

கர்நாடக பாணி என்றால் என்ன?

அமரர் ஜி. என். பாலசுப்ரமணியம்

சங்கீதம் என்றால் மனத்திற்கும் புத்திக்கும் ருசிகரமான உணர்ச்சிகளையும், தோற்றங்களையும் நாத விசேஷங்களினாலும் சப்த ஜாலங்களினாலும் ஏற்படுத்தக்கூடிய நாதசம்பந்தமான செய்கைகளைக் பொதுவாகக் குறிக்கும். ஆதலால் இக்கலை செய்கையினால் நிரூபிக்கப்பட வேண்டியதாகிறது. இதையும் இதனுடைய விவரங்களையும், பேசும் வார்த்தைகளின் மூலம் விமர்சனம் செய்து காண்பிப்பது 'சர்க்கரை தித்திக்கும்' என்பதை எழுத்தின் மூலம் காட்டுவது போலாகும். இருந்தாலும் நம் நாட்டில் வெகு காலத்திற்கு முன் தோன்றி வளர்ந்து, முதிர்ச்சியடைந்திருக்கும் சங்கீத வழியைப் பற்றி என் ஆராய்ச்சிக்கும் அனுபவத்திற்கும் எட்டிய வரையில் 'கர்நாடக பாணி' என்ற தலைப்பில் கூறுகிறேன்.

'கர்நாடகம்' என்ற பதம் பொதுவில் விந்திய மலைக்குத் தெற்கிலும், கன்யாகுமரிக்கு வடக்கிலும், வங்காளகுடாக் கடலுக்கு மேற்கிலும் மேற்குத் தொடர்ச்சி மலைக்குக் கிழக்கிலும் உள்ள பிரதேசத்தைக் குறிக்கும் என்று சொல்லலாம். நம் நாட்டில் பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்பிருந்து இது வரையில் தோன்றிய பிரகாசத்துடன் விளங்கி வந்த கலைப் பெரியோர்கள் அவரவர்களுடைய ஞான முதிர்ச்சியினாலும், ஆராய்ச்சியினாலும் அறிந்து அனுஷ்டித்து பரம்பரையாக நமக்குப் பல முறைகளையும், கலை உருவங்களையும் கொடுத்துள்ளனர். அம்முறைகள் நம் பெரியோர்கள் இயற்றிய வர்ணம், சிட்டை தானம், கீர்த்தனங்கள் முதலியவைகளிலும், பெரிய வித்வான்கள் கச்சேரிகள் செய்யும் போது பாடிய நிரவல், ஸ்வரம், தானம், பல்லவி முதலியவைகளிலும், வாழையடி வாழையாக வந்து இப்போதும் நம் கலை உலகத்தில் பிரசாரத்தில் இருக்கின்றன. இந்நாட்டில் சங்கீதக் கலையை அபிவிருத்தி செய்த கலைஞர்களும், அதை ஆதரித்த பிரபுக்களும் மகா ஜனங்களும், சமீப காலமாக, 80 அல்லது 100 வருஷங்களுக்குள்ளாக கலையைப் பொது ஜனங்களிடையே தொழிலாகவும் தொழிலல்லாமலும் வினியோகி

