

MUSICA

**KONNAKOL: UMA PROPOSTA
PARA A IMPROVISAÇÃO
JAZZÍSTICA**

ROGERIO LOPES

TESE DE DOUTORADO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MUSICA

KONNAKOL: UMA ABORDAGEM PARA A IMPROVISACÃO JAZZÍSTICA

.

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor, sob a orientação do Professor Dr. Clifford Hill Korman, na linha de pesquisa Teoria e Prática Interpretativas.

Rio de Janeiro, 2023

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

B864 Barroso Lopes, Rogerio
Konnakol: uma proposta para a improvisação jazzística /
Rogerio Barroso Lopes. -- Rio de Janeiro, 2023.
210

Orientador: Clifford Hill Korman.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2023.

1. improvisação. 2. jazz. 3. konnakol. I. Hill Korman,
Clifford, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM

Mestrado e Doutorado

Konnakol: uma proposta para a improvisação jazzística

por

Rogério Barroso Lopes

BANCA EXAMINADORA

Prof.^(a) Dr.^(a) Clifford Hill Korman - orientador(a)

Prof.^(a) Dr.^(a) Daniel Eduardo Quaranta

Prof.^(a) Dr.^(a) Marcelo Carneiro Lima

Prof.^(a) Dr.^(a) Julio Cesar Vieira Merlino

Prof.^(a) Dr.^(a) Fernando de Oliveira Rocha

Conceito: **APROVADO**

OUTUBRO de 2023

Agradecimentos

A Rejane Prevot, meu amor da vida inteira, cujo empenho e proatividade me inspiraram desde o momento em que a conheci e a pessoa sem a qual jamais teria me tornado um mestrando ou um doutorando, tampouco um estudante de graduação. A ti, meu amor e gratidão eternos, você que é a mãe dos meus filhos, revisora de texto, a melhor “coorientadora” do mundo!

A Manuela e Ravi, meus filhos, por terem sido sempre uma fonte de inspiração. Aliás, Ravi é um nome da Índia, não é mesmo?

A todos vocês, mulher e filhos, minha família: por terem sido, com todos os percalços, o meu porto seguro.

A Eduardo André Teixeira Ayrosa, dileto amigo e acadêmico dos mais respeitados, que com ponderações e provocações certas me trouxe a epifania de que um problema de pesquisa NÃO É uma pergunta. E que um texto bom conduz e convence seus leitores a uma imersão naquele universo ao qual o doutorando quer dissertar.

E por falar em acadêmicos "faixa preta", não posso deixar de agradecer aos amigos João Felipe Rammelt Sauerbronn e Denise Franca Barros, que além de me zoarem *ad eternum* por causa desse "taka-taka" que desafia a compreensão humana e a noção de utilidade (segundo eles), me ajudaram muito com o acesso a inúmeros textos utilizados nesta tese. Em particular, a Renan Moura, meu gigante obrigado por ter conseguido textos de enorme importância.

Ainda sobre o acesso a textos, não posso deixar de agradecer a Bárbara Ribeiro e todo o pessoal da Biblioteca de Artes da UNIRIO pela paciência e a dedicação com os inúmeros emails que enviei e os auxílios dados com uma penca de teses e textos acadêmicos.

A Silvia Sobreira, que me deu uma ajuda incomensurável com as agruras da Plataforma Brasil, meu muito obrigado eterno.

A todos meus colegas, alunos e funcionários do Colégio Pedro II, e em particular meus diletíssimos colegas Elizabeth Dau (coordenadora de música do campus Engenho Novo I), Eduardo Prestes (professor do campus Realengo II e líder do Grupo de Estudos Práticas Musicais e Cotidiano Escolar, ajudando enormemente com a filmagens de um recital durante o período da pandemia), Martha Valente (diretora do campus Engenho Novo I) e Anna Cristina Cardozo (chefe do departamento de Educação Musical do colégio), que em momentos e hierarquias distintas dentro da instituição tornaram possível um momento de afastamento para estudos e tornaram muito mais tranquilo o momento da escrita desta tese.

A Cliff Korman, meu orientador, que me presenteou com duas das frases que mais me revelam como sou enquanto músico, sobretudo neste momento: 1) “não faz sentido fazer um doutorado e o terminar não sendo um músico melhor do que quando começou”; e, 2) “Rogério, não é que você seja confuso falando em inglês: você é confuso falando em qualquer idioma”. Das duas frases, a última é aquela que sou mais grato a ele por ter dito, porque ela é certa como a proposição de um orientador deve sempre ser. É necessário combater essa confusão mental estrutural, observar onde ela aparece e removê-la do processo.

A todos os amigos músicos e/ou acadêmicos que me ajudaram enormemente com sua sabedoria e musicalidade e que tornaram recitais e ensaios uma realidade possível: Rodrigo Villa, Mac Willian Caetano, Fernando Trocado, além de (por último, mas não menos importante MESMO) Haroldo Eiras, Victor Hucaje, Antônio Fischer-Band e Giordano Bruno, meu muitíssimo obrigado.

A meus ilustres ex-colegas de Orquestra Brasileira de Guitarras, “profs. drs.” Carlo Filipe Banhos Estolano e Luiz Claudio “Pepê” Barcellos, pelas infindáveis conversas no Zap, sugestões de textos acadêmicos, salvagens de última hora com partituras recém-descobertas nos alfarrábios da orquestra, e muita, muita reflexão sobre aqueles tempos idos.

A Sergio Bap, Rogério Borda, Luis Carlos Barbieri, Aloysio Neves, Antônio Mello, Alexandre Carvalho, Rafael Vernet, Leo Amuedo, Greg Howe, Mike Moreno, Bernardo Bosisio, Ricardo Vinhas Passos, Rez Abbasi, Miles Okazaki, R Vishnu, Anirudh Bhat, Cliff Korman e principalmente Rejane Prevot, por tudo que disseram (e o que não disseram), fosse o pouco tempo de uma aula ou várias, e que ajudaram de alguma forma a fazer de mim o músico e a pessoa que sou. A todos, minha gratidão por ter em diferentes momentos da minha vida terem me permitido fazer parte da *gurukulavasa* (“a família do guru”) de cada um de vocês.

Apesar de considerar cabotina a afirmação de que “em crise se cresce”, é inevitável pensar que, apesar das imensas dificuldades e perdas representadas por uma pandemia que virou o cotidiano de todo mundo de cabeça pra baixo, algumas janelas de oportunidades apareceram nesse período. Para mim, elas se materializaram por meio das entrevistas com ares de aula de guitarra que Rez Abbasi e Miles Okazaki, dois grandes expoentes da guitarra jazz da atualidade, me ofereceram. Por meio do contato com estes músicos, consegui material de grande importância para esta tese. Aos dois, minha enorme gratidão por tamanha disponibilidade num momento tão difícil da vida humana.

E, claro, não há palavras para expressar minha gratidão por entrevistar aqueles que considero como dois dos maiores expoentes do jazz da atualidade e objeto de estudo desta tese. A Vijay Iyer e Rudresh Mahanthappa, muito obrigado por compartilharem conhecimento.

*Tem muito azul em torno dele
Azul no céu azul no mar
Azul no sangue à flor da pele
Os pés de lótus de Krishna*

*Tem muito azul em torno dela
Azul no céu azul no mar
Azul no sangue à flor da pele
As mãos de rosa de Iemanjá*

*O pé da Índia a mão da África
O pé no céu a mão no mar*

Tem muito azul em torno dele...

("Blues"- composição de Péricles Cavalcanti)

LOPES, Rogério. *Konnakol: uma proposta para a improvisação jazzística*. 2023. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2023.

RESUMO

O presente texto propõe analisar o *konnakol*, uma silabação rítmica muito utilizada na música carnática (música do sul da Índia), e o potencial para seu uso na elaboração de uma improvisação jazzística. Verificou-se, nos últimos anos, que o *konnakol* tem sido usado em contextos rítmicos da música ocidental por instrumentistas e em gêneros musicais variados (COTLER, 2019; DANIEL, 2019; EKHLUND, 2019; SCHIMPELSBERGER, 2019; TIESSEN, 2019). O referencial teórico desta tese se divide em dois capítulos, nos quais se abordam os fundamentos do ritmo carnático (de onde o *konnakol* é originário) e a improvisação, com ênfase na maneira em que ocorre no gênero jazz. A compreensão da rítmica do *konnakol* utilizada nesta tese está baseada no uso desta linguagem rítmica como uma ferramenta de criação para um improviso melódico. Para o referencial teórico de improvisação que sustenta esta pesquisa, utilizou-se os conceitos de "referente" e "base de conhecimento", propostos por PRESSING (1984, 1987). A análise foi desenvolvida inicialmente a partir da elaboração de estudos melódicos baseados no *korvai*, um tipo de composição rítmica que está sempre presente nos solos de percussão dos concertos de música carnática (denominado *tani avarthanam*). Posteriormente buscou-se observar a maneira como os artistas indo-americanos Rudresh Mahanthappa e Vijay Iyer (dois artistas do jazz contemporâneo influenciados pela música indiana) utilizam os *korvais* em composições e improvisos, para planejar abordagens para seus próprios improvisos, baseada na prática destes artistas. O fruto desta reflexão foi demonstrado por meio de um recital, buscando-se utilizar a Pesquisa Artística como uma metodologia para se dissecar, mapear e documentar todo o processo de construção e execução.

Palavras-chave: improvisação; *konnakol*; *korvai*; Pesquisa Artística

LOPES, Rogério. *Konnakol: a proposal for jazz improvisation*. 2023. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2023.

ABSTRACT

This text aims to analyze the use of *konnakol*, a syllable-based rhythmic language widely used in Carnatic music (South Indian music), and its potential use for jazz improvisation. It has been found in recent years that *konnakol* has been used in rhythmic contexts of Western music by instrumentalists and in various musical genres (COTLER, 2019; DANIEL, 2019; EKHLUND, 2019; SCHIMPELSBERGER, 2019; TIESSEN, 2019). This research seeks to understand the *konnakol* rhythm as a creative tool for melodic improvisation. The concepts of "referent" and "knowledge base", proposed by PRESSING (1984, 1987) are used as the improvisation theoretical framework that supports this research. The analysis was initially developed from the elaboration of melodic studies based on the *korvai*, a type of rhythmic composition that is always present in the percussion solos of Carnatic music concerts (called *tani avarthanam*). Subsequently, we sought to observe the way in which the Indian American artists Rudresh Mahanthappa and Vijay Iyer (two contemporary jazz artists very influenced by Indian music) use *korvais* in compositions and improvisations, with the intent for plan approaches based on the work of these artists in my own improvisations. The artistic result of this reflection was demonstrated through a recital, seeking to use Artistic Research as a methodology to dissect, map and document the entire process of construction and execution.

Keywords: improvisation; *konnakol*; *korvai*; Artistic Research

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Diferenças e semelhanças entre <i>mora</i> e <i>korvai</i>	26
Tabela 2- Trecho de planilha do Excel com o processo autoetnográfico do uso dos <i>korvais</i> em improvisos jazzísticos, dentro da pasta “ação”	88
Tabela 3- Trecho de planilha do Excel com o processo autoetnográfico do uso dos <i>korvais</i> em improvisos jazzísticos, dentro da pasta “reflexão”	89

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Gestos de mãos do <i>laghu</i> , <i>drutam</i> e <i>andutram</i>	22
Figura 2: Sílabas do <i>konnakol</i> utilizadas junto aos símbolos de <i>laghu</i> e <i>drutam</i>	25
Figura 3: Exemplo de <i>mora</i>	27
Figura 4: Exemplo de <i>mridangam yati</i>	28
Figura 5: Primeiro exemplo de <i>korvai</i>	29
Figura 6: Primeiro exemplo de <i>korvai</i> na escrita de partitura.....	30
Figura 7: <i>Purvangam</i> do primeiro exemplo de <i>korvai</i>	32
Figura 8: <i>Uttarangam</i> do primeiro exemplo de <i>korvai</i>	32
Figura 9: Primeiro exemplo de <i>korvai</i> diagramado de modo a seguir a ideia do <i>damaru yati</i>	33
Figura 10: Segundo exemplo de <i>korvai</i>	34
Figura 11: Partitura do segundo exemplo de <i>korvai</i>	34
Figura 12: Cálculo de <i>matras</i> do <i>purvangam</i> do segundo exemplo de <i>korvai</i>	35
Figura 13: Cálculo de <i>matras</i> do <i>uttarangam</i> do segundo exemplo de <i>korvai</i>	36
Figura 14: Terceiro exemplo de <i>korvai</i> , desenvolvido com diferentes <i>nadais</i>	36
Figura 15: Terceiro exemplo de <i>korvai</i> , transcrito para a partitura.....	37
Figura 16: Tabela de Pressing com gradação progressiva de percentual de improvisação.....	47
Figura 17: Ideia melódica baseada em exercício de <i>konnakol</i> , feita pelo autor da tese.....	51
Figura 18: Ideia melódica baseada em exercício de <i>konnakol</i> proposta por Miles Okazaki.....	52
Figura 19: Exemplo de <i>korvai</i> em que o <i>uttarangam</i> (do compasso 8 em diante) possui ritmo ímpar dentro da moldura par do compasso quaternário.....	54
Figura 20: Trecho de transcrição de “Lennie’s Pennies”.....	55
Figura 21: <i>Uttarangam</i> do <i>korvai</i> da Figura 7.....	55
Figura 22: Trecho de “Line Up” (Lennie Tristano) utilizando agrupamentos assimétricos.....	56
Figura 23: Sugestão de frase baseada nas sílabas do <i>konnakol</i> , utilizando o modo 4 de Olivier Messiaen e pentatônicas.....	56
Figura 24: Trecho de “Revolutions”, composição de Vijay Iyer, tocada pelo próprio ao piano.....	66
Figura 25: Transcrição das palmas batidas por Iyer explicando a “ <i>tala obscura</i> ” a que se referia.....	66
Figura 26: Trecho de “Song For Midwood” tocado por Vijay Iyer.....	66
Figura 27: Ideia rítmica de Vijay Iyer em “Song For Midwood” transposta para o <i>konnakol</i> , em <i>misra chapu tala (chatusra nadai)</i>	67
Figura 28: Tema de “Balancing Act” (Rudresh Mahanthappa).....	68
Figura 29: Tema de “Balancing Act” transposto para um compasso quaternário.....	69
Figura 30: Transcrição do <i>korvai</i> de Iyer em “Because Of Guns/Hey Joe Redux”(Vijay Iyer).....	71
Figura 31: “Ganesha”(tema).....	74
Figura 32: <i>Korvai</i> final em “Ganesha”.....	75
Figura 33: Tema de “Convergence”.....	76
Figura 34: <i>Korvai</i> tocado por Kadri Gopalnath e Kanyakumari durante seus improvisos.....	76
Figura 35: <i>Korvai</i> tocado em uníssono em “Convergence”.....	77
Figura 36: <i>Korvai</i> utilizado nos improvisos de "Dinorah Dinorah" e "Oleo".....	91
Figura 37: Trecho de pentatônica em quartas para o <i>uttarangam</i> (primeira repetição).....	92
Figura 38: Transcrição parcial do improviso sobre <i>rhythm changes</i> utilizando o <i>korvai</i> em 20/10/2022.....	93

Figura 39: Tríades maiores executadas de maneira errada segundo o <i>random triadic approach</i>	96
Figura 40: Tríades maiores executadas de maneira correta segundo o <i>random triadic approach</i>	96
Figura 41: Uso do <i>random chromatic approach</i> dentro do intervalo Fá-Lá.....	96
Figura 42: Uso do <i>random triadic</i> e <i>random chromatic</i> no contracanto de “Have You Met Miss Jones”, versão de George Garzone (GARZONE, 2009).....	97
Figura 43: Linha de <i>korvai</i> com o <i>Triadic Chromatic Approach</i> utilizada na parte A do <i>rhythm changes</i>	98
Figura 44: Linha de <i>korvai</i> com o <i>Triadic Chromatic Approach</i> utilizada na parte B do <i>rhythm changes</i>	99
Figura 45: Linha de <i>korvai</i> com o <i>Triadic Chromatic Approach</i> utilizada na parte A de “Dinorah Dinorah”.....	99
Figura 46: Linha de <i>korvai</i> com o <i>Triadic Chromatic Approach</i> utilizada na parte B de “Dinorah Dinorah”.....	100
Figura 47: Linha de <i>random chromatic</i> montada para o <i>uttarangam</i> baseada num exercício de técnica básica (1 2 4 3).....	102
Figura 48: Transcrição do improviso sobre “Dinorah Dinorah” utilizando o <i>Triadic Chromatic Approach</i> durante os <i>korvais</i>	108
Figura 49: Transcrição parcial do improviso sobre “Oleo” utilizando o <i>Triadic Chromatic Approach</i> durante os <i>korvais</i>	114
Figura 50: <i>Korvai</i> transposto para <i>rupaka tala</i>	120
Figura 51: <i>Korvai</i> adaptado ao <i>kanda chapu tala</i>	122
Figura 52: <i>Korvai</i> adaptado ao <i>misra chapu tala</i>	122
Figura 53: Trecho de "The Decider" com indicações da abordagem "0 2 5/ 0 3 5".....	124
Figura 54: Trecho do <i>uttarangam</i> utilizando "0 2 5/ 0 3 5".....	124
Figura 55: <i>Korvai</i> utilizando o “0 2 5/0 3 5” e o <i>random chromatic</i>	125
Figura 56: Modo 6 de Messiaen.....	125
Figura 57: Trecho do <i>uttarangam</i> utilizando o modo 6 de Messiaen.....	126
Figura 58: <i>Korvai</i> em <i>rupaka tala</i>	127
Figura 59: <i>Korvai</i> em <i>rupaka tala</i> , executado com o dobro da velocidade.....	128
Figura 60: Trecho do improviso utilizando a segunda variação do <i>korvai</i> sobre compasso ternário.....	129
Figura 61: <i>Korvai</i> em <i>kanda chapu tala</i> executado no dobro da velocidade.....	130
Figura 62: Trecho do improviso utilizando a variação do <i>korvai</i> em compasso de 5 tempos.....	131
Figura 63: Trecho do improviso utilizando a primeira repetição do <i>korvai</i> em "Ganesha"(Rudresh Mahanthappa).....	132
Figura 64: <i>Korvai</i> adaptado ao modo 6 de Messiaen, na harmonia do arranjo de "Bebê"(Hermeto Pascoal).....	133
Figura 65: Transcrição do uso do <i>korvai</i> durante o improviso de “Claridade da Lua”, no ensaio de 13/07/2023.....	135
Figura 66: Transcrição do uso do <i>korvai</i> durante o improviso de “Claridade da Lua” no recital.....	136
Figura 67: Dinâmica da improvisação em que o referente infere sobre as escolhas do improvisador quanto à base de conhecimento.....	138

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 ENTENDENDO O KONNAKOL.....	21
2.1 O contexto original do <i>konnakol</i>	25
2.2 O <i>korvai</i> : construção e análise.....	28
2.3 O <i>konnakol</i> nos contextos da música ocidental e sua absorção.....	39
2.4 Como o <i>konnakol</i> será utilizado nesta tese.....	42
3 BUSCANDO UM DIÁLOGO ENTRE O KONNAKOL E OS PARÂMETROS DE IMPROVISACÃO NO JAZZ.....	43
3.1 Adotando algumas perspectivas sobre a improvisação.....	43
3.2 As possibilidades e dificuldades do <i>konnakol</i> num contexto de improviso jazzístico.....	48
3.3 O <i>konnakol</i> em contextos jazzísticos mais livres.....	56
4 VIJAY IYER, RUDRESH MAHANTHAPPA E OS RITMOS DA MÚSICA CARNÁTICA.....	59
4.1 Raízes culturais e musicais.....	59
4.2 Um uso particular do ritmo carnático na composição e improvisação.....	65
4.3 Vijay Iyer e o <i>korvai</i> em "Because Of Guns/Hey Joe Redux".....	70
4.4 Rudresh Mahanthappa e os <i>korvais</i> em "Ganesha" e "Convergence".....	73
5 UM ESTUDO DE CASO: A PREPARAÇÃO PARA UM RECITAL.....	80
5.1 O que é Pesquisa Artística?	80
5.2 Fases de trabalho na Pesquisa Artística.....	82
5.3 Autoetnografia e Pesquisa Artística.....	83
5.4 O processo.....	86
5.4.1 Relato inicial das experiências.....	92
5.4.1.2 <i>Uma outra abordagem melódica: considerações sobre o uso do Triadic Chromatic Approach nos korvais</i>	95
5.4.2 O <i>korvai</i> no mundo real: um relato de experiência numa <i>jam session</i>	104
5.4.2.1 <i>Análise do improviso em "Dinorah Dinorah"</i>	105
5.4.2.2 <i>Análise do improviso em "Oleo"</i>	112
5.5 Considerações parciais sobre o uso do <i>korvai</i> no improviso.....	116
5.6 O <i>korvai</i> dentro da dinâmica de prática de conjunto.....	117
5.6.1 Os desafios da prática dos <i>korvais</i> num improviso pensado conjuntamente.....	117
5.7 O mesmo <i>korvai</i> em diferentes <i>talas</i>	120
5.8 Novas possibilidades melódicas no improviso.....	123
5.9 O repertório do recital: um retorno ao passado.....	126
5.9.1 O <i>korvai</i> e seu uso nos improvisos sobre músicas de compasso ternário.....	126
5.9.2 O <i>korvai</i> e seu uso nos improvisos sobre músicas de compasso em 5.....	129
5.9.3 O <i>korvai</i> e seu uso nos improvisos sobre músicas de compasso em 7.....	132
5.9.4 O <i>korvai</i> e as músicas quaternárias do recital.....	133
5.10 Enfim, o recital.....	134
5.11 CODA: uma nova perspectiva sobre os referenciais de Jeff Pressing.....	137

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	140
REFERÊNCIAS.....	144
GLOSSÁRIO.....	153

1 INTRODUÇÃO

Comumente descrito como um estilo sofisticado de percussão vocal, o *konnakol* é a arte performática da recitação rítmica do *solkkatu*, uma combinação de sílabas em sequência com o intuito de ensinar passos de dança ou toques de tambor, presente na música e na dança do sul da Índia (NELSON, 1991, 2008; YOUNG, 1998, 2015). As origens do *solkkatu* datam do século II (SANKARAN, 1994, apud YOUNG, 2015, p.19). No ocidente, o interesse na música indiana como um todo surge inicialmente dentro dos círculos da música erudita contemporânea, com as experiências rítmicas feitas por compositores como Olivier Messiaen (CARUSO, 2006; MESSIAEN, 1954; SANKARAN, 1994). No final dos anos 1950, houve experiências dentro do gênero jazz inspiradas pelo modalismo, presente na música indiana, feitas pelos artistas Miles Davis, John Coltrane e seus grupos. O interesse neste tipo de música ganha uma amplitude maior quando artistas de rock, como Beatles e Rolling Stones, passam a adotar elementos musicais indianos em suas canções, a partir de meados dos anos 1960¹ (FARRELL, 1988, p.190-191). Com o crescente interesse do público de rock na música indiana, os artistas indianos passaram a ser convidados a participar dos festivais de rock, como o sitarista Ravi Shankar, um artista nascido no norte da Índia e um dos primeiros músicos indianos a tocar em um festival de rock. A popularidade desta música acaba por colocar em evidência também nos festivais os músicos do sul da Índia, de onde o *konnakol* é originário (NELSON, 2008, p.1).

Na década de 1960, ocorre um fenômeno definido por Krishnamurthy (2013, p. 72) e Govind (2012, p. 32) como a “diáspora indiana”, a massiva migração de indianos para os Estados Unidos, da ordem de 40.000 imigrantes por ano entre os anos 1960 e o meio dos anos 1990 (CHAKRAVORTY, KAPUR & SINGH, 2017), que entre os impactos culturais, sociais e econômicos, estabeleceu no país uma rede de alunos de percussão formados por filhos de indianos, que por razões familiares acabaram se reconectando às suas raízes por meio da música (KRISHNAMURTHY, 2013). Observou-se ainda uma ampliação do uso desta linguagem por músicos ocidentais², bem como a

¹ Alguns exemplos são o uso de um *ensemble* melódico e percussivo indiano em “Love You Too” e “Within You Without You”, dos Beatles, e o uso do *sitar* em “Paint It Black”, dos Rolling Stones.

² A Berklee College Of Music, prestigiosa instituição de ensino de música popular estadunidense, mantém desde 2011 um curso chamado “Indian Music Ensemble”, onde o *konnakol* é um dos saberes contemplados (BERKLEE, 2019).

disseminação massiva da linguagem por meio de grandes expoentes em redes sociais. O guitarrista John McLaughlin foi um dos primeiros músicos ocidentais a utilizar o *konnakol* em suas composições, como se observa no disco “A Handful Of Beauty” (1976), do grupo Shakti, formado pelo próprio McLaughlin e quatro músicos indianos (BERLINER, 1994, p. 490; YOUNG, 2015, p.31). Os fatos citados são exemplos de um aumento do interesse pela linguagem do *konnakol* nos últimos anos.

Por ser uma prática ligada originalmente ao aprendizado de um instrumento de percussão, muitos bateristas e percussionistas têm estudado o *konnakol* (DANIEL, 2019; SCHIMPELSBERGER, 2019), mas tem sido observado também o seu uso por outros músicos, como cantores, baixistas e instrumentistas de sopro (COTLER, 2019; MAKAROME, 2016; TIESSEN, 2019; YOUNG, 1998, 2005). Atualmente tem-se observado o uso do *konnakol* por guitarristas de gêneros musicais que variam do jazz ao blues, passando pelo heavy metal (BENITZ, 2018; EKHLUND, 2019; WREN, 2017).

Uma das características do *konnakol* é sua estrutura com muitos deslocamentos rítmicos em que (buscando uma analogia com grafia musical ocidental) o pulso comum, tético, estaria agrupado em compassos diferentes (SORRELL *et al apud* GUMBOSKI, 2012, p. 1039; PRIMON, 2018, p.27). Tal característica aponta para um diferencial na construção do improviso, podendo tornar-se mais uma alternativa às muitas possibilidades derivadas da improvisação jazzística, como a construção melódica a partir dos clichês do gênero jazz e a relação entre escala e acorde, que tem sido a estratégia de abordagem mais frequente sobre os improvisos, sobretudo a partir do surgimento do gênero *bebop* (BAKER, 1968; BERLINER, 1994, p. 162; MONSON, 2004, p. 383-388; RUSSELL, 2001). Entretanto, sendo o *konnakol* uma prática rítmica composta de alguns subgêneros composicionais (sobre o qual será tratado mais detidamente no capítulo 2) e o improviso uma prática em grande parte baseada na melodia e na harmonia, busca-se nesta tese responder à seguinte questão: de que maneira poderiam ser construídos improvisos baseados no *konnakol*, pensando-se a melodia e a harmonia à partir do ritmo, no processo de improvisação?

Jeff Pressing (1949-2002) foi um dos teóricos pioneiros da improvisação no ambiente acadêmico musical, e que contribuiu enormemente para uma compreensão dos aspectos cognitivos da improvisação (LEWIS & PIEKUT, 2002; DEAN & BAILES,

2002). Foi ele quem propôs os conceitos e cunhou os termos “referente” (uma estrutura que sustenta e orienta o ato de improvisar, como a sequência de acordes de uma canção, podendo também ser um sentimento que orienta o improviso) e “base de conhecimento” (o vocabulário musical e as estratégias, estruturas rítmicas e melódicas que o improvisador acumula ao longo de sua formação) (PRESSING, 1984, 1988). Num momento inicial desta pesquisa, inseri a estrutura do *korvai*, composição rítmica da qual o *konnakol* foi um veículo de transmissão da mensagem, com sua estrutura longa e complexa por sobre uma outra estrutura musical (o *chorus*). Como o *korvai* é uma composição rítmica criada antes de sua utilização, aponta para algumas características de um referente, afinal é uma estrutura no tempo determinado da *tala*. Entretanto, ao se propor um uso melódico baseado no *korvai* a ser aplicado para fins improvisatórios, é como se estivesse se propondo uma ideia a apoiar uma frase num improviso; portanto, estaria associado à base de conhecimento segundo os pressupostos de Pressing. Assim, pensando nos moldes em que se apresenta como proposta deste texto, o que é o *konnakol*? É referente? É base de conhecimento? Ou os dois? Tais perguntas serão problematizadas durante o capítulo 3 desta tese, bem como os referenciais teóricos de improvisação escolhidos.

Objetivo Geral

Esta tese tem como objetivo apontar direções que juntem a prática da improvisação com a abordagem rítmica do *konnakol*. Na chamada “improvisação idiomática” jazzística (BAILEY, 1993) existem fundamentos harmônicos mais ou menos delimitados historicamente: no período que abrange desde as origens do jazz até a chamada “era do bebop” (aproximadamente entre 1942 e 1955), tem-se a improvisação dentro da sequência de acordes numa canção, denominado harmonia tonal, assunto que tem sido o fundamento inicial do ensino e aprendizagem do improviso jazzístico (BAILEY, 1993; BERLINER, 1994). Entre a “era do *bebop*” até o surgimento do *free jazz*, observa-se o uso do chamado “modalismo”, abordagem harmônica presente em muitas músicas do subgênero do *cool jazz*, marcado pela harmonia baseada em um ou mais modos e pela ausência de relações que indiquem tonalismo (movimento dominante-tônica), como é o caso das músicas "So What" (Miles Davis) e "Peace Piece" (Bill Evans) (JOST, 1994; PRESSING, 2002). A partir do *free jazz* é utilizada a “improvisação livre”, onde todas as relações rítmicas, melódicas e harmônicas são mais fluidas (GIOIA, 1997;

PRESSING, 2002). Considerando os processos de transformação de estrutura harmônica e de textura do gênero jazz mencionados, incluindo sua adesão e hibridização às músicas do mundo, como a música da África e da Índia (de onde o *konnakol* é originado) (BERLINER, 1994), e havendo um crescente interesse do *konnakol* não apenas entre músicos percussionistas, mas também de instrumentistas melódicos, esta tese se coaduna com este ideário estético de alguns artistas do jazz de se fundir ou hibridizar com as diversas músicas do mundo e propõe o uso do *konnakol*, tratando-o como um meio que carrega o componente rítmico característico da música carnática, em diferentes subgêneros jazzísticos, buscando-se elaborar construções melódicas baseadas nos diferentes fundamentos harmônicos destes subgêneros.

Para o alcance deste objetivo, analisaremos no capítulo 4 a obra de dois músicos indo americanos, Vijay Iyer e Rudresh Mahanthappa, que têm utilizado o hibridismo³ nos variados subgêneros do jazz. A partir desta análise, será traçado um plano de abordagem na performance, em particular na improvisação, baseado nas abordagens dos artistas mencionados.

Objetivos Específicos

1. Considerar o uso do *konnakol* na música ocidental, em particular no contexto improvisacional jazzístico;
2. Elaborar construções melódicas sob um tipo específico de composição presente no *konnakol* denominado *korvai*, onde serão tentados o uso em sequências tonais, modais e de cunho mais livre.
3. Realizar uma produção artística, materializada por um recital final, elaborado a partir da síntese das abordagens e vocabulários encontrados durante a pesquisa para esta tese. O conhecimento criado, obtido e articulado dentro da performance é o principal resultado, e não seria possível sem o ato da performance.
4. Focar no processo de construção de estudos melódicos que integrem *konnakol* e improvisação, identificar os desafios deste processo de construção e mapear as estratégias que permitam superar tais percalços, observando-se cuidadosamente todo o processo abordando as peças e as dificuldades a serem superadas.

³ Em suas observações sobre música indiana, Govind (2012) identifica o hibridismo como uma integração, na interpretação musical, da linguagem jazzística com os elementos da música indiana, tais como o *korvai*.

Sobre o recital final, é necessário um adendo, que diz respeito à minha carreira musical. Como guitarrista profissional, ao longo de 33 anos, acompanhei artistas renomados e distintos como Tim Maia, Rio Jazz Orchestra, a banda de *saravá metal* Gangrena Gasosa, Felipe Dylon, Monobloco e Simone, entre outros. Durante meus anos de formação, o jazz surgiu como uma fonte de interesse de estudo. Nesse período, fiz parte da Orquestra Brasileira de Guitarras (OBG) por 4 anos, de 1990 a 1994. Liderada pelo guitarrista e compositor Aloysio Neves (Rio de Janeiro, 1963-), a orquestra foi criada na Universidade Estácio de Sá em 1986 e tinha como proposta "analisar e pôr em prática diversos conceitos como atonalismo, neoclassicismo, modalismo, dodecafonismo e derivações seriais, música aleatória, jazz, *free jazz*, MPB, etc."(REVERBNATION, 2023), encerrando suas atividades em 2000. Outra grande influência da orquestra (doravante neste texto denominada como "OBG") foi o grupo de artistas da ECM Records, selo de jazz europeu criado pelo produtor alemão Manfred Eicher (Lindau, Alemanha, 1943-) e reconhecido em suas gravações pelo uso de uma textura da seção rítmico-melódica mais fluida e o uso de harmonias que evocam bastante tensão, como poliacordes e acordes com baixo estranho. Os discos da ECM Records mantinham esta mesma orientação estético-musical apesar de conter em seu *cast* artistas das mais diversas nacionalidades, como os estadunidenses Pat Metheny, Ralph Towner, John Abercrombie, Jack DeJohnette, Keith Jarrett e o grupo de *free jazz* Art Ensemble Of Chicago, o indiano L Shankar, o alemão Eberhard Weber, os brasileiros Egberto Gismonti e Naná Vasconcelos, os noruegueses Jan Garbarek, Arild Andersen e Terje Rypdal, e muitos outros (ESTOLANO, 2017; GIOIA, 1997; LAKE & GRIFFITHS, 2007). Outra influência musical muito presente entre os músicos da OBG foi a do compositor e multi-instrumentista Hermeto Pascoal.

Durante meu tempo na orquestra, muitas composições foram criadas pelos próprios integrantes. Além de Aloysio, os guitarristas Carlo Filipe Banhos Estolano, Marcelo Carneiro, Rogério Borda e Sérgio Rosa participaram ativamente do repertório da orquestra, com obras que ora se apresentavam com uma partitura do tipo *lead sheet*, com tema e harmonia (BERLINER, 1994), ora com grades de orquestração para a formação de várias guitarras, baixo e bateria, com as estruturas das partes individuais com maior ou menor grau de definição, a depender da proposta da composição. Muitas músicas foram compostas em compassos variados: além do quaternário, uma quantidade considerável de músicas foi feita em compassos ternários ou mistos, como compassos de 5 e 7. Estes

formatos fornecem o espaço temporal e harmônico necessário para permitir ao uso das composições rítmicas do *konnakol* (particularmente do *korvai*) e dos sistemas melódicos que foram escolhidos para o uso sobre os *korvais* na pesquisa desta tese (a escala pentatônica, os conceitos *Triadic Chromatic Approach* de George Garzone e "0 2 5/0 3 5" de Rudresh Mahanthappa, e o modo de transposição limitada de número 6 de Olivier Messiaen). Os compassos mistos, ímpares e compostos são um excelente paradigma a se tentar o uso de um *korvai* que tenha sido originalmente composto numa estrutura similar à do compasso quaternário, e que estejam sendo adaptados a essa nova estrutura de pulsos. Dentro da música carnática, este é um procedimento não apenas possível como também esperado que ocorra em algum momento durante os concertos (BHAT, 2023; NELSON, 2019).

Utilizei no repertório de meu recital final composições e arranjos dos integrantes da OBG, feitas durante o período em que estive atuante na orquestra, além de outras compostas ou arranjadas em períodos posteriores, mas que guardam o espírito daquele momento, além de algumas composições de músicos que os integrantes consideravam grandes influências, como John Abercrombie e Hermeto Pascoal. Acrescente-se a este repertório a composição "Ganesha", de Rudresh Mahanthappa, que é objeto de estudo desta tese. Além de se encaixar nos objetivos do texto, o repertório escolhido pode ser entendido como uma forma de agradecimento aos guitarristas e compositores que compartilharam suas musicalidades direta ou indiretamente.

Justificativa

Como foi citado acima, o aprendizado do *konnakol* pode constituir um diferencial na construção do improviso. Aliado às técnicas de improvisação, esta linguagem rítmica pode aumentar as possibilidades do executante que a utilizar como ferramenta estilística. Atualmente alguns textos acadêmicos sobre *konnakol* têm sido publicados em várias partes do mundo, por *performers* inseridos em contextos relacionados à música carnática (ATHERTHON, 2019; HOOGERHEIDE, 2014; LINDSAY, 2018; KRISHNAMURTHY, 2013; MAKAROME, 2016; MOORE, ROBINSON, 2013; YOUNG, 1998, 2015; WREN, 2017). No Brasil, poucos textos acadêmicos se dedicaram ao assunto, limitando-se estes a utilizar o *konnakol* como uma das possíveis ferramentas composicionais (BENITZ, 2018; GUMBOSKI, 2012). Ressalte-se aqui o texto de Sergio Molina, utilizando o *konnakol* para a educação musical como parte de um arranjo coral (MOLINA, 2013), e a tese de

Ana Luísa Fridman, que utiliza o *konnakol* como uma dentre muitas possibilidades em processos de educação musical, bem como na construção de uma improvisação livre (FRIDMAN, 2013).

Espera-se que este trabalho possa se somar aos textos relacionados ao tema, especificamente com relação às práticas interpretativas, além disso, que a pesquisa decorrente fomente novas perspectivas aos performers que se interessarem em adquirir novas maneiras de se expressar musicalmente.

Metodologia

A abordagem conhecida como Pesquisa Artística emergiu durante os anos 2000 e ainda se encontra em desenvolvimento (BORGdorFF, 2012); tem como objetivo uma análise da atividade artística como uma forma independente de produção do conhecimento, um pouco mais autônoma dos métodos e das teorias comumente utilizadas na pesquisa acadêmica, e pensada de forma similar à arte, onde as teorias não dão conta do entendimento total da obra. O que se busca, em última instância, é a transformação da academia num espaço de construção do saber em que possa se acolher formas não-discursivas de conhecimento, além de métodos de pesquisa e modos mais aprimorados de publicação e apresentação (BORGdorFF, 2012, p.xiv). Segundo Borgdorff, na maior parte das vezes o artista está mais interessado na criação (o sentido da possibilidade) do que em observar e descrever fenômenos (o sentido da realidade). Entretanto, a criação é quase sempre apoiada pela observação.

Borgdorff identifica que há três categorias de pesquisa no mundo das artes: 1) a pesquisa sobre as artes, que distancia o pesquisador de seu objeto de pesquisa; 2) a pesquisa para as artes, que é uma pesquisa frequentemente de cunho técnico, a serviço da prática artística; e 3) a pesquisa nas (dentro das) artes, em que não há distinção entre sujeito e objeto, entre o pesquisador e o que está sendo estudado (BORGdorFF, 2005). A Pesquisa Artística se encontra nesta última categoria. Considerando o método proposto por esta abordagem do conhecimento, este projeto pretende se deter no processo de construção de estudos melódicos que integrem *konnakol* e improvisação, mapear os percalços deste processo de construção e quais as possíveis estratégias que permitam lidar com estes percalços, observando-se cuidadosamente todo o processo abordando as peças e as dificuldades a serem superadas.

Outro aspecto importante na Pesquisa Artística é que o processo de pesquisa e os achados da pesquisa sejam documentados e disseminados de forma adequada. A prática da arte se qualifica como pesquisa se o seu propósito é expandir o conhecimento e pelo entendimento pela maneira que conduz uma investigação na e através dos objetos artísticos e processos criativos. O processo deve ser articulado, contextualizado, refletido a respeito e comunicado. A pesquisa se desdobra em e através dos atos da criação e da performance. Na Pesquisa Artística, a arte é o método e o resultado da pesquisa (BORGDORFF, 2012, p.21), para que os resultados obtidos ampliem o conhecimento acerca do objeto de pesquisa, para além do desenvolvimento pessoal do artista que a estuda (KNUDSEN, 2018).

Como se observa, a Pesquisa Artística tem especial foco no processo de construção do conhecimento e, portanto, elaboramos Relatos de Experiência (LOPEZ-CANO & SAN CRISTÓBAL, 2014), que constam no Anexo 2 desta tese. No caso específico deste projeto, foram feitos Relatos de Experiência de todo momento em que se estudou as peças que compuseram o recital e o tipo de construção rítmica baseada no *korvai* desenvolvidas durante os improvisos, avaliando cada percalço e ganho obtido em todas as etapas do processo de aquisição de técnica e fluência em termos de improviso.

Roteiro da tese

O trajeto da tese começa apresentando o conceito do *konnakol* no capítulo 2, suas características rítmicas diferenciadas, a maneira como ele foi apropriado pelos músicos ocidentais e como ele será utilizado nesta tese. O terceiro capítulo trata de referenciais teóricos relacionados à improvisação, e de como dois pressupostos teóricos em particular (o referente e a base de conhecimento de Jeff Pressing) relacionam-se com o *konnakol* e um tipo de composição rítmica presente nele, chamado de *korvai*. O quarto capítulo disserta sobre a obra dos músicos indiano-americanos de jazz Rudresh Mahanthappa e Vijay Iyer, e como as ideias rítmicas presentes na música carnática dialogam com a obra destes artistas. O capítulo 5 descreve o processo de aquisição de dados que justificam os objetivos desta tese, por meio da abordagem da Pesquisa Artística, sendo os grandes objetivos da mesma o processo de construção de conhecimento com fins a um recital final, onde foi utilizado um só *korvai* em diferentes músicas, de diferentes compassos, com diferentes materiais melódicos, durante os improvisos. O sexto e último capítulo descreve os resultados obtidos desta pesquisa.

2 ENTENDENDO O KONNAKOL

O *konnakol* é uma ferramenta bastante elaborada de percussão vocal, sendo até descrito como um tipo de *beatboxing*⁴ indiano. Também é definido como a arte performática da recitação rítmica do *solkattu*, um conjunto de sílabas rítmicas utilizadas na música e dança do sul da Índia, também chamada de música *carñática*⁵ (NELSON, 1991, 2008; YOUNG, 1998, 2015). Há uma ligeira mudança de sílabas entre o uso do *solkattu*, quando usado na dança (conhecida como *bharatanatyam*) e no *konnakol*, que se explicam em grande parte pelos contextos artísticos envolvidos (DINEEN, 2015). Alguns autores associam o *solkattu* a uma origem imemorial, tal como Harris (2014), que relaciona as práticas métricas observadas na recitação do terceiro livro dos Vedas⁶, o *Samaveda*, às ligações entre a prosódia do sânscrito e o ritmo na música carñática. Alguns autores afirmam que as origens deste tipo de silabação são descritas no livro *Natya Sastra*, datado aproximadamente do século II DC (DINEEN, 2005, apud YOUNG, 2015, p. 7; SANKARAN, 2010).

Tanto na dança quanto na música, as sílabas do *solkattu* têm um objetivo claro: indicar movimentos (no caso da dança) e toques determinados nos instrumentos de percussão (no caso da música). Estes toques (e indiretamente, as sílabas) estão submetidas 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. Utiliza-se uma mão como base, onde a outra mão baterá sobre a mão de base e fará uma contagem de bater de palmas e dedos sobre a palma (*laghu*) e/ou bater de palmas e afastamento da mão de base (*drutam*), ou simplesmente um bater de palmas (*andrutam*).

⁴ *Beatboxing* é a prática comum entre a comunidade do gênero hip hop em emular com a boca os ritmos geralmente tocados por instrumentos eletrônicos. Dois grandes expoentes da música carñática na atualidade, BC Manjunath e Somashekar Jois, consideram o *beatboxing* uma forma de arte similar ao *konnakol*, no sentido que este emula sons de peças de tambores, o que também é o objetivo do *konnakol*. A diferença fundamental é que o *beatboxing* busca uma emulação com a boca o mais próximo possível do instrumento real, de modo a substituí-lo (JOIS & MANJUNATH, 2019).

⁵ O nome “*carñática*” vem de Karnataka, estado do sudoeste da Índia onde viveu o grande mecenas Purandara Dasa (1480-1564), que dedicou grande parte de sua vida a preservar os valores musicais antigos, mais ligados à religião e menos coadunados com um caráter secular ou de entretenimento (LEGIDO, 2004, p.54-55).

⁶ Os Vedas são a base do extenso sistema de escrituras sagradas do hinduísmo, que representam a mais antiga literatura de qualquer língua indo-europeia. Os Vedas são constituídos por quatro livros sagrados para o hinduísmo: o primeiro deles sobre hinos (*Rigveda*), o segundo sobre liturgias (*Yajurveda*), o terceiro sobre canto ritual (*Samaveda*) e o quarto sobre um tipo de sacerdote, chamado Atarvaveda. Estas obras são datadas aproximadamente de 1000 A.C (POSSEBON, 2006).

Figura 1-Gestos de mãos do *laghu*, *drutam* e *anudrutam*



Fonte: PASSOS, 2018

Existem *talas* de até 35 pulsos conhecidos na chamada música clássica do sul da Índia, ou carnática, mas a mais utilizada delas é a chamada *adi tala*, de 8 pulsos. Na *adi tala*, há um *laghu* (constituído de um bater de palmas seguido da contagem com os dedos mínimo, anular e médio sobre a mão de base) e dois *drutam* (um bater uma palma sobre a outra, seguido de virar a mão que bateu na palma oposta para o sentido contrário). O significado de *adi tala* é “a *tala* primordial” (NELSON, 2008, p.6-7).

