

**Grupo: Flora Camargo Gurfinkel, Guilherme Beraldo, Daniel Alfaro, Luísa Carvalho, Veridiana Dias**

**Números USP: 9799512; 10742063; 10303970; 10272879 ; 9403788;**

## **Música Carnática**

### **1. Contexto histórico**

A Música Carnática faz parte do que seria a música clássica indiana, salientando que as divisões ocidentais que utilizamos para separar “erudito e popular” não se aplicam a essa cultura. Sendo apenas músicas com intenções diferentes, mas complementares.

Na Índia a música é dividida entre a região Sul e Norte, respectivamente Carnática Hindustani. A primeira possui como foco do ritual a performance em si, valorizando os instrumentos e os ragas tocados por eles. Já a música carnática tem como principal a expressão vocal, assim os instrumentos surgem como uma tentativa de imitação dessas “vozes”, dedicadas aos Devas (entidades).

A música é composta por dois elementos principais, os Ragas, variações melódicas com ornamentações, e os Talas que determinam o tempo e a ritmica. Um dos objetivos de um raga e de seu artista é criar rasa (essência, sentimento, atmosfera) com música.

Há vários compositores importantes para o desenvolvimento da música Indiana, sendo um dos principais Purandara Dasa, conhecido como o avô da música carnática, um monge devoto que sistematizou a teoria musical clássica indiana, assim como elaborou uma série de exercícios para estudantes de música, viajando e compartilhando suas ideias. Também outros nomes como: Kshetragna, Rama Das, e Annammacharya, chamados de “trindade”. Para os Hindus a música é um meio de comunicação e troca com Deus.

A música vocal tem grande importância dentro da música carnática, seus textos são em diversos idiomas e dialetos como: o braj, canarim, odissi, páli (no caso do budismo), prácrito (no caso do jainismo), tâmil e telugo e sânscrito. O Sânscrito que é a língua mais usada, possui uma organização fonética voltada para sonoridade. Seus escritos facilmente se relacionam com temas melódico como no Samaveda (c. 1000 AEC). Esses textos foram retirados da literatura védica (entre 2.000-1500 A. C), em que há quatro vedas à RigVeda, Yajurveda, Samaveda e Atharvaveda.

No Hinduísmo, diferente do catolicismo, há uma pluralidade religiosa e não uma unificação do que é ser hindu. Apesar disso, a região tem grandes influências sobre o tipo de música que será tocado/estudado por conta das heranças das castas. Entretanto é importante ressaltar que apesar das músicas possuírem simbolismo religioso, muitas vezes não tem uma intenção de religiosidade em si, assim como outras culturas que utilizam as entidades relacionando-as aos afetos.

A música faz parte do cotidiano dos indianos e não pertence a rituais a parte, compreendendo como a experiência musical uma vivência que só pode ser atingida com a união da conexão da performance com o público. Alcançando o que se chama de Bhava, sentimentos.

## 2. Organologia

A música indiana é essencialmente devocional e atrelada à mitologia hindu, e seus instrumentos podem representar divindades. Instrumentos como a Veena, Venu e Mridangam são associados às divindades Saraswathi (deusa da sabedoria, das artes e da música), Krishna (a oitava e principal reencarnação de Vishnu, um dos três maiores deuses hindus) e Nandi (guardião de Shiva). São utilizados diferentes materiais na fabricação dos instrumentos: madeira, peles de animal, metais, argila. Muitos deles são de origem ancestral e possuem um processo de fabricação lento e detalhado. Os instrumentos são classificados em *Tatam Vaadya*, *Sushira Vaadya*, *Avanadha Vaadya*, *Ghanam Vaadya* e *Shruti Vaadya*.



Figura 1: Saraswati



Figura 2: Krishna



Figura 3: Nandi

**Tatam Vaadya (cordofones):** Instrumentos cujo som é produzido através da vibração de cordas. Exemplos: Violino (corda friccionada), *Veena* (corda dedilhada).

