Insieme Arti
Journal for Performing Arts

Volume 2
Issue 1

January - March 2025

ISSN: 3048-9849
(Online)

https://www.insiemearti.com

Laasya Media

Insiemic Arti
Journal for Performing Arts
ISSN: 3048-9849 (Online)
Volume 2, Issue 1 (2025)

शोध प्रपत्र

भारतीय सुगम संगीत में रिकॉर्डिंग की भूमिका

शोधार्थी अर्पित शर्मा (नेट जेआरएफ)
संगीत विभाग
पंजाब विश्वविद्यालय, चंडीगढ़

भारतीय संगीत की विविधता उसकी अनूठी परंपरा संगीत जगत में विशेष स्थान रखती है। जहां शास्त्रीय संगीत की गहनता और भक्ति भाव के साथ–साथ लोक संगीत की जीवनसत्ता नजर आती है, वही सुगम संगीत ने भी अपने मधुर स्वर सरलता और लोकप्रियता के बल पर भारतीय संगीत के परिदृश्य में महत्वपूर्ण योगदान दिया है। सुगम संगीत जिसे लाइट म्यूजिक भी कहा जाता है श्रोताओं के दिलों को छूने, मनोरंजन प्रदान करने तथा भावनाओं को सहजता से अभिव्यक्त करने का माध्यम रहा है। तकनीकी प्रगति और रिकॉर्डिंग के क्षेत्र में हुए बदलाव ने संगीत के उत्पादन,प्रस्तुति तथा प्रचार प्रसार के तरीके में क्रांतिकारी परिवर्तन किए हैं। डिजिटल युग के आगमन के साथ संगीतकार, निर्माता और रिकॉर्डिंग तकनीशियन ने पारंपरिक तरीकों से हटकर नई तकनीकों का उपयोग शुरू कर दिया है।

भारतीय संगीत की जड़ें प्राचीन सभ्यता में स्थित हैं, जहां शास्त्रीय और लोक परंपराओं के संगम से सुगम संगीत की उत्पत्ति हुई। शास्त्रीय संगीत की जटिल रचनाओं के विपरीत सुगम संगीत को व्यापक जनसाधारण द्वारा आसानी से समझा और सराहा जा सकता था। यह संगीत आमतौर पर हल्के स्वर, सरल रागों एवं तालों पर आधारित होता है और इसमें सामाजिक भावनात्मक और सांस्कृतिक तत्वों का समावेश देखा जाता है। इतिहास में देखे तो 20वीं सदी के मध्य से ही रेडियो, टेलीविजन एवं रिकॉर्डिंग यंत्रों के आगमन ने सुगम संगीत को लोकप्रियता के नए आयाम प्रदान किए ।उस समय के लोकप्रिय गायको एवं संगीतकारों ने पारंपरिक धुनों के साथ–साथ आधुनिक वाद्य यंत्रों का मिश्रण प्रस्तुत किया, जिससे यह शैली जनसाधारण के बीच अत्यंत लोकप्रिय हुई। भारतीय संगीत की रिकॉर्डिंग का इतिहास 20वीं शताब्दी से ही शुरू हुआ जब ग्रामोफोन रिकॉर्डस का प्रचलन बढ़ा तब भारत में भी संगीत रिकॉर्डिंग का दौर शुरू हो गया।1930 के दशक में एचएमवी जैसी कंपनियों ने भारतीय संगीत को रिकॉर्ड और वितरित करने का कार्य शुरू किया। 1950 और 1960 के दशक में जब रेडियो और टेलीविजन का विस्तार हुआ तब रिकॉर्डिंग तकनीक में भी बदलाव आया। स्टूडियो रिकॉर्डिंग की गुणवत्ता में सुधार हुआ और संगीतकारों को अधिक स्वतंत्रता मिली।1980 और 1990 के दशक में कैसेट और सीडी फॉर्मेट ने रिकॉर्डिंग इंडस्ट्री में क्रांति ला दी। 21वीं सदी में डिजिटल रिकॉर्डिंग और स्ट्रीमिंग प्लेटफार्म जैसे यूट्यूब स्पॉटिफाई और गाना कॉम ने भारतीय सुगम संगीत को वैश्विक स्तर पर पहुंचाया।

रिकॉर्डिंग का संगीत पर प्रभाव

1. संगीत की स्थायित्वता रिकॉर्डिंग ने संगीत को अमर बना दिया है।पुराने कलाकारों की आवाज और धुने आज भी सुनी जा सकती है ।
2. संगीत का वैश्वीकरण– रिकॉर्डिंग और डिजिटल माध्यमों ने भारतीय संगीत को विश्व भर में लोकप्रिय बनाया।
3. प्रतिभाओं को उभारना रिकॉर्डिंग तकनीक की आसानी और उपलब्धता ने नये कलाकारों को एक मंच प्रदान किया।
4. तकनीकी नवाचार –आधुनिक रिकॉर्डिंग ने ध्वनि की गुणवत्ता को अत्यधिक सुधार दिया है, जिससे संगीत को और भी आकर्षक बनाया जा सका है।

भारतीय सुगम संगीत में आधुनिक रिकॉर्डिंग तकनीकें –

1. डिजिटल ऑडियो वर्कस्टेशन(DAW) वर्तमान में कलाकार डिजिटल सॉफ्टवेयर जैसे कि प्रोटूल्स, क्यूबेस, एबलटन लाइव का उपयोग कर उच्च गुणवत्ता की रिकॉर्डिंग कर सकते हैं।
2. ऑटो ट्यून और अन्य सुधार तकनीक– आवाज को सुधारने और शुद्ध करने के लिए ऑटो ट्यून, इक्वलाइजेशन और रीवरब जैसे टूल्स का उपयोग किया जाता है।
3. होम स्टूडियो और मोबाइल रिकॉर्डिंग– सस्ते माइक्रोफोन्स और रिकॉर्डिंग सॉफ्टवेयर की उपलब्धता ने घर पर ही रिकॉर्डिंग को संभव बना दिया है।

1. रिकॉर्डिंग तकनीक के विकास का संगीत उद्योग पर प्रभाव–रिकॉर्डिंग तकनीक के विकास से संगीत की ध्वनि गुणवत्ता में अत्यधिक सुधार हुआ है।प्रारंभिक दिनों में जब रिकॉर्डिंग तकनीक समिति थी तब रिकॉर्डिंग में ध्वनि की शुद्धता एवं गहराई की कमी रहती थी। परंतु डिजिटल रिकॉर्डिंग के आगमन सी केवल ध्वनि की गुणवत्ता में सुधार हुआ बल्कि कलाकार के प्रदर्शन को भी उसी प्रकार संपूर्ण रूप से प्रस्तुत किया जा सकता है। आधुनिक डिजिटल तकनीक जैसे कि मल्टी ट्रैक रिकॉर्डिंग,साउंड एडिटिंग सॉफ्टवेयर एवं मिक्सिंग तकनीक ने संगीत में समृद्धि और स्पष्टता ला दी है।

2. पारंपरिक बनाम आधुनिक प्रस्तुति– पारंपरिक सुगम संगीत में लोक धरोहर भक्ति रस एवं सामाजिक कहानियों का उल्लेख मिलता था।परंतु समय के साथ–साथ जब तकनीकी प्रगति हुई, तब इसमें नई रचनात्मक, प्रयोगात्मकता ने प्रवेश किया।रिकॉर्डिंग स्टूडियोज, माइक्रोफोन एवं साउंड इफैक्ट्स के इस्तेमाल से संगीत के स्वर, ताल एवं रचनात्मकता में नवाचार देखने को मिला। आधुनिक संगीतकारों ने इन तकनीकों का इस्तेमाल कर अपने संगीत को और अधिक व्यापक दशकों तक पहुंचाया।

3. लाइव प्रदर्शन और रिकॉर्डिंग का एकीकरण– तकनीकी प्रगति ने लाइव प्रदर्शन तथा रिकॉर्डिंग के बीच की खाई को भी पाट दिया है। आजकल लाइव कांसर्ट्स, संगीत कार्यक्रम एवं फेस्टिवल में डिजिटल रिकॉर्डिंग का इस्तेमाल आम हो गया है। लाइव प्रदर्शन को रिकॉर्ड करके तुरंत डिजिटल फॉर्मेट में प्रस्तुत किया जा सकता है। जिससे दर्शक एवं श्रोताओं को लाइव एवं अनुभव के साथ–साथ उच्च गुणवत्ता वाली रिकॉर्डिंग भी उपलब्ध हो जाती है यह तकनीकी एकीकरण न केवल कलाकारों के लिए एक अतिरिक्त आय का स्रोत बन चुकी है बल्कि उनके फैंस तक भी उनके प्रदर्शन की पहुंच को विस्तृत करता है।

डिजिटल युग में भारतीय सुगम संगीत–

1. **इंटरनेट एवं ऑनलाइन प्लेटफॉर्म्स का उदय**– डिजिटल युग में संगीत की दुनिया में नए अवसर और चुनौतियां दोनों ही प्रस्तुत किए हैं। इंटरनेट के आगमन के साथ संगीतकारों के लिए अपने काम को वैश्विक स्तर पर प्रस्तुत करने का अवसर प्राप्त हुआ। यूट्यूब, स्पॉटिफाई गाना, जियोसावन जैसे ऑनलाइन प्लेटफॉर्म्स ने सुगम संगीत के प्रसार में महत्वपूर्ण भूमिका निभाई है

2. **रिकॉर्डिंग उपकरण एवं स्टूडियो का विकास**– बीते दशकों में रिकॉर्डिंग उपकरण एवं स्टूडियो की गुणवत्ता में भी व्यापक सुधार हुआ है।आरंभिक समय में जब रिकॉर्डिंग उपकरण महंगे और सीमित थे तब संगीतकारों के लिए उच्च गुणवत्ता वाली रिकॉर्डिंग प्राप्त करना एक चुनौती थी।आज के डिजिटल युग में कंप्यूटर, सॉफ्टवेयर, पोर्टेबल रिकॉर्डिंग डिवाइसेज के माध्यम से संगीत का रिकॉर्डिंग करना न केवल सस्ता हो गया है बल्कि तकनीकी दृष्टि से भी अत्यंत उन्नत हो गया है। उच्च तकनीक वाले स्टूडियो में अब ऐसे उपकरण उपलब्ध है जो ध्वनि के हर पहलू को कैप्चर कर सकते हैं ।

3. मल्टी ट्रैक रिकॉर्डिंग और आधुनिक तकनीकें– मल्टीट्रैक रिकॉर्डिंग तकनीक ने संगीत के निर्माण में एक नई क्रांति ला दी है अब कलाकार एक ही समय में विभिन्न उपकरणों और वाद्य यंत्रों के साथ काम कर सकते हैं। प्रत्येक वाद्य यंत्र पर या स्वर को अलग–अलग ट्रैक पर रिकॉर्ड किया जाता है। जिसे बाद में मिक्सिंग एवं मास्टरिंग के समय उन्हें स्वतंत्र रूप से एडजस्ट किया जा सकता है। इस तकनीक के आगमन से संगीत की रचनात्मकता में अत्यधिक वृद्धि हुई है। रिकॉर्डिंग इंजीनियर्स और म्यूजिक प्रोड्यूसर्स ने विभिन्न तकनीकी टूल्स का इस्तेमाल कर संगीत में गहराईय स्पष्टता एवं विविधता लाई है।

डिजिटल रिकॉर्डिंग की नवीनतम तकनीकी

आज के डिजिटल युग में रिकॉर्डिंग तकनीक अत्यंत उन्नत हो चुकी है। अब मोबाइल फोन, लैपटॉप और अन्य पोर्टेबल डिवाइसों के माध्यम से भी उच्च गुणवत्ता वाली रिकॉर्डिंग संभव है। ऐसे एप्स और सॉफ्टवेयर उपलब्ध हैं जो रिकॉर्डिंग, एडिटिंग, मिक्सिंग एवं मास्टरिंग की संपूर्ण प्रक्रिया को आसान बनाते हैं। आर्टिफिशियल इंटेलिजेंस(AI) आधारित टूल्स अब संगीत की क्वालिटी को ऑटोमेटेकली सुधारने में सक्षम हैं।उदाहरण के तौर पर वोकल रिडक्शन, ऑटो– ट्यूनिंग एवं अन्य तकनीकी एडजेस्टमेंटस कलाकारों को अपनी रिकॉर्डिंग में बारीकी से काम करने का अवसर प्रदान करती है।

