ISSN. 0970 - 3101

THE JOURNAL OF THE MUSIC ACADEMY

DEVOTED TO THE ADVANCEMENT OF THE SCIENCE AND ART OF MUSIC

Vol. LXXI 2000

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

"I dwell not in Vaikunta, nor in the hearts of Yogins nor in the Sun; (but) where my bhaktas sing, there be I, Narada!"

Naradiya Bhakti Sutra

Edited by

T.T. VASU

The Music Academy, Madras
306, T.T.K. Road, Madras - 600 014.
Annual Subscription - Inland Rs. 70/- Foreign : $ 3

ISSN. 0970 - 3101

THE JOURNAL OF THE MUSIC ACADEMY

DEVOTED TO THE ADVANCEMENT OF THE SCIENCE AND ART OF MUSIC

Vol. LXXI 2000

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

"I dwell not in Vaikunta, nor in the hearts of Yogins nor in the Sun; (but) where my bhaktas sing, there be I, Narada!"

- Naradiya Bhakti Sutra

Edited by

T.T. VASU

The Music Academy, Madras

306, T.T.K. Road, Madras - 600 014.

Annual Subscription - Inland Rs. 70/- Foreign : $ 3

JOURNAL COMMITTEE

T.T. Vasu	*Chairman*
N. Kumar	*Co-Chairman*
Dr. V.V. Srivatsa	*Member*
Maithreyi Ramadurai	*Ex-Officio*
N. Ramji	*Ex-Officio*
Nandini Ramani	*Ex-Officio*
M.S. Venkataraman	*Ex-Officio*

EDITORIAL BOARD

Sulochana Pattabhiraman
Lakshmi Viswanathan

All correspondence relating to the journal should be addressed and all books etc., intended for it should be sent to the Editor, The Journal of the Music Academy, 306, T.T.K. Road, Chennai-600 014.

Articles on music and dance are accepted for publication on the recommendation of the Editorial Board. The Board reserves the rights to accept or reject any articles without asking assigning reasons.

Manuscripts should be legibly written or, preferably, typewritten (double spaced and on one side of the paper only) and should be signed by the writer (giving his or her address in full).

The Editor of the Journal is not responsible for the views expressed by contributors in their articles.

CONTENTS

S.No.		Page
1.	From the Editor's Desk	5
2.	The 73rd Madras Music Conference Official Report	7
3.	Advisory Committee Meetings	11
4.	The Sadas	13
5.	Music in Life .. . Life in Music B.R. Kumar	31
6.	The Universality of the scale of Mohanam *Dr. S.A.K. Durga*	40
7.	Ragaprakarana in Chaturdandi Prakasika *K.N. Srinivasan*	45
8.	Svaragataadhyayam - Sangita Ratnakaram *Prof. B. Krishnamoorthi*	55
9.	Determination of the relative frequencies and fundamental properties of swaras using modal shift tonic *Dr.K. Varadarangan*	66
10.	Musical References in Sangam Literature *Dr. Prema Hariharan &* *Sulochana Pattabhiraman*	74
11.	Contribution of Tachur Singaracharyulu *Dr. Rajalakshmi Santhanam*	85
12.	The compositions of Sangeeta Ratna Vidwan S. Rama Rao (Chikka Rama Rao) of Mysore *Padma Gurudutt*	90
13.	G.N.B. - The Creative Genius and his compositions *Radha & Jayalakshmi*	96
14.	Compositions of Nerur Srinivasachariar *Mythili Ranganathan*	100
15.	The New Millennium at The Music Academy	113
16.	Notation - 72 Melakartha - First 6 chakras by Nerur Srinivasachariar	116
17.	Book-Reviews & Cassette Reviews	119

Statement about ownership and other particulars regarding

THE JOURNAL OF THE MUSIC ACADEMY

CHENNAI

FORM IV

(See Rule 8)

Place of Publication	:	The Music Academy, Chennai - 14.
Periodicity of its publication	:	Once a year.
Printer's Name	:	S. Mani
Nationality	:	Indian
Address	:	27, Sydoji Street, Triplicane, Chennai - 5.
Publisher's Name	:	Sri. T.T. Vasu
Nationality	:	Indian
Address	:	306, T.T.K. Road Chennai -600 004.
Name and Address of individuals who own the newspaper and partners or shareholders holding more than one percent of the total capital	:	The Music Academy 306, T.T.K. Road Chennai - 600 014.

I, T.T. Vasu, hereby declare that the particulars given are true to the best of my knowledge and belief.

Dated : April, 1999.

Sd/-
(T.T.VASU)
(Signature of the publisher)

From the Editor's Desk . . . .

ब्रह्मा ताळधरी हरिश्च पटही वीणाकरा भारती
वंशज्ञो शशि भास्करौ श्रुतिधरा: सिद्धाप्सर: किन्नरा:।
नन्दी भृङ्गीरिटादि मर्दळधरा: सङ्गीतको नारद:।
शम्भो नृत्य करीतु मङ्गलं तनो: नात्यं सदा पातुन:

"Brahma tala dhari Harischa patahee veenakara Bharati
Vamshagnyo shashi Bhaskarou srutidharah siddhapsarah kinnarah
Nandi Bhrungiritadi mardaladharah sangeetako Naradaha
Shambho Nrutyam karotu mangalam tanoh natyam sada pathunaha

The above prayer visualises a cosmic World when all the deities perform their various roles and bless us. May the 21st Century and the beginning of the new millenium bring happiness, health and prosperity to all our readers.

The highlights of the 73rd Conference were the celebration of the Centenaries of Sangita Kalanidhi Musiri Subramania Iyer and one of our former Vice Presidents, the late T.T. Krishnamachari but for whom our auditorium could not have been built. A special brochure was brought on Musiri along with a CD and double album and the Souvenir contained a collection of tributes to T.T. Krishnamachari.

The festival also witnessed the first presentation of the Nerur Srinivasachariar Vaggeyakara Award to a living composer from Tamilnadu. This award went to Sangita Kalanidhi Dr. Balamurali Krishna. It has come at a most appropriate time when there is a proliferation of lyricists and tunesmiths - The decision to give recognition to a Vaggeyakara who is both responsible for the words and music in the Classical idiom in kriti format and other musical forms.

Another feather in our cap was the special programme given on New Year's Eve by Youth Association for Carnatic Music. Our faith in the younger generation to conceptualise and execute a thematic presentation of the development of music in the last hundred years was proven and was a success.

Some of the papers presented at the Annual Conference have been chosen for publication. They cover a wide range of subjects that will be of interest to many a reader.

It may not be known to many that there are quite a few composers who have dealt with the 72 melakarta ragas. This time, we give the notation for the first chakra of 6 ragas from the compositions of Nerur Srinivasachariar who gave not only the ragamalika but also one kriti in each of the 72 ragas. Nerur was one of the earliest members of our advisory experts committee.

This volume presents another new feature - a review by Prof. S.R. Janakiraman of the cassettes released during the Conference.

- *Editor*

The 73rd MADRAS MUSIC ACADEMY CONFERENCE OFFICIAL REPORT

WELCOME SPEECH

Padmanabhadasa Your Highness Sri Marthanda Varma, Maharaja of Travancore, Vidwan T.K. Govinda Rao, President-elect of our 73rd Annual Conference, members of the Academy's Advisory Committee, Vidwans and Vidushis, distinguished invitees, ladies and gentlmen.

It gives me great pleasure to extend to all of you a warm welcome to the inauguration of the 73rd Annual Conference of this Academy and concerts which will be held from this evening up to the 1st January 2000. We have drawn up an ambitious programme for 15 days in which music and dance recitals by top-ranking veterans as well as by talented young artistes have been judiciously combined.

My first pleasant duty this evening is to extend a hearty welcome to His Highness Padmanabhadasa Marthanda Varma, Maharaja of Travancore, whose ready acceptance of our invitation to inaugurate this Conference showed his deep interest in the promotion of our cultural heritage. From its inception, this Academy has had the unique privilege of close association with the members of the Travancore royal family. As early as in 1930, our Conference was inaugurated by Her Highness the Junior Maharani of Travancore who later became Maharani Setu Parvati Bayi. She was again invited to inaugurate our Conference in 1968. In the meanwhile, her elder son, His Highness Rama Varma, Maharaja of Travancore, performed the inauguration cermony in 1940. His Highness Marthanda Varma, who is in our midst this evening, presided over our Sadas in 1973 as Elaya Raja of Travancore. All this proves the continuous and abiding interest evinced by the Travancore royal family in the activities of this Academy.

His Highness Marthanda Varma is a true scion of this family and follows the footsteps of his illustrious forebear Maharaja Swati Tirunal who ushered in an era of cultural renaissance in his kingdom during the first half of the 19th century. Sri Marthanda Varma is an ardent rasika, a scholar in his own right and a devout person. We are indeed fortunate in having this Conference inaugurated by a connoisseur of his eminence and we are grateful to him for his ready acceptance.

I extend a warm welcome to Vidwan T.K. Govinda Rao who will be shortly elected as the President of the 73rd Conference. Apart from the

fact that our choice was widely welcomed by the music world, there is an extremely happy coincidence about Vidwan Govinda Rao presiding over the Conference in 1999 which happens to be the birth centenary year of his Guru, Sangita Kalanidhi Musiri Subramania Iyer. Musiri's centenary was celebrated recently with great enthusiasm by the music world and a special stamp was also released by the Postal Department.

Sri. Govinda Rao had the privilege of a rigorous Gurukula training spread over fifteen years followed by many years of close association with his Guru which make him as a faithful representative of the Musiri style of bhava-laden music. During his career spanning over five decades, Sri Govinda Rao held many important assignments culminating in his posting as the Chief Producer of Music in the Directorate - General of All India Radio, New Delhi.

All these assignments, however, did not deter him from his prime vocation as a vocalist and teacher that took him all over India and abroad. He is the recipient of numerous titles for his valuable contributions to the preservation of all that is precious in our music. But his most valuable service has been the publication of several works on music for international consumption with songs and notation printed in the Roman script. I am sure that with his vast knowledge and experience, Sri Govinda Rao will conduct the proceedings of the Conference in an exemplary manner.

In addition to Vidwan Govinda Rao, this Academy had decided to honour two eminent Vidwans, two outstanding Vidushis and a renowned Bharata Natyam exponent.

Vidwan Chingleput Ranganathan, who will be receiving the title of 'Sangita Kala Acharya' is a veteran vocalist and teacher. He had his training under Alathur Venkatesa Iyer and the Alathur Brothers and has been presenting numerous concerts over the years. He is a specialist in Pallavi singing and has given lecture demonstrations at this Academy on that subject. He has been grooming a large number of Vidwans and Vidushis by giving them advanced training, both in the theory and the practice of music.

Another Vidwan who has been selected to receive the title of 'Sangita Kala Acharya' is Sri. P.S. Narayanaswami. Hailing from Konerirajapuram, known for its musical ambience, he underwent training under Mudicondan Venkatarama Iyer and then did Gurukulavasam with Dr. Semmangudi Srinivasa Iyer at Trivandrum. Sri Narayanaswami is noted for his chaste rendering and adherence to musical values. He made a mark as a composer

and conductor at the Vadya Vrinda of All India Radio. Numerous musicians and students have benefitted by his expert coaching.

Radha and Jayalakshmi, who are cousins, commenced their career as vocalists nearly four decades ago and continue to be extremely popular artistes in the field. Hailing from a musical family, they were groomed by maestro G.N. Balasubramaniam and his chief disciple T.R. Balasubramaniam. Their style is lively and full of sweetness and they have recently been assessed by H.M.V. as one among the five living legends in Carnatic music. They have been selected to receive the T.T.K. Memorial Award this year.

Smt. Vyjayanthimala Bali, who will also be receiving the T.T.K. Memorial Award, needs no introduction to an audience like this. Despite her charismatic career in films, in which she rose like a meteor and stayed there till she retired voluntarily, her passion has been Bharata Natyam. Her creed is to foster the art in every possible way. She herself keeps her form trim and her anga suddha has been the envy of dancers much younger to her. She is a consummate artiste who has choreographed several ballets of lasting value. Among them, the Sangat-Tamiz-Malai, based on the Tiruppavai of Andal, is a non-pareil production.

This year also, support from Sundram Fasteners enabled us to conduct our usual Spirit of Youth Music and Dance Festival for ten days in October in memory of Smt. Ambujam Krishna. Ten upcoming dancers and 29 young musicians participated and they greatly appreciated the much needed exposure given to them by this Academy. Among the dancers, Purva Dhanashree won the M.G.R. Award and Deepa Ponnappan won the T.S. Parthasarathy Award. The musicians who won awards were Jayamangala Krishnamurthy (Vocal-ladies), Sikkil Gurucharan (Vocal-gents) V. Suresh Babu (violin), Sharan Sivakumar (mridangam) and R. Muthukumar (flute). Smt. Radhika Shurajit won the award for a dance guru.

I now have a special announcement to make on this occasion. An endowment has been created in the name of Nerur Srinivasachariar, an eminent composer of this century, for an award to be presented to a renowned, contemporary vaggyekara every year. I am delighted to inform you that a committee of experts set for selecting a suitable vidwan to receive the award, has unanimously recommended Sangita Kalanidhi Dr. M. Balamurali Krishna, taking into consideration the output of musical forms created by him, his publications and the record number of cassettees containing his music. Dr. Balamurali Krishna has kindly agreed to receive

the Award at our Sadas to be held on January 1, 2000, the first day of the next millennium. He will thus be the first recipient of the Nerur Srinivasachariar Vaggeyekara Award.

Music lovers in Chennai may look forward to an exciting programme in this auditorium at 9.30 p.m. on December 31, entitled, 'the greatest show on carnatic music' presented by the YACM (Youth Association of Carnatic Music). This show of the millennium will be a part of our 73rd Annual Conference, and will conclude at 12.30 a.m. on 1st January, 2000. It will include live concerts by all-time greats, audio visuals, 500 children singing together and 50 leading young artistes performing in chorus. The sponsors are Satyam Online.Com.

It is a happy coincidence that our 73rd Annual Conference is being held during the centenary year of T.T. Krishnamachari in this auditorium named after him. The centenary celebrations started on November 26 and readers of "The Hindu" might have seen its special centenary celebrations feature containing articles on TTK by eminent persons associated with him. Tributes have been paid in this supplement to TTK, a many splendoured man, who left an indelible imprint on the history of our nation. He was a visionary and one of the makers of modern India.

TTK was an ardent lover of music and this Academy was able to realise its cherished ambition of building this auditorium wholly with his initiative and sustained interest when he was one of its Vice-Presidents. We, therefore, remember him today with gratitude and pay our homage to one who was our greatest benefactor.

Welcoming all of you once again, I request His Highness Maharaja Marthanda Varma to inaugurate our 73rd Conference.

The 73rd Annual Conference was inaugurated by His Highness Padmanabha Dasa Marthanda Varma, Maharaja of Travancore on Dec. 18, 1999. He said that the role of music is not merely to entertain but also to inspire man to seek the non material. He observed that Vedas spelt out the relation between music and the Vedas represented the acme of Indian philosophy. "Vedas embody knowledge". Music is believed to have originated from the Vedas of which the Sama Veda has special place (Vedanam Samavedosmi). Referring to the motto of the Music Academy, he observed that the divine spirit was enshrined in the logo "Na Ham vasami vaikuntae na yogi hrudaye ravo madh bhakta yatra gayanti tatra tishtami narada".

He further added, "In the past seven decades the Academy has been doing invaluable service for the progress of the pure arts of South India. Paying a rich tribute to Sangita Kalanidhi Semmangudi Srinivasa Iyer who was present on the occasion, Marthanda Varma said that while many titles have been conferred on Semmangudi Srinivasa Iyer, I would prefer to call him "Rajya Seva Niratha" a title conferred on him by the former Maharaja of Travancore Chithira Tirunal Bala Varma.

Shri. N. Ramji, Secretary proposed a vote of thanks.

MEETINGS OF THE ADVISORY COMMITTEE

The 73rd Annual Conference proceedings of The Music Academy commenced on the 18th of December '99. Vidwan Sri. T.K Govinda Rao, presided over the sessions. As in previous years, the morning sessions focussed on various aspects of music - Ragalakshana, musicology, laya nuances, composers, aspects of Hindustani music, Harikatha and Bharatanatyam oriented topics; The President of the Conference Sri T.K. Govinda Rao and the four awardees, Chingleput Sri. Ranganathan, Sri. P.S. Narayanaswamy, Dr. Vyjayanthimala Bali and Radha and Jayalakshmi, gave special lecture demonstrations.

A special occasion to mark the Centenary of Sangita Kalanidhi Musiri Sri. Subramania Iyer was observed. On this occasion The Music Academy brought a special commemoration brochure and an audio release containing the excerpts of the recitals of the veteran, compiled from archives of The Music Academy. Sangita Kalanidhi Semmangudi Sri. Srinivasa Iyer, Sri. T.T. Vasu, Sri. C.V. Narasimhan and Sri. T.K. Govinda Rao, participated in this event. A recital by Sri. C.V. Narasimhan accompanied by Sri. T.K. Govinda Rao, V. Thyagarajan and Tiruvarur Sri Bhakthavatsalam, marked this occasion.

"The Hindu speaks on Music", release of the publication of The Hindu, was another special event of this year's morning sessions. The book was introduced by N. Ravi, Editor, The Hindu, the first copy was released by Sangita Kalanidhi Sri Semmangudi Srinivasa Iyer and was received by Sri. C.V. Narasimhan, Sri. T.T. Vasu and Sri. N. Murali, Joint Managing Director, The Hindu participated.

Among other publications released during this year's conference were Sri Purandara Kriti Ratnamala along with an audio cassette by Sangita Kalanidhi Sri. R.K. Srikantan, a translated version in Telugu of the verses in Chaturdandi Prakasika by Vidwan Sri. Dwaram Bhavanarayana Rao,

Member, Advisory Committee and an audio cassette containing Varnams sung by Vidushi Smt. R. Vedavalli and recorded by HMV-RPG.

The Music Academy's own publication of 15 rare dance compositions of the Tanjore Quartette, edited by the veteran Nattuvanar, Late Sri. K.P. Kittappa Pillai, was released by Sri. T.T. Vasu during the morning sessions. The first copy was received by Sangita Kalanidhi Sri. K.P. Sivanandam, brother of Sri. K.P. Kittappa Pillai.

The special lecture demonstrations by the awardees included an exposition of Sankeerna Nadai Pallavi by Vidwan Chingleput Ranganathan; Sri Ramalingaswami's Arutpa in kriti format by Vidwan Sri. P.S. Narayanaswamy and his disciples; Smt. Radha and Jayalakshmi's demonstration of compositions of Sangita Kalanidhi Sri. G.N. Balasubramaniam and new ragas handled by him and a Bharatanatyam demonstration of two compositions of Sangita Kalanidhi Sri. Ponniah Pillai, direct descendant of the Tanjore Quartette, by Dr. Vyjayanthimala Bali.

Among the different lecture demonstration on musicology, the scale of Raga Mohanam and its presence in other musical cultures of the World, was presented by Dr. S.A.K. Durga, Director, Centre for Ethnomusicology; Lecture Demonstration under different Endowments were conducted on specific topics.

Thanjavur N. Srinivasan, Sanskrit Pandit of the Saraswati Mahal Library, gave a talk and demonstration on aspects of Harikatha and its traditional format.

Another presentation by K.N. Srinivasan on Raga Prakarana of Venkatamakhin, dealt with the various aspects of Raga, its characteristics, and the grahaswara etc., as per the treatise which is the earliest work on musicology.

R.S. Jayalakshmi of the Music department of Madras University, chose to speak on the Arohana and Avarohana as a Lakshana of a Raga wherein she explained the existence of this feature, their importance and the purpose of this approach in the teaching of music.

B.R. Kumar, Director, All India Radio, gave a descriptive audio visual lecture demonstration on the musical references and devotional content of Thevara Moovar.

Swaragata Adhyaya of Sangita Ratnakara focussed on the eight chapters dealing with the detail as explained in this monumental work formed

the mainstay of Vidwan B. Krishnamurthy's lecture, while Vidushi R. Vedavalli in her presentation explained the sancharas or raga phrases in Varnam singing and their correct usage, focussing on the musicological aspects of Varnam which form a great source of information.

Among the topics dealing with composers, Padma Gurudutt, from Mysore, gave a lecture demonstration on compositions of Mysore Chikka Rama Rao and Smt. Mythili Ranganathan spoke on her grandfather Nerur Srinivasachariar and demonstrated several of his compositions.

B.M. Sundaram, member, Advisory Committee along with Haridwaramangalam A.K.Palanivel presented a lecture demonstration on the aspects of laya, focussing on Anga and Akshara. The concept of Tala was explained in the context. The terms gati and nadai were explained by Palanivel, as employed by Tavil players.

Sri. K.S. Nagarajan, Scientist from Bangalore, demonstrated during a session, his compilation of computer based data information on musical compositions and their classifications into different categories, a methodical process, useful for posterity.

Aspects of Hindustani Music with specific emphasis on Pagad (sthayi bhava) and Chalan (sanchari bhava) was dealt in detail by Dr. Narmada accompanied by Sangita Kalanidhi Sri. M.S. Gopalakrishnan. The speaker defined the above terms and explained with suitable demonstrations focussing on ragas like Miyanki Malhar, Purya, Sohani etc.,

As in previous years, there were devotional renderings by different groups at the commencement of every session. On the concluding day Smt. Balamani from Bombay, who was chosen for the Bodhaka award, conducted her group of students to sing compositions of the Trinity. The sessions concluded with a summing up of the events by Smt. Nandini Ramani, Secretary and Convenor of the Morning Sessions; Sri. C.V. Narasimhan, Chairman of this Committee, Sri. T.T. Vasu and Sri. T.K. Govinda Rao offered their remarks. On behalf of the Advisory Committee, Dr. S.A.K. Durga and Vidwan S. Rajam offered their views.

THE SADAS

The Sadas (Convocation) of the 73rd Annual Conference was held at the T.T.K. Auditorium at 5 p.m. on Saturday the 1st January, 2000 with Sangita Kalanidhi Semmangudi R. Srinivasa Iyer in the chair.

There was a distinguished gathering of members of the Academy, music lovers, musicians and scholars.

The function began with an invocation by the advance course students of the Teachers' College of Music of the Academy.

The Sadas was convoked by Sri. T.T. Vasu, President of the Academy. Welcoming Sri Semmangudi and others present, Sri Vasu said :

Sri. C.V. Narasimhan, Vidwan Govinda Rao, Vidwan Chingleput Ranganathan, Vidwan P.S. Narayanaswami, Vidushis Radha and Jayalakshmi, Dr. Vyjayanthimala Bali, members of the Executive and Advisory Committees, distinguished invitees, ladies and gentlemen :

I extend to all of you a warm and welcome to this Sadas which is the annual convocation of this Academy and I wish you a Happy New Year.

Our 73rd Annual Conference and a 16-day long festival of music and dance concluded this morning. Dance and music programmes in Chennai reached a new and unprecedented peak this season and the city wore a festive look even from the first week of December. This proliferation, however did not affect our programmes in any way as our own members and discerning rasikas from outside always attend our performances in large numbers and make them a success. We presented our own rich fare of cultural programmes from 10 a.m. to 9.30 p.m. every day, culminating in the 'Show of Millennium' by YACM in association with this Academy, last night. It was an exciting affair, perhaps the only of its kind in the annals of this Academy.

The morning conference sessions this year were conducted at the Kasturi Srinivasan Hall from the 18th of December, presided over by Vidwan T.K. Govinda Rao. As in previous years, these sessions were well attended by vidwans, vidushis and rasikas. A special event to mark the centenary year of Sangita Kalanidhi Musiri Subramania Iyer was held; on this occasion, the Music Academy brought out a special brochure on Musiri and an audio casssette containing recordings of Musiri from its archives. Tributes were paid to the Maha Vidwan by me and Guruji Semmangudi Srinivasa Iyer. Sri. C.V. Narasimhan and Vidwan T.K. Govinda Rao, disciples of Musiri, accompanied by Sri. V. Thyagarajan and Sri Tiruvarur Bakthavathsalam gave a recital. 13 lecture demonstrations, under different Endowments, were presented during the morning sessions by musicians and musicologists and many new subjects were covered. There were four special lec-dems this year by the four awardees who received the Sangita Kala Acharya and TTK Awards. There were also four book release functions. The books released were 'Purandara Kriti Ratnamala' authored by Sangita Kalanidhi R.K. Srikantan, 'The Hindu speaks on Music' published by The Hindu

'Unpublished Repertoire of the Tanjore Quartette' published by this Academy containing fifteen unpublished dance compositions of the Tanjore Quartette assigned by the descendant of that family and the veteran Nattuvanar, Sri K.P. Kittappa Pillai, and a Telugu translation of the 'Chaturdandi Prakasika' by Vidwan Dwaram Bhavanarayana Rao. A portrait of the late Vina maestro, Dr. Emani Sankara Sastri was presented to the Academy by his son Sri Achyutarama Sastri. Other noteworthy events included an audio visual presentation by Sri B.R. Kumar, Director, All India Radio, a special lecture by the Conference President, Vidwan T.K. Govinda Rao on the 'Concept of Raga Mukhari' as derived from the compositions of great composers', aspects and traditional format of Harikatha by Thanjavur N. Srinivasan, Swaragata Adhyaya of Sangita Ratnakara by B. Krishnamurthi and emotive aspect of Nritta by Prof. C.V. Chandrasekhar, apart from a presentation by Smt. Balamani of Mumbai, who receives the Bodhaka Award this year. A new HMV cassette of varnams rendered by Vidushi R. Vedavalli was also released.

I would also like to inform you that a donation to the Research and Publication Section of the Academy by Smt. Sarada Chandrasekhar, an old student of the Teachers' College of Music, currently residing at USA, has made possible the reprinting of Sangita Kalanidhi T. Brinda's book of Javalis this year.

The Sadas this evening is presided over by Sri. C.V. Narasimhan whom this Academy is privileged to have as one of its Trustees. After a brilliant scholastic career, with M.A. Oxon to his credit, Sri Narasimhan joined the Indian Civil Service in 1936 and served in several capacities in the undivided Madras Presidency. He moved over to New Delhi in 1950 and worked in the Ministry of Finance till he was invited by the United Nations in 1956 to take up an assignment as Under-Secretary General. For 22 long years Sri Narasimhan served that organisation with great distinction in a variety of assignments like Chef de Cabinet. From 1978 to 1993 he was honorary Senior Fellow in the U.N. Institute for Training and Research and authored three books on the world body. Sri Narasimhan is a scholar in his own right and has translated select verses from the Mahabharata, published in book form by the Columbia University Press.

Sri Narasimhan has a life-long interest in Karnatic music and is a senior disciple of the maestro Musiri Subramania Iyer. There is a special significance in our requesting Sri Narasimhan to preside over this Sadas today. As a co-disciple of Musiri, he is Guru Bhai to Vidwan Govinda Rao

and it is a unique coincidence that he will be shortly conferring the title of Sangita Kalanidhi on the latter.

I take this opportunity of thanking our sponsors and advertisers who came forward in larger numbers than before by underwriting concerts and taking space in our Souvenir.

Our Secretaries, office-bearers, staff, volunteers and others cheerfully bore the brunt of the strain involved and I thank them for their cooperation.

Welcoming you once again, I request Sri. C.V. Narasimhan to preside over the Sadas and conduct the proceedings.

Welcoming Sri Semmangudi and others present, Sri. C.V. Narasimhan said:

Let me begin by wishing all of us a happy New Year and a memorable millennium.

My first duty is to thank my friend and colleagues in the Music Academy for inviting me to preside over the Sadas today. May I recall that this is a second time for me, since I had presided over the Sadas in 1975.

On this occassion, we are also celebrating the Centenaries of two personalities closely associated with the Academy, my revered Guru Sri. Musiri Subramania Iyer and Sri T.T.Krishnamachari after whom this Auditorium named. T.T.K's Centenary on November 26 was marked by the issue of a special supplement of The Hindu which paid tribute to his great services to the nation. In my personal tribute which appeared on the same day, I referred to his great interest in our music and called him in the words of Tyagaraja - A Rasika Siromani. He was a connoisseur par excellence and great patron of our music. As for my Guru Sri Musiri we rememberd him on the exact date of his centenary April 9th at a meeting in the Kasturi Srinivasan Hall. Again we had a grand stamp release function in this very auditorium on 19th of October 1999 with the joint release of the special postage stamps remembering both Sri Iyerval and the legendary Sarod Maestro Ustad Allaudin Khan Saheb. A week ago again in the Kasturi Srinivasan Hall we observed Iyerval's centenary as part of the proceedings of this year's Conference.

For my own part what can I say about my Guru except to repeat Tyagaraja's words "Nee Runamu Theerpa Na Tharama?". If I may recall what I said on an earlier occasion not a day passes but I remember him with affection and gratitude.

To crown it all the Academy with a true sense of appropriateness has decided to confer the title of Sangita Kalanidhi at this Sadas on one of Sri Iyerval's most devoted disciples - Vidvan Sri. T.K. Govinda Rao. In his Presidential address on 17th Dec. 1999 he has revealed the depth of his Guru Bhakthi. As a fine teacher, a music maker and collater of Sahityas, he has rendered signal service to our music. I offer him my blessings and best wishes along with my personal congratulations.

Permit me on this occasion to recall my own association with the Academy, in the 1940's. I served in the Madras Secretariat and Sri. K.V. Krishnaswamy Iyer then President of the Academy roped me in to serve on its Executive Committee. He was one of the founding fathers of the Academy, and served as its President for three decades from 1935 to 1965. He was a prime architect of the Academy's high standing in the Music World. On the occasion of his centenary in 1985, T.T. Vasu brought out a publication of tributes. In my contribution I referred to K.V.K. not only as an institution builder but an institution by himself. I may next recall my close association with Sri. K.R. Sundaram Iyer who served as a treasurer of the Academy for several years and served as its President for two terms. As a result of our long friendship I was invited by `Anna' as I always called him to preside over the Sadas in 1975 and to inaugurate the Conference in 1981. The next President was Sri. T.T. Vasu under whose leadership the Academy has reinforced its standing as the unquestioned premier institution in the field of Carnatic music. The Academy's facilities are unrivalled and its balance sheet is enviable.

The Academy promotes all that is best in our Music. In its programmes for the Annual Conference, it includes Harikatha discourses, Dance programmes and Hindustani Music recitals. The Lecdems and papers which are a feature of the morning programmes under the aegis of the Conference Committee are of a high order and very instructive. The Academy also cooperates with other institutions in conducting every summer a "Spirit of Youth" festival, specifically designed to promote young talent. Its Teacher's College of Music headed by Sangita Kalanidhi B. Rajam Iyer has earned a fine reputation. In short the Academy is truly a "Centre of Excellence" standing tall and strong in its achievements and solidity.

So much for the Academy. But what of the music that is part of the name? Let me confess that when it comes to our music, I am an out and out chauvinist. Put simply I regard our music as the greatest in the World - an Ocean, a Swararnava, as Tyagaraja says. Can I justify this claim?

I think I can. From my Oxford days in 1934 and during the decades I have spent at United Nations and in New York. I have heard, and enjoyed the greatest music, be it orchestra, opera or solo that Western music has to offer - Conductors like Toscanini, Ormandy, Bernstein and our own Zubin Mehta; Violin wizards like Kreisler, Heifestz, Menuhin and Oistrakh; Pianoists like Horowitz; Cellists like Casals and Rostropovich; Thanks to my personal friendship with Rudolf Bing, General Manager of the Metropolitan Opera. I have seen every major operatic work performed, and heard the glorious voices of sopranos like Birgitte Nilssen and tenors like Lucianozavarotti. To my mind there is no grander sound that one can hear than the symphonies of a Beethoven or a Mozart performed by a great orchestra. What this great treasure of music lacks can be summed up in one word -Mano Bhava. All western music is written down by the composer in notation and even the tempo is prescribed by the composer. Some music critics talk of different interpretations by various conductors, but those differences are only marginal. The conductor has to go by the book.

What about Hindustani Music? Our two systems have many things in common. The Raga reigns supreme in both. When it comes to voice culture and tonal purity (Sruti Shuddham), our Northern cousins score over us. But on two points, we score over them. One is the variety and profusion of our Raga system. The other is the precious legacy of Sahityas and kritis bequeathed to us by Bhakthas like Annamacharya and Purandara Dasa and the great vaggeyakaras, beginning with the Trinity and continuing to our days with the likes of Vasudevachar and Papanasam Sivan to name only two. Their compositions are suffused with Bhakthi. The kriti format lends itself to progressive embellishments, which we call sangathis which are designed to bring out the beauty of the raga, as well as to enhance the Sahitya Bhava, Alapana, Niraval and Swara Prasthara give full scope for the musician to display his Manobhava. To my mind the highest level of musical experience is when listener and performer are on the same wave length and there comes the Supreme moment when we are at tuned with the infinite :

Yet another aspect of our greatness as a musical system is the complexity and subtlety of our laya. The basic structure of our Talas is simple enough - There are seven Talas and five Jatis, giving a total of thirty five talas. However most of our kritis are set to one of half-a-dozen fairly common talas, which the intelligent listener can follow easily. But for the percussionist, every Avartana is a mathematical exercise. And when it comes

to the tani as it is called, even in addition to the Mridangam instrument are involved - Be it a Ghatam, Kanjira or Morsing, the percussionists view with each other in producing complicated rhythmic patterns, which are minor miracles of Kanakku. If we add to the percussion list the Dolak, Konnakol (where the Solkattus are vocalised) and the Tavil, which is no longer an accompaniment exclusively of the Nadasvaram, we have an unmatched array of Upavadyams which is quite unique.

Looking back over my seventy years as a listener, I can assert with confidence that our music is alive and well. There has been a veritable explosion of talent in the last decade and the number of vocalists, vainikas, violinists and flautists who can perform at the katcheri level must be counted in the hundreds. I am happy to see that so many performers are women, except for percussion, which has remained more of a male preserve.

I must pay a special tribute to All India Radio for its significant part in developing the new breed of performing artists. The Chennai Station of AIR, and the main regional stations have greatly helped in bringing young talented performers to public attention. In my view, Doordarshan can emulate AIR in this regard. Television can be particularly helpful in promoting our dance heritage. The Gramaphone too has been very useful in taking our talented musicianss to every nook and corner. The Audio tape has practically replaced Gurukulavasa as the main learning tool for aspiring musicians.

It is true that the number of listeners of our classical music is smaller than the following for screen music and more recently, imitations of Western Pop music. But our listeners today are much more educated and knowled geable than at any earlier time. The Print media, especially the coverage by our leading Newspapers, containing well informed articles by knowledgeable critics has contributed to this higher level of appreciation among our listeners. The monthly magazine Sruti also deserves special mention in this connection.

To conclude, let all of us - Sabha organisers, performers, listeners, critics, reporters and the electronic media - resolve that we will bend our best efforts towards raising to even greater heights our glorious musical heritage in the Millennium beginning to-day. O

Academy Trustee Sri C.V. Narasimhan presented Vidwan Sri. T.K. Govinda Rao, President of the Conference.

CONFERENCE PRESIDENT

Vidwan Sri. T.K. Govinda Rao

Born on 21-4-1928 at Thirupunithura/Kerala to Sri Krishna Rao (Father) and Smt. Kamalam (mother).

He hails from a family of musicians. In 1949, he joined the then Central College of Carnatic Music at Madras, where he came under the influence of Musiri Sri Subramania Iyer, Tiruppampuram Sri. Swaminatha Pillai and Smt. T. Brinda (all Sanigita Kalanidhis).

Over the next fifteen years, he undertook gurukulavasa training under Musiri Subramania Iyer with whom he had so close an association that he came to be considered a prime disciple and representative of his bhava laden music.

During the last five decades he had various assignments as a lecturer and producer (music), Directorate General A.I.R. New Delhi. He has been associated with many universities in various capacities and has long been a member of the Advisory Committee of the Music Academy. He has given numerous concerts both in India and abroad and is the receipient of several titles.

The pristine purity of his art has been passed on to many disciples among whom are Bombay Sisters, Padmaja Srinivasan and T.R. Balamani. His contribution to the field of Carnatic music is best known by his monumental

task of bringing out the complete works of the Trinity with a common script surmounting the language barrier while preserving the identity of the original.

Over the years he has been composing tunes and editing works of distinction; these include compositions of Sri Purandaradasa, Tamil songs of Periyasami Thooran, transliteration of Sangita Kalanidhi Sri Semmangudi Srinivasa Iyer's Tyagaraja Ganaraga Pancharatna Kritis.

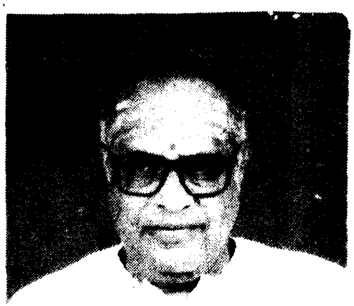
Sri. T.K. Govinda Rao is the founder of Gana Mandir Trust through which he propagates Carnatic Music and conducts music oriented seminars anywhere in the globe.

The Academy had selected two Vidwans who had rendered distinguished service in the field of music for conferring the title 'Sangita Kala Acharya'.

The Academy has also selected a distinguished Bharatnatyam exponent, Vyjayanthimala Bali and vocalists Radha & Jayalakshmi for the 'T.T.K. Memorial Award'.

Academy Secretary, Sri. M.S. Venkataraman presented Vidwan Sri. P.S. Narayanaswamy.

SANGITA KALA ACHARYA



Vidwan Sri. P.S. Narayanaswamy

Born on 24th February 1934 to Dr. P.N. Subramaniam and Smt. Mathuram at Konerirajapuram, P.S. Narayanaswamy popularly known as Pitchai or P.S.N. had an aptitude for music at a very early age and started lessons at the age of seven under Nagaswara Vidwan Tiruppampuram Sri

Somasundaram Pillai. Later he studied under Sangita Kalanidi Mudikondan Sri Venkatarama Iyer and Sangita Kalanidhi Semmangudi Srinivasa Iyer. The next decades saw him rise to become one of the most accomplished respected and reputed musicians.

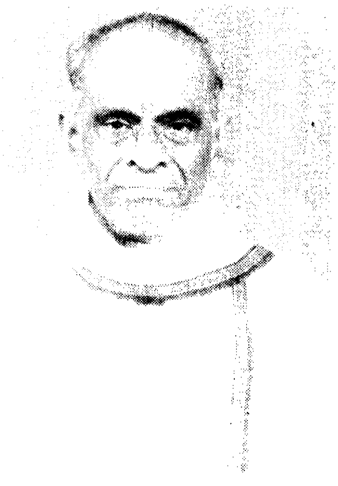
Vidwan Sri. P.S. Narayanaswamy has served A.I.R. with distinction and has to his credit several symphonies one of which was the highlight of the Golden Jubilee programme of AIR in 1981. As a top grade artiste, he has given concerts all over India and abroad. In this period he not only was a performing artiste but also a great guru and has trained several disciples who are all upcoming musicians in their own right. He has also been associated with the Academy under the Ariyakudi Ramanuja Iyengar Talent Promotion Scheme and trained upcoming artistes.

Asthana Vidwan of Sri Kanchi Kamakoti Mutt and recipient of Sangita Kala Sagaram from the Mutt in 1996, Sri P.S. Narayanaswamy has been conferred several other titles also.

