங்கீதக் கலையை நன்றாக உபாசித்து தெய்வத்துக்கே அர்ப்பணமாக்கி, தங்கள் தங்கள் உபாசன மூர்த்திகளாக கூட நேரே கண்ணால் கண்டு ஆனந்தித்தார்கள் என்றும் நம் நாட்டுச் சரித்திரங்கள் கூறுகின்றன.

இந்தக்கலை உபவேதங்களுள் ஒன்றான கார்த்தவவேதம் என்றும், அறுபத்து நான்கு கலைகளுள் ஒன்று எனவும், ஐந்து வகை சிறப்புக் கலைகளாகிய காவியம், ஒவியம், சங்கீதம், நாட்டியம், சிற்பம் இவைகளில் நடு நாயகமாக விளங்குவதற்கும் பெரியோர்களால் கூறப்படுகிறது. இக் கலை மக்களுடைய ஐம்புலன்களில் ஒன்றான செவிகளால் மட்டும் கேட்டு இதன் விரிவான ஒரு சொருபத்தை அறிந்து உணரக்கூடியதாக இருக்கின்றது எனவும், யோக சாதனையில் கூட இக்கலை துணை புரிகின்றது எனவும், மேலும் சதா காலமும் ஒடிக்கொண்டிருக்கும் மனம் அமைதி அடைவதற்கும் இன்னும் இவை போன்ற பல சாதனங்களுக்கெல்லாம் இந்த சங்கீதக்கலை துணை புரிவதுபோல மற்றக் கலைகள் அவ்வளவிற்கு துணை செய்யவில்லை யென்றும் பல அனுபவசாலிகளான பெரியோர்கள் சொல்லி வருவதை நாம் கேட்கிறோம்.

உலகில் கடவுளின் கருணையால் மக்களாகிய நமக்கு மட்டும் மற்ற எல்லா உயிர்களைக் காட்டிலும் ஒரு தனி அறிவு இருப்பதினாலும், எல்லாவற்றையும் உணருகின்ற ஓர் ஆற்றல் இருப்பதாலும், இறைவனால் நமக்கு அளிக்கப்பட்டிருக்கும் சலுகையாலும், தனிப்பட்ட ஒரு சுயேச்சையினாலும் இந்த சங்கீதக் கலையைத் தெளிவாகப் பயின்று அதன் சொருபத்தை அறிந்து அதன் பல பலன்களை அனுபவிக்க முடிகின்றது என்று கூற ஆசைப்படுகின்றேன். மேலும் இக்கலையைப் பயின்ற பெரியோர்கள் பலரும் ஒரு நாட்டின் சரித்திரத்திலேயே மற்ற பெரியோர்களைப் போல சிறந்த முறையில் இடம்பெற்று விடுகிறார்கள்.

நாதம்

அன்பர்களே ! நமது சங்கீதத்திற்கு அடிப்படையான ஆதாரம் நாதமாகும். இதை எல்லோரும் அறிந்துதான் இருக்கிறார்கள். மனிதன் தனது செவிகளால் முதலில் இயற்கையான வெளியில் ஏற்படும் நாதத்தைக் கேட்டு அதில்தானும் ஈடுபட்டு என்று உணர்ந்தாலே அன்றே நாதத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஒரு இசைக்கலை தோன்றியது என்று கூறலாம்.

காலக்கிரமத்தில் மனிதனுக்கு இருக்கும் சக்தியால் தன்னுடைய உள்ளத்தில் எழும் கருத்தின் வழியே தன்னுடம்பிலிருந்து

சாத்தியமான காரியம்” என்று சொல்வது வழக்கமாம். இம்மாதிரி அக்காலத்தில் கூறப்பட்டிருக்கலாம். ஆயினும், இக்காலத்திலும் கூட சங்கீத வித்வான்களில் சிலர், “நாங்கள் சிறந்த சங்கீத பரம்பரைக்குடும்பத்தில்திறந்தவர்கள்” என்றும், சிலர், “நாங்கள் சங்கீத சம்பந்தமாக சருதி சாஸ்திரங்களில் வல்லவர்கள்” என்றும், சிலர் “லய சம்பந்தத்தில் எங்களுக்கு நிகர் இல்லை” என்றும், சிலர், நாங்கள் இராக ஆலாபனத்தில் சிறந்த திறமைசாலிகள்” என்றும், சிலர், “உருப்படிக்கைப் பாடுவதிலும், சுரம் பாடுவதிலும் மிகத் திறமை வாய்ந்தவர்கள் தாங்கள் தாம் என்றும், சிலர் நாங்கள் ஆய்ந்தவர்கள் பரம்பரை என்றும், சிலர் சாஸ்திரியார் பரம்பரை என்றும், சிலர் தீக்ஷிதர்வார் பரம்பரை என்றும் இம்மாதிரியாக இன்னும் பல முறையில் பலவாறுகச் சொல்லி வருவதேர்டு அவரவர்கள் தங்கள் தங்களை ஏதோ ஒரு தனிப்பட்டவர்போல நினைத்துக் கொண்டு பொதுவாக சங்கீதத்தைப் பற்றி எந்த வகையிலும் கட்டுப்படாதவாறு சங்கீதக் கலை பொதுவாக வளர வேண்டும் என்ற நோக்கமில்லாது இருக்கின்றார்கள் என்பதை சில பெரியோர்கள் கூற சங்கீத வித்வான்களாகிய நாமும் நமது செனிகளரில் கேட்க வேண்டியதாகத்தான் இருக்கிறது.

நிற்க, உண்மை எதுவாயினும் மேலே கூறியபடி பலவாறுகச் சொல்லப்படும் பல வித்வான்களை அதாவது மேற் கூறிய ஒவ்வொரு பகுதியிலும் வல்லமையுள்ள வித்வான்களை ஒன்று கூட்டி அவரவர்களுக்கு ஏற்ற முறையில் பல அனுகூலங்களைச் செய்து பொதுவாக நமது தென்னிந்திய சங்கீதமாகிய கர்நாடக சங்கீதம் நன்றாக வளரவும் எல்லா மக்களுக்கும் இந்தக் கலையில் ஆர்வமும் உற்சாகமும் உண்டாகும்படி செய்து, தங்கட்கு ஏற்பட்டுவரும் பெரிய பெரிய சிரமங்களைப் பாராட்டாமல் எடுத்துக்கொண்ட காரியமே பெரிதென்று எண்ணி ஓயாமல் அருட்பாடு பட்டு உழைத்துவரும் இந்த வித்வத் சபையார்களை எவ்வாறு போற்றினாலும் போற்றலாம். சங்கீதக் கலை

தான் பேசும் பேச்சு மூலம் எழுகின்ற நாதத்தையும் உணர ஒரு வாய்ப்பு ஏற்பட்டது எனலாம். அதனால் நமது சங்கீத சாஸ்திர நிபுணர்களில் பலர் தங்களால் எழுதப்பட்ட சங்கீத சாஸ்திரங்களில் பிண்டோத்பத்தியை நன்றாக அறிந்து கூறியுள்ளார்கள். தன்னுள்ளே எழுகின்ற அதாவது தனது முயற்சியினால் ஏற்படுத்தப்படுகின்ற இனிய நாதத்தை மனிதன் தானாகவே அறிந்து அடைந்த ஆனந்தத்துக்கு அளவே இருந்திக்க முடியாது. இந்த விஷயத்தில் நாமும் நம்மையே சிந்தித்துப் பார்த்து நடுபட்டு உழைத்தால் நன்றாக உணரலாம்.

நாதம் என்பது நுணுக்கமாகப் பார்த்தால் ஒன்றேதான். கடவுளும் ஒருவர்தான். இதனால் நாதத்தைக் கடவுளென்றே கூறி விட்டார்கள். நாதம் ஒன்றாக இருந்தபோதிலும் அது தோன்றுமிடங்கள் பல. ஒவ்வொரு இடத்தையும், நாதத்தையும் தனித்தனியாகப் பார்த்தால் அந்தந்த ஞாபகத்திற்கு இடமும் ஒன்றுதான், நாதமும் ஒன்றுதான்.

உருப்படிக்கைப் பாடும் முறை

உருப்படிக்கை குருவின் மூலமாகப் பாடம் செய்வதே மிகவும் மேன்மையானதாகும். அவ்வாறு பாடம் பண்ணிய உருப்படிக்கையினும் சரி, நாமாகவே பாடம் பண்ணிய உருப்படிக்கையினும் சரி, எதுவாக இருந்தாலும் முதலில் உருப்படிக்கையின் அமைப்பை நன்றாகப் புரிந்து கொள்ளவேண்டும். அந்த உருப்படிக்கைப் பாடின வருடைய சூழநிலையையும், சந்தர்ப்பத்தையும் நன்கு தெரிந்து கொள்ள வேண்டும். அதன் அர்த்த பாவங்களையும் மனத்தில் நன்றாகப் பதிய வைத்துக் கொள்ள வேண்டும். பிறகு அதன் சங்கீத முறைகளை நன்றாகக் கவனித்து அதைப் பலமுறை சிந்தித்துத் தங்கள் தங்கள் சாரீர வசதிக்கேற்றபடி உழைத்து அடிக்கடி அதைப் பாடிப் பாடி உருப்படிக்கையின் தரம் குறையாமல் திருத்தம் செய்து அது தனக்கு நன்றாக வசப்பட்டு வந்த பிறகு தான் ஒரு சபையில் பாடப்பட வேண்டும் என்பது எனது தாழ்மையான அபிப்பிராயமாகும். அப்பொழுதுதான் எந்த உருப்படிக்கையாக விருந்தாலும் அந்த உருப்படிகள் உருப்படியாக இருக்கும்.

ஒரு சங்கீத வித்வானுக்கு உருப்படிகள் எவ்வளவுக் கெவ்வளவு நல்ல முறையில் பாடாநூல்கள் இருக்கின்றனவோ அவ்வளவுக் கவ்வளவு அந்த வித்வானுக்குள்ள ஞான பாவத்தை பெரியோர்கள் நன்றாகத் தெரிந்து கொள்வார்கள். ஒரு வித்வானுக்கு ராக பாவங்கள் நன்றாகப் புலப்பட வேண்டுமானால் உருப்படிக்கையின் மூலமாகத்தான் புலப்பட முடியும். பலவகையான ராகங்கள் அதன் சொரூபத்தோடு நமக்கு சுவர்தினைப்படுவதும் உருப்படிக்கையால்தான் என்பதையும் இக்காலத்திலும் நமது சங்கீதத்தில் உருப்படிக்கை நிரம்பப் பாடம் பண்ணிய வித்வான்கள்தான் நமது நாட்டில் அதிகம் என்பதையும், உருப்படிக்கைப் பாடம் பண்ணிய வகையில்தான் பல வகையான ராக பாவங்களை நமது சங்கீதத்தின் மூலம் காப்பாற்றப்பட்டு வருகின்றது என்பதையும் நாம் மறந்து விடக்கூடாது.

பல இராகங்களில் பலவகையான உருப்படிக்கைப் பாடம் செய்துள்ள ஞான பாவம் ஒன்றினால்தான் ஒரு வித்வான் ஒரு புதிய உருப்படிக்கு நல்ல முறையில் வர்ண மெட்டு அமைத்துத் தானும் பாடமுடியும், மாணவர்க்குக் கற்பிக்கவும் முடியும் என்பதை உங்கள் முன் தெரிவிக்க ஆசைப்படுகிறேன்.

உருப்படிக்கைப் பாடுங்கால் எந்த உருப்படியாக இருந்த போதிலும் அந்தந்த உருப்படிக்கென்றே ஒரு காலப் பிரமாணம் அமையவேண்டும். இந்தக் கருத்து இளம் வித்வான்களுக்கு மிகவும் முக்கியமாகும். உருப்படிக்கையில் அமையும் காலப்பிரமாணமும், ராகபாவமும் நான் மேலே கூறியதுபோல் அந்தப் பாடல்களின் பாவார்த்தத்தைக் குறித்தே விளங்க வேண்டும். இதை விடுத்து சில உருப்படிக்கை வேறொரு வகையாக அமைப்பது அமைத்து சில உருப்படிக்கை மனம்போனவாறு செய்துகொண்டே பேர்ன்ற அபிப்பிராயங்களை மனம்போனவாறு செய்துகொண்டே வந்தால் நம்முடைய சங்கீத வளர்ச்சிக்குப் பெருந்தடை ஏற்படும் என்பதையும் இங்கு கூற வேண்டியிருக்கிறது.

பல்லவி பாடும் முறை

பல்லவி பாடுவதென்பது நம் தென்னிந்திய சங்கீதத்தில் ஒரு சிறந்த அம்சம் என்பதை எல்லோரும் அறிவார்கள். லயாம்சத்தின் விளக்கம் பல்லவி பாடும்பொழுதுதான் முழு சொரூபத்தோடு பிரகாசமடைகிறது என்று கூறினேன். பல்லவி பாடுவது என்ற ஒரு பகுதியை நம் சங்கீதக் கலைக்குள் அடங்கிய உட்பிரிவான ஒரு தனிக்கலை என்று கூறலாம்.

பல்லவி பாடும் முறை நமது சங்கீதத்தில் தாளத்தையே அடிப்படையாகக் கொண்டது. இந்த முறையைக் கையாள்வது இக்காலத்தில் குறைந்துகொண்டே வருகிறது என்பதை எண்ணும் போதும் சங்கீத வித்வான்களாக இருப்பவர்களும் என்ன காரணமோ அந்தப் பகுதியில் அவ்வளவாகக் கவனம் செலுத்தாமல் இருக்கிறார்கள் என்பதை எண்ணும்போதும் இது ஒரு புறம் இருக்க சிலர் "பல்லவியெல்லாம் இக்காலத்தில் மிக விரிவாகப் பாடினால் ஜனங்களெல்லாம் அதனை அவ்வளவாக ரசிக்கவில்லை" என்று கூறுவதை எண்ணும்போதும் வருந்தவேண்டியிருக்கின்றது என்பதைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

நமது நாட்டில் பல்லவி பாடிய பழைய வித்வான்களின் கதைகளையெல்லாம் கேட்டால் அவர்கள் பாடிய பல்லவியின் தாளங்களில் அமைத்துக்கொண்ட களைகள் 64 களை, 32 களை, 16 களை இருக்கலாம் என்றெல்லாம் நம்மால் சிந்திக்கக்கூட முடியாதபடி இருப்பதை நானும் உங்கள் முன்னால் கூறவேண்டியவனாக இருக்கிறேன். அது எப்படியிருந்தாலும் இக்காலத்தில் நமது சங்கீத வித்வான்களை குறிப்பிட்ட சில இடங்களிலும், சில கல்யாண வீடுகளில் நடைபெறும் கச்சேரிகள் லுப் பல்லவி பாடும் முறையைக் கையாளாது போனாலும் இம்மாதிரியான வித்வத்சபை போன்ற இடங்களிலாவது குறைந்த பட்சம் 8 களைச் சவுக்கத்திலாவது

பிறகு எனது ஏழாவது வயதிற்குமேல் பல உருப்படிக்கைக் கற்று பாடத் தொடங்கிவிட்டேன். பிறகு நான் காஞ்சிபுரம் சென்று குரு நாதரை எனது 20-வது வயதில் அடைந்து இசை பயின்று அவ ரோடு சேர்ந்து பாடிய வகையில் உழைத்த உழைப்பு இன்னும் எனக்கு எவ்வளவோ நன்மைகளை ஏற்படுத்தி வருகிறது. எனது ஆசிரியரின் உழைப்பு என் மனத்தை விட்டு நீங்கவே இல்லை. இந்த ஂசிரியரின் உழைப்பு ஒன்றிலேயே பழைய வித்வான்களின் ஂசுது அலுபவம் ஒன்றிலேயே பழைய வித்வான்களின் உழைப்பை நான் நன்றாக அறிவேன். மேலும் எனது குருதேவர் ஂசுனைத் தமது ரொந்த பந்துவாகவும், புத்திரன்போலவும் மதித்து ஆதரித்து வந்தமையால் நானும் எனது விடாப்பிடியான பக்தியால் குருவே தெய்வமென்று நம்பி அவர்கள் வழியைப் பின்பற்றி இன்றளவும் என்னால் கூடிய வரையில் ஆத்மார்த்தமாக உழைத்து வருகின்றேன். அதன் பலன் எனக் கெவ்வளவோ கிடைத்து வருகின்றது. இக்காலம் ஒரு இசைக் கல்லூரிக்குத் தலைவனாக இருந்து வருவதும் பழைய உழைப்பின் பலன்தான். இக்காலத்து இளம் வித்வான்கள் சங்கீதத்தில் குருவின் பெருமையைத் தெரிந்து கொள்ள வேண்டும் என்பதற்காகவும், நன்றாகப் பாடுபட வேண்டு மென்பதற்காகவும் இந்த ஂசுது சொந்த சரித்திரத்தை இங்கு கூற வேண்டியவனாகி விட்டேன்.

நமது பழைய சங்கீத வித்வான்கள் பலரை அதாவது நான் கேள்விப்பட்டவர்களையும், நோர்கப் பார்த்த சிலரையும் இங்கே கூற ஆசைப்படுகிறேன். இவர்களின் பெயர்களையும் உழைப்புகளையும் இக்காலம் நர்பும் நினைவுபடுத்தி மகிழ்வதோடு கூட நமது இளம் வித்வான்களுக்கும் அவர்கள் பெருமையை அறிய ஒரு வாய்ப்புத் தரவேண்டும் என்பதே ஂசுது கருத்து. நான் கூறப்போகும் பெரிய வித்வான்களின் சங்கீதத்தைக் கேட்ட பல பெரியோர்கள் இப் போதும் இருக்கிறார்கள். அவர்களும் அறிவார்கள். வாய்ப்பாட்டு வித்துவான்களில் எட்டையபுரம் இராமச்சந்திர பாகவதர் அவர் கள், பாலக்காடு அனந்தராம பாகவதர் அவர்கள், இராமநாதபுரம் பூச்சி ஸ்ரீகிவாஸ் ஐயங்கார் அவர்கள், கோனேரிராஜபுரம் வைத்தியநாத அய்யாவர்கள், பிடாரம் கிருஷ்ணப்பா அவர்கள், புஷ்பவனம் ஐயாவர்கள், கல்லிடைக் குறிச்சி வேதாந்த பாகவதர் அவர்கள் போன்றவர்களும், வினை வித்வான்களாகிய மைசூர் சேஷண்ணா, கப்பண்ணா அவர்கள், விஜய நகரம் வெங்கடரமண தாஸ் அவர்கள், இந்த சென்னை நகரத்தில் மிகச் சிறந்த வித்வாம் ஸனியாக விளங்கிய தனம்மாள் அவர்கள், கீர்த்தி வாய்ந்த காரைக் குடி ஐயா அவர்கள் போன்றவர்களும், பிடில் வித்வான்களாகிய (இங்கே முதலில் குறிப்பிடவேண்டியவர்) கீர்காழி நாராயணசாமி (இங்கே அவர்கள் (இவர்களைப்பற்றி மலைக்கோட்டை கேர்வந்த பிள்ளை அவர்கள் (இவர்களைப்பற்றி மலைக்கோட்டை இருப்பார்கள்) சாமிப் பிள்ளையவர்கள் அடிக்கடி பேசிக் கொண்டே இருப்பார்கள்) திருக்கோடிக் காவல் கிருஷ்ணய்யர் அவர்கள், மலைக்கோட்டை திருக்கோடிக் காவல் கிருஷ்ணய்யர் அவர்கள், திருநெல்வேலி சியாமளா பாகவ தர் அவர்கள், புதுக்கோட்டை நாராயணசாமி அய்யர் அவர்கள் போன்றவர்களும், தாளவாதிய வித்வான்களில் புதுக்கோட்டை

மாமுண்டியார் பிள்ளை அவர்கள், புதுக்கோட்டை தட்சிணாமூர்த்தி பிள்ளை அவர்கள், கும்பகோணம் அழகநம்பிப் பிள்ளையவர்கள், தஞ்சை பக்கிரி பிள்ளை அவர்கள், கடம் வித்வான்களாகிய பழனி கிருஷ்ணய்யர் அவர்கள், சுந்தரமய்யர் அவர்கள், லய சம்பந்தமாக ஒரு பெரிய அத்தாட்சியாக விளங்கியவரும் ஒரு வகையில் ஂசுது குருநாதருமாக இருந்த கொன்னக்கோல் மனனார்குடி பக்கிரியாப் பிள்ளை அவர்களும் ஆவார்கள். இவர்களில் பின் கூறப்பட்ட சில வித்வான்களுடன் நான் நன்றாகப் பழகும் வாய்ப்பு பெற்றிருந்தேன். இவர்கள் சங்கீத சம்பந்தமாக உழைத்த உழைப்பும், பழக்க வழக் கங்களும், தெர்ழில் செய்த முறைகளும், இளம் வித்வான்களை ஆதரித்த முறையும், இன்னும் பல அரிய கருத்துக்களும் இக் காலம் உள்ளவர்களால் பின் பற்றப்படாமல், இன்று காண்பது மிகவும் அரிதாகி விட்டது.

மேலும் அக்காலத்தில் விதுஷிகளாக விளங்கியவர்கள் பலர். அவர்களில் திருவிடை மருதூர் பவானி அம்மாள் அவர்கள், காஞ்சி புரம் தனுக்கோடி அம்மாள் சகோதரிகள், ஏனாதி சகோதரிகள், கோயம்புத்தூர் தாயி அம்மாள் அவர்கள், நம் தனம்மாள் அவர் களின் புதல்விகள் இவர்கள் போன்றவர்களாலும் நடத்தப்பட்ட சங்கீத கச்சேரிகள், அவர்கள் இராகம் பாடிய முறை, கீர்த்தனங் களைப் பாடிய அழகு, பல்லவி, பதம், ஜாவளி, தேவாரம், திருப்புகழ், தில்லானா இவைகளைப் பாடும்போது உள்ள கவர்ச்சி எல்லாம் இன்று அரிதாகிவிட்டது.

அக்கால வித்வான்கள், விதுஷிகள், அவர்களில் யாராவ தொருவருடைய கச்சேரியை ஒரு தடவை கேட்டால் அந்தக் கச்சேரி யின் ஞாபகம் கேட்டவர்களுடைய உள்ளத்தைவிட்டு மாதக் கணக்கில் ஏன், வருஷக்கணக்காகக் கூட நீங்குவதில்லை. சில வித்வான்கள் பாடிய கச்சேரிகளின் நினைவு இன்றும் சில பெரியோர் களின் உள்ளங்களை விட்டு நீங்கவே இல்லை என்பதையும், இதற் கெல்லாம் காரணம் அந்த வித்வான்களின் குருகுல வாசமும், அறிவும், நல்ல உழைப்பும் தான் என்பதையும் உறுதி செய்து கூறுகிறேன்.

இக்காலத்தில் அந்தக்காலத்தைக் காட்டிலும் சங்கீத வித் வான்களின் பெருக்கமும், சங்கீதம் கேட்க நிரம்ப வசதியும் அளவு கடந்து இருக்கின்றபொழுது யோக்கியதை ஂசுன்ற விஷயம் ஂசுன்ன காரணமோ பழைய வித்வான்களுக்கிருந்ததை விட மிகவும் குறைந்து கொண்டே வந்து நமக்கு நேராகவே குறைந்துகொண்டு போவதாகவும் நம்மிடம் சிலர் பேசுவது வழக்கமாக இருக்கிறது. இவையெல்லாம் நம்மைச் சூழ்ந்துள்ள சூழ்நிலை ஂசுன்று நினைக்க வேண்டியிருக்கிறது.

நாம் இதுவரை கூறிய சொற்களைக் கேட்டு யாரும் ஂசுந்த மாறான ஂசுண்ணத்தையும் மனத்தில் கொள்ளவேண்டியதில்லை. சங்கீதத்தில் நிரம்ப விசுவாசத்தோடு கூடிய பயமும், நல்ல உணர்வேர்டு கூடிய உழைப்பும், தெய்வபக்தியும், குரு பக்தியும், மன அமைதியும், அடக்கமும், பொறுமையும், ஒரு மரியாதையும், ஂசுதையும் தான் முதலில் அனுபவித்துத் தெரிந்து செய்கின்ற ஆற்றலையும் உடைய வர்களாக இருப்போமானால் பழைய வித்வான்களென்ன, அதற்கும்

பழைய வித்வான்களாக இருந்தாலும் சரி அவர்கள் எல்லோரைக் காட்டிலும் சங்கீத வித்வத் யோக்யதையில் மிகவும் வல்லவர்களாகத் திகழலாம். இதனை இக்காலத்து இளம் வித்வான்கள் நன்றாக மனதில் உறுதியாகக் கொள்ளவேண்டும் என்று கேட்டுக் கொள்கிறேன்.

நீற்க, அக்காலம் வாய்ப்பாட்டு வித்வான்கள் நான் கேட்ட அளவில் எந்தக் காரணத்தைக் கொண்டும் நம்மைப்போல் சுருதி குறைத்து வைத்துக்கொண்டு பாடினதில்லை. இக்காலம் நம்மால் கூறப்படும் சுருதியாகிய 4 கட்டை, 3 கட்டை, குறைந்த பட்சம் 2½ கட்டை அளவிற்குக் குறையாமல் சுருதி வைத்துக்கொண்டு பாடுவதுதான் வித்வான்களுக்கு வழக்கம். இந்த ஒலிப் பெருக்கி சாதனம் அக்காலத்தில் இல்லை என்பதை எல்லோரும் அறிவார்கள்.

மேலும் அந்த வித்வான்கள் அவரவர்களுடைய சுருதியில் மந்திர ஸ்தாயி, மத்திய ஸ்தாயி, இவ்விரண்டு ஸ்தாயிகளிலும் நன்றாகப் பாடியோ, வர்சித்தோ தனது சங்கீதத் திறமையைக் காட்டுவார்கள். இக்காலத்தவரைப் போல் தார ஸ்தாயி சஞ்சாரத்தையே பெரிதாக அவர்கள் நினைக்கவில்லை. ஆபினும் தார ஸ்தாயி சஞ்சாரம் செய்யவேண்டிய நேரங்களில் கிரமப்படி அழுத்தமாக செய்து காட்டி, பிறகு படிப்படியாக மத்யம் ஸ்தாயிக்கு வந்து மிக அழகாகத் தொழில் செய்வார்கள். தார ஸ்தாயி சஞ்சாரத்தையே பெரிதாக மதித்துப் படுவது அக்காலம் நாடகத்தில்தான் கையாளப்பட்டு வந்தது.

இக்காலம் சுருதிப் பிரமாணம் கூடுதலாக வைத்துக்கொண்டு யாராவது பாடினால் அதில் ஏதோ சத்தம் நிறைய இருப்பதாக எண்ணுவதும், சிலர் வயதான காலத்தில் சிரமப்படாமல் பர்டு வதற்காக குறைந்த சுருதி வைத்துக்கொண்டு பாடுவதைப் பின்பற்றி நல்ல சாரி வசதியுள்ள இளைஞர்களும் சுருதியை ஆரம்ப நிலையிலேயே குறைத்து வைத்தும் பாடுவதும் மிகவும் பொருத்த மற்றதாக இருந்து வருகிறது. இத்தகைய இளைஞர்களின் பிற்கால நிலை என்னவாகும் என்பதையும் எண்ணிப்பார்க்க வேண்டும். ஒலிப் பெருக்கி சாதனம் இந்நாட்களில் கிடைத்திருப்பதை முன்னிட்டு நமது தரத்தைக் குறைத்துக்கொள்ள வேண்டிய அவசியமே இல்லை. தரமும் குறைந்து ஒலிப் பெருக்கியும் இல்லாவிட்டால் நம் கதி என்னவாகும்? பாடுபவர்கள் நிரம்ப சுருதி வைத்துக்கொண்டு உழைத்து ஒருமித்துப் பாடினால் தான் நமது இசைக்கலையறிவு பூரணமாகவும், அழகாகவும் பரிமளிக்கும் என்பதை முக்கியமாக நமது இளம் வித்வான்கள் உணரவேண்டும்.

இக்காலம் உள்ள பெரிய வித்வான்கள் எல்லோரும் இது காலம் நாம் கூறி வந்த விஷயங்களை நம் வருங்கால இளம் வித்வான்களுக்கு சங்கீத சம்பந்தமாக பழைய வித்வான்கள் அனுசரித்த மார்க்கத்தைத் தொழில் முறையில் செய்து காட்டுவதையும், எடுத்துச் சொல்வதையும் முக்கியமான கடமையாகக் கொள்ள வேண்டும் என்பதும் எனது தர்மமையான அபிப்பிராயமாகும்.

இக்காலம் நமது சங்கீதக் கலை பரவி வளர அகில இந்திய ரேடியோ ஸ்தாபனம் மிகவும் பயன்பட்டு வருகிறது. இதன் மூலம்

நமது தென்னிந்திய சங்கீதம் உலகம் முழுதும் பரப்பப்படுவது கண்டு நாம் எல்லோரும் அந்த வகையில் பாக்கியம் செய்தவர்களாகத்தான் கருதவேண்டும். இத்தகைய புதிய சாதனங்களால் நமது சங்கீதம் நல்ல யோக்யதையுடன் பழைய பர்ணியில் மாறுபடாமல் உலகெங்கும் பரவி உலக மக்கள் யாவராலும் போற்றப்படுமானால் அதற்கு நாம் என்றென்றும் கடமைப்பட்டவர்களாவோம். இந்த விஷயம்பற்றிய பொறுப்பும் உழைப்பும் நமது பெரிய சங்கீத வித்வான்களிடத்திலும், இளம் வித்வான்களிடத்திலும் எதிர்பார்க்க வேண்டியதாக இருக்கின்றது. இதற்கெல்லாம் இக்காலப் பெரியோர்களின் ஆதரவும் மிக மிகத் தேவை என்பதை நான் கூற ஆசைப்படுகிறேன்.

அன்பார்ந்த பெரியோர்களே! 28 ஆண்டுகளாக இந்த சென்னைமா நகரிலே நமது சங்கீதத்திற்குத் தொண்டு புரிந்து வரும் இந்த வித்வத் சபையாருக்கு மீண்டும் ஒருமுறை எனது நன்றியை செலுத்தி மிகவும் தாழ்மையுடன் தெரிவித்துக் கொள்வதென்ன வென்றால், காலவகையில் சங்கீதக் கலையை எவ்வளவோ வளர்த்து வந்த போதிலும் பொதுவான முறையில் நமது தென்னிந்திய சங்கீதக் கலையை பலமுறையில் பாதுகாப்பதும், இங்கு பெரிய வித்வான்களுடைய கச்சேரிகளை அமைப்பதோடல்லாமல் இளம் வித்வான்கள் பலருக்கும் இங்கு கச்சேரி செய்ய அனுமதி தந்து அவர்களுக்குப் பல பெரியோர்களுடைய ஆசீர்வாதம் கிட்டும்படி செய்யவேண்டியதே யாகும் என்பதாம்.

நான் இதுகாலம் கூறியது இந்த வித்வத் சபை நல்ல பெரியோர்களால் தொடங்கி இன்றுவரை மிகச் சிறப்பாக நடந்து வருகிறது என்பதும், இச் சபை நம் நர்ட்டிற்குச் செய்துவரும் சங்கீதப் பணி மிகவும் பேற்றத்தக்கது என்பதும், இது நமது அரசர்களாலும், பிரபுக்களாலும் ஆதரிக்கப்பட்டு வந்துள்ளது என்பதும், இதில் மிகச் சிறந்த வித்வான்கள் நிரம்ப இருந்தார்கள் என்பதும், நமது சங்கீதத்திற்கு முக்கியத்வம் வாய்ந்தது உருப்படிகள் என்பதும், லயத்தின் முக்கியத்வம்பற்றியும், உருப்படிகள் பாடும் முறை, பல்லவி பாடும் முறை, இவைகளைப்பற்றியும், பொதுவாக நமது சங்கீதக்கலை வளர வேண்டிய பொறுப்பு பற்றியும், இளம் வித்வான்களை ஆதரிக்க வேண்டிய முறைபற்றியும், எனது சிற்றறிவிற்கு எட்டிய வரையில் எடுத்துக் கூறினேன். இவற்றில் ஏற்றுக்கொள்ளக் கூடியவற்றை ஏற்றுக்கொண்டு, அல்லாதவற்றைத் தள்ளிவிடுமாறும் பணிவுடன் கேட்டுக்கொள்கிறேன்.

இனி வருங்காலத்தில் நமது சங்கீதக் கலை எந்த வகையிலும் தரம் குறையாமல் மிகப் பெருமையுடன் பாதுகாத்து வளர்த்து வரப்படவேண்டும் என்ற ஒரு பெருநோக்கமே நமது நோக்கமாக இருந்து நாம் எல்லோரும் நன்கு வாழவேண்டும் என்று பிரார்த்தித்து இதுவரை எனது சீலைமை உரையை மிகப் பொறுமையுடன் கேட்டுக்கொண்டிருந்த உங்கள் அனைவருக்கும் எனது பணிவான நன்றியைத் தெரிவித்து இத்துடன் முடித்துக் கொள்கிறேன்.

வணக்கம்.

THE FIRST DAY

23rd December: 1954

DIVYA-PRABHANDAS

The Experts' Committee of the Music Academy, convened in connection with its 28th Music Conference and Concerts, met this morning in the P. S. High School Hall, Mylapore, under the presidency of Vidwan Chittoor Subramania Pillai, who opened the proceedings and requested the Vidwans to extend their co-operation.

The President of the International Music Council, Paris, has sent his greetings and good wishes for the success of the Conference.

Dr. V. Raghavan explained some of the more important subjects to be taken up by the Experts' Committee during the ten days' session, chief among which was a series of expositions relating to Teaching Methods in music and dance. Introducing Srimati A. Rajammal, who rendered a few pieces from Divya Prabandham on that day, Dr. Raghavan said that she had brought out the pieces not only in the form of kritis, but also as Varnas and Swarajatis. Some of them were now being published in the *Jaganmohini*.

Srimathi Rajammal, along with Srimati Ranganayaki, sang in a Varna form in Kalyani, a verse of Andal, four pieces by the Alvars in kriti-form and one by Peyalwar in Ragamalika-form. Srimathi Komalavalli Srinivasan and Srimathi Kanakambujam accompanied on violin and mridangam respectively.

Vidwan Chittoor Subramania Pillai thanked the ladies for the recital.

THE SECOND DAY

24th December 1954

Teaching Methods in Music

The Experts' Committee convened in connection with the 28th Conference of the Music Academy met in the P. S. High School Hall, Mylapore, this morning, Vidwan Chittoor Subramania Pillai presiding.

Teaching methods in music and dance had been adopted as the leading theme at the Conference this year and in the series of expositions under this head, Prof. P. Sambamurthi, Head of the

Department of Music, University of Madras, gave a talk on "Teaching Methods in Music in Elementary and Secondary Schools" to-day. He was assisted by the students of the Saraswati Gana Nilayam, Triplicane.

Prof. Sambamurthi observed that it was the legitimate right of the vast majority of the people to be provided with opportunities to learn and understand music which formed a precious part of our heritage. It was a sad commentary, he said, that in our educational system music was not compulsorily taught in all girls' schools, not to speak of boys' school where the music teacher was conspicuous by his absence. The irony of things was that the management of the elementary schools were not able to draw the grant for music teachers on their staff. Hence, Prof. Sambamurthi thought that it was a matter for joy that the Academy should have chosen, this year, this important question as one of the main subjects of the Experts' Committee discussions.

Outlining the conditions governing musical education in modern elementary and secondary schools, Prof. Sambamurthi said that whereas unlimited time was available in the Gurukula system, the music teacher in the schools suffered from many limitations. He had to teach to groups of 20 to 40 and all pupils were not equally talented or gifted. Music had also to be learnt along with other subjects in the schools. The example of the more talented students was likely to create healthy emulation and the organisation of healthy musical activities, festivals, exhibitions etc., were intended to keep and develop musical enthusiasm. The aim of music teaching in the schools should comprise inculcation of *swara gnana*, *sruti gnana*, *raga gnana*, *tala gnana*, *sahitya gnana*, *mano-dharma* and capacity to appreciate. On the part of the teachers, a more extensive repertoire was expected than in the case of a performing musician. The teacher should also make his own list of class-worthy songs.

Prof. Sambamurthi then demonstrated with the help of the students of the Saraswati Gana Nilayam, some interesting musical exercises for the identification of *swaras*, *ragas* and the development of the sense of *rhythm*. As an example of charts, the speaker exhibited one intended to depict graphically the different *talas*.

Vidwan Ramanayya Chettiar made a reference to similar endeavours made by the late Nagoji Rao and emphasised that the device should secure perfection in *swara suddha*. Mr. C. S. Aiyar stressed that it was at the very young stage that proper intonation

was Gamelung music from Java followed by music on the Kacchapi Veena from Indonesia and from Bali.

Regarding Indonesian music, the lecturer said that though there were such influences, as Chinese, the richness of the model forms pointed to the definite impact of Indian influence. In instrumental music and in the employment of gongs to create a particular atmosphere, the Indonesian music showed an aspect of ancient Indian theatrical music which had disappeared from India. A sample was then given of a recital from the Ramaleela of Siam. A Tibetan song and one from Russia followed. Among the latter's musical sources, Tibetan and Turco-Mangol music was also counted.

Mr. Danielou played a record presenting the music of the Ahirs of North India, the ancient Abhiras, and then gave samples of Bengali folk music upon which Tagore had drawn. After a musical record from the Banaras area, he gave a fisherman's song from Madras. In South India, the lecturer said, there was vast scope for the investigation of folk music in different regions and he thought that such an investigation would throw much light on aspects of Carnatic music. Incidentally, he said that they could provide a lot of authentic material for light, film and theatre music now thriving on hybrid stuff.

Mr. Danielou next gave the audience some African music playing records of a Zulu song, some Negro music from Nigeria, a Sudanese festival song and a song from Zanzibar. The last sample given by him was from an American Negro song.

Sangita Kalanidhi T. V. Subba Rao thanked the lecturer and announced that Mr. Danielou would continue his illustrated talk on December 26.

Violin Demonstration

The 73-year-old violinist, Sri Marungapuri Gopalakrishna Aiyar, then gave a demonstration on the violin, accompanied by Master Shyamsunder on the mridangam. He was introduced by the President of the Conference, Vidwan Chittoor Subramania Pillai, as one of his teachers, he having been a close associate of the late Kancheepuram Nayana Pillai.

Vidwan Gopalakrishna Aiyar commenced his recital with "*Vinata sutavahana*" in *Jayantasena* and followed it up with "*Ninnuvina*" in *Kalyani* "*Mamava Pattabhirama*" in *Manirangu* and "*Hechariga*" in *Edukulakambhoji*. He also rendered songs in *Begada*, *Kapi* and *Chenchurutti*.

Vidwan Madurai Subramania Aiyar, on behalf of the Members of the Experts Committee thanked Sri Gopalakrishna Aiyar for his rendering which reminded them of the great old days. The fact that at this ripe age he was able to retain his mastery over the instrument, revealed that he had undergone the '*sadhakam*' in the proper manner in the initial stages, he said.

S. E. ASIAN MUSIC COUNCIL

EXPERTS WELCOME FORMATION

The Experts' Committee of the 28th Conference of the Music Academy, Madras to-day adopted a resolution welcoming the formation by the UNESCO of a South-East Asian Music Council and appealing to the Government of India and the authorities of the UNESCO to convene an early conference of this Council in India.

Moving the resolution, Dr. V. Raghavan, who represented the Music Academy and the Government of India at the UNESCO Music Conference at Brussels last year, explained how the delegates from the oriental countries who attended the conference felt the need for a specific organisation for giving due emphasis to the musical problems of South-East Asian countries which could not be properly dealt with in the International Music Conference, where the discussions and expositions related mostly to Western music. The delegates from the Eastern countries at that Conference urged upon the UNESCO the formation of a South-East Asian Music Council and the UNESCO, appreciating this point of view, accorded sanction for the formation of such a Council. Dr. Raghavan referred to the detailed statement sent by Mr. P. N. Kirpal, Acting Director, Department of Cultural Activities, UNESCO, informing the Music Academy of the formation of this Council.

Mr. Kirpal said in his communication, "Ever since its creation, UNESCO has emphasised upon all problems connected with education in general, giving special consideration to the teaching of the Arts and Music. No system of education which aims at the fullest development of the intelligence and the sensibility of the individual can succeed unless it comprises the basic elements for the appreciation and the understanding of the great artistic and musical heritage of humanity. Consequently UNESCO has for many years undertaken a programme to determine the place of the Arts in general education and their importance in the formation

of personality. The Brussels Conference on Music Education proved to be one of the most important international meetings in the field of music. Nearly 400 delegates participated in its work and the Conference was also responsible for the creation of two important International organisations, the International Society for Music Education and the South-East Asian Regional Music Council. The foundation of the S.-E. Asian Regional Music Council is the result of an initiative taken by the Asian delegates to the conference who felt that the problems in the domain of music in their respective countries were not always identical with those encountered by their European colleagues. Very soon the Council will hold its first Constituent Assembly and then embark upon the great tasks awaiting it." Mr. Kirpal said he hoped to hear of what emerged from the deliberations of the Academy concerning the UNESCO's programme.

In commending the resolution, Dr. Raghavan stressed the need to have India as the venue of the S.-E. Asian Music Conference as this country was not only rich in its musical heritage but occupied a central place in the history of the culture of the entire Orient.

Prof. P. Sambamurthi, Government of India's nominee on the International Music Council, seconding the resolution, regretted that despite the great importance of this country and its musical heritage, official opportunities were not being afforded for the representatives of Indian music to go in adequate numbers to International Conferences on Music. He referred in this connection to a communication he had recently received from the Secretary of the International Folk Music Council regarding the Conference of the Council and the Third International Festival of folk dance and song in Oslo to be held in Norway in June-July, 1955. Prof. Sambamurthi said that even small countries sent more than one delegate to such conferences and gained for their respective country's art great prominence, while things relating to Indian music went by neglect. He pleaded that a team of representatives of Indian music should be helped to go out and expound their art abroad.

Mr. Alain Danielou, who had been connected with some of the music activities of the UNESCO, speaking in support of the resolution said that he was of opinion that India should be the first venue of the Conference of the S.-E. Asian Music Council, as there was no country comparable to India in the importance and

richness of its music. If a large body of musicians and musicologists from foreign countries came to India on the occasion of such a conference, they would have an opportunity to gain first-hand knowledge on all aspects of Indian Music.

THE FOURTH DAY

26th December 1954

FOLK MUSIC OF THE WORLD

Mr. Danielou's Further Exposition

At the Experts' Committee meeting of the Music Academy held this morning in the P. S. High School Hall, Mylapore, Vidwan Chittoor Subramania Pillai presiding, Mr. Alain Danielou continued his exposition of folk music.

Mr. Danielou observed that there was a fallacy that Persian music influenced North Indian music. Other explanations were possible for changes of nomenclature in that music than attributing influence from Persia which at that time did not disclose any music that could act as such an influence. On the other hand, the old music of the Middle-East had Indian influence, both in music and in instruments, and from the Middle-East what went out from India was carried by the Arabs to Spain, where it gave birth to a music in which the Indian *Ragas* mixed with the Mediterranean tempo to produce the celebrated Spanish Flamenco. The Sumerian Nai of 4000 years ago was the Shenai of the North and the Nagaswara of the South of India. It was through the Middle East that Greece also borrowed Indian musical forms and modes.

The first record Mr. Danielou played was music from Tunisia with the accompaniment of Rabab. He next played records of Spanish Flamenco and also pure instrumental music of Spain. It was followed by a gypsy song. A Rumanian record was also played and the lecturer referred to the influence of the Turks, who were near Gandhara, on Rumania music. This was followed by a violin record from Rumania. Giving a record from Hungary, Mr. Danielou said that there were gypsies of Indian origin in that country who took the Indian Swaramandala. There its name was abbreviated to Cymbalum and it was the ancestor of the modern piano. Records of music from Greece, Italy and Sardinia followed.

Effects of 'Harmony'

Mr. Danielou then played Welsh folk music and remarked that the advent of harmony and the writing down of music in notation had destroyed all the music material prevalent among the people and warned that the inroad of similar tendencies in India might have a similar ruinous effect on ancient musical forms fortunately still surviving in India. With a record of Celtic bagpipe music the lecturer pointed out that it had a fixed tonic *sa* and was thus akin to the Indian model system. He referred to the wandering minstrels and islands of ancient music that could be discovered in Europe and illustrated with a French song of the 13th century. From Switzerland, he presented a record of Yodling which had affinities with the far-away Polynesian islands.

Prof. Singer of Chicago University, who attended the lecture, pointed out that this Yodling had been adopted by American cowboys.

Coming to American Indian civilisation, Mr. Danielou pointed out a number of Indian analogies and stressed how it was a kind of caste system which had saved the culture of different communities. He drew attention to the preparation of sacramental liquor to the accompaniment of music. One of the chants illustrated by him was addressed to the God Yelbichai, meaning grand father or *Pitamaha*, the high-pitch part of which was supposed to have religious value. There were also purification ceremonies, as in India, to rid oneself of defilement caused by contact with a stranger or enemy. The song connected with the preparation of ceremonial liquor had similarity with Vedic hymns. The whole ceremony was intended to produce rain. He then played a funeral song in a pentatonic scale as also some songs on the flute. The illustration concluded with a Peruvian song and one from Titicaca region, which represented the oldest form of Red Indian music with pan-pipes.

Sangita Kalanidhi T. V. Subba Rao thanked the lecturer for his interesting exposition.

Earlier, Sri M. Subramania Aiyar, retired teacher, Pudukottah, gave an analytical account of the devotional and philosophical content and the poetic ideas contained in the Divyanama kirtanas of Tyagaraja.

Thanking him, Mr. T. V. Subba Rao pleaded that Vidwans might render in their concerts one or two Divyanama kirtanas also.

New Compositions

Dr. V. Raghavan next introduced Sri Swarna Venkatesa Dikshitar of Chidambaram who belonged to the Dikshitar families attached to the Chidambaram temple and had composed a large number of new songs in Sanskrit and Tamil.

The composer said he learnt music under Sri Raja Ganesa Dikshitar. A few of his compositions, he said, had been composed in commemoration of the Gurukulam, established in Abhiramapuram in Madras City.

The compositions of Sri Swarna Venkatesa Dikshitar were on Nataraja and Sankaracharya and on philosophical and didactic themes. They were in a variety of *ragas* and in rare *talas* also. More than a dozen of these were rendered by his younger brother, Sri Nataraja Dikshitar, accompanied by Sri Kovai P. Ramachandran on the violin and Guruvayoor Dorai on the mridangam. The pieces included a *Raga-tala-malika* and a few in North Indian *ragas*.

The composer and the artiste were complemented on behalf of the members of the experts Committee by Vidwans Ramanayya Chettiar and Sesha Aiyangar.

THE FIFTH DAY

27th December 1954

Teaching of Music

Value of "Gurukula" System

When the Experts Committee of the Music Academy met this morning in the P. S. High School Hall, Mylapore. Vidwan Chittoor Subramania Pillai presiding, Sangita Kalanidhis Karaikudi Sambasiva Aiyar and Mysore Vasudevachar emphasised the merits and efficacy of the "Gurukula" method for mastering the intricacies and achieving precision in the art of music. These two talks formed part of the series on Teaching Methods in Music and Dance.

Vidwan Sambasiva Aiyar said that it was through perseverance and continued practice, some of the exercises extending over a whole year, that mastery could be achieved and such training should be undertaken even one while was yet young. Citing his own example, the Vidwan said that he was a Vainika for the eighth generation in his family and when he was practising exercises of

Sarali, each for a year, his father would not permit him to think or even attempt anything higher until the first step was completely mastered.

Attention on *swarasthana* and its precise playing required that the mind should not be distracted by too early notions or ambitions about the ragas or their knowledge and names. He thought that a training like this in accordance with old method on the Veena should extend over a period of 12 years; in a shorter period, he said this instrument could not be mastered. His elders first inculcated in him the complete *swaragnana* within his fifth year; then he was permitted to take to the instrument; and on the instrument, without any verbal explanation, they taught practically by drawing his attention by mere signs to *sphurita*, *pratihasa*, etc., as they went on playing. Thus, *Sarali*, *otta varisai*, *iratta varisai*, *alankana*, *gita*, etc., were learnt. Kirtanas were taught only after this stage and following the same practice he had also brought up his two pupils.

Then he asked his pupil, Kumari Rajeswari, to demonstrate the method from *Sarali* onwards.

Kumari Rajeswari demonstrated the various stages, finishing with a *gita* in Nata, a Bhairavi varna and Nata raga and tana and the kirtana "Saraseeruhana".

Sangita Kalanidhi T. V. Subba Rao, while thanking Vidwan Sambasiva Aiyar, appealed to the youngsters to follow this method the efficiency of which had been established through centuries.

Mr. Subba Rao next introduced Vidwan Vasudevachar, the doyen of Carnatic Music and requested him to speak about the "Gurukula" method of teaching vocal music.

Vidwan Vasudevachar said that the fundamental basis of the "Gurukula" method was the *Guru* and devotion to him and imbibing of the art from him as and when he taught without any limitations of fixed number of years or duration. The desire to-day to make up something in a short period or to get something from books to be able to make an appearance in some forum was deprecated by him. He observed that many could not mention any distinguished *Guru* under whom they received their lessons. He illustrated the vast difference of what a passage of a song like Viriboni varna appeared from its printed version and the version that one took from a *Guru's* mouth.

Making a personal reference, Vidwan Vasudevachar recalled how he was seized with a desire to learn music while he was a student in the Sanskrit College in Mysore and wanted to master the art as it had attained its perfection in Chola desa and sought the great Vidwan Patnam Subramaniam Aiyar. He observed that the musician should be learned in the Sahitya also to be able to appreciate the whole composition and its background. Incidentally, the Vidwan said that in the hey-days in which he learnt the art, Pallavi singing was confined to four *kalais* and there was no fancy for out-of-the way exhibition which were now attempted.

Vidwan Chittoor Subramani Pillai and Mr. T. V. Subba Rao thanked the Vidwan for expounding the greatness of the "Gurukula" method.

The Melakartas

Vidwan Chittoor Subramania Pillai then introduced Sri Rajaganesa Dikshitar of Chidambaram who was wellknown as one engaged in musical research for some decades now.

Sri Rajaganesa Dikshitar read a paper in Tamil on *Melas* being only 32. The question was an old one and of a highly controversial character. Sri Dikshitar supported this theory by citing the authority of two texts well-known to the Dikshitaras of Chidambaram temple—the Chidambara Mahatmya and the Kunchitan-ghristava of Umapati Shivacharya, in both of which only 32 basic *ragas* were mentioned. He adduced also some astronomical analogies for the 12 *swaras* forming the basis of this scheme. The lecturer expressed the opinion that the 40 other *melas* were superfluous and the compositions in them might be open to question.

Prof. R. Srinivasan observed that though 32 *ragas* might once have had wide vogue, in course of time others might have been recognised and he for one saw no reason why there could not be even more than 72 *melas*; using both the '*mas*', for example, he said 90 *melas* were possible.

Sangita Kalanidhi Mudikondan Venkatarama Aiyar said that they should not scrap the large part of their musical heritage deriving from the 40 other *melas*. The progress of science, he said, lay in greater and greater distinction and not in reduction.

Vidwan Chittoor Subramania Pillai spoke in appreciation of the lecturer's efforts but said that it was not easy to revolutionise our musical theory and practice immediately on the basis of such a theory.

Intricacies of the Art of Composition

The Experts' Committee assembled again at noon, when Vidwan T. N. C. Venkata Narayanacharyulu of Guntur, a member of the Committee read a paper in Tamil on the art of composition.

Dr. V. Raghavan introduced him as a Vainika and a composer who had given demonstrations of difficult types of compositions.

The Vidwan, taking his stand on the Sriranjani kriti of Tyagaraja, "Sogasuga mridangatalamu", explained the features of a good composition. He illustrated the characteristics enumerated Tyagaraja from the kritis of Tyagaraja himself, Syama Sastri and Dikshitar. Dwelling on the scope for the portrayal of *rasa* in a song, the Vidwan said that songs with definite themes or episodes gave scope for *rasa* and in those cases, the composer should see to the employment of *swaras* which were suggestive of the respective feelings and illustrated this by rendering some of the kritis.

Vidwan Venkata Narayanacharyulu then referred to his own compositions and sang, among others, a piece in which the entire *sahitya* was composed of the seven *swara*-syllables only.

Prof. Srinivasan thanked the lecturer on behalf of the members of the Committee, and referred to the Vidwan's skill, particularly in certain types of very difficult composition.

New Compositions

Sri Mayuram Viswanatha Sastri, the well-known composer, assisted by his brother, Mr. Vaitheeswaran, and accompanied by Sri Trivandrum Hariharan on the Violin and Sri Tiruvannamalai N. Tyagarajan on the mridangam, gave a recital of more than a dozen compositions of his in Tamil and Sanskrit which included, besides kritis, a *varna* and a *tillana*. He ended his recital with a sample of his national songs.

Sri Mudikondan Venkatarama Aiyar thanked Sri Viswanatha Sastri.

Review of the Radio Month

The Carnatic Music features of the recently celebrated Radio Month of the All India Radio formed the subject of comment at the Experts' Committee Meeting of the Music Academy today. Vidwan Chittoor Subramania Pillai, President of the Conference, was in the chair.

Mr. C. S. Aiyar, Member of the Experts' Committee, reviewing the programme during the Radio Month pointed out first that the

A.I.R.—Radio trade understanding which was quite obvious, was not a commendable basis for the celebration. It would have been more proper, Mr. Aiyar said, if more broadcasting centres in villages had been installed. He was particularly critical of music competitions which A.I.R. held during the month for, whatever the disorganised state in the field of Hindustani Music, proper media for the discovery of young talent had been adequately organised in the field of Carnatic music, and competitions especially had been held by the Academy as well as by the Sabhas. The money spent on the competitions was a waste and A.I.R. need not have descended to the level of music sabhas. The Southerners, Mr. Aiyar said, had been taking care of their culture.

