



***Konnakol*: algumas considerações sobre sua aplicação em improvisos, e de que maneira ele dialoga com os referenciais de improvisação**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance musical

Rogério Lopes
Colégio Pedro II
lopes.rogerius@gmail.com

Resumo. o presente texto disserta sobre o *konnakol*, linguagem rítmico-silábica do sul da Índia, e apresenta propostas para seu uso em improvisos melódicos. Dada sua natureza, procuraremos problematizar alguns dos aspectos do *konnakol* face a alguns referenciais teóricos sobre improvisação, notadamente NETTL (1998), KENNY & GELRICH (2002), e PRESSING (1984, 1988).

Palavras-chave. *konnakol*; improvisação; referente; base de conhecimento.

***Konnakol*: some considerations about its application in improvisation and how it dialogues with the references of improvisation**

Abstract: this text discusses *konnakol*, a rhythmic-syllabic language from south India, and presents proposals for its use in melodic improvisations. Given its nature, we will try to problematize some of the aspects of *konnakol* in relation to some theoretical references on improvisation, notably NETTL (1998), KENNY & GELRICH (2002) and PRESSING (1984, 1988).

Keywords. *konnakol*; improvisation; referent; knowledge base.

Introdução

Considerada como uma forma de percussão vocal muito elaborada, o *konnakol* é a arte performática da recitação rítmica do *solkkatu*, um conjunto de sílabas rítmicas utilizadas na música e dança do sul da Índia, também chamada de música *carnática* (NELSON, 1991, 2008; YOUNG, 1998, 2015, grifo do autor). Uma mudança de sílabas é percebida entre o uso do *solkkatu* quando usado na dança (chamada de *bharatnatyam*) e na música (*konnakol*), explicado em grande parte pelos contextos envolvidos em cada uma das manifestações artísticas (DINEEN, 2015). Tanto na dança quanto na música, as sílabas do *solkkatu* têm um objetivo claro: indicar movimentos (na dança) e toques determinados nos instrumentos de

percussão (na música). Estes toques (e indiretamente, as sílabas) estão submetidos a um “medidor” de pulsos (tempos), denominado *tala*. Cada *tala* está associada a um movimento de mãos e dedos, que simulam a contagem de cada pulso.

Na música carnática, o conceito de *tala* é similar ao de compasso, mas não igual. Em uma ideia defendida pelo teórico Johnatan D. Kramer (1988, p. 82), o compasso é uma sucessão de pontos de tempo (em oposição a “intervalos de tempo”) com intensidade variável (ou graus variáveis) de acentuação. Kramer prefere o uso do termo “ponto de tempo” por considerar que o intervalo de tempo é uma duração específica, ao passo que um ponto de tempo não tem duração nenhuma. Nos compassos há uma ideia sempre subentendida de um primeiro tempo forte e os demais tempos do compasso, fracos. Os músicos indianos não pensam desta maneira sobre a *tala* (NELSON, 2008, p.2). Por conta disso, o ouvinte ocidental muito frequentemente percebe a rítmica carnática como uma sucessão de compassos de métrica variável, quando na verdade toda rítmica apresentada obedece à estrutura da *tala*. Rafael Reina, um músico espanhol e grande estudioso do *konnakol*, apresenta em sua tese a expressão utilizada na música carnática desta sequência de acentos distribuídos de forma irregular cujo objetivo é “dar a ilusão de uma mudança contínua de compassos”: *jathi bedham* (REINA, 2014, p.481). Retomando à explicação dada por Kramer sobre os pontos de tempo (ibidem), nós ouvimos eventos musicais ou paramos de ouvir eventos em torno dos pontos de tempo, mas nunca ouvimos os pontos de tempo em si. Parece que os indianos tomam essa ideia dos pontos de tempo, sem necessariamente acentuar um ou outro deles dentro da *tala*.

Sou um músico popular que está ligado a contextos musicais de improvisação como o jazz. Foi este aspecto peculiar de ritmos cruzados que me fascinou no *konnakol* desde que fui apresentado a ele. Desde então venho pesquisando diferentes maneiras de utilizar o *konnakol* em contextos de improvisação jazzística. Dar conta de como juntar paradigmas tão distintos, de universos musicais igualmente diferentes, é o que propõe este texto.