**Violino:** Incorporado à música indiana entre os séculos XVIII e XIX, ganhou grande popularidade e tornou-se um dos principais acompanhadores em conjuntos de música carnática, executando dobras de melodias e imitações. Isso se deve à sua grande capacidade de executar gamakas (ornamentações, embelezamentos das notas através da variação das alturas), recurso que foi sendo cada vez mais valorizado pelos indianos, com o tempo. Mudou-se a postura e a técnica do instrumento para que se tivesse o maior êxito possível nas ornamentações. Toca-se sentado, com as pernas cruzadas, e o instrumento apoiado entre os ombros e os pés, para que a mão não precise segurar o violino e possa executar os gamakas.

**Veena:** Instrumentos solistas que constituem uma família de alaúdes, com pescoço longo em forma de pêra, com peças de ressoantes de madeira em cada extremidade. Têm 24 trastes, quatro cordas de melodia e três cordas de “drone”, feitas de metal. Pode produzir sons numa faixa de três oitavas. Para tocar, o músico dedilha as cordas melódicas com os dedos indicador e médio, utilizando palhetas que se assemelham a dedais pontudos, e utiliza o dedo mínimo da mesma mão para o acompanhamento. Os dedos da mão livre são usados para interromper as vibrações das cordas.



**Figura 4: Violino**



**Figura 5: Saraswati Veena**

**Sushira Vaadya (aerofones):** instrumentos cujo som é produzido através da movimentação de uma coluna de ar no interior do instrumento. Exemplos: *Venu, Nadaswaram*

**Venu:** Flauta indiana de bambu, associada a Krishna.

**Nadaswaram:** Instrumento de palheta dupla, corpo longo feito totalmente de madeira. Muito comum em templos e festas de casamento.



**Figura 6: Venu**



**Figura 7: Nadaswaram**

**Avanadha Vaadya (membranofones):** instrumentos cujo som é produzido através da vibração de uma pele esticada. Exemplos: *Mridangam, Damaram, Nagara, Thavil, Khanjira, Timila, Edaikka, Chenta*.

**Mridangam:** Tambor de origem muito antiga, considerado o mais importante instrumento acompanhador de percussão. Os primeiros eram feitos de argila, mas passaram a ser feitos de madeira devido à sua maior durabilidade. As peles das extremidades são ligadas por tiras ao longo do tambor. As membranas têm larguras diferentes para explorar sons graves e agudos. É utilizada uma pasta de afinação na pele menor, feita de farinha de arroz, amido e pó de óxido de ferro, aplicada antes da performance para obter um timbre mais metálico. O artista muda a afinação do instrumento modificando a tensão das tiras.



**Figura 8: Mridangam**

**Ghana Vaadya (idiofones):** instrumentos cujo som é produzido através do próprio corpo do instrumento. Exemplos: *Gatham*, *Jalra*, *Talam*, *Brahmataala*, *Nattuva talam*, *Gongos*.

**Gatham:** Grande vaso de cerâmica com boca estreita, utilizado como instrumento de percussão. São feitos de vários tamanhos. O instrumentista usa várias partes das mãos para obter diferentes sons.



**Figura 9: Gatham**

**Shruti Vaadya (drones):** Categoria que se difere das demais, por não dizer respeito somente à maneira que o som é produzido, mas à função que o instrumento desempenha no conjunto. Exemplo: *Tanpura*.

**Tanpura:** não toca a melodia, mas apoia e dá sustentação do solista (instrumentista ou cantor), fornecendo um drone harmônico contínuo. Podem ser usadas uma ou mais tanpuras para acompanhar. Pode ter vários tons e tamanhos diferentes. É tocada de forma invariável durante toda a música em um ciclo repetido, que toca todas as cordas, sobre as quais são executados os ragas. O nome tem origem persa, também chamado de ‘tambura’ ou ‘tanpuri’. O instrumento é considerado a raiz do grupo e da música. Não tem trastes e possui quatro cordas. A sonoridade do instrumento é atingida por meio do *Jivari*, uma ponte curvada na qual as cordas se prendem, criando um som de “zumbido”.