Mr. Aiyar regretted that the avoidance of cinema music was driving listeners to Ceylon Radio. He emphasised that in questions like lighter music, which was understood in the South in quite a different manner, formation of opinion, decision and selection of the material should be left to independent bodies devoted to art as in the case of art institutions in United Kingdom. Mr. Aiyar observed that one could not understand what the speciality was about the recitals that A.I.R. arranged in the Museum Theatre or the Annamalai Manram. The loudspeakers should have been avoided at least in these concerts. What was needed today was Mr. Aiyar said, "Chamber Music" for choice listeners. Incidentally Mr. Aiyar drew attention to the serious disturbance which the habit of 'clapping' caused and pleaded for the discontinuance of this purely modern habit, which had been copied from the West. Silence was the best respect one could show to our artistes and even as Europeans coming out of Church after an organ recital would not clap, so too should we after listening to our classical Music.

THE SIXTH DAY

28th December 1954

Teaching of Music Theory & Musicology

At today's meeting of the Experts' Committee of the Music Academy convened in connection with its 28th Conference, held in P. S. High School Hall, Mylapore, with Vidwan Chittoor Subramanya Pillai in the chair, Prof. R. Srinivasan expressed his views on questions relating to the place and scope of theory and musicology in the series on "Teaching Methods in Music and Dance."

Sri T. V. Subba Rao introduced him. Among those present at today's meeting was Mr. Justice N. Somasundaram. Prof. R. Srinivasan said first with reference to the scope for research in the Department of Indian Music in the University of Madras that the present rules governing award of research studentship in music had to be modified so as to enable even non-graduate musicians to take to research under University auspices. The system of teaching differed in Arts Colleges and Colleges exclusively devoted to Music. In the former, he was of the view that the theory and musicology taught should be devoted to essential aspects of music rather than to subjects remotely connected with the art such as minor details of musicians' lives etc. He recognised that there was an interest in all such knowledge but it should not be at the sacrifice of what was helpful to the acquisition of practical knowledge of music. The difficulty in modern teaching as applied to music was the need to take large classes of music in which both the teacher and the taught were apt to miss the subtleties and ignore the defects of individual singers. The limitation of set periods was totally incongruous with the spirit and inspiration necessary for music and pleaded that some method should be evolved which would preserve the ancient system as adapted to modern conditions. He was emphatically of the view that as it was, the College course was incapable of producing anyone who could become a performing musician directly.

Vidwan Chittoor Subrahmanya Pillai thanked the lecturer and next introduced Srimati Kamala Krishnamurthi, who gave a recital of ten compositions of Prof. R. Srinivasan in Tamil and Sanskrit, accompanied by Sri Varahur Muthuswami Aiyar on violin and Sri Karaikudi Muthu Aiyar on mridangam. The pieces included one in the new Raga, Pramodini (65th mela, Kalyani) which took sa ga ma pa dha sa in arohana and sa dha pa ma ga sa in avarohana.

Tallapakam Compositions

After thanking Srimati Kamala Krishnamurthi for the very pleasing recital, the President of the Conference, Vidwan Chittoor Subrahmanya Pillai, requested Sri Rallapalli Anantakrishna Sarma, Reader in Music, Venkateswara Oriental Research Institute, Tirupati, to give a few samples of the compositions of Tallapakam poets which he had been setting to tune and publishing through the Institute.

Sri Anantakrishna Sarma said that the Tallapakam compositions numbered nearly 12,000 but they handled only about 90 ragas,

of which nearly 50 were rare. Among the known ones, Rakti ragas, Ahiri, Bouli etc. predominated, in one of which there were no less than 100 pieces. His plan was to edit with notations, at least 100 songs from this collection of 12,000 songs. Volume I had already been brought out with 54 songs and the second volume would be ready in a short time.

Sri Anantakrishna Sarma sang four pieces in Malavi, Kambhoji Mukhari and Bouli and a Mangalam in Lalita.

Vidwan Chittoor Subrahmanya Pillai thanked Sri Anantakrishna Sarma for his service.

THE SEVENTH DAY

29th December 1954

Teaching Methods in Music

When the Experts' Committee of the Music Academy met this morning in the P.S. High School Hall, Mylapore, Vidwan Chittoor Subrahmanya Pillai presiding, Sangita Kalanidhi T. V. Subba Rao, Principal, Teachers' College of Music, Music Academy, spoke in the series "Teaching Methods in Music".

Mr. Subba Rao said that there was no gainsaying that for learning music, there was no method comparable to the Gurukula system, but in the modern conditions, it was difficult to apply it universally and efforts could only be made to preserve as much as possible of that system, in the modern class room. The higher the course of studies, Mr. Subba Rao said, the less the need for actual teaching on the part of the teacher who became a guide so to say for the scholars who had to study themselves. In Carnatic Music especially, notes written down or spoken could not by themselves convey the Raga picture. Libraries for music classes should be built up with music records while theory and historical aspects could form the subject matter of lectures.

Mr. Subba Rao said appropriate scientific instruments could also be employed for the teaching of acoustics and physical basis of music. He dwelt at some length on the vexed question of Srutis and the difficulty of giving the students a clear and a decisive idea about them. In the teaching of Raga Lakshana the correlation of theory with practice was more important. All well-known compositions should be studied for the full grasp of the aspects of the Raga. The Bhava and Rasa of the piece should also be properly appreciated.

Varna, Mr. Subba Rao said, was a combination of Lakshya and Lakshana and a most practical example of both the aesthetic and technical aspects of the Raga put into the form of a composition and its importance for learning could never be exaggerated. Notation could give only a rough picture but in the modern methods, it could not be altogether set aside. It was useful as far as it went but a record was more satisfactory. The pupils could be asked to write the notation themselves as exercises. Manuscripts with notations had come down from the days of master-composers.

The time-honoured method, Mr. Subba Rao said, of practising Alankaras in different times with all the variations and in different talas could not be improved upon, and daily practice was essential. The life of a Raga centred round the certain core of the Raga which should be well impressed on the minds of the students. The definite system of Raga alapana as laid down in Sastras should be taught. Raga alapana should not be taught by set phrases. Emphasising the value of *Akara sadhaka*, Mr. Subba Rao pointed out that the correct vowel 'a' should be pronounced and not with any other grotesque mixture of vowel or consonant while singing a Raga. The teaching of music was rather peculiar in that no hard and fast rule could be laid for it and individual attention in the midst of group instruction was the only possible way of adapting the Gurukula system to modern needs.

"The Science of Sound"

Prof. Vissa Appa Rao, formerly Professor of Physics and Principal, Madras Educational Service, and one of those connected with the work of the Teachers' College of Music of the Music Academy, spoke about the "Physics of Music", and the inculcation of the knowledge of acoustics to students as part of the theory curriculum in music courses.

Mr. Vissa Appa Rao congratulated the Academy for discussing the subject and appealed for adequate provision being made in the syllabus for the teaching of acoustics. The satisfactory teaching of the science of music so far as it was based on acoustics required the rather difficult combination of a musician and a physicist, and if a person of such a dual qualification could be found, the understanding of the deeper basis of music on the part of the student would really be wonderful. Adequate sound apparatus was also necessary for conducting such classes.

Prof. Appa Rao then explained with the help of blackboard, the phenomenon of sound, vibration and frequencies and the concepts of Vadi, Samvadi, Anuvadi and Vivadi etc. He then explained the acoustics of the mridangam, the Tambura and the Veena, the principles of sympathetic vibrations as applied to human voice, and also the usefulness of the Oscillograph. He pointed out how the nature and number of quarter-tones or anuswaras could be objectively estimated. Research in music had to be undertaken and the Academy with the help of Government should take the lead in such work. Time and again, resolutions had been passed for equipping the Academy with a tape-recorder, and Prof. Appa Rao appealed that without losing any more time, the Academy should build up a respectable research laboratory in Carnatic Music.

A RARE DEMONSTRATION

"Shanmarga Pallavi"

Sangita Kalanidhi Mudikondan Venkatarama Aiyar, Vice-Principal and Professor of Vocal Music, Teachers' College of Music, Music Academy, might truly be said to have excelled himself and the expectations of the Vidwans and rasikas when he next performed the most difficult type of Pallavi—the Shanmarga Pallavi—in 32 *kalais*.

The Vidwan was accompanied by Sri Lalgudi Jayaraman on violin and Vidwan Palani Subramania Pillai on mridangam.

Sri Venkatarama Aiyar explaining what he proposed to do gave a brief account of the Marga and Desi system of Tala as set forth in books and the evolution of Desi talas and the history of the seven talas of today. He referred to the *Angas* and the ten *pranas* of Tala. Regarding the name Shanmarga, he said that three were the *margas* usually referred to, Dakshina, Vartika and Chitra but from authorities like Kallinatha, it was found that in their skill, musicians could execute three more also, namely, *Chitratarā*, *Ardhachitra* and *Atichitra*, starting with one and going up to 32 *aksharas*. He took up the Pallavi "Navarasa rasika sikhmanē Sadgunanidhi Chandrakulasekhara" in Kalyani raga and Adi tala, and first rendered the Dakshina marga in 32 aksharas doing Tana and neraval. He continued in the other *margas* and ended with *Atichitra*, the sixth. The keeping up of the Raga bhava all through was exceptional. In the end, he sang a Simhanandana tillana of Maha Vaidyanatha Aiyar in Kanada raga.

Rising in the midst of the cheers from packed audience which included many senior Vidwans, the President Vidwan Chittoor Subramania Pillai expressed his admiration for the arduous and successful performance which the great Vidwan had done before them. He appealed that more opportunities should be given for such Pallavi displays and both the public and the younger vidwans enabled to know and enjoy such musical rarities.

Mr. T. V. Subba Rao observed that the extensive tempo and melodic sweetness of Mr. Venkatarama Aiyar's Pallavi made his performance a feat as well as a feast and he acclaimed it as the greatest musical feat of the century, and prayed that the Vidwan might be blessed with long life to bring to light such hidden treasures of music lore.

THE EIGHTH DAY

30th December 1954

Teaching Methods in Dance

At the Experts' Committee meeting of the Music Academy held this morning in the P. S. High School Hall, Mylopore, Vidwan Chittoor Subramania Pillai presiding, Mr. K. V. Ramachandran spoke on the "Teaching of Bharata Natya" in the series of "Teaching Methods in Music and Dance".

Mr. T. V. Subba Rao introduced Mr. Ramachandran as a gifted critic and scholar.

Mr. Ramachandran ridiculed the many oddities and corruptions which had crept into the art owing to the recent craze for Dance. He said that proficiency in this art was the result of years of strenuous discipline and could not be gained by three months' courses. Unfortunately Dance had become very much of a social pastime and parents had become over-anxious to show off their child-prodigies. The question of children possessing natural ability, gift, aptitude or temperament had been ignored. Like voice for a singer, personality for the dancer was the first requisite. To meet the rising demand, a new race of teachers had also arisen and even the small group of genuine teachers of traditional families had been forced to fall in line with the new type of teachers and adopt the new vulgarities of dance and make-up. The quickening of the time in the *adavus* had wrought devastations in the art, and so also the choice of any song for Abhinaya though tradition had prescribed very special compositions for

this. The greater the departure from the classical norm, the greater seemed to be its popular appeal. This state of affairs could be remedied only by restoring the genuine classical dance. The standard movement and gestures should be defined and classified with the co-operation of genuine teachers. Model dance recitals should be encouraged and not mediocre ones. Those who had devoted their life-time to the study and understanding of the art should be helped to educate the public to distinguish the good from the bad. Mr. Ramachandran pleaded for the bringing together of the old-masters who were still living and gather their knowledge. He congratulated the Music Academy for the organisation of the dance class under Srimati Balasaraswathi, the foremost living exponent of Abhinaya.

Srutis

Sri Balakrishna Buwa Kapileswari of Bombay, pupil of Khan Saheb Abdul Karim Khan, who was introduced by Mr. C. T. Srinivasan, then gave a talk and demonstration of Sruti, Swara, Murchana, Grama and Raga. He gave a historical review of ancient as well as modern writings on these subjects. His talk was explained in Tamil by Mr. C. T. Srinivasan and Prof. Sambamurthi. Referring to his guru's views on these questions, Pandit Kapileswari explained and demonstrated the ascertainment of octaves, the suddha and vikrita swaras, srutis, whose distances, he held, were flexible according to the Ragas, the murchanas and the three gramas, the derivation of Ragas and relation of Sruti and Swara to tempo. He referred also to the views of Venkata-makin and Somanatha.

Sangita Kalanidhi Mudikondan Venkatarama Aiyar in proposing a vote of thanks to the lecturer paid a tribute to the genius of Abdul Karim Khan.

THE NINTH DAY

31st December 1954

Teaching of Music - Violin

When the Experts' Committee of the Music Academy met this morning at P.S. High School Hall, Mylapore, Vidwan Chittoor Subramanya Pillai presiding, Mr. C.S. Ayyar delivered his talk on the points to be remembered in teaching and learning so far as they applied to the violin.

Mr. Ayyar referred to his tuition under late Sangita Kalanidhi Sabhesa Aiyar and also to his personal investigations in respect of violin technique, bowing, fingering and the accoustics of the instrument. Mr. Ayyar was introduced to the gathering by Mr. T. V. Subba Rao who referred to his research in physics of music.

The acme of perfection on the violin, Mr. Ayyar said, was to produce the human intonation without detriment to its pure tone. The writing down of kritis in notation with signs for the *gamakas* as introduced by Subbarama Dikshitar were helpful after the student had reached a stage of self-instruction. Pointing out how science was a great aid in the understanding of the art, Mr. Ayyar pleaded for scientific research in music which was yet to be undertaken in any large measure. The lecture was illustrated with violin demonstration by the speaker.*

Vidwan Chittoor Subramanya Pillai referred in appreciative terms to the valuable research work by Mr. Ayyar.

Recital by Sri Papanasam Sivan

Vidwan Chittoor Subramanya Pillai next introduced the musician and composer Sri Papanasam Sivan who gave a recital assisted by his pupil Sri S. S. Mani and his own daughter Srimati Neela Ramamurthi. Sri Papanasan Sivan was accompanied by Sri Kumbakonam G. Srinivasan on violin and Sri Ramnad Raghavan on mridangam. The recital included his own compositions and a Ragamalika.

Vidwan Chittoor Subramanya Pillai thanked Sri Sivan for his moving and inspiring recital, the excellence of which had not been lessened by his failing health.

THE TENTH DAY

1st January 1955

The ten-day session of the Experts' Committee of the Music Academy convened in connection with its 28th annual conference, presided over by Vidwan Chittoor Subramania Pillai concluded today.

Teaching Methods in Dance

The proceedings of the day began with the second talk on Dance in the series "Teaching Methods in Dance and Music," by

* This finishes the series of talks on Teaching Methods in Music; attention is here invited to Dr. V. Raghavan's address on the Present State of Music Education in Asia (India) to the Brussels Conference on Music Education reproduced in the Academy's 1953 Conference Souvenir.

Mr. E. Krishna Aiyar, well-known critic of the art. He was introduced by Mr. T. V. Subba Rao.

After tracing the modern revival of Dance, Mr. Krishna Aiyar said that it was unfortunate the art they saw today was 'truncated'. With his intimate association with institutions and individuals, teachers as well as students in this field, Mr. Krishna Aiyar drew attention, with demonstration, to a number of drawbacks, corruptions, lapses, into inexact poses and mudras which had become a normal feature in the present day displays. He regretted that while mistakes in swarasthanas were understood and criticised by listeners of music, onlookers of dance did not notice similar mistakes in dance with the result that anything in the name of dance had come to be applauded. He deprecated the craze of parents and the unfortunate position in respect of teachers among whom today there were many who did not possess the requisite tradition and qualification.

Adequate training and perfection of technique were the foundation of the art and it was after the acquisition of technical perfection one could think of the gracefulness, and no innovations in the name of gracefulness could be permitted. Again and again, the lecturer cited illustrations of how particular poses or abhinayas had to be done by referring to the display previous night by Srimati Balasaraswati at the Academy. Dignity and suggestive restraint were necessary as otherwise expression would degenerate into vulgarity. Dance was the perfect model of synchronised art and mastery of all the elements, melody, rhythm, expression etc. were required on the part of the artiste.

Mr. Krishna Aiyar referred to the Navasandhi nartanam recently brought to light and some new adavus found in it. On the whole Mr. Aiyar said, there were 120 adavus of which only 40 were being adopted today. A mastery of these required some years of training and from the age of five, the training of the artiste should continue till her 12th year and no child should be exhibited before her thirteenth year. There were distinct adavus for the different items of recital like swarajati and tillana which should be kept apart. Music was an essential part of this art and the padas of Kshetragna being exceptionally suited for abhinaya, the course should include mastery at least of dozen padas. As understanding of the sentiments and qualities of personalities were both essential, abhinaya could never be properly learnt or displayed by one too young.

In conclusion Mr. Krishna Aiyar urged the Music Academy to take a lead in the matter of laying down the principle that no Sabha or institution would give a platform to dancer who was not at least 13 years old and who did not produce the certificate of a full course of training under an authentic and reputed teacher. He urged upon the Government also to recognise the Bharatanatya as the national dance arts, and accord it the status worthy of being the mother of all other arts.

Mr. T. V. Subba Rao thanked Mr. Krishna Aiyar for the many practical suggestions he had thrown and hoped institutions and teachers would avail of them.

Pallavi Demonstration by the President

The President of the Conference, Vidwan Chittoor Subramania Pillai next gave a demonstration of a 16-Kalai pallavi. He was accompanied by Sri Madras Balakrishna Aiyar on violin, Sri Murugabhoopathi on mridangam and Sri Vaidyalingam Pillai, son of late Pakkiri Pillai, Konnokkol.

Introducing the demonstration, Vidwan Marungapuri Gopalakrishna Aiyar gave an account of the Pallavi singing in the past. He referred to some noteworthy names in the field of Pallavi singing like Shatkala Narasayya of Chittoor district, Virjala Arunachalam of Karvetnagar samstanam, Konerirajapuram Vaidyanatha Aiyar, Puducheri Rangaswami Aiyar and Kancheepuram Nayana Pillai. He also mentioned the fresh fillip to laya given by Pudukottai Mamundaya Pillai, Pudukkottai Dakshinamurthi Pillai and Mannargudi Pakkiri Pillai. He said that the President of the Conference, Vidwan Chittoor Subramania Pillai had always been interested in matters of laya and he hoped that the earlier demonstration by Mudikondan Venkatarama Aiyar and the present one by the President would serve to keep alive and develop further interest in Pallavi.

The pallavi undertaken by the President was "Vadivelan, adiyarkkanukoolan, Devakunjari manalan" in Bhairavi, in tisrajati dhruva, 18-kalais with sama eduppu.

After the performance, Mr. T. V. Subba Rao, thanking the President for the display, observed that Pallavi was a unique contribution to music by the Carnatic system.

Sri Mudikondan Venkatarama Aiyar paid a tribute to Chittoor Subramania Pillai for continued interest in Pallavi and Laya. He

referred to some more names in this field like Ettaiyapuram Ramachandra Bhagavatar and his own guru Simizhi Sundaram Aiyar. Vidwan Venkatarama Aiyar appealed that at least in nagaswara playing, full scope would be allotted to development of Pallavi instead of introducing a kriti-dominated programme in nagaswara recitals.

Concluding Function

The proceedings of the Experts' Committee meeting came to a close with the singing of a Tiruppugazh by the President.

Speaking on behalf of the participants in the Conference, Mr. Alain Danielou gave a review of the various features of the Experts' Committee meetings during the 28th Conference. He said these discussions and demonstrations, apart from their having added pleasure to a large body of listeners here, had a special significance in the musical history of the country. They showed the great interest that people here evinced in the preservation and development of Indian music, particularly of the South, which once had spread over the whole of the East.

Mr. Danielou made a specific reference to the series of lectures on Teaching methods which he thought were most opportune as there was a crisis in the manner of teaching in the art in India today. Change of method in the teaching of art could utterly destroy it. He was reminded of a similar crisis which occurred some centuries back in the history of European music and the Conservatoire of Music in Paris was established to save the art, from falling into wrong methods of cultivation. Music, it was obvious, could not be taught like other school subjects. The Conservatoire therefore took it away from school methods, appointed masters in the profession themselves as teachers, allowed them to choose their own qualified pupils, train them in their own methods without any stipulation of any time or course and avoiding examinations altogether, presented them in a specialists' competition as 'so and so musician, student of so and so, master.' The plan was to safeguard and maintain professional proficiency. Such methods and standards would serve as a model in our attempts to solve similar teaching problems in the field of Indian arts today. The Music Academy, Mr. Danielou said, was a unique body in all India, composed of workers of both knowledge and non-sectarian attitude and the next step was to explore how best to implement the opinions and decisions of the Academy.

Condolence Resolution

A condolence resolution touching the demise on November 15, 1954, of Vidwan Manjakkudi Ramachandra Bhagavatar, Member of the Experts' Committee, was adopted. The late Vidwan was the grandson of Umayalpuram Sundara Bhagavatar, the direct disciple of Tyagaraja.

Vote of Thanks

On behalf of the Academy Mr. T. V. Subba Rao, Vice-President, thanked Vidwan Chittoor Subramania Pillai for accepting this year's presidentship and conducting the Conference, going through the different arduous items of work during the 12-day music festival. He also thanked all the Vidwans and scholars who participated in the concerts and demonstrations and made particular mention of those who had come from mofussil. He expressed the gratitude of the Academy to the musicians who acted as Judges in competitions, to Surajmals for the souvenirs manufactured by them for presentation to musicians and scholars, members of the music-loving public who attended the concerts and conference and to friends, inside and outside the committee who were very helpful in the different departments of the conference work. He thanked the Press, the Hindu in particular, the Swadesamitran, Kalki and Ananda Vikatan, the authorities of the State Government, the Police, the Port Trust, the P.S. High School and the R. R. Sabha and the Dhanwantari and Subrahmania scout groups.

There was a group photo later of the members of the Experts' Committee and the Executive Committee, and the musicians and scholars who had taken part in the conference.

THE MEMBERS' DAY

2nd January 1955.

The Members' Day of the Academy was celebrated in the morning at the Sri Sundareswarar Hall, Mylapore. After refreshments, there was a programme of Music by members and their children. Among those who rendered songs were Sri T. Sankaran, Assistant Director, A. I. R., Madras and Srimati Balasaraswati.

Kumari Priyamvada, a student of Srimati Balasaraswati at her school being conducted in the Academy's premises, gave two items of Bharata Natya. Sangita Kalanidhi T. V. Subba Rao appealed to the Members of the Academy to take greater interest in the development of Srimati Balasaraswati's Dance School.

The Scouts also gave a variety programme.

THE SADAS

Mr. M. Patanjali Sastri, Former Chief Justice of India presiding, the Sadas of the 28th Conference of the Madras Music Academy was held in the evening at the Sundareswarar Hall, Mylapore.

The title of "Sangita Kalanidhi" was conferred on the President of the year's Conference, Vidwan Chittoor Subramania Pillai. The Academy also honoured on the occasion Sri T.K. Sesha Aiyangar, one of the oldest traditional vidwans, Sri Annaswami Bhagavatar, a master in Harikatha, Prof. P. Sambamurthi, the well-known musicologist and Mr. E. Krishna Aiyar, dance and music critic, by presenting them with Souvenirs.

After prayer by Srimati Rukmini Rajagopalan, Mr. K. Soundararajan, Secretary convoked the Sadas.

Mr. K. V. Krishnaswami Aiyar, President of the Academy, garlanded Mr. Patanjali Sastri.

Sangita Kalanidhi T. V. Subba Rao, welcoming Mr. Patanjali Sastri and the gathering said that Mr. Patanjali Sastri was a great scholar, an eminent thinker and a person truly imbued with the spirit of Indian Culture.

Presenting Vidwan Chittoor Subramania Pillai, Sangita Kalanidhi Mudikondan Venkatarama Aiyar read the following citation:

**THE CITATION**

"Born in 1899 in a village in Palamaner taluk, Chittoor Dt. had his first lessons in music from his own father, the musician

Sri Peranarya; later became the disciple of the renowned vocalist, Nayana Pillai of Kanchipuram; has been a leading vocal musician for over a quarter of a century; has been the Head of the Music Department of the Annamalai University and connected with the music boards and committees of the universities and State and Central Governments; well-known for his repertoire of Tyagaraja kritis and mastery of laya."

Mr. Patanjali Sastri then presented the *Birudu-patra* and the *Insignia* to Vidwan Chittoor Subramania Pillai.

Presenting Vidwan T. K. Sessa Aiyangar, Dr. V. Raghavan read the following citation:



THE CITATION

"Born in 1882 at Tirukkurungudi in Tirunelveli district; had his gurukulavasa under Namakkal Pallavi Narasimha Aiyangar from 1891 to 1903; and was well-known for neraval and swaram singing; had been in close touch with Patnam Subramania Aiyar, Tiruvayaru Subramania Aiyar and other stalwarts; has a vast repertoire of padas which he learnt from Padam Krishnier; one of the few prachina vidwans fortunately still with us."

Dr. Raghavan then introduced 'Sri Annaswami Bhagavatar and read the following citation:

THE CITATION



"Born in July 3, 1899 at Pettai, Tiruchirapalli district; studied in the Sanskrit College at Tiruvayyaru; studied Sastra under Sri Bhuvarahavachariar and Sri Ramasubba Sastri of Mathurai; underwent training in Harikatha with the master Tirupayanam Panchapagesa Bhagavatar and musical training under Matirimangalam Natesa Aiyar; has been in the field of Harikatha for the past 33 years; is noted for his apt use of rakti ragas and his genial wit and taste in the discourse."

Mr. C. K. Venkatanarasimhan next presented Prof. P. Sambamurthi and read the following citation:

THE CITATION

"Born on February 14, 1901 of Parvati Ammal and Pitchu Aiyar in a family with musical affiliations belonging to Tirupunturutti, Tanjore district; learnt instrumental and vocal music under several teachers chiefly Manathattai Doraiswami Aiyar; graduated in 1922; passed B.L. in 1926; appointed as first Lecturer in Music in the Queen Mary's College; in 1931-32 studied Comparative Music in the State Academy of Music and University at Munich,



Germany; has been the Head of the Department of India Music, University of Madras from 1937; author of a number of text books and editions of compositions and papers; a pioneer in modern music education and a leading musicologist."

Dr. V. Raghavan in presenting Mr. E. Krishna Aiyar read the following citation;

THE CITATION



"Born on August 9, 1897 at Brahmadesam in Tirunelveli district; educated at the Madras Christian College and Law College; called to the Bar in 1922; entered active politics as a Congressman in 1926 and was well-known for his singing of Bharati's National songs at the Congress meetings; served as a journalist for some time; learnt music, took to histrionics and became a leading actor of the Suguna Vilasa Sabha and the Madras Sanskrit Academy;

learnt Bharata Natya from Melattur Natesa Aiyar and has been a continuous worker in the cause of that art; author of the book "Personalities in Present Day Music" and a well-known critic and reviewer of music and dance; was one of those very actively connected as Secretary with the organisation of the Academy in the early years."

Mr. Patanjali Sastri garlanded all the four distinguished persons and presented them each with a souvenir.

Sangita Kalanidhi Semmangudi Srinivasa Aiyar offering felicitations to the recipients of the Award and the souvenirs, said the music of Vidwan Subramania Pillai was 'majestic' and it was but fitting that the Academy chose him for the honour that year. Vidwan Pallavi Seshu Aiyangar was a giant in the field of music and Sri Annaswami Bhagavata was only too well-known as a great Harikatha exponent, noted for his renderings of the songs full with raga bhava. Sri Semmangudi Srinivasa Aiyar referred to the research-work done by Prof. Sambamurthi and the keen interest which Mr. Krishna Aiyar took in the renaissance of dance. He appealed to all the Vidwans to consider the Academy as their own institution and strengthen it.

Sangita Kalanidhi Dwaram Venkataswami Naidu congratulating the President of the year, made a particular mention of his mastery over laya.

Mr. K. Chandrasekharan referred to the noble qualities of Vidwan Subramania Pillai and his *rasikatva*. Vidwan Seshu Aiyangar, he said, was a teacher of teachers and Sri Annaswami Bhagavata's Harikatha was characterised by suggestive restraint. Mr. Chandrasekharan also pointed out the contribution to the field of research made by Prof. Sambamurthi and the valuable suggestions made by Mr. Krishna Aiyar for the promotion of the art of dance.

Mr. Alain Danielou complimented the Music Academy on the way in which they were honouring the musicians. They should be grateful to the Academy and its inspiring leaders who took so much pains to bring together all those who believed in the greatness and improvement of Indian music.

President's Speech

Replying to the felicitations, Sangita Kalanidhi Chittoor Subramania Pillai said he could hardly find adequate words to express his sincere thanks to the Academy for the significant honour it had done to him. Vidwan Seshu Aiyangar said that he was thankful to the Academy for honouring him. Sri Annaswami Bhagavata paying a tribute to the selfless work of the President and Committee of the Academy, appealed to Vidwans to offer their unstinted co-operation to it. He was grateful to the Academy which had already honoured two giants in the field of Harikatha, Sri Mangudi Chidambara Bhagavata and Sri Muthia Bhagavata for choosing him for the special honour this year. Prof. P. Sambamurthi said that the valuable work of the Academy was greatly appreciated in other parts of India. Mr. Krishna Aiyar appealed to the Academy to take effective steps to maintain the tradition and standard in dance as in the case of music.

Prize Distribution

Sri T. V. Rajagopalan presented the winners in music competitions and the President distributed the prizes to them.

The following is the list of the Competitions, prize-winners and the Donors of the prizes.

THE MUSIC ACADEMY, MADRAS

MUSIC COMPETITION AWARDS

COMPETITION	WINNERS	DONORS
<i>VOCAL MUSIC for Ladies</i>	I Award to Srimathi N. Saraswathi II Prize to " R. Sakuntala " G. Pichammal III Prize to " J. Lakshmi	Gold Medal donated by Sri M. Sudarsanam Iyengar. Endowed by G.N. Balasubramaniam in memory of Late G. V. Narayanaswami Iyer.
<i>Violin</i>	I Award to " Allu Sathyavathi	Kasturi Ranga Iyengar Gold Medal donated by Sri K. Srinivasan.
<i>Veena</i>	I Award to Sri V. L. Janakiram	The Dhanam Memorial Gold Medal donated by Sri P. R. Swami Iyer.
<i>Modern Compositions</i>	I Award to Srimathi G. Pichammal II Prize to " D. Pattammal " J. Lakshmi	Gold Medal donated by Sangita Kalanidhi T. L. Venkatarama Iyer.

COMPETITION	WINNERS	DONORS
<i>Tamil Songs</i>	I Award to " R. Sakuntala II Prize to " D. Pattammal III " to " K. R. Madavi I Award to " R. Sakuntala II Prize to Sri K. Chandrasekaran III " to Srimathi G. Pichammal	Rajalakshmi Memorial Medal donated by Sri K.V. Ratnam Iyer, Kozhumam. Murthi Memorial Medal awarded by Murthi Memorial Committee.
<i>Maharaja Svati Tirunal Compositions</i>	I Award to " H. S. Anusuya II Prize to " V. Susila	Gold Medal donated by V. S. S. K. Tobacconist, Jaffna (1850-1950).
<i>Purandaradas Padas</i>	I Award to " Seetha Rajagopal	Gold Medal donated by Surajmals.
<i>Kshetranga Padas</i>	I Award to " R. Sakuntala (c. c. of c. m.)	The Dr. Sankaranarayana Iyer Memorial Medal donated by Dr. S. S. Krishnan.
<i>Pallavi Singing</i>	II Prize to " H. S. Anusuya	

The President also awarded certificates to the students of the Teachers' College of Music, who were introduced by the Honorary Principal, Mr. T. V. Subba Rao.

The Chairman's Speech

Mr. Patanjali Sastri, after eulogising the services of Mr. K. V. Krishnaswami Aiyar, the President of the Academy in the cause of music, said that Vidwan Chittoor Subramania Pillai was a disciple of the great Nayana Pillai and had undergone training according to the gurukula system. He congratulated the Vidwan on his well-merited distinction and also the recipients of the souvenirs who were well-known for their accomplishments.

Mr. Patanjali Sastri said that in India music had always been conceived as a means of God-realisation and unless the kritis of the great composers were rendered in that spirit, one could not get the full benefit out of them. Today, he found that modern concerts did not appeal much to the emotional side of the listeners. They appealed mostly to the intellect. Listeners were called upon to appreciate the skill, mastery and technique of music. Some of the musicians, not all, overdid the swaras and sangatis. Such displays of skill and technique might be exhibited in competitions of musicians who were to be awarded prizes. But in modern days, he thought, musical concerts required a greater sense of proportion. Mr. Patanjali Sastri said that musicians must render the songs in such a way as to appeal to a common man like him. No doubt musical concerts without the exhilaration of the swaras and the nuances of the sangatis would be insipid. He would only plead for a moderation in the use of these features.

Vote of Thanks

Mr. K. Balasubramania Aiyar in proposing a vote of thanks to the President, the Sadasyas, donors of medals and the Judges of the competitions, made a reference to the donation of Rs. 2,500 to the Academy made by Mr. T. Sadasivam for the presentation of a Tambura in the name of "Amarar Kalki" in the competitions in pieces of Muthu Thandavar, Gopala Krishna Bharati and Aruna-chala Kavirayar. He also felt why they should not confer the title of "Sangita Seva Nidhi" on the President of the Academy Mr. K. V. Krishnaswami Aiyar for his meritorious service in the cause of music.

ஸ்ரீ தியாகராஜ ஸ்வாமிகளுடைய திவ்ய நாம சங்கீர்த்தனங்கள்

ஸ்ரீ சுப்ரமணிய அய்யர், புதுக்கோட்டை

1. பீடுகை :— நமது பாரத தேசத்தில் மக்கள் எப்பொழுதும் ஈசுவரனை அடைவதற்கு வேண்டிய ஸாதனங்களையே பெரும்பாலும் சிலாக்கியமாகக் கருதி அவைகளைப் பின்பற்ற விரும்பினர். வேதம், ஸ்ம்ருதி, இதிலாஸம், புராணம், சாஸ்திரம், ஆகமம், கலை, ஆலயங்கள், மடங்கள், பஜனைக்கூடங்கள், திருநாட்கள் முதலியனவேல்லாம் இதன் பொருட்டே உண்டாயின. வேதம், ஸ்ம்ருதி முதலியவைகளைத் தெரிந்துகொள்வதற்கு வேறு பலவற்றின் உதவியை எதிர்பார்த்தவர்களின் எண்ணிக்கை மிகக் குறைவையாகும். சீதா சாஸ்திரத்தில் கூறியபிரகாரம், கர்மம், ஞானம், பக்தி என்றும் மூன்று மார்க்கங்கள் ஒன்றுக்கொன்று முரணின்றி ஒன்றை மற்றொன்று பற்றி இருப்பினும், இவைகளில் பக்தி மார்க்கமே பிரதானமாகக்கொண்டு அதன் பிரகாரம் ஈசுவரக் கிருபையைப் பெற பலர் முயற்சி செய்தனர். எனென்றால் இதற்கு இதர ஸாதனங்களின் உதவி அவ்வளவு தேவையில்லை என்பது பக்தர்களுடைய கருத்து. பூமத் பாகவதம், விஷ்ணு புராணம், முதலிய புனிதமான நூல்கள் எந்த நிலையிலும் எவனும், பக்தியின் மூலமாக எளிதில் பகவத் கடாக்ஷத்தைப் பெறலாம் என்பதை மிகவும் தெளிவாக விளக்கிக் காட்டுகின்றன.

2. பாகவத மதமும், பக்தியும் :— பகவானுடைய ஸ்வரூப லக்ஷணங்களை இடைவிடாது நினைத்துக்கொண்டே இருப்பது பக்தியேயாகும். "என்னிடத்தில் மனதை நினைவிறுத்தி என் பக்தனாய் என் பொருட்டு பூஜை செய்பவனாய் என்னை எண்ணுகுவாயாக" என்றும், "அப்படி என்னிடம் சித்தத்தை உறுதியாக ஊன்ற முடியாவிடின் அப்பியாஸ யோகத்தால் [அதாவது என்பெயரைக் கேட்டல், நினைத்தல், பஜனைசெய்தல், ஜபித்தல், நல்லோர் கூட்டத்தை அடைதல், நாமசங்கீர்த்தனம் செய்தல்] என்னை அடைய நீ விரும்பு" என்றும், ஸ்ரீ கிருஷ்ண பகவான் அர்ச்சகனைப் பார்த்துக் கூறியுள்ளார். எனவே சீதை, விஷ்ணுபுராணம் ஆகிய இவை தெய்வத்தின் வடிவத்தை வற்புறுத்தி அவருடைய ரூப லக்ஷணங்களையும் குறித்துக்காட்டி, பழமையான தியான விதியை இடைவிடாத நாம சங்கீர்த்தனம், ஜபம், அனுஸ்மரணம், அர்ச்சனை என்று விஸ்தரிப்படுத்தி, பக்தனுடைய உள்ளத்தை பகவானுடைய நாமரூபகுண காமங்களில் ஈடுபடுத்தின. இதனால் பக்தன் ஆநந்தானுபவத்தை அடைந்தான்.

3. பாகவதுடைய நிலைமை :— பாகவத புராணம், 11 வது ஸ்கந்தம், 2-ஆம் அத்தியாயம், 38-39 ச்லோகங்களில் "உலகில் பெரியோர்களால் காவம் செய்யப்பட்டனவும் சக்ரபாணியாகிய பகவானுடைய அவதாரங்களும், மிக்க மங்களகரமான அவ்வவதாரங்

களில் செய்த லீலைகளும் எவையுண்டோ அவைகளைக் கேட்பதும் அருடைய ஸ்வரூப குண விபூதிகளை வெளியிடுகின்ற கீர்த்தனங்களையும், திருநாமங்களையும், கானம் செய்துகொண்டும், பக்தன் எதிலும் பற்றற்றவனாகத் திரிவான். தனக்குப் பிரியமான ஹரியினுடைய நாம கீர்த்தனத்தால் அநுராகம் வளர்ந்து மனம் உருகப் பெற்று ஒரு சமயம் உரக்கச் சிரிப்பான். மற்றொரு சமயம் அழுவான். வாய்விட்டுக் கத்துவான். மிகச் சந்தோஷத்தினால் தன்னை மறந்து பாடிக் கூத்தாடுவான்” என்று கூறுகின்றான். ஸ்ரீ தியாகராஜ ஸ்வாமிகளும் இதே கருத்தை இரண்டு அழகான கீர்த்தனங்களால் தெரிவிக்கின்றார். “நின்றுவினுஸுகமுகான” என்றும் தோடி ராகக் கீர்த்தனையில் “ராமனைப் பற்றிய கானம் மனஸுக்கு ஆனந்தமளித்து மெய்மறக்கச் செய்கிறது. அது அவருடைய ரூபம், பிரதாபம், சர-சாபம், சல்லாபம், கருணா ரஸ பரிபூர்ண மனம், மிருதுவான வார்த்தைகள் ஆகிய இவைகளை விளக்கி நம்முடைய ராகத்வேஷங்களை நீக்கி பரமநந்தத்தை ஸாட்டுகின்றது” என்கிறார். “இந்த கன்னா நந்தமேவி ஓ ராமராம” என்றும் பிலஹரி ராகக் கீர்த்தனையில் “ஹே ராம! இதைவிட மேலான ஆனந்தமேது? ஆடிக்கொண்டும், ஸுஸ்வரமாகப் பாடிக் கொண்டும் தனக்குப் பிரத்தியக்ஷமாகவேண்டுமென்று வேண்டிக் கொண்டும், மனதினால் உன்னுடன் கூடி இருப்பதே போதும். ஸ்ரீ ஹரியின் நாமங்களையும் குணங்களையும் சொல்வதால் தேஹாதி இந்திரிய சமூகங்களை மறந்து “அதே நான்” என்று ஆனதே போதும். இராம மந்திரத்தை ஜபித்துக் கொண்டிருக்கும்போது, பகவானுடைய ஸ்வரூபத்தில் இத்தப் பிரபஞ்சம் யாவும் விளங்குகின்றது” என்கிறார்.

4. நாம ஸித்தாந்தம் :— இந்தக் கவிஞரத்தில் எல்லோரும் எளிதில் பகவத் பிரஸாதத்தைப் பெறும் வழி பகவந்நாம ஜபமே யாகும். நாம ஸித்தாந்தத்தின் மகிமையை விளக்கிக் காட்ட பல கிரந்தங்கள் இருப்பினும், “விஷ்ணு ஸஹஸ்ரநாமம்” ஒன்றே போதும். நம் நாட்டில் தோன்றிய உத்தம பாகவதர்களான துளஸிதாஸ், கபீர், துக்கராம முதலியோர்களும், ஆழ்வார்கள், நாயன்மார்கள் போன்ற சிறந்த பக்தர்களும், ஸ்ரீ அய்யாவாள் போன்றவர்களும், ஸ்ரீ தியாகராஜ ஸ்வாமிகளும் பகவந் நாம மஹிமையில் ஈடுபட்டு, ச்ருதி, ஸ்மருதி, புராணம், இதிகாசம், இவைகளிலிருந்து, தங்களுடைய நூல்களிலும், கீர்த்தனங்களிலும், பாக்களிலும் அதைப் புதுத்திக் காட்டியுள்ளார்கள். தியாக ராஜர் போன்ற மஹான்களால் இந்த நாமபஜனம் சங்கீதத்துடன் கலந்து அழகான கலைரூபப்பெற்று பக்தி ரஸத்தைப் பரப்பியது.

5. ஸ்ரீ தியாகராஜ ஸ்வாமிகளும் நாம ஸித்தாந்தமும் :— சுவாமிகளும் நாம கீர்த்தனத்தையும், குண கீர்த்தனத்தையுமே ஸாதனமாகக்கொண்டு ராமனுடைய கிருபையை அடைய விரும்பினார். “ஸ்வரணே ஸுகம்” என்ற கீர்த்தனத்தில் ராம நாமத்தை நாம் ஜபித்தாலும், பிறர் ஜபிக்கக்கேட்டாலும், நாமரூபம் தோன்ற அது நம் மனதை இதர விஷயங்களிலிருந்து இழுத்து பகவானிடத்

தில் செலுத்துவதோடு, நம் ஹ்ருதயங்களில், நிறைந்து பிரேமையை உண்டாக்குகிறது” என்கிறார். “ஞான மொஸாகராதா” என்றும் கீர்த்தனத்தில் “நீ நாமமுசே நாமதி நீர்மல மைநதி” என்றும், காபிராகக் கீர்த்தனமாகிய “ராம பாஷி மேகச்யாம” என்பதில்

“துர்ஜன கணமுல—வர்ஜிம்குடகு நாம

கர்ஜந கதியம்மிடி—ஓ ராம”

என்றும் கூறுகிறார்.

“நாம நுஸுமமுலசே” என்ற கீர்த்தனத்தில் லௌகிக புஷ்பங்களால் பூஜிப்பதைவிட சிவ நாமங்களையும், ராம நாமங்களையும் புஷ்பங்களாகக் கொண்டு பூஜிப்பதே உத்தமம் என்கிறார். மேலும் “தெலிசி ராம சிந்தனதோ”, “ராமா நீயேட ப்ரேமர ஹிதுலகு”, “தாசரதி நீருணமு தீர்ப்ப”, முதலிய கீர்த்தனங்களால், ராம நாம மஹிமையையும் அதனால் உண்டாகும் பக்தி, ப்ரேமை, ஆனந்தம், ஞானம், வைராக்கியம் முதலியவைகளையும் விளக்கிக் காட்டுகிறார். “ஸ்ரீ ராம தாஸ தாஸோஹம்” என்றும் தன்யாஸி திவ்ய நாம ஸங்கீர்த்தனத்தில்,

“ஜாதி கொகரு கூடி நாரமு ப்ரீதி சேததேலுஸு கொம்மி நீ நாம ஸாரமு” என்கிறார். அதாவது ராமநாம மஹிமையின் ஸாரம் “மறுஷ வர்க்கத்தில் ஸகலரும் கூடிப் ப்ரீதியுடன் செய்யும் பஜனையினால் உண்டாகிறது” என்பதாம்.

இத்தகைய உத்திருஷ்டமான பகவந்நாமாவை தியாகராஜ ஸ்வாமிகள் சங்கீர்த்தனத்தால், சம்பிரதாயப்படி, ஸர்வ ஜன ரஞ்சகமாகி பாமரர்களும், பண்டிதர்களும் ரஸிக்க, ஸ்வரஜாதி மூர்ச்சனா பேதங்களை, அதிக லலிதமான நடையில், ராகதாளத்தில் அமைத்து “திவ்ய நாம சங்கீர்த்தனம்” என்றும் உருப்படி களைச் செய்து அருளினார்.

6. திவ்ய நாம சங்கீர்த்தனத்தில் காணும் முக்கிய அம்சங்கள் :—

திவ்ய நாம சங்கீர்த்தனத்தில் பல லக்ஷணங்களும், அபூர்வ கருத்துக்களும், வாக்கு நயங்களும், பிறவும் நிறைந்திருப்பினும் அதில் காணும் சில முக்கியமான அம்சங்களை மட்டும் ஆராய்வோம்.

1. ராமனைப் பற்றி ஸ்வாமிகளுடைய ஸித்தாந்தம்.
2. ராமனுடைய ரூபகுண சௌந்தரிய லக்ஷணம்.
3. ராமனைப் பற்றிய கதையாகிய ராமாயண பாகம்.
4. தன் குற்றம், குறை, கஷ்டம் இவைகளை விண்ணப்பித்து ராமனிடம் முறையிடும் பாகம்.
5. வேஷதாரி, கபடிகள் விஷயத்தில் ஸ்வாமிகளின் மனோவ்ருத்தி.
6. ஸ்வாமிகளுடைய கல்பனா சக்தியும் சப்தார்த்த அலங்காரங்களும்.
7. பஜனையும், ராக லய பாவமும்
8. இதர விஷயங்கள்.

7. (1) ஸ்ரீ ராமனைப் பற்றி ஸ்வாமிகள் கொண்ட வித்தரத்தம் :- ஸ்ரீராமனைப் பற்றி ஸ்வாமிகள் கொண்ட கருத்து என்ன? பகவானுடைய குணங்களையும், ஸ்வரூபத்தையும் வேதம் வர்ணிக்கப் புகுந்து, எல்லா காணாமல் திரும்பி விட்டது. அநிர்வசயமான பிரம்ம ஸ்வரூபத்தை உணர்த்தப் புகுந்த ஸத்யம், ஞானம், அநந்தம் என்னும் பதங்களும் திட்டமாகக் கூற முடியவில்லை. இதே கருத்தை ஸ்வாமிகளும் “எவ்விநி நிர்ணயிம் நிரா-நித் நெட்லாராதிம் சிரா” என்கிறார். இராமனே அகண்டாகாரமான பிரம்ம ஸ்வரூபம். ராமனே பரவஸ்து என்பதை ஸ்வாமிகள் பல கீர்த்தனங்களால் அழைத்தும் திருத்தமாக எடுத்துச் சொல்லுகிறார். இந்தக் கீர்த்தனங்கள் எல்லாம் ஸம்ஸ்கிருதத்திலேயே எழுதப்பட்டுள்ளன. பாகவதத்தில் குந்திதேவி, பிஷ்மர், பிஷ்மலாதஸ்வாமி, விதுரர், நாரதர், ப்ரஹ்மா, அக்ஷரர் முதலியோர் பகவானை எவ்வாறு ஸ்துதி செய்கிறார்களோ, அவ்வாறே பகவானுடைய நாம ரூப குணங்களை ஸ்வாமிகளும் திய்ய நாமத்தில் அதே பதங்களைக் கொண்டு கானம் செய்கிறார். விஷ்ணு புராணம், ராமாயணம், பாகவதம், உபநிஷதம் முதலிய க்ரந்தங்களில் உள்ள வார்த்தைகளையே பிரயோகிக்கிறார். பூர்ண சந்திரிகா ராகக் கீர்த்தனத்தில்,

“ஸ்ரீராம ராம ஜகதாத்ம ராம-ஸ்ரீராம ரகுராம பாஹி பரமாத்ம ஜோதிர்மயாகண்ட ரூப ராமா-பூதேசவிநுத, அபஹ்ருத பக்த தாப ஸர்வக்ரஹாதார பூத ராம-கீர்வாண முனிவந்திய ஸுஜ நேஷ்ட தாத யோகி ஜநஹ்ருதயாப்ஜ மித்ர ராம-போகிசாயி, க்ருணூரஸபூரண நேத்ர ஸ்ரீதாம்மத சாந்த நிர்வாண பலத-வேதாந்த வேத்யாவந் ஸுரத்ரண த்வாம் விநா நாயத்ர ஜானே ராமா-த்வாம் விநா கா கதிர் ஜாநகே ஜானே” என்றும்,

“ஸ்ர்வலோக தயாநிதே-ஸார்வ பெளம தாசரதே
கீரநிபை பாக யோக-நித்ரஸேயுராடு நீவு
கமல பந்து குலஜவருல கடதேர்ச்சின வாடு நீவு
ஞான வைராக்ய பக்தி தான மோஸகு வாடு நீவு” என்றும் கூறுகிறார்.

8. (2) ராமனுடைய ரூப சௌந்தரியம் :- சக்ரவர்த்தித்திருமகனாய் அயோத்தியில் அவதார மெடுத்த ஸ்ரீராமன், பகவானே யாகையாலும் விஷ்ணு புராணம், ராமாயணம், பாகவதம், போன்ற க்ரந்தங்களில் எவ்வாறு பகவான் வர்ணிக்கப்பட்டுள்ளாரோ அவ்வாறே ஸ்வாமிகளும், ஸ்ரீராமனை பாதாதிகேசாந்தம் வர்ணித்துக் காட்டியுள்ளார். ஸ்ரீராமபிரானுடைய ரூபலாவண்யத்தை

“பவநஜத்ருத பாத கமலம்”,
“சிவமத்வைதமமலம்-ஸ்ரீமத் கனகாபசேலம்”,
“நத தூர்வதள நீலம்-நந்திதாமர ஜாலம்”,
“கந்தர்ப்ப சதகோடி-காந்திமதி நிஷ்களங்கம்”,
“மகராங்க கோடி ஸந்நிப காத்தம்”,
“கமரீய சரீரம்”,
“ஸேரோஜவர நாபம்”,

“வரகஜ கர துலித பாஹும்”
“கரசோபித சரசாபம்”,
“ஸ்ரீகரகோடி விபாகரபாஸ, ஸுதாகர வதனம்”,
“ஸுந்தரமுகமரவிந்த நயனம், அகப்ருந்த-பர்வத-புரந்தர மருகம்”

“ஸ்ரீகரரூப ஸுதாகர வதனம்”,
“விகளித ஸரஜேருஹ நேத்ரம்”,
“குந்த குட்மல ரதனம்”,
“அபரிமிதாநந்தபோதரூபம்”, என்று கூறுகிறார்.

9. (3) ராமனுடைய குண லீல விசேஷங்கள் :- ஸ்ரீராம பிரானுடைய குணலீலா விசேஷங்களைக் காட்டும் போது, ஸ்வாமிகள் அவருடைய வம்ச பெருமையை “ஸ்ரீ ரகு குல திலகாத்தபுத குண சுபமுலுகல” என்றும் “இரகு குல திலக ஜனகஸுதாராம” என்றும் “ஸ்ரீ ரகு வர சகுணலய” என்றும் விளக்குகின்றார். தேதார கௌள ராகக் கீர்த்தனமாகிய “ராமுனி மரவகவே ஓமன ஸா” என்பதில்,

“ராமுனி யாகமு காசின பாபவி
ராமுனி ஸத்குண தாமுனி ஸீதா --ராமுனி
திருவி தைத்ய விதாருனி லோகா--
தாருனி வம்சோத்தாருனி”

என்றும், சங்கராபரண ராகக்கீர்த்தனமாகிய “வர லீலகநலோல” என்பதில்,

“ரண தீர ஸர்வ ஸார ஸுகுமார
புதவிஹர தநுஜ கீரதர
ஸமீரண கருணூரஸ பரிபூர்ண
ஜாரசோர பாஹி மாம்”

என்றும், தேசிக தோடி ராகக் கீர்த்தனமாகிய “நமோ நமோ ராகவாய அனிசம்” என்பதில்

“ஸகலலோக தயாஸிந்தவே”
“நிஜஸேவக கல்பக தரவே
அஜ ருத்ராத்த்யமரஸுகுரவே”

என்றும் குறிப்பிடுகிறார். மிகவும் விசேஷமான பூபால ராகக் கீர்த்தனமான “தீநஜனுவந ஸ்ரீராம” என்பதில், தசாவதாரங்களிலும் லீலைகள் புரிந்த பகவானே ராமன் என்பதை விவரித்துக் காட்டுகிறார். இந்தக் கீர்த்தனத்தில் அவருடைய ஒவ்வொரு அவதாரத்தையும், அதன் ரஹஸ்யத்தையும் சொல்லி அந்தந்த அவதார நாம குண லீலைகளை வர்ணிக்கிறார். அவரை “தீநஜனுவந, தானவஹரண, நிர்மலஹ்ருதய, கார்முகபானே, ஸ்ரீகரஸு குண, ஸ்ரீகரலாலித, ஸ்ரீகருணர்ணவ, அகதிமிராதிய, விகளித மோஹ, ரகு குல திலக, கலிமல ஹரண, ஸலலிதவசன, ஸித்த ஜன ப்ரிய, சோக நிவாரண, ஸுந்தர என்றும் அழைக்கிறார்.

