

ಸಂಗೀತ

ಇತಿಹಾಸ ಪರಂಪರೆ

ಎಸ್. ಕೆ. ರಾಮಕೃಷ್ಣರಾವ್



ಸಂಗೀತ : ಇತಿಹಾಸ-ಪರಂಪರೆ

ಎಸ್. ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರ ರಾವ್



ಪ್ರಸಾರಾಂಗ
ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು

SANGEETHA : ITHIHASA—PARAMPARE :

Extention Lecture delivered by Prof. S. K. Ramachandra Rao

Published by Prasaraṅga, Bangalore University, Bangalore.

Pp. 28 + viii

- ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ 1993
ಮೊದಲ ಮುದ್ರಣ 1984
ದ್ವಿತೀಯ ಮುದ್ರಣ 1993

ಮುದ್ರಣ ಹಾಗೂ ಪ್ರಕಾಶನ :

ಅಂದನೂರು ಶೋಭ

ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಾಹಕ ನಿರ್ದೇಶಕಿ

ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ

ಬೆಂಗಳೂರು 560 056

ಪ್ರಕಟಣಾ ನೆರವು :

ಡಾ|| ಎನ್. ವಿ. ವಿಮಲ

ಸಹಾಯಕ ಸಂಪಾದಕಿ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ

ಬೆಲೆ : ರೂ. 5-00

ಮುದ್ರಣ :

ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಮುದ್ರಣಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು

ಮುನ್ನುಡಿ

ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳು ಕೇವಲ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಕೇಂದ್ರಗಳಾದರೆ ಸಾಲದು. ಅವು ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಜನತೆಯ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ-ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಗುಹೋಗುಗಳಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವುದು ಅವಶ್ಯಕ. ಪಾಠ ಪ್ರವಚನ, ಉನ್ನತ ವ್ಯಾಸಂಗ ಮತ್ತು ಸಂಶೋಧನೆಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳ ಕಾರ್ಯವ್ಯಾಪ್ತಿ ಸೀಮಿತವಾಗಿರಬಾರದು. ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯಲ್ಲಿ ಅರಿವಿನ ಸಿರಿಯನ್ನು ಹಂಚುವ ಹೊಣೆ ಹೊತ್ತು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳು ಜ್ಞಾನ ಪ್ರಸಾರ ಕೇಂದ್ರಗಳಾಗಿ ಮುನ್ನಡೆಯಬೇಕು.

ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯವು ಕಳೆದ ಹಲವಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ನಗರದ ನಾನಾ ಸಂಘ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಖಾನೆ ಕಾರ್ಮಿಕ ಕೂಟಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಗ್ರಾಮಾಂತರ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರೋಪನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಆಯಾ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣತರಾದವರು ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ನೀಡಿ, ಅನಂತರ ಅವುಗಳನ್ನು ಪುಸ್ತಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಲು ನಮ್ಮೊಡನೆ ಸಹಕರಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಸಂತಸದ ಸಂಗತಿ. ಅತ್ಯಧಿಕ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಜನತೆಯ ಕೈಸೇರಲೆಂದು ಈ ಕಿರುಹೊತ್ತಿಗೆಗಳನ್ನು ಸುಲಭ ಬೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿ, ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ತಿಳಿವನ್ನು ಉತ್ತಮಗೊಳಿಸುವ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಹೊತ್ತಿಗೆಗಳು ಸಹಕಾರಿಯಾಗಲೆಂದು ನಾನು ಮನಸಾರೆ ಹಾರೈಸುತ್ತೇನೆ.

'ಸಂಗೀತ : ಇತಿಹಾಸ-ಪರಂಪರೆ' ಕೃತಿಯ ಉಪಯುಕ್ತತೆಯ ಕಾರಣ ದಿಂದಾಗಿಯೇ ಪುನರ್ ಮುದ್ರಣ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ಲೇಖಕರಾದ ಪ್ರೊ. ಎಸ್. ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರರಾವ್ ಅವರನ್ನು ನಾನು ಅಭಿನಂದಿಸುತ್ತೇನೆ,

ಎನ್. ಆರ್. ಶೆಟ್ಟಿ
ಕುಲಪತಿ

ಪ್ರಕಾಶಕರ ಮಾತು

ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯವು ಪ್ರತಿ ವರ್ಷವೂ ಪ್ರಚಾರೋಪನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ, ಸಂಘ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ, ಕಾರ್ಖಾನೆಗಳಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಿದೆ ; ಅನಂತರ ಉಪನ್ಯಾಸವನ್ನು ಪುಸ್ತಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೊರ ತರುತ್ತಿದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಕೃತಿಯು 1983ರಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಾಜ್ಯೋತ್ಸವದ ಅಂಗವಾಗಿ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯವು 'ಸಂಗೀತ ಸೌರಭ' ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದ 20 ಉಪನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಸಂಗೀತದ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿ ಕೊಡುವುದು ಈ ಸಂಗೀತಮಾಲೆಯ ಉದ್ದೇಶ.

ಬದುಕಿನ ಚೆಲುವಿಗೆ, ನಮ್ಮದಿಗೆ ಸಹಾಯಕ ಅಂಗವಾದ ಸಂಗೀತ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸುಖ ಸಂತೋಷವನ್ನು ತರುವಂತಹದು. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮೌಲ್ಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮತ್ತು ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರ ಅತಿ ಮಹತ್ವದ್ದು. ನಾಡಿನ ಹೆಸರಾಂತ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು, ಕಲಾವಿದರು, ಸಾಹಿತಿಗಳು ಈ ಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಉಪನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ನೀಡಿ ಸಹಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಕೃತಿ 1984ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದ್ದು, ಅಪಾರ ಬೇಡಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಇದೀಗ ಮರು ಮುದ್ರಣವಾಗಿದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರಾದ ಪ್ರೊ. ಎಸ್. ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರ ರಾವ್ ಅವರಿಗೆ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಪರವಾಗಿ ನನ್ನ ವಂದನೆ.

ಅಂದನೂರು ಶೋಭ

ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಾಹಕ ನಿರ್ದೇಶಕಿ

ಪ್ರಸಾರಾಂಗ

ಸಂಗೀತ : ಇತಿಹಾಸ-ಪರಂಪರೆ

1

ಶಬ್ದಪ್ರಪಂಚದ ಒಂದು ವಿಶೇಷವಾದ ಪ್ರಕಾರವೇ ಸಂಗೀತ. ಶಬ್ದವಿರದೆ ಜಗತ್ತು ಎಂದಾದರೂ ಇದ್ದಿತೋ? ಇದ್ದಿರಲಾರದು. ಮನುಷ್ಯರ ಮಾತು ಕತೆಯಾಗಲಿ, ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಕಲಕಲವಾಗಲಿ, ಪಕ್ಷಿಗಳ ಚಿಲಿಪಿಲಿಯಾಗಲಿ ಇರದಿದ್ದಾಗಲೂ ಸಮುದ್ರದ ಅಲೆಗಳ ಅಬ್ಬರ, ಹರಿವ ತೊರೆಗಳ ಮೊರೆತ, ಮಳೆ ಗಾಳಿಗಳ ಹೊಡೆತ, ಮೋಡಗಳ ಗುಡುಗಾಟ ಇವೆಲ್ಲಾ ಇದ್ದಿರಲೇಬೇಕಲ್ಲ? ಆದರೆ ನೀರಿನೊಳಗೂ ನೆಲದ ಮೇಲೂ ಜೀವ ತಲೆದೋರಿಕೊಂಡಾಗ ಶಬ್ದದ ಹರವು ಹೆಚ್ಚಿತು. ಪ್ರಾಣಿಗಳೂ ಪಕ್ಷಿಗಳೂ ದನಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಮೇಲೆ ಶಬ್ದಕ್ಕೊಂದು ನೆಲೆ ದೊರಕಿತು. ಇನ್ನು ಮನುಷ್ಯ ಮಾತನಾಡ ತೊಡಗಿದಮೇಲಂತೂ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಹೊಸ ಚೌಕಟ್ಟು ಸಿದ್ಧವಾಯಿತು. ಈ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದುದು ಸಂಗೀತ.

ಮನುಷ್ಯ ಮೊದಲು ಮಾತನಾಡಿದನೋ ಹಾಡಿದನೋ ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಹುಟ್ಟಿದ ಮಕ್ಕಳೇನೋ ಹಾಡುವುದೇ ಮೊದಲು. ಆದರೆ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವುದೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನೂ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನೂ ಅವೇಗಗಳನ್ನೂ ಬೇರೆಯವರಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸಲು, ಬೇರೆಯವರ ಮೆದುಳೊಳಗೆ ಒಡಲೊಳಗೆ ನಡೆಯುವ ಇದೇ ವಿವರಗಳನ್ನು ನಾವು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಮಾತುಕತೆ ಅಗತ್ಯ. ಇನ್ನು ಮಾತುಕತೆ ಸಾಹಿತ್ಯವಾದ ಮೇಲಂತೂ ಅದರ ನೆರವು ಇನ್ನಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿತು. ಈಗೀಗ ಮನುಷ್ಯ ಮಾತನಾಡುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು, ಹಾಡುವುದು ಕಡಮೆ. ಆದರೆ ಮಾನವಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮೊದಲಾಗುವಾಗ, ಮೊದಲಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಹೀಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಬದುಕಿನ ಹಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದಿತು. ದೈವಗಳನ್ನು ತಣಿಸುವುದಿರಲಿ, ನಲಿಮೆ-ಒಲುಮೆ-ದುಗುಡ-ಕಾಳಗಳಂತೆ ಕಾವಿರುವ ಸಂದರ್ಭಗಳಿರಲಿ, ಬೇಟೆ-ಬೇಸಾಯ-ದುಡಿಮೆಗಳಂಥ ಬರಡು ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಹಾಡು ತಪ್ಪದೆ ಒದಗುತ್ತಿದ್ದಿತು. ಈಗಲೂ ಆದಿವಾಸಿಗಳಲ್ಲಿ ಇದರ ಅವಶೇಷಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಬಿರುಸಿನ ಸಭ್ಯತೆಯ ಸುಳಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಸಿಗದಿರುವ ಜನರಲ್ಲೂ ಹಾಡಿನ ಹೆಚ್ಚಳವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ನಿರ್ಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ತೋರಿಬರುವ ಶಬ್ದದ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಮನುಷ್ಯ ಅನುಭವಿಸಿದ, ಅದರ ಸೊಬಗನ್ನು ಸವಿದ ; ಅದರ ಕೆಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿದ, ತನ್ನ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಕೆಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡ. ಹಾಡುವಾಗ ಮೈಮರೆತು ಕುಣಿದ. ಕುಣಿಯುವಾಗ ಕೈ ಚಪ್ಪಾಳೆ ತಟ್ಟಿದ, ಕಾಲುಗಳನ್ನು ಲಯಬದ್ಧವಾಗಿ ಮೆಟ್ಟಿದ ; ಕುಣಿತದ ಹೆಜ್ಜೆಗಳಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ, ಹಾಡಿನ ಗತಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಮರದ ಕಟ್ಟಿಗೆಯೊಂದನ್ನು ಕಲ್ಲಮೇಲೆ ಕುಟ್ಟಿಯೋ, ಎರಡು ಮರದ ಪಟ್ಟಿಗಳನ್ನು ಬಡಿದೋ, ಪೊಳ್ಳಾದ ಸೋರೆ ಬುರುಡೆಯ ಮೇಲೆ ಕಡ್ಡಿಯಿಂದ ಸದ್ದು ಮಾಡಿಯೋ ಲಯವನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ. ಮಾತನಾಡುವಾಗ ಕುಣಿತವಾಗಲೀ ಲಯದ ಕಡೆ ಗಮನವಾಗಲೀ ಇರಬೇಕಾದುದಿಲ್ಲ. ಹಾಡುವಾಗ ಮಾತ್ರ ಎರಡೂ ಸೊಗಸಾಗುತ್ತವೆ.

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ 'ಸಂಗೀತ' ಎನ್ನುವ ಸಂಸ್ಕೃತಮಾತಿಗೆ 'ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹಾಡುವುದು' ಎಂದಷ್ಟೇ ಅರ್ಥ. ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಈ ಪದದ ಬಳಕೆ ಹಾಡಿಕೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಮೀಸಲಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರಾಚೀನ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರಾದ ಭರತ, ದತ್ತಿಲ, ಮತಂಗ ಇವರು ಈ ಮಾತನ್ನು ಇದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಹದಿಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನದ ವೇಳೆಗೆ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ ತನ್ನ 'ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರ'ವನ್ನು ಸಿದ್ಧ ಮಾಡುವ ವೇಳೆಗಾಗಲೆ ಸಂಗೀತವೆಂದರೆ ಹಾಡಿಕೆ, ಕುಣಿತ, ವಾದ್ಯ ('ಗೀತನೃತ್ಯವಾದಿತ್ರತ್ರಯಂ') ಮೂರೂ ಕೂಡಿಕೊಂಡುದು ಎಂಬರ್ಥ ತಲೆದೋರಿತ್ತು. ಹೇಮಚಂದ್ರನೂ ಸಂಗೀತವೆಂದರೆ ಇದೇ ಸಮಂಜಸಾರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳಿ 'ಸಂಗೀತಂ ಪ್ರೇಕ್ಷಣಾರ್ಥಂ' ಎನ್ನುವ ಒಕ್ಕಣೆಯನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಎಂದರೆ ಸಹಜವಾದ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇವು ಮೂರೂ ಕೂಡಿರಬೇಕಾದುದಿಲ್ಲ ; ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾದರೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಹೆಚ್ಚು ಸೊಗಸು. ಸಂಗೀತವು ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರವಾದರೆ ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ವಾದ್ಯಗಳು ಬೆರೆತುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಗೀತ, ವಾದ್ಯ, ನೃತ್ಯಗಳ ಉದ್ದೇಶ ರಾಗ, ತಾಳ, ಭಾವಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುವುದು. ಕುಣಿಯುವಾಗ ಭಾವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೇ ಬೆಲೆ ; ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಹಾಡಿಕೆಯೂ (ಎಂದರೆ ರಾಗವೂ), ವಾದನವೂ (ಎಂದರೆ ತಾಳವೂ) ಸೇರಿದರೆ ಭಾವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಇನ್ನಷ್ಟು ಆಕರ್ಷಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಈ ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಶಾಸ್ತ್ರ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ' ; ಭರತ ಬಳಸಿರುವ ಹೆಸರು ಇದೇ. ಹೇಮಚಂದ್ರನು ಸಂಗೀತವೆಂಬ 'ಗೀತವಾದ್ಯನೃತ್ಯತ್ರಯ'ವನ್ನು ನಾಟ್ಯವೆಂದೇ ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ.

