RNI : KERBIL/2011/36735
ISSN : 2319 - 3506
LCCN : 2008 305 152

SAMAKALIKA SANGEETHAM
സമകാലിക സംഗീതം

dhyanasankalpam

occupying mind spaces-not just blank walls, with murals

Dhyanasankalpam completes ten years spearheading a public campaign to reclaim blank wall spaces for murals..

Our community-based mural installations on walls,since2005, exceed 2500 sq ft, in Kozhikode city alone.

Dhyanasankalpam is the recipient of the Reach Foundation Chennai 2014 Award for Heritage Conservation.

Why buy readymade art when you can commission one like the Medici of Renaissance Italy & Raja Raja Chola of Tanjore.

Dhyanasankalpam advocates 'art-satyagraha' thru

These walls are meant for murals:
reviving a passion for painting on walls as a 'public' and 'performing'art form using techniques perfected by the masters of Ajanta.

Center for mural studies:
regular classes for short and long-term certificate courses.Contact us to sponsor a scholarship /stipend to deserving students.

Murals@school:
taking mural painting to the doorsteps of schools.

An Openstudio for murals :
over 600 sq ft floor space and large walls enable artist(s) to mount canvases as big as 14ft high and 20ft long-in serene surroundings.

First ever Heritage walk in Kozhikode:
gives new insights into heritage bringing alive local history art literature music and culture.

Consultancy:
in installation,preservation,restoration and documentation of traditional murals using natural colours to architects,individuals,temples and institutions.

dhyanasankalpam
near trissala bhagavathi temple
mankavu palace
kozhikode-673007

www.dhyanasankalpam.com
mail:dhyanasankalpam@gmail.com
phone:+91 07025664993,9947249887

SAMAKALIKA SANGEETHAM

A Journal Dedicated to Music

PUBLISHED BY SAMAKALIKA SANGEETHAM (A CHARITABLE TRUST)
WITH ASSISTANCE FROM SANGEET NATAK AKADEMI, NEW DELHI

Founder- Editor: A.D.Madhavan (1941 - 2015)

Editor: Radha Madhavan
Associate Editor: Unnikrishnan Palakkal

EDITORIAL ADVISORY BOARD

Chief Advisor
Dr. M.M. Basheer

Art & Layout
Kodankandath Antony Francis

Karnatic Music
Umayanalloor Vikraman Nair
Dr. R. Abhiramasundari

Hindustani Music
R.K.Das
Dr. Indrani Chakravarti

Literature
Dr.Priyadarsanlal - Malayalam
Dr.M.N. Karassery - Malayalam
Dr. C. Rajendran - Sanskrit
Dr. R. Surendran (Arsu) - Hindi

For Copies please contact
9846162317

(English & Malayalam)

SAMAKALIKA SANGEETHAM

Volume 8: Issue 2: October 2017 (23)
വാല്യം 8: ലക്കം 2: ഒക്ടോബർ 2017 (23)

A Bilingual / Biannual International Journal
Dedicated to Music

RNI: KERBIL/2011/36735
ISSN: 2319 - 3506
LCCN: 2008 305 152

First Published: October 2017
Rights Reserved

Typesetting:
Bhavana Graphics, Tali, Calicut

Printed at:
Printersport, Puthiyapalam, Tali, Calicut - 673002

Printed & Published by:
Radha Madhavan

Sangeetham', 28/189 A, Ullasnagar Colony Road,
Pottammal, P.O.Chevarambalam, Kozhikode 673 017, Kerala, India
Mob: +91-9846162317
e-mail: radhamadhavan46@gmail.com, sangeethajournal @ gmail.com
Webpage: http://www.admadhavan.org/sangeetham.htm

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in retrieval systems, or transmitted, in any form, or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of the Publisher.

Rs.150/-

TABLE OF CONTENTS

Dear Music Lovers: Radha Madhavan
Bounding of Music with Theatre: Dr. Bhallamudi Padma Priya(6)
Tālams of the Golden Age of Malayalam Film Songs: Dr.Parvathy Hadley(15)
Choice of *Rāgas* in Attakathas of KuttykunjuThankachy: Dr K L Saraladevi(22)
Essentials on Evolution of Music with Ref. to Devi Cult: Dr Saroja Raman(30)
Khemchand Prakash A Song Half-Sung: Unnikrishnan Palakkal(37)
The Onslaught of Hindi Film Music on Classical Music: Pandit Sujan Rane(54)
Study of Literary and Musical Forms in Telugu Yakshagānās: S.Sailaja(60)
Impact of Music on Human Psychology and Physiology:
Shwetha R Mohan(73)
My Interaction with a Maestro..I: Ramkrishna Das(80)
It Is Music….No Story…. (Part 14): Artist Kodankandath Antony Francis(84)
Perception of Melody in *Karnatak* Music: B Suvasini(89)
Comparative Features of *Kriti* and Sonata: S J Jananiy (97)

LIVING LEGENDS(106) OBITUARY (114) BOOK REVIEW (121)
AWARDS INVITE(123)

എന്തുകൊണ്ട് മദ്ധ്യമാവതി?: ഡോ.പ്രിയദർശൻലാൽ (124)
കേരളത്തിലെ താളങ്ങൾ ഡോ. മനോജ് കൂറൂർ (129)
ശൃംഗാരം, കഥകളിയിൽ- ചില ആട്ടങ്ങളിലൂടെ- ഡോ. ഇ.എൻ. നാരായണൻ (151)
രാഗവും ഭാവവും കഥകളിസംഗീതത്തിൽ: സി.എം.ഡി.നമ്പൂതിരിപ്പാട് (160)
നീലകണ്ഠശിവനെന്ന സുബ്രഹ്മണ്യൻ: ഡോ.ബേബി ശ്രീറാം (168)
ചങ്ങമ്പുഴയിലെ രാഗതാളങ്ങൾ: ഡോ.അഞ്ജന വി.ആർ. (172)
സംഗീതത്തിന്റെ ഇടവഴിയിലൂടെ: പി.ഡി.സാവിത്രി (178)
മോഹിനിയാട്ടത്തിൽ കേരളതാളങ്ങളുടെ പ്രയോഗം:ശാലിനി (181)
മാതൃകന്യാ ചരിതം ആട്ടക്കഥ: രാധാമാധവൻ (187)
പുസ്തകപരിചയം (190)

Front cover
MUSIC OF CHENGILA - Venkitakrishna Bhagavathar
by Artist Kodankandath Antony Francis, Kozhikode.

Backcover
PRADOSHA NRITHAM
by Artist Sasi Edavarad, Kozhikode

Dear Music Lovers….

It's time again for me to share my thoughts with you yes... my joy, my anxiety, my satisfaction… Joy gets multiplied. Anxiety gets divided. Satisfaction shared.

As we all know quite well, the first issue of SAMAKALIKA SANGEETHAM, the Journal dedicated to music, was published in the month of October 2006, as a result of the unstinted dedication and hard work of late A D Madhavan.With continuous nursing and care given by several groups of friends and supporters of music at large, the Bi-annual, Bi-lingual Journal grew inwardly as well as outwardly. RNI Registration, ISSN Registration and Library of Congress, Washington, USA Certification etc were granted; later SS was registered as a Charitable Trust. As reiterated several times, SAMAKALIKA SANGEETHAM is a MUSIC FAMILY where each and every member has a responsibility towards its well-being and growth. It is not for just a few to write, another few to invest while for some others to merely place aside the journal when they receive it. No, every page of SAMAKALIKA SANGEETHAM waits for your perusal, your criticism, your appreciation. Only then, this eleven-year-old will be able to attain maturity. Lethargy on ourpart may lead to, I am afraid, even an untimely death.There is at present a drought of quality-articles that we regularly receive, and this time, the paucity was more pronounced. Hence this rather “starvation-thin” look of this particular issue. We hope that our dear music-lovers will see the problem in its proper perspective and send in more articles on varied topics, concerning music.

Having said this much, I have the satisfaction that this time too we are able to bring plenty of variety: from Yakshaganam to Kathakali to Mohiniyattam; from Film Music to Karnataka Sangeetham; from Kathakali Sangeetham to Brahmani Amma

Pattu.

Performing anything, with music in the background, fills us with a new energy this is a well-accepted theory. Doing anything that interests us - be it learning, cooking, teaching, walking, reading, writing, washing, cleaning, being in the company of friends or plants or animals - anything for that matter, gives us immense pleasure and indescribable joy…the same self-forgetting stage of immersing ourselves in bliss that music provides for the music lovers. But the moment the same is thrust on us, then the experience gets reversed. We get tired, bored, disgusted, irritated…. This has been my personal experience, and I am sure, of many other individuals as well.

What I have realised is: there is MUSIC within every one of us with its raga and tala. As and when we bring out this music latent in us, we experience laya. Our expressions become a kind of tala-raga-laya-sammilita-sangeetham. Not any more can loneliness threaten us. We become one with Nature. An abundance of LOVE is felt inside…. in such rare moments, hatred vanishes. Face becomes bright with a pleasant smile that soothes those near us. Life moves on as the Arohana and Avarohana of a beautiful raga.

Mana eva manushyaanaam
Kaaranam sukhaduhkhayoh

Radha Madhavan
Editor

DISCLAIMER

THE VIEWS AND OPINIONS EXPRESSED IN THE ARTICLES PUBLISHED IN THIS JOURNAL ARE OF THE WRITERS' ALONE, AND DO NOT NECESSARILY REFLECT THOSE OF THE EDITOR AND MANAGEMENT OF SAMAKALIKA SANGEETHAM.

Bounding of Music with Theatre

Dr. Bhallamudi Padma Priya

B Com graduate, MPA (Theatre Arts) and Ph D. Ex- head and Assistant Professorof the Dep.t of Theatre Arts at Potti Sreeramulu Telugu University. Fields of activity includes acting, direction, make-up & costume design, stage design, stage lighting and choreography

Address: D 196, N R R Puram Colony, Phase I, Borabanda, Hyderabad 18

Email: padmapriya0811@gmail.com

If we go through the history of Theatre, we can see that its genesis or the roots are in the pre-historical age. The theatre has originated as a part of communication or of sharing knowledge. Primitive man to share his experience of hunting, started to demonstrate how he hunted the animals. That is when he started to 'Act'. To make it more effective he added one more person as the animal. He could feel that something is missing. To fill that gap, he covered the other person with the hide of the animal he hunted. With this the 'make-up' added to the show, the first step of the technical attachment to the theatre is taken. For some more effect, he added shouts to his display. The persons around watching started to clap. One more addition to the charade was music. Since then music has become an integral part of Theatre.

In India, theatre has developed as a part of rituals. In

agamas, rituals are being performed with music and dance. Every deity had to be offered veneration by separate rāga, tâla, and mudras. On such occasions, ballets and devotional stories from mythology are also performed. All these led to the development of the total theatre concept in India.

When it became a complete theatre, the form included an amalgam of each and every one of its element, like dance, music, make-up, costume, set, lighting, etc. For ages it continued as a total theatre.

As modern aspects came into existence, slowly the total theatre concept got lessened. Mainly, the importance of dance and music got reduced. The music is mostly used only for the background.

For each and every occasion and daily routine of life, we observe that music has a big part. Let us see how it happens. In the morning, when we wake up to the musical chirping of birds, the temple bells, namâz from the mosque. It's a wake up music. Likewise, in our daily routine we travel with music. In celebrations, functions and fetes music creates the mood, help to build the atmosphere.

If music is a part and parcel of life, and theatre a slice of life, then theatre can never be detached from life and society. Each and every issue of the society is reflected in theatre as well as life.

From ancient days, music is bound to theatre. But how the bond is created has to be discussed in detail. Music is used in theatre, in many places and situations, for different purposes.

Nâtya Shâstra of Bharatha is the basic source for ancient Indian dramaturgy. It discusses so many elements; from the writing of a play to the success of its production. In 36 chapters, Bharatha explained all the aspects of theatre including the music, in a very elaborate manner. The importance of music in a play is properly established in Nâtya Shâstra in the 3rd century itself. Bharatha explained all the 11 aspects of theatre in a very detailed way. The following sloka explains all the aspects described by Bharatha.

Rasaabhaavaahyabhinadharmeevruttipravruttayaha
Siddhihiswaraahtataatodyamgaanamrangaschasangrahah

In this sloka, the swara, atodya and gana are the three elements which are the components of music. These three elements are very important to theatre. Swaras are the basic notes for râgas, which are of seven.

Shaareeraschaivaveenaaschasaptashadjaadayaswarah
NishaadarshabhagaandhaaraMadhyapanchamadhaivataah

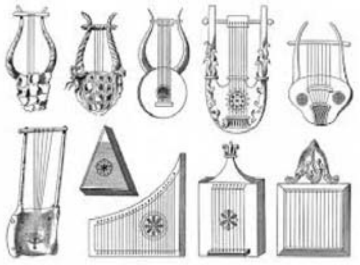
The seven swaras are the two basic divisionsof vocal and instrumental music. Shadja, rishabha, gaandhaara, madhyama, panchama, dhaivatha, nishada are the basic swaras described by Bharatha in his tome. All these swaras have been drawn from the nature.

Atodhya is the other aspect of music which supports the theatre according to Bharatha. He elaborately explained all about the Swara, Grama, Sruthimmoorchana, Tana, Sthana and Jatis

Tatamchaivaanavaddhanchaghanamshushiramevacha
Chaturvidhamchavignyeayamaatoadyamlakshanaanvitam

According to Bharatha atodhya means instruments. These are of four types:

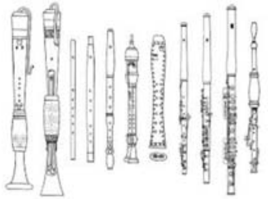
1. Tata - String instruments like Veena, Sitar, Violin etc



2 . Avanaddha - Covered instruments like Tabala, Mrudanga, Dhole etc.

3. Ghana - Percussion instruments like Syllables, Triangle etc.

4 Sushira - Wind instruments like Flute, Shehnai etc.



Praveshakshepanishakraamapraasaadikamathaantaramam
Gaanampanchavidhamgyeayamdhruvaayoagasamanvitam

The Gana or Druvagana is the song which is used to suit the situation. According to Bharatha Ganas are of five types:

1. Praveshaki entrance or introduction song
2. Akshepiki to establish the ending of the rasa
3. Prasadiki - emotions establishment song
4. Antara to establish the rhythm and the movement.
5. Naiskramiki exit song.

Aristotle in his poetics discussed about music. According to him out of six elements, melody or song is the one major element in theatre.

Use of music in theatre production is changing with the

time. Even in modern period, directors use music as a major tool, to involve the spectators in the play. Major purposes of music in theatre are:

1.Period
2.Place
3.To establish the time
4.A witty comment
5.Filling the gaps
6.To create mood

1) Period: With the music we can establish the period of the play. Music helps the audience to recognize the age in which the story takes place. For instance, if the play starts with the fanfare of a trumpet-blast etc, then the spectator will realize that the story may be historical or mythological. If the opening music is a devotional then it indicates that the play may be a religious story. This way, from the use of music, the period of the play can be easily established.

2) Place: Through music, the audience can easily identify the place of action. It is not easy to create the sets of park, bus stop, house, temple, road etc on stage. There will be technical problems. For example if there is a scene in bus stop, we can't bring the traffic on to the stage. But we can establish the location by playing the traffic sounds, horns, etc. To establish a temple we can play temple bells and chanting of slokas. To show a church, church bells can be sounded. To depict a forest, we can produce the noise of various animals and birds. An airport or a railway station can be shown by employing traffic announcement.

3) Time: The time when the story is taking place can also be established, by music. We can give an idea whether it is morning, evening or midnight etc. To establish that it is morning, we can play morning râgâs like Bhupâla. If it is night, the noise of insects can be played. To establish the time, we can ring the bells. To denote 7 o' clock we ring the bell 7 times.

4) A witty comment on the occasion: A play without music may not create a big impact on a spectator. Sometimes the play may have some special characters and situations. Without music those things can't be that effective and will remain banal. If some

music is added, the scenes will be transformed and bring more impact on the spectator's brain. Music will add a comment to the character's entry or walk or actions If we want to establish a girl as a Vishakanya (poison girl), then we can give a snake-music for the entry or actions of that character, which will indicate the inner personality of that character. Like that we can give a witty music to the comedy movement of a character.

5) To fill the gaps: Many a time, the play will run in a flat manner. If we fill the gaps with music, it will carry the interest of the spectator. This may happen in between the scenes or within the scene. If it is in between two scenes or while changing the sets or even entries and exits of the characters we can use music as filler. Most of the times, during set changes or the change of costume, the mood of the play will sag. If we play the music of that particular mood during these gaps, it helps to keep the spectator in the same mood. His attention will not be diverted.

6) Mood creation: The most important purpose of music is to create and sustain the mood in the minds of spectators. The music will help the actors as well the spectators to involve in the situation of the play. The back ground music will give support to the basic emotions performed by the actors.

Music in theatre is used in two different ways. Subjective music and Objective music

1) Subjective music: When the music is played as an integral part of the scene then it is known as subjective music. The music is used as part of the subject hence this name. For example, there is a radio or a television on the set, and one song coming from that source. The song is a part of the scene. It may or may not be related to the mood of the situation. But it is part of the scene, so it is subjective music.

2) Objective music: To create the mood, to create the character's emotions, to establish the atmosphere, place, time etc, we use music. That is not integral part of the scene. But it will help the spectator to get more involved in the play.

In theatre, music plays a crucial role in building the back ground mood, to provide aesthetic pleasure to the audience and it is used in many places. The theatre and music are bound together for offering a complete enjoyment to audience. Let us study the different moods and atmosphere of music provided.

(1) Background music
(2) Mood music
(3) Bridge music
(4) Character music
(5) Theme music

(1)Background music: The background music in theatre is used to build the atmosphere and to build up the emotions and take the audience completely into the play.

(2)Mood music: The mood music helps to build the mood indifferent situations like tragic or humorous situations etc. This mood music not only enhances the mood of the situation and audience, it also helps the actors to completely delve into the character.

(3) Bridge music: This music acts as a bridge between one scene and another. The gap between scenes is filled by this music. It carries the mood of the former scene and then slowly pulls the audience into the mood of next scene.

(4)Character music: This music helps in establishing a specific character in the play. This music sometimes creates humour, when given to humorous characters.

(5)Theme music: This music helps in establishing the theme of the play. It focuses on the theme and helps the audience to know the actual theme of the play.

Like this, in each and every aspect of theatre, the music helps to create the atmosphere and mood.

While doing the music, the director and music director should take some precautions. The music plays key role and helps the actor or the director to make a success of the production. But if the music is not good or not suitable to the situation then it spoils the total performance. Director and the music director should take the following precautions while doing music for the theatrical production:

a)The music which is used in the play, either subjective or objective, should not be an already well known musical piece. If we use a famous music bit as background or stage music, the spectator will not get involved in the play. He will think about the original music and not about the situation. It spoils the mood of the play.

b)The music of the play should be apt for the emotion displayed in the play. That should not interrupt the thought processes of the actor as well as the spectator.

c)Music Director should clearly understand that the music is meant for theatre and not the other way. He should always be conscious that the music should not dominate the action. It should support the dialogue or the action. It should not overlap or overwhelm the situation.

d)We have to use music only when it is absolutely needed. Else, do not use the music. Silence is also great in music.

Music can be used in four ways, in the production of a play:

1.Music
2.Sound
3.Voice
4.Silence

1)Music: Either live or recorded music. This is set with notation and fixed format, with râga and tâla.

2)Sound: This is made by objects. It may be the sound of a door or glass or slap or clock or something else.

3)Voice: Sometimes we use the voice as the back ground score. Murmuring or shouts or crying of a person or emotional tone.

4)Silence: Sometimes we use the silence as music. It will create great impact on spectator's mind.

Thus music and theatre are interrelated to each other. Music plays a crucial role in the performance of a theatrical production.

So, modern theatre practitioners have to know the importance of the music in theatre and they have to emphasize the music in theatre. Only then can it be called the total theatre.

Tālams of the Golden Age of Malayalam Film Songs

Dr.Parvathy Hadley

Hails from Thrissur. Earned a BSc Physics with First Rank from Kerala University, BE in Electrical Communications Engg. with First Rank from IISc, Bangalore, MS and PhD in CS from USA. Worked for 17 years in designing CNC machines for metal fabrication; the last 20 years in the auto industry speech technologist at Delphi Automotive Systems, also various automation and safety programs. Served as Secretary and President of Carnatic Music Association of Indianapolis. Organizes Tyagaraja Festival / Pancharatna Singing etc. Knows several languages, a small amount of Hindustani music and a good amount of Western classical music.

Address: 281 Wakefield Drive East, Greenwood, IN 46142

Email: hadlepk@outlook.com

As people of my generation etire and find time to reminisce on our old movies and songs, the usual thought is that the years from 1955 to 1980 constituted a golden age, the like of which we cannot hope to see again. Is this simply nostalgia, because we were young then? Or, did Kerala produce a unique combination of idealism, social consciousness, the poetic talent to express those sentiments, musical genius to turn the poetry into unforgettable tunes, and singers with divine voices that brought the tunes magically to life? In those years Kerala was a rice-producer, much poorer than industrialized states. Movies, mostly black and white, were made on shoe-string budgets and songs were recorded with just two mikes, one for the singer and the other for all the instruments. But all that is secondary the songs were brilliant in lyrics, tunes and delivery.

This golden age would seem to coincide with the years (1957-1978) M.S.Baburaj was active on the film music scene but it was not exclusive to him. I have books and articles on Baburaj, G Devarajan, P Bhaskaran, Vayalar Ramavarma, K Raghavan and other stalwarts. Much has been written about how Baburaj and others combined Hindustani and Carnatic râgas into some of

the greatest songs Aadiyil vachanamundâyi (ആദിയിൽ വചനമുണ്ടായി) set to the tune of the Aaheer Bhairavi Bhajan 'Piba Re Ramarasam'; Varamaruluka Vanadurge(വരമരുളുക വനദുർഗ്ഗേ) in Durga, a softer Hindustani version of Suddha Saveri; Aayiram pâdasarangal(ആയിരം പാദസരങ്ങൾ)in Darbari Kanada; Anjanakannezhuthi & Kaadaaru Maasam (അഞ്ജനകണ്ണെഴുതി&കാടാറുമാസം) in Valaj Kalavati in Hindustani; Thaamarakumbilallo (താമരക്കുമ്പിളല്ലോ മമ ഹൃദയം) in Bhimpalasi; innumerable songs in Mohanam.

And yet I have not seen any mention of the rhythms that made those tunes dance on our lips with such merry abandon. I am filled with regret that contemporaries did not interview Bhaskaran, Vayalar, Baburaj, Devarajan etal on the creative process of Tâlam. Of course, many songs did not have a strict Tâlam, and out of those that did, the most common would be a 4/4 (4 groups of 4 syllables).

The Men Who Knew ChāppuTâlam

If you ask women singers which Malayalam song was their favorite, many would say 'Thaliritta Kinakkal'(തളിരിട്ടകിനാക്കൾ). In the iconic novel 'Bhootarayar', his love interest Omala is described as a 'Malanattu Manka who combines Gana Porutham, Guna Porutham and Mângalya Porutham'. Thaliritta Kinakkal is like that it combines a beautiful tune in Kalyani Râga by Baburaj, pure Malayalam lyrics by P Bhaskaran, delivered in the voice of S Janaki and the icing on the cake is its slow, measured Misra Châppu Tâlam.

I know other ladies who remember 'Manjani Poonilavu'(മഞ്ഞണിപൂനിലാവ്) as their favorite. It too has the same DNA tune by K Raghavan, lyrics by Bhaskaran, delivered in Janaki's voice to beautiful Misra Châppu Tâlam. This trend started before Baburaj appeared on the scene.

Each of the songs I have listed is a unique classic. 'Kaayalarikathu' features a chromatic scale typical of Islamic music, and the lyrics are a wonderful example of Bhaskaran's humor.See the table below:

year	song	movie	lyrics	music	singer
1954	Kaayalarikatthu കായലരികത്തു	Neela Kuyil	Bhaskaran	Raghavan	Raghavan
1963	Thalirritta Kinakkal തളിരിട്ട കിനാക്കൾ	Moodu patam	Bhaskaran	Baburaj	Janaki
1963	Yerushaleminയരുശലേ മിൻനായകനെ	Rebecc a	Vayalar	Raghavan	Leela
1965	AlliAambal Kadavil അല്ലി ആമ്പൽ	Rosie	Bhaskaran	K.V. Job	Yesudas
1966	Pranayagaanam പ്രണയഗാനം	Anar kali	Vayalar	Baburaj	Susheela
1967	Suruma Ezhuthiya സുറുമയെഴുതിയ	Khade eja	Yusuf Ali Kechery	Baburaj	Yesudas
1967	Manjanippoo nilaavu മഞ്ഞണിപ്പൂനിലാവ്	Nagar ame Nandi	Bhaskaran	Raghavan	Janaki

½ 1	2	3	½ 1	2	3
കാ യ	ലരി	കത്തു	വല എ	റി	ഞ്ഞപ്പോൾ
വളകി	ലു	ക്കിയ	സു ന്ദ	രീ	-- --

ത ളി	രി	ട്ട	കി നാ	ക്കൾ	തൻ
താ	മ	ര	മാ ല	വാ	ങ്ങാൻ

യരുശ	ലേ	മിൻ	നാ യ	ക	നെ
എ ന്നു	കാ	--	ണും	-- --	-- --

അ ല്ലി	ആ	മ്പൽ	ക ട	വി	ല-
ന്ന ര	യ്ക്കു	വെ	ള്ളം	അ	ന്നു

പ്രണയ	ഗാ	നം	പാ ടു	വാ	നായ്
പ്രമദ	വന	ത്തിൽ	വ ന്നു	ഞാ	ൻ

സുറുമ	എഴു	തിയ	മിഴിക	ളേ -	--
പ്രണയ	മധു	ര--	തേൻതു	ളു	മ്പും

മ--	ഞ്ഞ	ണി	പ്പൂ നി	ലാ	വ്
പേ	രാ	റ്റിൻ	കട	വിൻ	കൽ

Try singing each of these songs from beginning to end and you will find that they are fitted perfectly to the 3 ½ beat rhythm. Now, as teenagers we tried to sing along with Janaki and found the notes too high. But if you start at your own pitch they cover only a range of Madhyasthayi Sa, or 2 notes lower, to Tarasthayi Ga quite easy.

I can think of a few other songs that are almost Misra Chāppu, but would not stand scrutiny in a classical sense. 'Devatharu pootha naaloru', 'Surya kānthi', 'Sumangali nee', 'Sankhu pushpam' and a few others fall into this group. Yet some other songs consist of 7-beat phrases followed by a 1-beat silence, so overall they are 8 beat tunes. Eg.

1 2 3	4 5	6 7	break
മഞ്ഞ ല യിൽ	മു ങ്ങി	തോർ ത്തി	
മധുമാ സ	ച ന്ദ്രിക	വ ന്നു	

When Bhaskaran was asked which song was his favorite creation, he said 'Thāmasamenthe'(താമസമെന്തേ) from Bhargavi Nilayam and followed it with a number of other gems. One has to agree that it is one of the most beautiful movie songs ever written. If it has a flaw and this may be one of its charms it is that short phrases (thāmasamenthe anayān) are 5 beats and long phrases (prāna sakhi ente munnil) are 7 beats. I am awed by how the lyricist and music director managed to keep this 5-7 distribution throughout the song.

1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	6	7
താമ	സ മെ	ന്തേ	അണ	യാൻ	പ്രാ	ണ സ	ഖീ	എൻ	റെ മു	ൻ--	ന്നി ൽ
ഹേമ	ന്ത	യാ	മിനി	തൻ	പൊ ൻ	വി ള	ക്കു	പൊ ലി	യാ	റാ	-- യ്
മാക	ന്ദ	ശാ	ഖക	ളിൽ	രാ	ക്കി ളി	ക ൾ	മയ	ങ്ങാ	റാ	-- യ്
തളിർ	മര	മിള	കി നി	ന്റെ	ത--	ങ്ക വ	ള	കിലു	ങ്ങി യ	ല്ലോ	--
പൂ ഞ്ചോ	-ല	ക ട	വിൽനി	ൻറെ	പാ	ദ സ	രം	കുലു	ങ്ങി യ	ല്ലോ	--
പാലൊ	ളി	ച	ന്ദ്രിക	യിൽ	നിൻ മ	-ന്ദ	ഹാ -	സം ക	ണ്ടു വ	ല്ലോ	--
പാതി	രാ	ക്കാ	ററിൽനി	ൻറെ	പട്ടു	റു മാ	--	ലിള	കി യ	ല്ലോ	--

I am writing this surrounded by about 600 'Old Is Gold" songs, and the only one I can find in a pure Roopaka Tālam is 'Swarnachāmaram' from the 1968 movie Yakshi by Vayalar and Devarajan, sung by Jesudas and P.Leela. Perhaps those of you with big collections can come up with more.

1	2	3	1	2	3
സ്വർണ	ച്ചാ	മരം	വീശി	യെ	ത്തുന്ന
സ്വപ്ന	മാ	യിരു	ന്നെങ്കിൽ	ഞാൻ	--
സ്വർഗ	സീ	മകൾ	ഉമ്മ	വയ്	ക്കുന്ന
സ്വപ്ന	മാ	യിരു	ന്നെങ്കിൽ	ഞാൻ	--

However there is a variant of the 1-2-3 rhythm that is endemic all over Malayalam songs.

The Waltz of the River

While the 'Kaayal' and 'Kadal' of Kerala are swaying back and forth in 3 ½ rhythm, the rivers and brooks are clearly dancing. A waltz is a dance where two people are stepping 1-2-3 in one direction and 1-2-3 in the opposite direction in a ¾ rhythm, that is, 4 groups of triplets. There are a number of songs that fit this pattern.

year	song	movie	lyrics	music	singer
1962	Periyāre പെരിയാറേ	Bharya	Vayalar	Devaraja n	Raja, P Sueela
1963	Kanyathanaya കന്യാ തനയാ	Ninamanina kalpadukal	Bhaskar an	Baburaj	Leela, Punitha
1963	VattanVilanjittum വട്ടൻ വിളഞ്ഞിട്ടും	Mootupat am	Bhaskar an	Baburaj	Leela, Shanta P. Nair
1964	Pottithakarna പൊട്ടിത്തകർന്ന	Bhargavi nilayam	Bhaskar an	Baburaj	Janaki
1964	Pottatha Ponnin പൊട്ടാത്തപൊന്നിൻ	,, ,,	,, ,,	,, ,,	,, ,,
1965	Thedunnathāre തേടുന്നതാരെ	Ammu	Yusuf Ali Kecheri	Baburaj	Janaki
1966	Nidrathanneerazhi നിദ്രതൻ നീരാഴി	Pakalkinavu	Bhaskar an	Chidamb aranath	Janaki
1966	Orukochuswapna -thinഒരുകൊച്ചു സ്വപ്നത്തിൻ	Tharavatta- mma	Bhaskar an	Baburaj	Janaki
1991	Hridaya Rāga ഹൃദയരാഗ	Amaram	Johnson	Raveen dran	Lathika

It would seem that great 7 beat songs died along with Baburaj in 1978. Vayalar, Bhaskaran and Devarajan continued to churn out nice songs into the 80's. But somewhere along the line the culture of Kerala and Malayalam movies changed. The stories of self-effacing Appukuttan and Aamina, Kaviyoor Ponnamma as the mother dying while donating blood, did not fit with times.

So, does everyone appreciate the beauty of Tâalam? I was chatting about this with my American piano teacher, and demonstrated തളിരിട്ടകിനാക്കൾ Ä from start to finish, and asked: "Did you notice the 3 ½ beat?" He said:"Oh, I thought you were making a mistake in counting." He is younger than me, so I gave him a good yelling. Right! I reached 7 beats by making a mistake in 8 beats the same way I got Kalyani Râgam by making a mistake in Sankarâbharanam! Westerners have only one Râgam and one Tâlam, so you can't hear anything else! (This is not true, of course).

The Decline and Fall of Lyrics

I loved the tune of the song .Vikaara Noukayumai' (വികാര നൗകയുമായ്) from Amaram', released in 1991. But it also signaled the disappearance of meaningful poetry. 'Manalil Velipudava virinju'(മണലിൽ വേളിപുടവ വിരിഞ്ഞു)? And what is a 'Thadassila'(തടശ്ശില)? Who is a 'Chembilarayan' (ചെമ്പിലരയൻ)? Why is he throwing away his oar?

I am an engineer, and one of the most interesting jobs I have held is in Speech Technology, imple-menting Speech Recognition and Synthesis. A machine can be programmed to have good grammar and syntax, but unless it is equipped with a huge amount of 'world knowledge', it can come up with sentences like "Dead ideas have green noses". 'Vikaranouka' shows such a disconnect from reality.

But then I was astonished to see that the same movie had the song "Hridaya rāga thantri meetti" in the waltz rhythm, in beautiful Hameer Kalyani. So Johnson and Raveendran did know

how to create a classic song. Perhaps with 'Nouka' they were ridiculing the attitude of Acchu (Mammootty)? His daughter married her childhood friend. The story should end there with 'They lived happily ever after'. But Acchu, being a traditional Indian parent, felt entitled to throw a tantrum and taunt the son-in-law to risk his life against the ocean. I hope this behavior is also a thing of the past.

As Yesudas sought retirement, other good voices came on the scene. I liked the voices of Unni Menon and Venugopal. I loved the tune of 'Chandana mani vaathil' (ചന്ദമണിവാതിൽ) in lovely Hindolam. But the lyrics lacked sense. Is the protagonist a Peeping Tom spying on a bathing woman? The song is doomed.

The Return of Pure Malayalam

Now we seem to have come full circle with the songs of the movie Nadan. As I heard Vaikkom Vijayalakshmi singing 'Ottakku Paadunna' (ഒറ്റയ്ക്കുപാടുന്ന), I rejoiced that good Malayalam was back. And then, 'Ethu Sundara' (ഏതു സുന്ദര), starting in Kalyani and mixing in other notes, brought back Misra Chāppu Tāalm. Perhaps with the new talents in lyrics, music direction and voice, this is the dawn of a new golden era!

BOOKS AUTHORED BY LATE A D MADHAVAN

CORE OF KARNATIC MUSIC (2003)

SANGEETHA SAASTRAMRITAM (2005)

CHUPKE-CHUPKE RAAT DIN 101 GHAZAL GEETHANGAL (2006)

CHITRA 4 ADHYAYANGAL & UDYANA PAALAKAN (Trans) (2007)

KARNATAKA SANGEETHA MAALIKA (2007)

HINDUSTANI SANGEETHAM (2009)

YE SHAAM KI TANHAAIYAAN 101 RAAGACHAAYA GAANANGAL (2011)

101 RAVINDRA GEETHANGAL (Trans) (2013)

Choice of Rāgas in Kathakalis (Āttakkathas) of KuttykunjuThankachy

Dr K L Saraladevi

She began her musical lessons under her father and her sister. Obtained PhD, in music from Kerala University - regularly gives concerts in Sabhas, Temple festivals and Institutions. Started her career as a music teacher and is at present working as Asst. Professor in the Music Dept. of Kannur University.

Address: Asst. Professor, Dept. of Music, Kannur University, Swami Anandatheertha Campus, Edat, Kannur, Kerala 670327

Email:drklsaraladevi@gmail.com

Kuttykunju Thankachy, the daughter of Irayimman Thampi the famous musician in the court of Swathi Thirunal was a gifted poetess and composer. In the history of Karnatic music, she occupies a unique place, as the first woman composer in the present day *Krithi* tradition and *Āttakkatha*. Her work covers a magnificent range of cultural activities from musical, folk and devotional forms to theatrical forms.

Kuttykunju Thankachy had penned three *Āttakkatha* s Sreemathi Swayamvaram, Parvathi Swayamvaram and Mithrasahamoksham. *Kathakali*, a major traditional Indian dance-drama from Kerala, is inextricably interlinked with social and religious ethos of ancient Kerala. *Kathakali* plays or

Āttakkatha s are of supreme dramatic literary excellence. They are written in mixed verse and quasi-prose called *Manipravalam*, melodious, well balanced admixture of Sanskrit and Malayalam. The dialogues are in song format (*Padam*) and the intermediate episodes are in verse format (*Slokam*). A *Padam* consists of three parts *Pallavi*, *Anupallavi* and *Charanam*, based on the mood and according to the *Nātyasāstra*. A competent author of *Āttakkatha* must also be a good also be one who is adept in the nuances of music - Raga-Bhava-Tala. *Kathakali* music simultaneously serves many roles. It visually impresses, projects dialogue in a characteristic fashion, and depicts the story in a very effective way.

The musical varieties in *Kathakali* are *Slokas*, *Padas*,*Sari*, *Kummi*, *Dandakam* and *Dhanasi* (*Mangalam*). In the early times *Kathakali Padas* were sung in *Sopana* style. The Karnatic rāgas and Kerala rāgas were used at a later stage. As *Kathakali* is predominantly visual, greater emphasis is given to acting or expression of emotions and ideas in comparison to music. In fact *Sāhithya* is projected through expression. Hence there is not much scope for elaboration of *rāgas* or svaras in *Kathakali*. *Kathakali* music is effectively used for giving color, content, focus and thrust to various gestures. Most of the classical rāgas are used in *Kathakali*.

Kuttikunju Thankachy has taken a very original and independent approach to the composition of the story conceived as *Āttakkatha*, taken from episodes narrated in Mahabhagavatham for Sreemathi Swayamvaram, Sivapuranam for Parvathi Swayamvaram and Mahabharatham for Mithrasahamoksham. The works, Sreemathi Swayamvaram, Parvathi Swayamvaram and Mithrasahamoksham are significant for their devotional content. As the very titles Sreemathi Swayamvaram and Parvathi Swayamvaram suggest thecontent of these to is there wedding ceremony. 'Sreemathi' is the daughter of King Ambareesha, and Parvathi, the foster daughter of Himavan. The Mithrasahamoksham extolling the glory of Lord Siva deals with how Saketha Raja attained Lord's feet.

Thankachy's *Āttakkatha* s are impeccable and perfect from the point of view of literature, beauty, grace of presentation and classical criteria.

A general survey of her *Āttakkathas* reveals that Thankachy had handled Melakartha *rāga*s, Janya *rāgas* and Rare *rāgas* for *Āttakkatha* . Most of these are Sudhamadhyama *rāgas*.

Rāgas adopted by Thankachy in her *Āttakkatha*s:

Melakartha *rāga*s

1. Hanumathody, 2. Mechakalyani, 3. Dheerasankarabharanam, 4. Kamavardini (Panthuvarali).

Janya *rāga*s

1.Kamboji, 2. Kedarāgaula, 3. Bilahari, 4. Yadukulakamboji, 5. Anandabhairavi, 6. Huseini, 7. Ahiri, 8. Sourashtram, 9. Begada, 10. Suruti, 11. Mohanam, 12.. Dhanyasi, 13. Malahari, 14. Neelambari, 15. Saveri, 16. Nattakurinji, 17. Bhairavi, 18. Bhupalam, 19. Saranga, 20. Madhyamavathi 21. Durbar, 22.Natta.

Rare *rāga*s

1. Padi, 2. Ghandaram, 3. Dukhaghandaram, 4. Navarasam, **5.** Puraniru,6.Kanakkurinji, 7. Gopikavasantham, 8. Indalam.

Analysis of one of her *Āttakkathas* SreemathiSwayamvaram

Story of the *Āttakkatha*:

Sreemathi, daughter of Ambareesha who is a great disciple of Lord Mahavishnu, is blossoming in her youth. One day Sages Narada and Parvatha called at Ambareesha's Palace. At that time a monkey named Vyalivakran attacks the girl who was engaged in playing with her friends in the garden. The guards chase the monkey and bring him before Ambareesha. The noble King released the monkey after questioning. At that time, the two Sages take a strong fancy to Sreemathi and desire her hand. The King arranges a Swayamvaram, in which Sreemathi can make her own choice between the two. In the mean while, Vyalivakran informs the Demon Thamrakantan of his encounter with Ambareesha. Incidentally, he speaks about the beauty of Sreemathi. At once Thamrakantan also is seized with a desire to possess her. The Demon challenges Ambareesha to a battle.

The King kills the demon. Sage Narada narrates all these incidents to Mahavishnu at Vaikundam. Mahavishnu also desires to marry Sreemathi. As the two rivals are made to look like monkeys by the divine play, Sreemathi is at her wits' end. She prays to Lord Vishnu for a way out of this dilemma. Thereupon Lord himself takes away Seemathi and vanishes. The spectators are wonder struck. Sensing the events Narada reaches Vaikundam. Lord Vishnu ironically enquires about the outcome of the competition between the two Sages. Then the Sages accuse Lord himself of having abducted the bride. Deeply provoked, the Sages start to heap accusations on Ambareeksha. Consequently, Vishnu unleashes his *Chakra*, the divine disc. The sages met Lord Brahma who advises them to approach Lord Shiva. As per Shiva's advice they seek shelter at the feet of Lord Mahavishnu who recapitulates the entire course of events and pacifies Sage Narada. Sreemathi merges into Mahavishnu as his better-half. This theme of Sreemathi Swayamvaram is a pioneer attempt at *Āttakkatha* by Kuttikunju Tankachy.

List of *Padam, Raga* and *Tala* of Sreemathi-Swayamvaram A*ttakada*

1.Urvipalasikhamani	Thodi	Chempada
2. Phullambhoruha	Kalyani	Chempada
3. Rethikanthamanohara	Navarasam	Atantha
4. Thapasendranmare	Mukhari	Atantha
5. Parthivendra	Kamodari	Atantha
6. Kalyanangimare	Erikkilakkamodari	Chempada
7.Naravaranandini [Kummi]	Usani	Chempada
8.Arivalmandarathara	Ahari	Jhampa
9.Vanarakeedame	Balahari	Chempada
10.Ulkkadmadamiha	Panthuvarali	Chempada

11.Bhimaparakrama	Kamodari	Adantha
12. Ethrayumsathviyam	Bhairavi	Chempada
13. Akhilabhoopala	Madhyamavathi	Chempada
14.Vandeham	Mohanam	Chapu
15.Nirmalakeerthe	Mohanam	Chapu
16.Balesundari	Padi	Chempada
17. Kalyanaguna	Erikkilakamodari	Chempada
18. Pallavadharimar	Anandabhairavi	Chempada
19. Danavaveera	Khandaram	Adantha
20. Chithratharam	Panthuvarali	Chempada
21. Bhoomipalaka	Kedarāga udam	Adantha
22.Paripalaya	Neelambari	Chempada
23.Swagatham	Surutti	Chempada
24.Karanapurusha	Saurashtram	Thriputa
25.Thanaye	Kamodari	Chempada
26.Aruvanaho	Anandabhairavi	Chempada
27. Janaaka	Erikkilakamodari	Adantha
28.Cholkedo	Sankarabharanam	Muriyadantha
29.Sreemohana	Saveri	Adantha

30.Hantha hantha	Begada	Chempada
31.Samajendra	Kamodari	Chempada
32. Kalyanaguna	Usani	Thripuda
33. Deva deva	Madhyamavathi	Chempada
34. Naravaradhama	Usani	Thripuda
35.Saraseeruha	Nadhanamakriya	Chempada
36.Pathmanabha	Khandaram	Muriyadantha
37.Pankaja sambhava	Kanakkurinji	Chempada
38.Chandravathamsa	Neelambari	Chempada
39. Devamuneeswara	Mohanam	Adantha
40. Padmanabhavibho	Bhoopalam	Adantha
41. Neerajasambhava	Puraneera	Chempada
42. Bhoorikalyanamasthu	Madhyamavathi	Chempada

This *Āttakkatha* consists of four *Vandanaslokas*, 42 *Padas*, 32 other *Slokas* soaked in devotion, adorned with a variety of colourful events and the profusion of characters. There are four major Melakartha *rāga*s, Thodi, Kalyani, Sankarabharanam and Panthuvarali and five rare *rāga*s, Navarasam, Padi, Kankkurinji, Puraneer and Khandaram. All other *rāga*s are popular *Janyarāga*s (Upanga and Bhashanga *rāga*s). In the presentation of the story, Thankachy has closely followed her father IrayimmanThampi.

A Comparative study of Uthara Swayamvaram *Āttakkatha* of Irayimman Thampi and Sreemathi Swayamvaram of Kuttykunju Thankachy:.

Irayimman Thampi is one of the outstanding composers and the Poet- Laureate of Kerala. He wrote three *Āttakkatha*s namely Keechaka Vadham, Uthara Swayamvaram and Daksha Yāgam, known as Mound-Trio of *Kathakali* literature. The stories of these *Āttakkatha*s are taken from the Mahabharatha and the Sreemad Bhagavatha Mahapuranam. All these three *Āttakkatha*s are beautiful literary and musical pieces, as well as visual productions.

The story of Uthara Swayamvaram is a continuation of the theme dealt with in his *Āttakkatha* Keechaka Vadham .The story of this play is from Mahabharatham. The play narrates the story of the Pandavas when they had to live in disguise in the court of King Virata after spending 13 years in the forest. Duryodhana attacked the Kingdom of Virata. The army of the Hasthinapura stood at the borders of the Kingdom, but King Virata had already sent his entire army to fight with the Thrigartha army attacking from the south. In this critical situation, Arjuna, disguised as Brihandala along with Utharan, son of Virata defeated the army of Duryodhana. The King was pleased and gave his daughter Uthara to him as a bride for his son Abhimanyu. The story ends with the happy marriage of Uthara and Abhimanyu.

This is a popular play of Irayimman Thampi. This *Āttakkatha* has 31 *Slokas* and 32 *Padas*. He has used only two Melakartha *rāga*s in this play, others are Janya *rāga*s. Included are four rare *rāga*s Khandaram, Kanakkurinji, Navarasam and Puraneer. In his poetry, *Sahithya* and music flow together. The *Purappādu Padam* is set to Sankarabharana *rāga*.

The noteworthy feature of Thankachy's *Āttakkatha*s is the choice of the *rāga* Thodi for Purappādu Padam. All her *Āttakkatha*s begin with Thodi *rāga*, a difficult *rāga* to perform, owing to its complexity in *Prayoga*s.

However Thampi's Daksha Yāagam *Āttakkatha* starts in Bhairavi *rāga* (one of the most famous Bhashangajanya *rāga*),

other two (Uthara Swayamvaram and Keechaka Vadham) are in *rāga* Sankarabharana . The selection of *rāga*s and *thālas* of *Āttakkatha*s of the two composers are probably the same.

An overview of the selection of the *rāga*s of Kuttykunju Thankachy's *Āttakkatha*s, shows that she had a thorough knowledge in Karnatic music. Tankachy's *Āttakkatha*s are resplendent with music, poetry, elegant flow, exquisite design and stage settings. At any rate, Thankachy had the unique distinction of being the first woman of Kerala, who composed *Āttakkatha* in Malayalam literature.

A WORD TO THE INSTITUTIONS…

INSTITUTIONS ENGAGED IN THE PROMOTION OF INDIAN CLASSICAL MUSIC (GEETVAADYNRITT), WHO WISH TO 'HIGHLIGHT' THEIR WELFARE / PROMOTIONAL / FESTIVAL ACTIVITIES MAY SEND A SELF-CONTAINED WRITEUP ABOUT THE SAME IN TWO PAGES OF THIS SIZE ALONG WITH FULL ADDRESS, E-MAIL ID, PHONE NOS. ETC. INCLUDING ONE OR TWO PHOTOGRAPHS TO: THE EDITOR, SAMAKALIKA SANGEETHAM, P.O.CHEVARAMBALAM, KOZHIKODE, KERALA, INDIA. BY POST OR BY EMAIL TO: radhamadhavan46@gmail.com WITH A COPY TO sangeethajournal@gmail.com TO CONSIDER FOR PUBLISHING IT IN OUR JOURNAL.Mob: +91 9846162317

S R G M

Historical Essentials on the Evolution of Carnatic Music with Reference to Devi Cult

M G R S

Dr.Saroja Raman

M.Phil, PhD, has been pursuing Carnatic music from the age of 7 and has given concerts in Delhi, Chennai, Cleveland etc. Voluntarily retired from a senior post in a reputed Public sector undertaking in Delhi, to pursue her interest in Carnatic music-distinction holder of *Alankar* from the Akhil Bharatiya Gandarva Mahavidyalaya, Miraj, (Maharashtra). Obtained Ph D from Delhi University on the thesis 'Kaleidoscopic view of Devi cult in select Post-Trinity Compositions A study'-conducts music classes in Delhi and also on Skype for students in USA, UK etc. At Present stays in Muscat with her son, who is aperforming *Mridangam* artiste.

Address: C wing 1503, Raheja Serenity, Thakur Village, Khandivili (East), Mumbai 400101

Email: sarojaraman@gmail.com

The study of the musical history reveals that different places have excelled as bright spots, in the musical map of south India, during various periods. The support extended to the art of music by the rulers was mainly responsible for the enormous musical activities, which in turn led to the development of music on all its aspects. In south India, cultural events focused on certain centers, where there was an amazing progress in musical activity. It was here that eminent musicians flourished and custom of music from all over the land converged. These places, wherein musical activities were carried out in plenty, deserve recognition.

Hinduism is the oldest religion in the world. The history of the Hindus, as it is today goes back 5000 years, but some believe that the religion is without beginning or end and is a continuous process. The word Hindu is of geographic origin and was derived from the name originally given to the people settled on the River *Sindhu*. It is often said that Hinduism is not just a religion but a way of life.

Music was considered a method of reaching God, Goddess or God-head. So far as the worship of female God, the feminine aspect of the creator is personified in the beautiful form of Saraswati, the consort of Brahma, who is the incarnation of

learning and wisdom. In her hands she holds the *Veena*. It is out of the sound of 'OM' that the Universe was created. The hum or nâda or the inner sound, the Music of the Cosmos, is also called the Music of the Spheres. The beads in her fingers bring out the importance of prayer and meditation and the palm leaf scrolls she holds; represent learning and wisdom without which man is nothing. Her white sari, reminds us that all knowledge of value should be perfect and unblemished. She sits either on the pure white lotus or on the Swan. The graceful swan is to remind us to separate the chaff from the grain of true knowledge, just as the swan removes water from milk before consuming it.

The feminine aspect of the preserve is Lakshmi, the consort of Vishnu. The grace of God is personified in her as one who brings prosperity. She holds one hand in the *abhaya-mudra* (the hand held open with the palm facing the devotee and the fingers facing upwards) which says 'Do not fear' and the other in the *varada mudra* (the hand with the palm facing the devotee but with the fingers facing downwards) symbolic of the prosperity and grace she gives to the human race. She sits on the lotus and holds lotus flowers in her hand to highlight the importance of pure living without which her grace and giving are meaningless and prosperity but an empty shell.

Cosmic Energy in its dynamic form is represented in the form of Shakti, the World Mother, who is the power and energy by which the Great God creates, preserves and destroys the world. She is made known in many forms. As Uma or Parvati, she is the gentle consort of Shiva. As Kamakshi or Rajarajeshwari, she is the Great Mother. In one hand she holds a noose, signifying worldly attachments indicative of the path of righteousness. The sugarcane plant she carries is a symbol of the sweetness of the Mind. The arrows she holds in one hand are our five senses which we have to overcome. In the form of Durga she rides the tiger, the ego and arrogance that one has to control. With the weapons in her hand she fights the eight evils (hate, greed, passion, vanity, contempt of others, envy, jealousy and the illusions with which man binds himself). In her angry form she is known as Kâli, the personification of time (*kāla/kâl*). In this

frightening form she destroyed Mahishasura (the demon buffalo) who is the symbol of ignorance which is the greatest enemy of a human being. Her arms and weapons constantly fight evil in all forms. The skull she wears conveys that Man is Mortal. Her dark form is symbolic of the future which is beyond our knowledge and as Kâli she tells you that Time (*kâla*) is immutable and all-powerful in the Universe.

The historical background of music in different parts of south India:

Discussing about the musicians and composers of other states in South India, it would be important to mention that the composers chose Telugu language for their compositions, taking the order from the earlier composers of pre-Trinity period, apart from other languages like Tamil, Sanskrit, and Malayalam etc. Tanjore was the principal base of music of the south for about two and a half centurys after17th Century. Even though the Trinity are from Tanjore belt of south India, their compositions are in Telugu and Sanskrit and some in Tamil. The compositions of the Trinity have become the very substance of Carnatic music.

A number of composers in successive generations who contributed profusely to the *Lakshya* of Carnatic music flourished in the soil of Tanjore. The compositions record the musical experience and the profound thoughts of great *Vaggeyakaras,* who were also divinely inspired seers. The post-Trinity period witnessed a galaxy of illustrious musicians and performing artists and composers. The greatness of the place is that a large number of composers of Dance, sacred music flourished for over two centuries and made the place the undisputable seat of music and musicians. The kingdoms of Chera, Chola and Pandya were famous for their proverbial patronage of music and dance. Musical activity of any seat of music can be measured from the number of scientific treatises written during the past and the output of a variety of musical compositions.

Expert players of Veena, Nadasvaram, Flute, and Mridangam had flourished there and the Tanjore Band consisting of performers on brass-wind and wood-wind was developed here. Tanjore became a glorious seat of music mainly due to the great

Vaggeyakaras and saint-musicians who had laid the very foundations of our modern Carnatic music.

After the capture of Tanjore by the Britishers in 1856 there was a decline in the patronage of arts, due to the decline in the fortunes of the royal house. This led to the migration of composers, musicians and scholars to other states which offered them shelter and cultural opportunities. Thus it got shifted to different places like Mysore, Trivandrum, Pudukottai and Madras.

Though Mysore became an important musical center only during 19th and 20th Cent., it is understood that music and dance were popular among the people of Mysore from very ancient times, which proved that Mysore had a rich musical tradition with reference to music, dance and musical instruments. The musical terms in Kannada, Tamil and Sanskrit literature, the inscriptions and *Lakshana Granthams* written on the various types of musical forms like *Suladis, Ugabhogas, Thayam* and *Devarnamas,* peculiar to the state of Karnataka i.e. *Dasakoota* composers showcase this. Other musical forms like *Gitas, Jatiswaras, Varnas* and *Kritis*, of Kannada composers give enough evidence of musical tradition. The *Yakshagânas* in Kannada and the representations of musical instruments and various dance poses in sculptures in the temples of the state, bear enough testimony to the ancient roots and stability of the practice. During the regime of the last four Wodeyar rulers, the long and continuous musical tradition in Mysore which has been looked after and preserved by its various rulers since many centurie,s reached its peak of excellence. During the pre-Trinity period, Sri Purandaradasa, who is revered as the '*Sangeetha Pithamaha*' was considered a pioneer in the music world and also an exemplary composer who has set a path for the later musicians and musicologists.

There was no dearth of occasions for the performance of music. Music had a part in all functions from the daily and periodical ceremonies of the temples to the entertainment of visiting dignitaries in the Durbar. Concerts were arranged to mark every important event in the palace. Birthdays, Thread ceremony (*Upanayanam*), weddings etc. were all conducted with festivities in which music and dance played a major role. New *kritis*/songs

were composed for birthdays, Coronation festivals etc. of Yuvarajas and Maharajas.

Teppotsava festival was held at Devikere (a large lake in the valley of the holy Chamundi hills) every year as a part of the Chamundeswari Rathotsava celebration. Besides festive occasions, there were other opportunities for musicians to display their art. Since the rulers were connoisseurs with a deep interest in music, they cultivated their taste in music by listening to *Vidwans* and by holding discussions on musical topics. Members of the royal family who were musically inclined were trained by eminent musicians of the court.

Among the rulers of Mysore of 19th Cent Jayachamaraja Wodeyar was one of the popular composers of the Mysore Palace. His knowledge in Sanskrit, sacred lore, his deep devotion to God and the training he received under the eminent *Vaggeyakara* Vasudevachar have all contributed to his emerging as a great composer. He is said to have composed 150 kritis. Veena Seshanna has composed a few songs in Kannada apart from his compositions in other languages. Karnataka state i.e. Mysore has produced a number of *Vaggeyakaras* who flourished after the period of Trinity i.e. after 18th Century.

Next is Kerala, wherein Carnatic music has flourished due to the patronage of the Royal family who were themselves connoisseurs of music and also musicians and composers. The two princes, Kârtikai Tirunâl and Swâti Tirunâl, composed hymns and songs in praise of Lord Padmanabha of Anantasayanam. The songs are current even today. Two princesses of the State, Rukmini Bai and Parvathi Bai, were distinguished composers and musicians at the dawn of the nineteenth century. Tailappa of Tailangana and Aurangzeb lost their thrones when they dethroned the arts. Passionately devoted to art and culture, Swâti Tirunâl revived the ancient traditions of the days of Bhoja and Harsha. He was a Master of many languages and he had in his court scholars, poets, painters and musicians from all over the country. This state produced a number of musicians and composers like Swâti Tirunâl, IrayamanThampi, Lakshmanan Pillai, Kesava Pillai, Kuttikunju Thangachi etc.etc.

Besides the eminent musicians and composers, the Maharaja greeted the celebrities from outside, Indian and foreign, as guests and visitors. No wonder that such a generous patron of art and literature was himself a poet, philosopher, playwright, musician, composer and connoisseur of sculpture, painting etc. As a composer, he covered a wide range of different musical forms. His songs were in Malayalam, Telugu, Sanskrit, Tamil, Kannada and Hindi. For sheer variety in languages and patterns Swâti Tirunâl has no equal. It may truthfully be said of him that theory and practice of Carnatic Music found their fulfillment in his unfolding. He was the most worthy torch- bearer of the Great Trinity. Transmission of cultural material from ear to ear (listening) through the rote method is nothing new in this country. Its efficiency at one time may be never questioned. But in the case of a delicate art like music, subtle nuances and elusive graces centre on individual levels of understanding and melodic sensitiveness. They can be imbibed only through long and close association with exponents of proved credentials. Such opportunities are generally rare at all times. They have become almost impossible in the present set up, which is subject to frequent upheavals.

This fact needs no further evidence than the way a song changes as it passes from hand to hand. Its quality is determined by the caliber of the giver as well as that of the receiver. This is what happened to the songs of the Trinity soon after their passing away. Many of the râgâs were new. The songs were all of such innumerable variety of rhythmic and melodic structure that it was no easy task to determine how far they had deviated from the original.

Palghat can take legitimate pride in having produced eminent singers like Chakra Taanam Subbaier, Parameswara Bhagatar, Mahadeva Bhagavatar, Chembai Vaidyanatha Bhagavatar etc. At the advent of the 20th Century, many great exponents appeared in the field to propagate the already rich treasure of compositions. It was the beginning of the Golden Era of Carnatic music. Great musicians like Maha Vaidyanatha Sivan, Patnam Subramanya Iyer, and Poochi Srinivasa Iyengar began to popularise Carnatic music with their heavenly voice.

They were great composers also. But their concerts were not many and were confined to the courts of Rajas, Zamindars and Temples.

By the middle of the 20th Century there was some change in the support-situation and the patronage of art and artists moved to musically minded public, who formed groups to promote music and the musicians. Music became a medium of entertainment also. The years 1930-1965 can be called the era of Golden Greats.

Khemchand Prakash - A Song Half-Sung

Unnikrishnan Palakkal

Degree in Engineering. Specialised in Quality Assurance from Welding Institute, Cambridge, UK. Worked in Bombay and in the Oil Fields of Kuwait. Keenly interested in reading, writingand listening to various kinds of music, mainly Hindi film songs. Vice President of Calicut Music Club. Retired and settled in Calicut,

Address: Ragamalika, Cherooty Nagar, Calicut 673004.

Email: unnipalakkal.sks@gmail.com

Late Eighties. She was often seen wandering the crowded alleyways of Borivli, Bombay. In a world of her own, unaware of her surroundings, muttering to herself. All her worldly possessions were in a soiled cloth bundle she carried everywhere, over her shoulder. As she walked, she exchanged heated words with street urchins teasing her. Nights found her curled up on the filthy pavements. The only thing that transformed her was certain songs blaring from a radio or a tape recorder from the nearby tea shops. She would stand rooted as close to the source of music as possible, all engrossed. If the song happened to be 'Aayega aanewala…,' her eyes would light up, her face would come alive. In spite of the rags she was in, at such moments, she looked almost beautiful, as though animated by the pleasant memories of a long, lost past. Once the song faded to conclusion, she withdrew into her shell once again, walking away with hesitant steps.

The golden period of Hindi film music was paved with nuggets from composers like Ghulam Haider, Shyam Sunder and Khemchand Prakash. With passing of time, not many are aware of the beautiful compositions of these magnificent musicians. They had to work under constrains of technical limitations imposed by nascent recording facilities. Added to that was the vocal inadequacy of those who became singers only because they were actors. These composers tried to free the straitlaced film music, which till then was caught up in the monotonous grey tint of

classical regimen. They struggled to impart some vivacious hues to the songs. Of course, the composers belonging to the next generation would alter them more by embellishing the music with a sort of auditory technicolor. But that is in the future.

Khemchand, also known as Khemraj to his family and close friends, was generally referred to, in the music circles as *Guruji*. For Lata there was only one 'Master*ji*.' Dedicated to music, money meant nothing to him. Refined and friendly, he was a gem of a person. He heartily applauded any composer who came up with a good score.

Khemchand was born in the small town of Sujangarh, not very far from Pokhran, Rajasthan on 12th December 1907. His father Pundit Govardhan Prasad was a court singer in Jaipur palace. He himself tutored his son in *Drupad Gaayaki*. He was given lessons in *Kathak* too. At the age of 7, as was the custom, he got married to Kaanhibai of Ratangarh. He was hard working and ambitious. Before long, the boy turned out to be an accomplished *Kathak* dancer and classical singer. At the age of 18, so bewitched by his dancing, an English couple took him to UK, where he stayed for nearly two years, performing Indian dances. This is a grey period in Khemchand's life as there is a paucity of details about his life there. It may be assumed that while there, he might have learnt some western music too. With passing of time, his parents in India got anxious that their son might get married again and choose to settle in *Vilaayat*. On the pretext of his mother's death, his father brought him back to Rajasthan.

Soon, Khemchand was appointed as a court artiste of the Maharajah of Jaipur. On an official visit there, King Rudr Shamsher Singh of Nepal was enchanted by his dancing and singing. Khemchand and his wife promptly moved to Nepal.

For seven years he taught music and dancing to the ladies and the courtiers of the palace in Nepal. There, his wife had a stillborn boy. To overcome his despondency, he brought over his younger brother to Nepal. Basant Prakash was just a tiny tot and was 21 years junior to Khemchand. He brought him up as a son, teaching him music and dancing; Basant would always remain

with his elder brother.

In Nepal, there was a palace *coup* and the reign changed. Khemchand couldn't stand the altered atmosphere of the palace. Vowing never to work for royalty again, he shifted to Calcutta with his family.

Before long, his resources depleted alarmingly and for the first time in his life, he had to face penury. Little by little, everything he owned was either pawned or sold. It was difficult to meet the bare necessities of life. He was forced to join Radio Calcutta as a singer. 'Dukh ke din ab beetat naahin...' was the first song he sang there, which was written and composed by Khemchand himself, reflecting his then dire state of affairs. He was paid Rs.10! The song impressed them so much that New Theatres signed him up in their music dept. on a monthly salary of Rs. 150/- Taking advantage of his helplessness; they even made him sign a restrictive contract of six years. He was not happy with the contract at all. There, in 1935, he started working as an assistant to the pioneer composer Timir Baran. His radio song was used in t**oto** with slight alterations in DEVDAS ('35). 'Baalam aayo baso more man me…' and 'Dukh ke din ab beetat naahin…' are songs so well known in the K L Saigal lore. Though attributed to Timir Baran, they were in fact, creations of Khemchand. When New Theatres made STREET SINGER ('38), Khemchand was at hand to help another pioneer music director R C Boral. Both films had Saigal as hero and were big financial successes. On a suggestion from director Phani Majumdar, in STREET SINGER, .Khemchand even did a cameo role in a comedy scene, for the duet 'Lo khaalo madam khaana….' The male voice was also his. It was Khemchand we hear on the *Tabla* in the song 'Piya milan ko jaana…' from KAPAAL KUNDALA ('39) by Pankaj Mallick. By then he was drawing a salary of Rs. 500/- Still, Khemchand felt that he was not compensated enough for his work by New Theatres, either financially or credit-wise. On Prithviraj Kapoor's advice, he tore up his contract and followed him and Kidar Sharma, when they left New Theatres searching for greener pastures. Where else this time, except to Bombay, the *Shangri-la* of all aspirants

who dream of becoming somebody in films. Shortly afterwards, his other friend Saigal also followed suit.

However, Khemchand didn't cut his attachment to Calcutta completely and made it a point to travel to Calcutta once a year throughout his life.

1939 found him in Bombay. He began well with 2 films for Supreme Pictures. Though he had first signed MERI AANKHEN, GAAZI SALAUDDIN was released earlier in July '39 as his debut film, whereas the former hit the screen only in February '40. Incidentally, Naushad was a part of the orchestra of these films. On the music of GAAZI SALAUDDIN, Naushad later commented "He gave the music of this film an Arab ambience, a first in Indian films, especially in the song 'Allaho baaqi kulle faani…'" With MERI ANKHEN, he proved himself a dependable, independent composer. The music was good enough to attract the attention of '*Sardar*' Chandulal Shah the boss of Shri Ranjit Movietone, a prestigious and well entrenched film-making concern of those days, founded way back in 1929. It was their boast that 'There are more stars in Ranjit than in the sky!' Chandulal signed up Khemchand as a staff music director of Ranjit on a salary of Rs. 1000/- . His first film for Ranjit was AAJ KA HINDUSTAN ('40) directed by Jayant Desai. And his last film for them was PRABHU KA GHAR ('45), under the later well known script and dialogue writer Wajhat Mirza.

During these 6 years, Khemchand gave music for 20 Ranjit films. On the side, concurrently he managed the music of three or four outside films too. Obviously Chandulal didn't approve of this, but still reluctantly decided to overlook his transgression, in view of the great music he was composing for his establishment.

Khemchand occupied a seat among the frontline composers with songs from PARDESI ('41), CHAANDNI ('42) and KHILOUNA ('42). The song 'Pehle jo mohabbat se inkaar kiya hota….' (PARDESI) by the heroine Khurshid was a rage with movie goers. And with the super hit film TANSEN ('43) Khemchand's reputation sky-rocketed. TANSEN was the first successful film with all its songs set to classical *raagas*. The film

based on the life of the immortal singer had the legendary K L Saigal acting and singing the part with Khemchand's favourite singer Khurshid opposite him. The set up inspired him to come out with his life's best light classical numbers which were appreciated by both the musical elite and the *hoi polloi*. As he had been close to Saigal from the Calcutta days, he could easily draw out the best from him. The film had six solos by Saigal, four by Khurshid and a duet by both. 'Diya jalaao jagmag jagmag…', 'Kaahe gumaan kare ri gori…', 'Rumjhum rumjhum chaal tihaari…', 'Baag laga doon sajni...', 'Sapt suran teen graam…' all by Saigal, 'Ghata ghan ghor ghor…', 'He dukhiya jiyara rote naina…', 'Barso re barso kaale baadarwa…', 'Ab raaja bhaye more baalam…' all by Khurshid and the duet 'More baalapan ke saathi….' all were relished by the public. It was said that his assistant Bulo C Rani furnished the skeletal tune of 'He dukhiya jiyara….'

How hard working and conscientious he was about his job was brought out by this story from Naushad, "He was a genius. I am proud to state here that he was my *Guru*. He strived and gave appropriate music for TANSEN. By then we had become good friends. One early morning, he came over to my house all flustered. On enquiring, he confided, 'For the past two nights, I've been trying to set music for a certain composition and it is not giving any satisfactory results.' We decided to go for a walk. On the way back we sat on a rock and discussed about the song. It was a beautiful morning. Suddenly, he came out with the tune, which later became the great hit, 'Ghata ghan ghor ghor…' The whole tune was wrought there in front of me."

While on Naushad, it would be appropriate to reminisce about Khemchand's assistants. Khemchand was one of the topmost composers of the forties and had an array of assistants like Naushad, Bulo C Rani, Bhola Sresht, Manna Dey and Daan Singh. All would later evolve into composers in their own right, with varying degrees of successes.

A 16 year old Naushad worked for Ranjit's music dept. He recalled, "Those days I had just joined Ranjit. Khemchandji was composing for MERI AANKHEN. He took me under his wings and I

was fated to assist such a *guni insaan* and I learnt many intricacies of composing from him. I tried to tread in his steps but couldn't attain those heights."

