



ESCUELA DE MÚSICA

Konnajazz. Aplicación del Konnakol como recurso de improvisación vocal dentro de dos temas de jazz, por medio del análisis de dos solos de BC Manjunath.

AUTOR

SAMUEL PAOLO MENA ANDRADE

AÑO

2021



ESCUELA DE MÚSICA

Konnajazz. Aplicación del Konnakol como recurso de improvisación vocal dentro de dos temas de jazz, por medio del análisis de dos solos de BC Manjunath.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de Licenciada en Música con especialización en performance.

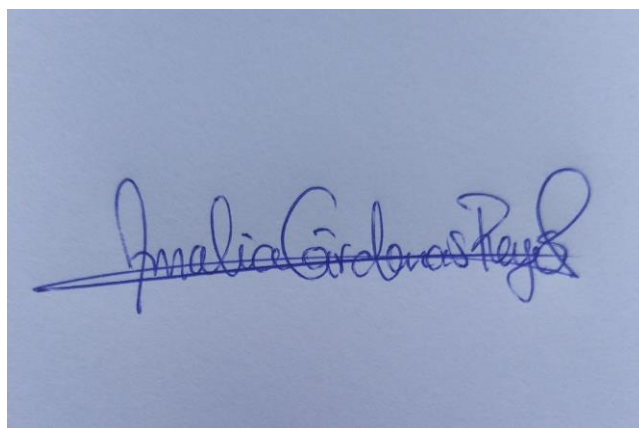
Profesor guía:
Amalia Cárdenas

Autor:
Samuel Mena

Año:
2021

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, konnajazz. Aplicación del Konnakol como recurso de improvisación vocal dentro de dos temas de jazz, por medio del análisis de dos solos de BC Manjunath, a través de reuniones periódicas con el estudiante Samuel Paolo Mena Andrade, en el semestre 2021-20, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

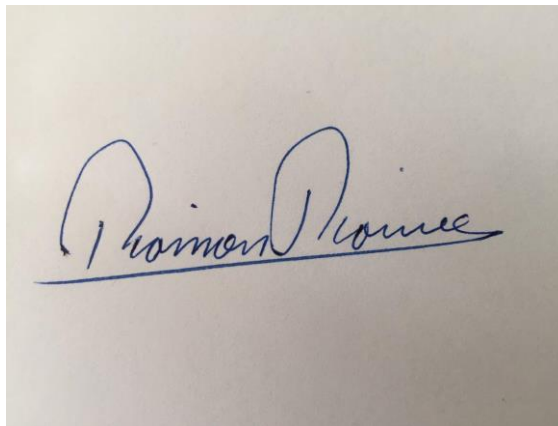
A rectangular image showing a handwritten signature in blue ink on a light blue background. The signature is cursive and appears to read 'Amalia Cárdenas'.

Amalia Cárdenas

1722346523

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, konnajazz. Aplicación del Konnakol como recurso de improvisación vocal dentro de dos temas de jazz, por medio del análisis de dos solos de BC Manjunath, del estudiante Samuel Paolo Mena Andrade, en el semestre 2021-20 dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

A photograph of a handwritten signature in blue ink on a light-colored surface. The signature is written in a cursive style and reads "Raimon Rovira".

Raimon Rovira

1706558705

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

A photograph of a handwritten signature in black ink on a light-colored, possibly blue-lined, background. The signature is somewhat stylized and difficult to read, but appears to be the name 'Samuel Mena'.

Samuel Mena

1725155855

AGRADECIMIENTOS

A mi familia por creer en mí, apoyarme y sostenerme durante toda mi carrera.

A mis amigos Íkiam y Francisco por su amistad incondicional.

A mis maestras María Fernanda Naranjo y Cecilia Dávila por sembrar este amor por el jazz y siempre empujarme a dar lo mejor de mí.

Un agradecimiento especial para Jay Byron por su infinita capacidad de creer en cada uno de sus estudiantes y ayudarnos a cumplir nuestros sueños.

Por último, quiero agradecer a la escuela de música y a sus coordinadores, docentes y estudiantes por alimentar mi amor por el arte con conocimientos, confianza y felicidad en cada uno de mis días como estudiante.

DEDICATORIA

Quiero dedicar este logro a mis dos mamás, Paola y Paula, porque gracias a ellas estoy aquí culminando mi sueño de estudiar música.

RESUMEN

La línea de investigación es *performance* y su enfoque se basa en el análisis rítmico y estructural de dos ejercicios de *konnakol* interpretados por BC Manjunath, para luego aplicar los recursos aprendidos en la composición de dos solos vocales sobre los temas de *jazz*: *Yes or No* de *Wayne Shorter* y *Resolution* de *John Coltrane*. Para ello, se analizarán frases y patrones rítmicos que reflejen los recursos que este lenguaje ancestral tiene para ofrecer. Esta investigación tiene como finalidad la comprensión de desarrollos motivicos y desplazamientos de frases rítmicas, los cuales se verán reflejados en dos solos vocales de *jazz* que mezclen al *scat* con el *konnakol*.

Como primer paso se recopilará información sobre el *konnakol* para crear un marco teórico en donde se identifiquen los elementos característicos de este lenguaje rítmico como su contexto histórico, frases más comunes, detalles acerca del *tala* y su correcto desarrollo, para la posterior creación de una base de datos con los recursos identificados.

A continuación, se analizarán dos ejercicios de *konnakol* ejecutados por BC Manjunath para comprobar su posible funcionamiento al aplicarlo en temas que tienen corchea *swing* y con el respaldo de la base de datos antes realizada, se procederá a identificar que recursos rítmicos pueden ser seleccionados para el desarrollo de los solos vocales.

Una vez definidas las frases que calcen rítmicamente en los temas de *jazz*, se procederá a aplicar estos elementos característicos en la composición de los solos vocales sobre *Yes or no* y *Resolution*, lo cual será presentado en un recital final de manera virtual ejecutando a su vez las transcripciones que sirvieron como referencia durante la investigación. Es importante mencionar que, este trabajo aportará una guía para comprender e interpretar el lenguaje en cuestión. Esto a su vez contribuirá al acercamiento de la música contemporánea occidental con la música de la India. Mi intención consiste en añadir al *konnakol* como un recurso de improvisación que los cantantes de *jazz* puedan utilizar en su diario vivir. Finalmente, el resultado será un trabajo escrito y un recital virtual.

ABSTRACT

The line of research is performance, and its focus is based on the rhythmic and structural analysis of two konnakol exercises performed by BC Manjunath, to then apply the resources learned in the composition of two vocal solos on jazz themes: Yes or No by Wayne Shorter and Resolution by John Coltrane. For this, phrases and rhythmic patterns that reflect the resources that this ancestral language has to offer will be analyzed. The purpose of this research is to understand motoric developments and rhythmic phrase displacements, which will be reflected in two jazz vocal solos that mix scat with konnakol.

As a first step, information about konnakol will be compiled to create a theoretical framework where the characteristic elements of this rhythmic language will be identified, such as its historical context, most common phrases, details about the tala and its correct development, for the subsequent creation of a database with the identified resources.

Next, two konnakol exercises performed by BC Manjunath will be analyzed to check its possible functioning when applied to themes that have swing quaver and with the support of the database previously created, we will proceed to identify which rhythmic resources can be selected for the development of the vocal solos.

Once defined the phrases that fit rhythmically in the jazz themes, we will proceed to apply these characteristic elements in the composition of the vocal solos on Yes or no and Resolution, which will be presented in a final recital in a virtual way, executing the transcriptions that served as reference during the research. It is important to mention that this work will provide a guide to understand and interpret the language in question. This in turn will contribute to the rapprochement of contemporary Western music with Indian music. My intention is to add konnakol as an improvisational resource that jazz singers can use in their daily lives. Finally, the result will be a written work and a virtual recital.

ÍNDICE

Introducción.....	1
1 Descripción del proyecto	2
2 Fundamentación Teórica	3
2.1 Historia del Konnakol	3
2.2 Tala.....	5
2.3 Sílabas utilizadas en Konnakol	8
2.4 BC Manjunath	10
3 Realización del proyecto.....	11
3.1 Análisis Konnakol Korvai 1 – BC Manjunath	11
3.1.1 Análisis de métrica:.....	11
3.1.2 Análisis del <i>tala</i> :.....	11
3.1.3 Análisis de figuras rítmicas:	16
3.1.4 Análisis de patrones rítmicos:.....	17
3.1.5 Análisis de desarrollo del <i>korvai</i>	33
3.2 Análisis de Koraippu Korvai – BC Manjunath.....	34
3.2.1 Análisis de métrica:.....	34
3.2.2 Análisis de <i>tala</i> :.....	34
3.2.3 Análisis de figuras rítmicas:	39
3.2.4 Análisis de patrones rítmicos:.....	40
3.2.5 Análisis de desarrollo del ejercicio:.....	52
3.2.6 Análisis de frases rítmicas:	52
3.3 Aplicación de recursos de <i>konnakol</i> sobre solo de <i>Yes or No</i>	52

3.4	Aplicación de recursos de <i>konnakol</i> sobre solo de <i>Resolution</i>	62
4	Conclusiones y Recomendaciones	67
4.1	Conclusiones:	67
4.2	Recomendaciones	67
	Referencias	69
	ANEXOS	70

Introducción

Konnajazz es un proyecto que nace de una necesidad personal: buscar nuevos recursos vocales de improvisación en el mundo del jazz. Por un lado, tenemos al *scat* que ha sido parte fundamental para los cantantes de jazz por años. Mientras que por el otro lado de la investigación tenemos al *Konnakol* que, según Rodríguez, “es un arte tradicional del sur de la India que consiste en recitar sílabas y ritmos de música carnática, de manera acorde al *Tala* (métrica) elegido”. Es el arte rítmico clásico más antiguo del planeta con una tradición de más de 5000 años. Su sistema rítmico es complejo, intrincado y estéticamente desarrollado. Lo curioso de todo esto es que, a pesar de ser un sistema rítmico tan antiguo, el método de enseñanza sigue siendo oral, lo cual, es una de las principales razones por las que el *Konnakol* no es mundialmente reconocido y tampoco se encuentra tanta información académica. El proyecto busca enlazar esta parte de la música carnática con el *jazz*, añadiendo a este arte rítmico como recurso de improvisación vocal para los cantantes a través del análisis y desarrollo de dos ejercicios de BC Manjunath denominados *Korvai* y *Koraippu Korvai*. (Rodríguez, 2019)

El origen de la palabra tamil '*Konnakol*' proviene de la palabra telugu (Idioma dravídico) '*Koni*' que significa 'recitar' o 'decir'. Esta palabra fue adoptada en el idioma tamil y puesto con la palabra '*Kol*' que significa 'gobernar' o 'para reinar'. Por tanto, se puede ver que la palabra '*Konnakol*' implica la manifestación de complejidades rítmicas en la recitación vocal del mismo, siendo este, el 'Rey' de todos los instrumentos de percusión.

El *Konnakol* es un arte que ejemplifica las bellezas de *Laya* con soberbia grandeza y elegancia. También puede compararse con el majestuoso andar de los elefantes (Mattagaja) durante los rituales '*Arattu*' de *Kerala*'. (Vendataram, 1994, p. 65-66)

1 Descripción del proyecto

- **Contextualización:** El presente trabajo de titulación consiste en la creación de dos solos vocales basados en el análisis de dos ejercicios de *konnakol* interpretados y compuestos por BC Manjunath. Dichos solos serán aplicados en el tema *Yes or No* de Wayne Shorter y *Resolution* de John Coltrane. Esta investigación tiene como sustento un análisis rítmico y silábico de los ejercicios antes mencionados. Esto será a través de una transcripción tanto vocal como escrita en partitura, para tener una noción mucho más clara de este lenguaje rítmico y de la misma manera demostrar su posible uso como recurso de improvisación para cantantes en temas de *jazz*.
- **Justificación:** Se decidió realizar este proyecto con el objetivo de perfeccionar, mejorar y corregir aspectos técnicos, rítmicos y compositivos de mis improvisaciones vocales, puesto que para interpretar los ejercicios de *konnakol* mencionados se requiere de mucha habilidad y desarrollo de resistencia hasta alcanzar la velocidad habitual en la música carnática. Además, por medio del trabajo de investigación, me planteo a futuro aplicar los conocimientos y técnicas de *konnakol* en composiciones propias, futuras improvisaciones vocales y, de esta manera difundir este lenguaje rítmico por todo el país.

- **Objetivos**

Objetivo General: Utilizar al *Konnakol* como recurso de improvisación vocal en dos solos de jazz a través del análisis de dos ejercicios de BC Manjunath.

