ಸುಘಾತ

ಚೆಂಡೆ-ಮದ್ದಳೆ ನಾದಾಂತರಂಗ

• ಕೃಷ್ಣಪ್ರಕಾಶ ಉಳಿತ್ತಾಯ

ಮದ್ದಳೆ

ಚೆಂಡೆ-ಮದ್ದಳೆ ನಾದಾಂತರಂಗ

• ಕೃಷ್ಣಪ್ರಕಾಶ ಉಳಿತ್ತಾಯ

SUGHATHA ***A Collection of Yakshagana Articles*** written by **Krishnaprakasha Ulithaya.** Published by **Karnataka Yakshagana Academy,** Kannada Bhavana, JC Road, Bangaluru-560002.

Pages	:	124
Copies	:	300
Paper	:	70 GSM Maplitho 1/8 Demy.
Price	:	Rs. 75

ಪ್ರಥಮ ಮುದ್ರಣ	:	**2020**
ಮುಖಪುಟ ಮತ್ತು ಪುಟ ವಿನ್ಯಾಸ	:	**ಹರೀಶ್ ಕೊಡೆತ್ತೂರು, ಕಿನ್ನಿಗೋಳಿ**
ಈ ಆವೃತ್ತಿಯ ಹಕ್ಕು	:	**ರಿಜಿಸ್ಟ್ರಾರ್** ಕರ್ನಾಟಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಕನ್ನಡ ಭವನ, ಜೆ.ಸಿ. ರಸ್ತೆ, ಬೆಂಗಳೂರು
ಪ್ರಕಾಶಕರು	:	**ಎಸ್. ಹೆಚ್. ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ** ರಿಜಿಸ್ಟ್ರಾರ್, ಕರ್ನಾಟಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಕನ್ನಡ ಭವನ, ಜೆ.ಸಿ. ರಸ್ತೆ, ಬೆಂಗಳೂರು
ಮುದ್ರಕರು	:	**ಎಂ.ಎಸ್. ಗ್ರಾಫಿಕ್ಸ್** ನಂ. 4/1, 2ನೇ ಮುಖ್ಯರಸ್ತೆ, ಕಾವೇರಿಪುರ, ಕಾಮಾಕ್ಷಿಪಾಳ್ಯ, ಬೆಂಗಳೂರು–560079, ಮೊ. 9888355728

ಅಧ್ಯಕ್ಷರ ಮಾತು

ಈ ವರೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳ ಕುರಿತು ಹಲವಾರು ಲೇಖನಗಳು, ಪ್ರಬಂಧ ಸಂಕಲನಗಳು, ಪುಸ್ತಕಗಳು ಬಂದಿವೆ; ಬರುತ್ತಲೂ ಇವೆ. ಆದರೆ ವಾದನಗಳಾದ ಚಂಡೆ ಮದ್ದಲೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಲೇಖನಗಳು ಬಂದಿಲ್ಲವೆಂದರೆ ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳೂ ಇವೆ. ನಮ್ಮ ವಾದಕರು ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ನುಡಿಸಬಲ್ಲವರಾದರೂ ಬರಹರೂಪದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಬಲ್ಲವರು ತೀರ ವಿರಳ. ಕಲಾರಸಿಕರಿಗೂ ಅಷ್ಟೆ. ಚಂಡೆ– ಮದ್ದಲೆಗಳ ನಾದಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸವಿಯುತ್ತೇವೆ; ಚಪ್ಪಾಳೆ ತಟ್ಟುತ್ತೇವೆ; ತಲೆದೂಗುತ್ತೇವೆ; ಉದ್ಗಾರವನ್ನು ಹೊರಡಿಸುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ವಾದನದ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಸೆರೆ ಹಿಡಿಯಲು ಸೋಲುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ವಾದನಗಳ ಬಗೆಗಾಗಲಿ ವಾದಕರ ಬಗೆಗಾಗಲಿ ಬಂದ ಬರಹಗಳು ಕಡಿಮೆ. ಬಂದವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೌಶಲ್ಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ತೀರ ವಿರಳ.

ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ "ಸುಘಾತ" ಅಪೂರ್ವವಾದ ಕೃತಿಯೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದು ಸ್ತುತ್ಯಾರ್ಹವಾದ ಪ್ರಯತ್ನ. ಈ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದ ಕೃಷ್ಣಪ್ರಕಾಶ ಉಳಿತ್ತಾಯರು ಸ್ವತಃ ಉತ್ತಮ ಮದ್ದಲೆಕಾರರಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರು. ಅವರಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನವು ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲ; ನಿರ್ವೃತಿ. ಅವರ ಅಧ್ಯಯನದ ಹರಹು ತುಂಬ ವಿಸ್ತಾರವಾದುದು. ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಮುಕ್ತ ಮನಸ್ಸು. ಅಂಥವರು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ಸುಘಾತ; ಇಲ್ಲವಾದರೆ ವಿಘಾತ; ಅಪಘಾತಕ್ಕೆ ಎಡೆಗೊಡದ ಎಚ್ಚರ ನಿರಂತರ. ಸವೆಯದ ಹಾದಿಯನ್ನು ಕ್ರಮಿಸಿ ಮತ್ತಿನವರಿಗೆ ದಾರಿ ತೋರಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಂದ ಇನ್ನಷ್ಟು ಕೃತಿಗಳು ಬರಲೆಂದು ಹಾರೈಕೆ.

ಇಂಥದೊಂದು ಕೃತಿಯ ಪ್ರಕಟನೆ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಹೆಮ್ಮೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಕೊಟ್ಟ ಉಳಿತ್ತಾಯರಿಗೆ ಧನ್ಯವಾದ. ಈ ಕೃತಿಯ ಪ್ರಕಟಣೆಗೆ ಸಹಕರಿಸಿದ ಸರ್ವರೂ ಅಭಿನಂದನೆಗೆ ಪಾತ್ರರು. ಘಾತವು ಸುಘಾತವಾಗುವುದು ಮದ್ದಲೆಯ ಚಮತ್ಕಾರ; ಮದ್ದಲೆಗಾರನ ಕೌಶಲ್ಯ. ಬಲ್ಲ ರಸಿಕರು ಸವಿದು ತಣಿಯಲೆಂದು ಹಾರೈಕೆ.

–ಎಂ. ಎ. ಹೆಗಡೆ

ಅಧ್ಯಕ್ಷರು, ಕರ್ನಾಟಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಕಾಡಮಿ ಬೆಂಗಳೂರು

“ಸುಘಾತ” ಕುರಿತು...

“ಸುಘಾತ” ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿನ ವಾದನದ ಅಂತರಂಗದ ಅನ್ವೇಷಣೆ. ವಾದನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿನ ಭಾವವ್ಯಂಜನವನ್ನು ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದನ ರಂಗನಿರ್ವಹಣೆಯನ್ನು ಕುರಿತಾದದ್ದು. ಚೆಂಡೆ – ಮದ್ದಳೆ ಮತ್ತು ಅಷ್ಟು ಇಷ್ಟು ಮೃದಂಗವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ ಬರೆದಂತಹಾ ಲೇಖನಗಳು. ಪದ್ಯದ ಗತಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಶ್ರುತಿಯು ಕೊಡುವ ನಾದಾವರಣಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ “ಸುಘಾತ”ಯುಕ್ತ ನಾದಾವರಣ ಕೊಡುವುದೇ ಅವನದ್ಧವಾದ್ಯಗಳ ಕರ್ತವ್ಯ. ಈ ಚಿಂತನೆಗಳೇ ಇಲ್ಲಿವೆ. ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ವಾದನದ ಕುರಿತಾದ ವಿವೇಚನೆಯಾದರೆ ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರ ವಾದನ ಪಟುತ್ವದ ಬಗೆಗಿನ ಚಿಂತನೆ ಇದೆ.

ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಬಂದ ಕರ್ನಾಟಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಕಾಡಮಿಗೆ ನಾನು ಚಿರ ಋಣಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಕಾಡಮಿಯ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾದ ಶ್ರೀ ಎಂ.ಎ.ಹೆಗಡೆಯವರ ಕಲಾಪ್ರೀತಿ, ರಸಶುದ್ಧಿ ಅನ್ಯಾದೃಶ ಮತ್ತು ಅನುಸರಣೀಯ. ರಿಜಿಸ್ಟ್ರಾರ್ ಶ್ರೀ ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪನವರಿಗೂ ಮತ್ತು ಅಕಾಡಮಿಯ ಸರ್ವ ಸದಸ್ಯರಿಗೂ ಕೃತಜ್ಞನಾಗಿರುವೆ.

“ಸುಘಾತ”ಕ್ಕೆ ವಾತ್ಸಲ್ಯಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬೆನ್ನುಡಿಯ ಆಶೀರ್ವಾದವಿತ್ತ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಶತಾವಧಾನಿ ಡಾ. ಆರ್. ಗಣೇಶ್ ಇವರಿಗೆ ನನ್ನ ಮುಡಿ ಯಾವತ್ತೂ ಬಾಗಿದೆ. ಪುಸ್ತಕ ಹಲವು ಲೇಖನಗಳ ಸಂಗ್ರಹ. ಕೆಲವಾರು ಪತ್ರಿಕೆಗಳಿಗೆ ಹಿಂದೆ ಬರೆದಿದ್ದ ಬರಹಗಳಿವು. ಈ ಬರಹಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಹೆಗಲೆಣೆಯಾಗಿದ್ದುದು ನನ್ನ ಮಡದಿ ವಿಭಾ. ನನ್ನ ಬರಹ ಕಾರ್ಯ ಸಾಗಬೇಕಾದರೆ ಬೇಕಿದ್ದ ನೆಮ್ಮದಿಯ ಬದುಕನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ನನ್ನ ಅನ್ನದಾತ ಸಂಸ್ಥೆ “ಕರ್ಣಾಟಕ ಬ್ಯಾಂಕ್”ನ್ನು ಕೃತಜ್ಞತೆಯಿಂದ ಸ್ಮರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಮಧುಸೂದನ ಅಲೆವೂರಾಯ, ಸುಧಾಕರ ಜೈನ್ ಹೊಸಬೆಟ್ಟುಗುತ್ತು, ನಟೇಶ್ ವಿಟ್ಲ ಇವರಿಂದ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಜಾಲತಾಣದಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಅವರ ಹೆಸರು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಕಾರಣ ಅವರ ಹೆಸರು ನಮೂದಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಧನ್ಯವಾದಗಳು. ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ಓದಿ ಸಲಹೆ ಸೂಚನೆ ಕೊಟ್ಟ ಮಿತ್ರ, ಪತ್ರಕರ್ತರಾದ ಶ್ರೀ ಲಕ್ಷ್ಮೀ ಮಚ್ಚಿನರಿಗೆ ವಂದನೆಗಳು. ಕರಡು ಪ್ರತಿಯನ್ನು ಓದಿ ಅಕ್ಷರ ಸ್ಖಾಲಿತ್ಯ ತಿದ್ದಿದ ಶ್ರೀ ವಿಶ್ವನಾಥ್ ಇವರಿಗೂ ಧನ್ಯವಾದಗಳು. ಮುಖಪುಟ ಮತ್ತು ಒಳಪುಟಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ ಶ್ರೀ ಹರೀಶ್ ಕೊಡೆತ್ತೂರರಿಗೂ ಕೃತಜ್ಞ.

ಹೇಳುವುದೆಲ್ಲ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿದೆ. ವಂದನೆಗಳು.

–ಕೃಷ್ಣಪ್ರಕಾಶ ಉಳಿತ್ತಾಯ

20.10.2020

ಅರ್ಪಣೆ

ಜೀವನಕ್ಕೂ ಕಲಾಜೀವನಕ್ಕೂ ದಾರಿದೀಪವಾದ
ಹಿರಿಯ ಮದ್ದಳೆಗಾರರಾದ

ಶ್ರೀ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರಿಗೆ

ಪರಿವಿಡಿ

ಮೃದಂಗವಾದನ ಕೃತಿಗೆ ಹುಟ್ಟಿದಂತಿರಬೇಕು; ಕಟ್ಟಿದಂತಲ್ಲ 09
ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ನಾದವೈಭವ 12
ಗಾಯಕನ, ವಾದಕನ ಮತ್ತು ನರ್ತಕನ ಗಾನಾನುಸಂಧಾನ 17
ರಂಗವೈಭವದಲ್ಲಿ ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ತಾಳ ಸೌಂದರ್ಯ 22
ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಕೆಲವು ವಿವೇಚನೆಗಳು 30
ನೃತ್ಯದ ಲಾಸ್ಯ ಮತ್ತು ವಾದನದ ಲಾಸ್ಯ ಒಂದು ಮೀಮಾಂಸೆ 39
ಮೌನದ ಪಿಸುಮಾತನ್ನು ಅರಸಿ 43
ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮದ್ದಳೆರಹಿತ ಚೆಂಡೆ, ಮಾಂಸವಿಲ್ಲದ ದೇಹದಂತೆ...... 46
ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಗಾಯಕ-ವಾದಕ ಪರಸ್ಪರರ ತಪಸ್ಸಿನ ಫಲಸ್ವರೂಪರು... 49
ವಾದನದ ಕೈಗಳು 53
ಕಲೆ ಮತ್ತು ಯೋಗ ಒಂದು ಚಿಂತನೆ 57
ಕಲೋದ್ದೀಪನಕ್ಕೆ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ 51
ಚಕ್ರತಾಳ ಒಂದು ಚಿಂತನೆ... 65
ಪುಂಡಿಕಾಯ್ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್- ನನ್ನ ನುಡಿತವೆಲ್ಲವೂ ಗುರುಗಳು ಹಾಕಿದ ಭಿಕ್ಷೆ 69
ದಿವಾಣ ಭೀಮ ಭಟ್ಟರ ನೆವನದಲ್ಲಿ 72
ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬಲ್ಲಾಳರು 76
ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಒಂದು ಒರಿಜಿನಲ್ ಚಿಂತನೆ 82
ಗುರು ಮಾಂಬಾಡಿ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಟ್ ಒಂದು ಅವಲೋಕನ 86
ಮತ್ತೂ ಮತ್ತೂ ಪದ್ಯಾಣ 90
ಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಪದ್ಯಾಣ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್ 93
ಮಣಿಮುಂಡ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಿ 96
ದಿ. ತಲೆಂಗಳ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ 99
ವಾದನದ ಮರ್ಮವರಿತ ಮದ್ದಳೆಗಾರ ಅಡೂರು ಗಣೇಶ ರಾವ್ 101
ಪದ್ಮನಾಭ ಉಪಾಧ್ಯ 104
ಅಭಿನಯ ಧರ್ಮೀ, ಮನೋಧರ್ಮೀ ಅವನದ್ಧ ವಾದಕ: ಅನಂತ ಪದ್ಮನಾಭ ಪಾಠಕ್ 107
ಶಂಕರ ಭಾಗವತ್ ಯಲ್ಲಾಪುರ: ಮದ್ದಳೆಯ ನಾದ ಶರೀರಿ 110
ಪೆರುವಾಯಿ ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ 113
ಕಟೀಲು ಮುರಲೀಧರ ಭಟ್ 116
ಪದ್ಯಾಣ ಜಯರಾಮ ಭಟ್ 119
ದೇಲಂತಮಜಲು ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಟ್ ಚೆಂಡೆಯ ಸುಸ್ವರ 121

> ವಾದಕನು ಗಾನದೊಂದಿಗೆ ಒಂದಾಗಿದ್ದರೆ ವಾದಕನಿಗೆ 'ಕೈಕಟ್ಟುವ' ಅಪಾಯವೇ ಹೆಚ್ಚು. ಅನ್ಯನಾಗಿ ನಿಂತರೆ ಭಾವಪೂರ್ಣತೆಯೊಂದಿಗಿನ ಮನೋಧರ್ಮೀಯ ಪ್ರಸ್ತುತಿ ಆಗದಿರುವ ಅಪಾಯವೂ ಇದೆ. ವಾದಕನಿಗೆ 'ಅನ್ಯ'ನಾಗುವಿಕೆ ಹಾಗೂ 'ಒಂದಾಗುವಿಕೆ'ಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇದ್ದರಂತೂ ಸೌಭಾಗ್ಯವೇ ಸರಿ.

ಮೃದಂಗವಾದನ ಕೃತಿಗೆ ಹುಟ್ಟಿದಂತಿರಬೇಕು; ಕಟ್ಟಿದಂತಲ್ಲ

ಕಛೇರಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ, ಗಾನವು ಪ್ರಸ್ತುತಿಗೊಂಡಾಗ ಪ್ರಬುದ್ಧ ವಾದಕನಾದವನು ಗಾಯಕನ ಗಾನದ, ರಾಗದ ಭಾವದೊಂದಿಗೆ ಮಿಳಿತ ಹೊಂದಲು ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮನಃ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ, ಮೊದಲನೆಯದರಲ್ಲಿ ವಾದಕನಾದವನು ತಾಳ–ಲಯ, ಕೃತಿ, ಕೃತಿಯ ಗತಿ ಇವೆಲ್ಲದರ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಅವಧಾರಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಸರ್ವ ಲಘುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ವಾದನವನ್ನು ಆರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ ಅಥವಾ ಗಾಯಕನು ಹಾಡುವ ಕೃತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಮನೋಧರ್ಮೀಯ ನುಡಿತಗಳಿಂದ ವಾದನವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯದ್ದಾದರೆ, ವಾದಕನು ಕೃತಿಯ ಮತ್ತು ಗಾನದ ಒಟ್ಟು ಭಾವಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ವಿರಾಮಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ, ಕೃತಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ

ತಾಡನ ಸಾಂದ್ರತೆಗಳಿಂದೊಡಗೂಡಿದ ಟೇಕಾ, ಗುಮ್ಮಿ, ಛಾಪು, ಅರೆಛಾಪು ಇವುಗಳಿಂದ ಸಮ್ಮಿಳಿತವಾದ ಮೃದಂಗದ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳೊಂದಿಗೆ 'ಹಾಡಲು' ಉಪಕ್ರಮಿಸುತ್ತಾನೆ.

ನನ್ನನ್ನಿಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಕಾಡುವ ವಿಚಾರವೊಂದಿದೆ. ವಾದಕನಾದವನು ಗಾಯಕನ ಗಾಯನದಿಂದ 'ಅನ್ಯ'ನಾಗಿ ನಿಂತು ನೋಡಿ ಗಾನವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕೋ ಅಥವಾ ಗಾನದೊಂದಿಗೇ ಒಂದಾಗಿ ನುಡಿಸಬೇಕೋ ಎನ್ನುವಂತಹದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ 'ಅನ್ಯ'ವೆಂದರೆ ವಾದಕನಲ್ಲಿರುವ ಸಾಕ್ಷಿಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಜಾಗೃತಾವಸ್ಥೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಾನದ ಒಟ್ಟು ಸೌಂದರ್ಯದ ಉದ್ದೀಪನೆಗೆ ಅವನದ್ಧ ವಾದಕನಾದವನು ತನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಸೆಯಿಂದ ಹೊರಡುವ ನಡೆಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುವುದು ಎಂದು. ಇಲ್ಲಿ ಅವನದ್ಧ ವಾದಕನ ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಜಾಗೃತಾವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಗಾನದ ಉನ್ನತೀಕರಣಕ್ಕೆ ಯಾವುದು ಬೇಕೋ ಅದರ ಹಾಗೆಯೇ ರಸಿಕರಲ್ಲಿ ರಸದ ಪ್ರಸರಣೆಗೆ ಏನು ಬೇಕೋ ಅದನ್ನು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವುದು. ಹಾಗೆಯೇ ವಾದಕನು ಈ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿಜಾತತೆ (Classicism)ಯ ಬೇಲಿಯನ್ನು ದಾಟಲು ಅಷ್ಟೊಂದು ತವಕಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ತವಕಿಸಿ ದಾಟಿದರೂ ಅಭಿಜಾತತೆಯ ಛಾಯೆಯಡಿಯಲ್ಲೇ ಅವನ ಚಲನೆ ಇರುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ವಾದನಕ್ರಮ, ಗಾನಕ್ಕಿಂತ ಅನ್ಯವಾಗಿಲ್ಲದ, ಅಂದರೆ ಗಾನದೊಂದಿಗೆ ತಾನೂ ಗಾನವಾಗಿಯೇ ಇರುವ ಭಾವಪೂರ್ಣ ನುಡಿಸುವಿಕೆ. ಇಲ್ಲಿ ವಾದಕನಿಗೆ ಗಾನವೂ ತಾನೂ ತನ್ನ ನುಡಿ ಸಾಣಿಕೆಯೂ ಬೇರಲ್ಲ ಎಂಬ ಭಾವ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ತಮಾಷೆಯೆಂದರೆ, ತನ್ನ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆ ಮತ್ತು ತಾನು ಗಾನದಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಜಾಗೃತಿ ಬಂದೊಡನೆಯೇ ವಾದಕನು ಗಾನದಿಂದ ಅನ್ಯನಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ!. ಅದಿರಲಿ, ಈ ಭಾವಪೂರ್ಣ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ವಾದಕನಿಗೆ ಅಭಿಜಾತತೆಯ ನಿರ್ಬಂಧಗಳ ಹಂಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ವಾದಕನಾದವನು ಅಭಿಜಾತತೆ ಎಂಬ ಮಂಡಲದ ಸುತ್ತಲೂ ಸುಂದರವಾದ ಚಿತ್ತಾರಗಳನ್ನು ಇಕ್ಕುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತಾನೆ – ಮೂಲವನ್ನೂ, ಕೇಂದ್ರದ ಬಿಂದುವನ್ನೂ ಮರೆಯದೆ, ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ನೀರಜಾಕ್ಷಿ ಕಾಮಾಕ್ಷಿ...' ಎಂಬ ವಿಳಂಬ ಗತಿಯ ಹಿಂದೋಳ ರಾಗದ ಕೃತಿಯ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನೇ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಈ ಕೃತಿಯ ಮೊದಲ ಪಂಕ್ತಿ ಮುಗಿದೊಡನೆಯೇ ಭಕ್ತಿರಸವನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ (ಮುಕ್ತಾಯದ ಸೊಲ್ಲುಕಟ್ಟು ನೀಡುವುದರ ಬದಲಾಗಿ) ಮೃದುವಾದ ಬೆರಳ ಸ್ಪರ್ಶದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಮೃದಂಗದ ಟೇಕಾ (ನಂ... ನ....)ಗಳನ್ನು ಹೊರ ಹೊಮ್ಮಿಸಬಹುದು. ಇದು ಗಾನದ ಭಾವವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಒಂದಾವರ್ತ ನುಡಿಸಿದರೆ ಅದನ್ನು ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಭಾವಪೂರ್ಣ ಗಾನದೊಳಗೊಂದಾದ ಅಥವಾ 'ತಾನೇ ಗಾನವಾದ' ಮೃದಂಗದ ಮೃದು 'ನಲ್ನುಡಿ' ಎನ್ನಬಹುದು.

ಇಂತಹಾ ಭಾವಪೂರ್ಣ ಮನೋಧರ್ಮೀಯ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ವಾದಕನಿಗೆ 'ಅವಧೂತತ್ವ' ಸಿದ್ಧಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯಲ್ಲಾಗುವ 'ಊರ್ಧ್ವ ಪಾತ' ಎಂದರೆ ಇದೇ ತಾನೆ. ಕಲಾವಿದ ಕಲೆಯೊಂದಿಗೆ ತೀರಾ ಒಂದಾಗಬಾರದೆನ್ನುವ ಮಾತೊಂದಿದೆ.

ಕಲಾವಿದ ರಸವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬೇಕೇ ಹೊರತು ತಾನೇ ರಸದೊಂದಿಗೆ ಒಂದಾಗಬಾರದೆನ್ನುವ ಮಾತೂ ಇದೆ. ರಸಿಕರನ್ನು ರಸವಂತರನ್ನಾಗಿಸಬೇಕೇ ಹೊರತು ತಾನೇ ಅದಾಗಬಾರದೆನ್ನುವ ಅರ್ಥ ಇದು. ಭಾವೋತ್ಕಟತೆಯುಳ್ಳ ಕಲಾವಿದನಾದವನಿಗೆ ಇದೊಂದು ಪರೀಕ್ಷೆಯೇ ಸರಿ. ವಾದಕನು ಗಾನದೊಂದಿಗೆ 'ಅದ್ವೈತ ಭಾವ' ಹೊಂದಿದರೆ ವಾದಕನಿಗೆ 'ಕೈಕಟ್ಟುವ' ಅಪಾಯವೇ ಹೆಚ್ಚು. ಅನ್ಯನಾಗಿ ನಿಂತರೆ ಭಾವಪೂರ್ಣತೆಯೊಂದಿಗಿನ ಮನೋಧರ್ಮೀಯ ಪ್ರಸ್ತುತಿ ಆಗದಿರುವ ಕೊರತೆಯೂ ಬರುತ್ತದೆ. ವಾದಕನಿಗೆ 'ಅನ್ಯ'ನಾಗುವಿಕೆ ಹಾಗೂ 'ಒಂದಾಗುವಿಕೆ'ಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇದ್ದರಂತೂ ಸೌಭಾಗ್ಯವೇ ಸರಿ. ಕೀರ್ತಿಶೇಷ ಪಾಲ್ಘಾಟ್ ಮಣಿ ಅಯ್ಯರ್ ಅಂಥವರಿಂದ ಅದು ಸಾಧಿತವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ವಿಶೇಷದಿಂದಲೇ ವಾದಕನಾದವನಲ್ಲಿ ರಾಗದ ಭಾವವನ್ನು, ಕೃತಿ ಭಾವವನ್ನೂ ಮತ್ತೂ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹೋದರೆ ತಾಳದ (ಕಾಲದ) ಭಾವವನ್ನೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು.

ತನಿ ಆವರ್ತನ ಎಂಬುವುದು ವಾದಕರ ಕೈಚಳಕವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಸಮಯ ಎಂಬುವುದು ಸರ್ವೇ ಸಾಮಾನ್ಯ ತಿಳುವಳಿಕೆ. ಆದರೆ ನನಗಿದರಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಇಲ್ಲ. ತನಿ ಎಂದರೆ ಸಂತೋಷದಿಂದ ವಿಲಾಸದಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರನಾಗಿ ನುಡಿಸುವುದು ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಅದು ಬೆರಗೆಬ್ಬಿಸುವ ಬಡಿತವಾಗಬಾರದು. ಅದು ಹಾಡಿದ ಕೃತಿಯ ಭಾವದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟು ಧ್ವನಿಸಬೇಕಾದ ಮೃದಂಗದ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳಾಗಬೇಕು. ಕೃತಿಯ ಭಾವಾನುವಾದ ರೂಪ ಪ್ರಕಟವಾಗಬೇಕು. ಕಛೇರಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ತನಿ ಆವರ್ತನ ಶುರುವಾದದ್ದೇ ತಿಳಿಯಬಾರದೆಂದು ಪಾಲ್ಘಾಟ್ ರಘು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ತನಿ ಮತ್ತು ಕೃತಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಎಂದಾಗಬಾರದು ಎಂದು. ವಾದನ ಕೃತಿಗೆ ಹುಟ್ಟಿದಂತಿರಬೇಕು; ಕಟ್ಟಿದಂತಲ್ಲ.

> ಹಿಮ್ಮೇಳ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೀತಿ, ಸಾಮರಸ್ಯ, ಪರಸ್ಪರರು ಸ್ಪರ್ಧಿಗಳಲ್ಲ ಎಂಬ ಭಾವ; ಒಬ್ಬರಿಗಿಂತ ಮತ್ತೊಬ್ಬರು ಕೀಳಲ್ಲ ಎಂಬ ಸುಹೃದಯತೆ; ಒಬ್ಬರ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಮತ್ತೊಬ್ಬರೂ ಕಾರಣರೆಂಬ ಕೃತಜ್ಞತಾ ಭಾವ ಇದ್ದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ನಾದವೈಭವದ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಖಂಡಿತಾ ಸಾಧ್ಯ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ನಾದವೈಭವ

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ನಾವು ನೋಡಬೇಕಾದದ್ದು ಅದರ ಗಾನದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಬಂಧ ಮತ್ತು ಲಯ. ಯಕ್ಷಗಾನೀಯ ಮಟ್ಟುಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಹೆಣೆದಿರುವ ಕಾವ್ಯ ಸೂಡಗಳ (ಕಟ್ಟು) ಪ್ರಸಂಗಗಳು, ಅವುಗಳಿಗನುಕೂಲವಾದ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಪರಿಕರಗಳು, ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸುವ ಮುಮ್ಮೇಳ-ಧರಿಸುವ ವೇಷಭೂಷಣ, ಆಡುವ ಮಾತು ಮತ್ತು ಕುಣಿಯುವ ನೃತ್ತ ನೃತ್ಯ. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟನ್ನೂ ಹಿಡಿದಿಟ್ಟಿರುವ ಕಥೆಯ ಲಯ. ಹೀಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅದರ 'ಭಾಷೆ'ಯ ಅಂದರೆ ಏನನ್ನು ಹೇಳಬೇಕೋ ಅದನ್ನು ಹೇಳಲು ತೊಡಗುವಾಗ ಬಳಸುವ ಮಾರ್ಗ ಇಷ್ಟರ ಅನುಭವ ನಮಗೆ ದಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಆಗ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಷೆ ನಮಗೆ ಒಲಿಯುತ್ತದೆ. ಇದು ದಕ್ಕಿದರೆ ಮಾತ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಉಚಿತವಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು

ಮಾಡಬಹುದು. ಆಗ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪರಿಧಿಯ ವಿಸ್ತರಣೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿದು ಸಾಹಿತ್ಯ, ಛಂದಸ್ಸು, ತಾಳಗಳು, ಆಹಾರ್ಯ, ನಾಟ್ಯ, ನೃತ್ಯ, ವೇಷಭೂಷಣಗಳು, ಮಾತು, ಹಾಡು, ಅವನದ್ಧ ವಾದ್ಯಗಳು, ಲೋಹ ವಾದ್ಯಗಳು (ಕಂಚಿನ ತಾಳ, ಗುಬ್ಬಿ ತಾಳ, ಚಕ್ರತಾಳ, ಗೆಜ್ಜೆ, ಮದ್ದಳೆಯ ಕುಂಡಲ) ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಸೇರಿ ಒಂದು ಭಾಷೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ತಲುಪುತ್ತದಲ್ಲಾ ಆ ಭಾಷೆಯ ಆತ್ಮವೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ 'ನಾದ' ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಭಾಸ್ಕರ್ ಚಂದಾವರ್ಕರ್ ಹೇಳುವಂತೆ (ಪ್ರಸ್ತುತ ನನ್ನ ಪರಿಧಿಯನ್ನು ಹಿಮ್ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಂತೆ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿ) "ಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಕಾರ ಸ್ವರ ಮತ್ತು ಶ್ರುತಿ ಸಂಗೀತದ ಎರಡು ಪ್ರಧಾನ ಅಂಶಗಳು. ಶ್ರವಣದಿಂದ ತಿಳಿಯುವಂತಹದ್ದು ಶ್ರುತಿಯಷ್ಟೇ? ಎರಡು ಸ್ವರಗಳ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವದು. ಸ್ವ-ರ ಕೂಡಿ ಸ್ವರ. ಈ ಶಬ್ದದ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಯಾವುದು ಸ್ವಯಂ ಪ್ರಕಾಶಿತವೋ, ಸ್ವಂತ ಬೆಳಕು ಬರುವಂತಹುದೋ ಅದು ಸ್ವರ. 'ರ' ಎಂದರೆ, ಹೊಮ್ಮು, ಚೈತನ್ಯ ಅಥವಾ ಬೆಳಕು. ನಾದ, ಧ್ವನಿ, ಶಬ್ದ ಮುಂತಾಗಿ ಹೇಗೆ ಬೇಕಾದರೂ ಕರೆಯಿರಿ. ಅದು ತನ್ನದೇ ಸ್ವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವುಳ್ಳದ್ದು" ಇದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸ್ವರ/ನಾದಕ್ಕೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ವಯಂಪ್ರಕಾಶ, ನಾದ ಶಿಲ್ಪವಿರುವುದು. ಅದರ ನಾದ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸಿದವರಿಗೆಲ್ಲ ಇದು ತಿಳಿದಿರುವ ವಿಚಾರ.

ಭಾಗವತರ ಗಾನ, ಮದ್ದಳೆಯ ಎಡ-ಬಲಗಳ ಸಂ-ಮಿಶ್ರಣ, ಚೆಂಡೆಯ ನುಡಿತ, ಮದ್ದಳೆಯ ಕುಂಡಲದ ನಾದ, ಜಾಗಟೆಯ ಪೆಟ್ಟು, ಗುಬ್ಬಿತಾಳದ ನಾದ, ಚಕ್ರತಾಳದ ಜೀರು ಸ್ವರ, ಗೆಜ್ಜೆಯ 'ಝುಲ್' ಸ್ವರ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಆಧಾರ ಶ್ರುತಿಗಿರುವ ಶ್ರುತಿ ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯ ನಾದಾವರಣ-ಇವಿಷ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಹೊರಡುವ ಸ್ವರಗಳು. ಇವು ವಿಸ್ತರಿಸುವ ನಾದಗಳು ಮತ್ತು ಮಾಡುವ ಉದ್ದೀಪನ- ವೇಷಗಳಿಗೆ ಕೊಡುವ ಭಾವೋತ್ಕರ್ಷಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸುವ, ಜತೆ ಜತೆಗೇ ನಾದಸಂಸ್ಕಾರದ ಕುರಿತೂ ಒಂದಷ್ಟು ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ನಾದ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬರಬೇಕೆಂದಿದ್ದೇನೆ. ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯ-ಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಳಗನ್ನು ಒಳಮಾಡಿಕೊಂಡಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಒಂದಂಶವಾದರೆ; ಮತ್ತೊಂದು ಗಾನವು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿರುವ 'ರಸ'ದ ಅಂಶವನ್ನು ಹೊಮ್ಮಿಸುವುದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಮೂಲಕ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಬಂಧ ಮತ್ತು ಪರಿಮಿತಿ ಈಗಾಗಲೇ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಕಾರಣ ಗಾನ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತ ರಾಗಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿ ರಸ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮಾಡಿದರಾಯ್ತು. ಇಲ್ಲಿ ಸ್ವರ ಸಂಸ್ಕಾರ ತುಂಬಾ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯ ಸಪ್ತಕದ ಮತ್ತು ತಾರ ಸಪ್ತಕದಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳು ಸಂಚರಿಸುವ ವಿದ್ಯಮಾನ ಇರುವುದು ಸರ್ವವೇದ್ಯ ವಿಚಾರ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳನ್ನು ಗಾನದ ಮೂಲಕ ಮಂಡಿಸುವಾಗ ಒಮ್ಮೆಗೇ ತಾರ ಸಪ್ತಕ ಗ್ರಾಮಕ್ಕೆ ಏರುವಾಗ, ಅಡಿಯಿಡುವಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಗೆ ಎಣೆಯಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಕಡೆ ಮಂದ್ರ ಸಪ್ತಕದಿಂದ ತಾರ ಸಪ್ತಕಕ್ಕೆ ಒಮ್ಮೆಲೇ ಏರಿ ಬಿಡುವುದು ಶ್ರೀ ಪದ್ಯಾಣ ಗಣಪತಿ ಭಟ್ಟರ ಗಾನಕ್ರಮವಾದರೆ,

ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲೇ ಮನನ ಮಾಡುತ್ತಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೊಡುವ ಭಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಮಂದ್ರ, ಮಧ್ಯಮ, ತಾರ ಸಪ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾ ಗಾನ ಮಂಡಿಸುವುದು ಶ್ರೀ ಪುತ್ತಿಗೆ ರಘುರಾಮ ಹೊಳ್ಳರ ಕ್ರಮ. ಶ್ರೀ ದಿನೇಶ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರ ಮಂದ್ರ ಮಧ್ಯಮ ಸಪ್ತಕದಲ್ಲಿ ತುಂಬು ಕಂಠದ ಭಾವಪೂರ್ಣ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯೂ ಅನನ್ಯ.

ನನಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುವ ಅಂಶವೇನೆಂದರೆ ತಾಳಬದ್ಧವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಂಡು ಹಾಡುವಾಗ ತಾನೇ ತಾನಾಗಿ ಮೂಡುವ ಯಕ್ಷಗಾನೀಯ ನಾದ. ರಾಗ ಯಾವುದಾದರೇನು? ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಟ್ಟಿನ ಜ್ಞಾನ ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಾವಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ರಾಗವನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿ ಹಾಡಿದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನೀಯ ನಾದ ಮೂಡುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂಶಯವಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಿಯೂ ಅಳತೆ ತಪ್ಪದಿದ್ದರಾಯ್ತು.

ಇನ್ನು ಚೆಂಡೆಮದ್ದಳೆಯ ಕುರಿತು ಅವುಗಳ ನಾದದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಶ್ರುತಿ ಬದ್ಧವಾದ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಬೇಕಾದದ್ದು.

ಪದ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಡಬೇಕಾದ ಛಾಪಿನಿಂದ ತೊಡಗಿ ಗಾನ ಮುಗಿದ ನಂತರ ಕೊಡಬೇಕಾದ ಛಾಪಿನವರೆಗಿನ ಮದ್ದಳೆಯ ಕುರಿತಾದ ನಾದವನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಯಕ್ಷಗಾನ ವಾದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮದ್ದಳೆಯ ಛಾಪು ಗಾನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ನಾದ ಸೌಖ್ಯವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುತ್ತಾ ಮಾಡುತ್ತಾ ಛಾಪು ಶುದ್ಧವಾಗಬೇಕು. ಅದು ಶುಚಿಯಾದಷ್ಟೂ ಗಾನಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಒದಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತಿದೆ, 'ಅವನದ್ದೊಂದು ಛಾಪು ಸಾಕು' ಎಂದು. ಮದ್ದಳೆಗೆ ತಾಡಿಸುವಾಗ ಅದು ಹೊರಡಿಸುವ ಷಡ್ಜದ ಶುಚಿಯಲ್ಲಿ ನಾದದ ರುಚಿ ಇರುವುದು. ಪದ ಮುಂದುವರಿದಂತೆ ಎರಡಾವರ್ತಕ್ಕೋ ನಾಲ್ಕಾವರ್ತಕ್ಕೋ ಮದ್ದಳೆಯ ನುಡಿತದೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಛಾಪು ಕೊಡುತ್ತಾ ಇರುವುದು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಎಂದು ನಾನು ಕಿರಿಯವನಿದ್ದಾಗ ಕೇಳಿದ್ದೆ. ಹಿರಿಯರ ಮದ್ದಳೆ ವಾದನ ಕೇಳುವಾಗ ಇದು ಸತ್ಯವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಛಾಪು ಗಾನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಆವೇಶವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನು ಧೊಂಕಾರ ಮತ್ತು ಧೀಂಕಾರ ಇದು ಚೆಂಡೆಗೆ ಒದಗಿಸುವ ಸೌಂದರ್ಯ. ಚೆಂಡೆ ನುಡಿಸುವಾಗ ಘಾತ ಅಕ್ಷರಗಳ ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಧೋಂ ಮಿಳಿತವಾದಾಗ ಅದು ವೇಷಕ್ಕೆ ಕೊಡುವ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೇ ಮೀಸಲು. ಮದ್ದಳೆಯ ರಚನೆಯಲ್ಲೂ ಕೆಲವು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಕೇವಲ ಷಡ್ಜವನ್ನೇ ಹೊರಡಿಸುವ ಧೋಂಕಾರ ಕೆಲವು ಮದ್ದಳೆಗಳಲ್ಲಾದರೆ; ಷಡ್ಜಕ್ಕಿಂತ ತುಸು ಮೇಲೆ ಇರುವ ಧೋಂಕಾರ ನಾದ ಕೆಲವು ಮದ್ದಳೆಗಳಲ್ಲಿ. ಎಲ್ಲಾ ಅವನದ್ಧ ವಾದಕರು ಬಯಸುವುದು ಷಡ್ಜವನ್ನೇ ಹೊರಡಿಸುವ (ಧೋಂಕಾರ) ಮದ್ದಳೆಗಳನ್ನು. ಇಷ್ಟು ಹೇಳಿದರೂ, ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ ಇದ್ದಾಗ ಬಹಳ ಸಂಯಮದಿಂದ ಧೋಂಕಾರ ನುಡಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೇ ಹೋದಲ್ಲಿ ಈ ಧೋಂಕಾರವೇ ಚೆಂಡೆಯ ಸ್ವರವನ್ನು ನುಂಗಬಹುದು. ಧ್ವನಿ

ವರ್ಧಕದ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯೂ ಕೂಡ ಮದ್ದಳೆಯ ನಾದದ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತದೆ.

ಧೀಂ ಕಾರದ ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಅದಿರಬೇಕಾದ ಶ್ರುತಿಯ ಕುರಿತೂ ಹೇಳಬೇಕು. ಧೀಂಕಾರ ಸೌಂದರ್ಯ ಭರಿತವಾಗಿ ಕೇಳುವುದು. ಅದರ ಶ್ರುತಿ ಮಂದ್ರ ಷಡ್ಜವನ್ನು ಹೊರಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ. ಇದರ ನಿರ್ವಹಣೆ ಅವನದ್ದ ವಾದಕನಿಗೆ ಸವಾಲೇ ಸರಿ. ಕೆಲವು ರಾಗಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ (ಹಿಂದೋಳ) ಮಂದ್ರ ಮಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಮದ್ದಳೆಯ ಎಡ ಶ್ರುತಿ ಮಾಡಿದರೆ ಅನುಕೂಲಕರ ನಾದಾವರಣವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಮಂದ್ರ ಷಡ್ಜಕ್ಕೆ ಮದ್ದಳೆಯ ಎಡ, ಮಧ್ಯಮ ಷಡ್ಜಕ್ಕೆ ಮದ್ದಳೆಯ ಬಲವಾದರೆ, ಧೀಂಕಾರ ನುಡಿಸುವಾಗ ಅಂದರೆ ಎಡ ಧೀಂ ಮತ್ತು ಛಾಪು ಒಟ್ಟಿಗೆ ನುಡಿಸುವಾಗ ಚೆಂಡೆಯ ಧೀಂ ಸದ್ದು ತಾರ ಷಡ್ಜವನ್ನು ಹೊರಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ (ಸಾಮಾನ್ಯ ಅದೇ) ಗಮನಿಸಿ, ಕೇಳುವಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ನಾದ ಸೌಂದರ್ಯ ಅವರ್ಣನೀಯ. ಅಂದರೆ ಮಂದ್ರ ಷಡ್ಜ, ಮಧ್ಯಮ ಷಡ್ಜ ಹಾಗೆ ತಾರ ಷಡ್ಜ ಮೂರರ ಸಂಯೋಗದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ನಾದ ವೈಭವದ ಸೊಬಗು ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವಂತದ್ದು.

ಬಳಸುವ ಬೆರಳುಗಳ ಹತೋಟಿ ಮತ್ತು ಚಿಂತನಶೀಲ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೊರ ಬರುವ ನಾದ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡುತ್ತೇನೆ. ದಿದ್ದಾ ತಕ್ಧಾ, ದಿದ್ದಾ ತಕ್ಧಾ, ದಿದ್ದಾ ತಕ್ಧಾ, ಧಿಂತತಾಂ ಎಂಬ ಏಕತಾಳದ ಬಡಿತಕ್ಕೆ ಬಳಸುವ ನುಡಿ ಇದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಧೀಂ ಕಾರದ ಅಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಅಥವಾ value addition (ಮೌಲ್ಯ ವರ್ಧನೆ) ಮಾಡಿದಾಗ ಮೂಡುವ ಸ್ವರಸೌಂದರ್ಯ, ಹೀಗೆ ಧಿದ್ಧಾ ತಕ್ದಾ ಬದಲು ದಿದ್ಧಾ ತಕ್ಧಾ ಅಲ್ಲಿ 'ಧಾ' ನುಡಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಸಣ್ಣ 'ಗುಂ' ಕಾರ ಕೊಟ್ಟು 'ಧಾ' ನುಡಿಯ ಅರ್ಧ ಮಾತ್ರಾಕಾಲದಷ್ಟು 'ಆ' ಸ್ವರವಾದರೆ ಉಳಿದರ್ಧ 'ಅ' ಅಥವಾ 'ಅಂ' ಶಬ್ದ ಬರುವಂತೆ ನುಡಿಸುವಾಗ ಹುಟ್ಟುವ ಪಾಠಾಕ್ಷರದ ಸೌಂದರ್ಯ ಗಾನದ ಸೊಬಗನ್ನು ಇಮ್ಮಡಿಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂತಹಾ ಚಿಂತನಶೀಲ ನುಡಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ರಸ ಪೋಷಕವಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ.

ಚೆಂಡೆ ನುಡಿಸುವಾಗಲೂ ಕೂಡ ಕರೆ ಮತ್ತು ನಡುಸ್ವರದ ಸಮುಚಿತ ಬಳಕೆ ನಾದ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ತರಲು ಸಹಕಾರ ಬಿಗು ನುಡಿತದ ಸೌಂದರ್ಯವಿರುವುದು ಲಘು ನುಡಿತದ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ. ಲಘು ನುಡಿತದ ಸೌಂದರ್ಯವಿರುವುದು ಬಿಗು ನುಡಿತದ ಶುದ್ಧತೆಯಲ್ಲಿ. ಇಲ್ಲಿ ಬಿಗು ನುಡಿತದ ಶುದ್ಧತೆಯ ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ನನ್ನ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುವುದು ದಿ। ಕಾಸರಗೋಡು ವೆಂಕಟರಮಣನವರು. ಚೆಂಡೆಯ ಕರೆ (edge) ಪೆಟ್ಟಿನ ಆಟದ ಸೊಬಗು ದಿ। ತಲೆಂಗಳ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರಲ್ಲಿ ಕಾಣಬೇಕು. ಚೆಂಡೆಯಲ್ಲಿ ನಾದ ಏಳುವುದು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ತಾಡಿಸುವುದರಿಂದಲ್ಲ. ಮೆಲುವಾಗಿ ವಾದ್ಯದ ನಾಡಿ ಮಿಡಿತ ನೋಡಿ ತಾಡಿಸುವುದರಿಂದ. ಪದ್ಯಾಣ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರೂ, ಪೆರುವಾಯಿ ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರೂ, ಮಣಿಮುಂಡ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಂತವರಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಇವೆಲ್ಲದರ ಒಟ್ಟು ಸೊಬಗು, ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ ಮನೋಧರ್ಮ, ವಾದನ ವೈವಿಧ್ಯ ಹುಟ್ಟುವುದು ಲಯ ನಿಧಾನವಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೆಂಬುದು ನನ್ನ ಅಚಲ ನಂಬಿಕೆ. ಲಯ ಅತಿಯಾದ ವೇಗದಲ್ಲಿದ್ದಲ್ಲಿ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ವಾದನದಲ್ಲಿ ಮೂಡುವುದು ತುಸು ಕಷ್ಟ, ನಾದವೈಭವದ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಅಸಾಧ್ಯ. ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೀತಿ, ಸಾಮರಸ್ಯ, ಪರಸ್ಪರರು ಪರಸ್ಪರರಿಗೆ ಸ್ಪರ್ಧಿಗಳಲ್ಲ ಎಂಬ ಭಾವ; ಒಬ್ಬರಿಗಿಂತ ಮತ್ತೊಬ್ಬರು ಕೀಳಲ್ಲ ಎಂಬ ಸುಹೃದಯತೆ ಭಾವ; ಒಬ್ಬರ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಮತ್ತೊಬ್ಬರೂ ಕಾರಣರೆಂಬ ಕೃತಜ್ಞತಾ ಭಾವ ಇದ್ದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ನಾದವೈಭವದ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಖಂಡಿತಾ ಸಾಧ್ಯ.

> ಗಾಯನ, ವಾದನ, ನರ್ತನ ಇವುಗಳ ಸಾಂಗತ್ಯ ಬೇರೆಯಲ್ಲ ಜೀವನದಲ್ಲೊದಗುವ ಸ್ನೇಹ, ಪ್ರೇಮ, ವಾತ್ಸಲ್ಯಗಳ ಸಾಂಗತ್ಯ ಬೇರೆಯಲ್ಲ ಎಂದು. ಇದನ್ನು ಯಾವಾಗಲೂ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿದರೆ ಅದು ಒದಗಿ ಬಾರದು. ಒದಗಿ ಬಾರದೇ ಇರಲು ಕಾರಣಗಳನೇಕ ಇರಬಹುದು–ಮಾನಸಿಕ ತುಮುಲಗಳು, ದೈಹಿಕ ಶ್ರಮ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಗಾಯಕನ, ವಾದಕನ ಮತ್ತು ನರ್ತಕನ ಗಾನಾನುಸಂಧಾನ

ಕಲೆ ಮತ್ತು ಕಲಾವಿದನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಕುರಿತಾಗಿ ಯೋಚಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಹೊಳೆಯುವುದಿಷ್ಟು. ಕಲಾವಿದನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಲಾವಿದನ ಸಂಸ್ಕಾರ,ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗಿನ ಅನುಭವಗಳ ಪ್ರಭಾವವೆಲ್ಲವಿವೆ. ಇದು ಜೀವನಕ್ಕೂ ಒಪ್ಪುವ ಮಾತು ಹೌದಷ್ಟೆ? ಅಂತೆಯೇ, ಕಲಾವಿದನಾದವ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಏನನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆಯೋ ಅವೆಲ್ಲ ಅವನ ಒಟ್ಟು ಜೀವನಾನುಭವಗಳ ಪಾಕದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ. ಇದು ವಾದನದಲ್ಲೂ, ಗಾಯನದಲ್ಲೂ, ನರ್ತನದಲ್ಲೂ ಮತ್ತು ಇನ್ನಿತರ ಯಾವುದೇ ಕಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಸತ್ಯಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ವಿಚಾರ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೀವನ ಧೀರತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದರೆ ಮತ್ತು ನೇರಾ ನೇರವಾಗಿದ್ದರೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಅಧೀರತೆ, ವಕ್ರಗತಿಗಳಿರುವ ಸಂಭವವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದ ಎಷ್ಟೇ ಬಿಗಿಹಿಡಿತದಿಂದ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಮಾಡಿದರೂ ಎಲ್ಲೋ

ಒಂದು ಕಡೆ ಆತನ ಪೂರ್ವ ಸಂಸ್ಕಾರದ ವಾಸನೆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಾರದೇ ಇರದು. ಇದರ ವಿವೃತಿ ಕಷ್ಟವಾದರೂ ಇದರ ನೆರಳಿನ ಆಸುಪಾಸಲ್ಲೇ ಸಾಗುವ ಚಿಂತನೆ ವಾಚಕರ ಮುಂದಿದೆ.

ಗಾಯಕನ ಗಾನಾನುಸಂಧಾನ ಮತ್ತು ವಾದಕನ ಗಾನಾನುಸಂಧಾನ.

ಈ ಲೇಖನದ ಕೇಂದ್ರ ವಸ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನವೇ. ಅದನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಭಾಗವತ ಮತ್ತು ವಾದಕ ಗಾನದ ಅಂತರ್ಯವನ್ನು ಹೇಗೆ ವೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವ ಪರಿಣಾಮ ರಮಣೀಯತೆಯ ನೆಲೆ ಏನು? ಎತ್ತ ಎಂಬುದರ ಬಗೆಗಿನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ. ಒಂದೇ ಹಾಡು, ಒಂದೇ ರಾಗ, ಅದೇ ತಾಳ ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಒಬ್ಬ ಗಾಯಕ ಹಾಡಿದ ಗಾನದ ಸ್ತರಕ್ಕಿಂತ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಗಾಯಕ ಹಾಡಿದ ಅದೇ ಗಾನದ ಸ್ತರ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಭಾವದಲ್ಲಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ರಾಗ ತೀವ್ರತೆಯಲ್ಲಾಗಿರಬಹುದು. ಯಾಕೆ ಹೀಗೆ? ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಈ ರೀತಿಯೆಂದು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದೇನೋ? ಗಾಯಕನ ಗಾನದ ಬಗೆಗಿರುವ ಅರ್ಥಾನುಸಂಧಾನ ಮತ್ತು ಭಾವಾನುಸಂಧಾನ. ಇವೆರಡರ ಮೇಲೆ ಕಲಾವಿದನ ಒಟ್ಟು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಆವೇಶವೂ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಚೂಡಾಮಣಿ ಪ್ರಸಂಗದ "ಕ್ಷೇಮವೇನ್ನೈ ಹನುಮಾ" ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ಭಾಗವತನಾದವನಿಗೆ ಸೀತೆಗೆ ರಾಮನ ಮೇಲಿರುವ ಪ್ರೇಮ– ಭಕ್ತಿ, ಹನುಮನ ಮೇಲೆ ದಿಢೀರನೆ ಹುಟ್ಟುವ ಮಾತೃವಾತ್ಸಲ್ಯ ಮತ್ತು ತಾನು ಅಯೋಧ್ಯೆಯ ಮಹಾರಾಜ್ಞಿಯೆಂಬ ಜಾಗೃತಾವಸ್ಥೆ ಇವೆಲ್ಲದರ ಅನುಸಂಧಾನ ಮತ್ತು ಗಾಯಕನ ಮನದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಇದ್ದರಂತೂ ಈ ಗಾನದ ಮಟ್ಟವನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಪದಗಳ ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ವಾದಕನಾದವನಿಗೂ ಇದೇ ರೀತಿಯ ಸ್ಪಂದನಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿದ್ದರೆ ಅಂತಹದ್ದೇ ಮೇಲ್ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯದ ಭಾವವನ್ನು ವಾದನದ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿಫಲಿಸುವಂತಹಾ ವಾದನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು ಮದ್ದಳೆಯ ಬಲ ಬದಿಯ ಸೌಮ್ಯ ನುಡಿಗಳಾದ 'ನಂ', 'ತಿಂ', 'ತೊಂ', 'ತ' 'ತಾಂ' ಇತ್ಯಾದಿ ಮತ್ತು ಮದ್ದಳೆಯ ಎಡ ಬದಿಯ ಸೌಶೀಲ್ಯಭರಿತ ನುಡಿಗಳಾದ 'ಧಿಂ', 'ಗುಂ','ಗು','ಗ್', 'ತ್' ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಭಾವಪೂರ್ವಕ ಮಿಶ್ರಣಗಳಿಂದ ಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲೂ ಗಾನಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಸೊಲ್ಕಟ್ಟುಗಳ ಕಾವ್ಯವನ್ನೇ ಕಟ್ಟಬಹುದು. ಅಷ್ಟುಮಾತ್ರವಲ್ಲ ದಿ. ಹಿರಿಯ ಕುದುರೆಕೋಡ್ಲು ರಾಮಭಟ್ಟರು ಬಲಿಪ (ಹಿರಿಯ) ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರ ಸಂಸ್ಮರಣಾ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ: "ಯಾವುದೇ ಪದ್ಯವನ್ನಾದರೂ ಭಾಗವತರು ಹಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ತಾನೂ ಅದನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲೇ ಆವರ್ತಿಸುತ್ತಾ ಮೃದಂಗ ನುಡಿಸಿದರೆ ಸರಿಯಾದ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ರಸ ಭಾವಗಳಿಗೆ ಪುಷ್ಟಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ತಾಳದ ಆವರ್ತಗಳನ್ನು ಮೃದಂಗದಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ ಪದ್ಯವನ್ನೇ ನುಡಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹಾ ಸಹಕಾರ ಮೃದಂಗವಾದಕನಿಂದ ದೊರೆತಾಗ ಭಾಗವತನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೂ ಕಳೆ ಏರುತ್ತದೆ". ಅಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಕ್ರಿಯೆ ವಾದನವೂ ಗಾಯನವಾಗುವುದು.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಬಯಸುವುದು ಗಾಯಕ–ವಾದಕರಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಆತ್ಮಸಂವಾದ.

ಇಂತಹಾ ಪರಸ್ಪರ ಸಂವಾದದ ಪೂರ್ವಸೂಚನೆಯೂ ವಾದಕ–ಗಾಯಕರಿಗೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧಿಸುವ ಬಗೆ. ಪರಸ್ಪರರ ಭಾವಸಂಸ್ಕಾರ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದರಂತೂ ಆಗುವ ಅನರ್ಥವೇ ಬೇರೆಯದು. ಇದನ್ನೇ ನಾನೆಂದದ್ದು ಗಾಯನ, ವಾದನ, ನರ್ತನ ಇವುಗಳ ಸಾಂಗತ್ಯ ಬೇರೆಯಲ್ಲ ಜೀವನದಲ್ಲೊದಗುವ ಸ್ನೇಹ, ಪ್ರೇಮ, ವಾತ್ಸಲ್ಯಗಳ ಸಾಂಗತ್ಯ ಬೇರೆಯಲ್ಲ ಎಂದು. ಇದನ್ನು ಯಾವಾಗಲೂ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿದರೆ ಅದು ಒದಗಿಬಾರದು. ಒದಗಿ ಬಾರದೇ ಇರಲು ಕಾರಣಗಳನೇಕ ಇರಬಹುದು–ಮಾನಸಿಕ ತುಮುಲಗಳು, ದೈಹಿಕ ಶ್ರಮ ಇತ್ಯಾದಿ. ಆದುದರಿಂದ ಗಾಯಕನ ಗಾನಾನುಸಂಧಾನತೆಯಂತೆಯೇ ವಾದಕನ ಗಾನಾನುಸಂಧಾನತೆ ಒಟ್ಟು ರಸೋದ್ದೀಪನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಗಾಯಕರಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಸಂಗೀತ ವಾದಕನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ವಾದನದೊಂದಿಗೆ ಮಿಳಿತಹೊಂದಿ ಮುಂದುವರಿದು ರಸಿಕರ ಮನದಲ್ಲಿ ಮರುಹುಟ್ಟನ್ನೋ–ಯಾವುದೋ ಬಗೆಯ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನೋ ಪಡೆದು ಇನ್ನಾವುದೋ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮರು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ವಿಳಂಬಗತಿಯ ನರ್ತನದಲ್ಲಾಗಲೀ ಗಾಯನದಲ್ಲಾಗಲೀ ಮತ್ತಿವುಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾದ ವಾದನದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿರುವ ಸಾತ್ವಿಕ ಭಾವವನ್ನು, ಸತ್ ಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನು ಸೃಜಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಧ್ರುತ ಗತಿಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಲ್ಲವೆಂದೇ ನನ್ನ ಸದ್ಯದ ನಂಬಿಕೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನೆಬ್ಬೂರು ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರು 1992ರಲ್ಲಿ ಮಂಗಳೂರಲ್ಲಿ ನಡೆದ ನನ್ನ ಊಹೆಯಂತೆ ಸರ್ವ ಪ್ರಥಮ ಯಕ್ಷಗಾಯನ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದ ವಿಳಂಬಗತಿಯ 'ಆವಲ್ಲಿಗೆ ಪಯಣವಯ್ಯ' ಎಂಬ ಸುಧನ್ವ ಮೋಕ್ಷದ ರೂಪಕ ತಾಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪಡಿಸಿದ ಗಾನ ಪ್ರಭಾವಯುತವಾಗಿ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಆಂದೋಳನದ ಮೂರ್ತ ರೂಪದಂತಿತ್ತು. ಮಾತು ದೀರ್ಘವಾದ ಆಲಾಪನೆ ಮತ್ತು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಭಾಗವತರು ಗಮನವಿರಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ಪಲುಕುಗಳು ಇಡೀ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಮುಖ್ಯ ಗಾನವಾಗಿ ಮೂಡಿಸಿತು. ಈ ಗಾನಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಧಾರೇಶ್ವರರಿಗೆ (20ರ ಹರೆಯ) ಸಿಗಬೇಕು. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಅವರು ಪ್ರಸ್ತುತ ಪಡಿಸಿದ 'ಅನಿತೊರಳಾಗ ಪ್ರಭಾವತಿಯು' ಎಂಬ ತಾಳರಹಿತ ಗಾನ ಚುರುಕಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗಿ ಕೊನೆಗೆ ಬಾಯಿತಾಳದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾದುದು ಪ್ರಭಾವತಿಯ ಮನದ ಬಯಕೆ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಸುಧನ್ವನ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಅಣಿಯಾದ ರೂಪ ಕಂಡೊಡನೆಯೇ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಆಂದೋಳನ ಏರ್ಪಟ್ಟು ಒಮ್ಮೆಲೇ ಸಾವಧಾನದಿಂದ ಗಂಡನನ್ನು ವಿಚಾರಿಸುವ, ರಮಿಸುವ ಮಡದಿಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಟಾಗುವ ರೀತಿ ನೆಬ್ಬೂರರ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂತು. ಇಡೀ ರಂಗವನ್ನು ಮೇಲೆತ್ತುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಯಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಇದೇ ಗಾಯಕನ ಗಾನಾನುಸಂಧಾನಕ್ಕಿರುವ ಮಹತ್ವ. ವಾದಕನ ಗಾನಾನುಸಂಧಾನತೆಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ನನಗೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುವುದು ದಿವಂಗತ ಪಾಲ್ಘಾಟ್ ಮಣಿ ಅಯ್ಯರ್ ಮಹಾಶಯರು. ಅದ್ಯಾವ ಮಾಟದಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಕೀರ್ತನೆಯ ಗರ್ಭದ

ಒಳಹೊಕ್ಕು ಅದರ ನಾಡಿಮಿಡಿತಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಮೃದಂಗದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಂದಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತೋ? ಎಲ್ಲಿ ಬಿಗು ನೀಡಿರಬೇಕು? ಎಲ್ಲಿ ಮೃದು ಛಾಪು, ಮೀಟು ಛಾಪು, ಬಿಗು ಉರುಳಿಕೆ, ಮೃದು ಸುನಾದ ಭರಿತ ಉರುಳಿಕೆ, ಗುಮ್ಕಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಬೇಕೋ ಎಂಬ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಅವರಲ್ಲಿದ್ದ ಗಾನಾನುಸಂಧಾನತೆಗೆ ಹಿಡಿದ ಕೈ ಕನ್ನಡಿ.

