

Estruturas Rítmicas da Música Carnática no Processo Composicional de *Orishiva*

Yves Tanuri Santos Correia¹

UDESC / PPGMUS

Mestrado

Subárea do SIMPOM: *Composição*

Resumo: Neste artigo são apresentados os procedimentos composicionais da peça *Orishiva*, de minha autoria, tendo em vista aspectos rítmicos provenientes da música carnática e elementos harmônicos derivados do *jazz*, que são objetos de minha pesquisa de mestrado em andamento. Inicialmente, são apresentadas algumas características das tradições musicais aqui discutidas, evidenciando em que ponto estas, embora bastante distintas, se aproximam e se influenciam. Em seguida, são apresentados conceitos rítmicos elementares presentes na tradição musical do sul da Índia, seguindo uma abordagem proposta por Rafael Reina (2014) em sua tese de doutorado. Posteriormente, a utilização de tais conceitos é discutida no contexto da peça *Orishiva*, apresentando estratégias para a aplicação destes em um âmbito harmônico contemporâneo, relacionado à tradição do *jazz*. Por fim, são apresentadas possíveis contribuições desta pesquisa no campo da composição e improvisação musical, sob uma perspectiva transcultural contemporânea.

Palavras-chave: carnática; jazz; composição.

Rhythmic Structures of Carnatic Music in *Orishiva's* Compositional Process

Abstract: In this article the compositional procedures of the piece *Orishiva*, of my authorship, are presented, considering rhythmic aspects from carnatic music and harmonic elements derived from jazz, which are objects of my ongoing master's research. Initially, some characteristics of the musical traditions discussed here are presented, showing where these, although quite distinct, come together and influence each other. Then, elementary rhythmic concepts present in the musical tradition of southern India are presented, following an approach proposed by Rafael Reina (2014) in his PhD Thesis. Subsequently, the use of such concepts is discussed in the context of the piece *Orishiva*, presenting strategies for their application in a contemporary harmonic context, related to the jazz tradition. Finally, possible contributions of this research in the field of musical composition and improvisation are presented, from a contemporary cross-cultural perspective.

Keywords: Carnatic; Jazz; Composition.

¹ Orientador: Prof. Dr. Luigi Antonio Irlandini / Agência de fomento: CAPES

1 Introdução

A peça *Orishiva*, de minha autoria, foi composta em outubro de 2019, como produto artístico do mestrado em andamento. Este trabalho se dedica a apresentar processos composicionais presentes nesta peça com enfoque nos aspectos relacionados a estruturação rítmica, baseada na utilização de técnicas provenientes da música carnática, discutindo a utilização dessas técnicas no âmbito do *jazz*, objeto da minha pesquisa em desenvolvimento.

A tradição musical indiana é uma das mais antigas do mundo, tendo a sua origem relacionada ao tempo dos Vedas. Segundo Nijenhuis (1974), o documento mais antigo da música indiana é a amplamente conhecida coleção de hinos religiosos (*saman*) destinada a ser cantada durante os sacrifícios (especialmente no sacrifício do Soma) (NIJENHUIS, 1974, p. 1). De acordo com Kulshreshtha (2010), a partir do século XII, a tradição musical clássica da Índia começou a passar por um processo de subdivisão, notadamente devido às influências persas e islâmicas no norte, resultando então nas tradições hindustani e carnática, cujas diferenças passaram a ser mais claramente demarcadas nos séculos XVI e XVII (KULSHRESHTHA, 2010, p. 199). Na música carnática, aspectos de estruturação rítmica assumem um protagonismo peculiar que a caracterizam como tal. Nesse contexto, os conceitos estudados por músicos carnáticos possibilitam o domínio de diversos dispositivos técnicos que podem ser aplicados no desenvolvimento de uma improvisação ou mesmo na composição de toda uma peça, como será exemplificado mais adiante.