Objetivos específicos:

- 1.- Analizar fundamentos del *konnakol*.
- 2.- Transcribir dos ejercicios de *konnakol* para adquirir lenguaje y destreza.

3.- Aplicar lenguaje y recursos obtenidos de los ejercicios de *konnakol* en la composición de dos solos vocales encima de los temas: *Yes or No* de Wayne Shorter y *Resolution* de John Coltrane.

2 Fundamentación Teórica

2.1 Historia del Konnakol

Desde tiempos inmemorables la música y las artes siempre han jugado un papel importante en los asuntos religiosos. Los orígenes de la música india se remontan a las cuatro Vedas, una antigua compilación de textos sagrados, oraciones, himnos, cánticos y rituales dedicados a varios dioses. Los Vedas se han conservado y transmitido con éxito por tradición oral en sánscrito, la lengua clásica de la India. Los Vedas datan de aproximadamente 4000 años a.C – 1000 a.C y se dividen en cuatro secciones: el Rig Veda, Sama Veda, Yajur Veda y Atharva Veda (Subramaniam 1990; Sankaran 1994; Karaikudi R. Mani, 1998).

'Desde el siglo VI a.C., *Kinnaras* y *Apsaras* (bailarines en la corte de los dioses según la mitología india) estudiaban sistemáticamente las formas *laya*. La tradición de llevar el tiempo contando los *talas* (medidas del tiempo) con la mano, en donde predominaba el acompañamiento a la música y la danza. Las mujeres de los tiempos de *Yajurvedic* eran expertos en la ciencia del ritmo y lo mostraban en la música y la danza '. (Kumar Sen, 1994, pág. 2-3)

Es importante reconocer el largo trayecto de este altamente sofisticado sistema de música. Durante miles de años, en el centro de su crecimiento ha habido un enfoque dedicado y casi científico que se aplica al desarrollo de la música en la India.

Si bien toda la música clásica india comparte un conjunto fundamental de principios de melodía y ritmo, hay dos estilos distintos que presentan sus propios colores y características. El estilo del norte de la India se llama *indostaní* y es la combinación de la palabra *Indostán* y la palabra 'hindi' para la

India, lo que implica la 'Música de la India'. En el sur de la India se llama carnática, que significa "tradicional" en tamil. (Young, 2010)

De hecho, Lerche (2018) afirmó que el método existe desde hace cientos de años, por lo que es un sistema muy antiguo. Lisa Young nos cuenta que la palabra "Konnakol" es una especie de sinónimo de la palabra "Buckled", donde "sol" significa una sílaba y "kattu" un grupo de notas. El idioma Konnakol ha ido evolucionando en imitar oralmente los sonidos producidos por el tambor indio *mridangam*. Con el tiempo, se formó un lenguaje producido por los diferentes sonidos para cada golpe del tambor. (Young 2010, 12)

La distinción entre Norte y Sur comenzó alrededor del siglo XII y XIII. D.C. cuando después de muchas invasiones, los Mongoles conquistaron el norte de la India y se estableció el dominio musulmán. Los músicos musulmanes introdujeron el persa y el árabe como elementos en la música india y, como resultado, añadió nuevos recursos melódicos y rítmicos. La música en el Sur se desarrolló principalmente en los templos y reinos en una manera más tradicional sin influencia del exterior. (Sankaran 1994; Subramaniam 1990)

En la tradición indostánica, en lugar de *Konnakol*, la percusión vocal es la vocalización de trazos y patrones de la tabla llamada '*Bols*'. Hay muchas similitudes entre *Konnakol* y *Bols*, por ejemplo: se usa la sílaba '*Dhin*' en *Konnakol* de forma similar a '*Thin*' en tabla *Bols*. Los *Bols* son muy agradables de escuchar, su entrega es a menudo un poco más ligera que el *Konnakol*, y aunque son rítmicamente encantadores no son tan rítmicamente complejos como el *Konnakol*. (Young, 2010)

La música clásica de la India es predominantemente impartida de manera oral y tradicional con estudiantes trabajando en el escuchar, imitar y luego memorizar el programa con el resto de los ejercicios. Rara vez hacen preguntas durante las lecciones y más bien son oyentes devotos manteniendo un respeto hacia la divinidad y todo lo que representa la práctica de este arte que ha trascendido a través de los años.

El maestro es conocido como *Gurú*. Tradicionalmente, en el estudio de la música clásica india existe una gran relación entre el *gurú* y el estudiante y se considera un honor recibir lecciones de música. Es muy común que el maestro seleccione a sus alumnos y no al revés, ya que mantienen un fuerte recelo de enseñanza por su cercanía a la divinidad y el respeto hacia sus dioses. (Young, 2010)

Aunque este es un punto de vista subjetivo, no hay duda de que, como forma de arte, el *Konnakol* puede demostrar con gran fuerza, elegancia y variación de timbre, la intensa belleza de *Laya* (ritmo) (Venkataram 1994).

Como idioma, el *Konnakol* se ha desarrollado en la imitación vocal de los sonidos percutivos y patrones tocados de esta manera: cada golpe de batería tiene un sonido vocal correspondiente en el cual se toma en cuenta la entonación, intención y notas en donde se lleva acento.

2.2 Tala

Es un sistema de ritmo muy sofisticado, y con cada composición hay un *Tala* y *Gathi* nominados (también llamado *Nada*). Hay al menos 35 variaciones de Tala que determinan el número de pulsos o latidos por ciclo a ser repetido en toda la composición.

El *Konnakol* utiliza patrones vocales mientras aplauden el *Tala* con sus manos. Si bien no se dan tonos precisos para la recitación de *Konnakol*, el zumbido del tambura funciona como centro tonal de referencia para la recitación. Los patrones son aprendidos oralmente y las inflexiones y acentos se imitan en conexión con el sonido del tambor. Tradicionalmente, las frases conocidas tienen acentos comunes, adornos y dinámicas, pero hay mucho margen para que un artista avanzado llegue a desarrollar una interpretación personal y utilizar la improvisación. (Young, 2010)

Existen 7 Talas básicos y los 4 más comunes son:

- Aathi Tala - 8 tiempos
- Rupaka Tala 6 o 3 tiempos

- Misra Chappu Tala 7 tiempos
- Kanda Chappu Tala 5 tiempos.

Los ritmos de Tala se cuentan usando diferentes configuraciones de Laghu – aplausos, conteo de dedos y Drutham: aplausos y saludos (volteando la mano).

Las siguientes fotos muestran los recuentos de Laghu y Drutham para Aathi Talam:



Figura 1. Posiciones específicas de manos en ejemplo de *laghu* y *drutham*.

También podemos decir que se encarga de marcar el ciclo musical realizado a través de tres gestos de manos diferentes. Con cada *tala* hay una secuencia específica de estos movimientos. Como afirma Nelson (2008), un *tala* puede tener métricas mucho más grandes que cualquier métrica occidental, que van de 3 a 29 latidos por ciclo.

A continuación, encontramos varios ejemplos de *talas* comúnmente utilizados:

ANU-DRUTAM (U)¹⁰:

1.

**DRUTAM (O):**

1.



2.

**LAGU (I):**

1.



2.



3.



4.



5.



6.



Figura 2 y 3. Posiciones específicas de manos en ejemplo de *tala*.

2.3 Sílabas utilizadas en Konnakol

Las dieciséis consonantes (sílabas) de los versos de la escritura *Devnagari* (del antiguo texto sánscrito '*Sangita Ratnakara*' escrito por *Sarangadeva*) - 'Ka, Kha, Ga, Gha, Ta, Tha, Da, Dha, Na, Ta, tha, Da / Dha, Na, Ra y Ha' (*Kumar Sen*, 1994, p. 63) - se ven como fuente principal de los orígenes de las sílabas vocales. Se cree que estos sonidos fueron fundamentales en el desarrollo de las sílabas vocales en toda la India, y desde estos orígenes se desarrollaron innumerables patrones rítmicos (*Ravichandhira* 1998).

Con base en la transcripción de varios ejercicios de *konnakol* de BC Manjunath pude definir algunas sílabas, las cuáles son comunes al momento de recitar los ejercicios.

Estas son sílabas que se utilizan para nombrar una sola pulsación:

- Ta o Tha
- Tak
- Tun
- Tum
- Da
- Dum
- Di
- Din
- Na

Estas son sílabas utilizadas para nombrar dos pulsaciones:

- Ta/Tha Ka
- Ki Ta
- Di Na
- Ki Tu
- Ta Ri
- Ti Ku

Estas son sílabas utilizadas para nombrar tres pulsaciones:

- Ta Ki Ta
- Tari Kita Tak
- Di Ki Ta

- Ta N Ge
- To N Ge

Estas son sílabas utilizadas para nombrar cuatro pulsaciones:

- Ta Ka Di Mi
- Ta Ka Di Me
- Tha Ka Gu No
- Taka Tari Kita Taka
- Kita Kita Tari Kita
- Ta Lo N Ge

Estas son sílabas utilizadas para nombrar cinco pulsaciones:

- Ta Ka Ta Ki Te
- Ta Ka Ta Ki Ta
- Da Di Gi Na Dum

Estas son sílabas utilizadas para nombrar seis pulsaciones:

- Ta Ki Te Ti Ki Te
- Ta Ki Ta Ta Ki Ta

Estas son sílabas utilizadas para nombrar siete pulsaciones:

- Tha Ka Di Me Ta Ki Te
- Ta Ki Te Tha Ka Di Me

Estas son sílabas utilizadas para nombrar ocho pulsaciones:

- Tha Ka Di Me Tha Ka Di Mi
- Tha Ka Di Me Tha Ka Gu No

2.4 BC Manjunath

Nació en 1976, es un joven artista talentoso que tiene muchos logros en la esfera de la música. Su padre Karnataka Kalasree Vidwan BK Chandramouli es un veterano *Mridanga Artiste* y ha viajado por todo el mundo. Manjunath aprendió *Mridanga* bajo Karnataka Kalasree KN Krishna Murthy y Sangeetha Kalanidhi Dr. TKMurthy. Manjunath es un artista de grado 'A' en *All India Radio* y *Doordarshan*. Se le otorgó el título de ASTHANA VIDWAN de HIS HOLINESS SRI KANCHI KAMAKOTI PEETADHIPATHI JAGADGURU SRI SANKARACHARYA SWAMIGAL SRIMATAM SAMSTHANAM EN 2012. MANJUNATH ha sido elegido para el USTAD BISMILLAH KHAN YUVA PURAKOTI y recibirá el mismo Nak YUVA PUREGAKA en el Central YakEARACHARYA 2012. en agosto de 2014 en Agartala, Tripura, India. (BC, s.f.)



Figura 4. BC Manjunath en *konnakol performance* con *mridangam*, (BC, Anybody Can Konnakol, s.f.). Tomado de <https://www.livdemy.com/bcmanjunath/masterclass/anybody-can-konnakol/1>

3 Realización del proyecto

3.1 Análisis Konnakol Korvai 1 – BC Manjunath

El tempo de este *Korvai* es de 97 bpm aproximadamente, pero no se lo puede definir con exactitud ya que BC Manjunath no utiliza nada más que su tiempo interno y el *tala* como referencia para no perderse en su ejecución.

3.1.1 Análisis de métrica:

Se encuentra en 4/4. Es decir que equivale a 4 tiempos por compás.

3.1.2 Análisis del *tala*:

- El *Tala* correspondiente a este ejercicio cuenta en total con 16 golpes para completar cada uno de sus ciclos, los cuales son ejecutados en el lapso exacto de 4 compases.

The figure shows two musical staves. The top staff is labeled 'SNARE DRUM' and has a 4/4 time signature. It contains 8 measures of music, each with a red bracket above it numbered 1 through 8. The lyrics 'THA DI THA KA DI NA DIM DI THA KA DI NA DIM THA KA DI NA' are written below the notes. The bottom staff is labeled 'S.D.R.' and also has a 4/4 time signature. It contains 8 measures of music, each with a red bracket above it numbered 9 through 16. The lyrics '3 DIM DI NA DIM DIM THA DI GI' are written below the notes.

Figura 5. Análisis de duración de *tala* en *Konnakol Korvai*.

- Cada pulsación equivale a una negra, por lo tanto, en un compás de 4/4 entran 4 golpes y con el mismo razonamiento matemático 16 golpes entran en 4 compases que es lo que dura el ciclo completo del *Tala*.
- El *Tala* contiene 8 golpes y cada golpe corresponde con una posición de mano. Estos mismos se repiten una vez y tienen un orden de secuencia específico:

1.- Los primeros dos golpes son con la palma hacia abajo.



Figura 6. Análisis de *tala*, primera posición de manos.

2.- El tercer y cuarto golpe cae con el dedo meñique.



Figura 7. Análisis de *tala*, segunda posición de manos.