2016ರ ಎಪ್ರಿಲ್ ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ ಮಧೂರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಗಾನವೈಭವದ ಅನುಭವ ಇಲ್ಲಿ ಪೂರಕ ಎಂದು ವಿವೇಚಿಸುತ್ತೇನೆ. ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನದ 'ಈತೆರಳೊದಸುರಾರಿ?..' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಭಾಗವತರಾದ ಪುತ್ತಿಗೆ ರಘುರಾಮ ಹೊಳ್ಳರು ನಿಧಾನಗತಿಯಲ್ಲಿ ಆರಂಭಿಸಿ ಇದೇ ಹಾಡಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ವಾದ್ಯನಿನದ' ಎಂಬ ಕಡೆ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಗೆ ಎಡೆ ಬಿಡಿತ ನುಡಿಸಲು ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟರು. 'ನಿನದ' ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು 'ನನಧೀಂ' ಎಂಬ ಸೊಲ್ಕಟ್ಟನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ ಬಿಡ್ತಿಗೆ/ತನಿ ನಾನು ಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಆರಂಭಿಸಿದೆ. ಒಂದಾವರ್ತಿ ನುಡಿಸಿ ಚೆಂಡೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತ ಯುವಮದ್ದಳೆಗಾರ ಚೈತನ್ಯಕೃಷ್ಣ ಪದ್ಯಾಣರಿಗೆ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟೆ. ಚೈತನ್ಯರಾದರೋ ಚೆಂಡೆಕೋಲಿನ ತುದಿಯಿಂದ ಮೃದುವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಉದ್ವೇಗವಿಲ್ಲದೆ ಚೆಂಡೆಗೆ ತಾಡಿಸುತ್ತಾ 'ನಿನದ' ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ತನ್ನ ಎಂದಿನ ಕಲ್ಪನಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದ ಒಂದಾವರ್ತಿ ನುಡಿಸಿ ನನಗೆ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟರು. ಅದೇ ಲಹರಿಯಲ್ಲಿ ತನಿ ಮುಗಿಸಿದಾಗ ನನಗೆ ಸಿಕ್ಕ ಆಹ್ಲಾದ ಮರೆಯಲಾಗದ್ದು. ತನಿ ಎಂದರೆ ಸಂತೋಷದಿಂದ, ಲಾಸ್ಯದಿಂದ ನುಡಿಸುವುದೆಂದರ್ಥ. ಇದರರ್ಥ ಅಲ್ಲಿ ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಭಾವನೆ. ಅಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಗಿಮಿಕ್ಸ್‌ಗೆ ಹೋಗಿಲ್ಲವೆಂಬುದೂ ಗಮನಾರ್ಹ ವಿಚಾರ. ಕಲಾವಿದನ ಕಲೆ ಆಳವಾದಷ್ಟೂ, ವಿಸ್ತಾರವಾದಷ್ಟೂ ಗಿಮಿಕ್ಸ್‌ಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಗತ್ಯ ಬೀಳುವುದಿಲ್ಲ.

ನರ್ತಕನಲ್ಲಾಗುವ ಗಾನದ ಅನುಸಂಧಾನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ: ಉಡುಪಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾರಂಗದವರು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ಮೇನಕೆ ಆಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ನನಗಾದ ಅನುಭವ. ಶ್ರೀ ದಿನೇಶ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರು ಮಲಯಮಾರುತ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪಡಿಸಿದ "ಮಂದ ಮಾರುತ ಬೀಸಿ?." ಎಂಬ ಹಾಡಿಗೆ "ಮಂದ ಮಾರುತ" ಎಂಬಲ್ಲಿ ಮಂದ್ರ ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ವಿಳಂಬಗತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವಾಗ ಮೇನಕೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ದೀಪಕ್ ರಾವ್ ಪೇಜಾವರ ತೋರಿದ ಸೃಜನಶೀಲ ಅಭಿನಯ (ಇಡೀ ದೇಹ ಮಂದವಾದ ಗಾಳಿಗೆ ಮೃದುವಾಗಿ ಕಂಪಿಸುವಂತೆ) ಅತ್ಯಂತ ಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ. ಮಂದಮಾರುತ ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೂ ಮಂದ್ರ ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದ ಮಲಯಮಾರುತ ರಾಗಕ್ಕೂ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರು ಕೊಟ್ಟ ಶಕ್ತಿ ಮೂರ್ತ ಸ್ವರೂಪ ತಾಳಿದ್ದು ದೀಪಕ್ ರಾವ್ ಪೇಜಾವರರ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ. ಇದು ಸಣ್ಣ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲ. ರಂಗ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಗಮನವಿಟ್ಟು ನೋಡಿದರೆ ಇಂತಹಾ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣ ಮುಂದೆ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಈ ಹಾಡಿಗೆ ಪೇಜಾವರರು ಸಣ್ಣ ಚಾಲು ಕುಣಿತವನ್ನೂ ಕುಣಿದಿದ್ದಾರೆ. ಅದು ಹೇಗಿತ್ತೆಂದರೆ- ಮಂದ ಮಾರುತಕ್ಕೆ ಸಣ್ಣಗೆ ತೊಯ್ದಾಡುವ ಎಲೆಯಂತೆ ಪುಟ್ಟ ಪುಟ್ಟ ಹೆಜ್ಜೆಗಾರಿಕೆಯ ಚುಟುಕಾದ- ಅಭಿನಯ ಪ್ರಧಾನವಾದ- ಚಾಲು ಕುಣಿತ.

ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಲಿನ ಪ್ರಕೃತಿಯೇ ಆ ಕ್ಷಣದ ರಸ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ, ರಸ ರಸಗ್ರಹಣಕ್ಕೆ, ಧ್ವನಿಯ ಅನುಸಂಧಾನಕ್ಕೆ ಪ್ರಧಾನ ಕಾರಣವಾದರೂ, ಕಲಾವಿದನ ಮೂಲಕ ರಸದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವಿಕೆ ಇದೆಯಲ್ಲಾ ಅದು ಕಲಾವಿದನಿಂದ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಭಿನ್ನತರವಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಬಣ್ಣ ಬಣ್ಣದ ಗಾಜಿನಿಂದ ಆಯಾಯಾ ಬಣ್ಣದ ಬೆಳಕು ಹೊಮ್ಮುವಂತೆ–ಬೆಳಕು ಒಂದೇ ಆದರೂ. ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು ಕಲಾವಿದನ ವಸ್ತು ಧಾರಣ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಅನುಸಂಧಾನದ ಮಟ್ಟ ಇತ್ಯಾದಿ. ಕಲಾವಿದನ ಬಾಲ್ಯದ ಅನುಭವಗಳು, ಕಷ್ಟ ಸಹಿಷ್ಣುತೆ, ಸಂತೋಷಪಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ದುಃಖವನ್ನು ಭರಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಇವೆಲ್ಲವೂ ರಸ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಗಣನೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ರೂಪುಗೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಕಲೆಗೆ ಬಣ್ಣವನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟು ಕಲಾವಿದನ ಮೂಲಕ ಬಿಂಬಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಒಳನೋಟದ ಕಲಾವಿದನ ಮೂಲಕವೇ ಜಡ ಚೇತನ ಪ್ರಕೃತಿಯು ಕಲೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೊರಬರುವುದು. ಬಳುಕನ್ನು ನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡಂತೆ, ನದಿಯ ಅಥವಾ ತೆರೆಗಳ ಹರಿವು ಸಂಗೀತದ ಆಲಾಪನೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಭಾವಿಸಿದಂತೆ. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಂದಂತೆ “ಲೋಕಾನುಕೃತಿ”ಯ ನೆನಪಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು.

> ತೆಂಕು ಮತ್ತು ಬಡಗುತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿ ಸುಂದರವಾದ ನೃತ್ಯ ಸೊಬಗುಗಳು ತಿತ್ತಿತ್ತೈಯಲ್ಲಿ ನೋಡಸಿಗುತ್ತದೆ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ನೃತ್ಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪಾದದ ತುದಿಯಿಂದ ಮತ್ತು ಪೂರ್ಣ ಪಾದದ ಘಾತಗಳಿಂದ ಒಡಮೂಡಿದ ನಾಟ್ಯ ತುಂಬಾ ಮುದ್ದಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ರಂಗವೈಭವದಲ್ಲಿ ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ತಾಳ ಸೌಂದರ್ಯ

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ದಿ| ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ ಬತ್ತೀಸ (32) ತಾಳಗಳ ಪೈಕಿ ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ಕೂಡಾ ಒಂದು. ಇದನ್ನು ನರ್ತನ ತಾಳವೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇದು ಭರತನಾಟ್ಯ ಅಥವಾ ಇನ್ನಿತರ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಕರ್ಣಾಟಕೀ-ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಗಾಯನ ಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಕಾಣಸಿಗದು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇದು ಅತ್ಯಧಿಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ತಾಳ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ತಾಳ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ. ಆರಂಭಿಸಿದ ತಾಳದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ತಾಳಕ್ಕೆ ನೆಗೆದು ಮುಕ್ತಾಯ ಕೊಡುವುದು ಗೊತ್ತಿರುವ ವಿಚಾರ. ಏಕತಾಳದಿಂದ ತಿತ್ತಿತ್ತೈ; ರೂಪಕದಿಂದ ತಿತ್ತಿತ್ತೈ; ತ್ರಿಪುಟ ತಾಳದಿಂದ ತಿತ್ತಿತ್ತೈಗೆ ತಾಳ ಪರಿವರ್ತನೆ ಮಾಡಿ ಭಾಗವತರು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು

ಭಾಗವತರುಗಳನ್ನು ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ಭಾಗವತರೆಂದು ತಮಾಷೆಗೆ ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಕೆಲವೊಂದು ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳನ್ನು, ಸೂಚಿತ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡದಿದ್ದರೆ ತಿತ್ತಿತ್ತೈಯಲ್ಲೇ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಇನ್ನೂ ಒಂದು ವಿಚಾರವೆಂದರೆ ಆಟ ಓಡಿಸಬೇಕಾದ ಪ್ರಮೇಯ ಬಂದರಂತೂ ಭಾಗವತರುಗಳಿಗೆ ಒದಗಿ ಬರುವ ತಾಳವೆಂದರೆ ಅದು ತಿತ್ತಿತ್ತೈ. ಹೀಗೆ ತೆಂಕಣ ಮಟ್ಟು ಮತ್ತು ಬಡಗು ಮಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಮತ್ತು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅಷ್ಟೇ ಅನಾದರಣೆಗೆ ಒಳಗಾದ ತಾಳವೆಂದು ಹೇಳದಿರಲು ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದರ ಕುರಿತಾದ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ನಿಮ್ಮ ಮುಂದಿರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ತೆಂಕು ಮತ್ತು ಬಡಗುತಿಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿ ಸುಂದರವಾದ ನೃತ್ಯ ಸೊಬಗುಗಳು ತಿತ್ತಿತ್ತೈಯಲ್ಲಿ ನೋಡಸಿಗುತ್ತದೆ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ನೃತ್ಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪಾದದ ತುದಿಯಿಂದ ಮತ್ತು ಪೂರ್ಣ ಪಾದದ ಘಾತಗಳಿಂದ ಒಡಮೂಡಿದ ನಾಟ್ಯ ತುಂಬಾ ಮುದ್ದಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಡಾ. ಕೋಳ್ಯೂರು ರಾಮಚಂದ್ರ ರಾಯರ ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ಕುಣಿತ ಕ್ರಮಗಳು ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ. ಶ್ರೀ ಸೂರಿಕುಮೇರಿ ಗೋವಿಂದ ಭಟ್ಟರ ಅಂದರೆ ನಾನು ನನ್ನ ಎಳವೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ ಮತ್ತು ಈಗಲೂ ನನ್ನ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಹಚ್ಚ ಹಸಿರಾಗಿರುವ ರಾವಣನಾಗಿ ಅವರು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿದ ನೃತ್ತ; ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಜಿಗಿತದೊಂದಿಗಿನ ಪಾದಾಘಾತ ಹಾಗೂ ಎರಡೂವರೆ ಮಾತ್ರಾಕಾಲದ ಭುಜ ಚಲನೆ ಅನ್ಯಾದೃಶ. ಬಹುಶಃ ಅದು ಗೋವಿಂದ ಭಟ್ಟರಿಗೆ ಆ ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಉದಯಿಸಿದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಭಾವ ಪ್ರಕಟ ಇರಬಹುದು. ಮಂಗಳೂರಿನ ನೃತ್ಯ ವಿದುಷಿ ಸುಮಂಗಲಾ ರತ್ನಾಕರ ರಾವ್ ಹೇಳುವಂತೆ ತೆಂಕಿನ ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಗ್ರತಲತಾಡನ ಮತ್ತು ಎರಡು ಕುಟ್ಟಿನ (ಪೂರ್ಣ ಪಾದ ಘಾತ) ಇದೆ. ಹೀಗೆ ಇದು ಸುಂದರವಾದ ಉತ್ಸಾಹಪೂರ್ಣ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೂ, ಕರುಣರಸಕ್ಕೂ, ರೌದ್ರ ರಸಕ್ಕೂ ಒಮ್ಮೆಗೇ ಒದಗುವ ನೃತ್ತಬಂಧವಾಗಿದೆ.

ಡಾ॥ ಎನ್. ನಾರಾಯಣ ಶೆಟ್ಟರ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಛಂದೋಂಬುಧಿ'ಯಲ್ಲಿ ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ಬಗ್ಗೆ ಹೀಗೆ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ: "ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ತಾಳಕ್ಕೆ ಮೂರೂವರೆ ಮಾತ್ರಾವರ್ತ. ಅಷ್ಟತಾಳದ ಪ್ರಭೇದವಾದ ಶಿವತಾಳ (ಒಂದು ತಿಶ್ರ ಲಘು, ಎರಡು ದ್ರುತ) ಈ ರೀತಿಯ ಆವರ್ತವಾದರೆ ಅದರ ಪ್ರತೀಪರೂಪದ ಈ ರೀತಿಯ ಆವರ್ತ ವಿನ್ಯಾಸದ ಇನ್ನೊಂದು ತಾಳವಿದೆ. ಇದೇ ಅಷ್ಟತಾಳದ ಪ್ರಭೇದವಾದ ನಿಸ್ಸಾರು ತಾಳ. ಇದೇ ಸ್ತರ ವಿನ್ಯಾಸದ ಸಪ್ತ ಮಾತ್ರಾವರ್ತದ ತಾಳಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪರಿಕ್ರಮ ತಾಳವೆಂದೂ ಹೆಸರಿದೆ. ಈ ನಿಸ್ಸಾರು ಅಥವಾ ಪರಿಕ್ರಮ ತಾಳವೇ ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ತಾಳದ ವಿಳಂಬಗತಿಯ ತಾಳವಾಗಿದೆ. ಈ ನಿಸ್ಸಾರು ತಾಳದ ದ್ರುತಗತಿಯು (2+2)+(2+1)=7, 1+1+1+ 1/2=3 1/2 ಮಾತ್ರೆಗಳ ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ತಾಳವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಯ್' ಎಂಬ ಕೊನೆಯ ವ್ಯಂಜನವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಬರೆದುದು ಆವರ್ತಾಂತ್ಯದ ಅರ್ಧ ಮಾತ್ರೆಯನ್ನು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ತೋರಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕು." ಇದು ನಾರಾಯಣ ಶೆಟ್ಟರ ಅಭಿಮತವಾದರೆ ಈ ತಾಳದ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ವಿಚಾರ ಮಂಡನೆ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಡಾ॥ ರಾಘವ ನಂಬಿಯಾರರ ಹಿಮ್ಮೇಳ

ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಅವಲೋಕಿಸಬಹುದು. ಮಿಶ್ರಛಾಪು ಲಯದ ಅಂದರೆ 'ತಕಧಿಮಿ ತಕಿಟ' ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ಎಂದು ಕರೆದರೆ ಬಡಗಿನಲ್ಲಿ ಕೋರೆ ತಾಳ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಕೋರೆತನದ ಬಗ್ಗೆ ಡಾ॥ ಎನ್.ನಾರಾಯಣ ಶೆಟ್ಟರು ತಮ್ಮ ಗ್ರಂಥ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಛಂದೋಂಬುಧಿ'ಯಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದು "ನಿಸ್ಸಾರು ನಾಮದ ಅಷ್ಟತಾಳವಾದುದರಿಂದ ಅರ್ಧ, ಅಡ್ಡ, ಆಟ, ಅಟ್ಟ ಹಾಗೂ ಅಷ್ಟತಾಳವೆಂಬ ಹೆಸರು ಇದಕ್ಕೂ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ."

"ವಿಳಂಬಗತಿಯ ಏಳು ಮಾತ್ರಾವರ್ತದ ತಾಳಕ್ಕೂ ಇದೇ ಹೆಸರಿದೆ. ಈ ತಾಳದ ಕೊನೆಯ ಅನುದ್ರುತದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರಾಪೂರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಆ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ತಾಳಗತಿಯಲ್ಲೇ ಕೋರೆತನ ಅಥವಾ ಹಾರಿಕೆಯ ಗುಣ ತೋರುವುದರಿಂದ ಈ ತಾಳಕ್ಕೆ ಕೋರೆ ತಾಳ ಅಥವಾ ಹಾರಿಕೆಯ ತಾಳವೆಂದು ಹೆಸರಿದೆ." ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ಗಾನವೈವಿಧ್ಯತೆ ಹಲವಿದೆ. ಸಮಗ್ರಹ ಗಾನ ತಾಳದೊಂದಿಗೆ ಗಾನದ ಆರಂಭ. ತಾಳ ಆರಂಭವಾದ ನಂತರ ಗೀತದ ಅನಂತರ ತಾಳವಾದರೆ ಇದು ಅತೀತ ಗ್ರಹ. ಹೀಗೆ ಗ್ರಹಭೇದಗಳಿಂದ ತಿತ್ತಿತ್ತೈಯಲ್ಲಿ ಗಾನ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ತಾಳದ ಪ್ರಥಮ ಘಾತದಲ್ಲಿ ಶುರುವಾಗುವ ಗೀತ; ಮಧ್ಯದ ಪೆಟ್ಟಿಗೆ ಶುರುವಾಗುವ ಗಾನ ಹಾಗೆಯೇ ಕೊನೆಯ ಪೆಟ್ಟಿಗೆ ಶುರುವಾಗುವ ಗಾನದಂತಹಾ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತಿತ್ತಿತ್ತೈಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಗುರು ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಕುರುಪ್ಪರು ತಮ್ಮ 'ತಿತ್ತಿತ್ತೈ' ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ವಿಧದ ಗ್ರಹ ಭೇದಗಳೊಂದಿಗೆ ಆರಂಭಗೊಳ್ಳುವ ಗಾನ ಮತ್ತು ಅನುಗುಣವಾದ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಸಮಗ್ರಹದ ಹಾಡು ಮತ್ತು ನುಡಿತವನ್ನು ಓದುಗರ ಗಮನಕ್ಕೆ ತರುತ್ತೇನೆ:

ತಿ	**ತ್ತಿ**	**ತ್ತೈ**	**ತಿ**	**ತ್ತಿ**	**ತ್ತೈ**
ತಕ	ಧಿಮಿ	ತಕಿಟ	ತಕ	ಧಿಮಿ	ತಕಿಟ
ಪಾ	–	ಲಿಸು	ಮ	ಹ	ಮ್ಮ
ಯೇ	–	–	–	–	–
ನಾ	– ನಿನ್ನ	ಬಾ	–	ಲಕ	
ನೆ	ಲೆ ತಾ	ಯೇ			

ಮದ್ದಳೆ ನಡೆ ಕುರುಪ್ಪ ಅವರದ್ದು

ತಿ	ತ್ತಿ ತ್ತೈ	ತಿ	ತ್ತಿ	ತ್ತೈ	
ನ	ತ ಧೀ	ಧಿ	ತೋಂ	ತಾಂ	
ಧ	ಧೀ ನದಿ	ನ	ತಾ	ನದಿ	
ಧಿ	ಧೀ ನದಿ	ಧಿ	ತೋ	ತಾಂ	
ತಾ	ತೋಂ	ನಕ	ಧಾ	ತೋ	ನಕ
ತಾ	ತೋ	ನಕ	ಧಾ	ತೋ	ನಕ

ನಾನು ರೂಪಿಸಿದ್ದು ಅಥವಾ ನನಗೆ ಹೊಳೆದದ್ದು

ತಾಂ	–	ನಧಿ	ನ	ಕ್ಕಾ	ನಧಿ
ಧಿ	ನ್ನಾ	ಧೀಂತರಿಕ್ಟ	ಧಿ	ನ್ನಾ	ಧೀತರಿಕ್ಟ
ಧಿ	ಧಿ	ನಧೀ	ಧಿನ್ನ	ಧಿನ್ನ	ನಧೀ
ಗುಂ	ತರಿಕ್ಟ	ನಕತರಿಕ್ಟ	ಗುಂ	ತರಿಕ್ಟ	ನಕತರಿಕ್ಟ

ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರು ವಿಳಂಬ ಲಯದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ಬೆಡಗೇ ಅಪೂರ್ವ. ಗ್ರಹ ಭೇದಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ಹಾಡುವುದರಲ್ಲೂ ನಿಸ್ಸೀಮರು. ದಿ.ಅಗರಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಭಾಗವತರು 'ರಾಘವಾ ನರಪತೇ' ಹಾಡನ್ನು ತಿತ್ತಿತ್ತೈಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿ ಬಡಿತವಾದೊಡನೆ ಆದಿ ತಾಳದಲ್ಲಿ ಅನಂತರ ಏಕ, ತಿತ್ತಿತ್ತೈಗೆ ಬಂದು ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಇಂತಹಾ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ನನಗೆ ಕುರಿಯ ಗಣಪತಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಅವರು ಭಾಗವತಿಕೆ ಮಾಡುವಾಗ ಒದಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಆದರೂ ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ಒಂದು ಪೂರ್ಣ ತಾಳವಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಭಿಮತ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿದೆ. ಕಾರಣ ಇದಕ್ಕೆ ಇದರದೇ ಆದ ಮುಕ್ತಾಯ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದೇ. ಇಂದು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಮುಕ್ತಾಯ ಏಕತಾಳದ್ದು. ಇದರ ಕುರಿತಾದ ಸುಂದರ ವಾದ–ವಿವಾದಗಳನ್ನು ನಾವು ಭಾರತೀಯ ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯ: ಯಕ್ಷಗಾನ–ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ತೌಲನಿಕ ಸಮೀಕ್ಷೆ ಎಂಬ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕುರಿತಾದ ಮಹತ್ವದ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ (ಪು.239) ನೋಡಬಹುದು. ವಿದ್ವಾಂಸ ಡಾ. ರಾಘವ ನಂಬಿಯಾರ್ ಅವರ 'ಹಿಮ್ಮೇಳ' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತಿತ್ತಿತ್ತೈಯ ಕುರಿತು ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾರೆ: ತಿತ್ತಿತ್ತೈಯ ಮುಕ್ತಾಯದ ಬಾಯಿತಾಳ ಕರಾವಳಿ ಜಿಲ್ಲೆಗಳ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮೂಡಲಪಾಯದ ಭಾಗವತರು ಅದನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ನರಸಪ್ಪ ಭಾಗವತರು ತಿತ್ತಿತ್ತೈಯ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ತೋಂತ ನಂತನ ನಂತನ ನಂತನಧಾ ಎಂದು ಹೇಳುವುದನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ತಿತ್ತಿತ್ತೈಯ ನಾಲ್ಕು ತುಣುಕುಗಳಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ." ಎಂ.ರಾಜಗೋಪಾಲಾಚಾರ್ಯ ವಿರಚಿತ 'ಯಕ್ಷಗಾನ–ಸಂಗೀತ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ತಾಳದ ಬಗ್ಗೆ (ಪು.112, 113) ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಮಿಶ್ರ ಛಾಪುತಾಳ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ವಿಲೋಮ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿದೆ. ಇದನ್ನು ವಿಲೋಮ ಛಾಪುತಾಳ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ." ಆಚಾರ್ಯರೆನ್ನುವಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ನಡೆ ಈ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಕೋರೆ ತಾಳವೆಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗಾದರೆ ವಿಲೋಮ ಛಾಪು ಎಂದರೆ ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ಎನ್ನಬಹುದು. ಛಾಪು ಎಂಬುದು ತಮಿಳಿನ 'ಶಾಯ್ಪು' ಎಂಬ ಪದದ ಅಪಭ್ರಂಶ ರೂಪ ಎಂದೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ರಾಜಗೋಪಾಲಚಾರ್ಯರು. ಶಾಯ್ಪ್ ಎಂದರೆ ಸಮತೋಲನವಿಲ್ಲದ ಬಾಗುವಿಕೆ ಎಂದರ್ಥ. ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ತಾಳವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಒಂದು ಘಾತ ಮತ್ತೊಂದರಿಂದ ಕಡಿಮೆ ಕಾಲ ಪ್ರಮಾಣ ಉಳ್ಳದ್ದೆಂದೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ತಿಳಿಯಬಹುದು.

ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ಎಂಬ ವಾಮನ ಮೂರ್ತಿಯು ತ್ರಿವಿಕ್ರಮತ್ವ ಇರುವುದು ಇದರ

ಅಳವಡಿಸುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ. 'ವೀರ ದುಶ್ಯಾಸನ...' ಎಂಬ ವೀರರಸಕ್ಕೂ ಒದಗಿ ಬರುವ ತಿತ್ತಿತ್ತೈ, ಎಲೆ ಮಾನವನೀ.... ಎಂಬ ಹಾಸ್ಯ ರಸಕ್ಕೂ ಒದಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಕರುಣ ರಸಕ್ಕೂ ಸೈ. ಹೀಗೆ ತಿತ್ತಿತ್ತೈಯ ಅನನ್ಯತೆ ರಸಿಕ ಜನರಿಗೆ ಚೆನ್ನಾಗಿಯೇ ತಿಳಿದಿದೆ.

ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ಪೂರ್ಣತಾಳ ಹೌದೋ ಅಲ್ಲವೋ ಎಂಬೆಲ್ಲ ವಾದಗಳ ನಡುವೆಯೇ ಛಾಂದಸ ವಿದ್ವಾಂಸ ಗಣೇಶ ಕೊಲೆಕಾಡಿಯವರು ತಿತ್ತಿತ್ತೈಗೆ ಬಿಡಿತ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯಿರಲಿ ಅದು ಹುಟ್ಟಿನಿಂದಲೇ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಕಾಲಾನುಕಾಲಕ್ಕೆ ಕಲೆಯ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ಪರಿಷ್ಕಾರ ಪ್ರಯೋಗಗಳೊಂದಿಗೆ ಅದು ಪ್ರಬುದ್ಧಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತದೆ.

ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ಬಗೆದಷ್ಟು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುತ್ತಾ ಹೋಗುವ God particle /elusive particle (ದೇವ ಕಣ) ಆಗಿಬಿಡುತ್ತಾ ಇದೆ. ಒಂದು ಮಾತಿದೆ ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ತಾಳಕ್ಕೇ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಸಂಗ ಪದ್ಯಗಳಿಲ್ಲವೆಂದು. ಇತರ ತಾಳನಿಬದ್ಧವಾಗಿರುವ ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳನ್ನೇ ಈ ತಾಳಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸಿ ಹಾಡುವುದು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಕ್ರಮ.

ಛಂದೋವಿದರಾದ ದಿ. ಶಿಮಂತೂರು ಎನ್. ನಾರಾಯಣ ಶೆಟ್ಟರ ದೀಕ್ಷಾಕಂಕಣ ಪ್ರಸಂಗದ ಮಧುಮಾಧವಿ ನರ್ತನ ತಾಳ ಎಂಬ ಬಂಧದ ಈ ಹಾಡು ಗಮನೀಯ.

ತಕದಿಮಿ	**ತಕಿಟ**	**ತಕದಿಮಿ**	**ತಕಿಟ**
ಲಾಲಿಸು	ಭೂಮಿ	ಪಾಲನ	ಮಾಮಿ
ಖೂಳನ	ನೇಮಿ	ಪಾಳಯ	ನೆರಹಿ
ಸೋಲಿಸಿ	ನಮ್ಮ	ನೀನುಡಿ	ಯನ್ನು
ತೋಕ್ಷಕ	ನೀನೆ	ನೆಂದೆನು	ತ... ॥೧॥
ದಾಳಿಯ	ನಿಡುವ	ಹೊಂಚಿನೊ	ಳಿರುವ
ತಾಳದೆ	ಮಾಡುಹು	ರಿಪುಗಳ	ಕೆಡಹು
ಪಾಲಿಪು	ದೊಡೆಯ	ಯವನರ	ಪಡೆಯ
ತಡೆಯದೆ	ಮಾಡಲು	ಬೇಡೆಂ	ದ... ॥೨॥

ಇದು ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ಮಾತ್ರಾವರ್ತಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಬೆಸೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಗಳೂ, ಛಂದೋವಿದರಾದ ಶ್ರೀ ಗಣೇಶ ಕೊಲೆಕಾಡಿಯರ ಶ್ರೀಧಾಮ ಪ್ರಸಂಗದ 'ಮಧುರ ಕಂದ' ಬಂಧದ ಹಾಡು "ತಕದಿಮಿ ತಕಿಟ" ಅಂದರೆ ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ತಾಲಾಂಗಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವ ಬಗೆಯನ್ನು ಶಿಮಂತೂರು ನಾರಾಯಣ ಶೆಟ್ಟರು ಶ್ರೀ ಗಣೇಶ ಕೊಲೆಕಾಡಿಯವರ ಪ್ರಸಂಗ ಸಂಪುಟದಲ್ಲಿ (ಪದ್ಮಾಂಶು) ಹೀಗಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ತಕದಿಮಿ ತಕಿಟ
ಮನದಿ ಹ ರಿಯನು
ನೆನೆಯುತ ಸುಗುಣ
ನಿಧಿ ಬರು ತಿರಲು
ಪಥದಲಿ ಶುಭವೆ
ತೋರಲ್ SSS
ವನಿತೆಯ ರ ಗಳೆ
ಪದಗಳ ತ ನನ
ವಾಡುತ ದ ಧಿಯ
ಮಾಗುತ ಲಿ ಹುದ
ಕಂಡಂ SSS

ಈಚೆಗೆ ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತರೂ ಭಾಗವತರೂ ಆದಂತಹಾ ಶ್ರೀ ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಪೂಂಜರು ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ತಾಳ ಬಂಧಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಹೊಂದುವಂತಹಾ ಪದ್ಯ ರಚನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆಂಬುದು. ತಿತ್ತಿತ್ತೈಯ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪವಾದಂತಹಾ "ತಕದಿಮಿ ತಕಿಟ" ಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ಹಾಡನ್ನು ತಮ್ಮ 'ಕಾರ್ತಿಕೇಯ ಕಲ್ಯಾಣ' ಎಂಬ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಹಾಡನ್ನು ತ್ರಿ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಾಡಿಯೂ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸೊಗಸಾಗಿ ತಾಳಕ್ಕೆ ಕಚ್ಚುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಇದು. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ :

ಪ್ರಸಂಗ ಕಾರ್ತಿಕೇಯ ಕಲ್ಯಾಣ.
ನೋಡೆಲೆ ಸಹಜೆ
ಮೂಡುವ ರವಿಯ
ನೋಡುತ ಕಳೆಯ
ಗೂಡಿಹುದು
ನೋಡದೊ ಕಮಲ
ಕಾಡುವ ಭ್ರಮರ
ಪಾಡುತ ಕಳೆಯ
ಮಾಡುವುದು ॥ ೧ ॥
ಕ್ರೀಡಿಪ ಹಂಸ
ಜೋಡಿಯ ಸೊಬಗು
ಮೋಡಿಯ ಮನಕೆ
ಮಾಡುವುದು
ರೂಢಿಯ ಚೆಲುವು
ಕೂಡಿಹುದಿಲ್ಲೆ
ಮಾಡದೆ ತಡವ
ನಾಡುವುದು ॥ ೨ ॥

ಈ ಸಾಹಿತ್ಯ ತಾಳಕ್ಕೆ ಸೇರುವ ಸೊಬಗನ್ನು ನೋಡೋಣ.

ತಿ	**ತ್ರಿ**	**ತ್ರೈ**
ತಕ.	**ಧಿಮಿ**	**ತಕಿಟ**
2.	2.	3
ನೋ	ಡೆಲೆ	ಸಹಜೆ
ಮೂ	ಡುವ.	ರವಿಯ
ನೋ	ಡುತ.	ಕಳೆಯ
ಗೂ	ಡಿಹು	ದು......

ಹೀಗೆ ಮುಂದಿನದೂ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ತಾಳದೊಂದಿಗೆ ಕರಗುತ್ತಾ ಸಾಗುವ ಶಬ್ದ ಪುಂಜಗಳು ಪೂಂಜರಿಂದ ಬಂದಿದೆ. ಈ ತಾಳಕ್ಕೆ ಬಿಡಿತ ಮತ್ತು ತಿತ್ತಿತ್ತೈಯ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ರಚಿಸಿಯೂ ಇದ್ದಾರೆಂದು ಈ ಲೇಖಕನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ನಾಟ್ಯಾಚಾರ್ಯ ಗುರು ಶ್ರೀ ಬನ್ನಂಜೆ ಸಂಜೀವ ಸುವರ್ಣರೊಡನೆಯ ಮಾತುಕತೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತಿಳಿದುಕೊಂಡ ಒಂದು ವಿಚಾರ ನಿಮ್ಮೊಡನಿಡುತ್ತೇನೆ. ಗುರು ವೀರಭದ್ರನಾಯಕರು ತಿತ್ತಿತ್ತೈಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ಕುಣಿಯುತ್ತಿದ್ದರು ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಅದನ್ನು ಸುಂದರವಾಗಿ ಕುಣಿದೂ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರಲ್ಲದೆ ಅದರ ಮದ್ದಳೆಯ ಪಾಟಾಕ್ಷರವನ್ನು ಹೇಳಿಯೂ ಇದ್ದಾರೆ.

ಅದು ಹೀಗಿದೆ.

ತಿ	**ತ್ರಿ**	**ತ್ರೈ**
ಧಿ	–	ತ್ತೋಂ
ಧಿ	ದ್ದೀ	ಕಿಡ್ತಕ
ಧಿ		ತ್ತೋಂ
ಧಿ	ದ್ದೀ	ಕಿಡ್ತಕ
ಧಿ		

ಹೀಗೆ ನಾಲಕ್ಕಾವರ್ತದ (ನಾಲಕ್ಕು ಸಾರಿ ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ತಾಳ ನುಡಿಸುವುದು) ಮುಕ್ತಾಯ. ಇನ್ನೂ ಒಂದು ರೀತಿಯದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಅದು ಈ ರೀತಿಯದು:

ತಿ	**ತ್ರಿ**	**ತ್ರೈ**
ದ	ಧಿ	ಗಿಣ
ಧೇಂ	–	ದಧಿ
ಗಿ	ಣ	ಧೇಂ
ದ	ಧಿ	ಗಿಣ
ಧೇಂ		

ಇದು ಉಭಯ ತಿಟ್ಟು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮಹತ್ವದ ಅಂಶ.

ಛಾಂದಸರಾದ ಶ್ರೀ ಗಣೇಶ ಕೊಲೆಕಾಡಿಯವರು ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ಬಿಡ್ತಿಗೆ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತಾಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವುದು ಸರ್ವವೇದ್ಯ ವಿಚಾರ. ಇವುಗಳ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲೇ

ಈ ಲೇಖಕನ ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ಮುಕ್ತಾಯ ರೂಪಿಸುವ ಒಂದು ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ

ತಿ	**ತ್ರಿ**	**ತ್ರೈ**	**ತಿ**	**ತ್ರಿ**	**ತ್ರೈ**
ದ್ದಿ	ತ್ತೋಂ	ತ್ತಾಂ	ದಿನ	ದಿನ	ದಿದ್ದಾ
ಧೀತರಿ	ಕಿಟತಕ.	ತಕ್ದಿನ್ನ	ದಿನ	ದಿನ	ದಿದ್ದಾ
ದ್ದಿ	ತ್ತೋಂ	ತ್ತಾಂ	ದಿದೊ	ಕತ	ನ ದಿದೊ
ಧೀತರಿ	ಕಿಟತಕ.	ತಕ್ದಿನ್ನಾ	ಕತ	ನ	ದಿದೊ ಕತ
ದ್ದಿ			ನ		

ಗ್ರಹ ಭೇದ ಮಾಡಿ ಹಾಡುವುದು ತಿತ್ತಿತ್ತೈಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ. ಅಂತೆಯೇ ಮನರಂಜನೀಯವೂ ಹೌದು. ಸಮ, ಅತೀತ, ಅನಾಗತ ಹೀಗೆ ಗ್ರಹ ಭೇದವನ್ನು ಮಾಡಿ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾದ ಮದ್ದಳೆಯ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅನುಭವೀ ವಾದಕನಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡು ಹೊರಬರುತ್ತದೆ.

ಯುವ ಭಾಗವತರಲ್ಲಿ ಪಟ್ಲ ಶ್ರೀ ಸತೀಶ ಶೆಟ್ಟಿ ಭಾಗವತರು ಇಂತಹಾ ಗ್ರಹ ಬೇಧ ಮಾಡಿ ಹಾಡುವಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷತೆ ಮೆರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಹಿರಿಯರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ಪುತ್ತಿಗೆ ರಘುರಾಮ ಹೊಳ್ಳರೂ ಕೂಡ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಗ್ರಹ ಬೇಧ ಮಾಡಿ ಹಾಡುವಲ್ಲಿ ನಿಪುಣರೇ. ತುಂಬಾ ಜಾಗರೂಕನಾಗಿರಬೇಕು ವಾದಕನಾಗ. ಶ್ರೀ ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರದ್ದಾದರೋ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಗ್ರಹಭೇದ ಗಾನ ಕ್ರಮ.

ಸಮಗ್ರಹ ಗಾನ ತಾಳದೊಂದಿಗೆ ಗಾನದ ಆರಂಭ. ತಾಳ ಆರಂಭವಾದ ನಂತರ ಗೀತದ ಅನಂತರ ತಾಳವಾದರೆ ಇದು ಅತೀತ ಗ್ರಹ. ಹೀಗೆ ಗ್ರಹಭೇದಗಳಿಂದ ತಿತ್ತಿತ್ತೈಯಲ್ಲಿ ಗಾನ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ತಾಳದ ಪ್ರಥಮ ಘಾತದಲ್ಲಿ ಶುರುವಾಗುವ ಗೀತ; ಮಧ್ಯದ ಪೆಟ್ಟಿಗೆ ಶುರುವಾಗುವ ಗಾನ ಹಾಗೆಯೇ ಕೊನೆಯ ಪೆಟ್ಟಿಗೆ ಶುರುವಾಗುವ ಗಾನದಂತಹಾ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತಿತ್ತಿತ್ತೈಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾದ ಮದ್ದಳೆಯ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳೂ ಇವೆ. ಸಮದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವ ಮದ್ದಳೆಯ ಸೊಲ್ಕಟ್ಟು; ಮಧ್ಯದ ಪೆಟ್ಟಿನಿಂದ ಆರಂಭಗೊಳ್ಳುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕೊನೆಯ ಜಾಗಟೆಯ ಘಾತಕ್ಕೆ ಆರಂಭಗೊಳ್ಳುವಂತಹಾದ್ದು. ಹೀಗೆ ಗಾನವನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಮದ್ದಳೆಯ ನುಡಿತ.

> ಶಬ್ದಾರ್ಥ ಶಾಸ್ತ್ರ (Sementics)ದಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀಕ (Symbol) ಎಂಬ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದ ಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತೀಕವೆಂದರೆ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಗ್ರಹಿಸುವಿಕೆ ಅಥವಾ ಅವಧಾರಣೆ. ರಾಮನ ಕಿರೀಟ ಹೇಗೆ ಚೌಕಿಯ ದೇವರಾಗುತ್ತದೋ; ಪಡಿಮಂಚ ಹೇಗೆ ರಥವಾಗಿ, ಸಿಂಹಾಸನವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೋ; ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ವೇಷಗಳ ಬಣ್ಣವನ್ನು (ಸ್ವರೂಪ) ಕಾಣಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಿಮ್ಮೇಳ
ಕೆಲವು ವಿವೇಚನೆಗಳು

ಧ್ವನಿ ಪ್ರಸ್ಥಾನಕಾರರು ಧ್ವನಿ ಪ್ರಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವ ಮೂರು ಬಗೆಯ ತತ್ವಗಳ ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. "ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ ರಸ; ಅದನ್ನು ಕಾವ್ಯ ಶರೀರವು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಮಾರ್ಗ ಧ್ವನಿ; ಆತ್ಮ ಮತ್ತು ಶರೀರಗಳ ಹೊಂದಿಕೆಯೇ ಔಚಿತ್ಯ" (ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ, ತೀನಂಶ್ರೀ). ರಸ, ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಔಚಿತ್ಯ ಇದನ್ನು ತೀನಂಶ್ರೀಯವರು ಕಾವ್ಯ ಗಾಯತ್ರಿ ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಈ ಕಾವ್ಯ ಗಾಯತ್ರಿಯ ಸಮುಚಿತ ಸಂವಹನವೇ ಆಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಹೊದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿರುವ "ಮಾತು" ಅಥವಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಏನಿದೆಯೋ ಅದು ಒಂದಂಶದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದು ಹೌದಾದರೂ, ಆ "ಮಾತು" ಭಾಗವನ್ನು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಕಟ್ಟೋಣಕ್ಕೆ ಕುಂದು ಬಾರದಂತೆ ಭಾಗವತನಾದವ ಸಮುಚಿತ ರಾಗ-ತಾಳ-

ಅವನದ್ಧ ವಾದ್ಯಗಳ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳೊಡನೆ ಪ್ರಸ್ತುತಿ ಪಡಿಸುವುದು ಒಟ್ಟು ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಆದ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯ.

ಪ್ರತಿ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ಅದರದ್ದೇ ಆದ ರೀತಿಯ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಆ ಭಾಷೆಯ ಭಾವ ಸಾಂದ್ರತೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಆ ಕಲೆಯ ಭಾಷೆಯ (ಕಲಾಭಾಷೆಯ) ಅರಿವು ಪ್ರತೀ ಕಲಾವಿದನಿಗೂ ಸಹೃದಯನಿಗೂ ಇರಬೇಕಾದದ್ದು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯ. ಇದಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕಾವ್ಯ-ಗಾಯತ್ರಿಯ ಮತ್ತು ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಯಾವ ಅಡ್ಡಿಯೂ ಮತ್ತು ಅನ್ಯ ಪ್ರಭಾವದ ಮೂಲಕ ಮೂಡಿದ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳು ಇರದು. ಆಗ ಯಕ್ಷಗಾನವು ಅದರದೇ ಆದ ಶುದ್ಧ ಭಾಷಾ ಸಂಸ್ಕಾರದ (ಕಲಾ-ಭಾಷಾ) ಮೂಲಕ ಸಹೃದಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಕಲಾಭಾಷೆ ಅದರಲ್ಲೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾ ಭಾಷೆಯ ಕುರಿತು ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಡಾ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಷಿಯವರು ತುಂಬಾ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅವರ ಪುಸ್ತಕ "ಯಕ್ಷಗಾನ ಸ್ಥಿತಿಗತಿ"ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ.

ಹೀಗೆ 'ಮಾತು' ಭಾಗವನ್ನು ಕವಿ ಅಳವಡಿಸಿದ ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಭಂಗ ಬಾರದಂತೆ ಸಂದರ್ಭೋಚಿತ ರಾಗದ ಬಳಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಹಾಡುವುದು ಭಾಗವತನ ಕರ್ತವ್ಯ. ಇದರಿಂದ ರಸದ ಉದ್ದೀಪನವಾಗಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯಲ್ಲೂ ಅನಂತರ ಸಹೃದಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ರಸಾವೇಷವಾಗಲು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ರಸಗ್ರಹಣವಾಗಲು ಭಾಗವತ ಪೂರಕ ರಾಗವನ್ನು ಬಳಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯದ ಧ್ವನಿ ಹೊರಡುವುದು ಬಳಸುವ ಅಲಂಕಾರ ಮತ್ತು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಹೊದಿಕೆಯಿಂದಾದರೂ, ರಂಗ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಬಂದಾಗ ಭಾಗವತ ಬಳಸುವ ರಾಗ ತಾಳ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಅನುರೂಪವಾದ ಲಯದಿಂದಲೂ ಹೌದೆಂಬುದು ಅನುಭವದ ಮಾತು. ಹಾಡಿದ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿನ ಧ್ವನಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವುದು ಒಂದು ಬಗೆಯಾದರೆ, ಪಾತ್ರದ ಒಳತೋಟಿ ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭದ ಮಾನಸಿಕ ತುಮುಲ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಭಾಗವತನ ಗಾನ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಕಲಾವಿದರೆಲ್ಲಾ ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೊತ್ತು ಗೌರವಿಸಬೇಕಾದ ಮಹಾ ಗ್ರಂಥ "ಹಿಮ್ಮೇಳ" ಬರೆದ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಡಾ.ರಾಘವ ನಂಬಿಯಾರರು ಒಂದು ಸಂದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಮಾತು ನೆನಪಾಗುತ್ತದೆ- ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ವಿರಚಿತ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಪ್ರಸಂಗದ "ವೀರದಶರಥ ನೃಪತಿ ಇನಕುಲ" ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ "ವಾರಿಧಿಗೆ ಪ್ರತಿ ಚಂದ್ರನು" ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಭಾಗವತರಾದವರು "ವಾ.." ವ್ಯಂಜನವನವನ್ನು ಹಿಂಜಿಸಿ ಎಳೆದು ಗಮಕಯುಕ್ತವಾಗಿ ಹಾಡಿದಾಗ ದಶರಥನ ಇಡಿ ಅಯೋಧ್ಯಾ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ವಿಸ್ತಾರ ಮತ್ತು ಆತನ ಶರಧಿಗೆ ಸಮವಾದ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಬರುವಂತೆ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ ಭಾಗವತನಲ್ಲಿ ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯ. ಇಂತಹಾ ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣ ಗಮಕಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಗಾನ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ಜೀವಾಳ.

ಇಡಿಕಾವ್ಯ (ಡಾ. ಆರ್. ಗಣೇಶರ ಕ್ಷಮೆ ಕೇಳುತ್ತಾ)ವಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಬಂಧಗಳಲ್ಲಿನ ಬಿಡಿಪದ್ಯಗಳ ಸೊಗಸನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ ಗಾಯತ್ರಿಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ "ಧ್ವನಿ"ಯನ್ನು ಹೊಮ್ಮಿಸಲು ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾದ

ಗಮಕಗಳು ಬಹು ಮುಖ್ಯ. ಸ್ವರಗಳ ಕಂಪನಕ್ಕೆ ಗಮಕವೆನ್ನುತ್ತದೆ ಶಾಸ್ತ್ರ. ಶ್ರೀ ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರ ಗಮಕಯುಕ್ತ ಏರುಪದ ಶ್ರೋತೃಗಳ ಚಿತ್ತಕ್ಕೆ ಕೊಡುವ ಸೌಖ್ಯ ಮತ್ತು ಅವು ತುಂಬಿಸುವ ಪಾತ್ರಾವೇಶದ ಪರಿಣಾಮ–ರಮಣೀಯತೆ ಅನನ್ಯ. ಅಗರಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಭಾಗವತರ ಸೌಮ್ಯ ಪದಗಳಲ್ಲಿನ ಮಂದ್ರ ಸ್ಥಾಯಿಯ ಗಮಕವೂ ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖನೀಯ. ಗಮಕ ಯಾವತ್ತೂ ತೆಗೆದ ತಾಳದ ಲಯಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕಾದದ್ದು ಸರ್ವಥಾ ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯ. ಹಾಗೆಂದು ಗಮಕವೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡಿನ ಮುಖ್ಯಭಾಗವಾಗಿರಬಾರದು. ಗಮಕ "ಮಾತು" ಭಾಗಕ್ಕೆ ಜೀವ ಕೊಡುವ ಭಾವ–ಶಕ್ತಿಯಾಗಿರಬೇಕು.

ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಗಮಕದ ಕುರಿತಾಗಿನ ಮಾತಿದು:

ಶಶಿನಾ ರಹಿತೇವನಿಶಾ ವಿಜಲೇವ ನದೀಲತಾ ವಿಪುಷ್ಪೇವ।
ಅವಿಭೂಷಿತೇವ ಕಾಂತಾ ಗೀತಿರಲಂಕಾರ ಹೀನಾಸ್ಯಾತ್॥

ಡಾ.ವಿ.ಎಸ್. ಸಂಪತ್ಕುಮಾರಾಚಾರ್ಯರು ತಮ್ಮ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ವಿಷಯ ವಿಶ್ವಕೋಶದಲ್ಲಿ ಇದರರ್ಥವನ್ನು ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಕನ್ನಡಿಸಿದ್ದಾರೆ: "ಗಮಕವಿಲ್ಲದ ಸಂಗೀತವು ಚಂದ್ರನಿಲ್ಲದ ರಾತ್ರಿಯಂತೆ, ನೀರಿಲ್ಲದ ನದಿಯಂತೆ, ಪುಷ್ಪಗಳಿಲ್ಲದ ಲತೆಯಂತೆ ಮತ್ತು ಆಭರಣಗಳಿಲ್ಲದ ಸ್ತ್ರೀಯಂತೆ."

"ಕಾಕು" ರಾಗದ ಸೌಂದರ್ಯವರ್ಧನೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ರಾಗದ ಸ್ವರವನ್ನು ಬಳಸಿ ಹೆಚ್ಚಿಸುವುದಕ್ಕೆ 'ಕಾಕು' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಯೂ ಭಾಗವತನ ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣ ಪ್ರಸ್ತುತಿ ಬಹು ಮುಖ್ಯ. ಮೇಲಾಗಿ ನಾನು ಹಾಡುತ್ತಿರುವುದು ರಂಗ ಗೀತೆ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿನ "ಕಾಕು"ವಿನ ಬಳಕೆ ಮತ್ತು ಹಾಡಿನ ಮೌಲ್ಯ ನಿರ್ಧಾರಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತದೆ. "ಕಾಕು" ಮತ್ತು "ಗಮಕ"ಗಳ ಅಪಮೌಲ್ಯವೇ ಹೆಚ್ಚು ಆಗುತ್ತಿರುವುದು ಈಗ. ಇದು ಬಹಳ ಕಳವಳಕಾರಿ ವಿಷಯ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಮೊದಲು ಅರಿವಲ್ಲಿರಬೇಕಾದದ್ದು ಕಲಾವ್ಯಾಕರಣ. ಆ ವ್ಯಾಕರಣದ ಅಡಿಯಲ್ಲೇ ಕಟ್ಟಬೇಕು ಕಲಾ ಕಟ್ಟೋಣ.

ಇನ್ನು ರಾಗದ ಬಳಕೆಯ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಯೋಚಿಸುವಾಗ, ಭಾಗವತ ನಿರ್ಧರಿಸುವ ರಾಗ ಮತ್ತು ಅದು ಪ್ರಸಂಗದ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ರೀತಿ ವಿಚಾರಪೂರ್ಣವಾಗಿರಬೇಕು. ಒಂದೆರಡು ಆಲೋಚನೆಗಳು ಹೀಗಿವೆ ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ. ರಾಮ ನಿರ್ಯಾಣ ಪ್ರಸಂಗದ "ದಿನಪ ಕುಲಮಣಿ ರಾಮಚಂದ್ರ" ಬಿಡಿಗವಿತೆಯನ್ನೇ ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ, ಇದು ಪೀಠಿಕೆಯ ಹಾಡು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪೀಠಿಕೆಯ ಹಾಡನ್ನು ನಾಟಿ, ಭೈರವಿ, ಕಾಂಭೋದಿ, ಮಧ್ಯಮಾವತಿ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಿ ಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಲ್ಲಿ ನಾಟಿಯ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯೇ ಅಧಿಕ. ಆದರೆ ಈ ಹಾಡಿನ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ ಭೈರವಿಯನ್ನು ಅದರ ಸುಂದರ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಕಾಕುಗಳ ಮೂಲಕ ಇನ್ನೂ ಯಕ್ಷಗಾನೀಯವಾಗಿ ಮೌಲ್ಯವರ್ಧಿಸಿ ಹಾಡಿದರೆ ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರನ ಧೀರ ನಿಲುವು ದೀರ್ಘಕಾಲ ಆಡಳಿತ ಮಾಡಿದ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಮತ್ತು ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿನ ಸ್ಥಿತಪ್ರಜ್ಞತೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಆತನ ಶಾಂತ

ನಿಲುವುಗಳು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟಿದಂತೆ ನೋಡುಗನಲ್ಲಿ/ಕೇಳುಗನಲ್ಲಿ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾದ ಚೆಂಡೆ ಮತ್ತು ಮದ್ದಳೆಯ ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳು ಕೂಡ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಒದಗಿ ಬರಬೇಕೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಆಶಯ. ಅಂದರೆ ಪದ್ಯ ಇರುವುದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೌದಾದರೂ ಅದಿರುವುದು ಪ್ರಸಂಗದ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೀಗಾಗಿ ಭಾಗವತನಾದವ ಇಂತಹಾ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಯುಳ್ಳ ಅಭಿಜ್ಞನಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದು ವಿವೇಚನೆ. ದಿ.ಕಾಳಿಂಗ ನಾವಡರು ಹಾಡಿದ ದ್ರೌಪದೀ ಸ್ವಯಂವರ ಪ್ರಸಂಗದ 'ಸುರಿವಾಶ್ರುಜಲವ ಮುಂಜರೆಯಿಂದೊರೆಸಿ ಕೊಂಡೊರೆ ಶೋಕದಲಿ ಭೀಮನು..." ಅಷ್ಟ, ಏಕ ಮತ್ತು ಕೋರೆ ತಾಳದ ಈ ಹಾಡು ವನವಾಸದಲ್ಲಿ ಭೀಮನ ದುಃಖವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ರಸ. ಆದರೆ, ಇದು ಕರುಣರಸವಾದರೂ ಈ ಭಾವವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಪಾತ್ರ ಭೀಮ. ಭೀಮನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅನಾವರಣ ಮಾಡುವ ರಾಗ ಮತ್ತು ಕಾಕುಗಳ ಬಳಕೆ ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಯಬೇಕು. ಕುಂಭಕಾಂಭೋದಿ ರಾಗದ ಬಳಕೆಯ ಮೂಲಕ ಭೀಮನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬಹಳ ಸೊಗಸಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ ದಿ.ಕಾಳಿಂಗ ನಾವಡರು. ಇದರ ಕೇಳುವಿಕೆಗೆ ಯುಟ್ಯೂಬ್ ಲಿಂಕ್ https://youtu.be/f_-ExhSKCWQ" ಕೊಂಡಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಅದೇ ರೀತಿ ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ "ಮಧ್ಯಮ ವ್ಯಾಯೋಗ" ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹಿಡಿಂಬೆಯ ವಿರಹ: ಪದ್ಯಾಣ ಗಣಪತಿ ಭಟ್ಟರು ಹಾಡಿದ ಹಳೆಯ ಕ್ರಮದ ಕಲ್ಯಾಣಿಯ ಜತೆಗೆ ಭೈರವಿ ರಾಗದ ಬಳಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾದದ್ದು. ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ರಂಗದಲ್ಲಿರುವ ಪಾತ್ರ, ಅದರ ಆಹಾರ್ಯ, ಅದರ ಬೆರಗು, ಆ ವೇಷದ ಅಗಾಧತೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಭಾಗವತ (ಏರು ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ) ಹಾಡುವ ಮಟ್ಟು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾದ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಯ ಪೆಟ್ಟುಗಳು ಇವೆಲ್ಲ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕಲಾ ಭಾಷೆಯ ಅಂಗಗಳು. ಹಿಡಿಂಬೆಯ ದುಃಖ ಅಂದುಕೊಂಡು ಶಿವರಂಜಿನಿಯೋ, ರೇವತಿಯೋ, ಇತ್ಯಾದಿ ಈಗಣ ಚಲನಚಿತ್ರ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಭಾವದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಹಾಡನ್ನು ಬಳಸುವುದು ಅಸಂಬದ್ಧವೆಂದೆನಿಸುವುದು. ಭಾಗವತನಾದವ ಕೇವಲ ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥ ಸ್ಫುಟವಾಗುವಂತೆ ಹಾಡಿದರೆ ಸಾಲದು. ಬದಲು ಪಾತ್ರಾವೇಷಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾಗಿ ಭಾವ ಸ್ಫೋಟವಾಗುವಂತೆ ಹಾಡಬೇಕೆನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲಿಯ ಆಶಯ.

ದಿ. ಅಗರಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಭಾಗವತರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಕುರಿತು ತಮ್ಮ ಒಂದು ಬರಹದಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: "ಶ್ರುತಿರ್ಮಾತಾ ಲಯಃ ಪಿತಾ" ಎಂಬ ಮಾತಿನಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತಿಕೆಗೆ.. ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಥಾ ಜ್ಞಾನ, ಕವಿತಾ ಜ್ಞಾನ, ಅರ್ಥ ಜ್ಞಾನ, ರಸ ಜ್ಞಾನಾದಿ ಹಲವು ಜ್ಞಾನಗಳು ಇದ್ದೇ ತೀರಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೇ ಆವಾವಾ ರಾಗಗಳು ಆವಾವಾ ರಸಗಳನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸುತ್ತದೆ, ಯಾವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯಾವ ರಾಗಗಳನ್ನು ಹಾಡಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಭಾಗವತನಾದವನು ತಿಳಿದಿರಬೇಕು. ಹಲವು ಪುರಾಣೇತರ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಕಂಠಪಾಠ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಪಾತ್ರದ ಗೌರವ ಕೆಡದಂತೆ ರಸಾಭಾಸವಾಗದಂತೆ ತಾನೇ ಆ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಹಾಡಿ ಅದರಲ್ಲಿ ಆ ರಸವನ್ನು ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ಪಾದಿಸುವುದೇ ಭಾಗವತನ ಲಕ್ಷಣ".

ಒಟ್ಟು ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಮತ್ತೊಂದು ಜವಾಬ್ದಾರಿಯೇನೆಂದರೆ ಪ್ರಸಂಗದ ಲಯ ನಿಯಂತ್ರಣ. ವಿಳಂಬ ಲಯವು ಪ್ರಸಂಗದ ಆದಿಯಲ್ಲಾದರೆ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಧ್ರುತ ಲಯದಲ್ಲೇ (ವೇಗವಾಗಿಯೆ) ಸಾಗುವುದು ನಾವು ಕಾಣುವ ಅಂಶಗಳು. ಆದರೆ ಈಗ ಅತಿ ತುರ್ತಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದದ್ದು ಈಗಿನ ಅತಿ ವೇಗ ಮತ್ತು ಅತಿರೇಕ ವೇಗ. ಕೇಸರಿ ತಟ್ಟಿ, ಕೋಲುಕಿರೀಟ, ಹೆಣ್ಣು ಬಣ್ಣ, ಇಂತವುಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಅತಿವೇಗ ಬೇಕೊ ಎನ್ನುವುದು. ಅತಿವೇಗದ ಕೆಲವು ಅಬದ್ಧಗಳು ಈ ಕೆಲವು:

1. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗದಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆ.
2. ಜಾಗಟೆಯಲ್ಲಿ ತಾಳಸೂಚಿಸುವ ಎಲ್ಲಾ ಪೆಟ್ಟುಗಳು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಬಾರದಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆ.
3. ಚೆಂಡೆ-ಮದ್ದಳೆಗಳ ಅಸಂಖ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯಭರಿತ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ಹೊರಬಾರದಿರುವುದು.
4. ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು ಮತ್ತು ದಿಗಿಣಗಳು ತಾಳದ ಲಯಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗದೇ ಇರುವುದು.
5. ಸಹೃದಯ ವೀಕ್ಷಕರಿಗೆ ರಂಗದಲ್ಲಿನ ಇಂತಹಾ ಅತೀ ಧಾವಂತದ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ತಲುಪದಿರುವುದು.