10. (4) ராமாயண கதாபாக்களை ஒட்டிய கீர்த்தனங்கள் :- ஆழ் வாராதிகளும், இதர பக்தர்களும், ஸ்ரீராமபிரானுடைய கதை பாகத்

தை பக்தி ரஸம் துறம்பப்பாடி இருப்பது போல, ஸ்வாமிகளும் பக்தி ரஸம் துறம்பிய கீர்த்தனங்களால் அவருடைய செயல்களையும், ஆயுதங்களையும் பிறவற்றையும் பற்றிப் பாடியுள்ளார். “ பாஹி ராம ராம யதுக ” என்றும் கரஹப்பிரியாகாகக் கீர்த்தனத்தில் கோதண்டராமனுடைய வைபவத்தை எட்டு சரணங்களால் காட்டி யுள்ளார். செளராஷ்டிரராகக் கீர்த்தனமாகிய “ விநயமு நநு கௌகிருவி ” என்பதில் பதினொரு சரணங்களால் ராமனுடைய பாத மஹிமை, கரமஹிமை, ரசராமஹிமை, நேத்தி மஹிமை, ஸிம்மாஸனத்தின் அழகு முதலியவற்றைப் குறித்து அழகாகப், பாடுகிறார். இந்தச் சரணங்களில் அமைந்திருக்கும் விஷயங்கள் அறிக அற்புதமாக இருக்கின்றன. மேலும் இந்தக் கீர்த்தனத்தில் “ நுஷ்ட நிக்ஷை சிஷ்ட பரிபாலன ” பாஷம் அதிகமாகத் தோன்று கின்றது.

நுஷ்ட தாடகையைக் கொல்ல அறி விரைவாகக் கௌகி கருத்துப் பின் சென்ற பாதங்கள் அகலிகைக்கு மோகஷ மளிக்கவும் விரைவில் சென்றன என்றும், கனமான சிவதனுசை முறிக்க அழித்திய பாதங்கள் சீரஷ்டமான ஜனகனால் பாலால் அலம்பப் பட்டன. வீதைக்குப் போட்டு கட்டின கரங்கள் பரசுராமனுடைய வில்லையும் கிரஹித்தது. விராதனை வதம் செய்த கரங்கள், முனி ஜனங்களுக்கு அபயமளிக்கின்றன. காகாஸுரன், கரனுஷ்ணதிகள், வாலி, இராவணன் முதலியோரைக் கொன்ற பாண மஹிமையை யும், கருணையுடன் கனிகரமாக, விபிஷணன், கக்ஸிவன், வானரர்கள் இவர்களைப் பார்த்த நேத்திரங்களின் அழகையும் ஸ்வாமிகள் அழகாக வர்ணித்திருக்கிறார். “ ஸ்ரீராம ரதராம ” என்றும் யது குல காமப்போதி ராகக் கீர்த்தனத்தில் “ ராமனுடைய குழந்தைப் பருவ முதல் ஸீதா கல்யாணம் ” வரையில் முக்கிய அம்சங்கள் விடாமல் எளிய நடையிலும் சந்தத்திலும் பாடி இருக்கிறார்.

11. (5) அறிக்கையிடுதல், விண்ணப்பம், முறையிடுதல் முதலியன : பகவத் நாமரூப குண மஹிமையையும் அவருடைய ஸீலா ரஹஸ் யங்களையும் கானம் பண்ணிக்கொண்டே ஸ்ரீஸ்வாமிகள் தம் முடைய குற்றங் குறைகளை அதுஸந்தித்து, தனக்கு நேரமும் கஷ்டங்களுக்குக் காரணம் தானே யன்றி வேறொருவரன்று என்று கூறித் தன் கர்மங்களை வெறுத்து, ஆகிலும் கருணா மய பரிபூர்ண ராம நீயே என்னை மன்னித்து புகழித்தருள வேண்டும் என்று பிரார்த்திக்கிறார். இப்படித் தன் குற்றங் குறைகளை பகவானிடம் ஸமாப்பித்து மன்னிப்பு வேண்டிக் கொள்ளும் கீர்த்தனங்கள், தெலுங்கு பாஷையில் சோக பஸத்தைத் தெரிவிக்கும்படியான ராகங்களில் அமைத்துப் பாடி இருக்கிறார். “ ஜய ஜய ஸ்ரீ ரகு ராம ” என்றும் கௌரி ராகக் கீர்த்தனத்தில்,

“ விபீதமுலெம்சிதிநோயே
அபராதமு ஜேஸிதிநோ
தாளஜால யிரட்டு ராம
ஜால மேல செயி பட்டு
வாசி லேததுச சலமோநே

ஜேஸின புஜா பலமோ
சாலு சாலு ரகு வீரந்
நேலு கோர மநஸார ” என்றும்

“ பாஹி கல்யாண ஸுந்தர ராம ” என்னும் புந்நாகவராளி கீர்த் தனத்தில் ராமனை பஜிக்கவேண்டிய புத்தி தனக்கில்லை என்றும், தினம் தினம் தன் வயிற்றுகாகத் தனிகர்க்கரிடம் காத்திருப்பதாக வும், ஸம்ஸார ஸுகம், விஷய ஸுகம் நித்ய மென்று நினைத்து ராம ஸாரத்தை மறந்து விட்டதாகவும் காலத்தை வீணில் கழித்ததாகவும் சொல்லிக்கொண்டு,

“ நிது நம்மு வாரிதே மேலு

நீபாத ஸேவ வெயிலேது ” என்று பகவான் பாத ஸேவையே மேலென்று கருதுகிறார். கண்டா ராகக் கீர்த்தனமாகிய “ ராம ராம ராம சந்திரா ” என்பதில் தன் நிலைமையை கல்யாண மாகாத ஒரு பெண்ணின் கஷ்டத்திற்கு ஒப்பிட்டு,

“ செட்ட பட்டநி நாரீதி ராம,
பொட்டு கட்டநி கன்யக ரீதி ” என்கிறார்.

ஆகையால் ராமனைப் பார்த்து,

“ நாஜுபுநீஜுபுலரிகா ஜேஸிதேஸேயு
நாலுக்கு எவரிகியே நுக ” என்கிறார்.

“ எந்நாள்ளு நீதரோவ ஐவதுராம ” என்றும் காபிராகக் கீர்த் தனத்தில் தன்னுடைய காம பலத்தை.

“ தரநுகர்மலெது கோரியுமிடி.
தலசு கொன்னதி வேரேதாரி
பலுமாரு நிதுதாரு கொட்டியு
பலமுநதுபவம்சு கொண்டி.
தொலி கர்மமு ராக போநா பக்தி
வெலுக சேதிரக போநா ”

என்று ராமனிடம் முறையிடுகிறார். மீமாஹன ராகக் கீர்த்தன மாகிய “ ராமராமராமராம யநிந்த-ரஜாபுஜு-பேலரா ” என்பதிலும், ஸஹானாவிலுள்ள “ ஸ்ரீ ராம ஸ்ரீ ராம ஸ்ரீ மனோஹரமா ” என்பதிலும் ஸ்வாமிகள் தன் கர்ம பலத்தைத் தெரிவித்து மன்னிப்பை வேண்டுகிறார். கடைசியாக “ பாஹி ராமச்சந்திர ராகவா ” என்றும் கீர்த்தனத்திலும் கரடி கீர்த்தனமாகிய “ ஓ ராம ஓ ராம ஓங்காரதாம ” என்பதிலும், தன் கஷ்டத்தை முறையிட்டு தான் சோதனைக்குப் பாத்நிரன் அல்லன் என்றும் தன்னைப் பார்த்துப் பரிகரித்துச் சிரிப்பவர்களிடமிருந்து புகழ்க்கவும் வேண்டுகிறார்.

12. (6) வேஷதாரி-கபடிகள் விஷயத்தில் ஸ்வாமிகளின் மனோ விருத்தி:—மஹான்கள் வாழ்ந்த ஒவ்வொரு காலத்திலும் சில வேஷதாரிகள் இருந்திருக்கிறார்கள். இவர்கள் பாமரஜனங்களை ஏமாற்றியும், தேவ தூஷணம் செய்துகொண்டும் போலிப் பூஜைகளில் படாடோபம் செய்தும் வந்தனர். இப்படிப் பட்டவர்களை மஹான்கள் நேரில் கண்டிப்பதற்குப் பதிலாக பகவானைப் பார்த்து முறையிடுவதுண்டு. அம்மாதிரியே ஸ்வாமிகளும் செய்கிறார். ஸாவேரி ராகர் கீர்த்தனமாகிய “பலமு சூலமு யேல ராம பக்தி காரணமு” என்பதில் உலகில் காணப்படும் பொய் ஆசாரம் வெளிவெடிக்கும் இவைகளைக் கண்டு வருந்தி,

“நீடகாதி மீறு முனுக-நிரதமுதய ஸ்நாநமா
தேடகதுலு கொங்க கூர்ச்ச-தேவதேவத்யானமா
பத்ர முலுது மேயுமேக-பலமைந உபவாஸமா
சித்ர பக்ஷு லெகயஸூர்ய-சந்த்ருலகு ஸாம்யமா
குஹல வேஷ கோடு நும்மே-குணமு கல்கு மௌநுலா
கஹநமு நநு கோதுலும்மே-கநமௌ வநவாஸமா
ஜங்கமுலு பலுக கும்மே-ஸங்கதிகா மௌநுலா”

என்று கூறுகிறார். அதாவது காக்கை, மீன் இவற்றைப்போல் தினம் அதிகாலையில் ஸ்நாநம் செய்தும், கொக்கைப்போல் கண்ணை மூடிக்கொண்டு தியானம் செய்தும், வெள்ளாடுகளைப்போல் உபவாஸமும், பத்தகோடிகளைப்போல் வேஷமும், சூரங்கைப்போல் வநவாஸமும், ஆடுமாடுகளைப்போல் வம்சவிருத்தியும்செய்கின்ற வஞ்சகர்களுக்கு உண்மையான பக்தியின் பெருமை தெரியாது என்பதாம். புந்நாகவராளியிலுள்ள “பவரு தெலியநு பொய்யேதரு” என்னும் கீர்த்தனத்தில் “மாய பூஜைசெய்து கொண்டு பிறர் சொத்து, மனை, மனைவி இவைகளைக் கவர்ந்தும், அண்ணன், தம்பி, தாய், தந்தை இவர்களை அடித்து விரட்டியும், பெரியோர்களுடைய வார்த்தைகளைக் கல்லல் செய்தும் வருகிறவர்களை நினைத்து வருந்தி, ராம பக்தி பெற்று இவர்களும் உஜ்ஜிவிப்பது எப்பொழுதோ என்று ஸ்வாமிகள் ராமனிடம் அதிக உருக்கமாகத் தெரிவிக்கிறார்.

கடைசியாகத் தெய்வ தூஷணத்தைக் குறித்து சங்கரா பரணக் கீர்த்தனமாகிய “ராமநின்று வின ரக்ஷிம்ப” என்பதில்,

“லோகுலு நிஜ தாஸுலு கநிலோபடுது ரஸுயலதோ
ஸ்ரீ கரமின்று தூஷிம்சந செடிபோலெருகானி” என்றும்

“ராம ராம கோவிந்த” என்னும் செளராஷ்ட்டிர ராகக் கீர்த்தனத்தில்,

“காமுனி தாஸுலு நாபலு கலவிநி
காலவிநி நடுல நாட நாயெகதா”

என்றும்

எடுத்துக் கூறி வருத்தப் படுகிறார். “இந்துகா ஈதநுவுன பெஞ்சின” என்னும் முகாரி ராகக் கீர்த்தனத்தில் “பகவத் ஸேவையில் ஈடுபடாமல் கபடமுள்ளவர்களையும், காழகர்களையும், அங்கும் இங்கும் திரிந்துகொண்டிருப்பவர்களையும், வீண்வம்பு பேசுகிறவர்களையும், தார்ததானங்களை வாங்குகிறவர்களையும், விசேஷ கேஷத்திரங்களிலுள்ள கோயிலைச் சுற்றுவதற்குப் பதிலாய், பூரிதக்ஷிணைக்கு விரைவில் ஓடுகிறவர்களையும், பகவந் நிந்தனை செய்கிறவர்களையும் குறித்து வருத்தப் படுகிறார்.

13. ஸ்வாமிகளுடைய கற்பனா சக்தி:—கவியுள்ளம் படைத்த ஸ்வாமிகள் கிரேஷ்டமான உணர்ச்சியுள்ளவர்கள். தம்முடைய கீர்த்தனைகளிலுள்ள பொருளை நன்றாக விளக்கிக் காட்டவும், பிறர் அவைகளை ரஸிக்கவும் சிலகற்பனைகளைச் சொல்கிறார். ராம நாம ஸுகம் எப்படி இருக்கும் என்பதை செளராஷ்ட்டிர ராகக் கீர்த்தனத்தில் பல உபமானங்களால் விளக்குகின்றார். அதிக தாகமுள்ள மனிதனுக்கு நீர் பருகின ஸுகத்தைப்போலும் மஹாதரித்திரனுக்குப் பெரும் புதையல் கிடைத்த மாதிரியும், தாபம் அதிகமானவர்களுக்கு அமிருதக் கிணறு கிட்டுவதேபோலும், திசை தப்பி வழிதெரியாமல் திகைப்பவனுக்கு தைரியம் உண்டான மாதிரியும், பசிமேலிட்டிருக்கும் ஒருவனுக்கு பஞ்ச பக்ஷ்ய பரமான்னம் கிடைத்தது போலும், பலஹீனமுள்ளவன் கோபமடைந்த நேரத்தில் சாந்தகுணம் ஏற்பட்டாற்போலும் மூடனுக்குச் சகல வித்யாபாரமும் நேர்தாற்போலும், ராமனிடம் நிஜபக்திகொண்டு செய்யும் கானரஸம் போலும், வேதாந்த விசாரணையில் நிர்குண பாவமுள்ள ப்ரம்மானுபவசகம் போலும், ராஜஸ தாமஸகுணங்களில்லாத பூஜையினால் உண்டாகும் சுகத்தைப்போலும் ராமநாம சுகம் என்கிறார்.

பவஸாகரத்தைக்கடந்து வுட்ரிபுக்களை ஜயிக்க ஸாதனம்:—ஸ்வாமிகள், பவஸாகரத்தின் தன்மையையும், அதைத்தாண்டவும், மனிதனுடைய ஆறு சத்ருக்களை அடக்கவும் ஸ்ரீராமனால்தான் முடியும் என்பதை “ஸ்ரீராம தாஸ தாஸோஹம்” என்ற தந்யாளி ராகக் கீர்த்தனத்தில்: விசேஷமான உருவக் அணியால் விளக்கித் தெளிவாக்குகிறார். “கரைகாண முடியாத சம்சாரக் கடலைக் தாண்ட ராம நாம தெப்பமும், காமாதி சத்ருவாகிய முதலையை வெட்டி வீழ்த்த அவருடைய சக்ராயுதமும், அலைபாயும் சித்தத்தை அடக்க அவருடைய வாமஹஸ்தமும், மதமத்ஸரமாகிய யானைகளை அடக்க பகவானுடைய பாதகமல அங்குசரேகையும், சோகமாகிய மலை வளராமல் இருக்க அவர் கராங்கித வஜ்ரரேகையும், அஹமென்னும் ஐடத்துவத்தை ஒடுக்க சரசாபமும், துஷ்டகர்மமென்னும் மலையைத் தாக்கி எறிய ராமதாஸனாகிய ஆஞ்சனேயனுடைய தயவும், ஜனனமரணமென்னும் சுழியை நிறுத்த பகவானுடைய ஆஜ்ஞையும்”, இருக்கின்றன என்று ஸ்வாமிகள் விளக்குகிறார்.

இதர நயங்கள்:—இதர கீர்த்தனங்களைக் காட்டிலும் திவ்ய நாம ஸங்கீர்த்தனத்தில் ஸ்வாமிகள் சப்தாலங்காரசக்தியை அதிகமாகப் பிரயோகித்துக் காட்டுகிறார். யமகம், பிராஸம், விருத்தி

யனுப்பிராஸம், லாடஅநுப்ராஸம், ஆகிய இவைகளைக்கொண்டு தெலுங்கு, ஸம்ஸ்கிருதம், இவைகளைக் கலந்தோ அல்லது தனித் தனியாக உபயோகித்தோ தம்முடைய கீர்த்தனங்களைக் காதுக்கு இனிமையாக்குகின்றார்.

தேவகார்தாரி கீர்த்தனமாகிய “பாலய ஸ்ரீரகு வீர” என்பதில் யமகங்கள் இருக்கின்றன.

“ராசுஸ ஐநகண தூரா மக-

ராசு ஸமர ஹர குர மாம்” என்றும் சங்கராபரணக் கீர்த்தனமாகிய “ராமஸீதா ராம ராம” என்பதில்

“ராம ராம நித்யசத்ரு பீம பீமநுத கத

காம காமவைரிநுதநாம நா மதிநி ராவே” என்றும் பிரயோகித்திருக்கிறார்.

“பலுகவேமி பதித பாவந” என்ற ஆரபி கீர்த்தனத்தில் அழகான ப்ராஸங்கள் அமைந்திருக்கின்றன.

தலசின, கொலிசின, வலசின, பிலசின
தெலிபின, மிலிபின, ஸலிபின, கலிபின,
காஞ்சின, பஜிஞ்சின, வம்சின, நூம்சின,
பட்டின, திட்டின, ஜுட்டின, பட்டின,
ஆடின, பாடின, வேடின, கொடியாடின,
கோரின, சேரின, தூரின, போரின,
தெலிஸின, கலஸின, ஸொலஸின, தெலிஸின,
ம்ரொக்கின, ஜிக்கின, ஸொக்கின, தக்கின

என்று சொற்களை அழகாக அடுக்கி இருக்கிறார்.

சங்கராபரணக் கீர்த்தனமாகிய “வரலீல கநலோல சுரபால” என்பதில் ப்ராஸம், விருத்தியனுப்ராஸம், லாட அநுப்ராஸம், முதலியவற்றைக் காணலாம்.

“வர பூஷவம்சபூஷ, நதபோஷண,
ம்ருது பாஷண, ரிபுபிஷண, நரவேஷந-
நகபூஷண, வரசேஷபூஷதோஷிதாநக,

நரரக்ஷக, நீரஜாக்ஷ, வரராக்ஷ மதசிக்ஷக,
ஸுரயக்ஷ ஸநக ருக்ஷ ஸதிநுதாக்ஷஹரணபக்ஷ,
தக்ஷசிக்ஷகப்பிரிய” என்றும் விருத்தியனுப்பிராஸத்

தையும்,

“ரகுராஜ த்யாகராஜநுத ராஜ

திவஸ ராஜநயந போ ஜகதவநாஜ-

ஜநக ராஜ மீத விராஜ ராஜ ராஜ பூஜித”

என்று லாட அநுப்ராஸத்தையும் காணலாம்.

தவிர, திவ்ய நாம கீர்த்தனத்தில் அனேக பழமொழிகளையும் ஸ்வாமிகள் உபயோகித்திருக்கிறார். “நீரைந-பாலைன”, “மாடி மாடிகிநூநெரோடி யெத்துலு திருகு தாடிரா”, “மனஸுன ஓகடி வசன முனவேரை”, “நேநொகடியெம்ச நீமனஸு வேர குட”, “கஜ்ஜ முண்டல் மீததகுலு கொற்ற பட்டக் ரக்குந தீயவ

சமா”, “ஸுதுநி மாடகு தல்லி தண்ட்ருலு அஸ்மய படுகலதா”, முதலிய அழகான பழமொழிகள் ஸ்வாமிகளுடைய கீர்த்தனத்தின் பொருளை நன்றாக விளக்கிக் காட்டுகின்றன.

14. திவ்ய நாம சங்கீர்த்தனத்தில் பஜனையின் பாவமும், ராக தாள அமைப்பும்:— பக்தனுடைய மனமானது பக்தி உணர்ச்சியில் அதிகமாக ஈடுபட்டு சிலசமயங்களில் மெய்மறந்து, பகவானுடைய நாமகுண மஹிமைகளை இடைவிடாது திரும்பத்திரும்பச் சொல்லிக்கொண்டும், இசைக் கருவிகளாகிய மிருதங்க தாளத்தில் கலந்தும், பாடியும், பலரோடு கூடியும் ஆடியும் அபிநயிப்பது பஜனை எனப்படும். இந்தப் பஜனைப் பாடல்களில் அநேகமாக ஸாஹித்தியம் அதிகமாயும், கானம் குறைவாகவும், பலசரணங்களும், பக்தியைப் பிரதானமாகக்கொண்ட பகவத்குணரூப லீலா வர்ணனைகளும் பிறவும் அதிகமாக இருக்கும். எல்லோராலும் எளிதில் பாடுவதற்காக எளிய சொற்களும், சந்தங்களும், ராகங்களும், தாளங்களும் அமைந்திருப்பதோடு, மக்களின் மனதைச் சலபமாகக் கவரக் கூடிய பாவங்களும், நிறைந்திருக்கும். பல்லவி, அநுபல்லவி, சரணமெல்லாம் வித்யாஸம் இல்லாமலே அமைந்திருக்கும். இத்தகைய அம்சங்கள் எல்லாம் ஸ்வாமிகளுடைய திவ்ய நாமத்தில் நிறைந்து இருக்கின்றன. ராமனை உருக்கமாகப் பலரும் ஒன்று கூடிப் பாடவும், சில சமயங்களில் ஆடவும், தகுதியாக ஸ்வாமிகள் ஸாஹித்தியங்களையும் தாளங்களையும் அமைத்திருக்கிறார். சௌராஷ்டிர ராகம் ரூபக தாளக் கீர்த்தனமாகிய “பாஹிமாம் ஹரே மஹாநு பாவ ராகவ”; பைரவி ராகம் ஆதிதாளக் கீர்த்தனமாகிய “ராம கோதண்டராம”; சங்கராபரண ராகம், ஆதிதாளக் கீர்த்தனமாகிய “ராமஸீதா ராம ராம”; யமுநாகல்யாணி ராகம் ஆதிதாளக் கீர்த்தனமாகிய “நாராயணஹரி” முதலியவைகளில் பதங்களைத் திரும்பத் திரும்ப கேட்போருடைய உள்ளத்தில் பதியுமாறு ஸ்வாமிகள் அமைத்திருக்கிறார். பதங்களை முறைப்படிக்குவித்தும், பரப்பியும், அடுக்கியும் வைத்துப் பாடுவதினால், நம் மனம் பாட்டில் லயித்து விடுகிறது அன்றோ!

தவிர ஸ்வாமிகள் தம்முடைய கருதிகளில் பிரயோகித்திருக்கும் அபூர்வ ராகங்களை திவ்ய நாமத்தில் பிரயோகிக்கவில்லை. சாதாரண ராகங்களாகிய தோடி, தயாளி, கல்யாணி, பைரவி, புந்நாகவராளி, சாவேரி, ஆரபி, வராளி, சௌராஷ்டிரம், கரஹரப்பிரியா, மத்யமாவதி, காம்போதி, முகாரி, ஸஹான, மோஹன முதலிய ராகங்களையும், ஆதி, ரூபகம், சாபு முதலிய லகுவான தாளங்களையுமே உபயோகித்திருக்கிறார். சங்கராபரண ராகத்திலுள்ள ஐந்து திவ்ய நாம கீர்த்தனங்களும் பகவநாமாவையும், குணத்தையும் காட்ட, ஸம்ஸ்கிருதத்திலேயே ஸாஹித்தியங்களுள்ளனவாகச் செய்யப்பட்டிருக்கின்றன. பகவானுடைய கருணையைப் பெற உருக்கமட்கப் புந்நாகவராளி, ஸஹான, ஆரபி, நாதநாமக்ரியா முதலிய ராகங்களில் ஸ்வாமிகள் கீர்த்தனங்கள் பாடி இருக்கிறார். தன் கஷ்டம், குறை, விண்ணப்பம், முறையிடுதல்,

போற்றல், ஸமாதானம் அடைதல் முதலியவற்றைக் காட்டக் கண்டா, முகாரி, யதுகுல காம்போதி, புந்நாக வராளி, வராளி, காபி, நாராயண டௌள முதலிய ராகங்களை எடுத்துக் கொண்டிருக்கிறார். சாவேரியில் ஆறு கீர்த்தனங்களும், சௌராஷ்டிரத்தில் ஐந்தும், சங்கராபரணத்தில் எட்டும், காபியில் நான்கு கீர்த்தனங்களும் தனித்தனியே இருப்பினும், ஒவ்வொரு ராகத்திலும் ஒவ்வொரு பாவந்தான் காணப்படுகிறது. உதாரணமாக சாவேரியிலுள்ள ஆறு கீர்த்தனங்களில், ராமன் ஸ்வாமிகளிடம் பராமுக மாய் இருப்பது, ராமனுடைய கல்யாண குணங்கள், ராமனிடம் தன் உள்ளத்தைத் தெரிவித்தல், ராமனுடைய கிருபையை வேண்டல், கபட பக்தியை விளக்கிக் காட்டல், தன் தவறுகளைச் சொல்லி மன்னிப்புக் கேட்டல், முதலிய பாவங்கள் இருக்கின்றன. இதேமாதிரி வராளி, புந்நாக வராளி முதலிய கீர்த்தனங்களிலும் தனித் தனி பாவங்களை விளக்கிக் காட்டுகிறார். ஆகையால் ராகம், தாளம், பாவம் இவைகளினால் தம்முடைய பக்தியையும் ஸங்கீர்த்தன பாவங்களையும் ஸ்வாமிகள் திவ்ய நாமத்தில் காட்டுகிறார்.

15. இதர விஷயங்கள் :—வெளியில் படாடோபமாகப் பூஜை செய்வதைக் காட்டிலும் மானஸ பூஜையே மேல் என்பதை “பரி பாலய பரிபாலய” என்னும் ரீதி கௌள ராகக் கீர்த்தனத்திலும் அதே ராகத்தில் சாபு தாளத்தில் “ஸீதாநாயக ச்ருதஜனபோஷக” என்னும் கீர்த்தனத்தில், பக்தர்களுடைய உபத்திரவம் தாங்காமல், ஸ்ரீ வேங்கடமலையில் ஏறியோ, ஸ்ரீரங்கத்தில் படுத்தோ, யாசிக்க பலி சக்கிரவர்த்தியிடம் சென்றோ, குரங்கு ஜாதியினிடம் சென்றோ பகவான் இருப்பதாக ஒரு அநிசயமான விஷயத்தைக் கூறுகிறார். பகவானுடைய அவதாரத்தில் செய்த மாயலீலைகளைச் சரி என்று விளக்கிக் காட்டவும் இந்தக் கீர்த்தனத்தில் பரிதாபமாக வரும் ஏழைக் குசேலருக்காக கோபிகளுடைய சேலைகளைக் கண்ணன் எடுத்தது போலவும் கூறுகிறார். “நாதுபை பலுகேரு நருலு” என்னும் மத்யமாவதி கீர்த்தனத்தில் தன் சொந்த வீட்டில் தனக்கும் தன் அண்ணனுக்கும் அல்லது பிறருக்கும் உண்டான கஷ்டங்களை வெளி இடுகிறார்.

பாகவத ராமாயண ஸாரத்தை கீர்த்தன ரூபமாகப் பாடிய ஸத்தரு ஸ்ரீ தியாகராஜ ஸ்வாமிகள் நாரதாம்சமாகையால், பகவத்குணங்களிலே மூழ்கித் திளைத்தும் அவதார லீலைகளை ஸாக்ஷாத் கரித்து, மனமுருகியும், ஆனந்தானுபவமாக்கியும், திவ்ய நாம ஸங்கீர்த்தனத்தை பாடியருளி பக்தியைப் பொதுமக்கள் உள்ளத்தில் நிலைநிறுத்தியதோடு சங்கீத சாஸ்திரத்திற்கும் ஒரு விசேஷமான ரூபத்தையும் அளித்தார். வேத, புராண, ஆகம, சாஸ்திரங்களுக்கெல்லாம் ஆதாரமான நாத ஸுதா ரஸத்தில் உத்பலித்த ஸ்ரீராமனை கனம், நயம், தேசியம் என்னும் ராகங்களினாலும் ஸரஸ்மான ஸங்கீதிகளாலும் எல்லோரும் ஆனந்திக்கும்படி பஜனம் செய்து பக்தி மார்க்கத்தின் தத்துவத்தையும், ராமநாம தாரகத்தின் மஹிமையையும் நமது தென்னாட்டில் ஜோலிக்கச் செய்தார்.

ஸ்ரீ தியாகராஜாய நம;

TEACHING OF MUSIC—THEORY

BY

PROF. R. SRINIVASAN

Considering musical instruction at what may be called the College stage there are several categories of institutions to be considered. In the first place there are the ordinary University institutions teaching music along with other subjects as an optional. In these institutions emphasis is naturally laid on what may be called the theoretical and cultural side and only as much practical work as may be needed to illustrate the theory aspect is done. Then there are the music Colleges where only music is taught, for example, the Madras Central College of Music, the Annamalai University Music College, the Trivandram Swati Tirunal Academy, the Vizianagaram Music College. Here the stress is essentially on the Practical aspect; though Theory is generally provided for in the curriculum it has only a secondary place. These institutions may be expected to train future professional musicians. Then there are Teachers' Colleges to train music instructors as in the Music Academy. The syllabuses and modes of teaching in these institutions differ from what should obtain in the other types of institutions.

As regards the teaching of Theory we have to recognise the fact that what now passes for Theory and “musicology” contains a lot of subjects having little bearing on the *art* of Music. Topics like personal details regarding great composers, while very interesting and valuable from the standpoint of cultural history of the country, have little or only a remote bearing on the art side of Music; on the contrary, subjects like theory of sound, nature of the microtonic intervals which form the life-essence of our music, effect of climatic conditions and other factors on vocal and instrumental music have great value even for the practical side. The topics of Musicology which have to be taken for the different categories of institutions have to be carefully chosen, having clearly in our mind their objectives.

While every branch of applied knowledge has both the theoretical and practical sides (as in Engineering, Medicine and so on) the relative emphasis varies with these branches. In music these two aspects, called generally *lakshana* and *lakshya*, have their own

place ; but lakshya is considered more important than lakshana, for obvious reasons. All lakshana only observes the needs of lakshya. This should not lead to under-rating the value of lakshana. In the realm of music we, in India, have given much value to lakshana-granthas ; vaggeyakaras and lakshana-granthakarthas have been held in great reverence and are always remembered while practical singers might be forgotten. When we think of the drama we immediately think of the great dramatists like Kalidasa and Shakespeare and not of the actors though these have a place in the world of drama. I only wish to point out that it is not in the interests of the art of music to lay undue emphasis on any one aspect to the neglect of the other aspect.

Coming to the teaching of music in our institutions we may at once say that class or mass teaching is possible only for the theoretical and cultural aspects. To give practical instruction to a large number of students at the same time is next to impossibility. Especially for vocal music individual instruction alone is possible. The usual time-tables and red-tape will not do for the teaching of music. The old Gurukula system alone will serve the purpose. Of course it is apparently not possible to think of introducing that old system now. Like many other things of old we have lost this also. The result is certainly not to our advantage. No institution by its instruction and training alone can produce a good professional ; persons who have gone through the mill of the old system stand apart as good performers, though they have learnt very little of theory as such ; whatever theory was required to enable them to sing well they automatically imbibed when learning their songs. Now we have to devise a method of instruction in which all the essential features of the old system are incorporated consistently with modern conditions. We must consider this matter with a fresh mind freed from the accepted class-room ideas. Music has to be treated entirely on a different footing ; the scheme of teaching should be organised in a new way ; individual instruction for the practical side should be insisted upon. University degrees should not have undue value in the realm of music. Sufficient inducement should be offered to first-rate lakshya-vidwans to accept work, occasionally on honorary or part-time basis. Plenty of opportunities should be afforded for the pupils to bathe, so to say, in the musical atmosphere of great masters. All this requires a certain breaking away from our ideas of ordinary teaching institutions. The craze for hurry and rush which characterise modern age should give place

to slow and steady process of assimilating in a natural way the musical food supplied by such masters. It is desirable to have separate institutions without the usual hidebound rules and time tables. I am among those who believe in rules and regulations and discipline. But there are spheres where these may have to be modified in larger interests.

People who go to the institutions usually fall under three main heads. In the first place, there are those who take music as an optional in the University course in order to have some general knowledge about it and develop a certain music sensitiveness ; they are not out to take music as a profession. Then there are those who want to become professionals. A third category are those who propose to become music teachers. These three groups need different types of instruction ; the contents and the course for each of these have to be carefully decided.

In a paper like this I can only give some general ideas. I would suggest that a small committee may be constituted to go into this matter thoroughly and make a comprehensive report.

TEACHING OF MUSIC

BY

T. V. SUBBA RAO

If there is one subject more than another which requires direct personal method of teaching it is indeed Practical Music. Books, charts, the black-board, printed notation, even recorded music are no substitute for the living presence of the guru. Subtle nuances which form the soul of beauty in Karnatic music cannot be imparted except by the mouth of the master and cannot be grasped except by the devout ear of the pupil. Nothing can replace the gurukula system for learning music. It is, however, only in so far as the gurukula system in the modern conditions of life is difficult of universal or extensive application, that it becomes necessary to think of other methods to provide for music education of those who but for the other methods would have had to forego the benefit of the highest of all arts.

Even in the modern methods devised it should be remembered that the essential element of personal instruction so pronounced in the gurukula system should be preserved to the greatest extent possible. In the class-room the teacher meets his pupils who learn as a group and not as individuals, though within the limit of time available, each pupil may receive individual attention. After instruction the teacher and the taught unlike in the gurukulavasa retire to their respective homes. Yet in the limited scope of time and place the direct personal method is to a fair extent possible, and the value of the practical lesson is in proportion to the direct personal instruction.

In the colleges in respect of other common humanities or sciences the work of the masters in the higher aspects of learning is mostly confined to the guidance they give to the pupils. The higher the course of studies the less is the need for lectures. The scholars study for themselves with the help of the masters. In practical music proper every svara or syllable is learnt direct from the voice of the guru. In Karnatic music in particular the expression of raga-bhava depends on the most careful employment of subtle modification of svaras, delicate gamakas, anusvaras and characteristic sancharas. Notes written or spoken cannot by themselves suggest a picture of the raga. Only intoned svaras with or without sahitya syllables can serve to give the raga form. The flexible living voice has to sing and the ear has to take in the music. If the constant personal touch of the gurukula system is not possible in the present set-up of society, still the personal element

even in college education cannot be avoided. In the case of other humanities and sciences, libraries and laboratories are essential. In practical music the only library worth mentioning is a collection of good recorded music. Books as such are only of limited value.

Musicology however stands on a different footing. Instruction therein is not substantially different from that in other humanities and sciences. The theory proper in the abstract, particularly the historical portions, can well form the subject matter of lectures like science or philosophy. Terms and definitions could well be described in words with illustrations. Acoustics, the physical basis of music, the phenomena of harmonics, vadi, samvadi, anuvadi and vivadi svaras, notes and beats are excellent topics for exposition capable of being made highly interesting with the aid of appropriate instruments.

Srutis indeed form a difficult branch of musicology. Theoretical explanation however learned and profound ceases to convince unless they are correlated with practical music. Classic writers themselves do not appear to have expressed themselves with precision which is to be expected in dealing with a subject of much controversy. Their treatises seem to lend colour to the view that the twenty-two srutis are of equal intervals. Equal intervals are utterly repugnant to the nature of Indian Music where every tone should be harmonically related to the fundamental. The classic experimental process of deriving the srutis is somewhat vague. The authors of the experiment are content to say, for instance, that the panchama of the chala-vina should be reduced by one sruti in the first instance. This is really begging the question. The whole problem is to determine the srutis. There is, therefore, no meaning in saying that a note be reduced by one sruti so that by four such reductions the panchama of the chala-vina may coincide with the madhyama of the dhruva-vina. The experiment should, therefore, be conducted as guided by a sensitive ear. Each of the four reductions has to be made until the nearest harmonic note is reached. The experiment has to be interpreted and carried out acoustically rather than by a rule of thumb, with the result that the tones obtained will be the same as those derived by successive progressions of the panchama and madhyama ratios. A teacher who would give an exposition of srutis should possess a sound knowledge of acoustics as well as proficiency in practical music good enough to demonstrate the srutis either by voice or instrument. The srutis should be illustrated in ragas.

In teaching ragalakshanas the correlation of theory with practice is even more important. The note content of the raga is but the bare skeleton. The form of beauty rests upon characteristic sancharas rich with gamakas which need expression with colourful intonation. The piece taught in a particular raga has to be analysed svara by svara. Such of the general lakshanas as apply to the particular raga have to be described and related to the relevant sancharas of the raga. Reference should be made to other well-known compositions for study of similarities and differences if any with satisfying explanation for the differences. The predominant rasa of the mode should be discussed first with reference to its inherent quality and next in relation to the bhava of the sahitya in the compositions of the great masters; for rasa natural to a raga is subject to considerable modification into different shades by appropriate pada prayogas. No teacher in a music college can do justice to the subject of ragalakshana unless he knows a large number of compositions in each of the major modes. Further he should encourage and help the students to write an appreciative essay on the bhava, raga and tala aspects of each of the important compositions taught.

In the effective methods employed in teaching, the importance of the Varna cannot be exaggerated. It is a type of prabandha which is peculiar to Karnatic music. The musicians of northern India are now becoming alive to its merits and are most anxious to adopt it to their system. The varna is more than a combination of lakshya and lakshana gita and is the most practical example of both the aesthetic and technical aspects of the sancharas of raga embellished by charm of rhythm and melody. In addition to the presentation of a most comprehensive picture of the raga, it serves *as the finest model for svara and pallavi singing. It is sometimes spoken of as a technical piece serving only for exercise rather than one to be enjoyed for its melodic beauty. I am afraid it is too narrow a view to take. I have not known any composition more surcharged with ragabhava than Viriboni of Adippier or Vanajakshi of Gopala Iyer. The technical quality does not in the least detract from its high aesthetic appeal. The larger the number of Varnas learnt, the deeper would be the knowledge both practical and theoretical. In a professional music college every pada or kirtana taught in the rakti ragas should be supplemented by a varna. There is nothing like the varna to furnish an authoritative*

basis for ragalakshna and sanchara. The kirtana may change by sangatis. The svaras of the varna are fixed unalterably.

The next subject of importance in teaching music is notation. No system so far devised can give even a rough picture of the melody. Subbarama Dikshitar's system of symbols is perhaps the most elaborate one. Yet even that system is inadequate to convey the music. No song may directly be learnt from notation. One reason for a certain deterioration of music noticeable at present is the learning of songs from notation rather than from the guru. Still it cannot be said that notation has no use whatever. Every song properly learnt from a guru may be reduced to notation to serve as a sort of memorandum to aid the memory. When a song has been thoroughly mastered as taught by a teacher, a notational rendering of it would ensure against its being forgotten altogether. A tape or plate recording would be very satisfactory. Such a device for pupils would be expensive. Notation is but a cheap though poor substitute for records. If it is used only to refresh the memory it may not be harmful.

Notation if it is to serve only the purpose I have indicated and not to be used for learning music direct should be extremely simple. Only the plain svaras with marks for time duration and sthayi should be written down. The teacher rather than write the notation himself must induce the pupils to reduce to simple notation the song that has been taught. Exercises of this kind, subject to correction by the teacher, would be beneficial in many ways to the pupils particularly under the teacher's training. It goes without saying that the text of the song should be separately written or dictated. It may be recalled on this occasion that Tyagaraja used to sing to pairs or groups of disciples who would, after most careful listening, master the pieces and reduce them to notation and after comparison correct and rectify the notation which indeed was always extremely simple. Compositions so rendered into notation have come down to us and could be seen in the Walaja and Umayalpuram manuscripts.

For inculcating talagana and svaragana, there is no better way than varied exercises of the saptalankaras in trikala, with all the varieties of eduppu and nadai. The classic methodology of Purandaradas still remains unsurpassed. Exercises in thirty-five alankaras which is but a jati variation of the suladisapta talas may also be taught to great advantage. I have known masters of instrumental music keep up their daily practice of the alankaras.

Though these alankaras are primarily in the Malavagaula raga they may also be practised in certain other prasiddha melas. For vocalists these afford excellent voice training.

In the development of ragagnana the teacher should select what is really the core of the raga which usually centres round the life-note and it should be well impressed upon the minds of the pupils. The raga should be extended therefrom to develop so as to include all possible sancharas. There is a definite system of raga alapana which as laid down in sastras should be taught. When ragagnana has been developed there will be ample scope for manur-dharma. A musician is at his best in raga alapana in the freedom of spirit, breadth of imagination and power of improvisation. Teaching raga by set phrases is destructive of originality. The teacher should provoke his pupils to make their own efforts. Development of the creative talent of the pupils should be the main aim of the teacher.

Pupils should be made to learn the perfect tuning of the tambura. A great part of the success of a recital depends upon the very accurate tuning. A well tuned tambura is in itself a feast for the ear. It affords the best method of gaining srutignana.

Akara-sadhaka is proper only to the training in pre-collegiate courses. Since the training is often found to be defective, it will not be superfluous if it is imparted on correct lines even in college courses. The deep-toned resonant Akara produced from the lowest part of the vocal cavity such as is found in the word 'law' is the sine qua non of all good music. It should be extensively employed in raga alapana except when there is break of phrase by the use of syllables like *ta*, *na* and *m*. The use of any other vowel or consonant would be grotesque in raga singing. In rendering sahitya with vowel extension, the proper vowel alone should be used and not any other word, syllable or vowel.

In the teaching of music there are several matters for which no rule could be laid down. The master's intuitive mind has to discover what exactly is the defect or trouble of the pupil and deal with each case on its merits. Imagination and psychological insight are necessary for successful teaching. Group instruction and individual attention which are possible in modern institutions are the only methods by which the gurukula system could be harmonised with class teaching. When all has been said, it will be recognised that in music the personality of the teacher transcends methods, systems and institutions.

THE SCIENCE OF MUSIC

BY

PROF. VISSA APPA RAO

It is commendable that the Music Academy has organised at this its 28th Conference a series of lectures on the various aspects of the teaching of music at the elementary, secondary and higher stages. The Academy has been successfully running the Teachers' College of Music for over twenty years. I remember vividly the enthusiasm of the Academy at the opening of the College for the improvement of the theory and practice of Carnatic music.

We are now living in a highly modernised scientific age. There is a wide awakening in the general public and traditional culture and art are being re-established on firmer and rational basis. Every one is interested in music and wants to understand the why of many of its interesting aspects. This is exactly why the Academy has been trying to educate the public in the physical aspects of music. Twenty years back, a lantern-slide lecture on the flute—its history, construction and theory—was organised by the Academy on the opening day of the annual conference. It aroused great interest and it was a good beginning. It could have been continued with great benefit. Further the Academy had taken steps to include acoustics in the syllabus of the course of studies in music prescribed for the various examinations. Acoustics is the science of sound and is essential for the clearer grasp of the fundamentals of music.

I have some experience in delivering a course of lectures to a few of the batches of the students of the Teachers' College of Music on the fundamentals of the science of music. I find from the current syllabus that the course in acoustics has been recently cut down. I am afraid that it is a step in the wrong direction. On the other hand the course has to be widened so that students may derive more benefit.

There are certain difficulties, no doubt, in the satisfactory organisation of the teaching of the science of music. We have to find, as in all the activities of life, proper persons for the teaching and they are not easily available. Acoustics teaching is an innovation introduced by the Academy and the Academy has therefore to take steps to secure the proper teachers by giving them proper

training. From personal experience I found that I was able to teach the physics of music and to handle the apparatus and demonstrate the various principles involved. But, I found, that was not all. The application of these principles to subtleties of Carnatic music requires a very good training and knowledge in music which I was lacking in. A discerning musician and an experimental physicist must be therefore combined in one. If such a person is on the staff of the College I am quite sure that the scientific understanding of the various aspects of our music will be broader and deeper and wonderful results can be achieved. A good scientific equipment and a laboratory to work in are the essential requisites for such a set-up. The present equipment is very inadequate. To mention only one important requirement, we want large-sized tuning forks tuned to the important srutis in an octave, at least twelve of them to start with.

I will now be a little more concrete in my treatment of the topic and try to explain some fundamentals of the science of music. Sounds that are pleasing to the ear are musical sounds. They have three fundamental properties—amplitude, frequency and timbre. Amplitude determines loudness, frequency determines pitch and timbre determines the character of the sound. Let us consider the vibrating string on the vina. The string vibrates in the form of a spindle. The width of the spindle is maximum at the middle and narrows down to zero towards the ends. The loudness depends on the displacement of the string at the middle point from its undisturbed position and this displacement is called amplitude.

Further the string vibrates to and fro, a number of times in every second. If it vibrates say 100 times per second 100 is said to be the frequency. As this frequency rises to 200, i.e., to twice the original value it is said to rise through an octave or a *sthai*. The ear recognises in each octave a maximum number of 22 srutis or pleasing notes. The relation or ratio of the frequency numbers of these notes is called the interval. The best and the most pleasing among the musical intervals are as we all know *sa* to *sa* | *sa* to higher *sa* | *sa* to *pa* | and *sa* to *ma* |. These can be pressed as ratios or intervals thus—1 : 1 | 1 : 2 | 2 : 3 | and 3 : 4 respectively. It is significant that harmonious blending of two notes which is a measure of the pleasing sensation is maximum in 1 : 1 called complete unison and slowly goes down from 1 : 2 to 2 : 3 to 3 : 4. Ratios 4 : 5 and 5 : 6 are also pleasing intervals and are called *antara* and *sadharana gandharams*. It may be added that

among the ratios 6 : 7 | 7 : 8 | 8 : 9 | and 9 : 10 | the last two only called the major and minor tone are more often found in our music. The existence of 7/6 and 8/7 intervals is denied by some but some experimental investigations throw a doubt on such an assertion. Leaving this point at that for the present I proceed to say what timbre signifies.

A string can vibrate with the whole length as one piece forming a large spindle. It can also vibrate in two parts with two spindles each of half the length of the string and with no movement at the middle of the string. In this case the frequency is doubled as the vibrating length is halved. Similarly, the string can vibrate in three or more equal segments and produce notes three or more times the frequency of the first mode. The first note, the lowest in frequency, is called the fundamental, and second, the octave, the third, the twelfth, and so on— n , $2n$, $3n$ etc. Further, it is most interesting to note that a string or any other vibrating system naturally vibrates in all these modes simultaneously, i.e., as a whole and in parts at the same time. If these different modes emit notes of frequencies which are integral in value like 1, 2, 3, 4 etc., they are called harmonics because they harmonise with the fundamental and among themselves, i.e., blend into one another very effectively. This harmonic effect will decrease as the frequencies increase as indicated already. It is this graded harmony that is indicated in the names *vadi*, *samvadi*, *anuvadi* and *vivadi*, the last one indicating discordance of beating or *vivadam*.

Certain systems vibrate and give out notes of frequencies n_1 , n_2 , n_3 such that the intervals of successive notes with the fundamental— $\frac{n_2}{n_1}$ and $\frac{n_3}{n_1}$ are not integral in value but fractions like 1.73, 6.79 etc. Such frequencies are called overtones or upper partials and the presence of such upper partials does not conduce to harmony.

The great practical genius of the Indian musician can be illustrated in this regard. Take the case of a circular uniformly thick skin stretched equally in all directions. It emits, when sounded, an inharmonious sound. But if the skin is suitably loaded as we find in the *tabla* and *mridangam*, it emits harmonious notes of the frequencies n , $2n$, $3n$, $4n$ and $5n$ which correspond to the lower *shadja*, the middle *shadja*, the middle *panchama*, the *tara shadja* and the *tara antara gandhara*. So, if a musical sound has a good number of harmonic upper partials in it its musical value

is great. It is said to be a rich note, rich in harmonics. This richness determines the quality of the note, its character or timbre. Individual voices have their characteristic timbre and are thus identified or distinguished.

How this character or timbre is brought about in a musical sound requires further examination. A string stretched between two vertical rods fixed perpendicular to the ground does not emit an audible sound. But if it is mounted on a sounding board as is the case in a tambura, vina, etc., and sounded we hear a pleasant audible note. How did this happen? The sounding board which encloses a volume of air is set in motion by the vibrating string and the sounding board vibrates in symphony and emits the same note—which is much louder due to the largeness of its size. The sounding board responds to a number of frequencies which correspond to the frequencies which it will emit when sounded by itself. So it will pick out from the complex note of the vibrating string frequencies natural to it and makes them audible. So by picking up and reinforcing only the harmonics of the vibrating string leaving out its inharmonic frequencies the sound heard is rendered richer or better in quality or timbre through the intervention of the sounding board. This process is a complex phenomenon and depends on various factors, the thickness of the wood, the seasoning and age of the wood, the nature of the surface, the nature of the wood itself and the form given to the resonating volume of air. This applies with maximum effect to the violin and in less degrees to the vina and tambura.

Again the correct adjustment of the *jivali* in a tambura and vina has a similar significance in reinforcing the harmonic notes and suppressing the inharmonic overtones. I am unable to put before you all the details involved in these phenomena as it would be possible only with the help of patient and accurate demonstrations with appropriate apparatus.

I will now illustrate this principle of sympathetic vibrations by applying it to the human voice. The vocal chords vibrate and give out complex notes with different fundamentals depending on their tension and the forcing of the air through the slit between them. As already stated this sound is inaudible by itself and it is the sympathetic vibration of the cavities surrounding the vocal chords that is responsible for the sound we hear. These are the wind pipes stretching down to the diaphragm, the throat, the mouth, the nasal cavity, etc. The low frequency notes are reinforced by the large

volume of air in the wind pipe and the higher notes by the throat, the mouth and the nasal cavities; the volume of these cavities is being suitably adjusted by our effort. Three octaves is the maximum range of musical sounds, with different air cavities reinforcing different sounds.

An example will make the point clearer. The lowest of the sounds corresponds to $\bar{a}$ and, the middle frequencies are characterised by the sound $\bar{u}$ and the higher notes are illustrated by the sound m . So this $\bar{a}$, $\bar{u}$, m among themselves, symbolise or represent the range of musical sounds. I believe this is one way of understanding the significance of the serried sound *OM akara ukara makara iti*. When *OM* is uttered the whole system of cavities in the body and many physiological and psychological processes are set in action. In this way it is possible perhaps to conduct research to understand the significance and efficiency of a number of sounds of this category called *Bijaksharas*. But such a study can be effectively made only with the help of costly and intricate equipment like an oscillograph. Such an equipment will help us to do research along many lines — for example — the individuality of a swara in a raga, how it changes in the same raga in arohana and avarohana, in combination with different groups of swaras of the raga, in gamakas, etc., these can be determined. Again the different varieties of any swara, say antara gandhara 5/4 which are used in our ragas, can be analysed and the secret of their individuality can be understood. Further there is a particular method of uttering a particular swara in any raga and it entails what is ordinarily called the accompaniment of quarter tones or anuswaras. The nature and number of these anuswaras can be correctly and objectively estimated without any reference to subjective judgment. I have just mentioned a few examples and there are more. Many more very interesting features can be visualised by vidwans and they can have the benefit of the analysis of a scientific investigation to make clear the mystic value of these subtle points of our music. Research in this field has to be undertaken if the sphere of knowledge has to be enlarged. The Music Academy, with the help and appreciation of the Government, must take the lead. I hope that the management of the Academy fully appreciates the importance of this line of activity of understanding the physical significance of music. Sometime back it was resolved that a tape recording instrument be bought and records of the fast dying tradition of music be made. I

believe this is yet to be accomplished. Unless action follows resolutions solemnly made progress will be impossible. I therefore take this opportunity of requesting the Academy to enthuse itself in the matter and take prompt action to buy the machine and make records of classical and folk music. Further the Academy has to take steps to improve the acoustic curricula of the syllabus, to train proper persons who can do justice to the teaching of the scientific aspect of music and who can have the vision and capacity to solve the mysteries of our music, to establish under the guidance of such persons a respectable laboratory of research in Carnatic music. The Academy can thus set an example to the music-loving world and keep up its reputation as a pioneer in the all-round development and improvement of Carnatic music. I am eagerly expecting to see such a pioneering enterprise to take shape in Madras under the auspices of our Academy.

TEACHING OF THE VIOLIN AND ITS SCIENCE

BY

SRI C. S. AYYAR

The previous speakers in the series of talks, *i.e.*, Vidvans and teachers have dealt with this subject on "Methods of teaching—vocal and veena." Today my object is to present to you my experience as a student (மாணக்கன்) of violin, under the individual tuition of the late Vidvan Sabhesa Ayyar. I have had no pupils. Yet I propose to talk on the subject on the methods to be adopted by the young student who should approach the art of music in a scientific spirit and with an analytical mind.

கவிகள்போல் வம்சவரலாறை சொல்ல விரும்புகிறேன். அதற்காக மன்னிக்கவும். எனது தகப்பனார் ஒரு Physics Professor. என்போல் ஆத்மார்த்தமாக பிடிவ் வாசித்தவர். முதலில் அவருடைய அனுமதி இல்லாமலும் பின் அனுமதி பெற்றும் அவருடைய பிடிவை (Violin) வில்லுபோட ஆரம்பித்தபோது, ஒரு Physics புத்தகத்திலிருந்து Violin string-இன் Harmonic curve காண்பித்து, அதைப்பற்றி எழுதியதையும் படிக்கும்படி செய்தார். அந்த passage ஐ படிக்கிறேன். அந்த Curve இங்கிலீஷ் எழுத்து M மாதிரி கோணலாக நேர் கோடாக வரிசையாக இருக்கும்.

"The data which are embodied in fig. 38 enable us to analyse the motion of the string into its constituent harmonics. Helmholtz showed that the strengths of the various harmonics must always be in the ratio of $1 : \frac{1}{2} : \frac{1}{3} : \frac{1}{4}$ etc. whatever the point at which the string is bowed.

"This assumes that the string is bowed in a direction which is strictly at right angles to its length. Bowing in any other direction sets up longitudinal vibrations, and these make themselves heard in the agonising squeaks and scratches which characterise the efforts of the beginner." This is the distress of a violinist whose aim in art is high.

எனது 14, 15 வது வயதில் ச்ருதி box, harmonium இல்லாத சமயத்தில், தெலுங்கில் ஹரி கதை செய்யும் ஒரு பாகவதருக்கு என் தகப்பனாரின் சிநேகிதர் வீட்டில் வாரா வாரம் என்னை ச்ருதிக்காக Violin வில்லை போட்டுக்கொண்டு இருக்கச்சொன்னார். முழு வில்லும், இரண்டு இரண்டு தந்திகளைச் சேர்த்து, வில் போடும்படிச் சொன்னார். அந்த அப்பியாசத்தின் நன்மை நீடித்திருக்கிறது. (இந்த அப்பியாசம் சிறுவர்களுக்கு வேண்டுமென்று நான் சொல்லவேண்டியதில்லை).