3.- El quinto y sexto golpe cae con el dedo meñique y el dedo anular.



Figura 8. Análisis de *tala*, tercera posición de manos.

4.- El séptimo y octavo golpe cae con el dedo meñique, anular y el del medio.



Figura 9. Analisis de *tala*, cuarta posición de manos.

5.- El noveno y décimo golpe cae con el dedo meñique, anular, el del medio y dedo índice.



Figura 10. Análisis de *tala*, quinta posición de manos.

6.- El onceavo y doceavo golpe cae con la palma hacia arriba.



Figura 11. Análisis de *tala*, sexta posición de manos.

7.- El treceavo y catorceavo golpe cae con la palma hacia abajo.



Figura 12. Análisis de *tala*, séptima posición de manos.

8.- Los últimos dos golpes caen con la palma hacia arriba.



Figura 13. Análisis de *tala*, octava posición de manos.

- El ciclo completo del *Tala* se repite 5 veces durante el *Korvai*.

1C

PER DRUM

THA DI THA KA DI NA DIM DI THA KA DI NA DIM THA KA DI NA

2C

5 NA THOM THA DI GI NA

7 THOM THA DI GI NA THOM THA DI THA KI TA THOM THA

3C

9 DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI

10 GI NA THOM THA DI GI NA

12 THOM THA DI GI NA

4C

13 THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA

14 DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA

15 DI THA KI TA THOM THA DI GI

16 NA THOM THA DI GI

5C

17 NA THOM THA DI GI NA THOM

18 THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM

19 THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM

20 THA DI THA KI TA THOM DI THA KI TA THOM THA KI TA THOM KI TA THOM THA DI

Figura 14. Análisis de repeticiones del *tala* durante el ejercicio.

- El último compás no se toma en cuenta porque es un solo golpe el que cae con la negra que finaliza el ejercicio.

3.1.3 Análisis de figuras rítmicas:

En el ejercicio se puede observar que la figura rítmica predominante es la semicorchea y conforme avanzan los compases encontramos variaciones de la misma figura antes mencionada. La subdivisión de la semicorchea llega hasta la fusa que es utilizada en las frases más rápidas del ejercicio.

16 NA THOM THA DI GI

17 THOM THA GI NA THOM

18 THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM

NEGRA

CORCHEA

SEMICORCHEA

FUSA

Figura 15. Análisis de figuras rítmicas.

3.1.4 Análisis de patrones rítmicos:

Para analizar el desarrollo rítmico de este *korvai* es necesario encontrar al patrón predominante, el cual se va a repetir y desarrollar con variaciones y desplazamientos durante todo el ejercicio.

INTRODUCCIÓN

SNARE DRUM 4/4

THA DI THA KA DI NA DIM DI THA KA DI NA DIM THA KA DI NA

PATRÓN 1

S.D.R. 3 DIM DI NA DIM DIM THA DI GI

S.D.R. 5 NA THOM THA DI GI NA

S.D.R. 7 THOM THA DI GI NA THOM THA DI THA KI TA THOM THA

PATRÓN 2

S.D.R. 9 DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI

S.D.R. 10 GI NA THOM THA DI GI NA

S.D.R. 12 THOM THA DI GI NA

S.D.R. 13 THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA

S.D.R. 14 DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA

PATRÓN 3

S.D.R. 15 DI THA KI TA THOM THA DI GI

S.D.R. 16 NA THOM THA DI GI

S.D.R. 17 NA THOM THA DI GI NA THOM

S.D.R. 18 THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM

S.D.R. 19 THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM

S.D.R. 20 THA DI THA KI TA THOM DI THA KI TA THOM THA KI TA THOM KI TA THOM THA DI

CONCLUSIÓN

Figura 16. Análisis de patrones rítmicos.

El ejercicio está conformado por:

- Introducción
- Patrón 1
- Patrón 2
- Patrón 3
- Conclusión

Cada patrón tiene su duración de compases independiente causado por el desplazamiento de los patrones durante el desarrollo del *korvai* y todos los patrones utilizan las mismas frases rítmicas exceptuando por la introducción y la conclusión.

Introducción

- Se desarrolla en los primeros tres compases del *korvai*.

The figure shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'SNARE DRUM' and has a 4/4 time signature. It contains three measures of music with lyrics: 'THA DI', 'THA KA DI NA DIM', and 'DI THA KA DI NA DIM THA KA DI NA'. The first two measures are enclosed in a blue box. The bottom staff is labeled 'DR.' and has a 3/4 time signature. It contains three measures of music with lyrics: 'DIM', 'DI NA DIM', and 'THA DI GI'. The first two measures are enclosed in a blue box.

Figura 17. Análisis rítmico, duración de la introducción del *korvai*.

- Las frases rítmicas utilizadas son ajenas al patrón principal con el cuál se desarrollará el *korvai* y se presentan únicamente en los primeros tres compases. Estas frases son: ThaDi y ThaKaDiNaDim, las cuáles se van desplazando rítmicamente y a su vez desarrollando con variaciones minúsculas.

The figure shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'SNARE DRUM' and has a 4/4 time signature. It contains three measures of music with lyrics: 'THA DI', 'THA KA DI NA DIM', and 'DI THA KA DI NA DIM THA KA DI NA'. The first two measures are enclosed in a blue box. The bottom staff is labeled 'S.DR.' and has a 3/4 time signature. It contains three measures of music with lyrics: 'DIM', 'DI NA DIM', and 'THA DI GI'. The first two measures are enclosed in a blue box.

Figura 18. Análisis de frases rítmicas utilizadas en introducción.

Patrón 1

- El patrón 1 empieza en la cuarta semicorchea del cuarto beat que se encuentra en el tercer compás y termina en la primera semicorchea del tercer *beat* ubicado en el noveno compás.

3 DIM DI NA DIM DIM THA DI GI

5 NA THOM THA DI GI NA

7 THOM THA DI GI NA THOM THA DI THA KI TA THOM THA

9 DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI

Figura 19. Inicio y final de patrón 1.

- Está formado por las frases rítmicas: ThaDiGiNaThom y ThaDiThaKiTaThom. Ambas frases se mencionan tres veces durante la ejecución del patrón 1.

PATRÓN 1

3 DIM DI NA DIM DIM THA DI GI

5 NA THOM 2 THA DI GI NA

7 THOM 3 THA DI GI NA THOM THA DI THA KI TA THOM THA

9 DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI

Figura 20. Análisis de frases rítmicas en patrón 1.

- El primer patrón tiene una duración de 6 compases aproximadamente (cuarto *beat* del tercer compás, hasta el tercer *beat* del noveno compás). Se utiliza la expresión aproximadamente ya que el patrón empieza en anacrusa realizando su entrada en la cuarta semicorchea del cuarto *beat*. Para terminar, solamente utiliza los dos primeros *beats* del compás y una semicorchea del tercer *beat*. Estos hechos hacen que el conteo de los compases y duración del patrón sea irregular.

Figure 20 displays a musical score with two patterns highlighted. **PATRÓN 1** is shown in a red box, spanning from the 4th beat of the 3rd measure to the 3rd beat of the 9th measure. **PATRÓN 2** is shown in a green box, spanning from the 1st beat of the 9th measure to the 2nd beat of the 10th measure. The score includes lyrics: DIM, DI, NA, DIM, DIM, THA, DI, GI, NA, THOM, THA, DI, GI, NA, THOM, THA, DI, GI, NA, THOM, THA, THA, KI, TA, THOM, THA, DI, THA, KI, TA, THOM, THA, DI.

Figura 21. Análisis de duración de compases en el patrón 1.

- La primera frase, ThaDiGiNaThom, empieza con una anacrusa en la cuarta semicorchea del cuarto *beat* ubicado en el tercer compás y termina en la cuarta semicorchea del segundo *beat* ubicado en el quinto compás. Su duración equivale a siete negras.

Figure 21 shows a musical score with two phrases highlighted in blue boxes. The first phrase, 'THA DI GI', starts at the 4th beat of the 3rd measure and ends at the 2nd beat of the 5th measure. The second phrase, 'NA THOM', starts at the 1st beat of the 5th measure and ends at the 2nd beat of the 6th measure. The score includes lyrics: DIM, DI, NA, DIM, DIM, THA, DI, GI, NA, THOM, THA, DI, GI, NA.

Figura 22. Análisis de duración de primer ThaDiGiNaThom.

- El segundo ThaDiGiNaThom empieza en la segunda semicorchea del cuarto beat ubicado en el quinto compás y termina en la segunda semicorchea del primer beat ubicado en el séptimo compás. Su duración equivale a seis negras.

5 NA THOM THA DI GI NA

7 THOM THA DI GI NA THOM THA DI THA KI TA THOM THA

Figura 23. Análisis de duración del segundo ThaDiGiNaThom.

- El tercer ThaDiGiNaThom empieza en el “di” del segundo beat ubicado en el séptimo compás y termina igual en el “di” que se encuentra en el segundo beat del octavo compás. Su duración equivale a cinco negras.

7 THOM THA DI GI NA THOM THA DI THA KI TA THOM THA

Figura 24. Análisis de duración del tercer ThaDiGiNaThom.

- Como pudimos observar en el previo análisis del patrón 1: el primer ThaDiGiNaThom es equivalente a 7 negras, el segundo equivale a 6 negras y el tercero equivale a 5 negras. Silábicamente es el mismo patrón, pero rítmicamente se va alterando gracias a los desplazamientos.
- La frase 2, ThaDiThaKiTaThom, empieza en la tercera semicorchea del tercer beat ubicado en el octavo compás y termina en la tercera semicorchea del cuarto beat que se encuentra de igual manera en el octavo compás. Tiene una duración equivalente a 5 semicorcheas.

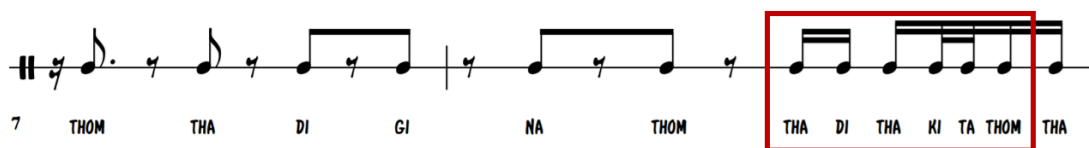


Figura 25. Análisis de duración de ThaDiThaKiTaThom.

- El segundo ThaDiThaKiTaThom tiene comienzo en la cuarta semicorchea del cuarto *beat* ubicado en el octavo compás y termina en la cuarta semicorchea del primer *beat* que se encuentra en el noveno compás. Tiene una duración equivalente a 5 semicorcheas.

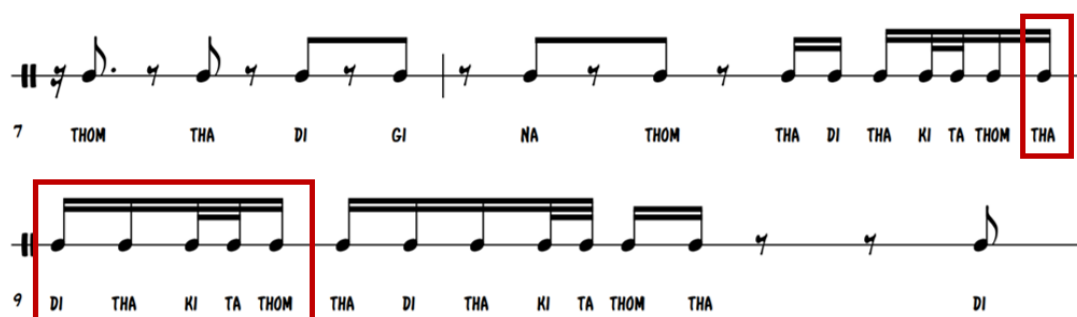


Figura 26. Análisis de duración del segundo ThaDiThaKiTaThom.

- El tercer ThaDiThaKiTaThom empieza en la primera semicorchea del segundo *beat* ubicado en el noveno compás y termina en la primera semicorchea del tercer *beat* que se encuentra en el mismo compás.



Figura 27. Análisis de duración del tercer ThaDiThaKiTaThom.

- La frase ThaDiThaKiTaThom mantiene la duración de 5 semicorcheas en todas sus repeticiones.

Patrón 2

- Empieza en la segunda semicorchea del tercer *beat* del noveno compás y termina en la cuarta semicorchea del primer *beat* ubicado en el

compás quince. Tiene una duración aproximada de 6 compases. Este patrón empieza un *beat* antes que el patrón uno.

Figura 28. Análisis de duración de patrón 2.