मुख्य संकेत बिंदु – सुगम संगीत, रिकॉर्डिंग, रिकॉर्डिंग प्रक्रिया, संगीत का प्रचार,आधुनिक तकनीकें, सोशल मीडिया, इंटरनेट एवं ऑनलाइन प्लेटफॉर्म

सारांश–

निष्कर्षत कहा जा सकता है कि रिकॉर्डिंग ने सुगम संगीत उद्योग को बहुत लाभ पहुंचाया है।फिल्मी संगीत, भक्ति संगीत गजल, भजन और पॉप संगीत सभी रिकॉर्डिंग की वजह से अधिक प्रसिद्ध हुए। कंपनियां भी अब डिजिटल प्लेटफॉर्म के माध्यम से संगीत को वैश्विक स्तर पर पहुंचा रही हैं जिससे संगीतकारों को अधिक लाभ हो रहा है।

भारतीय सुगम संगीत में रिकॉर्डिंग की भूमिका अत्यंत महत्वपूर्ण है इसने न केवल संगीत को संरक्षित किया है बल्कि इसे नयी ऊंचाइयों तक पहुंचाया है। आधुनिक तकनीकों के साथ संगीत की रिकॉर्डिंग और वितरण में और अधिक नवाचार होते रहेंगे जिससे भारतीय संगीत की वैश्विक पहचान और भी सशक्त होगी।

संदर्भ ग्रंथ सूची–

* संगीत रत्नावली : अशोक कुमार यमन, अभिषेक पब्लिकेशंस, अंसारी रोड दिल्ली, 2018
* भारतीय संगीत को मीडिया व संस्थाओं का योगदान : डॉ राधिका शर्मा, संजय प्रकाशन दरयागंज, नई दिल्ली–2, संस्करण 2023
* भारतीय संगीत में वैज्ञानिक उपकरणों का प्रयोगः अनिता गौतम, कनिष्क पब्लिशर्स डिस्ट्रीब्यूटर्स, नई दिल्ली, संस्करण 2020
* संगीत मैन्युअलः डॉ मृत्युंजय शर्मा, एच.जी. पब्लिकेशंस, न्यू दिल्ली,संस्करण 2020, वॉल्यूम 1
* हिंदुस्तानी संगीत परिवर्तनशीलताः डॉ अमित कुमार बनर्जी, सारिका पब्लिकेशन हाउस, नई दिल्ली, 1992

Insiemie Arti
Journal for Performing Arts
ISSN: 3048-9849 (Online)

Volume 2, Issue 1 (2025)

“ಆಧುನಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ” – ಒಂದು ಚಿಂತನೆ

ಡಾ॥ ಮಂಜುಳಾ ಎಂ. ಆರ್.
ಅತಿಥಿ ಉಪನ್ಯಾಸಕರು
ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲಾ ವಿಭಾಗ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ
ಜ್ಞಾನಭಾರತಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಕರ್ನಾಟಕ, ಭಾರತ
E Mail: manjulamusic@gmail.com

ಅಮೂರ್ತ :

ಪ್ರಪಂಚದಾದ್ಯಂತ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವಾಗಿದೆ. ಲಲಿತಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾದ ಈ ಕಲೆಯು ಆಯಾ ದೇಶ, ಕಾಲ, ಜನಜೀವನ ಶೈಲಿ, ಪರಿಸರ, ಹವಾಮಾನ, ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ, ಯಾವುದೇ ದೇಶದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕಿದ್ದರೆ ಆ ದೇಶದ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಇತರ ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳ ಕಡೆಗೆ ಗಮನ ಹರಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವೂ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಲ್ಲ. ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಭಾರತ ದೇಶದಲ್ಲಿ '**ಅನೇಕತೆಯಲ್ಲಿ ಏಕತೆ**' ಎಂಬ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು. ಇದಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಭಾರತದ ಎಲ್ಲ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅವುಗಳದ್ದೇ ಆದ ವಿಶೇಷವಾದ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ, ಜಾನಪದ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ಲಘು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ, ಸುಗಮಸಂಗೀತ, ಚಲನಚಿತ್ರ ಸಂಗೀತ, ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಭಾರತೀಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಪರಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಉತ್ತರಭಾರತದಲ್ಲಿ ಔತ್ತರೇಯ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿ- ಎಂದರೆ, ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿ; ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತ -ಎಂದರೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ, ಕರ್ನಾಟಕ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಲೇಖನ ಗಮನ ಹರಿಸುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಹೇಗೆಲ್ಲ ಬೆಳೆದಿದೆ, ಮಾರ್ಪಾಡು ಹೊಂದುತ್ತಿದೆ ಎಂಬ ವಿಷಯದ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ಪರಿವೀಕ್ಷಣೆಗಳನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಮೂಲ ಪದಗಳು:

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ, ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಆಧುನಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಪ್ರಯೋಗ, ಪರಂಪರೆ.

ಪೀಠಿಕೆ :

ಅನೇಕ ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಬೆಳೆದುಬಂದ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ವೇದಗಳ ಕಾಲದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಇಂದಿನ ಆಧುನಿಕ ಯುಗದವರೆಗೂ ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಬೆಳೆದು, ಇನ್ನೂ ತನ್ನ ಬಾಹುಳ್ಯವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಇದೆ. 13 ನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೂ ಕೇವಲ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತವಾಗಿ ವಿಕಾಸ ಹೊಂದಿದ್ದ ಸಂಗೀತವು, 13 ನೆಯ ಶತಮಾನದ ನಂತರ ಉತ್ತರ ಹಾಗೂ ದಕ್ಷಿಣವೆಂದು ಕವಲೊಡೆದು ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ, ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತವೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಹೊಂದಿರುವುದು ಸರ್ವವಿದಿತವಾದ ಸಂಗತಿ.

ಕರ್ನಾಟಕ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ರಚನಾ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ರಚಿತವಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಈಗ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗಿರುವುದೂ ಉಂಟು. ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ವಿವಿಧ ರಚನೆಗಳ ಪೈಕಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಪ್ರಕಾರವೆಂದರೆ “ಕೃತಿ”. ನಂತರದಲ್ಲಿ ಹರಿದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳು, ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ತಿಲ್ಲಾನಗಳು, ವರ್ಣಗಳು, ಮುಂತಾದವು ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದಿವೆ. ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಇಂದಿನ ಕಲಾವಿದರ ಪಾತ್ರ ಎಷ್ಟು ಮತ್ತು ಹೇಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ವಿಶ್ಲೇಷಣಾರ್ಹ. ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರಚನಾ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಬಳಕೆಯು ಇಂದಿನ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಇತರ ವೇದಿಕೆ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿ ಆಗುತ್ತಿದೆ ಎನ್ನುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ಹಲವಾರು ಆಕರಗಳಿಂದ, ಮೂಲಗಳಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಚಿಂತನೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಸಂಗೀತ ಸಮ್ಮೇಳನಗಳ ಸ್ಮರಣ ಸಂಚಿಕೆಗಳು, ಜರ್ನಲ್ ಗಳು, ವಿವಿಧ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಭಾಷಣಗಳು, ಹಿರಿಯ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು, ಸಂದರ್ಶನಗಳೇ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಈ ಲೇಖನಕ್ಕೆ ಆಕರಗಳಾಗಿವೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯಾವಲೋಕನ:

ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಈ ಲೇಖನವು ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕವಾದ್ದರಿಂದ ವಿವಿಧ ಕಲಾವಿದರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಿರ್ದೇಶನಾಲಯ ಪ್ರಕಟಿಸಿರುವ **"ಗಾನಕಲಾ ಮಂಜರಿ" ಸಂಪುಟ 1 ಮತ್ತು 2**, ಕರ್ನಾಟಕ ಗಾನಕಲಾ ಪರಿಷತ್ ಪ್ರಕಟಿಸಿರುವ **ಸಂಪುಟ 3**ನ್ನು ಮೂಲ ಆಕರವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಈ ಸಂಪುಟಗಳಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಹಿರಿಯ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ತಮ್ಮ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿರುವ ವಿಚಾರಧಾರೆಗಳು ಈ ಲೇಖನದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯಾಗಿದೆ.

ಅಧ್ಯಯನದ ವಿಧಾನ:

ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸಿರುವ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನವು ಅನೇಕ ಹಿರಿ-ಕಿರಿಯ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಹಾಗೂ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಸಂದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ವಿವಿಧ ಗ್ರಂಥಗಳ ಚಿಂತನಾ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದು, ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ.

ಲೇಖನದ ಮುಖ್ಯ ಭಾಗ:

ಕರ್ನಾಟಕ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವು ತನ್ನ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಲುಪಿದ್ದು ಸುಮಾರು 18 ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದೀಚೆಗೆ ಎನ್ನುವುದು ಅನೇಕ ಹಿರಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಹಾಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಬಂಧಗಳೇ ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕ ಪ್ರಾಚೀನ ರಚನಾ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, "ಕೃತಿ" ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ರಚಿಸಿ ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿ ಸಂಗೀತದ ತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳೆಂದೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ಸಂತ ತ್ಯಾಗರಾಜರು, ಶ್ಯಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಮತ್ತು ಮುತ್ತುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. 18ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಸುಮಾರು 300 ವರ್ಷಗಳ ನಂತರವೂ ಅದೇ ಬೇಡಿಕೆಯನ್ನು ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಅದರ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಬಹುತೇಕ ಇಂದಿನ ಸಂಗೀತ ಕಚೇರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಂಹಪಾಲು ಕೃತಿ-ಗಳದ್ದೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಲ್ಲ. ಕೃತಿಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ರಚನೆಗಳಾಗಿರುವುದು ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಮಾರಕವೂ ಆಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಚಿಂತನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಿರುವ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಯೋಗವೆಂದರೆ, ಹಲವಾರು ಯುವ ಕಲಾವಿದರು, ಈ ಮೊದಲೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರು ರಚಿಸಿರುವ ಜನಪ್ರಿಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ಶೈಲಿಯ ಸ್ವರಸಂಯೋಜನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ವಿಕೃತಗೊಳಿಸಿ ತಮ್ಮ ವಾಗ್ಗೇಯತ್ವವನ್ನು ಮೆರೆಸಲು ಪ್ರಯತ್ನ ಪಡುತ್ತಿರುವುದು. ಎಷ್ಟೋ ಬಾರಿ ಬೇಡದ ಸ್ವರಸಂಯೋಜನೆಗಳಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಕೃತಿಯ ಮೂಲ ರಾಗವನ್ನೇ ತಿರುಚಿ ತಮಗೆ ಬೇಕಾದ ಹಾಗೆ ಆ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಸ್ವರಗಳನ್ನೂ ಬಲವಂತವಾಗಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಅಡಕಿಸಿ, ಆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತವನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ ಹಾಡಿ, ನುಡಿಸಿ, ಜಾಲತಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಹರಿಬಿಟ್ಟು ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಸಂಪಾದಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿರುವುದೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಯು ಟ್ಯೂಬ್, ಫೇಸ್ಬುಕ್, ಇನ್ಸ್ಟಾಗ್ರಾಂ ಮುಂತಾದ ಜಾಲತಾಣಗಳು ಈಗ ಬಹುತೇಕ ಇಂತಹ ಸಂಗೀತದಿಂದಲೇ ತುಂಬಿರುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ವಿಕೃತ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಗೆ ಈ ಜಾಲತಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಷ್ಟು "ಇಷ್ಟ"ಗಳು ಬಂದರಂತೂ ಮತ್ತಷ್ಟು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಅಂದಗೆಡಿಸಲು ಇಂಥವರಿಗೆ ಪ್ರೇರೇಪಣೆಯೂ ದೊರಕುವುದು ಮತ್ತೂ ಬೇಸರದ ವಿಚಾರ.

ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಹಿರಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಬಂದ ಒಂದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾದ ಸಾತ್ವಿಕ ಕೋಪವೂ ಅವರನ್ನು ಸಂದರ್ಶನ ಮಾಡಿದಾಗ ನನಗೆ ಕಂಡುಬಂದದುಂಟು. ಸಂದರ್ಶಿಸಿದ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಹಿರಿಯರು, ಹಾಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ಗೌರವಿಸುವ ಅನೇಕ ಕಿರಿಯ, ಯುವ ಸಂಗೀತಗಾರರೆಲ್ಲ ಧ್ವನಿಗೂಡಿಸಿದ ಒಂದೇ ವಿಚಾರವೆಂದರೆ, "ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆ ಒಳ್ಳೆಯದೇ. ಆದರೆ ಇವರ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ನೂರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಎಲ್ಲ ಸಂಗೀತಗಾರರೂ ಹಾಡುತ್ತಾ, ನುಡಿಸುತ್ತಾ ಬಂದು ಜನಮನದಲ್ಲಿ ನಿಂತಿರುವ, ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಏಕೆ ಹಾಳು ಮಾಡಬೇಕು? ತಾವೇ ಸ್ವತಃ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡುವ ಧೈರ್ಯವೇಕೆ ಇಲ್ಲ?" ಎನ್ನುವುದು. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಹೀಗೇ ಮುಂದುವರೆದರೆ ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಯ ಚಿಕ್ಕ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಆ ಕೃತಿಗಳ ಮೂಲರೂಪವೇ ಕಾಣದೆ ಗೊಂದಲವುಂಟಾಗಿ ದಿಕ್ಕು ತಪ್ಪಿಸುವುದಂತೂ ಖಂಡಿತ. ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕೃತಿಗಳಾದ ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಹಂಸನಾದ ರಾಗದ 'ಬಂಟು ರೀತಿ', ಅಭೇರಿ ರಾಗದ 'ನಗುಮೋಮು', ದೀಕ್ಷಿತರ ಹಂಸಧ್ವನಿ ರಾಗದ 'ವಾತಾಪಿ ಗಣಪತಿಂ', ಬೃಂದಾವನ ಸಾರಂಗದ 'ಶ್ರೀ ರಂಗಪುರವಿಹಾರ', ಇಂತಹ ವಿಚಿತ್ರ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಆಹಾರವಾದ ಉ ದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿವೆ. ಪಟ್ಣಂ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಅಯ್ಯರ್ ಅವರ ವಿಶ್ವ ಪ್ರಸಿದ್ಧ

ಕೃತಿ- ಕದನಕುತೂಹಲ ರಾಗದ 'ರಘುವಂಶ ಸುಧಾಂಬುಧಿ' ಯಂತೂ ಅದೆಷ್ಟು ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಬಲಿಪಶುವಾಗಿ ನಲುಗಿದೆಯೋ ಎನ್ನುವುದು ಲೆಕ್ಕಕ್ಕೇ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ! ಹುಡುಕುತ್ತ ಹೋದರೆ ಇಂತಹ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳು ದೊರಕುತ್ತವೆ.

ಇದೇ ರೀತಿ ಇಂದಿನ ಅನೇಕ ಯುವಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಮತ್ತೊಂದು ಹೊಸ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಎಂದರೆ, 'ಹೊಸ ಹೊಸ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಹಾಡಬೇಕು, ಹೊಸ ಹೊಸ ರಾಗಗಳನ್ನು ಹಾಡಬೇಕು' ಎನ್ನುವುದು. ಇದು ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹ. ಆದರೆ, ವಿಸ್ತಾರಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲದಂಥ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿನ ಹೊಸ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ದೀರ್ಘವಾದ ಆಲಾಪನೆಗೆ ಪ್ರಯತ್ನ ಪಡುವುದು; ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಹೆಸರು, ಆರೋಹಣ-ಅವರೋಹಣಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ ಇರುವ, ರಾಗ ಸ್ವರೂಪವೇ ಕಾಣದಂಥ ಜನ್ಯ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘ ಆಲಾಪನೆ ಮಾಡುವುದು; ಈ ಮೂಲಕ ತಮ್ಮ ವಿದ್ವತ್ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಎಂಬ ಭ್ರಮೆಯಲ್ಲಿ, ತಮ್ಮ ಸಂಗೀತವು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಮನ ಮುಟ್ಟುತ್ತಿದೆಯೇ ಎನ್ನುವುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸದೆ ಇರುವುದು, ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕಂಡಾಗ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶದ ಅರಿವು ಇಂಥವರಿಗೆ ಇದೆಯೇ ಎನ್ನುವುದೇ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಸಂಗೀತವು ನಮಗೆ ಬೇಕೇ? ಕೇವಲ ಚಪ್ಪಾಳೆಗಳೇ ಸಂಗೀತದ ಗುರಿಯಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಅರ್ಥವಾದಾಗ ಮಾತ್ರ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಒಪ್ಪುವ, ಹಿತವಾದ, ನೆಮ್ಮದಿಯ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಸ್ತುತಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಭಾರತೀಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವು ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾದ್ದರಿಂದ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಹಾಗೂ ಕಲೆಯ ಘನತೆ-ಗೌರವಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವಲ್ಲಿ ಇದರ ಪಾತ್ರ ಬಹಳ ಹಿರಿದು. ಜ್ಞಾನಿಗಳೂ, ಹಿರಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಆದ ಪದ್ಮಭೂಷಣ, ವಿದ್ವಾನ್ ಆರ್.ಕೆ.ಶ್ರೀಕಂಠನ್ ಅವರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, "ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯ ಗೌರವ, ಕಲಾವಿದರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ, ಕಲಾವಿದ ಹಾಗೂ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಸಂಬಂಧ, ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬೆಳೆಯಬೇಕು, ಸಹೃದಯತೆಯೂ ಬೆಳೆಯಬೇಕು." [1] ಹಿರಿಯರ ಈ ಮಾತು ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಸಲ್ಲುವಂಥದ್ದು. ಸಂಗೀತದಿಂದ ಆ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಇಂದ್ರಿಯಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಆನಂದವಾದರೆ ಸಾಲದು; ಆ ನಾದಾನುಭವದಿಂದ ಸ್ವತಃ ಕಲಾವಿದರಿಗೂ, ಸಹೃದಯ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೂ, ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳ ವೃದ್ಧಿಯಾಗಬೇಕೆಂಬುದೇ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಸದುದ್ದೇಶ ಎನ್ನುವುದು ಈ ಹಿರಿಯರ ಮಾತಿನ ತಾತ್ಪರ್ಯ.

ಇಂದಿನ ಸಂಗೀತ ವಿನಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡುಬರುವ ಮೂರು ವಿಷಯಗಳೆಂದರೆ, ವೇಗ, ಕಿವಿಗಪ್ಪಳಿಸುವ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕದ ಉಪಯೋಗ ಮತ್ತು ಹೆಚ್ಚಿನ ಶ್ರುತಿ. ಜೊತೆಗೆ ಕಲಾವಿದನು ನಾದಾನುಭವವನ್ನು ಪಡೆದು, ಅದನ್ನು ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೂ ತಲುಪಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೇ ಹೋಗದೆ, ರಚನೆಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೂ ಗಮನ ಹರಿಸದೆ, ಆದಷ್ಟು ಬೇಗ ಕೃತಿಯನ್ನು ಹಾಡಿ ಮುಗಿಸಿ, ನೆರವಲ್ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನೆಪಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಮಾಡಿ, ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆಗೆ ಧಾವಿಸುವುದು.! ತಮ್ಮ ವಿದ್ವತ್ತನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲೇ ತೋರಿಸುವ ಅತಿ ಉತ್ಸಾಹದಲ್ಲಿ ಶ್ರೋತೃಗಳ ರಕ್ತದೊತ್ತಡ ಏರುವಷ್ಟು ವೇಗ, ಲೆಕ್ಕಾಚಾರಗಳ ಭರಾಟೆಯೊಂದಿಗೆ ಸ್ವರಕಲ್ಪನೆ ಮಾಡಿ, ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ದೊಡ್ಡದೊಂದು ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನೂ ಹಾಡಿ/ನುಡಿಸಿ ಗೆದ್ದೆನೆಂದರೆ, ಅಲ್ಲಿಗೆ ಜೀವನ ಸಾರ್ಥಕವೆಂಬ ಭಾವನೆ! ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಆಹ್ಲಾದ, ನೆಮ್ಮದಿಗಳು ಉಂಟಾಗಬೇಕೆಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವೇ ಇಲ್ಲ.!

ರಾಗ, ತಾನ, ಪಲ್ಲವಿಗಳು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲ ಮರೆಯಾಗಿದ್ದು ಈಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿರುವುದು ಒಳ್ಳೆಯ ವಿಚಾರ. ಆದರೆ ರಾಗಾಲಾಪನೆಯು ಪಲ್ಲವಿ ಗಾಯನಕ್ಕಾಗಿ ಮಾಡುವ ರೀತಿಯು ಹಿಂದಿನಂತಿಲ್ಲ. ಪಲ್ಲವಿಯ ಪ್ರಸ್ತುತಿಗೆ ಮುನ್ನ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಆಲಾಪನೆ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವನ್ನು ಪೂರ್ವಾಚಾರ್ಯರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ, "**ಅಕ್ಷಿಪ್ತಿಕ**- ಎಂದರೆ ರಾಗದ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಹಾಗೂ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳ ಪರಿಚಯ; **ರಾಗವರ್ಧನೀ** - ಎಂದರೆ ರಾಗದ ದೀರ್ಘವಾದ ವಿಸ್ತರಣೆಯ ಕ್ರಮ. ಮಂದ್ರ,ಮಧ್ಯ,ತಾರ ಸ್ಥಾಯಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಚಾರ ಮಾಡಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಆಲಾಪನೆ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮ; **ವಿದಾರೀ** -ಎಂದರೆ ಪ್ರತಿ ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲೂ ಇರುವ ವಿಂಗಡನಾ ಕ್ರಮ; **ಸ್ಥಾಯೀ** - ಎಂದರೆ ರಾಗವರ್ಧನಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರತೀ ಸ್ಥಾಯಿಯ ನಿಲುಗಡೆ; **ವರ್ತನೀ ಅಥವಾ ಮಕರಿಣೀ** -ಎಂದರೆ ಮಧ್ಯಮ ಕಾಲ ಅಥವಾ ತಾನದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಲಯಬದ್ಧವಾದ ಆಲಾಪನೆ; ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ **ಮುಕ್ತಾಯೀ** - ಎಂದರೆ ರಾಗಾಲಾಪಣೆಯ ಮುಕ್ತಾಯದ ಭಾಗ. ಇಲ್ಲಿ ರಾಗದ ಎಲ್ಲ ಹಂತಗಳಲ್ಲೂ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಕ್ಲುಪ್ತವಾಗಿ ಸಂಚಾರ ಮಾಡಿ ಅವರೋಹಣ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಆಧಾರ ಷಡ್ಜಕ್ಕೆ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸುವುದು."[2]

ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತರ ಈ ಪದ್ಧತಿಯು ಈಗಲೂ ಪ್ರಚಲಿತವಿದೆ. ಆದರೆ ಇಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾದ ಆಲಾಪನೆಯು ಪಲ್ಲವಿ ಗಾಯನದಲ್ಲೂ ಈಗ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ದಶಕಗಳ ಹಿಂದೆ ಘನ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಈ ರೀತಿ ಆಲಾಪನೆಯನ್ನು ಎರಡು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಉಂಟು. ಈಗಿನ ಕಛೇರಿಗಳು ಒಂದೂವರೆ ಗಂಟೆಗಳ ಕಾಲಾವಧಿಗೆ ಇಳಿದಿರುವುದರಿಂದ ಇಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾದ ಆಲಾಪನೆಯನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಲೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ತಾನದ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಂತೂ ಬಹುತೇಕ ವೀಣೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ. "ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಆರೋಹಣ-ಅವರೋಹಣ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಚಂದದ ನಿಲುಗಡೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಹಾಡುವ ತಾನಗಳನ್ನು ಈಗ ಕೇಳಿಯೇ ಇಲ್ಲ. ಪಲ್ಲವಿ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಡ್ಡಾಯವಾದ್ದರಿಂದ ಈಗೀಗ

ಕೇವಲ ಎರಡು, ಮೂರು ನಿಮಿಷಗಳಲ್ಲಿ ತಾನದ ಒಂದು ಸೂಚನೆ ಬರುವಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ರೀತಿ ಹಾಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಸುಮ್ಮನಿರುವುದೇ ಲೇಸು" ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ಆಕಾಶವಾಣಿಯ ನಿವೃತ್ತ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೀ ಎನ್.ಎಸ್.ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಅವರು, ತಮ್ಮ ಒಂದು ಸಂದರ್ಶನದಲ್ಲಿ.