பிறகு சில வருஷங்களுக்குப்பின் (1908) சில தேங்கனையும், சிறிய கிருதிகளுளையும் (நேனந்து) சொன்னார்; புலனற்றிய என்ற காம்போதிதத்தின் ஸ்வரத்தை சொல்லிவிட்டு (காம்போதி ராகம் காதில்கேட்டிருக்கிறாயே), வாசித்துக்கொள் என்றார். ஆனால் பாடும் வழியில் அதை வாசிக்க எனக்கு முடியவில்லை, 1918ல் ஸபேசய்யரிடம் பிடிவல் கற்றுக்கொள்ள ஆரம்பித்தேன். எனக்கு அப்போது வயது 33. எதிர் பிடிவல் வைத்து கற்றுக்கொண்டேன். அவர் சொல்லிக்கொடுத்த வழி விவரங்கள் பின்பால் சொல்லுகிறேன்.

அதற்கு முன் அந்த வைபவத்தை உங்களுக்கு அறியும்படி வாசிக்கிறேன்,

- (1) விஜிதமதன — சங்கராபரணம்
- (2) கமல ஜாதல — கல்யாணி
- (3) ஜலஜாக்ஷ — ஹம்ஸத்வனி

Notice the difference in the kakali Ni or the major 7th.

- (4) குருலேக எடுவண்டி.

Please note the isolated Ni.

- (5) பலுமாறு (Thulasi Dalamu) அனுபல்லவி.

ஆனால் பிறகு, வாய்ப்பாட்டு கற்றுக்கொண்டு வாத்தியத்தை எடுத்திருக்கவேண்டும் என்ற உண்மையை அறிந்தேன்.

4 ராகங்களில், மாயா மாளவ கௌளம், சங்கராபரணம் தோடி, கல்யாணி ராகங்களின் துண்டுகளும் அவைகளில் ஸப்த தாளங்களில், அலங்காரங்களையும் தினம் ஒரு ராகமாக வாசித்தோம். இதிலிருந்து அலங்காரம் வாசிப்பதிலேயே ராக ஸ்வரபங்கள் நன்றாகத் தெரியும்படி கற்றுக்கொள்ள வேண்டும். முதலில் ஸம்பூர்ண ராகங்கள். பிறகு கற்றுக்கொண்டவை அதே அலங்காரங்களை ஒளடவ ராகங்களான மத்திமாவதி, சுத்த ஸாவேரி, ஹம்ஸத்வனி, மோகனங்களில் அப்யசித்தோம். இவைகளால் தான் Fingering Technique இன் விசேஷங்கள் தெரியவரும்.

January 1922ல் சங்கராபரண வர்ணம் Presidency Collegeஇல் Public க்கு முன்னால், வாசிக்கும்படி நேரிட்டது. அவருக்கும் குறைவில்லாமல், எனக்கும் குறைவில்லாமல், வாசிப்பதற்கு திரமை இருப்பதாக தைரியம் கொடுத்து அனுப்பினார்.

அப்யஸிக்க ஆரம்பித்த முதல் இரண்டு வாரங்களில் அவரை ஒரு கேள்வி கேட்டேன், ஞாபகம் வருகிறது. மாயாமாளவ கௌளத்தில் ஸரி கம பதனிஸா ஆரோகணத்தில் “கம” என்று சொல்லும்போது முதலில் மத்திமம் மோதிரவரல் படுகிறதே அதே மாதிரி நிஸ என்கும்போது ஷட்ஜம் படுகிறதே? அதற்குப் பதில் - ஆமாம், ஆனால், க நி என்றே சொல்ல வேண்டும் என்று சொன்னார். அதனால் நான் அறிந்தது, நமது பாட்டில் அநுச்சரித ஸ்வரங்கள் (unpronounced) கணக்கில்லாமல் இருக்கின்றன என்று மனதில் தோன்றிற்று.

பிறகு, எந்த ஸ்வரங்களில் நிலைத்து நிற்க முடியும்? இதற்கு ஏதாவது தத்துவம் (scientific laws) உண்டா? knowledge of Physics இதற்கு என்ன உபயோகப்படும் என்று தோன்றிற்று. Helmholtzஐப் படித்தேன். இதில் ஒரு ஸ்தாயியில் கொடுக்கப்பட்ட Frequency ratios of Prolongable notes பின் வருமாறு :—

1. $1^0, \frac{9}{8}, \frac{5}{4}, \frac{4}{3}, \frac{3}{2}, \frac{5}{3}, \frac{7}{4}, \frac{2}{1}$ & 1^8 , 2 being the octave (Prolongable notes). Major chord, minor chordல் அடங்காத 1^0 & $\frac{7}{4}$ ஸ்வரஸ்தானங்கள் இருக்கின்றன. இவைகள் நம் பாட்டில் இருக்கின்றனவா, வீணை மெட்டுகளைப் பரிசோதிப்போம் என்று இருந்தேன். இப்போது $\frac{7}{4}$ ஸ்வரமும் $\frac{5}{4}$ ஸ்வரமும் இவைகளில் காணலாம். Sarva Bhowma & Janani respectively). இதில் 4 quarter tones இடைவெளிகள் $\frac{9}{8}, \frac{5}{4}, \frac{4}{3}$ & $\frac{3}{2}$ இருக்கிறதாக சொல்லுகிறார். இந்த இடைவெளிகள், Antara Gandhara (Svayambhu svara) & Suddha Madhyama இருக்கும் இடை வெளியை விட குறைந்தவை. நாம் மாயா மாளவ கௌளம் சொல்லிக் கொடுக்கும் போது விலம்பித காலத்தில் சின்ன த 'da' சின்ன ri (ரி) ஏன் கம்பிதமாகப் பிடிக்கிறோம்? அதன் தத்துவம் என்ன?

1^0 என்கிற ratio ஆனது, நீட்டு ஸ்வரமாக சொல்லும் காம் போதி Daவினுடைய, Panchama-த்தில் இருக்கும் இடத்தில் Shadja தந்தியில் இருக்கிறது என்றும் அறிய வேண்டும். என் எண்ணம் இந்த ஸ்வரஸ்தானங்களை பிடிவில் சிறுவயதிலேயே மனதை ஸ்திரப்படுத்தி, விரலில் சரியான இடங்களில் வைக்கும்படி சொல்லிக் கொடுக்கவேண்டும்.

பிறகு Andolika gamakaத்தின் விவரம் நன்றாக புலப்படுவது எப்போது என்றால், ஏகசுருதியாகிய $\frac{3}{2}$ அசைவு போதாது என்று பக்குவம் வரும்போது தான்.

அதனால் Oscillographஇல் investigation செய்யலானேன். சாவேரியில், ரிஷப தெய்வத, கமக அளவும் மத்திமாவதி ரிஷப, பேகட தெய்வத, கமக அளவுகளும் பரிசோதித்தேன். முதல் இரண்டும் தந்தியில் 25வது பாகத்திலிருந்து 16-வது பாகத்திற்கு என்று சொல்லிற்று. மற்ற இரண்டில் Shadja & Panchama தந்தியில் 10-வது பாகத்திலிருந்து 8-வது பாகம் வரையில் அசைவு என்று நிர்ணயப்பட்டது.

Komala Kaisaka Nishada $\frac{7}{4}$, Panchama தந்தி ஸ்தானத்தில் அளவுபோல், Shadja தந்தியில் Komala Sadarana Gandhara $\frac{7}{4}$ நீட்டு ஸ்வரமாக Ananda Bhairaviஇல் காண்கிறோம். ஆதலால் தோடி கார்தார ஸ்வரம் Shadja தந்தியில் 10-வது பங்கிலிருந்து 7-வது பங்கு வரையில் அசைவாக நிர்ணயிக்கப்பட்டது. அதாவது $\frac{3}{2}$ என்ற quarter tone வெளியிடுகிறது. $\frac{3}{2}$ ம் $\frac{7}{4}$ ம் Septimal minor 7th & Septimal minor 3rd என்றும் Physicists கூறுகிறார்கள்.

அதே மாதிரி Prati - madhyama region-ல் $\frac{7}{4}$ என்ற Septimal Sub minor 5th (or 4th' Sharp) காண்கிறது. அது வாசஸபதி

அல்லது ராமப்ரியாவில் resonance-ஓடு காணப்படுகிறது. ஆதலால் பாக்கி Gama ka Svaraங்களின் research அசாதாரணமாக இருக்கிறது.

என் "Art and technique of Violin Play"ல், Four Finger Technique-ஐப் பற்றி எழுதியிருக்கிறேன். Janta swaram, Nokku, Sphuritam இந்த technique-ல் நன்றாக புலப்படுகிறது என்று என் னுடைய கொள்கை.

Atana, Dhanyasi, Kanada, Ananda Bhairavi நான் வாசித்த போது, கம ப என்ற ஸ்வரங்களில் தெளிவாகத் தெரிந்திருக்கும். என் வரையில் இந்த Suddha Madhyama ராகங்களில் நான் physics படித்த தாத்தியத்தினால் மனதிற்கு ஒரு நிர்ணயம் ஏற்பட்டது என்று நினைக்கிறேன். இந்த விவரங்களை அறிய, Four Finger Technique அவசியம். அது Traditional method ஆக இருந்ததால் தான் கமகங்கள் புராதன வழியில் நிலைத்திருக்கும்.

தாள ஸாதகம் : தாளம் வில்லிலேயே நிற்க வேண்டும். வர்ணங்களை இரண்டு காலங்களில் ஸாதகம் செய்ய வேண்டும். அப் பொழுதுதான் தாளக் கட்டு வரக்கூடும்.

கை கால்கள் ஆட்டாமல் தாளக் கட்டு வருவது அவசியம். eg. late Govindaswami Pillai, Dwaram Venkataswamy Naidu அவர்களைக் கூறலாம்.

The acme of perfection is to produce the human intonation on the violin without detriment of its pure tone. The teaching methods should be such that the repertoire of the violinists should be ever increasing, without sitting at the feet of the master. The means for self-instruction should be made available by writing down the notation of kritis with the gamaka signs introduced by Subbarama Dikshitar. The students should be taught the exact meaning and the actual extent of the gamakas so that all classical pieces could be available for the benefit of the instrumentalists,

Science is a great help in the understanding of art, and so research work in the scientific manner has yet to be undertaken in a large measure to conserve our art. Ragas Suruti and Madhyamavati வாசித்து முடிக்கிறேன்.

முப்பத்திரண்டு மேளகர்த்தா ராகங்கள்

A. C. ராஜகணேச தீக்ஷிதர், சிதம்பரம்.

(1) சங்கீத உலகில், வித்வான்கள் இன்னிசையால், பல வழிகளில், கற்பனா சக்தியினால், கல்மனதையும் உருகச் செய்வார்கள். வருந்திய மனிதனுக்குத் துயர் நீக்கிப் பெருமகிழ்ச்சி தருவதும், தெய்வத்தன்மையிலீடுபடச் செய்வதும், எத்தகைய ஜீவன் களையும், தன் வசப்படுத்தக் கூடியதும் கானமேயாம். இத்தகைய நாதத்தையே சரீரமாயுடைய சங்கரணையடைய நாதத்தின் மூல மாய் வழிப்படுதலே மிகச் சிறந்த மார்க்கமாம். நம்முடைய அனுபவத்தில் எவ்வாறெனில் உலக வாழ்க்கையேனும் ஸம்ஸாரப் பந்தத்தால் பிடிக்கப்பட்டும் வறுமையினால் சோர்ந்துமிருக்கின்ற ஒருவன் கானத்தைக் கேட்க முற்பட்டால் அத்தகைய கானம் நிறுத்தப்படுகிற வரையில் அவன் தன்னுடைய சோர்வையும், கஷ்டங்களையும், மறந்து ஆனந்தத்தில் பூழ்கியிருப்பானென்பது திண்ணம். மேலும் கானம் செய்பவர் ச்ருதி, லய, கானத்தோடு, ஸ்வர வர்ஜயாவர்ஜயங்களையுணர்ந்து பாடும்பொழுது மனதானது ஒரே விதத்தில் லயப்படுகிறது. மனோலயத்தால் கடவுளையுடைய மார்க்கமுண்டாகிறது.

(2) திருமால் ஒரு காலத்தில் நாரதமுனிவரிடம் சொன்னதாவது "நாஹம் வஸாமி வைகுண்டே ந யோகி ஹ்ருதயே ரவென-மத் பக்தா யத்ர காயந்தி தத்ர திஷ்டாமி நாரத". அதாவது "எனது இருப்பிடமான வைகுண்டத்திலோ, யோகிகளுடைய ஹ்ருதயத்திலோ நான் வசிக்கவில்லை; எனது பக்தர் எந்த இடத்திலே எனது குணதிசயங்களை பாடுகிறார்களோ அவ்விடம் நான் வசிக்கிறேன்". இப்படிச் சொன்னதினாலே இம்மை, மறுமை இரண்டிற்கும் காரணமுடையதாயிருக்கிறது கானமே.

(3) தெய்வீக ஸங்கீதத்தை நமது முன்னோர்கள், ஸதாசிவ பிரம்மமேந்திராள் போன்ற ஸந்நியாஸிகளும், சைவஸமயாச்சாரியர்களும், வைஷ்ணவ சமயாச்சாரியர்களும், மேரகா ஸாதனமாகக் கொண்டு கடவுளைப் பாடித்துதித்து, நேரே தரிசிக்கும் போற்றினையும் பெற்றனர். இவ்வித்தை ரோம்பகாலமாய் க்ஷிணதசையடையத் தலைப்பட்டதை ஏதோ பாக்ய வசத்தால் தென்னாட்டில் 100 வருஷங்களுக்குமுன் ஜீவித்திருந்த பூர்வீக தியாகராஜ ஸ்வாமிகள் முதலிய வாக்ஸேயகாரர்கள் தம் குண விசேஷத்தினால் புத்துயிர் கொடுத்து வளர்த்தனர். "ஸாமநிதமஜ ஸு, தாமய கான" என்ற தியாகராஜ கீர்த்தனத்தில் சொன்னபடி ஸாமவேதத்தில் சொல்லப்படுகிற உண்மைவழியான ஸ்வரசுத்தத்தை நன்கு விளக்கிக் காட்டுகிறது நம் கானம். ஸாமவேதத்தின் ஸ்வரங்கள் விபரம்: க்ருஷ்டம், பிரதாம், த்வித்யம், திருத்யம், சதுர்த்தம், மந்தரம், அதிஸ்வார்யம், ப்ரேங்கம், நமனம், வினதம், அபிஹிதம்,

ஸம்பர்ஸாரணம், ஆகப் பன்னிரண்டு. வீணை, குழல் இவைகளின் ஸ்வரஸ்தானங்கள் 12வ் யாகும். பூர்வத்திலுள்ள பெயர்களும் இப்பொழுது வழங்குவரும் பெயர்களும் அடியில் கண்டவாறு விளங்கும்.

முன்பெயர்கள்	இப்பொழுது உள்ள பெயர்கள்
ஷட்ஜம்	ஸ ஷட்ஜம்
சுத்த ரிஷபம்	ரி சுத்த ரிஷபம்
விக்ருத ரிஷபம்	ரி சதுஸ்ருதி ரிஷபம்
சுத்த காந்தாரம்	க ஸாதாரண காந்தாரம்
விக்ருத காந்தாரம்	க அந்தர காந்தாரம்
சுத்த மத்யமம்	ம சுத்த மத்யமம்
விக்ருத மத்யமம்	ம ப்ரதி மத்யமம்
பஞ்சமம்	ப பஞ்சமம்
சுத்ததைவதம்	த சுத்த தைவதம்
விக்ருத தைவதம்	த சதுஸ்ருதி தைவதம்
சுத்த நிஷாதம்	நி கைகி நிஷாதம்
விக்ருத நிஷாதம்	நி காகலி நிஷாதம்

(4) பூரிமத் தியாகராஜ சுவாமிகள் இயற்றிய கீர்த்தனங்கள் தோடி முதல் கல்யாணிவரையிலுள்ள 32 கீர்த்தாராகங்களிலும் அதன் ஜன்யராகங்களிலும் சுமார் 800 புத்தக வாயிலாகத் தெரிகின்றன.

(5) வேங்கடமகி அவர்களால் அதிகப்படுத்தப்பட்ட 40 கீர்த்தாராகங்களிலும் அதன் ஜன்ய ராகங்களிலும் 30 கீர்த்தனங்கள் தியாகராஜ சுவாமிகள் இயற்றியிருப்பதாக புஸ்தக வாயிலாகத் தெரியவருகிறது. ஸ்வாமிகள் 32 கீர்த்தாராகங்களிலும் அதன் ஜன்ய ராகங்களிலும் சுமார் 800 கீர்த்தனங்கள் செய்திருப்பது இதுவரை காண்பதுபோல் வேங்கடமகி அவர்களால் அதிகப்படுத்தப்பட்ட 40 கீர்த்தாராகங்களிலும் அதன் ஜன்ய ராகங்களிலும் ஏன் 800 கீர்த்தனங்கள் காணக்கூடாது? அந்த 40 கீர்த்தாராகங்களில் இயற்றப்பட்டுள்ள 30 கீர்த்தனங்களும் இப்பொழுது, 32 கீர்த்தாராகங்களிலேயே பாடப்பட்டு வருகிறது என்பது யாவரும் அறிந்த விஷயம். உதாரணமாக வனஸ்பதியிலுள்ள பரியாஸகமாமாட என்றகீர்த்தனையை நாடகப்பரியாவிலும், ருபவதியிலுள்ள நேமொர பெட்டிதே என்ற கீர்த்தனையை கோகிலப்பரியாவிலும் சூலிரியி லுள்ள ப்ராணநாத என்ற கீர்த்தனையை சங்கராபரணத்திலும் பாடிவருவது யாவரும் அறிந்த விஷயம். நிற்க சுவாமிகள் இயற்றிய சேதுலார சிருங்கரக் கீர்த்தனைக்குச் சில புஸ்தகத்தில் பைரவி என்றும் சில புஸ்தகத்தில் கரகரப்பரியா வென்றும், எந்த நேர்ச்சியு என்ற கீர்த்தனைக்குச் சில புஸ்தகத்தில் சுத்ததன்யாசி என்றும், சில புஸ்தகத்தில் உதயரவிசந்திரிகா என்றும் புஸ்தக வாயிலாகக் காண்கிறோம். இவ்விதம் எப்படி சுவாமிகள் இயற்றிய தாகச் சொல்ல முடியாதோ, அதுபோல 40 கீர்த்தாராகங்களை நிலை நிறுத்துவதற்காக சுவாமிகள் 30 கீர்த்தனங்கள் இயற்றினாரென்று பின்வந்தோர் புஸ்தகவாயிலாகக் கற்பித்தவைகளே.

(6) 800 வருஷங்களுக்குமுன் தோன்றிய சார்ங்கதேவர் என்பவர் ஸங்கீதரத்னாகரம் என்ற நூல் இயற்றியிருக்கிறார். அதில் பிண்டோத்பத்தி பிரகரணம், ஸ்வராத்யாயம், ராகவிலோத்யாயம், பிரகீர்ணாத்யாயம், பிரபந்தாத்யாயம், தாளாத்யாயம், ராத் தியாத்யாயம், நர்த்தனாத்யாயம், இவற்றில் அநேக விஷயங்களைத் தெரிவிக்கிறார். அதில் மதங்க, நந்திகேசுவர பிரயோகத்தில் தெரிவிப்பதாவது :—

स्थानव्यवस्थितसिद्धयं लक्ष्यानुरोधेन द्वादशस्वरमूर्च्छनाः ।

இதனாலே பன்னிரண்டு ஸ்வர மூர்ச்சனைகள் தான் என்பது புலனாகிறது.

वंशवीणाशरीराणि त्रयोऽमी स्वरहेतवः ।

ललितो मधुरः स्निग्धस्तेषु वंशः प्रशस्यते ॥

वीणायामि वंशेऽपि धात्वादयः कर्तव्या इत्याह —

वंशवीणाशरीराणामेकीभावेन यो ध्वनिः ।

तत्र रक्तिविशेषस्य प्रमाणं विबुधा विदुः ॥

वंशवीणाशरीரமேலனோத்பன்னச्य ध्वने रक्तिं स्तौति प्रमाणं विबुधा विबुरिदि ।
वंशस्य विनियोगं दर्शयति —

स्निग्धता घनता रक्तिः व्यक्तिः प्रचुरता ध्वनेः ।

लालित्यं कोमलत्वं च नादानुरणनं तथा ॥

त्रिस्थानत्वं श्रावकत्वं माधुर्यं सावधानता ।

द्वादशेति गुणाः प्रोक्ताः फूकारे सूरिसार्ङ्गिणा ॥

तत्र शब्दगुणेष्वेवैकादश प्रोक्तलक्षणाः ।

इति तत्र द्वादशगुणेषु मध्ये एकादश सावधानताव्यतिरिक्ताः स्निग्धतादय एकादश गुणाः ।

अत्र फूकारशब्देन मुखरन्ध्रजनितः शब्द उच्यते ।

इति फूकारगुणाः ॥

ध्रवणेन्द्रियग्राह्यत्वाद् ध्वनिरेव श्रुतिर्भवेत् ।

இதன் கருத்தாவது வீணை, வேணு, சாரீரம், இதுகள் மூன்றும் ஸ்வரங்களுக்குக் காரணம். வேணுவின் லக்ஷணத்தைத் தெரி விக்கிறது: பூத்கார சப்தத்தால் மேள்ளமாகவும், அதிக மாகவும், உண்டாகக் கூடியது பன்னிரண்டு, ஸ்வரத்வநியை மூன்று ஸ்தாயிகளிலும் சிரவணத்திரியங்களுக்கு மதுரமாகவும், ஸாவதானமாகக் கவனித்து வாசிப்பதைத் தெரிவிக்கிறது. அதிக மான நாலு ஸ்வரத்வநி கிடையாது. தம் நூலில் விச்வாவஸு முனிவர் தெரிவிப்பதாவது : காதுகளுக்குக் க்ரஹிக்கக் கூடியதும், ரசிக்கக் கூடியதுமான ஸ்வரங்கள் பன்னிரண்டே என்பது.

(7) சிதம்பர ரஹஸ்ய க்ரந்தத்தில் தெரிவிப்பதாவது:

यद्धक्कानिनदोद्भवान् सरिरिगागामामपाधाधनी-
नीन् शुद्धान् विकृतांश्च रूपगणितान् गीतिस्वरान् नायकान् ।
रेफाङ्काः श्रुतयः कलारयखुटीगोपाङ्गखेटाखमि-
त्युद्भूतात्मविभागशश्च सुतरामाणुः क्रमात्सोऽवतात् ॥

இந்த சுலோகத்தின் கருத்தாவது, ஸ்ரீமன் நடராஜமூர்த்தியின், டமருக ஓலியிலிருந்து உண்டானதுகளாயும், சுத்தங்களாயும், விகாரத்தை அடைந்ததுகளாயும், பன்னிரண்டு ஸ்வரங்களாகக் கேட்கப்படுகிறதும், நாயகர்களாயுள்ள இச் சுரங்களுக்கு, பத்தினிகளாக அமைந்த 22 ச்ருதிகள், எவ்விதம் பிரிவினைகளோடு கிரமமாக அடைந்ததுகளோ அப்பேற்கொத்த நடராஜர் நம்மைக் காப்பாற்ற வேண்டுமென்று தெரிவிக்கிறது.

(சுருதி வீணு பதகம்) அதன் விபரம்.

(1)	ஸீத்தா	---	ஸ
(2)	ப்ரபாவதி	{	
(3)	கார்தா	{	ரி
(4)	ஸுப்ரபா	{	
(5)	சிகா	{	ரி
(6)	தீப்திமதி	{	ரி
(7)	உக்ரா	---	க
(8)	ஹ்லாதி	{	
(9)	நிர்விரி	{	க
(10)	திரா	---	க
(11)	ஸர்ப்பஸஹா	{	
(12)	க்ஷாந்தி	{	ம
(13)	வீபூதி	{	ம
(14)	மாலினி	---	ப
(15)	சபலா	{	
(16)	பாலா	{	
(17)	சர்வரத்னா	{	த
(18)	சாந்தா	{	
(19)	விகிலினி	{	த
(20)	ஹ்ருதயோன்மலினி	---	நி
(21)	விஸாரினி	{	
(22)	ப்ரஸௌநா	{	நி

நாரதரால் இயற்றப்பட்ட ஸங்கீத மகரந்தத்தில் தெரிவிக்கிற சுருதிகளின் பெயர்கள் மேலே எழுதியிருப்பவை.*

(8) சங்கீதரத்னாகரத்தில் மேற்கோளாகத் தரப்பட்ட மதங்க முனிவர் தெரிவிப்பதாவது:

योऽसौ ध्वनिविशेषस्तु स्वरवर्णविभूषितः ।

रङ्गको जनचिन्तानां स रागः कथितो बुधैः ॥

*இந் நூலில் உண்மையில் 24 ச்ருதிகள் தரப்பட்டிருக்கின்றன. ப—ர்.

தவனி விசேஷங்களாயுள்ள சுரங்களாலே அலங்கரிக்கப்பட்டதும், ஸகல ஜனங்களின் மனதை ரஞ்சிக்கச் செய்கிறதும் வித்வான்களால் அறியப்படுகிறதானது ராகம். இதனாலேயே 'ராக:' என்ற சொல்லின் கடபயாதிஸங்க்யைப்படி 32 கர்த்தா ராகங்கள் தான் உண்டு என்று அறியப்படுகிறது.

(9) ரத்னாகரத்தில்:

हृद्यशब्दः सुरारीरो ग्रहमोक्षविचक्षणः ।

रागरागाङ्गभाषाङ्गक्रियाङ्गोपाङ्गकोविदः ।

प्रबन्धगाननिष्णातो विविधालसितस्ववित् ॥

सर्वस्थानोच्चगमकेव्यनायासलसद्गतिः ।

स्फूर्जन्निर्जवनो हारिरहःरुद्रजनोद्भुरः ।

सुसम्प्रदायो गीतज्ञैर्गीयते गायनाग्रणीः ॥

निर्जवनस्य लक्षणं स्थायेषु अप्रतिहतप्रसरवेगवानित्यर्थः ।

रहः कृतगीतस्य श्रोतृजनमोहत्वं रहः इत्युच्यते ।

இதன் பொருள்-ராகாங்கமென்றால் ஆரோஹண-அவரோஹண ஸப்தஸ்வரங்களை யுடையது. உபாங்கமென்றால் கர்த்தா ராகத்தின் ஜன்ய ராகங்களில் அன்னியஸ்வரம் கலவாமல் இருப்பது. பாஷாங்க ராகமென்றால் அன்னியஸ்வரம் கலந்து வருவது. ராகராகாங்க மென்ற தாலே 32 கர்த்தாராகங்களென்று பொருள் கிடைக்கிறது. த்ரிஸ்தாயிகளிலும், அனாயாஸமாகப் பாடவும் ஸம்பர் தாயமாகப் பாடிவருவதும், வர்ணங்கள், ராகங்கள் ஸ்வரங்கள் மூன்று காலங்களில் பிருக்காவரிசைகளோடு, கேட்கக்கூடிய மக்களுக்கு மோஹத்தை உண்டுபண்ணக்கூடியவைகள் என்று தெரிவிக்கிறது. மேலும்

कमोत्क्रमाभ्यामित्यादि द्विस्वरादय इति शुद्धैः

षण्मिश्रैश्च षट् मिलित्वा द्वादश भेदाः ।

कमोत्क्रमाभ्यां सरिगादिना व्युत्क्रमेण च बहुशो मिथ्यन्ते ।

संख्यातुमशक्या इत्यर्थः । अत्र शुद्धमिश्राश्रितयोरेकस्वरयोः

क्रमाद्यसम्भवद्विस्वरादय एवोक्ता इत्यवगन्तव्यम् ।

இந்த வாக்யங்களிலிருந்து சுத்தஸ்வரங்கள் விகிருதஸ்வரங்கள் 12 என்பதைத் தெரிவிக்கிறது.

(10) சிதம்பர ரகஸ்ய க்ரந்தத்தில் தெரிவிப்பதாவது :

समेशदकोद्भविनौ पनान्तौ सङ्गीतविद्याप्रकृतिस्वरौ द्वौ ।

रिगौ मधौ निप्रभवश्च ताभ्याम् एते विकारा नटसंज्ञमापुः ॥

இதன் கருத்தாவது:— ஸ்ரீமன் நடராஜரது டமருக ஓலியிலிருந்து ஒருபக்கத்தில் ஷட்ஜம் முதல் ரி, க, ம, ஆறு பேதங்களும், மறுபக்கத்தில் பஞ்சமத்தில் தோன்றிய த, நி, யில் நாலு பேதங்களும்,

ஆகப் பஸ்ஸிரண்டு ஸ்வரபேதங்களோடு தெரிவிக்கிறது. பிரக்ருதி ஸ்வர ஷட்ஜி, பஞ்சம ஆதார விவரம்; ஷட்ஜத்தை ஆதாரமாக வைத்து அதன் பஞ்சமத்தையும் அப்பஞ்சமத்தை ஆதாரமாக வைத்து அதன் ஷட்ஜத்தையும் பிடித்தொழுகால் அதன் பேதங்கள் 12 த்வணியுடன் கூடிய ஸ்வரங்களிலேயே வ்யாமைவைத்து மேற் சொன்ன ச்லோகத்தினால் அறியலாம். ஆதார ஷட்ஜத்தைக் கொண்டு அதன் பஞ்சமத்தைப் பிடித்தால் பிரக்ருதியான பஞ்சம ஸ்வரமேற்படுகிறது. பின்பு பஞ்சமத்தை ஷட்ஜமாகப் பாவித்து அதற்குப் பஞ்சமத்தைப் பிடித்தால் விக்குத நிஷபத்தைப் பேசும். விக்குத நிஷபத்தை, ஷட்ஜமாகப் பாவித்து அதற்குப் பஞ்சமத்தைப் பிடித்தால் விக்குத காந்தாரம் பேசும். விக்குத காந்தாரத்தை, ஷட்ஜமாகப் பாவித்து அதற்குப் பஞ்சமத்தைப் பிடித்தால் விக்குத நிஷாதம் பேசும். விக்குத நிஷாதத்தை, ஷட்ஜமாகப் பாவித்து அதற்குப் பஞ்சமத்தைப் பிடித்தால் விக்குத மத்த்யமம் பேசும். விக்குத மத்த்யமத்தை, ஷட்ஜமாகப் பாவித்து அதற்குப் பஞ்சமத்தைப் பிடித்தால் சுத்த நிஷபம் பேசும். சுத்த நிஷபத்தை, ஷட்ஜமாகப் பாவித்து அதற்குப் பஞ்சமத்தைப் பிடித்தால் சுத்த நிஷாதம் பேசும். சுத்த நிஷாதத்தை, ஷட்ஜமாகப் பாவித்து அதற்குப் பஞ்சமத்தைப் பிடித்தால் சுத்த காந்தாரம் பேசும். சுத்த காந்தாரத்தை, ஷட்ஜமாகப் பாவித்து அதற்குப் பஞ்சமத்தைப் பிடித்தால் சுத்த நிஷாதம் பேசும். சுத்த நிஷாதத்தை, ஷட்ஜமாகப் பாவித்து அதற்குப் பஞ்சமத்தைப் பிடித்தால் சுத்த மத்த்யமம் பேசும். சுத்தமத்த்யமத்தை, ஷட்ஜமாகப் பாவித்து அதற்குப் பஞ்சமத்தைப் பிடித்தால், ஆதியில் எடுத்துக் கொண்ட அதன் ஆதார மேல் ஷட்ஜம் பேசும் தன்மையோடு த்வாதசாந்த தன்மையை அடைகிறது. ஷட்ஜம், பஞ்சமம், பிரக்ருதி நாயுடிகள். அவை மாறுபடாது. மாறுபடக் கூடிய ஸ்வரங்கள், ரி-க-ம-ந-ப-இயில் சுத்தங்கள் ஐந்தும் ரி, க, ம, க, நி, யில் விக்குத ஸ்வரங்கள் ஐந்துமாகப் பிரிவடைகின்றன. த்வணியல்லாத 4 பெயர்களில் இப் பேதங்கள் தோன்றுது.

11. பத்திரத்தில் :

ब्रह्मप्रस्थिस्थितः सोऽथ क्रमादूर्ध्वपथे चरन् ।

नाभिहृत्कण्ठमूर्धास्येष्वविर्भावयति ध्वनिम् ॥

हृत्कण्ठमूर्धस्थानेष्वेव नादस्याप्यविशेषेण

नादत्रयस्य गीतोपयोगित्वम् ।

உண்டாகக்கூடிய தவறியபுடன் கூடிய ஸ்வரங்கள் ஹந்தயத்தி லிருந்தும், கண்டத்திலிருந்தும், சிபஸிலிருந்தும், காதநுபமாகக் கானம் செய்யத் தகுந்தவைகள் என்று தெரிவிக்கிறது. நாத மில்லாத ஸ்வரங்கள் உபயோகபிழல்.

ब्रह्मप्रस्थिरिति प्रोक्तं तस्य नाम पुरातनैः ।

तन्मध्ये नाभिचक्रं तु द्वादशारमवस्थितम् ॥

நாபி சக்ரத்தில் 12 தளங்கள் இருக்கின்றன. அவைகளில் விருந்து 12 ஸ்வரத்தவனிகளைத் தான் எழுப்பக் கூடும். 4 ஸ்வரங்கள் கிடைப்பது என்பது நிச்சயமாகிறது.

இனி வரப்போகும் ஒரு சீலோகத்தின் மூலமாக நன்கு உணர
லாம்:

न नादेन विना गीतं न नादेन विना स्वरः ।

न नादेन विना रागं तस्मान्नादात्मकं जगत् ॥

இதன் பொருளாவது : நாதமில்லாமல் கீதமில்லை, நாதமில்லாமல் ஸ்வரமில்லை. நாதமில்லாமல் ராகமில்லை, உலகமே நாதாயமாயுள்ளது. ஆகையாலே நாதமில்லாத 4 ஸ்வரமென்ற பேயர் கற்பிக்கப்பட்டதே. இதை ஆராய்ந்து உணர வேண்டும். உலகில் தொன்று கொட்டு இன்று வரை முன்னுள்ள வித்வான்களும் இப்போதுள்ள வித்வான்களும் எந்த சபைகளிலாவது கனகாங்கி முதலிய ராகங்களில் பிழக்கா கமகங்களோடு கால, ஸ்வரங்களும் பஞ்ச ஜாதி நடைகளும் அனுயாஸமாகப் பாடினதாக இது வரையில் இல்லை.

12. ரத்னாகர வியாப்யானத்தில் கல்லிநாதர் தெரிவிப்ப தாவது :

पूरा भिक्षाटनसमये शम्भुना षाड्जादिषु गीयमानेषु

निरतिशयरसाभिब्यक्त्या रसात्मिकायां

तन्मौलिगतचन्द्रकलायां च स्रवन्त्यां तदमृतरस-

सिक्तानि तद्भूषणब्रह्मकपालानि तदा सजीवानि

तद्भानमनुकृत्यागायन् किल ।

இதன் பொருள் :—முக்காலத்தில் பரமசிவன், தாருகா வளத்தி
லுள்ள முனிவர்களுக்கு புத்தி புகட்ட வேண்டி பிஷுடனாவேஷம்
பூண்ட காலத்தில் கழுத்திலணிந்த பிழும்பு கபாலங்களை அணிந்
திருந்தார். அவரது சிரஸிலணிந்த சந்திரனுடைய அமிர்தப்பி
ரவாஹத்தால் கபாலங்களுக்கு உயிர் உண்டாகி சிவனது குணதி
சயங்களை கபாலங்கள் காணம் செய்தன.

13. காளிதாசர் குமாரஸம்பவத்தில் தெரிவிப்பதாவது :-

पुरातनीं ब्रह्मकपालमालां कण्ठे वहन्तं मुहुराश्वसन्तीम् ।

उद्गीतवेदां मकुटेन्दुवर्षत्सुधाभरौघास्तुतलब्धसंज्ञाम् ॥

मकुटे य इन्दुधन्द्रः तस्माद्वर्धन् गलन्यः सुधामरौघो अमृतसमूहप्रवाहः
तत्र य आप्लवः स्नानं तेन निमित्तेन लब्धसंज्ञां प्राप्तचेतनाम् अत एवाश्वसन्ती-
मुज्जीवन्तीम् । अत एव पुनः भूयोऽप्युद्गीतवेदां ब्रह्मकपालानां मालां स्रजं
कण्ठेवहन्तं दधानमित्यर्थः ॥

ध्वनत्सु तूर्येषु वाद्येषु सुतरां मन्त्रः गम्भीर यथा तथा ध्वनत्सु
सुशब्दायमानेषु सत्सु अप्सरसः रम्भादिका रसेन स्नेहेन शोभना मधुराः
सन्धयः स्वरसन्ध्यादयः ॥

என்ற காரணத்தால் ஸுசப்தமான வீணையிலேற்படுகிற 12
ஸ்வரத்வனிதான் சோபித மாகவும் மதுரமாகவும் உள்ளதென்ப
தையும், அந்த ஸ்வரங்களால் ஏற்படுகிற 32 ராகங்களையும், சிவன்
கண்டத்தில் அணிந்த 32 கபால மாலைகள் கானம் செய்தன.

14. சிதம்பர ரகஸ்யகிரந்தத்தில் தாருகாவனப் பகுதியில்
ஐந்தாம் அத்யாயம் தெரிவிக்கிறதை கீழ்க் காணும் ஓர் ச்லோகத்
தால் நன்கு அறியலாம்.

शम्भौ दासकानने मधुरया गीत्या प्रगीते शिरो-

भूषाचन्द्रकलाच्युतामृतक्षरीप्लावात् सजीवं विधेः ।

मूर्धाकल्पितमण्डनं खगमितैः रागैरगायद्धरिः

दृष्ट्वा वेणुमपास्य मोहमभजद् वृन्दैर्मुनीनां वृतः ॥

இந்த ச்லோகத்தின் கருத்தையே மேற்கூறிய 12ம் நம்பரும்
13ம் நம்பரிலுமுள்ள ஸ்லோகங்கள் 14 வது நம்பரிலுள்ள
ஸ்லோகத்தையே பிரதிபலிக்கிறது. அதாவது சிவன், கண்டத்தில்
அணிந்த 32 கபாலங்களும் 32 விதமாய்க் கானம் செய்துக்கொண்டு
வெள்ளிடையாகத் காணப்படுகின்றது. மேலும் கண்டத்தில்
மாலை தரித்துக் கொள்ள வேண்டிய லக்ஷணம் 32 என்பதை அடி
யிற் காணும் ச்லோகத்தால் நன்குணரலாம்.

15. ருத்ராஷ்டிர ஜாபாலோபநிஷத்தில் (ஸ்காந்தே, சங்கர
ஸம்ஹிதாயாம், உபதேச கண்டே, த்ரயோதசாத்யாயே) தெரி
விப்பதாவது “ ஏகசிகாயாம். கரயோ : த்வாதசத்வாதயோ :
த்வாதரிம்சத் கண்டதேசே து. ப்ரத்யேகம் கர்ணயோ : ச ஷட்,
இதனாலே கண்டத்தில் தரிக்க வேண்டியவை 32 தான் உள்ளவை
என்று பொருள் கிடைக்கிறது.

16. பௌஷ்கராகம பாஷ்ய கர்த்தாவான உமாபதி சிவம்
அவர்கள் சுமார் 800 வருஷங்களுக்கு முன் “ குஞ்சிதாங்க்ரி ஸ்த
வம்” என்ற கிரந்தத்தை சுமார் 350 சுலோகங்களில் எழுதினார்;
இது சுஷ்டி மூலம் காணப்படுகின்றது. அதில் ஒரு சுலோகம்
தெரிவிப்பதாவது :

गीत्यां सन्दिह्यमानः कलहरसिकहंनारदाख्यः सुरभिः

धातुर्वाक्येन गत्वा यदमलनिलयं तत्र योगान्महेशम् ।

प्रत्यक्षीकृत्य ढक्कोद्भवसरिगमपाधानिवर्णान् द्विषट्कान्

बुध्वा गायन् सवीणः सदसि वसति तं कुञ्चिताङ्घ्रि भजेऽहम् ॥

‘आनन्त्यं हि श्रुतीनां च’ என்ற காரணத்தாலே சந்தேகம் கொண்டு,
எவ்விதம் ஸ்வரங்களை நிர்ணயிப்ப தென்று ப்ரம்மாவிடம் நாரதர்

கேட்டார்; ப்ரம்மா தெரிவித்ததாவது, தஹர குஹர மத்யமான
சிதம்பரத்திலே போய் நடராஜ மூர்த்தியை ஸ்தோத்தரம் செய்,
உன் சந்தேஹம் தீரும் என்று. அவ்வாக்குப்படி சிதம்பரம்
வந்து ஸ்தோத்தரம் செய்தார் (மேற்சொன்ன சுலோகப்படி),
12 ஸ்வரம் என்பதை உணர்ந்து நாரதரால் வீணை கானம் செய்
யப்பட்ட குஞ்சித பாதத்தை பஜிக்கிறேன், என்று சுலோகம் தெரி
விக்கிறது.

17. ஸ்ரீமன் நடராஜர் கண்டத்தில் அணிந்திருக்கிற ப்ரம்
கபால மாலை 32 முகங்கள் கொண்ட தென்பதை இப்பவும் யாவரும்
தெரிந்து கொள்ளலாம். எக்காலத்திலும் அனுபவ அறிவுடை
யாரும் உண்மையறிகுநரும் உளரென்பதை யாவரும் உள்ளத்
தில் கொள்ளவேணும்.

“ எப்பொருள் எத்தன்மைத் யாயினும் அப்பொருள் மெய்ப்
பொருள் காண்பதறிது,” என்பதன் கருத்தின்படி முக்காலங்களி
லும் பழதற்க் காண வேணும். 40 கர்த்தா ராகங்களுக்கு 1000 வரு
ஷங்களுக்கு முன் ஆதாரங்கள் கிடையா. எக்காலத்திலும் அனுப
வத்திற்கும் லக்ஷயத்திற்கும் பொருந்தியிருப்பவைதான் உண்மை
சங்கீதம். அன்று முதல் இன்று வரை நிலைத்து வருவதான் 32 கர்த்
தாவின் ஜன்ய ராகங்களைப் பாடி வருவதும் உலக மறிந்த வீஷயம்.

18. ராமாமாத்யர் 1550 தோன்றியவர். இவர் ஸ்வர
மேள கலா நிதியில் தெரிவிப்பதாவது :—

सङ्गीतशास्त्रे बहुधा विरोधाः सन्त्येव लक्ष्येषु च लक्षणेषु ।

அவரே முன் சங்கீத சாஸ்த்திரங்கள் லக்ஷ்ய லக்ஷணங்கட்கு முரண்
படுகிற தென்பதைத் தெரிவிக்கிறார்.

19. 1600க்குப் பின் அரசாண்ட ரகுநாத பூபால மஹாராஜா
வின் குமாரரான விஜயராகவ பூபாலமஹாராஜா காலத்தில் அவரது
தூண்டுதலால், ஆஸ்தான வித்வானாய் அமர்ந்த வெங்கடமகி
அவர்களிடம் நீங்கள் சங்கீத க்ரந்தம் வெளியிட வேண்டுமென்று
ராஜா தெரிவித்தார். அவர் சதுர்த்தண்டி ப்ரகாசிகை என்ற
நூலை வெளியிட்டார். அவர் கர்நாடகமான 32 கர்த்தாவைக்
கொண்டு புத்தி சாதூர்யத்தால் ரி. க. டி. யிலுள்ள த்வனியை
வைத்து த்வனியில்லாத நான்கு பெயரைக் கற்பித்து 40 கர்த்தா
ராகங்களை ஏற்படுத்தினார். அவைகள் இது காலம் வரை எந்த
வித்வான்களும் எந்த சபைகளிலும் மூன்று காலத்துடன் வர்ணங்
களும் ஸ்வரங்களும் ராகங்களும் ப்ருகா வரிசைகளோடு பாடிய
தாகவே தெரியவில்லை. இவரது முறை பெயரளவில் தான் இருந்து
வருகிறது. இந்த 40 கர்த்தா ராகங்கள் புத்தி சாதூர்யத்தைக்
காட்டுவதற்காக அமைந்ததென்று சொல்லியிருப்பதை மேற்படி
யார் சிஷ்ய பரம்பரையைச் சேர்ந்த சுப்பராம தீக்ஷிதர் அவர்கள்
எழுதிய ஸங்கீத ஸம்ரதாய ப்ரதர்சனி தெரிவிக்கின்றது.
வெங்கடமகி அவர்கள் தெரிவிப்பதாவது :

“ न हि तत्कल्पने फाल्लोचनोऽपि प्रगल्भते ”

இந்த வாக்யத்தால் நான் கற்பித்த மேளங்களைக் காட்டிலும் முக்கண் படைத்தவர் கூட இனி கற்பிக்க முடியாதென்பதாலே வெங் டமகி கற்பித்தவைகளென்று தெரிகிறது. நிற்க, முன் கிரந்தங்களில் ச்யுத பஞ்சமம், அச்யுத பஞ்சமம், என்று இரண்டு தெரிகிறது. ச்யுத பஞ்சமமென்றால் நமூவிய பஞ்சமம் என்று பொருள். பிரதி மத்யமத்திலுண்டாகும் த்வனியில் "ப" என்பதை உச்சரித்துப் பாடினால் 72 கர்த்தாவை விட இன்றும் 36 கர்த்தாராகங்கள் கூடுதலாகிறது. ஆக 108 கர்த்தா ராகங்களாகின்றன. நிற்க ச்யுத பஞ்சமம் சேர்ந்த 36 கர்த்தாராகங்களில் ஒரு ராகத்தை சக்ர மூலமாகக் கணாலாம். இவைகள் புத்தி விசேஷத்தால் கர்பணை மிதந்து பாடவும் ரசிக்கவும் முடியாதவை.

ஸ	ரி	க	ம	ப	த	நி	ஸ
---	----	---	---	---	---	----	---

20. ரிக்வேதம், 2வது அஷ்டக்கீதில், தெரிவிப்பதாவது :

இவை குரிய சக்ரத்தைப் பற்றித் தெரிவிக்கிறது. இந்த சக்ரத் திற் அழிவே கிடையாது. 12 ஆரக்கால் மேஷாதி ராசிகளாக அமைந்ததும், 12 ஸ்வரபேதங்களாயும் ஏழு குதிரைகள் ஸப்தஸ்வரங்கள் வகிக்க, 12 ஆரங்களில் 7 ஸ்வரங்களோடு சுற்றி ஸாமகானத்தை ஒலிக்கிறதென்று தெரிவிக்கிறது. இதை விட வேறு சான்றுளதோ.

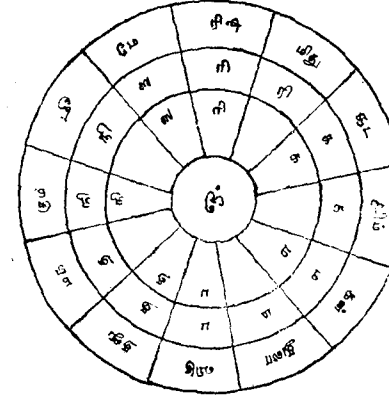
इमं रथमधि ये सप्त तस्थुः सप्तचक्रं सप्त वह्न्यश्वः । सप्त स्वसारो अभिसञ्चरन्ते । यत्र गवां निहिता सप्त नाम ॥ (ऋ. वे. I. 164. 3)
द्वादशारं न हि तज्जराय वर्वर्ति चक्रं परियामृतस्य । (164. 11)

यत्र यस्मिन् रथे उभयविधे गवां वाचां स्तुतिरूपाणां सप्त सप्तविधानि नाम नमनानि सप्तस्वररूपाणि निहितानिहितानि सप्तस्वरोपेतैः सामभिः स्तुत्यम रथमित्यर्थः । ऋतस्य उदकस्य सत्यात्मकस्य वा आदित्यस्य चक्रं पुनः पुनः क्रमणशीलं मण्डलाख्यं रथचक्रं वा वर्वर्ति पुनः पुनः वर्तते सञ्चरति कुत्र चां परि घुलोकस्यान्तरिक्षस्य परितः कीदृशं तत् द्वादशारं द्वादशसंख्याक-मासात्मकैः मेषादिराश्यात्मकैर्वा अरैः ।

இதன் சக்ரம் கீழே வரையப்பட்டிருப்பதைக் காண்க.

ஸப்தஸ்வரவிதாரி

என்றபடி அதன் ஸ்வரம்



ஸ ரி க ம ப த நி

ரி க ம ப த நி ச

க ம ப த நி ஸ ரி

ம ப த நி ஸ ரி க

ப த நி ஸ ரி க ம

த நி ஸ ரி க ம ப

நி ஸ ரி க ம ப த

ஸாமபிர் கீயமாநஸ்த்துத்ய
மென்று பாது சக்ரத்தைப்
பற்றித் தெரிவிக்கிறது.

21. உலகில், மனிதர்கள், பகவானது, குணதிசயங்களைப் பாடும்போது மனோலயத்தால் ஜன்ம ஸாபல்ய மடைய சங்கீதக் கிரந்தமும், முக்காலத்தையும், அறிந்து வாழ வேண்டி ஜோஸ்யக் கிரந்தமும், இவ்விரு கிரந்தங்களும், கணிதங்களடைந்ததும், கற்பணை மிகுந்த இயற்கையின் அமைப்பைக் கவனிக்கவும்.

குரியனுக்கு, சிம்மராசி ஒன்றே ; அதுபோல் ஷட்ஜம். ஸ

சந்திரனுக்கு, கடகராசி ஒன்றே ; அதுபோல் பஞ்சமம். ப

செவ்வாய்க்கு, மேஷம் விருச்சிகம் இரண்டு ராசி ;

அதுபோல் ரிஷபம் ரி - ரி

புதனுக்கு மிதுனம், கன்னி இரண்டு ராசி ;

அதுபோல் காந்தாரம் க - க

குருவிற்கு தனுசு, மீனம் இரண்டு ராசி ;

அதுபோல் மத்யமம் ம - ம

சுக்ரனுக்கு ரிஷபம், துலாம் இரண்டு ராசி ;

அதுபோல் தைவதம் த - த

சனிக்கு மகரம், கும்பம் இரண்டு ராசி ;

அதுபோல் நிஷாதம் நி - நி

இந்த ஸப்த கிரஹங்களும் 12 ராசிகளில் மாறி வருவது போல் 12 ஸ்வரங்களில் ஸப்தஸ்வரங்களும் மாறி வருவதால், இவ்விரு சாஸ்திரமும் கணிதங்களுடன் கற்பனை மிகுந்தவையாக அமையப் பெற்றவை.

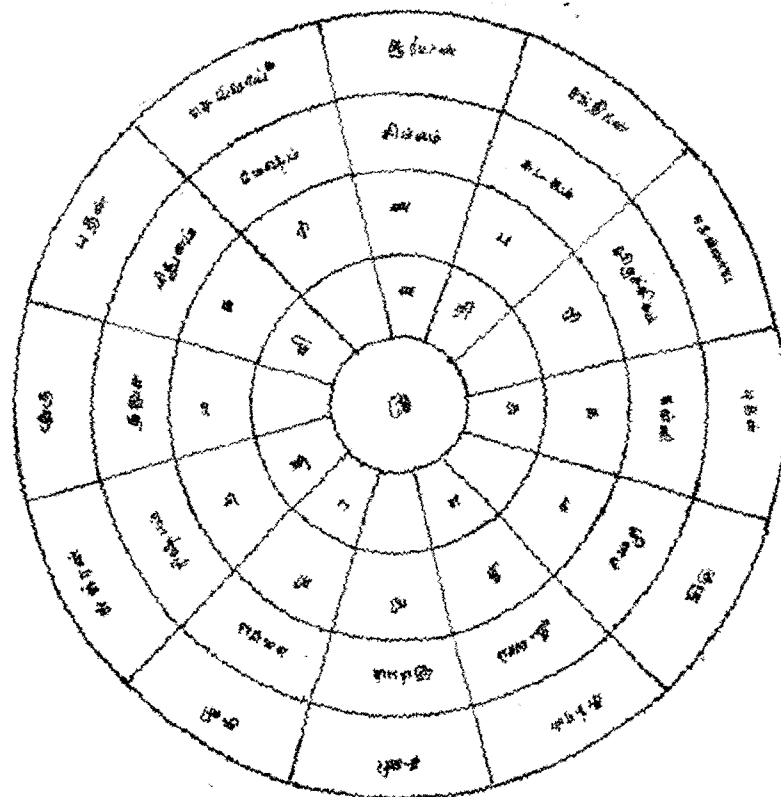
22. இளங்கோவடிகளியற்றிய சிலப்பதிகார நூலில் ஆச்சியர் குரவையில் தெரிவிப்பதாவது: கண்ணகி அடைக்கலம் புகுந்த வீட்டில் சில துர்நிமித்தங்கள் காணப்பட்டதை நிவர்த்திக்க, தங்கள் குல தெய்வமாகிய கண்ணபிரானை நினைத்து சும்பியடித்துப் பிரார்த்தித்துக் கொண்டாடினதாக இசை இலக்கண ஆதாரத்துடன் அங்கு சங்கீத துட்பங்களைத் தெரிவிக்கிறது. (சினேந்திர மாலையின் குத்திரம் காண்க. 12 ஸ்வரங்களை, 12 ராசிகளாக அமைத்து, ஸப்த ஸ்வரங்களின் பெயரை, ஸப்த கண்ணிகையர்களாக பாவித்து கண்ணபிரானை கொண்டாடினதாக ஆதாரத்துடன், தெரிவிக்கிறது).

ஆழியுமாலும் போற் கீறிச்சிறு நிகைக்க
ஹாழினொரோ லொன்றுடன்—கீறிச் சூழ
வெருதாதா கீழ்த்திசைக் கொண்டராலு மெண்ணிக்
கருதி நிலக்கயிற் றைக் காண். மேலும்—
எதிரு மி ராசி வலமிடமாக
வெதி ராவிட மீனமாக—முதிருத
வீராறு ராசிகளை யிட்டடைவே நோக்கவே
யெரார்த்த மண்டல மென்றெண்.