Na música carnática, o conceito de *tala* é similar ao de compasso, mas não igual. Numa ideia defendida por Kramer (1988), 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 (NELSON, 2008). Os músicos indianos não pensam desta maneira sobre a *tala*. Em consequência disso, o ouvinte ocidental depreende da rítmica indiana um caráter “polimétrico”: a sensação de uma alternância sucessiva de compassos, o que na verdade, para a música indiana, seria apenas uma *tala*. Rafael Reina, um músico e pesquisador espanhol radicado em Amsterdã (Holanda), é quem apresenta para o Ocidente o nome que é dado na música carnática para esta sequência de acentos distribuídos de forma irregular: *jathi bedham*. Para este autor, esta sequência tem como objetivo “dar a ilusão de uma mudança contínua de compassos”

(REINA 2014, p.481). Considerando a explicação dada por Kramer (1988) sobre os pontos de tempo, 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. Em muitos casos, pode-se observar o recitador contando tempos sem nenhuma mudança da intensidade ou velocidade das palmas ou da contagem de dedos. Para o músico habituado ao *konnakol*, importa menos a constância dos ritmos do que ter consciência de que todos os ritmos, irregulares ou não, caibam na “moldura” da *tala*.

Para além da *tala*, existem as sílabas do *konnakol*, e elas podem ser várias, agrupadas em um único pulso ou na subdivisão determinada por cada pulso. No *konnakol* cada unidade de subdivisão é chamada de *matra*.⁷ Cada pulso da *tala* pode estar subdividido em três *matras* (*tisra nadai*⁸), quatro *matras* (*chatusra nadai*), cinco *matras* (*khanda nadai*), sete *matras* (*misra nadai*) ou nove *matras* (*sankirna nadai*). O *solkattu* funciona combinando as sílabas em frases, que por sua vez estão sincronizadas em uma *tala* previamente estabelecida (NELSON, 2008, p.15). Pode haver pausas, com a duração de um *matra* até um pulso, ou mais. Eis alguns exemplos de agrupamentos possíveis de sílabas:

Uma sílaba: **Ta, Di, Tom, Nam, Jem, Tam**

Duas sílabas: **Take, Juno**

Três sílabas: **Takita**

Quatro sílabas: **Takdimi, Takejuno, Takadiku**

Cinco sílabas: **Takatakita, Tarikitatom, Tadigenadom**

Seis sílabas: **Takadimi Taka, Takita Takita**

Sete sílabas: **Takadimi Takita, Taka Tarikitatom, Taka Tadigenadom**

Oito sílabas: **Takadimi Takejuno, Takita Tarikitatom, Takita Tadigenadom**

Nove sílabas: **Takadimi Taka Ta Takita, Taka Diku Tadiginadom, Takadiku**

Tarikitatom

(NELSON, 2008, p.15)

⁷ Na música indiana, a confusão entre os termos *matra* e *akshara* (ou *aksharakala*) pode ser grande. Segundo diferentes autores, haverá casos em que *matra* significa pulso, e *akshara* a subdivisão desse pulso. Em outros casos, os significados se invertem (NELSON, 1991, p.22; SANKARAN 1994, 2010). E há casos em que as duas palavras tem o mesmo significado (apenas pulso) (LEGIDO, 2004, p.71). Permito-me utilizar o termo *matra* como foi-me ensinado por meu professor de *konnakol*, Ricardo Vinhas Passos (Porto, Portugal, 1975-), significando a subdivisão de um pulso (tempo).

⁸ Pode ocorrer uma subdivisão em seis *matras*, denominado *double tisra nadai*.

Algumas sílabas não foram mencionadas no exemplo, mas poderão aparecer posteriormente no curso deste texto. Cabem ainda alguns esclarecimentos sobre a sonoridade das sílabas. Primeiro, o *konnakol* e o *solkattu*, têm sua origem fonética no sânscrito (língua ancestral da Índia) e no tâmil, língua falada no sul do país (SANKARAN, 1994, p.44), e, portanto, obedecem a esta lógica linguística⁹. O fonema /d/ de **di** tem um som marcadamente labiodental (como falam os brasileiros nordestinos); o /r/ de **ri** é uma consoante alveolar (quando há contato da ponta da língua com os alvéolos dos dentes superiores, como em “carinho”); **ju** tem o fonema /j/ palatal (como se fala “George” no inglês); o **ge** de **Tadigenadom** soa como o dígrafo /gu/, como em “folGUEdo”. Outra coisa a ser observada é que a grafia das sílabas pode variar, em grande parte porque os agrupamentos de sílabas são aliteraões do tâmil/sânscrito para o inglês/português/etc. Por exemplo: a célula de cinco sílabas **Tadigenadom** (NELSON, 2008) pode variar para **Tadigenatom** (PASSOS, 2018), **Dadiginadum** (MCLAUGHLIN & VINAYAKRAM, 2007), **Dadigenado** (ANDERSEN, 2019) e outras¹⁰. Sobre a célula **Tadigenadom**, é importante explicar que ela pode variar em duração (algumas sílabas dobram de tamanho, valendo dois *matras* ao invés de um). Considerando a grafia que Passos (2016) utiliza¹¹, colocando um ponto ao lado da sílaba dobrada, teremos o **Tadigenadom** valendo:

Cinco *matras*: **Tadigenadom**
 Seis *matras*: **Tadi.genadom**
 Sete *matras*: **Ta.di.genadom**
 Oito *matras*: **Tadi.ge.na.tom**
 Nove *matras*: **Ta.di.ge.na.dom**

É relativamente comum se observar a transcrição de alguma sequência silábica do *konnakol* acompanhada dos símbolos dos movimentos de mão que aparecem na Figura 1 (*laghu*, *drutam* ou *andrutam*) (NELSON, 2001; SANKARAN, 1994, 2010). Nesse caso, os símbolos aparecem acima das sílabas, como que indicando cada "tempo" da tala, como se observa no exemplo abaixo. Como a *adi tala* é formada por um *laghu* de 4 tempos,

⁹ Em particular o tâmil, uma língua dravídica que não deriva do sânscrito como o hindi e o bengali, desempenhou um papel importante dentro das sílabas do *solkattu* e nessa tradição percussiva do sul da Índia (SANKARAN, 2010, p.1-2).

¹⁰ De forma similar, as palavras *tisra*, *chatusra*, *kanda*, *misra* e *sankirna* podem ser grafadas como *tisram*, *chatusram*, *kandam*, *misram* e *sankirnam*.

¹¹ Na escrita alternativa de Ricardo Passos, cada sílaba é equivalente a um *matra*. Para que se entenda um aumento de duração da sílaba (ou o acréscimo de uma pausa), acrescenta-se um ou mais pontos ao lado desta. Nelson (1991, 2008) e Sankaran (1994, 2010) também se valem deste recurso.

mais dois *drutam* de dois tempos cada, teríamos algo como o exemplo abaixo. Algumas sílabas foram realçadas com a cor azul para marcar o ponto em que coincidem com o tempo. O último *ta* escrito no exemplo apenas indica o fim do ciclo no tempo 1, já que a *tala* terminou um tempo antes.

Figura 2- Sílabas do *konnakol* utilizadas junto aos símbolos de *laghu* e *drutam*

I . . . O . O . I
 . tadigenatom tadigenatom tadigenatom . tadigenatom tadigenatom tadigenatom ta

Fonte: Elaborado pelo autor

Nesta seção do capítulo, foram apresentadas as origens do *konnakol* e como é sua constituição silábica. A seguir serão abordados os usos do *konnakol* na música carnática.

2.1 O contexto original do *konnakol*

O *solkattu* é utilizado para se indicar uma sequência de toques previamente definidos no instrumento de percussão considerado pelos indianos o mais importante hierarquicamente, o *mridangam*. Com relação à ideia de importância hierárquica, Harris (2012, p.63) esclarece que o merecimento de utilizar alguns instrumentos na Índia está associado diretamente à casta a qual o indivíduo pertence. O *mridangam*, portanto, é um instrumento cujo uso é permitido apenas para músicos das castas superiores, como os brâmanes.

As mesmas sílabas do *solkattu* são utilizadas ainda para os outros instrumentos percussivos que também aparecem nos *ensembles* de percussão da música carnática, mas sem tanto impacto, posto que estes instrumentos não possuem tantas variações de timbre quanto o *mridangam*. Estes instrumentos são a *kanjira* (uma espécie de pandeiro pequeno com uma única platinela), o *ghatam* (um tipo grande de moringa feita de barro) e o *morsing* (o equivalente indiano ao “berimbau de boca” ou *jaw harp*). Pode haver nos concertos de música carnática uma pessoa responsável apenas por recitar o *solkattu*, para indicar aos músicos as frases ou padrões rítmicos a serem tocados juntos (YOUNG, 2015, p.31). É interessante notar que desde que foram apresentadas às plateias ocidentais, a recitação silábica em si exerceu enorme fascínio, para além de seu objetivo inicial (DINEEN, 2015). O *solkattu* possui um valor estético próprio que tem no contexto musical carnático grande valor pedagógico, uma vez que ensina o ritmo e os toques dos instrumentos de percussão, além de exacerbar o valor da voz humana como grande componente musical na música carnática (DINEEN, 2015). Provavelmente é por esta

razão que vários músicos ocidentais têm demonstrado interesse pelo *konnakol* e vêm tentando utilizá-lo em suas próprias músicas. De toda forma, a música carnática, e a música indiana em geral, é bastante envolvida neste ideário de que todo músico é na verdade uma espécie de cantor que expressa por meio das mãos e da voz todos os componentes musicais essenciais (ritmo, melodia e texto). Por esta razão, o componente vocal na música indiana é, de fato, muito presente (NELSON, 2000, *apud* LEGIDO, 2004, p.55).

No momento dedicado aos solos de percussão nos concertos de música carnática, denominado *tani avarthanam*, o nível de complexidade vai aumentando gradativamente e dois modos de pensamento rítmico preponderam: o *svara laghu* (“fluir”) e o *kanakku* (“calcular”). No *svara laghu* se recorre a padrões rítmicos que reafirmam o fluir da *tala*, enquanto o *kanakku* se vale de padrões complexos que parecem lutar contra o tético (ALLEN *apud* BERMEJO, 2008, p. 116). Nos momentos finais do *tani avarthanam*, dois estilos “composicionais” anunciam os instantes finais do solo: a *mora* e o *korvai*. Tanto a *mora* quanto o *korvai* são utilizados para gerar esta dinâmica dos “ritmos cruzados”: a sensação de compassos mistos em sequência, mas que no final estão todos “encaixados” na *tala*. As *moras* são tocadas **ao longo** da performance e funcionam como a conclusão de um desenvolvimento rítmico ou de um motivo” (YOUNG, 1998, p.23, grifos da autora). A relação entre a *mora* e o *korvai* ocorre de várias maneiras, conforme assinala Sankaran (1994, p.64; 2010, p.56), pois um pode ser parte constituinte do outro, conforme explicitado na tabela a seguir:

Tabela 1- Diferenças e semelhanças entre *mora* e *korvai*

<i>Mora</i>	<i>Korvai</i>
Frases são repetidas três vezes	Frases são atacadas juntas com um desenho rítmico particular (<i>yati</i>)
Pausas ocorrem entre uma frase e outra	Podem incluir uma <i>mora</i> dentro de sua estrutura
A <i>mora</i> pode ser transformada num <i>korvai</i> adicionando-se novos grupos de frase ou mudando os grupos existentes	Grupos parciais de frases de <i>korvais</i> podem ser tocados como <i>moras</i>
Estrutura varia da simples à complexa	Estrutura geralmente é complexa
Forma geralmente unitária	Forma geralmente binária, podendo às vezes ter mais de duas partes

Fonte: SANKARAN (1994, 2010)

A *mora* é uma estrutura rítmica cujo propósito é dar um sentido de finalização a uma ideia que se desenvolve em estágios intermediários, ou concluir um motivo rítmico antes de embarcar em outra ideia (SANKARAN, 1994, p.58). Frequentemente aparece nos tempos finais da *tala*. Sua estrutura é composta basicamente de dois tipos de material: uma frase, geralmente repetida três vezes, e um espaço ou pausa, denominado *karvai* (não confundir com *korvai*, que será explicado adiante), que separa a primeira da segunda frase, e a segunda frase da terceira (BROWN apud NELSON, 1991, p.45). Segue abaixo um exemplo de *mora*:

Figura 3- Exemplo de *mora*¹²

O . O . I
 Takajuno Tom. Takajuno Tom. Takajuno Tam

Fonte: SANKARAN, 1994, p.59

No exemplo apresentado na Figura 3, a *mora* aparece nos 4 últimos tempos de uma *adi tala*. É formado pela frase **Takajuno**, composto por 4 *matras*, mais o *karvai* **Tom.**, composto de 2 *matras*. A última sílaba, **Tam**, apenas representa o que seria o tempo 1 da *tala*, não estando, portanto, dentro da estrutura da *mora*. Pode-se definir a fórmula de construção das *moras* como a seguinte: **x y x y x**, onde **x** é a frase e **y** é o *karvai* (NELSON, 1991, p. 46).

O *korvai* (que significa “algo criado colocando coisas diferentes e que juntas resultam em algo completo, útil”) é uma cadência tocada ao final do solo de percussão e guarda em si muitas das características de como este solo foi desenvolvido. É composto de duas partes: a primeira chamada de *purvangam* e a segunda de *uttarangam* (BALAJI, 2018; NELSON, 2008). A estrutura do *korvai* pode ser composta por dois ou três ciclos de *tala*. Quando é composto por três ciclos, em *chatusra nadai*, o *korvai* possui a curiosa característica de poder ser tocado também em dois ciclos em *double tisra nadai* (BALAJI, 2018, p.3; VISHNU R, 2022). O agrupamento de sílabas pode ter a característica peculiar

¹² A noção de *mora* aqui descrita por Sankaran é uma definição mais simplista, de uma frase que se repete por três vezes. Normalmente o que se convencionou chamar de *mora* é um tipo de composição mais complexo, chamado formalmente de *peria mora* (NELSON, 1991, 2001; SANKARAN, 1994, 2010). Para maior aprofundamento sobre *peria mora*, verificar em LOPES (2019).

de assumir formas geométricas, e quando isto ocorre estas formas são chamadas de *yati* (NELSON, 2008, p. 57; YOUNG, 1998, p.23). Um exemplo de *yati* pode ser encontrado a seguir, com as sílabas agrupadas em formato de barril. Este formato é conhecido como *mridangam yati*.

Figura 4- Exemplo de *mridangam yati*

TOM
NA TOM
GI NA TOM
DIN GI NA TOM
TA DIN GI NA TOM
DIN GI NA TOM
GI NA TOM
NA TOM
TOM

Fonte: SANKARAN (1994, p.31)¹³

Durante os concertos de música carnática muitas vezes a estrutura rítmica dos *korvais* é aproveitada para que os cantores e os instrumentistas melódicos improvisem sobre ela. A motivação para o desenvolvimento desta tese é basicamente possibilitar o entendimento de como aproveitar o material rítmico dos *korvais* para se construir material melódico aplicado à improvisação. Por esta razão, o trabalho vai se concentrar na definição e no entendimento dos *korvais*, em detrimento da outra parte do *tani avarthanam*, a *mora*, tendo em vista que os *korvais* apresentam um nível de complexidade rítmica maior. Na próxima seção será abordado mais profundamente como os *korvais* são construídos na música carnática.

2.2. O *korvai*: construção e análise

Conforme já explicado na seção 2.1, o *korvai* é um tipo de composição rítmica que guarda muitos dos elementos com que o solo de percussão foi composto, e que também

¹³ De agora em diante, serão inseridos aos exemplos links do YouTube com as execuções dos *korvais*, por considerar que isso pode efetivamente ajudar a entender os exemplos musicais. O link para a execução da Figura 4 é <https://youtube.com/shorts/v9pmaqPRK1Q>.

tem seu material rítmico aproveitado por cantores e instrumentistas melódicos durante seus próprios improvisos. Agora, será explicado de que maneira ele é construído e de quantas partes é composto.

Há muitas maneiras de se compor um *korvai*. As composições da maior parte destes *korvais* apresentados no texto foram ensinadas a mim pelo professor Ricardo Passos (Porto, Portugal, 1975-), discípulo de V Suresh, percussionista indiano especialista em *ghatam*. A forma de construção dos *korvais*, assim como a lógica matemática subjacente a estes, foi introduzida ao autor da tese pelo músico Vishnu R (Bangalore, Índia, 1996-), um violonista, guitarrista e inventor de um instrumento de 9 cordas chamado *navtar*, e complementado depois pelo percussionista de *mridangam* Anirudh Bhat (Bangalore, Índia, 1987-).

A seguir é apresentado o primeiro exemplo de *korvai*, na escrita de Passos (2018), e logo após o mesmo *korvai* representado em uma partitura:

Figura 5- Primeiro exemplo de *korvai*¹⁴

Ta.Di.TakadinaTam..Tadigenatom
 Di.TakadinaTam..TadigenatomTaka
 dinaTam..TadigenatomTam..TakaTa
 digenatomTam..TakaNakaTadigenatom

Ta.Di.TakadinaTam..TariTaritaritom
 Di.TakadinaTam..TariTaritaritomTaka
 dinaTam..TariTaritaritomTam..TakaTa
 riTaritaritomTam..TakaNakaTariTaritaritom

Ta.Di.TakadinaTakajunuTam..TaritariKitakitatom
 Di.TakadinaTakajunuTam..TaritariKitakitatomTakadina
 TakajunuTam..TaritariKitakitatomTam..TakaTari
 tariKitakitatomTam..TakaNakaTariTariKitakitatom

Fonte: PASSOS, 2018

¹⁴ <https://youtube.com/shorts/XC6gvm5MBpM> .

Figura 6- Primeiro exemplo de *korvai* na escrita de partitura

ta di ta ka di na tam ta di ge na tom di ta ka di na tam ta di ge na tom ta ka

di na tam ta di ge na tom tam ta ka ta di ge na tom tam ta ka na ka ta di ge na tom

ta di ta ka di na tam ta ri ta ri ta ritom di ta ka di na tam ta ri ta ri ta ritom ta ka

di na tam ta ri ta ri ta ri tom tam ta ka ta

ri ta ri ta ri tom tam ta ka na ka ta ri ta ri ta ti tom ta di ta ka di na ta ka ju no tam ta ri ta ri ki ta ki ta tom

di ta ka di na ta ka ju no tam ta ri ta ri ki ta ki ta tom ta ka di na

ta ka ju no tam ta ri ta ri ki ta ki ta tom tam ta ka ta ri ta ri ki ta ki ta tom tam ta ka na ka ta ri ta ri ta ti tom

ta

Fonte: Elaborado pelo autor

Sobre a escrita desenvolvida por Passos para o *konnakol*, cabem alguns esclarecimentos. Onde bate cada cabeça de tempo está iluminado por uma cor, e frequentemente esta cabeça de tempo incide sobre uma sílaba. O tempo 1 da *tala* está iluminado em amarelo; os demais em azul. Esta é a *adi tala*. O *korvai* está subdividido em quartos de tempo (*chatusra nadai*). Cada sílaba dura um quarto de tempo, exceto quando aparecem os pontos, onde subentende-se uma pausa (ou prolongamento¹⁵) de quartos de tempo. Caso as sílabas estejam sublinhadas, estarão em oitavos 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 *korvai* termina com uma sílaba **Ta** no tempo 1 (o bater de palmas de mão que inicia o *laghu*). Para a escrita tradicional, por uma questão de simplificação, optou-se por escrevê-la em compasso quaternário¹⁶: Em uma comparação entre a escrita de Passos (2018) e a partitura do *korvai*, é possível observar que a segunda não expressa bem o aspecto polimétrico presente no *korvai*, ainda que se possa sugerir-lo por meio das acentuações. Por outro lado, a escrita alternativa pode ter um aspecto considerado amedrontador para alguns. De toda forma, a escrita do *korvai* na partitura pode evidenciar mais facilmente a questão do mesmo motivo rítmico sendo variado, ao compararmos os compassos 1, 5 e 9, por exemplo. Como o *konnakol* é passado tradicionalmente de forma oral, é importante a audição dos *korvais*, que neste texto podem ser ouvidos por meio de links de vídeos no YouTube, para melhor compreensão das análises apresentadas a seguir.

Há aspectos da construção das duas partes do *korvai* (*purvangam* e *uttarangam*) que merecem ser esclarecidos, de modo a ajudar no entendimento de como são construídos. Tanto no *purvangam* quanto no *uttarangam* há entre as frases um tipo de pausa, denominado de *karvai* (com “a”, no lugar do “o” como em *korvai*), representada neste *korvai* pelo grupamento silábico **Tam..** (3 *matras*, ou seja, três sílabas ou pontos). É importante observar que os *karvais* também apareceram na *mora*. No *purvangam*, o *karvai* aparece 3 vezes; no *uttarangam*, duas.

¹⁵ Como o *konnakol* foi desenvolvido para instrumentos de percussão, que geralmente possuem um *decay* muito curto, acaba ocorrendo essa confusão quando se faz a transposição dele para instrumentos melódicos, cujas notas têm uma duração maior. Por esta razão, ao se transpor o *korvai* para a partitura, optou-se por escrever notas com ponto de aumento ou a ligadura onde aparece a indicação destes *matras* (os pontos).

¹⁶ Já que os 8 tempos da *adi tala* caberiam em dois compassos quaternários e é o compasso quaternário o mais presente na música ocidental popular (tal qual à *adi tala* na música carnática), parece haver uma similaridade entre a *adi tala* e o compasso quaternário que permita a transposição proposta.

Para fins de cálculo do número de *matras* de um *korvai*, deve-se considerar, conforme já explicado, que cada *matra* pode ser representado por um ponto ou sílaba. Cada *matra* é uma subdivisão de tempo, o que no caso deste *korvai* é representado por uma semicolcheia na partitura.

Um ciclo de *adi tala* é identificado no *korvai* na Fig. 5 pelo período contido entre as duas sílabas grifadas em amarelo, representadas na partitura como dois compassos quaternários. Cada um destes ciclos possui 32 *matras*, agrupadas em 8 tempos.

No caso do *korvai* apresentado na Figura 5, como este *korvai* inteiro possui dois ciclos de *adi tala*, logo o *korvai* todo tem 64 *matras*. O *purvangam*, ou seja, a primeira parte do *korvai* com seus 3 *karvais*, é representado por:

Figura 7- Purvangam do primeiro exemplo de korvai

Ta.Di.TakadinaTam..Tadigenatom
Di.TakadinaTam..TadigenatomTaka
dinaTam..

Fonte: PASSOS (2018)

O *purvangam* apresentado na Fig. 6 possui 39 *matras*, faltando, portanto, 25 *matras* para que se complete as 64 *matras* que constituem o *korvai*. As 25 *matras* restantes compõem a segunda parte do *korvai*, ou *uttarangam*, conforme a seguir, representado na Fig. 7:

Figura 8- Uttarangam do primeiro exemplo de korvai

TadigenatomTam..TakaTa
digenatomTam..TakaNakaTadigenatom

Fonte: PASSOS (2018)

Este *korvai* possui a característica de num primeiro momento encolher os agrupamentos silábicos (1-Ta. Di. Takadina Tam..Tadigenatom 2-Di. Takadina Tam..Tadigenatom 3- Takadina Tam..), para depois serem expandidos (1-Tadigenatom Tam..2-Taka Tadigenatom Tam...3-Taka Naka Tadigenatom), o que lhe daria um aspecto de ampulheta se agruparmos os grupos de sílabas em uma outra forma de representação. Este tipo de construção, no formato de ampulheta, é chamado de

*damaru yati*¹⁷ (SANKARAN, 2010, p.32). Na Figura 8 o mesmo *korvai* é apresentado diagramado de modo a espelhar mais a aparência de ampulheta. Os *karvais* estão separados propositalmente no *uttarangam*, apenas para ajudar a identificar o fato de que aparecem duas vezes (em contraste com o *purvangam*, onde aparecem três vezes).

Uma maneira de se demarcar o início e o fim do *purvangam* neste *korvai* é observando que ocorre uma frase inicial (**Ta. Di. takadina Tam...Tadigenatom**), que vai tendo suas sílabas iniciais sendo retiradas - respectivamente, **Ta.**, **Di.** e **Takadina**. O *karvai Tam..* aparece no meio da estrutura da frase. Talvez por isso, observar onde termina o *purvangam* e onde começa o *uttarangam* fique um pouco mais difícil, já que o **Tadigenatom** que faria parte do final do *purvangam* já seja parte integrante da primeira frase do *uttarangam* (**TadigenatomTam..**), que a partir daí já passa a ser acrescida de mais sílabas, tornando-se respectivamente **TakaTadigenatomTam..** e **TakaNakaTadigenatom**.

Figura 9- Primeiro exemplo de *korvai* diagramado de modo a seguir a ideia do *damaru yati*

Ta.Di.TakadinaTam..Tadigenatom
 Di.TakadinaTam..Tadigenatom
 TakadinaTam..

 Tadigenatom
 Tam..
 TakaTadigenatom
 Tam..
 TakaNakaTadigenatom
 Fonte: Elaborado pelo autor

Dentro do contexto da música carnática, um *korvai* é repetido três vezes. Pode haver a repetição igual do *korvai*, mas geralmente a segunda e terceira repetições são marcadas por alguma variação. Neste primeiro exemplo, a segunda e a terceira repetições do *korvai* foram marcadas por algumas trocas silábicas mais rápidas. O que era **Tadigenatom** na primeira repetição, transformou-se em **TariTaritaritom** na segunda e **TaritariKitakitatom** na terceira. Processo similar acontece com **Takadina**, que se

¹⁷ Que é basicamente dois *yatis* agrupados, o *goppucha yati* (do maior para o menor) e o *srotogata yati* (do menor para o maior). O *mridangam yati* usa os mesmos *yatis* de forma invertida.

transformou em **TakadinaTakajuno** na terceira repetição. Estas variações podem ser verificadas por meio do vídeo acessado pelo link do YouTube da Figura 5.

A seguir será apresentado e analisado mais um exemplo de *korvai*, seguido da sua partitura:

Figura 10- Segundo exemplo de *korvai*.¹⁸

TakadinaTom..TakadinaTom..Taka
 dinaTom..TakitaTom..TakitaTom.
 .TakitaTom..TakaTom..TakaTom.
 .TakaTom..TaTom..TaTom..TaTom.Ta
 digenatomTaTom.TaTom.TaTom.Tadige
 natomTaTom.TaTom.TaTom.Tadigenatom

Fonte: PASSOS (2018)

Figura 11- Partitura do segundo exemplo de *korvai*

The musical score consists of four staves of music in 4/4 time, with lyrics written below the notes. The lyrics are: ta ka di na tom ta ka di na tom ta ka di na tom ta ki ta tom ta ki ta tom ta ki ta tom ta ka tom ta ka tom ta ka tom ta ka tom ta tom ta tom ta tom ta de gi na tom ta tom ta tom ta tom ta de gi na tom ta tom ta tom ta tom ta de gi na tom ta

Fonte: Transcrição feita pelo autor

¹⁸ <https://youtube.com/shorts/MpHCe6LGLr4> .

No *korvai* apresentado na Figura 9, o *purvangam* vai reduzindo a frase **TakadinaTom..** para **TakitaTom..** e finalmente **TakaTom..** . Este formato que reduz do grande para o pequeno é chamado *gopucha yati*, que significa, literalmente, formato do rabo de vaca. Já o *uttarangam* mantém-se com as mesmas frases: **TaTom.TaTom.TaTom.Tadeginatom**¹⁹, que se repete por 3 vezes.

A fim de calcular o número de *matras* contidos no *purvangam* do *korvai* apresentado na Figura 9, primeiramente é necessário associar os grupos silábicos por seus números equivalentes de *matras*, conforme a seguir:

- 1) **Takadina**=4 *matras* que aparecem 3 vezes
- 2) **Tom..**=3 *matras*; esta sílaba é o *karvai* no *purvangam*
- 3) **Takita**=3 *matras* que aparecem 3 vezes
- 4) **Taka**=2 *matras* que aparecem 3 vezes

Para facilitar a visualização do cálculo de *matras* do *purvangam*, substituiremos as sílabas pelos respectivos *matras*, conforme aparecem na Figura 9.

Figura 12- Cálculo de *matras* do *purvangam* do segundo exemplo de *korvai*

(4)	(3)	
(4)	(3)	
(4)	(3)	
(3)	(3)	
(3)	(3)	<i>Purvangam</i> = 54 <i>matras</i>
(3)	(3)	
(2)	(3)	
(2)	(3)	
(2)	(3)	

Fonte: Elaborado pelo autor

¹⁹ O que é chamado de *sama yati*, ou seja, não há acréscimo nem decréscimo de notas sobre a frase a cada repetição (SANKARAN, 1994)

Figura 13 - Cálculo de *matras* do *uttarangam* do segundo exemplo de *korvai*

(3) (3) (3) (5)
 (3) (3) (3) (5) *Uttarangam=42 matras*
 (3) (3) (3) (5)

Fonte: Elaborado pelo autor

No que se refere à variação durante as repetições, este *korvai* aproveita o fato de que foi construído em três ciclos de *adi tala*, e assim, conforme explicado anteriormente, pode ser executado na segunda repetição em *tisram nadai*, e na terceira repetição em *double tisram nadai* (PASSOS, 2018).

Há ainda *korvais* em que são utilizados diferentes *nadais* durante seu curso. Aqui está um exemplo:

Figura 14- Terceiro exemplo de *korvai*, desenvolvido com diferentes *nadais*.²⁰

(*chatusra*)**Ta**digenatom**Ta**digenatom**Ta**digenatom**Ta**m
Tam..*(kanda)***Ta**digenatom**Ta**digenatom**Ta**digenatom
Tam...(*chatusra*)**Ta**di.genatom**Ta**di.genatom
Tadi.genatom**Ta**m..**Ta**m..*(double tisra)***Ta**di.genatom
Tadi.genatom**Ta**di.genatom**Ta**m...(*chatusra*)**Ta**.di.
genatom**Ta**.di.genatom**Ta**.di.gena
tom**Ta**m..**Ta**m...(*misra*)**Ta**.di.genatom**Ta**.di.genatom
Ta.di.genatom**Ta**m.....(*kanda*)**Ta**kita**Tom**.**Ta**digenatom
Takita**Tom**.**Ta**digenatom**Ta**kita**Tom**.**Ta**digenatom
(*double tisra*)**Tom**.**Ta**kita**Tom**.**Ta**digenatom
Tom.**Ta**kita**Tom**.**Ta**digenatom
Tom.**Ta**kita**Tom**.**Ta**digenatom(*misra*)**Tom**.**Tom**.**Ta**kita**Tom**.
Tadigenatom**Tom**.**Tom**.**Ta**kita**Tom**.**Ta**digenatom
Tom.**Tom**.**Ta**kita**Tom**.**Ta**digenatom
(PRASANNA, 2022)

Fonte: Elaborado pelo autor

²⁰ <https://youtube.com/shorts/skTHY8shfMg> .

Figura 15- Terceiro exemplo de *korvai*, transcrito para a partitura.

ta di ge na tom ta di ge na tom ta di ge na tom tam

tam ta di ge na tom ta di ge na tom ta di ge na tom tam ta di ge na tom ta di ge na tom

ta di ge na tom tam tam ta di ge na tom ta di ge na tom ta di ge na tom tam ta di

ge na tom ta di ge na tom ta di ge na tom tam tam ta di ge na tom ta di ge na tom

ta di ge na tom tam ta ki ta tom ta di ge na tom

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

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

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

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

Fonte: elaborado pelo autor

Neste caso, o *purvangam* se alterna entre *chatusra* e os outros *nadais* (primeiro *kanda*, depois *double tisra* e por fim, *misra*). No *uttarangam* a célula **TakitaTom.Tadigenatom** se alterna entre *kandam*, *double tisra* e *misra*, sendo repetida a sílaba **Tom**. um número maior de vezes para que se encaixe dentro das respectivas subdivisões em 6 e 7. Há uma lógica interessante no *purvangam* ao se observar que quando a célula tem 5 sílabas/*matras* (**Tadigenatom**), ela é repetida dentro de 5 tempos em *chatusra nadai*, e tem o seu contraponto repetido por mais 4 tempos em *kanda nadai*; quando tem 6 (**Tadi.genatom**), é repetida dentro de 6 tempos em *chatusra nadai*, e seu

contraponto em *double tisra nadai* em mais 4 tempos novamente; e quando tem sete (**Ta.di.genatom**), é repetido dentro de 7 tempos em *chatusra nadai*, e novamente seu contraponto repete por mais quatro, em *misra nadai*²¹. Pelo que apresentam as frases em *chatusra nadai* apontam para uma ampliação, já que a frase inicial **Tadigenatom** começa com 5 *matras*, vai para 6, e depois 7. Conclui-se então que o *purvangam* está no formato *srotovata yati* (já definido anteriormente na nota de rodapé 17). Já o *uttarangam* começa com um grupo silábico básico (**TakitaTom.Tadigenatom**) repetido 3 vezes em *kanda nadai*, e vai sendo acrescido da sílaba/*matra* **Tom.**(2 *matras*) a cada mudança de *nadai*, tornando-se **Tom.TakitaTom.Tadigenatom** quando vai para *double tisra nadai*, e **Tom.Tom.TakitaTom.Tadigenatom** quando vai para *misra nadai*. Portanto, este *uttarangam* também está no formato *srotovata yati*. Outra coisa a se observar neste *korvai* é que, como há uma grande mudança de *nadais*, não faz muito sentido pensarmos numa contagem de *matras* para contarmos o *purvangam* e o *uttarangam*, e sim uma contagem de tempos. Uma parte é distinguível da outra (*purvangam* e *uttarangam*) pela escolha de sílabas em que foram agrupados. O *purvangam* se concentrou na expansão da frase rítmica **Tadigenatom**, seguido em alguns casos dos *karvais* formados pelas sílabas **Tam**. Já o *uttarangam* se concentrou na expansão da frase **TakitaTom.Tadigenatom**. Pensando nesta lógica, concluímos que o *purvangam* é composto de 26 tempos, ou seja: 3 ciclos de *adi tala* mais seis tempos, e o *uttarangam* composto de 18 tempos, ou 2 ciclos de *adi tala* mais dois tempos.

Um aspecto que precisa ser esclarecido sobre o *konnakol* é que ele, em si, é um mero veículo, um meio, para a mensagem da concepção de ritmo da música carnática. Como afirmou o contrabaixista de jazz Ronan Guilfoyle (Dublin, Irlanda, 1958-), um estudioso de longa data dos ritmos carnáticos, tendo ele mesmo composto concertos para diferentes formações com trechos baseados em *korvais*:

O *konnakol*, para a mentalidade ocidental, quando você escuta pela primeira vez, é espetacular, certo?[...] fazer aquelas coisas rápidas e complicadas com a boca[...] mesmo para não-músicos é espetacular, e se você é um músico e percebe o ritmo envolvido, ele se torna ainda mais impressionante[...]Mas num certo ponto, em termos expressivos, você precisa entender que aquilo é apenas um *significado* (grifo do autor) para se expressar algo mais [...] Basicamente, é um solfejo rítmico [...] Você nunca pensa num solfejo como arte, você pensa

²¹ Apenas atente-se para o fato de que sempre ocorre o acréscimo do *karvai Tam..* ao final de cada frase, para preencher completamente o número de tempos propostos.

naquilo como uma habilidade. [ninguém diz] “Oh, eu amo ‘sol-fa’” (risos)²²[...] (GUILFOYLE, 2022).

Portanto, se faz necessário reforçar a afirmação de que o *konnakol* é o meio, e não a mensagem, reiterando o fato de que o *solkattu* não necessariamente é recitado no contexto real da música carnática, e no caso específico desta tese, utilizaremos o *konnakol* para transmitir um procedimento rítmico, e não fazer uso dele como uma expressão artística.

2.3 O *konnakol* nos contextos da música Ocidental e sua absorção

Antes de pensarmos exclusivamente em *konnakol*, é preciso rememorar como a música indiana de uma forma global gerou interesse na música ocidental a partir do século 20. No ramo da música erudita, um compositor que trabalhou com ciclos irregulares em suas composições foi Olivier Messiaen, como é o caso de “Quatuor Pour La Fin Des Temps”, “Quatre Études de Rythme” e “Turangalila Symphony”. Tanto que em algumas de suas obras se observa que não há sequer barras de compasso na partitura. Segundo consta, o fascínio de Messiaen por estes aspectos rítmicos irregulares teria se iniciado por conta de uma leitura da *Encyclopedie de La Musique*, onde teria encontrado uma reprodução escrita de 120 “deçî-talas”, extraídas de um tratado chamado *Samgîtaratnâkara* (SHERLAW apud CARUSO, 2006, p.2; MESSIAEN, 1956; SANKARAN, 1994, p.34). Já na música popular, nos anos 1950, alguns artistas do gênero musical jazz como John Mayer, Don Ellis, Miles Davis e John Coltrane foram influenciados pela música indiana (FARRELL, 2021) e fizeram experimentações a partir dela em seus trabalhos. Mas é quando os músicos de rock, e em particular os Beatles, se aproximam de músicos indianos como o sitarista Ravi Shankar (sendo George Harrison, integrante dos Beatles, seu aluno no instrumento), que esta banda passa a utilizar elementos da música indiana, incluindo instrumentos como o sitar em “Norwegian Wood”(sendo o primeiro registro do instrumento num fonograma de música pop), buscando uma espécie de “textura” musical indiana em “Tomorrow Never Knows” até finalmente apresentar algo mais próximo da sonoridade das formações musicais *hindustani* pelo uso de instrumentos melódicos e harmônicos desses *ensembles* em “Love You To” e “Within You Without

²² “*Konnakol*, for the Western mind, when you hear it for the first time, is spectacular, right?[...]doing something fast and complicated with your mouth[...]Even for non-musicians is spectacular, and if you're a musician, and you realize the rhythm is involved, it becomes even more impressive[...]But at a certain point, in expressive terms, you need to understand it's just a means of expressing something else[...]Basically, it's a system of rhythmic 'sol-fa', or solfège[...] You would never imagine a 'sol-fa' as an art. You think it as a craft."Oh, I love 'sol-fa'” (risos)[...]”.

You” é que a cultura de massas do ocidente cria grande interesse pela música indiana (GUERRERO, 2015; RECK, 1985). Shankar chegou a se apresentar no festival de música Monterey Pop, evento que apresentou também o trabalho inovador do guitarrista Jimi Hendrix à plateia dos Estados Unidos, e participou do emblemático festival de música de Woodstock em 1969 (LOCHHEAD, 2001). É importante salientar que os primeiros artistas indianos apresentados ao ocidente por meio dos festivais foram os músicos do norte (cuja música é denominada *hindustani*). Conforme já apontado na Introdução deste trabalho, a demanda pela música indiana aumenta no circuito de festivais, e os músicos *hindustani* passam a indicar a estes eventos seus compatriotas músicos do sul da Índia (NELSON, 2008, p.1)²³.

Não tardou para que os músicos e estudantes europeus e estadunidenses que assistiram a estas performances dos festivais procurassem alguma instrução sobre aqueles ritmos intrincados, fosse por meio de professores indianos *in loco*, ou por uma demanda nas universidades ocidentais que aos poucos foram incorporando a música de pontos diversos do mundo nos seus currículos, incluindo as práticas musicais da África, Índia e Indonésia (NELSON, 2008, p.1).

Pouco tempo depois destes festivais, durante a década de 1970, o guitarrista John McLaughlin (ex-músico da banda de Miles Davis) apresentou um trabalho musical de forte influência indiana. Antes disso, contudo, ele já havia estudado *vina* (instrumento de cordas utilizado na música carnática) e aprendido *konnakol* por meio de Ravi Shankar²⁴, durante os anos 1960. McLaughlin continuou a explorar elementos musicais indianos por meio de suas bandas Mahavishnu Orchestra (cujo nome foi uma sugestão de seu guru, o indiano Sri Chimnoy), que tocava o que à época era denominado de *jazz-rock* ou *fusion*, e a banda Shakti, formada pelo próprio McLaughlin ao violão, acompanhado dos músicos indianos L Shankar (violino), Zakir Hussain (tabla) e Vikku Vinayakran (*ghatam*) (CLEMENTS, 2008; FARRELL, 2021). O disco “A Handful Of Beauty” (1977) abre com a faixa “La Danse du Bonheur”, que inicia com uma demonstração do *konnakol* executada por Vikku e Zakir, na qual há uma espécie de “conversa” vocal entre os dois percussionistas, onde um responde ao outro. Essa conversa tem um nome no *konnakol*: *koirappu* (NELSON, 2008; PASSOS, 2019). Apesar da considerável popularidade de

²³ Muito embora a música *hindustani* também possua um conjunto de sílabas rítmicas (denominado *bols*), mas que tem seu uso mais restrito aos percussionistas, com o uso das sílabas bem restrito a toques muito específicos na tabla (instrumento de percussão *hindustani*) (JOIS & BC, 2019; BRUCE, 2021).

²⁴ Ravi Shankar, apesar de ser um músico da tradição *hindustani*, era um entusiasta da música carnática, sobre a qual sempre exaltava o senso de precisão (SANKARAN, 1994, p.11; McLAUGHLIN, 2021).

McLaughlin à época, e da evidente fusão de elementos culturais indianos e ocidentais do Shakti, o *konnakol* em si acabou sendo um elemento isolado, muito embora a mensagem que ele carrega estivesse sempre no que os percussionistas tocavam.

Anos mais tarde, durante a década de 1990 a cantora de *world music*²⁵ inglesa (de ascendência indiana) Sheila Chandra utilizou o *konnakol* numa série de canções denominadas “Speaking In Tongues”; o título parece conter alguma espécie de ironia, já que o termo “falar em línguas”, bastante disseminado em religiosos do cristianismo protestante, refere-se a um transe religioso em que o praticante fala com um linguajar incompreensível, e as combinações silábicas do *konnakol* são igualmente incompreensíveis a um leigo no assunto (CHANDRA, 1992; TAYLOR, 1997; YOUNG, 2015).

Entre o fim dos anos 1990 e o início da primeira década dos anos 2000, parece ter havido uma mudança radical de *medium* (meio) no sentido defendido por McLuhan (2005), e como que subitamente um volume massivo de informações mais restritas aos seus rincões de origem passaram a ser vistos em diversos pontos do mundo. O guitarrista John McLaughlin e o percussionista indiano Selvaganesh Vinayakram (filho do percussionista do Shakti Vikku Vinayakram) lançaram o DVD *The Gateway To Rhythm* (2007), uma videoaula que propunha introduzir o ensino do *konnakol* para músicos do Ocidente. Paralelamente ao lançamento do DVD, começaram a surgir canais do YouTube destinados ao ensino e aplicação do *konnakol* em contextos musicais diversos, não só por bateristas e percussionistas (DANIEL, 2019; SCHIMPELSBERGER, 2019), mas de diversos músicos de instrumentos melódico-harmônicos, como cantores, baixistas e instrumentistas de sopro (COTLER, 2019; TIESSEN, 2019), além de guitarristas de gêneros musicais que variam do jazz ao blues, passando pelo heavy metal (EKHLUND, 2019). Neste período surgiram também um número crescente de textos acadêmicos como dissertações e teses sobre o assunto ao redor do mundo (ATHERTHON, 2019; HOOGERHEIDE, 2014; LINDSAY, 2018; KRISHNAMURTHY, 2013; MAKAROME, 2016; MOORE, ROBINSON, 2013; YOUNG, 1998, 2015; WREN, 2017), incluindo o Brasil (BENITZ, 2018; FRIDMAN, 2013; GUMBOSKI, 2012; MOLINA, 2013).

²⁵ Variante da música pop em que são mesclados elementos musicais fortemente ligados a um grupo étnico que não o europeu-ocidental.

2.4 Como o *konnakol* será utilizado nesta tese

Dentre os estilos composicionais presentes na abordagem rítmica da música carnática (onde o *konnakol* é o veículo), como *mora*, *peria mora*, *korvai*, *muktaya* (também chamado de *abi praiam*), *aridi* e *koirappu*, será feito um recorte do estilo *korvai* de composição. Como já foi dito anteriormente, o *korvai* é uma síntese do material que foi utilizado para montar o *tani avarthanam*, com a forte característica de possuir uma rítmica diferenciada, dando uma sensação de “poli compassos”. Serão elaborados improvisos melódicos baseados no ritmo de vários *korvais*, em diferentes contextos rítmicos e harmônicos.

A razão de se propor tal abordagem se deve em grande parte ao fato de que o *konnakol* (e o *korvai* em particular) possui uma rítmica bastante intrincada e diferenciada. Os estudantes de improviso dos gêneros jazzísticos, ao focarem principalmente na conexão entre melodia e harmonia e as relações de escalas e modos com contextos harmônicos variados, podem vir a dedicar menos atenção a questões rítmicas. Assim, ao se propor improvisos baseados em *korvais* não apenas se dará um reforço ao estudante de improvisação no tópico de ritmo, como também a rítmica intrincada dos *korvais* pode inspirar uma abordagem melódica que difere das habitualmente observadas em gêneros como blues, rock e jazz, gerando neste estudante a possibilidade construir um improviso diferenciado. Para melhor entendimento de como utilizar esta rítmica diferente num improviso, será necessário dialogar com os referenciais teóricos de improvisação e como eles podem se aproximar ou se afastar do objetivo desta tese. É o que será abordado no próximo capítulo.