ನೆರವಲ್ ಎನ್ನುವುದು ತಾಳದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವ ಒಂದು ಭಾಗ. ಇದರ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಹಿಂದೆ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಇತ್ತೆಂದು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಹಿರಿಯ ಸಂಗೀತ ವಿದುಷಿ ಕಲಾ ಆಚಾರ್ಯ ಶ್ರೀಮತಿ ನೀಲಾ ರಾಮಗೋಪಾಲ್ ಅವರು "ನಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನೆರವಲ್ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವವನೇ ಉತ್ತಮ ಸಂಗೀತಗಾರ ಎನ್ನುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿತ್ತು" ಎಂದು ಅವರನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸಿದಾಗ ಹೇಳಿದ್ದು ಉಂಟು. ನೆರವಲ್ ಪ್ರಸ್ತುತಿಗೆಂದೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದ ಅನೇಕ ಹಿರಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಆಗಿ ಹೋಗಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ವಿ|| ಕೆ.ವಿ.ನಾರಾಯಣ ಸ್ವಾಮಿಯವರು, ವಿ|| ಆರ್.ಕೆ.ಶ್ರೀಕಂಠನ್ ರವರು, ವಿ|| ಚಿಂತಲಪಲ್ಲಿ ರಾಮಚಂದ್ರ ರಾಯರು, ವಿ|| ಎಂ ಎಲ್ ವಸಂತಕುಮಾರಿ ಮುಂತಾದವರು, ಇವರೆಲ್ಲ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ನೆರವಲ್ ಗಳನ್ನು ಹಿರಿಯ ಶ್ರೋತೃಗಳು ಇಂದಿಗೂ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈಗ ನೆರವಲ್ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರಿಗೂ ಆಸಕ್ತಿಯಿಲ್ಲ, ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೆ ಮೊದಲೇ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗೆಯೇ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಂಥನ ಮಾಡಿದರೆ, 5 ದಶಕಗಳ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಈಗಿನ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಬಹಳಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಎನ್ನುವ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಹಳೆಯ ಒಳ್ಳೆಯ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುವುದು ಎಷ್ಟು ಸರಿ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೂ ಸಹೃದಯರನ್ನು ಕಾಡುತ್ತದೆ.

"2000 ವರ್ಷಗಳಿಗೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಾಲದಿಂದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೊಂಡಿದ್ದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವು ದಿಢೀರನೆ ವ್ಯಾಪಾರದ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಟಾಗಿಬಿಟ್ಟಿತು. ಹಿಂದಿನ ಅರ್ಪಣಾ ಭಾವ ಹಾಗೂ ಆದರ್ಶವಾದದ ಅರಿವಿಲ್ಲದ ಕುಶಲಕರ್ಮಿಗಳಾದ ಇಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಯವರಿಗೆ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಹಾಗೂ ಹಣ ಸಂಗ್ರಹಣೆಯ ಉದ್ದಿಶ್ಯವಿದ್ದು ಭವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ವೃತ್ತಿ ಎಂಬ ಮುದ್ರೆ ಒತ್ತಲಾಯಿತು".[3] ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರಾದ ಶ್ರೀ ರಂಗ ರಾಮಾನುಜ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ ಅವರು. ಕಲೆಯು ವ್ಯಾಪಾರವಾದಾಗ ಅದರ ಗುಣಮಟ್ಟ ದಿನ ಕಳೆದಂತೆ ಕುಸಿಯುವುದೂ ನಿಜ. ಜೊತೆಗೆ ಇಂದಿನ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲ ರೂಪದ ಅರಿವೂ ಸಹ ಸಾಕಷ್ಟು ಇಲ್ಲದಿರುವುದೂ ಒಂದು ಕೊರತೆಯಾಗಿದೆ. "ಶ್ರೋತೃಗಳ ವಿಧಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹೀಗಿರುತ್ತವೆ: 1. ಸಂಗೀತ ಕೇಳ್ಮೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವ ಗಳಿಸಿದ ವಿದಗ್ಧ ಶ್ರೋತೃಗಳು, 2.ಸಂಗೀತದ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಕಾಲಕ್ಷೇಪ ಮಾಡಬಯಸುವ ಹಾಗೂ ರಸಿಕ ಜನರ ನಡುವೆ ತಮ್ಮ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಯಸುವವರು, 3. ಸಂಗೀತಾಭ್ಯಾಸಿಗಳು ಹಾಗೂ ಕುತೂಹಲಿಗಳು,4.ವಿಮರ್ಶಕರು."[4] ಇಂತಹ ವಿವಿಧ ಮನಸ್ಥಿತಿಯ ಜನರು ಇರುವಾಗ, ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೂ ತೃಪ್ತಿಯಾಗುವಂತೆ ಒಂದು ವಿನಿಕೆ ನಡೆಸಿಕೊಡುವುದೂ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಸವಾಲೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದೆಲ್ಲದರ ಮಧ್ಯೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುವುದರಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರ ಜಾಣ್ಮೆ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ದೇಶಾದ್ಯಂತ ಬಹುತೇಕ ಎಲ್ಲ ರಾಜ್ಯಗಳ ನಗರಗಳಲ್ಲೂ ಅನೇಕ ಸಂಗೀತ ಸಭೆಗಳು ಇರುವ ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಹೇರಳವಾಗಿ ಅವಕಾಶಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತಿವೆ, ಹಾಗೂ, ಇಂದಿನ ಯುವಕಲಾವಿದರೂ ಸಹ ಹೆಚ್ಚಿನಂಶ ಪದವೀಧರರೇ ಆಗಿದ್ದು ಒಳ್ಳೆಯ ಉದ್ಯೋಗಸ್ಥರೇ ಆಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಜೀವನೋಪಾಯಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತವನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೇನೂ ಇಂದು ಇದ್ದಂತಿಲ್ಲ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಸಂಗೀತವನ್ನು ವ್ಯಾಪಾರೀಕರಣ ಮಾಡದೆ ಭವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಸಂಗೀತದ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶವಾದ ಅಧ್ಯಾತ್ಮವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಬಾರದೇಕೆ? ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯಿಂದ, ಹೊಸ ರಚನೆಗಳು ಹಾಗೂ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳೇ ಮುಂತಾದವುಗಳಿಂದ ಸಂಗೀತದ ಹರವು ವಿಸ್ತಾರವಾಗುತ್ತದೆಯಾದರೂ, ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿಬಿಡುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ಅನೇಕ ಹಿರಿಯರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿದೆ. ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಕೊಂಚ ಬಾಗಿಸಬಹುದೇ ಹೊರತು ಮುರಿಯಬಾರದು ಎನ್ನುವ ಅರಿವು ಇದ್ದಾಗ ಪರಂಪರೆ, ಪದ್ಧತಿ, ಎಲ್ಲವೂ ಆರೋಗ್ಯಕರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯ. ಬೆಳವಣಿಗೆ, ತನ್ಮೂಲಕ ಬದಲಾವಣೆ-ಪರಿವರ್ತನೆಗಳು ಸಹಜ. ಆದರೆ ಇದರಿಂದ ಗುಣಮಟ್ಟ ಹೆಚ್ಚಾಗಬೇಕೇ ವಿನಃ ಪತನವಾಗಬಾರದು. "ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಇಂದು ಒಂದು ಪರ್ವಕಾಲದಲ್ಲಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಂದಿನ ಹಿರಿಯರ ತಲೆಮಾರಿಗೂ, ಯುವಜನಾಂಗದ ತಲೆಮಾರಿಗೂ ನಡುವೆ ಒಂದು ಬಿರುಕು ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದೆ. ಈ ವಿಚ್ಛಿನ್ನತೆಯು ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿ, ಧ್ಯೇಯ, ಮೌಲ್ಯ, ಇವೆಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಿದೆ. ಈ ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾದ ತೆರಪಿನಿಂದಾಗಿ ಯುವಜನಾಂಗದಲ್ಲಿ ಅಶಿಸ್ತು, ಅತೃಪ್ತ ಉದ್ರೇಕ, ಶೀಘ್ರ ಸುಖಾಭಿಲಾಷೆ, ಸಧ್ಯಃ ಫಲಾಕಾಂಕ್ಷೆ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿವೆ. ಇಂಥವುಗಳಿಂದ ಅವರನ್ನು ವಿಮುಖರನ್ನಾಗಿಸಿ ಶಾಶ್ವತ ಸುಖ, ಸೌಂದರ್ಯ, ಪ್ರಯೋಜನಗಳುಳ್ಳ ಮೌಲ್ಯಗಳೆಡೆಗೆ ಆಕರ್ಷಿಸುವುದು ಇಂದಿನ ನಮ್ಮ ಅತ್ಯಂತ ತುರ್ತು ಕರ್ತವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದೆ"[5] ಎಂದಿದ್ದಾರೆ ಮಹಾಮಹೋಪಾಧ್ಯಾಯ ಡಾ| ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ಅವರು. ಜೊತೆಗೆ ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಕಡೆಗೆ ಇಂದಿನ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನವೂ ಆಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ವೇಗಕ್ಕೆ ಇಚ್ಛೆಯಿಂದಲೋ, ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿಯೋ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುವ ಅವರ ಕಿವಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ನಾದ, ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳ ಕಡೆಗೆ ಹಿಂತಿರುಗಿ ಬರುವಂತೆ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸಂಗೀತವೆಂದರೆ ಕೇವಲ ಮನರಂಜನೆಯಲ್ಲ; ಅದರ ಉದ್ದೇಶ ಬಹಳ ಉನ್ನತವಾದದ್ದು ಎನ್ನುವ ಅರಿವನ್ನು ಮೂಡಿಸಬೇಕಿದೆ. ಈ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಕಲಾವಿದರು ಹಾಗೂ ಶ್ರೋತೃಗಳು- ಇಬ್ಬರ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧ, ಸಹಕಾರಗಳು ಅತಿ ಆವಶ್ಯಕ.

ಸಮಾರೋಪ:

ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಆಯಾ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಆರೋಗ್ಯಕರ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಂದುತ್ತಾ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಬಂದಿರುವ ನಮ್ಮ ಶ್ರೀಮಂತ ಪರಂಪರೆಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಬೇರುಗಳನ್ನೇ ಕಿತ್ತುಹಾಕಿ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಬೆಳೆಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಎಂದಿಗೂ ಫಲ ಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ ಉತ್ಸಾಹಿಗಳು ಇದನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಜೀವನವನ್ನು ನಡೆಸುವುದೂ, ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಸೂಕ್ತ ಎನ್ನುವುದು ಅನೇಕ ಹಿರಿಯರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹಾಗೂ ಕಿರಿಯರಿಗೆ ಕೊಡುವ ಕಿವಿಮಾತು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಯುವ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಕೊರತೆಯಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಸಂಗೀತದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯನ್ನೂ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನೂ ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸುವಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದರೆ ನಮ್ಮ ಭವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯು ಮುಂದಕ್ಕೂ ಶ್ರೀಮಂತವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಇರುವಷ್ಟೇ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಶ್ರೋತೃಗಳಿಗೂ ಇರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶ.

