



KALAI KAVIRI

COLLEGE OF FINE ARTS

GOVERNMENT AIDED MINORITY INSTITUTION

ISSN: 3107-6777 [Online]
KALAI KAVIRI PERFORMING ARTS E-JOURNAL

Date of Issue: 22-07-2026

Volume : 2

Issue : 1

ISSN : 3107-6777 [Online]

Copy Right ©Kalai Kaviri College of Fine Arts

Sl. No.		Kalai Kaviri Performing Arts E-Journal, Volume-1, Issue – 2, July 2026
		Published by Kalai Kaviri College of Fine Arts, Tiruchirappalli
1	Paper Title	Coastal Folklore Artform Vol. 2(1), July 2026, pg. 1 - 9
	Authors	George Joseph Cherupunathil and V. Lakshmi
2	Paper Title	Youth, Education, and the Revival of Folk Culture: A Dynamic Nexus for Sustainable Heritage Vol. 2(1), July 2026, pg. 10 - 18
	Authors	G.J. Leema Rose and S.B. Bhavana Sree
3	Paper Title	Tracing Performing Arts in Sangakala Ilakkiyangal and Their Socio-Cultural Resonance Vol. 2(1), July 2026, pg. 19 - 29
	Author	G.J. Leema Rose
4	Paper Title	Echoes of Folk Arts in the Globalised Era: Tamil Cinema as a Critical Mediator of South Indian Intangible Cultural Heritage Vol. 2(1), July 2026, pg. 30 - 38
	Authors	Kalpana Raghavendar and D. Agnes Sharmeely
5	Paper Title	Exploring the Impact of Technology in Dance Education and Performances Practices Vol. 2(1), July 2026, pg. 39 - 45
	Authors	J.Jayarani and V. V. Meenakshi Jayakumar

Sl. No.		Kalai Kaviri Performing Arts E-Journal, Volume-1, Issue – 2, July 2026
		Published by Kalai Kaviri College of Fine Arts, Tiruchirappalli
6	Paper Title	Influence of Folk Music in Rabindra Saṅgīt – with special reference to Bāul style Vol. 2(1), July 2026, pg. 46 – 55
	Authors	Kasturi Sarkar and S. Umamaheswari
7	Paper Title	நாட்டுப்புற இசை மரபில் ஏழுர் (சப்தஸ்தான) தாலாட்டு Vol. 2(1), July 2026, pg. 56 – 63
	Author	அ. பானுமதி
8	Paper Title	பொய்க்கால் குதிரையாட்டம் Vol. 2(1), July 2026, pg. 64 – 69
	Author	ர. லலிதாம்பிகை
9	Paper Title	நாட்டுப்புற இசை பாரம்பரியத்தில் வில்லிசை கருவிகளின் பங்கு மற்றும் அதன் புதுமை Vol. 2(1), July 2026, pg. 70 – 76
	Authors	ரா.பாலாம்பாள் மற்றும் தே. ஆக்னஸ் ஷர்மீலி
10	Paper Title	சம்பல்புரி Vol. 2(1), July 2026, pg. 77 – 92
	Author	பி.ஹே. ஜாக்குலின் பிறின்ஸ்.
11	Paper Title	அருணகிரிநாதர் வகுப்புகள் மற்றும் கிராமிய இசை நடன மரபு ஒரு ஒப்பீட்டு ஆய்வு Vol. 2(1), July 2026, pg. 93 – 114
	Authors	Uma,P and Lakshmi Ramaswamy

KALAI KAVIRI PERFORMING ARTS E-JOURNAL

ISSN: 3107-6777 [Online]

Patron

- Rev. Fr. S. Louis Britto, Director & Secretary, Kalai Kaviri College of Fine Arts, Trichy – 620001, Tamil Nadu, India.
secretary@kkcfa.ac.in

Editor in Chief

- Dr G. J. Leema Rose, Coordinator-IQAC, Kalai Kaviri College of Fine Arts, Trichy-620001, Tamilnadu, India.
E-mail: leemagretakkcfa@gmail.com, leema@kkcfa.ac.in
Profile Link: <https://www.kalaikavirifinearts.in/faculty-bharatanatyam/>

Associate Editors

- Dr Robin Gee, Associate Professor, School of Dance, UNC Greensboro, NC, USA, RMGEE@uncg.edu
- Dr P. Mariappan, Adjunct Professor, BARD, Trichy - 620024, Tamilnadu, India. mariappan@bhc.edu.in
- Dr J. Sankar Ganesh, Associate Professor, Department of Performing Arts, S.V. University, Tirupathi, jssankarkumar@svuniversity.edu.in
- Dr Premalatha, Senior Lecturer Dance, Faculty of Creative Arts, Universiti Malaya, KL, Malaysia, premalatha@um.edu.my

Editorial Board Members

- Dr S. Umamaheswari, Principal, Kalai Kaviri College of Fine Arts, 18 Benwells Road, Cantonment, Trichy – 620001, Tamilnadu, India
E-mail: umamaheswari@kkcfa.ac.in
Profile Link: <https://www.kalaikavirifinearts.in/faculty-vocal-music/>
- Dr A. Sheeba Princess, Associate Dean, Training and Placement and Associate Professor of English, Bishop Heber College, Trichy-17, Tamilnadu, India
E-mail: asheebaprincess@bhc.edu.in
Profile Link: <http://115.245.30.253:10101/webpdfprt.aspx?name=A.SHEEBA%20PRINCESS>

- Dr K. Shayaraani, Assistant Professor of Bharatanatyam, Kalai Kaviri College of Fine Arts, Trichy – 620001
Email: sahayaraani@kkcfa.ac.in
Profile Link: <https://www.kalaikavirifinearts.in/faculty-bharatanatyam/>
- Dr V. Meenakshi, Assistant Professor, Department of Tamil, Bishop Heber College, Trichy-17, Tamilnadu, India
E-mail: meenakshi.tm@bhc.edu.in
Profile Link: <http://115.245.30.253:10101/webpdfprt.aspx?name=V.MEENAKSHI>
- Dr D. Agnes Sharmeely, Associate Professor of Violin, Kalai Kaviri College of Fine Arts, 18 Benwells Road, Cantonment, Trichy – 620001, Tamilnadu, India, agnes@kkcfa.ac.in
Profile Link: <https://www.kalaikavirifinearts.in/faculty-violin/>
- Dr Shanmugavadivu Pichai, Senior Professor in Computer Science, Gandhigram Rural University, Dindigul, Gandhigram, Chinnalapatti, Tamil Nadu 624302
E-mail: psvadivu@ruraluniv.ac.in
Profile Link: <https://www.ruraluniv.ac.in/includes/academics/faculties/profile/121.pdf>
- Dr A. Banumathi, Head, Dept. of Veena, Kalai Kaviri College of Fine Arts, 18 Benwells Road, Cantonment, Trichy – 620001, Tamilnadu, India, banumathi@kkcfa.ac.in
- Dr B.N. Bobinath, Head of Computer Science, NPR Arts College, Dindigul, bobinath@nprcolleges.org
- Dr V. Lakshmi, Associate Professor of Vocal Music, Kalai Kaviri College of Fine Arts, 18 Benwells Road, Cantonment, Trichy – 620001, Tamilnadu, India, lakshmi@kkcfa.ac.in
- Dr V. Venkatalakshmi, Head and Associate Professor of Vocal Music, Kalai Kaviri College of Fine Arts, 18 Benwells Road, Cantonment, Trichy – 620001, Tamilnadu, India, venkatalakshmi@kkcfa.ac.in
- Dr Y. Sunitha, Head and Assistant Professor of Bharatanatyam, Kalai Kaviri College of Fine Arts, 18 Benwells Road, Cantonment, Trichy – 620001, Tamilnadu, India, sunitha@kkcfa.ac.in
- Dr A. Rosaline Mary, Assistant Professor of Library, Kalai Kaviri College of Fine Arts, 18 Benwells Road, Cantonment, Trichy – 620001, Tamilnadu, India, rosaline@kkcfa.ac.in

Reviewers

- Dr R. Mathavi, Head, Dept. of Music, Tamil University, Thanjur, Tamilnadu, India, madhavinatarajan@gmail.com
- Dr S. Raguraman- Pulavar, Visiting faculty in Kalakshetra, Chennai, ramkural@gmail.com

- Dr V.V. Meenakshi Jayakumar, Professor and Principal, Tamil Isai Kalloori, Raja Annamalai Mandram, Esplanade, Chennai – 600 004, tamilisaikalloori@yahoo.in
- Dr Thiyagarajan, Associate Professor (Retd), Sri Sathguru Sangeetha Vidhyalayam College of music and Research Centre, Madurai, sssvidyalayam@gmail.com
- Dr Ezhil Raman, Assistant Professor of Music, Annamalai University, Chidambaramn, tngmctvyr@gmail.com
- Dr Vichitra Palkkandy, Head, Dept. of Dance, Bharathiyar Palkalai Kudam, Puducherry, kalaimamanivichithra@gmail.com

About the Journal

Kalai Kaviri Performing Arts E-Journal with ISSN: 3107-6777 is an editorially reviewed journal that issues top-tier, original research articles. Referring to the journal's aims and scope will give you more information about its focus and peer-review policy. This journal publishes biannually in the months of June and December. Papers written in both English and Tamil are welcome in the journal.

Particulars
Starting Year – 2025
Frequency – Bi-Annual [June, Dec]
Format – Online
Subject : Multidisciplinary Subjects : Fine Arts, Therapy, History, and Literature
Language – English, Tamil
Kalai Kaviri Performing Arts E-Journal ISSN: 3107-6777 [Online] Kalai Kaviri College of Fine Arts 18, Benwells Road, Cantonment, Tiruchirappalli – 620001, Tamil Nadu, India. Chief Editor Dr G. J. Leema Rose – 95856 66267

Please note that this journal only accepts manuscripts in English and Tamil. The journal will accept the original Articles, Documents, and Book Reviews.

Editorial Correspondence

Any correspondence regarding the research articles should be sent to Dr G.J. Leema Rose, Coordinator IQAC & Assistant Professor of Bharatanatyam, Kalai Kaviri College of Fine Arts, 18 Benwells Road, Trichy-620 001, Email: kkpaejournal@gmail.com.

Scope of the National Level E-Journal

The Kalai Kaviri Performing Arts E-Journal is a scholarly National level e-journal dedicated to the field of performing arts, encompassing various aspects of theatre, dance, music, and interdisciplinary performance practices. The scope of the journal typically include:

Scholarly Exploration: The journal publishes research, critical essays, and theoretical discussions that address both historical and contemporary issues in performing arts. It examines the cultural, political, and social dimensions of performance and explores diverse methodologies and approaches.

Innovative Practices: The Kalai Kaviri Performing Arts E-Journal frequently explores new and experimental performance practices, including multimedia, site-specific works, and hybrid forms that blur the boundaries of traditional genres.

Global Perspectives: The journal promotes a wide range of global perspectives, welcoming contributions from diverse cultural contexts and examining how performance reflects and influences society worldwide.

Interdisciplinary Focus: In addition to focusing on individual performance art forms, the journal is also interested in interdisciplinary work, recognizing the intersections of performance with visual arts, media, literature, and other domains.

Critical Reviews: The journal regularly includes critical reviews of recent performances, books, and other media related to the performing arts, offering insight into current trends and significant contributions to the field.

The overall mission is to advance the academic understanding of performing arts while fostering dialogue across disciplines and cultures.

Peer Review and Ethics

Kalai Kaviri Performing Arts E-Journal is committed to peer-review standards, ensuring research integrity and upholding the highest ethical standards. Initially, your paper will be assessed for suitability by the editor, followed by independent anonymous expert reviews. The review process typically takes two months. If accepted, the author[s] will be informed through email.

Article Publication Charge (APC)

An article publication charge (APC) is a fee charged from authors to make their work available in the journal site. This fee may be paid by the author, the author's institution, or their research funder. APC covers the costs involved in the publication process, from administering peer-review to copy editing and hosting the final article on dedicated servers.

Article Publication Charge: Rs. 1000 per paper.

Add the bank account details for this

Account Name: KALAI KAVIRI COLLEGE OF FINE ARTS

Account Number: 153001000346592

IFSC Code: CIUB0000153

Bank Name: City Union Bank Ltd.,

Branch: Cantonment, Trichy

Preparing Your Paper

Article Structure

Your paper should be compiled in the following order: title page; abstract; keywords; main text introduction, materials and methods, results, discussion; acknowledgments; declaration of interest statement; references; appendices (as appropriate); table(s) with caption(s) (on individual pages); figures; figure captions (as a list).

A typical paper for this journal should be between 8 to 10 pages, inclusive of: Tables; References; Figure or table captions; Endnotes; Maximum number of authors should not exceed four.

Format-Free Submission

Authors may submit their paper in any scholarly format or layout. Manuscripts may be provided as a single file in word format. Figures and tables can be embedded within the text or submitted as separate documents. Figures should have sufficient resolution to facilitate the review process.

There are no strict formatting requirements, however, all manuscripts must contain the essential elements required to be evaluated: an abstract, author affiliation, figures, tables, funding information, and references. Further details may be requested upon acceptance. References should follow the MLA 7th edition style.

Plagiarism Report

The Plagiarism report should be submitted along with the article. The maximum permissible percentage is less than 10%.

Submission Modality

The full text in word document along with the Plagiarism report should be sent to the following mail id: **kkpaejournal@gmail.com**.

Within three working days the Paper-ID will be sent to the author.

Then status of acceptance or rejection will be informed within two months.

Publication Procedure

After getting the confirmation mail from the editor, the author should pay the publication fee through online.

The author should send the payment particulars and the duly signed copyright form to the **mail id: kkpaejournal@gmail.com** with in three working days addressing to Dr G. J. Leema Rose, Editor-in-Chief, Kalai Kaviri Performing Arts e-Journal, Kalai Kaviri College of Fine Arts, Tiruchirappalli-620 001.

Kalai Kaviri Performing Arts E-Journal
Vol. 2(1), July 2026, pg. 1 - 9

Coastal Folklore Artforms

¹George Joseph Cherupunathil, ²V. Lakshmi
¹Research Scholar, ²Associate Professor of Vocal Music

Kalai Kaviri College of Fine Arts
Tiruchirappali

¹ajaygullu@gmail.com, ²lakshmikk036@gmail.com

Abstract

This article examines the coastal folk-art traditions of Kerala, with particular focus on the artists, practitioners, and enthusiasts who have sustained these forms across generations. Although culturally rich and historically significant, many of these traditions have not received the recognition and preservation necessary for their continued survival. Among them, the devotional song tradition influenced by both medieval Christian European culture and Dravidian heritage is known as *aṇṇāvipāṭṭu*. A related form, *piṇṇappāṭṭu*, continues to be performed by the Annuli community of Alappuzha district in Kerala. Another devotional composition, written by the German priest Johann Ernst Hanxleden (popularly known as Arnos Pathiri), is called *puttanpāna*. Songs composed by Kuḷattūr Vēdanāyakaṁ Piḷḷai are referred to as *ammānapāṭṭu*, composed using *pāvu* structures such as *venbā*, *vañcippā*, *kalippā*, and *āyarippā*, along with musical forms such as *isai*, *kaviturai*, and *viruttam*. During the mid-sixteenth century, the art form *paricamuṭṭukaḷi* emerged from the martial traditions of Kerala. This study explores these coastal traditions in order to understand their literary, musical, historical, and cultural significance.

Keywords: *aṇṇāvipāṭṭu*; *piṇṇappāṭṭu*; *puttanpāna*; *ammānapāṭṭu*; *ślāmākarōḷi*; *caviṭṭu nāṭakam*

1.0 Introduction

In 1502, when the Portuguese explorer Vasco da Gama arrived in Kochi, Christian communities extending from Koḍuṇṇallūr to Villāṇvaṭṭam welcomed him and expressed their willingness to come under the protection of the Portuguese

crown. Following this, agreements between the ruler of Kochi and the Portuguese facilitated the protection and expansion of Christian communities in the region. During this period, particularly in coastal areas influenced by European missionaries, several folk performance traditions flourished, including *grāmīṇa pesahāpāṭṭu*, *dēvastāvīḷi*, and *aṇṇāvipāṭṭu*.

These traditions reveal how religion, ritual, music, and performance became deeply interconnected among the Christians of Kerala. From North Chavakkad to South Kollam, many ritual-based art forms evolved, such as *mārgamkali*, *kalyāṇapāṭṭu*, *pallipāṭṭu*, *rambāṇpāṭṭu*, and *ōḍipāṭṭu*. This article explores selected coastal folk-art forms not only to appreciate their cultural importance but also to examine their contribution to the evolution and revival of musical traditions, including their relationship with classical music.

2.0 Literature Review

The major sources for this study include the works of Dr. Fr. Joseph Valiyavīṭil, particularly *Caviṭṭu Nāṭaka Vijñānakōśam*, *Kaḍalōra Kalārūpaṇṇaḷ Directory*, and *Tiradēśa Kalānighaṇḍu*, which document the artistic expressions of Kerala's coastal communities. These texts provide essential historical and descriptive material for understanding the development and practice of these traditions.

3.0 Methodology

This study adopts a qualitative research approach. The analysis is based primarily on books, research articles, and online journals. It also includes supporting materials such as performance videos, documentaries, interviews, and archival content available on websites and social media platforms. Since the study is centred on performance, music, and oral traditions, with particular emphasis on auditory analysis, no experimental methods were employed.

3.1 Analysis, Results and Discussion

3.1.1 aṇṇāvipāṭṭu

aṇṇāvipāṭṭu are Christian folk songs sung during Holy week that illustrate the passion of Christ. They go from one home to another, singing in honor of Lord Jesus and his sufferings and ultimate sacrifice. It is occasionally referred to as *grāmīṇa pesahāpāṭṭu* (rural) or *piṇṇappāṭṭu*. The manner of singing possesses a shade of both Dravidian tradition and European culture. The typical instruments

accompanied are *jālar* and *caplāṅkaṭṭa* (*khartāl/cipli*). At times, they primarily utilize *maramaṇi*, the wooden spinning ratchet sound maker referred to as *matrāka/crotalus* or grogger, which is employed during holy mass, particularly on Maundy Thursday and Good Friday. It is observed that additional instruments like Tabla, Harmonium, Violin, etc., are incorporated into this artform later. It is sometimes referred to as *mātāvaṇakkapāṭṭu* because these folk musicians also sing in honor of Mother Mary.

Since ancient times, a considerable amount of *tamizh isai* can be observed in *aṇṇāvipāṭṭu* as it was utilized in dance styles such as *paḍēṇi*, *vēlakali*, *muḍiyēṭṭu*, and so on. Subsequently, it found application in songs for *caviṭṭu nāṭakam*. The lyrics were created in the 16th century. Consequently, the style of composition, language and dialects, tunes, and *rāga*-s of *aṇṇāvipāṭṭu* resemble those of *caviṭṭu nāṭakam* to some extent. An example is shown below;

‘nakṣatra muḍiyaṇintān kaṇṇimatṛvē rakṣittānuruḷumenṭe eḷiyaputrare’

The practice of singing from house to house was inspired by Europe, where a troupe of singers would travel door to door, in praise of Emperor Charlemagne with their songs. This contributed to the expansion of the Christian community in *kēraḷa*. The composers of the earliest *aṇṇāvipāṭṭu* and *mātāvaṇakkapāṭṭu* created with *tamizh* prosodies, *seṇtamizh*, and *manipravāḷa* (*malayāḷam* - *tamizh*), are believed to be the European missionaries who resided in *kēraḷa*.

Between 1567 and 1579, *koccirājavu* and *mūtēḍattu iḷayaḍattu svarupaṇṇaḷ* granted the missionaries permission to construct churches near 30 Christian monuments and also to those individuals willing to convert to Christianity. These missionaries subsequently chose and established several vocal groups and created songs in a folk style. It was at this time, the *aṇṇāvi*-s and *āśaṇ*-s associated with *caviṭṭu nāṭakam* emerged.

According to *tamizh paṇ* music system, the songs are designed as per *neytal* - The sea and places related to the sea. The lead singer is called *āśaṇ*. He sings first and the repetition is sung by his disciples. Another style includes where everyone sings in unison. In 1870, when the auxiliary bishop of verapoly, Dr.

Marcellinus wrote the 'May month prayer to Mary' (*mātāvinṭe vaṇakka māsa prārthana*), that became the source of composing *mātāvaṇakkapāṭṭu*. It is sung after the daily evening prayer. In the ancient *kēraḷa*, when the buddhist monks roamed around preaching the teachings of *buddha*, they used to visit door to door singing songs while requesting alms. These songs later became the inspiration to the creation of *piṇṇappāṭṭu* sung in southern regions. All these folk songs are mostly written in *tamizh* verses using the figurative elements or literary ornamentation in a very elegant manner by the lyricists, such as *pādādi poruttam*, *dvityakṣara prāsam* (*edugai*), *ghaḍaka prāsam* (*monai*), *antya prāsam*, etc.

There are around 300 *kṛti*-s including the *isai* of *karalsman* (Charlemagne). It has been discovered that the combination of *edugai* and *monai* found in the text, which was called *pāṭṭu*. Also, other figurative elements such as *iyaibu*, *muraṇ*, *aḷapaḍai*, *aḍukkumozhi* are also used. It is also found that four *ceiyyul* namely *venbā*, *āsiriyaṇṇa*, *kalippā* and *vanciṇṇa* have been used in the lyrics.

e.g.; *umatumakan śiṣyarkaḷe pantiyilveccu*
ukappāka kāl kaḥuki umai colli

Besides these figurative elements, *pāṭṭu*-s like *kavi*, *tuṇai*, *isai*, *viruttam* and for each of them like *ēśal*, *kavi*, *cīttukavi*, *kalittuṇai*, *innisai*, *tāzhisai* are also used. Some of the *aṇṇāvipāṭṭu* are composed in *kāvaḍi cintu*.

e.g. *nakṣatramuḍi aṇṇintān kannimāṭṭuvē*
rakṣittanaruḷuminta eḷiya putrare

~ *vaṇakkapāṭṭu* (*kāvaḍi cintu*)

e.g. *aṇṇarane āraṇane amalōneparapporuḷē*
aḍiyanuḍe piḇhai poruttu avitaṇ tantaruḷ parane

~ *aṇṇāvipāṭṭu* (*kāvaḍi cintu*)

Now, coming to musical terms, *aṇṇāvipāṭṭu* shares some similarities with *karṇāṭak* music. *rāga*-s like *harikāmbōji*, *ānanda bhairavi*, *śaṃkarābharaṇam* which are found in *tamizh* music can be considered that might have been used in *aṇṇāvipāṭṭu* too. Also, the 'opera' derived from the western influence can be seen in some songs. Since these songs are sung in groups, they are seen singing in western

manner. Some are sung using *rāga-s* and *tāla-s* used in gregorian music system.

e.g.; *aṇṇaṁ mariye maṇṇar gōtriye*

maṇṇar poṭṭuṁ mahimai cērtaye

- *vaṇakkapāṭṭu*

The *tamizh guru-s* who taught *piccappāṭṭu*, *vaṇakkapāṭṭu*, *ammānapāṭṭu*, *caviṭṭu nāṭakaṁ* are called *aṇṇāvi-s*. Some of the famous masters in this field are *cinnatambi aṇṇāvi*, *vēdanāyakaṁ aṇṇāvi*, *tommi aṇṇāvi*, *pāduva aṇṇāvi*, *dura svāmikal*, *maṇappaṭṭukāran antōnikkuṭṭi aṇṇāvi*, *pallipuṇam miṅku aṇṇāvi*, *paṇikkā vīṭṭil pēṛaccan aṇṇāvi*, *koccikāran koccausepp aṇṇāvi*, *punnaiṅkal pīlipōs aṇṇāvi*, *fabiyaṇ aṇṇāvi*, *cīṇayil āñcilōs aṇṇāvi*, *śauryār aṇṇāvi* and others.

3.1.2 Piṇcappāṭṭu

Piṇcappāṭṭu is a traditional song form practiced by the Aññūṭi community of Alappuzha district in Kerala. The term is believed to derive from earlier Buddhist and Jain *bhikṣu* traditions, in which monks sang while going door to door seeking alms. Later, as communities converted to Christianity, these musical practices were adapted to Christian devotional themes while retaining their older melodic and social character.

These songs have been preserved for nearly seven centuries and continue to carry traces of Dravidian musical structures, folk melodic patterns, and ritual performance traditions.

3.1.3 Puttanpāna

Puttanpāna, also known as *Rakṣākara Kīrtanam*, is a devotional composition written by Johann Ernst Hanxleden (Arnos Pathiri), likely between 1721 and 1732. Inspired by Pūntānaṁ's *Ñānapāna*, the work narrates the life of Jesus Christ, His suffering, death, resurrection, and the growth of the Church.

Widely recited during Holy Week, especially on Good Friday, *puttanpāna* consists of fourteen couplets. Each section addresses a major theological event—from creation and repentance to crucifixion and resurrection. The composition holds deep devotional value among Kerala Christians and continues to be sung collectively.

First couplet : God, human, creation - destruction

Second couplet : Human's repentance, christ's promise of salvation

Third couplet	: The immaculate conception of virgin Mary, who was free from original sin
Fourth couplet	: Angel's assurance to the doubting Joseph
Fifth couplet	: Birth of Jesus; His childhood
Sixth couplet	: His life, words and deeds
Seventh couplet	: The gospel verses
Eight couplet	: Miracles performed; transfiguration
Ninth couplet	: Raising Lazarus from death; Jesus's intimation to Mary about his death.
Tenth couplet	: Last supper, The night of the passion
Eleventh couplet	: Trial, judgement and crucifixion.
Twelfth couplet	: The sorrowful lamentation of Mary
Thirteenth couplet	: His resurrection and subsequent appearances
Fourteenth couplet	: Emergence and growth of church.

The fourteenth couplet is written under the title 'dēva mātāvinṭe vyākula prabandham' and the contents of puttanpāna are repeated in ślōka-s.

The rāga they sing is the standard westernised śaṅkarābharaṇam and without any tāḷa,

r g s , , , , ṇ s r , , ,
en ma ka nē nir ma la nē

r g m p , , , , g m r g , r , , , ,
nan ma yeṇ ṇuṁ ni rañ ñō nē

ṇ s r g m , , , , m g r s , ṇ , , ,
jan ma dō ṣa tin nṭē

ṇ s r , g r , , , , ṇ s , , , ,
bha ra mo zhi cō pu trā

The *puttanpāna* was once used to sing the whole poem in houses after evening prayers. After a certain point of time, only ten to eleven couplets are added to

books and sung during the holy week and not in houses. The twelfth couplet is the famous one and pathos among all the couplets.

3.1.4 Ammānapāṭṭu

In *tamizh*, *kavi* means *pāṭṭu* (song). All those figurative elements that are used in *aṇṇāvipāṭṭu* can be seen in *ammānapāṭṭu* with the mandatorily different *rāga*-s. *ammāna* uses the *rāga temmāṅku*, which emotes pathos. Both *puttanpāna* and *ammānapāṭṭu* employ the same *drāviḍa rāga*-s which were used in ancient *tamizh* music.

e.g. *centārtiruccu taṇṭan śīsareyum tānkūṭṭi*
nnṭayiviḍai kēṭṭu māṇiḍarkkaypāḍupeḍa

This type of *tamizh* folk genre is widely famous among the southern Latin Christian keralites. *tēvamāta ammānai* and *āṇḍavar ammānai* are some of the *ammānapāṭṭu* compositions. The songs from *tēvamāta ammānai* are quite popular. The composers of these songs are unknown, although *vēdanāyakam piḷḷai* is one *ammānapāṭṭu* composer. The themes used here are the birth of Mary along with the new gospel.

e.g. *enne vaḷarttavale inamattā pettavale*
kāṇṇayazhiyāmal karppōḍiruntavale

- *ammānam* part 5: *ślōka* 7,8

3.1.5 Paricamuṭṭukaḷi

Paricamuṭṭukaḷi is a performative martial folk art that adapts movements from traditional Kerala martial practices using swords and shields made of wood or metal. It is performed primarily during festive and auspicious Christian community occasions.

Training usually begins between the ages of 12 and 20 and continues over several months. Students first learn the songs and then the choreographed movement patterns. The *āśān* leads from the centre while students perform in circular formation. Rhythmic accompaniment is commonly provided by *jālra*, while movements involve coordinated striking of swords and shields along with footwork. The performers typically wear traditional Kerala warrior costume.

The form commemorates martyrs and heroic battles, while also preserving community identity through performance.

4.0 Conclusion

In conclusion, *aṇṇāvipāṭṭu* and related coastal folk traditions represent a remarkable cultural synthesis where Christian devotion merges with Dravidian heritage and European artistic influence. From the meditative house-to-house singing of *piṇṇappāṭṭu* and the devotional poetry of *puttanpāna* to the rhythmic vitality of *paricamuṭṭukali*, these traditions preserve a layered history of music, ritual, literature, and performance.

These art forms do more than narrate religious themes; they stand as living evidence of cultural exchange, artistic adaptation, and the creative resilience of Kerala's coastal communities. Preserving them is essential not only for safeguarding heritage but also for understanding the broader musical and cultural history of South India.

4.1 Further Scope for Research

Several coastal folk traditions remain open for deeper scholarly study beyond those discussed here. These include *ślāmākarōḷi*, *dēvastāvīḷi*, *vāḷāṭṭa-paricavīśu kali*, *mārgamkali*, and *caviṭṭu nāṭakam*. Further interdisciplinary research involving folklore, musicology, performance studies, and cultural history would help preserve and document these valuable traditions more comprehensively.

Bibliography

1. Joseph Valiyavīṭṭi, V.P. kaḍalōra kalārūpannaḷ directory. Ayin Publications, 2024.
2. Joseph Valiyavīṭṭi, V.P. caviṭṭu nāṭaka vijñānakōśam. Secretary Kerala Folklore Academy, 2014.
3. Joseph Valiyavīṭṭi, V.P. tīradēśa kalānighaṇḍu. State institute of languages, Kerala, 2013.
4. Chavittu Nadakam - Christian classical art form
<https://www.indiavideo.org/kerala/arts/performing-art-forms/chavittunatakam/chavittu-nadakam-art-form-8597.php>
5. Chavittu Nadakam
https://en.wikipedia.org/wiki/Chavittu_Nadakam
6. Crotalus (instrument)
https://en.wikipedia.org/wiki/Crotalus_%28instrument%29

7. Johann Ernst Hanxleden

https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Ernst_Hanxleden

8. Puthen Pana (1721)

<https://madely.us/album/puthenpana/>

9. Coastal residents can showcase art forms

<https://timesofindia.indiatimes.com/city/thiruvananthapuram/showcase-your-traditional-art-coastal-residents-invited-to-participate-in-kadal-mizhi/articleshow/116149544.cms#:~:text=TNN%20/%20Dec%2010%2C%202024%2C,%2C%20contact%200471%2D4000%20282.>

Videos

10. Fr. V.P. Joseph Valiyaveetil on Chavittu Nadakam | India Video

<https://www.youtube.com/watch?v=iJW9-9o6GGw>

11. Annavi Pattukal -- Coastal Folklore Songs

<https://www.youtube.com/watch?v=yp4f5OKkGmg>

12. ദേവസ്ത വിളി-അണ്ണാവി പാട്ടുസംഘങ്ങൾ സജീവം; തീരദേശത്തെ

നോമ്പുകാലം ഭക്തിസാന്ദ്രം | Alappuzha Devastha

<https://www.youtube.com/watch?v=AvWN3IATpyc>

13. പിച്ച പാട്ട്/ Pichapattu

<https://www.youtube.com/watch?v=U84jOAqFBMo>

Kalai Kaviri Performing Arts E-Journal
Vol. 2(1), July 2026, pg. 10 - 18

Youth, Education, and the Revival of Folk Culture: A Dynamic Nexus for
Sustainable Heritage

¹G.J. Leema Rose, ²S.B. Bhavana Sree

¹Coordinator-IQAC and Assistant Professor [SS] in Bharatanatyam
Kalai Kaviri College of Fine Arts, Tiruchirappalli – 620 001

²Second Year B.E. Computer Science
Saranathan College of Engineering, Tiruchirappalli – 620 012

¹leemagretakkcfa@gmail.com, ²bhavanasree719@gmail.com

Abstract

This article examines the crucial connection between youth, formal education systems, and the contemporary revival of folk culture in an era shaped by globalization and digital media. Adopting a conceptual, literature-based methodology, the study synthesises peer-reviewed research, UNESCO policy documentation, and documented programme case studies to argue that the safeguarding of intangible cultural heritage (ICH) needs to move from static archiving toward dynamic re-creation, and that this shift depends on young people engaging actively through innovative pedagogy. The article draws on experiential learning theory (Kolb, 1984) and documented digital-transmission initiatives to critique educational systems that undervalue local knowledge, and it proposes a framework for cultural integration grounded in existing empirical and policy literature. The analysis suggests that when education positions youth as cultural agents and innovators rather than passive recipients, folk culture stands a better chance of achieving sustainability, intergenerational continuity, and renewed social relevance. As a conceptual synthesis rather than a primary empirical study, the article's propositions are offered as a framework for future empirical testing rather than as established findings.

Keywords

Folk Culture, Cultural Revival, Youth Engagement, Experiential Learning, Digital Heritage, Cultural Pedagogy, Intangible Cultural Heritage (ICH),

1.0 Introduction

The accelerating forces of globalization and digital mediation have fundamentally reconfigured the conditions under which intangible cultural heritage (ICH) is transmitted, contested, and sustained. Folk culture, as a constitutive element of communal identity and historical continuity, faces mounting pressures of dislocation as younger generations become increasingly embedded within transnational digital cultures that often supersede localized knowledge systems. Within this context, prevailing approaches to heritage safeguarding—predicated largely on archival preservation—appear insufficient to ensure the sustained vitality of folk traditions across generational lines. This article contends that formal education constitutes a critical, and as yet underutilized, mechanism through which this challenge may be addressed, provided that pedagogical practice shifts from the transmission of static cultural content toward the cultivation of active cultural agency among youth. Situating this argument within experiential learning theory (Kolb, 1984) and drawing upon UNESCO policy frameworks and documented digital-transmission initiatives, the study advances a conceptual synthesis that repositions young people not as passive recipients of heritage but as innovators and co-creators within evolving cultural ecosystems. In doing so, the article proposes an integrative framework intended to inform both future empirical inquiry and policy development in the domain of ICH safeguarding.