ಈ ಅರ್ಥ ಬಹುಕಾಲದವರೆಗೆ ಉಳಿದು ಬಂದಿತು. ಆದರೆ ಬರುಬರುತ್ತ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ ವ್ಯಾಪಾರವಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರವೇ ಆಗಿರುವಾಗ ರಾಗ, ಭಾವ ತಾಳಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ತೋರಿಸಬಹುದೆಂಬ ಆಲೋಚನೆ ತೋರಿಕೊಂಡಿತು. ಆಗ ಸಂಗೀತವೆಂದರೆ ಬರಿಯ ಹಾಡಿಕೆಯೆಂದಷ್ಟೇ ಅರ್ಥ ಮರುಕಳಿಸಿತು ; ಎಂದರೆ ರಾಗದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರ. ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ವಾದ್ಯದ (ಎಂದರೆ ತಾಳದ) ನೆರವೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿ ತೆನ್ನಿ. ಆದರೆ ಹಾಡಿಕೆಯಿಂದ ಕುಣಿತ ದೂರವಾಯಿತು. ಕುಣಿತದಿಂದ ಹಾಡಿಕೆಯೇನೋ ಇನ್ನೂ ದೂರವಾಗಿಲ್ಲ. ಭಾವಕ್ಕೆ ರಾಗ ಇರಬೇಕು ; ರಾಗಕ್ಕೆ ಭಾವ ಇರಬೇಕಾದುದಿಲ್ಲ. ರಾಗ-ಭಾವವೆನ್ನುವುದೇ ಬೇರೆ, ಮಾನವ ಸಹಜ ವಾದ ಭಾವವೇ ಬೇರೆ, ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು.

ಮನುಷ್ಯನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಮೈದಳಿದ ಕಲೆ ನರ್ತನವೇ ; ಅದರ ಪರಂಪರೆ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಹಾಡಿಕೆ ಕೇವಲ ಕಲೆಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡುದು ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ನಾನೂರು ಐನೂರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಈಚೆಗೆ ಅಷ್ಟೆ ; ಅದೂ ಮೊಗಲ ಅರಸರ ಒತ್ತಾಸೆಯಿಂದ ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಾಯಿತು. ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಅದು ಬರಿಯ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ತೋರಿಕೊಂಡು ಇನ್ನೂರು ಮುನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳೂ ಆಗಿಲ್ಲ ; ಮೊದಲಿಂದ ಕೀರ್ತನ, ಸಂಕೀರ್ತನ, ನಗರ ಕೀರ್ತನಗಳು ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಮಾರಂಭದ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು ; ಇಂದಿಗೂ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ದಕ್ಷಿಣ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕಳೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವುದು.

2

ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಮಾರ್ಗಿಯೆಂದೂ ದೇಶಿಯೆಂದೂ ಬಹು ಕಾಲದಿಂದ ಇಬ್ಬಗೆಯಾಗಿಯೇ ಹರಿದು ಬಂದಿದೆ. ಇದರ ಮೊದಲ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮತಂಗನ 'ಬೃಹದ್ದೇಶಿ'ಯಲ್ಲಿ (ಏಳನೆಯ ಶತಮಾನ) ಬರುವುದಾದರೂ ಈ ವಿಭಾಗ ತುಂಬ ಹಿಂದಿನದೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ತಜ್ಞರಿಂದ ಸಿದ್ಧವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವೆಂಬ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಸೇರಿದ್ದು, ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗೊತ್ತಾದ ಕ್ರಮದಿಂದ ರಾಗವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸುವುದು ಮಾರ್ಗೀಯ

ಸಂಗೀತವೆಂದು ಮತಂಗನೇ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ದೇಶೀಯ ಸಂಗೀತವೆಂದರೆ ಜನರು ಇಷ್ಟು ಕಟ್ಟುಪಾಡಿರದೆ ತಮಗೆ ತೋರಿದಂತೆ, ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಿರುವ ಕ್ರಮದಿಂದ ಭಾವವನ್ನು ತೋರ್ಪಡಿಸುವ ಪ್ರಕಾರ ; ಇದರಲ್ಲಿ ರಾಗಕ್ಕಿಂತ ಭಾವದ ಮೇಲೆ ಗಮನ ಹೆಚ್ಚು. ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ದೇಶೀ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ, ಕುಣಿತಕ್ಕೂ ನೆಂಟು ನಿಕಟವಾದುದು. ಮುಂದೆ ದೇಶೀಯ ರಾಗಗಳೂ ಮೈದಳಿದುವು. ಆದರೆ ಮತಂಗ ರಾಗವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಮಾರ್ಗೀ ಸಂಗೀತವನ್ನೇ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಮಾರ್ಗವೆಂದರೆ ದಾರಿ ; 'ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದು' (ಮ್ಯಗ್) ಎನ್ನುವ ಧಾತುವಿನಿಂದ ಆದ ಈ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗೆ ಸಾಧನವೆಂಬ ಧ್ವನಿಯಿದೆ. ಇದು ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾದ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರ. ದೇಶಿಯಾದರೆ ಲೌಕಿಕಗಾನ ; ಹಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಹಲವು ಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ನೆರವಾಗುವುದರಿಂದಲೇ 'ಬೃಹದ್ದೇಶಿ'.

ಈ ವಿಭಾಗ ನಮಗೆ ವೈದಿಕ ಯುಗದಲ್ಲೇ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಯಾವ ವಿವರಕ್ಕೆ ಮೂಲವನ್ನು ಕೇಳಿದರೂ ವೇದದ ಕಡೆ ಬೆರಳು ತೋರಿಸುವುದು ವಾಡಿಕೆಯಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳಿಗೂ ಸಮಾನವಾದ ಸಮರ್ಥನೆ ವೇದದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯಲಾರದು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಸಾಮವೇದವೆಂದು ಬಲವಾದ ಒಂದು ನಂಬಿಕೆಯಿದೆ ; ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರೂ ಇದನ್ನೇ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಮಾತು ಮಾರ್ಗೀ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಪಂಡಿತರು ಕೂಡ ಅರಿತಿಲ್ಲ. ಮೇಲಾಗಿ ಮಾರ್ಗೀ ಸಂಗೀತದಲ್ಲೂ ವೈದಿಕ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಭಾವ ಮರೆಯಾಗಿ ಎಷ್ಟೋ ಕಾಲವಾಯಿತು ಎನ್ನುವುದೂ ಹಲವರ ಗಣನೆಗೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಮಾರ್ಗೀ ಸಂಗೀತವೇನೋ ವೈದಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೇ ಮೈದಳಿಯಿತು. ದಿಟ ; ಆದರೆ ಅದು ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಳ್ಳುವಾಗ ದೇಶೀ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಮುಂದೆ ಮಾರ್ಗೀ ದೇಶೀ ಎನ್ನುವ ಭೇದ ಬರಿಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕಲ್ಪನೆಯಷ್ಟೇ ; ಅದರಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಹುರುಳಿರದು.

ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ದಾರಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಾಗ ಸಾಮವೇದವನ್ನು ಮರೆಯುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ ; ಮಾರ್ಗೀಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅದೇ ಆಕರ.

ಗಾಂಧರ್ವವೇದ (ಎಂದರೆ ಸಂಗೀತ) ಸಾಮವೇದದ ಉಪವೇದವೆಂದು ಶೌನಕನ ಚರಣವ್ಯಾಹರಶಿಷ್ಟದಲ್ಲಿ ಒಕ್ಕಣೆಯಿದೆ. ಉದ್ಯಾತ್ಮವೆಂಬುವನು ಹಾಡುವುದಕ್ಕೆಂದೇ ಸಿದ್ಧವಾದ ವೇದ ಸಾಮವೇದ. 'ಸಾಮಾನಿ ಗಾಯಂತಿ' ಎಂದೇ ಉಪನಿಷತ್ತಿನ ಮಾತು. ಋಗ್ವೇದದ ಋಚಿಗಳು ಪಾಠಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ತಕ್ಕುವು; ಅದನ್ನೇ ಹಾಡಿದಾಗ ಅದು ಸಾಮವೆನಿಸಿಕೊಂಡಿತು. 'ಸಾಮ' ಎನ್ನುವ ಮಾತಿಗೆ ಋಚಿಗಳಿಗೆ ('ಸಾ') ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ವರ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ಮಾಡುವುದು ('ಅಮ') ಎನ್ನುವ ಅರ್ಥವನ್ನು ಬೃಹದಾರಣ್ಯಕೋಪನಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿ (1, 3, 22) ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಸಾಮವೇದದಲ್ಲಿರುವ 1875 ಮಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ 104ನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದವೆಲ್ಲ ಋಗ್ವೇದವೇ. ಋಗ್ವೇದದ ಮಾತು (ವಾಕ್); ಸಾಮವೇದದ ಹಾಡಿಕೆ (ಗೇಯ).

ಪಾಠಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ತಕ್ಕುದನ್ನು ಹಾಡಿಗೆ ಸಿದ್ಧ ಪಡಿಸುವಾಗ ಹಲವು ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸದೆ ವಿಧಿಯಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳನ್ನು 'ಸಾಮ ವಿಕಾರ'ವೆಂದು ಕರೆದು ಸಾಮಗಾನ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರ ವಿಚಾರ ('ಅಗ್ನೇ' ಎನ್ನುವ ಋಗ್ವೇದದ ಮಾತನ್ನು 'ಓಗ್ನಾಯಿ' ಎಂದು ಉಚ್ಚರಿಸುವುದು, ಇತ್ಯಾದಿ). ವಿಶ್ಲೇಷ (ಋಕ್ಕಿನ ಪದಗಳನ್ನು ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ ಕಡೆ ಒಡೆದು ನಡುವೆ ಬರುವ ಸ್ವರದಿಂದ ಹೊಸದೊಂದು ಪದವನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದು; ನಿದರ್ಶನಕ್ಕೆ 'ವೀತಯೇ' ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ 'ವೀ' ಮತ್ತು 'ತಯೇ' ಎಂದು ಒಡೆದು 'ಓಯಿ' 'ತೋಯಾಯೀ' ಎಂದು ಉಚ್ಚರಿಸುವುದು), ವಿಕರ್ಷಣ (ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಅಕ್ಷರವನ್ನು ಎಳೆದು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಉಚ್ಚರಿಸುವುದು). ಅಕ್ಷರಾಭ್ಯಾಸ (ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಉಚ್ಚರಿಸುವುದು, 'ತೋಯಾಯಿ' 'ತೋಯಾಯೀ' ಎಂಬಂತೆ), ವಿರಾಮ (ಪದದ ನಡುವೆ ಕೊಂಚ ಹೊತ್ತು ನಿಲ್ಲಿಸುವುದು, ನಿದರ್ಶನಕ್ಕೆ 'ಗೃಣಾನೋ ಹವ್ಯ ವೀತಯೇ' ಎಂದಿರುವ ಋಚಿಯ ಭಾಗವನ್ನು 'ಗೃಣಾನೋ' ಎಂದು ಹಾಡಿದ ಮೇಲೆ 'ಹ' ಎಂಬಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಅನಂತರ 'ವಿಯದಾತಯೇ' ಎಂದು ಹಾಡುವುದು), ಮತ್ತು ಸ್ತೋಭ (ಅರ್ಥವಿಲ್ಲದ, ಆದರೆ ಹಾಡಲು ಅನುಕೂಲವಾದ, ಅಕ್ಷರಗಳ ಗುಂಪನ್ನು ಬೇಕಾದ ಕಡೆ ಸೇರಿಸುವುದು. ನಿದರ್ಶನಕ್ಕೆ 'ಅಉಹೋವ', 'ಹಾಉ', 'ಔ', 'ಹೋ' 'ವಾ' ಇತ್ಯಾದಿ), ಹೀಗೆ ಸಾಮ ವಿಕಾರಗಳನ್ನು ಆರು ಬಗೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಈ 'ವಿಕಾರ'ಗಳ ಉದ್ದೇಶವೇನು? ಋಚಿಗಳೇನೋ ಸಾಮಾನ್ಯನದ ಮೂಲ ಸಾಮಗ್ರಿಯೇ. 'ಋಚಿ ಅಧ್ಯಾಧಂ ಸಾಮ' ಎಂಬ ನಿರ್ವಚನವೇ ಇದೆ (ಛಾಂ. 1, 6, 1). ಆದರೆ ಋಚಿಗಳ ಅಕ್ಷರಾರ್ಥದ ಕಡೆಯಾಗಲೀ ಸಮಂಜಸ ಯಾರ್ಥದ ಕಡೆಯಾಗಲೀ ಗಮನವಿರಿಸದೆ, ಪದಗಳ ಸಹಜ ವಿಭಾಗ ವನ್ನೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉಚ್ಚಾರಣೆಯನ್ನೂ ಕಡೆಗಣಿಸಿ, ಹಾಡಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಪದವಿಂಗಡಣೆ, ಉಚ್ಚಾರಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು. ಬೇಕಾದಂತೆ ಹೊಸ ಅಕ್ಷರಗಳನ್ನೂ ಪದಗಳನ್ನೂ ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸುತ್ತ ಒಟ್ಟಾರೆ ಒಂದು ಗಾನ ಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಋಚಿಗಳ ಅರ್ಥದ ಅನುಸಂಧಾನವಾಗಲಿ ಅವಿಷ್ಕರಣವಾಗಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯನದ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ; ಮತ್ತು ಋಚಿಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹಾಡುವಾಗ ಭಂದಸ್ಸು, ನಿರುಕ್ತ, ವ್ಯಾಕರಣ ಮೊದಲಾದುವು ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಟ್ಟುಪಾಡನ್ನು ಮೀರಿದುದು ಸಾಮಾನ್ಯನ. ಆದರೆ ಅದರ ಪ್ರಯೋಜನವೇನೋ ಯಜ್ಞಯಾಗಾದಿಗಳ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೆರವಾಗುವುದೇ; ಶುದ್ಧವಾದ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವೆನ್ನಲಾಗದು.

ಹೀಗೆಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯನವೇ ಒಂದು ಕಟ್ಟುಪಾಡು ಎನ್ನುವಂತೆಯೂ ಇಲ್ಲ. 'ಸಾಮವೇದಕ್ಕೆ ಸಾವಿರ ದಾರಿಗಳು' (ಸಹಸ್ರವರ್ತ್ಮಾ ಸಾಮವೇದಃ) ಎಂದು ಪತಂಜಲಿ ಮಹರ್ಷಿಗಳ ಮಾತೇ ಇದೆ. ಹಾಡುವವರ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ನುಸರಿಸಿ, ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ ಸಾಮಾನ್ಯನ ಸಾಗುತ್ತಿದ್ದುದು ಈ ಮಾತಿನಿಂದ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯನ ವನ್ನು 'ಗ್ರಾಮೇಗೇಯ' ಮತ್ತು 'ಅರಣ್ಯೇಗೇಯ' ಎಂದು ವಿಭಾಗ ಮಾಡುವುದಿದೆ. ಸಾಮವೇದ ಸಂಹಿತೆಯ ಪೂರ್ವಾರ್ಚಿಕೆಯೆಂಬ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಐದು ಅಧ್ಯಾಯಗಳ ಮಂತ್ರಗಳನ್ನು ಮೊದಲ ಕ್ರಮದಲ್ಲೂ ಆರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದ ಮಂತ್ರಗಳನ್ನು ಎರಡನೆಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲೂ ಹಾಡುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಇವೆರಡಕ್ಕೂ 'ಪ್ರಕೃತಿಗಾನ'ವೆಂದೇ ಹೆಸರು. ಉತ್ತರಾರ್ಚಿಕೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಂತೆ 'ಊಹಗಾನ, ಮತ್ತು ಎರಡನೆಯ ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಂತೆ 'ಊಹ್ಯಗಾನ' ಎಂದು ಇಬ್ಬಗೆಯಾಗಿ 'ವಿಕೃತಿಗಾನ'ವಿದೆ.

