



O *konnakol* como a nova regra do jogo: diferentes experimentações do mesmo assunto em diferentes contextos de improvisação jazzística

Rogério Lopes¹

UNIRIO / PPGM

Doutorado

Teoria e Prática da Interpretação Musical

lopes.rogerius@edu.unirio.br

Resumo: este texto disserta sobre o uso de uma concepção rítmica depreendida a partir do *konnakol* (silabação rítmica comum à música do sul da Índia) com fins de improvisação, em mais de um contexto musical jazzístico: uma composição de um grande expoente do *free jazz*, uma balada (composta tendo em mente o *free jazz* e o jazz europeu dos anos 1970-1980) e durante uma performance *solo* de improvisação livre.

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

***Konnakol* as the new rule of the game: different experimentations of the same subject on different contexts of jazz improvisation**

Abstract: this text discusses the use of a rhythmic conception derived from *konnakol* (rhythmic syllable common to South Indian music) for improvisation purposes, in more than one jazz musical context: a composition by a great exponent of *free jazz*, a ballad (composed with *free jazz* and European jazz from the 1970s-1980s in mind) and during a free improvisation solo performance.

Keywords: *konnakol*; improvisation; *korvai*.

1 Introdução

Explicando de maneira sucinta, o *konnakol* é um processo de silabação rítmica desenvolvida na música do sul da Índia (também chamada de música carnática), onde cada sílaba está associada a um toque de tambor, o *mridangam*. A prática do *konnakol* acabou se espalhando para outros instrumentos de percussão e até por cantores da música carnática (YOUNG, 1998, 2015). É preciso ter em mente que o *konnakol* não é uma informação, mas um veículo que conduz às concepções de ritmo dentro da música dos indianos do sul (GUILFOYLE, 2021). A grande característica desta concepção é um uso bastante enfatizado em ritmos cruzados, algo que soaria aos “ouvidos” ocidentais como uma sucessão variada de compassos irregulares (em 3, 5, 7, por exemplo), que, no entanto, cabem todos dentro da “moldura” do compasso simples (NELSON, 2008; REINA, 2017).

¹ Orientado por Cliff Korman (UNIRIO).

Sou um músico improvisador que dedicou um período considerável de formação dedicado ao entendimento da linguagem musical do jazz; adiante, passei a estudar o *konnakol* pelo que ele tem de instigante, quando apresenta a intrincada rítmica da música carnática. Estudei inicialmente de forma autodidata, depois passei a estudar com o português Ricardo Passos (Porto, Portugal, 1977-), um discípulo direto do percussionista indiano V. Suresh. Durante meu tempo no doutorado, tenho sido instado pelo meu orientador a repensar os limites do que havia pensado para o uso do *konnakol* com fins de improviso, que inicialmente eram direcionados com um contexto harmônico bem mais restrito (o repertório que abarca historicamente a fase do *bebop*, além de músicas do subgênero brasileiro *samba-jazz*). Por influência do meu orientador, fui retomando contato com um repertório que já me era familiar, o qual ouvi e eventualmente toquei entre os anos de 1990 e 1994, durante o tempo em que participei da Orquestra Brasileira de Guitarras, idealizada e dirigida pelo guitarrista e compositor Aloysio Neves (Rio de Janeiro, 1963-). Artistas como Ornette Coleman, John Coltrane (da fase *free jazz*, entre 1965 e 1967), Anthony Braxton, Don Cherry, Eric Dolphy e The Art Ensemble Of Chicago, bem como muitos artistas da ECM Records, eram frequentemente ouvidos em conjunto ou recomendada a audição. A grande questão que permaneceu a partir das inferências do meu orientador foi: como utilizar o *konnakol* nestes contextos musicais mais expandidos e/ou mais livres?

A partir destes questionamentos, pesquisei as possibilidades do *konnakol* em contextos de improvisação, numa amplitude que pode seguir a contextos mais livres como o *free jazz*, e ir até o movimento do jazz europeu dos anos 1970 e 1980, em que os artistas do selo ECM Records despontaram como os representantes mais conhecidos (ESTOLANO, 2017; GIOIA, 1997; LAKE & GRIFFITHS, 2007), além dos contextos musicais da chamada “livre improvisação. Este texto disserta sobre quais foram os procedimentos utilizados para efetivar o uso do *konnakol* nestes contextos musicais mais expandidos.