ಆಕರಗಳು ಮತ್ತು ಉಲ್ಲೇಖಗಳು :

1. ಆರ್. ಕೆ. ಶ್ರೀಕಂಠನ್ - "ಮುರಳಿವಾಣಿ" ಬಿ ವಿ ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀ ಅಭಿನಂದನಾ ಗ್ರಂಥ, ಪು/740
2. ಪ್ರೊ. ಆರ್ ವಿಶ್ವೇಶರನ್ - "ರಾಗಾಲಾಪನೆ-ಅಂದು, ಇಂದು" ಗಾನಕಲಾ ಮಂಜರಿ ಸಂ.1, ಪು/466-472, 474
3. ರಂಗರಾಮಾನುಜ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ - "ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ- ಇಂದಿನ ಸ್ಥಿತಿಗತಿ" ಗಾನಕಲಾ ಮಂಜರಿ ಸಂ.2, ಪು/436-437
4. ಡಾ। ಪಿ ಎಸ್ ರಾಮನುಜಂ - "ಶ್ರೋತೃ : ಅಂದು-ಇಂದು" ಗಾನಕಲಾ ಮಂಜರಿ ಸಂ.2, ಪು/393
5. ಡಾ। ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ - "ಸಂಗೀತ ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತೋಪಾಧ್ಯಾಯರ ತರಪೇತು ಮತ್ತು ಸಲಹೆಗಳು" -ಗಾನಕಲಾ ಮಂಜರಿ ಸಂ.2, ಪು/415
6. ಇತರ ಗ್ರಂಥಗಳು: ಮದ್ರಾಸ್ ಮ್ಯೂಜಿಕ್ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಜರ್ನಲ್ ಗಳು, "ಗಾನ ವಿಹಾರ"- ಎ ಎನ್ ಮೂರ್ತಿರಾವ್ -(1995) ಪ್ರ: ಡಿ ವಿ ಕೆ ಮೂರ್ತಿ, ಮೈಸೂರು, "ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ದರ್ಪಣ"- ಭಾಗ 1 ರಿಂದ 5, ತಿರುಮಲೈ ಸಹೋದರಿಯರು. ಪ್ರ: ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಪ್ರಕಾಶನ ಬೆಂಗಳೂರು, "ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ವಾಹಿನಿ" ಡಾ। ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ (1980) ಪ್ರ: ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸರ್ಕಾರ

DANCE AND LITERATURE: A STUDY OF AṢṬANĀYAKAS IN THE NAVŌDAYA POETRY OF MAISURU MALLIGE

Varsha K J
Bharatanatyam Dancer-Choreographer
Director- Dhaara Arts Collective
varshakjanardhan@gmail.com

Abstract:

Maisūru Mallige stands as a significant work in Kannada literature, and K.S.Narasimhaswamy's (KSN) collection of poems has left a lasting impact on the readers. The emotional depth and reflective quality of Narasimhaswamy's poems make *Maisūru Mallige* a timeless piece of literature. The simplicity of the language, combined with a good lyrical quality and evocative imagery, allows readers and performers to connect with the verses on a personal and emotional level. The exploration of love between a husband and wife in the poems adds a universal appeal to *Maisūru Mallige*. The use of metaphors and vivid descriptions further enhances the readers' experience, creating a rich tapestry of emotions that resonates with them. The *Nāṭyaśāstra* mentions and explains the various *avasthās* of the heroine, terming them as *aṣṭanāyikās.* To the existing heroine of different emotional states, Dr. Shatavadhani R Ganesh has named the *aṣṭanāyakas*. Taking the research forward with the help of the already existing *nāyakas* in the *kāvyās* and *śāstras*, Dr. DwarithaViswanatha has classified the *nāyakas* as parallels and counterparts of the *aṣṭanāyikās.* The proposed literary work, focusing on the emotional nuances of the *nāyaka* (hero) and their *avasthās* (emotional states), presents an exciting avenue for analysis. By examining the intricacies of these *nāyakas* and their emotional journey, the study can uncover the layers of meaning embedded in Narasimhaswamy's verses.

Keywords:

Aṣṭanāyaka, Navōdaya, Bhāvagīte, Avasthās, Aṣṭanāyikās, Bharatanāṭyaṁ, Mārgaṁ

Introduction:

Bharatanāṭyaṁ, one of the major dance forms of India, holds its roots in the southern part of India yet navigating to different geographies. Wherever might be the place, whatever might be the timeline, the hero and the heroine always play the central theme of the compositions giving it more layers to perform and comprehend. The proposed study offers a comprehensive exploration of the nuanced aspects of conjugal love depicted in K.S. Narasimhaswamy's *Maisūru Mallige* and in particular deals with the hero and his emotional states (*avasthās*). The study takes up the poem collection *Maisūru Mallige* by Kannada poet K S Narasimhaswamy (KSN) to investigate and explore different *nāyakas* to the *aṣṭanāyikās*, increasing the possibility to delve into the emotions of the hero and thereby enhancing their portrayal. The title *"Kannaḍada Prēmakavi"* given to KSN itself shows the importance he has given to the aspects of love and *śṛṅgāra* in his works. The *Navōdaya* phase in Kannada literature refers to the early period of modern poetry in the first few decades of the twentieth century. *Navōdaya* has been regarded as Kannada literature's Romanticism. Here is a breakdown of how the study is being approached:

Intimacy and Togetherness: The poems frequently depict intimate moments shared by a husband and wife, reflecting the warmth and intimacy that come with a strong emotional bond and stressing the delight of being together. Longing and Separation: Some poems explore the issue of separation, expressing the poet's emotions when separated from his beloved. This adds a poignant dimension to the collection by emphasizing the longing and emotional intensity of wedded love. Everyday Life and Family Bliss: The poet finds beauty in the mundane parts of everyday life, capturing the love that pervades routine activities, shared places, and daily routines while also celebrating the modest pleasures of family life. Sensuous Imagery: Narasimhaswamy uses

sensuous and evocative imagery to express the passion and sensibility of conjugal love. By addressing these aspects, the study has the potential to provide a thorough and insightful analysis of the emotional nuances within Narasimhaswamy's work, contributing to the broader understanding of Indian poetry, and different *avasthās* of *nāyakas,* particularly in the context of conjugal love in Kannada literature.

Review of literature:

(Juhi, 2021)'s work on Bharatanāṭyaṁ: A Reflection of the Past and the Evolving Embodiment of the Times even though trying to deal with different changes that the art form is undergoing, there is a lack of discussion on the repertoire side of it.

(Koudur, 2022)'s work on Intermediality of Sensibilities: Reinforcement of *Navōdaya* Poetry/Song in Kannada throws ample light on the *bhāvagītes* and *Navōdaya* literature and its scope. However, its possible application in the performing field is not discussed in the journal.

Thus, the current research stands out for its potential to analyse the possibilities of portrayal and study of the rare *nāyakas* and the emotional journey undergone thereby, providing ample compositions for the artists (especially male) to perform.

Research Method/ Design:

The research uses a mixed method approach. The study employs descriptive and analytical research approach for the already existing poems of *Maisūru Mallige*. This study aims to delve deeper into the facets of the hero engaging himself in different activities. The various aspects of conjugal love dealt in the poem collection will be dealt in the performance perspective. The further scope of the study might also consider a survey-based research from different generations of performing artists, on the interests, inclination, feasibility, and exploration of *Navōdaya* poetry (such as *Maisūru Mallige*) in the field of *Bharatanāṭyaṁ*, which has considerable scope for portraying a wide variety of emotions of the *nāyaka*. This paper follows the guidelines which is outlined in the APA Style Sheet for formatting and citation.

Scope and limitation:

The scope of this research is to study the hero's representation in the *Navōdaya* poems of *Maisūru Mallige* and get a deeper understanding of the *avasthās*. Analysing the fusion between tradition and possibility of application of the *nāyaka* in *bhāvagītes* such as *Maisūru Mallige*, the paper examines how present-day practitioners balance showing fidelity to the past while tapping into the vast range of potentiality. Engagement in this fluidity between past and present ensures relevancy and evolution of the form. However, the study does have a limitation of not being applicable to different geographies due to certain actions and reactions common in the Indian subcontinent. The research does not go into the other classifications given by many other authors and writers from time to time. It is to be observed in the times to come how the artists of other geographies would accept the Kannada poem collection. Through the entire study of the poem collection, it is possible to not find a certain *nāyaka* due to the time and age of its writing.

Analysis:

The research deals with the study of emotional states of the hero in the *Maisūru Mallige* poem collection with respect to the *aṣṭanāyikās*. A parallel *nāyaka* is the one who is put in the same situation of the *nāyikā,* while the counter part is a complementary *nāyaka* who reacts to the current emotional state of the *nāyikā.* The poem collection may not have a specific *nāyaka* due to its age and authoring period. However, all the possibilities pertaining to the different *nāyaka avasthās* is dealt in greater detail along with the *lakṣaṇa ślōkas*- definitions in Sanskrit for the characteristics of these *nāyakas* by Dr. Shatavadhani R Ganesh and categorisation of parallel and counterpart heroes given by Dr. Dwaritha Viswanatha.

There are two ways of analysing the heroes. The parallel hero is the one who is in the same emotional state as that of the corresponding *nāyikā*. The counter-part *nāyaka* in the one who tries to react to the current emotional state of the *nāyikā*. For instance, in the case of *khanḍitā nāyikā,* the hero who tries to appease her becomes the counter-part (*narma-prasādakaḥ*) and the hero who is in the anger mood as same as his *nāyikā* becomes the parallel hero (*kupita*). On the similar lines, the research will take up each *nāyaka* and find his presence in KSN's work.

1) Kāntā Vidhēya:

kāntā-vidheya-sañjño'sau nāyakaḥ priyayānvitaḥ |

tat-prema-dhāma-dharmāpi narma-sevāparāyaṇaḥ ||

The verse describes a noble hero (*nāyaka*) who is completely devoted to his beloved. He is always in her company and is the very embodiment of her love. Though he is virtuous and follows righteousness, his highest focus is on lovingly serving and pleasing his beloved through playful and affectionate interactions. *Kānthā vidhēya nāyaka* is the male equivalent and a counterpart to *Svādhīnapatika nāyika*. He appreciates her companionship and is also in love with his beloved. He rejoices in her presence. *Maisūru Mallige*, has poems about *Kānthā vidhēya nāyaka*, who is deeply in love with his lady love and longs to be with her constantly. He is faithful to his beloved and does not cheat on her. He is an *anukūla nāyaka*. He does not do anything that might upset his lover and he is often seen beaming with pleasure and enjoying the company of his friends and well-wishers.

In the poem *"muttaniduvenu, araḷu prēmada gulabiye"- Sutta sāvira hoovu kattetti nōdidare atta hōgadidu ninna hiḍidu manasu* line bring out the true essence of the *Kāntha Vidhēya,* where he mentions that amidst many flowers(women) around him, he never would turn towards them because he is captivated by her. Many other poems depicting *kānthā vidhēya nāyaka* are *"nannavaḷu nannedeya honnādanāḷuvaḷu"*, *"navilūrinoḷagella nīne balu cheluve"*, *"maduveyāgi tingaḷilla, noḍiraṇṇa hēgide! nānu kūgidāgalella baruvalenna śarade!"*, *"ninna premada pariya"*, *"omme nakku nanna nagisu"*, *"manadarasi, nōdalli ratna mandiramāle"*, *"obbaḷe magaḷendu nīvēke koraguviri?obbale madadi enage!"*, where his unending love towards his lady is shown either by describing her beauty in a soliloquy pattern or during a conversation with other people. These poems reflect the marital love of a husband and wife who have been wedded or reside within close proximity. These poems reflect an enduring affection for his woman love.

2) Virahi:

virahī vanitām prītām smāram smāram pade pade |

viṣīdati viyogāgnau bharjitaḥ praṇayotkataḥ ||

The verse beautifully expresses the sorrow of a lover tormented by separation. The afflicted lover constantly remembers his beloved at every moment, his heart overwhelmed with longing. Burned by the fiery pain of separation, he sinks into deep distress, consumed by the intensity of his love. *Virahi nāyaka* is both male counterpart and parallel to *virahōtkaṇṭhitā nāyika*. He is equally devastated by their separation and misses his lady love. He remembers his love interest again and again. He expresses disinterest in the other things around him and longs for their union. *Virahi* exhibits weakness and a lack of enthusiasm. He dislikes his loneliness and ponders over the reasons for separation. He is an excellent example for *vipralambha śṛṅgāra (love due to separation).*

The poem *"nāḷe baruvaḷu gauri"* depicts the pangs of separation in the eyes of the hero. *"taurigōḍida gauri mōru tingaḷa mēle vāravondādarū bandillavū"*- depicts the heroine who promised to return the next day after her three months stay at her parents' home. But it has been a week and the hero does not see her. The poet uses the nature to depict the *viraha* of the *nāyaka*- a star comes and asks the hero about the heroine's return; the brightness of the lamp seems to have faded; the peacock seems to be in

a dull mood. Hero is worried and thinks of her wellbeing and even writes a letter to his in-laws' place. *"ōle talupirabahudu; nillalāraḷu innu, nāḷe baruvaḷu nanna prēmalahari"*- the letter might have reached and once she reads that she will return immediately- shows his anticipation for her arrival and how badly he misses her company.

3) Nirīkşaka:

gatvābhisāra-saṅketam kāntā" gamana-kātaraḥ |

śaṅkātaṅka-yuto bhāti nāyakatsu nirīkṣakaḥ ||

The verse describes a passionate lover *(nāyaka)* who arrives at the secret meeting place *(abhisāra-saṅketa)* with eager anticipation to meet his beloved. However, he is also overwhelmed by feelings of doubt and fear, possibly due to the uncertainty of the rendezvous or the risk of being discovered. Despite his love-driven urgency, he remains watchful and cautious.