Naushad soon left Ranjit due to the non-cooperative attitude of the orchestra members. Khemchand was a man with a big heart. He recommended Naushad as the music director for the film KANCHAN. Naushad had even recorded the first song of his career 'Bata do koyi…' for this film in the voice of actress Leela Chitnis. Unfortunately, he had to leave this film too, after recording this one song and Ranjit veteran Gyan Dutt would complete the work. But before this film came out, Bhavnani's PREM NAGAR would get released, with Naushad putting on his independent composer's mantle for the first time. Obviously, Khemchand influenced many of his earlier compositions.

When Bulo Chandiram Ramchandani came to Bombay from Lahore in 1941, to become a singer, Khemchand made him sing about ten songs under his baton for various films. Recognizing his musical talents, he took him as an assistant from TANSEN onwards, for the duration of his tenure with Ranjit. As Bulo C Rani, later on, he would independently compose music for about 65 films.

Daan Singh, who had only very few films to his credit including MY LOVE ('70), came in contact with Khemchand in 1937 at the age of 10 or so. The music lessons he learnt enabled him in creating unforgettable Mukesh numbers like 'Zikr hota hai …'and 'Woh tere pyaar ka gham…'and Asha's 'Sunaate hai sitaare raat bhar…'

Bhola Sresht (father of known singer Sushma Sresht aka Poornima), was the son of a friend and acquaintance from Nepal. He used to even stay with Khemchand and was his assistant for most of the latter part of his career. Manna Dey, another assistant for some time, was all praise for Khemchand, "He taught me music direction, all the time treating me like a son."

Khemchand's next film for Ranjit BHANWRA ('44) again had Saigal as the hero and was directed by the well known but erratic genius Kidar Sharma, a colleague of his from New Theatre.

Six of the songs had Saigal singing, solo or otherwise. The film boasted of unforgettable numbers like 'Hum apna unhen bana na sake…' (Saigal) and 'Kya humne bigaada hai…' (Saigal / Amirbai / chorus).

1944 also saw another hit score from Khemchand. This time it was an outside production with Surendra and Mumtaz Shanti in the lead, titled BHARTHARI, with songs like 'Chanda des piya ke ja….' (Amirbai), 'Bhiksha de de maiya pingala…' (Amirbai / Surendra) and 'Mora dhire se ghunghat hataa de piya….' (Amirbai). People of that era would never forget the impact of these songs.

All good things come to an end sooner or later. Khemchand's break with Ranjit came about while he was composing for PRABHU KA GHAR ('45). Veteran music director Anil Biswas had recommended a new singer, Lata Mangeshkar to him and he liked her voice immensely. Lata had just finished her voice test with Chandulal Shah, the despot of Ranjit. Like a student facing an exam, she had prepared thoroughly for this ordeal. With the help of composer Avinash Vyas, a friend of her father the late Dinanath Mangeshkar, she had even taken pains to learn a song in Gujrati, Chandulal's mother tongue (strictly speaking, Lata's too!). However, her performance was not approved by Chandulal who was probably not ready to risk the use of an unknown voice so different from the heavy female voices that were in vogue. In this connection, he made some disparaging comments about Lata's voice to Khemchand, who vehemently disputed this in his rejoinder to his boss and added that he would use her voice at the first opportunity. In the ensuing outburst, Chandulal reminded him that he was only a paid employee of the company. It was too much for Khemchand. That evening before leaving the premises, he placed his letter of resignation on Chandulal's desk. He was then drawing a salary of Rs.3000 per month. The last four songs of PRABHU KA GHAR was recorded by his assistant Bulo C Rani, who continued to be with Ranjit, till, with time, the company faded out of business. After a stream of flops, the insurance company foreclosed on the debt ridden

establishment. Its legendary founder Chandulal Shah died in near penury and oblivion, devastated by losses incurred in the stock exchange and the race-course.

Khemchand was always identified by a white *dhoti*, a silk *kurta* and a prominent *tikka* on his forehead, all of which made people take him for a *Maarwari Seth.* He presented a jovial, smiling front to the world, but behind this façade he led a very despondent life. His only indulgence was good food and expensive liquor. He was never able to curb this. Walking away from Ranjit had affected his career adversely. The times were full of trials, tribulations and tragedy for him. There were no movies on hand. In 1946 he had no releases at all. In '47, he did compose for some production units like Famous Pictures of Amiya Chakravarthy, Prakash Pictures of Vijay Bhat and Hindustan Chitr of Kishore Sahu. He had to start all over again.

Producers for whom he freelanced rarely paid him on time. There was a popular story in this connection. Producer Kishore Sahu owed him Rs. 2000/- and Khemchand needed this amount desperately. He approached Sahu and told him that he required the amount urgently to perform the last rites of his grandmother. When lyricist Bharat Vyas learnt of this from Sahu, he made haste to visit Khemchand to offer his condolence. The composer gave a wry smile and explained, “My grandmother is 90 and is as fit as a fiddle. I have been 'killing' her again and again only to collect my dues from producers!”

Then, an unexpected call came from Bombay Talkies. Once he had accepted their offer, his career flourished again. He drew a salary of Rs.1500/- from them which was raised soon enough. He came to the forefront of music with ZIDDI ('48) directed by Shahid Latif starring Dev Anand and Kamini Kaushal. This film which started his association with Bombay Talkies also launched Kishore Kumar's career. Once, when Khemchand visited Ashok Kumar's house, he found a young man there humming a Saigal number. He was impressed by the singing and on enquiry realized that the youngster was Ashok's younger brother, Kishore Kumar Ganguly. 'Marne ki duayen kyun

maangoon….' was Kishore's first film solo, sung in the K L Saigal vein. He also sang a duet with Lata for the film and both songs were appreciated by the public.

Lata had a story to tell about this duet. One day she complained to Masterji about a stranger who was following her to the studio all the way through her train trip, the *tonga* ride and even into the premises of the studio and pointed to the suspicious character standing right behind her. Masterji glanced at him and burst out laughing. 'I agree that he is a naughty chap. He is Ashok Kumar's brother Kishore, who is here to sing a duet with you.' This first duet of theirs was 'Yeh kaun aaya karke solah singaar ….' The other songs of ZIDDI were 'Chanda re ja re ja re….', 'Jaadoo kar gaya….', 'Rooth gaye more saiyyan….'all by Lata and 'Chali pee ko milan…' by Shamshad. All were well-liked and Khemchand had a hit score on his hand. His virtuosity was fully showcased in the complex, still appreciated, creation 'Chanda re ja re ja re….' inspired by a traditional Rajastani air. Later Lata called it a feat in composing.

While working on the next film RIMJHIM, his wife Kaanhibai suddenly passed away. Khemchand became a sad, disillusioned person. This could account for the pathos and the helplessness coming through some of his later compositions. RIMJHIM ('49) had a solo by Kishore 'Jagmag jagmag karta nikla….' which he rendered almost like his idol Saigal and was again a huge hit. It was as though both the composer and the singer were still under the magic spell of Saigal. Much later when Kishore selected 10 of his best songs, this one found a place there. The song, with lines like 'Meri chaandni bichad gayi mere ghar me hua andhiyara…' was recorded a fortnight after Kaanhibai's untimely demise and mirrored the composer's own desolate mood. Probably he intuitively tapped into the ingrained sadness in Kishore's soul when he gave him this sensitive song to sing.

One marvels at how he instinctively recognized the music style of the coming decades by foreseeing and affixing his faith in Lata. Or that he foresaw the influence that Kishore would exert on

the field of singing in the coming years. More prescient was that he made Kishore playback for Dev Anand! Was this a sort of extra sensory perception on Khemchand's part? Or are we making too much of three coincidences?

In all, Lata sang 14 songs for Khemchand in three films. ZIDDI ('48), AASHA ('48) and MAHAL ('50). Even in MAHAL, though totally 8 songs were recorded; only 3 were by Lata. In spite of his having left Ranjit for taking cudgels on her behalf, and great songs like 'Chanda re ja re ja re…'and 'Aayega aanewala….' that Lata sang for him, it is debatable whether he was really enamoured by her kind of voice. Probably, it was only the novelty of a thinner voice and her mellifluous, faultless rendition that prodded him to use her over the then prevalent deep voiced female singers. After MAHAL, Khemchand composed 69 songs for 9 films before his untimely death but surprisingly, never used Lata again! He went back to actor-singers with feisty Punjabi voice or a singer like Shamshad Begum or even untested newcomers Asha and Geeta. He created another scintillating score for JAAN PEHCHAN ('50), in which Geeta sang six of the songs. Rather strange and makes one wonder!

MAHAL ('49) was a precursor of films like MADHUMATI and BEES SAAL BAAD, with plenty of suspense and a 'ghost-song' to boot. It had Ashok Kumar and Madhubala in the lead roles. The film had stunning night photography by the German cameraman Josef Wirsching and a minimum of dialogue, which in itself was a departure from the ubiquitous, incessant talking in the 'talkies' of those days. This change enhanced the effect of the mysterious goings-on of the film. The movie was a path breaker. It was a huge hit and shored up the failing fortunes of Bombay Talkies for some more time. The immortal, magical music had a very big hand in the film's popularity.

MAHAL had 3 Lata solos, 'Aayega aanewala….', 'Mushkil hai bahut mushkil…' and 'Dil ne phir yaad kiya….' Khemchand's favourite singer Rajkumari sang 4 solos. 'Ghabraake jo humne….', 'Main woh hasi hoon….', 'Ek teer chala….' and 'Suno mere naina….' Unfortunately for the music lovers, the last one was

deleted from the film before its release. And the duet 'Ye raat phir na aayegi….'by Rajkumari / Zohrabai gave the finishing touch. All the songs were great, but paled before the overwhelming fame of 'Aayega aanewala….'

Khemchand's innovative streak made the score memorable. Yet, for the brilliant orchestration of MAHAL, he employed only a nominal number of instruments. The number of musicians ranged from 5-12. Rajkumari's career best number 'Ghabrake jo humne….' had only 5 musicians accompanying her, with Khemchand himself on the harmonium and Bhola Sresht on the *tabla.*

When one writes about MAHAL, it somehow gets focused on the music of the film. That in turn gets telescoped into the celebrated 'Aayega aanewala….' which remains a perpetual favourite with all, even now. This song laid the cornerstone of the unbelievable rise of Lata.

A change in public taste was in the air. Breezy, rhythmic Punjabi tunes were taking over the scene. The placid, *thanda* songs of Khemchand had a lot of detractors. So, when he was asked to give music for MAHAL, many doubted whether he could come up with a hit score and at the same time meet the peculiar demand of the story. Explained Kamal Amrohi, the director of MAHAL (he later would marry actress Meena Kumari and produce and direct his magnum opus PAKEEZA), "I was greatly impressed by his work from the Ranjit days and the under-current of pathos in his music. When I wrote the introductory lines of 'Aayega aanewala….' (The rest of the song was written by lyricist Nakhshab) he instantly moved his fingers on the harmonium and I approved his tune immediately. But Nakhshab was angry with me for accepting the very first tune offered, which was never the done thing in the film circles. In fact, in the whole of Bombay Talkies I was the only person confident of the success of this song." Now, with hindsight, one might wonder how all could have been so blind or rather, so stone deaf!

When the song was still evolving, Savak Vacha, a partner of Bombay Talkies was said to have lost his temper and scoffed,

“You keep on saying, *Aayega, aayega, aayega…* when will it come?” Khemchand lost his composure and in a huff walked out of the room.

Prior to the actual recording of the song, rehearsal with Lata continued for several days. At that time, Khemchand predicted to Lata, “*Beti, yeh bahut pasand kiya jaayega*.” For the actual recording, a mike was placed in the centre of a large room. Lata stood at one corner of the room. As she started singing the prelude, she inched towards the mike, creating the undulating effect needed for the song. Those were the days when rudimentary technology had to be complemented by improvisation on the spot.

Consistent with the norms of those days, the records carried the name of the character who sings the song in the film instead of the actual singer. Once 'Aayega aanewala….' began to be aired on All India Radio, calls asking for the name of the singer flooded its office. AIR had to find out from the record company the name of the singer, to announce on their programmes. This started the vogue of discs carrying the name of the real playback singer.

Another higher up of Bombay Talkies had snickered, 'If the film does not prove a hit, it will be because of the music.' Khemchand was much hurt but continued with his work. The records of MAHAL came on the market before the release of the film and became a rage overnight and Khemchand was deluged with fan mail. Even though he was ailing and bed ridden at the time, he managed to rise from his sick bed, and calling a taxi visited the man who had had reservation about his capabilities and forced him to read each and every letter from his admirers.

One interesting incident was recalled by Lata she had presented a pen inscribed with her name to lyrics writer Nakhshab who thereafter under some misconception persistently tried to act fresh with her. Getting fed up of the whole thing, she complained to Master*ji.* Khemchand was furious. He shouted, 'Where is that scoundrel? What does he think of himself?' When Nakhshab came, even before he could react, Master*ji* snatched the pen from

his pocket and handed it over to Lata. In return he got a piece of the irked Master*ji*'s mind. As a precautionary measure, he asked Bhola Sresht to escort Lata to the studio and back home for all his recordings. She also remembers how Master*ji* often used to bring home-cooked food for her.

All are aware of the great songs of MAHAL. But no one realizes that the title music he created for the film too was a masterpiece. This music of approximately two and a half minutes never got its due. With an economical use of instruments, it sits pat with the theme of the film! The rolling thunder effect created on the percussion makes the title music one of its kinds. Simultaneously it also remains essentially Indian**.** Did the years he spent in *Vilaayat* influence him? Even in Hollywood films, you rarely come across such a score.

He did not live to enjoy the stupendous success of MAHAL. When released, the film was slated for a very long run. MAHAL was released on 13th October, 1950 at Roxy Cinema in Bombay, 2 months after Khemchand's demise. It is sad that Khemchand was not able to build on his colossal success.

He was among the few composers who created musical history, even after their passing away. Only Khemchand with MAHAL, Ghulam Muhammad with PAKEEZA and R D Burman with 1942**-**A LOVE STORY belong to this privileged group. Their songs reverberated all over the country posthumously. In the case of the first two composers, these films carried the greatest and most popular score of their career.

A list of a few more of his popular songs could find a place here. 'Mohabbat me saara jahaan jal raha hai…' by Khurshid (SHAHENSHA '44), 'Naina ro ro ke rah gaye….' by Amirbai (SAMAAJ KO BADAL DALO '47), 'Na tum aaye na neend aaye…'by Shamshad (RIMJHIM '49), 'Nahi fariyaad karte hai…' by Shamshad, 'Pehne peeli rang saari….' by Amirbai and 'Ae dil na mujhe yaad dila baaten purani…' by Rafi / Shamshad, all from (SAWAN AAYA RE '49), 'Dukh se bhara hua hai dil...' by Shanker Dasgupta and 'Armaan bhare dil ki lagan …'by Talat / Geeta (JAAN PEHCHAAN '50). Music lovers celebrated these songs.

Often I wonder how the present generation will receive these songs, considering how much the taste in music has altered. The waxing and waning of music trends is such that they would probably ignore Khemchand's music altogether, barring a few songs. One can't help speculating whether the youngsters of today would continue to take to heart their present hit songs fifty years on, as we do, with our old favourites.

In his composer's career of 11 years, Khemchand gave music for 52 films, creating a total of about 425 songs. He remained true to his low key classical creations. He had complete mastery over *Thumri, Ghazal* and *Maarwari* folk songs. The arrangement of orchestration and instrumentation of all his songs were different and superior to what was usually heard those days. A musical wizard was at work.

It so happens that a great majority of his songs were in female voices. His misfortune was to be a music director at the cusp of old-style actor-singers and the then upcoming golden-voiced singers. He could merely touch the tip of the great singers of the future, as they themselves were at the outset of their career. Lata, Asha, Geeta, Shamshad, Meena Kapoor, Rafi, Manna, Kishore Mukesh, Talat, all sang for him, but only a handful of numbers. Unfortunately, most of the time, he had to make do with actor-singers like Naseem Banu, Sitara Devi, Snehaprabha Pradhan, Shobana Samarth, Nalini Jaywant, Kantilal, Eeshwarlal, Motilal, Karan Diwan, etc. who were all of limited singing ability. He was served better though, by trained singers like Khurshid, Rajkumari, Amirbai and Zohrabai, well versed in classical singing.

The multitude of singers who sang for him was unbelievable. He encouraged or gave **a** break to so many aspiring singers and beginners like Geeta, Asha and Kishore. Of his melodies, about 50 were rendered by his favourite actress-singer Khurshid Banu. The rest he distributed among more than 20 male and 30 female singers. Youngsters, be it a musician or a singer, he always took them under his wings and encouraged them in whatever way he could. He treated them as his own children, probably an indication of his overflowing paternal instinct.

The Kishore - Lata, Kishore - Asha combinations sang their first duets under Khemchand. To him goes the credit for the first *Holi* song, 'Phagun ki rut aayi re…'of HOLI ('40) as well as the first *Diwali* song 'Jal Deepak Diwali aayi…' DIWALI ('40). Khemchand is also credited with the first all-chorus song in 'Ghar ghar deep jale…' DIWALI ('40).

By early 1950, he had been in and out of hospitals on many occasions. The unforeseen death of Kaanhibai had put him under great mental strain resulting in bouts of drinking binges. Worse, he had to be hospitalized again for a drink-triggered abdominal problem and stayed for quite a long time recovering. This time, a pretty nurse, Sreedevi took care of him tenderly, diligently and selflessly. He was much impressed by her concern for him and when discharged, as he was still in poor health, engaged her as his nurse when he returned home. She would become his inseparable companion. She too had no living relations. Ultimately, it ended up with him getting married to her. But because of social and family constrains, he was unable to legitimize the relationship. Domestic resistance and social barriers increased and this drove him to the bottle all the more. As it was, according to his doctor, Khemchand was already suffering from high blood pressure and diabetes.

The end was sudden, due to the complications. Khemchand passed away on 10th August 1950 at Harkissondas Hospital, Bombay at the age of 42. Death snatched him at the peak of his popularity cutting short a promising musical career. His Dadar Bungalow *Sagar Tarang* was crowded with fans and film personalities, indicating that an artist is recognized by his art alone and not social acceptance. His mortal remains were carried to Shivaji Park where a large number of people came to pay homage to him.

After his death, his ongoing assignments were completed by his erstwhile assistants like Manna Dey, Bhola Sresht and Basant Prakash. JAAN PEHCHAAN ('50) and SRI GANESH MAHIMA ('51) by Manna Dey, MUQADDAR ('50) by Bhola Sresht, JAI SHANKER ('51) by his brother Basant Prakash and

TAMASHA ('52) for which he had recorded only one song, by Manna Dey and S K Pal. Basant Prakash, his younger brother would later work as a composer in a number of Hindi films. His best known song was the solo number 'Aa jaan e wafa….' from ANARKALI rendered by Geeta Dutt, whereas all the other songs of the film were credited to C Ramchandra.

The situation of the bereaved family became very precarious financially. So-called well wishers became the adjudicators of his wealth and belongings. They managed to take away everything themselves. Even the palatial *haveli* in Sujangarh and *Sagar Tarang* had to be pawned off subsequently, ending up in other hands. The *haveli* had been built a few years before his death as a dowry for his daughter. His daughter Savitri died in September 1991. She left behind four sons well versed in *Kathak*. The *haveli* still stands in Sujangarh as a mute witness to a lustrous past.

Hindi film music doyen Anil Biswas observed, “He was my contemporary, but none of us could ever equal his brilliance. He simplified difficult and rarely heard *raagas* to such an extent that they sounded like folk tunes. He was a genius and a virtuoso where music was concerned.”

In death, he achieved some of the recognition and reward that was due to him. The popular Hindi novelist Gulshan Nanda wrote his book *SISAKTE SAAZ* closely based on Khemchand's life. In the late '90s, there was a news item in the Dailies that a huge sum of Rs. 50 lakhs was payable to the late Khemchand Prakash from the record company, as the royalty for the music of MAHAL. It is understood that the Khemchand Prakash Memorial Society is trying to get the royalty released.

The most tragic notes of the symphony of Khemchand's life were played out after his death. Sreedevi was at his side in the hospital taking care of him. With his passing away, her whole world crumbled around her. She lost everything in that moment - her man, her home her security, her happiness, her future and worse, even her sanity partially. As the marriage had not been legally binding, she had no claims to what he left behind. Much later, her

daughter Chandrakala, a good dancer herself, was found murdered under mysterious circumstances. And now Sreedevi became fully unhinged. Only the indistinct musical memories were her companions now. For decades, she loitered on the footpaths of Borivli. She didn't respond to anybody's sympathy or enquiry. Only the strains of 'Aayega aanewala…..' could make her stand still, lost in a past that would never return. What tricks one's mind plays!

Then one day, just before the third millennium she too was there no more! Not that anyone missed her; the footpaths, the crowded alleyways nor the tea-shops. For a while, when 'her' song played over the radio, some of the table cleaning boys of the tea-shops might have remembered the woman in rags with her cloth bundle. Yes, wherever she is, Sreedevi is listening to those radio waves …..!

(Next Issue: S N Tripathi)

The Onslaught of Hindi Film Music on Hindustani Classical Music

Pandit Sujan Rane (USA)

A dedicated *Khayal* and *Thumri* singer and a senior disciple of eminent vocalist Pt.Firoze Dastur of the *Kirana Gharana* for 35 years. Initially trained by Pt.Govind Parbhu of *Gwalior Gharana* and Pt. Rajarambuwa Jadhav of *Kirana Gharana*. A post graduate in English literature and has served as a prominent banker in several countries. Being a son of a renowned painter he has painted portraits of most reputed classical artistes with several solo exhibitions. He has also published 'Learning Hindustani Classical Vocal Music' in 2011, comprising copies of many portraits and 16 famous *Raagas*. In the recent past invited to perform by the following reputed institutions: Banaras Hindu University, Varanasi; ITC Sangeet Reserach Academy, Calcutta; Kala Academy, Goa, Kirana Music Acdemy, Bangalore; Swar Sadhna Samiti, Mumbai and others. An American citizen, he visits India every winter for his recitals in different cities.

Address: 149 Cranbury Neck Road, Cranbury, New Jersey, USA.

Email: panditsujanrane@gmail.com

In order to know the effect of the Hindi Film Music on Hindustani Classical Music, it would be necessary to have a cursory understanding of the historical development of the latter.

Music prevailed in India during the Vedic times in a rudimentary form, from *Saam Veda* to *Atharva Veda*. Whatever music was practiced then was essentially for religious ceremonies. It was used either in households or temples. These ceremonies were performed by priests by chanting *Mantras* with the help of basic musical notes, obviously to heighten their meaning and effect on the listeners. It was never for the purpose of entertainment of general audiences. Consequently, reference to the musical notes like Sa, Re Ga, Ma, Pa, Dha, Ni in the Vedic literature has religious overtones.

As time passed, this reference became more systematic and we find detailed mention of these notes in Bharat's treatise *Nātyashastra* written approximately between 200 B.C. and 200 A.D. *Nātyashastra* deals mainly with Dramatic Arts besides some melodies called Jaati.

These notes received further analysis in Mātang Muni's treatise *Brihaddeshi* written between 500 A.D. and 700 A.D., where we find for the first time a detailed reference to *Raag* as a musical concept. There is much absence or unavailability of documentary evidence as to how the Hindustani Classical music evolved during the following period. However Shārangdeva's treatise *Sangeet Ratnākar* published in the 13th century A.D. covers various aspects of music theory and the then prevalent musical forms as well as compositions such as *Prabandh*. It is possible that the existence of *Mandra*, *Madhya* and *Taar Saptaks* took place much before *Sangeet Ratnākar*.

In the 20th century, Pt. Vishnu Narayan Bhatkhande (1860-1936) has done an invaluable contribution to the historical development of Hindustani Classical Music. Although he was a Lawyer by profession, he went around the country, interviewed a number of distinguished singers, wrote notations of age-old compositions and published them in his *Hindustani Sangeet Paddhati*, which is used as a good reference work even today.

In the last hundred years scholars have written a number of articles and books on Hindustani Classical Music. It is for the research-students and music-lovers to accept their conclusions or not. It would not be fair on my part to say anything further in this regard.

My association with the Hindi Film Music and the subsequent influences which grew upon me lend some validity to what I wish to say about the onslaught of Hindi Film Music on Hindustani Classical Music. To trace my link with the Hindi Film Music in my childhood I would go back to my uncle Suryakant Rane who was the first Maharashtrian Music Director of the Hindi Film industry. He had composed music for the film VEER ABHIMANYU in 1931, produced immediately after the first Hindi Talkie Film ALAM ARA of Ardeshir Irani in 1931. Following this, he had composed music for 19 films.

My uncle used to work for Sagar Movietone, Calcutta and died in 1945. Because of his association with Bengalis, he named me Sujan, a regular Bengali name. In 1947, I began to stay with

another uncle of mine Sunderrao Rane, who was a Sound-Recordist. His daughters Kavita and Gandhari Rane sang in the chorus for film songs. His son Kishore Rane succeeded him and started working as a Sound-Recordist in Shree Sound Studios, Dadar, Bombay, owned by Chandrakant and Rajnikant Pandya.

I used to accompany my cousin and happened to listen carefully to a number of songs being recorded and re-recorded there, by many well-known music directors. Kishore had earned a trophy for recording dialogues of the well-known Amitabh Bachhan film ZANZEER. As my cousins Kavita and Gandhari were associated with the Film Industry, singers like Shamshad Begum, Amirbai Karnataki, Manna Dey and later on Lata Mangeshkar and Asha Bhosle used to frequent our house in Dadar.. Often these singers used to hum and sing songs they were rehearsing. This was an initial lesson for me in Film Music.

Another influence which dominated my taste for Film Music during my school days was Talat Mehmood. It so happened that the famous Music Director Anil Biswas was our neighbour and his son Pradeep was my buddy. During one of my visits to his house I saw Talat practicing his well known song 'Ae dil mujhe aisee jagah le chal....' with Anilda on the harmonium. The tune was composed by Anilda and Talat shot into fame overnight.

As a matter of fact, most of the Music Directors of the time had disqualified Talat on account of the trembling quality of his voice, but Anilda had insisted that he continue with it, as it was unique. In course of time I used to imitate most of Talat's *Ghazals* during my school and college days.

While staying with my cousins Kavita and Gandhari, I had the opportunity to accompany them to the houses of Music Directors C. Ramchandra and Vasant Desai at Dadar. Similarly, on a number of occasions, I went with them for recording sessions, to the well-known Music Directors like Naushad, Ghulam Haidar, Ghulam Mohamed, Khemchand Prakash, Gyan Dutt, and Chitragupt. This was undoubtedly a good learning experience for me in my early days.

Once I was fortunate enough to listen to the Tabla Maestro

Alla Rakha, playing Tabla Solo at Mohan Studios, Andheri, where he used to give music under the name A. R. Qureshi. He was made to play Tabla Solo by the musicians in his orchestra during recording rehearsals. I also remember having attended a Lata Mangeshkar and Saraswatibai Rane recording by C.Ramchandra at H.M.V. Studio, Bombay. (Saraswatibai was a younger daughter of the immortal Hindustani Classical Singer Khansaheb Abdul Karim Khan of the celebrated *Kirana Gharana*)

The following songs and many similar ones of the 1940 to 70 years have continued to be favourites among young and old music-lovers, even today; simply because they have a distinct Hindustani Classical Music aspect to them. The Film Title, the *Raag* and Music Director are also listed below:

1.Hari Om Hari Om....BAIJU BAAWRA(52) - Malkauns - Naushad
2.O Duniya Ke rakhwaale....BAIJU BAAWRA(52) - Darbaari - Naushad
3.Ye zindagi usiki hai....ANARKALI(53) - Bhimpalas - C. Ramchandra
4.Jo tum todo piya....JHANAK JHANAK PAAYAL BAAJE(55) - Bhairavi- Vasant Desai
5.Nainso nain naahi milaao.... JHANAK JHANAK PAAYAL BAAJE(55)- Bageshri - Vasant Desai
6.Tere sur aur mere geet.... GUNJ UTHI SHEHNAI(59) - Bihag - Vasant Desai
7.Kehdo koi na kare.... GUNJ UTHI SHEHNAI(59) - Jogiya- Vasant Desai

Film songs of 80s became popular not because of their intrinsic strength, but because they were based on traditional *Raags*. These songs have not succeeded in replacing Hindustani Classical Music but have succeeded to a large extent in relegating it. Hindustani Classical Music has survived side by side with Hindi Film Music. But as the younger generation came more and more in contact with Western culture owing to their seeking employment abroad and to their exposure at home to movies on T.V.s, You- tubes, I-pads and Computers, they began to feel

comfortable with these short-span entertainments, rather than the slow-moving Hindustani Classical Music, which demanded a certain laid-back life-style.

Also, the change in pace of life-style, easily made this fast-moving genre of songs, attractive for them. Speed became the focal point of their ideas of entertainment. Hindustani Classical Music in front of small crowds, on small stages and for small music-circles in domestic environments was soon giving way to Hindi Film songs.

Consequently, the younger generations had a very limited exposure to the traditional music genre like the Hindustani Classical Music. And the young music directors after 1980s, who moulded the taste of these younger generations, had equally limited exposure to the traditional music. Therefore they were in no way responsible for the changing music scene but unquestionably they were certainly equal partners in turning the tables.

However there is always visible, a glimmer of hope. My exposure to Hindi Film Music in early days and long exposure to Hindustani Classical Music in later life, has given me a double advantage of studying the situation in question.

My own participation at many reputed institutions in the last 15 to 20 years has convinced me beyond doubt that Hindustani Classical Music events have their own enduring following, though it must be admitted that it is mostly elderly people who attend such events in the present times. Of course, I would hasten to add that there are quite a few younger enthusiasts who go to any length in their pursuit of learning and continuing the traditional Hindustani Classical Music.

To summarize this thought-provoking subject, I would humbly say that Hindi Film Music may have succeeded in shaking but not replacing the traditional form of music, which has come down to us as Hindustani Classical Music, right from Amir Khusro, Swami Haridas, Nayak Baiju, Miyan Tansen, Allahbande Zakiruddin Dagar, Miyanbande Ali Khan, Abdul Karim Khan, Allahdiya Khan, Fayyaz Khan, Bade Gulam Ali Khan,

Bhaskarbuwa Bakhale, Hirabai Barodekar, Amir Khan, Pt. Bhimsen Joshi, Pt. Firoze Dastur, Gangubai Hangal, and many of their league.

Tradition has a certain deep meaning in human life. If we ignore it altogether, it would be like turning ourselves blind to HISTORY. It would be like turning our back to our PAST and going ahead in life without any direction, no matter how exacting TRADITON may sound from time to time in human history.

SAMAKALIKA SANGEETHAM - SOME FACTS

1. SAMAKALIKA SANGEETHAM WAS STARTED IN OCTOBER 2006. 1ST ISSUE WAS RELEASED BY JNANAPEETHA RECEPIENT M. T. VASUDEVAN NAIR, AT A FUNCTION PRESIDED OVER BY SAMOOTHIRI RAJA, LATE PKS RAJA. SO FAR IT HAS BROUGHT OUT 22 HALF YEARLY ISSUES. THE 23RD ISSUE WILL BE RELEASED IN OCTOBER, 2017. IT IS PUBLISHED BY A REGISTERED CHARITABLE TRUST.

2. SANGEET NATAK AKADEMI, NEW DELHI STARTED SUPPORTING THE JOURNAL WITH AN ANNUAL GRANT, FROM 2009.

3. RNI REGISTRATION WAS RECEIVED FROM 2012.

4. ISSN (INTERNATIONAL STANDARD SERIAL NUMBER) CERTIFICATION RECEIVED FROM 2012.

5. LIBRARY OF CONGRESS, WASHINGTON, USA (LARGEST LIBRARY IN THE WORLD) CERTIFICATION RECEIVED FROM 2014.

Study of Literary and Musical Forms in Telugu Yakshagānās

(With Special Reference to Shāhāji's Śankara Pallaki Sevā & Viśnu Pallaki Seva Prabandhams)

S.Sailaja

A graduate in Science, postgraduate in English and Sanskrit, Diploma in Music from Andhra University, Sistala Sailaja has a degree from IGNOU in School Education. She was initially trainined in Veena under Bandi Srilakshmi and learned further from Guru Late Pappu Padmavathi Paramahamsa and continues to train under Pappu Padmavathi Ravishankar. At present she is pursuing doctorate in Music from The Music Academy Research Center, Music Academy,Chennai under the guidance of Dr. Ritha Rajan.

Address: Flat 202, Jalaram Towers Rd 1, Mallikarjuna Nagar Colony, Old Bowenpally, Secunderabad-500011, Telangana

Email: ssailaja@gmail.com

Yakṣagānā is a theatre form of literature and music. Initially a literary form, it was later transformed into theatre, imbibed with rich music, literature, dance and drāma. Yakṣagānā has been popular in Āndhra and Karnātakā. Telugu Yakṣagānā has been a repository of innate literature, music, dance and culture.

In Āndhra Literature, Yakṣagānā is first mentioned in Srinādha's Bhimeśwara Purāna written in 1430 A.D. Among the available Yakṣagānās, Sugriva Vijayam of Kandakūri Rudra Kavi is considered to be the first Yakṣagānā. Generally Yakṣagānā is performed from dusk to dawn. The opening and the closing rāgās used are mostly the same.

The rāgās which we usually come across in the Yakṣagānā are *Nāta, Yadukulakāmbhōji, Ānandabhairavi, Kāmbhoji, Bhairavi, Śankarābharam, Pantuvarāli, Surati, Sourāśtra, Madhyamāvati, Nādanāmakriya, Ghantā, Todi, Asāveri, Ārabhi, Saindhavi, Kedāragaula, Mohana, Āhiri, Sāveri, Kuranji, Punnāgavarāli, Mukhāri, Begada, Kalyāni, Pharaju, Todi ,Kāpi, Goulipantu, Huseni, Ritigaula, Yamunakalyāni, Varāli, Bilahari, Nāgagāndhāri, Devagāndhāri, Nilāmbari and Sahana.*

The tālās generally employed are *Ādi, Rupaka, Chāpu, Jhampa, Triputa* and rarely *Ata* (the daru Kanugonavē muddugomma kanugonavē and the daru Indukemisetummamma upāyamemi from Viśnu Pallaki Seva Prabandham), but we do not find the use of any complicated tālās.

The Yakṣagānā are classified into three categories: Sravya,

Drusya and Sravya-Drusya

***Sravya* Yakṣagānā:** Written for reading and listening. Ex: Prahlāda Vijayam of Nischinta Embārayya, Nowkā Charitram of Tyāgarāja.

***Drusya* Yakṣagānā:** Those which can be staged. Ex: Prahlāda Charitram of Melattur Venkatarāma Sāstry, GollaKalāpam of Bhārati Rāmarāju.

***Sravya-Drusya* Yakṣagānā:** Those that are meant for both. Ex: Srinivāsa Kavi Pāarijatamu, Bhāarati Rāamarāaju Gollakalāapamu

Yakṣagānā reached their zenith and glory during the period of Tanjāvur Nāyaks(1633-73). The noticeable change during this period is the culmination of the triple dimensions- music, dance and literature.

Shāhāji (1684-1712), the Marāthā ruler of Tanjāvur has taken Yakṣagānā to greater heights. He was a great scholar, linguist, musician, composer, musicologist and a great patron of arts. Shāhāji was a great poet in Telugu, Sanskrit and Marathi and has composed almost 20 dramas in Telugu, and counyless Padams, Svara Jathis and Tillanas.

Shāhāji mentions four works of his as Prabandhas, which are Gouri Pallaki Seva Prabandham, Viśnu Pallaki Seva Prabandham, Pancharatna Prabandham, Tyāga Vinoda Chitra Prabandham. He introduced a new style of Prabandha composition which had both musical and dramatic significance.

Prabandha: Prabandha is a literary piece of work. Etymologically it is bound by certain rules, regarding the structure, theme etc. '*Prabadhyate iti Prabandah*'. *'Prakruśtam bandham prabandham'*, which means, significantly structured by nature. At this juncture, it becomes necessary to describe and differentiate the literary Prabandha and the musical Prabandha.

In literature, Prabandha is a poetic work with Astādasha Varnanās i.e. the description of eighteen factors according to Udbhata and many other Lākshanikās; which include a city or a town, sea, mountain, season, sunrise sunset, separation, about the king, a battle which can be seen as in the following from the Dvitiyasvanamu(166) of Kāvyālamkāra Samgraham (Narasabhōpāliyam) by Rāmarāja Bhūshana:

Purasindhunagartvinasasi
Sarasiivanamadhurati prasangarahamul
Parinayatasayodayanaya
Virachnayātrājidoutavibhuvarnamul

In the musical aspect, the Prabandha denotes a composition with specific characteristics. It is defined as a musical composition which

is governed by rules regarding rāgā, tālā, metre, vrtta and anga. It is mentioned in the Chaturdandi Prakāsika that Prabandha in music is that which is bound by six angās and four dhātus.

Ucyate shadbhirangaisca chaturbhidhaturbhischayah I
Nibaddah swarasandarbhastasminneva hibhūriśa I
Prabanda iti lokānām vyavahāro nirīkśyate II
śadangāniitichedbrumaha swaraschabirudam padam I
Tenakah pātatālau cetyetānyangāniśatpunah II

The six angās or elements of the musical Prabandhas are swara, birudu, pada, tenaka, pāta and tāla. The four dhātus are Udgrāha, Melāpaka, Dhruva and Abhoga.

The literary forms used in the Yakṣagānās are Sisa padyas, Kanda padyas, Dvipadas, Utpalamāla, Champakamāla, Ātaveladi, Tetagīti, Mattebham, Chōrnika, Sārdulam, Gītapadyas, Mattakokila Vrttam, Layagrāhi and Todaka Vrttam.Examples for a few of these literary terms are given below:

Kanda Padyam: From Śankara Pallaki Seva Prabandham of Shāhāji;

Caligatupati nādhuni I
Valapunademmanna nindu vacitimidigo II
Koluvuna velayudunundedi I
Kaluvaladoratālpu celuvuganugonavamma II

Champakamāla: From Śankara Pallaki Seva Prabandham of Shāhāji:

Katakata prodduvoye nudukāntasikahāmani devakāminī /
Natanamujūchi vennuni manambalaran vaciyincucunna va //
datu tadavāyenancu manamam dacalātmaja yalga niti sam /
Katamuna kēmisēyudamu kanjanibhānana vinnavimpavē //

The musical forms that are seen in the Yakṣagānās are Daruvus, Aśtakam, Dhavalam, Yelalu, Erukasāni Pāta, Suvvi Pāta, Lāli Pāta, Ragada and Cūrnika. Examples for a few are given below:

Ćūrnika: From Śankara Pallaki Seva Prabandham:

Jaya jaya sakala gēvana vandita pādāravinda I
Jaya jaya kanakadharādharakōdanda I
Jaya jaya danujāntaka kānda I
Jaya jaya gandasthala niganniganmanikundalikundala sadgunamanmala I
Jaya jaya sāhadharādhisa chittambuja patanga I
Jaya jaya dhavalānga I
Jaya jaya nijabhakta bhayanāśa I
Jaya jaya Tyagesa Namaste Namaste namaha II

Aśtakam: Example of Aśtakam from Śankara Pallaki Seva Prabandham:

1. *Bhakitō devādidevuni pādapadmamu lottumī*
2. *Metta mettaga shankaruni nemmīna gandhamu mettumī*
3. *Sattugaa bangāru sommulu chandradharunaku bettumī*
4. *Atipōla saramulanu haruni siramuna jutumī*
5. *Celimito baramesu centanu jēri sēvalu cheyumī*
6. *Solapunanu haru shranti tīraga surati cekoni visarumī*
7. *Velayu Sahavibhundu cesina vinutipadamulu padumī*
8. *Alayakanu devādidevuni kānandamu rati gōdumī*.

The musical compositions in the Yakṣagānās are set to various tālās. The ragada and the daru-s, which are metrical forms with specific prosodic or composed in a particular chandas, have an inherent tālā system which suggests the gati and laya of the composition. The meters are mostly suitable to the inherent bhāva reflected appropriately by the rāga and tālā.

Daru is a musical form which brings out the musical expression with the gadya-padya (prose-poetry or lyrical) sāhitya components in the compositions. It is believed that daru is a variation of Dhruva as mentioned in the Nātyasāstra of Bharata. These are of 5 kinds:

Prāvesiki tu prathamādvitiyaakshepikee smrita
Prāsadiki tritīyā cha chaturthee cha antarā dhruvā
Naishkramikī cha vijneyā
Panchamī cha dhruva budhaih

The darus used in the Yakṣagānās equivalent to the Dhruvas of Bharata are Pātrapravesa daru, Varnana daru, Swagata daru and Samvāda daru. Apart from these there are Kolāta daru, Kandārtha daru, Sīsārtha daru etc.

The darus help in the establishment of the emotional continuity. The choice of the rāgās is made to enhance the personality of the character or the situation. For example the Pātrapravesa daru of Hiranyakasipu from Prahlāda Charitram of Melattur Venkatarāma Śāstry is set to *Sāveri, which is* suitable for the veera rasa".

The Ragada is a metrical form with a suggested musical form used in the Yakṣagānās. Ragadas are based on the *Jhampa, Triputa and Eka* tālās. There are nine varieties of ragadas and they have a rhythmic pattern. When a daru is mentioned as a form of ragada it is understood that the nadai of the daru is in relation with a specific rhythmic structure. Here the words like gati, laya are interwoven terms and can be mentioned as synonyms of the tāla. The mention of Ragadas like Mayuragati, Vrishabhagati etc, gives the description of the laya in the songs, and reflect the movement of a peacock and bull respectively.

The prosodic pattern of the compositions conforms to the tāla in which it is composed. An example of Vrishabhagati ragada from the Viśnu Pallaki Seva Prabadham is

U I U I I U I UI I UI U U I U IUI I

Sri ramādhava mādhavaasara siiruhāpta - sudhāmsulochana

Dāruna dvipabhitimocana-dāneswara sārthi yāchana

Here the pangs of separation of Lakshmi are described to Viśnu in the Vrishabhagati ragada in the *Trisra Triputa* tālā. Important ragadas are set to various denominations of *Triputa* tālā.

Shāhāji's Yakṣagānāṣ:Śankara Pallaki Seva and Viśnu Pallkai Seva Prabandhams: The theme is parallel in both Prabandhams. In Śankara Pallaki Seva Prabandham (SPSP) Pārvathi sends her sakhis as messengers to her Lord as she is bearing the pangs of separation from her lord. The sakhis discussion of revealing the situation of Pārvathi to Lord Shiva who was engrossed in talk with other gods in his court is well described. A suggestion to approach through Ganga, Serpent, Moon, and Deer are well described which were the means to successfully complete the delicate task. The sakhis themselves approach the Lord and explain the situation of Pārvathi. The Lord is moved and orders for the palanquin. The palanquin is richly described. The rasābhāva is well brought out through the daru describing the palanquin and the movement of the palanquin bearers. The play concludes with mangalam in Pantuvarāli rāga, which is followed by a Dvipada.

The Viśnu Pallaki Seva Prabandham (VPSP) also follows the same theme. Here the pangs of separation of Lakshmi are conveyed to Lord Viśnu through the companions of Lakshmi. The court where Lord Viśnu is busy with the other gods is well described. Here the companions think of approaching through the sage Nārada and Manmatha. Finally the companions on their own approach the Lord and describe the situation of Lakshmi. Here also the beauty of the palanquin is richly described. This play ends with a shobhanam in praise of Lord followed by the mangalam in the form of a Dvipada.

SPSP and VPSP are the two Yakṣagānās chosen for presentation. The literary and musical characteristics in these two are discussed here.

The point to be observed is though the two Prabandhams are by the same composer, all the rāgās and the tālā.s are mentioned in SPSP, whereas in VPSP the rāgās and tālā.s are mentioned only for a few. The rest are mentioned to be sung with reference to the popular

compositions, giving the musicians a wider scope in choice of rāgās and their creativity. This gives a scope even for the Abhinaya part in the field of dance. The literature, music, prosody, and the meter in both the Prabandas are very rich. The language used is also simple enough to be understood easily. The music of ŚPSP is popular, but that of VPSP has not caught up that much. Shāhāji has given much importance to the vrittas and daru-s in his Prabandās.

Forms	Śankara Pallaki Seva Prabandham	Viśnu Pallaki Seva Prabandham
Daruvus	22	38
Kanda Padyas	6	12
Champakamāla	3	3
Utpalamāla	2	2
Gitam	2	2
Sisa padyas	1	1
Dvipadas	3	5
Chūrnika	1	1

Apart from these we can see Kaivarāmu(2), Todakavrittam(2), Vrishabhagati(1), Mayuragati(1), Layagrāhi(1), Ashtakam(1) and Dhavalam(1) in VPSP. The Vachanās are less in number. The rāgās used are all rakti rāgās. These have been composed in such a way that they are suitable even for performance. Though categorized as Yakṣagānās, they are apt for dance as well because the bhāva of the dancer and the graceful movements can be well performed. The rāgās used in the Śankara Prabandham are *Sankarābharanam, Saveri, Mohana, Madhyamāvati, Begada, Sourāshtra, Bhairavi, Kuranji, Nādanāmakriya, Ghantā, Punnagavarāli, Saindhavi and Pantuvarāli.* The tālas used are *Triputa, Misra Chāpu, Rupaka, Adi and Jhampa.*

The rāgās used in VPSP are *Nāta, Arabhi, Pantuvarāli, Ahiri, Mukhāri, Desākshi, Malahari, Devagāndhāri and Bhairavi.* The tālas used are *Jhampa, Chāpu, Adi and Ata.*

The usage of varied rāgās and sapta tālas can be seen in both the Yakṣagānās. The richness of music in the employment of the rāgās in both the Yakṣagānās shows the command and mastery over music.

Analysis of Selected Literary Forms in Śankara Prabandham: In ŚPSP, Shāhāji mentions in the beginning that he is composing the Prabandham for the Pallaki Seva of Gauri and Shankar, the parents of Karimukha and Guha.

In the opening Dvipada, Shāhāji mentions that he belongs to the Surya Vamsa (Bhosala). A Dvipada gives the gist of the story. Here, the name of the Yakṣagānā is also mentioned.

Unable to bear the pangs of separation, Pārvathi requests her sakhis to go and convey her condition and bring Lord Shiva to her abode. The sakhis go to Lord Shiva, but find him seated in the durbar much engrossed in his talk with Lord Viśnu and the other Gods. Later in the story, through the champaka- māla 'Katakataprodduvoye' the sakhis describe that it is getting late, as the time is approaching dusk, and they are frightened that Pārvathi might be angry as she is waiting for her Lord to return to her abode. While the sakhis of Pārvathi think of the means to convey the state of Pārvathi to Lord Shiva through Ganga, the deer, the moon and the serpent, the description of the moon in the Champakamāla verse is given as 'Vīdhivintaka sikhanka- ratnama'. Here he meticulously uses words to convey the importance of the moon; the repetition of the letter "ma", the alliteration shows his poetic excellence. Richness of the poetic brilliance is seen in all its literary forms.

In the Dvipada 'O! Dinamandara', the sakhis approach Lord Shiva directly and address Shiva to go to the abode of Pārvathi as she is unable to bear the separation of him. They address Lord Shiva as 'Yonagāgārā' ie Kailasavasa, one who resides in the Kailasa. The usages of such words show his mastery over Telugu language and vocabulary. The same bhava is conveyed through the daru 'Elukovayya'.

Analysis of Selected Musical Forms in Śankara Prabandham: Literature and music have equal importance in the Yakṣagānās. Music gives an impact on the bhāva and expression of the situation depending on the selection of the rāgās. Shāhāji has well chosen the rāgās aptly. There are 22 darus in this particular Yakṣagānā. Among these, we can find the use of the rāgās *Shankarābharanam, Sāveri and Pantuvarāli* intermittently but with a different mode of expression, without deviating from the lakshanas of the raga. The usage of rare rāgās like *Ghantā* and *Saindhavi* with the rich bhava and keeping intact the rāga lakshana shows his command over the field of music apart from that of the literature.

The musical forms apart from daru-s which we come across in this Yakṣagānā are lāli pāta which is in rāga madhyamāvati, and an aśtakam, ćūrnika, dhavalam and shobhanam. Ćūrnika has no pādas and is arranged in prose order. Generally it is sung in the *Devagāndhāri*

or *Arabhi* rāga. Ćūrnika comprises of a mixture of easy and compound words. In the Ćūrnika 'Jaya Jaya sakala gīvana vandita' we come across compound words like *'kanakadharādharakodanda' and 'gandasthalaniganniganmanikundala*', which mean a person who has meru mountain as his bow and the cheeks respectively. Here he praises Lord Shiva.

We come across three darus in raga *Śankarabharanam* i.e the first daru 'Koluvaiyunnade' set to *ćāpu* tāla; the 4th daru 'Idi vinarade' set to *Triputa* tālā. and the 9th daru 'Singarampu Pallaki' set to *Mishra ćāpu* tālā. All three daru-s have Shadja as their Graha swara.

In the first daru 'Koluvaiyunnade' describes the court where Lord Shiva is in a meeting with other Gods, Viśnu, Brahma etc. The sakhis decide not to disturb him and instead convey the situation through the ornaments. In this daru we see the repetition of the phrase *'G,ma ga ri ri ga R S'* in the second avarta of the Pallavi, Anupallavi and Charanam in the second speed. The phrase *'ma,ga,ri,ga ma ga ri ma ga ri'* can be seen along with different phrases in the second kala in the last avarta of the Pallavi, Anupallavi and Charanam. In this daru most of the phrases are given in the second kala. The janta prayogas like *'pa pa ma ma G; sa sa ri ri G; sa ri ri sa S'* are used frequently. These phrases enhance the beauty of the raga.

The palanquin is very well described in the daru 'Singaarapu Pallaki' in raga *Śankarabharana* set to *Misrachāpu* tālā. The decoration of the Pallaki is described with the usage of words like 'jīnipannagamu (the outer cover of the Pallaki), magarala nigarala manchi chattamulugala (precious gems), kuruvindamula keelu konugobbalu (Ruby), nalidindulanu (very gentle and soft), being draped with satin and precious stones etc which gives a live picture of the palanquin. The musical beauty is also enriched by using phrases like *'ma ga ga ri ri sa sa ni; ga ma pa ga ma ga ma ri; pa S sa ni D pa ma*' etc. In this daru also we find both madhyama kala sangatis and second kala sangatis, which are composed with great competence.

The daru 'Idi vinarāde' in raga *Śankarabharanam* set to *Triputa* tāla is the description of Ganga, where the sakhis of Pārvati describe Ganga. Here the pallavi and anupallavi are the same but sung with different mode of expression and meaning. Both Pallavi and Anupallavi have Shadja as their Graha swara, but in the Anupallavi the composition starts with tāra sthāyi Shadja. Repetition of the phrase *'pa pa ma G ga ri S'* in the second kālā is seen in the second āvartha of both Pallavi and Anupallavi. The Pallavi, Anupallavi and Charanam end with words 'ta lu',

'ta lu', 'ate', and 'ta lu' respectively and the phrase used is *'da N S' in* the mandra sthayhi.

In the daru 'kadalimpakuroyi' in raga *Nādanāmakriya* set to *Mishra ćāpu* tāla, according to the text, but notation says it as set in *Adi* tāla(dvi kala). Shāhāji mentions the gait of the Pallaki and its bearers. Here the sakhis of Parvati tell the bearers to carefully carry the Palanquin, as the Lord, who has destroyed the three worlds of the rākśasās, and the Lord who has the whole Universe in his stomach is seated in the Pallaki and the slightest turmoil may shake the universe.

The daru 'Elukovayya' in rāga *Souraśtra* set to *Miśra ćāpu* tālā shows Antyaprāsa alankāra in its charanas. The first line of the three charanas ends with the word 'chālā' and the second line with 'bāla'.

The daru 'Polati intainaa' in raga *Pantuvarali* set to *Ādi* tāla(dvi kala), the lack of faith on the moon is described, where moon is described as the uncle of Manmatha and the one who increases the pangs of separation.

Musically, phrases like *'pa ma ga ma ga ri sa ni; ni da pa ma ga ma ga ri sa ni; P pa ma ga ma ga ri sa ni'* etc are used which enhance the beauty of the raga. These phrases have been used frequently here. The notation for the Pallavi and the Charana are almost similar, except for the phrase *'G G R R'* in the Pallavi which is modified in the Charana as *'ga ma G R R'*. The beauty of the rāga has been explicitly brought out through this daru.

In the daru 'Pādāvadhānamu' in raga *Pantuvarāli* set to *Ādi* tāla, the sakhis describe the state of Gods and Sages looking forward to Lord Shiva's presence. Here the words 'heccharika paraku devādideva' interpret the glory by Gods like Agni, Indra and Kubera, from which an idea of the customs in the court of kings, temple festivals and the worship of Gods has been well put forth. This daru has no Pallavi or Anupallavi, it has six Charanas and takes panchamam as its ettugada swaram.

The daru 'Entavedukalāye' in rāga *Pantuvarāli* set to *Jhampa* tāla, describes the richly decorated bed chamber of Pārvati, which is exceedingly beautiful and gives a suitable welcome to Lord Shiva. The beauty of the surroundings is also well illustrated. The composer must have intended to bring into light the culture and heritage of his times. Musically, the ettugada swara is panchamam. The use of phrase *'pa ma pa ma ga ri sa ri ga ma'* in the second kālā has been repeated at the end of the Pallavi, Anupallavi and Charanam.

The waiting of Pārvati for Lord Shiva is well described in the daru 'Idigo Koluvaiyunnadi' in rāga *Kuranji* set to *Ādi* tāla. Pārvati getting

decked for her Lord has been described with rich vocabulary. The literary description showcases that the kingdom of Shāhāji flourished with prosperity and richness. Musically, this daru has taken Shadjamam as its starting note. When studied, the notations of Pallavi and Charana seem to be same to some extent. The Pallavi goes like this Idigo koluvaiyunnadi Himagirikumari,and has the notation as:

;sa ri G M- ma gag a ri sa ni N|S;;-ga ma|P pa ma- ga ma ga ri ||
Sa ni- sa ri G maPma-ma gag a ri sa ni N| S ; ; - ga ma| P pa ma-ga ma ga ri ||

Sa ni ……………………………………………………………..

The Charanam is 'jalakamulādi hecaina jarigachīragati …' which also has the same notation as above in Pallavi. Here the nyāsa swara is "ni".

The daru 'Bhaktito devādi devuni' is in raga *Punnāgavarāli* set to *Ādi* tālā. This is an Ashtakam which has eight lines and each line is sung in the same tune. The antyaprāsa, a rhetoric beauty, is well followed. The lines end with the letter 'ma'. The beauty of the rāgā is brought out with the gamaka on the Gāndhāra and phrases like *'ga ga ri ri ga; ri ga ma P ma ga ri '*etc

The daru 'Kanakādri Cāpudu' in rāga *Saindhavi* set to *Chāpu* tālā describes the request to devās and ganās to maintain absolute silence and give quality time to Lord Shiva and Pārvati.

The notation of Pallavi and Charanam are almost same and they are wisely done where they denote the same but look different. Pallavi is 'Ho ho yanarayya o suralara mīru-Ho ho yanarayya o ganamulāra'. The notation is:

S ,S ; | sa S sa ni D | ni S R S | rig a ma ma ga R || sa R G R | sa S N D | ni S rig a M | ma G R ;||

The notation of the Charanam is:*Sa S S S | sa S sa ni D | ni S R S | rig a ma ma ga R|| sa R G R | sa S N D | ni S R ga ma | ma G R ;* ||In the Pallavi and Charanam the *S, S;* is given as *sa S S S,* and so on.

In the concluding Dvipada he mentions that this Prabanda has been written in praise of Pārvati and Shiva, and that it will last as long as the Sun and Moon endure. Another interesting aspect to be noticed is the Lāli daru, which is set to raga Madhyamāvati rather than rāgā Nilāmbari etc; the intention could have been not to put the Lord to sleep but just relax him!

Shāhāji has composed both the Prabandas very well, with all the literary forms suited to tell the story and employing the richness of various rāgās. Apart from these, we come across many allusions in the

padyas and the darus, showing Shāhāji's command on music, Telugu and Sanskrit. His high fondness towards and expertise over Sangita and Sāhitya are also obvious, as seen from his compositions.

Viśnu Pallaki Seva Prabandham:_The next Yakṣagānā chosen for study is the VPSP. This is a little lengthier than ŚPSP. Compared to the latter, the music of VPSP is less in vogue. The story is the same as in ŚPSP, but here it is the sakhis of Lakshmi who gives the message to Viśnu.

The Yakṣagānā starts with Siva stuti in *Nāta* set to *Jhampa* and Viśnu stuti in the form of daru in *Arabhi* set to *Chāpu*. Here one may notice the similarity with the Annamayya kriti 'Saranu Saranu Surendra sannutha,sarunu Sri sati Vallabha…' which is also in *Arabhi* set to *Mishra ćāpu.*

In this Prabandha, Shāhāji has used rāgās differing from ŚPSP. The rāgās he used are *Āhiri, Mukhāri, Nāta, Arabhi, Desākshi, Malahari, Devagāndhāri and Bilahari apart from Nāta and Pantuvarāli.* Here for many daru-s rāgās haven't been mentioned, it is left to the musicians.

Analysis of Selected Literary Forms in Viśnu Prabandham: Looking into the literary beauty, the Sīsa padya where Goddess Durga is prayed to, a muktapadagrasta sabdā alankara can be observed. In this alankāra the last word of the first pada becomes the first word of the second pāda and the last word of the second pāda becomes the first word of the third pāda and so on, as can be seen in:

*Madhukaitabhaprāna-marudugra**kālāhi***
***Kālāhi**vēni jagatkrupani l*
*Kāsarakravyāda kādamba**kālika***
***Kālikā**rupavi kramakalāpa l*
*Raktabījanishāta rājīva **candrikā***
***Candrikā**hāsayu jwalavilāsa l*
*Candamundakshapā carasaila**dambholi***
***Dambholi** kathinahastaprahāra l*

Kanda Padyam: In the Kanda Padyam given below the Rhetorical beauty with the repetition of the words vaannin, shrennin can be observed.

vināpānini phanita
Vānnini vanajāta garbhavānnini supada
Shreninn niśrennin su
Śrennin vaannini bhajintu shubhamulagāntun

Analysis of Selected Musical Forms of Viśnu Prabandham: The daru 'Chūdave kommavennudenta prodadee O samma' describes the

court where Viśnu is busy with the devatas. This is equivalent to the daru 'Etularamanduno' in *Mohana* set to *Mishra ćāpu*.

The daru 'Sogasu pallaki chūdave kaliki' in *Kedāragaula* and *Ādi* tāla describes the palanquin, can be compared to Annamayya kirtana 'Kulukaga nadavaro kommalālā…' in relation with the bhāva and style of writing.

Uma Rāmārao mentions in her 'Shāhāji Yakshagānā Prabandhas' that the mayuragati ragada 'Māramani vallavakumāra manimodu...' should be sung like 'Dhīrasamīrē yamunatīrē…'

Similarities of Śankara Prabandham and Viśnu Prabandham: Many similarities can be observed between the SPSP and VPSP:

In SPSP the daru describing Ganga is equivalent to the one describing Nārada in VPSP.

Daru describing the snake in SPSP is equivalent to the one describing the Garukmantra in VPSP.

The Vrishabhagati ragada 'Sri ramādhava, mādhavasarasīruhaptha' in VPSP can be compared to the daru 'Elukovayya' in SPSP.

The pallaki in VPSP is described through the daru 'Sogasu pallaki chūdave' in raga *Kedāragaula* set to *Adi* tālā., as decorated with different kinds of flowers like Jasmine, mogra, white lotus, vakula flowers etc.

The other varied aspect observed in VPSP is the daru 'Kāvavē

Kāvave karivaradā deva' where the description of the incarnations of Viśnu - Matsya, Kurma, Varāha, Narasimha, Vāmana, Parasurāma, Rāmā and Balarāma are described.

In 'Lāli pāta 'Lāli lāli, lāli yūgavayyā, lālita nīlopalā' puranic stories like Gajendra moksh and Krishnalīla, have been described.

The court of Viśnu is described in *pantuvarāli* set to *ādi* tālā, whereas the court of Shiva is described in raga *Śankarābarana* set to *Triputa* tālā.

Looking into the literary and musical aspects in these Yakṣagānās, Shāhāji can be acknowledged a creative writer. The language in them reveals his extensive command on vocabulary. The extraordinary lyrical beauty and the control on prosody and poetics he displays, along with the appropriate usage of rāgās, keep the art and culture imbibed and interwoven in his writings.

References:

1.Bālāntrapu Rajanikānta Rao - Āndhra Vāggeyyakāra Charitra, Vishālāndhrā

Publishing House, Vijayawada 1975.
2. Durga S.A.K. Dr. - The Opera in South India, B.R. Rhythms, Delhi, 2004
3. Joga Rao S.V. Dr.- Āndhra Yakṣagānā Vāngmaya Caritra - Āndhra Vishwa Kalā Parishat, 1961
4. Kusumā Bai.K Dr.- Music-Dance and Musical Instruments during the period of Nāyakas(1673-1732) , Chaukāmbha Sanskrit Bhawan, Vāranāsi, 2000
5.Sāmbamoorthy.P - Pallaki Seva Prabandham, Telugu Opera of Shāhāji Maharajā of Tanjore (1684-1710) - The Indian Music Publishing House, 4 Bunder Street, Madras
6. Seetha.S Dr.- Tanjore As A Seat Of Music, University of Madras, 2001
7.Umā Rāmārao. Dr. - Shāhāji Yakṣagānā Prabandha, Surya Grāphics, Hyderabad,
8. Venugopāla Rao Pappu Dr.- An Article on the Literary merits of the Pallaki Seva Prabandham pp 16-26, from Pallaki Seva Prabandham- An Opera by Shāhāji Maharāja, C.P R. Publications, C.P. Rāmaswāmi Aiyar Foundation, Chennai, 2012.
9.Venugopāla Rao Pappu Dr. - An article on Yakṣagānā Kuchipudi and Bhāgavata Mela, pp 101-111, from - Bhāgavata Mela and Ancient Temple Theatre forms of South India Melattur, Melattur Bhagavata Mela Natya Nātaka Trust, Melatur.
10. Audio Reference: Pallaki Seva Prabandham- An Opera by Shāhāji Maharaja by sangita kalanidhi R.Vedavalli and group.

A WORD TO THE ARTISTES…

ARTISTES WHO WOULD LIKE TO BE INTRODUCED TO OUR READERS THROUGH OUR COLUMN 'KNOW YOUR ARTISTES', MAY SEND THEIR BIO-DATA NOT EXCEEDING 2 PAGES OF THIS SIZE, GIVING DETAILS OF THEIR ACADEMIC & OTHER ACHIEVEMENTS, AWARDS & ACCOLADES RECEIVED, FULL RESIDENTIAL ADDRESS, EMAIL ID, A PASSPORT SIZE PHOTOGRAPH AND TELEPHONE / CELL NOS. AND SUCH OTHER DETAILS TO THE EDITOR, SAMAKALIKA SANGEETHAM, P.O.CHEVARAMBALAM, KOZHIKODE, KERALA, BY POST OR BY E-MAIL TO: radhamadhavan46@gmail.com WITH A COPY TO sangeethajournal @ gmail.com TO CONSIDER FOR PUBLISHING IT IN OUR JOURNAL.Mob: +91 9846162317

The Impact of Music on Human Psychology and Physiology

Shwetha R Mohan

A post graduate in music from Calicut University. At present functioning as RJ as well as VJ in many leading channels like Manoramma, Surya, We and Kairali. Done playback for movies like AMEN and ONE AND ONLY. Currently, working as a Guest Lecturer in SN College for Women, Kollam.

Address: Savira, TRA- 135, Mundakkal West, Kollam 691001.
Email: swetharmohan@gmail.com

Psychology is an academic and applied discipline that involves the scientific study of mental function and behavior. It has the immediate goal of understanding both individuals and groups, by establishing general principles by researching specific cases and accounts, to ultimately benefit the society.Psychologists explore concepts such as perception, cognition, attention, emotion, phenomenology, motivation, brain functioning, personality, behavior and interpersonal relationship. Psychology is the science of the mind. It teaches us how to examine our own mind, and what changes it undergoes from time to time under certain influences. Just as a doctor observes the changes in the physical condition of his patient under the influence of a particular drug, the Psychologist observes the changes which the mind undergoes in different conditions. The process of observing our own mental functioning is called introspection. There is another method of studying the mind. We may observe the bodily changes in other people, infer the alterations incurred, and then deduce the variations of their mind. This method is called interpretation.

When considering the relationship between music and psychology, we discover so many dimensions that make it obvious that these two branches are deeply interlinked. How they are interlinked is to be studied in detail.

Wrote the Bard years ago:

"The man that hath no music in himself
Nor is not moved with concord of sweet sounds,
Is fit for treasons, stratagems, and spoils….."

To understand and enjoy music, one need not comprehend the process of feeling to feel. That way music, be it Indian or Western, appeals to the listener. Even before the origin of Vedas, music was there.

Some of the observations on music by the exponents have stood the test of time. It is the integral part of a person, like the soul. Devoid of soul, a person is incomplete.

Music is the language of emotions and Indian music stands supreme because of this magnificent feature. Music creates a pleasing state of mind and it is this fact that attracts people to it. The different stages it went through during the course of its development prove the depth of the subject.

We all know, one way or other, nature has provided us with an abundant of bounty to go through day to day life. When we go back to the origin of music, we can definitely say, music emerged from our beautiful nature. Nature has a definite rhythm and pattern of its own Occurrence of different Seasonal Cycles, changing of Day and Night, rising and setting of the Sun and Moon, the chirping of birds or the sound emanating from bamboo reeds etc. could have been the beginning of music. Human beings must have observed, listened and realized those beautiful sounds emanating from nature.

From primitive days, for interaction, man needed to recourse to sound. Along with the intellectual and aesthetic capacity, musical talent also developed side by side. Just as languages evolved for interaction, they found it necessary to conceive music for entertainment and to cushion life's travails. It relaxed the worker, helped him to forget the hardships and also enabled him to work faster. Thus, music became integral part of life from the very beginning.

In mythological stories we can find, Krishna used flute to entertain the whole of Vrindâvan. Though there are no words, the soothing effect of Krishna's flute enchanted Gopikas, and cattle alike. In the folk musical history, we can find that after a day's hardship, people will come to a common meeting place and start to sing their simple tunes, just for relaxation. The content may be simple; sometimes it can be an incident of that day's, in their village. When they present the same in a melodic way, it unwinds them as well as entertains all those who surround them. In everyday life it has a specific role. Here of course, the pleasing and simple melody helps the mother to put the baby to sleep. Here the musical sound is more relevant than the words.

Many songs existed appropriate to the locations, occasions, and occupations, even prior to the classification of Raagas. One can say with certain confidence that music is a divine dispensation.

It is interesting to realize that a listener need not know the details of a particular Raaga or its notes. A case study is the experience of a group of admirers of M. S. Subbalakshmi. She was visiting USA and was

staying with an executive of ESSO Company. While she was performing, there came disturbing noises from the next floor and the organizers expressed their helplessness. Unmindful of the noise, MS kept on singing and suddenly the disturbing noises stopped. After a brief pause, there was a gentle knock on the door. There were two workmen in their working dress, asking permission to come in and listen to the music, which they must have felt so soothing.

Music can be considered as a means of relaxation. But when we go deeply into the emotional concepts, it constitutes a balancing factor. Nothing can compromise music. It is a spontaneous outflow of basic human feelings. It has an unnatural power, which makes it the finest of the fine arts. Music expresses the inner most feelings which cannot be expressed verbally.

Human body reacts to each and every sound from his surroundings, but the reaction varies according to the nature of the sound. The chirping of the birds puts one in a pleasant mood. The roar of an elephant or the racket of the rush-hour traffic makes him distressed.

When we are excited or terrified, we may sense it, but we are certainly not fully aware of all that is happening in our body. Direct observation using recording instruments has given scientists a great deal of information about the bodily changes induced by emotions. Psycho-Physiologists, who study them, are able to measure the heartbeat rate, blood pressure, blood flow to various parts of the body, activity of the stomach and gastro intestinal system, levels of various substances such as hormones in the blood, breathing rate and depth, and many other physical conditions.

