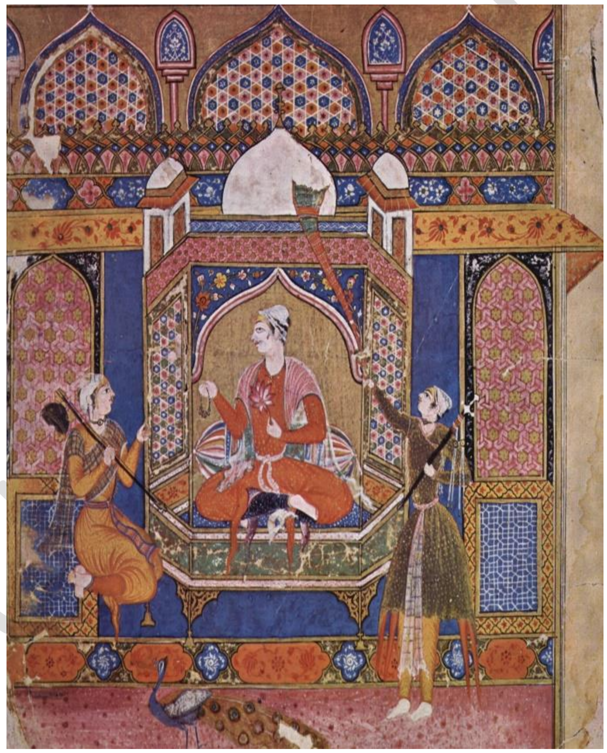
No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ಠಾಯ (Ṭâya) ಎಂಬ ಗೇಯಪ್ರಕಾರ

ಸಂಕಲನ - **ಕಾಂಚನ ರೋಹಿಣಿ ಸುಬ್ಬರತ್ನಂ**

ಕಾರ್ಯಕಾರಣ —



ಈವರೆಗೂ ಹಲವಾರು ಮಂದಿ ಸ್ನೇಹಿತರು ನನ್ನಲ್ಲಿ ಠಾಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆಗ ನನಗೆ ತಿಳಿದಷ್ಟು ಉತ್ತರವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಹೇಳಿದರೂ ನನಗದು ಸಮಾಧಾನವಾಗಿಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಂಶೋಧಕರ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ನೂಪುರಭ್ರಮರಿಯ ಲೇಖನವಾಗಿ ಈ ಬಾರಿ ಠಾಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತಾದ ವಿಷಯಸಂಗ್ರಹವನ್ನು ನೀಡುತ್ತೇನೆಂದು ಪತ್ರಿಕೆಯ ಸಂಪಾದಕಿ ಮಾನ್ಯೆ ಡಾ. ಮನೋರಮಾರವರ ಒಪ್ಪಿಗೆಯನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ ಆಕೆ ಸಂತೋಷದಿಂದ ಒಪ್ಪಿದರು. ಅವರಿಗೆ ಪ್ರೀತಿಪೂರ್ವಕ ಧನ್ಯವಾದಗಳು. ಮಹಾಮಹೋಪಾಧ್ಯಾಯ ಡಾ. ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣರವರು ತಮ್ಮ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಠಾಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಸಾಕಷ್ಟು ವಿವರಗಳನ್ನು ಬರೆದಿರುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಬೇರೆಯವರ ಹಾಗೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗಳ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಠಾಯೆಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿ ಆ ರೀತಿಯಾಗಿ ವಿವರಗಳು ನನಗೆ ದೊರಕಲಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಮಧ್ಯಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಠಾಯೆಯನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಅವರ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವುದನ್ನೂ, ಆದಷ್ಟೂ ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣರವರ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ಹಾಗೂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವುದನ್ನೂ ಒಂದೆಡೆ ಸಂಕಲಿಸಿದರೆ ಸಂಶೋಧಕರಿಗೆ ನೆರವಾಗಬಹುದೆಂದು ನನ್ನ ಈ ಸಂಕಲನದ ಪ್ರಯತ್ನ. ನನ್ನ ಸಂಗ್ರಹದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ದೊರಕುವ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಗ್ರಂಥಗಳು ಹಾಗೂ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಠಾಯೆಯ ಬಗೆ ಇತರ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ಸಂಕಲಿಸಿ ನೂಪುರಭ್ರಮರಿಗಾಗಿ ಈ ಬರಹದಲ್ಲಿ ನೀಡಿದೆ. ಬರಹಗಳಲ್ಲಿರುವ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಾಹಿತಿಗಳಿಗಾಗಿ ಮೂಲ ಆಕರವನ್ನೇ ಆಸಕ್ತರು ಆಧರಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬೇಕೆಂದು ಕೋರುವೆ .

Copyright

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ಠಾಯೆಗಳಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಶಾಹಜಿ (ರಾಗಲಕ್ಷಣಮು) ಮತ್ತು ತುಳಜ(ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತ) ರಲ್ಲಿ ದೊರಕುತ್ತವೆ. ಠಾಯೆಗಳು ಇರುವಂತಹ ಅಜ್ಞಾತ ಕರ್ತೃಗಳ ಗ್ರಂಥದ ಇ. ಲಿಂಕ್ ಒಂದನ್ನು ಆಕರ ಋಣದ ಭಾಗದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ನೀಡಿದೆ. ಈ ಆಕರಗಳಿಗಾಗಿ ತಂದೆಯವರ ಪರಮಾಪ್ತ ಸ್ನೇಹಿತರಾಗಿದ್ದ ಡಾ. ಎನ್ ರಾಮನಾಥನ್ ಅವರು ಶ್ರಮವಹಿಸಿ ಆರಂಭಿಸಿದ, ಸಂಗೀತಲೋಕವು ಬಹಳವಾಗಿ ಉಪಕೃತಗೊಂಡ musicresearchlibrary.net ನ ಇ - ಲಿಂಕ್ ಗಳ ಪುಸ್ತಕ ಹಾಗೂ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಈ ಸಂಗ್ರಹ ಲೇಖನಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ನೀಡಿದೆ. ವಿ। ಡಾ. ಎನ್. ರಾಮನಾಥನ್ ಅವರಿಗೆ ನಮನಪೂರ್ವಕ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು.

ತಂಜಾವೂರು ಸರಸ್ವತೀ ಭಂಡಾರದಲ್ಲಿ ಪುರಂದರದಾಸರದು ಠಾಯೆಗಳು ಬಹುಶಃ ದೊರಕಬಹುದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಇದ್ದರೂ, ಪುರಂದರದಾಸರ ಪದಗಳಂತಹ ಅನೇಕ ಕನ್ನಡದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳು ತೆಲುಗು ಭಾಷೆಯದೆಂದೂ, ಅಲ್ಲಿ ಈ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ತಿಳಿಯದವರಿಂದ ತೆಲುಗು ಭಾಷಾ ಕ್ಯಾಟಲಾಗ್ ಗಳಲ್ಲಿ ಅವನ್ನು ಸಂಕಲಿಸಿದೆಯೆಂದೂ, ಈಗೀಗ ಸಂಶೋಧಕರಿಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಭಂಡಾರದಲ್ಲಿ ಸುಲಭವಾಗಿ ದೊರಕುವ ಸೌಲಭ್ಯಗಳು ಇಲ್ಲವೆಂದೂ ಅನೇಕ ಸಂಶೋಧಕರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದೆ ಇವುಗಳು ಸಂಶೋಧಕರಿಗೆ ಮುಕ್ತವಾಗಿ ದೊರಕುವಂತಾಗಲೀ ಎಂದು ಆಶಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಡಾ. ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣರವರ ಮೂಲಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೂ, ಅವರದೇ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯ ಗ್ರಂಥಗಳಾದ ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕಾ (ವೆಂಕಟಮಖಿ) , ನರ್ತನನಿರ್ಣಯ(ಪುಂಡರೀಕವಿಠಲ) ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಿವರಗಳನ್ನೂ, ಆಕರ ಋಣದಲ್ಲಿ ನೀಡಿರುವ ಗ್ರಂಥ ಹಾಗೂ ಲೇಖನಗಳನ್ನೂ ಓದದೇ 'ಠಾಯ' ವನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಮಾಹಿತಿಗಳು ಲಭ್ಯವಾಗದು. ಈ ಬರಹದಲ್ಲಿ ಠಾಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಬರೀ ಸಂಕಲನವು ಮಾತ್ರ ಇವೆಯಲ್ಲದೆ, ಅದರ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ, ವಿವೇಚನೆಗಳನ್ನು ನಾನು ಮಾಡಹೋಗಿಲ್ಲ, ಅದರ ಅವಶ್ಯಕತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ರಾ.ಸ.ರವರ ಬರಹಗಳ ಸಂಕಲಗಳನ್ನು ಓದುವವರಿಗೆ ಠಾಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತಾದ ವಿವೇಚನೆಯು ತಾನಾಗೇ ದೊರಕುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ನನ್ನ ಗ್ರಹಿಕೆ.

ನೂಪುರ ಭ್ರಮರಿ–ನೃತ್ಯಸಂಶೋಧನ ನಿಯತಕಾಲಿಕೆ (2321– 2519 ISSN NO)

ಸಂಪುಟ 15 ; ಸಂಚಿಕೆ 6; ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ –ಡಿಸೆಂಬರ್ 2021 ; ಅಂಕಣ- ಭರತಕೌತುಕ

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ಹರಿದಾಸರಿಂದ ಠಾಯಿಗಳ ರಚನೆ

ಹರಿದಾಸರ ಬೋಧನಮಾಧ್ಯಮವು ದೇಶಭಾಷೆಯಾದರೂ, ಅವರದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರನಿಷ್ಠವಾದ ನಿಲುವು, ಅಭ್ಯಾಸ. ಹರಿದಾಸರು ಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರಮೇಯ ನಿಷ್ಠವಾದ ಪ್ರಮಾಣಭೂತ ಸ್ವರಸಪ್ತಕದ ಬದಲು ಲಕ್ಷ್ಯಾಧಾರವಾದ ಪ್ರಮಾಣಭೂತ ಸ್ವರಸಪ್ತಕಗಳನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿದವರು. ತ್ಯಾಗರಾಜರಂತಹ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ಶ್ರೇಷ್ಠರಿಗೆ ಗುರುಸ್ಥಾನೀಯರಾಗಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿದಾಯಕರಾದವರು. ಹರಿದಾಸರು ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ಗೀತ, ಠಾಯಿ, ಆಲಾಪ ಮತ್ತು ಪ್ರಬಂಧಗಳೆಂಬ ನಾಲ್ಕೂ ದಂಡಿಗಳನ್ನು ಭದ್ರಪಡಿಸಿ ಅವುಗಳ ಊಹೆಯ ಮೇಲೆ ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ಸಂಗೀತವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿದವರು. ಪುರಂದರದಾಸರಂತೂ ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಆಂಧ್ರ, ತಮಿಳುನಾಡುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸೀಮಾಪುರುಷರೆಂದು ಪೂಜ್ಯರಾದವರು. ಪುರಂದರದಾಸರು ರಚಿಸಿದ ಗೇಯಕೃತಿರೀತಿಗಳನ್ನು ಸುಮಾರು ನೂರೈವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸನ್ನವೆಂಕಟದಾಸರು 'ತಂದೆ ಪುರಂದರದಾಸರ ಸ್ಮರಿಸುವೆ' ಎಂಬ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿದ್ದಾರೆ :

"ಗೀತಠಾಯಿಸುಳಾದ್ಯುಗಾಭೋಗಪದಪದ್ಯ-
ವ್ರಾತ ಪ್ರಬಂಧರಚಿಸಿ ವಿಠ್ಠಲನ ।
ಪ್ರೀತಿಪಡಿಸಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಕಂಡು ನಲಿವ ವೈಷ್ಣವಾಗ್ರ
ನಾಥ ಪ್ರಸನ್ನವೆಂಕಟಕೃಷ್ಣಪ್ರಿಯನ ।।

ಪುರಂದರದಾಸರು ರಚಿಸಿರಬಹುದಾದ ಠಾಯಗಳು ಒಂದೂ ಇಂದು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣರವರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಪುರಂದರದಾಸರೋ ಇತರ ಹರಿದಾಸರೋ ಠಾಯಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರು ಎಂಬುದು ಅಸಂಭಾವ್ಯವಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆಯ K೫೭೦ಎಂಬ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯ ಕಟ್ಟಿಗೆ ಆಯತಸುಳಾದಿಗಳು ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಆಯಿತ್ತ ಎಂಬ ತನಗೆ ತಿಳಿಯದ ಕಠಿಣ ಶಬ್ದದ ಬದಲು ಲಿಪಿಕಾರನು ಆಯತ ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಆಯಿತ್ತ ಎನ್ನುವುದು ಆಕ್ಷಿಪ್ತಿಕಾ ಎನ್ನುವುದರ ತದ್ಭವ. ಸ್ವಸಮಯದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡಿಗರು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡ ಪರಿಭಾಷಾಸಂಜ್ಞೆ. ಆಕ್ಷಿಪ್ತಿಕಾ ಎಂದರೆ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಂದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ಖಂಡ, 'ಸಂಗತಿ'. ವಿವಿಧ ಹರಿದಾಸವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ರಚಿಸಿರುವ ಸುಳಾದಿಗಳನ್ನೂ ಇವುಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗಿರುವ ರಾಗಗಳಿಗೆ ಆಯಿತ್ತಗಳನ್ನೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಒಳಗೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಆಯಿತ್ತ ಸುಳಾದಿಗಳು ಎಂಬ ಹೆಸರು ಈ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗೆ ಅನ್ವರ್ಥವಾಗಿದೆ. ಸುಳಾದಿಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಧಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಿತ್ತೆಂಬುದು ಇದರಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರತ್ವವನ್ನು ಮೆರೆದ ಹರಿದಾಸರು ಠಾಯಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರಬಹುದೆಂಬುದು ಅಸಂಭಾವ್ಯವೇನಲ್ಲ ಎಂದು ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣರವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ನೂಪುರ ಭ್ರಮರಿ–ನೃತ್ಯಸಂಶೋಧನ ನಿಯತಕಾಲಿಕೆ (2321– 2519 ISSN NO)

ಸಂಪುಟ 15 ; ಸಂಚಿಕೆ 6; ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ –ಡಿಸೆಂಬರ್ 2021 ; ಅಂಕಣ- ಭರತಕೌತುಕ

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

The Purandara Dasa Pavillion on the Bank of the Tunga-Bhadra

ಠಾಯೆ – ಹೇಗಿತ್ತು?

ಭರತವಾಣಿ ಅರ್ಥಕೋಶವು ಠಾಯವೆಂದರೆ – 1. (ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ) ರಾಗಾಲಾಪಾನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಲಯ. 2. ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ನಾಲ್ಕು ವಿಧವಾದ ರಚನೆಗಳಲ್ಲೊಂದು ಎಂದೂ, ಠಾಯಿಯೆಂದರೆ ರಾಗಾಲಾಪನಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಶೇಷ,- ಸಂಗೀತ ಪ್ರಬಂಧವೆಂದೂ, ಠಾಯೆಯೆಂದರೆ ಮಲ್ಲಯುದ್ಧದ ಒಂದು ವರಸೆಯೆಂದೂ ಹೇಳಿ "ಆಲಾಪನೆಯಲ್ಲಿನ ಮಧ್ಯಲಯ ಗಮಕಂ ತಳ್ತಿರೆ ಠಾಯೆ ಮಿಂಚಿರೆ ಚಮತ್ಕಾರಂ ಕರಂ ಪೊಣ್ಮೆ .. .. ಬಾಜಿಸಿದಳ್ .. .. ವೀಣೆಯಂ (ರಾಜಶೇಖರ ಕವಿ, ೧೦. ೩೨) ಎಂಬ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೀಡಿದೆ. ಠಾಯೆಯೆನ್ನುವುದು ಸಂಸ್ಕೃತದ ಸ್ಥಾಯಾಶಬ್ದದ ಅಪಭ್ರಂಶ. ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನಿಂದ ಮೊದಲುಮಾಡಿಕೊಂಡು ಪ್ರಾಚೀನ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರೆಲ್ಲರೂ 96 ಠಾಯೆಗಳನ್ನು ರಾಗಲಕ್ಷಣದ ಪ್ರಸಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದರೂ ಠಾಯೆಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಪಂಚದ ಚತುರ್ದಂಡೀಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆಂಬ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವು ದೊರೆತುದುದು ಗೋಪಾಲನಾಯಕನಿಂದ, ಅದು ಉದ್ಧೃತವಾದುದು ಕಲ್ಲಿನಾಥನಿಂದ. ಅದಕ್ಕೆ ಲಕ್ಷ್ಯನಿರ್ಮಿತಿಯ ಸಮೃದ್ಧಿ ದೊರೆತುದುದು ತಾನಪ್ಪಾಚಾರ್ಯನಿಂದ. ಅದು ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕಪ್ರಕರಣದ ಸ್ಥಾನಮಾನ ಪಡೆದು ಪ್ರಕಾಶಿಸಿದ್ದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯಿಂದ. ಠಾಯೆಯೆಂದರೆ ರಾಗದ ಅವಯವ. ಆದರೆ ರಾಗಾಲಪ್ತಿ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಇದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರಗೇಯ ರೀತಿಯನ್ನಾಗಿ ಹಾಡುವ ಪದ್ಧತಿ ಇತ್ತೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯ ಸಪ್ತಮಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಹಿಂದೆ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತಕಛೇರಿಗಳು ಆಲಾಪ, ಗೀತ, ಠಾಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಬಂಧಗಳೆಂಬ ನಾಲ್ಕು ಊರುಗಂಬಗಳ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದ್ದವು. ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಇವು ಮುಖ್ಯವಾದ

Copyright preserve

ನೂಪುರ ಭ್ರಮರಿ–ನೃತ್ಯಸಂಶೋಧನ ನಿಯತಕಾಲಿಕೆ (2321– 2519 ISSN NO)

ಸಂಪುಟ 15 ; ಸಂಚಿಕೆ 6; ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ –ಡಿಸೆಂಬರ್ 2021 ; ಅಂಕಣ- ಭರತಕೌತುಕ

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ಚತುರ್ದಂಡೀಗಳು. ಆಲಾಪವು ರಾಗಾಲಪ್ತಿ ಮತ್ತು ರೂಪಕಾಲಪ್ತಿಗಳೆಂದು ಎರಡು ಬಗೆ. ಕೇವಲ ರಾಗ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯವಿಲ್ಲದೆಯೂ ಭಾವಕ್ಕೆ, ರಸಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದರೆ ರಾಗಾಲಪ್ತಿ. ಸಾಹಿತ್ಯಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಎಂದರೆ ಮಾತುವಿನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಪೋಷಕವಾಗಿ ಧಾತುವನ್ನು ಅನ್ವಯ ಮಾಡಿದರೆ ರೂಪಕಾಲಪ್ತಿ. ಗೀತವೆಂದರೆ ಈಗಿನ ಸೂಳಾದಿಗಳಿಗೆ ಮಾತೃಕೆಗಳಾಗಿದ್ದ ಸಾಲಗಸೂಡವೆಂಬ ಹಾಡುಗಳು. ಠಾಯಗಳು ಇಂತಿಂತಹ ನಿಯಮಗಳೇ ಇರಬೇಕೆಂಬ ವಿಧಿಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಅಥವಾ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ರಾಗದ ಅಂಗಗಳು. ಪ್ರಬಂಧವೆಂದರೆ ಉದ್ಗ್ರಾಹ ಇತ್ಯಾದಿ ಧಾತುಗಳನ್ನೂ ಸ್ವರ, ಪದ, ತಾಳ ಮುಂತಾದ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದ ಹಾಡುಗಳು. ಗೀತ, ಠಾಯ, ಆಲಾಪ, ಪ್ರಬಂಧ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ದಂಡೀ (ಸ್ತಂಭ) ಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯಸಂಗೀತವನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿದ ಚತುರ್ದಂಡೀಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲಪುರುಷ ಎಂದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಎರಡು ಬಾರಿ ಸ್ಮರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಉದ್ಧೃತಿಯನ್ನು ತುಳಜನೂ ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಸಂಗೀತಸೂರ್ಯೋದಯಕಾರ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣಕವಿಯು ಬೇರೆಯಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಗೋಪಾಲನಾಯಕನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪ್ರಚಾರಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯೇ. ಇದನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದವನು ತುಳಜ. ಈ ನಾಲ್ಕು ದಂಡೀಗಳಲ್ಲೂ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಕೃತಿರಚನೆಮಾಡಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೊಳಿಸಿದ್ದು ಸಂಪ್ರದಾಯಜ್ಞರಾದ ನನ್ನ ಪರಮಗುರು ತಾನಪ್ಪಾಚಾರ್ಯರು ಎಂದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮಾತನ್ನೇ ತುಳಜನೂ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.

ಠಾಯಗಳು ತೊಂಬತ್ತಾರು ಪ್ರಧಾನ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಉಪಬೇಧಗಳಲ್ಲಿಯೂ ರೂಢಿಸಿದ್ದವು. ಇವು ರಾಗಗಳ ಅವಯವಗಳೇ ಆಗಿದ್ದರೂ ರಾಗಾಲಪ್ತಿ ಎನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಇವುಗಳಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸ್ಥಾನವು ಇರುತ್ತಿತ್ತು, ಈಗ ತಾನ ಅಥವಾ ಮಧ್ಯಮಕಾಲವೆಂದು ಹಾಡುವ ಅಥವಾ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುವ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗೇಯಪ್ರಕಾರವಿಲ್ಲವೇ, ಹಾಗೆ. ಬಹುಶಃ ರಾಗಾಲಾಪನೆಯ ಅನಂತರ ಠಾಯೆಗಳನ್ನು ಹಾಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೂ (ಸ್ವರ) ವಾದ್ಯಗಳಿಗೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಠಾಯಗಳಿದ್ದುವಲ್ಲದೆ, ಎರಡಕ್ಕೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಹ ಠಾಯೆಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಗಾಯಕ - ವಾದಕರಿಗೆ ಠಾಯಗಳನ್ನು ಮನೋಧರ್ಮಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯು ಅವರಿಗಿದ್ದ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ, ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಅಳತೆಯಾಗಿತ್ತು. ಠಾಯಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ರೂಪವೈವಿಧ್ಯವಿದ್ದುದು ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟು ಎಲ್ಲ ರಾಗಗಳಿಗೂ ಸರ್ವಸಾಧಾರಣವಾದ ಒಂದೇ ಆಕಾರವು ಬಂದು ನಿಂತ ಹಾಗೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಇವು ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯದವರೆಗೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದವು.

ನೂಪುರ ಭ್ರಮರಿ–ನೃತ್ಯಸಂಶೋಧನ ನಿಯತಕಾಲಿಕೆ (2321– 2519 ISSN NO)

ಸಂಪುಟ 15 ; ಸಂಚಿಕೆ 6; ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ –ಡಿಸೆಂಬರ್ 2021 ; ಅಂಕಣ- ಭರತಕೌತುಕ

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ಕನ್ನಡಿಗರಾದ ಪುರಂದರದಾಸರು, ತಾನಪ್ಪಾಚಾರ್ಯರು, ವೆಂಕಟಮಖಿ – ಇವರೆಲ್ಲ ಠಾಯರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದವರೆಂದು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದೆ. ಅರ್ವಾಚೀನದ 'ತಾನ'ದಂತೆಯೇ ಠಾಯಕ್ಕೂ ತಾಳದ ನಿರ್ಬಂಧವಿಲ್ಲದೆ, ವಿವಿಧ ಛಂದೋಲಯ ವಿನ್ಯಾಸವೇ ಪ್ರಧಾನಲಕ್ಷಣವಾಗಿತ್ತೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಮೊದಲೂ ಸಹ ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ ಠಾಯಗಳು ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದವೆಂದು ಶಾಹಜಿಯ ರಾಗಲಕ್ಷಣಮು ಗ್ರಂಥದಿಂದ ಮತ್ತು ತುಳಜನ ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ 'ತಾನ' ಎಂದು ಹೆಸರಾದ ಈ ಗೇಯ ರೀತಿಯೂ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬರಲಾರಂಭಿಸಿತು. ವಿವಿಧಗತಿಛಂದೋವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನುಳ್ಳ ನಾದ - ಸ್ವರ ಪ್ರವಾಹವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸ್ವರವೊಂದರ ಪೀಠದ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಇದನ್ನು ಷಡ್ಜತಾನ, ರಿಷಭತಾನ ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕ್ರಿ. ಶ. ಹದಿನೆಂಟು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಗಾಯನ-ವಾದನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಹೆಚ್ಚು ಬೆಳೆಯಿತು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಇಂದಿಗೂ ಹಲವು ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿದುಬಂದಿವೆ. ಇವುಗಳ ಅವಸಾನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಟಕವೆಂಬುದೊಂದು ಪ್ರಕಾರವು ಹುಟ್ಟಿ ಈಗಿನ 'ತಾನ' ಅಥವಾ 'ಮಧ್ಯಮಕಾಲ'ವಾಗಿ ನಿಂತಿತು. ಇವುಗಳನ್ನು ರಾಗಾಲಾಪನೆಯ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ಹಾಡುವ ರೂಢಿಯೂ ಇತ್ತು. ಇಂದಿಗೂ ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಗತಿಯ ತಾನಗಳು ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ.

ಬೈಕಾರ ರಾಮಪ್ಪಯ್ಯ

ವಿಜಯನಗರದ ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯನ ಸ್ವಂತ ಅಳಿಯನಾಗಿ ರಾಜ್ಯಸೂತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದ್ದ ಅಳಿಯರಾಮರಾಯ ದೊರೆಯ ಅಮಾತ್ಯನಾದ ಬೈಕಾರ ರಾಮಪ್ಪಯ್ಯನು ತಿಮ್ಮರಸನ ಪುತ್ರ. ಸಾಕ್ಷಾತ್ ದತ್ತಿಲಮುನಿಯ ಅವತಾರವೆಂದು ಖ್ಯಾತನಾಗಿದ್ದ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರಕ್ಕೆ 'ಕಲಾನಿಧಿ'ಯೆಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದ ಕಲ್ಲಿನಾಥನ ಮಗಳ ಮಗ. ಸಂಗೀತಸಾಹಿತ್ಯಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ಅನುಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಪಾತ್ರನಾಗಿ, ದಕ್ಷಿಣನಾಯಕನಾಗಿದ್ದ ಈತ ರಾಯಬಯಕಾರ (= ರಾಜವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ). ಏಳೆ ಮೊದಲಾದ ಶುದ್ಧಸೂಡಗಳು, ರಾಗಕದಂಬ, ಮಾತೃಕಾ, ಗದ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಮೂವತ್ತೆರಡು ಆಲಿಕ್ರಮ ಪ್ರಬಂಧಗಳು, ವಾಗ್ಗೇಯ ವಿಭವಶ್ರೀ ಸಹಿತವಾದ ಪಂಚತಾಲೇಶ್ವರ, ಶ್ರೀರಂಗ, ದ್ವಿಪದ, ಸ್ವರಾಂಕ, ಶ್ರೀವಿಲಾಸ ಮುಂತಾದ ಮೂವತ್ತಾರು ವಿಪ್ರಕೀರ್ಣ ಪ್ರಬಂಧಗಳು, ಚೇತೋರಂಜಕವಾದ ಹದಿನಾರು ಧ್ರುವಗಳೇ ಮೊದಲಾದ, ಅನೇಕಾರ್ಥಗಂಭೀರಗಳಾದ ನಲವತ್ತಾರು ಮಹಾಸಾಲಗಸೂಡಗಳು, ಬೇರೆ ಇಪ್ಪತ್ತು ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿದ್ದ ಪಂಚರತ್ನಗಳು ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಆಶುಪ್ರತಿಭೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದವನು. ಅಭಿನವಭರತಾಚಾರ್ಯನೆಂಬ ಬಿರುದುಹೊತ್ತು, ಎದುರಿಲ್ಲದ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಪೆಂಡೆಯನ್ನು ಕಾಲಲ್ಲಿ ತೊಟ್ಟು ತೊಡರಮಲ್ಲನೆಂಬ ಬಿರುದನ್ನು ವಹಿಸಿದ್ದವನು. ರಾಮರಾಯನು ಅತಿಶಯವಾದ ಅಭಿಮಾನದಿಂದ ತನ್ನ ಈ ಅಮಾತ್ಯನನ್ನು ಜೇಲೂರಿಸಿಂಹಾಸನದ

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ಪಟ್ಟಣದ ಒಡೆಯನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದನು. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ತನ್ನ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫೫೦, ಆಗಸ್ಟ್ ೨೧ ರಲ್ಲಿ ಸ್ವರಮೇಳಕಲಾನಿಧಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಮೊದಲು ತನಗೆ ಅರಸಾಗಿದ್ದ ಅಚ್ಯುತರಾಯ ದೊರೆಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಅಚ್ಯುತರಾಯಮೇಳವೀಣೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿ ಆತನ ಹೆಸರನ್ನು ಭವಿಷ್ಯತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ್ದರೆ, ಅನಂತರದ ದೊರೆ ರಾಮರಾಯನ ಹೆಸರನ್ನು ತನ್ನ ಸ್ವರಮೇಲಕಲಾನಿಧಿ ಗ್ರಂಥದ ಮೂಲಕ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಸ್ವರಮೇಳಕಲಾನಿಧಿಯ ರಾಗಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ನವೀನವಾದ ಒಂದು ಕ್ರಮವನ್ನು ಅನುಸರಿದ್ದಾನೆ. ಒಂದು ರಾಗದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೂ, ವಿಸ್ತಾರವೂ ಎಷ್ಟೆಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸಿ ಇನ್ನೊಂದರೊಡನೆ ಹೋಲಿಸಬೇಕಾದರೆ ಅದು ಆಲಾಪನೆಗೂ, ನಿಬದ್ಧ - ಅನಿಬದ್ಧ ರಚನೆಗಳಿಗೂ ಎಷ್ಟು ಒದಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಲಕ್ಷ್ಯ ಪ್ರಯೋಜನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಾಗಗಳನ್ನು ವರ್ಗೀಕರಿಸಲು ಇದು ಬಹಳ ಅನುಕೂಲದ ತತ್ತ್ವ. ಹೀಗೆ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ರಾಗಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಪ್ರಬಂಧ, ಗೀತ, ಠಾಯ ಮತ್ತು ಆಲಾಪಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ರಚನೆಗೆ ಯೋಗ್ಯ ಎಂಬುದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಉತ್ತಮ, ಮಧ್ಯಮ, ಮತ್ತು ಅಧಮವೆಂಬ ಮೂರು ವಿಧವಾಗಿ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ವಿಂಗಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. (೫.೫.೯.೧೬). ಈ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅನಂತರದ ಸೋಮನಾಥನು ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ, ಪೋಲೂರಿ ಗೋವಿಂದಕವಿಯು ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಡೀ ಸಂಗೀತಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಗೀತ, ಠಾಯ, ಆಲಾಪ, ಪ್ರಬಂಧವೆಂಬ ನಾಲ್ಕು ವಿಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿರುವುದನ್ನು ಸ್ವರಮೇಳಕಲಾನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಇವುಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಿಗನಾದ ಗೋಪಾಲನಾಯಕನು ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಆಧಾರಸ್ತಂಭಗಳೆಂದು ನಿರೂಪಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಚತುರ್ದಂಡೀ ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಅನಂತರದಲ್ಲಿ ತಾನಪ್ಪಾಚಾರ್ಯನು ಈ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಪ್ರಚಾರಮಾಡಿ ನಾಲ್ಕು ದಂಡಿಗಳಿಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದನು. ಅವನ ಪ್ರಶಿಷ್ಯನಾದ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಇವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಪಡಿಸಲೆಂದೇ ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿದನು. ಅನಂತರ ತುಳಜನೂ ಈ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯಿಂದ ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆಂದು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದೆ. ಚತುರ್ದಂಡೀ ಕಲ್ಪನೆಯ ಪ್ರಥಮ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥೋಲ್ಲೇಖವು 'ಸ್ವರಮೇಳಕಳಾನಿಧಿ'ಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಗೀತ, ಪ್ರಬಂಧ, ಆಲಾಪ, ಠಾಯಗಳಿಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಈ ಇಪ್ಪತ್ತು ರಾಗಗಳು ಉತ್ತಮವೆಂದು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಎಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ :– ಮುಖಾರೀ, ಶುದ್ಧನಾಟ, ಮಾಲವಗೌಲ, ಶುದ್ಧವರಾಲೀ, ಘೂರ್ಜರೀ, ಲಲಿತ, ಶುದ್ಧರಾಮಕ್ರಿಯಾ, ಶುದ್ಧವಸಂತ, ಭೈರವೀ, ಹಿಂದೋಲ, ಶ್ರೀ, ಕನ್ನಡಗೌಲ, ಸಾಮಂತ, ದೇಶಾಕ್ಷೀ, ಧನ್ಯಾಸೀ, ಬೌಲಿ, ಆಹರೀ, ಮಲಹರಿ, ಮಾಲವಶ್ರೀ, ಸಾರಂಗನಾಟ – ಇವುಗಳೇ ಉತ್ತಮೋತ್ತಮ ; ಒಂದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಲೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗದೆ, ಸ್ಪಷ್ಟ, ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಶಕ್ತಿಯಿಂದ

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ಇವು ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ (೫.೨.೭). ಹಾಗೆಯೇ ಕೇದಾರಗೌಲ, ಕಾಂಭೋಜ, ಕನ್ನಡಬಂಗಾಲ, ವೇಲಾವಲಿ, ಮಧ್ಯಮಾದಿ, ನಾರಾಯಣೀ, ರೀತಿಗೌಲ, ನಾದರಾಮಕ್ರಿಯಾ, ಪಾಡಿ, ಭೂಪಾಲೀ, ರೇವಗುಪ್ತಿ, ಗುಂಡಕ್ರಿಯಾ, ಹಿಜೂಜೀ, ವಸಂತಭೈರವೀ, ಸಾಮವರಾಲೀ – ಈ ಹದಿನೈದು ಮಾತ್ರ ಮಧ್ಯಮರಾಗಗಳು ; ಏಕೆಂದರೆ ಅವು ಪ್ರಬಂಧ ಖಂಡಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲು ಯೋಗ್ಯವಾದ ಅಲ್ಪರಾಗಗಳು, ಎಂದರೆ 'ತುಂಡು' ರಾಗಗಳು (೫.೭-೯).ಅಧಮರಾಗಗಳು ಈ ಮೂವತ್ತಮೂರು : ಸೌರಾಷ್ಟ್ರೀ, ಮೇಚಬೌಲಿ, ಛಾಯಾಗೌಲ, ಕುರುಂಜಿ, ಸಿಂಧುರಾಮಕ್ರಿಯಾ, ಗೌಡ, ದೇಶೀ, ಮಂಗಲಕೈಶಿಕ, ಪೂರ್ವಗೌಲ, ಸೋಮ, ಆಂದೋಲೀ, ಫಲಮಂಜರೀ, ಶಂಕರಾಭರಣ, ದೇವಗಾಂಧಾರೀ, ದೀಪಕ, ನಟ್ಟನಾರಾಯಣೀ, ಶುದ್ಧಭೈರವೀ, ಭಿನ್ನಷಡ್ಜ, ಕುಂತಲವರಾಲೀ, ಸಾರಂಗಭೈರವೀ, ಶುದ್ಧಬಂಗಾಲ, ನಾಗಧ್ವನಿ, ಘಂಟಾರವ, ಮಾರ್ಗಹಿಂದೋಲ, ಛಾಯಾನಾಟೀ, ದೇವಕ್ರಿಯಾ, ನಾರಾಯಣ ಗೌಲ, ತೋಡಿ, ವರಾಲಿ, ತುರುಷ್ಕತೋಡಿ, ಸಾವೇರಿ ಮತ್ತು ಆರ್ದ್ರದೇಶೀ (೫.೯-೧೪). ಅನೇಕ ಅಧಮರಾಗಗಳು ಪ್ರಬಂಧ, ಠಾಯ ಮತ್ತು ಆಲಾಪಗಳಿಗೆ ಅಯೋಗ್ಯವಾದವುಗಳು.

ಸ್ವರಮೇಳಕಳಾನಿಧಿಯ ಮೇಳಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಅರವತ್ತನಾಲ್ಕು ರಾಗಗಳನ್ನೂ ರಾಗಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಅರವತ್ತೆಂಟನ್ನೂ ಹೆಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ, ಅಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದು ನಲವತ್ತಮೂರಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಇಪ್ಪತ್ತು ಉತ್ತಮ ರಾಗಗಳೂ ಹದಿನೈದು ಮಧ್ಯಮರಾಗಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ ; ಮೂವತ್ತಮೂರು ಅಧಮ ರಾಗಗಳ ಹೆಸರನ್ನು ಹೇಳಿದರೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಎಂಟನ್ನು ಮಾತ್ರ ವರ್ಣಿಸಿ, ಉಳಿದವುಗಳು ಅತಿ ಸಂಕರಗಳಾದುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ ; ಅವುಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯದಿಂದಲೇ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಎಂದು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಈ ಲೋಪವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಅಸಾಧಾರಣವಾದುದೇನೂ ಅಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ ಅವನನ್ನು ಮನಸ್ವೀಯಾಗಿ ನಿಂದಿಸುವ ವೆಂಕಟಮಖಿಯೇ ರಾಮಾಮಾತ್ಯನ ಈ ವರ್ಗೀಕರಣವನ್ನು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿ, ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಅನೇಕ ರಾಗಗಳು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಗೀತ ಠಾಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ರಚನೆಗೆ ಅನರ್ಹಗಳೆಂದು ಅವುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುತ್ತಾನೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಪಾಮರಪ್ರಿಯವೆಂದೂ ತುರುಕರಿಗೆ ಅಚ್ಚುಮೆಚ್ಚೆಂದೂ ನಿಂದಿಸಿ ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಕೈಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಅವು ಈಗ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಬಹುಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು :

ದೇಶೀಯರಾಗಾಃ ಕಲ್ಯಾಣೀಪ್ರಮುಖಾಃ ಸಂತಿ ಕೋಟಿಶಃ ।
ಗೀತಠಾಯಪ್ರಬಂಧೇಷು ನೈತೇ ಯೋಗ್ಯಾಃ ಕದಾಚನ ॥
ಕಲ್ಯಾಣಿರಾಗಃ ಸಂಪೂರ್ಣ ಆರೋಹೇ ಮನಿ-ವರ್ಜಿತಃ ।
ಗೀತಪ್ರಬಂಧಾಽಯೋಗೋಽಪಿ ತುರುಷ್ಕಾಣಾಮಪ್ರಿಯಃ ॥

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ರಾಗಃ ಪಂತುವರಾಲ್ಯಾಖ್ಯಃ ಸಂಪೂರ್ಣಃ ಪಾಮರಪ್ರಿಯಃ।

ಗೀತಠಾಯಪ್ರಬಂಧಾನಾಂ ದೂರಾದ್ ದೂರತರಃ ಸ್ಮೃತಃ॥

ಏವಂಪ್ರಕಾರೇಣೋನ್ನೇಯಾ ರಾಗಾ ದೇಶಸಮುದ್ಭವಾಃ।

ಆನಂತ್ಯಾ ಸಂಕರಾಚ್ಚೈವ ನಾಸ್ಮಾಭಿರ್ಲಕ್ಷಿತಾಃ ಪೃಥಕ್॥

- (ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕಾ, ೫.೧೦೭-೧೦೯)

ಶಾಹಜಿ ಹಾಗೂ ತುಳಜರು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಹೇಳಿದ ಕೆಲವು ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಠಾಯೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವುದು –

ಠಾಯಗಳಿಗೆ ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿರುವುದು ಶಾಹಜಿ ಹಾಗೂ ತುಳಜರು. ಸ್ವರಗಳೂ, ಅವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಮತ್ತು ಕಾಲದೇಶಗಳ ಬೇಧಗಳನ್ನನುಸರಿಸಿ ರಾಗಗಳೂ, ಹಾಗೂ ಅವುಗಳ ಹೆಸರುಗಳೂ ಬದಲಾಗಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವ ರಾಗಗಳ ಇತಿಹಾಸ ಹಾಗೂ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣರವರ ಮೂಲ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸುವ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ. ಈ ಬರಹದಲ್ಲಿ ಶಾಹಜಿ - ತುಳಜರು ಠಾಯೆಯನ್ನು ಹೇಳಿರುವ ರಾಗಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ನೀಡಲಾಗಿದೆ.

1..ಆಂಧಾಲೀ – ಉದ್ಗ್ರಾಹ, ಅವರೋಹೀ ಷಡ್ಜತಾನ, ಠಾಯ ಮತ್ತು ಗೀತ

2..ಗುಂಡಕ್ರಿಯೆ – ತಾರಷಡ್ಜತಾನ, ಠಾಯೆ, ಮುಕ್ತಾಯಿಗಳು.

3..ನಾಗಧ್ವನಿ –ಷಡ್ಜತಾನ, ಪ್ರಯೋಗ, ಠಾಯ ಮತ್ತು ಗೀತ.

4..ನಾಟೀ – ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ನಾಟಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ರೂಪಸಿದ್ಧಿಯ ಪ್ರಾರಂಭವು ಶಾಹಜಿ (ರಾಗಲಕ್ಷಣಮು) ತುಳಜರಲ್ಲಿ (ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತ) ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಅವಕ್ರಸ್ವರಗತಿಯ ಉದ್ಗ್ರಾಹ, ಠಾಯ, ಮುಕ್ತಾಯ, ಪ್ರಬಂಧ, ಪ್ರಯೋಗ, ಸೂಳಾದಿಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯಗಳು.

5..ಲಲಿತಾ – ಉದ್ಗ್ರಾಹ, ಠಾಯ, ಗೀತಗಳು.

6.. ಶುದ್ಧವಸಂತ – ಆಯಿತ್ತ, ಅಂತರ, ಕಟಕ, ಠಾಯ, ಗೀತಗಳು.

7.. ಶ್ರೀ – ಈ ರಾಗವನ್ನು ಬಹಳ ಹೊಗಳಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಚತುರ್ದಂಡೀ ಲಕ್ಷ್ಯಗಳಿಂದ ನಿದರ್ಶನವನ್ನು ನೀಡುತ್ತೇವೆ ಎಂದು ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀ ರಾಗಕ್ಕೆ ಠಾಯ, ಸ್ವರಖಂಡ, ಪ್ರಬಂಧ, ಉದ್ಗ್ರಾಹ ಮುಂತಾದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ.

8..ಸಾಮವರಾಲೀ – ಉದ್ಗ್ರಾಹ, ಠಾಯ.