3 BUSCANDO UM DIÁLOGO ENTRE O *KONNAKOL* E OS PARÂMETROS DE IMPROVISACÃO NO JAZZ

Neste capítulo, serão estabelecidas conexões entre o *konnakol* (e o *korvai* mais especificamente) e os referenciais teóricos pertinentes à improvisação, de modo a justificar e possibilitar uma base para as decisões tomadas durante a improvisação. Ao se utilizar o termo “improvisação”, convém desvincular este termo do lugar-comum do “tirar as notas do nada”²⁶ (BERLINER, 1994, p.1). Para muitas culturas musicais do mundo, improvisar significa responder de maneira apropriada a desafios musicais imprevistos, elaborando uma espécie de composição feita em tempo real. O ato de improvisar pode ser descrito como um tipo de performance que se encaixa e realça o momento em que esta performance acontece, onde os participantes compartilham a ideia de que algo único está acontecendo entre eles naquele momento (BLUM, 1998). Entretanto, este “algo único” frequentemente está relacionado a um material previamente elaborado, como será detalhado nos parágrafos a seguir.

Há por trás da atividade do improviso procedimentos prévios que servem para guiá-lo. Segundo o autor e guitarrista Derek Bailey (Sheffield, Inglaterra, 1930-2005) cada gênero musical possui sua maneira particular de improviso, algo que ele nomeia “improviso idiomático”. Assim, rock, blues, jazz, música indiana e outras possuem improvisos idiomáticos particulares, estilos de construir suas melodias improvisadas intrinsecamente ligadas a seus gêneros musicais (BAILEY, 1993). Em cada uma delas, o ritmo atua mais ou menos preponderantemente. A menção feita ao ritmo não é injustificada, já que esta tese tem como objetivo utilizar uma composição rítmica como material inicial para a construção de um improviso rítmico-melódico. Entretanto, é importante abordar mais detalhadamente em uma seção acerca da improvisação, em que tipo de idiomatismo ela irá operar, e como ela dialoga neste texto com o ritmo.

3.1 Adotando algumas perspectivas sobre a improvisação

A improvisação é uma atividade musical presente em muitas culturas ao redor do mundo, também sendo utilizada na música de concerto até o período clássico (BAILEY, 1993). Talvez pelo relativo abandono da atividade no referido meio, é raro encontrar literatura que considera a presença da improvisação depois da época barroca até a década de 30 do século XX, à exceção dos escritos de Ernst Ferand no livro *Die Improvisation in der Musik*

²⁶ "Picking notes out of thin air".

em 1936, justamente focado nas improvisações de acordo com os contextos do período barroco e posteriores (NETTL, 1974, 2013). Ao mesmo tempo, durante o curso do século XX, o gênero de música popular jazz alcançou notoriedade ao redor do mundo, sendo um gênero fortemente identificado pelo uso da improvisação, podendo inclusive ser considerado o gênero que revitalizou essa prática (BAILEY, 1993, p.48; MERLINO, 2019, p.78).

Para os fins desta pesquisa, será denominada como “improvisação jazzística” uma improvisação de caráter solista sobre um *chorus* (progressão harmônica oriunda de um tema previamente executado, ou uma progressão estabelecida com o propósito de se improvisar, ou mesmo um lugar na música em que se improvise livremente), podendo ocorrer com base em contextos rítmicos e harmônicos propostos em diversos momentos históricos do gênero (BERLINER, 1994; MERLINO, 2019, p. 76-86). Segundo Merlino, também é percebido no improviso jazzístico o que ele denomina de RGC (Recursos Geradores de Coerência), os quais ele categoriza dentro dos seguintes grupos: “(1) citações do tema, (2) sobreposições, (3) frases pré-compostas, (4) frases repetidas, (5) frases baseadas em arpejos, e (6) desenvolvimentos motivicos”²⁷. (MERLINO, 2019, p, 6).

Os músicos de jazz utilizam uma série de procedimentos com fins de estudo da improvisação de maneira empírica. A fonte inicial de informação durante a fase de aprendizado são os improvisos de músicos a quem os aprendizes-improvisadores consideram como grandes referências musicais. Tais estudantes acessam este material transcrevendo gravações, mas também o fazem quando assistem estes músicos considerados como grandes referências num show (BERLINER, 1994). Por meio de introspecção, propriocepção e auto-observação, os improvisadores acessam informações adicionais sobre questões referentes à “aprendizagem, treinamento, construção de imagens, coordenação muscular, e processos cognitivos” (PRESSING, 1984, p. 345, tradução do autor). Em consequência, chega-se à descrição dos processos improvisatórios por meio de análises e a aprendizagem por meio de “manuais” prescritivos: metodologias que descrevem um processo de aquisição gradual da linguagem da improvisação (idem, p.345). Dois grandes “manuais” se destacaram no ensino do improviso jazzístico: o primeiro é aquele escrito por Russell (2001) com sua abordagem do "conceito lídio-cromático de organização tonal", cujo mérito, contribuição e impacto principal foi o pioneirismo na associação de escalas, e sua consonância ou dissonância com

²⁷ Merlino chama de “frases pré-compostas” as frases que são conhecidas do vocabulário idiomático jazzístico; “frases repetidas” são trechos melódicos recorrentes; “frases baseadas em arpejos” são arpejos baseados na progressão harmônica; “desenvolvimentos motivicos” são desenvolvimentos melódicos por meio de motivos; e as “sobreposições”, o uso de elementos melódicos que não possuem uma relação direta com a harmonia em questão (MERLINO, 2019, p, 119-130).

determinados acordes, durante o fim dos anos 1950 e ao longo dos anos 1960, época da primeira edição de seu livro (MONSON, 2004, p.384); o segundo é a série de gravações e livros que utilizam a teoria da “escala de acorde”, popularizados por Jamey Aebersold, sendo “desde a década de 1970 o modelo majoritariamente utilizado pelas instituições de ensino de jazz e música popular²⁸” (AKE, 2004, p. 781, tradução do autor). Ainda sobre os manuais, cabe destacar a importância de alguns músicos-educadores que, apesar de não terem elaborado um manual escrito, desenvolveram metodologias próprias de ensino, constituindo os mesmos como a prova viva de que sua metodologia funciona. Dentre os músicos-educadores do jazz, destacaram-se o saxofonista Jimmy Heath (1926-2020), e os pianistas Barry Harris (1929-2021), Ellis Marsalis (1938-2020) e Lennie Tristano (1919-1978) (BERLINER, 1994). Sobre Tristano, nos deteremos um pouco mais adiante, pela semelhança da sua música e da sua metodologia de ensino com características identificadas no ritmo carnático.

Foi a partir da década de 1970 que começaram a ser produzidos os trabalhos que hoje endossam os referenciais bibliográficos sobre improvisação que são utilizados no ambiente acadêmico (NETTL, 2013). Dentre os pressupostos teóricos que surgiram desde então, dois deles chamam bastante a atenção pelo que evocam da organização interna dos improvisos jazzísticos: os conceitos de “referente” e “base de conhecimento”, propostos por Jeff Pressing (1949-2002), uma figura da maior importância neste período inicial dos estudos acadêmicos relacionados à improvisação. Seus modelos de como as pessoas improvisam abrangem psicologia e neuropsicologia, controle motor, habilidade e *timing*, teoria musical e folclore oral, inteligência artificial e muito mais (LEWIS & PIEKUT, 2002, p.18). Foi Pressing quem sedimentou as bases para um entendimento cognitivo da improvisação, apesar de seu trabalho ter reconhecido no ato performativo da improvisação o papel integral e com muita frequência dominante da função motora. Esta perspectiva é uma consequência natural de sua consideração sobre a cadeia de processamento neural envolvida no som percebido e produzido (DEAN & BAILES, 2002, p.39).

Para Pressing, dentro da improvisação é central 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 nenhum referente estiver presente, ou se for

²⁸ “Since the 1970s, the ‘chord-scale system’ has stood as the most widely used method for teaching jazz improvisation in college”.

concebido em tempo real, falamos de improvisação ‘livre’ ou ‘absoluta’²⁹” (PRESSING, 1984, p.346). Sem considerar demasiadamente a literalidade da afirmação de Pressing, poderíamos afirmar que uma improvisação livre não tem referentes tão explícitos. O referente pode ser entendido como qualquer estratégia local e específica que seja estabelecida pelos músicos durante ou no começo de uma performance dada (COSTA & SCHAUB, 2013, p.4). O etnomusicólogo Bruno Nettl, outro pioneiro dos estudos acadêmicos sobre improvisação, usou o termo “modelo” para o mesmo fenômeno, descrevendo que o improvisador “sempre tem algo dado de onde trabalhar- certas coisas que estão na base da performance, que ele usa como o chão com o qual ele constrói³⁰” (NETTL, 1974, p.11).

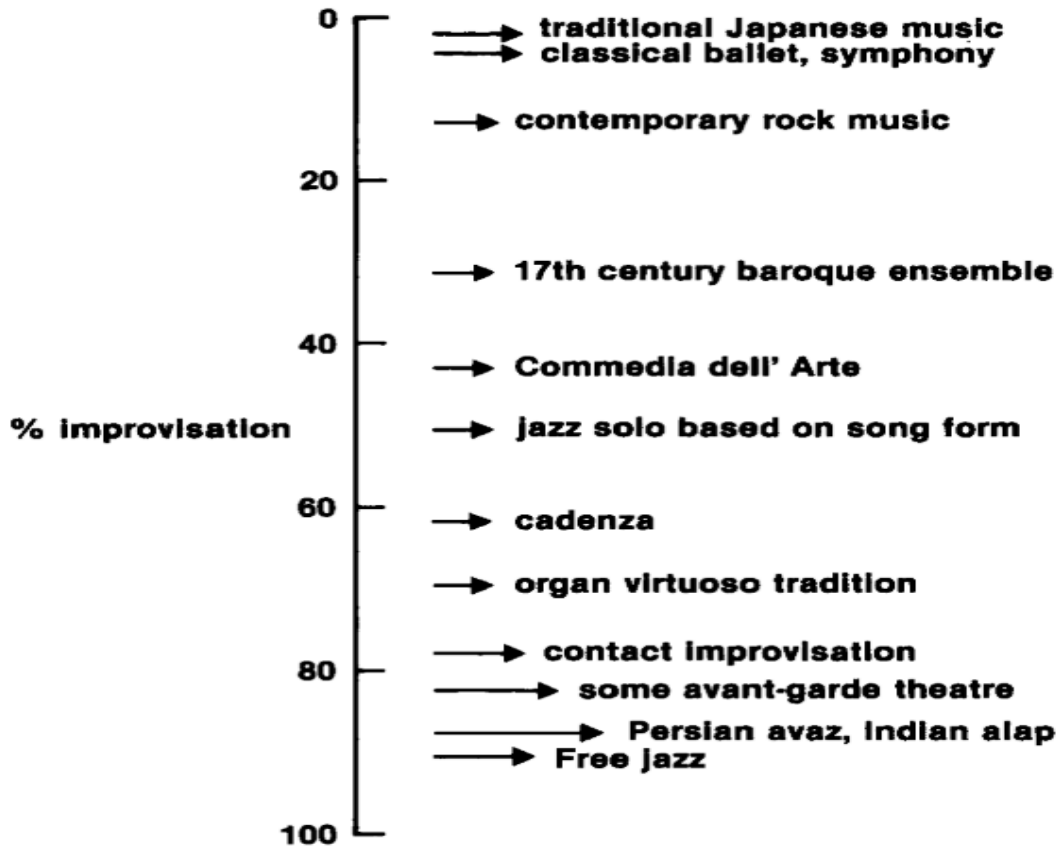
Pode haver diferentes tipos de referente: um tema, um motivo, um humor, um quadro, uma emoção, uma estrutura no espaço ou tempo, um processo físico, um poema, uma situação social; qualquer imagem que gere coerência e que permita ao improvisador um senso de engajamento e continuidade. Em música, tem sido mais comum a utilização das estruturas musicais (como a sequência de acordes sob um número de compassos determinado, chamado de *chorus*) ou humores e estados de espírito (como felicidade/tristeza/alegria/angústia/etc.) sendo utilizados como referentes (PRESSING, 1984). Assim, o esquema que se cria, por exemplo, por meio de uma canção guia a improvisação na forma da progressão de acordes e a melodia sobre a qual esta é realizada. Referentes mais associados a uma dimensão de tempo, como progressões de acordes, tem uma utilidade maior para eventos improvisatórios feitos em conjunto, como por exemplo do improvisador com uma banda. Estes são referentes denominados por Pressing como referentes “no tempo” (*in-time referents*), que são distintos dos referentes “fora do tempo” (*out-of-time referents*). Entre os tipos de referentes “no tempo”, há uma distinção entre aqueles que possuem informações precisas de duração (como o ritmo), e os que possuem uma sequência especificada de eventos não descritos de maneira estrita. Pressing, para referendar esta perspectiva, enfileira tipos variados de manifestações artísticas (música, teatro, dança) que dentro do contexto histórico utilizam improvisações (melodia ornamentada, músicas de tradição do Oriente Médio e Índia, baixo contínuo, o uso de “tema e variações” presentes desde algumas músicas da Inglaterra no século XVI ao jazz tonal, os acompanhadores de filmes mudos, a *Commedia Dell'Arte*, o teatro e dança contemporânea, *free jazz*). Para cada uma destas, o autor estabelece o quanto tais

²⁹“If no referent is present, or if it is devised in real-time, we speak of ‘free’ or ‘absolute’ improvisation”.

³⁰ “The improviser, let us hypothesize, always has something given to work from- certain things that are at the base of the performance”.

manifestações possuem referentes mais “no tempo” ou “fora do tempo” (PRESSING, 1984, p. 437-350). Segundo o autor, quanto maior o grau de improvisação, menor o referente.

Figura 16- Tabela de Pressing com gradação progressiva de percentual de improvisação.



Fonte: PRESSING, 1984, p.347

A relação entre os tipos de improvisos e os referentes é variável. O improviso pode ser imitativo, metafórico, alegórico, antagônico, canônico, contrapontístico, variacional ou independente, para citar alguns tipos. Para o improvisador experimentado, as expectativas do esquema são criadas sobre os encontros frequentes com a situação. O referente habilitaria a antecipação de raciocínio do improvisador (PRESSING, 1984).

Pressing também considera de grande importância dentro do contexto da improvisação o que ele denomina como "base de conhecimento" (*knowledge base*): materiais 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; são dados que estão armazenados no cérebro dentro da área chamada memória de longo prazo (PRESSING, 1998, p.53-54). Uma tarefa da pedagogia é sistematizar estes elementos (“materiais e trechos”, etc.), mas esta tarefa pode nunca se completar. 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 que definem o estilo do improvisador. Em suma, muito do estilo do improvisador é baseado nessa base de conhecimento. Entre parte dos 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). Bruno Nettl, mais uma vez, tem um termo diferente para o mesmo fenômeno: blocos de construção (*building blocks*). Na descrição do próprio Nettl, os blocos de construção são

[...]o que a tradição acumula e o qual os músicos dentro da tradição fazem uso, escolhem quais vão usar, combinam, re-combinam e escolhem quais vão usar. mesmo sendo de um único repertório, de muitas e diferentes ordens. São as notas escolhidas dentro de um sistema tonal; são motivos melódicos; são intervalos harmônicos e sequências intervalares dentro de uma harmonia polifônica; são os tipos de seções[...]³¹ (NETTL, 1974, p. 13)

No que diz respeito à cognição na performance improvisada, Pressing observa que o referente e a base de conhecimento permitem a atenção consciente para o processamento cognitivo central (isto é, a região do cérebro responsável pela tomada de decisão), ou atenção automática ou inconsciente para a alocação das sub-rotinas cognitivas periféricas, que são análise perceptiva ou sequências motoras pré-codificadas (PRESSING, 1984, p.356). Em outras palavras, quando se internaliza os aspectos de uma linguagem musical para que elas possam ser concebidas e criadas como unidades à medida em que se improvisa, é quase inevitável que o processo de fazer música em tempo, nota-por-nota, acontece dentro de um algum grau de automatismo (BERKOWITZ, 2010, p.6).

3.2 As possibilidades e dificuldades do *konnakol* num contexto de improviso jazzístico

Na fase inicial desta pesquisa, pretendia-se utilizar a estrutura inteira do *korvai* sobre um contexto harmônico tonal e modal; alguns dos resultados obtidos foram publicados (LOPES, 2020). Surgiram várias possibilidades, e por mais interessante que parecesse o estudo e todos os desdobramentos dele, era como se o *korvai* não se encaixasse de forma

³¹ "These units are, as it were, the building blocks which tradition accumulates, and which musicians within the tradition make use of, choosing among from them, combining, recombining, and rearranging them. These building blocks are, even within a single repertoire, of many different orders. They are the tones selected from a tone system; they are melodic motifs; they are harmonic intervals and interval sequences in improvised polyphony; they are types of sections[...]"

adequada dentro de uma estrutura harmônica; como se o referente “*korvai*” de alguma forma lutasse contra o referente “*chorus*”. Então, qual possibilidade seria mais adequada?

Nos estudos melódicos anteriormente desenvolvidos e mencionados na Introdução, o *korvai*, composição rítmica da qual o *konnakol* foi um veículo de transmissão da mensagem, impunha sua estrutura longa e complexa por sobre uma outra estrutura musical (o *chorus*). Como o *korvai* é composto previamente, aponta para algumas características de um referente, afinal é uma estrutura no tempo determinado da *tala*. Entretanto, ao se propor um uso melódico baseado no *korvai* a ser aplicado para fins improvisatórios, é como se estivesse se propondo uma ideia a apoiar uma frase num improviso; portanto, estaria associado à base de conhecimento segundo os pressupostos de Pressing.

Assim, a partir dos estudos de Pressing, retomamos as questões propostas na Introdução, a saber: o que é o *konnakol*? É referente? É base de conhecimento? Ou os dois?

Uma resposta possível a parte destes questionamentos foi sugerida em entrevista para esta tese pelo guitarrista e compositor Miles Okazaki (Port Townsend, Estados Unidos, 1974-), um músico destacado no panorama atual do jazz e que é conhecido pela abordagem rítmica complexa em suas composições e improvisos (TAKENO, 2017, p.2). Okazaki afirma que estudou os ritmos carnáticos por meio do *konnakol* em conjunto com um instrumento chamado *kanjira* por 10 anos com o músico indiano Ganesh Kumar.

[...] Eu estudei isso para trabalhar em ser capaz de ter precisão, e detalhe rítmico. Então, praticando essas coisas, senti que ganhei um pouco mais de habilidade para executar estruturas e ter o movimento na batida, e ser preciso com isso, sabe? Parte disso é aprender essas composições [*korvais*] e, sim, inventar algumas composições tentando ver como elas funcionam³² (OKAZAKI, 2022).

No entanto, Okazaki afirma não utilizar o *konnakol* ou *korvais* em seus improvisos e composições. Ele afirma ter dificuldade com as estruturas longas dos *korvais*, utilizando uma analogia que é relevante:

Eu acho que para mim isso... ok, quanto mais longa for (a estrutura) ... algo como estruturas de "blocos de construção", certo? Quanto maior e mais complicado for o bloco, menos fácil será movê-lo para outras coisas. Então quando eu estou construindo um LEGO, eu uso peças pequenas que eu posso fazer qualquer coisa, mas se tudo que eu tenho é essa coisa grande em formato de um braço com uma mão, aquilo só pode ser um braço com uma mão, sabe? Não é uma grande analogia, mas... Algo assim. Eu gravito, no sentido de usar estruturas menores e, em seguida, usar os princípios para entender como elas podem se mover³³ (OKAZAKI, 2022).

³² “I studied that in order to work on being able to have accuracy and precision and rhythmic detail. So by practicing those things I felt that I got a little more ability to actually execute structures and have the move on the beat, and be accurate with it, you know? Part of that is learning those compositions and, yeah, making up some compositions trying to see how they work”.

³³ “I think that for me that...ok, the longer...something like “building blocks” structures, right? The larger and the more complicated the block is, the less easy it is to move and connect to other things. So when I’m building a LEGOs, I use small pieces, I can make anything, but if all I have is this big thing shaped like an arm with a hand,

Desta forma, Okazaki sugere abandonar o *korvai* (e as ideias rítmicas que o *konnakol* transmite) como referente e prefere pensar a ideia por trás dele (a construção rítmica, os “blocos” de ritmo atuando como motivos) como um tipo de base de conhecimento. Especificamente, a construção de um improviso ou parte dele por meio de motivos rítmico-melódicos, que foram sugeridos por meio do *konnakol*, seja este oriundo do *korvai* ou de alguma outra composição rítmica. Okazaki faz esta sugestão após a demonstração durante a entrevista, de um tipo de estudo feito na guitarra pelo autor desta tese, baseado num exercício de *konnakol* do percussionista inglês Pete Lockett (um *korvai*). Após a demonstração, Okazaki sugeriu a utilização apenas da ideia rítmica que emerge do exercício³⁴.

Na próxima página é reproduzida a ideia melódica realizada, baseada no exercício:

that can only be an arm with a hand, you know? It’s not a great analogy, but...Something like that. I gravitate, towards using smaller structures and then using the principles to understand how they might move”.

³⁴ O exercício original encontra-se em <https://youtube.com/shorts/IELbEGTsdSE> . As adaptações dele feitas por mim e Miles Okazaki (transcritos nas Figuras 17 e 18) encontram-se em <https://youtu.be/fWExhwonjtg> .

Figura 17- Ideia melódica baseada em exercício de *konnakol*, feita pelo autor da tese

ta ka di na ta ka di na ta ka di na ta ki ta ta

ka di na ta ka di na ta ka di na ta ki ta ta ka

di na ta ka di na ta ka di na ta ki ta ta di ge

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

Fonte: Transcrição feita pelo autor

Na figura a seguir (Figura 18) é apresentada a proposição de Okazaki sobre o mesmo exercício, utilizando as células **Takadina**, **Ta** e **Tadigenatom** como agrupamentos delimitando um espaço entre as notas. Dada a complexidade rítmica, ele optou por fazer algo com poucas notas naquele momento:

Figura 18- Ideia melódica baseada em exercício de *konnakol*, proposta por Miles Okazaki

takadina takadina takadina taki ta ta
 kadina takadina takadina taki ta takadina takadina takadina taki ta tade gina
 tom ta tade gina tom ta tade gina tom ta

Fonte: Transcrição feita pelo autor

Okazaki utilizou a ideia central do exercício, que foi a repetição do grupo "4 *matras*- 4 *matras*- 4 *matras*- 3 *matras*" (**Takadina Takadina Takadina Takita**) por três vezes, mais a repetição do grupo "5 *matras*-2 *matras*" (**Tadeginatom Ta.**) por mais três vezes. Como há a equivalência de *matras* por semicolcheias, o exercício inteiro totalizou 64 semicolcheias (4 compassos). O que seria o último **Ta** do exercício, escrito em semibreve, funcionou como um fechamento da ideia sobre a *thesis* no tempo 1 do exercício. Desta forma o exercício consistiu em uma sequência longa com agrupamentos irregulares (4 4 3; e 5 2) que ora batiam uma semicolcheia depois do tempo, ora uma colcheia depois. Diferentemente do que havia sido proposto no exercício realizado pelo autor da tese, Okazaki descartou a transferência literal de sílabas por notas, se detendo apenas nos agrupamentos, o que tecnicamente proporcionou a mesma sensação de deslocamento rítmico, sem a necessidade de tantas notas. Em outras palavras, ele usou sua criatividade para adaptar o conceito, sem associar cada *matra* a uma nota musical.

Ainda sobre a utilização de fragmentos rítmico-melódicos dentro do jazz, e de como isso dialoga com o conceito de base de conhecimento de Jeff Pressing, há um precedente musical dentro do gênero: Lennie Tristano, pianista pertencente à geração de músicos do

bebop e que, enquanto educador, dedicou muito tempo de aula a exercícios relacionados a ritmo, um aspecto da improvisação que raramente é abordado em manuais de improvisação de jazz³⁵ (STEHR, 2016, p. 46, tradução do autor). Sua abordagem estava apoiada em um conceito **rítmico** (grifo do autor) que inclui “diminuição/aumentação, polirritmia, agrupamento rítmico assimétrico, manipulação do ritmo harmônico[...], fraseado assimétrico e comprimento de frase estendido dentro de uma linha melódica”³⁶ (SALISBURY, 2018, p.1) para além do ritmo e da harmonia. Como se pode perceber em suas gravações com Lee Konitz e Warne Marsh, utilizando até a moldura de estruturas harmônicas conhecidas, mas criando outras melodias (GIOIA, 1997; PRESSING, 2003).

Especificamente falando sobre ritmos cruzados e ritmo assimétrico, há uma coincidência de abordagens entre os pressupostos rítmicos de Tristano e o *konnakol*. Os ritmos cruzados (*cross rhythms*) são ideias rítmicas que se repetem, e que estruturalmente são compostos por ritmos ímpares, contrastando com o encaixe numa “moldura” par (dentro de um compasso quaternário, por exemplo) (SALISBURY, 2018, p. 21; STEHR, 2016, p. 47). É possível identificar similaridades entre este conceito e a maneira como são construídos alguns *korvais*, como o *uttarangam* do *korvai* a seguir.

³⁵ "Most jazz improvisation methods devote a disproportionately small amount of attention to rhythm, instead focusing almost exclusively on melodic and harmonic concerns".

³⁶ “Diminution/augmentation, polyrhythm, asymmetrical rhythmic grouping, manipulation of harmonic rhythm, [...] asymmetrical phrasing, and extended phrase length within a melodic line”.

Figura 19- Exemplo de *korvai* em que o *uttarangam* (do compasso 5 em diante) possui ritmo ímpar dentro da moldura par do compasso quaternário

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 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 ka ta lon ka dom

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

ta

Fonte: Transcrição feita pelo autor³⁷

³⁷ <https://youtube.com/shorts/xcE54PqKUcQ> .

Um exemplo da coincidência entre os pressupostos rítmicos de Tristano e o *konnakol*, pode ser observado na comparação entre o trecho retirado da transcrição de “Lennie’s Pennies” (Lennie Tristano) e o trecho retirado do *uttarangam* da Figura 19 a partir do compasso 5³⁸:

Figura 20- Trecho de transcrição de “Lennie’s Pennies”, com destaque dos ritmos cruzados em 5, separados em linhas pontilhadas verticais



Fonte: SALISBURY, 2018, p.21

Figura 21- Uttarangam do korvai da Figura 19, destacando os ritmos cruzados em 5



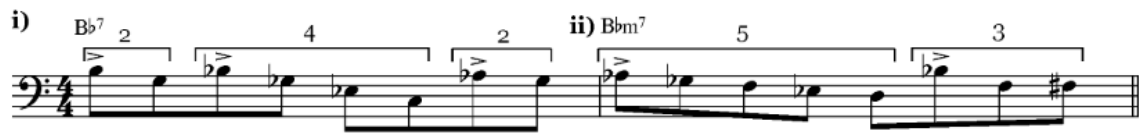
Fonte: Transcrição feita pelo autor

Diferentemente do ritmo cruzado, que agrupa notas em grupos ímpares simétricos e pode apresentar ritmos ou pausas variados, o ritmo assimétrico trabalha num fluxo constante e usa acentos rítmicos ou melódicos para delinear agrupamentos de duração variável (SALISBURY, 2018, p. 23-26). Há uma coincidência de raciocínio entre o conceito de ritmo cruzado de Tristano e um tipo de construção rítmica do *konnakol* com padrões aleatórios de diferentes tamanhos, denominado *vishama yati* (SANKARAN 1994, p.32). Para demonstrar este ponto comum, a título de comparação, é apresentado na Figura 21 um trecho de um improviso de Tristano e uma sugestão de frase do *konnakol* baseado no tipo *vishama yati* (LOPES, 2021). Para a linha de Tristano em "Line Up", poderíamos coincidir sobre a linha transcrita na Figura 22 grupos silábicos do *konnakol* como **Taka Tarikita Taka Tadigenatom Takita**, onde cada sílaba corresponderia a uma colcheia³⁹.

³⁸ Uma comparação entre os exemplos das Figuras 20 e 21 pode ser vista no link <https://youtu.be/TdLiA1rpPo8>.

³⁹ Cabe apenas ressaltar que o que se pretende aqui é uma aproximação dos dois conceitos rítmicos (de Tristano e do *konnakol*), e que de maneira alguma está se afirmando que Lennie Tristano tenha aprendido ou utilizado algo originário da música carnática.

Figura 22- Trecho de “Line Up” (Lennie Tristano) utilizando agrupamentos assimétricos



Fonte: SALISBURY, 2018, p. 26, transcrição do autor

Figura 23- Sugestão de frase baseada nas sílabas do *konnakol*, utilizando o modo 4 de Olivier Messiaen e pentatônicas



Fonte: LOPES, 2021⁴⁰

3.3 O *konnakol* em contextos jazzísticos mais livres

Conforme se avançava nas tentativas de utilizar o *konnakol* sobre contextos improvisacionais tonais e modais, persistia o fato de que as demarcações harmônicas estruturais continuaram a impor um elemento limitador. A princípio, verificava-se que o *konnakol* e seu potencial de possibilidades não cabiam nessas estruturas, levando-se ao seguinte questionamento: onde haveria espaço? Após alguma reflexão, foi considerada a hipótese de que a resposta a esta pergunta poderia estar em alguma manifestação musical mais livre, onde fosse possível utilizar o material rítmico oriundo dos *korvais* sem a sensação de forçar uma estrutura (do *korvai*) contra outra (do *chorus*).

Esse tipo de ausência de estrutura é o que se observa na obra do saxofonista Ornette Coleman, que pode ser considerado o fundador do *free jazz*, um subgênero dentro do jazz surgido ao final dos anos 1950, após o surgimento do *cool jazz*. Coleman, num dado momento da carreira, optou por se liberar de um instrumento que considerava um limitador harmônico:

⁴⁰ Uma comparação entre os exemplos das Figuras 22 e 23 pode ser vista no link <https://youtu.be/g8XqorYY6P8>.

o piano (há poucos registros de Coleman utilizando um pianista em suas bandas), muito embora existissem expoentes deste instrumento dentro do subgênero, como Cecil Taylor (CORREA & FILHO, 2018; SCHULLER, 1961).

Miles Davis, embora tenha falado de maneira mordaz e contundente sobre o *free jazz* (PRESSING, 2002, p. 209), acaba num dado momento de sua carreira englobado dentro do espectro do subgênero pelo que buscou em termos de contextos mais livres, desde as formações menores que incluíam o saxofonista Wayne Shorter, até seus projetos de experimentação que deram origem ao chamado *fusion*. Miles se apresenta neste subgênero nos discos “Bitches Brew” e “Live At The Fillmore”, nos quais junto aos músicos Dave Holland (baixo), Jack DeJohnette (bateria), Chick Corea e Keith Jarrett (os dois últimos, teclado), trabalhou com “gestos de formato livre dentro de uma matriz rítmica jazz/rock⁴¹” (PRESSING, 2002, p.208). Portanto, para Pressing, por menos que Miles Davis acreditasse não coadunar com o ideário estético do *free jazz*, aproximou-se dele indiretamente por meio das experimentações observadas em seu trabalho.

John Coltrane, ex-músico de Miles Davis e ele mesmo um dos grandes expoentes do jazz, não foi desde o começo de sua carreira parte integrante do *free jazz*, mas sua trajetória musical passa por um ponto de intersecção com o movimento em seus dois últimos anos de vida, por meio de seus trabalhos finais “Ascension” (1965), “Expression” (1967) e no trabalho póstumo “Interstellar Space” (gravado em 1967 e só lançado em 1974), dando a muitos de seus desenvolvimentos no estilo um caráter de força e espiritualidade. Particularmente em “Expression”, Coltrane desenvolve a balada *free jazz* dentro das tradições de grupo pequeno de jazz, direcionando um lirismo com “erupções disruptivas de quase atonalidade⁴²” (PRESSING, 2002, p. 208-209).

Em 1965, na cidade de Chicago, Illinois, surgiu a AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians), que buscava uma expansão criativa dentro do jazz, mas também elementos de ligação com sua comunidade local, por meio da educação e mentoria. Os principais expoentes dessa vertente do *free jazz* foram os pianistas Muhal Richard Abrams e o grupo Art Ensemble of Chicago, que incluiu entre seus integrantes Roscoe Mitchell (saxofone), Lester Bowie (trompete) e Anthony Braxton (saxofone) (PRESSING, 2002, p.208). Um exemplo da grande influência exercida pela AACM sobre o jazz pode ser percebido na obra de um músico também nascido em Chicago: o saxofonista Steve Coleman, grande expoente do jazz atual (ACKERMAN, 2015, COLEMAN, 2022).

⁴¹ “[...] free-form gestures within a jazz/rock matrix.”

⁴² “[...]eruptions of broken quasi-atonality”.

As mudanças na estrutura da forma são dos aspectos mais sensíveis dentro do *free jazz*, em comparação com o jazz tradicional: as formas tradicionais (como “AABA” ou o blues de 12 compassos), foram abandonadas ou optou-se por deixar um formato emergir do processo e da interação entre os músicos; foram esgarçados os limites dos instrumentos; a polifonia ou heterofonia podia ser substituída por uma “colisão energética de partes, uma pergunta-e-resposta pantonal⁴³” (PRESSING, 2003, p. 203). Foram tantas as rupturas que seria até o caso de se perguntar sobre o que ficou de jazz original nesta manifestação musical; ainda assim, permanece a ideia jazzística do solista atuando como dando voz a sua própria personalidade musical (PRESSING, 2002, p.204).

Embora o *free jazz* pareça uma representação radical de expressão musical, formas livres de autoexpressão são observadas há muito tempo e emergem por exemplo em situações de êxtase religioso, nas tradições musicais da África e Índia (PRESSING, 2002, p.205). Passados muitos anos após as experiências mais significativas dentro do *free jazz*, as histórias da formação musical de dois músicos indiano-americanos de jazz terminaram por juntar John Coltrane, o ex-integrante da AACM Roscoe Mitchell, Steve Coleman (que foi considerado um fruto do viés pedagógico dessa associação de músicos) e a música indiana, notadamente a música carnática e sua perspectiva rítmica, como suas maiores influências. É sobre estes dois artistas que iremos dissertar no próximo capítulo, e como o ritmo carnático é um elemento forte na construção de suas musicalidades.

⁴³ “[...]an energetic collision of parts, by pantonal call-and-response”.

4 VIJAY IYER, RUDRESH MAHANTHAPPA E OS RITMOS DA MÚSICA CARNÁTICA

Neste capítulo, serão apresentadas as obras de dois intérpretes do jazz atual, os indiano-americanos Vijay Iyer (Albany, Estados Unidos, 1971-) e Rudresh Mahanthappa (Trieste, Itália, 1971-), e considerações sobre como tais obras dialogam com contextos rítmicos carnáticos, dos quais o *konnakol* é um veículo de expressão e comunicação. Os referidos músicos foram entrevistados para esta tese. As entrevistas foram levemente editadas para fins de coerência.

4.1 Raízes culturais e musicais

As histórias de Vijay Iyer e Rudresh Mahanthappa se entrelaçam em grande parte pelo fato dos dois serem filhos da chamada “primeira diáspora indiana” nos Estados Unidos. A primeira diáspora (entre 1950 e 1985) foi formada por indivíduos com um alto nível de escolaridade que se inseriram rapidamente na classe média estadunidense como médicos, engenheiros e pesquisadores científicos (GOVIND, 2012). Depois de 1985, nem todos os imigrantes indianos vinham da classe média e muitos nem conseguiram se manter na referida classe social do país de origem (idem). Enquanto a primeira geração de diaspóricos mantém relações fortes com membros da família da terra natal, seus filhos ocupam um espaço intermediário na sociedade ocidental, reconhecendo suas diferenças da dicotomia negro-branco nos Estados Unidos, mas incapazes de participarem ativamente da cultura indiana como seus pais (GOVIND, 2012).

Iyer tinha uma família e um entorno mais diretamente ligado à cultura indiana, mas ele nunca se sentiu tão conectado com esta cultura, a ponto de afirmar que certas músicas do gênero pop eram mais importantes para ele do que muitos *bhajans* (canções indianas devocionais) (IYER apud GOVIND, 2012, p. 73). Entretanto, havia momentos em seus anos de infância em que sentia mais próximo das raízes indianas:

Eu cresci em Rochester, Nova York, que fica a uns 160 quilômetros (da cidade) de Nova York. [...]. Então, havia uma comunidade indiana em crescimento que às vezes reunia seus recursos para hospedar os artistas visitantes. Era um assunto muito comunitário. Mas eu me lembro de uma vez ver um concerto de música carnática quando eu era criança. E ficar muito deslumbrado em particular com a coisa rítmica, sabe, e isso me surpreendia. Era empolgante. Eu não entendia. Mas eu sentia algo, sabe...?. E então eu acho que sempre houve esse mistério para mim que eu queria explorar mais, especialmente porque parecia ter algo a ver comigo ou minha herança ou algo assim. Então não havia realmente até eu ser um adulto, tipo uns 20, 21 anos, [quando] eu comecei realmente a investigar isso, como tentar descobrir mais sobre isso, tentar estudar por conta própria de alguma forma, tipo, não com um guru. Mas apenas tentando chegar a um acordo com isso e tentando dar sentido a isso em meus termos, você sabe, até então eu estava bastante ativo. Como, não sei, por falta de

palavra melhor, (sendo um) músico de jazz. Começando a escrever minha própria música (IYER, 2022, traduzido pelo autor)⁴⁴.

Iyer graduou-se em física na Yale University, para atender as demandas da família, e seguiu até o doutorado em física na UC Berkeley, na Califórnia. No primeiro ano de doutorado, ganhou uma competição de jazz piano, o que para ele constituiu em sua primeira validação profissional como músico. Então, como afirmado pelo próprio Iyer em entrevista para Govind (2012): “a física perdeu e a música ganhou” (GOVIND, 2012, p.59, traduzido pelo autor). Desde então, Iyer se tornou um dos representantes mais conhecidos do piano de jazz dos últimos anos, sendo atualmente professor de jazz dentro do Núcleo de Estudos Afroamericanos da Harvard University.

No começo de 1995, Iyer passou a tocar com Steve Coleman, e foi contratado pelo selo AIA⁴⁵, o que contribuiu para o seu desenvolvimento como músico-ativista. Coleman encorajou continuamente Iyer a encontrar inspiração musical em sua herança musical indiana, o que o estimulou a ir a vários concertos de música carnática (na chamada Bay Area⁴⁶, onde segundo Iyer existia uma grande comunidade de indianos concentrados no Vale do Silício). Iyer começou a estudar por conta própria os fundamentos da *tala*, e começou a escrever e experimentar incorporando esses elementos rítmicos em sua música (GOVIND, 2012, p. 60).

[...]Eu me mudei para a Califórnia para fazer pós-graduação e comecei só porque, você sabe, qual era o negócio no Vale do Silício, como Palo Alto, ao sul de São Francisco, onde todas as empresas de tecnologia estão[...]. Eles empregavam muitos indianos do sul, em particular, por alguma razão, são matematicamente avançados, pessoas que estavam fazendo engenharia, programação de computadores ou qualquer outra coisa. E então aquelas famílias que vieram da Índia mais recentemente, no final dos anos 80, início dos anos 90, e tinham salários semelhantes aos de engenheiros e programadores de computador agora eram suficientes, como uma massa crítica de famílias, eles são imigrantes recentes, e que podiam realmente ser anfitriões de uma série de música carnática. Então eu lembro

⁴⁴ “I grew up in Rochester, New York, which is about 100 miles from New York[...]. So there was a growing Indian community who would sometimes pooled its resources to host visiting artists. It was a very community affair. But I remember once seeing a carnatic concert when I was a kid. And to be very dazzled in particular by the rhythmic stuff, you know, and that would surprise me. It was exciting. I didn't understand. But I felt something, you know...and so I think there was always this mystery to me that I wanted to explore more, especially since it seemed to have something to do with me or my heritage or something. So, it wasn't really until I was an adult, like 20, 21, started really delving into it, like trying to find out more about it, trying to study it on my own somehow, like, not with a guru. But just trying to come to terms with it and trying to make sense of it on my terms, you know, up until then I was pretty active. Like, I don't know, for lack of a better word, (being a) jazz musician. Starting to write my own music”.

⁴⁵ A Asian Improv Arts é um selo de música do norte da Califórnia formado em 1987 que apresentou a música de muitos artistas asiático-americanos de jazz, em particular de muitos artistas do *free jazz*. Deborah Wong (apud GOVIND, p.18-19) estipula uma comparação entre a AIA e a AACM: enquanto o objetivo principal da AACM era promover uma “estética nacionalista negra”, a AIA buscava nas histórias individuais atrás dos corpos que criavam a arte.

⁴⁶ Área urbana ao redor da baía de San Francisco, no norte da Califórnia (Estados Unidos).

que eu costumava dirigir de Oakland para Palo Alto, talvez 90 minutos de carro, para dar uma olhada nisso. Eles alugavam um auditório de alguma *high school*. Então eu estava neste auditório cheio de, tipo, 800 pessoas do sul da Índia, e todos eles gostam de famílias, pessoas com crianças pequenas e assim por diante e, e seus sogros, que tinham de vir da Índia para ficar e cuidar das crianças ou o que quer que seja, era como se muito disso fosse uma fatia muito específica, eu diria, educada e próspera de indianos, particularmente os imigrantes do sul da Índia. De Hyderabad, de Bangalore, de Chennai, de qualquer lugar, que queria promover esse tipo de espaço cultural para si e para seus filhos, acho que especialmente. Era quase como, talvez duas vezes por mês, eles tinham shows, e agora são pessoas que (hoje) são muito conhecidas [...]. Então eu fui a um número bem grande como, eu não sei, talvez 100 desses shows. Cada um deles tinha quatro ou cinco horas de duração [...]. E eu estava em uma plateia que sabia que conhecia a música, como eu não conhecia o repertório. Eu podia distinguir (algumas) *ragas* e *talas*, eu não sabia os nomes, eu ainda não sei [...]. Não dediquei muito tempo a isso. Mas aprendi o suficiente sobre os sistemas de *tala*⁴⁷ (IYER, 2022).

Ao contrário de Vijay Iyer, Rudresh Mahanthappa viveu isolado de comunidades indianas, muito embora ele percebesse uma pressão dos outros para assumir essa “personalidade” indiana, mesmo sendo ele um cidadão nascido e criado num bairro branco de classe média de Boulder, Colorado (GOVIND, 2012).

[...]Quando eu era mais jovem achavam que eu era um especialista em música indiana, só porque eu era “indiano”, embora eu estivesse apenas tentando tocar como Charlie Parker e tocar *standards*. E havia esse tipo de suposição, que é uma espécie de exotismo, que na verdade é uma espécie de racismo, certo? Fazer esse tipo de suposições sobre a identidade de alguém é muito menos aceitável agora, mas nos anos setenta e oitenta perguntar às pessoas tipo: “De onde você é? Não, de onde você realmente é?”, você sabe, esses tipos de perguntas são muito evitados hoje, se elas surgirem[...]⁴⁸(MAHANTHAPPA, 2022, tradução do autor).

⁴⁷ [...] “I had moved to California for graduate school and started to just because, you know, what the deal was that in Silicon Valley, like Palo Alto, south of San Francisco, okay, where all the tech companies are, they were already there back then[...] They employed a lot of South Indians, in particular, for whatever reason, a lot of, you know, mathematically advanced, people who were doing engineering, computer programming or whatever. And so those families who had come from India more recently, in the late 80s, early 90s, and had salaries as engineers and computer programmers were now there were enough of them, like a critical mass of families, they're recent immigrants, that they could actually host a series, you know, Carnatic music series. So, I remember I used to drive down from Oakland to out to Palo Alto was maybe 90-minute drive to, to go check this out. They'd rent out a high school auditorium. So I'd be in this auditorium full of, like, 800 South Indians, you know, and they all like families, people with the young children and so on and, and their in laws, who had come over from India to stay and take care of the kids or whatever, it was a lot of it was a very specific slice, I would say like, educated and fairly well to do Indian set, particularly South Indian immigrants. From Hyderabad, from Bangalore, from Chennai, from wherever, who wanted to foster this kind of cultural space for themselves and for their kids, I think especially. So, that was when I started going, and it was almost like, maybe twice a month, they would have concerts, and it'd be now people who are like, very well-known [...] So I went to a pretty huge number like, I don't know, maybe 100 such concerts. Each of them would be four or five hours long, you know, because that's how these things were. And I'd be in an audience who knew that who knew the music like I didn't know the repertoire. I could pick out *ragas* and *talas*, just by you know, I didn't know the names, I still don't really[...]. I didn't put too much time into that. But I did learn enough about *tala* systems”.