1.1 Context and Background

Socio-economic modernization and the homogenizing forces of mass media are widely reported to threaten the integrity of global cultural diversity. Folk culture, defined here as the non-institutionalized, community-based heritage encompassing traditional arts, indigenous knowledge, social practices, rituals, and festive events, corresponds closely to UNESCO's definition of intangible cultural heritage, and is documented as particularly vulnerable to erosion (UNESCO, 2003). The traditional social environments in which this knowledge is organically practiced and transmitted are disrupted by the shift towards urban and industrial lifestyles.

Education is widely regarded as the primary institutional mechanism for knowledge transmission. Prioritizing national or global narratives has played a documented historic role in both preserving and inadvertently marginalizing local cultural forms. Youth sit at the centre of this challenge. The literature increasingly frames this

demographic not merely as recipients of heritage but as active cultural agents with a stake in both its transmission and its innovation (UNESCO, n.d.).

1.2 Thesis Statement

This article argues that the strategic incorporation of cultural heritage into formal and informal youth education systems is important for the sustainable revival of folk culture. It proposes that such integration should move beyond passive appreciation to embrace experiential learning, digital reinterpretation, and youth-led innovation, with the aim of supporting the long-term vitality, contemporary relevance, and intergenerational continuity of cultural practices.

1.3 Structure of the Article

Following this introduction and a statement of methodology, the article defines the challenge of cultural erosion versus resurgence, establishes the synergistic role of education as a nexus, details youth's role in preservation and innovation, analyses documented strategies for educational integration, presents illustrative case examples, and concludes with a discussion of limitations and a future-oriented framework for policy and practice.

1.4 Methodology

This article is a conceptual and narrative literature review rather than an empirical field study. Its arguments are constructed through a thematic synthesis of secondary sources, comprising: (a) foundational and policy literature on intangible cultural heritage, principally the UNESCO 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage and related UNESCO programme documentation; (b) peer-reviewed research on experiential learning theory (Kolb, 1984) and its application to heritage curricula (Tang et al., 2024); and (c) publicly documented case examples of youth-oriented heritage education initiatives, used illustratively rather than as a representative or exhaustive sample.

Sources were identified through targeted searches of academic databases and UNESCO's published clearinghouse materials on living heritage and education, and were selected for direct relevance to youth engagement, experiential pedagogy, and digital heritage transmission. No primary data (surveys, interviews, or classroom observation) were collected for this article, and the case examples in Section 5 are drawn entirely from previously published, publicly available sources

rather than from original fieldwork conducted by the authors. This scope constrains the claims the article can support: propositions here should be read as a conceptual framework and set of testable hypotheses rather than as empirically validated findings. Section 6.4 returns to this limitation and outlines directions for future empirical research.

2.0 The Folk Culture Paradox: Erosion vs. Resurgence

2.1.1 The Forces of Erosion

Modernization and Urbanization: Folk skills become less economically viable relative to formal qualifications as traditional communities are displaced and non-traditional labour becomes an economic necessity.

Digital Homogenization: The widespread reach of global media can lead young people to view local heritage as archaic or incompatible with a contemporary identity; capacity-building work conducted under the UNESCO 2003 Convention has similarly flagged young people's digital media use as a recurring concern for heritage transmission (UNESCO, n.d.).

Institutional Neglect: Educational policy attention directed toward STEM fields can inadvertently deprioritize local, indigenous, or folk knowledge systems, reducing their perceived value in formal curricula.

2.1.2 Signs of Revival and Youth Interest

The 'Folk Trend': A search for authenticity among young people has been associated with a noticeable cultural resurgence, manifesting in fashion, music (folk fusion), and digital content creation.

Search for Identity and Roots: In a globalized world, youth frequently turn to regional heritage to establish identity, belonging, and psychological well-being, using it as a counterpoint to homogenized global narratives.

2.1.3 Education as the Nexus: Bridging Generations

A. The Three Levels of Cultural Education

Effective cultural transmission operates across a spectrum that education must connect: informal, community-based transmission; non-formal community or extracurricular programming; and formal curricular integration within schools and universities.

2.2 Challenges in Educational Integration

Epistemological Conflict: Integrating experiential, holistic indigenous or folk knowledge is difficult given the formal curriculum's often reductionist, analytical framework.

Pedagogical Mismatch: There is a documented incompatibility between standardized, classroom-based, theoretical teaching methods and traditional folk learning, which often involves hands-on, community-based apprenticeship.

Teacher Training: The success of culturally integrated curricula depends heavily on training educators in local folk practices and culturally responsive pedagogy — a factor identified as a key barrier in curriculum-development research (Tang et al., 2024).

3.0 The Youth's Dual Role: Preservation and Innovation

3.1 Youth as Preservers and Custodians

Documenting Intangible Heritage: Digital tools such as cameras, audio recorders, and databases support digital ethnography, with students acting as researchers who interview elders and catalogue artefacts.

Apprenticeship and Skill Acquisition: School-to-community programmes support learning traditional crafts, music, and performance arts while maintaining the physical continuity of skills.

3.2 Youth as Innovators and Reinterpreters

Cultural Fusion and Adaptation: Youth-led reinterpretation of folk forms — for example, folk music mixed with electronic genres, or traditional textiles used in contemporary fashion — is described in the literature as important for making heritage relevant to peers.

Digital Storytelling and Dissemination: Platforms such as YouTube, TikTok, and Instagram allow folk culture's reach to expand through educational videos, vlogs, and artistic re-creations.

Activism and Advocacy: Youth-driven initiatives promote cultural inclusion in policy and education, framing heritage as a source of social and economic development.

4.0 Strategies for Effective Educational Integration and Revival

Reviving folk culture through education appears, in the literature reviewed, to call for pedagogy that is both high-touch (experiential) and high-tech (digital).

4.1 Curricular Reform and Localization

Interdisciplinary Integration: Folk themes such as folktales and traditional ecology can be embedded across subjects — for example, using folk songs to teach history, or traditional architectural geometry in mathematics.

Developing Cultural Literacy: Teaching students about traditions and their significance is associated with fostering cultural confidence, critical reflection, and intercultural competence.

4.2 Catalyzing Revival through Synchronized Pedagogy

High-Touch: Experiential and project-based learning (PBL), grounded in Kolb's (1984) four-stage cycle of concrete experience, reflective observation, abstract conceptualization, and active experimentation, mandates direct interaction with material culture and intergenerational mentorship, supporting the transfer of the tacit knowledge central to folk art and practice.

High-Tech: Technology can be leveraged for scalability and innovation, including multimedia repositories and augmented or virtual reality (AR/VR) tools that let students experience traditional rituals or sites virtually — an approach reflected in UNESCO-supported youth digital-heritage programming (UNESCO, 2025).

The Symbiotic Loop: The literature suggests that combining technology with experiential process-based learning can create a self-reinforcing cycle in which digital tools extend the reach of experiential practice, and experiential practice gives digital content authenticity and depth.

5.0 Illustrative Case Examples

The following examples are drawn from published, publicly documented sources. They are presented as illustrations of the strategies discussed above rather than as a systematic or representative sample, and no claim is made that they demonstrate generalizable causal effects; they are offered as evidence that comparable initiatives exist and have been evaluated in the literature, not as a substitute for the primary empirical research called for in Section 6.4.

Example 1 — Curriculum-based experiential learning: A quasi-experimental study at Guangxi Minzu University in China developed an intangible-cultural-heritage curriculum grounded in Kolb's experiential learning theory and found a statistically significant improvement in undergraduate students' understanding of ICH after implementation (Tang et al., 2024). This offers documented, measured support for the high-touch strategies discussed in Section 4.2.

Example 2 — Regional folk arts elective programmes: Extracurricular and elective performance-arts programmes — for instance, Bharatanatyam and other classical and folk dance curricula offered through fine arts colleges in Tamil Nadu, India, of the kind with which the present authors are institutionally affiliated — illustrate how formal academic structures can sustain apprenticeship-style transmission of folk and classical performance traditions alongside conventional coursework.

Example 3 — Youth-led digital heritage projects: UNESCO's regional field offices have documented youth-facing digital heritage initiatives — for example, a UNESCO Tehran Office programme that used game engines such as Minecraft and GDevelop to engage young people with Iran's tangible and intangible heritage — as examples of digital tools being used to reinterpret and disseminate heritage content for younger audiences (UNESCO, 2025).

6.0 Conclusion and Future Directions

6.1 Synthesis of Findings

The literature and case examples reviewed here suggest that an educational paradigm which recognizes youth as active agents of both preservation and change can play an important role in the sustainable revival of folk culture, and that the interaction between youth, education, and folk culture is closely tied to sustainable development and community cohesion. These conclusions follow from the sources synthesised rather than from original data collected by the authors.

6.2 Recommendations for Policy and Practice

Mandate Cultural Equity: Develop policies that give indigenous and folk knowledge parity with other subjects in national curricula.

Invest in Educators: Fund teacher education and exchange programmes focused on culturally relevant pedagogy and hands-on folk arts instruction.

Promote Cultural Entrepreneurship: Support youth initiatives that convert folk art, craft, and media into viable creative-economy opportunities.

6.3 Final Thought

Folk culture's future is unlikely to rest on static preservation alone; the literature reviewed here points instead to its ongoing re-creation through engaging, educating, and involving the next generation.

6.4 Limitations and Directions for Future Research

As stated in Section 1.4, this article is a conceptual synthesis rather than an empirical study, and this constrains what it can claim. Three limitations are worth noting explicitly. First, the case examples in Section 5 were selected illustratively from published sources rather than through a systematic or exhaustive review protocol, and they should not be read as representative of youth heritage-education initiatives worldwide. Second, the proposed framework linking experiential learning, digital transmission, and youth-led innovation to sustainable folk-culture revival has not itself been tested empirically by the authors; while it draws on documented programme evaluations such as Tang et al. (2024), the broader integrative claims remain conceptual propositions. Third, the contextual grounding offered here is necessarily partial: heritage-education dynamics vary substantially by region, cultural context, and institutional setting, and findings from one national or cultural context (for example, China or Iran) may not transfer directly to others, including the Tamil Nadu, India setting from which the authors write.

Future research could usefully test the framework proposed in this article through mixed-methods studies that combine qualitative fieldwork (interviews with youth participants, educators, and culture-bearers) with quantitative pre/post assessment of the kind used by Tang et al. (2024), across a range of cultural and institutional settings. Comparative case studies across regions, and longitudinal work tracking whether youth-led digital reinterpretation supports intergenerational transmission over time, would help move the propositions advanced here from conceptual argument to empirically grounded findings.

References

1. Kolb, D. A. (1984). *Experiential learning: Experience as the source of learning and development*. Prentice-Hall.
2. Tang, B., Sereerat, B., Songsiengchai, S., & Thongkumsuk, P. (2024). The development of intangible cultural heritage curriculum based on experiential learning theory to improve undergraduate students' understanding in intangible cultural heritage. *World Journal of Education*, 14(1), 43–53. <https://doi.org/10.5430/wje.v14n1p43>
3. UNESCO. (2003). *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.
4. UNESCO. (2025, November 26). When heritage meets innovation: Connecting youth with heritage through digital tools. <https://www.unesco.org/en/articles/when-heritage-meets-innovation-connecting-youth-heritage-through-digital-tools>
5. connecting-youth-heritage-through-digital-tools
6. UNESCO Intangible Cultural Heritage. (n.d.). Clearinghouse on living heritage and education. <https://ich.unesco.org/en/clearinghouse-education>

Kalai Kaviri Performing Arts E-Journal
Vol. 2(1), July 2026, pg. 19 – 29

Tracing Performing Arts in Sangakala Ilakkiyangal and Their Socio-Cultural
Resonance

G. J. Leema Rose

Coordinator - IQAC & Assistant Professor in Bharatanatyam
Kalai Kaviri College of Fine Arts, Tiruchirappalli - 620 001
leemagretakkcfa@gmail.com

Abstract

The Sangakala Ilakkiyangal, representing the earliest known literary tradition of South India, serves as the primary and most authoritative textual source for understanding the genesis of ancient Tamil performing arts. Adopting an interpretive, text-based methodology grounded in the established tradition of reading Sangam poetry as sociological evidence (Kailasapathy, 1968), this article examines the anthologies Ettuthokai and Pathuppattu for their documentation of Muttamil (the unity of Iyal, Isai, and Natakam) (Ramana & Seshamamba, 2024). The texts describe a highly structured performance milieu, identifying specialized artistic classes such as the Paanar and Viraliyar, and classifying diverse forms of dance and drama known collectively as Koothu (Ramana & Seshamamba, 2024; Gopal, 2024). Analysis of this secondary and primary literature suggests that Sangam arts were not isolated entertainment but deeply integrated cultural and sociological mechanisms, functioning as vehicles for political expression, religious ritual, and the articulation of a worldview rooted in nature and community life (Jacob & Sivadas, 2024). The descriptive nature of these literary records establishes an important documentary foundation for the study of subsequent classical Tamil performing arts, though — as a text-based interpretive study — its conclusions remain open to further verification against primary manuscript sources and archaeological evidence.

Keywords

Performing Arts, Sangakala Ilakkiyangal, Ettuthokai, Pathuppattu, Muttamil, Koothu

1.0 Introduction: Establishing the Context of Sangam Aesthetics

Sangam aesthetics denotes the corpus of literary conventions and critical principles underlying classical Tamil poetry produced during the Sangam period, conventionally dated between the third century BCE and the third century CE. Attributed to poets associated with three successive literary academies (*sangams*), this body of work — comprising anthologies such as the *Ettuthokai* and *Pattuppattu* — constitutes one of the earliest and most systematized poetic traditions in the Indian subcontinent, predating and developing largely independent of Sanskritic literary norms.

The defining feature of this aesthetic system is the *tinai* framework, a taxonomy that correlates human affective states with five ecological zones (*kurinji*, *mullai*, *marutham*, *neytal*, and *palai*), each governed by conventionalized flora, fauna, deities, occupations, and temporal markers. This is not incidental nature-imagery but a structured semiotic code: landscape functions as an objective correlative through which interior emotional experience is rendered legible. Poetic composition within this tradition is further stratified into *akam* (interior, concerning love and personal relationships) and *puram* (exterior, concerning war, kingship, and public life), each governed by distinct rules of decorum, persona, and permissible content.

Establishing this framework as a critical prerequisite is necessary because Sangam poetics operates through allusive economy rather than explicit statement; meaning is generated through the reader's or listener's competence in decoding conventional associations, making literary-historical context indispensable to interpretation rather than merely supplementary to it.

1.1 Definition and Chronological Framework of Sangam Literature

The Sangakala Ilakkiyangal (Sangam literature) represents the earliest literary tradition recorded in the Tamil language of South India, spanning a period conventionally dated between approximately 300 BCE and 300 CE (Gopal, 2024). These texts offer insight into the socio-political structure, economy, and daily life of ancient Tamilakam. The works are systematically classified into two major

anthologies: Ettuthokai (the "Eight Anthologies"), comprising several thousand short poems grouped into eight distinct compilations such as Purananuru and Pathittupathu, and Pathuppattu (the "Ten Idylls"), which comprises ten long, independent poems, including guide literature such as Perumpāṇāruppaṭai (Gopal, 2024).

The significance of this literature lies not only in its historical content but also in its function as a comprehensive cultural archive. The poems document everything from the highest levels of polity and warfare to the nuances of common life, including emotions, passions, and professions (Gopal, 2024). By examining these texts as reported in existing Sangam scholarship, researchers can reconstruct fundamental artistic practices that permeated ancient Tamil society.

1.2 The Foundational Concept of Muttamil

Central to the aesthetic philosophy of the Sangam Age was the comprehensive concept of Muttamil, or the Threefold Tamil, which integrated Iyal (Literature or Poetry), Isai (Music), and Natakam (Drama or Dance) (Ramana & Seshamamba, 2024). The currency of this concept as early as the Sangam period underscores the fact that music and drama were already highly developed and connected art forms, rather than merely subsidiary activities of poetic recitation.

The Sangam literary works themselves often reflect this integrated approach. Many of the recorded poems have been characterized in prior scholarship as "dramatic utterances" (Ramana & Seshamamba, 2024). This performative quality within the literature (Iyal) suggests that the poets were aware of the spoken, musical (Isai), and dramatic (Natakam) potential of their compositions, indicating a link between the three components of Muttamil, although this article treats that link as a documented scholarly interpretation rather than a self-evident fact requiring no further textual verification.

Furthermore, the arts were embedded in the social fabric, reflecting a holistic worldview in ancient Tamilakam. The close association of music and artistic practice with daily life, nature, and emotional interpretation suggests that Sangam art functioned as a means through which people understood and expressed their environment and relationships (Jacob & Sivadas, 2024). This proposed unity

contrasts with later, more rigid divisions between formal art and folk culture, and the blending of art, history, and society suggests that performance operated as a social institution contributing to identity formation and cultural memory (Jacob & Sivadas, 2024).

1.3 Theoretical Framework and Methodology

This article is a qualitative, interpretive-philological study rather than an empirical or archival one. It proceeds by close reading of the Sangam anthologies as they are documented, translated, and discussed in existing peer-reviewed Tamil literary and performance-studies scholarship, rather than through the author's own critical edition of the classical Tamil originals. This approach follows the established methodological precedent, associated with landmark work such as Kailasapathy's (1968) *Tamil Heroic Poetry*, of treating Sangam poetry as sociological and ethnographic evidence for reconstructing the institutions of ancient Tamil society, alongside a performance-studies lens that reads Muttamil's three components — Iyal, Isai, and Natakam — as an integrated socio-cultural system rather than as isolated literary, musical, or dramatic categories.

Two limitations follow from this scope and are noted here for transparency. First, specific performance categories discussed below (for example, Veriyattu, Kuravaikkuttu, Thunangaikkuttu, Amalaikkuttu, and Kanniyar Koothu) are drawn from the secondary scholarship cited at each point rather than independently verified by the present author against the primary anthologies; readers seeking a first-hand philological confirmation should consult the cited sources and, where possible, the original Tamil texts. Second, the continuity claimed between Sangam-era performance and later classical and temple traditions (Section 4.3) is presented as a documented scholarly interpretation, most directly supported by Joseph (2019), rather than as an uncontested historical fact; the transition from bardic to temple-institutionalized dance remains an area of ongoing scholarly discussion.

2.0 The Soundscape of Sangam: Isai (Music) and Patronage

2.1 Music and the Tinai Landscape

Sangam music (Pan) was highly contextualized and linked to the natural environment through the concept of Tinai (the five ecological landscapes:

mountainous, forested, pastoral, farmlands, and coastal) (Jacob & Sivadas, 2024). This connection resulted in music that was site-specific, adjusting according to time, occasion, and emotion, reflecting a blend of nature and culture among the people inhabiting these landscapes.

The function of music extended well beyond aesthetic appreciation: it served as a medium for interpreting surroundings, expressing lived experience, and conveying social meaning (Jacob & Sivadas, 2024). While rooted in everyday life, music also functioned as a marker of prestige, power, and spiritual expression, suggesting a stratification of musical usage in which folk music reflected the immediate Tinai context, while formalized court music, such as royal eulogies, reinforced political legitimacy (Jacob & Sivadas, 2024).

2.2 Instrumental Traditions and Repertory

The Sangam literature evidences a rich instrumental tradition. The most frequently referenced instrument was the Yazh, a stringed instrument often described as a large lute, particularly associated with professional bards (Ramana & Seshamamba, 2024). *Perumpāṇāruppaṭai* (Guide to the Great Paanar) is named after the minstrels who played this instrument. The texts describe various types of Yazh and multiple varieties of drums, reflecting a complex musical structure (Ramana & Seshamamba, 2024).

In performance, percussion instruments were indispensable, since they were essential for maintaining the tala (time measure), described in prior scholarship as central to dance (Ramana & Seshamamba, 2024). This emphasis on rhythm underscores the interdependence of music and dance within the Muttamil framework.

2.3 The Genre of Aatruppadai (Guide Literature)

A pivotal documentary genre linking literature to performance is Aatruppadai (Guide Literature), found within the Pathuppattu anthology. These poems, such as *Perumpāṇāruppaṭai* (composed circa 190–200 CE), function as guides directing itinerant bards to wealthy patrons (Gopal, 2024). The texts detail routes, villages, and the distinctive lifestyles across the five tinai of the Kanchi territory.

The detailed descriptions in Aatruppadai provide sociological and cultural documentation of the period, suggesting that the Paanar's performance narrative was intertwined with ethnographic reportage and political eulogy (Gopal, 2024). The subsequent classification of Paanar by instrument (e.g., Isai Paanar, Yazh Paanar, Mandai Paanar) implies a complex, pre-codified artistic system, in which the literature (Iyal) served to document and lend legitimacy to an existing, dynamic oral and performative culture (Isai and Natakam) practiced by these professional, nomadic bards.

3.0 Koothu and the Kinetics of Ancient Tamilakam: Dance and Drama (Natakam)

3.1 Koothu: The Proto-Theatrical Form

Koothu (which includes Therukoothu) was the encompassing, ancient art form central to Tamil performing tradition. It involved a blend of dance, music, and storytelling, often centred on epics, and is described in prior scholarship as among the most popular forms of entertainment among the people (Ramana & Seshamamba, 2024).

The Sangam texts provide early evidence of structured dramatic elements. Female performers specialising in dance were referred to as *nataka makalir*, and their performance was explicitly termed Natakam, or Drama (Ramana & Seshamamba, 2024). The theatrical traditions of the ancient Dravidian context are further associated with the concept of *Meyppadukal*, denoting emotional expressions and dramatic sentiments. The integral nature of music and dance is reinforced by the necessity of musical accompaniment, with specific percussion instruments required to establish the necessary rhythm.

3.2 Classification and Function of Sangam Koothu

The Sangam literature is useful for classifying the functional diversity of Koothu forms, which spanned ritual, communal, and courtly contexts (Ramana & Seshamamba, 2024). Table 1 summarises the principal forms discussed in the secondary scholarship consulted for this article.

Koothu Form	Character / Context	Social Function
Veriyattu	Ecstatic, trance-based dance performed by ritual specialists (Sāmiādi / Komarathādi)	Healing, religious ritual, communal spiritual welfare
Kuravaikkuttu	Communal group dance, primarily associated with the Marudam landscape	Celebration of marriages and military victories
Thunangaikkuttu	Codified group dance performed by men and women in open village settings	Festive and post-battle communal expression
Amalaikkuttu	Codified group dance form documented alongside Thunangaikkuttu	Communal and festive performance
Kanniyan Koothu	Performance by two men dressed as women, dancing to the Makudam drum	Entertainment and ritual role-reversal performance

Table 1. Functional classification of Koothu (dance/drama) forms in Sangam literature, compiled from Ramana and Seshamamba (2024) and Gopal (2024).

The classification summarised above suggests a distinction between purely ritualistic, community-based dances (such as Veriyattu) and more formalised, celebratory group dances (such as Kuravaikkuttu). This duality has been read in the secondary literature as evidence that a process of aestheticization — the gradual separation of performance from its immediate religious or survival function — was already under way during the Sangam era (Ramana & Seshamamba, 2024).

The Sangakala Ilakkiyangal captured what prior scholarship describes as a pre-institutional state of these art forms. While the Sangam texts themselves may lack conclusive evidence of fully dedicated dance theatres of the kind later described in the epic *Silappathikaram*, that later text (composed in approximately the 5th or 6th century CE) explicitly classifies Koothu into structured forms such as Santhi

Koothu (classical dance) and Vinoda Koothu (popular dance) (Joseph, 2019). This continuum has been read as suggesting that the earlier, bardic, and ritualistic forms documented in the Sangam texts provided source material later institutionalised and refined into classical traditions (Joseph, 2019).

4.0 The Performers: Agents of Culture and Economy

4.1 The Paanar and Viraliyar: Professional Artistic Class

Sangam society supported a specialised and hierarchical class of professional performing artists, including the Paanar, Viraliyar, Koothar, Vayiriyar, Kodiya, and Nataka Makalir (Ramana & Seshamamba, 2024). Table 2 summarises this classification. The Paanar (male bards or minstrels) occupied a visible position in the poetry, appearing, for example, in numerous places in the Purananuru, and specialised in singing, often while playing the Yazh. The Viraliyar were their female counterparts, often accompanying the Paanar to royal courts, and are described as experts in both folk songs and dance (Ramana & Seshamamba, 2024).

Artist Class	Gender / Specialization	Primary Role
Paanar	Male bards, specialists in the Yazh	Singing, eulogy, court and itinerant performance
Viraliyar	Female counterparts of the Paanar	Folk song and dance, accompanying Paanar to courts
Koothar	Actors / performers of Koothu	Dramatic and narrative performance
Vayiriyar	Wind-instrument players	Instrumental accompaniment
Kodiya	Banner / flag-bearing performers	Ceremonial and processional roles
Nataka Makalir	Female dance specialists	Dance performance classified as Natakam

Table 2. Classification of performing artists in Sangam Ilakkiyangal, compiled from Ramana and Seshamamba (2024).

4.2 The Sociology of Patronage and Poverty

The bard community, including the Paanar and Viraliyar, maintained a largely nomadic existence, relying on patronage from the Chera, Chola, and Pandya kings

and chieftains, who bestowed donations upon the artists in exchange for performances and eulogies (Mariyaselvi, 2022).

However, the documentation in *Purananuru*, as discussed by Mariyaselvi (2022), presents a more complex sociological picture. Although the Paanar received rewards, they are also described as often living in conditions of poverty. The literature suggests an ethical dimension within this community, in that they are described as frequently sharing the rewards they received with others in similarly impoverished circumstances rather than accumulating them personally (Mariyaselvi, 2022). This dual portrayal — economic dependence on patronage combined with a practice of redistribution — has been read as positioning the Paanar as both facilitators of royal display and, in the secondary literature's interpretation, exemplars of a broader ethical stance, while preserving the memory of the Veera Yuga (Heroic Age).

4.3 Continuity into the Post-Sangam Era

The performing arts traditions established during the Sangam period are described in the literature as forming a continuous foundation influencing subsequent artistic development, particularly during the Pallava age (Joseph, 2019). A notable socio-cultural development involved the gendering of performance roles: the Sangam texts distinguish between the male Paanar (associated with music and eulogy) and the female Viraliyar or Nataka Makalir (associated with dance and drama) (Ramana & Seshamamba, 2024). This division of artistic labour is discussed in the secondary literature as laying groundwork for later institutionalisation. Joseph (2019) traces the transition from the nomadic, bardic milieu of the Paanar and Viraliyar to the institutionalised temple dance of the medieval period, involving the Kanigaiyar and later the Devadasi, describing this shift as catalysed by socio-cultural movements such as the Bhakti movement, which situated dance and music within temple worship. On this reading, the ritualistic performances (such as Veriyattu) and courtly theatrical practices (Natakam) of the Sangam Age are connected, via the literary record, to the origins of later classical forms such as Bharatanatyam (Joseph, 2019) — though, as noted in Section 1.3, this continuity is best understood as a documented scholarly interpretation rather than a settled historical fact, and remains an area where further archaeological and epigraphic corroboration would strengthen the claim.

5.0 Conclusion

The Sangakala Ilakkiyangal provide important textual evidence for the link between ancient Tamil literature and the performing arts, as reconstructed through the interpretive methodology outlined in Section 1.3. The concept of Muttamil — the union of Iyal, Isai, and Natakam — is presented in the literature consulted as an aesthetic foundation in which the arts were closely tied to community life, spiritual practice, and political function. The literature documents a performance culture characterised by developed musical instruments (e.g., the Yazh), context-specific musical traditions tied to the Tinai landscape, and specialised performance genres, chief among them the structurally diverse Koothu forms (Ramana & Seshamamba, 2024; Jacob & Sivadas, 2024).

The texts also offer a portrait of professional artists — specifically the Paanar and Viraliyar — whose position combined cultural prestige with economic dependence on patronage (Mariyaselvi, 2022). Their roles extended beyond entertainment to historical preservation and, in the secondary literature's reading, ethical example. While the Sangam texts describe what prior scholarship terms a pre-institutional stage of the arts, these descriptions are treated in that scholarship as foundational to the later codification found in post-Sangam works such as *Silappatikaram* (Joseph, 2019). Consequently, and with the limitations noted in Section 1.3 in view, the Sangam literature can be regarded as an important documentary source for understanding the origins and continuity of Tamil cultural and artistic heritage — one that would benefit from continued linguistic, archaeological, and epigraphic study to corroborate the interpretive claims discussed here.

References

1. Gopal, N. R. (2024). Tamil Sangam literature: A journey through history, culture, and literary brilliance. *Eduzone: International Peer Reviewed/Refereed Multidisciplinary Journal*, 13(1), 41–45.
2. Jacob, A., & Sivadas, S. (2024). The soundscape of Sangam: Musical traditions and their social significance with special reference to Pathittupathu. *ShodhKosh: Journal of Visual and Performing Arts*, 5(1), 3120–3124. <https://doi.org/10.29121/shodhkosh.v5.i1.2024.6520>
3. Joseph, N. (2019). Trajectory of power in performing arts in the context of hero worship and Bhakthi. *Journal of Emerging Technologies and Innovative Research*, 6(6), 543–549.
4. Kailasapathy, K. (1968). Tamil heroic poetry. Clarendon Press.
5. Mariyaselvi, I. (2022). The life of the Panar in the Purananooru. *International Research Journal of Tamil*, 83–88.
6. Premalatha, V. (1985). Music through the ages. Delhi.
7. Ramana, G. V., & Seshamamba, T. G. (2024). Fine arts in Tamil Sangam age. *International Journal of Scientific Development and Research*, 9(4), 1400–1407.
8. Various Poets. (n.d.). *Ettuthokai and Pathuppattu anthologies* [Primary Sangam literary texts].

Kalai Kaviri Performing Arts E-Journal
Vol. 2(1), July 2026, pg. 30 – 38

Echoes of Folk Arts in the Globalised Era: Tamil Cinema as a Critical Mediator of
South Indian Intangible Cultural Heritage

¹Kalpana Raghavendar, ²D. Agnes Sharmeely

¹Research Scholar, ²Associate Professor in Violin
Kalai Kaviri College of Fine Arts

¹kalpatharuvruksha2023@gmail.com, ²drdagnessharmeely@gmail.com

Abstract

Film and media act as powerful tools in preserving, popularizing, reinterpreting, and sometimes commercializing these traditions. Through cinema, television and folk arts reach audiences far beyond their original local settings. It can be stated that Film and Media has been the main pillars for the layman people to get knowledge about the beauty of folk arts. The beauty of South Indian folk arts lies in their vibrant simplicity, deep cultural roots, and powerful connection to everyday life.

These art forms—expressed through music, dance, theatre, and visual crafts—capture the rhythm of villages, the harmony between nature and people, and the emotions of ordinary human experience. From the energetic beats of Parai and Thappattam to the graceful movements of Karagattam and the expressive storytelling of Therukoothu, each form reflects centuries of tradition passed down through generations. Rich colors, earthy costumes, handmade instruments, and soulful melodies give South Indian folk arts an authentic charm that is both raw and poetic.

More than mere performance, they celebrate faith, harvest, love, struggle, and community, making them a living mirror of the region's cultural soul. The Film Industry need not necessarily show or explain the grammar of the Folk Art but actually serves as an INDICATOR towards visual audio library that has surpassed generations. Tamil cinema did not arise in a cultural vacuum. When sound cinema emerged in Tamil Nadu in the early 1930s, [KALIDAS was the first Talkie Film of the Tamil Cinema in 1931, the Indian Biographical Film on the Sanskrit Poet Kalidas, (not available to watch)], it absorbed existing indigenous performance traditions that had already shaped Tamil collective consciousness for centuries.

When folk arts enter film and media they undergo transformation from community ritual to mass entertainment. This creates both cultural survival and cultural dilution. The shift changes:

- ✓ Performer–audience relationship
- ✓ Sacred to secular function
- ✓ Local aesthetic to global consumption
- ✓ Space for Creativity
- ✓ Cultural enrichment in Visuals
- ✓ Impact of the Cultural flavour in music

Keywords

Thaarai, Thappaattam, Oyilaattam, Villupattu, Themmangu, Oppaari

1.0 Introduction

Tamil film is both a *cultural archive* and a *living tradition* that sustains folk arts while shaping regional identity.

To understand why Tamil cinema can be seen as a “backbone,” we must define:

- ✓ Folk arts — traditional performance practices like *koothu*, *therukoothu*, *oyilattam*, *Mayilaattam*, *Karagaattam*, *Oppaari*, *Silambaattam*, *poikkaal kuthirai attam* etc, — deeply rooted in village ritual, rhythm, sound, and community identity. These forms embody Tamil social life, oral storytelling, music, and movement that predate modern media.
- ✓ Cinema — a mass-mediated art form that has become the dominant cultural discourse in Tamil society since the early 20th century, linking popular audiences with visual and performative tradition.

In Tamil society, cinema functions beyond entertainment: it serialises folk narratives, recontextualizes traditional forms, and amplifies cultural memory.

2.0 Tamil Cinema’s Roots in Folk Narratives:

Tamil cinema repeatedly draws from

- ✓ Mythology and epic stories, as seen in films like *Thiruvilaiyadal*, *Poompuhar*, *Thiruvavurchelvar*, *Thirumal Magimai*, *Thiruvalluvar*, which adapts devotional folk myths, Shaivite, Vaishnavite, Sangam Literature, Periyapuramam lore into cinematic form.
- ✓ Rural performance traditions, where music and narratives resemble village theatre and folk songs. Film narratives frequently incorporate rhythms, instruments, and performance styles reminiscent of folk practice.

Thus, cinema becomes a transport medium, moving village traditions into screens in urban and global contexts.

Cinema as Preservation & Adaptation: Tamil cinema preserves folk arts in two major ways. They are:

Visual and narrative preservation: Films document traditional dance, music, and ritual performance for posterity. Through mainstream reach, they bring *folk aesthetics* to mass audiences who may otherwise never encounter these forms. For example, classical music/dance and traditional instruments featured in films reflect and archive cultural practices.