த்து வந்த பெரியோர்களும் அனுஷ்டித்து வந்த கலை முறைகளை 'கர்நாடக சம்பிரதாயம்' அல்லது 'பாணி' என்று சொல்வது பொருத்தமாகும். இதிலிருந்து காலதேச வர்த்தமானங்களின் போக்கையொட்டியும், பொது ஜனங்களின் கலையறிவின் வளர்ச்சியைப் பொறுத்தும், கலையைப் பொது ஜனங்களிடையே பரப்பி வந்த கலைஞர்களுடைய கலைத்திறனையும் அனுசரித்து மேற்சொன்ன முறைகள் அல்லது சம்பிரதாயம் மாறுபடக்கூடும் என்பது தெளிவாகும். உதாரணமாக என்னுடைய சிறு பிராயத்தில் பெரும் புகழுடன் விளங்கிய ஒரு பெரிய கலைஞர் கல்யாணி ராகத்தில் பிடித்த அசைவு இல்லாத காந்தார ஸ்வரத்தை அப்போதுள்ள வயது முதிர்ந்த ரசிகர்களும் வித்வான்களும் 'சம்பிரதாய விரோதம்' என்று சொல்லக் கேட்டிருக்கிறேன். தற்போது அந்த ராகத்தில் அதே ஸ்வரத்தை எல்லோரும் பாடும் விதம் மாறியிருப்பது அனைவரும் அறிந்ததே. தவிர பாடப்படும் கலை உருவங்களில் அநேக மாறுதல்கள் ஏற்பட்டிருக்கின்றன. உதாரணமாக கிருதிகளுக்கு நிரவல் ஸ்வரம் பாடுவதும், பல்லவிகளை திரிகாலப் படுத்துவதும் அனுலோமம், பிரதிலோமம் செய்வதும் சுமார் 50 அல்லது 60 வருடங்களுக்கு முன்பு பழக்கத்தில் இல்லை என்பதும் அக்காலத்தில் சம்பிரதாயத்திற்கு விரோதமாகவும் கருதப்பட்டன என்பதும் கலைச்சரித்திர ஆராய்சியிலிருந்து தெரிகிறது.

இம்மாதிரி காலத்திற்கேற்ப மாறுதல்கள் அல்லது வித்தியாசங்கள் அவ்வப்போதுதோன்றி மறைந்தாலும் கர்நாடக சங்கீதம் என்பதற்கு அடைப்படையான வழிகளும் தோற்றங்களும் சாராம்சத்தில், அநேகமாக மாறாமல் இருப்பதையும் உணர்கிறோம். கர்நாடக சங்கீதத்திற்கென்றே அமைத்துக் கையாளப்பட்ட சில இசை உருவங்கள் 'இசைவழிகள்' உள்ளன. அவை வர்ணம், கிருதி அல்லது கீர்த்தனம், தானம் பல்லவி தாளத்தோடும் தாளமில்லாமலும் ராகமாலிகைகள், தாள மாலிகைகள், தேவாரம், திருத்தாண்டகம், சிந்து, தெம்மாங்கு முதலியவை. இக்கலை உருவங்கள் வடநாட்

டிலோ அல்லது விந்திய மலைக்குத் தெற்கே இதர இடங்களிலோ பழக்கத்தில் இருந்ததாகவோ, இருப்பதாகவோ தெரியவில்லை.

பாணி என்ற பதத்திற்கு 'வழி' அல்லது 'மார்க்கம்' என்ற அர்த்தம் அனுபவத்தில் அனுபவித்து வரப்படுகிறது. வட நாட்டு சங்கீதத்திலிருந்து அநேக ராகங்கள் கர்நாடக சங்கீதத்தில் முன்னேறி தற்போது பிரசாரத்தில் வந்து கர்நாடக ராகங்களாகவே உபயோகத்தில் இருந்து வருகின்றன. பிஹாக், சிந்து பைரவி, காண்டா, அமீர்கல்யாணி, கமாஸ், செஞ்சுருட்டி, த்விஜாவந்தி, சுருட்டி, காபி, அடாணா, பிலஹரி முதலியவை. இதே ராகங்களில் சில, வட நாட்டில் இப்போது வேறு பெயருடன் பாடப்பட்டாலும் அந்தந்த ராகங்களில் உள்ள ஸ்வரங்களைச் சேர்க்கும் வழிகளினாலும் நுட்பமான ஸ்தான பேதங்களினாலும், த்வனி மாறுதல்களினாலும் கர்நாடக ராகங்களாக வெகு காலமாக கலைஞர்களால் பாடப்பெற்று தனிமையான உருவமும் உணர்ச்சியும் கூடி விளங்குவதை நாம் அனுபவத்தில் காண்கிறோம். ஹிந்துஸ்தானி சங்கீதத்தில், நம் சங்கீதத்தில் இருப்பது போல் அல்லாமல் கட்டுப்பாடுகள் குறைவாகவும் தளர்ச்சி உடையனவாயும் இருக்கின்றன. உதாரணமாக வட தேசத்தில் ராம்பூர் கராணா, க்வாலியர் கராணா, இன்னும் இதே மாதிரி பல சங்கீத பரம்பரைகள் உள்ளன. அவைகளில் ஒரே ராகத்தைப் பல விதமாகக் கையாளுவதைக் காண்கிறோம். ஆனால் தென்னிந்தியா முழுமையிலும் ஒரு ராகம் ஒரே மாதிரியாகத்தான் வழங்கி வருகிறது. வடநாட்டில் ஒரு ராகத்திலிருந்து பல மிஸ்ர ராகங்களைத் தோற்றுவித்து அதிக விவரமில்லாமல் இருப்பதைப் பார்க்கிறோம். உதாரணமாக 'காமரிஸ்' என்ற பிரயோகத்தை மாத்திரம் பிரதானமான அடையாளமாக வைத்துக் கொண்டு "காண்டா" வில் பல பேதங்கள்- அதாவது தர்பாரி காண்டா, காபி காண்டா, அடாணா காண்டா, நாயகி காண்டா முதலியவை பாடுகிறார்கள். இதேபோல் 'மல்ஹார்' என்னும் ராகத்திலிருந்து மேக் மல்ஹார், சாரங் மல்ஹார், கௌட மல்ஹார் பாடுகிறார்கள்.