⁴⁸ [...] “A lot of people when I was younger assumed that I was an expert in Indian music, just because I was ‘Indian’, even though I was just trying to play like Charlie Parker and play standards. And there was this kind of assumption, which is, you know, sort of exoticism, which is actually kind of a sort of racism, right? Making these kinds of assumptions about someone's identity is much less acceptable now, but, you know, in the

Para Mahanthappa, foi uma viagem à Índia durante seu período como estudante de música na Berklee College Of Music o elemento decisivo para sua inserção musical dentro dos elementos da música indiana:

Quando eu estava na Berklee College Of Music, acho que foi em 1993, havia um grande festival de jazz na Índia que acontecia em várias cidades, meio que simultaneamente, muitas vezes você ia e tocava em vários lugares. E havia um guitarrista muito bom (estudando na faculdade) chamado Amit Heri [...], um bom guitarrista de jazz de Bangalore [...] e ele convenceu a Berklee a enviar uma banda de alunos para a Índia para tocar neste festival. [...] E essa viagem foi extraordinária para mim porque era a primeira vez que ia à Índia na idade adulta. Foi a primeira vez indo sem meus pais. Foi a minha primeira vez em 10 anos e foi a minha primeira vez tocando. Então a coisa toda foi assustadora porque eu sabia que todos os meus parentes iam me perguntar por que não falo a língua deles fluentemente. Eles vão me perguntar de forma muito acusatória como você toca música para ganhar a vida, sabe, há todas essas coisas que eu vou ter que enfrentar bem em cima do fato que também estou tentando descobrir o que significa ser indiano, o que significa ser americano[...] E (nós da banda de alunos) fomos a um daqueles concertos em um belo anfiteatro ao ar livre fora de Bangalore. E a música que eu ouvi explodiu a minha cabeça [...] Vikku Vinayakram e Selvaganesh (percussionistas), todos esses músicos incríveis. Havia músicos *hindustani* também, Parveen Sultana, uma cantora que acabou exercendo uma influência enorme em mim. E eu não acho que à época tenha percebido que esses eram pesos pesados da música indiana [...] E então no dia seguinte eu fui à loja de discos em Bangalore e comprei o máximo de CDs e fitas cassetes que pude. E então foi como se todas as comportas se abrissem. E eu realmente me aprofundi tentando descobrir essa música, mas ainda assim por muitos anos eu estava aprendendo essa música da mesma maneira que a maioria das pessoas aprende jazz, que é só de ouvido e tentando tocar junto com os discos⁴⁹ (MAHANTHAPPA, 2022, tradução do autor).

seventies and eighties, you know, asking people like: ‘where are you from? No, where are you really from?’, you know, these kinds of questions are very much shunned today, if they come up”.

⁴⁹ “When I was at Berklee College Of Music, I think it was in 93, there used to be a big jazz festival in India that occurred in multiple cities, kind of simultaneously, oftentimes you would go and you would play several places. And there was a really good guitar player named Amit Heri. [...], a good jazz guitarist from Bangalore[...] and he had convinced Berklee to send a student band to India to play at this festival. [...] And that trip was extraordinary for me because it was the first time going to India as an adult. It was the first time going without my parents. It was my first time going in 10 years and it was my first time going to play. So the whole thing was scary because I knew that all my relatives were going to ask me why I don't speak their language fluently. They're going to ask me very accusatorily like you play music for a living, you know, there's like all these things that I'm going to have to confront right on top of the fact that I'm just also trying to figure out what it means to be Indian, what it means to be American. [...] And we went to one of those concerts in a beautiful outdoor amphitheater outside of Bangalore. And the music that I heard blew my mind [...] Vikku Vinayakram and Selvaganesh, and all these amazing musicians. There were Hindustani players, too. There was Parveen Sultana, who's a great vocalist who ended up being a huge influence on me. And I don't think at the time I realized that these were real heavyweights of Indian music. [...] And then the next day I went to the record store in Bangalore and just bought as many CDs and cassettes as I could. And so that was like when the floodgates opened. And I really went kind of deep into trying to figure out this music, but, for many years I was just learning this music the same way that most people learn jazz, which is just by ear and trying to play along with records”.

Segundo Govind (2012, p. 57) foi Steve Coleman, que àquela altura tinha Iyer como um de seus músicos, o responsável por aproximá-lo de Mahanthapa, assim como foi quem incentivou a ambos conhecerem mais de suas raízes musicais indianas.

[...]E então, no verão de 95, ele (Steve) estava no corpo docente da oficina de jazz de Stanford. E então ele me contratou para vir trabalhar com ele, sabe, fazer um workshop com ele, e depois fazer uma performance com ele lá. E Rudresh decidiu que queria estudar com Steve, tipo, especificamente. Então ele se matriculou na oficina de jazz de Stanford como estudante. E foi aí que tivemos a chance, foi aí que nos conhecemos [...]. Não foi exatamente que Steve nos apresentou, mas foi tipo, todo mundo ficou tipo: "oh, você já ouviu esse cara, Rudresh?" Foi por causa de Steve que nós dois estávamos lá. Sabe, talvez essa seja a melhor maneira (de explicar como nos conhecemos)⁵⁰(IYER, 2022, tradução do autor).

A identificação entre ambos foi imediata, sobretudo pelo compartilhamento das raízes culturais presentes entre os filhos de imigrantes da primeira diáspora. A partir do encontro, a relação se estreita, e maior se torna a influência indiana na música dos dois (GOVIND, 2012, p.61; SIRKIS, 2022). Tanto que em grande parte da discografia de ambos, um participa do álbum do outro. A abordagem mais conceitual de John Coltrane sobre a música indiana (no sentido de uma direção mais modal) influenciou tanto a música de Mahanthapa quanto a de Iyer (GOVIND, 2012). Em ambos parece haver uma forte influência do *free jazz*: Iyer tem em Roscoe Mitchell um de seus heróis (GOVIND, 2012, p. 64), bem como Mahanthappa, junto com o trompetista Wadada Leo Smith, sendo ambos (Mitchell e Smith) músicos de *free jazz* (GOVIND,2012). Para Mahanthapa e Iyer permanece uma ideia de “hibridismo” musical, a soma de muitos fatores musicais e identitários, como “o resultado de suas jornadas musicais pessoais enraizadas em suas identidades híbridas”, algo que ocorre de maneira diferente aos muitos encontros entre jazz e música indiana promovidos desde os anos 1960 (BRADY, 2009, p. 36, apud GOVIND, 2012, p.97, tradução do autor). O uso dos elementos musicais indianos no jazz feito por Mahanthappa e Iyer se desenvolveram de um desejo de criar uma identidade musical indo-americana distinta, separada de seus pais imigrantes e de seus pares não-imigrantes (GOVIND, 2012), para além das questões musicais inclusive.

Então, nós (eu e Rudresh) nos ligamos de várias maneiras, quando nos conhecemos, era meio que muito fraternal. Era como se nós estivéssemos instantaneamente dentro das bases familiares que eu já estava. E começamos a criar muitas coisas diferentes juntos, explorando todas essas ideias diferentes. Nesse ponto, como se eu estivesse realmente gostando, quero dizer, ainda gosto muito de Thelonious Monk. Ele

⁵⁰ [...] “And then in the summer of 95, he was on faculty at the Stanford jazz workshop. And then he hired me to come work with him on, you know, in, do a workshop with him, and then performance with him there. And Rudresh decided that he wanted to study with Steve, like, kind of specifically. So he actually enrolled in the Stanford jazz workshop as a student. And so that was where we had a chance to, that was where we met [...]It was not exactly that Steve introduced us, but it was like, everyone was like: "oh, have you heard this guy, Rudresh?" Because of Steve that both of us were there. You know, that's maybe the best way”.

realmente gostava de Coltrane. E assim tinha essa conexão legal para nós, como em termos de contraste que era complementar. E a outra coisa era que eu estava realmente no topo naquela época, tipo, meados dos anos 90, realmente explorando essas coisas dos ritmos carnáticos, apenas tentando entender isso para mim. Mas eu também estudei a percussão da África Ocidental com bastante atenção, e eu fiz algumas aulas em Oakland com alguém de Gana, e estudei isso e isso se tornou muito fundamental para mim, além de eu ter estudado Elvin Jones, Max Roach, e Tony Williams, e tudo isso, e então comecei a trabalhar com Steve Coleman. E através dele, comecei a trabalhar em muitas outras coisas rítmicas, como você pode imaginar, e comecei a estudar como a música de James Brown e isso também me sintonizando e me conectando com muitos músicos afro-cubanos. E isso, e assim por diante, então foram muitas coisas diferentes. A música carnática era um pedaço disso⁵¹ (IYER, 2022, traduzido pelo autor).

[...]Quando voltei (da Índia em 1993) e escrevi tudo, eu ouvi toda aquela música, e então eu escrevi um monte de música para meu primeiro álbum. Aquilo foi meio que baseado nessas coisas, não tanto... um pouco rítmicamente, mas mais melodicamente e nem tanto tentando tocar naqueles ciclos ou *talas* ou lidar com *ragas*, mas criando coisas desse tipo que se pudesse tratar de forma semelhante, conceitualmente,[...] então onde você tem um pedal e então você tem o acordes em cima, e então isso implica uma certa tonalidade ou uma certa escala, mas, mas não necessariamente, você sabe, uma *raga* ou algo assim[...]então Vijay e eu nos conhecemos em...1994?... e então começamos a tocar em dupla e acabamos começando a ouvir um monte de coisas juntos e explorando música juntos e meio que rebatendo as ideias um do outro. E eu acho que ele estava mais gravitando em torno ao material rítmico e eu estava gravitando mais em torno de coisas melódicas, apenas por causa da natureza do piano versus a do saxofone.⁵²[...] (MAHANTHAPPA, 2022, traduzido pelo autor).

[...]Eu não sou como um crente ferrenho na grandeza da música carnática, sabe, onde, tipo, quando você fala com pessoas que estão nessa tradição, elas estão convencidas de que é a melhor música do mundo. E o que isso é, (na verdade) é supremacia de casta. E eu não quero nenhuma parte disso, eu não estou interessado nisso [...]. Especialmente como (sendo eu) alguém que está ligado à música negra, que é basicamente como a música dos oprimidos, como mesclar isso à música dos opressores? [...]Então eu acho que sou cuidadoso em encontrar maneiras de compartilhar essa informação. Sem fazer as pessoas sentirem que é superior a qualquer outra coisa [...]. Não, é como um método entre um número infinito de

⁵¹ “So we bonded in a lot of ways around that, when we met, it was sort of very brotherly. It was like we were instantly family bases I was. And we started just creating a lot of different things together, exploring all these different ideas. At that point, like I was really into, I mean, I still am really into Thelonious Monk. He was really into Coltrane. And so like that had this nice connection for us, like in terms of contrast that was complimentary. And the other thing was, I was really, at the top by then, like, mid 90s, really exploring this Carnatic rhythmic stuff, you know, like just trying to make sense of it for myself. But also, I had studied West African drumming pretty intently, and I’d taken some classes in Oakland with someone from Ghana and studied that and that became very foundational for me to plus I had studied, like, you know, Elvin Jones, Max Roach, and Tony Williams, and all that, you know, so, and then I started working with Steve Coleman. And through him, I started working on a lot of other rhythmic stuff, as you can imagine, and started studying like James Brown’s music, you know, and that also getting tuned in and connected with a lot of Afro Cuban musicians. And this, so on and so on, you know, so it was a lot of different things. Carnatic music was one piece of that”.

⁵²[...] “When I came back and I wrote all, I heard all that music, and then I wrote a bunch of music for my very first album. That was kind of based on those things, not so much... a little bit rhythmically, but more melodically and not so much trying to like, play in these beats cycles in these *talas* or deal with *ragas*, but create things that you could treat similarly, conceptually [...] So where you have a pedal and then you have the chords on top, and then that implies a certain tonality or a certain scale, but not necessarily a *raga* or something like that.[...]then Viay and I met in...1994?... and then we started playing as a duo and we just started listening to a lot of stuff together and exploring music together and kind of bouncing ideas off of each other. And I think he was more gravitating towards the rhythmic stuff, and I was gravitating more towards melodic stuff just because of the nature of piano versus saxophone”.

métodos para juntar sons e também é importante manter algum tipo de perspectiva crítica sobre tudo, ao invés de se tornar um fanático⁵³[...] (IYER, 2022, traduzido pelo autor).

4.2 Um uso particular do ritmo carnático na composição e improvisação

Tanto Iyer quanto Mahanthappa parecem apontar para a mesma direção no que diz respeito à utilização dos ritmos carnáticos com fins de composição e improvisação. Ainda que queiram utilizar este elemento rítmico, não pretendem se basear integralmente nele nas suas composições. Iyer por sua vez demonstrou um grande interesse nas *talas* muito extensas:

Comecei entrando nesses diferentes *nadais*, que são diferentes velocidades ou subdivisões [...] Então eu fiz muitas coisas que têm como, subdivisões de cinco, ou subdivisões de sete, ao longo dos últimos 20 anos ou mais, gravei muitas peças, como uma maneira de avançar nessa ideia, e então eu às vezes criava essas figuras diferentes que se estendiam por ela [...]Então tudo isso eu acho que posso dizer que tudo isso de alguma forma tem algum vestígio ou algum traço de técnicas rítmicas ou métodos de música carnática[...] O que talvez seja menos óbvio é assim: vou passar por cima do piano para descrever algo...Nessa peça chamada “Revolutions” (do álbum “Reimagining”, de 2005) (conforme Figura 24 a seguir) [...] então é algo assim [bate palmas conforme o ritmo retratado na Figura 24], que é como uma espécie de *tala* obscura, eu tinha ouvido uma música que tinha esse fundamento rítmico⁵⁴ (IYER, 2022, traduzido pelo autor).

⁵³ [...]” I am not like a staunch believer in the greatness of carnatic music, you know, where, like, when you speak to people who are in that tradition, they are convinced that it is the greatest music in the world. And what that is, is caste supremacy. And I don't want any part of that I'm not interested in it. [...]Especially as someone who's connected to black music, which is basically like music of the oppressed, you know, to then, like merge it, music of the oppressors? [...]. So I guess I'm careful about finding ways to share that information. Without making people feel like it is superior to anything else.No, it's just like one method among an infinite number of methods for putting sounds together and it's also important to maintain some kind of critical perspective on it all, rather than becoming this like a zealot”.

⁵⁴“I started getting into these different *nadais*, which are different speeds or subdivisions, so I've done a lot of things that have like, subdivisions of five, or subdivisions of seven, quite a few of those, like, throughout the last 20 or more years [...], have recorded many pieces, that's one of just keep pushing along on that idea of and then I would sometimes, like, create these different figures that would stretch across it.[...]so all of the I guess I can say that all of these in some way as you probably can already tell, have some vestige or some trace of ... it's informed by rhythmic techniques or methods of carnatic music[...] What's maybe less obvious is like on that, yeah, I'm just gonna go over the piano to describe something[...]On that piece called 'Revolutions', it goes like [plays on piano Figure 24] [...] so that's [claps hands like Figure 25] which is like a kind of obscure *tala* is used for that I learned, I heard a song that had that rhythmic foundation”.

Figura 24- Trecho de “Revolutions”, composição de Vijay Iyer, tocada pelo próprio ao piano

Fonte: Transcrição feita pelo autor

Figura 25- Transcrição das palmas batidas por Iyer explicando a “tala obscura” a que se referia

Fonte: Transcrição feita pelo autor

Em outro momento da entrevista Iyer se recorda de outra composição sua do disco “Reimagining” chamada “Song for Midwood”, e aponta um trecho específico:

Figura 26 - Trecho de “Song For Midwood” tocado por Vijay Iyer

Fonte: Transcrição feita pelo autor

É basicamente sobre de 28 pulsos: 6 5 6 5 6. Então é novamente aquela forma de figura e então uma lacuna; figura, uma lacuna; uma figura. Então como esses tipos de formas simétricas sobre como, basicamente uma parte de três, ou na verdade uma plataforma de cinco, como A, B, A, B, A, você sabe, você poderia dizer assim,

digamos, quatro compassos de sete ou dois compassos de sete⁵⁵[...] (IYER, 2022, tradução do autor)

Neste caso, Iyer toma a ideia do *uttarangam* que aparece na clave de sol da parte da Figura 26 (tratando a parte em 6 como a ideia rítmica principal, e a parte em 5 como um *karvai*) e a desenvolve como uma espécie de matriz rítmica para a composição. Em outras palavras: Iyer toma a ideia já cristalizada do *uttarangam* do *korvai*, retira-o do contexto original e o utiliza como base de conhecimento para a construção de um trecho da composição. A mão direita do piano poderia ser escrita no *konnakol*, utilizando a escrita alternativa de Passos, da seguinte maneira (em *misra chapu tala*⁵⁶, *chatusra nadai*)⁵⁷:

Figura 27- Ideia rítmica de Vijay Iyer em “Song For Midwood” transposta para o *konnakol*, em *misra chapu tala (chatusra nadai)*

Ta.ka Din.ge Ta.kaTom.Ta.ka
Din.ge Ta.kaTom.Ta.kaDin.ge

Fonte: Transcrição feita pelo autor

Mahanthappa tem perspectivas similares (talvez sem tantas explicações tão detalhadas quanto Iyer) em relação à composição e improvisação:

[...] (sobre composição) Acho que ficou muito claro desde meu primeiro álbum, chamado “Black Water”, que saiu em 2002. Quero dizer, acho que de lá até... até agora (risos), está sempre lá, não necessariamente tem que ser flagrante, mas[...]A música de abertura em “Black Water” (“Balancing Act”) é como um *pattern* de 21 batidas, mas você sente como sete três e estamos tocando essa melodia. Isso é como agrupado em quatro no topo. quero dizer, você sabe, isso está vindo direto, e melodias é, é, sabe, essa ideia de tocar de um ciclo de batidas. São três compassos de sete. É como a coisa carnática.

[...] (sobre improvisação) Aparece do jeito que eu fragmento o ritmo e como eu toco polirritmias. E, mais uma vez, eu não estou literalmente tentando tocar como os *korvais*, quero dizer, às vezes essas coisas saem, mas eu não estou realmente preocupado com isso necessariamente. Mas sim, definitivamente como eu quebro o ritmo e como eu toco polirritmias como um improvisador, como eu toco sobre o compasso e como eu agrupei, quero dizer, tem sido assim por 20 anos facilmente,

⁵⁵“It’s basically over 28 beats, 6 5 6 5 6. So it’s again that form of figure and then a gap; figure, a gap; a figure. So like these kinds of symmetric forms over like, basically a three part, or actually a five platform, like A, B, A, B, A, you know, you could say it that way over, say, four bars of seven or two bars of seven”.

⁵⁶ *Tala* de sete tempos em que há uma um grupamento do tipo “3 tempos- 4 tempos” (SANKARAN, 1994, p.35).

⁵⁷ Reforce-se o fato de que sou eu, o autor da tese, e não Iyer, quem propõe as sílabas da Figura 27, como uma ferramenta de análise. A comparação entre as Figuras 26 e 27 pode ser vista no link https://youtu.be/3HvkNN_5jK0.

você pode ver isso, se estou tocando minha própria música ou se estou tocando *standards* ou qualquer outra coisa (MAHANTHAPPA, 2022, tradução do autor)⁵⁸.

A fim de melhor esclarecer a fala de Mahanthappa sobre a composição que ele fez referência (“Balancing Act”), segue a transcrição da parte inicial do tema.

Figura 28- Tema de “Balancing Act” (Rudresh Mahanthappa)

♩ = 150

Fonte: Transcrição feita pelo autor

⁵⁸ “I think it was very apparent from, my first album called ‘Black Water’ that came out in 2002. I mean, I think from there until... until now, you know, I mean, it's still, it's always in there, it doesn't necessarily have to be blatant, but[...] The opening tune on ‘Black Water’ is it's like a 21-beat pattern, but you feel it as like seven threes and we're playing this melody. That's like grouped in fours on top. I mean, you know, that's coming like straight out of, and the melodies is, is, you know, this idea of playing of a beat cycle. That's three bars of seven. I mean, that's like straight out of Carnatic stuff.” [...] “And it appears in that how I break up rhythm and you know, and how I play poly rhythm. And, you know, I'm not, again, I'm literally trying to play like *korvais* I mean, sometimes that stuff comes out, but I'm not, I'm not really concerned with that necessarily, but, but yeah, but definitely how I break up rhythm and how I play poly rhythms as an improviser and just the, how I play over the bar line and how I grouped, you know, things it's, it's, I mean, it's been in there for 20 years easily, you know, you can see it, whether I'm playing my own music or whether I'm playing standards or whatever.”

Uma maneira de enxergar melhor a “melodia em quatro” a que Mahanthappa se refere é transpondo-a para um compasso quaternário, de andamento mais baixo. De fato, a estrutura inteira só não se encaixa por completo por uma semicolcheia no último compasso⁵⁹.

Figura 29- Tema de “Balancing Act” transposto para um compasso quaternário

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The first system includes a tempo marking of $\text{♩} = 75$. The notation includes various accidentals (flats, sharps, naturals) and articulation marks (accents, slurs, and fermatas). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Fonte: Transcrição feita pelo autor

⁵⁹ Uma comparação entre as Figuras 28 e 29 pode ser assistida através do link <https://youtu.be/0AQF3H7huS0>.

4.3 Vijay Iyer e o *korvai* em “Because Of Guns/Hey Joe Redux”

“Because Of Guns/Hey Joe Redux” é uma faixa presente no disco “Blood Sutra” (2003), de Vijay Iyer, que foi escolhida para ser analisada por apresentar uma melodia, logo após o solo de sax de Mahanthappa, cuja base rítmica é um *korvai* composto para esta música, de acordo com a análise de Govind (2012). A harmonia e parte do arranjo da referida música são baseadas em “Hey Joe”, canção de Billy Roberts que ganhou grande notoriedade a partir da versão de Jimi Hendrix no disco “Are You Experienced?” (1967). A música tem uma sequência de acordes muito simples, o que efetivamente ajuda na execução de peças ritmicamente complexas. Quando perguntado a Iyer sobre efetivamente ter composto um *korvai*, ele respondeu:

Eu não sei se eu realmente fiz um *korvai* completo[...]. No ano 2000 fui com Steve Coleman para a Índia, éramos só ele e eu e mais uma pessoa e passamos um mês lá em Chennai, e nos encontramos com Umayalparam K. Shivaram (percussionista de *mridangam*), como quatro vezes por semana durante todo o mês. E então eu estudei...aquela foi uma época em que realmente trabalhei com muitas dessas ideias e tentei incorporá-las como se as internalizasse um pouco mais detalhadamente. Um mês não é realmente muito tempo, mas foi como se fosse muito para mim, apenas me deu algum tipo de ferramenta para construir, e então eu continuei trabalhando por um monte de coisas mesmo. Sim, em particular, ele costumava fazer muito isso. Ele mudava a velocidade no meio, de uma maneira que meio que pegava você como (recita uma sequência de *solkattu* em que usa a mesma sequência silábica em *chatusram* e *tisram nadai*) [...]. É a mesma frase, mas meio que, esticada de uma forma que te pega desprevenido, sabe, então eu amo esse tipo de coisa. [...]E eu não queria que se tornasse assim, tipo, exibicionismo, sabe, porque eu nunca fui esse tipo de músico. Eu só estava mais interessado em “o que é isso que podemos fazer juntos?” ...Então é por isso que eu estava mais interessado nesses sistemas polirrítmicos que estavam interligados que tinham maneiras de nos encaixarmos juntos, isso era mais interessante (para mim)⁶⁰ (IYER, 2022, traduzido pelo autor).

Na Figura 30 é apresentada a transcrição da melodia mencionada por Govind (2012, p. 74):

⁶⁰ “I don't know if I really did a full *korvai* [...] In the year 2000 I went with Steve Coleman to India, it was just him and me and one other person and we spent a month there in Chennai, and we met Umayalparam K. Shivaram, like four times a week for a whole month. And so, I studied... that was a time when I really worked through a lot of those ideas and tried to incorporate them like more internalized them a little bit more in detail. You know, a month is not really any amount of time, but it was like it was a lot for me, it just gave me some kind of tools to build with you know, and then like I kept kind of working through a lot of things myself. Yeah, in particular, he used to do that a lot. He would shift speeds in the middle in a way that would kind of catch you like, like (recites *solkattu* syllables)[...]it's the same phrase, but kinda like, dressed in a way that catches you off guard, you know, so I love those kinds of things[...]And I didn't want it to become this, like, a way of showing off, you know, because I've never really been that kind of musician. Again, like a very demonstrative virtuosic kind of person. I've just been more about like, I was more interested in ‘what is it that we can do together?’ ...So that's kind of why I was more interested in these polyrhythmic systems that were interlocking that had ways that we could kind of groove together, you know, that was more interesting”.

Figura 30 - Transcrição do *korvai* de Iyer em “Because Of Guns/Hey Joe Redux” (Vijay Iyer)

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 60. It consists of seven staves of music. The first staff starts with a 3-measure rest, followed by a triplet of eighth notes. The second staff continues with a triplet of eighth notes and a quarter note. The third staff features a triplet of eighth notes and a quarter note. The fourth staff has a triplet of eighth notes and a quarter note. The fifth staff contains a triplet of eighth notes and a quarter note. The sixth staff has a triplet of eighth notes and a quarter note. The seventh staff concludes with a triplet of eighth notes and a quarter note, followed by the text "etc.".

Chord progressions are indicated above the notes: C7, G7, D7, A7, E7, C7, G7, D7, A7, E7, C7, G7, D7, A7, E7, C7, G7.

Fonte: Transcrição feita pelo autor

Acerca da afirmação de Iyer sobre não ter feito um *korvai* completo, de fato o que se assemelha a um *korvai* inteiro no trecho transcrito são os *uttarangams*, que estão bastante perceptíveis nos compassos 5, 9 e 13 (frases rítmico-melódicas que se repetem 3 vezes, como uma *mora*), numa posição que seriam os 4 últimos tempos de um *adi tala*, que possui 8 tempos. Neste caso, o suposto “*korvai*” estaria dentro de dois ciclos de *adi tala*. No primeiro *uttarangam* teríamos a sílabação **TadigenatomTaka** repetida três vezes no compasso 5

(exceto na última vez, em que só ocorre **Tadigenatom**); **Tadi.getom Tam.**, no compasso 9, também repetido 3 vezes (exceto na última vez, onde só ocorre **Tadi.genatom**); e por último **Tadigenatom Takadina**, no compasso 13, igualmente repetido por três vezes⁶¹. Aqui cabe ressaltar, à guisa de esclarecimento para que não se confunda, que sou eu, o autor desta tese, quem está propondo o encaixe das sílabas do *konnakol* nos trechos mencionados, e não Iyer. Outro elemento que também aponta para uma construção assemelhada a um *uttarangam* é o fato de que todas as frases dos referidos compassos iniciam com uma pausa. Se considerarmos a análise de Govind (2012), pode-se identificar este *korvai* com o tipo que utiliza vários *nadais* (*chatusra*, *tisra*, *kanda* e *misra*). E a própria afirmação de Iyer em não querer tomar tais ideias rítmicas como mero exibicionismo talvez justifique o fato de que ele tenha composto, e não improvisado, um *korvai*. De forma semelhante à linha de raciocínio de Miles Okazaki, Iyer se apropria do conceito sem se apegar literalmente às regras do *korvai*. Pode-se afirmar, desta forma, que ele está utilizando o *korvai* como base de conhecimento.

Um outro momento em que Iyer reforça esta perspectiva é quando relembra sua trajetória com a utilização das técnicas rítmicas da música carnática.

Acho que passei por uma fase em que estava tentando fazer isso como [...] tocar um *tihai*⁶² no meio de algo, ou tocar um *korvai* no meio de algo. E isso meio que me deu uma certa perspectiva sobre as coisas, mas eu sempre achei que era um pouco... falso. [...] Era um caminho no contexto de uma improvisação para tentar fazer algo premeditado[...]Me distraí, honestamente; eu lembro disso, eu fiz um monte de coisas com Prasanna (guitarrista de música carnática que vive em Nova York)[...] ainda antes de “Tirtha” (disco gravado com o guitarrista e o percussionista de *tabla* Nittin Mitta, em 2011), e ele (Prasanna) continuou tentando tocar algumas coisas inteligentes como fórmulas rítmicas e inteligentes no meio de seus solos[...]E acabava sendo uma maneira de desligar todos os outros do que todos estavam fazendo. Então sempre seria uma distração. E então acho que descobri que esse não era o objetivo real, em vez de fazer isso, era pelo menos como trabalhar com subdivisões, como encontrar maneiras de se mover ritmicamente com outras pessoas em diferentes *talas*, em diferentes estruturas rítmicas. Eu sempre quis manter isso aberto, para que não estivéssemos presos a formas, não é para ser um fardo⁶³(IYER, 2011, tradução do autor).

⁶¹ Nestes *uttarangams* compostos por Iyer, permanece a fórmula da *mora* **x y x y x**. A grande diferença se dá no terceiro *uttarangam*, o do compasso 13. Enquanto no primeiro, $y=2$ (**Taka**), assim como no segundo (**Tam.**), no terceiro $y=0$. Percebe-se isso quando observamos que a frase **TadigenatomTakadina** se repete integralmente por três vezes. Da mesma maneira que foi dito sobre Lennie Tristano, cabe ressaltar que sou eu, o autor desta tese, e não Iyer, que está aqui utilizando as sílabas do *konnakol* como uma ferramenta de análise. Pode-se observar mais atentamente esta adaptação de sílabas propostas no trecho da Figura 30 pelo link <https://youtu.be/wBPiYgxl6bo>.

⁶² Composição rítmica similar à *mora*, que se repete três vezes, presente na música *hindustani*.

⁶³“I think I went through a phase where I was trying to like do that like j just play a *tihai* in the middle of something or play a *korvai* in the middle of something. And that kind of gave me a certain perspective on things, but I always found them to be a little like... fake[...]it was a way in the context of an improvisation to try to do something premeditated[...]Felt distracting, honestly; I remember this, like, you know, I've done I did a bunch of stuff with Prasanna, as you know; even before that trio, before “Tirtha”, and he kept trying to play some clever things like clever, rhythmic formula in the middle of his solos. And it would be a way of tuning out of everybody

Este relato de Iyer me remeteu imediatamente à analogia que Miles Okazaki fez sobre os “*building blocks* versus uma mão ou um braço feito de LEGOs”. Quando perguntei a ele se haveria alguma similaridade entre sua afirmação e a analogia de Okazaki, ele respondeu:

[...]Bem, é em parte sobre a escala, o tamanho dessas coisas. Eu ouvia Elvin Jones (baterista da banda de John Coltrane) fazendo *tihais*. Eu nem acho que ele chamasse assim (por esse nome) [...], mas você consegue ouvi-lo fazer isso no quarteto de Coltrane[...]. Quando ele chega no (tempo) um, é como se fosse mais de quatro tempos. Então não é como mais de um compasso, isso é uma coisa. Agora, se você está tentando encaixar algo acima de 64 tempos ou algo assim, sabe, acaba sendo muito complicado. Então, os tipos de coisas em pequena escala você pode implementá-los em tempo real à medida que avança. As coisas maiores são, tipo, difíceis de manejar, você sabe, e elas não servem muito. É como eu sinto[...] (IYER, 2022)⁶⁴.

Avaliando a fala de Iyer sobre “escala”, refletindo sobre o que o que eu havia feito com os *korvais* nas pesquisas anteriores, e a razão do meu desconforto com o uso deles (como foi citado no capítulo 3), considero agora que isto possa ter ocorrido por conta do tamanho dos *korvais*, tomando muitos “compassos” ou com muitas informações.

4.4 Rudresh Mahanthappa e os *korvais* em “Ganesha” e “Convergence”

As duas músicas fazem parte do disco “Kinsmen” (2008), um projeto pensado conjuntamente com o saxofonista de música carnática Kadri Gopalnath e que contou com músicos indianos e americanos: o paquistanês-americano Rez Abbasi (guitarra), Carlo de Rosa (baixo) e Royal Hartigan (bateria), além dos músicos carnáticos Kanyakumari (violino) e Poovalur Sriji (*mridangam*). Em 2004 Rudresh, graças a um Guggenheim Fellowship, foi estudar música carnática com o saxofonista Kadri Gopalnath na Índia, onde aprendeu “estratégias específicas sobre como abordar cada material melódico (das *ragas*)” (MAHANTHAPPA apud GOVIND, 2012, p. 80). Cheguei a perguntá-lo se ele havia estudado sobre o ritmo carnático com próprio Gopalnath, mas ele concordou parcialmente:

else of what everyone else was doing. So it would always be a distraction. And so I guess I found that that was not the real goal, you know, instead of doing at least like working with subdivisions working with, like finding ways to move rhythmically with other people in these different *talas*, in these different rhythmic structures, you know, I always wanted to keep it open, so that we weren't like bound to two forms, and this doesn't burden”.

⁶⁴ “Well, it's partly about the scale, the size of these things. I've heard Elvin Jones doing *tihais*. I don't think he called them that[...]. But you can hear him, in the Coltrane quartet [...]. When he lands on one, it's like that's over four beats. So it's not like you know, over one bar, that's one thing. But if you're trying to, like, fit something over 64 beats or something, you know, it ends up being really cumbersome. So the small scale kinds of things are, they're a little more like, you can just implement them on the fly as you go. The larger things are, like just unwieldy, you know, and they don't serve really anything. That's how I feel”.

Sim, eu acho. Eu tinha uma bolsa chamada Guggenheim Fellowship e fui para a Índia, isso foi depois que já tínhamos feito nossos álbuns juntos e excursionamos juntos e a coisa toda, mas com ele (Kadri) eu estava trabalhando mais em coisas melódicas, mas eu também estava trabalhando com um músico de *mridangam* em coisas rítmicas. Mas novamente, era mais como: eu sei como isso funciona, mas como você chama isso e por que você chama assim? E por que essas são as regras e por que essas não são as regras? E por que você toca essa coisa três vezes e não quatro vezes? Por que você não pode fazer disso uma *tala* ou um *korvai* com este grupo como (fez com) aquele, como tradicionalmente, como e por que você faz isto? E também só ritmo, exercícios extras de ritmo de agrupar as coisas de maneiras diferentes. E tentando ouvir claramente como soa o cinco sobre quatro, “mas e se você estiver tocando quintinas e as agrupar em quatro?”. E todas essas coisas, apenas exercícios para trabalhar em coisas assim [...] (MAHANTHAPPA, 2022)⁶⁵.

Quando perguntei a Mahanthappa se os *korvais* que aparecem nessas músicas haviam sido compostos ou improvisados, ele primeiro me perguntou sobre qual dos *korvais* eu estava me referindo. Foi só depois da entrevista que percebi que de fato tanto Gopalnath quanto Kanyakumari haviam tocado *korvais* durante seus improvisos em “Convergence”, que foram basicamente a mesma construção melódico-rítmica. Na verdade, na pergunta estava me referindo aos *korvais* que aparecem no final das músicas “Convergence” e “Ganesha”, que foram tocados estritamente dentro das regras habituais da música carnática (repetidos três vezes, com pequenas variações no caso de “Ganesha”).

“Ganesha” é um tema tocado em compasso de 7 tempos⁶⁶, o que poderia analogamente estar numa *tala* como a *misra chapu*. O tema se repete, com uma espécie de contracanto feito pelo violino por algumas vezes, até iniciarem os improvisos de Gopalnath, Mahanthappa e Kanyakumari.

Figura 31- “Ganesha” (tema)



Fonte: Transcrição feita pelo autor

⁶⁵ "Yeah, I guess so. I had a fellowship called the Guggenheim fellowship and I went to India, this was after we had already made our albums together and toured together and stuff, but with him, I was working more on melodic stuff, but then I was also working with a mridangam player on rhythmic stuff. But again, it was more like: I know how this works, but what do you call it and why do you call it that? And why are these the rules and why are these not the rules? And why do you play this thing three times and not four times? Why can't you make a *tala* of it or a *korvai* this group like this, like traditionally, like why do you do this and not that? Trying to understand things like that. And also, just rhythm, extra rhythm exercises of grouping things in different ways. And trying to clearly hear what five over four sounds like, but what does, you know, "but what if you're playing quintuplets and grouping them in fours?". And all that stuff, just exercises to work on stuff like that".

⁶⁶ Aqui novamente há uma discordância com o apresentado na dissertação de Govind. Ela afirma que o tema teria sido composto em *dhruva tala*, uma *tala* de 14 tempos (GOVIND, 2012, p. 85). O que ocorre é que, como se verá adiante, o *korvai* não fecharia numa *tala* de 14 tempos, mas sim numa de sete. E como não haveria nada que pudesse proibir um tema caber em dois ciclos, optou-se aqui por uma outra *tala*.

Tanto o tema quanto os desenvolvimentos melódicos a posteriori foram feitos na maior parte dos casos utilizando-se uma escala heptatônica formada por Si bemol, Ré bemol, Ré, Mi bemol, Fá, Lá bemol e Lá (quem se afasta mais desse paradigma melódico durante os solos são Abbasi e Mahanthappa). Quando todos improvisam, inicia-se um improviso conjunto entre Gopalnath e Kanyakumari, que culmina com um *korvai* tocado em uníssono por todos os instrumentos, com o tema fechando o fonograma. Optou-se por inserir as sílabas do *konnakol* associadas a cada nota da melodia na partitura nesta transcrição, de modo a conjugar as duas linguagens (*korvai* e linha melódica).

Figura 32- *Korvai* final em “Ganesha”

The musical score consists of five staves of music in 7/8 time, with a key signature of one flat (Bb). The lyrics are written below the notes. The first staff has the lyrics 'ta ka di na ta ki ta'. The second staff has 'tom ta ka di na ta ki ta tom'. The third staff has 'ta ka di na ta ki ta tom ta de gi na tom ta de gi na tom ta de'. The fourth staff has 'gi na tom ta di ge na tom ta di ge na tom ta di ge na tom ta di ge na tom'. The fifth staff has 'ta di ge na tom ta di ge na tom'.

Fonte: Transcrição feita pelo autor⁶⁷.

Neste *korvai* temos a diminuição do grupo silábico **TakadinaTakitaTom** durante o *purvanga* (4 *matras*, 3 *matras* e 2 *matras* respectivamente para cada sílaba em cada uma das

⁶⁷ A referida figura junto à entoação das sílabas do *konnakol* pode ser assistida através do link <https://youtu.be/as3M4id-kRE>.

Depois dos improvisos dos instrumentos melódicos, acontecem os solos de *mridangam* e bateria, respectivamente. E aí, ao final do solo de bateria, é tocado o *korvai* em uníssono. Sobre o *korvai* tocado por todos os instrumentistas, Mahanthappa me disse que tanto o de “Convergence” quanto o de “Ganesha” foram compostos previamente, de forma conjunta, criados rapidamente de modo a banda poder tocar, segundo ele de modo a “não ser um *korvai* muito sério ou complicado”⁶⁸ (MAHANTHAPPA, 2022). A seguir, foi transcrito o *korvai* tocado em uníssono por todos, com a transcrição acompanhada das sílabas do *solkattu*.⁶⁹

Figura 35 - *Korvai* tocado em uníssono em “Convergence”

ta ka din ta ki ta ta ka din ta ki ta ta ka din ta ki ta ta din ta ka di na ta

din ta ka di na ta din ta ka di na tam ta di ge na tom tam

ta di ge na tom tam ta di ge na tom 3x

Fonte: Transcrição feita pelo autor

Ressalte-se o fato de que todos os *korvais* que aparecem em “Ganesha” e “Convergence” foram utilizados da maneira que se esperaria deles. Ainda que o *korvai* não fosse tocado por instrumentos de percussão na maior parte das vezes, é esperado em concertos de música carnática que instrumentistas e vocalistas utilizem *korvais* durante seus improvisos. As estruturas do *korvai* (*purvangam* e *uttarangam*) foram mantidas e não foram dissociadas uma da outra, o que é diferente da perspectiva de uso do *korvai* feita por Iyer, que utilizou o *korvai* como base de conhecimento para construir partes de suas composições. Portanto, pode-

⁶⁸ "We wrote that stuff together. I mean, those are pretty, aren't like, you know, very serious, complicated *korvais* but I mean, there are things that we kind of came up with quickly that the band could play".

⁶⁹ As Figuras 34 e 35 podem ser assistidas junto às suas respectivas partituras e com a entoação das sílabas do *konnakol* através do link <https://youtu.be/I0VGPuJu9ww>.

se concluir que nos exemplos musicais de Mahanthappa, as características de *korvai* como referente foram mantidas.

Traçando comparações entre o uso dos ritmos carnáticos feitos por Iyer e Mahanthappa apresentados neste capítulo, há a princípio perspectivas muito diferentes um do outro. Enquanto Mahanthappa utilizou a composição rítmica *korvai* de maneira total e não fragmentada, Iyer optou por se fixar em alguns aspectos da referida composição rítmica e utilizou como um elemento de suas composições, o que torna sua utilização do *korvai* como base de conhecimento. Apesar de Mahanthappa dizer durante sua entrevista que, assim como Iyer, não pretende utilizar explicitamente materiais oriundos da rítmica carnática, as composições presentes no disco “Kinsman” analisadas neste capítulo acabam apontando para a direção oposta. Há, entretanto, um ponto comum percebido no relato dos dois enquanto foram entrevistados. Quando Mahanthappa diz que os *korvais* foram compostos de modo a não serem muito longos ou complicados, esta afirmação se coaduna com a opinião de Iyer de que coisas maiores (estruturas) são mais difíceis de manejar. Tanto reforça a ideia de Miles Okazaki de não utilizar “uma mão feita de LEGOs” (um *korvai* muito extenso), como dá a entender que *korvais* mais simples, mais curtos, são mais simples de serem utilizados, seja em contextos de composição ou de improvisação.

Bruno Nettl (1998) afirma que a improvisação não é a antítese da composição. Para isso, utiliza como exemplo a grande forma presente na música carnática *ragam-tanam-pallavi*, que se estende a vários formatos musicais, dos mais genéricos aos mais específicos. Em *ragam*, é apresentado a *raga*: basicamente o conjunto de notas que comporá a peça musical, sujeito a algumas especificações de movimentação entre notas; há uma tendência neste momento a uma grande movimentação em termos de tessitura e movimentos tonais específicos, denominados de *gamakas*. Em *tanam*, as mesmas características tonais se mantêm, mas se sobrepõe a característica rítmica não-métrica. E em *pallavi*, é incluído o tema de uma composição, o que impõe ao movimento uma característica mais rítmica. Movendo-se através do *ragam-tanam-pallavi*, os performers gradualmente têm menos escolha, e o modelo sobre o qual eles improvisam aumenta em especificidade, o que aproxima consideravelmente os paradigmas de improviso e composição. A improvisação na música indiana acontece muito frequentemente com expansão e redução de frases rítmicas (NETTL, 1998). Embora supostamente não tenham o treinamento formal suficiente para incorporar essa abordagem para construir frases espontaneamente (GOVIND, 2012, p.30), com frequência Mahanthappa e Iyer usam estas técnicas de improvisação em suas composições. Há também uma postura dos dois artistas que demonstra um desejo de se afastar de um ideário carnático/indiano, por

razões que abarcam questões estéticas, estilísticas e até ideológicas (IYER, 2022; MAHANTHAPPA, 2022). Desta forma, o que vai se propor nesta tese de agora em diante caminhará numa direção diferente à dos referidos artistas e tentará, ainda que com base nas ideias oriundas dos ritmos carnáticos presentes nas composições de Iyer e Mahanthappa, em particular nos *korvais*, substratos rítmicos para construir improvisos jazzísticos. É o que será exposto no próximo capítulo.

5. UM ESTUDO DE CASO: A PREPARAÇÃO E REALIZAÇÃO DE UM RECITAL

Após apresentar os usos do *konnakol* e o *korvai*, desde seu contexto original até a proposição de uso indicada nesta tese, ao final do capítulo 2, e de como este saber musical milenar dialoga com determinados referenciais teóricos de improvisação, se faz necessário apresentar uma demonstração real do seu uso num improviso. É o que será descrito neste capítulo. É preciso, contudo, explicar inicialmente em que bases metodológicas esta demonstração dos *korvais* nos improvisos foi construída. Desta forma, será apresentado a seguir o método utilizado no processo de construção destes improvisos, assim como de sua análise: a Pesquisa Artística.

5.1 O que é Pesquisa Artística?

A Pesquisa Artística não é uma metodologia de fato, já que toma emprestado diversas metodologias de saberes variados. E como há uma pluralidade de metodologias permitidas, não há proposta epistemológica definitiva. Neste tipo de pesquisa, a prática é parte integral do estudo, tornando-se assim uma espécie de metodologia (COBUSSEN, 2022). Na verdade, a Pesquisa Artística é uma abordagem que em grande parte toma emprestado das chamadas “ciências duras” (como química e física) a ideia de focar mais nos experimentos e no resultado deles, ao invés de justificar toda a tomada de decisão com base em pressupostos teóricos.

Nesse contexto, cabe esclarecer as diferenças percebidas entre a pesquisa e a experimentação na arte e na ciência. “O artista por definição é alguém que trabalha num idioma expressivo, ao invés de um idioma cognitivo, e para os quais o grande projeto é uma extensão do desenvolvimento pessoal” (FRAYLING, 1993, p.2, tradução do autor). O que ocorre, segundo Frayling, é que na verdade os artistas estão sempre trabalhando as duas questões (cognitiva e expressiva), porque o processo artístico, antes da obra pronta, envolve uma busca na qual conhecimentos foram acumulados, ainda que não transpareçam em suas obras. Historiadores apontaram durante o curso da história e filosofia das ciências pontos de conexão entre artistas criativos e cientistas experimentais, pela maneira que ambos se utilizaram da intuição e da imaginação na prática de seus ofícios (FRAYLING, 1993).