ಈ ವಿಭಾಗ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದುದು. 'ಗ್ರಾಮೇಗೇಯ ಗಾನ' ವೆಂದರೇನು? ಜನರ ನಡುವೆ, ಸಭ್ಯರ ಎದುರು, ಸಂದರ್ಭದ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಹಾಡುವುದು. ನಿರರ್ಶನಕ್ಕೆ, ಸೋಮಯಾಗವೇ 'ಊಹಗಾನ'ಕ್ಕೆ ಸಂದರ್ಭ. ನೆರೆದ ಜನರ ನಿರೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಪೂರೈಸುವಂತೆ ಸುಮಾರಾಗಿ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧವಾದ ಒಂದು ಹಂದರವಿದ್ದು, ರಂಜನೆಯ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನೂ ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು 'ಗ್ರಾಮೇಗೇಯ'. ಸಾಮಸಂಹಿತೆಯ ಮೊದಲ ಭಾಗವಾದ ಪೂರ್ವಾರ್ಚಿಕೆಯ ಮೊದಲ ಐದು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಗ್ನಿ ಇಂದ್ರ ಮತ್ತು ಸೋಮ (ಪವಮಾನ) ಈ ದೇವತೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸ್ತುತಿಪರವಾದ (486) ಯಜಿಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಈ ದೇವತೆಗಳು ಗ್ರಾಮದ ಜನರಿಗೆ ಸೇರಿದುವು ತಾನೆ ! ಹೀಗಾಗಿ ಧರ್ಮದ ನೇರವಾದ ಪ್ರಯೋಜನ 'ಗ್ರಾಮೇಗೇಯ'ದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾಲದ ಭಜನೆ, ಸಂಕೀರ್ತನೆ, ನಗರಕೀರ್ತನೆಗಳಿರುವಂತೆ. ಆದರೆ ಪೂರ್ವಾರ್ಚಿಕೆಯ ಕಡೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ದೇವತಾಸ್ತುತಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಅರಣ್ಯಕ ಪರ್ವ, ಅರಣ್ಯಕಾಂಡಗಳಿಂದೇ ಹೆಸರಿದ್ದ ಮಹಾನಾಮಾ ಎಂಬ ಪರಿಶಿಷ್ಟವನ್ನೂ ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಒಟ್ಟು 164 ಯಜಿಗಳು. ಇವೆಲ್ಲ ಅರಣ್ಯಗಾನಕ್ಕಿಂದೇ ಸಿದ್ಧವಾದುವು ; ಅಡವಿಯ ಶಾಂತ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ರಹಸ್ಯವಾಗಿ ಹಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದುವು ; ಇವಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ, ಪವಿತ್ರವೆನಿಸಿದ ಕಳೆಯೊಂದು ಇರುವಂತೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಗಾನಪದ್ಧತಿ ವಿಚಿತ್ರವಾದುದು. ಎಲಕ್ಷಣವಾದುದು : ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನರಿಗೆ ರುಚಿಸದೆ ಇರುವಂಥದು. ಹಾಡುವವರ ಮನೋಧರ್ಮ ಯಾವ ಕಟ್ಟುಪಾಡೂ ಇರದೆ. ನೆನೆದವರನ್ನು ರಂಜಿಸಬೇಕೆಂಬ ಕಾತರವಿರದೆ. ಮಾತಿನ ಅರ್ಥದ ನಿರ್ಬಂಧವಿರದೇ ಸ್ವೇಚ್ಛೆಯಾಗಿ ಹರಿಯುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ಗುಣ. ಇದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಉತ್ತರಾರ್ಚಿಕೆಯ ಕಡೆಯ ಖಂಡಗಳನ್ನು 'ಊಹಗಾನ'ವೆಂಬ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಪದ್ಧತಿಯಿದ್ದಿತು. ಊಹ್ಯವೆಂಬ ಮಾತನ್ನು ಜೈಮಿನಿಗಳು 'ಹಿಂದೆ ಬಾರದೆ ಇದ್ದುದನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಸೇರಿಸಿ ಅದನ್ನೇ ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುವುದು' ('ಅಪೂರ್ವೋತ್ ಕ್ಷೇಪಣಂ') ಎಂದು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೊಸದಾಗಿ ಸೇರಿಸುವ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿರಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮ ವೇನಿಲ್ಲ ; ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸ್ತೋಭಗಳಂತೆ ಅದು. ಎಂದರೆ ಮನೋಧರ್ಮ ಸಂಗೀತವೇ ಆಯಿತಲ್ಲ ?

ಸಾಮವೇದದ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಇಷ್ಟಕ್ಕೇ ಮುಗಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಮಗಾನವನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಹಾಡುವವನು ತನ್ನ ದನಿಯನ್ನು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಲು (ಈಗ ಇದನ್ನು ನಾವು ಆಧಾರಶ್ರುತಿ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ) 'ಹಿಂಕಾರ', ಅನಂತರ ಹಾಡಲು ಮೊದಲು ಮಾಡುವಾಗ ರಾಗವಾಗಿ ಹಿಂಕಾರವನ್ನು ಎಳೆದೇಡು ಹೇಳುವ 'ಪ್ರಣವ', ಅನಂತರ, ಹಾಡಬೇಕಾಗಿರುವ ಋಚಿಯ ಮಾತನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವ 'ಪ್ರಸ್ತಾವ' (ಮುಂದೆ ಇದನ್ನೇ ಉದ್ಗ್ರಹವೆಂದರು); ಇದಾದ ಮೇಲೆ ಆರು ಬಗೆಯ ಸಾಮ ವಿಕಾರಗಳನ್ನೂ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಋಚಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಹಾಡುವ 'ಉದ್ಗೀಥ' (ಇದೇ ಧ್ರುವವೆಂದಾದುದು); ಕಡೆಯಲ್ಲಿ, ಏರಿದ ಸ್ವರವನ್ನು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಇಳಿಸಿ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವ 'ನಿಧನ' (ಉಪಭೋಗ), ಈ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸಾಮಗಾನವನ್ನು ನಡೆಸುವ ಪದ್ಧತಿಯಿದ್ದಿತು. ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲೂ ಈ ಪದ್ಧತಿ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗಿದ್ದುದು ಆಗ ಸಿದ್ಧವಾದ ನಾನ್ಯದೇವನ 'ಭರತಭಾಷ್ಯ'ದಿಂದ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಮೇಲೆ ಇದರ ಪ್ರಭಾವವೇನೂ ಪೂರಾ ಮರೆಯಾಗಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ ?

'ಸಾಮ' ಎನ್ನುವ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ "ಅಮ" ಎಂದರೆ ಸ್ವರಗಳು ಎಂದು ಹೇಳಿದವಷ್ಟೆ, ಛಾಂದೋಗ್ಯ ಉಪನಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿ 'ಸಾಮಕ್ಕೆ ನಿಲುವು ಯಾವುದು.' ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು 'ಸ್ವರವೇ ಅದರ ನಿಲುವು' ಎಂದುತ್ತರ ಹೇಳಿದೆ ('ಕಾ ಸಾಮೋ ಗತಿರಿತಿ ? ಸ್ವರ ಇತಿ ಹೋವಾಚ', 1, 8, 4). 'ಸಾಮಿಕ' ಎನ್ನುವ ಮಾತಿಗೆ ಮೂರು ಸ್ವರಗಳ ಸಮುದಾಯ ಎನ್ನುವ ಪರಿಭಾಷೆಯೂ ಇದೆ. ಒಂದೇ ಸ್ವರದ ಆರ್ಚಿಕ ('ಸ' ಎನ್ನಿ) ಅದಕ್ಕೆ ಮೇಲಿನ ಸ್ವರವನ್ನೂ ('ರಿ') ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಗಾಥೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಮೇಲಿನ ಸ್ವರ ('ಗ') ಸೇರಿಸಿ ಅವರೋಹಣವಾಗಿ ಸಾಮಿಕ ('ಗರಿಸ'). ಸಾಮಗಾನ ಮಾಡುವಾಗ ಆರ್ಚಿಕಕ್ಕೂ ಕೆಳಗಿನ ಸ್ವರವನ್ನೂ (ಸ್ವರಾಂತರ) ('ನೆ') ಬಳಸುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಹೀಗೆ, ಮೊದಲು ನಾಲ್ಕು ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅವನ್ನು ಪ್ರಥಮ, ದ್ವಿತೀಯ, ತೃತೀಯ, ಚತುರ್ಥ ಎಂದು ಕರೆದರು; ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವರಶ್ರೇಣಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಹಿಡಿದುದು ಅವರೋಹಣ ಕ್ರಮ; 'ಉತ್ತರೋತ್ತರ ನೀಚ'. ಪ್ರಥಮವನ್ನು ನಮ್ಮ ಈಗಿನ 'ಗ' ಎಂದರೆ ದ್ವಿತೀಯ ಅದಕ್ಕೆ ತಗ್ಗಿನ 'ರಿ'; ತೃತೀಯ 'ಸ'; ಚತುರ್ಥ 'ನಿ'. ಮುಂದೆ ಅವರೋಹಣ

ಕ್ರಮದಲ್ಲೇ ಚತುರ್ಥವಾದಮೇಲೆ 'ಮಂದ್ರ' ಪಂಚಮ ('ಧ') ; ಅದಾದ ಮೇಲೆ 'ಅತಿ ಸ್ವಾರ್ಯ' (ಷಷ್ಟ) ('ಪ') ಎಂಬ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಿದರು. ಅತಿಸ್ವಾರ್ಯವೆಂದರೆ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ತಗ್ಗಿ ನಿಲ್ಲುವುದು. ಹಾಡುವಾಗ ಈ ಆರು ಸ್ವರಗಳಲ್ಲದೆ, ಪ್ರಥಮಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ 'ಕ್ರುಷ್ಟ' ಎಂಬ ಸ್ವರಸ್ಥಾನವೂ ('ಮ') ಬಳಕೆಗೆ ಬರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರು. ಇದನ್ನು 'ಸಪ್ತಮ' ಎಂದು ವ್ಯವಹರಿಸಿ 'ಕ್ರುಷ್ಟಾದಿ'ಯೆಂದು ಸ್ವರಸಪ್ತಕವನ್ನು ಹೇಳಿದರು. ಸ್ವರವೆಂದು ಸೂಚಿಸಲು ಅವರು ಬಳಸಿದ ಪದ 'ಯಮ'. ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಮಂದ್ರ, ಮಧ್ಯ, ತಾರಗಳೆಂಬ ಮೂರು ಸ್ಥಾಯಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿದುದು ಪ್ರತಿಶಾಖ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ, ನಮ್ಮ ಈಗಿನ ಸಪ್ತ ಸ್ವರಗಳನ್ನೂ ಸಾಮಗಾನ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲೇ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಹಿಂದೆ ಸಾಮಗಾನ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಆಭೋಗಿ ರಾಗದಲ್ಲೇ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಿತು. ಆಭೋಗಿ ಔಡವರಾಗ, ಎಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಐದೇ ಸ್ವರಗಳು. ಮುಂದೆ ಖರಹರಪ್ರಿಯ ವಾಡಿಕೆಗೆ ಬಂದಿತು. ಸಾಮಗಾನ ಮೊದಮೊದಲಿಗೆ ಸ್ವರ ಪಂಚಕವೇ ಆಗಿದ್ದು ಅನಂತರ ಸ್ವರಸಪ್ತಕವಾಯಿತೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಕಾತ್ಯಾಯನನು ಕ್ರುಷ್ಟವಾಗಲೀ ಅತಿ ಸ್ವಾರ್ಯವಾಗಲೀ ಆರಂಭಕಸ್ವರವಾಗ ಲಾರದೆಂದು ಹೇಳಿರುವುದು ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ನಾವು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು. ವೈದಿಕಗಾನಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾದ ವಾದ್ಯ ವೀಣೆ; ವೇದವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿ ವೀಣೆಯ ಹಲವಾರು ಬಗೆಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ವೀಣೆಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು 'ಏಕ ತಂತ್ರೀ ವೀಣೆ'. ಒಂದೇ ತಂತಿಯ ಈ ವೀಣೆ ಪ್ರಣವೋಪಾಸನೆಗೆ ತಕ್ಕದ್ದೆಂದು ಬಗೆದು ಸಾಮಗಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಉದ್ಗಾತೃವು ಔದುಂಬರೀ ವೀಣೆಯನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದುದುಂಟು. ಋಷಿಗಳ ಪಠದಲ್ಲಿ 'ಉದಾತ್ತ', (ಉಚ್ಚ ಅಥವಾ ಏರು), 'ಅನುದಾತ್ತ' (ನೀಚ ಅಥವಾ ತಗ್ಗು) ಎಂಬ ಸ್ವರ ಭೇದವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ 'ದ್ವಿತಂತ್ರೀ ವೀಣೆ'ಯೂ ಮುಂದೆ ಸ್ವರಿತ, ಆಕ್ಷಿಪ್ತ ಅಥವಾ ನಡುವೆ ಎಂಬ ಸ್ವರಸ್ಥಾನವೂ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಾಗ 'ತ್ರಿತಂತ್ರೀ ವೀಣೆ'ಯೂ ಸಿದ್ಧವಾದುವು. ನಾಲ್ಕನೆಯ 'ಪ್ರಚಯ'ವೂ ಸಾಮಗಾನದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡುಬಂದಾಗ ಮೂಡಿಕೊಂಡುದು 'ಚತುಸ್ತಂತ್ರೀವೀಣೆ'. ಮುಂದೆ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮೂರು ತಂತಿಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ 'ಸಪ್ತತಂತ್ರೀವೀಣೆ'ಯನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಇದಕ್ಕೆ 'ಚಿತ್ರಾ' ಎಂಬ ಹೆಸರೂ

ಇದ್ದಿತು. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಕಾಲದವರೆಗೂ ಇದು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಸಾಮಗಾನಕ್ಕೆ 'ಚತುಸ್ತಂತ್ರೀ ವೀಣೆಯೇ ಸಾಕಾದರೂ, ಜನರಂಜನೆಯ ಪ್ರಯೋಜನವೂ ಸೇರಿಕೊಂಡು ತಂತಿಗಳು ಹೆಚ್ಚುತ್ತ ಬಂದುವು. ಜನರಂಜನೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯ ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ತಂತಿಗಳು ಒಂದು ನೂರು ತಂತಿಗಳ ಕಾತ್ಯಾಯನ ವೀಣೆ (ಶತತಂತ್ರೀ ವೀಣೆ)ಯವರೆಗೂ ಹೆಚ್ಚಿದುವು. ವೀಣೆಗಳಲ್ಲಿ ವೈದಿಕ ವೀಣೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾವೀಣೆ, ಲೌಕಿಕವೀಣೆ ಎಂಬ ವಿಭಾಗ ತೋರಿಕೊಂಡಿತು ; ಇದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ವೈದಿಕಗಾನ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾಗಾನ, ಲೌಕಿಕಗಾನ ಎಂಬ ವಿಭಾಗವೂ ಕಂಡುಕೊಂಡಿತು. ಸಾಮಗಾನಕ್ಕೆ ಅನುವಾದದ್ದು ಚತುಸ್ತಂತ್ರೀ ವೀಣೆ, ಸಪ್ತತಂತ್ರೀ ವೀಣೆ (ಚಿತ್ರಾ) ಇವು. ವ್ಯಾಖ್ಯಾಗಾನ ವೆಂದರೆ ರಾಮಾಯಣಾದಿ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ರಾಗ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಹಾಡುವುದು ; ಇದಕ್ಕೆ ಒಂಭತ್ತು ತಂತಿಗಳ ವಿಪಂಚಿ, ಇಪ್ಪತ್ತೊಂದು ತಂತಿಗಳ ಮತ್ತ ಮತ್ತಕೋಕಿಲ ಮೊದಲಾದುವು ವ್ಯಾಖ್ಯಾ ವೀಣೆಗಳಾಗಿ ಸಿದ್ಧವಾದುವು. ಲೌಕಿಕ ಗಾನದಲ್ಲಿ ಜನರಂಜನೆಯೇ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿ ಹಲವು ಬಗೆಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರಾಗ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವೀಣೆಯ ತಂತಿಗಳೂ ಹೆಚ್ಚುತ್ತ ಹೋದುವು. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲ ಅಗತ್ಯವಾದುದು ವೀಣೆಯಲ್ಲಿ ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೊದಲು ಅಷ್ಟೆ.