Uma proposta para a improvisação

Há muitas composições rítmicas ensinadas e executadas dentro da música carnática. Uma delas é chamada de *abi praiam*. A referida composição rítmica foi-me ensinada pelo professor de *konnakol* Ricardo Passos (Porto, Portugal, 1975-), durante o tempo que estudei com ele. Sua estrutura é bastante simples, e por isso me pareceu possuir uma grande possibilidade de encaixe sobre diferentes contextos num improviso. Segue abaixo a



composição, primeiramente grafada numa escrita alternativa e depois com a escrita tradicional:

Figura 1- *Abi Praiam* em escrita alternativa

TakitaTa.Tom.TakitaTakitaTa.Tom
 .Ta.Tom.TakitaTakitaTakitaTa.
 Tom.Ta.Tom.Ta.Tom...TakaTa.
 .Tom.TakaTakaTa..Tom.Ta..Tom
 .TakaTakaTakaTa..Tom.Ta..Tom
 .Ta..Tom...TaTa...Tom.Ta
 kaTa...Tom.Ta...Tom.Takita
 Ta...Tom.Ta...Tom.Ta...

Fonte: PASSOS, 2019.

Sobre a escrita desenvolvida por Passos para o *konnakol*, cabe alguns esclarecimentos. Cada cabeça de tempo está iluminada por uma cor, onde frequentemente incide uma sílaba. O tempo 1 da *tala* está iluminado em amarelo; os demais em azul. Esta é a *adi tala*, de 8 pulsos. O *abi praiam* está subdividido em quartos de tempo, chamado na música carnática de *chatusram nadai* (NELSON, 1991; PASSOS, 2019). Cada sílaba dura um quarto de tempo, exceto quando houver a indicação que será explicada adiante. Onde aparecem os pontos, subentende-se uma pausa (ou prolongamento¹) de quartos de tempo. Onde houver a sílaba ou ponto iluminado, acompanha-se o movimento de palmas e dedos. Como último esclarecimento, ainda que não esteja indicado na escrita de Passos, o *abi praiam* termina com uma sílaba **Ta** ou **Tom** no que seria o tempo 1.

¹ Como o *konnakol* foi desenvolvido para instrumentos de percussão, que geralmente possuem o decaimento de duração muito rápido, acaba ocorrendo essa confusão quando se faz a transposição dele para instrumentos melódicos, cujas notas normalmente duram mais. Por esta razão, ao escrever na escrita tradicional, optou-se por escrever notas com ponto de aumento ou a ligadura onde aparece a indicação destes *matras* (=quartos de tempo, onde aparecem os pontos na escrita alternativa).

depois **Takita** duas vezes e **Ta. Tom.** duas vezes; e por fim **Takita** 3 vezes e **Ta. Tom.** 3 vezes. A lógica se repete nas partes seguintes. Mais algumas explicações: primeiramente, ao fim de cada parte, o último **Tom** acaba sempre durando 4 *matras* (=1 tempo). Desta forma, cada parte sempre soma 11 tempos. Assim temos 33 tempos, o equivalente a 3 ciclos de *adi tala*. O 33º tempo seria como o tempo 1 de uma *tala* que não será executada, indicando apenas que a composição terminou (PASSOS, 2019).

Com uma matriz rítmica pré-determinada, dei prosseguimento ao trabalho de preenchê-la com um contorno melódico. Optei por fazer uma sequência melódica baseada em Lá dórico, por considerar que há um bom número de possibilidades de uso para improvisação no referido modo. Sendo um modo menor (o segundo na escala maior), existe a possibilidade de uso tanto num acorde menor parado (Am7) quanto em sequências como um II-V (Am7-D7); por área subdominante o uso no grau IV (C7M); e pela área dominante, o grau VII (F#m7b5); e ainda pelo princípio do "trítano substituto", o acorde dominante alterado G#7(#5) (GUEST, 2017; MARTINO, 1989). Inicialmente, o que se apresenta aqui como um “estudo melódico” com fins de improvisação aponta para possibilidades de uso dentro de uma harmonia modal, já que o estudo foi proposto dentro de numa harmonia estática, ausente de relações que indiquem tonalismo como o movimento harmônico dominante-tônica (JOST, 1994; PRESSING, 2002)³.

³ A execução com todas as possibilidades melódico-harmônicas aplicadas ao *abi praiam* pode ser assistida em https://www.youtube.com/watch?v=I89pt6-x_N8.



Figura 3- Estudo melódico baseado no *abi praiam*

The musical score is written in 4/4 time and consists of four staves. The lyrics are in Portuguese and use the syllables 'ta', 'ki', 'tom', and 'ka'. The first staff contains the lyrics: 'ta ki ta ta tom ta ki ta ta ki ta ta tom ta tom ta ki ta ta ki ta ta ki ta ta'. The second staff starts with a measure rest of 3 measures, followed by: 'tom ta tom ta tom ta ka ta tom ta ka ta ka ta tom ta tom'. The third staff starts with a measure rest of 5 measures, followed by: 'ta ka ta ka ta ka ta tom ta tom ta tom ta ta tom ta'. The fourth staff starts with a measure rest of 7 measures, followed by: 'ka ta tom ta tom ta ki ta ta tom ta tom ta tom'. The score ends with a double bar line and a measure rest of 8 measures.