இதனால் 13 ஸ்வரமென்பது ஏற்படக் கூடியவைகளில்லை யென்பதும், 6 அயிடனும், 10 அயிடனும், 11 வது அயிடனும், 16வது அயிடனும், 20வது அயிடனும், 21வது அயிடனும், 22வது அயிடனுள்ள வெண்பாவினால், ஐயாறத் தெரிவிக்கின்றன. மேலு அரங்கேற்றுக் காதையிலுள்ள குத்திரம் தெரிவிக்கிறது.

உயிருயிர் மெய்யனவுரைத்த னுவம் பாவினு
முடறமிழிய விசை, யேழுடன் பகுத்து—மூவேழ் பெய்தன்
தொண்டு மீண்ட பன்னீராயிரங்
கொண்டனரியற்றல் கொனை வல்லோர் கடனே.

இந்த குத்திரத்தின் கருத்தை உணர்ந்தால் உண்மை புலனாகும். 12 ஸ்வரத்திலேற்படுகிற 32 கர்த்தாவின் ஐன்யங்களைத் தான் பொருத்தும், ஷாடவ, ஓஷடவ, ஸீதிகளுக்கு பொருத்தியுள்ள குத்திரம், அதன் விபரம் காண்க.



6-8-36-15-15-90-90-225-ம் ஆகி கூடுதல் 483ம் ஓர் கர்த்தா ராகத்திற்கு ஏற்படுகிறது. பிறகு அவைகளில் குறைந்து வரும். ஆக 32 கர்த்தாராகங்களுக்கு 12800 ஏற்படுகிறது. 12 கர்த்தாராகங் களுக்கு இடங் கொடுக்கவில்லை. மேலும் சல நாடயில் ஸரி ம பதஸ்ஸதப மரிஸஸ்ஸு குழலிலோ விரிணயிலோ வாகித்தால் சுத்த தன் யாசியே பேசும். அதுபோல் 16வது மேளமான சக்ரவாக ஐன்ய மாக, ஸ க ம ப ரி ஸஸ்ஸ ி ப ம க ஸ என்று வாகித்தால், சல நாட ஐன்யமான ஸ க ம ப த ஸ—ஸ த ப ம க ஸ : என்று வாகித்தால் 32 கர்த்தாராகங்களிலே சூழ்ந்து கொள்ளும். இயற்கையான ஸ்வ ரம் 12. அதனால் ஏற்படக் கூடிய கர்த்தாராகங்கள் 32 என்பதே முற்கூறியவைகளால் சித்தாந்தமாகிறது.

23. ஸங்கீத ரத்னாகரம் தெரிவிப்பதாவது

स्वस्थानं प्रथमं तोड्याः प्रोक्तं मुनिवरैरिति ।

तोड्यादीनां स्वस्थानानि ग्रन्थ एव सुबोधितानि ॥

இதன் கருத்தாவது முதல் ஸ்தானமாகவுள்ள தோடி முனிசிரேஷ்டர்களால் சொல்லப்படுகிறது. அதன் அடுத்த ராகங்கள் வராடி, குர்ஜ்ஜரி, தேசி என்று தெரிவிக்கிறது. வெங்கடமகி அவர்கள் காலத்தில் 72 கர்த்தாராகங்களை கடப்பயாதி வரவேண்டி அதன் பெயர்களை மாற்றி யமைத்திருப்பதாகத் தெரியவருகிறது.

அநுமத்தோடி முதல் மேச கல்யாணி வரை அந்த 32 கர்த்தாகங்களின் பெயர்கள் தொன்றுதொட்டு வழங்கி வருவதாலும், கடப்பயாதி ஸங்க்ய ராகங்களுக்கு இருக்க வேணும் என்று அவசியம் இல்லை. ஆதலால் அதன் பெயரையே வழங்கிவர கடமைப்பட்டிருக்கிறோம்.

24. வெங்கடமகி அவர்கள் தோடி ராகம் எட்டாவதாக வரவேண்டி கடப்பயாதிகொண்டு அநுமத்தோடி என்றும், சங்கரா பரணம் இருபத்தொன்பதாவதாக வரவேண்டி தீர சங்கரா பரணமென்றும், நடபைரவி இருபதாவதாக வரவேண்டி நடபைரவி என்றும், கரஹரப்பிரியா இருபத்திரண்டாவதாக வரவேண்டி கரஹரப்பிரியா என்றும், மேச கல்யாணி அறுபத்தைந்தாவதாக வரவேண்டி மேச கல்யாணி என்றும் ஏற்படுத்தினார்.

25. சிலர் தோடி என்று பாடுகிறார், மற்றும் சிலர் அதையே அநுமத்தோடி என்று பாடுகிறார். சிலர் சங்கராபரணம் என்று பாடுகிறார், சிலர் அதையே, தீர சங்கராபரணம் என்று பாடுகிறார். சிலர் பந்துவராளி என்று பாடுகிறார், சிலர் அதையே காம வர்த்தனி என்று பாடுகிறார். இவைகள் வித்யாசமின்றி பாடப்பட்டு வருகின்றன.

26. இதுவரை வழங்கிவரும் நூலைப் பார்த்தால் சதுச்சுருதி ரிஷபம் நாலாவது சுருதி ரிஷபமாக இல்லை. அதையே சுத்த காந்தாரம் என்கிறார். சதுச்சுருதி காந்தாரமாக வல்லவோ இருக்க வேண்டும், ஷட்சுருதி ரிஷபம் என்கிறார். ஷட்சுருதி ரிஷபமாக இல்லை. அதையே சாதாரண காந்தாரம் என்கிறார். இதுபோல் தைவத நிஷாதங்கள் இருக்கின்றன.

27. ஸங்கீத ஸம்ரதாய ப்ரதர்சனியில் நாராயணி என்ற ராகம் திரசங்கராபரணத்தில் ஜன்யமென்று கொடுத்திருக்கிறது. அதை அநுசரித்து முத்துசாமி தீக்ஷிதர் அவர்கள் மகிஷாசுரமர்த்தனி என்ற கீர்த்தனம் செய்திருக்கிறார். அதன் ஸ்வரம் ஸரி கம பதஸ—ஸரி பமரிமகஸ—என்று தெரிவிக்கிறது. பூமத்தியாகராஜஸ்வரமிகள் என்று தெரிகிறது. அதன் ஸ்வரம் ஸரிமபதஸ—ஸரித ப மரி ஸ; இந்த ஸ்வரத்தைக் கொண்டு “ராமா நீவே”—என்ற கீர்த்தனத்தைப் பாடி வருகிறார்கள். முத்துசாமி தீக்ஷிதரவர்கள் நட பைரவி

யில் ஆபேரி ராகம் ஜன்யமென்று ‘ஹீண பேரி’ என்ற கீர்த்தனம் செய்திருக்கிறார். அதன் ஸ்வரம் : ஸம கம பஸ—ஸரித ப மகரிஸ—என்று தெரிகிறது. பூமத்தியாகராஜஸ்வரமிகள் க்ருதிகளில் மேற்சொன்ன ஆபேரியை கரகரப்பிரியாவில் ஜன்யமென்று கொண்டு ‘நகுமோமோ’ என்ற கீர்த்தனத்தைப் பாடி வருகிறார்கள். அதன் ஸ்வரம் ஸகம பரிஸ—ஸரிதபமகரிஸ என்று தெரிகிறது. இந்த இரண்டு மஹான்கள் இவ்விதமாயியற்றி யிருப்பார்களா? நாம் எவ்விதம் நிர்ணயம் செய்யமுடியும்? புல்தகம் வெளியிட்டவர்களின் தவறு என்று முடிவு செய்ய வேண்டியிருக்கிறது. இவ்விதமாக இருப்பதானது சங்கீதக் கலையை அப்யசிப்பவர்களை இருளில் தள்ளிவிட்டு கற்பனா சக்திகளை இழக்கச் செய்து வருகிறது.

28. நாம் ஆராய்ச்சி செய்வதும் இல்லை, எவராவது ஆராய்ச்சி செய்து வந்தால் அவர்களை பாதாளத்தில் அழுத்தியும் விடுகிறோம். நமது சங்கீதமுறை மேன்மை பெற ஆர்வம் கொள்ளாதிருப்பது வருந்தத்தக்க விஷயம்.

29. நமது சங்கீத முறை அநேக வித்வான்களால் பாடி வருவதைச் சிந்தித்துச் செவியாரலால் உணரவேண்டிய விஷயமாகும். நுண்மையான அறிவு கொண்டு உணர வேண்டியதொரு ஒப்பில்லாத கலை இது. இத்தகைய நுண்மையான கலையைக் கற்றுத் தேர்ந்த மதிப்பு நம்முடைய தென்னாட்டுடையதேயாகும். அதற்கு மூல காரணம் பிரம்மஸ்ரீ தியாகராஜஸ்வரமிகள், தீக்ஷிதர் முதலானவர்கள் ஜனித்த ஜனன பூமி விசேஷமேயாகும். நம் தென்னாட்டாரைத் தவிர மற்றவர்கள் சங்கீத முறை வர்ஜ்யா வர்ஜ்யங்களில்லாமலும், நினைத்தபடி ரஞ்சகமாய்ப் பாடி, குறித்த அட்டவணைப்படி பாடி ரசிப்பார்கள். நம் தென்னாட்டின் சங்கீத முறை தந்திக் கம்பியில் நடப்பதற்கு கொப்பாகும். மற்றவர் சங்கீத முறை தரையில் நடப்பதற்கு கொப்பாகும். இத்தகைய வித்தை மற்றவர்களால் கையாள முடியவில்லை என்ற முடிவால் நமது சங்கீத முறை மேன்மை பெற்ற சிறப்புடையது என்றறிய வேண்டும். “அனந்த சாஸ்திரம் பகு வேதிதவ்யம்” என்பதன் கருத்தின்படி சாஸ்திரங்களோ எண்ணற்றவை. நுண்மையான புத்தியினால் அறிந்து கொள்ள வேண்டியவைகள் கணக்கற்றவைகளிருக்கின்றன. உதாரணமாக, ராகங்கள் பாடும் முறை எழுத முடியாது; அவைகளில் பத்துவித கமகங்கள் வித்வான்கள் பாடி செவியாரலால் சிந்திக்க வேண்டிய விஷயங்கள். ஒரு ராகத்தின் ஆரோஹணத்தில் இரண்டு ஸ்வரம் குறைந்தும், அதாவது, ஸரி ம பரிஸ—ஸரித மகரிஸ—என்று வேறு ஸ்வரம் கலக்காமலும், தாளத்தைக் கவனித்தும், பஞ்ச ஜாதி நடைகளும் பாடி வருவதுபோல் 32 கர்த்தாக்களைத் தவிர 40 கர்த்தா ராகங்களில் அநாயாசமாக—அதாவது கனகாங்கி ராகத்தில் ஸரி கா மக ரீக ரிஸா ரிஸ ரிக மா பம கா மக ரீ கரி என்ற ஆரோஹண அவரோஹண வரிசை ஸ்வரங்களை—பாடவும் ரஸிக்கவும் முடியாதவைகளாக யிருக்கின்றன.

30. கானபாஸ்கர நூலில் சங்கீத பரத சாஸ்த்ரப்ரவீணர் வி ஸ்ரீநிவாஸஜயங்கார் தெரிவிப்பதாவது : 12-24-48-96-வீணையின் லக்ஷண ஸ்வரங்கள் உள்ளவை என்றும் அதி உன்னத பத்ததி 12 ஸ்வரமென்று 1000 வருஷங்களுக்கு முன் இருந்ததற்கத் தெரி கிறது என்று.

31. புஸ்தக வாயிலாக நாம் பாடத் தக்க ராகங்கள் 100க்கு மேல் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. சங்கீதக் கலையில் தேர்ச்சி பெற்ற அன்னிய தேசத்தவர் புஸ்தக வாயிலாக உள்ள ராகங் கள் 200 தான் உள்ளவைகளா என்று நம்மைக் கேட்டால் அவர் களுக்கு ஓர் பதிலும் சொல்ல முடியாமல் திகைக்க நேரிடும்.

32. வெங்கடமகி அவர்களுடைய கொள்கை இதுவரையில் உலகில் நடை முறையில் இல்லாமலும், லக்ஷ்ய லக்ஷணங்களுக்குப் பொருந்தாமலும் இருப்பதால், முன்னர் தெரிவித்திருக்கிற புராதன ஆதாரங்களால் ஸ்வரங்கள் பன்னிரண்டும் அவைகளாலேற்படும் கர்த்தாக்கள் 32 என்பதும் தெரியப்படுவதால் அவைகளைச் சொல் வதற்கு முன் வந்தேன். வெங்கடமகி அவர்களின் கொள்கையை மறுக்க எவ்வித கெட்ட எண்ணமும் கொண்டு சொல்ல முன்வர வில்லை. ஆதலால் வித்வத் ஸபையோர்களாகிய ரீங்கள் இவ்விதனை உன்னத நிலையைப் பெற ஆர்வங் கொண்டு மனஸ்ஸாக்ஷியாய் உணர்ந்து அதற்காவன செய்வீர்களென்று நம்புகின்றேன். காரண மின்றி 40 கர்த்தாக்கள் உண்டென்பது எவ்வித முறைக்கும் உகந்ததன்று.

33. 40 கர்த்தாக்களில் உள்ள சல நாடயில் ஜன்யமான நாட ராகத்தில் கீர்த்தனங்கள் பாடியும் வீணையிலும் குழலிலும் நாகஸ்வரத்திலும், வாசித்து வருகிறார்களே என்று வித்வான் ஒரு வர் கேட்டார்; அதற்கு நான் வாசிக்கலாம் என்று சொன்னேன்; எவ்வாறென்றால் பைரவிக்கு இரண்டு தெய்வதம் வருவதுபோல் நாடைக்கும் இரண்டு கார்தாரம் பிடித்து வாசிக்கிறார்களென்று சொன்னேன். மற்றும் அதுபோல் இரண்டு நிஷாதங்களும் வரும்.

சுபம்.

க்ருதி ரசனா ரஹஸ்யங்கள்

வீணை வித்வான் டி. என். எஸ். வெங்கடநாராயணசாரியலு, குண்டூர்.

ஆஸ்திகனாயிருந்து பக்தி பொழியும் நவரஸ பரிதங்களான ரசனைகளை தொடர்வதே க்ருதி ரசனைகளை செய்பவர்களுடைய கர்த்தவ்யம். அதை கிரஹித்துத்தான் நாரதாம்சர்களான ஸ்ரீதியாக ராஜஸ்வாமி, ஸ்ரீரஞ்ஜனி ராகத்தில் “ஸோகஸுகா ம்ருதங்க தாளமு ஜெத கூர்ச்சி நின்று சொக்க ஜேயு தீருடெவ்வடோ” என்னும் கீர்த்தனையில் க்ருதி ரசனா ரஹஸ்யங்கள் எல்லா வற்றையும் விவரித்து இருக்கிறார்.

அநுபல்லவியில் “நிகமசிரோர்த்தமு கல்கின நிஜமார்க்க முதோ ஸ்வரசுத்தமுதோ”—வேதங்களுக்கு சிரசாக இருக்கும் உப நிஷத்தங்களுடைய அர்த்தம் பெற்று சத்யமான மார்க்கத்துடனும் ஸ்வர சுத்தத்துடனும் சேர்ந்து இருக்கவேண்டுமென்று சொல்லி யிருக்கிறார். ஏன் என்றால் உபநிஷத்தின் அர்த்தங்களை தெரிந்து அந்தஅர்த்தங்கள் வருவதாகவும், ஸ்வரசுத்தம் இருப்பதாகவும் க்ருதி களை எழுத வேண்டும் என்று இதனுடைய பாவம். ஸங்கீதத்தில் நல்ல பாண்டித்யம் இருப்பவனுக்கே ஸ்வரசுத்தம் இருப்பதால் க்ருதி கர்த்தா நல்ல ராகஞானம் ஸ்வரஞானம் இருப்பவனாக இருக்க வேண்டு மென்று புலப்படுகிறது.

சரணத்தில் இன்னும் சில விசேஷங்களைத் தெரிவித்து இருக்கிறார்:யதி, வீச்ரம, ஸதபக்தி, நிரதி, த்ராக்ஷாரஸ, நவரஸயுக்தக்ருதி யினால், பஜிக்கும்புக்தி தெரிந்திருக்க வேண்டும் என்று. சந்தோபத்த மான யதிப்ராஸாதி நியமங்களுடன் கானத்தில் இருக்கும் விராமங்க ளுடனும் நல்ல பக்தியுடனும் திராக்ஷாபாகமுடனும், ச்ருங்கார வீரகருணாதி நவரஸங்களுடனும் சேர்ந்து இருக்கும் கீர்த்தனை களுடனும் பஜனை செய்யும் உபாயத்தையும் தெரிந்திருக்க வேண்டு மென்றும் கூறி இருக்கிறார். க்ருதிகர்த்தா சந்தஸ் சாஸ்திரத்திலும் பண்டிதனாகவும் லாக்ஷணிகனாகவும் இருக்க வேண்டு மென்று தெளி வாகிறது.

அதனால்தான் “ஸோகஸுகா ம்ருதங்கதாளமு ஜெத கூர்ச்சி நின்று சொக்க ஜேயு தீருடெவ்வடோ” என்று வெளியிட்டிருக் கிறார். இத்தனை ரகஸ்யங்களையும் தெரிந்த ஸ்ரீ தியாகராஜஸ்வாமி போன்றவருக்கே பகவானை சொக்கிக்கச் செய்யும் வழி ரொம்பவும் கஷ்டம் என்று சொன்னபோது, நம்மைப் போன்ற பாமர ஜனங் களுடைய சமாசாரம் சொல்ல வேண்டியதே இல்லை.

ஆயினும் பக்தியினால் பகவத்துணுபவம் செய்வதற்கு ஒவ் வொரு மனிதனுக்கும் அதிகாரம் இருப்பதால் அவரவர்களுடைய சக்தி சாமர்த்தியங்களுக்கு தகுந்தார்ப்போல் பகவானைத் துதிப் பது மானவ தர்யமாய் இருக்கும்.

தியாகராஜர் முதலிய பக்தர்கள் அநேக விதமான கீர்த்தனைகளை செய்து நமக்கு கொடுத்து இருக்கிறார்கள் அல்லவா! நாம் அவர்களுடைய கீர்த்தனைகளை பாடிக்கொண்டு பகவானை த்யானம் செய்தால் போதாதா! மறுபடியும் ஸௌந்தத்தில் கீர்த்தனைகளை செய்வது எதற்கு என்று ஸந்தேகம் நமக்கு ஏற்படலாம். ஆனால் ஸ்ரீமத் ராமாயணத்தை வால்மீகி செய்து இருக்கும் பொழுது அந்த ராம கதையையே திருப்பியும் போஜராஜா ராமாயண சம்பூ காவ்யமாக எழுதிய பொழுது அந்த புலவருக்கும் இந்த சந்தேகம் தோன்றி

வால்மீகி கீத ரகுபங்கவ கீர்த்தி லேசை :

த்ருப்திம் கரோமி கதம்ப்யதுநா புதானம் |

கங்காஜலீர் புவி பகேரதயத்ந லப்தை :

கிம் தர்பணம் ந விததாதி ஜன : பித்ருணம் ||

பகேரதன் தன்னுடைய பித்ருக்களான ஸகர புத்ரர்களை பவித்ரம் செய்வதற்காக அநேக வருடங்கள் ஈச்வரனைக் குறித்து தபம் செய்து கங்கையை பூலோகத்திற்கு வரவழைத்தான். அந்த கங்கை பகேரதனுடைய பித்ருக்கள் மட்டுமல்லாமல் அநேகரை திருப்தி செய்து போல் பரமபவீத்ரமான ராமாயண சம்பூ காவ்யமும் அவரை திருப்தி செய்தது மல்லாமல் பிறரையும் திருப்தி செய்யும் என்ற அபிப்பிராயத்தை வெளியிட்டு இருக்கிறார்.

அதைப்போல் ஸ்ரீ தியாகராஜாதி பக்தர்கள் எழுதிய கீர்த்தனைகள் தீவ்ய ஜோதியாக பிரகாசித்துக் கொண்டிருந்தாலும் நாமும் பகவத்குணனுபவம் செய்வதற்கு அதிகாரம் இருப்பதால் நாமும் நம்முடைய மனசு திருப்திக்காக முன்னோர்கள் அநுசரித்த மார்க்கத்தை விடாமல் தியாகராஜர் உபதேசித்த ஸோகஸுகா என்ற கீர்த்தனையை யொட்டி க்ருதி ரசனா ரஹஸ்யங்களைத் தெரிந்து கீர்த்தனைகள் எழுதுவது நம்முடைய கடமையாகும்.

அதுவுமன்றி ச்ருங்கார, வீர, கருண, அத்துத, ஹாஸ்ய, பயாஸ, ரௌத்ர, பீபத்ஸ, சாந்த என்ற ரஸங்களைக் கொண்டதுகளாக ராகங்கள் இருக்கும். ஸாஹித்யத்தில் இருக்கும் ரஸம் எந்த ரஸத்தில் இருக்குமோ அந்த ரஸத்திற்கு தகுந்தாற் போல ராக ரஸத்தையே சேர்த்துப் பாடலாம்.

அதற்கு உதாரணமாக தியாகராஜர் தோடி ராகத்திலேயே எத்தனை ராக ரஸங்களை ஒப்பிட்டுப் பாடி இருக்கிறார் என்பதை கவனியுங்கள்.

பக்தி ரஸம்	-	நின்னு வீனா ஸுகமு கான
சாந்த ரஸம்	-	தப்பி பிரதிகி
கருண ரஸம்	-	எந்து தாகினுடோ
ரௌத்ர ரஸம்	-	ஜேஸின தெல்ல

1. பைரவி ராகம் ரௌத்ர ரஸத்தில் சேர்ந்ததினால் கருண சாந்த ரஸங்கள் இருக்கும் ஸாஹித்யங்கள் இதில் சேர்ந்து இருக்காது, - (உ-ம்) இக நன்னு ப்ரோவகுன்ன.

2. சங்கராபரண ராகம் - இதில் ரிஷபதைவத்தங்களை “ஸரிக மபதரிஸ” அழுத்திப்பிடித்தால் அந்தர காந்தாரத்திற்கான களைகள் அழகாக இருப்பதினால் இது வீரரஸ பிரதானமானதாகவே இருக்கும். சாஹித்யமும் வீரரஸ பிரதானமானதாகவே இருக்கவேண்டும். இதற்கு ஸ்ரீ தியாகராஜர் எழுதிய “எதுட நிலசினே நீது சொம்முலு ஏமி போவுரா” என்ற கீர்த்தனை நல்ல உதாரணம். இந்த ராகம் வீர ரஸமானதால் ஸாஹித்யமும் வீரரஸமாகவே எழுதி இருக்கிறார்.

ஷாடவ ராகங்களில் வீரரஸம் அதிகமாக இருப்பதால் ஸாஹித்யங்களும் வீரரஸ பிரதானமாகவே செய்யவேண்டி இருக்கும். நம்முன்னோர்கள் இந்த ரஸங்களெல்லாவற்றையும் தெரிந்து செய்த கீர்த்தனங்களாக இருந்ததினால் ஸ்வரஸாஹித்யங்கள் ரஸ பூரிதமாய் பிரகாசித்துக் கொண்டு இருக்கின்றன.

கீர்த்தனைகள் ஸரித்திரத்திற்கு ஸம்பந்தப்பட்ட ஸாஹித்யங்களானால் ராகரஸங்களை தெரிந்து வீர, ரௌத்ர, பீபத்ஸ, அத்துத ரஸங்களில் ஸாஹித்யங்களை செய்ய வேண்டும். சரித்ராத்மகமான ரசனைகள் கருண, சாந்த ரஸங்களாக இருப்பது அரிது.

“மா ஜானகி செட்டப்பட்டக மஹா ராஜா” என்ற கீர்த்தனையில் ச்ருங்கார, வீர, ரௌத்ர, அத்துத ரஸங்கள் அதிகமாக இருக்கின்றன. இப்படி நவரஸ பரிதங்களான கீர்த்தனைகளை செய்வதில் தியாகராஜர் சிறந்தவர் என்று சொல்லாமல் இருக்க முடியுமா?

ச்யாமா சாஸ்திரிகள், திஷுதர்கள் செய்த கீர்த்தனைகள் ரொம் பவும் பிரார்த்தனையுடன் சேர்ந்து இருப்பதினால் இவருடைய ரசனைகள் கருண, பக்தி ரஸங்களில் போற்றத்தக்கவைகளாக அமைந்திருக்கின்றன.

ப்ரோவவம்ம, மீனாக்ஷி மே முதம் என்ற கீர்த்தனைகள் நல்ல உதாரணங்கள்.

மற்ற வாக்கேயகாரர்களும் அந்தந்த ஸந்தர்பத்திற்குத் தகுந்த படி கீர்த்தனைகளை செய்வது மேலே குறிப்பிட்ட திரிமூர்த்திகள் இயற்றிய மார்க்கங்களையே அநுஷ்டித்து ராகரஸமும் ஸாஹித்ய ரஸங்களையும் சேர்த்து அழகாக பாடல்களை அநேக விதமாய் செய்து இருக்கிறார்கள். இவர்களில் பட்டணம் சுப்ரமணிய அய்யர், ஸ்ரீநிவாஸ அய்யங்கார், மைசூர் ஸதாசிவராவ் முதலானவர்கள் நல்ல கீர்த்தனைகளை செய்து நமக்குக் கொடுத்து இருக்கிறார்கள். ஆதுனிக வாக்கேயக்காரர்களில் மைசூர் வாசுதேவாச்சாரியார் முதலானவர்கள் கூட அழகான கீர்த்தனைகளை இயற்றி இருக்கிறார்கள். இவர்களுடைய கீர்த்தனைகளையும் பிரசாரம் செய்து வருகிறோம்.

கிருதிகளைச் செய்பவர் மேலே சொன்ன ரஹஸ்யங்கள் மட்டுமல்லாமல் மனதிலும் பகவானுடைய ரூபத்தையே சித்தரிப்பதற்கு சிறந்த சித்ரகாரனாகவும் இருக்கவேண்டும். அப்பொழுதுதான் கிருதிக்கு ஸம்பூர்ணத்வம் கிடைக்கும். சித்ரக்காரன் வாணங்

களினால் ஜீவகளை பொழியும்படி சித்தரித்து எந்த விதமாக அந்த பிம்பத்தை கண்களுக்கு தென்படும்படி செய்வானோ, கவியும் பத ஜாலங்களினால் பிம்பத்தையே சித்தரித்து அந்தரிந்தரியமான மனதிற்குத் தென்படும்படி செய்துகொடுப்பான். ஒரு ரூபத்தை சித்தரிப்பதே இல்லாமல் நமக்கு எந்த அலங்காரங்கள் ஆனந்தத்தை கொடுக்குமோ அந்தந்த பூஷண, மாலிகாதி அலங்காரங்களை எங்கெங்கே வைக்க வேண்டுமோ அப்படி சேர்த்து பரமாத்மாவுக்கு சமர்ப்பித்து ஆனந்தித்து அந்த ஆனந்தத்தை கிருதி ரசனைகளில் சித்தரிக்கும் சித்தர்காரனாக இருக்க வேண்டும். ஸ்ரீ தியாகராஜர் செய்த நவரஸ கன்னட ராகத்தில் “நின்னு வினா நாமதெந்து நிலுவதே ஸ்ரீ ஹரி ஹரி-கனுலகு நீ சொக செம்தோ கம்மியுன்னது கனுக” என்று பாடி அந்த மூர்த்தியில் ஐக்யமாகிச்செய்த கீர்த்தனை இதற்கு நல்ல உதாரணமாக இருக்கிறது. கண்கொட்டாமல் திவ்யா பரணாதி அலங்காரங்களுடன் இருந்த மனோஹரமான ஸுந்தர ரூபத்தையே சித்தரித்துச் செய்த கீர்த்தனையாக இருக்கிறது.

அதைப்போல் சரித்திராத்மகமான ரசனைகள் செய்தாலும் அந்த ஏகாக்கிரதத்தை அடைந்த வாக்கேயகாரன்தான் கிருதி ரசனைகளில் தேர்ச்சி அடையமுடியும். சரித்திராத்மகமான ரூபத்தை சித்தரிப்பதில் “வெடலெனு கோதண்டபாணி அனுஜ செளமித்ரினி கூடி” என்ற கீர்த்தனை யாக ஸம்ரக்ஷணர்த்தம் விச்வாமித்ரருடன் ராமலக்ஷ்மணர்கள் புறப்படும் சன்னிவேசத்தில் அந்த சமயத்தில் அந்த மூர்த்திகளுடைய வயதிற்குப் பொருந்திய அலங்காரங்களை அவர்களுடைய தைர்யத்தையும், ஸாஹஸத்தையும் கண்ணெதிரில் நிற்கும்படி வாக்கேயக்காரர் எப்படி சித்தரித்தாரென்று கவனியுங்கள்.

பல்லவி—வெடலெனு கோதண்டபாணி அநுஜ செளமித்ரினி கூடி

அ. ப. —புடமிலோ ஜனு லெல்ல பொகட பூஜிதுடாமுனினி கூடி

சரணம்—சிரமுன கொம்டெயுஜார, யுரமுன ஹாரமுலு மெரய

கரமுன சரசாபமுலனு கனமுக மெரய

ஸுருசிர வாத்யமுலு ம்ரோய ஸுருலெல்லனு வினுதி சேய

வரத்யாகராஜ நுதுடு வஸுதபார மெல்ல திர்ப்ப ||

இப்படி நவரஸயுக்தமான ரசனைகள் மிகவும் போற்றத்தக்கவைகள். க்ருதிக்கு முக்யங்களான பல்லவி, அநுபல்லவி, தரணங்களை செய்வதே முக்யம்; சிட்டஸ்வரம், சிட்டஸ்வரத்திற்கு ஸாஹித்யம் முதலானவை மேலும் க்ருதி இயற்றியவருடைய ஸங்கீத பாண்டித்யத்தைப் பொருத்து இருக்கும்.

அதுவும் இல்லாமல் ஸம்பூர்ண அலங்காரங்களுடன் மேலே குறிப்பிட்ட க்ருதி ரசனா ரஹஸ்யங்களை தெரிந்து ச்ரேளத, ஸ்மார்த்த, நித்ய கர்மாநுஷ்டானங்களை அனுஷ்டிப்பவனாக இருந்து

அதே திசையுடன் பகவானை ஸ்மரித்துக் கொண்டு அந்த மூர்த்தியினுடைய வைபவங்களைப் புகழ்ந்து கீர்த்தனைகளைச் செய்ய வேண்டியதே தவிர கண்ட சமயங்களில் கீர்த்தனைகளை செய்தால் ஒன்றுக்கொன்று ஒட்டாத கீர்த்தனைகளாக இருப்பது நிச்சயம். அம்மாதிரி கீர்த்தனைகளையும் நாம் பாடிக் கொண்டும் கேட்டுக் கொண்டும் இருக்கக்கூடாது.

தியாகராஜர் ஸம்பூர்ணத்வம் அடைந்த வாக்கேயக்காரர்; ஆனதினால் அவருடைய கீர்த்தி ஆசந்த்ரார்க்கமாய் இருப்பதற்கு அவகாசம் கிட்டியது. அந்த மஹானுடைய க்ருதி ரசனா ரஹஸ்யங்களை தெரிந்து கொண்டால்தான் ஆதுனிக க்ருதி கர்தாக்கள் ரஸ்முள்ள கீர்த்தனைகளைச் செய்ய முடியும்.

நீ இத்தனை நியமங்களையும் தெரிவித்தாயே, நீ செய்யும் கீர்த்தனைகளுக்கு அந்த நியமங்களெல்லாம் இருக்கின்றனவா என்று கேள்வி கேட்கலாம்.

ஸ்ரீ தியாகராஜர் வெளியிட்ட ரஹஸ்யங்களை மனதில் வைத்துக் கொண்டே நான் “ஜாதிபேத ஸப்த தாள ஸஹித சத ராக ரத்ன மாலிகா” “ஸரி க மா பா த ஸ நி பஞ்ச ரத்னங்கள்” “பத்மாவதி ராகநக்ஷத்ர மாலிகா” என்ற கிரந்தங்களினுடைய கீர்த்தனைகளை என்னுடைய சக்திக்கு தகுந்தாற்போல் எழுதி இருக்கிறேன். உதாரணமாக ஒவ்வொரு கிரந்தத்திலும் ஒவ்வொரு கீர்த்தனை சொல்லுகிறேன், கவனியுங்கள்.

1. ஸ்ரீ தியாகராஜர் போதனையை உணர்ந்து “ஸுஜான முதோ”—உன்னுடைய நாம பஜனை செய்யும் பாக்யத்தை எனக்கு அருள்வாய் என்று வேண்டி பகவானை கீர்த்தனை ரூபத்தில் தியானித்து இருக்கிறேன்.

2. ஓளடவராகமான சுத்த சாவேரி ராகத்தில் “மோமைன ஜுபவேரா நீ முத்து” என்ற கீர்த்தனையில் வெங்கடாசலபதியான ஸ்ரீநிவாஸரை பிரார்த்தித்து அதில் அலங்காரங்களையும் உசித ரீதியில் சித்தரித்து இருக்கிறேன்.

“ப—மோமைன ஜுபவேரா நீ முத்து” இதில் பரமாத்மாவை அநேக விதங்களில் புகழ்ந்தும் தரிசனம் கொடுக்காத அவஸ்தையில் “நீ முத்து மோமைன ஜுபவேரா” என்ற பல்லவியுடன் பிரார்த்தித்து, அநுபல்லவியில் “ஏமைனா கானி நீ பாத பங்கஜமுலே நம்மினனு ஸ்ரீ வெங்கடேச”—என்று வேண்டிக் கொண்டு இருக்கிறேன்.

சரணம்—மகுடமு சிரமுனனுனிசி யுரமுன ஹாரமு தால்ச்சி மணி மயாமகுண்டலமுல நொனருக தரியிம்சி சங்க சக்ராயுத-தார நாராயண மந்தஹாஸ வதனமுதோ இந்திரா ரமண—நீ—

சரணத்தில் ஸ்ரீநிவாஸருக்கு ஸர்வாபரணங்களை எங்கெங்கே வைக்க வேண்டுமோ அங்கங்கே அழகாக வைத்து ஸர்வமங்கள ஸ்வரூபத்தை மனதில் சித்தரித்து, —இன்னும் விஷ்ணு சின்னங்களான சங்கு சக்ரங்களையும் தரித்து ஓ நாராயண, மந்தஹாஸ

வதனத்துடன் இந்திராமண றீ மொமைன ஜுபவேரா என்று சரணத்தில் ஸ்வஸௌந்தர்ய மூர்த்தியாய் தியானித்தேன். ஹே பகவானே, என்னை காப்பாற்ற வேண்டி, புருவத்தை சுருக்காமல், கோபதிருஷ்டியுடன் பார்க்காமல் மந்தஹாஸ் வதனத்துடன் மேலே சொல்லிய பூஷணங்களெல்லாம் தரித்து உன்னுடைய திருமுகத்தை காட்டவேண்டுமென்று பிரார்த்தித்து கொண்டு இப்படி திவ்யமங்கன ஸ்வரூபமான வெங்கடாசலபதியினுடைய பிம்பத்தை மனதார சித்தரித்து, ஆனந்தித்து இந்த கீர்த்தனையை எழுதி இருக்கிறேன்.

பத்மாவதி ராக நக்ஷத்ர மாலிகை, என்னும் கிரந்தத்தில் ரீதி கௌள ராகத்தில் பத்மாவதி தேவியை பிரார்த்தித்த கீர்த்தனையில் இந்த பாவங்களை பாருங்கள்.

ப—எவரம்மா இம்கெவரம்மா, மாயம்மா, நின்னு வினாகதி நாகெவரம்மா

அ—அவனிலோ ஸுவர்ணமுகி நதி தீரமந்து வெலகின ஸ்ரீ மஹாலக்ஷ்மி றீ கன்ன

ஏகாக்ரத சித்தத்துடன் அந்த மூர்த்தியில் பரவசமடைந்த என்னால்—எவரம்மா, இம்கெவரம்மா, மாயம்மா நின்னுவினாகதிநாகெவரம்மா ஸ்ரீ மஹாலக்ஷ்மி றீ கன்ன எவரம்மா என்ற வாக்யங்களை அந்த தாய் பாடும்படி செய்ததினால் நான் பாடினேன்.

சித்ர கவித்வமான “ஸரி கமா பா த ஸ நி பஞ்சாத்நமுலு” என்ற கிரந்தத்தில் ஒரு கீர்த்தனையை கவனியுங்கள்.

ப—மா றீ ஸ நி தா ம நி தா ம க ரி க தா —

அ. ப—நிந்நி ஸாரி றீதாம கநிறீ த ரி ஸ நி றீ

தாமகாத ஸா ம க நி ஸ தா

ச—ஸா ம நிகம பாபா றீ ஸநி காஸநி ஸநி தப மக ரிஸ

ஸரி கம பத நி ஸ ஸரி கா ஸ தா பதரி—

பிரேம மீரகா வேடிதி பிரோவுமு நாராயணீ றீ பிட்டனுகதா ||

இப்பேர்ப்பட்ட என்னுடைய ரசனைகள் ஈசுவர ப்ரேரிதங்களை ஒழிய என்னுடைய யோக்யதா பலிதங்கள் இல்லை என்று விஞ்ஞாபனம் செய்து கொள்கிறேன்.

இப்படி தியாகராஜர், ச்யாமா சாஸ்திரி, தீக்ஷிதர் முதலான வாக்கேயகாரர்கள் அநுசரித்த நியமங்களுடன் க்ருதி ரசனா ரஹஸ்யங்களை தெரிந்து க்ருதி ரசனைகளை செய்வதற்கு பிரயத்னம் செய்வது உசிதம்.

PHILOSOPHY OF MUSIC

(Continued from the previous Volume)

BY

ROBINDRALAL ROY

Santiniketan

Music and Verbal Mind

Our ways of thinking necessarily depend upon the symbols or instruments of thought and in ordinary life our experiences are described through the medium of words. Thus it would not be wrong to observe, as some psychologists do, that when we think we really talk inwardly. Such an observation also implies that experiences are symbolically transferred from other senses to our organs of hearing and speech.

It is not generally noticed however that there is a kind of thought which may be entirely musical; and musical minded people would probably agree that there are times when musical tunes may entirely displace verbal thought. So also there are purely visual thoughts consisting of visual images only and yet may inspire tunes, songs and poems or pictures. There are similar thoughts that may be stimulated by taste and smell which often stir up old memories of entire situations with visual associations as much as do the musical tunes and verbal poems. This is another confirmation of the thesis presented before that sensations and thoughts are mutually linked or harmonised through a common medium which we have called Duration (Mātrā).

In music we are mainly concerned with Musical and Verbal thought which combine to create the song. The word Sāma is composed of Sā (Vāk) and Ama (Swara) or Prāṇa. The musical notes were called Yama. The aksharas (syllables) were called Yoni (the female principle). In our conception of Sound (Nāda) we have again the same combination of Na (Prāṇa) and Da (Agni) which is the same as Vāk in the Upanishads. In musical theory the words Dhātu (metal or the seed) and Mātu (the womb or mould) respectively refer to the Tune and Syllables. It follows thus that the musical tones and the syllables of words form a couple (Mithuna) and music was originally a sublimated form of sex-play free from

social inhibitions—a consideration of the utmost importance from the point of view of individual and social psychology, as we shall presently see.

Both musical sounds and words are created by the combination of pitches or durations of sound-periods. But generally speaking, the musical sounds are harmonically related in simple multiples, while the more non-harmonic relations belong to complex numerical relationships. Thus notes a fifth apart are more musically related than notes a third apart. Even a voice fixed to a fundamental note may have harmonic overtones and sound more musical than another voice whose overtones are not harmonic and thus having a verbal or unmusical effect. Similarly again notes of such scales where semitones exist more frequently are nearer the verbal thoughts and emotions that we ordinarily name as sorrow, fear, etc.—the pessimistic thoughts so to speak. The more harmonically related notes on the contrary create a brighter and more joyful atmosphere. Between the pure harmony of the octaves and the poignant disharmony of the microtones we have the various shades of musical experience combining the two fundamental emotions of joy and fear.

In our psycho-somatic life however sex-relation has both the elements of joy and fear in varying proportions. Verbal thought associated with development of language according to our traditional psychological theory, is bound up with the sexual energy (Apāna-Vāk-Agni-Pṛthivī-Anna). This theory is confirmed by the fact that language has developed largely through the needs of sex-life. Thus Freud :

“An important clue in this connection has recently been given to us in the view expressed by a philologist (H. Sperber of Upsala who works independently of psycho-analysis) that sexual needs have had the largest share in the origin and development of language. He says that the first sounds uttered were a means of communication, and of summoning the sexual partner and that in order and that in the later development the elements of speech were used as accompaniment to the different kinds of work carried on by the primitive man. This work was performed by associated efforts, to the sound of rhythmically repeated utterances the effect of which was to transfer a sexual interest in the work. Primitive man thus made his work agreeable, so to speak, by treating it as the equiva-

lent of and substitute for sexual activities. The word uttered during the communal work had therefore two meanings, the one referring to the sexual act, the other to the labour which had come to be equivalent to it. In time the word was dissociated from its sexual significance and its application confined to the work. Generations later the same thing happened to a new word with a sexual significance, which was then applied to a new form of work. In this way a number of root-words arose which were all of sexual origin but had lost their sexual meaning. If the statement here outlined be correct, a possibility at least of understanding dream-symbolism opens out before us. We should comprehend why it is that in dreams which retain something of these primitive conditions there is such an extraordinarily large number of sexual symbols and why weapons and tools generally stand for the male and materials and things worked on for the female.....” (*A General Introduction to Psycho-analysis*).

This need not surprise us because our first or fundamental Rasa in all the arts is Ādi or Śṛṅgāra, the others being its elaborations or variations. And not only the syllables but even the ideas, phrases, and idioms in literature take their birth in this original Rasa, otherwise love and sex would not be the most dominant theme in the whole field of literature.

It would be instructive in this connection to understand the structural similarity between the language of music and the language of words. Even pure music which we hear on instruments, proceeds in sentences composed of musical phrases and conventional idioms and end in pauses, which are even more important than punctuations in verbal sentences. The same idioms, as I have shown elsewhere, are repeated in particular families of Ragas with changed intonations. The psychological implication is almost the same as in verbal language where the same phrases and idioms may be twisted into opposite meanings by means of prefixes. The changes of intonations of the musical phrase concern the Śrutis or microtonal variations to create emotional effects which are similar, yet different. Apart from this verbal norm the language of music has in it the norm of architecture in the Alankāras which is far less important in literature—and the colour-norm in the Gamakas. We may even say that the language of music contains in it the various

lines of expression accentuated in the other arts like architecture and painting which however are fixed at different stages of a dynamic emotional experience. Thus painting and architecture fix the mind on to a picture or structure and this mental fixation may have a great deal to do with the problem of fixation observed in psycho-analysis. Verbal images conveyed to us through literature naturally create this habit in us as a mode of thinking which repeatedly fix the mind to certain localised situations which appear and reappear in dreams and in neurosis.

There is further resemblance between our music and literature. Our Nibaddha and Anibaddha Gāna most obviously resemble Prose and Verse in literature. In Rāgālapa we have the play of musical notes, cadences and syllables which have no rhythmic scheme and are therefore unbound (anibaddha). Thus rhythm as related to music is a verbal technique. Thus a fixed rhythmic scheme is used in Nibaddha Gāna or song with verbal content. But even when the verbal content is eliminated as on the Veena or any other instrument the rhythmic-verbal effect remains. This however depends on the nature of the song, whether the regular verbal scheme or the irregular musical scheme of rhythm predominates. The musical rhythm follows the natural formation of the musical phrases and idioms which cannot possibly fit into the regular arithmetical rhythm of poetry. So for the sake of verbal phrases the musical phrases have to be mutilated to fit in with the verbal scheme. But good poetry always tends to emancipate itself from the regularity of arithmetical rhythm as in Blank verse. In good musical compositions there are always two rhythms which cut across and separate: of these one is the irregular sequence of musical phrases and the other the regular arithmetical rhythm of Tāla with an endless series of cycles of clock-like regularity. The purpose of good music is to emancipate its own rhythm from mechanical succession to an unpredictable succession of phrases and thus to ascend over the verbal scheme, and to elevate the mind to a region of freedom and emancipation from mechanical laws and rules.

It is important to note in this connection that the Rasas is recognised in other arts including literature emphasise on the painful and fearful rather than on the pleasant and joyful. Thus among Śṛṅgāra, Hāsyā, Karuṇa, Raudra, Vīra, Bhayānaka,

Bībhatsa, Adbhuta, and Śānta; only Hāsyā and Śānta have elements of joy in it. But even Hāsyā (laughter and humour) exploit someone's misery or discomfiture, while Śānta rather indicates a neutral feeling. In the elaboration of Śṛṅgāra itself in the anubhāvas (norms) and vyabhichārī-bhāvas (perversions) emotions concerning anxiety predominate, as in Glāni (regret), Mada (intoxication), Śāṅkā (anxiety) and so forth. The tragic part of literature is far more permanent in effect than the comic or the joyful. Poetry in a large measure expresses yearning or unfulfilled wishes and therefore verges on anxiety, not only in case of mundane love but also in case of religious yearning. Only in music the emphasis is on the experience of Joy though an element of Fear has to remain here also in the occasional use of verbal technique. This verbal technique however is not limited to any local language but, as already indicated, is there in the relationship of tones and in rhythm.

This universal language of tone and rhythm is not limited to localised habits of symbolic thought but may be regarded as a primordial language through which symbols of thought belonging to different senses may interchange. This seems quite possible when we remember that sensations are mutually related through Time and the conscious experience of a sensation is not the whole of it either. For instance the sensation of sound is consciously felt within the audible range but the sensation of its very high upper partials is not and should be unconsciously retained by the skin and as light and the visual organ occurring to us in dreams as visual images. The visual images should predominate in dreams is quite probable because sleep is essentially a visual phenomena in which ordinary sense of vision is transferred to or linked up with sensations of touch. Touch and Sight in man have become the general means of communication in sex-relationship which indeed is a reversal of perversion. In Nature as a whole voice and hearing are the general instruments in sexual selection. The question arises why this perversion in the sexual life of man which has created the abnormal of our neurotic age, and that specially in the most civilised people.

The most potent source of this perversion seems to be the growth of scientific thought which has set up a mode of thinking that is entirely visual: this, we have seen, has been noticed by

Spengler. Hence in our so-called 'education', visual and tactile thoughts almost wholly envelope our mind while music has been set apart for occasional entertainment. Even in music thus influenced we have a predominance of verbal-arithmetical technique which brings the language of tone and rhythm very near to the tactile-visual consciousness. In this the verbal description is wholly visual or touch-sight consciousness. In pure music we have musical phrases mutilated for arithmetical rhythm while in poetic songs or lyrical poems the verbal content harp on visual images.

Verbal language which originally consisted of syllables of sound having a direct sonal effect later abandoned this technique in conscious application to combine syllables into multi-syllabic words and ideas growing mainly round visual associations. Thus in spoken language we have two different streams of meaning: the unconscious primeval meaning of the syllables and the conscious local meaning of their verbal content. The more civilised a language the less suitable it is for music due to a conflict between the implications of primeval symbolic sound-forms of syllables and the immediate social implications of entire verbal phrases and ideas. It is found therefore that music seeks the more unsophisticated dialects of the villages as does also poetry. It seems that in Vedic times a separate language was thus created for use with music based on syllables (Aksharas) representing subject, object or action, remnants of which are retained in practical techniques of music and also in the grammar of Sanskrit language. That the language of syllables still persists in our unconscious is indicated by the facts observed in psycho-analysis. Thus Freud:

"The Chinese language, both spoken and written, is exceedingly ancient but is still used today by four hundred million people.As is wellknown, it consists of a number of syllabic sounds which are pronounced singly or doubled in combination. One of the chief dialects has about four hundred of these sounds and since the vocabulary of this dialect is estimated at about four thousand words it is evident that every sound has an average of ten different meanings, some fewer but some all the more. For this reason there are a whole series of devices to escape ambiguity, for the context alone will not show which of the ten possible meanings the speaker wishes to convey to the hearer. Amongst these devices is the

combining of two sounds into a single word and the use of four different 'tones' in which these syllables may be spoken. For purposes of our comparison a still more interesting fact is that this language is practically without grammar; it is impossible to say of any one-syllabled word whether it is a noun, a verb or an adjective and further there are no inflections to show gender, number, case, tense or mood. The language consists, as we may say, of the raw materials only; just as our thought-language is resolved into its raw material by the dream-work omitting to express the relations in it."

The tone which is the musical extension of speech is perhaps always a most important factor that expresses the meaning and importance of the objects indicated and their relationship. In written language the tone is always missing and has to be imagined and gradually the imagination refuses to bear the strain till we develop a separate set of visual associations created in the imagination entirely divorced from tone and rhythm. Hence the modern mind habituated to printed literature develops a sort of circumscribed imagination that may stir up visual images only either in phantasies or in dreams. Hence it is peculiarly true for the modern mind that dreams are mainly visual; sounds or music seldom occur in them except perhaps in the case of musicians whose imagination rejects the visual and dwells in the tonal regions of the mind. In ordinary life tonal imagination or musical experience associated with syllables becoming more and more scarce, the demands of sex have been localised in our acquired visual habits: perhaps the most important reason why sexual desires find a perverted satisfaction in skoptophilia (gazing mania) and similar visual perversions while actual sexual potency is in inverse proportion to the wishes or desires. The movies exploit and accelerate this degeneration though its cause is more deep-seated in our social life.

According to Freud the conflict between Ego and Libido is the basic cause of individual neurosis. When the energy of the libido is no longer available for the Ego which is able to sublimate it for social purpose the libido rejects reality and finds satisfaction in phantasy. And art is the only path through which the artist finds a way back from phantasy to reality. There is certainly a great amount of truth in it for the artist is able to incorporate

the life of phantasy into our routine of daily life transporting as it were the audience temporarily into a dreamland without much strain on their imagination. Thus music with its dynamic nature creates a life-like phantasy in which the components do not fall apart into unrelated images or units. But this is true only for good music; bad music is itself disintegrated and its parts disconnected with each other so that in spite of ability and dexterity a totality of experience is not created. In other words the conflict between ego and libido is evident in the art itself which infects rather than inspires.

In our ancient terminology the Ego is the Prāṇa while the libido is the Apāna. This is so because Prāṇa is the original Hunger of which Apāna is the most important component which along with the other three components serves the Prāṇa. And the most important characteristic of Prāṇa is the voice with which Prāṇa has been rightly identified (Bṛhadāraṇyaka and Kaushītaki). Prāṇa or Swara is the masculine and Vāk or word is the feminine principle of which the entire Ego is conjointly made up. Thus in so far as libido is available for the service of the ego it is a part of the ego; when it is not available for service, as in neurosis, it is in revolt against the ego. Thus our conception of the conflict is often reversed; the speech-energy being the same as sexual energy was originally a limb of the Prāṇa appointed to serve him. Thus sublimation of sex energy due to its availability for the ego is not an exceptional ability of the artist, as Freud suggests, but is the original norm of the ego. When libido or Apāna or Vāk is corrupted and dissociated from the Prāṇa that the conflict occurs within the ego and libido and ego appear as two opponents and then sexual obsession exposed or concealed in symbols appear most important as symptoms of a disease.

The chief seat of the Prāṇa is the mouth (hence Mukhya Prāṇa), the original source of libido and hunger, the face (as Āyāśya), pervading the limbs (Āṅgīrasa), and its other localised functions are called Apāna (sexual energy), Vyāna (external strength used in work), Udāna (the upward movement of nutrition from the viscera) and Samāna (harmonising or distributing energy). Of these Prāṇa and Apāna have been regarded as the most important in creating psychosomatic harmony or disharmony in the ego. In music they

have the most important manifestations in tune and syllables (and words). Words therefore, as Freud has rightly observed, are of the utmost importance, for the verbal mind never sleeps (Prasnopanishat¹). It is thus capable of working independently during sleep to create dreams while the Prāṇa outwardly asleep watches the play as a mere observer, or a censor when the dreams threaten disharmony and revolt. Exactly a similar censorship exists in our waking life when tones or śrutis are approved or disapproved and directed: they are produced by one part of our being encouraged or discouraged by another and this procedure is generally followed in all creative work till at a very advanced stage the execution becomes so faultless and effortless that no censorship is further necessary. In other words the libido is entirely sublimated to the level of the ego and then whatever it does is accepted as correct.

Another important feature of dream life as revealed by psycho-analysis is condensation and its reverse process elaboration. This is most easily evident in music where a small musical phrase is presented in a condensed form, elaborated as a whole and in parts and lastly wound up and condensed back again into its original seed-form. This happens also in the detailed inner elaborations where after an elaboration or two we repeat the seed-form in a short phrase at the Sum.

The condensation being the musical technique of the male principle whose business is to purify and retain the seed, the elaboration is more pronouncedly the verbal technique (without using words), the Female activity, whose business it is to elaborate or develop the seed with detailed elaboration of the important limbs of the potential configuration. This again is the procedure of Nature where the elaboration of the seed and its return to its original norm is universally evident. The Mukhya Prāṇa itself thus elaborates into the five-fold ego with the other four limbs of the mind during life and winds up the elaboration into its condensed potential form at death.

In all the arts and crafts, in literature and mathematics, the individual human mind chooses its own suitable symbols or instruments of thought and expression to be continued by hereditary predisposition. Only when the individual lines of ego-libido creative techniques are forced into centralised techniques of industrial organisation the individual is displaced from hereditary predisposition. His libido, now completely separated from the outward social sublimation, turns back on the ego in revolt and hence the ego-libido conflict.

¹ Pr.—413. Called Garhapatya Agni—which never goes out. Here Prana has been regarded as Ahavaniya Agni—sublimated from Apāna.