ಪುಂಡರೀಕವಿಠಲನು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಠಾಯಗಳು

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತವೆಂದೇ ಹೆಸರುಂಟಾಗಲು, ಸ್ಥಿರವಾಗಲು ಕನ್ನಡಿಗ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರೇ ಕಾರಣರಾದರು. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಕ್ರಾಂತಿಪುರುಷ ಕನ್ನಡಿಗ ಪುಂಡರೀಕವಿಠಲ. ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಸಂಗೀತಸೌರಭವನ್ನು ಭಾರತದ ಮೂಲೆ ಮೂಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹರಡುವ ದಿಗ್ವಿಜಯ ದೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ತೊಟ್ಟು ಹೊರಟ ಪಂಡರೀಕವಿಠ್ಠಲನು ಖಾನ್ ದೇಶದ ಫಾರಕೀವಂಶಸ್ಥ ಬುರಹಾನಖಾನನ ರಾಜಧಾನಿಯಾದ ಆನಂದವಲ್ಲೀ ನಗರದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮಾಣಭೂತವೆನ್ನಿಸಿದ ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯವನ್ನು ರಚಿಸಿ ಅವನಿಂದ ಸನ್ಮಾನಿತನಾದನು. ಅಕಬರನು ಖಾನ್ ದೇಶವನ್ನು ಗೆದ್ದು ಆಕ್ರಮಿಸಿ ಗೆದ್ದುಕೊಂಡಾಗ ಅವನ ಸೇನಾನಿಯಾಗಿದ್ದ ಮಾಧವಸಿಂಹನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿ ಗ್ವಾಲಿಯರ್ ನಗರದಲ್ಲಿ ರಾಗಮಂಜರೀಯನ್ನು ರಚಿಸಿದನು. ಇದು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯ ಆಧಾರಗ್ರಂಥವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು. ಅನಂತರ 'ಕಪಿಲಮುನಿ'ಯಾದ ಅಕ್ಬರನ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಆಹ್ವಾನಿತನಾಗಿ ದೆಹಲಿಗೆ ತೆರಳಿ ಅಲ್ಲಿ ರಾಗಮಾಲಾ ಎಂಬ ಪ್ರಭಾವಶಾಲೀ ಪ್ರಕರಣಗ್ರಂಥವೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಿ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅರ್ಪಿಸಿದನು. ಅಕಬರನಿಂದ 'ಅಕಬರೀಯ ಕಾಳಿದಾಸ'ನೆಂದು ಬಿರುದು ಪಡೆದು ಅವನ ಆಸ್ಥಾನದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾದ ಸಂಗೀತನೇತಾರನೂ ಆಗಿ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ನರ್ತನನಿರ್ಣಯವನ್ನು ರಚಿಸಿದನು. ಅಪೂರ್ವಸಾಹಿತ್ಯಕೋವಿದನಾದ ಆತನು ಶೀಘ್ರಬೋಧಿನೀನಾಮಮಾಲಾ ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಿಘಂಟುವೊಂದನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ನಾಯಕನಾಯಿಕೀ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ದೂತಿಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತ ದೂತೀಕರ್ಮಪ್ರಕಾಶವೆಂಬ ಶೃಂಗಾರವಿಷಯಕ ಪ್ರಕರಣಗ್ರಂಥವೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸಂಗೀತವೃತ್ತರತ್ನಾಕರವೆಂಬ ಗ್ರಂಥವು ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆತರೂ ಅವು ನರ್ತನನಿರ್ಣಯದ ನಾಮಾಂತರ ಮತ್ತು ಖಂಡವಾಗಿದೆ. ಬಹುಶ್ರುತನಾಗಿದ್ದ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಪರ್ಶಿಯನ್ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಅಪಾರ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದುದು ಆತನ ರಾಗಮಾಲಾ ಮತ್ತು ರಾಗಮಂಜರೀಗಳಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಪುಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಸ್ಥಾಯಗಳ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಬಹುವಾಗಿ ಸಂಕ್ಷೇಪಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ತನ್ನ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ (ಅದೇ, III, 97-183) ಪ್ರಸಿದ್ಧ, ಅಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮತ್ತು ಮಿಶ್ರಗಳೆಂಬ ವರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಅವಾಂತರಭೇದಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ 96 ಸ್ಥಾಯಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನು ಸಮಾನಾಂತರವಾದ ದೇಶ್ಯಪರಿಭಾಷಾಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಹಲವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿದ್ದಾನೆ. (ಸಂಗೀತಸಮಯಸಾರ, II, 33-123. ಸಂ. ಗಣಪತಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀ, ಟಿ. ತಿರುವಂದರಂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸೀರಿಸ್, ಬೊಂಬಾಯಿ1906). ಬೈಸಿಕೆಯೆಂಬುದೊಂದು ಠಾಯ. ಬಹುಶಃ ಕೊಳಲಿನಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುವಂತಹದು. ಕಂಪವಿಲ್ಲದ, ಅರ್ಧಕಂಪವಿರುವ, ಪೂರ್ಣಕಂಪವಿರುವ ಸ್ವರಗಳನ್ನುಳ್ಳದ್ದು ಎಂದು ಮೂರು ವಿಧವೆಂದು ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. (ಸಂಗೀತಸಮಯಸಾರ. II,123.ಸಂ.ಅದೇ). ವೆಂಕಟಮಖಿಯು (ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕಾ. VII, 1-7,ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ. ರಾ) ಇವುಗಳನ್ನು ಠಾಯಗಳೆಂದು ಕರೆದು ಅವು

Copyright preserved

ನೂಪುರ ಭ್ರಮರಿ–ನೃತ್ಯಸಂಶೋಧನ ನಿಯತಕಾಲಿಕೆ (2321– 2519 ISSN NO)

ಸಂಪುಟ 15 ; ಸಂಚಿಕೆ 6; ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್ –ಡಿಸೆಂಬರ್ 2021 ; ಅಂಕಣ- ಭರತಕೌತುಕ

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ಸಂಗೀತಸೌಧದ ನಾಲ್ಕು ಊರುಗಂಬಗಳಲ್ಲಿ (ದಂಡೀ) ಒಂದೆಂದು ಗೌರವಿಸಿ ಅವುಗಳ ವರ್ಣನೆಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಕರಣವನ್ನೇ ಮೀಸಲಾಗಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಪಾರ್ಶ್ವದೇವ ಮೊದಲಾದ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಭಜನ, ಸ್ಥಾಪನ, ಗತಿ, ಶಬ್ದ, ಢಾಲ, ವಹನೀ ಛಾಯಾಗಳನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟಸ್ಥಾಯಗಳೆಂದು ವ್ಯವಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಪುಂಡರೀಕವಿಠ್ಠಲನು ಇವುಗಳನ್ನು (ಸಮಸ್ತ) ಸ್ಥಾಯಗಳ ವರ್ಗಗಳೆಂದು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾನೆ.

1..ಸದ್ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯ

ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಆಲಪ್ತಿಪ್ರಸಾದವು ಮೂರನೆಯ ಪ್ರಕರಣ. ಅದರಲ್ಲಿ ತಿರಿಪ, ಸ್ಫುರಿತ, ಕಂಪಿತ, ಲೀನ, ಆಂದೋಲಿತ, ವಲಿ, ತ್ರಿಭಿನ್ನ, ಕುರುಲ, ಆಹತ, ಉಲ್ಲಾಸಿತ, ಪ್ಲಾವಿತ, ಹುಂಫಿತ, ಮುದ್ರಿತ, ನಾಮಿತ ಮತ್ತು ಮಿಶ್ರಿತಗಳೆಂಬ ಹದಿನೈದು ಗಮಕಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಹೇಳಿ ಅನಂತರ ಆಲಾಪನೆಯ ಸ್ಥಾಪನೀ, ಭಂಜನೀ ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿ ಢಾಲು, ವಹನಿ, ಛಾಯಾ, ಕಾಕುಗಳೆಂಬ ಠಾಯಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದ ಪ್ರಭಾವವೇ ಇದೆ.

'ಸದ್ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯ'ದ ಆಲಪ್ತಿಪ್ರಸಾದದ 29 ನೆಯ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ **"ಯದಾ ಪೃಥಗ್ ಭೂತವಿದಾರಕಃ ಸ್ಯಾದಾಲಾಪಕಷ್ಠಾಯ ಇತಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಃ । ತಾಲೇನ ರಾಗೇಣ ಚ ವಸ್ತುಗೇನ ನಿಬದ್ಧಕಾಲಪ್ತಿರಿಯಂ ಭವೇದ್ ಯಾ" ।।** ಎಂದು ಪುಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಲಕ್ಷಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದ 'ಸ್ಥಾಯ' ಶಬ್ದವು ಇಲ್ಲಿ ಅಪಭ್ರಂಶವಾಗಿ 'ಠಾಯ' ವಾಗಿದೆಯೆಂದು ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದೆ. ಆಲಾಪದ ಸ್ವಸ್ಥಾನಸಮಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುವುದು ಸ್ಥಾಯ, ಆಲಾಪನದ ಸಂದರ್ಭದ ಹೊರಗೆ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಖಂಡರೂಪದ ರಾಗದ ಅವಯವವು ಠಾಯ - ಎಂಬ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು 'ಪೃಥಗ್ ಭೂತವಿದಾರಿಕಃ' ಎಂಬುದರ ಬಲದಿಂದ ಏರ್ಪಡಿಸಲೂ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

ಸ್ವರಮೇಲಪ್ರಸಾದದ ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಶ್ಲೋಕದಿಂದ ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದನೆಯ ಶ್ಲೋಕದವರೆಗೂ ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಸ್ಥಾಯಭೇಧಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ನೀಡಿದ್ದಾನೆ –

ಸ್ಥಾಯಗಳೆಂದರೆ ರಾಗದ ಅವಯವಗಳು. ಅವು ಏಳಿವೆ. ಭಜನದಲ್ಲಿ ಇರುವವುಗಳು, ಸ್ಥಾಪನಿಕಾದಲ್ಲಿ ಇರುವವು, ಗತಿಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿರುವವು, ಶಬ್ದವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿರುವವು, ಢಾಲವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿರುವವು, ವಹನಿಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿರುವವು ಮತ್ತು ಛಾಯೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವಂತಹವು, ಎಂದು. ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಹೀಗಿವೆ :

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

1..**ಭಜನ** - ರಾಗದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಅತಿಶಯವಾದ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದು ಭಜನ. ಅಂತಹವು ಭಜನವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸುವ ಸ್ಥಾಯಗಳು.

2..**ಸ್ಥಾಪನೀ** - ಸ್ಥಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯನ್ನು (= ಉದ್ದೇಶಿಸಿದ ಗಾನಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು) ನೆಲೆಸಿ ನೆಲೆಸಿ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಂಡಿತರು ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೂ ರಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿದರೆ ಅವು ಸ್ಥಾಪನೀ ಸ್ಥಾಯಗಳಾಗುತ್ತವೆ. (ಸ್ಥಾಪನೀ ಎಂದರೆ ಹಾಡನ್ನು ಅಥವಾ ಅದರ ಖಂಡವನ್ನು ರಮ್ಯವಾದ ಸ್ಥಾಯಗಳಿಂದ ಪುನಃ ಪುನಃ ಸ್ಥಾಪಿಸಬೇಕು, ಎಂದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ಥಾಪನೀ ಎಂದು ಹೆಸರು.)

3..**ಗತಿ** - ಗತಿ ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಲಗನ ವಿಲಾಸಮಯ ನಡಿಗೆ. ಗೀತದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ವಿಲಾಸಮಯ ಗತಿಯಲ್ಲಿರುವವು ಗತಿಸ್ಥವಾದ ಸ್ಥಾಯಗಳು.

4..**ಶಬ್ದ** - ಬಿಡಿಯಾದ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಳಪು ಮತ್ತು ಮಾಧುರ್ಯಗಳಿಂದ ಪುಷ್ಟವಾಗಿರುವಂತೆ ರಚಿಸಲಾಗುವ ಸ್ಥಾಯಗಳು ಶಬ್ದದವುಗಳು ಎನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

4..**ಢಾಲ** - ಢಾಲವೆಂದರೆ ಮುತ್ತಿನಂತೆ ಉರುಳುವುದು. ಬಿಡಿಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಳೆಯುತ್ತ ಉರುಳುವುದನ್ನು ಒಳಗೊಂಡವುಗಳು ಢಾಲವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿರುವ ಸ್ಥಾಯಗಳು.

5.. **ವಹನೀ** - ಆರೋಹೀ, ಅವರೋಹೀ ಮತ್ತು ಸಂಚಾರೀ ವರ್ಣಾಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ಕಂಪಿಸಿ ಸ್ವರವನ್ನು ಅಥವಾ ಇಡೀ ಸ್ಥಾಯವನ್ನು ತಜ್ಞರು ಹಾಡಿದರೆ ಅದು ವಹನೀ. ಇದನ್ನು ಹೊದಿರುವಂತಹವು ವಹನೀಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿರುವ ಸ್ಥಾಯಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

6.. **ಛಾಯೆ** - ಛಾಯೆಯು ಸ್ವರ, ರಾಗ - ರಾಗಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು, ದೇಶದಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದ್ದು, ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು, ಯಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾದುದು ಎಂದು ಆರು ವಿಧ. ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಹೀಗಿವೆ :

#.. ಶ್ರುತಿಗಳಲ್ಲಿ (ಶ್ರುತಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ, ಜಾತಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ) ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಯಾಗುವುದರಿಂದ ಒಂದು ಸ್ವರವು ಬೇರೆ ಸ್ವರಛಾಯೆಯಾಗುವುದು **ಸ್ವರಸಂಭವ** (ಛಾಯಾಸ್ಥಾಯ).

#.. ತನ್ನದೇ ಆದ ಛಾಯೆಯಿರುವುದು **ರಾಗಚ್ಛಾಯಾ ಸ್ಥಾಯ.**

#.. ಒಂದು ರಾಗದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ರಾಗಗಳು ಭಾಸವಾಗುವಂತೆ ಹಾಡಿದರೆ ಅದು **ರಾಗಾಂತರ**ದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಛಾಯಾಸ್ಥಾಯ. ಎಂದರೆ, ಬೇರೆ ರಾಗದ ಛಾಯೆಯು ಭಾಷಾಂಗಸ್ವರ, ಗ್ರಹಬೇಧ ಮುಂತಾದ ತಂತ್ರಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದರೆ ಅಂತಹವು ರಾಗಾಂತರ.

#.. ದೇಶದ ಸ್ವಭಾವದಿಂದ, ಆಯಾ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹುಟ್ಟಿದ, ರಾಗದಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಯಿಸಿರುವಂತಹದು **ದೇಶ ಸಮುದ್ಭವದ** ಛಾಯಾಸ್ಥಾಯ.

Copyright preserved

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence

#.. ಶರೀರವನ್ನು ಕ್ಷೇತ್ರವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. (ಉದಾಹರಣೆಗೆ - "ಇದಂ ಶರೀರಂ ಕೌಂತೇಯ ಕ್ಷೇತ್ರಮಿತ್ಯಭಿಧೀಯತೇ । ಏತದ್ಯೋ ವೇತ್ತಿ ತಂ ಪ್ರಾಹುಃ ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞ ಇತಿ ತದ್ವಿಧಃ - ಭಗವದ್ಗೀತಾ, xiii, ।). ಗಾಯಕನ ಕ್ಷೇತ್ರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ವೈಚಿತ್ರ್ಯದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದುದು **ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ** ಹುಟ್ಟಿದ ಛಾಯಾಸ್ಥಾಯ.

#.. ಕೊಳಲು ಮುಂತಾದ ಯಂತ್ರಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು **ಯಂತ್ರ**ದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಛಾಯಾಸ್ಥಾಯವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ.

#.. ಗೀತದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪಂಡಿತರಾದವರು ಇವುಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿ ಗೀತಗಳನ್ನು ಹಾಡಿದರೆ ಅವು **ಗೀತಾಶ್ರಯ** ಛಾಯಾಸ್ಥಾನಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

*ಯಂತ್ರ ಛಾಯಾಸ್ಥಾಯ*ವೆನ್ನುವಲ್ಲಿ ಶಾರೀರ ಮೂಲಕವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಒದಗದಿರುವ ಕೆಲವು ರಾಗಭಾವಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತವಾದ್ಯಗಳೂ, ಸಂಗೀತವಾದ್ಯಗಳಿಗೆ ಒದಗದಿರುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಶಾರೀರವೂ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿ ತಮ್ಮ ವಿಶೇಷತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಸಂಗೀತದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ನಿರೂಪಣೆಯಿದೆ. ಎಂದೇ ಪುಂಡರೀಕವಿಠ್ಠಲನು ಛಾಯಾಸ್ಥಾನವರ್ಣನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೆಲವಕ್ಕೆ ಗೀತವಿಶೇಷವಿಜ್ಞರನ್ನು ಸ್ಮರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ.

ಸ್ಥಾಯ/ಠಾಯದ ವಿಧಗಳನ್ನು ಸ್ವರಮೇಲಪ್ರಸಾದ (ಆಲಪ್ತಿಪ್ರಸಾದ) ದಲ್ಲಿ 29ನೆಯ ಶ್ಲೋಕದಿಂದಾರಂಭಿಸಿ 34 ನೆಯ ಶ್ಲೋಕದವರೆಗೂ ಹೀಗೆ ಲಕ್ಷಿಸಿದೆ : ತಾಲ, ರಾಗ ಮತ್ತು ವಸ್ತು(= ಮಾತುಗಳಿಂದ ಕಟ್ಟಿದ್ದು) ಗಳಿಂದ ಆದ ಯಾವ ನಿಬದ್ಧಾಲಪ್ತಿಯು ಇರುತ್ತದೆಯೋ ಅದು 'ಪ್ರತಿಗ್ರಹಣಿಕಾ' ಮತ್ತು 'ಪ್ರಭಂಜನೀ' ಎಂಬ ಎರಡು ವಿಧಗಳಾಗುತ್ತದೆ. ಆಲಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ನಿರ್ಮಿಸಿ ಆಮೇಲೆ ನಿಬದ್ಧದ ಎಂದರೆ ರಾಗತಾಳಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿದ ಹಾಡಿನ ವಿದಾರಿಕಾ (= ಖಂಡ) ದ ಭಾಗದಲ್ಲಿರುವ ಇಷ್ಟ ಬಂದ ಪದಗಳಿಂದ ಸ್ಥಾಯದ ನೆಲೆಯನ್ನು ನಾನಾ ರೀತಿಗಳಿಂದ ಮಾಡಿದರೆ ಆಗ ಅದನ್ನು 'ಸ್ಥಾಯಭಂಜನೀ' ಎಂದು ತಜ್ಞರಾದವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಪುಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಡಿನಲ್ಲಿರುವ ಒಂದು ಖಂಡವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟಬಂದ ಪದಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯವನ್ನು ನಾನಾರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸುವುದು ಸ್ಥಾಯಭಂಜನೀ - ಎಂದರೆ ವಿಸ್ತೃತವಾದ ನೆರವಲು. ನೆರವಲಿನ ಪ್ರಾಚೀನರೂಪವನ್ನು ಹೀಗೆ ಸ್ಥಾಯ/ಠಾಯದಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು.

ಅದೇ ರೀತಿ ತಾಳ - ಲಯ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅದೇ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಇಡೀ ನಿಬದ್ಧವನ್ನು ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಹಾಡಿದರೆ ಅದು ಅನಿಬದ್ಧ ಶಬ್ದವು ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿರುವ ಭಂಜನಿಯಾಗುತ್ತದೆ (=ಅನಿಬದ್ಧ ಭಂಜನಿ. ಸಮಾನಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸ್ಥಾಯವನ್ನು 'ರೂಪಕಭಂಜನಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ವ್ಯವಹರಿಸಿದೆ ಎಂದು ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಪದಗಳೂ ಪ್ರಮಾಣವೂ ಇರುವಲ್ಲಿ ಇದು

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

'ಅನಿಬದ್ಧ'ವಾಗಲು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ತಾಳದ ಇಯತ್ತಾಪೂರ್ವಕ ಅನ್ವಯವಿಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ಇರಬಹುದು ಅಥವಾ ಇಲ್ಲಿ ಪಾಠವು ಅಶುದ್ಧವಾಗಿರಬಹುದು). ಈ ಸ್ಥಾಯವನ್ನು ಜನರನ್ನು ರಂಜಿಸಲೆಂದೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸದೆ ರಂಜಿಸುವ, ಪ್ರಸನ್ನವಾದ, ಬಹುಭಂಗಿಗಳಲ್ಲಿ (ಎಂದರೆ- ನಿಲುವು, ರೀತಿ, ಶೈಲಿ, ಅಲಂಕರಣ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಲ್ಲಿ) ಪ್ರಯುಕ್ತವಾದ, ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ, ಜೀವಸ್ವರದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವ ಸ್ಥಾಯದಿಂದ ಮೊದಲು ರಾಗದ ಸ್ಥಾಪನಿಯನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಬೇಕು ಎಂದು ನಿಯಮಿಸುತ್ತಾನೆ.)

2..ರಾಗಮಾಲಾ

ಪಂಡರೀಕವಿಠ್ಠಲನು ತನ್ನ ರಾಗಮಾಲಾ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ 93 ನೆಯ ಶ್ಲೋಕದಿಂದ 106 ನೆಯ ಶ್ಲೋಕದವರೆಗೂ ನೀಡಿರುವ ಸ್ಥಾಯಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಕೆಳಗಿನಂತಿವೆ. ಸ್ಥಾಪನಸ್ಥಾಯ ಮತ್ತು ಗತಿಸ್ಥಾಯಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳು ರಾಗಮಾಲಾದಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಪಾತವಾಗಿದೆ. **ಗಮಕ**ವನ್ನು **ವಾಗ**ವೆನ್ನುತ್ತಾರೆಂದು ಪುಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ರಮ್ಯವಾದ ಪದವನ್ನು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಧಾತುವಿನಿಂದ ಸ್ಥಾಪಿಸುವುದು ಸ್ಥಾಪನಸ್ಥಾಯ. ಮದ್ದಾನೆಯಂತಹ ವಿಲಾಸಮಯ ನಡಿಗೆಯನ್ನು ಗೀತವು ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದು ಗತಿಸ್ಥಾಯ. ಇವುಗಳನ್ನು ಸದ್ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯ (III, 13, 14) ಮತ್ತು ನರ್ತನನಿರ್ಣಯ (III, 117, 118) ಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿದೆ.

#.. ಸ್ಥಾಯವು ರಾಗದ ಅವಯವ. ಅವು ಭಜನ, ಸ್ಥಾಪನ, ಗತಿ, ಶಬ್ದ, ಢಾಲ, ವಾಹನೀ ಮತ್ತು ಛಾಯಾ ಎಂದು ಏಳು ಬಗೆ. ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಹೀಗಿವೆ. ಪುಂಡರೀಕವಿಠ್ಠಲನು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವಕ್ಕೆ ಆಯುರ್ವೇದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಶಾರೀರ ಲಕ್ಷಣಗಳೊಂದಿಗೆ ನೀಡಿರುವುದೊಂದು ವಿಶೇಷ.

1..ರಾಗಭಾವದ ಅತಿಶಯವಾದ ತುಂಬಿಡುವಿಕೆಯು **ಭಜನ**ವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ.

2..ಮಾಧುರ್ಯ ಮತ್ತು ಪುಷ್ಟಿಗಳಿರುವ ಸ್ಥಾಯಗಳಿಂದಾದ ಬಿಡಿ ಬಿಡಿ ಶಬ್ದವನ್ನು **ಶಬ್ದಸ್ಥಾಯ**ವೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಬೇಕು.

..ಶಬ್ದವು *ಖಾಂಗಲ, ನಾರಹಾಟಕ* (ಸಮಾನಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಇವಕ್ಕೆ *ಖಾಹುಲ* ಮತ್ತು *ನಾರಾಟ* ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಿವೆ), *ಬೊಂಬಕ, ಮಿಶ್ರಕ* ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಭೇದಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಕಫಧಾತುವಿನಿಂದ ಹುಟ್ಟುವುದು (ಹುಟ್ಟುವ ಶಾರೀರಸ್ಥಿತಿಯು) *ಖಾಂಗಲ*ವೆಂದು ಸಮ್ಮತಿಸಿದೆ. ಇದು ನುಣುಪು, ಮಧುರತೆ, ಪ್ರೌಢತೆ, ಸುಕುಮಾರತೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಪಿತ್ತಧಾತುವಿನಿಂದ ಜನ್ಯವಾದುದು *ನಾರಹಾಟ*ವೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಅದು ಒಣಗಿರುವಿಕೆ ಮತ್ತು ಗಾಂಭೀರ್ಯವು ಇರುವಂತಹ ಧ್ವನಿ. *ಬೊಂಬಕ* ಶಬ್ದವು ವಾತಧಾತುವಿನಲ್ಲಿ ಜನ್ಯ. ಅದು ದಪ್ಪವಾಗಿಯೂ ನಿಸ್ಸಾರವಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಬೆರೆಸುವುದರಿಂದ ಸನ್ನಿಪಾತ ಧಾತುವಿನಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವಾದ ಮಿಶ್ರ (ಶಾರೀರ) ವಾಗುತ್ತದೆ.. ನಿಸ್ಸಾರತೆಯಿಲ್ಲದಿರುವುದೂ ಒಣಗಿಲ್ಲದಿರುವುದೂ

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ಉತ್ತಮ ಶಾರೀರವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. *ಚೊಂಬಕ*ವನ್ನು ಕೂಡಿಕೊಂಡು *ಖಾಂಗಲ*ವು ಮಧ್ಯಮ ಶಾರೀರವೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. *ಚೊಂಬಕ* ಮತ್ತು *ನಾರಹಾಟಕ*ಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ *ಅಧಮ*ವೆಂದು ಸ್ಮರಿಸಿದೆ.

3..ಮುತ್ತಿನಂತೆ ಉರುಳಿ ಹೊಳೆಯುವುದು **ಥಾಲ ಸ್ಥಾಯ**ವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

4..ಆರೋಹೀ ಮೊದಲಾದ ಮೂರರಲ್ಲಿ (ಆರೋಹಿ, ಅವರೋಹೀ, ಸಂಚಾರೀಗಳೆಂಬ) ನೆಲೆಸಿದ ಕಂಪನವು **ವಹನೀ** ಆಗುತ್ತದೆ**.** ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ತನ್ನ ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದಲ್ಲಿ (III, 115 ಪು. 175. ಸಂ. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀ, ಎಸ್. ಅಡ್ಯಾರ್. ಸಂಪುಟಗಳು - 5). ಸಂಚಾರೀವರ್ಣದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರಕಂಪವಿರುವುದು ಎಂದು ವಹನೀ ಸ್ಥಾಯವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದೆ)

5..**ಛಾಯಾಕಾಕು**ವು ಆರು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿದೆ : ಸ್ವರ, ರಾಗ, ಅನ್ಯರಾಗ - ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದವುಗಳು.

6.. ದೇಶ, ಕ್ಷೇತ್ರ ಮತ್ತು ಯಂತ್ರಗಳ ಸ್ಥಾಯಗಳು ಎಂದು ಇರುವವುಗಳಿಗೆ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಈಗ ಹೇಳಲಾಗುವುದು. ಶ್ರುತಿಯ ಸಂಖ್ಯೆ ಅಥವಾ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆ ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಆಯಾ ರಾಗದ ಅಥವಾ ಅದೇ ರಾಗದ ಒಂದು ಸ್ವರದ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿರುವ ಸ್ಥಾಯವು ಬೇರೆ ಸ್ವರದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಅದು **ಸ್ವರಕಾಕು** (i) ಎಂದು ಸಮ್ಮತಿಸಿದೆ. ಯಾವುದು ರಾಗದ ನಿಜಚ್ಛಾಯೆಯ ಭಾವವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆಯೋ ಅದನ್ನು **ರಾಗಕಾಕು** **(ii)** ಎಂದು ತಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ರಾಗದ ಕಾಕುವು ಬೇರೆ ರಾಗವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿರುವುದು **ಅನ್ಯರಾಗಕಾಕು** (iii) ಆಯಾ ದೇಶದ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಇರುವುದು **ದೇಶಕಾಕು** (iv). ಶರೀರವನ್ನು ಕ್ಷೇತ್ರವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕ್ಷೇತ್ರದಿಂದಲೂ ಆಯಾ ಶಾರೀರದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ, ಸಹಜವಾಗಿ ಹೊರಡುವುದರಿಂದ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಕಾಕುವು ನಾನಾ ವಿಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದು **ಕ್ಷೇತ್ರಕಾಕು** (v) ಎಂದು ಸ್ಮರಿಸಲಾಗಿದೆ. ವೀಣೆ, ಕೊಳಲು, ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಂದ ಆಯಾ ವಾದ್ಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಹುಟ್ಟುವುದು **ಯಂತ್ರಕಾಕು** ಎಂದು ಸ್ಮೃತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಯಂತ್ರವೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವಾದ್ಯ. (ವೈಚಿತ್ರ್ಯವೆಂದರೆ ವಿವಿಧವರ್ಣಮಯ, ಬಹುತರ, ಸುಂದರ, ಅದ್ಭುತ, ಚಮತ್ಕಾರ, ಪ್ರೀತಿಕರ, ಸೊಬಗು, ಮನೋರಂಜಕ ಎಂಬ ನಾನಾರ್ಥಗಳಿವೆ. ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು).

ಪುನಃ ಆಲಪ್ತಿಬೇಧಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಲ್ಲಿ 116 ನೆಯ ಶ್ಲೋಕದಿಂದ 121 ನೆಯ ಶ್ಲೋಕಗಳವರೆಗೂ ರಾಗಸ್ಥಾಪನಾವನ್ನು ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಬೇಧಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ :

"ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಹೋಳಾಗಿರುವ <ವಿದಾರೀ > ಆಲಾಪವೇ ಠಾಯ. **(ಆಲಾಪ ಏವ ಠಾಯಃ ಸ್ಯಾತ್ ಪೃಥಗ್ ಭೂತ ವಿದಾರಕಃ । ರೂಪಕಸ್ಥೇನ ರಾಗೇಣ ತಾಲೇನ ಚ ವಿಧೀಯತೇ ।। 116 ।।).**

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ರೂಪಕಾಲಪ್ತಿಯು ರೂಪಕದಲ್ಲಿರುವ ರಾಗದಿಂದಲೂ ತಾಳಗಳಿಂದಲೂ ಮಾಡಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಎರಡು ವಿಧವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. **ಪ್ರತಿಗ್ರಹಣಿಕಾ** ಎಂಬುದು ಮೊದಲನೆಯದು. **ಭಂಜನೀ** ಎಂಬ ಹೆಸರಿನದು ಇನ್ನೊಂದು. ಆಲಪ್ತಿಯನ್ನು ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಆಮೇಲೆ ರೂಪಕದ ಅವಯವವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಅದು **ಪ್ರತಿಗ್ರಹಣಿಕಾ** ಎಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಭಂಜನಿಯು **ಸ್ಥಾಯ, ರೂಪಕ** ಎಂಬ ವಿಭಾಗದಿಂದಾಗಿ ಎರಡು ವಿಧ. ರೂಪಕದಲ್ಲಿರುವ ಸ್ಥಾಯವನ್ನು ಅದೇ ಪದದ **ಮಾನದಿಂದ** ನಾನಾ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ವಿನ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದರೆ ಅದನ್ನು **ಸ್ಥಾಯಭಂಜನೀ** ಎಂದು ತಿಳಿಯತಕ್ಕದ್ದು. ಅದೇ ಪದಗಳಿಂದ, ಅದೇ ಅಳತೆಯಲ್ಲಿ ಇಡೀ ರೂಪಕವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದರೆ ಅದು **ರೂಪಕಭಂಜನೀ** ಯಾಗುತ್ತದೆ. ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಗಾಯಕರು ಇದನ್ನು **ನೇಮ** ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ."

ಇಲ್ಲಿ ಮಾನವೆಂದರೆ ಅಳತೆ ; ರೂಪಕವು ಯಾವ ತಾಳದಲ್ಲಿ ನಿಬದ್ಧವಾಗಿದೆಯೋ ಅದರ ಅಳತೆಯಲ್ಲೇ, ಎಂದರೆ ವೇಗ, ಪ್ರಮಾಣಗಳಲ್ಲಿ. ಪ್ರತಿಗ್ರಹಣಿಕಾ ಕಲ್ಪನೆಯು ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತದ ಖ್ಯಾಲ್ ಗಾಯಕಿಯ ಬೋಲ್ ತಾನಗಳಿಗೂ ಸ್ಥಾಯಭಂಜನಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯು ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ನೆರವಲಿಗೂ ಜನ್ಮಕೊಟ್ಟಿವೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು.

ಪಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪವಾಗಿ, ಪ್ರಸನ್ನವಾದ, ಬಹುವಾದ, ಚಮತ್ಕಾರ ಸಹಿತವಾದ ಅಧಿಕಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಜೀವಸ್ವರವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುವಂತಹ ಸ್ಥಾಯಗಳಿಂದ ರಾಗದ ಸ್ಥಾಪನೆಯಾಗಬೇಕು ಎಂದು ವಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ವಿಧಿಸಿರುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಾಗಾಲಪ್ತಿಯನ್ನು ಮಾಡಿದ ಮೇಲೆ, ಆಯಾ ರಾಗದ ಮುಖ್ಯ ಭಾವವು ಕೆಲವೇ ಕ್ಷಣಗಳಷ್ಟು ಕಾಲಾವಕಾಶದಲ್ಲಿ ಆಪಾತವಾಗಿ (ಎಂದರೆ ಶ್ರೋತೃವಿನಿಂದ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸದೆಯೇ) ಪ್ರತೀತವಾಗುವಂತೆ, ಅಂಶಸ್ವರವನ್ನು ವಿವಿಧ ಭಂಗಿಗಳಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುವ ಪುಟ್ಟ ಪುಟ್ಟ ಸ್ಥಾಯಗಳಿಂದ (ಠಾಯಗಳಿಂದ) ರಾಗವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಬೇಕು. ಇದೇ ರಾಗಸ್ಥಾಪನಾ. ಇದು ರಾಗಾಲಪ್ತಿಯ ಸಮಾಪ್ತಿ.

3..ನರ್ತನನಿರ್ಣಯ

ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಶಬ್ದವೆಂಬ ಸ್ಥಾಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಶಾರೀರ ಲಕ್ಷಣವಾದ *ಖಾಂಗಲ*ವನ್ನು *ಖಾಡ್ಗಲ*ವೆಂದು ಹೇಳಿದೆ. ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಸ್ಥಾಯಗಳೂ ಸದ್ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯ ಹಾಗೂ ರಾಗಮಾಲಾದಲ್ಲಿರುವುದನ್ನೇ ಹೇಳಿದೆ. ವರ್ಣಾಲಂಕಾರಗಳಿಂದ ತುಂಬಿರುವುದು, ಗಮಕ - ಸ್ಥಾಯಗಳಿಂದಾದ ಆಕಾರನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವುದು - ಇದನ್ನು ತಜ್ಞರು *ಆಲಪ್ತಿ*ಯೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆಲಪ್ತಿಯು ಬಹುವಾದ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳಿಂದ (=ಸೌಂದರ್ಯ) ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಗ್ರಹ - ಅಂಶ - ತಾರ - ಮಂದ್ರಗಳಲ್ಲಿ , ನ್ಯಾಸ - ಅಪನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ,

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ಹಾಗೆಯೇ ಅಲ್ಪತ್ವದಲ್ಲಿ, ಬಹುತ್ವದಲ್ಲಿ, ಷಾಡವ, ಔಡುವಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗಭಾವದ ಪ್ರಕಟನವು ಯಾವುದರಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೋ ಅದು *ರಾಗಾಲಾಪ* ಎಂದು ಹೇಳಿದೆ. ಆಲಪ್ತಿ - ಆಲಾಪಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದರ ಸರಿಯಾದ ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸುವಿಕೆಯು ಇದೆಯೋ ಅದು ರಾಗಾಲಾಪನವೆಂದು ಲಕ್ಷ್ಯ - ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಪಂಡಿತರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. *ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ತುಂಡುಗೊಳಿಸಲಾಗಿರುವ (= ವಿದಾರೀ) ಆಲಾಪವೇ ಠಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.* ಜೀವಸ್ವರವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎತ್ತಿತೋರಿಸುವಂತಹ ಸ್ಥಾಯಗಳಿಂದ ರಾಗದ ಸ್ಥಾಪನಾ ಆಗಬೇಕು ಎಂದು ಪುಂಡರೀಕವಿಠಲನು ಲಕ್ಷಿಸಿದ್ದಾನೆ. *ಕಾಕು* ಎನ್ನುವುದು ರಾಗಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಪ್ರಯೋಜಕವಾಗುವ ಕಂಠಧ್ವನಿಯ ವಿಕೃತಿ, ರಾಗಾಲಾಪನೆಯ ಕ್ರಮ. ಅದರಲ್ಲಿ *ಪ್ರತಿಗ್ರಹಣಿಕಾ, ರೂಪಭಂಜನೀ* ಎಂಬುದು ಬೇಧಗಳು. *ಸ್ಥಾಪನಾ* ಇತ್ಯಾದಿ ರಾಗಾಲಾಪದ ಹಂತಗಳು.

ದೇಶೀಲಾಸ್ಯಾಂಗದಲ್ಲೊಂದು ಠಾಯ

ನರ್ತನನಿರ್ಣಯದ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಪ್ರಕರಣವಾದ ನರ್ತಕ (ನೃತ್ತ) ದ 580ನೆಯ ಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಚಾಲೀ, ಚಾಲೀವಟ, ಅನಂತರ ಲಠಿ, ಚೂ(?)ಕ, ಉರೋಂಗಣ, ಧಶಕ, ಅಂಗಹಾರ. ಓಯಾರ, ವಿಹಸೀ ಮತ್ತು ಮನ ಎಂಬ ಹತ್ತು ದೇಶೀಲಾಸ್ಯಾಂಗಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಸಮಾನಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ...ಚಾಲಿವಡ, ಲಢಿ... ಧಸಕ.. ಎಂದು ಸ್ವಲ್ಪ ಭಿನ್ನವಾದ ಹೆಸರುಗಳಿವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ 589 ನೇ ಶ್ಲೋ. ದಲ್ಲಿ **'ಮನ'** ಎಂಬ ದೇಶೀಲಾಸ್ಯಾಂಗದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯವನ್ನು ಕುರಿತು - "ಗೀತ ಮೊದಲಾದವುಗಳಲ್ಲಿರುವ ರಾಗದ ಸ್ಥಾಯವನ್ನು ಆಯಾ ಲಯದಲ್ಲಿ ನರ್ತಿಸುವುದು 'ಮನ' ಎಂದು ಸಮ್ಮತಿಸಿದೆ" ಎಂದು ಮನವೆಂಬ **ನೃತ್ಯ ಠಾಯವನ್ನು** ಲಕ್ಷಿಸಿದ್ದಾನೆ.

"ಅಭ್ಯಸ್ತಾ ದನ್ಯ ಏವಾತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮಃ ಪ್ರತ್ಯಗ್ರಭಂಗಿಭಾಕ್ ।

ಗೀತಾದೇ ರಾಗತಃ ಸ್ಥಾಯಃ ತಲ್ಲಯಾತ್ ತನ್ಮನೋ (10)ಮತಮ್ ।। 589।।

ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನ ಸಂಗೀತಸುಧೆಯಲ್ಲಿ ಠಾಯ

ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ಶ್ರೀಚರಣರ ಸಂಗೀತಸಾರವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರದೋಷನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದಾನಂತರ ಗಾಯಕ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ಗಾಯಕನಿಗೆ ನಾನಾವಿಧದ ಸ್ಥಾಯ(=ಠಾಯ) ಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಚಾರದಕ್ಷತೆ ಇರಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

ನಿರ್ಜವನ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಠಾಯ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳು ಅವಕ್ರವಾಗಿಯೂ ಸುಕುಮಾರವಾಗಿಯೂ ರಕ್ತಿಯುಕ್ತವಾಗಿಯೂ, ಬರುಬರುತ್ತ ಸೂಕ್ಷ್ಮತರವಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಗಾಯಕನು ತಡೆಯಿಲ್ಲದೆ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ವೇಗವಾಗಿ ಹಾಡಲು ಸಮರ್ಥನಾಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ಕಲ್ಲಿನಾಥನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದರೆ, ಇದನ್ನು

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ಸಿಂಹಭೂಪಾಲನು ಪುನಃ ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನಿಂದ ಹೀಗೆ ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ : 'ಜಿತಶ್ವಾಸತಯಾ ಗಾನಂ ನಾಮ್ನಾ ನಿರ್ಜವನಂ ವಿದುಃ' – ಉಸಿರುಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಹಾಡುವುದೇ ನಿರ್ಜವನ. ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ಉತ್ತಮಗಾಯಕನನ್ನು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನನ್ನುಕರಿಸಿ ನಿರ್ಜವನ ಎಂದು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ, ಈ ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥವನ್ನು ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರಿಂದಲೇ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ :

ಪರಿಸ್ಫುರನ್ ನಿರ್ಜವನಾದ್ಯುಪೇತಃ ಸ್ಯಾದುತ್ತಮೋ ಗಾಯಕ ಇತ್ಯುಪಾತ್ತಃ।
ವಿಶೇಷಣಂ ನಿರ್ಜವನಂ ಯದೇತದ್ ವಿವೇಚಿತಂ ಶ್ರೀಚರಣೈರ್ವಿಶಿಷ್ಯ ।
ಗಾನಸ್ಥಿತೇ ಶ್ವಾಸಮಖಂಡರೂಪಂ ನಾಮ್ನಾ ಪುನರ್ನಿರ್ಜವನಂ ಕಿಲೇತಿ ।

ಇದು ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನ ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೋಲುತ್ತದೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದೆ.

ನಾದಯಜ್ಞ ದೀಕ್ಷಿತ ವೆಂಕಟಮಖಿ

ವಿಜಯನಗರಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಪತನವಾದಾನಂತರ ಅದರ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಕಲೆ. ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಭಾವಗಳು ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿದು ಹರಡಿದ್ದು ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ, ನಾಯಕದೊರೆಗಳ ಸುಮಾರು 140 ವರ್ಷಗಳ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ. ಈ ಆಳ್ವಿಕೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದು **ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತ.**

Chakrapani Temple, Kumbhakonam

Ramaswamy Temple, Kumbhakonam

Copyright preserved

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ನಾಯಕಪ್ರಭುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯವನಾದ ಚೆವ್ವಯನು ತಂಜಾವೂರಿನಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯಸ್ಥಾಪನೆ ಮಾಡಲು ಕಾರಣನಾದುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಚಾಣಕ್ಯನಂತೆ ಅವನಲ್ಲಿಯೂ ಅನಂತರದ ಅಚ್ಯುತನಾಯಕನಲ್ಲಿಯೂ ರಘುನಾಥನಾಯಕನಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಧಾನಿಯಾಗಿ ನಿಂತು ತನ್ನ ಅಸಾಧಾರಣವಾದ ರಾಜನೀತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದಲೂ ಬ್ರಹ್ಮತೇಜಸ್ಸಿನಿಂದಲೂ ತಂಜಾವೂರು ರಾಜ್ಯವು 16-17 ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ. ಆರ್ಥಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮುಂತಾದ ಸಕಲ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಉತ್ಕರ್ಷ ಹೊಂದಲು ಮೂಲಕಾರಣನಾಗಿದ್ದನು. ಅವನು ಸ್ವತಃವೇದವಿದ್ಯಾಪಾರಂಗತನೂ ಅದ್ವೈತವಿದ್ಯಾಚಾರ್ಯನೂ ಶ್ರೌತವಿದ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಎಲ್ಲ ಯಜ್ಞಗಳನ್ನೂ ಮಾಡಿ ದೀಕ್ಷಿತನೂ ಆಗಿದ್ದು ಅಪಾರ ದಾನಧರ್ಮಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ಸನಾತನಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಆರ್ಷಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪುನರುತ್ಥಾಪಕನಾದನು. ತನ್ನ ಪ್ರಭುವಾದ ರಘುನಾಥನಾಯಕನ ಅಂಕಿತದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಸುಧಾನಿಧಿ (ಈಗ ಸಂಗೀತಸುಧಾ ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ) ಎಂಬ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥವನ್ನೂ ರಘುನಾಥೇಂದ್ರಮೇಲವೀಣಾ ಎಂಬ ವೀಣಾಬೇಧವನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಈ ತಂಜಾವೂರು ಸಂಸ್ಥಾನವು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಗರಿಷ್ಠ ಉತ್ಕರ್ಷಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದ್ದ ಸಮಯ. ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ. ಶ. 1650. ತಾನೇ ಗ್ರಂಥಕರ್ತನೂ, ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನೂ ಆಗಿದ್ದು, ಹಲವು ಅಧ್ಯಾತ್ಮಸಂಕೀರ್ತನೆ, ಶೃಂಗಾರಪದ, ದರು, ಏಳೆ, ವಾಲ್ಚಿಜಿ, ಗುಜ್ಜರಿ, ದಂಡಲಾಸ್ಯಕ, ಅಲ್ಲಿಕ, ಕೊರವಂಜಿ, ಕೋಪು, ಚೌಪದ, ಜಕ್ಕಿಣಿ ಮುಂತಾದ ಅದೆಷ್ಟೋ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದ ದೊರೆ ವಿಜಯರಾಘವನಾಯಕನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಾದಯಜ್ಞ ದೀಕ್ಷಿತನಾಗಿದ್ದ, ವೆಂಕಟಾಧ್ವರಿಯೆಂದು ಹೆಸರಿದ್ದ, ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಇದ್ದವನು. ಆತನ ತಂದೆ, ಸಂಗೀತಸುಧಾ ಕರ್ತೃ ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನ ಹಿರಿಮೆ ಗರಿಮೆಗಳ ಸ್ಮರಣೆಗೆಂದು ಮಧ್ಯಾರ್ಜುನದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ವಿಜಯಸ್ತಂಬಗಳನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಿದರು. ಹಾಗೆಯೇ ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನ ಪುಣ್ಯ ಸ್ಮರಣೆಗೆಂದು ಗೋವಿಂದಪುರ, ದೀಕ್ಷಿತರಪುರಗಳು ಎದ್ದುನಿಂತವು.

Raghunatha Nayaka- Govida Dikshitar - Naagamamba

Copyright preserved

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನು ಕನ್ನಡಿಗ, ಕರ್ಣಾಟಕ ಸ್ಮಾರ್ಥಬ್ರಾಹ್ಮಣ. ಇವನು ಹೊಯಿಸಳಕರ್ಣಾಟಕನೆಂದೂ ಕರ್ಣಾಟಕ ಶಿವಮೊಗ್ಗ ಸೀಮೆಯವನೆಂದೂ ಐತಿಹ್ಯವಿದೆ. ಇವನು ವಾಸಿಷ್ಠಗೋತ್ರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನೆಂದೂ ಆಶ್ವಲಾಯನ ಸೂತ್ರದವನೆಂದೂ ಸುಬ್ಬರಾಮ ದೀಕ್ಷಿತನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ತನ್ನನ್ನು ವೆಂಕಟಾಧ್ವರಿ ಮತ್ತು ವೆಂಕಟೇಶ್ವರದೀಕ್ಷಿತನೆಂದೂ ಕರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ತಂದೆ ಹಾಗೂ ಅಣ್ಣನಂತೆ ಅನೇಕ ಯಜ್ಞಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ ಇವನಿಗೆ ಅಧ್ವರೀ, ಮಖಿ, ದೀಕ್ಷಿತ ಎಂಬ ಉಪನಾಮಗಳು ಅನ್ವರ್ಥವಾಗಿದೆ.