Cultural reimagining: Cinema adapts folk elements into new narrative frameworks while retaining cognitive heritage. Even as folk rituals evolve, cinematic representations influence how folk identity is understood and performed by youth today. Therefore, Tamil cinema functions as a living repository — not merely copying tradition, but revitalizing it.

2.1 Tamil Cinema and Social Identity

Cinema's role includes shaping collective identity via cultural symbolism: Narratives carry folk music, dance, and cultural values that underpin community life.

- Through cinema's broad public space, these elements become part of the *modern Tamil cultural consciousness*.

Scholars note cinema's role in *cultural hegemony* and identity formation, demonstrating that film shapes values and cultural memory far beyond aesthetic experience.

Thus, Tamil cinema doesn't just reflect folk art; it scaffolds the survival of folk sensibilities within a rapidly modernizing society.

Synthetic Cultural Dialogues:

Tamil film also creates dialogue among art forms:

- By including classical and folk dance forms on screen, cinema encourages interdisciplinary appreciation.
- Film songs integrate folk motifs that spark renewed interest in regional music traditions among youth.

This mechanism bridges traditional performance and popular culture — ensuring continuity rather than relegation to niche practice.

Without the mediation of cinema, many South Indian folk arts would have remained confined to localized performance spaces and risked gradual cultural invisibility in the face of rapid social transformation. Cinema has functioned as a powerful visual and auditory archive, offering enduring representations of folk music, dance, ritual practices, and village cultural environments. While film does not transmit the precise grammar, performative discipline, technical requisites, or ritual protocols essential to the authentic practice of these folk traditions, it nonetheless captures their aesthetic presence, social context, and cultural significance.

Cinematic representations foreground folk arts as lived cultural expressions embedded within rural life, rather than as formalized instructional systems. Importantly, cinema has never claimed to replace traditional modes of transmission; instead, it provides a referential framework through which later generations can recognize how these art forms appear, sound, and function within communal settings. In the absence of cinema, contemporary society would lack a vast visual database that documents the general performance structures, spatial arrangements, and expressive qualities of folk arts. Thus, cinema operates not as a complete pedagogical medium but as a cultural protector—preserving perceptual memory and sustaining public awareness of folk traditions within modern cultural discourse.

Analytical Framework: Tamil Cinema As A Critical Mediator Of South Indian Folk Arts

The preceding discussion establishes that Tamil cinema has preserved numerous South Indian folk traditions. However, preservation alone does not explain its wider cultural role. A closer examination of selected films and songs demonstrates that Tamil cinema functions as a critical mediator, continuously interpreting, adapting and transmitting folk traditions across changing social, technological and cultural contexts.

Table 1. Evolution of Folk Representation in Tamil Cinema

Period	Representative Films	Nature of Folk Representation	Cultural Function
1930–1965	Kannagi, Nandanar, Thiruvilaiyadal, Thirumal Perumai, Thiruvavarutchelvar	Folk traditions closely linked with mythology, devotion and stage performance	Cultural preservation and religious (Siva Puranam, Azhwar saritthiram) continuity
1965–1985	Thillana Mohanambal, 16 Vayathinile	Village life becomes the narrative centre; folk arts integrated into daily social life	Regional identity and rural realism, festivals, rituals,
1985–2005	Karagattakkaran, Pudhu Nellu Pudhu Naathu, Dharmadurai	Folk music, dance and dialect become major narrative components	Popularisation of folk traditions through mainstream cinema
2005–Present	Paruthiveeran, Aadukalam, Sarpatta Parambarai, Thangaalaan	Greater ethnographic realism with emphasis on memory, identity, labour and indigenous traditions	Cultural mediation in a global digital environment

Table 2. Comparative Analysis of Selected Films and Songs

Film / Song	Folk Art	Technique Used	Cultural Observation
<i>Maankuyile</i> <i>Poonkuyile</i> (<i>Karagattakkaran</i>)	Karagattam	Folk percussion, costume, choreography	Folk dance becomes a mainstream cultural symbol rather than a local performance.
<i>Ucchi</i> <i>Vagundheduthu</i> (<i>Rosappoo Ravikkaikari</i>)	Rural folk melody	Minimal orchestration, deep human emotions of love, betrayal, pain	Simplicity enhances emotional authenticity and reflects village life.
Film / Song	Folk Art	Technique Used	Cultural Observation

<i>Sandhaikku Vandha (Dharmadurai)</i>	Festival music	Crowd movement, rhythmic editing	Demonstrates community participation and collective celebration.
<i>Paccha Mala Poovu (Kizhakku Vaasal)</i>	folk lullaby	Landscape cinematography, lyrical imagery	Connects environment, livelihood and cultural identity.
<i>Oppari Sequence (Paruthiveeran)</i>	Funeral lament	Diegetic sound, extended performance	Preserves ritual authenticity and collective expressions of grief.
<i>Aarivaro Aarivaro (Thangaalaan)</i>	Indigenous musical traditions	Earth-tone visuals, layered sound design	Reintroduces indigenous heritage within contemporary cinema for global audiences.

Table 3. Cinematic Techniques that Mediate Folk Arts

Cinematic Element	Contribution to Folk Representation
Folk Instruments (<i>Parai, Thappu, Urumi, Nadaswaram</i>)	Establish regional sound identity and reinforce cultural memory.
Costume & Make-up	Reflect local customs, occupations and ritual traditions.
Village Landscape	Functions as a cultural space rather than a mere background.
Local Dialect	Preserves oral traditions and linguistic authenticity.
Editing Rhythm	Synchronises visual movement with folk musical structures.
Choreography	Retains traditional movement vocabulary while adapting it for cinematic presentation.
Sound Design	Creates immersive cultural experience through environmental sounds and live performance.

Table 4. Theoretical Interpretation

Theory	Application to Tamil Cinema
Representation Theory (Hall)	Cinema constructs meanings of folk culture rather than merely recording it.
Performance Theory (Schechner)	Folk performances acquire renewed significance when adapted into cinema.
Cultural Memory (Assmann)	Films preserve visual and musical memories that strengthen collective identity across generations.
Intangible Cultural Heritage (UNESCO)	Cinema promotes documentation, visibility and public awareness of traditional performing arts.

3.0 Key Analytical Findings and Conclusion

- ✓ Folk arts are not inserted as decorative sequences; they function as narrative devices that shape character, place and social identity.
- ✓ Early Tamil cinema emphasised religious and mythological preservation, whereas later films integrated folk arts into everyday rural life.
- ✓ Contemporary cinema increasingly presents folk traditions within discussions of history, caste, labour, gender, ecology and indigenous identity.
- ✓ Emotional engagement is generated through the interaction of:
 - Folk rhythm
 - Indigenous instruments
 - Costume
 - Cinematography
 - Editing
 - Landscape
 - Dialect
 - Collective performance
- ✓ Cinema transforms oral traditions into audio-visual memory, allowing folk arts to reach audiences beyond their original geographical boundaries.
- ✓ Television, YouTube and OTT platforms have further expanded this mediation, enabling folk traditions to circulate globally without completely losing their regional identity.

Tamil cinema therefore performs four complementary functions:

1. Documentation
2. Preservation
3. Transformation
4. Transmission

These functions collectively justify describing Tamil cinema as a critical mediator rather than merely an entertainment medium.

4.0 Conclusion

Tamil cinema has evolved from documenting folk traditions to actively mediating their continuity within modern society. The comparative analysis presented in this study demonstrates that South Indian folk arts are preserved not merely through visual representation but through narrative integration, musical adaptation, performative aesthetics, and cinematic interpretation. Across successive decades, Tamil films have transformed village traditions into accessible cultural experiences while retaining their historical, social, ritual, and aesthetic significance.

Rather than replacing traditional performances, cinema extends their visibility and contemporary relevance by connecting oral traditions with modern visual media, regional identity with national and global audiences, and collective memory with evolving cultural discourse. The analytical framework further establishes that folk arts function not as decorative cinematic elements but as integral components of storytelling, emotional expression, and cultural identity. Through the creative use of folk music, indigenous instruments, choreography, costume, dialect, landscape, and visual composition, Tamil cinema continuously reinterprets traditional knowledge for changing generations while preserving its cultural essence.

Consequently, Tamil cinema should be understood not merely as an entertainment industry but as a dynamic cultural institution and a critical mediator that bridges tradition and modernity. Its contribution extends beyond preservation to the revitalisation, reinterpretation, and transmission of South Indian folk arts, thereby supporting the safeguarding of India's intangible cultural heritage in an increasingly globalised and digital world.

Finally, the films and songs discussed in this study are presented not as an exhaustive catalogue but as representative cultural texts that invite further academic inquiry and experiential engagement. Their artistic, social, and ritual dimensions are best appreciated through attentive viewing and listening, allowing audiences to recognise how cinema communicates the cultural values, collective memory, and lived experiences embedded within South Indian folk traditions. Thus, Tamil cinema emerges not only as a repository of cultural memory but also as an evolving force that ensures the continued relevance of folk arts for future generations.

References:

1. Jesudoss, P. *Tamil Cinema: Cultural Influence in India* — scholarcommons.scu.edu.
2. *Cinematic Portrayals of Indian Folk Culture through Folklore ...* (Academic PDF).
3. Research on regional cinema and cultural preservation, JRTDD Journal (2023).
4. Case studies: *Thiruvilaiyadal* (1965), *Thillana Mohanambal* (1968).
5. Koothu and folk dance traditions — ethnographic description.
6. Youth cultural influence study on Tamil films (2025).
7. Assmann, Jan. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge UP, 2011.
8. Hall, Stuart, editor. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage, 1997.
9. Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. 3rd ed., Routledge, 2013.
10. UNESCO. *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. UNESCO, 2003.
11. Assmann, Jan. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press, 2011.
12. Blackburn, Stuart H., and A. K. Ramanujan, editors. *Another Harmony: New Essays on the Folklore of India*. University of California Press, 1986.
13. Dhananjayan, V. P., and Shanta Dhananjayan. *Folk Dances of India*. Bharatiya Vidya Bhavan, 2004.
14. Hall, Stuart, editor. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage Publications, 1997.
15. Pandian, M. S. S. *The Image Trap: M. G. Ramachandran in Film and Politics*. Sage Publications, 1992.
16. Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. 3rd ed. Routledge, 2013.
17. UNESCO. *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. UNESCO, 2003.

Kalai Kaviri Performing Arts E-Journal
Vol. 2(1), July 2026, pg. 39 – 45

Exploring the Impact of Technology in
Dance Education and Performance Practices

¹J. Jayarani, ²V. V. Meenakshi Jayakumar

¹Research Scholar, ²Principal and Professor
Tamil Isai Kalloori

¹jayalaya.vkl@gmail.com, ²dr.mjrmusic@gmail.com

Abstract

This paper examines the role of technology in enhancing dance education and performance practices without replacing the traditional role of the teacher. Technology enhanced learning is gaining popularity in dance education, with numerous benefits for both students and teachers. The study explores how digital tools, online learning platforms, virtual classrooms, augmented reality, virtual reality and multimedia resources contribute to effective teaching and learning in dance education. It also analyses the impact of technology on choreography, rehearsals, performances and community engagement through social media platforms. The paper highlights both the benefits and challenges of integrating technology into dance education. The study concludes that technology creates innovative opportunities for dancers, educators and choreographers while supporting accessibility, creativity, collaboration and global connectivity in the field of dance.

Keywords

Technology, Dance Education, Digital Learning, Virtual Performance, Innovation, Online Platforms.

1.0 Introduction

The world of dance education has seen considerable transformations throughout the years, from traditional studio-based teaching to the use of modern technology. Traditional teaching methods, while successful, have limitations in terms of flexibility, accessibility and creativity. The use of technology can assist address these restrictions and give new options for dancers, choreographers and educators. The field of dance and technology is one that is developing quickly and has the potential to revolutionize dance performance, creativity and instruction.

With the help of digital tools, online platforms and multimedia resources, dance education has become more accessible, engaging and effective. Technology can foster innovation and collaboration of dance education.

1.1 Materials and Methods

This study is based on qualitative research methodology. Data for the study were collected from books, research articles, online journals, digital platforms and scholarly websites related to dance education and technology. The study analyses various technological tools and digital learning methods used in contemporary dance education and performance practices. Secondary data sources were used to understand the impact of technology on teaching, learning, choreography and audience engagement in dance.

2.0 Technology In dance Education

2.1 Online Learning Platforms

Online Platforms can offer live or recorded classes, tutorials and feedback to learners across the globe. Mobile Apps can provide personalized and interactive learning experiences. Technology can also reduce the costs, such as tuition fees, transportation. Online Classes and tutorials make dance education accessible from anywhere. Dancers from remote places or with busy schedules can now take live or pre-recorded courses taught by famous experts.

2.2 Virtual Dance Studios

Online dance studio tutoring crosses geographical barriers. Students from all over the world can now receive high - quality teaching without leaving their homes. Live Virtual Classes feel like being in a real studio. Real-time feedback, question and answer sessions and interactive demonstrations improve the learning experience. Choreographers, dancers and collaborators can communicate more easily thanks to technology virtual platforms facilitate the easy exchange of choreographic concepts, music and visual references. The Combination of technology and dance studio teaching creates opportunities for worldwide connections, innovation and teamwork.

2.3 Virtual Dance Performances and Events

Virtual Dance Performances and Events are growing in popularity and provide a number of advantages.

Enhanced availability - Virtual Events are accessible to a global audience, regardless of geographical location.

Technology - Enhanced Learning using Augmented and Virtual Reality in dance Classes

Technology - Enhanced Learning is becoming increasingly popular in dance education, with a number of benefits for students and educators. Augmented and Virtual reality are utilized to provide immersive and interactive learning experiences.

Augmented Reality lessons provide step-by-step instructions and feedback that use AR technology to overlay digital information on to the physical world.

Virtual Reality dance lessons enable students to participate in dance classes remotely using VR headsets to immerse themselves in the learning environment.

These technologies have the ability to increase students' involvement, motivation and understanding.

2.4 Multimedia Flipped Classroom Models for Dance Education

The flipped classroom is a novel teaching model. In this teaching approach, students learn new knowledge by viewing video lectures, reading ebooks and participating in online discussions before class. Teachers can better assist students and students can learn more interactively and cooperatively.

In Dance Education, this may involve, pre-class video lessons, students watch online lessons before attending class and also improve classroom engagement by allowing time for practice and conversation. Students practice and receive feedback in class, with the instructor giving guidance and support. This technique can improve student understanding and increase flexibility.

3.0 Technology- Based Personalized Education

- Adaptive learning software provides direction and comments based on each student's unique needs and skills.

- Learning analytics allows educators to monitor student progress, identify areas for growth and modify their teaching methods accordingly.

These, technologies have the potential to improve students learning outcomes and improve instructor teaching effectiveness and increase student satisfaction.

Digital Tools for Dance Education

Dance Education Tools

- Mobile apps
- Video analysis Software
- Online learning platforms

Dance Performances and Rehearsal Tools

- Digital stage design and lighting systems
- Sound Design software
- Rehearsal Management Tools
- Motion Capture technology
- Live streaming and online broadcasting

Collaboration and Communication Tools

- Video Conferencing Software - Google Meet, Zoom
- Online Community forums - Facebook Groups
(Example - Dance Educators, Dance Professionals)
- Instagram - @danceeducation
- File Sharing and storage - Google Drive
- Youtube - Online Video sharing Platform

Digital dance Documentation Tools

- Photo and Image editing software - E.g. - Adobe Photoshop
- Video Recording and Editing software - E.g. - Adobe Premiere

Benefits of digital Tools

- Increased practice experiences
- Expanded audience reach and engagement
- Documentation of Dance Heritage
- Enhanced Community building and networking
- New creative possibilities and collaborations

4.0 Social Media Platforms for Community Building

Social Media Platforms such as Youtube, Facebook, Twitter and Instagram are used to Teachers, Choreographers and Dancers interact with people who have similar passions and interests. Choreographers and Dancers share their work, giving them a platform for community interaction and self-promotion. Online forums and discussions groups allow dancers and choreographers to share ideas, ask questions and get feedback.

4.1 Challenges

- Maintaining traditional techniques and values
- Technical issues and equipment costs
- Limited internet access and connectivity
- Continuously updating technology skills and knowledge.

4.2 Results and Discussion

The study reveals that technology has significantly transformed dance education by improving accessibility, flexibility and student engagement. Online learning platforms and virtual classrooms enable students from different geographical locations to access professional dance training. Augmented reality and virtual reality technologies create immersive learning experiences that improve participation and understanding. Digital tools also support choreography, rehearsal management, documentation and performance presentation. However, challenges such as technical limitations, internet accessibility and the preservation of traditional values continue to affect the implementation of technology in dance

education. Overall, technology enhances creativity, collaboration and innovation while complementing traditional teaching practices.

5.0 Conclusion

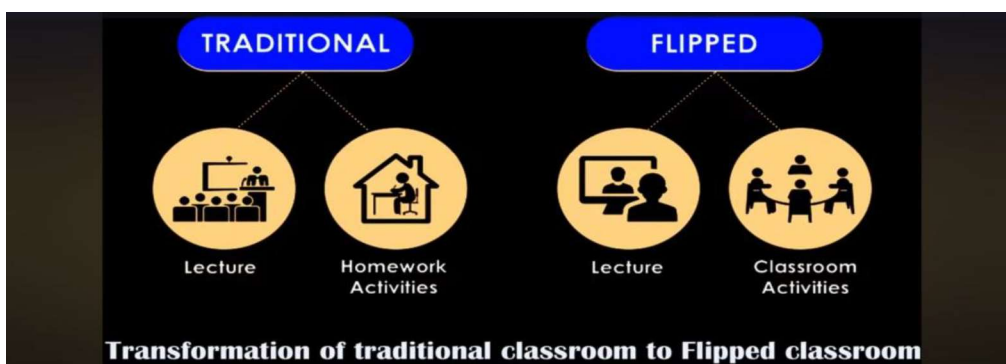
In Conclusion, technology is more than simply a tool for improving dance education, it is a driving factor in its progress. Digital education supports students overall growth by providing a wide range of learning tools and approaches. As technology advances, it is expected to have a impact on the dance world, bringing new opportunities, challenges and innovations. From interactive dance training apps and choreography software to professional development workshops and dance specific lesson plans, offer dance educators need to succeed. By staying committed to continuous learning to the needs of your students, you can help them develop their dance skills, build confidence and achieve their full potential in the world of dance.

Figures

Figure-I



Figure-II



References

1. Dandavate, Rohini. *Technology in Dance Education*. Scribd, Scribd.
2. Online Dance Studio Coaching and Virtual Classes, *Central United University*, Central United University Files.
3. Zhang, Nana. The Application of Flipped Classroom Mode in College Dance Teaching. *Xi'an Fanyi University*, Xi'an, Shaanxi, China.
4. Liu, Yunna, and Yang Nan. Research on Flipped Classroom Teaching Mode. *International Journal of Education and Humanities*, vol. 12, no. 3, 2024, ISSN 2770-6702.
5. The Impact of Technology on Modern Dance Education. *GetDanSync*, GetDanSync.
6. Dance Technology. *Wikipedia*, Wikipedia.
7. The Impact of Digitalization in Dance Teaching on Students' Learning Motivation and Performance. *Hill Publisher Journals*, Hill Publisher Journals EV.
8. Innovation in Dance Education. *FasterCapital*, FasterCapital.
9. Lynch, Mathew. Dance Apps, Tools and Resources That We Love. *The Edvocate*, 21 Aug. 2021, The Edvocate.
10. Integrating Technology in Contemporary Dance Education. *Norachipaumire.com*, Norachipaumire.com.
11. AI Technology and Dance Education. *IndiaAI Portal*, IndiaAI Portal.
12. Jeeanandam, Nivash. Decoding Bharatanatyam: Machine Learning Unveils the Secrets of Classical Dance Poses.
13. Technology in Dance Education. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, SunDirect.
14. Dandavate, Rohini. Apt Use of Technology Can Help Preserve and Advance the Tradition of Odissi Dance in Its Pristine Form.

Kalai Kaviri Performing Arts E-Journal

Vol. 2(1), July 2026, pg. 46 – 55

Influence of Folk Music in Rabindra Saṅgīt –
With special reference to Bāul style

¹Kasturi Sarkar, ²S. Umamaheswari

¹Ph.D Research Scholar, ²Principal & Associate Professor
Department of Vocal Music
Kalai Kaviri College of Fine Arts, Tiruchirappalli

¹kasturisarkarganesan@gmail.com, ²umakalyan23@gmail.com

Abstract

Rabindranath Tagore's Rabindra Saṅgīt comprises over 2,200 songs that blend poetic depth with melodies drawn from Indian classical, Western harmonic practices, and Bengali folk traditions, including Bāul (187 songs), Kīrtan, Ṭappa, Rāmprasādi, and Sārigān. This study examines selected Bāul-influenced compositions to explore Tagore's integration of folk melodic idioms with classical rāga principles and poetic expression.

Keywords: Rabindra Saṅgīt, Tagore, Bāul, Folk music, Rāga, Tāḷa, Bhāva.

1.0 Introduction

Rabindra Saṅgīt is considered a unique and intellectually rich musical tradition within Indian cultural heritage. Tagore's compositions blend lyrical sophistication with diverse musical influences. Apart from classical Hindustāni and Western idioms, Bengali folk music, especially the Bāul tradition played a central creative role. While Tagore was inspired with other folk styles like Kīrtan, Ṭappa, Rāmprasādi and Sārigān, the Bāul tradition contributed the greatest number of melody-types, emotional frameworks, and philosophical perspectives to Rabindra Saṅgīt. This paper presents a structured overview of Bāul influence, melodic and textual analysis, and interpretive observations.

2.0 Scope of the Study

This paper focuses exclusively on Bāul influence on Rabindra Saṅgīt, including:

- ✓ A rāga-table incorporated to show how folk freedom co-exists with Tagore's classical rāga vocabulary.

- ✓ Melodic Analysis of select compositions in Bāul style (rāga choices, folk modal patterns, and ornamentation).
- ✓ Short analysis of two select compositions in Bāul style (textual and melodic).

3.0 Themes of Rabindra Saṅgīt

The themes of songs under these divisions are broad and various that they convey all aspects and types of human emotions, because of which an ordinary layman or a well-educated affluent person could both equally enjoy this music. This genre is not limited to a particular section of the society; rather, it symbolizes each section of our society. The compilation or anthology of songs written and composed by Rabindranath Tagore is named as the Gītabitān, meaning "Garden of songs" and is divided into six main portions or Parjāy-s and they are as follows:

- ✓ Pūja (offerings)
- ✓ Svadeś (Patriotic)
- ✓ Prēm (Love)
- ✓ Prakṛti (Nature)
- ✓ Bicitra (Amazing) and
- ✓ Anuśṭhānik (Ceremonial)

Like any other classical music, this genre is subject to certain regulations too. It is distinct from other songs by these principles and is sung according to certain rules set out by Rabindranath himself or the wizards of Rabindra Saṅgīt. The notation system is known as Ākārmātrik notation which is being discussed below mapping with Karnāṭaka music.

4.0 Bāul Tradition and Its Influence on Tagore

Bāuls, Bengal's wandering mystic minstrels, embody spiritual humanism through simple instruments (ektāra, dotāra, duggi, khanjani) and themes of inner divinity, ritual detachment, and social critique. Tagore, inspired by Lālon Fakir's followers in Birbhum and Śāntinikētan visitors, absorbed their philosophical proximity universal love, self-search, life's transience without direct imitation, shaping Rabindra Saṅgīt's core.

His Svadeś era engagement peaked with “Āmar keno bibhāi” (1911), rejecting classical-folk divides as cultural alienation. Rural stays in Śīlāidaha and Padma journeys, echoing Kabīr-Nānak ideals, fueled this synthesis, elevating folk idioms into refined art that links collective experience with spiritual renewal.

5.0 Rāga Usage in Bāul songs of Rabindra Saṅgīt – A Contextual Table

Although Bāul songs rely basically on folk scales, Tagore’s broader repertoire engages classical rāgas. Tagore employed the suffix “Bāul” to denote not a distinct rāga category, but a stylistic adaptation of classical rāgas shaped by Bāul intonation and melodic contour. The prevalence of *mīśra* rāgas further indicates Tagore’s deliberate deviation from strict rāga orthodoxy in favour of an affect-driven melodic design aligned with Bāul expressivity. Through this rāga treatment, Tagore created a hybrid musical language in which classical tonal grammar is internalized rather than explicitly foregrounded, allowing Bāul songs in Rabindra Saṅgīt to function as a refined synthesis of folk spontaneity and rāga-based discipline.

This contextual framework highlights Tagore’s broader melodic palette, which he modified to incorporate folk characteristics. The table is arranged in descending order of rāga usage, beginning with Bibhās, which accounts for the highest number of Bāul compositions, and progressively moving toward rāgas with fewer instances, culminating in Mīśra Behāg and Tilak Kāmod, which are represented by only a single song each; this ordering clearly highlights Tagore’s preferential use of certain rāgas over others in the Bāul repertoire, based on the frequency of their occurrence. There are other songs that Tagore has just mentioned as Bāul Sur (tune) that are being taken from other folk song sources. However, this paper will discuss only two different songs which have Karnāṭaka equivalent rāgas to understand how Tagore has used the rāga.

Although Rabindranath Tagore composed approximately 187 Bāul-influenced songs, the present table does not include the complete corpus. Instead, it lists only those compositions associated with rāgas that possess identifiable Karnāṭaka equivalents, thereby facilitating a comparative analytical study between Hindustani and Karnāṭaka traditions.

S. No.	Rāga name	Karnāṭaka equivalent	No. of songs
1	Bibhās	15 th mēḷa janyam Bauḷi	18
2	Khambāj	28 th mēḷa Harikāmbōji	14
3	Bhairavi	8 th mēḷa Hanumatōḍi	13
4	Behāg	29 th mēḷa Śaṅkarābharaṇam janyam	8
5	Pīlu	22 nd mēḷa Kharaharapriya janyam	8
6	Iman	65 th mēḷa Mēcakalyāṇi	5
7	Dēś	28 ^t th mēḷa Harikāmbōji janyam	3
8	Jhijhit	28 th mēḷa Harikāmbōji janyam Comparable to Senjuruṭṭi	2
9	Miśra Behāg	Behāg is generally treated as a bhāṣāṅga janya of Mēḷakarta 29 – Śaṅkarābharaṇam, as it employs an anya swara (kaisiki niṣāda) in addition to the scale derived from Śaṅkarābharaṇam. Hence, “Behāg with kōmal Ni” is still appropriately associated with Mēḷakarta 29. Behāg with kōmal Ni	1
10	Tilak Kāmōd	Close to Nalinakānti (janyam of 65 th mēḷa Mēcakalyāṇi)	1

Tagore's rāga choices in Bāul-influenced Rabindra Saṅgīt align melody with poetic bhāva, treating rāgas as expressive agents beyond tonal frames.

Bibhās (most used, 18 songs) dominates Pūja (devotion) and Prakṛti (nature) for its restrained introspection; it extends to Svadeś (patriotic) and Prēm (love) for moral clarity. Khambāj (14 songs) suits Pūja-Prēm via supple flow; Bhairavi (13 songs) spans Pūja, Prēm, Anuśṭhānik for folk-rooted compassion.

Behāg and Pīlu (8 each) balance Pūja-Prakṛti-Prēm flexibly; Iman (5) and Dēś (3) evoke transcendental Prakṛti moods. Bibhās and Iman are analysed here, Bibhās for devotional gravity, Iman (like Karnāṭaka Mēcakalyāṇi) for luminous contemplation using functional Ākārmātrik-to-Karnāṭaka notation mappings.

Melodic Analysis of Bāul-Influenced Composition 1 – Ōre Grihobāsī

Parjāy	<i>Prakṛti (197) Upa-parjāy: Basanta</i>
Rāga	<i>Bibhās-Bāul</i>
Tāḷa	<i>Kaharwa</i>
Year composed	1931
Svarabitān	5
Notation	Anādikumar Dastidār

Rāgalakṣaṇa of Bibhās (Bāul–Rabindra Saṅgīt Context)

Rāga Bibhās, that is subsequently adapted in Rabindra Saṅgīt’s Bāul compositions, is an auḍava-auḍava rāga characterized by a pentatonic scalar framework. The rāga uses the svaras Sa, kōmal Ri, śuddha Ga, Pa, and kōmal dha, while omitting Ma and Ni in both ascent and descent.

In Karnāṭaka terms, the kōmal Ri and kōmal Dha of Bibhās correspond functionally to śuddha Ri and śuddha Dha respectively, with all other employed svaras remaining śuddha. The scale may thus be represented as:

- Ārohaṇa: S R G P D ś Avarōhaṇa: ś D P G R S (Auḍava-Auḍava).
- Svarasthāna-s: Sa, Kōmal Ri, Śuddha Ri of Karnāṭaka music), Śuddha Ga, Śuddha Pa, Kōmal Dha (Śuddha Ri in Karnāṭaka music), Śuddha Ni.
- Bhāva: Devotional (Bhakti Rasa), with a heavy feel, suitable for morning hours.

In Bāul musical practice, Bibhās exhibits minimal gamaka usage, steady intonation, limited oscillation, and phrase repetition, thereby emphasizing textual clarity and devotional effect over melodic elaboration. The rāga’s lakṣaṇa is thus defined less by classical rāgavistāra and more by a stable melodic framework and controlled emotional expression.

Although Bibhās does not admit a direct Karnāṭaka equivalent, its scalar structure and devotional ethos may be vaguely aligned with the Karnāṭaka rāga Bauḷī, a janyam of the 15th mēḷa Mayāmāḷavagauḷa, for purposes of analytical clarity. This

comparison remains illustrative rather than definitive, as the melodic identity of Bibhās is primarily shaped by Bāul modal practice rather than by classical rāga orthodoxy. Consequently, Bibhās serves as the most used rāga through which Bāul folk aesthetics are absorbed and articulated within Rabindra Saṅgīt.

Ōre Grihobāsī (Bibhās-Bāul, Prakṛti: Basanta)

Ākārmātrik notation mapped functionally to Karnāṭaka style (auḍava Bibhās: S R₁ G₃ P D₁; Keherwa tāḷa ≈ 8-beat Āditāḷa, 4+4). Kōmal svaras approximate R₁/D₁; microtones/gamakas implied, not encoded—analytical aid only.

Ākārmātrik notation in Karnāṭaka style

s , r ,	g , r ,	s, r,	d , , ,	
o ..	r ē	gri ho	bā	
p , , ,	s , d,	d, p ,	p ,dn ,	
śi	khōl	Dār	khō..	
d, p ,	p , d ,	n , n ,	dp , ,	
l.	lāg	lo . je	dō..	
, , , ,	ś , ś ,	n,n,	d , d ,	
l....	sthōlē	Jōlē	bono	
p , p ,	pd, ,	d , d ,	p , , ,	
tolē	lāg	lo ..jē	dōl	
p ,m,	g , , ,	g, r ,	s , , ,	
dār	khōl	Dār	khōl	

Analysis: Invites indoor folk to join spring's (Basanta) communal joy, personifying renewal across nature. Simple contour, pulsative rhythm suit Bāul group singing; Ni incursions (p-dn) prioritize folk flow over strict auḍava scalar purity (vs. Karnāṭaka Bauḷi). Embodies Bāul egalitarianism—nature-mediated spirituality beyond caste/ritual.

Observations

1. An examination of “Ōre Grihobāsī”, identified in Rabindra Saṅgīt as set to Rāga Bibhās, reveals a melodic structure that departs from the normative grammar of the Hindustāni Bibhās of Bhairav thāt, conventionally aligned with the 15th mēḷa Māyāmāḷavagauḷa in Karnāṭaka theory.

2. The Karnāṭaka-style Ākārmātrik transcription highlights the recurrent use of Ni-centric phrases and transitional movements (notably p-dn and d-p-n), which contravene the auḍava-auḍava scalar prescription of classical Bibhās (S R G P D, with kōmal Ri and Dha and the complete exclusion of Ma and Ni). These deviations from established rāga-lakṣaṇa indicate a modal reinterpretation informed by Bāul melodic practice, wherein expressive continuity and textual articulation take precedence over scalar orthodoxy. Consequently, Bibhās in this composition functions as a Rabindrik, folk-conditioned modal framework rather than as a strict realization of Hindustāni rāga Bibhās.

Melodic Analysis of Bāul-Influenced Composition 2 – Nityo tomār jē phūl
Rāgalakṣaṇa of Yaman / Iman (Bāul–Rabindra Saṅgīt Context) and its Relationship to Mēcakalyāṇi

Parjāy	Pūja Upa-parjāy: Biśva
Tāl	Ektāl
Rāga	Iman-Bāul
Written on	1913 (29 Ashwin 1320)
Place	Śāntiniketan
Collection	Gītimālya
Svarabīṭān	41
Notation by	Indira Dēbi Coudhurāni / Dīnēndranāth Tagore

Rāga Yaman, referred to as Iman in Rabindra Saṅgīt, is a sampūrṇa-sampūrṇa rāga characterized by a heptatonic scalar framework associated with the Kalyānthāṭ. The rāga uses the svaras Sa, śuddha Re, śuddha Ga, tīvra Ma, Pa, śuddha Dha, and śuddha Ni in both ascent and descent, with the scale generally represented as:

- Ārohaṇa: S R G M P D N Ś; Avarōhaṇa: Ś N D P M G R S (Sampūrṇa-Sampūrṇa), the raised madhyama (tīvra Ma) imparting its distinctive luminous and elevating colour.

- Svarasthāna-s: Sa, Śuddha Re, Śuddha Ga, Tivra Ma, Pa, Śuddha Dha, Śuddha Ni.
- Bhāva: Contemplative and devotional (Bhakti and Śṛṅgāra in a spiritualized mode), with a serene, expansive feel, suited to evening or night hours and to meditative, inwardly directed texts.