Na tradição do *jazz*, por outro lado, embora substancialmente harmônica e sem um interesse generalizado por estruturas rítmicas mais complexas, valoriza, no entanto, assim como na música indiana de uma forma geral, a arte da improvisação. Nesse sentido, um aspecto característico, evidente em ambas as tradições, é a importância da oralidade na transmissão do conhecimento. Tal forma de se ensinar e aprender, sem a necessidade da escrita musical como elemento mediador na transmissão do conhecimento, permitiu uma interação entre estes estilos, como pode ser observado ao longo da história. De acordo com Whitehead (2011), em 1958, o pianista Dave Brubeck realizou uma turnê pelo Oriente Médio e Índia, estimulando o interesse de seu baterista Joe Morello em compassos ímpares e ritmos aditivos, iniciando assim uma fase do seu quarteto dedicada ao estudo de diferentes padrões métricos e a conseguinte composição de temas em torno destes novos dispositivos (WHITEHEAD, 2011, p. 83). Ainda nesse sentido, referindo-se a outro grande expoente do *jazz*, Clements (2009) afirma que:

A partir do final dos anos 1950, Coltrane empregou cada vez mais uma abordagem modal, liberando sua música dos limites das mudanças de acordes do jazz. Embora esse afrouxamento dos limites harmônicos possa ter proporcionado a ele uma maior sensação de liberdade, também parece tê-lo levado a explorar outras formas de estrutura (CLEMENTS, 2009, p. 156, tradução nossa).

O principal referencial teórico utilizado para o desenvolvimento dessa pesquisa é a tese de doutoramento de Rafael Reina, *Karnatic Rhythmical Structures as a Source for New Thinking in Western Music* (2014). Os conceitos aqui apresentados são baseados na abordagem cronológica que o autor propõe. Da mesma forma, as técnicas utilizadas em *Orishiva* - conforme serão explicadas mais adiante - constituem experimentações provenientes do conteúdo oferecido por este referencial teórico.

Assim, este trabalho se apresenta no intuito de promover a investigação de possíveis perspectivas transculturais em música, em concordância com a questão levantada por Reina (2001), em seu artigo intitulado “*Can karnatic concepts produce only karnatic music?*”:

Estamos apenas começando um novo caminho, uma nova maneira de conceber a música usando ferramentas carnáticas misturadas com outros conceitos retirados da nossa, ou outras tradições, mas precisamos do apoio e compreensão de todo músico carnático. Se isso pudesse acontecer, estaríamos à beira não só de mudar, mas de fazer história da música ocidental. (REINA, 2001, p. 5, tradução nossa).

Inicialmente serão apresentados alguns dos principais conceitos rítmicos provenientes da música carnática, contextualizando-os com alguns exemplos de elaboração própria. Posteriormente serão abordados aspectos estruturais provenientes dessa mesma tradição musical em contexto mais amplo, aqui exemplificados com trechos da composição de minha autoria, intitulada *Orishiva*.

2 Conceitos rítmicos elementares da música carnática

Alguns dos principais conceitos rítmicos provenientes da música carnática aqui apresentados são: *tala*, *gati*, *matra*, *jathi*, *gati bedham* e *gati vruksha*.

O *tala* pode ser compreendido simplesmente como metro (REINA, 2014, p. 3). Este conceito se refere à estrutura básica sobre a qual todos os outros conceitos e técnicas são aplicados. O *tala* atua sobretudo como um ponto de referência para os músicos. Há vários tipos

de *tala*, mas o que abordaremos aqui se trata do tipo de construção mais utilizado nos últimos seis séculos no sul da Índia, os *suladi talas* (REINA, 2014, p. 3). Os *suladi talas* obedecem regras básicas para a sua construção. Embora tais regras não sejam integralmente discutidas aqui, cabe ressaltar que a sua composição está relacionada ao conceito de *angas*. Ainda que tal conceito não possua uma tradução precisa, este, no entanto, se refere à ideia de ‘blocos de tamanhos diferentes’. Assim, tais *angas* são classificados em três categorias distintas, conforme apresentado por Reina (2014, p. 3):

a) *anudrutam* – possui a duração de um pulso. Pode ser utilizado uma vez ou mesmo nenhuma. Deve ser precedido ou sucedido por um *drutam* e nunca deve ser o primeiro ou último *anga* do *tala*.

b) *drutam* – possui a duração de dois pulsos. Para ser utilizado, ao menos um *laghu* deve ser usado na construção do *tala*.

c) *laghu* – pode durar três, quatro, cinco, sete ou nove pulsos. Pode ser utilizado uma, duas ou três vezes. Uma vez que um número específico é escolhido para a duração do *laghu*, este número deve ser mantido em cada *laghu* do *tala*.