Sri. C.V. Narasimhan conferred on Vidwan P.S. Narayanaswamy the title of Sangita Kala Acharya and presented him the Birudu patra, medallion of the title, citation and a cash award of Rs. 5,000/-.

Academy Vice President Sri. U. Ramesh Rao presented Vidwan Chengleput Sri Ranganathan.

SANGITA KALA ACHARYA



Vidwan Chingleput Sri. Ranganathan

Born in Madras on 24th November 1938 to K.A. Chellappa Iyengar Smt. Rajalakshmi. His mother was his first guru and then he became the disciple of Flautist Sri. H. Ramachandra Sastry. Later he studied under Alathur Brothers and Alathur Venkatesa Iyer under gurukula system for 10 years. At his arangetram during the Nerur Sadasiva Brahmendra Utsavam in 1955, his guru Venkatesa Iyer accompanied him on the Harmonium and Ramanathapuram M.N. Kandaswamy on the Mridangam.

His association with All India Radio has been long and varied. Starting as a prize winner in 1955, he has been an A grade artiste and then retired as a staff artiste of A.I.R. Madras.

Imbibing the teaching of the Alathur Brothers, he is a specialist in Pallavi Singing and teaching. Many of our musicians today have at some time or other learnt pallavis and rare compositions from him. He has conducted a summer course in Pallavi singing at the Music Academy for a group of young artistes.

Sri. C.V. Narasimhan conferred on Vidwan Chengleput Ranganathan the title of Sangita Kala Acharya and presented him the Birudu patra, medallion of the title, citation and a cash award of Rs. 5,000/-.

Academy Secretary Smt. Nandini Ramani presented Smt. Vyjayanthimala Bali.

T.T.K. MEMORIAL AWARD

Vyjayanthimala Bali

Born in 1933 in a family dedicated to the study and patronage of fine arts; Vyjayanthimala has a background enriched with our cultural heritage. From an early age her inherent talent manifested itself early and she was trained in Bharatnatyam under the tutelage of Sri K. Ramiah Pillai of Vazhuvoor school, Sri. K.N. Dandayuthapani Pillai and Tanjavur Sri. K.P. Kittappa Pillai of Pandanallur Bani.

She has been invited to perform before many eminent statesmen and dignitaries and at many international festivals all over the world. Her performances in India have been marked with a unique touch throughout her dance career, spanning over the last 52 years. Vyjayanthimala was the first Indian dáncer to give a Bharatnatyam recital at the United Nations duing its 20th anniversary celebration marking the Human Rights Day in 1969.

Well known as a performer, teacher, researcher and choreographer, Vyjayanthimala has been applauded for the revival of old Thanjavur rare compositions repertoire like Nava Sandhi Kauthuwams, Melaprapathi, Thodaya Mangalam, Sooladi, Prabhandams and several other unique items of ritualistic and artistic value under special training from Thanjavur Sri. K.P. Kittappa Pillai, a doyen among Nattuvanars.

She has been conferred the Padmashri in 1968, Sangeet Natak Akademi Award in 1982 and Doctor of letters (Honoris Causa) by the Annamalai University.

As a movie star, her talent has been recognised with the Lifetime Achievement award. She has served three terms as a member of Rajya Sabha. She is also known in the sportsworld as a keen golfer.

Described as a dancer par excellence, Vyjayanthimala has been the torch bearer of the best Sampradaya in Bharatnatyam through her total dedication to the upkeep of purity of tradition, both in Nritta and Abhinaya aspects presented with utmost dignity.

Sri. C.V. Narasimhan presented to Vyjayanthimala Bali the T.T.K. Award with citation and a cash award of Rs. 2,000/-.

Academy Secretary Ms. Maithreyi Ramadurai presented Vidushis Smt. Radha & Jayalakshmi.

T.T.K MEMORIAL AWARD

Vidushi Radha

Vidushi Jayalakshmi

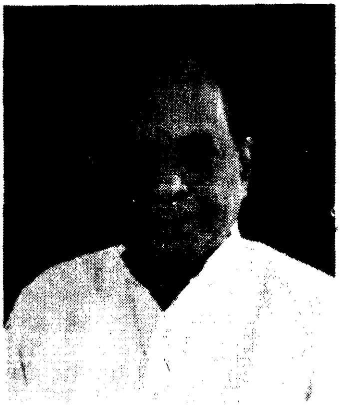
Radha born to C.P. Doraiswamy Iyengar (father) and Smt. Kalpakammal (mother). Jayalakshmi born to Sri. R. Rangachary (father) and Pattammal (mother) are cousins and hail from a music family; learnt music under Sangita Kalanidhi G.N. Balasubramaniam and his chief disciple T.R. Balasubramaniam; Vocalists for the past four decades nearly; they have been well known popular artistes; have given concerts all over India at several festivals and Conferences and Sangeet Sammellan concerts conducted by the All India Radio; they have performed extensively in U.K., U.S.A. and Sri Lanka. Receipients of many titles, awards and honours. Kalaimamanigal Radha and Jayalakshmi also received the prestigious Sangeet Natak Akademi Award for Eminent Musicians in 1982. They have been recently assessed by H.M.V. as one among the Five living legends of Carnatic Classical Music. Several audio cassettes, CDS and LPs of their concerts form an important aspect of their music contribution to the field of Carnatic music. Their musical heritage finds a place in the archival collections of the Sangeet Natak Akademi and A.I.R. Radha Jayalakshmi have been featured regularly over Doordarshan and C.P.C., New Delhi.

Sri. C.V. Narasimhan presented to Radha & Jayalakshmi the T.T.K. Award with citation and a cash award of Rs. 2,000/-.

Sangita Kalanidhi Sri. T.K. Govinda Rao thanked the Academy for the honour conferred on him and also all Vidwans and others who assisted him in conducting the conference successfully.

Academy Vice President Ms. Lakshmi Viswanathan proposed a vote of thanks.

THE NERUR SRINIVASACHARIAR VAGGEYAKKARA AWARD



Vidwan Balamurali Krishna

Instituted in the Conference year 1999 - 2000, the Selection Committee from among the experts Committee recommended that the award be given to Sangita Kalanidhi Dr. M. Balamurali Krishna for the year 1999 - 2000.

Dr. Balamurali Krishna has composed in Tamil, Telugu and Sanskrit and has covered a vide variety of musical forms. He also has to his credit 72 melaraga compositions - some of these have been published and cassettes have also been released. Many of his composition are in vogue in concerts.

73rd Annual Conference at Kasturi Srinivasan Hall

18.12.1999 to 01.01.2000
Daily from 8.00 a.m. to 10.30 a.m.

Agenda for the Conference

President : Vidwan Sri. T.K. GOVINDA RAO

Saturday 18.12.1999		
8.00 a.m.	Raga Ranjani Group, Bangalore	Songs on Shodasa Ganapathy
8.30 a.m.	Release of Sangita Kalanidhi Sri R.K. Srikantan's Book 'Purandara Kriti Ratnamala' and Audio Cassette by Vidvan R.K. Srikantan Trust, Bangalore by Sangita Kalanidhi Sri Semmangudi Srinivasa Iyer.	
8.45 a.m.	R.S. Santhakumari	Bhakti Poetry of Sirkazhi Moovar (Nachimuthu Gounder Rukmini Ammal Charitable Trust in memory of Chellammal Palani Gounder)
9.45 a.m.	Dr. S.A.K. Durga	Scale of Raga Mohanam in the musical forms of other Music Cultures and Carnatic Music.
SUNDAY 19-12-1999		
8.00 a.m.	Shreyas group	Pasurangal of Tirumazhisai Azhwar on Tiru Allikkeni and Tiruvallur.
8.30 a.m.	Vidwan P.S. Narayanaswamy and his students	Sri Ramalingar Arutpa in kriti format.
9.15 a.m.	Release of Book "The Hindu Speaks on Music"- Publication of The Hindu by Sangita Kalanidhi Sri Semmangudi Srinivasa Iyer.	
9.45 a.m.	Kum. D. Lakshmi Gayatri	Harikatha in Sanskrit "Raghuvasam" (P.B. Sarvarayulugaru Endowment)
MONDAY 20-12-1999		
8.00 a.m.	Champa Kumar and Group Students of Sri Sami Dandapani of Dharmapura Adeenam School.	Songs from "Appar-Kurunthogai"
8.30 a.m.	Thanjavur N. Srinivasan	Aspects of Harikatha and its traditional format. (Alamelu Rama Narayana Sarma Award)
9.30 a.m.	Smt. Radha & Smt. Jayalakshmi M.A. Krishnaswamy -Violin Umayalpuram Mali-Mrudangam	Compositions of Sangita Kalanidhi G.N. Balasubramaniam and new ragas handled by him.

TUESDAY 21-12-1999

8.00 a.m.	Smt. Meera Kedaranathan and her disciples.	Tyagaraja Charita Pancharatnam
8.30 a.m.	Sri. K.N. Srinivasan	Raga Prakarana of Venkatamakhin
9.30 a.m.	Smt. S.R. Jayasitalakshmi	Contribution to Carnatic Music by composers of 18th Century - Compositions of Anai-Ayya. (Chellammal Natarajan Endowment lec.)

WEDNESDAY 22-12-1999

8.00 a.m.	Sivan Arts Academy	Sivan's "Sri Ramcharitha Geetham"
8.30 a.m.	M. Vaithyalingam	"Tiruppugazh Chandangal" (M. Ganesa Iyer Birth Centenary Memorial Lecture)
9.30 a.m.	Smt. Mythili Ranganathan	Tamil Composers of 20th Century - Compositions of "Nerur Srinivasachariar" (Nachimuthu gounder Rukmani Ammal Charitable Trust in memory of Rukmani Nachimuthu Gounder)

THURSDAY 23-12-1999

8.00 a.m.	Andavan Pichai Bhajan Mandali	Songs on Kapali - Karpagambal composed by Andavan pichai Mathaji
8.30 a.m.	Handing over the Portrait of Dr. Emani Sankara Sastri to the Academy by Sri Achutharama Sastry (S/o Emani Sankara Sastry) Sri. T.T. Vasu, President will receive it.	
8.35 a.m.	Smt. R.S. Jayalakshmi	Arohana and Avarohana as a Lakshana of a Raga.
9.30 a.m.	Vidvan Chengleput Ranganathan Sri. M.A. Sundareswaran -Violin Sri. Arun Prakash - Mrudangam	Sankeerna Nadai Pallavi Exposition

FRIDAY 24-12-1999

8.00 a.m.	Aananda Bhairavi Group	Composition of Walajapet Sri Venkataramana Bhagavatar
8.30 a.m.	Sri. B.R. Kumar	Thevara Moovar (Audio Visual Programme) Nachimuthu Gounder Rukmini Ammal Charitable Trust in memory of P. Nachimuthu Gounder).
9.30 a.m.	Sri. K.S. Nagarajan	Computer based documentation of Carnatic Music Compositions

SATURDAY 24-12-1999

8.00 a.m.	Subhasruthi Group	Sri Vedanayakam Pillai's "Sarva Samaya Keerthanaigal"

8.30 a.m. Centenary celebration of Sangita Kalanidhi Sri Musiri Subramania Iyer

a. Introduction of the event by Sri. T.T. Vasu
b. Tribute by Sangita Kalanidhi Sri Semmangudi Srinivasa Iyer
c. Cassette release of Recital of Musiri from Music Academy archives.
d. Recital by Sri C.V. Narasimhan and Sri T.K. Govinda Rao accompanied by Sri V. Thyagarajan on Violin and Tiruvarur Bakthavathsalam on Mridangam.

SUNDAY 26-12-1999

8.00 a.m.	Devaganavali Group	Panchalinga Kritis
8.30 a.m.	Sri. B.M. Sundaram along with Haridhwarmangalam A.K. Palanivel (Tavil)	Anga and Akshara.
9.30 a.m.	Sri. B. Krishnmurthi	Svaragata Adhyaya of Sangita Ratnakara (Dr. V. Raghavan Shashtyabdapurti Endowment)

MONDAY 27-12-1999

8.00 a.m.	Smt. Sulochana Pattabhiraman & her disciples	Songs of Mayuram Viswanatha Sastri
8.30 a.m.	Dr. Rajalakshmi Santhanam	Post Trinity Composers - Contribution of Tachur Singaracharyulu. (Sri Rama Narayana Sarma Endowment)
9.30 a.m.	Release of H.M.V.'s audio cassette on varnams rendered by Smt. R. Vedavalli	
9.45 a.m.	Smt. R. Vedavalli	Raga Phrases in Varnams and their appropriate usage in Varnam singing. (Brinda Varadarajan Memorial Lecture).

TUESDAY 28-12-1999

8.00 a.m.	Navamalika Group	Oothukadu Sri Venkatasubbier songs
8.30 a.m.	Smt. Padma Gurudutt	Compositions of Mysore Chikka Rama Rao
9.30 a.m.	Sri. C.V. Chandrasekhar	Dance Lec. Demonstration - Emotive aspect of 'Nritta'.

WEDNESDAY 29-12-1999

8.00 a.m.	Geetha Nivedhana Group	Shri Shankara Guruvaram
8.30 a.m.	Smt. Rita Rajan	Study of certain Ragas-Narayana Gaula Kedara Gaula, Ananda Bhairavi, Bhairavi Huseni.

9.30 a.m.	Release of Music Academy Publication "Unpublished Repertoire of Tanjore Quartette" by Sangita Kalanidhi Sri Semmangudi Srinivasa Iyer.	
9.45 a.m.	Smt. Vyjayanthimala Bali	Dance Lecture demonstration - Rare compositions of Tanjore Quartette.

THURSDAY 30-12-1999

8.00 a.m.	Dr. Hiramalini. Seshadri	Sai Kritis
8.30 a.m.	Sangita Kalanidhi M.S. Gopalakrishnan assisted by M. Narmada	Sahitya Bhava & Sanchari Bhava (Pagad & chalan in Hindustani music)
9.30 a.m.	Velukudi Sri. V.Krishnan assisted by Smt. Aravindam - Vocal Smt. K.N. Ethirajavalli-Veena	Nalayira Divya Prabhandam - "Madal Ilakkanam" (Nachimuthu Gounder Rukmini Ammal Charitable Trust in memory of K. Palani Gounder)

FRIDAY 31-12-1999

8.00 a.m.	Dasanjali Group	Songs of Meera, Kabir, Surdas, Marathi Abhangs.
8.35 a.m.	Release of Dwaram Sri Bhava Narayana Rao's Book- Telugu translation of "Chaturdandi Prakasika of Venkatamakhin".	
8.40 a.m.	Smt. Sulochana Pattabhiraman assisted by Smt. Prema Hariharan	"Musical references in Sangam Literature"
9.30 a.m.	Sri. T.K. Govinda Rao	Concept of Raga "Mukhari" as derived from compositions of Great composers.

SATURDAY 01-01-2000

8.00 a.m.	The Teachers' College of Music, The Music Academy	Select compositions of great composers on different deities in different languages
8.30 a.m.	Smt. Balamani & Disciples	Trinity compositions (T.S. Sabesa Iyer Endowment - Bodhaka Award)
9.30 a.m.	Summing up of Conference proceedings.	

MUSIC IN LIFE . . . . LIFE IN MUSIC

***B.R. Kumar**, Station Director, AIR, Chennai.*

திருவலஞ்சுழி : நட்டராகம்

என்ன புண்ணியஞ் செய்தனை நெஞ்சமே யிருங்கடல் வையத்து
முன்ன நீபுரி நல்வினைப் பயனிடை முழுமணித் தரளங்கள்
மன்னு காவிரி சூழ்திரு வலஞ்சுழி வாணனை வாயாரப்
பன்னி யாதரித் தேத்தியும் பாடியும் வழிபடு மதனாலே

மாதொர் கூறனை வலஞ்சுழி மருவிய மருந்தினை வயற்காழி
நாதன் வேதியன் ஞானசம் பந்தன்வாய் நவிற்றிய தமிழ்மாலை
ஆத ரித்திசை கற்றுவல் லார்சொலக் கேட்டுகந் தவர்தம்மை
வாதி யாவினை மறுமைக்கு மிம்மைக்கும் வருத்தம்வந் தடையாவே.

திருச்சிற்றம்பலம்

-திருஞானசம்பந்தர்

`That should be neither hot or cold!
Should dissolve at once!
Never to recollect its size or shape!
Swanubhava to the core!
What an immortal bliss!'.

Thus murmuring to himself my friend dipped his head along with his bulky body into the waters of the tank. I had to follow him as we were together on a pilgrimage of holy shrines.

The chillness of the tank water made me shiver but what a great joy it was! To think of child Thirugnanasambandar getting a cupfull of milk from the Goddess and start singing *`Thodudaya Seviyan'* with full of conviction and courage. He went to the extent of declaring that `He' was the Lord and the only Lord.

Yes. We had the holy bath in the temple tank of the great shrine at Sirkazhi. All the while I had the suspicion that my dear friend had to take the early morning bath in tha tank for the first time in an empty stomach, as he used to have his daily breakfast with coffee before he took bath in the city life. What a contrast! if only he had prayed to the Lord, probably he would also have been granted a cup of milk. Those were the thoughts that were running in my mind when I entered the holy shrine. Sirkazhi temple

occupies a sprawling space with majestic towers. The place itself has got several names, such as Brahmapuram, Venupuram, **Thonipuram,**[1] Srikali etc., Saint Thirugnanasambandar, it is said started singing in praise of the Lord from the age of three. His divine outpourings are several and a few of them have been inscribed in the walls of the inner precincts. What a great contribution by a child singer! He sang in praise of the Lord, has described the fields and fertilities. He had gone around various shrines in Tamil Nadu several times with Appar (Thirunavukarasu) who was several years elder to him. It is said that when Gnanasambandar was born, Appar was already 64 years old. There is a great uniqueness in all the three of them. Sambandar lived only for 16 years, Sundarar for 18 years and Appar merged with the Lord when he was 81 years old!

These three saints of Tamil Nadu lived in the 6th, 7th and 8th centuries. Their songs are atleast 1400 years old and still their current flows defying all known estimates of life and death. Thirugnanasambandar had always considered that it was the Lord who spoke through him. He was sure that his mind, word and his thought were that of the Lord only. Therefore, he had a terrific amount of conviction with the Lord. He went to the extent of declaring that it was his Order and it will come true. These words are found in several of his compositions such as *Kolarupathigam*. The parallel for Thirugnanasambandar would be Nammalwar who also started singing at the age of three. Both of them have never failed to acknowledge the presence of divinity in them. For example, Nammalwar says, *'That his melodic outpourings are that of the Lord'*. Sadagopa Ramanujam emphatically says that his Tamil Knowledge and words are that of the divine sanction. A line from *Nalayiradivya prabandham* is as follows:

"You made me yours. I became your personality and so I could sing your praise in Tamil". So also Thirugnanasambandar emphatically declares that *"These are not my words, they are yours"*.

In essence all the three saints have never forgotten that the Music was the Lord and the Lord himself stood personified as Music. In this *Thiruthandagam,* Thirunavukarasu goes to the extent of saying that since the Lord is the Music he responds to Music.

In order to understand these three saint singers I had undertaken a short pilgrimage to about half-a-dozen shrines in the districts of Thanjavur, Madurai and Chingleput. These shrines are either too big or too small. But they never fail to portray intrinsic value of the Music that accompanies the

importance of the shrines. Sirkazhi was one which is the birth place of Saint Thirugnanasambandar.

The beauty of the songs are not restricted to the usage of the words only but the singers have also employed several techniques which are amazing and admirable. For instance, Saint Thirugnanasambandar brought out the intricate *'Gopucha'* style which can be recognised as *'Kondukootipaduthal'* (in the present day paralance). But in those days it was called as *'Mudugu'*. This peculiar style which has its origin in the 7th century was never handled by any singer except Saint Arunagirinathar in his immortal Thirupugazh songs in the 15th Century. The famous classical Tholkapiam also delineates this kind of style as 'Mudugu Vannam' meaning the colour of the style.

From Sirkazhi we proceeded to **Thiruchengatangudi,**[2] a shrine located on the Southern side of the river Cauvery in the Chola Kingdom. This temple is associated with the boisterous deed of Siruthondur Nayanar who did not even hesitate to butcher his son and offer it to the Lord. This is also known as *Ganapathvechharam,* where the deity of Lord Vinayaka is known as Vathapi. Both Sambandar and Appar have sung in praise of the Lord named as *'Utharapathy'* . The name of the Goddess is Kuzalammai. Very near to the shrine the famous Thirumarugal is located. It would be interesting to know that Thirumarugal had produced one of the best Nagaswara vidwans viz. Thirumarugal Natesa Pillai who was well known for his briga expositions in the instrument. He had been praised even by Mahavaidyanatha Iyer. Marugal is a variety of Banana which does not seem to have its existence today. The famous *Thevaram, Angamum, Vedamum,* is dedicated to this Shrine. Those who chant Vishnusahasranamam may recall that there is a sentence describing the same sentiment as *'Vedango Vedavithkavihi'* in praise of Bhagvan Mahavishnu. It is quite interesting to note that Appar and Sambandar had also coupled the shrines at *Thirumarugal* and *Thiruchengatangudi* in their outpourings. It is also pertinent to note Nagaswara Chakaravarthy Rajarathinam Pillai was the nephew of Thirumarugal Natesa Pillai.

From Thirumarugal we go to **Thirupugalur.**[3] This is a shrine where all the three singers sung in praise of the Lord. Just as we have in Thanjavur, Thirupugalur has also one tower, which is quite big. This temple has two distinct establishments, one near the other. There is a very big watershed which protects the shrine. The Lord is called *Konapiran*, as the image is slightly tilted. The sathyam star of the month of Chitra is celebrated here

in memory of Saint Thirunavukarasar. It is said that in this temple the Lord offered a Golden Brick to Saint Sundarar in appreciation of his devotion. A composition of Saint Thirugnanasambandar, dedicated to the shrine brings out the essence of Music. Here Gnanasambandar says that any Music should have two ingredients which are absolutely essential. The Music must have grammar and also an objective. Therefore, it is very clear that great Saints like Gnanasambandar, Appar and Sundarar did hold the twin ingredients in a high esteem.

Now we are at **Thirukanchi Thirumetrazhi,**[4] a shrine west of Kanchipuram of the present day. Here is a temple, where Gnanasambandar had sung and on listening to him the Lord melted. Therefore we see only the feet of the Lord. Just opposite at the end of the road there is a separate shrine for Gnanasambandar. This is one more from what we have apart from Sirkazhi. This shrine is one among the five in Thondaimandalam area. But unfortunately none of the compositions of Gnanasambandar is available at present. Only we find the compositions of Appar and Sundarar. The temple is small and cute, fully renovated recently, thus depriving the pilgrim of the grandeur of olden days. However, we must be thankful that the temple stands afresh and modern. Saint Appar had described this place where Music and Dance prevail all over the year. This place seems to have been a prosperous business centre where lot of people from outside decended regularly.

Thirugnanasambanda Nayanar has all praise for the quality of Music that was available here. He goes to the extent of praising the Music to the sweetness of sugarcane. There is also another shrine adjacent to the main temple from where the deity is said to have listened to the Music very carefully. That means Music had been a part and parcel of this place. Hats off to those who lived in this place in those years.

Before we depart from those shrines which have strong linkages with Saint Thirugnanasambandar we can appreciate the old adage that is still prevalent in Sirkazhi. It says that one must participate in the *Thirumulaipai festival* at Sirkazhi during the Chitrai festival and partake with the prasadam of milk that is distributed to the devotees. These people who are fortunate enough would not be reborn in this world again.

Now let us go to the well-known temple city of Madurai which is called **Thirualavai.**[5] The Goddess shrine here is World famous, Goddess Meenakshi draws devotees from far and near. This Madurai had been the

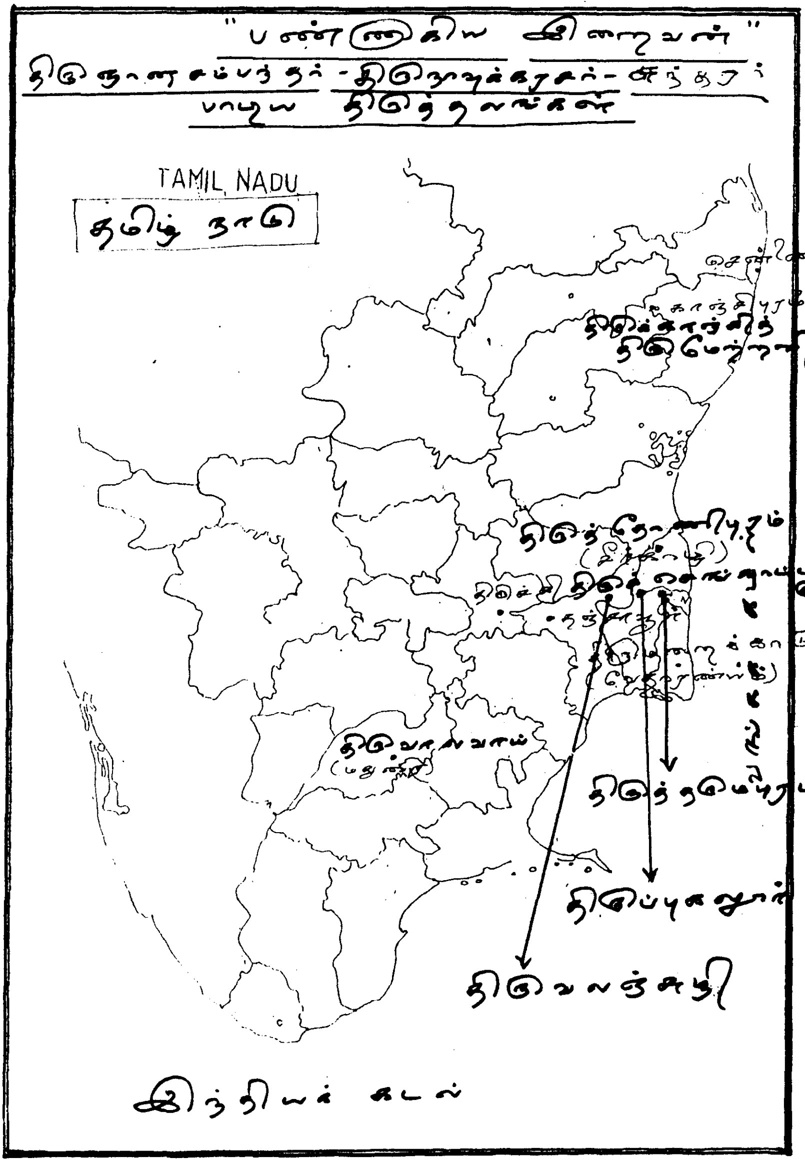
capital of the Pandya Kingdom. The name Mangaikarasiyaar kindles fond memories of the great ruler who led from the front. There were three sangams for Tamil and fourth one was created by Pandithevar. The idol of Lord Nataraja in this temple raises its right leg and dance in contrast to what see in Chidambaram. Therefore, the popular adage at this city is silver is more valuable than gold. In this shrine Thirunavukarasu Nayanar describes the Lord as the incarnation of the Vedas and also describes that he must have rendered the stanzas of Vedas with Music. When this composition is sung the tune resembles that of Sama Veda. It is a lilting composition which could mesmerise a true devotee.

It is said that the outer wall of the temple at Mannargudi is beautiful. The Chariot at Thiruvarur is beautiful. The streets of Thiruvidaimarudur is beautiful. What is beautiful at **Thirumaraikadu**[6]**?**

Today Thirumaraikadu is known as Vedaranyam. The temple is situated in a sprawling space defying all descriptions. It is a very old monument of our culture and dignity. One has to be in this temple for atleast for a few hours to enjoy the beauty, the sculptures and magical designs of the structure. We found that there were large numbers of well designed stands made up of stones where hundreds of oil lamps could be lighted in the nights. If done so, the whole temple would present a total scenario of illumination. Probably this was done in those days in order to indicate to the ships that were passing through in the nearby sea. The temple is located in the sea coast.

To this temple Thirugnanasambandar as a young boy accompanied by Appar a man quite old had sung in praise of the Lord to open and close the doors of the temple. The temple is replete with historical information which could enlighten an interested person. Saint Sundarar in one of his compositions dedicated to the Goddess of the temple speaks very high of the tonal quality. He says that the speech of the Goddess was sweeter than that of a plucked instrument viz. yazh. Sundarar also points out that the Lord was personification of seven sounds of Music. This is one shrine where all the three had sung in praise of the Lord.

Our pilgrimage now comes to the last leg but not the least of all the shrines, namely, **"Thirudharmapuram"**[7]. This shrine is located a few kilometers west of Karaikal and can be easily reached by road. It is situated amidst sylvan surroundings. Here also modifications have been done extensively to the ancient structure of the temple and hence it looks like


TAMIL NADU
தமிழ் நாடு
இந்தியக் கடல்

a new building. There is an interesting ancedote associated with this temple and Saint Thirugnanasambandar. There was a renowned bard living in this place who always found difficult to reproduce some of the compositions of Gnanasambandar through his instrument. Gnanasambandar consoled him and said that he could always render the compositions which he was able to do so. A classical composition of Saint Thirugnanasambandar rendered at this shrine is known as *`Yazhmuri'*. The tune resembles that of the present day *Atana*. But this has to be sung with some dexterity and ease for one has to repeat certain verses cleverly. Thanks to Thirugnanasambandar, the music of those days still lives when one is to able to glean through. Certainly the effort would be rewarding and will provide Music to the soul.

When this thought was running through my mind at the end of the pilgrimage it was quite evident that if there is a music in life then life also would be in Music. It would not be easy for me to convince my friend who held a glass of sweet juice in his hand and wanted to quench his thirst on a hot afternoon. For him it could have been different. O

(Excerpts from the exposition given by the Author while presenting a Slide-Music-Programme at the Music Academy on 24.12.1999)

திருத்தோணிபுரம்[1] : பண் - பழந்தக்கராகம்

*வண்டரங்கப் புனற்கமல மதுமாந்திப் பெடையினொடும்
ஒண்டரங்க இசைபாடு மளியரசே ஒளிமதியத்
துண்டரங்கப் பூண்மார்பர் திருத்தோணி புரத்துறையும்
பண்டரங்கர்க் கென்நிலைமை பரிந்தொருகாற் பகராயே.*

*சிறையாரு மடக்கிளியே யிங்கேவா தேனொடுபால்
முறையாலே யுணத்தருவன் மொய்பவளத் தொடுதரளந்
துறையாருங் கடற்றோணி புரத்தீசன் றுளங்குமிளம்
பிறையாளன் திருநாம மெனக்கொருகாற் பேசாயே.* -திருஞானசம்பந்தர்

திருச்செங்காட்டாங்குடி[2] : பண் - பழந்தக்கராகம்

*நறைகொண்ட மலர்தூவி விரையளிப்ப நாடோறும்
முறைகொண்டு நின்றடியார் முட்டாமே பணிசெய்யச்
சிறைகொண்ட வண்டறையுஞ் செங்காட்டங் குடியதனுள்
கறைகொண்ட கண்டத்தான் கணபதீச் சரத்தானே.*

*வாரேற்ற பறையொலியுஞ் சங்கொலியும் வந்தியம்ப
ஊரேற்ற செல்வத்தோ டோங்கியசீர் விழவோவாச்ன
சீரேற்ற முடைத்தாய செங்காட்டங் குடியதனுள்
காரேற்ற கொன்றையான் கணபதீச் சரத்தானே -* திருஞானசம்பந்தர்

திருப்புகலூர்[3] : பண் - நட்டபாடை

குறிகலந்தஇசை பாடலினானசை யாலிவ்வுலகெல்லாம்
நெறிகலந்ததொரு நீர்மையனாயெரு தேறிப்பலிபேணி
முறிகலந்ததொரு தோலரைமேலுடை யானிடமொய்ம்மலரின்
பொறிகலந்தபொழில் சூழ்ந்தயலேபுய லாரும்புகலூரே.

காதிலங்குகுழை யன்னிழைசேர்திரு மார்பன்னொருபாகம்
மாதிலங்குதிரு மேனியினான்கரு மானின்னுரியாடை
மீதிலங்கஅணிந் தானிமையோர்தொழ மேவும்மிடஞ்சோலைப்
போதிலங்குநசை யால்வரிவண்டிசை பாடும்புகலூரே.

கழலினோசைசிலம் பின்னொலியோசை கலிக்கப்பயில்கானில்
குழலினோசைகுறட் பாரிடம்போற்றக் குனித்தாரிடமென்பர்
விழவினோசையடி யார்மிடைவுற்று விரும்பிப்பொலிந்தெங்கும்
முழவினோசைமுந் நீரயர்வெய்த முழங்கும்புகலூரே -திருஞானசம்பந்தர்

திருக்காஞ்சித் திருமேற்றளி[4] : பண் - திருநேரிசை

மறையது பாடிப் பிச்சைக் கென்றகந் திரிந்து வாழ்வார்
பிறையது சடைமு டிமேற் பெய்வளை யான்தன் னோடுங்
கறையது கண்டங் கொண்டார் காஞ்சிமா நகர்தன் னுள்ளால்
இறையவர் பாட லாடல் இலங்குமேற் றளிய னாரே.

தென்னவன் மலையெ டுக்கச் சேயிழை நடுங்கக் கண்டு
மன்னவன் விரலா லூன்ற மணிமுடி நெரிய வாயால்
கன்னலின் கீதம் பாடக் கேட்டவர் காஞ்சி தன்னுள்
இன்னவற் கருளிச் செய்தா ரிலங்குமேற் றளிய னாரே. -திருநாவுக்கரசர்

திருவாலவாய்[5] : பண் - திருநேரிசை

வேதியா! வேத கீதா! விண்ணவ ரண்ணா வென்றன்
றோதியே மலர்கள் தூவி யொருங்கிநின் கழல்கள் காணப்
பாதியோர் பெண்ணை வைத்தாய் படர்சடை மதியஞ் சூடும்
ஆதியே ஆல வாயி லப்பனே யருள்செ யாயே.

நம்பனே நான்மு கத்தாய் நாதனே ஞான மூர்த்தி
என்பொனே யீசா வென்றென் றேத்திநா னேசற் றென்றும்
பின்பினே திரிந்து நாயேன் பேர்த்தினிப் பிறவா வண்ணம்
அன்பனே யால வாயி லப்பனே யருள்செ யாயே. -திருநாவுக்கரசர்

திருமறைக்காடு[6] : பண் - காந்தாரம்

யாழைப்பழித் தன்னமொழி மங்கையொரு பங்கன்
பேழைச்சடை முடிமேற்பிறை வைத்தானிடம் பேணில்
தாழைப்பொழி லூடேசென்று பூழைத்தலை நுழைந்து
வாழைக்கனி கூழைக்குரங் குண்ணும்மறைக் காடே.

சிகரத்திடை இளவெண்பிறை வைத்தானிடம் தெரியில்
முகரத்திடை முத்தின்னொளி பவளத்திர ளோதத்
தகரத்திடை தாழைத்திரள் ஞாழற்றிரள் நீழல்
மகரத்தொடு சுறவங்கொணர்ந் தெற்றும்மறைக் காடே.

குண்டாடியுஞ் சமணாடியுங் குற்றுடுக்கையர் தாமும்
கண்டார்கண்ட காரணம்மவை கருதாதுகை தொழுமின்
எண்தோளினன் முக்கண்ணினன் ஏழிசையினன் அறுகால்
வண்டாடுதண் பொழில்சூழ்ந்தெழு மணிநீர்மறைக் காடே.

போரூர்பல புடைசூழ்வள வயல்நாவலர் வேந்தன்
வாரூர்வன முலையாளுமை பங்கன்மறைக் காட்டை
ஆரூரன தமிழ்மாலைகள் பாடும்மடித் தொண்டர்
நீரூர்தரு நிலனோடுயர் புகழாகுவர் தாமே. **-சுந்தரர்**

திருத்தருமபுரம்[7] : பண் - யாழ்முரி

மாதர்ம டப்பிடியும் மட அன்னமு மன்னதோர்
நடை யுடைம் மலை மகள் துணையென மகிழ்வர்
பூதஇ னப்படைநின் றிசை பாடவு மாடுவர்
அவர் படர் சடைந் நெடு முடியதொர் புனலர்
வேதமொ டேழிசைபா டுவ ராழ்கடல் வெண்டிரை
யிரைந் நுரை கரை பொரு துவிம்மிநின் றயலே
தாதவிழ் புன்னைதயங் கும மலர்ச்சிறை வண்டறை
யெழில் பொழில் குயில் தருமபு ரம்பதியே ***-திருஞானசம்பந்தர்***

(In this programme the Thevaram compositions of the Saints Thirugnanasambandar, Appar and Sundarar were rendered in the traditional style by Tirutani Sri N. Swaminathan Oduvar, and Smt. Jayanthi Mohan, Staff Artist of AIR Chennai with suitable accompaniments.)

(Sri. B.R. Kumar, Director, All India Radio is a versatile personality. He is a writer, researcher and well versed speaker under the Pseudo name Rathipathi, Kumar has been writing short stories. He has been instrumental in the first ever broadcast of Saint Tyagaraja Aradhana festival at Tirvaiyaru in the national hook up when Kumar was Station Director at Trichy. The Academy is honoured that AIR, Chennai chose to broadcast live the Tyagaraja Aradhana held at our Auditorium on 6/2/2000. He implemented the satellite broadcast of the 72nd Annual festival concerts of the Music Academy. He is an ardent devotee of Sri Ramana Maharishi. He has been a keen researcher on the different Sakthi Peetams, especially in the North. when he was Station Director at Cuttack, Calcutta and other places and has published several articles on the subject.)

THE UNIVERSALITY OF THE SCALE OF MOHANAM

Dr. S.A.K. Durga

The scale "Mohanam" of Carnatic Music is a pentatonic scale composed by whole steps and skipping a minor third in the keyboard instrument Piano where the notes of this scale can be performed on the black keys starting from F sharp. "Mohanam" is known as *Boopali* or *Bhoop* in Hindusthani System (North Indian classical music) and in ancient **Tamil Music** literature, it is called *Mullaitheempani.* The scale can be described as a universal scale as the scale is found in every music culture in the world. It is widely used in the classical traditions in China, Japan, Korea, Thailand, Malaysia, Indonesia and in the Folk and Devotional music traditions of Tibet, Mangolia, Oceania, Africa, Russia and other Asian Countries, Australia, Europe and United States. Though the scale is present in almost every country, the Raga or Mode is presented in different styles as the construction of melodic phrases with the notes of the pentatonic scale vary and different types of ornaments are used for the notes for the different musical cultures in the world. This phenomenon reveals the Concept of Unity in Diversity in the World Music Cultures.

What is a scale? A scale is an abstraction, a collection of all the notes of a particular Mode or Raga which are arranged in the ascending and descending order in step wise manner. A Raga or mode consists of **melodic patterns** picking up the notes from its scale and presented with the ornaments of the particular musical culture. In Indian Music, the passing note or Anya swara of the Raga will be incorporated in the scale itself or will occur only in the sancharas or melodic patterns of the raga. (E.g, *Bhairavi* for the former type and *Kamas* for the latter).

The pentatonic scale Mohanam consists of the notes Chatusruthi Rishaba (D), Antara Gandhara (E), Panchama (G), Chatsruthi Dhaivata (A) besides Shadja (C). This scale is described as a perfect scale as it contains the most consonant intervals, the Perfect V and Perfect IV.