MUSICAL STYLES IN NEAR EASTERN JEWISH LITURGY

BY

DR. JOHANNA L. SPECTOR, JERUSALEM

Jewish Liturgical Song is very old and goes back to the time of the First Temple in Jerusalem, founded by King Solomon about 3000 years ago. The Temple was according to Biblical and scholarly sources a splendid institution with large choirs and orchestras. Its music was well organized and disciplined. The elaborate set-up of singers and instrumental players was intended to impress and inspire the ever streaming masses of people, who thronged the courts of the Temple every day. But what the music sounded like cannot be reconstructed by descriptions of instruments or the number of singers and instrumentalists mentioned in the Bible. So far no musical notation has been discovered and we have no idea what melodies were used, whether singing and playing were in unison, harmony or heterophony, what rhythms and musical forms predominated, whether instruments served for accompaniment only or had an independent function of their own as well, e.g., for preludes and interludes.

Unless musical notation of some kind and the key to it is discovered, we shall never know what the music of the Temple sounded like. Meanwhile the only way of approaching the music of ancient times is through comparative study. Jewish music from all over the world has to be recorded, transcribed, analyzed and the individual musical styles compared. If then common characteristics, modal and rhythmic patterns, are traced to isolated communities which have not been in contact with each other for the greatest part of their exilic period, these patterns may be taken as pointing to a common origin in Temple times. But even if such patterns can be found, we still have to be careful not to jump to hasty conclusions. The antiquity of melodies cannot be judged by musical features only. The cultural influences of the host-nations and the interplay between the civilizations have to be taken into consideration.

The oldest songs of all peoples on earth have to be sought in their respective liturgies. Liturgy is for many reasons less subject to influences from outside and liturgical song can therefore be traced back further than any other type of song. And amongst the

liturgical song it is the chanting of sacred books which as a rule reveals the purest musical tradition. In Jewish liturgy the most ancient musical elements are found in the cantillation of the Bible.

One of the earliest and most primitive forms of Biblical cantillation is that of the Samaritans. The Samaritans, a small community of less than 200 (two hundred) souls, have guarded their tradition for 2500 (two thousand five hundred) years. They have kept themselves apart and have refused to intermarry with non-Samaritans and hence their dwindling number. The Samaritans, whose centre is Nablus in Jordan, consider themselves to this day the "true Hebrews" and call themselves "guardians of the Bible" (Hebrew "Shomrim", "Shomronim"). They feel that they observe the Biblical laws, the dietary laws ("Kashruth"), the holidays even more strictly than do the Jews. They also continue to sacrifice animals on Passover in the same way as their forefathers did thousands of years ago, a practice discontinued by the Jews with the destruction of the Second Temple (70 A.D.). The Samaritans consider Mt. Gerizim as the chosen Temple site and not Jerusalem. They also consider the Jews from King Solomon's time on as heretics for having built the Temple in Jerusalem instead on Mt. Gerizim. The strongest links between Jews and Samaritans is the reading and chanting of the Pentateuch (the Five Books of Moses), in which both groups believe and which is the basis of both religions.

The Samaritans have two types of Biblical cantillation: that used by the priestly class only, e. g. at home while studying or in small gatherings of priests, and that reserved for public reading on the Sabbath and on holidays in the synagogue.

The first type of Samaritan Biblical cantillation is based on the ten (10) *Sidrey Mqrata*, which may originally have been the basis of the *Ta'amey Hamiqra* as used until this very day by Jews all over the world. The *Sidrey Mqrata* as well as the *Ta'amey Hamiqra* are non-diastematic neumes, of whose existence we know at least since the 6th cent. A.D. but they may be much older. The oral tradition of the *Ta'amey Hamiqra* goes back to Temple times and is probably as old as Biblical recitation in public. (c. 500 B.C.)

While the Jewish neumes (*Ta'amey Hamiqra*) number as many as twenty-eight (28), the Samaritan *Sidrey Mqrata* are fewer in number- there are only ten different neumes. Both systems resemble each other as to form and function, but it is interesting, that in addition to indicating phrasing, e.g., stops, partial stops and

emphasis, the Samaritan neumes also serve as dynamic signs for diminuendo and piano, crescendo and forte. The Jewish neumes which are much more definite and developed than the Samaritan neumes do not have this interesting feature. The question therefore arises whether some of the Jewish Taamey Hamiqra did not at one time serve a similar purpose, which was forgotten during the centuries, and which Ta'amey Hamiqra might have had a similar function?

These are the names, signs and functions of the Samaritan Miqrata:

- .. Enged - connecting words
- : Afsaq - final cadence of sentence (Sof Pasuq in Hebr.)
- o Ana'u - half close (Atnach in Hebr.)
- / Arkenu - soft and low voice (Rekhina in Hebr.) - "piano"
- ✓ Sh'iyala - question (She'ela in Hebr.) - "crescendo"
- / Z'iq'a - shouting (Ze'aqa in Hebr.) - "forte or "fortissimo"
- <: Atmahu - wondering (l'emiha in Hebr.) - "crescendo"
- <. Ba'u - penitence - "piano", "diminuendo"
- =: Za'if - wrath and excitement (Za'af in Hebr.) - "fortissimo"
- ! Turu - studying (Tora in Hebr.) - "mezzoforte"

(Signs taken from Mss. or qu. 1103 Brit. Mus., photostated by Dr. Z. Benhaim, Hebrew University, Jerusalem, Israel.)

The *Sidrey Miqrata* sound archaic, more primitive than do most of the Jewish cantillation, but are unmistakably of the same origin and source as the *Jewish Ta'amey Hamiqra*. However the range of the Samaritan cantillation is small, rarely exceeding a major third (fourth in cadences), and important phrases or meaningful words are emphasized by raising the voice (even shouting) and by change of tempo (*stretto* or sudden *adagio*). These sudden changes of dynamics or tempo are never applied in Jewish cantillation, except in the dramatic reading of the book of Esther by Persian Jews.

The second type of Samaritan cantillation is much more elaborate and introduces a feature not familiar to Jewish cantillation, namely the interpolation of meaningless, extraneous syllables, like "in, wa, waw" into the text. These syllables occur at the end of a phrase (afsaq sof pasuq) or on words of special interest. The melodic line in this second type of Samaritan cantillation is much richer than in the first type, the priestly cantillation, and becomes often actual singing. While the first type, the priestly cantillation, is "word-born" (logogenic) and the text predominant, the second type, the cantillation of the priests in public, is

"melody-born" (melogenic)*, where the melody seems more important than the sacred text, or at least just as important, and where syllables are added in order to be able to use much longer melodies for shorter texts. This latter type is contrary to Jewish tradition, which deliberately keeps the melody subservient to the Biblical text.**

While the second Samaritan type of Biblical cantillation is utterly foreign to Jewish tradition, the first type appears to have been also the basis of all Jewish cantillation. This is the more remarkable, since the first type is most likely the older of the two, as it was used exclusively by the privileged priests and "taboo" to the layman. This we know from current Samaritan practice: even today a Samaritan layman needs official approval by the Samaritan priests to read the Bible in the "priestly" manner. According to Amran ben Ishak, the official representative of the Samaritans, their "foreign minister", a Samaritan, who does not belong to the priestly class has to pass an examination before he is permitted to read "like the priests". This is in consonance with practices of priests in ancient times, their privilege not to disclose their knowledge to the "uninitiated". A clear parallel can be found in Bar Hebraeus' discussion of a musical notation on clay plaques to texts in hieratic Sumerian and vernacular Semitic, of which the texts end with the solemn formula: "Secret. The initiated may show it to the initiated." Another parallel to this keeping of trade secrets is found in Jewish history as well: Hogros, the Levite, apparently a Pharisee, refused to disclose his musical knowledge to his successors, who were most likely Sadducees. (Yoma 38a:... lest a dishonest person acquire them and they worship idolatry.) But what these musical secrets were is not known. It is not known whether they concerned themselves with musical notation, a certain manner of singing or Maqamat (modes).

An ancient tradition of Biblical cantillation was also preserved by the Jews of Yemen. The Yemenite Jews, isolated from other Jewish groups for thousands of years, followed Jewish tradition closely and guarded it zealously. The Yemenite Jews claim, that they have lived in Southern Arabia uninterruptedly from the time

*logogenic and melogenic are terms used by Curt Sachs in "The Music of the Ancient World", Norton, New York 1943.

**Dr. V. Raghavan of the Music Academy in Madras, India, was the first to point out the similarity between the Samaritan public reading of the Bible and the Hindu chanting of Sacred Books, especially as regards the interpolation of meaningless syllables into the text.

[See his article in the last volume of this journal, pp. 109-111 Ed.]

of King Solomon and the Queen of Sheba, whose home was Yemen. This would be from 1000 B. C. on. They were joined by Jews in the time of the Babylonian exile of the Jews (c. 500 B. C.) and again when Islam came into power and many North Arabian Jews fled to Southern Arabia. The life of the Yemenite Jew centered entirely around religious practices, even practices which were out of place in Yemen and abandoned by Jews all over the world. The Yemenite Jew translates for instance until this very day every Biblical passage from the original Hebrew into Aramaic, just as it was done during the time of the Second Temple in Jerusalem, when Aramaic was the vernacular of Israel, and Hebrew its sacred tongue (c. 500 B. C.-70 A. D.) Aramaic was extinct since, and the Jews of Yemen at no time spoke Aramaic, their language being the language of Yemen, that is Arabic, but they kept the tradition as prescribed in the Mishna (commentary on the Bible, a collection of oral laws from earliest times until c. 200 A. D., when it was edited by Yehuda Hanasi). Aramaic did not serve any practical purpose, but had for better understanding to be translated into Arabic. Following the law of the Mishna, the Yemenites read the prescribed Biblical portion of the Sabbath first in Hebrew and then in Aramaic. This is still done publicly every Sabbath in the synagogue, the Aramaic translation being invariably chanted by a little boy. While the Hebrew text is cantillated according to the traditional 28 Ta'amey Hamiqra (the neumes), the Aramaic text is rendered in a tune (nigum), which varies slightly according to the length of the sentences.*

Now let us explore another rather interesting area of Yemenite liturgy, Shirath Hayam, the *Song of the Sea*, a prayer said by the entire congregation. The way this song is rendered by the Yemenite Jews is quite unusual: one hears clearly fourths and fifths, and is reminded of the "organum" of medieval Europe. The geographic isolation of Yemen and the forbidding attitude of its kings towards Europeans made an intrusion of European influence impossible. Hence, where did this simplest form of harmony come from? In trying to answer this question we have to consider a few facts: it is not a feature of the Near East to sing in Fourths and

*Another very curious feature of Yemenite Biblical cantillation is the pronunciation of the Jews from Shar'ab which reminds the listener of Hebrew pronunciation in Lithuania on the Baltic shores in Europe. Is this purely accidental? On this Dr. I. Garbell, Hebrew University, Jerusalem, comments as follows: "The only common feature (between Yemenite and Lithuanian Jews) is the merger of the vowel-phonemes Holem ("ey") and Sere ("a"). In certain parts of Yemen, South and East up to Hadramaut, Holem is pronounced 'e'."—In parenthesis additions of J. L. S.

Fifths, and so Arabic influence is to be excluded. Could then the harmony have come from the Sudanese Negroes via Ethiopia with which Yemen was in close contact? Or was this still a feature remembered from Temple times and preserved in its original form? So far there is no answer to this puzzling question, the more puzzling because not a single Jewish community in the Near East or anywhere else in the world sings or plays spontaneously in this early harmonic form. In the Near East or in Central Asia the form is at the most heterophonic, but never harmonic, not even by accident. The Song of the Sea of the Yemenites also shows a radical change of tempo, when Miryam, the sister of Moses and Aron, joins in with a timbrel: at this point dance rhythms are introduced into the song, the better to express the spirit of the text, although no actual dancing takes place. Is this also a remnant from Temple times, when at this point people may have broken into dance? That is as far as we can go in thinking this problem through. From an answer to this question we will have to refrain until we have more data and material as regards this phenomenon. Nevertheless one can still assert that there is such a thing as a motive traceable to Temple times as is borne out by the following case.

Highly interesting is the melody of the Decalogue from Zacho, Kurdistan. The Kurdish Jews lived isolated in the mountains of Kurdistan since the Babylonian exile (6th cent. B. C.), and developed a tradition of their own. Nowhere in the world were the Ten Commandments read quite in the same manner. The Kurdish Jews do not as might be expected intone the Decalogue to a melody which is repeated over and over again and which does not change except for slight variations. They also do not sing it according to the neumes prescribed in the Bible. Their melody is composed of three distinct and different motives, all of which point to antiquity. These motives occur also in the Samaritan Decalogue, as well as in certain Yemenite prayers, as for instance the "Prayer for Rain", which in form and expression belongs to the most archaic in Jewish music and is very close to an incantation. The melody of the Kurdish Decalogue belongs to one of the rare examples where common musical patterns occur within otherwise different styles of isolated Jewish communities.

As an example of an almost universal tradition among Jews of the world over one might point to the Persian reading of the Book of Esther on Purim, the festival of deliverance from the enemy.

The Persians read Esther in much the same way as do Europeans, except that their reading is more dramatic, the dialogues and the prose acted out by the reader.

In contradistinction to the above example it is surprising to what extent the ancient Babylonian community of Baghdad was influenced by Arabic music: the *Kinoth* (lamentations over the destruction of the First and Second Temples in Jerusalem) are completely Arabic in style, showing all the features of Arabic folksong. The range is wide, the melody changing as if improvising and has little resemblance to Jewish traditional religious song, which is usually restricted to a third or fourth, the small range of which is enriched and embellished by microtones.

In the next case one might assume at the first hearing that the Jews had influenced their host-nation. The Midnight Mass of the Greek Orthodox Syrian Church sounds in sections completely Jewish: the melodic line uses frequently augmented seconds (considered by Eastern European Jews "typically Jewish"), choir and cantor alternate, the cantor employs coloratura, sequences, grace notes and trills in his solo parts, responsorial singing appears and so does the "drone" the long sustained note sustained by the singers as accompaniment to the solo of the cantor. All this including the melody itself could be taken right from the Jewish-Orthodox service of a synagogue in Eastern Europe. How can this curious resemblance between the music of Church and Synagogue be explained? Did the Church learn from the far away Jews in Europe, since Near Eastern Jewish songs sounds differently? Not very likely.

We know that the Greek-oriental mode employed to this day in Greece contains two augmented seconds (d...e flat...f sharp...g...a...b flat-c sharp-d). This is precisely the mode employed by the Greek-Orthodox Syrian Church in the Midnight Mass. The first tetrachord of the mode corresponds to the Maqam Hijaz. The first widely used in Arabic countries including Syria. But the augmented second occurs also in other Maqamat of the Near East and in modes of the Mediterranean areas in Europe. Although originally a feature of Central Asia the augmented second penetrated into Churchsong both under the influence of the Byzantine world and under the impact of environmental folk music in Syria. Augmented seconds are much beloved by Eastern European Jews as well (Ukraine, Russia, Rumania, and Hungary etc.) and used in the synagogal mode called "Ahava Rabba", which corresponds

roughly to the Arabic Maqam Hijaz. It may therefore be established that the mode employed in this particular section of the Midnight Mass (preceding Kyrie Elejson) is similar to the mode used by European Jewry in prayersong, which in turn is similar to the Arabic Maqam Hijaz. Furthermore the cantor and choir, the responsorial singing, the cantorial solo and even the "drone" common to both Synagogue and Church may be explained as an attempt of both institutions to imitate and to approximate the form of singing at the Temple of Jerusalem before its destruction.

It seems obvious that the Near Eastern Church and Eastern European Synagogue have drawn their modes from the same source, namely the Near Eastern folksong. No influence of Synagogue upon Church was necessary; they arrived at the same results independently. But how is it, that the Near Eastern Synagogue does not make use of the enlarged second in its liturgies? * In all other musical features as coloratura, trills, sequences, modern free rhythms and microtones it is a true child of the Near East. Only the augmented second is missing. Why does the Near Eastern liturgical song of the Jews avoid the augmented second? Since ancient times the augmented second was associated with the Aulos, a shrill pipe, employed in pagan worship. It may therefore be possible that augmented seconds together with the Aulos were banned from the Temple and remained banned from the Synagogue in the Near East even after the destruction of the Temple.

But why then are Eastern European Jews so fond of the augmented second? Perhaps the answer is as follows: while in the country of their origin, the Jews rejected the augmented second because of its association with the originally pagan worship and orgiastic practices; later, when in Europe, the Jews were clinging desperately to their ancient traditions, and in fear to lose their oriental heritage were nostalgic for everything that might remind them of their homeland. They now absorbed willingly all musical features reminding them of their country of origin, including the augmented second, which came to them via the folksong of Greece, Turkey, the Ukraine, Rumania etc., and whose former function they had forgotten.

* With the exception of the Synagogue in Egypt and Syria, where some portions of the Bible (Parasha & Qedusha for Musaf) are said in Hijaz.

In the above article I have chosen the few examples with a view to elements of commonness, which might be used as steps in tracing back to a common musical heritage :

- (1) the possible common basis of all Jewish cantillation (Example : Samaritan priestly reading of the Pentateuch).
- (2) the traditionalism of the Yemenite Jews (Aramaic Targum-translation) which expresses itself in their music as well. (Example : cantillation of the Pentateuch).
- (3) the possible use of early harmony in Temple times as preserved in Yemenite prayer. (Example : Song of the Sea).
- (4) common musical patterns existing in isolated Jewish communities as revealed by a comparison of Samaritan, Kurdish and Yemenite liturgies. (Example : Kurdish Decalogue).
- (5) a tradition almost universal among Jews. (Persian reading of the Book of Esther).
- (6) common Near Eastern elements as preserved by Synagogue and Church independently. (Example : Midnight Mass of Syrian Church).

From the examples cited above and the partial analyses, one readily sees how many gaps there are in our knowledge of Near Eastern Jewish liturgical music. The only hope to fill these gaps would be more and more examples, hoping, that by mere volume it will be our luck to find the missing links upon which the solution of many puzzles confronting us at present depends. Obviously a great deal of recording still lies ahead of us. It is a long range project to collect, transcribe, analyze and compare all Jewish musical material available. Knowledge of African, Arabian, Persian, Turkish and Central Asiatic music is necessary to determine influences and origins, parallel developments or diffusion. The process of Jewish musicological research is slow and painstaking. On the other hand it is of utmost urgency at least to collect the musical material which exists in oral tradition only. If not done quickly, it will be lost for ever, since all Jewish communities are uprooted and subject to complete assimilation and integration in the melting pot of Israel. The pity then will be that not only shall we lose the opportunity of preserving the immediate past of all ethnic groups, but we shall never again have the opportunity of tracing what is common to all of us and thus reconstructing our musical heritage from Temple times.

SRI MUTTUSVAMI DIKSHITAR

DR. V. RAGHAVAN

In a song on Alahar, the Lord of Beauty, Dikshitar stated the goal in a compendious form as the transcendence of vulgarity—**पामरत्वचारण**. The great Tyagaraja held before us two types of musicians and music-enjoyers, the one who while being in it all the time is yet insensate to its greatness and the other who knows its essence and revels and forgets himself in it. The first he compares to the toad and the crane which stand all the time by the side of the lotus of that supreme ineffable bliss—**परमानन्दमने कमलमुपै बकमेकमु** - and the other he exemplified in the personality of that promulgator of the path of Nada-Bhajana, Narada, whom he describes as the bee drunk with the honey in the lotus of Nada, and humming : **नादसरसीरुदधुङ्ग**. In Alankara Sastra too the distinction is made between true Rasa and its semblance or degradation, Rasābhāsa, a distinction essentially of culture. While Sringara as a fact of human relation is common with the rustic, the aboriginal and the animal, it is the higher consciousness and refinement that make it, as a Rasa, the lustrous thing it is, *Suchi* and *Ujjvala*. A higher realisation, a heightened attitude, a larger background, is therefore called for if art, and music especially, is to be allowed to exert on us all that profound influence it is capable of. Such an appreciation is, like taste, a gift. No greater proof of this is needed than the extra-personality of our great music-masters, a full understanding of whose title to a place of immortality in the history of our culture calls for a wide study of the varied aspects of their mind and contribution. Negatively, the same is also proved by the fact that there have been and there are numerous composers, whose industry has been interned in manuscripts. This is not something that we assume, but is patent in the very life that the greater composers led and the legacy they left. If we call attention to their learning, if we analyse the strands that composed their thought, if we emphasise the role that the art played for them, we are only saying something not only not extraneous to their compositions, but is borne out by

them and, virtually, forms their burden and the declared motive force of their creative output. Not we, but Tyagaraja it is who says "Sangita jnanamu bhakti vina sanmargamu galade" "Ni sad-bhakti sangita jnana vihinalaku mokshamu galada." This is the 'sara', the sum and substance, not of that Saramati song alone, but of all our song, whether of Tyagaraja or of Dikshitar.

Between Ayyaval and Dikshitar there is no difference in ideology or achievement. They were just two of the mahatmas whose appearance becomes inevitable from time to time in the history of the spiritual rehabilitation of our land. Their particular significance is that they became the vehicle of this mission through the medium of an art which is at once widest in appeal and unfailing in effect. It is a matter of common experience that there are amidst us numberless persons who have become quite alien to Sanskrit or Sastra, to Achara or Anushtana, but whose cultural *Astikya* still hangs as it were by the slender yet strong silken thread of our music. If Tyagaraja created a regeneration in the bhakti-marga, in the belief in the efficacy of the recital of the redeeming Name of the Lord—Nama-kirtana—as a means of salvation, in Bhajana and Bhagavata-sampradaya, Dikshitar reinforced spiritual life by these and other paths as well; his work had both a popular and a learned phase, the easy as well as the esoteric approach, individualist and exclusive as also all-embracing and universal. Bhajana makes us adore Tyagaraja as Narada's own disciple and his poetic outpourings on Rama make us revere him as Valmiki's incarnation. How does one contemplate on Dikshitar? When we think of the numberless pilgrimages Dikshitar did and the purposiveness with which he sang on the numberless shrines of Siva and Vishnu in this land, we may well hail him as the 64th Nayanar and the 13th Alvar. If we take into account what Tiruvarur and Tyagaraja meant to him, we may call him a second Sundaramurti, and it is no accident Dikshitar has a special piece on that Saint in Takka, a Raga reminiscent of the Devara. When we think of him as the special child of the grace of Guru-guha and the endless strains which that divine Master of His drew from him, we see in Dikshitar a second Arunagiri. And when we see him seated before his Chakra and his recurring expositions of the lore of Srividya in piece after piece, and in special groups of them, we may well deem that the great Bhaskararaya took a new birth to propagate the Tantric cult.

But this is not all, as we shall see; as in music, so on the religious and spiritual side, Dikshitar set about it with a scholarly all-inclusive zeal.

We might appropriately begin with the high conception of music that Dikshitar had. It is well known that Tyagaraja has expressly voiced forth the philosophy of music in several Kritis of his. Such references are not wanting in Dikshitar's Kritis. That Divinity is itself an embodiment of Nada, that God is the prime promulgator of music, that as Siva, Krishna or Devi, Divinity is always revelling in Sama-gana, Venu or Vina, that Pranava is the quintessence of Nada and source of all music, that there is nothing that God loves more than the nectar of Nada,—is conveyed by Dikshitar not infrequently in his Kritis. In the Ratipriya piece—'Mararatipriyam'—he describes God as the embodiment of Bhava, Raga and Tala—भाव-राग-ताल-स्वरूपकम्। In the Vamsavati Kirti—'Vamsavati Sivayuvati' Devi is addressed as embodying in Herself the twentytwo Srutis and the Svaras: द्वाविंशतिश्रुतिस्वरस्वरूपिणि। In 'Dum Durge' in Sriranjani, the Goddess is said to have attained oneness with Svaras and music - स्वरसंगीतलये। In *Gauri girirajakumari* in Gauri, Devi is said to be the Pranava which is the sonant image - *vachaka* - of Nada Brahman - नाद-ब्रह्मवाचकतारे।

The two breasts of the Mother that sustain the whole world are sweet song and poetry: सरससंगीतसाहित्य-स्तनद्वयया, in the Anupallavi of the Chayagaula piece on the Goddess of arts. That the goal to be attained by the practice of melody and rhythm is Godhead is seen in the description of Abhayambika as the 'gati' or goal of Nada and Laya in the Kedaragaula piece on that Goddess. That no greater Puja can be thought of than the offer of song is seen in Sriguruna in Padi where the nectar of Nada is described as the best padya to be offered to God. It is God who gave us this precious lore of music - Gana-vidya-pradesvara- in 'Palaya mam' on Brihadisvara of Tanjore in Nayaki. The Vina-vadana, which Yajnavalkya referred to as an easier sadhana for moksha and which Siva in his Vina-Dakshinamurti-form taught before He sought to teach in his Yoga-Dakshinamurti-form, is mentioned in the song in Phenadyuti on Dakshinamurti, वल्लकीनादानुभवमोदम्। Both Siva and Devi are described as the repositories of the Sangita Sastra in the Tiruvarur piece on Chandrasekhara in Marga Hindola

and in the Devaranji song 'Namaste Paradevate' : संगीतशास्त्रादि-संयुतम् and संगीतशास्त्रयुक्ते. It is the Lord that spread the art of dance and music through different sage-teachers: मारुतिनन्द्युनादिभरताचार्यैः आवेदितनर्तनस्फूर्ते in the Bilahari-piece on Hatakesvara at Tiruvarur and मतङ्गभरतवेदिनीम् in the Devi-song in Rasamanjari. Siva as the expounder of the different aspects of vocal and instrumental music and the poses of Tandava dance cannot be missed in the Chidambaram Nataraja Kriti in Kedara - संगीतवाद्यविनोदताण्डवजातबहुतरमेदचोद्यम्. That in its different forms Divinity reveals in music in different forms is to be found in a number of Kritis : संगीतप्रियम् in 'Sadhujanavinutam' in Gitapriya on Guha ; Chandrasekhara loves the eighteen Vadyas but especially so the Suddhamaddala, peculiar to Tiruvarur temple: अष्टादशवाद्यादिप्रियम्, अतिशुद्धमहलवाद्यप्रियम्. In Devi, object of Dikshitar's regular worship, the composer had a deity who was Herself the presiding deity of music - Sangita-Syamala as he refers to her in his Sanskrit substitute for the English National Anthem. She could not be contemplated without the Vina ; through it, She is expounding the true form of the ten gamakas ; not only in Her own playing, but in the music of others too, She is delighting and expressing Her appreciation by nodding Her head : माणिक्यवल्लकीपाणि in the beautiful Varali piece on Minaksi ; नवमाणिक्यवल्लकीवादिनि in the Nilambari piece on Nilayatakshi ; वीणावादनदशगमकक्रिये in the other well-known Minakshi song ; सामगानशिरःकम्पिनीम् in Nilotpalam-ba in Ritigula ; सामगानलोले in a Kamakshi piece in Saugandhi raga ; and वीणाभेरीवेणुवाद्यादि-विनोदिनि Abheri ; भावरागतालमोदिनीम् (Kalyani Bhaja re re chitta) ; मुरलीवीणागानविनोदिनि (on Sarasvati in Saravati) ; गानलोले (in Gaurivelavali) ; दुन्दुभिवाद्यभेदनादविनोदिनि (Dum Durge) ; भावरागतालविश्वासिनि (in both Panchasatpitharupini in Devagandhara and Abhayamba in Kalyani) ; संगीतसाहित्यसारज्ञसन्नुते in a Malavasri piece relating to Srivanchyam.

It follows that according to these composers, Dikshitar, Tyagaraja and the like, the fit object of adoration by the art of music is God Himself and no mortal being, however eminent he may be. If to Tyagaraja, the Rasika-siromani to enjoy his songs is Rama Himself, to Dikshitar also the enjoyer par excellence of his

music is Divinity itself. In Vati Vasanta Bhairavi, Prasanna Venkatesvara is described as the Rasika-sekhara ; in the Kamalamba Navavarana songs, Devi figures as the Sangita-rasikā (Todi and Punnavagarali songs) ; in the Rasamanjari piece, Guru-guha is referred to as Rasika-pungava. In a Kriti in Dhanyasi, Dikshitar tells the Goddess his satisfaction that She, the abode of all Mangala, has given him honour, implying that he need not go to any man for any reward : मङ्गलदेवतया त्वया बहुमानितोऽहम्. Adopting the terminology of Yoga Sastra, according to which when, as a result of yoga, the Kundalini Sakti slumbering in the nether-most Chakra of Mūlādhāra is roused and taken to the top-most Chakra, the Sahasrāra, whereupon the nectar of immortality flows forth from the thousand-petalled lotus for the delectation of the Spirit, Dikshitar says in his Mayamalavagaula piece 'Srinathadiguruguho Jayati Jayati' - which is deemed to be his dedicatory song - " Guruguha the Lord is seated in my Sahasrāra-Lotus and is drinking the nectar of my sweet music : मामकसहस्रकमलासीनो माधुर्यगानासृतपानः ।

The *virakti* of such votaries is a confirmed article of their faith. Their aversion to seek riches or the gifts of the rich is not a negative pose, which rich men, in their usual style, refer to as ezhai-k-kurumbu, ஏழைக் குறும்பு. It is a positive vow of Ākinchanya - possessing nothing - which is a necessary adjunct of any true spiritual quest. It is obvious it is not possible to serve two masters. If Tyagaraja shunned ममतबन्धनयुतनरस्तुति, Dikshitar said "I shall always seek Goddess Lakshmi who is Herself all gold ; I shun the reproachful thing called the seeking of men" : हिरण्मयीं लक्ष्मीं सदा भजामि, हीनमानवाश्रयं त्यजामि, which may be held to contain allusion to some trying situation in his affairs. In the true belief that the learning and the art constituted all his wealth, he praises Sarasvati in the Vegavahini song, as the Goddess who saves one from the sorrow of having to be looking up to the face of degenerate man : नराधमाननबिलोकशोकापहाम् ।

But all *prabhus* were not degenerate ; wedded to devotion and averse to any effort to seek material gain, Dikshitar, like others of his way of life, should naturally have faced many a desperate and trying situation. It is rather interesting to compare the two contemporary masters here : While Tyagaraja poured forth every shade of his feeling, of trial and anguish, in his song,

Dikshitar 'digested' as it were all such risings and, following the technique prescribed by the Yoga Sutras, instead of dwelling on them, contemplated on their opposite-विपक्षवाधने प्रतिपक्षभावनम्- and kept singing of the Lord and His glory. But while Tyagaraja's songs, intensely personal in large numbers of them, yet contain no reference to any person, the impersonal Dikshitar makes some specific allusions to names of a few large-minded souls who felt it their duty to be of service to Dikshitar. At his native place Tiruvarur, Vaidyalinga Mudaliar who belonged to a noble family that owned estates in the neighbouring village of Kuzhikkarai - and whom we refer to at Tiruvarur as Ullūr Mudaliar - was greatly attached to Dikshitar, and in his compositions - including the Ragamalika in 14 Ragas - on Visvanatha - the deity at Kuzhikkarai - Dikshitar mentions his name; such a reference, Dikshitar usually makes indirectly by describing the local deity as being worshipped by that person, who happens to be the local temple-trustee also. A similar indirect reference is made to King Serfoji of Tanjore by describing Brihadisvara as being worshipped by him - शरभेन्द्रसंसेवितचरणम्. in the Nabhomani peice. To the Ettayapuram chief however, Venkatesvara Eddappa, with whom Dikshitar spent his last years, Dikshitar makes an exceptional reference and says that he seeks his shelter : वेङ्कटेश्वर-पङ्कजभूयतिमाश्रयेऽहम् in Megharanji.¹

To continue some comparisons with Tyagaraja so far as life was concerned : there are not allusions in any of Dikshitar's pieces to any incidents of his life. On the occasion of the Dikshitar Centenary in 1935, I brought out in English and Tamil an account of Dikshitar's life such as could be made out of what has been recorded by Sri Subbarama Dikshitar and has been handed down traditionally. But the Kirtanas themselves, besides the ones referring to the patrons mentioned above, yield little autobiographical clue, the only exception being the Amritavarshini piece which definitely points to an episode in which, to relieve some drought, Dikshitar prayed that the clouds might rain.

सद्यः सुवृष्टिरेतवे त्वां सन्ततं चिन्तये
अमृतेश्वरि सलिलं वर्षय वर्षय वर्षय ।

References, however, to his conviction and self-confidence in

1. In his Mayuram Abhayamba song in Kalyani, we read 'Bhakta-Nagalinga-paripalinim', but this does not seem to be a reference to any contemporary figure named Nagalinga, but appears to be a reference to an episode of the local kshetra-mahatmya ; this requires further verification.

the path of devotion, his realisation and attainments in the path of knowledge are somewhat pronounced in Dikshitar's pieces. Firstly we may indulge in speculation as to his Diksha-nama. Votaries of Sri Vidya take a new name on initiation. From the frequency of incidence in the Kritis, this Diksha-name of Dikshitar may be taken to be *Chidanandanatha*. Mostly in pieces on Subrahmanya with whom he identifies himself, this name occurs and when we see such utterances as रहःपूजितचिदानन्दनाथात्मनः in the Balahamsa song on Guha and चिदानन्दनाथोऽहम् in his dedicatory song, we may see in Chidanandanatha his Diksha-name. As in the case of the Tyagaraja-mudra in all the songs of that composer, we have in the Guru-guha mudra in Dikshitar's pieces, a reference to the composer himself. We may, accordingly, see that in some of the references here, Dikshitar refers to his own scholarly and musical attainments : In the Bhairavi masterpiece Balagopala, he thus refers to himself as 'Vainika-gayaka', a vocalist and master of the Vina, and in that Bauli piece of quiet exaltation 'Parvati-Paramesvarau vande' - a similar expression is found describing himself as 'Pandita-tara'. I think we may legitimately lay hold of these two phrases as being exceptionally significant, as underlining for us two aspects of the art and genius of Dikshitar and as giving us the clue or key to understand them. While on one hand his style may be considered to owe its *laya* and *visranti*, *karvai* and *gamaka* to the Vina, his scholarly zeal, *Panditya*, led him to give in his songs exhaustive expositions not only of forms of individual Ragas, of celebrity as well as rarity, but also to illustrate through them the science of Ragas, Melas and Janyas as may be considered to be in vogue at his time and in his school. In fact, it is the same Panditya that explains all the Mantra and Tantra, the Advaita and Purana of his songs, indeed even the Sanskrit language that he chose for his expression.

If we search for predecessors for Dikshitar, we have one in Margadarsi Sesha Ayyangar who, from the way Sri Maharajah Svati Tirunal quotes him in his short tract on the art of composition, *Muhanantya-prasa*, appears to have, in the immediate past, blazed the path for these Sanskrit composers. More than Sesha Ayyangar, the Advaitic Sannyasin and composer of Kanchipuram, Sri Upanishad Brahmendra, with whom Dikshitar stayed for some time, influenced Dikshitar's style of *sāhitya* ; recently I examined a large number of Upanishad Brahmendra's songs and found that Dikshitar's expression has many echoes from Upanishad

Brahmendra. As there is no doubt about Dikshitar's erudition, it is only to be expected that he was steeped in the musical heritage. This is best illustrated by an echo of the Talapakam composers in Dikshitar; in his Mayamalavagaula piece 'Srinathadi', he describes the Lord as the lamp shining on the tower of the heart of the wise - **मतिमतां हृदयगोपुरदीपः** - and one reads in a Sri Raga piece of Annamacharya 'Etad akhilambunaku', **तापसोत्तमल चिन्तासौधमुल्लो न दीपिन्सु विज्ञानदीपमितडु ।**

Dikshitar left us in no confusion and controversy in respect of the Ragas of his compositions. The scientific anxiety with which he wove into his sahitya the Raga-name is something for which we should be profoundly thankful to him. That he based himself on the 72 Mela-scheme, as we find it in the Kanakambari-list, is clear from his Rasamanjari-piece on Kamakshi in Tanjore - in which he says **द्विसप्ततिरागाङ्गरागमोदिनीम्** and from the citation of Melaraga-names with their Katapayadi-prefixes: Kasi-Ramakriya, Geya-Hejjujji, Gana-Samavarali, Vati-Vasanta bhairavi and so on. We may note also the use by Dikshitar of the technical term Raganga in the new sense of Melaraga that became current at this time. Dikshitar, it is borne out by the Kritis, stayed for an appreciable period, at Tanjore when Sri Ponnaiyah who expressed his devotion to Dikshitar in some compositions on him, became, along with his brothers, Dikshitar's disciple. While songs on the shrines in North Tamilnad as well as on Kantimati at Tirunelveli show that these Mela-names were used by him generally in all his songs, the regular use of them and the profusion of songs with these names on the Tanjore-deities Brihadisvara, Brihannayaki, Kamakshi, Venkatesvara etc., show that when staying at Tanjore, Dikshitar set himself to a special task, obviously on some scientific urge or request from pupils, of composing a complete self-contained corpus of illustrative songs, most of them short ones, for the 72 Melas and their janyas; and it seems necessary to search for the complete set of these songs in mss., particularly those handed down in the family of Sri Ponnaiyah Pillai.

The most obvious fact about Dikshitar's musical life is the large-scale pilgrimage that he performed and the fillip he gave in this land of temples to the practice of Kshetratana. It is said in the Mahabharata, when the five Pandava brothers spent their exile-

time by performing Tirtha-yatra, that pilgrimage is the common man's *yajna*. That the consolidation of religion among the masses is best done through our temples and festivals has been demonstrated from the times of the Devaram and Divya prabandham. If we look more attentively into some of the Kshetra-kritis of Tyagaraja himself, we find that the description is of deities in procession, with Bhagavatas bringing up the rear with the singing of devotional music. The additional value in these Kshetra-kritis of Dikshitar is the material of archaeological, iconographic and literary interest that they contain. These songs are epitomes of Kshetra-mahatmya. Dikshitar was a keen observer and a curious enquirer and never missed features of temple-architecture which had particular relation to the symbology of the worship at particular shrines like the Pranava-ākāra-vimāna in his 'Ranganayakam' in Nayaki or the Somacchanda vimāna at Alagarkoil. Tirtha, Kshetra-vriksha, form of propitiation specified at the respective shrines, the leading episode of the display of god's leela and grace, - these constitute the essence of the mahatmya of each Kshetra and these one can always find out from Dikshita-Kritis associated with those Kshetras. So that, it seems not only proper but also necessary that, at least in some of our major shrines which Dikshitar has celebrated in an appreciable number of songs, - sometimes in a series even - efforts should be taken by the authorities of those temples and the Endowments Board to have these songs regularly rendered in those temples. When dealing with Malabar shrines - e.g. 'Pannagasayana' in Madhyamavati, even the speciality of the *Payasa-naivedya* is not left out. In the Mukhari piece on Ratnachala on the Akhandakaveri, we have out of the way information of the tradition of the Abhisheka-tirtha for the deity being brought by a fourth caste man of Arya descent **अद्याप्यार्यवंशजाततुर्यजातिभृताखण्डकवेरीनद्युदकामिषिक-शरीर** which our Dravidian propagandists may take note of! Two points mentioned by him in his Kṛiti at Tiruvorriyur **आधिपुरीश्वरम्** in Arabhi and in the Nagabharana piece on Tanjore Brihadisvara draw attention to an important feature of the temples at these two places and the worships there when they say **त्यागराजाङ्ग स्वयंभुलिङ्गं नागकवचधरसैकतलिङ्गम्** and **त्यागराजरूपं बृहदीशम्**. In the former case it is known more widely that Tiruvorriyur has *Vitanka* (non-chiseled) natural Linga with just a *kavaca* in front, and the temple here, as a shrine dedicated to Tyagaraja (of Tiruvarur), having been the venue of some of the *lilas* of Sundaramurti; but it is less known that

Tyagaraja forms an integral part of the Brihadisvara shrine of Tanjore as planned by Rajaraja Chola himself; there is a Tyagaraja-sannidhi in the Maha-mandapa there and the conduct of worship etc. at the big temple, as epigraphs show, were organized as they obtained at Tiruvarur.

From Kalahasti to Sabarimalai and Guruvayur, Dikshitar worshipped and sung at numberless shrines, but of all these Tiruvarur stands in a special relation to him. The place where he was born and where he spent the greater part of his life occupied his mind most and influenced his spiritual quest to the utmost. There is hardly one deity, big or small, in the main temple here and in the numerous small ones in the place and the suburbs and adjacent villages, that has not been sung of by Dikshitar. The music-service of the temple was systematised by him. He set the tunes of the Sivashtapadi or Sivagitimala composed by the Sankaracharya of Kamakoti Peetha and had it sung at specified places in Tyagaraja's temple. When I had taken Mr. Justice Venkatarama Iyer there some years back, a 73-year old Nagasvarakara of the Temple, Ganesan, sang the Punnagavarali piece from this Sivashtapadi which he said he used to play on flute at the southern entrance. Telugu Padas for Abhinaya by Devadasis before Tyagaraja were composed by Dikshitar. In a Sriraga piece, Dikshitar indexes the order of annual festivals in the temple in the month of Panguni. If we are at a loss to know the full legends of the Tiruvarur shrine, he helps us, by referring us to Siva Purana in the Nilotpalamba piece in Kannada-gaula and to the Nagara-khanda of the Skanda in the Nilambari and Athana pieces on Tyagaraja. The Bhupala piece 'Sadachalesvaram' on Achalesvara at Tiruvarur was particularly puzzling me; Achalesvara is, as is clear from the early Chola architectural and sculptural features of His shrine, the oldest part of the temple; in Dikshitar's piece on the deity in this shrine, we have these four bits—**चमत्कारपुरगेहम्, उदाज्यकृतनामधेयवाहम्, चमत्कारभूपालादिप्रसादकर-निपुणमहालिङ्गम्** and **छायारहितदीपप्रकाशगर्भगृहमध्यरङ्गम्** correct explanations for which I later hunted out from the 35th chapter of the section called Kamalalaya-mahatmya in the Skanda-purana in a ms. in the Tanjore Library.

The reference to Ud-ajya is to the story in the life of the Saivite Saint Naminandi Adigal who, in a wager with the Jains of Tiruvarur, made the water of the Kamalalayam tank dug by him, serve as oil in the lamp in the sanctum of Sri Achalesvara. The

references to the Achalesvara Linga being eternally lighted and to Chamatkara and Chamatkara-pura are to an architectural feature as well as a story in the Kshetra-mahatmya. It is said that by some arrangement of the openings in the sanctum structure, there is always a beam of sun-light on the Lingam; the story in the Kamalalaya-mahatmya of Skanda says that it was to bless King Chamatkara who worshipped Him that God Achalesvara manifested this constant light on His form, and hence came to be known as Achala. Chamatkara-pura is found here to be another name of Tiruvarur. God told King Chamatkara:

अचलोऽहं भविष्यामि तस्मिन् लिङ्गे सदा नृप ।
अस्मिन् लिङ्गे महाभाग वासं कर्तासि नित्यशः ॥
तथान्यदपि ते वच्मि प्रत्ययार्थं वचो नृप ।
सदा मे निश्चला छाया लिङ्गस्यास्य भविष्यति ॥

Tiruvarur had been a renowned shrine from most ancient times and the continuity of the important role it played could be traced from the Pallava, Chola, Nayak and Maratha periods of Tanjore history. It has been held to be the Mūlādhāra-Kshetra—we may recall at once Dikshitar's description **मूलाधारक्षेत्रस्थितम्** in 'Vatapi Ganapatim.' One born at *Arūr* is counted a *Sivanadiyar*, and the Tamil saying goes **கமலையில் பிறந்தார்க்கும் முக்தி**, which Dikshitar gives expression to in his Viravasanta piece on Tyagaraja **जननात्कैवल्यदायकचरण**। In the Athana song 'Tyagarajo virajate' he adds - **कलिराहित्यनगरवासः**। The long galaxy of saints and psalmists associated with the place makes him say in the Ucchishta Ganapati piece in Kasi Ramakriya 'the Tiruvarur of those of wisdom' - **सूरिजनयुतश्रीपुरसदने**। Some of our celebrated shrines are concretisations of certain spiritual *Vidyas*: the shrine of Nataraja at Chidambaram is the *Dahara-vidya* of the Upanishads in Temple-form; similarly the Tyagaraja-image, the temple and the set-out of the whole shrine together with the Tirtha called Kamalalaya after which the shrine takes its name, is a symbolic presentation of the equally high spiritual Vidya, the Ajapa or the Hamsa mantra, explained in texts like the Suta-samhita. The Ajapa or Hamsa is the highest type of Advaitic Vidya. Hamsa which is the symbol of the fully evolved spirit, is really a contraction of the formula **अहं सः**— 'I am He', i. e., a restatement of the Upanishadic Mahavakya **अहं ब्रह्मास्मि** and **तत्त्वमसि**.

The Atman, which is caught up in this material vesture, is all the time swinging or rocking as it were in the net of *prana*; in the eternal rhythm of inhaled and exhaled breath, the soul is performing its ceaseless *dance*; and as the breath goes in, it produces the deep sound of 'Ham' and as it comes out, it produces the sound of release 'sah', the two together producing the great affirmation (A)ham-sah 'I am He!' Thus this supreme mantra is all the time indistinctly, inarticulately, automatically being uttered by the Soul. This is symbolised at the Tiruvarur shrine in the legend and picture of Tyagaraja placed and worshipped at the heart-spot on the chest of reclining Vishnu, and dancing as Vishnu's chest heaves in the act of breathing. Tyagaraja is a name based on the Upanishadic text *त्यागेनैके अमृतत्वमानशुः* and the image of Tyagaraja, like the crouching child, echoing the Upanishadic text *बाल्येन तिष्ठासेत्* depicts the Atman lying in the cave of one's heart - *सर्वभूतगुहाशयः*। The image is a dancing deity and the dance is, as I have shown in the Sanskrit Mahakavya that I have composed on Dikshitar, manipulated by three poles or rods comparable to the three Nadis *Ila, Pingala and Sushumna*. To see a real dancing Siva, one should see Tyagaraja; with Suddhamaddala and Kahala, the Ajapa-natana or Hamsa-natana that Tyagaraja does is indeed a transporting experience, the profound truth of which is something fit for Yogins to ponder over, *योगिविदिताजपानटनरङ्गम्* as Dikshitar says in his 'Tyagaraja palayasu mam.' All the esoteric details set forth above are given expression to by Dikshitar in different Kritis. Thus in 'Tyagarajam Bhaje'ham' in Nilambari - *योगिनारायणाद्युपासितम्*; *योगिराजहृदयाब्ज-निलयम्* (yogi-raja or yogesvara is Krishna or Vishnu) in 'Tyagarajam bhaja re' in Yerukula Kambhoji; in the Hatakesvara Kriti in Bilahari *हंसरूपचिद्विलासः*; *अजपानटनानन्दवैभवम्* in the Marga Hindola song on Chandrasekhara; *शिष्टसेविताजपानर्तनम्* in the song on the festivals at Tiruvarur; *अतिललितहंसलास्योल्लासः* in the Athana Kriti 'Tyagarajo Virajate'; in the Natabharana piece he gives its relation to the breath: *उच्छ्वासाजपानटाभरणम्* and ultimate meaning is stated in 'Ramam bhaje'ham' in the words - *हंसस्सोऽह-कारम्*. It is this subtle inner music and rhythm of Ajapa-natana that Dikshitar refers to as Hamsadhvani in more than one piece of his: *हंसध्वनिभूषितहेरम्बम्* in the well known song, and more fully *अहर्निशप्रकाशमानहंसध्वनिचिराजिते* in a Kamalambika Ragamalika.

This Hamsadhvani, which first fell on his ears when he was ushered into the world on the day of Tyagaraja's first appearance in dance in the Vasantotsava, was haunting Dikshitar wherever he went, and we hear it even when he is singing his first song on his Guru guha at Tiruttani.

In the name of Kamala and Kamalalaya, meaning lotus, it is the lotus of the heart that Dikshitar sees. In his Anandabhairavi Navavarana piece 'Kamalamba samrakshatu mam' -the music of whose Pallavi and Anupallavi continuously haunts one- he describes Devi as *हृत्कमलानगरनिवासिनी* and when singing of Ganapati, he thinks of this kamala as the lotus of the Mūlādhāra Chakra *चिन्मूलकमला-स्थितम्* wherein is laid the basic oven of the fire of consciousness Chid-agni-kunda.

It is not the younger Guru-guha alone, but the elder brother too who exercised a great influence on Dikshitar's mind. As the occupant of the Muladhara, Vighnaraja is not only at the root of yoga but he seems to have had a special charter at Tiruvarur to appear in the maximum possible forms.

I do not know if any one has counted the number of Dikshitar's Kritis on Vinayaka or the various forms of Vinayaka known to Mantra Sastra which Dikshitar has adored in his songs. Sixteen forms of Ganapati are known to Mantra Sastra and all these Dikshitar has dealt with; of these let me draw attention to only three to show their importance not only to yoga but to the question of Dikshitar's erudition in Mantra Sastra, his exact descriptions of the 'dhyana' of these forms and the surprising usefulness that these serve in the field of iconography. At the left hand bottom of the entrance hall of the Ajapa-natana deity Tyagaraja, we have the Vinayaka standing in the dancing pose on the spread out serpent which one cannot miss as the representation of the Kundalini Sakti; this Vinayaka is adored by Dikshitar in the auspicious Sriraga piece - *श्रीमूलाधारचक्रविनायक* and qualified as *प्रकटीकृतवैखरीस्वभाव* and *वटशतद्वाराधिकार*। In the Navaroju piece the form called Mahaganapati, sung also in the Gaula piece, is set forth; and look at the Charana and the care with which the arms and the objects held by them are set forth so that the 'dhyana' of the *murti* may be flawless and complete: *हस्तिवदनाय कमलोत्पल-पाशशंखचक्रेक्षुर्कार्मुकवीहगदाभिजविषाणमातुलङ्गरत्नकलशधरणकराभुजाय* which can be verified by a reference to verse 4 of Rāghava Chait-

anya's Mahaganapati Stotra and the following Mahaganapati-dhyana in the Silparatna and other texts of iconography or Mantra Sastra :—

बीजापूरगदेशुकार्मुकरुजाचक्राब्जपाशोत्पल-
व्रीह्यग्रस्वविषाणरत्नकलशप्रोद्यत्कराम्भोरुहः ।

A piece of similar striking iconographic importance is his Malahari song on the five-faced Vinayaka - पञ्चमातङ्गमुखः, which I had explained in a note in the *Hindu* with reference to a not altogether correct illustrated article on Vinayaka-iconography which had appeared there.

Mantra Sastra is an esoteric lore but its benefits can be given even to non-initiate and the general devout people if, as Dikshitar did in his wisdom and compassion, the lore could be embedded in ordinary hymns and songs. There is a well known story told about the origin of Dikshitar's Navagraha-Kritis which are said to have been composed for the sake of his dear pupil at Tiruvarur Suddhamaddalam Tambi Appan as a substitute for the regular ordained worship of Nava-grahas which he could not do. This principle pertains to all the pieces of Dikshitar which form for the common people an accessible version of Mantra and Tantra Sastras. On Devi, of whom Dikshitar was an initiated Upasaka, he has numberless Kritis, some specifically devoted, in more than one series, to the Navavarana worship of the Goddess. In all these we have the whole Sri Vidya lore set forth and it is well nigh impossible to draw attention to even select examples of these. Even well known songs like 'Srirajagopala, Saveri', have a *mantra sastraic* basis. I was surprised to note while working on a compendium of Rama-worship called the *Tattva-sangraha-ramayana* that the inimitable, 'Mamava Pattabhirama' that sends you into a *samadhi* as it were, closely follows the *dhyana* set forth by Rama in his *Upadesa* to Sugriva as to the form in which He should be contemplated upon. From the same point of view we may note also the fact that in the Devi-songs of Dikshitar are strewn a large number of the names of the Devi as found in the sacred hymns of the cult, the *Lalita-Sahasra-nama*, the *Lalita trisati*, and the *Saundaryalahari*: सुधासिन्धुमध्ये चिन्तमण्यगारे शिवाकारमञ्ज परशिवपर्यंकविहारे in Gauri Girirajakumari is after the 8th verse of Sankaracharya's *Saundaryalahari*. एकाग्रचित्तनिध्यातां in the Vega-vahini song, हल्लीसलास्यसंतुष्टया in the Kannada-gaula song, and the series of names based on *Hrinkara* in the Sahana and Jhankarabhra-

mari songs are all from the *Trisati*. The names from the *Lalita Sahasra Nama* are of course too numerous to mention; but some of the long ones and those that appear in a series may be noted. Compare the 8th Kamalamba Navavarana in Ghanta कराङ्गलिनखो-दयविष्णुदशावतारे, अन्तःकरणेशुकार्मुकशब्दादिपञ्चतन्मात्रविशिखारागपाशद्वे-षाङ्कुश and so on, which are all in *Lalita Sahasra Nama*. The *Lalita* song on Lakshmi embodies expressions of the Vedic Sri-Sukta : हिरण्मयीं लक्ष्मीं, मातरमञ्जमालिनीम् (also in a so-called 'Note'-composition श्रियमञ्जमालिनीम् on Varalakshmi), are after हिरण्यवर्णी हरिणीं सुवर्णरजतस्रजाम् and मातरं पद्ममालिनीम् । In the Anupallavi here we read in printed texts चिरतरसंपत्प्रदाम्; I think this should be corrected into स्थिरतरसंपत्प्रदाम् not only because of Dikshitar repeating that expression in another Devi-piece of his but also because it is after the Sri-Sukta where we have लक्ष्मीमनपगामिनीम् ।

Dikshitar endeared himself also to the young and the common folk by composing many *Nottu Svra Sahityas*, as they have come to be called, as also pieces for such popular festival-days like Vinayakachaturthi, Varalakshmi-vrata and Sarasvatipuja; in the songs dedicated to these, he specially mentions the dates on which these pujas occur. Also the corpus of popular stotra literature that every devout man imbibes is reflected in Dikshitar's songs: Many popular verses on Vinayaka are echoed in his songs on that deity; even so, popular verses on Sarasvati and Lakshmi—Syamaladandaka, Mukapanchasati and similar Devi-Stotras—are all echoed in his songs on these Goddesses.