2 O *konnakol*: a nova regra do jogo do improviso

A abordagem do *konnakol* utilizada para os diferentes usos no improviso é baseada num procedimento muito comum dentro dos concertos de música carnática, chamado de *korvai*. O *korvai* (que significa literalmente “tocado junto”) é uma cadência complexa tocada ao final do solo de percussão dentro dos concertos carnáticos e guarda em si muitas das características de como o solo de percussão é desenvolvido, podendo ser utilizado como material de referência para instrumentos melódicos (YOUNG, 1998, p.23). Segue o *korvai* grafado em escrita tradicional, bem como o QR Code com o áudio.

tam ki ta ti ku ta ka ta ri ki ta ta tom ta ri ki ta ti ku ta ka ta ri ki ta ta lon ka
 dom tam ki ta ti ku ta ka ta ri ki ta ta tom ta ri ki ta ti ku ta ka
 ta ri ki ta ta lon ka ta lon katom tam ki ta ti ku ta ka ta ri ki ta
 ta tom ta ri ki ta ti ku ta ka ta ri ki ta ta lon ka ta lon ka ta lon katom
 ta ki tatom ta di ge natom ta ki tatom ta di ge natom ta ki tatom ta di ge natom
 ta



Fig.1- exemplo de *korvai*.

Fonte: elaborado pelo autor

Um pequeno esclarecimento: o último *ta* ao fim do exemplo dado simboliza apenas o fim do ciclo no tempo um do compasso seguinte.

Agora, segue a descrição dos procedimentos utilizados durante as improvisações tendo como base o *korvai*.

3 Uso do *konnakol* sobre “Turnaround” (Ornette Coleman)

A composição de Ornette Coleman, talvez o nome mais expressivo do sub-gênero *free jazz*, é baseado na forma do blues, possuindo 12 compassos quaternários. O número de compassos me atentou para o fato de que o *korvai* aqui utilizado possui 3 ciclos de oito tempos (este ciclo é denominado *adi tala*); portanto caberia perfeitamente num blues de 12 compassos, desde que eu o executasse mais rapidamente (o que eram fusas na Fig. 2 se transformam em semicolcheias). Diferentemente de um blues tradicional, não há exatamente uma harmonia dada por algum instrumento. Mas, como o *free jazz* tem como princípio estético a liberdade de recursos expressivos, pode-se dizer que o que se entende como a harmonia é um conceito bastante elástico, contidos apenas pelos 12 compassos característicos do blues. Fazendo uma remissão às minhas experiências musicais da Orquestra Brasileira de Guitarras, minha primeira audição de “Turnaround” foi a da versão de Pat Metheny (então artista do *cast* da ECM) no disco “80/81” (1980), durante meu período como músico da orquestra.

O que proponho durante o trecho do improviso que utiliza o *korvai* trabalha com contextos melódicos bastante expandidos, mas não exatamente livres. Proponho algumas abordagens que podem ser descritas como “cromatismos”: são abordagens melódicas que variam entre os deslocamentos de uma frase do seu centro tonal-modal por meio tom, até propostas mais elaboradas como o *triadic chromatic approach*, conceito inventado pelo saxofonista George Garzone² (Boston, Estados Unidos, 1950-).

² A superposição de tríades não pertencentes a um acorde ou centro tonal-modal, um procedimento que Garzone elaborou estabelecendo algumas regras, e que eventualmente coincidem com a noção clássica de politonalismo (AGUIAR, 2012; GARZONE, 2009). Optei pelo “cromatismo” por estar bastante temeroso em tocar sobre o *korvai* de maneira efetivamente livre, e por ter consciência dos meus problemas com a chamada “ansiedade na performance musical”. Para aprofundamento sobre o assunto, ver LIMA & ZANON (2021).

2
tam ki ta ti ku ta ka ta ri ki ta ta tom ta ri ki ta ti ku ta ka ta ri ki ta ta lon ka

4
dom tam ki ta ti ku ta ka ta ri ki ta ta tom ta ri ki ta ti ku ta ka

6
ta ri ki ta ta lon ka ta lon ka dom tam ki ta ti ku ta ka ta ri ki ta

8
ta tom ta ri ki ta ti ku ta ka ta ri ki ta ta lon ka ta lon ka ta lon ka dom

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

13
ta tom ta di ge na tom ta

Fig. 2- trecho do meu improviso de “Turnaround” (Ornette Coleman) que utiliza o *korvai*³.
Fonte: elaborado pelo autor

4 Uso do *konnakol* sobre “Cinzas” (Aloysio Neves)

A composição de Aloysio Neves, uma balada em andamento lento, foi executada pela Orquestra Brasileira de Guitarras por várias vezes em períodos variados, durante meu tempo na orquestra. A música guarda algumas características que a aproxima dos fonogramas de vários artistas da ECM Records (já dito anteriormente como uma das grandes influências estéticas que a orquestra teve), como a busca por uma textura da seção rítmico-melódica mais fluida e o uso de acordes que evocam bastante tensão (poliacordes como Db/D, acordes com baixo estranho como Db/E, etc.).