In Bāul-influenced Rabindra Saṅgīt practice, Iman generally features restrained gamaka usage, smooth meend-based glides, and lyrically aligned phraseology, emphasizing clarity of poetic articulation and a gentle, introspective radiance rather than virtuoso rāgavistāra. The rāga's lakṣaṇa in this context is defined more by its stable, arching melodic lines and controlled emotional uplift than by exhaustive classical elaboration, making it an apt vehicle for expressing inner aspiration, surrender, and spiritualized love. Within Rabindra Saṅgīt, Tagore internalizes this Yaman/Iman grammar while situating it within a carefully composed, structurally regulated framework that balances classical scalar discipline with the fluidity of Bāul-inspired melodic sensibility. Ākārmātrik notation mapped functionally to Karnāṭaka Mēcakalyāṇi (sampūrṇa: S R₂ G₃ M₂ P D₂ N₃; ektāl ≈ Tisra Ēka, 12-mātrā → 3-akṣara groups). Tivra Ma = M₂; glides/microtones implied—structural guide only, not literal.

, , ,	, , ,	s r g	, gg	
. . .	. . .	Nityo	.tomār	
d d n	dp ,mp	g r g	rs p p	
jephūl	fotē	phūlbo	nē..tāri	
pp ,	mp ,	Mpdn n	dmdp m	
modhu	keno	mōnmo	dhūpe	
g , gr gm	g , r	s r g	, g g	
khābāo	nā..	nityo	.tomār	
d d n	d p ,mp	g r g	rs , ,	
jēphūl	fotē	phūlbo	nē..	

Analysis: Maps Hindustāni Īman/Yaman to 65th mēḷa Mēcakalyāṇi for comparison, retaining Tagore's Kalyān-Bāul synthesis. Linear prayōga, restrained gamakas prioritize spiritual yearning (divine nectar) over elaboration; system-specific idioms preserved. Ākārmātrik notation in Karnāṭaka style

Textual Analysis – Transliteration and meaning

Bengali lyrics	English Translation
Nityo tomaar je phul phote phulbone	Flowers blossom in your garden regularly
Taari modhu keno monmodhupe khaawaonaa?	Why don't you feed the nectar that my mind is hungry of?

Observations

The composition "*Nityo tomār jē phūl phōṭē*" illustrates rāga Iman functioning as both a melodic and philosophical medium within Tagore's Bāul-influenced Rabindra Saṅgīt. Its heptatonic structure (SR2G3M2PD2N3S–SN3D2PM2G3R2S), corresponding functionally to the 65th mēḷakarta Mēcakalyāṇi, supports the text's contemplative expression of spiritual yearning. Tagore's treatment of Iman prioritizes restrained gamaka usage, linear prayōga, and lyrical intelligibility over classical rāga elaboration, reflecting core Bāul aesthetics. Consequently, Iman here operates as a context-specific modal adaptation rather than a strict realization of Yaman/Kalyān grammar, shaped by Bāul philosophical and expressive priorities.

6.0 Conclusion

This study confirms the strong influence of Bāul music on Rabindra Saṅgīt, evident in Tagore's integration of melodic structure and lyrical bhāva. His rāga choices reflect a conscious alignment of musical expression with poetic meaning, prioritizing emotional communication over strict classical conformity. The analysis of selected compositions reveals a flexible, folk-informed adaptation of rāga grammar, where Ākārmātrik notation can be mapped only functionally to Karnāṭaka systems. Rabindra Saṅgīt thus emerges as a distinctive synthesis of folk spontaneity and classical discipline, foregrounding bhāva as its central aesthetic principle.

References

1. Guha Thakurta, S. (1950). *Rabindrasangeeter Dhara*. Dakshinee, 204–208.
2. Geetabitan. (n.d.). *Geetabitan*. Retrieved July 2026, from <https://www.geetabitan.com/>
3. Gitabitan. (n.d.). *Gitabitan Online*. Retrieved July 2026, from <http://www.gitabitan.net/>
4. Tagore Web. (n.d.). *Tagore Web*. Retrieved July 2026, from <https://www.tagoreweb.in/>
5. Mukherjee, S. (2017). Tagore and the Baul folk: A coalition in music styles. *International Journal of Innovative Research and Advanced Studies*, 4(8).
6. Rakhi Chakraborty. (2025, September 13). *নিত্য তোমার যে ফুল ফোটে স্বরলিপি* | Nitya Tomar Je Phool Notation | Harmonium Tutorial | Lyrics [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WCIThTSTF4g>
7. Harmonium Class by Debasmita. (n.d.). *Ore griho basi (ওরে গৃহ বাসী খোল দ্বার খোল)* | Harmonium Tutorial | Rabindra Sangeet [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=dIiJK52McKY>. Retrieved July 16, 2026.

Kalai Kaviri Performing Arts E-Journal
Vol. 2(1), July 2026, pg. 56 – 63

நாட்டுப்புற இசை மரபில் ஏழூர் (சப்தஸ்தான) தாலாட்டு

அ. பானுமதி
உதவிப் பேராசிரியர்
வீணைத்துறைத் தலைவர்
கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி
திருச்சி

ஆய்வுச் சுருக்கம்

நாட்டுப்புற பாடல்கள் கிராமிய வாழ்க்கையோடு நெருங்கிய தொடர்புடையவை. குறிப்பாக தாலாட்டுப் பாடல்கள் தாயின் அன்பையும், குழந்தையைச் சுற்றி எழும் கற்பனை உலகையும் இசை வடிவில் வெளிப்படுத்துகின்றன. பாமரர் முதல் பண்டிதர் வரை தாலாட்டுப் பாடல்களைப் பயன்படுத்தி வருகின்றனர். ஆழ்வார்கள் மற்றும் பிற்கால கவிஞர்கள் இப்பாடல் வகைக்கு மெருகேற்றி பிள்ளைத்தமிழாகவும், தெய்வீக தாலாட்டுகளாகவும் இயற்றியுள்ளனர். இக்கட்டுரை தாலாட்டின் பல்வேறு வகைகளை குறிப்பாக தஞ்சாவூர் மாவட்டத்தின் ஏழூர் (சப்தஸ்தான) தாலாட்டை மையமாகக் கொண்டு அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

கலைச்சொற்கள்

தாலாட்டு, நாட்டுப்புற இசை, ஏழூர் (சப்தஸ்தானம்) தமிழிசை மரபு, பிள்ளைத்தமிழ்.

1.0 முன்னுரை

தாலாட்டு என்பது குழந்தையின் அழகையை நிறுத்தவும், தூங்க வைக்கவும் பாடப்படும் நாட்டார் பாடல் வகையாகும். வாய்மொழி இலக்கியமாக தலைமுறை தலைமுறையாக வழங்கி வந்த இப்பாடல்கள் தற்காலத்தில் நாட்டார் ஆய்வாளர்களால் சேகரிக்கப்பட்டு தொகுக்கப்பட்டுள்ளன. மொழிவாரியாக தாலாட்டின் பெயர்கள் வேறுபடுகின்றன: மலையாளத்தில் 'தாராட்டு', தெலுங்கில் 'ஊஞ்சோதி', கன்னடத்தில் 'ஜோகூல்' என அழைக்கப்படுகிறது.

1.1 தாலாட்டு: சொற்பொருள் விளக்கம்

"தால்" என்ற சொல் நாவைக் குறிக்கும். நாவினால் ஓசை எழுப்பி குழந்தையை

உறங்க வைப்பது 'தாலாட்டுதல்' எனப்படும். "ஆராரோ ஆரிராரோ" என்ற சந்தத்தின் மூலம் ஓசை எழுப்புவதால் இது 'ஆராட்டுதல்' என்றும் சொல்லப்படுகிறது. தாய் குழந்தையை மடியிலோ, தோளிலோ, கைகளிலோ, தொட்டிலிலோ வைத்து ஆட்டிய வண்ணம் தாலாட்டுவது வழக்கமாகும்.

இக்கட்டுரையின் முதன்மை நோக்கங்கள்

1. நாட்டுப்புற இசையில் தாலாட்டின் இடத்தை அடையாளம் காணுதல்

2. ஏழுநூற்றாண்டின் சிறப்பியல்புகளை ஆராய்தல்

3. தாலாட்டின் இசை அமைப்பை விரிவாக ஆய்வு செய்தல்

நாட்டுப்புற பாடல் வகைகள்

1. தாலாட்டுப் பாடல்கள் 2. கும்மிப் பாடல்கள். 3. சோபனப் பாடல்கள் 4. நலங்குப் பாடல்கள் 5. வாழ்த்துப் பாடல்கள் 6. ஒப்பாரிப் பாடல்கள் 7. விளையாட்டுப் பாடல்கள் 8. நையாண்டிப் பாடல்கள் 9. கதைப் பாடல்கள் 10. காதல் பாடல்கள் 11. தொழிற்பாடல்கள்

இவற்றுள் தாலாட்டுப் பாடல்கள் குழந்தையைச் சுற்றி அமைந்த தனித்துவமான இசை மற்றும் உளவியல் பண்புகளைக் கொண்டவை.

தாலாட்டின் இலக்கிய மரபு

பக்தி இலக்கியங்களில் இறைவனைக் குழந்தையாகப் பாவித்து தாலாட்டுப் பாடல்கள் பாடப்பட்டுள்ளன:

திருஞானசம்பந்தர்: 1 ஆம் திருமுறை பண் மேகராகக் குறிஞ்சி

"ஏரிசையும் வடவாலின்" என்று தொடங்கும் பாடல் திருவீழிமிழலை ஸ்தல பாடல்

"பண்ணமறும் மென்மொழியாள் பாலகரைப் பாராட்டும்

ஓசை கேட்டு விண்ணவர்கள் வியப்பெய்து விமானத்தோடும்"

பெரியாழ்வார்: ஆந்திரு மொழி கலித்தாழிசை நீலாம்பரி ராகம் அட தாளம்

"மாணிக்கம் கட்டி வயிர இடைகட்டி"(முதல் பத்து)

குலசேகர ஆழ்வார்: 8 ஆம் திருமொழி தாலாட்டு

"மன்னு புகழ் கௌசலை தன் மணிவயிறு

என்னுடைய இன்னமுதே இராகவனே தாலேலோ (பாடல் எண் 719)

1.2 நவீன இலக்கியம்

பாரதியார், கண்ணதாசன் (ஆயர்பாடி மாளிகையில்), தியாகராஜர் (ஜோ ஜோ)

கவிக்குஞ்சர பாரதி, அம்புஜம் கிருஷ்ணா போன்றோர் தாலாட்டுப் பாடல்கள் இயற்றியுள்ளனர்.

1.3 பாடல் முறை

திண்டிவனம் வட்டாரப் பகுதிகளில் தாலாட்டு பாடும் பெண்கள் லுலுலாயி லுலுலாயி" என்று நாவை அசைத்து குழந்தையின் கவனத்தை ஈர்த்து பாடுகின்றனர். பாடலில் இசை ஒரே மாதிரியாக இல்லாமல்இ பாடகரின் விருப்பத்திற்கு ஏற்ப நீட்டிப் பாடப்படுகிறது.

2.0 ஏழூர் (சப்தஸ்தான) அறிமுகம்

தஞ்சாவூர் மாவட்டத்தில் திருவையாறு மற்றும் அதனைச் சுற்றியுள்ள ஏழு திவ்ய தலங்கள் 'ஏழூர்' அல்லது 'சப்தஸ்தானம்' என்று ;அழைக்கப்படுகின்றன:

1. திருவையாறு 2. திருப்பழணம் 3. திருச்சோற்றுத்துறை .4. திருவேதிக்குடி
5. திருக்கண்டியூர் 6. திருப்பூந்துருத்தி 7. திருநெய்த்தானம்

2.1 புராண வரலாறு

பங்குனி மாதம் சித்திரை திருநாளில் திருவையாற்றுக்கு அருகில் உள்ள அந்தணர் குறிச்சியில் நந்தியம்பெருமாள் சிலாதல முனிவருக்கு மகனாகத் தோன்றினார். சிவபெருமான் நந்தியம்பெருமானுக்கு அன்று மாலை பட்டாபிஷேகம் செய்து 'அதிகார நந்தி' பட்டம் சூட்டினார். மறுநாள் புனர்பூச நட்சத்திரத்தன்று திருமழபாடியில் சுயம்பிரகாசா என்ற நங்கைக்கும் நந்தியம்பெருமானுக்கும் திருமணம் நடைபெற்றது.

2.2 திருவிழா நடைமுறை

திருமணமான புதுத்தம்பதிகளை அழைத்துக்கொண்டு அய்யாறப்பர் (திருவையாறு இறைவன்) அறம்வளர்த்த நாயகியுடன் கண்ணாடிப் பல்லக்கில் ஏழு ஊர்களுக்கும் செல்கிறார். ஒவ்வொரு ஊரிலும் அவ்வூர் இறைவன் இவர்களை எதிர்கொண்டு வரவேற்றுஇ பின்னர் தாமும் ஊர்வலத்தில் இணைகிறார். சித்திரை மாதம் பஞ்சமி நாளில் திருவையாறு கொடியேற்றம் நடைபெறுகிறது. பிரம்மோற்சவம் சிறப்பாக நடைபெறுகிறது. கொடியேறிய 12ஆம் நாள் விசாக நட்சத்திரத்தில் அய்யாறப்பர் ஏழு ஊர்களுக்கும் சென்று மறுநாள் காலை திருவையாற்றை அடைந்து திருவிழா நிறைவு பெறுகிறது.

2.3 ஏழூர் தாலாட்டு: பாடல் அமைப்பு

இத்திருவிழாவை வருணித்து ஏழூர் தாலாட்டு பாடப்படுகிறது. தாலாட்டுக்குரிய

"ஆராரோ ஆரிராரோ" சந்தத்துடன் தொடங்கும் இப்பாடல் ஒவ்வொரு ஊரையும் வரிசையாகக் குறிப்பிட்டு அவ்வூர் இறைவன்-இறைவியரின் சிறப்பையும், அவர்கள் தரும் வரங்களையும் பாடுகிறது.

2.3.1 திருவையாறு

தட்சிண காசி என்றும், காசிக்கு வீசும்பங்கு அதிகம் என்றும் போற்றப்படும் திருவையாற்றின் சிறப்பை முதல் வரிகள் கூறுகின்றன.

பாடல் பகுதி: "ஆராரோ ஆரிராரோ கண்ணே ஆராரோ ஆரிராரோ
காசிக்கே போன சிவன் அப்பா காணிக் குறையாமே பூசிக்கும்
திருவையாறு அம்மா புண்ணிய வரம் தந்தாரோ"

2.3.2 திருப்பழணம்

'பழணம்' என்பதற்கு 'சோலை' என்பது பொருள். இங்கு செல்வ வரம் வேண்டப்படுகிறது.

"மான் பறக்கும் சோலை கண்ணே வாழ்ச்சித் திருப்பழணம்
திருப்பழணம் சாமி கண்ணே செல்வம் வரச் சொன்னாரோ"

2.3.3 திருவேதிக்குடி

இங்கு வித்தை (கல்வி) வரம் வேண்டப்படுகிறது.

"அருமைத் திருவேதிக்குடி கண்ணே அமிர்தலிங்க நாதரோடு
வேதிக்குடி அம்மனோடு அம்மா வித்தை வரச் சொன்னாரோ"

2.3.4 திருச்சோற்றுத்துறை

சோற்றுத்துறைநாதர், ஓதவனேஸ்வரர், சோத்துலிங்க சாமி என மக்கள் மத்தியில் பல பெயர்களில் அழைக்கப்படும் இறைவன். இங்கு குழந்தை வளர்ச்சி வேண்டப்படுகிறது.

"சோத்துத் துறையூர் கண்ணே சோத்துலிங்க சாமியோடு
மார்க்கமுள்ள மங்கையோடு கண்ணே வளர்ந்திருக்கச் சொன்னாரோ"

2.3.5 திருக்கண்டியூர்

இங்கு நீண்ட ஆயுள் வேண்டப்படுகிறது.

"கண்டியூர் வாழக் கண்ணே மயிலும் நடமாட
கண்டியூர் சாமி கண்ணே காலம் வரச் சொன்னாரோ"

2.3.6 திருப்பூந்துருத்தி

புவனேஸ்வரர் புஷ்பநாத சாமியாக அழைக்கப்படுகிறார். இங்கு நல்ல தூக்கம் வருவதற்கு வேண்டப்படுகிறது.

"பூப்பறியும் சோலை கண்ணே புகழ் புரியும் பூந்துருத்தி
புஷ்பநாத சாமி அப்பா பொழுது உறங்கச் சொன்னாரோ"

2.3.7 திருநெய்த்தானம்

நையாண்டியப்பர் அப்பர்லிங்க சாமியாக அழைக்கப்படுகிறார்.

"ஆத்துக்கும் அந்தாண்ட கண்ணே அரசும் படித்துறையாம்
அப்பர் லிங்கசாமி கண்ணே அழைத்து வரச் சொன்னாரோ"

மீண்டும் திருவையாறு

புறப்பட்ட மறுநாள் மீண்டும் ஊருக்குள் நுழையும் விழா. கடை தெரு, ஆட்கொண்டார் சன்னதி, குளம் போன்ற இடங்கள் வருணிக்கப்படுகின்றன.

"சீரார் திருவையாறு கண்ணே சிவபஞ்சநாதரோடு
கடையும் கடத்தெருவாம் கண்ணே கண்கொள்ளாக் காட்சிகளாம்
அரசும் படித்துறையாம் கண்ணே ஆட்கொண்டார் சன்னதியாம்
விடையாற்றிப் பொய்கைக்கு கண்ணே விடிஞ்சு வரச் சொன்னாரோ"

2.4 இசை அமைப்பு

தாலாட்டுப் பாடல்கள் பெரும்பாலும் "நீலாம்பரி" ராகத்தில் பாடப்படுகின்றன. எனினும் சஹானா, ஆனந்த பைரவி போன்ற ராகங்களிலும் பாடப்படுகின்றன. இசை அமைதியான, சீரான முறையில் குழந்தையைத் தூங்கச் செய்யும் மென்மையான போக்கைக் கொண்டது.

2.4.1 பாடல் போக்கு

ஆரோஹணத்தில் மத்திமஸ்தாயி காந்தாரத்தில் இருந்து தொடங்கி தைவதம் வரை செல்கிறது. அவரோஹணத்தில் தைவதத்தில் தொடங்கி மத்திமஸ்தாயியில் நிறைவடைகிறது. மத்திம ஸ்தாயியிலேயே பாடல் உலாவருகிறது.

2.4.2 கமக நுட்பங்கள்

பாடும்போது அழகான, பொடிப்பொடியான, நுட்பமான கமகங்கள் பாடப்படுகின்றன. செவ்விசைக்கு பழகிய குரலில் நாட்டுப்புற தன்மையோடு இந்த கமகங்களை பிடிப்பது சவாலானது.

2.4.3 சொல் அமைப்பு

ஒவ்வொரு வரியின் இடையிலும் "கண்ணே", "அம்மா", "அப்பா" போன்ற அன்பு விளி சொற்கள் இடம்பெறுகின்றன. இவை குழந்தையின் கவனத்தைத் தக்கவைக்கவும், பாடலை மென்மையாக்கவும் உதவுகின்றன.

3.0 தாலாட்டுகளில் உவமை-உருவக அணிகள் கையாளப்படுகின்றன:

"கோவை இதழ் மகளே என் குவிந்த நவரத்தினமே

கட்டிப் பசும்பொன்னே என் கண்மணியே கண் வளராய்"

இங்கு குழந்தை நவரத்தினம், பசும்பொன், கண்மணி ஆகிய உருவகங்களில் சித்தரிக்கப்படுகிறது.

3.1 மோனைத் தொடை

முதல் எழுத்து ஒன்றும் வரும் மோனைத் தொடை பாடலை நினைவில் வைத்துக்கொள்ள உதவுகிறது.

3.2 எதுகை அமைப்பு

பாடல் முழுவதும் அழகான எதுகை அமைப்பு காணப்படுகிறது. இது செவிக்கு இனிமையாகவும், குழந்தையை ஈர்க்கவும் உதவுகிறது.

3.3 தெய்வீக நம்பிக்கை

ஏழு ஊர்களின், ஏழு தெய்வங்களிடம் குழந்தைக்கு பல்வேறு வரங்கள் வேண்டப்படுகின்றன. அவையாவன புண்ணிய வரம் (புனித வாழ்க்கை), செல்வம் (பொருளாதார வளம்), வித்தை (கல்வி), வளர்ச்சி (உடல் வளர்ச்சி), காலம் (நீண்ட ஆயுள்), நல்ல தூக்கம், விடிவு (நல்ல எதிர்காலம்).

3.4 பண்பாட்டு அடையாளம்

இலக்கண இலக்கிய அறிமுகம் இல்லாத நாட்டுப்புற பெண்கள் தலபுராணங்களை வாய்மொழியாக பாதுகாத்து வருவது குறிப்பிடத்தக்கது. ஆகமம், சாஸ்திரம், புராணம் படித்து அறியாத ஒருவர் தாலாட்டில் இத்தகைய செய்திகள் வெளிப்படுவது வியப்புக்குரிய செய்தியாகும்.

3.5 சமூக ஒற்றுமை

ஏழு ஊர்களும் ஒன்றிணைந்து நடத்தும் திருவிழா சமூக ஒற்றுமையையும், கூட்டு பண்பாட்டையும் வெளிப்படுத்துகிறது.

நவீன தாலாட்டுகள் பாரம்பரிய ராக அமைப்புகளை பயன்படுத்தினாலும், வார்த்தைகளில் நவீன சொற்கள் நுழைகின்றன. மருத்துவமனை, விமானம், கணினி, மொபைல் போன்ற சொற்கள் தாலாட்டுகளில் இடம்பெறுகின்றன. இது மாறிவரும் சமூக யதார்த்தத்தை பிரதிபலிக்கிறது.

3.6 பண்பாட்டு ஆவணம்

ஏழூர் தாலாட்டு சப்தஸ்தான திருவிழாவின் வரலாறு, தலபுராணங்கள், இறைவன்-இறைவி பெயர்கள், ஊர் புவியியல் போன்றவற்றை ஆவணப்படுத்துகிறது. இது வரலாற்று ஆய்வுக்கு முக்கியமான ஆதாரமாகும்.

4.0 முடிவுரை

தாலாட்டு வெறும் குழந்தையை தூங்க வைக்கும் பாடல் மட்டுமல்ல; அது ஒரு சமூகத்தின் கலை, இலக்கியம், இசை, வரலாறு, சமயம், தத்துவம், பெண் குரல் போன்ற பல்வேறு பரிமாணங்களை உள்ளடக்கிய சிக்கலான பண்பாட்டு ஆவணமாகும். ஏழூர் (சப்தஸ்தான) தாலாட்டு தமிழ் நாட்டுப்புற இசையின் சிறந்த எடுத்துக்காட்டு. ஒரு தலபுராணத்தை, திருவிழா மரபை, இசைக்கலையை, கவித்துவத்தை, சமூக ஒற்றுமையை ஒருங்கே உள்ளடக்கியது. தஞ்சாவூர் மாவட்டத்தின் ஏழு ஊர்கள் ஒன்றிணைந்து நடத்தும் சப்தஸ்தான திருவிழாவின் வரலாற்றை, ஒவ்வொரு ஊரின் இறைவன்-இறைவி பெயர்களையும், அவர்கள் தரும் வரங்களையும் இப்பாடல் ஆவணப்படுத்துகிறது. இலக்கண இலக்கிய அறிமுகம் இல்லாத நாட்டுப்புற பெண்கள் வாய்மொழியாக இத்தகைய பாடல்களைப் படைத்து பாதுகாத்து வருவது வியப்புக்குரிய செய்தி. எதுகை, மோனை, உவமை, உருவகம் போன்ற இலக்கண நுட்பங்களை இயல்பாகக் கையாண்டுள்ளனர். நீலாம்பரி போன்ற ராக அமைப்புகளை செவிவழியாக கற்று, மென்மையான, குழந்தையை தூங்க வைக்கும் இசை போக்கை உருவாக்கியுள்ளனர். தாலாட்டு மரபு தமிழரின் இசை மரபின் வேர். இதைப் பாதுகாப்பது தமிழ் பண்பாட்டைப் பாதுகாப்பதற்கு சமம். நவீன தொழில்நுட்பங்களைப் பயன்படுத்தி பாரம்பரிய மரபுகளை புதிய தலைமுறைக்கு அறிமுகப்படுத்த வேண்டும். அரசு, கல்வி நிறுவனங்கள், தன்னார்வ அமைப்புகள், ஊடகங்கள், ஆராய்ச்சியாளர்கள், சமூகம் அனைவரும் இணைந்து செயல்பட வேண்டும். ஏழூர் (சப்தஸ்தான) தாலாட்டு தமிழ் நாட்டுப்புற இசை மரபின் அரிய வைரம். இதை பாதுகாப்பது நமது பொறுப்பு.

துணை நின்ற நூல்கள்

1. கதிரவன், மு. தமிழ் நாட்டுப்புற இலக்கியம். மணிவாசகர் பதிப்பகம், 2010.
2. சுப்பிரமணியன், வே. தாலாட்டு: ஒரு இசையியல் ஆய்வு. காலச்சுவடு பதிப்பகம், 2015.
3. சுந்தரம், இரா. தஞ்சாவூர் மாவட்ட நாட்டுப்புற பாடல்கள். சரஸ்வதி மகால் நூலகம், 2017.
4. பாலசுப்ரமணியன், கா. கர்நாடக இசையில் நாட்டுப்புற தாக்கம். மியூசிக் அகாடமி வெளியீடு, 2014.
5. வேலாயுதம், பி. ஏழூர் திருவிழா வரலாறு. சிவகங்கை வெளியீடு, 2013.
6. ஆய்விதழ் கட்டுரை சரஸ்வதி, க. “ஏழூர் சப்தஸ்தான திருவிழா: ஒரு சமூகவியல் ஆய்வு. நாட்டார் ஆய்வு இதழ், தொகுதி 8, இதழ் 2, 2017, பக். 78—.

Kalai Kaviri Performing Arts E-Journal
Vol. 2(1), July 2026, pg. 64 – 69

பொய்க்கால் குதிரையாட்டம்

ர. லலிதாம்பிகை

உதவிப் பேராசிரியர், பரதநாட்டியத்துறை

கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி

lalithanivetha356@gmail.com

ஆய்வுச் சுருக்கம்

பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டம் தமிழ் நாட்டின் ஒரு பாரம்பரிய நடனமாக உள்ளது. கலைஞர் தனது இடுப்பில் குதிரை வடிவ அலங்காரத்தை அணிந்து, கீழே மனிதக் கால்கள் மறைந்தபடி குதிரை, ராஜா, ராணி தோற்றத்தை உருவாக்கி ஆடுகிறார்கள். தவில், நாதஸ்வரம் போன்ற இசைக்கருவிகளின் தாளத்துடன் நிகழ்த்தப்படும். இந்த ஆட்டம் ஊர் திருவிழாக்கள், கோவில் திருவிழாக்கள் போன்ற பல இடங்களில் நிகழ்த்தப்பட்டு வருகின்றது. வீரமும், உற்சாகமும் நிறைந்த அசைவுகள் மற்றும் இசை, நடன ஒருங்கிணைப்பு மக்களின் பங்கேற்பு ஆகியவை இந்த கலைக்கு தனித்துவம் அளிக்கின்றன. தமிழர் பண்பாட்டின் உயிரோட்டத்தையும் பாரம்பரிய சிந்தனையை பிரதிபலிக்கும் முக்கியமான கலை வடிவமாக பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டம் விளங்குகின்றன.

சிறப்பு சொற்கள்

பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டம், ராஜா, ராணி, தஞ்சாவூர் ஆட்டம்

1.0 முன்னுரை

முதன் முதலில் பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டம் தோன்றிய ஊர் தஞ்சாவூர் ஆகும். ஒரு நாள் திருவையாற்று படித்துறையில், அதாவது காவிரி ஆற்றின் மணற்பரப்பில் நடைபெற்ற சடுகுடு போட்டின் போது திருவையாறு குழுவுடன் அருகில் உள்ள ஊரான, நடுக்கடை பந்தர் குழுவினர் கலந்து கொண்டனர்.

திருவையாற்றுக் குழுவில் ஆடிய ராமகிருஷ்ண நாயுடு, விளையாட்டின் போது எதிர்குழுவில் விளையாடிய ஒரு முஸ்லிம் இளைஞரின் தலையைப் பிடித்த போது ராமகிருஷ்ண நாயுடுவின் பல் அந்த இளைஞர் தலையில் பட்டுவிட அதன் காரணமாக இரு ஊர் குழுவினருக்கும் அவரவர் ஊர் மக்கள் சேர பெரிய சண்டையாக மாறியது. இதனால் கோபம் கொண்ட ராமகிருஷ்ண குழுவினர், நடுக்கடை பந்தர் ஊர்காரர்களை காவிரி ஆற்று மணலில் தூரத்திக் கொண்டு ஓடிவிரட்டினர். அவர்களை விரட்டியப்பின் நாயுடுவின் நண்பர் துரைசாமி என்பவர் இரண்டு மூன்று சுள்ளிகளின் கணுக்களில் இரண்டு கால்களின் பெரு விரல்களை நுழைத்து மூங்கில் சுள்ளிகளை

கைகளால் தூக்கி எடுத்து நடந்து வந்தார். இதனை பார்த்த நாயுடுவின் மனசுக்குள் பொய்க்கால் செய்யும் எண்ணம் உருவானதாக கூறப்படுகிறது. பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டத்திற்கு சிறப்பு சேர்த்தவர் தஞ்சாவூர் மாவட்டம் திருவையூர் பகுதியை சேர்ந்த டி. சி. சுந்தரமூர்த்தியால் இந்த ஆட்டம் மராட்டிய மன்னர்கள் காலத்தில் தஞ்சைக்கு வந்ததாக வரலாற்று ஆய்வாளர்கள் கூறுகின்றனர்.

1.1 அமைப்பு மற்றும் தயாரிக்கும் முறை

குதிரை வடிவத்தால் அமைக்கப்பெற்ற ஒரு அமைப்பு முறையாகும். களிமண், ஆற்று மணல் இரண்டையும் கலந்து பிசைந்து ஒரு நாள் ஊறவைத்து, அம்மண்ணால் குதிரை செய்து இரு நாட்கள் உலர்த்த வேண்டும். நாளிதழ்களை சிறுசிறு துண்டுகளாக வெட்டி நீரில் நனைத்து களிமண் குதிரையில் இடைவெளி இன்றி ஒட்ட வேண்டும். வஜ்ரம், மயில்துத்தம், மரவள்ளிக்கிழங்கு மாவு முன்றையும் நீரில் கலந்து நெருப்பில் பதமாகக் காய்ச்சி பசை தயாரித்து ஆற வைக்கவேண்டும். அந்தப் பசை தடவிய நாளிதழ்களைக் குதிரை உருவத்தில் ஒட்டவேண்டும். இவ்வாறு ஒன்றன்மீது ஒன்றாக நான்குமுறை நாளிதழ்களை ஒட்டி வெயிலில் உலர்த்தவேண்டும். மொத்தமான காடாத்துணியைத் துண்டுகளாக நறுக்கி பசை தடவி அதன்மீது ஒட்டவேண்டும். அதனை வெயிலில் உலர்த்தவேண்டும். அதன்மீது மீண்டும் நான்கு நாளிதழ்களை ஒன்றன்மீது ஒன்று ஒட்டி உலர்த்தி அதன் மீது காடா துணியை ஒட்டி இரண்டு நாட்கள் உலர்த்த வேண்டும். பிறகு குதிரையின் மண்டைப் பகுதியின் மையத்திலிருந்து பிளேடால் அறுத்து எடுக்கவேண்டும். இப்போது காகிதம் மற்றும் துணியால் ஆன குதிரைக்கூடு இரு பகுதிகளாகக் கிடைக்கும். அந்த இரண்டு பகுதிகளையும் மொத்த ஊசியால் மொத்த நூல் கொண்டு தைக்கவேண்டும். குதிரையில் ஆள் அமர்ந்துசெல்லும் பகுதியில் ஆள் நுழையும் அளவு நீள சதுரத்தில் துவாரம் அமைக்க வேண்டும்.

பிறகு குதிரை வாயின் மேற்புறமும் கீழ்ப்புறமும் தனித்தனியாக மேற்கூறப்பட்ட முறையில் உருவாக்கவேண்டும். அட்டையில் செய்து பசையில் மரத்தூளைக் கலந்து ஒரு நாளிதழ் ஒட்டி, அதன்மீது துணி ஒட்டி முன்பு உருவாக்கப் பட்ட குதிரையின் தலைப்பகுதிகளில் வைத்துத் தைக்க வேண்டும். குதிரையை இழுப்பவர் தனது இரண்டு கால்களிலும் மரக்கட்டையை அணிந்து கொண்டிருப்பார். கால்களில் அணிந்துள்ள மரக்கட்டையை டிக் டக் என்று அடித்து ஓசையை எழுப்புவார். குதிரையின் கடிவாளத்தை பிடித்து கம்பீரமாக தாளத்திற்கு ஏற்ப குதிரை ஆடச்செய்வது அழகாக இருக்கும்

2.0 இசைக் கருவிகள்

பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டத்திற்கு கொந்தளம் எனப்படும் இரட்டை முகத்தோல் கருவி பக்க இசையாக பயன்படுகிறது. மேலும் இரு தவில்கள், இரு நாதஸ்வரங்கள், பம்பை கிடுகிடுப்பு போன்ற இசைக்கருவிகள் பக்க இசையாக பயன்படுத்தப்படுகின்றன. தமிழகம் மட்டுமல்லாமல் இந்தியாவில் வேறு சில மாநிலங்களிலும் இவ்வாட்டம் ஆடப்படுகிறது. ஒரிசாவில் சைத்திகோடா அல்லது கெயுதா என்ற பெயரிலும், ஆந்திராவிலும் கிலு குரலு என்ற பெயரிலும், ராஜஸ்தானில்

கச்சிகோடி என்ற பெயரிலும், கேரளாவில் குதிரைக்களி என்ற பெயரில் நிகழ்த்தப்படுகிறது. மேலும் சிலப்பதிகாரத்தில் மரக்கால் ஆட்டம் எனவும் கூறப்படுகிறது.