[Sa-Pa, Ri Da DA GA]

[C-G D-A A-E] and

[Pa-Sa, Da-RI, Ga-Da]

[G-C A-D E-A] *(Demonstration)*

Because of this consonant intervalic structure, the scale of Mohanam is used in almost all the music cultures in the world and stands as an Universal scale. The scale Mohanam is transformed into Mohana Ragam in Carnatic music by the great composers through their compositions with various melodic patterns or **sancharas** with different ornamentations on the notes. This raga Mohana is used in all the different types of musical compositions of Carnatic Music such as *Geetham, Varnam, Keertanam, Kriti, Padam, Javali, Tillana, Daru* and even for *Mangalam*. An analysis of the various compositions in Mohana raga by various composers and different musical forms reveal that the melodic patterns or sancharas of this raga are framed with *Janta Swara* (pair of notes) *Dhatu swara* (zigzag pattern) and *Jaru gamaka* (Portemento) besides the *Kampita gamaka* (oscillation of the notes with its anuswara in medium tempo) *(Demonstration from the compositions Geetham, Varnam, Kriti, Keertanam and Mangalam).*

This raga is described as *Tristhayi* raga as the melodic patterns or sancharas are performed in all the three registers. The pentatonic scale Mohanam is one of the few *Sarvaswara Moorchanakaraka* scale. It gives forth different pentatonic scales from Ri, Ga, Pa and Dha through modal shift of tonic. The scales that derive through modal shift of tonic are the following :

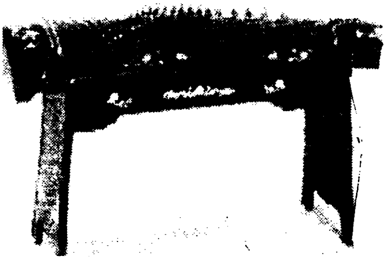
Ri as Shadja or tonic	Madhyamavati
Ga as Shadja or tonic	Hindolam
Pa as Shadja or tonic	Suddha Saveri
Da as Shadja or tonic	Suddha Danyasi

(Demonstration)

The music of East Asia and South East Asia profusely use the pentatonic scale Mohanam and the other scales that derive from shifting the tonic on the other four notes, *Ri, Ga, Pa* and *Da* of this scale. The scales are presented as modes in different centuries using different types of melodic patterns and ornamentation on the notes, which gives forth the identity of every music culture. There would be no *portamento* or *Jaru gamaka* and oscillation of the note in medium tempo touching the *anuswara* or *kampita gamkaka*, which is found in the Carnatic music compositions, set in the Mohanam Scale. In other music cultures of Asia, the notes in the scale are performed as plain notes and sometimes with *vibrato*, the ornamentation of the notes are usually *Pdp, Dsd Srs* in the South East Asian Music Cultures. The range of this Mode or Raga is also limited to one octave or one ocatve and three notes at the most unlike one finds the range of

the mode or Raga Mohanam in low, middle and Upper Octaves. For example, this pentatonic scale in China, Japan, Korea, Thailand, Malaysia and Indonesia where the scale is used in classical music traditions can be analysed.

The basic scale of China is the pentatonic scale *Wu Sheng* which is scale of Mohanam. The Chinese tonal system emerged as cyclic system. The Chinese Scale *Wu Sheng* merged from a cycle of tones generated by blowing across the tops of a set of bamboo tubes closed at one end whose lengths were arranged in set mathematical proportions. The acoustical basis for the method is the principle of overblown fifth. The Chinese arrived at 12 *Lus* or pitches. The first five notes of the 12 *Lu*'s became the basic pentatonic scale, which is called **Wu Sheng.** This scale is equivalent to the scale of Mohanam. Interestingly, in ancient tamil music system, the Mohanam scale, which is called as Mullaitheempani, emerged from the cyclic system through the over blown fifth of the Bamboo flute. The use of Mohanam in the Chinese Musical System can be appreciated from the following audio-demonstration of the scale played in **Ku-Cheng** of China which is a plucked Zither with thirteen strings and movable bridges *(Demonstration).*



The **Peking Opera** of China, which is an internationally well-known opera also abounds in the use of the Raga Mohanam. *(Voice)*

The Japanese followed the Chinese music of 12 *Lus*. Their music is characterised by five tone scales as well as seven notes scales. Their traditional theatres such as Gagaku, Bugaku Noh and Bunraku (puppet Theatre) use the music of seven-note scale but the rest of the classical music of Japan perform mainly the five notes scale. The two major pentatonic scals are *In* and *Yu*. The scale *In* resembles the scale of Mohanam and

is played in *Koto*. a plucked Zither of Japan with thirteen strings and movable bridge and six feet long (audio-visual presentation).

The Korean Music also used the pentatonic scale Mohanam profusely as it follows the ancient Chinese system of 12 *Lus*. The pentatonic scale is called *Akshi-Jo*. This scale is played on *Kayakeum*, a plucked Zither of Korea (also played in Vietnam) with thirteen strings and movable bridges.

Thailand, Malaysia and Indonesia are the countries from South East Asia which use the pentatonic scale Mohanam profusely.

The tonal system of Thailand is also influenced by Chinese as the Thai people resided in China before migrating in the 13th Century into the present day Thailand. They also have Indian influence as they have adopted the *Ramayana* Theatrical plays, which are dance dramas, and their music has many of the Indian scales. Among these scales, the scale of Mohanam is used in their *Ramayana* Theatres and *Mahori* Orchestra. The following song is from the musical theatre - Ramayana Theatre (Ramkeen Theatre) of Thailand.

The Malaysian tonal system is influenced more by India and the pentatonic scales are profusely used more than the seven tone scales. The *Sapeh*, which is plucked lute, is used as an accompaniment to *Kayan* dance where the songs in the scale of Mohanam are largely used. Malaysia also has the Indian influence on their theatre as they have the Ramayana theatres as dance dramas and puppet plays where in many of the Indian scales are used in their songs. The music from *Sapeh* of Malaysia, a plucked lute of three stringed instrument which is played as an accompaniment to *Kayan* dance. *(audio)*

The tonal system of Indonesia used both the seven tone scales as well as five-tone scales. Among the five-tone scales, the scale of Mohanam and its derivative scales from the modal shift of tonic are used mainly in their music. The five tone scale is called *slendero* and the seven tone scale

is called *Pelog*. The scale of Mohanam is similar to the *Slendaro Patet Nem* of Indonesian Music. A composition in Slendero Patet Nem beginning with the words Dandanggula is sung by Prof. Sumarsam of Wesleyan University, USA followed by the Music of *gamelon.*

Besides the East Asian and South East Asian music cultures, the Hindustani classical music tradition (North Indian Classical music) calls the scale of Mohanam as *Bhoop* or *Bhoopali* and the scale is used in their different musical forms such as *Khyal, Dhrupad, Thumri, Tarana, Trivat* and *Bhajan.* The *Bhoop* raga uses the melodic patterns with move *Janta swara* (pairs of notes) and the *Meenad* or *Jaru gamaka* (ornamentation). The following song *Khayal* starting with *Mahadev Maheswar He Jay* and a *Tarana* by Narayan Rao Patwardhan illustrate the point. *(live demo)* The folk music of North Indian States also have melodies in the scale Mohanam e.g. Rajasthani Wedding song. (live demo)

The pentatonic scale Mohanam is found in almost every music culture in the world in their folk or classical tradition which raises the fundamental question as to whether there are universal principles in music. In broadest terms, it seems that the Universality of Music is a phenomenon akin to the Universal belief on the presence of a Supreme Power or Almighty. God is perceived as the embodiment of sound and music plays a vital role in the religious rituals. The basic concepts of Music having seven notes, Twelve pitches, concept of consonance and dissonance are the same throughout the world music traditions. The concept of scale is also an universal one and there are many scales which are similar to Indian Music scales present in a few other music cultures of the world.

Among these, the scale of Mohanam, a pentatonic scale with consonant intervalic structure stands as an Universal scale as this scale is present in every music tradition in the world in their classical or folk traditions. O

(Dr. S.A.K. Durga earned her Masters and Doctorates in Indian Music and Ethnomusicology from Madras and Wesleyan Universities respectively. She has been recognised as the highest qualified women musicologist in the world. She learnt music from her mother, a disciple of Rajamanickam Pillai and had further training with Madurai Mani Iyer, Maharajapuram Viswanatha Iyer, Ramnad Krishnan and Dr. M. Balamuralikrishna. Dr. Durga has several publications and articles to her credit, besides compositions. She has founded the Center for Ethnomusicology, Madras. The International Music Club, New York has awarded the title 'Skylark of India' to her.)

RAGAPRAKARANA IN CHATURDANDI PRAKASIKA

K.N. Srinivasan

In the universal history of culture art forms emerged first. Imaginations and inspiration helped their production. The less inspired or imaginative followed the forms and tried to analyse the form and its production addressing themselves to the questions how and why. Science thus followed art.

In music also books came to be written explaining the hows and whys comprised in the forms of music. Among books available to us today, Naradi Siksha would appear to be the earliest work followed by the compendious Bharata Natayasastra. Many works followed them, *Brihaddesi* of Matanga (7th century) and Sangitaratnakaram of Sarngadeva (13th century) are outstanding among them. Swaramelakalanidhi of *Ramamatya* (1550 A.D.) is however considered to be the earliest work comprehensible to Carnatic musicians. Somanatha in his Ragavibodha (1609) gives a special reason for compiling his work.

संगीत शास्त्रे बहुधा विरोधा:
सन्त्येव लक्ष्येषु च लक्षणेषु।

(In the field of music lots of difference are encountered both in theory and in practice. To reconcile them and to consolidate the scientific knowledge this book has been undertaken.)

But in seven decades since, another book appeared - *Chaturdandiprakasika* (1620) which had to review the earlier theories and to present a more scientific work, sure, certain inconsistencies apart, this work of Venkatamakhin is more or less the basis of development of Carnatic music.

Chaturdandiprakasika is in an easy-to-read form. The poetic urge found in *Sangitasarnavam* and in some parts of *Sangitasudha* are absent in this work. It is a book in the form of simple narration made in अनुष्टुप् (Anushtup) vritta as are most books in Samskrit on sciences. It professes to base itself on earlier works, particularly *Sangitaratnkaram* and *Sangitasara* of Vidyaranya and is even critical of Ramamatya's *Swaramelakalanidhi.*

From the introductory verses of the book we learn that the work consisted of ten chapters known as "prakaranas" - devoted serially to veena, sruti, swara, mela, raga, alapa, thaya, gita, prabhandha and tala. Of these, Thaya prakarana has just seven slokas and Prabandha prakarana ends abruptly after four hundred and eighty one slokas. Obviously, the rest of Prabandha prakarana and the entire Tala prakarana have been lost by careless preservation and inadequate transmission. In the Mela prakarana Venkatamakhi advances his seventy two mela scheme without naming the melas and satisfies himself giving details of nineteen melas including his own discovery *"Simharava mela"* corresponding to our Hemavati scale.

Then· follows the fifth prakarana namely, the Raga prakarana. Condensed in just one hundred and nine slokas the prakarana starts with a simplified definition of raga रञ्जयन्ति मनांसीति रागा: *(Ragas are so called because they please the hearts)* - the musicologist proceeds to summarise the ten characteristics of Ragas as observed by Matanga and others.

They are the graha, amsa, mandra, tara, nyasa, apanyasa, sanyasa, vinyasa, bahutva and alpata. Graha is the swara used at the commencement of the gita (song). Amsa swara is the one frequently and forcefully used while singing the raga. This amsa swara, Venkatamakhi states, is also spoken as jiva swara. Mandra and tara are the lowest and the highest swaras used in the gita. Nyasa swara is the swara on which the gita is concluded. Apanyasa is the swara used at the end of segments of the raga. Sanyasa is the swara occurring at the end of the first segment and vinyasa at the end of portions of the segments. These are, Venkatamakhi adds, in accordance with the treatises of Bharata Muni and his followers. Bahutva means both that the swaras frequented and that it should not be passed over while singing a phrase with both its lower and higher swaras of the octave. Alpata means both that the swara can be omitted and that it is passed over.

The relevance of most of these ten characteristics for the practical musicians is almost nil and they are seldom observed. The graha swara had relevance when for instance the lakshana of Madhyamavati raga was given in this Raga prakarana as

मध्यमादिस्तु रागाङ्गराग: श्रीरागमेरुज:
त्रिधलो पादौडुवोडवं...

(Madhyamavati is an audava raga omitting ri and dha and is derived from Sriraga mela). Certain other books too have it, रि ध हीना क्वचिन्मता

Some opine it omits ri and dha). In the madhyama grama if the murchana sa ga ma pa ni sa is started on ma, the resultant raga is the same as the present madhyavati in the shadja grama; but this test does not succeed with the grahaswaras given in the prakarana for many of the other ragas. Nor can we take it that the swara noted as grahaswara in Chaturdandi is the only swara on which every composition in the pertinent raga should commence. Saint Tyagaraja has wonderfully demonstrated that any swara can be employed for the commencement of a song provided the opening phrase is an agreement with the raga bhava. Not only are there his Todi kirtanas each starting on a different swara, but also with the upward or downward thrust of each swara. *(Demonstration)*

Venkatamakhi claims to have discovered a new mela-Simharava-based on what is now known as Hemavati raga and gives shadja as its graha nyasa and amsa swara- but the excellent kriti of his own follower Muthuswamy Dikshita - "Sri Kantimateem" commences on the swara rishaba. Further the dhaivata is the jiva swara or, in the terminology of Venkatamakhi, its amsa swara. Compare the kirtana "Nee sari sati" brimming with the beautifully repeated dhaivata. This song is attributed to Tyagaraja usually but this is disputed by many. Whoever might be the composer, we are here concerned with the beauty of the kirtana wound around the dhaivata.

Thus on the whole the दशलक्षण: or ten characteristics of raga retold by Venkatamakhi do only mark the end of an era in the history of musical science and not the commencement of the golden era of Carnatic music.

In the next five slokas he summarises the views of Bharatha Muni "and others" on the ten fold varieties of ragas. The varieties are grama ragas, upa ragas, ragas, bhasha ragas, vibhasha ragas, antara basha ragas, raganga ragas, bashanga ragas, upanga ragas and kriyanga ragas. After setting out these ten types, Venkatamakhi himself points out that the first six varieties pertain to marga sangita. It is significant that even these four desi varieties - raganga, bhashanga, upanga and kriyanga are not defined or described by Venkatamakhi.

We have to look elsewhere for the definitions of these four varieties and to understand the usefulness of such classification. A raganga raga is the most prominent or popular raga pertaining to a mela, i.e., a raga which uses all the seven notes of a mela regardless of all the seven being employed in the arohana and avarohana. But this test fails when we notice that Gurjari and Gaula are both described by Venkatamakhi as raganga ragas of Gaula mela, while he sets out that Gurjari is a sampoorna raga and in Gaula the dhaivata is omitted.

Again, Madhyamavati which is audava both in ascent and descent is noted as a raganga raga of Sriraga mela. But in the raga anubhanda to the Chaturdandi Prakasika Madhyamavati is noted as a bhashanga raga. Dhanyasi is also characterised in the Raga prakarana as a raganga raga of Sriraga mela while at the same time it is said to be "ri dha varja". Malavasri which is "ri varja" is also described as a raganga raga of Sriraga mela. Both Suddhavasanta and Nagadhwani, sampoorna ragas are said to be raganga ragas of Shankarabharana mela.

A bhashanga raga is now understood as a raga which has a swara alien to the mela either in the ascent or in the descent but this was not the meaning given to the term bhashanga in any of the earlier books. A raga noticed for the first time in a vernacular composition was probably drawn into the shadja grama system as a bhashanga raga meaning "a part of a vernacular song". Otherwise how do we reconcile to the fact that a host of ragas which do not employ any swara alien to their melas, like Madhyamavati, Devamanohari, Sriranjani and Mohana being described in Chaturdandi and in the anubandha as bhashanga. Again Madhyamavati, which is devoid of two swaras is noted as raganga in the Raga prakarana!

Kriyanga raga is a raga which arose accompanying an action and the name of the raga usually concludes with the suffix "Kriya" or "Kari". Venkatamakhi notes against Suddharamakriya that is a kriyanga raga according to Bharatha and others. But the raga is note as upanga in the anubandha to the Chaturdandiprakasika. Devakriya, Kumudakriya and Gundakriya are also just janya ragas but these are not noted as kriyanga ragas either in the Raga prakarana or in the anubandha. There are many instances of kriyanga ragas being grouped among raganga ragas because they are the major ragas in the respective melas.

All ragas which do not fall under the three categories - raganga, bhashanga or kriyanga are named as upanga ragas. About many ragas in the Raga prakarana there is no indication at all whether they are in the one group or the other. It is thus clear that Venkatamakhi had not attempted at any scientific classification but had only jotted down wherever there was an indication in the earlier books.

The next four slokas, 22 to 25 present an interesting phase of the whole book and they actually set out Venkatamahi's substantial object in writing the whole book. They proceed thus :

तत्र रत्नाकरे ग्रन्थे शार्ङ्गदेवेन धीमता।
चतुष्षयष्टधिकं रागशतद्वयमुदीरितम्।।
लक्ष्यन्ते तेन कुत्रापि लक्ष्यवर्त्मनि संप्रति।
ततः प्रसिद्धिवैधुर्यात् त्यकत्वा रागांस्तु तान्पुनः।।
सर्वत्र लक्ष्यमार्गेणसंप्रति प्रचरन्ति ये ।
तानस्य त्परमाचार्य तानप्पार्य समुद्धृतान्।।
रागान्तिरूपयियामि लक्ष्यलक्षण सम्मतान्
ग्रहांशन्यास मन्द्रादि व्यवस्था तेषु यद्यपि।।

(The great savant Sarngadeva has set out more than 264 ragas in his book Sangitaratnakaram. These ragas are heard nowhere in their own form nor are they sung these days in a purposeful manner. As there is no purpose in delineating ragas which are not current, I am describing only those ragas which are current now and in accordance with what has been learnt from my Paramacharya, Tanapparya - I shall define such ragas bearing in mind their lakshana as well as lakshya (purpose) and shall also set out details relating to their graha, nyasa, mandra and the like strictly as they had been handed over to me).

A digression is worthwhile at this juncture.

Who was this Tanapparya? Scholars in the past have just passed over these passages casualy stating that there could have been one Tanapparya who was the most respected guru of Venkatamakhi. Light has been added by certain medieval books recently published which have attracted my

attention. "Arya" is a Samskrit word used to denote a member of learned (=Brahmin) community and "acharya" is a teacher much respected for knowledge.

The great musician Tanapparya mentioned in this passage is referred to at three more places in the book - at the end of this prakarna, in the Alapa prakarana and the Thaya prakarana. In the Thaya prakarana he is described as Tanappacharyasekha. तानप्पाचार्यशेखर: My senior friend and one of the most dedicated musicologists of this century, Sri Rangaramanuja Iyengar, has, like certain others, interpreted the word "paramacharya" to mean "the most respected teacher" of Venkatamakhi - but the word, if interpreted in the way it is normally done in the religious or scholastic parlance, would mean an acharya of one's own guru and I would prefer to hold Tanappacharya was the guru of Venkatamakhi's own guru - may the latter be his father Govinda Dikshita or his own elder brother Yagnanarayana Dikshita.

The completion of the work Chaturdandiprakasika has been assigned the date 1660 by some writers and 1620 by some. In the preface to the edition brought about by this Academy it is mentioned as 1620. This paramacharya would have lived between 100 and 50 years before Chaturdandi was completed. This takes us to the latter half of the sixteenth century.

We should now consider the possibility of identifying Tanapparya with the celebrated Tansen overcoming the obsession that Carnatic music is an exclusive system.

Tansen, it is uniformly agreed, was a Gaudiya Brahmin. Gauda Desa has been described in the Skanda purana as "the area of land lying between Bengal and Bhubaneswar and the people from Gauda desa are great scholars in all branches of learning".

वङ्गदेशं समारभ्य भुवनेशान्तगः शिवे।
गौडदेशः समाख्यातः सर्वविद्याविशारदः॥

A book on music in Samskrit has been retrieved recently from the ancient manuscripts and published by the Orissa Sangeet Natak Academy by name *Sangitarnavachandrika* and it is ascribed to the pen of one Neelakanta and the compilation is said to have been completed in 1689.

We know that wide use of the Prakrit languages for music compositions as well as in dialectic exchanged declined from the beginning of the sixteenth century and the modern Indian vernaculars assumed guardianship in the north and Samskrit in the south. The names of ragas has also changed rolling from the Prakrit into Oriyan in the Orissa region and Samskrit in the Karnataka and Tamilnadu regions. Of the few ragas described in the *Sangitarnavachandrika* many correspond to those given in Chaturdandiprakasika leading to the conclusion that the Oriyan musicians of the sixteenth century were familiar with the ragas described in the Chaturdandiprakasika, in other word, with the ragas taught by Tanappacharya.

We shall now examine the name Tansen. It is not a Muslim name but a Hindu one. Tansen was the Hindi or Urudu version of Tansena. "Sena was a honorific born out of respect of great men. Another book on musicology of Oriyan origin was *Sangitakaumudi* - it has been quoted by Neelakanta. The author of the *Sangitakaumudhi* has been identified by our Dr. V. Raghavan as "Sanasena". But the editors of *Sangitarnavachandrika* have fixed the author of the script as "Manasena". "Sena" suffixed to these two names also confirm that the latter part of the name "Tanasena" was a suffix of honour. "Tansena" was in the Court of Raja Ramchand of Bandavgarh at Rewa. Tanasen was sent for by Akbar in 1563 and the former went to the Court of Akbar reluctantly. Rewa was, of course, the nearest principality for a Gaudiya pandit moving away from the Oriyan country to get royal support.

Thaya means a group of tanas and Tanappacharya is credited to have composed many Thayas and for all the ragas.

परमो गुरुरस्माकं तानधाचार्यशेखर:।
सर्वेषामपि रागाणमेतल्लक्ष्मानुसारत:।।
ठायान्प्रकल्पयामात्प लक्ष्यमस्य तदेवस: ।

Thus even the name "Tansena" could have been born out of respect for a reverend person (Sena) who was proficient for singing tanas. Tansen, according to Ain-i-Akbari, the chronicle compiled by Abul Fazl of the Akbar's court. Tansen died on 26th April, 1586 and Tansen's cremation described by Abul Fazl accords with Hindu traditions.

It is therefore reasonable to conclude that "Appa", "Arya" and "Acarya" were honorofics accorded to the musician - Tana in South India or Deccan and Sena was accorded to him in the north. This surmise is

supported by a narration made by the author of "Virabhanudayakavyam". "For every song and each tana and each Dhrupad, the Raja gave a crore of rupees to this musician, namely Tansena who was the embodiment of the art of music. *(Extracted by Swami Prajnananda in "A Historical Study of Indian Music", Page 177).* This statement may be an exaggeration but the praise for the tanas of Tansena gives credence to this view.

If this surmise gets the approval of the musicologists then the only possible conclusion can be that Venkatamakhi's intention in writing the book was the omission of certain swaras in certain ragas is also indicated as well as the time for singing the ragas.

The nineteen melas adopted by Venkatamakhi in this prakarana include his own new find "Simharava Mela" and the two melas derived by him, namely Kalyani and Pantuvarali. Of these nineteen melas, thirteen have but one raga each - Mukhari, Samavarali, Vasantabhairavi, Ahiri, Bhairavi, Samanta, Desakshi, Nata, Suddhavarali, Pantuvarali, Suddharamakriyaa, Simharava and Kalyani. Two of the melas have two ragas - Bhupala mela with Bhupala and Bhinna shadja and Hijjijji mela with ragas Hijjujji and Revagupti. Kambhoji mela has three ragas - Khambhoji, Kedaragowla and Narayanagowla. Sankarabharana mela has seven ragas - Shankarabharana, Arabhi, Nagadhwani, Sama, Suddhavasanta, Narayani and Narayanadesakshi. Sriraga mela has eight ragas - Sriraga, Salagabhairavi, Dhanyasi, Malavasri, Devagandhara, Andhali, Velavali and Kannadagowla. Gowla mela has fourteen ragas - Gowla, Gundakriya, Salanganata, Nadaramakriya, Lalita, Padi, Gurjari, Bhahuli, Malahari, Saveri, Chayagowla, Purvagowla, Karnatabangala and Sowrashtra.

Is it possible that the manuscript which has served the base for the printed editions had itself been reconstructed from a source with many omissions?

In the last four slokas of the Raga prakarana Venkatamakhi would state, "there are crores of desiya ragas like Kalyani but they are never fit for adoptation in gita, thaya or prabandhas. Kalyani raga is devoid of madhyama and nishada in the arohana and even though it is fit for gita, thaya and prabandha it is a favourite of the Turks and therefore it should be avoided". It is significant to note that an ardent descendent of that school, Sri Muthuswamy Dikshitar has brought out the par excellence of the raga Kalyani in inimitable patterns.

Again, of Pantuvarali, it is stated, "the raga Pantuvarali is sampoorna - it is liked by degraded people. It has to be kept at a very long distance from, gita, thaya and substantially to perpetuate the raga concepts as were in vogue during the period before the gulf between the Hindustani and Carnactic systems widened. The further conclusion is that the ragas were delineated by Muthuswamy Dikshitar in his exquisite compositions at the bid of venkata vaidyanatha Dikshitar only to preserve the ancient system of music of the Bharat and that his kriti were not just products of the influence of Hindustani music.

Slokas 26 to 105 deal with the characteristics of 55 ragas in which gitas, thayas (tanas) and prabandhas were composed by the revered Tanapparya. The graha, nyasa and amsa swaras of each raga, the upanga - bhashanga and so on, the vadi, samvadi, vivadi, anuvadi swaras, the varja swaras, the mela to which the ragas pertain and the time for singing the ragas - these details are given in them, but unfortunately, with many omissions. Occasionally there is a remark rebuking Ramamatya. *(The author of Swaramelakalanidhi, 1550)* like the comment in regard to Suddhavasanta raga in the following words -

आह बैकार रामस्तु आरोहे पञ्चमवर्जनात्।
षाडवत्वं न तद्युक्तं यस्मादस्यावरोहणात्।।
आरोहेऽपि प्रयोगोस्ति तस्मात्संपूर्णरागता।।

(Ramamatya termed this raga Suddhavasantha as a shadava raga because of the drop of panchama in the arohana - this is not appropriate, because, in the avarohana the panchama is very much present.

The ragas are grouped grahaswara-wise of the relative melas. The first thirty-one ragas all have shadja as their garha, nyasa and amsa swaras, the next three, the rishaba - the next four - the gandhara, the next three - the madhyama, the next two - the panchama, the next four - the dhaivata and the last eight - the nishada. The vadi, samvadi, anuvadi and vivadi swaras are given only for a few rafas and not for all. Of the fifty-five ragas set out in the prakarana, the vadi, samvadi, vivadi and anuvadi swaras are given only for ten ragas. Barring the nineteen mela ragas, only eight ragas are shown as raganga ragas, three as bhashanga ragas, two as upanga ragas and one as krianga raga prabandha". Can we compare this description of Pantuvarali raga with the exquisite compositions of the Sangita Trimurti and the grand setting of the fourth Ashtapadi?

Venkatamakhi sums up stating "countless and the ragas of popular origin and there are ragas of mixed derivation also. That is why they are not scanned by me individually". These words reinforce my deduction that the substantial object of Venkatamakhi was to establish firmly the ragas passed over to him through his guru from Tansen ie., the ragas of the undivided Indian music than those of Carnatic music as conceived of today.

Venkatamakhi, the author of *Chaturdandiprakasika*, while he impresses us with such clarity in the Veena prakarana, such ingenuity in Mela prakarana, such imaginativeness in Alapa prakarana and such profundity in the Prabandha prakarana, fails to impress us in the Raga prakarana. Apart from the mela - the raga association, the reader of today does not get any benefit or enlightment from the materials given in the Raga prakarana. May be, the book was not intended for theoretical self-study by numerous readers but was intended to be a class book accompanied by adequate demonstration by the teacher and thus to be passed on from mouth to ears as many other Indian books on useful arts are. O

(Shri. K.N. Shrinivasan learnt classical music under the guidance of his mother (Ranganayaki Ammal, a disciple of reputed Thillaisthanam Panju Bhagavatar) and under late K.V. Srinivasa Iyengar (Author of many books on music). He is a Director of Music Circle, Srirangam; Member Advisory Experts Committee Member, Music Academy, Chennai : Member Central Audition Board, All India Radio / New Delhi and Member Programme Advisory Committee, All India Radio, Tiruchirappalli. He has written many books in Sanskrit and Tamil. At present he is compiling his own sahityas in Sanskrit with notation.)

SVARAGATA ADHYAYA OF SANGITA RATNAKARA

Prof. B. Krishnamoorthi

विघ्नोघ हारिणं सर्व भन्काभिमत कारणम्।
वारणास्यमहं वन्दे मौलावर्धेन्दु धारिणम्॥
ब्रह्मग्रन्थिज मारुतानुगतिना चिन्तेन हृत्पङ्कजे।
सूरीणामनुरञ्जकं श्रुतिपदं योऽयं स्वयं राजते।
यस्माद् ग्रामविभाग वर्णरचिनाऽलंकार जाति क्रमो।
वन्दे नाद तनुं तमुद्धर जगद्गीतं मुदेशंकरम्॥

மேற்கண்ட மங்கள ச்லோகத்தில் ஸாரங்கதேவர் நாதத்தை சரீரமாக உடைய பரமேச்வரனையும் (नादतनुं शंकरम्) மங்களத்தை உண்டு பண்ணும் நாதத்தையும் (शंकरम् नादतनुं) இரண்டுக்கும் பொருத்தமான பதங்களைக் கொண்டு மானஸிகமாக வந்தனத்தைத் தெரிவிக்கிறார்.

वेदानां सामवेऽदोस्मि வேதங்களுக்குள் ஸாம வேதமாக நான் இருக்கிறேன் என்று கீதையில் பகவான் ஸ்ரீக்ருஷ்ணர் சொல்லுகிறார். வேதங்களுக்குள் சிறந்த அந்த ஸாம வேதத்திலிருந்து ப்ருஹ்மா ஸங்கீதத்தை எடுத்துக் கொடுத்துள்ளதாக சொல்லப்படுகிறது. ஆதலால் வேதங்களை எப்படி கர்ணபரம்பரையாக லக்ஷ்யமுறையில் உதாத்த, அனுதாத்த க்ரமங்களுடன் தெரிந்து கொள்ள முடிகிறதோ அதே போல் லக்ஷ்ய ஸங்கீதமும் குருகுல முறையில் அல்லது குருசிஷ்ய பாவத்தில் வளர்ந்து வந்திருக்கிறது. வேதத்தை அப்யஸிப்பதிலும் அதற்கு ஏற்பட்ட லக்ஷணங்கள் வழுவாமல் ஒரே மாதிரியான பாட க்ரமத்துடன் இந்தியா முழுவதிலும் சிறந்து விளங்குகிறது. அதைப்போல் வேதத்திலிருந்து எடுக்கப்பட்ட ஸங்கீதத்திற்கும் லக்ஷண, லக்ஷ்யம் என்று தொன்று தொட்டு வந்துள்ளது. ஸங்கீதத்தில் லக்ஷ்யம் எப்படி குரு, சிஷ்ய பாவத்தால் வளர்ந்து வந்திருக்கிறதோ, அதே போல் லக்ஷணத்தை நன்கு அறிந்த மேதைகள் ஸங்கீதத்தின் லக்ஷணக்ரமத்தை கிரந்தங்கள் ரூபமாக நமக்கு அளித்துள்ளார்கள். ஒவ்வொரு கால கட்டிடத்திலும் எப்படி இசை பரிணாம வளர்ச்சியடைந்திருக்கிறது என்பதைத் தெரிந்து கொள்ள இவர்களின் கிரந்தங்கள்தான் ஆதாரமாக இருக்கின்றன.

இந்த மரபில் வந்த லக்ஷணக்காரர்களில் ஸாரங்கதேவரும் ஒருவர். அவர் ஸங்கீதரத்னாகரம் என்ற பெரிய கிரந்தத்தை அளித்துள்ளார்கள். இக்கிரந்தம் 13வது நூற்றாண்டில் எழுதப்பட்டதாகத் தெரிய வருகிறது. இதன் க்ரந்த கர்த்தா, தான் அரசாங்கத்தில் Accountant General ஆக வேலை பார்த்து வந்ததாகவும் மேலும் தன் பூர்வோத்தரங்களையும் குறிப்பிடுகிறார். இவருக்குமுன் பரதர், மதங்கர் போன்றவர்கள் எழுதிய கிரந்தங்களுக்கும், பின் வந்த ஸ்வரமேளகலாநிதி, சதுர்தண்டிப்ரகாசிகை போன்ற கிரந்தங்களுக்கும் இது ஒரு பாலமாக இருந்திருக்கிறது. ஸாரங்கதேவர் பழைய மரபுகளை தழுவியே இயற்றியுள்ளார்.

தென்னாட்டில் நாதஸ்வரம், தேவாரம் இவைகளால் ஸங்கீதம் நன்கு பிரஸித்தமாக இருந்த காலத்தில் இவர் கிரந்தத்தை எழுதியுள்ளார் என்று தெரிகிறது.

இக்கிரந்தத்திற்கு அனேக வ்யாக்யானங்கள் பின்னால் எழுதப்பட்டிருக்கிறது. ஸிம்ஹபூபாலர் இயற்றிய ஸுதாகரவ்யாக்யாத்தையும், கல்லிநாதர் இயற்றிய கலாநிதி என்ற வ்யாக்யானத்தையும் தழுவி இக்கட்டுரை எழுதப்படுகிறது. 1932 - The Music Academy Journal ல் Late Dr.V. ராகவன் அவர்கள் மேற்கண்ட 2 வ்யாக்யானங்களைத்தவிர இன்னும் 2 வ்யாக்யானங்கள் இருப்பதாக கூறுகிறார். ஸங்கீதத்திற்கு ஸப்த ஸ்வரங்கள் ஆதாரம் என்பதால் அதே அபிப்ராயத்தில் ஸங்கீத ரத்னாகரத்தில் ஏழு அத்யாயங்களுடன் கிரந்தம் ஆரம்பிக்கப்படுகிறது என்று தோன்றுகிறது.

1) ஸ்வரகதாத்யாயம் 2) ராகவிவேகாத்யாயம் 3) ப்ரகீர்ணகாத்யாயம் 4) ப்ரபந்தாத்யாயம் 5) தாளாத்யாயம் 6) வாத்யாத்யாயம் 7) நர்தனாத்யாயம்.

மேற்கண்ட அத்யாயங்களிலிருந்து முதலாவதாக உள்ள ஸ்வர கதாத்யாயத்தைப் பற்றி மாத்திரம் இப்பொழுது எடுத்துக்கொள்ளப்படுகிறது.

ஸ்வரகதாத்யத்தில் 8 ப்ரகரணங்கள்

1. பதார்த்த ஸங்க்ரஹப்ரகரணம்
2. பிண்டோத்பத்தி ப்ரகரணம்.
3. நாத, ஸ்தான, ச்ருதி, ஸ்வர, ஜாதி, குல, தைவத, ரிஷி, சந்தஸ், ரஸப்ரகரணம்
4. க்ராம, மூர்ச்சனாக்ரம - தான ப்ரகரணம்
5. ஸாதாரணம் ப்ரகரணம்.
6. வர்ணா லங்காரப்ரகரணம்.
7. ஜாதிப்ரகரணம்.
8. கீதப்ரகரணம்.

மேற்கண்ட ப்ரகரணங்களிலிருந்து மூன்றாவதாக உள்ள நாத, ஸ்தான என்ற ப்ரகரணத்தில் நாத, ச்ருதி, ஸ்வர, ஸ்வர ஸ்தான என்ற தலைப்புகளை மாத்திரம் இப்பொழுது இக்கட்டுரைக்கு எடுத்துக்கொள்ளப்படுகிறது.

ஸ்வரகதாத்யாயம் என்றதற்கு இரண்டு விதமாக விக்ரஹவாக்யம் வ்யாக்யானகர்த்தாக்கள் கீழ்க்கண்டவாறு கூறுகிறார்கள்.

स्वरगताध्यायइति = स्वरान् अनुगता: श्रुति,
ग्राम, मूर्च्छनालंकारजाति गीताध्याय: तेषा अध्याये॥

ஸ்வரங்களைளத் தொடர்ந்து ச்ருதி, க்ராம மூர்ச்சனாலங்கார, ஜாதி, கீதம் இவைகளைக் கொண்ட அத்யாயத்தில்

नियतश्रुति संस्थोऽतो गीयते सप्त गीतिषु
तस्मात् स्वरगता ज्ञेयाश्रुतय: श्रुति वेदिभि:

நிர்ணயிக்கப்பட்ட ச்ருதிகளில் இருந்து ஏழு கீதிகளில் பாடப்படுவதால் சுருதிகள் ஸ்வரகதா, என்று ச்ருதி தெரிந்தவர்களால் தெரிந்து கொள்ளப்படுகிறது.

1. நாதம்

नादोपासनाया देवा: ब्रह्म विष्णु महेश्वरा:
भवन्त्युपासिता: नूनं यस्मादेते तदात्मका:।
न कारं प्राण नामनं दकारं अनलं विदु:
जात: प्रणाग्नि संयोगात्तेन नादोभिघोयते॥

நாதத்தை சரீரமாகக் கொண்ட ப்ருஹ்ம, விஷ்ணு, மஹேச்வரர்களை உபாஸிக்கிறேன். நாதத்தில் வரும் நகாரம் ப்ராணனையும், த காரம் அக்னியையும் இவைகளின் சேர்க்கையால் நாதம் உண்டாகிறது. ஸ்ரீதியாகராஜர், ஸ்ரீதீக்ஷிதர் போன்றவர்கள் நாதத்தின் மஹிமையை தங்கள் க்ருதிகளில் பல இடங்களில் சொல்லியிருக்கிறார்கள்.

ஸ்ரீதியாகராஜர் - நாதோபாஸன, நாதஸுதாரஸம்பிலனு, நாததநுமனிசம்

ஸ்ரீ தீக்ஷிதர் - பைரவி நவாவரண கீர்த்தனையில் நாதமய ஸூக்ஷ்ம ரூப, "மூலாதிநவாதார வ்யாவ்ருத்த தசத்வனிபேத யோகிப்ருந்த" போன்ற குறிப்புகளையும் வைகள், மந்த்ர த்ரஷ்டாக்கள் நாதவடிவமான மந்த்ரங்களையும், வேதங்களையும் க்ஷேமத்திற்காக அளித்துள்ளார்கள். ஸகுணரூபமாக பகவானை ஆராதிப்பதும், நாதவடிவனனாக பாடுவதும் ஸமம்தான் என்று ऐते तदात्मका: तस्मादभिन्ना: வ்யாக்யானகர்த்தாக்கள் சொல்லுகிறார்கள். இன்னும் இதற்கெல்லாம் மேலாக

नाहं वसामि वैकुण्ठे नायोगि हृदये रवौ।
मद्भक्ता: यत्र गायन्ति तत्र तिष्ठामि नारद ।।

நான் வைகுண்டத்தில் இல்லை. யோகிகள் ஹ்ருதயத்தில் இல்லை. ஆனால் என் பக்தர்கள் எங்குபாடுகிறார்களோ அங்கு வசிக்கிறேன் என்று பகவான் சொல்லுகிறார். ஸுதாகர வ்யாக்யானத்தில், நாதத்தைப்பற்றி மதங்கர் கொடுத்திருக்கும் ச்லோகத்தைக் எடுத்துக் கூறுகிறார்.