Now we have to pause to think, how the body reacts to emotions and from where the emotions are sourced. Many of the bodily changes that occur are produced by the activity of a part of the Nervous system called the Autonomic Nervous system. This system is a part of the peripheral Nervous system which is under the control of the Central Nervous system.

The Central Nervous System contains the spinal cord and the brain. The peripheral nervous system has 2 divisions - the Autonomic Nervous System and the Somatic Nervous System.The Somatic Nervous System consists of the nerves that convey messages from the sensory organs to the central Nervous system that is to the spinal cord and the brain and from the Central Nervous system to the muscles and glands. The Autonomic nervous system consists of many nerves leading from the brain and spinal cord out to smooth muscles of the various organs of the body - to the heart, to certain glands and to the blood

vessels serving both the interior and exterior of the body. Each segment of the spinal cord contains Neurons that communicate with a particular region of the body. It also contains spinal paths conveying messages between the segments above and below it. If the spinal cord is cut, the brain loses sensation from and control over all parts of the body served by the spinal cord. Thus the Nervous system becomes a major part in the creation and control of emotions.

The changes taking place in the body as a result of these emotions are produced by the activity of the autonomic nervous system. The autonomic nervous system is a set of neurons that receives information from and sends commands to the heart, intestines and other organs. The autonomic nervous system has two parts. One, the sympathetic system which is active during aroused states and which prepares the body for extensive action by increasing the heart rate, raising the blood pressure, increasing the blood sugar (glucose) levels and raising the levels of certain hormones in the blood. Another part of the autonomic nervous system, called the parasympathetic system, tends to be active when we are calm and relaxed. Thus many of the effects of parasympathetic system activity are opposite the effects of sympathetic system activity. In active aroused emotional states, the sympathetic activity predominates; in calmer states, the parasympathetic activity is dominant.

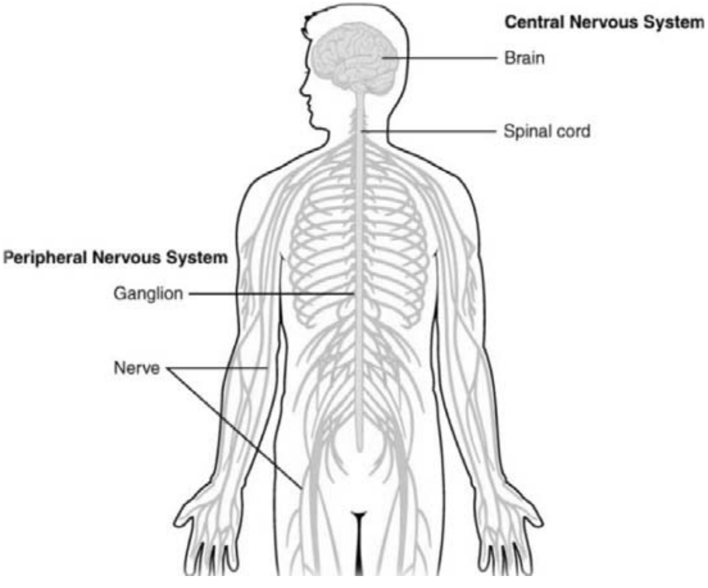
The brain which is a part of the central nervous system plays a very important role in creating various emotions. The brain is involved in the perception and evolution of situations that give rise to emotions. If a situation results in an emotional state, the brain controls the somatic and autonomic patterns of activity characteristic of the emotion. In other words it controls the physiological expression of the emotion. The brain is involved in directing the behavior driven by the emotional state and is necessary for the emotional feelings we have. A number of structures in the core of the brain are directly involved in the uplifting of emotions. These core parts of the brain include the limbic system. The structure of this system forms a ring around the brain stem as it enters the forebrain. These structures heavily linked with one another are particularly important for motivated and emotional behaviors. Scientists have found that damage to some of the structures of the limbic system produces great changes in the emotional behavior.

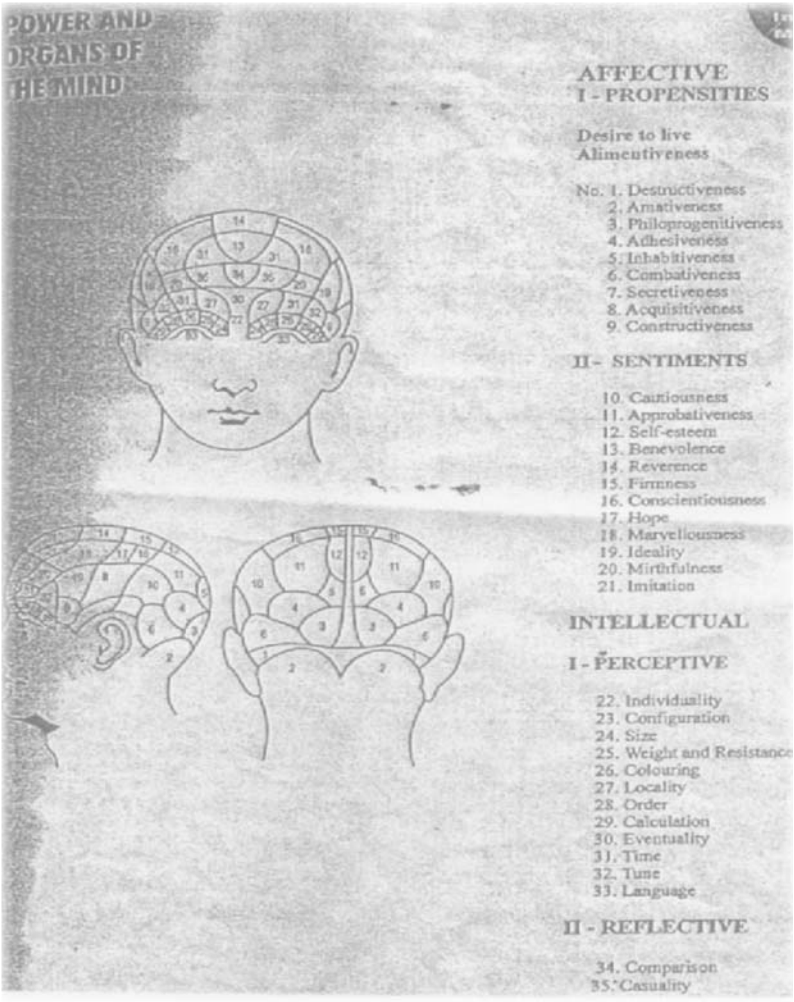
Emotions occurring in the mind are motivated from different areas of the brain. When we observe a scene, it will provoke the prescribed area, which in turn will lead to an appropriate action. The following diagram illustrates the different sections of the brain and the

emotions related to it.

It states that there are 35 different areas in the brain which will evoke particular emotions. Music, love, hope, destructiveness, secretiveness, constructiveness, ideality, dance, drawing, superiority complex, inferiority complex etc. are some of the areas. Emotional as well as thought-changes take place as a result of the working of these brain areas. Some have musical mind and others don't. That is because; the area of musical sense in these particular individuals is brighter than the others who have a feeble capacity.

Some have amazing talent in speaking, but some others don't. The speaking area of the brain will be bright for the first individual but the other person's may not be. Each individual's brain area is different and that is why everyone reacts in different ways to a given situation. When an accident occurs some will come forward voluntarily to take the victim to the hospital. But some others will just stand by, watch and escape from the situation. These variations happen because the first person's brain area which induces the helping mind provokes the person to help the victim but and brain area of the second one provokes the person to escape from the situation. For them, fear, suspicion etc. conquer the situation and naturally they won't come voluntarily to make the situation





smooth. We can find individuals with innate talent for learning music, dance, painting, gardening, etc. and some others acquire habits like smoking, stealing, etc. This difference is induced by variations in the brain areas of individuals.

It is very interesting to note that the intensity of emotion depends upon the strength of the reflex action facilitated by the yielding nature of the nerve substance. A man of nervous temperament, that is a man of

nervous constitution, very readily yields to external impressions. His heart feels instantaneously. The mind knows it, and can control the effects of feeling through the will-power. The human frame is thrilled with emotion, and it requires a strong will-power to control it love, joy, pity, kindness, anger, and hatred all these emotions find a ready response in a person of soft nerve and he is very easily carried away by the stimulus. A musical sound similarly moves a person of this kind and gives him immense pleasure. Where nerve power prevail sudden outbursts of joy or sorrow, they are likely to cool down as soon as the current passes away.

Another important factor in connection with music is this whether a nerve is stimulated by a natural cause or an artificial one, the effect produced as a result of the stimulus is the same. The interference of the will hardly controls the physical change, and the struggle between the will and the reflex action is so doubtful in result that it is the latter that generally gets the upper hand. We have experience of persons who, at the sight of even mere representations on the stage are moved to tears without being able to control themselves. Men of weak will and nerve should not stay in areas of epidemic, since the fear itself may set up a reflex action and lead to the actual suffering of the disease. The nervous system and especially its sensory part is therefore just like the keyboard of the piano, which at the mere touch of any agent, the finger or the stick, gives rise to the same sounds and feelings.

It is not a rare occurrence that at still hours, the mewing of cats is often mistaken for the cry of little babies and rouses tender feelings. The sound oooo (moan) proceeds generally from a person who is suffering from some acute pain. It reminds of the previous experience and causes pain to the listener, even when the sound proceeds from some other source. Or the deep sound “oooo” caused by the passing of a strong current of wind through the window, sometimes reminds us of the howling of an owl. The owl reminds of its abode in a deserted building, which conveys an idea of ruin, desolation and ultimately of some unknown calamity.

From the above, we can very well assert that, individual emotions varies, depending upon the situation. Why each and every individual have different emotional reaction towards a particular incident and why they react to any particular situation in different ways should be studied and analyzed.

My Interaction with a Maestro… I
Pandit Sharad Chandra Aarolkar,

Ramkrishna Das

Hindustani classical vocalist and an approved B High grade *Khayaal* artiste to A I, Mumbai and a *Sangīt Viśharad* (topper) from Gandharva Mahavidyalaya, Miraj. Has 250 audio clips (over 140 Hrs) of vocal recitals in 170 *Rāgs* on Youtube under the heading of Ramkrishna Das. Has visited UK, Germāny, Fiji, Banglādeśh, Lesotho and South Africa to present classical, light classical, folk and devotional music. Has also served as a Hindustani classical vocal music teacher cum performer at Indian Cultural Centre (2014-16), Johannesburg, deputed by ICCR, Government of India and worked as a visiting professor to Dept of Music, Univ of Mumbai (2007-2009). Is a post graduate (1989) in physics from Banaras Hindu University and B.Ed. from University of Bombay (Mumbai-1995).

Address: 303 Parimal, Shimpoli Village, Borivali-west, Mumbai- 400092.

Email: rkdasindia@gmail.com

Pandit Sharad Chandra Aarolkar, an ace Gwalior Gharaana singer was born in Karachi on 2nd December, 1912 and passed away on 4th June, 1994.

I started living in *Buwaa's* place at Shivaji Park, Mumbai in the nights since Oct, 1993 to serve and help him because of his poor health. I used to have conversations with him on music, because it was a subject of my foremost interest. I used to ask him questions related to music, musicians, *Gharaana* and his life. In fact, later I had a faint idea of writing his biography. In his last days, he was not well and was able to move of his own, only with the help of a walking support.

I also heard him doing early morning *Riyaaz* of *Kharaj Bharna* and *Sur Ka Lagaao* unfailingly every day, on his *Sur-Peti*, even at the age of 82. Whatever information I could collect from him in those days, I noted down in a small note book. After his death, I started writing about him in Bengali that reflected my feeling about him.

Sharad Chandra reminisced that his father was a high tempered person but he never beat anyone. Once he was given some money to buy something from the market. After the

purchase he was left with two Annas that needed returning to his mother. But he used that money for enjoying *Baraf Ka Gola* (an ice ball splashed with coloured syrup) and some other eatables with his cousin brother. In the evening when Mom remembered about the missing money, she asked him about it. Sharad Chandra replied that they had spent those coins on eatables. Mother got angry and slapped him tight for the offence. He said, 'After that incidence, I turned myself into a good boy.'

As a young music seeker he used to visit many *Ustâds* of music, which made his mother worry with anxiety. Once she said to him, 'Annaa, we hear that the people in music are addicted to one or two bad habits like taking wine and other substances of intoxication to experience high.' He replied his mother assuring that he would never take anything or do anything that brings the slightest humiliation to his parents.

I was highly impressed by Shobha Gurtu's *Thumri* recital of 'Radhe nand kunwar samujhay rahi'. I thought that no one could sing as beautifully as she did. One day in March, 1994 while talking to *Buwaa* I told him that I was really impressed by her recital of the very song. Perhaps *Buwaa* was in a mood to sing or wanted to perform some miracle. He told me that it was a Hori and not a *Thumri* and it was the composition of Sughar Piya, Bhaiya Ganpatrao, the famous harmonium player. Buwaa learnt this one from his Guru Pandit Krishnarao Muley. At that instant, he was sitting on a chair with arm rest. He sang the complete *Bandish* with elaboration and providing an excellent *Theka* on the arm rests. I was so mesmerized that I could not get a moment to divert my mind to realise that the old man was physically not well and that he had an out-of- shape male voice!

Another day I wanted to know the *Raag* of the following song, made famous by Parveen Sultanana. I hummed it a little: 'O more raam jiyaa naa laage re piyaa pardes gayo'. According to him it was a kind of Bhairavi.

Then he kindly sang one traditional *Bandish* of light classical genre without curtailing its 3 - 4 stanzas, which had almost the same tune but the recital was marvelous, because of the *Ras Bhaav* that he incorporated in it. 'Hut chod sakhi chal sang

mere tohe kaanhaa aaj bulaawat hai'

To cite me examples he once sang for me the famous composition:

' Ali piya bina moraa kaisaa jiyaa tarasat'

He had to take an examination in front of Muley *Sâhab*, to demonstrate his ability to compose. He composed tune and rhythm for the *Ashtapadis*. Getting impressed by his ability of quick learning, singing and composing, Krishnarao Muley awarded *Buwaa* a title, *Gandharv Ratn*a on Sept 15, 1940. When Muley Sâhab presented *Buwaa* his book on *Naatya Shaastra*, after writing his disciple's name, below he wrote *Gandharv Ratna*.

Buwaa used to cite examples of *Ghazals* of *Binkar* Bande Ali Khan to give me the glimpses of his treasure, e.g. 'Ruthaa hua pyaara agar apne se maan jaaye'

Buwaa used to say that Chunnaa was famous for singing an enchanting Thumri Ang Bhajan: 'Ali ri mori laage bindraaban niko' and a Ghazal 'Na chhedo hamen dil dukhaaye hue hain'.

Buwaa sang some *Ghazals* for me sometime during the month of March-April 1994, which were composed by him. He composed the famous *Ghazal* of Mirzaa Ghaalib:

Dil e naadaan tujhe hua kya hai
Aakhir is dard kii dawa kya hai.

in two different *Raags* and sang it in Bihaag, *Taal* Daadra and Jogiya Maand, Taal Keharva. One day he also sang:

Ye na thi hamaari qismat ki visaal e yaar hota

in *Raag* Darbaari Kaanada, Taal Daadra.

Many years ago, I had no taste for *Gharânedar Gâyaki* (a particular style of music), as it appeared to me a bit dull and of limited recital. I loved listening to *Sargam, Laikari*, varieties of *Taans, Gamaks* and many other *Harqats* in vocal music. My favourite singers were Ustaad Bade Ghulaam Ali Khaan and Ustaad Abdul Karim Khan. But when I listened to Aarolkar *Buwaa*, at once all my prejudices vanished.

One day, he was talking to me about the recording sessions in Sangeet Research Academy, Kolkata. There were twenty long sessions and they took place in front of well-known singers and musicians of the academy.

One day after such a session, an entranced Vijay Kichlu, the Executive Director of ITC SRA exclaimed, '*Buwaa*, I had an impression that nowadays Gwaalior music does not have anything much remarkable, but now I confess that Gwaalior music has only everything remarkable.'

Buwaa considered both of his mentors Eknaath Pandit and Pandit Krishnarao Muley as outstanding vocalists and used to address the former as 'mere Ustâd' (my mentor).

On one occasion I was talking to *Buwaa* on the grammar of music, *Raagdaari, Shruti* relationship of *Svars* and sought his opinion about Pandit VN Bhatkhande's contribution in this field. He said that Bhatkhande could not understand the beauty of Shruti and the thesis of Bharat's *Naatya Shaastra*.

Sharad Chandra could authoritatively say so, because he learnt music and musicology from Krishnarao Muley, who is known for writing a book on the musical part of *Naatya Shaastra*, with valuable research inputs. *Buwaa's* opinion was that one should have a very good knowledge of *Saarana Paddhati* to understand Bharat.

Pt Bhaatkhande took many *Bandishes* from vocalist and *Binkaar* Eknaath *Pandit* and notated them for publication in his *Kramik Pustak Malika*. Bhaatkhande used to visit Eknaathji when he used to stay at the residence of his disciple Dr Moghe at Khar. *Buwaa* received *Taalim* from him, from 1936 to 1950, until Eknaathji's death.

(To be continued)

S R G M M G R S

It Is Music….No Story…. (Part 14)

Artist Kodankandath Antony Francis

Renowned Painter Winner of National and State Awards - Decoded Da Vinci's famous painting 'The Last Supper' through a series of paintings - Held Exhibitions in several foreign countries and all major cities of India - Awarded Certificate of Merit by H H Pope John Paul II and UNFPO and H. H. Dalai Lama - Conferred 10th Florence Biennale Medal in 2015, at Florence, Italy - Presently working as Superintendent of Customs and Central Excise, Kozhikode - Received Rewards 161 times and Commendation Certificates 5 times for 'taking risk of life in work situations'.

Address: 52, Skyline Meadows, Civil Station P.O. Kozhikode-673020

Email: fskodankandath@yahoo.com

Story so far: When Francis got a job in the Customs Preventive Unit, Kannur, he became a student of music, under Payyavoor Parameswara Bhagavathar. Bhagavathar's son Chandramohan, who was pursuing his dream of becoming a Play-back singer, fell in love with Devi, another student of Bhagavathar. A lucky break catapulted Chandramohan in his chosen field, but the film world pulled him away from Devi. The producer, who helped Chandramohan in his career, was aiming to get him hitched to his daughter. Bhagavathar's is now a worried household. Francis got the impression that Chandramohan had moved away from Devi and might even be considering marrying Rajendran's daughter Sapna. From Europe came the Director of Beethoven Academy of Music and his Assistant, to learn Bhagavathar's special branch of music. Again, through Rajendran, Chandramohan got a chance to sing for a West-East fusion Album of Beethoven Academy. Rajendran took Chandramohan to meet Dumont, the Director of Beethoven Academy. Chandramohan came to know about Dumont visiting his father and how Bhagavathar had refused to impart that knowledge. Dumont cautioned him that at that moment they are only at the discussion stage of the fusion Album. Chandramohan assured him that he would talk to his father about the divine music. Francis's friend from his banking days Gangadharan, who used to sing devotional songs and who had now lost his mental balance, brought about by his loss of hearing. Even in his present state, he could, surprisingly, go on singing the old songs. Francis wanted to bring him

back to normalcy, with the help of paintings. He spotted a radiant rainbow in the sky, and this magical vision aroused in him the idea that he could relate the seven colours of the rainbow and the seven notes of music, and accordingly executed the paintings. These paintings were selected as the front cover of 'Reader's Digest', but Francis only wanted that it should be useful to get Gangadharan better. On his way to Bhagavathar for his music class, Francis met Devi and her father. Mukunda Menon expressed his anxiety and anguish about the future of his daughter. Later, Bhagavathar complained to him about some strangers stalking him all through his daily routine. He wanted Francis to use his influence with the police, to reach the bottom of this mystery. Using his close contact with some high police officials, the stalkers were taken in. On questioning they disclosed that they were Malayalees working according to instructions from a Film Production Assistant in Chennai. They were following Bhagavathar's movements closely. When Bhagavathar was informed of this, he stopped Francis from passing any information to Chandramohan. According to the direction of Bhagavathar, Francis met him secretly, at the beach, where he unveiled his suspicion that Chandramohan could be behind this move. After begging forgiveness from the goddess Bhagavathi for this sin of Chandramohan, Bhagavathar expressed his desire to disclose that great secret to Francis, who at first was willing but…. **Now read on…**

On mulling over the matter, I was convinced about my inability to understand that mystery… Immediately, grasped his hands firmly…Stalled him…

”Don't…I am sure that you are disclosing this with so much affection, only because of your trust in me…But don't…I don't deserve this…By birth or by deed…You should not tell me anything more about this… Please do forgive me…Please pardon this unworthy one”… I somehow managed to complete this plea, almost on the verge of a wail…

“Who said that you don't have the qualification…I came to this decision only after observing and understanding you for a long time”…

“Please do forgive me…What you need now is rest…Tomorrow morning, when you pray to Annapurneswari Devi, she will make things known to you…When and to whom you should reveal this matter…After that, if that fortunate one is I, I will certainly accept that blessing… I Promise”… I discontinued.

Bhagavathar did not say a word… Afterwards, to date, he never again referred this subject to me… Probably Annapurneswari might have revealed another way…Whatever it be, that must be the best solution…

As Bhagavathar had taken a decision not to inform Chandramohan about this, I too decided to leave it at that…

Meanwhile, one day, Dumonde, the director of the Beethoven Music Academy contacted film Producer Rajendran to ask Chandramohan to meet him…But instead of contacting Chandramohan directly, Rajendran engaged his daughter Sapna to pass on this request…Immediately Sapna rang Chandramohan and conveyed the message…After prior appointment, Chandramohan reached on time, the hotel where Dumonde was staying…It was while discussing things with him that Chandrmohan had a faint realization of the trap he was caught in, whether knowingly or otherwise…

The divine song that Parmeswara Bhagavathar renders during the Navarathri days, in a ritual to awaken Annapurneswari Devi in the morning and lull her to sleep during the night…Dumonde wanted it in all its original form…And he must have it the very next day after the conclusion of this year's Navaratri Pooja … Or else, it would be doubtful whether Chandramohan would ever get a chance to sing for the Western-Eastern Fusion Album…If Dumonde insists on not permitting Chandramohan to render playback in the films he produces, it will not be possible for Rajendran to ignore him and do otherwise, which would certainly affect Chandramohan's prospects adversely…Their professional bond was that strong…Sapna also didn't have the gumption to stand against the wishes of her father…All the losses would be Chandramohan's alone…Chandramohan would be the outsider…He sat staring at this reality… A scary situation, where everything would tumble and crash around him…A situation where whatever he had managed to achieve in the Malayalam film world, would be ephemeral entirely…If he has become a somebody now, tomorrow he would be a nobody …

Unexpectedly, Rajendran also dropped at the venue and

joined the discussion… The whole situation became clearer to Chandarmohan…It was only what was expected by him…

Should I opt for a life in music, deceiving my spiritual father who is my Guru in music as well? …Or should it be the financial affluence, good fortune, family and plenty of big opportunities… On one side everything that is enticing… On the other, the saintly father and Annapurneswari Devi…Chandramohan was in a dilemma over the choice, when, to console him, Rajendran offered a suggestion…

"Anyway, every year you are used to taking the ritual vow and making the pilgrimage to Sabarimala…This time, when you return from Sabarimala, you should make a trip to Payyavoor to see your father, mother and the siblings…However busy you are, you should stay with them for two or three days…On all those days you too should go and worship Annapurneswari…Pray with all your heart…Whatever it be, Devi certainly will show you a way out"…

Chandramohan did not possess the common sense to differentiate whether the suggestion was the result of a pre-conspiracy between Rajendran and Dumonde or originated in Rajendran's brain, on the spur of the moment…The instant he heard this suggestion, Chandramohan agreed that it is acceptable to him…May be the thought of escaping from those two as soon as possible, could have made him to reach this decision…

It was nearly one and a half years since he had been home…Only because of Chandramohan's compulsion had Bhagavathar installed a telephone at home…To meet the expenses incurred, he had even sent some money to Kartyani Amma…From Chennai, a call from Chandramohan, once in a week or two…The phone was used for that only … But another reality was that, just for that one call, poor Kartyani Amma would wait everyday… Bhagavathar never bothered about the phone…Only Kartyani Amma would attend the phone… One day the phone rang…That day also Kartyani Amma hurried to take the phone…It was Chandramohan at the other end…

"Mom, this time, after my Sabarimala pilgrimage I would

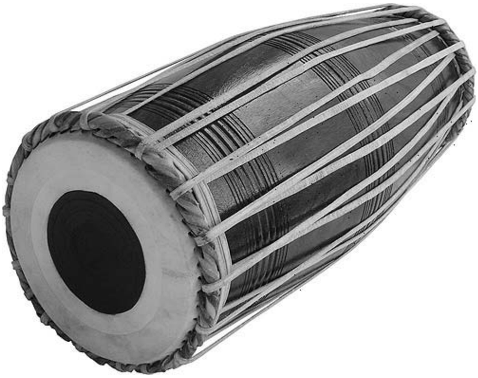
like to come and meet you all… Please do inform everyone”… Kartyani Amma's reply was a little gruff…”I am not going to inform anybody…When you actually arrive, I will inform all…That will be better”…

Chandramohan understood the undercurrent of that answer…A homecoming after the long duration of one and a half years! ...

In earlier planned visits, often, he had not been able to make it to Payyavoor because of his busy schedule in the filmdom…She had had to later explain away that embarrassment to relatives…The poor lady's worry was about a repeat fiasco…

(To be continued)

Translated from Malayalam by Unnikrishnan Palakkal



Perception of Melody in Karnatak Music

B Suvasini

M.Com, C.A.I.I.B and M.A.M.Phil, in Karnatic music, from Mother Teresa Women's University, Kodaikanal. At present, works as Deputy Manager, NRI Services at Bangalore for State Bank of India. Her passion is Karnatic music and she has been giving concerts at various prestigious venues. Pursuing PhD in music at the University College of Fine Arts for Women, Manasagangothri, University of Mysore, under the guidance of Dr. M Manjunath.

Address: Flat A3/204, Shriram Whitehouse Apartments, Dinnur, R T Nagar, Bangalore 560032

Email:suvasiniarunachalam@gmail.com

Music is an art with universal appeal. The power of music in soothing the heart and mind is acknowledged in both East and West; it is cherished not only for its entertainment value but also for its capacity to lift people to high er mental level and make them taste the sweet nectar of divine bliss. The term perception is defined in Dictionaries as 'the ability to see, hear or become aware of something through the senses'. It is also the way in which something is regarded, understood or interpreted. There is a continuous communication between the performer and the listener in any art; especially when it comes to music.

This paper analyzes the perception of melody in *Karnatak* music the different aspects of melody present in *Karnatak* music and how it is perceived.

Introduction: Music is the oldest of all arts. It is a living and subjective art, tradition, inheritance and association have always played a very important role in its development and appreciation. Music is considered a subsidiary branch of the *Vedas*. It is *Nāda Vidya*, science of sound. Its study leads to *Nādopāsana*, self realization through contemplating *Nāda*. The transition from Vedic chant to song was indeed a slow process. The verses of *Sāma Veda* had a variety of melody-patterns.

It is believed that Paramashiva taught the science of music to his consort, Pārvathi. She, in turn, passed it on to other celestial beings like *Tumburu, Nārada, Nandikeshwara* and

Saraswathi. Being a product of divine agency, music became the finest of fine arts. It is a synthesis of intuition and expression. Music can release human mind from the thralldom of the senses and lead it to the gates of reality.

Music is both immanent and transcendent. It is immanent because its fabric and texture are composed of gross materials like microtone, tone, essential melody, rhythm and tempo and it is transcendent because it comprises singing the song of the Absolute which is beyond time and space. The structure of music or structure of melody is a phenomenal one, as it entertains the mind of the living beings by moving the human plane and creates aesthetic sentiments and beauty which lead us to heavenly pleasure and peace.

Music is a mode of thinking in terms of tones and rhythms. Even the hearing of a very simple music form stimulates different types of awareness. Even the primitive man used music as a means to express an idea. Melody and sound had great significance even for them. Music has a number of objectively identifiable features which include melody, rhythm and harmony. The melody concept of music perception can be measured according to the listener's or receiver's ability to identify a melody. When we define melody in music, we must restrict ourselves to sounds with constant pitch values, since if we simply say that melody is a sequence of notes, then, there are plenty of non-musical sounds which have melody and which can be perceived. When we talk about the concept of being music we can name it musicality and any perception of music could be construed as perception of musicality.

Concept of Melody: Harmony and melody are two kinds of languages showing the heights to which the genius of man has soared in his lofty quest for new forms of musical expression. Existence of two systems of music can be possibly conceived one in which the music progresses by succession of single notes and the other in which the music progresses by succession of groups of notes called chords. In the above two systems, the first is the melodic system and the second the harmonical system.

Melody is a musically pleasing succession of notes. Melody is a complimentary term to harmony. It is used in a more precise sense than tune. Melody is a form which is something

more than the simple sum of the notes which it contains. Artificial placing together of single notes in succession creates a synthetic product but it will be bereft of musical life. Melody translates feelings into sound and therefore it is included in the sensuous side. Melody is almost the unconscious expression of the senses.

***Karnatak* Music and Melody:** *Karnatak* music is a melody based system and every sound produced revolves around a central concept of *Shruthi* or Pitch and *Swaras* or Notes. *Shruthi* is considered as the divine mother of music. Aligning one to perfect *Shruthi* and producing music will automatically add to melody in the music produced, whether it is vocal or instrumental. A whole world of melodies comes together yet lies hidden in the unified sound of the *Tambura*. Some people view the sound of *Tambura* as meditative; some others view it as a sound of awakening in music which is beyond feeling or expressing.

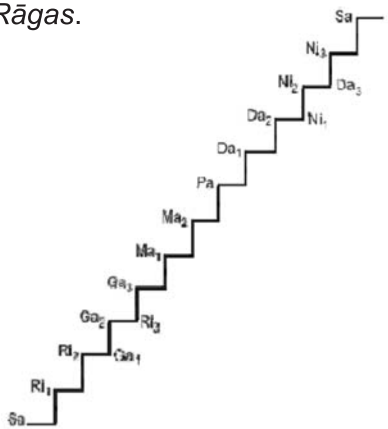
Melodic patterns in *Karnatak* music have an individuality of their own e.g., the *Kriti, Kirtanam, Tānam, Pallavi* or *Rāgamālika*. These are forms characteristic of and exist solely in the realm of *Karnatak* music. What distinguishes *Karnatak* music tradition from all other systems in the world is *Bhāva*, its most vital bulwark. *Bhāva* means many things to many people like melodic excellence, ready appeal etc. The flow of words has a mysterious force that accentuates flow of melody. Verbal syntax in language which is the fundamental convention of speech has its roots in human experience. Similarly the syntax of notes in music is very important and is based on human experience. Music has its own intrinsic laws dictated by the nature of the musical substance.

Folk music is the unconscious expression in melody of the racial or ethnic feelings, characters and interests of people. It can be called as music created without any systematic training by common people which represents their lives in terms of melody and rhythm and that has later become part of a tradition.

The basis of all systems of music is the seven notes or the *Saptaswaras*. The following table gives you the names of these seven notes and the syllables used for notating them in both Indian and Western music.

Name of the Swara	Solfa letters	
	Indian music	Western music
Shadja	Sa	Do
Rishabha	Ri	Re
Gandhara	Ga	Mi
Madhyama	Ma	Fa
Panchama	Pa	Sol
Dhaivata	Da	La
Nishada	Ni	Ti

Of the seven *Swaras*, the notes Sa and Pa do not admit of any varieties and are called *Achala Swaras*. The remaining five *Swaras*, ri, ga, ma, dha, ni admit of two varities each. Thus there are 12 *Swaras* in all. Apart from this, there are also the *Shatsruti Rishabha*, the *Shuddha Gandhara*, *Shatshruti Dhaivata* and *Shuddha Nishada* increasing the gamut of *Swaras* to 16. Permutation and combination of these 16 *Swaras* has led to the formation of the 72 *Melakartha Rāgas* which form the basis of the entire gamut of *Rāgas*.



In the above diagram, the twelve notes on the left are the 12 *Swarasthānas* and the 4 on the right is the extra *Swarasthānas*. The entire scheme of 72 *Melakartha Rāgas* is divided into two, the first half with 36 *Rāgas*, having *Shuddha Madhyama* (Ma1) and the other half, having the *Prati Madhyama* (Ma2). Again the 72 Melakartha *Rāgas* are divided into 12 *Chakras* each *Chakra* having 6 *Rāgas*. The *Rishabha-Gāndhara* varieties change from

Chakra to *Chakra,* and repeats themselves from 37 to 72 *Mela*.

They appear as Ri1-Ga1, Ri1-Ga2, Ri1-Ga3, Ri2-Ga2, Ri2-Ga3, Ri3-Ga3

In the same way *Dhaivata-Nishada* combinations appear, but they change in each *Rāga* of the *Chakra* Da1-Ni1, Da1-Ni2, Da1-Ni3, Da2-Ni2, Da2-Ni3, Da3-Ni3

A combination of *Swaras* that is pleasing to the ear constitutes a *Rāga*. Rāga can also be described as sound that is embellished by musical tones. But just singing of these *Swaras* will not make a *Rāga*. Musicians use different methods to present or express a *Rāga*. The emotion of a *Rāga* is transmitted by them by varying voice texture, volume, intonation etc. A *Rāga* must take at least five of the twelve notes of the scale to have a melodic identity. The beauty and vitality of every melodic type are expressed as a cumulative effect of the *Bhāvas* of the *Rasa* which is inherent in it. The development of the *Rāga* concept is perhaps, the greatest achievement of Indian music. This development established the independent role of *Sangeeta* apart from *Sāhitya*. The term *Rāga* might be translated as a melody-mould or melody-type. The ideal of absolute music is reached in the concept of *Rāga*. Each *Rāga* has a separate aesthetic form. The beauties underlying a *Rāga* are very subtle and delicate. In the innumerable *Rāgas* and time measures in the delicate quarter-tones and micro-tones and in the use of peculiar graces or *Gamakas*, Indian music stands very high and without a parallel. *Manodharma Sangita* is a unique feature of Indian Music.

In any vocal concert the voice or tone of the musician has a great influence on the melodic presentation of all the songs. Two types of human voice can be found: a brittle unbending voice which can deliver fast *Briga* laden *Sangatis* and *Swaras* with great ease. There are also soft, supple plastic voices which are capable of conveying *Anuswaras* and using various *Gamakas* effortlessly. Depending on the construction of their voices, vocalists tend to take to one or other of the styles of singing. The style of singing which they adopt based on the capability of their voice determines their taste of music.

The most noteworthy feature of *Karnatak* Music is *Gamaka*. *Gamakas* are musical movements, aesthetically rendered and employed judiciously; they have a vast field of

expression which no other graceful movement can command.

A comprehensive *Karnatak Bāni* concert of a high order should contain at least the following features:

- Plain *Sanchāri Swara* combinations pertaining to the different ragas
- Well known characteristic *Sangatis* of particular *Rāgas*
- Rendering the *Sanchari Swaras* with appropriate *Gamakas* to reveal the correct *Rāga Swaroopa*
- *Kālapramāna* or proper timing of various *Sangatis*
- Usage of *Briga* or singing *Swaras* with high speed
- Singing or introducing new patterns within the existing gamut of the *Rāga* being rendered
- Applying proper punctuation within and between *Sangatis* both in *Rāga Ālāpana* or rendering a *Kriti*
- Aesthetic beauty
- Pronunciation of the words in any composition without distortion to its meaning
- Assess and respond to listener tastes and preferences

An ideal musician strives to communicate and share extraordinary levels of a state of being or an emotional state. The musician takes along the listener throughout the continuous creative process, in each line, phrase or composition. A painter paints a picture alone and finally presents it. But for a musician, in the idealized process of making music there is continuous involvement of human condition. Pure music is an insight or a vision which seeks to transcend the world of man though rooted in the human soul. The powerful chemistry of participation is set in motion and the musician and the listener arrive at a final perception of a portrait of sound together even though the original voice, creation and vision belong only to the musician.

The process of creating music is very risky since Music is so abstract and a combination of words and melody. How it is going to appeal to the listeners is a constant question. When we talk about perception of melody, it can be viewed in different angles like melody perceived by the listener, the musician himself or that which the composer would have thought of at the time of composing a song or a piece of music. Lyrics of a composition, changes the mood of the *Rāga* and reinforce its identity. For some people who had been constantly listening or practicing music, the phrases and emotional experience lie deep within. Every *Rāga*

has its own traditional range, acoustic identity for usage of its *Swara* or phrases. The extension or decrease in sound arouses the cognitive understanding of the *Rāga*.

Conclusion: To sum up the perception of melody in *Karnatak* music, it clearly differs from person to person. It depends on the physical hearing capacity of an individual to sound of music, acoustics of the place where the performance happens; the adaptability for the volume of the sound in the sound system also has different preferences to the listeners. The knowledge level of music of the listener has great impact on the perception of melody. For some people even without any knowledge of music, just listening to music for the sake of enjoying gives immense pleasure. The knowledge level of the musician, his varying capacity in presenting things, personal health or voice of the musician, their understanding of the composition of the listeners, their adaptability to changing preferences in the society, all these influence the perception level of the listener. Another very important aspect in case of vocal music is, knowing the language in which a composition is rendered. There is big difference in the perception between a listener who knows the language and one who does not know the language in which a composition is rendered though music is said to be above any language. The age of the listener, the time at which the concert is being held, the easy accessibility of the listener to the venue or the gadget for listening, the mental state of the listener at the time of listening to a concert, the coordination of all the artists on stage. Thus perception of melody is relative and it is not restricted to the musician alone but also to the listener.

Acknowledgement: My sincere thanks to Dr.M.Manjunath, Assistant Professor, University College of Fine arts for Women, University of Mysore for his guidance and support

References:

1. South Indian Music Book I to III by Prof.P.Sambamurthy published by The Indian Music Publishing House
2. A Southern Music - the Karnatik Story by T.M.Krishna published by Harper Collins Publishers India
3. Indian Music by Bh.A.Pingle published by Sri Satguru Publications, A

Division of Indian Books Centre
4. Many issues of Sruti magazine published by The Sruti Foundation Chennai
5. Collected writings on Indian Music by Dr.V.Raghavan, Vol.I and II published by Dr.Raghavan centre for performing arts, Chennai
6. Music:Intercultural Aspects-A collection of Essays edited by Dr.S.A.K.Durga and published by Indian Musicological society
7. Many issues of The Journal of the Music Academy, available online in the website of the Music Academy, Chennai.
8. Bhairavi-The Global Impact of Indian Music by Peter Lavezzoli published by Harper Collins Publishers India
9. History of South Indian (Carnatic) Music by Sri.R.Rangaramanuja Ayyanger published by Vipanc(h)I Cultural Trust, Mumbai

A WORD TO THE WRITERS…

(1) WRITERS ARE REQUESTED TO SEND THEIR BIO-DATA WITH FULL POSTAL ADDRESS, EMAIL ID, TELE / CELL NOS. AND APASSPORT SIZE PHOTOGRAPH ALONG WITH THE ARTICLE.

(2)WE SHALL BE GLAD IF PHOTOGRAPHS RELEVANT TO THE ARTICLE ARE ALSO SENT.

(3) WE URGE THE AUTHORS, TO PRINT THEIR NAMES BELOW THE TITLE OR AT THE END OF THE ARTICLES BEING E-MAILED.

(4) IF ANY SPECIAL FONTS OR SYMBOLS ARE USED IN THE ARTICLE, THE SAME SHOULD BE SENT TO US ALONG WITH THE ARTICLE

(5) NOTE THAT THE DEADLINES FOR SUBMISSION OF ARTICLES FOR THE APRIL ISSUE IS JANUARY 31ST.

(6) THE ARTICLES MAY BE SENT TO:
radhamadhavan46@ gmail.com

Comparative Features of *Kriti* and Sonata

S. J. Jananiy

Musician, Composer, Music Producer, Indian / Western Classical & Playback Singer. Graduate in Economics and Post Graduate in Indian Music & M Phil (Music) from Queen Mary's College, Chennai. Currently pursuing Research in Music under the guidance of Prof. Dr. R. Abhiramasundari. Recipient of awards like National Award, Kalai iLamani and Yuva Kala Bharathi. B High artist of AIR. In Western Classical , she has completed ATCL from Trinity College London. In Hindustani , she has completed Junior Diploma from Prayag Sangeet Samiti, Allahabad. Performed a Jugalbandi with Pt. Hariprasad Chaurasia in Paris. Composes music and sings for private albums & ad films.

Addres: Full time Research Scholar, Department of Music, Queen Mary's College (Autonomous), Chennai 04.

Email: sjjananiy@gmail.com

Introduction: 'Musical Form' could be defined as a general outline or a structure of any musical composition, comprising of various sections and a number of phrases. Composers make it easier for the listeners to sort out their ideas, by creating contrasting sections. The way or the methodology, by which the composers put together music, makes the 'form of a piece'. This analysis takes up the comparative features between two musical forms '*Kriti*' (south Indian Classical) and 'Sonata' (Western Classical).

Evolution of *Kriti* and Sonata Forms A Glance: '*Kriti'* forms a typical backbone of Carnatic Classical art form. It could be traced to 15th century, when *Sangita Pitamaha* Purandaradasa and Annamacharya composed in this musical form, which was not complicated as *Prabandha* forms. Following them, their contemporaries Tyagaraja, Mudduswamy Dikshitar and Syama Sastri laid a strong foundation, and contributed the most to this musical form. Other great composers, to mention a few, like Swati Tirunal, Subbaraya Sastri, Venna Kuppaiyyar, Gopalakrishna Bharati and Patnam Subramanya Iyer have contributed to the repertoire of this musical form. Since then, *Kritis* have taken a

predominant role in this classical form and has a widespread motif on concert platforms.

'Sonata', on the other hand, evolved naturally as an extension of musical forms popular in the Baroque period i.e. 1600 1750 approximately. Its root source is from the 'Binary Form', which has two sections Section A, Section B 'AB structure'. Slowly evolving from the Binary form, an additional section is observed in 'Ternary Form', wherein the Section A is repeated after Section B, and hence this Ternary form is sometimes known as 'ABA Structure'. Sonata took the main stage during the Classical period i.e. 1750 1830. Its form can be outlined by three major aspects:

1)Exposition
2)Development
3)Recapitulation

Composers who mainly popularised this musical form were Clementi, Haydn, Mozart and Beethoven.

Comparative features of *Kriti* and Sonata: *Kritis* typically have the following structure:

- Pallavi
- Anupallavi
- Charanam

In a *Kriti*, the Pallavi secton is similar to the 'Refrain/ form and it is repeated after Anupallavi and Charanam. This structure is also seen in the Ternary form (Western Classical), which has also been the source of Sonata form. In the Classical period, 'Rondo Form' pieces became more popular and paved the way to further development of Sonatas. The 'Rondo Form' was extended in order to include another section 'C', which was in contrast to sections A and B. Hence it was 'ABACA'. The same structure can be observed in *Kritis* as well. i.e.

- Pallavi
- Anupallavi
- Pallavi
- Charanam
- Pallavi

The reason why the Section A in Sonata and the Pallavi in

Kriti are often repeated as in a Refrain is to give an added stress to the idea about the piece and make the listeners understand the composition better. In a *Kriti*, the way Anupallavi and Charanam depict various sections, 'Episodes' show the different sections in a 'Sonata Rondo Form'. The Sonata Rondo Form is further extended with one more section added to it, which alters the same to 'ABACABA'.

This kind of a structure is quite uncommon in *Kritis*. Either there are a number of Charanams or an absence of Anupallavi in some compositions. Some *Kritis* have 'Chittaswara' (decorative *Anga*) in between the Anupallavi Pallavi and / or Charanam Pallavi. Some compositions of Mudduswamy Dikshitar and Oothukadu Venkatakavi have only Pallavi and Charanam, where the Charanam is known to be 'Samashti Charanam'.

e.g.: Trilochana Mohinim - Bhairavi - Adi - Mudduswami Dikshitar

Mahaganapatim - Naattai - Ehkam- Mudduswami Dikshitar

In some *Kritis*, the Chittaswara section has two speeds Madhyama Kala and Dhruita Kala.

e.g.:Brochevarevarura - Khamas - Adi Mysore Vasudevachaarya.

Certain compositions are with Chitta swara -Sahitya in same speed

e.g.: Mariveregati - Anandabhairavi - Mishra Chaapu- Syama Sastri

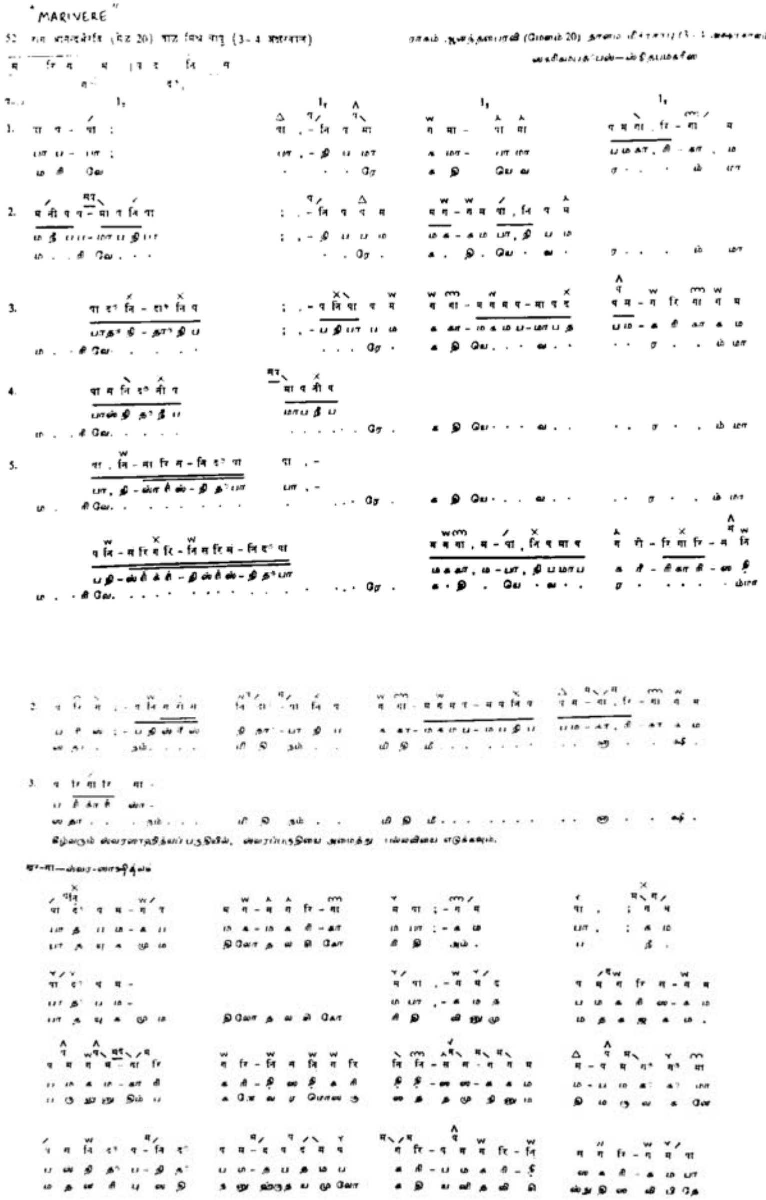
Some *Kritis* are with Solkattu Swara - Sahitya

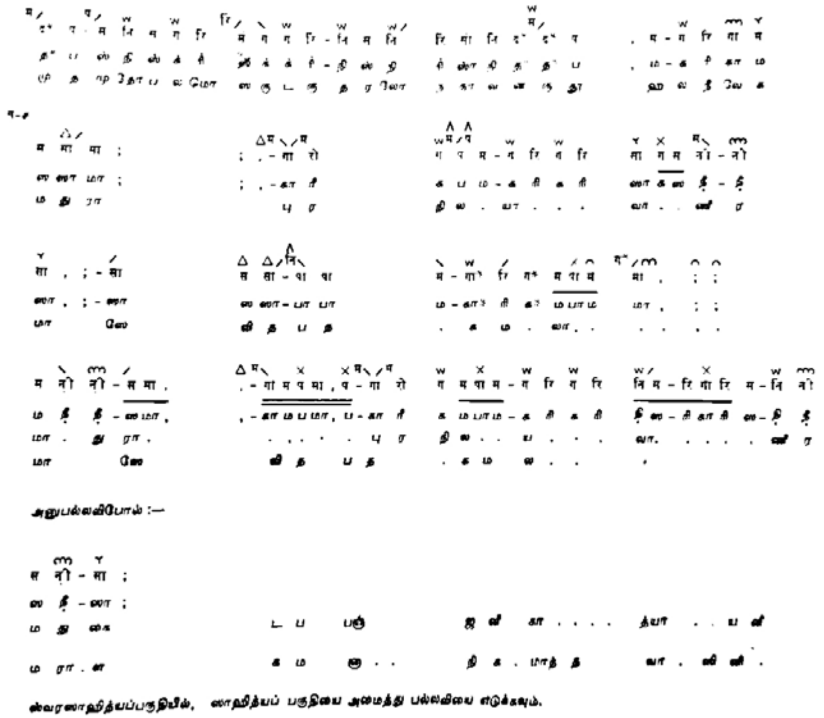
e.g.: Ananda natamaduvar - Poorvi kalyani - Rupaka - Nilakanta Sivan.

Some *Kritis* are with Pallavi, Samashti Charanam and Chitta swara phrase

e.g.: Anandamritakarshini - Amritavarshini - Adi - Mudduswami Dikshitar.

Notation for Mariveregati - Anandabhairavi - Mishra Chaapu- Syama Sastri, which is a *Kriti* with Pallavi - Anupallavi - Charanam structure, with Chitta Swara - Sahitya in same speed.


MARIVERE



Further developments were observed in Sonata form during the Classical period. Sonatas were generally in three to four movements in closely related keys.

1. A Fast movement in Sonata form (Introduction)
2. A Slow movement (often in Ternary or Rondo form)
3. A Dance (often in Ternary form)
4. A Fast movement (Finale, usually in Sonata form or Rondo form or Sonata - Rondo form)

In a *Kriti*, the Pallavi commences with a simple melodic structure which is further embellished with 'Sangatis'. The range of the Anupallavi varies from that of the Pallavi. The Pallavi revolves around the Madhya Sthayi, slightly clinging on to the Mantra and Tara Sthayis.

The Anupallavi travels almost in the Uthraanga of the Madhya Sthayi and Tara Sthayi and returns back to the Pallavi. This marks the end of the Anupallavi.

The Charanam is a mixed bag of all the three Sthayis, beginning with the Madhya, travelling through the Mantra and reaching the Tara Sthayi. By default, in maximum number of *Kritis*, we may observe Anupallavi's melodic structure towards the Uthraanga of the Charanam. Most of the 'Mudras' that fall towards the end of the Charanam, mark the end of the *Kriti*.

In Sonata form, the beginning is often marked by a slow introduction and 'Coda' (end marking to wrap up a piece) towards the end to round off the section. The Sonata form can be outlined as follows:

Exposition:

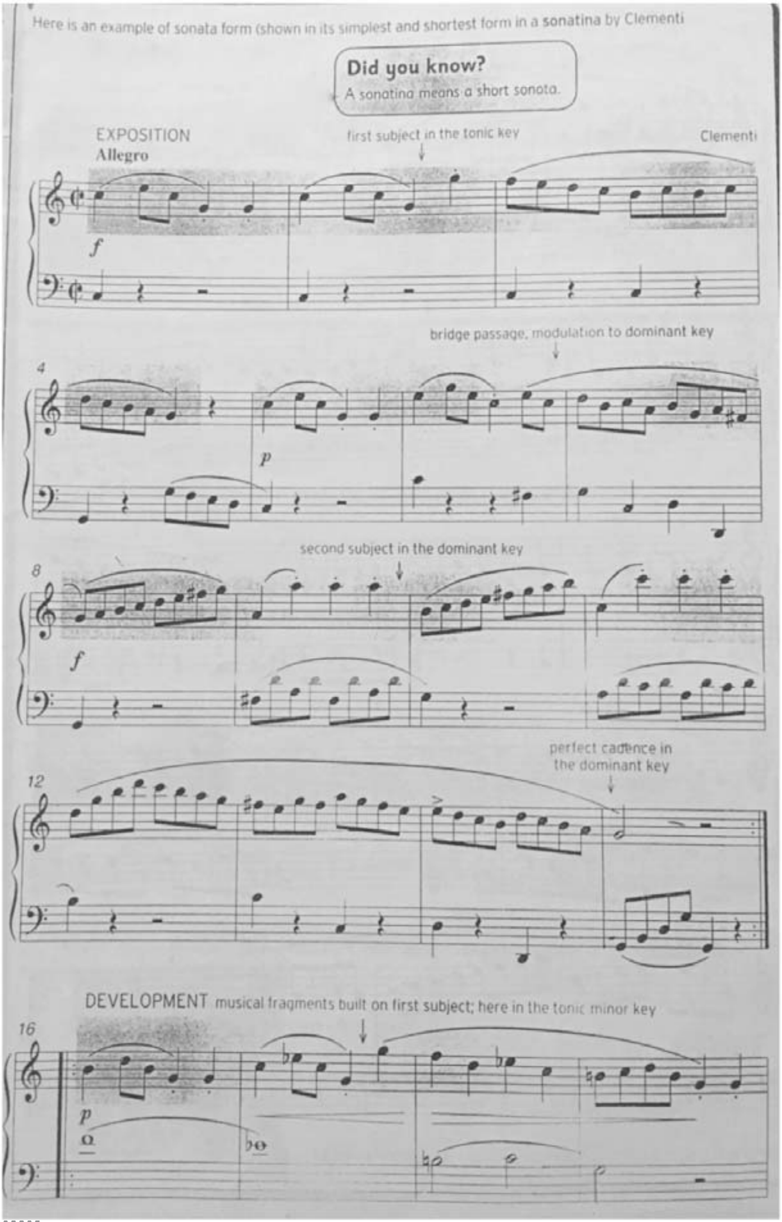
- First Subject (tonic key)
- Bridge Passage (modulating to the dominant key, the fifth)
- Second Subject (dominant key) - contrasting mood to the first subject
- A Perfect Cadence (dominant key) and repeat marks usually finishes the Exposition.

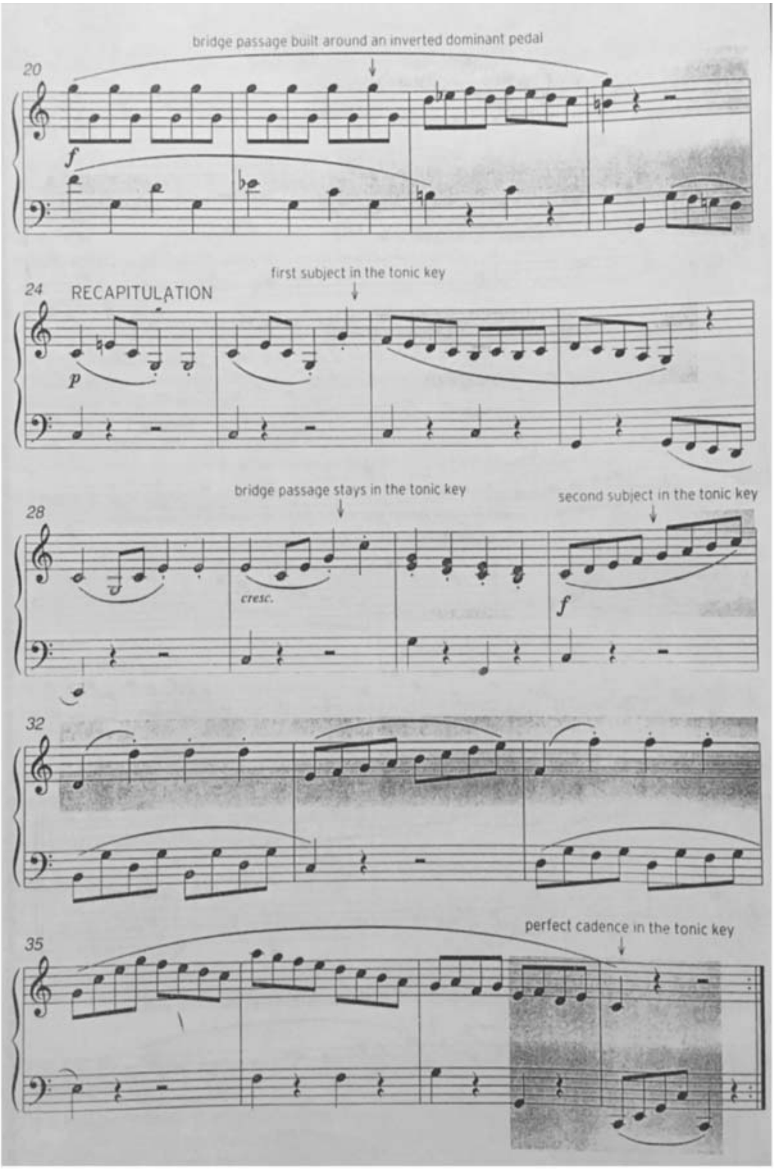
Development: Musical fragments or themes from the exposition travel through remote keys, often ending on the fifths to mark up the end and signs off the next segment, the "Recapitulation".

Recapitulation:

- First Subject (tonic key)
- Bridge Passage (return to tonic key, prepare for second subject)
- Second Subject (tonic key)
- A Perfect Cadence and repeat signs finishes this section and the Sonata.

An example of a short Sonata known as 'Sonatina', written by Clementi:


Here is an example of sonata form (shown in its simplest and shortest form in a sonatina by Clementi
Did you know?
A sonatina means a short sonata.
EXPOSITION
Allegro
first subject in the tonic key
Clementi
f
bridge passage, modulation to dominant key
4
p
second subject in the dominant key
8
f
perfect cadence in
the dominant key
12
DEVELOPMENT musical fragments built on first subject; here in the tonic minor key
16
p


bridge passage built around an inverted dominant pedal
20
f
24
RECAPITULATION
first subject in the tonic key
p
28
bridge passage stays in the tonic key
second subject in the tonic key
cresc.
f
32
35
perfect cadence in the tonic key

In Sonata, the 'Modulation' aspect brings out the contrast effect whereas in a *Kriti*, we do not observe such modulations of sections to a related key.

We do see certain changes and shift in the Sthayi, the Pallavi travelling in the Madhya Sthayi, the Anupallavi travels further beyond to create an impact, the Charanam covering up all three Sthayis.

During the Baroque period, for important 'Cadential Phrases', the vocalists to the instrumentalists often made decorations in these phrases. They were called as the 'Cadenzas'. During the Classical era, these Cadenzas became more prominent particularly towards the end of Recapitulation. Moving on to the Romantic era, Cadenzas were extended further which paved way to 'Virtuosi', where the Pianist or the Instrumentalists or the Vocalists did have an immense scope and space to show off their 'Virtuosity' to either play or sing the phrases. Composers built up such improvisations to manipulate the tremendous effort of the player and the vocalist.

Most probably, the same aspect could be referred in a '*Kriti*', here the improvisations are known to be the 'Sangatis'. Without these Sangatis, one may not imagine a *Kriti* at all. Some Sangatis are built up with 'Gamakas', some with 'Jaarus', or 'Brigas' that tend to bring out the vocalist's or the instrumentalist's virtuosity. In certain featured *Kritis* like 'Chakkani Raja', we may observe up to 15 -16 Sangatis only in the Pallavi. One could imagine the gait and majesty of the composition and thereby delve into the raga-bhava.

Conclusion: Coming across the following features of *Kriti* and Sonata, it is observed that though there is strict adherence to notations, Patanthara in both systems i.e. Western Classical and Carnatic Classical respectively, 'creativity' forms the major aspect in both of these musical forms. This aspect not only inspires the musicians but also makes a listener to emote and connect with the raga and the composition.

Bibliography:

1.South Indian Music Book 3 and Book 4 P. Sambamoorthy, Pub: The Indian Music Publishing House, Chennai 600 014.
2.Indian Music - Dr. Thakur Jaideva Singh, Pub Sangeet Research Academy, Calcutta.
3.Theory of Music Naomi Yandell, Pbu: Trinity College London.
4.Syama Sastry's Compositions Smt. Vidya Shankar, Pub: Parampara (regd), Association for the Preservation of Classical Carnatic Music, Radhakrishnan Salai, Madras 600 004.

LIVING LEGENDS

Begum Parveen Sultana

Begum Parveen Sultana, the celebrated Hindustani classical singer was born in 1950, at Daccapatty in Nowgaon city of Assam. Parveen's grandparents were from Afghanistan and had immigrated to Iran, but finally settled down in Assam, dealing in the business of timber and ivory. In no time they became land owners and zamindars of Nowgaon town. Though conservative, the family was very much into Indian classical music. Her grandfather Mohammed Najeef Khan, father Ikramul Majid and mother Maroofa Begum were all devotees of classical music. The father, a graduate from Calcutta University, while doing his study had learnt music from Ustad Bade Ghulam Ali Khan. Parveen, no doubt, inherited her talent from them. Her father's musician-friends used to gather in their house and conduct *Mehfil*s regularly. An ambience of music prevailed and she was brought up in that atmosphere.

She is the eldest of five siblings; three girls and two boys, all with a muse of music! Both the brothers are, now, successful businessmen. Parveen remembers the small city of Nowgaon as a beautiful place with wonderful warm and loving people. She did her early education at the local Girls' Mission School and Girls' Govt. High School and completed her study in Kolkatta.

From early age her father would take her to music festivals and encourage her interest in singing. Parveen received her initial training from her father. He was very strict and permitted her to listen only to established Classical vocalists. The only exception was Lata Mangeshkar songs, which she was allowed to

listen. Soon she was put under the tutelage of *Pandit* Chinmoy Lahiri, who gave her a proper base in music. She trained with Chinmoy Lahiri for ten years. It led in time to the much frowned-upon practice of a girl from an orthodox Muslim family singing in public. She debuted on stage in 1962, at the age of twelve. In 1965 she cut her first EP, and in 1967 her first LP. In no time she became a popular figure of Hindustani classical music, and has been recording music since.

Failing health necessitated Chinmoy Lahiri to suggest a replacement in the Bombay-based classical singer Dilshad Khan, belonging to the *Kirana Gharana*. Dilshad Khan, who is from Kolkata, is a Chartered Engineer by profession, who sacrificed his career, came over to Mumbai in 1969 and settled there to devote himself to music. Initially, she recoiled at this advice of a change in her *Guru*.

She and her Father met Dilshad Khan for the first time at a music festival held in Mumbai in 1972. They heard him singing *Raga Marwa* and both were spellbound by his performance. Of course Parveen was more than spellbound, as the future will show. Subsequently, she started to regularly listen to his singing on Radio and Concerts. Soon she made up her mind to learn from him.

Parveen came under his guidance and started her lessons from 1973. In time they discovered that their likes and dislikes are alike and that they were made for each other. Soon they decided to get married, and did so in 1975, in Mumbai. After all these years, Parveen still considers that she is lucky to have him as her life partner, *guru*, guide and best friend.

That was the beginning of their Musical journey together. Since then they have each pursued their solo careers, simultaneously performing as a musical couple too. The duo has given over 700 concerts in India and over 400 abroad, in countries like France, Germany, Australia, Russia, Sweden etc, cementing their reputation all over.

She has not restricted her training or singing to any particular *Gharana*. Owner of a gifted voice, which is sweet and whose range can almost reach to the fourth octave, which is

extremely rare, she followed the musical route of *ustads* like Bade Ghulam Ali Khan, Amir Khan and Vilayat Khan.

Parveen was conferred with *Padma Shri* in 1976, at the early age of 26. *Sangeet Natak Akademi* Award came to her in 1999 and *Padma Bhushan* in 2014.

Parveen's only child, a daughter, Shadaab Sultana, was born after a long gap of 12 years of marriage. The lowest point in her life was during these long years, in the unfulfilled yearning to be a mother.

Shadaab brought up in Mumbai, is an Economics Graduate, who after MBA is working as a senior executive in Mumbai. She is also blessed with the gift of Music, and is learning from her parents. In spite of her busy profession, she regularly does her *Riaz*.

Parveen grew up listening to Lata and even now her very high regards and esteem for Lata overflows in her conversations. She often asserts that Lata's voice is God's gift and there cannot be another like her and that she has learnt a lot listening to her.

Beyond live concerts, performances and cutting discs, Parveen's musical river has also an entirely different stream flowing into it. The pointer is towards her occasional moonlighting as a playback singer in films. Generally speaking, it is observed that classical singers, in spite of an odd hit here and there, never made it big in films, for various reasons. Parveen also met with the same fate, though she did manage to sing many more numbers in films compared to other celebrity classical singers. She has sung for Assamese, Bengali and Hindi films.

She started her professional playback career with the Assamese film *Morom Trishna*. Parveen has sung for Bollywood movies like *Pakeeza, Do Boond Pani, Kudrat* and *Gadar Ek Prem Katha. Renowned film composer Naushad had attended one of her concerts and impressed, had her sing* the *Thumri* '*Kaun Gali Gayo Shyam*...' for *Pakeeza*, while he was composing the background score for the film, after the untimely death of its composer Ghulam Mohd. Then Jaidev came up with the delectable Rajastani folk number '*Peetal Ki Meri Gagri*…' for the K

A Abbas film *Do Boond Paani*. Five years later came her biggest hit *'Hamen Tumse Pyar Kitna…'*, composed by RD Burman for the movie *Kudrat*. This track, in *Raag Bhairavi* showcased all her attributes like high-pitched notes and improvised *Alaaps*. The song won her the Best Female Singer slot of the reputed Filmfare Awards for the year 1981. Off and on she sang in a few more films in all three languages, but her career didn't take off in this direction. She says that there is nothing in those tracks that challenges your talent nor have they a classical base. She felt that singing for Hindi films is like caging a talented bird. Her sporadic interest in a playback career has completely receded by now. Now she is indifferent to film music and she prefers being called a classical singer, and not a playback artiste.

A few of her idiosyncratic dispositions may be of interest. She used to do Riyaaz for over seven hours every day, facing a large mirror, to ensure that her posture and facial expressions wouldn't look ugly or unsuitable for stage performances. She likes both vegetarian and non-vegetarian food, but one favourite is Hot idlis with Sambar! Her preferred author is Kahlil Gibran and her pet Lata song is '*Lag ja gale se…'* from *Woh Kaun Thi.* She is mad about Lawn Tennis and would at times cancel her programmes to visit London to watch the Wimbledon games.

Two episodes in her life will remain forever etched in her mind as most memorable When *Pandit* Ravi Shankar blessed her as a young singer and said that her voice is as soft as a petal; and when she cooked for *Ustad* Bismillah Khan, and he blessed her.

Her advice to aspiring singers is to respect the gift God has given them and that there are no shortcuts to achieving greatness other than by long hours of practicing.

When not performing, the couple is immersed in teaching, composing *Khayals*, *Thumris*, *Bhajans* and *Ghazals;* in Mumbai, which they consider as their *Karmabhumi*.

For Parveen music is *Ibaadat*, worship and a passion. Every performance is a challenge, especially when she performs abroad; as she feels that she is a representative of her country. But above all, she wants to be remembered as a good human being.

Umayalpuram Kasiviswanatha Sivaraman

He was born into a family associated with music, and was doubly fortunate in his father who led his complex musical journey at every step, guiding him at every turn. And he would become an equal to Palghat Mani Iyer the celebrated mridangam exponent, in this art. He developed an original technique, which enabled him to become the most sought after accompanist and has been in the field as a top notcher ever since.

Umayalpuram Kasiviswanatha Sivaraman was born on 17th December, 1935 to Dr P Kasiviswanatha Iyer and Kamalambal at Kumbakonam on the bank of the river Kaveri in Tanjavur district, where the family had moved from Umayalpuram. The father used to practice medicine in Kumbakonam and counted a number of musicians among his patients. He himself was a vocalist and violinist and also a musician of some accomplishment.