2.1 ஆடும் முறை

ஆட்டத்தின் தொடக்கத்தில் விநாயகர் துதி நாதஸ்வரத்தில் வாசிக்கப்படும். பிறகு நையாண்டி தெம்மாங்கு முதலானவை வாசிக்கப்படும். அதற்கேற்ப ஆட்டம் நிகழும். ராஜா, ராணி வேடமிட்ட ஆட்ட கலைஞர்கள் முதலில் தனித்தனியே மூன்று முறை வட்டமாக சுற்றி வந்து ஆடுவர். பின்னர் குதிரை ஆடுவது, ராஜா அதனை அடக்குவது, குதிரை காலை உயர்த்துவது, ராஜா ராணி கை கோர்த்து ஆடுவது, ராஜா ராணி எதிராக நின்று ஆடுவது, குதிரையின் முகங்களை ஒன்றாக்கி ஆடுவதும், நான்கு முலைகளிலும் ஓடி ஆடுவது, உட்கார்ந்து ஆடுவது என ஆட்டம் பலவாறு நிகழ்த்தப்படுகிறது. இதில் வீரபாண்டிய கட்டபொம்மன், மதுரை வீரன் கதை நிகழ்ச்சிகளும் மராட்டிய மன்னன் சத்ரபதி சிவாஜி தனது குலதெய்வம் அம்பாள் பவானியிடம் ஆசிப் பெற்று போருக்கு புறப்படுவது போன்ற நிகழ்ச்சிகள் இதில் நடைபெறுகிறது.

2.2 வேறு பெயர்கள் மற்றும் நிகழும் இடங்கள்

புரவி ஆட்டம், பொய்க்கால் குதிரையாட்டம் என்று அழைக்கப்படும். இந்த நடனம் நோன்பு கடனுக்காக கோயில் திருவிழாக்களிலும், திருமணங்கள் சீப்பு, சோப்பு முதலான விளம்பர நிகழ்ச்சிகள், அரசு விழாக்கள், அரசியல் விழாக்கள் முதலானவற்றில் பொழுதுபோக்கு நோக்கமாக கொண்டு நிகழ்த்தப்படுகிறது. இஸ்லாமிய திருமணங்களிலும், சந்தனக்கூடு விழாக்களிலும், கிறிஸ்துவ தேவலயங்களிலும் இந்நிகழ்ச்சி ஏற்பாடு செய்யப்படுகிறது.

2.3 பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டம் கலைஞர்களின் உடைகள் மற்றும் அணிகலன்கள்

அக்காலத்தில் பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டம் ஆடும் கலைஞர்களில் ஆண் கலைஞர் ராஜா வேடம் அணிந்தும், பெண் கலைஞர் ராணி வேடம் அணிந்தும் ஆடிவந்தனர். எனவே இவர்களின் உடைகள் ராஜா ராணி போலவே தோற்றமளிக்கும். இவர்கள் தஞ்சையை ஆங்கிலேயர்களுக்கு முன்பு வரை ஆண்ட மராட்டிய அரசர்கள் போலவே இவர்கள் வேடமிட்டு ஆடி வந்தனர்.

2.3.1 பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டத்திற்கு இசைக்கப்படும் பக்க இசைக் கருவிகள்

பொய்க்கால் குதிரை போன்ற நாட்டுப்புற கலைகளுக்கு இசைக்கப்படும் பக்க இசை நையாண்டி மேளமாகும். இதில் நாதஸ்வரம், ஒத்து, தவில், பம்பை, கிடுக்கட்டி, ஜால்ரா போன்ற இசைக்கருவிகளை கொண்டு இசைக்கப்படுகிறது. பொய்க்கால் குதிரையாட்டத்திற்கு முதன் முதலில் பயன்படுத்தப்பட்ட கொந்தளம் என்னும் இசைக்கருவியும் இப்போது பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டத்திற்கு இசைக்கப்படும் நையாண்டி மேளத்துடன் சேர்ந்து இசைக்கப்பட்டு வருகிறது.

2.3.2 பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டத்தில் அடவுகள்

பொய்க்கால் குதிரை ஆடும் கலைஞர்கள் ஓரடி உயரக்கட்டையின் மேல் அவர்களின் காலை

நாடாவினால் கட்டிக்கொண்டு அவற்றின் மேல் நிற்பதே கடினமான செயல். மேலும் ஏறத்தாழ 40 கிலோ எடை உள்ள குதிரைக்கூட்டினை, அவர்களின் உடம்பில் அணிந்து கொண்டு அந்த எடையை தாங்கிக் கொண்டு நிற்பதும் மேலும் கடினமான செயலாகும். இதனுடன் நடத்தல், ஆடுதல், குதித்தல், குனிதல், நிமிர்தல், கால் தூக்கி ஆடுதல், முன் பக்கம் செல்லுதல், பின்பக்கம் செல்லுதல், பக்கவாட்டுகளில் வீசி ஆடுதல், முன் பக்கம் முழங்கால் உயரத்திற்கு கால்களை மாற்றி மாற்றி தூக்கி ஆடுதல் என்னும் பல நிலைகள், அடவுகள் இடம் பெறுகின்றன. புவி ஈர்ப்பின் சமநிலைக்கு எதிரான இத்தகைய பல நிலைகளில் இருந்து ஆடி அந்நிலைகளிலும் சமநிலை தவறவிடாமலும் விழுந்துவிடாமலும் ஆடி குதிரை சவாரியை கண்முன் படைத்து காட்டுவதில்தான் இவ்வாட்டத்தின் சிறப்பு அமைந்துள்ளது.

2.3.3 பிற மாநிலங்களில் உள்ள பொய்க்கால் குதிரையாட்ட அடவுகள்

தஞ்சாவூர் பொய்க்காய் குதிரை ஆட்ட குடும்பங்களோடு தொடர்பு கொண்டு பின்னர் பெங்களூரில் குடியேறி இக்கலையை ஆடிவரும் டி. சி. சுந்தரமூர்த்தியும் அவரது மனைவியும் பொய்க்கால் குதிரை வரலாற்றில் குறிப்பிடத்தக்கவர்களாக விளங்குகின்றனர். இவர் மகன் யோகலிங்கமும் இக்கலையில் ஈடுபட்டுள்ளார். பெங்களூரில் டி. சி. சுந்தரமூர்த்தியின் பொய்க்கால் குதிரை தஞ்சாவூர் பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டத்தின் அனைத்து கூறுகளையும் உள்ளடக்கி இருப்பதுடன், தம் ஆட்டத்தில் புராண இதிகாச வரலாற்று நிகழ்ச்சிகளை சைகை மொழியால் அமைந்த, சில காட்சிகளை படைத்து காட்டும் போக்கும் பெங்களூர் புரவி ஆட்ட கலைஞர் டி. சி. சுந்தரமூர்த்தியால் புகுத்தப்பட்டுள்ளது. இவரை பின்பற்றி சென்னையில் உள்ள பொய்க்கால் குதிரை ஆட்ட கலைஞர்கள் இம்முறையை தங்கள் பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டத்தில் புகுத்தி உள்ளனர். பெங்களூர் பொய்க்கால் குதிரை ஆட்ட கலைஞர் டி. சி.

சுந்தரமூர்த்தி பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டத்தில்

- ராஜா ராணி
- வீர சிவாஜியும் பாவனதேவியும்
- இராஜா பிரதாபசிங்கும் சுல்தானும்
- கோபு மன்னன்
- ராமசாஸ்திரி

போன்ற வரலாற்று நிகழ்ச்சிகள் திரௌபதியும் பிமனும் போன்ற இதிகாச நிகழ்ச்சிகள் சிவசக்தி நடனம் போன்ற புராண நிகழ்ச்சிகள் ஆகியவற்றின் நாட்டிய நாடக நிகழ்ச்சிகளை படைத்தளிக்கிறார். தமிழ்நாட்டில் தஞ்சை, சென்னை மற்றும் கடலூர் போன்ற பகுதிகளில் ஆடப்படும் பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டங்கள் அடவுகள் மிகுந்து காணப்படுகின்றன.

2.3.4 பொய்க்கால் குதிரை ஆட்ட கலைஞர்களின் அசைவுகள் மற்றும் அங்கங்கள்

- முன்புறம் நீட்டுதல்
- பின்புறம் நீட்டுதல்
- கடிவாளத்தை பிடித்திருத்தல்

- கடிவாளத்தை பிடித்திழுத்தல்
- இரு கால்களும் சேர்த்து ஒரே நேரத்தில் குறுக்கே போடுதல்
- இரு கால்களும் சேர்த்து ஒரே நேரத்தில் அகற்றிப் போடுதல்
- தலையில் அசைவுகள் வலப்புறம் திரும்புதல் இடப்புறம் திரும்புதல்

இவ்வாறு வலக்கையின் 8 அசைவுகளும், இடக்கையில் 3 அசைவுகளும், வலக்காலில் 12 அசைவுகளும், இடக்காலில் 10 அசைவுகளும், இரு கால்களும் சேர்ந்து உள்ளதில் 2 அசைவுகளும், இரு கைகளும் சேர்ந்து இருந்ததில் 2 அசைவுகளும் தலையில் 2 அசைவுகளும் பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டத்தில் இடம்பெறுகின்றன.

3.0 பொய்க்கால் குதிரையாட்டத்தின் மிக முக்கியமான கலைஞர்கள்

டி. சி. சந்திரமூர்த்தி, சோமுராவ், தஞ்சாவூர் விநாயகம் போன்றோர் முக்கியமான கலைஞர்களாக காணப்படுகின்றனர். ஏனைய பகுதிகளான தஞ்சை, மதுரை, சேலம், தென்னாற்காடு, சம்பவராயர், அம்பேத்கார், செங்கை அண்ணா, சென்னை என்னும் எட்டு மாவட்டப்பகுதிகளில் ஆடப்பட்டுவருகிறது. பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டங்களில் குதிரை சவாரியை நினைவுறுத்தும் ஒரு சில அடவுகள் இடம் பெற்றுள்ளது குறிப்பிடத்தக்கது.

தமிழகத்தின் மற்ற மாவட்டங்களை விட தஞ்சையில் தான் பொய்க்கால் குதிரையாட்டம் தலைசிறந்த முறையில் விளங்கிவருகிறது.

தஞ்சை பொய்க்கால் குதிரையாட்டங்களில் மட்டுமே கால்களை பக்கவாட்டில் தூக்கி போட்டு ஆடுதல், திமிரும் குதிரையை அடக்குதல், ஓடல், குதித்தல், உட்காருதல், எழுதல், முன்னும் பின்னும் மற்றும் பக்கவாட்டில் செல்லுதல் என்னும் பல நிலைகளில் அடவுகள் இடம் பெற்றுள்ளன.

3.1 குதிரை ஆட்ட கலைஞர்கள் மேடையில் ஆடும் விதங்கள்

ஆண், பெண் குதிரையாட்ட கலைஞர்கள் மேடையில் சேர்ந்து ஆடும் பொழுது இடம்பெறும் குதிரை கூடுகளின் அசைவுகள் ஏறத்தாழ ஒரே மாதிரியாக அமைந்து காணப்படும். குதிரை முன்னோக்கி இழுக்கும் பொழுதும், குதிரையை மேலோக்கித் தூக்கும் பொழுதும் இரு ஆட்ட கலைஞர்களும் நேருக்கு நேர் நின்றும், அருகே நின்றும் அச்செயல்களை செய்கின்றனர். இரு ஆட்ட கலைஞர்களும் குதிரையுடன் சுற்றும் பொழுது ஒரு ஆட்டம் கலைஞர் வலது இடப்புறமாகவும், மற்றொரு ஆட்ட கலைஞர் இடவலப்புறமாகவும் சுற்றுகின்றனர். ஆண், பெண் ஆட்ட கலைஞர்கள் இணைந்து ஆடும் பொழுது ஆட்ட கலைஞர்கள் மட்டுமின்றி குதிரைகளும் தங்களுக்குள் நட்பு பாராட்டி பழகுவது போல் தோன்றும் படி குதிரைக்கூட்டின் அசைவுகள் உண்டாக்கப்படுகிறது

4.0 முடிவுரை

பொய்க்கால் குதிரையாட்டம் என்பது தமிழர்களின் சிறந்த நாட்டுப்புறக் கலை மரபுகளில் ஒன்றாகும். தஞ்சாவூர் மண்ணில் தோன்றி, காலப்போக்கில் தமிழகத்தின் பல பகுதிகளிலும் பிற மாநிலங்களிலும் பரவி வளர்ந்த இந்தக்கலை மக்களின் வாழ்வியல், வரலாறு, புராணம் மற்றும் பண்பாட்டை ஒருங்கே வெளிப்படுத்துகிறது. குதிரை வடிவஅமைப்பு, சிக்கலான அடவுகள், தாளமிக்க இசை, ராஜா ராணி வேடங்கள் ஆகியவை இணைந்து, பார்வையாளர்களை கவரும் கலை வடிவமாக பொய்க்கால் குதிரையாட்டத்தை உயர்த்துகின்றன. உடல் சமநிலை, தைரியம், திறமை ஆகியவற்றை வெளிப்படுத்தும் இந்த ஆட்டம், வெறும் பொழுதுபோக்கு மட்டுமல்ல தமிழரின் பாரம்பரிய அடையாளமாகவும் விளங்குகிறது. எனவே, இத்தகைய அரிய நாட்டுப்புறக் கலைகளைப் பாதுகாத்து, அடுத்த தலைமுறைகளுக்கு எடுத்துச் செல்லுதல் நம் அனைவரின் பொறுப்பாகும்.

துணைநூற் பட்டியல்

1. முனைவர். கு. முருகேசன், பொய்க்கால் குதிரையாட்டம், தேன்மொழி பதிப்பகம், டிசம்பர் 2003.
2. முனைவர் கு. முருகேசன், தமிழக நாட்டுப்புற ஆட்டக் கலைகள், தேவி பதிப்பகம், அக்டோபர் 1989.
3. முனைவர். ஆறு. இராமநாதன், நாட்டுப்புறக் கலைகள் (நிகழ்த்துக் கலைகள்), மெய்யப்பன் தமிழாய்வகம், டிசம்பர் 2001

Kalai Kaviri Performing Arts E-Journal

Vol. 2(1), July 2026, pg. 70 – 76

நாட்டுப்புற இசை பாரம்பரியத்தில் வில்லிசை கருவிகளின்
பங்கு மற்றும் அதன் புதுமை

¹ரா.பாலாம்பாள், ²தே. ஆக்னஸ் ஷர்மீலி
¹ஆய்வு மாணவி, ²இணைப் பேராசிரியர்
கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி
திருச்சிராப்பள்ளி – 620 001

ஆய்வுச் சுருக்கம்

இந்த தலைப்பில் நாம் காணவிருப்பது நாட்டுப்புற இசையில் வில்லிசை கருவிகள் அதாகப்பட்டது வில் போட்டு வாசிக்கும் கருவியும் மற்றும் வில் வடிவத்தில் விளங்கும் வில்லிசை கருவிகள். பல வகையான சடங்கு மற்றும் சம்பந்தாயங்களுக்கு எவ்வாறு பயன்படுத்தப்பட்டது என்பதை அறியும் வகையில் அமைகிறது. பின்னர் விசேஷ நிகழ்வுகள் மற்றும் தெய்வ வழிபாடுகளுக்கும், சடங்கு துவக்கத்தில் வில்லிசை கருவிகள் நாட்டுப்புற கலைப் பாரம்பரியத்தில் அணுகும் முறைபற்றியும் விவரிக்கிறது. கதை வடிவங்களுக்கும். நாடோடிக் கூத்து வடிவங்களிலும் பாட்டுடன் சேர்ந்தும், தனித்தும் இசைக்கப்படுகிறது. ஆறுப்படை திருவிழாக்கள், பழங்குடி மரபுகளில் வழிபாட்டு சடங்குகளில் இக்கருவியின் பயன்பாடு மற்றும் வில்லுப் பாட்டு பல்லு நடன நாடகங்கள், மருத்துவ இணைமேந்தல் பாடல்களுக்கு எவ்வாறு உபயோகிக்கின்றனர். குழந்தை தாலாட்டுப்பாடல், கிராமிய பெண்கள் ஆடும் சில கூத்துக்கள், அம்மன் பாடல்கள் இவற்றில் இசைத் துணையாக இருந்ததை பற்றி குறிப்பிடப் பட்டுள்ளது. பல ஊர்களில் வில்லுபாட்டு வெவ்வேறு சூழ்நிலைகளில் பயன்படுத்தப் பட்ட விதம் பற்றி அறியலாம். பின்னர் பல ஊர்களிலும், கிராமங்களிலும் வில்லிசை கருவிகள் வெவ்வேறு புதிய பெயர்களுடன் பல தரப்பட்ட இசை கலைஞர்களாலும், அந்தந்த ஊர் மக்களாலும் வாசிக்கப்பட்ட சான்றுகள் பற்றி விவரிக்கப் படுகிறது, வில்லிசை கருவியின் வடிவம். அதன் ஒலி அமைப்பு, பாடல்களுக்கு நாத தாள ஆதரவு, அடி நாதம் போன்றவற்றை பற்றியும் சொல்லப்படுகிறது. மேலும் வில்லிசை கருவிகள் நாட்டுப்புற இசை பாரம்பரியத்தில் பங்கு கொண்டு அதன் புதிய பரிணாம மாற்றத்தை ஆராய்வதே இக்கட்டுரையின் நோக்கம்.

1.0 முன்னுரை

தமிழகத்திலும், தென் இந்தியப் பண்பாட்டிலும் வில் வாடிவில் வாசிக்கப்படும் கருவியானாலும், வில் போட்டு வாசிக்கக்கூடிய கருவிகள் என்று சொன்னால் அது மிக பழமையானவையாக காணப்படுகிறது. அதன் நாதமும், ஒலித்தன்மையும் நாட்டுப்புற இசைக்கு மிகவும் உறுதுணையாக செயல்பட்டு மேலும் இசைக்கு மெருகு சேர்க்கிறது. அவ்வகையில் வில்லிசைக் கருவிகள் பல வகையான பயன்பாடுகளுக்கு ஊன்றுகோளாகவும், மேலும் நாட்டுப்புற இசை செவ்வன பரிமளிக்க உடன் சிறக்கிறது. இவை ஒற்றை நார், இயற்கை பொருட்கள், சடங்கு, கதைப்பாடல் ஆகியவற்றோடு இணைந்தவை. இவற்றின் பங்கு மூன்று நிலைகளில் நிலைகளில் பார்க்கப்படுகிறது.

- ✓ சடங்கு பயன்பாடு
- ✓ கதை சொல்லும் கலைகளில்
- ✓ நாட்டுப்புற இசை களத்தில்

இன்னும் பல பரிமாணங்களிலும், நிலைகளிலும் பார்க்கப்படுகிறது.

சடங்கு பயன்பாடு

வில் வாத்தியங்கள் பெரும்பாலும்

- ✓ வில்லுப் பாட்டு
- ✓ கிராமிய பூஜைகள்
- ✓ தெய்வ வழி பாட்டுக் கூத்துகள்
- ✓ பிறப்புப் பாடல்கள்
- ✓ சாமி ஆட்டம்
- ✓ திருவிழா ஊர்வலம்

போன்ற நிகழ்ச்சிகளில் புனிதமான ஒலி மற்றும் இசை உருவாக்க பயன்படுத்தப்பட்டது.

வில்லுப்பாட்டு

தமிழ்நாட்டின் மிகப் பழமையான கதைப்பாடல் முறைகளில் ஒன்று. வில்லிசையோடு கதையோடு பாடும் பாடல். இது அனைத்தும் நிகழும் கதை-இசை-தாளக் கலவை.

வில் ஒரு சின்ன இசைக்கருவி, அதன் ஓசையால் கதையாக்கம் உயிர்ப்புடன் நடக்கும். வில்லையும், தட்டையும் இணைத்து கதை சொல்லும் மரபு. வீரக்கதை, தெய்வ புராணம், சமூகப்பாடல்கள் என கதையில் உணர்ச்சியை உயர்த்த நாதத்தை நீட்டிக்கும் வில் யாழ் இசை மிக முக்கிய பங்கை வகித்தது. இவ்வகையான வில் வாத்தியம் பின்னணி இசை, அழைப்பு நாதம், உணர்ச்சி நாதம் ஆகிய மூன்று முக்கிய பணிகளையும் வகிக்கிறது. வில்லுப்பாட்டில் கதை மாறும் போதும் உணர்ச்சி மாறும் போதும் வில் வாத்தியத்தில் துடிப்பு மாற்றம், நார் ஈப்பு மாற்றம், தட்டுப்பாட்டின் வேக மாற்றம் இவற்றைச் செய்து கதையின் உணர்ச்சி வெளிப்படுத்தப்படுகிறது.

1.1 வில்வாத்தியங்கள் சடங்குகளில் பயன்படுத்துவதின் காரணம்

வில் என்பது அம்பும் வில்லும் கொண்ட அடையாளமாக கருதப்படுகிறது. வீரத்திற்கும் பாதுகாப்பிற்கும் அடையாளம். ஒற்றை நார் உண்டாக்கும் ஒலி, ஒம் - போன்ற இயற்கை அதிர்வு கொண்டது. குரலிசையில் மந்திர ஸ்தாயி, தார ஸ்தாயி பாடலுக்கும், பாடலின் அதிர்வை வலுப்படுத்த ஒரு உறுதுணையாக மேற்கொள்கிறது. ஆதலால் வில் வாத்தியங்களின் பயன்பாடு மிகவும் முக்கியமானதாக கருதப்படுகிறது.

வில்லடி என்பது தமிழ்நாட்டின் பழமையான ஒற்றை தந்தி வாத்தியங்களில் ஒன்று. இது பெரும்பாலும் நாட்டுப்புற பாடல்கள், கதை பாடல்கள், அஞ்சலிப்பாடல்கள், வில்லுப்பாட்டுப் பாரம்பரியம் ஆகியவற்றில் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தது. வில் வடிவிலான ஒரு வளைவில் நாரகட்டி அதற்கு சிறிய கத்தடி அல்லது விறகு கம்பி கொண்டு நாதம் உண்டாக்கப்படும்.

நாட்டுப்புறக் கலாச்சாரத்தில் வில் வாத்தியங்கள் பயன்படுத்தப்பட்ட சடங்குகள் வில்லடி வாத்தியம் தமிழகத்தை பொருத்தவரை பல வகையான சடங்குகளுக்கு பயன்படுத்தப்பட்டு வருகிறது. பண்டைய தமிழ் இசை, வள்ளலார் நாட்டுப்புறகலைகள், கிராமிய சடங்குகள், குரவைகள், மான்குடி கோலாட்டங்கள் போன்ற இடங்களில் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகிறது.

கிராமிய சடங்குகள் அல்லது பூஜைகள்

1. முளைப்பாரிக் கும்பிடுதல்
2. வீடு புகுவிழா
3. குல தெய்வ வழிபாடு

கிராமிய கூத்துக்கள்

1. குரவைக் கூத்து

2. வில்லிச்சி பாட்டு

3. மான்குடி கோலாட்டம்

புலம் சார்ந்த பண்பாட்டு இசை

1. விவசாய பாடல்கள்

2. மேய்ப்புனார்ப் பாடல்கள்

நாட்டுப்புற இசை கலாச்சார அடையாளம்.

வில் வாத்தியம் என்பது

1. குரல் இசையின் பின்புலம்

2. கதை கூடியவரின் கருவி

3. சடங்கின் புனித வலி

4. பெண்களின் விரதப் பாடல் தோழன்

5. நாடோடியின் வாழ்க்கை நாதம்

6. மேய்ப்புனாரின் இசை அங்கம்

என பல கோணங்களில் முழு வாழ்க்கை இசைப் போல இருந்தது.

1.2 கிராமிய சடங்கு - வழிப்பாட்டு இசை

1.2.1 வில் விளக்குப்பாடல்

தமிழ்நாட்டின் சில கிராமங்களில் பாடப்படும் பாடல். சிவன் அம்மன் கோவில்களில் பாடப்படும். இருள் நீங்கச் செய்யப்படும். வழிப்பாட்டு நிகழ்வுகளில் பாடப்படும் பாடல்களை ஒத்திசைக்க சிறிய வில் யாழ் போன்ற வாத்தியம் கொண்டு பயன்படுத்தப்பட்டது. தெய்வ கூத்து, சூட்சும கலைகளில் இதன் பயன்பாடு காணப்படுகிறது. தெய்வ விளக்கு வைக்கப்படும் திருவிழாக்கள்.

அம்மன், முருகன் குலதெய்வ வழிப்பாடு, முத்தாரம்மன் வழிபாடுகள். ஆடி அம்மன் பாடல்கள் இவற்றில் வில் வாத்தியம் ஒரு ஆன்மீக அதிர்வு கொடுக்கிறது. தெய்வ வழிப்பாட்டு நிகழ்வுகளில் வில் விளக்கு வைத்து பாடும் பெண்களின் குழு இசைக்குப் பின்னணி நாதமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டது.

இசையின் அலைவரிசை மற்றும் வில் வாத்தியத்தின் பயன்

1. மனதை சாந்தப்படுத்துகிறது.
2. சடங்கின் புனிதத்தன்மையை உயர்த்துகிறது.
3. சடங்கில் ஆன்மீக அதிர்வை உருவாக்குகிறது.
4. “தெம்பரிசை” போல அடிநாதத்தைக் கொடுக்கிறது.
5. பெண்களின் குரலை சமப்படுத்துகிறது.

1.2.2 கிராமிய கூத்துக்கள்

தெருக்கூத்து, ஒலிப்பாடல் கூத்து, நாடோடி நாடகம், கிராமிய பெண்கள் குழு நிகழ்ச்சிகள், விரதப்பாடல்கள், திருவிளையாடல் பாடல்கள், குறிப்பாக பெண்கள் பாடல்களில் ஒரு தாள நாதத்தை கொடுக்கிறது. பாடல்களுக்கு பக்க வாத்தியமாக அமைகிறது.

தெருகூத்து மற்றும் வில் வாத்தியத்தின் பங்கு

1. போர்க்காட்சி - வேகமான வில் நாதம்
2. சோகக்காட்சி - மெதுவான நீண்ட நாதம்
3. தெய்வக்காட்சி - உயர்ந்த அதிர்வு
4. நடிகர்களின் நடனத்துக்கு பேஸ் நாதம்

குரவைக்கூத்து மற்றும் வில் வாத்தியத்தின் பயன்

1. பெண்கள் குழுப் பாடலுக்குச் சீரான அடிநாதம்
2. குரவை அசைவுகளுக்கு நெடிய ஒலி
3. பாரம்பரிய யாழ் மரபின் இசை ஆதாரம்

பாணர் மரபு கதை கூத்து மற்றும் வில் வாத்தியத்தின் பயன்

1. பாணர் குரலின் அடிநாதம்
2. கதை சொல்லும் போது இராக மாற்றம்
3. மெட்டுப் பின்னணி தரும்

2.0 மேய்ப்பனார் விவசாயிகள் - நாடோடி இனங்கள்

மேய்ப்பனார் தங்கள் ஆடு, மாடு, கன்றுகளை கட்டுப்படுத்த நாதஒலி பயன்படுத்தினர். வில்லின் ஒசை மேய்க்கும் மாடுகள், ஆடுகளுக்கு சைகை மொழியாக பயன்படுத்தினர். தனிமையில் பாடும் இசை துணையாகவும், புல்

வெட்டும் போது நாத ஒலி தரும். விவசாயிகள் பயிர் வேலை செய்யும் போது பாடலுக்கு அடிநாதமாக வில் யாழ் வாசிக்கப்பட்டது. விவசாயிகள் தனிமையில் பாடும்போது பயிர் செய்யும்போது மாலை வேளையில் இதன் சங்கீதம் மனநிம்மதி தரும்.

2.1 பிற மாநிலங்களில் நாட்டுபுற கலாச்சாரத்தில் வில் வாத்தியங்களின் பங்கு

வில்லடி வாத்தியம்

கேரளா மாநிலத்தில் நாட்டுபுற இசை கலாச்சாரத்தில் மிக முக்கியமான சடங்கு இசைக் கருவியாக பயன்படுத்தப்பட்டு வந்துள்ளது. தேவ சடங்கு இசை வடிவங்களாக வளர்ச்சி பெற்றுள்ளது.

பாரயணி(பாரயணக் கீர்த்தனம் கேரளா)

பாடல் தொடக்கம், முடிவு, சடங்கு மாற்றங்கள் அனைத்திலும் பயன்படுகிறது.

இசைக்கருவி அவசியம் என்பது முறையாக்கப்பட்டது.

ஒன்னாரி (கேரளா)

கேரளா நாட்டுபுற பாடல்களில் குறிப்பாக ஒணப்பாட்டு, மூட் பாடல், குழந்தை தூங்கல் பாடல்களில் பயன்படுத்தப்படும் வாத்தியம்.

கிண்டாரி அல்லது கின்றா (கன்னட அல்லது மன்னாடு பிரதேசம்)

வில் வடிவில் ஒற்றை நார் கொண்ட ஒலி பெட்டி உடையது. பாடும் போது ஒரு கையால் வில் வைத்து நாதம் உண்டாக்குவர்.

2.1.1 வில்வாத்தியங்களில் ஏற்பட்ட புதுமைகள்

இன்றைய நாகரீக உலகில் மேடை இசைக்கு பொருத்தமான வடிவாக்கம் செய்யப்பட்டு புதியதொரு பரிமாணத்தை நமக்கு தந்துள்ளது. அவ்வகையில்

➤ மர ரெசொனேட்டர்

➤ அக்ரிலிக் ரெசொனேட்டர்

மெட்டல் ப்ரிட்ஜ் போன்றவை மேடை இசைக்கு பொருத்தமாக மேம்படுத்தியுள்ளனர். வில் வாத்தியங்களில் குறைந்த ஒலி சிறிய கால்பின் மைக் ரெசொனேட்டர் உள்ளே பிக் அப் காயில் போன்ற புதுமைகளில் இன்றைய பெரிய மேடைகளிலும் பயன்படுத்தமுடிகிறது.

3.0 முடிவுரை

இவ்வாறு பண்டைய தமிழ் மரபின் உயிராகவும், நாட்டுப்புற இசை பாரம்பரியத்தில் இசையும் அதனுடன் ஒன்றிணைந்து வில் வாத்தியங்களின் முக்கியத்துவமும், பங்கும் நமக்கு பல புதுமைகளையும் கண்டெடுத்து ஒரு அழகான பாரம்பரியத்தை நமக்கு ஏற்படுத்தி கொடுத்துள்ளது. இனிதே புதியதொரு படைப்பையும், பரிமாணத்தையும் காணலாம்.

நூல் குறிப்புகள்

1. பாரம்பரிய தொகுப்புகள் - திரு.வைவேலு நாயர்.
2. தமிழ் நாட்டார் கூத்து - திரு.எஸ்.கண்ணப்ப முதலியார்
3. நாட்டுப்புற கலை ஓர் தொகுப்பு -முனைவர். ஜி.நாகராஜன்
4. நாட்டுப்புற மேடை நாடகம் - முனைவர் சுயம்புலிங்கம்

Kalai Kaviri Performing Arts E-Journal

Vol. 2(1), July 2026, pg. 77 – 92

சம்பல்புரி

ஜாக்குலின் பிறின்ஸ் பி.ஹே,
முதுகலை இரண்டாம் ஆண்டு,
பரதநாட்டியத் துறை, கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரி
jjclassicalarts@gmail.com

ஆய்வுச் சுருக்கம்

எந்தவொரு சமூகத்தின் கலாச்சார பாரம்பரியத்தின் ஒருங்கிணைந்த பகுதியாக நடனமும் இசையும் உள்ளன. சம்பல்புரி நாட்டுப்புற நடனத்தில் பயன்படுத்தப்படும் பல்வேறு வகையான இசை மற்றும் இசைக்கருவிகளை ஆராய்வது, சம்பல்புரி நாட்டுப்புற நடனத்தின் பல்வேறு வகைகளை விவரிப்பது மற்றும் பல காரணிகளால் சம்பல்புரி இசை மற்றும் நடனத்தில் நிகழும் மாற்றங்களை வெளிச்சம் போட்டுக் காட்டுவது, இந்த ஆய்வறிக்கையின் நோக்கமாகும். தற்போதைய ஆய்வு, ஆய்வு மற்றும் விளக்கமான தன்மை கொண்டது. ஆய்வுக்கான தரவு முதன்மை ஆதாரங்கள் மற்றும் இரண்டாம் நிலை ஆதாரங்களில் இருந்து சேகரிக்கப்பட்டது. சம்பல்புரி மாவட்டத்தின் இசைக்கலைஞர்கள், நடனக் கலைஞர்கள் மற்றும் நடன ஆசிரியர்களிடமிருந்து முதன்மை தரவு சேகரிக்கப்பட்டது. பணிப்பந்து மாதிரி முறை மூலம் ஆய்வுக்கான மாதிரிகள் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டன. ஆய்வின் கண்டுபிடிப்புகள் மூன்று பிரிவுகளின் கீழ் விவாதிக்கப்பட்டுள்ளன. முதல் பிரிவு சம்பல்புரி நாட்டுப்புற நடனத்துடன் தொடர்புடைய இசைக்கருவிகளை விவரிக்கிறது. இரண்டாவது பிரிவு சம்பல்புரி நாட்டுப்புற நடனத்தின் பல்வேறு வகைகளைக் கையாள்கிறது. மூன்றாவது பிரிவு சம்பல்புரி இசை மற்றும் நடனத்தில் காலப்போக்கில் பல காரணிகளால் நிகழும் மாற்றங்களைக் கையாள்கிறது.

1.0 அறிமுகம்

நடனமும் இசையும் எந்தவொரு சமூகத்தின் அருவமான கலாச்சார பாரம்பரியத்தின் ஒருங்கிணைந்த பகுதியாகும். அவை பெரும்பாலும் பிரிக்க முடியாதவை. அவை

இடஞ்சார்ந்த-கால தொடர்ச்சியை அடிப்படையாகக் கொண்டு அவற்றின் சொந்த பொருத்தத்தைக் கொண்டுள்ளன. மக்கள் மகிழ்ச்சியையும் மகிழ்ச்சியையும் வெளிப்படுத்த நடனங்களை நிகழ்த்துகிறார்கள். நடனமும் இசையும் தளர்வு அல்லது பொழுதுபோக்கை வழங்குவதோடு மட்டுமல்லாமல் ஒரு சடங்கு முன்னுரிமையையும் கொண்டுள்ளது. தொடக்கத்தில், கடவுள்கள் தெய்வங்களை திருப்திப்படுத்தவும், மனிதனின் உளவியல் தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்யவும் நடனம் பிறந்தது. இசையும் நீண்ட காலமாக மக்களுக்குத் தெரிந்திருந்தது. நாகரிகத்தின் தொடக்கத்திலிருந்து, அந்தக் கருவிகளின் ஒலிகளுக்கு நடனமாட மக்கள் கடினமான இசைக்கருவிகளை உருவாக்க முடியும். அந்தக் காலகட்டத்தில் நடனமும் இசையும் மனிதனை பெரிதும் பாதித்து ஈர்த்துள்ளன.