Experimentação nas artes é um tema recorrente nesta área, e frequentemente as obras de muitos artistas são consideradas “experimentais”. Dos escolásticos à Renascença, “experimento” foi utilizado com o mesmo sentido que “experiência” (BIPPUS, 2013). Experimentos nas artes focam nos meios de produção e representação. Porque os experimentos artísticos agem com e através das práticas estéticas, ou seja, através das práticas

da representação sensual preocupadas com a percepção. Neste sentido, Bippus equipara experimentos artísticos com os experimentos estéticos. Porém, os processos artísticos não são completamente diferentes dos processos de pesquisa nas ciências ou humanidades. Na arte moderna, o adjetivo “experimental” é usado geralmente quando métodos e práticas artísticas fogem das linguagens formais estabelecidas, portanto se distanciando da tradição. À primeira vista isso parece diametralmente oposto ao entendimento de experimentação científica, a qual é associada a noções como reprodutibilidade, controle e mensurabilidade, embora se perceba a existência independente do experimento quando se afirma que “o aparato não se comporta como esperado. O mundo **resiste**⁷⁰” (grifo do autor) (HACKING, 1999, p.71, apud BIPPUS, 2013, p.122). Cientistas que simplesmente não desistem tem que se acomodar a essa resistência, e o fazem de várias maneiras: corrigem a teoria maior sob investigação, reveem crenças sobre como o aparato funciona, modificam o próprio aparato. O produto é o encaixe entre todos estes elementos. Ou seja, um experimento científico também comporta dinâmicas experimentais imprevisíveis que unem inextrincavelmente o intencional e o não intencional.

Se a experiência artística se apoia virtualmente na resistência, em vez de se ajustar a ela como na ciência, ela o faz não apenas para ser surpreendida e dominada pela imprevisibilidade, mas para revelar possíveis formas de experimentar e pensar o mundo e a vida, na interação das práticas estéticas e na resistência da mídia e dos aparelhos etc.⁷¹(BIPPUS, 2013, p. 123).

Por mais que se queira demonstrar que uma pesquisa científica “dura” tenha estreita relação com a prática artística, elas não são definitivamente a mesma coisa (BORG DORFF & SCHUIJER, 2010, apud LÓPEZ-CANO & SAN CRISTÓBAL, 2014, p.18). O que se quer por meio da Pesquisa Artística é conferir alguma disciplina em atividades que muitas vezes são observadas de maneira informal, além de canalizar e apoiar as energias que estão dentro da atividade artística, o que se traduz em ferramentas, instrumentos e estratégias práticas que permitam desenvolver este trabalho (ibidem, p.19). Isto significa desenvolver junto aos estudantes instrumentos metodológicos e heurísticos para que se desenvolvam melhor. “Como atividade crítica, a investigação deve analisar a si mesma de maneira permanente” (STEYERL, 2010, apud LÓPEZ-CANO & SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 19, tradução do autor). O indivíduo que quiser se incorporar a este âmbito investigador proposto pela Pesquisa

⁷⁰“Typically, the apparatus does not behave as expected. The world *resists*.”

⁷¹“If the artistic experience virtually relies on resistance, instead of adjusting to it as in science, it does so not merely to be surprised and overwhelmed by unpredictability, but rather to reveal possible ways to experience and think the world and about life, in the interplay of aesthetic practices and the resistance of the media and the apparatus, etc.”

Artística, deverá se dispor a trabalhar em prol de um novo perfil de artista, cuja principal característica é realizar uma reflexão contínua sobre sua própria prática artística. Em termos práticos, esta reflexão contínua significa que aspectos da própria atividade e o que está em torno dela serão problematizados constantemente. Este artista engajado na abordagem da Pesquisa Artística precisa ainda ser capaz de elaborar um discurso próprio sobre sua proposta e como ela se coloca frente às manifestações artísticas de seu tempo. O processo frequentemente colocará este artista/pesquisador em situações longe de sua zona de conforto, incertezas e questionamentos, até que finalmente será capaz de se integrar a uma crescente produção e discussão de conhecimento, cuja pretensão é “transformar as práticas artísticas hegemônicas” (LÓPEZ-CANO & SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 37, tradução do autor). Em suma, a Pesquisa Artística é uma maneira de criar arte, nem melhor nem pior que as outras: apenas distinta delas; e que em termos acadêmicos não precisaria ser uma dissertação da obra realizada ou do processo de criação, mas que seguramente acumula conhecimento (ibidem, p.57).

5.2 Fases de trabalho na Pesquisa Artística

Em instituições reconhecidas por trabalhar com Pesquisa Artística, geralmente o trabalho se inicia por meio de um documento denominado “plano de trabalho”. Este documento seleciona as principais características do projeto, o que propõe obter, o conhecimento que quer alcançar, sua utilidade e destinatários, os métodos que deseja empregar, seus objetivos etc. É um documento que comunica a forma em que está criado o projeto e deve convencer seu destinatário de sua viabilidade. Outra função do plano de trabalho é coordenar e estruturar todas as tarefas de investigação ao longo de todo o processo. O problema ou “pergunta” de pesquisa define o que se pretende explorar. As tarefas de pesquisa são as ações concretas que serão realizadas para responder à pergunta. Estas ações se inserem nas metodologias. Segundo Lopez-Cano e San Cristóbal (2014, p.66), um plano de trabalho em geral sofre alterações no decorrer do processo de pesquisa. Caso este plano permaneça o mesmo do início ao fim do processo, certamente algo está errado: ou a pesquisa não atingiu seus objetivos, ou seus resultados podem estar sendo falseados.

No âmbito da Pesquisa Artística a pergunta de pesquisa possui uma hierarquia elevada graças ao que ela é capaz de desencadear processos, conforme demonstrado no final do parágrafo anterior. Em toda investigação da Pesquisa Artística, as perguntas passam por um processo de refinamento antes de chegarem à forma operacional. Porém, as perguntas de pesquisa não constituem um critério coercitivo que determina todo o trabalho do princípio ao

fim. Podem e devem trocar ao longo da pesquisa, e muitas vezes as perguntas iniciais desaparecem, dando lugar a outras, melhor formuladas e mais de acordo com o que está sendo descoberto. No processo de definição da pergunta, deve-se ter em mente que elas devem ser solucionáveis na prática, e expressas de forma clara e específica, sem ambiguidades ou contradições. Logo, devem responder aos interesses do pesquisador, mas também abordar inquietudes de outros membros de sua comunidade artística, já que toda pesquisa se insere num espaço social. Uma boa pergunta está estreitamente vinculada com a prática, de tal modo que ler a pergunta convida à ação artística. Também reflete os interesses e inquietudes do investigador, está vinculada às suas competências e é relevante para seu entorno artístico, além de gerar mais perguntas subordinadas ou coordenadas, e permite estabelecer critérios para se avaliar se ela foi ou não respondida a contento (LÓPEZ-CANO & SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 73).

Gerar perguntas é um trabalho que requer criatividade, dedicação e muita reflexão. Aqui é necessário estabelecer desde o começo o ciclo “ação/criação-reflexão”, para permitir que a emergência e a correção das perguntas acompanhem o processo. As perguntas principais são aquelas relacionadas com o propósito do projeto e seus elementos mais relevantes (qual é o tema principal do meu projeto?), e as perguntas secundárias são relacionadas com os meios necessários para realizar a investigação, os materiais, as técnicas relevantes e sua função dentro do projeto (que estratégias e materiais devo desenvolver para concluir meu projeto?) (LÓPEZ-CANO & SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 71).

5.3 Autoetnografia e Pesquisa Artística

Observa-se que na grande maioria das metodologias acadêmicas, são oferecidos instrumentos de observação, análise, registro e avaliação de outras pessoas que não são o pesquisador. Na Pesquisa Artística, o que realmente interessa é “o acúmulo de ações que desenvolve o próprio autor da investigação” (LÓPEZ-CANO & SAN CRISTÓBAL, 2014, p.134, tradução do autor). Buscando uma analogia, é como se o artista/acadêmico fosse ao mesmo tempo o cientista e o rato de laboratório. E como se orienta essas tarefas de investigação do estudo de rotinas, ideias, tarefas e atividades do investigador, que é ao mesmo tempo investigado? Um recurso frequentemente utilizado na Pesquisa Artística é a autoetnografia.

Mas cabe aqui uma explicação: não temos aqui a pretensão de utilizar a autoetnografia nas bases em que se apoia dentro da antropologia, mas se valendo de ferramentas da autoetnografia para a coleta de dados. Seria até mais adequado afirmar que temos aqui muito

mais uma auto-observação organizada do que a autoetnografia propriamente dita. Dito isto, vamos explicar em que diretrizes dentro da autoetnografia trabalharemos nossa pesquisa.

Pode-se definir autoetnografia como um método de se “incorporar a reflexividade sobre os aspectos em que os olhares de fora do pesquisador não podem ou se limitam a fazer” (SENA, 2009, apud LÓPEZ-CANO & SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 138, tradução do autor). Há algo de autobiográfico na autoetnografia, mas existe algo que promove uma diferença substancial: enquanto a autobiografia é um recorte dos principais acontecimentos da vida do sujeito que a escreve, a autoetnografia é um estudo da introspecção individual, em primeira pessoa, que pretende lançar luz sobre a cultura a que pertence o sujeito. E o faz por meio de “descrições culturais mediadas por meio da linguagem, história ou da explicação etnográfica” (ELLIS & BOCHNER, 2000, apud LÓPEZ-CANO & SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 139, tradução do autor). Como a etnografia, a autoetnografia tem como objetivo a compreensão de uma cultura, mas sublinhando a experiência autobiográfica. A informação autoetnográfica pode se centrar no próprio sujeito, em suas interações com outras pessoas e em sua interação com objetos materiais e culturais. Na medida em que se quer incluir na investigação a vivência emocional, as preferências estéticas ou o mundo sensível do pesquisador, é requerido no processo e incluído como dados ou textos autoetnográficos, alguns dispositivos artísticos ou estéticos como relatos de ficção, fotos, imagens visuais ou metafóricas com as que descrevem ou representam algumas sensações ou pensamentos.

Aqui cabe inserir o conceito de “autoetnografia analítica” definido por Anderson (2006), definido como aquela na qual o pesquisador é um elemento de dentro da pesquisa, é visível como sendo um membro em textos publicados e é comprometido em desenvolver entendimentos teóricos de fenômenos sociais mais abrangentes. Há cinco características presentes no pesquisador que está inserido nesta modalidade de autoetnografia:

1) Status de membro completo da pesquisa (*CMR-Complete Member Researcher*)

Há dois tipos de CMR: o CMR “oportunista”, que nasce dentro de um grupo, ou entra neste grupo por acaso, ou adquiriu familiaridade e intimidade por meio de “participação ocupacional, recreacional ou do estilo de vida” (ANDERSON, 2006, p. 379, tradução do autor); e o CMR “convertido”, que se interessa pelo assunto orientado apenas pelos dados, mas acaba se convertendo pela força da imersão no assunto e durante o período imerso se torna um membro do grupo (Op.cit.). No caso desta tese, meu status é de um CMR do tipo oportunista, já que meu interesse pelo *konnakol* é anterior ao ingresso na pós-graduação.

2) Reflexividade analítica

É a expressão da consciência do pesquisador de sua necessária conexão com a situação da pesquisa e, conseqüentemente, seus efeitos sobre ela. O autoetnografado não apenas forma parte do processo de representação, mas está em parte formado por esses processos como os significados culturais que criaram conjuntamente (pesquisador e objeto de estudo) e são constituídos em conversação, ação e texto.

3) Visibilidade narrativa do ser pesquisador

A autoetnografia analítica exige que o pesquisador seja visível por meio do texto. Tal visibilidade demonstra o engajamento pessoal no mundo social sob estudo, devendo até discutir mudanças em suas crenças e relações no percurso do trabalho de campo, e que ele esteja envolvido na construção do significado e valores nos mundos sociais que investiga. Para efetivar este propósito, as notas de campo devem incluir o registro dos sentimentos e reações do pesquisador, bem como dos demais dados (ANDERSON, 2006, p.384). Nesta tese, a visibilidade narrativa do pesquisador aparecerá no arquivo de texto “Diário da Pesquisa Artística”, e na pasta “reflexão” dentro de uma planilha, que serão detalhados na próxima seção deste texto (5.4-“O processo”).

4) Diálogo com informantes para além de si

O pesquisador pode facilmente ser absorvido por questões muito pessoais, já que é exposto a dados desta natureza o tempo todo. É necessário que a autoetnografia analítica vá além da ideia de auto experiência (ainda que a autoetnografia analítica tenha raízes nesta auto experiência), necessitando para isso de informantes externos a ele. No caso específico desta pesquisa, os informantes serão os músicos que tocarão junto ao autor da tese, os quais terão instruções sobre o *konnakol* e os *korvais*, bem como sua utilização nos improvisos.

5) Comprometimento com a análise teórica

O propósito da autoetnografia analítica é seu comprometimento com uma agenda

analítica. Não apenas documentar a experiência pessoal, mas ao invés disso usar os dados empíricos para obter *insights* com algum conjunto mais amplo de fenômenos sociais do que aqueles fornecidos pelos próprios dados. A característica definitiva da autoetnografia analítica é essa qualidade de transcender o mundo pesquisado por meio de uma generalização mais ampla.

Portanto, o processo de coleta de dados, com o objetivo de se implementar uma improvisação jazzística em que se utilize os *korvais*, tem base nos pressupostos da Pesquisa Artística, valendo-se de ferramentas oriundas da autoetnografia analítica para a descrição de todo o processo.

5.4 O processo

O ponto de partida destes estudos foi baseado em duas grandes questões e duas observações (que também não deixam de ser perguntas) surgidas a partir destas grandes questões. A primeira grande questão é: realmente é possível utilizar o material rítmico do *konnakol* e dos *korvais* como uma possibilidade para um improviso melódico jazzístico⁷²? A segunda grande questão: o material rítmico do *konnakol* e dos *korvais* está dentro da classe de referente ou de base de conhecimento? Das observações decorrentes, a primeira delas surge da afirmação de Nelson (2008) de que o *korvai* utiliza elementos que foram previamente apresentados durante o solo de percussão. Logo, criou-se a expectativa da seguinte pergunta: os elementos rítmicos do *korvai*, como sugeridos nesta tese, deveriam ser inseridos previamente num improviso, ou prescindiriam desta etapa? A segunda observação foi uma reflexão surgida a partir do texto de Sankaran (2010, p.33) ao explicar o conceito de *eduppu*, que vem a ser o ponto alvo de onde se inicia uma canção (na música carnática) dentro do ciclo da *tala*, geralmente ocorrendo no *sam* (o tempo 1). Porém, a exemplo do que ocorre na música ocidental, há muitas músicas que iniciam antes ou depois do *sam*. Em tais casos, esse lugar na *tala* passa a ser o *eduppu*, e todas as *moras* e *korvais* passam a se iniciar e terminar neste mesmo lugar. Considerando que o jazz é uma música que trabalha frequentemente em contextos rítmico-melódicos onde se utilizam síncofes, e muitas músicas do repertório do jazz iniciam suas melodias **depois** (grifo do autor) do tempo 1 ou em anacruse⁷³, foi considerado o fato de que talvez houvesse um encaixe melhor dos *korvais* deslocando-os do tempo 1. Assim

⁷² Conforme a definição de "improviso jazzístico" descrita na p.41 deste texto.

⁷³ Como é o caso das composições de Charlie Parker "Confirmation" (anacruse), "Ornithology" (acéfalo, deslocado do tempo 1) e "Scrapple From The Apple" (idem).

temos mais uma pergunta: é possível implementar um *korvai* num improviso mesmo não partindo do tempo 1, a despeito de toda a dificuldade que já teria normalmente partindo dele?

Procurou-se registrar os momentos da prática da improvisação da forma mais acurada possível. Para isto, vídeos registraram todo momento de tentativas de uso dos *korvais* nos improvisos, geralmente em sessões de 10 a 15 minutos cada. Quando os vídeos não foram armazenados no celular, utilizou-se o recurso da *live* (vídeos registrados ao vivo) na plataforma de vídeos e rede social YouTube. Também foi elaborada uma planilha de Excel, dividida em três “fichas”: “criação”, “ação” e “reflexão”, para que utilizasse os preceitos recomendados por López-Cano & San Cristóbal (2014, p.74), já que fazer e refletir sobre este fazer é um processo indispensável dentro da Pesquisa Artística. A primeira ficha dava conta apenas de todas as tarefas feitas a cada dia. A segunda fazia a mesma coisa, porém dando uma descrição mais detalhada de cada tarefa, dia a dia, observando inclusive a quantidade de erros e acertos nas tentativas dos *korvais*⁷⁴. E a terceira ficha dava conta das mesmas tarefas diárias, detendo-se, porém, em reflexões que surgiram no momento da execução da tarefa. Para isto, foram elaboradas colunas denominadas “pensamentos associados à ação” e “emoções associadas à ação”⁷⁵.

⁷⁴ Em alguns casos, quando a tentativa do uso do *korvai* se deu por alguma razão de maneira atabalhoada, com as notas não muito limpas, a tentativa era dada como certa, mas se acrescentou ao lado do acerto a sigla “cfs” (=confuso).

⁷⁵ Muitos dos itens presentes em cada coluna e mesmo a divisão da planilha nas referidas fichas estão presentes como sugestões de estratégias de coleta de dados presentes em LÓPEZ-CANO & SAN CRISTÓBAL (2014, p.158).

Tabela 2- Trecho de planilha do Excel com o processo autoetnográfico do uso dos *korvais* em improvisos jazzísticos, dentro da pasta “ação”

Ação artística	Descrição da tarefa	Data de realização	Resultado técnico	Inserções corretas do korvai na parte A	Total de tentativas de korvai na parte A	Inserções corretas do korvai na parte B	Total de tentativas de korvai na parte B	Resultado musical	Observações
Korvai 1 sobre RC lento	Tocar o korvai Taka.Kita.Taka.Tom.Ge (e variações) sobre um rhythm changes em bpm 136, tom de Bb, em momentos variados do improviso	05/10/2022	Primeiro vídeo: início com muitas tentativas infrutíferas no B; opção por fórmulas de pentatônicas em4as e alguns momentos arriscando. Houve alguns momentos esquecendo o korvai, o que foi mais ou menos resolvido quando se "cantou" o improviso.						
Korvai 1 sobre RC médio	Tocar o korvai Taka.Kita.Taka.Tom.Ge (e variações) sobre um rhythm changes em bpm 232, tom de Bb, em momentos variados do improviso	05/10/2022							
Korvai 1 sobre RC rápido	Tocar o korvai Taka.Kita.Taka.Tom.Ge (e variações) sobre um rhythm changes em bpm 289, tom de Bb, em momentos variados do improviso	05/10/2022							
Korvai 1 sobre Dinorah Dinorah	Tocar o korvai Taka.Kita.Taka.Tom.Ge (e variações) sobre a música "Dinorah Dinorah" (bpm 119, tom de Am), em momentos variados do improviso	05/10/2022							
Korvai 1 sobre RC lento	Tocar o korvai Taka.Kita.Taka.Tom.Ge (e variações) sobre um rhythm changes em bpm 136, tom de Bb, em momentos variados do improviso	06/10/2022							
Korvai 1 sobre RC médio	Tocar o korvai Taka.Kita.Taka.Tom.Ge (e variações) sobre um rhythm changes em bpm 232, tom de Bb, em momentos variados do improviso	06/10/2022							
Korvai 1 sobre RC rápido	Tocar o korvai Taka.Kita.Taka.Tom.Ge (e variações) sobre um rhythm changes em bpm 289, tom de Bb, em momentos variados do improviso	06/10/2022							
Korvai 1 sobre Dinorah Dinorah	Tocar o korvai Taka.Kita.Taka.Tom.Ge (e variações) sobre a música "Dinorah Dinorah" (bpm 119, tom de Am), em momentos variados do improviso	06/10/2022							

Fonte: Planilha elaborada pelo autor

Tabela 3- Trecho de planilha do Excel com o processo autoetnográfico do uso dos *korvais* em improvisos jazzísticos, dentro da pasta “reflexão”

Ação artística	Descrição da tarefa	Data de realização	Pensamentos associados à ação	Emoções associadas à ação
Korvai sobre RC lento	Tocar o korvai Taka.Kita.Taka.Tom.Ge (e variações) sobre um rhythm changes em bpm 136, tom de Bb, em momentos variados do improviso	05/10/2022		
Korvai 1 sobre RC médio	Tocar o korvai Taka.Kita.Taka.Tom.Ge (e variações) sobre um rhythm changes em bpm 232, tom de Bb, em momentos variados do improviso	05/10/2022		
Korvai 1 sobre RC rápido	Tocar o korvai Taka.Kita.Taka.Tom.Ge (e variações) sobre um rhythm changes em bpm 289, tom de Bb, em momentos variados do improviso	05/10/2022		
Korvai 1 sobre Dinorah Dinorah	Tocar o korvai Taka.Kita.Taka.Tom.Ge (e variações) sobre a música "Dinorah Dinorah" (bpm 119, tom de Am), em momentos variados do improviso	05/10/2022		
Korvai sobre RC lento	Tocar o korvai Taka.Kita.Taka.Tom.Ge (e variações) sobre um rhythm changes em bpm 136, tom de Bb, em momentos variados do improviso	06/10/2022		
Korvai 1 sobre RC médio	Tocar o korvai Taka.Kita.Taka.Tom.Ge (e variações) sobre um rhythm changes em bpm 232, tom de Bb, em momentos variados do improviso	06/10/2022		
Korvai 1 sobre RC rápido	Tocar o korvai Taka.Kita.Taka.Tom.Ge (e variações) sobre um rhythm changes em bpm 289, tom de Bb, em momentos variados do improviso	06/10/2022		

No final do terceiro quarto de hora, eu me senti bastante cansado. Parece pra tomar um café. O cansaço persistiu no segundo RC lento. Outra coisa que me ocorreu é que um melhor domínio da estrutura harmônica do RC (independentemente do andamento) vai me deixar mais tranquilo pra implementar as ideias dos korvais

É confuso, mas ao mesmo tempo muito revelador. Me senti revigorado na primeira hora, e exaurido na segunda.

Também durante todo o processo, e mesmo depois dele, anotaram-se reflexões mais agudas sobre as tarefas diárias, que foi denominado de “diário da Pesquisa Artística”. Nele constam não apenas um registro o mais acurado possível sobre as tarefas diárias, vídeo a vídeo, período a período, mas também reflexões posteriores, que estavam mais ou menos relacionados diretamente às ações artísticas. Tomando uma frase atribuída ao saxofonista Wayne Shorter, “a música é só uma gota no oceano da vida⁷⁶”. Ou em outras palavras: a música faz parte da vida, não o contrário. Portanto, com relativa frequência foi anotada alguma questão familiar, política ou de cunho mais existencial durante a feitura do diário que de alguma forma interferiu no processo, já que, analogamente à frase de Shorter, a vida se sobrepõe à música. A planilha pode ser acessada no *link* do Google Drive, indicado no Anexo 1 desta tese. O texto do diário da Pesquisa Artística está na íntegra dentro do Anexo 2.

Como há um número imenso de *korvais* compostos que poderiam ser tentados, e um número igualmente grande de músicas do repertório jazzístico a se tentar a improvisação com o uso dos *korvais*, uma redução de escopo se fez necessária. Num primeiro momento três *korvais* foram experimentados, porém a dificuldade com os materiais reduziu essa quantidade para um *korvai* apenas. Este foi utilizado sobre as seguintes progressões harmônicas: 1) um *rhythm changes* no tom de Si bemol maior⁷⁷, e; 2) a canção de Ivan Lins e Vitor Martins “Dinorah Dinorah”, no tom de Lá menor.

Por mais que fosse sugerida a utilização de *korvais* em contextos harmônicos mais fluidos, neste momento da pesquisa persistia a crença na possibilidade de seu uso num contexto mais habitual. Por isso a opção pelo *rhythm changes*, uma progressão que muito frequentemente passa no processo de formação dos improvisadores de jazz (BERLINER, 1994, p.76-79; idem, p.232). Já a escolha de “Dinorah Dinorah” aconteceu pela percepção de que, apesar de não ser uma progressão harmônica das mais fáceis (há alguns momentos de movimento cromático de acordes e mudanças de centro tonal), ela tinha ao mesmo tempo um caráter mais relaxado, por conta de seu ritmo mais ou menos próximo de gêneros afro-cubanos como o cha-cha e o bolero, tornando sua execução (e improvisação) mais afastada de um caráter desafiador. Foi elaborado pelo autor bases rítmico-harmônicas para “Dinorah Dinorah” e o *rhythm changes* com o *software* de áudio e MIDI Logic Pro, sendo que para este

⁷⁶ “Music is just a drop in the ocean of life”. A frase foi dita por Shorter à sua então baterista, Terri Lynne Carrington, em resposta a frequentes reclamações da mesma sobre sua suposta má atuação. A citação pode ser assistida sendo dita pela própria Terri em <https://www.youtube.com/watch?v=XyBiibgfj0>.

⁷⁷ Aparece na planilha denominado como “RC”.

último foram elaboradas bases em quatro andamentos: lento (136 bpm), médio/lento (187 bpm), médio (232 bpm) e rápido (289 bpm)⁷⁸.

O *korvai* utilizado nestas duas músicas é o **Taka.Kita.Taka.Junu.Tom.ge** (3x) (*purvangam*) + **Tadigenatom TadigenatomTadigenatomTom.ge** (3x) (*uttarangam*), incluindo aí suas variações.

Figura 36- *Korvai* utilizado nos improvisos de "Dinorah Dinorah" e "Oleo"

Taka.Kita.Taka.Junu.Tom.geTa
ka.Kita.Taka.Junu.Tom.geTaka
.Kita.Taka.Junu.Tom.geTadige
natomTadigenatomTadigenatomTom.geTa
digenatomTadigenatomTadigenatomTom.
geTadigenatomTadigenatomTadigenatom

Taka.Kita.Junu.Tom.geTaka.Ki
ta.Junu.Tom.geTaka.Kita.Junu
.Tom.geTadi.GenatomTadi.Genatom
Tadi.GenatomTom.geTadi.GenatomTa
di.GenatomTadi.GenatomTom.geTadi
.GenatomTadi.GenatomTadi.Genatom

Taka.Kita.Tom.geTaka.Kita.Tom
.geTaka.Kita.Tom.geTa.Di.Ge
natomTa.Di.GenatomTa.Di.Genatom
Tom.geTa.Di.GenatomTa.Di.Gena
tomTa.Di.GenatomTom.geTa.Di.Ge
natomTa.Di.GenatomTa.Di.Genatom

Fonte: PASSOS, 2019

Uma observação importante a ser feita é que este *korvai* não será executado de forma inteira e sequencial, e sim fracionada. Em alguns momentos será tentado apenas a primeira parte, chamado nos relatos autoetnográficos como “primeira repetição” (**Taka.Kita.Taka.Junu.Tom.ge** etc.), em outros a segunda, chamada de “primeira variação” nos relatos autoetnográficos (**Taka.Kita.Junu.Tom.ge** etc.) e em outros a terceira, chamada de “segunda variação” (**Taka.Kita.Tom.ge** etc.). A razão disto é a concordância com as

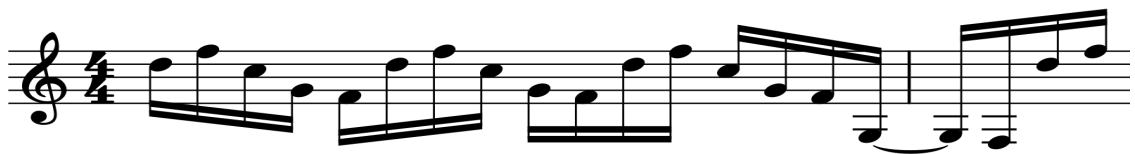
⁷⁸ A base no andamento “médio/lento” surgiu durante o processo e foi implementado a partir do dia 17/11/2022, por conta de uma dificuldade com os materiais propostos a se utilizarem na improvisação, entre os andamentos “lento” e “médio”. Daí uma base num andamento intermediário foi elaborada, para que se pudesse trabalhar efetivamente os materiais melódicos e rítmicos, de forma gradual e progressiva.

afirmações de Iyer e Okazaki sobre o quanto a “escala”, o tamanho dos *korvais*, constituem um fator limitador para seu uso.

5.4.1 Relato inicial das experiências

Os registros de uso do *korvai* no improviso jazzístico se iniciaram no dia 16 de setembro de 2022. Não ocorreu inicialmente da maneira sequencial e ordenada que se esperava, em parte por conta de algumas mudanças no processo. Inicialmente havia se planejado tocar três *korvais* diferentes nas sequências harmônicas mencionadas, mas para se obter um resultado mais acurado, manteve-se um *korvai* apenas. O segundo registro só se deu no dia 05 de outubro de 2020, e a partir daí tentou-se fazer registros diários, na medida do possível. Houve uma ampla variedade de intempéries nos espectros familiar, pessoal e até político atuando, afora o cansaço mental e físico imposto pela tarefa em si, ainda que os registros raramente ultrapassassem uma hora diária. Por volta do dia 21 de outubro de 2022 (ou seja, passado um mês e cinco dias desde o início da coleta de dados) apresentou-se uma fluência dentro dos paradigmas melódicos propostos. Por conta de pesquisas sendo feitas anteriormente com o objetivo de usar o *korvai* em improvisos jazzísticos (LOPES, 2020), materiais foram adaptados e utilizados repetidamente no processo de construção melódica. Um deles foi o uso de uma escala pentatônica em quartas durante o trecho do *uttarangam* **TadigenatomTadigenatomTadigenatomTom.ge**, como demonstrado a seguir.

Figura 37- Trecho de pentatônica em quartas para o *uttarangam* (primeira repetição)



Fonte: Transcrição feita pelo autor

No dia 20/10/2022, observou-se que alguns dos objetivos haviam sido alcançados, ou seja: foi possível utilizar o *korvai* como um dos elementos do improviso jazzístico, bem como se utilizou elementos dele previamente, como que a preparar sua entrada. Um momento que isto pôde ser observado foi durante o improviso sobre o *rhythm changes* rápido feito neste dia, como se observa no trecho da transcrição a seguir⁷⁹:

⁷⁹ O vídeo do improviso parcialmente transcrito encontra-se em <https://youtu.be/sfIrupZpk-E>.

Figura 38- Transcrição parcial do improviso sobre *rhythm changes* utilizando o *korvai* em 20/10/2022

♩ = 289

D7 G7

taka kita taka juno taka kita taka juno

6 C7 Cm7 F7 B♭6 Bdim Cm7 C♯dim

12 Dm7 G7 Cm7 F7 Fm7 B♭7 E♭6 Edim Dm7 G7

17 Cm7 F7 B♭6 Bdim Cm7 C♯dim Dm7 G7 Cm7 F7

taka ju no ta ka ki ta ta ka ju no

22 Fm7 B♭7 E♭6 Edim Dm7 G7 Cm7 B♭7 B♭6 Bdim Cm7 C♯dim

28 Dm7 G7 Cm7 F7 Fm7 B♭7 E♭6 Edim Dm7 F7 B♭6

2

34 D7 G7 C7 Cm7

41 F7 Bb6 Bdim Cm7 C#dim Dm7 G7 Cm7 F7

46 Fm7 Bb7 Eb6 Edim Dm7 G7 Cm7 F7 Bb6 Bdim

ta ka ki ta ta ka

51 Cm7 C#dim Dm7 G7 Cm7 F7 Fm7 Bb7

ju no tom ge ta ka ki ta ta ka ju no tom ge ta ka ki ta ta ka ju

55 Eb6 Edim Dm7 G7 Cm7 F7

no tom ge ta di ge na tom ta di ge na tom ta di ge na tom tom ge ta

58 Bb6 Bdim Cm7 C#dim Dm7 G7

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

61 Cm7 F7 Fm7 Bb7 Eb6 etc.

ge na tom ta di ge na tom tam

Fonte: Transcrição feita pelo autor

Para que se possa identificar mais facilmente as inserções dos motivos rítmicos do *korvai*, foram inseridas na transcrição da Figura 40 as sílabas abaixo das notas, nos lugares onde os motivos são parcialmente utilizados. No início do improviso, as sílabas **Taka.**, **Kita.** e **Juno.** são aglutinadas na figura da semínima pontuada. Depois, são mais explicitadas, como

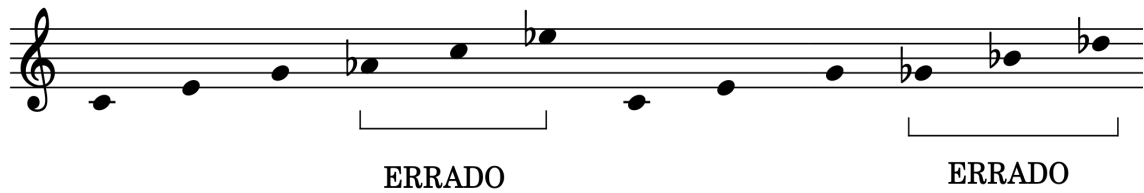
ocorre nos compassos 18, 19 e 20 da transcrição. Do compasso 50 ao 61, ocorre a inserção do *korvai*.

5.4.1.2 Uma outra abordagem melódica: considerações sobre o uso do *Triadic Chromatic Approach* nos *korvais*

A partir do dia 21/10/2022, em busca de propostas metodológicas de improvisação melódica onde as melodias não se limitassem à tonalidade ou funcionalidade da base harmônica, procurei materiais mais desprendidos da harmonia tradicional, mas nem por isso livres de algum tipo de ordenação. Neste momento da pesquisa, a abordagem melódica escolhida foi a do *Triadic Chromatic Approach* (“abordagem triádica cromática”), desenvolvida e divulgada pelo saxofonista estadunidense George Garzone (Boston, Massachusetts, Estados Unidos, 1950-). Nesta abordagem, há regras consideravelmente restritivas de construção melódica a serem seguidas, e desta forma funcionam para nossa pesquisa como uma maneira de delimitar o estudo.

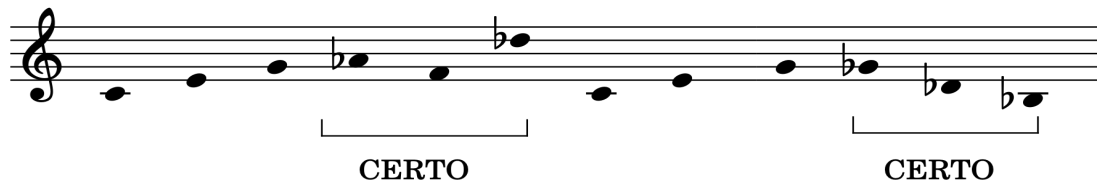
O *Triadic Chromatic Approach* se divide em duas partes: *random triadic approach* (“abordagem triádica aleatória”) e *random chromatic approach* (“abordagem cromática aleatória”). No *random triadic approach*, o critério a ser seguido é o seguinte: 1) selecione e toque uma tríade (maior, menor, aumentada ou diminuta); 2) depois de tocá-la seja em que sentido for (ascendente ou descendente), mova a última nota um semitom acima ou abaixo e toque a partir dessa nota uma outra tríade, que não necessariamente precisa ser da mesma natureza da sua antecessora. Entretanto, a tríade seguinte não pode ser montada seguindo o mesmo sentido da tríade anterior, nem no mesmo sentido nem na mesma inversão, sendo sugerida uma permutação de notas como alternativa. Garzone afirma que resultados melhores são obtidos quando a segunda tríade é executada numa direção diferente do que aquela que a precedeu, provavelmente em busca de um interesse melódico que evite repetições (já que o próprio Garzone não se estendeu em explicações a esse respeito). Também se sugere como alternativa às tríades o trecho da escala pentatônica “tônica-segunda-terça-quinta” (GARZONE, 2009, p. 1-9).

Figura 39- Tríades maiores executadas de maneira errada segundo o *random triadic approach*: a tríade seguinte a primeira manteve a direção e posição (fundamental)



Fonte: GARZONE, 2009

Figura 40- Tríades maiores executadas de maneira correta segundo o *random triadic approach*. No primeiro exemplo, houve uma permutação de notas na segunda tríade. No segundo exemplo a tríade seguinte mudou de direção



Fonte: GARZONE, 2009

Já os princípios básicos do *random chromatic approach* são os seguintes: 1) as linhas melódicas construídas são notas cromáticas que devem permanecer dentro de um intervalo de 3ª maior; 2) os mesmos intervalos não podem ser repetidos consecutivamente na mesma direção, dentro deste intervalo de 3ª maior (GARZONE, 2009, p. 4-7).

Figura 41- Uso do *random chromatic approach* dentro do intervalo Fá-Lá



Fonte: GARZONE, 2009

Um exemplo da conjunção dos dois princípios (*random triadic* e *random chromatic*) pode ser observado neste trecho do contracanto ao tema na versão de George Garzone para “Have You Met Miss Jones”, presente no disco “Four’s And Two’s” (1995)⁸⁰.

⁸⁰ Este contracanto em “Have You Met Miss Jones” tem sido utilizado por Garzone como uma espécie de “estudo” para demonstração prática do *triadic chromatic approach*. O trecho do contracanto parcialmente transcrito na Figura 44 está disponível para audição no link <https://youtu.be/gc8q-QPweoQ>.

Figura 42- Uso do *random triadic* e *random chromatic* no contracanto de “Have You Met Miss Jones”, versão de George Garzone (GARZONE, 2009)

Fonte: Transcrição feita pelo autor

Embora o uso de tríades e cromatismos como são utilizados no *Triadic Chromatic Approach* possua similaridades com alguns dos Recursos Geradores de Coerência de Merlino (arpejos e desenvolvimentos motivicos), eles não são exatamente iguais. Embora a abordagem de Garzone use arpejos de tríades, ele busca por meio de seu critério de construção um fluxo que busca algum tipo de aleatoriedade; começa com uma tríade (que não necessariamente tem relação com o acorde da harmonia dada) e segue para a nota seguinte, meio tom acima ou abaixo, sob a condição de que ela não terá a mesma inversão da anterior. Da mesma forma, o *random chromatic approach* busca este sentido de aleatoriedade, que se percebe na não-repetição de intervalos consecutivos na mesma direção. Portanto, tanto o *random triadic approach* quanto o *random chromatic approach* estariam afastados da ideia de desenvolvimento motivico.

Ainda que não exista a habitual relação entre melodia construída e acorde (a relação “acorde-escala”), os critérios de construção melódica a serem observados durante o uso do *Triadic Chromatic Approach* também tomam a atenção do improvisador. E de fato foi mais difícil implementá-lo no paradigma rítmico do *korvai*, o que já havia sido superado utilizando a abordagem anterior da escala pentatônica. Parece lógico afirmar que, numa situação em que um elemento musical é mais complicado que o habitual, a alternativa é compensar com algum outro elemento facilitador. A opção utilizada até o dia 20 de outubro foi a de compensar o ritmo mais intrincado do *korvai* com a escolha de uma estrutura melódica mais simplificada, na forma da escala pentatônica. No caso do uso do *Triadic Chromatic Approach*, se fez necessária uma aquisição de “base de conhecimento” (conforme os escritos de Jeff Pressing), ou seja: formular uma base de dados de linhas melódicas construídas utilizando o *random triadic approach* e o *random chromatic approach*. Isso significou construir linhas tanto para o *purvanganam* quanto para o *uttaranganam*. Durante o processo, e de maneira não intencional, enquanto avaliava o que havia construído de linhas melódicas, percebi que houve uma preponderância de linhas feitas com o *random triadic* para o *purvanganam*, e de linhas feitas com o *random chromatic* para o *uttaranganam*.

Apesar das dificuldades iniciais descritas, observou-se algumas vantagens no uso do *Triadic Chromatic Approach*. Já que ele prescindiu da preocupação com contextos harmônicos, a mesma construção rítmico-melódica pode ser utilizada em diferentes contextos harmônicos.

Apresentamos agora a primeira repetição do *korvai* utilizando o *Triadic Chromatic Approach* utilizada em quatro situações harmônicas diferentes: as partes A e B do *rhythm changes*, e as partes A e B de “Dinorah Dinorah”. Ou seja: a mesma linha rítmico-melódica coube em quatro situações harmônicas distintas uma da outra. A linha melódica apresentada foi uma das muitas possibilidades catalogadas, e foi elaborada no dia 13/11/2022. As Figuras 45, 46, 47 e 48 que aparecem a seguir, descrevendo o uso da mesma linha melódica em diferentes contextos harmônicos, podem ser ouvidas junto às suas transcrições através do link <https://youtu.be/OEmgdIFug8Y>.

Figura 43 – Linha de *korvai* com o *Triadic Chromatic Approach* utilizada na parte A do *rhythm changes*

The musical score consists of three staves of music in treble clef, with a key signature of one flat (Bb). The melody is written in eighth and quarter notes. Brackets below the notes group them into triads. Above the first staff, chords are indicated: Bb7, Bdim, Cm7, C#dim, Dm7, G7, Cm7, F7, Fm7, Bb7. Below the first staff, triads are labeled: tríade G, tríade Ab, tríade F#m, tríade Bb, tríade E, tríade F, tríade Eb, tríade D. Above the second staff, chords are indicated: Eb7, Edim, Dm7, G7, Cm7, F7, Bb7, Bdim. Below the second staff, triads are labeled: tríade E, Sol-Si, Dó-Mi, Fá-Lá, Sib-Ré, Ré-Fá#. Above the third staff, chords are indicated: Cm7, C#dim, Dm7, G7, Cm7, F7, Fm7, Bb7, Eb7, Edim. Below the third staff, triads are labeled: Mib-Sol, Si-Ré#, Sol-Si, Ré-Fá#.

Fonte: Transcrição feita pelo autor

Figura 46 – Linha de *korvai* com o *Triadic Chromatic Approach* utilizada na parte B de “Dinorah Dinorah”

The musical score consists of four systems of music, each with a key signature and chord labels. The first system is G7sus4(9) and includes triads G, Ab, F#m, and Bb. The second system is Fm7(9) and includes triads E, F, Eb, D, E, and Sol-Si. The third system is Bb7(13) and Abm7 and includes syllables Dó-Mi, Fá-Lá, Sib-Ré, Ré-Fá#, and Mib-Sol. The fourth system is Db7(9), Ebmaj7, and C7sus4(13) and includes syllables Si-Ré#, Sol-Si, and Ré-Fá#.

Fonte: Transcrição feita pelo autor

Convém reiterar que estas possibilidades foram desenvolvidas com apenas uma variação do *korvai*, ou seja: ainda haveria mais duas outras possibilidades rítmicas com o mesmo extrato melódico.

Pensando sobre a “agógica” presente no *korvai* e sua adaptação para o instrumento guitarra, tendo em vista o uso do conceito do *Triadic Chromatic Approach*, observou-se algumas limitações. Diferentemente do que ocorreu no uso da pentatônica, uma correspondência entre acentuações, sílabas e notas não soou tão evidente. O que se fez aqui foi, na medida do possível, adaptar a rítmica do *korvai* ao conceito melódico de Garzone. Ou seja: houve mais um ajuste do contorno melódico conseguido sobre o ritmo, do que uma correspondência mais justa entre o que as sílabas sugerem e o contorno melódico, o que pode ter gerado algumas incongruências. Cabe reforçar que as acentuações presentes nos agrupamentos dos grupos silábicos foram mantidas, como se percebe em **Taka.Kita.Taka.Juno.Tom.ge** e **TadigenatomTadigenatomTadigenatomTom.ge**. Considere-se ainda o fato de que, mesmo em seu contexto original, há um limite entre o que

se entoa com as sílabas do *konnakol* e sua efetiva transposição para o instrumento que foi inventado seu uso, o *mridangam*⁸¹.

Ainda falando em linhas elaboradas dentro do *Triadic Chromatic Approach*, um dado interessante a ser observado é o quanto a maneira como o *random chromatic* possui pontos de contato com a guitarra, instrumento que toco há 41 anos e trabalho profissionalmente há 33 anos. Observou-se que muitas linhas de *random chromatic* se assemelhavam com exercícios técnicos de guitarra, com ênfase na mão que pressiona as cordas para emitir diferentes notas musicais (a mão oposta à que segura a palheta). Nos exercícios mencionados, a mão que pressiona as cordas repete diferentes padrões com os dedos 1 (indicador), 2 (médio), 3 (anular) e 4 (mínimo), posicionando cada dedo em uma casa adjacente a outra da escala do instrumento, repetindo o referido padrão em todas as cordas, da 6ª (a corda mais grave) até a 1ª (a mais aguda), e por toda a extensão da escala do instrumento. Quatro dedos posicionados uma casa após a outra ocupam o intervalo de 3ª menor. Portanto, bastaria o movimento de um dos dedos uma casa à frente (ou atrás, a depender em que posição da escala a mão estiver) para se alcançar o limite de uma 3ª maior que pede o *random chromatic*. Daí, bastaria apenas elaborar linhas numa corda só tomando cuidado para obedecer aos critérios de construção intervalar que o *random chromatic* exige. Abaixo, seguem alguns exemplos de linhas de *random chromatic* utilizadas para um trecho do *uttarangam* do *korvai* que está sendo utilizado neste momento. A fim de facilitar a visualização do raciocínio de construção similar à técnica básica, foi acrescentada à partitura uma tablatura, que indica em que casas estão sendo tocadas as notas. Um pouco abaixo da tablatura aparece quais seriam os dedos utilizados pela mão que pressiona as cordas.

⁸¹ Em <https://lisayoungmusic.com/research/>, site da cantora e pesquisadora australiana Lisa Young (cuja dissertação e tese referendam este texto), há um tocador de áudio no site para acompanhar os exemplos apresentados em sua dissertação (YOUNG, 1998). As quatro primeiras faixas deste tocador demonstram a associação entre os toques do *mridangam* e as sílabas do *konnakol*. Ao se ouvir as faixas, pode se atestar que a transliteração das sílabas tem um limite.