There was music in the air. Even as a three year old kid, Sivaraman revealed his talent, producing with his fingers assorted rhythms, which resulted in a gift of a *Kanjira* from his grandmother. Noticing Sivaraman's interest in percussion, his father actively encouraged him. He had the foresight to nurture the inborn talent of his son. Searching for a *Guru*, he chose Arupathi Natesa Iyer, who providentially had come for treatment to him, to teach *Mridangam*. Sivaraman started learning from him at the age of 5, along with his regular schooling. He was his disciple for 7 years. At 10, his *Arangettam* was held in Kalahastishwara *Koil* of Kumbakonam. Subsequently, he would come under the tutelage of three more illustrious *Mridanga Vidwans;* Tanjavur Vaidyanatha Iyer, Palghat Mani Iyer, and Kumbakonam Rangu Iyengar, and would have extensive exposure in the traditional *Gurukulam* system. He observed Mani Iyer's *Mridangam* playing carefully and imbibed his unique

strokes and fingering technique. From Rangu Iyengar of nearby village Saakottai, he had advanced training. Sivaraman made steady and rapid progress as a concert *Mridanga Vidwan*, accompanying many great artistes even before he turned 15. Recovering from his mother's death when he was barely 16, he resumed training with Palghat Mani Iyer, then living at Tanjavur, but soon moved to Madras following his *Guru's* advice, to launch his concert career properly. He pursued his musical education for well over fifteen years. This did not prevent him from securing a double graduation of B.A., B.L, from the Madras University!

After this, Sivaraman focused entirely on his Mridangam career. The move to Madras in 1951 brought him plenty of concert opportunities. Comparing his *Gurus,* UKS says that he didn't see a lot of difference between them. Only, they differed when it came to *Manodharmam.* He learned proper fingering techniques from his *Gurus* and other senior *Vidwans.* He kept in his mind the valuable advice of his father that 'one should not beat the *Mridangam* but play it'. He evolved his own way of playing *Mridangam*; traditional, yet modern, which is considered to be in a class of its own. That is why they say there is a Raman Effect in science, and in *Mridangam* it is the Sivaraman Effect!

After Palghat Mani Iyer, UKS is considered the most outstanding exponent of this instrument. His strokes are so tuneful that it creates the illusion of a stringed instrument. Every stroke comes out crystal clear which is a gift few others have. While accompanying, he embellishes the recital of the vocalists. While playing solo, he excels himself without going too technical. In *jugalbandis* with great *Hindustani* players, he comes out in flying colours. He considered it important to know what and when to play. Often there are places where silence is important and according to him, the audience should eagerly wait for one to resume playing.

In his long and distinguished career, he has accompanied almost every artiste of note, both vocalists as well as instrumentalists. His techniques, innovations and creative ability in accompanying, solo renditions, and *Jugalbandis* have earned him a special place in the world of art. He got opportunities to play for jazz programs and has been performing with the famous Belgian troupe Aka Moon for the past so many years. Fabrizio Cassol, a member of the Aka Moon and a renowned Saxophone

artiste has been visiting Chennai during music season for more than 2 decades. He has also played in fusion and rap music programmes. His work was also included in compilations organized by Grateful Dead drummer Mickey Hart. In 1996, UKS released the successful album Garland of Rhythm.

UKS is one of the few rare instrumentalists who personally introduced technical innovations to the design and construction of the instrument he plays. He made time from his busy schedule, to conduct research into every aspect of *Mridangam*. He has introduced the fibre glass *Mridangam* for the first time, improvised a mechanical jig to eliminate human error in the moulding of skins for both sides of the instrument and has done thorough study on the use of tanned and un-tanned skins for the *Mridangam*. His analysis of the ingredients of the black patch has given much insight on the overtones produced by different strokes on the *Mridangam*.

UKS has written extensively informative articles on *Mridangam* in several journals and publications. His research and study resulted in highly acclaimed lec-dems given all over India and abroad for more than 40 years that has circulated the knowledge of this instrument widely. Music conferences and seminars enabled UKS, who has a way with words, to place before the musically inclined, authentic information on the techniques and nuances of *Mridangam.* He became an innovator in the concept of conducting workshops and educational presentations on the art of playing *Mridangam*.

He was invited by the celebrated film composer M S Viswanathan, to play *Mridangam* for the popular Tamil film *'Mridanga Chakravarthi'* starring Sivaji Ganesan, who enacted the role of a *Mridanga Vidwan*. MSV was very much impressed and the public still remember the astonishing way he played the instrument for the climax scene. He has also played for the movie '*Anniyan'*.

Concert tours and lec-dems took him several times abroad, to destinations in USSR, USA, Canada, UK, France, West Germany, East Germany, Poland, Malaysia, Singapore, Japan, Indonesia, Bangkok, Ceylon, Muscat, Bahrain, Australia, etc. He participated in *the Tala Vadya Kacheris* for the Festival of India in U K in 1982, in New York and Washington, U.S.A. in 1985. He has also performed jazz concerts in Sri Lanka and Belgium. He

is a stimulating conversationalist as well, which helped.

In the early '90s, UKS took over as the Director of the 'Tanjore Vaidyanatha Iyer School for Percussion' in the Music Academy, Chennai. He is a fine teacher and continues to give instruction to increasing number of Indian and foreign students in the art of playing *Mridangam*. Recalling that he himself used to practice for 8-10 hours daily along with mandatory school studies, his one advice to his students is “If you want to reach your goal, you should borrow your sleeping hours and work for it”.

He has brought Mridangam to the general public by his Chennai Sangamam initiative. From the ivory tower of Sabhas and Music Halls, music was brought down to the *hoi polloi*. He played music in local Parks, attended by huge crowds. There are others who handled Mridangam with great deftness; but UKS developed it into a class by itself. He has codified the patterns and perfected its playing. His wizardry has enhanced the quality of *Kacheris* as a whole.

UKS is among the most decorated practitioners of his art. Honours and titles bestowed on him include *Sangeet Natak Akademi award* in 1992, *Kalaimamani* by the Iyal Isai Nataka Mandram, *Sangeetha Kalanidhi* from Madras Music Academy in 2001, *Sangeet Natak Akademi* Fellowship, 2011, *Padma Shri* in 1988, *Padma Bhushan* in 2003, *Padma Vibhushan* in 2010 and a host of others. UKS, till date, is the only *Mridangam Vidwan* to have been conferred all the three *Padma* Awards.

His sons, daughters-in-law and grandchildren can all play various instruments and know music, though it is a pity that all of them have taken up different professions. UKS never tried to thrust his ideas on them. Though aging, he is happy that he is practicing an ageless art. And Music is happiness for him.

Unnikrishnan Palakkal

Hussain Sayeeduddin Khan Dagar (1939 - 2017)

Affectionately known as Saeed Bhai among his *Shishyas* and innumerable admirers, *Ustaad* Hussain Sayeeduddin Khan Dagar was born in Alwar, Rajasthan in 1939 into the illustrious musical Dagar family. He was the son of Hussainuddin Khan Dagar, who had passed away in 1963 and the grandson of the legendary Zakiruddin and Allabande Khan Dagar. He was the youngest of eight famous Dagar brothers. Most of his cousins and all of his brothers were proponents and proficient practitioners of their *Gharana's Dhrupad* tradition. His brothers included worthy names like *Ustaad* Nasir Moinuddin, *Ustaad* Nasir Aminuddin, *Ustaad* Nasir Zahiruddin and *Ustaad* Nasir Faiyazuddin.

The *Dhrupad* exponent passed away, just around midnight on Sunday, 30th July, at the age of 78. He had been hospitalized at the MJM Hospital for the past two months for treatment of a kidney infection. *Ustaad* is survived by his wife Rihanna and sons, Nafeesuddin and Aneesuddin, both of them also *Dhrupad* exponents, plus grandsons. The burial took place in Jaipur, his ancestral roots.

Dhrupad a derivation of the Sanskrit *Dhruva* (immovable) and Pad (verse) has its origin since ancient times, and finds its mention as early as the 3rd Century B.C. in the *Naatyashaastra. Dhrupad*, due to its inflexible grammar, was always too complicated for the common man to appreciate and is understood to be the oldest style of north Indian classical singing. This particular style was almost extinct, but the Dagar family has almost single-handedly resurrected and popularized the art of

Dhrupad music. The successive generations of Dagars devoted their lives to *Dhrupad* music, in an unbroken continuing legacy since the 1800s, and their Dagar *Bāni* has ended up as one of the four styles, the others being *Gauri*, *Khandar* and *Nauhar Bānis.*

Hussain Sayeeduddin Dagar, custodian of the venerable *Dhrupad* tradition, represented the 19th generation of Dagar family, and was one of the iconic eight brothers of the *Dagarvani Gharana.* He followed the family tradition meticulously, while popularizing the singing form.

He began learning music at the age of six from his father, followed by his uncle Rahimuddin and his elder brothers. *Ustaad* shifted his residence to Pune in 1984, and since then the city had remained his field of activity, his *Karmakshetra*. He was the President of the *Dhrupad* Societies of Pune and Jaipur. He gave an impetus to *Dhrupad* in Maharashtra and has amassed a large number of *Shishyas* and admirers all over the country and abroad.

He was an active and regular participant in the many prestigious music festival circuits of the country. The venues he performed included *Sawai Gandharva Mahotsav, Tansen Samaroh, Dhrupad Mela, Dhrupad Samaroh, Dhamar Samaroh* and *Dagar Saptak*, among others. He frequently visited Benares to grace the Dhrupad festival held there.

He often travelled abroad for performing and commanded much respect and love from classical music aficionados. He also regularly conducted lec-dems and workshops on *Dhrupad* in India and abroad.

He continued with his performances and allied activities to the very end. The fact that he was not in best of health did not hold him back. Performing music was his strength. He performed in Holland on April 28 this year; his recent performance in Paris took place on June 2.

The sad part is that the government, as has happened often in other cases, did not particularly acknowledge his contributions to music, despite being a gifted artiste, he did not get the respect and recognition that he deserved. No one could match the skill the *Ustaad* had as far as rendering of *Raagas* with purity is concerned. Audiences are often seen in tears when the *Ustaad*

would sing *Raagas* like *Adbhut Kalyan, Miyan Malhar, Todi* etc.

Whenever one talked to the *Ustaad* or his near ones, one particular topic was bound to come up His long cherished, unfulfilled dream of having a house of his own, which ironically remained unrealized till his death. The short-sightedness and the rigidity of the bureaucrats and the mere lip-servicing of those in power should bear the blame for this. On settling in Pune, the *Ustaad* had applied for a house under the Chief Minister quota, which was sanctioned by the state government in 1989. However, they asked him to get a certificate from the Ministry of Cultural Affairs to prove that he was an artiste! He felt this too insulting, that after devoting all his life to this art and making a name in this field, he was asked to prove that he was an artiste! This gentle, uncomplaining man sadly tore up all the application and documents in resentment. Though, in later years, he and his near ones wrote to a number of government officials and politicians to help them with a house, the efforts yielded no results. The family kept on shifting from one rented house to the next every two or three years due to financial constraints. By now they had made this change more than 10 times. His son Anisuddin couldn't help expressing his frustration at this. His disapproval took the form "Now that our family has lost its light and spirit, what difference does it make, even if we get it now?!"

Often, those in power, those in authority and those who make rules are unaware, unmindful or unheeding of the intrinsic worth or the dire needs of a mere artiste! That is how the system functions. The way we treat our great artistes are really abominable, shameful!

Painkulam Damodara Chākyar (1935 - 2017)

Koodiyāttam and *Chākyār Koothu* are two traditional, temple art-forms exclusive to Kerala. Painkulam Damodara Chākyār, the wizard of *Koodiyāttam* and the uncrowned monarch of *Koothu passed* away at Bengaluru on Wednesday 27th of July. He was 82. The end came at a private hospital there. He had been leading a quiet life with one of his daughters. The last rites were held at his ancestral family plot near Chāthakkutam Temple. He leaves behind his wife Saraswati Nangyār and offsprings Ravi, Rathi, Rashmi, Rajani and their families.

Koodiyāttam, the oldest surviving Sanskrit theatre with a proven history of a thousand years, is performed in temples, in special arenas called *Koothambalams,* in the illumination of traditional brass lamps. The Chākyār narrates stories in the Sanskrit style of *Champu Prabandha*; a blend of *Gadya* (prose) and *Shloka* (poetry). He recites a verse in Sanskrit and then explains it in Malayalam blending it with plenty of humor and wit, also drawing comparable situations from current event.

Chākyār Koothu is a kind of solo theatre-narrative of episodes from *Purānas*, in the form of a highly refined monologue, full of insight and humour. In modern parlance it will be equivalent to a stand-up comedy act, laced with commentary interspersed with current socio-political events and even observations and barbs directed at the members in the audience, all taken in with good humour.

The collapse of the feudal order of Kerala led to a near ebbing of all such traditional arts. Due to the untiring efforts of a few individuals, a sort of limited revival of these forms did occur, but at present has probably slipped a few rungs for want of financial support and lack of public backing.

Damodara Chākyār was born in the small rural community called Painkulam, in Thrissur district of Kerala, to Painkulam Ezhikode Raman Namboothiripad and Sreedevi Illotamma of the well known Koyappa family. Being the nephew of the great Painkulam Rama Chākyār, he was fortunate to carry the innate legacy of an imposing pedigree of Chākyārs of the Koyappa

family, proficient in *Koothu* and *Koodiyāttam*. Home was his school-ground and this uncle his *Guru.* Rigorous training started very early in childhood.

Painkulam Rama Chākyār along with Māni Madhava Chākyār and Ammannur Madhava Chākyār were considered the trinity of *Koodiyāttam*. They, with their passion and vision, had brought these art-forms out of the temple confines and tenacious restraints of caste rigidity and other restrictions.

With decades of training, Damodara Chākyār achieved mastery over these intricate art forms. In addition, he had also learnt Sanskrit from Poomulli Neelakantan Namboothiri, which is a pre-requirement to become a good *Koodiyāttam* artist.

Painkulam Rama Chākyār and his team of artistes from *Kalāmandalam* included Damodara Chākyār making appearances at major festivals in the country. Subsequently, when he crossed the seas with his troupe to perform *Koodiyāttam* for European audiences, his nephew had become an indispensable member of the squad. They successfully performed in Poland, France, Germany and Thailand. By then, Damodara Chākyār had evolved into an established artiste and teacher of *Koodiyāttam.*

After the demise of his *Guru* and uncle Rama Chākyār, Damodara Chākyār circumvented *Koodiyāttam* totally and started performing only *Chākyār Koothu.* What brought on this extreme change was never satisfactorily explained. But the net result is that he almost completely left the universe of *Koodiyāttam* by the middle of the 80s and confined self to the land of *Koothu*, which became his mainstay then onwards. What provoked him to renounce the performance of enactment of *Koodiyāttam,* as indicated by him, was the inexplicable disharmony among the members of his community when it came to the staging of *Koodiyāttam.* He was unable to handle such torments and hence took a unilateral decision to abstain from further performances. Due to this insensitive decision of a sensitive artiste, art lovers of Kerala were deprived of opportunities to enjoy his histrionic skills in acting out various characters.

Now to recount a little past history Until the 1950s, *Koodiyāttam* and *Koothu* were performed only by Chākyārs, and the practice was that the elders of the community taught these art forms only to their youngsters. In 1955, when Māni Madhava Chākyār performed for the first time outside the temple precincts and in early 60s when Maria Christoffer Byrski, a Polish student became the first non-Chākyār to learn the art form from him, he faced many predicaments from the hardliners among Chākyār community, who even thought of excommunicating him! Whether such incidents had cast any shadow on his outlook and behavior will remain a mute point.

In fact, Damodara Chākyār's life and performing career fell neatly into two separate compartments First part fully dominated by *Koodiyāttam* and the second by *Chākyār Koothu*, unfortunately for the *Rasikas,* after the divide*,* the twain never met!

Characteristically, he now fully immersed his heart and soul into *Koothu,* performing at various temples. He was a master story-teller and his interpretations found plenty of applauses. His contextual humour evoked spontaneous laughter from the audience. His voice oozed melody and his range of modulations evoked a multitude of emotions. His *Pakarnāttams* brought the different characters alive for the audience. He transformed *Koothu*, into a marvelous solo theatre-narrative. Wit and wisdom were integral to his interpretations. He showed admirable restraint while explaining moments involving eroticism and sensuality. All this transformed Damodara Chākyār into the uncrowned monarch of *Koothu,* for nearly three decades.

Since Damodara Chākyār was outside the fraternity associated with *Koodiyāttams*, he never could get the wide exposure he deserved. He was aware of it, yet he was content with the life he led exclusively as a *Koothu* practitioner.

Damodara Chākyār was honoured with prestigious awards and titles at all levels, but much belatedly. He was conferred the *Kerala Kalamandalam Award* in 2004, the *Kerala Sangeeta Natak Akademi Award* in 2006. India's National

Academy for Music, Dance and Drama, awarded the *Sangeet Natak Akademi Award*, the highest award for performing artistes, to him in 2012. Titles like *Prabandha Vachaspathi, Prabandha Ratnakaram* and *Vidooshaka Sarvabhauman* from various institutions also came his way.

During the last years of life, he was enveloped by a sense of despair. It is reported that sitting on an easy chair in his home at Chāthakkutam village of Thrissur, Chākyār would reminisce about his innumerable *Koothu* presentations at precincts of diverse temples and cultural venues. *Koothu* was not just a way of life for him but a sort of pilgrimage. Though *Koodiyāttam* and *Koothu* have gained a reasonable level of popularity, and young artistes have joined them in appreciable numbers, Damodara Chākyār's disappearance from the scene is bound to leave forever an unbridgeable gap in the realm of his specialty, *Koothu.* The overall knowledge, phraseology and witticism which are essential for an elegant presentation, is too challenging for ordinary mortals.

Unnikrishnan Palakkal

BOOK REVIEW

Book: Abhirang **Author:** Abhijith Shenoy **Publisher:** Author
Year of publication: 2017 **Genre:** Notated compositions - old Hindi

Abhijith Shenoy, a B High grade classical *Khayaal* vocalist to All India radio, Bangalore has a penchant for uncommon and rare *Raags* of Indian music, especially north Indian Hindustani music. He has a very good personal collection of rare *Raags*. He has learnt the art of singing from maestri like Pt D B Harindra, Pt Ramchandra Janthali and Vidushi Aditi Kaikini Upadhya. He is an Alankaar degree holder from Gaandharva Mahavidyaalay, Mumbai.

The name of the book is after his pen name Abhirang. It is a compilation of notated compositions or *Bandishes* in 75 Raags. It comprises songs in rare *Raags* like *Ahir Lalit, Airaavati, Auduv Multaani, Bhinna Bheem, Bihaag Bhairav, Hari Aabhogi, Hari Kauns, Hom shikhaa, Jog Swaraavali, Komal Jog, Kalyaan Bhairavi, Lalit Kauns, Paarijaat, Rageshri Kauns, Saarang Kauns, Shaadav Kirvaani, Shree Kedaar, Sundar Kauns,Vvijay Nagari, Vijay Swaraavali,* and *Viraat Bhairav*.

In the introduction, the book gives glimpses of his journey to music. He has composed and created the *Raags* like *Hari Aabhogi, Jog Swaraavali, Gorakh Malhaar, Shaadav Kirvani, Bhoopal Madhyam, Komal Jog* and so on. It has songs of various genres like *Khayaal, Thumri* and *Taranaa*.

Abhijith is brought up and groomed in Bangalore. He learnt

Hindustaani music and Hindi at a place which is quite far away from the influence of Hindustani music. His music is appealing so is his praiseworthy lyrics that reflect his in depth understanding of the traditional music culture.

While penning down the compositions he creates a world similar to the predecessors like great Sadaa Rang, Adaa Rang, Man Rang, Sab Rang, and others did. He also tries to pen the lyrics in *Khadi Boli* like "*Saral na banaavo mori rachnaa ko, vichaar gahan kar gahnaa bane*." His verses sometimes reflect experimentation with the new forms of words that are used for the first time, for example *Bhoorat* for Bhoo*l*at.

He has composed a *Swaraarth* in *Raag Brindavani Saarang* in which only those alphabets are used that are permitted in the *Raag*, SRMPnN. Its first line is "*Mhaare sur me panape ras saras, naa suni neeras swar naa*" that corresponds to notes MR SR M PnP RS SRS N SN NRS SR N.

At the end of the book,, he has given introductory details of the *Raags* mentioned in the book. He has also provided audio recording of all the songs in a CD, in his own voice, which is attached to the inner back flap of the book. As a young master his work deserves attention and reading. It is hoped that his creativity will grow further and richer in times to come.

R K Das

SAMAKALIKA SANGEETHAM AWARDS INVITATION

SAMAKALIKA SANGEETHAM (A Charitable Trust) has instituted the following awards:

1 'SANGEETVIKAS AWARD' for the Best Musicological Work on Indian Classical Music first published by authors in English, Hindi or Malayalam.The Award consists of a Cash Award of Rs.15001/- and a Painting by the famous Artist Kodankandath Antony Francis and a Memento.

2 'RESEARCH SCHOLAR AWARD' for young scholars doing research work for PhD in Indian Classical Music, after completing their M. Phil Degree successfully. - a Cash Award of Rs.7501/- and a Memento.

Samakalika Sangeetham does not provide for traveling, lodging and other incidental expenses that may be incurred by the recipient in reaching the venue, where the award-giving function will be arranged.

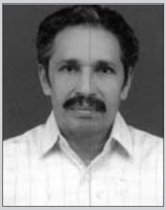
Those who wish to be considered for the above awards are requested to send two non-returnable copies of the musicological publication/ two typed copies of the Synopsis of their M. Phil thesis in musicology, in English / Hindi / Malayalam, not exceeding five Pages of A-4 Size, duly certified by the Official Thesis Guide / Head of the Department of the University / College.

The Book / Synopsis should be sent to Mrs. Radha Madhavan, Trustee, Samakalika Sangeetham (A Charitable Trust), “Sangeetham”, 28/189 A, Ullas Nagar Colony Road, P.O. Chevarambalam, Pottammal, Kozhikode-673017, Kerala.
(**Email**: radhamadhavan46@gmail.com **Phone: 9846162317**)

LAST DATE FOR RECEIPT BOOKS / SYNOPSES FOR CONSIDERATION: **31st January , 2018.**

Radha Madhavan, Editor

എന്തുകൊണ്ട് മദ്ധ്യമാവതി ?



ഡോ. പ്രിയദർശൻലാൽ

1951 ൽ പൊൻകുന്നത്ത് ജനിച്ചു. മലയാളകവിതയിലെ 'ദുർഗ്ഗാസങ്കല്പം' എന്ന വിഷയത്തിൽ കേരള സർവകലാശാലയിൽനിന്ന് ഡോക്ടറേറ്റ്. വിവിധ ഗവൺമെന്റ് കോളോജുകളിൽ 30 വർഷത്തിലേറെ അദ്ധ്യാപകവൃത്തി. 'മഹോദയത്തെ ചേരന്മാർ'. 'ശ്രീ മുത്തപ്പൻ പുരാവൃത്തവും ചരിത്രവും', 'മൃത്യുഞ്ജയസന്നിധിയിൽ' തുടങ്ങി ഇരുപതിലധികം പുസ്തകങ്ങളും നിരവധി ലേഖനങ്ങളും പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്.
വിലാസം : 'സ്വാതി', മലാപറമ്പ് പി.ഒ, കോഴിക്കോട്-673007

മദ്ധ്യമാവതി രാഗം മംഗളകാരിണിയാണെന്നും സംഗീതപ്രയോഗത്തിൽ ഏതെങ്കിലും തരത്തിൽ വന്നു പോകാവുന്ന ദോഷങ്ങൾ നീങ്ങാൻ ഈ രാഗം പാടിനിർത്തിയാൽ മതിയെന്നും രൂഢമൂലമായ വിശ്വാസമുണ്ട്. ഇതിന്റെ അടിസ്ഥാനമറിയാൻ തന്ത്ര ശാസ്ത്രം സഹായകമാകുമെന്നു തോന്നുന്നു. അതിനാൽ അന്വേഷണം ആവഴിക്കാകാം. പിണ്ഡാണ്ഡത്തിൽ ബ്രഹ്മാണ്ഡത്തെ തിരിച്ചറിയുന്ന പ്രയോഗികവിജ്ഞാന ശാഖയാണ് തന്ത്രം. ബ്രഹ്മാണ്ഡത്തിൽ എങ്ങനെ പരബ്രഹ്മം കുടികൊള്ളുന്നുവോ അതുമാതിരി ഓരോ ശരീരത്തിലും ജീവാത്മാവ് കുടികൊള്ളുന്നുവെന്നതാണ്, തന്ത്രത്തിന്റെ രത്നചുരുക്കം. സൃഷ്ടിയിലെ ഉന്നതസ്ഥാനത്തുള്ള മനുഷ്യരുടെ ശരീരത്തിൽ ഇതെങ്ങനെഘടിപ്പിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നുവെന്നു നോക്കാം. ഇതിൽ ലിംഗഭേദമില്ല.

നട്ടെല്ലാണ് ശരീരത്തിന്റെ ബലത്തിനും കർമ്മശേഷിക്കും അടിസ്ഥാനം. താഴെ അരക്കെട്ടുമുതൽ മുകളിൽ തലയോട്ടിവരെയാണ് ഇതിന്റെ സ്ഥാനം. നട്ടെല്ലിനുള്ളിലൂടെ കടന്നുപോകുന്നതും താമരനൂലുപോലെ ലോലവുമായ ഒരു നാഡിയുണ്ട്. ഇതിന് സുഷുമ്ന എന്നാണ് പേര്. സുഷുമ്ന തുടങ്ങുന്ന അതേ ബിന്ദുവിൽ നിന്ന് ആരംഭിക്കുന്നവയും ഇടതുവലതുഭാഗങ്ങളിലൂടെ മുകളിലേയ്ക്ക് പോകുന്നവയുമായ രണ്ടുനാഡികൾ കൂടിയുണ്ട്. ഇടതുവശത്തേതിന് ഇഡ, വലതുവശത്തേതിന് പിംഗള എന്നിങ്ങനെയാണു പേരുകൾ. ഇവ സൂര്യചന്ദ്രനാഡികളുമായി കണക്കാക്കപ്പെടുന്നു. ശരീരത്തിന്റെ ശീതോഷ്ണാവസ്ഥകളെ ക്രമീകരിച്ചു നിർത്തുന്നത് ഈ നാഡികളാണെന്നു പറയാം. ഇവ രണ്ടും മരത്തിൽ വള്ളികൾ പൊത്തിപ്പിടിച്ചുകയറുന്ന പോലെ ഇരുവശങ്ങളിലേക്കും നീങ്ങിയും പഴയപടി വന്നും മുന്നേറുന്നു. അതിനാൽ തുടക്കം ഉൾപ്പടെ ആറു കേന്ദ്രങ്ങളിൽ ഇവ ഒത്തു ചേരുന്നു. ചിത്രത്തിലെഴുതിയാൽ ഒന്നിനുമേലൊന്നായി പൂജ്യങ്ങൾ ചേർത്തുവെച്ചതുപോലെ തോന്നും. ഈ കേന്ദ്രങ്ങൾക്ക് ആധാരചക്രങ്ങൾ അഥവാ ആധാരപത്മങ്ങൾ എന്നു പറയുന്നു.

ഷഡാധാര പരിചയം

മൂന്നു നാഡികളും ആരംഭിക്കുന്ന അടിയിലെ ഘട്ടമാണ് മൂലാധാരം. മലദ്വാരത്തിനും ലിംഗത്തിനുമിടയിലാണ് ഇതിന്റെ സ്ഥാനം. ഇത് നാലുദള

ങ്ങളോടു കൂടിയതാണ്. ഈ ദലങ്ങളിൽ വ മുതൽ സ വരെ നാലക്ഷരങ്ങളുടെ സ്പന്ദനങ്ങൾ രൂപപ്പെടുന്നു. ഇത് പൃത്ഥീതത്ത്വമാണ്. മൂലാധാരത്തിനു മുകളിൽ ലിംഗസ്ഥാനത്താണ് സ്വാധിഷ്ഠാനചക്രം. ഇതിന്റെ ആറു ദലങ്ങളിൽ ബ മുതൽ ല വരെയുള്ള ആറ് അക്ഷരങ്ങളാണുള്ളത്. ഇത് അഗ്നിതത്വമാണ്. നാഭീസ്ഥാനത്ത് 10 ദളങ്ങളുള്ള മണിപുരചക്രമാണുള്ളത്. ജലതത്ത്വമായ ഇതിൽ ഡമുതൽ ഫ വരെയാണ് അക്ഷരങ്ങൾ. അനാഹതമെന്നാണ് ഹൃദയസ്ഥാനത്തെ ചക്രത്തിന്റെ പേര്. വായുതത്വമായ ഇതിൽ 12 ദളങ്ങളിൽ ക മുതൽ ഠ വരെയുള്ള അക്ഷരങ്ങൾ സങ്കൽപ്പിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. കണ്ഠസ്ഥാനത്താണ് ആകാശതത്ത്വമായ വിശുദ്ധിചക്രമുള്ളത്. സംസ്കൃതാക്ഷര മാലയിലെ 16 സ്വരങ്ങൾ പതിനാറുദളങ്ങളിലായി സങ്കൽപ്പിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. അതിനുമുകളിൽ ഭ്രൂമദ്ധ്യത്തിലാണ് ആജ്ഞാചക്രം. മനസ്തത്ത്വമായ ഇതിലെ രണ്ടുദളങ്ങളിൽ ഹ,ക്ഷ ഇവയാണ് അക്ഷരങ്ങൾ. അതിസൂക്ഷ്മമായ മനസ്തത്ത്വം താഴെയുള്ള ആധാരചക്രങ്ങളിലെല്ലാം സദാ പ്രഭാവം ചെലുത്തുന്നു.

അതീവ ഗൗരവപൂർണ്ണമായ ഒരു ചിന്ത ഇവിടെ കടന്നുവരുന്നു. ആധാര ചക്രങ്ങളോടു ബന്ധപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്ന അക്ഷരമാല സംസ്കൃതത്തോടുമാത്രം ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. ഏ, ഓ എന്നിവ ദ്രാവിഡഭാഷകളിലുണ്ട്. ഈ സ്വരങ്ങളെ എവിടെ വിന്യസിക്കും? ഴ, ള, റ തുടങ്ങിയ എത്രയോ വ്യഞ്ജനങ്ങൾ ലോകഭാഷകളിലുണ്ട്. അവയുടെയൊക്കെ സ്ഥാനം ഏതേതുദളങ്ങളിൽ എന്നുചോദിക്കാം. നിശ്ചയമായും മനുഷ്യ ശരീരത്തിൽ പുറപ്പെടുവിക്കാൻ കഴിയുന്ന ശബ്ദപ്രപഞ്ചം മുഴുവൻ ആധാരചക്രങ്ങളുമായി ബന്ധപ്പെട്ടവ തന്നെയാണ്. അവയോരോന്നിനേയും അവയോട് ഏറ്റവുമടുത്തുനില്ക്കുന്ന സംസ്കൃതാക്ഷരമാലയോടു ബന്ധപ്പെടുത്തുകയാണ്, തല്ക്കാലം ചെയ്യാവുന്നത്. എന്നാൽ താന്ത്രികനും ഭാഷാശാസ്ത്രജ്ഞനും ചേർന്ന് ഈ വിഷയത്തിൽ വിപുലമായ ഗവേഷണ പഠനങ്ങൾ നടത്തി കൃത്യത വരുത്തേണ്ടകാലം അതിക്രമിച്ചുവെന്നുപറഞ്ഞുകൊള്ളട്ടെ.

നാദബ്രഹ്മത്തിന്റെ നാലവസ്ഥകൾ

സൂക്ഷ്മതമമായ ജീവചൈതന്യം സ്ഥൂലമായ ശബ്ദമായി പരിണമിക്കുന്നതിനേക്കുറിച്ച് തന്ത്രശാസ്ത്രം വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. പരാ, പശ്യന്തീ, മദ്ധ്യമാ, വൈഖരീ എന്ന് നാല് അവസ്ഥകൾ പറയപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു.

മൂലാധാരേ പരാ പ്രോക്താ
പശ്യന്തീ നാഭിസംസ്ഥിതാ
മദ്ധ്യമാ ബുദ്ധിസംയുക്താ
അഷ്ടസ്ഥാനേഷു വൈഖരീ

എന്നാണ് പൊതുവേ പറയുന്നത്. 'സൗഭാഗ്യബുധോദയ'ത്തിൽ ഇത് കുറേക്കൂടി വ്യക്തമാണ്.

മൂലാധാരേ സമുത്പന്നാ
പരാഖ്യാ നാഭിസംഭവാഃ
സാ ഏവോർദ്ധ്വതയാ നീതാ
സ്വാധിഷ്ഠാനവിജൃംഭിതാ
പശ്യന്ത്യാഖ്യമവാപ്നോതി
തദൈവോർദ്ധ്വം ശനൈഃ ശനൈഃ

അനാഹതേ ബുദ്ധിതത്ത്വ-
സമേതാ മദ്ധ്യമാഭിധാ
പ്രായേണ വിഖരാഖ്യേന
പ്രേരിതാ വൈഖരീ പുനഃ

ഇത് അല്പം കൂടി വിശദീകരിക്കാം. മൂലാധാരത്തിലുള്ള കാരണ ബിന്ദു സ്വന്തം ഇച്ഛകൊണ്ട് കാര്യബിന്ദുവായിത്തീരുന്നു. ആ ബിന്ദുവിൽ നാദം രൂപപ്പെടുന്നു. പ്രാണവായുവോടുചേർന്ന് പ്രവർത്തനക്ഷമമാകുന്ന ഈ നാദബ്രഹ്മം അഥവാ ശബ്ദബ്രഹ്മം പരാ എന്നറിയപ്പെടുന്നു.

മൂലാധാരാത്പ്രഥമമുദിതോ യാശ്ചഭാവ: പാരാഖ്യ, എന്നാണ് വിശദീകരണം. പര അവിടെ നിന്നുയർന്ന് നാഭീസ്ഥാനമായ മണിപുരത്തിലെത്തുമ്പോൾ പശ്യന്തി എന്നറിയപ്പെടുന്നു. പശ്യതി സർവ്വം സ്വാത്മനി കരണാനാം സരണി മപി യദുത്തീർണ്ണാ തേനായംപശ്യന്തീ എന്നാണ് സൗഭാഗ്യ ബുധോദയത്തിൽ. ശുദ്ധിചൈതന്യമായ പരയോട് ഇച്ഛാശക്തി ചേരുമ്പോൾ പശ്യന്തിയായെന്ന് ലളിതമായിപ്പറയാം. തുടർന്ന് ജ്ഞാനശക്തിയോടുകൂടി ഹൃദയസ്ഥാനത്തെത്തുമ്പോൾ, അനാഹതത്തിലെത്തുമ്പോൾ, അത് മദ്ധ്യമയായി. പശ്യന്തീവ ന കേവല മുത്തീർണ്ണാനാപി വൈഖരീവ സഹി: സ്പുടതര നിഖിലാവയവാ വാഗ്രൂപാ മദ്ധ്യമാ" എന്നാണ് വിശദീകരണം . സൂക്ഷ്മമായ പശ്യന്തിക്കും ശ്രവണഗോചരമായ വൈഖരിക്കും ഇടയിൽ നില്ക്കുന്നതെന്നർത്ഥം. അവിടെ നിന്ന് ക്രിയാശക്തിചേർന്ന് കണ്ഠസ്ഥാനത്തെത്തുമ്പോൾ നാദം വൈഖരിയായിമാറുന്നു."വൈ നിശ്ചയേന" ഖം കർണ്ണവിവരം രാതി ഗച്ഛതി എന്നാണ് വിശദീകരണം. " പ്രായേണവിഖരാഖ്യേന പ്രേരിതാ വൈഖരി" എന്നും പറഞ്ഞു കാണുന്നു. ഖം ആകാശമാണ്. ആകാശത്തിലേക്ക് വ്യാപിച്ച് ചെവിയിലെത്തുന്നതെന്ന് ലളിതമായി വ്യഖ്യാനിക്കാം. വിശുദ്ധിചക്രം ആകാശതത്ത്വമാണ്.

മദ്ധ്യമ നൽകുന്ന ശബ്ദത്തെ കണ്ഠം ശ്രവണയോഗ്യമാക്കുന്നു. ശുദ്ധമായ കണം ആകാരത്തെ പുറപ്പെടുവിക്കുന്നു. പ്രപഞ്ചത്തിലെ എല്ലാ ഭാഷകളിലും ആദിസ്വരം അ ആകുന്നത് ഈ ശരീര ശബ്ദമനുസരിച്ചാണ്. 'അക്ഷരാണാം അകാരോസ്മി' എന്ന് ഗീതയിൽ പറയുന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനം ഇതുതന്നെ. വായുടെ ഉൾഭാഗത്തെ ചുരുക്കിയും ചുണ്ടുകൾ കൊണ്ട് ക്രമീകരിച്ചും മറ്റു സ്വരങ്ങളുമുണ്ടാകുന്നു. കണ്ഠസ്ഥാനത്തുള്ള വിശുദ്ധിചക്രത്തിൽ മുഴുവൻ സ്വരങ്ങളേയുംവിന്യസിച്ചതിന്റെ ഔചിത്യമിതാണ്. സ്വരങ്ങളെ ജീവന്റെ ശബ്ദരൂപങ്ങളായി സങ്കൽപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. തമിഴിൽ അവയെ ഉയിരെഴുത്തുകൾ എന്നു പറയുന്നത്. ഈ സങ്കൽപ്പത്തെ ഉൾക്കൊണ്ടിട്ടാണ്. ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ പതിനാറ് മുളപ്പാലികകളിൽ നവധാന്യങ്ങൾ വിതച്ച് ആ മുളകളിലെ ജീവചൈതന്യം വിഗ്രഹത്തിൽ ലയിപ്പിക്കുന്നതിന്റെ അടിസ്ഥാനവും ഇതുതന്നെ. കണ്ഠം പുറപ്പെടുവിക്കുന്ന ശബ്ദത്തെ നാവിന്റെ സഹായത്തോടെ വിവിധ സ്ഥാനങ്ങൾ സ്പർശിച്ച് പുറത്തുവിടുമ്പോഴാണ് വ്യഞ്ജനങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നത്. കണ്ഠ്യം, താലവ്യം, മൂർദ്ധ്യവ്യം, ദന്ത്യം, ദന്തോഷ്ഠ്യം, ഓഷ്ഠ്യം. കണ്ഠതാലവ്യം, കണ്ഠോഷ്ട്യം, എന്ന് എട്ടു വിധത്തിലാണ് സംസ്കൃതത്തിൽ ശബ്ദങ്ങളെ വർഗ്ഗീകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. അഷ്ടസ്ഥാനം എന്നു പറഞ്ഞതിന് ഇത്രയേ അർത്ഥമാക്കേണ്ടു. മറ്റ് അവയവങ്ങളുടെ സഹായവും വൈഖരിയെ സമ്പുഷ്ടമാക്കുന്നുണ്ട്.

മദ്ധ്യമാവതിയുടെ മേന്മ

ഈ നാലവസ്ഥകളിൽ മദ്ധ്യമക്ക് എന്തുകൊണ്ട് പ്രധാന്യമേറുമെന്ന താണ് ഇവിടെ വിഷയം. ഉള്ളിലുള്ള ആശയത്തെ മറ്റുള്ളവർക്ക് വ്യക്തമാക്കി ക്കൊടുക്കാനാണ് ഭാഷ. ആരോടുപറയണം, എന്തുപറയണം, എങ്ങനെ പറ യണം എന്ന അറിവുണ്ടെങ്കിലേ സംഭാഷണം നടക്കൂ. സംസാരിക്കുന്ന ഭാഷ, അതിലെ വാക്കുകൾ, അതിൽ നിറഞ്ഞിരിക്കേണ്ട രസം, ഭാവം ഇതെല്ലാം നൊടിയിടകൊണ്ടു നിശ്ചയിച്ചിട്ടുവേണം, അത് പുറപ്പെടുവിക്കാൻ. ഈ വിപുലമായ തയ്യാറെടുപ്പുനടക്കുന്നത് അനാഹതചക്രത്തിൽ, ജ്ഞാനശ ക്തിയുടെ ഊർജ്ജം വഹിക്കുന്ന മദ്ധ്യമാതലത്തിലാണ്. ഒരാളുടെ ജീവി തത്തെ പൂർണ്ണമായി നിയന്ത്രിക്കുന്നതും നിയന്ത്രിക്കേണ്ടതും മദ്ധ്യമകൊ ണ്ടാണെന്നു സ്പഷ്ടം. ഔചിത്യം, വിവേകം തുടങ്ങിയ ഗുണങ്ങളെല്ലാം ഉണ്ടാകേണ്ടത് മദ്ധ്യമയിലാണ്. ചുരുക്കത്തിൽ മദ്ധ്യമ നന്നായാൽ ശബ്ദം നന്നായി, മദ്ധ്യമയിൽ പിഴച്ചാൽ ജീവിതം പിഴച്ചു. ഇതാണ് മദ്ധ്യമയുടെ പ്രാധാന്യം. ആശയമുണ്ടാകുക, അതു പ്രകടിപ്പിക്കാനുള്ള ജ്ഞാനമുണ്ടാ കുക, പ്രകടിപ്പിക്കുക ഇതിന് സർവ്വ പ്രാധാന്യം കൊടുത്തേതീരൂ. എത്രശ്ര ദ്ധിച്ചാലും വാക്കിൽ പിഴവരാം. അതു മദ്ധ്യമയിൽ വരുന്ന പിഴവു കൊണ്ടാണ്. അത്തരം പിഴവുകൾക്കു പരിഹാരം മദ്ധ്യമയിൽത്തന്നെ ചെയ്യ ണം. അതിനുള്ള രാഗമാണ് മദ്ധ്യമാവതി.

ഇത് ഒരുദാഹരണം കൊണ്ട് വ്യക്തമാക്കാൻ ശ്രമിക്കാം. ഒരാൾക്ക് എന്തെങ്കിലും തരത്തിലുള്ള ജീവിത പരാജയമുണ്ടാകുന്നുവെന്ന് കരുതുക. ജ്യോതിഷി പറയും, കുടുംബദേവതയുടെ മുഷിച്ചിൽ മാറ്റണമെന്ന്. സ്വന്തം കുലദേവത അഥവാ കുടുംബദേവത മുഷിഞ്ഞാൽപ്പിന്നെ മറ്റേതു ദേവത പ്ര സാദിച്ചിട്ടും കാര്യമില്ല, ആദ്യം അവിടെ നീതി വരുത്തിയേതീരൂ. അതു പോലെ മദ്ധ്യമയിൽ കുഴപ്പമുണ്ടായാൽ അതു പരിഹരിച്ചെങ്കിൽ മാത്രമേ എന്തിനും ശാശ്വത പരിഹാരമുണ്ടാകുകയുള്ളു. ഉള്ള ഐശ്വര്യം വർദ്ധി ക്കാനും വന്ന ഐശ്വര്യക്കേടു മാറ്റാനും ആദ്യം കുലദേവത എന്നതുപോലെ ഉള്ള ശരി വിളങ്ങുവാനും ശരികേടുകൾ പരിഹരിക്കാനുംആണ് മദ്ധ്യമാവതി പാടുന്നതും ഇത് ഗായകരുടെയും ശ്രോതാക്കളുടെയും ഉത്തമ താല്പര്യങ്ങൾ സംരക്ഷിക്കാനുള്ള ഉപാധിയാണ്. ഈ മദ്ധ്യമാവതി സംസ്ക്കാരം ദക്ഷിണഭാരതത്തിലെ ജനപദകലകളിൽപ്പോലും അലിഞ്ഞു ചേർന്നിട്ടുണ്ടെന്നാണ് വളരെ പരിമിതമായ പരിചയം വെച്ചുകൊണ്ട് കരുതു ന്നത്.

വേറിട്ട മലയാളവഴി

ഭാരതത്തിന്റെ പൊതുരീതിയിലും ദക്ഷിണാപഥത്തിന്റെ പ്രത്യേക രീതിയിലും ചേർന്നു പോകുമ്പോഴും സ്വന്തം വ്യക്തിത്വം എടുത്തുകാട്ടാ നുള്ള കേരളീയ വ്യഗ്രതയ്ക്ക് കുറവുവരുന്നില്ല. ഭരതമുനി പറയുന്ന ആന്ദോ ളഗമകമാണ് കേരളത്തിന്റെ സ്വന്തം രീതി. അത് ക്ഷേത്ര നടയിൽ ഇടയ്ക്ക കൊട്ടിപ്പാടുന്ന സോപാന സംഗീതമായി വളർന്നു. ശുദ്ധമായ കണ്ഠം കൊണ്ട് അകാരം പുറപ്പെടുവിച്ച് അതിനെ ആരോഹണാവരോഹണങ്ങളുടെ തരംഗഭംഗിയിൽ നിറയ്ക്കുന്നതാണ് സോപാനമാർഗ്ഗം. അത് എ.ഡി.പതി നേഴാംനൂറ്റാണ്ടായപ്പോഴേക്കും കഥകളി സംഗീതമായി വളർന്നുവികസിച്ചു.

കഥകളി സംഗീതം സമ്പുഷ്ടമായതിനുശേഷമാണ് കർണ്ണാടകസംഗീതത്തിന്റെ സമഗ്രമായ വളർച്ച, അതിനാൽ കർണ്ണാടക സംഗീതത്തിന്റെ ശീലങ്ങൾ സോപാനസംഗീതത്തിൽ കാണണമെന്നില്ല.

ദേവീദേവന്മാരുടെ തിരുമുമ്പിൽ അനുഷ്ഠാനമായി അവതരിപ്പിക്കുന്ന സംഗീതത്തിന് പിഴ വരാൻ സാദ്ധ്യത കുറയും. അവ ചിട്ടപ്രധാനമാകയാൽ വ്യതിചലനസാദ്ധ്യത കുറയും. അഥവാ പോരായ്മകൾ വന്നാൽ ഈശ്വരാനുഗ്രഹംകൊണ്ട് അപ്പപ്പോൾ ദോഷങ്ങൾ നീങ്ങുകയും ചെയ്യും. കഥകളിസംഗീതമാണെങ്കിൽ സന്ധ്യ മയങ്ങുമ്പോളാരംഭിച്ച് അരുണോദയം വരെ രാവുമുഴുവൻ നീണ്ടുനിൽക്കുന്നതാണ്. കഥകളിക്കാർ പ്രഭാതരാഗങ്ങൾ പാടി അവസാനിപ്പിക്കുന്നതിൽ ഔചിത്യം കണ്ടെത്തുന്നു.തേവാരപ്പാട്ടു പാരമ്പര്യത്തെ ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന പുറനീരയും ഭൂപാളവുമൊക്കെ അവിടെ സ്വീകാര്യമാകുന്നു.

കൊട്ടാരക്കരത്തമ്പുരാന്റെ എട്ടു ദിവസത്തെ കഥകളിൽ സീതാസ്വയംവരം മാത്രമാണ് മദ്ധ്യമാവതി ചെമ്പടിയിൽ കലാശിക്കുന്നത്. നാലു ദിവസം നീര രാഗം ചെമ്പടതാളത്തിൽ പൂർണ്ണമാകുന്നു. കോട്ടയത്തു തമ്പുരാന്റെ കഥകളിൽ മദ്ധ്യമാവതിയേയില്ല. കർമ്മീര വധം ഭൂപാളം- ചെമ്പടയിൽ നിർത്തുന്നു. ഉണ്ണായിവാര്യരുടെ നളചരിതം നാലാം ദിവസം മാത്രമാണ് മദ്ധ്യമാവതിയിൽ തീരുന്നത്. ഒന്നും മൂന്നും ദിവസങ്ങളിൽ പുറനീരയിലാണ്. കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാരുടെ എട്ട് കഥകളിൽ ശാകുന്തളം ആറാംദിവസം മാത്രം മദ്ധ്യമാവതി പഞ്ചാരിയിൽ അവസാനിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. കാർത്തിക തിരുനാൾ രാമവർമ്മയും അശ്വതിതിരുനാളും ഇരയിമ്മൻ തമ്പിയും മദ്ധ്യമാവതി കൊണ്ട് കഥകൾ ഉപസംഹരിക്കുന്നില്ല. അവരുടെയൊക്കെ കാലം മുതൽ പുറനീരയ്ക്ക് അങ്ങനെയൊരു സ്ഥാനം ഏറിവരുന്നതായി കാണുന്നു. നാഥനാമക്രിയ, മോഹനം, ബലഹരി, പന്തുവരാളി, മലഹരി, ധനാശി എന്നിങ്ങനെ മറ്റു രാഗങ്ങളും മംഗളകരങ്ങളായി മാറുന്നു. എന്നു തന്നെയല്ല കഥകളി അവസാനിപ്പിക്കേണ്ടത് ധനാശി എന്ന നൃത്തവിശേഷത്തോടുകൂടിയായിരിക്കണമെന്ന് നിർബന്ധമുണ്ട്. അതിനാൽ രാഗാലാപനത്തിൽ പ്രത്യേക ശ്രദ്ധ ആവശ്യമില്ലെന്നും വരുന്നു. നൃത്യ കലയുടെ കാര്യത്തിൽ നൃത്ത രീതി കൊണ്ടാണ് ഉചിതമായ പരിസമാപ്തി കുറിക്കേണ്ടത് എന്നാവാം സങ്കല്പം.

നാമറിയാതെതന്നെ നമ്മിൽ ഊറിക്കൂടിവരുന്ന ശീലങ്ങളാണ് സംസ്കാരം. ഭരതമുനിയുടെ കാലം മുതൽ ഒരു നൃത്തഗീത വാദ്യസംസ്കാരം ഭാരതത്തിനുണ്ട്. ചിലപ്പതികാരം തൊട്ടെങ്കിലും തമിഴകത്തിനും ഒരു കലാപാരമ്പര്യമുണ്ട്. നവദീപത്തിലുണ്ടായ ഗീതഗോവിന്ദവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ഒരു കേരളവഴി വേറെയുണ്ട്. ഇവയെല്ലാം കൂടി സമന്വയിച്ചതാണ് ഇന്നത്തെ കർണ്ണാടക സംഗീതം. വൈദിക താന്ത്രിക പാരമ്പര്യങ്ങൾ ഒത്തുചേർന്നതാണ് ഇന്നത്തെ ആചാരാനുഷ്ഠാനങ്ങൾ. മദ്ധ്യമാവതി സർവ്വമംഗളരാഗമായി പാടിനിർത്താനുള്ള വാസന ആ താന്ത്രിക സംസ്കാരത്തിന്റെ ഫലമാണെന്ന് ഏറെക്കുറെ ഉറപ്പിച്ചുപറയാം.

S R G M P D N S

കേരളത്തിലെ താളങ്ങൾ

N D P M G R S

ഡോ. മനോജ് കുറൂർ

ഉത്തരാധുനിക കവി. പ്രസംഗികൻ. ആധുനിക മലയാള കവിതയിലെ ഫോക്ക് താളങ്ങളിൽ ഡോക്ടറേറ്റ് നേടി. തായമ്പകയിൽ പ്രാവീണ്യം നേടിയിട്ടുണ്ട്. നിലം പൂത്തു മലർന്ന നാൾ, കോമ, തൃത്താല കേശവൻ, കഥപറയുമ്പോൾ എന്നിവ പ്രധാന കതികളാണ്. 2007 ൽ സാഹിത്യ അക്കാദമി പുരസ്ക്കാരം ലഭിച്ചു.

വിലാസം: അസോസിയേറ്റ് പ്രൊഫസർ, മലയാള വിഭാഗം, എൻ. എസ്. എസ്. ഹിന്ദു കോളേജ്ചങ്ങനാശ്ശേരി

ഭൂമിശാസ്ത്രപരമായി ചെറിയൊരു പ്രദേശമാണെങ്കിലും കേരളത്തിൽ നിരവധി പാരമ്പര്യകലകൾ ഇന്നും പ്രചാരത്തിലുണ്ട്. ഇവയിൽ കഥകളി, കൂടിയാട്ടം, കൃഷ്ണനാട്ടം തുടങ്ങിയവയെ ക്ലാസ്സിക്കൽ കലകൾ എന്നും തെയ്യം, പടയണി, ഗരുഡൻ തൂക്കം, മുടിയേറ്റ്, പൂരക്കളി, കണ്ണിയാർകളി, കുമ്മാട്ടിക്കളി, മാർഗംകളി, ദഫ് മുട്ട്, സംഘക്കളി മുതലായവയെ ഫോക് എന്നുമാണ് വ്യവഹരിക്കാറുള്ളത്. ഇവയിൽ നാടോടിക്കലകളുടെ എണ്ണം തിട്ടപ്പെടുത്താൻപോലും ഇതുവരെ സാധിച്ചിട്ടില്ല. എൺപത്തിരണ്ടു നാടോടി ദൃശ്യകലകളെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രാഥമികസൂചനകൾ സമാഹരിച്ച് 1978 -ൽ കേരള സംഗീത നാടക അക്കാദമി പ്രസിദ്ധീകരിച്ച *നാടോടി ദൃശ്യകലാസൂചിക*യുടെ ആമുഖമായി ''പുറത്തു കാണുന്നതിനെക്കാളേറെ മറഞ്ഞു കിടപ്പുണ്ടാകാം'' എന്നു ജി. ശങ്കരപ്പിള്ള അഭിപ്രായപ്പെടുന്നതു നോക്കുക. നാടോടി ദൃശ്യകലകൾ മാത്രമാണ് ആ ഗ്രന്ഥത്തിൽ സമാഹരിക്കപ്പെട്ടതെന്നും ഓർക്കുക. നാടോടി ദൃശ്യ-ശ്രാവ്യകലകളിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന നാടോടിത്താളങ്ങളെ സംബന്ധിച്ചും ഈ അപരിമേയത ഇന്നും നിലനില്ക്കുന്നു.

കേരളത്തിൽ നിലനില്ക്കുന്ന നാടോടിത്താളങ്ങളുടെ പഠനത്തെ സങ്കീർണമാക്കുന്ന ചില ഘടകങ്ങളുണ്ട്. കാരണം ശാസ്ത്രീയതാളപദ്ധതിയുടെ മാനദണ്ഡമുപയോഗിച്ചു നിർവചിക്കപ്പെട്ട പല താളങ്ങളെയും പേരിലും ഘടനയിലും ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന പല താളങ്ങളും കേരളത്തിലെ നാടോടിക്കലകളിൽ ഇന്നും നിലനില്ക്കുന്നു. *നാട്യശാസ്ത്ര*ത്തിൽ വിശദീകരിക്കുന്ന ചച്ചത്പുടം, ഷട്പിതാപുത്രകം തുടങ്ങിയ താളങ്ങളും *സംഗീതരത്നാകര*ത്തിൽക്കാണുന്ന കാരിക, മല്ലതാളം തുടങ്ങിയ താളങ്ങളും മുപ്പത്തിയഞ്ചു സൂളാദിതാളങ്ങളിലുൾപ്പെടുന്ന ത്രിപുട, ധ്രുവം എന്നിവയും കേരളത്തിലെ നാടോടിക്കലകളിൽ കാണുന്നത് ഉദാഹരണം. മറ്റൊരു തരത്തിൽ കേരളമുൾപ്പെടെയുള്ള ദേശങ്ങളിൽ പല കാലങ്ങളിലായി പ്രചാരത്തിലുണ്ടായിരുന്ന പ്രാദേശികതാളങ്ങളെ ശാസ്ത്രീയസംഗീതപദ്ധതിയുടെ മാനദണ്ഡങ്ങളുപയോഗിച്ചു നിർവചിക്കുന്നതിനും സമാഹരിക്കുന്നതിനുമുള്ള

ശ്രമങ്ങളും ദേശിതാളങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയ താളപദ്ധതികളിൽക്കാണുന്നുണ്ട്. *താളചമുത്തിരം* എന്ന പ്രാചീനമായ തമിഴ് താളശാസ്ത്രഗ്രന്ഥത്തിൽ കേരളത്തിൽ ഇന്നും പ്രചാരത്തിലുള്ള മർമ്മതാളം, കുംഭതാളം, ലക്ഷ്മി താളം തുടങ്ങി നിരവധിതാളങ്ങളെക്കുറിച്ചു പരാമർശിക്കുകയും ലക്ഷണം നിർവചിക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് ഉദാഹരണം.

ശാസ്ത്രീയതാളപദ്ധതികളിലെ താളങ്ങളും കേരളത്തിലെ നാടോടിത്താളങ്ങളും തമ്മിലുള്ള ഈ ബന്ധത്തിന്റെ തുടർച്ചയാണ് കുഞ്ചൻ നമ്പിയാരുടെ തുള്ളലുകളിലുള്ളത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ *ഹരിണീസ്വയംവരം തുള്ളലിൽ* കാരികതാളം, ലക്ഷ്മിതാളം, കുംഭതാളം, കുണ്ടനാച്ചിതാളം തുടങ്ങിയ പ്രസിദ്ധമായ നാടോടിത്താളങ്ങൾക്ക് ശാസ്ത്രീയമാനദണ്ഡങ്ങളുപയോഗിച്ച് ലക്ഷണം നല്കുകയും അതേ താളങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള വരികൾ എഴുതുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. കൂടാതെ മർമ്മം, പഞ്ചാരി, ചമ്പട, ചമ്പ, അടന്ത എന്നിങ്ങനെ കേരളത്തിൽ പ്രചാരത്തിലുള്ള മറ്റു താളങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയ വരികളും നമ്പിയാരുടെ തുള്ളൽകൃതികളിൽ കാണാം.

മറ്റൊരു പ്രധാനകാര്യം കേരളത്തിലെ നാടോടിക്കലകളിലും ക്ലാസ്സിക്കൽ കലകളിലും ഒരേപോലെ പ്രയോഗമുള്ള ചില താളങ്ങളുടെ സാന്നിധ്യമാണ്. വിവിധനാടോടിക്കലകളിലും കഥകളി, കൃഷ്ണനാട്ടം തുടങ്ങിയ ക്ലാസ്സിക്കൽ കലകളിലും പ്രചാരമുള്ള ഏകം, ചമ്പട, പഞ്ചാരി, ചമ്പ, അടന്ത എന്നിവ ഉദാഹരണം. കൂടാതെ ഗരുഡൻതൂക്കമുൾപ്പെടെയുള്ള കലകളിലു പയോഗിക്കുന്നതും നാടോടിത്താളമെന്നു പ്രസിദ്ധമായതുമായ ലക്ഷ്മി താളം ക്ലാസ്സിക്കൽ കലയായ കൂടിയാട്ടത്തിലും പ്രയോഗത്തിലുണ്ട്. എങ്കിലും ലളിതമായ ഈ താളങ്ങളെ അക്ഷരകാലത്തിന്റെയും മാത്രാസംഖ്യയുടെയും അടിസ്ഥാനത്തിൽ വിവിധകാലങ്ങൾ നിർണയിച്ചു ക്രമപ്പെടുത്തുന്നതിലൂടെ കൂടുതൽ ശൈലീവത്ക്കരിക്കപ്പെട്ട നിലയിലാണ് ക്ലാസ്സിക്കൽ കലകളിൽ ഇവ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. അംഗക്രമം, ക്രിയകൾ എന്നിവയിൽ പലപ്പോഴും വ്യത്യാസമില്ലെങ്കിലും താളത്തിന്റെ പ്രയോഗരീതിയിലാണ് ഈ കലകൾ തമ്മിലുള്ള അന്തരം എന്നു കാണാം.

പ്രകൃതിയുടെ ചലനക്രമങ്ങളെ പിന്തുടരുന്നു എന്നതിൽ ആരംഭിക്കുകയും ശബ്ദത്തിന്റെ വിവിധമാതൃകകൾ സൃഷ്ടിച്ചുകൊണ്ട് വിപുലമാക്കുകയും ചെയ്യുകയെന്നതാണ് നാടോടിത്താളങ്ങളിൽക്കാണുന്ന പ്രയോഗരീതി. അത്തരത്തിൽ വാദ്യപ്രയോഗത്തിലും വായ്ത്താരിയിലും സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന വൈചിത്ര്യങ്ങളാണ് ഈ താളങ്ങളുടെ ഘടനയെ നിർണയിക്കുന്നത്.

എസ്. ഗുപ്തൻനായരുടെ *നാൽപ്പതു നാടൻപാട്ടുകൾ* എന്ന പുസ്തകത്തിന്റെ ആമുഖത്തിൽ പി. സാംബമൂർത്തി നാടൻപാട്ടുകളുടെ പന്ത്രണ്ടു ലക്ഷണങ്ങൾ പറഞ്ഞിരിക്കുന്നവയിൽ ചിലത് നാടോടിത്താളങ്ങൾക്കും ബാധകമാണ്. ''സംഗീതപദ്ധതി ഋജു''വും ''താളം പ്രകട

വു''മാണ് എന്നതാണ് അതിൽ ഒരു പ്രത്യേകത. ''ഏലേലോ, ഐലസാം തുടങ്ങിയ അർത്ഥമില്ലാത്ത ശബ്ദങ്ങളുടെ ആവർത്തന''മാണ് അദ്ദേഹം കാണുന്ന മറ്റൊരു സവിശേഷത. കൂടാതെ ''ചൊൽക്കെട്ടുകളാൽ താളവട്ടത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന സമ്പ്രദായംകൊണ്ട് ചില നാടൻപാട്ടുകളുടെ മട്ടുകൾ ഓർമ്മിക്കാൻ കഴിയുന്നു'' എന്ന സൗകര്യവും പ്രധാനമാണ്.

നാടോടിപ്പാട്ടുകളുടെ വാമൊഴിയിൽത്തന്നെ പ്രകടമായ പ്രത്യേകതകളാണ് സാംബമൂർത്തി ഇവിടെ വിവരിക്കുന്നത്. ഇവ കൂടാതെ വാദ്യപ്രയോഗത്തിൽ പ്രധാനമായിക്കാണുന്ന താളങ്ങളും അവയുടെ ക്രമത്തെ നിർണയിക്കുന്ന വ്യവസ്ഥകളുമുണ്ടെന്ന കാര്യവും ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. അവയിൽച്ചിലത് ചിലപ്പോൾ പാട്ടുകൾക്ക് അടിസ്ഥാനമാവുകയും മറ്റു ചിലപ്പോൾ വാദ്യം പ്രധാനമായ മേളത്തിൽ മാത്രം ഉപയോഗിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു. അത്തരത്തിലുള്ള താളങ്ങളാണ് ഇവിടെ ആദ്യം വിവരിക്കുന്നത്.

താളങ്ങളുടെ വൈവിധ്യം

കേരളത്തിലെ നാടോടിത്താളങ്ങളുടെ വിപുലമായ മണ്ഡലത്തിലേക്കു കടക്കുന്നതിന് ഏറെ സഹായകമാണ് ഏകചൂഴാതി എന്ന പേരിൽ അറിയപ്പെടുന്ന താളപദ്ധതി. ഏകം, രൂപം, ചമ്പട, കാരിക, പഞ്ചാരി, മർമ്മം, കുംഭം എന്നിവയാണ് ഈ പദ്ധതിയിലുള്ള ഏഴു താളങ്ങൾ. മയിൽപ്പീലിത്തൂക്കകലാകാരനായ കുറിച്ചി പി. എസ്. കുമാരനിൽനിന്നാണ് ഏകചൂഴാതിപദ്ധതിയെക്കുറിച്ചുള്ള പ്രാഥമികവിവരങ്ങൾ ലഭിച്ചത്. അവയുടെ സ്വരൂപം നിർണയിക്കുന്നതിന് മറ്റു പല ആവേദകരുടെയും കലാപ്രകടനങ്ങളും അവരുമായുള്ള അഭിമുഖങ്ങളും സഹായകമായിട്ടുണ്ട്.

കർണാടകസംഗീതത്തിൽ താളം പിടിക്കുന്നതിനുപയോഗിക്കുന്നത് ഹസ്തക്രിയകളാകുമ്പോൾ വായ്ത്താരി, ഏതെങ്കിലും വാദ്യത്തിൽ നാദത്തിന്റെ ഏറ്റക്കുറച്ചിൽ, വാദ്യങ്ങളിലുള്ള സ്ഥാനവ്യത്യാസം എന്നിവയാണ് പ്രധാനമായും നാടോടിത്താളങ്ങൾ പ്രയോഗിക്കുന്നതിനുള്ള ക്രിയകൾ. ഇവയാണ് പലപ്പോഴും താളാംഗങ്ങളെ നിർണയിക്കുന്നത്. വാദ്യത്തിലുള്ള പ്രയോഗത്തെ (കൊട്ട്) അടിസ്ഥാനമാക്കി അടി (സശബ്ദക്രിയ), ഇട (നിശ്ശബ്ദക്രിയ) എന്നിവ ഉപയോഗിച്ച് ഈ താളങ്ങൾക്ക് ലക്ഷണം പറയാം. ഒരു സശബ്ദക്രിയയുടെ അത്രതന്നെ സമയമാണ് ഒരു നിശ്ശബ്ദക്രിയയ്ക്കും. ഇത്തരത്തിൽ അടികളുടെ എണ്ണം ക്രമമായി കൂടുന്നതിലൂടെ ലളിതവും ക്രമബദ്ധവുമാണ് ഇതിലെ ആദ്യത്തെ അഞ്ചു താളങ്ങൾ. ആറാമത്തെ താളമായ മർമ്മം ഇതേ പദ്ധതിയിലെ ആദ്യത്തെ നാലു താളങ്ങൾ ചേർന്ന ഒരു താളക്കൂട്ടാണ്. ഏഴാമത്തെ താളം താളഘടനസങ്കീർണമായിത്തുടങ്ങുന്നതിന്റെ സൂചനയും നല്കുന്നു. കലകളിലുപയോഗിക്കുന്ന മറ്റു ധാരാളം താളങ്ങൾ ഇതേ താളങ്ങളുപയോഗിച്ചു നിർമ്മിക്കപ്പെട്ട താളക്കൂട്ടുകളാണെന്നും കാണാം. അത്തരത്തിൽ ഇവ താളങ്ങളെന്നപോലെ താളനിർമ്മാണത്തിനുപയോഗിക്കുന്ന അടിസ്ഥാനഏകകങ്ങളുമാകുന്നു.

ഏകചൂഴാതി താളങ്ങളും കേരളത്തിലെ നാടോടിക്കലകളിൽ പ്രയോഗമുള്ള മറ്റു ചില താളങ്ങളും അടി, ഇട എന്നീ ക്രിയകളും വായ്ത്താരിയും ഉപയോഗിച്ച് വിശദീകരിക്കാം.

1. ഏകതാളം

ഒരു അടി, ഒരു ഇട എന്നാണ് ഏകതാളത്തിനു ലക്ഷണം. 1 X എന്നു താളക്രിയ. ഈ താളം മയിൽപ്പീലിത്തൂക്കം കൂടാതെ ഗരുഡൻതൂക്കം, തായമ്പക, തീയാട്ട്, തെയ്യം, തിടമ്പുനൃത്തം, ജീവതനൃത്തം, കൂടിയാട്ടം, കഥകളി, കൃഷ്ണനാട്ടം എന്നിങ്ങനെമിക്ക കലകളിലും ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. തെയ് X എന്ന് ഇതിനു വായ്ത്താരിരൂപം കല്പിക്കാം.

ഏകതാളം പിടിച്ചിന്ദിശ പാടീട്ട-
ങ്ങുർവ്വശീ നാടകം നിർവ്വഹിച്ചീടണം

എന്ന് *ബാല്യുത്ഭവം ശീതങ്കൻതുള്ളലിൽ* ഏകതാളത്തെ പരാമർശിക്കുന്നു. നൂറ്റെട്ടു താളങ്ങളിൽ ഒരു ദ്രുതം (ഒരു അടി, ഒരു വീച്ച്) എന്നു ലക്ഷണം നല്കിയിരിക്കുന്ന ഏകതാളവുമായി ഈ താളത്തിന് അംഗസാദൃശ്യമുണ്ട്. *സംഗീതരത്നാകരം, ആദിഭരതം, ഭരതാർണവം* എന്നീ ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ഇതേ ലക്ഷണമുള്ള താളത്തിന് ഏകതാലി എന്നാണ് പേര്. ഏകതാളം സൂളാദിപദ്ധതിയിലും ഉൾപ്പെടുന്നുവെങ്കിലും ലഘുവിന്റെ ജാതിഭേദമനുസരിച്ച് അഞ്ചു വകഭേദങ്ങളുള്ള ആ താളത്തിന് ഘടനാപരമായി വ്യത്യാസമുണ്ട്.

കൂടിയാട്ടത്തിൽ ഏകതാളത്തിനു വകഭേദങ്ങളുണ്ട്. പതിഞ്ഞാട്ടങ്ങൾക്കും ശൃംഗാരപ്രധാനമായ സന്ദർഭങ്ങൾക്കും സാർവത്രികമായുപയോഗിക്കുന്ന ഏകതാളത്തിന്റെ അംഗക്രമം 3 വീശ്, 1 അടി എന്നാണ്. ഒന്നു തൂക്കി ഒന്നടിക്കുക എന്നിങ്ങനെഒരു ലഘു ആയ താളമാണ് രണ്ടാമത്തെ ഏകതാളം. വിദൂഷകന്റെ ഏകതാളം എന്നും ഈ താളത്തെ വ്യവഹരിക്കാറുണ്ട്.