Fonte: transcrição feita pelo autor

O *konnakol* e os referenciais teóricos de improvisação

Jeff Pressing (1949-2002) foi um teórico da improvisação da maior importância durante o período inicial dos estudos acadêmicos relacionados à improvisação, a partir dos anos 1970 (DEAN & BAILES, 2002; LEWIS & PIEKUT, 2002). Segundo seus pressupostos teóricos, para a improvisação é fundamental a noção de “referente”: um esquema formal ou imagem usada pelo improvisador para facilitar a geração e edição do comportamento improvisatório. A geração de comportamento é determinada pelo treinamento prévio, não por uma peça específica. Se não há referente, pode-se considerar a improvisação como “livre”.

Pode haver diferentes tipos de referente - um tema, um motivo, um humor, um quadro, uma emoção, uma estrutura no espaço ou tempo, um processo físico, um poema, uma situação social. Em suma: qualquer imagem coerente que permita ao improvisador um senso de engajamento e continuidade é um referente. Em música, tem sido mais comum as estruturas musicais (como a sequência de acordes sob um número de compassos determinado, chamado de *chorus*) ou emoções (alegria, tristeza etc.) sendo utilizado como referentes (PRESSING 1984, p.346).

Pressing também elencou como igualmente importante dentro da improvisação o que denominou como “base de conhecimento” (*knowledge base*): são materiais melódicos e trechos de materiais, repertório, sub-habilidades, rotinas de resolução de problemas, estruturas de hierarquias de memória, programas motores em geral, um “caldeirão de apetrechos” coletados e ajustados com base na otimização da performance improvisatória (PRESSING, 1988, p.53-54). Assim como o referente, a base de conhecimento não é puramente organizada por considerações de eficiência da performance: ele codifica o histórico de escolhas composicionais e predileções definindo o estilo do improvisador. Em suma, muito do estilo do improvisador é reconhecido pelo ouvinte por conta dessa base de conhecimento, já que é efetivamente o material musical que ele apresenta ao improvisar. Dentre os elementos que constituem a base de conhecimento nos improvisadores, um bom exemplo seria o chamado *lick*: uma estrutura melódica de uso muito corrente nos chamados improvisos “idiomáticos”, ou seja, improvisos baseados em gêneros musicais específicos (jazz, rock, choro etc.) e que obedece a regras pré-estabelecidas desses gêneros (BAILEY, 1993; MIDDLETON, 2002).

Por um grande período em que se pesquisou sobre o *konnakol* sendo utilizado como uma matriz rítmica para improvisos melódicos (particularmente dentro do idiomatismo jazzístico), permaneceu uma dúvida: as composições rítmicas da música carnática, dada sua característica complexa e (no caso do *abi praiam*) relativamente extensa, impõem uma “moldura” pesada de estrutura musical, da qual o executante deve estar bastante atento, e parecem guardar características de um referente. Por outro lado, ao se propor um uso melódico baseado na rítmica do *abi praiam* com fins improvisatórios, é como se eu estivesse propondo um *lick* em diferentes contextos harmônicos. Portanto, estaria associado a base de conhecimento. Assim, pensando nos moldes em que se apresenta como proposta deste texto e de acordo com os pressupostos teóricos de Pressing, o que seria o *abi praiam* no contexto aqui apresentado: referente, base de conhecimento... ou os dois?

A resposta foi dada por dois teóricos da improvisação, Barry J. Kenny e Martin Gelrich, que aprofundaram as reflexões acerca dos conceitos de referente e base de

conhecimento de Pressing e concluíram que as duas limitações chave da improvisação, base de conhecimento e referente, trabalham juntas para gerar estruturas musicais, opinião que também é compartilhada por outro teórico da improvisação, Bruno Nettl, já que referentes são associados ou específicos a uma performance em particular. Referentes são as formas culturalmente abastecidas, externas, que ajudam com a transmissão das ideias improvisadas, o que inclui uma amplitude de estímulos sonoros e não-sonoros (como a partitura) que se tornam profundamente integrados nos processos criativos internalizados (NETTL, 1998).

Referentes se tornam parte da base de conhecimento, segundo os autores, por meio da exposição prolongada e repetição, assim como ouvintes fazem conexões síncronas entre sua percepção do referente inicial (por meio de uma primeira exposição) e sua variante modificada: a improvisação em si. A base de conhecimento usada pelos improvisadores envolve tipicamente a internalização de “materiais fonte” (*source materials*) que são idiomáticos às culturas improvisativas de cada gênero musical. Em grande parte, estes materiais fonte são “forjados” dentro da moldura de um referente: por exemplo, nas sequências de acordes existentes num *standard* de jazz (KENNY & GELRICH, 2002). Em última análise, o referente tornou-se base de conhecimento.