³ O trecho referido pode ser ouvido em <https://youtu.be/qrxL6iPaHbA>.

Uma peculiaridade de alguns *korvais* é que eles podem caber tanto numa subdivisão quaternária (em semicolcheias ou fusas) quanto ternária (em tercinas ou sextinas), sem que se altere nenhum de seus elementos. Obviamente, um *korvai* que cabe originalmente em três ciclos de *adi tala* caberá em menos ciclos quando transposto para uma subdivisão em tercinas. E é exatamente o que acontece com o *korvai* aqui utilizado.

Foi por acaso que descobri a transposição deste *korvai* da subdivisão quaternária para a ternária (já que esta possibilidade não me havia sido ensinada por meu professor de *konnakol*, o português Ricardo Passos). Foi graças ao fato da música de Aloysio estar em andamento bastante lento é que foi possível executar minimamente a contento esta proposição de subdivisão ternária⁴. Do ponto de vista melódico, o trecho do improviso segue os modos referentes a cada acorde. Um outro ponto peculiar é que devido ao encaixe deslocado do *korvai* na quadratura da música, acabaram ocorrendo algumas antecipações dos modos (em geral de um tempo antes do respectivo acorde ser tocado), causando uma sensação similar à de um retardo da harmonia tradicional⁵.

Fig.3- trecho do meu improviso de “Cinzas” (Aloysio Neves) que utiliza o *korvai*.

Fonte: elaborado pelo autor

⁴ O uso do termo “minimamente a contento” não é gratuito. De fato, proponho uma comparação (ao estilo dos vídeos que comparam expectativa e realidade) entre o uso do *korvai* como deveria ser executado, e como acabou acontecendo na gravação de “Cinzas”. O vídeo com a comparação pode ser acessado em <https://www.youtube.com/watch?v=oXGiN-FfbAk>.

⁵ A gravação completa desta música pode ser ouvida em <https://www.youtube.com/watch?v=R4LJX2ztTtE>.

5 Uso do *konnakol* sobre livre improvisação (solo)

Dada a complexidade de se transcrever a literalidade de um improviso livre, sem nenhum andamento indicado (sem ter ao menos certeza de que tal andamento seja mantido) e utilizando o todo cromático e até ruídos como extrato melódico, sem nenhum tipo de hierarquia regulando o uso destas notas ou ruídos em um instrumento polifônico e polirrítmico como a guitarra, mesmo sendo um recorte reduzido do improviso, optei por explicar os procedimentos sem o acréscimo de um trecho transcrito⁶. Pode-se utilizar a Figura 2 como uma espécie de “mapa” do uso do *korvai* durante este improviso, durante o momento indicado.

Uma parte deste improviso livre foi norteada pelos preceitos indicados por COSTA & SCHAUB (2013), com base nos conceitos de PRESSING (1984) de “referente” e “base de conhecimento”. De forma bastante resumida, referente pode ser descrito como uma “moldura” que segura o quadro inteiro da improvisação: pode ser o todo rítmico-harmônico do *chorus*, mas pode ser também um humor, um sentimento (tristeza, alegria etc.). Analisando superficialmente, até poderia se negar a importância do referente numa improvisação livre. Entretanto, segundo Costa e Schaub, o referente pode ser entendido como qualquer estratégia local e específica que seja estabelecida pelos músicos durante ou no começo de uma performance dada. Pensando desta maneira, ao menos durante o momento em que é utilizado, o *korvai* é um referente. Um vídeo foi elaborado com as indicações de onde os trechos do *korvai* foram utilizados como referentes no curso do improviso livre⁷.