நடனங்களை இரண்டு வகைகளாக வகைப்படுத்தலாம் - பாரம்பரிய நடனம் மற்றும் நாட்டுப்புற நடனம். ஒடிசாவின் மேற்குப் பகுதி பல்வேறு வகையான மயக்கும் நாட்டுப்புற நடனங்களையும், மனதை மயக்கும் இசையையும் கொண்டுள்ளது. இந்த நடன வடிவங்களை அதில் பயன்படுத்தப்படும் இசைக்கருவிகளின் அடிப்படையில் வகைப்படுத்தலாம். தல்காய், ரசர்கெலி, மேலாஜாடா, நாச்சினியா, பஜ்னியா ஆகியவை பஞ்சபத்யத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட பல்வேறு சம்பல்புரி நடனங்கள். பல்வேறு வகையான நடனங்கள் பல சமூக மற்றும் மத விழாக்களின் போது நிகழ்த்தப்படுகின்றன. சம்பல்புரி “பஞ்சபத்யா” “லோகபத்யாக்கள்” என்றும் அழைக்கப்படுகிறது, அதன் பெயரை “பத்யா” (அதாவது, வாத்தியம்) மற்றும் “லோகா” (அதாவது, மக்கள்) என்பதிலிருந்து பெறப்பட்டது. “லோகபத்யாக்கள்” என்பது நாட்டுப்புற இசை மற்றும் நடனம் இரண்டிலும் பயன்படுத்தப்படும் கருவிகளைக் குறிக்கிறது. சிவபெருமான் பயன்படுத்திய டமரு முதல் லோகபத்யா. லோகபத்யாவின் இசைக்கருவிகள்: தோல், நிஷான், தாஷா, திம்கிடி, முஹுரி. “பஞ்சபத்யா” என்பது மேற்கு ஒடிசாவின் ஐந்து லோகபத்யாக்களைக் குறிக்கிறது. பிரபலமான லோகபத்யாக்களில் சில காந்தா பாஜா, துல்துலி பாஜா, பஜ்னியா பாஜா. ஒரு பஞ்சபத்யா இசைக்கலைஞருக்கு மிக முக்கியமான தகுதி, மற்ற இசைக்கலைஞர்கள் வாசிப்பதைக் கேட்கும் திறன் மற்றும் ஒன்றாகப் பின்பற்றி மேம்படுத்தும் திறன் ஆகும். இசைக்கலைஞர்கள் ஒரு அதிநவீன கேட்கும் கலாச்சாரத்தின் மூலம் தாளத்தையும் மெல்லிசையையும் கற்றுக்கொள்கிறார்கள். சாராம்சத்தில் அவர்கள் குழந்தை பருவத்திலிருந்தே கற்றுக்கொண்ட பல்வேறு

தாளங்களின் மேம்பாடுகளை இசைக்கிறார்கள்.

2.0 இலக்கிய மதிப்பாய்வு

ஒடிசா மாநிலம், பெரும்பாலும் மேற்கு பகுதிகள் அதன் நாட்டுப்புற நடனங்களுக்கு குறிப்பிடத்தக்கது. “நாட்டுப்புற நடனம் மனிதகுலத்தின் கலை மற்றும் கலாச்சாரத்தின் மிக முக்கியமான கூறுகளில் ஒன்றாகும். நாட்டுப்புற நடனக் கலை மனிதனின் சுய வெளிப்பாட்டின் உள்ளுணர்விலிருந்து உருவானது” என்று நாயக் (2003) குறிப்பிடுகிறார். மிஸ்ரா (1996:314) கூற்றுப்படி “உலகின் பல பழமையான பழங்குடி சமூகங்களில் நடனம் வாழ்க்கையின் தவிர்க்க முடியாத பகுதியாகக் கருதப்படுகிறது. எனவே, சாப்பிடுவது, குடிப்பது, வேலை செய்வது போல, நடனம் பழங்குடி வாழ்க்கையின் உள்ளுணர்வாகக் கருதப்படுகிறது” என்று கருதுகிறார். மொஹபத்ரா (1964) எழுதுகிறார், “நாட்டுப்புற நடனத்தின் தோற்றம் ஆதிகால மனிதகுலத்தின் உணவு சேகரிப்பு, சாகுபடி, பாலியல் ஆசை மற்றும் மத சடங்குகளோடு தொடர்புபடுத்துகிறார். அதன்படி, நாட்டுப்புற நடனங்கள் மற்றும் பாடல்கள் நமது முன்னோர்களின் அடிப்படை உள்ளுணர்வின் வளர்ச்சியின் வெளிப்பாடாகும். இதனால், நாட்டுப்புற நடனங்கள் மற்றும் பாடல்களின் பரிணாமம் மற்றும் வளர்ச்சி தற்செயலான நிகழ்வாகக் கருத முடியாது”. வித்யார்த்தி மற்றும் ராய் (1979) பழங்குடியினரின் நாட்டுப்புற பாடல், இசை மற்றும் நடனம் ஆகியவை ஒரு கூட்டு முழுமை என்று வரையறுக்கின்றனர், இது அவர்களின் கலாச்சாரத்தின் ஆதிக்க பண்புகளில் ஒன்றாகும்.

ஒடிசாவில் உள்ள பல்வேறு வகையான நாட்டுப்புற நடனங்கள் பற்றி மொஹபத்ரா (2015) பட்டியலிடுகிறார்

- குமுரா நடனம், சாங்கு நடனம், பாக் நாச் (புலி நடனம்)
- கோட்டிபுவா நடனம், நச்சினி நடனம், ஒடிசி நடனம், ருக் மர் நாச்சா (சாவ் நடனம்)
- தப் நடனம், கர்ம நாச், தசஹோமதா, ஜகதியா, காந்தா படுவா
- குமர சஞ்சார் நடனம், கந்தேயி நடனம், கௌகேலுனி நடனம், சக்கிநாத நடனம்.

தாஸ் (2016) குறிப்பிடுவது போல, “பாலா” மற்றும் “தசகத்தியா” ஆகியவை

ஒடிசாவின் நாட்டுப்புற நிகழ்ச்சிகளின் மிகவும் பிரபலமான வடிவங்களாகும்.

மேற்கு ஒடிசாவின் நாட்டுப்புற நடனங்கள் குறித்து பெஹேரா (2016) வகைப்படுத்துகிறார்:

- கலஹண்டி மாவட்டம் : குமுரா, தப், பஜாசல்
- சம்பல்பூர் மாவட்டம் : டல்காய், நாச்சியா மற்றும் நுஸ்காயா
- பிற மாவட்டம் : பாடியான்

மேலும் சாகு(2013)தனது ஆய்வில், மேற்கு ஒடிசாவின் ஆதிவாசி (பழங்குடி) போரா சாம்பார் பகுதியில் உள்ள விளிம்புநிலை இசைக்கலைஞர்கள் மற்றும் பாதிரியார்-இசைக்கலைஞர்களால் நிகழ்த்தப்படும் 8 வகையான புனித இசையின் இதுவரை அறியப்படாத மரபுகளின் மானுடவியல் மற்றும் இன-இசையியல் ஆவணங்களின் சுருக்கமான விளக்கியுள்ளார்.

2.1 நோக்கங்கள்

சம்பல்பூரி நாட்டுப்புற நடனத்தில் பயன்படுத்தப்படும், பல்வேறு வகையான இசை மற்றும் இசைக்கருவிகளை ஆராய்வது, சம்பல்பூரி நாட்டுப்புற நடனத்தின் பல்வேறு வகைகளை விவரிப்பது மற்றும் பல்வேறு காரணிகளால் சம்பல்பூரி இசை மற்றும் நடனத்தில் நிகழ்ந்து வரும் மாற்றங்களை வெளிச்சம் போட்டுக் காட்டுவது, இந்த ஆய்வறிக்கையின் நோக்கங்கள்.



3.0 ஆய்வின் அணுகுமுறை

ஒடிசா மாநிலத்தில் சம்பல்பூர் மாவட்டம் மகாநதி ஆற்றின் கரையில் அமைந்துள்ளது, இது ஒரு தனித்துவமான அடையாளத்தைக் கொண்டுள்ளது. சம்பல்பூர் இந்திய நாட்டின் வரலாற்றுக்கு முந்தைய பகுதிகளில் ஒன்றாகும். இது சம்பல்பூரி கைத்தறி சேலைக்கு உலகப் புகழ் பெற்றது. இந்த ஆய்வு சம்பல்பூரி நடனம் மற்றும் இசையைச் சுற்றியே இருக்கும் என்பதால், இது முற்றிலும் தரமான ஆய்வாகும். ஆய்வுக்கான தரவு முதன்மை மற்றும் இரண்டாம் நிலை

மூலங்களிலிருந்து சேகரிக்கப்பட்டது. இரண்டாம் நிலை தரவு புத்தகங்கள், பத்திரிகைகள், மாநாட்டு நடவடிக்கைகள் மற்றும் மின்-வளங்களிலிருந்து சேகரிக்கப்பட்டது. சம்பல்பூர் மாவட்டத்தின் இசைக்கலைஞர்கள், நடனக் கலைஞர்கள் மற்றும் நடன ஆசிரியர்களிடமிருந்து முக்கிய தகவல் அளிப்பவர் நேர்காணல் (KII) மற்றும் கவனம் செலுத்தும் குழு விவாதம் (FGD) முறை மூலம் முதன்மைத் தரவு சேகரிக்கப்பட்டது. பணிப்பந்து மாதிரி முறை மூலம் ஆய்வுக்கான மாதிரிகள் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டன. தரவு சேகரிப்புக்கு அரை-கட்டமைக்கப்பட்ட நேர்காணல் அட்டவணைகள் பயன்படுத்தப்பட்டன. சம்பல்பூரின் கலாச்சார நிறுவனங்களின் சில நடன ஆசிரியர்களின் முக்கிய தகவல் அளிப்பவர் நேர்காணல்கள் எடுக்கப்பட்டன.

4.0 ஆய்வின் கண்டுபிடிப்புகள்

ஆய்வின் கண்டுபிடிப்புகள் மூன்று பிரிவுகளின் கீழ் விவாதிக்கப்பட்டுள்ளன. முதல் பிரிவு சம்பல்பூர் நாட்டுப்புற நடனத்துடன் தொடர்புடைய இசைக்கருவிகள், இரண்டாவது பிரிவு சம்பல்பூர் நாட்டுப்புற நடனத்தின் பல்வேறு வகைகள்.

4.1 பஞ்சபத்யாவின் ஐந்து இசைக்கருவிகள்

சம்பல்பூர் இசை மரபில் தோல் முக்கியக் கருவியாகும். இது மரத்தாலான “கத தோல்” மற்றும் மண்ணால் ஆன “மேட் தோல்” என இருவகைப்படும்.

- தயாரிப்பு: மாமரம் போன்ற மரத்தண்டுகளைக் குடைந்து, நடுப்பகுதி அகலமாகவும், இரு முனைகள் குறுகியும் இருக்குமாறு உருவாக்கப்படுகிறது.



- அளவீடுகள்: இதன் நீளம் பொதுவாக 2 முதல் 2.5 அடி வரை இருக்கும். இடது பக்கம் தயான் (16 ஆங்குல்) என்றும், வலது பக்கம் சாயான் (14 ஆங்குல்) என்றும் அழைக்கப்படுகிறது.
- பயன்பாடு: இரு முனைகளும் விலங்குத் தோலால் மூடப்படுகின்றன. சாயான் பகுதியில் மெல்லிய கன்றுத் தோலும், தயான் பகுதியில் எருமை அல்லது பசுவின் தோலும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

- அமைப்பு: தோலின் இரு முனைகளும் “மர்லா” எனும் வளையங்களால் இணைக்கப்பட்டு, “படி” எனப்படும் தோல் பட்டைகள் மற்றும் “பாலா” எனும் இரும்பு வளையங்கள் மூலம் இறுக்கப்படுகின்றன. இசைக்கு ஏற்ப இவற்றைக் கொண்டு ஒலியை சரிசெய்ய முடியும்.
- வாசிக்கும் முறை: சாயான் பக்கம் கையாலும், தாயான் பக்கம் “கடா” எனும் 30 செ.மீ நீள மரக்குச்சியாலும் வாசிக்கப்படுகிறது. இது கழுத்தில் தொங்கவிடப்பட்டு இசைக்கப்படும்.
- ஒலி மற்றும் கலைஞர்: இதன் ஒலி தெளிவானது மற்றும் ஆற்றல் வாய்ந்தது. இதை வாசிக்கும் கலைஞர் “துலியா” என்று அழைக்கப்படுகிறார். இவரே தாளத்தைக் கட்டுப்படுத்துகிறார். இசை பெரும்பாலும் எளிமையானதாகவும், தேவைக்கேற்ப மேம்படுத்தப்பட்டதாகவும் இருக்கும்.
- நிசான்/லிசான்/லுஹா
 - அமைப்பு: இது இரும்புத் தகடுகள் மற்றும் மரச்சட்டம் கொண்டு கிண்ண வடிவில் தயாரிக்கப்படும் பழமையான தாள வாத்தியம். இதன் அடிப்பகுதியில் “பாங்கி” எனப்படும் துளை உள்ளது.
 - தயாரிப்பு: எருமைத் தோலால் மூடப்படும் இது, “பாகாரா” எனப்படும் முறையினால் (எண்ணெய், முட்டை, அத்திச்சாறு கலவை) மென்மையாக்கப்படுகிறது. மான் கொம்புகளால் அலங்கரிக்கப்பட்டால் இது “சிங் பாஜா” என்றும் அழைக்கப்படுகிறது.
 - வாசிக்கும் முறை: “சிம்தா” எனும் இரண்டு ரப்பர் குச்சிகளைக் கொண்டு வாசிக்கப்படுகிறது. இது இடியைப் போன்ற ஆழமான மற்றும் கம்பீரமான ஒலியை எழுப்புகிறது.



➤ டாசா

- அமைப்பு: இது மண் சட்டத்தினால் (மடல்) செய்யப்பட்ட கிண்ண வடிவிலான சிறிய தாள வாத்தியம். இதன் மேல் பகுதி “மங்கா” எனப்படுகிறது.
- தயாரிப்பு: ஆடு அல்லது கன்று குட்டியின் மெல்லிய தோல் கொண்டு மூடப்படுகிறது. “படி” எனப்படும் தோல் பட்டைகள் மூலம் இறுக்கப்படும் இது, துளைகளின் (படி காட்ஸ்) நெருக்கமான அமைப்பு காரணமாக அதிக அதிர்வெண் கொண்ட மெல்லிய ஒலியைத் தருகிறது.
- வாசிக்கும் முறை: இரண்டு மெல்லிய மூங்கில் குச்சிகளைக் கொண்டு வாசிக்கப்படுகிறது.



➤ முஹூரி

- அமைப்பு: இது பஞ்சபத்யாவின் மிக முக்கியமான காற்று வாத்தியம். பித்தளைப் புனல் (ஃபெர்), ஏழு துளைகள் கொண்ட மரக் குழாய் (நாளி), மற்றும் காற்றை ஊதும் பனை ஓலை (சுக்தி) ஆகிய மூன்று பகுதிகளைக் கொண்டது.
- சிறப்பு: இதன் ஒலி ஒரு பெண்ணின் குரலைப் போன்று இனிமையாக இருப்பதால், இது கவர்ச்சிகரமான முறையில் இசைக்கப்படுகிறது. பஞ்சபத்யா நிகழ்ச்சிகளின் தொடக்கத்தில் தாள வாத்தியங்களுக்குப் பிறகு, இது ஜான்ஜ் (சங்கு) ஒலியுடன் இணைந்து இசைக்கப்படுகிறது.



5.சம்பல்புரி நாட்டுப்புற நடன வகைகள்

➤ தல்காய்

“தல்காய்” என்பது மேற்கு ஒடிசாவின் நாட்டுப்புற கலாச்சாரத்தின் மையக்கரு என்று பிரபலமாக அறியப்படுகிறது. தல்காய் பாடல் மற்றும் நடனம் ஒரு சமூக மற்றும் மத பின்னணியைக் கொண்டுள்ளது. இது துர்கா பூஜையின் 8வது நாளில் செய்யப்படும் ஒரு சடங்கு நாட்டுப்புற நடனமாகும். ஒடிசாவின் முழு மேற்குப் பகுதியும் தல்காய் உஷா அல்லது பாய் ஜுண்டியாவைக் கொண்டாடுகிறது. காந்த், காந்த், பூயான், ஓரம், கோல், கிசான், பின்ஜால், செளரா, காடியா மற்றும் மிர்தா ஆகிய இடங்களைச் சேர்ந்த இளம் பெண்கள் மற்றும் பெண்கள் தங்கள் சகோதரர்களின் செழிப்பு மற்றும் நீண்ட ஆயுளுக்காக துர்கா தேவியின் ஆசிகளைப் பெற ஒரு நாள் முழுவதும் உண்ணாவிரதம் இருக்கிறார்கள். இந்த சந்தர்ப்பத்தில், இளம் பெண்கள் வழிபாட்டுத் தலத்திற்கு அருகில் நடனமாடுகிறார்கள், அவர் அடிப்படையில் தல்காய் குத்தி அல்லது சுல்ஹா குத்தி என்று அழைக்கப்படும் ஒரு நாட்டுப்புற தெய்வம் (நாத் மற்றும் மிஸ்ரா, 2023). எனவே இந்த நடனம் தல்காய் நடனம் என்று அழைக்கப்படுகிறது. நிலை (தலைகீழாக 6). தல்காய் பாடல்கள் அதன் நடனம் மற்றும் இசையுடன் சுற்றுப்புறத்தை சிலிர்ப்பூட்டும் மகிழ்ச்சியால் நிரப்புகின்றன (நாத் மற்றும் மிஸ்ரா, 2023).

தாளத்தை ஆதரிக்கும் மற்றும் நிலைநிறுத்தும் மற்றும் நேரத்தைக் கண்காணிக்கும் கருவிகள் தோல், நிசான் மற்றும் பெரும்பாலும் டிம்கிடி போன்ற தாள வாத்தியங்கள் ஆகும். இது தோலை ஆள்கிறது. நிசான் தாளத்தை வெகுதூரம் கொண்டு செல்கிறது. ஆனால் முஹுரி ஓரளவு பிரபலமான கிளாசிக்கல் இசைக்கருவியான செஹ்னாவை ஒத்திருக்கிறது, இது டோனல் துணையை வழங்குகிறது, பெரும்பாலும் தவறான அமைப்பு காரணமாக தவறான சுருதியின் குறிப்புகளுடன். நடனத்தின் போது பாடுவது தற்காலிகமாக நிறுத்தப்படும்போது

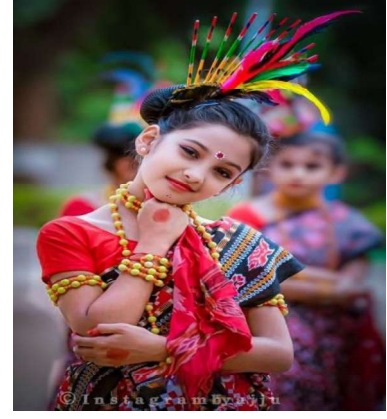
இது மெல்லிசைப் பகுதியையும் நிலைநிறுத்துகிறது. பஜ்னியாக்களில் (இசைக்கருவி கலைஞர்கள்), தோல் வாசிப்பவரும் கழுத்தில் தொங்கும் தோல் இசையுடன் நடனத்தில் பங்கேற்கிறார். பெண் பாடகர்கள் மற்றும் நடனக் கலைஞர்களின் அரை வட்டத்திற்குள் நடனமாடும் போதும் அவர் இசைக்கருவியை வாசிப்பார். இந்த நடனத்தில் பயன்படுத்தப்படும் படிகள் மிகவும் எளிமையானவை மற்றும் மீண்டும் மீண்டும் வரும்.

தல்காய் பாடல்கள் பெரும்பாலும் ஆன்மீக மற்றும் காதல் கருப்பொருள்களை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. இயற்கை, பருவங்கள், கடவுள்கள் மற்றும் தெய்வங்களின் விளக்கத்தை மட்டுமல்ல, நையாண்டி மற்றும் கிண்டல்களையும் கூட காணலாம். இனச்சேர்க்கை மற்றும் இனப்பெருக்கம் மீதான மனித ஆர்வம் தல்காய் பாடல்களில் வழங்கப்படுகிறது. சில பாடல்களில் காம உணர்வு தெளிவாகத் தெரிகிறது, அதனால்தான் மரபுவழி மக்கள் இவற்றை ஒரு சீரழிந்த வடிவமாக எடுத்துக் கொண்டனர். ஆனால் வெள்ளித்திரைக்கு நன்றி, அதன் சில நுட்பமான பாடல்கள் மற்றும் நடனப் பொருட்கள் பழமைவாதிகள் மற்றும் காலத்தின் சக்திகளால் தல்காய்க்கு சாதகமான அணுகுமுறையை எடுக்க வேண்டிய கட்டாயத்தில் உள்ள கடும்போக்காளர்களின் கண்களைத் திறக்கின்றன (நாத் மற்றும் மிஸ்ரா, 2023).

தல்காய் பாடல்கள். அடிப்படையில் இரண்டு துணைக்குழுக்களாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளன: லம்தி தல்காய் மற்றும் புட்கி தல்காய். தல்காய் தாளம் உள்ளூர் மொழிகளில் பார் என்று அழைக்கப்படுகிறது. தாளமும் டிரம்ஸ் அடிக்கும் பாணியும் நபருக்கு நபர் மாறுபடும், ஆனால் இந்த தல்காய் பாரின் தரப்படுத்தப்பட்ட குறியீட்டை வகைப்படுத்தலாம்.

➤ ரசர்கேலி

இசை, பாடல் வரிகள், தாளம் மற்றும் இசையமைப்பைப் பொறுத்தவரை, ரசர்கேலி நடனம் தல்காயிலிருந்து சற்று வித்தியாசமானது. “ரசர்கேலி” என்ற வார்த்தையும் ஒரு முகவரியிடும் சொற்றொடராகும். இது “ரசர்கேலி” மற்றும் “கேலி” ஆகிய இரண்டு சொற்களின் கலவையாகும். பெரும்பாலும் ஆண் நடனக் கலைஞர் அல்லது



தாளக் கலைஞர் தனது இணையான பெண் நடனக் கலைஞரை “ரசர்கேலி போ” என்றும், அதே நேரத்தில் நடனக் கலைஞர்கள் தங்கள் இணையான நடனக் கலைஞரை “ரசர்கேலி ரே” என்றும் அழைக்கிறார்கள். அநேகமாக இதிலிருந்து இந்த நடன வடிவத்தின் பாடல் உள்ளடக்கம் உருவாகிறது. இந்த நடன வடிவம் தம்பதிகளுக்கு இடையேயான காதல் பரிமாற்றத்தைக் குறிக்கிறது. அனைத்து 9 “ரசர்களிலும்” மிக முக்கியமான “ஷிரிங்கர்” ரசத்தை தெளிவாகக் காட்சிப்படுத்த முடியும். எனவே, ரசர்கேலி நடனம் அழகியல் சாரத்தால் நிறைந்துள்ளது என்று நாம் கூறலாம்.

➤ மேலஜாடா

முந்தைய நடன வடிவங்களைப் போலவே “மேலஜாடா” நடனமும் ஒரு ஜோடிக்கு இடையிலான காதல் மற்றும் காதலை சித்தரிக்கும் ஒரு உணர்வுபூர்வமான நடன வடிவமாகும். விவசாயப் பொருளாதாரமாக இருப்பதால், இந்த பிராந்தியத்தில் வசிப்பவர்கள் சாகுபடியைச் சார்ந்து இருக்கிறார்கள் அல்லது பெரும்பாலும் தினசரி கூலி வேலை செய்பவர்களாக இருக்கிறார்கள். நாளின் பரபரப்பான கால அட்டவணைக்குப் பிறகு, அவர்கள் தங்கள் கூட்டாளிகளுடன் சில நிதானமான தருணங்களை செலவிடுகிறார்கள், இந்த நேரத்தில் அவர்கள் இந்த நடனங்களை அதன் மெல்லிசையுடன் நிகழ்த்துகிறார்கள். பெண் நடனக் கலைஞர்கள் பொதுவாக பாடும் போது தங்கள் ஆத்ம துணையை “மேலஜாடா” என்ற சொற்றொடருடன் அழைப்பார்கள், எனவே இந்த வடிவத்தின் பெயர் உருவானது. மேலஜாடா நடனத்தின் பாடல் மிகவும் இனிமையானது, வேகத்தில் மெதுவாகவும் மெல்லிசையாகவும் இருக்கிறது. இது 6 மெட்ராக்கள் (துடிப்பு சுழற்சி) கொண்டது.

நடனம் மிகவும் எளிமையான மற்றும் மீண்டும் மீண்டும் வரும் படிகளையும் கொண்டுள்ளது.

➤ நாச்சியா

நாச்சியா மேற்கு ஒடிசாவின் பழமையான நாட்டுப்புற நடன வடிவங்களில் ஒன்றாகக் கருதப்படுகிறது. தல்காயைப் போலல்லாமல் இது முக்கியமாக திருமண விழாக்கள் போன்ற சமூக நிகழ்வுகளின் போது நிகழ்த்தப்படுகிறது. இந்த பெயர் நடனக் கலைஞர்கள் என்று பொருள்படும் நாச்சியா என்ற வார்த்தையிலிருந்து உருவாக்கப்பட்டது. அடிப்படையில், இது சம்பல்புரி மொழியில் “நாச்சியாஸ்” என்று அழைக்கப்படும் ஆண் நடனக் கலைஞர்களால் பொதுவாக நிகழ்த்தப்படும் ஆண் சார்ந்த நடன வடிவமாகும். ஆரம்ப நாட்களில் ஒரு குழு சிறுவர்கள்/ஆண் நடனக் கலைஞர்கள் ஒரு குழுவை உருவாக்குவார்கள், மக்கள் அவர்களை “பாரதி” (திருமண ஊர்வலங்கள்) க்கு வேலைக்கு அமர்த்துவார்கள். இந்த நடனக் குழுக்கள் இந்த நிகழ்ச்சிகளிலிருந்து தங்கள் வாழ்வாதாரத்தையும் ஈட்டுகின்றன. முன்பு பெண்கள் திருமண ஊர்வலங்களில் செல்ல அனுமதிக்கப்படவில்லை. எனவே ஆண் நடனக் கலைஞர்கள் மட்டுமே வேலைக்கு அமர்த்தப்பட்டனர்.

நாச்சியா நடனம் மற்றும் இசை தல்காய், ரசர்கேலி போன்ற பிற வடிவங்களிலிருந்து மிகவும் வேறுபட்டது. நாச்சியா தாளம் பாரம்பரிய இசை முறைகளின்படி 8 மாதராக்களில் செல்கிறது, மீதமுள்ள நான்கு வடிவங்கள் 6 மாதராக்களைக் கொண்டுள்ளன. ஆனால் ஒவ்வொரு வடிவத்தின் வேகமும் வேறுபட்டது. அடிப்படையில், நாச்சியா நடனத்தின் பாடல்கள் ஒரு கதை போன்றவை, முதல் படியைத் தொடர்ந்து தாளத்தின் துணையுடன் வேகமான படிகள் மற்றும் அசைவுகள் உள்ளன. பாடல் அமர்வின் போது தோல் மட்டுமே இசைக்கப்படுகிறது, பாடல் முடிந்ததும் முழு இசைக்குழுவும் முழு வீச்சில் துடிக்கிறது.

இந்த “நாச்சியாக்கள்” ஊர்வலத்தை மெல்லிசையாக்க திருமண விழாக்களில் ஈடுபட்டுள்ளனர். குழுவில் உள்ள நடனக் கலைஞர்களின் எண்ணிக்கை மாறுபடலாம். முன்னணி நடனக் கலைஞர் ஒரு ராஜாவைப் போல உடையணிந்து, கையில் ஒரு “சாமர்” (இந்தியாவில் அரச குடும்பத்தின் அடையாளமாக அல்லது கோயில்களில் பயன்படுத்தப்படும் யாக் வால் போன்ற மென்மையான முடியால்

ஆன ஒரு விசிறி) வைத்திருப்பார். மீதமுள்ள நடனக் கலைஞர்கள் “பாலியாக்கள்” என்று அழைக்கப்படுகிறார்கள், அவர்கள் நிகழ்ச்சி முழுவதும் அவரைப் பின்தொடர்கிறார்கள். “நாசனியாக்கள்” காவியங்களிலிருந்து அத்தியாயங்களை எடுத்து நிகழ்ச்சியின் போது பாடல் வரிகள் மற்றும் தெளிவான முறையில் வழங்குகிறார்கள்.

➤ பஜ்னியா

பஜ்னியா என்பது மேற்கு ஓடிசாவில் நிலவும் மற்றொரு சமூக-கலாச்சார நாட்டுப்புற நடனமாகும். “ஹஜ்னியாக்கள்” இந்த பகுதியில் வசிக்கும் ஒரு சமூகத்தினர் மற்றும் அவர்கள் பாரம்பரியமாக டிரம்ஸ் வாசிப்பவர்கள். பல மத, சமூக மற்றும் கலாச்சார நிகழ்வுகளில் இசைக்கருவிகளை வாசிப்பதன் மூலம் அவர்கள் தங்கள் வாழ்வாதாரத்தை ஈடுகிறார்கள். சம்பல்புரி மொழியில், அவர்கள் “கந்தா பாஜா”, “பஜ்னியா பாஜா”, “துல்துலி” என்றும் அழைக்கப்படுகிறார்கள். அவர்களின் நிகழ்ச்சிகளின் போது அவர்கள் பல்வேறு தாளங்களை ஒன்றாக குத்துகிறார்கள், இது பஜ்னியா நடனம் அல்லது பாடல் என்று அழைக்கப்படுகிறது. இது ஆண் சார்ந்த நடன வடிவமாகும், ஏனெனில் அனைத்து டிரம்மர்களும் ஆண்களே. இந்த நடனத்தின் போது அவர்கள் பல அக்ரோபாட்டிக் அசைவுகளையும் செய்கிறார்கள். இப்போதெல்லாம் இந்த நடனப் பாடல் பல்வேறு இசையமைப்புகளில் இணைக்கப்பட்டு பெண் நடனக் கலைஞர்களால் கூட நிகழ்த்தப்படுகிறது. நடனத்தின் வேகம் மிக அதிகமாக உள்ளது. இந்த நடனத்தின் இசை 6 மாதராக்களைக் கொண்டுள்ளது. பாடலின் போது “சாட்டா.சாட்கா” எனப்படும் சிறிய சொற்றொடர்களும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

6.0 சம்பல்புரி இசை மற்றும் நடனத்தில் மாற்றங்கள்

அனைத்து கலாச்சாரங்களும் மாறும் தன்மை கொண்டவை மற்றும் தொடர்ந்து மாறிக்கொண்டே இருக்கின்றன. ஒரு மக்கள் எந்த கலாச்சாரத்தின் ஒரு பகுதியாக இருந்தாலும், அது நிச்சயமாக மாறும். பரவலின் செயல்பாட்டில், கலாச்சார பண்புகள்.கூறுகள் ஒரு கலாச்சாரத்திலிருந்து இன்னொரு கலாச்சாரத்திற்கு நகர்கின்றன. கலாச்சாரங்கள் மாறும்போது, அது மக்களின் வாழ்க்கையில் அதன் தாக்கத்தை ஏற்படுத்துகிறது, மேலும் கிட்டத்தட்ட அனைத்து சமூகங்களின் கலாச்சாரத்தின் பல்வேறு அம்சங்களிலும் மாற்றத்தின் சங்கிலி ஏற்பட்டுள்ளது.

சம்பல்புரி நடனம் மற்றும் இசை அதன் தாளம், உடைகள், படிகள், கருவிகளில் மாற்றங்களுக்கு உள்ளாகி வருகிறது.

பயன்பாட்டில் உள்ள இசைக்கருவிகளின் வகையும் மாற்றங்களுக்கு உள்ளாகியுள்ளது. கருவிகளின் உற்பத்திப் பொருட்களும் இதேபோல் உருவாகியுள்ளன. அவை முன்பு களிமண், இரும்பு, தோல் மற்றும் பல்வேறு கொடிகளிலிருந்து பெறப்பட்ட கயிறுகளால் ஆனவை. களிமண் மற்றும் தோல் கருவிகள் தாசா மற்றும் டிம்கிடி எனப்படும் பிளாஸ்டிக் மற்றும் தகர கருவிகளால் மாற்றப்படுகின்றன. கருவிகளை உருவாக்கும் சவாலான முறை, இயற்கை பொருட்களின் பற்றாக்குறை, கருவிகளின் குறைந்த ஆயுள், நிலையான பராமரிப்பின் தேவை மற்றும் கைவினைக் கருவிகளுக்கான தேவையில் ஒட்டுமொத்த சரிவு காரணமாக, பழங்குடி மக்களும் பாரம்பரிய கருவிகளை உருவாக்குவதை கைவிட்டனர். இது அவர்களின் பழமையான தொழிலை மாற்ற வேண்டிய கட்டாயத்திற்கு அவர்களைத் தள்ளியுள்ளது.