न नादेने विनागीतं न नादेन विनास्वरा:।
न नादेन विनानृत्तं तस्मान्नादात्मकं जगत्।।
नाद रूप: स्मृतो ब्रह्मा नाद रूपो जनार्दन:
नाद रूप:पराशक्ति नाद रूपो महेश्वर:।।

நாதம் இல்லாமல் கீதம், ஸ்வரம், ந்ருத்தம் இவைகள் இல்லை. ஆதலால் ஜகத்தானது நாதாத்மகம். ப்ருஹ்மா, விஷ்ணு, பராசக்தி, மஹேச்வரன் இவர்கள் நாதரூபமாக கருதப்படுகிறார்கள்.

ச்ருதி :- ச்ருதி என்ற வார்த்தைக்கு அனேக அர்த்தங்கள் உண்டு. ஸங்கீத சாஸ்த்ரத்தை அனுசரித்து, ஸுதாகரவ்யாக்யானத்தில் விச்வாஸவாக்யத்தை கீழ்க்கண்டவிதமாக ச்ருதி என்றால் என்ன என்று சொல்லுகிறார்.

श्रवणोन्द्रिय ग्राह्यत्वाद्ध्वनिरेवश्रुतिभर्वेत् : *ச்ரவணேந்த்ரியம் கிரஹிக்கும் த்வனியே ச்ருதி என்று ஆகும்.*

तस्यद्वाविशतिर्भेदा: श्रवणाच्छुतयो मता:।। *(ரத்னாகரம்)*

காதில் கேட்கும் தன்மையுடைய ச்ருதிகள் 22. ஸுதாகர வ்யாக்யானத்தில், 3 ஸ்தாயில் 66 ச்ருதி என்றும், சுருதி அனந்த்யம் என்று கூறிய போதிலும், 22 தான (समीचीन इतिमत्वा) *யதார்த்தம் என்கிற ஸாரங்க தேவரின் அபிப்ராயத்தை வ்யாக்யானகர்த்தா ஊர்ஜிதம் செய்கிறார். ஸாரங்க தேவரும் 22 சுருதி பக்ஷத்தை நிரூபிக்க*

व्यक्तये कुर्महे तासां वीणा द्वंद्वे निदर्शनम् *(ரத்னாகரம்)*

2 வீணைகளைக் கொண்டு 22 சுருதிகளை தெளிவுபடுத்திக் காண்பிக்கிறேன் என்கிறார்.

द्वेवीणे सदृशौ कार्ये यथानाद: समोभवेत्
तयोर्द्वाविंशतिस्तन्त्रय: प्रत्येकं तासु चादिमा।। *(ரத்னாகரம்)*

இரண்டு வீணைகளில் ஒவ்வொன்றிலும் 22 தந்திகளை அமைத்து ஒவ்வொரு தந்தியையும் கொஞ்சம், கொஞ்சமாக சுருதிகளை ஏற்றி 2 வீணைகளும் ஸமநாதத்துடன் அமைத்துக்கொள்ளவும் - ஒரு வீணை, த்ருவ வீணை என்று அதாவது மற்றொரு வீணையின் நிரூபணத்திற்கு ஏதுவாக தந்திகள் அசலமாக அதாவது மாறுதல் செய்யாததாகவும், மற்றொன்று சலவீணை என்று, தந்திகளை ஏற்றி இருக்கும் வீணையாகவும் அமைத்துக் கொள்ளப்படும். ஸாமஸப்தகத்தின் ஸ்வரஸ்தானங்களை (சுத்த ஸ்வர ஸப்தகத்தை) கீழ்க்கண்டவாறு இரண்டு வீணைகளிலும் அமைத்துக் கொள்ளப்படுகிறது.

4 சுருதியைக்கொண்ட ஷட்ஜம் 4வது தந்தியிலும்

3 சுருதியைக்கொண்ட ரிஷபம் 7வது தந்தியிலும்

2 சுருதியைக்கொண்ட காந்தாரம் 9வது தந்தியிலும்

4 சுருதியைக்கொண்ட மத்யமம் 13வது தந்தியிலும்

4 சுருதியைக்கொண்ட பஞ்சமம் 17வது தந்தியிலும்

3 சுருதியைக்கொண்ட தைவதம் 20வது தந்தியிலும்

2 சுருதியைக்கொண்ட நிஷாதம் 22வது தந்தியிலும்

பிறகு ஸாரணசதுஷ்டயம் என்ற சோதனைமுறையைச் செய்யப்படுகிறது.

1. முதல் ஸாரணம்

ध्रुववीणा स्वरेभ्योस्यां चलायां ते स्वरास्तदा
एकश्रुत्यपकृष्टा: स्युरेवमन्याऽपि सारणा।।

முதல் சோதனையில் அதாவது த்ருவவீணையோடு ஸமமாக இருக்கும் சலவீணையில் உள்ள ஸ்வரங்களை ஒரு சுருதி குறைக்கவும்

अस्यां चलवीणायां षड्जादय: स्वरा:
घ्रुववीणास्वरेभ्य: एकश्रुत्यकृष्टा: स्यु:। (ஸுதாகரம்)

ஒரு சுருதியிறக்கிய பிறகு ஒரு சுருதி குறைந்த வித்யாஸத்துடன் த்ருவ வீணையின் ஸ்வர ஸ்தானத்துடன் ஸமமாக இருக்கும் - மாறுதல் இல்லை.

2வது ஸாரணம்

श्रुतिद्वयलयादस्यां चलवीणा गतौ गनी।
ध्रुववीणोपगतयो रिधयोर्विशत: क्रमात्। (ரத்னாகரம்)

இரண்டாவது சோதனையில் அதாவது மேலும் ஒரு சுருதியை குறைக்க சலவீணையின் காந்தார, நிஷாதம், த்ருவ வீணையின் ரிஷபம் தைவத்தில் லயமாகிறது. அதாவது ध्वनिसाम्यादेकाकारतां भजत (கலாநிதி) த்விச்சுருதி இறங்கிய சலவீணையின் ஏழாவது சுருதியில் உள்ள காந்தாரம், த்ருவ வீணையின் ஏழாவது சுருதியில் இருக்கும். ரிஷபத்திலும், இருபதாவது சுருதியில் உள்ள நிஷாதம் த்ருவ வீணையின் இருபதாவது சுருதியால் இருக்கும் தைவதத்திலும் லயமாகி இரண்டு, இரண்டு சுருதிகளை இழந்து சதுச்ருதி லாபமாகிறது.

द्वितीय सारणायांश्रुति चतुषृयलाभ: (ஸு॰தாகரம்)

3வது ஸாரணம்

तृतीयस्यां सारणायां विशत: सपयोरिधौ। (ரத்னாகரம்)

மூன்றாவது சோதனையில் அதாவது இன்னும் ஒரு சுருதி குறைக்க திச்ருதி குறைத்தவுடன் (ஸு॰)

ऋषभ: षड्जं प्रविशति, धैवत: पञ्चमं प्रविशति।

சலவீணையின் நான்காவது சுருதியையடைந்த ரிஷபம், த்ருவவீணையின் நான்காவது சுருதியையுடைய ஷட்ஜத்திலும், சலவீணையின் பதினேழாவது சுருதியையுடைய தைவதம், த்ருவவீணையின் பதினேழாவது சுருதியையுடைய பஞ்சமத்தில் மூன்று மூன்று சுருதிகளை இழந்து லயமாகிறது. அதனால் (ஸு॰) तृतीयायां षड्श्रुति लाभ: 3வது ஸாரணத்தில் 6 ச்ருதி லாபம்.

4வது ஸாரணம்

निगमेषु चतुर्थ्यातुं विशन्ति समपा: क्रमात्॥ (ரத்னாகரம்)

நான்காவது சோதனையில் அதாவது இன்னும் ஒரு சுருதி குறைக்க, அதாவது சதுச்ருதி குறைய சலவீணையின் 18வது சுருதியில் உள்ள ஷட்ஜம், ஒன்பதாவது சுருதியில் உள்ள மத்யமம், பதிமூன்றாவது சுருதியில் உள்ள பஞ்சமம், த்ருவ வீணையின் மந்த்ர நிஷாதத்திலும், காந்தாரத்திலும், மத்யமத்திலும், நான்கு, நான்கு, நான்கு சுருதிகளை இழந்து அதாவது த்வாதச சுருதிகளை இழந்து லயமாகிறது. ஸமான நாதமாகிறது.

முதல் ஸாரணத்தில்	மாறுதல் இல்லை.
2வது ஸாரணத்தில்	4 ச்ருதி லாபம்
3வது ஸாரணத்தில்	6 ச்ருதி லாபம்
4வது ஸாரணத்தில்	12 ச்ருதி லாபம்
மொத்தம்	22 ச்ருதி லாபம்

श्रात: द्वार्विंशंतावेवं सारणानां चतुषृयात्।
ध्रवाश्रुतिषु लीनायामियत्ता ज्ञायते स्बुटम्।।
एवं सारणचुतषृयाच्छुतिद्वाविंशतौ ध्रुवाश्रुति
लीनायां सत्यां द्वविंशतिरेवश्रुतय इतीयत्तैतावत्सं रव्याकत्वं ज्ञायते

(ரத்னாகரம்)

ஆக மேற்கண்ட ஸாரண சதுஷ்டயத்தால் சலவீணையின் ஸ்வரங்கள் த்ருவவீணையின் சுருதிகளில் லீனமாகி சுருதிகள் 22தான் என்று அறியப்படுகிறது. ஏன் மேலும் சுருதியை குறைத்து சோதனை செய்யக்கூடாது என்று கேள்வியை அவரே கேட்டு அதற்கு பதிலும் அவரே சொல்லுகிறார்.

अत: परंतुरत्किघ्नं कियमपकर्षणम् *(ரத்னாகரம்)*

अत: परंतुरत्किघ्नं कियमपकर्षणम्
अत: परं अपकर्षणेकृते स्वराणां रञ्जकत्वाभावात्
स्वरत्वमेव नश्यति स्वतो रञ्चयति श्रोतृ चितं स
स्वर उच्यते इति वृक्ष्य माणत्वात्। *(ஸுதாகரம்)*

இதற்குப் பிறகு ஒரு சுருதியை குறைத்து இன்னும் சோதனை செய்தால் ஸ்வரங்களுக்கு ரஞ்சகத்தன்மையில்லாமல் போய்விடுகிறது. எது கேட்பவர்களின் சித்தத்திற்கு இன்பம் அளிக்குமோ அது ஸ்வரம் என்ற விக்ரஹ வாக்யம் சொல்லப்படுவதால்

ஸ்வரம்

श्रुत्यनन्तर भावीय: स्निग्धोऽनुरणनात्मक:।
स्वतो रञ्चयति श्रोतृचित्तं स स्वर उच्यते।।

ச்ருதிக்குப் பிறகு ம்ருதுவாகவும், இனிமையான த்வனியாகவும் வருவது ஸ்வரம் எனப்படுகிறது. கேட்பவர்களின் ஹ்ருதயத்தை எது ரஞ்ஜிக்கச் செய்கிறதோ அது ஸ்வரம். (ஸு) (22தந்திகளில்) முதல் தந்தியை மீட்டும் போது காதுக்கு இனிமை இல்லாத த்வனி ச்ருதி என்றும், பிறகு வரும் தந்தியில் மீட்டும் போது காதுக்கு எது இனிமை உண்டு பண்ணுகிறதோ அது ஸ்வரம் எனப்படுகிறது. பால் எப்படி தயிராக மாறுகிறதோ அதே போல் சுருதி ஸ்வரமாகிறது என்கிற பக்ஷத்தை மதங்கர் ஏற்றுக்கொள்கிறார். பொதுவாக சுருதி கார்யமென்றும், ஸ்வரம் காரணம்

என்றும் எப்படி மண் குடமாக பரிணமிக்கிறதோ அதே போல் சுருதி ஸ்வரமாகிறது என்று கூறப்படுகிறது.

श्रुतिभ्य: स्यु: स्वरा:
ननु श्रुतिश्चतुर्थ्यदि त्तस्त्वेवं स्वरकारणम्।
त्र्यादीनां तत्र पूर्वासां श्रुतीनां हेतुता कथम्।
ब्रूमस्तुतितयिदि: श्रुति: पूर्वाभिकाङ्भ्या।
निर्धा र्यतेऽत: श्रुतय: पूर्वाअप्यत्र हेतव:।। *(ரத்னாகரம்)*

ஸ்வரத்தைக் குறிக்கும்போது இது நான்காவது, மூன்றாவது சுருதி என்று குறிக்கப்படுவதாலும், ஸ்வரத்திற்கு முன்னால் சுருதிகள் இல்லாமல் இருந்தால் மேற்கண்ட நான்காவது, மூன்றாவது சுருதிகளை எப்படி விவரிக்க முடியும். அதனால் ச்ருதிகள் தான் ஸ்வரங்களுக்கு ஏதுவாகிறது.

12 விக்ருத ஸ்வரங்கள் :-

ते मन्द्र ताराख्य स्थान मेदात्त्रिधा मता:।
त एव विकृतावस्था द्धश प्रतिपादिता:।
च्युतोच्च्युतो द्विद्धा षडजे। द्विश्रुति र्विकृतोभवेत्
सा घारणे काकलीत्वे निषादस्यं चं दृश्यते
साधारणे श्रुतिं षाङ्जीमृषभ-सांश्रितो यदा।
चतु: श्रुतित्वमायाति तदेको विकृतो भवेत्
सा धारणे त्रिश्रुति: स्यादन्तरत्वे चतु: श्रुति:
गान्धार इति तद्भेदो द्वौ निश्शङ्केन कीर्तितौ।
मध्यम: षड्जवद्द्वेधऽन्तर साधारणाश्रयात्
पञ्चमो मध्यमग्रामे त्रिश्रुति: कैशिके पुन:
मध्यमस्य श्रुति प्राप्यचतु: श्रुति धति द्विरि
धैवतो मध्यमग्रामे विकृते स्याच्चातु: श्रुति:
प्राप्नोति विकृतो भेर्दो द्वाविति दृदशस्मृता:
ते शुद्धे सप्रमि: सार्धभवन्त्येकोनविशति:।। *(ரத்னாகரம்)*

சுத்த ஸப்த ஸ்வரங்களையும், அதற்குள்ள ச்ருதியின் அளவையும் சொன்னபிறகு இதற்கு அன்யதாவாக வரும் ஸ்வரங்களையும், அதற்குள்ள ச்ருதிகளையும் சொல்லி அவைகளை விக்ருத ஸ்வரங்கள் என்று சொல்லுகிறார். அந்த விக்ருத ஸ்வரங்களை நிரூபிக்க 22 சுருதிகளில், சுத்த ஸ்வரங்களை ஆதாரமாகக் கொண்டு ஸாதாரணம் என்ற முறையைக் கையாண்டுள்ளார்.

साधारणम् अन्तरस्वरतां। द्वयोरन्तरेयद्भवति
तत्साधारणम्। यथा ऋत्वन्तरे। छायासुभवतिशीतं
प्रस्वेदोभवति चातपस्य। नागतो वसन्त:
नचनि:शेष: शिशिरकाल:।। *(பரத நாட்ய சாஸ்த்ரம்)*

ஸாதாரணம் என்பது இரண்டுக்கு மத்யத்தில் வரும் ஸ்வரம். இரண்டுக்கு நடுவில் வருவது எதுவோ அது ஸாதாரணம். எப்படி சிசிர ருது முடிந்து வஸந்த ருது ஆரம்பத்தில், மாசி, பங்குனி கடைசியில் சித்திரை, வைகாசி ஆரம்பத்தில் நிழலில் இருக்கும்போது குளிர்ச்சியாகவும், வெய்யிலில் வேர்வையும் ஏற்பட்டு இந்த இடைக்காலம் வஸந்தம் வரவில்லை. சிசிர ருது முடியவில்லை, ஆனால் இந்தக் காலம் வஸந்தம், சிசிரம் இரண்டுக்கும் பொருத்தமாக இருக்கும்.

साधारणं भवेद्द्वेधा स्वर जाति विशेषणात्
काकल्यन्त षडजैश्च मध्यमेन विशेषणात्
साधारण काकलीहि भवेत्षङज निषादयो:
अन्तरस्यापि गमयोरेवं साधारणं मतम्।। *(ரத்னாகரம்)*

साधारणइति काकलीस्वर: षड्जनिषादयो:
साधारण: तुल्यावस्थितिर्भवति निषादस्य
षड्जस्य च श्रुति दूयग्रहणात्।

ஸ்வர ஸாதாரணம் ஷட்ஜத்தினுடையதும், நிஷாதத்தினுடையதும் இரண்டு ச்ருதிகளை கிரகித்து காகலியாகவும்

गान्धारस्य मध्यमस्य चश्रुतिदूय ग्रहणात्
अन्तरस्वरोहि गान्णधार मध्यमयो: साधारण: *(ஸு௺தாகரம்)*

காந்தார, மத்யமத்தின் இரண்டு சுருதிகளை கிரஹித்து அந்தர காந்தாரமாகிறது.

ஸாதாரணம் என்பதை சுத்த ஸ்வர ஸப்தகத்தைக் கொண்டு கீழ்க்கண்டவாறு சொல்லலாம். உதாரணமாக

சுத்த ஸ்வர ஸப்தகம்

4	7	9	13	17	20	22
ஸ	ரி	க	ம	ப	த	நி
4	3	2	4	4	3	2

மேற்கண்ட சுத்த ஸ்வர ஸப்தகத்தின் ஒன்பதாவது சுருதிக்கும் பிறகு வரும் பத்தாவது சுருதியை காந்தாரத்தைச் சேர்ந்ததாகவும், மத்யமத்தை சேர்ந்ததாகவும் சொல்லலாம். 22 சுருதிகளை ஆதாரமாகக் கொண்டு ச்ருதிகளிலிருந்துதான் ஸ்வரங்கள் என்ற முறைப்படி ஏழு ஸ்வரங்களுக்கும் விக்ருதத்வம் கூறப்படுகிறது. இப்பொழுது ரத்னாகர ச்லோகங்களில் விக்ருதத்வம் சொல்லப்படுகிறது என்பதை

तेमन्द्रताराख्य मந்த்ர, மத்ய, தார ஸ்தான விக்ருத ஸ்வரம் என்று சொல்லப்படுகிறது. ரி ஸ்தானத்திற்குப் பிறகு 12 என்று ப்ரதிபாதிக்கப்படுகிறது.

च्यतोऽच्युतो ச்யுதம், அச்யுதம் என்று ஷட்ஜத்திற்கு இரண்டு விக்ருதத்வம்.

ஷட்ஜ ஸாதாரணம்

निषादो यदिषड्जस्य श्रुतिमादयां समाश्रयेत्
ऋषभस्वान्तिमां प्रोत्क षड्ज साधारण तदा

நான்கு சுருதியுடைய ஷட்ஜத்தின் முதல் சுருதியை நிஷாதமும், ரிஷபம் கடைசி சுருதியை அதாவது நான்காவது சுருதியை ஆச்ரயிக்கும்போது அது ஷட்ஜ ஸாதாரணம் எனப்படுகிறது. ச்யுதஷட்ஜம் என்பது தன் நான்காவது சுருதியிலிருந்து மூன்றாவது சுருதிக்கு வருவது என்பது ஒரு விக்ருதம். அச்யுதமாகும் போது அதே சுருதியில் இருந்த போதிலும், நிஷாதமானது ஷட்ஜத்தின் இரண்டு சுருதிகளை கிரஹித்து காகலித்தன்மை அதாவது पूर्वश्रुति हनित्वात ஷட்ஜத்திற்கு என்று ஏற்பட்ட நான்கு சுருதிகளை இழந்து ஷட்ஜத்திற்கு இரண்டு சுருதிகள் மாத்திரம் இருப்பதால் ஷட்ஜத்திற்கு ஒரு விக்ருதம். ஷட்ஜ ஸாதாரணத்தில் ஷட்ஜத்தின் கடைசி சுருதியை ரிஷபம் கிரஹித்து 4,5,6,7 சுருதிகளை கிரஹித்து சதுச்ருதியாகி ரிஷபம் விக்ருதம்.

मध्यम: षड्ज्वद् மத்யமத்திற்கு இரண்டு விதமான விக்ருதத்வம். அதாவது மத்யம். 13வது சுருதியிலிருந்து 12வது சுருதிக்கு ச்யுதமாகி மத்யமத்தின் முதல் சுருதியை கிரஹித்து மத்யம் திருச்ருதியாகி ஒரு விக்ருதம் மத்யமம் அச்யுதத் தன்மையில், முதல் இரண்டு சுருதிகளை 10, 11 சுருதிகளை காந்தாரம் கிரஹித்து விக்ருதமாகிறது. ஷட்ஜத்திற்கு நிஷாதத்தின் காகலித்தன்மையால் எப்படி இரண்டு விக்ருதம் ஏற்பட்டதோ அதே மாதிரி மத்யமம் தன் ஸ்தானத்திலிருந்து ச்யுதமாகும் போது ஒரு விக்ருதம், அச்யுதமாகியிருக்கும் போது மத்யம்தத்தின் இரண்டு

ச்ருதிகளை காந்தாரம் எடுத்துக் கொண்டதால் மத்யம் தன் இரண்டு சுருதிகளை எழுந்து விக்ருதம் :

பஞ்சமத்திற்கு இரண்டு விதமான விக்ருதம், பஞ்சமம், 17வது சுருதியிலிருந்து 16வது சுருதிக்கு வரும் ஒரு விக்ருதம். திருதீய ச்ருதியில் இருப்பதால். இது மத்யம க்ராமம் என்று சொல்லப்படுகிறது. மத்யம ஸாதாரணத்தில் மத்யமத்தின் கடைசி சுருதியை பஞ்சமம் ஆக ரஹித்து அதாவது 13வது சுருதியை கிரஹித்து சதுச்ருதியாகி ஒரு விக்ருதமாகிறது.

தைவதத்திற்கு ஒரே விதமான விக்ருதத்வம். மத்யம க்ராமத்தில் பஞ்சமம் திருதீய ச்ருதியில் இருக்கும்போது, பஞ்சமத்தின் சுருதி அதாவது 17வது சுருதி தைவதத்தை அடைகிறது. அப்பொழுது தைவதம் சதுச்ருதியாகி விக்ருதத்வம் அடைகிறது.

நிஷாதத்திற்கு இரண்டு விதமான விக்ருதத்வம்

ஷட்ஜ ஸாதாரணத்தில் நிஷாதம் முதல் சுருதியை கிரஹித்து அதாவது ஒன்றாவது சுருதியை கிரஹித்து நிஷாதத்திற்கு ஒரு விக்ருதம், காகலியாகி ஷட்ஜத்தின் இரண்டு சுருதிகளை கிரஹித்து ஒரு விக்ருதம். இவ்விதம் 12 விக்ருத ஸ்வரங்கள் ஆகிறது. ஆக சுத்த ஸ்வர ஸப்தகத்தில் 7ம், மேற்கண்ட முறையில் ஏற்பட்ட 12 விக்ருதங்களுக்கும் சேர்ந்து एकोनविंशतिभेदा : 19 விதமான பேதங்கள் ஏற்படுகிறது என்று ஸார்ங்க தேவர் சொல்லுகிறார். இப்பொழுது ஏற்பட்டுள்ள பன்னிரெண்டு ஸ்வர ஸ்தானங்களுக்கு இது முன்னோடியாக இருந்திருக்கலாம்.

சுத்த ஸ்வர ஸப்தகத்தின் ஸ்வரங்கள்	ஸாரங்க தேவர் கொடுத்துள்ள 12 விக்ருத ஸ்வரங்கள்
1. சதுச்ருதி ரிஷபம்	1. கைசிகி நிஷாதம்
2. திச்ருதி ரிஷபம்	2. காகலி நிஷாதம்
3. திவிச்ருதி காந்தாரம்	3. ச்யுத ஷட்ஜம்
4. சதுச்ருதி மத்யமம்	4. அச்யுத ஷட்ஜம்
5. சதுச்ருதி பஞ்சமம்	5. விக்ருத ரிஷபம்
6. திச்ருதி தைவதம்	6. ஸாதாரண காந்தாரம்
7. திவிச்ருதி நிஷாதம்	7. அந்தர காந்தாரம்
	8. ச்யுத மத்யமம்
	9. அச்யுத மத்யமம்
	10. திருச்ருதி பஞ்சமம்
	11. கைசிக பஞ்சமம்
	12. விக்ருத தைவதம்

Prof. B. Krishnamoorthi is a Performing artiste. He retired as Principal, Tamilnadu Government Music College, Madurai.

DETERMINATION OF THE RELATIVE FREQUENCIES AND FUNDAMENTAL PROPERTIES OF SWARAS USING MODAL SHIFT TONIC

Dr. K. Varadarangan

This paper describes a systematic approach for the determination of the relative frequencies or frequency numbers (called sruthi sankhyas) of the twelve swaras using the well-known sutras of modal shift of tonic (grahabheda) found in musical literature. The frequency numbers given in many books are often confusing and the same swara is sometimes given different numbers. The approach herein is to use the well-known sutras of grahabeda to determine the unique frequency numbers of the twelve swaras. The sutras are used to set up simple algebric expressions from which the relative frequencies are then obtained. Having determined the twelve frequency numbers, the properties of these frequencies are then explored. Two interesting observations may be made 1) The reciprocals of the twelve frequency numbers form a sequence similar to the sequence formed by the number of days of the twelve months of an year. 2) There are two basic frequencies from which all the twelve frequencies of our music may be built. This property reminds us of the dual nature of the universe such as matter energy, *prakruthi purusha* etc.,

Introduction : Indian music employs the melodic scale where the swaras are expressed as fractional numbers. The base frequency or adhara shadja is not a fixed frequency, but each note in the scale bears a definite ratio to the base frequency. These frequency ratios are known as *sruthi sankhyas.* (or frequency numbers). There are seven names for the swaras and all notes except shadja and panchama have essentially two variants. In the north Indian system (also called Hindustani Music) the lower note is known as a *komal swara* and the upper note is called a *suddha* (or tivra in case of madhyama) swara. In Karnatic music each note has a distinctive name. The twelve swaras and their names are as follows :

	Swara	Designation
1.	Shadja	S
2.	Suddha Rishabha	R1

3.	Chathushruthi Rishabha / Suddha Gandhara	R2/G1
4.	Sadharana Gandhara / Shatshruthi Rishabha	G2/R3
5.	Antara Gandhara	G3
6.	Suddha Madhyama	M1
7.	Prati Madhyama	M2
8.	Panchama	P
9.	Suddha Daivata	D1
10.	Chatushruthi Daivatha/Suddha Nishadha	D2/N1
11.	Kaishiki Nishada/ Shatsruthi Daivatha	N2/D3
12.	Kakali Nishadha	N3

From the above, we see that the twelve swaras are S, R1, R2, G2, G3, M1, M2, P, D1, D2, N2 and N3. The four swaras R3, G1, D3 and N1 are not new swaras and are already included in the above list. These four swaras have displaced note positons and hence are known as Vivadi swaras.

The objective of this paper is to derive the relative frequencies of the above tweleve swaras using the grahabheda technique and examine their properties. This approach yields simple algebric expressions which are then solved to extract the frequency numbers.

Notes : (1) The swaras referred to in this article are ideal frequencies which are also known as *sruthi sthanas*. The actual swaras used in a raga may be somewhat different from these and may also have the characteristic gamakas associated with them. 2) The swaras of the tarasthayi being two times the frequencies of the corresponding swaras of the madhyasthayi are designated 2S, 2R1, 2R2, 2G2 ..... etc., 3) For convenience, no separate symbol is used here to distinguish the frequency of a swara from the symbol of the swara itself. For example, M1 represents both shuddha madhyma and its frequency.

Determination of the Relative Frequencies : The first prakruthi swara that is the adhara shadja, by definition, has the frequency number equal to 1. The second prakruthi swara, namely panchama has the frequency number of 3/2 as this swara is exactly mid way on a linear scale between the adhara shadja (frequency no = 1) and the tara sthayi shadja (frequency number = 2). The frequency number of suddha madhyama can be determined as follows :

It is a common experience that when a tamboora is set to madhyama sruthi, the first string of the tamboora, that is panchama is tuned down to

suddha madhyama. This results in the original shadja now taking the position of a (new) Panchama. Thus :

M1 = 2 / (3/2) = 4 / 3.

We now use a well known grahabheda sutra which is in the form a sloka.

Mohana Madhyama Hindola Suddh - odaya Ravichandrike.

The above sutra may be explained as follows :

If we start with the raga Mohana and perform grahabeda with its Rishabha (R2) treated as the shadja, we get Madhyamavati (called Madhyama in the above sloka)

Similarly if do grahabheda with gandhara (G3) we get Hindolam.

Starting with panchama we get Suddha Saveri (called as Suddha in the above sloka). Similarly starting with dhaivatha (D2) we get Udaya Ravichandrike (also known as Suddha Dhanyasi).

The above sutra can now be put as follows :

Mohana	S	R2	G3	P	D2	2S
Madhyamavati (obtained by dividing by R2)		S	R2	M1	P	N2

This gives the following equations :

R2 = G3 / R2 ....> 1

M1 = P / R2 ....> 2

P = D2 / R2 ....> 3

N2 = 2S / R2 ....> 4

Equation (2) above immediately gives us the result :

R2 = P/M1 = (3/2) / (4/3) = 9/8

Therefore, **R2 = 9/8**

Likewise from (1) we get G3 = R2 x R2 = (9x8) x (9/8) = 81/64

Therefore, **G3 = 81/64**

From (3) we get D2 = P x R2 = (3x2) x (9x8) = 27/16

Thus **D2 = 27/16**

From (4) we obtain N2 = 2S / R2 = 2 / (9/8) = 16/9.

Therefore **N2 = 16/9**

Thus we have determined the frequency numbers of R2, G3, D2 and N2. We still need the frequency numbers of R1, G2, M2, D1 and N3.

Continuing with the grahabheda sequence, we get Hindolam from Mohana by dividing the frequency number of Mohanan from G3 = 81/64. The set of equations is :

G2 = P/G3; this gives **G2 = 32/27**

M1 = D2 / G3; confirms that M1 = 4/3 but does not give any additional note frequency.

D1 = 2S / G3; this gives **D1 = 128 / 81**

N2 = 2R2 / G3; This confirms N2 = 16/9 but does not give any new note.

We have now determined all except R1, M2 and N3. The next two grahabheda sequences give Suddha Saveri and Udaya Ravichandrike but since these ragas do not contain R1 M2 or N3, they will not be of use in determining these three swaras.

We may now use another grahabheda sutra to determine R1, M2 and N3. This sloka involves the melakartha ragas (in fact, the first sutra involving Mohana etc., is a subset of this one) and reads:

Nata Soonya Dheera Khara Hanuma Mecha Hari

The ragas referred to in the above list are NataBhairavi (Nata), Shankarabharanam (Dheera Shankarabharanam), Kharaharaapriya (Khara), Todi (Hanuma Todi), Kalyani (Mecha Kalyani) and Harikambhoji (Hari). The word Soonya referred to above implies that no raga originates from Natabhairavi when rishabha is made as the tonic. Likewise, we get Sankarabharanam from gandhara, Kharaharapriya from madhyama and so on.

Out of the six ragas that appear in the above list we shall consider only Todi (this contains R1) and Kalyani (which contains M2 and N3). We consider Todi first :

Nata Bhairavi :	S	R2	G2	M1	P	D1	N2	2S	2R2	2G2	2M1
Todi (obtained after division by P)					S	R1	G2	M1	P	D1	N2

From the above, we get

R1 = D1 /P = (128/81) / (3/2) = 256 / 243

Therefore R1 = 256 / 243

TABLE I

Modal shift by	Result of shift														
S (no shift)	Freqs.	1	9/8	32/27	4/3	3/2	128/81	16/9	2	18/8	64/27	8/3	3	256/81	32/9
	Swaras	S	R2	G2	M1	P	D1	N2	2S	2R2	2G2	2M1	2P	2D1	2N2
	Raga	**NataBhairavi**													
R2 (9/8)	New freqs.	-	1	256/243	32/27	4/3	1024/729	128/81	16/9	2					
	Swaras	-	S	R1	G2	M1	---------	D1	N2	2S					
	New Raga	**No meaningful raga results, as there is a problem with Panchama**													
G2 (32/27)	New Freqs.	-	-	1	9/8	81/64	4/3	3/2	27/16	243/128	2				
	Swaras	-	-	S	R2	G3	M1	P	D2	N3	2S				
	New Raga	**Dheera Shankarabharanam**													
M1 (4/3)	New Freqs.	-	-	-	1	9/8	32/27	4/3	3/2	27/16	16/9	2			
	Swaras	-	-	-	S	R2	G2	M1	P	D2	N2	2S			
	New Raga	**Kharaharapriya**													
P (3/2)	New Freqs	-	-	-	-	1	256/243	32/27	4/3	3/2	128/81	16/9	2		
	Swaras	-	-	-	-	S	R1	G2	M1	P	D1	N2	2S		
	New Raga	**Hanuma Thodi**													
D1 (128/81)	New Freqs.	-	-	-	-	-	1	9/8	81/64	729/512	3/2	27/16	243/128	2	
	Swaras						S	R2	G3	M2	P	D2	N3	2S	
	New Raga	**Mecha Kalyani**													
N2 (16/9)	New Freqs.	-	-	-	-	-	-	1	9/8	81/64	4/3	3/2	27/16	16/9	2
	Swaras			-	-	-	-	S	R2	G3	M1	P	D2	N2	2S
	New Raga	**HariKambhoji**													

We next consider Kalyani. This is obtained by shifting the swaras of Natabhairavi by D1, viz.,

Natabhairavi : S R2 G2 M1 P D1 N2 S 2R2 2G2 2M1 2P

Kalyani(obtained) S R2 G3 M2 P D2 N3
After dividing
by D1)

This gives **M2 = 2R2 / D1 = 2x (9/8) / 128/81) = 729 / 512**

and **N3 = 2P/D1 = 2x (3/2) / (128/81) = 243/128**

We have now determined the frequency numbers of all the twelve swaras. To ensure that all swaras have been determined correctly, we apply grahabeda for all the swaras of Natabhairavi and see what swaras and consequent ragas are obtained. The results are summarized in table I:

This table clearly indicates that all the swaras have been determined perfectly, since the sutra Nata Soonya Dheera Khara Hanuma Mecha Hari is perfectly satisfied. This fact is a clear pointer to the wisdom of our ancient musicologists.

The above method of determination of the frequency numbers is rational and is based purely on the grahabheda sutras. There does not appear to be such a systematic approach for the determination of the frequency numbers in the earlier work. For example (see table IV in page 32 and page 165) the frequency of prathi madhyama (729/512) does not figure in at all. Also different names are given to the same swara which is often confusing. Also the same swara is given different frequency numbers in different contexts. We now summarize the frequency numbers of the swaras in the following tables :

TABLE II

Swara	Freq. No.	Value	Ratio of freq. no.of this swara and the previous one	Value of the freq. Ratio
S	1	1.000000		
R1	256/243	1.053498	256/243	1.053498
R2	9/8	1.125000	2187/2048	1.067871
G2	32/27	1.185185	256/243	1.053498
G3	81/64	1.265625	2187/2048	1.067871
M1	4/3	1.333333	256/243	1.053498

Swara	Freq. No.	Value	Ration of freq. no.of this swara and the previous one	Value of
M2	729/512	1.423828	2187/2048	1.067871
P	3/2	1.500000	256/243	1.053498
D1	128/81	1.580247	246/243	1.053498
D2	27/16	1.687500	2187/2048	1.067871
N2	16/9	1.777778	256/243	1.053498
N3	243/128	1.898438	2187/2048	1.067871
2S	2	2.00000	256/243	1.053498

It may be noted that only powers of 2 and 3 are involved in the numerators and denominators of all the frequency numbers. Further, if the numerator of a swara is a power of 2 then its denominator is a power of 3 and vice-versa. Having determined the frequency numbers who now discuss the properties of these swaras.

Fundamental Properties of the Swaras

An examination of the above table reveals a remarkable property of the swaras of our harmonic scale that there are **two fundamental frequencies f1 and f2 from which all our swaras may be constructed.** The values of f1 and f2 are

f1 = 256 / 243 = 1.0534979

f2 = (9/8) / f1 = 2187 / 2048 = 1.0678711

The fact that there are two such frequencies indicates that the world of music is dual in nature. This duality is a manifestation of the Universe itself; we find that the basic entities of the Universe are dual in form. As example we may cite, matter - energy, particle-wave, *prakruthi -purusha* etc.

Another remarkable property is that if we take the reciprocal of the frequency ratios as shown in the fourth column of the above table, they form a sequence similar to the sequence formed by the number of days in the twelve months of a year. This property is summarized in the following table :

TABLE III

Month	Jan	Feb	Mar	Apr	May	Jun	Jul	Aug	Sep	Oct	Nov	Dec
No. of days	31 high	28 29	31 high	30 low	31 high	30 low	31 high	31 high	30 low	31 high	30 low	31 high
Reci procal of ratios	A high	B low	A high	B low	A high	B low	A high	A high	B low	A high	B low	A high

In the above

A = 243/256 = 0.9492187

B = 2048 / 2187 = 0.9364426

The geometric mean F of the two basic frequency ratios is

F = √(256 / 243) x (2187 / 2048)) = 1.0606602.

The frequency ratios Fw of successive notes in tempered scale of western music is

F_w = 2½ = 1.0594631.

In relation to the equi-spaced notes of western music, the swaras of the melodic scale are arranged such that some notes are slightly below and some notes are slightly above these. This is illustrated in the table below:

TABLE IV

Sl. No.	Notes of the temperated scale (Western)	Notes of the melodic scale (Indian)	Location of the melodic note with respect to the tempered note
1.	1.000000	1.000000 (S)	Same
2.	1.059463	1.053498 (R1)	Below
3.	1.122462	1.125000 (R2)	Above
4.	. 1.189207	1.185185 (G2)	Below
5.	1.259921	1.265625 (G3)	Above
6.	1.334840	1.333333 (M1)	Below
7.	1.414214	1.423828 (M2)	Above
8.	1.494307	1.500000 (P)	Above
9.	1.587401	1.580247 (D1)	Below
10.	1.681793	1.687500m (D2)	Above
11.	1.781797	1.777778 (N2)	Below
12.	1.887749	1.898438 (N3)	Above
13.	2.000000	2.000000 (2S)	Same

MUSICAL REFERENCES IN SANGAM LITERATURE

Dr. Prema Hariharan & Sulochana Pattabhiraman

பன்னிரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பாகவே செழித்து வளர்ந்து, சீரிய நிலையில் விளங்கிய செந்தமிழ்மொழி, தன்னுடைய சிறப்பான வளத்தினால் பலவிதமான மேன்மைகளையும் பண்பாட்டு உயர்வையும் அடைந்திருந்தது. தமிழ்ப் பண்பாட்டுடன் பின்னிப் பிணைந்து தனித்தன்மையுடன் விளங்கிய இசைக்கலையின் தொன்மையை ஆராயும் பொழுது நமது வியப்பு எல்லையற்றதாகிறது. தமிழ் இலக்கியத்துடன் இசையும் கலந்தே வந்திருப்பது ஆராய்ச்சியில் தெளிவாகிறது.