Ainda sobre a organização dos *suladi talas*, é importante observar que estes se encontram distribuídos em sete categorias distintas, cada uma possuindo cinco tipos de *talas* (um para cada *laghu*), constituindo ao todo trinta e cinco *talas*.

Cada tempo ou pulso de um determinado *tala* pode ser subdividido em unidades menores, denominadas *gatis*. Cada unidade desta subdivisão, por sua vez, é compreendida como *matra*. Os tipos de *gati* mais comuns na música carnática e também aqui utilizados são *tisra*, *chatusra*, *khandas*, e *misra*.² Estes *gatis* podem apresentar diferentes níveis de “velocidade”, como costumam ser referidas as suas diminuições.³ Na música carnática, de uma forma geral, a mudança de *gati* tende a ocorrer no primeiro pulso do *tala*.⁴ Embora tais *gatis* já sejam utilizados e difundidos na música ocidental como quiálteras, estes serão aqui

² Embora o *gati* ‘*sankirna*’ (nove *matras*) também seja compreendido como um possível *gati* a ser utilizado, por questões práticas, este não será abordado aqui.

³ Devido as suas possibilidades de fraseamento, o *gati* ‘*tisra*’ é muito utilizado na sua 2ª velocidade e, por isso, será abordado aqui.

⁴ De acordo com Reina, embora muitas técnicas contradizem essa lógica, a ideia básica é que a mudança de *gati* deve respeitar a conclusão de um ciclo do *tala*.

apresentados da forma como são conhecidos na Índia. O exemplo 1 demonstra tais *gatis*, correlacionando os seus respectivos nomes com a notação musical ocidental.



Exemplo 1: Principais *gatis* utilizados na música carnática (em notação musical ocidental).

O conceito de *jathi*, por sua vez, está relacionado ao emprego sistemático de um determinado acento, produzindo a ideia de deslocamento do pulso. O exemplo 2 apresenta uma aplicação possível aplicação deste conceito. Neste exemplo, embora a subdivisão de cada pulso esteja relacionada ao *gati khanda* (quálteras de cinco), um acento é sistematicamente aplicado a cada sete *matras*, constituindo o que é comumente conhecido na música carnática como ‘*misra em khanda*’, ou seja, sete em cinco. Contudo, por questões didáticas, a fim de se evitar maiores confusões em torno da utilização deste conceito, Reina propõe que, neste caso, seja utilizada a denominação ‘*khanda jathi 7*’. Ainda sobre a utilização deste conceito, observa-se neste exemplo que para se completar um ciclo de sete acentos em uma subdivisão de cinco *matras* é obviamente necessário que sejam inteiramente percorridos sete pulsos até que o primeiro acento de *misra* coincida com o primeiro *matra* de *khanda*, proporcionando a sensação de “resolução” da sobreposição rítmica então aplicada.



Exemplo 2: Acento sistematicamente aplicado a cada sete *matras* sobre *gatis* em *khanda* resultando em *khanda jathi 7* (ou *misra em khanda*).

Através da justaposição de células motívicas em um determinado *jathi*, somado a procedimentos transformativos (como inserções de pausas e ligaduras), é possível conceber o desenvolvimento de frases musicais diversas. Este procedimento de “fraseamento” em torno do *jathi* sobre uma combinação *gati/jathi* é conhecido como *gati bedham* (REINA, 2014, p. 27).



Exemplo 3: *Gati bedham* em *khanda jathi 7*.

Há um recurso bastante utilizado na música carnática que atua como dispositivo de interconexão lógica entre ideias de diferentes *gatis* e *jathis*. Tal técnica permite aos músicos criarem estruturas que funcionam como base para a improvisação ou composição. Esta técnica, conhecida como *gati vruksha*, refere-se ao critério adotado para escolha da mudança de um determinado *gati* ou *jathi*. Em outras palavras, essa técnica consiste no desenvolvimento de ideias musicais conectadas por um denominador comum, atuando como um dispositivo para a criação de “árvores” de *gati bedham*, como será explicado no contexto da peça *Orishiva* a seguir.