- Al igual que el patrón 1, este patrón está formado por las frases rítmicas: ThaDiGiNaThom y ThaDiThaKiTaThom. La primera frase se repite tres y la segunda frase se repite 6 veces. A pesar de que la segunda frase tiene tres repeticiones extras se mantiene la misma duración de entre 5 y 6 compases como en el primer patrón.

9 DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI

10 GI NA THOM THA DI GI NA

12 THOM THA DI GI NA

13 THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA

14 DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA

15 DI THA KI TA THOM THA DI GI

Figura 29. Análisis de frases rítmicas del patrón 2.

- El primer ThaDiGiNaThom empieza en la segunda semicorchea del tercer *beat* ubicado en el noveno compás. Su duración equivale a cinco negras, una corchea y una semicorchea.

9 DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI

10 GI NA THOM THA DI GI NA

Figura 30. Análisis de duración de primer ThaDiGiNaThom.

- El segundo ThaDiGiNaThom empieza en la segunda corchea del primer *beat* ubicado en el onceavo compás y tiene su final en la segunda corchea del primer *beat* ubicado en el doceavo compás. Tiene una duración equivalente a cinco negras.

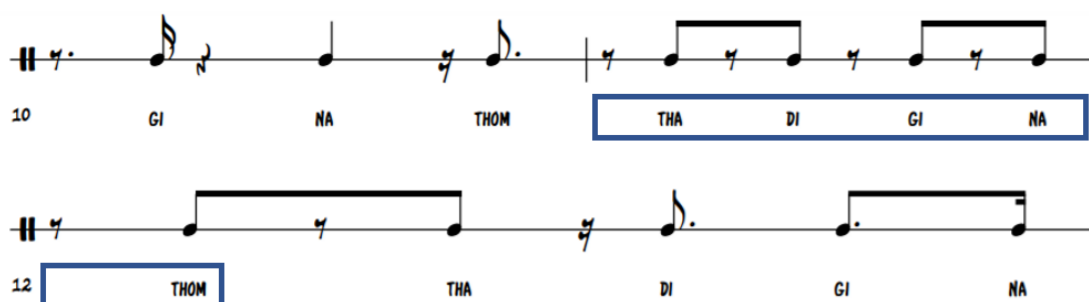


Figura 31. Análisis de duración del segundo ThaDiGiNaThom.

- El tercer ThaDiGiNaThom empieza en la segunda corchea del segundo *beat* ubicado en el doceavo compás y termina en la segunda corchea ubicada en el primer *beat* del treceavo compás. Tiene una duración equivalente a cuatro negras.

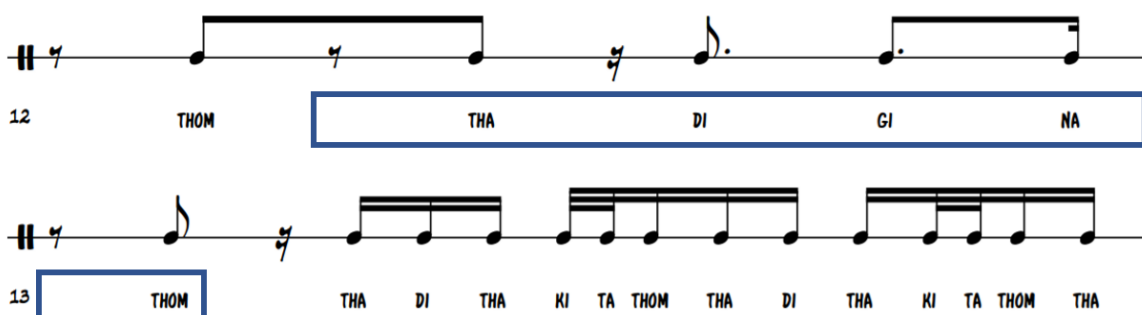


Figura 32. Análisis de tercer ThaDiGiNaThom.

- La duración de la frase ThaDiGiNaThom va disminuyendo su duración con cada repetición.
- El primer ThaDiThaKiTaThom empieza en la segunda semicorchea del segundo *beat* que se encuentra en el treceavo compás y termina en la segunda semicorchea del tercer *beat* que se encuentra también en el treceavo compás. Su duración es equivalente a cinco semicorcheas.

13 THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA

Figura 33. Análisis de duración de primer ThaDiThaKiTaThom.

- El segundo ThaDiThaKiTaThom comienza en la tercera semicorchea del tercer *beat* ubicado en el treceavo compás y termina en la tercera semicorchea del cuarto *beat* que se encuentra en el treceavo compás. Tiene una duración equivalente a cinco semicorcheas.

13 THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA

Figura 34. Análisis de duración del segundo ThaDiThaKiTaThom.

- El tercer ThaDiThaKiTaThom empieza en la cuarta semicorchea del cuarto *beat* ubicado en el treceavo compás y termina en la cuarta semicorchea del primer *beat* ubicado en el catorceavo compás. Tiene una duración equivalente a cinco semicorcheas.

13 THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA

14 DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA

Figura 35. Análisis de duración del tercer ThaDiThaKiTaThom.

- El cuarto ThaDiThaKiTaThom empieza en la segunda semicorchea del segundo *beat* ubicado en el catorceavo compás y termina en la segunda semicorchea del tercer *beat* que se encuentra en el catorceavo compás. Tiene una duración equivalente a cinco semicorcheas.

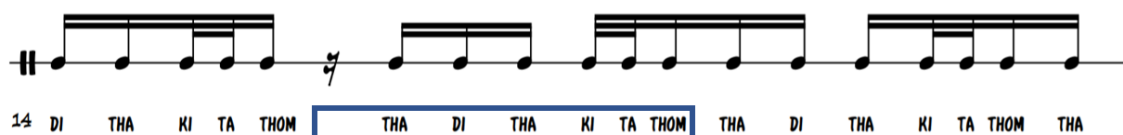


Figura 36. Análisis de duración del cuarto ThaDiThaKiTaThom.

- El quinto ThaDiThaKiTaThom comienza en la tercera semicorchea del tercer *beat* ubicado en el catorceavo compás y termina en la tercera semicorchea del cuarto *beat* que se encuentra en el catorceavo compás. Tiene una duración equivalente a cinco semicorcheas.



Figura 37. Análisis de duración del quinto ThaDiThaKiTaThom.

- El sexto ThaDiThaKiTaThom empieza en la cuarta semicorchea del cuarto *beat* ubicado en el catorceavo compás y termina en la cuarta semicorchea del primer *beat*. Tiene una duración equivalente a cinco semicorcheas.

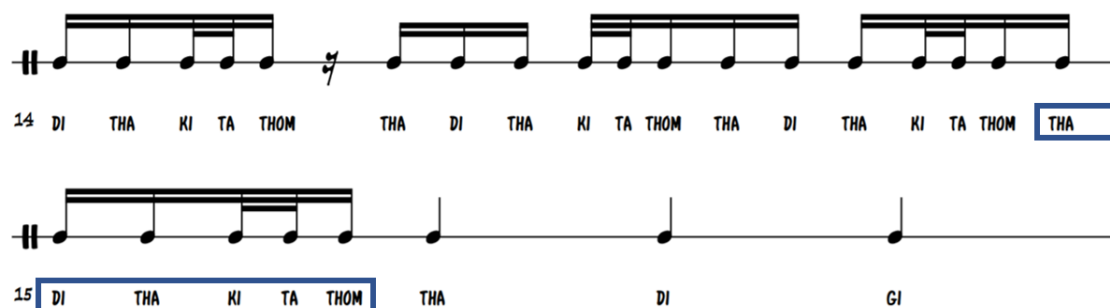


Figura 38. Análisis de duración del sexto ThaDiThaKiTaThom.

Patrón 3

- Empieza con una negra en el segundo *beat* que se encuentra en el quinceavo compás y termina en la cuarta semicorchea del cuarto *beat* ubicado en el compás 19. Tiene una duración aproximada a cinco

compases. Este patrón empieza dos *beats* antes que el patrón inicial, o sea en el *beat* dos.

The image shows a musical score with five staves. The first staff (measure 15) contains the lyrics "DI THA KI TA THOM" and "THA DI GI". The second staff (measure 16) contains "NA THOM THA DI GI". The third staff (measure 17) contains "NA THOM THA DI GI NA THOM". The fourth staff (measure 18) contains "THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM". The fifth staff (measure 19) contains "THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM". A blue box highlights the first two staves, indicating the start of the pattern.

Figura 39. Análisis de duración de patrón 3.

- Esta conformado por las frases rítmicas ThaDiGiNaThom y ThaDiThaKiTaThom. La primera frase se repite tres veces mientras que la segunda frase seis veces al igual que en el patrón 2. A pesar de que este patrón mantiene el mismo número de frases rítmicas su duración es menor ya que equivale a cuatro compases y tres negras.

15 DI THA KI TA THOM THA DI GI

16 NA THOM THA DI GI

17 NA THOM THA DI GI NA THOM

18 THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM

19 THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM

20 THA DI THA KI TA THOM DI THA KI TA THOM THA KI TA THOM KI TA THOM THA DI

Figura 40. Análisis de frases rítmicas en patrón 3.

- El primer ThaDiGiNaThom empieza en el segundo *beat* con una negra y está ubicada en el quinceavo compás. Termina en el segundo *beat* con una negra que se encuentra en el compás 16. Tiene una duración equivalente a cinco negras.

15 DI THA KI TA THOM THA DI GI

16 NA THOM THA DI GI

Figura 41. Análisis de duración de primer ThaDiGiNaThom.

- El segundo ThaDiGiNaThom empieza en el tercer *beat* con una corchea con punto ubicada en el compás 16 y termina en el segundo *beat* del compás 17 igual con una corchea con punto. Tiene una duración equivalente a tres negras y una corchea con punto.

Figura 42. Análisis de duración de segundo ThaDiGiNaThom.

- El tercer ThaDiGiNaThom comienza en la cuarta semicorchea del segundo *beat* ubicado en el compás 17 y termina en la cuarta semicorchea del cuarto *beat* que se encuentra en el compás 17. Tiene una duración equivalente a dos negras y una semicorchea.

Figura 43. Análisis de duración de tercer ThaDiGiNaThom.

- El primer ThaDiThaKiTaThom comienza en la segunda semicorchea del primer *beat* que se ubica en el compás 18 y termina en la segunda semicorchea del segundo *beat* ubicado en el compás 18. Tiene una duración equivalente a cinco semicorcheas.

Figura 44. Análisis de duración de primer ThaDiThaKiTaThom.

- El segundo ThaDiThaKiTaThom empieza en la tercera semicorchea ubicado en el segundo *beat* del compás 18 y termina en la tercera semicorchea del tercer *beat* que se encuentra en el compás 18. Tiene una duración equivalente a cinco semicorcheas.

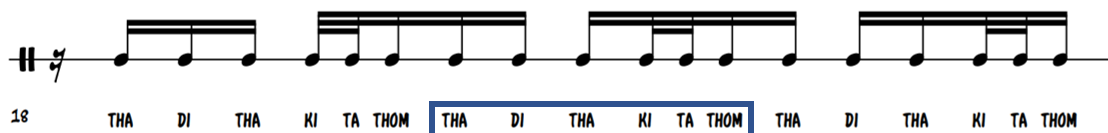


Figura 45. Análisis de duración de segundo ThaDiThaKiTaThom.

- El tercer ThaDiThaKiTaThom empieza en la cuarta semicorchea del tercer *beat* ubicado en el compás 18 y termina en la cuarta semicorchea del cuarto *beat* que se encuentra en el compás 18. Tiene una duración equivalente a cinco semicorcheas.

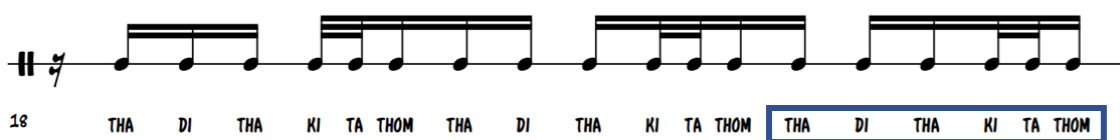


Figura 46. Análisis de duración de tercer ThaDiThaKiTaThom.

- Las tres siguientes frases rítmicas ubicadas en el compás 19 son idénticas al compás 18 y tienen la misma duración equivalente a cinco semicorcheas.

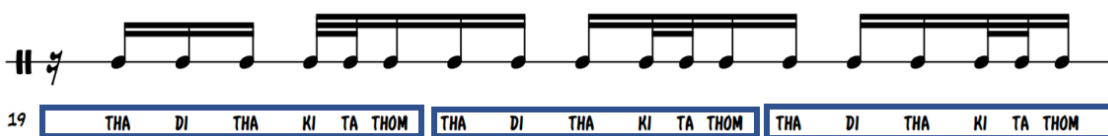


Figura 47. Análisis de frases rítmicas ubicadas en compás 19.

