

A guitarra e o *konnakol*: um estudo de pentatônica sobre um *korvai* e suas possibilidades de uso na improvisação

Rogério Barroso Lopes¹

UNIRIO/ PPGM

Doutorado

Subárea do SIMPOM: *Teoria e Prática da Interpretação*

Resumo: O presente texto disserta sobre o processo de composição de um estudo de guitarra baseado no *konnakol*, o processo de assimilação de sílabas rítmicas utilizadas processo de musicalização dos instrumentos de percussão na música do sul da Índia. Será focado em particular um tipo de cadência chamado *korvai*, e o uso deste estudo como uma ferramenta para a improvisação. São descritos os processos de assimilação do *korvai*, sua transposição para a guitarra em forma de estudo e as possibilidades de utilização do mesmo em contextos improvisacionais. A memorização do *korvai* e a elaboração do estudo de guitarra foram feitos a dois dias de um trabalho final numa disciplina do doutorado, e o texto disserta a respeito de como a memorização e a ansiedade tiveram destaque no processo. Os escritos de GALVÃO (2006) corroboram com a ideia de que, a despeito do senso comum, a ansiedade pode ser uma influência positiva para o performer, desde que o mesmo possua grande nível de engajamento com a atividade.

Palavras-chave: guitarra; *konnakol*; improvisação.

Electric Guitar and *Konnakol*: A Pentatonic Etude Based on a *Korvai*

Abstract: This text discusses the process of composing an electric guitar etude based on *konnakol*, the process of assimilation of rhythmic syllables used in South Indian music, used as a process of musicalization of percussion instruments. It will focus in particular on a type of cadence called *korvai*, and the use of this etude as an improvisational tool. The processes of *korvai* assimilation, its transposition to the guitar in study form and the possibilities of use in improvisational contexts are described. The memorization of the *korvai* and the elaboration of the guitar etude were made two days from a postgraduate class (as a final work), and the text discusses how memorization and anxiety were highlighted in the process. The writings of GALVÃO (2006) corroborate with the idea that, despite common sense, anxiety can be a positive influence for the performer, since that he or she has a high level of engagement with the activity.

Keywords: electric guitar; *konnakol*; improvisation.

1 Introdução

Há algum tempo estudo a silabação rítmica praticada sul da Índia, denominada de *konnakol*, pelo que apresenta de ritmicamente intrincado. Como músico popular, também sou grandemente movido pelo assunto improvisação, e num dado momento me senti impelido a tentar juntar os dois assuntos. Sendo o *konnakol* um assunto eminentemente rítmico, juntar os ritmos num contexto de improvisação tem me lançado muitos desafios a serem resolvidos. Quais seriam as estratégias para se compor e executar uma peça melódica baseada em outra

¹ Orientado por Clifford Hill Korman.

rítmica? Este texto trata de um dos momentos em que me vi impelido a solucionar uma questão desta ordem, e das estratégias utilizadas, além de observar aspectos que influenciam no contexto da performance em geral.

1.1 Entendendo o *konnakol*

Já sendo até descrito como uma espécie de *beatboxing* indiano², o *konnakol* é, em sua origem, um processo de musicalização utilizado pelos percussionistas do sul da Índia em que um grupo de sílabas está associado a um toque de tambor (NELSON, 1991, 2008; YOUNG, 1998, 2015). Os toques/passos e as sílabas, por associação indireta, estão submetidos a um “medidor” de pulsos denominado *tala*. Para cada *tala* há um movimento ordenado de palmas, contagem de dedos sobre uma palma de mão estática e/ou movimento de mãos. De todas, a *tala* mais utilizada é a *adi tala*, de 8 pulsos (“tempos”) (NELSON, 2008, p.6-7). Em contraste à ideia de *tala* como uma espécie de compasso, cabe um esclarecimento. Contrariamente a este, nas *talas* não há uma sujeição de que o primeiro tempo seja forte e os demais, fracos. Talvez por isso o *konnakol* e os solos de percussão na música Carnática³ pareçam tão “polimétricos”, soem tanto como uma sucessão de diferentes compassos irregulares aos ouvidos de músicos ocidentais. Diferentemente do pensamento comum ao músico ocidental, para o percussionista indiano interessa menos deixar claro algum tipo de regularidade do que ter consciência de que todos os ritmos, por mais irregulares que soem, estejam dentro da “moldura” da *tala* (NELSON, 2008, p.2).