Figura 47 – Linha de *random chromatic* montada para o *uttarangam* baseada num exercício de técnica básica(1 2 4 3)⁸²

The image shows a musical score for guitar in 4/4 time. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. Below the staff, the lyrics are: "ta di ge na tom ta di ge na tom ta di ge na tom tom ge". Underneath the lyrics, there are three labels: "Sol-Si", "Dó-Mi", and "Fá-Lá". Below the staff is a guitar tablature (TAB) with six lines. The notes are indicated by numbers 1-7 on the strings. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 4, 3 under the notes. The tablature shows a sequence of notes across the strings, with some notes beamed together.

Fonte: Transcrição feita pelo autor

Entretanto, uma das preocupações de George Garzone quando criou o *Triadic Chromatic Approach* é de que se evitasse o uso de padrões o quanto fosse possível (GARZONE, 2009). Quando se constrói uma linha melódica que repete um padrão de ordem de dedos e que se repete por mais de uma corda, um padrão melódico é criado junto. Portanto, tem sido uma preocupação_ a despeito do quanto o recurso da “técnica básica” ajuda a construir facilmente uma estrutura melódica dentro do *random chromatic*_ em evitar-se o uso exagerado desses padrões, buscando outras montagens, criando linhas utilizando duas cordas.

Quando se passou a este momento de se buscar montar linhas do *random chromatic* fora do escopo da técnica básica de guitarra, uma estratégia utilizada foi baseada nos escritos de Iyer (2002) e sua noção de “corporificação” (*embodiment*). A noção de incorporificação sugere uma base alternativa para os processos cognitivos, onde as estruturas cognitivas emergem de padrões sensoriomotores que habilitam o “perceptor” (pessoa que aprende) a guiar suas ações numa situação local. As conexões neurais que emergem entre os sentidos e o sistema motor formam a base para a cognição (IYER, 2002, p. 389). Para músicos, uma grande parte da competência musical envolve coordenação de membros, dedos e, no caso dos instrumentos de sopro, respiração. Especificamente, sobre o que se está passando com a aquisição de um novo dado (linhas de *random chromatic*), o movimento dos dedos está ensinando à mente os diversos contornos melódicos tentados.

Até o presente momento, algumas conclusões podem ser compartilhadas. A primeira e talvez mais reveladora delas foi observar ao longo do processo uma repetição constante de procedimentos na construção do improvisado, que acabaram por contribuir para o que se poderia

⁸² Disponível através do link <https://youtu.be/dZxJzaPM0CE> .

entender como “recursos particulares geradores de coerência”, parodiando o termo cunhado por MERLINO (2019). Havia primeiro uma preocupação em utilizar gradativamente, desde o início do improviso, recursos do vocabulário jazzístico junto com o vocabulário recém-adquirido do *Triadic Chromatic Approach*. Os elementos rítmicos do *korvai* se acrescentaram a este momento inicial do improviso. Assim, se preparava terreno para quando fosse apresentado o *korvai*, que continha melodias criadas dentro do “paradigma” melódico do *Triadic Chromatic*. E mantinha-se esta conjunção de “frases jazzísticas + *Triadic Chromatic*”, até a entrada do próximo *korvai*. Falando ainda na construção do improviso, em muitos momentos eram explícitas as escolhas baseadas no que Russell (2001) classificou como “horizontalidade” e “verticalidade” do improviso. Russell chama de abordagem horizontal aquela em que as escolhas do improvisador recaem mais sobre o centro tonal de uma progressão harmônica dada. A abordagem vertical é caracterizada pela escolha do improvisador pelas notas estruturais do acorde, por onde a harmonia estiver passando. Em grande parte, esta escolha recai sobre os arpejos dos acordes da harmonia dada, ou tensões desses mesmos acordes (CERQUEIRA, 2015). Em muitos momentos, em particular em passagens rápidas de acordes em andamento rápido, como acontece na parte A do *rhythm changes*, o improviso (quando não se estava lidando com um material mais liberado harmonicamente como o do *Triadic Chromatic Approach*) gravitava em torno de uma escala pentatônica maior de Si bemol, eventualmente entrecortada de cromatismos. De forma semelhante, a parte A de “Dinorah Dinorah” foi muitas vezes trabalhada melodicamente em torno de uma escala pentatônica menor. Não que se estivesse impedido de tocar arpejos de acordes ou tensões vindas dele, vez ou outra eles eram utilizados, mas poderia se afirmar que a “moldura” por onde eles gravitavam era essa escala pentatônica menor. Então, pode-se afirmar que os improvisos aconteceram várias vezes de maneira “horizontal”.

Outra observação a ser feita é que, de todas as variações do *korvai*, a primeira foi a mais difícil de implementar. Por mais que a primeira repetição e a segunda variação soassem muito mais intrincadas ritmicamente, foi justamente na primeira variação que houve um número grande de tentativas malsucedidas de inserção desta variação nos improvisos. Em muitos casos, foi necessário que se recitasse as sílabas do *korvai* enquanto tocava para acertar a tentativa, e na verdade esse recurso não funcionou na maior parte das vezes. Será necessário estudar mais profundamente esta variação do *korvai* para que se entenda o que o tornou tão complicado.

Também se observou que, na maior parte do tempo, foram poucas as tentativas de tocar os *korvais* deslocados do tempo 1, dada a dificuldade com o material rítmico. Um dos poucos momentos em que isso foi tentado foi quase por acidente, como será descrito adiante.

A seguir, será descrito um relato do uso do *korvai* em uma situação de improviso durante um momento de interação com outros músicos.

5.4.2 O *korvai* no mundo real: um relato de experiência numa *jam session*

Nos diários da Pesquisa Artística está documentado o fato de que as interações com outros músicos foi um aspecto pouco documentado e explorado, em grande parte por causa da indisponibilidade de pessoas interessadas no estudo dos *korvais* num improviso jazzístico. Esta dificuldade foi suplantada num momento posterior desta pesquisa.

No momento agora descrito, a solução apresentada para que houvesse algum relato de uso do *korvai* numa interação com outros músicos foi o relato de uma *jam session* no dia 27 de dezembro de 2022 no Pub Panqss (Rio de Janeiro/RJ), junto aos músicos Mac Willian Caetano (bateria), Lancaster Lopes (baixo) e Fernando Trocado (sax tenor), onde tocamos as músicas “Dinorah Dinorah” e “Oleo” (composição de Sonny Rollins feita na estrutura harmônica do *rhythm changes*), as mesmas músicas que vinha praticando e estudando durante os meses de outubro, novembro e dezembro de 2022. O assunto *korvai* não era completamente desconhecido dos músicos, já que Mac Willian era um dos músicos com quem eu havia tentado fazer interações (descritas no diário da Pesquisa Artística), e que já havia tocado comigo num pequeno recital de Ensaio 2, etapa necessária no currículo do doutorado da UNIRIO. Nesta ocasião, foram testados e implementados *korvais* durante os improvisos (LOPES, 2022).

Jam sessions, reuniões informais de músicos de jazz com o propósito de tocar músicas, podem possuir um caráter desafiador, no sentido em que alguns elementos estão fora de controle do improvisador. Apesar de um amplo repertório ser de domínio dos músicos participantes, a interação que ocorre entre eles durante a execução deste repertório pode variar, o que torna o evento mais ou menos favorável para que o uso de frases, *licks* e abordagens de origens distintas (melódicas ou rítmicas) funcionem. Assim, a descrição do uso dos *korvais* neste ambiente pode dar bons indicativos de que a proposta esteja funcionando ou não. Segue uma análise dos improvisos nas duas músicas.

5.4.2.1 Análise do improviso em “Dinorah Dinorah”⁸³

Nos primeiros compassos do improviso (compassos 1-12), há uma tendência em se gravitar em torno de uma perspectiva “horizontal” (RUSSEL, 2001), utilizando a escala pentatônica menor de Lá, já que ela consegue abranger o centro tonal inteiro da parte A da música, que está em Lá menor. A partir desta escala pentatônica, foi possível inserir ocasionalmente a perspectiva vertical, tocando arpejos dos acordes ou tensões oriundas deles (compassos 4-5; compassos 11-12). Nestes momentos de “verticalidade” do improviso, foram inseridos os chamados “recursos geradores de coerência” do improviso jazzístico (MERLINO, 2019), como frases baseadas em arpejos, desenvolvimentos motivicos e frases pré-compostas. Nos compassos 13 a 15, o *purvagam* **Taka.Kita.Taka.Juno.** é levemente sugerido, já que o ritmo foi um pouco alterado para quiálteras. Do final do compasso 15 ao 17, acontece um dos poucos momentos em que acontece uma “isotopia” diferente da que ocorre na maior parte do improviso, conforme a tese de Rafael Gonçalves (2022).

“Isotopia” é um termo que aparece inicialmente na física, e passa posteriormente à semiótica, sendo finalmente utilizado na música por Eero Tarasti (2017). Na física, a isotopia designa elementos com o mesmo número atômico, mas números de massa distintos. Na semiótica, foi utilizada inicialmente por A.J.Greimas como a “iteração de semas ao longo de uma cadeia sintagmática” (LEITE, 2009, p.124). Segundo Greimas, tal iteração ocorre pelos elementos de significação, não pelas palavras. Para Byron Almén, as isotopias musicais são formadas por elementos como “estrutura profunda, tematismo, elementos de gênero, textura e estratégias gerais do texto (como a organização da trama)” (SANTOS apud GONÇALVES, 2022, p. 114). Rafael Gonçalves usa o conceito de isotopia na música para distinguir diferentes construções musicais dos improvisos (vozes e baixo, *single note soloing*⁸⁴ e *chord melody*⁸⁵) que são utilizadas por dois guitarristas de jazz, Julian Lage e Jonathan Kreisberg, e de como estas diferentes isotopias disputam espaço na narrativa da construção do improviso destes guitarristas. O método de análise por isotopias feito por Gonçalves foi utilizado aqui para demarcar a concentração do uso do *single line soloing* e o *chord melody* que surgem durante os improvisos da *jam session*. Há uma preponderância da isotopia *single line soloing* sobre a isotopia *chord melody* nas narrativas utilizadas na construção do improviso de

⁸³ O vídeo contendo a análise do solo encontra-se em <https://youtu.be/7t6ROIrODcw>.

⁸⁴ Solo baseado apenas em notas tocadas sequencialmente, sem utilização de notas simultâneas.

⁸⁵ Técnica de harmonização de guitarra onde se implementa acordes sobre uma sequência melódica (ROBERTS, 1972).

“Dinorah Dinorah”. Do compasso 15 ao 17, é um dos poucos momentos em que a isotopia *chord melody* aparece no improviso.

Dos compassos 29 a 34 aparece a primeira inserção do *korvai* (primeira repetição), sobre a parte A. Foi utilizado o *Triadic Chromatic Approach* como extrato melódico, utilizando o *random triadic* para o *purvangam* e o *random chromatic* para o *uttarangam*⁸⁶. Cabe esclarecer que no grupo silábico **Tom.ge** não foi utilizado nenhum critério melódico, portanto em cada vez que esse grupamento silábico aparecia no *korvai*, foi utilizada uma melodia livre de qualquer critério, seja tonal ou atonal. Como era de se esperar no ambiente não controlado da *jam session*, algumas coisas deram errado, como nas notas incompreensíveis nos compassos 32 e 34. Passado o *korvai*, retomou-se a perspectiva da verticalização pontual e recursos geradores de coerência, dos compassos 35 a 40. No compasso 41, durante o início da parte B, o ritmo presente no *purvangam* (**Taka.Kita.**) é esparsamente citado, como que preparando a entrada da próxima tentativa de uso do *korvai*. Dos compassos 50 a 52 não há citação rítmica evidente do *korvai*, porém o ritmo do improviso ocorre de maneira intrincada, com utilização da isotopia *chord melody*, de alguma forma preparando sua entrada. Do tempo 4 do compasso 52 até o compasso 57, tentou-se a primeira variação do *korvai*, que acabou não funcionando. O que seria uma tentativa da primeira variação acabou funcionando como uma inserção de elementos, mais ou menos presentes em todas as variações. De alguma forma, é como se esta parte do improviso se alinhasse com a fala de Rudresh Mahanthappa sobre tocar ritmos quebrados e polirritmias no improviso, sem estar obrigado a tocar um *korvai* mas mantendo sua ideia. Assim como nos compassos 29 a 34, o *Triadic Chromatic Approach* foi utilizado como extrato melódico.

Três compassos (58 a 60) separam esta tentativa malsucedida em parte da próxima tentativa de uso efetivo do *korvai*, que acontece do compasso 61 a 66. Este trecho está entre a última repetição da parte A e o início da parte B. Foi utilizada a segunda variação do *korvai*, e mais uma vez utilizando-se o *Triadic Chromatic Approach* como extrato melódico, dividiu-se o uso do *random triadic* para o *purvangam* e o *random chromatic* para o *uttarangam*. A partir do compasso 67, vai-se tentando retomar paulatinamente o paradigma melódico vigente na maior parte do improviso. No compasso 67, ele vai saindo do atonalismo parcial do *Triadic Chromatic Approach* de forma um tanto claudicante, até recuperar os recursos geradores de coerência e a verticalidade do improviso, dos compassos 68 a 71. Ao final deste último, vai se

⁸⁶ A cada uso do *Triadic Chromatic Approach*, foi discriminado na transcrição quais tríades foram utilizadas (*random triadic*) e qual grupamento de notas dentro do intervalo de terça maior (*random chromatic*).

mantendo dentro da isotopia do *chord melody* até o final do improviso, no compasso 79. Segue a transcrição do improviso em “Dinorah Dinorah”, a partir da próxima página.

Figura 48- Transcrição do improviso sobre “Dinorah Dinorah” utilizando o *Triadic Chromatic Approach* durante os *korvais*

$\text{♩} = 118$

1 $Bm7b5$ $E7$ $Am7$ $Abm7$ $Gm7$ $C7$ $Bm7b5$ $E7$

4 $Am7$ $D7$

5 $Bm7b5$ $E7$ $Am7$ $Abm7$ $Gm7$ $C7$

7 $Bm7$ $E7$ $Am7$ $D7$

9 $Bm7b5$ $E7$ $Am7$ $Abm7$ $Gm7$ $C7$

11 $Bm7b5$ $E7$ $Am7$ $D7$

13 $Bm7b5$ $E7$ $Am7$ $Abm7$ $Gm7$ $C7$ $Bm7b5$ $E7$

16 $Am7$ $D7$

17 $G7sus4$ $Fm7$

20 $Bb7$

2

21 Abm7 Db7

23 Ebmaj7 C7sus4 C7

25 Bm7b5 E7 Am7 Abm7 Gm7 C7 Bm7b5 E7

28 Am7 D7

29 Bm7b5(9) E7(b9) Am7 Abm7 Gm7 C7

31 Bm7b5(9) E7(b9) Am7 Bbm D D7 Fm

33 Bm7b5(9) E7 Am7 Abm7 Gm7 C7

35 Bm7b5(9) E7 Am7 D7

37 Bm7b5 E7 Am7 Abm7 Gm7 C7

39 Bm7b5 E7 Am7 D7

41 G7sus4 Fm7 6

A Bb Abm C Am7 Bbm D D7 Fm

Sol-Si? incompreensível

Fá-Lá Si-Ré# Ré-Fá# Si-Ré#? Réb-Fá Réb-Fá

44 $B\flat 7$ $A\flat m 7$ $D\flat 7$

47 $E\flat maj 7$ $C 7sus 4$ $Bm 7\flat 5$ $E 7$

50 $A m 7$ $A\flat m 7$ $G m 7$ $C 7$ $Bm 7\flat 5$ $E 7$ $A m 7$ $D 7$

53 $Bm 7\flat 5$ $E 7$ $A m 7$ $A\flat m 7$ $G m 7$ $C 7$ $Bm 7\flat 5$ $E 7$

Db

56 $A m 7$ $D 7$ $Bm 7\flat 5$ $E 7$

58 $A m 7$ $A\flat m 7$ $G m 7$ $C 7$ $Bm 7\flat 5$ $E 7$ $A m 7$ $D 7$

4

61 $Bm7b5$ $E7$ $Am7$ $Abm7$ $Gm7$ $C7$

G Ab $F\#m$ Bb Abm C Sib-Ré?

63 $Bm7b5$ $E7$ $Am7$ $D7$

Mi-Sol# Sib-Ré Sol#-Dó Ré-Fá#

65 $G7sus4$ $Fm7$

Láb-Dó Fá-Lá

68 $Bb7$ $Abm7$

70 $Db7$ $Ebmaj7$ $C7sus4$

73 $Bm7b5$ $E7$ $Am7$ $Abm7$ $Gm7$ $C7$ $Bm7b5$ $E7$

76 $Am7$ $D7$ $Bm7b5$ $E7$ $Am7$ $Abm7$ $Gm7$ $C7$ $Bm7b5$ $E7$

80 $Am7$ $D7$

Fonte: Transcrição feita pelo autor

5.4.2.2 Análise do improviso em “Oleo”⁸⁷

Esta é uma análise parcial, já que houve muitos problemas durante o curso da música, como erros na forma cometidos por vários músicos durante a execução. A transcrição e a análise irão se deter até onde a forma da música não foi comprometida. Da mesma forma que foi feita em “Dinorah Dinorah”, os recursos melódicos do *Triadic Chromatic Approach* foram indicados na transcrição, quando o *korvai* aparece.

Boa parte do improviso se mantém buscando uma “horizontalidade”, se atendo ao centro tonal de Si Bemol e se alternando entre a pentatônica maior de Si Bemol e a escala de blues da mesma nota, como acontece dos compassos 1 a 5. Do compasso 6 ao 8, a abordagem muda um pouco para o uso do modo de Si Bemol lídio b7, e fazendo nos momentos de resolução de dominante o uso da escala alterada de Fá (compasso 8), fazendo também uso dos recursos geradores de coerência como arpejos e cromatismos. Entre os compassos 9 e 17 (segunda repetição da parte A) a estrutura se mantém, com uma pequena “derrapada” num ambiente mais atonal nos compassos 13 e 14. Nos compassos 17 e 18, ocorre a primeira citação ao *purvangam* (**Taka.Kita.**), ainda ocorrendo de maneira muito discreta nesse momento, e o improviso segue utilizando basicamente a mesma estrutura de discurso que vinha ocorrendo antes. Os compassos 25 e 26 podem ser pensados como uma citação do *purvangam* com uma ligeira aumento, como se fosse **Taka..Kita..**, com dois *matras* a mais ao invés de um, separando as duas sílabas. Os compassos 33 a 35 parecem fazer uma citação da sílaba **Tadigenatom** (bem como suas variações), presente no *uttarangam*. Dos compassos 43 a 51, a repetição do grupamento rítmico de três colcheias remete ao grupo silábico **Taka.Kita.** presente no início do *purvangam*, sendo utilizado repetidas vezes e com algum deslocamento em relação a sua posição original no *korvai*. Cabe também apontar o fato de que do final do compasso 48 até o início do compasso 52 é o único momento do improviso em que se utilizou a isotopia *chord melody* (GONÇALVES, 2022).

Dos compassos 65 a 76 ocorre a inserção do *korvai*, utilizando-se a primeira repetição. Como já dito anteriormente, *jam sessions* podem ser ambientes em que muita coisa pode sair do controle. De certa forma, os erros decorrentes de alguns momentos durante o uso do *random chromatic* no *uttarangam* corroboram tal afirmação, conforme se observa no segundo grupo de **Tadigenatom** que aparece entre o final do compasso 75 e começo do compasso 76. A nota Lá sustenido não aparece, bem como a sequência “Lá-Sol sustenido-Lá” estaria errado segundo os preceitos de Garzone. Outra coisa interessante a se observar é que, a saída do

⁸⁷ O vídeo contendo a análise do solo encontra-se em <https://youtu.be/g0XDD6eTSzg>.

korvai aconteceu de maneira similar à última tentativa do *korvai* em “Dinorah Dinorah”, de maneira um pouco atabalhoada (como um atonalismo não intencional) até finalmente tomar controle da situação no compasso 80, mantendo até o final da transcrição a ideia sobre a horizontalidade em torno do centro tonal de Si bemol. Segue a transcrição do solo em “Oleo”, a partir da próxima página.

Figura 49-Transcrição parcial do improviso sobre “Oleo” utilizando o *Triadic Chromatic Approach* durante os *korvais*

$\text{♩} = 220$

B \flat 6 Bdim Cm7 F7 Dm7 G7 Cm7 F7

6 Fm7 B \flat 7 E \flat 6 Edim Dm7 G7 Cm7 F7

10 B \flat 6 Bdim Cm7 C \sharp dim Dm7 G7 Cm7 F7 Fm7 B \flat 7

15 E \flat 6 Edim Dm7 Cm7 B \flat 6 D7

19 G7 C7

23 Cm7 F7 B \flat 6 Bdim Cm7 C \sharp dim

28 Dm7 G7 Cm7 F7 Fm7 B \flat 7 E \flat 6 Edim

32 Dm7 G7 Cm7 F7 B \flat 6 Bdim Cm7 F7 Dm7 G7

37 Cm7 F7 Fm7 B \flat 7 E \flat 6 Edim Dm7 G7

41 Cm7 F7 B \flat 6 Bdim Cm7 F7 Dm7 G7 Cm7 F7

46 Fm7 B \flat 7 E \flat 6 Edim Dm7 Cm7 B \flat 6 D7

2

51 G7 C7

56 Cm7 F7 Bb6 Bdim Cm7 F7 Dm7 G7

61 Cm7 F7 Fm7 Bb7 Eb6 Edim Dm7 G7 Cm7 F7

66 Bb7 Bdim Cm7 C#dim Dm7 G7 Cm7 F7 Fm7 Bb7

G Ab F#m Bb Abm C Ebm Dm

71 Eb7 Edim Dm7 G7 Cm7 F7

E Sib-Ré Mi-Sol# Sol-Si

74 Bb7 Bdim Cm7 C#dim Dm7 G7

Mi-Sol# Si-Ré#? Ré-Fá# Si-Ré#

Eb6 Edim Dm7 Cm7

77 Cm7 F7 Fm7 Bb7

Fá#-Lá#? Sol#-Dó

82

87

Fonte: transcrição feita pelo autor

5.5 Considerações parciais sobre o uso dos *korvais* no improviso

Tanto as anotações e reflexões diárias, necessárias enquanto se realiza a Pesquisa Artística, quanto as análises dos solos aqui transcritos, fizeram emergir uma ideia muito clara de como eu me comporto enquanto improvisador. Em grande parte, a ideia do improviso horizontal atua quase como um referente (fazendo uma aproximação do conceito de George Russell com os pressupostos teóricos de Jeff Pressing), pois é a partir da própria ideia de uma escala que abrange o centro tonal é que o autor/improvisador pode se ancorar para tentar pontualmente uma abordagem vertical.

Já que se mencionou o conceito de referente, cabe dizer que os *korvais* foram na maior parte das vezes utilizados como base de conhecimento, um recurso a ser utilizado durante o improviso, ainda que por seu tamanho relativamente extenso caracterizem uma estrutura. Então, até o momento da pesquisa que este texto descreve, o *korvai* parece atuar de maneira híbrida: é base de conhecimento pelo que apresenta como um dos muitos recursos para se tentar um improviso diferenciado por suas características rítmicas; mas também possui muitas características de referente porque é preciso pensar previamente sobre a amplitude de sua estrutura ao aplicá-lo. No exemplo utilizado dentro das pesquisas da Pesquisa Artística, esta estrutura é equivalente a seis compassos quaternários.

Ainda sobre a abordagem nos improvisos, foi muito oportuna a leitura da tese de Gonçalves pelo que ela ajudou a estruturar uma “narrativa” do improviso na guitarra calcada em determinadas isotopias, em particular num grupo musical em que a guitarra é o único instrumento harmônico.

Até aqui foram tentadas duas possibilidades melódicas para um único *korvai*: a escala pentatônica e o *Triadic Chromatic Approach*. De agora em diante, buscaremos mais recursos melódicos a ser explorados. Na maioria das vezes as tentativas dos *korvais* nos improvisos foram feitas a partir do tempo 1, e uma das perguntas feitas dentro da Pesquisa Artística procurava outras possibilidades. Portanto, é de se esperar que seja tentado mais vezes os *korvais* deslocados do tempo 1. Até este momento da pesquisa não foi possível prever se mais *korvais* seriam experimentados, mas se fossem, provavelmente seriam de tamanho reduzido para uma efetiva aplicação nos improvisos, de acordo com as reflexões e conclusões presentes neste texto, estimuladas pelos depoimentos de Miles Okazaki e Vijay Iyer dados ao autor. Uma outra coisa a se mencionar é que todos os *korvais* tentados até aqui foram testados no paradigma do compasso quaternário. Muitos mestres percussionistas da música carnática afirmam que um mesmo *korvai* pode ser adaptado a qualquer *tala* (NELSON, 2019). Portanto,

a próxima fase desta pesquisa será dedicada a tentar a adaptação de *korvais* inicialmente tentados nos compassos quaternários, em vários tipos de compasso.

5.6 O *korvai* dentro da dinâmica de prática de conjunto

Quando tentei uma prática mais constante entre mim e outros músicos, a indisponibilidade deles para ensaios se tornou num empecilho para uma coleta de dados mais rica, já que houve poucos registros da troca do elemento *korvai* entre os músicos. Uma oportunidade de reverter este quadro surgiu na forma de uma disciplina de Processo de Musicalização (PROM) na UNIRIO, ministrada por mim durante o primeiro semestre de 2023, entre os dias 18 de abril e 14 de julho de 2023. A disciplina propôs ensinar elementos do *konnakol* aos estudantes de graduação da UNIRIO. Os músicos que se interessaram em fazer a disciplina foram: Antônio Fischer-Band (piano), Giordano Bruno (baixo), Haroldo Eiras (guitarra) e Victor Hucaje (bateria). Tendo a possibilidade de trabalhar com uma banda completa, e com uma sala que acomodasse instrumentos e amplificadores, foi preciso ainda elaborar uma metodologia em que se apresentasse gradualmente, aula a aula, os elementos presentes na rítmica carnática, até finalmente chegar ao *korvai*. Foram estes alunos da disciplina os músicos que me acompanharam no recital final do doutorado, um dos produtos desta pesquisa.

Foi necessário dedicar um período para que estes alunos/músicos estivessem minimamente familiarizados com o funcionamento da rítmica carnática. Portanto, as primeiras quatro aulas foram dedicadas ao entendimento de alguns conceitos mais básicos, como a dicotomia “*tala* x compasso”, os diferentes movimentos de mão referentes a cada *tala*, exercitar a sincronia entre *tala* e sílabas, conhecer algumas composições rítmicas mais simples como *mora* e *peria mora*, trabalhar com alguns exercícios, até finalmente chegar ao *korvai*. Em toda aula buscou-se algum tipo de interação com o material desenvolvido em aula e uma prática de conjunto, com cada músico em seu respectivo instrumento, até que finalmente se pudesse tocar as músicas do recital.

5.6.1 Os desafios da prática dos *korvais* num improviso pensado conjuntamente

Se pensarmos na instrumentação utilizada para o recital e o repertório escolhido, concluiremos que é uma prática de conjunto que possui muitos elementos comuns do gênero jazz. E como tal, possui uma dinâmica muito particular onde o improviso não é um elemento isolado do restante do grupo. No jazz, é esperado que o músico que executa o acompanhamento para o solista (nos diferentes instrumentos que compõem a chamada “seção

rítmica” como baixo, bateria, piano e/ou guitarra) se integre e interaja compartilhando elementos rítmicos, harmônicos e melódicos com este solista, que tanto pode ser um instrumentista de sopro (trompetista, saxofonista etc.) que não esteja incluído dentro da seção rítmica, como pode ser um desses instrumentistas. A etnomusicóloga Ingrid Monson disserta sobre a importância da seção rítmica no improviso jazzístico em seu livro “Saying Something” (1996), focando sobre como os processos de se “dizer algo” (um termo comum entre músicos de jazz cuja conotação diz respeito a um improviso coerente) por meio da música, em espectros que englobam a música, mas também “política, identidade e raça” (MONSON, 1996, p.2). Este processo de “dizer algo”, segundo Monson (1996), envolve uma interação nos seguintes níveis analíticos: 1) a criação musical por meio de sons musicais que interajam; 2) a maneira como se moldam as redes de interação social e comunidades que acompanham a participação musical e; 3) o desenvolvimento das significações culturais e ideologias que informam o entendimento sobre o jazz dentro da sociedade estadunidense (idem, p.2). Como esta tese e o recital fruto dela estão num espaço e tempo muito distinto do descrito no livro, focaremos apenas no primeiro nível analítico.

Monson (1996) se detém meticulosamente no papel que cada instrumento da seção rítmica desempenha dentro do quadro inteiro do acompanhamento de jazz, bem como suas características e suas possibilidades de interação com o instrumento solista. O baixista Phil Bowler, em depoimento concedido no livro de Monson (1996) afirma que o baixo pode ser definido como “a fundação sobre a qual tudo é construído⁸⁸”(MONSON, 1996, p. 29): possui funções rítmicas e harmônicas primordiais, já que toca a nota mais grave e, portanto, é capaz de transformar substancialmente a natureza de um acorde. No mesmo texto, o pianista Michael Weiss em seu depoimento a Monson (1996) indica que um baixista suficientemente competente pode responder rapidamente a certos *voicings* do pianista e os sons que estes *voicings* podem induzir em certas músicas (MONSON, 1996, p.49). O piano (e a guitarra, a depender do caso) possui uma característica harmônica evidente, e por conta da historicidade do gênero musical, guarda muitas características rítmico-harmônicas oriundas das *big bands* (formações de orquestras de metais que atingiram o auge de sua popularidade durante a chamada *swing era*, ou era das *big bands*), como os *riffs* e *shouts*. A bateria, um instrumento que em si mesmo é composto de vários instrumentos (tambores e pratos), possui uma função muito característica de manter o andamento e o *groove*, expressão que pode ser traduzida como a polirritmia característica de um gênero musical, com seus respectivos aspectos micro-

⁸⁸ "We're the foundation on which everything is built".

estruturais difíceis de serem representadas por meio da escrita musical tradicional. Em cada instrumento que compõe a bateria pode haver conexão com os demais da seção rítmica: o prato de condução ou *ride cymbal*, é o mantenedor primordial do andamento, função que o baixo também possui; o bumbo pode evocar ataques como os *riffs* e *shouts* do piano; e a caixa possui a similaridade com o solista já que ambos têm em comum uma independência rítmica e um fraseado irregular, baseado em síncopes (MONSON, 1996). Sobre esta característica do solista, um dos aspectos que certamente os músicos da seção rítmica estarão atentos, segundo Monson (1996), é o quanto a noção rítmica do improvisador seja boa ou, em outras palavras, “o que as notas dizem **ritmicamente** (grifo do autor)”, de acordo com o relato de Ralph Peterson a Monson (1996, p. 29, tradução do autor). Pela citação, não está se afirmando que os aspectos harmônicos e melódicos foram postos de lado no processo de interação entre solista e demais músicos, mas de que há uma menção frequente aos improvisadores de alto nível sobre seu apurado senso rítmico.

Segundo o depoimento do pianista Roland Hanna a Monson (1996), muito frequentemente músicos treinam ritmos durante um longo período, se habituando a eles, para que criem o reflexo de ouvi-los e antecipar-se a eles antes que efetivamente aconteçam dentro de uma música (MONSON, 1996, p.49). No meu caso específico, com os músicos que formam a banda do recital, isto nunca ocorreu, já que o vocabulário rítmico carnático nunca foi presente na vida musical daqueles indivíduos, tendo sido necessário que eu os ensinasse alguma noção sobre o que compõe os ritmos do *korvai*, tanto por meio das aulas quanto pela elaboração de material didático na forma de apostilas e vídeos. Alguns aspectos do que se espera de um improviso jazzístico coerente, como o desenvolvimento motivico construindo paulatinamente um fraseado (MERLINO, 2019), coincidem com as noções de que o *korvai* é montado com elementos previamente apresentados no solo de percussão carnática. Contudo, devido ao ineditismo das abordagens rítmicas da música carnática, tais abordagens necessitam de um tempo mínimo de maturação, para que os músicos efetivamente absorvam tais conteúdos, a serem utilizados não apenas no compasso quaternário, mas também sobre diferentes compassos. Questionados sobre o quão orgânico era para eles integrarem-se à rítmica do *korvai* durante os improvisos nas músicas do recital, os músicos relataram dificuldade, mas, observada a característica de uma frase se repetindo mais de uma vez, diziam ser capazes de tocar o trecho junto, ou de responder de alguma forma àquela ideia rítmica; segundo eles, mais pelo fluxo de ideias do que por uma consciência total sobre a composição rítmica. Ao final do período de ensaios, o que se percebeu é que houve uma absorção parcial do material pelos músicos. Em nenhum momento houve, por exemplo,

algum tipo de "convenção espontânea" em que estivéssemos tocando, todos juntos, o ritmo do *korvai* enquanto eu o utilizava num improviso. Também atrapalhou o fato de os músicos terem faltado a alguns dos ensaios/aulas, e por vezes mais de um dos músicos faltou a esses ensaios. De toda forma, eles tinham alguma consciência de que aquilo estava sendo utilizado, quando foi utilizado, e cada qual interagiu com aquele elemento à sua maneira.

Sobre os diferentes compassos trabalhados nas aulas com a banda, mencionados no parágrafo anterior, cabe uma explicação mais detalhada, que será apresentada na seção a seguir.

5.7 O mesmo *korvai* em diferentes *talas*

Havia numa etapa anterior da pesquisa uma questão a ser investigada: o mesmo *korvai* funcionaria em diferentes compassos? Parte desta pergunta foi parcialmente respondida pelas afirmações presentes em Nelson (2019), e da minha própria constatação ao observar o encaixe do mesmo *korvai* em *chatusra nadai* (em semicolcheias) e *tisra nadai* ou *double tisra nadai* (tercinas ou sextinas). Havia aí uma coincidência a ser investigada. E esta coincidência passa por dois conceitos básicos do ritmo carnático: *svara laghu* (fluir) e *kannaku* (calcular).

Consideremos que o *korvai* que está sendo utilizado agora (**Taka.Kita.Taka.Junu.Tom.ge etc.** e variações) tem o total de 96 *matras*. A *adi tala* tem 8 tempos, portanto nela cabem 32 *matras*. Uma outra *tala* em que se encaixaria perfeitamente este *korvai* é a *rupakam tala*, de 3 tempos. Se a mantivermos com 4 *matras* por tempo, em cada ciclo da *rupakam tala* cabe 12 *matras*. Portanto, 96 *matras*, divididos por 12=8 ciclos de *rupaka tala*. Calcular o número de *matras* portanto propiciou neste caso uma possibilidade fazer o *korvai* fluir sem nenhum tipo de adaptação ou cálculo. Segue abaixo o *korvai* dentro da *rupaka tala*.

Figura 50- *Korvai* transposto para *rupaka tala*

Taka.Kita.Taka.Junu.
 Tom.geTaka.Kita.Taka.
 Junu.Tom.geTaka.Kita.
 Taka.Junu.Tom.geTadige
 natomTadigenatomTadigenatom
 Tom.geTadigenatomTadigena
 tomTadigenatomTom.geTadige
 natomTadigenatomTadigenatom

Fonte: Transcrição feita pelo autor

O problema passa a ser como adaptar o *korvai* a *talas* cujos ciclos são múltiplos de 10 (*kanda chapu tala*) ou 14 (*misra chapu tala*). A solução para este problema só foi conseguida por meio de um especialista: o percussionista de *mridangam* Anirudh S Bhat (Bangalore, Índia, 1987-), com quem tive aulas de *konnakol* durante o período final da escrita desta tese.

Anirudh me explicou que a primeira coisa a se observar é: qual o múltiplo de 10 ou 14 (citando os exemplos do último parágrafo) que estão mais próximos do número total de *matras* do *korvai* a ser adaptado? Ainda utilizando o mesmo *korvai*, qual múltiplo de 10 está mais próximo de 96? E qual múltiplo de 14? As respostas das duas últimas perguntas são, respectivamente, 100 e 98. Agora que temos esses números, vamos calcular a diferença entre estes múltiplos e o número de *matras* do exemplo em *adi tala*. Para *kanda chapu tala*, $100-96=4$; para *misra chapu tala*, $98-96=2$. Vamos ao procedimento seguinte: onde inserir estes *matras* de diferença? Resposta: nos *karvais*. Deve-se atentar para a seguinte regra: se a diferença for um múltiplo de 3, ela vai ser dividida entre os *karvais* do *purvangam* (a primeira parte do *korvai*); se a diferença for um múltiplo de 2, ela vai ser dividida entre os *karvais* do *uttarangam* (a segunda parte) (BHAT, 2023). A transcrição dos exemplos dados vai ajudar o leitor a entender o conceito com clareza.

Primeiro, vamos esclarecer como funciona o bater de palmas nas duas novas *talas*, *kanda chapu tala* e *misra chapu tala*. Em *kanda chapu tala*, uma palma bate sobre uma outra que funciona como base, nos tempos 1, 3 e 4. Já na *misra chapu tala*, as costas de uma das mãos batem sobre a outra mão de base sobre os tempos 1 e 2, e bate-se uma palma sobre a outra nos tempos 4 e 6⁸⁹. Ao transcrever o *korvai* para diferentes *talas*, utilizaremos a escrita alternativa elaborada por PASSOS (2018), onde cada sílaba é iluminada nas cores amarela ou azul: amarela para o primeiro tempo, azul para os tempos indicados a bater com a palma ou as costas da mão. Permanece a subdivisão em *chatusra nadai*, ou seja, de 4 notas por tempo. Assim sendo, cada sílaba ou ponto tem a duração de uma semicolcheia.

Já sabemos que para adaptar o *korvai* para *kandam chapu tala*, precisamos adicionar 4 *matras*. Também sabemos que esses 4 *matras* serão distribuídos entre os *karvais* do *uttarangam*. Observe: o *karvai* do *uttarangam* é **Tom.ge**, que tem 3 *matras*. Três *matras*, mais 2 (=4 dividido por 2), serão 5 *matras* em cada *karvai* do *uttarangam*. Assim, teremos:

⁸⁹ Uma demonstração das duas *talas* pode ser assistida em <https://youtu.be/Csz89Ywzdg8>.

Figura 51- *Korvai* adaptado ao *kanda chapu tala*

Taka.Kita.Taka.Ju
 no.Tom.geTaka.Kita
 .Taka.Juno.Tom.ge
 Taka.Kita.Taka.Ju
 no.Tom.geTadigenatom
 TadigenatomTadigenatom
Din.Din.kuTadigenatom
 TadigenatomTadigenatom
Din.Din.kuTadigenatom
 TadigenatomTadigenatom

Fonte: transcrição feita pelo autor

O que era **Tom.ge** originalmente transformou-se em **Din.Din.ku** (3 *matras* originais de **Tom.ge**, mais 2), que estão propositalmente em negrito para destacá-los⁹⁰.

Para adaptar o *korvai* para *misra chapu tala*, precisamos pensar no múltiplo de 14 mais próximo de 96, que é 98. Então, adicionaremos e dividiremos 2 *matras* aos 3 *karvais* do *uttarangam* (**Tom.ge**), e os *karvais* terão 4 *matras* (**Din.Din.**)⁹¹.

Figura 52- *Korvai* adaptado ao *misra chapu tala*

Taka.Kita.Taka.Juno.Tom.
 geTaka.Kita.Taka.Juno.Tom
 .geTaka.Kita.Taka.Juno.
 Tom.geTadigenatomTadigenatomTa
 digenatom**Din.Din.**TadigenatomTa
 digenatomTadigenatom**Din.Din.**Ta
 digenatomTadigenatomTadigenatom

Fonte: Transcrição feita pelo autor

É importante salientar que, qualquer que seja a variação do *korvai*, os *karvais* “novos” serão os mesmos que foram utilizados nas Figuras 52 e 53. Também cabe acrescentar a explicação de que as sílabas que substituíram as antigas (no *karvai*) não obedecem a nenhum critério particular de escolha. Nas aulas com Bhat (2023), este me apresentou com muita frequência *korvais* em que as sílabas **Din** ou **Din.ku** apareciam nos *karvais*. Talvez por isso eu tenha me inclinado a usá-las novamente.

⁹⁰ Uma demonstração do *korvai* em *kanda chapu tala* está disponível em <https://youtu.be/T5P3cPT88po>.

⁹¹ Uma demonstração do *korvai* em *misra chapu tala* está disponível em <https://youtu.be/ueDryuVTh2Q>.

5.8 Novas possibilidades melódicas no improviso

Até este momento da tese foram desenvolvidas análises de diferentes extratos rítmicos e melódicos para o uso no improviso (um *korvai*, duas variações dele, mais adaptações para diferentes compassos e duas possibilidades melódicas estudadas previamente e apresentadas nas seções 5.4 e 5.5). Em busca de mais abordagens melódicas e considerando que pode haver muitas possibilidades, nesta seção me limitarei a analisar apenas dois extratos melódicos novos: a abordagem "0 2 5/ 0 3 5", do saxofonista Rudresh Mahanthappa; e um único "modo de transposição limitada" de Olivier Messiaen: o modo 6⁹².

O extrato "0 2 5/ 0 3 5" foi escolhido pelo fato do próprio Rudresh Mahanthappa ser um dos sujeitos de pesquisa desta tese, e porque esta abordagem trabalha com um extrato melódico muito reduzido, possibilitando maior viabilidade de aplicação. Os números da abordagem de Mahanthappa foram extraídos da teoria dos conjuntos (*set theory*), ferramenta de análise musical do repertório pós-tonal onde as composições estão organizadas de uma maneira que não considere a tonalidade definindo relações melódicas e harmônicas (FORTE, 1973; MAHANTHAPPA, 2022; SALLES, 2016; STRAUSS, 2000). Ao invés disso, há uma estrutura baseada na polarização de notas sucessivas ("melodias") ou simultâneas ("acordes") sobre um conjunto de relações intervalares, cujos componentes abrangem o todo cromático, onde cada uma das notas é representada por um número. Em termos absolutos, o zero (0) equivale a nota Dó, um (1) a Dó sustenido, e assim por diante, até a última nota do todo cromático, Si (11=onze). Na teoria dos conjuntos, os números de 0 a 11 podem ser pensados de forma absoluta (denominados "classes de alturas", onde 0 é o Dó e 11 é o Si) ou relativa (denominados "classes de intervalos", onde 0 é o ponto de partida e os números seguintes, a distância intervalar entre este zero relativo e as outras notas). Na abordagem de Mahanthappa, os números 0, 2, 3 e 5 seriam como classes de intervalos e simbolizam que para cada nota inicial (o zero), é criado um pequeno extrato melódico a partir deste zero, uma segunda maior acima (2) e quarta justa acima (5); ou, terça menor acima (3) e quarta justa acima (5). Segundo Mahanthappa, o critério de ligação dessas estruturas 0 2 5/0 3 5 seria ou pelas notas comuns entre as estruturas, ou movendo-se segunda menor acima ou abaixo da última nota

⁹² O compositor Olivier Messiaen propôs, em seu livro "The Technique Of My Musical Language" (1959), modos baseados num todo cromático (que denomina como "modos de transposição limitada"), e a partir deste todo cromático sugere agrupamentos de notas de forma simétrica, onde a última nota de cada grupo é comum à primeira do grupo seguinte. Tais modos se inserem na atmosfera de várias tonalidades sem serem politonais, dando-se ao compositor "liberdade em dar predominância a uma das tonalidades, ou deixar a impressão tonal instável" (MESSIAEN, 1959, p.58). O fato dos modos serem uma ferramenta composicional não impedem, contudo, que eles sejam utilizados em contextos de improvisação, Cf. NETTL (1998, Op.Cit. p.98 desta tese).

(JAZZ HEAVEN, 2023; MAHANTHAPPA, 2023). Como exemplo da abordagem, foi transcrito abaixo os primeiros compassos de uma composição de Mahanthappa chamada “The Decider”.

Figura 53 - Trecho de “The Decider” com indicações da abordagem “0 2 5/ 0 3 5”



Fonte: Transcrição feita pelo autor

Como se trata de um extrato melódico bastante pequeno, considerei que utilizar esta abordagem melódica nos *korvais* não seria muito difícil, e passei a construir minhas próprias linhas de "0 2 5/ 0 3 5", como a transcrita abaixo, pensada para o uso no trecho do *uttarangam* **TadigenatomTadigenatomTadigenatomTom.ge** .

Figura 54 - Trecho do *uttarangam* utilizando “0 2 5/ 0 3 5”



Fonte: Transcrição feita pelo autor

Também ocorreu utilizar diferentes elementos melódicos durante a mesma exposição, em que o *korvai* (segunda variação) inicia com o “0 2 5/0 3 5” (no *purvangam*) e finaliza com o *random chromatic* (no *uttarangam*), como foi o caso transcrito a seguir, ocorrido numa música quaternária do recital.

Figura 55- *Korvai* utilizando o “0 2 5/0 3 5” e o *random chromatic*

purvangam..... *uttarangam*.....

ta ka ki ta tom ge ta ka ki ta tom ge ta ka ki ta tom ge ta di ge
na tom ta di ge na tom ta di ge na tom tom ge ta di ge na tom ta di ge na
tom ta di ge na tom tom ge ta di ge na tom ta di ge na tom ta di ge na tom ta

Fonte: Transcrição feita pelo autor

Em busca de caminhos melódicos alternativos, venho estudando os modos de transposição limitada de Messiaen desde 2021, e tais modos foram objeto de uma comunicação em congresso nesse mesmo ano (LOPES, 2021). A escolha de tal modo para o uso nos *korvais* se deve ao fato de, embora não haja poucas notas como no caso do “0 2 5/ 0 3 5”, sua construção é muito simples: é como se fossem dois primeiros tetracordes da escala maior, separados um do outro por um intervalo de trítono. A construção deste modo ainda me permitiu um uso muito facilitado em termos de harmonia para uma das músicas do recital, o que será explicado mais detalhadamente no tópico 5.9.4 desta tese (“O *korvai* e as músicas quaternárias do recital”).