3 Estruturação musical na peça *Orishiva*

A peça *Orishiva* foi composta para uma instrumentação livre, reunindo em sua notação apenas as informações essenciais referentes aos conteúdos de ritmo e altura - deixando, portanto, à critério dos intérpretes as eventuais adaptações que se façam necessárias para uma efetiva execução desta em seus respectivos instrumentos. Para tanto, foram designadas duas pautas, sendo uma simples e outra dupla. A pauta dupla contém informações melódicas e harmônicas (incluindo o ritmo harmônico) - as informações melódicas foram escritas em notação tradicional, enquanto que as informações harmônicas se utilizam do sistema de cifragem alfanumérica de acordes (internacionalmente difundido, não apenas no âmbito do jazz, mas na música popular de uma forma geral). A pauta simples, por sua vez, contendo exclusivamente informações rítmicas, é designada como um dispositivo de reforço tanto da distribuição dos tempos fortes e demais pulsos ao longo do compasso, como também das subdivisões internas de cada pulso (representada pelas quiálteras e as suas respectivas células rítmicas).

O *tala* sobre o qual a peça *Orishiva* se estrutura é conhecido como *Pramana*, possuindo 17 pulsos, estruturados em *angas* de 5, 2, 5 e 5, respectivamente, pertencente à família dos *suladi talas*, mais especificamente à categoria intitulada *Dhruva*. Para além do *tala*, outro importante aspecto estrutural a ser observado nesta peça é a variação de padrões rítmicos na pauta simples ao longo de cada seção. Ou seja, a cada mudança de *gati*, é apresentada um novo padrão rítmico. Tal mudança, além de contribuir para a afirmação dos novos *gatis* (na medida em que são apresentados), atua também como elemento de contraposição do *gati* aos *jathis* que permeiam a construção do *gati vruksha* no desenvolvimento da peça. O exemplo 4 apresenta o primeiro trecho da peça, em que se pode observar a relação estabelecida entre o *tala*

e o primeiro padrão rítmico apresentado, evidenciando os *gati* inicial e os *angas* contidos no *tala*.

Exemplo 4: *Tala 'pramana'* e padrões rítmicos reforçando a subdivisão interna dos seus pulsos (*angas*). As linhas pontilhadas indicam tal relação.

De modo geral, a estruturação musical em *Orishiva* pode ser analisada sob a ótica do *gati vruksha*. Possuindo quatro seções básicas, determinadas pelas mudanças de *gatis* ao longo da peça, quase todas as seções se interconectam pelo critério de construção do *gati vruksha* (com exceção apenas da última mudança de *gati*). Assim, é possível se intuir uma predisposição ABCA, no que se refere à macroforma da peça. O exemplo 5 apresenta o segundo e terceiro ciclos do *tala*, o primeiro momento da peça em que sobreposições rítmicas são aplicadas.

Exemplo 5: Entrelaçamento de *gatis* e *jathis* e exemplificação de *gati vruksha*. Neste trecho é possível se observar a sobreposição rítmica estabelecida entre o padrão rítmico inicial (que é mantido) e a sua contraposição aos agrupamentos rítmicos (*gati vruksha*) a partir do terceiro pulso do *tala*.

Do ponto de vista da estruturação harmônica, é possível afirmar que esta peça transita entre três regiões de altura básicas, sendo estas as notas Sol, Si bemol e Ré, constituindo, em

certo sentido, numa perspectiva de macro horizontalidade, um arpejo de sol menor.⁵ Tais centralizações reforçam a percepção das mudanças de *gati* propostas ao longo da peça, assim como também auxiliam no desenvolvimento das transformações rítmicas propostas pela estruturação dos *gatis* e *jathis* da peça. O exemplo 6 apresenta uma possível redução harmônica em que é possível se analisar a relação destas centralizações no decorrer das seções da peça.

Exemplo 6: Redução harmônica das centralizações envolvidas nas seções da peça (representadas pelas letras de ensaio). A cifração analítica na parte inferior da pauta sugere uma interpretação da macro horizontalidade da progressão harmônica.

As variações harmônicas dispostas na peça encontram-se vinculadas às transformações de *gati* e *jathi* propostas, reforçando-as conforme o necessário. Assim, o ritmo harmônico se desenvolve em paralelo à justaposição dos *gatis* e *jathis*, conforme a predisposição estrutural predeterminada pelo *gati vruksha* que compõe a peça. No exemplo 7 é possível se observar esta relação que o ritmo harmônico possui, inicialmente com os *angas* do *tala* e, posteriormente, com a sobreposição rítmica aplicada. Este procedimento é sistematicamente repetido ao longo da peça.