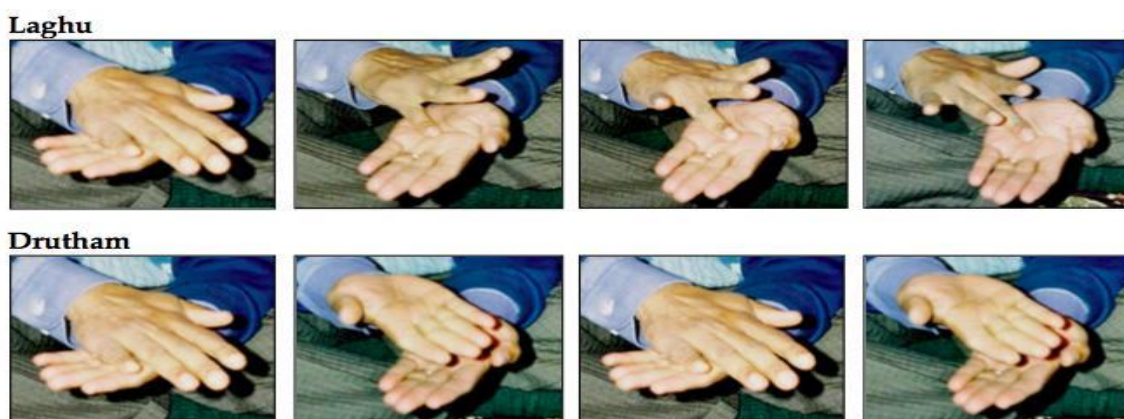


Fig.1- sequência de movimentos de mãos no *adi tala* (YOUNG, 1998, p.16).

² Manjutath BC e Somashekar Jois, percussionistas indianos e grandes divulgadores do *konnakol*, consideram-no similar ao *beatboxing*, dado que as duas formas de expressão artística buscam algum tipo de emulação dos tambores (JOIS & MANJUNATH, 2020).

³ Nome dado à música feita no sul da Índia. A música feita no norte da Índia é denominada de *hindustani* (NELSON, 2008; YOUNG, 1998, 2005).

Para além da *tala*, existem as sílabas, e no *konnakol* elas podem ser muitas. Para que se trabalhe de forma resumida, limitarei-me a apresentar as sílabas que serão objeto de estudo neste texto. Foram elas: *Taka*, *Kita*, *Junu*, *Tom*, *Ge* e *Tadigenatom*. Algumas destas sílabas podem variar na escrita, de acordo como se dá a transliteração dos fonemas da Índia para o inglês/português/etc. Por exemplo: o grupo de 5 sílabas *Tadigenatom* (PASSOS, 2019) pode variar para *Tadigenadom* (NELSON, 2008), *Dadiginadum* (MCLAUGHLIN & VINAKRAYAM, 2007) ou *Dadigenado* (ANDERSEN, 2019), como resultado das transliterações para o português, inglês americano, inglês britânico e dinamarquês, na respectiva ordem. O fonema /d/ em *di* (em *Tadigenatom*) tem um som marcadamente labiodental (como falam os brasileiros nordestinos); o *ge* de *Tadigenatom* soa como o dígrafo /gu/, como em “folGUEdo; já a sílaba *Ge*, em separado, soa mais seca, quase como um “gâ”. *Junu* tem o fonema /j/ palatal (como se fala “George” no inglês).

No *konnakol* cada unidade de subdivisão de tempo é chamada de *matra*. Cada pulso da *tala* pode estar subdividido em três (*tisra nadai*⁴), quatro (*chatusram nadai*), cinco (*khandam nadai*), sete (*misram nadai*) ou nove (*sankirnam nadai*). O *konnakol* funciona combinando as sílabas em frases, que por sua vez estão sincronizados em uma *tala* previamente estabelecida (NELSON, 2008, p.15). Pode haver pausas, com a duração de um *matra* até um pulso, ou mais. Para o *korvai* que é objeto deste texto, foram usadas duas subdivisões: *chatusram nadai* e *tisram nadai*.