கமக சுத்தம்

முதலில் கர்நாடக சங்கீதத்திற்குத் தனிமையாகச் சொல்லக்கூடிய குணவிசேஷம் "கமக

சுத்தம்" என்பது. வட நாட்டு சங்கீதத்தில் பெரும்பாலும் அசைவு இல்லாத சுத்த ஸ்வரத்தையே பிரதானமாகக் கொண்டு பாடுவதோ வாத்யங்கள் வாசிப்பதோ, மிக அதிகமாக இருப்பது நாம் கேட்கும் வடஇந்திய சங்கீதத்திலிருந்து தெரிகிறது. அதனால் அவர்கள் சங்கீதத்தில் கமகபிரயோகங்கள் இல்லை என்று கூறமுடியாது. ஆனாலும் நம் நாட்டிலுள்ள தசவித 'கமகதினுகள்' அங்கு இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. அவர்களுடைய பாணியில் கமகம் என்ற பதத்திற்கே வேறு விதமான, சற்று வித்தியாசமான அர்த்தம் வழங்குவதாகத் தெரிகிறது. அவர்கள் கமகம் நம் சங்கீதத்தில் இருப்பது போல் இல்லை. நம்நாட்டு சம்பிரதாயிக வித்வான்கள் ராகம், ஸ்வரம், தானம் முதலியவைகளைக் கையாளும் பொழுது ஸ்வரங்களை அனுஸ்வரங்களுடனும் கமகங்களுடனும் பாடுவதோ, வாசிப்பதோ சம்பிரதாய முறை என்று சொல்லுவதாகத் தெரியவருகிறது. அதற்காகத்தான் தான வர்ணங்கள், அதாவது மத்யம கால காலப்ரமாணத்தில் கமக சுத்தமாகப் பாடவேண்டும் என்பதற்காகவே பெரியோர்கள் பெயரிட்டிருக்கிறார்கள் என்று ஊகிக்க வேண்டியிருக்கிறது. (உதாரணம் கல்யாணி ராக அடதாள வர்ணம்). தவிரவும் தானம் பாடும்பொழுதும் கமக சுத்தமாக இருந்தால்தான் "நம் சங்கீதம்" என்ற உணர்ச்சி கேட்போருக்கு உண்டாகிறது.