The hero, *nirīkṣaka*, eagerly waits for his lady love in a tryst. He is the masculine counterpart and parallel to *vipralabdhā nāyikā*. He feels dejected and cheated, and he wonders if she encountered any problems meeting him. He portrays a man who is distraught when his beloved does not arrive at the scheduled time and date. He is always associated with tryst. The feeling of frustration and anger is very common in *nirīkṣaka*. He can exhibit anger for being foolish to have believed his lady love.

In the poem *"Rāyaru bandaru māvana ṁanege"* a progressive change of the *avasthas* of the *nāyaka* is seen, where his moods change from "*abhisāraka*" to *"nirīkṣaka"* to *"kupita"*. The other two *nāyakas* will be studied in the further research. Here, after the scheduled arrival of the hero to his in-laws house, the heroine does not turn up to meet him till the next day morning. Due to which he spends a sleepless night and the feeling of dejection seeps in. He is the *nirīkṣaka.* The line "*kaṇṇanu kaḍidaru niddeyu bāradu; padumaḷu oḷagilla- padumaḷa baḷegaḷa daniyilla*"- even if his eyes are closed he is not able to sleep; he is not able to hear the bangle sounds of *Paduma* (his wife) - shows his state without the *nāyikā*. Even though he clearly knows that his wife has not cheated him in a regular sense, her absence even after being aware of his presence makes the dejected feeling seep into the mind of the *nirīkṣaka.*

4) ***Kupita:***

Kupita nāyaka is categorised as a male parallel of the *khaṇḍitā nāyikā* by Dr.Dwaritha Viswanatha. Many *kāvyās* bring out the characteristics of *Kupita nāyaka.* He is seen being angry with his lady and does not provide room for an explanation from her. It is important to notice that this fury falls under the *sthāyi* of *rati* rather than *krodha*. Here, the fury stems from love rather than jealousy. The hero not being able to meet his heroine can bring out fury within him. *Kupita nāyaka* offers ample opportunities for representation. The hero's ego is hurt and is seen accusing the heroine. His patience is tried and tested and he might lose confidence over his lover. This category of *nāyaka* falls under *vipralambha śṛṅgāra* where, the separation is due to anger.

The final verses of *"rāyaru bandaru māvana ṁanege"* portray the hero preparing to leave his in-laws' residence after having not seen the woman he married. The word *"munisu"* in the line "*'sari horaḍave'nendaru rāyaru munisinali"* expresses his minor fury as a result of his affection for his beloved and not being able to see or meet her. This situation is a result of him not being able to meet his wife even after coming to his in-laws' place and spending the entire night all alone.

5) Pāntha nāyaka and Proşitapati:

Proṣitabhartṛkā, is a *nāyikā* who longs for her beloved who has travelled to a distant land. *Pāntha nāyaka*, the male counterpart of the *proṣitabhartṛkā nāyika*, is traveling and missing the love of his life. Dr.Dwaritha Viswanatha categories *proṣitapati* as the male equivalent or parallel of *proṣitabhartṛkā nāyikā*, whose lady love has left on a journey and he misses her immensely. While *pāntha nāyaka* is more seen in the *kāvyas* and history, *proṣitapati* is seen when the *nāyikā* goes to her parents' home or

to attend a function at a relative's place. *Proṣitapati* is very well aware of the return time of his wife/lover yet he is unable to bear the separation. He misses her and yearns for her support. Dr Shatavadhani R. Ganesh describes *pāntha nāyaka* as,

kāntā-viyojitaḥ pānthaḥ pravāsī praṇayāturaḥ |

prati-kūlasthitau tāntaḥ smarati priya-kāminīm ||

The verse paints the sorrowful image of a traveller in exile, tormented by separation from his beloved. Afflicted by deep love, he finds himself in an adverse and difficult situation. Weary and emotionally drained, his heart clings to the memories of his beloved, longing to be reunited with her.

"*Thingalayithe?*"- The poem begins with the line *"payaṇisuva vēḷeyali bandu adigeragi"* pictures the *nāyika* and *pāntha nāyaka*, who is preparing to leave currently. Here, the hero's anguish is seen when he walks towards the railway station and looks behind constantly to see his wife. The usage of the words "*theraḷidenu virahadali nilḍāṇadeḍege*" shows his pain while walking towards the station.

Many *kāvyās* and *śastras* explain the features of *proṣitapati. Proṣitapati* may be seen in poems such as *"akkareya daniyāke"* where the hero expresses that his wife is not around to open doors for him ("*hosala baḷi bandoḍane bāgilanu terevāke*"). The one who fills his house with laughter, the one who plays veena, the one who adorns herself with flowers, and the one who calls him "*rāyarē*" is not in the hero's proximity. The line "*endu baruvaḷo, kāṇe, nannedeyanāḷuvāke*"-depicts the hero wondering when his beloved will return.

In the poem *"hūvāḍagitti"*, the flower vendor inquires as to whether the hero wants to purchase flowers for his wife ("'*hoovu beke' endu munbāgilige bandu kēḷidaḷu nagunaguta hōvinavaḷu*"). But the hero sighs in vain, recalling that his wife is not there at home. This is shown through the line- *"maneyoḷage hōmuḍiyuva maḍadiyilla"*. His wife is in her parents' place taking care of her child who was just delivered and was in the cradle, shown through the phrase- "*toṭṭilali maguvittu*".

The next poem, *"hendatiya kāgada"*, begins with the line *"taura sukhadoḷagenna maretihaḷu ennadiri"*, in which the woman sends a letter to her husband, stating that she has not forgotten him because she is now in the luxury of her parents' home but would come home as soon as possible. Here, the heroine is addressing her *proṣitapati*. She mentions that as soon as her sister's wedding is done, she'll take the train to be there with her husband. She requests him to not feel bad and treat her parents respectfully when they come to leave her to the *nāyaka's* house.

6) Abhisāraka:

abhisāraka-sañjño'sau nāyakaḥ praṇayon-mukaḥ |

svakāntā-saṅgamotsāhe yāti saṅketakam mudā ||

This *lakṣaṇa ślōka* describes an *abhisāraka nāyaka*, a lover who eagerly sets out for a secret rendezvous with his beloved. Filled with enthusiasm and joy**,** he makes his way to the appointed meeting place, longing for union with her.

The word '*Abhi*' means forward and '*Sarati*' means to go. Hence *abhisāraka* is the one who goes towards the heroine. The counter-part and the parallel hero of the *abhisārikā nāyikā* is the *abhisāraka nāyaka*. He is the one who goes to meet his beloved for tryst. *"Rāyaru bandaru māvana ṁanege"* opens with the arrival of the *abhisāraka nāyaka* to his in-laws' place. His arrival is known to all the people in the house, which can be seen in their preparedness to welcome the hero. He awaits and anticipates to meet his wife in the house. The line *"huṇṇime harasida bānina naḍuve candira bandittu"* indicates the hero's arrival on the full moon night. Hence, he can be termed as *jyotsnābhisāraka.*

In the poem *"eraḍu mettilu"* shows the distraught hero- the *abhisārikā nāyikā* who has come to the place of tryst after travelling from village to village shown through the line- "*ōrūranaledaledu hagaliruḷu hambalisi ninna kanḍare sāku endu bandu"*. He reminisces the moments of union with his beloved, which is shown in the lines "*ninninda nānendu kāmadali kanavarisi, kaṇṇa cumbisi kenne kenneyotti*". He states that he has travelled long way to meet her and a lot of time has gone by and how can this moment be fruitful if not for their union.

Conclusion:

This research paper discusses the emotional states of *nāyaka* in relation to KSN's literary work from *Maisūru Mallige*. Conjugal love has never lost its ability to bring human emotions to the forefront. This study seeks to provide critical context for the portrayal of the hero and heroine. Out of the counter-part (eight) and parallel (eight) *astanāyakas* to the *astanāyikās*, the book provides ample number of examples of hero for further study, understanding and portrayal. An elaborate description of the particular *nāyaka* can be understood in the poems making it easy for the understanding of the audience.

However, poems like *"Rāyaru bandaru māvana ṁanege"* has quick changes in the *avasthās* of the hero making it not a great choice for performing. These kind of poems makes it hard to establish a character in the minds of the *rasikas.* It is to be noted that the *sthayi bhāva* of all the poems of conjugal love is *rati.* All the changes in the *ṣṛṅgāranāyakas* are due to transition in the emotional states of the hero. Hence, it is possible and justified to have many *avasthās* of the hero in one particular song/poem but it is not advisable to perform them which creates ambiguity in the audience's mind thus, making it difficult to establish the emotional state of the *nāyaka*. The *sthayi bhāva* being the base emotion holds other *vybhicāri bhāvas* (transitory emotions) giving rise to *rasa* (aesthetic sense). Also, the hero of *uttama* and *madhyama prakṛti* can be seen and not of *adhama prakṛti.* In addition, all the *avasthās* of the hero *(*ex.: *bhāmini bhīta*, *kalahāntarita)* are not to be found in the poem collection reflecting the time in which it was written. The study provides an entire set of compositions (poems) that can be used in the performances or *mārgam* repertoire. The poem collection provides good number of poems that has the potential to replace *jāvaḷis* and *padams* in the repertoire of *Bharatanāṭyaṁ.*

Further a comparative study of traditional *Bharatanāṭyaṁ* compositions with the poems can be done. The further study can include research on the supporting characters that can be found in many poems of *Maisūru Mallige* which help in the navigation of the theme and the story line. An interview based study of the artists, who have explored the *bhāvagītes* in their performances can be done to understand the preview of these contemporary compositions by recent poets. Since, most of the researches are exploring the *nāyikās* and related ideas, this work adds more possibilities for the portrayal of the *nāyaka* which can be highly useful for the male performers.

The *Bharatanāṭyaṁ* repertoire has evolved through time to reflect many geographies, tastes, and thought processes among performers. The Tanjore quartet's *mārgam* structure has evolved over time to include *jāvaḷis, kīrtanai*, and other compositions. In the recent days, the dance presentations have started to incorporate *Bhāvagītes, Ghazals, Thumris,* and lyrics from many literature to complement the topic and theme of the performance. As a result, the inclusion and deletion of literary works has occurred on multiple occasions. This has always allowed a broad scope for adapting new ideas, allowing performers to express their originality and connoisseurs to appreciate the art-form. As long as *Bharatanāṭyaṁ's* unique and unwavering transformative essence remains intact, it is sure to offer much promise to future practitioners as they navigate the stories of tomorrow. However, it is to be observed in the times to come how the artists of other geographies would accept the Kannada poem collection. The wide variety spectrum of *nāyaka avasthās* provide an interesting scope to portray for the male dancers specially, when the dance literature has numerous female centric compositions. Also, the possibility of the *nāyikā* having a male parallel and counterpart gives many situations and scenario to develop the plot and story line for a performance.

References:

Ganesh, R. (n.d.). *Prekṣaṇīyam*. Prekshaa Pratishtana.

Juhi, T. (2021). *Bharatanatyam: A Reflection of the Past and Evolving Embodiment of the Times*. Dance Department Best Student Papers.

Koudur, S. (2022). Intermediality of Sensibilities: Reinforcement of Navodaya Poetry/Song in Kannada. *Delhi Journal of Comparative Studies, Volume II*, Pages 114-134.

Narasimhaswamy, K. S. (n.d.). *Mysuru Mallige*. The Standard Book Company.

Viswanatha, D. (n.d.). *Nayikantaranga*. Noopura Bhramari(R).

Viswanatha, D. (Director). (2020, June 21). *Noopura Bhramari Shravana Sarani 5: Heroes of Ashtanayikas* [Video recording]. https://www.youtube.com/watch?v=3dinDJcCvag&t=1662s

About the author: Varsha K J, an engineering graduate is currently pursuing Masters in Performing Arts- Bharatanāṭyam at Christ (Deemed to be University) and is undergoing training in the art form under Guru Manasa Kanti for 20 years now. A graded artist of Doordarshan, she is a recipient of the scholarship for Bharatanāṭyam from the Karnataka Sangeetha Nruthya Academy. With the firm belief of "Art for all round development", she is getting trained in allied art forms such as Nattuvangam, Carnatic Music, and Yoga. She wishes to expand her knowledge spectrum in the art form continuously.