In South India, in the tradition expounded by Bhaskararaya and others, Sri-Vidya had been practised as a *Sadhana-marga* for Advaita, and it is thus that Sankara himself is associated with Devi-Upasana. Our Dikshitar too followed this school of thought. The prevailing terminology of his expression in the songs is advaitic; as in the case of his Sakta lore, in his Advaitic utterances too, the profusion precludes any adequate quotation. Apart from express mention of Advaita, in songs like 'Tyagarajad anyam na jane' the whole system is given in a nutshell; in 'Guruguhad anyam na jane-ham' in Balahamsa which refers to Dahara-Vidyā too, Dikshitar mentions even scholastic matters like जहद्वजहलक्षणया जीवैक्यात्मनः । In the popular Tarangini piece, which spells like an incantation, he exorcises Māyā: "Away you Maya, who are you to harass me?" And in the style of Sadasiva Brahman's सर्व ब्रह्ममयम् and other advaitic Kirtanas, Dikshitar too sings of the abstract state of Advaitic

realisation, the state of exceeding bliss -सुखतर- which rises in the lotus—hearts of the saints : साधुजनचित्तसरसिजोदयं सकलब्रह्ममयं बोधं सच्चिदानन्दं सुखतरम् and so on in Purnapancama raga.

Though he has described numerous deity-forms and had sat for long hours doing his pujas and wandered from shrine to shrine, one should note that through all this, he saw the one Advaitic truth on which height his mind always took its firm perch. Even in the details of the Saguna-form, he saw symbols of higher significance : in the curved trunk of Ganesa and in the curved nose-screw on the Goddess' face, he saw the outline of Omkara : प्रणवस्वरूपवक्रतुण्डम् in the wellknown Hamsadhvani song on Ganapati and in the Nāsāmani piece Sri Ramā-Sarasvatī-sevitām, 'तारसदृश-नासामणिचिराजिताम् । In and through his elaborate pūjā, he remembers that the arghya, padya, pushpa and naivedya are all Chaitanya - चैतन्यार्घ्यसमाराध्या चैतन्यकुसुमप्रिया । In his Pādi Kīrtana श्रीगुरुणा he offers Nādāmṛita as the Pādyā, नादामृतसुपायेन । Is it not significant that in the midst of his concordance of the festivals in his Sri-Raga piece, he should say: बोधामृतमहानैवेद्यम्, the great naivedya that could be offered to Lord is the nectar of knowledge.

It is in a heart rid of all impurity that all such high inspiration is possible. Dikshitar laid repeated emphasis on purity of heart and mind. If the sight of limpid water reminded Valmiki of the mind of a good man, the sight of the full cool pleasing moon reminded Dikshitar of the heart of the good man —चन्द्रं भज मानस साधुजनहृदयसदृशम्. God Tyagaraja shines like the royal swan in the hearts of those who are pure : निर्मलहृदयराजहंसः (Athana - Tyagarajo virajate); Dharmasamvardhani takes her abode only in such pure hearts - निर्मलहृदयनिवासिनी (Madhyamavati); Siddhesvara sports in the same kind of hearts निर्मलहृदयविहाराय (Nilambari) and the Balakrishna in the exquisite 'Chetas-Sri' delights only in such chetas as is free from all heart-burning शीतलहृदयविहारम् । The Goddess is easy of access to the Sadhus - साधुजनानामतिसरले (Begada). It is the hearts rid of raga and dvesha that can be called beautiful and it is in such hearts that God is realised : रागद्वेषादिरहितरमणीयहृदयविदितम् (Isamanohari). Hearts that are soft and could melt with sympathy are needed if divine insight should flash forth in them : नवनीतहृदय-विभातम् (Aksayalingavibho).

Convinced that it is by the Lord's grace that beings lived, बृहदीशकटाक्षेण प्राणिनो जीवन्ति (in Raga Jivantika), Dikshitar dedicated everything to the Lord who was everything: त्यागराजे कृत्या-

कृत्यमर्पयामि भोगयोगात्मके भुक्तिमुक्त्यात्मके (Saranga). Look at his faith and affirmation in the Rudrapriya song :

"I am Tyagaraja's devotee; therefore though I know but little, I am really omniscient."

त्यागराजस्य भक्तो भवामि—(श्री)

किञ्चिज्ज्ञोऽप्यतोऽहं सर्वज्ञ एवासि ।

The Advaita-bhāvanā with which he worshipped is emphatically stated by him in two pieces on Guru-guha: In the Māyā-mālāvagaula song he says "Always worship with the conviction 'I am Guha, the Teacher, the embodiment of Knowledge and Bliss': श्रीचिदानन्दनाथोऽहमिति सन्तते हृदि भज । And in the Purvi song, Sri-guru-guhasya dāso'ham' he declares : "I am the servant of Sri-Guru-guha; nay, I am that Guru-guha Himself, the embodiment of knowledge."

श्रीगुरुगुहस्य दासोऽहं—नो चेत्

चिद्गुरुगुह एवाहम् ।

Let Sri Dikshitar reign in our hearts as that Jnana-Skanda and Guru-guha Himself !

WHY IS THE MRIDANGA SO-CALLED?

By

Dr. V. Raghavan

In volume XXIV of this Journal, pp. 135-6, I showed why the Mrid-anga was so called, i.e. 'one having mud as its characteristic ingredient' and where exactly on the drum was the mud applied. I quoted from Bharata's Nāṭya Sāstra to show that fine dark mud from the water-brink of rivers was applied on the face of the Mridanga.

Now this is also corroborated by the Tamil epic *Ṣilappatikāram*, which as is well known, contains much valuable data on music and dance. In book 28, Nadukar-Kāḍai, on the consecration of the idol of the deified chaste wife, (Pattini-k-kadavul), in the preliminaries preceding the dance of the Chākyar from Paraiyūr, vocal and instrumental music are described; and here, line 55 speaks of the drum, *muzhavu* (*muraja* or *murava* in Sanskrit) as smeared with mud: *Man kanai muzhavum* மண்கணைமுழவும்).

It is well-known that in the realms of music and dance, the whole of South-East Asia was extensively influenced by and indebted to India. On the question on hand viz. the drum and the use of mud to give its face the proper tone, there is surprising information from Burma. Mr. R. Talbot Kelly says in his book *Burma* (p. 65) while describing the national play of Burma called the "pwes":

"Next to the stage were the musicians, eight in number, now busy tuning up. The instruments used are peculiar and deserve description. First is the "sine", a circular "tub" with perforated and carved sides, round the inside of which are suspended on strings two octaves of drums, or tom-toms, covered with black goat-skin. These are tuned by clay being squeezed on to the skin until the right pitch is reached. The skilful manner in which the operator manages the clay is interesting to watch, and it forms a pretty pattern in white upon the dark skin. These drums are called "patlongyi" and are played with the flat of the fingers, the musician sitting in the middle of the ring."

I. A. & C. Black Ltd., London, 1933, revised illustrated edition.

NAGASVARA

By

Dr. V. Raghavan

I have shown already in vol. XX pp. 155-9 of this Journal that on the evidence of literature, inscriptions etc., the correct form of the name of the popular temple pipe instrument in Naga - svara and not Nada - svara as some wrongly assume. Here is one more inscriptional evidence supporting my contention that the correct name is Naga-svara. The inscription belongs to the last quarter of the 16th cent. A. D. and comes from a Jain temple in South Arcot Dist. It is interesting to note that Temple practices were the same, whether it was Hinduism or Jainism. In the record mention is made of musicians including a Doul or Tavil player, a player on Nagasvara and a Nattuvanar, for whose maintenance the record registers a gift of wet and dry lands. The temple where this provision was made is that of Simhapurinathasvami at Sirramur and the inscription is incised on the bank of the Tank (Tangal) which was to water the lands donated. The donor was Timmappa Nayaka, agent of Achyutappa Nayaka, the Tanjore Nayak King; inscriptions of his son, Raghunatha Nayak, wellknown in music history, are also found at Sirramur. The record is dated Saka 1504, A. D. 1582, in the reign of the Vijayanagar King Srirangaraya. The following is the text of the inscription mentioning Naga-sara.

शुभमस्तु [॥] स्वस्ति [॥] श्रीमन्मण्डलेश्वर श्रीवीरप्रपायन
श्रीरक्षदेवमहा रायर् राज्याय पण्णि अरुणा निन्द शकाब्दम् 1504
मेमल सेल्ला निन्द शुभानुसंवत्सर त्तु हिंदू नायற்று பூர்வ பகத்து
பஞ்சமியும் செயவாரமும் பெற்ற திருவொன நகரத்திரத்து னுள் அச்சுதப்ப
னாயக்கர் அய்யன் காரியத்து கந்தனான திம்மப்ப நாயகன் ஜெனஸ்தானம் சிறு
மூர்ஸ்ஸையி சிஹபுரிநாத ஸ்வாமியார் திருக்கோயில் மோளக்காரர்
உடொல் னாகசரம் நட்புவன் ஆக செனம் அஞ்சு பேருக்கும் படிசிவிதத்து
அடித்துண்டாக வடக்குத் தாங்கலும் அதுக்கு செந்தகமுணி கொல்லை
கிணறு பட்டடைகளும் அடித்துண்டாகக் கட்டளையிட்டோம். இது
சாவந்தர்க் மாக நடக்கக்கடவதாகவும். இதுக்கு அஹிதம் பண்ணினவர்கள்
கெங்கைக்கரையில் (க்) காராம் பசுவைக்கொன்ற தோஷத்திலும்
பஞ்சமஹாபாதகம் பண்ணினவர்கள் போ[க]ிற நரகத்திலும் போ[க]க் கடவ
தாகவும்.

South Indian Temple Inscriptions,
Vol. I, Madras Government Oriental
Series CIV, pp. 42-43. D. 2770-4.

TODA MUSIC

Sangita Kalanidhi Mudikondan Venkataramier

&

Dr. V. Raghavan

Sri Gopinath Das, M.A., LL.B. of Orissa who was doing research in the Todas, brought a couple of Toda gentleman to the Music Academy and desired that we should help him to study the music of the Todas. The two Toda gentlemen came on two different occasions and were sufficiently modernised representatives. They recited Toda songs relating to love, marriage, prayer, dance, pregnancy, a song on entering a temple and a lullaby song. We put the two Todas a number of questions, trying to find out any musical consciousness or ideas and assumptions that they might possess. As they sang, *svara*-notations were made, as given below. The recitals included a modern composition which they had recently improvised for the *Radio*.

According to the oral information tendered, there were, according to one of them, eighteen varieties of singing, while the other said that he knew thirty ways of singing. The latter said that each way of singing was called a *Tak*, a word meaning something like a *mettu* or tune. We asked the second Toda gentleman to sing some of the pieces recited by the first to check on the question of fixed patterns, but we cannot say that we derived much help in this, for while in two cases, the *Radio* song and the love song, there was really no difference in the notes but there were differences in execution, in another, the marriage song, the notes differed.

We were led to the conclusion that there was no music fit to be called so; there was no scale or even consistent order and sequence of notes; though all the seven notes could be heard, *Svara-sthanas* were not correct; four or five *svaras* were more frequent and in *Ga* alone could faint traces of sharp and flat be recognised; there was some *ham-pita* but it was very rough and unmusical.

The Notations recorded by us.

1. Song on the most sacred Buffalo. Dhā Ree Sā Sā —
Sā Ree, Ga Ree.—(*Svaras Tierra*)

2. Modern song composed for the Radio.

Sā Mā Mā Pa — Mā Dhā Pā — Sā Mā Mā Pā — Mā Dhā Dhā Sā —
Dhā Pā Mā Dhā Pā.—(*Major Tones*)

3. Prayer in front of the Buffalo-pen.

Nēe ; Gā Sā Sā — Gā Sā Sā Sā — (*Major Tones*)

4. Sā ; Sā Gā Gā Mā ; Mā Dhā Dhā Mā — Gā Mā Mā Gā ; Sā

Gā Gā Sā.—(*Marriage*) (*all Major Tones*)

5. Prayer

Nēe Nēe Sā ; Sā Ree Ree Gā Sā.—(*Major Tones*)

6. Ladies' song in the 7th month of pregnancy.

Sā ; Gā Ree Sā ; — Ree ; Gā Mā Gā Gā Ree — (*Major Tones*)

7. Lullabies

(i) Nēe ; Nēe ; Sā Gā Ree Gā Sā,—Gā Ree Gā Sā Sā

Pā Nēe Dhā Nēe Dhā Mā Nēe Dhā Nēe Sā

(ii) ^sDhā Sā Sā Mā Ga Pa Ma ^sGā Mā ^sGā Ga Pa Ma

^sGa Ma ^sGā.—(*Major Tones*)

Love Song

8. Dhā Sā — Sā Ma Ga Ma Pa Ma Ma — Ga Ma Ma Pa Ma Ma

Dha Sā Sa Ma Ga Ga Dha Sā.—(*Ga and Ma flat*)

9. On going to the temple.

Dha Dhā Sā Sā ^fGā Mā Mā, Ma Pa Ma Pa Ma Ma, Ga ^fGā Sā

Ma Ga Ma Sa Sā ^fDha Dhā Sā Sā Sa Ma ^fGā Ma Ga Sa.

—(*Ga and Ma flat*)

OBITUARY NOTICES



The Late Manjakkudi RAMACHANDRA BHAGAVATAR

The Academy is very sorry to record the passing away of Vidvan Manjakkudi Ramachandra Bhagavatar, a member of its Expert Committee. The Vidvan, who passed away on 15—11—1954 was one of the grandsons of the direct disciples of the Saint Tyagaraja, namely the Umayalpuram Brothers, Sundara Bhagavatar and Krishna Bhagavatar. He had a large repertoire of Tyagaraja songs and was endowed with rich voice. He was for a long time assisting the well-known Harikatha Bhagavatar Sri SriRangachariar of Chidambaram.



THE LATE D. V. PALUSKAR

We are extremely sorry for the loss that the Indian musical world has sustained in the death of the gifted musician Dattatreya Vishnu Paluskar who passed away at the very young age of 35, on October 26, 1955. He was the son of the celebrated musician Pandit Vishnu Digambar and had, at his young age, established himself as one of the foremost vocalists in the field of Hindustani music.

Young Paluskar had not made many visits to the South to build up his reputation here but through the A. I. R., he had gained a large circle of admirers in the South. There were graces in his music and voice that appealed to Carnatic ears.

REVIEWS, NOTICES, NOTES

Sangita Chandrika, By Attoor Krishna Pisharati. Published by The Gita Limited, Trichur, 1954. Pp. 668. Price Rs. 12-8-0.

The *Chaturdandi prakasika* of Venkatamakhin is usually taken as marking in the South the culmination of the creative activity in the science of Indian music represented by a series of monumental works beginning with the *Natyasastra* of Bharata. Most of the later productions are only elaborations of the basic principles outlined by Venkatamakhin. The Melakarta scheme enunciated by him has ever since been the basis of the raga system in Carnatic music, though the soundness of this scheme has been questioned now and then. The *Sangita Chandrika* of Panditaraja Kaviratna Attoor Krishna Pisharati is, however, an original and elaborate treatise on the various aspects of our music, very frequently differing from the views of Venkatamakhin. It examines the views of earlier authors and propounds certain novel ideas.

The work is written in the form of *Sutra* and *Bhashya*, the sutras being in Sanskrit and the bhashya in Malayalam, but both printed in Malayalam characters. The sutras or aphorisms are very brief statements presenting the central ideas, and these are explained and elaborated in the bhashya or expository commentary. The work is divided into 12 sections called 'Prakasas'. The first section deals with the production and propagation of sound, its varieties and characteristics and the octaves. The second section deals with the nature and scope of music, its twofold classification into Marga and Desi and the division of the latter into Northern and Southern. It also explains Sruti and the different views regarding the number of srutis in an octave. The third section is on Svara, the seven notes of the gamut, their Suddha and Vikrita varieties, and Vadi, Samvadi, Anuvadi and Vivadi. The fourth section gives the details regarding the construction of the Vina. The fifth prakasa defines Grama, gives the characteristics of the Shadja, Madhyama and Gandhara gramas, and explains Murcchanas and their varieties and Suddhatana and Kutatana. The next section is on Mela or parent scales. The different melas in Marga and Desi, the classification of melas, the main ragas under each mela etc., are detailed here. The author adopts a new method of classification and nomenclature

of the melas. Tala forms the subject of the seventh section. The constituents of tala in Marga and Desi music are enumerated and explained; also the varieties of Marga talas like Chanchatputa, Chachaputa etc., and modern South Indian talas like Dhruva, Rupaka etc. Laya, Yati, Graha etc., are also explained. The eighth prakasa is on Varnas and Alankaras. The four kinds of Varnas namely Sthayi, Arohi, Avarohi and Sanchari and the alankaras in Marga and Desi Music are explained. Gamaka, Sthaya, Alapti and Alapa constitute the subject matter of the next section. Sixteen Gamakas like Trirupa, Sphurita etc., are enumerated and defined and the methods of their production in the Vina explained. Forty varieties of Sthayas, three varieties of Alapti—Raga, Rupaka and Kataka—and the ten elements of Alapana like Graha, Amsa etc., are given in detail. The tenth section is an account of the different types of composition and gives the characteristics of ancient Prabandhas like Sudadi, Ali, Ela etc., and modern types like Kirtana, Varna, Pada etc. The next section gives the major characteristics of 443 ragas arranged in the order of their melas, and the last section illustrates these by Gitas one for each, the Sahityas of which read continuously form a connected account in Sanskrit of the Ramayana story.

Some of the noteworthy conclusions of our author are the following :—

1. Marga and Desi are two different systems of music and the principles of the one should not be applied in toto to the other. It is the lack of discrimination between the two that has led some writers to propound certain theories which are incompatible with practice and make certain remarks which are sometimes mutually contradictory. Throughout the work the author maintains this distinction and in every section he points out the differences between the two.

2. There is no scientific basis for the conception of the presence of transverse *nadis* in the heart, throat etc., which give rise to different srutis.

3. The Srutis are all of equal value. There are 22 srutis in an octave in Marga and 24 (strictly speaking 48) in South Indian music. Experiments are given to show that the srutis are of equal value.

Under one and the same mela there may be different ragas having the same Krama-sampurna arohana and avarohana, the difference among them being in other elements like Graha, Amsa etc. Thus Sankarabharana, Puranira, Narayanadesakshi and Suddhavasanta are such ragas coming under the mela Ragottamsa. The most common of these is called the '*Ragangaraga*' of the mela, as for instance Sankarabharana here. The Ragangaragas are mostly given, except of course for the 12 additional melas of our author, the same names as those of the melakartas in Venkatamakhin's system, sometimes dropping the first two letters. Thus the Ragangaraga corresponding to the 18th mela Srihata is Harikamboji, that corresponding to the 9th mela Rakti is Harapriya. It is interesting to note, however, that the ragangaraga of the first mela is given as Todi as its Shadava without Pa is named Hanumatodi, thus reversing the names now current for them in musical treatises.

Let us see how for this system is an improvement on the one now prevalent. Firstly, it is claimed that while in the nomenclature which passes to be Venkatamakhin's, first the number of the mela should be got from its name, then the particular chakra to which it belongs, then the position in that chakra and lastly the svaras constituting that mela, here the Vikrita svaras in a mela can be directly got from its name. While granting this, we may remember that in the former system the name of the "*Ragangaraga*" is either identical with or forms part of the name of the mela, and thus enables us to ascertain easily enough the kind of the svaras in ragas which are the derivatives of any of the more common melas like Hanumatodi, Mayamalavagaula, Harikamboji, Dhira-Sankarabharana, Mechakalyani etc., thus reducing the Number-chakra-position-svara process to merely a theoretical necessity. It is in order to indicate the nature of the different svaras that Venkatamakhin names some of them after the ragas in which their characteristic forms occur, such as Gaularishabha and Varalimadhyama. Secondly, as noticed above, our author proposes 12 new melas which constitute the different combinations having both the varieties of Ma, and the reason given for this is that Sankirna madhyama occurs in some ragas like Saranga. But when a mela is formed with both varieties of Madhyama, obviously it cannot have Gandhara since a mela can have only seven notes. Therefore the ragangaraga Saranga of the Bharitarthamela of our

author has the notes Sa Ri₂ Ma₁ Ma₂ Pa Dha₂ Ni₂ whether Ma₁ is pronounced as Ma or Ga. This means that Suddha madhyama should regularly occur both in arohana and avarohana and that there is no Gandhara in the raga. This is against practice because Ma₁ is not regular in this raga since it occurs only in the characteristic prayoga Ri Ga Ma Ri Sa, and Ga₂, though not an amsasvara, occurs frequently enough. Hence it is that the earlier writers give Saranga as a janya of Mechakalyani mela and consider it a Bhashangaraga with the anyasvara Ma₁ occurring in certain Sancharas alone. The form given to this raga, by this author therefore, would deprive it of its characteristic colour. It also seems rather strange that while for Saranga a separate mela is devised, another similar raga Yamuna-Kalyani, in which also both the varieties of Ma occur, is given as coming under the mela Ragavatamsa of which Kalyani is the ragangaraga, and no mention is made of the Suddhamadhyama prayoga at all.

Some of the ragalakshanas here are found to be at variance with those found in current practice. For instance, the arohana—avarohana of Sabana is Sa Ri Ga Ma Pa Dha Ni Sa—Sa Ni Sa Dha Pa Ma Ga Ma Ri Sa and not Sa Ri Ga Ma Pa Ma Dha Ni Sa—Sa Ni Dha Pa Ma Ga Ma Ri Ga Ri Sa. The arohana of Anandabhairavi is Sa Ga Ma Pa Ni Dha Ni Sa and that of Balahari Sa Ri Ga Ma Ga Pa Dha Sa and not Sa Ga Ri Ga Ma Pa Dha Pa Sa and Sa Ri Ga Pa Dha Sa respectively. Kannada, given as identical with Kanada, is neither the Kannada we know as the janya of Dhira-sankarabharana nor Kanada the janya of Kharaharapriya, but a krama-Sampurna raga having the same svaras as of Harikamboji; so too Khamas. The special and characteristic prayogas in the ragas are but rarely indicated. Some well-known ragas like Hamirkalyani, Andolika (Mayuradhvani), Garudadhvani, Jayamanohari, Nalinakanti, Hamsanandi etc., are not mentioned while a good number of obscure ragas are given.

Melas and ragas are arranged in charts and talas are illustrated with diagrams. One would wish the author had given illustrations of the different types of musical composition in South India and given also an account of the musical instruments other than Vina as well, even if he had omitted the description of the numerous obsolete prabandhas and the elaborate account of the construction of the Vina.

Some names are Sanskritised. Thus Varisai is Parichaya, Tirupa is Trirupa, Chapu is Chapa, Kurinji is Kurangi, and Durbar is Durvara. But some names which are now in vogue in their Sanskritised forms are retained in their original form. Thus Yadukulakamboji is given as Erukalakamboji.

Sri Attoor Krishna Pisharati is well-known as a great scholar who has enriched Malayalam literature by the editions of several old and rare classics and by his numerous other publications of abiding value. It is gratifying to note that this octogenarian votary of the Muse has now brought out this large and substantial volume on the science of music embodying his profound knowledge of the art, which he has been cultivating as a hobby, and expounding the subject in a clear and critical manner. He has made a careful study of almost all the authoritative Sanskrit treatises on music from Bharata's *Natyasastra* to Govinda's *Sangrahachudamani* and these are frequently quoted and their views explained. In general he agrees with the ancient authorities like Bharata, Matanga and Narada and criticises Sarngadeva, Ramamatya and Venkatamakhin. We disagree with him on some of his views, but at the same time we appreciate the fund of material he has presented in the treatise. The work deserves to be read more widely than the language in which it is written would render it possible.

The book is neatly printed and nicely got up. It is published as the Sri Swati Tirunal Centenary Commemoration Volume and the photoprint of a rare portrait of the royal composer in temple dress is given as frontispiece. Considering the size and worth of the book, the price should be deemed very moderate.

S. VENKITASUBRAMONIA IYER

Sankaradeva and His Predecessors By Mr. Maheswar Neog of the Gauhati University. Lawyer's Bookstall, Gauhati. Rs. 5.

The history of Assamese literature, devotional movement, music and dance-drama are bound up with the rise of the personality of Sankaradeva. An account of the life and work of Sankaradeva is therefore welcome and the author of the present account needs no introduction to the readers of this Journal to whose pages he has already made noteworthy contribution. The subject matter of the present book, namely Sankaradeva and his contribution, is also something with which readers of our Journal are familiar, as atten-

tion to it has already been drawn by papers published in the pages of this Journal.

Mr. Neog's account of Sankaradeva is in two parts. In the first part he gives a comprehensive survey of Assamese literature before Sankaradeva and in the second, a description of the productions of Sankaradeva. Sankaradeva's work marks a fresh impetus to Vaishnavism, but even before his time, writers had adapted in Assamese the Ramayana and episodes from the Bhagavata, and there was already in vogue the choral song-type called *Oja-pali* in which whole puranic themes were composed in songs set to ragas, intended to be sung by a group of singers, led by the chief called *Oja* (*Upadhyaya*).

Sankaradeva (1449-1568), born in a ruling family, renounced life, went to Puri and returned with a copy of the Bhagavata Purana and a heart possessed with a zeal to propagate the love of Krishna all over Assam. In the wake of this new Vaishnavite enthusiasm, there was a literary and artistic renaissance which was fostered by a network of Vaishnavite monasteries called *Sattras* and *Bhajan-houses* called *Nam-ghars*. The works of Sankaradeva could be classified into three kinds: devotional poems which are adaptations of epic and puranic episodes, treatises on devotion and compositions which are in the form of song and drama. In the last category are Kirtana-ghoshas which are devotional songs with refrains, and ankas or natas, i.e. plays on devotional themes intended to be sung, danced and gesticulated.

Mr. Neog has prefixed a short biography of Sankaradeva to this account of the contribution of Sankaradeva to and the place he occupies in the history of Assamese literature. Students of the history of devotional movements in the different parts of India, with which the arts of music and dance are inseparably bound, would feel grateful to the author for this publication.

V. RAGHAVAN

Ethno-Musicology, By Jaap Kunst. Martinus Nijhoff, The Hague, Holland. 1955.

Ethno-musicology is the comparative study of the music of different countries and peoples in their historical settings and their inter-relations. This is as yet an infant science but extremely fascinating.

The author Jaap Kunst who is Curator of the section on Cultural and Physical Anthropology of the Royal Tropical Institute, Amsterdam, and Lecturer on Ethno-musicology in the local University, is known to us as the author of the exhaustive study in two volumes of the music of Java. During his European tour, the present reviewer met him more than once, saw his work and materials and listened to his expositions of Indonesian music more than once.

The present book of his is in four parts : First there is a preparatory essay on the scope of ethno-musicological study, of the tone-structures of different musical systems and of the instruments of different nations ; the section includes a survey of recorded material available in different western centres to help this study of the music of different nations. Then follows a substantial part of the book in the form of a detailed bibliography, to which the present reviewer has contributed many annotated titles from India. The bibliography runs to nearly 2000 entries. In the third section, there are besides photographs of some noted western musicologists, reproductions of pictures and drawings relating to the music and musical instruments of different peoples. The last section provides three classified indices.

There is also the Society for Ethno-Musicology of U. S. which issues periodical newsletters carrying current bibliographical and other information.

India affords a wealth of material for the growth of this branch of musicology and with all the facilities available today for recording and reproduction, it should be possible for institutions and individuals working in this country to launch upon extensive field-work in music and dance. The findings will throw up valuable data which may light up many a dark corner in the history of our music.

V. RAGHAVAN

The Bihar Theatre, Bihar Academy of Dance, Drama and Music, Sinha Library Road, Patna. Rs. 5/- per year.

We have great pleasure in welcoming this Journal published by the Bihar State Academy of Dance, Drama and Music. It owes its inception to the enthusiasm of Mr. J. C. Mathur, its Hon'y. Editor,

who was formerly Education Secretary of the State and is now Director-General of the A.I.R., New Delhi. The Journal carries contributions in both English and Hindi. It is desirable that among the periodicals that have newly sprung up in the field, some devote their attention mainly to the theatre ; the Bihar Theatre, whose contents relate predominantly to the theatre, would therefore have a distinct place for itself and contribute to special work in the field of dance and drama. The current issue carries, besides other contributions, a long paper on Music in the Dekhan and South India by Dr. V. Raghavan, and an article on the Indian Folk Dance by Mr. Shantidev Ghose. The Journal is well printed.

V. R.

Lakshya Sangeet, Lakshya Sangeet Karyalaya, Hill View, Raghaoji Road, Bombay 26. Rs. 5 a year.

This is an Anglo-Hindi Quarterly Journal started recently by the wellknown North Indian musician and scholar, Pandit Ratanjankar, Principal, Bhatkhande College of Hindustani Music, Lucknow. Pt. Ratanjankar needs no introduction to the readers of this Journal or members of our Academy whose Conferences he had attended regularly for some years and enriched by his expositions of aspects of Hindustani music. The issues carry English articles, Hindi articles and editions of songs. From time to time, journals devoted to music had been started in different parts of North India but they could not sustain their endeavours. Recently, the Central Sangita Nataka Akadami has come forward to give assistance to journals and it is hoped that periodicals like the Lakshya Sangeet, those exclusively in Hindi like *Sangita* of Hathras and the multilingual *Sangita Kala Vihar* of the Gandharva Mahavidyalaya Mandal, Bombay, will be able to improve their standard and usefulness.

V. R.

INSTITUTIONS, REPORTS AND SOUVENIRS

The setting up of the Central Academy of Dance, Drama and Music and of similar institutions by the States has given a fillip to music and dance activities all over the country. Organised festivals and Conferences, as also fieldwork have been in evidence and the Reports or Souvenir volumes pertaining to these activities or institutions show the great possibility of work that can be done in the different parts of the country to promote the arts of

music and dance in the folk as well as classical spheres. The Third Annual Report of the *Kala Vikas Kendra*, Cuttack, shows that the Orissan institution is concentrating on the children's sector. The Souvenir of the 8th Annual Session of the *Entally Cultural Conference* (Bengal) carries a useful series of articles and drawings of music instruments from Indian sculpture. The *Sur Singar Samsad* of Bombay has been putting out splendid Souvenir volumes, got up in an artistic style. *Lok Kala* of the Lok Kalakar Sangh of Almora is doing excellent work in the field of folk art. The *Sangit Nivedak Mandal*, Ahmedabad, is a new institution which bids fair to become the centre of music and dance activity in Gujarat.

V.R.

Fontes, Artis Musical, 1955/1.

This is a bibliography of music and an account of activities of music libraries edited by Mr. V. Federov, of the music section of the Bibliotheque Nationale, Paris, and the Secretary of the International Union of Music Libraries. The reviewer had occasion to meet the Editor at the Unesco Conference on Music Education at Brussels and to know the scope of the work of music bibliography he had undertaken. Consequent on this meeting, the Bibliography edited by Mr. Federov now includes an Indian section and in the present number, there is a classified list of editions of songs, old treatises, modern works and research papers pertaining to Indian music.

V.R.

Systematic Musicology.

Viewpoints, Orientations and Methods. Preface to the Description of a Music, By Charles Seeger.

The first is a paper from the Journal of the American Musicological Society (IV. 3). Here the author sets forth some criteria for the systematic study of music and specific forms of it in the space-time context of each.

The second is a short report presented to the International society for Musical Research at its fifth Congress, and deals with the same topic of the techniques of musicological study, with due concern for its dual aspect, of treatment in speech-medium of a subject which exists outside speech, though in the midst of a speech-dominated world.

TWO KRITIS OF SRI MUTTUSVAMI DIKSHITAR

In Kasi Ramakriya on Margasahaya

and

in Surati on Lalita

EDITED BY

Vinai Vidvan A. Sundaram Iyer

[१]

“ मार्गसहायेश्वरम् ”

॥ काशिरामक्रियाराने मिश्रचापुतालेन गीयते ॥

पल्लवी

मार्गसहायेश्वरं भजेऽहं मरकतवल्लीमनोलासकरम् ॥ मा ॥

समष्टिचरणम्

दुर्गालक्ष्मीभारतीभिः पूजितम्

दीनजनादिबृन्दसेवितम्

दीर्घायुःप्रदकृपालवालम्

दक्षाध्वरहरविललीलम्

निर्गुणरसपूर्णशरीरम्

नित्यगुल्गुहानन्दवरम्

विरञ्चिपुरमध्यविहारम्

वीरसिंहतीर्थोपचारम्

॥ मा ॥

[2]

॥ லலிதாபரமேஸ்வரி ॥

॥ सुरटिरागे आदितालेन गीयते ॥

पल्लवी

ललितारमेश्वरी जयति लक्ष्मीबाणीनुतजगदम्बा

॥ ल ॥

समष्टिचरणम्

कोलाहलकामेश्वरयुवती कोटिमारलावण्यभगवती
कैलासगिरिविहारतोषिणी कैवल्यप्रदगुरुगुहजननी

॥ ल ॥

1

51.

4

ஆ: ஸ ரி

பல்லவி

மபர பமகா
மார் க₃. ஸ
மபத தப மக
மார் க₃. ஸ.
மமகாகாரி
மரகத.

பா
ஹ
தப
ஹா
மக
வ.

ஸமஷ்டி சரணம்

கா, காரீ
து₃ர்க₃ால
தநீ நிததப
தி₃. ன. ஜ.
: பத பமகா,
தி₃ர்க₃ா.
: தரிஸ்ரா;
த₃. க₃ா

ரி க
க₃ட
ம₃
ஹ
க₃
யு
நி₃
த₃

நிதபமகரிப
நிர்குணரஸ
நிர்ஸ்க்ரி
விரிஞ்சிபுர

சிட்டாஸ்வரம்

பதாதபமக
பதநிதநிஸ்ஸ

168

28.

9

ஆ: ஸ

நிதாபா, பம
லலிதாப.
ஸ்நீதா, பம
லலிதாப.
ஸ்நிர்ஸ்நி
ல. . . க₃மீ.
ஸ்நிர்ஸ்நி
ல. . . க₃மீ.
நிஸ்நி
ல.லிதாப

ஸம

பமநிதபாப
கோ. . . லா.
பமநிதபாப
கோ. . . லா.

ஸநிஸநிம
கோ.டிமார
நிம்நிஸ்
கை.லாஸகி₃ரி

சிட்

நீ,நி-தநிஸ்
மாபநி-தநிஸ்

2. “லலிதாபரமேச்வரி”

28.

ஸ்ரீராகம் — ஆதிதாளம்

ஆ: ஸரிமபநிஸ்ர ஆவ; ஸ்ரீதபமகமபமரிஸா

14	0	0
பல்லவி		
நிதாபா, பம மமகம	பம ரீ ஸ	மரிமாபாபநி
லலிதாப . ரமே. ச்வ	ரீ . . .	ஜ. ய தி . .
ஸ்ரீதா, பம பநிதபமகமா	பமரிஸ	மரிமாபாபநி
லலிதாப . ர . .மே. ச்வ	ரீ . .	ஜ. ய தி . .
ஸ்நிரிஸ்நிரீ நிதரீஸ்நிஸ்	; நிதாரிஸ்ர	ஸ்நிரிதபமபநி
ல . . . க்ஷமீ . வா . . ணீ . .	நுத ஜக ₃	த ₃ ம் . . . ப ₃ ர . . .
ஸ்நிரிஸ்நிரீ நிதரீ நிஸ்நிம்	, ரிநிதாரிஸ்ர	நிஸ்நித பமபநி
ல . . . க்ஷமீ . . வா ணீ . . .	. . நுத ஜக ₃	த ₃ ம் . . . ப ₃ ர . . .
நிஸ்ரீ ஸ்கிதபம பநிதபமகபம	மரீ, ; ;	ஸா;
ல. லி தாப . ர . .மே. ச்வ .	ரீ . . .	
ஸமஷ்டி சரணம்		
பமநிதபாபநி பமபாஸ்நிரிஸ்	நிதபதபமபா	மகபமமரீ,
கோ . . . லா . . ஹ. ல கா . .	மே. . ச்வ. ர	யு. வ. தி
பமநிதபாபநி நிஸ்நிம்நிஸ்நிஸ்	நிதபநிநிமபா	மகபமமரீ,
கோ . . லா . . ஹ. ல . கா . .	மே . . . ச்வ. ர	யு. வ. தி,
ஸநிஸ்நிமரி பமநித	பமபபநி	தாதநிஸ்ர;
கோ. டி மார லா . .	வண்யப ₄	க ₃ வ. தி,
நிம்நிஸ்நிநிஸ்நிநிம் க்ம்நி	நிஸ்நிஸ்நிநித	நிதப மரிமபநி
கை. லாஸ கி ₃ ரிவிஹா ரதோ. ஷிணி	கை. வல்யப்ரத ₃	கு ₃ ரு கு ₃ ஹிஜனஸீ.
சிட்டாஸ்வரம்		
ரீ, நி-தநிஸ்ர, ரிஸ்ரீதபம	பா, - நிதபமக	ரிஸ்நிஸ்நிபமப
மாபநி - தநிஸ்நி ப்ம்க்ம்ரீ, -ம்	நிஸ்ரநி-தபாம	கரிஸ் - ரிமபநி

(ல)

2. மாரீசஹயேஸ்வரம்

49. மேளாஹம் || காதிராமகிரியாரோ மித்ரவாஸுதலேன ரீயதே ||

ஆ = சரரிநமமபநிஸா; அவ = சநிதபமபநிஸா

பல்லவி	ஸாநி த்யமக ஜே. ஹம் . . ஸாநி த்யமக ஜே. ஹம் . . நித்ய நித்யம ஜா. சகரம் . . மா	பாமபதபா பூ. ஜி. தம் ஸதா த்யசநிச சே. வி. தம் ஸதாஸ்திஸா; வா . . . லம்
பாபநி; ரீ ரீ . . . ம. பாபநிஸாநி ரீ . . . ம. ; ரீ . . . ரீ மநி . . .	பாபநி; ரீ ரீ . . . ம. பாபநிஸாநி ரீ . . . ம. ; ரீ . . . ரீ மநி . . .	பாபநி; ரீ ரீ . . . ம. பாபநிஸாநி ரீ . . . ம. ; ரீ . . . ரீ மநி . . .
பாமபநி ஹ. யே . . . பாமபநி ஹ. யே . . . மநி வல். ஹி . .	பாமபநி ஹ. யே . . . பாமபநி ஹ. யே . . . மநி வல். ஹி . .	பாமபநி ஹ. யே . . . பாமபநி ஹ. யே . . . மநி வல். ஹி . .
பாமபநி ஹ. யே . . . பாமபநி ஹ. யே . . . மநி வல். ஹி . .	பாமபநி ஹ. யே . . . பாமபநி ஹ. யே . . . மநி வல். ஹி . .	பாமபநி ஹ. யே . . . பாமபநி ஹ. யே . . . மநி வல். ஹி . .

धरि सां ; द . क्षा	निधा संनितां ध्वर ह . र	पमं गं रिं सां वि . चि . न	सति, गरीं सां ; ली . . . लम्
नि ध प म ग रि प म ग प म ग रि स नि . गुं ण र स पू . ण शरी . र म		नि स ति गरिग पम पनि धनितां नि . त्य गुरुगु हा नं . द व रम्	
नि रीं सं गं रि पमं गं रिं गं रिं सां वि रि च्छि पुर म . ध्य वि हा रं		सा रिं नीसं ति ध पा म गा म वी र सिंह ती . थो प चा रम्	
पधा धपम-ग म प ध-य म ग रि	चिह्न स्वरम्	ग मा पा ध-म पा ध-निधम	
पधनि-धनिसं सं नि सं रिं गं मं गं रिं		गां री संनिध-गं रिं सं निधयव	।म।

२. “ललितापरमेश्वरी”

२८. मेलकर्ता जन्यम् ॥ सुरदि रागे आदितालैः गीयते ॥

आ=स रि म प नि सां ; अव=सं नी ध प म ग म प म री सा

पल्लवी			
नि धा पा , प म म म ग म ल लि ता प . र मे . ध्व	प म री स री . . .	म रि मा पा प नि ज . य ति . .	
सं नी धा , प म प नि ध प म ग मा ल ली ता प . र . . मे . . ध्व	प म री स री . . .	म रि मा पा प नि ज . य ति . .	
सं नि रि सं सं नि नी नि ध नी सं री सं ल . . . क्ष्मी . . वा . . णी . .	निधा रिंसां नु त ज ग	निसंनिध-यमपनि दं . . बा . .	
सं नि रि सं सं तिनी निधनी निसं रिंम ल . . . क्ष्मी . . वा . . णी . .	, रि निधरिंसां , नु त ज ग	निसंनिध-यमपनि दं . . बा . .	
नि सं री सं नि ध प म प नि ध प म ग प म ल . लि ता . . प . र . . मे . . ध्व	मरी , ; री . . .	सा ; .	

समष्टिवरणम्	प म नि ध पा प नि प म पा सं नि रि सं को . . . ला . . . ह . ल का . . . प म नि ध पा प नि नि सं रि सं रि सं नि सं को . . . ला . . . ह . ल . का . . .	निधयध प म पा मे . . . ख . र निधयनि नि म पा मे . . . ख . र पमय पनि वण्य म .	म ग प म म री, शु . व . ती . म ग प म म री, शु . व . ती . आ ध नि सां ; ग व . ती
स नि स रि म रि प म नि ध को . रि मा र ला . . . रि मं री सं सं रि नि सो रि मं गं म री कै . ला स नि रि वि हा र तो . नि वी	नि सं रि सं सां नि ध कै . व ल् ल्य म द	निधयम - रिमयनि गुल्लुह जननी .	
चिह्नास्वरम्	नी , नि - ध नि सां - , रि सं नी ध प म मा प नि - ध नि सं रि प मं री , - मं	पा, नि - धयमाग रिंसांनि - धयाम	रिसनिंस - रिमय ग री स - रिमयनि

॥ ल ॥

A KRITI OF MYSORE SADASIVA RAO

EDITED BY

Mysore Asthana Vidvan N. Chennakesaviah

ராகம் : மோஹனம்.

தாளம் : ச. திருபுட.

ஆஸரி க ப த ஸ — அவ ஸ த ப க ரி ஸ

॥ பல்லவி ॥

ஸ் த ரீ வேஷமு தாஸ் சின காரணமு ஸே வகுநிகி தெவிஸே நிபுடு ॥

॥ அ. பல்லவி ॥

நாவெதல தீர்ப்ப சேத காக நீவிடுலுண்ட மரியாதகாக

॥ சரணம் ॥

- முநுபடவலே நிஜரூபமு கை கொம் மா சநுவுநரம்மா நா
யெதுடநிலுவுமு
நிநுபாதிம்பநு நிஜமுகநம்முஸகாதிவிநுத நாமொரவிநுமு
- கேஸவிராய நிநு ஜுடமநஸயநாச்சர மமுதீர்ச்சகுண்டே மஞ்சி
தாய
- ஸ்ரீ சவேகமே ரம்மீசாய ஆஸதோ ம்ரொக்கேத மோஹ நகாய
ஸதா சிவநுத ஸு சரித்ரஸதாசிவமித்ர பரம பவித்ர
ஸதா சிவாகார ப க்தார்த்திஹர ஸதாசிவ விநோத நித்யாநந்த

॥ पल्लवी ॥

॥ * गा । , पा । , बा धा । सां । , , ध सं । , ध पा । प ग ग रि । री । , ॥
 स्त्री चे व मु दा ल्वि न का र ण मु
 ॥ , , सरि गरि । रिससध सा । सरि गरि । गा । , , , ग रि । ग प पा । प ग ध प । सं ध प ग ॥
 से व कु नि कि दे लि से नि पु ड
 ॥ रि स रि गा पा । , प ध धा । सां । , , , , , , , सं ध प ग । प ध सं ध सां । , , , , ॥
 स्त्री वे व मु

॥ अनुपल्लवी ॥

॥ * धा । , ध धा । धा ग रि । गे प गे रि । री सं रि ग रि । रि सं सां । ध सं ध सं । , ध धा ॥
 ना वे त दी र्व चे त गा क
 ॥ , , ध रि । , सं सां । सां सं ध । ध प धा । , , ग प । , धा प । गा प ध । सं ध प ग ॥
 नी वि टु ल ण्ड म रि या द गा क
 ॥ रि स

॥ चरणम् ॥

॥ * * स रि । , ग री । गा गा । गा गा । , , रि ग । , प गा । पा , , ग प ग रि ॥
 मु नु प ट व ले नि न रू प मु गै को
 ॥ स रि ग प । , ग री । सा रि ग रि स । ध प धा । , , स रि । गा , , पा प ग । पा पा ॥
 म्मा च नु तु न र म्मा ना जे ट नि छु तु मु
 ॥ , , ध धा । , धा , , धा गं रि । गे प गे रि । री सं रि । रि सं सां । ध सं ध सं । ध प धा ॥
 नि तु बा धि म्प नु नि न मु ग न म्मु
 ॥ , , ध धा । सां सां । सां सं ध । ध प धा । , , ग प । , ध पा । गा प ध । सं ध प ग ॥
 स न का दि वि नु त ना मो र वि नु मु
 ॥ रि स

विशेष सूचना—The remaining charanas to be sung as above.

TWO NEW VARNAS

EDITED

BY

Sangita Kalanidhi Mudikondan Venkataramier

&

Vidvan B. Krishnamurti

[Some time back the Music Academy Madras purchased a set of note-books containing hand-written copies of a large number of music compositions of different types. These note-books bore the name of Sri Jagannatha Iyengar and the following facts were learnt about the ownership and history of these manuscripts from his kinsmen.

Jagannatha Iyengar was the son-in-law of the elder brother of the celebrated vocalist and composer Ramand (Poochi) Srinivasa Iyengar, and a student of music under Srinivasa Iyengar. These note-books, therefore, are valuable as containing a considerable amount of musical material associated with one of our foremost musicians of the last generation. The Academy is indeed grateful to Sri K. Srinivasan, one of its Vice-Presidents, for securing these mss. for the Academy. These were recently given to Sangita Kalanidhi Mudikondan Venkatarama Iyer and Vidvan B. Krishnamurti who is having a scholarship for advance study under the Music Academy, to be examined and studied. As a first instalment two compositions from these note-books are presented here. —V. Raghavan.]

ப. சுப்ரமணிய அய்யர்

ராகம் பேகட

பல்லவி

தாளம் அட

மரசுட்டுண்டுதி மெரகாதுரா
மனஸேமி நீகு ராய தேவராயா

அநுபல்லவி

ஸரஸுடைனஸ்ரீவேங்கடேச்வர
ஸாலதயயுன்ஸராம் ரொக்கேனூரா

சிட்டபல்லவி

நிமிஷமென நினுபாஸீ யுண்டலேனூரா

1. ; ; ; ; பா தா த ப மா காரிக
ம ர கி - - - -
மா மா க ரி ஸா ம க க ரி ஸ நி ரி ஸ ஸ நி த ப
ட் ண ண் - டே - - - - தி - - - - - மெ - - - - -
த த ப ஸா நி ரீ ஸ ம க ரி க ம ப த
ர -
ப ப ம க ரி ஸ க ம ப ம ப க ரி ஸ த ப த ப ம க
- - - - - ரா - - - - - ம - - - - - ந - - - - - ஸே - - - - -
ம ரி க ம ப த ப த நி நி நி த ப ம த ப ம க ரி ஸ
- மி - - - - - நீ - - - - - கு - - - - - ரா - ய
நி த ப ரீ ரி க ம ப தா த ப ம க ரி
- - - - - தே - வ - - - - - ரா - - - - -
ஸா, ம க ரி க ம
யா - - - - -

2. ஸா ஸா ஸ நி த ப த ம ப த
ஸ ர ஸு - - - - -

TWO NEW VARNAS

179

நி நி த த ப ம த த ப ம க ரி க ம ப த மா ப
டை - - - - - ந - - - - - ஸ்ரீ - - - - - வேங் -
க ரி ஸ க ரி க ம ப தா ப ஸ் நி த நி
- - - - - க - டே - - - - - சிவ - - - - -
ப த ப ஸ் ஸா ; த த ப ஸா நி ரீ ஸ க் ரி க்
ரா - - - - - ஸா - - - - - ல - த - - - - -
ம்க் ரி ஸா நி ஸ் ரி ஸ நீ த ப மா க ம ப த ப
ய - - - - - யுன் - - - - - ஸ - - - - - ரா - - - - -
'நி ஸா நி த ப த நி , த ப ம த மா க
மரோ - - - - - க்கே - - - - - நு
ரி ஸ ஸ க ரி க ர ம
- - - - - ரா - - - - -

|| முத்தாயிஸ்வரம் ||

பா த ம ப ம க ம ரி க ம த
ப மா ப க ரி ஸ நி ஸ க ரி க ர ம ப க மா ப த
ப காம ப த நீ த பாத ம ப ம க
ரி ஸ க ரி க ம பா ப த ப் ஸா நி ரீ ஸ க் ரி க்
ம்க் ரி ஸ் ரி நி த ப ரீ ஸ் நி த ப ஸா நி த ப
ம காம ப த ப ஸ் ரா ஸ் ம்க் ரி ஸா ரி
நி த ப ம க ரி க ம || மரசி ||

|| சிட்டபல்லவி ||

; ; ; ; நீ நீ த ப ம ப க ரி ஸ ஸ
நி மி ஷ - - - - - மை - - - - -
க ரி க ம பா க ம ப மா ப த ப ம ப ம க ம ப
ந - - - - - நி நு - - - - - பா - - - - - ஸி - - - - - யு -
த பா ஸ் நி த ப த ப ரி ஸா ; 'நி
- - - - - ண் ட - - - - - லே - - - - - னு
நி த ப ம க ரி க ம
- - - - - ரா - - - - -

1. பா ; ; ; ; தா ; ; ; ; பா
; ; ; ; மாகா ரீ ஸா ; நீ தா
பா ; ; ; ; கா ; ரீ கா, மா க
, ரீ ஸ க ம ப த நிமி
2. ஸ்நித பாதப நிதப தமாகரிக மபமக
, ரிஸநிதபஸஸா கரிக மதப மாப கம
பதபஸாநி ரிஸ் க்ரிஸ் நீதபம
கரிஸ காமபத || நிமி ||
3. பதநி நிதப ம பததபம கமரி மக பமப
தபத மகரி பமபகரிஸ மக மபதப ரிஸ்
ம்க்ரிஸ் நித ரிஸ் நிதபம தபமக
ரிஸ் கரி கமபத || நிமி ||
4. பாதப மகம பமா ; மாபம கரிகம
கா, ரிகமபத மமா கரிஸ கரிஸ நித
பஸாநி ரிஸ கரி கமபதபா ;
தபமகா மபத பஸாநி ரிஸ் க் கா ம்க்ரி
ஸ்ரிஸ் நீத பதபமாக மபதப ஸ்நிநிஸ்
ம்க்ரிஸ்ஸா த நீதப மகரி
ஸாஸ மகம பத || நிமி ||

II

தரங்கம்பாடி பஞ்சுத அய்யர்

ராகம் ஆஹிரி

தாளம் அட

பல்லவி

நின்னே கோரி யுன்னதிரா ராம

நீரஜாக்ஷி நீகைனதிரா

|| அ. பல்லவி ||

பன்னக பூஷணுடைன ஸ்ரீ பஞ்ச நதிச்வர

ஸமயமிதேரா

|| சிட்ட பல்லவி ||

நீவே நெர ஜாணுடனி ஸால பொகடு சன்னதிரா—

1. ; ; ; ; ப த ம ப த பா ம க ம ப ம | கமகரிஸாநிஸநிகரிஸ
நி - - - - - ன்னே - - - - - | கோ - - - - - ரி - - - - -
நி ஸ நிதாப | த நிஸ ரி ரிஸ மக | ம த ப த ம பகம || கரி
- - - - - யு - - - - - ன் -
ஸ நீ ஸ க ம ப த ம ப க ம க ரி ஸ ம க ம | பா ம க ம ப த
- மா - - - - - நீ -
த ப த நிஸ்'ரி நி ஸ்'நி ஸ்'நி தா | ப த ப த ம ப க ம | காம
- - - - - கி - - - - - நீ -
ஸ்'நி தாப || ம க ரி ஸ நி ஸ க ம
தி - - - - - || ரா -
2. ஸா த த ப ம த ப ம த ப ம | பா ம ப ம க மா க ம ப மாக
பன் - - - - - ன - - - - - க - - - - - | - - - - - பூ - - - - - - - - - - -
க ம ப த த ப | க ம க ரி ஸ ஸ நி | ஸ ம க ம ப ம க ம ||
ஷ -
ப த ப த நி நி ஸா த த ப த நி ஸ்'நி ஸ்'நி | நிஸ்
- - - - - பூ - - - - - பஞ் - - - - - ச -
ம் க்'நி ஸ்'நி ஸ்'நி ஸ்'நி ஸ்'நி ஸ்'நி த நி ப த | நிஸ்
- - - - - தி -
'நி'நி ஸ்'நி க ம ப | த த ப ஸ்'நி ஸ்'நி ப த || க ம க ரி ஸ ம க ம
ஸ - - - - - ம - - - - - | - - - - - ய - - - - - மி - - - - - || தே - - - - - ரா - - - - -

|| சிட்டஸ்வரம் ||

பா த ம ப ம க ம காரி ஸ | ம கரி ஸா நி ரி ஸ நி தா ப
த நி ஸ ரி ஸ நி ஸ | மா க பா ம தா | ப நி தா ப ம ப க || ர
மா ப த நி ஸா ஸ்'நி த பா த நி ஸ்'நி நீ ஸ | ம் க்'நி
ஸ்'நி ஸ்'நி ஸ்'நி ஸ்'நி த நி தா ப த ம | ரா ப காம ப த
நி | ஸ்'நி நி ஸா ப த ம || பா ம க ரி ஸ க ம || நின்னே ||

|| சிட்ட பல்லவி ||

;;; நீ ஸா ஸ்'நி த நி தா பா | ப த ப ஸ்'நி ஸ்'நி க ம க த ப த
நீ வே -
ம ப க ம க ரி ஸ நி | ஸ ரி ஸ ம க ம ப ம | க ம ப த பா,
- - - - - நி - - - - - ஸா - - - - - ல - - - - - பொ - - - - - க - - - - - டு - - - - - சன்
த || ப ம ப காம ப த
ன || - - - - - தி - - - - - ரா - - - - -

1. பா ; ; தா ; பா ; தாபாமா | ; பாமாகா ; மாகா
நி ஸா நீ | ஸா ; ; ஸா | நி ஸாமாகா || ; மாபாதா
நி ஸா நீ || நீவே ||
2. தாபதபம பா ம ப ம க மா க ம ப நி தா | ப ம த பா ம
க ம க ரி ஸா ம க ம ப ம க ம | ப த நி ஸா'நி நி ஸ | நி
தா ப ம ப ம க || ரா ரி ஸ க ம பாத || நீவே ||
3. ப த ம ப ம க ம ப க ம க ரி ஸ ரி நி ஸ நி த ப த |
நி ஸ ரி ஸ நி ஸ ம க க ரி ஸ த ப ப ம க ம ப த ப | த நி
ஸ்'நி ஸ்'நி ம் க்'நி | ஸ்'நி நி ஸ்'நி த ப ப || ம க ரி ஸ க ம
ப த || நீவே ||
4. ஸா, ஸா ஸ்'நி ஸ்'நி ஸ்'நி ஸ்'நி ஸ்'நி த நி த ப | ப த ப
ஸ்'நி ஸ்'நி, த ம ப கா, மாக ரி ஸ | நீ ஸ ப த ப த நி |
ஸ் ரி ஸ ம க ம பா || ம க ரி ஸா ஸ த ப ம காம
ப த ப நீ ஸ்'நி ஸ்'நி | ம் க்'நி ஸா நி ஸ்'நி ஸ்'நி ஸ்'நி
நி தா ப த ம ப ம | ப த நி ஸா'நி நீ | ஸ பா த ம ப
க ம || க ரி ஸ ம க ம ப த || நீவே ||

எல்லா அருமைகளும் எல்லாப் பெருமைகளும்
எல்லாம் தெரிந்த துரைக்கேவன் போதனைசெய்தாளோ

அந்நாபல்லவி.