1.2 O *korvai*

No momento dedicado aos solos de percussão nos concertos de música Carnática (chamado de *tani avarthanam*), se intensifica gradativamente o nível de complexidade. Nos momentos finais dos solos, um dos estilos “composicionais”⁵ vai indicando o fim do solo: o *korvai*. O *korvai* tem como característica marcante o uso de “ritmos cruzados”, a sensação de compassos mistos em sequência mas que no final estão todos “encaixados” na *tala*. O *korvai* (que significa literalmente “atacado junto”) é basicamente uma cadência complexa tocada ao

⁴ Pode ocorrer uma subdivisão em seis *matras*, denominado *double tisram nadai*, como ocorre em parte do *korvai* sobre o qual discorre este texto.

⁵ Não se pode tomar ao pé da letra o sentido de “composição” segundo os cânones musicais ocidentais. Em primeiro lugar, porque a totalidade do que é ensinado ou transmitido de *konnakol* na Índia é feito de forma oral, e não por uma partitura. Segundo, porque muito do material que os percussionistas sul-indianos tocam nestas “composições”, uma parte é de domínio público, e outra é atribuída a algum músico que atingiu alguma notoriedade (NELSON, 2008, p. 58).

final do solo de percussão e guarda em si muitas das características de como o solo de percussão foi desenvolvido (YOUNG, 1998, p.23).

Desde que iniciei meus estudos formais em *konnakol* com o músico Ricardo Passos (Porto, Portugal, 1975-), observei modos variados de se compor um *korvai*. Para o presente texto, o foco será sobre o tipo de *korvai* que originou o estudo de guitarra. Neste, ocorre um uso de variações baseadas em alterações métricas sobre os mesmos grupos de sílabas. São dois grupos silábicos básicos: o primeiro com as sílabas *Taka Kita Junu Tom Ge*, e o segundo com *Tadigenatom* e *Tom Ge*. Observando a primeira parte:

The figure displays two musical notations for a *korvai*. On the left is the traditional notation, where the syllables 'Taka', 'Kita', 'Junu', 'Tom', and 'ge' are written in a sequence across five lines, with some syllables highlighted in yellow and others in blue. On the right is the alternative notation, which consists of three staves of music in 4/4 time. The first staff contains the syllables 'taka ki ta taka junu tom ge ta ka ki ta taka junu tom ge taka ki ta taka junu tom ge ta di ge'. The second staff contains 'natom ta di ge natom ta di ge natomtom ge ta di ge natom ta di ge natom ta di ge natomtom'. The third staff contains 'ge ta di ge na tom ta di ge na tom ta di ge na tom'. The alternative notation uses rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes to represent the syllables and their durations.

Fig.2- primeira exposição do *korvai* (escrita tradicional e alternativa).

Na escrita alternativa desenvolvida por Ricardo Passos⁶, cada cabeça de tempo está iluminada por uma cor, onde frequentemente incide uma sílaba, mas pode incidir sobre um ponto (equivalente a um *matra*). O tempo 1 da *tala* está iluminado em amarelo; os demais em azul. Esta é a *adi tala*, portanto possui 8 tempos (pulsos). O *korvai* está subdividido em quartos de tempo (*chatusram nadai*). Cada sílaba e ponto tem a duração de um quarto de tempo. Os pontos ao lado das sílabas indicam que as mesmas foram aumentadas pelo número de *matras* quanto forem o número de pontos (como ocorrem no *ka* de *Taka*, no *ta* de *Kita*, no *nu* de *Junu* e no *Tom* de *Tom.ge* . No caso observado, “a primeira parte repete a frase *Taka.Kita.Taka.Junu.Tom.ge* três vezes e a segunda parte repete o bloco composto por três células de *Tadigenatom* (5 *matras*) três vezes, acrescentando a célula *Tom.ge* entre cada um dos