Insiemie Arti
Journal for Performing Arts
ISSN: 3048-9849 (Online)
Volume 2, Issue 1 (2025)

ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಮೂಢನಂಬಿಕೆ

ಪುಷ್ಪ ಜೆ. ಎಲ್.

ಅತಿಥಿ ಉಪನ್ಯಾಸಕರು

ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ವಿಭಾಗ

ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯ ಡಾ. ಗಂಗೂಬಾಯಿ ಹಾನಗಲ್ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ

ಮೈಸೂರು,ಕರ್ನಾಟಕ, ಭಾರತ

ಅಮೂರ್ತ

ಮೊದಲಿಗೆ ಮೂಢನಂಬಿಕೆ ಹಾಗೂ ಪವಾಡದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ತಿಳಿಯೋಣ. ಮೂಢನಂಬಿಕೆಯೆಂದರೆ ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರು ಒಂದು ವಿಷಯದ ಬಗ್ಗೆ ಸತ್ಯ ಅಸತ್ಯದ ಹೊರತಾಗಿ ಉಂಟಾಗುವ ಧೃಡವಾದ ನಂಬಿಕೆ. ಪವಾಡವೆಂದರೆ ಸಿದ್ಧಿಪುರುಷರಲ್ಲಿರುವಂತಹ ಶಕ್ತಿ. ಅದರಿಂದ ಅವರು ಎಲ್ಲಾ ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಿಸಲು ಶಕ್ತರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ.

ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಢನಂಬಿಕೆಯೆಂಬುದು ಆದಿ ಮಾನವನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಮೂಢನಂಬಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ. ಕೆಲವರು ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮೂಏನಂಬಿಕೆಯನ್ನಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲಚರು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ರಾಗಗಳನ್ನು ಹಾಡಿದರೆ ತಮಗೆ ತೊಂದರೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಮೂಢನಂಬಿಕೆಯನ್ನಿರಿಕೊಳ್ಳುವಿದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ದಿಗ್ಗಜರಾದ ತ್ಯಾಗರಾಜರು, ಮುತ್ತುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರು ತಮ್ಮ ಸಿದ್ಧಿಯಿಂದ ಅನೇಕ ಪವಾಡವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ದೀಕ್ಷಿತರು ಅಮೃತವರ್ಷಿಣಿ ರಾಗ ಹಾಡಿ ಮಳೆ ಬರಿಸಿರುವುದು, ತ್ಯಾಗರಾಜರು ಸತ್ತಿದ್ದವರನ್ನು ಸಂಗೀತದಿಂದ ಬದುಕಿಸಿದ್ದು, ತಾನ್ ಸೇನರು ಅಕ್ಬರರ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ದೀಪಕರಾಗ ಹಾಡಿ ದೀಪವನ್ನು ಉರಿಯುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದರು. ಈ ರೀತಿಯ ವಿಷಯಗಳು ಕುತೂಹಲ ಹೆಚ್ಚಿಸುವಂತಹದು. ಅವರು ಸಿದ್ಧಿ ಪುರಿಷರಾದ ಕಾರಣ ಅವರಿಂದ ಈ ರೀತಿಯ ಪವಾಡವು ಆಗಲು ಸಾಧ್ಯ.

ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ವರಾಳಿ, ಮುಖಾರಿ ರಾಗಗಳನ್ನು ಹಾಡಿದರೆ ಗುರು ಶಿಷ್ಯರ ಬಾಂಧವ್ಯ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವುದೆಂದೂ, ಆಹಿರಿ ರಾಗ ಹಾಡಿದರೆ ಆದಿನ ಅವರಿಗೆ ಊಟ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಮೂಢನಂಬಿಕೆಗಳು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಇವೆ.

ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಮೂಢನಂಬಿಕೆಯು ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ. ಹಿಸ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಅಲೆಯೇ ಏಳುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ಯುವ ಪೀಳಿಗೆಯವರು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಕಲಿತು ಯಾವುದೇ ಮೂಢನಂಬಿಕೆಯು ಇರದೆ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಿರುವುದು ಸಂತೋಷದ ವಿಷಯವೇ ಆಗಿದೆ.

ಎಲ್ಲಾ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಂಬಿಕೆ ಇರಬೇಕು ಆದರೆ ಮೂಢನಂಬಿಕೆ ಇರಬಾರದರು.

ಮೂಲಪದಗಳು- ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ, ಮೂಢನಂಬಿಕೆ, ಪವಾಡ, ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಢನಂಬಿಕೆ

ಪೀಠಿಕೆ

ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಢನಂಬಿಕೆಯೆಂಬುದು ಆದಿ ಮಾನವನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿದೆ. ಆದಿ ಮಾನವನು ಪ್ರಕೃತಿಯ ಪ್ರಕೋಪದಿಂದ ಆಗಾಗ ಒದಗುವ ಪ್ರವಾಹಗಳು, ಮಳೆ, ಗಾಳಿ, ಮಿಂಚು, ಗುಡುಗು, ಅಗ್ನಿಪರ್ವತಗಳ ಸ್ಫೋಟ, ಭೋಕಂಪ ಇವುಗಳಿಂದ ಭೀತನಾಗಿ ನಿಸರ್ಗಕ್ಕೆ ಮೀರಿದಂತಹ ಯಾವುದೋ ಅಮಾನುಷ ಶಕ್ತಿಯೇ ಕಾರಣವೆಂದು ನಂಬಿ ಆ ಶಕ್ತಿಯ ಕೋಪವು ಶಾಂತವಾಗುವಂತೆ ಪೂಜೆ, ಪುನಸ್ಕಾರ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಆಚರಿಸತೊಡಗಿದನು.

ನದಿಗಳು, ಪಕ್ಷಿ, ಗೋವು ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ದೇವತಾ ಸ್ವರೂಪವೆಂದು ತಿಳಿದು ಪೂಜಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದನು. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಗುಹೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಶಿಲೆಯನ್ನಿಟ್ಟು ಪೂಜಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದನು.

ಇದು ದೈವನಂಬಿಕೆಯೋ ಅಥವಾ ಮೂಢನಂಬಿಕೆಯೋ ಅವನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ತಿಳಿದಿತ್ತು. ಮನೋನೈರ್ಮಲ್ಯ, ಏಕಾಗ್ರತೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವ ಸಲುವಾಗಿ ಪ್ರಶಾಂತವಾದ ಮತ್ತು ನಿರ್ಮಲವಾದ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದನು.

ಹೀಗೆ ಆದಿ ಮಾನವನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ ದೈವಭಕ್ತಿ ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ಪೂಜಾ ಗೃಹಗಳನ್ನು, ದೇವಸ್ಥಾನಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸತೊಡಗುವಂತೆ ಮೂಡಿತು.

ನಾಸ್ತಿಕನಾದವನು ಇದನ್ನು ಮೂಢನಂಬಬಿಕೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೂ ಕೆಲವರು ದೈವಸಂಕಲ್ಪವೆಂದು ನಂಬುತ್ತಾರೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯಾವಲೋಖನ

ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ವಾಹಿನಿ: ಡಾ|| ರಾ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣರವರು ಪವಾಡ ಮತ್ತು ಮೂಢನಂಬಿಕೆ ಇವುಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಹಾಗೂ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಸವಿವರವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಾಣಿ, ಪಕ್ಷಿ, ಗಿಡ, ಮರಗಳು ಸಹ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಆಹ್ಲಾದಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದು ಸುಂದರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ದೀಪಿಕೆ: ಡಾ|| ವಿ. ಎಸ್. ಸಂಪತ್ಕುಮಾರಾಚಾರ್ಯ ಹಾಗೂ ಪ್ರೊ. ವಿ ರಾಮರತ್ನಂ ಅವರು ಬರೆದಂತಹ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ತ್ಯಾಗರಾಜರು, ಶ್ರೀ ಮುತ್ತುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರು ಹಾಗೂ ಅನೇಕ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳು ತಮ್ಮ ವಿದ್ವತ್ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಅನೇಕ ಪವಾಡಗಳನ್ನು ಮಾಡಿರುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಿಗೆ ಇವು ಮೂಢನಂಬಿಕೆ ಎಂದು ಅನಿಸಿದರೂ ಅವರ ದಿವ್ಯಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವಂತಹದು ಎಂದು ಅಧ್ಭುತವಾಗಿ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಪ್ರೊ. ವಿ. ಸಾಂಬಮೂರ್ತಿಯವರು ತಮ್ಮ '**South Indian Music**' ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದಿಂದ ಆರೋಗ್ಯ ವೃದ್ದಿಯಾಗುವುದು, ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪವಾಡಗಳನ್ನು ಮಾಡಬಹುದು ಎಂದು ಸವಿವರವಾಗಿ ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಮೂರು ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ "ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಢನಂಬಿಕೆ" ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಗೆ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳು ಅಭ್ಯವಾದವು. ಸಂಗೀತ ವಾಹಿನಿ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಮೂಢನಂಬಿಕೆ ಹಾಗೂ ಪವಾಡಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅನೇಕ ವಿಷಯಗಳ ಸಂಗ್ರವಿದ್ದು, ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಲೇಖನದ ಮೂಲ ವಿವರಣೆ

ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಢನಂಬಿಕೆ ಎಂಬುದು ಪ್ರಾಚೀನಕಾಲದಿಂದಲೂ ಇದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಕೇಳಿದ್ದೇವೆ. ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ನಂಬಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಪವಾಡ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮೂಢನಂಬಿಕೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದೇ ಸೂಕ್ತ. ಆದರೆ, ಕೃಷ್ಣನ ಕೊಳಲು

ISSN: 3048-9849 (Online)
Volume 2, Issue 1 (2025)

ನಾದದಿಂದ ಪಶುಗಳು ಮೇಯುವುದನ್ನು ಮರೆತುವು. ಗಿಡಮರಗಳು ಪುಲಕಗೊಂಡು ಚಿಗುರಿದವು. ಜಿಂಕೆಗಳು ಆಸಾವೇರಿ ರಾಗದಿಂದ, ಹಾವುಗಳು ಪುನ್ನಾಗವರಾಳಿ ರಾಗದಿಂದ, ಹಲ್ಲಿಗಳು ಗೌಳಿಪಂತು ರಾಗದಿಂದಲೂ ಆಕರ್ಷಿತವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು, ಹನುಮಂತನು ಗುಂಡಕ್ರಿಯೆ ರಾಗವನ್ನು ಹಾಡಿದಾಗ ಬಂಡೆಗಳು ಕರಗಿ ನೀರಾದವು ಎಂಬುದು ಸತ್ಯ. (ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ಆರ್.,2001).

ಹಾಗೆಯೇ ತ್ಯಾಗರಾಜರು ಬಾವಿಯಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ಸತ್ತಿದ್ದ ಶೇಷಸ್ಯನೆಂಬಾತನನ್ನು, ಬಿಲಹರಿರಾಗದ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿ ಹಾಡಲಾಗಿ ಅವನ್ನು ಬದುಕಿಸಿದರೆಂದೂ, ಮುತ್ತುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರು ಅಮೃತವರ್ಷಿಣಿ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿ ಹಾಡಲು ಕುಂಭದ್ರೋಣದ ಮಳೆಯಾಯಿತು. ಅದರ ಅತಿವೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲು ಇದೇ ಉಪಾಯವನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಈ ಮಳೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಿದ್ದವರೆಲ್ಲರೂ ಅನುಭವಿಸಿದರು. ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತವೂ ಕಾರಣವಾದರೆ ಅದರಿಂದ ಹೇಗೆ ಮಳೆ ಬಂದಿತು? ಎಂಬ ಸಂಬಂಧವು ಗೋಚರವಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೇ, ಅವರಲ್ಲದೇ ಬೇರೆ ಯಾರು ಹಾಡಿದರು ಮಳೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಹೇಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಅಮೃತವರ್ಷಿಣಿಯನ್ನು ಅವರಾಗಲೀ ಬೇರೆಯವರಾಗಲಿ ಹಾಡಿದಾಗಲೆಲ್ಲ ಮತ್ತೆ ಮಳೆ ಬರುತ್ತದೆಂಬುದೂ ಸಿದ್ಧವಿಲ್ಲ. (ಸಂಪತ್ ಕುಮಾರ್ ವಿ. ಎಸ್., ರಾಮರತ್ನಂ, ವಿ. 2015).