ವಿಜಯರಾಘವನಾಯಕನೂ ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಮೇಲಣ ಅಪಾರ ಗೌರವದಿಂದ ವೆಂಕಟಸಮುದ್ರವೆಂಬ ಊರನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿದನು. ವೆಂಕಟಾಧ್ವರಿಯ ಹಿರಿಯ ಅಣ್ಣನಾಗಿದ್ದ ಯಜ್ಞನಾರಾಯಣ ದೀಕ್ಷಿತನೇ ಆತನಿಗೆ ಆಚಾರ್ಯನಾಗಿದ್ದನು. ಯಜ್ಞನಾರಾಯಣ ದೀಕ್ಷಿತನು ಸಾಹಿತ್ಯರತ್ನಾಕರ, ರಘುನಾಥವಿಲಾಸನಾಟಕ, ರಘುನಾಥವಿಜಯಚಂಪೂ ಮುಂತಾದ ಪ್ರೌಢಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ತನ್ನ ಅಣ್ಣನಲ್ಲಿ ವೇದ, ವೇದಾಂತ. ಪೂರ್ವಮೀಮಾಂಸೆ, ಉತ್ತರಮೀಮಾಂಸೆ, ವ್ಯಾಕರಣ, ನಾಟಕ, ಕಾವ್ಯ. ಅಲಂಕಾರ ಮುಂತಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ ಪಂಡಿತನಾದನು. ತಾನೂ ಅದ್ವೈತಾಚಾರ್ಯ. ಸರ್ವತಂತ್ರಸ್ವತಂತ್ರ, ಪದವಾಕ್ಯಪ್ರಮಾಣ ಪಾರಾವಾರಪಾರೀಣ ಮೊದಲಾದ ಬಿರುದುಗಳನ್ನು ಗಳಿಸಿದ್ದನು. ಮೇಲ್ಕಂಡ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಶ್ರೌತಪ್ರಯೋಗ, ಸಂಗೀತ, ಛಂದಸ್ಸು. ನ್ಯಾಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಇತರ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಗಲ್ಭನೆನಿಸಿ ಬಹುಶ್ರುತನಾಗಿದ್ದನು. ಬೌಧಾಯನಸೂತ್ರದ ಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಪ್ರಮಾಣ ಪುರುಷನೆನಿಸಿಕೊಂಡ ಆಚಾರ್ಯ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅದೆಷ್ಟೋ ಯಜ್ಞಕರ್ಮ ಪ್ರಯೋಜಕಗಳಾದ ಗ್ರಂಥಗಳು ವೆಂಕಟೇಶ್ವರ ದೀಕ್ಷಿತನಿಂದ ರಚಿತವಾದವುಗಳೆಂದು ತಂಜಾವೂರು ಸರಸ್ವತಿಮಹಲ್ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗ್ರಂಥಾಲಯದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ವೆಂಕಟೇಶ್ವರದೀಕ್ಷಿತನು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಪ್ರವರ್ತಕನಾಗಿದ್ದುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಮಹಾವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನೂ ಗಾಯಕನೂ ವೈಣಿಕನೂ ಆಗಿದ್ದನು. ಅವನ ಹಲವು ಗೀತಗಳೂ ಉಮಾತಿಲಕ, ಸುದರ್ಶನ, ಕೈವಾಡ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಾಚೀನ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಮೂಲವರ್ಣಮಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ವೆಂಕಟಮಂತ್ರಿಯಂತೆ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಆಲಾಪಗಳನ್ನೂ ಠಾಯಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದರೂ ಇರಬಹುದು.

ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಪರಮಗುರುವಿನ ನಿಜವಾದ ಹೆಸರು ವೆಂಕಟಮಂತ್ರಿ. ಮಂತ್ರಿ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಆಸ್ಥಾನಗೌರವ ಬಿರುದೋ ಅಥವಾ ಸಚಿವಪದಸೂಚಕವೋ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಲು ಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಅಂತೂ ಇವನಿಗೆ ತಾನಪ್ಪನೆಂಬ ನಾಮಾಂತರವೋ ಬಿರುದೋ ಇದ್ದುದಂತೂ ನಿಜ. ಇವನೂ ಕನ್ನಡಿಗನೇ. ಇವನ ತಂದೆ ಹೊನ್ನಯ್ಯ. ತಾನಪ್ಪನನ್ನು ತಾನಪ್ಪಾಚಾರ್ಯ, ತಾನಪ್ಪಶೇಖರ ಎಂದೆಲ್ಲ ತನ್ನ

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪೂಜಿಸಿ ಸ್ತುತಿಸಿರುವ ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ತನ್ನ 'ಗಂಧರ್ವಖರ್ವಜನ ದುರ್ವಾರ ಗರ್ವಭಂಜನುರೇ' ಎಂಬ ಆರಭಿರಾಗದ ಗೀತದಲ್ಲಿ ಸ್ತುತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ತಂದೆ ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನ ಅಧಿಕಾರಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೋ ಒಮ್ಮೆ ಈ ವೆಂಕಟಮಂತ್ರಿಯು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಿಂದ ಬಂದು ಅವನ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟಮಖಿಗೆ ಸಂಗೀತಾಧ್ಯಾಪನವನ್ನು ಮಾಡಿರಬೇಕು. ಕನ್ನಡದೇಶದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದಲೂ ಬಲಿತು ನಿಂತಿದ್ದ ಚತುರ್ದಂಡೀ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯನಿರ್ಮಿತಿಯ ಮೂಲಕ ಅವನು ಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸಿದನು. ಅವನು ರಚಿಸಿದ ಆಲಾಪ ಠಾಯಗಳನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಪೂಜ್ಯ ಬುದ್ಧಿಯಿಂದ ಸ್ಮರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ತಾನಪ್ಪಾಚಾರ್ಯನು ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯಮಾರ್ಗಪ್ರವರ್ತರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ.

ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತವು ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನೂತನ ಆಯಾಮವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ವರ್ಣವೆಂಬ ಗೇಯಪ್ರಕಾರವು ಮೊದಲು ಅಂಕುರಿಸಿದ್ದು ಈ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ. ಶೃಂಗಾರರಸದ ವಿಶ್ವಕೋಶದಂತಿರುವ, ಕೃತಿಯ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ, ವಿಳಂಬಲಯಗಾನಯೋಗ್ಯವಾದ 'ಪದ' ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರವು ಹುಟ್ಟಿಬಲಿತಿದ್ದು ಈ ಯುಗದಲ್ಲಿಯೇ. ಇದರಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಪೂಜೆಯು ಕ್ಷೇತ್ರಜ್ಞನಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ವಿಜಯರಾಘವಭೂಪಾಲ, ರಾಮಭದ್ರಾಂಬ, ರಂಗಾಜಮ್ಮ, ಪೆದ್ದದಾಸರಿ, ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಯ, ತಿರುಮಲಾರ್ಯ ಮುಂತಾದವರೂ ಇದನ್ನು ಪ್ರವರ್ತಿಸಿದರು.

ದಂಡೀ ಎಂದರೆ ಆಧಾರಸ್ತಂಭ. ಸಂಗೀತದ ನಾಲ್ಕು ಆಧಾರಸ್ತಂಭಗಳಾದ ಗೀತ, ಠಾಯ, ಆಲಾಪ ಮತ್ತು ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳ ಅವಯವಗಳನ್ನೂ ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯು ಹೇಳಿದೆ. ಭರತಮತಂಗಶಾರ್ಙ್ಗದೇವಾದಿ ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಮಂಡಿಸಲೆಳೆಸಿರುವ ವಿಧಾನಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯ ಜಾಡನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಹಿಡಿದು ಕನ್ನಡದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಗೌರವಿತವಾಗಿ ನೆಲೆಸಿದ್ದ ಚತುರ್ದಂಡೀ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿಯೂ ನೆಲೆಗೊಳಿಸಿದನು.

ವೆಂಕಟಾಧ್ವರಿಯು ತನ್ನ ಈ ಗ್ರಂಥದ ಆರನೆಯ ಆಲಾಪ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಆಲಾಪನೆ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಏಳನೆಯ ಠಾಯಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಠಾಯ ಎಂದು ಪರಿಭಾಷಾಸಂಜ್ಞೆಯುಳ್ಳ ರಾಗಾವಯವವನ್ನು ಹಾಡುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಗುರುವು ಠಾಯಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯಪ್ರವರ್ತನೆ ಮಾಡಿದ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅವಲಂಬಿಸಿ ನವ್ಯವಾದ ಲಕ್ಷ್ಯತಂತ್ರವೊಂದನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಠಾಯೆಯ ವಿವರಗಳು

ಮೇಲ್ಕಂಡ ಗ್ರಂಥದ ಏಳನೆಯ ಠಾಯಪ್ರಕರಣವು ಕೇವಲ ಏಳು ಶ್ಲೋಕಗಳಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿದ್ದು ಇಡೀ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಹ್ರಸ್ವತಮ ಪ್ರಕರಣವಾಗಿದೆ. ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರು ಸ್ಥಾಯಾ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ಲಕ್ಷಿಸಿರುವುದು ಅಪಭ್ರಂಶಗೊಂಡು ಠಾಯವೆಂದಾಗಿದೆ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನು ಇಂತಹ 96 ಸ್ಥಾಯಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆಂದು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದೆ. ಕನ್ನಡಕವಿಗಳು ಸುಮಾರು ಒಂದು ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಸಂಗೀತವರ್ಣನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಠಾಯೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನು ಇಂದಿಗೂ ಲಕ್ಷಣವು ಉಪಲಬ್ಧವಲ್ಲದ ಹಲವು ಠಾಯಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸ್ಥಾಯಾ ಎಂದರೆ ರಾಗದ ಅವಯವ ; ರಾಗತ್ವವನ್ನು ಆಂಶಿಕವಾಗಿ ಒಳಗೊಂಡ, ಸಮಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ರಾಗತ್ವವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಸ್ವರಸಂದರ್ಭ. **ವಾಗ** ಎಂದರೆ **ಗಮಕ**. ಇವುಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಅನ್ಯೋನ್ಯಾಶ್ರಯವಿರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಪ್ರಾಚೀನಾಚಾರ್ಯರು ಇವುಗಳನ್ನು **ಸ್ಥಾಯಾವಾಗಗಳೆಂಬ** ಸಮಷ್ಟಿನಾಮದಿಂದ ವ್ಯವಹರಿಸಿ ಒಟ್ಟಿಗೇ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಸ್ಥಾಯಗಳನ್ನು ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆಯೇ ಹೊರತು ಅವುಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದು ಹೇಗೆಂದು ಯಾರೂ ಹೇಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಮಾಡಿರುವುದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯೊಬ್ಬನೇ. ರಾಗೋಚಿತವಾದ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಸ್ವರವನ್ನು ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅದರ ಮುಂದಿನ ನಾಲ್ಕುಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೊಂದರಂತೆ ನಾಲ್ಕು ತಾನಗಳನ್ನು ಆರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಹಾಡಬೇಕು. ಅನಂತರ ಇವೇ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿಯೂ ಹೀಗೆಯೇ ನಾಲ್ಕು ತಾನಗಳನ್ನು ಹಾಡಬೇಕು. ಈ ಎಂಟು ತಾನಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಸ್ವರವನ್ನು ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ ತಾನವನ್ನು ಮಾಡಿ ಮಂದ್ರಷಡ್ಜದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕು. ಇದಾದಾನಂತರ ಮುಕ್ತಾಯಿಯನ್ನು ಹಾಡಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಠಾಯವನ್ನು ಹಾಡುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಎಲ್ಲ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಿರ್ಮಿಸಿ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಗುರುವಾದ ತಾನಪ್ಪಶೇಖರನೇ. ಈ ಪದ್ಧತಿಯು ಬೆಳೆದು ಮುಂದೆ ಕ್ರಿ. ಶ. 1730 ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ತುಳಜೇಂದ್ರನು ತಂಜಾವೂರು ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಪಡೆದು ರೂಢಿಸಿದ್ದ ಠಾಯಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಉದಾಹರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. 15 - 16 ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಶ್ರೀ ಪುರಂದರದಾಸರು ಠಾಯೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರೆಂದೂ, ಅದನ್ನು ಪ್ರಸನ್ನವೆಂಕಟದಾಸರು 17 ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಒಂದು ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆಂದು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದೆ.

ಈಗ ತಾನವೆಂದು ನಾವು ಬಳಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕಟಕವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದರ ಪ್ರಥಮೋಲ್ಲೇಖವು ತುಳಜನ ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದಲ್ಲಿ (ಸು. 1730) ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಠಾಯವು ಹೀಗೆ ಕಟಕ/ತಾನವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿ ರೂಪುವಡೆದಿದ್ದರೂ ಇರಬಹುದು. ತಾನಪ್ಪಾಚಾರ್ಯನು ತಾನವೆಂಬ ಈ ಗೇಯಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸಿರುವುದು ಸಂಭವನೀಯ. ಹಾಗೂ ಇದನ್ನು ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ನೆಟ್ಟಿದ್ದು ಕನ್ನಡಿಗನಾದ ತಾನಪ್ಪಶೇಖರನೇ. ಅವನಿಗೆ ತಾನಪ್ಪ ಎಂಬ

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ಬಿರುದಿನ ಹೆಸರು ಬರಲು ಇದೇ ಕಾರಣವೋ ಏನೋ! ಇದನ್ನು ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹರಡಿದ್ದು ಹರಡಿದ್ದು ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಕನ್ನಡಿಗನಾದ ಅವನ ಶಿಷ್ಯ ವೆಂಕಟಮಖಿ. ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಾಗದ ಆಲಾಪನೆಯನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಉಳಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ತಂದೆ - ತಂಜಾವೂರಿನ ಮಹಾಪ್ರಧಾನಿ ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತ, ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಕನ್ನಡಿಗ, ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ!

(ಆಸಕ್ತರು ಸ್ಥಾಯ, ರಾಗಾಲಾಪನ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣರವರ 'ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲೆಗಳು - ಸಂಗೀತ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ' ರಾಗಾಲಪ್ತಿ' ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು [ಪುಟ ೮೬ ರಿಂದ] ಓದಬೇಕು).

ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಠಾಯಪ್ರಕರಣ

'ಸಪ್ತಮಂ ಠಾಯಪ್ರಕರಣಮ್'

೧.. ಏವಂ ಷಷ್ಠಪ್ರಕರಣೇ ಪ್ರೋಕ್ತಮಾಲಾಪಲಕ್ಷಣಮ್ ಸಪ್ತಮೇಽಥ ಪ್ರಕರಣೇ ಠಾಯಲಕ್ಷಣಮುಚ್ಯತೇ

೨.. ತತ್ತದ್ ರಾಗಾನುಸಾರೇಣ ಯತ್ರ ಕುತ್ರಾಪಿ ಚ ಸ್ವರೇ

ಸ್ಥಿತ್ವಾ ಸ್ವರಂ ತಮೇವಾಥ ಸ್ಥಾಯಿನಂ ಪರಿಕಲ್ಪ್ಯ ಚ

೩.. ತತ್ ಪುರೋವರ್ತಿಷು ಚತುಃಸ್ವರೇಷ್ವಥ ಯಥಾಕ್ರಮಮ್

ತತ್ತದ್ ರಾಗಾನುಸಾರೇಣಾರೋಹೇ ತಾನಚತುಷ್ಟಯಮ್

೪..ಅವರೋಹೇ ತಥಾ ತಾನಚತುಷ್ಟಯಮಿತಿ ಕ್ರಮಾತ್

ಗೀತ್ವಾ ತಾನಾಷ್ಟಕಂ ಪಶ್ಚಾದಾರಭ್ಯ ಸ್ಥಾಯಿನಂ ಸ್ವರಮ್

೫..ಯದುಕ್ತಂ ಕಂಚಿದಾ ಕಲ್ಪ್ಯ ವಿನ್ಯಸೇನ್ಮಂದ್ರ ಷಡ್ಜಕೇ

ಸ್ಥಾಯಿಸ್ಥಿತಸ್ಯ ತಸ್ಯೈವ ಯದುಪಸ್ಯಾಭಿಧೀಯತೇ

೬.. ಲೋಕೇ ಮಕರಿಣೀತ್ಯೇವಂ ಸಂಜ್ಞಾ ಮುಕ್ತಾಯಿಕಾ ತತಃ

ಠಾಯಸಾಮಾನ್ಯಲಕ್ಷ್ಮೇದಂ ವೇಂಕಟಾಧ್ವರಿಣೋದಿತಮ್

೭.. ಪರಮೋ ಗುರುರಸ್ಮಾಕಂ ತಾನಪ್ಪಾಚಾರ್ಯಶೇಖರಃ

ಸರ್ವೇಷಾಮಪಿ ರಾಗಾಣಾಮೇತಲ್ಲಕ್ಷ್ಮಾನುಸಾರತಃ

ಠಾಯಾನ್ ಪ್ರಕಲ್ಪಯಾಮಾಸ ಲಕ್ಷ್ಯಮಸ್ಯ ತದೇವ ಸಃ

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ಇತಿ ಶ್ರೀಮದದ್ವೈತವಿದ್ಯಾಚಾರ್ಯಸಾಗ್ನಿಚಿತ್ಯ ಸರ್ವತೋಮುಖಾತಿರಾತ್ರಸಾಗ್ನಿ ಚಿತ್ಯಾಪ್ತ ವಾಜಪೇಯಯಾಜಿಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನಾಗಮಾಂಬಿಕಾವರದ್ವಿತೀಯನಂದನಸ್ಯ ಸಾಗ್ನಿಚಿತ್ಯ ಸರ್ವ ಕ್ರತುಯಾಜಿಯಜ್ಞನಾರಾಯಣದೀಕ್ಷಿತಾವ್ಯವಹಿತಾನುಜಸ್ಯ ಅಚ್ಯುತವಿಜಯರಾಘವಭೂಪಾಲ ಪ್ರೇರಿತಸ್ಯ ವೇಂಕಟೇಶ್ವರದೀಕ್ಷಿತಸ್ಯ ಕೃತೌ ಚತುರ್ದಂಡೀಪ್ರಕಾಶಿಕಾಯಾಂ ಸಪ್ತ ಠಾಯಪ್ರಕರಣಮ್ ಸಂಪೂರ್ಣಮ್.

ಕನ್ನಡಾನುವಾದ –

೧.. ಹೀಗೆ ಆರನೆಯ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಆಲಾಪದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳಲಾಯಿತು. ಅನಂತರ ಏಳನೆಯ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಠಾಯದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೇಳಲಾಗುವುದು.

೨.. ಆಯಾ ರಾಗಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತಹ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಅನಂತರ ಅದೇ ಸ್ವರವನ್ನು ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು

೩.. ಅದರ ಮುಂದೆ ಇರುವ ನಾಲ್ಕು ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿರುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ ಆರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಆಯಾ ರಾಗಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಾಲ್ಕು ತಾನಗಳನ್ನು (ಹಾಡಬೇಕು).

೪.. ಅವರೋಹಣದಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಗೆಯೇ ನಾಲ್ಕು ತಾನಗಳನ್ನು (ಹಾಡಬೇಕು). (ಈ) ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಎಂಟು ತಾನಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ ಆಮೇಲೆ ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ (ಎಂಟು ತಾನಗಳಲ್ಲಿ) ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಸ್ವರವನ್ನು (ಸ್ಥಾಯಿಯನ್ನಾಗಿ)

೫.. ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಮಂದ್ರಷಡ್ಜದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕು. ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿರುವ ಅದೇ ಯಡುಪನ್ನೇ

೬.. ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಮಕರಿಣಿಯೆಂಬ ಸಂಜ್ಞೆಯಿಂದ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಅನಂತರ ಮುಕ್ತಾಯಿಯನ್ನು ಹಾಡಬೇಕು) ಠಾಯದ ಈ ಸಾಮಾನ್ಯಲಕ್ಷಣವನ್ನು ವೆಂಕಟಾಧ್ವರಿಯು ಹೇಳಿದನು. (ಸೂಚನೆ - ಇವುಗಳ ವಿವರಕ್ಕೆ 6ನೆಯ ಆಲಾಪ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ನೋಡಬೇಕು)

೭.. ನಮ್ಮ ಪರಮ ಗುರುಗಳಾದ ತಾನಪ್ಪಾಚಾರ್ಯಶೇಖರರು ಈ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಕೊಂಡು ಎಲ್ಲಾ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಠಾಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಇದಕ್ಕೆ (ಠಾಯಕ್ಕೆ) ಲಕ್ಷ್ಯವು (ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಣೆಯು) ಅದೇ (ಅವರ ರಚನೆಗಳೇ).

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ಹೀಗೆ ಶ್ರೀಮದದ್ವೈತವಿದ್ಯಾಚಾರ್ಯನೂ ಸರ್ವತೋಮುಖ, ಅತಿರಾತ್ರಯಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಗ್ನಿಚಿತ್ಯನೂ, ವಾಜಪೇಯಯಾಗದಲ್ಲಿ ಸಾಗ್ನಿಚಿತ್ಯನೂ ಆದ ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನ ಹಾಗೂ ನಾಗಮಾಂಬಿಕೆಯ ಶ್ರೇಷ್ಠನಾದ ಎರಡನೆಯ ಮಗನೂ ಸರ್ವಕ್ರತುಯಜ್ಞದಲ್ಲಿ ಸಾಗ್ನಿಚಿತ್ಯನಾದ ಯಜ್ಞನಾರಾಯಣದೀಕ್ಷಿತನ ಅವ್ಯವಹಿತನಾದ ತಮ್ಮನೂ ಅಚ್ಯುತವಿಜಯರಾಘವಭೂಪಾಲನಿಂದ (ಈ ಗ್ರಂಥರಚನೆಗಾಗಿ) ಪ್ರೇರಿತನೂ ಆದ ವೆಂಕಟೇಶ್ವರದೀಕ್ಷಿತನಿಂದ ರಚಿತವಾದ ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಏಳನೆಯ ಠಾಯಪ್ರಕರಣವು ಮುಗಿಯಿತು.

(ವಿ. ಸೂ. – ತಾನ ಎಂಬುದು ಪರಿಭಾಷೆ - ಮೂರ್ಛನೆಯೆಂದರೆ ರಾಗದ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳೂ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಆರೋಹಾವರೋಹದಲ್ಲಿ ಇರುವುದು. ಮೂರ್ಛನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಥವಾ ಎರಡು ಸ್ವರಗಳು ಲೋಪವಾದರೆ 'ತಾನ'ವಾಗುತ್ತದೆ. ತಾನದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳ ಆರೋಹ - ಅವರೋಹಗಳು ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೆ ಶುದ್ಧತಾನ. ಸ್ವರಗಳು ವಕ್ರವಾಗಿದ್ದರೆ ಕೂಟತಾನ. ಈಗಿನ ಪರಿಭಾಷೆಯಂತೆ ಜನ್ಯರಾಗಗಳು.

ತಾನವೆಂಬ ಪರಿಭಾಷೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ತಾನಗಳು ಒಂದು ರಾಗಾಲಾಪದ, ಅವಯವಗಳೂ ಆಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಸ್ವರಗಳು ಜೋಡನೆಗೊಂಡು ವರ್ಣಗಳಾದರೆ, ಈ ವರ್ಣಗಳು ರಾಗಸೌಂದರ್ಯವರ್ಧನಸಾಧಕವಾಗಿ ಅಲಂಕಾರಗಳಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಅಲಂಕಾರಗಳು ರಾಗಾಲಾಪನದ ಅವಯವಗಳಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದರೆ ಅವು ತಾನಗಳಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.)

ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಗೀತಠಾಯಪ್ರಬಂಧಾದಿಗಳಿಗೆ ಹೇಳಿದ ಯೋಗ್ಯರಾಗಗಳು

ವೆಂಕಟಾಧ್ವರಿಯು ಐವತ್ತೈದು ರಾಗಗಳನ್ನು ಗೀತಠಾಯಪ್ರಬಂಧಾದಿಗಳಿಗೆ ಯೋಗ್ಯರಾಗಗಳೆಂದೂ, ಇವುಗಳನ್ನು ತಾನಪ್ಪಾಚಾರ್ಯರು ಲೋಕರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದರೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. (ಚ. ಪ್ರ.,ಅ. 5, ರಾ. ಪ್ರ. ಶ್ಲೋ. 105.) ಅವು ಇಂತಿವೆ –

1.ನಾಟ 2. ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ 3. ಸಾರಂಗನಾಟ 4.ಶುದ್ಧವಸಂತ 5. ಗುಂಡಕ್ರಿಯಾ 6.ಮೇಚಬೌಳಿ 7.ನಾದರಾಮಕ್ರಿಯಾ 8.ವರಾಳಿ 9. ಲಲಿತಾ 10.ಪಾಡಿ 11.ಸಾಲಗಭೈರವಿ 12.ಶ್ರೀರಾಗ 13.ಆರಭಿ 14.ಧನ್ಯಾಸಿ 15.ಶಂಕರಾಭರಣ 16. ಹಿಂದೋಲ. 17.ಭೂಪಾಲ 18.ಹಿಂದೋಲವಸಂತ 19.ಆಹರಿ 20. ಆಭೇರಿ 21.ಸಾಮಂತ 22. ವಸಂತಭೈರವಿ 23. ಹೆಜ್ಜುಜ್ಜಿ 24.ಮಾಲವಶ್ರೀ 25. ಶುದ್ಧರಾಮಕ್ರಿಯಾ 26.ಕಾಂಭೋಜಿ 27.ಮುಖಾರೀ 28.ದೇವಗಾಂಧಾರಿ 29. ನಾಗಧ್ವನಿ 30.ಸಾಮರಾಗ 31.ಸಾಮವರಾಲೀ 32.ಗುರ್ಜರೀ 33. ಭಿನ್ನಷಡ್ಜ 34. ರೇವಗುಪ್ತಿ 35. ನಾರಾಯಣ ದೇಶಾಕ್ಷೀ 36. ದೇಶಾಕ್ಷೀ 37. ನಾರಾಯಣೀ 38. ಕರ್ಣಾಟಬಂಗಾಲ 39.

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ಜಯಂತಸೇನಾ 40. ಮಧ್ಯಮಾದಿ 41.ಬಹುಲೀ 42. ಆಂಧಾಲೀ 43. ಸಾವೇರೀ 44. ಮಲ್ಲಹರೀ/ಮಲಹರಿ 45. ಘಂಟಾರವ 46. ವೇಲಾವಲೀ 47. ಭೈರವೀ 48. ಗೌಲ 49. ಕೇದಾರಗೌಲ 50. ಛಾಯಾಗೌಲ 51.ರೀತಿಗೌಲ 52. ಪೂರ್ವಗೌಲ 53. ನಾರಾಯಣಗೌಲ 54.ಕನ್ನಡಗೌಲ 55. ಸಿಂಹರವ.

ವೆಂಕಟಮಖಿಯು (ಶ್ಲೋ. 106) ಕಲ್ಯಾಣಿಯೇ ಮೊದಲಾದ ದೇಶೀರಾಗಗಳು ಕೋಟಿಗಟ್ಟಲೆ ಇವೆ. ಇವು ಗೀತ. ಠಾಯ, ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ಎಂದಿಗೂ ಯೋಗ್ಯವಲ್ಲ. ಕಲ್ಯಾಣಿಯು ಗೀತ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ಯೋಗ್ಯವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ತುರುಕರಿಗೆ ಬಹಳ ಪ್ರಿಯವಾದದ್ದು, (ಶ್ಲೋ. 107) ಪಂತುವರಾಲಿಯೆಂಬ ರಾಗವು ಪಾಮರರಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದುದು. ಆದರೆ ಗೀತ, ಠಾಯ, ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೂ ಇದಕ್ಕೂ ಬಹುದೂರವೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ರಾಗಗಳು ಪಾಮರರಿಗೂ ಪಂಡಿತರಿಗೂ ಸಮವಾಗಿ ಪ್ರೀತಿಯೆಂದೂ ಈ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಸರ್ವರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಇವೆಯೆಂದೂ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ತುಳಜನ ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದಲ್ಲಿ ಠಾಯ

ರಕ್ಕಸತಂಗಡಿಯ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವು ಮುರಿದುಬಿದ್ದ ಮೇಲೆ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿದ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ತಂಜಾವೂರು ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಕನ್ನಡಿಗ, ದೊರೆಗಳಾದ ನಾಯಕ ದೊರೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ವಿಜಯನಗರದ ಸಾಮಂತರಾಗಿ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫೩೨ರಿಂದ ೧೬೭೩ರವರೆಗೆ ಆಳಿದರು. ಇವರಲ್ಲಿ ಅಚ್ಯುತನಾಯಕ, ರಘುನಾಥನಾಯಕ ಮತ್ತು ವಿಜಯರಾಘವನಾಯಕರು ಸಂಗೀತಪ್ರೇಮಿಗಳಾಗಿದ್ದು ಸಂಗೀತಕಲೆಯ ಉತ್ಕರ್ಷವನ್ನು ತಮ್ಮ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿದ್ದರು. ಇವರ

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ಪ್ರಧಾನಿಯೂ, ವೇದಪಾರಂಗತನೂ, ಷಟ್‌ಶಾಸ್ತ್ರ ಪಂಡಿತನೂ, ಅನೇಕ ಯಜ್ಞಯಾಗಾದಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದವನೂ ಆಗಿದ್ದ ಕನ್ನಡಿಗ ಗೋವಿಂದದೀಕ್ಷಿತನು ತಂಜಾವೂರಿನ ನಿರ್ಮಾಪಕನಾಗಿದ್ದುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ; ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಹಾಮೇಧಾವಿಯಾದ ಪಂಡಿತ. ಅವನೂ ಅವನ ಮಗನಾದ ವೆಂಕಟೇಶ್ವರದೀಕ್ಷಿತನೂ ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ತಳಹದಿ ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟವರು. ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯನು ಪದವೆಂಬ ಗೇಯಪ್ರಕಾರವನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದನು.

ವಿಜಯರಾಘವನ ಆಳ್ವಿಕೆ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬೭೩ರಲ್ಲಿ ಮುಗಿದು ಮಧುರೆಯ ಚೊಕ್ಕನಾಥನಾಯಕ ಭೂಪಾಲನೊಡನೆ ಆದ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಅವನೂ ಅವನ ಮಗನಾದ ಮನ್ನಾರುದಾಸನೂ ಮಡಿಯಲು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬೭೬ರಲ್ಲಿ ಮರಾಠರ ಎಕ್ಕೋಜಿಯು ತಂಜಾವೂರನ್ನು ಆಳಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದನು. ಇವನಿಗೆ ಶಾಹಜಿ, ಶರಭೋಜಿ, ತುಕ್ಕೋಜಿ ಎಂಬ ಮೂವರು ಮಕ್ಕಳು. ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬೮೩ರಲ್ಲಿ ಎಕ್ಕೋಜಿಯ ಆಳ್ವಿಕೆ ಮುಗಿಯಲು ಶಾಹಜಿಯು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬೮೪ರಿಂದ ೧೭೧೧ರವರೆಗೂ, ಆತನ ತಮ್ಮನಾದ ಶರಭೋಜಿಯು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೧೧ರಿಂದ ೧೭೨೮ರ ವರೆಗೂ ತಂಜಾವೂರನ್ನು ಆಳಿದರು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತುಕ್ಕೋಜಿ ಎಂಬ ನಾಮಾಂತರವುಳ್ಳ ತುಳಜನು ಮಹಾದೇವ ಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿ ರಾಜಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಆಳುತ್ತಿದ್ದನು. ಶರಭೋಜಿಯ ಅನಂತರ ತುಳಜನು ತಂಜಾವೂರನ್ನು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೨೯ರಿಂದ ೧೭೩೫ರವರೆಗೂ ಆಳಿದನು. ಮೊದಲನೆಯ ಎಕ್ಕೋಜಿಯಿಂದ ಹಿಡಿದು ಎರಡನೆಯ ಶರಭೋಜಿಯವರೆಗೆ ಇದ್ದ ಸುಮಾರು ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲವು ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತದ ಸುವರ್ಣಯುಗ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಂಜಾವೂರನ್ನು ಆಳಿದ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ರಾಜನೂ ಸ್ವತಃ ಸಂಗೀತವಿದ್ವಾಂಸನೂ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರನೂ ಆಗಿದ್ದರು. ಇವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಲೆಕ್ಕವಿಲ್ಲದಷ್ಟು ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸ ಶ್ರೇಷ್ಠರುಗಳು ತಮಿಳುನಾಡಿನಿಂದಲೂ, ಆಂಧ್ರ, ಕೇರಳ, ಕನ್ನಡನಾಡುಗಳಿಂದಲೂ ಬಂದು ನೆಲೆಸಿ ತಂಜಾವೂರನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಕೇಂದ್ರವೂ ಸಂಗೀತಪೀಠವೂ ಆಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು. ಸಂಗೀತತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳಾದ ತ್ಯಾಗರಾಜ, ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿದೀಕ್ಷಿತ, ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಉದಯಿಸಿ ವಿರಾಜಮಾನರಾದುದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ.

ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತವನ್ನು ಬರೆದದ್ದು ಮೊದಲನೆಯ ತುಳಜ - ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೩೦ರ ಸುಮಾರಿಗೆ. ಎರಡನೆಯ ಶರಭೋಜಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಇವನಂತಹ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಪಂಡಿತನೂ, ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪಕ್ಷಪಾತಿಯೂ ಇಡೀ ಭೋಸಲೆ ವಂಶದಲ್ಲಿಯೇ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಬಹುಮುಖಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಈ ತುಳಜನು ಹಲವು ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆತನು ರಚಿಸಿದ ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತವು ಅನೇಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥ. ತುಳಜನು ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಸರಳ ಸುಂದರ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ, ಚಂಪೂಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಕ್ರಿ. ಶ. ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಲಕ್ಷ್ಯವು ಹೇಗಿತ್ತು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಇಂದು ಉಳಿದಿರುವುದು ಇದೊಂದೇ ಆಧಾರ. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪ್ರವರ್ತನ - ಪರಿವರ್ತನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತವು ಮಹತ್ತರ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದೆ, ಹಳತು - ಹೊಸತರ ನಡುವೆ ಸುವರ್ಣ ಸೇತುವಾಗಿದೆ. ಹದಿನೆಂಟು ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ರಚನೆಯಾಗಿರುವ ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಜ್ಞನಾದ ತಾನು ಗೀತ, ಠಾಯ, ಆಲಾಪ, ಪ್ರಬಂಧಗಳೆಂಬ ನಾಲ್ಕು ದಂಡೀಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಲು ಸ್ವಂತ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದನೆಂದೂ, ಗೋಪಾಲನಾಯಕನು ಚತುರ್ದಂಡೀ ಕಲ್ಪನೆಯ ಪ್ರವರ್ತಕನೆಂದೂ ವೇಂಕಟೇಶ್ವರ ದೀಕ್ಷಿತನು ಹೇಳುವುದನ್ನು ತುಳಜನು ಪುನಃ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದಲ್ಲಿ ರಾಗವಿವೇಕ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ತನ್ನಿಂದಲೂ ತನ್ನ ಪೂರ್ವಿಕರಿಂದಲೂ ಸಮಸಾಮಯಿಕ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಿಂದಲೂ ವಿಪುಲವಾದ ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಅವುಗಳ ಮೂಲಕ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಬೋಧಿಸುವುದು ಈ ಗ್ರಂಥದ ಮುಖ್ಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಇದರಲ್ಲಿ ರಾಗದ ಸ್ವರಗತಿ, ಖಂಡಿಕ, ಆಲಪ್ತಿ, ಆಯಿತ್ತ, ಕರಣ, ಮುಕ್ತಾಯ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನೂ ಕಟಕ, ಠಾಯಗಳನ್ನೂ, ಹಾಡುಗಳ ಉದ್ಗ್ರಾಹ, ಧ್ರುವ, ಆಭೋಗಾದಿಗಳನ್ನೂ ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಗೀತ, ಪ್ರಬಂಧ, ಠಾಯ, ಆಲಾಪಗಳೆಂಬ ಚತುರ್ದಂಡೀಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಪದ, ದರು, ಸುಳಾದಿ, ಶ್ಲೋಕವರ್ಣ ಮೊದಲಾದ ಹಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೂ ತುಳಜನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಅವನು ಕೊಡುವ ಒಟ್ಟು ೩೧೭ ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ೬೬ ಗೀತಗಳೂ, ೧೬ ಪ್ರಬಂಧಗಳೂ, ೮೩ ಠಾಯಗಳೂ, ೩೨ ತಾನಗಳೂ, ೯ ಸ್ವರಗತಿಗಳೂ, ೨೧ ಸೂಳಾದಿಗಳೂ, ೨ ಸ್ವರಖಂಡಗಳೂ, ೧೩ ಆಲಾಪಗಳೂ, ೪ ಕಟಕಗಳೂ, ೨ ದರುಗಳೂ, ೭ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ.

ಶಾಹಜಿಯೂ ತುಳಜೇಂದ್ರನೂ ಹೇಳಿರುವ ಕೆಲವು ರಾಗಗಳ ಠಾಯಗಳು

ಕ್ರಿ. ಶ. 13 - 14 ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸರ್ವತೋಮುಖವಾಗಿ ನಡೆದ ಕ್ರಾಂತಿಯು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿತು. ಇದು ಕ್ರಿ. ಶ. 16ನೆಯ ಶತಮಾನದ ವೇಳೆಗೆ ಮಟ್ಟವಾಗಿ ನಿಂತುದನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸವು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾಲದಿಂದ ಲಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿ 15 ನೆಯ ಮೇಳವು ಪ್ರಾಚುರ್ಯ, ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ. ಪ್ರಾಥಮ್ಯಗಳು ಪಡೆದು ಸುಮಾರು ಮುನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಇದರಲ್ಲಿಯೇ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಜನ್ಯರಾಗಗಳು ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಇದನ್ನು ಈ ಕಾಲದ ಎಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳೂ ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಕ್ರಿ. ಶ. 18 ನೆಯ ಶತಮಾನದ ವೇಳೆಗೆ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯು ಪುನಃ ತನ್ನ ದಿಕ್ಕನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿ ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡನೆಯ ಮೇಳ, ಅನಂತರ 28 ನೆಯ ಹಾಗೂ 29 ನೆಯ ಮೇಳಗಳ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗಳಿಗೆ ಎಡೆ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಇದರ ಸಂಧಿಕಾಲವನ್ನು ತುಳಜನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಇದೇ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷಿತಿಜಗಳು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಹಿನ್ನಡೆದವು. ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮಿಂದೊಮ್ಮೆಗೇ ಹಲವು ಹೊಸರಾಗಗಳು ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವಿಸಿದ್ದುದನ್ನು

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಹಿಂದೆ ಇಲ್ಲದ ರಾಗಗಳು ಹೊಸದಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಕೆಲವು ರಾಗಗಳು ತಮ್ಮ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡವು. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ತಮ್ಮ ಹೆಸರನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡವು. ಗೇಯರಚನೆಗಳಾದರೂ ಅಷ್ಟೇ. ವರ್ಣ, ಕೃತಿ, ತಿಲ್ಲಾನ, ಜಾವಳಿ ಮೊದಲಾದವು ಹುಟ್ಟಿದುದು ಅಥವಾ ಈಗಿನ ರೂಪ ತಳೆದುದು ಈಗಲೇ. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಸಾಮಗ್ರಿ ಸಮೃದ್ಧಿಯಾದದೂ ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ಈ ಹೊಸ ರಾಗಗಳು ಮೊದಲು ಮೊಳಕೆದೋರುವುದು ತುಳಜನ ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದಲ್ಲಿ.

ಠಾಯಗಳಿರುವ ರಾಗಗಳು

ಮಾಲವಶ್ರೀಯು ಶ್ರೀರಾಗಮೇಳಸಂಭೂತವೆಂದೂ ರಿ-ವರ್ಜ್ಯ, ಮಂಗಳಪ್ರದ, ರಾಗಾಂಗ ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಿ ರಾಗಸಂಚಾರದ ಕಟಕ, ಗೀತ, ಠಾಯಿಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತವು ಕೊಡುತ್ತದೆ . ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಹೇಳಿದ ಭೂಪಾಲ (೮ ನೇ) ಮೇಳದಲ್ಲಿ ರಿ - ತ್ರಯವಾಗಿ (= ಗ್ರಹ, ಅಂಶ, ನ್ಯಾಸ) ಸಂಪೂರ್ಣವೆಂದು ನಿರೂಪಿದ್ದನ್ನು ಶಾಹಜಿ ಮತ್ತು ತುಳಜರು ಷಡ್ಜ, ಶುದ್ಧರಿಷಭ, ಸಾಧಾರಣಗಾಂಧಾರ, ಶುದ್ಧಮಧ್ಯಮ, ಪಂಚಮ, ಶುದ್ಧಧೈವತ, ಕಾಕಲಿನಿಷಾದ – ಈ ಸ್ವರಗಳನ್ನುಳ್ಳ ಸಂಪೂರ್ಣರಾಗವಾಗಿ, ಸ್ವತಂತ್ರ ಮೇಳವಾಗಿ ಕೊಡುತ್ತಾರೆ ಹಾಗೂ ಸ - ಗ್ರಹಾಂಶ, ನಿ-ನ್ಯಾಸ ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿ ಸ್ವರಗತಿ, ಎಡುಪು, ತಾನ, ಠಾಯ, ಗೀತಗಳ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಿಂದೋಲವಸಂತ ರಾಗವನ್ನು ಭೈರವೀ (೧೦ನೇ) ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಿ, ಕೈಶಿಕಿನಿಷಾದವೆಂದೂ ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸರ್ವದಾ ಗೇಯವೆಂದು ಹೇಳಿ ವಕ್ರಸಂಚಾರದಲ್ಲಿ ಆಯಿತ್ತ, ತಾನ, ಠಾಯ, ಗೀತ, ಸುಳಾದಿ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನು ಹಿಂದೋಲವು ಭೈರವೀ (೧೦)ಗೆ ನೀಡುವ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಶಾಹಜಿ ತುಳಜರು ಉದ್ಗ್ರಾಹ, ಗೀತ, ಠಾಯಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಹಿಂದೆ ಶಂಕರಾಭರಣ ರಾಗವು ಆರನೆಯ ಮೇಳವಾಗಿತ್ತು. ಈಗ ಇಪ್ಪತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಮೇಳವಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಶಾಹಜಿಯ ರಾಗಲಕ್ಷಣಮು ಮತ್ತು ತುಳಜನ ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತಗಳಲ್ಲಿ ಶಂಕರಾಭರಣದ ಲಕ್ಷಣವು ಸ್ವಮೇಳಜ (೨೯), ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸ-ತ್ರಯ, ಸಾಯಂಗೇಯ, ಎಂದು ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದು ರಾಗಾಲಾಪನ ಕ್ರಮ, ಠಾಯ, ಗೀತ, ಸುಳಾದಿಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯಖಂಡಿಕೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಪೂರ್ವಗೌಲವನ್ನು ಶಂಕರಾಭರಣಮೇಳದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ರಾಗ, ಸ - ಗ್ರಹಾಂಶ, ಎಂದು ನಿರೂಪಿಸಿ ಆಯಿತ್ತ, ಠಾಯ, ಗೀತ, ಸುಳಾದಿಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣಗಳ ಖಂಡಿಕೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ನಾರಾಯಣಿರಾಗವನ್ನು ಶಂಕರಾಭರಣ (೨೯)ರಲ್ಲಿ ಜನ್ಯವೆಂದೂ ಪೂರ್ಣ, ಗ-ಗ್ರಹಾಂಶ, ಪ್ರಾತಃಗೇಯವಾದುದೆಂದೂ ವರ್ಣಿಸಿ, ಉದ್ಗ್ರಾಹ, ಠಾಯ ಮತ್ತು ನಾಮಾವಲಿಯೊಂದರಿಂದ ಲಕ್ಷ್ಯ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಶಾಹಜಿ ತುಳಜರು ಉದ್ಧರಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾರಾಯಣದೇಶಾಕ್ಷಿಯನ್ನು

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ವೆಂಕಟಮಖಿಯು ಹೇಳಿದಂತೆಯೇ ಶಂಕರಾಭರಣ (೨೯)ಜನ್ಯ, ಗ-ತ್ರಯ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಪ್ರಾತರ್ಗೇಯ ಎಂದು ವರ್ಣಿಸಿ, ಉದ್ಗ್ರಾಹ, ಅಟತಾಲಪ್ರಬಂಧದ ಧ್ರುವ, ಸುಳಾದಿಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂತೆಯೇ ಆಹರಿ, ಕನ್ನಡಗೌಲ, ಕಾಂಬೋಜಿ, ಮುಖಾರೀ, ನಾರಾಯಣಗೌಲ, ದೇಶಾಕ್ಷೀ ರಾಗಗಳಿಗೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ತುಳಜನು ಕೇದಾರಗೌಲ ರಾಗವನ್ನು ಕಾಂಭೋಜಿ ಮೇಳದಲ್ಲಿ (28) ಉಪಾಂಗ ಜನ್ಯವಾಗಿಯೂ, ಸಂಪೂರ್ಣವೆಂದೂ, ನಿ-ನ್ಯಾಸಾಂಶಗಳೆಂದೂ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಯಾಮದಲ್ಲಿ ಗಾನಯೋಗ್ಯವೆಂದೂ ಆರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಾರ ನಿಷಾದಗಳ ಲಂಘನವೆಂದೂ ಲಕ್ಷಿಸಿ ತಾನ, ಠಾಯ, ಗೀತ, ಗೃಹಸ್ವರಖಂಡಗಳಿಂದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಆರೋಹಣದ ಗಾಂಧಾರ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಈ ಸಂಚಾರಗಳು ಕೇದಾರಗೌಲದ ಅಧುನಾಪ್ರಯೋಗವನ್ನೇ ಸ್ಫುರಿಸುವಂತಿದೆ. ತುಳಜನು ನಾದರಾಮಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಮಾಲವಗೌಲಮೇಲ (15) ಜನ್ಯವೆಂದೂ, ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸ-ತ್ರಯ, ಸಾಯಾಹ್ನಗೇಯ, ಆರೋಹಾವರೋಹಗಳಲ್ಲಿ ನೇರವಾದ ಸಂಚಾರ ಎಂದೂ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಉದ್ಗ್ರಾಹ ಪ್ರಯೋಗ, ಠಾಯ, ಸುಳಾದಿ ಮತ್ತು ಗೀತೆಗಳಿಂದ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ತುಳಜನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರೇವಗುಪ್ತಿಯು ತನ್ನ ಆಧುನಿಕರೂಪವನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸಿಕೊಂಡಿತು ಮಾಲವಗೌಡಮೇಲ (15) ಜನ್ಯ. ಮ-ನಿ ವರ್ಜ್ಯದಿಂದ ಔಡುವ, ಸಾಯಂಗೇಯ, ಅವಕ್ರ ಸ್ವರಗತಿ, ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ತಾನ, ಠಾಯ ಮತ್ತು ಗೀತಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನೂ ತುಳಜನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಸಂತರಾಗವನ್ನು ಶಂಕರಾಭರಣಮೇಲಜ (29), ಸಂಪೂರ್ಣ, ಸ-ಗ್ರಹ, ಸಾಂಶ, ರಾಗಾಂಗ, ಪ್ರಾತರ್ಗೇಯ, ಎಂದು ಲಕ್ಷಿಸಿ ಸ್ವರಗತಿಯು ಆರೋಹಾವರೋಹಗಳಲ್ಲಿ ಅವಕ್ರ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಆಯಿತ್ತ, ಕಟಕ, ಠಾಯ ಮತ್ತು ಎರಡು ಗೀತೆಗಳ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ತುಳಜನು ವೇಲಾವಲೀ ರಾಗಕ್ಕೆ ಉದ್ಗ್ರಾಹ, ಠಾಯ, ಗೀತಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ನಿಧಪಸ, ಧರಿ, ಧಸ ಮುಂತಾದ ಸಂಚಾರಗಳೂ ರಿಗರಿ ಸಂಚಾರವೂ ನೀಡಿದ್ದಾನೆ.

ತುಳಜನಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ನಮ್ಮ ಲಾಕ್ಷಣಿಕರು ಸಾವೇರಿಯು ಶುದ್ಧಸಾವೇರಿಯೆಂಬ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಎರಡೂ ರಾಗಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಗಾಂಧಾರ ನಿಷಾದಗಳನ್ನು ಪೂರ್ತಿ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದ ಪೂರ್ವರೂಪವನ್ನು ಶುದ್ಧಸಾವೇರಿಯೆಂದೂ ಇವುಗಳನ್ನು ಅವರೋಹದಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದ ರೂಪನ್ನು ಸಾವೇರಿಯೆಂದೂ ವ್ಯವಹರಿಸಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ತುಳಜನು ಶುದ್ಧಸಾವೇರಿಯನ್ನು 15 ನೇ ಮೇಲದ ಜನ್ಯವಾಗಿಸಿ ಉದ್ಗ್ರಾಹ, ಠಾಯ, 'ಸತ್ಯದ್ಭುತ ನನ್ನದ್ಭುತ ಕನದದ್ಭುತ ಸಾಮಂತಾ' ಎಂಬ ಪ್ರಾಚೀನ ಗೀತದ ಮೊದಲನೆಯ ಮತ್ತು ಎರಡನೆಯ ಖಂಡಗಳು - ಇವುಗಳಿಂದ ಲಕ್ಷ್ಯಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕುರುಂಜಿ ರಾಗದ ಆಧುನಿಕ ಲಕ್ಷಣವು ಮೊದಲು ಕಂಡುಬರುವುದು ತುಳಜನಲ್ಲಿ. ಈ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಉದ್ಗ್ರಾಹ ಮತ್ತು ಠಾಯೆಯ

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಸೌರಾಷ್ಟ್ರೀ ರಾಗವು ಮಾಲವಗೌಲಮೇಲ (25) ಜನ್ಯ, ಸ-ತ್ರಯ, ಸದಾಗೇಯ ಎಂದು ಲಕ್ಷಿಸಿ ಆರೋಹಾವರೋಹಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗತಿಯು ಸಮವಾಗಿಯೂ ವಿಷಮವಾಗಿಯೂ ಇದೆ ಎಂದು ಆಯಿತ್ತ, ಷಡ್ಜತಾನ, ಠಾಯ ಮತ್ತು ಗೀತಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ.

+.. ತಿರುವೆಂಕಟಕವಿಯು ತನ್ನ 'ಸಂಗೀತಸಾರಸಂಗ್ರಹಮು' (ಪು. 23-24) ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ವೀಣಾವಾದನ ತಂತ್ರದಂತೆ ಕಂಪಿತ, ಮೂರ್ಛನಾ, ಕಾಲ, ಸ್ವ(ಸ್ಫು)ರಿತ, ಪ್ರತ್ಯಾಹತ, ಠಾಯ, ಜಾರು, ಒರಿಕ, ನೊಕ್ಕು, ಡಾಲು, ಎಂಬ ಹತ್ತು ಗಮಕಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಠಾಯದ ಲಕ್ಷಣವು ಜೋರಾಗಿ ಮೀಟು ಹಾಕದೆಯೇ ಒಂದು ಸ್ವರವನ್ನು ನುಡಿಸುವುದು.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಠಾಯಿಗಳ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು – (ರಾ. ಸ. ಅವರ ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ)

ಯಾವುದೇ ಸಂಗೀತಪದ್ಧತಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲು ಶಾಸನ, ನಾಣ್ಯ ಮುಂತಾದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪ್ರಮಾಣಗಳು, ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಪ್ರಮಾಣ, ಜಾನಪದ ಸಂಗೀತ, ಧಾರ್ಮಿಕಸಂಗೀತ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಸಾಕ್ಷ್ಯಗಳ ಅಭ್ಯಾಸಗಳು ಹೇಗೆ ಆವಶ್ಯಕವೋ, ಪಾರಿಭಾಷಿಕವಲ್ಲದ, ಪ್ರಾಕ್ ಶಾಸ್ತ್ರಮರ್ಯಾದೆಯಿಂದ ನಿರ್ಬಂಧಿತವಲ್ಲದ, ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಉಲ್ಲೇಖಗಳೂ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ಸಂಗೀತಕಲೆಯ ತತ್ಕಾಲೀನ ನೈಜ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವುದು ಅಪರೂಪ. ಆದರೆ ಕಾಲದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲೋಸುಗ ಆಯಾ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಲ್ಲದ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಅವು ವರ್ಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಬರೆಯಲು ಶಾಸ್ತ್ರಮರ್ಯಾದೆಯಿಂದ ಬಾಧಿತವಾಗದ, ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿಯೋ ಆನುಷಂಗಿಕವಾಗಿಯೋ ಮೂಡಿಬಂದ ಸಮಸಾಮಯಿಕ ಸಂಗೀತೋಲ್ಲೇಖಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಅಮೂಲ್ಯವಾಗಿವೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಅಷ್ಟಾದಶ ವರ್ಣನೆಗಳು ಹೇಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವೋ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ರಚನೆಗೆ ಸಂಗೀತವರ್ಣನೆಯೂ ಹಾಗೆಯೇ.. ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ ಎಂಬ ಅನುಕ್ತನಿಯಮವನ್ನು ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಪಾಲಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ, ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರವು ಬಳಸಿರುವ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಎಲ್ಲಾ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲೂ ನಮ್ಮ ಕವಿಗಳು ಪರಿಚಯವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ, ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತನಾಮಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ, ಕನ್ನಡನಾಡು ತನ್ನದೇ ಆದ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ವಸ್ತುಶಬ್ದಕೋಶವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ ಹರಡಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಬಹುದು, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿರುವಷ್ಟು ಇಂತಹ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ನನಗೆ ತಿಳಿದಮಟ್ಟಿಗೆ ಬೇರೆ ಯಾವ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣರವರು ಕರ್ನಾಟಕಸಂಗೀತವಾಹಿನಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

Copyright preserved

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ಅಂತೆಯೇ ಗೀತ, ಆಲಾಪ, ಠಾಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತದ ನಾಲ್ಕು ಧ್ವಜಸ್ತಂಭಗಳೆಂದು ತಿಳಿದು ಅವುಗಳನ್ನು ಚತುರ್ದಂಡೀ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ಕನ್ನಡ ದೇಶದ ಸಂಗೀತಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಮಹಾವಾಗ್ಗೇಯಕಾರ ಕನ್ನಡಿಗ ಗೋಪಾಲ ನಾಯಕನು ಹದಿಮೂರು - ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಚತುರ್ದಂಡೀ ಶಬ್ದವನ್ನು ಮೊದಲು ಬಳಕೆಗೆ ತಂದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆಂದೆಂದೂ, ಇದನ್ನು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾಟಕದ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣನೂ, ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಕನ್ನಡಿಗ ವೆಂಕಟಮಖಿಯೂ ಪ್ರಸಾರಮಾಡಿದರೆಂದು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದೆ. ಕರ್ನಾಟಕದ ಮೂರನೆಯ ಮಂಗರಸನು ತನ್ನ ಜಯನೃಪಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ 'ತ್ರಿಸ್ಥಾನೋಪಾಯಸ್ವರದ ಚತುರ್ವಿಧ ದಂಡಿಯ ಗಾಯಕಿ ಪಾಡಿದಳ್' ಎಂದು ದಂಡಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

+.. ರಾಘವಾಂಕನು ತನ್ನ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ರಾಗದಲ್ಲಿ ರಸಪ್ರತೀತಿ ಪ್ರಯೋಜಕವಾದ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಗತಿ, ಗಮಕ, ಗಹಗಹಿಕೆ, ತಿರುಪು, ಚಾಳೆಯ, ಕೊಂಕು, ಜತಿ, ಜೋಕೆ, ಮಾರ್ಗವಣೆ, ವಹಣಿ, ತರಹರಿಕೆ, ಠಾಯ, ಕಂಪಿತ, ಹೊಮ್ಮು, ಬಾಗು, ಡೊಕ್ಕರ, ವಿವರ, ಕಾಳಾಸ. ಕಮ್ಮವಣೆ, ಲವಲಂಗಿತ, ತಾರಮಂದ್ರಮಧ್ಯ (ಸ್ಥಾಯಿ)ಗಳು, ಶುದ್ಧ, ಸಾಲಗ ಸಂಕೀರ್ಣವೆಂಬ ರಾಗ ವರ್ಗಗಳು - ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಹೆಸರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದಕೋಶಗಳು ಇತರ ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಕನ್ನಡಿಗರು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಸಂಗೀತ ಪರಿಭಾಷಾ ಕೋಶವೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆಂದು ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ.

+.. ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥನು ಪಂಡಿತಾರಾಧ್ಯ ಚರಿತ್ರ ಮತ್ತು ಬಸವಪುರಾಣಗಳೆಂಬ ತೆಲುಗು ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನು ಕನ್ನಡಿಗನೇ. ಅವನ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಪಡೆದಿರುವ ಜ್ಞಾನವು ಅಗಾಧ. ಅನ್ಯಕವಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣದೊರೆಯದು. ಪಂಡಿತಾರಾಧ್ಯ ಚರಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನೇವಣಿ ಗಹಗಹಿಕೆ ಮುಂತಾದ ಠಾಯಗಳನ್ನೂ, ಬಸವಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಪೆಳ್ಳಾಪೆಳ್ಳಿ, ಜಾಯಿ, ಅನುಜಾಯಿ ಮುಂತಾದ ಠಾಯಗಳನ್ನೂ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

+.. ಪದ್ಮಣಾಂಕನ ಪದ್ಮರಾಜ ಪುರಾಣವೂ ಒಂದು ಅಮೂಲ್ಯ ಭಂಡಾರ. ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲೂ ಠಾಯೆ, ಗಮಕಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದೆ.

+.. ಭೀಮಕವಿಯು ಬಸವಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಬಗೆಯ ಠಾಯಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಅವುಗಳು ಇಂತಿವೆ –ಅವಠಾಣ, ನವಠಾಣ, ಸಂಧಾನ, ಪೊಟ್ಟವಣೆ, ಸಾರಣ, ಲಳಿ, ಪೆಳ್ಳಾಪೆಳ್ಳಿ, ಜಾಯಿ, ಅನುಜಾಯಿ,

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ಒಯ್ಯಾರ, ಉಚಿತ, ಪಂಜಳ, ಖಚರ, ವಿಷಯಕ್ರಮ, ವಿಮೋಕ್ಷ, ಭಜವಣಿ, ನಿಜವಣಿ, ಠವಣಿ, ಹಾಯಿ, ತಿಕ್ಬಾಯಿ, ಚೊಕ್ಬಾಯಿ, ಸುಠಾಯಿ, ಮಿಠಾಯಿ, ಆಯತದ ಹಳುವಾಯಿ, ಹಳುವಾಯಿ, ಠವಣೆ, ವಳಿ, ಉಳಿ, ಮುಂಚಿ, ಲಲಿತಗಾಢ, ಪೊಚ್ಚಗಾಢ, ದೇಶಕಾಕು, ಕರುಣಾಕಾಕು, ರಾಗ, ರಂಗ, ರಕ್ತಿ, ವೈಧರಿ, ಕರ್ತರಿ, ಗುಂಡಾಗುಂಡಿ, ಮೋಡಾಮೋಡಿ, ಭ್ರಮರಲೀಲೆ, ಕುರುಚೆ, ಸರಸೋಪಾಯ ಮತ್ತು ಸದುಪಾಯವೆಂಬ ಠಾಯಗಳು.

+.. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕವಿಯ ಪಂಪಾಸ್ಥಾನವರ್ಣನಂ ಕಾವ್ಯದ 73 ರಿಂದ 85 ರವರೆಗಿನ ಗ್ರಂಥಭಾಗವನ್ನು ಠಾಯೆಗಳಿಗಾಗಿ ನೋಡಬೇಕು.

+.. ಸಿಂಗರಾಜನು ತನ್ನ ಸಿಂಗಿರಾಜಪುರಾಣದಲ್ಲಿ (ಅಮಲಬಸವಚಾರಿತ್ರ) ದಲ್ಲಿ ಗತಿ, ಗಮಕ, ವಳಿ, ವಹಣಿ, ಸರಳಿ, ಸುಠಿಮಾರ್ಗ, ಕಂಪಿತ, ಇಂಪು, ಸೊಂಪು, ಲಯ, ಸುತಿ, ಮೂರ್ಛನೆ, ಲಂಘಿತ. ಠಾಯ, ರಂಗ, ರಸಾಳವೆಂಬ ಗೀತಪ್ರಾಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.

+.. ಷಡಕ್ಷರ ಕವಿಯು ತನ್ನ ಶಬರಶಂಕರವಿಲಾಸ, ರಾಜಶೇಖರವಿಲಾಸ ಮತ್ತು ವೃಷಭೇಂದ್ರ ವಿಜಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಠಾಯಗಳ ಹೆಸರುಗಳು – ರಂಗ, ರಕ್ತಿ, ಮೂರ್ಛನೆ, ತೇನತೇನ, ತಾನ, ಕತ್ತರ, ಬಿತ್ತರ, ಕಾಕುಳಿ (ಕಾಕು?). ದೇಶಿ, ಲಯ, ಲಲಿತಗಾಢ, ಮಿಠಾಯಿ, ಲಂಘಿತ, ಜಾಯಿ, ಅನುಜಾಯಿ, ಪಂಜಳ, ಬಜಾವಣೆ, ಪದ, ಭ್ರಮರಲೀಲೆ, ನೇವುರ, ಜಾವಳ, ಕ್ರಮನಿಬಂಧ, ಉಚಿತ, ಬೆಂಡಗು ಮುಂತಾದ ಠಾಯಗಳು.

ಆಕರ — ಜನ್ನ ಕವಿಯ ಯಶೋಧರ ಚರಿತ್ರೆಯ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆ - ಲೇಖಕರು ಎಚ್. ಎಂ. ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ರಾವ್. ಶಾರದಾ ಮಂದಿರ, ಮೈಸೂರು - 1978, ಪುಟ 92 - 97 [ಅವತಾರ, 29, 30, 31 ನೆಯ ಪದ್ಯಗಳು. – ಈ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿರುವ ಸಂಗೀತ ಪರಿಭಾಷೆಗಳನ್ನು ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣರವರು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ –

ಈ ಮುಂದಿನ ಮೂರು ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಜನ್ನನು ತನ್ನ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರೌಢಿಮೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ.

ಗಹಗಹಿಕೆವಡೆದ ವಹಣಿಯ
ಸಹಾಹೆ ಝುಂಪೆಯದೊಳಮರೆ ಠಾಯದೊಳಂ ನಿರ್ವಹಿಸಿ ನೆಲೆಗೊಳಿಸಿ [ಬಯಸಿಕೆ (3).]

ಮಹಚಾಳೆಯದಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತಿವಡೆದುದುಂ ರಾಗಂ

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ಮಾಳಿಗೆಯೊಳಗಣ ಸೊಡರ್ಗುಡಿ
ಡಾಳಂಬಡೆದಂತೆ ರಂಗರಕ್ತಿಯೊಳಮರ್ದುಂ ಪಾಳಿಕೆವಡೆದು ಬಜಾವಣೆ
ಮಾಳವಸಿರಿಯೆಂಬ ರಾಗಮಂ ಚಾಳಿಸಿದಂ

ತಾಳದ ಲಯಮಂ ನೆನೆಯದೆ
ಕೇಳಲೊಡಂ ಠಾಯೆ ಜಾತಿಯೊಳ್ ಗ್ರಾಹಯುತಂ ಕೇಳಲೊಡಂ ಗೀತಮನೆಂ
ದಾಳತಿಯೊಳ್ ಮೆಱೆದು ಪಾಡಿದಂ ರೂಪಕಮಂ

ಗಹಗಹಿಕೆಯಂ + ಪ(ವ)ಡೆದ – ಅಟ್ಟಹಾಸ ಅಬ್ಬರಗಳನ್ನು ತಳೆದ, ವಹಣಿಯ – ವಹಣಿಯೆಂಬ, ಠಾಯೆಯ ಸಹಾಹೆ (?) – ಮಾಧುರ್ಯವು, ಝುಂಪೆಯೊಳ್ – ಝುಂಪೆ(ಯೆಂಬ) ತಾಳದಲ್ಲಿ, ಅಮರೆ – ಅಡಕವಾಗಲು, ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಲು, (ಅದನ್ನು) ಠಾಯದೊಳಂ – ಠಾಯದಲ್ಲಿ, ನೆಲೆಗೊಳಿಸಿ – ನಿಲ್ಲುವಂತೆ ಮಾಡಿದಾಗ, ಬಯಸಿಕೆ – ಬಯಸಿಕೆ ಎಂಬ ಠಾಯೆಯ, ಮಹಚಾಳೆಯ, ಮಹ – ಮುಖ, ಚಾಳೆಯ ಚಾಳೀ ಎಂಬ ರಾಗ ಪ್ರವೇಶದ ಭಾಗದಲ್ಲಿ, ರಾಗಂ – (ಮುಂದೆ ಹೇಳಿರುವ) ಮಾಳವಸಿರಿ ಎಂಬ ರಾಗವು, ಮೂರ್ತಿಯಂ + ಪಡೆದುದು – ತನ್ನ ಸ್ಪಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಒಡೆದು ತೋರಿಸಿತು, (ಬಯ್ಸಿಕೆ, ಬಿಯಸಿಕೆ. ಕಾ, ಪಾ. ಗಳು)

ಮಾಳಿಗೆ+(ಯ) + ಒಳಗಣ – ಒಳಗಿರುವ, ಸೋಡರ್+ಕು (ಗು) ಡಿ – ದೀಪದ ಕುಡಿ, ಡಾಳಂ + ಪ (ಬ) ಡೆದಂತೆ – ಕಾಂತಿಯನ್ನು, ದೀಪ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದ ಹಾಗೆ, ರಂಗರಕ್ತಿಯೊಳ್ –ರಂಗರಂಜನೆಯಲ್ಲಿ, ಅಮರ್ದುಂ – ಹೊಂದಿಕೊಂಡೂ, ಪಾಳಿಕೆ + ಪ (ವ) ಡೆದು – ಪಡೆದೂ, ಬಜಾವಣೆ – ವಾದ್ಯ ನುಡಿಯಿಸುವಿಕೆಯ, ರೀವಿಯಿಂದ, ಮಾಳವಸಿರಿಯೆಂಬ ರಾಗಮಂ – ರಾಗವನ್ನು, ಚಾಳಿಸಿದಂ – ಮುನ್ನಡೆಯಿಸಿದನು.

ಎರಡನೆಯ ಪಂಕ್ತಿಯ ರಂಗರಕ್ತಿ : ರಕ್ತಿ–ರಂಜನೆ ; ಕೆಂಪು – ಈ ಎರಡು ಆರ್ಥಗಳನ್ನೂ, ನಾಲ್ಕನೆಯ ಪಂಕ್ತಿಯ ರಾಗ (ರಂಜಯತೀತಿ ರಾಗಃ) ಬಣ್ಣ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಧ್ವನಿಗೊಳಿಸಿದೆ. ಮಾಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಸೊಡರ್ ಗುಡಿಯ ಸೊಡರಿನ ಕೆಂಪುಮಿಶ್ರಿತ ಬಣ್ಣದ ಕುಡಿಯನ್ನು ತುಂಬಿದಂತೆ ಮಾಳವಸಿರಿ ತನ್ನ ರಾಗದಿಂದ (ಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ದೀಪ್ತಿಗಳಿಂದ ಅವನ ಹಾಗೂ ಕೇಳುವವರ ಮನೋಗುಡಿಗಳನ್ನು ತುಂಬಿತು.

ತಾಳದ – (ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಝುಂಪೆ) ತಾಳದ, ಲಯದ– ನಡೆಯ (ಕಾಲದ) ಛಂದೋವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ನೆನೆಯದೆ – ಮರೆತು, ಕೇಳಲೊಡಂ – ಕೇಳಲಾಗಿ, ಠಾಯೆ– ಅದು ಠಾಯೆಯೆಂದೇ ತೋರುತ್ತಿತ್ತು. ಜಾತಿಯೊಳ್ – (ಜಾಯಿಯೊಳ್ ? ಜತಿಯೊಳ್) (ಆದರೆ ಝುಂಪೆತಾಳದ) ಜಾತಿಯಲ್ಲಿ, ಗ್ರಾಹಯುತ (–ಂ <

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ಗ್ರಹಯುತಂ) ಗ್ರಹವೆಂಬ ತಾಳಪ್ರಾಣವನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡಾಗ, ಕೇಳಲೊಡಂ – ಕೇಳಲಾಗಿ, ಗೀತಮನೆಂದು (ಇದು) ಹಾಡೇ ಎಂದು, ಆಳತಿಯೊಳ್ – ರಾಗಾಲಾಪನ ಸಮಯದಲ್ಲಿ, ಮಱೆತು – ಮರೆತು ಬಿಟ್ಟು, ರೂಪಕಮಂ – (ಸಾಹಿತ್ಯಯುಕ್ತವಾದ ರೂಪಕಾಲಪ್ತಿಯೆಂಬ) ರೂಪಕವನ್ನು ಪಾಡಿದಂ – ಹಾಡಿದನು.

ಮೇಲಿನ ಟೀಕೆಗಳು ಶ್ರೀ ಎಚ್.ಎಂ. ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ರಾವ್ ಅವರದು. ಈ ಮೇಲಿನವಕ್ಕೆ ಟಿಪ್ಪಣಿ ಮತ್ತು ವಿಶೇಷ ವಿಷಯಗಳು ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣರವರದು ಕೆಳಗಿನಂತಿವೆ –

ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯ ಎಂದು ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಪರಿಭಾಷಾ ಶಬ್ದವು ದ್ರಾವಿಡ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಠಾಯ ಎಂದು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ರಾಗದ ಆಲಾಪನೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅವಯವಗಳಿಗೆ, ಎಂದರೆ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಖಂಡಿಕೆ (ತುಂಡು)ಗಳಿಗೆ ಠಾಯಗಳೆಂದು ಹೆಸರು, ಇಂಥ ತೊಂಬತ್ತಾರು ಖಂಡಿಕೆಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ವಹಣಿ, ಬಯಸಿಕೆ ಎಂಬ ಎರಡನ್ನು ಜನ್ನನು ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಬಯಸಿಕೆ (ಬೈಸಿಕೆ ಎಂದು ಕರೆಯುವುದೂ ಉಂಟು.) ಶುದ್ಧ ಕನ್ನಡ ಶಬ್ದವೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಸ್ವರಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಏರುವ ಅಥವಾ ಇಳಿಯುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಲ್ಲದೆ ಬೆರಕೆಯಾಗಿ ಬರುವ ಸಂಚಾರದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳಿಗೆ ದೃಢವಾಗಿ ಕಂಪನವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿದರೆ ಅಂತಹ ರಾಗಾವಯವಕ್ಕೆ ವಹನಿ(ವಹನೀ) ಠಾಯವೆಂದು ಹೆಸರು. ಇದನ್ನು ರಾಗಾಲಾಪನ ಸಮಯದಲ್ಲಿಯೂ ಗೀತಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಸಬಹುದು. ಸ್ವರಗಳು ನಿಂತು ನಿಂತು (ವಿಳಂಬಗತಿಯಲ್ಲಿ) ನಡೆಯುವಾಗ ಸ್ಥಿರಾ ಎಂದೂ, ವೇಗವಾಗಿ (ದ್ರುತಗತಿಯಲ್ಲಿ) ವೇಗಾಢಾ ಎಂದೂ ಇದು ಎರಡು ಬಗೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮಂದ್ರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳು ನಡೆದು ಹೃದಯಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಪಡೆದಂತೆ ಭಾಸವಾದರೆ, ಹೃದಯೋದ್ಭವಾ ಅಥವಾ ಖುತ್ತಾ ಎಂದೂ, ತಾರಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದು ದೇಹದಿಂದ ಹೊರಹೊರಡುವಂತೆ ಭಾಸವಾದರೆ, ಉತ್ಫುಲ್ಲಾ ಎಂದೂ ಸಂಜ್ಞೆ. ಇವು ದೇಹಸ್ಥವಾದ ವಹನೀಭೇದಗಳು. ವಾದನದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಪರಸ್ಪರವಾದ ವಾದ್ಯಸ್ಥ ವಹನೀಗಳು ಇರುತ್ತವೆ.

ರಾಗಾವಯವವು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಪನವು (ಗಮಕ ಸ್ವರಾಲಂಕರಣ) ಕೆಲವಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲದೆಯೂ, ಕೆಲವಕ್ಕೆ ಅಲ್ಪವಾಗಿಯೂ, ಇನ್ನು ಕೆಲವಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿಯೂ ಇದ್ದರೆ ಈ ಠಾಯಕ್ಕೆ ಬಯಸಿಕೆ ಎಂದು ಹೆಸರು.

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ಝಂಪೆ ಎನ್ನುವುದು ಒಂದು ತಾಳ ; ಈಗ ಸುಳಾದಿ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತಿರುವ ಝಂಪೆ ಎನ್ನುವುದರಿಂದ ಬೇರೆಯಾದುದು.

ಮುಖಚಾಲೀ ಎನ್ನುವ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಮಹಚಾಳೆಯ ಎಂಬ ತದ್ಭವರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ರಾಗವನ್ನು ಆಲಾಪಿಸುವಾಗ ರಾಗ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರವೇಶ, ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅಭಿನಿವೇಶನ, ಮುಕ್ತಾಯ ಮುಂತಾದ ಘಟ್ಟಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಆಯಾ ರಾಗಸ್ವರೂಪ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಆಲಾಪನೆಯ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಮುಖಚಾಲೀ ಎಂದು ಹೆಸರು.

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ತಾಳಕ್ಕೂ ಕಾಲ, ಮಾರ್ಗ, ಕ್ರಿಯ, ಅಂಗ, ಲಯ, ಜಾತಿ ಮುಂತಾದ ಹತ್ತು 'ಪ್ರಾಣ'ಗಳಿವೆ. ತಾಳದಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಎಣಿಕೆಗೂ ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಮುಂದಿನ ಎಣಿಕೆಗೂ ಮಧ್ಯೆ ಇರುವ(ನಿಯತವೂ ಸಮಾನವೂ ಆದ ಕಾಲಾವಕಾಶದ ಪ್ರಮಾಣವನ್ನು ಲಯ ಎಂಬುದರಿಂದ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ವಿಳಂಬ, ಮಧ್ಯ, ಲಯ, ಎಂದು ಅನ್ವರ್ಥವಾಗಿ ಇದು ಮೂರುವಿಧ.

'ಜಾತಿ' ಎನ್ನುವುದು ತಾಳದ ಒಂದು 'ಪ್ರಾಣ', ತಾಳದಲ್ಲಿರುವ ಲಘು ಎಷ್ಟು ಎಣಿಕೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಇದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

'ಗ್ರಹ' ಎಂದರೆ ಹಾಡು ತಾಳದ ಆವರ್ತದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಕಾಲಾಂಶ.

*ಗೀತ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷಾರ್ಥದ ಧ್ವನಿಯಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಹಾಡು ಎಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇದು ಹೆಚ್ಚು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಈಗ ಸುಳಾದಿ ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಹಾಡಿನ ರೀತಿಗೆ **ಗೀತ** ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗವು ಜನ್ನನ ಕಾಲದಲ್ಲಿತ್ತು. ಕವಿ ಇದನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿರಬಹುದೇ ಎಂಬುದು ಚಿಂತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಗೇಯಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು, 'ಗೀತ', 'ವಸ್ತು', 'ರೂಪಕ' ಎಂದು ಮೂರು ವಿಧವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ವರ್ಣನಾತ್ಮಕವೂ ಆಲಂಕಾರಿಕವೂ ಆದ 'ಮಾತು' (ಸಾಹಿತ್ಯ)ವನ್ನುಳ್ಳ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ರೂಪಕಗಳೆಂದು ವ್ಯವಹರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇಲ್ಲಿ ರೂಪಕವನ್ನು ಶ್ಲೇಷೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದೆ. ಅರ್ಥಸಹಿತವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಾಕ್ಷರಗಳ (ಪದ ವಾಕ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ) ಮೂಲಕ ರಾಗಾಲಾಪನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದರೆ ಕಾವ್ಯವಾಚನ, ಗಮಕ ಇತ್ಯಾದಿ) ಅದಕ್ಕೆ ರೂಪಕಾಲಪ್ತಿಯೆಂದೂ ಅರ್ಥರಹಿತವಾದ (ತ, ನ. ರೀ, ಇತ್ಯಾದಿ) ಅಕ್ಷರಗಳಿಂದ ರಾಗಾಲಾಪನೆಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿದರೆ ರಾಗಾಲಾಪ್ತಿಯೆಂದೂ ಸಂಜ್ಞೆ, ಆನೆಯ ಮಾವುತ ಈ ಎರಡೂ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಿದ (ಹಾಗೂ ಹಾಡಿದ) ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಇಲ್ಲಿ ಹೊರಡುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಗೀತ ಎಂಬ ಶಬ್ದದಿಂದ ರೂಪಕ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನೂ ಆಳತಿ ಎಂಬ ಶಬ್ದದಿಂದ ರೂಪಕಾಲಪ್ತಿಯನ್ನೂ ಜನ್ನನು

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ಧ್ವನಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಠಾಯ ಎಂಬ ರಾಗಾವಯವವು ಆಲಾಪನೆ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಳೆರಡರಲ್ಲಿಯೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

'ಕಾವ್ಯ ಸಂದರ್ಭ'

ರಾತ್ರಿಯ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಸೊಡರುಗಳ ಅರುಣ – ಸಿತಛಾಯೆಯ ದೀಪ್ತಿಯಿಂದ ತುಂಬಿದ ಮಾಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಆನೆಯ ಮಾವುತನು ವಾದ್ಯವೊಂದರಲ್ಲಿ 'ಮಾಳವಶ್ರೀ' ಎಂಬ ರಾಗವನ್ನು ಹಾಡಿನುಡಿಸುತ್ತ, ಮೈಮರೆತಿದ್ದಾನೆ. ಮಾಳವಶ್ರೀರಾಗ (ದೀಪ್ತಿ) ಅವನ ಹೃದಯವನ್ನು ತುಂಬಿದೆ. ಎಷ್ಟು ನಿಷ್ಣಾತ ಕಲೆಗಾರನೆಂದರೆ ರಾಗಾಲಾಪನೆಯ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲಿನಲ್ಲಿಯೇ ಅವನು ಮಾಳವಶ್ರೀರಾಗದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮೊಗವಡೆದು ಎದುರಿಗೆ ನಿಂತಂತಾಗಿದೆ. ಈ ಮುಖಚಾಲಿಯಲ್ಲಿ ಅವನು ವಹಣಿ (ದೇಹಸ್ಥ ಹಾಗೂ ವಾದ್ಯಸ್ಥ) ಹಾಗೂ 'ಬಯಸಿಕೆ' ಎಂಬ ಠಾಯೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಹಾಡು 'ಝಂಪೆ' ತಾಳದಲ್ಲಿದೆ. ಹೀಗೆ ಹಾಡುವಾಗ ಗಾನರಸದ ಆವೇಶಾತಿಶಯದಲ್ಲಿ ತಾಳ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಜಾರುತ್ತಿದೆ. ಎಂದರೆ ತಾಳವನ್ನು ಮರೆತೇ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಮರೆತು ಹಾಡಿದಾಗ ಅದು ರೂಪಕಾಲಪ್ತಿಯಂತೆ, ಎಂದರೆ ಕಾವ್ಯವಾಚನದಂತೆ, ಕೇಳಿಸುತ್ತದೆ. ತಾಳದ ಜಾತಿ (ಜತಿ?) ಯನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸಿದಾಗ ಹಾಡಿನಂತೆ (ರೂಪಕ ಪ್ರಬಂಧದಂತೆ) ಕೇಳಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಜನ್ನನಿಗೆ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಸುಸ್ಪಷ್ಟ ವಾಗುತ್ತದೆ.

'ಪಾಠ ಶೋಧನೆ'

೧, ಬಯಸಿಕೆ ಎಂಬುದೇ ಸರಿ : ಬಿಯಸಿಕೆ ಸರಿಯಲ್ಲ.

೨. 'ತಾಳದ ಲಯಮಂ'. ಎಂಬ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಜಾತಿ' ಎಂಬುದು ಸಂದಿಗ್ಧಪಾಠ. 'ಜಾಯಿ" ಎನ್ನುವುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಪುಸಕ್ತವಾದ ಪಾಠವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸ್ವರವನ್ನು ಚಮತ್ಕಾರದಿಂದ ಕ್ಷಣಮಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಉಚ್ಚ ಅಥವಾ ನೀಚ (= ಸದೃಶ) ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರಿಸಿ ವಾಪಸು ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ 'ಜಾಯಿ' ಎಂದು ಹೆಸರು. ಈ ಪಾಠವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರೆ ರಾಗಾಲಪ್ತಿ ಪಕ್ಷದ ಅರ್ಥವೇ ಹೊರಡುತ್ತದೆ.

(ಪುಟ ವಿ. – ಈ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ಅವತಾರದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳನ್ನು ಬರೆದುಕೊಟ್ಟವರು ಮೈಸೂರು ಶಾರದಾವಿಲಾಸ ಕಾಲೇಜಿನ ರಸಾಯನಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರಾದ, ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಸರಸ್ವತಿ, ಸಂಗೀತಸುಧಾಕರ ಪ್ರೊ. ಆರ್. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ, ಎಂ. ಎಸ್. ಸಿ. ಅವರು. ಅವರ ನೆರವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಗ್ರಂಥ ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಿತ್ತು. ಅವರು ಓದಿದ್ದು ವಿಜ್ಞಾನ ; ಒಲಿದಿದ್ದು

No part of this publication is allowed for copying or reproducing. Copyright protected. Copyright infringement is punishable offence.

ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ. ಈ ಮೇಳ ಅಪೂರ್ವವಾದದ್ದು. ಎಂದೋ ಒಂದು ದಿನ ನಾನು ಹೇಳಿದ ಕನ್ನಡ ಪಾಠವನ್ನು ನೆನೆದು, ನನ್ನ ಮೇಲಿನ ವಿಶ್ವಾಸದಿಂದ ಅವರು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ಉಪಕಾರ ಹಿರಿದು – ಪ್ರೊ. ಎಚ್. ಎಂ. ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ರಾವ್.)

(ಪ್ರೊ. ಎಚ್. ಎಂ. ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ರಾವ್ ಅವರು ಮೈಸೂರಿನ ಶಾರದಾ ವಿಲಾಸ ಕಾಲೇಜಿನ ಪ್ರಾಂಶುಪಾಲರಾಗಿದ್ದರು)

(ಮೇಲಿನವಷ್ಟೂ ಮಹಾಮಹೋಪಾಧ್ಯಾಯ ಡಾ. ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣರವರ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯ ಕೆಲವು ಗ್ರಂಥಗಳ ಹಾಗೂ ಲೇಖನದಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಗಳು)

<u>ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣರವರ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯ ಕೆಲವು ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಠಾಯ -</u>

Book 1 — RAGALAKSHANAM - P. 130, 132.

#.. I - 1 - (Śuddha) Mukhâri -

1.. SRL (Ragalakshanam by Śâhaji) — (112,114) melakarta, sm, all svaras śuddha ; rgdn sound sharper in madhyamêlavîna and should be therefore tempered ; excerpts from âyitta, ṭhâya, prabandha, sulâdi.

2.. TSM (Tanjore as a Seat of Music - by S. Seetha) — (10 : 105, 106) as in SRL (Shâhaji Râgalakhshanam) ; excerpts from svaragati, âyitta, thâya, gîta, prabadha, sûladi (with word text)

#.. I-2 - Śuddhasâvêri —
SRL - (: 56, 58) Mâlavagaulamêla ; - g-n ; ad ; free flow of melodic movement ; excerpts from udgrâha, thâya in sthâyi ; jâvada excerpts from MV's (Mudduvenkatamakhin) gîta (vide infra) is extracted.

#.. (GÂNA) Sâmavarâli (sa ra ga ma pa dha nu)

1.. SRL - (: 118) Mêlakarta - with 'nu', the others are śuddha notes :âr. leaps over G, other notes are straight ; excerpts ; udgrâha, thâya.

2.. TSM (Tulaja's Sangîta Sârâmrta) - (10: 107, 108) : as in SRL :sm, s.-3, rv - evening ; excerpts as in SRL.

(likewise **Thâya for other râgas mentioned in SRL given in this book** are given below**)**

(Dhuni) Bhinnashadja, Bhûpâla, Udayaravichandrikâ, (Gêya) Hejjajji, (Vâti) Vasantabhairavi, Sâlanganâta, Châyâgaula, Mêgharanjani, Mêcabauli, Nâdarâmakriya, Pâdi, Rêvagupti, Karnâtabangâla, Gaula, Lalita, Gurjari, Gundakriya, Malahari, Bauli, Ârdradêśî, Saurașțra, Vêgavâhinî, Nârîrîtigaula, Ânandabhairavi, Ghațârava, Hindôlavasanta, Âbhêri, Bhairavi, Âhiri, Dhanyâśi/Dhanyâsi, Mukahâri, Srîrâga, Sâlagabhairavî, Śhuddhadhanyâsi, Kannadagaula, Śuddha dêsî, Dêvagândhârî, Mâlavaśrî, Mâdhavamanôharî, Dêvamanôharî, Gaurîvêlâvalî, Harikêdâragaula, Balahamsa, Dêvakriyâ, Ândhâlî, Nârâyanagaula, Natanârâyanî, Kâmbhôji, Dhîrashankarâbharana, Kurañji, Nârâyanî, Ârabhi, Śuddhavasanta, Nâyayanadêśakși, Sâma, Pûrvagaula, Nâgadhvani, Sarasvatîmanôharî, Sâmanta, Śailadêśâkśi Calanâța, Dhâlivarâli, Śaivapantuvarâlî, Kâșirâmakriyâ, Dîpaka.

———

Book 2 —
CATURDANDÎPRAKÂŚIKÂ PART - 1

#.. P. 50, 51 -

Venkatamakhin (VM) lived in an age in which cultural change and stability coexisted in dynamic equilibrium in South India with an underlying historical continuity The changes were intense and had yielded new firm frames, which have in music remained uncorroded till today. Grāma was transformed into mela and was thus stabilised. New criteria of rāga classification, both musical and extramusical, were developed. Rāga scales were objectively determined and described in terms of intervallic content. Fundamental melodic concepts of homophonic music such as tonicity, key and sonance were realigned. Musical intervals were reorganised and redetermined. Acoustical and musical methods were developed to determine them exactly and objectively on keyboards, Alternative contextual values of the svara and the principle of representation were developed. The keyboard was subjected to wide and systematic experimentation in respect of range, variety and scope.

Alāpa in the svasthāna-catusțaya method had yielded place to the āyitta - yedupu etc. method and was systematised into a uniform daņdi. Rūpakālaptî varieties became latent. Melodic topography of ālāpa was reduced from daśalakșaņa to the functionality of the graha-amśa-nyāsa triad. The expressive potential of rāga came to be evaluated in terms of its fitness for ālāpa, țhāya, gîta and prabandha. Țhāya underwent both a conceptual and functional transformation, lost its huge variety but gained formal uniformity.

Many rāgas were added to the composers' and performers' repertoire from deśī sources, viz. folk and alien or exotic cultures, normalised and brought within the ambit of art music. This is true of musical instruments also. Examples of the innovations of this age are goțți(goțțu-)vādya, svaramandala, tipiri, upānga, ottu, pillangôvi, śeșanāda, candravalaya etc., some of which were

Copyright reserved

diffusions from neighbouring or distant cultures and some from folk music. The largest harvest came from the area of musical forms. Many of the musical forms, including the kriti, emerged from the haridâsa movement in Karnataka had already become popular in Tanjore. Shāhaji as well as the music composers within and without his royal court had proliferated the kriti form with their numerous compositions. Kṣetrayya from Andhra, intoxicated with love for Lord Muvva Gopāla, roved from royal court to royal court, enriching each with hundreds of his lilting love songs, called pada, which were not only, encyclopaedic in every shade and every nuance of vipralambha śringāra (love in separation) but in rāgalakṣaṇa too. His contribution of padas to the royal courts of Raghunātha nāyaka and Vijayarāghava nāyaka is perhaps the largest. Contemporary compeers of the pada emerged in the royal court of Rāja Wadiyar and Cikadevarāya Wadiyar. The operas Gitagopāla and Cikadevarāya Saptapadi of Tirumalārya were important milestones in its evolution.

A significant addition to the musical repertoire of the time is yakşagāna, which was inaugurated with Sugrīvavijayamu of Kundakūru Rudrakavi in Andhra, but developed into a mature, stable form at the hands of Raghunātha nāyaka and Vijayarāghava nāyaka, who not only themselves composed excellent yakşagāna prabandhas but promoted their proliferation through their court poets. A significant innovation in yakşagāna during this period proved to be the daru, an entirely new experiment in telugu (and tamil), a throwback from the ancient dhruvā of the sanskrit drama which effectively replaced the conventional ardhacandra, dhavaḷa, ragada etc.

Similarly, the prolific haridāsa composer saint Vādirājasvāmi was the first in Karnataka to write a koravanji play, the Nārāda Koravañji, and the first opera, the Bhramaragītā. They inspired extensive experimentation and earned the favour of numerous composers, performers and rasikas in telugu and tamil in Tanjore. The seeds of modern Karnataka music were sown in yet another way in Tanjore: Linganamakhi Tirukāmayya, court poet of Vijayarāghava nāyaka, describes himself in his **Satyabhāmā sāntvanamu** yakşagāna as ***'varṇagītādi gāndharva sarvanavīna kalpanāpravīṇa, vallakīvādana dhurīna'.*** It is no coincidence that Tanjore reaped a rich harvest of varṇas and gītas in the subsequent generations.

#.. **page. 42** —

7. *Ṭhâya - prakaranam* (i) first and only description of ṭhâya in sangîtaśâstra ; (ii) ṭhâya format standardised in sâmânyalakśana on the basis of ṭhâya models composed by Tânappâcârya for all the râgâs in contemporary usage.

#.. **p. 45 (v)** in *CDP methodology —.*CDP has for its goal the elucidation of four musical dandîs viz. âlâpa, ṭhâya, gîta and prabandha, and not the delineation of Sangîta, i.e. gîta, vâdya, and nrtta. Only gîta is sought to be covered by the chaturdandî ; therefore vâdya and nrtta are omitted from its purview (notwithstanding the vînâ - dandî 88,and nâtya dandî in CDP 3.87, 88,97).