அடிமுடி காண முடியாத இறைவனைப் போல அனாதியாக விளங்கும் இசைக்கலை, உலகம் பிறந்த அன்றே தானும் பிறந்து விட்டதோ என்று எண்ணும்படியான தொன்மையுடன் விளங்குகின்றது. அறிஞர் பலர் பல காலமாக ஆராய்ச்சியில் ஈடுபட்டு இசைக்கலை வளர்ச்சியின் பல உண்மை நிலைகளைக் கண்டறியும் முயற்சியில் ஈடுபட்டுள்ளனர்.

இறைவனையே இசை வடிவமாகக் கண்ட பண்டைய தமிழ்மக்கள், இந்தத் தத்துவத்தின் உண்மை விளங்கும்படியாக, "ஏழிசையாய், இசைப்பயனாய்" என்றும் "ஓசை ஒலியெல்லாம் ஆனாய் நீயே" என்றும் இறைவனை வர்ணித்து மகிழ்ந்தனர். தென்னிந்திய இசை, ஏன் இந்திய இசையே பக்தியில் தோன்றி, பக்தியில் வளர்ந்துள்ள இசை என்பது தெளிவாகிறது. பக்தியும் இசையும் பிரிக்க இயலாத நிலையில் உள்ளது நம்முடைய இசையின் சிறப்பாகும்.

உலகம் போற்றும்படியான உன்னத நிலையில் விளங்கிக் கொண்டிருக்கும் நம்முடைய தென்னிந்திய இசையின், பழமையை ஆராயும் நோக்கத்துடன் நாம் ஒவ்வொரு நூற்றாண்டாகப் பின்னோக்கிப் பயணம் செய்தால் நாம் இறுதியாகச் சென்று நிற்கும் காலம் சங்க காலமாக இருக்கிறது. அதற்கும் முற்பட்ட காலத்தைப் பற்றிய தெளிவான குறிப்புகள் நமக்குக் கிடைக்காதது நமது துரதிர்ஷ்டம் எனத்தான் கூற வேண்டும்.

தென்னிந்திய இசையில் எத்துணை வகைகள்? எத்தனை ஆயிரம் பாடல்கள்? எத்தனை வாக்கேயகாரர்கள்? எத்தனை ராகங்கள்? எத்தனை தாளங்கள்? எத்தனை மேன்மையான நிலையில் இருந்திருக்கின்றது? இருந்து கொண்டும் இருக்கிறது நம்முடைய இசை?

இதைவிட மிகப்பெரிய வியப்பு என்னவெனில் முதற்சங்க காலம் எனப்படும் கிருஸ்து பிறப்பதற்கு முற்பட்ட காலம், தெளிவாகச் சொன்னால், கி.மு. ஐந்தாவது

நூற்றாண்டிலேயே மிகவும் தென்னிந்திய இசை மிகவும் பண்பட்ட நிலையில், உன்னதமாக விளங்கி வந்திருக்கிறது. கி.மு. 4-ம் நூற்றாண்டில் இயற்றப்பட்ட பரதரின் நாட்ய சாஸ்திரத்தில் தென்னிந்திய இசை பற்றி மிகவும் உயர்வாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. பரதர் கூறுவதாவது, "விந்திய மலைக்கும் தென்கடலுக்கும் இடையில் உள்ள தென்னாட்டவர் பாட்டிலும், பல இசைக்கருவிகள் வாசிப்பதிலும், கூத்திலும் மிகத்திறமை வாய்ந்தவர்கள்". இது நாட்டிய சாஸ்திரம் 14வது அத்தியாயம் 37வது செய்யுள் விளக்கும் செய்தியாகும். இங்கு குறிப்பிடப்படுவது பண்டைய இசையே என்பதும், இந்தத் தொன்மையான இசை மரபுதான், இன்று நிலவி வரும் நமது சங்கீதத்துக்குத் தாயாகத் திகழ்ந்தது என்பதும் ஆய்வாளர்கள் அனைவரும் ஒப்புக் கொண்டுள்ள கருத்தாகும்.

கிருஸ்து பிறப்பதற்கு முன்பே உயர்வான, தெளிந்த நிலையில் இசை இருந்திருக்கிறது என்றால் அதற்கும் எத்தனை ஆயிரம் ஆண்டுகளாக அந்த மரபு பின்பற்றப்பட்டு சிறப்பாக விளங்கியிருக்க வேண்டும்? முரஞ்சியூர் முடிநாகராயர் தாம் இயற்றிய புறநானூற்றுப் பாடலில் பாரதப்போரில் இரு பக்கத்து சேனைகளுக்கும் உணவளித்து, பெருஞ்சோற்று உதியன் சேரலாதன் என்று பெயர் கொண்ட சேரமன்னனைப் பேசுகிறார்.

அறிஞர்களுடைய ஆராய்ச்சிக்கு எட்டிய வரை சங்க காலமே தமிழ் மொழியின் பழைமையான காலமாகக் கருதப்படுகிறது. இது முதற்சங்கம், இடைச்சங்கம், கடைச்சங்கம் என்னும் சங்கங்களாக இயங்கி வந்திருக்கின்றது. இந்த மூன்று சங்கங்களுக்கும் முன்பாகவே வேறு தொன்மையான மூன்று தமிழ்ச்சங்கங்கள் இருந்தன என்றும் அவை இயங்கி வந்த கபாடபுரம் கடல் கோளாறால் அழிந்து விட்டது என்றும் குறிப்புக்கள் கூறுகின்றன. கபாடபுரம் என்னும் பண்டைய பாண்டிய தலைநகரம் பற்றிய குறிப்பு வால்மீகி ராமாயணத்தில் உள்ளது என்பதை ஆராய்ந்தால் இந்த தமிழ்ச்சங்கங்களின் தொன்மை விளங்கும்.

சங்ககாலத்தைப்பற்றி கருத்து வேறுபாடுகள் இருந்தாலும், முதற்சங்கம், ஏறக்குறைய கி.மு. 500 முதல் கி.மு. 200 வரை நிலவியது என்றும், இடைச்சங்கம் கி.மு. 200 முதல் கி.பி. முதல் நூற்றாண்டு வரையும், கடைச்சங்கம் கி.பி. 2வது நூற்றாண்டு வரையும் நிலவியது என்றும், ஆய்வாளர் கருதுகின்றனர். இக்காலங்களில் இயற்றப்பட்ட பல நூல்கள் அழிந்து விட்டன. இடைச்சங்க நூல்களில் தொல்காப்பியரும், கடைச்சங்க நூல்களில் எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டு, பதினெண்கீழ்க்கணக்கும் நமக்குக் கிடைத்துள்ளன. எனவே சங்ககாலத்தில் இயற்றப்பட்ட நூல்களில் மிகவும் பழமையானதாக நமக்குக் கிடைப்பது ஒல்காப்பெரும் புகழ் தொல்காப்பியமே ஆகும். நமது பழந்தமிழ் இசையைப் பற்றி விளக்கும் நூலாக தொல்காப்பியம் விளங்குகிறது. கிருஸ்து பிறப்பதற்கு 3 நூற்றாண்டுகளுக்கு முற்பட்டதாகக் கருதப்படும் இசைபற்றிய சிறந்த அறிவுடையவராக விளங்குகின்றார்.

"இன்றைக்கு 8000 ஆண்டுகளுக்கு முன்பு விளங்கிய முதற்சங்கத்தில் இயல், இசை, நாடகத்தமிழ் செழித்து விளங்கியது ஆனால் அது பற்றிய குறிப்புகள் நமக்குக் கிடைக்காமல் விலைமதிப்பற்ற இசை நூல்கள் கடல் கோளாறால் அழிந்து விட்டன" என்று கருணாம்ருதசாகரம் என்னும் நூல் கூறுகிறது.

சங்க காலத்துக்கு முன்பே தமிழிசை தோன்றி வளர்ந்து பண்பட்ட நிலையில் விளங்கியிருக்கிறது. .தொல்காப்பியம் சங்க இலக்கியங்கள், சிலப்பதிகாரம் ஆகியவற்றிலிருந்து அக்காலத் தமிழிசை பற்றி ஓரளவு அறிய முடிகிறது. பண்டைய இசை தனித்தன்மையுடையதாக விளங்கியிருக்கிறது. ஏழிசைப்பகுப்பு, பண் அமைப்பு, கருவியிசை ஆகியவை பற்றி இலக்கியங்கள் கூறுகின்றன. இசையமைப்பு நன்றாக திருத்தமாக விதி முறைகளுக்குட்பட்டு இருந்தால்தான் விதிகளும், விளக்கங்களும் கொண்ட பல இசைத்தமிழ் நூல்கள் தமிழில் இருந்ததாக குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. தமிழில் இருந்து அழிந்து போன இசைத்தமிழ் நூல்களாக சிற்றிசை, பேரிசை, இசைநூல், இசை நுணுக்கம், பஞ்சமாபாரதீயம், பண் விளக்கம் போன்ற நூல்கள் குறிப்பிடப்படுகின்றன.

இசையும், இலக்கியமும் ஒன்றுடன் ஒன்று கலந்தே இருந்திருக்கின்றன. இலக்கியங்களில் 'பாட்டு' என்று அழைக்கப் பட்டிருக்கின்றன. குறிஞ்சிப்பாட்டு, பரிபாடல், பத்துப்பாட்டு என்ற பெயர்களை ஆராய்ந்தால் இது விளங்கும். எதுகை மோனையுடன் கூடிய இயற்றமிழ், சீர், தளை, அடி, தொடையுடன் சேர்ந்து நான்கு வகைப்பாக்களாகி சந்தத்தின் அடிப்படையில் தாளத்துடன்பாடப்பட்டபோது, இசைத்தமிழாயிற்று பண்ணோடு கூடிய இசைத்தமிழ், வசனத்துடனும், அபிநயத்துடனும் நடிக்கப்பட்டபோது, நாடகத்தமிழாயிற்று.

தொல்காப்பியம்

பண்டைத் தமிழரின் வாழ்வியல் செய்திகளை மிக இயல்பாக விளக்கும் இலக்கணம் நூல் தொல்காப்பியமாகும். 2000 ஆண்டுகளுக்கு முற்பட்ட தமிழரின் வாழ்வியலும், இசை பற்றிய குறிப்புக்களும் இதில் காணப்படுகின்றன. ஒலிதான் இசைக்கு அடிப்படை. ஒலி காற்றில் பிறக்கின்றது. ஒலியதிர்வு அறிவியக்கத்தால் முறைப்படுத்தப்பட்டு வெளியிடப்படுவதில் ஒலியலை உருவாகி செவிப்புலனில் பதிவாகிறது. இதனை வளியிசை என்று குறிப்பிடுகிறது. தொல்காப்பியம் வளி என்றால் காற்று என்று பொருள்.

அகத்தெழ வளியிசையரில் தப நாடி
அளபிற கோடலந்தணர் மறைத்தே
அஃதிவணுவலா தெழந்து புறத்திசைக்கு
மெய்தெரி வளியிசை யளவு
நுலன்றிசினே'

என்பது தொல்காப்பியம். மூலாதாரத்திலிருந்த எழுகின்ற காற்றின் இசை 'அகத்தெழுவளியிசை' என்பது நச்சினார்கினியர் விளக்கம் 'ஸ்வரராக சுதாரஸ' என்னும் கிருதியில் 'மூலாதாரஜநாத மெறுகுடே' என்று தியாகராஜ ஸ்வாமிகள் விளக்குவதை நாம் இங்கு நினைவு கூறுவது பொருத்தமாகும்.

தேவைக்கருதி எழுத்துக்கள் நீண்டு அள ஒலிக்கும்.

'அளபிறந்து உயிர்த்தலும்
ஒற்றிசை நீடலும்
உளவென மொழிப'

என்னும் சூத்திரத்தில் ஒலி நீள்வதை இசை நீட்டமாகக் கருதுகிறார் என்பது விளங்கும். இசை என்ற சொல் தொல்காப்பியத்தில் 24 இடங்களில் வந்துள்ளது. இசை என்று தொல்காப்பியர் பயன்படுத்திய இடங்களை ஆராய்ந்தால் ஏதோ ஒரு விதத்தில் இசைக்கலையுடன் தொடர்புடையதாக உள்ளது.

தொல்காப்பியர் அகப்பாட்டு வண்ணம், புறப்பாட்டு வண்ணம் என்றெல்லாம் பேசினாலும், பாட்டின் இசையமைப்பு இப்படி இருந்தது என்று அறிவதற்கு எந்த விளக்கமும் இல்லை என்பது தான் உண்மையாகும்.

தொல்காப்பியத்தில் மக்கள் தொழில் செய்ய உதவும் இசை, பொழுது போக்கிற்காக உதவும் கருவி இசை என்பதைப் பறை, யாழ் என்று குறிப்பிடுகிறார். ஐந்து நிலங்களுக்கும் உரிய இசை, இசைக்கருவிகள் என்று விளக்குகிறார். எடுத்துக்காட்டாக முல்லை நிலத்துக்குரிய தொழிலிசை ஏறுகோட்பறை, இன்பஇசை, சாதாரிப்பண் என்றும் குறிஞ்சி நிலத்திற்குரியதாக வெறியாட்குபறை, குறிஞ்சிப்பண் என்றும் குறிப்பிடுகிறார்.

பண்டைக் காலத்திலிருந்த தமிழ் மக்கள் நுட்பமான கலையுணர்வு மிக்கவர்களாக இருந்திருக்கிறார்கள் என்பதைத் தொல்காப்பியம், தெளிவாகவும், உறுதியாகவும் கூறுகிறது.

பாட்டிடைக்கலந்த பொருளவாகி
பாட்டின் இயல பண்ணத்தி இயல்பே

'ராகம்' என்று நாம் பேசும் ஆலாபனையைக் குறிக்கும் சொல்லாகப் பண்ணத்தி கருதப்படுகிறது. இசைக்கலையின் துல்லியமான வளர்ச்சியை இது குறிக்கிறது.

சங்க இலக்கியம்

முருகு பொருநராறு பாணிரண்டு முல்லை
ஸருகு வளம்துரைக் காஞ்சி மருவினிய

கோல நெடுநல்வாடை கோல் குறிஞ்சிபட்டினப்
பாலை கடாத்தொடும் பத்தே

திருமுருகாற்றுப்படை, பொருநராற்றுப்படை, சிறுபாணாற்றுப்படை, பெரும்பாணாற்றுப்படை, முல்லைப்பாட்டு, மதுரைக்காஞ்சி, நெடுநல்வாடை, குறிஞ்சிப்பாட்டு, பட்டினப்பாலை, மலைபடுகடாம்.

நற்றிணை நல்லகுறுந்தொகை ஐங்குறுநூறு ஒத்த
பதிற்றுப்பத்து ஓங்கு பரிபாடல் கற்றறிந்தார்
ஏத்தும் கலியொடு அகம்புறமென
இத்திறத்த எட்டுத்தொகை

நற்றிணை, குறுந்தொகை, ஐங்குறுநூறு, பதிற்றுப்பத்து, பரிபாடல், கலித்தொகை, அகநானூறு, புறநானூறு.

சங்க இலக்கியங்களாகக் கருதப்படுபவை எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டு எனப்படும் இலக்கிய தொகுப்பு நூல்கள் ஆகும்.

பரிபாடல்

சங்க காலத்தில் விளங்கிய பாட்டு வகைகளில், மிகவும் சிறப்பாகக் கருதப்பட்டது பரிபாடல் ஆகும். இது இசையை உடையது, பரிந்து வருவது என்று விளக்கப்படுகிறது. இசைக்கு உரிய நல்ல அமைப்புடைய பாடலாக பரிபாடல் விளங்கியது.

பரிபாடல் அமைப்பைப் பற்றி தொல்காப்பியர் விளக்குகிறார். எந்தெந்த கருத்துக்கள் பரிபாடலில் இடம் பெறலாம். பரிபாடல் எந்தெந்த அமைப்பில் இருக்க வேண்டும் என்ற வரன்முறைகளைத் தொல்காப்பியர் வரையறை செய்து கூறியுள்ளார்.

பரி என்றால் அன்பு, உண்மை, பெருமை என்றும் பரித்தல் என்றால் காத்தல், தாங்குதல் என்றும் பலவிதமாகப் பொருள்படும். உயர்வான அன்பு, ஒழுக்கம் ஆகியவைகளையும் பெருமையான வாழ்வையும் இரக்க உணர்வையும் கொண்ட இசைப்பாடல்களாகப் பரிபாடலை கருதலாம். பரிபாடலின் அளவு பற்றிக் கூறும் தொல்காப்பியர்

பரிபாட்டெல்லை
நாலீரைம்பது உயர்படியாக
வையைந்தாகும்
இழிபடித்தெல்லை

என்று விளக்குகிறார். பரிபாடற்கு உறுப்பாகிய வெண்பாவுக்கு 400 அடி பெருக்கத்திற்கெல்லையாகவும் 25 அடி சுருக்கத்திற்கெல்லையாகவும் பெறும் என்பது

பேராசிரியர் உரை. இளம் பூரணரும், நச்சினார்க்கினியரும் இச்சூத்திரம் பரிபாட்டுக்கு எல்லை கூறுகின்றது என்கிறார்கள்.

'கலியும், பரிபாடலும் போலும் இசைப்பாட்டு' என்கிறார் பேராசிரியர். "பரிந்த பாட்டு பரிபாட்டென வருமே". அஃதாவது ஒரு வெண்பாவாகி வருதலின்றி பல உறுப்புக்களோடு தொடர்ந்து ஒரு பாட்டாகி முற்றுப் பெறுவது என்பார் இளம் பூரணா. இதிலிருந்து பரிபாடல் அமைப்பு முறையில் ஒரு தனித்தன்மை உடையது என்பதும் வரையறுத்துக் கூறும் அமைப்பில் இல்லை என்பதும் புலனாகிறது. பரிபாடலை வாய்மொழிப் பாடல்களின் வளர்ச்சியாகக் கருதலாம். உறுதிப்பொருள் நான்கினுள், இன்பத்தையே பொருளாகக் கொண்டு கடவுள் வாழ்த்து, மலைவிளையாட்டு, புனல் விளையாட்டு முதலிய கூறுவதாக அமையும்படி பாடப்பெற்றுள்ளதாக அறியலாம்.

சங்க இலக்கியத்தில் பரிபாடல் என்பது எட்டுத்தொகை நூல்களுள் ஐந்தாவதாக இடம் பெற்றுள்ளது. பாவகையை வைத்து பரிபாடலுக்கு அந்தப் பெயர் ஏற்பட்டது. பரிபாடல் என்பது ஒரு விதமான இசைப்பாவாகும். தொல்காப்பிய பொருளதிகாரத்தில் செய்யுளியல் 461 ஆம் சூத்திரத்திற்கு உரை எழுதிய பேராசிரியர் "நூற்றைம்பது கலியும் 70 பரிபாடலுமெனச் சங்கத்தார் தொகுத்தவற்றுள்" என்று கூறுவதால் 70 பரிபாடல்கள் இருந்தன என்று விளங்குகிறது. ஆனால் நமக்கு கிடைத்திருப்பது 22 செய்யுட்களேயாகும்.

பரிபாடலில் இரண்டாவது முதலிய பதினொன்றின் பண், பாலையாழ் என்றும் பதிமூன்றாவது முதலிய நான்கின் பண், காந்தாரம் என்று இருப்பதைக் காணும் போது இப்பாடல்கள் தேவாரங்களைப் போல் பண்முறையால் தொகுக்கப்பட்டு உரிய பண்களுடன் பாடப்பெற்று வந்திருக்கலாம் என்று தெரிகிறது. பிற்காலத்தில் பண்ணோடு பாடும் வழக்கம் இல்லாமல் போனதால் அந்த முறையை இப்போது சிறிதும் தெரிந்து கொள்ள இயலவில்லை என்று திரு உ.வே.சாமிநாத ஐயர் அவர்கள் கருத்துத் தெரிவிக்கிறார். (பரிபாடல் முன்னுரை).

பரிபாடலில் நமக்குக் கிடைத்துள்ள 22 பாடல்களுக்கும் இயற்றியவரின் பெயர் இசை அமைத்தவரின் பெயரும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. என்ன 'பண்' என்ற குறிப்பும் கிடைக்கிறது. பரிபாடல் பற்றி 11ஆம் பரிபாடலில் கூறப்படுவது

"இன்னியல் மாண் தேர்ச்சி
இசை பரிபாடல்
முன்முறை செய்தவத்தின்
இம்முறை இயந்தேம்"

பரிபாடல் இனிமையானது. இசைத்தன்மை மிக்கது என்பது இவ்வரிகளிலிருந்து நாம் அறிய முடிகிறது. சங்க காலத்தில் இசைப்பாடல்கள்

வாய்மொழிப்பாட்டாக மட்டும் அமையாமல் இலக்கிய சிறப்போடு வளர்ந்திருந்தமைக்கும் பரிபாடல் நல்லதொரு எடுத்துக்காட்டாகும்.

பரிபாடல் இசை அமைப்புடன் பாடப்பட்டது என்பது தெளிவு. இறையுணர்வும், இசையறிவும், பண்ணமைப்பும், இணைந்து இனிய இசைப்பாடல்களாக தாளத்துடன் பாடப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்பது விளங்குகிறது. ஆனால்,அவற்றில் அமைந்துள்ள பண்ணும், தாளமும் இன்று புரியாத ஒன்றாக உள்ளது. பண்ணு பாலையாழ் என்பது இன்றைய அரிகாம்போதி என்பது ஆராய்ச்சியாளர்களுடைய கருத்தாகும். பரிபாடலில் மூன்றாவது பாடலை அரிகாம்போதி ராகத்தில் அமைத்து, சொற்களுக்கு ஏற்ற சந்தம் அமைத்து பாடுகிறோம். திருமாலின் எல்லையற்ற சிறப்புகளை, மிகமிக அழகான சொற்களில் அமைத்துப் பிற்காலத்து ஆழ்வார்கள் பாடலுக்கு நிகரான பாடலாக 'அமைந்தது. இந்தப் பாடல்

இதனை இயற்றியவர் - கடுவன் இளவெயினனார்

பண் வகுத்தவர் - பெட்ட நாகனார்

பண்ணு பாலையாழ் *(Demonstration)*

பரிபாடலில் 17வது பாடல் செவ்வேளான முருகனையும், திருப்பரங்குன்றத்தையும் வையை நதியையும், அழகாக விவரிக்கும் பாடலாக அமைகிறது. இதன் பண் நேர்திறம் என்பதாகும். தேவார பண்களில் புறநீர்மை என்றழைக்கப்படுகிறது. தற்போது பாடப்படுகின்ற பௌளி என்னும் ராகச் சாயையுடன் கூடியதாகும். இந்தப் பாடலை பௌளி ராகத்தில் அமைத்துப் பாடுகிறோம்.

பாடலை இயற்றியவர் - நல்லழிசியார்

பண் அமைத்தவர் - நல்லச்சுதனார்

பண் - நேர்திறம் *(Demonstration)*

எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டு

எட்டுத் தொகையைச் சேர்ந்த புறநானூற்றில் குறிஞ்சிப் பண், காஞ்சிப்பண், செவ்வழிப்பண், படுமலைப்பண், மருதப்பண், ஆகிய பண்களும் வேய்ங்குழல், ஆம்பலகுழல், சீறியாழ், பேரியாழ், தண்ணுமை, பெருவங்கியம், முழவு முதலிய இசைக்கருவிகளும் குறிப்பிடப்படுகின்றன. காலையில் மருதப் பண்ணும், மாலையில் செவ்வழிப் பண்ணும் இசைக்கப்பட்டன. அகநானூறும், யாழால் குறிஞ்சிப்பண்பாடி யானையை மயக்கிய ஒரு பெண்ணைப் பற்றி பேசுகிறது.

பத்துப்பாட்டைச் சேர்ந்த சிறு பாணாற்றுப்படை, பெரும்பாணாற்றுப் படை ஆகிய பாட்டுத் தொகுதிகளில், இசைக்கருவிகளைப் பற்றியும் குறிப்புக்கள் உள்ளன.

பாணர், விறலியர், கூத்தர், பொருநர் என்ற வகையினரைப் பற்றியும், இவர்கள் இசைக்கலையில் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தனர். என்பது பற்றியும் கூறுகிறது. யாழ் என்னும் கருவி வருணிக்கப்படுகிறது. அக்காலத்து மன்னர்கள், இசைக்கலைஞர்களை ஆதரித்துப் பரிசில்கள் அளித்தனர் என்பதை ஆற்றுப்படை நூல்கள் விளக்குகின்றன.

இயற்கையுடன் ஒன்றி இயல்பான போகத்தில் இனிதாக வாழ்ந்த பண்டைத் தமிழர் இசையுணர்வினும் பயிற்சியினும் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தனர் என்பதைப் பல சங்க இலக்கியங்கள் தெளிவுபடுத்துகின்றன.

இயற்கையின் ஒலிகளில் இசையைக் கண்டனர். தமிழ்மக்கள் 'இமிழிசை அருவி' என்றும் 'பறை இசை அருவி' என்றும் வரும் மழை 'முழக்கிசை' என்றும் 'உருமிசை முரச முழக்கம்' என்றும் புறநானூறு பாடும்.

ஆடமைகுயின்ற அவிர்துளை மருங்கின்
கோடை அவ்வுளி குழலிசையாகப்
பாடின்னருவி பனிநீர் இன்னிசை
தோடமை முடிவின் துதை குரலாக
மலைப்பூஞ்சாரல் வண்டுயாழாக
இன்பல் இமிழிசை கேட்டு - அகநானூறு

இசை பற்றிய ஒரு சிந்தனை சித்திரமாக விளங்குகிறது. இன்று கிடைத்துள்ள சங்கப்பாடல்களில் பரிபாடலும், கலித்தொகையும் இசை அமைப்புடன் காணப்படுகின்றன. கலித்தொகையின் பாடல்கள் நாடக அமைப்போடு இசை மாற்றிப் பாடுவதற்கு ஏற்ற நிலையில் காணப்படுகின்றன. கனல்மூட்டி வேள்வி செய்து மறையோர் இறைவனைப் பாடிய நிலையைப் பரிபாடல் இரண்டாம் பாடல் கூறுகிறது.

புகழ் இயைந்து இசைமறை
உறுகனல் மூட்டி

அதாவது மறைஓதி இறைவனை நினைந்து இசையுடன் பாடும் பாடல்களாக விளங்கியிருக்கின்றன. வேதத்தில் உள்ள பாடல்களையும் சங்ககாலத்தமிழர் பாடியுள்ளனர்.

'சிறந்த வேதம் விளங்கப்பாடி' என்று மதுரைக்காஞ்சி விளக்குகிறது.

'தினை குறுமகளிர் இசை படுவள்ளையும்' என்பது மலைபடுகடாம். இதில் வள்ளைப்பாட்டு பற்றி அறிகிறோம்.

பாடல்களில் அமைந்துள்ள இசையின்முறையான நிலையைப் 'பண்' என்று அழைத்தார்கள். செம்மையான முறையில் ஒலி, ஒழுங்கான இசையமைப்புடன், நுட்பமான அறிவால் அடையாளம் காணத்தக்க ஒலி உருவங்களாக அமையும்

பொழுது அது 'பண்' என்று அழைக்கப்படுகிறது. பண்படுத்தப்பட்ட இசையொலித் தொடர் என்பதால் பண் என்று அழைக்கப்பட்டிருக்கலாம். பண்களுடைய இசை அமைப்பைக் கொண்டு அவைகளுக்குப் பல பெயர்கள் கூறப்பட்டுள்ளன. பண் இந்தளத்தில் அமைக்கப்பட்ட ஒரு குறுந்தொகைப்பாடலைப் பாடுகிறோம்.

சங்ககாலத்தில் விளங்கிய பண்களில் சிறப்பாக விளங்கிய பண்களில் சிறப்பாக விளங்கியது ஆம்பல் பண் என்பது இலக்கியங்களிலிருந்து தெளிவாகிறது.

ஆம்பலின் குழலின் ஏங்கி - நற்றிணை

பாம்பு மணி உமிழப் பல்வயிற்கோவலர்
ஆம்பலந் தீங்குழல் தென்விளி பயிற்ற - என்பது குறிஞ்சி பாட்டு

ஆம்பல், முல்லை நிலத்திற்குரிய பண் அது மாலையிலோ, இரவிலோ இசைக்கக் கூடியது என்பது விளங்குகிறது.

மலைப்பாங்கான இடத்தில் பாடப்பட்டது குறிஞ்சிப்பண் ஆகும்.

நளிமலைச் சிலம்பின்
நன்னகர் வாழ்த்தி
நறும்புகை எடுத்து
குறிஞ்சி பாடி - திருமுருகாற்றுப்படை *(Demonstration)*

மருதநிலத்துக்குரிய பண் 'மருதப்பண்' என்று அழைக்கப்பட்டது. விடியற்காலையில் மருதப்பண் பாடப்பட்டதாக மதுரைக்காஞ்சியில் குறிப்பு உள்ளது.

சீர் இனிது கொண்டு
நரம்பு இனிது இயக்கி
யாழோர் மருதம் பண்ண

என்ற வரிகள் இதை விளக்குகின்றன.

சங்க இலக்கியங்களில் குறிப்பிடப் பெறும் பண்களில் மிகவும் பழக்கத்தில் இருந்ததாகக் கருதப்படும் பண் பாலைப்பண் ஆகும். பாலைக்கு உரிய பண்ணாகவும் கருதப்படுகிறது. பேரியாழ் கொண்டு இப்பண்ணை இசைத்து வந்ததாகக் குறிப்புகள் உள்ளன.

'புரிநரம்பின் கொளைப்புகல் பாலை ஏழும்' - பரிபாடல் ஏழாவது பாடலில் வரும் வரிக்கு செம்பாலை, படுமலைப்பாலை, செவ்வழிப்பாலை, அரும்பாலை, கோடிப்பாலை, விளரிப்பாலை, மேற்செம்பாலை என ஏழு பாலை பிரிவுகளைக் குறிப்பிடுகிறார் பரிமேலழகர்.

பாலை என்பது மேளகர்த்தா ராகத்தைப் போன்றும், ஏழுபாலை அதன் ஜன்யத்தை குறிப்பதாகவும் இருக்கலாம். பாலை ஏழும் என்பது ஏழு பண்களை

குறிப்பிடுகிறதா, ஏழு சுரங்களைக் குறிப்பிடுகிறதா என்பது ஆராய்ச்சிக்குரியது.

ஆம்பல்பண்	நைவளம்
காஞ்சிபண்	பஞ்சரம்
குறிஞ்சிபண்	படுமலை
சாமரம்	பாலை
செவ்வழி	மருதம், விளரி

சங்ககாலத்து இசைக்கருவிகளில் யாழ் சிறப்பான இடத்தைப் பெற்றிருந்தது யாழைக் கையில் வைத்துக் கொண்டு இசைத்து மன்னரைப் பாடிப்பரிசில் பெற்ற பாணர்களைப் பற்றி சங்க இலக்கியங்கள் மிக விரிவாகப் பேசுகின்றன.

பாணன் கையது பண்புடை சீறியாழ் - நற்றிணை
தே நதீற்தொடை சீறியாழ்ப்பாண - புறம்

பண்டைய மக்களுடைய இசைக்கருவிகளில் முந்தையது குழல் என்று கருதப்படுகிறது. துளை வழியாகக் காற்றைச் செலுத்தி ஒலியை முறையாக எழுச் செய்து இசையை எழுப்புவது குழலாகும்.

5 துளையுடைய குழல் இருந்திருக்கிறது என்பதை எட்டாம் பரிபாடல் கூறும்

ஏழ்புழை ஐம்புழை யாழிசை
கேழ்த்தனை இனம்வீழ் தும்பி
வண்டொடு மிஞரார்ப்ப - எனும் வரிகள் கவனிக்கத்தக்கன.

எழுப்புணர் யாழும்
இசையும் கூடக்
குழலளந்து நிற்ப
முடிவெழுந்து ஆர்ப்ப - என்ற பரிபாடல் வரிகள், யாழும்,

குழலும், முடிவும் குரலிசையுடன் இணைந்து ஒலித்ததைக் குறிப்பிடுகின்றன.

பண்பழம் பஞ்சுரத்தில் அமைந்த கலித்தொகைப் பாடல் ஒன்று கேட்கலாம். *(Demonstration)*

இன்றைய இசை பல காலத்துக்கு முன்பே தோன்றி வளர்ந்து முறைப்படுத்தப்பட்டது. காலத்தின் கட்டாயத்தால் பல மாறுதல்களுக்கு உட்பட்டு இன்று தனித்தன்மையுடன் திகழ்கின்றது.

பண் வியாழக்குறிஞ்சியில் இசை அமைக்கப்பட்ட ஐங்குறுநூற்று பாடல் ஒன்றை இப்போது பாடுகிறோம். *(Demonstration)*

பதினெண்கீழ் கணக்கு பற்றி ஆராயும்போது

பாட்டரவம் பண்ணரவம் பணியாத
கோட்டரவ மின்னிசை தாம் குழம்
கோட்டரவ
மந்திரம் கொண்டேங்க வென்ன - *திணைமாலை*

குழலினிது யாழினிது என்பர் தம்மக்கட்
மழலைச் சொல் கேளாதவர் - *திருக்குறள்*

MODAL SHIFT OF TONIC

சிலப்பதிகாரத்தின் காலம் சங்கம் மருவிய காலமாகக் கருதப்பட்டாலும், பண்டைய இசைக்குறிப்புகள் நிறைந்து விளங்குகின்ற பெட்டகமாக அது விளக்கங்களையும் நாம் இன்று சிறிது ஆராய்கிறோம். இன்று வெகுவாக சிறப்பித்துப் பேசப்படும் கிரஹபேதம் என்பது இளங்கோவடிகளால் அந்தக் காலத்திலேயே விளக்கப்பட்டிருக்கிறது. குரல் திரிபு என்ற பெயருடன் விளங்கி வந்திருக்கின்றது.

சாதாரண இடைப்பெண்கள் இசையில் தேர்ந்திருந்தார்கள் என்பதை ஆய்ச்சியர் குரவை தெளிவாகக் காட்டுகிறது. அதில் இசைக்கப்படும் முல்லைப் பண்ணாகிய மோகனம் குரல் திரிபிலை, செந்துருத்தி (மத்யமாவதி), இந்தோளம், பழந்தக்க ராகம், சுத்த தன்யாஸி ஆகிய ராகங்களாக மாறுவதை நாங்கள் பாடி விளக்குகிறோம்.

ஆய்ச்சியர் குரவைப் பாடலைப் பாடுகிறோம். மோகனத்தில் துவங்குகிறோம். செம்பாலைப்பண்ணின் சுரங்களைக் கொண்ட நாடகுரஞ்சியில் மங்கள வாழ்த்துப் பாடலை பாடுகிறோம். ○

(Prema Hariharan : - A Master of Arts of the Madras University in Tamil Language and Literarature and daughter of Prof. G. Srinivasan, retired Principal, Presidency College, Madras.

Prema Hariharan had her initial tutelage under Akila Natesan and then had her training under Maharajapuram Santhanam, Pattamadai Sundaram Iyer, R.S. Mani and S. Kalyanaraman.

She was a lecturer in Tamil for sometime in the Ethiraj College and has received the title of `Nadakanal'. Prema Hariharan is noted for chaste pronounciation and phrasing, genuine efforts to present the best to the audience with measured raga delieneation, kritis and swaras. There is elegance with vigour in her voice and her rendition is traditional.

Sulochana Pattabhiraman is a member of the Academy's Advisory Experts Committee who suggested the topic and introduced the speaker.)

CONTRIBUTION OF TACHUR SINGARACHARYULU

Dr. Rajalakshmi Santhanam

இவர்கள் பெயரில் உள்ள தச்சூர் என்பது ஆந்திர பிரதேசம் சித்தூர் மாவட்டத்திலுள்ள தச்சூர் என்கிற குக்கிராமத்தைக் குறிக்கிறது. இவர்களுடைய முன்னோர்கள் 17ம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் சென்னை மாநகரத்தில் குடியேறினார்கள். மும்மூர்த்திகளில் ஒருவரான சியாமா சாஸ்திரியின் மகன் சுப்பராய சாஸ்திரிகளின் சிஷ்யரான வெங்கடகிரியை சேர்ந்த பிடில் ரங்காசார்யுலு என்று அழைக்கப்பட்ட இவர்களுடைய மாமனிடமே இவர்கள் சங்கீத சிக்ஷையைத் தொடங்கினார்கள். பெத்த சிங்கராசார்யுலு வயலினும் ஸ்வரபத் என்னும் வடஇந்திய வாத்தியத்தையும் வாசித்தார். சின்ன சிங்கராசார்யுலு வாய்பாட்டு கலைஞர். ஆனால் ஸமஸ்கிருதம், தெலுங்கு, தமிழ் ஆகிய மூன்று மொழிகளிலும் பாண்டித்யம் பெற்றவர்கள் அவர்கள்.

இவர்கள் தங்கள் சொந்த ஸாஹித்யங்களை பிரசுரித்ததோடல்லாமல் ஸங்கீத மும்மூர்த்திகளின் ஸாஹித்யங்களையும் பிரசுரித்தனர். இந்த நூற்றாண்டின் ஆரம்ப காலங்களில் தமிழ் நாடகங்கள் பிரபலமாக இருந்த போதே சில பாட்டுக்களைப் பாடிக் கொண்டே கலைஞர்கள் மேடையில் நுழைவார்கள். அதில் புகழ்பெற்ற திருமதி கே.பி. சுந்தராம்பாள் அவர்கள் தச்சூர் சிங்கராசாரியாரின் கீர்த்தனை கல்யாணியில் உள்ள 'தேவி மீனாக்ஷி' யின் அனுபல்லவியான 'பாவன மதுரா நிலயே பாண்ட்யராஜ தனயே' என்று பாடிக் கொண்டே நாடக அரங்கில் பிரவேசம் செய்வார் என்று இசை அறிஞர் டாக்டர். எஸ். இராமநாதன் தம் கட்டுரையில் எழுதியுள்ளார்.

வசந்தா ராகத்தில் உள்ள பிரபலமான வர்ணம் 'நின்னுகோரி'யை பெத்த சிங்கராசார்யுலுதான் இயற்றியுள்ளார். அவர் பெரிய வாக்கேயக்காரர் - 'ஸர்வார்த்த ஸார ஸங்க்ரஹமு' என்கிற பிரசுரத்தைத் தவிர முதன் முதலில் தியாகராஜர் கிருதிகளை ஸ்வர குறிப்புடன் பிரசுரித்தவர் தச்சூர் ஸஹோதரர்கள் என்றும் டாக்டர் ராமனாதன் கூறியுள்ளார் பெத்த சிங்கராசார்யுலு தியாகராஜரின் கடைசி காலத்தில் வாழ்ந்த ஸமகாலத்தவர் (Contemporary) - ஆனால் அவர்கள் இருவரும் சந்தித்தார்களா என்று உறுதியாக கூற முடியவில்லை. அவர்களுடைய முதல் புத்தகம் 'காயக பாரிஜாதம்' 1882 வருடம் பிரசுரிக்கப்பட்டுள்ளது. - தன்னிடமுள்ள 'ஸங்கீத கலாநிதி' யை தச்சூர் சகோதரர்கள் சென்னை கானோல்லாசினி அலுவலகத்தில் (Sangita Ganollasini Office) என்றும் திரு. ராமனாதன் எழுதியுள்ளார். அக்டோபர் 1889 ல் பிரசுரித்த 'கானோல்லாசினி' புத்தகத்தை அவர்கள் விஜய நகர அரசர் ஸ்ரீ ஆனந்த கஜபதி ராஜு மன்னர் சுல்தான் பஹதூர்க்கு ஸமர்ப்பித்துள்ளனர்.