காலப்ரமாணம்

தென்னாட்டு சங்கீதத்திற்கும் வடநாட்டு சங்கீதத்திற்கும் உள்ள வெகு முக்கியமான வித்தியாசம் கர்நாடக சங்கீதத்தில் மாத்திரம் காணப்படும் ஓர் அம்சத்தை ராகம் பாடும் முறைகளிலும் காலப்ரமாணத்திலும் தான் காணலாம். உதாரணமாக செளகம், மத்யமம், த்ருதம் என்னும் மூன்று காலங்கள் தான் சங்கீதத்திற்கு உண்டு என்று சாஸ்திரங்களிலும் அனுபவம் நிறைந்த கலைஞர்கள் பாட்டைக் கேட்பதிலிருந்தும், அவர்களின் பேச்சிலிருந்தும் தெரிய வருகிறது. வட நாட்டார் ராகம் பாடும் பொழுது இன்னொரு காலத்தின் சம்பந்தம் அதிகமில்லாமலும், மூன்று காலங்களையும் பரஸ்பர சம்பந்தம் இல்லாத முறையிலும் அணிவகுத்து ராகம் பாடுகின்றனர். நம் நாட்டிலோ ஒரே சங்கீதத்தில் மூன்று காலங்களும் அதாவது செளக, மத்யம, த்ருத காலங்கள்

முறையே மாறிமாறிக் கலந்து வருவது வெகு காலமாக அனுஷ்டானத்திலிருப்பதைக் காண்கிறோம். (உதாரணம் “முந்து வெணுக” என்ற கிருதி) இது கர்நாடக பாணிக்கே என்று தனிமையாக ஏற்பட்ட முக்கிய அம்சம். இதனால் வெகுநேரம் ராகம் பாடினாலும், வாசித்தாலும் கேட்கும் பாமரர்களுக்கும் சலிப்பு ஏற்படாமல் இருக்கும். மேலும் கர்நாடக பாணியில் இம் மூன்று காலப் பிரமாணங்களும் நான்கு மாத்திரைகள், இரண்டு மாத்திரைகள், ஒரு மாத்திரை என்ற அளவில் அதாவது சௌகத்திற்கு நேர் அடுத்தகாலம் மத்யம காலமாகவும், மத்யமத்திற்கு நேர் அடுத்த சரிபாதி யான காலம் த்ருத காலமாகவும் அமைந்திருக்கிறது. வடநாட்டு சகோதரர்களோ சௌகத்திலிருந்து அதற்கு அடுத்த நேர் மத்யம காலம் அல்லாமலும் மத்யமத்திலிருந்து த்ருத காலத்திற்கு இதே ரீதியில் இல்லாமலும் காலப்பிரமாணங்களை பிறைச் சந்திரன் வளர்வது போல் சிறிது சிறிதாகத் தள்ளிக் கொண்டு துரிதப் படுத்துகிறார்கள்.

கர்நாடக பாணி என்பதற்கு விசேஷமான ஒரு அம்சமுண்டு. மற்ற நாட்டு சங்கீதங்களை, சங்கதிகளையோ, வர்ண மெட்டுகளையோ ஸ்வரப் படுத்தி எழுதினால் அதைப்பார்த்துக் கொண்டே பாடவோ வாத்தியத்தில் வாசிக்கவோ முடியும் என்பது தெரிந்த விஷயம். கர்நாடக பாணியில் ராகங்களைப் பாடவோ வாசிக்கவோ அல்லது கீர்த்தனம் வர்ணம் முதலியவற்றை ஸ்வரத்தை மாத்திரம் தெரிந்து கொண்டு பாடவோ, வாசிக்கவோ, முடியாது. இதைக் கர்நாடக சங்கீதம் நன்கு தெரிந்தவர்கள், பயின்றவர்கள் ஒப்புக்கொள்வார்கள். உதாரணமாக ஒவ்வொரு சமயத்திலும் அதே ஸ்வரம் பல ருசியுடன் நுட்பமான ஸ்தான சுருதி வித்யாசங்களுடனும் காணப்படுகிறது. உதாரணம் ஸஹானு ராகத்தில் காந்தாரம் மூன்று ரூபங்களில் தோன்றுகிறது. ஆதலால் எந்தெந்த இடங்களில் எந்தெந்த ஸ்வரங்களுக்கு எவ்வளவு, எத்தகைய ஸ்தான, கமக, சுருதி கொடுக்கலாம் என்பதை வெகு காலம் கர்நாடக சம்பிரதாயமான வித்வான்களின் சங்கீதத்தைக் கேட்டுத் தான் வித்தியார்த்திகள் அறிந்து கொள்ள முடியும். கர்நாடக சங்கீத பாணியிலுள்ள உருப்படிக்களையோ, ராகங்களையோ அசைவு இல்லாத ஸ்வர ஸ்தானங்கள் அமைத்த