Conclusión

- Empieza en la segunda semicorchea del primer *beat* que se encuentra en el compás 20 y termina en el *beat* uno del compás 21 con una negra.

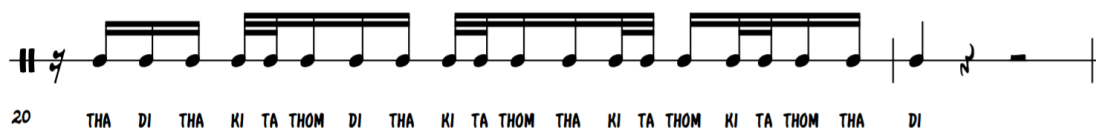


Figura 48. Análisis de duración de Conclusión de *korvai*.

- Tiene relación de continuidad con el compás 19 ya que los dos primeros *beats* son iguales.

19 THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM

20 THA DI THA KI TA THOM DI THA KI TA THOM THA KI TA THOM KI TA THOM THA DI

Figura 49. Análisis comparativo entre compás 19 y 20.

- A partir del tercer *beat* del compás 20 se aplica la última variación para terminar con el ejercicio con figuras rítmicas provenientes de la semicorchea hasta el compás 21 en donde concluye con una negra en el primer *beat*.

20 THA DI THA KI TA THOM DI THA KI TA THOM THA KI TA THOM KI TA THOM THA DI

Figura 50. Análisis de variaciones rítmicas aplicadas en la conclusión.

3.1.5 Análisis de desarrollo del *korvai*.

- Los primeros 3 compases cumplen con la parte introductoria del ejercicio y utiliza figuras ajenas al *Korvai*, las cuales volverán a ser repetidas.
- A partir del primer patrón se muestran las figuras rítmicas *ThaDiGiNaThom* y *ThaDiThaKiTaThom* las cuales son las figuras predominantes del ejercicio.
- En el patrón 1 ambas frases rítmicas se repiten tres veces.

- En el patrón 2 la frase rítmica ThaDiGiNaThom mantiene su número de repeticiones en tres veces, mientras que la frase ThaDiThaKiTaThom duplica su número de repeticiones de tres a seis veces.
- En el patrón 3 se mantienen el número de repeticiones vistos en el patrón 2. ThaDiGiNaThom tres veces y ThaDiThaKiTaThom seis veces.
- Finalmente tenemos la conclusión, el cual tiene dos compases, en donde los primeros dos *beats* comienzan igual que en el compás 19, pero el resto del compás son variaciones de semicorchea hasta que llega al compás 21 y termina con una negra en el primer *beat*.

3.2 Análisis de Koraippu Korvai – BC Manjunath

Este ejercicio se encuentra entre 92 y 93 bpm aproximadamente.

3.2.1 Análisis de métrica:

- Se encuentra en 4/4. Es decir, que equivale a cuatro pulsos por compás.

3.2.2 Análisis de *tala*:

En el caso de este *Korvai* se utiliza el mismo patrón de *tala* que contiene 16 golpes al igual que en el ejercicio anterior. Por lo tanto la secuencia de posición de manos es la misma y cada golpe equivale a una negra o un tiempo.

SNARE DRUM $\frac{4}{4}$

1 2 3 4

THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA

5 6 7 8

2 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM THA KA

9 10 11 12 13 14 15 16

3 DHI NA DIM GI NA THO GI NA THO THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

Figura 51. Análisis de distribución de golpes para aplicación del *tala*.

- El ciclo completo del *tala* (16 golpes) se repite 9 veces durante el ejercicio.

1C

A

SNARE DRUM $\frac{4}{4}$

THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA

S.Dr.

2 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM THA KA

S.Dr.

3 DHI NA DIM GI NA THO GI NA THO THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

2C

B

5 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM

6 THA THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM

7 THA DI NA DIM THA KA DHI NA DIM GI NA THO GI

8 NA THO THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

3C

C

9 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA

10 KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA

11 DI NA DIM THA KA DHI NA DIM GI NA THO GI

12 NA THO THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

4C

D

13 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA

14 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM DHI NA DIM GI NA THO GI

16 NA THO THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

5C

E

17 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA

18 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM

19 THA KA DHI NA DIM GI NA THO GI NA THO

20 THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

6C

F

21 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA

22 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM THA KA

23 DHI NA DIM TA GI NA THO GI NA THO THA DI

24 GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

7C

G

25 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA

26 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM THA KA

27 DHI NA DIM GI NA THO GI NA THO THA DI GI

28 NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

8C

H

29 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA

30 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM THA KA

31 DHI NA DIM GI NA THO GI NA THO THA DI GI NA THOM

32 THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

9C

I

33 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA

34 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM THA KA

35 DHI NA DIM GI NA THO GI NA THO THA DI GI NA THOM

36 THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM DIM

Figura 52. Análisis de patrones a través de todo el ejercicio.

- El ultimo compás no se toma en cuenta porque es un solo golpe el que cae con la negra que finaliza el ejercicio.

3.2.3 Análisis de figuras rítmicas:

- El ejercicio esta compuesto por 148 agrupaciones de notas las cuales se distribuyen en: 72 variaciones de semicorchea, 46 variaciones de tresillos y 25 variaciones de sextillos sumando en total 143 agrupaciones. Las cinco figuras faltantes para completar las 148 figuras del *Korvai* se distribuyen en tres silencios y dos negras, la una en el compás 15 y la otra al final del ejercicio en el compás número 37.
- La figura predominante de este *korvai* es la semicorchea.
- La extension de figuras rítmicas va desde la negra hasta la fusa como podemos observar en la siguiente imagen:

Figura 53. Ejemplo para análisis de figuras rítmicas utilizando patrón D.

- A pesar de que el ejercicio es desarrollado principalmente con figuras derivadas de la semicorchea, también encontramos figuras como tresillos y sextillos.

TRESILLOS

B

5 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM

6 THA THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM

SEXTILLOS

7 THA DI NA DIM THA VA DHIN NA DIM CI NA THO CI

8 NA THO THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

Figura 54. Presencia de tresillos y sextillos en patrón B.

3.2.4 Análisis de patrones rítmicos:

- Este ejercicio tiene marcado un solo patrón que se repite nueve veces y ocupa el mismo espacio de desarrollo del *tala*. Esto quiere decir que un patrón completo ocupa cuatro compases y tiene nueve repeticiones en todo el ejercicio al igual que el ciclo de *talas* explicado y señalado anteriormente.

PATRÓN A

A

SNAR DRUM $\frac{4}{4}$

THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA

S.Dr. 1

2 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM THA KA

S.Dr. 2

3 DHI NA DIM GI NA THO GI NA THO THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

PATRÓN B

B

S.Dr. 3

5 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM

S.Dr. 4

6 THA THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM

S.Dr. 5

7 THA DI NA DIM THA KA DHIN NA DIM GI NA THO GI

S.Dr. 6

8 NA THO THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

PATRÓN C

C

9 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA

S.Dr. 7

10 KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA

S.Dr. 8

11 DI NA DIM THA KA DHI NA DIM GI NA THO GI

S.Dr. 9

12 NA THO THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

PATRÓN D

D

13 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA

14 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM DHI NA DIM GI NA THO GI

HA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

PATRÓN E

E

17 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA

18 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM

19 THA KA DHI NA DIM GI NA THO GI NA THO

20 THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

PATRÓN F

F

21 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA

22 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM THA KA

23 DHI NA DIM TA GI NA THO GI NA THO THA DI

24 GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

PATRÓN G

G

25 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA

26 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM THA KA

27 DHI NA DIM GI NA THO GI NA THO THA DI GI

THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

PATRÓN H

H

29 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA

30 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM THA KA

31 DHI NA DIM GI NA THO GI NA THO THA DI GI NA THOM

32 THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

PATRÓN I

I

33 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA

34 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM THA KA

35 DHI NA DIM GI NA THO GI NA THO THA DI GI NA THOM

36 THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM DIM

Figura 55. Análisis de patrones a través de todo el ejercicio.

- A pesar de que todo el ejercicio posee las mismas frases rítmicas, algunos patrones varían las figuras musicales y esto ocasiona desplazamientos rítmicos.
- Estas frases 17 rítmicas se encuentran en todos los patrones y mantienen el mismo orden durante todo el ejercicio, pero se sienten diferente en cada patrón gracias a los desplazamientos rítmicos ocasionados por el uso de diferentes figuras musicales.
- Las frases rítmicas recitadas en los patrones son las siguientes:

ThaKiTa – DiNaKiTaThaKa – ThaKaDim – ThaThaKiTa – DiNaKiTaThaKa – ThaKaDim – ThaDiNa – DimThaKa – DhiNaDim – GiNaTho – GiNaTho – ThaDi – GiNaThom – ThaDi – GiNaThom – ThaDi – GiNaThom.

- Cada patrón mantiene las frases rítmicas en este orden específico. En el ejemplo se puede observar como el patrón A y el patrón B tienen las mismas frases rítmicas, pero a su vez suenan diferente por el uso de figuras musicales distintas.

Figure 56 shows three snare drum patterns (A, 2, and 3) in 4/4 time. Each pattern consists of musical notation with corresponding rhythmic phrases written below it in red boxes. Pattern A includes phrases like 'THA KI TA', 'DI NA KI TA THA KA', 'THA KA DIM', and 'THA THA KI TA'. Pattern 2 includes 'DI NA KI TA THA KA', 'THA KA DIM', 'THA DI NA', and 'DIM THA KA'. Pattern 3 includes 'DHI NA DIM', 'GI NA THO', 'GI NA THO', 'THA DI', 'GI NA THOM', 'THA DI', 'GI NA THOM', and 'THA DI'.

Figura 56. Análisis de frases rítmicas encontradas en patrón A.

B

5 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM

6 THA THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM

7 THA DI NA DIM THA KA DHIN NA DIM GI NA THO GI

8 NA THO THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

Figura 57. Análisis de frases rítmicas encontradas en patrón B.

Patrón A:

- Empieza en el beat uno del primer compás con una semicorchea y termina en la última semicorchea del cuarto *beat* ubicado en el compás cuatro.

A

SNARE DRUM

1 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA

S.D.R.

2 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM THA KA

S.D.R.

3 DHI NA DIM GI NA THO GI NA THO THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

Figura 58. Análisis de duración del patrón A.

- La figura predominante es la semicorchea y no existe otro tipo de figuras que no sean subdivisiones o variaciones de la misma.

A
 SNARE DRUM 4/4
 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA
 S.D.R.
 2 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM THA KA
 S.D.R.
 3 DHI NA DIM GI NA THO GI NA THO THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

Figura 59. Análisis de figuras rítmicas encontradas en patrón A.

- En el primer y segundo sistema se puede observar que cada frase rítmica ocupa un *beat* de duración, mientras que en el tercer y cuarto sistema la duración de las frases es variada empezando con desplazamientos desde el primer patrón del ejercicio.

A
 SNARE DRUM 4/4
 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA
 S.D.R.
 2 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM THA KA
 S.D.R.
 3 DHI NA DIM GI NA THO GI NA THO THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

Sistema 1
Sistema 2
Sistema 3
Sistema 4

Figura 60. Análisis de duración de frases rítmicas en patrón A por sistemas.

Patrón B

- Empieza en el *beat* uno con una semicorchea ubicada en el quinto compás y termina con una semicorchea en el cuarto *beat* ubicada en el octavo compás.

B
 5 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM
 6 THA THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM
 7 THA DI NA DIM THA KA DHIN NA DIM GI NA THO GI
 8 NA THO THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

Figura 61. Análisis de duración de patrón B.

- Este patrón está conformado en su totalidad por figuras que varían o se subdividen del tresillo y el sextillo.

B
 Tresillos
 5 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM
 6 THA THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM Sextillo
 7 THA DI NA DIM THA KA DHIN NA DIM GI NA THO GI
 8 NA THO THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

Figura 62. Análisis de frases rítmicas encontradas en patrón B.

- Las frases rítmicas son exactamente las mismas, pero suena diferente gracias al uso de diferentes variaciones de figuras rítmicas.

Patrón C

- Empieza en el primer *beat* del noveno compás con una corchea y termina con una semicorchea de sextillo ubicada en el cuarto *beat* en el doceavo compás.

Figure 63 shows the musical score for Patrón C, spanning measures 9 to 12. The score is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. The lyrics are: 9 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA; 10 KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA; 11 DI NA DIM THA KA DHI NA DIM GI NA THO GI; 12 NA THO THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM. The score includes various rhythmic markings, including eighth notes, quarter notes, and sixteenth notes, as well as triplet and sextuplet markings. A red box highlights the first eighth note of measure 9 and the last eighth note of measure 12.