ಈ ಪ್ರಸ್ತಾವದ ಉದ್ದೇಶ, ಮಾರ್ಗೀಸಂಗೀತವು ವೈದಿಕ ಗಾನದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೇ ಮೊದಲಾಯಿತಾದರೂ, ಆ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಮೀರಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೂ (ಕಥೆ, ಪ್ರಸಂಗ, ಸಂಕೀರ್ತನೆ, ಇತ್ಯಾದಿ), ಲೌಕಿಕ ಮನರಂಜನೆಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೂ ಒಪ್ಪುವಂತೆ ಬೆಳೆಯಿತು. ಹೀಗೆ ಬೆಳೆಯುವಾಗ ಮಾರ್ಗೀ ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಪ್ರಾಚೀನವೆನ್ನಬಹುದಾದ ದೇಶೀಯ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ತಳೆಯಿತು.

ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ದೇಶೀಯ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರೂಪ ಏನಿದ್ದಿತೋ ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ದಕ್ಷಿಣದೇಶದಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಕೆಲವು ಹಳೆಯ ತಮಿಳು ಗ್ರಂಥ

ಗಳಿಂದ (ಪರಿಪ್ಪಾದಲೋ, ಶಿಲಪ್ಪದಿಕಾರಂ, ದಿವಾಕರಂ, ಇತ್ಯಾದಿ) ಸಂಗೀತದ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಹಲವು ವಿವರಗಳು ತಿಳಿಯುತ್ತವೆ. ಶ್ರುತಿ, (ಮಾತ್ತಿರ್ಪೈ), ಸ್ವರ, (ಪಾಲ್ಪೈ), ರಾಗ (ಪಣ್) ಈ ಮೂರು ವಿವರಗಳು ದಕ್ಷಿಣದೇಶದ ರಸಿಕರಿಗೆ ಕ್ರಿಸ್ತಪೂರ್ವ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲೇ ಪರಿಚಿತವಾಗಿದ್ದುವು. 'ಯಾಳ್ ಎಂಬ ವಾದ್ಯದ ತಂತಿಯನ್ನು ಮಿಟಿ ನುಡಿಸಿದ ಸ್ವರ (ಇಶೈ) 'ತಾರಂ' (ಈ ಮಾತಿಗೆ ತಂತಿ ಯೆಂದೇ ಅರ್ಥ). ಇದು ಈಗಿನ 'ನಿ'ಗೆ ಸರಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಶಿಲಪ್ಪದಿಕಾರದ ಒಕ್ಕಣೆಯ ಪ್ರಕಾರ, ತಾರದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದುದು 'ಉಳ್ಳೈ' ('ಮ'): ಉಳ್ಳೈ ನಿಂದ ಕುರಲ್ ('ಸ'), ಕುರಲಿನಿಂದ 'ಇಳಿ' ('ಪ'), ಇಳಿಯಿಂದ 'ತುತ್ತಂ' ('ರಿ'), ತುತ್ತಂನಿಂದ ವಿಳರಿ ('ಧ'), ವಿಳರಿಯಿಂದ 'ಕೈಕ್ಕಿಳ್ಳೈ' ('ಗ') ಹುಟ್ಟಿದುವು. ಈ ಹುಟ್ಟೋಣವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ ಹೀಗೆ—ನಿರ್ದೇಶನಕ್ಕೆ, ತಾರ ವನ್ನು ಯಾಳ್‌ನಲ್ಲಿ ಏಣಿಸಿದಾಗ ಅದರೊಂದಿಗೆ ಉಳ್ಳೈ (ಎಂದರೆ ಸ್ವರ ಸಪ್ತಕ ದಲ್ಲಿ ಐದನೆಯದು) ಕೂಡ ಕೇಳಿ ಬರುತ್ತದೆ; ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ. ಸಾಮಗಾನದ ಕ್ಕುಪ್ಪಾದಿ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ತಾರವೇ ಮೊದಲ ಸ್ವರ ('ನಿ'); ಅನಂತರ ಆರೋಹಣ ಕ್ರಮವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಕುರಲ್ ('ಸ'), ತುತ್ತಂ ('ರಿ'), ಕೈಕ್ಕಿಳ್ಳೈ ('ಗ'), ಉಳ್ಳೈ ('ಮ'), ಇಳಿ ('ಪ'), ವಿಳರಿ ('ಧ'), ಹೀಗೆ ಏಳು ಸ್ವರಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರು. ಒಂದೊಂದಕ್ಕೂ ಅದರಿಂದ ಐದನೆಯದು ಸಂವಾದಿ; ಎಂದರೆ ಸ್ವರ ಪಂಚಕದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೇ ಆಯಿತು, ಸಾಮವೇದದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿದ್ದಂತೆ.

ಸಾಮಗಾನದಲ್ಲಿ ಆರಂಭಕ ಸ್ವರದ (ಕ್ರುಷ್ಣ, ಅತಿಸ್ವಾಯಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಇತರ ಐದು) ಕಲ್ಪನೆಯಿರುವಂತೆಯೇ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಹಳೆಯ ರಾಗ ಕಲ್ಪನೆ ಯಲ್ಲಿಯೂ ರಾಗವು ತಾರದಲ್ಲಲ್ಲದೆ ಕುರಲ್ ('ಸ') ನಿಂದಲೇ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತಿದ್ದಿತು. ಈಗ ದೇಶದ ಹಲವು ಕಡೆ ಸಾಮಗರು ಖರಹರಪ್ರಿಯ, ಶಂಕರಾ ಭರಣ, ಕಲ್ಯಾಣಿ, ಭೈರವಿ, ತೋಡಿ ಮತ್ತು ಹರಿಕಾಂಭೋಜಿ ರಾಗಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಪ್ರಾಚೀನ ತಮಿಳು ರಾಗಗಳೇ. ಇದರಿಂದ ಸಾಮಗಾನಕ್ಕೂ ಪ್ರಾಚೀನ ತಮಿಳು ಸಂಗೀತಕ್ಕೂ ಇದ್ದ ನೆಂಟು ನಿಕಟವಾದುದೆಂದು ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಮಗರಿಗೆ ನೆರವಾಗುವಂತೆ ಸಂಗೀತ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕುಡುಮಿಯಾ ಮಲ್ಯೆ ಶಾಸನ (ಇದು ಕ್ರಿಸ್ತಾಬ್ದ ಏಳನೆಯ ಶತಮಾನದ್ದೆನ್ನುತ್ತಾರೆ) ಮೂಡಿಸಿರುವುದನ್ನು ನೆನೆಸಿ

ಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಹಳೆಯ ತಮಿಳು ಗ್ರಂಥಗಳಿಂದ, ಸ್ವರಸಪ್ತಕಗಳನ್ನೂ ಉಳ್ಳ 'ಪಣ್'ಗಳ, ಸ್ವರಪಂಚಕವುಳ್ಳ 'ತಿರ್ಂ'ಗಳ ಪರಿಚಯವಿದ್ದುದು ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಆ ಕಾಲದ ಸುಮಾರು ಮೂವತ್ತು 'ಪಣ್'ಗಳೆಂಬ ಸಂಪೂರ್ಣ ರಾಗಗಳೇ ಇಂದಿಗೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವುದು.

ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀವೈಷ್ಣವ ಪರಂಪರೆಯ ಮೂವರು ಆಚಾರ್ಯರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯವರಾದ ನಾಥಮುನಿಗಳು ಸಾಮಗಾನವನ್ನು 'ದೇವಗಾನ' ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲೂ, ನಮ್ಮಳ್ವಾರರ ತಿರುವಾಯ್ಮೊಳಿಯ ಪಾಶುರಗಳನ್ನು 'ಮನುಷ್ಯಗಾನ' ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲೂ ಅಳವಡಿಸಿ ಎರಡೂ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಗಂಗೈಕೊಂಡಜೋಳಪುರದಲ್ಲಿ ಅರಸನೆದುರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರೆಂದೂ, ಅರಸನು ರಾಗ-ತಾಳಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ 'ಮನುಷ್ಯಗಾನ' ಪದ್ಧತಿಯನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚು ಮೆಚ್ಚಿ ಕೊಂಡನೆಂದೂ ಪ್ರತೀತಿಯಿದೆ. ಪ್ರಬಂಧ ಗಾಯನವನ್ನು ಗುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಆರೈಯಾರೆಂಬ ಗಾಯಕರು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದಕ್ಕೆ ಅಧ್ಯಯನವೆಂದು ಹೆಸರು. ಉತ್ಸವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಲಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತ ಪ್ರಬಂಧ ಗಾಯನವನ್ನು ಜೋಡಿಯಾಗಿ ನಡೆಸುವ 'ಇಯಲ್ ಸೇವಿಕ್ಕುಂ ಶ್ರೀ ವೈಷ್ಣವರ್ಗ' ಪ್ರಸ್ತಾವ ಶಾಸನಗಳಲ್ಲೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಇವೆರಡರಲ್ಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಹಾಡಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪದಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿ ಉಚ್ಚರಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಜೊತೆಗೆಂದು ವಾದ್ಯಗಳು ಯಾವುವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಸಾಮಗಾನದ ಧೋರಣೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಎದ್ದುಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಇದು 'ಇಯಲ್' ಆದರೆ, 'ಇಶೈ' ಎನ್ನುವ ಗಾನ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಮಾತಿಗಿಂತ ರಾಗ-ತಾಳಗಳೇ ಮುಖ್ಯ; ಅನುಕೂಲವೆನಿಸಿದ ಅಭಿನಯವೂ ಉಂಟು; ಹಾಡಿಕೆಗೆ ವಾದ್ಯಗಳ ನೆರವೂ ಉಂಟು. 'ಇಯಲ್' ಎನ್ನುವ ಮಾತಿಗೆ ಸಹಜವಾದ ಮಾತಿನ ಶೈಲಿ ಎಂಬರ್ಥವನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ, ಎಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿತಸಂಗೀತದ ಪಾತ್ರ ಕಡಮೆ. ಇಶೈಯಲ್ಲಾದರೆ ಅದೇ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲುವುದು; ಏಕೆಂದರೆ ಇದು ಮನೋಧರ್ಮಸಂಗೀತದ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರುವಂಥದು. ಇದರಲ್ಲಿ ದೇಶೀಯ ಸಂಗೀತದ ಛಾಯೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಮುಂದೆ ದಕ್ಷಿಣ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವು ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆದದ್ದು 'ಇಶೈ' ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲೇ. ಸಾಮಗಾನದ ನಿರ್ಬಂಧಗಳು ಹಿಂದೆಬಿದ್ದವು.

ರಾಗ-ತಾಳಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹಾಡಲೆಂದೇ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದುವು. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಕಾಲಕ್ಕೆ (1230ರ ಸುಮಾರು) ಇನ್ನೂರ ಅರವತ್ತು ನಾಲ್ಕು ಬಗೆಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಗಾಯಕರಿಗೆ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಿ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು! ಮಾತಿಗಿಂತ ಧಾತು ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವುದೇ ಪ್ರಬಂಧದ ಲಕ್ಷಣ; ಧಾತು ಮಾತುಗಳೆರಡೂ ಸಮಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದ ರಂತೂ ಸರಿಯೇ ಸರಿ. ಹೀಗೆ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತಲೇ ಸಿದ್ಧವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ದಕ್ಷಿಣ ದೇಶದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಇದರ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನೇ ಮುಂದೆ ಕೀರ್ತನೆ, ಕೃತಿ, ಪದ, ವರ್ಣ, ತಾಯ, ಸುಳಾದಿ, ತಿಲ್ಲಾನ, ಪಲ್ಲವಿ ಮೊದಲಾದುವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲ ಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರಬಂಧದ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡುಬಂದವು.

ದಕ್ಷಿಣ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ಬಳಕೆ ಹೆಚ್ಚು; ಇದನ್ನು ಉತ್ತರದೇಶದ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿ ಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಧೋರಣೆ ಈ ಕಡೆ ಹೆಚ್ಚು; ಮೊನ್ನೆ ಮೊನ್ನೆಯವರೆಗೆ ಸಂಗೀತ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರೆಂದೂ ಗಾಯಕರೆಂದೂ ಹೆಸರಾದವರೆಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಣತರು, ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಲ್ಲವರು; ಸಂಪ್ರದಾಯಶರಣ ರಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆ ಅಚ್ಚಳಿಯದೆ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವುದು ದಕ್ಷಿಣ ದೇಶದಲ್ಲೇ. ಮೇಲಾಗಿ, ಹೊರಗಿನ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಮೇಲೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳದಿರುವ ನಿಷ್ಠೆಯೂ ಇಲ್ಲಿನವರಿಗುಂಟು. ಹೀಗಾಗಿ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದ ಸಾಮಗಾನ ಮತ್ತು ಮನೋಧರ್ಮ ಸಂಗೀತ (ಇಯಲ್ ಮತ್ತು ಇಶೈ) ಎರಡನ್ನೂ ಸಮರಸವಾಗಿ ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಹರಿದಾಸರ ಪದಗಳು, ಶರಣರ ವಚನಗಳು, ಮರಾಠಿಯ ಹಿವಿಗಳು, ತಮಿಳು ಪಾಶುರಗಳು, ಇವೆಲ್ಲ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆ ಸಾಮಗಾನದ ಜಾಡನ್ನೇ ಹಿಡಿದವು; ಆದರೆ ಸಾಮವಿಕಾರಗಳಿಗೆ ಎಡೆಕೊಡದೆ ಅರ್ಥದ ಕಡೆಗೇ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನವನ್ನು ಹರಿಸುವುವು. ಸಾಮವಿಕಾರಗಳ ಬಳಕೆ ಹೆಚ್ಚಾದುದು ಮನೋಧರ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲೇ. ವಿಶ್ಲೇಷದಿಂದ ಆವರ್ತದ ಕಲ್ಪನೆ ವಿಕರ್ಷಣ ದಿಂದ ವಿಲಂಬ ಕಾಲದ ಎಣಿಕೆ, ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಸಂಗತಿಗಳ ಜೋಡಣೆ, ಸ್ತೋಭ ದಿಂದ ತಾನದ ಮತ್ತು ತಿಲ್ಲಾನದ ಪಾಟಾಕ್ಷರ ಹೀಗೆ ಮೂಡಿಕೊಂಡುಬಂದುವು.