———

Copyright preserved

#.. सप्तमं ठायप्रकरणम्

एवं षष्ठप्रकरणे प्रोक्तमालापलक्षणम्।
सप्तमेऽथ प्रकरणे **ठायलक्षण**मुच्यते ॥ १ ॥
तत्तद्रागानुसारेण यत्र कुत्रापि च स्वरे।
स्थित्वा स्वरं तमेवाथ स्थायिनं परिकल्प्य च ॥ २ ॥
तत्पुरोवर्तिषु चतुः स्वरेष्वथ यथाक्रमम् ।
तत्तद्रागानुसारेणारोहे तानचतुष्टयम् ॥ ३ ॥
अवरोहे तथा तानचतुष्टयमिति क्रमात् ।
गीत्वा तानाष्टकं पश्चादारभ्य स्थायिनं स्वरम् ॥ ४॥
यदुक्तं कञ्चिदाकल्प्य विन्यस्येन्मन्द्रषड्जके।
स्थायिस्थितस्य तस्यैव यडुप्वस्याभिधीयते ॥ ५ ॥
लोके मकारिणीत्येवं संज्ञा मुक्तायिका ततः ।
ठायसामान्यलक्ष्मेदं **वेङ्कटाध्वरि**णोदितम् ॥ ६॥
परमो गुरुरस्माकं **तानप्पा**चार्यशेखरः।
सर्वेषामपि रागाणामेतल्लक्ष्मानुसारतः ।
ठायान् प्रकल्पयामास लक्ष्यमस्य तदेव सः ॥ ७॥

इति श्रीमदद्वैतविद्याचार्यसाग्निचित्यसर्वतोमुखातिरात्रसाग्निचित्याप्तवाजपेय-याजिगोविन्ददीक्षित - नागमाम्बिकावरद्वितीयनन्दनस्य साग्निचित्यसर्वक्रतुयाजियज्ञनारायण-दीक्षिताव्यवहितानुजस्य अच्युतविजयराघवभूपालप्रेरितस्य **वेङ्कटेश्वरदीक्षित**स्य कृतौ **चतुर्दण्डीप्रकाशिकायां** सप्तमम् **ठायाप्रकरणं** सम्पूर्णम्॥

CHAPTER VII. Ṭhāya

1..In this way the theory of *ālāpa* is expounded in the sixth chapter. Now in the seventh chapter, the theory of ṭhāya will be described.
2 -4ab — Resting on any note (whatsoever) in accordance with (the structure of) the given (relevant) rāga and making it the sthāyī, four tānas (in all) should be rendered on the next four (higher) notes in accordance with the (structure of that) *râga* in the ascending order in the manner described above. Four *tānas* (are rendered on the same four notes) in the descending order (also) in the prescribed manner.

4cd - 5ab — Having sung [these] eight *tânas* in order, commencing afterwards (again) on the *sthāyī* note arbitrarily chosen as described above, medial conclusion should be made on *mandra-sadja.*

Copyright preserved

5cd - 6ab — This selfsame *yadupu* (=*rāgavardhanī*) residing in the *sthāyī* is popularly named *makarinî.* After this, *muktāyī* is performed.

6cd —This general theory of ṭhāya is thus expounded by **Venkatādhvarin**.

7abcdef — Our *parama-guru* **Tānappācāryaśekhara** has composed *ṭhāya* for all *rāgas* in accordance with this theory. The practical illustrations of this (*ṭhāya*) are these (compositions) alone.

Colophon

Thus ends the seventh chapter, **Ṭhāya - Prakarana in** the **Chaturdandîprakâśikâ** [which is] the work composed at the instance of the King Acyuta-Vijayarāghava by in the Venkateśvara-dîkşita who is the immediate younger brother of Yajnanārāyana-dîkşita, the *sāgnicitya* performer of *sarvakratu* sacrifice and who is the excellent second son of Nāgamâmbikâ and Govinda-Dîkśita, the preceptor of *advaita-vidya* and *sâgnicitya* performer of *sarvatomukha, atirătra* and *vâjapeya* sacrifices.

#.. P. 25 — (iii) **Tânappâcârya**

Venkatamakhin (VM) refers to Tânappa on five occasions in the Chaturdandiprakashika : as one who knows the sampradâya in music (1.129), as his paramācārya who established rāgas in lakṣyamārga (5.24), who promulgated fifty-five rāgas which were fit for composing gīta, ṭhāya and prabandha (5.105), as the composer of ālāpa models for fifty rāgas (6.32), as the sole composer of thāyas for all prevalent rāgas and his paramācārya (7.7). Subbarāma Dikṣita (SSP = Sangita Sampradaya Pradarshini -V: 5) states that VM had learnt sangītaśāstra thoroughly from Tānappa, along with both theory and performance, with the permission of his father.

#.. P. 26, 27 — V.M venerated and was influenced by Tânappa so deeply that he composed the CDP as a second *gurudakṣina* - now in ṣâstra —to expound and propagate the special and enduring contribution of Tânappa viz. the concept of *caturdandî* as a classificatory criterion, or his creation of comprehensive, empirical models for each dandi or both. Even though his father Govinda Dîkśita inspired or influenced employ the terms *âlâpa, ṭhâya, gîta* and *prabandha* in juxtaposition in Sangîtasudhâ, he mentions neither Tânappa nor Caturdandî. However, it is for the fifty râgas (and 15 melas) which he ascribes to the systematisation and popularisation by the sage Vidyâranya, that he has described the âlâpa - dandi in the format created or stabilised by Tânappa, which forms the bulk of the Sangîtasudhâ. Further, Govinda Dîkśita leaves out the ṭhâya - dandi, and gîtadandi but instead, simply copies the sthâya *in toto* from Śârngadeva, even though the ṭhâya was well established and popular in his days.

#.. P. 62, 63 -

Copyright preserved

Tānappa is VM's paramaguru i.e. guru's guru and is mentioned by him five times with great veneration (CDP.1.129; 5.24, 105; 6.32; 7.7). It is to illuminate and illustrate the special and signal contribution of Tānappa to music in the form of caturdaṇdí that VM wrote the appropriately named CDP. Tänappa is cited on the following occasions in the CDP.

“Tanappācārya and other teachers who are well versed in musical tradition reject the use of intervals, however sparing, in gīta and prabandha, below and above the 17 reckoned in the sāraṇī mārga of the vīṇā (1.129). If these 17 are employed only in the madhya and tāra registers in all four daṇḍīs the mandra register becomes wasted. In order to vitiate this wastefulness, vīṇā players evolved the pakkasāraṇī method (CDP. 1.130-131).

Rāgas described by Sārngadeva (in the Sangītaratnākara) have now become obsolete. Therefore I shall omit them here but shall delineate only those rāgas in agreement with both theory and usage, exactly as expounded by our paramācārya Tānappa, which are now exclusively prevalent everywhere." (CDP. 5.24)

'I have thus clearly elucidated the 55 rāgas. These are established as fit for use in gīta, ṭhāya and prabandha by Tānappācārya in current usage.' (CDP. 5, 105).

‘May the musicians stabilise in usage the ālāpa-lakṣaṇa which I have elucidated here on the basis of the ālāpas of fifty rāgas expounded by Tānappa.' (CDP. 6.32)

‘Our paramaguru Tānappācāryasekhara has composed thāyas in all rāgas in accordance with this (foregoing) lakṣaṇa. His compositions are the sole practical examples of the thāyas.' (CDP. 7.7)

From the foregoing, it becomes evident that Tānappa was the guru of VM's guru in Music (Govinda Díkshita or Yagnanarayana Díkshita) and had organised all contemporary music under the comprehensive four foundational formal modes—alapa, ţhāya, gīta and Prabandha. He regulated the number of intervals and their range in registers for use in these four dandís to accord with traditional usage (sampradaya). He had defined the lakṣaṇas of fifty-five rāgas which were current during his time, in which the four dandís were composed. He had then composed the illustrations for the first dandi viz. ālāpa in fifty of the prevalent rāgas. It is these fifty rāgālāpas which Govinda Dikṣita probably explains in detail in the Sangītasudhā, without acknowledging the role of Tänappa in stabilising them in current practice. Tānappa also had composed his own illustrations for thāyas , which were the only models available. This information is a substantial new contribution of CDP to our knowledge of the music of the times, since Govinda Dīkṣita also does not mention them. It is not known whether Tānappa had also composed models in the other two dandīs viz., gīta and prabandha. VM does not say so in the gīta-prakaraṇam; he does not mention Tānappa in the available, incomplete prabandha-prakaraṇam. The fact that Tānappa's compositions of ālāpas remained the sole examples even after two generations suggests that the

caturdaṇdi were not fully accepted by all musicians of the time, especially the ālāpas. This is because a musician is naturally averse to surrender to any kind of formal rigidity his right to freedom in inventive imaginativeness, individuality or originality, especially in the ālāpa which among all the dandīs offers the most scope for these. This may have led VM to appeal to his musician colleagues ***'matkrtam ālāpalakṣaṇam idam laksyatām laksyakovidaih'*** (CDP. 6.32).

Tānappa is not known from any other reference in Indian music. The TMSSM Library, Tanjore have published a work entitled "Rāga Alāpanams and Thāyams which contains the ālāpa-dandí and thāya-dandí for nine rāgas to be rendered both on the voice and the vīṇā. Several MSS. of the same library contain actual thāyas by illustrious musicians of the 17th and 18th century A.D. e.g. Nos. B 11547, 11549, 11553, 11557, 11559, 11573, 11577, 11582, 11583, 11586, 11620 etc., testifying to the popularity of the thāya-dandí in subsequent generations. This is discussed at some length in Makhi-hrdaya in the commentary of the Thāya-prakaraṇam (ch. 6). Tānappa's models of ālāpa-dandí and thāya-dandí may have been copied and preserved by VM, MV(Muddu Venkatamakhin) and others of the time and may still survive incognito in anonymous MSS. in the TMSSM Library. A diligent search for these may yet reward the music historian. It is interesting tha Govinda Dīkṣita mentions gíta and prabandha and describes the ālāpa-dandí for rāgas, but not the ṭhāya. Nor does he mention Tānappācārya by name.

Tānappa is discussed again elsewhere in this Introduction (in the section Impress of Inner Circle: 3. Tänappăcărya and in Higher Textual Criticism: Debt and Deviation, :25-28; 79).

#.. P. 39 - 41 —
(ii) ***'Caturdandi'* in *CDP***

VM does not offer an explanation or justification for the title of his treatise. He employs the term caturdaṇḍī some seven times (CDP 1.119, 121, 122, 126, 130, 142; 9.5) without a definition or explanation and leaves its meaning to be inferred. Inserting technical terms (into a śāstra works like CDP) without adequately defining or explaining them is a disciplinal failing of which he is guilty elsewhere also. It may be therefore, not out of place to examine briefly the contribution of this qualifying term in the title of the treatise.

Classification of the content of a musical system into formal genres is not only a methodological convenience but a necessity. Such an endeavour has been undertaken in Indian music theory from time to time intradisciplinally and in perspective. One such classificatory concept is caturdandī, a term which is explicitly mentioned for the first time by VM (vide supra: 37) which means the community of ālāpa, ṭhāya, gīta and prabandha. It derives from the polysemantic word danda, which among many others, has the following lexical and popular meanings: staff, insignia of authority of a king or preceptor, flagstaff, staff of an umbrella, fourfold division of a king's army, control, regulation, a measure of the earth, configuration (vyūha), collection, corpus, luminous,

copyright preserved

sustaining (royal) dharma etc. which acquire appropriate shades when extrapolated to the context of music. Daṇdin means possessor of danda. Each of ālāpa, ṭhāya, gita and prabandha is a sangītadandi; hence the title of the treatise is CDP. Nevertheless, caturdaṇdi is commonly understood as the four foundational pillars of music.

Even though the word caturdandi is not found applied to the total corpus of ālāpa, ṭhāya, gīta and prabandha before the early 16th century in musical parlance or literary reference, these components were already established in musical practice of the 12th-13th century A.D. Pārsvadeva is familiar with both these terms and forms, as is Sārngadeva, though he sanskritises thāya into sthāya. It may be noted that Sārngadeva does not use the word gita at all as describing the sālagasūda Prabandha ; nor do his commentators. These componental forms are however, not lumped together in music literature.

VM ascribes the exposition of caturdaṇdī to Gopālanāyaka; this is the earliest reference to him (CDP.3.57;9.5). Kallinātha also refers to him (under Sangītaratnākara, 4.253-256: 305) but not in connection with caturdandî. Gopālanāyaka may have organised the musical content of his times into these four, though sthāya had by no means attained at this time (14th century A.D.) the limited, fixed format of the ṭhāya which VM describes in CDP (ch. 7). There is some justification for according the status of a separate dandi to the sālagasūdas, because they were well-known as a special group of gītas to which the generic name sūda was applied. It is to be noted that they were a distinct class of prabandhas called sālagasūdas; sūda is a word of folk or exotic origin (desī) :

sūda iti gītavišeṣasamūhavācī deśíśabdaḥ (Kallinātha, Sangitakalānidhi, under Sangītaratnākara 4.22:213)
sūda ity-eṣa śabdo gītakavācakaḥ (VM, CDP. 8.5)
sûdaśabdo'tra deśīya-gitāly-arthaprakīrtitaḥ (Tulaja, Sangitasārāmṛta, 12:143).

It may be noted that the word 'gīta' is used in each definition, and that Tulaja transposes desītva from the term to the gītas themselves. Even though thāya was well-known in kannada, telugu and marāthī during Gopālanāyaka's time, they were segments or organs of rāga and were classified in many ways. Prabandhas were certainly known at the time. Even if Gopālanāyaka had collocated all four into a generic concept and corpus, it is still possible that it may be VM who is applying the word caturdaṇdī to this musical body from his own time. This applies to Tānappa also. For, while VM mentions Tānappa in connection with each (gāna) daṇdī and even in connection with vīṇā-dandi, as having composed models of ālāpa daṇdī and thāya daṇdī, he is depicted as (only) one, (if only the most significant) among the experts who were well versed in the sampradāya of caturdaṇdi (CDP. 1.128,129):

kvacid gītaprabandhādau drśyante te svarāḥ khalu /
tat punaḥ sampradāyajñaiḥ tânappādyair anādrtam //

copyright preserved

It may be therefore prudent or safe to think of Tānappa, in the absence of further evidence, as one who promoted sampradāya and revived and rejuvenated ālāpa, ṭhāya, gīta and prabandha by emphasizing their unity and resurrecting or stabilising them in current music practice by creating profuse empirical exemplars, rather than as the originator of the word caturdandi. It may be remembered that ālāpa, thāya, gīta and prabandha are already juxtaposed in this or different order both by Rāmāmātya and literary sources without using the word catūrdaṇḍī. There are numerous literary references in kannada and telugu in which all these four are mentioned together as if implying their being parts to the (caturdandî) whole, even though the latter is left unmentioned.

Further references to caturdaṇḍî may now be mentioned. Raghunātha nāyaka himself is said to mention the term in his Vālmīki-caritramu on the occasion of Urvaśī's viṇā-playing (Seetha, S., TSM:40). Vijayarāghava nāyaka's bhogapatnî (=concubine) Rangājamma also says in her Uşāpariṇayam (2.4:29) that the caturdaṇḍî was performed on the vīṇā. More than a century before this (1509 A.D.), Mangarasa III uses the expression 'tristhānopāya-svarada caturvidha-dandîya gāyaki pādidaḷ' in his kannada poem Jayanrpakāvya (14.42) referring to the performance of caturdaṇḍî on gātradandî. These literary references relate to ālāpa, ṭhāya, gita and prabandha. There is however a different connotation of caturdaṇḍî, viz. the community of the four varṇālamkāras sthāyi, ārohi, avarohi and sañcāri. This definition is extracted from Lakşminārāyaṇa by Ramakrishna Kavi in his Bharatakośa (:199) :

sthāyy-ārohy-avarohî ca sañcārīti kramā imāḥ /
caturdandî ca sâ proktā nāradādimunīśvaraiḥ //

The available impressi typis of Lakşmīnārāyaṇa's Sangītasuryodaya offers a different reading for this passage (3.97:290):

sthāyyārohyavarohi ca sañcārīti kramadime /
caturdhā te ca samproktā nāradādimunīśvaraiḥ //

Nārada *does* mention the four varṇas in his Sangītamakaranda (1.25), but Lakşmīnārāyaṇa's invoking his authority has no special significance because the subject is common and treated by every authority on Indian music. However, Nārada is an apocryphal authority on caturdandī, though the idea of varṇas (entirety of melodic kinesis) constituting the catūrdandi is not implausible.

#.. **p.61, 62** —
Gopalanāyaka is mentioned in CDP on two occasions: he was an expert on śrutis (3.57). He expounded the caturdandí (9.5) viz. ālāpa, ṭhāya, gita and prabandha. Tulaja extracts this part of the CDP exactly (TSS.12:153) in the Sangītasārāmrtam. Gopalanāyaka is not mentioned in these

copyright preserved

contexts elsewhere in the whole range of musical works in India. The only other reference to Gopālanāyaka is by Kallinātha in his commentary Sangitakalānidhi on the rāgakadamba prabandha in the Sangitaratnākara (4.253-256:305). Here Gopālanāyaka is mentioned as the composer of a svastika variety of rāgakadamba called bhramara which was set to 32 rāgas and 32 tālas. It cannot be said whether the two Gopālanāyakas are identical. Legend makes Gopālanāyaka a great musician in the royal court of Devagiri during the rule of Rāmacandra in the early 14th century and says that he had a retinue of 16,000 disciples, that he was reverently carried by them in a palanquin, and that he was coveted and taken by Mallik Kāfür to the court of Allauddin Khilji. A popular legend invents contest between Gopālanāyaka and Amīrkhusrau in Allauddin's court and the nāyaka's defeat. Both legends are refuted by historians. VM's authority for making these assertions about Gopālanāyaka is not known. If Gopālanāyaka a historical person, he lived just about a century before Kallinātha and it ould not be unnatural for Kallinātha to know about him and his musical composition, which must have been well known in his time. If he is also credited with the caturdaṇḍī classification of the melodic entirety of Karnataka music, then Tānappa, VM's paramācārya, is not the inaugurator of the caturdandī, but reorganised and systematised it and gave it substance with his own model in each dandí.

#.. P. 82 —
Râgalakshanam and Sangítasârâmrtam —
Shāhaji composed SRL (Shahaji's Raga Lakshanam) with the sole purpose of describing lakṣaṇas of rāgas which were in vogue in the musical practice of his time. He does so in two ways: (a) Descriptive details are furnished of the respective melakarta (and therefore intervallic character), omissible and curved note/s, characteristics of melodic kinesis, classification into rāgānga-bhāṣānga-upānga-kriyānga, Ghana - naya (=rakti)-deśya, sampūrṇa-ṣādava-auduva-vakra, appropriate time for formance etc. (b) He seeks to illustrate these lakṣaṇas with excerpts from caturdaṇḍí and sūlādis which were well known at the time. Both SRL (:4) and TSS (Tulaja's Sangitasârâmrta :72) assert that the illustrations are ancient; but they actually include excerpts from Purandaradāsa and even Mudduvenkata-makhin himself. While SRL (loc. cit.) simply mentions `caturdaṇdi' TSS amplifies it into ***'gitaprabandhathāyālāparūpa-caturdanḷī.***' (loc. cit.) and both mention sūlādi as a distinct, independent entity. This is interesting because VM designates the sālagasūdas as gītas (CDP. 8.4). SRL gives excerpts from both gītas and sūlādis. Hence it would seem that the sālagasūdas were no longer called gītas and were held to be different from the sūlādis in the self-same Tanjore just some two generations after VM. Further, the gita had evolved into two very different, alternative forms: i. a three-segment song which was profusely composed by VM, Mudduvenkaṭamakhin and by a host of others, ii. the lakṣaṇa gītas found in GSC(Govindâchárya's Sangrahacúdâmani), the sañcāri- and pillāri gītas of Purandaradāsa and other haridāsas.

TSS was composed by Tulajendra, younger brother of Sāhaji, who succeeded the latter in the next generation to the throne of Tanjore. It is the last systematic, full-fledged sanskrit treatise on Karnataka music now available.

Copyright reserved

#.. Book - 3
CHATURDANDÍ PRAKÂSHIKÂ - VOL - 2.

CHAPTER VIII THAYA

1. Contents

The seventh chapter delineates the third *dandî,* viz. *thāya.* It consists of seven verses which have the following content : declaration-1, description of *thāya* 2-6, reference to Tānappācārya as composer of *thāya* paradigms 7 abcdef. Content density of CDP is not uniform: *ālāpa dandî* - 739 verses (of which *ālāpa* proper is described in thirty-two verses, while the remaining bulk is devoted to a common infrastructure, viz. *vīṇā* (keyboards) (179), *śruti* (57), *svara* (154), *mela* (209) and *rāga* (108); *thāya-dandî* -7 verses, *gîta-dandî*-61 verses and *prabandha dandî-420* verses (in-complete); *tāla* relates to the third and fourth *dandîs,* VM devotes the final chapter of CDP to *tāla*, which is not available. Thus the treatment of *thāya* is the shortest and of *prabandha,* the largest.

2. Sthāya

The term *thâya* may be a vernacularisation of the Sanskrit *'sthāya'* or, more probably, *'sthāya'* may be a Sanskrtisation of the *désî* word *thāya*. The latter term also refers to a conceptual and pragmatic evolution of *sthāya.* So it is appropriate to study both in a historical perspective, however briefly.

The etymology of *sthāya* is not clear. No musicological authority who defines or describes it offers a derivation. It does not seem to be related to the verbal stem *'stha'* (*parasmaipadî*, intransitive, *anit, bhvādi gana* ; Pāṇini, *Dhātupâṭha,* 22.30) which means to stand firmly on, to take up a position on etc. It assumes the forms *stheyāt* (benedictive), *sthâtâ* (1st future), *stāsyati* (2nd or simple future) and *asthāsyat* (conditional) but no nominal forms such as *sthāya*. In this case *sthāya* would mean that on which the *rāga* stands firmly on but would not accord with the definition *'rāgasyāvayavah'* (organ or limb of *rāga*). On the other hand, Monier Williams (*A Sanskrit-English Dictionary:* 1264) relates it to *'sthaman'* according to lexicographers; *sthāya* means receptacle (of *râga*; or *rāga* is receptacle of *sthāya*). *Sthāman* means station, place, seat, etc.

Original sources for *sthāya* in Indian music are Pārsvadeva (2:5-15) and Śârṅgadêva (3.97-189ab) ; secondary sources are Mokşadêva (*Sangîtarasakalikā*, extr. Ramakrishna Kavi: 974), Kumbhakarṇa (3.1.1.132: 555-567), Govinda Dikṣita (3.163-286 : 264-273), Tulaja (:179-183) who borrow entirely from Śârngadêva, with or without acknowledgement. However, Tulaja claims Bharata as authority which is manifestly apocryphal. At the beginning of the (second) chapter (on *thâyas*) Pārśvadêva states that he follows Bhoja and Someśvara, etc. in some details of the theory

Copyright preserved

of singing enunciated in bhândika language (2.1:5). It is not clear if this extends to *thāyas* also described later in the same chapter or refers to âlapti which is contiguously taken up. In any case, neither Someśvara III nor Somarājadeva have described the *sthāya/ thāya* in the *Mānasollāsa* or *Sangîtaratnāvalî* respectively. Nor is it found described in any available work of Bhoja. The version of Pārsvadeva, who flourished probably one or two generations before Sārngadeva represents a vernacular stream of professional parlance and that of the latter, a Sanskritic, 'classical' tradition. Both reveal a high state of development and virtuosity. They have admitted within the perimeter of *śāstra* for the first time an empirical practice of *sthāyas* which must have been in vogue since about the 11th cent. A.D. if not earlier.

Pārsvadeva uses the form *sthāyā* (fem.). Šārngadeva gives the term as *sthāya* (masc). The former also gives *thāya* as synonym, popularly employed (2.33pr. 34,60,62,66,68,71,80,83 etc.). He offers a very adequate and brilliant definition of *sthāya* (2.34:8):

evam uktasthāyaśabdena kim abhidhiyate?
gatyā gamakayogena rāgeṇānyena kena vā /
svarair vrttiḥ svarāvýttis thāya ity-abhidhīyate//

[*Ṭhāya* is said to be the *vrtti* of *svaras* and recurrence of *svara* which is formed by kinesis, application of *gamaka*, by different *rāga* or otherwise.]

The terms *vrtti, āvrtti* and *rāga* in this definition are possessed of multiple semantic ramifications, which together give a comprehensive concept of *sthāya*. I have emended *'svaravrtti'* of the *impressi typis* of *Sangîtasamayasāra* (2.34c:8) to *'svarāvrtti'* on the basis of a consensus reading of the collative sources used by me in preparing a critical edition of the text. This definition should be studied together the four *karanas* (operational factors) of *sthāya* enunciated by Pārsvadeva (2.35:8):

sthāyānām karaṇāny-āhuś catvāri, sthânatânake /
gamako mānam eteṣām, lakṣaṇāny-abhidadhmahe //

The four *karanas* of *sthāya* are *sthāna*, *tāna*, *gamaka* and *māna*. *Sthāna* is the territory or orbit *(svaramandala)* described by melodic figures (*sthāyī*, etc. *varnas*); *tāna* is the extension of a note, disposition of musical notes such as *śuddha-tāna* and *kūta-tāna*. *Gamaka* is beautiful curvature of a note with an aesthetic appeal such as *kampita*. *Māna* is measure of a note in time, i.e. duration (ibid . 2.35-37:8,9). By varying one or more of these operational factors, a single *sthāya* yields many beautiful variations, even as the multicoloured neck of a peacock (2.33:8):

sthāyā vidheya na tu saikarūpā bahuprakārair vikrtā vibhāti /
vicitrarūpo 'pi mayūrakantho jagaj-jana-prītikaro yathā saḥ //

copyright preserved

Variability of these four operational factors should be added to the following semantic ramifications the terms *vrtti, âvrtti* and *rāga* in the foregoing definition of *sthāya* due to Pārsvadeva:

‘rolling' of *svaras* (cf. *& dhāla sthāya*), 'course of action' of musical notes (*varna = gānakriya*), 'treatment' of *karanas* in a given *sthāya*; 'general usage, common practice' of a *rāga* delineated by *sthāyas*, 'mode of being, nature, character, disposition' of notes in the *sthāyas* establish the *rāga*; 'practice' i.e. *lakśya* of *rāga* is established by *svaravrtti ; rāga* 'subsists' by disposition of its tonal material; flow of *rāga* is 'maintained by *svaravrtti ; rāga* 'lives on' or 'lives by 'the *svaravrtti*, i.e. *sthāya* ; *'svaravrtti'* is the essential 'function' of *sthāya*; *svaravrtti* involves the 'mode or measurement' of rendering the *svaras* in a *sthāya*, i.e. *'vilambita*, *madhya* and *druta'*; svaravrtti expands by exegesis or commentary the aphoristic statement of a rāga as its scale or *mûrchanā*; the *sthāya* engenders the 'style' of presentation of a *rāga* to bring out its affective character or *rasa* such as *śrngāra, vīra, karuna* etc. (cf. *kaišiki, ārabhaṭi*, etc. *vrttis*); *sthāya* or *svaravrtti* sometimes involves, 'frequent repetitions of the same' *svara* (cf. *svarāvrtti*). The passages in quotation marks in the foregoing are taken from Monier Williams (:1010). *vrtti* also means the semantic forces, viz. *abhidha, lakṣaṇā* and *vyañjanā*; here it corresponds to the significatory, denotative and connotative aspects of *svara* in *sthāya*. *Vrtti* also means a mental state; the *svara Vrtti* of a *sthāya* brings about the aesthetic state of mind in reaction to *rāga*. These meanings of *vrtti* are given by Chakravarti Srinivasa Gopalacharya (:2490). *Rāga* in the above definition means, besides the conventional meaning of

'yo sau' dhvanivišeṣas tu svaravarnavibhūṣitaḥ/
rañjakaḥ janacittānām sa rāgah kathito budhaiḥ //
Svaravarna-viṣiśtena dhanibhedena vâ punah/
rajyate yena sac-cittam sa rāgaḥ sammatam satām **//**

(as stated by Matanga (3.4,5:76), also *rakti, rañjakatva,* i.e. aesthetic appeal; it basically means colouration of the mind). A further variable operational factor of *sthāya* is indicated by *anyarāgena'* in the definition of Pārsvadeva (2.34d:8): A *sthāya* becomes entirely transformed into a different one if its *svara* content is changed to that of a different *rāga*. Śârngadeva's definition of *sthāya* is terse : it is the organ or limb of rāga (3.97cd: 171): *rāgasyāvayavaḥ sthāyah*. Simhabhūpāla does not offer an explication of this, but Kallinātha comments thus (under SR loc. cit.: 171) :

avayava ekadeśaḥ / so' py-atra nyāsāpanyāsasanyāsavinyāseşu-anyatama svara višrāntatvena prayukto'mšādi katipayasvarasandarbho veditavyaḥ /

Thus *sthāya* is a portion or passage of a *rāga*, consisting of a passage or melodic situation resting on any one of *nyāsa, apanyāsa, sanyāsa* or *vinyāsa* (but *not aṁša, graha, mandra, tāra, alpatva* and *bahutva* which are not final rest notes or medial terminal notes) but comprising other notes such as the *aṅśa*. This corresponds beyond any trace of doubt to any naturally resting segment in *rāgālapti* or *rūpakālapti* (in *ālāpana* or song) in contemporary practice in Karnataka music or

Copyright preserved

Hindustani music. I must emphasize this because the *sthāya* is held in modern Indian musicological thought to be an archaic/ or obsolete musical element or technique. Such thought has resulted probably from, i) the bewildering largeness of the number of *sthāyas* and the specificity as well as minuteness of detail, and ii) the fact that musicologists these days are scarcely performing, musicians and are therefore by and large unable to recognise the various *sthāyas* in modern musical practice. Some specific *sthāyas* may be scarce or absent today; but then what musical practice - or for that matter, any manifestation of individual or collective consciousness - is passed on in its entirety to the next generation? The concept of *sthāya*, however, is general and permanent, integral to *rāga*. It is found under the name *sangati', 'birka'*, etc. in Karnataka music in *alapana* and song. Any natural segment in song, e.g. *pallavi, anupallavi, carana, madhyama-kāla, cittasvara, ettugade svara*, etc. is a *sthäya* of the respective *rāga*, this may be extended, *mutatis mutandis*, to Hindustani musical forms also. Pandarīka Vitthala (Nartananirnaya, 3.1.138cd) is very clear on this:

ālāpa eva thāyaḥ syāt prthagbhūta-vidārikaḥ /

i.e. a separate, segmented *álāpa* itself is *thāya*. This is a conceptual bridge between the *sthāya* of Sārngadeva and the *thāya* of VM as will be discussed presently.

Another thought relating to *sthāya* prevailing in modern Indian musicology relates to its close connection with *gamaka*. This is valid on three counts :

i. Šārngadeva juxtaposes *gamaka* and *sthāya* and is explicit about this (3.97, 98:171)

rāgasyāvayavaḥ sthāyo vāgo gamaka ucyate /
tatroktam lakṣma vāgānām, sthāyānām tūcyate 'dhună //

ii. Śārngadeva indicates conceptual cohesion between *sthāya* and *väga* (3.98cd:171):

vāgānam api keşāṁcit prasangăd vacmi lakshanam/

'Prasanga' means union, connection, subsidiary, applicability or affiliation. The relevance of *gamaka* to *sthāya* is clearly brought out by both commentators.

According to Simbabhūpāla (under SR. loc. cit.: 174) this relevance lies in the treatment of *gamaka* again immediately after *sthāyas* in the context of, i.e. as used in, *sthāyas*.

sthāyaprasangāt vāgānām gamakānām api keşām cil-lakṣaṇam vacmi kathayāmi/

Kallinātha offers a more specific comment (SR loc. cit.: 171) : *gamaka* will be dealt with again while describing *mišrasthāyas* because they employ varieties of *miśragamakas*.

copyright preserved

keşāṁcit vāgānām mišrabhedānām lakṣaṇam api prasangāt sthāya lakṣaṇānantaram tan-mišrabheda-prastāvād ity-arthaḥ/

Under the heading *mišrasthāyāḥ* śārngadeva mentions (3.178-182ab: 187) the following *sthāyas*, named after the chief *gamakas* employed: 1. *tiripāndolita 2. līnakampita 3. kampitāhata 4. tiripasphurita 5. līnasphurita 6. sphuritāhata 7. linakampitalina 8. tribhinnakurulāhata 9. plăvitollāsitavali 10. valihumpitamudrita 11. nāmitāndolitavali 12. valināmitakampita 13. andolita plávitollāsitanāmita 14. tiripāndolitavalitribhinnakurula 15. tribhinnalīna sphuritaplāvitāndolita.* They contain combinations of two, three, four and five *gamakas*. If (7) is an error in the SR *impressi typis*, it is given by Kumbhakarṇa as *līnakampita nāmita* (3.4.2.115b:466) ; however Govinda Dīkṣita (3.266:271) and Tulaja (14:183) who borrow faithfully from SR retain the same name. iii. According to Pārsvadeva, *gamaka* is one of the four *karanas* of *sthāyas* which determine its character and specificity.

3. Sthāya Classification

Pārsvadeva describes, without any classification, the following ninety-three *sthāyas* (2.33pr-123:8-15):

1. vena 2.gati 3. jāyi 4. anujāyi 5. oy(y)āra 6. vahani (ālapti and sitašīta each of two varieties, viz. khuttă, utpbullā) 7. vali (-do-) 8. dhāla 9. pasara 10. lalitagādha 11. poccagādha 12. apakhalla 13. nissarad (-n)a 14. langhita 15. svaralanghita 16. petthopetthi 17. phellophelli 18. modāmodi 19. gunthāgunthi (gumphāgumphi) 20. khacara 21. gāṇā ce ṭhāya 22. tarahara 23. tattavana 24. vidāri 25. durvāsa 26. bhramaralilā 27. kālā ce ṭhāya 28. città ce ṭhāya 29. jodane (jodiya ce ṭhāya) 30. karunā 31. gită ce ṭhāya 32. śarīrā ce ṭhāya 33. sādā ce ṭhāya 34. kartari 35. ardhakartari 36. nakhakartari 37. kuruleya (kurula) 38. mutteya 39. mukulita 40. uccanîca 41. nikkhāyi 42. ukkhāyi 43. nirata 44. nirgîti 45. vattuda 46. parivadi (parividi) 47. esrta 48. uttundula 49. handupāyi (helayāpi? beḷāyi?) 50. vahila 51. adhika 52 ankhuda (unkhuda) 53. napāyi 54. bharana 55. harana 56. sanagida 57. nikkarada 58. bhajavaṇe 59. subhāva 60. bolāva 61. rangarakti 62. rîti 63. anukarane 64 dharani 65. dharimella(-lli) 66. vivandhāyi 67. mithāyi 68. gitajyoji 69. hombbe (hompha) 70. kală 71. chavi 72. chāyā (= kāku; six varieties) of i. rāga ii. kşetra iii. yantra iv. svara v. deśa vi, anya-rāga, also popularly called ṭhāya) 73. svasthāna 74.. apasthâna 75. apasthâna* 76. navani 77. amṣa (seven varieties, viz. i. kārana ii. kârya iii. sajātīya iv. sadrśa-rāga v.visadrśa-rāga vi. madhyastha-rāga vii.aṁsāṁsa) 78. ghatanǎ 79. âkramane 80. vakratǎ 81. kandharane (kândâranā)* 32. kalarava 83.vedadhvani 84. ghanatva* 85. āhatǎ 86.avatîrṇa 87. bokkala 88. sukurābhāsa* 89. duşkarābhāsa 90. asādhāraṇa (apasvara) 91. ucita 92.buddâyi 93. baisike.*

Some of the foregoing bear correspondence in name and some in description with those given in SR *(vide infra*); some names are in Sanskrit, some in Kannada, some in Marāthi, and some,

Copyright reserved

indeterminate; some relate to vocal and some to instrumental techniques. Some *thāyas* refer to *alapti* and some to *gita* and a few to *gamaka*. Descriptions of those marked '*' are missing in the text. The text suffers from many transmissional errors of omission and corruption, but unequivocally establishes the occurrence of a parallel, professional, terminological stream in Karnataka and Maharashtra of the 11th-12th centuries A.D. This is corroborated by other independent, literary sources, as will be evident presently, Śārngadeva describes (3.112cd-189ab:174-188) ninety-six *sthāya* under the following categories.

A. *Vyaktāsamkīṛṇa (clear, distinct): sthāyas of 1. śabda 2. dhāla 3. lavani 4. vahani (gīta, ālapti each divided into sthirā, vegādhyā,* each of these four again subdivided into *hrdyā, kanthy,* and *śirasyā/ dehasthā, hrdayodbhavā;* again subdivided into *khuttă* and *utphullā); sthāyas* named *5. vali 6. vādyaśabdā 7. yantraja 8. chāyā or kāku (of 6 varieties, viz. i. svara- ii. rāga- iii. anyarāga- iv. deśa- v. kşetra- vi. yantra-) 8. svaralarghita 9. prerita 10. tiksna.*

B. *Prasiddhasthāyas* relating to the following *guṇas* (qualities): 1*. bhajana 2. sthāpanā 3. gati 4. nāda 5. dhvani 6. chavi 7. rakti 8. druta 9. śabda 10. bhrta 11. aṁśa 12. avadhāna 13. apasthāna 14. nikrti 15. karunā 16. vividhatva 17. gātra 18. upašama 19. kândaraṇā 20. nirjavana 21. gādha 22. lalitagădha 23. lalita 24. lulita 25. sama 26. komala 27. prasrta 28. snigdha 29. cokşocita 30. sudešika 31. apekṣita 32. ghoşa 33. svara.*

C. *Asaṁkirna 1. vaha 2. akşara 3. ādambara 4. ullāsita 5. taraṅgita 6. pralambita 7. avaskhalita 8. troṭita 9. sampravişstaka 10. utpravista 11. niḥsaraṇa 12. bhrāmita 13. dirghakampita 14. pratigrâhyollāsita 15. alambavilamba 16. troţitapratiṣta. 17. prasytākuñcita 18. sthira 19. sthâyuka 20. kşiptasükşmānta*

D. *Mišra* (complex) *sthāyas* relating to i. *prakrtistha 2. ṣabda 3. kalākrama 4. ghatană 5. sukha 6. cāla 7. jīvasvara 8. vedadhvani 9. ghanatva 10. šithila 11. avaghaṭa 12. pluta 13. rāgeṣṭa 14. apasvarābhāsa 15. baddha 16. kalarava 17. chandas 18. sukurābhāsa 19. saṁhita 20. laghu 21. antara 22. vakra 23. dîîptaprasanna 24. prasannamrdu 25. guru 26. hrasva 27. śithilagādha 28. dîrgha 29. asādhārana 30. sādhāraṇa 31. nirādhāra 32. duşkarābhāsa 33. miśra.*

D. 33 *mišra* has the following varieties 1-15 relating to the combination of 2,3,4 and 5 *gamakas* as mentioned above. Twenty-one other varieties relate to the combination of 2.3,4 and 5 simple *sthāyas* as follows: 16. *vahanî-dhāla* 17. *dhāla-vahanî* 18. *ṣabda-dhāla* 19. *vahanî-yantra* 20. *chāyā-yantra* 21. *ṣabda* 22. *vahanî -chāyā* 23. *yantra-vādya-śabda* 24. *tîkṣna-prerita* 25. *svaralanghita* 26. *dhāla-śabda-yantra*, *vādya-śabda* 27. *dhāla-chāyā-yantra-vădya-śabda-śabda* 28. *pralambita-avaskhalita-troṭita-ullâsita* 29. *sampravista-utpravista* 30. *sampraviṣṭa-tarangita* 31. *pratigrāhya-ullāsita* 32. *utkşipta-âlamba-vilambitâ* 33. *troṭita-pratişta-utpratiṣṭa-niḥsarana* 34. *dîrghakampita-âlamba-vilambitâ* 35. *vahâ-akşara-ādambara* 36. *prasrta-ākuñcita-sthira-bhramita-kṣipta-sūkṣmānta-tarangita-vilambita*.

Copyright preserved

The foregoing scheme of classification is neither systematic nor comprehensive and is not based on a uniform or constant criterion. I propose a less arbitrary scheme as follows:

a. sequential characteristics e.g. *ṣabda, vakra, ullāsita*
b. kinetic characteristics e.g. *dhāla, ghaṭanā, baddha, sthāpanā*
c. melodic dynamics e.g*. lavanī, bhrta, komala, sūkṣmānta, ghanatva*
d. oscillatory characteristics e.g. *vahanî* and its varieties, *kampita, sthira*
e. *rāga* characteristics e.g. *kākus, jīvasvara, rāgeṣṭa, apasvarābhāsa*
f. pitch characteristics e.g. *tikṣṇa, avaskhalita, kṣipta, prasannamrdu, hrdya, kanṭhastha, śirastha*
g. tempo characteristics e.g. *druta, sama, pluta*
h. taut or slack structuring e.g. *gādha, lalitagādha, śithila, śithila-gādha*
i. aesthetic characteristics e.g. *bhajana, chavi, karunā, snigdha, sukha*
j. instrumental characteristics e.g. *vădya-ṣabda, yantrakāku*
k. tone quality characteristics e.g. *kşetrakāku*
l. provincial characteristics e.g. *désakāku*
m. analogy e.g. *vedadhvani, dhāla*
n. miscellaneous e.g. *chândasa, sukarābhāsa, vicitra, asādhāraṇa*.

The *sthāyas* are indeed countless, as Ṣārngadeva notes: *anantyānaiva ṣakyante bhedâ miṣritasya lakṣitum* (SR 3.173cd: 286). The analytical skill, ear for detail, powers of observation, descriptive capacity, organisation of material and genius for conceptualisation of Pārsvadeva and Śārngadeva in the matter of *sthāyas* deserve admiration.

4. Thāya: Antiquity

Pārsvadeva uses '*sthāya'* and *'ṭhâya'* interchangeably. *Ṭhāya* is known in Kannada, Telugu and Marathi. In Kannada it assumes the forms *ṭhāya, ṭhaye,* and *ṭhayi*. It is used as *'ṭhayi'* and *'ṭhaya'* in Telugu and *'ṭhayî'* in Marathi. It has a uniform musical connotation of *sthāya* in all these languages while it also means the art of wrestling in Kannada, and stability or establishment *(ṭhânâ)* in Telugu. In the sense of *sthāya* (lexical works in Kannada and Telugu wrongly derive *'ṭhaya'* from the Sanskrit 'sthāyî', which in the context of music means register, base note of a rāga etc.)

Kannada and Telugu poets have very frequently used the word *ṭhāya* to mean *sthāya* from the 12th cent. A.D. to modern times e.g.—

Aggaḷa, *Candraprabhaâpuranam* 7.97
Kamalabhava, *Ṣāntīśvarapurāṇam* 7.93 pr.
Janna, *Anantanāthapurāṇam* 6.71; *Yaśodharacarite* 2.28

Copyright reserved

Nāgarāja, *Punyásrava* 7.52 pr.
Devakavi, *Kusumavali kāvyam* 1.78
Kumāravyāsa, *Bhārata* 5 *(Udyogaparvan)*. 3.96.
Mangarasa, *Jayanrpa kâvyam* 14.43.
Padmakavi, *Vardhamaânacaritre* 12.32
Rāghavānka, *Hariscandrakāvyam* 12.30
Kanakadāsa, *Mohanatarangiṇi* 22.31
Ratnākaravarṇi, *Bharateśavaibhavam* 5.56
Şadakşari, *Rājasekharavilāsam* 10.42; *Vrşabhendravijayam* 11.9 Bommarasa-pandita, *Saundarapurānam* 17.12
Prasanna-Venkatadāsa, song *'Tande Purandaradāsara smarisuve'*
Bāhubali Pandita, *Dharmanāthapurānam*, 9.1 pr, 16.249 pr. Ambikātanayadatta, *Araḷumaraḷu*: 416-11
Padmaṇāṅka, *Padmarājapurāṇam* 3.62, 63
Astabhāṣākavi Candrasekhara, *Pampāsthānavarnanam* 74:26
Bhimakavi, *Basavapurānam* 18. 10-16
Singirāja, *Singirājapurāṇam* 36.12
Virūpākṣapandita, *Cennabasavapurāṇam* 7.97

The following Telugu works among others mention *ṭhāya*:
Pālkuriki Somanātha, *Panditārādhyacaritramu*, *Parvata prakaraṇamu*:456; *Basavapurānamu, Sakaleśvaru Mâdirājayya katha*: 209
Puspagiri Timmana, *Samîrakumâravijayam,* 3.242, 6.200
Bammera Potana, *Mahābhāgavatapurānamu* 10.109
Kankanṭi Pāparāja, *Uttararāmāyanamu* 6.135
Cedalavāda Mallayya, *Vipranārāyanacaritramu* 1.6

The early musical practice of *ṭhāya* is corroborated not only by the general mention of the term by the foregoing poets but also by the mention of several specific *ṭhāyas* by some of them. Some of these are:

Pampa (941 A.D.), *Vikramārjunavijayam* 7.88 : *konku, naya, impu*

Rudrabhatta (c.1180 A.D.) *Jagannatha vijayam* 5.3:

- *bhanite, bedagu, kāku*, khacara, gamaka, tirupu, nunpu, nevane, kane, banna, oddavane kālasi, baisike, patti, kânti, konku, aṇu, anujāyi, rīti, jati, joke, naya, babulāyi desi, pellane (cf. phellāphelli), kale.