⁶ Cada músico ocidental que toma contato com o *konnakol* acaba por desenvolver algum tipo de escrita alternativa, já que ele é um ensinamento transmitido oralmente em seu país de origem (NELSON, 2008; PASSOS, 2019; YOUNG, 1998). A mim parece que a escrita tradicional não expressa bem esse aspecto polimétrico, bem como muitas vezes a escrita tradicional não entrega muitos aspectos da interpretação (ROBINSON, 2013, p.5; SEEGER, 1958). Por outro lado, a escrita alternativa pode ter um aspecto amedrontador para músicos. Daí a decisão de utilizar as duas escritas.

blocos” (PASSOS, 2019, p.1). Quando ocorre primeira repetição do *korvai* a primeira parte sofre uma supressão do segundo *Taka*, alterando para *Taka.Kita.Junu.Tom.ge* (perdendo 3 *matras*) e a segunda parte amplia o bloco para *Tadi.Genatom* (6 *matras*):

Fig.3- primeira repetição do *korvai*

Na segunda repetição do *korvai* a primeira parte sofre mais uma redução para *Taka.Kita.Tom.ge* (perdendo mais 3 *matras*) e a segunda parte aumenta para 7 *matras* o bloco *Ta.Di.Genatom* (PASSOS, 2019, p.1):

Fig.4- segunda repetição do *korvai*

A seguir, acontece uma repetição *ipsi literis* do *korvai* inteiro⁷, com todas as repetições, só que desta vez em uma versão *double tisram nadai* (6 *matras* por tempo), e surpreendentemente ainda se mantém encaixado dentro da *adi tala*. As sílabas sublinhadas na

⁷ Embora não esteja indicado na escrita alternativa, todo *korvai* finaliza sobre o tempo um, geralmente com uma sílaba *Ta*, conforme aparece na escrita tradicional da Fig.4.

escrita alternativa indicam que as mesmas foram reduzidas em duração pela metade, portanto executadas mais rapidamente:

The figure consists of two parts. On the left, there is a vertical list of rhythmic patterns for the piece 'korvai'. Each pattern is written on a single line and has certain notes highlighted in blue. The patterns are:

1. Taka.Kita.Taka.Junu.Tom.geTaka.Kita.Taka.

2. Junu.Tom.geTaka.Kita.Taka.Junu.Tom.geTadige

3. natomTadigenatomTadigenatomTom.geTadigenatomTadigena

4. tomTadigenatomTom.geTadigenatomTadigenatomTadigenatom

5. Taka.Kita.Junu.Tom.geTaka.Kita.Junu.Tom.ge

6. Taka.Kita.Junu.Tom.geTadi.GenatomTadi.Genatom

7. Tadi.GenatomTom.geTadi.GenatomTadi.GenatomTadi.

8. GenatomTom.geTadi.GenatomTadi.GenatomTadi.Genatom

9. Taka.Kita.Tom.geTaka.Kita.Tom.geTaka.Kita.

10. Tom.geTa.Di.GenatomTa.Di.GenatomTa.Di.Genatom

11. Tom.geTa.Di.GenatomTa.Di.GenatomTa.Di.Genatom

12. Tom.geTa.Di.GenatomTa.Di.GenatomTa.Di.Genatom

On the right, there is a musical score for 'korvai'. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The score includes a melody line with lyrics underneath. The lyrics are:

0 ta ka ki ta ta ka ju ru tom ge ta ka ki ta ta ka ju ru tom ge ta ka ki ta ta ka ju ru tom ge ta di ge

1 na tom ta di ge na tom ta di ge na tom tom ge ta di ge na tom ta di ge na

2 tom ta di ge na tom tom ge ta di ge na tom ta di ge na tom ta di ge na tom

3 ta ka ki ta ju ru tom ge ta ka ki ta ju ru tom ge ta ka ki ta ju ru tom ge ta di ge na tom ta di ge na tom