வாத்தியங்களில் அதாவது பியானோ, ஆர்மோனியம், ஜலதரங்கம் முதலிய வாத்தியங்களில் வாசிக்க முடியாமல் இருப்பதற்கு இதுதான் காரணம். இதற்கு இன்னுமொரு உதாரணம் கூறலாம். பைரவியிலும், மாஞ்சியிலும் ஒரே ஸ்வரங்கள் பிரயோகிக்கப்பட்டாலும் ஸ்தாயி பாவ வித்தியாசத்தினாலும், ந்யாஸ அம்ஸ பேதங்களினாலும் அதே ஸ்வரத்திற்கு வித்தியாசமான ஸ்தான பேதங்களினாலும் பைரவியினின்றும் மாஞ்சி வித்தியாசப்பட்டு வேறு உருவமாக விளங்குகிறது. (உதாரணம் இந்த ராகத்திற்கு ஆதாரம் “வருகலாமோ ஜயா” என்ற பாட்டும் “ப்ரோவவம்” என்ற கீர்த்தனமும்) இதற்கு இன்னும் உதாரணங்கள்: ஜனரஞ்சனி, பூர்ண சந்திரிகா, ஆரபி, தேவகாந்தாரி போன்ற ஜோடி ராகங்கள்.

மேலும் கர்நாடக சங்கீதத்திலுள்ள ராக தாள பிரஸ்தாரங்கள், மற்ற எந்த சங்கீதத்திலும் இவ்வளவு விரிவுடன் வளர்ச்சியடைந்திருப்பதாகத் தெரியவில்லை. உதாரணமாக ஆயிரக் கணக்கான ராகங்களும் நூற்றுக்கணக்கான தாள பேதங்களும், அளவற்ற கட்டுப்பாடுகளும் இருந்தும், ஒவ்வொரு கலைஞரும் தன்னுடைய ஞான வளர்ச்சியினாலும் அனுபவ சாதகத்திறமையினாலும், தனிமையான ஒரு வழி ஏற்படுத்திக் கொண்டு தன் கற்பனைக்கு எல்லை யில்லாத சந்தர்ப்பங்கள் அளிப்பனவாக அமைந்திருக்கிறது.

தியாகராஜ சுவாமிகள் தோடியில் 26-ம், கரஹரப்பியாவில் 13-ம், சங்கராபரணத்தில் 27-ம், கல்யாணியில் 20-ம், காமவர்த்தினியில் 14-ம், வராளியில் 13 கிருதிகளும் அந்தந்த ராகலக்ஷணங்கள், விதிகள் தவறாமலும், அழகிய உருவங்களுடனும் ருசியாகவும் அவற்றைக் கையாளும் ஒவ்வொரு கலைஞனின் மனோதர்மங்களுக்கு விஸ்தாரமாக இடம் கொடுக்கும் வழியிலும் இயற்றியுள்ளார். இன்னும் தீக்ஷிதரவர்கள், சியாமா சாஸ்திரி, ஸ்வாதித் திருநாள் முதலிய மகான்களும் இதே ராகங்களில் அநேக கிருதிகள் இயற்றியுள்ளனர். கீர்த்தனம், கிருதி என்பவை ஸ்ரீபத்ராசலம் ராமதாஸர் காலத்திலிருந்து தோன்றி ஸ்ரீ தியாகராஜ சுவாமி கையில் பூர்த்தியான சோபையுடன் உருவமடைந்திருக்கின்றன. இம் மாதிரி இசை வடிவம் இதர சங்கீதங்களில் இல்லை என்றே சொல்லலாம்.