Devakavi (c.1200 A.D.) *Kusumâvalîkāvyam.* 1.37:

- *lali, luli, dhātu, rīti, gati, oje, bajāvane, ṭhāya, suṭṭhi, komala, vali, lāgu, nogū (? nevani), pasara, bedagu, bhangi*

Copyright preserved

Janna (1209 A.D.), *Yaśodharacarite*, 2.28:

- *gahagabhike, vahanî, suhāhe, baisike, rangarakti, bajāvane*

idhem.(1231 A.D.), *Anantanāthapurāṇam* 2.22pr. :

- *rekhe, komalike, konku, luli, navane, vividha, vahanî, gati*

ibid. 4.88,

- *vali, vahanî, pasara, dāla, jāyi, anujāyi*

Kamalabhava (c.120 A.D.), *Ṣāntiśvarapurānam* 16.67pr. :

- *ṭhāye, bāgu (=konku), vali, vahanî, tiripu, gati, gamaka, gahagahike, bāhata, lâlangi (-lavalanghita), nevane, nissarade, rangarakti, tarahara, suṭhi, tālavāla, konku, kammane, pasara, bedagu*

Somarāja (1222 A.D.) *Udbhatakāvyam* 4.3: *bhajāvane*

Raghavānka (c. 1225-1300 A.D.). *Hariscandrakāvyam* 7.6

- *gati, gamaka, gahagahike, tirupu, câleya, konku, jati, joke, mārgavane, vahani, tarahara, kampita, hompu (cf. hompha), bāgu, dokkara, vivara, kālasa, kammavane, lavulangita.*

Bahubali Pandita (1352 A.D.), *Dharmanathapurānam*, 9.1:

- vali, vahani

Bhimakavi (1369 A.D.), *Basavapurāṇam*, 18.13,14:

- *pañjaḷa, khacara, viṣaya, kramavimokṣa, bhajavane, ṭhavani, bharani, mithāyi, nijavani, vali, muñciya (cf. muṭṭeya), vaivasa (cf. vivaša), suṭhāyi, samagita (-da), grahatritaya, amśika (cf. aṁṣa), lalitagāhba, lali, rāgakāku, poccagādha, luli, désakāku, bindu, luḷisara, karunākāku, kartari, haḷuvāyi, gundāgundi (cf. gunthāgnthi), bhramaraliîla, kuruṭi, modāmodi, tikkāyi (cf. dikkhāyi), hāyila, rakti, vaidha(?-kha?)ri, ranga, cokkhāyi.*

Padmaṇārka (c.1420 A.D.), *Padmarājapurānam,* 3.60:

- *vahaṇi, vaikhari, lolangita (=lavulangita) cāli, baisike.*

Astabhāṣākavi Candrasekhara (c. 1440 A.D.), *Pampâsthanavarnanam* 174:27:

- *śabda, dhāḷa, lavaṇi, vahaṇi, bhajāvaṇe, avadhāna, banna, bisara, bokkada, sarvangi, kāku, rangu, rati (=rakti), kosaru, naya, nevane.*

Singiraja (c. 1440 A.D.), *Singirājapurāṇam* 38.12:

- *gati, gamaka, vali, vahaṇi, sarali , suṭhi, mârga, kampita, impu, sompu, laya, supari, mūrchane, langhita, ṭhāya, ṭhavane, ranga, rasāla.*

Copyright preserved

Mangarāja (1509 A.D.), *Jayanrpakāvyam* 14.13:

- *bhajāvaṇe, ṭhāya, lavani, vahaṇi, dāla.*

Ratnākaravarṇi (1557 A.D.) *Bharateśavaibhavam* 5.56:

- *ṭhāya, bhajāvane, gamaka.*

Mādaṇṇa (16th cent. A.D.), *Nannayyagala câritra* 4.14 pr.:

- *gati, gamaka, vahani, gahagahike, cāli.*

Prabhuga (1520 A.D.), *Vaibhogarājāsthānam* (MS. No. 1473, Institute for Kannada Studies, Bangalore University),

- *suṭṭhāsuṭṭhi, jāyi, anujāyi, vahani, dhāla, ṭhāya, bhajāvaṇe.*

Şadakṣari (1657 A.D.), *Rājasekharavilāsam* 5.21 pr:

- *rūpu, neru, lavaṇi, edupu, sa (?su)bhāva), gamaka, bedagu, oyyāra*.

Pālkurike Somanātha (c.1300 A.D.) is most detailed among Telugu poets in the matter of ṭhāyas. In his *Panditārādhyacaritramu* (*Parvataprakaraṇamu*) he lists (:456, 457) the following : *'viṣuddha' ṭhāyas:*

- *jaya, ujjaya, suhāyi, gānāyi, gādhāyi, gūdhāyi, deṇāyi, bahulāyi, dhrti, budiyāyi, nibidāyi, cokṣāyi, diksāyi, ṣaṭsvādu, saptasvādu, astāvaḷi, navasvādu, kanṭhāvali, vali, sakkata, sarivāga, vahani (with eleven subvarieties, viz. udara, unkuṭa, kakşa, kanṭha, kanṭhikāpāḷi, deha, nābhi, vahaṇi, sarivāga, sarihāri, muduva), udupa, lalitagādha, gādhalalita, poccalalita, nevaṇa, lavulangita, gubhaguhaka (gahagabhike), poccagādha, vivarana, mahima, gamaka, kampita, vivaṣa, impu, goṣthāgoṣthi, dinakāku, pellâpelli, svabhāva kāku, aṇuku, tarahara, anutâyi, oja, moṭṭayitamu (muṭṭeya), nevana, ranga, kalli, konku, à .*

Again, in his *Basavapurānamu* (*Sakaleśvaru-Mădirājayya-katha,:* 208),
the same author mentions the following *ṭhāyas*:

- *lālitā, tāla, pellāpelli, jāyi, anujāyi, ucita, oyyāra, panjaḷa, khacara, vişama, grahamokṣa, bhajāvaṇe, ṭhavani, bharani, mithāyi, nijavani , nevala, vali, vahaṇi, gādha, suhāyi, nagiti, sanagida, mišra, ankuša (amša ?), lalitagadha, lali, râgakāku, poccagādha, deśakāku, sindhu, karunā kāku, nakhakartari, haḷuvâyi, tarahara, samavāyi, gundāgundi, bhramaralîla , gurudi, modâmodi, poriravāḷa (?), tikkhāyi, hoyilu, rikkila,cokkâyi.*

The foregoing names of *ṭhåyas* mentioned by Kannada and Telugu poets allow the following inferences: i. Many names correspond to those mentioned by Ṣārngadeva and Pārsvadeva. ii. Many names occur with minor variations indicating their popular, provincial usage. iii. Many

Copyright reserved

names are not found in treatises on music, indicating so wide a prevalence, variation and prolificity that *Śāstra* could not comprehend them all (cf. Śārngadeva 3.176cd: 186: *'ânantyân-naiva ṣakyante bhedā miṣrasya lakṣitum'* could be as well read as '..... *sthâyasya lakṣitum'*). iv. Vernacular or provincial *(dési)* nomenclature of *sthāyas* coexisted with classical/Sanskritic nomenclature. Since these works were edited by scholars who were not familiar with technical terms in music and dance, re-examination of the original collative sources may be useful in restoring many mislections to their correct forms.

5. Thāyas of CDP

VM's definition or description of *ṭhāya* may be summarised thus: select any note appropriate to the given *rāga* as *sthāyin* i.e. a base for melodic operation through *tānas*. Then consider four notes lying above it with due attention to the nature of the *rāga* i.e. *vakratā* (scalar curvature) and *varjyatā* (scalar gap i.e. omissible notes). Execute one *tâna* on each of these four notes in the ascent in the same order in which these notes occur in the *rāga (yathākramam)*. Then execute one *tāna* each on each of these selfsame four notes in descent in the reverse order. Then, reaching the above mentioned *sthāyi* note, perform a litttle melodic elaboration (a *tāna ? kañcidākalpya*) to rest on *mandra sadja* which is a *vinyāsa* for this performance. Finally, perform a concluding passage, *muktāyi*.

The differences of *ṭhāya* from the scheme of *alāpa* according to VM may be noted: i. *ālāpa* consists of an initial *âkṣiptikā* followed by two or (optionally) three *rāgavardhinis* (called *yadupu*), each concluded with a respective *vidārī*. After the *yadupu-s*, *ālāpa* is continued in terms of *sthāyi* notes, the number of *sthāyi* notes depending on whether the *rāga* has 7, 6 or 5 notes. The number of *tānas* executed on each (and all) *sthāyin* again depends on this. The *tānas* follow certain rules of not exceeding a given note in ascent and descent,as noted in the last chapter. *Ṭhāya* has only one *yadupu*; this is called *makarini*. ii. *Âlâpa* has several *sthāyins* - as many as the *rāga* has *svaras*. *Ṭhāya* has only one *sthāyin* note; any note occurring in the *rāga* may be made *sthāyin*. iii. Each *stâyin* note of the *rāga* has 2n *tānas*, where n is the number of notes (7 for *sampurna* 6 for *şādava* and 5 for *auduva*). But a *ṭhāya* has a fixed number, viz. eight, of *tānas*. iv. *Vartani* of *âlāpa* is called *makariṇi* whereas the only) *yadupu* (or *rāgavardhani*) of *ṭhāya* is called *makariṇi*. v. *Ṭhāya* does not have a *vartani*; it has only one *vidāri* which is its concluding passage. vi. The final part of *sthāyividhi* has, like the *ṭhāya*, a corpus of four *tānas* each on ascent and descent, but rests on the *sthâyin* note itself, whereas the concluding passage in *ṭhāya* rests on *mandra ṣadja.*

It is thus evident that the *ṭhāya* of CDP is different from its earlier namesake in both concept and form. The *sthāya-ṭhāya* was any natural segment of *rāga* as manifested in *âlāpa* or song; various ways of rendering it were recognised. Therefore, *sthāya-ṭhāya* connoted style rather than form or structure. The same *svarasandarbha* in a *sthāya* could be rendered in many different ways by varying one or more of the *karanas*, thus varying in aesthetic effect. They are not restricted or specific to this or that group of *svaras*, *gamaka* (except a few *mišra sthāyas*), *svara* durations,

Copyright preserved

svara sequence, segmentation, topographic anatomy etc. On the other hand, the *ṭhāya* description of CDP is independent of aesthetic parameters but is aimed at standardisation of form (note 7.6cd: *ṭhāyasāmānyalaksmedam venkatādhvariṇoditam*). In other words, a new, uniform, musical form with a common, fixed structure had emerged from the huge variety of *sthāyas* in course of time: VM has accorded acceptance and recognition to this by defining or describing the constant or fixed elements of this form for the first time in a theoretical treatise.

It should be clearly noted, however, that VM - or his paramaguru Tānappa were not the first to cognize this new formal evolute. For, as long ago as 1550 A.D. i.e. some two generations before Tānappa's time, Rāmāmātya clearly mentions *ālāpa, thāya, gīta* and *prabandha* as a musical community (5. 6 ab, 16 ab: 29, 30) without however, applying the common name *dandi* which seems to have been coined by VM or Tānappa. Kallinātha, Rāmāmātya's, maternal grandfather (SMK. 1.27.5), Kumbhakarṇa etc. do not reveal awareness of a new emergent form of *sthāya* in the 15th cent. A.D. In the 16th cent. A.D. Rāmāmātya mentions *ṭhāya* as affined to *âlāpa, gīta* and *prabandha* but does not define or describe the same. In the same century Pandarika Vitthala does not affiliate *ṭhāya* with *ālāpa*, etc. as cognate or agglutinate but defines it (Rāgamälā, 116, Nartananirnaya, 3.11.38 cd): *'ālāpa eva hāyaḥ syāt prthagbhūtavidārikah'*. This is proximate to VM's definition of *ṭhāya*, which is a small, athetised portion of *ālāpa* but with an independent status *(prthagbhūta)*, a musical entity with its own *sthāyin* note and concluding passage, *muktāyi* (i.e. *vidāri*). At the same time, it is proximate to the earlier definition of *ṭhāya (<sthāya)* viz. *rāgasyāvayavah'* (SR. 3.97cd: 171) and Kallinātha's explication (loc. cit.: 171) 'so' *py-atra nyāsāpanyāsasan-yāsāvinyāśeṣu-anyatamasvaraviśrāntatvena prayukto' mšādikatipayasvarasandarbha'* is the *'rāgasyāvayavah* of SR and *'ālāpa'* of Paṇdarika. Vithala; VM deals with *ṭhāya* contiguously with *âlāpa* and describes it as if it were a shorter, special kind of *âlāpa*. Kallinātha's *'nyâsapanyâsa ....višrāntatvena prayukto'* corresponds Pandarika Vitthala's *'prthagbhūta'*. Therefore the latter's definition bridges the *sthāya* of SR and *ṭhảya* of VM Since Rāmāmātya, Paṇdarīka Vithala, Govinda Dikṣita (VM's father) and Tānappa (VM's paramaguru) hailed from Karnataka, it would appear that the transition of the concept and form of *ṭhāya* occurred between the 15th and 16th centuries A.D. in Karnataka. However, the *ṭhāya* and the other *dandis* were widely prevalent in Tanjore, as is witnessed by numerous *Rāgalakṣana* and other manuscripts dating to the 17th cent. A.D. deposited in the Saraswathi Mahal Library of Tanjore.

According to VM, his guru's guru Tānappa played a significant role in the stabilisation of the *caturdandi* concept, inaugurated by Gopalanāyaka (CDP. 2.57; 9.5), by composing paradigms for *ālāpa* for 50 *răgas* (CDP. 6.32) and for *ṭhāyas* in all the well known *rāgas* of his time (7.7). His statement (7.7cf) that these latter constituted the sole *('eva')* exemplars for *ṭhāya* is probably more an expression of loyalty and reverence to his grand-teacher than a historical truth since Rāmāmātya (5.6 ab, 16 ab:29,30), Poluri Govinda Kavi (*Răgatălacintamani*, 4.55, 56, 60: 136-138) and Pandarika Vitthala (*Rāgamālā* 116, *Nartananirnaya* 3.1.138 cd) have mentioned the *ṭhāya* in both Andhra and Karnataka well before VM's and Tānappa's time.

Copyright preserved

6. Thāya: Practice

Fortunately, some examples of actual, notated *ālāpa, thāya, gīta* and *prabandha* have survived in manuscript. Among these are a few which were composed in the same 17th cent. A.D. at Tanjore, when and where VM flourished. These are from the collections of MSS. in the TMSSM Library, Tanjore, among which nos. B. 11547, 11549, 11553, 11557, 11559, 11573, 11577, 11582, 11583, 11586, 11620 etc. contain *ṭhāyas* composed or illustrated by Viṇā Sītārāmayya, Rāmabhaṭṭa, Venkatasubbayya, Shāhaji Mahārāja etc. Two among such sources deserve to be specially noticed here. MS. no. B. 11620, ably edited with critical introduction and notes by S. Seetha under the name of *Rāgalakṣanamu*. This is a work in Telugu of Mahārāja Shāhaji of Tanjore (1684-1712 A.D.), elder brother of Tulaja Mahārāja of Tanjore (1729-1735 A.D.), author of *Sangitasarāmrtam*. Tulaja has freely borrowed and translated into Sanskrit most of the contents of *Râgalakṣanamu (Sangitasārāmrtam*),(10:72-111) adding very little of his own to the chapter on *rāgas*. So he is not considered here as an independent source. The second is *Râga Alapanams* and '*Ṭhāyams'* gathered together from various musical mss. collected during the time of Shāhaji himself. Whereas in *Rāgalakṣanamu* he offers numerous illustrations of *ālāpa, ṭhāya, gîta* and *prabandha* of his own times to support his definitions and descriptions of as many as 115 *rāgas*, the '*Râga Âlapanams* and *Ṭhâyams'*, collected and edited by K. Vasudeva Sastri is solely devoted to the presentation of *âlâpa* and *ṭhāya* in musical notation as they prevailed during Shāhaji's time.

Râga Âlâpanams and *Ṭhāyams'* offers *ṭhāyas* in nine *răgas*, viz. *năṭa, ri, gaula àrabhi, varăli, sarkarābharana, kāmbodi, ritigaula and madhyamadi*. The first five of these constitute what is today called *'ghanarăga-pañcaka'*. Mudduvenkaṭamakhin mentions (*Rāgalakṣaṇam* 2.40.41) eight *ghanarāgas*, viz. *nāta, gaula, varāli, bauli, śriràga, ârabhi, mālavasri* and *ritigaula* in approximately the same period. The classification of *rāgas* into *ghana, naya (rakti)* and *deśya* emerged in Karnataka music at about this time and the *ghanarăga-pañcaka* became a celebrity through the well-known five krtis of Tyāgarāja viz. *jagadānandakāraka, dudukugala nannelara, sādhiñcene, endaro mahānubhavulu and kanakana rucira*. It is clear that at this time the concept of *ghanarāga* was stable but not its content, which varied in name and number from authority to authority, though the above mentioned five figured in all *ghana* classifications.

In the following physical analysis of the *ṭhāyas*, the abbreviations and symbols used are: T =xth *ṭhāya*, M =xth *muktāyi*, n=number of segments (in T or M), p=minimum number of *svaras* in the segment, q=maximum number in the same (p-q), N =commencing note (of T or M), N-terminal note *(nyāsa)* of T or M), capital letter=respective note in *tara* register; small-letterrespective note in *madhya* register; page number is given in brackets.

1. *Nāta*. T, (n-32, P-4 1-9, N-S, N-); M (n-6, p-q 4-6, N S; N-S) (321) *pakkasăraṇi* T, (n-40, p-q 1-8, N-S; N-s); M (n-6 p-q 4-8, N-S) (321) (T) (n-20, P-4 2-12 N-n, N-s); M, (n-5, P-4 4-7, N, P, N, S) (322) (T)(n-55, p-q 1-10, N-R, N-s); M, (n-9, p-q 4-8, N-S, N-S) (322)

Copyright preserved

2. *Śrī* T, (n 30, p-q 2-12, N-S, N-s); M, (n 11, p-q 3-7 N-n, N-S) (T) (n-27, p-q-3-10, N-R, N,-s); M, (n 5, P-9-3-6, N-S, N, S) (325)

3. *Gaula* T, (n-18, P-2 3-12, N-n, N-S); M, (n-5, p-q-4-7, N-P, N-S) T, (n-52, P-4 1-8, N-R, N-s); M, (n-8, p-q 3-10, Nc-S, N-S) (327)

4. *Arabhî* T, (n-26, p-q 3-10, N-d, N,-s); M, (n-5 p-q 1-8, N-S, N-S) (T) (n-24, p-q 1-12, N-S, N, -s); M, (n 5, p-q 1-12, N-S, N-S) (329)

5. *Varālî* T, (n 41, p-q-2 -10, N-G N,-s); M, (n 6, p-q 3-7, N-d N-S) (T) (n-32, p-q 1-12, N-P, N,-S); M, (n 7, p-q-3-9, N.-n N-S) (331)

6. *Ṣankarābharaṇa* T (n-32 p-q 2-7, N-r, N,-); M (n-7-p-q 4-10 N-S, N,S) *Pakkasārani* T (n-39, p-q 2-12, N-S, N-s); M (n-8 p-q 5-7, N-S, N-S) (333)

7. *Kāmbodi* T (n-32, p-q 5-7, N-M, N,-s); M (n-10, P-q 4-7, N-S, N-S) *pakkasārani* T (n-72, p-q 3-11-N-S, N-S); M (n-9, p-q 3-15, N-S, N-S) (335-336)

8. *Rîti-gaula* T (n 23, P-4 4-33, N-n, N-5); M (n-7, P-4 4-9, N.-P, N,-) (338) .

9. *Madhyamādi* T (n 34, p-q 4-12, N.-M, N,-5); M (n-7, P-9 3-11, N-S, N. S) (340)

A study of the foregoing *ṭhāyas* reveals the following:

- i. A râga may have more *ṭhāyas* than one.
- ii. *Ṭhāyas* of *nāta, ṣankarābbarana* and *kâmbodi* are *vădya* (*=jantra= vîna*) *dandis* while the rest are *gătra*, i.e. vocal *dandis* cf. *viṇādandi* and *nătyadandi* varieties of *dhruva tālālamkāra* and *jhampā tālālaṅkāras* of CDP (3.86-91, 97-102). The *Rāgālāpanams* and *Ṭhāyams* divides *ālāpa dandi* also into *gătradandi* (gd) and *jantra = vīṇā)dandi* (jd) according to two contemporary traditions or *sampradāya* (SI, SII) in the case *nāta* (SI, gd, jd.: 1-16; SII gd: 31-42); *śri* (SI jd: 55-59; S II jd: 67-70); *gaula* (SI: 7887, jd (*pakkasäraṇi tāna):* 102; SII gd: 107-105, jd: 123-127 (with *pakkasārani tāna*); *ârabhî* (SI jd: 137-140; SII jd: 148-151); *varâlî* (SI gd: 157170, jd: 185-189; SII gd: 196-207, jd: 218-221); *ṣankarābharana* (SI jd: 228231: SII jd: 239-243); *kāmbodi* (SI jd:251-290; SII gd? jd ?: 265-268); *rīti-gaula* (SI gd: 274-281, jd: 290-293; SII jd: 297-300); *madhyamādi* (SI jd: 305-308; SII jd: 314-316).

- iii. *Ṭhāyas* was performed in both styles viz. *gătradandi* and *viṇādandi* for the same *râga*.

Copyright preserved

- iv. Foregoing *ṭhāyas* do not conform to the formulation by VM (or Tānappa) in respect of the following: a) There do not occur four *tānas* in ascent and four in descent executed on four notes succeeding the *sthāyin*. b) The *muktāyi* rests on *tāra şadja* and not on *mandra ṣadja.* They conform only to the extent of segmentation into *makariṇi* and *muktāyi* and the use of one or more (in this case, only two *sthāyi* notes.

- v. The *ṭhāyas* are often naturally phrased; the notes are mostly of one short syllable duration, and rarely of two; the range is mostly in the middle and high registers, and exceptionally in the low registers, only down to *nişāda* (*gaula* T2, â*rabhi* T1, *varalî* T1, T2, ṣankarābharaṇa T1,, rîti-gaula T1,, madhyamavati T1.).

- vi. Thus there prevailed in Tanjore at least two other schools (SI, SII) of *ṭhāya*, flourishing independently of VM (and Tânappa). From CDP (7.7) it is known that Tânappa had composed *Ṭhāyas* (*ṭhayān prakalpayāmāsa*) for all *rāgas* known in his time (*sarveṣām api rāgānām*) according to the formulation given by VM (*etal-lakṣmānusāratah*). However no *ṭhāyas* of VM or Tânappa appear to have survived today. Indeed, the four *dandis* have hardly survived beyond the mid-eighteenth cent. A.D. in Tanjore or elsewhere. Only a few *gîtas* and *prabandhas* composed by VM and Mudduvenkatamakhin and of a few other composers of the time are available.

- vii. If the restriction of note-durations in the thāyas is not due the inadequacy of the notational system, the *ṭhāya* would appear to correspond to what is today called *'tâna'* (as in *rāga tāna* and *pallavi*) or *madhyamakāla*; if not, it corresponds to a fragment of *rāgālāpana*, the *yadupu (rāgavardhanî)*

- viii. Each *ṭhāya* is a body of melodic phrases or figures appropriate to the *rāga*, resting medially (*vinyâsa*) on one or two notes which are natural commas (including the *tāra-* or *madhya-ṣadja*) of the *rāga*; the *ṭhāya* invariably concludes on *madhya -şadja* and the *muktāyi* on a higher note (p or S).

Attention is drawn to (T2), (T3) and (T4) in the foregoing analysis. In the *impressi typis* these portions are given integrally with *muktâyis*. I have separated them and regarded them (conjecturally) as T2, etc. because a) *muktāyī* is by definition a short cadential passage; b) a single *ṭhāya* cannot have more than one *muktāyi* and, c) T2, T3, and T4, are relatively longer passages which rest naturally on *madhya-ṣadja.*

Finally, the practice of *ṭhāyas* recorded in the *morning* 0of Shāhaji may be briefly studied. This work is without doubt the most important, if not the very first, of the attempts to systematise the study of both theory and practice of the *râgas* of Karnataka music. Shāhaji classifies 115 *rāgas* under 20 *melas* under different schemes such as *ghana, naya* and *deśya*; *rāgānga*, *bhāṣānga, upānga* and *kriyānga; sampurna, ṣādava* and *auduva*. He describes each *rāga* in respect of its

Copyright preserved

parent mela (whose intervallic content is defined under it), its scalar curvature *(vakratā)*, omissible notes *(varjya)*, *graha* and time of singing. This is, of course, a time-honoured method of describing/defining *rāgas* in Indian music. The importance of the work lies in the numerous examples it offers from contemporary musical forms in support of the *rāga-lakṣana*. On occasion (e.g. *udayaravicandrikā, madhyamagrāma rāga*), the author recalls the derivation of the *rāga* from its archaic source. The work is incomplete and breaks off after the description of *ṣuddhakalyāṇi*. Its treatment tends to be somewhat cursory towards the end. At the beginning of the work (which is written in Telugu but with Sanskrit colophons) Shāhaji, apropos the description of *śrī râga* declares 0*(:4):*

arohāvaroha mûprchanā krama ṣuddha kūṭatānamulandu iviyundunu iviyundadu anuṭaku yathāsambhava pūrva caturdandi sulādi mudalaina udaharanapūrvakamugă ....urāyucunnāramu.

(We shall write here giving illustrations from the earlier *caturdandi, sūḷādi*, etc. as required/as possible in order to clearly show whether such and such item among ascent, descent, order, *śuddha-tāna, kūṭa-tāna, mūrchană,* etc. occurs or not.). Two parts of this extract merit attention; caturdandi was an accepted, established phenomenon, which however did not comprehend *sûlādi*; we shall revert to this point in the next chapter of this commentary on *gîta*. Second, the illustrations are from the past *(pūrva)* usages of the four *dandis*. Since the *caturdandi* came to be well settled in Tanjore at the time of VM or Tānappa, it may be assumed that the illustrations offered here are very close to the time of VM.

The illustrations are wide-ranging and include *âlâpa, ṭhāya, gîta, prabandha, sûlādi, tāna, tānîkarana, svaragati, svarakhanda, kataka, daru, pada, varna, aṣtapadi, sthāyi, muktāyi, sancări, namâvali, dhruva, udgrāha, âyitta, rāgavardhani, nyása* etc., the songs composed in Sanskrit, Telugu, Kannada and Bhāṇdira. They are excerpts from very well known songs of the time including those of the haridāsas of Karnataka such as Purandaradāsa.

Shāhaji offers some 88 *ṭhāya* excerpts in illustration of sixty-three (out of 115) *râgas* in the available text of *Rāgalakṣanamu*. These include thirty-three instances of a simple *ṭhāya*, twenty-seven instances of an excerpt from a *ṭhaya*, one instance of three *ṭhayas* in the same *rāga* (:126), two *sārani ṭhāyas* (:27, 64), 3 of *ṭhāyāntara* (different *ṭhāya*: 8, 12, 126), second *ṭhāya* in the same *rāga* (:28, 76), *ṭhāya* in *pañcama sthāyin* (:28), in *madhyama sthāyin* (:70), in *sthāyin* excerpts (:54, 56, 70), in *muktāyi* (:8, 28, 34), example of a *gîta* (!) in *ṭhāya* (:16, 28), *graha-svara* segment in *ṭhāya* (:90) and a *ṭhāya* in *ṣadjasthāyin* (:4).

The following observations may be made in relation to the foregoing analytical study of *ṭhāyas* in *Rāgalakṣanamu*:

copyright preserved

i. *Ṭhāya* was a widely used and experimented, independent musical form. ii. The selfsame *rāga* could have more *ṭhāyas* than one. iii. A *ṭhāya* was related to a *sthāyin* note (base note for *âlāpa* procedures) of a *rāga*.

iv. *Ṭhāya* had its *muktāyi*, a cadential passage.

v. A *ṭhāya* could contain another *ṭhāya* in it. Shāhaji offers some twentyseven instances in which he first gives a *ṭhāya* and then another, stating that the second is performed within the first itself......... (text of first *ṭhāya*)..... 1 *ṭhāyamende* (.....text of second *ṭhāya* ....) ani *ṭhāyaprayogamu'* It is thus clear that when performing a *ṭhāya*, a suitable *svara* in it may be established as a *sthāyin* and a *ṭhāya* to the *rāga* may be built on it, which is appropriate to the *rāga*. A third *ṭhāya* may be similarly composed on the second, a fourth on the third and so on. The *ṭhāyas* so generated may be regarded as additions, extensions, or evolutes. They may also be products of *grahabheda* (modal shift of tonic).

vi. The excerpted *ṭhāya* passages rest usually on *(madhya) ṣadja* but not as a rule; exceptions are: *ârdradeṣî* (:30), *kedāragaula* (:90) etc.

vii. The excerpted *ṭhāya* passages often conclude on a phrase with which they begin.

viii. The *sărani ṭhāyas* indicate a *jantra-dandi* and the others, *gātra-dandi* in *ṭhaya*.

ix. The *Rāgalakṣaṇamu ṭhāyas* do not conform to VM's definition in some respects:

- a. The *ṭhāya* commences on the *sthāyin* note itself whereas it should be a body of *tānas* executed on the four notes succeeding the *sthāyin* according to VM. e.g. *pādi* (:50), *sālanganāṭa* (:28).

- b. The *madhyamâdi prayoga* in the *suddha-vasanta ṭhāya* (:70) is not *madhyamānta* as claimed therein. However, the following *ṭhaya* may be construed as possessed of 3 (not 4) *tânas* executed on the succeeding notes; but the commencing notes are in ascent while the *tānas* are in descent. There is no example of *ṭhāya* in which all four *tānas* in both ascent and descent are available.

- c. The use of the term *ṭhāya* does not conform to VM's definition as a body of eight *tānas* followed by a *muktāyi*; mostly, a single *tāna* is mentioned as an entire *ṭhāya* (*oka ṭhāyamu, modaṭi ṭhāyamu, rendava ṭhāyamu* etc.).

Copyright preserved

- d. Not more than two *ṭhāyas* are mentioned for any *rāga*; such references are ordinal. Ordinal numbering is appropriate only to the *tānas* in a *ṭhāya* but not to the *ṭhāyas* themselves according to VM's definition (e.g. *sālanganāti*: 28).

According to VM *ṭhāya* is a musical form, independent of *álāpa*; but its identity and difference from *ālāpa* are not clear from his description. A dimension of *ṭhāya* not contemplated in CDP is indicated in *Rāgalakṣanamu* (*kedāragaula*: 90), where a *ṭhāya* includes a *grahasvara*. However, here is confusion in textual transmission because the *Sangitasārāmstam* (10:9798) gives the same passage as *'gîtaprayoga'*, its final portion as **'grahasvarakhanda'** and altogether omits the *Rāgalakṣaṇamu* extract of *gîta prayogas*. The meaning of *'grahasvara'* is not given by Shāhaji; it must have been too well known in his time for an explicit description. Though it is very little known today in Karnataka music, *grahasvara* was a musical form well known from about the 16th cent. A.D. It consists of melodic lines set to the solfa-syllables themselves but which are not rendered at the note-values indicated by them. For example, the group of syllables ga sa ri ni ma pa ma would be sung to the group of notes sa dha pa ma ga ri ga respectively. This needed undivided concentration on the part of the singer. (The *grahasvara* was a composition meant exclusively for singing). Sambamoorthy mentions (A Dictionary of South Indian Music and Musicians, 2:214r) a *grahasvara prabandha* composed by a Gopālanāyaka in the 16th cent. A.D. in the *rāga bhairavi*. A second plausible meaning of *grahasvara* is that it is a passage in which each of its *svaras* is the next higher of a corresponding note in a parallel passage. It obtains its name from the fact that the second melodic line is derived by *grahabheda* (modal shift of tonic) of the first, a musical technique well known in Karnataka music and is a residue of the ancient *mûrchanā*. Muddusvāmi Dikşita has used *grahasvara* at least in two of his songs, viz. **Sadā vinata sādare'* in *revagupti rāga* and in *'gunijanādinuta guruguhodaye* in *gujjari rāga* which are compiled by Subbarama Diksita (*Sangitasampradāyapradaršini*:212, 235). I have discussed this technique elsewhere ("*Sadā vinata sădare',* Saranasāhitya No. 12:512-5,8 March 18,1956)

Subbarāma Dikṣita is probably the only recent musicologist who describes *ṭhāya* (ibid. 1, *Sangitalaksanasangrahamu:* 45). He admittedly paraphrases VM: '18. *Ṭhāya (ṭhāya* = taking up a *svara* as *sthāyin*). According to the nature of the *rāga* any one *svara* is made *sthāyin*; *rāga* movement is effected in the *svaras* below it in accordance with the *rāgalakṣana* and is rested on the *nyāsa svara.* 1. The first, second, third and fourth note above the *sthayin* are taken in an ascending order and *rāga-sancāra (rāga* movement) is effected on each proceeding from the one to the next higher *svara*, i.e. gradually adding on the next higher *svara*. This is brought to rest on *madhya-sadja*.

2. In the descending order, *tāna* is commenced on the fourth (higher) *svara*, taking *svaras* only above it but not touching those below it and is rested on the *madhya şadja.* Then each of the remaining notes, i.e. the third, second and first above the *stayin*, is taken up in order, *rāga-sancāra* is made using it as a base, resting in each case on the *madhya-ṣadja*. In this way eight *tānas* are sung; then the *sthāyin* note is taken up again to perform a little *ālāpa* on it according to

Copyright Preserved

ālāpalakṣana. Then the *vidāri* is executed starting from the *tāra* register, and reaching down *mandra (?madhya) ṣadja* the *ṭhāya* is concluded. Venkatamakhin has said so in the *ṭhāya prakarana* of his CDP.'

This is a more lucid account of the *ṭhāya* than given by VM; the foregoing examples of *ṭhāya* do not however, conform to this description. Nor does Subbarama Dikṣita give examples of *ṭhāya* in the *Sangitasampradâya-pradaršini* or in the *Prathamăbhyāsa-pustakamu.*

The other mentions of Ṭhāya

+.. An important contribution of the *shuddhamela víná* keyboard was to extend the range of music to the *anumandra* and the *târa* registers beyond the conventional three registers. The *vínâ* accordatura and the consequent range in *víná* seem to have been one register higher (as it is in present time) than the (male) voice, and this seems to have been accommodated in the *anumandra* register of the *shuddhamela*. Music of the *caturdandí* viz. *âlâpa, thâya, gíta,* and *prabandha* was perform in an envelope of about 16 notes : *dhaivata* and / or *nishâda* in the mandra register, seven notes of the *madhya* and seven of *târa* registers : the range of *anumandra* on the *vína* appears to have been largely a concession to comprehensiveness and seems to have served only to provide reference standards for intervals which were realised in the practicable range by extrapolation…. (p. 19)

+.. The *yaugika* (derived) meaning of *gîta* is *'gîyate itî' i.e.* what (ever) is sung is song. Is this is accepted, *âlâpa, ṭhaya,* and *prabandha* would also be called *gîta* because they are also sung. But the popular meaning of *gîta* (*rûdhi)* is restricted only to a particular kind of song called *sâlagasûda* (CDP. 8.2-4)

BOOK - 4
NARTANA NIRNAYA - of Pundarîka Viṭṭhala, vol - 2

#.. **Page** - 206 - 207
From about the 18th century the *gamakas* settled down to ten, and tended to *desī* usage. Parameśvara (*Vīṇālakṣaṇa,* 4.1-15) describes ten: *hommu, pratihata, simhâvalokana, jāru, viṭi, nokku, paṭṭu, orika, gamaka, sphurita.* These are elucidated as techniques in vīṇā playing, and may be compared with those described by Subbarāma Dîkṣita as recently as in 1905 A.D.: *kampita (kadalimpu), sphurita, pratyāghāta, nokku, āhata (rava and khandimpu), vali, ullāsita (ekkujāru and digujāru), kurula, humphita (orika* and *odagimpu), tribhinna, mudrita and miśra (Prathamābhyāsapustakamu*, Introduction, pp. 17-19). *Sangitaratnākara*, a work in Kannada by an anonymous author gives these ten *gamakas* (p.2): *ārohaṇa, avarohaṇa, d(h)ālu, sphurita,*

copyright preserved

kampita, âhata, pratyâhata, tripuccha, ândola and *mûrchana.* Tiruvenkaṭa Kavi describes ten *gamakas, viz. kampita, mūrchanā, kāla, sva(! sphu)rita, pratyāhata thāya, jāru, orika, nokku*, *dālu*, as well as ten vital elements of *vīṇā* playing, viz. *śruti,dhara, lo mel, paṭṭu, vidupu, tade, sama*, *kattari*, *laya,* which are modes of plucking the string with the right fingers. According to him, a svara plucked on the string with the right finger and trembled with a left finger is *kampita*; taking the notes in ascent and descent are aptly called *ārohana* and *avarohaṇa* respectively; they are together called , rendering them in *vilamba*, *madhya* and *druta tempi* is *kāla*. *Sphurita* consists in pressing the string with (left) thumb (! forefinger?) and midfinger; (i.e. pressing the string with the left forefinger at the fret of the previous note an striking with the left midfinger the plucked string at the fret of the desired note to generate it in an ascending movement); if executed in descent, this is called *pratyāhata*; rendering a note without plucking the string is *ṭhāya*; *jāru* is the mode of obtaining a note without plucking the string but by sliding the left finger. *Orika* (phonetically deteriorated to *'vareku'* in professional parlance) is deflection of the string to generate a note at a fret; in *dhālu* notes are obtained in both ascending and descending movement by sliding the left finger (*Sangitasāra-sangrahamu*, pp. 23- 24).

#.. **page - 208 - 212**

114cd. (i) **Sthāya : 'Sthā'** is an *ubhayapadiî -dhātu* of class I *('bhvādi)*, intransitive, *anit*, which means 'to stand firmly on, to take up a position on' etc. (*Dhātupāṭha*, 22.30). But *'sthāya'does* not appear to be derived from this *dhātu*; it is equated by lexicographers with *'sthāman'* which means station, seat, place, etc.; *sthāya* is given the meaning 'receptacle' according to lexicons by Monier Williams (op. cit. p. 1264).

On the other hand *'sthāya'* seems to be Sanskritisation of the vernacular word, *ṭhāya*, a technical term used in musical parlance. Kallinātha (op. cit. on SR 3.97d. p. 171) states that *vāga* is a vernacular expression but is silent on sthāya; so also is Simhabhūpāla. It is probable that ſhāya'is transformed into *'sthāya'* for, the word *ṭhāya* is used again and again in Kannada poetry between the 12th and 20th century and used also in Telugu in exactly the same sense in which it is used in *Sangītasamayasāra* and SR *(Sangîtarathnâkara)* , but *'sthāya'* is never employed. The following are some sources in Kannada and Telugu which mention *thāya (thāyi, thāye):*

<u>Kannada:</u>

Aggala, *Candraprabhâpurāṇa,* 7.97
Kamalabhava, *Ṣāntiśvarapurānam,* 7.93 pr.
Janna, *Anantanātha purāṇam,* 6.71; *Yasodharacarite*, 2.29, 31.
Nāgarāja, *Punyāsrava*, 7.52 pr.
Devakavi, *Kusumāvalī kāvya,* 1.78
Kumāravyāsa, *Bhārata, Udyogaparva,* 3.96
Mangarasa, *Jayanrpakāvya*, 14.43
Padmakavi, *Vardhamānacaritre*, 12.32

Copyright preserved

Rāghavānka, *Hariscandrakāvya*, 12.30 (ragale)
Kanakadāsa, *Mohanatarangini*, 22.31
Ratnākaravarṇi, *Bharateśavaibhava*, 5.56
Şadakṣari, *Rājasekharavilāsa*, 10.32
Bommarasa, *Saundarapurānam*, 17.12
Prasannavenkatadāsa, Song: *'tande purandaradāsara smarisuve'*
Padmaṇāṅka, *Padmarājapurāna,* 3.62, 63
Astabhāṣākavi Candraṣekhara, *Pampāsthāna-varanam,* 74, p. 26
Bhīmakavi, *Basavapurāṇam*, 18.10-16
Singirāja, *Singirājapurāṇam*, 36.12
Ambikātanayadatta (20th century), *Araḷumaraḷu*, p. 416.11

Telugu:
Palkuriki Somanātha, *Basavapurāṇamu*, *Sakaleśvaru Mādirājayya kathā*, 209.

Puṣpagiri Timmana, *Samirakumāra vijayamu*, 3.242, 6.200
Bammera Potarāju, *Bhāgavatamu*, 10.1091
Kankanṭi Pāparāju, *Uttara-rāmāyaṇamu*, 6.135
Cedalavāda Mallayya, *Vipranārāyanacaritramu*, 1.6.

Among the Kannada poets mentioned above, several including Pālkuriki Somanātha, Bhîmakavi, Padmaṇānka, Astabhāṣākavi Candraśekhara, Janna Singirāja mention some *ṭhāyas* by name.

Some authorities on music refer to *sthāya* as *ṭhāya*, Among them may be mentioned Pârśvadeva (op.cit. 2.33 pr., 34, 60, 62, 66, 68, 71,80,83, etc.) ; Pandarîka Viṭṭhala (*Sadrāgacandrodaya*, 3.29; *Rāga mālā*, 116; NN 3.1.138cd); *ṭhāya* was elevated to the status of a *dandî* (supporting pillar) by Tānappa, guru of Venkaṭamakhin's guru who devotes the seventh chapter of *Caturdandîprakāsikā* to *ṭhāya*.; with Venkatamakhin the *ṭhāya* acquired a specific and rigid, uniform form.

The primary sources for the study of *ṭhāya* are Pārsvadeva (op. cit. ch. 2), and SR (3.97-189ab); secondary sources are Kumbhakarna (op. cit. 3.1.1-132, pp. 555-567), Govinda Dîkṣita (*Sangîtasudhā*, 3.163-286, pp. 264-273) and Tulaja (*Sangitasārāmrta*, 14, pp. 179-183) all of whom borrow entirely from SR, but Tulaja spuriously claims Bharata as his authority.

ii. Definition: *Sthāya* is defined as the organ or constituent of *rāga (rāgasya avayavah).* Kallinātha elaborates this with the comment (op. cit. on SR 3.97cd, p. 171) that it is a melodic situation (a limb of *rāga*) involving *amśa* and some other notes but resting on *nyāsa* (final rest), *apanyāsa* (medial rest), *vinyāsa* (intramedial rest other than *vivādi*) or *sanyāsa* (initial pause). Pandarika Viṭṭhala defines *ṭhāya* as an isolated piece of *ālāpa* itself (loc. cit.). Pārsvadeva offers the best and comprehensive definition (op. cit. 3.33-37, pp. 8.9): *sthāya* is modality of *svara* kinematics

Copyright preserved

(*svarair-vrttih, svara-vrlttiḥ*); the specificity in form of a given *sthāya* results from *gati* (kinetic nature), particular *gamakas* employed, nature of the *rāga* of which it is a limb, the other *rāga* whose semblance it seeks to infuse (as in the case of *bhāṣānga-rāgas* or *chāyālaga-rāgas*). It is determined by four operational factors (karana) viz. *sthāna* or the *svaramandala* peculiar to the *rāga* which forms the substratum for the four varṇas which constitute its melodic body; *tāna* (*śuddha or kūta tāna*) which forms a *rāga-sañcāra; gamakas* with which the *svaras* must be treated to bring out the *rāgabhāva*, *māna* the extent or length of the *sthāya*. *Gamaka*, especially *misrita-gamaka* plays a significant role in conferring character on a *sthāya*, e.g. *miśra-sthāyas* (SR 3.176-188). *Sthāyas* should not be stereotyped or monotonous but variegated and beautiful as the neck of a peacock.

iii. Classification: SR has described ninetysix *sthāyas* under the following categories: i. *vyakta-asamkīrṇa* (clear and distinct, well known) ii. *avyakta samkirṇa (aprasiddha) iii. miśra (mixed).* These may be classified on following criteria: (a) sequential characteristics e.g. *sabda, vakra, ullāsita* (b) kinetic characteristics e.g. *dhāla, ghatana, baddha, sthāpanā,* (c) melodic dynamics e.g. *lavani, bhrta, komala, sūkṣmānta, ghanatva* (d) oscillatory characteristics e.g, *vahanî, kampita, sthira* (e) rāga characteristics e.g. *kākus, jîvasvara, rāgeṣṭa, apasvarābhāsa,* (f) pitch characteristics (registers) e.g. *tîkśna, avaskhalita, kṣipta, prasannamrdu,* (g) tempo characteristics e.g. *druta, sama, pluta,* (h) taut or loose structuring e.g. *gādha, lalitagādha, śithila, śithilagādha* (i) aesthetic characteristics e.g. *bhajana, chavi, karuṇā, snigdha, sukha*, (j) instrumental characteristics, e.g. *vādyaṣabda, yantrakāku*, (k) tone quality characteristics e.g. *kşetrakāku*, (1) provincial characteristics e.g. *deśakāku*, (m) analogy e.g. *vedadhvani*, (n) miscellaneous e.g. *chāndasa*, *sukarābhāsa*, *vicitra, asādharana* etc.

115cd-116ab. Pandarika Vitthala treats *sthāyas* only briefly and cursorily. He discusses only these seven, of which *bhajana, sthāpana* and *gati* belong to the category of *sthāyas* differentiated by quality; *śabda, dhāla* and *vahanî* belong to the *vyakta (= prasiddha*)—*asamkirṇa* (distinct) class. *Ṣabda* belongs to both.

116d. Bhajana. SR adds *'prayatnād'* (3.121) to the definition: since *ādhāna* is a deliberate or conscious act, *prayatnād*' should be interpreted to mean 'with special effort. Pārsvadeva (op. cit. 2.88) adds that the expression of *rāgabhāva* arises here out of a good voice.

117ab. Sthāpana: NN *(Nartananirnaya)* alone has described *'pada'* as *ramya'* (charming). SE (3.129) or its commentators ignore *padam*. This may be interpreted as (i) the *rāgabhāva* should be established with a suitable *sthāya* at each word or verse-foot o the text, or each section of the *rūpakālapti* or *rāgalapti* or (ii) stopped, according t Simhabhūpāla, at every step, before proceeding with the next *'pratipadam'* - SR.3.129b)

117d. Gati: The simile of the gait of an elephant in rut is from SR (3.129, 130 to which Govinda Dîkṣita (*Sangitasudhā*, 3.190, p. 266) adds *gabhîra* (serious majestic). Pārsvadeva (op. cit. 2.39)

Copyright reserved

describes *gati* as a skilful placement of notes to yield sweet delight to the ear ; in this case *gati* does not appear to be a very apt name The swinging, swaying slow movement of notes as described by NN (and SR) seem to do better justice to the name.