ഇതിൽ ആദ്യത്തെ ഏകതാളത്തിന് സൂളാദിതാളങ്ങളിലെ ചതുരശ്ര ജാതി ഏകവുമായും രണ്ടാമത്തേതിന് ഏകചൂഴാതിയിലെ ഏകതാളവുമായും ഗാഢബന്ധമുണ്ടെന്നു കാണാം.

2. രൂപതാളം

രണ്ട് അടി, ഒരു ഇട എന്ന ലക്ഷണമുള്ള രൂപതാളം മയിൽപ്പീലിത്തൂക്കം, ഗരുഡൻതൂക്കം, തെയ്യം എന്നീ കലകളിൽ പ്രയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. 1 2 X എന്നാണ് രൂപതാളത്തിന്റെ താളക്രിയ. തി ത്തെയ് X എന്ന് ഈ താളത്തിന്റെ വായ്ത്താരിരൂപം.

രൂപതാളം പിടിച്ചമ്പിൽ മലഹരി
പാടുക കാമിനീ രംഭേ മടിയാതെ

എന്നു *ബാല്യുദ്ഭവം ശീതങ്കൻതുള്ളലിൽ* ഈ താളം പരാമർശിക്കപ്പെടുന്നു. *താളചമുത്തിരത്തിൽ* രൂപകതാളത്തിന്റെ ലക്ഷണം ദ്രുതം, ലഘു

എന്നാണ്. ആ കൃതിയിൽ ദ്രുതമെന്നാൽ ഒരു അടിയെന്നും ലഘുവെന്നാൽ ഒരടി, ഒരു വീച്ച് എന്നുമാണ് അംഗകല്പനയെന്നതിനാൽ മേല്പറഞ്ഞ രൂപത്തിന് സമാനമാണത്. സൂളാദിതാളപദ്ധതിയിൽ രൂപകതാളം ഉൾപ്പെടുന്നുവെങ്കിലും ലഘുവിന്റെ ജാതിഭേദമനുസരിച്ചു വരുന്ന ഭേദങ്ങളൊന്നും സമാനമായ രൂപത്തിലല്ലാത്തതുകൊണ്ട് വ്യത്യസ്തമായി കണക്കാക്കണം. എന്നാൽ പ്രായോഗികകർണാടകസംഗീതത്തിൽ ചതുരശ്രജാതി രൂപകത്തിന്റെ ദ്രുതം (ഒരടി, ഒരു വീച്ച്), ലഘു (അടിച്ച് മൂന്നു വിരൽ മടക്കൽ) എന്ന ക്രിയയ്ക്കു പകരം രണ്ട് അടി, ഒരു ഇട എന്ന രീതിയിലാണ് താളം പിടിക്കാറുള്ളത് എന്നത് ശ്രദ്ധേയമാണ്. താളങ്ങളിൽ ജാതിവ്യത്യാസം സംഭവിച്ച് ശൈലീവത്കരിക്കപ്പെടുന്നതിനു മുമ്പുള്ള ഒരു ഘട്ടത്തെ ഈ പ്രയോഗരീതി പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു.

3. ചമ്പടതാളം

മൂന്ന് അടി, ഒരു ഇട എന്നു ലക്ഷണമുള്ള ചമ്പടതാളം കഥകളി, കൃഷ്ണനാട്ടം, കൂടിയാട്ടം, ചെണ്ടമേളം. തായമ്പക, തുള്ളൽ, തെയ്യം, തീയാട്ട്, പടയണി, ശാസ്താംപാട്ട്, മാരൻപാട്ട്, ഗരുഡൻതൂക്കം, മയിൽപ്പീലിത്തൂക്കം, മുടിയേറ്റ്, മുടിയെടുപ്പ്, കണ്ണിയാർകളി എന്നീ കലകളിലെല്ലാം സമൃദ്ധമായി ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. ഏകചൂഴാതി താളപദ്ധതിയിൽ 1 2 3 X എന്ന് താളക്രിയയുള്ള ഈ താളത്തിന്റെ വായ്ത്താരിരൂപം ത ിത്തി ത്തെയ് X എന്നാണ്.

കഥകളിയിൽ ചമ്പടതാളത്തിലുള്ള പദങ്ങളുടെ വട്ടംവച്ചുകലാശത്തിനാണ് മേല്പറഞ്ഞ താളഘടനഉപയോഗിക്കുന്നത്. പദം പാടുമ്പോൾ അവയുടെ കാലഭേദമനുസരിച്ച് താളം പിടിക്കുന്ന രീതികളും വ്യത്യസ്തമാകുന്നു. ദ്രുതകാലത്തിലുള്ള പദങ്ങൾക്ക് ഏഴ് അടി, ഒരു ഇട എന്ന രൂപമാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്. വിളംബ-മധ്യമകാലങ്ങൾക്ക് വേറെ രണ്ടു രൂപങ്ങൾകൂടി പ്രചാരത്തിലുണ്ട്.

മധ്യമകാലത്തിന്:	I x x x I x IIIII x x x II x II x II
വിളംബകാലത്തിന്:	I x x x I x I x I x x x I I I I I x x x I x I x I I x I I x I I

4-2-2 എന്നിങ്ങനെപിരിക്കാവുന്ന എട്ട് അക്ഷരമുള്ള താളമാണ് കൂടിയാട്ടത്തിലെ ചമ്പടയെന്ന് *നാട്യകല്പദ്രുമ*ത്തിൽ കാണുന്നു. മുടിയെടുപ്പ് എന്ന അനുഷ്ഠാനകലാരൂപത്തിലെ താളംചവിട്ടിന് ചമ്പടതാളത്തിന്റെ നാലു കാലത്തിൽ പ്രയോഗമുണ്ട്. എങ്കിലും കാലഭേദമനുസരിച്ച് വേഗതയിലല്ലാതെ താളക്രിയയിൽ വ്യത്യാസം വരുന്നില്ല.

*സംഗീതചന്ദ്രിക*യിൽ ക്രിയ അടിസ്ഥാനമാക്കി താളത്തിന് ഏകപുടം, ദ്വിപുടം, ത്രിപുടം, ചതുഷ്പുടം എന്നീ വിഭാഗങ്ങൾ കല്പിക്കുന്നു. അതിൽ ത്രിപുടതാളങ്ങളിലൊന്നാണ് ഝമ്പട. താളലക്ഷണമനുസരിച്ച് സൂളാദിതാളപദ്ധതിയിലെ ത്രിപുടയെന്ന താളത്തിന്റെ ജാതിഭേദങ്ങൾക്കു

പൊതുവായി ഈ പേരു കല്പിക്കുകയാണ് *സംഗീതചന്ദ്രിക* ചെയ്യുന്നത്. ജാതിഭേദം കല്പിക്കാതെ ഈ താളത്തിന്റെ ലക്ഷണം (ലഘു, ദ്രുതം, ദ്രുതം) മാത്രമെടുത്ത് *താളചമുത്തിര*ത്തിലെ ചമ്പടതാളത്തിന്റെ ലക്ഷണ (ദ്രുതം, ദ്രുതം, ലഘു)വുമായി ചേർത്തുവയ്ക്കുക. താളചമുത്തിരത്തിലെ രീതിശാസ്ത്രമനുസരിച്ച് ആദ്യതാളത്തിന് (ഝമ്പടയ്ക്ക്) തെയ് X തി തി എന്നും രണ്ടാമത്തെ താളത്തിന് (ചമ്പടയ്ക്ക്) തി തി തെയ് X എന്നും രൂപ ങ്ങൾ കിട്ടുന്നു. അംഗക്രമത്തിൽ കാണുന്ന ഈ വ്യത്യാസം സംഭവിച്ചതെങ്ങ നെയെന്ന് *സംഗീതചന്ദ്രിക*യിൽത്തന്നെ പൂർവ്വാചാര്യന്മാരെ വിമർശിക്കുന്ന ഒരു ഭാഗത്തുനിന്നു മനസ്സിലാക്കാം:

"വെങ്കടമഖി മുതലായവർ...താളത്തിന്റെ പൂർവ്വഭാഗം ഏതെന്നും ഉത്തരഭാഗം ഏതെന്നും ഉള്ള വിഷയത്തിൽ ശ്രദ്ധവെക്കാതെ പൂർവ്വോത്തര ഭാഗങ്ങളെ മാറ്റി മറിച്ചു കാണിച്ചു കുഴപ്പം വരുത്തീട്ടുണ്ട്. എങ്ങനെയെന്നാൽ –ചതുരശ്രജാതിയിലെ ഝമ്പടതാളത്തിന്നു ഝോമ്പടമെന്നാണ് വെങ്കടമഖി, പാർശ്വദേവൻ മുതലായവർ സംജ്ഞ കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്. ആ താള ത്തിന്റെ സ്വരൂപത്തെ ആദ്യം ഈരണ്ടക്ഷരങ്ങളുള്ള രണ്ടു ദ്രുതങ്ങൾ; പിന്നെ നാലക്ഷരമുള്ള ഒരു ലഘുവും എന്നിങ്ങനെ...വിവരിച്ചിരിക്കുന്നു."

അതായത് *സംഗീതചന്ദ്രിക* ഇക്കാര്യത്തിൽ സമകാലികശാസ്ത്രീ യസമ്പ്രദായത്തെ പിന്തുടർന്നുകൊണ്ടു കല്പിക്കുന്ന രീതിയിൽനിന്നു ഭിന്ന മാണ് പൂർവാചാര്യന്മാരുടെ നിർവചനമെന്നു വരുന്നു. ജാതിഭേദം കല്പി ക്കാതിരുന്നാൽ അവരുടെ ഝോമ്പടനിർവചനങ്ങൾ *താളചമുത്തിര*ത്തിലെ ചമ്പടയുടെയും ഏകചൂഴാതിയിലെ ചമ്പടയുടെയും ഘടനയുമായി യോജി ക്കുന്നതാണെന്നും കാണാം.

4. കാരികതാളം

നാല് അടി, ഒരു ഇട എന്നാണ് കാരികതാളത്തിന്റെ ലക്ഷണം. 1 2 3 4 X എന്നാണ് ഈ താളം പിടിക്കുന്നതിനുള്ള ക്രിയ. ശാസ്താംപാട്ട്, തുള്ളൽ, പടയണി, മയിൽപ്പീലിത്തൂക്കം എന്നീ കലകളിൽ രൂപവൈവിധ്യ ത്തോടെ കാരികതാളം ഉപയോഗിക്കുന്നു. തി തി തി തെയ് X എന്നാണ് ഈ താളത്തിന്റെ വായ്ത്താരി.

കുഞ്ചൻ നമ്പിയാർ *ഹരിണീസ്വയംവരം തുള്ളലിൽ* ഈ താള ത്തിന്റെ ലക്ഷണം വിവരിക്കുന്നു:

ലഘുലഘുലഘുഗുരുയുതകാരികതാളം
ലഘുതരമിതു മാത്രാപഞ്ചകയുക്തം

ലഘു, ലഘു, ലഘു, ഗുരു എന്ന ഈ ലക്ഷണത്തിൽ ലഘുവിന് ഒരു അടി, ഗുരുവിനഒരു അടിയും ഒരു ഇടയും എന്നാണ് അദ്ദേഹം കല്പി ക്കുന്ന മാനദണ്ഡം. *താളചമുത്തിര*ത്തിൽ ദ്രുതം, ദ്രുതം, ദ്രുതം, ലഘു എന്നാണ് കാരികയുടെ ലക്ഷണകല്പന. ദ്രുതത്തിന് ഒരു അടി, ലഘുവിന്

ഒരു അടിയും ഒരു ഇടയും എന്നാണ് ആ കൃതിയിലെ അംഗ-ക്രിയകൾ. ക്ലാസ്സിക്കൽ മാനദണ്ഡമുപയോഗിച്ച് നിർവചിച്ചപ്പോൾ സ്വീകരിച്ച സാങ്കേതികനാമങ്ങളുടെ വ്യത്യാസമൊഴിച്ചാൽ രണ്ടു ലക്ഷണങ്ങളും പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നത് ഒരേ താളഘടനയാണെന്നു കാണാം.

നൂറ്റെട്ടു താളങ്ങളിലെ കാരുകതാളത്തിന് കാരിക എന്നു നാമാന്തരമുണ്ട്. ദ്രുതം, ദ്രുതം, ദ്രുതം, ദ്രുതശേഖരം എന്നു ലക്ഷണവും ഒമ്പതു മാത്രയുമാണ് ഈ താളത്തിനു കല്പിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതായത് *താളചമുത്തിര*ത്തിലെ ലക്ഷണത്തിൽ അവസാനത്തെ അംഗമായ ലഘു ഇവിടെ ദ്രുതശേഖരമാകുന്നു. പടയണിയിൽ കാരികതാളത്തിന് തക-തി-തി-തി എന്നും തെയ് തിത്തെയ് തിത്തിത്തെയ് എന്നും രണ്ടു രൂപങ്ങൾ കാണുന്നു.

ഇതിൽ രണ്ടാമത്തേതിന് ഒമ്പതു മാത്രയാണ്. സൂക്ഷ്മഭേദങ്ങൾ മാത്രമുള്ള ഈ താളങ്ങൾക്ക് പരസ്പരബന്ധമുണ്ടായിരുന്നിരിക്കാം.

ശാസ്താംപാട്ടിൽ കാരികതാളത്തിന്റെ മറ്റൊരു രൂപം കാണാം.

തിന്തത്തിന്തത്താ തിന്തത്താ തിന്തത്തത്തിന്തത്തിന്തത്തിത്താ എന്നാണ് ഈ താളത്തിന്റെ വായ്ത്താരി. ഇതിന്റെ ഇരട്ടിയിലുള്ള പ്രയോഗത്തിന്റെ വായ്ത്താരി:

തകതികിതത്തിന്തത്താ തകതികിതത്താ തകതികിതാ തികിതാ തികിതാ തകതികിതാ

കാലഭേദമനുസരിച്ച് ഉടുക്ക് എന്ന വാദ്യത്തിൽ കൊട്ടുന്ന ജതിഖണ്ഡങ്ങൾക്കും വ്യത്യാസം വരുന്നു. അടി, ഇട എന്നീ അംഗങ്ങൾ മാത്രമുപയോഗിച്ച് ഈ താളത്തെ നിർണയിക്കാനാവാത്തതിനാൽ ഏകചൂഴാതിയിലെ കാരികയുമായി ഇതിനെതാരതമ്യം ചെയ്യുക ദുഷ്കരമാണ്.

5. പഞ്ചാരിതാളം

അഞ്ച് അടി, ഒരു ഇട എന്നു ലക്ഷണമുള്ള പഞ്ചാരിതാളം ചെണ്ടമേളം, കഥകളി, കൃഷ്ണനാട്ടം, തുള്ളൽ, മുടിയേറ്റ്, മുടിയെടുപ്പ്, തീയാട്ട്, കണ്ണിയാർകളി, തിടമ്പുനൃത്തം, തെയ്യം എന്നീ കലകളിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നു. 1 2 3 4 5 X എന്നതാണ് ഈ താളത്തിന്റെ ഘടന. ത ത്തി ന്ത യ്ക്കാം തോം ഓം എന്ന വായ്ത്താരിയാണ് മേളകലാകാരന്മാർ ഉപയോഗിക്കുന്നത്. തത്തിന്തക്കത്തോം X എന്നൊരു വായ്ത്താരിയും പ്രയോഗത്തിലുണ്ട്. പഞ്ചാരിതാളത്തിന് 96, 48, 24, 12, 6 എന്നീ മാത്രകളിൽ യഥാക്രമം ഒന്നു മുതൽ അഞ്ചു വരെ കാലങ്ങൾ കല്പിച്ചു നിർമ്മിച്ച പഞ്ചാരിമേളം ഈ താളത്തിനു സംഭവിച്ച ശൈലീവത്കരണത്തെക്കൂടി പ്രതിനിധീകരിക്കുന്നു.

പഞ്ചാരിയെന്ന പേര് ലഭ്യമായ പ്രാചീനതാളശാസ്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ കാണുന്നില്ല. തുള്ളലിലെ വൃത്തഘടനയെക്കുറിച്ചു പറയുമ്പോൾ,

"ഓട്ടൻ, ശീതങ്കൻ, പറയൻ എന്നീ ഇനങ്ങളിൽ പ്രാധാന്യേനഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന ഭാഷാവൃത്തങ്ങൾക്കു പുറമേ തന്റെ കാലത്തു പ്രചരിച്ചിരുന്ന നാടൻനൃത്തകലാരൂപങ്ങളിൽ പ്രയോഗിച്ചുപോന്ന കാരിക, പഞ്ചകാരി

ക, മർമ്മം, കുംഭം, ലക്ഷ്മി, കുണ്ടനാച്ചി തുടങ്ങിയ സങ്കീർണതാളവൃത്ത ങ്ങളും നമ്പ്യാർ സുലഭമായി കൈകാര്യം ചെയ്തിട്ടുണ്ട്''

എന്നു പി. കെ. ശിവശങ്കരപ്പിള്ള ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. പക്ഷേ അദ്ദേഹം അനുബന്ധമായി നല്കിയിട്ടുള്ള താളഗീതാനുക്രമണികയിൽ പഞ്ചകാരികയെന്ന പേര് ഉപയോഗിക്കുന്നില്ല. പഞ്ചാരി എന്നാണ് ഇതിനു പകരം കാണുന്ന താളനാമം. ചില ആട്ടക്കഥാഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ പഞ്ചകാരിക, പഞ്ചാരി എന്നീ രണ്ടു പേരുകളും ഉപയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. *ബാല്യുത്ഭവം ശീത ങ്കൻ തുള്ളലിൽ* രാഗതാളങ്ങളെക്കുറിച്ചു പരാമർശിക്കുന്ന ഭാഗത്ത്,

ചമ്പതാളം പിടിച്ചിത്തിരി പാടീട്ടു
പഞ്ചപദത്തിൽ ചുവടും ചവിട്ടണം

എന്നു കാണാം. ഇവിടെ പഞ്ചപദം എന്നു പറയുന്നത് പഞ്ചാരിയെ ക്കുറിച്ചാവാം. ഭരതമുനിയുടെ *നാട്യശാസ്ത്ര*ത്തിൽ ഷട്പിതാപുത്രകം, പഞ്ചപാണി എന്നിങ്ങനെനാമാന്തരമുള്ള താളത്തിന്റെയും പഞ്ചാരിതാളത്തി ന്റെയും മാത്രാസംഖ്യ ആറ് ആണ്. പഞ്ചകാരികൈ എന്നൊരു താളം *താളച മുത്തിര*ത്തിൽ കാണുന്നുവെങ്കിലും അതിന് ഇരുപത്തിയൊന്നര മാത്രയുള്ള സങ്കീർണമായ ഘടനയാണുള്ളത്. എന്നാൽ അതിലെ ആദ്യത്തെ അഞ്ച് അംഗങ്ങൾ (I O O O O) മാത്രമെടുത്താൽ I x I I I I എന്ന ഘടനലഭിക്കും. പഞ്ചാരിതാളത്തെ പൂർവാപരക്രമം വ്യത്യാസപ്പെടുത്തി ഈ രൂപത്തിലും വ്യവഹരിക്കാറുണ്ട്. കലാമണ്ഡലം പത്മനാഭൻ നായരുടെ *കഥകളിവേഷ* ത്തിൽ പഞ്ചാരിതാളത്തെ തോം x ന്ത ത്തി ന്ത ക്ക തോം എന്നു രേഖപ്പെടു ത്തുന്നത് ഉദാഹരണം. താളം ആവർത്തിക്കുമ്പോൾ ഇതിലെ ആദ്യത്തെയും അവസാനത്തെയും തോം ഒരേ അംഗം തന്നെ.

നാല് അടി, ഒരു ഇട എന്ന ലക്ഷണമുള്ള കാരികതാളത്തിൽ ഒരു അടികൂടി ചേർത്താൽ അഞ്ച് അടി, ഒരു ഇട എന്ന പഞ്ചാരിതാളം ലഭിക്കു ന്നു. പഞ്ചകാരികയുടെ കേരളീയരൂപം ഇങ്ങനെയുണ്ടായതാവാം. സമാന മായ രൂപനിഷ്പത്തി അഞ്ചടന്ത എന്ന താളത്തിനു കാണാം. നാല് അടി വീതമുള്ള അടന്തയുടെ ഖണ്ഡങ്ങളെ അഞ്ച് അടി വീതമാക്കുമ്പോഴാണ് അഞ്ചടന്തതാളം ലഭിക്കുന്നത്. സമാനമായ താളനിർമ്മാണപ്രക്രിയയിലൂടെ ലഭിച്ച പഞ്ചകാരികയുടെ നാമഭേദമാകാം പഞ്ചാരി എന്നത്.

പഞ്ചാരിതാളം കിരാതം തുള്ളലിലെ സപ്തതാളമാലികയിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു. ഈ താളത്തിന്റെ അക്ഷരകാലവിന്യാസത്തിനു സമാനമാണ് പ്രസ്തുതതാളത്തിലുള്ള വരികളിലെയും അക്ഷരവിന്യാസം. ഉദാഹരണം:

വിജയകരം വിപുലതരം
വിശിഖവരം വിമതഹരം

പ്രസിദ്ധമായ ഈ താളത്തിന് *ഹരിണീസ്വയംവരം തുള്ളലിൽ* ലക്ഷണം കാണുന്നില്ല. എന്നാൽ പഞ്ചാരിയുടെ ഓരോ അക്ഷരകാല ത്തിലും നാലു മാത്ര വീതമുള്ള ചതരശ്രഗതിയായി ചൊല്ലാവുന്ന രീതിയിൽ

അക്ഷരങ്ങൾ സന്നിവേശിപ്പിച്ച ഒരു ഘടന*ഹരിണീസ്വയംവര*ത്തിലുണ്ട്. ഉദാഹരണം:

മദ്ദള/താളമി/ടയ്ക്കക/ളൊത്തുട/നെത്തുകിൽ/ഞാൻ

വിദ്യക/ളൊക്കെയു/മിന്നിഹ/വിരവിലെ/ടുത്തീ/ടാം

വർണ-മാത്രാഘടനയിലൂടെ കാലവ്യത്യാസവും താളഗതിയും സൂചിപ്പിക്കുന്നു എന്നതാണ് ഈ താളശില്പത്തിന്റെ സവിശേഷത.

കാസർഗോഡ് ജില്ലയിലെ യക്ഷഗാനത്തിൽ പഞ്ചാരിതാളത്തിനു സമാനഘടനയുള്ള ഒരു താളമുണ്ട്. I x I I I I (തോം x തത്തിന്തക്ക എന്നു വായ്ത്താരി) എന്ന അംഗക്രമമുള്ള ആ താളത്തിന് രൂപകം എന്നാണു പേർ പറയുന്നത്. കർണാടകസംഗീതത്തിന്റെ സ്വാധീനമാവാം ഈ പേരിന് അടിസ്ഥാനം. വിവിധദേശിതാളങ്ങളെ ശാസ്ത്രീയസംഗീതത്തിന്റെ മാനദണ്ഡമുപയോഗിച്ച് പുനർനിർണയിക്കുന്നതിനുദാഹരണമാവാം ഈ നാമകല്പന. കഥകളിയിലെ പഞ്ചാരിയും ഇത്തരത്തിൽ അക്ഷരകാലത്തെ മാത്രം അടിസ്ഥാനമാക്കി രൂപകമായി പരാമർശിക്കപ്പെടാറുണ്ട്. കഥകളിയിലെ താളങ്ങളെ കർണാടകസംഗീതജ്ഞരെക്കൊണ്ട് പരിശോധിപ്പിച്ചപ്പോൾ പഞ്ചാരി രൂപകതാളമാണെന്ന് അവർ നിർണയിച്ചുവെന്ന് വി. മാധവൻ നായരുടെ *കേരള സംഗീതം* എന്ന കൃതിയിൽ കാണുന്നത് ഒരു ഉദാഹരണം മാത്രമാണ്. അക്ഷരകാലം, മാത്രാസംഖ്യ എന്നിവയ്ക്കു പുറമേ അംഗം, ക്രിയ തുടങ്ങിയ ഇതര താളഘടകങ്ങൾകൂടി പരിഗണിക്കുമ്പോൾ ഇത്തരത്തിലുള്ള സമീകരണങ്ങൾക്കു പ്രസക്തിയില്ലെന്നു കാണാം.

6. മർമ്മതാളം

ഒരു അടി, ഒരു ഇട, രണ്ട് അടി, ഒരു ഇട, മൂന്ന് അടി, ഒരു ഇട, നാല് അടി, ഒരു ഇട (1 X 1 2 X 1 2 3 X 1 2 3 4 X) എന്നാണ് മർമ്മതാളത്തിന്റെ ഘടന. ഏകചൂഴാതിയിലെ ആദ്യത്തെ നാലു താളങ്ങളായ ഏകം, രൂപം, ചമ്പട, കാരിക എന്നീ നാലു താളങ്ങൾ ചേർന്നതാണ് മർമ്മം. അത്തരത്തിൽ ഒരു താളക്കൂട്ടു കൂടിയായ ഈ താളം മയിൽപ്പീലിത്തൂക്കം, പടയണി, തുള്ളൽ, ശാസ്താംപാട്ട്, തെയ്യം, ജീവതനൃത്തം എന്നീ കലകളിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നു. ശാസ്താംപാട്ട്, ജീവതനൃത്തം എന്നിവ അവതരിപ്പിക്കുന്ന കലാകാരന്മാർ വർമ്മതാളം എന്നാണ് ഈ താളത്തെ വ്യവഹരിക്കുന്നത്. തെയ് x തി തെയ് x തി തി തെയ് x തി തി തി തെയ് x എന്നതാണ് മർമ്മതാളത്തിന്റെ വായ്ത്താരി. പടയണിയിൽ പ്രയോഗിക്കുന്ന വായ്ത്താരികൾ കടമ്മനിട്ട വാസുദേവൻ പിള്ള സംഗ്രഹിക്കുന്നു:

വായ്പ്പാഠം

1. തെയ്യം തിത്തെയ്യം തിത്തിത്തെയ്യം തിത്തിത്തിത്തെയ്യം
2. തെയ്യം തത്തെയ്യം തത്തത്തെയ്യുമതത്തത്തിത്തെയ്
3. തെയ് തിത്തെയ് തിത്തിത്തെയ് തിത്തിത്തിത്തെയ്
4. ഒന്നേ ഒന്നേരണ്ടേ ഒന്നേരണ്ടേമൂന്നേ ഒന്നേരണ്ടേമൂന്നേനാലേ

ഇതിൽ നാലാം വായ്പാഠം താളക്രിയയിലെ അടികളുടെ സംഖ്യയാണ്. ഇതിൽ അക്കങ്ങളുടെ ഒരോ ഖണ്ഡത്തിന്റെയും താളക്രിയയ്ക്കിടയ്ക്ക് ഓരോ നിശ്ശബ്ദക്രിയ (ഇട) കൂടി വരുന്നുണ്ട്.

ഹരിണീസ്വയംവരം തുള്ളലിൽ മർമ്മതാളത്തിന്റെ ലക്ഷണം നല്കിയിട്ടില്ലെങ്കിലും പ്രസ്തുതതാളത്തിലുൾപ്പെടുന്ന വരികളിൽ താളനാമം പരാമർശിക്കുന്നു:

നിർമ്മലാംഗി നിന്നുടെ വിരുതുക-
ളിന്നു ഫലിക്കണമെങ്കിൽ
മർമ്മതാളമിങ്ങനെവിരവൊടു
നിന്നു പ്രയോഗിച്ചാലും

ഈ താളത്തിന്റെ ലക്ഷണം തുള്ളൽകൃതികളിൽനിന്നു ലഭ്യമല്ലെങ്കിലും പി. കെ. ശിവശങ്കരപ്പിള്ള സംശോധനം നിർവഹിച്ച *കുഞ്ചൻ നമ്പിയാരുടെ തുള്ളൽക്കഥകളിൽ* മർമ്മതാളത്തിലുള്ള വരികൾക്ക് ആ താളത്തിന്റെ പേര് താളം സൂചിപ്പിക്കുന്ന തലക്കെട്ടായി നല്കുന്നുണ്ട്. തുള്ളൽക്കളരിയിൽനിന്നു ലഭിച്ച വായ്പാഠം, നീണ്ടൂർ തുള്ളൽക്കളരിയിലെ ഗുരുനാഥൻ സി. എസ്. നീലകണ്ഠപ്പിള്ളയുടെ സഹായത്തോടെ നിർണയിക്കപ്പെട്ട രാഗതാളങ്ങൾ എന്നിവയാണ് പ്രസ്തുതകൃതിയിലുപയോഗിച്ചതെന്ന് ആമുഖത്തിൽ പറയുന്നു.

ബാല്യുത്ഭവം ശീതങ്കൻ തുള്ളലിൽ,
വർണ്ണതാളത്തിൽ കവിതകൾ കെട്ടണം
കുംഭതാളത്തിലെന്നാകിലുമാമെടോ

എന്നീ വരികളിൽക്കാണുന്ന വർണ്ണതാളം എന്ന പേര് പി. കെ. ശിവശങ്കരൻ പിള്ള മർമ്മതാളം എന്നു സംസ്കരിക്കുന്നു.

"മർമ്മതാളത്തിൽ കവിതകൾ കെട്ടണം എന്നതാണു ശുദ്ധപാഠം, വർണതാളത്തിൽ എന്നു മുദ്രിതപുസ്തകങ്ങളിൽ കാണുന്നത് അപപാഠം"

എന്ന് അദ്ദേഹം വിശദീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. താളചമുത്തിരത്തിൽ വന്മതാളം എന്ന താളത്തിന് പലവകൈത്താളങ്കൾ, കണ്ടതാളങ്കൾ എന്നീ തലക്കെട്ടുകൾക്കു കീഴിൽ രണ്ടു വ്യത്യസ്തലക്ഷണങ്ങൾ നല്കിയിട്ടുണ്ട്.

1. ലഘുവിരാമം, ലഘു, ലഘു, ലഘുവിരാമം, ലഘു, ലഘു, ലഘുവിരാമം, ലഘു, ലഘുവിരാമം - പലവകൈതാളങ്കൾ.

2. ലഘു, ദ്രുതം, ലഘു, ദ്രുതം, ദ്രുതം, ലഘു, ദ്രുതം, ദ്രുതം, ദ്രുതം, ലഘു - കണ്ടതാളങ്ങൾ.

ഇതിൽ രണ്ടാമത്തെ ഭേദത്തെ പ്രസ്തുതകൃതിയിലെ രീതിശാസ്ത്ര(ലഘു-ഒരു അടി, ഒരു ഇട; ദ്രുതം-ഒരു അടി)മുപയോഗിച്ചു നിർണയിച്ചാൽ

I x I I x I I I x I I I I x

എന്ന മർമ്മതാളത്തിന്റെ ഘടനതന്നെ ലഭിക്കുന്നു. ശാസ്താം പാട്ടിൽ വർമ്മതാളം എന്നും എണ്ണിക്കെ എന്നും പേരുകളുള്ള താളത്തിനു രണ്ടു രൂപങ്ങളുള്ളതിൽ ഒന്നിന് ഇതേ ഘടനതന്നെ. രണ്ടാമത്തെ രൂപം:

I I x I I I x I I I I x I x.

അതായത് പല രൂപഭേദങ്ങളും മർമ്മതാളം, വമ്മതാളം, വർമ്മതാളം എന്നിങ്ങനെനാമാന്തരങ്ങളുമുള്ള ഈ താളത്തിന്റെ മറ്റൊരു പേരാവാം ശിവ ശങ്കരപ്പിള്ള അപപാഠമായി കല്പിക്കുന്ന വർണ്ണതാളം. *സംഗീതരത്നാകര* ത്തിൽ ത്ര്യശ്രവർണം, ചതുരശ്രവർണം, മിശ്രവർണം എന്നു മൂന്നു വകഭേദ മുള്ള വർണതാളത്തെത്തന്നെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതുമാവാം. അതേ പേരിൽ മറ്റൊരു നാടോടിത്താളമുണ്ടാവുന്നതിനുള്ള സാധ്യതയുമുണ്ട്. മർമ്മതാളവു മായി ബന്ധിപ്പിക്കാനായില്ലെങ്കിൽത്തന്നെ അപപാഠമായി ഇതിനെകാണേ ണ്ടതില്ല.

7. കുംഭതാളം

ഏഴു താളങ്ങളുള്ള ഏകചൂഴാതിതാളപദ്ധതിയിലെ അവസാനത്തെ താളമാണ് കുംഭതാളം. ഇതുവരെയുള്ള ആറുതാളങ്ങൾ ക്രമബദ്ധമായി വികസിക്കുന്ന ഒരു താളനിർമ്മാണപ്രക്രിയയുടെ വികാസം സൂചിപ്പിക്കുന്നു വെങ്കിൽ അതിൽനിന്ന് അല്പം വ്യത്യസ്തമാണ് ഈ താളത്തിന്റെ ഘടന. താളപദ്ധതി സങ്കീർണമാകുന്നതിന്റെ ചില സൂചനകൾ കുംഭതാളത്തിന്റെ ഘടനയിൽ കാണാം. അതുകൊണ്ടുതന്നെ കൃത്യമായ മാത്രാക്രമംകൊണ്ടു ശൈലീവത്കരിക്കപ്പെടാത്ത നാടോടിക്കലകളിൽ ഈ താളത്തിന് ധാരാളം പാഠഭേദങ്ങളുണ്ട്.

ശാസ്താംപാട്ടിലും മയിൽപ്പീലിത്തൂക്കത്തിലുമുള്ള കുംഭതാള ത്തിന്റെ ഘടന:

I I I I 1/2 I x I I 1/2 I x I x I x I I x

എന്നാണ്. ഇതിനൊരു പാഠഭേദവുമുണ്ട്:

I I I I 1/2 I x I I 1/2 I x I x I x I I I x

I ചിഹ്നം കൊണ്ടു സൂചിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന അടികൾക്കു ശേഷമുള്ള ഇട യുടെ പകുതിസമയമേ 1/2 ചിഹ്നം നല്കിയിട്ടുള്ള അടികൾക്കുള്ളു. ഈ താളത്തിന്റെ മേല്പ്പറഞ്ഞരൂപങ്ങളുടെ വായ്ത്താരി യഥാക്രമം,

തി തി തി തി തിതെയ് x തി തി തിതെയ് x തെയ് x തെയ് x തി തെയ് x എന്നും

തി തി തി തി തിതെയ് x തി തി തിതെയ് x തെയ് x തെയ് x തി തി തെയ് x എന്നുമാണ്.

കുഞ്ചൻ നമ്പിയാരുടെ *ഹരിണീസ്വയംവരം തുള്ളലി*ൽ ഈ താള ത്തിനു നല്കിയിട്ടുള്ള ലക്ഷണത്തിന് പ്രസിദ്ധീകൃതമായ വിവിധഗ്രന്ഥങ്ങ ളിൽ പാഠഭേദം കാണുന്നു. *കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാരുടെ അറുപതു തുള്ളൽക്കഥക ളി*ൽ കാണുന്ന പാഠം:

ലഘുലഘുലഘുലഘുലഘുകളും ദ്രുതയുഗളവും

ലഘുമൂന്നു ദ്രുതദ്വയവും
ലഘുഗുരുഗുരുലഘുലഘുകളും ലഘുലഘുലഘു
അതുമൂന്നുമശബ്ദമിദം.

ഇത് ചിഹ്നസങ്കേതത്തിലാക്കുമ്പോൾ I I I I IOOIIIOOI88II(III) എന്നു കിട്ടുന്നു. വലയത്തിനുള്ളിലെ ചിഹ്നങ്ങൾ അശബ്ദക്രിയയെ കുറിക്കുന്നു. ഇതനുസരിച്ച് കുംഭതാളത്തിന് ഇരുപതു മാത്രയാണ്. നമ്പിയാർ കൃതികളുടെ സംശോധിതസംസ്കരണം നിർവഹിച്ച പി. കെ. ശിവശങ്കരപ്പിള്ളയുടെ പാഠം:

ലഘുലഘുലഘുലഘുലഘുക്കളും ദ്രുതയുഗളവും
ലഘുമൂന്നു ദ്രുതദ്വയവും
ലഘുഗുരുഗുരുലഘുലഘുക്കളും ലഘുലഘുവതും
ലഘുമൂന്നുമശബ്ദമിദം.

ഇതനുസരിച്ച് I I I I IOOIIIOOI88IIII(III) എന്നോ അശബ്ദക്രിയയായി കല്പിച്ചിരിക്കുന്ന ലഘുക്കൾ അതിനുമുമ്പുതന്നെ സൂചിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന ലഘുക്കളാണെന്നു കല്പിക്കുന്നപക്ഷം I I I I IOO IIIOOI88I(III) എന്നോ ലക്ഷണം ലഭിക്കുന്നു.

*താളചമുത്തിര*ത്തിൽ പലവകൈത്താളങ്ങൾ, കണ്ടതാളങ്ങൾ എന്നീ വിഭാഗങ്ങളിൽ കുമ്പതാളത്തിന്റെ രണ്ടു വ്യത്യസ്തലക്ഷണങ്ങൾ നല്കിയിരിക്കുന്നു. പലവകൈത്താളങ്ങളിലെ ലക്ഷണം:

I I I I IOOIIOOI'III (‘I- ലഘുവിരാമം)

കണ്ടതാളങ്ങളിലെ ലക്ഷണം:

OOOOOOIIOOIIIOS

ഈ രണ്ടു ലക്ഷണവും തമ്മിൽ വ്യത്യാസമുള്ളതുപോലെതന്നെ *ഹരിണീസ്വയംവര*ത്തിലെ പാഠങ്ങളുമായും ഭിന്നത പുലർത്തുന്നു.

അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ കുംഭതാളത്തിനു നല്കുന്ന വായ്ത്താരി:

തക്കതിക്കതകതകത്ധോം തകതകധോം
അഡിഡീങ്കണഡീങ്കണതെയ് തിത്താ.

വി. എസ്. ശർമ്മ തുള്ളൽക്കാർ നല്കിയ ഒരു വായ്ത്താരി ഉദ്ധരിക്കുന്നു:

തിത്തിതിത്തിതിതൈ
തൈ തൈ തിത്തൈ
തൈ തൈ തിത്തിതൈ

*കേരളീയ മേളകല*യുടെ അവതാരികയിൽ ഡി. അപ്പുക്കുട്ടൻ നായർ കുംഭതാളത്തിന്റെ വായ്ത്താരി നല്കിയിരിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്:

ധിത്തിത്തിത്തിത്തിതെയ് തെയ്
ധിത്തിതെയ് തെയ് തെയ് ധിത്തെയ്

കുംഭതാളത്തിന് കടമ്മനിട്ട വാസുദേവൻ പിള്ള നല്കുന്ന

വായ്ത്താരിക്ക് മേല്പറഞ്ഞ രൂപങ്ങളുമായി വ്യത്യാസമുണ്ട്:

തിക്കിതകി-തികിതാ-തകതികിതാ-

തക തികിതത്തക തോം തോം.

ഒരേ പേരു പങ്കുവയ്ക്കുമ്പോൾത്തന്നെ ഈ രൂപങ്ങളോരോന്നും തമ്മിൽ സൂക്ഷ്മമായെങ്കിലുമുള്ള വ്യത്യാസങ്ങൾ സാംസ്കാരികമായി പ്രധാനമാണ്. *താളചമുത്തിരം*, *ഹരിണീസ്വയംവരം* എന്നീ ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ രചയിതാക്കൾ വ്യത്യസ്തദേശകാലങ്ങളിൽ ജീവിച്ചവരാണല്ലൊ. പ്രാദേശികമായി നിലനിന്നിരുന്ന നിരവധി നാടോടിതാളഭേദങ്ങളിൽ തങ്ങൾക്കു പരിചയമുള്ളതിനെശൈലീവത്ക്കരിക്കാനുള്ള ശ്രമമാവാം വിവിധഗ്രന്ഥങ്ങളിൽക്കാണുന്ന ഭിന്നരൂപങ്ങൾക്കു കാരണം. ദേശ-കാലവ്യത്യാസംകൊണ്ടു വന്ന പരിണാമവുമാവാം. ഗ്രന്ഥങ്ങളിലെ ലക്ഷണമനുസരിച്ച് അടികളും ഇടകളും നിർണയിക്കുമ്പോൾ പ്രയോഗത്തിൽ അത്യന്തം സൂക്ഷ്മത വേണ്ട സങ്കീർണമായ ഒരു താളമാണിതെന്നു കാണാം. ഗുരു എന്ന താളാംഗത്തിന്റെയും അശബ്ദക്രിയയുടെയും സാന്നിധ്യം ഈ സങ്കീർണതയെ കുറിക്കുന്നു. കാലം, ദേശം, കലാരൂപം, പ്രയോഗരീതി എന്നിവയിലുള്ള വൈവിധ്യവും അവയിൽത്തന്നെ തലമുറകളിലൂടെ പകരുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്ന പരിണാമവുമെല്ലാം ഈ താളത്തിന്റെ വിവിധരൂപങ്ങൾ സാക്ഷ്യപ്പെടുത്തുന്നു.

"ത്ര്യശ്രജാതി ത്രിപുടതന്നെയാണു കുംഭതാള്"മെന്നും "അതിന് ഏഴ് അക്ഷരകാലവും I O O എന്ന ചിഹ്നവുമാണുള്ളതെന്നും താളസമുദ്രാദിഗ്രന്ഥങ്ങളെ അനുസരിച്ചു പറയാം" എന്നു വി. എസ്. ശർമ്മ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. *താളസമുദ്ര*ത്തിൽ ഇതു സമർത്ഥിക്കാൻ പര്യാപ്തമായ ലക്ഷണം കാണുന്നില്ല. മേല്പറഞ്ഞ പാഠങ്ങളിൽനിന്നെല്ലാം സാരമായി വ്യത്യാസമുള്ളതാണ് അദ്ദേഹം നല്കിയിരിക്കുന്ന ഈ പാഠം. വി. എസ്. ശർമ്മതന്നെ ഈ താളത്തിനു നിർദ്ദേശിക്കുന്ന മാത്രകൾ ഇരുപത് ആണ്. മാത്രാസംഖ്യയും അക്ഷരകാലസംഖ്യയും അംഗവ്യവസ്ഥയും യതിയുമെല്ലാം ഭിന്നമായ കുംഭതാളത്തെ ഇക്കാര്യങ്ങളിൽ മാത്രമല്ല, പദ്ധതിയിൽപ്പോലും വ്യത്യസ്തമായ മറ്റൊരു താളവുമായി സമീകരിക്കുന്നത് യുക്തിരഹിതമാണ്.

ഏകചൂഴാതിതാളപദ്ധതിയിൽ കുംഭമൊഴികെയുള്ള താളങ്ങളെ താളനിർമ്മാണത്തിനുള്ള ഏകകങ്ങളായും ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. ഇങ്ങനെനിർമ്മിച്ചതെന്നു കണക്കാക്കാവുന്ന പല താളങ്ങളും കേരളത്തിലെ കലകളിലുണ്ട്. രൂപഞ്ചമ്പട, മർമ്മംപഞ്ചാരി തുടങ്ങിയ താളങ്ങൾ ഉദാഹരണം.

8. അടന്തതാളം

പടയണി, തുള്ളൽ, കഥകളി, ചെണ്ടമേളം, ശാസ്താംപാട്ട്, തിടമ്പുനൃത്തം, ജീവതനൃത്തം, കൂടിയാട്ടം, കൃഷ്ണനാട്ടം എന്നിങ്ങനെകേരള

ത്തിലെ വിവിധകലാരൂപങ്ങളിൽ രൂപവൈവിധ്യത്തോടെ ഉപയോഗിക്കുന്ന താളമാണ് അടന്ത. നാല് അടി, ഒരു ഇട, നാല് അടി, ഒരു ഇട, ഒരു അടി, ഒരു ഇട (1 2 3 4 X 1 2 3 4 X 1 X 1 X) എന്നാണ് അടന്തതാളത്തിന്റെ പ്രസിദ്ധമായ ലക്ഷണം.

അംഗജരൂപീയടന്ത പിടിച്ചു നീ-
യാനന്ദഭൈരവി പാടിയാടീടുക

എന്നു പരാമർശിക്കുന്ന കുഞ്ചൻ നമ്പിയാർ *കിരാതം തുള്ളലിൽ* ഈ താളത്തിന്റെ ഘടനയിലുള്ള വരികൾ രചിച്ചിട്ടുണ്ട്.

ത വ വ ര X വ ര ബ ലം X കൊ X ണ്ടും X
ഉ രു ത രം X ശ ര ബ ലം X കൊ X ണ്ടും X
പു നര വൻ X ക ര ബ ലം X കൊ X ണ്ടും X
ഘ നത രം X ഹ രി ബ ലം X കൊ X ണ്ടും X

അടന്തതാളത്തിന്റെ കൂടിയാട്ടത്തിലുള്ള പ്രയോഗരൂപത്തിന് മാണി മാധവച്ചാക്യാർ നല്കുന്ന ലക്ഷണവും സമാനമാണ്:

"നാലുകൊട്ടി ഒന്നുവിട്ട് പിന്നേയും നാലുകൊട്ടി ഒന്നുവിട്ട് പിന്നെ ഒന്നുകൊട്ടി ഒന്നുവിട്ട് പിന്നെ ഒന്നുകൊട്ടി ഒന്നു വിടുക."

കഥകളിയിൽ അടന്തതാളത്തിന് വിവിധകാലങ്ങളിൽ പ്രയോഗമുണ്ട്.

ഒന്നാം കാലം: I X X X I X I X I X X X I X X X I I I I I X X X I X I X I X X X I X X X I I I I I X X X I X I X I I X I I X I I

രണ്ടാം കാലം: I X X X I X I X IIIII X X X I X I X IIIII X X X IIXIIXII

മൂന്നാം കാലം: I I I I X I I I I I X II X III X

ജീവതനൃത്തം, തുള്ളൽ എന്നീ കലകളിൽ അടന്തതാളം പിടിക്കുന്നത് കഥകളിയിലെ മൂന്നാം കാലത്തിന്റെ പ്രയോഗരീതിക്കു സമാനമായാണ്.

സാമാന്യവ്യവഹാരത്തിൽ അട്ടതാളം, അടതാളം, അടന്തതാളം എന്നിവ ഒന്നാണെന്നു പറയുന്ന *സംഗീതചന്ദ്രിക* താളപദ്ധതികൾ തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം കാര്യമാക്കുന്നില്ല. അടന്തതാളത്തിന് *താളചമുത്തിര*ത്തിൽ കാണുന്ന ലക്ഷണം ഭിന്നമാണ്. I O O I എന്നാണ് ആ കൃതിയിൽക്കാണുന്ന ലക്ഷണം. തെയ് X തി തി തെയ് X എന്ന് ഇതിനു വായ്ത്താരിരൂപം കല്പിക്കാം. ഇതു മേല്പ്പറഞ്ഞ അടന്തയിൽനിന്നു ഭിന്നമാണെന്നു വ്യക്തമാണ്. പടയണിയിൽ അടന്ത എന്ന പേരുചേർന്ന വിവിധതാളങ്ങൾ പ്രയോഗത്തിലുണ്ട്.

9. അഞ്ചടന്ത

അഞ്ച് അടി, ഒരു ഇട, അഞ്ച് അടി, ഒരു ഇട, ഒരു അടി, ഒരു ഇട, ഒരു അടി, ഒരു ഇട എന്ന ഘടനയുള്ള അഞ്ചടന്ത എന്നൊരു താളം ചെണ്ടമേള

ത്തിന് ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. ഈ പേരിന്റെ നിഷ്പത്തിയിൽ അടന്തതാള ത്തോടുള്ള ബന്ധത്തെക്കുറിച്ച് *കേരളീയ മേളകല*യിൽ ഇങ്ങനെപറയുന്നു:

“നാലടി, ഒരു വീച്ച്, നാലടി, ഒരു വീച്ച്, ഒരടി, ഒരു വീച്ച്, ഒരടി, ഒരു വീച്ച് ഇങ്ങനെപതിന്നാലക്ഷരകാലം തികയുന്നതാണല്ലോ അടന്തതാളം. ഇതിൽ ആദ്യത്തെ നാലടികൾ അഞ്ചടികൾ വീതമാക്കിയാൽ അഞ്ചടന്ത യുടെ ശരിയായ രൂപമായി.”

എങ്കിലും ഈ കൃതിയിൽ, ഒരു താളവട്ടത്തിൽ പതിനാറക്ഷരം വരു ന്നതിനാൽ ചമ്പടതാളത്തിന്റെ പ്രത്യേകരീതിയിലുള്ള ആവിഷ്കരണമാണ് ഈ താളമെന്നു പറയുന്നതിൽ സൂക്ഷ്മക്കുറവുണ്ട്. അക്ഷരകാലസമാനത യെക്കാൾ പ്രാധാന്യം അംഗഘടനയ്ക്കുണ്ടെന്ന സൂചനഅഞ്ചടന്ത എന്ന പേരിൽത്തന്നെ അടങ്ങിയിട്ടുണ്ടല്ലോ.

കഥകളിയിൽ കത്തിവേഷത്തിന്റെ തിരനോട്ടത്തിനിടയ്ക്ക് ഈ രൂപ ത്തിൽ താളം പിടിക്കുന്നുണ്ട്. തത്തിന്തത്തത്തൈത്തെ X തത്തിന്തത്തത്തൈത്തെ X തൈതെ X തൈതെ X എന്നാണ് അഞ്ചടന്തതാളത്തിന്റെ വായ്ത്താരി.

10. ചമ്പതാളം

ചമ്പതാളമെന്ന പൊതുപ്പേരുണ്ടെങ്കിലും വിവിധരൂപങ്ങളാണ് പല കലകളിലും ഈ താളത്തിനുള്ളത്. കഥകളി, ചെണ്ടമേളം, യക്ഷഗാനം, കൂടി യാട്ടം, പടയണി, കണ്ണിയാർകളി, കൃഷ്ണനാട്ടം എന്നീ കലകളിൽ ഈ താളം പ്രയോഗിക്കുന്നു. നാല് അടി, ഒരു ഇട, രണ്ട് അടി, ഒരു ഇട, ഒരു അടി, ഒരു ഇട (1 2 3 4 X 1 2 X 1 X) എന്നാണ് ചെണ്ടമേളം, കഥകളി, തുള്ളൽ എന്നീ കലകളിൽ ഈ താളത്തിന്റെ ഘടന. ത ത്തി ന്ത ത്താ X തീ തീ X തെയ് X എന്നാണ് ചമ്പതാളത്തിന്റെ പ്രസിദ്ധമായ വായ്ത്താരി.

യക്ഷഗാനത്തിൽ ചമ്പതാളത്തിന്റെ ഘടനഅഞ്ച് അടി, ഒരു ഇട, മൂന്ന് അടി, ഒരു ഇട എന്നാണ്. അങ്ങനെ1 2 3 4 5 X 1 X 1 2 3 X എന്നാണ് ആ കലയിലെ പ്രയോഗരീതിയെങ്കിലും മാത്രാസംഖ്യ പത്തുതന്നെയാണ്. പടയ ണിയിൽ ഈ പേരുള്ള താളം ഒരു അടി, ഒരു ഇട, രണ്ട് അടി, ഒരു ഇട, മൂന്ന് അടി, ഒരു ഇട എന്ന രൂപത്തിലാണ്. തെയ് X തിത്തെയ് X തിത്തിത്തിത്തെയ് X എന്നാണ് പടയണിയിലെ വായ്ത്താരി.

കുഞ്ചൻ നമ്പിയാരുടെ *കിരാതം തുള്ളലിൽ* ചമ്പതാളത്തിന്റെ ഘടനഅക്ഷരക്രമത്തിലൂടെ സൂചിപ്പിക്കുന്ന കുറച്ചു വരികളുണ്ട്:

ക ര ബ ലം X ത ടി X ക്കും X
കു രു ബ ലം X മു ടി X ക്കും X
സു ര കു ലം X പു കഴ് X ത്തും X
വ ര ബ ലം X കു രു X ത്തും X

കടമ്മനിട്ട വാസുദേവൻപിള്ള ഇതേ വരികളെ പടയണിയിലെ ചമ്പ യോടും ഘടിപ്പിക്കുന്നു:

ക ര X ബ ലം X ത ടി ക്കും X

കു രു X ബ ലം X മു ടി ക്കും X
സു ര X കു ലം X പു കഴ് ത്തും X
വ ര X ബ ലം X കു രു ത്തും X

കൂടിയാട്ടത്തിലെ താളങ്ങൾ വിവരിക്കുമ്പോൾ മാണി മാധവ ചാക്യാർ ഝമ്പതാളത്തെ ഖണ്ഡചാപ്പുമായി സമീകരിക്കുന്നതു കാണാം. “മാത്ര പത്ത് അക്ഷരത്തിൽ പകുതി- അഞ്ചക്ഷരകാലം” എന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ വ്യാഖ്യാനം.

ചമ്പതാളത്തെ ഖണ്ഡചാപ്പുമായും സൂളാദി താളപദ്ധതിയിലെ മിശ്രജാതി ഝമ്പ എന്ന താളവുമായും സമീകരിക്കാനുള്ള പ്രവണത സാധാരണമാണ്. എന്നാൽ അംഗക്രമത്തിലും ക്രിയയിലും രൂപഭേദമുള്ള താളങ്ങളെ വ്യത്യസ്തമായിത്തന്നെ പരിഗണിക്കുന്നതാവും താളപഠനത്തിലെ വസ്തുനിഷ്ഠമായ മാർഗം.

11. കുണ്ടനാച്ചി

കുണ്ടനാച്ചി എന്ന് *ഹരിണീസ്വയംവരം തുള്ളലി*ൽ വ്യവഹരിക്കപ്പെടുന്ന ഈ താളത്തിന് കൊണ്ടനാച്ചി, കുണ്ടളാച്ചി എന്നിങ്ങനെപ്രാദേശികമായ നാമാന്തരങ്ങളുണ്ട്.

“കുണ്ടനാച്ചി ഇപ്പോൾ നടപ്പില്ലാത്ത ഒരു താളമാകുന്നു” എന്നു പറയുന്ന എൽ. എസ്. രാജഗോപാലൻ തുടരുന്നു:

“ഞാൻ പല തുള്ളൽക്കാരോടും കഥകളിക്കാരോടും ചോദിച്ചതിൽ, ഈ താളം ഇപ്പോൾ നടപ്പുള്ളതായി അറിയുന്നില്ല. കുണ്ടനാച്ചിതാളം നമുക്ക് നഷ്ടപ്പെട്ടത് ഖേദകരം തന്നെ.”

എന്നാൽ കായംകുളം, കരുനാഗപ്പള്ളി തുടങ്ങിയ പ്രദേശങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിക്കാറുള്ള ചെണ്ടമേളം, കോട്ടയം, ആലപ്പുഴ, പത്തനംതിട്ട ജില്ലകളിൽ പ്രചാരത്തിലുള്ള ഗരുഡൻ തൂക്കം, ഹരിപ്പാട്, മാവേലിക്കര തുടങ്ങിയ പ്രദേശങ്ങളിൽ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്ന ജീവതനൃത്തം എന്നീ കലകളിൽ ഈ താളം ഇന്നും പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. “ചെണ്ടകൊട്ടുമീവക കണ്ടതാളം” എന്നു കുഞ്ചൻ നമ്പിയാർ ഈ താളത്തെക്കുറിച്ചു പറയുന്നതിന് തെക്കൻ രീതിയിലുള്ള ചെണ്ടമേളവുമായി അദ്ദേഹത്തിനുള്ള പരിചയമാവാം കാരണം. മേളപ്രധാനമായ ഈ താളത്തിന് ചെണ്ടമേളക്കാർ ഉപയോഗിക്കുന്ന വായ്ത്താരി:

ത ധിം X ധിം X ത ധിം X ധിം X ധിം X ത ധിം X ധിം X ത ധിം X ധ X ത്താ X

എന്നാണ്. ഈ താളത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി ചെണ്ടയിൽ അടിസ്ഥാനതാളഗതിയെയെയും കാലത്തെയും നിർണയിക്കുന്ന ‘നില’ കൊട്ടുന്നത്,

ത ഢി ഢിം ത ക്കേ/ ത ഢ ിഢിം ത ക്കേ ത ക്കേ/ ത ഢി ഢിം ത ക്കേ/ ത ഢി ഢിം ത ക്കേ ത ക്കേ എന്നാണ്.

ജീവതനൃത്തത്തിൽ ഈ താളത്തിന്റെ പതികാലരൂപംവരെ പ്രയോഗത്തിലുണ്ട്. അതിലും താളഘടനയ്ക്കു വ്യത്യാസമില്ല. ജീവതനൃത്തത്തിലെ താളഘടന:

1 2 X 1 X 1 2 X 1 X 1 X 1 2 X 1 X 1 2 X *1 2* (ഇതിൽ അവസാനത്തെ രണ്ട് അടിക്ക് (*12*) പതുക്കെയാണ് താളം പിടിക്കുക.

അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ നല്കുന്ന തകത്തെയ് തകതിത്തെയ് എന്ന വായ്ത്താരി ഇതേ താളത്തിന്റെ ദ്രുതകാലരൂപമാണ്. *ഹരിണീസ്വയംവരം തുള്ളലി*ൽ ഈ താളത്തിനു നല്കുന്ന ലക്ഷണം:

സദ്രുതാ ലഘുദ്വയി സദ്രുതാ ലഘുത്രയി പിമ്പഥ
സദ്രുതാ ലഘുദ്വയി പിന്നെ
സദ്രുതം പ്ലുതം പുനരിത്തരം സ്വരൂപമതാകിന
വസ്തുതാനിതെന്നറിയേണം

അപ്പോൾ ദ്രുതം, രണ്ടു ലഘു, ദ്രുതം, മൂന്നു ലഘു, ദ്രുതം, രണ്ടു ലഘു, ദ്രുതം, പ്ലുതം എന്ന അംഗഘടനയുള്ള താളമാണിതെന്നു കിട്ടുന്നു. ശാസ്ത്രീയസംഗീതപദ്ധതിയുടെ രീതിയിലുള്ള ഈ ലക്ഷണകല്പനയിൽ ദ്രുതത്തിന് അര മാത്ര, ലഘുവിന് ഒരു മാത്ര, പ്ലുതത്തിനു മൂന്നു മാത്ര എന്നിങ്ങനെയാണ് മാത്രാവ്യവസ്ഥ. അപ്പോൾ താളത്തിന്റെ മാത്രാസംഖ്യ:

1/2 + 1 + 1 + 1/2 + 1 + 1 + 1 + 1/2 + 1 + 1 + 1/2 + 3 = 12

പന്തിരണ്ടു മാത്രയിതിന്ന് എന്നു കുഞ്ചൻ നമ്പിയാർതന്നെ മാത്രാസംഖ്യയും നല്കുന്നുണ്ട്. ഈ ലക്ഷണകല്പനകുണ്ടനാച്ചിയുടെ ഇന്നു നിലവിലുള്ള ഘടനയുമായി പൊരുത്തപ്പെടുന്നുണ്ട്.

ദ ല ല ദ ല ല ല ദ ല ല ദ പ
ത ധിം X ധിം X ത ധിം X ധിം X ധിം X ത ധിം X ധിം X ത ധിം X ധ X ത്താ X
(ദ- ദ്രുതം, ല- ലഘു, പ-പ്ലുതം)

2 1/2 + 3 1/2 + 2 1/2 + 3 1/2 എന്നിങ്ങനെമാത്രാവിന്യാസത്തിൽക്കാണുന്ന ക്രമം നിലകൊട്ടുന്ന വായ്ത്താരിയിലുമുണ്ട്. നിലകൊട്ടുന്നതുകൂടി ചേർത്തു പരിഗണിച്ചാൽ തക്കിട്ടേതക്കേ (5), തക്കിട്ടേതക്കേതക്കേ (7) എന്നിങ്ങനെഖണ്ഡം, മിശ്രം എന്നിവയുടെ ഒന്നിടവിട്ടുള്ള ആവർത്തനമാണ് ഈ താളത്തിന്റെ ഘടനയിലുള്ളതെന്നു കാണാം.

കൊണ്ടെയനാച്ചി എന്ന ഒരു താളത്തിന്റെ ലക്ഷണം *താളചമുത്തിര*ത്തിൽ കാണുന്നുണ്ട്. ദ്രുതം, ലഘു, പ്ലുതം എന്നീ അംഗങ്ങളുപയോഗിച്ചുള്ള ഇതിലെ ലക്ഷണകല്പന'ദ്രുതം, അഞ്ചു ലഘു, ദ്രുതം, മൂന്നു ലഘു, പ്ലുതം' എന്നിങ്ങനെപതിനൊന്നു മാത്ര വരുന്ന തരത്തിലാണ്. താളനാമം, ഒരുദ്രുതം, ലഘുക്കൾ എന്നിങ്ങനെയുള്ള ആവർത്തനം, പ്ലുതത്തിൽ അവസാനിക്കൽ എന്നീ കാര്യങ്ങളിൽ ഈ താളത്തിനും കേരളത്തിൽ പ്രചാരമുള്ള രൂപത്തിനും തമ്മിൽ സമാനതയുണ്ട്. എങ്കിലും താളഘടനയിലും മാത്രാസംഖ്യയിലുമുള്ള വ്യത്യാസവും അവഗണിക്കാനാവില്ല.

രാമപാണിവാദന്റെ അപ്രകാശിതമായ *താളപ്രസ്താര*ത്തിൽനിന്ന് ഘണ്ടാരവം എന്ന ഒരു താളത്തിന്റെ ലക്ഷണം കുണ്ടനാച്ചിയുടേതെന്നു പറഞ്ഞ് വി. എസ്. ശർമ്മ ഉദ്ധരിക്കുന്നു:

ദ്രുതോ ലഘുദ്വയം ഗശ്ച ലത്രയം ച തതോദ്രുതഃ
ലഘുദ്വയം പ്ലുതഞ്ച താളേ ഘണ്ടാരവാഭിധേ

ദ്രുതം, ലഘു, ലഘു, ഗുരു, ലഘു, ലഘു, ലഘു, ദ്രുതം, ലഘു, ലഘു, പ്ലുതം എന്ന ലക്ഷണത്തോടുകൂടിയ താളമാണ് ഘണ്ടാരവം. താളത്തിന്റെ ഏകദേശഘടനയിലുള്ള സമാനത വി. എസ്. ശർമ്മയുടെ അഭിപ്രായത്തിനു ബലം നല്കുന്നു. എന്നാൽ *ഹരിണീസ്വയംവര*ത്തിലെ ലക്ഷണവുമായി ഇതിനുള്ള വ്യത്യാസങ്ങളും പരിഗണിക്കേണ്ടതുണ്ട്.

1. ഘണ്ടാരവം എന്ന പേര്
2. ദ്രുതത്തിനും ലഘുദ്വയത്തിനും ശേഷംവരുന്ന ദ്രുതത്തിന്റെ സ്ഥാനത്ത് ഗുരു.
3. അന്ത്യത്തിലെ പ്ലുതത്തിനു മുമ്പുള്ള ദ്രുതം ഈ ലക്ഷണത്തിലില്ല.
4. താളത്തിന് ആകെ പതിമൂന്നു മാത്രകൾ വരുന്നു.

ഈ താളത്തെ കുണ്ടനാച്ചിയായി കണക്കാക്കിയാൽ *താളചമുത്തിരം*, *ഹരിണീസ്വയംവരം*, *താളപ്രസ്താരം* എന്നീ ഗ്രന്ഥങ്ങളിലെ ലക്ഷണങ്ങളോരോന്നും ഒരേ താളത്തിന്റെ രൂപഭേദങ്ങളായി കരുതേണ്ടിവരും.

ഈ താളത്തിന് പതിനൊന്നു മാത്രകളാണ് തുള്ളൽക്കാർ കല്പിക്കുന്നതെന്നും അവർ നല്കുന്ന ക്രമം '01111011112' എന്നിങ്ങനെയാണെന്നും വി. എസ്. ശർമ്മ പറയുന്നു. മാത്രാസംഖ്യയിൽ പൂർണമായും അംഗക്രമത്തിൽ ഏകദേശമായും *താളചമുത്തിര*ത്തിലെ ലക്ഷണത്തോടു സമാനമാണ് ഈ ക്രമമെന്നു കാണാം. മാത്രയിലും അംഗക്രമത്തിലും താളനിർവചനവും പ്രയോഗവും തമ്മിലുള്ള ചേർച്ച ഏറ്റവുമധികം കാണുന്നത് കുഞ്ചൻ നമ്പിയാർ നല്കുന്ന ലക്ഷണവും ചെണ്ടമേളത്തിലെ താളരീതിയും തമ്മിലാണ്.

കുണ്ടനാച്ചിതാളത്തിന്റെ ഇതര സാംസ്കാരികബന്ധങ്ങളെക്കുറിച്ച് സൂചനതരുവാൻ പര്യാപ്തമാണ് 'അംഭോജനാഭ' എന്ന സ്വാതി തിരുനാളിന്റെ കൃതിയെക്കുറിച്ചുള്ള ലീലാ ഓംചേരിയുടെ പ്രസ്താവന:

"എന്റെ നോട്ടുബുക്കിലുള്ളതിനു പുറമേ ഈ രചനതിരുവനന്തപുരം മാനുസ്ക്രിപ്റ്റ് ലൈബ്രറിയിലെ ഒരോലക്കെട്ടിലും എനിക്കു കാണുവാൻ സാധിച്ചു. ഓലയിൽ മുഖാരി രാഗമെന്നും കുണ്ടനാച്ചിതാളമെന്നുമാണ് എഴുതിയിട്ടുള്ളത്. എന്റെ നോട്ടിൽ ഖണ്ഡച്ചാപ്പെന്നും... കുണ്ടനാച്ചിതാളം പരിഷ്ക്കരിക്കപ്പെട്ടപ്പോൾ ഖണ്ഡചാപ്പായതാണോ എന്നറിയില്ല."

നാടോടിത്താളപദ്ധതിയും കർണാടകസംഗീതപദ്ധതിയും തമ്മിലുള്ള കൊടുക്കൽവാങ്ങലുകൾ വിശദപഠനമർഹിക്കുന്നു. കുണ്ടനാച്ചി ഖണ്ഡചാപ്പാകുന്നതിലെ സാംസ്കാരികപരിണാമവും ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. കർണാടകസംഗീതത്തിലെ കേരളീയരായ വാഗ്ഗേയകാരന്മാരുടെ കൃതികളിൽ താളങ്ങളെ അടന്ത, ചമ്പട എന്നിങ്ങനെകേരളത്തിലെ ഇതരകലകളിലു പയോഗിക്കുന്ന രീതിയിൽത്തന്നെ നിർദ്ദേശിക്കുന്നതു കാണാം. ലീലാ

ഓംചേരിയുടെ കൃതികളിലുദ്ധരിച്ചിരിക്കുന്ന സ്വാതിതിരുനാൾകൃതികളുടെ ലിസ്റ്റ് ഉദാഹരണം. അങ്ങനെഈ താളങ്ങൾ സവിശേഷമായ ചില സാംസ്കാരികപ്രശ്നങ്ങളും ഉയർത്തുന്നുണ്ട്.