**Figura 10: Tanpura**

### 3. Conceitos gerais teóricos

Apresentamos os seguintes conceitos teóricos relacionados à música carnática, de forma a contextualizar e exemplificar alguns termos e concepções musicais importantes para a apreciação musical do gênero:

- **Nada:** “Nada” é o som musical. Define-se como um som de frequência própria que se sustenta por um dado período de tempo. Segundo a tradição carnática, existem dois tipos de Nada: Ahata e Anahata. Anahata seria um som “super-humano” que não é audível aos seres humanos, enquanto Ahata são os sons que podemos perceber fisicamente.
- **Swara:** nota musical. A teoria define a existência de sete Swaras, formando a coleção de Saptaswaras: Shadjam (Sa), Rishabham (Ri), Gandharam (Ga), Madhaymam (Ma), Panchamam (Pa), Dhaivatam (Da) e Nishadam (Ni). Com exceção da Shadja (“tônica”) e da Panchama (“quinta”), todos os demais Swaras possuem uma ou mais variações de frequência (cada “posição de frequência” chama-se Swarasthana). Dessa forma, resulta-se na existência de doze Swarasthanas (Sa, Ri1, Ri2, Ga1, Ga2, Ma1, Ma2, Pa, Dha1, Dha2, Ni1, Ni2).
- **Sruti** é o menor intervalo entre duas notas que pode ser percebido pelo ouvido. Costumam-se definir três tipos de Sruti: 1) o menor de todos, chamado Nyuna sruti; 2) o médio, chamado Pramana sruti; 3) o maior, chamado Poorna sruti. Normalmente aceita-se que o número total de srutis dentro de um Saptaswara são 22, mas existem divergências a esse respeito entre os musicólogos da tradição. Na prática musical carnática, também emprega-se o termo Sruti como um sinônimo de ‘pitch’ (frequência) e como a frequência da nota pedal de determinada música (por exemplo, pode-se afinar a Sa de um raga na nota “lá”, ou na nota “si”).
- **Gamaka:** ornamento aplicado em um Swara. Os teóricos da música carnática tendem a catalogar a existência de 13 a 17 tipos de Gamaka – normalmente 15. Trata-se de talvez a característica mais marcante da música indiana, sendo que é comum aos músicos dessa tradição conceberem a ornamentação como um elemento indispensável para a comunicação da “essência” do raga.
- **Raga:** “escala” ou “modo”. Consiste de um padrão ascendente e descendente de Swaras, bem como de um conjunto de “regras” aplicadas na execução para o claro estabelecimento das características melódicas de cada Raga. Ragas que contêm todos os sete Swaras chamam-se Sampurna ragas. Entre os Sampurna ragas, encontram-se os Melakarta ragas, também chamados de “escalas-mãe” (tradução nossa), já que dão origem a outras escalas. Ragas com menos de 7 notas, notas adicionais, agrupamentos de notas em zigue-zague ou padrões assimétricos são chamados Janya ragas, ou Upanga ragas. Matematicamente, define-se a existência de 72 Melakarta ragas, sendo que de cada um desses podem se derivar uma boa quantidade de Janya ragas, de forma que a música carnática abarca uma enorme possibilidade de construções escalares, embora, naturalmente, algumas sejam mais comumente empregadas.
- **Tala:** literalmente “palma”, tala refere-se ao aspecto da construção rítmica da música indiana. Tala é um ciclo rítmico construído por três Angas (“gestos”) principais:

Laghu (palmas + dedos), Dhrutham (palmas+costas das palmas) e Anudhrutham (1 palma). No caso específico do Anga Laghu, subsequente às palmas podem haver diferentes padrões de batidas com os dedos, de forma que um Laghu pode corresponder a 3, 4, 5, 7 ou 9 “tempos” (cada variação chama-se Jathi), enquanto um Dhrutham sempre corresponde a 2, e um Anudhrutham sempre a 1. Considera-se a existência de 7 ragas principais, que, multiplicados pelas 5 variações de Jathis, dão origem a 35 talas

#### **4. Konnakol**

Para entendermos mais sobre a música carnática e suas estruturas, precisamos nos aprofundar e compreender a parte rítmica. Ela é uma das responsáveis pelo reconhecimento mundo a fora sobre sua musicalidade e é conhecida como Konnakol. A origem da palavra 'Konnakol' vem da palavra 'Koni', que significa 'recitar' ou 'dizer'. Esta palavra foi adotada na língua tâmil e colocada com a palavra 'Kol', que significa 'governar' ou 'reinar'. Assim, a palavra 'Konnakol' pode ser compreendida como a manifestação vocal de complexidades rítmicas através da recitação. Konnakol é usado como referência vocal para todos os instrumentos de percussão Karnática. No entanto, é comum e apropriado referir-se ao Konnakol em relação ao Mridangam, pois o Mridangam é considerado o principal instrumento de percussão na Música Karnática.