No contexto da chamada improvisação idiomática (BAILEY,1993), a base de conhecimento se refere a uma dimensão teórica (de materiais musicais como escalas, acordes, sonoridades, por exemplo) e uma dimensão prática baseada nas experiências ativas dos músicos em performances naquele idioma em particular. No improviso livre, poderíamos expandir esse conceito no que envolve todo o "background" musical dos performers. Como muito do meu tempo de formação foi dedicado ao aprendizado da improvisação jazzística, mesmo em ambientes musicais mais livres seria inevitável que eu trabalhasse com materiais ou perspectivas idiomáticas desta origem (um pouco dos mesmos materiais descritos nos improvisos idiomáticos como base de conhecimento). Ainda que a base de conhecimento do improvisador livre, segundo Costa e Schaub, seja baseado no som pré-musical pensado como material "cru"(as qualidades acústicas em todos os seus parâmetros, que o músico adquire competência em manipular ao longo de vários anos burilando o material sonoro) (COSTA & SCHAUB, 2013, p.6), como penso parcialmente desta maneira, de acordo com o que expus no

⁶ O fonograma completo pode ser assistido em <https://www.youtube.com/watch?v=33sou1jenqg>.

⁷ Disponível em <https://youtu.be/taCufcEuZpg>.

parágrafo anterior, talvez seja importante fazer uma remissão a George LEWIS (1996) e sua perspectiva “afrológica”, em contraponto a uma perspectiva “eurológica”. “No desenvolvimento da hermenêutica da música improvisada é central o estudo das duas maiores tradições em tempo real do pós-guerra [...] exemplificado pela música de dois pilares da música experimental americana dos anos 1950: Charlie Parker e John Cage”⁸(LEWIS, 1996, p. 93). Segundo Lewis, para os improvisadores estadunidenses negros, o simbolismo sônico é frequentemente construído com uma visão tanto de base social quanto de forma, e é isso que ele chama de “afrológico”. Este avanço artístico a partir de Charlie Parker, estes “novos estilos de composição e improviso frequentemente são identificados com ideais de avanço racial e contraataques à oposição percebida a expressão social negra e o avanço econômico pela cultura branca norteamericana dominante”⁹ (LEWIS, 1996, p. 94). Em contraposição, no centro da noção eurológica de improvisação existiria uma noção de espontaneidade que excluiria história ou memória. Cage é parte integral de um mundo artístico e cultural explicitamente ligado às tradições intelectuais e musicais da Europa. Sua tendência é de confrontar uma contradição de uso de termos ("jazz", "música séria") em grande parte, segundo Lewis, para disfarçar seus "gostos" e "des-gostos" (LEWIS, 1996, p.99). A noção de improvisação eurológica é descrita em termos de eliminar referência a estilos conhecidos. O que efetivamente não acontece em improvisadores jazzistas, mesmo naqueles que abraçaram formas mais livres dentro do espectro do jazz, como os artistas do *free jazz* e do jazz europeu. A espontaneidade é um valor importante tanto na forma eurológica como afrológica, muito embora as noções de espontaneidade possam variar de uma tradição para outra (BAILEY apud LEWIS, 1996, p.106). Segundo Lewis, improvisadores afrológicos têm a tendência de acreditar que a liberdade na improvisação é conseguida apenas por meio de disciplina, “definida como conhecimento técnico da teoria musical tão bem quanto atenção ao background, história e cultura da pessoa” (LEWIS, 1996, p.114). Corroborando com as palavras do baterista Elvin Jones (1927-2014), “não existe essa coisa de liberdade sem algum tipo de controle, ao menos de autocontrole ou autodisciplina...” (JONES apud LEWIS, 1996, p. 114)¹⁰. Por mais que tente utilizar uma abordagem mais livre

⁸ “In developing a hermeneutics of improvisative music, the study of two major American post-war realtime traditions is key [...] exemplified by the two towering figures of 1950s American experimental music: Charlie Parker and John Cage” (tradução do autor).

⁹ “New improvisative and compositional styles are often identified with ideals of race advancement and, more importantly, as resistive ripostes to perceived opposition to black social expression and economic advancement by the dominant white American culture” (tradução do autor).

¹⁰ “There’s no such thing as freedom without some kind of control, at least self-control or self-discipline” (tradução do autor).

no instrumento, inevitavelmente essa abordagem passa por todo o arcabouço de técnicas e materiais melódicos que acumulei ao longo da minha trajetória como músico jazzista.

6 Considerações finais

Esta pesquisa aponta para um aumento de possibilidades do uso do *konnakol* com fins de improvisação a partir do que foi tentado nos procedimentos aqui descritos. Como este é um estudo em curso, espera-se que as possibilidades se ampliem à medida em que se pesquise mais acerca das possibilidades do *konnakol* para fins de improviso. A possibilidade de uso do mesmo *korvai* em diferentes subdivisões e, no caso do improviso livre, até em um uso *rubato* das sílabas/ritmos foi uma grata surpresa, fruto da crescente pesquisa desenvolvida. Espera-se que a pesquisa possa despertar o interesse em outros músicos improvisadores.