12. ലക്ഷ്മിതാളം

വളരെ പ്രചാരമുള്ള വായ്ത്താരിത്താളങ്ങളിലൊന്നാണ് ലക്ഷ്മിതാളം. മയിൽപ്പീലിത്തൂക്കം, ഗരുഡൻതൂക്കം, പടയണി, ശാസ്താംപാട്ട്, വേട്ടേക്കരൻപാട്ട്, തെക്കൻ ചെണ്ടമേളം, ജീവതനൃത്തം, കൂടിയാട്ടം, തുള്ളൽ എന്നീ കലകളിൽ ഈ താളം പ്രയോഗത്തിലുണ്ട്. കുഞ്ചൻ നമ്പിയാരുടെ *ഹരിണീസ്വയംവരം തുള്ളലി*ൽ ലക്ഷ്മിതാളത്തിന്റെ ലക്ഷണവും *ഹരിണീസ്വയംവരം*, *കിരാതം* എന്നീ തുള്ളൽകൃതികളിൽ ഈ താളത്തിന്റെ ലക്ഷണത്തിനൊത്ത വരികളുമുണ്ട്. *ഹരിണീസ്വയംവര*ത്തിലെ ലക്ഷണം:

രണ്ടു ലഘു ഗുരു രണ്ടു ദ്രുതം ലഘു
ഗുരുവും ലഘുവും ലഘു ദ്രുതദ്വന്ദ്വം
സലഘുദ്രുതലഘു മൂന്നു ദ്രുതം ലഘു
രണ്ടതിനഗ്രേ ലഘുത്രയാശബ്ദം

ശാസ്ത്രീയതാളപദ്ധതിയുടെ രീതിശാസ്ത്രമുപയോഗിച്ച് താളലക്ഷണം നൽകുന്നതിനാണ് കുഞ്ചൻ നമ്പിയാരുടെ ശ്രമം. രണ്ടു ലഘു ഗുരു- ലഘു, ലഘു, ഗുരു. രണ്ടു ദ്രുതം ലഘു- ദ്രുതം, ദ്രുതം, ലഘു. ഗുരുവും ലഘുവും- ഗുരു, ലഘു. ലഘു ദ്രുതദ്വന്ദ്വം- ലഘു, ദ്രുതം, ദ്രുതം. സലഘുദ്രുതലഘു- ലഘു, ദ്രുതം, ലഘു. മൂന്നു ദ്രുതം- ദ്രുതം, ദ്രുതം, ദ്രുതം, ലഘു രണ്ട്- ലഘു, ലഘു. അതിനഗ്രേ ലഘുത്രയാശബ്ദം- ലഘു, ലഘു, ലഘു (മൂന്നും അശബ്ദം അഥവാ നിശ്ശബ്ദം)

ലഘു, ലഘു, ഗുരു, ദ്രുതം, ദ്രുതം, ലഘു, ഗുരു, ലഘു, ലഘു, ദ്രുതം, ദ്രുതം, ലഘു, ദ്രുതം, ലഘു, ദ്രുതം, ദ്രുതം, ദ്രുതം, ലഘു, ലഘു, ലഘു, ലഘു, ലഘു എന്നാണ് ലക്ഷണം. ഇതിൽ അവസാനത്തെ മൂന്നു ലഘു അശബ്ദമാണ്; അഥവാ നിശ്ശബ്ദക്രിയയാണ്.

ഇതിന്റെ മാത്രാസംഖ്യ: 2 (രണ്ടു ലഘു) + 2 (ഗുരു) + 1 (രണ്ടു ദ്രുതം) + 1 (ലഘു) + 2 (ഗുരു) + 2 (രണ്ടു ലഘു) + 1 (രണ്ടു ദ്രുതം) + 1 (ലഘു) + 1/2 (ദ്രുതം) + 1 (ലഘു) + 1 1/2 (മൂന്നു ദ്രുതം) + 2 (രണ്ടു ലഘു) + 3 (മൂന്നു ലഘു- അശബ്ദം) = 20

അങ്ങനെആകെ ഇരുപതു മാത്രകൾ. കുഞ്ചൻ നമ്പിയാർ നൽകിയ ലക്ഷണമനുസരിച്ച് ലക്ഷ്മിതാളത്തിന് എൺപതു മാത്ര വരുന്നുവെന്ന് വി. എസ്. ശർമ്മ പറയുന്നു. ലഘു- ഒരു മാത്ര, ഗുരു- രണ്ടു മാത്ര എന്ന മാനദണ്ഡമുപയോഗിച്ച് സംഗീതശാസ്ത്രത്തെയും വൃത്തശാസ്ത്രത്തെയും സമന്വയിപ്പിച്ച ഒരു മാനദണ്ഡമുപയോഗിച്ചാണ് കുഞ്ചൻ നമ്പിയാർ ലക്ഷണം നിർവഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. അപ്പോൾ വൃത്തശാസ്ത്രത്തിൽ പ്രചാരമില്ലെങ്കിലും സംഗീതശാസ്ത്രത്തിൽ ലഘുവിന്റെ പകുതിയായി കണക്കാക്കപ്പെടുന്ന

ദ്രുതത്തിന് അര മാത്രയും കല്പിക്കുന്നത് സ്വാഭാവികം. കുണ്ടനാച്ചി, കുംഭം തുടങ്ങിയ താളങ്ങളുടെ ലക്ഷണം കല്പിക്കുന്നതിനും ഇതേ മാനദണ്ഡ മാണ് കുഞ്ചൻ നമ്പിയാർ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ''ഇരുപതു മാത്രകളിതിനു ണ്ടാം'' എന്ന് ലക്ഷ്മിതാളനിർവചനത്തോടനുബന്ധിച്ച് കവിതന്നെ വ്യക്ത മാക്കിയിട്ടുണ്ട്.

ലക്ഷ്മിതാളത്തെപ്പറ്റി *താളചമുത്തിര*ത്തിൽ പരാമർശമുണ്ടെങ്കിലും താളലക്ഷണം കാണുന്നില്ല.

ഈ വായ്ത്താരിത്താളത്തിന്റെ ലഭ്യമായ വായ്ത്താരികളിൽ ചെറിയ വ്യത്യാസമുണ്ടെങ്കിലും താളത്തിന്റെ അംഗക്രമത്തെയും മാത്രാസം ഖ്യയെയും അതു ബാധിക്കുന്നില്ല. ചില വായ്ത്താരികൾ.

1. തുള്ളൽക്കാർ നല്കുന്ന വായ്ത്താരിയായി *കേരളീയ മേളകല*യിൽ കാണുന്ന രൂപം:

തിത്തിത്തൈ ധികിതത്തൈ
ധിത്തൈ ധികിത്തൈ
ധിതൈത ധികിതത്തൈ

2. പടയണിയിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന രൂപമായി *പടേനിയുടെ ജീവതാളം* എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ കാണുന്നത്:

തിത്തിത്തെയ് – തികിതിത്തെയ്
തിത്തെയ് – തികിതെയ്
കിതെയ്ത തകതിത്താം

3. അയ്യപ്പപ്പണിക്കരുടെ 'വായ്ത്താരിവൃത്തങ്ങൾ' എന്ന ലേഖനത്തിലുള്ള വായ്ത്താരി:

തിത്തിത്തെയ് തിമൃതത്തെയ്
തിത്തെയ് തിമൃതെയ്
തിതെക്ക തിമൃതത്തെയ്

4. കൂടിയാട്ടത്തിലുപയോഗിക്കുന്ന ലക്ഷ്മിതാളത്തെക്കുറിക്കാൻ ഈ താളത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള ഒരു നാടോടിച്ചൊല്ലാണ് നല്കിയിരിക്കു ന്നത്:

''മുക്കുറ്റീ തിരുതാളീ കാടേ പടലേ പറിച്ചു കഴുകിത്താ''

5. ശാസ്താംപാട്ടുകലാകാരനായ എം. എൻ. ഭാസ്കരൻ നായരിൽനിന്നു ലഭിച്ച വായ്ത്താരി:

തിത്തിത്തെയ് തികിതത്തെയ്
തിത്തെയ് തികിതെയ്
തിതെയ്ത തികിതത്തെയ്

ജീവതനൃത്തത്തിലും താളഘടനഇതുതന്നെ. എന്നാൽ ഈ താള ത്തിനു കൊച്ചുലക്ഷ്മി എന്നൊരു പേരുകൂടി അതവതരിപ്പിക്കുന്ന കലാകാര ന്മാർ പറയാറുണ്ട്.[157]

ഇവയിൽ അക്ഷരങ്ങളിലുള്ള വ്യത്യാസം താളഘടനയെ ബാധിക്കുന്നില്ല. കുഞ്ചൻ നമ്പിയാർ നല്കിയ ലക്ഷണം വായ്ത്താരിയിൽ ആരോപിക്കുമ്പോൾ:

ല ല ഗ ദ്രുദ്രുല ഗ

തി ത്തി ത്തെയ് x തികിത ത്തെയ് x

ല ല ദ്രുദ്രു ല

തി ത്തെയ് തികിതെയ്

ദ്രു ല ദ്രു ദ്രുദ്രുല ല ലലല

തിതെയ് തതികിത ത്തെയ് x x x

വായ്ത്താരിത്താളങ്ങളുടെ പ്രത്യേകതകൾ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതിനൊപ്പം കേരളത്തിലെ പല കലകളിലെയും വാദ്യപ്രയോഗത്തിലെ സവിശേഷമായ ഒരു രീതിയെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന ഘടനാപരമായ ഒരു പ്രത്യേകത കൂടി ഈ താളത്തിനുണ്ട്. ലക്ഷ്മിതാളത്തിലെ 'തിത്തിത്തെയ്' എന്ന ഖണ്ഡവും അതിനെത്തുടർന്നുള്ള 'തികിതത്തെയ്' എന്ന ഖണ്ഡവും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം 'തിത്തിത്തെയ്' ലെ ആദ്യഗുരു 'തികിതത്തെയ്' യിൽ രണ്ടു ലഘുവാകുന്നു എന്നതു മാത്രമാണ്. തുടർന്നുള്ള 'തിത്തെയ്', ' തികിതെയ്' എന്നീ ഖണ്ഡങ്ങൾക്കും ഇതേ സ്വഭാവംതന്നെ. തായമ്പക, കേളി തുടങ്ങിയ കലകളിൽ ചെണ്ടയിലും മദ്ദളത്തിലും കൊട്ടുന്ന എണ്ണങ്ങൾക്ക് ഈ രീതിയാണ്. അവിടെ ഒരെണ്ണത്തെത്തന്നെ എണ്ണം, മറിയെണ്ണം എന്നു രണ്ടു സമാന്തരഭാഗമായി തിരിക്കുന്നു. ഉദാഹരണത്തിന് ചെണ്ടയിൽ 'ണക്കിക്കാം' എന്നാണ് എണ്ണമെങ്കിൽ അതിന്റെ മറിയെണ്ണമായി 'ണക്കിണകാം' എന്നുവരുന്നു. എണ്ണം 'തക്കിട' എന്നാണെങ്കിൽ മറിയെണ്ണം 'തരികിട' എന്നാകും. ഇങ്ങനെഎണ്ണവും മറിയെണ്ണവും സമാന്തരമായി വിന്യസിച്ചിട്ടാണ് കൊട്ടിക്കൂർപ്പിക്കൽ അഥവാ ഏറ്റിച്ചുരുക്കൽ എന്ന സങ്കേതമുപയോഗിച്ച് അവ വിസ്തരിക്കുന്നത്.

കലാമണ്ഡലം കൃഷ്ണൻകുട്ടി പൊതുവാൾ വാദ്യത്തിലെ എണ്ണത്തിനു പകരം 'ശുംഭശുനകവരശുംഭാം' എന്നും മറിയെണ്ണത്തിനു പകരം 'ശുനകശുനകവരശുനകാം' എന്നും ഉദാഹരണങ്ങൾ നല്കിക്കൊണ്ട് ഏറ്റിച്ചുരുക്കലിന്റെ സമ്പ്രദായം ലളിതമായി വിശദീകരിക്കുന്നുണ്ട്. എണ്ണത്തിലെ 'ശുംഭ' എന്ന ഭാഗം മറിയെണ്ണത്തിൽ 'ശുനക' എന്നാകുമ്പോൾ മാത്രാസംഖ്യക്കു വ്യത്യാസം വരാതെതന്നെ ഒരു ഗുരുവക്ഷരത്തിനു പകരം രണ്ടു ലഘുവക്ഷരം വരുന്നതു കാണാം.

ഈ പ്രത്യേകത ലക്ഷ്മിതാളത്തെ കേരളത്തിലെ ഇതരകലാസങ്കേതങ്ങളുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന സാംസ്കാരികസൂചകം കൂടിയാണ്.

ധാരാളം താളങ്ങൾ പ്രാദേശികമായ വ്യത്യസ്തതകളോടെ കേരളത്തിലെ എണ്ണമറ്റ കലകളിൽ ഉപയോഗിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. സൗന്ദര്യശാസ്ത്രപരമെന്നപോലെ സാംസ്കാരികവുമായ ഒരു വിഷയമാണിത്. ഭൂമിശാസ്ത്രപരവും രാഷ്ട്രീയവുമായി വിഭജിക്കപ്പെട്ട ദേശങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള സാംസ്കാരികവിനിമയത്തെപ്പറ്റി ഇനിയും ഏറെ പഠനങ്ങളുണ്ടാവേണ്ടതുണ്ട്.

ശൃംഗാരം, കഥകളിയിൽ - ചില ആട്ടങ്ങളിലൂടെ

ഡോ ഇ എൻ നാരായണൻ

കഥകളി വേഷം കലാകാരൻ - എഴുത്തുകാരൻ സംസ്കൃതം വ്യാകരണം, സംസ്കൃത സാഹിത്യം എന്നിവ ഗവേഷണത്തിലെ പ്രത്യേക വിഷയങ്ങൾ.

വിലാസം: അസിസ്റ്റന്റ് പ്രൊഫസർ, സംസ്കൃതവിഭാഗം
എസ്. ബി കോളജ്, ചങ്ങനാശ്ശേരി

ഇമെയിൽ: ennsbc@yahoo.co.in

ശൃംഗേ ഋച്ഛതി (കൊടുമുടിയിൽ അഥവാ ഉച്ചസ്ഥാനത്ത് ഗമിക്കുന്നത്) എന്ന അർഥത്തിൽ നിഷ്പാദിപ്പിക്കാവുന്ന ശൃംഗാരശബ്ദത്തിന് അനുഭവത്തിലും ഈ നില തന്നെയാണുള്ളത്. ജീവിതരതിയുള്ളവന് രതിസ്ഥായിയായ ശൃംഗാരത്തെ ഉപേക്ഷിക്കാനാവില്ല. ജീവന്മുക്തൻ പോലും മോക്ഷത്തിൽ രമിക്കുന്നു. അങ്ങനെവ്യാഖ്യാനിച്ചാൽ ശാന്തത്തിലും രതി തന്നെയാണ് സ്ഥായി. ലൗകികവിരതി കൊണ്ട് അരതിയുണ്ടാകുന്നില്ല. ശൃംഗാരത്തിന്റെ വിവിധ അവസ്ഥകളുണ്ട്. രതിയുടെ പല അവസ്ഥാവിശേഷങ്ങൾ പരിഗണിച്ചാണ് വ്യത്യസ്ത രസങ്ങളായി വാത്സല്യത്തെയും ഭക്തിയെയുമൊക്കെ രസമായി കണക്കാക്കാതിരുന്നത്. ആസ്വാദനത്തെത്തന്നെ ശൃംഗാരത്തിന്റെ പര്യായമായി കണ്ട ഭോജൻ ശൃംഗാരമേവ രസനാദ് രസമാമനാമഃ എന്ന് ഉദ്ഘോഷിച്ചു. (ശൃംഗാരം തന്നെയാണ് രസന, ആസ്വാദനവ്യാപാരം, എന്ന കാരണത്താൽ അതിനെയാണ് രസം എന്ന് കരുതേണ്ടത്.) ശൃംഗാരത്തെ ശാസ്ത്രകാരന്മാർ സംയോഗം, വിപ്രയോഗം എന്നിങ്ങനെരണ്ടായി തിരിച്ചു. അതിൽ വിപ്രലംഭത്തെ അഥവാ വിപ്രയോഗത്തെ അഭിലാഷം, വിരഹം, ഈർഷ്യ, പ്രവാസം, ശാപം എന്നീ കാരണങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി വിണ്ടും അഞ്ചായി വിഭജിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇവയിൽ വിപ്രയോഗത്തിനാണ് തീവ്രത.

അഭിനയകലയായ കഥകളിയിൽ പല സന്ദർഭങ്ങളിലായി ഇവയെ കണ്ടെത്താൻ സാധിച്ചേക്കും. കലാകാരന്റെ സ്വാതന്ത്ര്യമനുസരിച്ച് ഇത്തരം സന്ദർഭങ്ങളെ പോഷിപ്പിക്കാൻ മറ്റു കാവ്യങ്ങളിൽ നിന്നൊക്കെ കടമെടുക്കാം. ഇങ്ങനെകവിയെഴുതിയ കാവ്യത്തെ നടൻ ഒരുപക്ഷേ വർണനാവൈപുല്യംകൊണ്ട് ഒരു മഹാകാവ്യമാക്കി മാറ്റാറുണ്ട്. കാവ്യാന്തരങ്ങളിൽ നിന്നെടുക്കുന്നത് ഒരു ദോഷമല്ല. പ്രബന്ധം രചിക്കുമ്പോൾ ഇത്തരം പ്രവണതകൾ കാണാറുണ്ട്. മേല്പുത്തൂരിന്റെ പ്രബന്ധങ്ങളിൽ വേണീസംഹാരം നാടകത്തിലെ ശ്ലോകങ്ങൾ ചേർത്തിരിക്കുന്നതു കാണാം. അതുപോലെ സന്ദർഭത്തിലെ ഭാവമനുസരിച്ച് നടനും മറ്റു സന്ദർഭങ്ങൾ ചേർക്കാം.

കഥകളിയിലെ ശൃംഗാരസന്ദർഭങ്ങളിലെ ചില കൂട്ടിച്ചേർക്കലുകൾ ആണ് ഇവിടെ പ്രതിപാദിക്കുന്നത്.

1.രുക്മാംഗദചരിതം- സംയോഗശൃംഗാരം.

രുക്മാംഗദൻ മോഹിനിയിൽ മോഹിതനായി അവളുടെ വ്യവസ്ഥയിലടിയറവു പണിഞ്ഞ് ഭാര്യയായി സ്വീകരിച്ച ശേഷം അവളുടെ സൗന്ദര്യം വർണിക്കുന്നു. സൗന്ദര്യവർണനയ്ക്കായി നിരവധി ശ്ലോകങ്ങൾ തിരഞ്ഞെടുക്കാം. സൗന്ദര്യം സുകുമാരതാ എന്ന ശ്ലോകത്തെ ആസ്പദമാക്കിയുള്ള ആട്ടപ്രകാരമാണ് ഇവിടെ അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. കുലശേഖരന്റെ സുഭദ്രാധനഞ്ജയം നാടകത്തിലെ ശ്ലോകമാണിത്. കൂടിയാട്ടത്തിൽ വിസ്തരിച്ചാടുന്ന ഭാഗമാണിത്. ഇവിടെ രുക്മാംഗദചരിതത്തിലെ പ്രകൃതമനുസരിച്ച് എങ്ങനെഉപയോഗിക്കാം എന്ന ഒരു വിചാരം കൂടിയാണിത്.

സൗന്ദര്യം സുകുമാരതാ മധുരതാ കാന്തിർമനോഹാരിതാ
ശ്രീമത്താ മഹിമേതി സർഗവിഭവാൻ നിശ്ശേഷനാരീഗുണാൻ
ഏതസ്യാമുപയുജ്യ ദുർവ്വിധതയാ ദീനഃ പരാമാത്മഭൂഃ
സ്രഷ്ടും വാഞ്ഛതി ചേത് കരോതി പുനരപ്യത്രൈവ ഭിക്ഷാടനം

ആട്ടത്തിനു വട്ടം തട്ടുമ്പോൾ മോഹിനിയെ ആകെ നോക്കി- അഹോ ഇവൾ ബ്രഹ്മാവിന്റെ ഇതിന് മുമ്പില്ലാത്ത (അപൂർവ്വ) സൃഷ്ടി തന്നെ. പണ്ട് ബ്രഹ്മാവ് പ്രപഞ്ചത്തിൽ ഏറ്റവും സുന്ദരിയായ ഒരുവളെ സൃഷ്ടിക്കാൻ നിശ്ചയിച്ചു രൂപം സങ്കല്പിച്ച് സൃഷ്ടിക്കുന്നു. എന്നിട്ട് അതിൽ ചേർക്കാനായി **ഏഴു ഗുണങ്ങളെ** സ്മരിച്ചു. **ഏഴു പാത്രങ്ങൾ** ചുറ്റും നിരത്തി വച്ച് ഓരോന്നായി സ്മരിച്ച് പാത്രങ്ങളിൽ നിക്ഷേപിക്കുന്നു. ആദ്യം **സൗന്ദര്യം** (സംയുതമുഷ്ടിമുദ്ര) ഒരു പാത്രത്തിൽ നിറക്കുന്നു. പാത്രം എടുത്ത് **രൂപത്തിൽ. അഭിഷേകം ചെയ്യുന്നു(ഒഴിക്കുന്നു)**. രണ്ടാമത് **സുകുമാരത**(ശോഭനം, കുമാരം, മൃദുത്വം എന്നീ മുദ്രകൾ) മനസ്സിൽ കല്പിച്ച് പാത്രത്തിൽ വച്ച് പാത്രമെടുത്ത് **രൂപത്തിൽ പൊത്തുന്നു**. മൂന്നാമത് **മധുരത** (പതാകസംയുതം) സങ്കല്പിച്ച് പാത്രത്തിലാക്കി പാത്രമെടുത്ത് **രൂപത്തിൽ സേചനം ചെയ്യുന്നു(തളിക്കുന്നു)**. നാലാമത് **കാന്തി** (ശോഭ എന്ന മുദ്ര) സങ്കല്പിച്ച് പാത്രത്തിലാക്കി **രൂപത്തിൽ ലേപനം ചെയ്യുന്നു(പുരട്ടുന്നു)**. അഞ്ചാമത് **മനോഹാരിത**(മനസ്സിലേക്ക് വലിക്കുക എന്ന മുദ്ര) സങ്കല്പിച്ച് പാത്രത്തിലക്കി പാത്രം കയ്യിലെടുത്ത് **തൂലിക കൊണ്ട് പൂശുന്നു.** ആറാമത് **ശ്രീമത്താ** (ഐശ്വര്യം എന്ന മുദ്ര) സങ്കല്പിച്ച് പാത്രത്തിലാക്കി പാത്രം മുമ്പിൽ വച്ച് **രൂപത്തെ പാത്രത്തിൽ മജ്ജനം ചെയ്യുന്നു(മുക്കുന്നു).** ഏഴാമത് **മഹിമ** സങ്കല്പിച്ച് പനിനീർപാത്രത്തിലാക്കി **കുടയുന്നു.** ഓരോന്നു കഴിയുമ്പോഴും പാത്രം കമഴ്ത്തി വയ്ക്കുന്നു. സൃഷ്ടി കഴിഞ്ഞ് രൂപമാകെ നോക്കി സൗന്ദര്യത്തിൽ തന്റെ സൃഷ്ടിയെക്കുറിച്ച് അഭിമാനിക്കുന്നു. ഇപ്രകാരം സൃഷ്ടിച്ചു. പിന്നീട് അല്പകാലത്തിനു ശേഷം ആലോചിക്കുന്നു. ഇതു പോലെ മറ്റൊരു സൃഷ്ടി നടത്തണം. **പാത്രങ്ങൾ മലത്തി നോക്കുന്നു. തട്ടി, വടിച്ച്, സൂക്ഷിച്ചു നോക്കിയിട്ടും അല്പം പോലും ഈ ഗുണങ്ങൾ കിട്ടാനില്ല.** ഇനി എന്തു ചെയ്യും. ഇവളോടു യാചിക്കുക തന്നെ. ഈ ഗുണങ്ങളുടെ അല്പം അംശമെങ്കിലും തരണേ ഞാൻ അനേകം സൃഷ്ടികൾ നടത്താം. ഇങ്ങനെബ്രഹ്മാവിനോട് യാചിക്കേണ്ടി വരും.

ഈ ആട്ടത്തിൽ സൗന്ദര്യാദികൾ ഏഴും ഏഴു തരത്തിൽ രൂപത്തിൽ ചേർക്കുന്നു. ചിലതൊക്കെ നേരത്തെ നിലവിലുള്ളതും ചിലതൊക്കെ

(പൂശുക, മജ്ജനം ചെയ്യുക, പനിനീർ പാത്രത്തിലാക്കി കുടയുക) സ്വകീയഭാവനയിൽ സൃഷ്ടിച്ചതാണ്. ഏഴു തരമാക്കാൻ സ്വീകരിച്ച വഴികളാണിത്.

ഇത്രയും വിശിഷ്ടയായ നായികയെ സ്വന്തമാക്കിയ നായകന്റെ അഭിമാനം, സംയോഗശൃംഗാരത്തെ പുഷ്ടമാക്കുന്നു.

2.കീചകവധം - അഭിലാഷവിപ്രലംഭം.

ഇത് ശൃംഗാരം എന്ന് പറയാൻ വയ്യ. ശൃംഗാരാഭാസമാണ്. അനുചിതവിഭാവാലംബനമായ ശൃംഗാരം. അല്ലെങ്കിൽ ഏകനിഷ്ഠമായ ശൃംഗാരം. അതിനാലിത് വിപ്രലംഭശൃംഗാരാഭാസമാണ്. ഈ ശ്ലോകം അലങ്കാരശേഖരം എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ കാണപ്പെടുന്നു.

1.കിമിന്ദുഃ കിം പദ്മം കിമു മുകുരബിംബം കിമു മുഖം
കിമബ്ജേ കിം മീനൗ കിമു മദനബാണൗ കിമു ദൃശൗ
ഖഗൗ വാ ഗുച്ഛൗ വാ <u>ഹരിമണിഘടൗ</u> വാ കിമു കുചൗ(കനകകലശൗ)
തഡിദ്വാ താരാ വാ <u>മരതകലതാ</u> വാ കിമബലാ (കനകലതികാ)

ബ്രാക്കറ്റിൽ കൊടുത്തിരിക്കുന്നത് പ്രബന്ധലേഖകൻ സന്ദർഭത്തിനു വേണ്ടി വരുത്തിയ പാഠഭേദമാണ്. കറുത്ത നിറമുള്ള പാഞ്ചാലിയ്ക്ക് കനകകലശം പോലെ കുചങ്ങളും കനകലതികപോലെയുള്ള രൂപവും ഉചിതമല്ല. അതിനാൽ ഇന്ദ്രനീലരത്നം പതിപ്പിച്ച കുടങ്ങളും -ഹരിമണിഘടൗ-, മരതകവള്ളി -മരതകലതാ-യുമാക്കി മാറ്റി.

ആട്ടപ്രകാരം- (തിരശ്ശീല താഴ്ത്തുന്നതോടെ മാലിനിയെ കാണുന്നതോടെ ത്രിപുടവട്ടം തുടങ്ങുന്നു. ഒരു താളവട്ടം പുരികമിളക്കി സൗന്ദര്യം നടിച്ച് മുദ്ര ആരംഭിക്കുന്നു.) ഇതാ കാണുന്നത് എന്താണ് (ആലോചിച്ച്) ചന്ദ്രൻ ആണോ (ആലോചിച്ച് അല്ല എന്നു നടിച്ച്) ചന്ദ്രന് കളങ്കമുണ്ട്. അതിനാൽ ചന്ദ്രൻ അല്ല. (വീണ്ടും നോക്കി) താമരയാണോ (ആലോചിച്ച് അല്ല എന്നു നടിച്ച്) താമര ചെളിയിൽ വിടരുന്നു. അതിനാൽ താമരയല്ല. (വീണ്ടും നോക്കി) കണ്ണാടി ബിംബമാണോ (ആലോചിച്ച് അല്ല എന്നു നടിച്ച്) കണ്ണാടിബിംബം യഥാർഥമല്ല. അതിനാൽ കണ്ണാടിബിംബമല്ല. (വീണ്ടും നോക്കി) പിന്നെയെന്താണ് (നോക്കി മനസ്സിലായതായി നടിച്ച് ഇരുവശത്തേയ്ക്കും ഉലഞ്ഞ്) ഇത് ഒരു മുഖമാണ്. (വീണ്ടും നോക്കി മാറിമാറി കണ്ട്) ഇവ എന്താണ് (ആലോചിച്ച്) താമരയിതളുകളാണോ (ആലോചിച്ച് അല്ല എന്നു നടിച്ച്) ഇവയിൽ മനോഹരമായ രണ്ട് ഗോളങ്ങളുണ്ട്. അതിനാൽ താമരയിതളുകൾ അല്ല. (വീണ്ടും നോക്കി) മത്സ്യങ്ങളാണോ (ആലോചിച്ച് അല്ല എന്നു നടിച്ച്) മത്സ്യങ്ങൾ ജലത്തിൽ വസിക്കുന്നു. അതിനാൽ മത്സ്യങ്ങളല്ല. (വീണ്ടും നോക്കി) കാമദേവന്റെ അമ്പുകളാണോ (ആലോചിച്ച് അല്ല എന്നു നടിച്ച്)ഇവ കാമദേവന്റെ അമ്പുകളേക്കാൾ തീക്ഷ്ണമായി മനസ്സിൽ തറക്കുന്നു. അതിനാൽ കാമദേവന്റെ അമ്പുകളല്ല. (വീണ്ടും നോക്കി) പിന്നെയെന്താണ് (നോക്കി മനസ്സിലായതായി നടിച്ച് ഇരുവശത്തേയ്ക്കും ഉലഞ്ഞ്) ഇവ കണ്ണുകളാണ്. (വീണ്ടും നോക്കി മാറിമാറി കണ്ട്) ഇവ എന്താണ് (ആലോചിച്ച്) ചക്രവാകപക്ഷികളാണോ (ആലോചിച്ച് അല്ല എന്നു നടിച്ച്)

ചക്രവാകപക്ഷികൾക്ക് വിരഹമുണ്ട്. അതിനാൽ ചക്രവാകപക്ഷികളല്ല. (വീണ്ടും നോക്കി) പൂങ്കുലകളാണോ (ആലോചിച്ച് അല്ല എന്നു നടിച്ച്) പൂങ്കുലകളിൽ വണ്ടുകൾ പറന്നിരിക്കും. അതിനാൽ പൂങ്കുലകളല്ല. (വീണ്ടും നോക്കി) ഇന്ദ്രനീലരത്നം പതിപ്പിച്ച കുടങ്ങളാണോ (ആലോചിച്ച് അല്ല എന്നു നടിച്ച്) ഇവയിൽ അമൃത് നിറഞ്ഞ് തുളുമ്പുന്നുവോ എന്നു തോന്നും. അതിനാൽ ഇന്ദ്രനീലരത്നം പതിപ്പിച്ച കുടങ്ങല്ല. (വീണ്ടും നോക്കി) പിന്നെയെന്താണ് (നോക്കി മനസ്സിലായതായി നടിച്ച് ഇരുവശത്തേയ്ക്കും ഉലഞ്ഞ്) ഇവ കുചങ്ങളാണ്. (വീണ്ടും നോക്കി) ഈ കാണുന്നതെന്താണ് (ആലോചിച്ച്) മിന്നൽപ്പിണരാണോ (ആലോചിച്ച് അല്ല എന്നു നടിച്ച്) മിന്നൽപ്പിണർ പെട്ടെന്ന് മറയും. അതിനാൽ മിന്നൽപ്പിണരല്ല. (വീണ്ടും നോക്കി) നക്ഷത്രമാണോ (ആലോചിച്ച് അല്ല എന്നു നടിച്ച്) നക്ഷത്രം ആകാശത്തിലാണ് സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നത്. അതിനാൽ നക്ഷത്രമല്ല. (വീണ്ടും നോക്കി) മരതകവള്ളിയാണോ (ആലോചിച്ച് അല്ല എന്നു നടിച്ച്) മരതകരത്നത്തിന് മൃദുത്വമില്ല. അതിനാൽ മരതകവള്ളിയല്ല. (വീണ്ടും നോക്കി) പിന്നെയെന്താണ് (നോക്കി മനസ്സിലായതായി നടിച്ച് ഇരുവശത്തേയ്ക്കും ഉലഞ്ഞ്) ഇത് ഒരു സുന്ദരിയാണ്.

2പങ്കജഗന്ധിസുഗന്ധവഹോയ-
മന്തികമേതി, കുതോ? വനിതായാഃ.
സുന്ദരരൂപമിദം ച ഭഗിന്യാഃ
ശാസനമാവഹതീതി വിശങ്കേ. (പ്രബന്ധലേഖകൻ)

(ഗന്ധം നടിച്ച്) ഇവിടെയെല്ലാം താമരപ്പൂവിന്റെ ഗന്ധം പരക്കുന്നു. ഇവളാരാണ് (സൂക്ഷിച്ചു നോക്കി മനസ്സിലാകുന്നു. അതോടെ മേളം തൃപുട രണ്ടാംകാലമാകുന്നു. സന്തോഷത്തോടെ ഉലഞ്ഞ്.)മനസ്സിലായി. എന്റെ സഹോദരിയുടെ ദാസിയായ മാലിനി തന്നെ. (വീണ്ടും ആഗ്രഹത്തോടെ നോക്കി ആലോചിച്ച്)

3.ലഭതേ കഥമിമാമേവം കിം വാമുഷ്യാഃ ഹിതം ഭവേത്.
കഥഞ്ചിന്മധുരൈർവാക്യൈഃ സ്വാന്തം സ്വാധീനമാപ്നുയാത്.
(പ്രബന്ധലേഖകൻ)

ഇനി ഇവളെ ലഭിക്കാൻ ഉപായമെന്ത് (ആലോചിച്ചുറയ്ക്കുന്നു. മേളം തൃപുട മൂന്നാം കാലം). ആ, ഉണ്ട്. ഇനി അവളുടെ സമീപത്തു ചെന്ന് നല്ല വാക്കു പറഞ്ഞ് സ്വാധീനിക്കുക തന്നെ. (മാലിനിയിൽ ദൃഷ്ടിയൂന്നി ശക്തിയായ കാമവികാരം നടിച്ചു കൊണ്ട് നാലാമിരട്ടി മേളത്തോടൊപ്പം സാവധാനത്തിൽ തിരശ്ശീല പൊക്കുക.)

കളരിയിൽ ചൊല്ലിയാടിക്കുന്ന ഈ ആട്ടത്തിന് സാധാരണയായി **സൗന്ദര്യാദ്യൈഃ സമസ്തൈഃ .** എന്നശ്ലോകമോ **നേദം മുഖം .** എന്ന ശ്ലോകമോ ആണ് സ്വീകരിക്കാറുള്ളത്. ഈ ശ്ലോകവും ചിലപ്പോൾ പതിവുണ്ട്. ഇപ്പോൾ സാധാരണയായി ആടിവരുന്നത് ശ്ലോകത്തിന്റെ പദാർഥം അഭിനയിച്ചുപോകുന്ന സംപ്രദായത്തിലാണ്. പക്ഷേ ഇതിലോരോ

സംശയങ്ങളാണ് ഉപപാദിച്ചിട്ടുള്ളത്. സംശയനിവൃത്തി വരുത്തിയതിനു ശേഷം ഒന്നിൽ നിന്ന് അടുത്തതിലേക്ക് കടക്കുന്ന രീതി ഇവിടെ അവലംബിച്ചിരിക്കുന്നു. ആദ്യ ശ്ലോകത്തിൽ ഒരു സുന്ദരിയാണെന്ന തീരുമാനത്തിലെത്തുന്നു. രണ്ടാം ശ്ലോകത്തിൽ മാലിനിയാണെന്നും. മൂന്നാമത്തെ ശ്ലോകത്തിൽ ലാഭോപായം ഉറപ്പിക്കുന്നു. അഭിലാഷത്തിന്റെ ഗതിയാണിത്. ലഭിച്ചാൽ അത് സംയോഗശൃംഗാരമായി പരിണമിക്കും. ഇനിയോ നിൻ ത്രപയൊന്നേ . (നളചരിതം 2-ാം ദിവസം) എന്ന അവസ്ഥയിൽ പോലും സംയോഗശൃംഗാരമായില്ല. രസഗംഗാധരത്തിലെ

ശയിതാ സവിധേപ്യനീശ്വരാ സഫലീകർത്തുമഹോ മനോരഥാൻ
ദയിതാ ദയിതാനനാംബുജം ദരമീലന്നയനാ നിരീക്ഷതേ.
(രസഗംഗാധരം)

(അടുത്തു കിടന്നിട്ടു പോലും ആഗ്രഹങ്ങളെ സഫലീകരിക്കാൻ കഴിയാതെ ദയിത ദയിതന്റെ മുഖാംബുജം കണ്ണുപകുതി അടച്ചുകൊണ്ടു നോക്കുന്നു.)എന്ന ശ്ലോകം ഇവിടെ സ്മർതവ്യമാണ്. രസഗംഗാധരകാരൻ ഇതിനെസംഭോഗശൃംഗാരമായി കണക്കാക്കുന്നെങ്കിലും ലജ്ജ സംഭോഗത്തിന് പ്രതിബന്ധകമായി നിൽക്കുന്നു.

ഏകനിഷ്ഠമായതിനാൽ പ്രതിനായകന്റെ ഈ ശൃംഗാരാഭിലാഷവിപ്രലംഭം ദുരന്തമായി അതായത് പ്രതിനായകനിഷ്ഠമായ കരുണത്തിൽ കലാശിക്കുന്നു. ഇത് നാടകവിരോധിയല്ല. നായകനിഷ്ഠമായ കരുണത്തിലാണ് വിരോധം.

3.നളചരിതം 3-ാംദിവസം - വെളുത്ത നളൻ -വിരഹവിപ്രലംഭം
ഈ ശ്ലോകങ്ങൾക്കാധാരം കലാമണ്ഡലം വാസുപിഷാരടി എഴുതിയ രംഗനൈഷധമാണ്. **ഉണ്ടീടാൻ ഫലമുണ്ട്** എന്ന ഒരു ശ്ലോകം നിലനിലുണ്ടെന്നു കേൾക്കുന്നു. മൂന്നാമത്തെ ശ്ലോകം കാളിദാസന്റെ മേഘദൂതത്തിലേതാണ്.

1. ദാഹം തീർക്കും നദീ നീരൊ,ഴുകുമമൃതമാം, മാതൃഭാവേനനല്കും
സ്വാദേറും വൃക്ഷശാഖാസുലഭഫലഭരം തീർക്കുമേറും വിശപ്പും
ക്ഷീണം തീർക്കാം, ശയിക്കാം ശിലകളിലനിശം, ദാരു ചർമ്മം ധരിക്കാം
നിത്യാനന്ദം വസിക്കാം വനമിഹ ഭവനം നാഗരം ഭീകരം മേ
(പ്രബന്ധലേഖകൻ)

2.പാടും പൂങ്കിളി മംഗളം വരവിനായ്, പൂക്കൾ പൊഴിക്കും മരം
വീശും പൂങ്കുല ചാമരം, കൊടികളായ് പാറും തളിർജാലവും
വാഴാം രാജസുഖങ്ങളോടെ,യരചൻ ഞാനീ, വനം രാജ്യവും
ശൂന്യം ജീവനമീവനത്തി, ലരികിൽ നീയില്ല ജീവേശ്വരി
(പ്രബന്ധലേഖകൻ)

3.ശ്യാമാസ്വങ്ഗം ചകിതഹരിണീപ്രേക്ഷണേ ദൃഷ്ടിപാതം
ഗണ്ഡച്ഛായം ശശിനി ശിഖിനാം ബർഹഭാരേഷു കേശാൻ
ഉത്പശ്യാമി പ്രതനുഷു നദീവീചിഷു ഭ്രൂവിലാസാൻ
ഹന്തൈകസ്ഥം ക്വചിദപി നതേ ഭീരു സാദൃശ്യമസ്തി.

(മേഘസന്ദേശം)

(വള്ളികളിൽ ശരീരം, പേടിച്ചരണ്ട പേടമാൻമിഴികളിൽ നോട്ടം, ചന്ദ്രനിൽ കവിൾത്തടത്തിന്റെ ഛായ, മയിൽപ്പീലികളിൽ മുടി, നദിയുടെ ചെറു ഓളങ്ങളിൽ പുരികക്കൊടിയുടെ വിലാസങ്ങൾ എന്നിവ കാണുന്നു. പക്ഷേ ഇതെല്ലാം ഒരുമിച്ചു ചേർന്ന് നിനക്കു തുല്യമായി എവിടെയും കാണുന്നില്ല.)

4.പന്ത്രണ്ടായ് സൂര്യനൊന്നിച്ചുയരുമിതു കൊടും കാട്ടുതീയായ്, മരങ്ങൾ
വീഴും, കത്തിപ്പിളർന്നാ ദിശകളലറിടും ഘോഷവും, ജീവജാലം
ജീവിക്കാനാശയേറുന്നവരെയനിലനങ്ങാശ്വശിക്കും, നഭസ്സിൽ
പക്ഷം കത്തിക്കരിഞ്ഞാപ്പറവകളെരിയുന്നീ വനം ഭസ്മമാകും.

(പ്രബന്ധലേഖകൻ)

ഇവിടെ വനത്തിലെ ജീവിതവുമായി പൊരുത്തപ്പെടാൻ, വിരഹത്തെ മറക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്ന നളൻ ജീവിതസൗകര്യങ്ങൾ വനത്തിൽ കണ്ടെത്തുമ്പോഴും ഉള്ളിലെ വിരഹം പൊന്തിവരുന്നു. രണ്ടാം ശ്ലോകത്തിലവസാനം ഈനിലയിലെത്തി മൂന്നാം ശ്ലോകത്തിൽ തന്റെ സ്ഥായിയായ വിപ്രലംഭരതിയിൽ മുഴുകുന്നു. സമാഗമത്തിനുള്ള കാരണം കാർകോടകദർശനത്തിൽ തുടങ്ങുന്നു. പുനസ്സമാഗമസാധ്യതയിലാണ് വിപ്രലംഭം. അത്യന്തവിരഹത്തിൽ കരുണമെന്ന് ശാസ്ത്രം.

4.നളചരിതം നാലാം ദിവസം -ബാഹുകൻ-വിരഹവിപ്രലംഭം

വിരഹവിപ്രലംഭത്തിന്റെ മറ്റൊരു അവസ്ഥയാണിവിടെ. തനിക്ക് നഷ്ടപ്പെട്ട പ്രിയതമ മറ്റൊരാളുടെയാകാൻ പോകുമ്പോളുണ്ടാകുന്ന നായകന്റെ അവസ്ഥ. നഷ്ടമായാൽ പുനസ്സമാഗമത്തിനു സാധ്യതയില്ലാത്തതിനാൽ ഇതു കരുണമാണോ എന്നു സംശയമുണ്ടായേക്കാം. പക്ഷേ മരണത്തിൽ പോലും പുനരുജ്ജീവനസംഭാവനയിൽ വിപ്രലംഭമാണ്. കാദംബരിയിൽ മഹാശ്വേതയുടെ കഥ ഉദാഹരിക്കാം. വിപ്രലംഭത്തെ ഉച്ചകോടിയിൽ എത്തിച്ച് സംയോഗം സാധ്യമാക്കുമ്പോൾ അനുഭവം വളരെയുണ്ട്. ഇവിടെ അപഥിഷു മതിഗതി അവൾക്കില്ല എന്ന മനോഭാവം ഉള്ള ബാഹുകന് രണ്ടാം വിവാഹത്തെക്കുറിച്ച് സംശയമാണ്, സ്ഥിരീകരണമല്ല. വിവാഹഘോഷങ്ങൾ കാണുന്നില്ല, ഋതുപർണന്റെ മ്ളാനത തുടങ്ങിയ പല കാരണങ്ങളാൽ ഈ സംശയം വീണ്ടും നിലനിൽക്കുന്നു. ഈ നിലയിലാണ് ഇവിടെ ആട്ടത്തിന്റെ ക്രമീകരണം. നിലവിലുള്ള ആട്ടങ്ങളോടൊപ്പം സ്വകീയമായ ചെറിയ ആശയങ്ങൾ (ശ്ലോകങ്ങൾ 4,5,6) ചേർത്തുകൊണ്ട് ക്രമീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. ശ്ലോകങ്ങളുടെ അർഥം മിക്കവാറും ആട്ടത്തിലുള്ളതുകൊണ്ട് പ്രത്യേകിച്ചു ചേർത്തിട്ടില്ല.

1. വിവാഹഘോഷണാ നാത്ര നബ്രൂയുരനൃതം ദ്വിജാഃ
കിം ഗൂഢം തനയാം ദദ്യാദയോധ്യാപതയേ നൃപഃ (പ്രബന്ധലേഖകൻ)

(സ്വഗതം)രണ്ടാം സ്വയംവരവാർത്തയുമായി ഇവിടെ വന്നപ്പോൾ ആഘോഷങ്ങളൊന്നും കാണാനില്ല. ബ്രാഹ്മണർ അസത്യം പറയില്ല. ഇനി രാജാവ് രഹസ്യമായി തന്റെ പുത്രിയെ ഋതുപർണന്റെ കയ്യിൽ ഏൽപ്പിക്കാനാണോ ഉദ്ദേശം? ആരറിഞ്ഞു?

2.പാചകാ ഇത ആയാന്തി പചനീയഭൃതാ ഹി ഭോഃ

യാതായാതാസ്മി പാകായ ശാലാം രാജ്ഞേചിരാദഹം.

(പ്രബന്ധലേഖകൻ)

(യൂയം യാത- നിങ്ങൾ പോകൂ, അഹം ആയാതാസ്മി(ലുട്) ഞാൻ വരും, രാജ്ഞേ അചിരാദ്- രാജാവിനായി അധികം വൈകാതെ)

(പാചകക്കാർ വരുന്നതായി നടിച്ച്) എന്ത്? ഋതുപർണനുള്ള ഭക്ഷണം തയ്യാറാക്കണമെന്നോ? ശരി. സാമഗ്രികൾ ഒരുക്കിക്കൊള്ളൂ. ഞാൻ പാചകശാലയിൽ എത്തിക്കൊള്ളാം.(അവരെ പറഞ്ഞയച്ച് പാചകശാലയിലേക്ക് പോകുന്നു)

3. ജലം ദേഹി ചിരം ദേവ, ജലധേരധിപോ വരം

വരുണോ വരണേ ഭൈമ്യാസ്ത്വമദാസ്തമനുസ്മര. (പ്രബന്ധലേഖകൻ)

(ഭൈമ്യാഃ വരണേ വരുണഃ ത്വം വരം അദാഃ, തം അനുസ്മര- ഭൈമിയുമായുള്ള വിവാഹത്തിൽ വരുണനായ അങ്ങ് വരം തന്നു. അത് ഓർക്കൂ.)

(സാമഗ്രികൾ ഓരോന്നായിക്കണ്ട് പാത്രങ്ങൾ അടുപ്പിൽ കയറ്റുന്നു. വീണ്ടും നോക്കുമ്പോൾ) വെള്ളമില്ല. എന്തു ചെയ്യും? സാരമില്ല. എനിക്ക് വരുണന്റെ അനുഗ്രഹമുണ്ടല്ലോ. (വരുണനെസ്മരിച്ച്) അല്ലയോ, വരുണദേവ, എനിക്ക് പാചകത്തിനാവശ്യമായ ജലം ഈ പാത്രങ്ങളിൽ നിറച്ചാലും. (പ്രാർഥിക്കുന്നു. ജലം നിറയുന്നതായിക്കണ്ട് മതി എന്നപേക്ഷിക്കുന്നു)

4.അലം പൂർണമിദം പാത്രം പശ്യേദം ഹൃദയം ചിരം.

ദഹന്തം കൃപയാ സിഞ്ച രസബിന്ദു കൃപാംബുധേ. (പ്രബന്ധലേഖകൻ)

അല്ലയോ വരുണദേവ, പാത്രങ്ങളിൽ ജലം നിറച്ചു. എന്റെ മനസ്സിലേക്ക് ഒന്നു നോക്കൂ. വളരെക്കാലമായി എരിഞ്ഞു കൊണ്ടിരിക്കുന്ന ഈ മനസ്സിൽ കരുണയുടെ ഒരു ജലബിന്ദുവെങ്കിലും വർഷിക്കുമോ? (നെടുവീർപ്പോടെ, വീണ്ടും നോക്കി)

5.ജ്വലയ ജ്വലനൈധോ മേ ഹൃദോ നിർവർതയ പ്രഭോ

ജ്വാലാം ച കേവലാമേകാം യദി തേ കരുണാ ഹൃദി. (പ്രബന്ധലേഖകൻ)

(ജ്വലന, ഏധഃ ജ്വലയ - അഗ്നേ, വിറകു കത്തിയ്ക്കൂ.)

കത്തിക്കാനുള്ള വിറകില്ല. സാരമില്ല. അഗ്നിദേവനോടപേക്ഷിക്കാം. അല്ലയോ അഗ്നിദേവ, പാചകം ചെയ്യാൻ അഗ്നിയെ ജ്വലിപ്പിച്ചാലും. (പ്രാർഥിച്ച്, അഗ്നി കത്തുന്നതായി നടിച്ച്, മതി എന്നപേക്ഷിക്കുന്നു) അല്ലയോ അഗ്നിദേവ, വളരെക്കാലമായി എന്റെ മനസ്സിനെഎരിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന അങ്ങ് ഒരു നാളമെങ്കിലും പിൻവലിക്കുമോ?

6.ആതിദേയാഃ ദയാ വോ ന? യൂയം കൃതവരൈരിമം

കരൈരകരുണൈരേവ ഹഥ, ഹന്ത ഹതാ വയം. (പ്രബന്ധലേഖകൻ)

(യൂയം ഹഥ- നിങ്ങൾ കൊല്ലുന്നു.)

ഇല്ല. അല്ലയോ ദേവന്മാരേ, നിങ്ങൾ കരുണയില്ലാത്തവരാണ്. അനുഗ്രഹിച്ച കൈ കൊണ്ടു തന്നെ നിങ്ങൾ നിഗ്രഹിക്കുന്നു. (പാചകത്തിൽ ഏർപ്പെടുന്നു. കേശിനി മറഞ്ഞുനിന്ന് കാണുന്നു) (പാകമാവാൻ കാത്തിരുന്ന് സ്വഗതം)

7.പുരാമർത്ത്യപരീക്ഷാണാം പാരം ഗാമീ വിദർഭജാം

ഉപയേമേധുനാ സാക്ഷീ തസ്യാഃ പരകരഗ്രഹേ. (പ്രബന്ധലേഖകൻ)

8. അശ്വപ്ലുതഞ്ചാംബുദഗർജനഞ്ച **സ്ത്രീണാഞ്ച ചിത്തം** പുരുഷസ്യ ഭാഗ്യം. അവർഷണം ചാപ്യതിവർഷണഞ്ച **ദേവോ നജാനാതി** കുതോ മനുഷ്യഃ. (പ്രസിദ്ധമായ സുഭാഷിതം)

പണ്ട് ദേവന്മാരുടെ പരീക്ഷണങ്ങളെ മറികടന്ന് ദമയന്തിയെ പാണിഗ്രഹണം ചെയ്യാനെത്തിയ ഞാൻ ഇന്ന് ദമയന്തി മറ്റൊരാളെ വരിക്കുന്നതിന് സാക്ഷിയാകാനെത്തിയിരിക്കുന്നു. സ്ത്രീമനസ്സിനെഈശ്വരനു പോലുമറിയില്ല, എന്തായാലും എന്റെ തലയിലെഴുത്തു തന്നെ.

9.പക്വമന്നാദികം ദേയം നൃപായ രസികായ ച.

കിമസ്യ വദനം മ്ളാനമോദനായ നരോചതേ. (പ്രബന്ധലേഖകൻ)

10.ബുഭുക്ഷാ നഹി തസ്യേതി ഭുക്തശിഷ്ടം തു നീയതാം

ഇതി നിർദിശ്യ രഥം പ്രാപ്യ ഹരീൻ പര്യലാലയത്. (പ്രബന്ധലേഖകൻ)

(ഗന്ധം നടിച്ച്, ചോറും കറികളുമെടുത്ത് ഋതുപർണസന്നിധിയിലേക്ക് യാത്രയാകുന്നു. ഋതുപർണനെകണ്ട് ഭക്ഷണം വിളമ്പുന്നു. ശ്രദ്ധിച്ച്) ഇദ്ദേഹത്തിന്റെ മുഖം വാടിയതെന്താണ്? (ചോദിക്കുന്നു) ഭക്ഷണം നന്നായില്ലേ? (ഉവ്വ്, പക്ഷേ വിശപ്പില്ല എന്ന മറുപടി കേട്ട്, ഇലയെടുക്കാൻ ഒരാളോട് നർദേശിച്ച്, രഥത്തിലേക്ക് മടങ്ങുന്നു.

11. തൃണം ഭുങ്ക്ഷ്വ സഖേ, ജാനേ**ഹൃദയം തേശ്വ** സന്തതം.

നഭുങ്ക്ഷേ, ഭജസേ ദുഃഖം മാമനു, ത്വം ഹി മേ സുഹൃത്.

(പ്രബന്ധലേഖകൻ)

കുതിരക്ക് പുല്ലിട്ടു കൊടുത്ത്) കുതിര തിന്നുന്നില്ല. നീ എന്റെ ദുഃഖത്തിൽ പങ്കു ചേരുകയാണോ? അശ്വഹൃദയം അറിയാവുന്ന എന്റെ ഹൃദയം നീ മനസ്സിലാക്കുന്നോ? (കുതിരയെ തലോടി)

12.മ്ലിഷ്ടാനി കുസുമാന്യത്രോദ്ഗിരന്തി കരലാളനൈഃ.

ഏവം ജീവസുമം ജാതു വികസേദചിരേണ മേ (പ്രബന്ധലേഖകൻ)

രഥത്തിലെ പൂക്കൾ മങ്ങിയതായിക്കണ്ട്) ഇതുപോലെ എന്റെ ജീവിതപുഷ്പവും വാടിയിരിക്കുന്നു. അത് എന്നെങ്കിലും വിടരുമോ? (അറിയാതെ പൂക്കൾ തൊടുമ്പോൾ വിരിയുന്നു. വീണ്ടും പൂക്കൾ തിരുമ്മി വിരിയിക്കുന്നു. കേശിനി കാണുന്നു.) ഇതുപോലെ എന്നെങ്കിലും എന്റെ ജീവിതപുഷ്പവും വിടർന്നേക്കാം. (രഥത്തിൽ ഇരിക്കുന്നു)

ഈ ജീവിതാഭിലാഷരതിയാണ് പുനസ്സമാഗമസാധ്യതയും അതിലൂടെ സംയോഗവും സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. രതി നിലനിൽക്കുമ്പോഴേ വിപ്രലംഭം അതായത് വിരഹം ശൃംഗാരമാകുകയുള്ളൂ.

ശൃംഗാരത്തിന്റെ വളരെ കുറച്ച് സിദ്ധാന്തങ്ങളും അവയുടെ ചില

പ്രായോഗികവശങ്ങളും ഒന്നു പരുശോധിച്ചു പോകുക മാത്രമാണ് ഇവിടെ ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. വിശദമായ പഠനത്തിനു വിധേയമാക്കുന്നവർക്കു ആട്ടക്കഥാസാഹിത്യവും അതിന്റെ ആട്ടപ്രകാരവും ആഘോഷിക്കാവുന്ന ഒരു മേഖലയാണ്. കുതുകികൾക്കും പ്രയത്നശീലർക്കും ഈ വിഷയം സമർപ്പിക്കുന്നു.

രാഗവും ഭാവവും കഥകളിസംഗീതത്തിൽ

സി.എം.ഡി നമ്പൂതിരിപ്പാട്

ജനനം: 1937 ജൂലായ് 16, മാതാപിതാക്കൾ: നീലി അന്തർജനം, സി.എം.സി.നാരായണൻ നമ്പൂതിരിപ്പാട്
കഥകളിയും കർണാടകസംഗീതവുമായി ബന്ധപ്പെട്ട ലേഖനങ്ങളുംെ പുസ്തകങ്ങളും പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ചാപ്പുതാളവും മുറിയടന്തയും എന്ന ലേഖനം സമകാലിക സംഗീതത്തിൽ (2009) പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. കലാമണ്ഡലം പത്മനാഭൻ നായർ ട്രസ്റ്റിന്റെ 2011 ലെ ശ്രീ വലയാധാരി കഥകളി പുരസ്കാരം ലഭിച്ചു.
വിലാസം : ചെറമംഗലത്ത് മന, ഒല്ലൂക്കര, തൃശ്ശൂർ 680 655

വർഷങ്ങൾക്കുമുമ്പ് (1975 ജനുവരി മാസം) തൃശ്ശൂർ കഥകളി ക്ലബ്ബിന്റെ ആഭിമുഖ്യത്തിൽ പ്രസിദ്ധ കർണാടക സംഗീതജ്ഞനായിരുന്ന പുതുക്കോട് കൃഷ്ണമൂർത്തിയും കലാമണ്ഡലം ശങ്കരൻ എമ്പ്രാന്തിരിയും കൂടി സംഗീതസമന്വയം അവതരിപ്പിക്കുകയുണ്ടായി. ശ്രീരാഗത്തിലുള്ള എന്തരോമഹാനുഭാവുലു എന്ന പ്രസിദ്ധമായ ത്യാഗരാജകൃതി കൃഷ്ണമൂർത്തി പാടിയതിനുശേഷം കുചേലവൃത്തത്തിലെ 'അജിതാഹരേ' എന്ന പദം എമ്പ്രാന്തിരി പാടിയപ്പോൾ നിലക്കാത്ത കയ്യടിയായിരുന്നു. സംഗീതജ്ഞാനത്തിലും പ്രശസ്തിയിലും പുതുക്കോട് കൃഷ്ണമൂർത്തിയുമായി അന്ന് യുവാവായിരുന്ന എമ്പ്രാന്തിരിയെ താരതമ്യം ചെയ്യാൻ പറ്റില്ല. എന്നിട്ടും കൂടുതൽ കയ്യടി നേടാൻ അദ്ദേഹത്തെ പ്രാപ്തനാക്കിയത് എന്താണ്? രണ്ടുകാരണങ്ങൾ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാൻ കഴിയും . ഒന്ന് അവിടെ ക്കൂടിയവരിൽ ഭൂരിഭാഗം കഥകളി ആസ്വാദകരായിരുന്നു. രണ്ട്, കുചേലന്റെ കൃഷ്ണനോടുള്ള ഭക്തിയുടെ ഭാവം ഉൾക്കൊള്ളാൻ, കഥകളി അവതരിപ്പിക്കാതെത്തന്നെ, ആസ്വാദകർക്ക് കഴിഞ്ഞു. ഈ സംഭവത്തിൽ നിന്ന് കർണാകസംഗീതവും കഥകളിസംഗീതവും തമ്മിലുള്ള പ്രകടമായ വ്യത്യാസം മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയും. അരങ്ങത്ത് അഭിനയിക്കുന്ന നടന്റെ പ്രകടനത്തെ സംഗീതം സഹായിച്ചുവെങ്കിൽ അതാണ് ആസ്വാദകൻ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നത്, അല്ലെങ്കിൽ ഇഷ്ടപ്പെടേണ്ടത്. നേരെമറിച്ച്, സംഗീതത്തിൽ മാത്രമാണ് ഒരാസ്വാദകൻ കൂടുതൽ താൽപര്യം കാണിക്കുന്നതെങ്കിൽ, ഒരുപക്ഷെ അന്നു പാടിയ കർണാടക സംഗീത കീർത്തനമായിരിക്കും ഇഷ്ടപ്പെട്ടിരിക്കുക.

ഇതിനും എത്രയോ കാലം മുമ്പ്, ആകാശവാണി തിരുവനന്തപുരം നിലയം അവതരിപ്പിച്ച കഥകളിപ്പദങ്ങളും ഇതോടൊപ്പം ഓർമ്മിക്കാവുന്നതാണ്. കഥകളിപ്പദങ്ങൾ, വയലിനും മൃദംഗവും മറ്റുമായി കർണാടക സംഗീതജ്ഞരെക്കൊണ്ട് കുറക്കാലം പ്രക്ഷേപണം ചെയ്യുകയുണ്ടായി. കഥകളി സംഗീതം ഇഷ്ടപ്പെടുന്നവർക്കോ കർണാടക സംഗീതാസ്വാദകർക്കോ ഈ

പരിപാടി പഥ്യമായില്ല. ഒടുവിൽ ഇത് നിർത്തലാക്കി.

അപ്പോൾ ഒരു കാര്യം : കഥകളി സംഗീതം അതിന്റെ സമ്പ്രദായത്തിൽ പാടേണ്ടതാണ്. എന്താണ് കഥകളിയുടെ സമ്പ്രദായം? കർണാടക സംഗീത കച്ചേരികളിൽ നിന്ന് കഥകളിസംഗീതത്തിനുള്ള വ്യത്യാസമെന്താണ് ? പരിമിതികളെന്തെല്ലാമാണ്? ധർമ്മങ്ങളെന്താണ്? രാഗശുദ്ധിയാണോ അതോ ഭാവമാണോ കഥകളിപ്പദങ്ങൾക്ക് പ്രധാനം ? ഈ ദിശകളിൽക്കൂടിയുള്ള ഒരന്വേഷണമാണ് ഈ കുറിപ്പ്.

കർണാടകസംഗീതം ഒരു സംഗീതപദ്ധതിയാണെന്നും കഥകളിസംഗീതം നടന്റെ അഭിനയവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണെന്നും ഉള്ള തിരിച്ചറിവാണ് ആദ്യം വേണ്ടത്. അഭിനയത്തെ പോഷിപ്പിക്കുന്ന അല്ലെങ്കിൽ സഹായിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളാണ് സംഗീതവും മേളവും ആഹാര്യവും മറ്റും. അഭിനയത്തിനാണ് അല്ലെങ്കിൽ നടനാണ് സംഗീതത്തിനേക്കാൾ അല്ലെങ്കിൽ ഗായകനേക്കാൾ പ്രാധാന്യം. അരങ്ങ് നിയന്ത്രിക്കേണ്ടത് പൊന്നാനി ഭാഗവതരാണ് എന്ന് പറയാറുണ്ടെങ്കിലും അത് പ്രാധാന്യം മുൻനിർത്തിയല്ല. പല കാരണങ്ങൾകൊണ്ടും അത് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചുമതലയാണ് എന്നേ വിവക്ഷയുള്ളൂ. പാട്ടും മേളവും ഒട്ടും അപ്രധാനമല്ല. എന്നാൽ ഒരു കഥ കളിക്കുകയാണ് അരങ്ങിൽ. അതുകൊണ്ട് സംഗീതവും മേളവും വിട്ടുമാറാൻ പറ്റാത്ത ഘടകങ്ങളാണെങ്കിലും കളിക്കു തന്നെയാണ് പ്രാധാന്യം. കർണാടക കഥകളി സംഗീത ശാഖകൾ തമ്മിലുള്ള ഈ വ്യത്യാസം വളരെ പ്രാധാനപ്പെട്ടതാണ്.