4 ta di ge na tom tom ge ta di ge na tom ta di ge na tom ta di

5 ge na tom tom ge ta di ge na tom ta di ge na tom ta di ge na tom

6 ta ka ki ta tom ge ta ka ki ta tom ge ta ka ki ta

7 tom ge ta di ge na tom ta di ge na tom ta di ge na tom

8 tom ge ta di ge na tom ta di ge na tom ta di ge na tom

9 tom ge ta di ge na tom ta di ge na tom ta di ge na tom

10 tom ge ta di ge na tom ta di ge na tom ta di ge na tom

11 tom ge ta di ge na tom ta di ge na tom ta di ge na tom

12 ta

Fig.5- *korvai* executado em *double tisram nadai*

2 A transposição do *korvai* para um estudo de guitarra

Os critérios que norteiam a transposição de uma composição rítmica para o campo melódico podem ser bastante subjetivos. Quando decidi construir o estudo de guitarra baseado no *korvai* já apresentado, não havia nenhuma indicação sobre quais escolhas melódicas deveria optar. Uma outra questão importante (e que será um assunto retomando posteriormente, quando nos detivermos em aspectos específicos da performance) é a de que tomei a decisão de construir o estudo por conta de um trabalho que deveria apresentar para uma disciplina do doutorado, que por minha culpa e displicência descobrira que deveria apresentar um trabalho para a referente disciplina a dois dias da aula, que consistia em apresentar um material relacionado à performance que tivesse relação com o objeto de pesquisa dos alunos, de modo que a ansiedade foi um fator impactante no processo de composição e domínio técnico para a execução do mesmo.

A escolha da escala pentatônica maior de Dó (Dó Ré Mi Sol Lá)⁸ como material melódico do estudo pode ter ocorrido por esta ser uma escala que os instrumentistas de guitarra (o que é o meu caso) têm considerável fluência desde os anos de formação, em que a referida escala é referência melódica para a construção dos improvisos de blues e rock. Uma outra hipótese é que os grupos de sílabas que formam as primeiras partes do *korvai* somam cinco (*Taka Kita Taka Junu Tom.ge*), como são igualmente cinco as notas que constroem a pentatônica; igualmente subjetiva pode parecer a associação das cinco sílabas de *Tadeginatom* (que aparece na segunda parte do *korvai*) com a pentatônica, mas como já foi dito antes, é apenas uma suposição.

De toda forma, observou-se algumas vantagens na escolha da pentatônica. Uma delas é a que, do ponto de vista do improviso, a referida escala tem grande flexibilidade, cabendo em contextos harmônicos variados. Uma dessas possibilidades surge quando estamos numa situação harmônica de IIm_V7_I (o chamado “two-five”, cadência harmônica muito utilizada no jazz e na música popular em geral). Podemos utilizar o estudo exatamente como foi concebido, sem nenhum tipo de adaptação, numa harmonia estática, modal, sobre Am7 ou uma cadência Am7-D7:



Fig.6- Trecho inicial do estudo de guitarra baseado em *korvai*.

À medida em que observava o material melódico construído, percebia sua capacidade de se desdobrar, em se tornar “estudos dentro do estudo”. Uma abordagem para se improvisar em campos harmônicos que mudam muito rapidamente se dá ao utilizarmos a pentatônica maior do grau V para todos os acordes da cadência harmônica II-V-I (LEVINE, 2012). A pentatônica utilizada originalmente sobre o estudo é a de Lá menor. Adaptando o estudo para a pentatônica maior de Lá, e pensando em mudanças de campos harmônicos

⁸ Ou, pensando sobre a perspectiva do tom relativo menor, a pentatônica menor de Lá (Lá Dó Ré Mi Sol).

variados (como pode acontecer muitas vezes no jazz), teríamos a seguinte variação sobre o estudo:

Fig. 7- adaptação do estudo baseado em *korvai* sobre a harmonia de “Tune Up” (Miles Davis) (trecho).⁹

Além disso, pode-se implementar ainda mais adaptações da pentatônica a contextos harmônicos variados, se considerarmos como “pentatônica” qualquer escala de 5 notas, e não apenas as que estão construídas sobre o molde “tônica-segunda maior-terça maior-quinta justa-sexta maior” (BERGONZI, 2012). Por exemplo, se montássemos uma pentatônica baseada na escala de tons inteiros, teríamos uma escala com o molde “tônica- terça maior-quarta aumentada-quinta aumentada-sétima menor” (ex: Lá Dó sustenido Mi bemol Fá Sol). Adaptada ao estudo baseado no *korvai*, teríamos o seguinte resultado:

Fig. 8- Estudo sobre *korvai* adaptado para a pentatônica de tons inteiros(trecho).