Como idioma, o Konnakol desenvolveu-se na imitação vocal dos sons e padrões da percussão, cada batida tem um som vocal correspondente. Obvio que os sons recitados da voz humana são diferentes dos sons produzidos pelo instrumento de percussão. Com o tempo e com a influência de muitos artistas inovadores, Konnakol desenvolveu uma linguagem muito além do escopo dos sons do Mridangam. O Konnakol é parte integrante do extenso treinamento necessário para dominar o Mridangam - e todos os instrumentos de percussão - fornecendo a base para a compreensão das complexidades rítmicas da tradição Karnática. Os músicos comunicam ideias rítmicas entre si usando o esse conceito, além de usá-lo para dar instruções nas aulas de percussão.

A vocalização de sílabas rítmicas começou no sânscrito, onde as vogais e consoantes foram combinadas para produzir sons que ajudavam o desenvolvimento de metro, medida (laya) nos antigos textos sânscritos. Nos tempos antigos, as quatro sílabas consideradas mais prevalentes eram ta, dit, thu e nna. A recitação de sílabas foi desenvolvida para auxiliar a prática da tala pelos alunos. As dezesseis consoantes (sílabas) dos versos do script Devnagari (do antigo texto em sânscrito 'Sangita Ratnakara' escrito por Sarangadeva) - 'Ka, Kha, Ga, Gha, Ta, Tha, Da, Dha, Na, Ta, tha, Da / Dha, Na, Ra e Ha são vistos como uma importante fonte das origens das sílabas vocais. Esses sons são seminais no desenvolvimento de sílabas vocais em toda a Índia e, a partir dessas origens, desenvolveram inúmeros padrões rítmicos.

Possivelmente, a melhor maneira de fazer esse link é entender que as sílabas antigas influenciaram os aspectos teóricos do Konnakol moderno, isto é, os ritmos e padrões realizados. Em termos práticos, os sons do Konnakol são de fato influenciados pelos sons da percussão, os sons do Mridangam.

Não há uma regra ou sistematização na notação do Konnakol. Os métodos de notação são uma preferência pessoal e, uma vez que um sistema é estabelecido, é relativamente simples entender e anotar. É importante lembrar que as sílabas não são agrupadas aleatoriamente, mas existem muitas frases e agrupamentos comuns que, mesmo com variações entre regiões, mantêm-se as mesmas. No que diz respeito à ortografia da língua Konnakol, vários sistemas de notação se desenvolveram em diferentes escolas e regiões. Os cadernos dos estudantes geralmente são escritos em tâmil na Índia ou em inglês no Oeste.

Não existem tantas discrepâncias quando o Konnakol é escrito em tâmil, mas, como na tradução da maioria das palavras indianas para o inglês, existem muitas maneiras aceitáveis de escrever os padrões em inglês. Uma das principais variações no inglês Konnakol é o uso ou não da letra 'h' e o intercâmbio de Dh e Th. O uso de 'Dh' como em Dhom e Dhin, geralmente é encontrado no norte da Índia. Diferentes textos e escolas usam variações de maiúsculas e minúsculas, escolha de sílabas e ortografia, por exemplo.