ಇಂತಹಾ ಅತಿ ಧಾವಂತದ ರಂಗ ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಕೆಲವು ಸಮಜಾಯಿಷಿ ಕೊಡುವುದಿದೆ-ಪ್ರಸಂಗ ಓಡಿಸಬೇಕಲ್ವಾ ಎಂದು. ತೀರಾ ಅತಿರೇಕದ ವೇಗವಿಲ್ಲದೆ ಮಧ್ಯಮ ಲಯದೊಂದಿಗೆ ಅಂದರೆ ಹಾಡಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪ್ರಮೇಯಕ್ಕೆ ಅಳವಟ್ಟು ನಾಲಗೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೊರಳುವಷ್ಟು ವೇಗದಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೂ ಪ್ರಸಂಗದ ಓಘಕ್ಕೇನೂ ಭಂಗ ಬಾರದು. ಇಂತಹಾ ಮಧ್ಯಮ ಲಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಬಲಿಪ, ಅಗರಿ, ಉಪ್ಪೂರರು, ಕಡತೋಕರಂತಹಾ ಭಾಗವತರುಗಳು ಸಂಪನ್ನಗೊಳಿಸಿದ್ದು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಮುಂದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು.

ಚೆಂಡೆ-ಮದ್ದಳೆ: ಕಿರು ವಿವೇಚನೆ

ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆ ಗಾನಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿರಬೇಕಾದದ್ದು. ಗಾನದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಭಾವಾಂತರ ಮಾಡುವಂತಹದ್ದು. ಭಾಗವತಿಕೆಯೊಳಗೆ ಸಮ್ಮಿಳಿತಗೊಂಡು ಸಾಗಬೇಕಾದಂತಹದ್ದು. ಸಂಗೀತರತ್ನಾಕರದ ಈ ಮಾತು ಗಮನಿಸೋಣ:

"ಛಂದಸಾ ಭೂರಿಹೃದ್ಯೇನ ಸ್ಫೂರ್ತಿಮೂರ್ಧಿರುದಾರಧೀಃ
ಕವಿಃ ಕವಯತಿ ಶ್ಲೋಕಂ ಶ್ರವಣೋತ್ಸವದ್ಯೆಃ ಪದ್ಯೈಃ॥
ಯಥಾ ತಥಾ ಕ್ವಚಿತ್ ತಾಲೈರ್ವರ್ಣತ್ರಯ ಮನೋಹರಾನ್॥
ವಿದಾಯ ವಾದಕೋ ವಾದ್ಯ ಪ್ರಬಂಧಾನ್ ಬಂದುರ್ಮಹತಿ
ಇಮಂ ಕವಿತಕಾರಾಖ್ಯಂ ವಾದಕಂ ಬ್ರುವತೇ ಜನಾಃ॥

ಇದರ ಭಾವಾರ್ಥವನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಡಾ.ರಾಘವ ನಂಬಿಯಾರರು ತಮ್ಮ "ಹಿಮ್ಮೇಳ" ಎಂಬ ಮಹಾಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ: ವಾದಕರಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಮೂರ್ತಿಯಾಗಿರುವ ಉದಾರ ಬುದ್ಧಿಯವನೂ ಆಗಿರುವ ಕವಿಯೊಬ್ಬ

ಹೇಗೆ ಬಹು ಹೃದ್ಯವಾದ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಲ್ಲಿ ಕಿವಿಗೆ ಹಬ್ಬ ಮಾಡುವ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ಶ್ಲೋಕರೂಪದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಾನೋ ಹಾಗೆಯೇ ಶುದ್ಧ, ಕೂಟ ಮತ್ತು ಖಂಡಗಳೆಂಬ ಅಕ್ಷರ ವರ್ಣ ಸಮುಚ್ಚಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಚೇತೋಹಾರಿಯಾದ ವಾದ್ಯ ಪ್ರಬಂಧ (ನುಡಿಕಾರ)ಗಳನ್ನು ವಾದಕನು ರಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ವಾದ್ಯ ವಾದಕನನ್ನು 'ಕವಿತಕಾರ'ನೆಂದೆ ಜನ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಅಸಂಖ್ಯ ಸಂಯೋಗಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸ್ವೋಪಜ್ಞ ವಾದ್ಯಪ್ರಬಂಧಗಳು ಕಾವ್ಯವೇ ಸರಿ. ಹಾಡಿನ ಗತಿಗೆ ಹಾಡಿನ ಮತಿಗೆ ತಕ್ಕುದಾದ ನುಡಿತಪ್ರಬಂಧಗಳನ್ನು ಅಭಿಜ್ಞ ವಾದಕನಾದವ ಸೃಜಿಸುತ್ತಾನೆ ಮದ್ದಳೆ-ಚೆಂಡೆಯಲ್ಲಿ. ಇದಕ್ಕೇ ಕವಿ ಎಂದದ್ದು. ನಿಡ್ಲೆ ಕುದುರೆಕೋಡ್ಲು ರಾಮ ಭಟ್ಟರು, ನೆಡ್ಲೆ ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟರು, ಚಿಪ್ಪಾರು ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಬಲ್ಲಾಳರು, ಕರ್ಕಿ ಪ್ರಭಾಕರ ಭಂಡಾರಿಗಳು, ಹಿರಿಯಡ್ಕ ಗೋಪಾಲರಾಯರು, ದುರ್ಗಪ್ಪ ಗುಡಿಗಾರರು, ಪದ್ಯಾಣ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರು ಇವರನ್ನೆಲ್ಲಾ ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.

ಚೆಂಡೆ ಮತ್ತು ಮದ್ದಳೆ ಭಾಗವತನ ಗಾನಕ್ಕೆ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಕಾಣಿಕೆಗಳನ್ನು ನೀಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಡಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾ ವಿಮರ್ಶಕರಾದ ಜಿ.ಟಿ. ನಾರಾಯಣರಾಯರು ತಮ್ಮ ಶ್ರುತಗಾನ ಎಂಬ ಕಲಾವಿಮರ್ಶನ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ- "ಸುನಾದ" ಮತ್ತು "ಸುಘಾತ". ಗಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ನಾದಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಕೊಡಬೇಕಾದ ನಾದಾವರಣಕ್ಕೆ ಸುನಾದ ಎನ್ನಬಹುದು. ತೆಂಕಿನ ಚೆಂಡೆ-ಮದ್ದಳೆಗಳ ರಚನೆ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಇವುಗಳಿಂದ ಸುನಾದ ಸಾಧ್ಯವೇ? ಸಾಧಿತವಾಗಬಹುದೇ? ಸಾಧಿತವಾಗಬಹುದಾದರೂ ಯಕ್ಷರಂಗದ "ಭಾಷೆ"ಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬಹುದೇ? ಇಂತಹ ಸಂಶಯಗಳು ಮೂಡಿಬರುವುದು ಅಸಹಜವೇನಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಸುಘಾತ ಗಾನದ ತಾಳಕ್ಕೆ ಲಯಯುಕ್ತವಾದ ನುಡಿಘಾತಗಳು, ಛಾಪು, ದಸ್ತು, ಧಾಂ, ಧೀಂ, ತೋಂ, ನಂ ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ. ಕರ್ಣಾಟಕೀ ಹಾಗೂ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನೀ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾದ ಸುನಾದವನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಪಿಟೀಲು, ಸಾರಂಗಿ ಮತ್ತು ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಇತ್ಯಾದಿ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ತಂದರೂ "ಭಾಷೆ" ಅಡ್ಡ ಬರುತ್ತದೆಂಬ ಗಾಬರಿ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸುನಾದಯುಕ್ತವಾದ ಸುಘಾತಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಯಂತಹ ಅವನದ್ಧ ವಾದ್ಯಗಳಿಗೆ ಇದೆಯೆ? ಮತ್ತು ಇದ್ದಿದ್ದರೆ ವಾದಕನಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಅಮೂರ್ತ ಕವಿತ್ವಕ್ಕೆ ಇದು ಬಂಧಿಯಲ್ಲವೆ? ವಾದಕನಲ್ಲಿರುವ ಗಾಯಕ ಹೊರಬಂದರೆ ಮಾತ್ರ ಇದು ಸಾಧಿತವಾಗುವ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲವೆ? ಈ ಬಗೆಯ ಸಂಶಯಗಳಿವೆ.

ತಾಳಧರ್ಮಿ ಪ್ರಸ್ತುತಿ ಮತ್ತು ಗಾನಧರ್ಮೀ ಪ್ರಸ್ತುತಿ.

ಭಾರತೀಯ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಶಾಖೆಯ ಆಚಾರ್ಯ ಪುರುಷರಾದ ಎಮ್. ಹಿರಿಯಣ್ಣನವರ ಮಾತು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತವೆಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: ``Dhwani is the failure that succeeds''. ಶತಾವಧಾನಿ ಡಾ॥ ಆರ್. ಗಣೇಶ್

ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೀಗೆ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ: "ಧ್ವನಿಯು ಸೋತು ಗೆಲ್ಲುವುದು." ಚೆಂಡೆ ಮತ್ತು ಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ನುಡಿತದಲ್ಲಿ ಆಗಬೇಕಾದದ್ದು ಇಂತಹಾ ಪರಿಣಾಮ ರಮಣೀಯತೆ– ಅಂದರೆ ನುಡಿತದಿಂದ ಹೊರಟ ನಾದ (ಧ್ವನಿ) ಸೋತು (ಮೌನವಾಗಿ) ಗೆಲ್ಲುವುದರಿಂದ (ಗಾನವನ್ನು ಗೆಲ್ಲಿಸುವುದರಿಂದ).

ಅಭಿಜಾತತೆಯಲ್ಲಿ(ಕ್ಲಾಸಿಸಿಸಂ) ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಾಚನಿಕ ವಿನ್ಯಾಸ ಇದ್ದರೆ; ಭಾವಪೂರ್ಣ ಮನೋಧರ್ಮೀಯ, ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲಾಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿಜಾತತೆಯ ಮೇರೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಅದರ ಸುತ್ತಲೂ ಚಿತ್ತಾರ ನಿರ್ಮಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಅನನ್ಯ ಮನೋಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದದ್ದು ಅಭಿಜಾತತೆ ಹಾಗೂ ಪರಿಣಾಮ ರಮಣೀಯತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಮನೋಧರ್ಮೀಯ ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲಾಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ಸಮಪಾಕ. ಈಗಿನ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹೊಸಗಾಳಿಗೆ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ಒಡ್ಡಿಕೊಂಡರೂ ಯಕ್ಷಗಾನೀಯತೆ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯ ಆವರಣದಲ್ಲೇ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಇದೇ ಅಲ್ಲವೇ ಅಭಿಜಾತತೆಗೆ ಇಕ್ಕುವ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯ ಚಿತ್ತಾರ.

ಶಬ್ದಾರ್ಥ ಶಾಸ್ತ್ರ (Sementics)ದಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀಕ (Symbol) ಎಂಬ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದ ಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತೀಕವೆಂದರೆ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಗ್ರಹಿಸುವಿಕೆ ಅಥವಾ ಅವಧಾರಣೆ. ರಾಮನ ಕಿರೀಟ ಹೇಗೆ ಚೌಕಿಯ ದೇವರಾಗುತ್ತದೋ; ಪಡಿಮಂಚ ಹೇಗೆ ರಥವಾಗಿ, ಸಿಂಹಾಸನವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೋ; ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ವೇಷಗಳ ಬಣ್ಣವನ್ನು (ಸ್ವರೂಪ) ಕಾಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉದಾ: ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ರಾವಣನ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಕ್ಕಿರುವ ನುಡಿಸುವಿಕೆ ಅದಕ್ಕಿರುವ ಗಾಂಭೀರ್ಯದ ರಾವಣನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು 'ರಂಗಭಾಷೆಯ' ಅರಿವಿರುವವರಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಅಂತೆಯೇ, ಬಬ್ರುವಾಹನನ ಪ್ರವೇಶ, ಅಭಿಮನ್ಯುವಿನ ಪ್ರವೇಶ ಎರಡೂ ಪುಂಡುವೇಷಗಳೇ ಆದರೂ ಎರಡೂ ಪಾತ್ರಗಳಿಗಿರುವ ಭಾವಶಿಲ್ಪದ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯನ್ನು ಅಭಿಜ್ಞ ವಾದಕರು ತಮ್ಮ ನುಡಿತದಿಂದ ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಚೆಂಡೆ–ಮದ್ದಳೆ ವಾದನ ಪ್ರತೀಕದ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮುಟ್ಟಬೇಕಾದುದು ಕಲಾಸಾಧ್ಯತೆ. ಇಂತಹಾ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದಾಗಿಯೇ ಪ್ರಸ್ತುತ ನನಗೆ ಪದ್ಯಾಣ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರು ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು. ವಾದನ ತಲುಪಬೇಕಾದ ಗುರಿಯಾವುದೆಂದರೆ ವಾದನ ಪ್ರತೀಕದ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಏರುವುದು. ಇದಕ್ಕೆ ವಾದಕ ವಾದನದಲ್ಲಿ ಆಳಕ್ಕೂ ಇಳಿಯಬೇಕು(ಅಮೂರ್ತಕ್ಕೆ) ಅಗಲಕ್ಕೂ ಹರಡಬೇಕು (ಮೂರ್ತತೆ). ಕಲಾವಿದ ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಉಪಕರಣ (ಕುಂಚ, ವಾದ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ) ಯಿಂದ, ಮತ್ತು ತನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಸೆಯಿಂದ ಕಲೆಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರತೀಕ ಎನ್ನಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನನ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಚೆಂಡೆಯಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದ ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ಅಭಿಮನ್ಯುವಿನ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವ ಚುರುಕುತನ, ಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ದೇವಿಯ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ (ಕದಂಬ ವನದಲ್ಲಿ) ಬೇಕಾದ ನಿಸ್ಪೃಹತೆ, ಮಾಲಿನಿಯ ನುಡಿತದಲ್ಲಿ ಬರಬೇಕಾದ ಸೌಶೀಲ್ಯ–ಇದೆಲ್ಲ

ವಾದನದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗಬೇಕು. ಆಗಲೇ ವಾದನ ಮತ್ತು ಗಾಯನವನ್ನು ಪ್ರತೀಕದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಸಾಧ್ಯ. ಹಿಂದೆಲ್ಲ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ ದಿವಾಣ ಭೀಮ ಭಟ್ಟರ ಚೆಂಡೆ, ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟರ ಚೆಂಡೆ ಕೇಳುವಾಗ ಯಾವ ವೇಷದ ಪ್ರವೇಶ ಇದು, ಇದು ಇಂತಹಾ ವೇಶದ ನಡೆ ಎಂದು.

ವಾದ್ಯವನ್ನು ತಾಡಿಸಿದಾಗ ಹುಟ್ಟುವ ಶಬ್ದ ಸುಘಾತವಾದರೆ ಅನಂತರದ ಅದರ ಅನುರಣನೆ ಸುನಾದ. ನರ್ತನದ ಲಾಸ್ಯವನ್ನು ಈ ಶಬ್ದದ ಅನುರಣನೆ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಮದ್ದಳೆ, ಪಕ್ವಾಜ್, ತಬಲಾ, ಮೃದಂಗದಲ್ಲಿ ಇಂತಹಾ ಅನುರಣಿಸುವಿಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾದುದರಿಂದ ನರ್ತನದ ಲಾಸ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಬಹುದು. ಲಾಸ್ಯದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ವಾದಕ–ಗಾಯಕ–ನರ್ತಕರ ತ್ರಿಪುಟಿ ಮತ್ತು ನೋಡುಗರ ಅತ್ಯಂತ ಎಚ್ಚರದ ಕೇಳುವಿಕೆ –ನೋಡುವಿಕೆಯ ಅಗತ್ಯತೆ ಕೂಡ ಇದೆ

ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷ ಮತ್ತು ಪೂರಕ ಅವನದ್ಧ ವಾದ್ಯಗಳು.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮದ್ದಳೆಯ ಬಳಕೆ ಎಲ್ಲಾ ತರಹದ ವೇಷಗಳಿಗೂ ಮತ್ತು ಚೆಂಡೆ ಪುರುಷ ವೇಷ ಮತ್ತು ಕಚ್ಚೆ ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷಗಳಿಗು ಬಳಕೆ ಮಾಡುವುದು ಲಾಗಾಯ್ತಿನಿಂದ ಇರುವ ಕ್ರಮ. ಈಗಿನ ಹೊಸ ಗಾಳಿಗೆ ಚೆಂಡೆ ಎಲ್ಲಾ ವೇಷಗಳಿಗೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಕಲಾ ಸೌಂದರ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದರ ವಿವೇಚನೆ ಅನಿವಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಮಹತ್ವದ್ದು ಕೂಡ.

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷದ ಕುಣಿತ ಹಾಗು ನುಡಿತ ಗಾನದ ಜತೆ ಜತೆಗೆ ಮಿತವಾಗಿ ಇರುತ್ತಿದ್ದವಂತೆ. ಚೆಂಡೆ, ವೇಷ ನೋಡಿ ಸಂದರ್ಭಾನುಸಾರ ಹಿಡಿಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗಿನ ಕುಣಿತ ಅಮಿತ. ಹಾಗಾಗಿ ಹಿತವಾಗಿ ಅಮಿತ ನುಡಿತದ ಅಗತ್ಯತೆ ಅನಿವಾರ್ಯ. ರಂಗ ಸಪ್ಪೆ ಆಗುತ್ತದೆಂದು ಚೆಂಡೆಯ ಬಳಕೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷಕ್ಕೆ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ನನಗದರ ವಿರೋಧವು ಅಲ್ಲ ಅನುಮೊದನೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರ ಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಗಾನದಷ್ಟೇ ವಾದನ ಸೌಖ್ಯವೂ ಬೇಕೆನ್ನುವುದು ನನ್ನ ದೃಷ್ಟಿ. ಚೆಂಡೆಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಸೌಖ್ಯವಾಗಿ ನುಡಿಸಿದರು ಸುನಾದ ಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸುಘಾತ ಬರಲು ಶಕ್ಯವಿದೆ. ಚೆಂಡೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾದ ಗಮನಿಸಿ. ಥಾಂ, ಡ್ರಗ್, ಟಂ, ರಗ್, ಇಂತಹಾ 'ಟಠಡಢ' ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುವವೇ? ರಸಗ್ರಹಣದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಸಿಕರು ನೋಡಬೇಕು. ರಂಗ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಮದ್ದಳೆಯ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಚೆಂಡೆಯ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಬರುವಾಗ ಸಿಗುವ ರಸ ಸಂಭ್ರಮ ಅಪಾರ. ಹಾಗಾಗಿ ಬರೇ ಮದ್ದಳೆ ರಂಗದ ಉತ್ಸಾಹಪೂರ್ಣ ಪ್ರಸ್ತುತಿಗೆ ಸಹಕಾರಿ. ರಂಗ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ಗ್ರಾಫ್ ಮೇಲೇರಲು ಸಹಕಾರಿ. ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿಯೂ ಇದು ಬೇಕು. ಚೆಂಡೆ ಇದ್ದಾಗ ಮದ್ದಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ನುಡಿಸಿದರೆ ಅದು ಅಸಂಬದ್ಧ ಎನ್ನುವ ವಾದ ಇದೆ. ಅದೇ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಘಟದೊಂದಿಗೆ ಮೃದಂಗ ನುಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಚೆಂಡೆಯ ನಾದ ತೀವ್ರತೆ ಹೆಚ್ಚಿರುವ ಕಾರಣ ಮದ್ದಳೆಯೂ ಜತೆಯಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದೊಡನೆ ನುಡಿಸಿದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಗಲಾಟೆಯಂತೆ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಎಚ್ಚರದಿಂದಿದ್ದರೆ ಚೆಂಡೆಯಿಂದ ನಲ್ ನುಡಿಯನ್ನು

ಹೊರಡಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಚೆಂಡೆ ನುಡಿಸುವ ಕೋಲಿನ ಅಗ್ರ ಭಾಗದಿಂದ ಚೆಂಡೆಯ ಅಂಚಿನ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಮಿತವಾದ ಸಾಂದ್ರತೆಯುಳ್ಳ ತಾಡನದಿಂದ ಈ ಮೇಲ್ ನುಡಿಯ ಕಣತ್ಕಾರವನ್ನು ಇಣುಕಿಸಬಹುದು. ಆಗ ಮದ್ದಳೆಯ ಇಡೀ ಸಾಹಿತ್ಯ ನುಡಿಸಿದರೂ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದ ಅಬದ್ಧ ಆಗದು ಎಂದು ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಹೀಗೆ ಚೆಂಡೆ ನುಡಿಸಿದರೆ ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷಕ್ಕೂ ಚೆಂಡೆ ಒಗ್ಗಬಹುದೇನೊ. ಅಲ್ಲದೇ ಹೋದಲ್ಲಿ ಬಡಿತಗಳು ಮುಕ್ತಾಯಗಳು ಪುರುಷ ವೇಷಕ್ಕಿರುವಷ್ಟೇ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಚೆಂಡೆ ಹಿಡಿವಾಗ ಅಂತಹಾ ಘನ ಕಂಪಿತ ನಾದ ಸಹಜವೇ. ಚೆಂಡೆಯನ್ನು ಒಗ್ಗಿಸುವುದು ದೊಡ್ಡ ಕೆಲಸ. ಆದರೆ ಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಆತ್ಮ ಸಹಜವಾದ ಮೃದುತ್ವ ಇದೆ. ನಲ್ ನುಡಿ ಅನಾಯಾಸವಾಗಿ ಹೊರಡುತ್ತದೆ. ಈಗಿನ ಹೊಸತನದ ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷಕ್ಕಂತೂ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ನಾಜೂಕಿನ ನುಡಿತ ಬಡಿತ ನೀಡಬಹುದು. ಚೆಂಡೆಯ ಅಗತ್ಯತೆ ಖಂಡಿತಾ ಇಲ್ಲ. ಹಿಂದೆಲ್ಲಾ ಚೆಂಡೆ ಹಿಡಿಯುತ್ತಲೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಕಥಕಳಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಬಡಗಿನಲ್ಲೂ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗಿರುವಾಗ ತೆಂಕಿನಲ್ಲಿ ಯಾಕೆ?. ಮದ್ದಳೆಗೆ ರಂಗ ತುಂಬಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇಲ್ಲವೇ. ಎಲ್ಲಾ ಹಾಡುಗಳಿಗೂ ಚೆಂಡೆ ಹಿಡಿದರೆ ಮದ್ದಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗತಿ ಏನು? ಮತ್ತು ಎತ್ತಲಿಗೆ. ಸ್ತ್ರೀ ಭಾವ ಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿದಷ್ಟು ಚೆಂಡೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡದು.

(ದ.ಕ ಜಿಲ್ಲಾ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಳನ-2019ರಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದ ಪ್ರಬಂಧ.)

> ಗಾನವನ್ನು ವಾದನ ಅನುಕರಿಸರಿಸುತ್ತದೆ; ಗಾನ–ವಾದನ ಇವುಗಳೆರಡನ್ನೂ ನಾಟ್ಯ ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಗಾನ –ವಾದನಗಳು ಅನುಕರಿಸುತ್ತವೆ. ಇಂತಹಾ ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸಾಂಗತ್ಯ ಮತ್ತಿವು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ರಸ ಇವುಗಳ ಕುರಿತಾದ ಲಹರಿಯೇ ಮುಂದಿನದು.

ನೃತ್ಯದ ಲಾಸ್ಯ ಮತ್ತು ವಾದನದ ಲಾಸ್ಯ

ಒಂದು ಮೀಮಾಂಸೆ

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಅತಿ ಮುಖ್ಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಿ Baumgarten ಮಹಾಶಯರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ ಮತ್ತಿದನ್ನು ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್ ವಿರಚಿತ what is art ಎಂಬ ಕಲಾಸಂಬಂಧಿ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವಂತೆಯೂ– ತಾರ್ಕಿಕ ಜ್ಞಾನದ ಗುರಿ ಯಾವತ್ತಿಗೂ ಸತ್ಯದ ಕುರಿತಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆ; ಅಂತೆಯೇ ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳ ಕುರಿತಾದ ಜ್ಞಾನದ ಗುರಿ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅನ್ವೇಷಣೆ– ಅನುಭವವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಸೌಂದರ್ಯ ಇಂದ್ರಿಯ ಗ್ರಾಹ್ಯವಾದರೆ; ಸತ್ಯ ವಿವೇಕ–ಬುದ್ಧಿಗೆ ನಿಲುಕುವಂತಹಾದ್ದು. Baumgarten ಮಹಾಶಯನ ಪ್ರಕಾರ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅತಿ ಉನ್ನತವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದಾದದ್ದು ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ. ಆದ ಕಾರಣವೇ ಕಲೆಯ ಏಕಮೇವಾಗ್ರ ಗುರಿಯೆಂದರೆ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಅನುಕರಣೆ. ಇದಕ್ಕೇ ಏನೋ ಬಳ್ಳಿಯ ಬಳುಕು ಹೆಣ್ಣಿನ ಲಾವಣ್ಯಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತೇವೆ, ಸ್ವರ ಮಾಧುರ್ಯವನ್ನು ಕೋಗಿಲೆಗೆ

ಹೋಲಿಸುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ ಅನುಕರಣಾ ವಾದವು ಸೌಂದರ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಭಾಗವಾಗಿ ನಿಂತಿದೆ. ಗಾನವನ್ನು ವಾದನ ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ; ಗಾನ–ವಾದನ ಇವುಗಳೆರಡನ್ನೂ ನಾಟ್ಯ ಅನುಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಗಾನ –ವಾದನಗಳು ಅನುಕರಿಸುತ್ತವೆ. ಇಂತಹಾ ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸಾಂಗತ್ಯ ಮತ್ತಿವು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ರಸ ಇವುಗಳ ಕುರಿತಾದ ಲಹರಿಯೇ ಮುಂದಿನದು.

ವಿಷ್ಣುಧರ್ಮೋತ್ತರ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಕಂಡೇಯ ಮಹರ್ಷಿಯ ಮಾತು ಇಲ್ಲಿ ಮೌಲಿಕವೆಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಶಿಲ್ಪಿಗೆ ನೃತ್ಯ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ತಾಳಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಳವಾದ ಜ್ಞಾನ ಇರಬೇಕೆಂಬುದು ಆತನ ಅಭಿಮತ. ಇದು ಇಡೀ ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಗಳ ಭದ್ರ ಬುನಾದಿಯ ಮೊದಲ ಆಶಯ ಶಿಲೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೇ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಗಿದಾಗ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ, ಭರತನಾಟ್ಯದಲ್ಲಿ, ಹಾಗೆಯೇ ಇನ್ನಿತರ ಲಲಿತ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಪ್ರತಿ ಕಲಾವಿದನಿಗೂ ಕಲೆಯ ಪ್ರತಿ ಅಂಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ಪ್ರವೇಶವಿದ್ದಲ್ಲಿ ರಸ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಅನುಕೂಲ.

ಏನು ಮಾಡುವುದು ವಾದಕ? ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ರಂಗ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೇ ಇರಲಿ ಭರತನಾಟ್ಯ, ಕಥಕಳಿಯೇ ಇರಲಿ ಗಾಯನದ ಜತೆ ಜತೆಗೇ ವಾದನ ಸಾಗಬೇಕೆಂಬುದು ಹೌದಾದರೂ, ವಾದನ ನರ್ತಕನ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯದ ಭಾವ ಪೋಷಕವೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ನರ್ತಕನ ಭಾವ ಪೋಷಣೆ ಹಾಗೂ ಗಾನದ ಭಾವ ಪೋಷಣೆ ಎರಡೂ ಆಗಬೇಕಾದುದರಿಂದ ಸಮ್ಯಕ್ ವಾದನ ಒಂದು ಸವಾಲೇ ಸರಿ. ಬಿಡಿತ ಎಂಬ ಯಕ್ಷಗಾನದ ನೃತ್ತ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ವಾದಕ ನರ್ತಕನ ನೃತ್ತಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಸೊಲ್ಕಟ್ಟನ್ನು ನುಡಿಸಬೇಕು. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟ್ಯ ಎಂಬುದೊಂದು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯೆಯಾದ ಕಾರಣ ವಾದಕನಿಗೆ ಮೊದಲೇ ನರ್ತಕ ಏನು ಕುಣಿಯುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಊಹಿಸಲು ಆಗದಾಗ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಮೊದಲ ನಡೆಯಲ್ಲಿ ವಾದನ ಮತ್ತು ನರ್ತನದ ಅಸಾಂಗತ್ಯ ನಮಗೆ ತೋಚಬಹುದು. ಅನಂತರ ಸಂಗತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಹಾಡಿನೊಂದಿಗೆ ಅಭಿನಯ ಇರುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿನೊಡನೆ ನೃತ್ಯ ನಡೆದಿದ್ದರೆ ಅಲ್ಲಿ ವಾದಕ ಅನುಸರಿಸ ಬೇಕಾದುದು ನೃತ್ಯವನ್ನಲ್ಲದೆ ಹಾಡನ್ನಲ್ಲ. ನಾನಿದನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅನುಭವಿಸಿದ್ದುದು ಮಂಟಪರ ಭಾಮಿನಿ, ವಿಜಯ ವಿಲಾಸಗಳ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಾಗಿ. ಅಲ್ಲಿ ಅನಂತ ಪದ್ಮನಾಭ ಪಾಠಕರು ಮದ್ದಳೆ ನುಡಿಸುವಾಗ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾ ಇದ್ದುದು ಅಭಿನಯವನ್ನು. ಅಲ್ಲಿ ಭಾಗವತರೊಂದಿಗೆ ಮದ್ದಳೆ ವಾದನ ದ್ವಂದ ಗಾನದಂತೆ ತೋರುತ್ತಿತ್ತು. ಮತ್ತು ನರ್ತಕನ ಮುಖ ನೋಡಿ ನುಡಿಸಿದಂತಿತ್ತು.

ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಾಟ್ಯದ ಎಲ್ಲಾ ಪಾದ ಚಲನೆಗೆ ನುಡಿಕಟ್ಟನ್ನು ಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದನಿಸಿದರೂ ಮದ್ದಳೆ ಹಿಡಿದಾಗ ಏನಾದರೊಂದು ಸೊಲ್ಕಟ್ಟು ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಭ್ರಮರಿಗೆ ಧೊಂಕಾರ ಹೊಂದಬಹುದು. ಅದೇ ಜಾನೂ ಭ್ರಮರಿಗೆ ಉರುಳಿಕೆಯೇ ಹೊಂದುವುದು. ಬರೀಯ ಜಿಗಿತವಾದರೆ ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರಾಕಾಲದ ಪ್ಹಾಂಗ್ ಅಥವಾ ತಳಾಂಗು ಈ ನುಡಿತವನ್ನೂ ನುಡಿಸಬಹುದು.

ಅದೇ ನೃತ್ತದೊಂದಿಗೆ ಚುಟುಕಾದ ಅಭಿನಯ ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟೇ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಪಾಟಾಕ್ಷರದ ನುಡಿತ ಬೇಕೆಂಬುದೂ ನನ್ನ ಅಭಿಮತ. ಉದಾ ಶುಕದ ಅಭಿನಯ (ಹಸ್ತಾಭಿನಯ) ಇದ್ದಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭ ನೋಡಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಗುಮ್ಕಿ ಮತ್ತು ಚಿಕ್ಕ ಟೇಕಾ ಕೊಟ್ಟರೆ ಶುಕದ ಭಾವ ನರ್ತಕನಲ್ಲಾದಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಸೋದರ ಕಲೆಯಾದ ಕಥಕಳಿಯಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅಭಿನಯದ ಅಂಶ ಇಲ್ಲದಿರುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಈಗೀಗ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗೆ ಹೊರಳಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆಗ ವಾದ್ಯದಲ್ಲಿ ಏನು ಮಾಡಬಹುದು. ಮದ್ದಳೆಯಂತೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಭಾಗಗಳಿಗೆ ಅಭಿನಯಕ್ಕೂ ಹೊಂದುವಂತಿದೆ. ಚೆಂಡೆಯು ರೌದ್ರದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪೂರಕ. ನಾನು ಗಮನಿಸಿದಂತೆ ಕಥಕಳಿಯಲ್ಲಿ ಹುಬ್ಬಿನ ಚಲನೆ, ಕೈಯ ಚಲನೆಗೆಲ್ಲ ಚೆಂಡೆಯ–ಮದ್ದಳೆಯ ಉರುಳಿಕೆಯನ್ನೇ ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಿಮ್ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಒದಗುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮತ್ತೂ ಹೆಚ್ಚು ಇರುವುದರಿಂದ ಅದರಿಂದಾಗಿ ಉಂಟಾಗುವ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆ ಕೂಡ ಅಧಿಕವೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು.

ಮದ್ದಳೆಯ ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪಾದ ಚಲನೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿದ್ದರೆ ಇನ್ನು ಕೆಲವು ಹಸ್ತ ಚಲನೆಗೆ ಹೊಂದಿ ಇರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತವೆ.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಏಕ ತಾಳದ ಮದ್ದಳೆ ಬಾಯಿತಾಳ: ತಾದಿನದ್ದನಕ ತೋಂ ಕತ್ತಾಂ ಧೀತರಿಕಿಟಕಿಟತಕ ಇದರ ಕೊನೆಯ ಉರುಳಿಕೆಗೆ ಪಾದ ಚಲನೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಉರುಳಿಕೆಗೆ ಕುಣಿಯುವಂತೆ ಅಲ್ಲ. ಹಸ್ತ ಚಲನೆಯ ಮೂಲಕ ಅದನ್ನು ತುಂಬಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು, ಮದ್ದಳೆಯ ಸೊಲ್ಕಟ್ಟಗಳು ಮತ್ತು ಆಂಗಿಕ ಚಲನೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕ.

ನೃತ್ತದಲ್ಲಿ ಗಾನದ ಭಾವ ಪ್ರಕಟ ಒಂದು ತನ್ಮಯತೆಯ ವಿಚಾರ. ಕರುಣ ರಸಕ್ಕೆ ನೃತ್ತ ಹಾಕುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ವೇದನೆ ಪುಟ್ಟ ಪುಟ್ಟ ಹೆಜ್ಜೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಣುಕಬೇಕು. ಅಂತಹಾ ನೃತ್ತಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದ ಕಡಿಮೆ ತಾಡನ ಸಾಂದ್ರತೆಯುಳ್ಳ ಮದ್ದಳೆ ಮತ್ತು ಚೆಂಡೆ ನುಡಿತ ಬರಬೇಕೆಂಬುದು ಚಿಂತನೆ.

ಒಂದಂತೂ ಖಚಿತವೇ. ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಯ ಸೊಲ್ಕಟ್ಟುಗಳಿರುವುದು ಕೇವಲ ನೃತ್ತಕ್ಕಲ್ಲ, ಮೌಕಿಕ ಅಭಿನಯಕ್ಕೂ ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯಕ್ಕೂ ಆಗಿದೆ.

ಸುಘಾತದೊಂದಿಗೆ ಸುನಾದವನ್ನೂ ಹೊರಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಮದ್ದಳೆಯ ಕೊಡುಗೆ ಅಪಾರ. ಸುಘಾತ ನೃತ್ತಕ್ಕಾದರೆ ಸುನಾದ ಭಾವಕ್ಕೆ–ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ.

ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಮದ್ದಳೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ನಾದ ಗುಂಫನ

ಗುಮ್ಕಿ ಎಂಬುದು ಮದ್ದಳೆ ಎಡ ಭಾಗದ ನುಡಿತ. ಅತಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಶಬ್ದ. ಗಾನಕ್ಕೆ ಅತಿ ಸುಂದರವಾದ ಸೌಂದರ್ಯದ ಪರಿಧಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತದೆ. 'ಗುಂಮ್' ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಅಥವಾ 'ಗುಯ್ ಮ್' ಇತ್ಯಾದಿ ಗುಮ್ಕಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಹಿರಿಯ ಮದ್ದಳೆಗಾರರಾದ ಶ್ರೀಯುತ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರು

ನುಡಿಸುವ ಗುಮ್ಕಿ ಅನ್ಯಾದೃಶ. ಬಲ್ಲಾಳರ ಗುಮ್ಕಿ ಹಸಿಹಸಿದು ಕೇಳುವಷ್ಟು ಸುಂದರ. ಗುಮ್ಕಿಯ ಅನುಕೂಲತೆಯೆಂದರೆ ಇದರಿಂದ ಸಪ್ತ ಸ್ವರಗಳನ್ನೂ ಹೊರಡಿಸಬಹುದು. ಕರುಣ ರಸದ ಗಾನಕ್ಕೆ ತಾರ ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವಾಗ ಸಿಗುವ ಗುಮ್ಕಿಯ ಸೌಖ್ಯ ಭರಿತ ಆಧಾರ ತಾಡನ ಭಾವ ವಿಜೃಂಭಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಗಾನದ ಅಲಗಿಗೆ ಗುಮ್ಕಿಯ ಗುಂಕಾರ ಭರಿತ ನಾದ ಆಪ್ತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಾದಕ ತನ್ನ ಎಡ ಕೈಯ ಉಗುರನ್ನು ತೆಗೆಯದಿದ್ದರೆ ಗುಮ್ಕಿ ಕೊಡುವುದು ಕಷ್ಟ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಮದ್ದಳೆಯ ಎಡ ಹರಿದು ಹೋಗಬಹುದು.

ಗುಮ್ಕಿ ನೃತ್ತದೊಂದಿಗೆ ಹೇಗೆ ಸಹಕಾರಿ? ಯಾವ ರೀತಿಯ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಗುಮ್ಕಿಯ ಉಪಯೋಗ ಮಾಡಬಹುದು? ಈಗಿನ ಚಾಲು ಕುಣಿತದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಬಹುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಅಷ್ಟತಾಳದ ಚಾಲು ಕುಣಿತ ದಿಂತ ದಿಂತತ್ತಾಂ ಬದಲಿಗೆ ಗುಂತಾಂ ಗುಂತತ್ತಾಂ ಬಳಸಬಹುದು. ನೃತ್ತದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಜಾರುವಿಕೆಯೊಂದಿನ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯಿದ್ದರೆ ಗುಮ್ಕಿ ಚೆನ್ನಾಗಿಯೇ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ "ಧೀಂತನ ಧಿರಿನಾಂ ತೊಂತನ ಧಿರಿನಾಂ"ಗೆ ಗುಂ ಕಾರದೊಂದಿಗೆ "ಗುಂತನ ತಗ್ತಾಂ" ಹೀಗೆಯೂ ನುಡಿಸಬಹುದು. ಹುಬ್ಬಿನ ಚಲನೆಗೂ ಇದನ್ನು ಬಳಸಬಹುದು.

ವಾದನದ ಲಾಸ್ಯಕ್ಕೂ ನರ್ತನದ ಲಾಸ್ಯಕ್ಕೂ ಸಂವಾದ. ಸಾಧ್ಯವೇ?

ಇದೊಂದು ಕಲೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಅತಿ ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರವೆಂದು ನನ್ನನಿಸಿಕೆ. ನರ್ತನದ ಲಾಸ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ದೇಹದ ಬಳುಕು, ಲಯ ಭರಿತವಾದ ರೇಖೆಗಳು, ವರ್ಣಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದ `strokes' ಇವೆಲ್ಲದುದರ ಭಾವಾನುವಾದ ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ದೂರಾನುವಾದವಾದರೂ ಮಾಡಬಹುದೆಂದು ನನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆ. ಇದಾಗಬೇಕಾದರೆ ಗುಮ್ಕಿಯ ಅವಲಂಬನೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯ. ಈ 'ಗುಂ' ಕಾರದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮಾತ್ರಾವರ್ತದ ಹಿಂಜುವಿಕೆ ವಾದಕನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ನರ್ತನದ ಲಾಸ್ಯವನ್ನು ವಾದನದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬಹುದೆಂದು ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಗುಂಕಾರದ ಹಿಂಜುವಿಕೆ ಇರುವುದು ಹಿಂಜುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಾದಕ ತೋರುವ ವಾದನ ಪಟುತ್ವದಲ್ಲಿ ಹಾಗು ವಾದ್ಯದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಲ್ಲಿ ಕೂಡ. ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಒಡಿಸ್ಸಿ ನೃತ್ತ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಪಕ್ವಾಜ್ ಎಂಬ ಮದ್ದಳೆಯನ್ನೆ ಹೋಲುವ ಅವನದ್ಧ ವಾದ್ಯವನ್ನು ಬಳಸುವುದು. ಪಕ್ವಾಜ್‌ನಲ್ಲಿ ಧೀರ ಗಂಭೀರವಾದ ಧಿಂ ಕಾರ ಇದೆ. ಒಡಿಸ್ಸಿ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಲಾಸ್ಯ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಅಂಶ. ಆ ಲಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಪಕಾಜ್‌ನ ಗಂಭೀರ 'ಧೀಂ' ಕಾರಗಳು 'ಧೋಂ' ಕಾರಗಳು ಪೋಷಕವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಸೌಂದರ್ಯ ವಿಶೇಷವನ್ನು ಅಕ್ಷರಕ್ಕಿಳಿಸುವುದು ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸ.

“ಮೌನದಿಂದಲೇ ತೊಡಗಿದ ರಾಗ ರಸಿಕರಿಗೆ ಮೌನವನ್ನೇ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಮೌನದಿಂದ ಮೌನವೇ ಹುಟ್ಟಿದಂತೆಯೇ. ಶಬ್ದ ಕೇವಲ ಬಟ್ಟೆಯಷ್ಟೆ. ಇದೊಂದು ಅಚ್ಚರಿಯೇ ಸರಿ. ಇಂತಹಾ ಮಂದ್ರ ಸ್ಥಾಯಿಯ ವಿಳಂಬ ಗತಿಯ ಸಂಗೀತ ಕೇಳುವಾಗ ಮನಸ್ಸಿನ ವೃತ್ತಿ ನಿಂತಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೌನದ ಪಿಸುಮಾತನ್ನು ಅರಸಿ

ನಿಶ್ಶಬ್ದದಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿದ ಈ ಸಂಗೀತವೆಂಬ ಶಬ್ದ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲೇ ಇರುವ ಮೌನದ ಪಿಸುಮಾತಿಗೇಕೆ ಕಿವಿಯಾನಿಸುವುದಿಲ್ಲ ನಾವು? ಮೌನದತ್ತ ಹೊರಟ ನಾದ ತರಂಗಗಳ ಅಥವಾ ಮೌನದಲ್ಲಿ ಲಯವಾಗುತ್ತಿರುವ ನಾದಗಳನ್ನೇಕೆ ನಾವು ಗಮನಿಸುವುದಿಲ್ಲ? ಚಲನೆಯ ಮೂಲ ಬಿಂದುವಾದ ಸ್ತಬ್ಧತೆಯೆಡೆಗ್ಯಾಕೆ ನಾವು ಮನವಿಡುವುದಿಲ್ಲ? ಕಲೆಯಲ್ಲಿ , ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮೌನದ ಮಹತ್ವಕ್ಕೆ ಎಣೆಯಿಲ್ಲ. ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಮೂಲಬಿಂದು ಸ್ತಬ್ಧತೆ. ಕಲಾವಿದರದ್ದೂ, ರಸಿಕರದ್ದೂ ಗಮನ ಮೌನಕ್ಕೂ, ಸ್ತಬ್ಧತೆಗೂ ಹೋದರೆ ಅಲ್ಲಿ ನಾವು ಹೇಳುವ ದೈವೀ ಕಲೆಯ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಆಗಬಹುದೆಂದು ನನ್ನ ಊಹೆ. ಇದು ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ದಕ್ಕುವ ವಸ್ತುವಾದ ಕಾರಣ ಆದಷ್ಟು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಅಂಶಗಳೊಂದಿಗೆ ವಿವೇಚಿಸುವುದು ನನ್ನ ಪ್ರಯತ್ನ. ಈ ಲೇಖನದ ಮೂಲ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಭಾರತೀಯ ರಿಸರ್ವ್ ಬ್ಯಾಂಕಿನ

ಮಾಜಿ ಗವರ್ನರ್ ಡಿ.ಸುಬ್ಬರಾವ್ ಇವರು ದಿನಾಂಕ 18.02.2016ರಂದು ಕರ್ಣಾಟಕ ಬ್ಯಾಂಕ್ ಸ್ಥಾಪಕರ ದಿನಾಚರಣೆಯಂದು ಮಾಡಿದ ಭಾಷಣ. ಇವರೆನ್ನುತ್ತಾರೆ: ವಿತ್ತೀಯ ನೀತಿ ಮಾಡುವಾಗ ನೀತಿ ರೂಪಕರಾದವರು ಮೌನದ ದನಿಯನ್ನು ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅಂದರೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶಿಸಿದ್ದು ಸರಕಾರಕ್ಕೆ ಬಡವರ ದನಿ ಕೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಕೇಳುವುದು ಶ್ರೀಮಂತರ ಮತ್ತು ಅತಿ ಶ್ರೀಮಂತರ ದನಿ ಮಾತ್ರವಾದ ಕಾರಣ ಬಡವರ ದನಿಯನ್ನು(ಮೌನದ ದನಿಯನ್ನು) ನೀತಿ ರೂಪಿಸುವವರಾದವರು ಕೇಳಬೇಕೆಂದು. ಮತ್ತೆ ವಿತ್ತೀಯ ನೀತಿ ರೂಪಿಸಬೇಕೆಂದು. ಇರಲಿ.

ಧ್ರುತಗತಿಯ ಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಮೌನದ ಕುರಿತು ಲಕ್ಷಿಸಲು ಅಪಾರ ತಾಳ್ಮೆಯ ಅಗತ್ಯತೆ ಇದೆ. ಅದಾಗಿಯೇ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಹೊಕ್ಕುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಹಿಂದುಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದ ಖ್ಯಾಲ್‌ಗಳು, ದ್ರುಪದ ಸಂಗೀತ, ಕರ್ಣಾಟಿಕ್ ಸಂಗೀತದ ವಿಳಂಬ ಲಯದ ಕೃತಿಗಳು, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪರಂಪರೆಯ ಹಾಡುಗಳು (ಅಗರಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಭಾಗವತರು, ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರು ಮತ್ತು ನೆಬ್ಬೂರು ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರು ಇತ್ಯಾದಿ)–ಇಂಥವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೌನದ ಹುಡುಕಾಟ ಮಾಡಬಹುದೇನೋ?

ಮೌನವೆಂದರೆ ಕೇವಲ ಮೌನವಲ್ಲವೆಂದು ನನ್ನನಿಸಿಕೆ. ಅದು ನಾದ ತರಂಗವು ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕರಗುತ್ತಾಹೋಗುವ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ನಾವು (ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ರಸಿಕರು) ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ಬಗ್ಗೆ ಎಂದು ನನ್ನನಿಸಿಕೆ. ಈ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗುವಿಕೆಯೆಂಬ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಒಳ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಇದೆ. ಅದೇ ನಾದದಿಂದ ಹೊರಟ ರಸವನ್ನು ತನ್ನೊಳಗೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ. ಇದು ಮನಸ್ಸಿನ ತಳದಲ್ಲಾಗುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಆದರೆ ಜಾಗ್ರತ ಕ್ರಿಯೆ. ಬಾಹ್ಯ ನಾದ ನಿಂತೊಡನೆ ಆಂತರಂಗದ ನಾದ ಹುಟ್ಟಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಬಾಹ್ಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತಲೂ ಆನಂದದಾಯಕ. ಇಲ್ಲಿಯೇ ಗಾನಾಂತಸ್ಥ ರಸಗಳು ಸೃಜಿಸಿ ಮನಸ್ಸಿನಾದ್ಯಂತ ಹರಿಯಲ್ಪಡುವುದು. ಮೌನ ಸಂಗೀತವೆಂಬ ನದಿಯು ಹೃದಯದಲಿ ಓಡುವುದು.

ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಸಿ ಎಂದು ಎರಡು ವಿಧ. ಇದು ಭಾರತೀಯ ಪದ್ಧತಿ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ಎಂಬ ವಿಭಾಗ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರೇರಿತ (classical and folk). ಮಾರ್ಗ ಪದ್ಧತಿಯ ಸಂಗೀತ ನಮಗೆ ಈಗ ದೊರಕುವುದಿಲ್ಲ. ಇದ್ದರೂ ಅದು ಸಾಮವೇದದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಭಾರತದಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲಾ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳು ದೇಸೀ ಗಾನ ಪದ್ಧತಿಯಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದವುಗಳೇ. ಇವೆಲ್ಲ ಹೆಚ್ಚಿನವು ಮಧ್ಯಮ ಧ್ರುತಲಯಾವಲಂಬಿಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮೌನದ ಹುಡುಕಾಟಕ್ಕೆ, ಸ್ತಬ್ಧತೆಯ ನೋಟಕ್ಕೆ ಅಪರಿಮಿತ ತಾಳ್ಮೆ, ಮನಃ ಪಾಕ ಬೇಕೆಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಗಾನದ ನಡುವೆ ಮೂಡುವ ಮೌನಕ್ಕೆ ಕಿವಿಯಾನಿಸಬೇಕು. ಆಗ ನಮಗೆ ದೊರಕುವುದು ಸ್ವರ ತರಂಗಗಳು ಅನಂತದೊಂದಿಗೆ ಒಂದಾಗುವ ಲಾಸ್ಯ. ಅಷ್ಟೊಂದು ತಾಳ್ಮೆ ಎಲ್ಲಿದೆ?! ಕಲಾವಿದನಿಗೂ, ರಸಿಕನಿಗೂ. ತುಂಬಾ ವಿರಳ.

ಗಾನವೇ ಆಗಲೀ ವಾದನವೇ ಆಗಲೀ, ಅದರ ಅಂತರಂಗದ ಸಾಕ್ಷಾತ್ ದರ್ಶನವಾಗಬೇಕಿದ್ದರೆ ಮೌನದ ಸಂಪುಟೀಕರಣದ ಅಗತ್ಯತೆ ಇದೆ. ಆಗ ಗಾಯನ, ವಾದನ ಅಥವಾ ಪದ್ಯ-ಗದ್ಯ ಜನ ಮನ ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ದಿ.ಪಾಲ್ಘಾಟ್ ಮಣಿ ಅಯ್ಯರ್ ಅವರ ಮೃದಂಗದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ನಾವು ನೋಡಬಹುದು. ಅದವರ depth ಅಸಾಧಾರಣ ಪ್ರಬುದ್ಧತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಅವಸರವಿಲ್ಲದೆ ಛಾಪು, ಮೀಟು ಛಾಪು, ಗುಮ್ಕಿಯನ್ನು ಬಳಸಿ ಅದರ ನಾದ (ಸುನಾದ) ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಲಯವಾಗುವುದನ್ನೆ ನೋಡುತ್ತಾ ಅಥವಾ ಗಾನದ ತರಂಗದಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗುವುದನ್ನೇ ಸಾಕ್ಷಿ ಭಾವದಲ್ಲಿ ನೋಡುತ್ತಾ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಯಮದಿಂದ ನುಡಿಸುತ್ತಾರಲ್ಲಾ ಆಗ ಹುಟ್ಟುತ್ತದಲ್ಲಾ ಒಂದು ಮೌನ ಅದಕ್ಕೆ ಕಿವಿಯಾನಿಸಬೇಕು ಅದರೊಳಗೊಂದಾಗಬೇಕು. ಅದು ಸಂಯ್ಯಮೀ ರಸಿಕರ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಅಲೌಕಿಕ ಆನಂದವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ.

ಎಸ್.ಎಲ್. ಭೈರಪ್ಪರ ಕಾದಂಬರಿ ಮಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಸಂದರ್ಭ ಬರುತ್ತದೆ. ಹರಿಲಾಲನ ಗುರು ರಾಜಾಸಾಹೇಬನ ಗಾನದ ತೊಡಗುವಿಕೆ ಮತ್ತು ಹರಿಲಾಲ ಹಾಡುವಾಗ ಕಥಕ್ ನೃತ್ಯ ಗುರುವಿನ ಅಭಿನಯ ಕುಳಿತಲ್ಲಿಂದಲೇ. ಇದು ಮೌನ ಮತ್ತು ಸ್ತಬ್ಧತೆಯ ಅಪೂರ್ವ ಸಾಂಗತ್ಯದ ವಿವರಣೆ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಭೈರಪ್ಪರು ರಾಜಾಸಾಹೇಬ ಹಾಡಲು ತೊಡಗುವಾಗ ತಂಬೂರದ ನಾದ ಮತ್ತು ರಾಜಾಸಾಹೇಬನ ಸ್ವರಗಳ ನಡುವೆ ಅಭೇದವನ್ನು ಕಾಣಿಸಿದರು. ಎರಡೂ ಸ್ವರಗಳು ಒಂದಾಗಿ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗುವಂತೆ. ಇಲ್ಲಿ ಹರಿಲಾಲನಿಗಾದದ್ದು ಮನಃ ಸ್ತಬ್ಧತೆ.

ನಾನು ಆಲಿಸಿದ ಉಸ್ತಾದ್ ರಶೀದ್ ಖಾನರ ಭೈರವ್, ಪಂ. ಹರಿಪ್ರಸಾದ್ ಚೌರಾಸಿಯರ ಭಾಗೇಶ್ರೀ, ಪಂ.ಭೀಮಸೇನ ಜೋಷಿಯವರ ಸುದೀರ್ಘ ಮಿಯಾಕಿ ತೋಡಿ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಗಾಯಕರು ಮಂದ್ರ ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ರಾಗಗಳ ಪ್ರತಿ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಸಾವಧಾನವಾಗಿ ತಟ್ಟುತ್ತಾ, ಮುಟ್ಟುತ್ತಾ ಅವುಗಳ ಆಳವನ್ನರಿಯಲು ಮತ್ತು ರೂಪ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ರಸಿಕರಿಗೆ ದಾಟಿಸಲು ಅಥವಾ ತನಗೆ ತಾನೇ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಲು ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ತೊಡಗುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುಗ-ಕೇಳುಗರ ಮನದಲ್ಲಿ ಮಾತು ಮೌನವಾಗಿ ಮೌನ ಮನೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಮೌನದಿಂದಲೇ ತೊಡಗಿದ ರಾಗ ರಸಿಕರಿಗೆ ಮೌನವನ್ನೇ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಮೌನದಿಂದ ಮೌನವೇ ಹುಟ್ಟಿದಂತೆಯೇ. ಶಬ್ದ ಕೇವಲ ಬಟ್ಟೆಯಷ್ಟೆ. ಇದೊಂದು ಅಚ್ಚರಿಯೇ ಸರಿ. ಇಂತಹಾ ಮಂದ್ರ ಸ್ಥಾಯಿಯ ವಿಳಂಬ ಗತಿಯ ಸಂಗೀತ ಕೇಳುವಾಗ ಮನಸ್ಸಿನ ವೃತ್ತಿ ನಿಂತಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಅಕ್ಷರದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿ ಕೊಡುವುದೂ ಒಂದು ಕಷ್ಟವೇ ಸರಿ.

> ಚೆಂಡೆಯೊಂದಿಗಿನ ನುಡಿಸುವಿಕೆ ಉಂಟುಮಾಡುವ ನಾದ ಸೌಂದರ್ಯ ಕೇಳುಗನ, ನೋಡುಗನ ಮನಸ್ಸಲ್ಲಿ ರಿಂಗಣಿಸುತ್ತದೆ. ಬರಿಯ ಚೆಂಡೆ ಮಾತ್ರ ನುಡಿಸಿದರೆ ಕೇಳ್ಮೆಗೆ ಸಿಗುವ ರಸಭಾವಕ್ಕಿಂತ ಮದ್ದಳೆಯ ಜೊತೆಗೂಡಿದ ಚೆಂಡೆಯ ನಾದ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಭಾವಾವರಣ ಮತ್ತು ನಾದಾವರಣ ಅಧಿಕ. ಇದು ಚೆಂಡೆಗೆ ಆಧಾರ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ರಂಜನೆ.

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮದ್ದಳೆರಹಿತ ಚೆಂಡೆ, ಮಾಂಸವಿಲ್ಲದ ದೇಹದಂತೆ.

ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ; ಮಟ್ಟೆ ತಾಳದ ಏರುಪದ. ಕುದ್ರೆಕೋಡ್ಲು ರಾಮಭಟ್ಟರ (ಕಿರಿಯ) ಮದ್ದಳೆವಾದನ; ನನ್ನ ಗುರುಗಳಾದ ಪುಂಡಿಕ್ಯಾ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಚೆಂಡೆವಾದನ. ಧ್ವನಿಸುರುಳಿಯನ್ನು ಕೇಳಿದ ನಂತರ ಹಿಂದಿನ ಹಿರಿಯರ ನುಡಿತ–ಬಡಿತಗಳ ಶೈಲಿಯ ಒಂದು ಝಲಕ್ ನನ್ನ ಪುಳಕಿತನನ್ನಾಗಿಸಿತು. ಈಗಿನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬಿಡ್ತಿಕೆಗೆ ತೊಡಗುವ ಮುನ್ನ, ಮಟ್ಟೆ ತಾಳದ ಏರು ಪದಗಳಲ್ಲಿ, ಧೋಂ... ತಾಂತಾಂ...., ಧೋಂ..., ತಾಂತಾಂ...., ಧೋಂತಾಂತಾಂ, ಧೋಂ... ಎಂದು ಮದ್ದಳೆಯ ನುಡಿತಗಳನ್ನು ಕೊಡುವುದು ಸದ್ಯ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಕ್ರಮವಾದರೆ, ಮೇಲೆ ಸುರುಳಿಯಲ್ಲಿ ನನ್ನನ್ನು ಒಂದು ಅಪೂರ್ವ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಒಡ್ಡಿದ್ದು ಈ ಹಿರಿಯ ಮದ್ದಳೆಗಾರರಿಬ್ಬರು. ಬಲಿಪ (ಕಿರಿಯ) ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರು ಗಾನಕ್ಕೆ ತಮ್ಮನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡ ರೀತಿ, ಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ತಾಂ... ತಾಂ.... ತಾಂ... ತಾಂ....

ಬಿಡ್ತಿಗೆಯ ಎತ್ತುಗಡೆಯಲ್ಲಿಯವರೆಗಾದರೆ, ಚೆಂಡೆಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ ಯಾವುದೇ ಗಟ್ಟಿ ಪೆಟ್ಟುಗಳಿಲ್ಲದ ಮದ್ದಳೆಯೊಂದಿಗಿನ ಮತ್ತು ಅದೇ ರೀತಿಯ ಚೆಂಡೆಯ ಕರೆಪೆಟ್ಟುಗಳು ಅಥವಾ ಲಘು ನುಡಿತಗಳು, ಅಂದರೆ ಒಂದಾವರ್ತಕ್ಕೆ ಆರು ನುಡಿತಗಳ ಹಾಗೆ... ಇದು ಚೆಂಡೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದಾವರ್ತಕ್ಕೆ ಛಾಪುಗಳು ಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ. ಇದೊಂದು ಅಪೂರ್ವ ಸೊಲ್ಲುಕಟ್ಟುಗಳು. ನನ್ನನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸುಂದರವಾದ ಭಾವ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ನೂಕಿದ ಕಲೆ. ಇದನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾ ಇದ್ದಾಗ ಮೂಡಿದ ಭಾವ ಮುಂದಿನ ಅಕ್ಷರ ರೂಪಕ್ಕೆ ಇಳಿದಿದೆ.

ಮದ್ದಳೆಗಾರ ಮತ್ತು ಒತ್ತು ಮದ್ದಳೆಗಾರ ಎಂಬುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಿಮ್ಮೇಳ ವಿಭಾಗದ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಅಂಗಗಳು. ಮದ್ದಳೆಗಾರನದು ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರವಾದರೆ ಒತ್ತು ಮದ್ದಳೆಗಾರನದು ಸಹಧರ್ಮೀಯ ಪಾತ್ರ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಮದ್ದಳೆಗಾರ ನಿಧಾನ ಪದಗಳ (ದುಃಖ ರಸ, ಶೃಂಗಾರ, ಭಕ್ತಿ, ಕರುಣ) ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮದ್ದಳೆ ನುಡಿಸಬೇಕು. ವೀರರಸಗಳ ಸಂದರ್ಭ ಚೆಂಡೆ ಹಿಡಿಯಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಚೆಂಡೆ ಎಷ್ಟೇ ನುಡಿಸಿದರೂ ಚೆಂಡೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಮದ್ದಳೆ ನುಡಿಸದಿದ್ದರೆ ಇಡೀ ರಂಗವೇ ಕಳೆಗೆಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, ಮದ್ದಳೆ ಎಡಭಾಗದ ರಚನೆಯೇ ಅದರ ಕಂಪನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವಲ್ಲಿ ಪೂರಕವಾಗಿದೆ. ಇದು ಮೃದಂಗದ ಕಂಪನದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕಿಂತಲೂ ಅಧಿಕ, ಚೆಂಡೆಯ ಕಣತ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಮದ್ದಳೆಯ ನಾದದ ಸೊಬಗು ರಂಗಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಗಂಭೀರ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ.