பெரும்பாலான பாரம்பரிய உடைகள் இப்போது பயன்பாட்டில் இல்லை. நடனக் கலைஞர்கள் தற்போது குறைந்த விலை மற்றும் சந்தையில் எளிதாகக் கிடைக்கும் சில புதிய ஆடைகளை அணிந்துள்ளனர். சம்பல்புரி நடனக் கலைஞர்கள் பெரும்பாலும் சம்பல்புரி கைத்தறியின் நீடித்த சின்னமான பாரம்பரிய சம்பல்புரி சப்தபருடன் கைத்தறி புடவைகளை அணிவார்கள். பெரும்பாலான புடவைகள் சிவப்பு, கருப்பு மற்றும் வெள்ளை நிற வண்ணங்களை இணைக்கின்றன. இருப்பினும், இந்த நாட்களில், நடனக் கலைஞர்கள் மேடையில் நிகழ்ச்சி நடத்தும்போது எந்த வகையான சம்பல்புரி சட்டையையும் அணிவார்கள். அவர்கள் சம்பல்புரி வடிவமைப்புகளுடன் கூடிய பருத்தி புடவைகளை அணிவதையும் காணலாம். பதிலளித்தவர்கள் வழக்கமான சம்பல்புரி கைத்தறி புடவைகளின் அதிக விலையை ஒரு காரணமாகக் குறிப்பிட்டனர். நிகழ்ச்சிகளின் போது, நடனக் கலைஞர்கள் முடி, காது, மூக்கு, கழுத்து, கை, கை, இடுப்பு, விரல், கணுக்கால் மற்றும் கால்விரல்கள் போன்ற பல்வேறு உடல் பாகங்களை பல்வேறு வகையான நகைகளுடன் அணிவார்கள். இருப்பினும், இந்த நாட்களில் இந்த அலங்காரங்கள் குறிப்பிடத்தக்க மாற்றங்களுக்கு உள்ளாகியுள்ளன. அனைத்து வழக்கமான அலங்காரங்களும் அவர்களால் அணியப்படுவதில்லை. சமகால மற்றும் பாரம்பரிய

அலங்காரங்கள் இரண்டும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. பல வகையான நடன ஆபரணங்கள் இப்போது மிகக் குறைந்த விலையில் சந்தையில் எளிதாகக் கிடைக்கின்றன. எனவே, அந்த நகைகளின் பயன்பாடு தற்போது அதிகரித்து வருகிறது.

காலப்போக்கில் நடனப் படிகளிலும் மாற்றங்கள் காணப்படுகின்றன. சம்பல்புரி நடனத்தின் பாரம்பரிய படிகள் நேராகவும் திரும்பத் திரும்பவும் உள்ளன. தற்போதைய தலைமுறை நடன இயக்குனர்கள் நடனம் மற்றும் இசை தாளங்களை மாற்றி அவற்றை மிகவும் பிரபலமாகவும் மேடை சார்ந்ததாகவும் மாற்றுகிறார்கள். முகபாவனை நாட்டுப்புற நடனத்தில் அல்ல, பாரம்பரிய நடனத்தில் மிகவும் மதிக்கப்படுகிறது. சம்பல்புரி நாட்டுப்புற நடனத்தை மேலும் வியக்க வைக்க, நவீன சைகைகள் மற்றும் முகபாவனைகள் இணைக்கப்பட்டுள்ளன.

சம்பல்புரி நடனம் மற்றும் இசையில் ஏராளமான உள் மற்றும் வெளிப்புற காரணிகள் மாற்றங்களை ஏற்படுத்துகின்றன. நவீனமயமாக்கல் மற்றும் மேற்கத்தியமயமாக்கல் போன்ற பல்வேறு சமூக மாற்ற செயல்முறைகள் வெளிப்புற காரணிகளாகும். சம்பல்புரி இசை மற்றும் நடனத்தின் தனித்துவத்தை நவீனத்துவத்துடன் கலப்பதில் இழக்கக்கூடாது. எனவே சம்பல்புரி இசை மற்றும் நடனத்தின் பாரம்பரிய கூறுகளை ஆவணப்படுத்துவது மிக முக்கியம்

7.0 முடிவுரை

சம்பல்புரி இசை மற்றும் நடனம் சம்பல்பூர் அல்லது ஒடிசாவில் மட்டுமே கட்டுப்படுத்தப்படவில்லை. இது மிகவும் பிரபலமான நாட்டுப்புற இசை மற்றும் நடனங்களில் ஒன்றாக தேசிய மற்றும் சர்வதேச அளவில் ஒரு சிறப்பு இடத்தைப் பிடித்துள்ளது. மேலே விவரிக்கப்பட்ட ஐந்து வகையான நடனங்களும் பஞ்சாதியத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. பஞ்சாதியத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட நடனங்களைத் தவிர, பல உள்ளன. மேற்கு ஒடிசாவில் சம்பல்புரி நடனத்தின் பிற வடிவங்கள் இருப்பினும், இவை சம்பல்புரி நாட்டுப்புற நடனத்தின் மிகவும் பிரபலமான வடிவமாகும். தல்காய், ரசர்கெலி மற்றும் மேலாஜாடா ஆகியவை ஆண் மற்றும் பெண் இருவரும் பங்கேற்கும் மூன்று வகையான நடனங்கள். ஆனால் நாச்சியா மற்றும் பஜ்னியாவில் ஆண்கள் மட்டுமே பங்கேற்கிறார்கள். இப்போது சில இடங்களில் பெண் நடனக் கலைஞர்களும் நாச்சியா படையுடன் சேர்ந்து வருகிறார்கள். இது தவிர, நடன நடை, உடை

மற்றும் இசைக்கருவிகளில் ஏற்படும் மாற்றங்கள் தற்போது கவனிக்கப்படுகின்றன. இந்த மாற்றங்களுக்கான முக்கிய காரணங்கள் நவீனமயமாக்கல், மேற்கத்தியமயமாக்கல், உலகமயமாக்கல், டிஜிட்டல்மயமாக்கல் போன்ற சமூக மாற்றத்தின் பல்வேறு செயல்முறைகள். மாற்றம் தவிர்க்க முடியாதது. ஆனால் சம்பல்புரி நடனம் மற்றும் இசையின் அசல் கூறுகள் மாற்றம் என்ற பெயரிலும் அதன் கீழும் நீர்த்துப்போகக்கூடாது. சம்பல்புரி நடனம் மற்றும் இசை இரண்டிலும் சில அளவுகோல்கள் சரி செய்யப்பட வேண்டும், அவை சம்பல்புரி நடனம் மற்றும் இசையின் அடிப்படைகள் மற்றும் தனித்துவமான அம்சங்களாக இருக்கும், அவை நேரம் மற்றும் இடத்தைப் பொருட்படுத்தாமல் மாறக்கூடாது.

References

- Behera, J. K. 2016. Tribal and Traditional form Dances of India. Report Submitted to Centre for Cultural Resources and Training. New Delhi.Dash
- Padma Lochan. 2019. "Celebration of Life: Folk Songs and Dances" in Giridhari Prasad Guru (ed), West Odisha: Past and Present. Bhubaneswar: Western Odisha Development Council. Guzy
- Lidia. 2013. Marginalised Music: Music, Religion and Politics from Western Odisha, India (Vol. 8). LIT Verlag Münster.Mohapatra
- Ashis. 2015. "The Unique Identity of Ghumura: A Folk Dance of Odisha", International Journal of Humanities and Social Science Invention. (4 (10): 35-39.
- Mohapatra, K. 1964. "Tribal Dance: Its Nature and Function". Adivasi (1): 15-19, Tribal Research Bureau. Bhubaneswar, Odisha.Mishra
- Mahendra. 1996. Kalahandira Loka Sanskruti. Cuttack: Friends Publisher.
- Nath, Nibedita and Supreeti Mishra. 2023. "Dalkhai – The Journey from Ritualistic to Popular Folk Dance of Western Odisha". Third Concept: An International Journal of Ideas. 36 (431): 34-37.
- Nayak, Dwariaknath. 2020. "The Folk Songs of Western Odisha", in D. K. Behera (ed), Identity of Western Odisha, Bhubaneswar: Sambalpur University.
- Nayak Kunja Bihari. 2023. "Ghumra" Folk Dance - A Glory of Kalahandi" in Robin D. Tribhuban and Preeti R. Tribhuban (eds), Tribal Dances of India. Discovery Publishing House.
- Vidyarthi, L. P. and B. K. Roy. 1979. Tribal Culture of India. New Delhi: Concept Publishing Company.

Kalai Kaviri Performing Arts E-Journal

Vol. 2(1), July 2026, pg. 92 – 112

அருணகிரிநாதர் வகுப்புகள் மற்றும் கிராமிய இசை நடன மரபு
ஒரு ஒப்பீட்டு ஆய்வு

¹Uma,P, ²Lakshmi Ramaswamy

¹Research Scholar, ²Associate Professor

Music and Fine Arts Department

School of Ancient Indian Studies and Fine Arts

Vels Institute of Science, Technology & Advanced Studies – VISTAS

Pallavaram

Chennai – 600 117

Tamilnadu

ஆய்வுச் சுருக்கம்

தமிழகத்தின் இசை மற்றும் நடன மரபுகளில் அருணகிரிநாதரின் திருப்புகழ் பாடல்கள் தனித்துவமான இடத்தைப் பெற்றுள்ளன. சந்த அமைப்பு, ஜதி சொற்களின் ஒலியமைப்பு, தாள ஓட்டம் மற்றும் சொற்களின் இயக்கத் தன்மை ஆகியவை திருப்புகழை மற்ற பக்திப் பாடல் இலக்கியங்களிலிருந்து வேறுபடுத்துகின்றன.

குறிப்பாக, அருணகிரிநாதர் பயன்படுத்தும் வகுப்பு அமைப்புகள் (வகுப்பு, வசனம், சந்த ஓட்டம்) தமிழ்ச் சமூகத்தில் நிலவி வந்த கிராமிய இசை - நடன மரபுகளுடன் இயல்பாக இணைகின்றன. கிராமிய நடனங்கள் பெரும்பாலும் தெய்வ வழிபாடு, போர்க்கள அனுபவம், சமூக விழாக்கள் ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் உருவானவை. அவற்றின் தாள அமைப்பும், உடல் அசைவுகளும், கருவி ஒலிகளும் திருப்புகழ் வகுப்புகளின் சந்த அமைப்புடன் நெருங்கிய ஒற்றுமை கொண்டுள்ளன.

இவ்வாய்வுக் கட்டுரை, திருப்புகழ் பாடல்களில் காணப்படும் வகுப்பு அமைப்புகளும் தமிழ்ச் கிராமிய இசை - நடன மரபுகளும் இடையேயான தொடர்புகளை, தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட சில பிரதிநிதி எடுத்துக்காட்டுகளின் அடிப்படையில் முறையாக ஆய்வு செய்கிறது

1. திருவேளைக்காரன் வகுப்பு

திருவேளைக்காரன் வகுப்பு, காட்சி நயத்தையும், ஒலிநயத்தையும் இணைத்துச் செல்லும் வகுப்பாகும். இவ்வகுப்பில் அருணகிரிநாதர் தெய்வக் காட்சிகளை சித்திர

வடிவில் வர்ணிக்கிறார்.

1.1 பாடல் குறிப்பு

“ஆட அலைவு பட்டு அமரர் நாடது பிழைக்க ...” (அருணகிரிநாதர் , திருவகுப்பு 4:திருவேளைக்காரன் வகுப்பு)

இந்தப் பாடலில் கோபுரம், தெய்வ உருவங்கள், அசைவு நிறைந்த காட்சிகள் ஆகியவை ஓசை வடிவில் வெளிப்படுகின்றன.

1.2 சந்த அமைப்பு

இச்சந்தம் திஸ்ர லயத்தில் அமைந்துள்ளது.

1.3 கிராமிய நடன ஒப்பீடு

திஸ்ர லயம் தமிழ் கிராமிய நடனங்களில் மிக முக்கியமான ஒட்டமாகும்.

- கொற்றவை நடனம்
- வீரபத்திரர் நடனம்
- பரிநாட்டியம்

இவையனைத்திலும் திஸ்ர ஒட்டம் அடிப்படையாக உள்ளது. பறை, தப்பட்டை, உடுக்கை போன்ற கருவிகள் இந்த ஒட்டத்தை உயிர்ப்புடன் வெளிப்படுத்துகின்றன. அதனால், திருவேளைக்காரன் வகுப்பு இயல்பாகவே கிராமிய நடன தாள அமைப்புடன் இணைகிறது.

2. பெருத்த வசன வகுப்பு

அமைப்பு, சந்தம் மற்றும் கிராமிய நடன ஒப்பீடு

2.1 பெருத்த வசன வகுப்பின் தன்மை

அருணகிரிநாதரின் திருப்புகழ் வகுப்புகளில், **பெருத்த வசன வகுப்பு** ஒரு முக்கியமான இடத்தைப் பெறுகிறது. இந்த வகுப்பு, சொல் நீளம், ஒலி விரிவு, சந்த ஒட்டம் மற்றும் தாள வலிமை ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் மற்ற வகுப்புகளிலிருந்து வேறுபடுகிறது. “பெருத்த வசனம்” என்ற சொல்லே, அதன் சொற்களின் அகலம், உச்சரிப்பு நீட்சி மற்றும் ஓசை ஆழத்தை உணர்த்துகிறது. இந்த வகுப்பு பாடல்கள் பாடுவதற்காக மட்டுமல்ல, உடல் அசைவுகளோடு இணைந்து வெளிப்படுவதற்காக உருவாக்கப்பட்டவை என்பதாகும். அதனால், பெருத்த வசன வகுப்பு, இசை மற்றும் நடனம் இரண்டையும் ஒருங்கிணைக்கும் தன்மை கொண்டதாக விளங்குகிறது.

2.2 பாடல் குறிப்பு

இந்த வகுப்பிற்கு எடுத்துக்காட்டாக, குறிப்பிடப்படும் பாடல்:

“உடுத்த குறுமகள் மணக்கும் மருமுகன்...”

இந்த பாடல், அருணகிரிநாதரின் சொல் தேர்வு திறனை வெளிப்படுத்துகிறது. “உடுத்த”, “மணக்கும்”, “மருமுகன்” போன்ற சொற்கள் ஒலியியல் ரீதியாக நீளமான உச்சரிப்பையும், தாளத்தோடு இணைந்த ஒட்டத்தையும்

உருவாக்குகின்றன. இவ்வகை சொற்கள், பாடலின் வசனப் பெருக்கை அதிகரிக்கின்றன.

2.3 சந்த அமைப்பு

- “தீம் தக்க தின தீம் தக்க தின தக்கிட்ட தக்க தின ...”
- “தீம் தத்தக்க தீம் தக்க தக்க தீம் ”

இந்த சந்த அமைப்பின் முக்கிய அம்சங்கள்:சதுஸ்ர லயமும் திஸ்ர லயமும் கலந்த ஓட்டம்

- ஒலியில் ஒரு தொடர்ச்சியான அலைபாய்வு
- உச்சரிப்பில் நிறுத்தம் குறைவு, ஓட்டம் அதிகம்

இந்த சந்தம், வெறும் வாய்மொழி ஆக இல்லாமல், உடல் அசைவுகளை இயல்பாகத் தூண்டும் வகையில் அமைந்துள்ளது என்பது ஆராய்ச்சி குறிப்புகளின் மைய கருத்தாகும்.

2.4 பெருத்த வசன வகுப்பு - கிராமிய இசை மரபு

கிராமிய இசை மரபுகளில், பாடலின் சொல் நீளமும் ஒலி அழுத்தமும் முக்கியமான இடம் பெறுகின்றன. நாட்டுப்புறப் பாடல்களில்:

- ஒரே சொல்லை நீட்டி பாடுதல்
- ஒலியின் அழுத்தத்தை கருவி ஒலியோடு இணைத்தல்
- கூட்டுப் பாடலுக்கேற்ற ஓட்டம்

ஆகிய அம்சங்கள் காணப்படுகின்றன.

பெருத்த வசன வகுப்பின் சந்த அமைப்பு, இந்த கிராமிய பாடல் மரபுகளோடு இயல்பாக இணைகிறது. குறிப்பாக, மலைவாழ் சமூகங்கள், குறிஞ்சி நில மக்கள் பாடும் பாடல்களில் காணப்படும் ஓட்டம், இவ்வகுப்பு சந்தத்தோடு ஒப்பிடத்தக்கதாக உள்ளது.

2.5 கிராமிய நடன ஒப்பீடு

“இதற்கு மயில் நாட்டியம் ஆடலாம்.”

இந்த ஒரு வாக்கியம், பெருத்த வசன வகுப்பின் நடனத் தன்மையை தெளிவாக வெளிப்படுத்துகிறது.

மயில் நாட்டியத்துடன் ஒப்பீடு

- மயில் நாட்டியத்தில் காலடி அசைவுகள் சீரான ஓட்டத்தில் அமையும்
- கழுத்து, தோள், கை அசைவுகள் தாளத்திற்கு ஏற்ப நீளமாக விரியும்.
- சந்தம் திடீரென நிற்காமல் தொடர்ச்சியாக நகரும்

பெருத்த வசன வகுப்பின் “தீம் - தக்க - தின” போன்ற ஜதி ஒலிகள், மயில் நாட்டியத்தின் இந்த அசைவுகளுக்கு மிகவும் ஏற்றதாக உள்ளன. இதனால், இந்த வகுப்பு பாடல் நடனத்திற்கே உருவாக்கப்பட்ட ஓட்டம் கொண்டதாகக் கருதலாம்.

2.6 தாளம், ஜதி சொற்கள்

- ஜதி சொற்கள் = கருவி ஒலி
- சந்தம் = உடல் இயக்கம்
- தாளம் = நடன கட்டமைப்பு

இந்த மூன்றும் பெருத்த வசன வகுப்பில் தெளிவாகக் காணப்படுகின்றன. “தீம்” , “தக்க” , “தின” போன்ற ஒலிகள்:

- பறை
- தப்பட்டை
- உடுக்கை

போன்ற கிராமிய கருவிகளின் ஒலியோடு ஒத்திசைகின்றன. இதனால், பாடல் பாடும் போது கூட, கருவி இல்லாமலேயே ஒரு கருவி ஒலி உணர்வு உருவாகிறது. [6]

2.7 பெருத்த வசன வகுப்பின் செயல்பாட்டு தன்மை

பெருத்த வசன வகுப்பு:

- தனிநபர் பாடலாக மட்டும் இல்லாமல்
- குழு பாடலாகவும்
- நடனத்தோடு இணைந்த நிகழ்வாகவும்

பயன்படுத்தக்கூடிய தன்மை கொண்டது.

இதுவே, அருணகிரிநாதரின் திருப்புகழ் பாடல்களை, கோயில் வழிபாடு, ஊர்த் திருவிழா, கிராமிய நிகழ்வுகள் ஆகியவற்றோடு இணைக்கிறது.

2.8 முடிவுக் குறிப்பு

இந்த அத்தியாயத்தின் அடிப்படையில், பின்வரும் முடிவுகளை எடுக்கலாம்:

- பெருத்த வசன வகுப்பு, சொல் நீளமும் சந்த ஓட்டமும் கொண்ட ஒரு தனித்துவமான வகுப்பு
- அதன் சந்த அமைப்பு, கிராமிய இசை மற்றும் நடன மரபுகளோடு நேரடியாக ஒத்திசைகிறது
- குறிப்பாக மயில் நாட்டியம் போன்ற நடன வடிவங்களுக்கு இது மிகவும் ஏற்றது

இதனால், பெருத்த வசன வகுப்பு, திருப்புகழ் வகுப்புகளுக்கும் கிராமிய மரபுகளுக்கும் இடையிலான ஒரு முக்கிய இணைப்புப் பாலமாக விளங்குகிறது.

3. பொருகளத் தலகை வகுப்பு

வீர உணர்வு, சந்த அமைப்பு மற்றும் கிராமிய நடன ஒப்பீடு

3.1 பொருகளத் தலகை வகுப்பின் அடையாளம்

அருணகிரிநாதரின் திருப்புகழ் வகுப்புகளில் பொருகளத் தலகை வகுப்பு ஒரு தனித்துவமான இடத்தைப் பெறுகிறது. இந்த வகுப்பு, அதன் பெயரே காட்டுவது

போல, களம், போர்நடை, வீர உணர்வு, ஆவேசம் ஆகியவற்றை வெளிப்படுத்தும் வகையில் அமைந்துள்ளது. சொற்களின் குறுக்குத்தன்மை, சந்தத்தின் வேகம் மற்றும் ஒலியின் அழுத்தம் ஆகியவை இந்த வகுப்பின் முக்கிய அடையாளங்களாக விளங்குகின்றன.

ஒரு அம்சம், இந்த வகுப்பு பாடல்கள் அசைவுகளுடன் இணைக்கப்படும்போது தான் முழுமையாக வெளிப்படும் என்பதாகும். அதனால், பொருகளத் தலகை வகுப்பு, இசை மற்றும் நடனத்தின் எல்லைகளைத் தாண்டி, உடல் இயக்கத்தை மையமாகக் கொண்ட வகுப்பு ஆகக் கருதப்படுகிறது.

3.2 சந்த அமைப்பு

இந்த வகுப்பிற்கான முக்கிய சந்தம்

“தனத்த தனதான தனத்த தன தானே...” [1]

இந்த சந்தத்தின் தன்மைகள்:

- தொடர்ச்சியான ஒலி ஓட்டம்
- உச்சரிப்பில் திடமான அழுத்தம்
- வேகமான தாள இயக்கம்

இந்த சந்தம், மென்மையான பாடலுக்காக அல்ல; வலிமையான காலடி அசைவுகளுக்கும், திடமான உடல் இயக்கங்களுக்கும் ஏற்ற வகையில் அமைந்துள்ளது. இதன் காரணமாக, இந்த வகுப்பு பாடல்கள், வீர உணர்வை வெளிப்படுத்தும் நடனங்களோடு இயல்பாக இணைகின்றன.

3.3 பாடல் குறிப்பு

“அடித்த தமருக கரத்தர் பயிரவர்...” [1]

இந்த பாடலில் வரும் சொற்கள், அடித்தல், தாக்குதல், எதிர்ப்பு, ஆவேசம் போன்ற செயல் உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துகின்றன. சொற்களின் உச்சரிப்பு தன்மையே, போர்க்களத்தில் ஒலிக்கும் முழக்கம் போல அமைந்துள்ளது.

3.4 பொருகளத் தலகை வகுப்பு - போர்க்கள உணர்வு

பொருகளத் தலகை வகுப்பு பின்வரும் உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துகிறது:

- போர்க்களத்தின் தீவிரம்
- வீரத்தின் எழுச்சி
- எதிரியின் மீது தாக்குதல்
- தெய்வீக வீர உணர்வு

இந்த அம்சங்கள், திருப்புகழ் பாடல்களில் முருகனின் வீரத் தன்மையை வெளிப்படுத்துவதோடு, கிராமிய சமூகங்களில் காணப்படும் போர்நடன மரபுகளுடனும் ஒத்திசைகின்றன.

3.5 கிராமிய நடன ஒப்பீடு - பரிநாட்டியம்

“அதிர்த்த பரிப்புற பதத்தி பகிரவி...”

இந்த வரியின் விளக்கம், குதிரை நடனமான பரிநாட்டியத்தின் அசைவுகளை நேரடியாக நினைவூட்டுகிறது.

பரிநாட்டியத்துடன் ஒப்பீடு

- குதிரையின் காலடி அசைவுகளைப் போல திடமான கால்பாத அசைவுகள்
- உடல் முன்னும் பின்னும் நகரும் ஓட்டம்
- தாளத்திற்கு ஏற்ப வேகமாக மாறும் நடை

“தனத்த தனதான” என்ற சந்த ஓட்டம், பரிநாட்டியத்தில் காணப்படும் இந்த அசைவுகளுக்கு மிகவும் ஏற்றதாக உள்ளது. இதனால், பொருகளத் தலகை வகுப்பு, பரிநாட்டியத்திற்கே உருவாக்கப்பட்ட ஓட்டம் கொண்ட வகுப்பு என்று கூறலாம்.

3.6 கிராமிய போர்நடன மரபுகளுடன் ஒப்பீடு

கிராமிய நடன மரபுகளில், குறிப்பாக:

- வீரபத்திரர் நடனம்
- கொற்றவை வழிபாட்டுடன் தொடர்புடைய ஆவேச நடனங்கள்
- போருக்கு முன் ஆடப்படும் ஊர்நடனங்கள்

இவற்றில் காணப்படும் தாள அமைப்பு, பொருகளத் தலகை வகுப்பின் சந்தத்தோடு நேரடியாக ஒத்திசைகிறது.

- உரத்த
- வேகமான
- நிறுத்தமில்லாத

தன்மையைக் கொண்டுள்ளது. இதுவே, கிராமிய போர்நடனங்களின் அடையாளமாகவும் விளங்குகிறது.

3.7 ஜதி சொற்கள், கருவி ஒலி மற்றும் உடல் இயக்கம்

இந்த வகுப்பில் வரும் ஜதி ஒலிகள்:

- “தனத்த”
- “தனதான”
- “தானே”

இவை அனைத்தும், பறை, துடி, தப்பட்டை போன்ற கருவிகளின் ஒலியோடு ஒப்பிடத்தக்கவை. [6]

- ஜதி சொற்கள் → கருவி ஒலி
- சந்தம் → காலடி அசைவுகள்
- தாளம் → நடன கட்டமைப்பு

இந்த மூன்றும் பொருகளத் தலகை வகுப்பில் தெளிவாக ஒன்றிணைகின்றன.

3.8 பொருகளத் தலகை வகுப்பின் பயன்பாட்டு பரிமாணம்

இந்த வகுப்பு:

- கோயில் விழாக்களில்
- கிராமிய திருவிழாக்களில்
- வீரத் தன்மை வெளிப்படுத்தும் நிகழ்ச்சிகளில்

பயன்படுத்தக்கூடிய தன்மை கொண்டது. இது, திருப்புகழ் பாடல்களை வழிபாட்டின் எல்லையிலிருந்து சமூக நிகழ்வுகளின் தளத்திற்கும் கொண்டு செல்கிறது.

3.9 முடிவுக் குறிப்பு

இந்த அத்தியாயத்தின் அடிப்படையில், பின்வரும் முடிவுகளை முன்வைக்கலாம்:

- பொருகளத் தலகை வகுப்பு, வீர உணர்வையும் போர்க்களச் சூழலையும் வெளிப்படுத்தும் வகுப்பு
- அதன் சந்த அமைப்பு, கிராமிய போர்நடனங்களோடு நேரடியாக இணைகிறது
- பரிநாட்டியம் போன்ற நடன வடிவங்களுக்கு இது இயல்பாக ஏற்றதாக உள்ளது

இதனால், பொருகளத் க்களத் தலகை வகுப்பு, அருணகிரிநாதரின் திருப்புகழ் வகுப்புகளில், கிராமிய மரபுகளோடு மிக வலுவாக இணைந்த ஒரு முக்கிய அத்தியாயமாக விளங்குகிறது.

4. செருக்களத் தலகை வகுப்பு

ஆவேச உணர்வு, கருவி ஒலி மற்றும் கிராமிய போர்நடன ஒப்பீடு

4.1 செருக்களத் தலகை வகுப்பின் இயல்பு

அருணகிரிநாதரின் திருப்புகழ் வகுப்புகளில் செருக்களத் தலகை **வகுப்பு** என்பது, ஆவேசம், போர்க்களத் தீவிரம், உரத்த ஒலி, வேகமான அசைவுகள் ஆகியவற்றை மையமாகக் கொண்ட வகுப்பாக விளங்குகிறது. இந்த வகுப்பு, மென்மையான உணர்வுகளையோ அலங்காரத் தன்மையையோ வெளிப்படுத்துவதற்காக அல்ல; மாறாக, வீர உணர்வும் தெய்வீக ஆற்றலும் உடல் இயக்கத்தின் வழியாக வெளிப்படும் வகுப்பாக அமைந்துள்ளது.

இந்த வகுப்பு பாடல்கள் நடனமில்லாமல் முழுமை பெற முடியாதவை. இசை, ஒலி, உடல் இயக்கம் இவை மூன்றும் ஒரே நேரத்தில் நிகழும்போது தான் செருக்களத் தலகை வகுப்பின் உண்மை அழகு வெளிப்படுகிறது.

4.2 சந்த அமைப்பு

இந்த வகுப்பில் முக்கியமாகக் காணப்படும் சந்தம்:

“தனத்த தனதான தனத்த தன தானே...”

இந்த சந்தம், முன் அத்தியாயத்தில் விவரிக்கப்பட்ட பொருகளத் தலகை வகுப்புடன்

ஓத்த ஓட்டம் கொண்டிருந்தாலும், ஒலியின் அழுத்தமும், வேகமும் இங்கு மேலும் அதிகரிக்கின்றன.

இந்த சந்தத்தின் முக்கிய அம்சங்கள்:

- இடைவிடாத ஓசை
- தாளத்தில் நிறுத்தமின்மை
- உரத்த உச்சரிப்பு
- காலடி அசைவுகளைத் தூண்டும் வேகம்

இதன் காரணமாக, இந்த சந்தம் போர்நடைகளுக்கும், ஆவேச நடனங்களுக்கும் மிகச் சரியானதாக அமைந்துள்ளது.

4.3 பயன்படுத்தப்படும் இசைக்கருவிகள்

சிறப்பாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ள கருவிகள்:

- இடக்கை
- குடமுழவு
- உடுக்கை
- துடி
- பறை

இந்த கருவிகள் அனைத்தும், கிராமிய இசை மரபில் போர்நடை மற்றும் தெய்வ வழிபாட்டு நடனங்களில் பயன்படுத்தப்படும் முக்கிய கருவிகளாகும். இவற்றின் ஒலி தன்மை:

- உரத்த
- தாக்கத்துடன் கூடிய
- தாளத்தை முன்னெடுக்கும்

இவ்வாறு அமைந்துள்ளதால், செருக்களத் தலகை வகுப்பின் சந்தத்தோடு இந்த கருவிகள் இயல்பாக ஒன்றிணைகின்றன.

4.4 கருவி ஒலி - ஜதி சொற்கள் - உடல் இயக்கம்

- ஜதி சொற்கள் = கருவி ஒலி
- சந்தம் = நடன அசைவுகள்
- தாளம் = உடல் இயக்க கட்டமைப்பு

செருக்களத் தலகை வகுப்பில் வரும் “தனத்த”, “தனதான”, “தானே” போன்ற ஜதி சொற்கள், பறை மற்றும் துடியின் உரத்த ஒலியை நேரடியாக நினைவூட்டுகின்றன. இதனால், பாடல் ஒலிக்கும் தருணத்தில், நடனக்காரரின் உடல் இயங்கத் தொடங்குகிறது.

4.5 கிராமிய போர்நடனங்களுடன் ஒப்பீடு

கிராமிய நடன மரபுகளில், செருக்களத் தலகை வகுப்புடன் ஒப்பிடத்தக்க

வடிவங்கள் :

- கொற்றவை வழிபாட்டுடன் தொடர்புடைய ஆவேச நடனங்கள்
- வீரபத்திரர் நடனம்
- போருக்கு முன் ஆடப்படும் கிராமிய ஊர்நடைகள்

இந்த நடனங்களில் காணப்படும் முக்கிய அம்சங்கள் :

- உரத்த கருவி ஒலி
- வேகமான காலடி அசைவுகள்
- உடலின் முழுமையான ஈடுபாடு
- ஆவேச உணர்வு

இவை அனைத்தும், செருக்களத் தலகை வகுப்பின் சந்தத்தோடும் தாள அமைப்போடும் நேரடியாக ஒத்திசைகின்றன.

4.6 கொற்றவை மரபுடன் தொடர்பு

செருக்களத் தலகை வகுப்பு கொற்றவை வழிபாட்டு மரபுடன் நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டதாகும். கொற்றவை வழிபாட்டில் :

- பறை, தப்பட்டை போன்ற கருவிகள்
- திஸ்ர லய ஓட்டம்
- ஆவேசமான உடல் அசைவுகள்

முக்கியமான இடத்தைப் பெறுகின்றன. இதே அம்சங்கள், திருப்புகழ் வகுப்புகளிலும் குறிப்பாக செருக்களத் தலகை வகுப்பிலும் தெளிவாகக் காணப்படுகின்றன.

4.7 செருக்களத் தலகை வகுப்பின் பயன்பாட்டு சூழல்கள்

இந்த வகுப்பு பாடல்கள் :

- கோயில் திருவிழாக்கள்
- கிராமிய திருவிழா ஊர்வலங்கள்
- தெய்வ வழிபாட்டு நிகழ்ச்சிகள்

போன்ற சூழல்களில், நடனத்துடன் இணைத்து பாடப்படுவதற்கு ஏற்றதாக உள்ளன. இது, திருப்புகழை *வாசிப்பு அல்லது பாடல் மட்டத்தில் இருந்து, நிகழ்த்தல் கலை* என்ற நிலைக்கு உயர்த்துகிறது.

4.8 அழகு என்ற சொல்லின் ஆய்வுப் பொருள்

“செருக்களத் தலகை” என்ற பெயரில் வரும் அழகு என்பது, மென்மை அல்லது அலங்காரம் அல்ல; மாறாக :

- ஆற்றலின் அழகு
- வீரத்தின் அழகு
- இயக்கத்தின் அழகு

என்ற பொருளில் புரிந்து கொள்ளப்பட வேண்டும். இந்த அழகை உடல் இயக்கத்தின் வழியாக வெளிப்படும் தெய்வீக ஆற்றல் என விளக்குகின்றன.

4.9 முடிவுக் குறிப்பு

இந்த அத்தியாயத்தின் அடிப்படையில் பின்வரும் முடிவுகளை முன்வைக்கலாம்:

- செருக்களத் தலகை வகுப்பு, ஆவேசமும் வீர உணர்வும் நிறைந்த வகுப்பு
- இதில் வரும் சந்தம், கிராமிய போர்நடனங்களுக்கு இயல்பாக ஏற்றது
- பயன்படுத்தப்படும் கருவிகள், கிராமிய இசை மரபின் உயிராக விளங்குகின்றன
- கொற்றவை மற்றும் வீரபத்திரர் மரபுகளுடன் இந்த வகுப்பு ஆழமாக இணைந்துள்ளது

இதனால், செருக்களத் தலகை வகுப்பு, அருணகிரிநாதரின் திருப்புகழ் வகுப்புகளில், கிராமிய மரபை மிக வலுவாக பிரதிபலிக்கும் ஒரு முக்கிய அத்தியாயமாக அமைந்துள்ளது.