ராகம், தானம், பல்லவி

இது கர்நாடக சங்கீதத்தின் விசேஷ அம்சங்களுள் ஒன்றாகும். மேலும் ராகம், தானம், பல்லவி என்பதுதான் கர்நாடக சங்கீதத்தின் கற்பனைச் சிகரம் என்றால் மிகையாகாது. முறையே ராகம், கீர்த்தனம், நிரவல் ஸ்வரம் இவைகள் பாடுவது என்று நமது பெரியோர்கள் வகுத்திருக்கும் வழியை உற்று நோக்கினால் அதில் அந்தர்தமாக இருக்கும் காலப்பிரமாணத்திற்கு முக்கியத்துவம் அதிகரித்துக் கொண்டே போய் ஸ்வரம் பாடும்போது லய பாவமும், மற்றொரு பாதி ராக பாவமும் இருக்க வேண்டும் என்பது தெளிவாகிறது. பல்லவி என்பது பத, லய வித்யாசம் என்றாலும் காலப் பிரமாணத்தின் முக்கியத்துவத்தையும் கால, லய வித்யாசங்களையும் புலப்படுத்திச் சுருங்கிய ஒரு சாஹித்யத்தில் அதைக் கையாளும் விதவா னுடைய கலைத்திறனை வெகு விரிவாகக் காட்டக் கூடிய கர்நாடக சங்கீதத்தின் ஒரு பெரிய அம்சமாக பிரகாசிக்கிறது. கர்நாடக சங்கீதத்தில் நம் பெரியோர்கள் வெகு அழகாகக் கச்சேரி செய்யும் பத்ததியில் ராகம், தானம், பல்லவியை அமைத்திருக்கும் ஸ்தானத்திலிருந்தே அது நம் சங்கீதத்தின் சிகரம் என்பது விளங்குகிறது. முதலில் வர்ணத்துடன் ஆரம்பித்து அடுத்தாற்போல் மத்திமகால கிருதிகள் சிலவற்றைச் சிறிது ஆலாபனை, நிரவல் ஸ்வரங்களுடன் பாடிப் பிறகு சற்று விஸ்தாரமாக ராக, ஸ்வர நிரவல்களுடன் செளக கால உருப்படிகளைப் பாடி முடித்து, பல்லவிக்கு முன்பு ஒன்று இரண்டு மத்யம கால கிருதிகளைப் பாடிய பின்னர் விஸ்தாரமாக, மூன்று ஸ்தாயிகளிலும், செளக, மத்தியம, த்ருத காலங்களிலும் ராகம், நிரவல், ஸ்வரம் இம் முன்றையும் சலிக்காமலிருக்கும் முறையில் ராகம், பல்லவியை அமைத்துக் கச்சேரியின் சிகரமாக ஏற்பாடு செய்திருப்பது கர்நாடக பாணியின் ஒப்பில்லாத திறத்தையும், அழகையும் சந்தேகமற விளக்குகின்றது, தவிரவும் வெளிப்படையான, லயச் சேர்க்கையில்லாமல் பாடப்படும் ராக மாலிகை நம்நாட்டு சங்கீதத்திற்கே என்று ஏற்பட்ட எழில் நிரம்பின அங்கம் என்று கூறலாம்.

மத்யம காலம்

இவை அனைத்தையும் காட்டிலும் முக்கியமானதும், என்னுடைய அபிப்பிராயத்தில் கர்நாடக சங்கீதத்தை சலிப்பில்லாமல் கேட்டு ரஸிப்பதற்குக் காரணமானதும், கலைஞரின் கற்பனைக்கும் மனோதர்மத்திற்கும் எல்லை கடந்த சந்தர்ப்பம் அளிப்பதும் என்னவென்றால் "மத்யம காலம்" என்பதேயாகும். வெகு காலமாக நம்மிடையே கலையைப்பரப்பி வரும் சம்பிரதாயிக வித்வான்களுடைய பாணியை