O Tala é um sistema de ritmo altamente sofisticado, e para cada composição há uma Tala (como a Lu nos explicou anteriormente) e Gathi nomeados (também chamados Nadai). Existem pelo menos 35 variações de Tala que determinam o número de pulsos ou batidas por ciclo a serem repetidos ao longo da composição. Existem 7 Talas básicas e as 4 mais comuns são:

- 1) Aathi Talam - 8 compassos
- 2) Rupaka Talam - 6 ou 3 compassos
- 3) Misra Chappu Talam - 7 compassos
- 4) Kanda Chappu Talam - 5 compassos

As batidas da Tala são contadas usando diferentes configurações de Laghu (palmas e contagens de dedos) e Drutham (palmas e contra-palma de mão (virando a mão)). O *Aathi Talam* é o mais comum e é contado por 1 Laghu + 2 Drutham.

O Gathi determina a subdivisão de cada pulso, ou a subdivisão entre 2 aksharam (batimentos) consecutivos dentro de um ciclo. As maneiras comuns de vocalizar os cinco Gathis estão listadas abaixo. Os colchetes [] são usados para mostrar frases diferentes ou para mostrar que dentro de uma frase pode haver dois ou mais subgrupos.

## **5. Análise da performance**

A peça analisada é uma composição de Tyagaraja (1767 - 1847) chamada *Manavyalakinchara*. Tyagaraja compôs majoritariamente peças devocionais, principalmente sobre Rama, o sétimo avatar de Vishnu. A maioria de suas composições foram escritas em Telugu, um idioma da família dravídica falado hoje por pelo menos 100 milhões de pessoas.

A peça *Manavyalakinchara*, uma de suas composições mais conhecidas, é uma canção na forma *Kriti*, a mais popular para peças carnáticas. É tanto uma estrutura textual (como um soneto, por exemplo) quanto uma forma musical. A composição do texto é intimamente

ligada à melodia, e os compositores devem, por excelência, ter um bom domínio do idioma, das particularidades da performance carnática e da escrita e teoria da música carnática. Tyagaraja, portanto, compõe tanto a letra quanto a música.

Este Kriti segue o formato tradicional para este tipo de composição: divide-se em 3 partes - Pallavi, Anupallavi e Charanam.

O Pallavi seria similar à ideia de um mote, e repete-se ao longo da performance da peça. Como essas repetições são inseridas é um tanto livre, bem como a quantidade de repetições. Porém, o pallavi obedece regras musicais tanto quanto textuais em sua composição, e deve representar bem o ragam escolhido, de modo a não descaracterizá-lo.

É importante notar que, no que concerne esse princípio fundamental de sempre buscar não descaracterizar o ragam na performance, o compositor tem um papel tão importante quanto o performer, de certa forma. Muito da ornamentação, que é indispensável, não é escrita por extenso na composição em si. Espera-se que o performer conheça as características de cada raga e suas ornamentações de modo a improvisar sobre esses temas (bem como nas seções da performance onde improvisa-se livremente sobre o raga).

A segunda parte do kriti é o Anupallavi, que é cantado após o Pallavi. Como se caracteriza essa transição para o anupallavi varia de composição para composição bem como de performance para performance. O anupallavi, no entanto, também precisa seguir algumas características formais: geralmente é mais curto que o pallavi com relação à extensão da letra, utilizando mais notas longas que permitam uma ornamentação mais complexa. Também deve ser composto numa região superior do ragam, de modo a permitir que o performer demonstre algum virtuosismo.

A terceira e última parte do kriti é o Charanam, que é cantado após o Anupallavi. O Charanam é mais longo, e seus versos podem ser divididos entre repetições do Pallavi ou cantados em sequência (geralmente o último). É a parte final de uma composição, e exerce a função de sintetizar e finalizar as ideias da peça. Composições podem ter mais de um charanam, que varia entre repetições do Pallavi dentro da performance. Geralmente, o charanam utiliza características (padrões melódicos, rítmicos, temáticos) do anupallavi, e algumas composições fundem essas duas partes em uma única seção chamada *samrashti charanam*.