Referências:

- AGUIAR, António Augusto Martins da Rocha Oliveira. Forma e memória na improvisação. Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação. Tese de doutorado. Portugal: Aveiro, 2012.
- BAYLEY, Derek. Improvisation: its nature and practice in music. Estados Unidos: Da Capo Press, 1993.
- CINZAS. Aloysio Neves (compositor). Mac William Caetano, Rodrigo Villa e Rogério Lopes (intérpretes). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=R4LJX2ztTtE> . Dur: 6:33. Acesso em 27 fev 2022.
- COSTA, Rogério & SCHAUB, Stephane. Expanding the concepts of referent and knowledge base in the context of collective free improvisation. In: Anais do XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2013.
- ESTOLANO, Carlo. Unbound Jazz: Composing and Performing in a Multi-Cultural Tonality. Tese de doutorado. Inglaterra: University of York, 2017.
- EXPECTATIVA X REALIDADE. Disponível em <https://youtu.be/oXGiN-FfbAk>. Acesso em 27 fev 2022. Dur: 0:53.
- GARZONE, George. The Music of George Garzone & The Triadic Chromatic Approach. DVD, 82 minutos. Estados Unidos: JodyJazz, 2009.
- GIOIA, Ted. The History Of Jazz. Estados Unidos: Oxford University Press, 1997.
- GUILFOYLE, Ronan. Comunicação pessoal feita a partir do aplicativo Messenger em 27 de novembro de 2021.
- IMPROVISO LIVRE. Disponível em <https://youtu.be/33sou1jenqg> . Acesso em 27 fev 2022. Dur: 7:30.
- IMPROVISO LIVRE E KONNAKOL. Disponível em <https://youtu.be/taCufcEuZpg> . Acesso em 27 fev 2022. Dur: 1:10.

KONNAKOL E CHORUS TURNAROUND. Disponível em <https://youtu.be/qrxL6iPaHbA> . Acesso em 27 fev 2022. Dur: 0:32 (Demonstração do uso do *korvai* sobre chorus de “Turnaround”, composição de Ornette Coleman).

LAKE, Steve & GRIFFITHS, Paul. Horizons Touched: The Music of ECM. Inglaterra: Granta Publications, 2007.

LEWIS, George. Improvised Music After 1950: Afrological And Eurological Perspectives. In: Black Music Research Journal, Vol. 16, No.1, p. 91-122. Estados Unidos: Center For Black Music Research, Columbia College Chicago, 1996.

LIMA, Diego Dias & ZANON, Fernanda Torchia. Ansiedade na performance musical: analisando sua ocorrência entre os diferentes níveis de formação musical e a prática do Mindfulness e Técnica Alexander como estratégia de enfrentamento. In: Anais do 7º Nas Nuvens... Congresso de Música, 2021.

NELSON, David P. . Solkattu Manual: An Introduction To The Rhythmic Language Of South India. Estados Unidos: Wesleyan University Press, 2008.

REINA, Rafael. Karnatic rhythmic structures as a source for new thinking in western music. Tese de doutorado. Holanda: Conservatorium Van Amsterdam, 2014.

PRESSING, Jeff. Cognitive Processes In Improvisation. In: Cognitive Processes in the Perception of Art . Holanda: Elsevier Science Publishers B.V. (North-Holland), 1984, p. 345-363.

PRESSING, Jeff . Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication. In: In The Course Of Performance_ Studies In The World Of Musical Improvisation. Estados Unidos: University Of Chicago Press, 1998, p.47-67.

TURNAROUND. Ornette Coleman (compositor). Charlie Haden, Jack DeJohnette e Pat Metheny (intérpretes). Álbum: 80/81 (1980). Disponível em <https://open.spotify.com/album/1Z7F0qEhrmM1VvwyjJ3cR0> . Acesso em 28 de janeiro de 2022.

TURNAROUND. Disponível em <https://youtu.be/A0VD83BAT-Y> . Acesso em 27 fev 2022. Dur: 5:31. (Execução da música com Rogério Lopes (guitarra), Mac William Caetano (bateria) e Rodrigo Villa (baixo)).

YOUNG, Lisa. Konnakol: The History And Development Of Solkattu_ The Vocal Syllable of the Mridangam. Dissertação de Mestrado. Melbourne, Austrália: University Of Melbourne, 1998.

YOUNG, Lisa. The Eternal Pulse: Creating with konnakol and its adaptation into contemporary vocal performance. Tese de doutorado (PhD degree). Melbourne, Austrália: Monash University-Faculty of Arts, 2015.