ವೈದಿಕಯುಗವಾದ ಮೇಲೆ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸದ ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ನಮಗಿರುವ ಆಧಾರ ಉಪಲಬ್ಧವಿರುವ ಕೆಲವು ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಷ್ಟೆ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಗೊಂಡಿರುವ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿ ನೋಡಿದರೆ, ನಮಗೆ ದೊರೆತಿರುವ ಗ್ರಂಥಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ತೀರ ಕಡಿಮೆ. ಇನ್ನು ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುವು ಇನ್ನೂ ಕಡಿಮೆ. ಕೆಲವು ಗ್ರಂಥಗಳಂತೂ ದೊರೆತಿವೆ ಎಂಬಷ್ಟೇ ಕಾರಣದಿಂದ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸಿದವು ! ಈ ಗ್ರಂಥಗಳೂ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಕುರಿತವು ; ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಹೇಗಿದ್ದಿತೆಂದು ಇವುಗಳಿಂದ ನಿರ್ಣಯ ಮಾಡುವುದು ಹೇಗೆ. ಸಂಗೀತ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಕವಾದ ಕಲೆ ; ಆದಕ್ಕೆ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಆಧಾರವಿದ್ದರೂ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೇ ನಂಬಿ ಕೊಂಡು ಬೆಳೆದದ್ದಲ್ಲ. ಆದರೂ ಈ ಗ್ರಂಥಗಳ ಜಾಡನ್ನು ಹಿಡಿಯದೆ ನಮಗೆ ಬೇರೆ ದಾರಿಯೆಲ್ಲಿ :

ನಮಗೆ ದೊರೆತಿರುವ ಸಂಗೀತ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದೆಂದರೆ ಭರತ ಮುನಿಯ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'. ಇದರ ಕಾಲ ಯಾವುದೋ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಲ್ಲ. ಕ್ರಿಸ್ತಪೂರ್ವ ಒಂದೆರಡು ನೂರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಕ್ರಿಸ್ತಾಬ್ಧ ಮೂರು ನೂರು ವರ್ಷಗಳವರೆಗೂ ಪಂಡಿತರು ಇದರ ಕಾಲವನ್ನು ಜಗ್ಗಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ 'ನಾಟ್ಯ'ವೆಂದರೆ, ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದಂತೆ, ಗೀತ-ನರ್ತನ-ವಾದನ ಮೂರನ್ನೂ ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು. ಇದರ ಒಂಭತ್ತನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ (28-39) ಸಂಗೀತದ ವಿಚಾರ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ವಿಚಾರ ಈ ಕಾಲದವರಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುವುದೂ ಇಲ್ಲ, ಪ್ರಸಕ್ತವೂ ಅಲ್ಲ. ಇಷ್ಟು ಹೇಳಬಹುದು-ಸ್ವರ, ಶ್ರುತಿ, ಗ್ರಾಮ, ಮೂರ್ಛನೆ, ಜಾತಿ ಮೊದಲಾದ ಕೆಲವು ವಿವರಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೇ ಇದ್ದಿತು. ವಾದ್ಯಗಳ ವಿಂಗಡಣೆಯಲ್ಲಿ ತತ (ವೀಣೆ ಮೊದಲಾದುವು), ಅವನದ್ವ (ಮೃದಂಗ ಮೊದಲಾದುವು), ಸುಷಿರ (ಕೊಳಲು), ಘನ (ಕರತಾಳ ಮೊದಲಾದುವು) ಎಂದು ನಾಲ್ಕು ಈಗ ನಾವು ಮಾಡುವ ವಿಭಾಗ ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲೂ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ವೀಣಾವಾದನದ ವಿಸ್ತೃತವಾದ ವಿವರಣೆಯಿದೆ. ವಾದ್ಯಬೃಂದವನ್ನು 'ಕುತಪ' ಎಂದು ಕರೆದು, ಅದು ವಾಡಿಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಮುಖ್ಯ ವಿವರ ರಾಗವಷ್ಟೆ. ಇದರ ಕಲ್ಪನೆ ಭರತನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಇರುವಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಗವೆಂಬ ಮಾತನ್ನೇನೋ ಭರತ ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ ; ಆದರೆ ಅದರ ಧಾತ್ವಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ('ರಂಜಕತ್ವ') ಅಷ್ಟೆ. ಕ್ರಿಸ್ತಾಬ್ದ ಏಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ (?) ಸಿದ್ಧವಾದ 'ಬೃಹದ್ದೇಶಿ' (ಮತಂಗ ನದು) ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ ಕಲ್ಪನೆಯ ರಾಗವನ್ನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಹಲವಾರು ರಾಗಗಳನ್ನೂ ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತದೆ ; ಆರು ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ ಅವಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಇತರ ರಾಗಗಳನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಭರತ ಹೇಳಿದ ಜಾತಿಯನ್ನೇ ಮತಂಗ 'ರಾಗ'ವೆಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದನೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಮತಂಗನು ರಾಗವನ್ನು ಹೇಳುವ ಸಂದರ್ಭ ಮಾರ್ಗೀಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವಾಗ, ಅಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ 'ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ'ದಲ್ಲಿ (ಸುಮಾರು 1230) ಜಾತಿಯ ಕಲ್ಪನೆ ಹೊರಟುಹೋಗಿ ರಾಗದ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಉಳಿದದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. 'ಬೃಹದ್ದೇಶಿ'ಯ ಗ್ರಾಮರಾಗಗಳೂ ಹೋಗಿ ರಾಗದ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ರಾಗಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ, ರಾಗ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ರಾಗಗಳ ವರ್ಗೀಕರಣ ಮೊದಲಾದವು ಮುಂದೆ ಪುಂಡರೀಕವಿಠಲ, ರಾಮಯಣಮಾತ್ಯ, ವೆಂಕಟಮುಖಿ ಇವರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುವು.

ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ 'ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ' ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥ. ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಅದೊಂದು ಮೈಲಿಗಲ್ಲು. ಹಿಂದಿನ ಹಿರಿಯರು ಕಾಶ್ಮೀರದವರಾದರೂ ದೇವಗಿರಿಯ ಯಾದವ ಆರಸರ ಆಶ್ರಿತನಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ದಕ್ಷಿಣ ದೇಶದ ಸಂಪರ್ಕ ಅವನಿಗೆ ನಿಕಟವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದಿರಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯ ಪರಿಚಯ ಅವನಿಗಿರದೆ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದೊಂದು ವಿಶ್ವಕೋಶದಂಥ ಗ್ರಂಥ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಮುಖ್ಯ ವಿವರಗಳಾದ ರಾಗ, ತಾಳ, ಪ್ರಬಂಧ, ವಾದ್ಯ ನಾಲ್ಕರ ವಿಸ್ತೃತ ವಿವರಣೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಉದ್ದೇಶದಲ್ಲಿ ಇದು ಭರತಮುನಿಯ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ರೂಪವಾಗಿದ್ದಿತೋ ಏನೋ. ಆದರೆ ಈ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಾಗುವ ಭಾಗಕ್ಕಿಂತ ಅರ್ಥವಾಗದ ಭಾಗವೇ ಹೆಚ್ಚು ! ಅದನ್ನು ಓದಿದರೆ ಇತಿಹಾಸದ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಬೀಳದಿರುವುದಿರಲಿ, ಇನ್ನಷ್ಟು ಗೊಂದಲವೇ ತೋರಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಪುಣ್ಯಕ್ಕೆ ಸಿಂಹಭೂಪಾಲ, ಕಲ್ಲಿನಾಥ ಇವರಿಬ್ಬರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಿರುವುದರಿಂದ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ತಿಳಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾರದನ 'ಸಂಗೀತಮಕರಂದ'ದಿಂದ ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರವು ಬಹುವಾಗಿ ಎರವು ಪಡೆದುಕೊಂಡಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. 'ಮಕರಂದ' ಸಿದ್ಧವಾದುದು ಎಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ತರುವಾಯ, ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಮೊದಲೂ. ಭರತಮುನಿ ಹೇಳುವ ಹದಿನೆಂಟು 'ಜಾತಿ'ಗಳನ್ನು 'ಮಕರಂದ'ವೂ ಹೇಳುತ್ತದೆ ; ತೊಂಬತ್ತು ಮೂರು ರಾಗಗಳನ್ನೂ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಇತರ ಹಲವಾರು ಗ್ರಂಥಗಳ ಲಾಭವನ್ನು 'ರತ್ನಾಕರ' ಪಡೆದು ಕೊಂಡಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ನಿಃಸಂದಿಗ್ಧವಾಗಿ ಕಾಣುವ ವಿವರಗಳು ಜಾತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯು ಕದಲಿ ರಾಗದ ಕಲ್ಪನೆ ಬೇರೂರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದುದು, ಹಿಂದೆ ಪ್ರಧಾನ ವಾಗಿದ್ದ ಈಗ ಹಿಂದೆ ಬೀಳುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಮತ್ತೆ ಮೇಲೇಳುತ್ತಿದ್ದುದು, ಧ್ರುವಪದದ ಕಲ್ಪನೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು ಮತ್ತು ಆಲಾಪನೆಯೆಂಬ ಮನೋ ಧರ್ಮ ಸಂಗೀತ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗುತ್ತಿದ್ದುದು ತಾಳದ ವಿಚಾರವಾಗಿಯೂ ಬಹುದೂರ ಸಾಗಿಬಂದುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಭರತಮುನಿ ಹೇಳಿದ್ದು ಐದೇ ತಾಳಗಳು ; ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ ಹೇಳುವುದು ನೂರೊಂಟು ತಾಳಗಳನ್ನು ! ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ತಾಳಗಳೆಲ್ಲೂ ಮಾರ್ಗೀ, ದೇಶೀ ಭೇದವಿದ್ದು, ಎರಡನ್ನೂ ಸಾವಧಾನವಾಗಿ, ಆದರದಿಂದ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ.

'ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ'ದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರೂಪ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಹೇಗಿದ್ದಿತೋ ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಶಾಸ್ತ್ರದ ನೆಲೆಯೇ ಅಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹಿಡಿತಕ್ಕೆ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಎಂದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗದ ಚಿತ್ರಣ ಎಲ್ಲಿ ಬಂತು ? ಮುಂದೆ ಕಾಣುವ ದಕ್ಷಿಣೋತ್ತರ ಭೇದವೇನೋ ಇಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ ; ಎಂದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿ ಅದು ಇನ್ನೂ ಮೂಡಿಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟರಿಂದ ದಿಟವಾಗಿ ಭೇದವೇ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಸಾಧಿಸಲಾರವು. ಇಡೀ ದೇಶಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿ ಎಂದಾದರೂ ಇದ್ದಿತೆ ? ಇದ್ದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಯಾವ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರವಾಗಲಿ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಪ್ರಭಾವ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಮೇಲಾಗಿ, ದೇಶೀಯ ಸಂಗೀತದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಮಾರ್ಗೀ ಸಂಗೀತ ಅಳವಡಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಬಂದಿತು. ಹಲವಾರು ರಾಗಗಳ ಹೆಸರನ್ನು ನೋಡಿದರೇ ಇದು ನಮಗೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ ; ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಬಂಧಗಳ ರೀತಿನೀತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೇ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ದೇಶೀಸಂಗೀತವೆಂದರೆ ಜಾನಪದ ನೆಲೆಯ ಜಾಡಿನಲ್ಲೇ ಮೈದಳೆದುದು ; ಜಾನಪದ ನೆಲೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ

ವಾದುದು. ಬಂಗಾಳದಲ್ಲಿ ಗುಜರಾತಿನಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ತಮಿಳು ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಂಧ್ರಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಜನ ಪಂಚೆಯನ್ನೇ ಉಡುತ್ತಾರೆ. ಸೀರೆಯನ್ನೇ ಉಡುತ್ತಾರೆ ; ಆದರೆ ಉಡುವ ರೀತಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ತಾನೆ ? ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರವೇನೋ ಸ್ವರ, ಶ್ರುತಿ, ರಾಗ, ತಾಳ, ಪ್ರಬಂಧವೆಂದು ಚರ್ಚೆಮಾಡಿ ಇದು ಸಾಧು, ಇದು ಅಸಾಧು ಎಂದು ನಿರ್ಣಯಮಾಡಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಬಂದರೆ ತಾನೆ ಅದರ ಬೆಲೆ ? ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಬರುವಾಗ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನಕ್ಕಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರನಿರ್ಣಯಗಳ ಸಾಧ್ಯಾಸಾಧ್ಯತೆ, ಗಾಯಕನ ಪ್ರತಿಭೆ, ಅನುಕೂಲ, ರಸಿಕರ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಮೊದಲಾದುವು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತವೆಯಷ್ಟೆ ?

ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಹದಿಮೂರು ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನಗಳ ಸುಮಾರಿಗೆ ಮುಸಲ್ಮಾನರ ಪ್ರಭಾವ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಲವಾಯಿತು. ದಿಲ್ಲಿಯಲ್ಲಿ ಮೊಗಲ್ ಅರಸೊತ್ತಿಗೆ ಬೇರೂರಿ ಸುಮಾರು ಇಡೀ ದೇಶದ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಅಂಕೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿತು. ದಿಲ್ಲಿಯ ಹಲವರು ಅರಸರು ಕಲಾಪಕ್ಷಪಾತಿಗಳಾಗಿದ್ದು ದರಿಂದ ಮುಸಲ್ಮಾನರ ಪ್ರಭಾವ ಕಲೆಯ ಮೇಲೂ ಬೀಳದೆ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಆ ಅರಸರ ಸಾಮಂತರು ಕೂಡ ಇದೇ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದರು. ಹೀಗಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆಂದೂ ಬದಗದ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭ ಈಗ ಒದಗಿತು.