Figura 63. Análisis de duración de patrón C.

Patrón D

- Empieza en el primer *beat* con una corchea que se encuentra en el treceavo compás y termina con una semicorchea de sextillo ubicada en el cuarto *beat* del compás 16.

Figure 64 shows the musical score for Patrón D, spanning measures 13 to 16. The score is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. The lyrics are: 13 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA; 14 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM DHI NA DIM GI NA THO GI; 16 NA THO THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM. The score includes various rhythmic markings, including eighth notes, quarter notes, and sixteenth notes, as well as triplet and sextuplet markings. A red box highlights the first eighth note of measure 13 and the last eighth note of measure 16.

Figura 64. Análisis de duración de patrón D.

Patrón E

- Empieza en el primer *beat* con una corchea que se encuentra en el compás 17 y termina con una semicorchea ubicada en el cuarto *beat* del compás 20.

E

17 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA

18 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM

19 THA KA DHI NA DIM GI NA THO GI NA THO

20 THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

Figura 65. Análisis de duración de patrón E.

Patrón F

- Empieza en el primer *beat* con una corchea que se encuentra en el compás 21 y termina con una semicorchea ubicada en el cuarto *beat* del compás 24.

F

21 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA

22 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM THA KA

23 DHI NA DIM TA GI NA THO GI NA THO THA DI

24 GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

Figura 66. Análisis de duración de patrón F.

Patrón G

- Empieza en el primer *beat* que se encuentra en el compás 25 con una corchea y termina en la última semicorchea del cuarto *beat* ubicado en el compás 28.

G

25 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA

26 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM THA KA

27 DHI NA DIM GI NA THO GI NA THO THA DI GI

28 NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

Figura 67. Análisis de duración de patrón G.

Patrón H

- Comienza con una corchea en el primer *beat* del compás 29 y termina con la última semicorchea del cuarto *beat* ubicado en el compás 32.

H

29 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA

30 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM THA KA

31 DHI NA DIM GI NA THO GI NA THO THA DI GI NA THOM

32 THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

Figura 68. Análisis de duración de patrón H.

Patrón I

- Empieza con una corchea en primer *beat* que se encuentra en el compás 33 y termina con una negra ubicada en el compás 37 en el primer *beat*.

I

33 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA

34 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM THA KA

35 DHI NA DIM GI NA THO GI NA THO THA DI GI NA THOM

36 THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM DIM

Figura 69. Análisis de duración de patrón I.

3.2.5 Análisis de desarrollo del ejercicio:

- Cada uno de los patrones empieza en el primer *beat* y tienen cuatro compases de duración máxima independientemente del número de variaciones que tenga.
- Todo los patrones terminan en el cuarto *beat* del último compás, exceptuando por el patrón I que termina en el compás 37 con una negra ubicada en el primer *beat* para concluir el *korvai*.

3.2.6 Análisis de frases rítmicas:

- Este ejercicio tiene una secuencia específica de frases rítmicas que al ser completadas termina el ciclo. Estas son:

ThaKiTa – DiNaKiTaThaKa – ThaKaDim – ThaThaKiTa – DiNaKiTaThaKa – ThaKaDim – ThaDiNa – DimThaKa – DhiNaDim – GiNaTho – GiNaTho – ThaDi – GiNaThom – ThaDi – GiNaThom – ThaDi – GiNaThom – Dim

3.3 Aplicación de recursos de *konnakol* sobre solo de *Yes or No* de *Wayne Shorter*.

- Este tema es un *fast swing* el cuál será interpretado a 195bpm y tiene una duración total de 116 compases de 4/4 que se distribuyen en dos formas completas, es decir, AABA y AABA.
- No se tomó en cuenta a la armonía de la canción en el desarrollo de las partes de *konnakol*, ya que es un lenguaje netamente rítmico.
- Para la composición de este solo se han tomado recursos y frases rítmicas transcritas directamente de los dos ejercicios de *konnakol* previamente analizados.
- El solo está compuesto por una mezcla entre frases melódicas de *scat* que si tienen como referencia a la armonía y frases rítmicas de *konnakol* independientes de cualquier cambio armónico que pueda suceder.

A1 **SOLO** E^7sus

32 BREI GU RA DO GU RA DA GU RA DEI BU

Ema^7

37 GREI GU RA DUH GU RU GA DOH BU RA BI BU

Bmi^7 E^7 Ama^7 G^7 Cma^7

41 RU DA BRE O DE COH GO RA DI GA ROH DA GA RI DE RU TA KI TE

$F\#mi^7$

45 THO

A2 E^7sus

47 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA TA KI TA

Ema^7

51 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM THA KA

Bmi^7 E^7 Ama^7 G^7 Cma^7

55 DI NA DIM GI NA THO GI NA THO THA DI KI TA THOM

$F\#mi^7$

59 THA DI KI TA THOM

B $Bmi^7(b5)$ $E^7(b9)$

61 BRI DA GAH DO RO GE O TA KU DU

Ami⁷ **D**⁷

65 BREI GU RA BOH BEH GO NE RO KO TUH

Gmi⁷ **C**⁷

69 DU KA BRE O DE DAI RI GAH DE BI

Fma⁷ **B**mi⁷ **E**⁷

73 RI GA DOH RA DHI

A3 **E**⁷sus

77 DA RA GE DO BREI BOH DREI GO RO KO THE KOH

Ema⁷

81 KA THI RO RO BA BU RI GA RI DE RO GE RI KA THA RI RE THO

Bmi⁷ **E**⁷ **A**ma⁷ **G**⁷ **C**ma⁷

85 DRI RA GOH NOH TE RE KI OH

F[#]mi⁷

89

Fin de la 1ra vuelta de la forma

A1 **E**⁷sus

91 THA DI THA KA DI NA DIM DI THA KA DI NA DIM THA KA DI NA

Ema⁷

95 DIM DI NA DIM DIM THA DI GI NA THOM

Bmi⁷ E⁷ Ama⁷ G⁷ Cma⁷

99 THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI GI NA

F#mi⁷

103 THOM THA DI GI NA THOM

A2 **E⁷sus**

105 THA KA DI NA THA KI TA THA KA DI NA THA KI TA THA KA DI NA TA KI

Ema⁷

109 TA THA KA DI NA THA KI TA THA KA DI NA THA KI TA THA KA DI NA THA

Bmi⁷ E⁷ Ama⁷ G⁷ Cma⁷

115 THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI GI NA

F#mi⁷

117 THOM THA DI GI NA THOM

B **Bmi^{7(b5)} E^{7(b9)}**

119 BRI DA GAH DO RO GE O TA KU DU

Ami⁷ D⁷

123 BRE GU RA BOH BEH GO NE RO KO TUH

Gmi⁷ C⁷

127 DU KA BRE O DE DAI RI GAH DE BI

Fma⁷ YES OR NO Bmi⁷ E⁷ 5

131 RI GA DOH RA DHI

A3 E^7_{sus}

135 TE KA RI OH DA NO TE GA RI DO RA GO RA GA RI TO GA RA TUM

139 GA RI DO RA GO KA GA RI BO RA GO RA DA RI GO DA TUM

143 DREI RA GO DO DRI RU

147 RAH

Figura 70. Sección de solos en *Yes or no*.

- La primera “A” está compuesta únicamente por componentes provenientes del *scat*.

A1 **SOLO** E^7_{sus}

32 BREI GU RA DO GU RA DA GU RA DEI BU

37 GREI GU RA DUH GU RU GA DOH BU RA BI BU

41 RU DA BRE O DE COH GO RA DI GA ROH DA GA RI DE RU TA KI TE

45 THO

Figura 71. Sección “A” del solo utilizando *scat*.

- La segunda “A” tiene como recurso al patrón del *Koraippu Korvai* anteriormente analizado.

- Este ejercicio se encuentra en 195 bpm, pero el ejercicio se encuentra en 93 bpm y por esta razón se modificó rítmicamente las figuras duplicando su duración para que de esta manera calcen en el contexto de la canción.

A2 E^7_{sus}

47 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA TA KI TA

E_{ma}^7

51 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM THA KA

B_{mi}^7 E^7 A_{ma}^7 G^7 C_{ma}^7

55 DI NA DIM GI NA THO GI NA THO THA DI KI TA THOM

$F^{\#}_{mi}^7$

59 THA DI KI TA THOM

Figura 72. Sección “A2” del solo aplicando *konnakol*.

A

SNARE DRUM $\frac{4}{4}$

THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA

S.D.R.

2 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM THA KA

S.D.R.

3 DHI NA DIM GI NA THO GI NA THO THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

Figura 73. Parte “A” del *koraippu korvai*.

- La sección “B” posee únicamente recursos de *scat*.

B $Bm^{7(b5)}$ $E^{7(b9)}$

61 BRI DA GAH DO RO GE O TA KU DU

65 BREI GU RA BOH BEH GO NE RO KO TUH

69 DU KA BRE O DE DAI RI GAH DE BI

73 RI GA DOH RA DHI

Figura 74. Sección “B” del solo aplicando *scat*.

- La sección “A3” presente solo figuras de *scat*.

A3 E^{7sus}

77 DA RA GE DO BREI BOH DREI GO RO KO THE KOH

81 KA THI RO RO BA BU RI GA RI DE RO GE RI KA THA RI RE THO

85 DRI RA GOH NOH TE RE KI OH

89

Figura 75. Sección “A3” del solo aplicando *scat*.

- En la reexposición de la forma tenemos que la sección “A” contiene recursos de *konnakol*. Los patrones rítmicos usados aquí provienen del *Konnakol Korvai 1* analizados anteriormente. Se utiliza el mismo patrón

duplicando la duración de las figuras por la diferencia de tiempos (bpm) entre el ejercicio y la canción.

A1 E^7sus

91 THA DI THA KA DI NA DIM DI THA KA DI NA DIM THA KA DI NA

Ema^7

95 DIM DI NA DIM DIM THA DI GI NA THOM

Bmi^7 E^7 Ama^7 G^7 Cma^7

99 THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI GI NA

$F\#mi^7$

103 THOM THA DI GI NA THOM

Figura 76. Sección “A” del solo aplicando *konnakol* proveniente del *konnakol korvai 1*.

SNARE DRUM $\frac{4}{4}$

THA DI THA KA DI NA DIM DI THA KA DI NA DIM THA KA DI NA

S.D.R.

3 DIM DI NA DIM DIM THA DI GI

S.D.R.

5 NA THOM THA DI GI NA

S.D.R.

7 THOM THA DI GI NA THOM THA DI THA KI TA THOM THA

S.D.R.

9 DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI

Figura 77. Patrón de *konnakol* utilizado en *koraippu korvai*.

- La sección “A2” también contiene recursos extraídos del *konnakol*.
- Los dos primeros sistemas contienen una figura no antes vista en los análisis y son derivaciones de quintillos con desplazamiento rítmico. Mientras que los dos últimos sistemas de esta sección repiten la parte rápida del *Konnakol Korvai 1*.

A2

E^7_{sus}

105 THA KA DI NA THA KI TA THA KA DI NA THA KI TA THA KA DI NA TA KI

E_{ma}^7

109 TA THA KA DI NA THA KI TA THA KA DI NA THA KI TA THA KA DI NA THA

B_{mi}^7 E^7 A_{ma}^7 G^7 C_{ma}^7

113 THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI GI NA

$F\#_{mi}^7$

117 THOM THA DI THOM GI NA THOM

Figura 78. Sección “A2” del solo aplicando *konnakol* transcrito de otros ejercicios de BC Manjunath y concluyendo con la parte rápida de *konnakol korvai 1*.

- A continuación tenemos de nuevo la sección “B” en donde se presenta la misma idea de la sección “B” anterior con variaciones que presentan únicamente recursos de *scat*.

B $Bm^{7(b5)}$ $E^{7(b9)}$

61 BRI DA GAH DO RO GE O TA KU DU

65 BREI GU RA BOH BEH GO NE RO KO TUH

69 DU KA BRE O DE DAI RI GAH DE BI

73 RI GA DOH RA DHI

A^{mi7} D^7

G^{mi7} C^7

F^{ma7} B^{mi7} E^7

Figura 79. Sección “B” del solo aplicando *scat*.

- Finalmente la sección “A3” utiliza recursos de *scat* y con esto concluimos la aplicación del *konnakol* como recurso de improvisación sobre el tema *Yes or No*.