சிங்கராசார்யுலு ஸகோதரர்கள் பிரசுரித்த மற்ற ஸங்கீத நூல்கள் 'ஸ்வர மஞ்சரி', 'காயக ஸித்தாஞ்ஜனம்' 'கானேந்து சேகரம்', 'காயக லோசனம்' மற்றும் 'பகவத் ஸாராமிருதம்' ஆகியவை - இந்த புத்தகங்கள் யாவும் தெலுங்கிலேயே உள்ளது.

'ஸ்வர மஞ்சரி'யில் ஆரம்ப சங்கீத பாடங்களான ஸ்வராவளி, அலங்காரம், கீதம் மற்றும் ஸ்வர ஜதிகள் உள்ளன.

'காயக பாரிஜாதத்தில்' கீதங்கள், வர்ணங்கள் மற்றும் கிருதிகள் உள்ளன.

'ஸங்கீத கலாநிதி'யில் இசையின் இலக்கணங்களை கூறியிருப்பதுடன் சில ஆரம்ப நாட்டிய இலக்கணங்களும் காணப்படுகின்றன. இந்த புத்தகத்தின் இறுதி பாகத்தில் தியாகராஜர், தீக்ஷிதரின் கிருதிகளும் மற்றும் ஜாவளிகள் பதங்களும் ஸாஹித்யங்க்ளும் பிரசுரிக்கபட்டுள்ளன.

'காயக லோசனமு' என்கிற புத்தகத்தில் கிட்டதட்ட 330 கிருதிகளின் ஸாஹித்யங்கள் உள்ளன. தச்சூர் ஸஹோதரர்கள் தங்கள் சொந்த ஸாஹித்யத்தை பிரசுரித்ததோடல்லாமல் ஸங்கீத மும்மூர்த்திகளின் ஸாஹித்யங்களையும் பிரசுரித்தனர். இவர்களுடைய 'காயக ஸித்தாந்தருமனம்' இரண்டாம் பகுதியில் மும்மூர்த்திகளின் உருப்படிகளுடன் தங்கள் உருப்படிகளையும் சேர்த்திருக்கிறார்கள். அவர்கள் மொத்தம் 9 நூல்களை அச்சிட்டு வெளியிட்டுள்ளனர்.

1) ஸ்வர மஞ்சரி 2) காயக ஸித்தாஞ்சனம் (முதல்பாகம்) 3) காயக ஸித்தாஞ்சனம் (இரண்டாம் பாகம்) 4) காயக பாரிஜாதம் 5) காயக லோசனம் 6) ஸங்கீத கலாநிதி 7) ஸ்ரீ பகவத் ஸாராமிருதம் 8) கானேந்து சேகரம் 9) ஸங்கீத ஸர்வார்த்த ஸங்கீதம்

இவர்கள் 12 புத்தகங்களை பிரசுரிக்க திட்டமிட்டிருந்தனர் - திடீரென்று பெரிய ஸஹோதரர்கள் காலமாகி விடவே ஒன்பதோடு நின்று விட்டது.

இச்சகோதரர்கள் சொந்தமாக சில வர்ணங்கள் கிருதிகள், பதங்கள், ஜாவளிகளை இயற்றியுள்ளனர்.

காயக பாரிஜாதம் : தென்னிந்திய இசையின் தோற்றம் மாறுதல் இவற்றை குறித்து வெளியான முதல் புத்தகம் என்று கருதலாம். இது 1882-ல் அச்சிடப்பட்டது. கானேந்து சேகரம் என்னும் நூலின் முகவுரையில் மெலட்டூர் வெங்கட்ராம சாஸ்த்ரியின் பரம்பரையில் வந்த ஸ்வாமி விஜயாந்த பரமஹம்ஸர் கூறியுள்ளார். இதற்கு முன்பு வந்த வேறு ஒருவரால் பிரசுரிக்கப்பட்ட இசை நூலான ஸங்கீத 'ஸர்வார்த்த ஸார ஸங்கிரஹ'த்தில் ஒழுங்கான முறையில் கிருதிகள் பிரசுரிக்கப்படவில்லை. ஒழுங்கான முறையில் வெளி வந்தது தச்சூர் சகோதரர்கள் பிரசுரித்த நூல்தான் என்று கூறியுள்ளார் டாக்டர். ராமனாதன்.

தச்சூர் சகோதரர்கள் அவர்கள் பிரசுரித்த எல்லா நூல்களிலும் எல்லோருக்கும் எக்காலத்திலும் பயனிளக்ககூடிய வகையில் எல்லா செய்திகளையும் கூறியுள்ளார்.

ஸ்வர மஞ்சரி :- பெத்த சிங்காரசார்யுலு காலமான பின் விஜய நகர மஹாராஜாவின் உத்தரவின் பேரில் பெத்த சிங்கராசார்யுலு எழுதி வைத்த - ஸங்கீதம் கற்கும் முறைகள், ஸ்வராவளியின் மூன்று ஸ்தாயிகள், மூன்று கால கதிகள் (Tempo) முதல் லேகத்திலிருந்து, 6ம் லேகம் வரையில் போகும் முறை, ஸப்த ஸ்வரங்களின் குறிப்புகள் ஸப்த தாளங்கள், ஐந்து ஜாதிகள் (சதுச்ரம், மிச்ரம், கண்டம், திச்ரம், ஸங்கீர்ணம்) இதை பிரசுரித்தவர் பெத்த சிங்கராசார்யுலுவின் பேரன் தச்சூர் நரஸிம்ஹாசார்யுலு 1932ல் பிரசுரித்தார். இதில் 15 கீதங்கள் - 3 ஸ்வர ஜதிகள், நாலு லேகத்தில் ஸ்தாயி வர்ணம் யாவும் உள்ளன. சிக்கலான சில தாள குறிப்புகளும் இருக்கின்றன. ஆதி தாளம் திருபுடையில் ஒரு வகை என்பதையும் கூறியுள்ளார்.

காயக பாரிஜாதம் 1927ல் இரண்டாம் முறை பிரசுரிக்கப்பட்டது. இதில் 35 தாள வகையில் கீதங்கள் காணப்படுகின்றன. 27 வர்ணங்கள், தீக்ஷிதரின் கிருதிகள் 36, ஸ்யாமா சாஸ்திரிகளின் ஸாஹித்யம், தியாகராஜா 26, ஸ்வாதி திருநாள் - 1. ஒரு ராகமாலிகை காணப்படுகிறது. காயக பாரிஜாதம் முதலில் 1882ல் பிரசுரிக்கப்பட்டது. தியாகராஜரின் கிருதிகளை ஸ்வரகுறிப்புடன் முதன் முதலாக பிரசுரித்தவர்கள் தச்சூர் ஸஹோதரர்கள். ஸங்கீத கலாநிதி என்ற இந்த புத்தகம் தன்னிடம் உள்ளதாக டாக்டர். ராமனாதன் கூறியுள்ளார். சென்னை கானோல்லோஸினி அலுவலகத்தில் 1889ல் பிரசுரிக்கபட்ட நூல் இது - இதை விஜய நகர மன்னர் ஆனந்த கஜபதி ராஜு மன்னர் பகதூருக்கு அர்ப்பணித்துள்ளனர். இதன் மறுபதிப்பு 1912ல் வெளியிடப்பட்டது. இதிலும் மும்மூர்த்திகளின் ஸாஹித்யங்கள் ஸ்வரகுறிப்புடன் உள்ளன. இந்த புத்தகத்தில் இசையின் இலக்கணம் (Grammer) மற்றும் ஆரம்ப பயிற்சி பாடங்களும் உள்ளன. நூலின் இறுதியில் 72மேள அட்டவணை, 7 தாளங்கள், 35 தாளங்களாக விரிவடைவதை காண்கிறோம்.

ஸங்கீத கலாநிதி 2ம் பாகத்திலும் மும்மூர்த்திகளின் படைப்புகள் தவிர பைடால குருமூர்த்தி சாஸ்திரி, வீணை குப்பய்யர், புரந்தரதாஸர், ஜயதேவர், ராமதாஸர், தங்களுடைய குரு ரங்காச்சார்யுலுவுக்கு வந்தனம் தெரிவித்துள்ளார். ஸங்கீத கலாநிதியில் முதல் பாகத்தில் இசை இலக்கணம், இரண்டாவதில் உருப்படிகள் ஆகியவைகளை தொகுத்துக் கொடுத்திருக்கிறார்கள். இவைகளைத் தவிர நாட்டிய இலக்கணங்கள் பின் வருமாறு கொடுக்கப்பட்டுள்ளது.

ராகபிரகரணம் : ஜனக ஜன்ய ராகங்களின் ஸ்வரங்களின் குறிப்பு.

ஸ்ரீய பிரகரணம் : ஸ்த்ரீகளின் குணங்கள் முக்த, மத்ய, ப்ரௌட

பராகீய பிரகரணம் : நாயகர்களின் குணங்கள் குப்த, விதாக்த, லக்ஷித, அனுஸனாத்ரி, முக்த, ஸரஸிக

ஸாமான்ய பிரபந்தங்கள் : உத்தம், மத்யம், அதம வகைகள்

அஷ்டலலித நாயிகா

நாயக பிரகரணங்கள் : நவித நாயக பதி, உபபதி வைசீகுடு. பதியைக் கூறும்போது இன குலுடு முதலியவை கூறப்படுகின்றன. நான்குவித அன்யோன்ய நண்பர்கள் - பீதமருடு, விடுது முதலியன

அபிநய பிரகரண : நாலு வகை அபிநயங்கள் 5 அங்க பேதங்கள். 1) சிரோ பேத, 2) திருஷ்டி பேத, 3) கீவ பேத 4) ஹஸ்த பேதம் ஆகியவை மேற் கூறியவை தவிர ராகங்களை கையாளுவது பற்றி ராகபிரஸ்தார பிரகரணத்திலும், 101 தாளங்கள், 54 தாளங்கள் என்று ஒவ்வொன்றையும் பிரித்து கூறியிருக்கிறார்கள்.

காயக ஸித்தாஞ்ஜனம்: இதுவும் இரண்டு பாகங்களில் உள்ளன. இவைகளிலும் மும்மூர்த்திகளின் ஸாஹித்யங்களுக்கு ஸ்வர குறிப்புகளும், நாராயண தீர்த்தர், வீணை குப்பய்யர் ஸாஹித்யம் ஆகியவைகளும் காணப்படுகின்றன. முதல் பாகத்தை 1906ல் விஜய நகர அரசருக்கும், இரண்டாவது பாகத்தை 1905ல் பாலவரம் ஜமீன்தாரான வெங்கடகிருஷ்ண ராவ் பகதூருக்கும் சமர்ப்பிக்கப் பட்டுள்ளது. 1900ல் மூத்தவர் காலமான பிறகு இந்த புத்தகத்தை சின்ன சிங்கராசார்யுலு பிரசுரித்தார். இந்த புத்தகத்தில் பட்டணம் சுப்ரமணிய ஐயரின் ஜாவளிகள், கிருதிகளும் இடம் பெற்றுள்ளன.

கானேந்து சேகரம் : இதையும் 1912ல் சின்ன சிங்கராசார்யுலு பிரசுரித்தார்.

காயக ஸித்தாஞ்சனத்தில் ஸ்வர குறிப்புகளுடன் சுமார் நூறு கிருதிகள் இருக்கின்றன.

கானேந்து சேகரத்தில் 358 ராகங்களில் லக்ஷண கீதங்கள் பிரசுரிக்கப்பட்டுள்ளதை ஒரு பெரிய ஸேவையென்றுதான் குறிப்பிட வேண்டும்.

மேற்கூறிய புத்தகங்கள் யாவும் படிப்படியாக கர்னாடக இசையை கற்க மிகவும் உன்னதமான படைப்புகள்.

பகவத் ஸாராமிருதம் என்கிற ஒரு புத்தகம் அளவில் சிறியதாக இருந்த போதிலும் அபூர்வமான கிருதிகளை கொண்ட ஒரு பொக்கிஷமாகும். இந்த புத்தகத்தில் ஒவ்வொரு பாடலும் ஒரு அபூர்வமான ரத்னமாக கொள்ள வேண்டும் என்று திரு. ராமனாதன் கூறியுள்ளார். புரந்தரதாசர், பத்ராசல ராமதாசரின் கிருதிகள், காணப்படுவதன் தியாகராஜரின் திவ்யநாம கீர்த்தனைகளுக்கு சரியான ஸ்வரகுறிப்புகளை பகவத் ஸாராம்ருதத்தில் காணலாம்.

மைசூர் மஹாராஜாவுக்கு ஸமர்ப்பிக்கப்பட்டுள்ள 1912ல் பிரசுரிக்கப்பட்ட கானேந்து சேகரத்தில் விவரமான ஒரு முன்னுரையான மெலட்டூர் வெங்கடரமண சாஸ்திரிகளின் வம்சத்தில் வந்த ஸ்வாமி வித்யாநந்த பரமஹம்ஸ எழுதியுள்ளார். இதில் தச்சூர் ஸஹோதரர்களின் வரலாறு காணப்படுகிறது.

இந்த இரு சகோதரர்களும் தியாகராஜரால் துவக்கப்பட்ட கர்னாடக இசைக்கு ஒரு பத்ததியை வகுத்தார்கள் என்றே சொல்ல வேண்டும். தியாகராஜரின் காலத்தில் வாய் வழியில் கற்று கொண்ட கீர்த்தனைகள் வழிவழியாக வந்தது.

தச்சூர் ஸகோதரர்கள் அச்சுத் தொழிலை அறிந்து கொண்டு கீர்த்தனைகளுக்கு ஸ்வர குறிப்புகளையும் எழுதி அச்சிட்டு புத்தகங்களாக வெளியிட்டு சேவை செய்ததாலேயே இன்று நமக்கு மும்மூர்த்திகளின் படைப்புகளை அறிந்து கொள்ள முடிகிறது. இதனால் பல இசை கலைஞர்கள் பயன் அடைந்தார்கள்.

தஞ்சாவூர் பாணியை கர்னாடக ஸங்கீதத்தில் நிலைக்க வைத்து, வயலினிலும் இசைக்கலைஞர் ஆக விளங்கினவர் பெத்த சிங்கராசார்யுலு. தெலுங்கில் அவர் பண்டிதர். பச்சையப்பா கல்லூரியில் மூத்தவர் தெலுங்கு பண்டிதராக வேலை பார்த்திருக்கிறார்.

தச்சூர் ஸகோதரர்களை ஸங்கீத உலகமே கொண்டாடியது. அவர்களுடைய சொந்த ஸாஹித்யங்களை 88 உருப்படிகள். கல்யாணியில் 'தேவி மீனாக்ஷி', நாடகுரஞ்சியில் 'தாசரதீம்', பஞ்சம ராகத்தில் 'கனிகரமுருசி', சுத்த பங்காளவில் 'கருண ஜுட ராதா' ஆகியவைகள் பிரபலமானவை. தெலுங்கு மற்றும் சமஸ்கிருதத்தை தங்களுடைய கிருதிகளில் கையாண்டனர். ஸ்ரீ வெங்கடேஸ்வர பஞ்சரத்னம், ஸ்ரீ சங்கர பஞ்சரத்னம், ஜாவளிகளை இயற்றியுள்ளனர். ஜாவளிகளின் ஸாஹித்யத்தை நோக்கினால் அவை மிகவும் எளியனவாகவும் அந்தர பக்தியை வெளிபடுத்துவதாகவும் உள்ளன. 'ஸிங்கார' என்கிற முத்திரையுடன் எதுகை மோனையுடன் அழகு மிளிர தோன்றுபவை இவர்களுடைய உருப்படிகள்.

'ஸம்ப்ரதாய ப்ரதர்சினி'யின் ஆசிரியர் ஸுப்பராம தீக்ஷிதர் இவர்களுடைய சேவையைப் பாராட்டி சிறு குறிப்பு எழுதியுள்ளார். தச்சூர் சகோதரர்களிடம் டைகர் வரதாசாரியாரும், தஞ்சாவூர் பொன்னையா பிள்ளையும் ஸங்கீத பயிற்சி பெற்றுள்ளார்கள். ○

Kalaimamani Dr. Rajalakshmi Santanam obtained a dotorate in Music from the Miraj University for her thesis on "Ragas handled by Tyagaraja". Later, she obtained a junior fellowship from the cultural Dept. of the Ministry of Human Resources Development to do research on the Haridasas of Karnataka. A performing artiste, she learnt music from Palghat Someswara Bhagavatar, Sangita Kalanidhi Musiri Subramanya Iyer & Sangita Kalanidhi Dr. M. Balamuraliskrishna.

THE COMPOSITIONS OF SANGEETA RATNA VIDWAN S. RAMA RAO (Chikka Rama Rao) OF MYSORE

Padma Gurudutt

As all of us know, there were many rulers in South India who were known for patronising Fine Arts. Among them, Mysore Rulers were noted for their encouragement and patronage to Fine Arts. In the Mysore dynasty, there were very versatile Sanskrit scholars, poets, painters, sculptors, musicians and dancers in their court. Their services in their respective fields made Mysore a noted centre and thereby brought credit to these rulers through their contributions.

His Highness Nalvadi Krishna Raja Wodeyar ordered his Court Musicians (Asthana Vidwans) to compose on Goddess Chamundeshwari (Family deity of the Mysore Rulers) in Kannada (the Regional Language). Some of these Musicians required Linguistic scholars to assist them in composing the Mathu (text) for their (Dhathu) compositions. The ruler provided Sanskrit and Kannada Pandits of the Palace to assist them. Thus the Asthana Vidwans contributed their compositions. Rama Rao was one among them.

I would like to commence my Lec-dem with a varnam in the raga Manirangu in Adi Tala which is on Goddess Saraswathi. *(Demonstration)*

The kriti in the raga Nata in Misra Chapu tala is a prayer to Lord Ganapathi. It also explains the purpose of his compositions. The Mudras in his composition are Rama & Devothama. Devothama Jois was the one who assisted Rao and other composer. S. Rama Rao, son of Subba Rac was born in 1891 in Kurudi of Kolar District in Mysore state. He studiec in Mission school and completed his intermediate course. The noted Sahiti Gnanapeetha awardee Masthi Venkatesha Iyengar was his close classmate. Young Ramu with a sweet voice was rendering devarnamas emotionally. He inherited these virtues from his Guru Asthana Vidwan Veena Karigiri Rao and Bhakshi Veena Subbanna through his individual merit. Stalwarts like Veena Seshanna, Bidaram Krishnappa appreciated his Music and blessed him in his younger days. Subbanna gave advanced training to Ramu in vocal

music. Regarding Laya aspects, Subbanna invited Tiruvaiyar Subramanya Iyer and arranged for Ramu to learn under him. This perfected him in Laya aspects and Pallavi rendering. Subbanna took care in all aspects when Ramu's voice was breaking by giving healthy food, good guidance to protect his voice. Thus his music was enriched in all aspects of Karnatak music like Raga alapana, swarakalpana, neraval, pallavi singing, devotional singing with self involvement and perfection. One may be surprised how this "Chikka" was attached to his name. Once Raja Ravi Varma was invited by the Highnes to decorate the new Durbar Hall with his paintings. Ravi Varma expressed a desire with the Maharaja to be provided with music as a stimulant while he painted. "Whom do you want?" asked the ruler. In answer, Ravi Varma drew a sketch and showed it to the king, "Oh, it is our Chikka Ramu" said the monarch recognising the figure. Rama Rao had a frail frame. He was not tall also. All these made him to be called "Chikka" affectionately. In addition to this, there are two more versions which have been published recently.

He had a very good opportunity to associate with eminent Vidwans in royal court like Mysore K. Vasudevacharya, Veena Venkatagiriyappa, Veena Shivaramaiah, S/o. Veena Padmanabhaiah (the first guru of Vasudevachar). Shivaramaiah is one who is reported to have invented "Swayambhu Swara Raga'. Rao's renditions were not monotonous. Everyday it was presented with fresh ideas and new Sangatis. His talent was acknowledged not only in Mysore but in many Cultural Centres outside the state.

a. 17 year old Ramu was sent to Bombay to represent Mysore state, to participate in the All India Music Conference held in the early part of this century. Eminent men of Music like Bhaskar Bua Bhakle, Khan Abdul Kareem Khan and Vishnu Digambar Paluskar, who were present were highly impressed by Ramu's music. As a consequence the boy was presented a shawl and gold medal by Abdul Kareem Khan and designated him as "Pandit".

b. In 1926, at Chidambaram University during Gokulashtami, due to some unavoidable circumstance, he sang for 5 hours with Tamboora only without any other accompanist. At the end, Sabesha Iyer expressed "Rao's music made us to feel Lord Krishna himself was with us".

c. In 1931 he was invited to attend the Tyagaraja festival at Thiruvaiyaru, where he sang 4 hours.

d. The famous Kanjira Maestro Pudukkottai Dakshinamurthy Pillai appreciated his pallavi singing and extended his hand of friendship to Chikka Rama Rao.

It is learnt that Rama Rao composed Swarajathis, Varnams, Kritis in all the 72 mela ragas and also some Thillanas. Some of his compositions have been published recently by the Percussive Arts Centre, Bangalore. In his compositions chaste Classical Karnatak Ragas like Manirangu, Kedara gaula, Narayanagaula, Saranga. Infrequent ragas like Suddhabhairavi, Kanndamaruva. Popular ragas like Sri, Vachaspati, Nagasvaravali, Kalyani etc and ragas influenced by Hindustani Music like Peelu, Mishra Kapi, Hindustani Kapi are used. The talas adopted include Adi, Roopaka, Chapu, Chatusra Ata, Khanda Jampa and Desadi in Madyama and Vilamba Kalas. *(Demo).*

The name of the raga is indicated in the very first line of the Pallavi in "Narayana nagendra shayana - Narayanagaula Aditala". *(Demo).*

The kriti in Raga Suddha Bhairavi - Adi is on Sringeri Peetam. Three different sets of scales have been attributed to the raga. (Ref. Ragalakshana Kosha 1964 of R.R. Keshavamurthy) one of these is SGRMPNDNS, SNDPMGRS, others are only the Pallavi portions is being rendered now. *(Demo).*

In Mysore, the Chamundeshwari hill is a famous Pilgrimage centre. Here, there is a Mahabaleshwara temple which is as ancient as Chamundeshwari temple itself. People usually visit the main goddess and come back. Rama Rao's composition "Sri Mahabaleswara" in Raga Nagasvaravali in Aditala is on this deity. *(Demo).*

The Kritis in the Raga Saranga and in Ragamalika have historic references. The first one was composed in Chitra Bhanu Samvatsara (1942) Ugadi festival, a prayer to bestow on boons to the king and his family. *(Demo).*

The second one was composed on the wedding occasion of Highness Jayachamaraja Wodeyar with Satyaprema Kumari. Ragas used for this are Kalyani, Todi, Vachaspati, Bhairavi and Gaudamalhar in Misra chapu. At the end of each raga, four avartas of swaras in vilamba in the same raga and two avartas in Madhyamakala in the next raga are employed. All the swaras in the reverse order culminate in the composition. *(Demo).*

Rama Rao's disciple Arakere Narayana Rao sang the Andali & Pahdi Kritis at the 70th Birthday Celebration of Muthiah Bhagavathar at Nanjangud. When Bhagavathar learnt that Chikka Rama Rao had composed those songs, he showered encomiums on him. *(Demo).*

Some of the kritis like "Eppudu Krupa galguno" in Mukari, "Janakeeramana" in Suddha Seemantini, "Nama Kusumamala" in Sri, "Chalamelara" in its original raga Sampadveshini sung by Rao had thrilling effects on the listeners. His style of singing devarnamas like "Bagilanu teredu", "Sangitapriya", "Yelliruve Tande baroo", "Macha baradu Madadi baralu", melted the hearts of rasikas.

It is said that Vyasaraja who appreciated his disciple Purandaradasa's talents blessed him; similarly Rao's guru Subbanna also appreciated the skill and quality of his disciple and blessed him whole heartedly. In his last days, Subbanna desired to listen to the Kritis of Purandaradasa from Rama Rao. After listening to them, he affectinately blessed Ramu by saying, "As a teacher, I have given what all I should give. Let our Guru-Shishya relationship continue in next births also."

The life-style and music-style of Rao was orthodox in all aspects. In his opinion "Singing should happen in the soul". The main aim of the art is to get closer to the Lord. The Sahityakshara should be Guna Naya pradhana. He was noted for originality of ideas in expositions of ragas and intricacies of rhythm. He loved and respected the art and fellow musicians. By nature, he was very soft and humurous. He was bold in facing challenges. Many times he responded through his music only.

Ghanta Karna Subrahmanya Iyer was a famous Mrudangist in those days in the South. He was the Asthana Vidwan of Trivandrum (Tiruvankoor). He came to Mysore once and had an interview with the Highness. He had a golden Kappa (bracelet) in his hand which was decorated with small golden bells and he was playing by wearing this jewel. In his interview he threw a challenge to the Highness that if any musician in the court or in this area could defeat him in music, he was ready to agree that Mysore Samsthanam was really a Goddess Sarawathi Peetam. The ruler consulting Veena Seshanna agreed to the challenge and arranged a concert of Chikka Rama Rao in Lalitha Mahal with Ghanta Karna Subrahmanya Iyer's Mrudangam. Every one was happy to witness this. But some of the Musicians were very anxious to see how goddess would give her boon to these devotees. On the concert day the hall was packed 15 minutes earlier with invitees,

musicians and music lovers. After all the royal formalities, the concert started with the kriti Vathapi. After an hour, Rao took Ragam, Tanam and Pallavi. Initially, Iyer felt at ease, but later he faced some unusual laya patterns. Rao's laya perfection was so great that changes were so quick, that Iyer could not respond. He stopped playing and asked Rao to continue to sing *(Innum padu)* Rao again repeated the same sangatis, but Iyer could not respond on Mrudangam. Rao turned back and looked at another Mrudangist, who was playing very very softly from the beginning of the concert. But it was not at all heard before Iyer's skill. By Rao's sign, he started to play confidently. The concert continued. The stalwart Veena Seshanna embraced Rao and blessed him by saying "Live Long for hundred years". *(Nannappa Nooru Varusha Balu)* According to the challenge, Iyer removed his Golden Kappa (Bracelet) and placed it in front of Rao. But the Highness intervened at this juncture by saying "Our court is patronising art, so no one should feel bad". He arranged to return this Hasta Kadaga to Iyer and he also honoured Iyer for his merit.

In another incident, a noted Kanjira Vidwan made some unflattering comments about Mysore musicians. Rao's concert was arranged by musicians with that artist. At the Pallavi stage, he realised he was definitely on a treacherous ground. Rao's take-off-point was part of a fraction and at an odd place and it was customary that the instrumentalists conclude precisely at that point. Kanjira Vidwan was unable to cope-up and was visibly exhausted and enraged when he failed to land at that precise point , even after repeated efforts. With an angry growl he threw away the Kanjira and walked out of the pandal.

Rao's music has been recorded by "Odian Gramaphone Company". He was exposed to Hindustani and Western Classical music also. He had the capacity to sing "Chees" like Gawais. We can see this influence in his compositions.

"Sara Sowkya Jahri" in Hindustani Kapi raga in Aditala. *(Demo).* Rao served the Royal drama company as a stage artist and also as a Manager. One of his Drama photos is published in the recent publicaton. There are some phrases of Ranga Sangeetha (Music in drama) in this composition also. Smt. Kamalamma, daughter of Rama Rao even in her 80th year sings some of her father songs very confidently. She is the mother of noted light classical musician Mysore Ananta Swamy. Rama Rao played the Violin, Jalatarang and Ghatam also.

Titles like "Sangeeta Ratna" from Mysore Samstana "Gayanacharya" from Sri Rama Bhajana Sabha of Maheswaram are to his credit. He was viewed as a class by himself because of his creativity and mastery over Tala and Laya which earned him the appellation "Laya Brahma".

Sangeeta Kala Ratna Violin Vidwan R.R. Keshava Murthy (Contemporary of Violin Maestro T. Chowdiah), Sangeeta Kala Ratna B.V.K. Sastry (noted art critic), Gana Sudhakara A. Subba Rao (a noted Vocalist), Gana Bhushanam B.N. Srinivasan (who served the All India Radio), Arakere Narayana Rao who preserved most of the Guru's Kritis in writing and several others are Rao's disciples.

"The finest music often comes out of the saddest moments in life" is a noteworthy statement of a poet. Our Rama Rao's family was a middle class family. He was a father of 9 children out of which two daughters suffered from polio. He lost his only son. Inspite of all this, he appeared to be the most happiest outside the house. He bore all his troubles very patiently. "Art attracts many people, but it choose only a few" is yet another famous statement. Our Rao is a symbol of this statement. He maintained his quality till his end and that the great person breathed his last on 8th January 1945.

Finally, I conclude my Lec-Dem with a Rao's Tillana in raga Kanada in Adi tala. O

(Padma Gurudutt Rao undergone musical training under M.V. Venkataramaiah, T. Puttaswamiah and T.K. Rangachari, G.R. Jaya and K. Venkataram. She has been participating in diverse seminars, workshops and lecture demonstrations. She has also brought out musical features like SRI SHANKARA GURUVARAM, Girija Kalyanam, Devi kritis of Muthuswami Dikshitar and Kanna poets etc., She is reputed to be the first lady artiste to perform Avadhana Pallavi in 1984. Yuva Kala Bharati a title conferred by Bharat Kalachar.

G.N.B. - THE CREATIVE GENIUS AND HIS COMPOSITIONS

Radha Jayalakshmi

Sri. G.N. Balasubramaniam, better known as, G.N.B., was and still is admired both by his disciples and other contemporary musicians of renown and their students, for having brought in a revolutionary change and new meaning to Carnatic Classical music. He introduced refreshingly new forms and patterns into Carnatic music without in any way deviating from the long established structure of the Carnatic tradition. Imbibing the best of the Hindustani classical music into the Carnatic was one of the innovations that G.N.B. made, particularly in his raga rendering and his own compositions. As his disciples we feel specially honoured by The Music Academy's invitation to present our understanding of the Great Maestro, who has been the Master to us and his other disicples, embedded in our lives as the guiding light and inspiration. His response to our respect and admiration has always been warm, affectionate and supportive, with a spontaneous acceptance of our relationship as Grand Disciples in his Musical Style, which he proudly expressed, in the midst of a gathering of great musicians, by calling us his "Grand Daughters" and encouraging us to attempt the most difficult renderings of the Great Trinity as well as his own compositions. He even composed a *chittasvara* in *Margahindolam* and a viruttam in Tamil for us on our request.

Sri G.N.B. was much ahead of his times and has often been called a genius whose music had the effect of lightning. Even his critics, who considered his ways of *raga alapanas* and kriti renderings as unconventional, had to concede that his imaginative and complex musical forms elevated the Carnatic style to the peak of its glory and status as a great Indian musical tradition, making waves not only within India but also in other parts of the World.

We would specially mention two areas in which his creativity was brought to the fore. One was the notational improvements that he made to well known kritis, as for example, *Kaddhanuvariki* in *Todi* raga and *Dharini Telesukonti* in *Suddhasaveri*. This he achieved by introducing various prastaras and sangatis into them and settling them to more refined patterns. *Dharini Telusukonti* became a favourite with the audiences everywhere, because of the way Sri G.N.B. rendered it . Invariably, a special request for the kriti was made by rasikas, in most of our concerts too. He

also added chittasvaras to kritis, which did not originally have any. These chittasvaras, which brought out the essential features of the ragas, were often breezy, difficult and complex, to which the audiences have been highly responsive. They made even renowned artists sit up eagerly awaiting every turn in an avartana. To give examples, one can mention the songs *Vararagalaya* in *Senjukambodhi* and *Chalamelara* in *Margahindolam*.

The second was his choice of rare ragas for his own compositions and also kritis composed in rare ragas by great masters before him for his concerts. In fact his concerts were remarkable for the choice of songs in an order, which made the *kutchery*, a unique experience for all. The kutchery style also got transformed by his careful selection of songs and ragas. While major ragas received attention and treatment due, minor and rare ragas got interspersed in a fashion, which highlighted or showed up the beauty and structure of both during the concert. Ragas like *Devamanohari* and *Sahana* were even elevated by him to the position of the piece de resistance as the Ragan Tanam and Pallavi in his concerts.

Ragas like *Sivasakti*, *Amritabehag*, *Sarangatarangini*, *Sama Kadambari* and *Chandrahasitam* were created by him and have now become Apoorva ragas in which he composed kritis.

Sri G.N.B. used no coda or mudra in his songs and did not sing his own compositions in his concerts. Yet, his songs have attained popularity and immortality by their own 'jeevan'. i.e, life and power as songs in praise of the divine, set to soulful music. His unassailable belief in the quality of his kritis is revealed by his reply to a query, once made to him, as to why he did not introduce his own compositions in his concerts to popularise them. He said that even if he himself did not sing them in public, they would live if they had "Jeevan" and if others considered them worthy of being sung in their kutcherys and popularised them. It is remarkable that this has come true.

Sri G.N.B.'s approach to music was based on the philosophy that the greatest aim of music is to sing the praise of God and that the kritis of the Great Masters not only show thet they sang of their *Ishtadevatas*, but also used the kriti for explaining the nuances of musical traditions and the philosophy of the *Vedanta* and "Hindu" *Dharma*. According to him the development of Carnatic music is closely linked to the evolution and progress of the kriti as the basic form in performances and that the kriti evolved out of the *Kirtan* which is the Namarupa of worship. The kriti enables the artist to attain the status of a Vidwan by helping him in his exposition of classical music, while at the same time providing endless scope for his

manodharma, i.e., in the ways in which he handles the kriti. The kriti has immense capacities of bringing out the *raga lakshana* through *prastaras, niraval* and *svara prayoga*. G.N.B. compared the kriti to the north Indian Drupad in its form, structure and way of singing. The origin of both is traced to the Sama Veda and both of them combine the *kalpita* and *kalpana sangita*.

It is well known that G.N.B.'s music is, as an admirer put it, "rightly fame for its brighas, its purity of accent, its scope and range and the possession of that particular and indescribed quality which can hold the attention of audiences. It is also pointed out that G.N.B. laid emphasis on the madhyama kala as having the great potential for an artist to improvise and give expression to his manodharma and hence he focused on it in his concerts. Yet, at the same time the Chavukka kala and Durita kala received due importance and were judiciously combined in his songs and performances.

Sri G.N.B was at home both in Sanskrit and Vernacular languages like Tamil and Telugu in which he composed kritis. He invoked the Devi in most of his songs and always believed in the divine grace which made his compositions appealing. Thus the Sahitya in his compositions express this devotion and divine intervention and are hence full of *bhava, rasa* and poetic imagination. True to the south Indian traditions of Bhakti, his choice of words and structure of songs emphasise devotion and grace as the path to reach the divine. In the same manner, the phrases he used in his compositions are basic to the Carnatic musical structure. While he composed kritis in the major and well known ragas following the great Masters, rare ragas received new treatment and aesthetically more powerful ways of rendering at his hands. Herein lies his creativity, as this evolved the typical G.N.B. Bani, full of new phrases and complex *sangatis* in rare ragas like *Ritigaula, Srirranjani, Sahana, Senjukambodhi* and *Suddhabangala* to mention only a few. The creation of new ragas was a part of the process which established his position as a trendsetter, who experimented and introduced new forms without detracting from tradition or the conservative norms. It is often said that his *Sahitya* and the beginning phrases of the *pallavi, anupallavi* and *charana* resemble closely those of the Trinity and other modern composers. While this is generally true, it would not be correct to say that this was due to a conscious use of same words and phrases, but more due to the fact that long established traditions in composition patterns and the rich heritage of the Great Composers were internalised by all modern musicians including innovators like G.N.B.

G.N.B's raga rendering has always been innovative and the new modes that he adopted in *raga alapanas* were also introduced into his kritis, which became the typical G.N.B. style. This is a feature which had a great impact on the then younger and aspiring artists, but more importantly on the Nadaswara Vidwans, who admired him and were inspired by his *alapana* methods. They gave life to his alapana style and songs in their instrumental music. G.N.B's disciples seek to emulate his patantaram, because his repertoire is "varied and extensive", thus immortalising his Bani.

G.N.B. composed more than hundred kritis, at least 5 varnams and one tillana in Hamsanandi. He introduced the Raga names in his kritis in a most elegant manner. For example in *Bhuvanatraya sammohana kara sastaram, Nee padame gati nalinakantimati, Ranjani niranjani and Surapujita Veenadhari* and so on. The *svarakshara prayoga* is an equally interesting feature in his songs. For example 'Sadapalaya' in Mohanam, 'Samaganalola' in Hindolam etc., This was also used by him in the songs of the Great masters, as for example in the song *Samajavara gamana* of *Tyagaraja*, he has used the swarakshara prayoga in the anupallavi as follows : Sa Ma Ni Ga Ma jasuta.

We take this opportunity to express our gratitude to Sri. Bhuvaneswaran and Sri. Balakrishnan, Sri G.N.B's son and brother, for giving access to their collections and other information on Sri. G.N.B.

We would now like to present some of his compositions to demonstrate his versatility as a Musician.

1. Karimukha varada in Nata
2. Sarat chandra nibhanane in Veenadhari.
3. Samanarahite in Saranga Tarangini.
4. Unnadiye gati yenradainden in Bahudari.
5. Vinutapalini gada in Sivasakti.
6. Tillana in Hamsanandi.

Radha and Jayalakshmi who were awarded the T.T.K. Award this year submitted their paper as their contribution to the 73rd Conference proceedings.

COMPOSITIONS OF NERUR SRINIVASACHARIYAR

Mythili Ranganathan

என்னுடைய பாட்டனார் வித்வான் மறைந்த நெரூர் ஸ்ரீநிவாஸாசாரியாரின் வித்வாம்ஸம் நிரம்பிய கீர்த்தனைகளை பற்றி நான் விரிவாக எடுத்துச் சொல்லும் முன் சுருக்கமாக அவர் வாழ்க்கை வரலாற்றை எடுத்துச் சொல்ல விரும்புகிறேன். எனது பாட்டனார் வித்வான் நெரூர் ஸ்ரீநிவாஸாசாரியார் ஜூன் மாதம் 21ம் தேதி 1892ம் ஆண்டு திருச்சி மாவட்டம் மேலபாளையம் கிராமத்தில் பிறந்தார். இவர் தந்தையார் திரு. நெரூர் ராகவாசாரியார் ஸ்வாமி அவர்கள் இவர் நாலாயிரதிவ்ய பிரபந்தம் சொல்லுவதில் வல்லவர். வித்வான் நெரூர் ஸ்ரீநிவாஸாசாரியாரின் பாட்டனாரின் பெயர் கவிகுஞ்ஜர, வித்வத்வர, அபிநவ காளிதாஸ, ஸ்ருதிதர, ஸதாவதானி, மஹாமஹோபாத்யாய நடாதூர் ஸ்ரீரங்காசாரியார் ஸ்வாமி அவர்கள்.