ಚೆಂಡೆಯೊಂದಿಗಿನ ನುಡಿಸುವಿಕೆ ಉಂಟುಮಾಡುವ ನಾದ ಸೌಂದರ್ಯ ಕೇಳುಗನ, ನೋಡುಗನ ಮನಸ್ಸಲ್ಲಿ ರಿಂಗಣಿಸುತ್ತದೆ. ಬರಿಯ ಚೆಂಡೆ ಮಾತ್ರ ನುಡಿಸಿದರೆ ಕೇಳ್ಮೆಗೆ ಸಿಗುವ ರಸಭಾವಕ್ಕಿಂತ ಮದ್ದಳೆಯ ಜೊತೆಗೂಡಿದ ಚೆಂಡೆಯ ನಾದ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಭಾವಾವರಣ ಮತ್ತು ನಾದಾವರಣ ಅಧಿಕ. ಇದು ಚೆಂಡೆಗೆ ಆಧಾರ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ರಂಜನೆ.

ವೇಷಧಾರಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಲಯಭರಿತ ದಸ್ತುಗಳು ಮತ್ತು ಸ್ಥಿರತೆ ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿರುವ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮದ್ದಳೆರಹಿತ ಚೆಂಡೆ, ಮಾಂಸವಿಲ್ಲದ ದೇಹದಂತೆ.

ಒತ್ತು ಮದ್ದಳೆ ಹಿತವಾಗಿ, ಮಿತವಾಗಿ ಉದ್ವೇಗ ರಹಿತವಾಗಿ ಇದ್ದರೇನೇ ಚೆನ್ನ, ರಂಗದಲ್ಲಿ ನಟ ಅಬ್ಬರದಲ್ಲಿ ಕುಣಿಯುವಾಗ ಎಡಕೊಡುವವನು ತಾನೇ ಮುಖ್ಯ ಎಂಬಂತೆ ಅಬ್ಬರಿಸಿದರೆ ಇಡೀ ರಂಗವೇ ಕೆಡುತ್ತದೆ. ಪರಂಪರೆ ಹೀಗಿತ್ತಂತೆ... ದಸ್ತು ಕೊಡುವಾಗ ಚೆಂಡೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದುದಂತೆ. ಚೆಂಡೆಯೊಂದಿಗೆ ಧೋಂಕಾರ ಕೊಡುವ ಕ್ರಮ ಇರಲಿಲ್ಲವಂತೆ. ಈಗ ಅದು ಬದಲಾಗಿದೆ. ಹಿರಿಯ ಮದ್ದಳೆಗಾರರಾದ ಶ್ರೀಯುತ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಂತೆ; ದಿ. ಕುದ್ರೆಕೋಡ್ಲು ರಾಮಭಟ್ಟರು(ಕಿರಿಯ) ರಂಗದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೇ ಅಬ್ಬರವಿರಲಿ, ಅವರು ಮಾತ್ರ ಅನುದ್ವಿಗ್ನತೆಯಿಂದ ಎಡ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಇದು ನಿಜವಾದ ಎಡ ಕೊಡುವ ಕ್ರಮ. ತೀವ್ರವಾದ ಧೋಂ ಕಾರ, ಧೀಂಕಾರ (ಧ್ವನಿವರ್ಧಕದೊಡನೆ)

ಚೆಂಡೆಯನ್ನೂ, ಗಾನವನ್ನೂ ತಿಂದು ಹಾಕುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಒಳ್ಳೆಯ ಒತ್ತು ಮದ್ದಳೆ ವಾದಕ ಮದ್ದಳೆಗಾರರ ನಿಜವಾದ ಆಸ್ತಿ, ಮದ್ದಳೆಗಾರರ ಯಶಸ್ಸು ಒತ್ತು ಮದ್ದಳೆಗಾರರ ಸ್ಥಿಮಿತದ ದುಡಿತದಲ್ಲೂ ಇದೆ. ಈಚಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ ರಸಕ್ಕೂ ಚೆಂಡೆ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮದ್ದಳೆ ಗೌಣವಾಗುತ್ತದೋ ಇಲ್ಲವೋ ಎಂಬುದು ಆನದ್ಧವಾದಕರ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಮೇಲೆ ಅವಲಂಬಿತವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಯಶಸ್ಸು ಪರಸ್ಪರ (ಚೆಂಡೆ–ಮದ್ದಳೆ) ಮನೋಧರ್ಮ, ಸಾಹಚರ್ಯ ಹಾಗೂ ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುವಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದೆ.

ಶೃಂಗಾರ ರಸದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಚೆಂಡೆಯೊಳಗೆ ಮದ್ದಳೆಯಿರಬೇಕೋ ಅಥವಾ ಮದ್ದಳೆಯೊಳಗೆ ಚೆಂಡೆಯಿರಬೇಕೋ ಎಂಬುದು ವಾದಕರ ಪರಸ್ಪರರ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆ. ಕಲಾ ದೃಷ್ಟಿ ಹಾಗೂ ಪ್ರಬುದ್ಧತೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಈ ಕ್ಷಣ ನನ್ನ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುವುದು ಎಡನೀರು ಮೇಳದ ಮುಖ್ಯ ಮದ್ದಳೆಗಾರರಾದ ದೇಲಂತಮಜಲು ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಟ್ಟರು. ಇವರ ಚೆಂಡೆಯ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಚೆನ್ನಾದ ನಾದ ಗುಂಫನ, ಮದ್ದಳೆವಾದಕನೊಡನಿರುವ ಅನುಪಮನಾದ ಸಾಹಚರ್ಯ. ತಾನೇ ಮುಖ್ಯನೆಂಬ ಭಾವ ಇಲ್ಲದಿರುವಿಕೆ, ಸರಳತೆ, ಆದರೂ ವಾದನದಲ್ಲಿರುವ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗದ ಸಮಗ್ರ ಯಶಸ್ಸಿನ ತವಕ. ಇವಿಷ್ಟೂ ನನಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಆನದ್ಧವಾದಕರಿಗೂ ಅನುಸರಣೀಯ.

ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ನಾನು ಹೇಳುವುದು ಇಷ್ಟು; ಒತ್ತು ಮದ್ದಳೆಗಾರನ ಯಶಸ್ಸು ಇರುವುದು ಅವನಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಮುಖ್ಯ ಮದ್ದಳೆಗಾರನ ಅಪೇಕ್ಷೆಯ ಅರಿವಿನಲ್ಲಿ, ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಕಲಾಪೂರ್ಣವಾದ ದೃಢತೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಮನಃ ಸ್ಥಿಮಿತದಲ್ಲಿ. ಇದಿಷ್ಟಿದ್ದರೆ ಮದ್ದಳೆಗಾರನ ಅದೃಷ್ಟಕ್ಕೆ ಪಾರವೇ ಇಲ್ಲ.

> ವಾದಕನಾದವ ಗಾಯಕನ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಊಹಿಸಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಪರಸ್ಪರರು ಪರಸ್ಪರರಿಗೆ ದಾರಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾ ಸಾಗಬೇಕಾದ ಸುಂದರ ದಾರಿ ಇದು. ಶಿವಪಾರ್ವತಿಯರು ಪರಸ್ಪರರ ತಪಸ್ಸಿನ ಫಲ ಸ್ವರೂಪರು ಎಂದು ಆಚಾರ್ಯ ಶಂಕರರು ಶಿವಾನಂದ ಲಹರಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದಂತೆ 'ಗಾನ–ವಾದನ ಪರಸ್ಪರ ತಪಸ್ಸಿನ ಫಲ ಸ್ವರೂಪಿಯಾಗಿರಬೇಕು'. ಇದೇ ನನ್ನ ಬಯಕೆ ಕೂಡಾ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಗಾಯಕ-ವಾದಕ ಪರಸ್ಪರರ ತಪಸ್ಸಿನ ಫಲಸ್ವರೂಪರು...

ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆ ನುಡಿಸುವಾಗ ನುಡಿಸುವಾತನ ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಹೇಗಿರುತ್ತದೆ.? ಬಹುಶಃ ನಾದದ ಆನಂದವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುವ ಯಾರೂ ಈ ಕುರಿತು ಚಿಂತಿಸಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನುಡಿಸುವ ಅನೇಕ ಕಲಾವಿದರುಗಳ ಸಾಲಲ್ಲಿ ನಾನೂ ಒಬ್ಬನಾಗಿ, ಹಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಯೋಚಿಸಿದ್ದೇನೆ. ನುಡಿಸುವುದೆಂದರೆ ಒಂದು ಭಾವಲೋಕ. ಈ ವೇಳೆ ನನ್ನೊಳಗೆ ಏನಾಗುತ್ತದೆ. ಏನಾಗಬೇಕು ಎಂಬುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾನಿರತನಾದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಮಾನಸಿಕ ತಲ್ಲಣ, ಸಂಭ್ರಮ, ಭಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಕುರಿತೇ ಧೇನಿಸಿದಾಗ ಮೂಡಿದ ನನ್ನೊಳಗಿನ ನಾದಾಂತರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನಿಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತೇನೆ...

ಭಾಗವತರು ಪದ ಎತ್ತುಗಡೆಗೊಳಿಸಿದ ಮೇಲೆ ನಾವು ಹಿಮ್ಮೇಳ ನುಡಿಸಲು ತೊಡಗುವ ಮುನ್ನ ನನ್ನ

(ಹಾಗೆಯೇ ಎಲ್ಲ ಆನದ್ಧವಾದಕರ) ಗಮನ ತಾಳ ಹಾಗೂ ಲಯದ ಕಡೆಗೇ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಂತರ ಪದ್ಯದ ಭಾವ ಹಾಗೂ ಭಾವದ ತೀವ್ರತೆ. ಜತೆಗೆ ತಾಳ–ಭಾವ–ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿರ್ಮಿಸುವ ರಸ ಶಿಲ್ಪದ ಕಡೆಗೂ ಗಮನ ಹರಿಸುತ್ತೇನೆ. ಇದೆಲ್ಲವೂ ಒಮ್ಮೆಲೇ ನಡೆಯುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಏಳುವುದು ಸಹಜ. ಇಷ್ಟಕ್ಕೆಲ್ಲಾ ಸಮಯವೆಲ್ಲಿದೆ..?

ವಾದಕರು ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಗಮನಿಸುವಲ್ಲಿ ಪದ ಮುಗಿದಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನನ್ನ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಅನಿಸಿಕೆ ಏನೆಂದರೆ ಇದೆಲ್ಲವೂ ಕ್ಷಣಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕಾಗಿ ವಾದಕನ ಮನಸ್ಸು ಸಮರ್ಪಿತ ಭಾವದಿಂದ ತೆರೆದಿರಬೇಕು, ಮುಕ್ತವಾಗಿರಬೇಕು. ಯಾವ ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲೆಯೂ ಆಕ್ರಮಣೋತ್ಸಾಹ ಇಲ್ಲದೇ ಅರಳಲಾರದು. ನನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಮೂರು ಆವರ್ತ ತಾಳಗಳಷ್ಟು ಕಾಲ ಏನನ್ನೂ ನುಡಿಸದೇ ಇದ್ದುಬಿಡುವ ಒತ್ತಡ ನನಗಾಗುವುದುಂಟು. ಈ ಪರಿಧಿಯೊಳಗೆ ನನಗೆ ಪದ್ಯದ ಭಾವ ತೀವ್ರತೆಯ ಅರಿವಾಗಿ ಏನು ನುಡಿಸಬೇಕು ಮತ್ತು ಎಷ್ಟು ನುಡಿಸಬೇಕೆಂಬ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ಅರಿವು ಕೇವಲ ಗಾನದ ಭಾವ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ತಾಳದ ಭಾವ ಕೂಡಾ. ಇವಿಷ್ಟನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿಕೊಂಡು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಪದ ಬಿಡಿತದವರೆಗೆ ಬಂದು ಬಿಡುವುದೇ ನುಡಿಸುವಿಕೆಯ ಆರಂಭದ ಮೋದ.

ನುಡಿತದಲ್ಲಿ ತಾಳಧರ್ಮೀಯ ನುಡಿತ ಮತ್ತು ಮನೋಧರ್ಮೀಯ ನುಡಿತ ಎಂಬ ಎರಡು ವಿಧವಿದೆ. ತಾಳಧರ್ಮೀಯದಲ್ಲಿ ತಾಳವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಎಡೆಬಿಡದೆ ಮದ್ದಳೆಯಾಗಿ ಚೆಂಡೆಯ ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತಾ ಸಾಗುವುದು ಕ್ರಮ. ಇಂತಹಾ ನುಡಿತ ಭಾವ ಪ್ರಧಾನವಲ್ಲ. ತಾಳ ಪ್ರಧಾನ, ನುಡಿತ ಸಾಗಿದಂತೆ ಆನದ್ಧವಾದಕನಿಗೆ ಆಗಬೇಕಾದ ಗಾನದ ಭಾವ ಸ್ಫುರಣೆ ಆದರೆ ಆತನ ವಾದನದ ನೆಲೆಯೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ತಂತ್ರಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲೊಂದು ಮಾತಿದೆ. 'ಊರ್ಧ್ವಾಪಾತ' (ಮೇಲೆ ಬೀಳುವುದು)ಎಂದು. ವಾದಕನಿಗೆ ನಿಜವಾಗಿ ಆಗಬೇಕಾದ ಊರ್ಧ್ವಾಪಾತವೇನೆಂದರೆ ಗಾನದ ಅಂತರ್ಯದ ಬೋಧೆ. ಆ ಕ್ಷಣದಿಂದ ವಾದಕನಿಗೆ ಆಮಧೂತತ್ವ ಒಲಿಯುತ್ತದೆ. ಆಗ ನುಡಿತವು ಗಾನಕ್ಕೆ ಮಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ಇದು ತಾಳ ಧರ್ಮೀಯತೆಯ ಕೊನೆ ಮತ್ತು ಗಾನ ಧರ್ಮೀಯತೆಯ ಆರಂಭ.

ಗಾನ ಧರ್ಮೀಯತೆಯೆಂದರೆ ನುಡಿತವು ಗಾನದ ಭಾವದೊಂದಿಗೆ ಸಾಗುವ ಕ್ರಮ. ಇದು ಹಾಲಿನೊಂದಿಗೆ ಕೆನೆಯಂತೆ. ಇಲ್ಲಿ ಆನದ್ಧವಾದಕ ತನ್ನ ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನು ತ್ಯಾಗದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತಾನೆ. ವಾದಕ ನುಡಿತದ ಗೆಲುವನ್ನು ಗಾಯಕನ ಗಾನದ ಗೆಲುವಿನಲ್ಲಿ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಅವಲಂಬಿತವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ, ವಾದಕನು ಗಾನಕ್ಕೆ, ಗಾನದಲ್ಲಿರುವ ರಸಕ್ಕೆ, ತಾಳದಲ್ಲಿರುವ ಗತಿಗೆ, ತಾಳಕ್ಕೂ ಗಾನಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ತಲ್ಲಣಗಳಿಗೆ ಹಿತವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾ ನುಡಿತದೊಂದಿಗೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ತೆರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ತನ್ನನ್ನು ತಾನರಿತು ಗಾನಮರ್ಮವನ್ನು ಸೇರುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಮನೋಧರ್ಮೀಯ ವಾದನ.

ಇದಿಷ್ಟನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡು ಮುಂದುವರಿಯುವುದಾದರೆ ಒಟ್ಟು ತಾಳದ ಜತೆಗಿನ ಗಾನದ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಮೂರು ಮಜಲುಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು. ಬಿಡಿತಪೂರ್ವ, ಬಿಡಿತ ಮತ್ತು ಬಿಡಿತೋತ್ತರ. ವಾದಕನ ಅನುಸಂಧಾನ ಈ ಮೂರರಲ್ಲಿ ಹೇಗಿರಬೇಕು? ಹೇಗಿದ್ದರೆ ಚಂದ ಎಂಬುದು ವಾದಕನ ಅನುಸಂಧಾನದ ನೆಲೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಬಿಡಿತಪೂರ್ವದ ನನ್ನ ನೆಲೆಯನ್ನು ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಬಿಡಿತದಲ್ಲಿ ನಾನು ನನ್ನಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದೇ ಬಿಡಿತವು ಗಾನದ ಭಾವಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದು. ವೇಷ ಕುಣಿಯುತ್ತಿದ್ದರೆ ವಾದಕನಾದವನು ಅದನ್ನು ಗಮನಿಸಿಕೊಂಡು ಒಟ್ಟು ರಂಗಭಾಷೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಸಾಗಬೇಕು. ರಂಗಭಾಷೆಗೆ ಪೂರಕವೋ ಅಲ್ಲವೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ... ಬಿಡಿತ ಶುರುವಾದದ್ದೇ ಗೊತ್ತಾಗದಂತೆ ಬಿಡಿತವು ಗಾನದೊಂದಿಗೆ ಸಮ್ಮಿಳಿತವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬುದು ನನ್ನ ನಿರೀಕ್ಷೆ. ಇದನ್ನು ಬರಹ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಬಿಡಿತದ ಶಿಲ್ಪ ಗಾನದ ಅಂತರ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಸಹಧರ್ಮೀಯಾಗಿದ್ದರೆ ಸಾಕಷ್ಟೆ. ಇದಿಷ್ಟು ವಾದಕನ ಗಮನದಲ್ಲಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ, ಗಾನ ಶಾಂತ–ಕರುಣ ರಸಗಳನ್ನು ಸೂಸುತ್ತಿದ್ದರೆ ಬಡಿತ ವೀರ–ರೌದ್ರರಸಗಳನ್ನೇನಾದರೂ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿರಬಹುದು!

ಬಿಡಿತೋತ್ತರ ಭಾಗ ಗಾನದ ಸಂಪೂರ್ಣ ರಸವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಳಿಸಬೇಕಾದ ಭಾಗ. ಇಲ್ಲಿ ಗಾನವು ವರ್ಧಿಸಿದಂತೆ ವಾದನವೂ ಸ್ಥಿಮಿತದೊಂದಿಗೆ ವರ್ಧಿಸಬೇಕು. ಸ್ಥಿಮಿತ ತಪ್ಪಿದರೆ ವಾದನವು ಗಾನವನ್ನೇ ಮುಚ್ಚಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಗಾನ ಸಾಗಿದಂತೆ ಗಾನದ ಯಾನದ ಬೇಕು–ಬೇಡಗಳಿಗೆ ವಾದಕನು ರಸಸ್ಪಂದಿಯಾಗಬೇಕು. ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿರುವ 'ತಾನ' ಕೊಡುವ ಕ್ರಮ ಈಗೀಗ ಯಕ್ಷಗಾನ ಗಾಯನದಲ್ಲೂ ಬಂದಿದೆ. ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನಿ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ತಬಲಾ ವಾದಕ ಕೇವಲ ಸರ್ವಲಘುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸರಳ ನುಡಿತಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ತಾನದ ಸೌಂದರ್ಯ ವೃದ್ಧಿಯಲ್ಲದೇ ಒಟ್ಟು ಗಾನದ ಸೊಬಗು ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇಂತಹಾ ವೇಳೆ ತಾನ ಸಾಗಿದಂತೆ 'ಧೀಂ' ಕಾರ ಯುಕ್ತವಾದ ಅಥವಾ ಉರುಳಿಕೆಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ನುಡಿತಗಳನ್ನು ಬಾರಿಸಿದರೆ ಅದು ಗಾನಕ್ಕೆ ತೀರಾ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಗೂ ಕಾರಣವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೊಂದು ತೊಡಕೆಂದರೆ ಗಾನದ ಒಟ್ಟು ಸಮಯ ಸಣ್ಣದಾದ ಕಾರಣ ಚೆಂಡೆ–ಮದ್ದಳೆಗಳನ್ನು 'ತೋರಿಸಲು' ಇದು ಸಹಕಾರಿಯೇನೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ.

ಇನ್ನು ಬಿಡಿತೋತ್ತರ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮುಕ್ತಾಯ–ಮುಕ್ತಾಯದ ಶಿಲ್ಪ ಬಿಡಿತದ ಶಿಲ್ಪದೊಂದಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಆಶಯ ನನ್ನದು. ನನ್ನ ಗಮನ ಇರುವುದು ಬಿಡಿತದ ನಾಟ್ಯಾಕ್ಷರಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿ ಮುಕ್ತಾಯ ನುಡಿಸುವುದರ ಕಡೆಗೆ ವಾದಕನಾಗಿ ನಾನು ಬಯಸುವುದು ವಿರಾಮಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಿಸುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ. ಇದಕ್ಕೊದಗುವ ಸಮಯ ಸಣ್ಣದಾದರೂ ಉಂಟುಮಾಡುವ ರಸಸೃಷ್ಟಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆ ಅಪಾರ.

ಕೆಲವು ಗಾಯಕರಿಗೆ ಅನುಸರಿಸುವ ವಾದಕರು ಬೇಕು. ಕೆಲವರಿಗೆ ಮುನ್ನಡೆಸುವ ವಾದಕರು ಬೇಕು. ಇದು ವಾದಕನು ಮೊದಲೇ ಊಹಿಸಬೇಕಾದ ವಿಚಾರ. ವಾದಕನಾದವ ಗಾಯಕನ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಊಹಿಸಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಪರಸ್ಪರರು ಪರಸ್ಪರರಿಗೆ ದಾರಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾ ಸಾಗಬೇಕಾದ ಸುಂದರ ದಾರಿ ಇದು. ಶಿವಪಾರ್ವತಿಯರು ಪರಸ್ಪರರ ತಪಸ್ಸಿನ ಫಲ ಸ್ವರೂಪರು ಎಂದು ಆಚಾರ್ಯ ಶಂಕರರು ಶಿವಾನಂದ ಲಹರಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದಂತೆ 'ಗಾನ–ವಾದನ ಪರಸ್ಪರ ತಪಸ್ಸಿನ ಫಲ ಸ್ವರೂಪಿಯಾಗಿರಬೇಕು'. ಇದೇ ನನ್ನ ಬಯಕೆ ಕೂಡಾ.

> ಮದ್ದಳೆ ಮತ್ತು ಚೆಂಡೆವಾದಕನಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಾದ ಮನಃ ಸ್ಥಿತಿಯೆಂದರೆ, ನರ್ತಕನಿಗೆ ಮತ್ತು ಗಾಯಕನಿಗೆ ನನ್ನಲ್ಲಿ(ವಾದಕನಲ್ಲಿ) ನಂಬಿಕೆ ಇದೆ ಎಂಬ ಅರಿವು. ಈ ನಂಬಿಕೆಯೇ ಈ ತ್ರಿಪುಟಿಯ (ಗಾಯಕ, ವಾದಕ ಮತ್ತು ನರ್ತಕ) ಸಫಲತೆಗೆ ಶ್ರೀ ಕಾರ ಬರೆಯುತ್ತದೆ.

ವಾದನದ ಕೈಗಳು

"ಮನಸಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ ಕೈಗೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ" ಇದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕೇಳಿ ಬರುವ ಮಾತು. ಯಾಕೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ? ಯಾಕೆಂದರೆ ವಾದಕ ಆ ಬೋಲ್/ನುಡಿ/ ಸಾಹಿತ್ಯ/ ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳೊಂದಿಗೆ ಆತ್ಮೀಯ ಸಂಬಂಧ ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ ಅಷ್ಟೆ. ಏನದು ಸಂಬಂಧವೆಂದರೆ? ಅವುಗಳನ್ನು ವಾದನಕ್ಕಾಗಿ ತನ್ನ ಭಾವಕೋಶಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನದನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ವಾದಕನ ನಾಲಗೆ ವಾದ್ಯವಾಗಬೇಕು. ವಾದ್ಯದೊಂದಿಗಿನ ಸಂಬಂಧ ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂದರೆ ಅದು ತನ್ನದೇ ದೇಹದ ಮುಂದುವರಿದ ಭಾಗದಂತಿರಬೇಕು. ಅದು ತನ್ನ ಭಾಗವಾಗುವಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಸಾಗಬೇಕು ರಿಯಾಝ್. ರಿಯಾಝಿಗೂ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಶಿಸ್ತು ಬೇಕು. ಗುರು ಮುಖೇನ ದೊರಕಿದ ಒಂದು ಪಾಠ ಮಂತ್ರದಂತೆ. ಆ ಸೊಲ್ಕಟ್ಟುಗಳ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಆಗುವವರೆಗೆ ಅಭ್ಯಾಸ ಮುಂದುವರಿಯಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಮನನ

ಮುಂದುವರಿದರೆ ಆ ನುಡಿತಗಳ ಬೇರೆ ಸ್ವರೂಪ ವಾದಕನ ಕೈಗಳಿಗೆ ಇನ್ನಾವುದೋ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಮಾತಿದೆ ರಿಯಾಝ್ ಅಥವಾ ಅಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಶತ ಐವತ್ತರಷ್ಟು ಆಲೋಚನೆ ಇರಬೇಕು ಮತ್ತು ಉಳಿದೈವತ್ತು ಗಾನ–ವಾದನ–ನರ್ತನ. ನನ್ನ ಮೃದಂಗ ಗುರುಗಳೂ ಪುದುಕೋಟ್ಟೈ ಬಾಣಿಯ ವಿದ್ವಾನ್ ತಿರುಚ್ಚಿ ಕೆ.ಆರ್. ಕುಮಾರ್ (ದೇಶದ ಉನ್ನತ ಶ್ರೇಣಿಯ ಘಟ ವಾದಕರು) ಹೇಳುವಂತೆ: ಒಂದು ಲಯದ ಉರುಳಿಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನುಡಿಸಲಾಗದಿದ್ದರೆ ಆ ಲಯದ ಹಿಂದಿನ ಲಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ನೂರುಸಲ ಅದನ್ನು ನುಡಿಸಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಕ್ರಿಯೆಯೆಂದರೆ ಮನಸ್ಸು, ಕೈಗಳು ಮತ್ತು ವಾದ್ಯಗಳ ನಡುವಿನ ಸಾಂಗತ್ಯ. ಇವಿಷ್ಟು ಶ್ರುತಿಗೆ ಸೇರಿದರೆ ಅಂದರೆ ಒಂದಾದರೆ ಮನಸ್ಸಲ್ಲಿದ್ದದ್ದು ಕೈಗೆ ಬಂದು ವಾದ್ಯವೆಂಬ ಮುಖದ ಮೂಲಕ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದಿಷ್ಟಿದ್ದರೇ ಸಾಲದು. ರಂಗದಲ್ಲಿ ಗಾಯಕ– ವಾದಕ –ನರ್ತಕರ ನಡುವಿನ ಪರಸ್ಪರರಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗೊಳ್ಳುವಿಕೆಯೂ ಆಗಬೇಕು. ಆಗ ಮರುಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ ರಿಯಾಝಿನ ಅಥವಾ ಅಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ವಾದಕ–ಗಾಯಕನಿಗೆ ದೊರಕಿದ ಸಿದ್ಧಿ. ಇದೇ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದಿನ ಬರಹ ನಿಮ್ಮ ಮುಂದೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ವಾದನ ಧರ್ಮ

ಈ ಹಿಂದಿನ ನನ್ನ ಬರಹದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವಂತೆ –ನುಡಿತದಲ್ಲಿ ತಾಳಧರ್ಮೀಯ ನುಡಿತ ಮತ್ತು ಮನೋಧರ್ಮೀಯ ನುಡಿತ ಎಂಬ ಎರಡು ವಿಧಗಳಿವೆ. ತಾಳಧರ್ಮೀಯಲ್ಲಿ ತಾಳವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಎಡೆಬಿಡದೆ ಮದ್ದಳೆ ಯಾ ಚೆಂಡೆಯ ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತಾ ಸಾಗುವುದು ಕ್ರಮ. ಇಂತಹಾ ನುಡಿತ ಭಾವ ಪ್ರಧಾನವಲ್ಲ. ತಾಳ ಪ್ರಧಾನ.

ಗಾನ ಧರ್ಮೀಯತೆಯೆಂದರೆ ನುಡಿತವು ಗಾನದ ಭಾವದೊಂದಿಗೆ ಸಾಗುವ ಕ್ರಮ. ಇಲ್ಲಿ ಆನದ್ಧವಾದಕ ತನ್ನ ಅಸ್ಮಿತೆಯನ್ನು ಗಾನದ ಗೆಲುವಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತಾನೆ. ಗಾನಧರ್ಮೀಯ ನುಡಿತದಲ್ಲಿ ವಾದಕ ತಾಳಕ್ಕೇ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಅವಲಂಬಿತವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ, ವಾದಕನು ಗಾನಕ್ಕೆ, ಗಾನದಲ್ಲಿರುವ ರಸಕ್ಕೆ, ತಾಳದಲ್ಲಿರುವ ಗತಿಗೆ, ತಾಳಕ್ಕೂ ಗಾನಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ತಲ್ಲಣಗಳಿಗೆ ಹಿತವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾ ನುಡಿತದೊಂದಿಗೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ತೆರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ, ತನ್ನನ್ನು ತಾನರಿತು ಗಾನಮರ್ಮವನ್ನು ಸೇರುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಮನೋಧರ್ಮೀಯ ವಾದನ.

ವಾದಕನ ಅಂತರ್ಯವನ್ನು ಬಗೆಯುವ ಕೆಲಸ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ವಾದಕನಿಗೆ ಸ್ವಾಯತ್ತತೆ ಇಲ್ಲ. ಹಾಡುಗಾರನ ಅಥವಾ ನೃತ್ಯಗಾರನ ಅಧೀನದಲ್ಲೇ ಇವನ ಕೆಲಸ ಸಾಗಬೇಕಿದೆ. ತನ್ನಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇದೆಯೆಂಬುದು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದು ಯಾರು ಹಾಡುಗಾರ–ನೃತ್ಯಪಟು ಎಂಬುದನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ತೀರಾ passive ಆದಂತಹಾ ವಿಚಾರ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹಾಡುಗಾರನಿಗೋ ನೃತ್ಯಗಾರನಿಗೋ ದಾರಿ ತೋರಿಸುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬಹುದೇ ಹೊರತು ಬೇರೇನನ್ನೂ ತಾನೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೂ

ಒಂದು ವಿಚಾರವಿದೆ. ಹಾಡುಗಾರನ ಗಾನದ ಮಟ್ಟು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ವಾದಕನ ವಾದನ ಪದ್ಧತಿಯ ಏರು ಪೇರು, ಹಿರಿಮೆ ಗರಿಮೆ ಮತ್ತು ಮೇಲು ಕೀಳು ಇವೆಲ್ಲ ಇದೆ. ಈಗ ಬಲಿಪ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುವಾಗ ಕೈಗೆ ಬರುವ ಮದ್ದಳೆಯ ನುಡಿತ ಪದ್ಯಾಣ–ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿದರೆ ತಪ್ಪೆಂದು ನಾನು ಹೇಳಲಾರೆ. ಆದರೂ ವಾದಕನಾದವನಿಗೆ ಹಾಡಿನ ಗತಿ ಬಲಿಪ ಪದ್ಧತಿಗೆ ನುಡಿಸಿದಂತೆ ನುಡಿಸಲು ಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ. ನಾನಿಲ್ಲಿ ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಸಂಗೀತದಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡು ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನೀಯ ಹಾಡು ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ನನಗಿನ್ನೂ ಗೊಂದಲವಿದೆ. ಇರಲಿ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪದಗಳು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾದುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಒಂದು ಪದದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ವೇಗವಾಗಿ ಇರುವುದರಿಂದ ಯಾವುದರಲ್ಲೂ ಮನಸ್ಸನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಆ ಅಪಾಯವಿಲ್ಲ. ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡರಂತೂ ಇನ್ನೊಂದು ದೃಶ್ಯಕ್ಕೋ ಪದಕ್ಕೋ ನ್ಯಾಯ ಒದಗಿಸಲು ಅಸಾಧ್ಯ. ಅಂದರೆ ತೀವ್ರವಾಗಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಅದರಿಂದ ಹೊರಬರುವುದು ತುಸು ಕಷ್ಟ ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಂದು ದೃಶ್ಯಕ್ಕೊ ರಸಕ್ಕೋ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ತೊಡಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದು ರಂಗಕಲೆಯೂ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನೋ?.

ಕೈಕರಣ

ದೇಶದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮೃದಂಗವಾದಕ ವಿದ್ವಾನ್ ಉಮಾಯಾಳ್ಪುರಂ ಶಿವರಾಮನ್ ಎನ್ನುವಂತೆ ಕೈಗಳನ್ನು ತುಂಬಾ ಸಡಿಲವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟರೆ ವಾದನದ ಕೆಲಸ ಸರಳವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಮನಸ್ಸಿನ ಕಲ್ಪನೆಯು ಬಿಗಿ ಕಳೆದು ಸರಾಗವಾಗಿ ಹರಿಯಲು ಸಹಕಾರಿಯೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕೈಬೆರಳುಗಳು ಮತ್ತು ಕೈಗಳು ಬಿಗಿಯಾಗಿದ್ದರಂತೂ ಬರಿಯ ಶ್ರಮಕೆಲಸದಂತೆ ವಾದನ. ಅದಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಕೈಗಳೂ ನಿರಾಳ ಮನಸ್ಸೂ ನಿರಾಳ. ಕೈಗೆಟಕುವ ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳೂ ಸರಾಗ. ದಿ. ನೆಡ್ಲೆ ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟರ ಚೆಂಡೆವಾದನದ ವಿಡಿಯೋ ವೀಕ್ಷಿಸಿದಾಗ ಇದರ ಅರಿವಾಗಿದೆ. ಭುಜದಿಂದ ಬೆರಳುಗಳವರೆಗೆ ಅತೀ ಸಡಿಲವಾಗಿ ಬಿಡುವ ಅವರು ತನ್ನ ಮತ್ತು ತನ್ನ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆಯ ಅದ್ವೈತವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುಂತೆ ತೋರುತ್ತಿದ್ದರು. ಪದ್ಯಾಣ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರಂತೂ ಈ ಬಗ್ಗೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಔನ್ನತ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದವರಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ದಿವಂಗತ ತಲೆಂಗಳ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರ ಮದ್ದಳೆವಾದನ ಕ್ರಮ ಸ್ವಲ್ಪ ಸಾಂದ್ರತೆಯ ಬೀಸುವಿಕೆಯಾದರೂ ಯಕ್ಷಗಾನೀಯ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ರಸಪೋಷಕತೆಗೆ ಏನೇನೂ ಕೊರತೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಕೈ ಬೆರಳುಗಳು ಮದ್ದಳೆಯ ಬಲ ಕರ್ಣದ ಮೇಲಂಚನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮಿದುವಾಗಿ ಸ್ಪರ್ಶಿಸುತ್ತಾ ಸಾಗುವಾಗ ಸಿದ್ಧವಾಗುವ ಕಣಕಣವೆಂಬ ಎಂಬ ಸುನಾದಯುಕ್ತವಾದ ಉರುಳಿಕೆ ಅನನ್ಯ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತದೆ. ಇದೇ ದಾರಿಯ ಉರುಳಿಕೆ ಶ್ರೀ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರದ್ದೂ. ದಿ. ಕಾಸರಗೋಡು ವೆಂಕಟು ಮದ್ದಳೆಗಾರದ್ದು ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರಾದ್ಭುತವಾದ ನುಡಿಸುವಿಕೆ. ರಭಸವಾಗಿ ಸಾಗುವ ಕೈಸಾಣಿಕೆಯಾದರೂ ಚೆಂಡೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಮ್ಮುವ ಶುದ್ಧವಾದ ಓಂಕಾರಯುಕ್ತವಾದ ನಡುಸ್ವರ ಕೇಳಿದ ಸಂತಸಾನುಭವ ಇನ್ನೂ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಜಾಗೃತವಾಗಿದೆ. ಅಷ್ಟು ಶುದ್ಧವಾದ ನಡು ಸ್ವರ

ಅನ್ಯತ್ರ ಅಲಭ್ಯ. ಪೆರುವಾಯಿ ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರದಾದರೋ ಮೆಲುನುಡಿಯುವ ಚೆಂಡೆವಾದನ ಕ್ರಮ. ಕೈಯನ್ನು ಜಾಸ್ತಿಯಾಗಿ ಬೀಸದೆ ಮೃದುವಾಗಿ ತಾಡಿಸುತ್ತಾ ಸಾಗುವ ರೀತಿ ಅವರ ಪ್ರಬುದ್ಧತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಪೆರುವಾಯಿ ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರ ಕುರಿತು ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಬೇಕಿದೆ. ದಿ.ಚಿಪ್ಪಾರು ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಬಲ್ಲಾಳರ ಚೆಂಡೆಯ ಉರುಳಿಕೆಯ ಕ್ರಮ ಘನಾಗಿ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪ್ರವಹಿಸುವಂತಹದ್ದು. ಕೈಗಳ ತೊಡಗಿಸುವಿಕೆ ಅತಿ ಲಾಲಿತ್ಯಪೂರ್ಣ.

ದಿನೇಶ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರ ಮದ್ದಳೆ

ಭಾಗವತ ದಿನೇಶ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರ ಕುರಿತು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವರ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಕುರಿತು ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಬಂಧವನ್ನೇ ಬರೆಯಬಹುದು. ಆದರೆ ನಾನಿಲ್ಲಿ ಹೇಳ ಬಯಸುವುದು ಅವರ ಮದ್ದಳೆ ನುಡಿತದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು. ಹೇಳಲೇ ಬೇಕು ಮತ್ತಿವು ದಾಖಲಾಗಲೇಬೇಕು. ಇವರ ನುಡಿತದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುವುದು ಒಂದಾವರ್ತಿ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಅಥವಾ ಬೇಸಿಕ್ ನುಡಿತಗಳು ಮತ್ತಿನ್ನೊಂದು ಆವರ್ತ ಅವರ ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲ್ಪನಾ ನುಡಿತಗಳು. ಎಷ್ಟೇ ಸೃಜನಶೀಲ ನುಡಿತಗಳನ್ನೂ ನುಡಿಸಲಿ returning to basics (ಮರಳಿ ಮೂಲಕ್ಕೆ) ಎಂಬುದು ದಿನೇಶ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರ ನುಡಿತದ ಶೈಲಿ. ಮದ್ದಳೆ ನುಡಿಸುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಂದ್ರತೆ (weight) ಇದ್ದರೂ ಕೇಳಿಸುವಾಗ ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ. ಒಂದೊಂದು ಆವರ್ತಕ್ಕೂ ಒಂದೊಂದು ಅಲ್ಪ ಕಾಲದ ವಿರಾಮಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಇವರ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆ ದಿ.ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಗಾನದ ಒಡಗೂಡಿ ಪಕ್ವವಾಗಿತ್ತು. ಉರುಳಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ, ಮೀಟು ಛಾಪು, ಇಡಿ ಛಾಪು, ಧಿಂ ಕಾರ, ತೋಂಕಾರಗಳೇ ಮುಂತಾದ basics ಗಳ ಶುಚಿತ್ವ ನನಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ದಿನೇಶ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರನ್ನು ಮದ್ದಳೆ ನುಡಿಸಿ ಮೆಚ್ಚಿಸುವುದು ದೊಡ್ಡ ಸವಾಲಿನ ಕೆಲಸ.

ಮದ್ದಳೆ ಮತ್ತು ಚೆಂಡೆವಾದಕನಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಾದ ಮನಃ ಸ್ಥಿತಿಯೆಂದರೆ, ನರ್ತಕನಿಗೆ ಮತ್ತು ಗಾಯಕನಿಗೆ ನನ್ನಲ್ಲಿ(ವಾದಕನಲ್ಲಿ) ನಂಬಿಕೆ ಇದೆ ಎಂಬ ಅರಿವು. ಈ ನಂಬಿಕೆಯೇ ಈ ತ್ರಿಪುಟಿಯ (ಗಾಯಕ, ವಾದಕ ಮತ್ತು ನರ್ತಕ) ಸಫಲತೆಗೆ ಶ್ರೀ ಕಾರ ಬರೆಯುತ್ತದೆ. ನಂಬಿಕೆ ಕೆಟ್ಟರೆ ಕಾರ್ಯ ಕೆಟ್ಟಿತು. ಪರಸ್ಪರರ ಮೇಲೆ ನಂಬಿಕೆ–ಪ್ರೀತಿ ಇರಬೇಕು ಅಷ್ಟೆ. ಪರಸ್ಪರರ ಸೃಜನ ಶೀಲತೆಗೆ ಆಹಾರ ಕೊಡುತ್ತಾ ಸಾಗುವ ಗಾಯಕ –ವಾದಕ –ನರ್ತಕರ ಸಾಂಗತ್ಯವೇ ಸುಂದರ.

> ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಯೋಗ ಒಂದು ದಾರಿ. ಆದರೆ ಅದೇ ಕೊನೆಯಲ್ಲ. ಯೋಗ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ರಸವೇ ಕಲಾವಿದನ ಗುರಿ. ಚಿತ್ತ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ನಿರೋಧಿಸಿದಾಗ ಒಡಮೂಡುವ ಕಾಣ್ಕೆಯೇ ಕಲೆ. ಇದು ವಾದಕರಿಗೂ, ಗಾಯಕರಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು

ಕಲೆ ಮತ್ತು ಯೋಗ

ಒಂದು ಚಿಂತನೆ

ಕಲೆ ಮತ್ತು ಯೋಗ ಮತ್ತಿದರ ಆಂತರ್ಯದ ಸಂಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದೆರಡು ಅನಿಸಿಕೆಗಳು. ಕಲೆಯ ನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಯೋಗದ ಪಾತ್ರ ತೋರಿಕೆಗೆ ಅಸಂಬದ್ಧ ಎಂದು ಕಂಡರೂ ಇದಕ್ಕೊಂದು ತಾರ್ಕಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿದೆಯೆಂದು ನನ್ನನಿಸಿಕೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮಗ್ನತೆ ಮತ್ತು ರಸೋತ್ಪತ್ತಿಗೆ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಯೋಗ ಅಂದರೆ ಸರಳವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಒಂದಾಗುವಿಕೆ. ಒಬ್ಬ ಚಿತ್ರಕಾರ ಅಥವಾ ಶಿಲ್ಪಕಾರ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತಾನೇನನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಮೊದಲೇ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತಂದುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ. ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರ/ ಶಿಲ್ಪ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಮೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಮುಂದೆ ಬಾಹ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಏಕಾಗ್ರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂಡಬೇಕಾದ ಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಧ್ಯಾನಿಸಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳದೇ ಚಿತ್ರವನ್ನೋ/ ಶಿಲ್ಪವನ್ನೋ ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾರ. ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಯೋಗ ಒಂದು ದಾರಿ. ಆದರೆ ಅದೇ ಕೊನೆಯಲ್ಲ.

ಯೋಗ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ರಸವೇ ಕಲಾವಿದನ ಗುರಿ. ಚಿತ್ತ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ನಿರೋಧಿಸಿದಾಗ ಒಡಮೂಡುವ ಕಾಣ್ಕೆಯೇ ಕಲೆ. ಇದು ವಾದಕರಿಗೂ, ಗಾಯಕರಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದು. ಮನಸ್ಸು ಮಗ್ನತೆಯಿಂದ ಒಂದು ತಾಳವನ್ನೋ ಅದರ ಆಂತರ್ಯವನ್ನೋ ಅದರ ನಾನಾ ರೂಪಗಳನ್ನೋ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಧ್ಯಾನಿಸಿದಾಗ ತಾಳ ತನ್ನ ಅಂತರ್ಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುತ್ತಾ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದು ರಾಗಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲೂ ಸರಿಯೇ. ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡೂದಕ್ಕೂ ಮುನ್ನಿನ ರಾಗದ ಬಗ್ಗೆಗಿನ ಧ್ಯಾನ ರಾಗಗಳ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಸಹಕಾರಿ. ಕಲೆಯ ಅರಳುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ಸೌಂದರ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಯೋಗದ ಪಾತ್ರ ಅನಂತ. ಇದರಿಂದ ಒಂದಂತೂ ಹೇಳಬಹುದು. ವೇದಗಳಂತೆ ಕಲೆಯೂ ಅಪೌರುಷೇಯವೇ.

ಹಿಂದುಸ್ಥಾನಿ ಸಂಗೀತದ ಮೇರು ಗಾಯಕ ಉಸ್ತಾದ್ ಅಮೀರ್ ಖಾನ್ ಅವರ ತಾತ್ವಿಕ ನಿಲುವು ಹೀಗಿತ್ತು: ನನ್ನ ರಿಯಾಝ್ ಅಂದರೆ ಅರ್ಧ ಭಾಗ ಹಾಡು ಮತ್ತು ಅರ್ಧ ಭಾಗ ಆಲೋಚನೆ. ಹೀಗೆ ಭಾವಪೂರ್ಣವಾದ ಕಲಾಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ತದ ತೊಡಗುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಯೋಗದ ಉಪಸ್ಥಿತಿ ಇದೆ. ಕಲೆಯು ತೀವ್ರವಾದ ಮನಸ್ಸಿನ ತತ್ತರಿಸುವಿಕೆಯನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲಾ ಸೃಷ್ಟಿಕಾರ ಕಾಯಬೇಕು. ಮನಸ್ಸು ಬೆಂದು ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಅನುವಾದಾಗಲೇ ಕಾಣ್ಕೆಯ ಬೆಳಕು ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ತೋಳ್ಪಾಡಿಯವರ "ಆನಂದ ಲಹರಿ ಸ್ಪಂದ ಸಮಯ" ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆನ್ನುತ್ತಾರೆ "ಮನಸ್ಸು ಮೈ ಮಾತು ಉಪಾಸನೆಯ ಮೂರು ಮಾಧ್ಯಮಗಳು". ಅಂತೆಯೇ ಕಲೆಯನ್ನು ಈ ಮೂರು ಬಗೆಯಿಂದ ಉಪಾಸಿಸದಿದ್ದರೆ ರಸಸೃಷ್ಟಿ ಅಸಾಧ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ರಸಸೃಷ್ಟಿಯೆಂದರೆ ತಾನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ರಸದಿಂದ ಅಥವಾ ರಸಕ್ಕೆ ತಾನೇ ಸ್ಪಂದಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಳಗಾಗುವುದೆಂದು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲೊಂದು ತೊಡಕಿದೆ. ಕಲಾವಿದನಾದವ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಲೆಯೊಳಗೆ ಒಂದಾಗಬಾರದೆನ್ನುವುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅಂತರ ಎನ್ನುವ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಶಬ್ದ ಇದೆ.

ಜಗತ್ತಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ, ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಆನಂದ ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರ ಮಾತು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ "ಪ್ರೇಮಿಗೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರೇಮವೆಂಬುದು ಅನುಭವವೇದ್ಯವಾದ ಸತ್ಯವೋ; ತತ್ತ್ವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನಿಗೆ ಸತ್ಯವೆಂಬುದು ಹೇಗೆ ಅನುಭವವೇದ್ಯವಾದ ಸತ್ಯವೋ; ಹಾಗೆಯೇ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯವೆಂಬುದು ಅನುಭವವೇದ್ಯವಾದ ಸತ್ಯ". ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕಲೆಯಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಗುರಿಯಾದ ರಸಸೃಷ್ಟಿಯೊಂದಿಗೆ ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಅನುಭವವೇದ್ಯ ಗುರಿ ಸೌಂದರ್ಯ. ಸೌಂದರ್ಯ ಹಾಗು ರಸ ಕಲೆಯ ಎರಡು ಮುಖಗಳಿದ್ದಂತೆ. ಹೀಗೆ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಸೌಂದರ್ಯದ ಅನುಭವವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅದರ ಕುರಿತಾದ ತೀವ್ರ ತುಡಿತ, ತೊಡಗುವಿಕೆ ಮತ್ತು ಸ್ಪಂದನ ಇವುಗಳ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಿವೆ. ಭಾವಪೂರ್ಣ ಕಲಾಪ್ರಸ್ತುತಿಗೂ ಅಭಿಜಾತ ಕಲಾಪ್ರಸ್ತುತಿಗೂ ಒಂದು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಅಭಿಜಾತತೆ (Classism)ಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ರಾಚನಿಕ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟು ಕಲೆ ಮೂಡಬೇಕು. ಆದರೆ ಭಾವಪೂರ್ಣ ಕಲಾಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಒಟ್ಟು ರಾಚನಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಹಂಗಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಹಿಂದುಸ್ಥಾನಿ ಗಾಯಕರಾದ ವಿದುಷಿ ಕಿಶೋರಿ

ಆಮೋಲ್ಕರ್ ಹಾಗೂ ಪಂಡಿತ್ ಜಸ್ರಾಜ್ ಮೊದಲಾದವರಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಅಭಿಜಾತತೆಯಲ್ಲಿ ಅದರ ಪ್ರಸ್ತುತಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಪೂರ್ವ ತಯಾರಿ, ಬಂಧ, ರಿಯಾರ್ಝ್ ಬೇಕಾದರೆ ಭಾವಪೂರ್ಣ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಮಗ್ನತೆ, ತೀವ್ರವಾದ ತುಡಿತ. ಭಕ್ತಿ, ಪ್ರೇಮ ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕಾಣಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತನ್ನೊಂದಿಗೆ ಒಯ್ಯುವ ಅಥವಾ ಅವರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಬೇಡುವ ಆಪತ್ತೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅಭಿಜಾತ ಕಲಾಪ್ರಸ್ತುತಿ ಇರಲಿ, ಭಾವಪೂರ್ಣ ಕಲಾಪ್ರಸ್ತುತಿ ಇರಲಿ ಯೋಗವು ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಸೇತುವೆಯಂತೆ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸಿ, ಕಲೆಗೆ ಏನನ್ನು ಸಾಧಿಸಬೇಕೊ ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸುವಲ್ಲಿ ಪೂರಕವಾಗಿ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತದೆಯೆಂದು ನನ್ನ ಸದ್ಯದ ಬಲವಾದ ನಂಬಿಕೆ.

ಕಲೆ ಯೋಗದೊಂದಿಗಿದ್ದರೆ ಅದು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ರಸಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಮಡಿವಂತಿಕೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಲಲಿತಾ ಸಹಸ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಈ ಶ್ಲೋಕ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳೋಣ "ನಾಭ್ಯಾಲವಾಲ ರೋಮಾಲೀ ಲತಾಫಲ ಕುಚದ್ವಯೀ": ಭಾವಾನುವಾದವನ್ನು ಹೀಗೆ ಮಾಡಬಹುದು ತಾಯೀ ನಿನ್ನ ನಾಭಿಯಿಂದ (ನಾಭಿಯೆಂಬ ಕುಂಡದಿಂದ) ಹುಟ್ಟಿದ/ಬೆಳೆದ ರೋಮಗಳೆಂಬ ಲತೆಗಳಿಂದ ಕುಚಗಳೆಂಬ ಎರಡು ಫಲಗಳು ಮೂಡಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಯೋಗದ ಸಾಂಗತ್ಯ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದೆರಡರ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದಾಗಿಯೇ ತಾಯಿಯನ್ನು ಈ ರೀತಿ ವರ್ಣಿಸುವ ಧೀರತ್ವ ಪ್ರಾಪ್ತಿಯಾಯಿತೆನ್ನಬಹುದು ಇಲ್ಲಿ ಬೇರಾವುದೇ ಯೋಚನೆಗಳಿಗೆ ಎಡೆ ಇಲ್ಲದೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿನ ರಸ ಮಾತ್ರ ಪ್ರೇಮದ ಹಾಗೂ ಭಕ್ತಿಯ ಕವಚದಿಂದ ಭದ್ರವಾಗಿದೆ.

ಇದನ್ನು ನನ್ನ ಸ್ವಾನುಭವದಿಂದ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಮತ್ತಿದು ನನ್ನ ಹಾಗಿನ ಎಲ್ಲರ ಅನುಭವವೂ ಆಗಿರಬಹುದು. ಮದ್ದಳೆ ಅಥವಾ ಚೆಂಡೆ ನುಡಿಸುವಾಗ ಮೊದಲು ಏನು ನುಡಿಸಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ನಾನು ಯೋಚಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದೊಂದು ಬಗೆಯ ತಾದಾತ್ಮ್ಯತೆ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಆವರಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಗಾನ ಮತ್ತು ತಾಳದ ಕುರಿತು ದೃಷ್ಟಿ ನೆಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ.

ಚಿತ್ತದ ವೃತ್ತಿ ಬೇರೆಯದರಲಿ ನಿವೃತ್ತಿ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅದೆಲ್ಲಿರುತ್ತದೊ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಯಾವ ಜನ್ಮದ ಮೈತ್ರಿ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳೋ ನನ್ನ ಕೈಗಳ ಬೆರಳುಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಇವು ನನ್ನದ್ದಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ ತಾನೇ ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ರಸಿಕನಾಗಿ ರಸವಂತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾನೆ, ಆನಂದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನೇ ಆನಂದ ಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯವರು ತಮ್ಮ "ಡ್ಯಾನ್ಸ್ ಆಫ್ ಶಿವ" ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ: He himself is actor and audience. ಇದು ಎಲ್ಲ ಕಲಾವಿದರ ಪಾಡು.ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಅಪೂರ್ವ ಪ್ರತಿಭೆ ವಾಸುದೇವ ರಂಗಭಟ್ಟರೊಂದಿಗಿನ ಈ ಕುರಿತಾದ ಸಂವಾದ ನಿಮ್ಮೊಂದಿಗೆ ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ:

ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಹುಟ್ಟು ಕಾಣ್ಕೆಗೆ ತಾವೇ ಬೆರಗಾಗಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲ ಕಳೆದ ಮೇಲೆ ಯಾವುದೋ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ

ಧ್ವನಿ ಸುರುಳಿಯನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದಾಗ ತಮಗೆ ಕಂಡ ಕಾಣ್ಕೆಯೇ ಧ್ವನಿ ಸುರುಳಿಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಕಂಡಾಗ ವಿಸ್ಮಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ವಾಸುದೇವ ರಂಗಭಟ್ಟರು ಹೇಳಿದಾಗ ನನಗೆ ನೆನಪಾದದ್ದು ತೋಳ್ಪಾಡಿಯರ ಸೌಂದರ್ಯ ಲಹರಿ ಪ್ರವಚನ: "ಯಾವತ್ತೂ ಇರುವುದೇ ಹುಟ್ಟುವುದು. ಅಂದರೆ ನಿನ್ನೆ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದ ಹಿರಿಯರಿಂದ ಹೊರಟ ನುಡಿ ಇಂದು ಈಗಿನ ಕಿರಿಯರ ಮುಖದಿಂದ ಹೊರಡುತ್ತದೆ – ಇದ್ದದ್ದು ಬೇರೆಬೇರೆಯವರ ಮೂಲಕ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ನಡೆಯುವುದು ಮನಸ್ಸು – ಕಲೆಯ ನಡುವಿನ ಸಂವೇದನೆ ಮತ್ತು ಆತ್ಮೀಯ ಸಂವಾದ. ಇವುಗಳ ಪ್ರತಿಫಲವೇ ರಸಸೃಷ್ಟಿ. ಯೋಗವು ರಸಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಇರುವ ದಾರಿ. ಇಲ್ಲಿ ಯೋಗವೆಂದರೆ ಒಂದಾಗುವಿಕೆ. ಕಲೆಯನ್ನು ಕಲಾವಿದ ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಾನೆ ಕಲೆ ಕಲಾವಿದನನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಹುಟ್ಟಿದ ಸಂತಾನವೇ ರಸ. ಕಲಾವಿದ ಹಡೆದ ರಸ ಬೆಳೆಯುವುದು ರಸವಂತರಾದ ರಸಿಕರಲ್ಲಿ. ಇದು ಕೊನೆಯಿಲ್ಲದ ಪಯಣ.

ಇದರ ಕುರಿತಾಗಿಯೇ ಚಿಂತಿಸುತ್ತಿದಾಗ ಸಿಕ್ಕ ಪುಸ್ತಕ ಯಸ್.ಎಲ್.ಭೈರಪ್ಪರ "ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ". ಇಲ್ಲಿ ಭೈರಪ್ಪರು 1756ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ "ಮದಾಂ ಬಾವರಿ" ಕಾದಂಬರಿಯ ಕರ್ತೃ ಗುಸ್ತವ್ ಫ್ಲಾಬೇನ ವಾಸ್ತವಾದಿ ತಂತ್ರದ ಕುರಿತು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: "ತನ್ನ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ನಾಯಿಕೆಯ ಗಂಡನು ವಾಸವಾಗಿದ್ದ ಹಳ್ಳಿಯನ್ನು ಮನಸ್ಸಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ವರ್ಣನೆಯ ಯಥಾರ್ಥತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ಫ್ಲಾಬೇ ಅನೇಕ ಸಲ ಆ ಹಳ್ಳಿಗೆ ಹೋಗಿಬರುತ್ತಿದ್ದ. ಇಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನಿಗೆ ತನ್ನ ಮನೋಬಿಂಬಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವನ ಆ ಹಳ್ಳಿಯ ಕಡೆಗಿನ ಅಲೆದಾಟ ಇವೆಲ್ಲ ಒಂದಾಗುವಿಕೆಯ ಕ್ರಿಯೆ.

ಭೈರಪ್ಪರು ಹೇಳುವಂತೆ ವಾಸ್ತವ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಯು ಅನುಕರಿಸಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿದರೆ ಸೌಂದರ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ". ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯವಾದಿ ಕಲೆ ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಾದುದು ವಸ್ತುವಿನೆಡೆಗಿನ ತೀವ್ರವಾದ ಸ್ಪಂದನ. ಅದಕ್ಕೆ ಇರಬೇಕು ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ಸುಂದರದ ನಡುವೆ ಶಿವನಿರುವುದು (ಸತ್ಯಂ ಶಿವಂ ಸುಂದರಂ).

> ಯಾವುದೇ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವಿರಲಿ ಅದರಿಂದ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಅನುಕೂಲಕರ ಆಗಿರತಕ್ಕದ್ದು. ತಂತ್ರಜ್ಞಾನಕ್ಕೇ ಮನುಷ್ಯ ಅಡಿಯಾಳಾಗಿರಬಾರದು. ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಬೇಕೇ ಹೊರತು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿ ಕರ್ಕಶವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದಲ್ಲ.

ಕಲೋದ್ದೀಪನಕ್ಕೆ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಕುರಿತಾಗಿ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಮಾಡುವಾಗ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕದ ಕುರಿತಾಗಿ ಅದರ ಬಳಕೆ ಮತ್ತು ಅದು ಮಾಡುವ ತೊಡಕು ಕೇಳ್ಮೆಯ ಮೇಲಾಗುವ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತ ಪರಿಣಾಮ, ರಸೋತ್ಕರ್ಷಕ್ಕೆ ಆಗುವ ಬಾಧಕ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕಗಳಿಂದಾಗುವ ಸಾಧಕಗಳನ್ನೂ ಕೂಡ ಚಿಂತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟು ಕಲೋದ್ದೀಪನಕ್ಕೆ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕದ ಕೊಡುಗೆಗಳೇನು ಎಂಬುದನ್ನೂ ಚಿಂತಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯ ಇದೆ.

ಕಲಾವಿದ ಹಾಡುವ ಗಾನ ಶುದ್ಧವಾಗಿ ಕೇಳಬೇಕು ಎಂಬುದು ಸಹಜ ತವಕ ರಸಿಕರದ್ದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದು. ಹೇಗೆ ಕೇಳಬೇಕು? ಆಪ್ಯಾಯಮಾನವಾಗಿ ಕೇಳಬೇಕು. ಹಾಡುಗಾರನ, ವಾದಕನ ವಾದ್ಯದ ಸಹಜ ಸ್ವರ ಅದರ ಸಹಜತೆಯಲ್ಲೇ ಕೇಳಿಸಬೇಕು. ಏನು ಕೇಳಿಸಬೇಕು? ಎಷ್ಟು

ಕೇಳಿಸಬೇಕು ಮತ್ತು ಹೇಗೆ ಕೇಳಿಸಬೇಕು ಇದು ಕಲಾವಿದನಿಗೂ ಮತ್ತು ಕೇಳುಗನಿಗೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಷಯ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಕಲೋದೀಪ್ತಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗತಕ್ಕ ವಿಷಯವಿದು.ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಚಂತಿಸಬೇಕು. ಈಚೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕವನ್ನು ಬಳಸುವ ರೀತಿ ಮತ್ತು ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಸುವ ಭಾವ ಶುದ್ಧಿಯೋ, ಭಾವ ಮಾಲಿನ್ಯವೋ ಇವುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ಇದರ ಕುರಿತಾಗಿ ಚಿ0ತಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಯಕ್ಷಗಾನ ಎ0ಬ ರ0ಗ ಕಲೆಗೆ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಗತ್ಯ ಇದರ ಬಗೆಗೂ ಚಿ0ತನೆ ಅಗತ್ಯ.

ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಧ್ವನಿ ವರ್ಧಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಗಾಯಕನ ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ವಾದ್ಯದ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಎತ್ತರಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ದೊಡ್ಡ ಜನ ಸಂದೋಹಕ್ಕೂ ಕೇಳುವಂತೆ ದೂರಕ್ಕೂ ಧ್ವನಿ ವ್ಯಾಪಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಾಯಕನ ಧ್ವನಿ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ ಯಂತ್ರದ ಕೈಗೆ ಸಿಲುಕಿ ಸಹಜ ಧ್ವನಿ ಅಡಗುತ್ತದೆ. ಯಂತ್ರದಿಂದ ಪರಿವರ್ತಿತವಾದ ಧ್ವನಿ ಹೊರಬರುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅಸಹಜ ಧ್ವನಿ. ಇದು ಮನುಷ್ಯ ಶಾರೀರಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ವಾದ್ಯ ಶಾರೀರಕ್ಕೂ ಸರಿಯೇ ಹೌದು. ಇಲ್ಲಿರುವ ಸವಾಲೆಂದರೆ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ ಯಂತ್ರವನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ಮತ್ತು ವಾದ್ಯವನ್ನು ನುಡಿಸುವಾಗ ಮಾಡಬೇಕಾದ ತಾಂತ್ರಿಕ ನಿರ್ವಹಣೆ ಒಂದು ಬಗೆಯಾದರೆ; ಕಲಾವಿದರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡು ತಾವೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾದರೆ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿನ ಧ್ವನಿ ಗ್ರಹಣ ಮಾಡಬಲ್ಲರು ಎಂಬುದರ ಕುರಿತಾಗಿ ಆಲೋಚನೆ ಮಾಡಬೇಕಾದುದು. ಇಲ್ಲೊಂದು ವಿಚಾರ ಹೇಳಬೇಕು. ನಾವು ನಮ್ಮ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇಲ್ಲದೆಯೇ ಹಾಡುವಾಗ ಮತ್ತು ವಾದ್ಯವನ್ನು ನುಡಿಸುವಾಗ ಕಲಾವಿದರು ಪಡುವ ಆನಂದ ನಮಗೆ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವ ಅಥವಾ ನುಡಿಸುವಾಗ ದೊರಕದಿರುವುದು ಅನುಭವವೇದ್ಯ.

ಆದರೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಅಂಶ ಇದೆ– ಗಾಯಕನಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಶಕ್ತಿಶಾಲಿ ಮಂದ್ರ ಸ್ಥಾಯಿಯ ಒದಗುವಿಕೆ ಮತ್ತು ಶಾರೀರಕ್ಕೆ ಕೊಡಬಹುದಾದ ಮಾಟದ ಮಾದಕತೆಯನ್ನು ಧ್ವನಿವರ್ಧಕದ ಈಚಿನ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ ಕೊಡುವುದರಿಂದ ಬಹ್ವಂಶ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಈಗ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾದ ಅ0ಗವಾಗಿದೆ. ಅದಿರಲಿ, ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ ಇಲ್ಲದೆ ವಾದ್ಯವನ್ನು ನುಡಿಸುವಾಗ ವಾದ್ಯ ಕೊಡುವ ಶುದ್ಧನಾದ, ನಾದ ಗುಂಫನ ಮತ್ತು ವಾದ್ಯ ಹೊರಡಿಸುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪಲುಕುಗಳು; ಇಂತಹಾ ಪಲುಕುಗಳಿಗೆ ಕಿವಿಯಾನಿಸುವಾಗ ದೊರಕುವ ಆನಂದ ಇವು ಅನುಭವ ಮಾತ್ರ ಕೊಡಬಲ್ಲ ವಿಚಾರಗಳು. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ನಾವು ಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ಧ್ವನಿವರ್ಧಕವಿಲ್ಲದೆ ನುಡಿಸುವಾಗ ಅವು ನೀಡುವ ಆನಂದ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ ಸಹಿತ ವಾದನ ಕೊಡದು. ಇದೇ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕದ ಮಿತಿ. ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ ಸಹಿತವಾಗಿ ವಾದ್ಯವನ್ನು ನುಡಿಸುವಾಗ ವಾದಕನಾದವ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಯೇ ನುಡಿಸಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಕಲೆಯನ್ನು ಬಹು ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಬಿಚ್ಚು ನುಡಿತಗಳಿಂದ ಪ್ರಕಟಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು.

ಇದಕ್ಕೇನು ಮಾಡುವುದು? ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಭಾಗವತನಿಗೆ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕವಿದೆ ಅದರ ಮಿತಿ ಎಷ್ಟು ಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ

ಚಿಂತಿಸಿ ನಡೆಯಬೇಕು ಗಾಯಕನಾದವನು. ಗಾಯಕನವಾದವನಿಗೆ ತನ್ನ ಹಾಡು ಮಾತ್ರ ಕೇಳಿದರೆ ಸಾಕೇ? ಸಾಲದು. ಪಕ್ಕ ವಾದ್ಯವೂ ಕೇಳಿಸಬೇಕು. ಪಕ್ಕವಾದ್ಯದವನಿಗೆ ತನ್ನ ವಾದನ ಮಾತ್ರ ಕೇಳಿದರೆ ಸಾಕೇ? ಸಾಲದು. ಮನುಷ್ಯನ ಶಾರೀರಕ್ಕಿಂತಲೂ ಅಧಿಕ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ವಾದ್ಯಗಳಿಗೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಗಾಯಕನಿಗೆ ಕೊಡುವ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ ಧ್ವನಿಗಿಂತ ಕಮ್ಮಿಯೇ ಇರಬೇಕಾದದ್ದು ವಾದ್ಯಗಳಿಗೆ. ಆದರೆ ಗಾಯಕನ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕಕ್ಕೆ ಅತೀ ಹೆಚ್ಚು ಧ್ವನಿ ಕೊಟ್ಟು ಪಕ್ಕ ವಾದ್ಯಗಳು ಅದನ್ನು ನುಡಿಸುವವನಿಗೆ ಕೇಳಿಸದಂತೆ ಇದ್ದರೆ ಒಟ್ಟು ಪ್ರಸ್ತುತಿಗೆ ರುಚಿ ಶುದ್ಧತೆಯೇ ಇಲ್ಲದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನ ಮೈಕ್‌ನ ಧ್ವನಿ ಅತಿಯಾಗಿರದೆ ಸಹ್ಯವಾಗಿರುವಂತೆ ಮತ್ತು ತಕ್ಕಮಟ್ಟಿಗೆ ಗಾಯಕನಿಗೆ ತಾನು ಹಾಡುವ ಗಾಯನ ಕೇಳುವಂತೆ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ ಪೆಟ್ಟಿಗೆ ಕೊಟ್ಟರೆ ಪಕ್ಕ ವಾದ್ಯಕ್ಕೆ ಗಾಯಕನಿಗಿಂತ ಕಡಿಮೆ ಕಂಪನಾಂಕದ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಕೊಟ್ಟರೂ ಸಾಕು. ಏನೇ ಹೇಳಿ ಪಕ್ಕ ವಾದ್ಯಕ್ಕೆ ಕೊಡುವ ಧ್ವನಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಜಾಸ್ತಿಯಾದರೂ ಕೇಳುಗನಿಗೆ ಶಾಪವೇ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಗವತಿಕೆ ಎಂಬುದು ಉಚ್ಚಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಹಾಡುವಂತಹಾ ದೇಸೀ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಬೇಕು. ಮತ್ತು ಇದನ್ನು ಸುಗಮ ಸಂಗೀತ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ, ಸಿನೆಮಾ ಸಂಗೀತದಂತೆ ಪರಿಭಾವಿಸಿ ಅದಕ್ಕೂ ಅದೇ ತೆರನಾದ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಬೇಕು ಎಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಇದ್ದರೆ ಅದನ್ನು ಈಡೇರಿಸುವುದು ಸವಾಲೇ ಸರಿ. ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಲ್ಲದ ಇತರ ಪ್ರಕಾರದ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮಂದ್ರ ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲೇ ಹೆಚ್ಚು ತೊಡಗುವುದು ಅವುಗಳ ಗಾಯನ ವಿಧಿ. ಆದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಉಚ್ಚಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ತೋಡಗುವ ಗಾಯನ ಪರಂಪರೆಯಾದುದರಿಂದ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕದಿಂದ ತುಸು ದೂರ ಇದ್ದೇ ಗಾಯನವನ್ನು ಉಪಕ್ರಮಿಸಿದರೆ ಹಾಡಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಭಾಗಗಳ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸಂವಹನ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಮತ್ತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಗಳಿಗೆ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ ಕೊಡುವಾಗಲೂ ವಾದ್ಯಗಳ ಮುಖದಿಂದ ಸಾಕಷ್ಟು ಅಂತರವಿದ್ದರೆ ರಸಿಕರಿಗೆ ಸುಖ. ವಾದಕನಿಗೆ ಸೌಖ್ಯ. ಗಾಯಕನಿಗೆ ಅನುಕೂಲ. ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾದರೆ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಮುಕ್ತ ಮನಸ್ಸು ಬೇಕು. ಅಂತಹಾ ಆರೋಗ್ಯಪೂರ್ಣ ಮುಕ್ತ ಮನಸ್ಸು ನಮ್ಮದಾಗಲಿ. ಆಗಲೇ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ನಿಜಸೌಂದರ್ಯದ ಅನಾವರಣ ಸಾಧ್ಯ.

ಧ್ವನಿವರ್ಧಕದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಬಹುದಾದ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳ ಕುರಿತು ಮುಂದೆ ನೋಡೋಣ.

ಯಾವುದೇ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವಿರಲಿ ಅದರಿಂದ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಅನುಕೂಲಕರ ವಾಗಿರತಕ್ಕದ್ದು. ತಂತ್ರಜ್ಞಾನಕ್ಕೇ ಮನುಷ್ಯ ಅಡಿಯಾಳಾಗಿರಬಾರದು. ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಬೇಕೇ ಹೊರತು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿ ಕರ್ಕಷವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಸಂಘಟಕರೂ, ಕಲಾವಿದರೂ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಆಲೋಚಿಸತಕ್ಕದ್ದು. ಕಲಾವಿದ ಮೈಕಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿ ಹಾಡುವುದೋ ನುಡಿಸುವುದೋ ಅಥವಾ ಮಾತಾಡುವುದೋ ಮಾಡಿದರೆ ತನ್ನ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಂತೆಯೇ. ಬದಲಾಗಿ ಕಲಾವಿದ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪಡಿಸುವ ಕಲೆಯ ನೆಲೆಯನ್ನು ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದು ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚುಮಾಡಬೇಕು. ಇದರಿಂದ

ಕಲೆಯ ನೆಲೆ ಹೆಚ್ಚುವುದು.

ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ಜತೆಗೆ ಕಲಾವಿದರು ತೊಡಗಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ತೊಡಗುವ ಮೊದಲು ಸ್ವಲ್ಪ ಸಮಯದ ಮುಂಚೆಯೇ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಧ್ವನಿವರ್ಧಕಗಳನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುವಲ್ಲಿಯೂ ಅಂದರೆ ತಮ್ಮ ವಾದ್ಯಕ್ಕೂ ಗಾಯನಕ್ಕೂ ಅನುಕೂಲವಾಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳಲು ತಂತ್ರಜ್ಞರೊಡನೆ ಸಹಕಾರ ಮಾಡಬೇಕಾದದ್ದು ಕರ್ತವ್ಯವಾಗಿದೆ.ಹಾಡುಗಾರನಧ್ವನಿವರ್ಧಕಮೈಕನ್ನುಸರಿಪಡಿಸುವಾಗಗಾಯಕರಾದವರು ಹಾಡಿಯೇ ತಮ್ಮ ಸ್ವರಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ಧ್ವನಿ ಏರಿಸಬೇಕು ಎಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಅಗತ್ಯ ತಿದ್ದುಪಡಿ ಯಂತ್ರದಲ್ಲಿ ತರಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಗಾಯಕರು ಹಾಡಿಯೇ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಬೇಕಲ್ಲದೆ ಬರೀಯ "ಹಲೋ" "ಚೆಟಿಕೆ" "ಹ್ಮ" "ಹ್ಹ ಹ್ಹ" ಎಂದೋ ಹೇಳಿದರೆ ಮಾಡಿದರೆ ಸಾಕಾಗದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಗಾಯಕರು ಹಾಡುವುದು. ಮಾತಾಡುವುದಲ್ಲ. ಗಾಯಕರು ಮಾತಾಡಿದಂತೆ ಮಾಡಿ ಮೈಕ್ ಅಡ್ಜಸ್ಟ್ ಮಾಡಿದರೆ ಎತ್ತರದ ದನಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡಿದರೆ ಅಲ್ಲೇ ತೊಂದರೆ ಅನುಭವಿಸುವುದು.

ಅಂತೆಯೇ ವಾದಕರಾದವರೂ ಕೂಡ ತಾವು ನುಡಿಸುವ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಮೊದಲೇ ಸಭೆಗೆ ತಂದಿಟ್ಟು ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ ತಂತ್ರಜ್ಞರೊಡನೆ ಸಹಕರಿಸಿದರೆ ಅವರಿಗೆ ವಾದಕರಿಗೆ ಏನು ಅಪೇಕ್ಷೆ ಎಂಬುದರ ಅರಿವು ಆಗದಿರದು. ಅಲ್ಲೂ ಅಷ್ಟೆ, ವಾದ್ಯವನ್ನು ನುಡಿಸಿಯೇ ಮೈಕ್ ಸರಿಪಡಿಸುವ ಕಾರ್ಯವಾಗತಕ್ಕದ್ದು. ಇದಾಗದಿದ್ದರೆ ಅನಗತ್ಯವಾಗಿ ತಂತ್ರಜ್ಞರಿಗೂ ಕಲಾವಿದರಿಗೂ ಜಗಳ. ಇದು ಪರಸ್ಪರ ಕೊಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಗತಿಯಾದುದರಿಂದ ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ತಂತ್ರಜ್ಞರಿಬ್ಬರೂ ಕಲಾಸಂವರ್ಧನೆಗೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸಬೇಕು. ತಾಂತ್ರಿಕತೆ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿದೆ. ಇನ್ನು ನಮಗಿರುವ ಕೆಲಸ ಅದರ ಜತೆಗೆ ಸಾಂಗತ್ಯ. ಇಷ್ಟೆ.

ಕರ್ಣಾಟಕ ಬ್ಯಾಂಕ್ ಪ್ರತಿವರುಷ ತನ್ನ ಸ್ಥಾಪಕರ ದಿನಾಚರಣೆಯನ್ನು ಆಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಫೆಬ್ರುವರಿ ತಿಂಗಳಿನಲ್ಲಿ. ಅಂದು ಸಂಜೆ ಕರ್ಣಾಟಕೀ ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿ ನಡೆಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಅಂದು ಮಧ್ಯಾನ್ಹವೇ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಸಭಾಂಗಣಕ್ಕೆ ಕರೆಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ವಾದ್ಯ ಪರಿಕರಗಳೊಂದಿಗೆ ಬರುವ ಕಲಾವಿದರು ಧ್ವನಿವರ್ಧಕದವರ ಜತೆಗೆ ಮಾತುಕತೆಯಾಡಿ ತಾವು ಹಾಡಿಯೋ, ನುಡಿಸಿಯೋ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ ಎಷ್ಟು ಬೇಕು ಎಷ್ಟು ಬೇಡ ಎಂಬುದನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ಸರಿಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಕಛೇರಿ ಆರಂಭವಾದ ಮೇಲೆ ಯಾವ ಅಪಸವ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಹತ್ತುನಿಮಿಷ ಮುಂಚಿತವಾಗಿ ಸಭೆಗೆ ಬಂದು ಪರಿಕರಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ಶಾರೀರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಷ್ಟು ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸರಿಗೊಳಿಸಿ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ತಿಳಿಗೊಳಿಸಿಬಿಟ್ಟರೆ ಎಲ್ಲವೂ ಸ್ವಸ್ಥ ಅಲ್ಲವೇ? ಇದಾದಾಗ ಕಲಾ ಸೌಂದರ್ಯ ಅರಳುತ್ತದೆ.

> ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಚಕ್ರತಾಳ ನುಡಿಸುವ ಕೆಲಸ ಸಂಗೀತಗಾರನದು. ಇದು ಅವನ ಪ್ರಸಂಗ ಜ್ಞಾನದ ವೃದ್ಧಿಗೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಧಾನ ಭಾಗವತನಾಗುವ ಕಡೆಗೆ ಪೂರಕ. ಈಗೀಗ ಬರಿಯ ಚಕ್ರತಾಳ ಕಲಾವಿದರ ಸಂಖ್ಯೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಇದೆ. ಇದೊಂದು ತಣ್ಣಗಿನ ಕ್ರಾಂತಿ. ಒಂದು ಹೊಸ ಸ್ಥಾನ ಉಂಟಾಗುವಿಕೆ ನೂತನ ಆವಿಸ್ಕಾರಗಳಿಗೂ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಚಕ್ರತಾಳ ಒಂದು ಚಿಂತನೆ...

ಚಕ್ರತಾಳ ತೆಂಕಣತಿಟ್ಟು ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕನೆಯದು ಮತ್ತು ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಕೊನೆಯದು. ಇದು ಚಕ್ರಾಕಾರದ ಲೋಹದ ಎರಡು ತಾಳಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಲೋಹವಾದ್ಯ. ಕೇರಳದ ಪಂಚವಾದ್ಯವೆಂಬ ವೃಂದ ವಾದ್ಯ ಸಮೂಹಗಳಲ್ಲಿ ಇದಿದೆ. ಬಡಗಿನಲ್ಲಿ ಇದರ ಬಳಕೆ ಈಗ ಇಲ್ಲ. ತೆಂಕಿನ ಇದರ ಬಳಕೆ ಕೇರಳದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರಲೂಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲ್ಪಡುವ ಲೋಹವಾದ್ಯಗಳು : ಜಾಗಟೆ, ಗುಬ್ಬಿತಾಳ (ಬಡಗು), ಚಕ್ರತಾಳ ಭಜನಾ ತಾಳಗಳಿಗೂ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಚಕ್ರತಾಳಕ್ಕೂ ಸ್ವರ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಗಾತ್ರ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಕೇರಳದ ಚೆಂಡೆಯೊಂದಿಗಿನ ಚಕ್ರತಾಳದ ಗಾತ್ರ ತುಸು ದೊಡ್ಡದು.

ಚಕ್ರತಾಳದ ನಾದವಿರುವುದು ಚಕ್ರತಾಳಧಾರಿಯು ಅದನ್ನ ಜಾರಿಸುವಿಕೆಯ ಕೌಶಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಝುಯ್... ಅಥವಾ ಝುಯ್... ಎಂಬ ಸ್ವರ ಹೊರಡಬೇಕಾದರೆ ಚಕ್ರತಾಳವನ್ನು

ನುಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಕುಶಲತೆ, ನುಡಿಸುತ್ತಾ ಇರುವ ಕಾಲ ಪ್ರಮಾಣ, ತಾಡನ ಸಾಂದ್ರತೆ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಚಕ್ರತಾಳವನ್ನು ಹೀಗೆ ನುಡಿಸಿದಾಗ ಬರುವ ಝುಲ್/ಝುಂಯ್ ನಾದ ಚೆಂಡೆಯ "ಢಂಮ್" ಮತ್ತು ಮದ್ದಳೆಯ "ಧಾಂ" "ಧೀಂ"ಕಾರದೊಂದಿಗೆ ಮಿಳಿತಹೊಂದಿ ಉಂಟಾಗುವ ರಂಗ ಸಂಭ್ರಮ ಅನನ್ಯ.

ಪೀಠಿಕೆ, ಪ್ರವೇಶ, ನಿರ್ಗಮನ, ಬೇಟೆ, ವೀರರಸ, ಯುದ್ಧ ಇತ್ಯಾದಿ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಇದರ ಬಳಕೆ ಇದೆ. ಚಕ್ರತಾಳ ಚೆಂಡೆಗೆ ಒತ್ತಾಗಿ ಇರುವುದು ಒಟ್ಟು ಇಡೀ ರಂಗಕ್ಕೆ ಲಯ ಸಾಧಕವಾಗಿ ಒಂದು Gripe ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಚಕ್ರತಾಳ ಯಾರನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ. ನುಡಿಸುತ್ತಾ ನುಡಿಸುತ್ತಾ ಹಿಂಬಾಲಿಸಬೇಕಾದ್ದು ಚೆಂಡೆಯನ್ನೇ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಚಕ್ರತಾಳ ಸ್ವತಂತ್ರ ಪಕ್ಕ ವಾದ್ಯ ಅಲ್ಲ. ಗಾನಕ್ಕೆ ಚಕ್ರತಾಳ ಪೋಷಕವಲ್ಲ. ಗಾನ+ಮದ್ಧಳೆ+ಚೆಂಡೆ ಇದ್ದರೇನೇ ಚಕ್ರತಾಳದ ಅಸ್ತಿತ್ವ. ಮುಂದಿನ ಪ್ರಶ್ನೆ ಚಕ್ರತಾಳವನ್ನು ಹೇಗೆ ನುಡಿಸಬೇಕೆನ್ನುವುದು. ಭಾಗವತ ಜಾಗಟೆಯಲ್ಲಿ ತಾಳದ ತಾಡನಗಳನ್ನು ಬಡಿಯುತ್ತಾ ಗಾನವನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಚಕ್ರತಾಳದ ತದ್ವತ್ ತಾಳವನ್ನು ನುಡಿಸಬೇಕೋ ಅಥವಾ "ಜೀವದಸ್ತು"ಗಳನ್ನು ನುಡಿಸಿದರೆ ಸಾಲದೋ ಎಂಬ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ನನ್ನದು. ಜೀವದಸ್ತುಗಳ ಬಡಿತವೇ ಸೂಕ್ತವೆಂದು ನನ್ನನಿಸಿಕೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ತಾಳವನ್ನೇ ಬಡಿದರೆ ಚಕ್ರತಾಳದ ತೀವ್ರತರದ ಕಂಪನ ಗಾನ ಬಿಡಿ ಚೆಂಡೆಯ ಸ್ವರವನ್ನೇ ಅಲ್ಲಾಡಿಸಿ ಬಿಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇದೆ. ಬರಿಯ ದಸ್ತುಗಳ ನುಡಿತ ರಂಗ ಸೌಂದರ್ಯದ ವರ್ಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ರಂಗ ಭಾಷೆಯ ಪರಿಚಯವಿರದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಭಾವಸ್ಪಂದಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಉದಾ : ನಿಧಾನ ತ್ರಿವುಡೆ ನಡೆ : ತಿ ತ್ತಾ ತಿತ್ತಿತೈ ತಿತ್ತಿತೈ ತಿತ್ತಿತೈ ಚಕ್ರತಾಳದ ಜೀವದಸ್ತು : ಝುಲ್ ಝುಲ್ ಝುಲ್. ಈ ಜೀವದಸ್ತುಗಳ ನುಡಿತವೇ ಚೆನ್ನ ಎಂದು ನನ್ನ ಭಾವನೆ. ಅಂತೆಯೇ ಬೇರೆ ತಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ.

ಚಕ್ರತಾಳ ಎಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಬಾರದು ಮತ್ತು ಎಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ಬಹು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಯಾವುದೇ ಭಾಗವತ ಹಾಡುವಾಗ ಚಕ್ರತಾಳದ ಸಾಹಚರ್ಯ ಬಯಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬಿಡ್ತಿಗೆ, ಮುಕ್ತಾಯದ ಸಂದರ್ಭ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಚೆಂಡೆಯೊಂದಿಗೆ ಬಳಸಲ್ಪಡಬೇಕು. ಹಾಗೆಂದು ಗಾನದೊಂದಿಗೆ ಚಕ್ರತಾಳದ ಬಳಸುವಿಕೆ ಇಲ್ಲವೆಂದಿಲ್ಲ. ಚಕ್ರತಾಳದ ತುದಿ (Edge) ಯಿಂದ ನುಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ತುಸು ನಾಜೂಕಿನಿಂದಲೇ ನುಡಿಸಬೇಕು. ಇದು ತಪ್ಪಿದರೆ ಗಾನಕ್ಕೆ ತೊಡಕಾಗುತ್ತದೆ. ಚಕ್ರತಾಳಕ್ಕೆ ಶ್ರುತಿ ಇಲ್ಲದಿರುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಕೆಲವೊಂದು ಸಲ ನಾನು ನೋಡಿದ್ದು ಇದೆ. "ಇದು ಬಿಳಿ ನಾಲ್ಕರ ಚಕ್ರತಾಳ, ಇದು ಕಪ್ಪು ಮೂರರ ಚಕ್ರತಾಳ" ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನನಗೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಗೊಂದಲವಿದೆ.

ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಚಕ್ರತಾಳ ನುಡಿಸುವ ಕೆಲಸ ಸಂಗೀತಗಾರನದು. ಇದು ಅವನ ಪ್ರಸಂಗ ಜ್ಞಾನದ ವೃದ್ಧಿಗೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಧಾನ ಭಾಗವತನಾಗುವ ಕಡೆಗೆ ಪೂರಕ. ಈಗೀಗ ಬರಿಯ ಚಕ್ರತಾಳ ಕಲಾವಿದರ ಸಂಖ್ಯೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಇದೆ. ಇದೊಂದು ತಣ್ಣಗಿನ ಕ್ರಾಂತಿ. ಒಂದು ಹೊಸ ಸ್ಥಾನ ಉಂಟಾಗುವಿಕೆ ನೂತನ ಆವಿಸ್ಕಾರಗಳಿಗೂ

ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಚಕ್ರತಾಳವನ್ನು ಹಲವು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗದಲ್ಲಿ ದುಡಿಸಬಹುದು. ಏರುಪದದ "ನಮೂನೆವಾರು" ಕುಣಿತದ ಸಂದರ್ಭ ಕೇವಲ ಚಕ್ರತಾಳದೊಂದಿಗೆ Gap ನಲ್ಲಿ ಇದರ ಬಳಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ Special Affectಗಳಿಗೆ ಇದರ ನಾದ ಬಳಸಬಹುದು. ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನೀಯವಾಗಿಯೇ ಇರುತ್ತದೆಂದು ನನ್ನ ಭಾವನೆ.

ವಿದ್ವಾಂಸ ರಾಘವ ನಂಬಿಯಾರ್‌ರ "ಹಿಮ್ಮೇಳ" ಎಂಬ ಅತಿ ಮೌಲಿಕವಾದ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಚಕ್ರತಾಳದ ಬಗ್ಗೆ ಈ ರೀತಿಯ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. "ಬೈಕಾಡಿ ರಾಮಣ್ಣಯ್ಯನವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಚಕ್ರತಾಳದ ಪ್ರಯೋಗವಿತ್ತು"

ಆದರೆ ಚಕ್ರತಾಳ ಯಾವ ಕಾರಣದಿಂದ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ರಂಗ ಸ್ಥಳದಿಂದ ಮರೆಯಾಯಿತು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಾರಣಗಳು ದೊರಕುವುದಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀಯುತ ನಂಬಿಯಾರರು ಚಕ್ರತಾಳ ಹೊರಡಿಸುವ ನಾದಕ್ಕೆ "ಜೀರುನುಡಿ" ಎಂಬ ಅಪೂರ್ವವಾದ ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಚಕ್ರತಾಳವನ್ನು ಒಂದರ ಮೇಲೊಂದಂತೆ ಜಾರಿಸಿದಾಗ ಬರುವ ನಾದವೇ ಈ ಜೀರುನುಡಿ. ಈ ನಾದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಚಕ್ರತಾಳಗಳ ಮುಖಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇರುವ ದೊರಗಾದ ಪ್ರದೇಶಗಳು.

ಹೀಗೆ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಚಕ್ರತಾಳದ ಸ್ಥಾನ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅದು ಕನಿಷ್ಠತಮ ಸ್ಥಾನವಾದರೂ ಅದು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಸಂಭ್ರಮ ಅಪಾರ.

ಸುಫಲತ

ಭಾಗ 2

> ರಂಗ ಶಿಸ್ತಿಗೆ ಅತಿ ಮಹತ್ವಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ಗುರುಗಳು, ಅದರಲ್ಲಿ ರಾಜಿಯೇ ಇಲ್ಲ. ಅದು ತಪ್ಪಿದರಂತೂ ಅಸಾಧ್ಯವಾದ ನೋವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ''ಆಯ್ತು ಮಾರಾಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮುಗಿಯಿತು'' ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ರಂಗದಿಂದ ನಿರ್ಗಮಿಸಿದ ಸಂದರ್ಭಗಳಿವೆ. ನಾನೆ ನೋಡಿದ್ದು ಇದೆ.

ಪುಂಡಿಕಾಯ್ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್

ನನ್ನ ನುಡಿತವೆಲ್ಲವೂ ಗುರುಗಳು ಹಾಕಿದ ಭಿಕ್ಷೆ

ಸುಮಾರು 1990–91ರ ಸಮಯ. ಒಂದು ಸಂಜೆ ನನ್ನ ತಂದೆಯವರು " ನೀನೇನನ್ನು ಕಲೀತಿ –ಚೆಂಡೆ– ಮದ್ದಳೆಯೋ ಅಥವಾ ಭಾಗವತಿಕೆಯೋ" ಕೇಳಿದಾಗ ನಾನು ಹೇಳಿದ್ದು "ಮದ್ದಳೆ–ಚೆಂಡೆ ಆವು" ಎಂದು. ಬರುವ ಮಂಗಳವಾರ ಪುಂಡಿಕಾಯ್ಯವರು ಬರುತ್ತಾರೆ ತಯಾರಾಗಿರು ಎಂದು ಹೇಳಿದರಷ್ಟೆ. ಏನೇನೋ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಮನೆ ಮಾಡಿದವು ಮನಸ್ಸಲ್ಲಿ. ಎಷ್ಟು ಹೊಡಿತಾರೋ ಏನೋ?!. ಶಿಕ್ಷೆ ಎಷ್ಟಿದೆಯೋ ಏನೋ? ಪಾಠ ಶುರುವಾಯಿತು. ಆರ್ಲಪದವಿನ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಜನಾ ಮಂದಿರದಲ್ಲಿ. ಮೊದಲ ಪಾಠ ಥಾಪು. ಸರಿಯಾಗಿಯೇ ಥಾರಿಸಿದೆ. ತಂದೆ ಮತ್ತು ಗುರುಗಳ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮುಗುಳ್ನಗೆ ಮೂಡಿತು. ಮತ್ತಿನ್ನೆಡು ವರುಷಗಳ ಕಾಲ ಮನಸ್ಸು ತುಂಬಾ ಗುರುಗಳೇ. ಗುರುಗಳ ಪಾಠವೆಂದರೆ ನಮ್ಮ ಆರ್ಲಪದವು ಮನೆಗೆ ಬಂದೇ ಪಡೆದ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ವಾರಕ್ಕೊಂದು ಹೊಟ್ಟೆ ತುಂಬಾ ಪಾಠ. ನಾನಂತು ಚಾತಕ

ಪಕ್ಷಿಯಂತೇ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದೆ. ಒಂದೊಂದು ವಾರ ಬರಲಾಗದಿದ್ದರೆ ನಿರಾಶೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಗುರುಗಳ ಪಾಠದ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಚಿಂತಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಮೂಡಿದ ಲಹರಿ ಇದು.

ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳು ಮನಸ್ಸಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲದೆ, ತಾಳದೊಂದಿಗೆ ತಾಳೆ ಹೊಂದದೆ ಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಲು ಹೇಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಮೊದಲು ತಾಳ ಬಡಿಯಲು ಹೇಳಿ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದರ ಮಾತ್ರಾಕಾಲವೂ ತಿಳಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅನಂತರ ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳನ್ನು ತಾಳದೊಂದಿಗೆ ಹೇಗೆ ಹೇಳುವುದೆಂದು ತಿಳಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಮದ್ದಳೆಯೊಂದಿಗೆ ಅನಂತರ ಮಾತುಕತೆ. ತೀವ್ರ ಮುತುವರ್ಜಿಯಿಂದ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತಾ ಇರುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟದ್ದನ್ನು ನುಡಿಸು ನೋಡುವಾ ಎಂದು ಹೇಳಿ ಆಚೆ ಅನತಿದೂರದಲ್ಲೇ ಹೀಗೆ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತಾ ಇರುವರು. ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟದ್ದಷ್ಟು ಪಕ್ಕಾ ಆಗದೆ ಮುಂದಿನ ಪಾಠ ಇಲ್ಲ. ಒಮ್ಮೆ ಪಾಠಾಕ್ಷರಗಳು ಕೈಗೆ ಬಂದರೆ ಪದ ಹಾಡಿ ಭಾಗವತಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ನುಡಿಸಲು ಹೇಳುವರು. ಹೊಸ ಪಾಠ ಮಾಡುವ ಮೊದಲು ಹಿಂದಿನ ಪಾಠಗಳ ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಪ್ರತಿ ಪಾಠದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಅಂತೂ ಒಂದು ಪಾಠವೆಂದರೆ ಒಂದೆರಡು ಗಂಟೆಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿ. ಭಾಗವತಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಆಗದೆ ಮುಂದಿನ ಪಾಠ ಇಲ್ಲ. ಒಂದು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದೇದಂದರೆ ನೀನು ನಾನು ಕಲಿಸುವುದು ಮುಗಿಯುವವರೆಗೆ "ಯಾವುದೇ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪೆಟ್ಟು ಹಾಕಬಾರದು, ನಾನು ಹೇಳುವವರೆಗೆ ರಂಗಕ್ಕೆ ಬರಬಾರದೆಂದು. ನಾನದನ್ನು ಅಕ್ಷರಸಹಾ ಪಾಲಿಸಿದೆ. ರಂಗಪ್ರವೇಶ ದಂದು ತಡೆಯದೆ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಕುರೂಪರ ಒಂದು ತ್ವರಿತ ತ್ರಿವುಡೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನುಡಿಸಿಯೇ ಬಿಟ್ಟೆ. ಗುರುಗಳು ಹೇಳಿದರಂತೆ "ಹಾ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪೆಟ್ಟು ಸುರುಮಾಡಿದ" ಎಂದು ತಂದೆಯವರಲ್ಲಿ.

ಕಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಸಾಥಿಯಾಗಿದ್ದದ್ದು ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ಅಡಿಗರು. ಗುರುಗಳಿಗೆ ದಕ್ಷಿಣೆ ಕೊಡಲು ಹೋದಾಗ "ಅಯ್ಯೋ ಅಡಿಗರು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರಲ್ಲಾ" ಎಂದೆನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾನು ಕೊಟ್ಟವತ್ತು ಅಡಿಗರ ಕೈಯಿಂದ ಏನೂ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಅವರೇನು ಹಣದ ಹಾಸಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಪವಡಿಸುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯವರಲ್ಲ. ಐದಾರು ಮೈಲು ನಡಿಗೆಯಿಂದ ಬಸ್ ಹಿಡಿದು ಮುಳ್ಳೇರಿಯಾದಿಂದ –ವಾಣಿನಗರ– ಆರ್ಲಪದವುಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾನು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಏನೇನು ಅಲ್ಲ. ಒಂದು ಕ್ಷಣವೂ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡಿದವರಲ್ಲ ನನ್ನ ಗುರುಗಳು. ಅವರ ವೈಕುಂಠ ಸಮಾರಾಧನೆಯಂದು ಇದೆಲ್ಲಾ ನೆನಪಾಗಿ ಕಣ್ತುಂಬಿ ಬಂದಿದೆ. ಈಗಲೂ ಆ

ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಇದೆ. ಗುರುಗಳ ಗುರುಗಳು ದಿ.ಕುದುರೆಕೋಡ್ಲು ರಾಮ ಭಟ್ಟರು. ಗುರುಗಳು ಪರಮಗುರುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತುಂಬಾ ಹೆಮ್ಮೆಯಿಂದ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ನನ್ನ ಬಾಲ ಬುದ್ಧಿಗೆ ಅದೆ ಎಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಾದೀತು. ಆದರೂ ಸಮಯ ಸಿಕ್ಕಾಗಲೆಲ್ಲ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಿರಿಯ ಬಲಿಪನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರ ಬಗ್ಗೆ, ಕಿರಿಯ ಬಲಿಪರ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ವಾದನ ಸೌಂದರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ. ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಹೇಳುವರು. ನನಗೊಂದು ಹೆಮ್ಮೆ, ಮತ್ತು ನೆನಪಲ್ಲುಳಿಯುವ ಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಒಂದು ತಾಳಮದ್ದಳೆ. ನಮ್ಮೂರಿನ ಹೈಸ್ಕೂಲಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದದ್ದು. ಸುಭದ್ರಾರ್ಜುನ ಪ್ರಸಂಗ. ಬಲಿಪರ ಪದ, ಕಿರಿಯ ಕುದುರೆಕೋಡ್ಲು ರಾಮ ಭಟ್ಟರ ಮದ್ದಳೆ, ಗುರುಗಳು ಚೆಂಡೆ ಮತ್ತು ನಾನು ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ. ಅದೊಂದು ಅವಿಸ್ಮರಣೀಯ ಘಳಿಗೆ. ಕುದುರೆ ಕೋಡ್ಲು ರಾಮಭಟ್ಟರ ಮದ್ದಳೆವಾದನ ನನ್ನನ್ನು ಮರುಳುಗೊಳಿಸಿತು. ಝುಂಪೆತಾಳಕ್ಕವರು ನುಡಿಸಿದ ನೀಡುತ್ತದೆ ಈಗಲೂ ನನ್ನನೆನಪಲ್ಲಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಾನೀಗಲೂ ನುಡಿಸುತ್ತೇನೆ. ಅದವರ ಪ್ರಸಾದ ರೂಪವಾಗಿ.

ಗುರುಗಳು ಮದ್ದಳೆಯ ಉರುಳಿಕೆಯ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮಾಡುವಂತೆ ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ನನ್ನನ್ನು ಅದರಲ್ಲೇ ತೊಡಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗಲೂ ನಾನದನ್ನು ಬಿಡದಿರಲು ಕಾರಣ ಅವರ ಅಂದಿನ ಒತ್ತಾಯ. ಅವರ ನುಡಿತದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಗೆ ಜಾಸ್ತಿ ಒತ್ತು. ಪ್ರತಿ ನುಡಿತವೂ ಸರಿಯಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಬರಬೇಕು. ಬರದಿದ್ದರೆ ನುಡಿಸಬಾರದು ಇದವರ ತತ್ವ. ಎಡ–ಬಲ ಸಮತೋಲವಾಗಿರಬೇಕು. ಆದಷ್ಟು ಬೇಸಿಕ್ಸ್‌ಗೇ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟು ನುಡಿಸಬೇಕು. ಇರವೇ ನಿಲುವು. ಗುರಿಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿತ್ತು ವಿಶೇಷತೆ ಗುಮ್ಕಿಯನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಉರುಳಿಕೆ. ಕರುಣರಸಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಮಾತೊಂದಿದೆ: ಮದ್ದಳೆ ಕಲಿಯದೆ ಚೆಂಡೆ ನುಡಿಸಲೇ ಬಾರದೆಂದು. ಮೊದಲು ಮದ್ದಳೆ ಕಲಿಯಬೇಕು. ಅನಂತರವೇ ಚೆಂಡೆಯ ಸಹವಾಸ. ಬರೇ ಚೆಂಡೆ ಮಾತ್ರ ಕಲಿತದ್ದು ಸಂಪೂರ್ಣ ಅಲ್ಲ. ಇದು ಪೂರ್ವಪರಂಪರೆಯ ತತ್ವ. ಹಾಗಾಗಿ ಈಗಿನ ಕೆಲವು ಬೆಳವಣಿಗೆ ಅವರ ತತ್ವಕ್ಕೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಿರೋಧಿ. ನಾನು ಅದನ್ನೇ ಹೇಳುವುದು. ಬರೇ ಮದ್ದಳೆ ಮಾತ್ರ ಕಲಿತಿದ್ದರು ಕ್ಷಮ್ಯ. ಆದರೆ ಬರಿಯ ಚೆಂಡೆ ಮಾತ್ರದ ಕಲಿಕೆ ಅಕ್ಷಮ್ಯ.

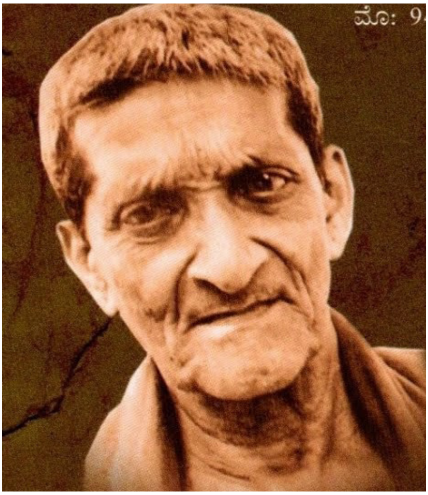
ರಂಗ ಶಿಸ್ತಿಗೆ ಅತಿ ಮಹತ್ವಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ಗುರುಗಳು, ಅದರಲ್ಲಿ ರಾಜಿಯೇ ಇಲ್ಲ. ಅದು ತಪ್ಪಿದರಂತೂ ಅಸಾಧ್ಯವಾದ ನೋವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. “ಆಯ್ತು ಮಾರಾಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮುಗಿಯಿತು” ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ರಂಗದಿಂದ ನಿರ್ಗಮಿಸಿದ ಸಂದರ್ಭಗಳಿವೆ. ನಾನೆ ನೋಡಿದ್ದು ಇದೆ. ಗುರುಗಳಿಗೆ ನನ್ನ ನಿರ್ವಹಣೆ ಖುಷಿಯಾದರೆ ಎದುರಿಂದಂತೂ ಯಾವುದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹೇಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಬೇರೆಯವರು ಕೇಳಿದರೆ ಮಾತ್ರ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು, ಅಡ್ಡಿಯಿಲ್ಲ ಎಂದು. ನನ್ನ ಗುರುಗಳಿರ ಬೇಕಿತ್ತು ಈಗಲೂ ಕಲಿಯಲು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದೆ. ಈಗ ನಾನು ಹೇಳಿರುವುದು ಬರಿಯ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ನೆನಪುಗಳು ಮಾತ್ರ. ನನ್ನಲ್ಲಿ ನೆನಪಾಗಿಯೇ ಉಳಿದರು ಗುರುಗಳು. ಆದರೆ ಬದುಕಿನ ಭಾಗವಾಗಿ, ನನ್ನ ನುಡಿತವೆಲ್ಲವೂ ಅವರು ಹಾಕಿದ ಭಿಕ್ಷೆ.

> ದಿವಾಣ ಭೀಮ ಭಟ್ಟರು ತಮ್ಮನ್ನು ತಾಳಗಳಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿದುದರಿಂದಲೇ ತಾಳಗಳ ವಿಭಿನ್ನ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಚೆಂಡೆ–ಮದ್ದಳೆಗಳ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳ ಬೀಜವನ್ನು ಬಿತ್ತಿ ನುಡಿತಗಳೆಂಬ ಬೆಳೆ ಬೆಳೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಕಾಣ್ಕೆಯನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಲಾಗದವರು ಅಥವಾ ಅರ್ಥೈಸಿದರೂ ಅನ್ಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಸಿಗದೆ ಸುಲಭ ಲಭ್ಯ ಶಬ್ದವಾದ 'ವಿಷಮ' ಎಂದು ಅವರ ನುಡಿಕಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಕರೆದಿರಬಹುದೇನೋ.

ದಿವಾಣ ಭೀಮ ಭಟ್ಟರ ನೆವನದಲ್ಲಿ

ಯಾರೂ ಕಾಣಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸದ ತಾಳದ ಒಳಗನ್ನು ಕಂಡವರು ದಿವಾಣ ಭೀಮ ಭಟ್ಟರು. ಇದು ದಿವಾಣ ಭೀಮ ಭಟ್ಟರನ್ನು 'ವಿಷಮ' ಎಂದೆನ್ನುವವರಿಗೆ ನನ್ನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಹೀಗಾಗುತ್ತದೆ, ಒಂದು ತಾಳದ ಕುರಿತು ಹೇಳುವಾಗ ಆ ತಾಳವು ತನ್ನ ಅಂತರ್ಯವನ್ನು ಚಿಂತಕ–ವಾದಕನಿಗೆ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುತ್ತಾ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗುವಾಗ ವಾದಕ ತಾಳಕ್ಕೆ ತನ್ನನ್ನು ಅರ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ತನ್ನ ವಾದನ–ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ತಾಳ ತೋರಿದ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ವಾದನ–ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ಸ್ವೋಪಜ್ಞತೆ ಮೆರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಕೇಳುಗನಿಗೆ ಅರ್ಥವಾದರೆ ಅದರ ಸೌಂದರ್ಯ ಸವಿಯಬಲ್ಲ. ಅರ್ಥವಾಗದಿದ್ದರೆ ದಿಗಿಲಿನಿಂದ ನೋಡುತ್ತಾನೆ – ಕೇಳುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ವಿಷಮವೆಂದೂ ಕರೆದಾನು. ವಿಷಮ ಎಂಬ ಮಾತು ಬರುವುದು ತಾಳವನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ನೋಡದಿದ್ದಾಗ ಎಂಬುದು ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಇಡಿಯಾಗಿ ನೋಡುವುದು ಅಂದರೆ, ಕೇವಲ ತಾಳದ ಘಾತಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸದೆ, ಅದರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸ್ಥಾನಕ್ಕೂ ಸಮಾನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಕೊಡುವುದು. ಹೀಗೆ ಸಮಾನ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಾಗ ತಾಳವು ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಯಾರೂ ಮುಟ್ಟದ ತಟ್ಟದ (unexplored) ತಾಣವನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ದಿ. ದಿವಾಣ ಭೀಮ ಭಟ್ಟರಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳಗಳು ಈ ಬಗೆಯಿಂದ ತೆರೆದಿದೆ. ಅವರು ತಮ್ಮನ್ನು ತಾಳಗಳಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿದುದರಿಂದಲೇ ತಾಳಗಳ ವಿಭಿನ್ನ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಚೆಂಡೆ–ಮದ್ದಳೆಗಳ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳ ಬೀಜವನ್ನು ಬಿತ್ತಿ ನುಡಿತಗಳೆಂಬ ಬೆಳೆ ಬೆಳೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಕಾಣ್ಕೆಯನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಲಾಗದವರು ಅಥವಾ ಅರ್ಥೈಸಿದರೂ ಅನ್ಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಸಿಗದೆ ಸುಲಭ ಲಭ್ಯ ಶಬ್ದವಾದ 'ವಿಷಮ' ಎಂದು ಅವರ ನುಡಿಕಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಕರೆದಿರಬಹುದೇನೋ.



ಒಂದೆರಡು ಉದಾಹರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಅವರ ತಾಳಾನುಸಂಧಾನವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸೋಣ. ನಿಧಾನ ತ್ರಿವುಡೆ ತಾಳದ ಮುಕ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಭೀಮ ಭಟ್ಟರು ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಮುಕ್ತಾಯ ಸೊಲ್ಕಟ್ಟು. ಹದಿನಾಲ್ಕು ಅಕ್ಷರ ತಾಳಾವರ್ತಕ್ಕೆ. ತಾಳದ ಮುಕ್ತಾಯ ಎರಡಾವರ್ತದ್ದು. ಅಂದರೆ ನಿಧಾನ ತ್ರಿವುಡೆ ತಾಳವನ್ನು ಎರಡು ಸಲ ನುಡಿಸುವುದು. ದಿವಾಣ ಭೀಮ ಭಟ್ಟರು ತಾಳವನ್ನು ಕಂಡ ಬಗೆಯೇ ಅನನ್ಯವಾದುದು. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನುಡಿಸುವ ಮುಕ್ತಾಯ ಈ ತೆರನಾದದ್ದು:

ಧೀತರಿಕಿಟತಕತರಿಕಿಟಕಿಟತಕತರಿಕಿಟತಾಂ
ಧಿದ್ಧೊಂತಾಂಕಿಟತಕತರಿಕಿಟದಧಿಗಿಣತೋಂ

ಭೀಮಭಟ್ಟರು ರೂಪಿಸಿದ ಮುಕ್ತಾಯದ ಬಗ್ಗೆ –

ದಿದೋಕತನಕ ದಿದೋಕತನಕ ದಿದೋಕತನಕ ದಿದೊಕತನಕ

ದಿದೊಕತ ಅಂದರೆ 6+6+6+6+4=28=14+14 ಅಕ್ಷರಗಳ ಸಮುಚ್ಛಯ ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಾಳ ತನ್ನಿರವನ್ನು ಭೀಮಭಟ್ಟರಿಗೆ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿದೆ. ತುಂಬಾ ರೋಚಕವಾದ ಶೋಧನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಜಾಗ್ರತ ತಾಳಾನುಸಂಧಾನ ಭಾಗವತನಿಗೂ ವಾದಕನಿಗೂ ಅಗತ್ಯವಾಗಿರಬೇಕು.

ನಿಧಾನ ಝಂಪೆ ತಾಳಕ್ಕೆ ಭೀಮ ಭಟ್ಟರು ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಎರಡು ಬಿಡಿತಗಳನ್ನು

ಗಮನಿಸೋಣ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತಾಳಾಂತ್ಯದ ಘಾತಕ್ಕೆ ಆರಂಭವಾಗುವ ಬಿಡಿತ (ಬಿಡ್ತಿಗೆ)ವನ್ನೇ ನುಡಿಸುವುದು ವಾಡಿಕೆ. ಆದರೆ ಭೀಮ ಭಟ್ಟರು ಕೆಳಗಿನ ಬಿಡ್ತಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಮೌಲ್ಯವರ್ಧನೆ ಅಸಾಧಾರಣವಾದದ್ದು. ಘಾತವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅರ್ಧಮಾತ್ರಾಕಾಲವನ್ನು ಮೌನದಿಂದ ತುಂಬಿಸಿ ಧಿಂಕಾರದಿಂದ ತೊಡಗುವ ಬಡಿತದ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳು ಹೀಗಿವೆ.

ತ್ತಾಂ(*)

ತತ್ಕಾರ :	**ದಿಂ**	**ದ**	**ತ್ತಾಂ**	**ತ**	**ತ್ತಾ**	**ದಿ**	**ದ**	**ತ್ತಾಂ**
ಜಾಗಟೆ ಪೆಟ್ಟು	**1**	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ತ್ತಾಂ (*) ಘಾತಸ್ಥಾನ ಮತ್ತು ಮೊದಲ ಜಾಗಟೆಯ ಪೆಟ್ಟಿನ ನಡುವೆ ಧಿಂಕಾರ ಬಂದು ತೊಡಗುವ ಪಾಟಾಕ್ಷರದ ಕ್ರಮದ ಬಿಡಿತವನ್ನು ಭೀಮ ಭಟ್ಟರು ರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ.

* ಧೀಂ ಕತಕ್‌ಧಿನ ಧಿನ್ನಕತದ್ದಾ ತದ್ದಾ

* ಧೀಂ ಕತಕ್‌ಧಿನ ದಿನ್ನಕತದ್ದಾ ತದ್ದಾ ಹೀಗೆ.

(*) ಇಲ್ಲಿ ಮೌನ ಸ್ಥಾನ ಅನಂತರ ವಾದನ.

ಪ್ರಾಯಶಃ ಬೇರೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ವಾದಕರು ಕಾಣದ ಈ ತಾಳದ ಮರ್ಮ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಭೀಮ ಭಟ್ಟರು ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಮತ್ತೊಂದು ಝಂಪೆ ತಾಳದ ಬಿಡಿತ

ತತ್ಕಾರ : **ತಿ ತ್ತೆ ತ್ತೈ ತಿ ತ್ತಾ ತಿ ತ್ತೈ ತ್ತೈ**

ಧೀಂಕ್ ತಕ್ ಧಿನ ಧೀಂಕ್‌ತಕ್ ಧೀಂಕ್ ತಕ್

ಧೀಂಕ್ ತಕ್ ಧಿನ ಧೀಂಕ್ ತಕ್ ಧೀಂಕ್ ತಕ್

ಧೀಂತಕತರಿಕಿಟಕಿಟತಕತರಿಕಿಟಕಿಟತಕ

ಧೀಂಕ್ ತಕ್ ಧಿನ ಧಿಂತಕದಿದ್ದಾದಿದೊಕತ

ಹೀಗೆ ಇವು ಭೀಮ ಭಟ್ಟರದೇ ಕಾಣ್ಕೆ. ಝಂಪೆ ತಾಳದ ಈ ನಡೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವ ಪರಿಣಾಮ ರಮಣೀಯತೆ ಈಗಿನ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಬಿಡಿತಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಬಿಡಿತದಲ್ಲಿ ಅನನ್ಯವಾದ ಅಶ್ವಗತಿಯ ಜಿಗಿತವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ (..ಧಿಂಕ್ ತಕ್ ಧಿಂಕ್ ತಕ್..) ಕಾಣಬಹುದು.

ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ತಾಳಕ್ಕೆ ಭೀಮಭಟ್ಟರ ನುಡಿಸುವಿಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಸುಂದರವಾದದ್ದು

ಜಾಗಟೆ ಪೆಟ್ಟು :	**ತಿ**	**ತ್ತಿ**	**ತ್ತೈ**
ನಡೆ :	**ತಕ**	**ಧಿಮಿ**	**ತಕಿಟ**
ಮದ್ದಳೆಯ ನುಡಿ:	–	ಧೀಂ	ತಕ
	–	ಧೀಂ	ತಕ
	_	ಧೀಂ	ತಕ
	ದಿಂ	ತ	ತ್ತಾಂ

ಇದೊಂದು ಬಗೆ ಅಷ್ಟೆ. ಅಂದರೆ ಪದ್ಯದ ಗತಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾದ ಮದ್ದಳೆಯ ನುಡಿಗಳು. ಪದದ ಛಂದಸ್ಸಿಗೂ ಭೀಮ ಭಟ್ಟರ ಮದ್ದಳೆ ನುಡಿತಕ್ಕೂ ಅವಿನಾಭಾವ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಅತ್ಯಂತ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಮದ್ದಳೆವಾದನ.

ಭೀಮ ಭಟ್ಟರ ಚೆಂಡೆವಾದನವೂ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದುದು. ಪದ ಹೇಳುವಾಗಿನ ಅವರ ಚೆಂಡೆ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆ ಅನುಸರಣೀಯ. ಭಾಗವತ ಪದ ಹೇಳುವಾಗ ಮೌನವಿದ್ದು ಭಾಗವತ ಕೊಡುವ ಎಡೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಚೆಂಡೆ ನುಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಭಾಗವತನಿಗೆ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಉಪದ್ರವೂ ಇಲ್ಲ. ಮಣಿಸ್ವರಗಳ ಸುಂದರ ಪೋಣಿಸುವಿಕೆಯಿಂದ ಅದ್ಭುತ ಕಲಾನುಭವವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಭೀಮ ಭಟ್ಟರು ಪೀಠಿಕೆ ವಾದನದಲ್ಲಿ ಸಪ್ತ ತಾಳಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿ ನಿರ್ಮಿಸುವ ಚೆಂಡೆಯ ನುಡಿತವೆಂಬ ಶಿಲ್ಪಗಳು ಪರಿಣಾಮ ರಮಣೀಯವಾಗಿ ಇರುತ್ತಿತ್ತು.

ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಿರಿಯ ಮದ್ದಳೆವಾದಕರಾದ ಗುರು ಹಿರಿಯಡ್ಕ ಗೋಪಾಲ ರಾಯರು ದಿವಾಣ ಭೀಮಭಟ್ಟರ ಮದ್ದಳೆವಾದನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಈ ರೀತಿ ನೆನಪಿಸುತ್ತಾರೆ –" ಶ್ರೀ ಭೀಮ ಭಟ್ಟರು ಮದ್ದಳೆ ನುಡಿಸುವಾಗ ಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಹೊರಡುವ ನಾದ ನುಡಿತದ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಕಿವಿಗೆ ಕೇಳಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಛಾಪು, ಕಪಾಲ, ಮುಚ್ಚು ಗುಂಪು, ಗುಂಪು, ಉರುಳಿಕೆ ಇವುಗಳು ಮದ್ದಳೆಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಾದವನ್ನು ಸ್ವಚ್ಛವಾಗಿ ಹೊರ ಹೊಮ್ಮಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಮೂಲಕ ಮದ್ದಳೆಯ ಭಾಷೆ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. (ನೋಡಿ: ದಿವಾಣ ಸಂಪುಟದ ಪು. 16) ಶ್ರೀ ರಾಘವ ನಂಬಿಯಾರರೆಂದಂತೆ "..ದಿವಾಣರದು ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಹೇಳಿದಂತ ಗಂಡು ನಿರ್ಣಯ ಮರ್ದಲವಾದ್ಯ (ದಿವಾಣ ಸಂಪದ, ಪು. 42).

ದಿವಾಣ ಭೀಮ ಭಟ್ಟರ ಶಿಷ್ಯನಾದ ಶ್ರೀ ಗಣೇಶ ಕೊಲೆಕಾಡಿಯವರೆನ್ನುವಂತೆ "ಸರಿಯಾಗದೆ ಪಾಠವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುವ ಜಾಯಮಾನ ಅವರದ್ದಲ್ಲ. ನಮಗೆ ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೂಪಕ ತಾಳದ ಪಾಠ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಆರು ತಿಂಗಳು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಇವರ ಈ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ, ನಿಧಾನವಾದ ಪಠ್ಯಕ್ರಮದಿಂದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಗುರುವಾಗಿಯೂ ತಯಾರಾಗುತ್ತಿದ್ದ. ಇವರ ಪಠ್ಯಕ್ರಮದಿಂದ ನನಗೆ ನನ್ನ ಇನ್ನೋರ್ವ ಗುರುಗಳಾದ ಛಂದೋಬ್ರಹ್ಮ ಡಾ। ಎನ್. ನಾರಾಯಣ ಶೆಟ್ಟರ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಕುರಿತಾದ ಗಹನವಾದ ನಿಜಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು."

ಗಂಡು ಮರ್ದಲ ವಾದನದ ಸೊಬಗು ಭೀಮಭಟ್ಟರಲ್ಲಿತ್ತು. ಸಣ್ಣ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲೇ ಅಜ್ಜ ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರೊಡನೆ ಮೇಳದ ವ್ಯವಸಾಯ ಮಾಡಿದ ಅನುಭವ ಜತೆಗೆ ಆಗಿನ ಅಜ್ಜ ಬಲಿಪರ ಒಡನಾಡಿ ಮದ್ದಳೆಗಾರರಾದ ಕೆಮ್ಮಣ್ಣು ನಾರ್ಣಪ್ಪನವರ ಪ್ರಭಾವ ಇತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಊಹಿಸಬಹುದು. ಕಾರಣ ನಾನು ಹಿರಿಯರಾಡುವ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳಿದಂತೆ ಕೆಮ್ಮಣ್ಣು ನಾರ್ಣಪ್ಪನವರ ಮದ್ದಳೆವಾದನದ ಬಿರುಸು, ಇಡಿ ಪೆಟ್ಟುಗಳು, ಬಲವಾಗಿ ಮದ್ದಳೆಯ ಎಡ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಬೀಳುವ 'ಕ್ಕಾ' ಬಲ–ಎಡ ಭಾಗ ಒಟ್ಟಾಗಿ ನುಡಿಸುವ "ಪ್ಟಾಂ" 'ತ್ತಾಂ' ಇವೆಲ್ಲಾ ದಿವಾಣ ಭೀಮ ಭಟ್ಟರ ಮದ್ದಳೆಯ ನುಡಿತದಲ್ಲೂ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆ ಹೇಳಹೊರಟರೆ ಇಂತಹಾ ಇಡಿ ಪೆಟ್ಟುಗಳೇ ಮದ್ದಳೆಯ ಜೀವ ನುಡಿಗಳು. ಕ್ರಮೇಣ ಮೃದಂಗದ ಮೃದು ಮತ್ತು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆ ಬಂದಿರಬಹುದೋ ಏನೋ.