ஆராய்ந்து, ஊன்றிக் கவனித்துப் பார்த்தால் - மத்யம கால பிரயோகங்களும், ஸ்வர வினயாஸங்களும், உருப்படிகளும் மிகுதியாக உபயோகிக்கப்படுவதாகத் தெரிகிறது. இதனால் விளம்ப அல்லது செளக காலப் பிரயோகங்களோ உருப்படிகளோ முக்கியமல்ல என்று நினைக்கக் கூடாது. நம் பெரியோர்கள் இயற்றியுள்ள உருப்படிகளை வகுத்துப் பார்த்தால் மத்யம கால உருப்படிகளே அதிகமாக இருக்கின்றன. செளக காலத்திலுள்ள கீர்த்தனங்கள், பதங்கள் முதலியவை உண்மையாக கர்நாடக ராகங்களின் ஜீவகனையோடு பிரகாசிக்கின்றன என்பதை யாரும் மறுக்க முடியாது. ஆயினும் ரஸிகர்கள், பொது ஜனங்கள் நிறைந்த சபைகளில் அல்லது கூட்டங்களில் செளக பாவமான, மத்யமகால சங்கதிகள் சேர்க்காத உருப்படிகளையோ அதிகம் பாடினாலும், வாசித்தாலும் கேட்போர்களுக்குச் சோர்வு ஏற்படுவதை அனுபவத்தில் காண்கிறோம். இதனால் செளக பாவ சங்கீதத்தைக் குறைத்துப் பேசுவதாக நினைக்கக்கூடாது. பொறுக்கி எடுத்த ரஸிகர்கள் கூடிய ஒரு சிறிய இடத்தில் அனுபவம் நிறைந்த மத்யம வயது தாண்டிய ரஸிகர்கள் அமைந்த சதசில் அதிக செளகபாவமான உருப்படிகளையும் பதங்களையும் ராக, ஸ்வர வினயாஸங்களையும் கேட்பதற்குப் பொருத்தமாக இருக்கும். உயர்ந்தமுறையில் அமைந்திருக்கும் கர்நாடக சங்கீதபாணி எது என்று கேட்டால், சவுக்க, மத்யம, த்ருத காலப் பிரமாணத்தோடு கலந்து இருக்கும் ராகங்கள், உருப்படிகள் ஸ்வர சஞ்சாரங்கள் அமைந்திருப்பதாகவும் பெரும்பாலும் மத்யம காலங்களையே விசேஷமாகக் கொண்டதாகவும், சலிப்பு ஏற்படாத அளவில் செளகபாவங்கள் ஆங்காங்கே அமையப் பெற்றதாகவும் அமைந்துள்ளதுதான் என்பதே. நாம் கேட்கும் வட நாட்டு ஹிந்துஸ்தானி சங்கீதத்திலும் கூட மேற்சொன்ன அம்சங்களுடன் அமைந்துள்ள இசையைத்தான் நாம் வெகுநேரம் ரசித்து அனுபவிக்க முடிகிறது என்பது அனுபவ சித்தம். ஆகவே கர்நாடக பாணி என்பது என்ன என்றால் கமக சுத்தத்துடனும், லக்ஷணக் கட்டுப்பாடுகளைச் சிறிதும் மீறாமலும், ஆயினும் கலைஞருடைய மனோதர்மங்களுக்குப் பூர்த்தியாக இடங்கொடுப்பதாயும் இருக்கும்; சவுக்க, மத்யம, த்ருதகாலங்கள் மாறி மாறிக் கலந்து பிரயோகிக்கப்பட்டு வரும் ராகம், கீர்த்தனம் நிரவல், பொறுத்தமான லய வினயாஸங்களுடனும், ஸ்வரம், தானம், பல்லவி முதலிய கலை வடிவங்களைக் கொண்டு விளங்கும் மத்யம கால பிரயோகங்களையே பிரதானமாகக் கொண்டிருக்கும் வழியேயாகும். அப்படிப்பட்ட சங்கீதத்தைத்தான் கர்நாடக பாணியிலுள்ள சங்கீதம் என்றும் நாம் கூறமுடியும். □

- By Courtesy of A I R