⁹ Como no jazz os andamentos são consideravelmente acelerados, para manter o sentido rítmico do *korvai* optouse por dobrar as durações que haviam sido escritas.

Diferentes técnicas de guitarra foram utilizadas para a execução do estudo e suas variações. Grande atenção foi dada às técnicas de palhetada, como a palhetada alternada e o *sweep picking*, uma técnica que a palheta atua em varredura numa única direção tocando várias cordas, geralmente utilizada para executar arpejos, além dos saltos de corda e *legato* (GAMBALE, 2012; LEAVITT, 2012).

3 Sobre memorização, ansiedade e performance

Tocar um instrumento musical é uma atividade humana das mais complexas, porque envolve “uma interdependência de aspectos cognitivos, kinaesthetics e emocionais realizados por meio de uma coordenação entre os sistemas auditivos e visuais, que se articulam com o controle motor fino” (GALVÃO, 2006, p. 169). Embora o foco dos textos acadêmicos sobre performance quase sempre esteja na aprendizagem expert de instrumentos musicais da tradição clássica, também ocorre entre músicos populares de alto nível técnico e expertise em improvisação uma preocupação sobre a capacidade de superar obstáculos emocionais oriundos do tipo de investimento necessário ao alcance e manutenção da expertise musical (NOICE *et al* & CHAFFIN, 2008).

Segundo GALVÃO (2006, p. 170-172), são quatro os fatores importantes para performers de alto nível: 1) o estudo deliberado; 2) a auto-regulação; 3) a memorização e; 4) a ansiedade. O estudo deliberado diz respeito ao estudo individual de longo prazo além da exposição a formas variadas de experiência musical. A auto-regulação trata dos mecanismos que os músicos utilizam para controlar o próprio processo de aprendizagem, estabelecendo objetivos. A memorização é um aspecto considerado importante pelo autor por conta dos estudos recentes em performers de alto nível de música erudita têm apresentado resultados superiores. É um aspecto que na performance ajuda muito na comunicação entre intérprete e plateias. O pré-estudo analítico também é um fator importante no processo de memorização¹⁰. Sobre a ansiedade, Galvão alerta para que não se confunda traço de ansiedade (uma disposição geral para ser ansioso, geralmente associada a instabilidade emocional, baixa autoestima, tensão, suspeição e apreensão) de estado de ansiedade. Este último é na verdade uma situação transitória de ansiedade, influenciada pelo tipo de contexto. Segundo o autor, algumas pesquisas apontam para o fato de que performances submetidas a altos níveis de ansiedade foram considerados superiores a performances em condições tranquilas. Observou-se que o traço de

¹⁰ em convergência com o conceito de “deixas de performance” citados por CHAFFIN & LISBOA (2008), que também lançam luz sobre a questão da memorização sobre a performance, no texto supracitado.

ansiedade foi considerado um fator facilitador em músicos mais experientes, ao passo que em estudantes com baixa proficiência ele foi um fator debilitador, e de que é possível transformar a ansiedade de debilitadora em facilitadora, mas é necessário um alto nível de engajamento na atividade de performance (LEHRER, 1987, apud GALVÃO, 2006, p. 172).