ಪರ್ಶಿಯ ಮತ್ತು ಇರಾನ್ ದೇಶಗಳ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಹದಿಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲೇ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಮೇಲೆ ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಬಿದ್ದಿತು. ಅವರಲ್ಲಿ ಇಪ್ಪತ್ತು ನಾಲ್ಕು ಶ್ರುತಿಗಳ ('ಹಂಗಾಂ') ಎಣಿಕೆ ; ಹನ್ನೆರಡು ಸ್ವರಗಳ ಗಣನೆ. ನಮ್ಮ ಸ್ವರಸಪ್ತಕ ಐದು ವಿಕೃತ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡುದು ಈ ಸಂಪರ್ಕದ ಫಲವೇ ಎಂದು ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ದಿಲ್ಲಿಯ ಕಡೆ ಹಲವರು ಆಳರಸರ (ಅದರಲ್ಲೂ ಅಲಾವುದ್ದೀನ್ ಖಿಲ್ಜಿ ಮತ್ತು ಫಿಯಾಸುದ್ದೀನ್ ತುಗಲಕ್ ಇವರ) ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕವಿಯೂ ಗಾಯಕನೂ ಆಗಿದ್ದ ಅಮಿರ್ ಖುಸ್ರೋ (1253-1324) ಪರ್ಶಿಯನ್ ಸಂಗೀತದ ರಾಗ (ಮಖಾಂ)ಗಳನ್ನೂ ಭಾರತೀಯ ರಾಗಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸುವ ಯತ್ನಮಾಡಿ ಹಲವಾರು ಹೊಸ ರಾಗಗಳನ್ನು ಬಳಕೆಗೆ ತಂದನು. ಸಿತಾರ್ ವಾದ್ಯವನ್ನೂ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಇವನೇ ತಂದನೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಮುಗಲ್ ಅರಸೊತ್ತಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಅಕಬರ್ (1542-1605) ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾದವನಷ್ಟೆ ? ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾದ ಈ ಆಳರಸನ ಆಸ್ಥಾನ ಗಾಯಕನಾಗಿದ್ದ ತಾನ್‌ಸೇನ್, ಸಾಮಂತನಾಗಿದ್ದ ಗ್ವಾಲಿಯರಿನ ಮಾನಸಿಂಹ. ಇವರ ಪ್ರಭಾವ ದಿಂದ ಉತ್ತರದ ಕಡೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರೂಪ ಸುಮಾರಾಗಿಯೇ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿತು. ಹಳೆಯ ಕಟ್ಟುಪಾಡು, ಹೊಸ ಪ್ರಭಾವ ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಗೀತದ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಗೊಂದಲವಿದ್ದುದು ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನಲ್ಲ. ಖಾನ್‌ದೇಶದ ರಾಜ ಬುರ್ಹಾನ್ ಖಾನನೆಂಬುವನು ಈ ಗೊಂದಲವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ಅದನ್ನು ಪರಿಹರಿಸುವಂತೆ ಪುಂಡರೀಕ ವಿಠಲನೆಂಬ ಆಸ್ಥಾನ ಪಂಡಿತನನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸಿದ ನಂತೆ. ಆದರ ಫಲವಾಗಿ 1599ರ ಸುಮಾರಿಗೆ 'ಸದ್ವಾಗ ಚಂದ್ರೋದಯ' ಸಿದ್ಧವಾಯಿತು. ಇದೇ ಪಂಡಿತನ 'ರಾಗಮಾಲಾ', 'ರಾಗಮಂಜರಿ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥಗಳೂ ಇವೆಯಾದರೂ 'ಚಂದ್ರೋದಯ' ತುಂಬ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಪುಂಡರೀಕ ತನ್ನನ್ನು 'ಕರ್ನಾಟಕಿ'ಯೆಂದು ಕರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನವನೇ ಎಂದಾಯಿತು. ಅವನ ಗ್ರಂಥದಿಂದ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯು ಇಲ್ಲಿನ ರಾಗಗಳ ಪರಿಚಯ ಅವನಿಗೆ ಇದ್ದುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಪುಂಡರೀಕ ವಿಠಲನ ಪುಸ್ತಕ ಉತ್ತರದೇಶದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿದ್ದ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಸರಿಪಡಿಸಿತೋ ತಿಳಿಯದು. ಆದರೆ ಆ ಸಂಗೀತ ಹೊಸ ಹಾದಿಯೊಂದನ್ನು ಹಿಡಿದಿದ್ದುದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಮುಸಲ್ಮಾನರ ಪ್ರಭಾವದ ಹಿಡಿತ ಬರುಬರುತ್ತ ಬಲವಾಗಿ ಉತ್ತರದೇಶದ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಶುದ್ಧವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿತೆಂದರೂ ಆಶ್ಚರ್ಯವಲ್ಲ. ಈಗ ಒದಗಿದ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಅರಸರ, ಶ್ರೀಮಂತರ, ರಸಿಕರ, ಎದುರಿನಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಬೆಳೆಯಬೇಕಾಗಿ, ಉಳಿಯಬೇಕಾಗಿ ಬಂದುದು. ವಿದೇಶೀಯರ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಬೆಳಗುವ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಸತ್ತ್ವ ಉಳಿಯುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ ? ದೇವಾಲಯ, ಭಜನೆ, ಸಂಕೀರ್ತನೆ, ನಗರಕೀರ್ತನ, ಯಾಗ, ದೈವಗಳ ಒಡ್ಡೊಲಗ ಈ ಪರಿಸರದಲ್ಲೇ ಬೆಳೆದುಬಂದ ಸಂಗೀತ ಈಗ ವಿಲಾಸಿಗಳ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ತನ್ನ ಅಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ತಾನೆ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡೀತು ? ಈ ಆತಂಕ ದಕ್ಷಿಣದೇಶಕ್ಕೂ ಮುಂದೆ ಒದಗಿತಾದರೂ ನಾವು ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಒದಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಮುಸಲ್ಮಾನರ ಪ್ರಭಾವ ಈ ಕಡೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯಲಿಲ್ಲವೋ,

ಜನರಿಗೇ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮೇಲೆ ಒಲುವು ಹೆಚ್ಚಿನದೋ, ಅಂತೂ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಮೆ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಶುದ್ಧವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯಿತು.

ಅದರೆ ಉತ್ತರದ ಕಡೆಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು 'ಹಿಂದುಸ್ಥಾನಿ'ಯೆಂದೂ, ದಕ್ಷಿಣದ ಕಡೆಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು 'ಕರ್ನಾಟಕ'ವೆಂದೂ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ಇಬ್ಬಾಗವಾಗಿ ವ್ಯವಹರಿಸುವುದು ಯಾವ ಕಾಲದಿಂದ ಆರಂಭವಾಯಿತೋ ತಿಳಿಯದು. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ (1914ರಲ್ಲಿ) ಪರಳಿಯ ಕಾಶೀನಾಥ ಅಪಾತುಳಸಿ ಎಂಬುವನು ಬರೆದ 'ಸಂಗೀತ ಸುಧಾರಕ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಈ ವಿಭಾಗವನ್ನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ; ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಈ ಇಬ್ಬಾಗದ ಉಲ್ಲೇಖ ದೊರಕಲಾರದು.

‘ತದಪಿ ದ್ವಿವಿಧಂ ಜ್ಞೇಯಂ ದಕ್ಷಿಣೋತ್ತರ ಭೇದತಃ |

ಕರ್ಣಾಟಕಂ ದಕ್ಷಿಣೇ ಸ್ಯಾದ್ಧಿಂದುಸ್ಥಾನೀ ತಥೋತ್ತರೇ ||

ಎನ್ನುವ ಈ ಮಾತು ಮುಂದೆ (1921ರಲ್ಲಿ) ಪ್ರಕಟವಾದ 'ಶ್ರೀಮಲ್ಲಕ್ಷ್ಮ ಸಂಗೀತಂ' ಎಂಬ ವಿಷ್ಣು ನಾರಾಯಣ ಭಾತಖಂಡೆಯವರ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲೂ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಭಾಗವೇನೋ ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದಲೇ ಕಾಣ ಬಹುದಾದರೂ, ಇಬ್ಬಾಗದ ನಿರ್ದೇಶನಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನತೆಯಿರದು. ಭಾತಖಂಡೆ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದವರು, ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಗಳಾಗಿದ್ದವರು. ಅವರು ಮಾಡಿದ ಈ ವಿಭಾಗ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದುದು ಆಶ್ಚರ್ಯವಲ್ಲ.

ಈ ಇಬ್ಬಾಗದ ಮಾತನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಎಡೆಬಿಡದೆ ಆಡುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ, ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿಯೇ ಎರಡು ಪದ್ಧತಿಗಳಿವೆ ಯೆಂಬ ಭ್ರಮೆ ಯಾರಿಗಾದರೂ ಬಂದೀತು. ಶಾಸ್ತ್ರ ಸಂಪ್ರದಾಯ ದಕ್ಷಿಣ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಶುದ್ಧವಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ; ಪ್ರಯೋಗವೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ ವಾದಷ್ಟು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದೆ. ಉತ್ತರಭಾರತದಲ್ಲಾದರೂ ಅನ್ಯಪ್ರಭಾವ ಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿದೆ, ಅಷ್ಟೆ. ಇದನ್ನು ಮೀರಿ, ಎರಡು ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಎಂದರೆ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲ.

ದಕ್ಷಿಣದೇಶದ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು 'ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ' ವೆಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರಲ್ಲ, ಈ ವ್ಯವಹಾರವೂ ಈಚೆಗೆ ಉತ್ತರದವದಿಂದಲೇ ಆರಂಭವಾದುದು. ದಿಟವಾಗಿ 'ಹಿಂದುಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತ'ವೆಂದರೂ ಸರಿಯಲ್ಲ, 'ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ'ವೆಂದರೂ ಸರಿಯಲ್ಲ. ಕರ್ನಾಟಕ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಸೇರಿಲ್ಲವೆ? 'ಹಿಂದುಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತ' ಹಿಂದುಸ್ಥಾನದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆಯೆ? ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಂಥಪ್ರದೇಶ, ತಮಿಳುನಾಡು, ಕೇರಳಗಳಲ್ಲೂ ಇಲ್ಲವೆ? ಒಂದರಲ್ಲಿ ಅತಿವ್ಯಾಪ್ತಿದೋಷ, ಇನ್ನೊಂದರಲ್ಲಿ ಅವ್ಯಾಪ್ತಿದೋಷ. ಆದರೆ ಈ ವಿಶೇಷಣ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಕಾಶೀನಾಥ ಅಪಾತುಳಸಿಯಾಗಲೀ ವಿಷ್ಣು ನಾರಾಯಣ ಭಾತಖಂಡೆಯಾಗಲೀ ಇದನ್ನು 'ಕರ್ನಾಟಕ' ಎಂದು ಕರೆದುದೇಕೆ? ಕಾರಣವನ್ನು ಅವರೇನೋ ಹೇಳಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಾರಣ ಹೀಗಿರಬಹುದು. ದಕ್ಷಿಣ ದೇಶದ ಸಂಗೀತವೇ ಸಂಪ್ರದಾಯಶುದ್ಧವಾದ ಸಂಗೀತವೆಂಬುದನ್ನು ಅರಿಯದೆ, ಅವರು ಈ ಪದ್ಧತಿಯು 'ಕರ್ನಾಟಕ ರಾಜ್ಯ'ವೆನಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ವಿಜಯನಗರ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾಗಿ ಮೊದಲಾಯಿತು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿರಬಹುದು. ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನ 'ಸಂಗೀತ ಸುಧೆ' (1620)ಯಲ್ಲಿ "ಕರ್ನಾಟಕ ಸಿಂಹಾಸನ ಭಾಗ್ಯ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯಭಿದ ಶ್ರೀ ಚರಣಾಗ್ರಣೀಭ್ಯಃ" ರಚಿತವಾದ 'ಸಂಗೀತಸಾರ'ವೆಂಬ ಗ್ರಂಥ ಉಲ್ಲೇಖಕ್ಕೆ ಬಂದು, ಅದರಲ್ಲಿಯೇ ಮೊಟ್ಟಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಜನಕ-ಜನ್ಯ ರಾಗಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯಿರುವುದೆಂಬ ಸೂಚನೆಯಿದೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಮುಂದೆ ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನ ಮಗ ವೆಂಕಟಮುಖಿಯ 'ಮೇಳಕರ್ತರಾಗ' ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತೆಂದೂ, ದಕ್ಷಿಣ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಈ ನಿರೂಪಣೆಗೇ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಕೊಟ್ಟಿರುವರೆಂದೂ ಅಪಾತುಳಸಿಯೂ ಭಾತಖಂಡೆಯೂ ಭಾವಿಸಿ, ಈ ಪದ್ಧತಿಗೂ ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರಿಗೂ ಗಂಟುಹಾಕಿ 'ಕರ್ನಾಟಕ'ವೆಂಬ ಹೆಸರನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾರು.

ಹೆಸರು ಹೇಗಾದರೂ ಬಂದಿರಲಿ, ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರವಿದೆಯೆಂಬುದೇನೋ ದಿಟ. ಈ ಪದ್ಧತಿಯೊಂದೇ ಏನು, ಭರತಮುನಿಯ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಬರೆದ ನಾನ್ಯದೇವನೋ

ಮುಂದೆ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನೂ, ಅವನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನಾದ ಕಲ್ಲಿನಾಥನೂ ಕನ್ನಡಿಗರೇ ; ಕಲ್ಲಿನಾಥ ಇಮ್ಮಡಿ ಪ್ರೌಢದೇವರಾಯನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದವನು. ಈಗಿನ ಉತ್ತರಾದಿಪದ್ಧತಿಗೆ ಮೂಲ ಪುರುಷರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನಾದ ಪುಂಡರೀಕ ವಿಠಲನು ತಾನು 'ಕರ್ನಾಟಕ'ಯೆಂದು ತಾನೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ ; ಇನ್ನೊಬ್ಬನಾದ ಗೋಪಾಲನಾಯಕನೂ ಕನ್ನಡದವನೇ, ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಆಗಲೇ ಬಂದಿತು. ಅಳಿಯರಾಮರಾಯನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದು 'ಸ್ವರಮೇಳ ಕಳಾಢಿಧಿ'ಯನ್ನು ಬರೆದ ರಾಮಯ್ಯಾವಾತ್ಯನೂ ಇಲ್ಲಿಯವನೇ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ತಂದೆಯೂ 'ಸಂಗೀತ ಸುಧ'ಯ ಕರ್ತೃವೂ ಆದ ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನು ತಂಜಾವೂರಿನ ನಾಯಕವಂಶ ಬೇರೂರಲು ನೆರವಾದ ಹೊಯ್ಸಳ ಕರ್ನಾಟಕ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ. ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಗುರುವಾದ ತಾನಪ್ಪಾಚಾರ್ಯನೂ ಕನ್ನಡದವನು. ವೆಂಕಟಮಖಿ ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶಗೊಳಿಸಿದ 'ಚತುರ್ದಂಡಿ' (ಗೀತ, ತಾಯ, ಆಲಾಪ, ಪ್ರಬಂಧ) ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದದ್ದೇ. ಗೋಪಾಲನಾಯಕನ ಉಲ್ಲೇಖವೂ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಂದ ಸಂಗೀತ ಭಂಡಾರವನ್ನು ಹರಿದಾಸರು ತುಂಬಿದುದು ಕನ್ನಡದ ರಚನೆಗಳಿಂದಲೇ. ಪುರಂದರ ದಾಸರು ಅಭ್ಯಾಸಗಾನವನ್ನೂ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದರು.