എന്നാൽ കഥകളി കാണാൻ പോകുന്നതിനു പകരം സംഗീതം കേൾക്കാൻ പോവുക എന്ന ഒരു സ്ഥിതിവിശേഷം, താൽകാലിക പ്രതിഭാസം എന്ന നിലയിൽ, ഒരു കാലത്തുണ്ടായിരുന്നു. പ്രശസ്തരായിരുന്ന ഉണ്ണിത്താൻ സഹോദരന്മാരുടേയോ വെങ്കിടകൃഷ്ണഭാഗവതരുടേയോ നീലകണ്ഠൻ നമ്പീശന്റെയോ ചേർത്തല കുട്ടപ്പക്കുറുപ്പിന്റെയോ നെന്മാറ മാധവമേനോന്റെയോ സ്വർണ്ണത്ത് മാണി എമ്പ്രാന്തിരിയുടെ അരങ്ങുകളിലല്ല ഈ മാറ്റം ഉണ്ടായത്. നമ്പീശനാശാന്റെ ശിഷ്യന്മാരായിരുന്ന ഉണ്ണികൃഷ്ണക്കുറുപ്പ്, ശങ്കരൻ എമ്പ്രാന്തിരി, ഹൈദരാലി, വെണ്മണി ഹരിദാസ് എന്നീ നാൽവർസംഘത്തിന്റെ പ്രതാപ കാലത്തായിരുന്നു അത്. അവരിൽത്തന്നെ അഗ്രഗണ്യൻ എമ്പ്രാന്തിരിയായിരുന്നു താനും. കഥകളിയിൽ നടന്മാരോടൊപ്പമോ അല്ലെങ്കിൽ അവരേക്കാളോ പ്രാധാന്യം ഗായകർക്കുണ്ടെന്ന് കഥകളിരംഗത്ത് സ്ഥാപിച്ചെടുത്ത, ഏറ്റവും ജനപ്രിയത നേടിയ കലാകാരൻ തീർച്ചയായും എമ്പ്രാന്തിരിയായിരുന്നു. ജനപ്രിയതയിൽ പത്മശ്രീ കലാമണ്ഡലം ഗോപിയാശാനെ മാത്രമെ സമശീർഷനായി കണക്കാക്കാൻ കഴിയൂ. എമ്പ്രാന്തിരിക്കു ലഭിച്ച ഈ ജനപ്രിയത കഥകളി സംഗീതത്തിൽ പരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്താൻ മറ്റു ഗായകർക്ക് പ്രചോദനമായി. അനിയന്ത്രിതമായ രീതിയിൽ രാഗമാറ്റം എന്ന പ്രിതിഭാസം ഉടലെടുത്തതായിരുന്നു പ്രധാനമായത്. കഥകളിയുടെ ചരിത്രത്തിൽ ഒട്ടും പുതിയതല്ല ആട്ടക്കഥാകാരൻ നിർദ്ദേശിച്ച രാഗതാളങ്ങൾ അരങ്ങു പരിചയത്തിന്റെ വെളിച്ചത്തിൽ മാറ്റങ്ങൾ വരുത്തുക എന്നത്. കർണാടക സംഗീതവുമായുള്ള ബന്ധം മൂലം വെങ്കിടകൃഷ്ണഭാഗവതരും അങ്ങനെ ചെയ്തിട്ടുണ്ട്: പ്രത്യേകിച്ചും നളചരിതം, രുഗ്മാംഗദചരിതം മുതലായ കഥകളിൽ. കഥകളിയിൽ

അത്ര സാധാരണമല്ലാത്ത ചില രാഗങ്ങൾ (ചാരുകേശി, കമാസ്, ചെഞ്ചുരുട്ടി, കാപി, ദർബാർ തുടങ്ങിയവ ഉദാഹരണം)ഉൾപ്പെടുത്താനും അദ്ദേഹം ശ്രമിച്ചിരുന്നു. ആദ്യമായി കഥകളി സംഗീതം ഭാവപ്രധാനമായത്, മദ്ധ്യകേരളത്തിലെങ്കിലും, ഭാഗവതരുടെ കാലത്തായിരുന്നു. ഇതൊക്കെയായിട്ടും എമ്പ്രാന്തിരിക്കു ലഭിച്ച ജനപ്രിയത അദ്ദേഹത്തിന് അപ്രാപ്യമായത് അന്നത്തെ പൊതുവായ പ്രാദേശിക പരിമിതികൾ മൂലമായിരിക്കണം. അനിയന്ത്രിതമായ രീതിയിൽ, കർണാടകസംഗീതവുമായോ കൃതികളുമായോ അത്ര അടുപ്പമില്ലാത്തവർ പോലും, വെറും കേട്ടു കേൾവിയിലൂടെ, സ്വായത്തമാക്കിയ രാഗങ്ങൾ പ്രയോഗിക്കാൻ തുടങ്ങിയപ്പോഴാണ് വാസ്തവത്തിൽ കഥകളിപ്പദങ്ങളുടെ രാഗങ്ങളിൽ കലർപ്പുണ്ടാകുന്നു എന്ന പരാതി ഉയർന്നത്. രാഗങ്ങളുടെ സ്വരങ്ങൾ രേഖപ്പെടുത്തിവെച്ചതു വായിച്ചുനോക്കി മനസ്സിലാക്കാൻ പറ്റുമെങ്കിലും ചില സൂക്ഷ്മപ്രയോഗങ്ങൾ മറ്റുള്ളവർ പാടുന്നതു ശ്രദ്ധിച്ചു കേട്ടു മനസ്സിലാക്കി പ്രയോഗിച്ചാൽ മാത്രമെ അതതു രാഗത്തിന്റെ ചൈതന്യം വരികയുള്ളുവെന്നും അതല്ലെങ്കിൽ മറ്റു രാഗങ്ങളുടെ ഛായ -സമാനഛായ- ഉണ്ടാകുമെന്നും ഉള്ള വി എസ് എൻ ന്റെ നിരീക്ഷണം(സിദ്ധി സാധന സംഗീതം-പേജ് 128) ഇവിടെ ശ്രദ്ധേയമാകുന്നു. പുർവികല്യാണിയും പന്തുവരാളിയും തമ്മിലും ഷൺമുഖപ്രിയയും ജോൺപുരിയും തമ്മിലും വരാളിയും അസാവേരിയും തമ്മിലും നാഥനാമക്രിയയും മായാമാളവഗൗളയും തമ്മിലും പുന്നാഗവരാളിയും സിന്ധുഭൈരവിയും തമ്മിലും മറ്റും മറ്റും സാമ്യം തോന്നുന്നത് ഇതുകൊണ്ടായിരിക്കണം. ഇവയിൽ മിക്കവയും പഴയ രാഗങ്ങളല്ലെന്നും സമീപകാലങ്ങളിലായി ഉൾപ്പെടുത്തിയവയാണെന്നും ഓർക്കണം. ഇങ്ങനെ കലർപ്പ് വരുന്നതിൽ തെറ്റൊന്നുമില്ല എന്നും

കഥകളിയിൽ ഭാവം വരാൻ രാഗമിശ്രണം ആകാമെന്നും എല്ലാകഥകളി ഗായകരും അങ്ങനെ ചെയ്യാറുണ്ടെന്നുമാണ് ഉണ്ണികൃഷ്ണക്കുറുപ്പിന്റെ അഭിപ്രായം. (കലയാമി സുമതേ- പേജ് 130)

ഒരു ജന്യരാഗത്തിൽ, ചിലപ്പോൾ അതിന്റെ ജനകരാഗത്തിൽ നിന്ന് ഭിന്നമായ ചില സ്വരങ്ങൾ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നതു കർണാടക സംഗീതശാസ്ത്രത്തിൽത്തന്നെ അനുവദനീയമാണ്. അങ്ങനെയുള്ള സ്വരങ്ങളെ അന്യസ്വരങ്ങൾ എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കും. ഒന്നോ പരമാവധി മൂന്നോ അന്യസ്വരങ്ങളാകാം. ഇങ്ങനെ അന്യസ്വരങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളുന്ന ജന്യരാഗങ്ങളെ ഭാഷാംഗരാഗങ്ങൾ എന്നു വിശേഷിപ്പിക്കുന്നു. ആനന്ദഭൈരവി, കാപ്പി,കാംബോജി, ബിലഹരി, മുഖാരി തുടങ്ങിയ നിരവധി രാഗങ്ങൾ ഈ വിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്നു.ഒരു രാഗത്തിന്റെ ഛായ കൂടുതൽ നൽകാൻ സഹായകമായ സ്വരങ്ങളെ ജീവസ്വരങ്ങൾ എന്നു പറയുന്നു. രാഗഛായ വീണ്ടും വർദ്ധിപ്പിക്കാനാണ് അന്യസ്വരങ്ങളെ ചില അവസരങ്ങളിൽ ഉൾക്കൊള്ളിക്കുന്നതെന്ന് വ്യക്തം. ഈ രാഗം ആദ്യം പ്രയോഗിച്ചു തുടങ്ങുമ്പോൾ ഇങ്ങനെ ചെയ്യേണ്ട ആവശ്യം വന്നിരിക്കില്ല. കാലാകാലങ്ങളിലൂടെ നടന്ന പരീക്ഷണങ്ങൾക്കൊടുവിൽ എടുത്ത തീരുമാനമാകാനാണ് വഴി. നിയതമല്ലാത്ത രീതിയിൽ അന്യ സ്വരങ്ങളെ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചു കൊണ്ട് രാഗഛായ വർദ്ധിപ്പിക്കാൻ ശാസ്ത്രം അനുവദിക്കുന്നു എന്നർത്ഥം. ഉദാഹരണത്തിന് കാംബോജിയിലെ സ്വരങ്ങൾ ഷഡ്ജം, ചതുശ്രുതി ഋഷഭം, അന്തരഗാന്ധാരം, ശുദ്ധമധ്യമം, പഞ്ചമം, ചതു

ശ്രുതി ധൈവതം, കൈശികിനിഷാദം എന്നിവയാണ്. ആരോഹണത്തിൽ മാത്രം നിഷാദം ഇല്ല. മധ്യമവും ധൈവതവും നിഷാദവും ആണത്രെ ജീവ സ്വരങ്ങൾ ഒരു വിശേഷസഞ്ചാരത്തിൽ കൈശികിനിഷാദത്തിനു പകരം കാകളി നിഷാദം വരുന്നതിനാൽ ഭാഷാംഗരാഗവുമാണ്. രാഗത്തിന്റെ ചൈത ന്യവും ഭാവവും വർദ്ധിപ്പിക്കാൻ അന്യസ്വരം ഉൾപ്പെടുത്താമെങ്കിൽ, അഭിന യത്തിന്റെ ഭാവം വർദ്ധിപ്പിക്കാൻ അന്യസ്വരം വരുത്തുന്നതിൽ അതുകൊണ്ട് ശാസ്ത്രീയമായിത്തന്നെ യുക്തിയുണ്ട്. അങ്ങനെ വരുത്താൻ തക്കവണ്ണ മുള്ള സംഗീതജ്ഞാനം ഗായകർക്കുണ്ടോ എന്നു മാത്രമെ സംശയമുള്ളു. പണ്ടു നടപ്പിലുണ്ടായിരുന്ന രാഗങ്ങളിൽ ഈ ഹോം വർക്ക് നമ്മുടെ പഴയ ആചാര്യന്മാർ ചെയ്തിട്ടുണ്ട് എന്ന് ന്യായമായും കരുതണം. രാഗഭാവ ത്തിന്റെ ജീവസ്വരങ്ങളും ഭാവാഭിനയത്തിനുതകുന്ന ജീവസ്വരങ്ങളും വ്യത്യ സ്തമാകാമെന്ന തിരിച്ചറിവും ഒരു പക്ഷെ അവർക്ക് ഉണ്ടായിരുന്നിരിക്കണ. മധ്യമാവതി, നീലാംബരി, ഭൈരവി, പുന്നാഗവരാളി, സാവേരി തുടങ്ങിയ ചില രാഗങ്ങളെങ്കിലും കഥകളി സംഗീതത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുമ്പോൾ കൂടു തൽ ഭാവതീവ്രത തോന്നുന്നതും ഒരു പക്ഷെ അതു കൊണ്ടായിരിക്കണം. അതുകൊണ്ട്, അഭിനയത്തിന്റെ ഭാവപുഷ്ടിക്കു വേണ്ടി അന്യസ്വരങ്ങൾ ഒരു രാഗത്തിൽ കലരുന്നതോ മറ്റൊരുരാഗത്തിന്റെ ഛായ തോന്നുന്നതോ തെറ്റല്ല. എന്നാൽ അതുണ്ടാകേണ്ടത് അറിവില്ലായ്മ മൂലമാകരുത്: ബോധപൂർവ്വം ആയിരിക്കണം എന്നുമാത്രം.

നമ്പീശനാശാനുമായി സന്ദർഭവശാൽ ഒരിക്കൽ ഒരുസംശയം ചോദിക്കാൻ ഈ ലേഖകന് അവസരം ലഭിച്ചു. നളചരിതത്തിലെ ദമയന്തി യുടെ 'സാമ്യമകന്നൊരു ഉദ്യാനം' എന്ന പദവും 'ബാഹുകന്റെ കാദ്രേവേയ കുലതിലക' എന്ന പദവും കേശിനിയുടെ 'ആരെടോ നീ' എന്ന പദവും പന്തുവരാളിയിലോ പൂർവ്വികല്യാണിയിലോ എന്നായിരുന്നു എന്റെ സംശയം. കേശിനിയുടെ പദം പന്തുവരാളിയാണെന്ന് ആശാൻപറഞ്ഞു. അതിലെനിക്കും സംശയം ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. എന്നാൽ മറ്റെതു രണ്ടും രണ്ടുരീ തിയിലും പതിവുണ്ട് എന്ന എങ്ങും തൊടാത്ത നിലയിലുള്ള അദ്ദേഹ ത്തിന്റെ മറുപടി എന്നെ തൃപ്തനാക്കിയില്ല. തന്റെ ഗുരുനാഥന്മാർ ഇങ്ങനെ യുള്ള സംശയങ്ങൾ തീർത്തുതരാൻ കഴിവുള്ളവരായിരുന്നുവെന്ന് ശ്രീരാ ഗവും മദ്ധ്യമാവതിയും തമ്മിലുള്ള സ്വര വ്യത്യാസം ഉദാഹരണമായി വിശക ലനം ചെയതുകൊണ്ട് വിശദീകരിക്കുകയും ചെയ്തു. അപ്പോഴും എന്റെ സംശയം മാറിയില്ല. എന്താണ് അദ്ദേഹം ഉദ്ദേശിച്ചത്? പന്തുവരാളിയിലും വേണമെങ്കിൽ പൂർവികല്യാണിയിലും പാടാമെന്നാണോ? അതോ രണ്ടും ചേർന്നായാലും പ്രശ്നമില്ല എന്നാണോ? ഇതേ സംശയം വർഷങ്ങൾക്കു ശേഷം ഒരിക്കൽ ഗംഗാധരൻ, മാടമ്പി, കലാനിലയം ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ എന്നീ ഗായകരോടൊപ്പം കാറിൽ സഞ്ചരിക്കുമ്പോൾ ചർച്ച ചെയ്യാനിടയായി. 'സാമ്യമകന്നൊരുദ്യാനം' എന്ന പദം പന്തുവരാളിയിലല്ലെ എന്നും, പൂർവ്വിക ല്യാണിയാണ് എന്ന് ആകാശവാണിയിലെ ഒരു പരിപാടിക്കു പോയപ്പോൾ അവർ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചതു ശരിയാണോ എന്നും ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ ചോദിച്ചു. സംശയമൊന്നും വേണ്ട, അതു പന്തുവരാളിയാണെന്നും താൻ കുറച്ചു കാലം കർണാടക സംഗീതം പഠിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നും രണ്ടിന്റെയും സ്വരസ്ഥാന

ങ്ങൾ വിശദീകരിച്ചുകൊണ്ട് ഗംഗാധരൻ പറഞ്ഞു. ഗായകരിൽത്തന്നെ ഇങ്ങനെയുള്ള ചിന്താക്കുഴപ്പമുണ്ടെന്നു സൂചിപ്പിക്കാനാണ് ഈ സംഭവങ്ങൾ വിശദീകരിച്ചത്. അഭിപ്രായങ്ങൾ വിശകലനം ചെയ്തതല്ല. നടനെ സംബന്ധിച്ചും ആസ്വാദകനെ സംബന്ധിച്ചും ബാണയുദ്ധത്തിലെ 'കിം കിമഹോ സഖി'യുടെ രാഗം ഷൺമുഖപ്രിയയാണോ അതോ ജോൺപുരിയാണോ എന്നത് പ്രശ്നമല്ല. 'കാദ്രവേയകുലതിലക' പൂർവികല്യാണിയിലോ പന്തുവരാളിയിലോ ആയാലും അതുപോലെത്തന്നെ. ഇനി നാളെ മറ്റൊരു പുതിയരാഗത്തിൽ ഒരാൾ പാടിയാലും, കുറച്ച് അപരിചിതത്വം തോന്നുമെങ്കിലും, ബാഹുകന്റെ ചൊല്ലിയാട്ടത്തെ അപകടപ്പെടുത്തുന്നില്ലെങ്കിൽ, പ്രശ്നമില്ല. സന്ദർഭത്തിനും കഥാപാത്രത്തിനും യോജിച്ച രീതിയിലാണോ പദത്തിന്റെ രാഗവും താളവും ആലാപന സമ്പ്രദായവും എന്നതാണ് പ്രസക്തമായത്. ഇപ്പോൾ സ്വീകരിക്കപ്പെട്ടവയിൽ നിന്ന് മാറ്റങ്ങൾ വരുത്തുന്നത്, അതുകൊണ്ട്, ഒരുഹോബിയോ തന്റെ സംഗീതജ്ഞാനം പ്രദർശിപ്പിക്കാനോ താൻ പ്രമാണിത്തം കാണിക്കാനോ ആകരുതെന്നേയുള്ളു. എന്നാൽ ഇങ്ങനെയുള്ള ഹോംവർക്കുകൾ ആരും ചെയ്യുന്നതായി അനുഭവപ്പെടുന്നില്ല എന്നതാണ് ഖേദകരം.അങ്ങനെ ചെയ്യാൻ വേണ്ട പ്രതിഭയും സംഗീതജ്ഞാനവും ഉള്ള കഥകളിഗായകർ ഉണ്ടെന്നും തോന്നുന്നില്ല.

ഭാവം എന്ന പദം അഭിനയവുമായി ബന്ധപ്പെട്ടതാണ്. ശൃംഗാരാദി എട്ടു രസങ്ങളുടെ (നവരസങ്ങൾ എന്നു പറയാറുണ്ടെങ്കിലും ഒമ്പതാമത്തെ രസമായ ശാന്തം ആദ്യകാലത്ത് ഉൾപ്പെട്ടിരുന്നില്ലത്രെ.) സ്ഥായിഭാവങ്ങളാണ് യഥാക്രമം രതി, ഹാസം, ശോകം, ക്രോധം, ഉത്സാഹം, ഭയം, ജുഗുപ്സ, വിസ്മയം എന്നിവ എന്ന് നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നു. രസങ്ങളെ ധ്വനിപ്പിക്കാനുള്ള ശക്തി ഓരോ രാഗത്തിനുമുണ്ടെന്ന് സംഗീതശാസ്ത്രവും പറയുന്നുണ്ട്. ഈ നിയമം അത്ര ആധികാരികമല്ല എന്ന അഭിപ്രായമാണ് സംഗീതജ്ഞർക്കു തന്നെ. സൗകര്യാനുസരണം ഏതു രാഗവും എവിടെയും ഉപയോഗിക്കുന്നു എന്നതാണ് കഥകളിയിലെ രീതിയും. രാഗഭാവം എന്ന വാക്കുകൊണ്ട് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത് ആ രാഗത്തിന്റെ ചൈതന്യം എന്നു മാത്രമായിരിക്കണം. അഭിനയത്തിലെ ഭാവവുമായി അതിനു ബന്ധമൊന്നുമില്ലെന്നു വേണം കരുതാൻ. നടന്റെ രസാഭിനയത്തിനു സഹായകമായ രീതിയിൽ സംഗീതമവതരിപ്പിക്കുകയാണ് കഥകളി ഗായകന്റെ പ്രധാന ധർമ്മം. കഥകളി സംഗീതത്തിലെ ഭാവം അതാണ് എന്നർത്ഥം. എന്നാൽ ഒരുകൃതി അതിന്റെ സമസ്തഭാവങ്ങളോടെ ആസ്വാദ്യകരമായി അവതരിപ്പിക്കുകയാണ് കർണാടകസംഗീതത്തിൽ. ഈ വ്യത്യാസം ഗായകരും ആസ്വാദകരും മനസ്സിലാക്കേണ്ടതാണ്. അതുകൊണ്ട് പുതിയ രാഗം പ്രയോഗിക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ ആവശ്യകത സ്വയം ബോധ്യപ്പെടണം. പ്രതികരണം മറ്റു കലാകാരന്മാരിൽനിന്നും ആസ്വാദകരിൽ നിന്നും മനസ്സിലാക്കുകയും വേണം. എന്നാൽ ഇങ്ങനെയെല്ലാം നടക്കുന്നുണ്ടോ? സംശയമാണ്. ബാണയുദ്ധത്തിലെ 'കാമോപമരൂപൻ' എന്ന പദം അധികം ചാരുകേശിയിൽ പാടുന്നതാണ് കേട്ടിരിക്കുന്നത്. ഒരിക്കൽ ഖരഹരപ്രിയയിൽ പാടിയത് അത്രനന്നായി തോന്നാഞ്ഞതിനാൽ സുഹൃത്തായ ഗായകനോട് സൂചിപ്പിച്ചു. നല്ല അർത്ഥത്തിൽ അതിനെ എടുക്കുന്നതിനു പകരം ചെറിയ തോതിൽ

അനിഷ്ടവും മാറ്റത്തെ പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കാത്തതുകൊണ്ട് പരിഭവവും പ്രകടിപ്പിക്കുകയുമാണുണ്ടായത്.പരേതനായ വെങ്കിടകൃഷ്ണഭാഗവതരുടെ പാട്ടു കേൾക്കാനുള്ള ഭാഗ്യം ഉണ്ടായെങ്കിലും ആസ്വദിക്കാനോ വിലയിരുത്താനോ സാധിച്ചില്ല. ഓരോ കഥാപാത്രത്തിന്റെയും അടുത്തു ചെന്ന് അതതു പദം പാടുന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ അഭിനയമാണ് സംഗീതത്തേക്കാൾ എന്റെ മനസ്സിലുള്ളത്. സന്താനഗോപാലം കഥയിൽ ചേങ്ങലയിൽ മുട്ടി അർജ്ജുനനെ ചൂണ്ടി പദം ആലപിക്കുന്നതു കണ്ടാൽ അദ്ദേഹമാണോ ബ്രാഹ്മണൻ എന്ന് കാണികൾ സംശയിക്കുമെന്ന് കഥകളിരംഗത്തിലുണ്ട്. കലയോടുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ സമർപ്പണബുദ്ധിയെ അംഗീകരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ, ഒരു ഗായകൻ എന്ന നിലയിൽ നിന്ന് നടന്റെ റോളിലേക്കും പ്രേക്ഷകന്റെ ശ്രദ്ധ നടനിൽ നിന്നു ഗായകനിലേക്കും മാറുന്നതു ഉചിതമല്ല എന്നുപറയാതിരിക്കാൻ വയ്യ. ലവണാസുരവധത്തിലെ മണ്ണാന്റെ പദത്തിലെ 'നിന്റെ ചന്തം' കൊണ്ടു പോയാലും എന്ന ഭാഗം കുറച്ചു വക്രിച്ചു കൊണ്ടു ഒരിക്കൽ പാടിയപ്പോൾ ഭയങ്കര അപ്ലാസ് ആയിരുന്നുവെന്ന് ഒരിക്കൽ ഒരു സെമിനാറിൽ കലാമണ്ഡലം ഹൈദരാലി പറഞ്ഞു. എങ്ങനെയാണ് പാടിയതെന്ന് ആരോ(കിള്ളി മംഗലം വാസുദേവൻ നമ്പൂതിരിപ്പാട് എന്നു തോന്നുന്നു) ചോദിച്ചപ്പോൾ അത് പ്രയോഗിച്ചു കാണിക്കുകയും സദസ്യർ കയ്യടിച്ച് പ്രോത്സാഹിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു. കഥകളി സംഗീതത്തിലെ ഭാവം എന്നത് വേണ്ടരീതിയിലല്ലല്ലോ ഒരു പ്രസിദ്ധഗായകൻ ഉൾക്കൊണ്ടത് എന്നതിൽ എനിക്ക് ദുഃഖവും അദ്ദേഹത്തോട് സഹതാപവും തോന്നി. അഭിനയിച്ചുകൊണ്ട് ഒരു പദം പാടുകയല്ല, പാടിക്കൊണ്ട് അഭിനയിക്കുകയുമല്ല ഒരു ഗായകന്റെ ധർമ്മം. നടന്റെ അഭിനയാംശം ഗായകൻ ഏറ്റെടുക്കേണ്ടതില്ല. തന്റെ സംഗീതത്തിൽ നടന്റെ അഭിനയത്തിലെ രസവും ഭാവവും വരുത്താൻ ശ്രമിക്കുകയാണ് വേണ്ടത്. നാലാം ദിവസത്തിലെ ബാഹുകന്റെ പദത്തിലെ 'ഉചിതം രുചിതം'എന്ന ഭാഗത്ത് ഉചിതം എന്ന മുദ്ര ഒരുപാടു പ്രാവശ്യം കാണിക്കുന്നതിനനുസരിച്ച് പാടുകയും ഒടുവിൽനാടകീയമായി മുദ്ര മുഴുവനാക്കാതിരിക്കുന്നതിനോടൊപ്പം ഉചിതം എന്ന വാക്കും മുഴുവനാക്കാതിരിക്കുക എന്നതും ഏതാണ്ട് ഇതുപോലെത്തന്നെ! കഥകളി നാടകം പോലെ അവതരിപ്പിച്ചു എന്ന് നടനും ഗായകനും തൃപ്തിപ്പെടാമെന്നുമാത്രം. നടന്റെയും ഗായകന്റെയും അമിതാവേശം അരോചകമായി അനുഭവപ്പെടുന്ന ഒരു മാറ്റമാണ് കിർമ്മീരവധം കഥയിൽ അടുത്ത കാലത്തായി വരുത്തിയിരിക്കുന്നത്. ധർമ്മപുത്രരുടെ 'നാഥാ വാഴുന്ന ഞങ്ങളെക്കണ്ടൊരു നാണമില്ലയോ' എന്ന ഭാഗം, പരിഭവത്തിനു പകരം, വളരെയധികം വികാരാധീനനായി ആവലാതിപ്പെടുന്ന നടന്മാരും ഉച്ചസ്ഥായിയിൽ തൊണ്ടപൊട്ടുമാറ് നാഥാഎന്നു ആക്രോശിക്കുകയും (ആലപിക്കുന്നു എന്നുപറയാൻ തോന്നുന്നില്ല.) ചെയ്യുന്ന ഗായകരും ഇതെല്ലാം കയ്യടിച്ചു പ്രോത്സാഹിക്കുന്ന ആസ്വാദകരും ഉള്ള ഈ വർത്തമാനകാലത്ത് കഥകളി സംഗീത മേഖലയിൽ ഗുണകരമായ എന്തെങ്കിലും മാറ്റം വരുമെന്ന് വലിയ പ്രതീക്ഷയില്ല.

ഇങ്ങനെയൊക്കെയാണെങ്കിലും വളർന്നുവരുന്ന യുവഗായകരിൽ ഒരു നേരിയ പ്രതീക്ഷയുണ്ട്. അവർക്ക് ചിന്തിക്കാനുള്ള കഴിവുണ്ട്. വേണ്ടത് ശരിയായ ദിശാബോധമാണ്. അതുകൊണ്ടു മാത്രം, 60 വർഷത്തിലധികം

അരങ്ങു പരിചയമുള്ള ഒരു ആസ്വാദകൻ എന്ന നിലയിൽ, ചില യാഥാർത്ഥ്യങ്ങൾ ശ്രദ്ധയിൽപ്പെടുത്തുന്നു.

കഥകളിയുടെ ഏതെങ്കിലും മേഖലയിൽ പുതുമയോട് ആസ്വാദകൻ താൽപര്യം കാണിക്കുന്നു എന്നുള്ള ധാരണ തെറ്റാണ്. പുതിയ ആട്ടക്കഥയായാലും വേഷവിധാനമായാലും അവതരണരീതികളായാലും രാഗമായാലും സഞ്ചാരവഴികളായാലും അവയോടുള്ള താൽപര്യം ക്ഷണികമാണ്. ഉള്ളിന്റെയുള്ളിൽ പഴയ കഥകളെയും കലാകാരന്മാരെയും അവർ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നു. പുതിയത് എന്തു കണ്ടാലും കേട്ടാലും പഴയതുമായി തട്ടിച്ചു നോക്കുക എന്നത് എല്ലാ ആസ്വാദകരുടേയും പൊതുസ്വഭാവമാണ്. അതുകൊണ്ട് പുതിയതുമായി എന്തു ചെയ്യുമ്പോഴും ഹോം വർക്ക് കൃത്യമായി ചെയ്തിരിക്കണം.

പുതുതായി എന്തെങ്കിലും ചെയ്യാൻ ഒരു കാരണം വേണം. എന്തിനാണ് ഒരു രാഗമോ താളമോ മാറ്റുന്നത്? പഴയതിന് എന്താണ് കുഴപ്പം? അത് മനസ്സിലാക്കാതെ, ഗായകന് കൂടുതൽ സ്വാതന്ത്ര്യമുള്ള മേളപ്പദത്തിലായാൽപ്പോലും, അങ്ങനെ ചെയ്താലാണ് കേമനാവുക എന്ന മിഥ്യാധാരണയിൽ, കർണാടകസംഗീതത്തിൽ പോലും അത്ര പ്രചാരമില്ലത്ത രാഗങ്ങൾ, അവയുടെ സ്വരപ്രയോഗങ്ങളെക്കുറിച്ച് വളരെ പരിമിതമായ അറിവുവെച്ച്, തിരഞ്ഞെടുത്തു പ്രയോഗിക്കുന്നതിന്റെ ആവശ്യകതയെന്തെന്ന്, സമാധാനചിത്തരായി ഒന്നാലോചിക്കണം. അതിനേക്കാൾ ഏറെ അഭികാമ്യമായത് നിലവിലുള്ള ആലാപനരീതിയിൽ വന്നു ഭവിച്ചിട്ടുള്ള കുറ്റങ്ങളും കുറവുകളും പരിഹരിക്കുകയല്ലേ?

ഒരു കർണാടക സംഗീത കൃതിയുടെ രാഗമോ താളമോ ഘടനയോ മാറ്റുക എന്നത്, എത്ര പ്രഗത്ഭനായ പാട്ടുകാരനും ആലോചിക്കാറില്ല. എന്നാൽ കഥകളിൽ കാലാകാലങ്ങളിലായി ഏറിയും കുറഞ്ഞും ഇങ്ങനെ ചെയ്യാറുണ്ടുതാനും. അതായത്, കഥകളിസംഗീതത്തിന്, കഥകളിയിൽ നിന്ന് വേറിട്ടൊരു അസ്തിത്വമില്ല. കഥകളിക്കുവേണ്ട സംഗീതമാണത്. ഈ സ്വാതന്ത്ര്യം ദുരുപയോഗം ചെയ്യരുത്. കഥകളിയുടെ അവതരണത്തെ മൊത്തം ബാധിക്കുന്നതിനാൽ, ഗായകന്റെ ഉത്തരവാദിത്തം വർദ്ധിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്.

രാഗങ്ങളുടെ സഞ്ചാരങ്ങളിലും വിശേഷ പ്രയോഗങ്ങളിലും മിതത്വവും നിയന്ത്രണവും വേണം: പുതിയരാഗങ്ങളാണെങ്കിൽ പ്രത്യേകിച്ചും. ഉച്ചസ്ഥായിലുള്ള ആലാപനം എത്രത്തോളം കുറയ്ക്കാമോ അത്രയും നല്ലതാണ്. സംഗീതത്തിലെ പ്രാവീണ്യം പ്രദർശിപ്പിക്കാനുള്ള ത്വരയും ആവശ്യമില്ല. പ്രയോഗങ്ങളിൽ ഇപ്പോൾ ഏതാണ്ട് സർവസാധാരണയായ കസർത്തുകൾ ഒഴിവാക്കണം. കുന്നക്കുടിവൈദ്യനാഥൻ സ്റ്റൈൽ സംഗീതം കഥകളിക്കു യോജിക്കില്ല. ആസ്വാദകർ വരുന്നത് കഥകളി കാണാനാണ്. കച്ചേരി കേൾക്കാനല്ല. കഥകളി മൊത്തത്തിൽ നന്നായാൽ, അതിൽ പാട്ടും മേളവും പെടും. പാട്ടു നന്നായതുകൊണ്ടുമാത്രം കഥകളി നന്നാവണമെന്നില്ല എന്നു ധരിക്കണം.

രാഗശുദ്ധിവേണ്ടതുതന്നെ, എന്നാൽ അതിനുവേണ്ടി പഠിച്ച രീതിയിൽ മാറ്റം വരുത്തുന്നത് സൂക്ഷിച്ചുവേണം. കഥകളിക്കു വേണ്ടി പഴയ ആചാര്യന്മാർ അറിഞ്ഞുകൊണ്ട് സ്വീകരിച്ചതായിരിക്കണം അത്. വെളു

ക്കാൻ തേച്ചത് പാണ്ടാവരുത്. പഠിച്ചത് അതേപോലെയോ അതിനേക്കാൾ നന്നായോ അവതരിപ്പിക്കുകയും അടുത്ത തലമുറക്ക് പകർന്നു കൊടുക്കുകയുമാണ് ഒരു ഗായകന്റെ ചുമതല. പരീക്ഷണവും പരിഷ്കരണവും ഐച്ഛികമാണ്.

കർണാടക സംഗീതത്തിൽ ഇല്ലാത്തതോ അല്ലെങ്കിൽ പ്രയോഗ വ്യത്യാസമുള്ളതോ ആയ രാഗങ്ങൾ (പാടി, ഘണ്ടാരം, ദ്വിജാവന്തി, പുറനീര് തുടങ്ങിയവ ഉദാഹരണം) കഥകളിൽ പാടുന്ന രീതിയിൽത്തന്നെ നിലനിർത്തണം. കർണാടക സംഗീതവഴികൾ സ്വീകരിക്കരുത്. (പഴയ രീതിയിലുള്ള ദ്വിജാവന്തി കഥകളിയിൽനിന്ന് ഒഴിവാക്കപ്പെട്ട നിലയിലാണ് ഇപ്പോൾ. ഒരുപക്ഷെ കൃഷ്ണനാട്ടത്തിലും ഓട്ടൻതുള്ളലിലും നിലനിന്നേക്കും, കഷ്ടം തന്നെ)

എല്ലാ രാഗങ്ങളും കഥകളിക്ക് അനുയോജ്യമാകണമെന്നില്ല. അതേസമയം അനുയോജ്യമായവ ശ്രദ്ധയിൽ പെട്ടിട്ടുണ്ടാവില്ല. നന്നായി ഉപയോഗിക്കാത്തവയും ഉണ്ടാകാം. (ആഹരി ഒരു ഉദാഹരണം. യുദ്ധപദങ്ങൾക്കല്ലാതെ ഭാവാത്മകമായി ഉപയോഗിക്കാവുന്ന അതിന്റെ പ്രയോഗസാധ്യതകൾ ചുരുക്കംചില ആട്ടക്കഥകളിലും അതിനേക്കാൾ നന്നായി സിനിമാഗാനങ്ങളിലും മോഹിനിയാട്ടത്തിലും പനിമതിമുഖി ബാലേ- ആണുള്ളത്) അതുകൊണ്ട് കാണുന്നതെന്തും കടിച്ചുനോക്കാതെ അനുയോജ്യമായവ തിരഞ്ഞെടുക്കാൻ ശ്രമിക്കണം.

കഥകളി സംഗീതത്തിൽ രാഗശുദ്ധിയാണോ ഭാവമാണോ പ്രധാനം എന്ന ചോദ്യത്തിന് അതുകൊണ്ട് പ്രസക്തിയില്ല. കഥകളിസംഗീതം കഥകളിക്കുവേണ്ടി മാത്രമുള്ളതാകണം. സംഗീതം അഭിനയത്തെ പോഷിപ്പിക്കുന്നുവെങ്കിൽ മറ്റു പോരായ്മകളെല്ലാം, ഉണ്ടെങ്കിൽ, അപ്രസക്തമാണ്; ഈ ചർച്ചയും. അപ്പം തിന്നാൽ പോരെ? കുഴിയെണ്ണുന്നതെന്തിന്?

നീലകണ്ഠശിവനെന്ന സുബ്രഹ്മണ്യൻ

ഡോ. ബേബി ശ്രീറാം

കേരള സർവ്വകലാശാലയിൽ നിന്നും പി.എച്ച്.ഡി. സംഗീത കച്ചേരികൾ നടത്തി വരുന്നു

വിലാസം: 16(8), I സ്ട്രീറ്റ്, സഞ്ജയ് ഗാന്ധി നഗർ, വിരുഗംപാക്കം, ചെന്നൈ - 600 092

ഇ-മെയിൽ: drbabysreeram@gmail.com

നാഗർകോവിലിനടുത്തു വടിവീശ്വരം എന്ന ഗ്രാമത്തിൽ, പരമ ശിവ ഭക്തരായ സുബ്രഹ്മണ്യൻ അയ്യർ അഴകു അമ്മാൾ ദമ്പതികളുടെ നീണ്ടനാൾ പ്രാർത്ഥനയാൽ നീലകണ്ഠശിവൻ ജനിച്ചു. 1839 ൽ ആണ് ജനനം. ഏകപുത്രനായതിനാൽ അവിടുത്തെ ക്ഷേത്രത്തിലെ പ്രധാന ഉപാസനാ മൂർത്തി സുബ്രഹ്മണ്യനോടുള്ള ആദര സൂചകമായി അവർ സുബ്രഹ്മണ്യൻ എന്നു നാമകരണം ചെയ്തു.

പദ്മനാഭപുരത്തിൽ സ്ഥിതിചെയ്യുന്ന നീലകണ്ഠേശ്വരർ ക്ഷേത്രത്തിൽ 3 ദിവസം വാഹന അറയിൽ സ്വയം അടച്ചുപൂട്ടി ജലപാനമന്യേ കടും തപസ്സനുഷ്ഠിച്ചു. അപ്രകാരം ശ്രീ ആനന്ദവല്ലീസമേതനായ ഭഗവാന്റെ ദർശനം സിദ്ധിച്ചതിനാൽ സ്വയം നീലകണ്ഠദാസൻ എന്നറിയപ്പെടാനാണ് സുബ്രഹ്മണ്യൻ ഇഷ്ടപ്പെട്ടത്.

പഞ്ചായത്തുതലവനായി കുറച്ചു കാലം സേവനം അനുഷ്ടിച്ച നീലകണ്ഠൻ 14 വയസ്സിൽ ലക്ഷ്മി അമ്മാളിനെവിവാഹം ചെയ്തു. 4 പുത്രന്മാരും ഒരു പുത്രിയും അദ്ദേഹത്തിന് ജനിച്ചു. പരമഭക്തനും സത്യസന്ധനും ആയ അദ്ദേഹം ഒരിക്കൽ തീർപ്പാക്കിയ പ്രശ്നത്തിൽ പുനർവിചാരണ വന്നപ്പോൾ കള്ള സാക്ഷികളോടപ്പം നില്ക്കാൻ കൂട്ടാക്കാതെ പഞ്ചായത്തു മേൽക്കോയ്മ രാജി വെച്ച് പൂർണമായും ഭക്തി മാർഗ്ഗത്തിൽ വ്യാപിച്ചു.

സംഗീതം കുടുംബപരമായി ലഭിച്ചതാണെങ്കിലും, ശാസ്ത്രീയമായി മുറപ്രകാരം സംഗീതം അഭ്യസിച്ചിട്ടില്ലാത്ത നീലകണ്ഠ ശിവൻ സമ്പ്രദായ ഭജനകളിൽ നിരന്തരം പങ്കെടുക്കുകയും അതിലൂടെത്തന്നെ സംഗീതപരിജ്ഞാനം വർദ്ധിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു. അതീവ ഭക്തിശ്രദ്ധയോടെ അദ്ദേഹം രചനകൾ നടത്തുവാൻ ആരംഭിച്ചു. തിരുവിതാംകൂർ, കൊച്ചി, രാമനാഥപുരം, പുതുക്കോട്ടൈ മുതലായ രാജ്യസഭകളിൽ എല്ലാം അദ്ദേഹത്തെ ക്ഷണിക്കുകയും ആദരിക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നുവെങ്കിലും ഭഗവാനെ അല്ലാതെ നരസ്തുതി അദ്ദേഹം ഒരു നാളും ചെയ്തില്ല. ശൈവമുനിമാരെക്കുറിച്ചു ഉപന്യാസം ചെയ്യാൻ തിരുവനന്തപുരത്തേക്ക് വന്ന നീലകണ്ഠ ശിവൻ മൂലം തിരുനാൾ മഹാരാജാവും ആസനസ്ഥനായിരുന്ന ഒരു സദസ്സിൽ 'മുടിശൂടുംമന്നരും മുടിവിൽ ഒരു പിടി ചാമ്പലെ '(കിരീടം ധരിച്ച രാജാവും ഒരു

നാൾ ഒടുവിൽ ഒരു പിടി ചാമ്പ തന്നെ) എന്ന് പാടി. സദസ്യരെല്ലാം നിശ്ചല രായി രാജകോപത്തിനു പാത്രീഭൂതനാകുമല്ലോ എന്ന് വ്യാകുലപ്പെട്ടിരുന്നു. എന്നാൽ മഹാരാജാവ് ഒരു വെള്ളിതട്ടിൽ നാണയങ്ങൾ അടങ്ങുന്ന ഒരു പണക്കിഴി കൊടുക്കുകയാണ് ചെയ്തത്. എന്ന് പ്രമാണം.കൂടാതെ അരിയും കോപ്പും കൊടുത്ത് ആദരിക്കുകയും ചെയ്തു.

തിരുനൽവേലിക്കടുത്തു കരുങ്കുളം എന്ന ഗ്രാമത്തിൽ പ്രയാണത്തി ലേർപ്പെട്ടിരുന്നപ്പോൾ കൊടും വരൾച്ചയെ നേരിടുകയായിരുന്നു എന്ന് മന സ്സിലാക്കിയ നീലകണ്ഠശിവൻ അമൃത വാർഷിണിയിൽ കൃതി രചിച്ചു പാടി യതായും മഴ ലഭിച്ചതായും ചരിത്ര രേഖകൾ ഉണ്ട്. പിന്നീടൊരിക്കൽ മൃത പ്രായയായി രോഗാവസ്ഥയിൽ കിടക്കുന്ന സ്ത്രീയെ ഭക്തിയാൽ രക്ഷിച്ച തായും പറയപ്പെടുന്നു. ലളിതാ പുരാണത്തിന്റെ രചനാവേളയിൽ എണ്ണയി ല്ലാതെ കെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന വിളക്കിൽ ശ്രദ്ധയില്ലാതെ വെള്ളം ഒഴിച്ച് കൊടുത്തപ്പോൾ ദീപം കെടാതെ എരിഞ്ഞു നീലകണ്ഠർക്കു വെളിച്ചംകൊ ടുത്തു എന്നും ഐതിഹ്യമുണ്ട്. മഹത്തായ സിദ്ധികളുള്ള ഒരു മഹാജ്ഞാ നിയും ഭക്തനും ആയിരുന്നു ശ്രീ നീലകണ്ഠൻ ശിവൻ.

തിരുവിതാംകൂർ സംസ്ഥാനത്തിൽ പ്രിയം ഏറിയതോടെ അദ്ദേഹം കരമന അഗ്രാഹരത്തിൽ കുടുംബസമേതം താമസം മാറ്റുകയും അനേകം ശിഷ്യർക്ക് സംഗീതം അഭ്യസിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു.യാഴ്പണംപൊന്നമ്പലം പിള്ളൈ, വിശ്വനാഥ ശിവൻ കൂടാതെ തമിഴ്ത്യാഗരാജ് എന്ന് കാലങ്ങൾക്കു ശേഷം പ്രസിദ്ധി നേടിയ ശ്രീ പപനാശം ശിവനും അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രധാന ശിഷ്യൻ ആയിരുന്നു.

തിരുവനന്തപുരത്തിലെ ഉള്ളൂർ സുബ്രഹ്മണ്യ സ്വാമിയേ ക്കുറിച്ചു അദ്ദേഹം എഴുതിയ കൃതിയാണ്. “ഓറാറുമുഖനെ” എന്ന പ്രശസ്തമായ കൃതി. അദ്ദേഹത്തിന്റെ മകൻ പൊന്നുശിവൻ – സുബ്ബലക്ഷ്മി ദമ്പതികളുടെ കൊച്ചു മകളായ സരസ്വതി റാം എന്ന സംഗീതജ്ഞ പ്രസിദ്ധീകരിച്ച കൃതി സമാഹാരത്തിൽ ആരഭി രാഗത്തിൽ ആണ് ഈ കൃതി കൊടുത്തിട്ടുള്ളതെ ങ്കിലും എന്റെ ഗുരുനാഥൻ സംഗീത കലാനിധി ശ്രീ.ടി. എം ത്യാഗരാജൻ ചിട്ട പ്പെടുത്തിയത് രീതിഗൗളയിലാണ്. പ്രസിദ്ധമായ മറ്റൊരു രചന ‘ആനന്ദ നട മാടുവാർ’ എന്ന പൂർവികല്യാണി കൃതിയാണ്. ശെമ്മാങ്കുടി ശ്രീനിവാസഅ യ്യർ പാടിപ്രസിദ്ധമായ ഖരഹരപ്രിയ രാഗത്തിലെ ‘നവ സിദ്ധി പെട്രാലും’ എന്ന കൃതിയിൽ ശിവഭക്തിയില്ലാത്തവൻ എന്തൊക്കെ സിദ്ധിയുണ്ടെങ്കിലും വെറും പാപിയും മൂഢനും ആണെന്ന് പറയുന്നതോടൊപ്പം പല തത്വങ്ങളെ പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുണ്ട്. മുശരി സുബ്രഹ്മണ്യ അയ്യർ ധാരാളം പാടിയിട്ടുള്ള ‘എൻഡ്റക്ക് ശിവകൃപായ് വരുമോ’ എന്ന മുഖാരി രാഗത്തിലുള്ള കൃതിയിൽ ഭക്തിയുടെ പൂർണഭാവം പ്രതിഫലിക്കുന്നു. ദ്വിജാവന്തിയിലുള്ള ‘അംബികേ ഉൻപാദം’ കരമന ക്ഷേത്രത്തെയും അവിടുത്തെ ആവടയമ്മൻ ദേവിയെയും കുറിച്ചുള്ളതാണ്.

ഭക്തിയിൽ പരവശനായി അദ്ദേഹം രചിച്ച കൃതികൾ പലതും തത്വ ചിന്തകളെ കൊണ്ട് സംപുഷ്ടമാണ്. കമാസ് രാഗത്തിലുള്ള തേവറു തെപ്പോ നെഞ്ചേ എന്ന കൃതിയിൽ ഊ ഉടൽ നിരന്തരമാണെന്നു കരുതി

ലോകത്തിലെ ജീവിതത്തെ വിശ്വസിച്ചു അഹങ്കാരം കൊണ്ട് വനമൃഗത്തെ പോലെ നീ അലയുകയാണെങ്കിൽ എങ്ങനെ നീ മെച്ചപ്പെടും മനസ്സേ. മണ്ണും , സമ്പത്തും, ഭാര്യ, മക്കൾ, സ്വന്തകുടുംബം, ബന്ധുക്കൾ നിങ്ങളല്ലാതെ വേറെ എനിക്കൊന്നുമില്ല എന്നിരുന്നാൽ എങ്ങനെ നീ മോക്ഷമാർഗ്ഗത്തെ പ്രാപിക്കും എന്ന് അദ്ദേഹം ചോദിച്ചിട്ടുണ്ട്. ശ്യാമരാഗത്തിലുള്ള 'മനമേ ഉന ക്കൊരു മരുന്ത്' എന്ന കൃതിയിൽ ഭഗവാന്റെ നാമങ്ങൾ ഔഷധമായി പ്രതി പാദിക്കുന്നു.

മുഖാരി രാഗത്തിലുള്ള എന്ന വിധം പിഴൈപ്പ്പോം എന്ന കൃതിയിൽ പല ആനുകാലികപ്രസക്തങ്ങളായ പ്രശ്നങ്ങളും വ്യാകുലതകളും അന്ന് തന്നെ ഈ മഹാൻ ഉന്നയിച്ചിരുന്നു.

മാതാപിതാക്കളെയും സഹോദരങ്ങളേയും സ്നേഹത്തോടെ അന്യോന്യ ബഹുമാനത്തോടെ പരിപാലിക്കാത്ത ഈ കാലത്തു (എന്ന വിധം പിഴൈപ്പ്പോം)

വേലി വയലിനെ കാത്ത കാലം പോയി വേലി കതിർ തിന്നും കാലം പോയി വേലി ഭുമിയെ തന്നെ പിരിക്കുന്ന ഈ കാലത്തു(എന്ന വിധം പിഴൈപ്പ്പോം)

കാല മഴയില്ലാതായി കാലം തെറ്റിമഴപെയ്യുന്നു കാലമേതെന്നു തിരി യാത്ത, മഴയില്ലാത്ത ഈ പൊല്ലാത്തു കാലത്തു(എന്ന വിധം പിഴൈപ്പ്പോം)

കെട്ടവർ കൂട്ടുകൂടുന്നു, ദാനധർമങ്ങൾ പഴം പുരാണമായി, ദരി ദ്രർക്ക് ധനികർ കരുണ കാണിക്കാത്തവരായ ഈ കാലത്ത് (എന്ന വിധം പിഴൈപ്പ്പോം)

ശ്രേഷ്ഠമായ ശാസ്ത്രങ്ങൾ എല്ലാം ഇപ്പൊ കടലാസിൽ കെട്ടി പറ ത്തി, ധനമില്ലാത്തവർ പിണമാകും എന്നിരിക്കുന്ന ഈ കാലത്തു (എന്ന വിധം പിഴൈപ്പ്പോം)

നേർവഴി നടക്കുന്നവരെ മ്ലേച്ഛന്മാർ പരിഹസിക്കുന്നു. ഒരു കാൽ ഇല്ലാത്തവൻ ഒരു വിരൽ ഇല്ലാത്തവനെ കളിയാക്കുന്ന കാലത്തു (എന്ന വിധം പിഴൈപ്പ്പോം)

മൂത്തവർ ചൊല്ലെല്ലാം തർക്കിച്ചും എതിർത്തും പുരാണശാസ്ത്ര ഗ്രന്ഥങ്ങളെ വിശ്വസിക്കാൻ കൊള്ളാത്തവയെന്നു തള്ളുന്ന ഇക്കാലത്ത് (എന്ന വിധം പിഴൈപ്പ്പോം)

ഇങ്ങനെ ഓരോ ചരണങ്ങളും ഒന്നിനൊന്നു മെച്ചമായി ആധുനിക കാലഘട്ടത്തെ പ്രതിപാദിക്കുന്നു.

108 ദിവ്യ ദേശങ്ങളും ക്ഷേത്രങ്ങളും സന്ദർശിച്ചു കൃതികൾ രചിച്ചു ദേശാടനം പൂർത്തിയാക്കി അറുപതാമത്തെ വയസ്സിൽ കരമനയിൽ അദ്ദേഹം ഭൗതിക ശരീരം വെടിഞ്ഞു. 1900 ആഷാഢമാസം കൃഷ്ണപക്ഷം പ്രദോഷദി വസം താൻ ഈ ലോകത്തു നിന്നു യാത്രയാകും എന്ന് സ്വയം പ്രഖ്യാപിച്ചു. സമാധിയാവുകയായിരുന്നു ഈ മഹാജ്ഞാനി. ശിരസ്സിന്റെ ഉച്ചിയിൽ ഒരു ചെറിയപോറലുണ്ടായതിനാൽ കപാലമോക്ഷം പ്രാപിച്ചതായി മഹാന്മാർ അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.

ശ്രീ നീലകണ്ഠ ശിവന്റെ രചനകൾ പരിശോധിച്ചാൽ തമിഴ് ഭാഷ

യിൽ അദ്ദഹത്തിന്റെ വൈഭവവും, സംഗീത ജ്ഞാനവും, തത്വചിന്തയുടെ ഔന്നിത്യവും, ഭക്തിയുടെ സാന്ദ്രതയും, വിരക്തിയുടെ പരിമാണങ്ങളും വ്യക്തമാകും. സംഗീത സാഹിത്യത്തിൽ ഒരുപോലെ അദ്ദേഹത്തിൽ ഉണ്ടാ യിരുന്ന വൈദഗ്ധ്യത്തിന്റെ ഉത്തമ ഉദാഹരണങ്ങളാണ് 18 രാഗങ്ങളിലായി അദ്ദേഹം ചിട്ടപ്പെടുത്തിയ രാഗമാലിക.സാഹിത്യത്തിൽ തന്നെ രാഗം മുദ്ര ഉൾക്കൊള്ളിച്ചു കൊണ്ടാണ് ഈ രചന . പദ്യരൂപത്തിൽ അല്ലാതെ ഗദ്യഭാവ ത്തിലും കൂടിയാണ് ചില കൃതികളുടെ സാഹിത്യം. അവയെ ശ്രദ്ധയോടെ വീക്ഷിച്ചു, അർഥം മനസ്സിലാക്കി, വേണ്ട രീതിയിൽ പിരിച്ചു, അനുയോജ്യ രായ രാഗങ്ങളിൽ ചിട്ടപ്പെടുത്തിയാൽ അവയെല്ലാം അതി ശ്രേഷ്ഠങ്ങളായ കൃതികളായിപരിശോഭിക്കും എന്നതിൽ തർക്കമില്ല.

അദ്ദേഹത്തിന്റെ സമാധിസ്ഥലമായ തിരുവനന്തപുരത്തിലെ കരമന അഗ്രഹാരത്തിൽ ഈ മഹാന്റെ കൃതികളുടെ പ്രചരണാർത്ഥം ശ്രീ വേണുഗാനം ജനാർദ്ദനഅയ്യർ രൂപം കൊടുത്ത ശ്രീ നീലകണ്ഠ ശിവൻ സംഗീത സഭ ഇന്ന് വളരെ വലിയ രീതിയിൽ ധാരാളം സംഗീതജ്ഞരുടെ സംഗീതകച്ചേരികൾ ഉൾപ്പെടുത്തികൊണ്ട് 10-15 ദിവസം നീണ്ടു നിൽക്കുന്ന സംഗീത ഉത്സവമായി നടത്തി വരുന്നു.നീലകണ്ഠ ശിവന്റെ കൃതികൾ പ്രബ ലമാകട്ടെ എന്ന് ആശിക്കുന്നതോടൊപ്പം പല കൃതികളും ചിട്ടപ്പെടുത്തിപല വേദികളിൽ അവതരിപ്പിക്കാനും മറ്റു സംഗീതജ്ഞർക്കു പകർന്നുകൊടുക്കു വാനുംസധിക്കുന്നതിൽ അതീവ സന്തുഷ്ടയാണ് എളിയ കലാകാരിയായ ഞാനും എന്നും ഇത്തരുണത്തിൽ കൃതജ്ഞതാപൂർവ്വം സ്മരിക്കുന്നു.

ചങ്ങമ്പുഴയിലെ രാഗതാളങ്ങൾ

ഡോ.അഞ്ജന. വി.ആർ.

വിലാസം:അസി.പ്രൊഫസർമലയാളവിഭാഗം, ഗവ.കോളേജ്, ചിറ്റൂർ, പാലക്കാട്.
ഇ-മെയിൽ: anjanamalayalam@gmail.com

സർഗ്ഗാത്മകമായ ഏത് സാഹിത്യരൂപത്തിനും ഒരു താളമുണ്ടാകും അവ പൊട്ടിമുളച്ചുണ്ടാകുന്നത് ഏത് മണ്ണിൽ നിന്നാണോ അതിന്റെ മണവും ഗുണവും കൊണ്ട് വ്യത്യസ്തമായി തീരുകയും ചെയ്യും. "കവിതയ്ക്കും ഇത്തിരി മണ്ണുവേണം. കടത്തനാടൻ മണ്ണിലും വള്ളുവനാടൻ മണ്ണിലും വേണാടൻ മണ്ണിലും വേരോടിയ കവിതയുമുണ്ട് നമുക്ക്. മലയാണ്മയുടെ മണ്ണാണത്. നമ്മുടെ പഴയ താളങ്ങളും ഈണങ്ങളും ആ വേരുകളെ ത്രസിപ്പിക്കുന്നു. പ്രകമ്പിപ്പിക്കുന്നു, ചൈതന്യവത്താക്കുന്നു. വിശാലമാനുഷ്യകത്തിന്റെ സംസ്കാരത്തിലേയ്ക്ക് കവിത വളരുന്നു. അതാണ് കവിതയുടെ ആകാശം. " *ആ ആകാശത്തെ തൊട്ടറിഞ്ഞ കവിയാണ് ചങ്ങമ്പുഴ. മഞ്ജരിയിലും കാകളിയിലും, മറ്റ് അപൂർവ്വം ചില വൃത്തങ്ങളിലും മാത്രമായിട്ടാണ് അന്നു വരെയുള്ള കാൽപ്പനികകവികൾ രചന നടത്തിയിരുന്നത്. അതുകൊണ്ടുതന്നെ വിഷയത്തിനു ചേർന്ന വൃത്തം സ്വീകരിക്കാൻ അവർക്ക് സാധിക്കാതെ വന്നു. നമ്മുടെ പൂർവ്വികർക്ക് വൃത്തത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ ഇത്ര ദാരിദ്ര്യം ഉണ്ടായിരുന്നു എന്ന് തോന്നുന്നില്ല. 'രാമായണം ഇരുപത്തിനാല് വൃത്തം' പരിശോധിച്ചാൽത്തന്നെ അത് ബോദ്ധ്യമാകുന്നതാണ്. മലയാള കവിതാസാഹിത്യചരിത്രം പിരശോധിച്ചാൽ കാൽപ്പനികതയുടെ ആദ്യഘട്ടം അർത്ഥ-ഭാവ-രൂപ തലങ്ങളിലാണ് കൂടുതൽ ശ്രദ്ധനൽകിയത് എന്ന് കാണാം. ഇവിടെ വൃത്തത്തിന്റെ കാര്യത്തിൽ വേണ്ടത്ര ശ്രദ്ധ കാണുന്നില്ലി. ഈ അവസരത്തിലാണ്'ചങ്ങമ്പുഴ'യുടെ രംഗപ്രവേശം. കാൽപ്പനികതയുടെ ആദ്യഘട്ടം കവിതയുടെ അർത്ഥ-രൂപ-ഭാവ തലങ്ങളെ കൂടുതൽ ശ്രദ്ധിച്ചപ്പോൾ അവയ്ക്കൊപ്പം ആസ്വാദനതലം കൂടി ശ്രദ്ധിച്ചു കൊണ്ടായിരുന്നു ആ വരവ്. സമൂഹത്തിന്റെ അങ്ങേത്തല മുതൽ ഇങ്ങേത്തല വരെ ഒരു കവിത എത്തുകയെന്നാൽ അതിന്റെ ആസ്വാദനക്ഷമത അത്രമാത്രം വിശാലമാണെന്നർത്ഥം.'മനസ്വിനി', 'കാവ്യനർത്തകി', 'ആത്മരഹസ്യം', 'രമണൻ, ആ പൂമാല പ്രതിജ്ഞ, എന്നിങ്ങനെ എത്രയെത്രകവിതകളാണ് മലയാളികളാകമാനം ഒരു കാലത്ത് പാടി നടന്നത്. ഇന്നും ആ സഹൃദയമനസ്സ് നഷ്ടമായിട്ടില്ല നമുക്ക്. ഇതു പോലൊരു കൃതി പൂർവ്വപക്ഷത്തുണ്ടെങ്കിൽ അതൊരു പക്ഷേ പ്രേമസംഗീതമാവും. മേൽപ്പറഞ്ഞ കവിതകളെല്ലാം പരിശോധിക്കുമ്പോൾ വ്യക്തമാക്കുന്ന കാര്യം ഒരു കവിതയെ പരിശോധിക്കുമ്പോൾ വ്യക്തമാവുന്ന കാര്യം ഒരു കവിതയെ സഹൃദയനനലേയ്ക്കടുപ്പിക്കുന്നതിൽ ഒന്നാമത്തെ പങ്ക് വഹിക്കുന്നത് അതിലെ താളമാണ് എന്നതാണ്. വൃത്തങ്ങളിലെ നിയമത്തെക്കാൾ ചങ്ങമ്പുഴയ്ക്ക് പഥ്യം അതിലെ താളമായിരുന്നു. നോക്കേ

ണ്ടതിഹ സർവ്വത്ര കേൾവിക്കുള്ളൊരു ഭംഗിതാൻ എന്ന എ.ആർ. രാജരാജ വർമ്മയുടെ അഭിപ്രായമാണ് അദ്ദേഹം ഏറ്റെടുത്തത്. താളവും എഴുത്തിന്റെ രീതിയും കൊണ്ട് ശ്രദ്ധേയമായ നിരവധി കവിതകൾ അദ്ദേഹത്തിന്റേതാ യുണ്ട്.

മനസ്വിനി

ഒരു കാൽപ്പനികകവിയുടെ വേദനാനിർഭരമായ മനസ്സാണ് മനസ്വി നിയിൽ. സൗന്ദര്യവും സംഗീതവും ഒരുമിച്ച് ചേർന്ന മനസ്വിനി ചങ്ങമ്പുഴ യുടെ അവസാനകവിതായായി അറിയപ്പെടുന്നു. ലഹരിപിടിപ്പിക്കുന്ന വേദന സങ്കൽപ്പലോകത്തിലെത്തിച്ച് ജന്മസിദ്ധമായ നാദബ്രഹ്മത്തിൽ ലയിപ്പിച്ചതാ യാണ് അദ്ദേഹം കാണുന്നത്. ആ വേദനയിലും തന്റെ മനസ്വിനിയെപ്പറ്റി പാടാനാണ് അദ്ദേഹം ആഗ്രഹിക്കുന്നത്. ആ പാട്ടിൽ ഭാഷാവൃത്തശാസ്ത്ര ജ്ഞർ പുതിയ തരം ഊനതരംഗിണീ വൃത്തത്തെ തിരിച്ചറിഞ്ഞു. ആതാള ത്തിലൂടെ മലായളഭാഷയുടെ കാവ്യാത്മകത തെളിഞ്ഞു കണ്ടു.

‘എന്നോടരുളിയെനിക്കവിടുത്തെ
പ്പൊന്നോടക്കുഴൽ മതിയല്ലോ
നിന്നുടെ പുല്ലാങ്കുഴലിതെനിക്കൊരു
പൊന്നോടക്കുഴലാണല്ലോ

പുല്ലാങ്കുഴൽ മാത്രമാഗ്രഹിക്കുന്ന മനസ്വിനി ഒരേസമയം കവിതയും സഹൃദയനുമാകുന്നു. ആസ്വാദനലോകം ആ കവിതകളെ തിരിച്ചറിയാൻ കാരണം അതിലെ താളമാണ്. സ്വരരാഗസുധയുടെ അവതാരികയിൽ ഡോ. എസ്.കെ.നായർ മനസ്വിനിയെക്കുറിച്ച് പറയുന്നുണ്ട്. ചങ്ങമ്പുഴക്കവിത ഏതും അന്നോളം ഞാൻ അതിലെ ആശയചമൽകൃതി ആസ്വദിക്കാൻ ഒന്ന ല്ലെങ്കിൽ രണ്ടു തവണ മാത്രമേ വായിക്ക പതിവുള്ളൂ. കണ്ഠമാധുരിയുള്ള വർ ആ കവിത എത്ര തന്നെ പാടിയാലും കേൾക്കാൻ കൗതുകമുണ്ടായി രുന്നുതാനും. എന്നാൽ മനസ്വിനിയാകട്ടെ എന്റെ ഹൃദയത്തിന് രോമാഞ്ചക ഞ്ചുളി തന്നരുളി. ** വായനക്കാരനെ ആകർഷിക്കത്തക്ക തരത്തിലുള്ള താള മാണ് ഇവിടെയുള്ളത്.അതിൽ കവിഭാവനയും പദമാധുരിയും ചേർന്ന പ്പോൾ ആസ്വാദനതലം ഉയർന്നു. കവിയിലെ ഗായകനാണ് ഈ കവിതയിൽ ഊനതരംഗിണി, പ്രയോഗിച്ചത്. പിൽക്കാല മലയാളകവിതയിൽ ഇതേ മാതൃകയിൽ കവിതകൾ പിറക്കാൻ കാരണമായതും മനസ്വിനിയാണ്. വൈലോപ്പിള്ളിയുടെ പെണ്ണും പുലിയും, പന്തങ്ങൾ തുടങ്ങിയ പ്രസിദ്ധകവി തകൾ സഹൃദയശ്രദ്ധ പിടിച്ചുപറ്റിയതിനു കാരണവും അതിലെ മനസ്വിനീ താളമാണ്.

കാവ്യനർത്തകി

ഗാന നൃത്തകാവ്യമേളം തന്നെയാണ് കാവ്യനർത്തകി. മലയാള കവിത മതിമോഹനശുഭനർത്തനമാടുകയാണ് ഈ കവിതയിൽ. അതിന് അദ്ദേഹം പുലയരുടെ കുതിരകെട്ടുകളിപ്പാട്ടിന്റെ ശീലു സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. കാവ്യനർത്തകിയെ ആസ്വാദകമനസ്സിൽ കെട്ടിയാടിച്ചത് ഈ ശീലുതന്നെ യാണ്. രോഗാവസ്ഥയിലാണ് ചങ്ങമ്പുഴ ഇത് എഴുതിയത്. വേദനയുടെ ലഹ രിയിൽ രാഗതാളഭാവനാസമ്മിളിതമായൊരു കാവ്യം രചിക്കാൻ അദ്ദേഹ ത്തിന് കഴിഞ്ഞു. കുതിരകെട്ടുകളിപ്പാട്ടിന്റെ ശീലിന് കോട്ടം തട്ടാതെയും തന്റേതായ ഭാഷാസൗകുമാര്യങ്ങൾ മുഴുവൻ പ്രയോഗിച്ചുമാണ് രചന. ചങ്ങ

മ്പുഴയിൽ മലയാളകവിത അഞ്ചിക്കുഴഞ്ഞഴിഞ്ഞാടുകയാണ് ചെയ്തത്. അങ്ങനെ കനകച്ചിലങ്ക എന്ന ശീൽ പ്രാമാണീകരിക്കപ്പെട്ടു. നാടൻപാട്ടുകളിലും ചമ്പുക്കളിലും യഥേഷ്ടം ഉണ്ടെങ്കിലും ചിരപ്രതിഷ്ഠ നേടിക്കൊടുത്തത് ചങ്ങമ്പുഴതന്നെ.

ലളിതേ, നിൻ കൈവിരലുകളിളകവേ, കണ്ടു ഞാൻ
കിളിപാറും മരതകമരനിരകൾ
കനകോജ്ജ്വലദീപശിഖാരേഖാവലിയാലേ
കമനീയകലാദേവത കണിവച്ചതുപോലേ

ആദ്യവരിയിൽ ലളിതേ, കഴിഞ്ഞാൽ യതിയില്ലാതെ 'മരനിരകൾ' വരെ താളാനുസൃതമായുള്ള പോക്കാണ. തൊട്ടടുത്ത രണ്ടു വരികൾ യതിയോടുകൂടി താളക്രമത്തിൽ നിൽക്കുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ നർത്തനത്തിന്റേതായ താളം മുറിഞ്ഞുപോകാത്തരീതിയിലുള്ള രചനാശൈലി കാവ്യനർത്തകിക്ക് ചിരകാല പ്രതിഷ്ഠ നേടിക്കൊടുത്തു.

ദേവഗീത

ഗീതാഗോവിന്ദത്തിന്റെ സ്വതന്ത്രവിവർത്തനമാണിത്. ആലാപനമാധുര്യവും ശൃഗാരവും കൽപ്പനാവിലാസവുമാവാം ഈ കൃതി വിവർത്തനം ചെയ്യാൻ അദ്ദേഹത്തെ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. ഗീതാഗോവിന്ദത്തിലെ
ഈ പ്രത്യേകതകൾ വിവർത്തനത്തിലും വരുത്താൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. ശാർദ്ദൂലവിക്രീഡിതം, സ്രഗ്ദ്ധര തുടങ്ങിയ സംസ്കൃത വൃത്തങ്ങളും കാകളി, മഞ്ജരി, തുടങ്ങിയ ദ്രാവിഡ വൃത്തങ്ങളും ഓമനക്കുട്ടൻ ഗുണമേറും ഭർത്താവേ, കോടക്കാർമുകിൽ തുടങ്ങിയ ശീലുകളും ഇടകലർത്തിയാണ് രചിച്ചിരിക്കുന്നത്.

ഗോപനാരികളിലൊന്നുപോൽ പ്രണയ-
മംബുജേക്ഷണനു കാൺകയാൽ
കോപമാർന്നുടനുനുയർന്നകന്നകലെ
വന്നരാഗവതി രാധിക

എന്നിങ്ങനെ ഏറിയകൂറും പശ്ചാത്തല വിവരണവും കഥാഖ്യാനവും മറ്റും കുസുമമഞ്ജരിപോലുള്ള സംസ്കൃത വൃത്തങ്ങളിലും രാധാകൃഷ്ണ സംഭാഷണങ്ങളും പ്രകൃതി ചിത്രണങ്ങളും ദ്രാവിഡ-നാടോടി ശീലുകളിലും ചേർത്തിരിക്കുന്നു.

അവിടെയക്കാണുന്ന കാഴ്ചയെന്താ
ണയിസഖിരാധേ നീയങ്ങുനോക്കൂ.

'ഗുണമേറും ഭർത്താവേ' എന്ന തിരുവാതിരപ്പാട്ടിന്റെശീലിൽ രചിച്ചിരിക്കുന്ന ഈ വരികൾ രാധാകൃഷ്ണപ്രണയും വ്യക്തമാക്കാൻ പോന്നവയാണ്. ദേവഗീതയിലെ പ്രണയത്തിന് കാൽപ്പനികഭാവം പകർന്നു നൽകാൻ പ്രാപ്തമായ ശീലുകളുടെ സന്നിവേശമാണ് ആ കൃതിയുടെ ഏറ്റവും പ്രധാനപ്പെട്ട സവിശേഷത

കേരളഗീതം

പേരുസൂചിപ്പിക്കന്ന പോലെ ഒരു ഗീതം തന്നെയാണിത്. കേരളത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ഗീതം. തുള്ളൽ പാട്ടുകളിലെ പ്രധാനവൃത്തമായ തരംഗിണിയുടെ തന്നെ ദീർഘതരഗിണീ മാതൃകയാണ്. കാണുന്നതെങ്കിലും ഗണവ്യവസ്ഥ കൃത്യമല്ല. സംഗീതത്തോടെയാണ് ഈ കവിതയ്ക്കടുപ്പം.

തുംഗവിഭാവിതശൈല വിലാസിനി രഞ്ജിത ശൈവലിനി
മംഗളദായിനി, മലയജമേദിനി, ജയജയജയജനനി

സംഗീതത്തിന്റെ, അനന്തസാധ്യതകളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്താവുന്ന തരത്തിലാണ് ഇതിന്റെ രചന. മഹിഷാസുരമർദ്ദിനി സ്തോത്രത്തിന്റെ ആലാപനരീതിയുമായി ഈ കവിതയ്ക്ക് ബന്ധമുണ്ട്.

അയി ഗിരി നന്ദിനി നന്ദിത മേദിനി
വിശ്വ വിനോദിനി നന്ദനുതേ
ഗിരിവരവിന്ധ്യശിരോധിനിവാസിനി
വിഷ്ണു വിലാസിനി ജിഷ്ണുനുതേ

ഈ സ്തോത്രത്തെ ഒരു തരം ഊനതരംഗിണിയായി മലായാള വൃത്തപഠനത്തിൽ പി.നാരായണകുറുപ്പ് കാണുന്നുണ്ട്. കേരളഗീതം ആദ്യ പാഠം ഒഴിച്ചുള്ള എല്ലാപദങ്ങളും ഈ താളക്രമത്തിലാണ് കാണുന്നത്. ആദ്യ പാദത്തെ സംഗീതമയമാക്കുന്നതിനുവേണ്ടിയാവും 4 മാത്രകൾ കുറച്ച് മാറ്റങ്ങൾ വരുത്തിയത്.

സംഭാഷണരൂപത്തിലുള്ള കാവ്യശകലങ്ങൾ

സമാഹരിക്കപ്പെടാത്ത കവിതകളുടെ കൂട്ടത്തിലുള്ള ഒരു ഹ്രസ്വകവിത, പ്രയോഗിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ശീലുകൾ കൊണ്ട് സഹൃദയ ശ്രദ്ധ ആകർഷിക്കാൻ പോന്നതാണ്. നായകനും നായികനും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണമാണിതിൽ. ഓമനക്കുട്ടൻ ഗോവിന്ദൻ.... എന്ന തിരുവാതിരക്കളിപ്പാട്ടിന്റെ ശീലിൽ നായകനും ഗുണമേറും ഭർത്താവേ...മട്ടിൽ നായികയും പാടുന്നു. നായകന് ശൃംഗാരവാൽസല്യഭാവങ്ങളാണ് അതിനനുസൃതമായ ശീലുതന്നെയാണ് ഓമനക്കുട്ടൻ.

എന്നോടൊന്നിച്ചിരുന്നു പാടുവാൻ
വന്നിടുന്നോ നീ വൽസലേ?

നായികയ്ക്ക് പിണക്കമാണ് അവളുടെ പരാതിയും പരിഭവവും ദ്യോതിപ്പിക്കുന്ന തരത്തിലാണ് വ്യത്യസ്തതാളം പ്രയോഗിച്ചിരുന്നത്.