என் பாட்டனார் திருச்சி செயின்ட் ஜோஸப் கல்லூரியில் கல்வி கற்றவர். வித்வான் நாமக்கல் பல்லவி நரஸிம்ம ஐயங்காரின் பிரதான சீடரும் ஆவார். இவரும், இவர் மூத்த சகோதரர் திரு நரசிங்காசாரியும் சேர்ந்து கச்சேரிகள் பல செய்திருப்பதாக என் தாயார் சொல்லுவார்கள். இவர் வயலினை வித்வான் மதுரை வெங்கடரமண பாகவதரிடம் பயின்றவர்.

இவர் ஆயிரத்திற்கும் மேற்பட்ட கீர்த்தனைகள், ராகமாலிகைகள், 72 மேளகர்த்தா ராகமாலிகை, 72 ராகாங்க ராகங்களிலும் கீர்த்தனைகள், ஸப்ததாள ராகமாலிகை, 35 தாள ராகமாலிகை, 108 தாள ராகமாலிகை, நூற்றுக்கும் மேற்பட்ட வர்ணங்கள், 108 திவ்ய ஸ்தல க்ருதிகள், தசாவதார கீர்த்தனைகள், மும்மூர்த்திகளின் கீர்த்தனைகள், அபூர்வ ராக க்ருதிகள், ஜாவளிகள், பதங்கள், தில்லானாக்கள், மங்களங்கள் என இவர் இயற்றியிருப்பதை வரிசைபடுத்தி கொண்டே செல்லலாம். சமஸ்க்ருதம், தெலுங்கு இம்மொழிகளிலும் வர்ணங்கள், கீர்த்தனைகள் இயற்றியிருக்கிறார்.

இவருடைய இஷ்ட தெய்வம் ஸ்ரீரங்கத்தில் கோயில் கொண்டிருக்கும் எம்பெருமான் ஸ்ரீரங்கநாதர் ஈசனை பற்றியும் முருகனை பற்றியும் கீர்த்தனைகளை நிரம்ப இயற்றியிருக்கிறார். இயற்கையை பற்றியும், சுதந்திரத்தை பற்றியும் கீர்த்தனைகள் உள்ளன. 1943 ம் வருடம் அண்ணாமலை சர்வகலா சாலையில் இவருடைய புதல்விகளும் சீடர்களுமான ஸ்ரீமதி ரங்கநாயகியும், ஸ்ரீமதி ருக்மணியும், இவருடைய பிரதான சீடருமான வித்வான் டி.ஏ. வெங்கடராம ஐயரும், இவருடைய கீர்த்தனைகளுக்காக முதல் பரிசு பெற்றார்கள். சென்னை வானொலி நிலையத்தில் இவர் புதல்விகள் (நெரூர் சகோதரிகள்) என்ற பெயரில் 1939ம் ஆண்டிலிருந்து 1949ம் ஆண்டு வரை பாடியிருக்கிறார்கள். ஸங்கீத வித்வத் ஸபையில் 1945ம் ஆண்டு நவம்பர் 3ம் தேதி ஸங்கீத மும்மூர்த்திகளில் ஒருவரான ஸ்ரீமுத்துஸ்வாமி

தீக்ஷிதரை பற்றி என் பாட்டனார் விரிவுரை ஆற்றியிருக்கிறார்கள். வித்வான் ஆலந்தூர் சிவசுப்பிரமணிய ஐயர், ஸங்கீத வித்வத்சபை மாநாட்டின் தலைமை வகிக்கும் போது என் தாயார் ஸ்ரீமதி ரங்கநாயகி என் பாட்டனாரில் சில க்ருதிகளை Experts meetingல் பாடியிருக்கிறார்கள். இதற்கு காரியதாரிசி மறைந்த Dr. ராகவன் அவர்கள் மிகவும் உதவி புரிந்ததாக என் தாயார் சொல்லுவார்கள். இவருடைய சம்ப்ரதாயமான கீர்த்தனைகள் "ஸ்ரீரங்ககான ஸு்த்தோதயம்" என புத்தக வடிவில் 1948 ம் ஆண்டு எஸ். வாஸன் கம்பெனியரால் வெளியிடப்பட்டது.

முதலில் இவருடைய ஸ்வர ஜதியை எடுத்துக் கொள்ளலாம். நாட, கௌள, வராளியில் ஸ்வரஜதிகள் உள்ளன. கீதங்களும் பல உள்ளன. இவருடைய முத்திரை "ஸ்ரீநிவாஸ தாஸன்" என்று வருகிறது.

முதல் வர்ணமாக மாயமாளவ கௌளையில் வர்ணம் இயற்றியுள்ளார். இந்த வர்ணம் ஆரம்ப சங்கீதம் பயில்பவர்களுக்கு மிகவும் உதவியாக இருக்கும்.

ராகம் : மாயாமாளவகௌள   தாளம் : ஆதி

மேளம் - 15. ஆ - ஸ ரி க ம ப த நி ஸ்

அ - ஸ் நி த ப ம க ரி ஸ

பல்லவி

மாயா மாளவகௌளை வகையாய் பாடி என்
மாது உன்னை தொழு வான்மாதவ

அனுபல்லவி

வாயார உன்நாமங்களை வழுத்துவாள்
வர ஸ்ரீநிவாஸ தாஸன்மன்னே ரங்க.

முக்தாயிஸ்வரம்

ரிநிதப தநிஸா நிரிநிதபம கம| பதநி ஸ்ரிக்ரிஸ்| நிதநீ ஸா;||

நிஸ்ரிக்ரி க்ம்க்ரிஸ் ரிக்ரிஸ் நித| நிரிநிதபம தப| மகரி கமபதநி||

(மாயாமாளவகௌளை)

இவர் ஸ்வர ஸாஹித்யகர்த்தா ஆவார். இதில் ராகத்தின் பெயர் ஆரம்பத்திலேயே இடம் பெற்று உள்ளன. இவர் இயற்றிய அத்தனை படைப்புகளுக்கும் தன் கையால் நொடேஷன் எழுதி வைத்து உள்ளார்.

அடதாள வர்ணங்களும் நிறைய இயற்றியிருக்கிறார். அதில் நாடகுரஞ்சி ராக வர்ணம் பாடி காண்பிக்கிறேன். *(Demo)*

ராகம் : நாட்டகுறிஞ்சி தாளம் : அட

மேளம் - 28. ஆ - ஸ ரி க ம நி த நி ப த நி ஸ்

அ - ஸ் நி த ம ப க ரி ஸ

பல்லவி

நாட்டகுறிஞ்சியர் பாடும் நாராயணை
நான் பாட இச்சைச கொண்டேன் நற்றோழி கூட்டிவா

அனுபல்லவி

நாடு புகழும் ஸ்ரீநிவாஸதாஸன் நாதனை
ஞானத்தமிழ் மலரால் பூஜித்து ஆனந்திபேனே

முக்தாயிஸ்வரம்

நி நி ஸ நி நி ஸ ஸ ரி ஸ ஸ ரி ரி

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

நி நி ஸ - நி ஸ ரி க ம க ஸ ரி க மா த நி

த மா நி ஸ் நி த மா த க் ரி ஸ் நி த ம த நி ஸ் நி

த நி ஸ் நி ஸ் ரி க் ரி ம் க் ம் ரி க் ரி ஸ் ரி நி த ம க

ஸ ரி க ம த நி ஸா , ரி நி த மா , ப

க ரி ஸா , ரி நி த (நாட்டகுறிஞ்சி)

இந்த வர்ணம் முழுவதிலும் ஸ்வரகோர்வைகள் அடுக்கடுக்காக வந்துள்ளன.

தசராகமாலிகை வர்ணம் இயற்றியிருக்கிறார். ஆதிதாளத்தில் அமைந்து உள்ளன. பல்லவி - ஆபோகி. அ.பல்லவி - பைரவி . முக்தாயிஸ்வரம் - சங்கராபரணம், கல்யாணி.

சரணம் - கேதாரம். சரண ஸ்வரங்கள் முறையே காம்போதி, ஹம்ஸத்வனி, பிலஹரி, பூர்ணசந்திரிகா, ஸ்ரீராகத்தில் அமைந்து உள்ளன.

பதவர்ணங்களும் இயற்றியிருக்கிறார். அபூர்வ ராகத்தில் (ஸ்வரபூஷணி) ஒரு வர்ணம் மிக அழகாக அமைத்து உள்ளார். இதில் சொற்கோர்வைகள் மிக அழகாக உள்ளன. ஸ்வர கோர்வைகளுக்கு அவரிடம் பஞ்சமில்லை என்று சொன்னால் மிகை ஆகாது.

ராகம் : ஸ்வரபூஷணி தாளம் : ஆதி

மேளம் - 22

ஆ - ஸ க ம ப த நி ஸ்

அ - ஸ் நி த ப ம ரி ஸ

பல்லவி

க ம ப ம ரீ ; ஸ நி ரி ஸ நி நி த ப

ஸா . . ர பூ . ஷ . ணி . அ . வ ள்

த நி ஸ ரி ஸ நீ ஸ I க ம ப ம க ம ரி ஸ II

தா . . ய . ஸ்ரீ . I ர . . க . உ ன் . . II

க ம ப ம ப த ப த நி த ப ம ப த நி ஸ் I

சி . . ரோ . . பூ . . ஷ . . ணி . . . I

ப த நி நி த ப ம த ப ம ப ம க ம ரி ஸ II

ஸ்ரீ . . நி . . வா . ஸ . தா . . ஸ ன் II

அனுபல்லவி

ப ம ப க ம ப நி ஸ க ம ப க ம ம ரி ஸ I

ஸ் வ . ர . . பூ . . . . ஷ . ணி . . I

க ம ப த ப ப ம ரி ம ப த நி ஸ்ா த நி II

சு ப . கு . ண . . பூ . ஷ . ணி . . II

ஸ் க் ம் ரீ ரி ஸ் நி த ப ம ப த நி ஸ்ா I

வ . . ர . பூ . . . ஷ . ணி . . I

நி ஸ் ரி ஸ் நி த ப ம ப த நி த ப ம ரி ஸ II

மா . . ப க் த . . போ . . ஷ . ணி . . II

முக்தாயிஸ்வரம்

க ம க க ப ம ம த ப ம ரி ஸ நி நி த ப

த நி ஸ நீ ஸ க ம I ரி ஸ க ம பா ; II

ப ம ரி ஸா ஸ நி நி த பா ம க ம ப த I

நி ஸ்கா ம் ரி ஸ் நி I தா ப த ப ம ரி ஸ II (ஸ்வரபூஷணி)

அபூர்வ ராகத்தில் நூற்றுக்கணக்கான வர்ணங்கள் இயற்றியுள்ளார். கல்யாணி, சங்கராபரணம், காம்போதி, தோடி, இந்த கனராகங்களிலும் நிறைய வர்ணங்கள் இயற்றியுள்ளார். இவர் ப்ராசீன சங்கராபரணம் என்றும், ப்ராசீன கல்யாணி என்றும் குறிப்பிட்டு வர்ணங்கள் இயற்றியுள்ளார்.

ப்ராசீன சங்கராபரணம் - ஆ : ஸ ரி க ம ப த நி ஸ்
29 வது மேளம் அ : ஸ் நி ஸ் த ப ம க ரி ஸ
ப்ராசீன கல்யாணி - ஆ : ஸ ரி க ம ப த நி ஸ்
29வது மேளம் அ : ஸ் நி த ப ம ப க ரி ஸ

என் பாட்டனாரின் கீர்த்தனைகளை பற்றி விரிவாக பேசுவதற்கு முன் அவர் வாழ்க்கையில் நடந்த ஒரு சம்பவத்தை விவரிக்க வேண்டும். கோனேரிராஜபுரம் வீரராகவாசாரியார் ஸ்வாமிகள் இவருடைய இல்லத்திற்கு வருகை தந்திருந்தாராம். அப்போது இரவில் அவருக்கு சொப்பனத்தில் நாரதமுனிவரின் தரிசனம் கிடைத்ததாம். "ரங்கனை பற்றி ஒருவன் இன்பமாய் பாடுகிறான்" என்று சொன்னாராம். உடனே அவர் என் பாட்டனாரை எழுப்பி, நடந்ததை சொன்னவுடன், என் பாட்டனார் உடனே "நாரத முனியே" என்று கானடா ராக கீர்த்தனையை ஆதிதாளத்தில் இயற்றினாராம். இந்த நிகழ்ச்சியை என் தாயார் அடிக்கடி சொல்லுவார். அவர் இதைத் தன் கைப்பட எழுதி வைத்து உள்ளார்.

அவருடைய கீர்த்தனைகளில் அடுக்கடுக்காக சங்கதிகள் வந்து நிரம்பி நிற்கும். இதற்கு ஒரு சிறிய க்ருதியை கொஞ்சம் பாடி காண்பிக்கிறேன்.

ராகம் - காமவர்த்தினி தாளம் - ஆதி
மேளம் - 51

பல்லவி

நடராஜா! உன்னை நான் அடைந்தேன் தில்லை

அனுபல்லவி

இடராழி நீங்கவே ஏரார்தில்லை

சரணம்

திரிபுரம் எரித்த தேவாதிதேவனே!
ஸ்ரீநிவாஸதாஸன் தேடும் தில்லை

எனது பாட்டனார் கர்நாடக சங்கீத மும்மூர்த்திகளான தியாகராஜ ஸ்வாமிகள், ச்யாமா சாஸ்திரி, முத்துஸ்வாமி தீக்ஷிதர் இவர்களை பற்றி கீர்த்தனைகள் இயற்றியுள்ளார். நம் கர்நாடக சங்கீத பிதாமஹரான ஸ்ரீபுரந்தரதாஸரை பற்றியும் க்ருதி இயற்றியுள்ளார். இது மிகவும் குறிப்பிடதக்க ஒன்றாகும்.

முத்துஸ்வாமி தீக்ஷிதரை பற்றிய கீர்த்தனை ஆனந்தபைரவி ராகத்தில் ஆதி தாளத்தில் சௌககால கீர்த்தனையாக அமைந்து உள்ளது.

ராகம் - ஆனந்தபைரவி தாளம் - ஆதி

ஆ - ஸ க ரி க ம ப த ப ஸ்

அ - ஸ் நி த ப ம க ரி ஸ

பல்லவி

முத்துஸ்வாமி போல் உலகினுமுண்டோ! வித்வான்

தியாகராஜரைக் குறித்த கீர்த்தனை

ராகம் - ஸ்ரீரஞ்சனி தாளம் - ஆதி

மேளம் - 22

ஆ - ஸ க ரி க ம ப த ப ஸ்

அ - ஸ் நி த ப ம க ரி ஸ

பல்லவி

த்யாகராஜ ஸ்வாமி! த்யானித்தேன் உன்பாதம்ஸ்ரீ

சரணம்

தஞ்சை மண்டலத்தில் பொன்னிவடபுரத்தில்
பஞ்சநதமென்னும் க்ஷேத்ரத்தில் ஸ்ரீ
ரஞ்சனி சாந்தையம்மை வாழ்க்கை பெற்ற
ராம ப்ரும்மனுடைய ப்ரிய புத்ர!
தஞ்சமென்று ராகவன் திருவடியை
நெஞ்சிற் கொண்ட கவி குஞ்சரனே! ப்ர
பஞ்சமெங்கும் பாடி போற்றும் பரனே!
வஞ்சமின்றி ஸ்ரீநிவாஸ தாஸன் மனத்தால் ஸ்ரீ

இதில் ராகத்தின் பெயரையும், ஸ்ரீத்யாகராஜரின் தாய் தந்தையரின் பெயர்களையும் குறிப்பிட்டு உள்ளார். இதுவும் சௌக காலத்தில் அமைந்து உள்ளது.

அடுத்ததாக ஸ்ரீ ச்யாமா சாஸ்திரி அவர்களை பற்றிய க்ருதி இந்த க்ருதி தோடி ராகத்தில் அமைந்து உள்ளது. பஞ்சமத்தை வர்ஜம் பண்ணி இந்த கீர்த்தனை அமைந்து உள்ளது. இந்த தோடியை சம்ப்ரதாய தோடி என்று என் பாட்டனார் குறிப்பிட்டு உள்ளார்.

ராகம் - சம்ப்ரதாய தோடி தாளம் - மிச்ர சாபு

ஆ - ஸ ரி க ம த நி ஸ்

அ - ஸ் நி த ம க ரி ஸ

பல்லவி

ச்யாம க்ருஷ்ணன் பெருமையாமி துணை சொல்லலோ
காமகோடி கஞ்சி காமாக்ஷி அருள்பெற்ற (ச்யாமக்ருஷ்ணன்)

அடுத்து ஸ்ரீரங்கநாயகி நவரத்னமாலா, ரூபக தாளத்தில் அமைந்தது. 9 ராகங்கள் அடங்கியது. இறுதியில் விலோம க்ரம ஸ்வரங்கள் வருகின்றன. முதலில் நாயகி, காம்போதி, பைரவி, சுத்தசாவேரி, கல்யாணி, தோடி, சங்கராபரணம், மோஹனம், கௌளை இந்த ராகமாலிகையில் ராகத்தின் பெயர் அர்த்தபாவத்துடன் வருகிறது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

ஸ்ரீரங்கநாயகி நவரத்னமாலா தாளம் - ரூபகம்

பல்லவி

ஸ்ரீ ரங்கநாயகி தாயே! உன்னை ஸேவித்தேன்
என்னை ரக்ஷிப்பாயே! அம்ப!

பல்லவி

பாரெங்கும் புகழ்பாடு பாவனி!
பக்த போஷணி புராணி!

ஸ்ா;; பா தா நீ | தா பா மா ரீ கா ரீ | ஸா ; ; ஸா ரீ மா |
பா தா நீ; தா பா |

ஸ் ரீ ரி ப் ம் ரி கா க் ரி ஸ் நி நீ த ப ம ரி க ரி ம ப த |
ரீ ரி ஸ்ா ரி நீ நி தா ப ம ரி க ரி ஸ ரி மா ப த ப (ஸ்ரீ)

சரணம்

கௌளை ராக ப்ரியே! குடில குந்தலே! மணி வலயே!
குழந்தை ஸ்ரீநிவாஸ தாஸன் கோரும் கருணாநிதியே!
ஸ்ா ;; நீ பாமா ரீ;; காமா ரீ| ஸ்ா ;; நீ பா நீ | ரீ;; மா பா நீ (ஸ்ரீ)
கௌளை - ஸ்நிப - நிபம - பமரி - கமரி |
மோஹனம் - ஸரிக - ரிகப - கபத - பதஸ் |
சங்கராபரணம் - ரிநிஸ் - தநிப - மகம - பதப |
தோடி - தரிநி - தமக - மதம - கரிஸ |
கல்யாணி - நிஸரி - கமப - தபம - கமப |
சுத்தசாவேரி - தஸ்த - ரிஸ்த - பதஸ் - தபம |
பைரவி - பகரி - கமப - தமப - தநிஸ்
காம்போதி - தஸ்ரி - க்ம்க் - க்ரிஸ் - நிதப
நாயகி - மரிக - கரிஸ - ரிமப - தநித (ஸ்ரீ)
ரீரி ஸ்ாரி நீநி தாப மரி கரிஸ ரிமா பதப

நம் கர்நாடக சங்கீத இசையின் ஆதாரமாக உள்ள 72 மேளகர்த்தா ராகங்களை ராகமாலிகையாக இயற்றியுள்ளார். ஒவ்வொரு சக்கரத்திற்கு (6 ராகங்கள்) முடிவில் இவருடைய முத்திரை (ஸ்ரீநிவாஸதாஸன்) வருகிறது. ஒவ்வொரு ராகத்திலும் ராகத்தின் பெயர் வருகிறது. இது ஆதி தாளத்தில் அமைந்து உள்ளது.

இதைத்தவிர 72 மேளகர்த்தா ராகங்களிலும் தனித்தனியாக க்ருதிகள் இயற்றியுள்ளார். இதை இவருடைய பிரும்மாண்டமான படைப்பு என்றே கூறலாம். இதையெல்லாம் பார்க்க பார்க்க இவர் ஒரு தெய்வாம்ஸம் நிறைந்தவர் என்னால் மிகை ஆகாது. 72 மேளகர்த்தா ஒவ்வொன்றிலும் 2 ஜன்ய ராகங்களை கொண்டு 144 ஜன்யத்தில் ராகமாலிகை இயற்றியிருக்கிறார். அண்ணாமலை சர்வகலாசாலை ரிஜிஸ்ட்ரர் ஸ்ரீவிச்வநாத ஐயர் அவர்கள் தூண்டுதலால் இந்த ராகமாலிகை இயற்றப்பட்டதாக எழுதி வைத்து உள்ளார். இது 1943 மே மாதம் 11ம்தேதி ஆரம்பித்து மே மாதம் 22 தேதி (அதாவது) 11 நாட்களில் இயற்றியதாக எழுதியுள்ளார்.

இதில் 12 ஜன்ய ராகங்கள் முடிவில் இவருடைய முத்திரை வருகிறது. ஒவ்வொரு ராகத்திலும் ராகத்தின் பெயரும் வருகிறது. இது ஆதி தாளத்தில் அமைந்திருக்கிறது.

அடுத்ததாக ஸப்ததாள ராகமாலிகை. 7 தாளங்களில், 7 ராகங்களில் அமைந்து இருக்கிறது.

ராகம் - நாடகுரஞ்சி தாளம் - துருவ

மேளம் 28 ஆ - ஸ ரி க ம நி த நி ப த நி ஸ்

அ - ஸ் நி த ம ப க ரி ஸ

பல்லவி

தெள்ளிய நீரிலேழுந்த போதமர்

செல்வகொழுந்து புணர்மணாளா!

உள்ளத்துள்ளுரையும் ஸ்ரீகர!

வண்ண வேலையொக்கும் ஓ! ஸ்ரீரங்கேசா!

ஸா;; நீதா நீஸா ரீ | காமா; மா | - நீதாமா; தா நீ ஸாநீ |
தாமா; பாகாரீஸாநீ || ஸககமா - ரிகமா - கமத - மதநித | மா -
தநிஸ்நிதம | கமா தநிஸ்ரி ஸ்நிதமா கமதநி | ஸ்ரிக்ரிஸ்நிதம, - கமபகரிஸநி||

அடுத்து 35 தாளராகமாலிகை இயற்றியிருக்கிறார். ஒவ்வொரு தாளத்திற்கும் 5 ஜாதிகள் மேல் 35 தாளமாக மாறியது. ஒவ்வொரு ராகத்திலும் ராக பெயரும் தாளப்பெயரும் இடம் பெற்று உள்ளன.

நம் ஸங்கீதத்தின் ராகம் தாளம் இரண்டும் இரண்டும் கண்கள். 108 தாளம் அதில் முக்கிய அங்கம் வகிக்கிறது. 108 ராகதாளமாலிகை என் பாட்டனார் ஸ்ரீநெரூர் ஸ்ரீநிவாஸச்சாரியார் அவர்கள் இயற்றியுள்ளார்கள். முதல் ஆதிதாளம், தற்பணம், சர்ச்சரி முறையே கடைசிதாளம் பெத்தாபாணம் முடிய, தாளப் பெயருடன் இயற்றியிருக்கிறார். இது கர்நாடக ஸங்கீதத்திற்கு அவர் செய்த ஒரு மாபெரும் ஸேவையாக எனக்குத் தோன்றுகிறது. அரங்கனின் அருள்பூரணமாக இவருக்கு இருந்ததால்தான் இந்த ஸேவை புரிந்திருக்க முடியும் என்று தோன்றுகிறது.

பஞ்சரத்ன க்ருதிகளை இயற்றியுள்ளார். நாட, கௌள, ஆரபி, ஸ்ரீ, வராளி இந்த கனராகங்களில் இயற்றியுள்ளார். பஞ்ச ரத்னங்கள் ஆதிதாளத்தில் அமைந்து உள்ளன.

ராகம் - ஆரபி தாளம் - ஆதி

29 மேளம்

ஆ - ஸ ரி ம ப த ஸ்

அ - ஸ் நி த ப ம க ரி ஸ

பல்லவி

கண்ணனை தெண்டனிட்டு கடைத்தேறும்

எண்ணமில்லாதோர் ஜன்மம் எதற்காகதானோ.

அனுபல்லவி

உண்ணுவதிலே ஒழிக்காமல் காலத்தை

விண்ணில் சேருவதன்முன் பண்ணியபாபம் போக்கும்

சரணம்

அண்ணலை என்றும் தொழுவாய் அமரர்! கோன்

1. ரீ , மா, கா ரீ, மா, பா । தா , பா , மா । கா ; ரீ ஸா ரி ॥

நண் , ணந் க ரி. ய , பி । ரா ன் . . ஞா । ல ; மாயன்॥என்(அண்)

2. மா , ம க ரி ம ப த ப ம க ரி ஸ ரி ம ।

ஹம். ஸ மா ய் தோ ன் றி ய ப ர ம ன் அயன் ।

பா , ப த ப ம ப । த ஸ் த ப ம க ரி ம ॥ க ரி

ணம் ச ய ம் தீர் த் । த த க ு ப ச ரி த ன் ॥ எ ன்

ரீ , ரி ஸ ரி ம க ரி ரி ம க ரி க ஸ ரி ।

சீ , ரி ய . ப ஞ் . சா யு த தா . . ரி ।

ஸா , ஸ ரி ஸ த த | ப ப த த ஸ்ா; ||
யாய், பூ மி . பா | ர ம் தீ ர்த்தான் ||

தா , ஸ ஸ ரி ம க ரி ம க ரி க ரி ஸ ரி |
ஸ்ரீ . ம ன் . நா . . ரா . ய ணன் . ய சோ |

ஸா , ரி ரி ம க ரி | ஸ ரி ம ம பா; ||
தை த் தி ரு ம க ன் | தி ரு மா ய ன். ||

பா , ப த ப ம ப ம க ரி ரி ஸ ஸ ரி ஸ |
நா , ரி ய ர் எ ல் . லோ ரை . யு ம் மி ன் |

ரீ , ரி ம க ரி ம | ப த ப த ஸ்ா ஸ் த ||
னார் மு று வ லா ல் | ம ய கி ய வன் வ ர ||

ஸ்ா , ரி ரி ம் க் ரி ம் க் ரி ஸ் ரி ஸ் த த
நா , ர த ன் து ம் பு ரு வும் ஸ தா பா .

ரீ , ரி ஸ் த ப த பா , த ப ம க ரி || ஸ ரி
டும் ஸ்ரீ . நி வ ஸ தா . ஸன் நா || தன் என் (அண்ணலை)

நவராத்திரி கீர்த்தனைகளை மிக அழகாக இயற்றியுள்ளார். முதல் நாளுக்கு 2 கீர்த்தனைகளும் கடைசி நாளுக்கு 2 கீர்த்தனைகளுமாக மொத்தம் 11 கீர்த்தனைகள் அடங்கி இருக்கிறது. முதல் கீர்த்தனை வஸந்தா ராகம் ஆதி தாளத்தில் அமைந்து உள்ளது. இந்த 11 கீர்த்தனைகளும் கருணைகடலான மகாலெக்ஷ்மியை குறித்து பாடப்பட்டவையாக இயற்றியிருக்கிறார்.

ராகம் - வஸந்தா தாளம் - ஆதி

ஆ - ஸ ம க ம த நி ஸ்
அ - ஸ நி த ம க ரி ஸ

பல்லவி

பரதேவி! பத்மாஸனி! பக்தமாலினி! பரமபாவனி!

அனுபல்லவி

புரட்டாசி சுக்ல பிரதமை முதல்
இரவு ஒன்பதுகளிலுமே

அரிட்டம் துலைக்க அன்பர்களுக்கு
தரிசனம் தந்து அருளும் உன் தயை சொல்லவோ.

ஸ்வர ஸாஹித்யம்

தா மா கா ரீ ஸா மா கா ரீ | ஸா நீ தா நீ ஸா கா ரீ கா ||
இ ரு ட்ட க லச் செ ய்யு ம் | தி ரு மு க மண் . டல .ம் ||

மா தா மா கா மா ; கா ரீ | ஸா நீ ஸா கா | ரீ கா மா ; ||
இ ல ங் க வை . யி ரம் | இ ழை த் த | ந கை கள் ; ||

கா மா தா ; மா தா நீ தா | மா கா மா தா | நீ ஸ்ா க்ா ரீ ||
எப் பா . டும் . து ல ங்க | இ ணை கா ல் | க ளில் உ மை ||

; ஸ்ா நீ தா நீ தா ; மா | கா ரீ ஸா கா ; மா தா நீ ||
யீ ட் ட செ ம் ப ஞ்சு | கு ழும் பு டம் ; தி கழு ம் || (பரதேவி)

ஸ்ரீ விஷ்ணுவின் அவதாரங்கள் பத்து. அந்த தசாவதாரத்திலும் கீர்த்தனைகள் இயற்றியுள்ளார். இந்த கீர்த்தனைகள் வரகவி ஸ்ரீ சுப்ரமணிய பாரதி அவர்களின் தூண்டுதலால் இயற்றப்பட்டதாக எழுதி வைத்து உள்ளார். முதல் அவதாரம் மச்சாவதாரம். நாட ராகத்தில் ஆதி தாளத்தில் அமைத்து இருக்கிறார்.

பல்லவி

மர்ச்சாவதாரா! மாதவ!

அனுபல்லவி

இச்சா மாத்ரத்தால் இவ்வுல குயவந்த

சரணம்

தாஸன் ஸ்ரீநிவாஸன் தசாவதாரப்பாவை
ஆசையுடன் கேட்டு அன்பு காட்டும் ரங்க

வைணவ திவ்ய தேசங்களான 108 க்ஷேத்ரங்களின் பெருமாளை பற்றி 108 ராகங்களில் கீர்த்தனைகள் இயற்றியுள்ளார்.

முதல் திவ்ய தேசமான ஸ்ரீரங்கத்தினை பற்றி, சக்ரவாக ராகத்தில் ரூபக தாளத்தில் நம்பெருமாளே என்ற கீர்த்தனையை இயற்றியுள்ளார். இதற்கடுத்ததாக அபூர்வ ராகத்தில் கீர்த்தனைகள் நிறைய உள்ளன. ஜனஸம்மோதினி, ஹம்ஸநாராயணி, சுத்தரத்னபானு, ஸ்வரபூஷணி, வேளாவளி, சசிப்ரகாசினி. இந்த

மாதிரி நிறைய அபூர்வ ராகங்களில் வர்ணம், கீர்த்தனைகளை இயற்றியுள்ளார்.

ராகம் - சுத்தரத்நபானு தாளம் - ஆதி
மேளம் - 65

ஆ - ஸ ரி க ம ப ஸ்
அ - ஸ் நி த ப ம க ஸ

பல்லவி

நான் செய்த பூஜையின் நலமோ!

அனுபல்லவி

கான் செழும் துழாயால் கடந்த ஜென்மத்தில் (நான் செய்த)

சரணம்

போன ஜன்மங்களில் புனிதன் அரங்கனை
ஸ்ரீநிவாஸதாஸன் தேனபிஷேகத்தால் (நான் செய்த)

வீபிஷணன் சரணாகதி கீர்த்தனைகள் மொத்தம் 22 இயற்றியுள்ளார்.

ஆழ்வாராதிகள் வாழ்க்கை வரலாற்றை வசனங்களுடன் கீர்த்தனை ரூபமாக, கதாகாலக்ஷேபம் செய்ய தகுந்தாற் போல் இயற்றியுள்ளார். ஆண்டாள் திருக்கல்யாணம் வரலாற்றை மேற்கூறியவாறே இயற்றியுள்ளார்.

தமிழ்மொழியை பற்றி கீர்த்தனை, இயற்கை பற்றிய கீர்த்தனைகள், பதங்கள், ஜாவளிகள், தில்லானாக்கள், சுதந்திர கீர்த்தனைகள், துக்கடாக்கள், மங்களங்கள் இவைகளையும் இயற்றியுள்ளார்.

தில்லானா

ராகம் : கானடா தாளம் : திச்ர திரிபுட
மேளம் : 22

பல்லவி

நாத்ர திம் ; திம் . . ததிர னா ; உத ர தனிததரதனி (நாத்ர தீம்)

அனுபல்லவியும் சரணமும் சேர்ந்தது

நாதிரதோம் திரதிம் ;தனதனதிம் ;;தன திம் ;;;தளாங்கு தனதனதிம்;
தனதனாதிம்தனதனதிம்
தித்திலாம்தாம் கிடகிடதோம் தளாம் ; தாம் கிடட -

தோம் தளாங்குதக ததிம தகதஜனு
திரிமிகிட தோம் திரிமி தகிட திதிகிணதோம்
சுந்தரா ஸ்ரீரங்கா வந்து அருள்புரிய லாகாதோ
உன்தன் பாதம் நம்பினேன் ஸ்ரீநிவாஸ தாஸன்
தம், ரிஸ்நிப தகதஜனு ஜம், ஸரிகமத ததநித ரா
ரும், தநிஸ்ரி ஜனுதகிட தோம் , ரிஸ்நிப திமிததிகிணதோம்

(நாத்ர தீம்)

இந்த தில்லானாவுடன் என் விரிவுரையை முடித்துக் கொள்கிறேன். எனது பாட்டனார் குடத்திலிட்ட விளக்காக விளங்கினார். சங்கீத உலகம் அவரை மறந்து போய்விட்டது என்றே சொல்லலாம். அவர் சோதனைக்குள்ளாகும் போதெல்லாம் கீர்த்தனைகளை ப்ரவாகமாக உருவெடுத்து கொண்டேயிருக்கும். இதையெல்லாம் என் தாயார் சொல்லக் கேட்டிருக்கிறேன். என்னுடைய ஒரு முக்கிய விண்ணப்பம் யாதெனில் இந்த உலகம் அறியா உண்மை பண்டிதரின் படைப்புகளை ஸங்கீத வித்வத்சபை ஏற்றுக்கொண்டு வெளிகொண்டு வருமாறு கேட்டுக்கொள்கிறேன்.

Mythili Ranganathan is the granddaughter of Nerur Srinivasachairar.

THE NEW MILLENNIUM AT THE MUSIC ACADEMY

The Executive Committee took a momentous decision in the annals of the Music Academy when it favourably considered a request from the Youth Association of Classical Music (YACM) to usher in the new millennium and present a new programme as part of the 73rd Annual Conference and concerts. This is the first time that an outside organisation has been given the privilege of hosting a programme during the Conference. The executive committee however took care to ensure that by accommodating this special presentation by the YACM, the slots scheduled for the conference were not compromised. A major factor that prompted the Academy to accommodate the YACM was that the programme conceived by them was unqiue since a lot of sincere effort has been put into the format of the programme which featured almost all the music maestros and senior musicians of the Century.

The evening's programme began with a brief introductory address by YACM President, T.M. Krishna, who expressed that there was no other better way of ushering the new millennium than by paying tributes to maestros and living legends who had continue to dedicate themselves for the promotion and cause of Carnatic music.

Thunderous applause reverberated through the auditorium as the octogenarian musician Sangita Kalanidhi Semmangudi Srinivasa Iyer took the stage wishing all the Rasikas a happy millennium. His rendering of Tyagaraja's 'Nada thanumanisam' was received reverentially and the whole auditorium was engulfed in emotion. Sangita Kalanidhi D.K. Pattammal and Sangita Kalanidhi K.V. Narayanaswamy sang together two Kritis. The surprise of the evening, among others was the rendering of a song "Susswagatam' composed for the occasion by T.N. Seshagopalan who was accompanied by Sangita Kalanidhi N. Ramani on the flute, M. Chandrasekaran on the violin and Guruvayoor Dorai on the mridangam. Mridangam vidvans Vellore Ramabadran and Karaikudi Mani sang a specially composed Pallavi which added humour to the concert since the pallavi lines tunned on their names. Violinists Sangita Kalanidhi M.S. Gopalakrishnan and V.V. Subramaniam were teamed along with Sangita Kalanidhi T.K. Murthy on the mridangam, rendered a song.

YACM's meticulous planning was much in evidence when it paid its tribute to All India Radio for its contribution to the promotion of music

for over 70 years. This was evident in the special Vadya Vrinda programme where Lalgudi composed the music and conducted the orchestra.

The younger generation of musicians Sanjay Subramaniam, Vijay Siva, Bombay Jayashree, E. Gayatri, R. Jayanthi, Neyveli Santanagopalan, S. Sowmya, Ravi Kiran, Nithyashree Mahadevan and others in turn presented the maestros of Carnatic music Rajaratnam Pillai, Tiger Varadachariar, Mysore Vasudevachar, Ariyakudi Ramanuja Iyengar, Dandapani Desikar, Flute T.R. Mahalingam, Veena Balachander, Palghat Mani Iyer in a specially devised audio-visual programme. The presentation also featured musicologist Prof. Sambamurthy, lyricist and music critic Kalki Krishnamurthy and institutions fostering Carnatic music like the Music Academy, Tamil Isai Sangam and the Annamalai University. The media support was not overlooked and rich tributes were paid to "The Hindu", The Swadesamitran and The Sruti which gave sufficient inputs for the programme. This special audio-visual presentation was noted not only for its authenticity but also for its novelty taking advantage of the state of the art technology of the multimedia. Well edited audio clippings of the maestros were received with rapt attention as the young generation of musicians introduced the maestros' contribution with reverence and emotion.

As the audience was constantly glancing at their watches to mark the arrival of the eagerly awaited millennium about 500 school children all dressed in spotless white quietely walked on to the stage and aisles. As they took their positions an audio recording of the first line of Kanchi Paramacharya's composition "Maitreem Bhajata" sung by Sangita Kalanidhi M.S. Subbulakshmi in her recital in the United Nations in 1966, filled the air and the school children followed it by rendering the rest of the song. Not only the theme of the song, "Universal Peace" which has time and again appealed to all, but the unison with which the children sang brought emotive thoughts to the audience and there could not have not been a better way to musically usher in the new millennium. YACM and the school children who took part deserve special praise for presenting this evergreen composition.

As an interlude to a solemn presentation, a humorous skit was presented by S.Ve. Sekhar, Revati Sankaran and Kartik and a rendering of "Mamava Pattabhirama" in Manirangu raga by all the younger generation of musicians followed this. A procession of Nagaswaram Vidvans, accompanied by Tavil Vidwans, rendering the Mallari was the concluding item

of the evening and as the giant screen displayed the credit lines to all those who made the programme an event to remeber.

As the curtain came down on this special programme, one predominant thought that was uppermost in the minds of all those present in the evening was that the present generation of youth will carry on the right lines the legacy of the rich Carnatic musical heritage. The younger generation demonstrated in no small measure their reverence for the seniors and it kindled hopes that values for our culture and reverence for the older generation are still vibrant in the thoughts and deeds of the youth. This programme, aptly described by the organizers as the only one of its kind in a millennium, will be well etched in the pages of our traditional music history and will be a beacon light to the successive generations of youth in the field of our carnatic music.

Vocalist Sudha Raghunathan appeared in a new role on the stage as the compere of the evening's programme and her competent introduction of the events added sparkle to the programme.