ಭೀಮ ಭಟ್ಟರ ಮದ್ದಳೆವಾದನದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಗಟ್ಟಿ ಪೆಟ್ಟುಗಳೇ

ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತಿದ್ದವೆಂದಲ್ಲ. ಮದ್ದಳೆಯ ಒತ್ತು ಕವಳದ ಮೇಲ್ಮೈಗೆ (ಮದ್ದಳೆಯ ಕೆನ್ನೆಯ ಭಾಗ) ಬಲಗೈಯ್ಯ (ಎಡಚನಾದರೆ ಎಡಗೈ) ತೋರುಬೆರಳಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುವ 'ಟಾಕಿ' ಪೆಟ್ಟು ಅಥವಾ 'ನಂ' ನುಡಿತ ಮತ್ತು ಮದ್ದಳೆಯ ಬಲ ಭಾಗದ ಜೀವ ಕವಳದಲ್ಲಿ ಹಚ್ಚಿದ ಕರ್ಣದ ಮತ್ತು ಒತ್ತು ಕವಳದ ಮಧ್ಯದ ಅಂಚಿಗೆ ತೋರು ಬೆರಳಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುವ 'ತಿಂ' ಕಾರ ಹೊರಡಿಸುವ ನುಡಿತಗಳಿಂದ ಭೂಯಿಷ್ಟವಾದಂತಹಾ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳು ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಭಾವವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದವು. 'ಧಿತನತಿಂ' 'ತಧಿಮಿ' ಇಂತಹಾ ಮೃದು ನುಡಿತಗಳನ್ನು ನುಡಿಸಿದ ಕೂಡಲೇ ಅವು ಮೃದಂಗದ ಪೆಟ್ಟುಗಳೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಹೊರಡಿಸುವ ಸ್ಥಾನ ಇದ್ದಾಗ ಅವನ್ನು ನುಡಿಸಿದರೆ ಅದು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಮದ್ದಳೆಯ ನುಡಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಭಾವ ರಂಗದ ನಡೆ ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಲಕ್ಷಿಸಿ ನುಡಿಸಬೇಕಾಗುವುದು ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಭೀಮಭಟ್ಟರು ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯರೆನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕರುಣ ರಸದ ಪದವನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಭೀಮ ಭಟ್ಟರ ಮದ್ದಳೆಯ ಧ್ವನಿ ಕಿರಿದಾಗಿ ಮೌನವೇ ತುಂಬಿ ನುಡಿಯುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ, ವೀರರಸದ ಭಾಗ ಮದ್ದಳೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದಾಗ ಇಡಿ ಪೆಟ್ಟುಗಳಿಂದ ಪದ್ಯದ ಭಾವಕ್ಕೆ ಉತ್ತೇಜನ ಕೊಡುವಂತಿರುತ್ತಿತ್ತು.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭೀಮ ಭಟ್ಟರನ್ನು ನೆನಪಿಸುವ ಮದ್ದಳೆವಾದಕರು ಅಲಭ್ಯರಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಕೆಲವು ಛಾಯೆಗಳನ್ನು ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಶ್ರೀ ಪದ್ಯಾಣ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರ ಕೆಲವು ನುಡಿತಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಪದ್ಯಾಣ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರ ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ತಾಳಗಳಿಗೆ ನುಡಿಸುವ ಕೆಲವು ನಡೆಗಳು (– ಧಿಂ ತಕ, ಧಿಂ ಧಿಂ ತಕ, ಧಿಂ ಧಿಂ ತಕ, ಧಿಂ ತ ತ್ತಾಂ) ಅಷ್ಟ ತಾಳದ ಬಿಡಿತಗಳು ಹೀಗೆ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೂ ಪದ್ಯಾಣದವರ ಮದ್ದಳೆಯ ಸೊಗಸು ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯದ್ದು. ಅವರದೇ ದಾರಿ. ಹಿರಿಯರ ಪ್ರಭಾವ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ನಡೆವಂತಹಾದ್ದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನೀಯ. ದಿವಾಣರು ಪದ್ಯಾಣ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರಿಗೆ ಕಿವಿಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದರಂತೆ "ನೀನು ನನ್ನ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಡ" ಎಂಬಂತೆ. ತುಂಬಾ ಮಾತಾಡುತ್ತದೆ ಈ ವಾಕ್ಯ. ಅಷ್ಟೆ. ಭೀಮ ಭಟ್ಟರ ಮದ್ದಳೆಯ ದಾರಿ ಬಹು ಕಷ್ಟಕರವಾದದ್ದು. ಅನುಕರಿಸಲು ಧೈರ್ಯಬೇಕು. ಧೀರತೆ ಬೇಕು. ಕಾರಣವಿಷ್ಟೆ. ಇಲ್ಲಿ ರಾಜಿ ಪಂಚಾಯತಿಕೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಇಲ್ಲ. ಪದ್ಯದ ಛಂದಸ್ಸು ಬೇರೆಯಲ್ಲ ಅವರ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆ ಬೇರೆಯಲ್ಲ. ಇದು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಕಾಣುವುದು (ನಾನು ಗಮನಿಸಿದಂತೆ) ಶ್ರೀ ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಜತೆಗೆ ದಿವಾಣರ ಮದ್ದಳೆವಾದನದಲ್ಲಿ. ಬಲಿಪರ ತಿತ್ತಿತ್ತೈ ತಾಳದ ಪದಕ್ಕೆ ಪದದ ಎಡೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಡುವ ನಾಲಕ್ಕಾವರ್ತದ ಪದರಹಿತ ಜಾಗಟೆಪೆಟ್ಟಿಗೆ ಭೀಮ ಭಟ್ಟರ ಸ್ವೋಪಜ್ಞ ನುಡಿತಗಳು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ನುಡಿತದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಅಂಶಗಳು. "ಪ್ಟಂದಿಧಿಧೀ ಪ್ಟಂದಿಧಿಧೀ ಪ್ಟಂದಿಧಿಧೀ ದಿಂತತ್ತಾಂ" ಇಂತಹಾ ನುಡಿತಗಳಿಂದ ಮೌನವನ್ನು ತುಂಬಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಪದ್ಯಾಣ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರು ಭೀಮಭಟ್ಟರು ಅಸಹಾಯಕತೆಯಿಂದ ಅವರೊಡನೆ ಅಂದ ಮಾತು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ. ಅವರ ನುಡಿತಗಳನ್ನು ವಿಷಮ ಎಂದು ಹೇಳುವವರ ಕುರಿತು– "... ಇದು ವಿಷಮವಲ್ಲ (ನುಡಿತ) ಸರಿಯಾದ ಪೆಟ್ಟು. ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ನಾನೇನು ಮಾಡಲಿ? ಭಟ್ಟರ ನುಡಿ ಸತ್ಯ. ಅಲ್ಲಿ ವಿಷಮತೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆವಿಷ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಮೂಡಿಬಂದ ಪಾಕಗಳು. ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ". ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಎಡನೀರು ಶ್ರೀಗಳಾದ ಶ್ರೀ ಶ್ರೀ ಶ್ರೀ ಕೇಶವಾನಂದ ಭಾರತಿ ಶ್ರೀಪಾದಂಗಳವರು ಹೇಳಿದುದು "...ಅವರದು ವಿಷಮ ವಾದನವಾಗಿರದೆ ವಿಶೇಷ ಸಮತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿತ್ತು" ಎಂದು.

> ಮದ್ದಳೆವಾದನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬಲ್ಲಾಳರು ಒಂದು ಪೀಳಿಗೆ ಮುಂದಿದ್ದರು. ಬಲ್ಲಾಳರು ಹಿರಿಯ ಬಲಿಪ, ಅಗರಿ ಭಾಗವತರುಗಳಿಗೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿದ್ದರೋ ಹಾಗೆಯೇ ಮೂರನೇ ತಲೆಮಾರಿನ ಜನಪ್ರಿಯ ಭಾಗವತರುಗಳಿಗೂ ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿದ್ದರು.

ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬಲ್ಲಾಳರು

ಪರಿಮಿತಿಯೊಳಗೆ ಅಪರಿಮಿತ ಕಲಾ ಸೌಂದರ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಹೊರಟವರ ನಡೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದೇ ಒಂದು ರೋಚಕ ಅನುಭವ. ಇದೇ ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ನಾನು ಚಿಪ್ಪಾರು ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಬಲ್ಲಾಳರನ್ನು ನೋಡಬಯಸುವುದು. ಅಲ್ಲ, ಅವರೇ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಜಿಗಿಜಿಗಿದು ಪುಟಿಪುಟಿದು ಮತ್ತೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಂದು ಬಲ್ಲಾಳರೇನೂ ಪರಿಪೂರ್ಣ–ಕಲಾ ಸೌಂದರ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ತುತ್ತತುದಿಯೆಂದು ಹೇಳುವ ಅನುಭವ ನನಗಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ನನ್ನ ಕೇಳ್ಮೆಯ ಪರಿಧಿಗೆ ದೊರಕದ ಬಲ್ಲಾಳರ ಗುರುಗಳೂ, ನನ್ನ ಪರಮಗುರುಗಳೂ ಆದ ಕುದುರೆಕೂಡ್ಲು ರಾಮ ಭಟ್ಟರ (ಹಿರಿಯ) ವಾದನ ವಿಸ್ಮಯ ಮತ್ತು ನಿಡ್ಲೆ ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟರ ನುಡಿತದ ಸೌಂದರ್ಯ ಅನ್ಯಾದೃಶ ಎಂಬುದನ್ನು ಕೇಳಿಬಲ್ಲೆ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಚಿಂತಕ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ತೋಳ್ಪಾಡಿಯವರ ಉಕ್ತಿಯಂತೆ "ಯಾರೂ ಶ್ರೇಷ್ಠರಲ್ಲ, ಯಾರೂ ಕನಿಷ್ಠರೂ ಅಲ್ಲ, ಎಲ್ಲರೂ

ವಿಶಿಷ್ಟರೇ". ನಾನು ಕಂಡ, ಕೇಳಿದ ಅನುಭವ ನನಗೆ ಸತ್ಯ; ಅಷ್ಟೆ.

ಚೆಂಡೆ ಮತ್ತು ಮದ್ದಳೆ ಭಾಗವತನ ಗಾನಕ್ಕೆ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಕಾಣಿಕೆಗಳನ್ನು ನೀಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಡಿನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾ ವಿಮರ್ಶಕರಾದ ಜಿ.ಟಿ. ನಾರಾಯಣರಾಯರು ತಮ್ಮ ಶ್ರುತಗಾನ ಎಂಬ ಕಲಾವಿಮರ್ಶೆ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಹೆಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ – "ಸುನಾದ" ಮತ್ತು "ಸುಘಾತ". ಗಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ನಾದಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯವಾಗಿ ಕೊಡಬೇಕಾದ ನಾದಾವರಣಕ್ಕೆ ಸುನಾದ ಎನ್ನಬಹುದು. ತೆಂಕಿನ ಚೆಂಡೆ–ಮದ್ದಳೆಗಳ ರಚನೆ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಇವುಗಳಿಂದ ಸುನಾದ ಸಾಧ್ಯವೇ? ಸಾಧಿತವಾಗಬಹುದೇ? ಸಾಧಿತವಾಗಬಹುದಾದರೂ ಯಕ್ಷರಂಗದ "ಭಾಷೆ"ಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಬಹುದೇ? ಇಂತಹ ಸಂಶಯಗಳು ಮೂಡಿಬರುವುದು ಅಸಹಜವೇನಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಸುಘಾತ ಗಾನದ ತಾಳಕ್ಕೆ ಲಯಯುಕ್ತವಾದ ನುಡಿಘಾತಗಳು, ಛಾಪು, ದಸ್ತು, ಧಾಂ, ಧೀಂ, ತೋಂ, ನಂ ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ. ಕರ್ನಾಟಕೀ ಹಾಗೂ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನೀ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾದ ಸುನಾದವನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಪಿಟೀಲು, ಸಾರಂಗಿ ಮತ್ತು ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ ಇತ್ಯಾದಿ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ತಂದರೂ "ಭಾಷೆ" ಅಡ್ಡ ಬರುತ್ತದೆಂಬ ಗಾಬರಿ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸುನಾದಯುಕ್ತವಾದ ಸುಘಾತಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಯಂತಹ ಅವನದ್ಧ ವಾದ್ಯಗಳಿಗೆ ಇದೆಯೆ? ಮತ್ತು ಇದ್ದಿದ್ದರೆ ವಾದಕನಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಅಮೂರ್ತ ಕವಿತ್ವಕ್ಕೆ ಇದು ಬಂಧಿಯಲ್ಲವೆ? ವಾದಕನಲ್ಲಿರುವ ಗಾಯಕ ಹೊರಬಂದರೆ ಮಾತ್ರ ಇದು ಸಾಧಿತವಾಗುವ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲವೆ? ಈ ಬಗೆಯ ಸಂಶಯಗಳಿಂದಲೇ ನಾನು ಬಲ್ಲಾಳರನ್ನು ನೋಡಬಯಸುವುದು.

ಬಲ್ಲಾಳರ ಮದ್ದಳೆಯೊಂದಿಗೆ ಹಿರಿಯ ಅಗರಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಭಾಗವತರ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಧ್ವನಿ ಸುರುಳಿಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಮದ್ದಳೆ ತಾಳಧರ್ಮೀಯದಂತೆ ಕೇಳಿಸಿದೆ. ಪದ್ಯದ ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ, ಗಾನದ ಲಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಭೋರ್ಗರೆಯುತ್ತ ಸಾಗುವ ವಾದನ ಕ್ರಮ.

ಕಿರಿಯ ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರೊಂದಿಗಿನ ವಾದನ ಕ್ರಮ– ಪರಂಪರೆಯ ನುಡಿತಗಳು ಮತ್ತು ಬಲಿಪರ ಗಾನದಲ್ಲಿರುವ ಮೌನಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಸಾಗುವ ಮದ್ದಳೆಯ ಮಾತುಗಳು. ಎಡನೀರು ಶ್ರೀಗಳ ಭಾಗವತಿಕೆಯೊಂದಿಗಿನ ಬಲ್ಲಾಳರ ನುಡಿತದಲ್ಲಿ ನಾನು ಕಂಡ ವಿಶೇಷತೆ ಶರಣಾಗತಿ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ. ತೀರಾ submissive ಆಗಿ ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೆಚ್ಚೂ ಇಲ್ಲ, ಕಡಿಮೆಯೂ ಇಲ್ಲ. ಚೆಂಡೆ ಮತ್ತು ಮದ್ದಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಪೀಠದ ಮೇಲಿರುವ ಗೌರವ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಭಾಗವತಿಕೆಯೊಳಗಿನ ಮದ್ದಳೆ ಮತ್ತು ಚೆಂಡೆ ಬಲ್ಲಾಳರದ್ದು.

ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರೊಂದಿಗಿನ ಬಲ್ಲಾಳರ ವಾದನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸುನಾದಯುಕ್ತವಾದ ಸುಘಾತಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಮೇಲ್ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಇದು ಮನೋಧರ್ಮೀಯ ಮದ್ದಳೆವಾದನ.

ಇನ್ನು, ಬಲ್ಲಾಳರ ನಿಕಟವರ್ತಿಗಳಾದ ಕಡತೋಕ ಮಂಜುನಾಥ ಭಾಗವತರೊಂದಿಗೆ ಬಲ್ಲಾಳರ ನುಡಿತದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ಅಂಶ ಇವು – ವಾದನ ಕ್ರಮ ತಾಳಧರ್ಮೀಯವೂ ಮನೋಧರ್ಮೀಯವೂ ಆಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಇವರೊಂದಿಗೆ ಬಲ್ಲಾಳರ ನುಡಿತದಲ್ಲಿ ಸಖೀತ್ವ ಭಾವವೂ, ದ್ವಂದ್ವಗಾನ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೂ (ಮದ್ದಳೆಯೊಂದಿಗೆ) ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ತುಂಟತನವೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಇದೆಲ್ಲವೂ ನನಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಮನಃಪ್ರಸಾದವನ್ನು ಒದಗಿಸಿದೆ.

ಬಲ್ಲಾಳರ ತುಂಟತನಕ್ಕೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ: ಇದು ಎಡನೀರು ಶ್ರೀ ಮಠದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಘಟನೆ. ಹಿರಿಯ ಅರ್ಥಧಾರಿಯೊಬ್ಬರು ಒಂದು ಪದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಗಂಟೆಯ ಅರ್ಥ ಹೇಳಿದರಂತೆ. ಆಗಲೇ ಬಲ್ಲಾಳರು ಕೋಪಗೊಂಡಿದ್ದರು. ಅವರ ವ್ಯಗ್ರತೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡದ್ದು ಮಾತ್ರ ತುಂಟತನದೊಂದಿಗೆ. ಅನಂತರದ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾಧಾರಣ ಇಪ್ಪತ್ತು ನಿಮಿಷದ ಅವಧಿಯ ಬಿಡಿತ ಚೆಂಡೆಯಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಿದರಂತೆ. ಬಿಡಿತ ನುಡಿಸುತ್ತ ಅವರು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ "ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಉಂಟು" ಎಂದು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎಡನೀರು ಶ್ರೀಗಳ ಅನುಪಸ್ಥಿತಿ ಇತ್ತೆಂಬುದು ಬೇರೆ ವಿಚಾರ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಮದ್ದಳೆವಾದನದಲ್ಲಿ "ಛಾಪು" ಭಾಗವತನಿಗೆ ಆಧಾರ ಶ್ರುತಿಯ ಕೇಂದ್ರ ಮತ್ತು ವಾದನಕ್ಕೆ ಆತ್ಮವಿದ್ದಂತೆ. ಬಲ್ಲಾಳರ "ಛಾಪು" ಕೇವಲ ನಾದವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೊಮ್ಮಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಅಪಶಬ್ದಗಳ ಲವಲೇಶವೂ ಇಲ್ಲ. ಅದೊಂದು ಸಿದ್ಧಿ. ಮದ್ದಳೆಯ ಎಡಭಾಗದಿಂದ ನುಡಿಸುವ "ಗುಂ"ಕಾರದ ನಾದ ಸೌಖ್ಯ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯ ಅನ್ಯಾದೃಶ. ನಾನು ಕುತೂಹಲದಿಂದ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವ ಸಂದರ್ಭ ಬಲ್ಲಾಳರು ಅಷ್ಟತಾಳದಿಂದ ಉಡಾಫೆಗೆ ತಿರುಗಿದ ಮೇಲೆ ಅವರು ತಾಳಕ್ಕೆ ಒದಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ "ಗುಂ" ಕಾರಯುಕ್ತವಾದ ನಡೆ. ಇದು ಗಾನದ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಇಮ್ಮಡಿಗೊಳಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಇನ್ನು ಬಲ್ಲಾಳರ ಉರುಳಿಕೆ, ನುಡಿಸಾಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ತಾಡನ ಸಾಂದ್ರತೆ, ಅದರಿಂದ ಹೊಮ್ಮುತ್ತಿದ್ದ ಭಾವಪೋಷಕ ಗುಣಗಳು ಕೂಡ ನನ್ನಲ್ಲಿ ರೋಚಕ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಮೂಡಿಸಿವೆ.

ಬಲ್ಲಾಳರ ವಾದನಕ್ರಮ ತೋರಿಕೆಗೆ ಸರಳವಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣ

ಲಯವಿನ್ಯಾಸದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಮತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಆಳವಾದ ಭಾವಾವರಣವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬಲ್ಲ ಶೈಲಿ. ಗಾನಕ್ಕೆ ಸರಳವಾಗಿಯೇ ಆರಂಭವಾಗುವ ಬಲ್ಲಾಳರ ವರಸೆ ಗಾನ ಬೆಳೆದಂತೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನನಗೆ ಬಲ್ಲಾಳರು ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು ಅವರು ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಬಿಡಿತಗಳಿಂದ. ಅವರ ಬಿಡಿತಗಳು ಗಾನದ ಭಾವಕ್ಕೆ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಿದ್ದವು.

ಒಂದಂತೂ ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಹೇಳಬಲ್ಲೆ– ಮದ್ದಳೆವಾದನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಬಲ್ಲಾಳರು ಒಂದು ಪೀಳಿಗೆ ಮುಂದಿದ್ದರು. ಬಲ್ಲಾಳರು ಹಿರಿಯ ಬಲಿಪ, ಅಗರಿ ಭಾಗವತರುಗಳಿಗೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿದ್ದರೋ ಹಾಗೆಯೇ ಮೂರನೇ ತಲೆಮಾರಿನ ಜನಪ್ರಿಯ ಭಾಗವತರುಗಳಿಗೂ ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿದ್ದರು. ಬಲ್ಲಾಳರ ವಾದನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ನೋಡಿದಾಗ ನನಗೆ ನಿಲುಕಿದ್ದು ಇಷ್ಟು – ಇವರ ವಾದನ ಯಾವುದೋ ಅಮೂರ್ತತೆಯೆಡೆಗೆ ತುಡಿಯುತ್ತಿತ್ತೆಂದು.

ಬಲ್ಲಾಳರ ಕೊನೆಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಬೆಂಗಳೂರು ಎಡನೀರು ಶಾಖಾ ಮಠದಲ್ಲಿ. "ಶಾಂಭವಿ ವಿಜಯ" ಪ್ರಸಂಗ. ನನ್ನ ಋಣ ನನ್ನನ್ನು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಎಳೆದಿತ್ತು. ಅಂದು ನಾನು ಬಲ್ಲಾಳರಿಗೆ ಒತ್ತು ಮದ್ದಳೆಗಾರನಾಗಿ. ಅಂದಿನ ಅವರ ಶ್ರೇಷ್ಠ ದರ್ಜೆಯ ಚೆಂಡೆವಾದನ, ನಾನು ಚೆಂಡೆ ನುಡಿಸುವಾಗಿನ ಅವರ ಹುರಿದುಂಬಿಸುವಿಕೆ ಇವೆಲ್ಲ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಬಲ್ಲಾಳರು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಜಿಗಿಯುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಬಲ್ಲಾಳರು ಕಾಲದೊಂದಿಗೆ ಲೀನವಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಈಗಿನ ಎಲ್ಲ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅವನದ್ಧ ಕಲಾವಿದರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದಾರೆಂದೇ ನನ್ನ ಭಾವನೆ.

ಸಂಗೀತದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ ಮಾತು ಸೋಲುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೆ ಜಳ್ಳಾದ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ "ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್" ಪದಗಳನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಬರಹಗಾರ ಎಸ್. ದಿವಾಕರ್ ಅನ್ನುವಂತೆ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿನ "ವಸ್ತು–ಪ್ರತಿರೂಪ"ಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೆ ನನ್ನಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುವುದು ರಷ್ಯಾದ ಬರಹಗಾರ ಚೆಕಾವ್‌ನ ವಾಣಿ ಮಾತ್ರ, "ಬೆಳಂದಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವರ್ಣಿಸಬೇಡ, ಬದಲು ಅದು ಗಾಜಿಗೆ ಬಿದ್ದಾಗ ಆಗುವ ಪ್ರತಿಫಲವನ್ನು ಅನುಭವಿಸು”.

> ಯಕ್ಷಗಾನ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಹಿಮ್ಮೇಳ ವಾದಕರ ಪೈಕಿಯಲ್ಲೂ ಒಬ್ಬ ಒರಿಜಿನಲ್ ಥಿಂಕರ್ ಇದ್ದಾರೆ. ಅವರೇ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯ. ಅವರ ಎಲ್ಲಾ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗುವುದು ಅವರ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ.

ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯ

ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಒಂದು ಒರಿಜಿನಲ್ ಚಿಂತನೆ

ವಿಶೇಷತೆ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನಲ್ಲೂ ಕಾಣುವ ಗುಣ. ಪ್ರತಿಭೆ ಎನ್ನುವುದು ವಿಶೇಷತೆ. ಆ ವಿಶೇಷದಲ್ಲೂ ಇನ್ನೇನಾದರೂ ಹೊಸತನ, originality ಇದ್ದರಂತೂ ಆತನಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಪ್ರತಿಭಾ ವಿಶೇಷತೆ ಎನ್ನಬಹುದೇನೋ!?. ಏನಿರಬಹುದು ಕಾರಣ ಈ ವಿಶೇಷತೆ ಬರಲು?. ಆತನಿಗೆ ವಿಷಯದ ಮೇಲಿರುವ ಪ್ರೀತಿ, ಆಪ್ತವೆನಿಸುವ ಹುಚ್ಚು, ಹುಚ್ಚನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ಅನುವಾಗುವ ಮತ್ತು ಕಾರಣವಾಗುವ ಅಧ್ಯಯನ, ವಿಷಯದ ಮೇಲಿರುವ ಭಯ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಎತ್ತರಕ್ಕೇರಿಸಲು ಸಹಕಾರಿಯಾಗುತ್ತವೆ.

ಅದರಲ್ಲೂ ಈ ಒರಿಜಿನಾಲಿಟಿ ಎನ್ನುವುದಿದೆಯಲ್ಲ ಅದು ಸಿದ್ಧಿತವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಬಂಡು ಧೈರ್ಯವೂ ಅಗತ್ಯವೆಂದು ನನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆ. ತನ್ನದೇ ಆದ ದಾರಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡು ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ದಾರಿಯಲ್ಲೇ ನಡೆಯುವಾತನನ್ನು ಒಬ್ಬ ಒರಿಜಿನಲ್ ಮನುಷ್ಯ

ಎನ್ನಬಹುದು; ರಾಮ್ ಮನೋಹರ್ ಲೋಹಿಯಾ ಇದ್ದಂತೆ. ಅವರೊಬ್ಬ ಒರಿಜಿನಲ್ ಥಿಂಕರ್. ಯಕ್ಷಗಾನ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಹಿಮ್ಮೇಳ ವಾದಕರ ಪೈಕಿಯಲ್ಲೂ ಒಬ್ಬ ಒರಿಜಿನಲ್ ಥಿಂಕರ್ ಇದ್ದಾರೆ. ಅವರೇ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯ. ಅವರ ಎಲ್ಲಾ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗುವುದು ಅವರ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ.

ಹತ್ತನೇ ತರಗತಿಯನ್ನು ಮುಗಿಸಿ ಮುಂಡ್ರುಪ್ಪಾಡಿ ಶ್ರೀಧರ ರಾಯರ ಮುಡಿಗೆ ಬಿದ್ದ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರು ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆ ವಾದನವನ್ನು ಕಲಿತದ್ದು ಕೇವಲ 3 ತಿಂಗಳಲ್ಲಿ. ರಾಕ್ಷಸ ಸಾಧನೆ, ಸತತಾಭ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಕಲಿಕೆಯೊಂದೇ ಮನಸ್ಸಲ್ಲಿದ್ದುದು. ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುತ್ತಾ ಮಾಡುತ್ತಾ ಮದ್ದಳೆಯ ಮೇಲೆಯೇ ತಲೆ ಇಟ್ಟು ಅಪ್ಪಿ ಮಲಗುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಒಂದು ಕ್ಷಣ ಯೋಚಿಸಿ ಅವರಲ್ಲಿದ್ದ ಸಂಕಲ್ಪ ಶಕ್ತಿಯ ದೃಢತೆಯನ್ನು. ಆಗ ಅವರು ಬಿದ್ದದ್ದು ಚಿಪ್ಪಾರು ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಬಲ್ಲಾಳರ ಕಣ್ಣಿಗೆ. ವಿಷ್ಣು ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಪಡೆದು ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರನ್ನು ಶ್ರೀ ಧರ್ಮಸ್ಥಳ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಕರೆದೊಯ್ದು ಬಿಟ್ಟರು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಬಲ್ಲಾಳರ ಪಡಿಯಚ್ಚಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ರಂಗ ತಂತ್ರದಿಂದ ತೊಡಗಿ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆ ಶ್ರುತಿ ಮಾಡುವವರೆಗೆ ಕಲಿತುಕೊಂಡರು. ಮದ್ದಳೆ ಶ್ರುತಿ ಮಾಡಲು ಕಲಿತ ಬಗೆ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ದಿ. ಕಡತೋಕ ಮಂಜುನಾಥ ಭಾಗವತರು ಮೇಳದಲ್ಲಿದ್ದ ಸಮಯವದು. ಮದ್ದಳೆ ಶ್ರುತಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ನೇರ ನಡೆ ನುಡಿಗೆ ಹೆಸರಾದ ಕಡತೋಕ ಭಾಗವತರು ಎಂದೇ ಬಿಟ್ಟರು "ಬೆಳಗಾಗುತ್ತಾ ಮದ್ದಳೆ ಸರಿಯಾಗಬಹುದು". ಬಲ್ಲಾಳರಿಗೆ ವಿಚಾರ ಸರಿಯಿತು. ಮಾರನೆ ದಿನ ಕೇಳಿ ಭಾರಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಲ್ಲಾಳರೇ ಕೇಳಿ ನುಡಿಸುವ ಜಾಗಕ್ಕೆ ಬಂದರು. ಮದ್ದಳೆ ಹಿಡಿದು ಟ್ಟಕ್ ಟ್ಟಕ್ ಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ಶ್ರುತಿಗೆಡಿಸಿ ಬಿಟ್ಟರು. "ತೂಕ ಅಣ್ಣೆರೆ ಸರಿ ಮಾಲ್ಪೆ". ಮರಿ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರು ಹಾಗೋ ಹೀಗೋ ಸರಿ ಮಾಡುವುದು. ಬಲ್ಲಾಳರು ಕೆಡಿಸುವುದು. ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರು ಸರಿ ಪಡಿಸುವುದು. ಹೀಗೆ ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಮುಂದುವರಿಯಿತು. ಬಲ್ಲಾಳರಿಗೆ ಈಗ ತೃಪ್ತಿಯಾಯಿತು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮತ್ತೆ ಶ್ರುತಿಯೆಂಬುದು ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರ ಮನಸ್ಸಿನ ಭಾಗವಾಯಿತು. ಧರ್ಮಸ್ಥಳ ಮೇಳದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ, ಅಂದರೆ (15–16) ಪ್ರಾಯದ ಕಾಲ, ಪೀಠಿಕೆಯ ಸಂದರ್ಭ ದಲ್ಲಿ ಆಗಲೇ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆ ಜುಗಲ್ ಬಂದಿ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರೂ ಬಲ್ಲಾಳರದ್ದು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿತ್ತು.

ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರ ಒರಿಜಿನಾಲಿಟಿ ಮೊಳಕೆಯೊಡೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿತ್ತು.

ಇಷ್ಟು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಯ ಒಳ–ಹೊರಗನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡವರು. ಧರ್ಮಸ್ಥಳ ಮೇಳದಲ್ಲಿರುವ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ದಿ.ಬಲ್ಲಾಳರೊಂದಿಗೆ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಬಿಡಿಸಿ ಅಂದರೆ ಅದರ ಬಾರ(ಹಗ್ಗ), ಮುಚ್ಚಿಗೆ ಬಿಡಿಸಿ ಬೇಕಾದಂತೆ ಶ್ರುತಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಪುನಃ ಜೋಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಮದ್ದಳೆಗೆ ಶಾಯಿ(ಕರ್ಣ) ಕೂಡ ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಬಲ್ಲ ಮದ್ದಳೆಗಾರರು ಅತಿ ವಿರಳ. ರಂಗ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ಜ್ಞಾನ, ಅವನದ್ಧ ವಾದ್ಯದ ವಿನ್ಯಾಸದ ಸಂಪೂರ್ಣ ತಿಳಿವಳಿಕೆ, ಜತೆ ಜತೆಗೆ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಜ್ಞಾನವೂ ಸೇರಿ ಇವರೊಬ್ಬ "ಮದ್ದಳೆಗಾರ" ನಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರ ಕಲಿಕೆ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿಗೂ ವಿಸ್ತರಿಸಿದೆ. ಹಂಗಾರಕಟ್ಟೆ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ದುರ್ಗಪ್ಪ ಗುಡಿಗಾರರ ಶಿಷ್ಯತ್ವ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರು ಅನಾರೋಗ್ಯದ ಕಾರಣದಿಂದ ಕಲಿಕೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಸಾಲಿಗ್ರಾಮ ಮೇಳದ ಭಾಗವತರಾದ ರಾಘವೇಂದ್ರ ಮಯ್ಯ, ನಾರಾಯಣ ಶಬರಾಯರು, ಕೆ.ಪಿ ಹೆಗಡೆಯವರು, ಕೊಳಗಿ ಕೇಶವ ಹೆಗಡೆಯವರೆಲ್ಲಾ ಸಹಪಾಠಿಗಳಾಗಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲೊಂದು ರೋಚಕ ಘಟನೆ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತಂತೆ. ಗುಡಿಗಾರರು ತೆಂಕು ಮದ್ದಳೆ ನುಡಿಸಬೇಕು. ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರು ಚೆಂಡೆ ಬಡಿಯಬೇಕು. ಗುರುಗಳಾದ ಉಪ್ಪೂರ ಭಾಗವತರು ತೆಂಕು ಭಾಗವತಿಕೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಅದೊಂದು ವಿನೋದ ಕೂಟವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತಂತೆ.

ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆ ವಾದನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಅಸದೃಶ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರಿಗೆ ಸಿದ್ಧಿಸಿದೆ. ಚೆಂಡೆ ನುಡಿತದಲ್ಲಿ ಅವರು ತೋರುತ್ತಿದ್ದ ಲಾಲಿತ್ಯ, ಚೆಂಡೆ ಹಿಡಿದು ನಿಲ್ಲುವ ಭಂಗಿ ಎಲ್ಲವೂ ಆಕರ್ಷಕ. ನೇರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಬಗ್ಗೆ ಚೆಂಡೆಯ ಮುಖ ಭಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಎದುರಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಕೋನ ತುಂಬಾ ಚೆಂದ. ಎಷ್ಟೇ ವೇಗವಿರಲಿ ಅಥವಾ ಎಷ್ಟೇ ವಿಳಂಬ ಲಯವೇ ಇರಲಿ ಚೆಂಡೆಯಲ್ಲಿ ನಿರಾಯಾಸವಾಗಿ ಕೈ ಓಡುತ್ತಿತ್ತು. 80–90ರ ದಶಕಗಳ ಮಂಗಳೂರು ಪುರಭವನದ ಆಟಗಳಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಾದ ಕಲಾವಿದರಾಗಿದ್ದರು. ಚೆಂಡೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ವಿಶೇಷತೆಯೆಂದರೆ ಅದರಲ್ಲಿದ್ದ ಬಳುಕುತನ. ಸ್ಪಷ್ಟತೆ. ಉರುಳಿಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ನಾದ ಸೌಖ್ಯ, ಶ್ರುತಿ ಶುದ್ಧತೆ– ಎಷ್ಟೋ ಮಂದಿ ಕಲಾವಿದರು ಇವರಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದವರೇ.

ನನಗೆ ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರ ಮದ್ದಳೆ. ಇವರ ವಾದನ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಸುನಾದದ ಅಂಶವೇ ಹೆಚ್ಚು. ಪಕ್ಕಾ ಒರಿಜಿನಲ್ ಮಟ್ಟು ಇವರದು. ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದದ್ದು ಗುಮ್ಕಿ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಹಸ್ತಚಲನೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಸ್ವರ ಹೊರಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ "ಗುಯ್ ಮ್". ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲೇ ಅನ್ಯಾದೃಶ. ಪದ್ಯಾಣ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರಂತೆ ಗುಮ್ಕಿ ನುಡಿಸುವವರು ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಲ್ಲವಂತೆ. ಈ ವಾಕ್ಯ ಪದ್ಯಾಣ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರ ಸಹೃದಯತೆಗೆ ಹಿಡಿದ ಕೈಗನ್ನಡಿಯೂ ಹೌದು. ಇನ್ನು ಉರುಳಿಕೆಗೆ ಬಂದರೆ; ಅದರಲ್ಲಿ ಸುನಾದವನ್ನೆಬ್ಬಿಸುವ ಗುಣವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುವುದು. ಉರುಳಿಕೆಯ

ತರಿಕಿಟ ಇತ್ಯಾದಿಯಲ್ಲಿ ನಾದವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ತರಬೇಕಿದ್ದರೆ ಬೇಕಾದದ್ದು ಮದ್ದಳೆ ವಾದಕನಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಅಸಾಧ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ. ಹಿಂದೆ ತಳಂಗಳ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರಂತಹಾ ಮದ್ದಳೆಗಾರರಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಉರುಳಿಕೆ ನೋಡಬಹುದಿತ್ತು. ಲಘುವಿನಿಂದ ಬಿಗುವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಉರುಳಿಕೆ ಅದು. ಇದು ಗಾನದ ಸೊಬಗನ್ನು ನೂರ್ಮಡಿ ಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೇ ನಾನೆಂದದ್ದು ಅವರೊಬ್ಬ ಒರಿಜಿನಲ್ ಎಂದು. ಕದ್ರಿ ಮೇಳದಲ್ಲಿರುವ ಸಮಯ ಕೆಲವು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಮದ್ದಳೆಯ ಜತೆ ಜತೆಗೆ ಚೆಂಡೆಯನ್ನು ಇರಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರಯೋಗಶೀಲರಾಗುತ್ತಿದ್ದುದಿದೆ. ಇದು ಅಂದಿನ ಟೆಂಟ್ ಮೇಳದಾಟಗಳಿಗೆ ರಂಗನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದವು.

ಮೂಲ ನೆಲೆಯಾದ ಬಳ್ಪದಿಂದ ತಂದೆಯವರಾದ ವಿಷ್ಣು ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರ ಜತೆ ಉಪ್ಪಿನಂಗಡಿ ಸಮೀಪ 1979ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಬಂದ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರು ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಕೃಷಿಯಲ್ಲೂ ತೋರಿದ್ದಾರೆ. ಇದೆಲ್ಲವೂ ಸಾಧ್ಯವಾದದ್ದು ಅವರ ಧರ್ಮ ಪತ್ನಿ ಶ್ರೀಮತಿ ಗೀತ ಮತ್ತು ಅವರ ಭಾವ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ತಂತ್ರಿ ಇವರ ಸಹಕಾರದಿಂದ ಎಂಬುದನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತಾರೆ. ಬಂಜರು ಭೂಮಿಯೀಗ ನಳನಳಿಸುವಂತಾಗಲು ಕಾರಣ ಕಾಯಕ ಮತ್ತು ಕಾಯಕ. ಬೆಳಗ್ಗೆ ಆಟ ಮುಗಿಸಿ ಬಂದು ಆಹ್ನಿಕ ಪೂರೈಸಿ ಮಧ್ಯಾಹ್ನದವರೆಗೆ ತೋಟದಲ್ಲಿ ದುಡಿತ. ಸಂಜೆ ತನಕ ವಿಶ್ರಾಂತಿ ಮತ್ತೆ ದುಡಿತ. ಆಮೇಲೆ ಆಟ(ಯಕ್ಷಗಾನ). ಹೀಗೆ ದುಡಿದವರು. ಅಡಕೆ ಕೃಷಿ, ರಬ್ಬರ್, ಹೈನುಗಾರಿಕೆ, ಜೇನು ಕೃಷಿ ಇತ್ಯಾದಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುವಿಕೆ. ಇವರೊಬ್ಬ ಒಳ್ಳೆಯ carpenter ಕೂಡ ಹೌದು. ಮಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಗಣಪತಿ ವಿಗ್ರಹ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ, ಸೋಫಾ ಸೆಟ್ ತಯಾರಿಸುವಲ್ಲೂ ಸಿದ್ಧಹಸ್ತರು. ಅದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳ ಗರ್ಭಗುಡಿಗಳ ದುರಸ್ತಿ, ಸಾರಣೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಇವರ area of interest. ಇವರನ್ನು ನೋಡುವುದೇ ಒಂದು ರೋಚಕ ಅನುಭವ.

ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಕುರೂಪರ ಶಿಷ್ಯತ್ವ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಹಳೆಯ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ ಇವರು ಯುವ ಮದ್ದಳೆಗಾರರಿಗೆಲ್ಲಾ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಬಿಂದು. ಕಲಿಯುವಿಕೆಯ ದಾಹ ಇನ್ನೂ ಇಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಈಗಿನ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿರುವ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ಅಂತರವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ಅವರ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವುದಿನ್ನಷ್ಟಿದೆ. ಯುವ ಹಿಮ್ಮೇಳವಾದಕರಿಗೆಲ್ಲ ಆಚಾರ್ಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿರುವವರಲ್ಲಿ ಇವರೂ ಒಬ್ಬರು.

> ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಹೇಳುವ "ಔಚಿತ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ" ಎಂಬುದು ಇವರಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಗತವಾಗಿದೆ. ಇವರಲ್ಲಿದ್ದ ತಾಳ್ಮೆ ಇವರನ್ನೊಬ್ಬ "ಗುರು"ವಾಗಿಯೂ ಯಶಸ್ವೀ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಶಿಕ್ಷಕನನ್ನಾಗಿಯೂ ರೂಪಿಸಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ಗುರು ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯರಾಗದೇ ಇರುವುದು ಉದಯೋನ್ಮುಖ (ಹಿಮ್ಮೇಳ) ಕಲಾವಿದರನೇಕರಿಗೆ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಚಲಿತ ದಲ್ಲಿ ಇರಲೇಬೇಕಾದ ಅನೇಕ ಅನುಸರಣೀಯ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಂಬಾಡಿ ದಾರಿ ಇಲ್ಲದೇ ಇರುವುದು ದೊಡ್ಡ ನಷ್ಟ.

ಗುರು ಮಾಂಬಾಡಿ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಟ್

ಒಂದು ಅವಲೋಕನ

ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಕಾರಣದಿಂದಲೂ ನಾನು ಅವರನ್ನು ಗುರುವೆಂದು ಕರೆಯುವುದು. ಪರೋಕ್ಷ ಕಾರಣ ಅನೇಕವಿದೆ. ಆ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಯಕ್ಷಗಾನ (ಆಟ-ಕೂಟ)ದ "ಮುಂಚೂಣಿ" ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಿಂದ ತಾವಾಗಿಯೇ ದೂರಸರಿದಾಗಿತ್ತು. ಹಿಮ್ಮೇಳ ಅಧ್ಯಾಪನದತ್ತ ತಮ್ಮೊಲವನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಾಗಿತ್ತು. ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ನಷ್ಟವೂ (ಸೃಜನಶೀಲ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಯ ಸೌಂದರ್ಯಾಸ್ವಾದನೆಯ ಸಿಗದಿರುವಿಕೆ) ಹೌದು ಮತ್ತು ಲಾಭವೂ (ಸಮರ್ಥ ಕಲಾವಿದರ ರೂಪಿಸುವಿಕೆ) ಹೌದು.

ಶ್ರೀ ಮಾಂಬಾಡಿ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಟ್ಟರದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲಾ ಮನಸ್ಸು. ಅವರ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಯಾವೊಂದು ನುಡಿತಗಳೂ ಕೃತಕವಾಗಿ ಕಾಣದೆ; ಬದಲಾಗಿ ಆ ನುಡಿಸುವಿಕೆಯ ಹಿಂದೆ ಆಳವಾದ ಚಿಂತನೆ ಇದ್ದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಒಬ್ಬ ಗಂಭೀರ ಚಿಂತಕ-ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಕೇವಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನೇ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿರಿಸಿ "ಪ್ರದರ್ಶನ" "ಕೊಡುವುದು" ದೀರ್ಘ ಸಮಯ ಸಾಗದು. ಬದಲಾಗಿ ಅಂತಹಾ ಕಲಾವಿದ ಸಹಜವಾಗಿ ಕಲೆಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಮಾಂಬಾಡಿಯವರಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಮತ್ತಿದೇ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೋ ಏನೋ ಅವರು ರಂಗದಿಂದ ನಿಷ್ಕ್ರಮಿಸಿದರು.

ಗಾನಕ್ಕೆ ತೊಡಕಾಗದಂತೆ ಚೆಂಡೆವಾದನ ಕ್ರಮ ಮಾಂಬಾಡಿಯವರದ್ದು. ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಚೆಂಡೆಯ ಕೋಲುಗಳ ಹಿಡಿಯುವಿಕೆ ಮತ್ತು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ ಇವರದ್ದು. ಕೋಲುಗಳನ್ನು ಸಡಿಲವಾಗಿ ಕೋಲಿನ ಮಧ್ಯಭಾಗದಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪವೇ ಕೆಳಗೆ ಹಿಡಿದು ಚೆಂಡೆಯ ಅಂಚಿಗೆ (ಹೆಚ್ಚಾಗಿ) ಬೇಕಾದಾಗ ಔಚಿತ್ಯದಿಂದ ಚೆಂಡೆಯ ಮಧ್ಯಭಾಗಕ್ಕೆ ನುಡಿಸುವುದು ಇವರ ಕ್ರಮ. ತಾಳ್ಮೆ ಎಂಬುದು ಇವರ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಭಾಗವಾಗಿದೆ. ನುಡಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಗಾನದ ಭಾವಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ಜಾಗವನ್ನು ಕಾಯುತ್ತಾ ಅಂತಹಾ ರಸೋತ್ಕರ್ಷದ ಸಮಯ ಕಾದು ತನ್ನಿರವನ್ನು ತೋರುವುದಿದೆಯಲ್ಲಾ ಇದೆಲ್ಲಾ ಮಾಂಬಾಡಿ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಟ್ಟರಂತಹಾ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ. ಇದೆಲ್ಲಾ ಕಲೆಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡುವುದರಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸೌಂದರ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಹೇಳುವ "ಔಚಿತ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ" ಎಂಬುದು ಇವರಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಗತವಾಗಿದೆ. ಇವರಲ್ಲಿದ್ದ ತಾಳ್ಮೆ ಇವರನ್ನೊಬ್ಬ "ಗುರು"ವಾಗಿಯೂ ಯಶಸ್ವೀ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಶಿಕ್ಷಕನನ್ನಾಗಿಯೂ ರೂಪಿಸಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ಗುರು ಮಾಂಬಾಡಿಯವರು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಸಕ್ರಿಯರಾಗದೇ ಇರುವುದು ಉದಯೋನ್ಮುಖ (ಹಿಮ್ಮೇಳ) ಕಲಾವಿದರನೇಕರಿಗೆ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಚಲಿತ ದಲ್ಲಿ ಇರಲೇಬೇಕಾದ ಅನೇಕ ಅನುಸರಣೀಯ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಂಬಾಡಿ ದಾರಿ ಇಲ್ಲದೇ ಇರುವುದು ದೊಡ್ಡ ನಷ್ಟ. ರಸ-ಧ್ವನಿ-ಔಚಿತ್ಯ ಇವು ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯನ್ನು ನಿಕಷಕ್ಕೆ ಒಡ್ಡುವಾಗ ಗಣನೆಗೆ ಬರುವ ವಿಚಾರಗಳು. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಚಿಂತಿಸುವಾಗ ಇವುಗಳೆಲ್ಲಾ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬರುತ್ತವೆ. ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ರಸವನ್ನು ಕಾವ್ಯದ ಆತ್ಮ

ಎಂದರೆ; "ಧ್ವನಿ"- ಕಾವ್ಯದ ಶರೀರ ಹೇಗೆ ರಸವನ್ನು ಚಿಮ್ಮಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅಂತಹಾ ಒಂದು ರೀತಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದೆ. ಹೀಗೆ ಆತ್ಮ (ರಸ) ಮತ್ತು ಶರೀರ (ಧ್ವನಿ) ಇವುಗಳ ಸಮುಚಿತ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಔಚಿತ್ಯ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇವುಗಳ ಕುರಿತು ಸೌಂದರ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕರಲ್ಲಿ ವಾದ ಇನ್ನೂ ಇದ್ದರೂ ಪ್ರಕೃತ ಮಾಂಬಾಡಿ ಗುರುಗಳಲ್ಲಿರುವ ಔಚಿತ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ ನಮಗಿಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಬರಿಯ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ರಸ-ಧ್ವನಿ-ಔಚಿತ್ಯ ಇವಿಷ್ಟಿದ್ದರೆ ಸಾಕೆ? ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಸಂಗೀತವನ್ನಾಗಿಸುವ ಗಾಯನದಲ್ಲಿ, ಸಂಗೀತವನ್ನು ಹೃದಯಂಗಮವನ್ನಾಗಿಸುವ ವಾದನದಲ್ಲೂ ಇದಿರಬೇಕಲ್ಲಾ. ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ರವೀಂದ್ರ ಅತ್ತೂರರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ "ಪ್ರಯೋಗತ್ವಮನಾಪನ್ನೇ ಕಾವ್ಯೇ ನಾಸ್ವಾದಸಂಭವಃ"- ಭಟ್ಟತೌತಃ. "ನಾಟ್ಯರೂಪವನ್ನು ತಾಳಿದ ಹೊರತು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಸ್ವಾದವುಂಟಾಗದು". ಹಾಗು ಲಾಕ್ಷಣಗ್ರಂಥ ಕಾವ್ಯಕೌತುಕಾದರ್ಶದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿತ "ನಾಟ್ಯಂ ಗೀತಾದಿರಂಜಿತಮ್" ಎಂಬ ಪ್ರಮಾಣದಂತೆ ಹೃದಯಂಗಮವಾಗಿಸುವಲ್ಲಿ ರೂಪಕಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತವೂ, ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ರೂಪಕವೂ ಅನ್ಯೋನ್ಯಾಶ್ರಯ" ಶ್ರೀ ಮಾಂಬಾಡಿ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಟ್ಟರು ಈ ತ್ರಿಪುಟಿಯ (ರಸ. ಧ್ವನಿ ಔಚಿತ್ಯ) ಸಂಮಿಶ್ರಣದಂತೆ ತೋರುತ್ತಾರೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಅವರಲ್ಲಿರುವ ಔಚಿತ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆಯ ತೂಕ ಹಿರಿದಾದುದು.

"ಭಿನ್ನಂ ದ್ವಿಧಾ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿರ್ವಕ್ರೋಕ್ತಿಶ್ಚೇತಿ ವಾಙ್ಮಯಂ" ಇದು ದಂಡಿಯ ಕಾವ್ಯಾದರ್ಶದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮಾತು . ಇದನ್ನು ತೀನಂಶ್ರೀ ಯವರು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ "ವಾಙ್ಮಯವು ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆ". ತೀನಂಶ್ರೀ ಯವರು ಭಾಮಹನ ಮಂಡನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾ ವಕ್ರೋಕ್ತಿ ಇಲ್ಲದೆ ಅಲಂಕಾರ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹಾ ಸ್ವಭಾವೋಕ್ತಿ (ಸಹಜ, ಸರಳ, ನೇರ ನುಡಿಸುವಿಕೆ) ಮತ್ತು ವಕ್ರೋಕ್ತಿ (ಅಸಹಜವಾದರೂ ಅಲಂಕಾರಿಕ ಪಾಟಗಳಿಂದ, ವಿಷಮ, ವಕ್ರ

ಅಥವಾ indirect ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಗ್ರ್, ಕಣಕಣಕಣ ಎಂಬ ಚೆಂಡೆಯ ಮಣಿಸ್ವರ, ಮುಚ್ಚಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ತಾಡನೆಗೆ, ಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಾದರೆ ಬರಿಯ ಎಡ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಉಡಿಕೆಯಂತೆ ಗುಂಕಾರ, ಗ್ ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ ನಕ್ಷತ್ರಗಳು ಉಜ್ವಲವಾಗಿ ಕಾಣುವಂತೆ, ಮೌನವನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆ ಹೃದಯದ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ರಸಜ್ಞರ ಹೃದಯ ತಟ್ಟುತ್ತದೆ.

ಮಾಂಬಾಡಿ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಟ್ಟರು ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ಹಿಮ್ಮೇಳ (ಚೆಂಡೆ–ಮದ್ದಳೆ–ಭಾಗವತಿಕೆ)ಅಧ್ಯಾಪನ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿದುದರಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಲಾಭವಾಗಿದೆ. ಅಸಂಖ್ಯ ಶಿಷ್ಯರನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದುದಲ್ಲದೇ ಕಲೆಯನ್ನು ಮುಂದಿನ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ದಾಟಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿ ಇವರಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ.

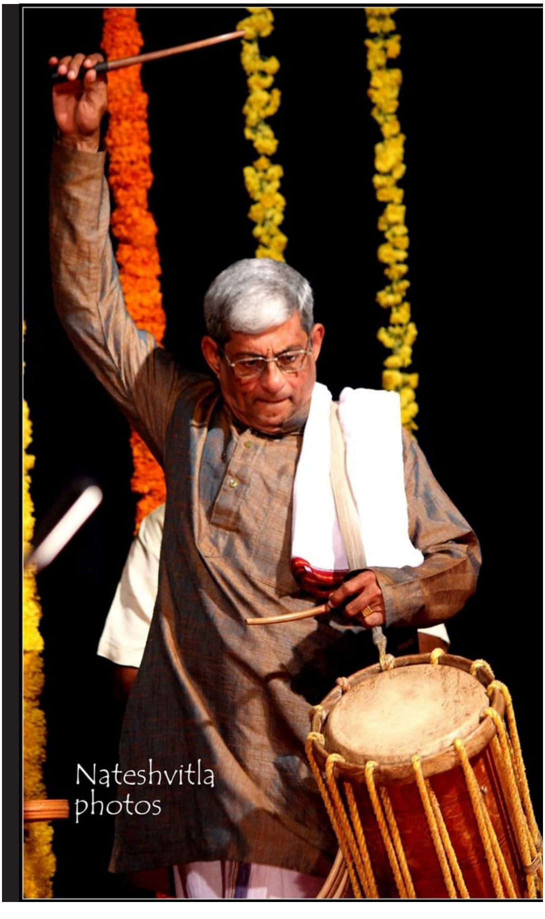
> ಪದ್ಯಾಣರು ತುಳಿದ ದಾರಿ ಮಾತ್ರ ತೀರಾ ವಿಭಿನ್ನ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆ ವಾದನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಟ್ರೆಂಡ್ ಸೆಟ್ಟರ್ ಆಗಿ ಬೆಳೆದಾಗಿದೆ. ಪದ್ಯಾಣ ಶೈಲಿಯ ಚೆಂಡೆ–ಮದ್ದಳೆ ವಾದಕರ ಸಂಖ್ಯೆಯೇ ಸಾಕಷ್ಟಿದೆ. ಮತ್ತಿದು ಅತೀ ಸುರಕ್ಷಿತ ದಾರಿ ಕೂಡ.

ಮತ್ತೂ ಮತ್ತೂ ಪದ್ಯಾಣ

ಪದ್ಯಾಣ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಿಮ್ಮೇಳಕ್ಕೆ ಒಂದು ಧ್ವನಿ. ಈ ಧ್ವನಿ ನನ್ನನ್ನು ಮತ್ತೂ ಮತ್ತೂ ಕರೆಯುತ್ತಿದೆ; ಮತ್ತೂ ಮತ್ತೂ ಆ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ನನ್ನೊಳಗೆ ಮೂಡುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಪದ್ಯಾಣ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರನ್ನು ನಾನು ನೋಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದು ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆ ಹಾಗು ಸೌಂದರ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ನೋಟದಿಂದ. ಭಾರತೀಯ ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಶಾಖೆಯ ಆಚಾರ್ಯ ಪುರುಷರಾದ ಎಮ್. ಹಿರಿಯಣ್ಣನವರ ಮಾತು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತವೆಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: ``Dhwani is the failure that succeeds". ಶತಾವಧಾನಿ ಡಾ॥ ಆರ್. ಗಣೇಶ್ ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೀಗೆ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾರೆ: "ಧ್ವನಿಯು ಸೋತು ಗೆಲ್ಲುವುದು." ಪದ್ಯಾಣರ ಚೆಂಡೆ ಮತ್ತು ಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿರುವ ಪರಿಣಾಮ ರಮಣೀಯತೆಗೆ ಕಾರಣ ನುಡಿತದಿಂದ ಹೊರಟ ನಾದ (ಧ್ವನಿ) ಸೋತು (ಮೌನವಾಗಿ) ಗೆಲ್ಲುವುದರಿಂದ

(ಗಾನವನ್ನು ಗೆಲ್ಲಿಸುವುದರಿಂದ). ಅತ್ಯಂತ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾದ ಪ್ರತೀಕದಂತಿರುವ ಪದ್ಯಾಣರ ನುಡಿತ ಅಪೂರ್ವವಾದ ಭಾವ ಸ್ಪಂದನವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಅಭಿಜಾತತೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಾಚನಿಕ ವಿನ್ಯಾಸ ಇದ್ದರೆ; ಭಾವಪೂರ್ಣ ಮನೋಧರ್ಮೀಯ, ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲಾಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಅಭಿಜಾತತೆಯ ಮೇರೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಅದರ ಸುತ್ತಲೂ ಚಿತ್ತಾರ ನಿರ್ಮಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಅನನ್ಯ ಮನೋಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಪದ್ಯಾಣ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರಲ್ಲಿ ಅಭಿಜಾತತೆ ಹಾಗು ಪರಿಣಾಮ ರಮಣೀಯತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದ ಮನೋಧರ್ಮೀಯ ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲಾಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ಸಮಪಾಕ ಇದೆ. ಈಗಿನ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹೊಸಗಾಳಿಗೆ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ಒಡ್ಡಿಕೊಂಡರೂ ಯಕ್ಷಗಾನೀಯತೆ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯ ಆವರಣದಲ್ಲೇ ತಮ್ಮನ್ನು ತಾವು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದೇ ಅಲ್ಲವೇ ಅಭಿಜಾತತೆಗೆ ಇಕ್ಕುವ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯ ಚಿತ್ತಾರ.



ಪದ್ಯಾಣ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರ ಚೆಂಡೆವಾದನ ಕೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ನೋಡುವುದಕ್ಕೂ ಸೊಗಸೇ! ಒಪ್ಪುವ ಉಡುಪು, ಚೆಂಡೆ ಹೆಗಲಿಗೇರಿಸಿ ನಿಲ್ಲುವ ರೀತಿ, ಚೆಂಡೆ ಮೊಣಕಾಲಿನಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲುವ ಕೋನ; ಕೈ ಬೀಸಿ ನುಡಿಸುವಾಗ ಅವರ ಮುಖದಲ್ಲಾಗುವ ಭಾವ ಸಂಭ್ರಮ, ವಿಳಂಬ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗಾನ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಾದಾಗ ಭಾಗವತ ರನ್ನು ನೋಡಿ ಮುಗುಳ್ನಕ್ಕು ಉತ್ತೇಜಿಸುವ ಸೊಬಗು. ತೀರಾ ಸಣ್ಣ ಕಲಾವಿದರಾದರೂ ಗಾನದ ಭಾವಕ್ಕೆ ಸ್ಪಂದಿಸಿ ನೃತ್ತವನ್ನೋ ನೃತ್ಯವನ್ನೋ ಮಾಡುವಾಗ ಹಾಂ, ಹ್ಂ ಎಂಬ ಉದ್ಗಾರ ತೆಗೆದು ಹುರಿದುಂಬಿಸಿ ವೇಷಧಾರಿಗಳೊಳ ಗೊಂದಾಗುವ ಸೊಬಗು ಅನ್ಯಾದೃಶ. ಇವೆಲ್ಲ ಅವರ ಮೈ ಮನಸ್ಸು ಕಲೆಯೊಂದಿಗೆ ಅದ್ವೈತ ದಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

ಎಲ್ಲಾ ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ರಂಗ ನಡೆಗಳ ಜ್ಞಾನ, ಯಾವ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ನುಡಿಸಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇವರಲ್ಲಿದೆ. ಪದ್ಯಾಣರು ಒಬ್ಬ ಅಸಾಧಾರಣ ತಂತ್ರಜ್ಞ. ಧ್ವನಿವರ್ಧಕವಿರುವಾಗ ಎಷ್ಟು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ

ನುಡಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಪರಿಜ್ಞಾನ ಇವರಲ್ಲಿದೆ. ಚೆಂಡೆ ಒಂದು ರಣವಾದ್ಯವಾದರೂ ಕೂಡ ಶೃಂಗಾರ, ಕರುಣ, ಭಕ್ತಿ ರಸಗಳಿಗೂ ಒಪ್ಪುವಂತೆ ನುಡಿಸಬಲ್ಲ ಪ್ರಬುದ್ಧತೆ ಇವರಲ್ಲಿದೆ. ಮಗು ಸಹಜ ಮುಕ್ತತೆ ಹಾಗು ಕಿರಿಯರಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರೀತಿ ಮತ್ತು ಕಿರಿಯ ಕಲಾವಿದ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇವರು ತೋರುವ ಆಸಕ್ತಿ ಪದ್ಯಾಣರನ್ನು ಇನ್ನೂ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಏರಿಸುತ್ತದೆ.

ಪದ್ಯಾಣರಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಕೇಳಿದೆ: ನಿಮಗೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ ಮದ್ದಳೆಗಾರರು ಯಾರೆಂದು. ಅವರ ಉತ್ತರ ದಿ। ಚಿಪ್ಪಾರು ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಬಲ್ಲಾಳರೆಂದು. ನನಗೆ ಅಚ್ಚರಿ ಮೂಡಿಸಿದ್ದು: ಚಿಪ್ಪಾರರಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿಸಲ್ಪಟ್ಟರೂ ನುಡಿತ ಬಿಡಿತಗಳ ನೆರಳಿನಲ್ಲೇ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಭಾವಪೂರ್ಣ ಸೃಜನಶೀಲ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿರುವ ಪದ್ಯಾಣರ ನಡೆಯನ್ನು ನೋಡುವುದೇ ಒಂದು ಸುಂದರ ಅನುಭವ.