Portanto, podemos concluir que a composição rítmica *abi praiam*, elemento constituinte do *konnakol* utilizado numa improvisação, é base de conhecimento, pois de acordo com os referidos autores, foi incorporado de maneira prévia pelo improvisador com o objetivo de utilizar sua estrutura rítmica no meio de um improviso.

Considerações finais

Este texto pode ser considerado como um desdobramento de uma pesquisa maior, que durou os quatro anos do meu doutorado (baseado em outra composição rítmica da música carnática chamada *korvai*), e agora se tenta o uso em diferentes tipos de composição rítmica constituintes do *konnakol*, mas sempre com o mesmo objetivo: o uso num improviso jazzístico (LOPES, 2023). Espera-se que o presente texto ajude a estimular outros músicos improvisadores a utilizar o *konnakol* como uma ferramenta rítmica para improvisos melódicos.



Referências

BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. 174 p. Estados Unidos: Da Capo Press, 1993.

DEAN, Roger T. & BAILES, Freya. *Cognitive Processes In Musical Improvisation*. In: BERKOWITZ, Aaron (Org.). *The Oxford Book Of Critical Improvisation Studies, Volume 1*. Estados Unidos: Oxford University Press, 2022, p. 39-55.

DINEEEN, Douglass Fugan. *Speaking Time, Being Time: Solkattu in South Indian Performing Arts*. Tese (Doutorado em Música). 266 p. Estados Unidos: Wesleyan University, Connecticut, 2015.

GUEST, Ian. *Harmonia - Método Prático*, Vol.1. 168 p. Irmãos Vitale, 2017.

JOST, Ekkehard. *Free Jazz*. 214 p. Estados Unidos: Da Capo Press, 1994.

KRAMER, Jonathan D. *The Time Of Music*. 493 p. Estados Unidos: Schirmer Books, 1988.

LEWIS, George & PIEKUT, Benjamin. *Introduction On Critical Improvisation Studies*. In: BERKOWITZ, Aaron (Org.). *The Oxford Book Of Critical Improvisation Studies, Volume 1*. Estados Unidos: Oxford University Press, 2022, p.1-35

LOPES, Rogerio. *Konnakol: uma proposta para a improvisação jazzística*. 210 p. Rio de Janeiro, 2023. Tese (Doutorado em Música). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/13941> . Acesso em: 28 jan 2024.

MARTINO, Pat. *Linear Expressions*. 64 p. Estados Unidos: REH Publishing, 1989.

NELSON, David P. *The Mridangam Mind: The Tani Avartanam in Karnatak Music*. 203 p. Tese (Doutorado em Música). Estados Unidos: Wesleyan University, Connecticut, 1991.

_____. *Solkattu Manual: An Introduction To The Rhythmic Language Of South India*. 160 p. Estados Unidos: Wesleyan University Press, 2008.

NETTL, Bruno. *Introduction: An Art Neglected In Scholarship*. In: *In the Course Of Performance - Studies in the World of Musical Improvisation*. Estados Unidos: The University of Chicago Press, 1998.

PASSOS, Ricardo. *Korvai com as células Takita e Ta*. Tom. 2 p. Apostila no formato Word, 2019. Acesso em: 3 mai 2024.

PRESSING, Jeff. *Cognitive processes in improvisation*. In: *Cognitive Processes in the Perception of Art*. Holanda: Elsevier Science Publishers B.V., 1984.

_____. *Free Jazz and the Avant-Garde*. In: *The Cambridge Companion to Jazz*, p. 202-216, 2002.



_____. *Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication. In: In The Course of Improvisation - Studies in the World of Musical Improvisation*. Estados Unidos, University of Chicago Press, 1988.

REINA, Rafael. *Karnatic rhythmic structures as a source for new thinking in western music*. Tese (Doutorado em Música). Holanda, Conservatorium Van Amsterdam, 2014. Disponível em: <https://bura.brunel.ac.uk/bitstream/2438/8204/1/FulltextThesis.pdf> . Acesso em: 6 mai 2024.

YOUNG, Lisa. *Konnakol: The History And Development Of Solkattu - The Vocal Syllable of the Mridangam*. 74 p. Dissertação (Mestrado em Música). Melbourne, Austrália, University Of Melbourne, 1998. Disponível em: <https://lisayoungmusic.com/wp-content/uploads/masters/masters.pdf> . Acesso em: 9 jun 2024.

_____. *The Eternal Pulse: Creating with konnakol and its adaptation into contemporary vocal performance*. 154 p. Tese (Doutorado em Música). Melbourne, Austrália, Monash University-Faculty of Arts, 2015. Disponível em: <https://lisayoungmusic.com/wp-content/uploads/2016/08/ethesis-1.pdf> . Acesso em: 9 jun 2024.