ಆದರೆ ಈ ಪದ್ಧತಿ ಕನ್ನಡನಾಡಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾದುದೆಂದಾಗಲೀ ಇಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಳೆದುದೆಂದಾಗಲೀ ಭಾವಿಸಬಾರದು. 'ಸ್ವರಮೇಳ ಕಳಾಢಿಧಿ' ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದಿರುವುದು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ 'ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ'ವನ್ನೇ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನನ್ನು ರಾಮಯ್ಯಾವಾತ್ಯನು 'ಮಾರ್ಗವೇದಿ'ಯೆಂದೂ 'ಸರ್ವ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರಾರ್ಥವೇದಿ'ಯೆಂದೂ ಕರೆದಿದ್ದಾನೆ. 'ಚತುರ್ದಂಡಿ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆ'ಯು ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಕಲ್ಲಿನಾಥ ಇವರ ದಾರಿಯನ್ನೇ ಹಿಡಿದಿದೆ ; ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಗುರು ತಾನಪ್ಪಾಚಾರ್ಯರು ನೇರವಾಗಿ ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲೇ ಬಂದವರು. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ತಾಳ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದೇ ಹರಿದಾಸರು ಸುಳಾದಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಹೀಗೆ ಈಗ 'ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ'ವೆಂದಾಗಿರುವುದು ದಿಟವಾಗಿ ಭರತಮನಿ, ನಾನ್ಯದೇವ, ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವ, ಕಲ್ಲಿನಾಥ ಇವರ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿರುವುದೇ.

ಇರಲಿ. ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ 'ಸಂಗೀತಸಾರ' (1350 :) ಈಗ ದೊರೆತಿಲ್ಲ. ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತರ 'ಸಂಗೀತಸುಧೆ' ಇದನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿ, ಅದು 'ಪ್ರಚುರ ಪ್ರಯೋಗ'ವಾದ ಐವತ್ತು ರಾಗಗಳನ್ನೂ ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಹದಿನೈದು ಮೇಳಗಳನ್ನೂ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ರಾಗಗಳನ್ನು ಸಮಾನವಾದ ಸ್ವರಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ (ಎಂದರೆ ಸ್ವರಮೇಳ ಮೂಲಕವಾಗಿ) ವರ್ಗೀಕರಣ ಮಾಡಿ, ಹೀಗೆ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ರಾಗ ರಾಶಿಯನ್ನು ಮೇಳವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರ. ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತರು ಮೇಳವನ್ನು 'ಸಪ್ತಸ್ವರಮೇಳ'ವೆಂದು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ರಾಗ ಮೇಳದ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದಿನ ಹಂತ ರಾಗವ್ಯವಸ್ಥೆಯೆಂದು. ರಾಗವಿಂಗಡಣೆಯೆಂದು. ಇದು ರಾಮಯ್ಯಾವೂತನ 'ಸ್ವರ ಮೇಳ ಕಳಾನಿಧಿ' ಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದೆ (1550). ಇಲ್ಲಿ ಮುಖಾರಿಯೇ ಮೊದಲಾಗಿ ಇಪ್ಪತ್ತು ಮೇಳಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ, ರಾಗಗಳಿಗೆ ದೇಶಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೇ ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಇಪ್ಪತ್ತು ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ಬಂದಿರುವ ಅರವತ್ತು ಮೂರು ರಾಗಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿ, ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ರಾಗಗಳಿಗೆ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ ಹೇಳಿದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಳವಗೌಳ ಮೇಳವನ್ನು 'ರಾಗಾಣಾಮುತ್ಯಮೋತ್ತಮಃ' ಎಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ಗೌರವಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಗೀತ, ತಾಯ, ಅಲಾಪ ಮತ್ತು ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾದುವೆಂದು ಮುಖಾರಿ, ಮಾಳವಗೌಳ, ಮಲಹರಿ, ದೇಶಾಕ್ಷೀ, ಶುದ್ಧರಾಮಕ್ರಿಯ, ಭೈರವಿ, ಶುದ್ಧನಾಟ ಮೊದಲಾದ ಇಪ್ಪತ್ತು ರಾಗಗಳನ್ನೂ ಹೇಳಿದೆ.

ಇದು ಲಕ್ಷಣದ ಕೆಲಸವಾಯಿತು. ರಾಮಯ್ಯಾವೂತನೂ ಬಯಕಾರನೇ. ಆದರೆ ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬರೆದರೆ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಚಾರವಾದೀತೆ? ರಾಮಯ್ಯಾವೂತನ ಒಕ್ಕಣೆಯನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯಸಂಗೀತದ ಮೂಲಕ ಪ್ರಯೋಗ ಕೈಳಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿ ಹರಿದಾಸರದ್ದು. ಇವನ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದೇ ಮುಖಾರಿಯಷ್ಟೆ. ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಪಡೆದು ಕೊಂಡಿದ್ದು, ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯನ ರಾಜಗುರುಗಳಾದ ವ್ಯಾಸತೀರ್ಥರಿಗೆ ಗುರುಗಳಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೀಪಾದರಾಯರು (ತೀರಿಕೊಂಡದ್ದು 1486) ತಮ್ಮ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಕೃತಿಯಾದ 'ಭ್ರಮರ ಗೀತೆ'ಯನ್ನು ಮುಖಾರಿ ರಾಗದಲ್ಲೇ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದೇನು ಕಾಕತಾಳೀಯವೇ? ಶ್ರೀಪಾದರಾಯರಿಗೆ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸಂಗೀತದ

ಮೇಲೆ ಒಲುಮೆಯೂ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವೂ ಇದ್ದುವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಅವರು ನೂರ ಮೂವತ್ತು ಮೂರು ಸುಳಾದಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದುದೇ ಸಾಕ್ಷಿ. ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನ ತಾಳಪದ್ಧತಿಯ ಪರಿಷ್ಕರಣವೇ ಈ ಸುಳಾದಿಗಳಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರೆಂದರೆ ಶ್ರೀಪಾದರಾಯರೇ. ಪ್ರಯೋಗ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ದೊರೆತ ಮೊದಲ ಸಾಮಗ್ರಿಯೆಂದರೆ ಅವರ ಕನ್ನಡ ಹಾಡುಗಳೇ.

ಮತ್ತೆ, ಪುರಂದರದಾಸರು (ಮರಣ 1564) ರಾಮಯಾವಾತ್ಮನ ಸಮಕಾಲಿಕರೇ ; ಒಂದೇ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿದ್ದವರು ; ಇಬ್ಬರೂ ಕನ್ನಡಿಗರು. ರಾಮಯಾವಾತ್ಮನ ವಿಚಾರಸರಣಿ ಅವರಿಗೆ ಪರಿಚಿತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಹೇಗೆ ? ಪುರಂದರದಾಸರು ಮಹಾಯಾ ಮಹಾವಗೌಳ ಮೇಳದ ಹಿರಿಮೆಯನ್ನೂ ಅದರ ಜನ್ಯರಾಗವಾದ ಮಲಹರಿಯ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನೂ ಅರಿತುಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಪಿಳ್ಳಾರಿ ಗೀತಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಗಾನಕ್ಕೊಂದು ಸಿದ್ಧಮಾಡಿದರಷ್ಟೆ. ರಾಮಯಾವಾತ್ಮನು ಮಹಾಯಾಮಹಾವಗೌಳರಾಗವನ್ನು 'ರಾಗಾಣಾಮುತ್ತುಮೋ ತ್ತಮಃ' ಎಂದಿರುವುದನ್ನೂ, ಮಲಹರಿ ರಾಗವು ಗೀತ ರಚನೆಗೆ ಅನುಕೂಲ ವಾದುದೆಂದು ಸೂಚಿಸಿರುವುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಮತ್ತು ಈ ನಾಲ್ಕು ಗೀತಗಳೂ ಒಂದೇ ಪ್ರಬಂಧದ ಅಂಗಗಳೆನ್ನುವ, ಈ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನು ಸುಳಾದಿ ಯೆಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ವ್ಯವಹಾರ ಹರಿದಾಸರಲ್ಲುಂಟು. ರಾಮಯಾವಾತ್ಮನು ಗೀತಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವೆಂದು ಹೇಳಿರುವ ದೇಶಾಕ್ಷಿ ರಾಗದಲ್ಲೂ ಪುರಂದರದಾಸರ ಭಾಂಡೀರ ಗೀತವೊಂದಿದೆ ('ಭಯ ಸಮಯದೇವ' ಎಂದು ಆರಂಭವಾಗುವ ಗೀತ).

ಪುರಂದರದಾಸರು ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟ ಕೊಡುಗೆಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತ ಪ್ರಸನ್ನವೆಂಕಟದಾಸರು ಅವರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬಗೆಯ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ ದ್ದಾರೆ— 'ಗೀತ ತಾಯಿ ಸುಳಾದಿ ಉಗಾಭೋಗ ಪದ-ಪದ್ಯವ್ರಾತ ಪ್ರಬಂಧ'. ಗೀತೆಯ ವಿಚಾರ ಮೇಲೆ ಬಂದಿತು. ರಾಯಿ ಸಂಪ್ರದಾಯಗೀತದ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಪ್ರಬಂಧ; ಶಾರ್ಙ್ಗದೇವನೇ ಇದನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾನೆ, ಪುರಂದರ ದಾಸರ ತಾಯಿಗಳು ಇಂದು ಉಳಿದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅವುಗಳ ಪ್ರಭಾವವೇನೋ ಉಳಿದು ಬಂದಿತು. ಅವರ ಸುಳಾದಿ-ಉಗಾಭೋಗಗಳು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿವೆ. ಪದ ವೆಂದರೆ ಕೃತಿಯೇ; ಮುಂದೆ ತ್ಯಾಗರಾಜರು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ವಾಡಿಕೆಗೆ ತಂದ ಗೇಯ

ಪ್ರಕಾರ. ಪದ್ಯವೆಂದರೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸೇರಿಬರದ ತ್ರಿಪದಿ, ವೃತ್ತನಾಮ, ಚೌಪದಿ, ಸಾಂಗತ್ಯ, ತತ್ತ್ವಸುವ್ವಾಲಿ, ಕಂದ, ಸೀಸಪದ್ಯ ಮೊದಲಾದುವು.

ಹೀಗೆ, ರಾಮಯಾಮಾತ್ಮನೂ ಪುರಂದರದಾಸರೂ ಸೇರಿ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ದಕ್ಷಿಣದೇಶದಲ್ಲಿ ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿದರು ಎಂದರೆ ತಪ್ಪಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪುರಂದರದಾಸರ ಹಿರಿಯರೋ ಸಮಕಾಲಿಕರೋ ಆಗಿದ್ದ ತಾಲ್ಲಪಾಕಂ ಅಣ್ಣಮಾಚಾರ್ಯರೂ ಹಲವು ಬಗೆಯ ಗೇಯ ರಚನೆಗಳನ್ನು (ಸಂಕೀರ್ತನ) ತೆಲುಗು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿ ಲಕ್ಷ್ಯ ಸಂಗೀತದ ಭಂಡಾರವನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸಿದರು. ಪದಗಳಿಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಯ್ಯನೂ ಈ ಸರಿಸುಮಾರಿನವನೇ.

ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯರ ಕಾಲದಿಂದಲೇ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದ ರಾಗಮೇಳ ಕಲ್ಪನೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಾದ ಒಂದು ಘಟ್ಟವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದ್ದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯ 'ಚತುರ್ದಂಡಿಪ್ರಕಾಶಿಕೆ' ಯಲ್ಲಿ (1650). ಇಂದಿನ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಯಾದ ಈ ಗ್ರಂಥ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವುದು ಸಹಜವೇ. ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ, ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಎಲ್ಲ ರಾಗಗಳನ್ನೂ ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಈ ಯತ್ನ 'ಮೇಳ ಕರ್ತ'ವೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನ ಕಂಡಿತು. ಶುದ್ಧ ವಿಕೃತ ಸ್ವರಸ್ಥಾನಗಳನ್ನೂ ಸ್ವರಸಪ್ತಕದ ವಿಭಿನ್ನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿ ರಾಗಗಳನ್ನು ಒಂದು ವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಕಲೆಹಾಕಿದರೆ ಅದು ಮೇಳವಾಯಿತು. ಇಂಥ ಎಪ್ಪತ್ತೆರಡು ಮೇಳಗಳನ್ನು ವೆಂಕಟಮಖಿ ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿದುದು ಜನಕ-ಜನ್ಯ ರಾಗಗಳ ನಿರ್ದೇಶನಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಯಿತು. ಎಣಿಸಲು ಬಾರದಷ್ಟು ಇರುವ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು; ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಿಗೂ ಗಾಯಕರಿಗೂ ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಚೌಕಟ್ಟು ದೊರೆತಂತಾಯಿತು : ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೂ ಇರುವ ಅಂತರ ಕಡಮೆಯಾಯಿತು.

ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಮನೆತನದಲ್ಲೇ ಮುಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಬಂದ ಮುದ್ದು ವೆಂಕಟಮಖಿ(ವೆಂಕಟ ವೈದ್ಯನಾಥ) ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿದ. ತನ್ನ ಹಿರಿಯನ ಮೇಳಕರ್ತಗಳಿಗೆ ಕನಕಾಂಬರಿ ಮೊದಲಾದ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು, ಅವುಗಳನ್ನು ಬಳಕೆಗೆ ತಂದುದಲ್ಲದೆ ಅವುಗಳಿಂದ ಒದಗಿದ ನೂರೆ ಹತ್ತು ಜನ್ಯರಾಗಗಳಿಗೆ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಿ ಮೇಳಕರ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿ ಅವು

ಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಲಕ್ಷಣಗೀತಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ. ಅವನ ರಚನೆಗಳ ಮೊತ್ತ ಸುಮಾರು ಇನ್ನೂರರಷ್ಟು. ಇದಲ್ಲದೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ರಾಗಗಳನ್ನು ಘನ, ನಯ (ರಕ್ತಿ), ದೇಶ್ಯಗಳೆಂದು ವಿಂಗಡಿಸಿದ. ಅವನು ಬರೆದ ಗ್ರಂಥ ಮುಂದೆ 'ರಾಗಲಕ್ಷಣ'ವೆಂದು ಹೆಸರಾಯಿತು. ಇದು 'ಚತುರ್ದಂಡಿ ಪ್ರಕಾಶಿಕೆ'ಗೆ ಪೂರಕವಾದ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನೊದಗಿಸಿತು. ಇದನ್ನವಲಂಬಿಸಿಯೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಾದ ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರು ಲಕ್ಷ್ಯ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ಸುಮಾರು ಐನೂರು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರು ಮುದ್ದುವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಶಿಷ್ಯ ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತನ ಮಕ್ಕಳು.