ಶಬ್ದಾರ್ಥ ಶಾಸ್ತ್ರ (Sementics)ದಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀಕ (Symbol) ಎಂಬ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದ ಬರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತೀಕವೆಂದರೆ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಗ್ರಹಿಸುವಿಕೆ ಅಥವಾ ಅವಧಾರಣೆ. ರಾಮನ ಕಿರೀಟ ಹೇಗೆ ಚೌಕಿಯ ದೇವರಾಗುತ್ತದೋ; ಪಡಿಮಂಚ ಹೇಗೆ ರಥವಾಗಿ, ಸಿಂಹಾಸನವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೋ; ಹಾಗೆಯೇ ಪದ್ಯಾಣರು ತಮ್ಮ ನುಡಿಸುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ವೇಷಗಳ ಬಣ್ಣವನ್ನು (ಸ್ವರೂಪ) ಕಾಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉದಾ: ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ರಾವಣನ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಕ್ಕಿರುವ ನುಡಿಸುವಿಕೆ ಅದಕ್ಕಿರುವ ಗಾಂಭೀರ್ಯದ ರಾವಣನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು 'ರಂಗಭಾಷೆಯ' ಅರಿವಿರುವವರಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ, ಬಬ್ರುವಾಹನನ ಪ್ರವೇಶ, ಅಭಿಮನ್ಯುವಿನ ಪ್ರವೇಶ ಎರಡೂ ಪುಂಡುವೇಷಗಳೇ ಆದರೂ ಎರಡೂ ಪಾತ್ರಗಳಿಗಿರುವ ಭಾವಶಿಲ್ಪದ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯನ್ನು ಪದ್ಯಾಣರು ತಮ್ಮ ನುಡಿತದಿಂದ ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಪದ್ಯಾಣರ ಚೆಂಡೆ ವಾದನ ಪ್ರತೀಕದ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಇಂತಹಾ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದಾಗಿಯೇ ನನಗೆ ಪದ್ಯಾಣ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರು ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು.

ವೇಷಗಳ ಪ್ರವೇಶಗಳ ಸಂದರ್ಭ 'ಧಿಮಿತಕ ತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕ ತರಿಕಿಟ' ಹೆಜ್ಜೆಗೆ ಘಾತ ಬಿಟ್ಟು ನುಡಿಸುವ 1 ... ತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕ ತರಿಕಿಟತಾಂ । ಈ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಲಘುವಾಗಿ ತೊಡಗಿ ನುಡಿಗಳು ಬಿಗುವಾಗುತ್ತಾ ಸಾಗಿದಾಗ ಕುಣಿವ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಸೌಂದರ್ಯಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮ ರಮಣೀಯತೆ ಅನನ್ಯ.

ಪದ್ಯಾಣರು ತುಳಿದ ದಾರಿ ಮಾತ್ರ ತೀರಾ ವಿಭಿನ್ನ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆ ವಾದನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಟ್ರೆಂಡ್ ಸೆಟ್ಟರ್ ಆಗಿ ಬೆಳೆದಾಗಿದೆ. ಪದ್ಯಾಣ ಶೈಲಿಯ ಚೆಂಡೆ–ಮದ್ದಳೆ ವಾದಕರ ಸಂಖ್ಯೆಯೇ ಸಾಕಷ್ಟಿದೆ. ಮತ್ತಿದು ಅತೀ ಸುರಕ್ಷಿತ ದಾರಿ ಕೂಡ. ದಿ। ಚಿಪ್ಪಾರು ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಬಲ್ಲಾಳರ ಏಕಮೇವಾದ್ವಿತೀಯ ಶಿಷ್ಯ ಪದ್ಯಾಣ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತೂ ಮತ್ತೂ ಯೋಚಿಸುತ್ತಾ ವಿರಮಿಸುತ್ತೇನೆ.

> ವಾದಕನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಮದ್ದಳೆಯ ಪಾಠಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲ ಬಿಂದುಗಳಂತೆ ಹೆಪ್ಪುಗಟ್ಟಿರಬೇಕು. ಈ ಕಾವ್ಯದ ಮಂಜಿನ ಗಡ್ಡೆಗೆ ಗಾನವೆಂಬ ಬಾಲಸೂರ್ಯನ ಶಾಖ ಮುತ್ತಿಕ್ಕಲು ಕಾಯುತ್ತಾ ಇರುತ್ತವೆ. ಆ ಹಿತವಾದ ಬಿಸಿ ತಾಗಿದ್ದೇ ತಡ ಮದ್ದಳೆಯ ಕಾವ್ಯ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ. ಗಾನ ಗೆಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಮದ್ದಳೆ ಗಾನದೊಂದಿಗೆ ಲೀನವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪದ್ಯಾಣ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರನ್ನು ನೋಡಬೇಕು,

ಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ
ಪದ್ಯಾಣ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್

ಭಾಗವತನಿಗೆ ಲಯಕಾರಿಯಾಗಿಯೂ ಭಾವಪೋಷಕವಾಗಿಯೂ ಉಳಿದು ಬೆಳೆಯಬೇಕಾದದ್ದು ಮದ್ದಳೆ. ಎಡ-ಬಲಗಳ ಝೇಂಕಾರ (timber) ಮೃದಂಗ ಮತ್ತು ತಬಲಾಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಅಧಿಕ. ಮದ್ದಳೆಗೆ ಸಮದಂಡಿಯಾಗಿ ಇರುವುದು ಪಕ್ವಾಜ್- ದ್ರುಪದ್ ಸಂಗೀತ ಅಥವಾ ಒಡಿಸ್ಸಿ ನೃತ್ಯಗಳಿಗೆ ಲಯಕಾರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಲ್ಪಡುವುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಈಗಿನ ಹಿರಿಯ ಮದ್ದಳೆಗಾರರ ಪೈಕಿಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರದೂ ಒಂದೊಂದು ಸೌಂದರ್ಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಒಬ್ಬರದು ಮದ್ದಳೆಯ ಬಲಭಾಗದ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಕಂಡರೆ, ಮತ್ತೊಬ್ಬರದು ಎಡಭಾಗದ ಕೆಲಸ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ. ಮತ್ತೂ, ಭಾಗವತರುಗಳ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಯೂ ಮದ್ದಳೆ ನುಡಿತಗಳು ಸುಭಗತೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಅವರವರ ಮನೋಧರ್ಮೀಯತೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ವಾದನದಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿಧವಾದ ದಾರಿಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

1. ತಾಳಧರ್ಮಿ 2. ಮನೋಧರ್ಮಿ ಅಥವಾ ಗಾನಧರ್ಮಿ

ತಾಳಧರ್ಮಿ ವಾದನ ಕೇವಲ ತಾಳಕ್ಕೆ ಅದರ ಘಾತಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರಿಯಾಗಿ ಚಲಿಸುವ ಮದ್ದಳೆಯ ಪಾಟಾಕ್ಷರ. ಗಾನಧರ್ಮಿ ವಾದನ ಉನ್ನತವಾದ ವಾದನರೀತಿ. ಗಾನಕ್ಕೆ ಭಾವ ಪೋಷಕವಾಗಿ ಹರಿಯುವಂತಹಾ ಬೆರಳುಗಾರಿಕೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಬೆರಳುಗಳು ಹಾಡನ್ನು ಮದ್ದಳೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವಾನುವಾದ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ಅನುವಾದವಲ್ಲ. ಪೂರ್ಣಚಂದ್ರ ತೇಜಸ್ವಿಯವರು "ಮಹಾಪಲಾಯನ" ಅನುವಾದಿಸಿದಂತೆ. ಮದ್ದಳೆಯ timberಗೆ ಅಂತಹಾ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ 1965ರಲ್ಲಿ ದಿ.ಹಿರಿಯ ಕುದ್ರೆಕೋಡ್ಲು ರಾಮ ಭಟ್ಟರು ಹೇಳಿದ್ದು: ಮದ್ದಳೆ ವಾದನ ಗಾಯನವಾಗಬಹುದು ಎಂದು.

ಇದಾಗಬೇಕಿದ್ದರೆ ವಾದಕನ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ಮದ್ದಳೆಯ ಪಾಟಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಮೂಲ ಬಿಂದುಗಳಂತೆ ಹೆಪ್ಪುಗಟ್ಟಿರಬೇಕು. ಈ ಕಾವ್ಯದ ಮಂಜಿನ ಗಡ್ಡೆಗೆ ಗಾನವೆಂಬ ಬಾಲಸೂರ್ಯನ ಶಾಖ ಮುತ್ತಿಕ್ಕಲು ಕಾಯುತ್ತಾ ಇರುತ್ತವೆ. ಆ ಹಿತವಾದ ಬಿಸಿ ತಾಗಿದ್ದೇ ತಡ ಮದ್ದಳೆಯ ಕಾವ್ಯ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ. ಗಾನ ಗೆಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಮದ್ದಳೆ ಗಾನದೊಂದಿಗೆ ಲೀನವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪದ್ಯಾಣ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರನ್ನು ನೋಡಬೇಕು, ದಿ.ಚಿಪ್ಪಾರು ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಬಲ್ಲಾಳರನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು ಮತ್ತು ದಿ. ಕುದುರೆಕೋಡ್ಲು ರಾಮ ಭಟ್ಟರನ್ನು (ಕಿರಿಯ) ಅನುಭವಿಸಬೇಕು.

ಶ್ರೀ ಪದ್ಯಾಣ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರ ಮದ್ದಳೆವಾದನದಲ್ಲಿ ಅವರ ಮನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಅತ್ಯಂತ ಮೂಡಿಯಾದ ಮನಸ್ಸು. ಮದ್ದಳೆಯ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಯೋಗ್ಯ. ಸಮಯವನ್ನು ಕಾಯುತ್ತಾ ಇರುವ ಸಂಯ್ಯಮದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಮನಸ್ಸದು. ಚಿತ್ತದ ಭಿತ್ತಿಯ ಆಳದಿಂದ ಶುರುವಾದ ಆಲೋಚನೆಗೆ ಬಾಹ್ಯ ತೊಡಕು ಸ್ವಲ್ಪವೇ ಆದರೂ ಆ ಮೂಡ್ ಹೋಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ . ಮೂಡಬೇಕಾದ ಮದ್ದಳೆಯ ಕಾವ್ಯ–ಚಂದ್ರ ಮರೆಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇದು ರಂಗದಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಅವರೊಡನೆ ಆದ ಅನುಭವ. ಕಾವ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದಂತೆ. ಬಂದರೆ ಬಂತು. ಬಂದರೆ ನಾವು ಧನ್ಯ.

ಮದ್ದಳೆಯ ಉರುಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಲಾಲಿತ್ಯ ಇದೆ. ಉದಾ: ಅವರ ಏಕತಾಳದ ಉರುಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ 'ಧೀತರಿಕಿಟತಕತರಿಕಿಟತಕತರಿ ಕಿಟತಕತರಿಕಿಟತಕತಾಂ ತರಿಕಿಟ." ಇಲ್ಲಿ ಅಡಿಗೆರೆ ಹಾಕಿದ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ "ಕಿ" ಪಾಟಗಳನ್ನು ನುಡಿಸುವಾಗ ಅದು "ಖಿ" ಯಂತೆ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಕೇಳಿ ಉರುಳಿಕೆಯ ಉತ್ತರಾರ್ಧ ಕ್ಲೈಮಾಕ್ಸ್‌ನಂತೆ ಕೇಳಿ ಒಂದು ಸಂಚಲನವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಅವರಿಂದಲೂ ಹಿರಿಯರಲ್ಲೂ ಇದ್ದಿರಬಹುದು. ಅವರ ಕೇಳ್ಮೆಯಲ್ಲಿ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮಟ್ಟಿನ ಪದಗಳ ಹಾಡುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಬಳಸುವ ಬಿಡಿತಗಳೂ ಅನನ್ಯವೇ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಏಕತಾಳದ ಬಿಡಿತದಲ್ಲಿ "ದಿದ್ದಾತಕ್ದಾ ದಿದ್ದಾತಕ್ಧಾ" ಇದು ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧ ಬಿಡಿತಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಬರುವ "ಧಾ " ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳನ್ನು ಬಳಸುವಾಗ ಎಡಗೈಯ್ಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಮೃದುವಾಗಿ ಮದ್ದಳೆಯ ಜೀವ ಕವಳಕ್ಕೆ ಜಾರಿಸಿ ಬರಿಯ "ಧಾ"ದ ಬದಲಾಗಿ "ಧಾಅ?" ಎಂಬ ಸ್ವರ ಗುಂಫನವನ್ನು ಹೊರಡಿಸಿ ಇಡೀ "ದಿದ್ದಾತಕ್ಧಾ" ಎಂಬ ಪಾಟಾಕ್ಷರದ ನೆಲೆಯನ್ನೇ ಎತ್ತರಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. "ಧಾ" ಬರಿಯ ಧಾ ಆಗದೆ ಅಲ್ಲಿ ಬಲಗೈಯ ಛಾಪು ಎಡಗೈ ಜಾರಿಸುವಿಕೆಯಿಂದ ಹೊರಡುವ ಗುಮ್ಕಿ ಇವೆಲ್ಲಾ ಸೇರಿ ವ್ಯಂಜನ ಒಂದಾದರೂ ಅದು ಶ್ರಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಸೃಜಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಹಿರಿಯ ಕುದುರೆಕೋಡ್ಲು ರಾಮ ಭಟ್ಟರಲ್ಲಿ ಭಾವ ವ್ಯಂಜಕವಾಗಿಯೂ, ಬಲ್ಲಾಳರಲ್ಲಿ ತುಂಟತನದಲ್ಲೂ, ತಲೆಂಗಳ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರಲ್ಲಿ ಸೌಂದರ್ಯ ಭರಿತವಾಗಿಯೂ ಇತ್ತು ಎಂಬ ಪ್ರತೀತಿ ಇದೆ. ಬಲ್ಲಾಳರ ತುಂಟತನ ನಾನೇ ಅದೆಷ್ಟೋ ಸಲ ಅನುಭವಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಪದ್ಯಾಣ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರದು ಮಾತ್ರ ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರ.

ಇದೇ ದಿದ್ದಾತಕ್ದಾ ನುಡಿಗಳನ್ನು ರೂಪಕತಾಳದ ಬಿಡಿತಕ್ಕೂ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ರೋಮಾಂಚಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ ಪದ್ಯಾಣರು. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗಣಿತ ನಾಲಕ್ಕರ ಮೂರು ಜತೆಗೂಡಿಸಿ ಎರಡು ಆವರ್ತದ ರೂಪಕ ತಾಳದ ಬಿಡಿತದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧವನ್ನು ಸಿಂಗರಿಸಿದ್ದಾರೆ ಮದ್ದಳೆಯ ಕವಿ ಪದ್ಯಾಣ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರು.

ಇದು ಕೇವಲ ಪಾರ್ಶ್ವನೋಟ ಮಾತ್ರ. ಅವರಲ್ಲಿರುವ ಪರಿಣಾಮ ರಮಣೀಯತೆ ಅನೇಕ.

> ಹೊರನೋಟದಲ್ಲಿ ವಜ್ರದ ಅದಿರಿನಂತೆ ಕಂಡರೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯಿಟ್ಟು ನೋಡಿದಾಗ ಅವರ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಹೊಳಹು– ಬೆಳಕು ತಾನೇತಾನಾಗಿ ಚಿಕಿತ್ಸಕ ದೃಷ್ಟಿಯ ರಸಿಕರಿಗೆ ಅರಿವಾಗದಿರದು. ಅದನ್ನೇ ಹೇಳಿದ್ದು ಅವಧೂತತ್ವ ಎಂದು. ಆದರೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅವರ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ನಿಜವಾದ ಆನಂದ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

ಮಣಿಮುಂಡ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಿ

ಮಣಿಮುಂಡ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳನ್ನು ಹತ್ತಿರದಿಂದ ಕಂಡವರಿಗೆ ಮತ್ತು ಅವರ ಕಲಾ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯನ್ನು ಅರಿತವರಿಗೆ ಈ ಕೆಳಗಿನ ಮಾತು ವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಅವಧೂತನಂತೆ ವಿದ್ಯೆಯೂ ಅವಧೂತವೇ. ವಿದ್ಯೆಯ ಕುರಿತು ಅದರ ಆಳಕ್ಕಿಳಿದು ನೋಡುವಾಗ ಈ ಮೇಲಿನ ವಿಶೇಷಣದ ಅರಿವಾಗದಿರದು. ಚೆಂಡೆ –ಮದ್ದಳೆಗಳೆಂಬುದು ಅವರಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ವೈಖರಿಯಂತಹದ್ದು. ಅಂದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಚಿಂತನೆ ಪೂರ್ವಯೋಜಿತವಾಗಿರದು. ಕಾವ್ಯದಂತೆ ಹೊಳೆಯುತ್ತಾ ಬರುವಂತಹದ್ದು. ಇದನ್ನಿಷ್ಟೇ ಹೇಳಿದರೆ ಸಾಕಾದೀತೇ. ಸಾಲದು. ಹೊರನೋಟದಲ್ಲಿ ವಜ್ರದ ಅದಿರಿನಂತೆ ಕಂಡರೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯಿಟ್ಟು ನೋಡಿದಾಗ ಅವರ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಹೊಳಹು– ಬೆಳಕು ತಾನೇತಾನಾಗಿ ಚಿಕಿತ್ಸಕ ದೃಷ್ಟಿಯ ರಸಿಕರಿಗೆ ಅರಿವಾಗದಿರದು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕಲಾರಸಿಕರಿಗೆ ತೊಂದರೆಯಾಗುವುದು ಅವರ

ಬಾಹ್ಯ ರೂಪಿನಲ್ಲಿರುವ ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತತೆಗೆ. ಅದೇ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಬಂದು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಕಾಣಬೇಕಾದ ಅವರ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಕಲೆ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಾರದೇ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನೇ ಹೇಳಿದ್ದು ಅವಧೂತತ್ವ ಎಂದು. ಆದರೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅವರ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದಾಗ ನಿಜವಾದ ಆನಂದ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀ ಕ್ಷೇತ್ರ ಧರ್ಮಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಕಲಿತದ್ದು ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟ್ಯ. ಗುರುಗಳಾಗಿ ಇವರಿಗೊದಗಿದ್ದು ಸೂರಿಕುಮೇರಿ ಗೋವಿಂದ ಭಟ್ಟರು. ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆ ದಿ. ನೆಡ್ಲೆ ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟರಿಂದ ಕಲಿತ ಶ್ರೀ ಮಣಿಮುಂಡ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಎಳವೆಯಲ್ಲೇ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳ ನುಡಿಕಡಲಲ್ಲಿ ಈಜನ್ನು ಕಲಿತವರು. ಹಿರಿಯ ಮದ್ದಳೆಗಾರರಾದ ಶ್ರೀ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಅಂದಿನ ದಿನ: ಆಗ ತಾನೇ ಕಲಿತು ಬಂದಿದ್ದ ಕಿರಿಯ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳನ್ನು ಹುರಿದುಂಬಿಸಿ ಶ್ರೀ ಧರ್ಮಸ್ಥಳ ಮೇಳದ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಸೇವೆಗೆಂದು ಹತ್ತಿಸಿದ ಘಟನೆ. ಅಂದೇ ಅವರ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಅರಿವು ಅವರಿಗಾಗಿತ್ತೆಂದು ಶ್ರೀ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ನಿರ್ವಿಕಾರವಾಗಿ ನುಡಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದು ಇವರ ಗುಣ. ಮುಖದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಭಾವವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸದೇ ನುಡಿಸುತ್ತಾ ಸಾಗುವುದು. ವೇಷಧಾರಿ, ಗಾನ, ಮದ್ದಳೆಯ ಅಬ್ಬರ ಅಥವಾ ಭಾವ ಸ್ಫುರಣೆಯಿಂದ ಹೊರಡುವ ಆವೇಶ ಎಷ್ಟೇ ಇದ್ದರೂ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳದು ಅದೇ ನಿರ್ಲಿಪ್ತತೆ ಮತ್ತು ಅವಧೂತತ್ವ– ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ. ಎಳವೆಯಲ್ಲಿ ನಾನು ನೋಡಿದ ಧರ್ಮಸ್ಥಳ ಮೇಳದ ಆಟದ ನೆನಪಿನ್ನೂ ಇದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಒಬ್ಬರೇ ಆಟದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಭಾಗದ ಚೆಂಡೆಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ರೀತಿ ಅದ್ಭುತವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬೀರಿತ್ತು.

ಚೆಂಡೆ ನುಡಿಸುವಾಗ ಚೆಂಡೆಯ ಕೋಲಿನಿಂದ ಅವರು ಮೂಡಿಸುವ ಸ್ಥಿತಿಸ್ಥಾಪಕತ್ವ ಇದೆಯಲ್ಲ ಅದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಚೆಂಡೆಯ ಕೋಲಿನ ಬೆನ್ನಿನ ಭಾಗಿನ ಮಧ್ಯವು ಚೆಂಡೆಯ ನಡುವಿಗೆ ತಾಡಿಸುವಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಚೆಂಡೆ–ಕೋಲುಗಳ ಸ್ಥಿತಿಸ್ಥಾಪಕತ್ವ ವಾದಕನಿಗೆ ಅನೂಹ್ಯವಾದ ಅನುಕೂಲವನ್ನು ವಾದನ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ನಿಜವಾದ ನಾದವನ್ನು ಇಂತಹಾ ತಾಡನಗಳಿಂದ ಪಡೆಯಬಹುದು. ಇದು ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಗೆ ಸಿದ್ಧಿಸಿದೆ. ಅವರು ಚೆಂಡೆ ನುಡಿಸುವ ಕ್ರಮವೂ ಎಲ್ಲರಂತಲ್ಲ. ಚೆಂಡೆ ಬಲಕೈಯ ಕೋಲು ಮತ್ತು ತೋಳು ನೂರೆಂಭತ್ತು ಡಿಗ್ರಿಯಲ್ಲಿರುವುದು. ಉಳಿದವರದ್ದು ತೊಂಭತ್ತು ಅಥವಾ ಸ್ವಲ್ಪ ಆಚೀಚೆ. ಇದು ಅವರ ಚೆಂಡೆ ನುಡಿಸುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನ ನಿಲುವನ್ನು(ಆಂಗಿಕ ಚಿತ್ರ) ಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಮದ್ದಳೆ ನುಡಿಸುವಿಕೆಯೂ ಸೊಗಸೇ. ಅದೊಂದು ಶುದ್ಧ ಮದ್ದಳೆವಾದನ ಕ್ರಮ. ಟೇಕಾ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ಅಪ್ಪಿಲ್ಲದ (ಮದ್ದಳೆ ವಾದನಕ್ಕೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಲ್ಲದ) ಮೃದು ತಾಡನಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಶುದ್ಧ ಮದ್ದಳೆ. ಸಖವಾದ ಉರುಳಿಕೆ, ತುಂಬು ನಾದ ಇದೆಲ್ಲಾ ಅವರ ನುಡಿತದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಹಿಮ್ಮೇಳ ವಾದನದ ಜ್ಞಾನವೂ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಗಿದೆ. ಹುಂಚದಕಟ್ಟೆ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಆಚಾರ್ಯ ಎಂಬ ಅಸಾಧಾರಣ ಪ್ರತಿಭಾ ಸಂಪನ್ನ ಮದ್ದಳೆವಾದಕರಲ್ಲಿ ಬಡಗಿನ ನುಡಿತಗಳನ್ನು ಆರ್ಜಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಬಡಗಿನ ನವಿರಾದ ಮತ್ತು ಮೃದು ನುಡಿತಗಳ ಬೆರಳುಗಾರಿಕೆ ತೆಂಕಿನ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳೊಂದಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಕಟೀಲು ಮೇಳದ ಮದ್ದಲೆಗಾರರಾದ ಮುರಾರಿ ಕಡಂಬಳಿತ್ತಾಯರು ಹೇಳುವಂತೆ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಸರಣಿಯಂತೆ ಒಂದೇ ತಾಳದ ಏರುಪದ ಕೊಟ್ಟಾಗ ನುಡಿಸುವ ಚೆಂಡೆಯ ಉರುಳಿಕೆಗಳೂ ವಿಭಿನ್ನವೇ. ತರಿಕಿಟತಕ ಇದು ಪಾಟಾಕ್ಷರವಾದರೆ ಒಮ್ಮೆ 'ತ' ಬಿಗುವಿದ್ದು ಉರುಳಿಕೆ, 'ಕಿ' ಬಿಗುವಿರುವ ಉರುಳಿಕೆ, ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಸಿಂಗಲ್ ಉರುಳಿಕೆ ಹೀಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಕಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ತುಂಬು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ, ತಾನು ಅಸಡ್ಡೆಗೆ ಒಳಗಾದರೂ ಮನಸ್ಸುತುಂಬಿ ಇರುವ ಅಸಡ್ಡೆಯೆಡೆಗಿರುವ ನಿರ್ಲಿಪ್ತತೆ, ತಾನಾಯಿತು ತನ್ನ ಕೆಲಸವಾಯಿತು ಎಂಬ ಧೋರಣೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆ.

ರಂಗನಡೆಗಳ ಖಚಿತ ಜ್ಞಾನ, ಪ್ರಸಂಗ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಚೆಂಡೆ–ಮದ್ದಳೆಗಳ ರಾಚನಿಕ ವಿನ್ಯಾಸದ ಅರಿವು ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಅರಿವು ಇವೆಲ್ಲಾ ಇವರಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಇವರೊಬ್ಬ " ಮದ್ದಳೆಗಾರ". ಕೈತುಂಬಾ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಮತ್ತು ಮನ ತುಂಬಾ ನೆಮ್ಮದಿ ಇವರಿಗೊದಗಲಿ ಎಂದು ಆಶಿಸುತ್ತೇನೆ.

“ ಮಲ್ಲಿಗೆಯ ಮಾಲೆಯ ನಡು ನಡುವೆ ಸಣ್ಣ ಬಟನ್ ಗುಲಾಬಿಯನ್ನು ಪೋಣಿಸಿಟ್ಟಂತೆ ಇವರ ಚೆಂಡೆವಾದನದ ಕ್ರಮ. ಚೆಂಡೆಯ ಕರೆ ಪೆಟ್ಟುಗಳೇ ತುಂಬಿ ನಡು ನಡುವೆ ಬಿಗು ಪೆಟ್ಟುಗಳಿಂದ ಅಲಂಕೃತವಾಗುವ ನುಡಿತಗಳು ಇವರಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಿತ್ತು.

ದಿ. ತಲೆಂಗಳ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ

ತಲೆಂಗಳ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಚೆಂಡೆಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆಂದರೆ ಒಂದು ರೋಮಾಂಚ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅದರ ಮೋಡಿಯೇ ಬೇರೆ. ಚಿಪ್ಪಾರು ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಬಲ್ಲಾಳರು, ನೆಡ್ಲೆ ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟರಂತಹಾ ಹಿರಿ ತಲೆಮಾರಿನ ಮದ್ದಳೆಗಾರರಾದ ತಲೆಂಗಳ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರಿಗೆ ಸಿದ್ಧಿಸಿದ ಚೆಂಡೆ – ಮದ್ದಳೆ ವಾದನ ಪಟುತ್ವ ಅನನ್ಯ. ಇವರ ಬಾಣಿ ಈಗ ಇಲ್ಲದ್ದು ದೊಡ್ಡ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕಾದ ನಷ್ಟ.

ಮಲ್ಲಿಗೆಯ ಮಾಲೆಯ ನಡು ನಡುವೆ ಸಣ್ಣ ಬಟನ್ ಗುಲಾಬಿಯನ್ನು ಪೋಣಿಸಿಟ್ಟಂತೆ ಇವರ ಚೆಂಡೆವಾದನದ ಕ್ರಮ. ಚೆಂಡೆಯ ಕರೆ ಪೆಟ್ಟುಗಳೇ ತುಂಬಿ ನಡು ನಡುವೆ ಬಿಗು ಪೆಟ್ಟುಗಳಿಂದ ಅಲಂಕೃತವಾಗುವ ನುಡಿತಗಳು ಇವರಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಿತ್ತು. ಚೆಂಡೆಯ ಅಟ್ಟೆ ಹಾಗೂ ತೀರಾ ಕರೆಗೆ ತಾಡಿಸುವ “ತಕ್ಟ್ ತ ತಕ್ಟ್ ತ ತಕ್ಟ್ ತ” ಎಂಬ ನಿನಾದದ ಜತೆಗೆ ಈ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳ ನಡು ನಡುವೆ “ಡಾಂ” ಎಂಬ

ಗಟ್ಟಿ ಪೆಟ್ಟು ಕೊಡುವ ರಂಗ ಸೌಂದರ್ಯ ಅವರ್ಣನೀಯ. ಚೆಂಡೆಯ ಕೋಲುಗಳನ್ನು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಮಣಿ ಸ್ವರ ನುಡಿಸುವಾಗ ಹಿಡಿಯುವ ಕ್ರಮವೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದೇ. ಚೆಂಡೆಯ ಕೋಲಿನ ಕೆಳ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿಯದೆ, ಸ್ವಲ್ಪ ಮೇಲಕ್ಕೆ ಅಂದರೆ ಮಧ್ಯ ಭಾಗದಿಂದಲೂ ಕೆಳಗೆ ಹಿಡಿಯುವುದು. ಇದರಿಂದ ಆಗುವ ಅನುಕೂಲ ಎಷ್ಟು ವೇಗದ ತಾಳ ಇದ್ದರೂ ಇಂತಹಾ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು.

ಚೆಂಡೆ ಹಿಡಿಯುವ ಮತ್ತು ನುಡಿಸುವ ರೀತಿಯೂ ಆಕರ್ಷಕ. ಮೊಣಕಾಲಿನಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪವೇ ಮೇಲಿರುವಂತೆ ಚೆಂಡೆ ಬರುವಂತೆ ಜಟ್ಟಿಯನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಿ, ಉರುಳಿಕೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎಡಕಾಲನ್ನು ಪಾದದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಎತ್ತಿ ಚೆಂಡೆಯನ್ನು ಬಾಯಿ(ಮೇಲ್ಮುಚ್ಚಿಗೆ) ಎದೆಯ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಬರುವಂತೆ ಮಾಡಿ ನುಡಿಸುವುದು ಇವರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣ. ಇದನ್ನು ನಾವು ಇಂದು ಕೆಲವು ವಾದಕರಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ರಂಗದಲ್ಲಿ ಸೊಗಸಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಹೃದ್ಯವಾದ ಮದ್ದಳೆವಾದನ ಕ್ರಮ. ಪರಂಪರೆಯ ವಾದನ. ಉರುಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಮೆರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಬಲ ಕರ್ಣಕ್ಕೆ ಮೃದುವಾಗಿ ಬೆರಳುಗಳೊಳ ತಾಡಿಸಿ ಮಿದು ಸ್ವರ ಎಬ್ಬಿಸುತ್ತಾ, ಅಲ್ಲಿಯೂ ಕಣಕಣ ನಿನಾದವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತಾ ಸಾಗುವ ನಾನು ನೋಡಿದ ಕೇಳಿದ ಅತೀ ಪ್ರಾಯಶಃ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಮದ್ದಳೆಯ ಉರುಳಿಕೆ. ನಡು ನಡುವೆ ಗುಮ್ಕಿ ಕೊಟ್ಟು ಮದ್ದಳೆ ನುಡಿಸುವುದು ಅವರ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಶೇಷ ಗುಣ. ಗುಮ್ಕಿಯಲ್ಲೂ ಲಾಲಿತ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಈಗ ಅವರು ನೆನಪು ಮಾತ್ರ. ಸಿಗಬೇಕಾದ ಮನ್ನಣೆ ಸಿಗಲಿಲ್ಲ.

> ಪ್ರಸಂಗದ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಜ್ಞಾನ, ರಂಗನಡೆಯ ತಿಳಿವಳಿಕೆ, ಎಲ್ಲಿ ಚೆಂಡೆ ಬೇಕು, ಎಲ್ಲಿ ಬೇಡ, ಪದಗಳ ಬಗೆಗಿನ ತಿಳಿವಳಿಕೆ, ವೇಷಗಳ ಶಿಲ್ಪದ ಬಗೆಗಿನ ಜ್ಞಾನ ಇವೆಲ್ಲವು ಗಣೇಶ ರಾಯರಲ್ಲಿ ಹೃದಯಸ್ಥವಾಗಿದೆ. ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಇವರು ನಿಲ್ಲುವಾಗ ಇವರ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಚಿಮ್ಮುವ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ.

ವಾದನದ ಮರ್ಮವರಿತ ಮದ್ದಳೆಗಾರ
ಅಡೂರು ಗಣೇಶ ರಾವ್

ಅದೊಂದು ಅಷ್ಟಮಿಯ ಆಟ. ಕಟೀಲು ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ನುಡಿಸಲ್ಪಡುವ ಪೀಠಿಕೆ ಆರಂಭವಾಗಿದೆ. ಭಾಗವತರಾಗಿ ದಿ. ಅಗರಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಭಾಗವತರು, ಚೆಂಡೆಯಲ್ಲಿ ಪೀಠಿಕೆಯ ಮೆಲ್ನುಡಿ ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ದಿ. ನೆಡ್ಲೆ ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟರು. ಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ದಿ.ದಿವಾಣ ಭೀಮ ಭಟ್ಟರು. ಇಂತಹಾ ಘನ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಚಕ್ರತಾಳಕ್ಕೆ ಉಸಿರು ಬಿಗಿಹಿಡಿದು ಪೀಠಿಕೆಯ ಅಸದೃಶ ಲಯ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಜೀವ ಲಯವಾಗಿ ಚಕ್ರತಾಳ ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದದ್ದು ಈ ಲೇಖನದ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದು ಶ್ರೀ ಅಡೂರು ಗಣೇಶ ರಾಯರು. ಇದಿಷ್ಟೇ ಸಾಕು ಅಡೂರು ಗಣೇಶ ರಾಯರು ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಪಂಚಾಂಗದ ಗಟ್ಟಿತನವನ್ನು ತೋರಲು. ಗಣೇಶ ರಾಯರಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಒಲಿದ ಕಲೆ. ತಂದೆ ದಿ.ಕೃಷ್ಣ ಮದ್ದಳೆಗಾರರು ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮದ್ದಳೆಗಾರರು. ಅತಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಅನ್ಯತ್ರ ಅಲಭ್ಯ

ಉರುಳಿಕೆಗೆ ತುಂಬಾ ಹೆಸರುವಾಸಿ. ಚೆಂಡೆಯ ಕೋಲನ್ನು ಎಲ್ಲಾ ಐದು ಬೆರಳುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಷ್ಟಿ ಹಿಡಿದು ಉರುಳಿಕೆ ಬಾಜಿಸುವ ಕ್ರಮದ ಪ್ರವರ್ತಕರು ಕೃಷ್ಣ ಮದ್ದಳೆಗಾರರು. ಹೆಚ್ಚು ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಅದರ ನಿರ್ವಹಣೆ ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಈಗ ಅದಿರುವುದು ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಗಣೇಶಣ್ಣ ಅದನ್ನು ನುಡಿಸಲು ತೊಡಗಿದಾಗ ಮಾತ್ರ.

ಗಣೇಶಣ್ಣನ ಮೊದಲ ಗುರು ಅವರ ತಂದೆಯವರು. ಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ಕಲಿತದ್ದು ದಿ. ಇರಾ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಾಗವತರ ಬಳಿ. ಒಬ್ಬ ಭಾಗವತನ ಬಳಿಯಲ್ಲೇ ಮದ್ದಳೆ ಅಭ್ಯಾಸ ಎಂದರೆ, ಗಾನದ ಅಂತರ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿಯುವಿಕೆಯೇ ಎಂದು ಅದರ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥ. ಚೆಂಡೆ ನುಡಿಸುವಿಕೆಯನ್ನು ತಂದೆಯವರಾದ ಕೃಷ್ಣ ಮದ್ದಳೆಗಾರರಲ್ಲಿ ಕಲಿತರು. ಚೆಂಡೆ ನುಡಿಸುವುದು ರಕ್ತಗತವಾಗಿ ಬಂದ ವಿದ್ಯೆಯೂ ಹೌದು. ಅದು ಅವರ ಕುಲ ವೃತ್ತಿಯೂ ಹೌದಾದುದರಿಂದ ಈ ಅವನದ್ಧ ವಾದ್ಯಗಳು ಗಣೇಶಣ್ಣನ ದೇಹದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗದಂತೆ ಆದವು. ವಿ.ಕುಕ್ಕಿಲ ಶಂಕರ ಭಟ್ ಇವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವಾರು ಸಮಯ ಮೃದಂಗ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನೂ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಡೂರು ಗಣೇಶ ರಾಯರ ಮದ್ದಳೆವಾದನದಲ್ಲಿ ಮೃದಂಗದ ಸಮ್ಯಕ್ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ನಾವು ಅನುಭವಿಸಬಹುದು.

ಅಡೂರು ಗಣೇಶ ರಾಯರು ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು ಅವರ ರಂಗ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ. ಪ್ರಧಾನ ಮದ್ದಳೆಗಾರನಾಗಿ ಪ್ರಸಂಗ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಭಾಗವತನ ಅನಂತರದ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ –ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಭಾಗವತನಿಗೂ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವ ಮಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ– ನಿರ್ವಹಿಸುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ. ಪ್ರಸಂಗದ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಜ್ಞಾನ, ರಂಗನಡೆಯ ತಿಳಿವಳಿಕೆ, ಎಲ್ಲಿ ಚೆಂಡೆ ಬೇಕು, ಎಲ್ಲಿ ಬೇಡ, ಪದಗಳ ಬಗೆಗಿನ ತಿಳಿವಳಿಕೆ, ವೇಷಗಳ ಶಿಲ್ಪದ ಬಗೆಗಿನ ಜ್ಞಾನ ಇವೆಲ್ಲವು ಗಣೇಶ ರಾಯರಲ್ಲಿ ಹೃದಯಸ್ಥವಾಗಿದೆ. ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಇವರು ನಿಲ್ಲುವಾಗ ಇವರ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಚಿಮ್ಮುವ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ.

ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ರಂಗ ನಡೆಯನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟವರು ಕೀರ್ತಿಶೇಷರಾದ ನೆಡ್ಲೆ ನರಸಿಂಭಟ್ಟರೆಂದು ಕೃತಜ್ಞತೆಯಿಂದ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ ಗಣೇಶ ರಾಯರು. ಪುತ್ತೂರು ಶ್ರೀಧರ ಭಂಡಾರಿಯವರು

ಮತ್ತು ಗಣೇಶರಾಯರ ಜೋಡಿ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಎರಕವಾದಂತಿತ್ತು. ಶ್ರೀಧರ ಭಂಡಾರಿಗಳು ಏನು ಮತ್ತು ಎಷ್ಟು ಕುಣಿಯುತ್ತಾರೆ ಎಂಬುದು ಗಣೇಶಣ್ಣನಿಗಿತ್ತು. ಗಣೇಶಣ್ಣನ ಒಳಗಿದ್ದದ್ದೆಲ್ಲವನ್ನು ಹೊರ ಎಳದದ್ದು ಶ್ರೀಧರ ಭಂಡಾರಿಗಳೇ ಎಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದ. ಭಂಡಾರಿಗಳ ಐನೂರಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕಿ ಅಭಿಮನ್ಯುವಿಗೆ ಚೆಂಡೆ ನುಡಿಸಿದ ಏಕೈಕ ಮದ್ದಳೆಗಾರ ಗಣೇಶ ರಾಯರು.

ನೆಡ್ಳೆ, ಚಿಪ್ಪಾರು ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಬಲ್ಲಾಳರೊಂದಿಗೆ ತಿರುಗಾಟ ಇದ್ದರೂ ತನ್ನತನವನ್ನು ಎಳ್ಳಿಷ್ಟು ಬಿಡದ ರಾಕ್ಷಸ ಪ್ರತಿಭೆ ಅಡೂರು ಗಣೇಶ ರಾಯರು. ಅಗರಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಭಾಗವತರು ಗಣೇಶ ರಾಯರನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿದ್ದಾಗ ಗಣೇಶ ರಾಯರಿಗಿನ್ನು ಎಳವೆಯ ವಯಸ್ಸು. ಎಲ್ಲಾ ಹಿರಿತಲೆಮಾರಿನ ಮದ್ದಳೆಗಾರರ ಒಳ್ಳೆಯ ಅಂಶಗಳ ಕರ್ಷಕತ್ವದೊಡನೆ ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದು ಗಣೇಶ ರಾಯರೆಂಬ ಪ್ರತಿಭೆ. ಭಾಗವತ ಪುತ್ತಿಗೆ ರಘುರಾಮ ಹೊಳ್ಳರ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿನ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವನ್ನು ಸದಾ ಸ್ಮರಿಸುವ ಗಣೇಶ ರಾಯರು ಪುತ್ತಿಗೆ ರಘುರಾಮ ಭಾಗವತರ ಅಗಾಧ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಪೂರಕವಾದ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಯ ಸೊಲ್ಕಟ್ಟನ್ನು ನುಡಿಸುತ್ತಾ ಮೂವತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳ ಮೇಳಗಳ ತಿರುಗಾಟದ ಅನುಭವ ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಗಣೇಶಣ್ಣ ಭಾಗವತಿಕೆಯನ್ನೂ ಮಾಡಬಲ್ಲವರಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ವಲ್ಪ ಭಾಗವತರಾದ ದಿನೇಶ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರ ಪ್ರಭಾವ ಇದೆ. ಶ್ರೀ ದಿನೇಶ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಭಾವವನ್ನು ಹೃದ್ಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಅವರಿಗೆ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆ ಮಾಡಬಲ್ಲವರಿವರು.

ಧರ್ಮಸ್ಥಳ, ಕಟೀಲು, ಸುರತ್ಕಲ್, ಪುತ್ತೂರು ಮೇಳ ಇತ್ಯಾದಿ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸಾಯ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಪುರಸ್ಕಾರ ಹಲವು ದೊರಕಿದೆ. ಕಲೆಯಮೇಲಿನ ಪ್ರೀತಿ ಇವರನ್ನು ಅಪ್ಪಟ ಕಸುಬುಗಾರನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದೆ. ಈಗ ಅವರು ನೆನಪು ಮಾತ್ರ.

> ಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಮನೋಧರ್ಮೀ ನುಡಿತ ಪದ್ಮನಾಭ ಉಪಾಧ್ಯರ ವಿಶೇಷತೆ. ಮದ್ದಳೆಯ ಎಡ ಭಾಗ ಮತ್ತು ಬಲ ಭಾಗದ ಸರಿಯಾದ ಮಿಳಿತದೊಡಗೂಡಿದ ಸೊಲ್ಕಟ್ಟನ್ನು ಗಾನಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಭಾವಕ್ಕೂ ಅನುಕೂಲಕರವಾಗಿ ನುಡಿಸುವ ವಿದ್ಯೆ ಸಿದ್ಧಿಸಿದೆ. ಮದ್ದಳೆವಾದಕನಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದುದು ಮದ್ದಳೆಯ ಎಡ ಭಾಗದ ಬಳಕೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ.

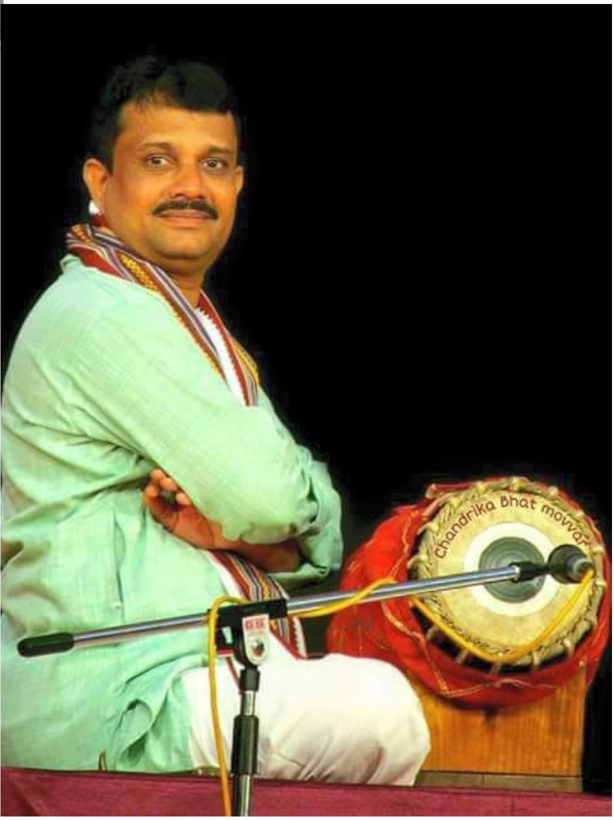
ಪದ್ಮನಾಭ ಉಪಾಧ್ಯ

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಿಮ್ಮೇಳ ವಾದಕರ ಮುಂಚೂಣಿಯ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ಪದ್ಮನಾಭ ಉಪಾಧ್ಯರ ಸ್ಥಾನ ವಿಶೇಷವಾಗಿದೆ. ಏನಿವರ ವಿಶೇಷತೆ? ಪ್ರತಿಭಾ ವಿಲಾಸದ ವರ್ತುಲದ ವಿಸ್ತಾರವೇನು ಆಳವೇನು? ಇದರ ಕುರಿತಾದ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ನೋಟ ಈ ಬರಹದ ವಸ್ತು.

ಪದ್ಮನಾಭ ಉಪಾಧ್ಯರು ಇಂದು ಒಂದು ಬೆರಗಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲು ಕಾರಣ ಅವರಲ್ಲಿರುವ ದೈತ್ಯ ಸಾಧನೆ, ಸತತಾಭ್ಯಾಸ ಕೇಳ್ಮೆ ಮತ್ತು ನೋಡುವಿಕೆ. ಅವರು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸಿದ ಕಷ್ಟಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಅವರಲ್ಲಿ ಅರಳಿದ ಕಲೆಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ “ಮಲ್ಲಿಗೆ ಅರಳಿ ಪರಿಮಳ ಸೂಸಿ ಸಾರ್ಥಕ್ಯ ಅನುಭವಿಸಿದರೆ, ಸಾಂಬ್ರಾಣಿ ಸುಟ್ಟು ಪರಿಮಳ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಸಾರ್ಥಕ್ಯವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ” ಎಂಬ ಎ.ಆರ್. ಕೃಷ್ಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಮಾತು ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆ ಎರಡರ ಸಾಂಗತ್ಯವೂ ಮತ್ತು ಸಿದ್ಧಿಯೂ

ಇವರಿಗೆ ಸಿದ್ಧಿಸಿದೆ. ಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಮನೋಧರ್ಮೀ ನುಡಿತ ಇವರ ವಿಶೇಷತೆ. ಮದ್ದಳೆಯ ಎಡ ಭಾಗ ಮತ್ತು ಬಲ ಭಾಗದ ಸರಿಯಾದ ಮಿಳಿತದೊಡಗೂಡಿದ ಸೊಲ್ಕಟ್ಟನ್ನು ಗಾನಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ ಭಾವಕ್ಕೂ ಅನುಕೂಲಕರವಾಗಿ ನುಡಿಸುವ ವಿದ್ಯೆ ಸಿದ್ಧಿಸಿದೆ. ಮದ್ದಳೆವಾದಕನಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದುದು ಮದ್ದಳೆಯ ಎಡ ಭಾಗದ ಬಳಕೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಔಚಿತ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲಕರವಾಗಿ ಗಾನ ಸಾಗುವ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಿಗೆ ಹಿತಕರವಾಗಿ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಬರಬೇಕಾದ ಎಡ ಭಾಗದ ಬಳಕೆ (ಧಿ ಧೀಂ, ಗುಂ, ಗು, ಧ್ನ, ಕ್, ಕಿ, ಇತ್ಯಾದಿ) ಯಲ್ಲಿ ಇವರ ಮದ್ದಳೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಬಲಭಾಗವನ್ನು ಎಷ್ಟು ಬಳಸಬೇಕು ಎಡ ಭಾಗದ ಸಾಂದ್ರತೆ ಬಲಭಾಗದ ನುಡಿತದೊಂದಿಗೆ ಎಷ್ಟಿರಬೇಕು. ಚೆಂಡೆಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಮದ್ದಳೆ ಹೇಗಿರಬೇಕು ಮತ್ತು ಎಷ್ಟಿರಬೇಕು ಎಂಬುದರ ಜ್ಞಾನ ಪದ್ಮನಾಭ ಉಪಾಧ್ಯರ ವಿಶೇಷತೆ.

ಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಸುನಾದವನ್ನು ಎಬ್ಬಿಸುತ್ತಾ ನುಡಿಸುವುದು ಉಪಾಧ್ಯರ ವಿಶೇಷತೆ. ಶ್ರುತಿ ತುಂಬುವ ನಾದಾವರಣದ ಜತೆ ಮದ್ದಳೆಯಿಂದ ಹೊರಡಿಸುವ (ಛಾಪು, ತೋಂಕಾರ, ಧಾಂ ಅಂದರೆ ಧೀ ಮತ್ತು ಛಾಪು ಒಟ್ಟಾದಾಗ ಹೊರಡುವ ನಾದ, ಉರುಳಿಕೆ ಕರ್ಣದ ಮೇಲ್ಭಾಗಕ್ಕೆ slide ಆಗುತ್ತಾ ಹೋಗುವಾಗ ಹೊರಡುವ ನಾದ) ಇವೆಲ್ಲ ಉಪಾಧ್ಯರ ಮದ್ದಳೆಯ ವಿಶೇಷತೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮದ್ದಳೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆ.



ಚೆಂಡೆವಾದನದಲ್ಲೂ ಉಪಾಧ್ಯರು ಸಿದ್ಧಹಸ್ತರು. ಚೆಂಡೆ ನುಡಿತದ ತೀವ್ರತೆ ತುಸು ಅಧಿಕವಾದರೂ ಮೈಕ್ ರಹಿತವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅದು ರಂಗಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪುವ ರೀತಿ ಮಾತ್ರ ಅನನ್ಯ. ತ್ವರಿತ ಝುಂಪೆತಾಳದ ಡಕ್ಕಕ್ ಡಕ್ಕಕ್ ಎಂಬ ನುಡಿತದೊಂದಿಗೆ ವೇಷವನ್ನು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಾವೇಶಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸುವ ರೀತಿ, ಅಂತೆಯೇ ಅವರದ್ದೇ ಆದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬದ್ಧ

ಉರುಳಿಕೆಯೊಡನೆಯೇ ಇರುವ unorthodox ಉರುಳಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಉಪಾಧ್ಯರು ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಈ unorthodox ಉರುಳಿಕೆ ಅವರು ಮಂಗಳಾದೇವಿ ಮೇಳದಲ್ಲಿರುವಾಗ ಉದಯ ನಾವಡರ ಬಿರುಸಾದ ಪುಂಡುವೇಷಕ್ಕೆ ಬಳಸುತ್ತಿದುದು ಇನ್ನೂ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿದೆ. ಅನೇಕ ವೇಳೆ ಶ್ರೀ ಸುಬ್ರಾಯ ಹೊಳ್ಳರು ಅವರ ವೇಷ ನೋಡಿ ಅಭಿನಂದಿಸಲು ಬಂದಾಗ “ನನಗಲ್ಲ ಅಭಿನಂದಿಸಬೇಕಾದದ್ದು ನನ್ನನ್ನು ಕುಣಿಸಿದರಲ್ಲ ಚೆಂಡೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಉಪಾಧ್ಯರು ಅವರಿಗೆ ಮೊದಲು ಅಭಿನಂದಿಸಿ” ಎಂದು ಹೇಳಿದ ಅಪೂರ್ವ ಘಟನೆ ಅನೇಕ. ಅನೇಕ ಭಾಗವತರ ಯಶಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ವೇಷಧಾರಿಗಳ ಯಶಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮದ್ದಳೆಗಾರರ ಪಾತ್ರ ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಉಪಾಧ್ಯರೂ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಲ್ಲ. ಅಂತೆಯೇ ಮದ್ದಳೆಗಾರರ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹೊರಗೆಳೆಯುವಲ್ಲಿ ವೇಷಧಾರಿಗಳೂ, ಭಾಗವತರೂ ಮುಖ್ಯರೇ ಸರಿ. ಇದು ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುವಿಕೆ.

ಈಗ ಜನಪ್ರಿಯ ಅಂಶವಾಗಿರುವ ಗಾನ ವೈಭವ, ನಾಟ್ಯವೈಭವಗಳಿಗೆ ಉಪಾಧ್ಯರು ಏಳು ಚೆಂಡೆ ನುಡಿಸುವಿಕೆಯಿಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಮಧೂರು ಉದಯ ನಾವಡ ಮತ್ತು ಉಪಾಧ್ಯರ ಜತೆ (ಮಂಗಳಾದೇವಿ ಮೇಳದಲ್ಲಿ) ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಬೆರಗನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ನಾವಡರ ನೃತ್ಯದ ಗತಿಗೆ ಉಪಾಧ್ಯರು ಚೆಂಡೆಯ ನುಡಿತ ಹೇಳಿ ಮಾಡಿಸಿದಂತಿರುತ್ತಿತ್ತು.

ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಯ ರಾಚನಿಕ ವಿನ್ಯಾಸದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಉಪಾಧ್ಯರು ವಾದ್ಯವನ್ನು ನಿಜಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ತಿಳಿದು ನುಡಿಸುವವರು. ಶ್ರೀ ಮೋಹನ ಬೈಪಾಡಿತ್ತಾಯರ ಶಿಷ್ಯರಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದವರಾಗಿ ಸಂಪನ್ಮೂಲ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಹೊಮ್ಮಿದವರು. ಧರ್ಮಸ್ಥಳ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಗುರುಗಳಾಗಿ ಇದ್ದವರೂ ಕೂಡ. ಇವರು ಭಾಗವತಿಕೆಯನ್ನೂ ಮಾಡಬಲ್ಲವರು. ವೃತ್ತಿಪರ ಹಿಮ್ಮೇಳವಾದಕರಾಗಿ ಮೂವತ್ತು ವರ್ಷ ಪೂರೈಸಿರುವ ಉಪಾಧ್ಯರು ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಕಂಪನ್ನು ಪಸರಿಸಿರುವವರು. ಸದ್ಯ ಕಿನ್ನಿಗೋಳಿ ಸಮೀಪ ವಾಸವಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಎಳವೆಯಿಂದಲೇ ಕಷ್ಟಗಳನ್ನು ಕಂಡ ಉಪಾಧ್ಯರು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಬೀಳನ್ನೇ ಉಂಡವರು. ಕಲೆಯನ್ನೇ ನೆಚ್ಚಿ ಮೆಚ್ಚಿ ಬೆಳೆದವರು. ಐವತ್ತರ ಹೊಸ್ತಿಲಲ್ಲಿರುವ ಇವರಿಗೆ ಕಲೆಯೇ ಎಲ್ಲವೂ. ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ update ಆಗುತ್ತಾ ಇರುವಂತಹಾ software. ಸದಾ ಚಿಂತನಾಶೀಲ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ಮನಸ್ಸುಳ್ಳವರು ಪದ್ಮನಾಭ ಉಪಾಧ್ಯರು.

> ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಈ ಸರ್ವಂಕಷ ಪ್ರತಿಭೆ ಬಯಸಿದ್ದು ಶ್ರೀ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ತೋಳ್ಪಾಡಿಯವರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿ "ಬೆಟ್ಟ ಮಹಮ್ಮದನ ಬಳಿಗೆ ಬಾರದಿದ್ದರೆ" ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದಂತೆ " ಕುಞಾಪ್ಪ ಬಯಸಿದ್ದು ಯಾವುದೆ ಪ್ರತಿಫಲವಲ್ಲ ಬದಲಾಗಿ ಪ್ರತಿಫಲನವನ್ನು." ತನ್ನೊಳಗಿನ ಪ್ರತಿಫಲನವನ್ನು ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ನರ್ತನದಲ್ಲಿ ಪಾಠಕರು ಬಯಸುತ್ತಾರೆ.

ಅಭಿನಯ ಧರ್ಮೀ, ಮನೋಧರ್ಮೀ ಅವನದ್ಧ ವಾದಕ:

ಅನಂತ ಪದ್ಮನಾಭ ಪಾಠಕ್

ಅನಂತ ಪದ್ಮನಾಭ ಪಾಠಕರು ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನ ಮದ್ದಳೆಗಾರರ ಪೈಕಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಆಚಾರ್ಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವ ಪ್ರತಿಭೆ. ಇದಿಷ್ಟೇ ಹೇಳಿದರೆ ಸಾಲದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯ ನೈತಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳಲ್ಲಿ ನನ್ನ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುವ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಠಕರದ್ದೂ ಒಂದು. ಸ್ತಬ್ಧತೆಯಲ್ಲಿರುವ ಚಲನಶೀಲತೆ ಮತ್ತು ಮೌನದಲ್ಲಿರುವ ಪಿಸುಮಾತಿನಂತೆ ಪಾಠಕರ ಮದ್ದಳೆಯ ವಾದನ ಕ್ರಮ. ಯಾವುದೇ ಅಲೆಗಳಿರದ ನದಿಯ ಒಡಲಲ್ಲಿರುವ ಗಂಭೀರ ಮೌನದಂತೆ ಮಾತನಾಡುವ ಮದ್ದಳೆ ಪಾಠಕರದ್ದು. ಏನು ಹೇಳಿದರೂ ಕಲೆಯನ್ನು ಅಕ್ಷರಕ್ಕಿಳಿಸುವುದು ಕಷ್ಟದ ಕೆಲಸವೇ.

ಪಾಠಕರ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ನುಡಿಸಿದಂತೆಯೇ ಅಭಿನಯಕ್ಕೂ ನುಡಿಸುವ ಪ್ರಬುದ್ಧತೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಮಂಟಪ ಪ್ರಭಾಕರ ಉಪಾಧ್ಯಾಯರ ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಯುಗಳ ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಇವರ

ಮದ್ದಳೆವಾದನದಲ್ಲಿರುವ ಅನನ್ಯತೆ ಅನಾವರಣಗೊಂಡಿದೆ. ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಅಭಿನಯಗಳು ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ ನೃತ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಪಾಠಕರು ನುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಮೃದುವಾದ ಮದ್ದಳೆಯ ನುಡಿತಗಳು ಅಭಿನಯದ ಭಾವವನ್ನು ಮದ್ದಳೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಿಸುವಂತಿತ್ತು. ಕಣ್ಣಿನ ಚಲನೆಗಳು, ಹುಬ್ಬಿನ ಚಲಿಸುವ ಕೋನಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ಭಾವಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಇವೆಲ್ಲದರ ನಡುವೆ ಶತಾವಧಾನಿ ಆರ್. ಗಣೇಶರ ಸಮರ್ಥ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪದಗಳನ್ನು ಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದ ವಿದ್ವಾನ್ ಗಣಪತಿ ಭಟ್ಟರ ಗಾನಕ್ಕೂ ಪೂರಕವಾಗಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮತ್ತು ಅತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಾದನಗಳಿಂದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ಸಮೃದ್ಧಿಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಗಾನದ ನಡುವೆ ಗಾನಕ್ಕೂ ಅಭಿನಯಕ್ಕೂ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಮದ್ದಳೆಯ ಟೇಕಾಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದ (ನ, ನಂ), ಮತ್ತು ಮೀಟು ಛಾಪು(ತಿಂ), ಕಿ(ಎಡ ಭಾಗ), ಧೀ(ಎಡ ಭಾಗ), ಇವುಗಳಿಂದ ಮಿಶ್ರವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೂಡಗಳನ್ನು (ಕಟ್ಟು, ಹಿಡಿ, ಗೊಂಚಲು ಇತ್ಯಾದಿ) ಸೃಜಿಸುತ್ತಾ ಸಾಗುವ ರಂಗ ಕ್ರಮ ನನಗೆ ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಪಾಠಕರು ತೋರಿದ ಒಂದು ವಿಶೇಷತೆಯೆಂದರೆ ಎರಡಾವರ್ತದ ನೃತ್ಯವಿದ್ದರೆ ಒಂದಾವರ್ತಿ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾದ ನುಡಿತಗಳು ಮತ್ತು

ಅದೇ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮುಕ್ತಾಯದೊಂದಿಗಿನ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ಉಪಸಂಹಾರ. ಪಾತಕರ ಮದ್ದಳೆವಾದನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಗಾನಧರ್ಮೀ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ ಧರ್ಮೀ ಎಂದು ಯಾವುದೆ ಮುಲಾಜಿಲ್ಲದೆ ಹೇಳಬಹುದು. ಮತ್ತಿದು ತೀರಾ ವಿರಳವಾದ ವಾದನ ಕ್ರಮ. ಇವರ ಕುರಿತಾಗಿ ಒಂದು ಮಾತಿದೆ. ಇವರು ಮದ್ದಳೆ ನುಡಿಸುವುದು ನರ್ತಕರ ಮುಖನೋಡಿ; ಕಾಲು ನೋಡಿಯಲ್ಲ. ಅಭಿನಯಧರ್ಮೀ ಮದ್ದಳೆವಾದಕನಿಗಿದು ಅನುಕೂಲಕರವೂ ಹೌದು. ಈ ಕ್ರಮ ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಗಾಯಕ, ವಾದಕನ ಮತ್ತು ನರ್ತಕರ ರಸಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮಟ್ಟವೂ ಉನ್ನತವಾಗಿರಬೆಕು. ಹೀಗಿದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಭಾವ ಮದ್ದಳೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೂ ಹೊರಹೊಮ್ಮಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಾಗುವುದು ವಾದಕನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿರಬೇಕಾದ ಗಾಯನದ ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ನರ್ತನದ ತಂತ್ರ. ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಪಾತಕರು ನಮಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ.