സുരഭിലസ്വപ്നങ്ങളേകുവാനാ
സ്സുമയില്ലേ ചെന്നു വിളിക്കരുതേ

എന്ന് ഗുണമേറും മട്ടിൽ ആ പരിഭവം വ്യക്തമാക്കിയിരിക്കുന്നു. ഒരു ലളിതാഗാനത്തിന്റെ ലാളിത്യം ഈ കാവ്യശകലത്തിനുണ്ട്. ഇതുപോലെ മറ്റൊന്ന് മാരകാകളീ വൃത്തത്തിൽ രചിക്കപ്പെട്ട ഒരുഹ്രസ്വകവിത രാഗപാരാഗം എന്ന സമാഹാരത്തിൽ കാണാം.

കാമുകി	:വെള്ളിനിലാക്കതിർപ്പൂനിഴൽക്കാട്ടിലെ പുള്ളിമാൻ പേടയീരാത്രീ
കാമുകൻ	:ചെല്ലമേ, നിന്നെപ്പോൽ സ്വർഗ്ഗം രചിക്കുമുൽ ഫുല്ലോല്ലസൽസ്വപ്നദാത്രി
കാമുകി :	വാനിന്റെ വക്കിൽ നിന്നാടിയൂർന്നെത്തിയ വാർമയിൽപ്പേടയീരാത്രി
കാമുകൻ	:അപ്രതിമോജ്ജ്വല മൽപ്രിയേ നിന്നെപ്പോ- ലൽഭുതോത്തേജകഗാത്രി

ആദ്യസമാഹാരമായ ബാഷ്പാഞ്ജലിയിൽ ശകുന്തളാവാക്യ(തിരുവാതിരക്കളിപ്പാട്ട്) ത്തിലെ കല്യാണീ കളവാണീയുടെ മട്ടിലുള്ള ആത്മരഹസ്യത്തിനും സംഗീതാത്മകത്വം ഏറെയാണ്. ഒരു ലളിതഗാനത്തോടൊക്കുന്ന രചനാകൗശലമാണിവിടെയും കാണുന്നത്.

മഞ്ഞണിപ്പൂനിലാവ് പേരാറ്റിൻ കടവിങ്കൽ
മഞ്ഞളരച്ചുവച്ചു നീരാടുമ്പോൾ

ഈചലചിത്രഗാനത്തിന്റെ രാഗത്തിൽ ആത്മരഹസ്യം മുഴുവൻ ചൊല്ലാവുന്നതാണ്. ഇത്തരത്തിലുള്ള ഒട്ടേറെക്കവിതകൾ ചങ്ങമ്പുഴയുടേതായുണ്ട്.

ഒരു സംഗീതനാടകത്തിന്റെ മട്ടിൽ രചിക്കപ്പെട്ട കാവ്യമാണ് ദേവയാനി. സംസ്കൃതവൃത്തങ്ങളെയും നാടോടിയായശീലുകളെയും ഒരുമിച്ച് നിബന്ധിച്ചിരിക്കുകയാണിവിടെ. ഔചിത്യത്തോടെയുള്ള താളഘടനയാണ് സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. ദേവഗുരുവായ ബൃഹസ്പദിയുടെ മകൻ കചനും അസുരഗുരുവായ ശുക്രാചാര്യരുടെ മകൾസദേവയാനിയും തമ്മിലുള്ള പ്രണയമാണിവിടെ വിഷയമെങ്കിലും വരേണ്യവിഭാഗത്തിലെ നായകനും അധഃകൃതവിഭാഗത്തിലെ നായികയും തമ്മിലുള്ള പ്രണയമാണ് ഈ കാവ്യം നിലനിൽക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടു തന്നെ കചന്റെ വാക്കുകൾ സംസ്കൃതവൃത്തത്തിലും ദേവയാനിയുടേത് നാടോടിത്താളത്തിലുമാണ്.

'നീറുന്നതീച്ചൂളയിലെ ഗളഹസ്തം', 'പാടാനും പാടില്ലേ', 'ചുട്ടെരിക്കിൻ കരയും ഞാൻ' എന്നിവ ആവേശത്തോടെയാണ് ജനങ്ങൾ വായിച്ചത്. ഈ നാല് കവിതകളിലും കവിയുടെ പ്രതിഷേധവും സമാരഹ്വാനവും വ്യവസ്ഥാപിതമൂല്യങ്ങളോടുള്ള എതിർപ്പുമാണ് കാണുന്നത്. മഞ്ജരീവൃത്തത്തിന്റെ പതിഞ്ഞതാളത്തെ ഇരട്ടിപ്പിച്ച് ദ്രുതതാളമാക്കിയാണ് ഈ പ്രതിഷേധങ്ങളെ കവി ഇണക്കിയിരിക്കുന്നത്. സ്വതേ അയഞ്ഞതാളത്തെ ലഘുക്കൾകൂട്ടി ചടുലമാക്കി പ്രയോഗിച്ച് തന്റെ ഭാവതലത്തെ ആസ്വാദകരിൽ എത്തിക്കാൻ കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ഈ കവിതകളിലെ വൈവിദ്ധ്യമാർന്ന താളത്തിന് സഹൃദയരെ കൂടതൽ ആകർഷിക്കാൻ കഴിഞ്ഞു. പത്തൊൻപത് ഗീതകങ്ങൾ ചേർത്തുണ്ടാക്കിയ കൃതിയാണ് നിഴലുകൾ. തികിച്ചും വിഷാദാത്മങ്ങളാണ് ഇതിലെ ഗീതങ്ങൾ. പ്രപഞ്ച വ്യവസ്ഥിതിയുടേ പേരിൽ വിഷാദിക്കുകയും പരാതിപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന ഒരു കവിയുടെ ആത്മാലാപങ്ങളാണിത്. വിഷാദഛരായ കലർന്ന സംഗീതാത്മകത്വമാണ് ഈ കൃതിയെ വേറിട്ടു നിർത്തുന്നത്. പ്രസിദ്ധങ്ങളായ ദ്രാവിഡവൃത്തങ്ങളും നാടോടിശീലുകളും ഇടകലർത്തിയുള്ള രചനയാണിത്. പലപ്പോഴായി എഴുതിയ കവിതകളുടെ സമാഹാരമാണ് രാഗപാരഗം.പ്രേമഭാവനകളാണ് ഭൂരിഭാഗം കവിതകളുടെയുംവിഷയം. അതിൽ ഇരുപത് ഖണ്ഡങ്ങളുള്ള ഒരു ദീർഘകവിതയാണ് കാമുകന്റെ സ്വപ്നങ്ങൾ, മലയാളത്തിലെ മിക്ക മട്ടുകളും ഇതിൽ സന്നിവേശിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. വസന്തോൽസവം രാധാകൃഷ്ണപ്രണയം വിഷയമാക്കി എഴുതിയ അപൂർണ്ണകൃതിയാണ്. ദ്രാവിഡവൃത്തങ്ങളിലാണ് രചന. ഒരു കീർത്തനവും ഇതിൽ ചേർത്തിട്ടുണ്ട്. പല്ലവി, അനുപല്ലവി, ചരണങ്ങൾ ചേർന്നുള്ള ഒരു കീർത്തനത്തിന്റെ കെട്ടിലും മട്ടിലുമാണ്. രചന നിർവ്വഹിച്ചിരിക്കുന്നത്.ഈ കവിതകളിലെല്ലാം മുന്നിട്ടു നിൽക്കുന്നത് ചങ്ങമ്പുഴയിലെകവിയല്ല: ഗായകനാണ്. ആ കവിതകളിൽ ഭൂരിഭാഗവും പ്രണയ

കവിതകൾ ആണെന്നുള്ളതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ചങ്ങമ്പുഴയിലെ കവിയല്ല; ഗായകനാണ്. ആ കവിതകളിൽ ഭൂരിഭാഗവും പ്രണയ കവിതകൾ ആണെന്നുള്ളതും ശ്രദ്ധേയമാണ്. ചങ്ങമ്പുഴയിലെ ഈ ഗാനാത്മകത വിവർത്തനം ചെയ്യാനും ഉപയോഗിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. എന്നുള്ളത്ത് ഒരു ഗായകനെ നിലയിലുള്ള അംഗീകാരമാവുന്നു. പ്രസിദ്ധകവിയായ വാഴക്കുലയിലെ ആദ്യ ഈരടിയും പരിഭാഷയും നോക്കുക

SL മലയപ്പുലയനാമാടത്തിൻ മുറ്റത്ത്
    മഴവന്ന നാളൊരു വാഴ നട്ടു.

TL Malaya the Pulaya infront of his little hut
    Planted a plantain in rainy season

(ആർ നാരായണക്കുറുപ്പ്)***

ചങ്ങമ്പുഴ പ്രയോഗിച്ച താളമുൾപ്പടെ വിവർത്തനത്തിൽ ചേർന്നിരിക്കുന്നു. എത്ര കാവ്യാത്മകമായ ഗദ്യത്തിലാക്കിയാലും ആ വിരകളിലെ സൗന്ദര്യം നഷ്ടപ്പെടും എന്ന ഉത്തമബോദ്ധ്യമാണ് ഇത്തരത്തിലുള്ള വിവർത്തനത്തിലേയ്ക്ക് നയിച്ചത്. അതിനർത്ഥം വരികളിലടങ്ങിയ താളമാണ് അതിന്റെ വ്യക്തിത്വം എന്നു തന്നെ.

ചങ്ങമ്പുഴ സ്വയം ഒരു ഗായകനായറിയപ്പെടാനാണ് ആഗ്രഹിച്ചത്. 'യവനിക', 'പാടാനും പാടില്ലേ' പോലുള്ള കൃതികളിൽ സ്വന്തം വ്യക്തിത്വമാണ് പാടി ഫലിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നത്.രാത്രിയിൽ ആടുകയും പാടുകയും ചെയ്യുന്ന ചെറുമക്കളിലും (പാടാനും പാടില്ലേ) ആത്മനിർവൃതിയിൽ സ്വയമറിയാതെ പാടുന്ന ശേഖരകവിയിലും (യവനിക)കവി തന്നെത്തന്നെയാണ് കാണുന്നത്. ആത്മാവുമുഴുവൻ സംഗീതം നിറച്ച പാട്ടുകാരൻ തന്നെയായിരുന്നു അദ്ദേഹം. മലയാളത്തിന്റെ താളസമ്പന്നതയേയും വൈവിദ്ധ്യത്തേയും ഇത്രയേറെ ക്കണ്ടറിഞ്ഞ കവി വേറെയുണ്ടാകില്ല.

---

* *കവിതയിലെ സമാന്തരരേഖകൾ, ഒ.എൻ.വി.കുറുപ്പ്, ഡി.സി.ബുക്സ് കോട്ടയം, രണ്ടാം പതിപ്പ്, 1995, പുറം 66

***ചങ്ങമ്പുഴക്കവിതകൾ, ഡി.സി.ബുക്സ്, കോട്ടയം, ഒന്നാം പതിപ്പ്, 2004, പുറം 720

***വിവർത്തനവും ആശയവിനിമയവും, ഡോ.കെ.വി.തോമസ്സ്, ലിപിപബ്ലിക്കേഷൻസ്, കോഴിക്കോട്, രണ്ടാം പതിപ്പ്, 2011, പുറം 26.

സംഗീതത്തിന്റെ ഇടവഴിയിലൂടെ

പി.ഡി.സാവിത്രി

എം.എ.എം. ഫിൽ, സെറ്റ് (മലയാളം) അധ്യാപിക, ഭവൻസ് മുൻഷി വിദ്യാശ്രം തിരുവാങ്കുളം. അക്ഷരശ്ലോക സദസ്സുകളിൽ നിന്ന് അനേകം പുരസ്കാരങ്ങൾ ലഭിച്ചിട്ടുണ്ട്. വിവിധ വിഷയങ്ങളിൽ പ്രഭാഷണങ്ങൾ ചെയ്യുന്നു.

വിലാസം: വടശ്ശേരി മന, ഞറയ്ക്കൽ പി.ഒ, കൊച്ചി പിൻ: 682505

ഇമെയിൽ: pdrema@gmail.com

കഴിഞ്ഞ ലക്കത്തിൽ അനുഷ്ഠാനകലാരൂപമായ മ്ലാവേലി/രാവേലിയെക്കുറിച്ചു പറഞ്ഞുവല്ലൊ. അതുപോലെ തന്നെ അധികമാരാലും ശ്രദ്ധിക്കപ്പെടാതെ പോയ മറ്റൊരു അനുഷ്ഠാന കലാരൂപമാണ് ബ്രാഹ്മണിപാട്ട്. ഈ ലക്കത്തിൽ അതിനെക്കുറിച്ചുള്ള ചില പരിമിതമായ അറിവുകൾ അനുവാചകരുമായി പങ്കു വയ്ക്കുകകയാണ്.

ബ്രാഹ്മണി പാട്ട്

കേരളത്തിലെ ആരാധനാലയങ്ങളിൽ സ്ത്രീ സാന്നിധ്യമുള്ള അപൂർവ്വം അനുഷ്ഠാന കലകളേയും പോലെ ഒരു പ്രത്യേക സമുദായത്തിന്റെ തട്ടകത്തിലാണിതിനും സ്ഥാനം.പുഷ്പകത്തുത്തുള്ള ബ്രാഹ്മണിയമ്മമാരാണ് ഈ കല അവതരിപ്പിക്കാറുള്ളത്. ബ്രാഹ്മണ സമുദായത്തിൽ നിന്നു തന്റേതല്ലാത്ത കാരണങ്ങളാൽ ഭ്രഷ്ട് വന്നവരാണ് ഈ സമുദായമായി മാറിയിട്ടുള്ളത്. നമ്പൂതിരി സമുദായത്തിലെ സ്ത്രീകൾക്കും പൂജ നടത്താനുള്ള അവകാശമുണ്ടായിരുന്നു. സാങ്കേതിക കാരണങ്ങളാൽ ഭ്രഷ്ടരായവർക്ക് ഇതിനുള്ള അവസരം നിഷേധിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു. അതിനു പരിഹരമായി അവർക്കു ഈശ്വരസന്നിധിയിൽ കൽപിച്ചു കൊടുത്ത ഒരനുഷ്ഠാനമായിരുന്നു ബ്രാഹ്മണിപാട്ട്.

വിസ്തരിച്ചു ബ്രാഹ്മണി പാട്ടു നടത്തുന്നത്

വലിയമ്പലത്തിൽ നിറമാല കൊണ്ടലങ്കരിച്ച് തിരുവുടയാടയും വാൽക്കണ്ണാടിയുമൊക്കെ വച്ച്, കുളിച്ച് ശുഭ്ര വസ്ത്രധാരിണീയായ ബ്രാഹ്മണിയമ്മ അതിനടുത്തു നിന്നാണ് പാടുന്നത്. മറ്റു പല അനുഷ്ഠാന കലകളിലും കാണുന്നപോലെ ഒരു പ്രത്യേക താളത്തിലാണ് ബ്രാഹ്മണിപ്പാട്ടും ആലപിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ചില അമ്പലങ്ങളിൽ ബ്രാഹ്മണിപാട്ട് നിത്യേനയുണ്ട്. ഇത്തരം സ്ഥലങ്ങളിൽ മണ്ഡപത്തിനടുത്ത് സോപാനത്തോടു ചേർന്നു നിന്നാണ് പാടുന്നത്. ഇതിന് മട പാടുക എന്നാണ് പറഞ്ഞു വരുന്നത്. അവതാരം (കൃഷ്ണന്റെ), സ്വയം വരം(പാർവതിയുടെ), ഭദ്രകാളിസ്തുതി എന്നീ പാട്ടുകളാണ് പ്രധാനപ്പെട്ടവ.

പണ്ടു മുതൽ പാടി വരുന്ന പാട്ടുകളെല്ലാം തന്നെ മഴമംഗലത്തിന്റേതാണെന്നു കരുതപ്പെടുന്നു. കൃത്യമായ രേഖകളൊന്നും കിട്ടിയിട്ടില്ല.

സോപാനസംഗീതത്തിൽ കാണുന്നതുപോലെ പുതിയ പാട്ടുകളൊന്നും തന്നെ ബ്രാഹ്മിപാട്ടിനുപയോഗിക്കാറുമില്ല. പ്രസിദ്ധങ്ങളായ പലക്ഷേത്രങ്ങളിലും ബ്രാഹ്മണിപാട്ടു നടന്നു വരുന്നു. ചോറ്റാനിക്കര ദേവീക്ഷേത്രം, ഐരാണിക്കുളം ശിവക്ഷേത്രം(മാള), തിരുവൈരാണിക്കുളം മഹാദേവക്ഷേത്രം(ധനുമാസത്തിൽ തിരുവാതിരയ്ക്കു നടതുറന്നാൽ അടയ്ക്കുന്നതു വരെ തുടർച്ചയായി പാട്ടുണ്ടാകും) എന്നിവ ചിലതു മാത്രം.

മട പാടുന്നത് വഴിപാടായാണ് അധികവും നടത്താറുള്ളത്. സന്താനലാഭത്തിനും വിവാഹം കഴിയുന്നതിനും ആളുകൾ മടപാടിക്കാറുണ്ട്. വിസ്തരിച്ചുള്ള ബ്രാഹ്മണി പാട്ടും ഇതുപോലെ നടത്തിവരുന്നു.

അനുബന്ധം: ഈ ലേഖനത്തിനു വേണ്ടി ഞാൻ പലരേയും (ഈ സമുദായംഗങ്ങളെ തന്നെ) സമീപിച്ചിരുന്നു. ആർക്കും കൃത്യമായ അറിവില്ല. എന്നതുകൊണ്ടു തന്നെ ഇതിൽ കൂട്ടിച്ചേർക്കാൻ ഉണ്ടാവാം. പലരോടും സംസാരിച്ചതിൽ നിന്നും ഉരുത്തിരിഞ്ഞ ചില കാര്യങ്ങളാണിവിടെ എഴുതിയിട്ടുള്ളത്.

ആവേദകർ: ശ്രീമതി ദേവീ ബ്രാഹ്മണിയമ്മ ഐരാണിക്കുളം,
ശ്രീമതി സരിത ബ്രാഹ്മണിയമ്മ ഇരിഞ്ഞാലക്കുട,
ശ്രീമതികെ.പിഉമാദേവി (ശ്രീ പുഷ്പകബ്രാഹ്മണ സേവാ സംഘം പ്രസിഡന്റ്

*ഋതുമതികളാകുന്നതിനു മുൻപുതന്നെ നമ്പൂതിരിപെൺകുട്ടികളുടെ വിവാഹം നടക്കണം എന്നായിരുന്നു പഴയ നാട്ടു നടപ്പ്. അക്കാലങ്ങളിൽ വിവാഹത്തിനു മുൻപ് ഋതുമതിയായാൽ അവർ ഭ്രഷ്ടരായിരുന്നുവത്രേ. അങ്ങനെ ഭ്രഷ്ടരായിരുന്നവർ പുഷ്പിണികളെന്നും അവരുടെ ഗൃഹം പുഷ്പകമെന്നും അറിയപ്പെട്ടുപോന്നു. പിന്നീട് അവരെ ബ്രാഹ്മണിയമ്മമാർ എന്നും പറഞ്ഞു പോരുന്നു.

സരസ്വതി സ്തുതി ബ്രാഹ്മണിപ്പാട്ട്

നളിനവിലോചനനാഭിനളിനസ-
മുത്ഭവനാകിയ നാന്മുഖഭഗവാൻ
നാനാലോകങ്ങളെയും നിരവധി
നിർമ്മിപ്പതിനുതുടങ്ങുന്നാളിൽ,
തന്തിരുവടി തന്നോമന മകളായ്
ചാരുപിറന്ന സരസ്വതി ദേവി
നിന്തുരുവടിയെ ഞാൻ സ്തുതിക്കുന്നേൻ:

ഓത്തുകൾ കൊണ്ടുമതിങ്കലിണങ്ങിയ
വിദ്യകൾകൊണ്ടും ദിവ്യജനങ്ങൾ-
ക്കങ്ങനെയൊന്നു ഗണിക്കരുതാത
ചരിത്രമിയന്ന സരസ്വതിദേവി,
നിന്തുരുവടിയെ ഞാൻ സ്തുതിക്കുന്നേൻ:

മന്ദാരത്തിനു മന്ദത ചേർത്തണി
ചന്ദ്രകരത്തിനു ചന്തമറുത്തു, തു-
ഷാരങ്ങെറിക്കു വിഷാദമിയററി-
ക്കർപ്പൂരത്തിനുമുൾച്ചൂടേറ്റി,-
ക്കാശശ്രീയോടുകൂടി കേശിപ്പൊരുതി, ജയ-
ശ്രീ കൊള്ളും തിരുമെയ്യഴകിൽ
പൊൻ നിറമാർന്ന സര്സ്വതി ദേവി,
നിന്തുരുവടിയെ ഞാൻ സ്തുതിക്കുന്നേൻ:

മോഹിനിയാട്ടത്തിൽ കേരളതാളങ്ങളുടെ പ്രയോഗം

ശാലിനി ഹരികുമാർ

ബി.എ., എം.എ(മോഹിനിയാട്ടം)ഒന്നാം റാങ്ക്- കേരളകലാമണ്ഡലം കൽപ്പിത സർവ്വകലാശാലയിൽ മോഹിനിയാട്ടം എന്ന വിഷയത്തിൽ ഗവേഷണം ചെയ്യുന്നു. - മോഹിനിയാട്ടം, ഭരതനാട്യം എന്നീ നൃത്തങ്ങൾ അവതരിപ്പിച്ചു വരുന്നു - കർണ്ണാടക മോഹിനായാട്ടം ടെക്സ്റ്റ് ബുക്ക് കമ്മറ്റി മെമ്പർ (2002, 2003)

വിലാസം : സൗപർണ്ണിക, ആർ.എൽ.വി.സ്കൂളിനു സമീപം, തൃപ്പൂണിത്തുറ, കൊച്ചി - 682 301

ഇമെയിൽ: saluharikumar@gmail.com

കേരളത്തിന്റെ ശാസ്ത്രീയ സ്ത്രീ നൃത്തകലയാണ് മോഹിനിയാട്ടം. ഏകദേശം പതിനെട്ടാം നൂറ്റാണ്ടുമുതലാണ് മോഹിനിയാട്ടം എന്ന പേര് ഈ കലയ്ക്ക് കൈകൊണ്ടിട്ടുള്ളൂ എന്നാണ് ചരിത്ര രേഖകളിൽ നിന്നും നമുക്ക് കിട്ടുന്ന അറിവ്. അന്നുമുതൽ ഇന്നുവരെ പലതരത്തിലുള്ള പുതുമകളും പരിഷ്ക്കാരങ്ങളും ഈ കലാരൂപം സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. അതിൽ പ്രധാനപ്പെട്ട ഒരു വിഭാഗമാണ് അതിന്റെ വാചികാഭിനയം.

വാക്കുകളെകൊണ്ടുള്ള അഭിനയമാണ് വാചികാഭിനയം. നാടകംപോലെയുള്ള കലാരൂപങ്ങളിലാണ് സംഭാഷണരൂപത്തിലുള്ള അഭിനയം സാധ്യമാകൂ. മോഹിനിയാട്ടം പോലുള്ള കലകളിൽ സംഗീതരൂപത്തിലാണ് വാചികാഭിനയം സാധ്യമാകുന്നത്.

പണ്ടുകാലങ്ങളിൽ ക്ഷേത്രങ്ങളിൽ ദേവനെ പ്രീതിപ്പെടുത്തുന്നതിനു വേണ്ടി ദേവദാസികൾ ആടിയിരുന്ന നൃത്തമാണ് പിന്നീട് മോഹിനിയാട്ടമായി മാറിയതെന്ന് ചില അഭിപ്രായങ്ങൾ നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്. അതേ സമയം ഈ അഭിപ്രായത്തോട് യോജിക്കാത്തവരും ഉണ്ട്. അത് എന്തുതന്നെയായാലും അന്ന് ദേവദാസികൾ നൃത്തം ചെയ്യുമ്പോൾ മതപരമായ ഗാനങ്ങൾ (സ്തോത്രങ്ങൾ/കവചങ്ങൾ) ആണ് ഉപയോഗിച്ചിരുന്നത്.1 തേവാരപണ്ണുകളും ഉപയോഗിച്ചിരുന്നതായി പറയപ്പെടുന്നു. ശ്രീകോവിലിനുമുന്നിൽ താന്ത്രിക ക്രിയകളോടൊപ്പം അവതരിപ്പിക്കപ്പെട്ട ക്രിയാംഗത്തിൽ ഉത്തമകൾ (ദേവദാസികൾ) നൂപുരം ധരിക്കുകയോ ചുവടുവെയ്ക്കുകയോ ചെയ്തിരുന്നില്ല. അഭിനയവും ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. ചതുർവിധവാദ്യങ്ങളിൽ മണി, കുഴിത്താളം, ഇലത്താളം, ഇവയ്ക്കായിരുന്നു മുൻഗണന.

സുഷിരവും തന്തിയും രണ്ടാം പരിഗണന. ചർമ്മങ്ങൾ വർജ്ജ്യം2. ഇതിൽ നിന്നും നാം മനസ്സിലാക്കുന്നത് ഏകദേശം 12-13 നൂറ്റാണ്ടുവരെ ദേവദാസീ നൃത്തത്തിൽ രാഗതാളങ്ങൾക്ക് വലിയ പ്രാധാന്യം ഉണ്ടായിരുന്നില്ല എന്നതാണ്. പൂജാരികൾ സംഗീതജ്ഞര

ല്ലാത്തതുകൊണ്ടും. മന്ത്രങ്ങൾ രാഗത്തിൽ ചൊല്ലേണ്ട ആവശ്യം ഇല്ലാത്തതുകൊണ്ടും രാഗങ്ങൾക്കും തീരെ പ്രാധാന്യം കൊടുക്കുന്നില്ല. നൃത്തച്ചുവടുകൾ വയ്ക്കുന്നില്ല, ചർമ്മവാദ്യങ്ങൾ വർജ്ജ്യം എന്നിങ്ങനെപ്രതിപാദിച്ചതിൽ നിന്നും വിവിധ താളങ്ങൾക്ക് തീരെ പ്രാധാന്യം നൽകുന്നില്ലെന്നും വേണം മനസ്സിലാക്കുവാൻ.

പിന്നീട് വൃക്ഷചുവട്ടിൽ ഉണ്ടായിരുന്ന ശ്രീമൂലസ്ഥാനം ക്ഷേത്രത്തിലേക്ക് പരിണമിച്ചതോടെ സോപാനം (പടിക്കെട്ട്) ഉണ്ടാവുകയും സോപാനത്തിൽ നിന്ന് സംഗീതം ആലപിച്ചപ്പോൾ അത് സോപാനസംഗീതമായി മാറുകയും ചെയ്തു. ഈ സംഗീതത്തിനൊപ്പം ദേവദാസികൾ നൃത്തം ചെയ്തുപോന്നു. ആ സമയത്തും രാഗതാളങ്ങൾ എന്തായിരുന്നു എന്നതിന് യാതൊരുവിധ രേഖകളും ലഭ്യമല്ല. പന്ത്രണ്ടാം നൂററാണ്ടിൽ ജയദേവൻ രചിച്ച ഗീതാഗോവിന്ദം അഷ്ടപദി കേരളത്തിലെ ക്ഷേത്രങ്ങൾ സ്വീകരിച്ചു.

പിന്നീട് ദേവദാസികളുടെ ജീവിതനിലവാരം കുറഞ്ഞുതുടങ്ങി. ദേവദാസി സമ്പ്രദായം അധ:പതിച്ചു.പതിനെട്ടാം നൂറ്റാണ്ട് ആയപ്പോഴേക്കും കാർത്തികതിരുന്നാൾ ബാലരാമവർമ്മ മഹാരാജാവിന്റെ സദസ്യനായിരുന്ന ചോമാതിരി ഈ ദേവദാസി നൃത്തത്തിനു മോഹിനിയാട്ടം എന്ന പേരു നൽകി എന്നും കുഞ്ചൻനമ്പ്യാരുടെ ചില തുള്ളൽകഥകളിൽ മോഹിനിയാട്ടത്തെപ്പറ്റി പരാമർശിച്ചിരുന്നതായും ചരിത്രരേഖകൾ പറയപ്പെടുന്നു.

പത്തൊൻപതാം നൂറ്റാണ്ടിൽ സ്വാതിതിരുന്നാൾ ഈ മോഹനകലക്കുവേണ്ടി ധാരാളം സംഭാവനകൾ ചെയ്തു. അദ്ദേഹം മോഹിനിയാട്ടത്തിനുവേണ്ടി ധാരാളം കൃതികൾ രചിച്ചു. ആ കാലത്ത് ജീവിച്ചിരുന്നവരും തമിഴ്നാട്ടിൽ നിന്നും വന്നവരുമായ നാൽവർ സഹോദരന്മാരിൽ വടിവേലുവിന്റെ സഹായത്തോടെ അദ്ദേഹം മോഹിനിയാട്ടത്തിൽ പല പരിഷ്ക്കാരങ്ങളും കൊണ്ടുവന്നു. അതുകൊണ്ടായിരിക്കാം അന്ന് തമിഴ് നാട്ടിൽ നിലനിന്നിരുന്ന നൃത്തരൂപമായ ഭരതനാട്യത്തിനുപയോഗിച്ചിരുന്ന കർണ്ണാടകസംഗീത താള സമ്പ്രദായം സോപാനരാഗതാളങ്ങളിൽ ചെയ്തുവന്ന മോഹിനിയാട്ടത്തിലും കൈകൊണ്ടതെന്നു പറയാം. പക്ഷെ സ്വാതിതിരുനാൾ സോപാന(കേരള) രാഗതാളങ്ങളിലും കൃതികൾ രചിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നതിനു തെളിവുകൾ ഉണ്ട്. മോഹിനിയാട്ടത്തിനു പയോഗിച്ചിരുന്ന വാദ്യങ്ങളിലും പരിഷ്ക്കാരങ്ങൾ വരുത്തി. തൊപ്പിമദ്ദളം, തിത്തി മുതലായ വാദ്യങ്ങളിൽ നിന്നും മൃദംഗം, വയലിൻ എന്നിവയ്ക്ക് സ്ഥാനം വന്നതോടെ കേരള താളങ്ങളുടെ സ്ഥാനം പോയി കർണ്ണാടകതാളങ്ങൾ നിലവിൽ വന്നു.

1930 ൽ മഹാകവി വള്ളത്തോൾ നാരായണമേനോനുംമുകുന്ദ രാജാവും ചേർന്ന് കലാമണ്ഡലം സ്ഥാപിച്ചു. അവിടെ മോഹിനിയാട്ടം ഒരു പാഠ്യവിഷയമാവുകയും ചെയ്തു.

ഗുരുവും (നട്ടുവാങ്കം) ഒരു പിൻപാട്ടുകാരനും പാട്ടുകാരനെസഹായിക്കാൻ വയലിനോ, ഓടക്കുഴലോ, താളത്തിന്റെ സഹായത്തിന് മൃദംഗം, ഇടയ്ക്ക മുതലായ വാദ്യങ്ങളും ആണ് മോഹിനിയാട്ടത്തിന്റെ പക്കം. ആദ്യകാലങ്ങളിൽ നട്ടുവനാർ നർത്തകിയുടെ പുറകെ പാട്ടും പാടി നടക്കുന്ന ഒരു സമ്പ്രദായമായിരുന്നു ഉണ്ടായിരുന്നത്. പിന്നീട് വള്ളത്തോൾ നാരായണമേനോൻ ആണ് നട്ടുവന്റെയും പക്കത്തിന്റെയും എല്ലാം സ്ഥാനം സ്റ്റേജിന്റെ വലതുവശത്തേക്ക് മാറ്റിയത്. തൊപ്പി മദ്ദളം, തിത്തി മുതലായ വാദ്യങ്ങളുംകേരള രാഗ താളങ്ങളും ആയിരുന്ന മോഹിനിയാട്ടത്തിൽസ്വാതിതിരുനാൾ ആണ് ഇന്ന് കാണു ന്ന പരിഷ്ക്കാരം കൊണ്ടുവന്നത്.

കലാമണ്ഡലത്തിൽ നിന്ന് പഠിച്ചിറങ്ങിയ മോഹിനിയാട്ട നർത്തകികളും ശിഷ്യഗണങ്ങളുമെല്ലാം കർണ്ണാടക രാഗതാളങ്ങൾ ആണ് ഉപയോഗിച്ചുവന്നത്. അതിനൊരു മാറ്റം സംഭവിച്ചത് പരദേശിയായ ഭാരതി ശിവജി എന്ന മോഹിനിയാട്ട നർത്തകിമൂലമായിരുന്നു. അവർ കാവാലം നാരായണപ്പണിക്കരുടെ സഹായത്തോടെ കേരള രാഗതാളങ്ങളെ മനസ്സിലാക്കുകയും അവയെ പ്രയോഗത്തിൽ വരുത്തുകയും ചെയ്തു. അതിനുശേഷം കനക്റെലെ, മേതിൽ ദേവിക, ജയപ്രഭാമേനോൻ, സുനന്ദ നായർ തുടങ്ങിയ ഏതാനും ചില കലാകാരികൾ കേരളരാഗതാളങ്ങളെ പ്രയോജനപ്പെടുത്തി.

കേരളതാളങ്ങൾ

താളം എന്നത് സാർവ്വലൗകികമാണ്. പ്രപഞ്ചവുമായി താളത്തിനു അഭേദ്യമായ ബന്ധമാണുള്ളത്. പ്രപഞ്ചത്തിലെ എല്ലാ ജീവജാലങ്ങളുടെും ചലനം ശ്രദ്ധിച്ചാൽ അത് മനസ്സിലാകും. താളം ഉൾക്കൊള്ളാത്തതായി ഒന്നും ഈ പ്രപഞ്ചത്തിൽ ഇല്ല. ഒരു പർവ്വതത്തിൽ നിന്നുത്ഭവിച്ച നദി വ്യത്യസ്ത കൈവഴികളിലൂടെ പിരിഞ്ഞ് നാനാഭാഗത്തേക്ക് ഒഴുകുന്നതുപോലെ താളങ്ങൾ വ്യത്യസ്ത നാടുകളിൽ അവരുടെ സംസ്ക്കാരം അനുസരിച്ച് വ്യത്യസ്തമായി നിലനിൽക്കുന്നു. അവ പലനാമങ്ങളിലും വ്യത്യസ്തരീതികളിലും എല്ലാം അറിയപ്പെട്ടാലും എല്ലാ താളങ്ങളുടെയും വേരുകൾ ഒന്നുതന്നെയാണ്. പലവിധം താളങ്ങളുള്ളതിൽ കേരളത്തിലെ ശാസ്ത്രീയ കലാരൂപങ്ങളിലും നാടോടികലാരൂപങ്ങളിലും കാണപ്പെടുന്ന താളങ്ങളാണ് കേരളതാളങ്ങൾ. കൃത്യമായ ചൊല്ലിന്റെ സഹായത്തോടെയുള്ള താളങ്ങൾ ആയതുകൊണ്ട് ഇവയെ വായ്ത്താരി താളങ്ങൾ എന്നുവിശേഷിപ്പിക്കാം. ഏക,ചെമ്പട, ത്രിപുട, മുറിയടന്ത, ധ്രുവം, അഞ്ചടന്ത, കാരിക,ഗണപതി, കവിത്തം, ജീവ, നാലുചെമ്പട, എട്ടുചെമ്പട, എടായം എന്നിങ്ങനെപോകുന്നു കേരളതാളങ്ങൾ. കേരളതാളങ്ങളിൽ പലതിനും പേരുകൾ നൽകിയത് കലക്കത്ത് കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാരാണ്. ഘനവാദ്യങ്ങളുടെ സഹായത്തോടുകൂടിയാണ് ഇവയുടെ പ്രയോഗം. ക്രമാനുഗതമായി വികസിചച്ചുവരുന്ന ഒരു കാല പരിണാമഘടനയാണ് ഇതിനുള്ളത്3.

കർണ്ണാടക രാഗതാളങ്ങൾ പ്രയോഗിക്കുന്ന പല മോഹിനിയാട്ട നർത്തകികളും ഇതിനെഅംഗീകരിക്കുന്നില്ല. അവരുടെ അഭിപ്രായത്തിൽ കേരള രാഗങ്ങളുടെ പ്രയോഗം ആദ്യം മുതൽ അവസാനം വരെ ഒരേ ടെംപോ ആണെന്നും അതിൽ ഒരു ഊർജ്ജസ്വലത ഇല്ല എന്നുമാണ്. താളങ്ങളാകട്ടെ കർണ്ണാടക താളങ്ങളുടെ അതേ അക്ഷരകാലം തന്നെയാണ് കേരളതാളങ്ങൾക്ക് എന്നതിനാൽ ഇതിൽ എന്താണ് വ്യത്യാസം എന്നുമുള്ള അഭിപ്രായങ്ങളാണ് നിലനിൽക്കുന്നത്. എന്നാൽ അക്ഷരകാലം ഒന്നായതുകൊണ്ട് വ്യത്യാസം അനുഭവപ്പെടുന്നില്ല എന്ന അഭിപ്രായത്തിനോട് യോജിക്കുവാൻ ചില കാരണങ്ങളാൽ സാധിക്കുകയില്ല. ഒരേ അക്ഷരകാലം വരുന്ന താളങ്ങളുടെ അംഗം, ക്രിയ എന്നിവയിൽ വ്യത്യാസം ഉണ്ടായിരിക്കും.താളദശപ്രാണങ്ങളിൽ അംഗം, ക്രിയ എന്നിവയിൽ മാറ്റം വന്നാൽ ആ താളത്തെ വ്യത്യസ്തതാളമായി തന്നെ വേണം കണക്കാക്കുവാൻ. ക്രിയയിലുള്ള മാറ്റം നൃത്തത്തെ സംബന്ധിച്ച് വളരെയധികം ബാധിക്കും. ചുവടുകൾ വയ്ക്കുന്നതിൽ ആ മാറ്റം കാണാവുന്നതാണ്. ഉദാ - കർണ്ണാടകതാളമായ മിശ്രചാപ്പ് - തകിട്ട തകധിമി (7 അക്ഷരം), കേരളതാളമായ മർമ്മതാളം - തെ ഃ ധിതെയ് ഃ ധിതിതൈ ഃ ധിതിതിതൈ (14 അക്ഷരം).മിശ്രചാപ്പിന്റെ പതിനാല് അക്ഷരം വരുന്ന വായ്ത്താരി, തകധിമി തക തകധിമി തകജണു. ഈ രണ്ട് താളം എടുത്തുനോക്കിയാൽ ഒരേ അക്ഷരകാലം ആണ് എന്നത് ഒരു സമാനതയാണ്. എന്നാൽ മർമ്മതാളം എന്നത് സശബ്ദക്രിയയും (ചൊല്ല്) നിശബ്ദക്രിയയും ('ഃ') ചേർന്നതാണ്.

നിശ്ശബ്ദക്രിയയുടെ സമയം സധാരണയായി ചുവടുകൾ വയ്ക്കാറില്ല. അങ്ങനെക്രിയയിൽ വരുന്ന ഈ മാറ്റം ചുവടുകളെയും അതുകൊണ്ട് തന്നെ താളത്തേയും ബാധിക്കും എന്നതിൽ സംശയമില്ല.

കർണ്ണാടക താളങ്ങളിൽ തന്നെ ഒരേ അക്ഷരകാലങ്ങളുള്ള താളങ്ങൾ നിരവധിയുണ്ട്. ഉദാ - ചതുരശ്രജാതി ധ്രുവതാളം (ശ്രീകര) (14 അക്ഷരം), ഖണ്ഡജാതി അടതാളം (വിദള) (14 അക്ഷരം) തിശ്രജാതി മഠ്യതാളം (സാര) (8 അക്ഷരം), ഖണ്ഡജാതി ത്സംപതാളം (ഛണ) (8 അക്ഷരം) മുതലായവ - ഇപ്രകാരം ഒരേ അക്ഷരകാലമുള്ള താളങ്ങളായിട്ടും ഇവ വ്യത്യസ്ത പേരുകളിലാണ് അറിയപ്പെടുന്നത്. കാരണം ഇവയുടെ അംഗങ്ങളും ക്രിയകളും വ്യത്യാസമാണ്. അതുകൊണ്ട് തന്നെ അവ വ്യത്യസ്ത താളങ്ങളായിതന്നെ പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നു. ആയതിനാൽ അക്ഷരകാല സമതകൊണ്ട് മാത്രം, താളത്തിൽ വ്യത്യാസം വരുന്നില്ല എന്ന അഭിപ്രായത്തോട് യോജിക്കുവാൻ സാധിക്കുന്നില്ല. അംഗം, ക്രിയ, എന്നിവയിൽ വ്യത്യാസം ഉണ്ടെങ്കിൽ അക്ഷരകാലം ഒന്നായിരുന്നാൽപോലും അവയെ വ്യത്യസ്തതാളങ്ങളായി തന്നെ പരിഗണിക്കേണ്ടതാണ്. മറ്റൊരു പ്രധാനകാര്യം കഥകളിയിൽ പ്രയോഗിക്കുന്നപോലെ കേരളതാളങ്ങളുടെ പതിഞ്ഞകാലപ്രയോഗം ഇത്തരം സമീകരണ വാദങ്ങൾ ഇല്ലാതാക്കുകയും ചെയ്യും.

ഉദാ - ഝമ്പതാളം (10 അക്ഷരകാലം) ഖണ്ഡചാപ്പ് (10അക്ഷരകാലം) ഇവ രണ്ടും ഒരേകാലമായതിനാൽ ഒരേ താളമാണെന്ന അഭിപ്രായം ചിലർ ഉന്നയിക്കാറുണ്ട്. എന്നാൽ ഝമ്പതാളത്തിന്റെ കീഴ്ക്കാലം പ്രയോഗിച്ചാൽ ഇത്തരം സമീകരണവും ഉന്നയിക്കാൻ പറ്റാത്ത അവസ്ഥ ഉണ്ടാകും.

മറ്റൊരു അഭിപ്രായം നിലനിൽക്കുന്നത് ഓട്ടൻ തുള്ളലിലും മറ്റും പ്രയോഗിക്കുന്ന കേരളതാളങ്ങൾ മോഹിനിയാട്ടത്തിൽ പ്രയോഗിച്ചാൽ അത് ഓട്ടൻ തുള്ളൽ പോലെയാകില്ലേ.എന്നാൽ മോഹിനിയാട്ടത്തിന് ഉതകുന്ന കേരളതാളങ്ങൾ ധാരാളമുണ്ട്. കഥകളിയിൽ സ്ത്രീവേഷങ്ങൾ കേരളതാളങ്ങളിലൂടെയാണല്ലോ അവതരിപ്പിക്കപ്പെടുന്നത്. കഥകളിയിലെ സ്ത്രീവേഷങ്ങൾ അതിന്റേതായ ലാസ്യം ഉൾകൊണ്ട് തന്നെയാണ് പ്രയോഗത്തിൽ വരുത്തുന്നത്. ആയതുകൊണ്ട് തന്നെ മോഹിനിയാട്ടത്തിലും കേരളതാളങ്ങൾ പ്രയോഗിക്കാമെന്ന് നിസ്സംശയം പറയാം.

ആദ്യകാലങ്ങളിൽ കേരളരാഗതാളങ്ങളാണ് പ്രയോഗിച്ചിരുന്ന തെന്നും അല്ലെന്നും രണ്ടഭിപ്രായങ്ങൾ നിലനിൽക്കുന്നുണ്ട്. പിന്നീട് കർണ്ണാടകരാഗതാളങ്ങൾ നിലവിൽ വന്നതോടെ താളങ്ങളുടെ പ്രയോഗം ആവർത്തനവിരസത സൃഷ്ടിച്ചിരുന്നു. കാരണം ആദിതാളത്തിലുള്ള ഇനങ്ങളാണ് കൂടുതലും ഉപയോഗിച്ചിരുന്നത്. പിന്നീട് കലാമണ്ഡലം കല്ല്യാണിക്കുട്ടിയമ്മ അടതാളത്തിലും മറ്റും ഇനങ്ങൾ ചിട്ടപ്പെടുത്തി. ഡോ. നീനാ പ്രസാദിനെപ്പോലുള്ളവർ ധാരാളം വ്യത്യസ്ത താളങ്ങൾ പ്രയോഗിച്ച് ഇനങ്ങൾ ചിട്ടപ്പെടുത്തി. അതുപോലെ കർണ്ണാടകതാളമായാലും കേരളതാളമായാലും വ്യത്യസ്തതാളങ്ങളുടെ പ്രയോഗം മോഹിനിയാട്ടം എന്ന കലയുടെ അഭിവൃദ്ധിയ്ക്ക് ഒരു കാരണമായേക്കാം.

കേരളത്തിലെ മറ്റ് എല്ലാ ശാസ്ത്രീയ കലാരൂപങ്ങളിലും കേരളതാളങ്ങളാണ് പ്രയോഗിക്കുന്നത്. കേരളത്തിന്റെ കല ആയിരുന്നിട്ടും മോഹിനിയാട്ടത്തിൽ മാത്രം ഇപ്പോൾ കർണ്ണാടക താളങ്ങളാണ് കൂടുതലായും പ്രയോഗിക്കുന്നത്. കേരളത്തിനു സ്വന്തമായി സംഗീതവും താളവും ഉണ്ടായിട്ടും മോഹനിയാട്ടത്തിന്റെ വാചികാഭിനയത്തിൽ മാത്രം പരദേശീ സംസ്ക്കാരം മുഴച്ചു നിൽക്കുന്നു. എന്നാൽ ഇന്നത്തെ മോഹിനിയാട്ടം കർണ്ണാടക രാഗതാളങ്ങളെക്കൊണ്ട് സമ്പന്നമാണ് എന്നതും അംഗീകരിക്കേണ്ട വസ്തുതയാണ്. എങ്കിൽ പോലും കേരള സംഗീത താളപദ്ധതികൾ കേരള നൃത്തരൂപമായ മോഹിനിയാട്ടത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുന്നതുകൊണ്ട് ഈ രണ്ട് മേഖലകൾക്കും ഉന്നതി ഉണ്ടാകും എന്നതിൽ സംശയമില്ല.

കനക്റെലെ അവരുടെ ബോംബെയിലുള്ള നളന്ദ എന്ന സ്ഥാപനത്തിൽ കേരളതാളത്തിൽ ചിട്ടചെയ്തിട്ടുള്ള അടവുകൾ പാഠ്യവിഷയമാക്കിയിട്ടുണ്ട്. മോഹിനിയാട്ടത്തിനനുയോജ്യമായ കേരളതാളങ്ങൾ വേണ്ടവണ്ണം പ്രയോഗിച്ചാൽ കർണ്ണാടകതാളവുമായി

നടത്തുന്ന സമീകരണവാദങ്ങൾ ഇല്ലാതാക്കുവാൻ സാധിക്കുമെന്ന് നിസ്സംശയം പറയാം. താളങ്ങൾ ഏതുതന്നെയായാലും അവയ്ക്കെല്ലാം ഒരു പൊതു നിയമമുണ്ട്. എന്നാൽ അവ ഓരോ ദേശങ്ങളിൽ നിലനിൽക്കുമ്പോൾ അവ വ്യത്യസ്തമായി നിലനിൽക്കുന്നു. മോഹിനിയാട്ടത്തിൽ വ്യത്യസ്തതാളങ്ങളുടെ പ്രയോഗങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ഇത്തരം പഠനങ്ങൾ വിദ്യാർത്ഥികളെ സംബന്ധിച്ച് വ്യത്യസ്ത താളങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള അറിവു നേടുന്നതിനും മോഹിനിയാട്ടം എന്ന കലയുടെ ഉയർച്ചയ്ക്കും അതിലൂടെ സഹൃദയരിൽ മോഹിനിയാട്ടത്തിന് ഒരു സ്ഥാനം നേടിയെടുക്കാനും സാധിക്കുമെന്നും പ്രതീക്ഷിക്കാം.

റഫറൻസ്

1. കാലി പ്രസാദ് ഗോസ്വാമി, കപില വാത്സ്യായനൻ, ദേവദാസി ഡാൻസിംഗ് ഡാംസെൽ (എ.പി.എച്ച്. പബ്ലിഷിംഗ് കോർപ്പറേഷൻ, ന്യൂഡൽഹി,) പു.47
2. ഡോ. ലീല ഓംചേരി, ഡോ. ദീപ്തി ഓംചേരി, കേരളത്തിലെ ലാസ്യരചനകൾ, തളിനങ്കനടനം മുതൽ മോഹിനിയാട്ടം വരെ (ഡി.സി.ബുക്ക്സ് കോട്ടയം 2001) പു. 27
3. മനോജ് കെ.വി. നാടോടിതാളങ്ങൾ ആധുനിക മലയാളകവിതയിൽ ഗവേഷണപ്രസംഗം. (സ്കൂൾ ഓഫ് ലെറ്റേഴ്സ്, എം.ജി.യൂണിവേഴ്സിറ്റി)2009

മാതൃകന്യാചരിതം ആട്ടക്കഥ

രാധാ മാധവൻ

കവി - വിവർത്തക - എഴുത്തുകാരി - ആട്ടക്കഥാകൃത്ത് - കവിതാസമാഹാരങ്ങളും കഥാസമാഹാരങ്ങളും വിവർത്തനങ്ങളും പ്രസിദ്ധീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. പതിനഞ്ച് ആട്ടക്കഥകൾ രചിച്ചിട്ടുണ്ട്.

കാംബോജി –ചെമ്പട

ശ്ലോകം:
അഥ യദുകുല ജാതാ ബാലികാ മന്ദമന്ദം
പൃഥയതിസുകുമാരീ ഭാവമഭ്യേത്യ മോദാൽ
ഋതുമതി ഒരു നാളിൽ പൂർവ്വ സന്ധ്യാരുണാംഗീ
മതിമുഖിയഴകേറും പൊയ്ക കണ്ടേവമോർത്താൾ.
പദം:
അമ്പോടീ സരോവരം എത്രയും രമ്യം
ഇമ്പമുണ്ടാം പാർക്കിലേവനും......
ജലജ ബന്ധുതൻ ആഗമം, ത്വരയോടെ കാക്കുമീ
നളിനിയൊരു സുര സുന്ദരിയോ.....

ചഞ്ചല ചില്ലീ കേളീ സമാനം
തരംഗാവലീ മേളനവും
ലാസവിലാസ മദാഞ്ചിത ഈഷൽ
ഹാസം വികസിത കുസുമം.....

തുമ്പമെഴും നവ മുകുളപയോധര
കമ്പനകുതുകി സമീരണൻ
അമ്പോടെ അണയുകയാണോ മല-
രമ്പനു തുണയായെന്നോ.....

രതികർശിതമാം മിഥുനചകോര
സമേതം കുളിർ ജല മിതിലായ്....
മതി വരുവോളം ഓളം തീർത്തിനി
അതിമോദം കളിയാടിടാം....

ശ്ലോകം
സ്നാനം കഴിഞ്ഞു പൃഥ, തൻ മണിമേടയേറി,
ഏണാക്ഷി നിന്നഥ വിടർത്തിതു നീണ്ടവേണി
കാണായിതപ്പൊഴുദയാദ്രിയിൽ ഭാസ്കരൻ താൻ
ചേണാർന്നു ഹാസ മധുരാസ്യനിണങ്ങി നിൽപ്പായ്
പദം:
സപ്ത വർണ്ണാഞ്ചിതനായ് സപ്താശ്വരഥിയായി
സവിതാവെഴുന്നള്ളുന്നു സപ്തർഷി സംസേവിതൻ

പഞ്ചസായക കാന്തി തഞ്ചുമീ സഞ്ചാരി
സഞ്ചരതി, മേ മനസി, രതിരഥ സാരഥിയായ്

അതിരുചിരം രാഗമധുര മുഗ്ദ്ധാനനം
മതികവരുന്നൂ, മേ നൂനം

വര മുനിവരം ഇന്നു അരുണസഖനെ എൻ
അരികി ലണയ്ക്കുകിൽ അതികുതുകം

ദണ്ഡകം
1.പൂർവ്വാദ്രിമേലുദയ ഭാനും വിലോക്യ സതി
ചേതോഹരാംഗനിൽ മയങ്ങീ.
കാന്തി മതി മങ്ങീ -കാന്തനിവനെന്നായ്
സ്വാന്തമതി ലോർത്തധരം /ഉരുവിട്ട മന്ത്രമതു
അരുണസഖഹൃത്തിലുമിണങ്ങി.

2.ആ രാജ കന്യകയിലനുരാഗമാർന്നു ജഗ
ദാനന്ദ കാരകനിറങ്ങീ
ഇനനു തനു താപം- അതനുകൃതതാപം
ശതമമല ശശി കിരണ/ശിശിരതയൊടണഞ്ഞൂ
തരുണിമണിതന്നുടെ സമീപം

3. മധു പൂർണ്ണമാംമധുര വദനാംബുജം കിമപി
അരവിന്ദ ബന്ധു തരമാക്കി
പ്രീതി പുളകാംഗീ-ഭീതി തരളാംഗീ
അരുതരുതു സാഹസം/ ചപലതപൊറുക്കെന്നു.
രമണിയഥ പലതടവു ചൊല്ലീ

4.ഉത്ഥാപ്യ മിത്രേപി നിത്യ കന്യാ ഭവേ
ത്യുക്തേ തെളിഞ്ഞഴലകന്നു.
മൃദുലത പകർന്നൂ -കുളിരുടലിലാർന്നൂ
അയുത ശത കരനികര-പരിലാള നാദിയാൽ
അലർ ശരനുമുടനടർ തുടർന്നൂ.

(തിരശ്ശീല പിടിക്കണം)
5. കഥയെന്തിതെന്നു പൃഥയറിവായതിൽ മുമ്പി
ലാദ്യാങ്കുരോത്സവ ഹൃദന്താ
വിസ്മയ സമേതാ- കന്യകാ മാതാ
കവചമണികുണ്ഡല വിഭൂഷിതം തനുജനെ
പാർത്തിനനെയോർത്തു/ഹൃദിചേർത്തു
(കിടതകിത)

പദം:
രീതിഗൗള - അടന്ത

ദിനകര പ്രഭ ചിന്തും, അനുപമ ലാവണ്യമേ
അതിമോദം മാതാവേകും, പ്രഥമ ചുംബന മേൽക്ക
ദിനകര...
കാഞ്ചന കവചിതം തളിരുടൽ വദനം
കർണ്ണാഭരണ സുശോഭിതം ദിനകര...
എന്നുടെപയോധരം ചുരത്തും വാത്സല്യദുഗ്ദ്ധം
പൊന്നോമനേ! നൽകിടാം നിന്നുടെ മാതാവീ ഞാൻ
നുകരുക നുകരുക ജനനിതൻ ജീവാമൃതം
വളരുക വളരുക അവനിയിൽ ധീരനായ് ദിനകര...
(ആട്ടം)

കുലത്തിന് അപമാനമാകും താൻ ഈ കുഞ്ഞിനെ വളർത്താനൊരുങ്ങിയാൽ എന്ന ചിന്തയിൽ കുന്തി നടുങ്ങുന്നു. അവിടെയെവിടെയെങ്കിലും ഉപേക്ഷിച്ചാൽ തന്റെ കണ്മുന്നിൽത്തന്നെ അവൻ പ്രജകളിൽ ഒരുത്തനായി, അച്ഛനില്ലാത്തവൻ എന്ന്, അപമാനിതനായി വളരും. അതു കണ്ടു സഹിക്കാൻ വയ്യ. കുഞ്ഞിനെ കൊന്നു കളയാൻ തന്നിലെ അമ്മയ്ക്കുസാദ്ധ്യമേയല്ല. . ഇത്തരം വിവിധ വികാരങ്ങളാൽ അവശയാകുന്നു. ആ കുമാരി.

"അച്ഛനാര് ?" എന്ന ചോദ്യശരം നേരിടേണ്ടി വരാതെ, താൻ ജൻമം നൽകിയ കുഞ്ഞിനെ വളർത്താൻ ഒരു സ്ത്രീയ്ക്കു സ്വാതന്ത്ര്യമുണ്ടാകുന്ന നാൾ വരുമോ.... കുന്തി ചിന്തിക്കുന്നു.

മക്കളുടെ വളർച്ചയിൽ പിതാവിനും ഉത്തരവാദിത്തമുണ്ട്. അവന്റെ പിതാവുതന്നെ അവനെ സംരക്ഷിക്കട്ടെ - ദൂരെ ഏതെങ്കിലും നാട്ടിൽ എത്തിച്ചേരട്ടെ- വാത്സല്യം നിറഞ്ഞ കൈകളിൽ വളരുമാറാകട്ടെ-എന്നീ പ്രാർത്ഥനകളോടെ കുഞ്ഞിനെ പെട്ടിയിലാക്കി പുഴയിൽ ഒഴുക്കുന്നു. ഒഴുകിയൊഴുകിപ്പോവുന്ന പേടകം നോക്കിനിൽക്കുന്നു. ഒഴുകിയൊഴുകിപ്പോവുന്ന പേടകം നോക്കി നില്ക്കുന്നു- തളർന്നു വീഴുന്നു.

ധനാശി

ദിവാകരം തപനം താപനാശം
കൃപാകരം ഭുവനക്ഷേമപാത്രം
സുധാകരാരാധനമൂർത്തിമീശം
സദാ നമസ്യേ fഹം ഇനം സുമിത്രം

ചിട്ടസ്വരങ്ങൾ (നെയ്യാറ്റിൻകര വാസുദേവന്റെ ജീവിതം)

ഗ്രന്ഥകാരൻ കൃഷ്ണമൂർത്തി, പ്രസാധകർ ഡി.സി.ബുക്കസ്
വില: 295 രൂപ

ധന്യമായൊരു ജീവിതത്തിന്റെ അതിധന്യമായൊരാവിഷ്ക്കാരം . പുസ്തകത്തിന്റെ പേരിനെ അനർത്ഥമാക്കും വിധം ഇത്ര ചിട്ടയോടെ സ്വരങ്ങൾ പാടാൻ അധികമാർക്കും സാധ്യമല്ല. നെയ്യാറ്റിൻകര വാസുദേവൻ എന്ന മഹാപ്രതിഭയുടെ ജീവിതത്തെ അനുവാചകരുടെ മുൻപിൽ അതിന്റെ എല്ലാ ഉയർച്ചതാഴ്ചകളിലൂടെയും സഞ്ചരിച്ച് കാണിച്ചു തരാൻ കൃഷ്ണമൂർത്തിക്ക് സാധിച്ചു. ആത്മാർത്ഥതയാണീ നോവലിന്റെ മുഖമുദ്ര. ഗുരുക്കന്മാരുടെ അനുഗ്രഹത്തിലൂടെ മാത്രം നേടിയെടുത്ത രചനാ കൗശലം. ജീവിതത്തിലെ ഓരോ രംഗങ്ങളും അതിസൂക്ഷ്മായി വിശകലനം ചെയ്യുന്ന അവതരണ രീതി. പിൻപാട്ടിൽ ശ്രീവത്സൻ ജെ. മേനോൻ എഴുതിയതുപോലെ "ഞങ്ങളുടെ (ഗുരുക്കന്മാരുടെ) അനുഗ്രഹം ഉണ്ട് മൂർത്തി, എന്നാൽ ചിട്ടസ്വരം മുതൽക്കുപാടൂ" എന്നതു കേട്ട മാത്രയിൽ തംബുരു കയ്യിലെടുത്ത മൂർത്തി ലയിച്ചു പാടാൻ തുടങ്ങി. ആ ധന്യമായ ജീവിതത്തെക്കുറിച്ചു പാടിയ പാട്ടിൽ ഒരിക്കൽ പോലും അപസ്വരം കേൾക്കാൻ സാധിച്ചില്ല. ഓരോ സ്വരങ്ങളും അത്ര മേൽ സാധകം ചെയ്തുറപ്പിച്ചിരുന്നു.

നാഗസ്വരത്തിലൂടെ ജീവന സംഗീതം പാടിപ്പോന്ന ഒരു സാധാരണ കുടുംബത്തിലെ ഒരു കുട്ടി അതിപ്രശസ്തനായ ഒരു സംഗീതവിദ്വാനായി ഉയർന്ന കഥ ജന്മവാസനയുടെയും കഠിനാധ്വാനത്തിന്റെയും ഫലമാണെന്ന് വാങ്മയ ചിത്രത്തിലൂടെ അവതരിപ്പിക്കാൻ മൂർത്തിക്കു അനായാസം സാധിച്ചു. സംഗീതം സ്വായത്തമാക്കാൻ അദ്ദേഹം അനുഭവിച്ച കഷ്ടപ്പാടുകൾ വായനക്കാരെ അത്ഭുതപ്പെടുത്തുന്നു. ഒരു പക്ഷെ പണ്ടുള്ള സംഗീതവിദ്വാന്മാരെല്ലാം ഈയൊരു അനുഭവത്തിലൂടെ കടന്നു പോയിട്ടുള്ളവരാകാം. കേവലം പ്രശസ്തിക്കും മത്സരങ്ങൾക്കും വേണ്ടി മാത്രം കലകളെ വാണിജ്യവത്കരിക്കുന്നവർ ഇത്തരം അനുഭവങ്ങൾ അറിഞ്ഞിരിക്കേണ്ടതാണ്.

ഗുരുക്കന്മാരുടെ ബഹുമാനം, ശിഷ്യരോടുള്ള വാത്സല്യം എല്ലാം തന്നെ നോവലിൽ വ്യക്തമായി ആവിഷ്കരിക്കുന്നു. ശെമ്മാങ്കുടി, ജി.എൻ. ബി, മുത്തയ്യ ഭാഗവതർ, ചെമ്പൈ, ലാൽഗുഡി, പട്ടമ്മാൾ, രാമനാട് കൃഷ്ണൻ പാറശാല പൊന്നമ്മാൾ, മാവേലിക്കര പ്രഭാകരവർമ്മ...തുടങ്ങി അനേകം പ്രഗത്ഭരുടെ ജീവിതവും സ്വഭാവവൈശിഷ്ട്യങ്ങളും ശിഷ്യവാത്സല്യവും ഈ നോവലിന്റെ ഇടമുറിയാത്ത തെളിനീരുറവായി ആദ്യന്തം കാണാം. കഴിഞ്ഞ തലമുറയിലും ഈ തലമുറയിലും പെട്ട സംഗീതകാരന്മാരെല്ലാം നോവലിന്റെ ഭാഗമായി കടന്നു വരുമ്പോൾ 'ചിട്ടസ്വരങ്ങൾ' ഒരു കാലഘട്ടത്തിന്റെ സംഗീത ചരിത്രം കൂടിയായി മാറുന്നു. ഇതിനിടയിലുടെ ജിവിതകഥ ഇടതടവില്ലാതെ മുന്നോട്ടു കൊണ്ടുപോകാൻ മൂർത്തി കാണിച്ച

രചനാകൗശലം പ്രത്യേകം അഭിനന്ദിക്കപ്പെടേണ്ടതു തന്നെയാണ്.

സംഗീതത്തെക്കുറിച്ച് ചിട്ടയായി പറയുമ്പോഴും കഥാകഥനത്തിനെ അതു തെല്ലും ബാധിക്കുന്നില്ല. താൻ ആരാധിക്കുന്ന കലാകാരന്മാരെക്കുറിച്ചും തനിക്കു കൂടി അടുപ്പമുള്ള പലരുടേയും അന്ത്യനിമിഷങ്ങളെക്കുറിച്ചും പറയുമ്പോൾ മൂർത്തിയുടെ വാക്കുകൾ കൂടുതൽ ഹൃദയസ്പർശിയായി മാറുന്നു. രചയിതാവിന്റെ ഉള്ളിലെ ചിത്രകാരനും കവിയും ചിലസന്ദർഭങ്ങളിലെങ്കിലും മറ നീക്കി പുറത്തുവരുന്നത് നമുക്കു കാണാൻ സാധിക്കും. ഒരു നല്ല കച്ചേരിയുടെ ചിട്ടവട്ടങ്ങളിലൂടെ കടന്നു പോകുന്ന ഹർഷഭരിതമായ അനുഭവം വായനക്കാർക്ക് ലഭ്യമാക്കുന്നു ചിട്ടസ്വരങ്ങൾ. എം.ടി.വാസുദേവൻ നായരുടെ അവതാരികയും അയ്മനം ജോണിന്റെ വായനാനുഭവവും ഫോട്ടോകളുടെ വിന്യാസവും കൃതിയെ കൂടുതൽ പ്രൗഢമാക്കുന്നു

രമാകൃഷ്ണൻ, വടശ്ശേരി
ട്രസ്റ്റി, സമകാലികസംഗീതം

SAMAKALIKA SANGEETHAM
A Bilingual/Bi Annual Journal Dedicated to Music
28/189A, Ullasnagar Colony Road
P.O.Chevarambalam, Kozhikode-673017
Phone : +91-495-2741096, Mob : +91-9846162317
e-mail:sangeethajournal@gmail.com
webpage:http://www.admadhavan.org/sangeetham.htm

Membership Form

Name :

Address-to which the Journal is to be sent :

Tel. No . (Off) : (Res) :

Mobile No : e-mail:

I send herewith cash/Photocopy of MO Receipt / Cheque/ DD/ for Rs.................(Rupees...) towards 10 Issues/Life Membership of the **journal of 200 Pages** by ordinary/speed/registered post. I hereby agree to abide by the terms and conditions of Membership of the journal.

Place:

Date:

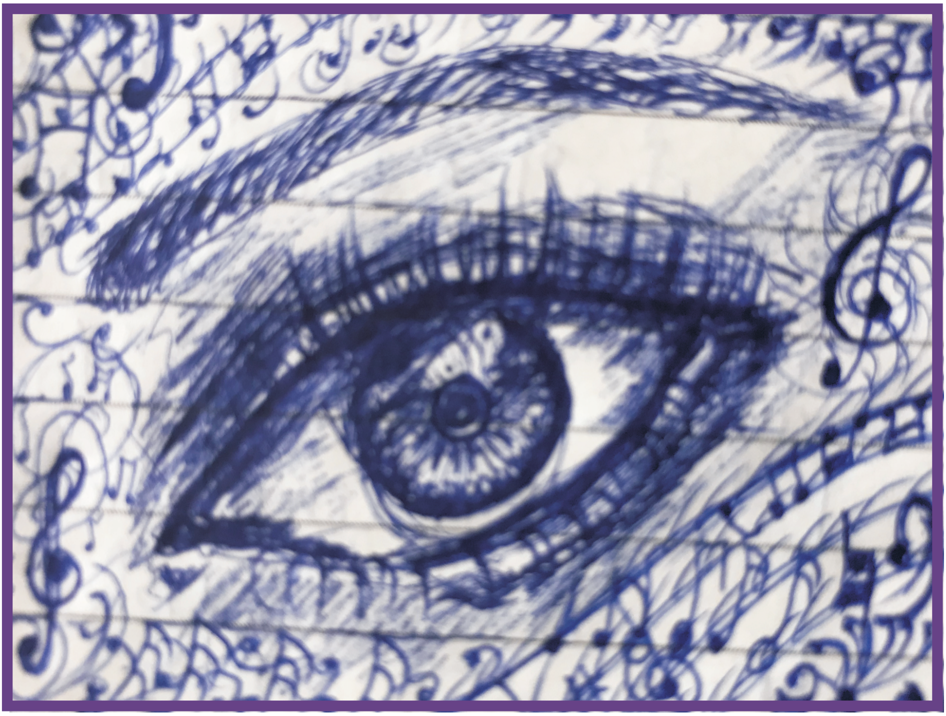
Signature:

Subscription Rates for Membership :

	In India(*) (Rs)	**Abroad (US$)**
10 Issues	1300	250
Life(20 issues)	2500	400

*Inclusive of ordinary post (URP) charges only. Speed Post@Rs 40/-(average) **per issue** to be added to above, while sending payment, along with telephone number, for sending the hard copy by Speed post, as per latest postal rules.

Payment: Favoring 'SAMAKALIKA SANGEETHAM'
by Cash/MO/Cheque/DD/Transfer to HDFC Bank A/c No.50200004733013 (RTGS/NEFT/ISFC:HDFC0001255), Majestic Centre, Bye Pass Road, Near Baby Memorial Hospital, Kozhikode, 673004, Kerala, India.



SINGING THE SOUND OF SILENCE
by
Lavanya Mundayur

SAMAKALIKA SANGEETHAM
സമകാലിക സംഗീതം