ಆದರೆ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ, ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ನೇರವಾದ ಪರಂಪರೆಯೊಂದು ಉಳಿಯಿತು, ಮುದ್ದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನೊಂದು ಬೆಳೆಯಿತು. ಮೊದಲ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದವರು ತ್ಯಾಗರಾಜರು, ಎರಡನೆಯ ಪರಂಪರೆಯವರು ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರು. ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಗೋವಿಂದಾಚಾರ್ಯನು 'ಸಂಗ್ರಹ ಚೂಡಾಮಣಿ'ಯಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಎಲ್ಲ ಮೇಳಕರ್ತಗಳಿಗೂ ಅವುಗಳ ಜನ್ಯರಾಗಗಳಿಗೂ ಲಕ್ಷಣಗೀತೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ತ್ಯಾಗರಾಜರ ಕೃತಿರಚನೆಗೆ ಆಧಾರವಾದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಮುದ್ದು ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಪರಂಪರೆಯ ಚಿತ್ರ ಒದಗಬೇಕೆಂದರೆ ಸುಬ್ಬರಾಮ ದೀಕ್ಷಿತರ 'ಸಂಗೀತ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಪ್ರದರ್ಶಿನಿ'ಯನ್ನು ನೋಡಬೇಕು. ಅಂತೂ ವೆಂಕಟಮಖಿಯ ಹುಟ್ಟೂರಾದ ತಂಜಾವೂರು ಸಂಗೀತ ವಿದ್ಯೆಗೆ ಕೇಂದ್ರವಾದದ್ದು ಆಶ್ಚರ್ಯವೇನಲ್ಲ.

6

ಇನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಕುರಿತು ನಾಲ್ಕು ಮಾತು ಹೇಳಬೇಕು. ಜಗತ್ತಿನ ಇತರ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ, ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ವಿಪುಲವಾದ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರ ಸಂಪತ್ತು ಬೇರೆಲ್ಲೂ ಕಾಣಸಿಗದು. ಮೇಲಾಗಿ, ಈ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡೇ ಸಂಗೀತ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿದೆ. ಜಾನಪದ ಪ್ರಭಾವ ಎಂದೂ ಇದ್ದಿತಾದರೂ, ಈ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲಿಯಾಗಿ

ಜನರ ನಡುವೆ ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿದವರು ಪಂಡಿತರು, ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು, ಗ್ರಂಥ ಕಾರರು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರಾಗಲಿ, ಗಾಯಕವಾದಕರಾಗಲಿ ಅವರಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಜ್ಞಾನ ಇರಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆ ಶಾಸ್ತ್ರ ಒದಗಿಸುವ ಮೂಸೆಯಲ್ಲೇ ಮೈದಳೆಯಬೇಕು. ಹೀಗಾಗಿ 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ'ವೆಂದರೆ ಬರಿಯ ಉಪಚಾರದ ಮಾತ್ರ; ಅದು ಅನ್ವರ್ಥವಾದುದು.

ತುಂಬ ಪ್ರಾಚೀನ ಶಾಸ್ತ್ರಕಾರರ ವಿಚಾರ ನಮಗೆ ತಿಳಿಯದು. ಮುಂದೆ, ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ಸಿದ್ಧವಾದುದು ಅರಸೊತ್ತಿಗೆಗಳ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಬರೆದವರು ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅಮಾತ್ಯರೋ, ಮತ್ತಾರೋ ಆಗಿದ್ದರೂ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಧರ್ಮನಿಷ್ಠರು, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸತ್ತ್ವವುಳ್ಳ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡವರು. ಕಲೆಗೂ ಧರ್ಮಕ್ಕೂ ಅಂತರವುಂಟೆಂದು ಹೆಚ್ಚಮಾಡುವವರು ಏನೇ ಹೇಳಲಿ, ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಕಲೆ ಬೆಳೆದದ್ದು ಧರ್ಮದ ಮಡಿಲಲ್ಲೆ. ಇದು ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳಿಂದಲೂ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಂದಲೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ, ಹಿರಿಯ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ಮತ್ತು ಗಾಯಕವಾದಕರ ಮನೋಧರ್ಮದಿಂದಲೂ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಈಗ ಸಂಗೀತದ ಗುಣಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಅವನತಿಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದರೆ ಈ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಮರೆತಿರುವುದೇ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ.

ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾದ ಪ್ರಬಂಧಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂತರ, ಭಕ್ತರ, ಭಾವುಕರ ರಚನೆಗಳು. ದಕ್ಷಿಣದೇಶದಲ್ಲಿ ಪುರಂದರದಾಸರು, ತಾಳಪಾಕ ಅಣ್ಣಮಾಚಾರ್ಯರು, ತ್ಯಾಗರಾಜರು, ದೀಕ್ಷಿತರು, ಶಾಮಾ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ನಾರಾಯಣತೀರ್ಥರು ಇವರ ಕೃತಿಗಳು ತಾನೆ ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗೇಯ ವಸ್ತುವಾಗಿರುವುದು. ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಸಂತರೇ ಭಗವದ್ಭಕ್ತರೇ ; ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಸಾಧನೆಯೆಂದೇ ಬಗೆದು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಮಹಾನುಭಾವರು. ರಾಜಾಶ್ರಯಕ್ಕಾಗಲಿ, ಜನರಂಜನೆಗಾಗಲಿ, ಲೋಕವಿಖ್ಯಾತಿಗಾಗಲಿ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದವರಲ್ಲ. ಚಿಲ್ಲರೆ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ಮಾತು ಬಿಡಿ; ನೀರ ಮೇಲಣ ಗುಳ್ಳೆಗಳಂತೆ ಅವರ ಖ್ಯಾತಿ, ಜನಪ್ರೀತಿ! ನಾಲ್ಕು ಕಾಲ ನಿಲ್ಲುವ, ನಿಂತು ಜನರ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸುವ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧಗಳು ಹೊರಬರುವುದು ಸಂತರಿಂದಲೇ.

ಎಂದರೆ, ಅವರ ಮೂಲನ ಧೋರಣೆಯಿಂದ ಈ ಪ್ರಯೋಜನ ಎಂದರ್ಥವಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರ ಸಾಹಿತ್ಯಾಂಶ ಅಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವೇ ಅಲ್ಲ. ತೆಲುಗು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ತ್ಯಾಗರಾಜರಿಗಾಗಲಿ ಶ್ಯಾಮಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಗಾಗಲಿ ಯಾವ ಸ್ಥಾನವಿದ್ದೀತು ? ಮುದ್ದುಸ್ವಾಮಿ ದೀಕ್ಷಿತರನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕವಿಯೆಂದು ಯಾರಾದರೂ ಎಣಿಸುವರೆ ? ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಗೇಯಾಂಶವೇ (ಎಂದರೆ ಧಾತು) ಪ್ರಧಾನವಾದುದು ; ಬಳಸುವ ಮಾತು (ಸಾಹಿತ್ಯ) ಒಂದು ನೆಪವಷ್ಟೆ, ಬರಿಯ ಹಂದರವಷ್ಟೆ. ಅವೆಲ್ಲ ಕೇವಲ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು.

ಪುರಂದರದಾಸರ ವಿಚಾರ ಬೇರೆ. ಅವರು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕವಿಗಳು. ಸಮಾಜಸುಧಾರಕರು. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೊಂದು ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಅವರು ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರರೂ ಆಗಿದ್ದು ಅಭ್ಯಾಸಗಾನವನ್ನೂ ಗೇಯಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸಿದರಾದರೂ ಅವರನ್ನು ನಾವು ಸೇರಿಸುವುದು ಕವಿಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲೇ, ಸಂತರ ಸಾಲಿನಲ್ಲೇ ಅಲ್ಲವೆ ? ಅವರ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಪಂದರ್ಭದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಔಚಿತ್ಯವಿರುವುದು ಭಜನೆಯಲ್ಲಿ, ಸಂಕೀರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ, ನಗರಕೀರ್ತನೆಯಲ್ಲಿ. ಜನ ಕಿವಿಗೊಟ್ಟು ಮನವಿಟ್ಟು ಕೇಳಬೇಕಾದುದು ಅವುಗಳ ಗೇಯಭಾಗವನ್ನಲ್ಲ, ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ; ಕೇಳಿ ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ವಿಚಾರಗಳು ತುಂಬಿವೆ ಅವರ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ. ಇದರ ಪರಿಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದೆ, ಕುರುಡು ಅಭಿಮಾನದಿಂದ ದಾಸರ ಪದಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸಂಗೀತದ ಕಲ್ಲಮೇಲೆ ಅರೆದು ನಮ್ಮ ಕಿವಿಗಳಿಗೆರೆಚುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಈಗೀಗ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಸಂಗೀತಕ್ಕೆಂದೇ ಪುರಂದರದಾಸರು ಸಿದ್ಧ ಮಾಡಿದ ಕೃತಿಗಳು ಬಹುಶಃ ಇಷ್ಟತ್ತಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ದೊರೆಯಲಾರವು ; ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ದಿಟವಾಗಿ ಸೊಗಸಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ವಿಶೇಷವಾದ ಸಂಗೀತಪ್ರಾಧಿಮ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಲಾರೆವೆನಿಸುತ್ತದೆ ; ರಾಗ-ತಾಳಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಮನೋಧರ್ಮ ಸಂಗೀತದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವು ನಮ್ಮ ಗಮನವನ್ನು ಆಪ್ತಾಗಿ ಸೆಳೆಯಲಾರವು.

ಸಂಗೀತದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮೌಲ್ಯವೆಂದರೆ ಮೂಲನ ಧೋರಣೆಯಲ್ಲ ; ಧಾತುವಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬರುವ ನಮ್ಮದಿ. ರಾಗಕ್ಕೇ ಒಂದು ಭಾವವಿದೆ. ತಾಳಕ್ಕೇ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯಿದೆ. ಅವು ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹೃದಯವನ್ನು ಮೇಲೆತ್ತಬಲ್ಲವು, ಬರಡುಪ್ರಪಂಚದಿಂದ ರಸಮಯವಾದ ಲೋಕವೊಂದಕ್ಕೆ ರಸಿಕನ

ನ್ನೊಯ್ಯಬಲ್ಲುವು. ರಾಗ ತಾಳಗಳನ್ನು ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವುದು ಗೇಯ
ಪ್ರಬಂಧದ ಉದ್ದೇಶ; ಹಾಗೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿದಾಗ ಒಡಲು ನಮ್ಮದಿಯಿಂದ ತುಂಬ
ತೆಂದು ಆಶಯ. ಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರಬಂಧಗಳಿಗಾಗಲಿ, ಪುರಂದರದಾಸರ ಗೇಯ
ರಚನೆಗಳಿಗಾಗಲಿ, ತ್ಯಾಗರಾಜಾದಿ ತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳ ಕೃತಿಗಳಿಗಾಗಲಿ ಶಾಂತಿ
ವೊಂದೇ ಪ್ರಸಕ್ತವಾದ ರಸ. ಉಳಿದ ರಸಗಳನ್ನು ವಿಶಾಟಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸುವುದು
ಪ್ರಯೋಜನ ಸಂಪ್ರದಾಯಸಂಗೀತಕ್ಕಿರದು. ಪುರಂದರದಾಸರ ವರಾಧ್ಯ
ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಶಾಂತವೇಳೆ, ಕಳವಳ ಬಿಟ್ಟಿರುವುದು,
ಮುಖವಿರುವುದು, ಇತ್ಯಾದಿ. ಇದೇ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ಉದ್ದೇಶ, ಸ್ವರ

10

10

10

ಇತ್ತೀಚಿನ ಪ್ರಕಟಣೆಗಳು

ರಾಷ್ಟ್ರ ಮತ್ತು ಜಾತ್ಯಾತೀತತೆ
ಎಚ್ಚತ್ತ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಮಹಿಳೆ
ನೆಲ್ಸನ್ ಮಂಡೇಲ
ನಮ್ಮ ಪರಿಸರ

ಕನ್ನಡ, ತಿರುಳ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ
ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಕಾವ್ಯಗಳು
ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಸಣ್ಣ ಕತೆಗಳು
ಕೆಲವು ವಿದೇಶಿ ನಾಟಕಕಾರರು
ಮದ್ಯಪಾನ : ನೋವು-ನಲಿವು-ನಂಬಿಕೆಗಳು
ಸಮಗ್ರ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ (ಸಂಪುಟ 6)
ನಮ್ಮ ಹೊಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಅಮೆರಿಕ
(ಪುನರ್ ಮುದ್ರಣ)

ಪಂಪ : ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ (ಪುನರ್ ಮುದ್ರಣ)
ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಮಹಾಕಾವ್ಯ
ಪರಂಪರೆಗಳ ಮನೋಧರ್ಮ

ಶ್ರೀ ಕುವೆಂಪು (ಪುನರ್ ಮುದ್ರಣ)
ಮಲ್ಲಿಕಾರ್ಜುನ ಮನ್ಸೂರ್
ವಡ್ಡಾರಾಧನೆ
ಕವಿ ಬೇಂದ್ರೆ (ಪುನರ್ ಮುದ್ರಣ)

Harijan Contribution to
Medieval Indian thought -
Law, Freedom and Social Change -

Readings in Kannada (Reprint) -
Karnataka State Universities Act

- ಬಿ. ಎ. ಶ್ರೀಧರ
- ಚಿ. ನ. ಮಂಗಳ
- ರಂಜಾನ್ ದರ್ಗಾ
- ಎಚ್.ಎಸ್.ನಿರಂಜನ ಅರಾಧ್ಯ,
ಎಸ್. ರವಿಚಂದ್ರ ರೆಡ್ಡಿ
- ಕೆ. ಕುಶಾಲಪ್ಪ ಗೌಡ
- ಸಾ. ಸಿ. ಮರುಳಯ್ಯ
- ರಾಜೇಂದ್ರ ಚೆನ್ನಿ
- ಎಸ್. ರಾಮಸ್ವಾಮಿ
- ಡಾ|| ಸಿ.ಆರ್. ಚಂದ್ರಶೇಖರ್
- ವಿವಿಧ ಲೇಖಕರು
- ಬಿ. ಜಿ. ಎಲ್. ಸ್ವಾಮಿ
- ವಿವಿಧ ಲೇಖಕರು
- ಎಲ್.ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರಾವ್
- ವಿವಿಧ ಲೇಖಕರು
- ಎನ್. ಕೆ. ಕುಲಕರ್ಣಿ
- ಡಾ|| ಹಂಪ. ನಾಗರಾಜಯ್ಯ
- ವಿವಿಧ ಲೇಖಕರು

S. M. Punekar
Justice P. N.
Bhagawati
Dr. N. S. Lakshmi-
narayana Bhatta