ಕಾರ್ಕಳದಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದ ಪಾತಕರ ತಂದೆ ಶ್ರೀಕಂಠ ಪಾಠಕ್. ತಾಯಿ ಗಿರಿಜಾ. ಎಳವೆಯಿಂದಲೇ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನದಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತರಾದವರಿವರು. ಆರಂಭಿಕ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಎಣ್ಣೆಹೊಳೆ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ನಾಯಕ್‌ರಿಂದ ಪಡೆದಮೇಲೆ ಮುಂದಿನ ಕಲಿಕೆಯನ್ನು ಉಡುಪಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಕೋಟ ಮಹಾಬಲ ಕಾರಂತರಿಂದಲೂ ಮತ್ತು ನೀಲಾವರ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಭಾಗವತರಿಂದಲೂ ಕಲಿತರು. ಹೀಗೆ ದೊರೆತ ಗಂಭೀರ ಮತ್ತು ಆಳವಾದ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದಾಗಿಯೇ ಅವರ ವಿದ್ಯೆಗೆ ಅಪೂರ್ವವಾದ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ದೊರಕಿತು. ವಿದ್ಯೆ ಗಂಭೀರ ಮತ್ತು ಆಳವಾದಷ್ಟು ಅದರ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಗಿಮಿಕ್ಸ್‌ಗಳಿಗೆ ಆಸ್ಪದವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಉಡುಪಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಏಳು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಮತ್ತು ಗುಣವಂತೆಯ ಶ್ರೀ ಮಾಯಾ ಕಲಾ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಎಂಟು ವರುಷಗಳ ಕಾಲ ಪ್ರಾಚಾರ್ಯರಾಗಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡವರಿವರು. ಹೆಗ್ಗೋಡಿನ ನೀನಾಸಂ ನಾಟಕ ತಂಡದಲ್ಲಿ ಹದಿನೆಂಟು ತಿಂಗಳಾವಧಿಯ ಅನುಭವ ಸಂಪನ್ನತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದವರಿವರು. ಮಂಟಪರ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗ ಮೋಹ ಮೇನಕೆಯಲ್ಲಿನ ಇವರ ಭಾಗವತಿಕೆ ಮತ್ತದರ ಸಂಪ್ರದಾಯ ನಿಷ್ಠ ನಡೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ತಿಳಿದಿರುವ ವಿಚಾರವೇ.

ಮಡದಿ ಶ್ರೀಮತಿ ಸಂಧ್ಯಾ (ಎನಿಮೇಶನ್ ತಂತ್ರಜ್ಞರು) ಮತ್ತು ಪುತ್ರಿಯರಾದ ಲಹರಿ ಮತ್ತು ತನ್ಮಯಿಯರೊಡನೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ವಾಸವಾಗಿದ್ದುಕೊಂಡು ಪಾತಕರು ಕಲಾವ್ಯವಸಾಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಈ ಸರ್ವಂಕಷ ಪ್ರತಿಭೆ ಬಯಸಿದ್ದು ಶ್ರೀ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ತೋಳ್ಪಾಡಿಯವರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿ “ಬೆಟ್ಟ ಮಹಮ್ಮದನ ಬಳಿಗೆ ಬಾರದಿದ್ದರೆ” ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದಂತೆ “ ಕುಞಪ್ಪ ಬಯಸಿದ್ದು ಯಾವುದೆ ಪ್ರತಿಫಲವಲ್ಲ ಬದಲಾಗಿ ಪ್ರತಿಫಲನವನ್ನು.” ತನ್ನೊಳಗಿನ ಪ್ರತಿಫಲನವನ್ನು ಗಾಯನದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ನರ್ತನದಲ್ಲಿ ಪಾತಕರು ಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ಪಾತಕರಿಗೆ ಶುಭವಾಗಲಿ.

> ಶಂಕರ ಭಾಗವತರ ಮದ್ದಳೆವಾದನದಲ್ಲಿ ಸರಳತನ ಕಂಡರೂ ಅವರು ವಾದನದಲ್ಲಿ ಕೊಡುವ ಪಂಚ್ ಅನನ್ಯ. ಮದ್ದಳೆವಾದನದಲ್ಲಿ ಬೀಸು ಘಾತ ನುಡಿತ, ಮೃದು ನುಡಿತ, ಬಡಿತ ಹೀಗೆ ವಿವಿಧ ರೀತಿಗಳಿವೆ. ನುಡಿತ ದೃಢವಾದರೂ ಅದು ಹೊರಡಿಸುವ ನಾದ ಮೃದುವಾಗಿ ಶ್ರವಣ ಸುಖವಾಗಿರುವುದು ವಾದಕನ ಸಿದ್ಧಿಯಲ್ಲಿರುವುದು. ನುಡಿಸುವುದು ಮೃದುವಾದರೂ ವಾದನದಿಂದ ಒರಟಾದ ನಾದವೂ ಬರಬಹುದು. ಅದು ವಾದಕನ ವಾದನ ಸಿದ್ಧಿಯ ನ್ಯೂನತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

ಶಂಕರ ಭಾಗವತ್ ಯಲ್ಲಾಪುರ:
ಮದ್ದಳೆಯ ನಾದ ಶರೀರಿ

1992ರ ಯಕ್ಷಧ್ವನಿ ಎಂಬ ಯಕ್ಷಗಾನ ಗಾನವೈಭವ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ತೆಂಕು–ಬಡಗು ತಿಟ್ಟಿನ ಹಿರಿಯ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಕಲಾವಿದರ ಸಂಗಮವಾಗಿತ್ತು. ಬಡಗಿನಲ್ಲಿ ಇತರರ ಜತೆಗೆ ಗುಡಿಗಾರರು, ಮತ್ತು ಶಂಕರ ಭಾಗವತ್ ಯಲ್ಲಾಪುರ ಮದ್ದಳೆಗಿದ್ದರು. ಇವರನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಾ ಡಾ.ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಷಿಯವರೆನ್ನುತ್ತಾರೆ; ಎಲ್ಲಿಯಾದರು ಬಡಗಿನಲ್ಲಿ ಗುಡಿಗಾರರಿಗೆ ಸಮದಂಡಿಯಾಗಿ ಸವಾಲು ಹಾಕಬಲ್ಲವರು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೆ ಅದು ಶಂಕರ ಭಾಗವತರು". ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು ಈ ಹೇಳಿಕೆಯ ಧ್ವನಿ. ಅಂದರೆ, ಅವರ ಮದ್ದಳೆವಾದನದ ಓಘದ ಚಿತ್ರಣ. ದಿ.ಕಾಳಿಂಗ ನಾವಡರ ಒಡನಾಡಿಯಾಗಿದ್ದ ಶಂಕರ ಭಾಗವತರು ಮೇಳದ ವ್ಯವಸಾಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟವರು. ಸದ್ಯ ಮೇಳೇತರ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡು ಇದ್ದಾರೆ.

ಯುವ ಮದ್ದಳೆಗಾರ ಶ್ರೀ ಎನ್. ಜಿ. ಹೆಗಡೆಯವರು ಈ ಲೇಖಕನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದಂತೆ; ಶಂಕರ ಭಾಗವತರ ಮದ್ದಳೆ

ವಾದನದಲ್ಲಿ ಸರಳತನ ಕಂಡರೂ ಅವರು ವಾದನದಲ್ಲಿ ಕೊಡುವ ಪಂಚ್ ಅನನ್ಯ. ಮದ್ದಳೆವಾದನದಲ್ಲಿ ಬೀಸು ಘಾತ ನುಡಿತ, ಮೃದು ನುಡಿತ, ಬಡಿತ ಹೀಗೆ ವಿವಿಧ ರೀತಿಗಳಿವೆ. ನುಡಿತ ದೃಢವಾದರೂ ಅದು ಹೊರಡಿಸುವ ನಾದ ಮೃದುವಾಗಿ ಶ್ರವಣ ಸುಖವಾಗಿರುವುದು ವಾದಕನ ಸಿದ್ಧಿಯಲ್ಲಿರುವುದು. ನುಡಿಸುವುದು ಮೃದುವಾದರೂ ವಾದನದಿಂದ ಒರಟಾದ ನಾದವೂ ಬರಬಹುದು. ಅದು ವಾದಕನ ವಾದನ ಸಿದ್ಧಿಯ ನ್ಯೂನತೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಶಂಕರ ಭಾಗವತ್ ಯಲ್ಲಾಪುರರ ಹಸ್ತಗಳ ಬೀಸುವಿಕೆ ದೃಢವಾದರೂ ಹೊರಡಿಸುವ ನಾದ ಸೌಖ್ಯ ಅತ್ಯಂತ ಮೃದು. ಇದು ಶಂಕರ ಭಾಗವತರಲ್ಲಿರುವ ವಾದ್ಯದ ಮೇಲಿನ ಪ್ರಭುತ್ವಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನ.

ಶ್ರೀ ಶಂಕರ ಭಾಗವತರ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತಬಲಾ ವಾದನದ ಸಮ್ಯಕ್ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು–ಪದ್ಯದ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ. ಇವರು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಬರುವಾಗಲೇ ಪ್ರಾಯಶಃ ಬಡಗು ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಚಾಲು ಕುಣಿತಗಳು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಬಳಸಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಯೋಚಿಸುವಾಗ ಬಹು ಹಿಂದಿನ ಅಂದರೆ 1985–90ರ ಆಸುಪಾಸಿನ ಧ್ವನಿ ಸುರುಳಿಯ ನೆನಪಾಗುತ್ತದೆ. ದಿ. ಕಾಳಿಂಗ ನಾವಡರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ. ಶಂಕರ ಭಾಗವತರ ಮದ್ದಲೆ ವಾದನ. "ಸತಿಶಿರೋಮಣಿ ಪ್ರಭಾವತಿ.." ಹಾಡು. ಅಲ್ಲೊಂದು ಮದ್ದಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ನುಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು ಕೇಳಿ ವಿಸ್ಮಯವಾಯಿತು. ಅರೇ !ಇದು ಇಷ್ಟು ಹಳೆಯ ಮದ್ದಳಾಕ್ಷರ ವೋ ಎಂದು. ಆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹೀಗಿದೆ " ಧೋಂತ ಧೋಂತ ಧ್ಧಿಧೋಂ ಕಿಟತಕತರಿಕಿಟತಾಂ " ನಾಲ್ಕು ಸಲ ನುಡಿಸುವುದು. ಅನಂತರ "ಧೋಂತ ಧೋಂತ ಧ್ಧಿಧೋಂ ಕಿಟತಕತರಿಕಿಟತಾಂ ಕಿಟತಕತಾಂ ಕಿಟತಕತಾಂ ಧೋಂತ ಧೋಂತ ಧ್ಧಿಧೋಂ ಕಿಟತಕತರಿಕಿಟತಾಂ ಕಿಟತಕತಾಂ ಕಿಟತಕತಾಂ" ಹೀಗೆ ಅರಳಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವಂತಹಾದ್ದು. ಅಂದರೆ ಅದೆಷ್ಟು ಹಿಂದೆಯೇ ಇಂತಹಾ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬಳಸುವ ಆಧುನಿಕರಾಗಿದ್ದರೆಂಬುದು ವಿಸ್ಮಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಮತ್ತೂ, ತ್ರಿವುಡೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಚಾಲು ಕುಣಿತದ ನುಡಿತ ವಾದ ಧಿತರಿಕಿಟತಕತಾಂ ಕಿಟತಕತಾಂ, ಕಿಟತಕತಾಂ ಆದ ಮೇಲಿನ ಧ್ಧಿದ್ಧೋಂತಾಂ ಕಿಟತಕತರಿಕಿಟಕಿಟತಕತರಿಕಿಟ ದ ನಂತರ ಬರುವ ಧ್ಧಿಧ್ಧೋಂತಾಂ ಧ್ಧಿದ್ಧೋಧ್ಧೋಂತಾಂ ಇಲ್ಲಿ ಶಂಕರ ಭಾಗವತರು ಸೃಜಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಮದ್ದಳೆಯ ಅಕ್ಷರಗಳು ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಅದು" ಧ್ಧಿದ್ದಿತಾಂ ಧ್ಧಿದ್ದಿಂದಿಂತಾಂ" ಹೀಗೆ ಬಂದು ನರ್ತಕನ ಕುಣಿಯುವಾಗಿನ ದೇಹ ಮಧ್ಯದ

ಬಾಗು ಬಳುಕುಗಳಿಗೆ ಬಹಳ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿಯೂ ಸೌಂದರ್ಯವರ್ಧಕವಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ನುಡಿತಗಳನ್ನು ಅವರು ಬಹಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಇವರು ಸೃಜಿಸಿಯಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಈಗಿನ ಯುವ ಮದ್ದಳೆವಾದಕರಿಗೆ ಮಾರ್ಗಪ್ರವರ್ತಕರಾಗಿ ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ದಾರಿತೋರಿಸಿದವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಮದ್ದಳೆಯ ಎಡ ಭಾಗದ ನುಡಿತಗಳ ಸೌಂದರ್ಯ ಕಾಣಬೇಕಿದ್ದರೆ ಅದು ಶಂಕರ ಭಾಗವತರ ನುಡಿತದಲ್ಲಿ. ಎಡ ಭಾಗ ತಾಂಡವ ಸದೃಶವಾದರೆ , ಬಲ ಭಾಗವು ಲಾಸ್ಯ. ಶಿವ–ಶಕ್ತಿ. ಇನ್ನೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮಕ್ಕೆ ಹೋದರೆ ಎಡದಲ್ಲೂ ತಾಂಡವ –ಲಾಸ್ಯ ಇದೆ. ಬಲದಲ್ಲೂ ತಾಂಡವ – ಲಾಸ್ಯ ಇದೆ. ಇದು ಕೇವಲ ಆನುಷಂಗಿಕವಾಗಿ ಅಂದದ್ದು ಇಲ್ಲಿ.

ಭಾಗವತನ ಹಾಡಿನ ಗತಿಯೊಂದಿಗೇ ಸಾಗುವ ಮದ್ದಳೆವಾದನ ಕ್ರಮ ಶಂಕರ ಭಾಗವತರದ್ದು.ಸಾಲಿಗ್ರಾಮ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀ ನಾರಾಯಣ ಶಬರಾಯ– ಶಂಕರ ಭಾಗವತರು– ರಾಕೇಶ್ ಮಲ್ಯ ತ್ರಿವಳಿಯ ನೆನಪಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿರಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಸೊಗಸಾಗಿ, ಶಿಸ್ತಿನಿಂದ ಚೆಂಡೆ ನುಡಿಸುವ ಶ್ರೀ ರಾಕೇಶ್ ಮಲ್ಯ ಹೇಳುವಂತೆ " ನಾವು ಸಾಗುವುದು ಶಂಕರಭಾಗವತರು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟ ದಾರಿಯಂತೆ" ಅಂದರೆ ಭಾಗವತನ ಪದ್ಯದ ಲಯ ಹೇಗಿರುತ್ತದೆಯೋ ಅದೇ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗುವುದು ಮದ್ದಲೆ ಚೆಂಡೆ ವಾದನ.ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದುದು ಇಂತಹಾ ಮಾರ್ಗದ ಚೆಂಡೆ– ಮದ್ದಳೆವಾದನ ಕಳೆಗಟ್ಟಬೇಕೆಂದಿದ್ದರೆ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಅನನ್ಯತೆಯೂ ಸುಭಗತೆಯೂ ಮುಖ್ಯ. ಚೆಂಡೆ – ಮದ್ದಲೆ ವಾದನ ಎಂಬುದು ಸೋಲೋ ಅಲ್ಲ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಹಿರಿಯ ಮದ್ದಲೆಗಾರರಾದ ಪದ್ಯಾಣ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರೆನ್ನುವಂತೆ " ನನ್ನ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಲೆ ಇರುವುದು ಭಾಗವತನ ಕೈಯ್ಯಲ್ಲಿ" ಇದು ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ ಮಾತು.

ಕಿರಿಯ ಅವನದ್ಧ ವಾದಕರಿಗೆ ತುಂಬು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಕೊಡುವ ಹೃದಯವೈಶಾಲ್ಯವನ್ನು ಸ್ವತಃ ಈ ಲೇಖಕನೇ ಅನುಭವಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಶ್ರೀಮದೆಡನೀರು ಮಠಾಧೀಶರ ಚಾತುರ್ಮಾಸ್ಯದ ಸಂದರ್ಭ ಪುತ್ತೂರಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಗಾಯನ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ. ಶ್ರೀ ದಿನೇಶ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರು ಮತ್ತು ಶ್ರೀ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಧಾರೇಶ್ವರ ಇವರ ಭಾಗವತಿಕೆ. ಶಂಕರ ಭಾಗವತರು ಮತ್ತು ಈ ಲೇಖಕನ ಮದ್ದಲೆವಾದನ. ಶ್ರೀ ದೇಲಂತಮಜಲು ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಟ್ ಮತ್ತು ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಧಾರೇಶ್ವರ ಭಾಗವತರ ಮಗ ಶ್ರೀ ಕಾರ್ತಿಕ್ ಧಾರೇಶ್ವರರ ಚೆಂಡೆವಾದನ. ಇಲ್ಲಿ ಶಂಕರ ಭಾಗವತರು ಮುಕ್ತ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ನನ್ನನ್ನು ಅವರ ಜತೆವಕೊಂಡೊಯ್ದದ್ದನ್ನು ಮರೆಯಲಾರೆ. ಜತೆಗೆ ಗತಿ– ಲಯ ವಿನ್ಯಾಸದ ಸಂದರ್ಭ ಕೊಟ್ಟ ದಾರಿಯನ್ನು ಮರೆಯಲಾರೆ. ಅದೊಂದು ಅಪೂರ್ವ ಅನುಭವ. ಇಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಅವರ ಹಿರಿತನದ ಅರಿವಾಗಿದೆ.

ಅತ್ಯಂತ ವಿಲಾಸವಾಗಿ ಕೈಗಳನ್ನು ಸಡಿಲವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟು ಹಸ್ತಗಳನ್ನು ಸಡಿಲವಾಗಿ ಇರಿಸಿ ನುಡಿಸುವ ಶೈಲಿ ಶಂಕರ ಭಾಗವತರದ್ದು. ಮದ್ದಳೆಯ ನಾದ ಶರೀರಿ ಶಂಕರ ಭಾಗವತರು. ನಮೋನಮಃ.

> ಆಹಾರ್ಯದ ಭಾರ ಮತ್ತು ನೃತ್ತದ ಪರಿಮಿತಿ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಹದ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೂಡಗಳ ಗಾತ್ರ ಮತ್ತು ಒಟ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶನದ ವೇಳೆ ಇವಕ್ಕೆ ಮದ್ದಳೆಯ ಸೊಲ್ಕಟ್ಟುಗಳು, ಚೆಂಡೆಯ ಮಿತಿ ಸಾಂಗತ್ಯದಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ಪೆರುವಾಯಿಯವರನ್ನು ನೋಡಬೇಕಲ್ಲದೆ ಅಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಷೆಯ ಕಣ್ಣಲ್ಲೇ ನೋಡಬೇಕಲ್ಲದೇ ಬೇರೆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲ್ಲ.

ಪೆರುವಾಯಿ ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ

ಅನೂಚಾನವಾಗಿ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದ ನುಡಿತದ ಕ್ರಮ, ಗಾಯನದ ಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವತ್ತೂ ಕಾಣಬಹುದಾದ ಪಲ್ಲಟಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಅಚಲವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ (systematized rendition) ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೇ ಚೆಂಡೆಯ ನಲ್ ನುಡಿಯನ್ನು ನನುಡಿಸುತ್ತಾ ಇರುವವರಲ್ಲಿ ಪೆರುವಾಯಿ ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರೂ ಒಬ್ಬರು. ಜರ್ಮನಿಯ ಲೇಖಕ ಗುಂಥರ್ ಗ್ರಾಸ್ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಮಾತಿದೆ. ಆತ .... conscience (moral sense of right or wrong) ಎಂದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಪೆರುವಾಯಿ ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರನ್ನೂ ಕೂಡ ಹಾಗೆಯೇ ಕರೆಯಬಹುದೆಂದು ಹೇಳಲು ಸಕಾರಣಗಳಿವೆ.

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಅಂದರೆ ಗಾನ, ಮದ್ದಳೆ ಮತ್ತು ಚೆಂಡೆ ಇವು ರೂಪಿತಗೊಂಡಿರುವುದು ವೇಷದ ರಚನೆ ನಾಟ್ಯದ ನೃತ್ತದ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯದ ಹದ

ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಿಗೂ ಪೂರಕವಾಗಿಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆಹಾರ್ಯದ ಭಾರ ಮತ್ತು ನೃತ್ತದ ಪರಿಮಿತಿ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಹದ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೂಡಗಳ ಗಾತ್ರ ಮತ್ತು ಒಟ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶನದ ವೇಳೆ ಇವಕ್ಕೆ ಮದ್ದಳೆಯ ಸೊಲ್ಕಟ್ಟುಗಳು, ಚೆಂಡೆಯ ಮಿತಿ ಸಾಂಗತ್ಯದಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ಪೆರುವಾಯಿಯವರನ್ನು ನೋಡಬೇಕಲ್ಲದೆ ಅಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭಾಷೆಯ ಕಣ್ಣಲ್ಲೇ ನೋಡಬೇಕಲ್ಲದೇ ಬೇರೆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲ್ಲ.

ಕಡೆಗೋಂಡ್ಲು ಮನೆತನದಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದ ಪೆರುವಾಯಿ ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರು ಮೊದಲು ಕೊಂದಲಕಾಡು ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರಿಂದ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಯ ಪಾಠ ಕಲಿತರು. ಕಟೀಲು ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರು ಇರಾ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಾಗವತರ ಜತೆ ಮತ್ತು ನೆಡ್ಲೆ ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟರ ಗರಡಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪರಂಪರೆಯ

ನಾದ ವೈಭವಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಕರಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ನೆಡ್ಲೆ ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟರಿಗೆ ಏಳು ವರುಷಗಳ ಕಾಲ ಒತ್ತು ಮದ್ದಳೆವಾದಕರಾಗಿ ವ್ಯವಸಾಯ ಗೈದು ಶ್ರೀ ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರಿದ್ದ ಕಟೀಲು ಮೇಳದ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಲ್ಪಟ್ಟರು. ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರ ಗಾನಕ್ಕೆ ಸಮೃದ್ಧಿ ಕೊಡುತ್ತಾ ಬೆಳೆದರು. ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತ ರಿಂದಲೇ ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಂಗ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಕರಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಬಲಿಪರೇ ಅವರನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದೆಂದು ಕೃತಜ್ಞತೆಯಿಂದ ನೆನೆಯುತ್ತಾರೆ ಪೆರುವಾಯಿ ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರು.

ಬಲಿಪರ ಮತ್ತು ಪೆರುವಾಯಿ ಯವರ ಜತೆ ಕಟೀಲು ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿತ್ತು. ಬಲಿಪರ ಪರಂಪರಾಗತ ಗಾನಕ್ಕೆ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಯ ನಲ್ ನುಡಿಗಳಿಂದ ಭಾವ ಪೋಷಣೆಯನ್ನು ಪೆರುವಾಯಿ

ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಯಕ್ಷಗಾನ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತಿದೆ –ಬಲಿಪರ ಪದಕ್ಕೆ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆ ನುಡಿಸುವುದು ಅತಿ ಸುಲಭ, ಕೇವಲ ಬಾಲ ಪಾಠಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ನುಡಿಸಿದರೆ ಸಾಕು ಎಂದು. ಯಥಾರ್ಥಕ್ಕಾದರೆ ಬಲಿಪರ ಪದದ ನಿಜ ಬಲ್ಲವನಿಗೆ ಮದ್ದಳೆ ಅಥವಾ ಚೆಂಡೆ ನುಡಿಸುವುದಿದೆಯಲ್ಲಾ ಅದು ಅಷ್ಟು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಬಲಿಪರ ಪದದಲ್ಲಿರುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಟ್ಟು. ಆ ಮಟ್ಟಿನ ದಾರಿ ತಿಳಿಯದಿದ್ದರೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಹಾಗೆ ಮದ್ದಳೆ ನುಡಿಸಿದರೆ ಪದ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ ಆದರೆ ಮದ್ದಳೆ ನುಡಿಸಿದಂತಾಗದು. ಬರಿಯ ಬಾಲ ಪಾಠ ನುಡಿಸಿದರೆ ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಸರಿಯಾಗಬಹುದು ಆದರೆ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿಯಲ್ಲ. ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಬೇರೆಯೇ ಪ್ರಬಂಧ ಮಾಡಬಹುದು. ಸದ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಪೆರುವಾಯಿ ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರು ಬಲಿಪರ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ನಾದವನ್ನೊದಗಿಸುವ ಕಾರ್ಯ ಮಾಡುವುದೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು.

> ಶ್ರೀ ಮುರಲೀಧರ ಭಟ್ಟರ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಲೆ ಎರಡೂ ಸೌಮ್ಯವಾದ ನುಡಿಸುವಿಕೆ. ಇದು ಹೊರಮುಖಕ್ಕೆ ಕಾಣುವ ಅಂಶ. ಮದ್ದಲೆ ಮೃದು ತಾಡನಗಳ, ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳ ಗುಂಪು. ಹೀಗೆಯೇ ನೋಡುವಾಗ ''ಏನು ಮಹಾ'' ಎಂದು ತೋರಬಹುದಾದ ನುಡಿತಗಳು. ಆದರೆ ನಾವು ಎಡವುವುದು ಅಲ್ಲಿಯೇ! ಅದರ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ. ಇವರನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯು ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯನ್ನೂ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಟೀಲು ಮುರಲೀಧರ ಭಟ್

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಆಚಾರ್ಯ ವಾದಕರಲ್ಲೊರ್ವರಾದ, ಹಿಮ್ಮೇಳವಾದಕರ ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಿಯಾದ ದಿ.ದಿವಾಣ ಭೀಮ ಭಟ್ಟರ ಶಿಷ್ಯರು ಶ್ರೀ ಕಟೀಲು ಮುರಲೀಧರ ಭಟ್. ಎಳವೆಯಿಂದಲೇ ಶ್ರುತಿ–ಲಯ ಇವೆರಡನ್ನೂ ಅಯಾಚಿತವಾಗಿ ಒಡಲೊಳಗಿಳಿಸಿಕೊಂಡು ಅವೆರಡರ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಚೆಂಡೆ–ಮದ್ದಳೆಗಳೆರಡರಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರರಾಗಿರುವ ಇವರು ಇದೇ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಇಂದು ಕಟೀಲು ಮುರಲೀಧರ ಭಟ್ಟರು ಅರ್ಥವಾದುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅಪಾರ್ಥವಾದದ್ದೇ. ಶ್ರುತಿ– ಲಯಗಳು ಇವರ ಮನಸ್ಸಲ್ಲಿ ಇಳಿದ ಬಗೆ ಹೊರಮುಖಕ್ಕೆ ತೋರಿದ್ದು ಮದ್ದಳೆ – ಚೆಂಡೆಯ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ.

ತಾಳವನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ನೋಡಿದಾಗ ವಾದಕ–ಗಾಯಕ–ನರ್ತಕನಿಗೆ ಅದರ ಅಂತರ್ಯದ ವಿವಿಧ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಹೊಳೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾಣ್ಕೆ ತನ್ನ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ

ಹೊರಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ಆದಿತಾಳ ಕೇವಲ ಹದಿನಾರು ಮಾತ್ರಾವರ್ತದ ವೃತ್ತವಾಗಿರದೆ ಅದರ ಮಧ್ಯ ಖಂಡವೋ, ಮಿಶ್ರವೋ, ತ್ರಿಶ್ರವೋ ಕಂಡು ಅದರ ವಿಭಿನ್ನ ನರ್ತನ ವಾದನ ವೈವಿಧ್ಯ ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ ವಿದ್ವಾಂಸ ಕಲಾವಿದರು. ದಿ.ದಿವಾಣ ಭೀಮ ಭಟ್ಟರು ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅವರದೇ ಪ್ರಭಾವದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದವರು ಮುರಲೀಧರ ಭಟ್ಟರು.

ಇವರ ವಿದ್ಯೆಯಲ್ಲಿನ ವಿಶೇಷತೆ ಏನು? ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಯ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶ ಯಾವುದು? ಗಮನಿಸದೇ ಇದ್ದದ್ದು ಯಾವುದು. ಇದು ಈ ಬರಹದ ಉದ್ದೇಶ. ಶ್ರೀ ಮುರಲೀಧರ ಭಟ್ಟರ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಲೆ ಎರಡೂ ಸೌಮ್ಯವಾದ ನುಡಿಸುವಿಕೆ. ಇದು ಹೊರಮುಖಕ್ಕೆ ಕಾಣುವ ಅಂಶ. ಮದ್ದಲೆ ಮೃದು ತಾಡನಗಳ, ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳ ಗುಂಪು. ಹೀಗೆಯೇ ನೋಡುವಾಗ "ಏನು ಮಹಾ" ಎಂದು ತೋರಬಹುದಾದ ನುಡಿತಗಳು. ಆದರೆ ನಾವು ಎಡವುವುದು ಅಲ್ಲಿಯೇ! ಅದರ ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ. ಇವರನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವಿಕೆಯು ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯನ್ನೂ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಏಕತಾಲದ ಬಿಡಿತ ಹತ್ತಾವರ್ತದ್ದು. ಒಟ್ಟು ಅಕ್ಷರ ಸಂಖ್ಯೆ ನಲವತ್ತು. ನಿಧಾನ ಝಂಪೆಯ ಬಿಡಿತ ನಾಲ್ಕಾವರ್ತದ್ದು ಇದರ ಅಕ್ಷರ ಸಂಖ್ಯೆ ಕೂಡ ನಲವತ್ತೇ. ಹಾಗಾಗಿದ್ದಾಗ ಈ ಎರಡು ಬಿಡಿತಗಳನ್ನು ವಿನಿಮಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ ಅಲ್ಲೊಂದು ಝಲಕ್ ನಿರ್ಮಾಣ ಆಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹಾ ಝಲಕ್ ಮುರಲೀಧರ ಭಟ್ಟರ ಮದ್ದಳೆ ಮತ್ತು ಚೆಂಡೆ ವಾದನ ಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಇಣುಕುತ್ತಾ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದರ ಅರಿವು ನರ್ತಕನಲ್ಲೂ ಇರಬೇಕೆನ್ನುವುದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ. ಮೂಲತಃ ಈ ಬಿಡಿತಗಳ ವಿನಿಮಯದ ಮೂಲ ಮನಸ್ಸು ದಿ. ಭೀಮ ಭಟ್ಟರೆಂಬ ಪ್ರತೀತಿ ಇದೆ. ಏನೇ ಇರಲಿ ಮುರಳೀಧರ ಭಟ್ಟರ ಮನಸ್ಸು ಇಂತಹಾ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ತೊಡಗುತ್ತಾ ಇರುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೇ ಅವರ ವಾದನ ಪ್ರಸ್ತುತಿ ಸಾಗುತ್ತಾ ಇರುತ್ತದೆ. ಇವು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕೆಲವು ಭಾಗವತರುಗಳಿಗೆ ಇರುಸುಮುರುಸಾಗಿ ಹಿಡಿದ ತಾಳದ ದೃಢತೆಗೆ ಭಂಗಬರುವ ಸಂದರ್ಭ ಬರುವುದು ಮುರಲೀಧರ ರಾಯರ ಕೊರತೆಯಲ್ಲ.

ಶ್ರೀ ಮುರಳೀಧರ ಭಟ್ಟರು

ಪ್ರಸಂಗ ಪದ್ಯಗಳ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿಯೇ , ಅವುಗಳ ಮಟ್ಟುಗಳ ಅರಿವಿದ್ದೇ ಮದ್ದಳೆ ನುಡಿಸುವುದು. ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಧೈರ್ಯದಲ್ಲೇ ಹೇಳಬಲ್ಲೆ, ಇಂತಹಾ ವಾದಕ ಕಲಾವಿದರು ನೋಡಸಿಗುವುದು ಬಹು ದುರ್ಲಭ. ಪ್ರಸಂಗ ಪದ್ಯಗಳ ಮಟ್ಟು ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿಖರ ತಿಳಿವು ಇದ್ದ ಕಾರಣ ಪದದ ಅಂದಕ್ಕೆ ಅಲಂಕಾರ ಮಾಡುತ್ತಾ ಮತ್ತು ಪದದ ಅಂತರಂಗಕ್ಕೆ ತೋಷವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತಾ ಸಾಗುವ ಮದ್ದಲೆವಾದನ. ಪದ್ಯ ಸಾಗುವಾಗ ಎಲ್ಲಿ ಸ್ವರ–ವ್ಯಂಜನಗಳು ಹ್ರಸ್ವವಾಗುತ್ತದೆ ಎಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘ ನುಡಿಯುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಎಲ್ಲಿ ಒತ್ತಕ್ಷರಗಳು ಎಲ್ಲಿ ರಸ ತೀವ್ರತೆ ಇರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಖಚಿತವಾಗಿ ತಿಳಿದಿರುವುದು ಅವರ ವಾದನವನ್ನು ನೋಡಿದವನಿಗೆ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಯಾವತ್ತೂ ಮುರಲೀಧರ ಭಟ್ಟರು ನರ್ತನವಿರುವಾಗ ವಿಷಮ ನುಡಿಸರು. ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಗೆ ಔಚಿತ್ಯ ಮೀರದೆ ನುಡಿಸುತ್ತಾರೆ.

ತುಂಬಾ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ತಾಡನವಿಲ್ಲದ ಮೃದು ನುಡಿತದ ಮದ್ದಳೆವಾದನ ಇವರದು. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ವ್ಯಂಜಿಸುವ ಭಾವಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟೇ ಪೂರಕ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಾಗಿದಂತೆ ಅದೇ ಅಕ್ಷರಗಳು ಅಥವಾ ಸಮೀಪದ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಸೃಜಿಸುವ ಕವಿ ಹೃದಯದ ವಾದಕರೆನ್ನಲು ನನಗೇನೂ ಹಿಂಜರಿಕೆ ಇಲ್ಲ. ನಮಗೆ ನೋಡುವ ಸಹೃದಯತೆ ಬೇಕು. ಇದು ಪ್ರಾಯಶಃ ಈಗಿನ ಎಲ್ಲಾ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆನದ್ಧ ವಾದಕರು ಒಪ್ಪುವ ವಿಚಾರ. ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರೊಡನೆ, ಪ್ರಸಾದ ಬಲಿಪರೊಡನೆ ಇವರ ಮದ್ದಲೆವಾದನ ಕಂಡಾಗ ಇವು ವೇದ್ಯವಾಗುವುದು. ಆರಂಭಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹೆಜ್ಜೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ವಿದ್ವಾನ್ ಪುಚ್ಚೆಕೆರೆ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರಿಂದ ಕಲಿತು; ಮುಂದುವರಿದು ದಿ.ಅಳಿಕೆ ರಾಮಯ್ಯ ರೈಗಳವರಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅನುಭವ ಗಳಿಸಿದರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಛಂದಸ್ಸಿನ ಪಾಠವನ್ನು ವಾಸುದೇವ ಮುಗೆರಾಯರಿಂದ ಹೇಳಿಸಿಕೊಂಡರು. ಚೆಂಡೆ–ಮದ್ದಳೆಗೆ ಮೊದಲ ಗುರು ವಿದ್ವಾನ್ ಕಾಂಚನ ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟರದ್ದು(ವಿದ್ವಾನ್ ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರ ಮದ್ದಳೆ– ಮೃದಂಗ ಸಾಥಿಯಾಗಿದ್ದವರು).

ಸ್ವತಃ ಕವಿಗಳೂ ಆದ ಮುರಳೀಧರ ಭಟ್ಟರು ಅನೇಕ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೂ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಸಿರಿಮಲೆತ ಸಿರಿದೇವಿ, ರಾಮ–ಕಾಂಚನ, ನೆಲ್ಲಿತೀರ್ಥ ಮಹಾತ್ಮೆ, ತುಳುದೇವಿ ಮಹಾತ್ಮೆ ಹೀಗೆ. ತಂದೆ ಕೊಳಲು ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್, .ತಾಯಿ ಶ್ರೀಮತಿ ರಾಧಾಕೃಷ್ಣ ಭಟ್, ಮಡದಿ ಸವಿತಾ, ಮಕ್ಕಳು ಸಚಿನ್, ಸ್ವಾತಿ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಬಿ.ಎಸ್.ಎನ್.ಎಲ್ ಉದ್ಯೋಗಿ. ಕಾರ್ಕಳದಲ್ಲಿ ವಾಸ. ಹಿಮ್ಮೇಳ ಗುರುಗಳಾಗಿಯೂ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನದ ನಿರ್ದೇಶಕ ರಾಗಿಯೂ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳಿಗೆ ತೀರ್ಪುಗಾರರಾಗಿಯೂ ಇವರ ಕೊಡುಗೆ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕಿದೆ. ಅಪಾರ ಅನುಭವ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಇವರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಅಪೂರ್ವ ಸೊತ್ತು.

> ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಗುಟ್ಟು ಗೊತ್ತಿದ್ದ ಕಾರಣ ಭಾಗವತನ ಅಂತರ್ಯದ ಆಂದೋಳನದ ಸೂಚನೆ ಇವರಿಗೆ ಅರಿವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆ ಅರಿವಿನ ಜತೆಗೇ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಮದ್ದಳೆ ವಾದನ ಸಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆಲಾಪನೆ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಭಜನೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಗಾನದೊಡನೆ ತಾಳಾವರ್ತದಲ್ಲಿ ನಿಲುಗಡೆಯಾಗುವುದು, ತಾಳದ ಮಧ್ಯಾವರ್ತದಲ್ಲಿ ನಿಲುಗಡೆಯಾಗುವಿಕೆ ಇಂತಹಾ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂಗತಿಗಳ ಅರಿವು ಜಯರಾಮಣ್ಣನಿಗೆ ಹೃದ್ಗತ.

ಪದ್ಯಾಣ ಜಯರಾಮ ಭಟ್

ಎಡನೀರು ಮಠಾಧೀಶರಾದ ಶ್ರೀ ಶ್ರೀ ಶ್ರೀ ಕೇಶವಾನಂದ ಭಾರತಿ ಶ್ರೀಪಾದಂಗಳವರ ಬಳಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಾಗವತಿಕೆ ಕಲಿಯುವ ಭಾಗ್ಯ ಪಡೆದವರು ಮತ್ತು ಶ್ರೀಗಳಿಂದ ಭಾಗವತಿಕೆ ಕಲಿತ ಪ್ರಾಯಶಃ ಏಕೈಕ ಶಿಷ್ಯ ಪದ್ಯಾಣ ಜಯರಾಮ ಭಟ್ಟರು. ಪದ್ಯಾಣ ಎಂಬ ಕಲಾ ಸಂಪನ್ನ ಮನೆತನದ ಮತ್ತೊಂದು ಕಲಾ ರತ್ನ ಪದ್ಯಾಣ ಜಯರಾಮ ಭಟ್. ನಮಗೆಲ್ಲಾ ಪರಿಚಯ ಓರ್ವ ಮದ್ದಳೆವಾದಕರಾಗಿ. ಆದರೆ ಅವರಲ್ಲೊಬ್ಬ ಭಾಗವತನಿದ್ದದ್ದು ಪ್ರಕಾಶಕ್ಕೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಸಹೋದರ ಪದ್ಯಾಣ ಗಣಪತಿ ಭಟ್ಟರಿಗೆ ಮದ್ದಳೆಯ ಸಾಹಚರ್ಯದಲ್ಲೇ ದಿನ ಕಳೆದವರು.

ಎಳವೆಯಲ್ಲೇ ತಂದೆ ತಿರುಮಲೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟರಿಂದ ಮದ್ದಳೆ ವಾದನ ಕಲಿತರು. ಆದರೆ ಇವರನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿ ಬೆಳೆಯಲು ಕಾರಣವಾದದ್ದು ಮಾತ್ರ ದಿ. ಚಿಪ್ಪಾರು ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಬಲ್ಲಾಳರು. ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾದುದನ್ನೇ ಕೇಳುತ್ತಾ ಕೇಳುತ್ತಾ ತಮ್ಮನ್ನು

ತಾವು ಉತ್ಕೃಷ್ಟದ ಕಡೆಗೇ ತೆರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಸಾಗಿದರು. ಮದ್ದಳೆವಾದನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮಾಗಿದರು. ಆದರೆ ಎಂದೂ ಬೀಗಲಿಲ್ಲ–ಬಾಗಿದರು. ಪ್ರೀತಿಯ ಜಯರಾಮಣ್ಣನಾಗೇ ಉಳಿದರು.

ಇವರು ಈಗಿನ ಅನೇಕ ಯುವ ಮದ್ದಳೆವಾದಕರಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಸೆಲೆಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಭಾಗವತಿಕೆಯ ಗುಟ್ಟು ಗೊತ್ತಿದ್ದ ಕಾರಣ ಭಾಗವತನ ಅಂತರ್ಯದ ಆಂದೋಳನದ ಸೂಚನೆ ಇವರಿಗೆ ಅರಿವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆ ಅರಿವಿನ ಜತೆಗೇ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಮದ್ದಳೆ ವಾದನ ಸಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆಲಾಪನೆ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಭಜನೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಗಾನದೊಡನೆ ತಾಳಾವರ್ತದಲ್ಲಿ ನಿಲುಗಡೆಯಾಗುವುದು, ತಾಳದ ಮಧ್ಯಾವರ್ತದಲ್ಲಿ ನಿಲುಗಡೆ ಯಾಗುವಿಕೆ ಇಂತಹಾ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂಗತಿಗಳ ಅರಿವು ಜಯರಾಮಣ್ಣನಿಗೆ ಹೃದ್ಗತ. ವೇಷಧಾರಿಗಳ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಸಾಗುವ ಮದ್ದಳೆಯ ನಿನಾದ. ಹೆಜ್ಜೆಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಬೀಳುವ ಘಾತಗಳು ಇವೆಲ್ಲ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಜಯರಾಮಣ್ಣನಿಗಿರುವ ರಾಗಜ್ಞಾನ, ರಾಗಗಳ ಸ್ವರದ ಖಚಿತತೆ ಇವೆಲ್ಲದರ ಅರಿವು ಬೆರಗೆಬ್ಬಿಸುವಂತಹಾದ್ದು. ಭಾಗವತನಾಗಿ ಬಿಳಿ ಎರಡು ಅಥವಾ ಕಪ್ಪೆರಡು ಸ್ಥಾಯಿಯಲ್ಲಿ ನಿರಾಯಾಸವಾಗಿ ಹಾಡಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದರು. ಮಂಗಳಾದೇವಿ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತಿಕೆ ಯನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಕಾಲೇಜು ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತ, ಭಾವಗೀತೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಸುಮಧುರವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದವರು ಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ನೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಎಡನೀರು ಮೇಳದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಸಾಯಿ. ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಗುರುತಿಸಲೇ ಬೇಕಾದ ಕಲಾವಿದರು. ಸರಳ –ಸಹೃದಯಿ. ಶ್ರೀ ಪದ್ಯಾಣ ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಭಟ್ ಮತ್ತು ಶ್ರೀ ಪದ್ಯಾಣ ಗಣಪತಿ ಭಟ್ಟರೆಂಬ ಸೂರ್ಯರ ನಡುವೆ ಇರುವ ಕಲಾಪೂರ್ಣ ತಂಗದಿರನಂತೆ ಇದ್ದಾರೆ. ಸರಸ್ವತಿಯ ಕಟಾಕ್ಷ ಅವರಮೇಲಿರಲಿ.

> ಚೆಂಡೆ ನುಡಿಸುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಶುದ್ಧಿ ಅಂದರೆ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಎಲ್ಲಾ ಅಕ್ಷರಗಳ ಶುದ್ಧತೆ ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು ಎಷ್ಟೇ ವೇಗ ಇರಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಶುದ್ಧಿ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಟ್ಟರ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಚೆಂಡೆಯ ಉರುಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇವರು ಮಂಡಿಸುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳು ತಾಳದೊಂದಿಗೆ ಕಚ್ಚಿ ಸಾಗುವ ರೀತಿ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಸಮಾನ ರೀತಿಯ ಧ್ವನಿ ಹೊಮ್ಮುವಿಕೆ ಅನ್ಯತ್ರ ಅಲಭ್ಯವೆಂದು ಹೇಳದಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ

ದೇಲಂತಮಜಲು ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಟ್

ಚೆಂಡೆಯ ಸುಸ್ವರ

ಚೆಂಡೆ ಎಂಬುದು ರಕ್ಕಸ ವಾದ್ಯ. ಹೊರಡಿಸುವ ಶಬ್ದ ತೀವ್ರತರವಾದದ್ದು. ಇದನ್ನು ಭಾವಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನುಡಿಸುವುದು ಅಥವಾ ಸೌಮ್ಯತೆಯ ಹದದಲ್ಲಿ ನುಡಿಸುವುದು ಸವಾಲಿನ ಕೆಲಸ. ಇದನ್ನು ಮಾಡಲು ಅವನದ್ಧ ವಾದಕನಲ್ಲಿ ಬೇಕಾದದ್ದು ಅಸಾಧಾರಣ ತಾಳ್ಮೆ ಮತ್ತು ಹೃದಯಸ್ತವಾಗಿ ಇರಬೇಕಾದ ಸೌಶೀಲ್ಯತೆ. ದೇಲಂತಮಜಲು ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಟ್ಟರಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಅದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಮೆಲೋಡಿಯಸ್ ದೇಲಂತಮಜಲು ಎಂದು ಇವರನ್ನು ಕರೆಯುವುದು. ಮೆಲೋಡಿ ಕಲಾವಿದನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲಾಗಿ ಇರಬೇಕು. ನಾದ ಮೊದಲು ಕಲಾವಿದನ ಮನದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಹುಟ್ಟಿದರೆ ಅದು ತಾನು ನುಡಿಸುತ್ತಾ ಇರುವ ವಾದ್ಯದಲ್ಲೂ ಹೊಮ್ಮುತ್ತದೆ. ತೆಂಕು ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಶ್ರೀ ದೇಲಂತಮಜಲು ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಟ್ಟರಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನ ಇದೆ.

ದಿ.ನೆಡ್ಲೆ ನರಸಿಂಹ ಭಟ್ಟರ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತ ಮೃದಂಗ ಕಲಿಕೆಯಲ್ಲಿ ದಿ.ಕುಕ್ಕಿಲ ಶಂಕರ ಭಟ್ಟರ ಶಿಷ್ಯನಾಗಿ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಟ್ಟರು ಚೆಂಡೆ ಮತ್ತು ಮದ್ದಳೆವಾದನ ಮತ್ತು ಮೃದಂಗ ವಾದನದಲ್ಲೂ ಪ್ರವೀಣತೆ ಪಡೆದವರು. ಚೆಂಡೆವಾದನದಲ್ಲಿ ದೇಲಂತಮಜಲು ತೋರುವ ಅನನ್ಯತೆ ಇರುವುದು ಹದವಾಗಿ ಚೆಂಡೆಯ ಕೋಲನ್ನು ಬಳಸುವುದರಲ್ಲಿ. ಚೆಂಡೆಯ ಅಂಚಿಗೆ ತಾಡಿಸುವ ಹದವರಿತ ಸಾಂದ್ರತೆ ಗಾನದ ಸ್ವರವನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲೂ ಕೂಡ ಗಾನವನ್ನೂ ಗಾಯಕನನ್ನೂ ಮೀರದ ಸ್ಥಿತಿ ಇದೆಯಲ್ಲ ಇದರಲ್ಲಿ ದೇಲಂತಮಜಲು ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಟ್ಟರದು ಎತ್ತಿದ ಕೈ. ಜತೆಗೆ ವೇಷಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಆವೇಶ ತುಂಬಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ ಇವರ ಚೆಂಡೆವಾದನ. ಪದದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಡಲ್ಪಡುವಾಗ ಚೆಂಡೆಯ ಮಿದುವಾದ ದನಿ ಅಥವಾ ಚೆಂಡೆ ನುಡಿಸದೇ ಇದ್ದುಬಿಟ್ಟು; ಪದದ ಸೊಲ್ಲಿನಿಂದ ಸೊಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗುವ ಮಧ್ಯದ ನಡುವೆ ಬಿಡುವ ಮೌನವನ್ನು ತುಂಬಿಸುವ ಸಂಯಮದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಇವರ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆಯ ಲಕ್ಷಣ.

ಮದ್ದಳೆಯ ಜತೆಗಿನ ಇವರ ಚೆಂಡೆಯ ವ್ಯಂಜನ ಅದು ಮಧುರವಾದದ್ದು. ಮದ್ದಳೆಯ ಸೊಲ್ಕಟ್ಟಿನ ಜತೆ ಜತೆಗೇ ಚೆಂಡೆಯ ಮೆಲ್ನುಡಿ ಸಾಗುವ ರೀತಿ ಅನನ್ಯವಾದದ್ದು. ಮದ್ದಳೆ ಜತೆಗಿದ್ದರೆ ಮದ್ದಳೆಯ ಒಳಗಿನ ಚೆಂಡೆ. ನಿಧಾನ ಪದಗಳಿಗೆ ಮದ್ದಳೆಯೇ ಪ್ರಧಾನ ಎಂಬ ಅಂಶ ಅರಿತಿರುವ ವಿವೇಕಿ ಮದ್ದಳೆಗಾರರಲ್ಲಿ ಇವರೂ ಒಬ್ಬರು. ಚೆಂಡೆಯಲ್ಲೂ ಅವರು ಎಬ್ಬಿಸುವ ಆಧಾರ ಷಡ್ಜ ಅದು ಬೆರಗೆಬ್ಬಿಸುವಂತಹಾದ್ದು. ಷಡ್ಜಕ್ಕೆ ಶ್ರುತಿ ಮಾಡಿ ಚೆಂಡೆ ನುಡಿಸುವಾಗ ಸ್ವಲ್ಪ ಹದ ತಪ್ಪಿದರೂ ಶಬ್ದ ತೀವ್ರತೆ ಜಾಸ್ತಿಯಾಗಿ ಷಡ್ಜಕ್ಕೆ ಹೊಂದದ ಸ್ಥಿತಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಟ್ಟರು

ತೋರುವ ರಸಜ್ಞತೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ತೆಂಕಿನ ಚೆಂಡೆ ಭಾರಿಸಿದರೆ ಎಷ್ಟೊ ಶಬ್ದ ಹೊರಡಿಸೀತು. ಆದರೆ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ (ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ) ಬೇಕಾದ ಸುನಾದ ಸಿಗದು. ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಟ್ಟರು ಮೇಲೆ ಬೀಳುವುದು ಈ ಸುನಾದ ಎಬ್ಬಿಸುವ ಗುಣದಿಂದ.

ಚೆಂಡೆ ನುಡಿಸುವಾಗ ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಶುದ್ಧಿ ಅಂದರೆ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಎಲ್ಲಾ ಅಕ್ಷರಗಳ ಶುದ್ಧತೆ ತುಂಬಾ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು ಎಷ್ಟೇ ವೇಗ ಇರಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಶುದ್ಧಿ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಟ್ಟರ ನುಡಿಸಾಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಚೆಂಡೆಯ ಉರುಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇವರು ಮಂಡಿಸುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪಾಟಾಕ್ಷರಗಳು ತಾಳದೊಂದಿಗೆ ಕಚ್ಚಿ ಸಾಗುವ ರೀತಿ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಸಮಾನ ರೀತಿಯ ಧ್ವನಿ ಹೊಮ್ಮುವಿಕೆ ಅನ್ಯತ್ರ ಅಲಭ್ಯವೆಂದು ಹೇಳದಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅವರ ಚೆಂಡೆಯ ಉರುಳಿಕೆಯ ಶುದ್ಧತೆಗೆ ಮತ್ತು ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ಮದ್ದಳೆಗಾರರ ಸದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಗೌರವವಿದೆ. ಧ್ರುತಗತಿಯ ಮಾರವಿ ಏಕ ತಾಳದ ಬಿಡಿತದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಉರುಳಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ತೋರುವ ದ್ವಿ ಕಾಲದ ಉರುಳಿಕೆ ಕೊಡುವ ಸಂತೋಷ ಇದೆಯಲ್ಲ ಅದು ಅನುಭವ ವೇದ್ಯ. ಈಗಿನ ಆಟದಲ್ಲಿ ವೇಗವೂ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಶ. ಅದರ ಔಚಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಅನೌಚಿತ್ಯ ನನ್ನ ಬರಹದ ವಸ್ತುವಲ್ಲ. ದೇಲಂತಮಜಲು ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಟ್ಟರು ವೇಗ, ಅತಿ ವೇಗ ಮತ್ತು ಅತಿರೇಕ ವೇಗಗಳಿಗೂ ಹೊಂದಿ ಸಾಗುತ್ತಾರೆಂಬುದು ಕೂಡ ಬೆರಗೇ.

ತ್ವರಿತ ಝಂಪೆ, ತ್ವರಿತ ತ್ರಿವುಡೆಯ ಏರುಪದಗಳ ಭ್ರಮರಿಯ (ದಿಗಿಣ) ಸಂದರ್ಭ ರ್‍ರಡ್ಡಡ್ಡಾಂ (ಝಂಪೆ); ಕ್ಡಾಂಗ್ರಕ್ಟಾಂರಡ್ಡ (ತ್ರಿವುಡೆ) ಇದನ್ನು ನುಡಿಸುವುದು ಪದ್ಧತಿ. ಆದರೆ ದೇಲಂತಮಜಲು ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಟ್ಟರ ಸ್ವೋಪಜ್ಞತೆಯೂ ಸಾಧನೆಯ ಔನ್ನತ್ಯವೂ ಅವರಲ್ಲಿ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬರೇ ಉರುಳಿಕೆಯನ್ನೇ ನುಡಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಕಲಾಪ್ರಸ್ತುತಿ. ಅವರ ಸಾಧನೆಗೆ ಹಿಡಿದ ಕನ್ನಡಿ.

ದಿನೇಶ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರ ಗಾನಕ್ಕೆ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಟ್ಟರ ಚೆಂಡೆವಾದನ ಅದು ಪರಸ್ಪರರ ತಪಸ್ಸಿನ ಫಲ ಸ್ವರೂಪದಂತೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಮತ್ತು ಉಳಿದು ಬಂದಿದೆ. ದಿ.ಪ್ರಭಾಕರ ಗೋರೆ, ದಿನೇಶ ಅಮ್ಮಣ್ಣಾಯರು ಮತ್ತು ದೇಲಂತಮಜಲು ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಟ್ಟ ಇವರ ತ್ರಿಪುಟಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಮೇಳ, ಎಡನೀರು ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ರಂಜಿಸಿದೆ. ದೇಲಂತಮಜಲು ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಟ್ಟರ ಮದ್ದಳೆವಾದನದ ಕ್ರಮ ಅದರ ಬೇಸಿಕ್‌ಗೆ ನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಸಾಗುವ ರೀತಿ, ನಾನು ತಿಳಿದ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನೀಯವೇ ಹೌದು. ಭಾಗವತಿಕೆಯನ್ನೂ ಅರಿತ ಇವರು ಭಾಗವತನ ಅಂತರ್ಯ ಅರಿತು ನುಡಿಸಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಮೂವತ್ತಕ್ಕೂ ಅಧಿಕ ವರುಷದ ತಿರುಗಾಟದಿಂದ ಅನುಭವ ಸಂಪನ್ನರಾದ ದೇಲಂತಮಜಲು ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಟ್ಟರು ಕಲೆಯ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಕಸುಬುಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ವ್ಯವಹಾರ ಶುದ್ಧತೆ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೋ ಅಷ್ಟೇ ವ್ಯವಹಾರ ಶುದ್ಧತೆ ಮತ್ತು ಕಸುಬುಗಾರಿಕೆ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಕೂಡ. ವ್ಯವಸಾಯಿ ಮೇಳದ ತಿರುಗಾಟದಲ್ಲಿಯ

ಶಿಸ್ತು ಮೇಳದ ಯಜಮಾನನಿಗೆ ಇವರೊಬ್ಬ ಮೇಳದ ದೊಡ್ಡ ಆಸ್ತಿಯಂತೆ ರೂಪಿತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ವಿನಾಕಾರಣ ಸೇರಿದ ಮೇಳವನ್ನು ಬಿಡದೆ ಕೊಟ್ಟ ಕೆಲಸವನ್ನು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಮಾಡುವ ದೇಲಂತಮಜಲು ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಟ್ಟರು ಹಿಮ್ಮೇಳ ಕಲಾವಿದರ ನಡುವೆ ಅನುಸರಣೀಯರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

ಇವರ ತಂದೆ ತಾಯಿ ದೇಲಂತಮಜಲು ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ ಹಾಗು ಪಾರ್ವತಿ ಅಮ್ಮ. ಮಡದಿ ಚಂದ್ರಕಲಾ, ಮಗ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಮತ್ತು ಮಗಳು ಪುಣ್ಯ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇವರ ಸಹೋದರ ಗಣೇಶ ಕುಮಾರ ಭಟ್ ಇವರ ಸಹಕಾರವನ್ನು ಆಗಾಗ್ಗೆ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಟ್ಟರು ಅವರ ಸಾಧನೆಗೆ ಬೆನ್ನೆಲುಬಾಗಿ ನಿಂತಿರುವ ತಮ್ಮ ಕುಟುಂಬದ ಸದಸ್ಯರನ್ನು ಇನ್ನೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎಡನೀರು ಶ್ರೀಗಳಾದ ಶ್ರೀ ಶ್ರೀ ಕೇಶವಾನಂದ ಭಾರತಿ ಶ್ರೀಪಾದರನ್ನು ನೆನೆಯುತ್ತಾರೆ.

'ಸುಪ್ರಾತ' ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟಕೃತಿ. ಲಯವಾದ್ಯದ ಮೂಲಕ ಕಲೆಯೊಂದರ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಂಜಿಸುವಲ್ಲಿ ಇದು ವಿಶಿಷ್ಟಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದೆ. ಇಲ್ಲಿಯ ಕ್ರಮ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮತ್ತು ಹೊಸತೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಶ್ರುತಿವಾದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಲಯವಾದ್ಯಕ್ಕೆ ಭಾವವ್ಯಂಜಕಶಕ್ತಿ ಕಡಿಮೆ ಎಂಬುದು ಅಂಗೀಕೃತ ತಥ್ಯ. ಆದರೆ ಲಯವಾದ್ಯದ ಮೂಲಕ ಎಷ್ಟೆಲ್ಲ ಭಾವವ್ಯಂಜನ ಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಕೃಷ್ಣಪ್ರಕಾಶ ಉಳಿತ್ತಾಯರಿಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವ-ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಕ ನಿರೂಪಿಸಲೆಳಸಿರುವುದು ದಿಟವಾಗಿ ಸ್ತುತ್ಯರ್ಹ. ಜೊತೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ತತ್ತ್ವದ ಅನ್ವಯಕ್ಕೆ ಕಲಾವಿದರ ಜೀವನ ಮತ್ತು ಕಲಾಜೀವನಗಳೆರಡನ್ನೂ ಬೆಸೆದ ಕ್ರಮ ಇನ್ನಷ್ಟು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಕಲೆ-ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬದ್ಧವಷ್ಟೆ. ಅಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ಪರಿಭಾಷೆ-ವ್ಯಾಕರಣಗಳನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಅಮೂರ್ತವಾದ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮವೊಂದರ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಗಳನ್ನು ಭಾಷೆಯಂಥ ಮೂರ್ತಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಭಟ್ಟಿಯಿಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರು ತೋರಿರುವ ಕೌಶಲ ಮೆಚ್ಚುವಂಥದ್ದು; ಮನಮುಟ್ಟುವಂಥದ್ದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಿಮ್ಮೇಳವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಳಕಳಿಗಳ ಪಾಲಿಗೆ ಇದೊಂದು ಸಾರ್ಥಕವಾದ ಕೈದೀವಿಗೆ.

— ರಾ. ಗಣೇಶ

(ಶತಾವಧಾನಿ ಡಾ.ರಾ.ಗಣೇಶ್)