Aqui, temos a letra de Manavyalakinchara em Telugu (transliterado) e sua tradução:

**Pallavi:**

manavyAḷākinca rAdaṭE  
marmamella telpedanE manasA

**Anupallavi:**

ghanuḍaina rAma candruni  
karuṇAntaraṅgamu telisina nA (manavi)

**Charanam:**

karma kAṇḍa matAkṛṣṭulai bhava  
gahana cArulai gAsi jendaga  
kani mAnavAvatArudai  
kanipiñcinAḍE naḍata tyAgarAju (manavi)

Tradução:

Ó minha mente, ouvirá meu apelo que conhece o coração compassivo de Sri Rama Candra?  
Estou revelando todos os segredos

Vendo as pessoas sofrerem como andarilhos na floresta da existência mundana,  
Atraído pelas opiniões contidas no Karma Kanda,  
O Senhor, tendo tomado a forma de ser humano, exemplificou a conduta correta

Portanto, não ouvirás o apelo deste que é Thyagaraja?

Podemos notar no texto uma característica típica de composições carnáticas fora o que já foi mencionado, que é o *mudra*. Sendo um gênero principalmente de transmissão oral, apesar destas composições estarem transcritas desde a época em que foram criadas, ao final do Charanam o compositor geralmente insere sua assinatura, algo que torne imediatamente identificável quem compôs esta peça. Neste exemplo, Tyagaraja coloca claramente o próprio nome, mas insere-o de maneira a não romper com o fluxo e as regras que sustentam a composição.

Com relação à parte musical, este kriti possui as seguintes características:

*Ragam: Nalinakanti {27° Melakartha (Sarasangi) Janyam}*

*AROHANA: S G3 R2 M1 P N3 S     ||*

*AVAROHANA: S N3 P M1 G3 R2 S     ||*

*Talam: dEshAdi*

Melodicamente, Manavyalakinchara utiliza o ragam Nalinakanthi, que é a quinta derivação do 27° Melakartha, Sarangi. É um ragam da família Janya.

Neste ragam, o Arohana, que é a forma ascendente, difere do Avarohana, que é a forma descendente. Isso precisa ser levado em conta na composição que utiliza este ragam, de modo

a não descaracterizá-lo.

O Talam desta peça é deshadi, uma forma derivada do Adi talam, a métrica mais comum em música carnática, que consiste em ciclos de 8 aksharas (unidades de tempo ou pulsos). O deshadi se caracteriza por possuir uma ênfase no quinto pulso (que é o primeiro dhrutam) ao invés do primeiro.

A performance usada como base foi a de uma gravação do cantor T. M. Krishna:

<https://youtu.be/5yZEsJDJ9yc>

Aqui, vemos algo que não é pré definido na composição: o alapana, que é uma improvisação preparatória inicial onde o cantor demonstra seu conhecimento do ragam. É um trecho improvisado sem acompanhamento percussivo ou pensamento métrico - uma exposição do raga, de suas características e particularidades.

Notamos também na performance que o vocal possui um outro acompanhamento melódico: o violino. O violino ocupa um lugar de imitação e de reforço, em uníssono, do que está sendo cantado (geralmente no Pallavi).

Outra forma de improvisação utilizada, no meio da composição, é o Tanam. É uma outra exposição do ragam, já dentro do talam.

Aqui temos as transcrições das três partes:

### **Pallavi**

| 1           | 2              | 3                | 4              | 5          | 6              | 7          | 8             |  |
|-------------|----------------|------------------|----------------|------------|----------------|------------|---------------|--|
| ; ;         | ; M<br>Ma      | M – mg<br>na vyA | R S<br>- la    | G ;<br>kin | ; -rs<br>- ca- | G ;<br>rA- | ; rs<br>- da- |  |
| G ;<br>tE   | ,r- M<br>-- Ma | M – mg<br>na vyA | R S<br>- la    | G ;<br>kin | ; -rs<br>- ca- | G ;<br>rA- | ; rs<br>- da- |  |
| G ;<br>tE   | ,r- P<br>-- Ma | M – mg<br>na vyA | gr S<br>- - la | G ;<br>kin | ; -gr<br>- ca- | M ;<br>rA- | ; gr<br>- da- |  |
| M ;<br>tE   | ; - P<br>-- Ma | M – mg<br>na vyA | gr S<br>- - la | G ;<br>kin | ; -gr<br>- ca- | M ;<br>rA- | ; R<br>- da-  |  |
| ; P<br>- tE | ; - P<br>-- Ma | M – mg<br>na vyA | gr S<br>- - la | G ;<br>kin | ; -gr<br>- ca- | pmM<br>rA- | ; rm<br>- da- |  |