A3 E^{7sus}

135 TE KA RI OH DA KO TE GA RI DO RA GO RA GA RI TO GA RA TUM

139 GA RI DO RA GO KA GA RI BO RA GO RA DA RI GO DA TUM

143 DREI RA GO DO DRI RU

147 RAH

E^{ma7}

B^{mi7} E^7 A^{ma7} G^7 C^{ma7}

$F^{#mi7}$

Figura 80. Sección “A3” del solo aplicando *scat*.

3.4 Aplicación de recursos de *konnakol* sobre solo de *Resolution* de *John Coltrane*.

- Para este tema se tomó en cuenta al vocalise que hizo *Kurt Elling* de la canción *Resolution* tanto en estructura como en acompañamiento de los instrumentos. La letra también fue escrita por *Kurt*.
- El arreglo está escrito a la velocidad de 180bpm y se encuentra en 4/4.
- Para el desarrollo de este solo se utilizó *scat* y *konnakol*.
- Tiene una duración total de 56 compases: los primeros 16 compases utilizan *scat*, los siguientes 24 compases utilizan *konnakol* y finalmente los últimos 16 compases utilizan *scat* exceptuando por los compases 142, 143 y 144 que utilizan *konnakol*.

Solo Voz **Scat**

93 BRE GO DRO DO GE _____ PA RA KA TU RI DRE I E I E _____ GO RE DO

97 BRU BA DE GU RU DE GU RA DE _____ GU REI RU BA GO ROI DE DO

101 PA RA KA DRI BA DEI KI REI BO DADO GU RU DRE BO

105 PA KA RU KU DRE TO DRE GU RU DE BRE RU GA GO DEH

KONNAKOL

109 THA KA TA DI MI TA DI MI THA KA TA DI MI TA DI MI THA KA TA DI MI TA DI MI

113 THA KA TA DI MI TA DI MI THA KA TA DI MI TA DI MI THA KA TA DI MI TA DI MI MI TA DI MI I

117 MI TA DI MI I MI TA DI MI I MI TA DI MI I MI TA DI MI I

121 THA KA TA DI THA KA TA THA KA THA

A $E^b MI$

125 KA RE CU TU CA RE CU TU CA RE THA KA THA KA TOM

$G^b MI^6$

127 KA RE CU TU CA RE CU TU CA RE THA KA THA KA THOM

$F MI^7(b5)$

129 CA RE CU TU CA RE CU TU CA RE THA KA THA KA TOM

$E^b MI$ $F MI^7$ $B^b 7$

131 CA RE CU TU CA RE CU TU CA RE THA KA THA KA THOM KU

Scat $E^b MI$ $G^b MI^6$

133 RU GRA DE KU RU GA DRE KU RU GA DRE DEI OH

$F MI^7(b5)$ $E^b MI$ $F MI^7$ $B^b 7$

137 BRA RE NO DRE RO GO RO DO GREI BA DRE DE

$E^b MI$ **Konnakol** $G^b MI^6$

141 THA KI TE THA KA THA KI TE DIM PA DIM THA DI NA KA THA DI NA DIM

$F MI^7(b5)$ $E^b MI$

145 GU RU BA DRE DEI OH FRE GA DEI RO GO DO BREI AND

Figura 81. Solo de *Resolution* aplicando *scat* y *konnakol*.

- Los primeros dos sistemas del solo ocupan la frase rítmica ThaKaTaDiMiTaDiMi. Es una frase que da en total 8 corcheas, pero en vez de agruparlas en dos frases de 4, se agrupa en una frase equivalente a 2 y dos figuras equivalentes a 3. En pocas palabras tenemos:

ThaKa = 2 TaDiMi = 3 TaDiMi = 3

Es una manera diferente de agrupar una figura rítmica de 8 corcheas.

KONNAKOL

109 THA KA TA DI MI TA DI MI THA KA TA DI MI TA DI MI THA KA TA DI MI TA DI MI

113 THA KA TA DI MI TA DI MI THA KA TA DI MI TA DI MI THA KA TA DI MI TA DI MI MI TA DI MI I

Figura 82. Análisis de la primera frase rítmica de *konnakol* encontrada en el solo de *Resolution*.

- La siguiente frase rítmica es “MiTa DiMi I”. Esta frase comienza en la segunda corchea del compás 136 y su duración es equivalente a 3 corcheas y dos negras. Se repite durante los 5 compases siguientes y da una sensación de desplazamiento rítmico gracias a que se los menciona de manera consecutiva, sin pausas.

113 THA KA TA DI MI TA DI MI THA KA TA DI MI TA DI MI THA KA TA DI MI TA DI MI MI TA DI MI I

117 MI TA DI MI I MI TA DI MI I MI TA DI MI I MI TA DI MI I

Figura 83. Análisis de segunda frase rítmica de *konnakol* encontrada en el solo de *Resolution*.

- El siguiente sistema se compone por la frase ThaKaTaDi la cual va eliminando un *beat* por compás dando como resultado la secuencia: ThaKaTaDi – ThaKaTa – ThaKa – Tha.

121 THA KA TA DI THA KA TA THA KA THA

Figura 84. Análisis de tercera frase rítmica de *konnakol* encontrada en solo de *Resolution*.

- La cuarta que encontramos en el solo de *Resolution* es KaReCuTuKareCuTuKaReThaKaTaKaThom. Es una frase rápida y se repite 4 veces en el espacio de 8 compases comenzando siempre en el primer *beat*. Su duración es equivalente a 14 semicorcheas y 1 negra con punto.

125 KA RE CU TU CA RE CU TU CA RE THA KA THA KA THOM
127 KA RE CU TU CA RE CU TU CA RE THA KA THA KA THOM
129 CA RE CU TU CA RE CU TU CA RE THA KA THA KA THOM
131 CA RE CU TU CA RE CU TU CA RE THA KA THA KA THOM KU

Figura 85. Análisis de la cuarta frase rítmica de *konnakol* encontrada en el solo de *Resolution*.

- La última frase rítmica que encontramos en el solo se divide en dos partes: ThaKiTeThaKaThaKiTeDimPaDim y ThaDiNaKaThaDiNaDim. Ocupa los compases 142, 143 y 144. Su duración equivale a 9 negras.

141 — THA KI TE THA KA THA KI TE DIM PA DIM THA DI NA KA THA DI NA DIM

Figura 86. Análisis de la última frase rítmica de *konnaKol* encontrada en el solo de *Resolution*.

4 Conclusiones y Recomendaciones

4.1 Conclusiones:

En el presente trabajo de titulación se llegó a determinar los recursos rítmicos, estructurales y compositivos que utiliza BC Manjunath en sus ejercicios de *konnakol*, así como también se consiguió adquirir el lenguaje rítmico necesario para aplicarlo en el desarrollo de los solos vocales de *Yes or no de Wayne Shorter* y *Resolution de John Coltrane*.

Se ha de mencionar que, los resultados obtenidos de este proyecto fueron los esperados. Por un lado, se logró una transcripción prolija de manera vocal y escrita para efectuar su posterior análisis musical y de recursos rítmicamente valiosos. Por otro lado, la composición de los solos se realizó a partir de todos los conocimientos adquiridos durante la investigación. Finalmente, se procedió a la aplicación de los recursos rítmicos aprendidos mezclando un método convencional como el *scat* con el nuevo recurso de improvisación, el *konnakol*.

Es así que, a través de la transcripción de los ejercicios de BC Manjunath, se encontró los recursos necesarios para que mis improvisaciones en el *jazz* tengan un nuevo lenguaje lleno de recursos rítmicos fuera de lo convencional.

4.2 Recomendaciones

Uno de los aspectos más complicados del presente proyecto fue transcribir los ejercicios de BC Manjunath a la misma velocidad que el artista los ejecutaba, ya que el *konnakol* al ser un arte cultural de la India se lo practica desde una edad muy temprana, lo cual les brinda una considerable ventaja técnica. Para esto se recurrió a disminuir la velocidad de los ejercicios, y de esta manera se pudo escuchar nota por nota, para luego ejecutar el ejercicio con mayor precisión. En cuanto a la ejecución del *tala* recomiendo practicarlo por separado y repetir hasta que se desarrolle memoria muscular, y de esta manera, poco a poco irlo combinando con la recitación de las frases rítmicas. Es de suma importancia dedicarle su debido tiempo a la práctica y repetición de los ejercicios para poco a poco adquirir velocidades considerables. Además,

pienso que transcribir de manera escrita ayuda mucho a interiorizar las figuras y agrupaciones rítmicas que son ajenas a nuestro conocimiento.

Finalmente debo acotar que, con los conocimientos adquiridos durante todo el proceso investigativo he recibido la información necesaria para poder aplicar al *konnakol* como un recurso disponible en la improvisación vocal en canciones de *jazz*, lo cual sin duda me servirá a futuro para emprender nuevos proyectos que no rayen en lo convencional.

Referencias

- BC, M. (s.f.). *Anybody Can Konnakol*. Obtenido de LivDemy Logo: <https://www.livdemy.com/bcmanjunath/masterclass/anybody-can-konnakol/1>
- BC, M. (s.f.). *Meet the Performers: Visiting Artists*. Obtenido de Chicago Symphony Orchestra: <https://cso.org/about/performers/visiting-artists/b-c-manjunath/>
- Blomberg, T. (2018). Intialainen rytmisolfametodi Konnakol ja sen soveltaminen soittoharjoitteluun.
- Rodríguez, E. A. (2019). Introducción al Konnakol y posibles aplicaciones a la música occidental. In *Jornadas de Introducción al Konnakol*. La Plata.
- Young, L. (2010). *The History and Development of Solkattu-the Vocal Syllables-of the Mridangam*.

ANEXOS

Anexo 1: Transcripción de *Konnakol Korvai*

KONNAKOL KORVAI

BC MANJUNATH

SNARE DRUM $\frac{4}{4}$

THA DI THA KA DI NA DIM DI THA KA DI NA DIM THA KA DI NA

S.D.R. 3 DIM DI NA DIM DIM THA DI GI

S.D.R. 5 NA THOM THA DI GI NA

S.D.R. 7 THOM THA DI GI NA THOM THA DI THA KI TA THOM THA

S.D.R. 9 DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI

S.D.R. 10 GI NA THOM THA DI GI NA

S.D.R. 12 THOM THA DI GI NA

S.D.R. 13 THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA

The image displays a musical score for a Konnakol Korvai. It consists of eight staves. The first staff is labeled 'SNARE DRUM' and has a 4/4 time signature. The subsequent seven staves are labeled 'S.D.R.' and are numbered 3, 5, 7, 9, 10, 12, and 13. Each staff contains a sequence of notes and rests, with corresponding lyrics written below. The lyrics are: 'THA DI THA KA DI NA DIM DI THA KA DI NA DIM THA KA DI NA' (lines 1-2), 'DIM DI NA DIM DIM THA DI GI' (line 3), 'NA THOM THA DI GI NA' (line 5), 'THOM THA DI GI NA THOM THA DI THA KI TA THOM THA' (line 7), 'DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI' (line 9), 'GI NA THOM THA DI GI NA' (line 10), 'THOM THA DI GI NA' (line 12), and 'THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA' (line 13).

S.Dr.  14 DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA

S.Dr.  15 DI THA KI TA THOM THA DI GI

S.Dr.  16 NA THOM THA DI GI

S.Dr.  17 NA THOM THA DI GI NA THOM

S.Dr.  18 THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM

S.Dr.  19 THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM

S.Dr.  20 THA DI THA KI TA THOM DI THA KI TA THOM THA KI TA THOM KI TA THOM THA DI

Anexo 2: Transcripción de *Koraippu Korvai*.

KORAIPPU KORVAI

BC MANJUNATH

A

SNARE DRUM $\frac{4}{4}$

THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA

S.Dr.

2 DI NA KI TA THA NA THA NA DIM THA DI NA DIM THA KA

S.Dr.

3 DHI NA DIM GI NA THO GI NA THO THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

B

S.Dr.

5 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM

S.Dr.

6 THA THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM

S.Dr.

7 THA DI NA DIM THA KA DHIN NA DIM GI NA THO GI

S.Dr.

8 NA THO THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

C

S.Dr.

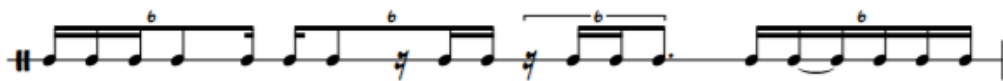
9 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA

S.Dr.


10 KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA

S.Dr.