பல்லாக்கு ஸ்காலரும் பாக்கியமும் தான்கொடுத்து
பண்புடனே பணிவிடை செய்துவைக்கும் லோலரடி
நல்ல கிரீடம் தரித்த அமரனின் ஷேந்தனன்
நாதன்ருளிய பரதாபராம ராஜனுக்கு

சரணம்

கங்கணம் கட்டின நாள் முதலாய் இதுவரையில் கடிந்தொருவார்த்தை சொன்னதறியேனடி . எங்கே இருந்தாலும் அவரை நீனைத்ருக என் தீலையில் ஈசன் எழுதினாடி என் கணவருக்கீணை யுண்டோ ராஜாதிராஜன் எதிர்கொண்டு வந்துநின்று கப்பமுகட்டி புந்கமாமக மண்டபம் கட்டிவைக்கும் பேருமுண்டோ புனையவானிவர்தானடி எண்ணிபாடி முடியும்

ප්‍රශ්නය

நீ ஸ்ரா	, ஸ்த த	நீ ஸ்ரா	ரீ ஸ்ரா	நீ ரி ஸ்	. நி தா பா தா நீ ஸ்ரா.
எஸ்லாம்	..அ .	ருமை	கனும்	எல்லாப்	. பெ ருமை கனும்
நீ ரீ	, ஸ்ரா	நீ தா	ரீ ஸ்ரா	நீ தா	பா மா பக மா பா தா
எஸ்லாம்	..தே	"ரிந்த	துரைக்	கெவள்	போ தனை செய் தாளோ
நீ ஸ்ரா "ரி ஸ்	நித் ப த	நீ ஸ்ரா	ரீ ஸ்ரா	பதநி ஸ்ரி ஸ்	நித்ரா, தா பா தா நீ ஸ்ரா
எஸ்லாம் ..	..அ .	ருமை	கனும்	எல் லாப்	.. பெ ருமை கனும்
நீ ரீ	, ஸ்ரா	நீ தா	ரீ ஸ்ரா	நீ தா	பா மா பக மா பா தா
எஸ்லாம்	..தே	ரிந்த	துரைக்	கெவள்	போ தனை செய் தாளோ.

அநுபல்லவி

நீ ; நி	பாபம்	கா மா	ஸா தா	பா மா	கா	ரி கா
பல் வா	ச க்	லுழம்	பாக்கி	யுழம்	தான்கொ	டுத்து.
கா மா	ஸாநீ	நி நி ஸா	ஸா ஸம	ம க மா	பா தா	நீ ஸா
பண்பு	பணி	வி . டை	செய்து.	வைக்கும்	லோ ல	ர டி.
தா , த	நீ நீ	ஸ் நி ஸ் நி	ஸ நிஸா	, , ,	, , ,	நிதபம
நல் ல	நீ டம்	த நி. த்	த , , ,	, , ,	, , ,	, , ,
தா , த	நீ நீ	ஸ் நி ஸ் நி	, , ,	, , ,	தநிஸா.நிஸ	நிதபம
நல் ல	நீ டம்	த நி த்த	, , ,	, , ,	, , ,	, , ,
தா , த	நீ நீ	ஸ் நி ஸ் நி	நீ கா	நீ ஸா	ஸ நி தா	நீ ஸா
நல் ல	நீ டம்	த நி த்த	த ம	ர ஸிம்	ஹெத்	தர்ன.
நீ கா	நீ தா	த ரித்	ஸ் நி தா	பா மா	பக மா	பா தா
நா த.	ளீ ய்.	நிஸ்.நிஸ்.நி	தச	ப ரா ம	ரா ஜ.	னுக்கு
		ப்ர . .				(எல்)

(எஸ்)

BACK VOLUMES
OF
THE JOURNAL OF
THE MUSIC ACADEMY
MADRAS

★

16, 17,
&
21 TO 25
AVAILABLE

★

Rs. Four
PER VOLUME

हस्तमुक्तावली

67

हंसपक्षहस्तस्य विषयाः

तोये च तरुणीलोके भोजने च प्रतिग्रहे ।
आलिङ्गनेऽप्याचमने सप्ताहे चानुलेपने ॥ ६०४ ॥

गतागते महास्तम्भे स्पर्शने स्तनमर्दने ।
आकाशे विभ्रमे देशे रोमान्चे लक्षणे घृते ॥ ६०५ ॥

अमृते सरसेऽम्भोजे रसाले च रसायने ।
खेदे विषादे संवादे पुष्पावचयने तथा ॥ ६०६ ॥

निकटे कपटे दाने काले वेदे च चिन्तने ।
मदुरे नागमस्ते च शिशुमारि तिर्भिगिले ॥
प्रीवायामपि जिह्वायां हृदये चरणे तथा ॥ ६०७ ॥

आच्छादने स्थिते चैव गण्डूषे च निगद्यते ।
मायायां हंसपक्षस्तु कथितो हृदयंगमः ॥ ६०८ ॥

हंसपक्षहस्तस्य विषयलक्षणानि

पुरो दीलायमानस्तु हंसपक्षो जले मतः ।
हंसपक्षेण हस्तेन मुखस्याच्छादनेन च ॥
तरुणीं दर्शयेत् प्राङ्गः शिरसाधोगतेन च ॥ ६०९ ॥

समुत्तानः पुरोदेशे भोजने मुखकच्छाः ।
प्रतिग्रहे समुत्तानौ वलितौ परिरम्भणे ॥ ६१० ॥

मुखस्थारादाचमने सप्ताहे पूर्वपश्चिमः ।
अनुलेपे यथास्थानं गतागते तु पार्श्वयोः ॥ ६११ ॥

तावूर्ध्वगौ महास्तम्भे यथास्थानञ्च स्पर्शने ।
हन्मर्दे स्तनमर्दे स्यादाकाशे पुरतो मतः ॥ ६१२ ॥

¹ पुरतः पश्चादगतौ हंसपक्षः कवच इति छायायाम् ।

L

भ्रमंगोपां गभंगेन स्मितेन रभसेन च ।
हृदये हंसपक्षौ तु विभ्रमादावुदीरितौ ॥ ६१३ ॥

देशादयो गणद्वयान्ता नानास्थाननियोजनात् ।
नानाकारं दर्शनीया नानाभावं विचक्षणैः ॥ ६१४ ॥

विख्यात इत्यादि
तत्रासौ व्यगमन्मनोहरतरः श्रीहंसपक्षः करः ॥ ६१५ ॥ श्रीः २० ॥

ताम्रचूडहस्तस्य विषयाः

अथ ताम्रचूडो यथा —

संकेते जुम्भणे शीघ्रे स्फुलिगे चैव विप्रुषि ।
गर्जने जलदानां च बालानामपि नर्तने ॥ ६१६ ॥

बालप्रबोधने प्रोक्तो भर्जनादौ कलौ युगे ।
कान्चने रजते ताम्रे पित्तले सीसके तथा ॥ ६१७ ॥

लौहे रंगे च कांस्ये च गणनायां शिरोरुहे ।
गैरिके धातुमात्रे च शिलायां शिसिनामपि ॥ ६१८ ॥

शते सहस्रे नियुते लक्षे चैव तथायुते ।
कोटौ तथाबुधे पद्मे निखर्वे खर्वे एव च ॥
बृन्दे शंखे महापद्मे तथैवासंख्यदर्शने ॥ ६१९ ॥

कलाकाष्ठादिके सूक्ष्मे ताम्रचूडे पयःशृङ्गे ।
सूतिकादर्शने वृष्टौ निमेषे प्रसवे तथा ॥
वामनस्यावतारे च ताम्रचूडो मयोदितः ॥ ६२० ॥

ताम्रचूडहस्तस्य विषयलक्षणानि

संकेते ताम्रचूडस्तु कर्णपश्चादगतः शङ्खः ।
ताम्रचूडो मुखस्यारात् सशब्दे जुम्भणे मतः ॥ ६२१ ॥

तर्जनीक्षेपणाद्वामे पुरो वा शीघ्र उच्यते ।
सर्वांगुलीनां विक्षेपात् स्फुलिगे चैव विप्रुषि ॥ ६२२ ॥

गर्जने जलदानां च भवेदत्यूर्ध्वमुत्थितः ।
हेलयोर्ध्वं पुरः कुर्वन्बालानामपि नर्तने ॥ ६२३ ॥

बालप्रबोधनाद्यास्तु प्रसवान्ताः करा अमी ।
सुबोधाः स्वीयबोधेन दर्शनीया विचक्षणैः ॥ ६२४ ॥

कंकालं मञ्जयित्वा तु भवेद् दृष्टिरधोगता ।
तदोक्तताम्रचूडेन विभुर्वा मनोरूपधृक् ॥ ६२५ ॥

विख्यात इत्यादि
तत्रायं निरगादतीव रुचिरः श्रीताम्रचूडः करः ॥ ६२६ ॥ श्रीः २१ ॥

चतुरहस्तस्य विषयाः

अथ चतुरो यथा —

सुरते कैतवे सत्ये नतौ वेशे यशस्यपि ।
विचारे स्मरणे क्षान्तौ विहारविपिने तथा ॥ ६२७ ॥

विदारणे च सिन्दूरे कीर्तौ च नयने युगे ।
ओष्ठेऽधरे च कर्णे च चरिते ललिते तथा ॥ ६२८ ॥

वितर्किते मुखे शीले दाक्षिण्ये नियमेऽपि च ।
लीलायामपि वार्तायां विभवेऽविभवेऽपि च ॥ ६२९ ॥

वृद्धौ च भक्षणे पुष्टौ दोषे किसलये वने ।
विश्वासे चैव सन्देहे तथाल्पे श्रोत्रियादिषु ॥ ६३० ॥

चातुर्ये चैव माधुर्ये बलाकादिकपक्षिणि ।
मार्दवे शुचितायां च लवणे मत्स्य एव च ॥ ६३१ ॥

गुवाकादौ च शम्बूके शुक्तौ^१ त्रेतायुगेऽपि च ।
आम्रहायणके मासि दाने च सप्तसागरे ॥ ६३२ ॥

१ शुक्तौ इति मूलपाठः ।

वापिकायां तथा कूपे चापे नमुचिभेदिनि ।
 कुरंगादिपक्षोः कर्णे मृगयायां जपे तथा ॥ ६३३ ॥

वाले लये च विनये युक्ते च निपुणे तथा ।
 आतुरे च तथा पथ्ये^१ मेध्ये चामेध्य एव च ॥ ६३४ ॥

विधृते रुचिरे न्यस्ते लङ्घिते च तथोत्सवे ।
 रुतौ (?) श्रुतौ च वृत्तौ च संज्ञायां छादने तथा ॥ ६३५ ॥

उपाये च प्रकारे च सुलभे दुर्लभे तथा ।
 बालकादिप्रहारे च तथा माण्डारवेश्मनि ॥ ६३६ ॥

आशये प्रणये प्रश्ने संगते शयने मृदौ ।
 नीले पीते सिते रक्ते श्यामादौ चाल्पमर्दिते ॥ ६३७ ॥

भुङ्क्त पीते च शक्ते च तथा पद्मदलेऽपि च ।
 श्मशाने वृक्षशाखायां बिल्वे सामान्यभूरुहे ॥ ६३८ ॥

छत्रे वस्त्रे धृतौ द्रव्ये पुष्करे च मृगाधिपे ।
 विमाने च सरस्वत्यां तथा मर्त्यमहोत्सवे ॥
 एकार्णवे च तुरगे पक्षिवेगे तमस्यपि ॥ ६३९ ॥

सप्तसागरवेलायां विरहे च विधातरि ।
 यौवने प्रवणे गेहे मयोक्तः चतुरः करः ॥ ६४० ॥

चतुरहस्तस्य विषयलक्षणानि

चतुरौ तु हृदिस्थाने संयुक्तौ सुरते मतौ ।
 मण्डलायित उत्तानः किञ्चित् स कैतवे मतः ॥ ६४१ ॥

उत्तानः पुरतो लम्बी चतुरः सत्य ईरितः ।
 नतौ ललाटदेशस्थो वेशे केशोपरि स्मृतः ॥ ६४२ ॥

दूरप्रसारितोत्तानश्चतुरो यशसि स्मृतः ।
 चतुरौ पार्श्वयोर्व्याप्तौ कथितौ तु विचारणे ॥ ६४३ ॥

१ पथ्ये इति मूलपाठः ।

स्मरणे कर्णपञ्चातु क्षमायां कर्णतश्च्युतः ।
 चतुरौ द्वावतुत्तानौ विहारविपिने पुरः ॥ ६४४ ॥

आटोपं पार्श्वयोर्व्याप्तौ चतुरौ तु विदारणे ।
 सिन्दूरे मस्तके कीर्तवित्दूरप्रसारितौ ॥ ६४५ ॥

नयनादयो गेहान्ता द्वयेनैकेन वा पुनः ।
 क्वचिन्मण्डलितेनैव क्वचिन्मुक्तेन दर्शिताः ॥ ६४६ ॥

विख्यात इत्यादि
 तत्रायं चतुरः करो निरगमद्वीरैकचेतोहरः ॥ ६४७ ॥ श्रीः २२ ॥

मुकुलहस्तस्य विषयाः

अथ मुकुलो यथा —

प्रदाने मुखसंकोचे देवार्चायां बलिग्रहे ।
 प्रफुल्लकुमुदाम्भोजे रक्तोत्पलवनादिके ॥ ६४८ ॥

अन्यस्फुटितपुष्पे च भोजनेऽप्यथ चुम्बने ।
 हिरण्यगणनायां च प्रभावे वचने तथा ॥ ६४९ ॥

खगे जडजने रोगे कार्तिके मासि मूषिके ।
 लग्ने मुहूर्ते वेलायां नक्षत्रे ग्रहमण्डले ॥ ६५० ॥

शोणिते चैव लावण्ये विक्रमेऽनुभवावपि ।
 अज्ञाते वस्तुनो मूल्ये तथैव रचनादिके ॥ ६५१ ॥

पूर्णिमायां प्रतिपदि तथा विष्कम्भयोगके ।
 योगमात्रे वारमात्रे सामान्यीकरणे तथा ॥ ६५२ ॥

अंशके चैव संक्रान्त्यां पक्षान्ते च निगद्यते ।
 सामान्यतो शूलनामव्यञ्जने मरिचे तथा ॥ ६५३ ॥

अम्लद्रव्ये कटुद्रव्ये रम्भामोच्यामपीष्यते^१ ।
 रक्तपीतादिवसने तथोत्सवादिके^२ नृणाम् ॥ ६५४ ॥

१ रम्भामोच्यामपिष्यते इति मूलपाठः ।

२ तथोत्सवादिके इति मूलपाठः ।

अहमहमिति¹ प्रोक्ते प्रेम्नि पुत्रे च हृदगते ।
अमेऽलीनामसंगे च विवाहे च तथोत्तरे ॥ ६५५ ॥

कर्णे च श्रवणे चैव प्राणे च माषणे तथा ।
भूतानामेव कुशले जले प्रस्रवणे तथा ॥ ६५६ ॥

वराहरूपधृक्कृष्णे नदीसागरयोस्तन्वा (तथा?) ।
सामान्यजलयोर्वापि संगमे च पयोनिधौ ॥ ६५७ ॥

दहने मोचने चैव प्राप्तौ च घटने तथा ।
मुकुलनामहस्तोऽयमेतेषु कथितो मया ॥ ६५८ ॥

मुकुलहस्तस्य विषयलक्षणानि

अधोमुखः पुरोलम्बी प्रदाने मुकुलो मतः ।
मुकुलो मुखकच्छस्थो मुखसंकोचने मतः ॥ ६५९ ॥

उत्तानो वाप्युत्तानो देवार्चायां पुरो गतः ।
अधस्तादयमुच्छिन्नधः पुनर्बलिग्रहे ॥ ६६० ॥

पुरतो मुकुलहस्तः समुत्तानः प्रदर्शितः ।
प्रफुल्लकुमुदाम्भोजे रक्तोत्पलवनादिके ॥ ६६१ ॥

अन्यस्फुटितपुष्पे च ईदृशः कम्पितः करः ।
भोजने वदनस्यारात् चुम्बनेऽधरकच्छतः ॥ ६६२ ॥

हिरण्यगणनाया ये घटनान्ताः करा अमी ।
क्वचिद् द्वाभ्यामथैकेन हस्तेनैव प्रदर्शिताः ॥ ६६३ ॥

निख्यात इत्यादि
तत्रागान्मुकुलः करोऽपि रुचिरः क्रीडाकलासंकुलः ॥ ६६४ ॥ श्रीः २३ ॥

¹ महमहमितोति मूलपाठः ।

अमरहस्तस्य विषयाः

अथ अमरो यथा —

क्रीडायां कर्णपुरे च भृंगध्वनिनिरूपणे ।
ताडके अमरे चैव पुष्पावचयने तथा ॥ ६६५ ॥

कुम्भीरे चैव खड्गे च तप्तद्रव्यस्य कर्षणे ।
शेषे सप्तफले व्याले¹ तक्षके वासुकी तथा ॥
मातंगादौ कुरंगादौ घोटकादौ च शृंगिणि ॥ ६६६ ॥

पद्मादिदीर्घवृन्तानां पुष्पाणां ग्रहणे तथा ।
वराहरूपधृक्कृष्णे अमरः कथितो मया ॥ ६६७ ॥

अमरहस्तस्य विषयलक्षणानि

चलन्नाग्रे दक्षिणस्तु क्रीडायां अमरो मतः ।
सलीलः कर्णकच्छे तु संगतो अमरो यदि ॥
कर्णपुरे भृंगरवे ताडकेऽपि तदोच्यते ॥ ६६८ ॥

अग्रे चलन्मधुकरो लीलया कम्पिताकृतिः ।
मध्यमांगुष्ठकोरथानात् पुष्पावचयने मतः ॥ ६६९ ॥

कुम्भीरे चैव खड्गे च मुखस्थो अमरो मतः ।
प्रोत्तोलितोऽप्युत्तानस्तप्तद्रव्यस्य कर्षणे ॥ ६७० ॥

द्वावेव अमरहस्तौ चलिताौ संहताौ पुनः ।
शेषादौ शृङ्गशब्दान्ते कथितौ कविसम्मतौ ॥ ६७१ ॥

मध्यमांगुष्ठविशेषाद् अमरस्तु मुहुर्मुहुः ।
पद्मादिदीर्घवृन्तानां पुष्पाणां ग्रहणे मतः ॥ ६७२ ॥

¹ व्याथे इति मूलपाठः ।

भ्रमरेण तु हस्तेन शिरसा संपुटेन च ।
अस्तव्यस्तकरेणैवावतारः शूकरो मतः ॥ ६७३ ॥

विख्यात इत्यादि

तत्रासौ भ्रमरः करः समुदितः सौन्दर्यसारः करः ॥ ६७४ ॥ श्रीः २४

कदम्बहस्तस्य विषयाः

अथ कदम्बो यथा —

शोषे घर्मे तृषायां च स्वल्पमाण्डे¹ गृहेष्वतौ ।
भक्षणे च स्तने बाष्पे चोलके शर्करादिके ॥ ६७५ ॥

पिष्टके च गुडे चैव माधुर्ये च शुभे तथा ।
व्याघ्रे ग्रीष्मकृतौ चैव मृगेन्द्रे गेण्डुके तथा ॥
पुष्पे च भ्रमरे चैव तारकायां सखीजने ॥ ६७६ ॥

मुद्रिते च कदम्बे च मुक्तौ च व्यजने तथा ।
शम्बूके च फले चैव कदम्बः कर ईरितः ॥ ६७७ ॥

कदम्बहस्तस्य विषयलक्षणानि

विषयस्य सन्निकर्षे कदम्बः शोष उच्यते ।
खेदे गात्रसमीपस्थस्तृषायां मुखकच्छतः ॥ ६७८ ॥

स्वल्पमाण्डे पुरस्थायी नितान्तोर्ध्वौ गृहोन्नतौ ।
अधस्तादुत्थितौ वक्त्रकच्छे तु भक्षणे मतः ॥ ६७९ ॥

हृदयस्य समीपे तु कदम्बः स्तन उच्यते ।
बाष्पादौ माधुर्यान्ते तु मुखादावल्पकम्पितः ॥ ६८० ॥

¹ ज्ञायाधृतपाठः । मूलपाठस्तु स्वल्पमाण्डे इति ।

शुभे समुद्रतः प्रोक्तो व्याघ्रे तिर्यक् कुधा क्षिपन् ।
शीघ्रे ऋतौ च कथितः कदम्बोऽप्रप्रसारितः ॥ ६८१ ॥

मृगेन्द्रे वामहस्तेन गेण्डुके दक्षिणो मतः ।
उत्तानः पुरतो हस्तः पुष्पे कविमिरीरितः ॥ ६८२ ॥

यदि चेष्टन्चलो भ्राम्यन् कदम्बो भ्रमरे मतः ।
यद्यर्ध्वं दर्शितो हस्तस्तारकायामपीरितः ॥ ६८३ ॥

नितम्बादुत्थितः कक्षं सव्यहस्तः सखीजने ।
मुद्रिते च कदम्बे च पुरतो दर्शितो मतः ॥
किञ्चिद्विकसितो मत्ते व्यजने दोलितः पुरः ॥ ६८४ ॥

शम्बूके च फले चैव कदम्बो दक्षिणो मतः ।
यो यत्रैव फले योग्यो योज्यस्तत्र करः स च ॥ ६८५ ॥

विख्यात इत्यादि ।
तत्रासौ कदम्बपूरणपटुर्यातः कदम्बः करः ॥ ६८६ ॥ श्रीः २५ ॥

कृष्णसारमुखहस्तस्य विषयाः

अथ कृष्णसारमुखो यथा —

शयने दशने हारे नदीतीरे समीरणे ।
वीणाया वादने लेपे ध्याने च निपुणे तथा ॥ ६८७ ॥

प्रबन्धे चमरीशृंगे खले च शिखरे द्रुते ।
कृष्णसारमुखे चैव कृष्णसारे मृगे तथा ॥
श्रीशब्दे च मया प्रोक्तः कृष्णसारमुखः करः ॥ ६८८ ॥

कृष्णसारमुखहस्तस्य विषयलक्षणानि

एतौ कर्णसमीपस्थौ शयने कथितौ करौ ।

दशने दशनस्याराद्वारे कण्ठस्य वेष्टनात् ॥ ६८९ ॥

अधोमुखो नदीतीरे वामे लोलो समीरणे ।

वीणावादनमुद्दिष्टं मुहुर्वाग्मजोपरि ॥ ६९० ॥

कृष्णसारमुखः प्रोक्तो लेपने विषयान्तिके ।

ध्याने हृदिस्थो द्वौ प्रोक्तो निपुणे पुरतोऽप्यधः ॥ ६९१ ॥

कुण्डलायित उत्तानः प्रबन्धे पुरतो यदि ।

ललाटे चमरीशृंगे तथा वामः खले मतः ॥ ६९२ ॥

अत्यूर्ध्वं शिखरे हस्तो द्रुते स्यात् प्लवनात् पुरः ।

कृष्णसारमुखे चैव कृष्णसारे तथैव च ॥

तथा मृगे च सामान्ये कृष्णसारमुखः पुरः ॥ ६९३ ॥

कृष्णसारमुखो हस्तः समुत्तानः पुरो गतः ।

उत्तिष्ठदल्पलोलाग्रः श्रीशब्दे कथितः करः ॥ ६९४ ॥

विख्यात इत्यादि ।

प्राञ्चत्तत्र च कृष्णसारवदनो हस्तः परः सुन्दरः ॥ ६९५ ॥ श्रीः २६ ॥

घोणिकहस्तस्य विषयाः

अथ घोणिको यथा —

शूकरे शूकरास्ये च जलादिभवबुद्बुदे ¹ ।

ईषत्कोपात् प्रहासाद्वा कपोलादिहतौ तथा ॥

मर्दने च कुचाग्रस्य कथितो मया ॥ ६९६ ॥

घोणिकः

¹भुव इति मूलपाठः ।

घोणिकहस्तस्य विषयलक्षणानि

..... ।
.....¹ ॥ ६९७ ॥

पुरतः प्रेरितः शीघ्रं कपोलादिहतौ मतः ।

कुचस्योपरि लोलः सन् कुचाग्रपरिमर्दने ॥ ६९८ ॥

विख्यात इत्यादि ।

तत्र द्वागपि घोणिको निरगमत् सम्मोदपूरादयः ॥ ६९९ ॥ श्रीः २७ ॥

सिंहास्यहस्तस्य विषयाः

अथ सिंहास्यो यथा —

सिंहानने च सिंहे च व्याघ्रे व्याघ्रमुखे तथा ।

बालकाननदातव्यमक्तादिप्रास एव च ॥ ७०० ॥

भल्लकास्ये च भल्लके शुनि तन्मुख एव च ।

मकरे मीषणे चैव सिंहास्यः कथितो मया ॥ ७०१ ॥

सिंहास्यहस्तस्य विषयलक्षणानि च

वदनस्याग्रतो नीतः सिंहास्यहस्तको यदि ।

तदा सिंहानने प्रोक्तो नृत्यविधाविशारदैः ॥ ७०२ ॥

सिंहे व्याघ्रे पुरोनीतः सिंहास्यो दक्षिणः करः ।

सिंहानने योऽभिनयः सोऽपि व्याघ्रमुखे मतः ॥ ७०३ ॥

¹ श्लोकोऽत्र न दृश्यते । छायायां तु एषोऽर्थः —

घोणिकस्याग्रमनात्शूकरः शूकरास्यञ्च ।

अधस्तादूर्ध्वचालनं जलादिभवबुद्बुदे ।

किञ्चिद्गामोर्ध्वमुखितः सिंहास्यो दक्षिणः करः ।
बालकाननदातव्यमक्तादिप्रास एव च ॥ ७०४ ॥

भल्लकास्ये च भल्लके शुनि तन्मुख एव च ।
सिंहास्यः कथितो वामस्तत्तल्लक्षणलक्षितः ॥
मकरे मीषणे चैव वामगो दक्षिणः करः ॥ ७०५ ॥

विख्यात इत्यादि ।

सिंहास्यो जनरञ्जनोऽयमगमत्तत्रार्ष्टविंशः करः ॥ ७०६ ॥ श्रीः २८ ॥

अकुशहस्तस्य विषयाः

अर्धाकुशो यथा ॥

गर्जाकुशे चास्त्रमेदे बडिशे पुष्पकर्षणे ।
अस्त्राद्याकर्षदण्डं च तथा बालभुजंगमे ॥ ७०७ ॥

वज्रं स्नेहे तथा ग्रन्थो डोरके च प्रकीर्तितः ।
कुटिले चालके चैव कैतववचनेऽपि च ॥ ७०८ ॥

मधुनश्च समाकर्षे कूपस्थद्रव्यतां लने ।
फलाद्याकर्षणे चैव बडिशकर्षणे तथा ॥
आवर्ते चैव शस्त्रादेर्मयोक्तोऽकुशहस्तकः ॥ ७०९ ॥

अकुशहस्तस्य विषयलक्षणानि

पुरतश्चेत् समाकृष्टो गजानामकुशे मतः ।
ऊर्ध्वोक्तः पुरस्थः स्यादस्त्रमेदे तथाकुशः ॥ ७१० ॥

मुहुरमे समुत्क्षेपाद्रडिशे कथितः करः ।
ऊर्ध्वोदधौ यदा याति तदा स्यात् पुष्पकर्षणे ॥ ७११ ॥

उपरिष्ठादधश्चैव यदाकृष्टोऽकुशो मवेत् ।
अस्त्राद्याकर्षदण्डं च तदा कविभिरुच्यते ॥ ७१२ ॥

लोलितः पुरतः किञ्चिन्नतो बालभुजंगमे ।
वज्राकारदर्शनेन वज्रं च कथितोऽकुशः ॥ ७१३ ॥

ग्रेष्मिण ग्रन्थो डोरके च द्वाभ्यान्निष्पीडनान्तः ।
कुटिले हृदयस्थोऽयमलके चालकाग्रतः ॥ ७१४ ॥

मुखस्यारादधिक्षेपात् कैतवे वचने मतः ।
मध्वादिकाश्च ये प्रोक्ताः फलाद्यन्ताः करा अर्षा ॥
यथास्थाने यथाकारमूहनीयाश्च ते बुधैः ॥ ७१५ ॥

करादिकांगसंकोचात् कुब्जभावप्रदर्शनात् ।
पृष्ठस्थेनाकुशेनैव बडिशकर्षणं वदेत् ॥ ७१६ ॥

अधस्तादूर्ध्वमुत्तिष्ठन् भ्रामितः स्याद्यदा करः ।
आवर्ते चैव शस्त्रादेस्तदायं समुदीरितः ॥ ७१७ ॥

विख्यात इत्यादि ।

तत्रासौ रसिकप्रमोदजनकः प्रोक्तोऽकुशो हस्तकः ॥ ७१८ ॥ श्रीः २९ ॥

तन्त्रीमुखहस्तस्य विषयाः

अथ तन्त्रीमुखो यथा —

प्राणायामे च तिलके तैलादिक्षेपणे तथा ।
सिंहासने च करकाकरण्डाद्याहृतौ तथा ॥ ७१९ ॥

आचान्ते स्वल्पकादाने श्मशाने चासनेऽपि च ।
शततन्त्र्यां विपन्त्र्यां च चित्रायां रुद्र एव च ॥ ७२० ॥

एरण्डया^१ कविलासे च तथा कच्छपिकादिके ।
किन्नर्याञ्च पिनाक्याञ्च शरवीणादिके तथा ॥ ७२१ ॥

^१ छायायामेति इति ।

तथैव ब्रह्मबीणायां सूर्यचन्द्रगुरौ मतः ।
एवमादौ च यन्त्रे स्यादेतेषां वादने तथा ॥
तन्व्यामपि तथा ज्ञाने प्रोक्तस्तन्त्रीमुखो मया ॥ ७२२ ॥

तन्त्रीमुखहस्तस्य विषयलक्षणानि

मध्यमानामिका चैव यदा वामपुटंगता ।
आयता अस्याः प्राणायामे तदायं कथितः करः ॥ ७२३ ॥

मध्यमानामिका भाले यदार्ध्वं प्रेरिता मुहुः ।
तिलके ब्राह्मणस्यायं हस्त उक्तस्तदा बुधः ॥ ७२४ ॥

तिर्यक् प्रसारिते भाले मध्यमानामिके यदि ।
तदायं क्षात्रतिलके कीर्तितः कविभिः करः ॥ ७२५ ॥

मध्यमानामिके स्यातां भ्रामिते भालमध्यतः ।
शूद्रस्य तिलके प्रोक्तस्तदायं बन्धुरः करः ॥ ७२६ ॥

अंगुष्ठमिलिते तिर्यक् क्षिप्तेऽग्रतो मुहुर्गुहुः ।
मध्यमानामिके हस्तस्तौलादिक्षणे मतः ॥ ७२७ ॥

मध्यमानामिके स्यातामुत्ताने सम्मुखाकृती ।
तजन्यो च कनिष्ठे च पादवत् प्रसृते पुरः ॥ ७२८ ॥

पराक्रमेण सहितः पारिव्रज्य(?) मवेद् यदि ।
तदा सिंहासने प्राक्तः करः संगीतकोविदैः ॥ ७२९ ॥

मध्यमानामिका चापि यथंगुष्ठस्य मूलगो ।
अथ ऊर्ध्वमुपेत्यैव करकायाहृतौ करः ॥ ७३० ॥

उत्तानोऽयं यदा पाणिर्मुखमभ्येति संस्पृशन् ।
तदाचमनचर्यायां सम्मतोऽयं मनीषिभिः ॥ ७३१ ॥

कराभ्यां किञ्चिदादाय स्वैरक्ष दलितं(?) यदि ।
तदायमल्पवस्तूनामादाने कथितः करः ॥ ७३२ ॥

सिंहासनो यदि भवेदुत्तानस्यक्तविक्रमः ।
तदा बीभत्ससहितः श्मशाने कथितः करः ॥ ७३३ ॥

सिंहक्रमेण रहितः यदि सिंहासनः करः ।
तदायमासने प्रोक्तः संगीतग्रन्थवेदिभिः ॥ ७३४ ॥

शततन्व्यादितन्व्यन्ते वामे हृदि निवेशितः ।
अधरुध्वंश्चलं तत्र दक्षिणस्तु यदा करः ।
ऊर्ध्वतो हृदि चानीतस्तदा ज्ञाने करा मतः ॥ ७३५ ॥

विख्यात इत्यादि ।
तत्रागान् कृतगायनोद्गटरमस्तन्त्रीमुखोऽयं करः ॥ ७३६ ॥ श्रीः ३० ।

संयुतहस्तानां विषया विषयलक्षणानि च

अथ संयुतहस्तानां प्रयत्नेन गतौ मया ।
क्रियते विषयोऽस्त्वस्तत्तल्लक्षणलक्षितः ॥ ७३७ ॥

गजदन्तहस्तस्य विषयाः

तत्र गजदन्तो यथा —

विवाहमुखचन्द्राय कथाभ्रमणिकादिके ।
विवाहेऽप्यथ दोलायां गजेऽपि च निरूप्यते ॥ ७३८ ॥

भारिकैर्भूतभारे च वैमुख्ये दुःखिते तथा ।
आरफोटकरणे चैव गजदन्तो निदर्शितः ॥
तथैव दीर्घनोकायां गजदन्तो निदर्शितः ॥ ७३९ ॥

गजदन्तहस्तस्य विषयलक्षणानि

कन्याभ्रमणिका चैव विवाहमुखचन्द्रिका ।
मुहुर्मुहुर्भ्रामितेन गजदन्तेन दर्शिताः ॥ ७४० ॥

दोलितो दक्षिणे वामे दोलायाञ्च निरूप्यते ।
चिबुकै हृदयन्यस्ते गजदन्तः शूरो मतः (पुरोगतः?) ॥
शुभंकरेण कविना गजोऽयमभिधीयते ॥ ७४१ ॥

अथ ऊर्ध्वदोलितः सन् भारे स्याद् गजदन्तकः ।
मुहुरग्रचालनेन वैमुख्ये गजदन्तकः ॥ ७४२ ॥

नेत्रे निमीलिते किञ्चित् ग्रीवा चेत् शिथिलकृता ।
आलस्यादिव पतितो हस्तावेतौ च दुःस्थिते ॥ ७४३ ॥

.....आफोटे मल्लशटोपा(?) ।
तमभिप्रायमालोक्य धीरस्ते करणं दिशेत् ॥ ७४४ ॥¹

गजदन्तः पुरो नीतः गजदन्ते प्रकीर्तितः ।
कथितो दीर्घनौकायां गजदन्तस्तु दोलितः ॥ ७४५ ॥

विख्यात इत्यादि ।
तत्रायं गजदन्त एष निरगाद हस्तो मनोहारकः ॥ ७४६ ॥ श्रीः १ ॥

कपोतहस्तस्य विषयाः

अथ कपोतो यथा —

विनयेऽनुनये चैव गुरुसम्भाषणे तथा ।
शीतमस्ते मयार्ते च व्याधियुक्ते भये तथा ॥ ७४७ ॥

¹ छायाधृतोऽर्थः — सास्फोटं वामहस्तं दक्षिणस्तनोपरि स्थापयित्वा दक्षिणहस्तेन वाम बाहुं प्रहरेत् चेदास्फोटकरणं प्रदर्शितम् ।

शीते व्याधौ माघमासे खिन्नकाये तथैव च ।
विषण्णवदने चैव नरादिजन्तुजन्मनि ॥ ७४८ ॥

मदे जये तथा चाक्षे¹ रम्भामोच्यां महेश्वरे ।
कपोतपक्षिणे प्रक्तः परिहारे पुटाञ्जली ॥
प्रमाणे चैव कारुण्ये प्रभावाज्ञाग्रहे तथा ॥ ७४९ ॥

विमर्जने देवतादेः क्षम्यतामिति भाषिते ।
लम्बने चैव कथितः कपोतो नाम हस्तकः ॥ ७५० ॥

कपोतहस्तस्य विषयलक्षणानि

कपोतो हृदयस्याराद्धिनयादित्रये मतः ।
शीतमस्तादिके माघमासान्ते हृदि कम्पितः ॥ ७५१ ॥

विषण्णवदने खिन्नकाये घृष्टाङ्गुलिर्मतः ।
नाभेरधस्ताच्च न तो हृदयाच्च कपोतकः ॥
तदा पुराणकविभिः कथितो जन्तुजन्मनि ॥ ७५२ ॥

हेलपा² दोलनात्तिर्यक् कपोतः पुरतो मदे ।
पुरतस्तोलितो हर्षान् कपोतोऽयं जये मतः ॥ ७५३ ॥

किञ्चिद्विकसितश्चाग्रे पतितोऽक्षे मतः करः ।
पुरतः शिरसा नम्र रम्भामोच्यां कपोतकः ॥ ७५४ ॥

(यथाकारं यथास्थानं यथामात्रं त्रिचक्षणैः ।
महेशादिलम्बनान्ता ऊहनीया महात्मभिः)² ॥ ७५५ ॥

विख्यात इत्यादि ।

तत्रायं मनसः प्रमोदजनकः प्रायान् कपोतः करः ॥ ७५६ ॥ श्रीः २ ॥

¹ नायं शब्दो मूले दृश्यते । ७५४-आङ्कितश्लोकधृतपाठाऽयम् ।

² मूलश्लोकाऽत्र न दृश्यते । छायाधृतानुसारी श्लोकोऽयम् ।

वर्धमानहस्तस्य विषयाः

अथ वर्धमानो यथा —

जालवातायनादौ च नगरे च पुरे तथा ।
 यूकाद्यन्वेषणे शत्रोर्वक्षस्थलविदारणे ॥ ७५७ ॥

वस्त्राद्युदघाटने द्वारि संग्रहे संगमे तथा ।
 संक्षेपे संयमे सत्ये तथैव वस्त्रधावने ॥
 हस्तको वर्धमानोऽयमेतेषु कथितो मया ॥ ७५८ ॥

वर्धमानहस्तस्य विषयलक्षणानि

जालवातायने चैव कर ऊर्ध्वशिखो मतः ।
 पूर्ववन्नगरे हस्तो मधुगदौ पुरोऽपि च ॥ ७५९ ॥

पुरतः पार्श्वगौ किञ्चिद्युक्ताद्यन्वेषणे मतौ ।
 हृदयात् पार्श्वगौ शत्रोर्वक्षस्थल विदारणे ॥ ७६० ॥

..... ।
 ॥ ७६१ ॥

संक्षेपे च समुत्तानस्तिर्यक् स्थायी च संयमे ।
 लम्बितः पुरतः सत्ये कृतोर्ध्वो वस्त्रधावने ॥ ७६२ ॥

विख्यात इत्यादि ।

तत्रोच्चैः कररूपगर्वदमनः श्रीवर्धमानो मतः ॥ ७६३ ॥ श्रीः ३ ॥

¹ पुरतः पार्श्वगौ वर्धमानौ वस्त्राद्युदघाटने द्वारि च मण्डलायितौ क्रोडं गतौ तु संग्रहे दृढीकृतौ संलग्नौ च संगम इति ज्ञाया ।

अञ्जलिहस्तस्य विषयाः

अथाञ्जलिर्यथा —

देवतानमने कृष्णे गुरुविप्रनतौ तथा ।
 मित्राभिवादाने चैव स्त्रीणामपि नमस्कृतौ ॥ ७६४ ॥

गुरुसम्भाषणे छत्रे सत्रिकाशसरोरुहे ।
 स्वर्णकुम्भे धनुर्वेधे सरस्वत्यामपीरितः ॥
 लक्ष्म्या मंगलचण्ड्याञ्च गंगायाञ्चाञ्जलिः करः ॥ ७६५ ॥

अञ्जलिहस्तस्य विषयलक्षणानि

देवतानमने कृष्णे शिरस्थोऽञ्जलिरीरितः ।
 गुरुविप्रनतौ वक्त्रे मित्राभिवादाने हृदि ॥ ७६६ ॥

स्त्रीणां यथेष्टवत्कार्यं गुरुसम्भाषणे पुरः ।
 अञ्जलिर्नाम हस्तोऽयं छत्रे स्यान्मस्तकापरि ॥ ७६७ ॥

पुरतश्चोर्ध्वगः किञ्चित् सत्रिकाशसरोरुहे ।
 नितम्बोपरि वामे तु स्वर्णकुम्भेऽञ्जलिमतः ॥ ७६८ ॥

खट्वां दर्शयित्वा च धनुर्वेधे तथाऽञ्जलिः ।
 सरस्वत्यादिगंगान्ते शिरस्थोऽञ्जलिरुच्यते ॥ ७६९ ॥

विख्यात इत्यादि ।

तत्रोच्चैर्विविधप्रबन्धचतुरो जातोऽञ्जलिः सुन्दरः ॥ ७७० ॥ श्रीः ४ ॥

निषधहस्तस्य विषयाः

अथ निषधो यथा —

धैर्ये गर्वे मदे चैव सोष्ठ्ये च व्यतिक्रमे
 अभिमानेऽवस्तम्भे च शौर्ये दर्पादिके तथा ॥ ७७१ ॥

गात्रादिमीटने चैव तथौत्सुक्ये च यन्त्रणे ।
विक्रमे परशुरामे च निषधः कथितः करः ॥ ७७२ ॥

निषधहस्तस्य विषयलक्षणानि

धैर्यादौ विक्रमान्ते च तादृग्भावविभाजनात् ।
प्रबन्धकूरमुकुलसलः लालीकनाथतः (?) ॥ ७७३ ॥

निषधं दर्शयेदादौ पञ्चादाङ्गफोटनं महत् ।
क्षत्रारिः परशुरामः शुभंकरसमीरितः ॥ ७७४ ॥

विख्यात इत्यादि ।

तत्रायं निषधः करो निरगमस्तस्मिन्मोदपूरास्पदम् ॥ ७७५ ॥ श्रीः ५ ॥

कर्कटहस्तस्य विषयाः

अथ कर्कटो यथा ॥

शंखे लतागृहे चैव शंखादिवादाने तथा ।
सौधे वासगृहे चैव तथा देहस्य मर्दने ॥ ७७६ ॥

अथ कामविभर्दे च सुसोत्थितविजम्भणे ।
गेण्डुके कामदेवे च पाण्डुरर्णेऽधारणे ॥ ७७७ ॥

निद्रापगमने दुःखे बृहद्देहेऽपि कर्कटे ।
आश्चर्याचन्तने चैव कर्कटः कथितो मया ॥ ७७८ ॥

कर्कटहस्तस्य विषयलक्षणानि

तर्जनी तर्जनीयुक्ता वृद्धा वृद्धाममन्त्रिता ।
यदिस्यात् कर्कटं हस्तं तदायं शंख उच्यते ॥ ७७९ ॥

किञ्चिदूर्ध्वं दोलितः सन् कर्कटः स्याल्लतागृहे ।
कर्कटो मुखसंलग्नो भवेत् शंखादिवादाने ॥ ७८० ॥

अत्यूर्ध्वमुत्थितो हस्तः सौधे वासगृहे तथा ।
पार्श्वे मुहुर्दोलितः सन् कर्कटो देहमर्दने ॥ ७८१ ॥

कर्कटः वाममर्दे स्यात् अंगभंगविशेषकृत् ।
मीलिताक्षो मुखस्यारात् सुसोत्थितविजम्भणे ॥ ७८२ ॥

गेण्डुके कामदेवे च पुरो रमविशेषतः ।
कपोलस्य समीपे तु पाण्डुरर्णे च कर्कटः ॥ ७८३ ॥

अवधारणेऽधोलम्बी निद्रापगमेऽक्षिकच्छतः ।
दशोऽस्तु वारणाददुःखे स्थूलदेहे पुरोगतः ॥ ७८४ ॥

..... ।
..... ॥ ७८५ ॥

लोलशाखा महीकच्छे त्रियंगामी च कर्कटः ।
तिरोदृक् नासिकारश्च कर्कट जातुकूर्परे ॥ ७८६ ॥

विख्यात इत्यादि ।

तत्रोद्वेकितचित्तचारुरमसः प्रायात् करः कर्कटः ॥ ७८७ ॥ श्रीः ६ ॥

उत्संगहस्तस्य विषयाः

अधोत्संगो यथा —

शय्यायां कम्बलादौ च तुलिके भूषणेपि च ।
चन्द्रातपे च कथितो महत्पदयान्तथैव च ॥ ७८८ ॥

अन्धकारे दोहने च निष्पेषेऽमर्षे एव च ।
स्पर्शे च ग्रहणे चैव (गुर्विण्या) (?) रथे तृणे ॥ ७८९ ॥

पक्षे मासे वस्त्रे च दिवसे हर्षे एव च ।
काले बहुतरे क्लृप्ते द्विषदादिनिपीडने ॥ ७९० ॥

मह्नेन सह महस्य साटोपे युद्ध एव च ।
शांते कान्तालिङ्गने च लज्जायामपि कथ्यते ॥
उत्संगो नाम हस्तोऽयं सविलासो मनोहरः ॥ ७९१ ॥

उत्संगहस्तस्य विषयलक्षणानि

अय्यादितुलिकान्ते स्यादुत्तानो मण्डलायितः ।
पूषणे किञ्चिद्दूर्ध्वः सन् पुरतो मण्डलायितः ॥ ७९२ ॥

चन्द्रातपे महत्पट्ट्यामनुत्तानो पुरःस्थितो ।
उत्संगोऽयमनुत्तानः पुरतश्चलितो भवेत् ॥
अन्धकारे तदायं स्यात् शुभंकरमतः करः ॥ ७९३ ॥

दोहनादौ च लज्जान्ते यो यत्र यादृशाकृतिः ।
ऊहनीयस्तु विदुषा हस्तकः स च तादृशः ॥ ७९४ ॥

विख्यात इत्यादि —

तत्रोत्तुंगरुचिः करस्तु निरगादुत्संगनामापरः ॥ ७९५ ॥ श्रीः ७ ॥

अवहित्थहस्तस्य विषयाः

अथावहित्थो यथा —

दुःस्त्रिन्यां स्यादवहित्थे मदनञ्जरपीडिते ।
उत्कण्ठायां शरीरस्य दौर्बल्यादिप्रदर्शने ॥ ७९६ ॥

क्षीणदेहे च निर्विण्णे निःश्वासे च मयानके ।
आलस्यगात्रस्पर्शे च भेदने पतने तथा ॥
व्याधौ चैव तथोत्थानेऽवहित्थः कथितो मया ॥ ७९७ ॥

अवहित्थहस्तस्य विषयलक्षणानि

दुःस्त्रिन्यादौ निर्विण्णान्ते कम्पितोर्ध्वदिशो मतः ।
निःश्वासाद्या उत्थानान्ताः स्थानविशेषयोजनात् ॥
यथाकारदर्शनाच्च दर्शनीया विचक्षणैः ॥ ७९८ ॥

विख्यात इत्यादि ।

तत्रार्थमनादृशे लघुगतिर्यातोऽवहित्थ करः ॥ ७९९ ॥ श्रीः ८ ॥

स्वस्तिकहस्तस्य विषयाः

अथ स्वस्तिको यथा —

सप्तद्वीपावनौ सप्तद्वीपे सप्तपयोनिधौ ।
सप्तस्वर्गे विमाने च तथा सम्पदि च तस्ये ॥ ८०० ॥

प्रभाते दिवसे रात्रौ प्रदोषगमने घने ।
आकाशे दिशि नक्षत्रे ग्रहादौ च जलाशये ॥ ८०१ ॥

गन्धे मुखरतौ चन्द्रज्योत्स्नायाञ्च रसे तथा ।
सूर्ये धूमेऽनिले धूलौ सुकुमारि च तीक्ष्णके ॥ ८०२ ॥

मध्याह्नादौ वने सैन्ये सगर्वे वीरसंगरे ।
मेघध्वनौ नती दृश्ये श्राव्ये हरि तथा सज्जि ॥ ८०३ ॥

कैतवे चैव निन्दायां मिथ्यं तौ प्राकृतेऽपि च ।
गरिष्ठे धारणे चैव स्वस्तिकोऽयं स्यादतः ॥ ८०४ ॥

स्वस्तिकहस्तस्य विषयलक्षणानि

सप्तद्वीपावनौ सप्तद्वीपे सप्तपयोनिधौ ।
अथैकस्मिन्मयीषामतिदूरप्रसारितौ ॥ ८०५ ॥

उत्तानावूर्ध्वगौ किञ्चित्प्रसन्नगौ विमानके ।
ऊर्ध्वाहितशिराश्चैव प्रमातादिजलाः ये ॥ ८०४ ॥

गन्धादौ च रसान्ते स्यात् स्वस्तिकोऽल्पप्रसारितः ।
धूल्यन्ते चैव सूर्यादौ वस्त्राद्युपगुणान्मतः ॥ ८०५ ॥

सुकुमारै च रोमाञ्चै तीक्ष्णै स्यान्मुखकुञ्चनैः ।
ऊर्ध्वकेकरहृत्वा तु मध्याह्नादिषु स्वस्तिकः ॥ ८०६ ॥

अने सैन्ये स्वस्तिकस्तु अनुत्तानः पुरो गतः ।
सगर्वे वीरयुद्धे च तथाटोपं प्रदर्शयेत् ॥ ८०७ ॥

सस्तगविनिवेशस्तु स्वस्तिकः स्यादध्वनध्वनौ ।
नतौ कार्यस्तथात्तानः स्तब्धे न च यन्त्रितः ॥
श्राव्ये श्रुतिसमीपस्थौ हारे सजि च कण्ठगः ॥ ८०८ ॥

कैतवादी धारणान्ते युज्यते स्वस्तिकः करः ।
अनुत्तानः समुत्तानस्तथाध्वप्रेरणादिभिः ॥ ८०९ ॥

विख्यात इत्यादि ।

तथोच्चैस्तरचित्रचित्रिततनुः सस्तस्ततः स्वस्तिकः ॥ ८१० ॥ श्रीः ९

मकरहस्तस्य विषयाः

अथ मकरो यथा —

सि व्याघ्रे च कुम्भीरे तथैवान्यचतुष्पदे ।
स हिंसके क्रूरे सिंहिकातनये तथा ॥ ८११ ॥

सहवने हस्तितुण्डे चैत्रमासि तथेन्द्रिये ।
मणि मकरे चैव मीनरूपिणि माधवे ॥ ८१२ ॥

THE TEACHERS' COLLEGE OF MUSIC MUSIC ACADEMY, MADRAS.

Principal—Sangita Kalanidhi T. V. Subba Rao

Vice-Principal & Professor of Vocal Music—Sangita Kalanidhi
Mudikondan C. Venkatarama Iyer

Lecturer in Theory & Pedagogy—Mrs. M. Sitamma, B.A., L.T.

Model Class Teacher—Vidvan P. Ramachandran

Instruction is imparted here to pupils not only in 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. There are three specially qualified Teachers for Practical Music, Theory and Pedagogy, and Model Classes respectively.

The Training class is of 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. and 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.

Scholarships and fee concessions are available. At the end of the course an examination will be held and diplomas awarded to successful candidates. The first in rank will also get the Rajah Annamalai Prize.

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 days as may be notified.

Prospectus, syllabus and admission form will be sent on receipt of postage stamp for the value of four annas.

SPECIAL PADA CLASS for advanced students is conducted by T. Jayammal.

CLASSICAL BHARATA NATYA SCHOOL is also separately conducted by T. Balasarasvati under the patronage of the Academy.

The Correspondent, The Teachers' College of Music,

THE MUSIC ACADEMY,

Royapettah

Madras.

The Music Academy Series

Sangita Sudha of King Raghu-
natha of Tanjore, Sanskrit Rs. 2-0-0

Chaturdandi Prakasika of
Venkatamakhin, Sanskrit „ 2-0-0

„ „ Tamil „ 2-0-0

Sangita Sara Sangrahamu,
Telugu „ 1-0-0

Sangita Saramrita of King
Tulaja of Tanjore, Sanskrit „ 3-0-0

Kritis of Pallavi Doraiswamy
Iyer in Notation „ 1-0-0

Kritis of Mysore Sadasiva Rao
in Notation „ 2-0-0

Summary of Raga Lakshanas „ 1-0-0

Printed at The Business Week Press, Madras-14
and published by Dr. V. Raghavan for the Music Academy,
No. 115-E, Mowbray's Road, Royapettah, Madras-14.

(2)	(1)	(2)	(1)