### **Anupallavi**

|                |                             |                       |                  |                    |               |                |                   |  |
|----------------|-----------------------------|-----------------------|------------------|--------------------|---------------|----------------|-------------------|--|
| 1<br>;;<br>--  | 2<br>; <u>nP</u> ,<br>- gha | 3<br>N , s<br>nu- dai | 4<br>; S<br>- na | 5<br>; S<br>- shrI | 6<br>;;<br>-- | 7<br>;;<br>--  | 8<br>;;<br>--     |  |
| ;;<br>--       | ; <u>nP</u> ,<br>- gha      | N , s<br>nu- dai      | ; S<br>- na      | ; S<br>- shrI      | ; S<br>- rA   | G gr<br>ma can | R- M<br>- dru     |  |
| G ;<br>ni -    | ; sn<br>- gha               | p-N- s<br>- nu dai    | ; sn<br>- na     | ; S<br>- shrI      | ; S<br>- rA   | G gr<br>ma can | R- M<br>- - dru   |  |
| G ;<br>ni -    | ; sn<br>- gha               | p-N- s<br>- nu dai    | ; sn<br>- na     | pnrs<br>shrI--     | S- S<br>- rA  | G gr<br>ma can | R- M<br>- - dru   |  |
| G ;<br>ni -    | ; sn<br>- gha               | p-N- s<br>- nu dai    | ; sn<br>- na     | pnrs<br>shrI--     | S- S<br>- rA  | G gr<br>ma can | R- pm<br>- - dru  |  |
| Mg-g<br>- - ni | ; sn<br>- gha               | p-N- s<br>- nu dai    | ; sn<br>- na     | pnrs<br>shrI--     | S- S<br>- rA  | G gr<br>ma can | nr- pm<br>- - dru |  |

### Charanam

|                |                   |                      |                    |                                       |                     |                         |                     |  |
|----------------|-------------------|----------------------|--------------------|---------------------------------------|---------------------|-------------------------|---------------------|--|
| 1<br>;;<br>--  | 2<br>; P<br>- kar | 3<br>P,- p<br>ma kAṇ | 4<br>; pn<br>- da- | 5<br>  <u>pmM</u> , - m<br>ma- - - tA | 6<br>; - R<br>- kṛ  | 7<br>  M - P<br>ṣṭu lai | 8<br>; ps<br>- bha- |  |
| snP<br>va -    | ; P<br>- kar      | P,- p<br>ma kAṇ      | ; pn<br>- da-      | <u>pmM</u> , - m<br>ma- - - tA        | ; - R<br>- kṛ       | M - P<br>ṣṭu lai        | ; pr<br>- bha-      |  |
| snP<br>va -    | ; P<br>- kar      | P,- p<br>ma kAṇ      | ; pn<br>- da-      | <u>mnpp mM</u> , - m<br>ma- - - - tA  | - <u>pmmr</u><br>kṛ | , m - P<br>ṣṭu lai      | ; mp<br>- bha-      |  |
| R-sn<br>- va - | P- P<br>- kar     | P,- p<br>ma kAṇ      | ; pn<br>- da-      | <u>mnpp mM</u> , - m<br>ma- - - - tA  | - <u>pmmr</u><br>kṛ | , m - P<br>ṣṭu lai      | ; mp<br>- bha-      |  |

### 6. Referências

<http://www.shivkumar.org/music/manavyala.htm>

file:///D:/Downloads/Dr-Alladi-Sangeet-Sammelan-2010-talk%20(2).pdf

[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/77733/Documento\\_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/77733/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

<https://www.britannica.com/art/Karnatak-music>

[https://nios.ac.in/media/documents/Carnatic\\_Music\\_243/carnaticmusicbook1/ch6.pdf](https://nios.ac.in/media/documents/Carnatic_Music_243/carnaticmusicbook1/ch6.pdf)

<https://www.youtube.com/channel/UCzeTWUnXO5jcx6snccRJ6g>