5. கொற்றவை நாட்டியம் மற்றும் அருணகிரிநாதர் வகுப்பு

திஸ்ர லயம், ஜதி சொற்கள் மற்றும் தெய்வீக போர்நடையின் ஒத்திசைவு

5.1 கொற்றவை நாட்டியத்தின் மரபியல் பின்னணி

தமிழக கிராமிய வழிபாட்டு மரபுகளில் கொற்றவை நாட்டியம் ஒரு அடிப்படை மற்றும் ஆதி வடிவமாக விளங்குகிறது. கொற்றவை, போரின் தெய்வமாகவும், வீரத்தின் அடையாளமாகவும் வழிபடப்பட்ட தெய்வம். கொற்றவை நாட்டியம், அலங்காரத்திற்கான நடனம் அல்ல; அது போருக்கான முன்னிலை, தெய்வீக ஆற்றலின் வெளிப்பாடு, சமூகத்தின் வீர உணர்வு ஆகியவற்றை ஒருங்கிணைக்கும் ஒரு நிகழ்த்தல் வடிவமாகும். [7]

கொற்றவை நாட்டியம் என்பது **பாடல் - கருவி - உடல் இயக்கம்** என்ற மூன்றின் ஒன்றிணைவு. இம்மூன்றும் தனித்தனியாக இல்லை; ஒரே தாள ஒட்டத்தில் ஒன்றோடு ஒன்று இணைந்து செயல்படுகின்றன.

5.2 கொற்றவை நாட்டியத்தின் முக்கிய அம்சங்கள்

கொற்றவை நாட்டியத்தின் முக்கிய அம்சங்களை இவ்வாறு வகைப்படுத்தலாம்:

- காளி / கொற்றவை வழிபாட்டுடன் தொடர்பு
- திஸ்ர லயம் பிரதானமாகப் பயன்படுத்தப்படுதல்
- பறை, தப்பட்டை, உடுக்கை போன்ற உரத்த கருவிகள்
- ஆவேசம், வீர உணர்வு, போர்நடை ஆகியவற்றை வெளிப்படுத்தும் உடல் இயக்கங்கள்

இந்த அம்சங்கள் அனைத்தும், திருப்புகழ் வகுப்புகளின் தாள அமைப்போடு ஒன்றிணைக்கின்றன.

5.3 திஸ்ர லயம் : கொற்றவை நாட்டியத்தின் தாள வேர் ஆகும்

கொற்றவை நாட்டியத்தில் திஸ்ர லயம் முக்கிய இடத்தைப் பெறுகிறது. திஸ்ர லயத்தின் இயல்பு:

- சமச்சீரற்ற ஓட்டம்
- இயல்பான அசைவுகளை ஊக்குவிக்கும் வேகம்
- போர்நடைகளுக்கு ஏற்ற தாள அமைப்பு

திருப்புகழ் பாடல்களில் திஸ்ர லயம் மிக அதிகமாகக் காணப்படுகிறது. இதன் மூலம், அருணகிரிநாதர் வகுப்புகள், கொற்றவை நாட்டியத்தின் தாள மரபைத் ஒத்தவை என்பதைக் காண முடிகிறது.

5.4 ஜதி சொற்கள்: கருவி ஒலியின் மொழியாக்கம்

ஜதி சொற்கள் = கருவி ஒலி

திருப்புகழ் பாடல்களில் வரும்:

- “தாம் தாம் தக்க திமி”

போன்ற ஜதி சொற்கள், பறை மற்றும் தப்பட்டையின் ஒலியமைப்பை நேரடியாக பிரதிபலிக்கின்றன. கொற்றவை நாட்டியத்தில், இந்த கருவிகளின் ஒலி தான் நடனத்தின் திசையையும் வேகத்தையும் நிர்ணயிக்கிறது.

அதேபோல், அருணகிரிநாதர் வகுப்புகளிலும், ஜதி சொற்கள் நடனக்காரரின் உடல் இயக்கத்திற்கான வழிகாட்டியாக செயல்படுகின்றன.

5.5 கொற்றவை நாட்டியம் - திருப்புகழ் வகுப்பு : ஒப்பீட்டு ஆய்வு

கொற்றவை நாட்டியம் மற்றும் அருணகிரிநாதர் வகுப்புகளுக்கிடையிலான ஒப்பீடு:

அம்சம்	கொற்றவை நாட்டியம்	அருணகிரிநாதர் வகுப்பு
தாளம்	திஸ்ர லயம்	திஸ்ர லயம் அதிகம்
கருவிகள்	பறை, தப்பட்டை, உடுக்கை	ஜதி சொற்கள் மூலம் கருவி ஒலி
அசைவு	ஆவேசமான உடல் இயக்கம்	வேகமான சந்தத்தால் தூண்டப்படும் அசைவுகள்
உணர்வு	வீரம் - போர்நிலை	முருகனின் வீரத் தன்மை

இந்த ஒப்பீடு, இரண்டுமே ஒரே கலாச்சார தாள வேரிலிருந்து உருவாகியிருக்கக்கூடும் என்பதைச் சுட்டிக்காட்டுகிறது.

5.6 சிலப்பதிகார மரபுடன் தொடர்பு

சிலப்பதிகாரத்தில் வரும் “மும்மை நடை / தூக்கு” என்ற குறிப்பு, கொற்றவை நாட்டியத்தின் அசைவு மரபைச் சுட்டிக்காட்டுகிறது. இந்த நடை, வேகமான காலடி மாற்றங்களையும், உடலின் முழுமையான ஈடுபாட்டையும் கொண்டதாகும்.

இதுவே, திருப்புகழ் வகுப்புகளில் காணப்படும்:

- வேகமான சந்தம்

- தொடர்ச்சியான தாள ஓட்டம்
- இடைவிடாத ஜதி ஒலிகள்

ஆகிய அம்சங்களோடு ஒத்திசைகிறது.

5.7 தெய்வீக போர்நடை : முருகன் மற்றும் கொற்றவை

கொற்றவை, போரின் தெய்வம்; முருகன், வீரத்தின் தெய்வம். இந்த இரு தெய்வங்களுக்குமான வழிபாட்டு வெளிப்பாடுகள், போர்நடை மற்றும் ஆவேச உணர்வு என்ற ஒரே அடிப்படையில் அமைந்துள்ளன.

- கொற்றவை நாட்டியம் → சமூக வீர உணர்வு
- திருப்புக்ஷம் வகுப்பு → தெய்வீக வீர உணர்வு

இவ்விரண்டும் தாளம், சந்தம், உடல் இயக்கம் என்ற ஒரே கட்டமைப்பில் செயல்படுகின்றன.

5.8 நிகழ்த்தல் சூழல் மற்றும் சமூகப் பங்கு

கொற்றவை நாட்டியம்:

- கிராமிய திருவிழாக்கள்
- கோயில் விழாக்கள்
- சமூக வழிபாட்டு நிகழ்வுகள்

என்ற சூழல்களில் நிகழ்த்தப்படுகிறது. இதேபோல், திருப்புக்ஷம் வகுப்புகளும் வழிபாட்டு நிகழ்ச்சிகளில் நடனத்துடன் இணைந்து பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

இதனால், அருணகிரிநாதர் வகுப்புகள், கிராமிய சமூகத்தின் நிகழ்த்தல் மரபுகளை தெய்வீக வடிவத்தில் தொடர்ந்தவை எனக் கூறலாம்.

5.9 முடிவுக் குறிப்பு

இந்த அத்தியாயத்தின் அடிப்படையில் பின்வரும் முடிவுகளை முன்வைக்கலாம்:

- கொற்றவை நாட்டியம் மற்றும் அருணகிரிநாதர் வகுப்பு தாளத்தில் ஒரே வேரிலிருந்து வந்தவை
- திஸ்ர லயம், இரண்டிலும் அடிப்படை தாள அமைப்பாக விளங்குகிறது
- ஜதி சொற்கள், கருவி ஒலியின் மொழியாக செயல்படுகின்றன
- வீர உணர்வும் தெய்வீக போர்நடையும் இரண்டையும் ஒன்றிணைக்கின்றன

இதனால், கொற்றவை நாட்டியம் மற்றும் அருணகிரிநாதர் வகுப்பு, கிராமிய மரபும் திருப்புக்ஷம் இசை மரபும் ஒன்றிணையும் முக்கிய ஆய்வுப் புள்ளியாக அமைந்துள்ளன.

6. பரிநாட்டியம் மற்றும் அருணகிரிநாதர் வகுப்பு

தாள ஓட்டம், காலடி அசைவுகள் மற்றும் கிராமிய நிகழ்த்தல் மரபு

6.1 பரிநாட்டியத்தின் அடையாளமும் இயல்பும்

தமிழகத்தின் கிராமிய நடன மரபுகளில் பரிநாட்டியம் என்பது வீர உணர்வை பிரதானமாகக் கொண்ட ஒரு நிகழ்த்தல் வடிவமாகும். இந்த நடனம், குதிரையின்

இயக்கம், வேகம், திடமான காலடி அசைவுகள் ஆகியவற்றை மனித உடல் இயக்கத்தின் மூலம் வெளிப்படுத்துகிறது. [4]

பரிநாட்டியம் என்பது *அலங்கார நடனம்* அல்ல; மாறாக, போர்நிலை, முன்னேற்றம், ஆவேசம் ஆகிய உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும் நடனம். இதன் காரணமாக, இது கிராமிய சமூகங்களில் விழாக்கள், ஊர்வலங்கள் மற்றும் தெய்வ வழிபாட்டு நிகழ்ச்சிகளில் முக்கிய இடத்தைப் பெறுகிறது.

6.2 பரிநாட்டிய விளக்கம்

முக்கிய குறிப்புகள்:

- “அதிர்த்த பரிப்புற பதத்தி பகிரவி...” [1]
- “பரி ஆடக்கூடியது...”
- “பைரவி கால்களை வைத்து ஆடுவது...”

இந்த வாக்கியங்கள் அனைத்தும், குதிரையின் காலடி அசைவுகள், துள்ளல், முன்னேற்றம் ஆகியவற்றைச் சுட்டிக்காட்டுகின்றன. இதனால், திருப்புகழ் வகுப்புகளில் வரும் சில பாடல்கள், நேரடியாக பரிநாட்டிய அசைவுகளை நினைவூட்டும் வகையில் அமைந்துள்ளன என்பது தெளிவாகிறது.

6.3 தாள அமைப்பு மற்றும் சந்த ஒட்டம்

பரிநாட்டியத்தின் அடிப்படை தாள இயல்பு:

- வேகமான ஒட்டம்
- தொடர்ச்சியான காலடி மாற்றங்கள்
- தாளத்தில் நிறுத்தமின்மை

அருணகிரிநாதர் வகுப்புகளில் குறிப்பாக பரிநாட்டியத்துடன் ஒப்பிடப்படும் வகுப்புகளில் திஸ்ர லயம் முக்கிய பங்கு வகிக்கிறது.

இந்த திஸ்ர லயத்தின் இயல்பு:

- குதிரையின் இயல்பான நடை ஒட்டத்தை ஒத்தது
- முன்னேறும் இயக்கத்தை வெளிப்படுத்தும்
- உடல் முழுவதையும் இயக்கத்தில் ஈடுபடுத்தும்

இதனால், பரிநாட்டியம் மற்றும் அருணகிரிநாதர் வகுப்புகள் ஒரே தாள உணர்வில் செயல்படுகின்றன.

6.4 சந்தம் – காலடி அசைவு தொடர்பு

“தனத்த தனதான தனத்த தன தானே...”

இந்த சந்தம்:

- காலடி வைக்கும் தருணத்தைத் துல்லியமாக குறிக்கிறது
- முன்னேற்றம், பின்னடைவு, திடீர் நிறுத்தம் ஆகிய அசைவுகளுக்கு ஏற்றது
- உடல் எடையை இடமாற்றம் செய்யும் இயக்கத்தைத் தூண்டும்

பரிநாட்டியத்தில், குதிரையின் கால் பதிக்கும் ஒவ்வொரு தருணமும்

முக்கியமானது. அதேபோல், இந்த சந்த ஓட்டம், நடனக்காரரின் காலடிகளைக் கட்டுப்படுத்தும் ஒரு *ஒலி வழிகாட்டியாக* செயல்படுகிறது.

6.5 கிராமிய கருவிகள் மற்றும் பரிநாட்டியம்

கருவிகள்:

- பறை
- துடி
- உடுக்கை
- தப்பட்டை

இந்த கருவிகள் அனைத்தும், பரிநாட்டியத்தில் வேகமான தாளத்தைத் தக்கவைத்துக் கொள்ளும் பணியை செய்கின்றன. கருவி ஒலியின் அழுத்தம் அதிகரிக்கும்போது, நடனத்தின் வேகமும் ஆவேசமும் அதிகரிக்கின்றன.

திருப்புகழ் வகுப்புகளில், இந்த கருவி ஒலிகள் ஜதி சொற்களின் மூலம் பிரதிபலிக்கப்படுகின்றன. இதன் மூலம், கருவி ஒலியும் பாடல் சந்தமும் ஒன்றிணைந்து செயல்படுகின்றன.

6.6 பரிநாட்டியம் - திருப்புகழ் வகுப்பு : ஒப்பீட்டு பார்வை

பரிநாட்டியம் மற்றும் அருணகிரிநாதர் வகுப்புகளுக்கிடையிலான ஒற்றுமைகள்:

- இரண்டிலும் வேகமான தாள ஓட்டம்
- காலடி அசைவுகளுக்கு முக்கியத்துவம்
- உடல் முழுவதும் இயக்கத்தில் ஈடுபடுதல்
- வீர உணர்வு மற்றும் ஆவேச வெளிப்பாடு

இதனால், அருணகிரிநாதர் வகுப்புகளில் வரும் சில பாடல்கள், பரிநாட்டியத்தை மனதில் வைத்தே அமைக்கப்பட்டவை என்று புரிந்து கொள்ளலாம்.

6.7 நிகழ்த்தல் சூழல்

பரிநாட்டியம் பெரும்பாலும்:

- கிராமிய திருவிழாக்கள்
- கோயில் ஊர்வலங்கள்
- தெய்வ வழிபாட்டு நிகழ்ச்சிகள்

என்ற சூழல்களில் நிகழ்த்தப்படுகிறது. இதேபோல், திருப்புகழ் வகுப்புகளும் நிகழ்த்தல் கலை வடிவமாக பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

திருப்புகழ் பாடல்கள் *வாசிப்புக்கானவை மட்டுமல்ல*; அவை நடனத்துடன் இணைந்து நிகழ்த்தப்படுவதற்காகவும் உருவாக்கப்பட்டவை.

6.8 பரிநாட்டியம் மற்றும் முருக வழிபாடு

பரிநாட்டியம், வீர உணர்வை வெளிப்படுத்தும் நடனம். முருகன், வீரத்தின் தெய்வம். இந்த இரண்டு அம்சங்களும், தாளம் மற்றும் இயக்கம் என்ற ஒரே அடிப்படையில் ஒன்றிணைகின்றன.

அருணகிரிநாதர் வகுப்புகள், முருக வழிபாட்டின் இயக்க வடிவமாக புரிந்து கொள்ளப்படலாம்.

6.9 முடிவுக் குறிப்பு

இந்த அத்தியாயத்தின் அடிப்படையில் பின்வரும் முடிவுகளை முன்வைக்கலாம்:

- பரிநாட்டியம் மற்றும் அருணகிரிநாதர் வகுப்புகள் தாளத்தில் ஒரே அடிப்படையைக் கொண்டவை
- திஸ்ர லயம், இரண்டிலும் இயல்பான இயக்கத்தை உருவாக்குகிறது
- சந்தம், காலடி அசைவுகளுக்கான ஒலி வழிகாட்டியாக செயல்படுகிறது
- திருப்புகழ் பாடல்கள், கிராமிய நடன மரபுகளோடு நேரடியாக இணைகின்றன

இதனால், பரிநாட்டியம் மற்றும் அருணகிரிநாதர் வகுப்பு, திருப்புகழ் ஒப்பீட்டின் முக்கிய அத்தியாயமாக அமைந்துள்ளது.

7. இசைக்கருவிகள்

கிராமிய நடன மரபும் அருணகிரிநாதர் வகுப்புகளும்

7.1 இசைக்கருவிகள் - இயக்கத்தின் அடிப்படை

தமிழ் நாட்டின் கிராமிய நடன மரபுகளில் இசைக்கருவிகள் வெறும் ஒலி உற்பத்தி சாதனங்களாக அல்ல; நடன இயக்கத்தை வழிநடத்தும் சக்தியாக செயல்படுகின்றன. கருவி ஒலி இல்லாமல் கிராமிய நடனம் நிகழ்வது அரிது. [6] அருணகிரிநாதர் வகுப்புகளிலும், இசைக்கருவி ஒலி நேரடியாகப் பயன்படுத்தப்படாவிட்டாலும், ஜதி, சந்தம், வகுப்பு சொற்கள் மூலமாக கருவி ஒலி நினைவூட்டப்படுகிறது. இதன் மூலம், திருப்புகழ் பாடல்கள் ஒலி - இயக்கம் ஒருங்கிணைந்த கலை வடிவமாக விளங்குகின்றன.

7.2 பறை - தாள அடித்தள கருவி

பறை என்பது கிராமிய இசைக்கருவிகளில் முதன்மையானது. பறை ஒலி:

- நடனத்தின் தொடக்கத்தை அறிவிக்கும்
- இயக்க வேகத்தை நிர்ணயிக்கும்
- குழு நடனத்தில் ஒருங்கிணைப்பை உருவாக்கும்

திருப்புகழ் வகுப்புகளில், பறையின் ஒலி வகுப்பு சொற்களின் மீளுருவாக்கமாக வெளிப்படுகிறது. குறிப்பாக, "தகிட தகதிமி"

போன்ற சொற்கள், பறையின் அடித்தள ஒலியை நேரடியாக நினைவூட்டுகின்றன.

7.3 துடி - வேகமும் ஆவேசமும்

துடி கருவி, வீர உணர்வை வெளிப்படுத்தும் ஒலிக்கருவியாகும்.

- வேகமான நடனங்களுடன் இணைகிறது
- போர்நிலை மற்றும் ஆவேச உணர்வுகளைத் தூண்டும்

- பரிநாட்டியம், கொற்றவை நாட்டியம் போன்ற வடிவங்களில் முக்கியம் அருணகிரிநாதர் வகுப்புகளில், துடியின் வேகம் சந்த ஓட்டத்தில் வெளிப்படுகிறது. வகுப்பு சொற்கள் தொடர்ச்சியாக வரும் போது, துடியின் இடையறாத ஒலி மனதில் ஒலிக்கிறது.

7.4 உடுக்கை - தாள மாற்றங்களின் கருவி

உடுக்கை என்பது தாள மாற்றங்களை வெளிப்படுத்தும் கருவியாகும்.

- உடுக்கை ஒலி திடீர் நிறுத்தங்களை சுட்டுகிறது
- மென்மையான அசைவுகளுக்கு ஏற்றது
- பெண்கள் ஆடும் கிராமிய நடனங்களில் பெரும்பாலும் பயன்படுத்தப்படுகிறது

திருப்புகழ் வகுப்புகளில், இந்த உடுக்கை ஒலி தாள மாற்றங்கள் மற்றும் இடைச் சந்தங்களாக வெளிப்படுகிறது.

7.5 தப்பட்டை - ஒலி அழுத்தம் மற்றும் நிகழ்த்தல் தீவிரம்

தப்பட்டை கருவி, நிகழ்த்தலின் தீவிரத்தை அதிகரிக்கும் கருவியாகும்.

- தப்பட்டை ஒலி கூட்டத்தின் கவனத்தை ஈர்க்கிறது
- நடனத்தின் உச்ச கட்டத்தை வெளிப்படுத்துகிறது
- விழா சூழலுக்கு ஏற்றது

அருணகிரிநாதர் வகுப்புகளில், தப்பட்டையின் தாக்கம் நீளமான வகுப்பு வரிகளிலும் வேகமான சந்த ஓட்டங்களிலும் வெளிப்படுகிறது.

7.6 இசைக்கருவி - வகுப்பு : ஒலித் தொடர்பு

அருணகிரிநாதர் வகுப்புகள் கருவி ஒலியின் மொழிபெயர்ப்பு ஆகும்.

கிராமிய கருவி	திருப்புகழ் வகுப்பில் வெளிப்பாடு
பறை	அடித்தள வகுப்பு சொற்கள்
துடி	வேகமான சந்த ஓட்டம்
உடுக்கை	தாள மாற்ற வகுப்புகள்
தப்பட்டை	அழுத்தமான, நீளமான வகுப்பு வரிகள்

இந்த ஒப்பீடு, திருப்புகழ் பாடல்களில் கருவி - சொல் இணைவு இருப்பதைத் தெளிவுபடுத்துகிறது.

7.7 பரதநாட்டியம் பயன்பாட்டில் இசைக்கருவி உணர்வு

பரதநாட்டியத்தில் திருப்புகழ் வகுப்புகளைப் பயன்படுத்தும்போது:

- பறை ஒலியை நினைவூட்டும் அடைவு தாள அசைவுகள்
- துடி வேகத்தைப் பிரதிபலிக்கும் திடமான காலடி அசைவுகள்

- உடுக்கை மென்மையை வெளிப்படுத்தும் முகபாவனை மற்றும் கை அசைவுகள்

என்ற அம்சங்களை நடன அமைப்பாக மாற்ற முடிகிறது.

7.8 இசைக்கருவிகள் - சமூகப் பண்பாட்டு பங்கு

இசைக்கருவிகள்:

- சமூக நிகழ்வுகளை ஒருங்கிணைக்கின்றன
- கிராமிய அடையாளத்தை பாதுகாக்கின்றன
- வழிபாட்டு சூழலை உயிர்ப்பிக்கின்றன

திருப்புகழ் வகுப்புகள், இந்த சமூக பண்பாட்டு பணியை இசை மொழியில் தொடர்கின்றன.

7.9 முடிவுக் குறிப்பு

இந்த அத்தியாயத்தின் அடிப்படையில்:

- கிராமிய இசைக்கருவிகளும் திருப்புகழ் வகுப்புகளும் ஒரே தாள ஆதாரத்தைக் கொண்டவை
- கருவி ஒலி, வகுப்பு சொற்களாக உருமாறியுள்ளது
- பரதநாட்டியத்தில் இவற்றை செயல்படுத்த ஆய்வுத் தளம் பரந்துள்ளது

எனவே, இசைக்கருவிகள் என்பது திருப்புகழ் இணைப்பில் தவிர்க்க முடியாத ஆய்வு அத்தியாயமாக அமைகிறது.

8. பரதநாட்டியத்தில் திருப்புகழ் வகுப்புகளின் நடைமுறைப் பயன்பாடு

8.1 பரதநாட்டியம் - ஒரு சாஸ்திர மரபு

பரதநாட்டியம் என்பது இந்திய சாஸ்திர நடனங்களில் முக்கியமான ஒன்றாகும். நட்ய சாஸ்திரத்தின் அடிப்படையில் உருவான இக்கலை வடிவம், அங்க சுத்தம், தாள சுத்தம், லய கட்டுப்பாடு, பாவ வெளிப்பாடு போன்ற அம்சங்களை முதன்மைப்படுத்துகிறது. இச்சூழலில், இசை என்பது பரதநாட்டியத்தின் உயிராக விளங்குகிறது.

பொதுவாக, பரதநாட்டியத்தில் பயன்படுத்தப்படும் இசை வடிவங்கள் வர்ணம், பதம், ஜாவளி, தில்லானா போன்ற சாஸ்திர கட்டமைப்புகளைக் கொண்டவை. ஆனால், திருப்புகழ் பாடல்கள், குறிப்பாக அவற்றின் வகுப்பு அமைப்பு, பரதநாட்டியத்தில் ஒரு தனித்துவமான நடைமுறை வாய்ப்பை உருவாக்குகின்றன.

8.2 திருப்புகழ் வகுப்பு - பரதநாட்டியத்திற்கு ஏற்ற தன்மை

திருப்புகழ் வகுப்புகள், சாதாரண பாடல் கட்டமைப்புகளைவிட வேறுபட்டவை.

- வகுப்பு சொற்கள் தாள உணர்வை நேரடியாக தூண்டும்
- சந்த ஓட்டம் உடல் இயக்கத்தை இயல்பாக உருவாக்கும்
- மீளும் ஒலி அமைப்பு நினைவூட்டல் மற்றும் பயிற்சிக்கு ஏற்றது

இந்த தன்மைகள், திருப்புகழ் வகுப்புகளை பரதநாட்டிய பயிற்சிக்கும் நடன அமைப்பாக பயன்பாட்டிற்கும் ஏற்றதாக மாற்றுகின்றன.

8.3 அடவு பயிற்சியில் திருப்புகழ் வகுப்புகள்

பரதநாட்டிய அடவுப் பயிற்சியில், மாணவர்களுக்கு தாள உணர்வு கற்பிப்பது ஒரு முக்கியமான கட்டமாகும். பொதுவாக, நட்டுவாங்கத்தில் சொல்லப்படும் “தைத்தெய் தகதிமி” போன்ற சொற்கள், மாணவர்களின் காலடி இயக்கத்தை ஒழுங்குபடுத்துகின்றன.

திருப்புகழ் வகுப்பு சொற்கள் இதே பணியை, ஆனால் மேலும் ஆவேசமாகவும் ஆழமாகவும் செய்கின்றன. குறிப்பாக:

- திஸ்ர லய வகுப்புகள் - வேகமான காலடி அசைவுகளுக்கு
- சதுரஸ்ர சந்தம் - நிலையான அடவுகளுக்கு
- கலப்பு சந்தம் - மேம்பட்ட பயிற்சிகளுக்கு

என்று வகுப்பு அமைப்புகள் அடவு பயிற்சியில் பயனுள்ளதாக அமைகின்றன.

8.4 அபிநய வெளிப்பாட்டில் வகுப்பு பயன்பாடு

திருப்புகழ் பாடல்கள் பெரும்பாலும் பக்தி, வீரியம், ஆவேசம், ஆன்மீகம் ஆகிய உணர்வுகளை உள்ளடக்கியவை. இவ்வுணர்வுகள், பரதநாட்டிய அபிநய வெளிப்பாட்டிற்கு முக்கிய ஆதாரமாகின்றன.

வகுப்பு சொற்களின் மீளருவாக்கம்:

- முகபாவனையில் தீவிரத்தை உருவாக்குகிறது
- கண் இயக்கங்களில் தொடர்ச்சியை அளிக்கிறது
- உடல் அசைவுகளுக்கு தாள - உணர்ச்சி இணைப்பை ஏற்படுத்துகிறது

இதனால், மாணவர்கள் வெறும் சொல் - பொருள் விளக்கத்தைத் தாண்டி, ஒலி - உணர்வு அடிப்படையில் அபிநயத்தை வெளிப்படுத்த முடிகிறது.

8.5 நட்டுவாங்கத்தில் திருப்புகழ் வகுப்பு

நட்டுவாங்கம் என்பது பரதநாட்டிய நிகழ்வின் மையக் கூறாகும். திருப்புகழ் வகுப்புகள்:

- நட்டுவாங்கத்தில் மாற்று சொல்லாக்கமாக பயன்படலாம்
- கிராமிய தாள உணர்வை மேடையில் கொண்டு வரலாம்

- குழு நடனங்களில் ஒரே நேர அசைவுகளை உறுதி செய்யலாம்

இதன் மூலம், பாரம்பரிய நட்டுவாங்கத்துடன் இணைந்து, திருப்புகழ் வகுப்புகள் ஒரு புதிய நிகழ்த்தல் மொழியை உருவாக்குகின்றன.

8.6 நடன அமைப்பில் திருப்புகழ் வகுப்புகள்

பரதநாட்டிய நடன அமைப்பில் திருப்புகழ் வகுப்புகள் பயன்படுத்தப்படும்போது:

- தொடக்க பகுதி - ஆவேசமான வகுப்பு
- நடுப்பகுதி - அபிநய நிறைந்த சந்தம்
- உச்ச கட்டம் - வேகமான வகுப்பு ஓட்டம்

என்று அமைக்க முடிகிறது.

8.7 மாணவர் பயிற்சியில் கல்வியியல் பயன்

திருப்புகழ் வகுப்புகள், மாணவர் பயிற்சியில்:

- தாள நினைவாற்றலை மேம்படுத்துகின்றன
- உடல் - ஒலி ஒருங்கிணைப்பை வளர்க்கின்றன
- கிராமிய மரபின் அடையாளத்தை உணர்த்துகின்றன

இதனால், பரதநாட்டியக் கல்வி வெறும் சாஸ்திர பயிற்சியாக அல்லாமல், பண்பாட்டு கல்வியாகவும் மாறுகிறது.

8.8 மேடை நிகழ்வுகளில் பயன்பாடு

நடைமுறை மேடை நிகழ்வுகளில், திருப்புகழ் வகுப்புகள்:

- விழா சூழலுக்கு ஏற்ற ஆவேசத்தை உருவாக்குகின்றன
- பார்வையாளரின் கவனத்தை உடனடியாக ஈர்க்கின்றன
- பாரம்பரியமும் புதுமையும் இணையும் அனுபவத்தை தருகின்றன

இதுவே, திருப்புகழ் வகுப்புகளை பரதநாட்டிய மேடைகளில் பயன்படுத்தத் தூண்டும் முக்கிய காரணமாகும்.

8.9 முடிவுக் குறிப்பு

இந்த அத்தியாயத்தின் அடிப்படையில் கூறப்படுவது:

- திருப்புகழ் வகுப்புகள் பரதநாட்டியத்திற்கு நடைமுறை ரீதியாக ஏற்றவை
- அவை தாள, லய, அபிநய பயிற்சிகளை ஒருங்கிணைக்கின்றன மேடையில் வெளிப்படுத்துகின்றன

எனவே, திருப்புகழ் வகுப்புகள் பரதநாட்டியத்தின் பாரம்பரிய கட்டமைப்பை விரிவுபடுத்தும் ஒரு முக்கியமான ஆய்வு கூறாக அமைகின்றன.

9. முடிவுரை

1. அருணகிரிநாதர் வகுப்புகள் கிராமிய இசை - நடன மரபுடன் ஆழமாக இணைந்துள்ளன.
 - தாள அமைப்பு, சந்தம், ஜதி சொற்கள், கருவிகள் ஆகியவை கிராமிய அடிப்படையுடன் நேரடியாக பொருந்துகின்றன.
2. திருப்புகழ் வகுப்புகள் பரதநாட்டியத்தில் நடைமுறை பயன்பாட்டிற்கு ஏற்றவை.
 - பாடல் சொற்கள் தாள உணர்வை ஊக்குவிக்கின்றன
 - சந்தம் உடல் அசைவுகளை இயல்பாக வடிவமைக்கின்றது
 - கிராமியத் தாள லயம் உடன் இணைந்து நடன வடிவமைப்பு மற்றும் நட்டுவாங்கத் திறனை மேம்படுத்துகிறது
3. கருவிகள் மற்றும் ஜதி சொற்கள் ஒரு சங்கமமான இசை - நடன மொழியை உருவாக்குகின்றன.
 - பறை, துடி, உடுக்கை, குடமுழவு போன்ற கருவிகள் திருப்புகழ் வகுப்புகளிலும் கிராமிய நடனங்களிலும் பொதுவாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன
 - இது வேகமான, ஆவேசமான மற்றும் அபிநயத்திற்கும் ஏற்ற ஒட்டத்தை உருவாக்குகிறது
4. பரதநாட்டியத்தின் நடைமுறை பயிற்சிக்கு முக்கிய ஆதாரம்.
 - அடவு பயிற்சி, அபிநய வெளிப்பாடு, மேடை நிகழ்ச்சி நடன வடிவமைப்பு ஆகிய அனைத்திலும் திருப்புகழ் வகுப்புகள் தனித்துவ வாய்ப்பை வழங்குகின்றன
 - கிராமியத் தாள லயம் சங்கமத்தை மாணவர்களுக்கு நேரடியாக அனுபவப்படுத்துகிறது

முடிவாக, இந்த ஆய்வு திருப்புகழ் வகுப்புகள் மற்றும் கிராமிய இசை - நடன மரபின் இணைப்பை விளக்கும் ஒரு முழுமையான தரமான ஆய்வு ஆகும். இது சாதாரண பாடல் ஆராய்ச்சி மட்டுமல்ல, பரதநாட்டிய நடன வடிவமைப்பு மற்றும் பாடல் - நாடக பயிற்சிக்கும் பரிசோதனை/பயிற்சி ஆதாரமாகவும் பயன்படுகிறது.

நூற்பட்டியல்:

1. அருணகிரிநாதர். *திருப்புகழ் மூலம் வகுப்பு உரையுடன்*. ஆசிரியர்: வா. சு. செங்கல்வரையப்பிள்ளை, கிரி டிரேடிங் ஏஜென்சி.
2. செல்வராஜ், க. பரதநாட்டியம் சாஸ்திர அமைப்பு மற்றும் தாள அமைப்புகள். சென்னை: தமிழ்க் கல்வி பதிப்பகம், 2023.

3. கண்ணதாசன், பி. *நாட்டுப்புற நடனங்கள் மற்றும் கருவி அமைப்புகள்*. கோவை: பாரம்பரிய நூல்கள், 2022.
4. அப்பாதுரை, க. *தமிழ் நாட்டுப்புற நடன மரபுகள்*. உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், 2016.
5. ஆறுமுகம், ச. *திருப்புகழ் இசை அமைப்பு*. தமிழ் இசை சங்கம், 2014.
6. இராமநாதன், சி. *தமிழ் கிராமிய இசைக் கருவிகள்*. தமிழ்நாடு அரசு வெளியீடு, 2011.
7. கதிர்வேல், கா. *தமிழ் வழிபாட்டு நடன மரபுகள்*. பாரதி பதிப்பகம், 2018.
8. சுப்பிரமணியன், ந. *தமிழ் தாள மரபும் சந்த அமைப்பும்*. செம்மொழி வெளியீடு, 2015.
9. முத்தையா, வி. *முருக வழிபாடும் இசை-நடன மரபும்*. தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், 2019.