118b. Śabda: Muktaśabda here suggests its prosodial analogue, *cakravāla* as pointed out by Kallinātha (op. cit. on SR 3.113, p. 174). Thus the *ṣabda* consists of a series of phrases each of which begins on the note or notes on which the immediately preceding phrase ends. Simhabhūpāla reads it as *yuktaśabda'* (suitable or appropriate sounds). Besides this traditional meaning, Pandarîka Viṭṭha interprets *ṣabda* as voice and comprehends the four kinds of voice viz. *khādga* (which is called *khāhula* elsewhere in both literary and music textual traditions and may possibly be a graphical corruption), *bombaka, nārāta* and *miśraka*. This subject is comprehensively treated separately elsewhere, (e.g. SR 3.39-81; Nānyadeva op. cit. 1.4.91-115) but is rather implausibly linked up with *sthāya* here. After all, there are *sthāyas* which are associated with quality of the voice. *Sadrāgacandrodaya* (3.15) omits *khāhula* etc. in *ṣabdasthāya*.

123b. Dhāla means a shield; but the intended word is *dāla* or *dālu* which mean lustre, radiance, elegance, gracefulness, etc. Pārsvadeva (op. cit. 3.46cd-47a likens it to the sounds of round pearls rolling on a glass surface.

123d. Vāhini, more correctly *vāhanī*, adjectival to the term *vahanî*. Much of *lakśana* is athetised in NN. In SR (3.115-119ab) vahanî is of two kinds depending on its use in song or *ālāpa*. Each of this is again of two subvarieties, viz. *sthira* (stat and *gîta vegādhyā* (speedy) as e.g. *gîta sthira vahanî, gîta vegādhyā vahanī, ālâpa sthiravahanî, ālāpa-vegādhyā-vahanî.* Each of these four is again of three subvarieties depending on where in the body it is generated (thus relative to the pitch level): *hrdyā* (chest or *mandra*), *kanṭhyā* (throat or *madhya*) and *ṣhîrṣa* (palatal or *tāra*), totalling twelve *vahanî* forms. Amongst these, the *hrdyā* variety is divided into two classes viz. *utphullā* and *khulla*. In *utphullâ* the notes are divergent and open onward: in *khullā* they are centrally convergent and close inward. The gamaka *vali* accommodates these *vahanî* forms; it may be remembered that *gamaka* is an operational instrument of the *sthāyas*.

124a. Kāku is voice inflexion charged with emotional stress ; it is the curvature in tone at the end of sentence to indicate completion of the meaning (*nirākāňkṣā*) or incompleteness (*sākānkṣā*). It pervades all the three registers of the head, throat and head (Bharatamuni, NS 17.106-111 pr, pp. 388-396). It suggests speech (vocal) meaning and musical *(viṇā)* meaning in all three registers (ibid., loc. cit.). Bhoja defines *kāku* (*Sarasvatîkanṭhābharaṇa,* extr. *Bharatakośa*, p. 126) as the suggestion of meaning other than the one explicit in the spoken words by modulating the voice differently:

वाक्ये विधीयमानोऽर्थो येनान्यत्वं प्रपद्यते । भिन्नकण्ठध्वनिरधीरैः स काकुरिति कथ्यते ।।

copyright preserved

Abhinavagupta speaks of *ṣārīra-kāku* and *vīṇā-kāku* of Bharata (loc. cit. 106ab) as *artha-kāku* and *svara-kāku*; *artha-kāku* brings out the literal meaning in the sentence in terms of affirmation or negation while *svara-kāku* indicates the mental state (Abhinavabhārati on Bharata, NŚ, 17.106a, p. 388).

अपि च शारीर्यामथ वीणायामित्यादि केचिद् व्याचक्षते-इहार्थकाकुस्तावद् विधिनिषेधाद्यर्थावगमिका, स्वरकाकुस्तु चित्तवृत्तिसूचिका ।

Thus it is clear that the concept of *kāku* is extrapolated from its discursive environment to *sthāya* in a musical setting. It is called *chāyā-kāku* because it aims at bringing out the shade or shadow of meaning accruing elsewhere. Therefore *kāku* serves both an aesthetic and affective function in musical expression. Both functions may be summarised in the expression *rasa-kāku'* which Abhinavagupta employs (loc.cit. p. 392).

The word *kāku* may be derived in different ways; the root 'ku' belonging to class II (*'adādi' parasmaipadi*), VI (*'tudādi', ātmanepadi*) and IX (*kryādi*") *ubhayapadi*) means 'to sound, cry out aloud, mean, hum' etc. (*Dhātupāṭha* 22.54; 28.108 etc.: *ku-śabde, ku-ārtasvare*); in a dimunitive or instantaneous sense, *kā* is prefixed to it by *ādeśa* (substitution, but sometimes addition or subtraction of a letter or a syllable; Patañjali, *Mahābhāsya* under Pāṇini, *Astādhyāyî* 1.1.56); or according to Abhinavagupta it is derivable from *'kak'* (class. I, *bhvādi, ātmanepadi, 'kak-laulye'*) which means 'to be unsteady, to wish, to be proud' (*Dhātupāṭha*, 4.16); *kāku* also means tongue; *kāku* is that which is associated with the functions of the tongue in speech (*Abhinavabhārati* , on NŚ, 17.106d, p. 389):

अत एव काकुस्वरमपि लक्षितम्-कक लौल्ये, लौल्यञ्च साकाङ्क्षते यथा स्वरवैचित्र्यं लक्ष्यते ईषद्यतो वाच्यभूमिः सम्पद्यते सा काकुः ईषदर्थे कुशब्दस्य कादेशः । काकुर्वा जिह्वा तद् व्यापार सम्पाद्यत्वात् काकुः ।

125d. Svara kāku is the familiar phenomenon of one note assuming the shade of the next by encroaching upon the *śrutis* of the latter so that the *sthāya* strengthens the *rāgabhāva*.

126b. Rāga kāku is that *sthāya* which brings out the essence of the personality of the given *rāga* (cf. *jīvasvarasañcāra* in Karnataka music. SR 3.122; Pārsvadeva, op. cit. 2.99).

126c. Ānyarāga kāku is a *sthāya* which inserts the shade of another *rāga* as in *bhāṣānga rāgas* and *miśra rāgas* (e.g. *āhari* in Karnataka music) (SR 3.123). *Ānyarāgakāku* was also called *ṭhāya* popularly, according to Pārsvadeva (op. cit. 2.101), and *'uparāgabhāṣā* (cf. *rāga* or *vesara*, a particular variety of *rāgas* among *grāmarāgas*).

127a. Deśa kāku is that which brings out the provincial style or idiom of the same *rāga*, (e.g. the characteristic ways of rendering the *rāga nāṭi* in Karnataka, Andhra and Tamilnadu; SR 3.123). This is analogous to dialectical variations of the same language.

Copyright preserved

128b. Kṣetra kāku. *Kṣetra* is field; the (human) body is the field of activity of the soul; vide *Bhagavadgitā*, 13.17:

इदं शरीरं कौन्तेय क्षेत्रमित्यभिधीयते । एतद्यो वेत्ति तं प्राहुः क्षेत्रज्ञ इति तद्विदः ॥

Every musician is possessed of traits, attitudes, psychological and physiological characteristics which at once set limitations and yet distinguish him or her from all others. This is why there is a personal stamp in his/her music. This is especially true of *rāga* and therefore *sthāya*. Constitution of the voice apparatus or of instrumental touch which is peculiar to each performer , body-postures and similar body parameters influence the style. Thus *ksetra kāku* is immediately related to personal style of performers in music (SR 3.124).

128d.Yantra-kāku. There are *rāgabhāvas* which are accessible only to certain instruments such as *nāgasvara, vinā, flute, sitâr* etc. and not to the voice. Besides, some *râgas* sound more effective in one instrumental class than another: e.g. *śanmukhapriya, simhendramadhyama* in *nâgasvara*, *madhyamâvati* on *flute*. Again, there are certain musical forms which are evolved for, or more effective in one instrument than another: e.g. *tānam* on *vīṇā*, *jod* and *jhālā* on *sitār* or *sarod.* Further, tone quality of an instrument (timbre) is an important ingredient of the sensuous pleasure in music; also, the organisation and display of colours and colour mixture is as important in orchestration as in painting. (SR. 3.125ab; Pārsvadeva, op. cit. . 2.102cd-103ab).

---

page 215, 216 —

1.."…. when the râga is only partly manifested through *sthâya pratigraha* and *bhanjanî(*q.v.)"

2.. However, *rūpaka* also means, according to SR (2.25cd) *rāgālāpa* itself which is in the form of a separate segment, i.e. a segment or limb of *rāgālāpa* removed out of its environment and rendered as an independent melodic entity.

रूपकं तद्वदेव (= रागालाप एव) स्यात् पृथग्भूत विदारिकः ।

Therefore, the equation *rāgālāpa* segment = *sthāya* = *thāya* has served Viṭṭhala as a bridge concept to transit from *rāgālapti* to *rūpakālapti*. This has been possible because *'rūpaka'* is amphibious in *rāga* and *prabandha*. Hence the passage

आलाप एव ठायः स्यात् पृथग्भूतविदारिकः।

is an echo from SR and a suggestive introduction to the topic of *rūpakālapti*. In describing it at a distance from *sthāya*, the author has indicated both its independent status in music and its *desî*

Copyright preserved

origin. It may be remembered that *thāya* was just about beginning at this time to develop into an important, independent musical form in Karnataka, was codified and proliferated by Tānappācārya and admitted by his illustrious disciple's disciple Venkatamakhin into the orbit of *śāstra*.

In *rāgālapti* melodic movement is carried out in vowels, nonsensic syllables or syllables of names. The flow is not restricted or measured by *tāla* rhythm. Its appeal lies in its own autonomy and is not augmentative or secondary to discursive meaning. In *rūpakālapti* however, *ālapti* is performed within a song while the latter is in progress and is set to the same *rāga* and *tāla.* This kind of *ālapti* may be done in two ways:

(i) each segment or division of the song is just preceded by a *sthāya* rendered in the same *rāga-tāla* such that the segment is commenced contiguously with the conclusion of the *sthāya*. Since each segment is thus taken up against the close of a *sthāya* it is called *pratigrahaṇikā*. Kallinātha's commentary gives both explanation and derivation of the word:

स्थायं- रागालप्तेरवयवः, विधाय- प्रथमं गीत्वा, रूपकावयवः - प्रकृतस्थायोचितत्वेन स्वाभिमतः प्रबन्धैकदेशो यदि प्रतिगृह्येत- उपदीयते ।

(ii) Such *sthāyas* are composed to accord with the *pada'* and *'māna'* of the *prabandha (rūpaka)* on hand. *Pada* here does not refer to the word text *(mātu)* of the song but to song segments ('foot') as explained by Kallinātha:

पदैः- पदवत् पदानि; यथा वाक्यस्य पदानि अवयवाः, तथा प्रबन्धस्य अवयवा- विदारीभागाः पदानि इत्युच्यन्ते । न तु वाचकानि सुबन्तादीनि वा भाषापदानि । (SR 3.200)

page 221 —

Ṣârngadeva illustrates *râgalakshana* in the *Râgavivekâdhyâya* of SR. with âkshiptikâ*, âlâpa, karana,* and *vartanî*. He describes *âlâpa* of *râga* as consisting of the ten vital elements *graha, amṣa etc, : rûpaka* is described as similar to *âlâpa* but divided into separate segments (if *rûpaka* is interpretated as *prabandha* ; interpreted as *ṭyâya,* only one segment is considered). *Âkshiptikâ* is a segment of song set to *caccatpuṭa* etc. *tâla, dakśina, vârtika etc, mârgas and to words* and to *svaras.* Ṣârngadeva promises to explain *karana* and *vartanî* in the *prabandhâdhyâya* but fails (in the available text) to keep his promise.

page - 283 -

2c. âlapti varieties, viz. *râgâlapti, ṭyâya, pratigrahanikâ, rûpkâlapti, bhañjanî - rûpkâlapti, sthâya - bhañjanî* and *rûpkâ - bhañjanî (nema).*

"ಇತರ ಕೆಲವು ಆಕರಗಳಿಂದ ಠಾಯದ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು" —

#.. **ಗಾನಕಲಾ ಮಂಜರಿ - ಸಂಗೀತ ಪ್ರಬಂಧ ಸಂಕಲನದಿಂದ ಠಾಯೆಯ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು –**

(ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಲೇಖನಗಳಿಂದ ಸಂಗ್ರಹ.)

೧.. **ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನ ಸಂಗೀತ ಸಮಯಸಾರ –**

ಲೇ: ಟಿ. ಎಸ್. ಸತ್ಯವತಿ. (ಪು. 119)

ಪಾರ್ಶ್ವದೇವನು ಗಮಕವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಬರುವ ಸ್ವರ ವೃತ್ತಿಗಳೇ ಠಾಯಗಳೆಂದು ಹೇಳಿ ಅವನು ಕೊಡುವ ಠಾಯ ಅಥವಾ ಸ್ಥಾಯಗಳಲ್ಲಿ (ಸ್ಥಾಯಿ ಎಂದಿದೆ, ಬಹುಶಃ ಮುದ್ರಣ ದೋಷವಿರಬೇಕು) ಅನೇಕವು ಮತಂಗನ ಅಲಂಕಾರ ಲಕ್ಷಣಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೋಲುತ್ತವೆ…. ಠಾಯಗಳನ್ನು ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾ, ಅವುಗಳನ್ನು ತಂತೀವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುವ ಬಗೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ.

೨.. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಉದ್ಗ್ರಂಥ ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆ – ಡಾ. ಟಿ. ಶಚೀದೇವಿ.

(ಪು.136ರಲ್ಲಿ)

1..ವೆಂಕಟೇಶ್ವರ ದೀಕ್ಷಿತರೆಂದು ನಾಮಧೇಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದ ಇವರು ವೆಂಕಟಮಖಿಯವರೆಂದೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ವತಃ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಾಗಿದ್ದ ಇವರು ಅನೇಕ ಗೀತ, ಠಾಯ, ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಜಯದೇವ ವಿರಚಿತ ಗೀತಗೋವಿಂದ ಅಷ್ಟಪದಿಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತ್ಯಾಗರಾಜೇಶ್ವರನನ್ನು ಕುರಿತು 24 ಅಷ್ಟಪದಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

2..ಗೋಪಾಲನಾಯಕರ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗಾನ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಗೀತ, ಆಲಾಪ, ಠಾಯ, ಪ್ರಬಂಧಗಳೇ ಚತುರ್ದಂಡೀ. ತುಳಜರ ಸಂಗೀತಸಾರಾಮೃತದಲ್ಲಿಯೂ 'ಪ್ರಾಚೀನ ಗೀತ ಪ್ರಬಂಧಠಾಯಾಲಾಪರೂಪ ಚತುರ್ದಂಡೀ' ಎಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ.

(ಪುಟ 137ರಲ್ಲಿ)

1..ತಂಜಾವೂರಿನ ವಿಜಯರಾಘವನ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ರಾಜನ ಕೋರಿಕೆಯಂತೆ, ವೆಂಕಟಮಖಿಯವರು ಲಕ್ಷ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ಸಮನ್ವಯ ಮಾಡಲು ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯೆಂಬ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆಂಬುದು ಗ್ರಂಥದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಕರಣದ ಸಮಾಪ್ತಿ ವಚನದಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಗ್ರಂಥವು ವೀಣಾಪ್ರಕರಣ, ಶ್ರುತಿಪ್ರಕರಣ, ಸ್ವರಪ್ರಕರಣ, ಮೇಳಪ್ರಕರಣ, ರಾಗಪ್ರಕರಣ, ಆಲಾಪಪ್ರಕರಣ, ಠಾಯಪ್ರಕರಣ,

Copyright preserved

ಗೀತಪ್ರಕರಣ, ಪ್ರಬಂಧಪ್ರಕರಣ ಮತ್ತು ತಾಲಪ್ರಕರಣಗಳೆಂಬ ಹತ್ತು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದೆಯೆಂದು ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೂ ನಮಗೆ ಉಪಲಬ್ಧವಾಗಿರುವ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ತಾಳಪ್ರಕರಣವು ಕಂಡುಬಂದಿಲ್ಲ. ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆಯು ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಗ್ರಂಥವಾದರೂ ಲಕ್ಷ್ಯ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಅವು ವೀಣ, ಶ್ರುತಿಸ್ವರ, ಮೇಳ, ರಾಗ, ಆಲಾಪ ಮತ್ತು ಠಾಯ...

(ಪುಟ. 142 ರಲ್ಲಿ) ಪಂತುವರಾಳಿ ರಾಗವು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದು, ಪಾಮರರಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದರೂ ಗೀತ, ಠಾಯ, ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ಅತಿದೂರವೆಂದು ತಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ.

(ಪುಟ 143 ರಲ್ಲಿ) ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವರಿಂದ ಹೇಳಲಾದ 264 ದೇಶೀಯ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರಾಗಗಳು ಈತನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ, ತಮ್ಮ ಗುರುಗಳಾದ ತಾನಪ್ಪಾಚಾರ್ಯರು. ಗೀತ, ಪ್ರಬಂಧ, ಠಾಯ ಮತ್ತು ಆಲಾಪಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ರಾಗಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಆತನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಾಡಿಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ರಾಗಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ತಿಳಿಸುತ್ತೇನೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ.

(ಪುಟ 144 -145 ರಲ್ಲಿ) ಠಾಯವೆಂಬುದು ಈಗಿನ ತಾನಸ್ವರೂಪ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ನಿಂತು, ಕ್ರಮವಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ಸ್ವರಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ಆರೋಹಣ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ತಾನ ಚತುಷ್ಟಯಗಳನ್ನು ವಿನ್ಯಾಸ ಮಾಡಿ ನಂತರ ಅವರೋಹಣ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಇದೇ ರೀತಿ ಹಾಡುವುದು ಅಥವಾ ನುಡಿಸುವುದೇ ಠಾಯವೆಂದಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಮಂದ್ರಷಡ್ಜದವರೆಗೂ ಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ನಿಂತು, ವಿನ್ಯಾಶಮಾಡಿ ಮುಗಿಸಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನು ಮಕರಿಣಿಯೆಂದೂ, ಕೆಲವರು ಮುಕ್ತಾಯಿಯೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದೇ ಠಾಯದ ಲಕ್ಷಣವೆಂಬುದಾಗಿ ವೆಂಕಟಮಖಿಯವರು ನಿವೇದಿಸುತ್ತಾರೆ.

#.. "ಭರತೇಶ ವೈಭವದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಉಲ್ಲೇಖ - ಲೇ. - ಶ್ರೀಮತಿ ರಮಾ. ವಿ. ಬೆಣ್ಣೂರ್.

(ಪುಟ 186 ರಲ್ಲಿ) ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ ಕವಿಯ ಭರತೇಶವೈಭವದಲ್ಲಿ - "ಸರಲಸರಲವಾಗಿ ಸಪುರಸಪುರವಾಗಿ ತರಲತರಲವಾಗಿ ತೋರಿ ವಿರಲವಿರಲವಾಗಿ ಠಾಯಗಾಣಿಸಿದರು ಕೊರಳ ಬೆರಳ ಸರತಿದೊಳು" - ಗಾಯನ ವಾದನ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಇಷ್ಟು ಸುಂದರವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು.

#.. ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷಣಜ್ಞ ಶ್ರೀ ರಾಮಾಮಾತ್ಯ - ಲೇ - ಕೊಳತ್ತೂರು ರಾಮಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ.

Copyright preserved

(ಪುಟ 219 ರಲ್ಲಿ) 4 ನೆಯ ಮೇಳಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ 'ಯಾವ ಮಿಶ್ರವೂ ಇಲ್ಲದೆ ಠಾಯ, ಮತ್ತು ಹಾಡಲು, ವಿಸ್ತಾರ ಮಾಡಲು ಮತ್ತು ರಚನೆಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ 20 ರಾಗಗಳನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಿ ಅವಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ರಾಗಗಳೆಂದು ಹೆಸರಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಅವು ಯಾವುವೆಂದರೆ 1) ಮುಖಾರಿ 2)ಶುದ್ಧನಾಟ 3)ಮಾಳವಗೌಳ 4)ಶುದ್ಧವರಾಳಿ 5) ಘರ್ಜರಿ 6)ಲಲಿತ 7)ಶುದ್ಧರಾಮಕ್ರಿಯ 8)ಶುದ್ಧವಸಂತ 9)ಭೈರವಿ 10)ಹಿಂದೋಳ 11)ಶ್ರೀರಾಗ 12)ಕನ್ನಡಗೌಳ 13)ಸಾಮಂತ 14)ದೇಶಾಕ್ಷೀ 15)ಧನ್ಯಾಸಿ16)ಭೌಳಿ 17)ಆಹರಿ 18)ಮಲ್ಹಾರಿ 19)ಮಾಳವಶ್ರೀ 20) ಸಾರಂಗನಾಟ – ಇವು ಗೀತ, ಪ್ರಬಂಧ, ಆಲಾಪ, ಠಾಯಗಳಿಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾದ ರಾಗಗಳು.

(ಪುಟ 220ರಲ್ಲಿ) ಅಧಮರಾಗಗಳನ್ನು ಈ ಕೆಳಗೆ ಕಂಡ ರೀತಿ ವಿಭಾಗಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವು ಯಾವುವೆಂದರೆ :– 1..ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ 2..ಮೇಚಬೌಳಿ 3..ಛಾಯಾಗೌಳ 4..ಕುರುಂಜಿ 5..ಸಿಂಧುರಾಮಕ್ರಿಯ 6..ಗೌಡಿ 7..ದೇಶಿ 8..ಮಂಗಳ ಕೈಶಿಕ 9..ಪೂರ್ವಗೌಳ 10..ಸೋಮರಾಗ 11..ಆಂಧೋಳಿ 12..ಫಲಮಂಜರಿ 13..ಶಂಕರಾಭರಣ 14..ದೇವಗಾಂಧಾರಿ 15..ದೀಪಕ 16..ನಟನಾರಾಯಣಿ 17..ಶುದ್ಧಭೈರವಿ 18.. ಭಿನ್ನ ಷಡ್ಜ 19..ಕುಂತಲವರಾಳಿ 20..ಸಾರಂಗ ಭೈರವಿ 21..ಶುದ್ಧಬಂಗಾಳ 22..ನಾಗಧ್ವನಿ 23..ಘಂಟಾರವ 24..ಮಾರ್ಗ ಹಿಂದೋಳ 25..ಛಾಯಾನಾಟ 26..ದೇವಕ್ರಿಯ 27..ನಾರಾಯಣಿ 28..ಗೌಳರಾಗ 29..ತೋಡಿ 30..ವರಾಳಿ 31..ತುರುಷ್ಕತೋಡಿ 32..ಸಾವೇರಿ 33..ಆರ್ದ್ರದೇಶಿ.

'ಸಂಗೀತಕೋವಿದರಿಂದಮೇಲೆ, ಮೇಲೆ ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟ ಅಧಮ ರಾಗಗಳು ಠಾಯ, ಆಲಾಪ. ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ಯೋಗ್ಯವಲ್ಲ ಮತ್ತು ಪಾಮರ ರಂಜನೆಯ ರಾಗಗಳು ಎಂದು ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ' ಎಂದು ರಾಮಾಮಾತ್ಯನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

#.. ರಾಗಾಲಾಪನೆ - ಅಂದು, ಇಂದು - ಲೇ. ಪ್ರೊ|. ರಾ. ವಿಶ್ವೇಶ್ವರನ್.

(ಪುಟ 462 ರಲ್ಲಿ) 1) ನಾಮಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ರಾಗವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲೇ ಸುಮಾರು 1300 - 1400 ವರ್ಷಗಳಿಂದಲೂ ಉಳಿದು ಬೆಳೆದಿರುವ ಈ ನಾದ ಸೌಂದರ್ಯ ತತ್ತ್ವ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಪ್ರಕಾಶಗೊಳಿಸಿರುವಲ್ಲಿ, ಗೀತ - ಠಾಯ - ಹತ್ತು ಹಲವು ಹೆಸರುಗಳ ಪ್ರಬಂಧಗಳು, ಆಧುನಿಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ವರ್ಣ, ಕೃತಿ, ದರು, ಪದ, ಖ್ಯಾಲ್, ಠುಮ್ರಿ, ಟಪ್ಪಾ - ಇತ್ಯಾದಿ ನಿಬದ್ಧ ರಚನಾ ವಿಶೇಷಗಳ ಮುಖ್ಯತೆ ಹಾಗೂ ಇವುಗಳ ಮಹತ್ತ್ವ ನೆರವುಗಳನ್ನು ಎಳ್ಳಷ್ಟೂ ಕಡಿಮೆ ಮಾಡುವಂತಿಲ್ಲ.

2) ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಚತುರ್ದಂಡೀಗಳಲ್ಲಿ ಗೀತ, ಪ್ರಬಂಧಗಳು ನಿಬದ್ಧ ಸಂಗೀತವನ್ನೂ ಠಾಯ, ಆಲಾಪಗಳು ಅನಿಬದ್ಧ ಸಂಗೀತವನ್ನೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದು ನನ್ನ ಗ್ರಹಿಕೆ. ಅದರಲ್ಲೂ.

Copyright preserved

ಠಾಯಗಳಲ್ಲಾದರೂ ತಾಳದ ಮೇಲೆ. ಭಾಷೆಯ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬನೆ ಇಲ್ಲದುದರಿಂದ ಅನಿಬದ್ಧ ಸಂಗೀತದ ಗುಣಗಳೂ, 'ರಚಿತ' ವಾದ ಕಾರಣದಿಂದ ನಿಬದ್ಧ ಸಂಗೀತದ ಗುಣಗಳು ಕೂಡಿಕೊಂಡಿವೆ ಎನ್ನಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಲೇ. ಡಾ. ಚಿದಾನಂದ ಮೂರ್ತಿ ಯವರ ಕರ್ಣಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ - ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ - ಪುಸ್ತಕದಿಂದ ಠಾಯದ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು —.

1.ನರ್ತನಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಒದಗಿಸುವ ಸಂಗೀತದ ಒಂದು ಸಮಗ್ರ ಚಿತ್ರ ಕಮಲಭವನ (ಕ್ರಿ.ಶ 1235) "ಶಾಂತೀಶ್ವರ ಪುರಾಣ"ದಲ್ಲಿ(7.93ವ) ದೊರಕುತ್ತದೆ.

"ಒಳಗುಮ್ಮಿದಾನಂದರಸ ತನ್ನ ತನು ತುಂಬಿ
ತುಳುಕಿ ಹೊರಗೆ ಸೂಸುವಂತೆ
ತೆಳುವಸಿರಿಂದ ಬಾಯ್ದೆರೆಯೊಳು ಸುಸ್ವರ
ಹೊಳೆದು ಮೋಹಿಸುತಿದ್ದುದಾಗ ।।
ಸುಳಿನಾಭಿಯೊಳು ಪುಟ್ಟಿ ಮೆಲ್ಲೆದೆಯೊಳು ಬೆಳೆ
ದೊಳುಗೊರಳೊಳು ಪ್ರಾಯವಡೆದು
ಎಳೆಯಳ ಬ್ರಹ್ಮರಂಧ್ರವನೇರಿ ಬಾಯ್ದರಗಿಳಿದು ಮೋಹಿಸಿದುದಾಳಾಪ"

ಆ ಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನ ಗಾಯಕನು ತಾಳ ಹಿಡಿದು ಕುಳಿತಿದ್ದರೆ ಎಡಬಲಗಳಲ್ಲಿ ಗಾಯಕರು ಹಾಡಲು ಅನುವಾಗಿದ್ದರು. ಕೊಳಲು, ಮುಖರಿ, ಆವುಜ, ಮದ್ದಳೆ ಎಂಬ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ನುಡಿಸಲು ವಾದ್ಯಕಾರರು ಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದರು. ಸಂಗೀತ ಪರಿಭಾಷೆಯಿಂದ ತುಂಬಿದ ಆ ವರ್ಣನೆಯ ಇಡೀ ಭಾಗ ಹೀಗಿದೆ :

"ಆಗಳ್ ಸಮಯವರಿದು ಭಾರತಿಕರ್ ಕೇಳಿಸಲೆಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯಮಂ ಮೇಳವಿಸುವುದುಮಲ್ಲಿ ಮಧುರ ರುತಿಕಳಕಂಠನಂಬಾ ಗಾಯಕನಾಯಕಂ ಕ್ರಮ ಮರಿದು ಖಣ್ಕಾರವಮುಣ್ಮೆ ತಾಳಮಂ ಪೊಯ್ದುಂ ಸಮನಾರಯ್ದು ಕೊಟ್ಟ ಶ್ರುತಿಯ ಹವಣಂ ತೊಟ್ಟು ಕೈಕೊಂಡೆಡಬಲನ ಚೇಹಣಗಾರರ್ ಮಿನುಕೆಸವ ಮಿಸುನಿಯಿಂ ಸರಿಗೆದೆಗೆದಂತೆ ಮರಿದುಂಬಿಗಳ ನುಣ್ಚರಮಂ ಸೂರೆಗೊಂಡಂತೆ ತಾರವಿಸುತಿರೆಯುಂ, ರಾಗಸಾಗರನೆಂಬ ವಾಸಕಾರಂ ಭಾಸುರತೆವಡೆದ ಭಾರಹೆಯೆಂಬ ವಾಸಮಂ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಪೊಳೆವದರ ರಸಂಗಳಿಂ ಪುಟ್ಟುವ ನಾದಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ಮಾರ್ಗ ವೇದಿಕೆಯೆನಿಸಿ ಕಣ್ಗೊಳಿಸಿ ಕಳೆಯ ಮಯಣಮಂ ನುಣ್ಪಾಗೆ ತಿರ್ದಿ ಪುಂಖಿಸಿ ಹೊಲ್ಲಣೆಯ ಶುದ್ಧಮಾಗಿ ಮುಹಚಾಳೆಯಮಂ ಮಾಡಿ ರಾಗಸಮಾಜದ ಬೀಜಮೆನಿಪಾದಿಗ್ರಾಮ ರಾಗಚ್ಛಾಯೆ ಸುಚ್ಛವಿಯಿಂ ಪುದಿದು ತೋರೆ ತದಂಗ ಸಂಭವಮಪ್ಪ ಸಮಯೋಚಿತರಾಗಮಂ ಸುವ್ಯಕ್ತಿವೆತ್ತು ನಿಡೆ ತೋರ್ಕೆಗೊಳಿಸುವುದುಂ, ಆ ಮುಖರಿಗಾಣಂ ಗದುಗದಾಜ್ಯಕ್ತ ಭಿನ್ನ ಭೀತಜರ್ಝರ ಶಿರೋದ್ಗತ ಮುಕುಳಿತ ಸ್ಥಾನಚ್ಯುತ ಕಂಪಿತಮದಂಪ್ರಿಷ್ಟಂಗಳೆಂಬ

ದೋಷಂಗಳಂ ಪೊರ್ದದೆ ತ್ರಿಸ್ಥಾನ ಶುದ್ಧಿಯೊಳಂ ಸಪ್ತಸ್ವರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯೊಳಂ ರಾಜಿಸುವ ರೀತಿ ಕ್ರಮದೊಳಂ ವಿವಿಧ ತಾಳಂಗಳ ವಿವರಣೆಯೊಳಂ ಸುಪ್ರವೀಣನೆನಿಸಿ ಠಾಣಮವ ಠಾಣಮೆನ್ನದೆತ್ತಿದ ಶ್ರುತಿಯನೋಸರೀಯಲೀಯದೆ ಮಾರ್ಗಮುಜ್ವಲಿಸಿ ಮಂದ್ರ ಮಧ್ಯ ತಾರಮೊಸೆಯೆ ಓಜೆ ರಾಜಿಸೆ ಠಾಯೆ ಠವಣೆವಡೆಯೆ ರಾಗಂ ರಂಜಿಸೆ ರಸಂ ತುಳುಂಕಾಡೆ ಹಾಡುತ್ತಿರೆಯುಂ, ಆ ವಿಚಿತ್ರ ವಾದನ ವಿದ್ಯಾವಿಶಾರದನೆಂಬ ರೂಢಿಯಾವುಜಿಗಂ ಕಣ್ಗೊಳಿಪ ಕಾಂತಿಯ ಸೊಂಪಿನಿಂ ಶೋಭೆವಡೆದಾವುಜಮನಳವಳಿಸಿಕೊಂಡು ಪರಿಯುಕ್ತ ಕಳಂಕವೇಕಸ್ಥಿತಿ ವಿರಹಿತವೆಂದು ಚಂದ್ರಮಂಡಳಮಂ ಪಳಿವಂತೆ ಪೊಳೆವ ತೆಳುಪಿನುದ್ಧತೆಯ ನೇರ್ಪುವಡೆಯೆ ತೀಡಿ ತಂತ್ರಿಯಂ ಸುತಂತ್ರಿಯಂ ಮಾಡಿ ವಾಹಕರ ಪಾಣಿ ಪಲ್ಲವದಿಂ, ನೇತ್ರವಟ್ಟೆಯ ನೇಣನೊಯ್ಯನಿಪ್ಪೆ ತೆಗೆದು ಝುಂಕಾರದ ಸುಸಿರಿಕೆಯಂ ನೋಡಿ ಸಂಚದೊಳ್ ಸುಸಂಚನೆನಿಸಿ ಕರಂಗಳ ಬಹುರೇಖೆಯ ಚಾರಣೆಯ ದಿಕ್ಕವಣೆಯ ನೇವಣೆ ಬೊಲ್ಲವಣೆಯ ಬೆಡಂಗು ಬಿತ್ತರಿಕೆಯುಂ ಬೀರಿ ಬಾಜಿಸುತ್ತಿರೆಯುಂ, ಆ ಗಂಭೀರ ಶಬ್ದದ ವಿಭ್ರಮಾಡಂಬರದಿಂದ ಚೋದನಾದನೆಂಬ ಮದ್ದಳಿಗಂ ಚೈತ್ರಸಮಯದ ಚೂತವನದಂತೆ ಪಲ್ಲವದ ಪಾಂಗೆಸವ ವಿಲಾಸ ಶೃಂಗಾರದಂತೆ ಕಣ್ಣಿಂ ವಿರಾಜಿಸುವಷಸವಿನೆಸಕ ದಿಭದಂತೆ ಕಮಳಮುಖದಿಂ ಪರಿರಂಜಿಸುವ ಮದ್ದಳೆಯಂ ತೊಡೆಗೆ ತೊಡವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಜಾತಿ ರಾಜನಂತೆ ಬಾಣಮಂ ಕೊಂಡು ಕಣ್ಗೆರಿದು ಪತ್ತಿಸಿ ಯತಿಯಂತೆ ಗತಿಯರಿದು ವ್ಯಾಕರಣದಂತೆ ಶಬ್ದ ಮಾರ್ಗ ಸಂಬಂಧಮರಿದು ಜಾತಿ ಜೋಕು ತುಡುಕು ವಹಣಿ ರಿಗವಣೆ ಮಲೆಪು ವಕ್ಖರಣೆ ಕೌತುಕಳಿತೋತ್ತರಂಗಳಿಂ ಕೌತುಕದ ಬಾಜನೆಯೊಳಸಗಿದುವೆನಿಸಿ ಬಾಜಿಸುತ್ತಿರೆಯುಂ...”

ಇದರ ಹೊಸಗನ್ನಡಾನುವಾದ ಹೀಗಿದೆ (ಆರ್.ವಿ. ಕುಲಕರ್ಣಿಯವರಿಂದ) –

“ಸಮಯವರಿತು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಓಲೈಸಲೆಂದು ಭಾರತಿಕರು ಮೇಳವಿಸಿದರು ; ಮಧುರರುತಿ ಕಳಕಂಠನೆಂಬ ಗಾಯಕಪ್ರಧಾನನು ಕ್ರಮವರಿತು ಖಣಖಣಿಲೆಂದು ತಾಳವನ್ನು ಹೊಯ್ದುಕೊಟ್ಟ ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಎಡಬಲದ ಗಾಯಕರು ಮಿರಮಿರನೆ ಮಿರುಗುವ ಚಿನ್ನವನ್ನು ಎಳೆದೆಗೆದಂತೆ, ಮರಿದುಂಬಿಗಳ ಮಧುರಧ್ವನಿಯನ್ನು ಸೂರೆಗೊಂಡಂತೆ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು ; ರಾಗಸಾಗರನೆಂಬ ಕೊಳಲು ವಾದಕನು ಚೆಲುವಾದ ಬಾರಹೆಯೆಂಬ ಕೊಳಲನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ರಸಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ನಾದಲಕ್ಷಿಯ ಜಗಲಿಯೆಂಬಂತೆ ಕಂಗೊಳಿಸುವ ಕಳೆಯ ಮೇಣವನ್ನು ನಯವಾಗಿ ತೀಡಿ, ಪುಂಖಿಸಿ, ಹೆಲ್ಲಣೆ ಶುದ್ಧಿಯಿಂದ ಮುಹಚೌಳೆಯವನ್ನು ನುಡಿಸಿ, ರಾಗಸಮೂಹದ ಬೀಜವನಿಸುವ ಆದಿಗ್ರಾಮರಾಗಚ್ಛಾಯೆ ಕಲಾಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತುಂಬಿ ತೋರಲು, ಅದರ ಅಂಗಜನ್ಯವಾದ ಸಮಯೋಚಿತರಾಗವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಿಂಬಿಸುವಂತೆ ನುಡಿಸಿದನು ; ಮುಖರಿಗಾಯಕನು ಗದ್ಗದ, ಭಿನ್ನ, ಭೀತ, ಜರ್ಝರ, ಶಿರೋದ್ಗತ, ಮುಕುಳಿತ, ಸ್ಥಾನಚ್ಯುತ, ಕಂಪಿತ ಮೊದಲಾದ ದೋಷಗಳಿಲ್ಲದಂತೆ ತ್ರಿಸ್ಥಾನಶುದ್ಧಿಯಿಂದಲೂ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳಿಂದಲೂ ಶೋಭಿಸುವ ರೀತಿ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೂ, ಬಗೆಬಗೆಯ ತಾಳಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿಯೂ ನಿಷ್ಣಾತನೆನಿಸಿ, ಠಾಣ - ಅವಠಾಣವೆನ್ನದೆ ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ತಪ್ಪುಗೊಡದೆ, ಮಾರ್ಗಶೈಲಿ

Copyright preserved

ಉಜ್ವಲವಾಗುವಂತ ಮಂದ್ರ-ಮಧ್ಯ-ತಾರವೆಂಬ ಮೂರು ಸಪ್ತಕಗಳು ಒಪ್ಪಲಾಗಿ, ಓಜೆ, ಠಾಯೆ, ರಾಗಗಳಿಂದ ರಸ ತುಳುಕಾಡುವಂತೆ ಹಾಡುತಿದ್ದನು ; ವಿಚಿತ್ರತರವಾದನವಿದ್ಯಾವಿಶಾರದನೆಂದು ಹೆಸರಾದ ಆವುಜಕಾರನು ಮನೋಹರವಾದ ಕಾಂತಿಯ ಅತಿಶಯದಿಂದ ಒಪ್ಪುವ ಆವುಜವಾದ್ಯವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಯಾವಾಗಲೂ ಅದೇ ಕಳಂಕವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವನೆಂದು ಚಂದ್ರನನ್ನು ಹೀಯಾಳಿಸುವಂತೆ ಉಜ್ವಲವಾದ ಹೊಳಪು ಅಧಿಕವಾಗಿರಲು ಅದನ್ನು ತೀಡಿ ತಂತಿಗಳನ್ನು ಸರಿಗೊಳಿಸಿ ಕೈಯಿಂದ ನೇತ್ರವಟ್ಟೆಯ ನೇಣನ್ನು ಮೆಲ್ಲಗೆ ತೆಗೆದು ಝುಂಕಾರದ ನುಡಿತವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ, ಸಂಚದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೀಣನೆನಿಸಿ, ಹಸ್ತಗಳ ಬಹುವಿಧವಾದ ಚಾರಣೆ, ಧಿಕ್ಕವಣೆ, ನೇವಣೆ, ಬೊಲ್ಲವಣೆಗಳ ಬೆಡಗನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಬೀರಿ ಬಾರಿಸುತ್ತಿದ್ದನು ; ಆ ಗಂಭೀರನಾದದ ವಿಲಾಸಾಡಂಬರದಿಂದ ಚೋದನಾದನೆಂಬ ಮದ್ದಳಿಗನು ವಸಂತಮಾಸದ ಮಾವಿನ ವನದಂತೆ 'ಪಲ್ಲವ'ದ (1, ಚಿಗುರೆಲೆ, 2, ಶೃಂಗಾರ) ಚೆಲುವಿನಿಂದ ಕೂಡಿದ, ವಿಲಾಸ ಶೃಂಗಾರದಂತೆ "ಕಣ್ಣಿ"ನಿಂದ ಶೋಭಿಸುವ, ಅಲಂಕೃತವಾದ ಆನೆಯಂತೆ "ಕಮಲ"ದಿಂದ ಒಪ್ಪುವ ಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ತೊಡೆಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಜಾತಿರಾಜ (?) ನಂತೆ ಬಾಣವನ್ನು (=ಬೋಹಣ=ಬೋನ) ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಮದ್ದಳೆಯ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹತ್ತಿಸಿ, ಮುನಿಯಂತೆ "ಗತಿ" ಯನ್ನು ಅರಿತು, ವ್ಯಾಕರಣದಂತೆ ಶಬ್ದಮಾರ್ಗ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅರಿತು, ಜಾತಿ, ಜೋಕು, ತುಡುಕು, ವಹಣಿ, ರಿಗ್ಗವಣೆ, ಮಲೆಪು, ವಖ್ಖರಣೆ, ಕೌತು, ಕಳಿಕೋತ್ತರಗಳಿಂದ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗಿ ಬಾರಿಸುತ್ತಿದ್ದನು…".