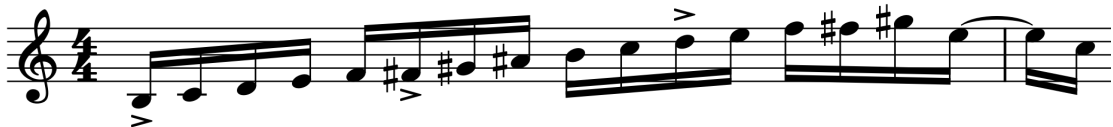
Figura 56- Modo 6 de Messiaen

Fonte: Transcrição feita pelo autor

Uma outra vantagem do uso do modo 6 de Messiaen é poder utilizá-lo de maneira linear, nota a nota sequencialmente e sem precisar raciocinar sobre qual será a próxima nota,

se é uma nota comum, se está dentro de uma terça maior ou faz parte de alguma tríade (fazendo referências ao “0 2 5/ 0 3 5” e o *Triadic Chromatic Approach*), como no exemplo abaixo, ainda utilizando o *uttarangam* da Figura 54, com o modo 6 com a tônica em Dó.

Figura 57- Trecho do *uttarangam* utilizando o modo 6 de Messiaen



Fonte: Transcrição feita pelo autor

5.9 O repertório do recital: um retorno ao passado

Mencionei no Capítulo 3 sobre a sensação ocorrida, num primeiro momento da pesquisa para esta tese, de que o *korvai* não se encaixava numa estrutura harmônica habitual. Neste momento, meu orientador havia me sugerido pesquisar o uso dos *korvais* em paradigmas musicais mais abertos. Como exemplo, ele sugeriu a audição de artistas como Eric Dolphy, Lennie Tristano, Ornette Coleman, Art Ensemble Of Chicago, John Coltrane do último período de vida (“Ascension”, “Interstellar Space”), Miles Davis em contextos mais livres (“Live At The Plugged Nickel”, “Bitches Brew”). Como mencionado na Introdução (p. 15), eu conhecia muitos destes artistas e obras por causa de um trabalho musical do qual fui integrante por 4 anos, de 1990 a 1994: a Orquestra Brasileira de Guitarras (OBG). De maneira similar à que os contextos mais livres do jazz e da música indiana me conduziram até a obra de Vijay Iyer e Rudresh Mahanthappa (ver Introdução, p.15), os *korvais* e os contextos musicais livres me conduziram de volta ao repertório da OBG. O repertório tocado neste recital de doutorado, além de se encaixar nos propósitos que esta tese tem como objetivo, também foi uma maneira de render homenagens ao passado: uma forma de agradecer aos guitarristas e compositores que compartilharam suas musicalidades direta ou indiretamente.

A seguir, explicarei de que modo ocorreram o uso dos *korvais* nos improvisos, em músicas de diferentes compassos.

5.9.1 O *korvai* e seu uso nos improvisos sobre músicas de compasso ternário

Conforme mencionado e demonstrado pela Figura 52, não há mudança na estrutura do *korvai* apresentado e utilizado até aqui ao transpô-lo para *rupaka tala*. Mas quando iniciei os exercícios de fixação do *korvai* com os músicos na *tala*/compasso ternário, percebi que havia

duas possibilidades de uso. Os músicos estavam recitando e batendo as palmas da *tala* enquanto eu tocava a harmonia de uma das músicas do recital (“Ralph's Piano Waltz”, uma composição do guitarrista John Abercrombie feita num ritmo denominado *jazz waltz*). Foi então que percebi que eles estavam batendo as palmas da *tala* nos tempos 1, 3 e 5 da música, enquanto eu tocava a harmonia. Ou seja: ao observarmos os tempos da composição de Abercrombie, estávamos tocando o *korvai* no dobro do tempo. Haveria ainda a possibilidade de assumir o tempo da valsa jazz como o tempo da *tala*, e assim sua execução ficaria bem mais rápida. As figuras a seguir (Figura 60 e Figura 61) demonstram como fica a execução do *korvai* em velocidades diferentes.

Figura 58- *Korvai* em *rupaka tala*

Fmaj7(#11) % Bb/E % Ebmaj7

ta ka ki ta ta ka ju no tom ge ta ka ki ta ta ka ju no tom ge

% % % Db/C %

ta ka ki ta ta ka ju no tom ge ta di ge na tom ta di ge na tom ta di ge na tom

% % % %

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

% % Am7 % Fmaj7(#5)

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

Fonte: Transcrição feita pelo autor⁹³

⁹³ O trecho transcrito pode ser assistido em <https://youtu.be/Ta7RzvuaxDE>.

Figura 59- *Korvai* em *rupaka tala*, executado com o dobro da velocidade

The musical score consists of four staves of music in treble clef, with lyrics written below the notes. The music is written in a style that suggests a fast, rhythmic performance, with many notes marked with 'x' and slurs. The lyrics are: ta ka ki ta ta ka ju no tom ge ta ka ki ta ta ka ju no tom ge ta ka ki ta ta ka ju no tom ge ta di ge na tom ta di ge na tom tom ge ta di ge na tom ta di ge na tom ta di ge na tom tom ge ta di ge na tom ta di ge na tom ta. The chords indicated are Fmaj7(#11), Bb/E, Ebmaj7, and Db/C. There are also several percentage symbols (%) above the staff lines.

Fmaj7(#11) % Bb/E

ta ka ki ta ta ka ju no tom ge ta ka ki ta ta ka ju no tom ge ta ka ki ta

%

ta ka ju no tom ge ta di ge

Ebmaj7 %

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

% % Db/C

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

Fonte: Transcrição feita pelo autor⁹⁴

Embora estivesse realmente empolgado com a descoberta, não fui capaz de implementar o uso do *korvai* na guitarra com o dobro da velocidade dentro do compasso ternário. Portanto, os improvisos só ocorreram como no trecho transcrito a seguir, feito durante o ensaio em 27/06/2023. No exemplo foi utilizado o *Triadic Chromatic Approach*.

⁹⁴ O trecho transcrito pode ser assistido em <https://youtu.be/PaNhiCA00Ds>.

Figura 60- Trecho do improviso utilizando a segunda variação do *korvai* sobre compasso ternário

Fmaj7(#11) % Bb/E % Ebmaj7

ta ka ki ta tom ge ta ka ki ta tom ge ta ka ki ta tom ge ta di

% % % Db/C %

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

% % % % %

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

% Am7 etc.

di ge na tom ta

Fonte: Transcrição feita pelo autor⁹⁵

5.9.2 O *korvai* e seu uso nos improvisos sobre músicas de compasso em 5

As músicas escolhidas para lidar com a adaptação do *korvai* num compasso em 5 foram "Claridade da Lua" (Sérgio Rosa) e "Cosmogonia" (Carlo Filipe). Da mesma maneira que ocorreu com a *rupaka tala*, percebeu-se que este *korvai* pôde ser executado em duas velocidades, talvez por conta do andamento das mesmas (bpm=120). A diferença é que, no caso da *rupaka tala*, foi a própria *tala* que se expandiu e ao invés de contar 3 tempos, contou

⁹⁵ O trecho transcrito pode ser assistido em <https://youtu.be/dtITUKDuUPE>.

6 e o *korvai* ficou mais lento. Em *kanda chapu tala* as sílabas são recitadas como se fossem fusas, daí estarem sublinhadas.

Figura 61- *Korvai* em *kanda chapu tala* executado no dobro da velocidade

Taka.Kita.Taka.Juno.Tom.geTaka.Kita
Taka.Juno.Tom.geTaka.Kita.Taka.Ju
no.Tom.geTadigenatomTadigenatomTadigenatom
Din.Din.kuTadigenatomTadigenatomTadigenatom
Din.Din.kuTadigenatomTadigenatomTadigenatom

Fonte: Transcrição feita pelo autor⁹⁶

Como exemplo, foi transcrito a seguir o trecho do improviso em "Claridade da Lua", feito durante o ensaio do dia 04/07/2023. Tentei implementar o *korvai* utilizando o "0 2 5/0 3 5" no início do *chorus*, mas acabei me atrapalhando. Acabo utilizando o *korvai* num momento inusitado para o que vinha ocorrendo até então: nos dois últimos compassos da primeira parte da música. Do momento citado em diante, utilizei o *Triadic Chromatic Approach* com a primeira repetição do *korvai*. Houve alguns erros melódicos estruturais, como notas fora do esperado no *random chromatic* no antepenúltimo compasso.

⁹⁶ O trecho transcrito pode ser assistido em <https://youtu.be/pGAauePUCfE>.

Figura 62- Trecho do improviso utilizando a variação do *korvai* em compasso de 5 tempos

Bbmaj7/F **Ebadd9**
 ta ka ki ta ta ka ju no tom ge ta ka ki ta

%

Ebm(add9) **Bmaj7(#11)**
 ta ka ju no tom ge ta ka ki ta ta ka ju

Bbmaj7/F
 no tom ge ta di ge na tom ta di ge na tom ta di ge na tom

Ebadd9
 din din ge ta di ge na tom ta di ge na tom ta di ge na tom

Ebm(add9) **Bmaj7(#11)** etc
 din din ge ta di ge na tom ta di ge na tom ta di ge na tom ta

Fonte: Transcrição feita pelo autor⁹⁷

⁹⁷ O trecho transcrito pode ser assistido em <https://youtu.be/1Eblc6gH-1s>.

5.9.3 O *korvai* e seu uso nos improvisos sobre músicas de compasso em 7

As músicas escolhidas para adaptar o *korvai* num compasso em 7 foram “Tacho” (Hermeto Pascoal) e “Ganesha” (Rudresh Mahanthappa). Não houve possibilidade de tocar o *korvai* em duas velocidades, talvez por causa do andamento das músicas não ter permitido isso. Durante meus estudos que foram registrados no Diário da Pesquisa Artística, pareceu-me mais simples neste ambiente em 7 tocar a segunda variação, a que tem um *uttarangam* começando com **Ta.di.genatomTa.di.genatom** etc., cujo grupamento silábico está em sete. Em "Ganesha", a estrutura é similar a do blues: 8 compassos em 7/8 (ao invés dos 12 compassos do blues), com 4 compassos de Bb7, 2 compassos de Eb7, e mais dois compassos de Bb7. O *korvai*, adaptado ao *misra chapu tala*, preenche 7 compassos.

Como exemplo, foi transcrito abaixo o trecho de um improviso em “Ganesha”, no ensaio do dia 04/07/2023. Foi utilizado parcialmente a primeira repetição do *korvai*, e o material melódico foi o *Triadic Chromatic Approach*.

Figura 63- Trecho do improviso utilizando a primeira repetição do *Korvai* em "Ganesha"(Rudresh Mahanthappa)

Bb7 % % %

ta ka ki ta ta ka ju no tom ge ta ka ki ta ta ka ju no tom

Eb7 % Bb7 %

ge ta ka ki ts ta ka ju no tom ge ta di ge na tom ta di ge na tom ta

Bb7 % % %

di ge na tom din din ta di ge na tom ta di ge na tom ta di ge na tom din din ta

Eb7 % etc.

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

Fonte: Transcrição feita pelo autor⁹⁸

⁹⁸ O trecho transcrito pode ser assistido em <https://youtube.com/shorts/SrEfAGXafVg>.

5.9.4 O *korvai* e as músicas quaternárias do recital

As composições quaternárias do recital são "Samba pra Lila" (Sérgio Rosa) e "Bebê" (Hermeto Pascoal), num arranjo de Carlo Filipe para seu disco "Caldo 2". "Bebê" foi a primeira música que trabalhei o *korvai* com os músicos. Como o espaço para os improvisos era reduzido (uma sucessão de 3 acordes no final da música sobre 4 compassos binários, o que equivaleria a 2 compassos quaternários), pareceu um bom lugar para iniciar a abordagem melódica do modo 6 de Messiaen. No arranjo de Carlo Filipe para a música, o trecho dedicado ao solo é uma progressão com os acordes Bb7M(#5), C7(13) e B7(b13). O modo de Messiaen com a tônica na nota Dó adapta-se a quase toda a progressão harmônica. O único ponto fora do espectro harmônico do trecho é a nota Ré Sustenido, presente no último acorde.

Figura 64- *Korvai* adaptado ao modo 6 de Messiaen, na harmonia do arranjo de "Bebê"(Hermeto Pascoal)

The musical score for "Korvai" is presented in five staves, each with a specific chord indicated above it. The lyrics are written below the notes.

Staff 1: Chord Bbmaj7(#5). Lyrics: ta ka ki ta ta ka ju no tom ge ta ka ki ta ta ka ju no tom ge ta ka

Staff 2: Chord Bbmaj7(#5). Lyrics: ki ta ta ka ju no tom ge ta di ge

Staff 3: Chords C7sus4(9) and B7(b13). Lyrics: na tom ta di ge na tom ta di ge na tom tom ge ta

Staff 4: Chord Bbmaj7(#5). Lyrics: di ge na tom ta di ge na tom ta di ge na tom tom

Staff 5: Chords C7sus4(9), B7(b13), and Bbmaj7(#5). Lyrics: ge ta di ge na tom ta di ge na tom ta di ge na tom ta

Fonte: Transcrição feita pelo autor⁹⁹

⁹⁹ O trecho transcrito pode ser assistido em <https://youtu.be/kXT8qYhQ9JU>.

5.10 Enfim, o recital

Em 28/07/2023 realizou-se finalmente o recital¹⁰⁰, durante a Mostra de Atividades Pedagógicas e Artísticas (MAPA) da UNIRIO, que ocorreu entre os dias 24 e 28 de julho de 2023, um evento em que várias atividades musicais e pedagógicas ocorrem em diversos espaços da universidade. Seria um momento de culminância bastante apropriado para demonstrar tudo aquilo que vinha se estudando até aquele momento, não fosse a vida demonstrando em tempo real sua imprevisibilidade e de que, mais uma vez, a música era apenas uma gota naquele oceano de eventos. Infelizmente não havia equipamentos de som necessários aos instrumentistas no espaço originalmente destinado ao recital, o que nos forçou buscar um outro lugar e horário disponível, e isso me deixou bastante tenso. Por outro lado, demonstrar que todo aquele material estudado funcionaria apesar dos percalços de alguma forma comprovou sua efetividade. Analisando em retrospecto, todas as horas gastas em registro de áudio de vídeo e a reflexão sobre aqueles momentos, quantas vezes os *korvais* funcionaram e quantas vezes não, foram decisivos para que todo aquele material pudesse ser posto à prova com as dificuldades logísticas apresentadas.

Infelizmente algumas coisas ficaram bastante prejudicadas por conta do meu nervosismo, como o canto no arranjo em “Bebê”, a execução de alguns temas e, talvez a falta grave deste momento, todos os *korvais* tentados em *talas*/compassos de 5 tempos, que foram executados como em seu contexto original quaternário (ou em *adi tala*, como preferir). Transcrevi dois trechos da mesma música (“Claridade da Lua”, de Sérgio Rosa) onde a mesma abordagem sobre o *korvai* foi tentada, que aparecem a seguir nas Figuras 67 e 68. A primeira transcrição é de um momento do improviso durante o último ensaio, realizado em 13/07/2023¹⁰¹, e a segunda transcrição é de um momento durante o recital¹⁰². Ainda que em momentos ligeiramente distintos da harmonia, permanece a ideia de que o *korvai* começa no tempo 1 do compasso e deveria ter a devida adaptação no momento dos *karvais*, durante o *uttarangam*.

Apresentado os percalços, é importante salientar que o saldo geral foi positivo. Prevaleceu durante os meus solos a ideia comum tanto a um improviso jazzístico coerente quanto à exposição de um *korvai* de que elementos dele fossem apresentados previamente, como ocorreria num *tani avarthanam*. O que na lógica de um improviso era como o

¹⁰⁰ O recital pode ser assistido na íntegra em <https://www.youtube.com/watch?v=nPF0o4o7jgg>.

¹⁰¹ O referido trecho pode ser assistido aos 21:35 em <https://www.youtube.com/watch?v=inuSeaWgJCK>.

¹⁰² O referido trecho pode ser assistido aos 35:16 no vídeo do recital.

desenvolvimento motivico que desembocava numa espécie de clímax daquelas ideias rítmicas que foram sendo trabalhadas até aparecer naquele momento do *korvai*. Também é importante salientar que não apenas este produto da pesquisa (o recital) é importante nesta tese, mas igualmente importante é o processo de construção de conhecimento que foi adquirido durante a preparação para este recital, em particular o processo de aquisição de dados proporcionado pela abordagem da Pesquisa Artística.

Figura 65- Transcrição do uso do *korvai* durante o improviso de “Claridade da Lua”, no ensaio de 13/07/2023

The musical score consists of five staves of music in 5/4 time, transcribed from an improvisation. The lyrics are written below the notes. Chord symbols are placed above the staves.

Staff 1: Chord $E\flat add9$. Lyrics: ta ka ki ta ta ka ju nu tom ge ta ka ki ta. A fermata is placed over the final note.

Staff 2: Chord $B\flat maj7/F$. Lyrics: ta ka ju nu tom ge ta ka ki ta ta ka ju

Staff 3: Chord $E\flat add9$. Lyrics: nu tom ge ta di ge na tom ta di ge na tom ta di ge na tom


Staff 4: Chord $E\flat m(add9)$. Lyrics: din din ku ta di ge na tom ta di ge na tom ta di ge na tom

Staff 5: Chord $B maj7\#11$ followed by $E\flat add9$. Lyrics: din din ku ta di ge na tom ta di ge na tom ta di ge na tom ta

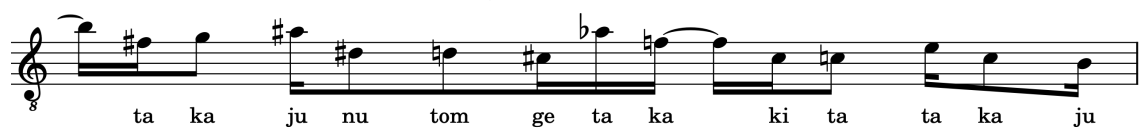
Fonte: Transcrição feita pelo autor

Figura 66- Transcrição do uso do *korvai* durante o improviso de “Claridade da Lua” no recital

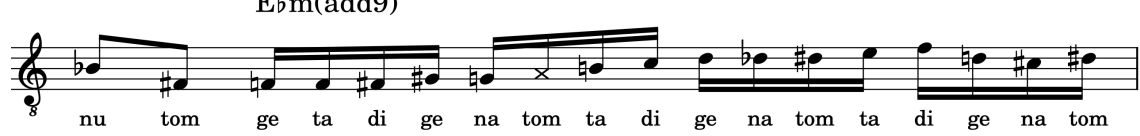
B♭maj7/F




E♭add9




E♭m(add9)




Bmaj7#11



E♭add9



E♭/D etc.



Fonte: Transcrição feita pelo autor

Agora que se conseguiu demonstrar por meio dos exemplos dados, além do relato do recital, de que um mesmo *korvai* pode ser adaptado a diferentes *talas*/compassos por meio de diferentes abordagens melódicas, de modo a ampliar ainda mais seu uso, se faz necessário retornar aos conceitos presentes na obra de Jeff Pressing, que se revelou o referencial teórico mais importante para o desenvolvimento deste trabalho, e apontar um ajuste para a conclusão deste texto.

5.11 CODA: uma nova perspectiva sobre os referenciais de Jeff Pressing

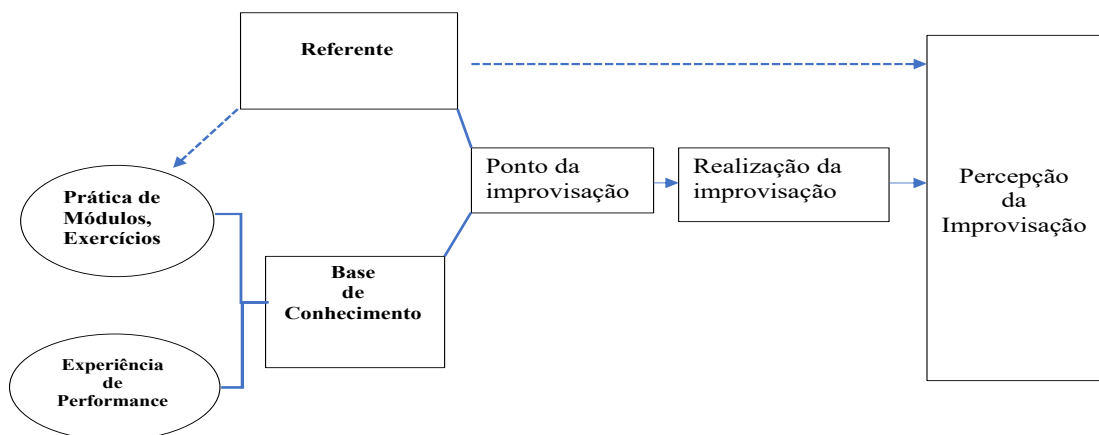
Em 2002, dois teóricos da improvisação, Barry J. Kenny e Martin Gelrich, aprofundaram as reflexões acerca dos conceitos de referente e base de conhecimento de Pressing, e rememoraram o fato de que quando improvisadores de jazz falam sobre sua música, frequentemente utilizam metáforas linguísticas enraizadas na comunicação ou retórica (BERLINER, 1994; MONSON, 1996; KENNY & GELRICH, 2002, p.117). Há um consenso de que há limitações que tornam possível esta retórica espontânea, o que distingue a improvisação de outras formas de criação musical. Destas limitações, a mais importante é a do tempo em si, pois determina que a criação improvisada deve ocorrer durante a performance, de maneira simultânea (PRESSING, 1998). Uma limitação temporal desta ordem precisa de muitos mecanismos eficientes, que sejam elaborados para facilitar o improviso em tempo real (KENNY & GELRICH, 2002, p.117). Haveria assim duas categorias de limitação: as que são geradas internamente (psicologicamente) e as geradas externamente (num nível sociocultural). Sem considerarmos limitações mais óbvias que afetam a improvisação, como as cognitivas (memória) e as psicológicas (habilidades motoras), Barry e Gelrich afirmam que a limitação **interna** (grifo do autor) mais importante é a base de conhecimento. Este “depósito de material previamente aprendido é o que [efetivamente] o performer conhece e traz para a performance¹⁰³” (KENNY & GELRICH, 2002, p.118). Já os referentes são associados ou específicos a uma performance em particular: são as formas culturalmente abastecidas, externas, que ajudam com a transmissão das ideias improvisadas. Estes pontos de partida incluem uma amplitude de estímulos musicais e não-musicais (gráficos, como a partitura por exemplo) que, soando ou não, se tornam profundamente integrados nos processos criativos internalizados (NETTL, 1998). No jazz, frequentemente o referente é a estrutura da canção, repetindo de maneira cíclica, seus acordes (e regras que regem o tratamento às extensões dos mesmos), e seus padrões rítmicos

¹⁰³ “This warehouse of previously learned material is what the performer knows and brings to the performance”.

característicos (PRESSING, 1998). A afirmação de que alguns músicos enxergam a improvisação como “um processo com o objetivo de criar um material [musical] original na forma de um solo, mas que é relativamente fixo e particular à peça que serve como seu veículo¹⁰⁴” (BERLINER, 1994, p.241) parece reforçar essa ideia. É importante salientar que duas das funções mais agudas do referente são sua habilidade em limitar escolhas do improvisado de acordo com diretrizes apropriadas, e seu papel em construir paradigmas perceptivos para a apreciação do ouvinte (SLOBODA, 1985, apud KENNY. & GELRICH, 2002, p.118).

Para Kenny e Gelrich (2002), as duas limitações chave da improvisação, base de conhecimento e referente, trabalham juntas para gerar estruturas musicais, opinião que também é compartilhada por Nettl (1998), como descrito no último parágrafo. O diagrama a seguir ajuda a reforçar a ideia de como o referente influencia a base de conhecimento. Referentes se tornam parte da base de conhecimento, segundo os autores, por meio da exposição prolongada e repetição. Similarmente, ouvintes fazem conexões síncronas entre sua percepção do referente inicial (por meio de uma primeira exposição) e sua variante modificada: a improvisação em si (KENNY. & GELRICH, 2002). 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.

Figura 67- Dinâmica da improvisação em que o referente infere sobre as escolhas do improvisador quanto à base de conhecimento



Fonte: KENNY & GELRICH (2002, p.119)

¹⁰⁴ “[...] some musicians view improvisation as a process with the goal of creating an original but relatively fixed solo particular to the piece that has served as its vehicle [...]”.

Um aspecto muito interessante deste texto de Kenny e Gelrich é a atenção para o fato de que tanto o ouvinte quanto o improvisador têm consciência do referente. Outro aspecto importante do texto é não apenas reforçar pontos de contato entre Pressing e outros teóricos da improvisação como Bruno Nettle e Johnson-Laird, mas também, com base nessa mesma confluência de aspectos teóricos comuns, propor uma nova teorização ao afirmar que o referente faz parte da base de conhecimento. Pensando especificamente sobre *korvais*, à luz da ideia de que o referente é um elemento compartilhado entre improvisador e ouvinte, como um roteiro ou mapa a guiar ambos, poderia se pensar no *korvai* sendo um referente, se houvesse um ouvinte que o reconhecesse. Daí este suposto ouvinte entenderia a dinâmica da composição rítmica e, quem sabe, seria afetado por ela. Pensando ainda no *korvai* como um referente que faz parte da base de conhecimento, é claramente mais uma ferramenta a ser utilizada no arcabouço de possibilidades do improvisador, que poderá gerar durante o improviso essa sensação de poli compassos e deslocamento rítmico que é típico do *korvai*.

Com base no que afirmam Kenny e Gelrich (2002), podemos concluir ao fim desta tese que o elemento *korvai* sendo utilizado numa improvisação é base de conhecimento, pois trata-se de um material que, como demonstrado ao longo do texto e em consonância com os referidos autores, foi incorporado de maneira prévia pelo improvisador com o objetivo de utilizar sua estrutura rítmica no meio de um improviso. E mesmo que pensássemos nele estritamente como um referente (da maneira que Pressing teorizou o conceito), é uma estrutura de amplitude considerável que necessita de exposição prolongada e repetição para ser absorvida pelo improvisador. A possibilidade de uso do *korvai* subentende o fato de que o improvisador precisaria pensar em sua estrutura previamente, com grande probabilidade de que utilizasse elementos provenientes dele, o que o ajudaria tanto na coerência do improviso quanto na manutenção da ideia do uso do *korvai* em seu contexto original (a música carnática). Portanto, é um referente que faz inferências sobre a base de conhecimento e que, de acordo com o que os autores defendem, também é base de conhecimento. A diferença entre as perspectivas de Pressing e de Kenny e Gelrich (2002), e a que se apresenta agora nesta tese é que, a menos que haja alguém na plateia que seja capaz de reconhecer a rítmica de um *korvai*, este referente dificilmente será compartilhado por um ouvinte.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando o objetivo geral proposto na Introdução desta tese, qual seja, apontar direções que juntem a prática da improvisação com a abordagem rítmica do *konnakol*, foi possível demonstrar, a partir das análises e das práticas de conjunto realizadas como *jam sessions* e ensaios para o recital, além do recital propriamente dito, que a abordagem rítmica do *konnakol* pode criar conteúdo melódico nas improvisações de gêneros da música instrumental ocidental, possibilitando a integração de ambas na produção de uma nova abordagem para o improviso. Ressalte-se que o *konnakol* em si é o veículo que transporta a mensagem de uma rítmica característica da música carnática, onde existem muitas composições que apresentam esta rítmica que, por exemplo, trabalham com estruturas fraseológicas que se repetem três vezes, além de apresentar muitas vezes uma sensação rítmica polimétrica. Porém o *konnakol* não se apresenta aqui como um recurso *per se*; apenas ensina a rítmica que se deseja utilizar. No caso desta tese, o foco se estreitou no uso exclusivo de uma das muitas composições rítmicas carnáticas: o *korvai*.

A análise das maneiras que os músicos Rudresh Mahanthappa e Vijay Iyer utilizam os elementos rítmicos carnáticos enriqueceu as observações e práticas desta pesquisa, mas entendo que há uma divergência entre a minha abordagem e a deles, já que os referidos músicos optaram pelo uso parcial ou total dos *korvais* em contextos mais relacionados à composição, ao passo que meu objetivo sempre foi utilizá-los nos improvisos, mesmo considerando que improvisar não é necessariamente o oposto de compor, conforme afirmou Nettl (1998).

Duas conclusões podem ser entendidas como as maiores contribuições desta tese. A primeira é que é possível utilizar *korvais* como base rítmica de um improviso jazzístico (de acordo com o entendimento de “improviso jazzístico” que esta tese defende). Além disso, o estudo do *konnakol* e dos ritmos da música carnática como um todo podem ajudar a criar um grande senso de consciência rítmica, que pode conduzir ao estudante destes saberes a perspectivas mais abrangentes dos componentes rítmicos, como eles se somam, e como se encaixam dentro de uma estrutura de pulsos maior, não importa como a chamemos, seja de *tala* ou de compasso, sendo assim capaz de fazer um uso diferenciado desses saberes rítmicos durante a improvisação. Um conceito em torno dos *korvais* pareceu-me muito importante, que é o de que ele traz consigo muitas características do que foi tocado previamente, funcionando como uma espécie de síntese dos ritmos apresentados. Portanto, para que o improviso tivesse coerência, foi importante observar os componentes rítmicos presentes num *korvai* e apresentá-

los antes do *korvai* propriamente dito. Isto terminou por me ajudar a consolidar o sentido de um improviso coerente.

A segunda conclusão é que, de acordo com os pressupostos do teórico da improvisação Jeff Pressing e com o reforço das perspectivas de Barry J. Kenny e Martin Gelrich, a composição rítmica *korvai* é entendida dentro da superestrutura do pensamento improvisativo como base de conhecimento, e que a depender da perspectiva até o próprio referente pode ser entendido como um tipo de base de conhecimento.

A utilização da abordagem da Pesquisa Artística também foi de grande importância, pois colaborou enormemente em minha própria formação de músico. Forneceu um nível de acurácia e precisão com a coleta de dados essencial e muito importante para a elaboração desta tese. Espero que esta abordagem possa contribuir para pesquisas que eu esteja inserido futuramente, além de ajudar a divulgar a abordagem e aumentar o volume de participantes de pesquisadores de música que queiram utilizá-la.

Entender todas as nuances e particularidades do ritmo na música carnática foi um grande desafio durante esta pesquisa: o meu entendimento sobre o *korvai*, sua maneira peculiar de ser construído, os diferentes tipos de *korvais*. Havia além desse entendimento, uma pergunta que pode ser descrita como a principal: efetivamente os *korvais* irão funcionar dentro de um improviso jazzístico? À medida em que se tentavam diferentes contextos harmônicos e melódicos, esta grande pergunta acabou se desdobrando em outras perguntas secundárias: os *korvais* funcionarão em estruturas harmônicas bastante delimitadas como o *rhythm changes*? Funcionarão em estruturas mais abertas? Funcionarão com pentatônicas? Com o *Triadic Chromatic Approach*? Com o “0 2 5/0 3 5”? Com o modo 6 de Messiaen? Como resposta a estas perguntas, eu diria que o resultado obtido confirma que se obteve uma improvisação melódica dentro de um paradigma que pode se considerar como “jazzístico”, onde a matriz rítmica do *korvai* gerou melodias que ora estão mais coerentes com as sílabas do *konnakol*, pelo que sugerem em termos de alturas, ora menos.

Com a escala pentatônica, foi mais viável encaminhar as alturas mais de acordo com o que sugerem as sílabas. Com estruturas melódicas que estão submetidas a pré-requisitos relativamente rígidos de construção, como é o caso do *Triadic Chromatic Approach*, foi mais difícil associar sílabas com alturas. É preciso considerar que a mensagem principal que as sílabas do *konnakol* carregam não se limitam ao ritmo, mas também uma agógica que sugere acentuações. Entretanto, o foco principal desta tese foi o componente rítmico, ainda que se buscasse manter as acentuações sugeridas pela agógica das sílabas. Mesmo durante o uso do *Triadic Chromatic*, do “0 2 5/ 0 3 5” e o modo 6 de Messiaen, tentou-se respeitar a

acentuação rítmica das sílabas. A vantagem da utilização de abordagens melódicas mais “dissonantes” em termos de contexto harmônico, em detrimento de uma relação menos fidedigna entre alturas e sílabas, deveu-se ao fato desta abordagem me permitir gerar de maneira mais simples um conteúdo improvisado, onde não necessariamente foi necessário pensar no entorno da harmonia. A prova disso é que a mesma construção rítmico-melódica foi executada em quatro situações harmônicas distintas (Cf. Figuras 45-48). Por outro lado, quando foi experimentado o uso do *korvai* com a escala pentatônica, seu uso só foi efetivo quando era possível o encaixe entre a escala e a estrutura harmônica, como foi no caso do *rhythm changes*.

Considerando o tempo disponível e a quantidade de possibilidades melódicas para o improviso, não houve chance de se testar de forma efetiva a experiência de começar o *korvai* deslocado do tempo 1. Espero poder lidar com esta hipótese em pesquisas futuras, bem como tentar outras possibilidades melódicas além das que foram experimentadas nesta tese. Se considerarmos que nos detivemos em apenas um *korvai* (apesar de constar as variações dentro dele), ainda haveria muito o que se pesquisar em torno desta junção entre *korvais* (em última análise, o *konnakol* e os ritmos carnáticos) e improviso jazzístico.

Foi um tanto surpreendente e até frustrante constatar que alguns dos músicos que admirava e que foram objeto de estudo desta tese tenham abandonado a ideia de utilizar *korvais* ou qualquer outra coisa relacionada ao *konnakol* ou ao ritmo carnático em seus improvisos. Por outro lado, é bastante compreensível. Estamos, eu e meus objetos de estudo, em situações muito diferentes em termos de carreira. Minha carreira e formação musical é irregular e passa por frequentes dilemas, que envolvem escolhas de cunho financeiro, artístico e até político. Durante o curso desta pesquisa, entender todas as nuances e particularidades do ritmo na música carnática foi um grande desafio. Suponho que o questionamento a que me referi há alguns parágrafos (“efetivamente os *korvais* irão funcionar num improviso jazzístico?”) não tenha ocorrido durante os anos de formação de Vijay Iyer, Rudresh Mahanthappa ou de Miles Okazaki. Quem talvez tenha chegado mais perto disso foi Vijay Iyer, que posteriormente descartou tal possibilidade por considerá-la “uma distração”. O fato é que os três artistas mencionados, sendo que a obra de dois deles foi analisada e contextualizada no capítulo 4, tinham uma base de conhecimento bastante sólida dentro de suas próprias formações de músicos improvisadores jazzísticos, e buscaram a música carnática e sua perspectiva intrincada de ritmo num momento posterior à das suas próprias formações. Já eu busquei o *konnakol* e os *korvais* como uma maneira de enriquecer minha própria base de conhecimento (segundo os pressupostos de Pressing), adicionando esta base

de conhecimento a outros elementos que julgo possuir, sendo eu este tipo particular de improvisador jazzístico: um brasileiro tocando uma música que pode apresentar diferentes nomes, jazz, *Brazilian Jazz*, ou música instrumental brasileira. É de fato uma música que tem muito de suas origens na música estadunidense, e que junta influências de diversas culturas musicais ao redor do mundo. Pode ser muito difícil improvisar de maneira efetiva e fazer escolhas acertadas com tantas influências norteando o improvisador, mas foi este o caminho que decidi trilhar enquanto artista. Cabe a mim o empenho em organizar tantos dados, e tomar decisões sensatas.

Na minha carreira de músico, em grande parte pelo valor musical implícito que vejo nela, a palavra “improvisação” tem um peso significativo. Tive por muito tempo a impressão de que ser um bom improvisador era um sinônimo de bom músico. Entender todas as nuances envolvidas da palavra, o que ela tinha de importante para mim e ao mesmo tempo o que ela tinha de pejorativo no uso corrente entre brasileiros (como sinônimo de coisa malfeita, decidida rapidamente sem planejamento prévio), foi importante no processo desta tese. Ao final desta pesquisa, acabei concluindo que, enquanto cidadão brasileiro, sou submetido frequentemente a muitas situações imprevistas e sendo obrigado a apresentar soluções, portanto, improvisando soluções. Algo que pode até ser chamado de “jeitinho brasileiro”, mas é, em essência, improvisação (STANYEK, 2011)¹⁰⁵.

Durante o período final desta tese tentei juntar o melhor do que passei e ainda estou passando para tentar, ainda que tardiamente, estruturar um trabalho, uma carreira musical que possa espelhar o trabalho envolvido nesta tese. Para mim, não faz o menor sentido envolver tanto esforço intelectual em torno de uma tese sem que ela faça do pesquisador, ainda que maneira indireta, um músico melhor. É também o que espero que esta tese possa proporcionar aos músicos que decidirem estudá-la: que ela permita aprimorar suas musicalidades, e que seja uma porta de entrada amigável e acolhedora a este saber milenar.

¹⁰⁵ Jason Stanyek, em seu artigo “A Thread That Connects the Worlds: Ovoid Logics and the Contradictory Lines of Force of Brazilian Improvisations” (2011), contempla diversos sentidos da palavra “improvisação” em relação à cultura brasileira, partindo de uma ampla variedade de termos como “jeitinho, malandragem, ginga, suíngue, astúcia etc.”

REFERÊNCIAS

- AKE, David. Learning Jazz, Teaching Jazz. In: The Cambridge Companion to Jazz. Estados Unidos: Cambridge University Press, 2004.
- ANDERSON, Leon. Analythic Autoethnography. In: Journal of Contemporary Ethnography, Volume 35 Number 4, p.373-395, 2006.
- BAILEY, Derek. Improvisation: its nature and practice in music. Estados Unidos: Da Capo Press, 1993.
- BALAJI, Mannarkoil J. The Art of Making Korvai. Texto para a conferência Dance, Music and Media and 21st Century. Índia: Annamali University, Chimbaram, 2018.
- BAKER, David. A Comprehensive Method for All Musicians_ The Lydian Chromatic Concept. Estados Unidos: Frangipani Press, 1968.
- BENITZ, André de Noronha Dantas. Indo Além do Blues: Guitarra e Música Eletrônica. Monografia de conclusão de curso. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.
- BERLINER, Paul. Thinking In Jazz_ The Infinite Art of Improvisation. Estados Unidos: The University of Chicago Press, 1994.
- BERMEJO, Ignacio Corral. La música carnatica actual. In: Sangita Y Natya_ música y artes escénicas de la India (Editor: Enrique Cámara de Landa). Espanha: Universidad de Valladolid, 2008.
- BHAT, Anirudh S. Comunicação pessoal feita com o músico por meio do aplicativo de teleconferência WhatsApp, de janeiro a junho de 2023.
- BLUM, Stephen. Recognizing Improvisation. In: In the Course Of Performance_ Studies in the World of Musical Improvisation. Estados Unidos: The University of Chicago Press, 1998.
- BORGDORFF, Henk. The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia. Holanda: Leiden University Press, 2012.
- CARUSO, Giusy. Le patrimoine musical indien dans le répertoire pour piano d'Olivier Messiaen et de Jacques Charpen. In: Cahiers Internationaux de Symbolisme 140-142(Patrimoines), p.23-56. França: 2015.
- CERQUEIRA, Denize Rodrigues. Modelo de improvisação de Zé Bodega no choro, baseado nos conceitos de horizontalidade e verticalidade de George Russell. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado, 2015.
- CHAKRAVORTY, Sanjoy; KAPUR, Devesh; & SINGH, Nirvikar. The Other One Percent: Indians in America. Inglaterra: Oxford University Press, 2017.

DINEEN, Douglass Fugan. *Speaking Time, Being Time: Solkattu in South Indian Performing Arts*. Tese de doutorado (PhD degree). Estados Unidos: Wesleyan University, Connecticut, 2015.

ESTOLANO, Carlo. *Unbound Jazz: Composing and Performing in a Multi-Cultural Tonality*. Tese de doutorado. Inglaterra: University of York, 2017.

FORTE, Allen. *The Structure Of Atonal Music*. Estados Unidos: Yale University Press, 1973.

FRIDMAN, Ana Luisa. *Diálogos com a música de culturas não ocidentais: um percurso para a elaboração de propostas de improvisação*. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Departamento de Música. Tese de doutorado, 2013.

GARZONE, George. PDF supplements. In: *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.

GONÇALVES, Rafael. *Storytelling e Narratividade: análise musical e pesquisa artística na elaboração de repertório para violão e guitarra solo a partir de performances de Julian Lage e Jonathan Kreisberg*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2022.

GOVIND, Arathi. *It's not fusion: hybridity in the music of Vijay Iyer and Rudresh Mahanthappa*. Dissertação de mestrado. Estados Unidos: University of North Texas, 2012.

GUILFOYLE, Ronan. Entrevista feita com o músico por meio do aplicativo de teleconferência Zoom, no dia 06 de setembro de 2022.

GUMBOSKI, Leandro. Análise rítmica e métrica de músicas indianas: algumas questões. In: *Anais do II SIMPOM 2012*, pags. 1034-1043.

HARRIS, Myranda. *Performing the "classical": the gurukula system in karnatic music society*. Dissertação de mestrado. Estados Unidos: North Texas University, Texas, 2012.

_____. *Rhythms and Recitations: Vedic Origins of Indian Classical Music in Nationalist Discourse and Modern-day Practice*. Joint Conference of the AMS-Southwest Chapter & SEM-Southern Plains Chapter Spring 2014.

HOOGERHEIDE, Katharine. *Exploring the Value of Bimusicality: A Journey into South Indian (Carnatic) Vocal Percussion*. In: *Joint Conference of the AMS-Southwest & SEM-Southern Plains Chapter*. Estados Unidos: Austin, Texas, 2014.

IYER, Vijay. *Embodied Mind, Situated Cognition, and Expressive Microtiming in African-American Music*. In: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 19, No. 3 (Spring 2002), p. 387-414

_____. Entrevista feita com o músico por meio do aplicativo de teleconferência Zoom, no dia 29 de setembro de 2022.

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

KNUDSEN, Peter. Artistic Research, Introduction. Apresentação em slides Power-Point, exibidos durante aula da disciplina “Seminário de Práticas Interpretativas I” (PPGM-UNIRIO), no dia 27 de agosto de 2018.

KRISHNAMURTHY, Rohan. Virtual *Gurukulavasa*: Tradition and Innovation in Online Carnatic Percussion Pedagogy. Tese de doutorado. Estados Unidos: University Of Rochester, Rochester, NY, 2013.

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

LEGIDO, Maria González. Introducción a la musica carnatica. In: Sangita Y Natya_ música y artes escénicas de la India (Editor: Enrique Cámara de Landa). Espanha: Universidad de Valladolid, 2008.

LEITE, Ricardo Lopes. Isotopia e metaforização textual. In: revista Gragoatá, v.14 n.16, p. 121-134, 2009.

LINDSEY, Michael. The Karnatic Tabla: Cross-Cultural Music Synthesis in South Indian Percussion Performance. Dissertação de mestrado. Estados Unidos: University Of California, Santa Cruz, 2018.

LOPES, Rogério. Como os ciclos rítmicos da Índia podem ajudar na aquisição de técnica de guitarra: uma proposta de estudo. In: Interlúdio _ Vol.7, no 11, 2019.

_____. A guitarra e o *konnakol*: um estudo de pentatônica sobre um *korvai* e suas possibilidades de uso na improvisação. In: Anais do VI SIMPOM, 2020, p.1110-1120.

_____. O *konnakol* como a nova regra do jogo: diferentes experimentações do mesmo assunto em diferentes contextos de improvisação jazzística. In: Anais do VII SIMPOM vol.7, 2022.

LÓPEZ-CANO, Ruben & SAN CRISTÓBAL, Ursula. Investigación Artística en Musica _ problemas, métodos, experiencias y modelos. Espanha: Conaculta Fonca, 2014.

MAHANTHAPPA, Rudresh. Entrevista feita com o músico por meio do aplicativo de teleconferência Zoom, no dia 17 de setembro de 2022.

MAKAROME, Tony Teck Kay. South Indian Konnakol in Western Musicianship Teaching. In: Malaysian Music Journal Vol. 5, Num. 1 (37-52). Malásia: 2016.

MIDDLETON, Richard. Studying Popular Music. Estados Unidos: Open University Press, 2002.

MCLAUGHLIN, John & VINAYAKRAM, Selvaganesh. The Gateway To Rhythm. DVD, 82 minutos. Estados Unidos: Abstract Logix, 2007.

MCLUHAN, Marshall. Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.

MERLINO, Júlio. Processos de Formação de Sentido Musical na Improvisação Jazzística. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019.

MESSIAEN, Olivier. The Technique of My Musical Language. França: Alphonse Leduc Editions Musicales, 1956.

MOLINA, Sérgio. A canção popular e o ensino de música no Brasil. In: Música na Educação Básica. Brasília: 2013.

MONSON, Ingrid. Jazz Improvisation. In: The Cambridge Companion To Jazz. Estados Unidos: Cambridge University Press, 2004.