ಇತ್ತೀಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅನಾವೃಷ್ಟಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಣಗಿಹೋಗಿದ್ದ ಒಂದು ಕೆರೆಯ ದಂಡೆಯಲ್ಲಿ ವಿದ್ವಾಂಸರೊಬ್ಬರು ಕುಳಿತು ಅಮೃತವರ್ಷಿಣಿ ಮತ್ತಿತ್ತರ ರಾಗಗಳನ್ನು ಗಂಟೆಗಟ್ಟಲೆ ಹಲವು ದಿನ ಪ್ರತಿನಿತ್ಯವೂ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪಡಿಸಿದರೂ ಒಂದು ಹನಿಯೂ ಬೀಳಲಿಲ್ಲ.

ಅಕ್ಬರ್ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ತಾನಸೇನರು ದೀಪಕತಾಗವನ್ನು ಹಾಡಿದ್ದರಿಂದ ದೀಪಗಳು ತಮಗಷ್ಟಕ್ಕೇ ತಾವೇ ಹೊತ್ತಿಕೊಂಡು ಉರಿದವು.

ಮೂಢನಂಬಿಕೆಯೋ ಅಥವಾ ಪವಾಡವೋ?

"ತ್ಯಾಗರಾಜರು ಸತ್ತದ್ದವರನ್ನು ಸಂಗೀತದಿಂದ ಬದುಕಿಸಿದರಂತೆ"

ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಕೊನೆದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದ ಹಿಂದಿನ ದಶಮಿಯ ರಾತ್ರಿ ಒಂದು ಸ್ವಪ್ನವಾಗಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಾಮನು ದರ್ಶನವಿತ್ತು ಅವರನ್ನು ತನ್ನ ಸಾನಿಧ್ಯಕ್ಕೆ ಕರೆದುಕೊಳ್ಳುವುದಾಗಿ ತಿಳಿಸಿದರು. ಈ ವಿಷಯವನ್ನು 'ಗಿರಿಪೈನೆಲ' ಎಂಬ ಶಹನರಾಗದ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಮರಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. . (ಸಂಪತ್ ಕುಮಾರ್ ವಿ. ಎಸ್., ರಾಮರತ್ನಂ, ವಿ. 2015).

"ಮುತ್ತುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರು ಸಂಗೀತದಿಂದ ಮಳೆ ಬರಿಸಿದರಂತೆ"

"ಮುತ್ತುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರು ಸಂಗೀತದಿಂದ ಕಾಯಿಲೆಗಳನ್ನು ವಾಸಿಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ"

ಈ ಮೇಲಿನ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ಕುತೂಹಲದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವಂತವು. ಸಿದ್ಧಾಂತ ಪೂತ್ವಕವಾದ ಅಥವಾ ರುಜುವಾತು ಮಾಡುವ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಅವು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಈ ಬಗೆಯ ವಿಚಾರಗಳು ಆಶ್ಚರ್ಯವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತವೆ.

ಈ ವಿಷಯಗಳೆಲ್ಲವೂ ನಂಬಿಕೆಯೋ ಅಥವಾ ಮೂಢನಂಬಿಕೆಯೋ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಈ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳಲ್ಲಿರುವ ವಿದ್ವತ್ ಮಹಿಮೆಯಿಂದ ಈ ರೀತಿ ಪವಾಡವು ಆಗಿರಬಹುದು.

ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಢನಂಬಿಕೆ:

ರಾಗಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದರಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ನಾವು ಮೂಢನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹಿಂದೆ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನಿ ಹಾಗು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ರಾಗಗಳನ್ನು ಬೆಳಿಗ್ಗೆ, ಮಧ್ಯಹ್ನ, ಸಂಜೆ, ರಾತ್ರಿ ಹಾಡುವಂತಹವು ಎಂದು ವಿಭಜಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಹಿಂದುಸ್ಥಾನಿ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳಗಿನ ದೇಶಾಕ್ಷಿ, ಭೂಪ್ ಮೊದಲಾದ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ದಾಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಡಿದರೆ ಆ ರಾಗದ ಒಂದು ಪೂರ್ಣ ಸೌಂದರ್ಯ ಹೊರ ಬರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಅವರ ನಂಬಿಕೆ.

ಆದರೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿ ಮಾಡಿದರೆ ಅನೇಕ ರಾಗಗಳು ಹಾಡಲು ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದೆ ನಶಿಸಿ ಹೋಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ತಿಳಿದು ಅವರು ಈ ರಾಗವೇಳಾ ನಿಯಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಲು ಮುಂದಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಮಧ್ಯಾಮವತಿ ರಾಗವು ಮಧ್ಯಾಹ್ನದ ವೇಳೆ ಹಾಡಬಹುದಾದ ರಾಗ. ಆದರೆ ಈ ರಾಗವನ್ನು ಕಛೇರಿಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದೆ. ಕಾರಣ ರಾಗಕಾಲ ನಿಯಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸದೆ, ಹಾಡುವ ದೋಷನ್ನು ಹೊಗಲಾಡಿಸಿ ಶುಭಫಲವನ್ನು ಕೊಡುವ ರಾಗವೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಇಂದಿಗೂ ಸಹ ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ ಪದ್ಧತಿಯವರು ಈ ರಾಗವೇಳಾ ನಿಯಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಹಾಗೆಯೇ ಕೆಲವು ರಾಗಗಳನ್ನು ಗುರುಮುಖೇನ ಕಲಿಯಬಾರದೆಂದೂ ಮೂಢನಂಬಿಕೆಯಿದೆ. ಉದಾ: ವರಾಳಿ ರಾಗ, ಈ ರಾಗವನ್ನು ಗುರುಮುಖೇನ ಕಲಿತರೆ ಗುರುಶಿಷ್ಯರ ಬಾಂಧವ್ಯವು ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಮೂಢನಂಬಿಕೆಯಿದೆ.

ISSN: 3048-9849 (Online)
Volume 2, Issue 1 (2025)

ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಮುಖಾರಿ ರಾಗವನ್ನು ಗುರುವಿನಿಂದ ಕಲಿತರೆ ಅವರ ಬಾಂಧವ್ಯವು ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಂಬಿದ್ದಾರೆ.

ಸಂಗೀತ ಕಲಿಯುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳೂ ಸಹ ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಈಗಲೂ ಸಹ ಗುರುವಿನಿಂದ ಈ ರಾಗಗಳನ್ನು ಕಲಿಯಲು ಭಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಗುರುವಿನ ಮೂಲಕ ಈ ರಾಗಗಳನ್ನು ಕಲಿತಂತಹ ಅನೇಕರು ಅವರ ಗುರುವಿನೊಂದಿಗಿನ ಬಾಂಧವ್ಯವನ್ನು ಹಾಗೇ ಮುಂದುವರೆಸಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳೂ ಸಹ ಇವೆ.

ನನ್ನ ಸ್ನೇಹಿತೆಯೊಬ್ಬರು ಸಂಗೀತ ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ವರಾಳಿರಾಹವನ್ನು ಕೇಳಿದಾಗ ಈ ರಾಗವನ್ನು ಹಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ, ಹಾಡಿದರೆ ಗುರುವಿನ ಬಾಂದ್ಯವವು ಹೋಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಹಾಡಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಈ ರಾಗವು ಹೆಚ್ಚು ಅಂಕಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು, ಹಾಡಲೇ ಬೇಕಿದ್ದರಿಂದ ಅವರು ಅಂಕಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಇದು ಮೂಢನಂಬಿಕೆಯಿಂದಲೇ ಆದಂತಹದು.

ಹಾಗೆಯೇ ಆಹಿರಿ ರಾಗವನ್ನು ಹಾಡಿದರೆ ಊಟ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಮೂಢನಂಬಿಕೆಯಿದೆ. ಇದು ಕೆಲವರಿಗೆ ಅನುಭವವೂ ಆಗಿದೆ.

ನನ್ನ ಸಹೋದ್ಯೋಗಿಯವರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಸಂಗ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಅವರಿಗೆ ಅವರ ಗುರುಗಳು ಆಹಿರಿ ರಾಗವನ್ನು ಬೆಳಿಗ್ಗೆಯ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಮಾಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರು ಈ ರಾಗವನ್ನು ಮಧ್ಯಾಹ್ನ ಮೂರು ಗಂಟೆಯ ನಂತರ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಈ ರಾಗವನ್ನು ಹಾಡಿದರೆ ಅವರಿಗೆ ಊಟ ದೊರೆತಿಲ್ಲದ ಅನುಭವವೂ ಆಗಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರು.

ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಎಡ ಕೈಯಿಂದ ನುಡಿಸುವುದು, ತಂಬೂರಿ ಶೃತಿ ಎಡ ಕೈಯಿಂದ ನುಡಿಸುವುದು ತಪ್ಪು. ಹಾಗೆಯೇ ತಾಳ ಹಾಕುವಾಗ ಎಡ ಕೈಯಿಂದ ಹಾಕುವುದು ತಪ್ಪು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಬಲ ಎಡ ಎಂಬುದು ಎರಡೂ ಒಂದೆ ಆದರೆ ಬಲ ಕೈಯಿಂದ ದೇವತಾ ಪೂಜೆ, ಪುಣ್ಯ ಕಾರ್ಯಗಳು ನೆರವೇರುವುದರಿಂದ ಬಲಕ್ಕೆ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮೂಢನಂಬಿಕೆಯೆ.

ಮೂಢನಂಬಿಕೆಯೆಂಬುದು ಕಲೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಷಯದಲ್ಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಒಂದು ಹೆಣ್ಣಿನ ಕಾಲುಗುಣದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡಬಹುದು. ಹೆಣ್ಣು ಮಗುವಿನ ತಾತ್ಸಾರ, ಭವಿಷ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಯುವುದು ಹಾಗೂ ಒಳ್ಳೆಯದಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಹೋಮ ಹವನಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಸುವುದು ಮುಂತಾದ ಮೂಢನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಸಮಾರೋಪ

ಕಲೆಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡು ಇಬ್ಬರೂ ಸರಿ ಸಮಾನರು. ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ಮೂಢನಂಬಿಕೆಗಳಿಂದ ಹೊರ ಬಂದು ಕಲೆಯನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿ ಮುಂದೆ ತರುತ್ತಿರುವುದು ಸಂತೋಷದ ಸಂಗತಿಯೇ ಸರಿ.

ಹಿಂದೆ ಇದ್ದಂತಹ ಮೂಢನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಇಂದಿನ ಯುವ ಪೀಳಿಗೆಯವರು ನಂಬದೆ, ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಫ್ಯೂಜನ್ (Fusion) ಗಳು ರಾಗ ಸಂಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ, ನೂತನ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರದಿಂದ ಕಲೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ವಾದ್ಯಗಳಾದ ವೀಣೆ, ಮೃದಂಗ, ಕೊಳಲು ಮುಂತಾದ ವಾದ್ಯಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಯಾವುದೇ ಮೂಢನಂಬಿಕೆಗಳಿಲ್ಲದೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಾ ವಾದ್ಯಗಳಾದ ಕೀ ಬೋರ್ಡ್, ಡ್ರಮ್ಸ್, ಪಿಟೀಲು ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ, ಇತ್ತೀಚಿನ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಸರಿ ಹೊಂದುವಂತೆ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಿಯರಿಗೂ ಇಷ್ಟವಾಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿರುವುದು ಸಂತೋಷದ ವಿಷಯ.

ಈ ಎಲ್ಲಾ ವಿಷಯಗಳು ನಂಬಿಕೆಯಾದರೆ ನಾಸ್ತಿಕರಿಗೆ ಮೂಢನಂಬಿಕೆ.

ಉಲ್ಲೇಖಗಳು

1. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ಆರ್. (2001). ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ವಾಹಿನಿ (ದ್ವಿತೀಯ ಆವೃತ್ತಿ). ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ.
2. ಸಂಪತ್ ಕುಮಾರ್ ವಿ.ಎಸ್., ರಾಮರತ್ನಂ, ವಿ. (2015). ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ದೀಪಿಕೆ. ಡಿ.ವಿ.ಕೆ. ಮೂರ್ತಿ ಪ್ರಕಾಶನ.
3. . Sambamoorthy, P. (1951). *South Indian music: Book V.* Indian Music Publishing House.