2) (ಪು. 20ರಿಂದ)ಮೇಲಿನ ಉದ್ಧರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಕವಿಗಳ ತುಂಬು ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ." ಚಂದ್ರಪ್ರಭ ಪುರಾಣದ" ವರ್ಣನೆಯನ್ನು ಹೋಲುವಂತಹುದೇ ವರ್ಣನೆ "ಶಾಂತೀಶ್ವರ ಪುರಾಣ'ದಲ್ಲೂ (16, 67 ವ.) ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಮೂಲಪಾಠ ಹೀಗಿದೆ :

"ಇಂತು ಕಣ್ಗೊಳಿಪ ಸಂಗೀತಶಾಲೆಗಳ ನೀಲಮಣಿ ರಂಗರಂಗಂಗಳೊಳ್ ಲೀಲೆಯಿಂ ಸುಷಿರವಾದನ ವಿಶಾರದನಪ್ಪ ಕಿನ್ನರಂ ತನ್ನಯ ಸೊಳಹೆಯೆಂಬ ವಾಸಮಂ ಕೊಂಡು ಹಲ್ಲಣಿಯಂ ಸುದ್ದಮಾಗಿ ಪುಂಕಿಸಿ ಬಿಂಕಂಬಡೆಯೆ ಮುಹಚಾರೆಯಮಂ ಮಾಡಿ ರೂಢಿವಡೆದ ಮಧ್ಯಮಾದಿಯೆಂಬಾದಿ ರಾಗಮಂ ರೂಹುಗೊಳಿಪುದುಂ – ಗಾಂಧರ್ವ ಸರ್ವಜ್ಞನೆಂಬ ದಿವಿಜನಾಯಕಗಾಯಕಂ ಗ್ರಾಮ ತ್ರಯದೊಳ್ ತ್ರಿಸ್ಥಾನಶುದ್ಧಿಯರಿದು ತಾಳಂ ಮೇಳಂ ಮೇಳವಮಾಗೆಹ ಖಾವುಳ ಬೊಂಬಳ ನಾರಾಟ ಮಿಶ್ರವೆಂಬ ನಾಲ್ಕು ಧ್ವನಿಯ ಭೇದಮನರಿದು ಸಪ್ತಸ್ವರ ವಿವರವರಿದು ಸಪ್ತವಿಧ ಗಮಕಮೆಸೆಯೆ ಶ್ರುತಿನಿಶ್ಚಯದಿಂದಾಳಾಪಿಸಿ ಮಂದ್ರ ಮಧ್ಯ ತಾರಾಮೋರಾಯಮಾಗೆಯುಚ್ಚ ನೀಚ ಸ್ಥಾಯಿ ಸಂಚಾರಿ ಠಾಯೆ ಬಾಗು ನಿಬದ್ಧಾಬದ್ಧಾ ದ್ವಾವಿಂಶತಿ ಶ್ರುತಿ ಯೇಕವಿಂಶತಿ ಮೂರ್ಚನೆಗಳೆಸೆಯೆ ರಾಗ ರಸಂಬಡೆದೊಡ್ಡವಿಸೆ ರೀತಿ ನೂತನಂ ಬಡೆಯೆ ತಿರಿಪು ತೊಮ್ಮೆವಡೆಯೆ ಗತಿ ಸಂಗತಿವಡೆಯೆ ಗಮಕಂ ಗಾರವಂಬಡೆಯೆ ಗಹಗಹಿಕೆ ಗೊಂಡಂಗೊಂಡಿ ಚಡಂ ಬಾಹಟಂ, ಲಾಲಂಗಿ ತನ್ನೆವಣೆ ನಿಸ್ಸರಡೆ ರಂಗರಕ್ತಿ ಬೇಗವಣಿತಂ ತರಹರಂ ಸುರಿ ವೊಟ್ಟಜಿ ದಾಳವಾಳಂ ಪದಿರ್ಪೊಜೆ ಕೊಂಕು ಕಮ್ಮಣೆ ಪೆಸರಂ

Copyright preserved

ಬೆಡಂಗುವಡೆಯೆ ಪಾಡುತ್ತಿರೆಯಂ – ಸಂಚತ್ರಯ ಸುಸಂಚನೆಂಬಾವುಜಿಗನಾವುಜಮನಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಝುಂಕಾರಮಂ ಪೊಯ್ದುಳಗ ಸುಳಿಯಳಗ ಬೊಟ್ಟಾಳಂ ಒಳಕತ್ತರ ಹೊರಕತ್ತರ ವಿಷಮಕತ್ತರವೆಂಬ ವಿಚಿತ್ರವಾದನದ, ಬಹುಲಿಕೆಯೊಳ್ವಿಹಿಲನೆನಿಸಿ ಖಣಿ ಬೆಡಂಗು ಜಗ ಜೋಕೆ ರಾಜಿಸೆ ಬಾಜಿಸುತ್ತಿರೆಯುಂ - ವಾದ್ಯ ವಿದ್ಯಾಧರನಪ್ಪ ವಿದ್ಯಾಧರ ಮಾರ್ದಂಗಿಕಂ ಮೃದಂಗ ಸಂಗತೋತ್ಸಂಗನಾಗಿ ತದಿ ತೊಟ್ಟು ಯೆಂಬ ನಾಲ್ಕಕ್ಕರದಿಂ ಶಬ್ದ ಸಂಗತಿಯನೆತ್ತಿಯಾಡಿ ಬೊಲ್ದಾವಣೆ ಥಲ್ಲಿ ಪಾಡು ಪದಂ ಪರಿವಿಡಿ ವೊತ್ತು ಕೌತಂ ಮಲಪೆಂಬೀ ಮಾರ್ಗ ಶಬ್ದಂಗಳುಂ ರಿಪುವಣೆ ಸಹರಣೆ ತುಡುಕು ದಕಿದು ವತ್ಕಿರಿ ಜತಿ ಜೋಕೆಯೆಂಬ ದೇಸೆಯ ಶಬ್ದಂಗಳೆಸೆಯೆ ಬಾಜಿಸುತ್ತಿರೆಯುಂ ಚತುರ್ವಿಧ ಪಾತ್ರ ಚೂಡಾಮಣಿಯೆಂಬ ಮರ್ತ್ಯನರ್ತಕಿ...... ನರ್ತಿಸುತ್ತಿರೆಯುಂ..... "

3) (ಪು. 25 ರಿಂದ) ಭೀಮಕವಿಗೆ ಮೂಲವಾದ ತೆಲುಗು ಬಸವಪುರಾಣದ ಆ ಭಾಗದ ಕನ್ನಡ ಗದ್ಯಾನುವಾದ ಹೀಗಿದೆ. (ಎಲ್. ಬಸವರಾಜು :ಶಿವದಾಸ ಗೀತಾಂಜಲಿ, ಪು. 103 - 4)

"ಸಕಲ ವೀಣಾ ಪ್ರವೀಣನೂ ಅಕಲಂಕನಾದ ವಿದ್ಯಾ ಪಂಡಿತನೂ ಆದ ಸಕಲೇಶ ಮಾದರಸನು ಜಂಗಮ ಲಿಂಗೈಕ್ಯ ಸದ್ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಅರ್ಚನೆ ಮಾಡುತ್ತ, ಶಿವನನ್ನು ಸಂಕೀರ್ತಿಸಲು ಬತ್ತೀಸಾದಿರಾಗಗಳಿಗೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ಎಲ್ಲ ದಂಡಿಗೆಗಳನ್ನೂ ನಿಯೋಜಿಸಿ ಯಾವ ರಾಗ ಸಕಲೇಶನಿಗೆ ಪ್ರಿಯವೋ ಆಯಾ ರಾಗವು ಹೊಮ್ಮಿ ಧ್ವನಿಸುವ ರಾವಣಹಸ್ತಿ, ಬ್ರಹ್ಮವೀಣೆ, ಲಾವಣ್ಯವೀಣೆ, ಕೈಲಾಸವೀಣೆ, ಆಕಾಶವೀಣೆ, ಪಿನಾಕಿವೀಣೆ, ಸಾರಂಗವೀಣೆ, ಕೂರ್ಮವೀಣೆ, ಸ್ವಾಯಂಭುವೀಣೆ, ಗೌರೀವೀಣೆ, ಕಿನ್ನರವೀಣೆ, ಜನಕವೀಣೆ ಮೊದಲಾದ ದಂಡಿಗೆಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ; ಮೊಗಚಾಳ, ಸವಠಾಣ, ತಾಳ ಪಟ್ಟೆ, ಕತ್ತರಿ, ಚೋಳವಣಿ, ಸಾರಣ (ಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡು) ; 'ಸಕಲೇಶ ನಿತ್ಯಕಲ್ಯಾಣ ಅವಧಾರು ಪ್ರಾಣನಾಯಕನಾದ ಮೂರ್ತಿ' ಎಂದು ಬಾಜಿಸುತ್ತ, ಆಯಾ ರಾಗದಲ್ಲಿಯೇ ಅಂಚಿ ತಾಳಪ್ತಿಗೆ ಅಭಿಮುಖನಾಗಿ, ಸದಮಲಚಿತ್ತನಾಗಿ, ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳಲ್ಲಿ ಉದಯಿಸುವ ಇಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಶ್ರುತಿಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ, ಘನತರವಾದ ನಾರಾಟ ಕವುಳವೆಂಬ ಧ್ವನಿ ಸಮೇತವಾಗಿ, ಚೌದಳವೆಂಬ ಶಾರೀರದಲ್ಲಿ ಅನಿಬದ್ಧ ರೂಢಿಯಾಗಿ ಅಳತೆ (ಆಳತಿ Telugu word) ಮಾಡಿ ; ಸಪ್ತಗಮಕಗಳೂ ಸಂಧಿಸಲು, ಮಂದ್ರ ಮಧ್ಯ ತಾರಗಳು ಒಂದುವಂತೆ, ಲಯಗಳೂ ಆಂಕಿತಗಳೂ ಅತಿಶಯವಾಗಲು, ಲಾಲಿತ ಶುದ್ಧ ಸಾಳಗಗಳಿರುವ, ದೇಶೀ ಮಾರ್ಗಗಳು ಪ್ರಕಾಶಿಸುವ ದ್ರುತಿ - ಮಧ್ಯ - ವಿಲಂಬಿತಗಳನ್ನೂ ತಾಳಮಾನಗಳನ್ನೂ ತೋರಿಸಿ, ಧಾತು ಸಂಗತಿ ಮತ್ತು ಜಾತಿ ರೀತಿಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ನಿಬದ್ಧ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಲಾಲಿತವಾಗಿ ವಿಳಂಬದಲ್ಲಿ ತಾಳವನ್ನು ಹಾಕಿ, ಪೆಳ್ಳಾಪೆಳ್ಳಿ, ಜಾಯಾನುಜಾಯಿ, ಪಂಜಳ, ಖಚರ, ವಿಷಮ, ಗ್ರಹ - ಮೋಕ್ಷ, ಭಜವಣಿ (= ಬಜಾವಣೆ), ರವಣಿ, ಭರಣಿ, ಮಿಠಾಯಿ, ನಿಜವಣಿ, ನಿವಳ, ವೈಧಸ, ನಿಗಿತಿ, ಸನ್ನಿಗಿತ, ಮಿಶ್ರವಾದ ಗ್ರಹ, ತ್ರಿತಯ, ಅಂಶುಕ, ಲಲಿತಗಾಢ, ಲಲಿ, ರಾಗ, ಕಾಕು, ಗಾಢ, ದೇಶಿ ಕಾಕು, ಸಿಂಧುನಲಿ, ಕರುಣಾಕಾಕು, ನಖಕರ್ತರಿ, ಹಳುವಾಯಿ, ಧರಹರ

Copyright preserved

ಸಮವಾಯಿ, ಗುಂಡಾಗುಂಡಿ, ಭ್ರಮರಲೀಲೆ, ಗುರುಡಿ, ಮೋಡಾಮೋಡಿ, ಪೊರಿರವಾಳ, ತಿಕ್ಕಾಯಿ, (ಹೊಯಲು - Telugu., ರಿಖಿಲವಿಳಗು (Telugu ?), ಚೊಕ್ಕಾಯಿ ಮೊದಲಾದ ಸೊಗಸುವ **ಠಾಯಗಳು** ಪ್ರಕಾಶಿಸುತ್ತಿರುವ ದೇಶಾಕ್ಷಿ, ಧನ್ನಾಸಿ, ದೇಶಿ, ಮಲಹರಿ, ಸಕಲ-ರಾಮಕ್ರಿಯ, ಲಲಿತ, ಸಾಳಂಗ, ನಾಟ, ಗುಜ್ಜರಿ, ಮೇಘರಂಜಿ, ವೇಳಾವುಳಿ, ಚಿತ್ರ ವೇಳಾವುಳಿ, ಮಾಳವಿ, ಸಿರಿ (= ಶ್ರೀ), ವರಾಳಿ, ಕಾಂಭೋಜಿ, ಗೌಳಪಂಚಕ, ಬಂಗಾಳದ ಗುರಿಜ, ಭೈರವಿದ್ವಯ, ಪಡಪೆಂಜರ, ಗುಂಡಕ್ರಿಯ, ಕೌಶಿಕ, ದೇವಕ್ರಿಯ, ಮಧ್ಯಮಾವತಿ, ತೋಡಿ, ವಸಂತ ಮೊದಲಾದ ಸ್ತ್ರೀರಾಗ ಪುರುಷರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ನಿರ್ವಿಕಾರ ಪೂರಿತ ನಾದಗಂಭೀರ ವಿನೂತ್ನ ಸಾರೋಕ್ತಿ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತ ; ಅಖಿಲ ವಾದ್ಯಗಳು ಮೊರೆಯಲು, ಕ್ರಮವಾಗಿ ಕೇಳಿಕಗತಿಯಿಂದ ನಟಿ (ನರ್ತಿ)ಸುತ್ತಲು ಆವರವರಿಗೆ ಹರ್ಷವುಂಟಾಗುವಂತೆ ಭಕ್ತಾಳಿಗೆ ನಮಸ್ಕರಿಸುತ್ತಲು ಇದ್ದನು"

ಮೇಲಿನ ಭೀಮ ಕವಿ ಮತ್ತು ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನ ಉಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ತಾಳ ಮಾನ ಭಜವಣಿ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿ. ಬಸವಣ್ಣನ 'ತಾಳಮಾನ ಸರಿಸವ ನಾನರಿಯೆ, ಓಜೆ ಬಜಾವ ಲೆಕ್ಕವನರಿಯೆ, ಅಮೃತಗಣ - ದೇವಗಣವ ನರಿಯೆ, ಕೂಡಲ ಸಂಗಮ ದೇವಾ ನಿನಗೆ ಕೇಡಿಲ್ಲವಾಗಿ ಆನು ಒಲಿದಂತೆ ಹಾಡುವೆ'' ಎಂಬ ವಚನದಲ್ಲಿ ಬರುವ ತಾಳ, ಮಾನ, ಸರಿಸ, ಓಜೆ, ಬಜಾವಣೆಗಳು ಸಂಗೀತದ ಪರಿಭಾಷೆಗಳು. ಅಮೃತಗಣ (ಜಗಣ ಹೊರತಾಗಿ ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಯ ಗಣಗಳು), ಮತ್ತು ದೇವಗಣ (ಒಡೆಯನಿಗೆ ಶುಭ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಗಣ ; ನಗಣ ಅಥವಾ ಮಗಣ) ಇವು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪರಿಭಾಷೆಗಳು.

4) ಪುಟ 29 - ಬಸವಣ್ಣನ ವಚನವೊಂದು ಆ ಕಾಲದ ದಂಡಿಗೆ ಅಥವಾ ವೀಣೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ. ದಂಡ, ದಂಡದ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಸೋರೆ (ಅಥವಾ "ತುಂಬಿ"), ಮೇಲೆ ತಂತಿಗಳು : ಈ ಸರಳ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಎದೆಗೆ ಒತ್ತಿಕೊಂಡು ವೈಣಿಕ ಕಡ್ಡಿಯಿಂದ ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ. "ಅರ್ಧನೇಮಿಪುರಾಣ" ದಲ್ಲೂ ಇದೇ ವರ್ಣನೆಯಿದೆ (6,16, ವಚನ), ವೀಣಾವಾದನ ವಿದಗ್ಧೆಯಾಗಿದ್ದ ಸುಂದರಿಯೊಬ್ಬಳು ತನ್ನನ್ನು ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ಸೋಲಿಸಿದವನನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮದುವೆಯಾಗಲು ಪಣ ತೊಟ್ಟಿದ್ದರಿಂದ ಅವಳ ತಂದೆ ತಿಂಗಳಿಗೊಮ್ಮೆ ''ವೀಣಾ ಸ್ವಯಂವರ'' ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕತೆ ಅಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಮುನಿ ತನ್ನ ಶಿಷ್ಯರಾದ ಲವ, ಕುಶರ ಕೈಗಳಿಗೆ ವೀಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ರಾಮನ ಕತೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಸಿ ಸಾಳಂಗ, ಸಾವೇರಿ, ಗುಜ್ಜರಿ, ಗೌಳ, ಪಳಮಂಜರಿ ಎಂಬ ವಿವಿಧ ರಾಗಗಳಿಂದ ಅದನ್ನು ಹಾಡಿಸಿದನೆಂದು 'ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ"ದಲ್ಲಿ (21,56) ಬಂದಿದೆ. ಅವರು ಹಾಡಿದಾಗ ವಾಣಿಯೇ ಅವರ ವದನದಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿದ್ದಾಳೆ ಎನ್ನುವ ಭಾವಸ್ಫುರಿತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಜತಿ, ರೀತಿ, ತಾಳ, ಪ್ರಮಾಣ, ಕಂಪಿತ, ಮೂರ್ಛೆ, ರಸ, ಪಾಡು, ಬೆಡಗು, ಬಿನ್ನಾಣ, ಲಯ, ಆಹತ, ಪ್ರತ್ಯಾಹತ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳನ್ನರಿತು ಅವರು ಹಾಡಿದರು. ಸ್ಥಾಯಿ ಸಂಚಾರಿಗಳನ್ನೂ,

Copyright preserved

ಸರಿಗಮ ಪದನಿಯ ಸ್ವರದಿಂದ ವಿಸ್ತರಿಸಿದ ಶುದ್ಧ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಾಳಗದ ಪೂರಾಯದ ಸುತಾನಗಳನ್ನೂ ತಾರ ಮಧ್ಯ ಮಂದ್ರಗಳಿಂದ ಸುಂದರಗೊಳಿಸಿ "ಗೇಯರಸ" ವು ಒಸರುವಂತೆ ಲವ ಕುಶರು ಹಾಡಿದರು.

"ಅಷ್ಟ ಭಾಷಾ ಕವಿ" ಚಂದ್ರಶೇಖರನ (ಸುಕ್ರಿ.ಶ. 1430) "ಪಂಪಾಸ್ಥಾನ ವರ್ಣನ" ಎಂಬ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಂಪೆಯ ವಿರೂಪಾಕ್ಷ ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ನರ್ತನ ಸೇವೆಯ ವರ್ಣನಾಭಾಗ ಅತ್ಯಪೂರ್ವವಾದುದು (ಪು, 26–33); "ನಾದ ಮೂರ್ತಿ" ಯಾದ ಶ್ರೀ ವಿರೂಪಾಕ್ಷನ ಸೇವೆಗೆ ಬಂದ ಗಾಯಕರಲ್ಲಿ ಮೂರು ಬಗೆಯವರಿದ್ದರು : ಎಕ್ಕಲ ಗಾಯಕ, ಯಮಳ ಗಾಯಕ ಮತ್ತು ವೃಂದಗಾಯಕರು, ಎಂದರೆ, ಒಬ್ಬನೇ ಹಾಡುವಾತ, ಜೋಡಿಯಾಗಿ ಹಾಡುವವರು ಮತ್ತು ಹಲವರು ಸೇರಿ ಹಾಡುವವರು, ಅವರಲ್ಲಿ ನಾಯಕನೆನಿಸಿದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಭಾರಿವೀಣೆಯ "ಗವಸಣಿಗೆ" ಯನ್ನು ತೆಗೆದು ತುದಿ ಬೆರಳಿಂದ ತಂತಿಗಳನ್ನು ಮಿಡಿದು ನೋಡಿ ಎಡಗೈಯಿಂದ "ಜೀವಾಳ" ವನ್ನು ತಿದ್ದಿ ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ಪಂಚಮದ ಕಟ್ಟಳೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಶಾರೀರಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. (ಸೂ. - ಈ ಭಾಗವು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆಧಾರ ಶ್ರುತಿಗೆ ಪಂಚಮವನ್ನು ಆಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ) ಆ ಗಾಣನ ಗಾಯನ ವರ್ಣನೆ ಹೀಗಿದೆ ;

"ಮೂಲಾಧಾರದಿಂ ಮೇಲೆ ಮೇಲೆ ಮೈದೋರಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ಪಂಚವಿಧಗಾನಪ್ರಪಂಚಮಂ ತ್ರಿಸ್ಥಾನಂಗಳಿಂ ನೆಲೆಗೊಳಿಸಿ ಸ್ವರಂಗಳಿಂ ಸೊಂಪೇರಿಸಿ ಗ್ರಾಮಂಗಳಿಂ ಸೀಮೆಗೊಳಿಸಿ ಮೂರ್ಛನೆಗಳಿಂ ಮೋಹಿಸಿ, ತಾನಂಗಳಿಂ ಬಿತ್ತರಿಸಿ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಂದಂ ಬಡಿಸಿ ಜಾತಿಗಳಿಂ ಜೋಕೆಗೊಳಿಸಿ ಸರಳೆಗಳಿಂ ಕೆಳೆಗೊಳಿಸಿ ರಾಗಂಗಳಿಂ ರಂಜಿಸಿ ಆಲಾಪಗಳಿಂ ಲಾಲಿಸಿ ಆಹತ ಆಂದೋಲಿತ ಲೀನ ಕಂಪಿತ ಕುರುಳು ವಳಿ ಮೊದಲಾದ ಗಮಕಗಳಿಂ ಚಮತ್ಕಾರಮಂ ಪುಟ್ಟಿಸಿ **ಶಬ್ದ ಢಾಳ ಲವಣಿ ವಹಣಿ ಮೊದಲಾದ ಠಾಯಂಗಳಿಂ** ರವೆಗೊಳಿಸಿ ದಶದೋಷಮನಿಲ್ಲೆನಿಸಿ ದಶಗುಣಮಂ ಪಸರಿಸಿ ಸ್ವರ ಪದ ಪಾಠ ಬಿರಿದು ತಾಳ ತೇ(ತಾ)ನಂಗಳಿಂ (- ಇಲ್ಲಿ ಸಂಪಾದಕರು ತೇನವನ್ನು ತಾನ ಎಂದು ಸರಿಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಬಂಧದ ಆರು ಅಂಗಗಳು ಸ್ವರ, ಪದ, ಪಾಟ, ಬಿರುದ, ತಾಳ, ತೇನಗಳಾದದ್ದರಿಂದ ಪರಿಭಾಷೆಯಾದ 'ತೇನ' ವೇ ಸರಿಯಿದೆ. ಬಿರಿದು ಸಹ ತಪ್ಪು, ಬಿರುದ ಎಂದಾಗಬೇಕು.) ಬಣ್ಣಂಬಡೆವ ಏಳಾಕರಣೆ ಝೊಂಪಡ ಡೆಂಕೆ ಮೊದಲಾದ ಶಬ್ದ ಸೂಡಮಂ ಧ್ರುವ ಮಟ್ಟೆಯ ರೂಪಕ ಝಂಪೆ ತಿವಡೆ ಅಟತಾಳ ಏಕತಾಳ ಮೊದಲಾದ ಸಾಳಗ ಸೂಳಮಂ ಪಾಡುವಲ್ಲಿ ಅಲರಂಬನ ಪರಿವ ತೇರ್ಗಲಿಯಂತೆ ಘಿರ್ರನೆ ಬರ್ಪ ತೆರಳಿಕೆಯಂ ಸುರಿವ ಮಳೆವನಿಯಂತೆ ನೇರ್ಪಡಿಸಿ ಬರ್ಪ ವಿವರದಿಂ ಕಾರ್ಗಾಲದ ಕಿರುಮೊಳಗಿನಂತೆ ಇಟ್ಟಣಿಸಿ ಬರ್ಪ ಘಟ್ಟಿವಾಳಿಯಂ ಮಲಯ ಮಾರುತನಂತ ಮೆಲ್ಲನೆ ಬರ್ಪುಜ್ಜುವಿನಿಂ ನಲ್ಲಳ ಲಲ್ಲೆ ನುಡಿಯಂತೆ ಸೊಗಸಿ ಬರ್ಪ ಭಜಾವಣೆಯಿಂ ಪೊಸ ಮುತ್ತಿನಂತೆ ಪೊಳವ ಡಾಳದಿಂ ಕೊಂಡ ಕ್ರಮದೊಳವಧಾನಂಗುಂದದೆ ಬಣ್ಣಮಂ ಕಿಡಲೀಯದೆ ಬಂದ ತಾನಮಂ ಬರಲೀಯದೆ ಯತಿ ಮಾನದ ಕಟ್ಟಳೆಯಂ ತಪ್ಪಲೀಯದೆ ಬಿಸರಂ ಬೊಕ್ಕಡ ಸರ್ವಂಗಿ ಮೊದಲಾದ ಸಂಚುಗಳಿಂ ವಿಸಂಚುಮಾಗಲೀಯದೆ ಶುದ್ಧ ಸಾಧಾರಣ ಮೇಳದಿಂ……..

5). ಪುಟ 32 - 33 – ಪ್ರಭುಗ ಎಂಬ ಸು. ಕ್ರಿ.ಶ. 1520ರಲ್ಲಿದ್ದ ಕವಿಯು ತನ್ನ 'ವೈಭೋಗ ರಾಜಾಸ್ಥಾನ' ಎಂಬ ಕೃತಿಯನ್ನು (ಇದು ಅಚ್ಚಾಗಿಲ್ಲ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ವಿಭಾಗದ ಬಿ. 1473 ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಅಶುದ್ಧ ಪಾಠವನ್ನು ತಿದ್ದದೆ ಹಾಗೇ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ ಇಲ್ಲಿ) ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕವಿಯ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. "ಪಂಪಾಸ್ಥಾನವರ್ಣನ"ದಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಗೀತ, ನರ್ತನ ಗೋಷ್ಠಿಗಳನ್ನು ಅದೇ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ, "ವೈಭೋಗ ರಾಜಾಸ್ಥಾನ'ದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ದಂಡಿಗೆ ಅಥವಾ ವೀಣಾವಾದನ ಮತ್ತು ಗಾಯನಗಳ ಭಾಗದ (ಅಶುದ್ಧ) ಪಾಠವನ್ನು ಹಾಗೇ ಕೆಳಗೆ ಕೊಟ್ಟಿದೆ.

"ಮತ್ತಂತುಸುರಿಕ್ಕದಖಿಲರಂಜದಿದರ್ಮಿಗೆ ನಾರದ
ವೀಣಾಲೋಲನಪ್ಪ ವೈಭೋಗರಾಯನ ಚಿತ್ತಕ್ಕೆ ವಂದ ಮೂಲೋಕದೊಳೆಸವ, ಜಾಣಗಾನರ್ಗ್ಗೆ
ನೂರ್ಮಡಿಮುಗಿಲೆನಿಸಿ ತನುಶೃಂಗಾರಯುತನಾಗಿ
ಸಂಚಲವಿಲ್ಲದೆ ನೆರೆಗೊಂಡು ನಿಂದು ಸಂಗೀತ ಶಾರದೆಗೆ ಮಂಡನನೆನಿಪ ದಂಡಿಗೆಯಂ ತೆಗದು ಕೊಂಡುಬೆ ಪೊರಮಡುವ ತುಂಬಿಯ ಸಾಲಂ ಏಲತೆಂ ಮಗುಲದ ಗವಸಣಿಗೆಯಂ ತೆಗದು ರಸಭಂಗಂಬುಗರಂತೆ ತೊಟ್ಟನೆ ಮೇಳಯಿಸೆ ಕಟ್ಟ ರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಶ್ರುತಿಯಂ ಸಮಗೊಳಿಸಿ ಮಿಸುನಿನ್ನು ಸರಿಗೆಯಂ ತೆಗದಂತಾಳಾಪಮನೋಳಿಗೊಳಿಸಿ ಮಂದ್ರದೊಳ್ಗಂಭೀರಮನಿಂಬುಗೊಳಿಸಿ ಮಧ್ಯದೋಳ್ಮಧುರಂ ಭೊಗಿಸಿ ತಾರದೊಳುಚ್ಚಮನೆಚರಿಸಿ ಘಟ್ಟಿವಾಳಿಕೆಯಿಂದಷ್ಟ ಪ್ರಕಾಡದಾ ಪ್ರಪಂಚಗಳ ನಾ ತ್ರಿಸ್ಥಾನದೊಳೆತ್ತಿ ಸುತ್ತಿ ಸರದೊಳೆ ನಿರಸಂ ಮಾಡುತ್ತಿರೆ ಮುರಜೆಯ ಗತಿಯಂ ಪೊರೆಯುತ್ತೆ ಕರಾರಿಗಳೆ ಕಕ್ಕೆ ಸೊಕ್ಕಂತೆ ಸುಠ್ಠಾಸರ್ಠಿ ಗಾಣಿ ಸೀಸರ ಮಾಗುವೆರದಿವಾಗದೆ ಸ್ಥಾಯಿಯಂ ತಪ್ಪಲೀಯದೆ ಜಾಯಿ ಅನುಜಾಯಿಗಳಂ ಸ್ವರದೋಷಂಗಳಂ ಪೊರ್ದಲೀಯದೆ ಬಲೆಕ್ಕದ ನೆಲೆದಪ್ಪ.....ೂಗ ಭಾಷಾಂಗ ಕ್ರಿಯಾಂಗಮುಪಾಂಗಗಳಾದ ನೂರೊಂದು ರಾಗಂಗಳಂ ತಿಳಿದು ಶುದ್ಧದ ಸೋಂಪಂ ತೋರಿ ಸಾಳಗ ಸಂಕೀರ್ನ್ನಂ ಸಂಪಳಿಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿಗಳಂ ಪಸರಿಸುತ್ತೆ ಯಿಂಗಡಲಿ ತರಂಗದಂತೆ ತೇನೆಕೇನಂಬರ್ಪ ತಾನಂಗಳಿಂ ತರುತ್ತೆ ಬಂದನೂರ್ಗ್ಗಂಬರವಗಾಡಿ ತಪ್ಪದೆ ಪರಿಪರಿಯ ತಿರುಪುಗಳಂ ಪಸರಿಸೆರ ಕಲಸಿಯುತ್ತಮ ವಹಣೆಗಳಂ **ಬಿತ್ತರಿಸಿ ಢಾಳಂ ಮೊದಲಾದ ಠಾಯಂಗಳಂ** ಠವಣೆ ಗೊಳಿಸಿ ಕಂಠಾವಳಿಯೊಳಂತಿಗೊಳಿಸಿ ನುಣ್ಪೆ ನಿಂದೆರ್ದೆಗೆ ತಂಪನೀವುತ್ತ ಪೆಲ್ಲಗೆಯಿಂ ಲಲ್ಲೆಮಾಡುತ್ತೆ ಕಂಪಿತದಿಂದಿಂಪುವಡಿಸುತ್ತೆ ಕಳೆಯಿಂ ರಸವ್ರೀಡೆಯಿಂ ಬಳಯಿಸುತ್ತೆ ಪ್ರಪಂಚಗಳಿಂ ಬಗೆ ಮಾನಮಂ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತೆ- 'ಜಾಣಜಾಣ(ಪ್ರೌಢ ಗಾಯಕ)ರೆನಿಸುತ್ತನದ ನಿಷ್ಕಳೆಯಿಂ ನಿಲ್ಲೆನಿಸುತ್ತೆ ಮೆಲ್ಲೆರ್ದೆಗಂ ಮೆಚ್ಚಿಸುತ್ತೆ [illegible]ಲ್ಲದೆಯುಂ" ಕ.-3

"ಸ್ಥಾಯಿಯಂ ಮಾಡಿ ಸಂಚಾರಿಸಿ ಯಥಾಸ್ವರ ನ್ಯಾಯದಿಂ ಮಂದ್ರ ಮಧ್ಯ ಸುತಾರ ಶುದ್ಧಿಯಿಂದಾಯತಮೆನಲ್ ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರಾಗಯೋಗಮನಮರ್ಚಿ ಮೋಹನಮುದಯಿಸೆ । **ಠಾಯ ನಿಯಮ** ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆಯ್ದು ತಿರುಪಂ ಸ್ಫುರಿತಮಾಯೆತ್ತ ಕಂಪಿತಂ ಲೀನಮಾಂದೋಲಿತಂ ಶ್ರೀಯುತವಲಿ ತ್ರಿಭಿನ್ನಂ ಕುರುಳಮಾಹಿತಂ ಪ್ರೋಲ್ಲಾಸಿತಂ ಪ್ಲಾವಿತಂ ॥ ವರ ಹುಂಪಿತಂ ಮುದ್ರಿತಂ ನಾಮಿತಂ ಸಮುತ್ಕರ ಮಿಶ್ರಿತಮೆನಿಪ್ಪ ಗಮಕವಮರಲ್ಕಪಸ್ವರ ಶಿರಃಕಂಪಾಲ್ಪಕಂಠ ಮುಖವಿಕೃತಿ ನಾಸಾಸ್ವರ ಪ್ರಭೃತಿ ದೋಷ । ಸರಣಿಯನಲೆದು ಶುದ್ಧ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಾಳಗಸ್ಫುರಣದೆ ಸುತಾನವಂ ಬೀರಿ ರಸಲಹರಿಗಳ ಪರಿರಚಿಸಿ ಮೂರ್ಛನೆಯನೆಸಗಿ ಪಾಡುವ ಜಾಣಗಾಣನಂ ಲಾಲಿಸುತ್ತುಂ".

7) ಪುಟ 74 - ನಿಜಗುಣ ಶಿವಯೋಗಿ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ – ಗಾನವೈಖರಿ –

ಗ್ರಾಮ ವರ್ಜ್ಯಂಗಳಂ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ, ಜನ್ಯ ಜನಕಂಗಳಂ ಕಂಡು, ಕಾವುಳ, ಬೊಂಬಾಳ, ನಾರಾಟ, ಮಿಶ್ರಿತಮೆಂಬ ಚತುರ್ವಿಧ ಸ್ವರಂಗಳಂ ಪರುಠವಿಸಿ ಆಳಾಪ, ಭಜಾವಣೆ, ಥಾಯೆ [ಪಾಠಾಂ-ಠಾಯೆ, ದಾಯೆ] (*ಠಾಯೆ ಎಂಬ ಪಾಠವೇ ಸರಿಯಿದೆ) ದಪ್ಪದೆ ನಾದಾವತಿ, ನಂದಾವತಿ, ಭದ್ರಾವತಿ, ವಿನಯಾವತಿ. ಭೋಗಾವತಿ ಎಂಬೈದು ತೆರದಿಂದಳಾಪಿಸುವ ಪದಕ್ರಮದ, ಗೌಡಿ, ವೈಧರ್ಭೀ, ಪಾಂಚಾಲಿ ಎಂಬ ರೀತಿತ್ರಯಂಗೂಡಿ ದರು, ಪರಿ, ವಿಕೃತಿ, ವಿಂದಾಣವೆಂಬ ಚತುರ್ವಿಧ ದಂಡಿಯಲ್ಲಿ.....

8) ಪುಟ 106 - 107 – ಸಿಂಗಿರಾಜ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ನರ್ತನಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾದ ಗಾಯನದ ವರ್ಣನೆ ಇದು…….
"ಗತಿ ಗಮಕ ವಳಿ ವಹಣಿ ಸರಳಿ ಸುಠಿ ಮಾರ್ಗ ಕಂಪಿತದಿಂಪು ಸೊಂಪು ಲಯ ಸುಪತಿ ಮೂರ್ಛನೆಯು ಲಂಘಿತ ಠಾಯ ಠವಣೆ ರಂಗು ರಸಾಳದಿಂದ ಪಾಡುವ ಸುಲಕ್ಷಣೆಯರೆಸೆಯೆ" ।।

ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲೂ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹಾಡುತ್ತ ನರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಲಾವಿದೆಯರೇ 'ಪಾತ್ರ'ದವರು, ಸಂಗೀತ, ನರ್ತನಗಳು ಇವರಿಗೇ ಬಹುತೇಕ ಮೀಸಲಾಗಿದ್ದವು. ದೇವದಾಸಿಯರೆಂದು ಈಗ ಕರೆಯಲಾಗುವ ಪಾತ್ರದವರಿಗೆ ಮತ್ತು ಪಕ್ಕವಾದ್ಯದವರಿಗೆ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಹೆಸರು ನಟ್ಟುವಿಗರು. "ತಾಳ ಮದ್ದಳೆ ವಾವುಜ ಶ್ರುತಿ ಮುಖವೀಣೆ ಸಾಳಂಗ ಶುದ್ಧ ಗಾನೆಯರ ಮೇಳ ನಟ್ಟುವ ನಾನಾ ವಾದ್ಯಗಳ ಗಟ್ಟಿವಾಳರ ಮನೆಗಳೊಪ್ಪಿದುವು" ಎನ್ನುವಲ್ಲಿ ನಟ್ಟುವರ ಹೆಸರು ಬಂದಿದೆ. (ಮೋಹನತರಂಗಿಣಿ. ಪು. 28. ಧಾರವಾಡ ಆವೃತ್ತಿ).

9) ಪುಟ 111- 112 – ಇಮ್ಮಡಿ ಚಿಕ್ಕಭೂಪಾಲನ ಸಾಂಗತ್ಯದಲ್ಲಿ (9.101) ದೊರೆಯನ್ನು ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಹಾಸಿಗೆಯಿಂದ ಏಳಿಸಲು ಹಾಡುವ ಹಾಡುಗಳನ್ನು (ಉಪ್ಪವಡ) ಹೀಗೆ ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. (10-7-14) "ಬಂದು ದಂಡಿಗೆ ದಾಮಣಿವುಡಿಗಳನೊಂದಿ ಕುಳ್ಳಿರುತೆಸಕದೊಳು । ಅಂದವರಿದು ತಮ್ಮ ಸರಕೆ ಕೃತಿಯ ಸರಿದುದು

Copyright preserved

ಮೇಲಾಳಿಸುತೆ ।। ಎಸೆವ ಮಂದ್ರದೊಳು ಗಂಭೀರವನುರೆ ಕಾಣಿಸಿ ಮಧ್ಯದೊಳು ಸವಿದೋರಿ । ಎಸಕವಡೆದ ತಾರಕದೊಳು ಗಚ್ಚುಮನೆಸಗುತ ರಂಗುರಕ್ತಿಯೊಳು ॥ ಸ್ಥಾಯಿದಪ್ಪದೆ ಸ್ವರದೊಷಮಿಲ್ಲದೆ ಅನುಜಾಯಿ ಜಾಯಿಗಳೆಂದೆಂಬ । ಆಯತ ಗಣನೆಯ ನೆಲೆದಪ್ಪದೆ ಯೋಜೆಯೊಯ್ಯಾರದಿಂಪು ಸೊಂಪಿಂದೆ ॥ ಇಂಗಡಲೋಳು ತೋರುವ - ತೆರೆಮಾಲೆಯ ವಂಗಡದಂತೆ ರಾಜಿಸುತೆ । ಪೊಂಗುವ ತೇನತೇನಂಬಪ್ಪ ಸವಿಯ ತಾನಂಗಳ ಸವಿಯ ಕೇಳಿಸುತೆ ॥ ಬಂದ ಮಾರ್ಗಂ ಬಾರದ ಗಮಕದ ಗಾಡಿ ತಾಂದಪ್ಪದೆ ಪರಿಪರಿಯ ॥ ಚಂದದಿ ತಿರುಪಂಗಳ ತೋರಿ ವಹಣಿಗಳಂದಮನೆದೆಗೊಳಿಸುತ್ತೆ ॥ ತವತಾಳಂ ಮೊದಲಾದ ಠಾಯಿಗಳಿಂದೆ ಠವಣೆಗೊಳಿಸಿ, ತತ್ತರದ । ಸವಿಗಾಣಿಸಿ ಕಂಠವಳಿಯೊಳು ನುಣ್ಪಿನಿಂದವೆಯಿಂಪನುರೆಗಾಣಿ ಸುತೆ ॥ ಕಂಪಿತದಿಂದಿಂಪುಗೊಳಿಸುತೆ ರಸವೃತ್ತಿಯಂ ಪೆರ್ಚಿಸುತೆ ಕಳೆಯಿಂದೆ । ಸೊಂಪಿನ ಬಗೆ ಮಾನವೆಸೆಯೆ ಬಜಾವಣೆಯಂ ಪಸರಿಸೆ ಜಾಣೆಯಿಂದೆ ।।

10) ಪುಟ 113 –

ಎಕ್ಕಲಗಾಣ (ಏಕ ಗಾಯಕ)ನ ಉಲ್ಲೇಖ "ಚಂದ್ರಪ್ರಭಪುರಾಣ'ದಲ್ಲಿದೆ.

"ತಾಳಮನಿತ್ತು ಸಮ್ಮನಿಸದೊತ್ತುವ ಪಂಚಮ ನುಣ್ಚರ
ಕ್ಕಣಂ ಮೇಳತೆಯಿಲ್ಲ ಬೀಣೆಯಸರಂಬಿಡದಿಲ್ಲಿಯೆನಿಪ್ಪ
ಠಾಯೆಯಿಂದಾಣತಿ ಮಾಡಿ ಸಾಳಗದ ದೇಸಿಯ ಗೀತ
ಮನಂದು ಪಾಡುವಿಂ ಪಾಣನನುರ್ವರಾಧಿಪತಿ ಲೀಲೆಯಿನೆಕ್ಕಲಗಾಣನೊರ್ವನಂ ॥"

ಈತ ತನಿ ಸಂಗೀತಗಾರ, "ಗೊಟ್ಟಿಗಾಣ' ಶಬ್ದ "ಎಕ್ಕಲಗಾಣ'ದಿಂದ ಭಿನ್ನ-ಅದು ಹಲವು ಜನ ಸೇರಿ ಹಾಡುವ ಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವವರನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. (ಪಂಪ ಭಾರತ, 5-58, ವ), 'ಗೊಟ್ಟಿಗೇಯ' (ಶಾಂತಿ ಪುರಾಣ, 2.21ವ) ಎಂದರೆ ಮೇಳ ಸಂಗೀತ.

11) ಪುಟ 121 – ಹರಿದಾಸರು ಆರಂಭಿಸಿದ ಠಾಯೀ ಪದ್ಧತಿಯ ಉಗಾಭೋಗಗಳು ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಾಯಿ ಅಥವಾ ಖಯಾಲ್ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಜನಪ್ರಿಯಗೊಂಡಿವೆ.

ಠಾಯದ ಮಾಹಿತಿಗಳಿಗಾಗಿ ಓದಬೇಕಾದ ವಿಚಾರಗಳ ಇ-ಲಿಂಕ್ ಗಳು –

#.. http://musicresearchlibrary.net/omeka/items/show/2655 — Index of Ālāpa and Ṭhāya songs in TMSSML Paper manuscripts

Copyright preserved

#.. http://musicresearchlibrary.net/omeka/items/show/869 – RAGA ALAPANAS AND THAYAMS BY UNKNOWN AUTHORS, EDITED BY K VASUDEVA SASTRI, 1958 (ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಠಾಯದ ಲಕ್ಷ್ಯೋದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ)

#.. http://musicresearchlibrary.net/omeka/items/show/2421 — THE RAGA LAKSANA MANUSCRIPT OF SAHAJI MAHARAJA OF TANJAVUR, BY S SITA

#.. http://musicresearchlibrary.net/omeka/items/show/384 - an article by S. Seetha

#..http://musicresearchlibrary.net/omeka/items/show/2655 - Index of Ālāpa and Ṭhāya songs in TMSSML Paper manuscripts.

#.. http://musicresearchlibrary.net/omeka/items/show/2656 - INDEX OF SONGS IN THE TMSSML PAPER MANUSCRIPT B11575 -1

#.. http://musicresearchlibrary.net/omeka/items/show/2657 - INDEX OF SONGS IN THE TMSSML PAPER MANUSCRIPT B11577 -2—

#.. CHAPTER-VI RAGA CHAPTERS OF SANGITHA SARAMRUTA - PDF Free Download http://religiondocbox.com/113434089-Hinduism/Chapter-vi-raga-chapters-of-sangitha-saramruta.html – ಇದರಲ್ಲಿ ಠಾಯಗಳಿವೆ. ಠಾಯವು ತಮಿಳು ಉಚ್ಚಾರದಿಂದ dhaya ಎಂದು ಅಪಭ್ರಂಶಗೊಂಡಿದೆ.

ಆಕರ ಋಣ –

($.).. ಮಹಾಮಹೋಪಾಧ್ಯಾಯ ಡಾ. ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ಅವರ ಗ್ರಂಥಗಳು —

#.. ಏಳೆ - ಒಂದು ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಧ್ಯಯನ - ಪ್ರ. ಬ್ರಹ್ಮವಿದ್ಯಾ, ಜಯನಗರ, ಮೈಸೂರು, 2008.

#.. ಪುಂಡರೀಕಮಾಲಾ - (ಶ್ರೀ ಪಂಡರೀವಿಠ್ಠಲನ ಸದ್ರಾಗಚಂದ್ರೋದಯ, ರಾಗಮಾಲಾ, ರಾಗಮಂಜರೀ ಮತ್ತು ನರ್ತನನಿರ್ಣಯ) ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಸಂಪಾದನೆ, ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ಪೀಠಿಕೆ, ಅನುವಾದ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮತ್ತು ಅನುಬಂಧ. ಪ್ರ. ಕರ್ನಾಟಕ ಸರ್ಕಾರ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಿರ್ದೇಶನಾಲ, 1986.

Copyright preserved

#.. ಕರ್ಣಾಟಕಸಂಗೀತವಾಹಿನಿ - ಕರ್ಣಾಟಕ ಸರ್ಕಾರ, ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು ಮುದ್ರಣಗಳು 1980, 2001.

#..ಶಿವಶರಣ ಸಂಗೀತ ಸಂಪದ - ಜಗದ್ಗುರು ಶ್ರೀಶಿವರಾತ್ರೀಶ್ವರ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಮೈಸೂರು. 2011.

#.. ಚತುರ್ದಂಡೀ ಪ್ರಕಾಶಿಕಾ (ಶ್ರೀಮದ್ ವೆಂಕಟಮಖಿ ವಿರಚಿತ) - ಪ್ರಸಾರಂಗ. ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲ, ಬೆಂಗಳೂರು, 1978.

#.. ವೀಣಾಲಕ್ಷಣವಿಮರ್ಶೆ - ಶ್ರೀ ವರಲಕ್ಷ್ಮೀ ಅಕೆಡಮಿ ಗ್ರಂಥಮಾಲೆ, ಶ್ರೀ ವರಲಕ್ಷ್ಮೀ ಅಕೆಡಮೀಸ್ ಆಫ್ ಫೈನ್ ಆರ್ಟ್ಸ್, ಮೈಸೂರು. 1972.

#.. ಕರ್ನಾಟಕದ ಕಲೆಗಳು - ಸಂಗೀತ – ಎರಡನೆಯ ಸಂಪುಟ - ಸಂಗೀತ ಭಾಗ-೧, ಸಂ. ಎಸ್. ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರ ರಾವ್. ಲೇಖಕ - ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ, ಪ್ರ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು, ಬೆಂಗಳೂರು, 1983.

#.. RÂGALAKṢANAM of Śrî Mudduvenkatamakhin - Critically Edited Text with Critical Notes, Translation, Commentary, (Vimarṣa) and Indexes by R. Sathyanarayana. Kalamula Series, Indira Gandhi National Centre for the Arts, New Delhi and Motilal Banarsidass Publishers Pvt. Ltd., Delhi, First E. 2010.

#.. CATURDANDÎPRAKÂŚIKÂ OF VENKAṬAMAHIN, vol. 1., Critically Edited and Translated with Commentary and notes By R. Sathyanarayana, Kalamula Series, Indira Gandhi National Centre for the Arts, New Delhi and Motilal Banarsidass Publishers Pvt. Ltd., Delhi, First E. 2002.

#.. CATURDANDÎPRAKÂŚIKÂ OF VENKAṬAMAHIN, vol. 2., MAKHIHRDAYA : ACritical Study By R. Sathyanarayana, Kalamula Series, Indira Gandhi National Centre for the Arts, New Delhi and Motilal Banarsidass Publishers Pvt. Ltd., Delhi, First E. 2006.

#.. NARTANANIRNAYA OF PANDARIKA VITTHALA - Critically Edited And Translated With Commentary By R. Sathyanarayana. Volume Two. - Kalamula Series, Indira Gandhi National Centre for the Arts, New Delhi and Motilal Banarsidass Publishers Pvt. Ltd., Delhi, First E. 1996.

ಇತರ ಗ್ರಂಥಗಳು –

#.. ಗಾನಕಲಾ ಮಂಜರಿ - ಸಂಗೀತ ಪ್ರಬಂಧ ಸಂಕಲನ – (ಕರ್ನಾಟಕ ಸರ್ಕಾರ, ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಿರ್ದೇಶನಾಲಯ, ಸಂಪುಟ -೧, ಸಂ. ಬಿ. ವಿ. ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀ. 1995)

#.. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ವಿಚಾರ – ಡಾ. ಎಂ. ಚಿದಾನಂದಮೂರ್ತಿ, ಪ್ರಸಾರಂಗ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು, 1984.

Copyright reserved