Sob a luz do referencial de Galvão, considero que minha atividade com o *konnakol* e com a confecção deste estudo (e suas variações) têm alguns pontos de conexão com o que ele considera aspectos importantes na performance de alto nível. Em primeiro lugar, recitar exercícios de *konnakol*, de qualquer espécie, é eminentemente mnemônico. É fundamental nas aulas de *konnakol* que faço com Passos ter todos os exercícios da aula anterior memorizados. Quando passo ao estágio seguinte de transformar estes exercícios (no caso específico deste texto, *korvais*), eu já estou altamente engajado na performance rítmico-recitativa. Ocorreu na feitura do estudo em particular que gerou este texto um estado de ansiedade por conta da surpresa em relação a ter que em dois dias não apenas apresentar o trabalho final, mas um compor e executar um estudo de guitarra baseado em um *korvai*, bem como extrair do mesmo algumas possibilidades de uso na improvisação, atividade que também sou altamente engajado.

4 Considerações finais

Este é um pequeno recorte das muitas possibilidades apresentadas durante meu processo de pesquisa sobre o assunto *konnakol* e improvisação. As questões levantadas por textos de práticas interpretativas foram um suporte importante para que eu percebesse que a ansiedade pudesse ser trabalhada de maneira positiva, em prol da performance, mas que aspectos como memorização e alto nível de engajamento são suportes importantes para que essa ansiedade não acabasse se tornando um elemento limitador.

Referências:

- ANDERSEN, Henrik. Konnakol lesson: SPACING the JATHI "Da-Di-Ge-Na-Do". Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Nj_cqM9FCh8. Dur:5:18 (Explicação sobre uma composição baseada no grupo silábico *Dadigenado*).
- BERGONZI, Jerry. *Inside Improvisation Series*. Vol. 2: Pentatonics. Estados Unidos: Advance Music, 1994.
- CHAFFIN, Roger & LISBOA, Tania. Practicing perfection: How concert soloists prepare for performance. In: *Ictus* 09-2, p.115-147.
- GALVÃO, Afonso. Desenvolvimento cognitivo: cognição, emoção e expertise musical. In: *Psicologia: Teoria e Pesquisa* Mai-Ago 2006, Vol. 22 n. 2, pp. 169-174.
- GAMBALE, Frank. *Speed Picking*. Estados Unidos: Hal Leonard, 2012.
- JOIS, Somashekar & MANJUNATH, BC. Art forms similar to konnakol. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7SYQqlNPVbs>. Dur:6:05. Acesso em 03 de fevereiro de

- 2020 (Comparação entre o *konnakol* e outras formas artísticas que envolvem voz e percussão).
- LEAVITT, William. *A Modern Method For Guitar* (3 volumes). Estados Unidos: Berklee Press, 2012.
- LEVINE, Mark. *The Jazz Piano Book*. Estados Unidos: Sher Music, 1989.
- MCLAUGHLIN, John & VINAYAKRAM, Selvaganesh. *The Gateway To Rhythm*. DVD. Dur: 82 min. Mônaco: Mediastarz Monaco, 2007.
- NELSON, David P. *Solkattu Manual_ An Introduction To The Rhythmic Language Of South Indian Music*. Estados Unidos: Wesleyan University Press, 2008.
- NOICE, Helga, JEFFREY, John, & NOICE, Tony, & CHAFFIN, Roger, (2008). Memorization by a jazz musician: a case study. In: *Music Psychology*, 36, p. 63-79.
- PASSOS, Ricardo. *Korvai com a redução da frase Taka.Kita.Taka.Junu.Tom.ge*. Apostila no formato Word. Adquirida em Novembro de 2019.
- ROBINSON, N. Scott. *Tradition and renewal: the development of kanjira in South India*. Tese de doutorado (PhD degree) em música. Kent, Inglaterra: College Of The Arts of Kent University, 2013.
- SEEGER, Charles. Prescriptive and Descriptive Music-Writing. In: *The Musical Quarterly*, Vol.44, no.2, p. 184-195. Inglaterra: Oxford University Press, 1958.
- YOUNG, Lisa. *Konnakol: The History And Development Of Solkattu_ The Vocal Syllable of the Mridangam*. Dissertação de Mestrado em música. Melbourne, Austrália: University Of Melbourne, 1998.
- _____. *The Eternal Pulse: Creating with konnakkol and its adaptation into contemporary vocal performance*. Dissertação de mestrado em música. Austrália: Monash University, Faculty of Arts, Melbourne, 2015.