⁵ No que diz respeito às qualidades dos acordes utilizados, é possível afirmar que derivam da tradição do *jazz*, sendo essencialmente tétrades, deixando a critério de intérprete a utilização ou não de mais extensões.

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled 'B' and 'Khanda', shows a piano part with a complex melodic line and a guitar part with a steady harmonic accompaniment. The guitar part features a sequence of chords: Bbm7, Gmaj7, Em6, D7alt, Ab7add9, Bbm7, Gmaj7, Em6, Bbm7, Gmaj7, and Em6. The second system, labeled 'Kha j4 (x4)' and 'Kha j7 (x5)', continues the piano and guitar parts. The guitar part in this system uses chords: Gb7add9, D7, Dbm7, D7alt, and Eb7. The piano part includes various melodic ornaments and phrasing marks.

Exemplo 7: Ritmos harmônicos acompanhando o fluxo do *gati vruksha*.

As frases e motivos contidos na peça também seguem o fluxo proposto pelo *gati vruksha*. O fraseado em *Orishiva* é essencialmente constituído a partir do agrupamento de células relacionadas aos *gatis* e *jathis* apresentados. Nos momentos em que nenhum *jathi* é aplicado, o fraseado tende a se relacionar com a subdivisão dos *angas*. Variações motivicas reforçam tais agrupamentos, em maior ou menor grau, constituindo semifrases ou mesmo estruturas melódicas mais extensas. Contudo, nos momentos de entrelaçamento de *jathis*, o fraseado tende a seguir o fluxo natural de reorganização ante a nova informação rítmica apresentada. Assim, todo o conteúdo melódico da peça se encontra intimamente conectado com o desenvolvimento harmônico que, conforme analisado, por sua vez, está vinculado à alternância de *gatis* e *jathis* propostas pelo *gati vruksha* que a estrutura. O exemplo 8 evidencia a variação motivica relacionada aos *angas* do *tala*.

The image shows a musical score for 'Misa'. The piano part features a melodic line with various ornaments and phrasing. The guitar part provides a harmonic accompaniment with a sequence of chords: Dmaj7, Bm7, Gmaj7, F#m7, Em6, Dmaj7, Bm7, Gmaj7, Amaj7, F#m7, and C#m7. The score is marked with 'C' and 'Misa'.

Exemplo 8: Neste trecho é possível observar que o conteúdo motivico da peça também possui o seu desenvolvimento de modo intimamente conectado aos *angas* do *tala*.

4 Considerações finais

A aplicação de procedimentos harmônicos sobre conceitos rítmicos derivados da tradição musical carnática pode contribuir para a assimilação destes próprios conceitos, na medida em que os seus possíveis contrastes - propiciados pelas relações harmônicas estabelecidas - tendem a realçar as transformações rítmicas com as quais se relacionam.

Desse modo, é possível se estabelecer uma maior proximidade com tais conceitos rítmicos, contribuindo então para uma maior familiarização de intérpretes, compositores e improvisadores em relação aos aspetos de estruturação musical provenientes desta antiga tradição oriental.

Através do desenvolvimento deste trabalho, acredito ser possível conceber estratégias para desenvolvimentos futuros no âmbito da composição e improvisação musical, em direção a uma transculturalidade que reúna o que de melhor cada uma das tradições artísticas envolvidas nessa pesquisa pode oferecer.

Referências:

CLEMENTS, Carl John. John Coltrane and the integration of Indian concepts in jazz improvisation. *Jazz Research Journal*, v. 2, n. 2, p. 155–175, 2009.

KULSHRESHTHA, Khushboo. *History & Evolution of Indian music*. New Delhi: Shree Nataj Prakashan, 2010.

NIJENHUIS, Emmie Te. *Indian Music History and Structure*, Leiden/Koln: E.J. Brill, 1974.

REINA, Rafael. Can karnatic concepts produce only karnatic music?. *Bangalore Times*, November, 2001.

REINA, Rafael. *Karnatic Rhythmical Structures as source for new thinking in Western Music*. PhD Thesis. Brunel University, London, 2014.

WHITEHEAD, Kevin. *Why Jazz?* New York: Oxford University Press, Inc. 2011.