M.S. Venkataraman
Secretary & Jt. Convenor
Programme Committee

72- Mela Raga Malika - (I Chakra)

SONG NOTATION OF NERUR SRINIVASACHARIYAR

நம் கர்நாடக ஸங்கீதத்தின் ஆதாரங்கள் 72 மேளகர்த்தா ராகங்கள். இதை ஜனக ராகம், ராகாங்க ராகம், தாய் ராகம் என்று நம் முன்னோர்கள் கூறியிருக்கிறார்கள். இந்த 72 மேளகர்த்தாவை ராகமாலிகையாக என் பாட்டனார் மறைந்த வித்வான் நெரூர் ஸ்ரீநிவாஸாசாரியார் இயற்றியுள்ளார். என் பாட்டனார் இதை 1940ஆம் ஆண்டு இயற்றியுள்ளதாக என் தாயார் கூறுவார்கள்.

இந்த ராகமாலிகையில் 72 ராகத்தின் பெயரும், ஒவ்வொரு ராகத்தின் முடிவில் சிட்டைஸ்வரமும், ஒவ்வொரு சக்ரத்தின் (6 ராகங்கள்) முடிவில் இவருடைய முத்திரை "ஸ்ரீநிவாஸதாஸன்" இடம் பெற்றிருக்கிறது. இவர் ஒரு ஸ்வரஸாஹித்யகர்த்தா ஆவார். இவர் தமிழ், ஸம்ஸ்க்ருதம், தெலுங்கு இந்த மூன்று மொழிகளிலும் ஆயிரக்கணக்கான க்ருதிகள் இயற்றியுள்ளார்.

- **மைதிலீ ரங்கனாதன்**

பூர்வ மேளகர்த்தா முதல் சக்கரம் ஆதி தாளம்

ஷட்ஜ பஞ்சமம் தவிர்த்து

	ரி	க	ம	த	நி	மேள எண்
கனகாங்கி	சு	சு	சு	சு	சு	1
ரத்னாங்கி	சு	சு	சு	சு	கை	2
கானமூர்த்தி	சு	சு	சு	சு	கா	3
வனஸ்பதி	சு	சு	சு	ச	கை	4
மானவதி	சு	சு	சு	ச	கா	5
தானரூபி	சு	சு	சு	ஷ	கா	6

1. கனகாங்கி நாயகா என்னைக்கா
   மனமோஹனாங்கா ஸ்ரீரங்கா

2. ரத்னாங்கி லோலா ரகுகுலஸோமா நவ
   ரத்னாலங்க்ருத ரக்ஷித்தருளல் வேண்டும்

3. கானமூர்த்தி ஓம்கார ஸ்வரூபா
   மானஸார்ச்சித வர மாதவா என்னைக்கா

4. வனஸ்பதி மலரால் தொழும் மஹாமூர்த்தே
குணநிதே கருணாம்புதே ஓ ஜகத்பதே

5. மானவதி ஸம்ரக்ஷகா மனஸிஜலாவண்ய
கானலோல கருணா கடாக்ஷா

6. தானரூபி மானித ஸாரஸாக்ஷா
ஜானகி ரமணா ஸ்ரீநிவாஸதாஸ பரிபாலா

ராகம் : கனகாங்கி

; , - ப தா பா ; ம ப ம கா ம	பா ; ; க ம	மா பா ; ப த
; , - க ன கா ங் கி . . நா ய	கா ; ; எ ன்	னை க் ; கா .
மபத - ப தா பா ம ப தப ம க மா	பா ; ; க ம	மா பா ; ப த
. . . . க ன கா . ங் கி . . . நா ய	கா ; ; எ ன்	னை க் ; கா .
ம ப த - ஸ் நீ தா பா; - மா , ம ப ம	கா ; ; ரி ஸ	ரீ ; கா மா
- ம ன மோ . ஹ , ணா ங்	கா ; ; ஸ்ரீ .	ரங் ; கா
பா ; ;- ப த ப ம - க க ரி ரி ஸ ரி	ஸா ; ; - க ம	க ம பதபம க ம
ப த ப ம-ப த நி - நி ஸ் ரி ஸ் ரீ ஸ் ரீ	ஸ்ரிக்க்ரிரிஸ்ா	நிதபத ப ம க ம

ராகம் : ரத்னாங்கி

; , நி நி த - நி நி ப ப த மப மா	;, க க ரி ஸரி	கா மா நி ப தா
; , - ர . . த் னாங் . கி . . . . லோலா	;, ர கு கு ல	ஸோ மா ந . வ
; , - நி ஸ்ா ; ; ரி க்ா ரி ஸ்ா	; , நீ த பா	மா கா மா பா
ரத் ணா ; ; லங் . க்ரு த	; , ர க்ஷி த்த	ரு ளல் வேண்டும்
தா ; ; த நி ஸ் பா த நி நி த த	பா ; ; ப ம	கக ரி ரி ஸா கம
ப த நி பா த நி ஸ் த நி ஸ் பதநிஸ்ரி	க் ரீ ரி ஸ்நிதப	ம கா மபமபத

ராகம் : கானமூர்த்தி

; , - நீ ஸ் நீ தா ப த நி த பா	; , மா க மா	பா ; த ப ம க
; ,- கான மூ ர்த் . . . . தி ஓ ம்	; , கா ர ஸ்வ	ரூ ; பா . . . .
ம ப த - நீ ஸ் ரீ ஸ்ா நி தா நி ஸ்ா	; , ஸ்ா நி தா	மம க ம பமபத
. . . - மா ன ஸார் ச்சித வ ர	; , மா த வா	என்னைக் கா. . .

நீ ; ; நி ஸ் ரி - நி ஸ் நி த ப த நி	தா ; ; ரி ஸ்	நி த ப ம கமபத
நிஸ்ரி ஸ் ரி க் ரி ஸ் நிஸ்ரி ஸ்நிதபத	நிஸ்ரி ஸ்நிதபம	நிதப மகமபத
ராகம் : வனஸ்பதி		
; , ப த நி தா பா ப ம பா நீ	தா ; ; ப த.	த நி ; நிஸ் நி த
வ ன ஸ்ப தி ம ல . ரால் தொ	ழும். . ம .	ஹா ; மூர்த் . .
ப த ம - ப த நி தா பா ப ம பா நீ	நி த தா ; பத	ப த நி, நி ஸ் நித
தே. . - வ னஸ்பதி ம ல . ரா ல்	ழு ம் . . ; ம	ஹா , மூ ர்த் . .
பதம - ப த நி ஸாஸ் நிரி ஸ் ஸ் நி தநி	ஸா ; ; நி ஸ்	நி த ப ம க ம பா
தே. . - குணநி தேக . ரு ..ணா ம் பு .	தே ; ; ஓ .	ஜ . க த் ப . தே
ப த நி பதநிஸ்ரி நிரிஸ்நி தபதநி	தா ; ; ப ஸ்	நி த ப மக மப த
பமக தபம நி த ப ஸ் நி த நி ப த நி	ஸ்ரி நிஸா நிதப	நி தா ப ம க ம ப
ராகம் : மானவதி		
; , - தநி ஸ் ரீ ஸா ஸ் நி நி த ஸ் நி	த பா ; ப ம	க ம ம ப ; த நி
; , - மா ன வ தி ஸம் . ர . க்ஷ .	கா ; , ம ன	ஸி . ஜ . ; லா .
ஸ் நி ப - பா ம கா ரீ ஸா நி த நீ	ஸா ; ; க ம	மா பா மபத நி
வண்ய - கா ன லோ லா . . க ரு	ணா.; ; க .	டா . க்ஷா . .
ஸா ; ; ஸ் ரி நி ஸ் நி த நி த ப ம	பா ; ; ப ம	கம ரி க ம ப தநி
ஸ்ரிஸ்நி தநிஸா நிஸ்நித பமபா	தஸ்நித பமகா	மபதப மபதநி
ராகம் : தானரூபி		
; , - ஸா ஸ் ஸ் நி தநிஸ்நி தா பா	; , தா ப ப ம	ப த ப ம க ம பா
; , - தா ன ரூ . . . . . . பி .	. . மா னி த .	ஸா . ர. ஸா. க்ஷ
; , - பா ப ப ம ப த நிஸ் ரீ ஸா	; ஸ் நீ தா ப	ப ம க ம ப ம பா
; , - ஜா ன கி . ர ம ணா. ஸ்ரீ நி .	; வா ஸ தாஸ	ப . ரி . பா . லா
தா ; ; ப த ப பா ம க ம ப ம	பா ; ; ப ம	க மா ப த ப ம ப
த நி ஸ் நிஸ்ரி ஸ்ரிக்ரிஸ் நிஸ்ரிஸ்நி	தநிஸ் தாப பம	தபம கம கமப
ரி க ம - ப தா பா ; ம ப ம கா ம	பா ; ;	
- க ன கா ங் கி . . நா ய	கா ; ;	

BOOK - REVIEWS

An anthlogy on Music - "The Hindu" Price : Rs. 125/

The Book, "The Hindu Speaks on Music' is an anthology of several articles on the subject of music written over some eight decades. Some of the earliest articles were contributed by Kirtanacharya C.R. Srinivasa Iyengar, an authority on Carnatic music. There are articles by eminent musicologists such as T.L. Venkatrama Aiyar, and scholars like Dr. V. Raghavan. My colleague S.V. Krishnaswamy, who was a fine rasika and an excellent writer, has contributed quite a few articles including a splendid tribute to Musiri Subramania Iyer. There is an article byme on the subject of Ariyakudi Ramanuja Iyengar, who dominated the music scene for close to half a century like a colossus. Several articles bear the initials NMN, staff critic of The Hindu, and a man who has steeped in the aesthetics of our music. Naturally there are several contributions by my good friend SVK, The Hindu's scholar-in-residence and, like me, a devotee of Saint Tyagaraja. I should also mention, among the contributors Rangaramanuja Iyengar, whose six-volume compilation of compositions is an invaluable work of reference. Also availaable are valuable articles by T.K. Jayarama Aiyar, Sulochana Pattabhiraman, Lakshmi Viswanathan and several others, all knowledgeable and interesting. So much for the contributiors. What is even more important is the subject matter. I must say that it is extensive, almost encyclopedic, in its range and scope. I regard this book as a valuable vademecum for all rasikas.

The book begins with the vaggeyakaras - the Trinity, the Pitamaha Purandaradasa, the royal composer of Tiruvankur, Annamacharya, Gopalakrishna Bharathi, and several composers whose sahityas are in Tamil. There are also articles on Vasudevacharya and Muthiah Bhagavathar.

Among the old timers, mention may be made of Sarabha Sastri who overcame his handicap, like Milton, and became a trendsetter in the playing of the flute as a solo instrument at the cutcheri level. I alsop like the two pieces on Tiger Varadachariar, truly a `titan'.

Next come the veterans, beginning with Ariyakudi. The section includes all the eminent vocalists, violinists, vainikas, flautists, mridangam players and the three ladies who were recently referred to as the Trinity among the female vocalists - M.S., DKP and MLV. This section ends with tributes to Semmangudi and the versatile Balamurali Krishna.

Section 4 entitled "The Masters" covers the whole gamut of concert artistes of yesterday and today. The list is pretty exhaustive and makes fine reading. The same may be said of Section 5, "Trendsetters", all of them younger artistes of great promise and talent.

Section 6 on the nagaswaram naturally follows a selective approach, but the choice of instrumentalists is impeccable.

Section 7 on North Indian music includes some of the leading some of the leading lights, such as Ravi Shankar. Again the choice of artistes is commendable. I particularly liked the article on Bade Ghulam Ali Khan, whose deep voice reminded me of Fyodor Chaliapin, the Russian-born Basso profundo. Let me quickly run through the remaining sections. Section 8 refers to music abroad - in Chicago, Cleveland, Australia and London. In section 9, on Western music, there is an article on pianist Handel Manuel. Next comes a piece on Zubin Mehta, born in Mumbai to a well-known violinist, world famous today as a conductor. Lastly reference is made to violin wizard Yehudi Menuhin, a friend of India, and a practising yogi, whim I had the honour of presenting at the United Nations, along with Ravi Shankar on Human Rights Day, December 10, 1967.

Section 10, entitled "Controversy" deals with such subjects as teaching of Tamil songs and musical chauvinism. Section 11, "Views and Observation" and Section 12, "General" make interesting reading.

There are some rate photographs of such legendary figures as Patnam Subramania Iyer.

I commend The Hindu for putting together this fine collection, which is as interesting as it is enlightening.

(Address at the release of the book at the Music Academy on December 19 1999).

C.V. Narasimhan

(Sri. C.V. Narasimhan is a former Under Secretary - General, United States and presently he is a member of the Board of Trustees in The Music Academy.)

***

Musical Forms in Sangita Ratnakara by *Dr. N. Ramanathan. Published by Sampradaya. Price Rs.1100/-*

At the outset, the author professes that his work is not intended to be an exhaustive study of the Sangita Ratnakara by Sarangadeva but is only

an inquiry into the delineation of Gita in the Ratnakara. This self-imposed topical limitation has in no manner attenuated the author's analytical approach, as can be visualised from the very volumetric content of his presentation. The term 'Gita', deemed integral to 'Sangita' is conceived as melodic era, when Sangita had gone well past its incipient and and primeval stages but yet was in a state of dynamic development. Many of the views found in the Sangita Ratnakara are a transplantation from earlier treatises. Thus, the Ratnakara is to be regarded primarily as a comprehensive synthesis. It is a daunting and laudable task to attempt interpretation of a section of the Sangita Ratnakara and the author is eminently successful.

After postulation of Sarangadeva's concept of Sangita, the author has delved into the inter-relation of Gita and Vadya and has also explained the concept of the Swara-Sandharbha. The structural form of the Prakarana gita has been dealt with great length. The first set of seven gitikas, with the metrical base is also presented, strictly in the seriatim manner adopted by Sarangadeva. Due credence is also given to the second set of gitikas. A whole chapter has been devoted to Nirgita, followed by one Jaati geeta, Kapala gana and Kambala gana, most of which is now obsolete. We must ponder whether Akshiptika and Aalapti are musical forms at all; however, the benfefit of doubt has to be granted in favour of the author. However, the portion on Prabandhas proves to be rather inspid, in comparison with the content of latter day works like the Chaturdandi Prakashika.

The author has taken immense pains to interpolate and correlate the contents of the Sangita Ratnakara, with numerous other works. His effort in this regard, is very commendable. He has succeeded in simplistic presentation of complex musical forms. However, his tilt towards Abhinavagupta is too evident and has manifested in opinionistic super imposition like the serpent and the rope. Also, we should remember that Sarngadeva's definition of Sangita is not singular. The most plausible definition is "Samyuk+gita" (to create music), which view is reflected by Tyagaraja in "Gitaarthamu sangitaanandamu". Barring this aspect, this work by Dr. Ramanathan will be of immense use to these aspiring to assimilate the musical forms of Sangita Ratnakara. A very useful work for futuristic, without doubt. - *Dr. V.V. Srivatsa*

(Dr. V.V. Srivatsa is a member of the Academy's Advisory Experts Committee and founder of Guruguhanjali, a movement to propogate the compositions of Muthuswami Dikshitar. He has given a number of lecture demonstrations on various topics and published a few monographs.)

Unpublished Rare Compositions of Tanjore Quartette (Tamil) Published by *The Music Academy, Madras. Price Rs. 100/-*

The compositions of the Tanjore Quartette have been the mainstay of classical Bharatanatyam for nearly 100 years now. At the dawn of a new century it is the stark reality of fact that almost all the great nattuvanars who were composers and singers are no longer with us. The last of such towering personalities was K.P. Kittappa Pillai. It is fortunate that he provided the Music Academy fifteen dance compositions from his family archives for publication in the present volume. All the songs are ideal for dance and will be cherished for posterity by dancers and teachers.

Unlike earlier publications, this volume contains only varnams, classified as Swarajathis, Pada varnams and Ragamalikas. The volume contains one delectable Kamas swarajathi in Tamil. A surprise element is the popular Useni swarajathi Emayaladira, which many of us have learnt in the oral tradition.

Many of the varnams in the volume are new only in Sahitya. In earlier publications they have been mentioned as alternative compositions in the same notation. Such are the varnams in Sankarabharanam, Anandha Bairavi, Atana, Kalyani, Todi and Varnamalika. The two varnams in Mohanam in this volume are rare and interesting.

Studying the notation it appears that there is authenticity in their composition. One does see variations in Sangatis and talas. It is timely and valuable to have this volume of varnams in to-day's changed atmosphere in Bharatanatyam performance. The grandeur and beauty of these compositions are unequalled. It would be worthwhile for the Music Academy to bring out a cassette of the compositions under the guidance of Sri. K.P. Sivanandam. - *Lakshmi Viswanathan.*

(Lakshmi Viswanathan is one of the dance artistes and is also a journalist. A student of Kanchipuram Ellappa Pillai, Kuttalam Ganesa Pillai and Sankari Krishnan for Bharatanatyam and of Vempatti Chinna Satyam for Kuchipudi. Her dancing career has led to the award of the title Nritya Choodamani. She is the author of a book on Bharatanatyam. Has travelled abroad extensively.)

***

Compositions of Calcutta K.S. Krishnamurthy - Carnatic Archival Centre. - *Free Issue.*

This book is a thoughtful tribute to the memory of a great Guru and a composer with distinction.

Current publication, in the form of a small hand book with fifteen glowing samples of the Composer, serve as an appetiser to the music lovers & students, to look forward to a composite volume of all his compositions.

The selections here, confirm his deep insight and grasp over the technical aspects of our music, like the `Graha Swara bhedha'; usage of swarakshara, etc. He has adeptly used these with a keen sense of aesthetics of course! A student practicing the `Madhyamavati' varnam "Mandara Giridhara" in this collection will have learnt a practical illustration of the principles underlying the concept of `Graha bheda'. This technique is applied to all the notes on this pentatonic scale with a good blend of artistry. In the uttarardha the resultant Ragas move in the retrograde and merge with the original "Madhyamavati". The kriti in Subapantuvarali - "Sarigada" is profusely strewn with swarakshara usage. Raga mudras have been effectively used.

Majority of the selections here are in Telugu, a few in Sanskrit and one in Tamil as well. This includes three of his lilting tillanas. These compositions brim with rich raga bhava. The lyrics are in simple diction.

Diacritic markings for the sahitya would have been desirable to facilitate the correct pronounciations. These compositions have already thrived well in the concert halls sung by many of his student celebrities.

This is the most welcome compliment to the Rasika to cherish the memory of this great legend.

The promoters would do well to distribute these copies also, at centres like The Music Academy, the University Departments etc., where music lovers converge, apart from the sole address of `Carnatic archival centre at Adyar, Madras - 600 020, as mentioned on the book.

- Dr. Manjula Sriram

(Dr. Manjula Sriram obtained her Doctor in Music from Mysore varsity and is at present lecturer at the Teachers' College of Music, Madras.)

***

ஸ்ரீ கோபால கிருஷ்ண பாரதி, ஸ்ரீ நீலகண்ட சிவன் பாடல்கள் - முதல் பாகம். *Price : Rs. 100/-*

திரு டி.எம்.டி. என்று பலராலும் அறியப்படுகின்ற திரு. டி.எம். தியாகராஜன் அவர்களால் இசை அமைக்கப்பட்டு, திருமதி லக்ஷ்மி பொதுவாள் (திரு டி.எம்.டி. அவர்களின் சிஷ்யை) அவர்களால் தொகுக்கப்பட்டு வெளிவந்துள்ள இந்நூலில் ஸ்வரதாள குறிப்புகளுடன் இருபத்தைந்து கோபால கிருஷ்ண பாரதி பாடல்களும், இருபத்தைந்து நீலகண்ட சிவன் பாடல்களும் நமக்குக் கிடைத்துள்ளன.

கோபாலகிருஷ்ண பாரதியின் பாடல்கள் சிவனைப்பற்றியே அமைந்துள்ளதாகும். அவரின் பாடல்களின் உள்ள தத்துவம் எவரின் சிந்தனையையும் ஈர்க்கும். பெரும்பாலான பாடல்கள் பல்லவி அனுபல்லவி சரணம் என்று கீர்த்தனை அமைப்பிலேயே உள்ளன. அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்தின் பதிப்பில் வெளிவந்துள்ள தமிழிசைப் பாடல்கள் எனும் புத்தகத்தில் திரு. வி.எஸ். கோமதி சங்கர ஐயர் அவர்களால் ஸ்வரதாளக் குறிப்புகளுடன் கூடிய பாடல்கள் உள்ளன. மணலி சின்னையா முதலியார் (staff) ஸ்டாப் நொடேஷனில் வெளியிட்டுள்ளார். எம்.எம். தண்டபாணி தேசிகரால் பிரபலப்படுத்தப்பட்ட சில பாடல்களை சாகாவரம் பெற்றவை. திரு. எஸ். ராமநாதன் அவர்களால் தொகுக்கப்பட்ட ஒரு புத்தகத்தில் நாம் காணும் பல பாடல்கள் வேறு ராகங்களில் அமைந்துள்ளன. இந்த புத்தகத்திலும், மிகவும் பிரபலமாக கேதாரகௌள ராகத்தில் "உனது திருவடி நம்பி வந்தேன்" தர்பார் ராகத்தில் உள்ள 'ஆடிய பாத' வராளி ராக 'ஆடிய பாதமே' போன்ற பாடல்கள் வேறு ராக அமைப்புடன் காண்கிறோம்.

ஆயினும் ஓரளவுக்குப் பிரபலமாக விளங்கி பரிச்சயமான ராகங்களில் இருக்கும் பாடல்களை அந்தந்த ராகத்திலேயே விட்டு விட்டு, மிகவும் பிரபலமாகாத எத்தனையோ மற்ற பாடல்களுக்கு புதுவர்ண மெட்டு அமைத்தால், பாடலும் பிரபலமாகும். ஆயினும் 'தில்லைத்தலம்' - ஸாம ராகக் கீர்த்தனை, 'கனக சபாபதி' -அடாணா ராக கீர்த்தனை அதே மெட்டுக்களில் அமைந்திருப்பதே அதற்கு சான்று. பெஹாக் ராக க்ருதி 'இரக்கம் வராமற் போனதென்ன காரணம்' மிகவும் அழகுபட அமைந்துள்ளது. ஸ்வரதாள குறிப்பும் நேர்த்தியாக அமைந்துள்ளது. மிகவும் எளிதாக எவரும் புரிந்து பாடிப்பார்த்துக் கற்றுக்கொள்ளக்கூடிய வகையில் அனைத்துப் பாடல்களும் அமைந்துள்ளது.

நீலகண்ட சிவனின் பாடல்களாக இடம் பெற்றுள்ள இருபத்தைந்து பாடல்களிலும், சிவனைப்பற்றியதாக மட்டுமல்லாமல், பிற தெய்வங்களைப் பற்றியதாகவும் உள்ளது. பாடல்கள் அனைத்துமே மிகவும் எளிதாகவும், அனைவரும் பாடிப் பழகக்கூடியதாகவும் உள்ளது இதன் சிறப்பம்சங்களில் ஒன்றாகும்.

கலாக்ஷேத்ரா வெளியிட்டுள்ள நீலகண்டசிவன் பாடல்கள், பி.எல். சரஸ்வதி ராம் வெளியிட்டுள்ள பாடல்கள் இரண்டையுமே ஒத்திருக்கிறது இந்தப் புத்தகத்திலுள்ள பாடல்கள். ஆயினும் அந்த இரண்டிலும் இல்லாத இரண்டு அரிய, 'அந்தரி ஸௌந்தரி' எனும் கரஹரப்ரியா பாடலும், 'கஜானன' எனும் பந்துவராளி ராகக் கிருதியும் இதில் இடம் பெற்றுள்ளது.

தமிழில் பாடல்கள் பாடப்படவேண்டும் என்று கூறிக்கொண்டிராமல், ஸ்வரதாளக் குறிப்புகளுடன் வெளிவந்துள்ள இம்மாதிரி புத்தகத்தின் பாடல்களை மனனம் செய்து மேடையில் இசைக்கலைஞர்கள் பாடி வந்தாலே, தமிழுக்கும் தொண்டு செய்தது போல் அல்லாது, இம்மாதிரி அரிய பாடல்களும் மக்கள் மத்தியில் பிரபலமடையுவும் வழி வகுக்கும்.

இப்பாடல்களின் காலம் சில நூற்றாண்டுகளாக இருந்தாலும், ஸ்வரதாளக்குறிப்புடன், தெளிவாகத் தொகுக்கப்பட்ட இம்மாதிரி பாடல்கள், நம் வருங்கால சந்ததியினருக்கு பெரிதும் உதவிகரமாக இருக்கும் என்பதில் சிறிதும் ஐயமில்லை. இது போல் மற்ற பாடல்களும் வெளிவந்து அனைவரும் பயன்பெற வேண்டும். நூலின் விலை சற்று அதிகம் என்றாலும், பாடல்களின் சிறப்பு கருதி, விலை குறைவாக இருந்தால், அதிகம் பேர் இப்புத்தகத்தினால் பயன் பெறுவதோடு அல்லாமல், லக்ஷ்மி பொதுவாள் அவர்களின் இந்த சீரிய முயற்சி பெரிதும் வெற்றி பெறும் என்பது உள்ளங்கை நெல்லிக்கனி.

- Revathy Subramanian

(Smt. Revathy Subramanian has a M.A. in music and is at present lecturer at the Teachers' College of Music, Madras.)

***

Purandaradasa Kritiratnamala - Vol. I compiled by *Sangita Kalanidhi R.K. Srikantan, edited and published by Rudrapatnam S. Ramakanth for R.K. Srikantan Trust, Bangalore - 20, Published in 1999. Price Rs. 70.*

Books containing exclusively the Devarnamas of Purandara Dasa are very few, the earliest being. Purandara Mani Mala compiled and edited by Smt. Lalithangi and Smt. M.L. Vasanthakumari in the yar 1988 with only Tamil Script. Purandaradasa's Fourt Centenary commemoration volume published in 1964 is also in Kannada script. Sri. N. Chennakesaviah of Mysore published Devernamas of Purandaradasa under the title Haridasa Kirtana Sudasagara in the year 1972 with only Kannada script.

But a book wherein the Devarnamas with notation in three languages viz., Kannada, Tamil and English is the only of its kind. Besides giving sahitya and notation for all the 19 songs in the above three languages, the meaning of the songs are given in English.

The notation given in three languages enables the performers to popularise them in concert and the meaning given in English is of immense help to the musicians to sing them with sahitya bhava.

The music world should appreciate and congratulate Sangita Kalanidhi R.K. Srikantan and his son R.S. Ramakanth for the tremendous effort taken by them in the publication of these Devarnamas with notation in three languages.

The notation given for the songs is very clear and simple for the students of music to follow. The ragas used herein are all traditional Karnatic ragas like Nata, Todi, Kalyani etc., As the author is an eminent musician, the dhatu provided for the songs is very appropriate and the sahitya bhava is portrayed well in the songs.

An account of Purandaradasa's Biography and contribution given in the introduction is scholarly and informative and adds to the value of the book.

Another salient features of this book is the lineage of Haridasas of Karnataka and the mudra adopted by them, starting from Narahari Theertha of 14th century upto the period of 19th century establishing the continuity of dasakuta tradition which is of historical importance.

But by giving the sahitya and notation in English diacratic marks could have been used so that those who are familar only with notation in English script could pronounce the sahitya correctly.

There are few mistakes in the sahityas in Tamil script. For example for the song `Ondemanadalu' 3rd charana for the sahitya given in Kannada script. `Ajanarasiya' is the Tamil transliteration is Ajana Raasiya. Similarly in the song `Manava Janma Doddadu' in Purvikalyani for the Kannada word "Kaalanaadutar, u Kalpilidelevaga'.

Thirdly the Devarnams could have been numbered serially and the raga names might have been mentioned in the contents of the book. The songs in the body of the book also have not been numbered serially.

But on the whole this is a very valuable book and publication of more devarnamas of Purandaradasa and the dasas with notation along with the meaning of the song would be of great use to the world of music.

- Dr. M.B. Vedavalli

(Dr. M.B. Vedavalli M.A. Ph.d is a retired Professor and Head of the Dept. of Indian Music, University of Madras. She is also a member of the Advisory Committee of The Music Academy.)

CASSETTE REVIEWS

Abhyasagaanam Varnams by *Sangita Choodamani Vidushi R. Vedavalli. Price : Rs. 200.*

The teaching, learning and the practising of tanavarnas is the kernel of the entire scheme of Abhyasagaanam. The learning and practising of varnas is a test proof positive for the inculcation of the faculties of svaragnana, ragagnana and layagnana. Some advanced varnas of Sonti Venkatasubbaiyar and his predecessor Karvetnagar brothers prove an acid test even to upcoming artists.

Smt. R. Vedavalli has done an excellent job much praiseworthy in presenting eight tanavarnas which goes a long way of a perennial value in the scheme of musical pedagogy. Vedavalli is a seasoned teacher apart from being a great Vidushi. By listening to the cassettes constantly and steadfastly the music students would be no doubt in a position to learn and master those varnas.

Among the eight tanavarnas, those in Devamanohari and Mandari are rather rare and are welcome addition. The furnishing of notation for the varnas is something like offering plaintains peeling off the skin. It could however be suggested that though the students have been quiteable to sing the 2nd degree speed also along with the teachers, the latter could have offered an explanation of what is meant by singing the varna in the 2nd degree of speed and how it is sung.

It could be due encouragement to the students to mention their names also in the audio cassettes before the commencement of the rendering of the first varna.

It may incidentally be noted that the most popular tanavarna in Sankarabaranam beginning with the word "Sammininne Kori" has got three

more avartas of sahitya in the carana "Neerajakshi neepai". The same has been given in notation in "Pallavi Svarakalpavalli" rendered into Tamil printed and published by the erstwhile State Sangeetha Nataka Sangam, Madras now Tamilnadu Iyal, Isai, Nataka mandram.

Sangita Kalanidhi Musiri Subramania Iyer Birth Centenary (1899 - 1975) Concert recorded from the archives of The Music Academy. Price Rs. 75/-

The cassettes comprising both the Volumes of I and II provides a 'well set music concert' by the doyen of music by the late Sangita Kalanidhi Musiri Subramanya Iyer. The entire programme is not only the most highly entertainmental value but also of a high educational and high degree of musical culture par excellence. The selection of songs marks an excellent representation of a well-balanced sequence of thought provoking and interesting items of rendering which could find its deserving place in an ideal musical concert.

The programme starts with a brisk not fast - the chouka varna in Thodi replete with ragabhava in all its entirety. The rendering of the several items by the great master musician is enough lesson and more for both the music students and upcoming vidwans to know as to which compositions are to be rendered in which Kala pramana and which compositions are to be preceded with well-sized raga alapana. Singing of kalpanasvaras has been judiciously executed. The crisp alapana of raga Kokilavarali and the intelligent weaving of Kalpanasvaras in such an ubayavakra raga are simply exemplary.

The niraval done in the kirtanas 'Entavedukondu' in Saraswati Manohari and "Thiruvadicharanam' in Kambhoji should be an eye opener. It almost looks that Tyagaraja composed "Entavedu kondu" and Gopalakrishna Bharati his "Thiruvadicharanam" only with the sole purpose of such items to be rendered in all sublimity by the great Musiri Ayyerval.

The Ragamalika viruthan in Tamil is a master hit. It expressly makes it clear as to how a virutam has to be sung in a ragamalika form, the selection of the raga, the way of rendering them while singing viruthan and most explicit manner of splitting of words in the highly classical Tamil lyrics etc.,

This double album is the most useful and valuble product of The Music Academy, Madras for the 20th Century A.D.

The superb accompaniments provided by maestros T.N. Sundaresa Iyer. Sangita Kalanidhi T. Chowdiah, Lalgudi Jayaraman on the Violin and Sangita Kalanidhi T.K. Murthy, Palani Subramania Pillai, Trichy Sankaran on mrudangam have no doubt contributed in a great measure to the effect and value of the product.

The good vocal support as reported to have been given by Sri. K.S. Venkataraman and Sri. T.K. Govinda Rao is evidently clear more in the first volume of songs while in the second volume the maestro vocalist nay the great vidwan has excelled himself all on his own.

Koteeswara Iyer's Geetha Amudham An anjali by Sangita Kalaacharya S. Rajam and "Rasikas". Price Rs. 120/-

The whole programme comprising three cassettes of rendering Koteeswara Iyer's Geetha Amudham is really a good collection of the sparkling items of Koteeswara Iyer's Kirtanas as rendered some by group and some as solo, no doubt is a neat and clear presentation of a set of lyrics both in sanskritised Tamil and tamilised Sanskrit. There is a lingering sweetness right through.

It is superflous to say that all the songs have been very ably taught by Sangita Kalacharya Sri. S. Rajam and caught by his students in all true and earnest spirit.

The production of the cassettes has been directed by Sri. S. Rajam assiduously.

Particular mention must be made mention of the impressive renderings of the items in the ragas Arabhi, Varali, Sriraga, Bhairavi, Todi, Karaharapriya, Dhanyasi, Kambhoji etc.,

Some of the chosen songs have got the jingling of anuprasas, Sahityas interspresed here and there in madhyamakala movement with short, crisp and ideal chittasvaras most properly sized. The chittaswaras as a matter of fact should not be unduly long or inadequately short. A little complexity of rhythmic structure marks a welcome blend in the movement of the melody as could be seen in the chittaswaras of the songs rendered.

On the whole, this cassette is by all means a welcome addition to the practical output of music that too with Tamil lyrics. The selection of Ghatam for percussion accompaniment marks a good feature. The vina accompaniment is too meagre. As a matter of fact a pronounced vina

accompaniment could have been maintained all through which would definetely have added more effect.

The Booklet enclosed to the cassette give some useful information about the great composer Koteeswara Iyer as furnished by Sangita Kala Acharya Sri. T.S. Parthasarathy.

-Sangita Kala Acharya S.R. Janakiraman

(Sri. S.R. Janakiraman recipient of several awards and titles including the Sangita Kala Acharya; Member of the Advisory Committee of The Music Academy.)

*****

Cassettes released by

THE MUSIC ACADEMY, MADRAS

1. Rama Natakam by Sangita Kalanidhi B. Rajam Iyer & TTC Staffs & Students — Rs. 75.00
2. Krishna Leela Tarangini by "Bala Brindam" of Sita Rajan and her students — Rs. 70.00
3. TNR - Birth Centenary — Rs. 70.00
4. Musiri Subramania Iyer Birth Centenary — Rs. 75.00

(CD's available for Sl.No. 3 & 4)

ERRATA

Pg. No.	Printed as	Read as
55	कारणम	कारिणम्
	चिन्तेन	चित्तेन
	रञ्चकं	रञ्जक:
	वर्णरिचना	वर्णरचना
57	तेषा	तेषां
	नादोभिघोयते।।	नादोभिधीयते
58	मद्भत्का:	मद्भक्ता:
	पराशक्ति	पराशक्ति:
	विशति	विंशति
59	घ्रुववीणा	ध्रुववीणा
	श्रुतिदूय	श्रुतिद्वय
61	श्रात:	श्रुति;
	स्बुटम्	स्फुटम्
	ध्रवाश्रुति	ध्रुवाश्रुतिषु
	दूविंशतिरेवश्रुतय	द्वाविंशतिरेवश्रुतय
	वत्सं रव्याकत्वं	वत्संरव्याकत्वं
	परंतुरत्किघ्नं	परंतु रक्तिध्नं
	किय	कार्य
	वृक्ष्य	वक्ष्य
62	दि त्तसत्वेवं	दिरस्त्वेवं
	ब्रूमस्तुतितयिदि:	ब्रूमस्तुर्यातृदीयादि:
	पूर्वाभिकाङ्भ्या	पूर्वाभिकाङ्क्षया
	मेदात्त्रिधा	भेदात्त्रिधा
	द्धश	द्वादश
	द्विद्धा	द्विधा
	श्रुति र्वि	श्रुतिर्वि
	सा घारणे	साधारणे
	सांश्रितो	संश्रितो
	तदेको	तदैको
	श्रुति	श्रुतिं
	धति	रिति
	द्विरि	द्विधा
	विकृते	विकृत:

ERRATA

Pg. No.	Printed as	Read as
	स्याद्यातु: श्रुति:	स्याच्चतु:श्रुति;
	विकृतो	विकृतौ
	भेदो	भेदौ
	दृदशस्मृता	द्वादशस्मृता:
	शुद्धे	शुद्धै;
	सप्रमि:	सप्तभि:
	सार्ध	सार्धं
	विशति:	विंशति:
63	अन्तरस्वरतां	अन्तरस्वरता
	भवेद्द्वेधा	भवेद्वेधा
	अंतषडजैश्च	अंतरषडजैश्च
	साधारण	साधारण:
	भवेत्षडज	भवेत्षड्ज
	श्रुतिदूय	श्रुतिद्वय
	गान्णधार	गान्धार
64	श्रुतिमादयां	श्रुतिमाद्यां
	प्रोत्क	प्रोक्त:
	साधारण	साधारणं
	हनित्वात	हीनत्वात्
	षडजवद्	षड्जवद्र

Page	Line	Printed as	Read as
55	27	கட்டிடத்திலும்	கட்டத்திலும்
57	8	ஸ்வரங்களைள	ஸ்வரங்களை
	26	தசத்வனிபேத யோகிப்ருந்த	தசத்வனிபேதக்ரு யோகிப்ருந்த
	27	வைகள்	Delete
	28	க்ஷேமத்திற்காக	லோக க்ஷேமத்திற்காக
58	5	....ஸுதாகர	ஸிம்ஹபூபாலர் ஸுதாகர
64	11	விக்ருதத்வம் .... ப்ரதிபாதிக்கப்படுகிறது.	விக்ருதத்வம் எப்படிச் சொல்லப்படுகிறது என்பதை பார்ப்போம்.
65	22	சதுச்ருதி ரிஷபம்	சதுச்ருதி ஷட்ஜம் (ஷட்ஜம்)

Publications by THE MUSIC ACADEMY, MADRAS

Sangita Sampradaya Pradarsini of Subbarama Dikshitar (Tamil Script)	
Part - IV	20.00
Part - V	30.00
Raganidhi by - *B. Subba Rao* (in English)	
Volume - I	40.00
Volume - II	40.00
Volume - III	45.00
Volume - IV	50.00
Ragas of the Sangita Saramrta (English) by *T.V. Subba Rao* and *Dr. S.R. Janakiraman*	40.00
Raga Lakshanangal (in Tamil) by *S.R. Janakiraman*	
Part - II	50.00
Part - III	50.00
Lakshana Gitas compiled and edited by *Dr. S.R. Janakiraman*	40.00
The Chaturdandi Prakasika of Venkatamakhin (Sanskrit Text with supplement)	10.00
Mazhavai Chidambara Bharati's Songs with Notation in Tamil	5.00
M.S. The Queen of Song (Brochure in English)	30.00
D.K. Pattammal (Brochure in English)	25.00
Ariyakudi Ramanuja Iyengar Commemoration Volume	10.00
Musical Instruments (Brochures with pictures)	5.00
Index to articles published in the Music Academy Souvenirs	2.00
Report of the All India Music Conference 1927 Madras	2.00
E. Krishna Iyer Centenary Issue	10.00
Special Issue : Birth Centenaries	15.00
Thanjai Nalvar Natya Isai - Rare dance compositions (with Notation) of the Tanjore Quartette by Kittappa Pillai	100.00
Special Brochure on *Sangita Kalanidhi* Sri Musiri Subramania Iyer	25.00
Javali by Smt. T. Brinda	40.00

Previous year journals from 1988 are available.