11 DI NA DIM THA KA DHI NA DIM GI NA THO GI

S.D.R. 
 12 NA THO THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI ___ GI NA THOM

D

S.D.R. 
 13 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA

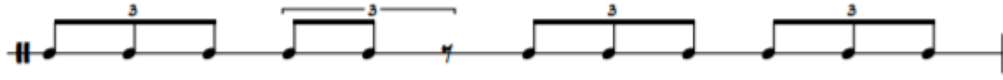
S.D.R. 
 14 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM DHI NA DIM GI NA THO GI

S.D.R. 
 16 NA THO THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI ___ GI NA THOM

E

S.D.R. 
 17 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA

S.D.R. 
 18 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM

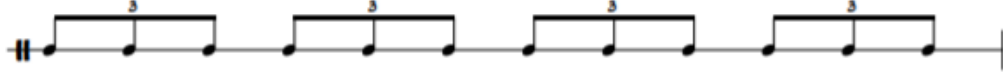
S.D.R. 
 19 THA KA DHI NA DIM GI NA THO GI NA THO

S.D.R. 
 20 THA ___ DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI ___ GI NA THOM

F

S.D.R. 
 21 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA

S.D.R. 
 22 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM THA KA

S.D.R. 
 23 DHI NA DIM TA GI NA THO GI NA THO THA DI

KORAIPPU KORVAI

S.Dr. 24 GI NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

G

S.Dr. 25 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA

S.Dr. 26 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM THA KA

S.Dr. 27 DHI NA DIM GI NA THO GI NA THO THA DI GI

S.Dr. 28 NA THOM THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

H

S.Dr. 29 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA

S.Dr. 30 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM THA KA

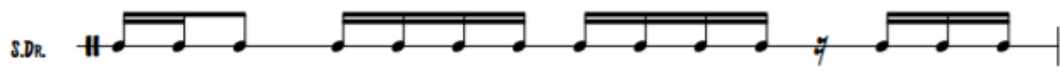
S.Dr. 31 DHI NA DIM GI NA THO GI NA THO THA DI GI NA THOM

S.Dr. 32 THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM

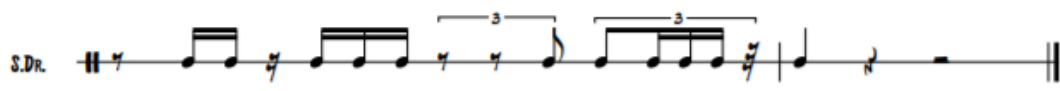
I

S.Dr. 33 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA THA KI TA

S.Dr. 34 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM THA KA

S.Dr. 

35 DHI NA DIM GI NA THO GI NA THO THA DI GI NA THOM

S.Dr. 

36 THA DI GI NA THOM THA DI GI NA THOM DIM

Anexo 3: Arreglo de *Resolution*

RESOLUTION

JOHN COLTRANE

INTRO E^b_{MI}

A

5 E^b_{MI} $G^b_{MI^6}$

GOD KING A - BOVE ALL O - THER GODS LEAD

$F_{MI} 7(9 5)$ E^b_{MI} $F_{MI} 7$ $B^b 7$

9 US NOW SO WE CAN WALK WHERE IN THE PRO-PHETS SAID THAT WE WOULD TROD

E^b_{MI} $G^b_{MI^6}$

13 BUDDHA TELL A SU - TRA LIKE A SPELL TEACH

$F_{MI} 7(9 5)$ E^b_{MI} $F_{MI} 7$ $B^b 7$

17 US WELL TO ANS - MER SI - LENCE WITH THE CA - LLING OF BELLS

E^b_{MI} $G^b_{MI^6}$

21 ALLAH BRING US TO A GOOD A - LARM SUBJUGATE

$F_{MI} 7(9 5)$ E^b_{MI}

25 OUR WILLS TO ANS - MER YOU LIKE A MIGH - TY ARM

B E^b_{MI} $G^b_{MI^6}$

29 $F_{MI} 7(9 5)$ E^b_{MI} $F_{MI} 7$ $B^b 7$

33

2 $E^b M I$ RESOLUTION $G^b M I^b$

37 $F M I^{7(b5)}$ $E^b M I$ $F M I^7$ $B^b 7$

41 **A** $E^b M I$ $G^b M I^b$

45 LAMMA KING A - BOVE ALL O - THER GODS LEAD

$F M I^{7(b5)}$ $E^b M I$ $F M I^7$ $B^b 7$

49 US NOW SO WE CAN WALK WHERE IN THE PRO-PHETS SAID THAT WE WOULD TROD

53 JESUS TELL A SU - TRA LINE A SPELL TEACH

$E^b M I$ $G^b M I^b$

$F M I^{7(b5)}$ $E^b M I$ $F M I^7$ $B^b 7$

57 US WELL TO ANS - MER SI - LENCE WITH THE CA - LLING OF BELLS

61 VISHNU BRING US TO A GOOD A - LARM SUBJUGATE

$E^b M I$ $G^b M I^b$

$F M I^{7(b5)}$ $E^b M I$

65 OUR WILLS TO ANS - MER YOU LIKE A MIGH - TY ARM

A $E^b M I$ $G^b M I^b$

GUITARRA

69

RESOLUTION

73 $F_{MI}7^{(b5)}$ E^b_{MI} $G^b_{MI}6$

77 $F_{MI}7^{(b5)}$ E^b_{MI} $F_{MI}7$ B^b7

81 E^b_{MI} $G^b_{MI}6$

85 $F_{MI}7^{(b5)}$ E^b_{MI}

89

Solo Voz

93 BRE GO DRO DO GE _____ PA RA KA TU RI DRE I E I E _____ GO RE DO

97 BRU BA DE GU RU DE GU RA DE _____ GU REI RU BA GO ROI DE DO

101 PA RA KA DRU BA DEI _____ KI REI BO DADO GU RU DRE BO

105 PA KA RU HU DRE TO DRE _____ GU RU DE BRE RU GA GO DEH

KONNAKOL

109 THA KA TA DI MI TA DI MI THA KA TA DI MI TA DI MI THA KA TA DI MI TA DI MI

115 THA KA TA DI MI TA DI MI THA KA TA DI MI TA DI MI THA KA TA DI MI TA DI MI MI TA DI MI I

117 MI TA DI MI I MI TA DI MI I MI TA DI MI I MI TA DI MI I

121 THA KA TA DI THA KA TA THA KA THA

[A]

125 KA RE CU TU CA RE CU TU CA RE THA KA THA HA TOM

127 KA RE CU TU CA RE CU TU CA RE THA KA THA KA THOM

129 CA RE CU TU CA RE CU TU CA RE THA KA THA HA TOM

131 CA RE CU TU CA RE CU TU CA RE THA KA THA KA THOM KU

133 RU GRA DE KU RU GA DRE KU RU GA DRE DEI OH

137 BRA RE KO DRE RO GO RO DO GREI BA DRE DE

141 $E^b M^i$ $G^b M^i$
 THA KI TE THA HA THA KI TE DIM PA DIM THA DI NA HA THA DI NA DIM

145 $F M^i 7(b5)$ $E^b M^i$
 GU RU BA DRE DEI OH FRE GA DEI RO GO DO BREI AND

HEAD OUT

A 149 $E^b M^i$ $G^b M^i$
 PRAV EVE - RY DAY TO EVE - RY GOD STRIKE

153 $F M^i 7(b5)$ $E^b M^i$ $F M^i 7 B^b 7$
 THE BOWL OF HEA - VEN AND THE RING - ING WILL BE - COME A LAW

157 $E^b M^i$ $G^b M^i$
 BUILD BRID - GES WHERE YOU NEED TO GO BRING

161 $F M^i 7(b5)$ $E^b M^i$ $F M^i 7 B^b 7$
 THE FIRE OF EN - LIGHT - EN - MENT HERE TO LIFE BE - LOW

165 $E^b M^i$ $G^b M^i$
 SPEAK MER - CY TO THE THINGS YOU MEET LISTEN

169 $F M^i 7(b5)$ $E^b M^i$
 UP TO HEAR THE WHIS - PE - RING OF THE BLOOD YOU BLEED

173

Anexo 4: Arreglo de Yes or no.

FAST SWING

YES OR NO

WAYNE SHORTER
SAMUEL MENA

A1 **HEAD IN** E⁷_{sus}

TA DA TA KI TE _____ TI DI TI KA

5 TE _____ TA DA KA TI

9 TE KU RU BU DA RE _____ KA TI RA BU RA DO _____

13 TA DA TA KI TE

B Bmi^{7(b5)} E^{7(b9)}

16 BRI GA DEI _____ GU RU DEI DO _____ GU

20 RU DEI DO _____ GE RE _____ FRA

24 DAI RU GO _____ JE RU DE RE _____ KU

28 TA RE GU _____ RO DE _____ TA DA TA KI

SOLO

A1

E⁷sus

32 BREI GU RA DO GU RA DA GU RA DEI BU

Ema⁷

37 GREI GU RA DUH GU RU GA DOH BU RA BI BU

Bmi⁷ E⁷ Ama⁷ G⁷ Cma⁷

41 RU DA BRE O DE COH GO RA DI GA ROH DA GA RI DE RU TA KI TE

F#mi⁷

45 THO

A2

E⁷sus

47 THA KI TA DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA TA KI TA

Ema⁷

51 DI NA KI TA THA KA THA KA DIM THA DI NA DIM THA KA

Bmi⁷ E⁷ Ama⁷ G⁷ Cma⁷

55 DI NA DIM GI NA THO GI NA THO THA DI KI TA THOM

F#mi⁷

59 THA DI KI TA THOM

B

Bmi^{7(b5)} E^{7(b9)}

61 BRI DA GAN DO RO GE O TA KU DU

A mi⁷ **D⁷**

65 BREI GU RA BOH BEH GO NE RO KO TUH

G mi⁷ **C⁷**

69 DU KA BRE O DE DAI RI GAH DE BI

F ma⁷ **B mi⁷** **E⁷**

73 RI GA DOH RA DHI

A3

E⁷ sus

77 DA RA GE DO BREI BOH DREI GO RO KO THE NOH

E ma⁷

81 KA THI RO RO BA BU RI GA RI DE RO GE RI NA THA RI RE THO

B mi⁷ **E⁷** **A ma⁷** **G⁷** **C ma⁷**

85 DRI RA GOH NOH TE RE KI OH

F# mi⁷

89

SOLO

A1

E⁷ sus

91 THA DI THA KA DI NA DIM DI THA KA DI NA DIM THA KA DI NA

E ma⁷

95 DIM DI NA DIM DIM THA DI CI NA THOM

Bmi⁷ **E⁷** **Ama⁷** **G⁷** **Cma⁷**

99 THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI GI NA

F#mi⁷

103 THOM THA DI GI NA THOM

A2

E^{7sus}

105 THA HA DI NA THA KI TA THA HA DI NA THA KI TA THA HA DI NA TA KI

Ema⁷

109 TA THA HA DI NA THA KI TA THA HA DI NA THA KI TA THA HA DI NA THA

Bmi⁷ **E⁷** **Ama⁷** **G⁷** **Cma⁷**

115 THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI THA KI TA THOM THA DI GI NA

F#mi⁷

117 THOM THA DI GI NA THOM

B

Bmi^{7(b5)} **E^{7(b9)}**

119 BRI DA GAN DO RO GE O TA NU DU

Ami⁷ **D⁷**

123 GU RA BOH BEH GO NE RO KO TUH

Gmi⁷ **C⁷**

127 DU KA BRE O DE DAI RI GAN DE BI

131 **F^{ma7}** **YES OR NO** **B^{mi7}** **E⁷** **5**

RI GA DOH RA DHI _____

A3

E^{7sus}

135 TE KA RI OH DA KO TE GA RI DO RA GO RA GA RI TO GA RA TUM

E^{ma7}

139 GA RI DO RA GO KA GA RI BO RA GO RA DA RI GO DA TUM

B^{mi7} **E⁷** **A^{ma7}** **G⁷** **C^{ma7}**

143 DREI RA GO DO DRI RA RU

F^{#mi7}

147 RAH _____

HEAD OUT

A1

E^{7sus}

149 TE _____ TI DI TI KA

E^{ma7}

153 TE _____ TA DA KA TI

B^{mi7} **E⁷** **A^{ma7}** **G⁷** **C^{ma7}**

157 TE KU RU BU DA RE _____ KA TI RA BU RA DO _____

6

YES OR NO

F#mi⁷ **F#mi⁷**

161 TA DA TA KI TE

B **Bmi^{7(b5)}** **E^{7(b9)}**

165 BRI GA DEI GU RU DEI DO GU

Ami⁷ **D⁷**

169 RU DEI DO GE RE FRA

Gmi⁷ **C⁷**

172 DAI RU GO JE RU DE RE KU

Fma⁷ **Bmi⁷** **E⁷**

176 TA RE GU RO DE TA DA TA KI

Anexo 5: Concierto de Grado

<https://www.youtube.com/watch?v=WBRcwYkKTBc&t=666s>