_____. Saying Something: jazz improvisation and interaction. Estados Unidos: University of Chicago Press, 1996.

NELSON, David P. The Mridangam Mind: The Tani Avartanam in Karnatak Music (3 volumes). Tese de doutorado (PhD degree). Estados Unidos: Wesleyan University, Connecticut, 1991.

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

_____. Konnakol Manual: An Advanced Course In Solkattu. Estados Unidos: Wesleyan University Press, 2019.

NETTL, Bruno. Contemplating the Concept of Improvisation and Its History in Scholarship. In: Music Theory Online, Vol.19, Issue 2, p. 4-7, 2013.

_____. 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.

_____. Thoughts On Improvisation: A comparative approach. In: The Musical Quarterly, vol. 60, ed. 1, p.1-19. Estados Unidos: Oxford University Press, 1974.

OKAZAKI, Miles. Entrevista feita com o músico por meio do aplicativo de teleconferência Zoom, no dia 09 de setembro de 2022.

PASSOS, Ricardo. Adi Tala Capítulo II. Apostila no formato Word. 2018.

_____. Korvai com as células Takita e Ta. Tom. Apostila no formato Word. 2019.

_____. Korvai com a redução da frase Taka.Kita.Taka.Juno.Tom.ge . Apostila no formato Word. 2019.

POSSEBON, Fabricio. Rig-Veda: A Sabedoria das Estrofes. João Pessoa: Editora Universitária UFPB/Fortune Editora, 2006.

- 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.
- _____. Free Jazz and the Avant-Garde. In: The Cambridge Companion to Jazz, p. 202-216, 2002.
- _____. Improvisation: Methods and Models. In: SLOBODA, J. (org.). Generative processes in music. Inglaterra: Oxford University Press, 1987.
- _____. 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.
- PRIMON, Angelo. Ciclos e arcos rítmicos como estrutura no processo composicional. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Música. Trabalho de conclusão de curso, 2018.
- ROBERTS, Howard. Howard Roberts Guitar Manual: Chord Melody. Estados Unidos: Playback Music Publishing Company, 1972.
- ROBINSON, N. Scott. Tradition and renewal: the development of *kanjira* in South India. Tese de doutorado (PhD degree). Kent, Inglaterra: College Of The Arts of Kent University, 2013.
- RUSSELL, George. The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization. Estados Unidos: Concept Publishing Co., 2001.
- SALLES, Paulo de Tarso. Teoria dos Conjuntos: Apontamentos. Apostila elaborada como material de apoio para a disciplina Contraponto III (ECA/USP). São Paulo: 2016.
- SALISBURY, Austin. The rhythmic, harmonic, and phrasing language of Lennie Tristano: Analysis and strategies for incorporation in modern jazz improvisation. Dissertação para o bacharelado em música. Australia: Western Australian Academy of Performing Arts, Edith Cowan University, 2018.
- SANKARAN, Trichy. Rhythmic Principles and Practicing Of South Indian Drumming. Canadá: Lalith Publishers, 1994.
- _____. The Art Of Konnakol. Canadá: Lalith Publishers, 2010.
- SCHULLER, Gunther. A Collection of the Compositions of Ornette Coleman. Estados Unidos: MJQ Music, 1961.
- STEHR, Max W. Bird's Words and Lennie's Lessons: Using Or Avoiding Patterns In Bebop. Tese de Doutorado (Degree Of Doctor Of Musical Arts). Estados Unidos: University Of Nebraska, 2016.
- STRAUSS, Joseph N. Introdução à Teoria Pós Tonal (tradução de Ricardo Mazzini Bordini). Inglaterra: Prentice Hall University Press, 2000.

TARASTI, Eero. A música como arte narrativa. In: CHUEKE, Zelia (Ed.). *Leitura, escuta e interpretação*. traduzido ed. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 2017. p. 49–80.

TAYLOR, Timothy D. *Global Pop: World Music World Markets*. Estados Unidos: Routledge, New York, 1997.

VISHNU R. Comunicação por videoconferência por meio do aplicativo Zoom, no dia 05 de maio de 2022.

WREN, Toby. *Improvising Culture_ Discursive Interculturality as a critical tool, aesthetic and methodology for intercultural music*. Tese de doutorado (PhD degree). Queensland, Austrália: Griffith University, 2014.

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

_____. *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.

Documentos da internet

ATHERTON, Michael. *Rhythm-Speak: Mnemonic, Language Play or Song?* In: *Proceedings of ICoMCS December 2007*. Austrália: 2007. Disponível em <http://marcs.uws.edu.au/links/ICoMusic>. Acesso em 12 de maio de 2019.

BERKLEE INDIAN ENSEMBLE. Disponível em <https://www.berklee.edu/focused/india-exchange/berklee-indian-ensemble>. Acesso em 30 de junho de 2019.

BRUCE, David. *Extreme Math Nerd Music (An Intro to Konnakol)*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OyyfLtYQcwI>. Acesso em 10 de março de 2021.

CNN BUSINESS. *How the 'Silicon Valley of India' is bridging the digital divide*. Disponível em <https://edition.cnn.com/2012/12/06/tech/bangalore-india-internet-access>. Acesso em 8 de agosto de 2021.

COBUSSEN, Marcel. Conferência Marcel Cobussen Universiteit Lieben, professor of Auditory Culture. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8DfUg5Bb0ag> . Acesso em 04 de outubro de 2022.

COLEMAN, Steve. *Sine Die*. Disponível em <https://m-base.com/recordings/sine-die/>. Acesso em 01 de junho de 2022.

CORREA, Leonardo Muniz & FILHO, Walter Nery. *A paródia de um homem livre: citação e reformulação na música de Ornette Coleman*. In: *Revista Acadêmica da Faculdade de Música Souza Lima, Volume I, No.2*, 2018. Disponível em <https://www.faculdadesouzalima.com.br/wp-content/uploads/2021/09/A-Parodia-de-um->

[homem-livre-citacao-e-reformulacao-na-musica-de-Ornette-Coleman.pdf](#) . Acesso em 01 de junho de 2022.

COTLER, Loire. Konnakol: Vocal Percussion on a whole new level. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EV7KXGZdTog>. Acesso em 04 de maio de 2019.

DANIEL, Cain. Indian Konnakol on Drumset By: Cain Daniel and Yogev Gabay Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=QQCUEjd_o0w. Acesso em 22 de maio de 2019.

EKLUNDH, Mattias. Rhythm With Konnakol-Mattias Eklundh Lesson. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wLY7rp9xm0I> . Acesso em 02 de maio de 2019.

FARRELL, Gerry. “Reflecting Surfaces: The Use of Elements from Indian Music in Popular Music and Jazz.” In: *Popular Music*, vol. 7, no. 2, 1988, pp. 189–205. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/853536>. Acesso em 3 de março de 2021.

GARBER, Craig. Terri Lynne Carrington Interview, Wayne Shorter, Herbie Hancock: “We’re not really in control”. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XyBiibgfj0> . Acesso em 14 de janeiro de 2023.

GUERRERO, Rodrigo. The Role of The Beatles in Popularizing Indian Music and Culture In The West. In: *The Owl_ The Florida State University Undergraduate Research Journal*, Vol.5, Number 1. Disponível em <https://journals.flvc.org/owl/article/view/84701>. Acesso em 06 de março de 2021.

JAZZ HEAVEN. Rudresh Mahanthappa: Intervallic & Pitch Cell Approaches. Disponível em <https://www.jazzheaven.com/yes/courses/rudresh-mahanthappa-intervallic-pitch-cell-approaches-edge/lessons/26-smaller-3-note-cells-edge/>. Acesso em 05 de janeiro de 2023.

JOIS, Somashekar & BC, Manjunath. Art forms similar to konnakol. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7SYQqINPVbs>. Acesso em 03 de novembro de 2019.

LOCHHEAD, Judy. Hearing Chaos. In: *American Music*, vol. 19, no. 2, 2001, pp. 210–246. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3052614. Accessed 7 Mar. 2021.

LOCKETT, Pete. Indian Rhythms For Drum Set- Lesson 002. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=i9ac0V9d3c4>. Acesso em 08 de abril de 2022.

MAHANTHAPPA, Rudresh. CEMS – 2019 Aris Seminar Series – Rudresh Mahanthappa. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7gI0GVvF4Ok> . Acesso em 10 de janeiro de 2023.

McLAUGHLIN, John. John McLaughlin/Remember Shakti: The Way of Beauty (DVD). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wnUCxflkD74>. Acesso em 30 de abril de 2021.

MICHAELSEN, Garrett. Chord-Scale Networks in the Music and Improvisations of Wayne Shorter. In: *Gamut-Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic*, Volume 8, Issue 1. Disponível em

<https://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1124&context=gamut>. Acesso em 11 de junho de 2021.

PRASANNA, Sri H. Lec 70 Percussion Korvai and Thani Avarthanam. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=x7_V7-VQlgY. Acesso em 31 de abril de 2022.

RECK, David R. “Beatles Orientalis: Influences from Asia in a Popular Song Tradition.” In: *Asian Music*, vol. 16, no. 1, 1985, pp. 83–149. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/834014>. Acesso em 6 de março de 2021.

REVERBNATION. Orquestra Brasileira de Guitarras. Disponível em <https://www.reverbnation.com/obg>. Acesso em 13 de maio de 2023.

STANYEK, Jason. A Thread That Connects the Worlds: Ovoid Logics and the Contradictory Lines of Force of Brazilian Improvisations. In: *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation*, Vol 7, No 1 (2011) Disponível em <https://www.criticalimprov.com/index.php/csieci/article/view/1489/2066>. Acesso em 20 de junho de 2023.

SCHIMPELSBERGER, Bernard. Konnakol, Tukra and Drum Laggi, Cross-Cultural Indian Rhythm. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ve98rXnpg_Y. Acesso em 23 de abril de 2019.

TIESEN, Tim. The Power of Konnakol (1): Introduction. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ak-LYgiRGdI>. Acesso em 08 de maio de 2019.

Documentos sonoros

BALANCING ACT. Intérprete: Rudresh Mahanthappa. In: *Black Water*, Red Giant Records, 64033-70012-2-8V, 2002. Formato: CD.

BEBÊ. Intérprete: Carlo Filipe. In: *Caldo 2*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qI0prcDhkjQ>. Acesso em 20 de março de 2023.

BECAUSE OF GUNS/HEY JOE REDUX. Intérprete: Vijay Iyer. In: *Blood Sutra*. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=WhT9_OXxnwc. Acesso em 12 de abril de 2022.

CONVERGENCE. Intérprete: Rudresh Mahanthappa. In: *Kinsmen*. Disponível em <https://open.spotify.com/album/1PuAAA6DVyysPggtBP3z8f#login>. Acesso em 04 de abril de 2022.

GANESHA. Intérprete: Rudresh Mahanthappa e Kadri Gopalnath. In: *Kinsmen*. Disponível em <https://open.spotify.com/album/1PuAAA6DVyysPggtBP3z8f#login>. Acesso em 04 de abril de 2022.

LA DANSE DU BONHEUR. Intérprete: Shakti. In: *A Handful of Beauty*. Disponível em <https://open.spotify.com/search/a%20handful%20of%20beauty>. Acesso em 03 de novembro de 2021.

LOVE YOU TOO. Intérprete: The Beatles. In: Revolver. Disponível em <https://open.spotify.com/album/3PRoXYsngSwjEQWR5PsHWR> . Acesso em 04 de novembro de 2021.

NORWEGIAN WOOD. Intérprete: The Beatles. In: Rubber Soul. Disponível em <https://open.spotify.com/album/50o7kf2wLwVmOTVYJOTplm> . Acesso em 04 de novembro de 2021.

REVOLUTIONS. Intérprete: Vijay Iyer. In: Reimagining. Disponível em <https://open.spotify.com/album/0cFiDN46LAbxIh45GwBNEe> . Acesso em 05 de agosto de 2022.

SONG FOR MIDWOOD. Intérprete: Vijay Iyer. In: Reimagining. Disponível em <https://open.spotify.com/album/0cFiDN46LAbxIh45GwBNEe> . Acesso em 05 de agosto de 2022.

SPEAKING IN TONGUES 1. Intérprete: Sheila Chandra In: Weaving my Ancestor's Voices, Moonsung Productions/Realworld CDRW24, 1992. Formato: CD.

TOMORROW NEVER KNOWS. Intérprete: The Beatles. In: Revolver. Disponível em <https://open.spotify.com/album/3PRoXYsngSwjEQWR5PsHWR> . Acesso em 04 de novembro de 2021.

WITHIN YOU WITHOUT YOU. Intérprete: The Beatles. In : Seargent Peppper's Lonely Hearts Club Band. Disponível em <https://open.spotify.com/album/6QaVfG1pHY11z15ZxkvVDW> . Acesso em 04 de novembro de 2021.

GLOSSÁRIO

Abi Praiam- composição rítmica presente na música carnática

Adi tala- *tala* de 8 tempos, considerada a mais utilizada dentro da música carnática, contada por meio de um *laghu* de 4 tempos e dois *drutam*

Andrutam- bater de uma palma superior sobre outra palma de base (inferior), que pode durar um ou dois tempos

Bharathanatyam- tipo de dança do sul da Índia

Bols- silabação rítmica similar ao *konnakol*, utilizada na música do norte da Índia

Chatusra nadai- subdivisão quaternária por cada tempo da *tala*

Double tisra nadai- subdivisão de cada tempo da *tala* por 6

Drutam- movimento de bater uma palma superior sobre outra palma de base (inferior), e o consecutivo afastamento da mão na direção oposta à da base

Kanda chapu tala - *tala* de 5 tempos, contada por meio de um *andrutam* de 2 tempos, mais um de 1 tempo, e mais um de 2 tempos

Kanda nadai- subdivisão de cada tempo da *tala* por 5

Karvai- pausa. Não confundir com *kOrvai*

Konnakol- a arte performática da recitação rítmica do *solkkatu* utilizado na música carnática

Korvai- composição rítmica presente na música carnática

Laghu - movimento de bater de palmas e contar de dedos sucessivos (mão de cima), sobre uma palma de base (inferior); é a parte inicial de alguns tipos de *tala*

Matra- cada unidade de subdivisão por tempo na *tala*

Misra chapu tala- *tala* de 7 tempos, contada com os dois primeiros *andrutam* batendo as costas das mãos sobre uma palma de base (o primeiro *andrutam* de 1 tempo, o seguinte de dois tempos), mais dois *andrutam* convencionais (palma sobre palma) de dois tempos cada

Misra nadai- subdivisão de cada tempo da *tala* por 7

Mora- composição rítmica presente na música carnática

Muktaya- composição rítmica presente na música carnática

Nadai- subdivisão por tempo da *tala*

Peria mora- composição rítmica presente na música carnática

Purvangam- primeira parte do *korvai*

Rupaka tala- *tala* que pode ser pensada tanto de 3 tempos como de 6. Nos dois casos, o movimento de mãos para a contagem é o mesmo: duas batidas de palmas (uma contra outra mão de base), seguido de virar a mão que bateu na palma oposta para o sentido contrário

Sankirna nadai- subdivisão de cada tempo da *tala* por 9

Solkattu- conjunto de sílabas rítmicas utilizadas na música e dança do sul da Índia

Tala- ciclo de tempos, similar ao compasso

Tani avarthanam- solo de percussão que ocorre durante os concertos de música carnática

Tisra nadai- subdivisão ternária por cada tempo da *tala*

Uttarangam- segunda parte do *korvai*

ANEXO 1- PLANILHA “PROJETO PESQUISA ARTÍSTICA”

Link para o arquivo: https://docs.google.com/spreadsheets/d/1r7t09Hxa7hmrY04HG4-N5mwSDx_AZIV8/edit?usp=sharing&oid=110974745823316755892&rtpof=true&sd=true

ANEXO 2- DIÁRIO DA PESQUISA ARTÍSTICA

16/09/2022

O ponto de partida destes estudos é uma hipótese surgida a partir do texto de SANKARAN (2010, p.33) ao explicar o conceito de *eduppu*, que vem a ser o ponto alvo de onde se inicia uma canção (na música carnática) dentro do ciclo da *tala*, geralmente ocorrendo no *sam* (o tempo 1). Porém, a exemplo do que ocorre na música ocidental, há muitas músicas que iniciam antes ou depois do *sam*. Em tais casos, esse lugar na *tala* passa a ser o *eduppu*, e todos os *moras* e *korvais* passam a se iniciar deste mesmo lugar.

Considerando que o jazz é uma música que trabalha frequentemente em contextos rítmico-melódicos que trabalham com síncopes, e muitas músicas do repertório do jazz iniciam suas melodias **depois** do tempo 1 ou em anacruse, considerei o fato de que talvez houvesse um encaixe melhor dos *korvais* deslocando-os do tempo 1. Portanto, farei tentativas de iniciar o mesmo *korvai* não apenas a partir do tempo 1, mas também depois dele.

Este foi o primeiro dia de estudo individual. Iniciei os estudos do uso no *korvai* num improvisado de uma canção dada. Achei prudente um preparo técnico antes de iniciar os improvisos. A preparação consistiu de técnica básica (até a casa 6), todos os exercícios iniciando pelo dedo 1; depois, todos os arpejos (7M, 7, m7, m7b5) em todos os tons na primeira posição.

A ideia foi trabalhar com o *korvai* em dois contextos: um *rhythm changes* (em andamento lento) em Bb, e “Dinorah Dinorah” (Ivan Lins). O *rhythm changes* foi tentado em andamento lento e médio. A escolha das canções se deve a tentar a utilização dos *korvais* numa cadência harmônica comum no jazz, mas um pouco mais complicada, e uma outra cadência harmônica mais suave e não tão complexa. Há algum tempo vinha refletindo sobre minhas ideias iniciais de uso dos *korvais*, e meu estranhamento ao utilizá-los durante meus primeiros experimentos. Estou trabalhando sob a hipótese de que esse estranhamento se devia a uma pouca vivência da minha parte com os *korvais*, como se ainda não os tivesse utilizado o suficiente a ponto de criar “intimidade” com eles. Os *korvais* escolhidos foram:

_ Um *korvai* composto por mim, cujo *purvangam* era em *srotovata yati* (tom. ta tom. takita tom. Etc até *takadina taka tom.*) + *uttarangam takita tom. Tadigenatom* (3x)

1
 ta tom ta ka tom ta ki ta tom ta ka di na

2
 tom ta di ge na tom tom ta ka di na ta ka tom ta ki ta tom ta di ge na tom ta ki ta tom

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

Aqui, cabe mencionar os deslocamentos pensados hipoteticamente para o *korvai*, uma semicolcheia depois e uma colcheia depois:

17
 ta tom ta ka tom ta ki ta tom ta ka di na tom ta di ge na tom tom ta ka di na ta ka

19
 tom ta ki ta tom ta di ge na tom ta ki ta tom ta di ge na tom ta ki ta tom ta di ge na

21
 tom ta

22

ta tom ta ka tom ta ki ta tom ta ka di na tom ta di ge na tom tom ta ka di na ta

24

ka tom ta ki ta tom ta di ge na tom ta ki ta tom ta di ge na tom ta ki ta tom ta di ge

26

na tom ta

_ takadina takadina takadina takita (3x) (purvangam) + tadigenatom ta. (3x) (uttarangam), na
 versão proposta por Miles Okazaki

takadina takadina takadina taki ta takadina

2

takadina takadina taki ta takadina takadina takadina taki ta tade gina

4

tom ta tade gina tom ta tade gina tom ta

_ taka.kita.taka.junu.tan.ge (3x) (purvangam) + tadigenatom tadigenatom tadigenatom ton.ge (3x) (uttarangam) (COM VARIAÇÕES)

taka ki ta taka junu tom geta ka ki ta taka junu tom getaka ki ta ta ka junu tom geta dige

natom ta di ge natom ta di ge natomtom ge ta di ge natom ta di ge natom ta di ge natomtom

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

Para o primeiro korvai eu elaborei uma ideia melódica, mais ou menos inspirada na melodia de “Oleo” (Sonny Rollins). A mesma ideia foi utilizada em “Dinorah Dinorah”:

ta tom ta ka tom ta ki ta tom ta ka di na tom ta di ge na tom tom ta ka di na ta ka tom

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

ta

Trasnpus a ideia para Bb no rhythm changes (de agora em diante abreviado para “RC”)

A ideia era mais “bater uma bola” com os korvais, sem tanto compromisso, mas tendo em mente que ele deveria ter relação com os elementos utilizados no improviso como um todo (pensando de maneira similar a como é utilizado no contexto de origem).

Foram feitos quatro vídeos: três deles com o improviso no RC, e um sobre “Dinorah Dinorah”.

Primeiro vídeo (8:42):

Inicialmente trabalhando sobre o primeiro korvai descrito no RC lento. Em 2:00 iniciei o korvai sobre o tempo 1 da segunda repetição da parte A, usando uma melodia previamente composta, que desemboca na tônica do primeiro acorde da parte B (ré). A parte B segue sem nenhuma indicação de ritmo parecido do korvai, consistindo de frases típicas de jazz. No retorno ao A (2:28) tentei retomar o korvai iniciando do “e” do 1, mas me atrapalhei um pouco e segui um pouco com as ideias melódicas e rítmicas do que havia composto previamente. Retomei o korvai em 3:25 (ainda no tempo 1), mesmo contorno melódico. Silenciei na repetição e acabei desenvolvendo algumas variações sobre a melodia previamente composta. 5:18, outra tentativa sobre o A, no tempo 1. Em 6:00, a única tentativa do korvai sobre a parte B do RC, mas abandonada no meio por causa das mudanças de harmonia. Em 6:15, uma tentativa sobre a parte A iniciando no “e”, que parece ter funcionado. Em 6:57, tentei tocar o uttarangam do korvai sobre a parte B do RC, mas se limitou ao início. Em 7:25, mais uma tentativa de tocar o korvai sobre a parte A, iniciando no tempo 1. Em 8:07, mais uma tentativa sobre o A, iniciando no “e”, mas me enrolei na entrada do uttarangam.

O que me ocorre agora revendo o vídeo é que iniciei pelo fim: comecei tocando o estudo, quando ele faria mais sentido tocando-o ao final e desenvolvendo previamente algumas de suas ideias melódicas e rítmicas previamente. Aliás, o korvai é pensado originalmente desta maneira, aproveitando elementos utilizados anteriormente durante o solo de percussão.

Segundo vídeo (8:26):

Decidi utilizar uma outra melodia sobre o korvai, baseado na escala pentatônica

12
ta tom ta ka tom ta ki ta tom ta ka di na tom ta di ge na tom tom ta ka di na ta ka tom

14
ta ki ta tom ta di ge na tom ta ki ta tom ta di ge na tom ta ki ta tom ta di ge na tom

16
ta

Houve a primeira exposição do A, com uma inserção tímida dos elementos do *korvai*. Em 01:17, uma primeira tentativa, que acabou acontecendo um tempo e meio depois do esperado, o que me fez abandonar o korvai e tocar algo diferente. Em 01:46, tentei no primeiro A, mas não funcionou. Observo agora que estas tentativas malsucedidas poderiam ser pensadas como inserções preparatórias dos elementos do korvai. A partir de 01:59, iniciam várias tentativas de execução. A primeira, que foi tentada até 02:08, foi largada de mão por achar que não estava encaixada adequadamente. Em 02:13, mais uma tentativa, que acabei mudando o contorno melódico, o que ocasionou num erro na nota de chegada para o primeiro acorde da parte B, corrigido rapidamente. Em 02:41, mais uma tentativa, também com o contorno ligeiramente modificado, mas fechou corretamente. Ao que ouve até agora, parece não concatenar muito em termos de ideia que torne o improviso coerente. Em 03:09, mais uma tentativa, executada a contento. Em 03:52, uma tentativa que não foi levada adiante, mas que

foi interessante por concatenar com mais ideias que tornaram o trecho mais coerente melodicamente. Em 04:06, uma tentativa completa e bem-sucedida. Até aqui todas as tentativas foram executadas a partir do tempo 1. Ocorre uma série de tentativas malsucedidas a partir de 04:49 (esta marcação de tempo foi a primeira tentativa a partir da segunda semicolcheia, rapidamente abandonada). Em 05:02, outra tentativa malsucedida. Em 05:33, mais uma tentativa, iniciando no “e” do 1, só que algo parece ter dado errado entre o purvangam e o uttarangam, já que o korvai acabou na “cabeça” do 1. A mesma coisa acontece na segunda repetição do A em 05:59. Daí em diante, meio que abandono a insistência em usar o korvai. Tento usar algo do uttarangam em 6:41, mas sigo com outras ideias. Em 6:55, mais uma tentativa, iniciando no tempo 1. Em 07:38, mais uma tentativa, iniciando no “e” do 1. Parece ter dado certo. Mais uma tentativa em 8:20, também iniciando o “e” do 1. Não deu muito certo, bem como o restante do solo, um tanto errático.

Terceiro vídeo (04:18)

Tentativa do uso do korvai (**taka. Kita. Taka. Juno. Tom.ge**) sobre o RC lento. De cara, já percebo alguns problemas. O Primeiro é que não há nada previamente organizado melodicamente (apenas algumas reminiscências de um estudo que havia feito para um artigo em 2020). A segunda é que, como o korvai dura três ciclos, se ele for iniciado na parte A, ele fatalmente vai invadir o ritmo harmônico da parte B. E aí pode ser bem confuso pra pensar a melodia dos improvisos. A primeira tentativa, em 0:41, inicia sobre o “e” do 1. O pedaço entre 0:52 e 01:04 (equivalente ao uttarangam) é tão confusa que eu simplesmente ultrapasso o número de repetições do uttarangam (que deveriam ser três). E isso apesar de tentar utilizar estruturas melódicas mais adaptáveis a muitos contextos harmônicos, como uma pentatônica montada em quartas.



Em 01:10, mais uma tentativa sobre o tempo 1, na parte A. Funcionou melhor, já que a tentativa se deu na repetição do último A do RC, e no retorno ainda estaria na parte A (já que o RC tem o formato AABA). Em 01:31, emendo com mais uma repetição do korvai (sobre a parte A). Deu mais certo, e o desfecho sobre o B funcionou. Em 02:21, mais uma tentativa. Emendo com a terceira variação {(taka. Kita. Tom.ge 3x + [ta.di.genatom 3x +tom.ge]3x) 3x} em 02:44. Não funcionou muito, acabo abandonando no uttarangam em 02:57. Mais uma tentativa em 03:17 (primeira variação), sobre o “e” do 1 no A. Em 04:00, tento uma vez no korvai que compus, mas algo parece ter dado errado e desisto de seguir com a gravação.

Quarto vídeo (16:26):

Sobre a harmonia de “Dinorah Dinorah”. Início com algumas menções aos ritmos dos korvais entre o B e próxima repetição do A (a música tem o formato AAAB), entre 01:06 e 01:29. Em

01:30 (segunda repetição de A), inicio o korvai composto por mim, na cabeça do tempo 1. Não deu muito certo, paro em 01:35. Em 01:39, tento de novo, no “e” do 1. Funcionou, apesar de alguns atropelos. Em 02:13 (primeira repetição do A), reinicio a coisa de utilizar alguns elementos do korvai. Na terceira repetição do A (02:29), tento de novo, na cabeça do 1. Funciona. Em 03:03, inicio uso dos elementos do korvai (taka. Kita. Taka. Juno. Etc). Em 03:11 (segunda repetição do A), inicio o korvai, na cabeça do 1. Funcionou também. Em 04:01, segunda repetição do A, inicio a segunda variação do korvai (taka. Kita. Juno. Tom.ge etc). Também funciona. Em 04:42, primeira repetição do A, tento a terceira variação do korvai (taka. Kita. Tom. Ge etc). Não funcionou, e abandono em 04:49. Em 04:51, segunda repetição do A, tento de novo a terceira variação, e também não funciona, abandono em 04:55. Em 04:59, tento de novo a mesma variação, de novo me enrolo e não funciona, abandono em 05:08. Todas as vezes que tentei a terceira variação, me enrolei porque me esquecia do uttarangam, e acabava tocando o mesmo de outra variação. Em 05:35 (primeira repetição do A), mais uma tentativa da mesma variação do korvai, que funcionou ritmicamente, mas deu uma sujada em algumas notas. Em 06:23, primeira repetição do A, toco o korvai composto por mim(melodia pensada inicialmente). Funciona, apesar de umas notas meio asfradas. Em 06:39, inicio um tipo de “aumentação” baseado nos motivos rítmicos do korvai. Passo um tempo utilizando aleatoriamente elementos do mesmo, fragmentos (06:41-06:56). Em 07:03-07:11, ocorre a primeira vez que tento usar elementos de qualquer korvai sobre as partes B das músicas aqui tentadas. São as partes do korvai que tentarei a seguir em 07:13 (taka. Kita. Taka. Juno. Tom.ge), na primeira repetição do A. Na segunda repetição do A em 07:30, retomo o korvai composto por mim, iniciando da cabeça do tempo 1. Em 08:03, primeira repetição do A, mais inserção de elementos do korvai (taka. Kita. Taka. Juno. Tom.ge). Na segunda repetição do A (08:11), inicio efetivamente o korvai, de maneira correta. Em 08:54, reinicio o primeiro korvai, iniciando da 2ª semicolcheia do tempo 1 (parte A). Em 09:51, segunda repetição do A, insiro elementos do segundo korvai (o que Miles Okazaki burilou). Em 10:00 iniciei efetivamente o referido korvai, mas algo saiu do controle e não funcionou. Até tentei executá-lo na parte B (10:16), mas também foi difícil manter o controle, já que há um deslocamento de uma semicolcheia em relação ao tempo em relação a cada repetição (dentro do purvangam). Em 10:33, reiniciei minha abordagem inicial em relação a este mesmo korvai, tocando uma nota por matra:

ta ka di na ta ka di na ta ka di na ta ki ta ta

ka di na ta ka di na ta ka di na ta ki ta ta ka

di na ta ka di na ta ka di na ta ki ta ta di ge

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

Em 10:50 (3ª repetição do A), consegui executar o korvai da maneira que Okazaki havia sugerido. Em 11:23 (primeira repetição do A), não sei se por erro ou acaso acabei utilizando os elementos do segundo korvai, o que serviu como preâmbulo para uma outra tentativa (11:33), que acabou não funcionando. Em 11:49 tentei de novo minha abordagem (uma nota por matra), que funciona. Em 12:22, tentei de novo a abordagem de Okazaki, e de novo não funcionou. Mais uma tentativa em 12:39, e novamente não funciona. Outra tentativa, sobre o B (12:47), mas igualmente impreciso. Em 12:03 (primeira repetição do B), quase funciona, mas eu me enrolei no uttarangam. Em 13:29 (primeira repetição do A), deu errado porque acabei apressando uns trechos. Na verdade essa é a grande questão deste korvai, e desta abordagem sobre ele: o ritmo precisa ser absolutamente preciso pra não apenas surtir o efeito desejado, mas até pra ser executado corretamente. Em 13:54, uma tentativa do terceiro korvai (primeira repetição do A). Em 14:44, mais uma tentativa do segundo korvai, que finalmente funciona (até fiquei um pouco incrédulo). Em 15:00 (primeira repetição do A), mais uma tentativa do terceiro korvai (segunda variação), que deu um erro no final do uttarangam, mas que foi solucionado a tempo. Em 15:34 (primeira repetição de A), mais uma tentativa do terceiro korvai (segunda variação), que mais uma vez tem problema no uttarangam mas é resolvido. Em 15:50 (segunda repetição de A), mais uma tentativa do terceiro korvai (terceira variação), que também deu erro no uttarangam. Mais um pouco de improviso no B, e paro. Pareceu-me que esses erros no uttarangam se deveram a um esquecimento da estrutura.

FIM

E aí, por um desses tipos de azar que não se pode ter num momento desses... todos os vídeos que havia feito dos dias 05, 06 07 e 11/10 foram apagados. Alguma documentação foi feita por meio de uma planilha no Excel, mas de forma diferente ao que foi feito nos relatos do dia 16/09. O que se segue abaixo é o que foi documentado nessas planilhas. Do dia 17/10 em diante nenhum vídeo foi perdido, então teremos um relato mais detalhado desta data em diante, porém privilegiando mais uma quantificação das tentativas dos korvais ao invés de uma qualificação.

05/10/2022

Decidi trabalhar sob bases mais restritas e passei o dia estudando apenas um korvai, sobre 4 possibilidades: RC lento (bpm 136), RC andamento médio (bpm 232), RC andamento rápido (BPM 289) e “Dinorah Dinorah” (bpm 115). O korvai escolhido foi **Taka.Kita.Taka.Juno.Tom.Ge** e variações. De antemão previa alguma dificuldade por não se tratar de um korvai de 2 ciclos (de adi tala), mas de três. Deste dia em diante, estipulei estudar os mesmos assuntos em ciclos de 15 minutos, repetindo-os ao final das quatro possibilidades. Espera-se manter o estudo direcionado ao menos por uma semana sobre o mesmo korvai. O tempo total estudado foi de duas horas.

Havia uma resolução de se tentar os korvais sobre as partes B das músicas, o que não ocorreu de maneira efetiva no primeiro. Desta vez não fiz nenhum preparo técnico prévio, porém fiz os estudos com um violão, tocando com a mão direita sem palheta (fingerstyle). Como me alterno entre os dois usos (palheta e dedo), achei pertinente algum estudo que envolva uma alternância entre as duas técnicas.

De antemão, havia alguma preocupação em utilizar algum elemento rítmico do korvai que antecederesse seu uso. Outra observação importante é que não foi tentada nenhuma vez o korvai iniciando no “e” do 1.

Primeiro vídeo (15:00)

Primeira tentativa sobre o RC lento.

06/10/2022

O estudo sofreu algumas interrupções durante o percurso. Primeiro, por causa do espaço compartilhado entre o home office da minha esposa e eu gravando. Depois, por causa do mau gerenciamento de espaço no celular para gravar os vídeos. Interrompi mais severamente o segundo quarto de estudo. No final do terceiro quarto de hora, eu me senti bastante cansado. Parei pra tomar um café. O cansaço persistiu no segundo RC lento. Outra coisa que me ocorreu é que um melhor domínio da estrutura harmônica do RC (independentemente do andamento) vai me deixar mais tranquilo pra implementar as ideias dos korvais O uttarangam é a parte que preciso concentrar mais pra não furar a forma. 3 vezes, não esqueça. Algumas constatações: Em Dinorah Dinorah, se eu iniciar o korvai no B, o uttarangan vai acabar no Fm7 do A final; iniciando no A mesmo, acaba no mesmo lugar, só que no segundo A. Se fizer o korvai em tismam lento a partir do último A, ele acaba na entrada do B da vez seguinte

07/10/2022- O estudo sobre este RC médio precisou de 3 takes de vídeo, devido ao pouco espaço pra gravar no celular. O dia de hoje iniciou com uma preocupação maior com o

contexto harmonico do rhythm changes. Houve um preparo prévio maior, com técnica básica (a partir do dedo 2) e arpejos (7M, 7, m7, m7(b5)) tocados na segunda posição. Desta vez o foco esteve um pouco mais com improvisar o RC do que aplicar os korvais. Curiosamente, pareceu um pouco mais fácil aplicá-los hoje (não sei se por causa da mudança de abordagem).

09/10/2022- uma reflexão. O korvai encaixando sobre o chorus pode ser considerado um referente sobre outro, mas quando eu construo licks de pequenos trechos pra determinados trechos do korvai (p.ex, o da pentatônica em 4as pro trecho do uttarangam **Tadeginatom Tadeginatom Tom.ge**), isso é base de conhecimento. Hoje também decidi quantificar na tabela do Excel as tentativas e acertos do korvai, sobre a parte A e B.

10/10/2022- Desde semana passada vinha sentindo dores no pulso direito. Hoje o quadro ficou pior por uma entorse enquanto carregava as compras do mês pro carro. Não tocarei hoje. Acabei tendo ideias pro recital, como compor algo baseado num korvai que não estou planejando utilizar pro improviso. Além de uma brincadeira com "Mahna Mahna" (Muppet Show), usando "Takita Tom". Pensei em fazer algo como um jazz "free" rápido.

11/10/2022- Nível técnico bem mais baixo por causa do cansaço. Apesar das dores, fiz por uma hora. Aparentemente, apaguei todos os vídeos que vinha gravando até aqui. Só se salvou um vídeo, sobre "Dinorah Dinorah". Segue a descrição do mesmo (duração de 15:00).

O cansaço é bastante evidente no meu semblante. A primeira tentativa de korvai sobre o B (02:19) é bastante comprometida pelo cansaço, sobretudo quando os centros tonais vão mudando sucessivamente. Acabo desistindo, no finzinho do korvai. A segunda tentativa sobre o A (02:45) também se compromete no final. Há um esforço consciente de utilizar os elementos rítmicos do korvai antes de efetivamente utilizá-lo. Também arrisquei um pouco da abordagem de arpejo/escala "2 1 2 1 2 1", de Tim Miller, mas não sobre os korvais. Estou me arrastando pra tocar. Em 08:59 (segunda variação do korvai) houve uma tentativa sobre o B em que o ritmo estava OK mas a melodia ficou tão ruim, que descartei dos acertos. Em 13:09 (primeira variação do korvai), também sobre o B acontece algo parecido, mas um pouquinho mais acertado, então decidi contabilizar como acerto. Saldo final: 7 acertos de 7 tentativas sobre o A, e 3 acertos de 8 tentativas sobre o B.

12/10/2022- DAY-OFF

13/10/2022- Ao folhear "The Advancing Guitarist"(Mick Goodrick), na parte em que ele dedica ao contraponto, elaborei a seguinte hipótese: de que o korvai pode funcionar dentro do chorus como um tipo de contraponto. A beleza deste contraponto pode estar na capacidade do korvai se encaixar adequadamente dentro do chorus. Provavelmente um korvai menor terá mais facilidade de se encaixar. Ontem em particular fiquei muito aborrecido e arrasado com essa perda de quase uma semana de trabalho (os vídeos). Justo quando eu tinha decidido contabilizar acertos e erros das entradas dos korvais. Não sei se também por causa disso, mas já vinha me arrastando com esse regime de 15' x 4 por hora. Talvez seja melhor diminuir a minutagem para 10' e inserir 2' de descanso.

16/10/2022

Foi uma semana praticamente perdida. Primeiro por conta dessa perda dos vídeos. Depois por causa da dinâmica familiar (houve um feriado prolongado, foi todo mundo fazendo as coisas

de casa, e na prática nenhum tempo pra estudar). Também tem essa espada na cabeça de todo mundo por causa da expectativa em torno das eleições presidenciais. O artista é espelho do seu tempo. E esses tem sido tempos bem difíceis pro país.

17/10/2022

Tentarei hoje uma abordagem um pouco diferente, devido ao cansaço mental que senti nos últimos dias: 10' tocando +2' de descanso; mesmos assuntos. Foram duas sessões de 1 hora cada, mesmas músicas. Também decidi tentar primeiro sobre todas as partes A, e depois nas partes B. Hoje toquei de palheta com o violão, e não fiz nenhum aquecimento. O resultado não foi muito auspicioso.

1º vídeo (10:00)- RC lento. Muito ruim tecnicamente. Explica-se em parte por conta de uma semana praticamente sem tocar. Além disso, não houve aquecimento prévio hoje, e toquei com o violão de palheta, o que não vinha fazendo há muito tempo. 5 de 5 tentativas do korvai foram bem sucedidas no A. Houve uma tentativa bem sucedida de iniciar no “e” do 1 da parte A (a terceira vez). A quinta e última tentativa no A foi bem confusa. Na verdade, as execuções do ponto de vista melódico deixaram um pouco a desejar. No B, foram 3 de 5 tentativas bem sucedidas.

2º vídeo (10:00)- RC médio. Igualmente ruim tecnicamente. A mão direita não vai, a cabeça também não. Das 10 tentativas do korvai na parte A, só 5 foram efetivas, sendo as duas primeiras bastante confusas em termos de precisão melódica. Na parte B, foram 6 de 6 tentativas efetivas, mas a 2ª e 4ª tentativas foram confusas melodicamente. Fica claro que não ter feito o aquecimento foi um erro, sobretudo pra fazerem mão esquerda e direita funcionarem de maneira coordenada.

3º vídeo (10:00) – RC rápido. Num dado momento, a mão não ia. Um certo cansaço físico. De 8 tentativas do korvai na parte A, apenas 4 foram efetivas, com uma certa confusão melódica. Na parte B, uma de três tentativas efetivas. A progressão harmônica passava tão rápido que a melhor opção foi trabalhar sobre o centro tonal do A (Bb).

4º vídeo (10:00)- “Dinorah Dinorah”. Ao final da atividade, tive a impressão de que poucos korvais funcionaram nos Bs. Muito disperso em termos de ideias (improviso). Foi preciso cantar junto pra que a terceira tentativa efetiva de korvai sobre o A funcionasse. Não havia chegado metade do tempo, e das 8 tentativas do korvai sobre o A, só 3 funcionaram. Ao final do vídeo, de 9 tentativas sobre o A, só 4 funcionaram. No B, foram 3 de 6, sendo duas delas bastante confusas melodicamente

5º vídeo (10:00)- RC lento. Resultado aparentemente mais satisfatório (ao menos foi essa a sensação ao terminar de tocar). Aproveitei o andamento lento pra tentar alguns "outside scales" do Mick Goodrick na parte B (menor harmônica 6a menor acima do dominante), mas não sobre os korvais. Ideias ainda um pouco desconexas, mas um pouco mais fluidas. Foram 4 de 5 tentativas efetivas do korvai sobre o A, e 5 de 5 sobre o B. Sobre o A ainda permanece a ideia de “gravitar” sobre o centro tonal.

6º vídeo (10:00)- RC médio. Não foi boa ideia tentar os “outside scales” neste andamento. Num dado momento, a mão não ia (3:14). Um considerável cansaço físico. Em momentos como este é que fica evidente o quanto o “korvai-base de conhecimento” salva, porque os trechos melódicos pré-prontos até podem indicar o pedaço da harmonia em que está, além de

ser um trecho melódico constituinte da fraseologia do improvisador. Foram 4 de 4 tentativas efetivas do korvai sobre o A, e 6 de 6 tentativas efetivas do korvai sobre o B, sendo as três últimas um pouco confusas melodicamente.

7º vídeo (10:00)- RC rápido. Situação do RC médio ainda mais aguda (com relação a mão não ir). Acabei optando por usar notas mais longas. Mesmo quando acertava ritmicamente os korvais, a tendencia era que eles soassem sujos (melodicamente). A primeira variação do korvai foi a que funcionou melhor. Foram 6 de 10 tentativas efetivas do korvai sobre o A, e 3 de 6 tentativas efetivas do korvai sobre o B. A primeira, terceira e quinta tentativa efetiva sobre o A foram bastante confusas melodicamente. A segunda tentativa efetiva sobre o B foi tão confusa que só acho que consegui finalizar porque já havia decorado a maneira como deveria soar no final do korvai, porque o meio foi uma bagunça só.

8º vídeo (9:45)_ Sobre “Dinorah Dinorah”. Tive a impressão inicial de ter sido um improviso disperso em termos de ideias, mas discordei um pouco ao ouvir depois. Tive a impressão de que poucos korvais funcionaram nos Bs. Também arrisquei um pouco da abordagem de arpejo/escala “2 1 2 1 2 1”, de Tim Miller, mas não sobre os korvais. Em 7:24, eu tive a impressão de ter feito a variação errada (segunda variação), mas curiosamente ao ouvir de novo estava tudo certo! Três de quatro tentativas deram certo no A, e 2 de 4 deram certo no B

18/10/2022

Iniciei com um aquecimento com exercícios de troca de dedos a partir do dedo 3 (3 1 2 4, 3 1 4 2, 3 2 1 4, 3 2 4 1, 3 4 1 2, 3 4 2 1), além de arpejos de tétrades na terceira posição em todos os tons. Segui com sessões de 10 minutos por 2 de descanso. Não houve preocupação de trabalhar só com as partes A primeiro e depois a parte B.

1º vídeo (10:00)- RC lento. Tive uns probleminhas com o computador (que disparava o playalong) dando microfonia no sistema de som de casa. A guitarra estava meio desafinada, isso me incomodou um pouco. Fui afinando durante a sessão, pra não perder muito tempo. Das duas primeiras vezes que utilizei o korvai sobre o A, não houve preparo prévio, o que os fizeram soar um tanto desconexos, principalmente porque foram usados em alternância com frases rápidas. Algumas vezes foram tentadas algumas alternativas aos “licks” montados previamente com os korvais, com outras estruturas melódicas, ainda em pentatônicas e em 4as mas um pouco diferentes. Foram 4 de 5 tentativas efetivas do korvai sobre o A, e 4 de 4 sobre o B.

2º vídeo (10:00)- RC médio. Até por conta do ritmo mais rápido, o improviso e os korvais ficaram menos desconexos um do outro, já que eu era obrigado a tocar menos notas e utilizar mais pausas (o que de alguma forma caracterizam o korvai que estou estudando). Uma das tentativas sobre o B (03:11) me soou tão ruim melodicamente que nem contabilizei como certa, mesmo com o ritmo correto. Ficou meio evidente pra mim que há pouca preocupação da minha parte com um uso sábio do silêncio no improviso. Além disso, creio que um domínio maior sobre o formato harmônico do rhythm changes é necessário. Uma coisa curiosa de observar é que ao ouvir a entrada do korvai, eu já tenho certeza se ele vai funcionar ou não. A partir de 08:27, sobre o A, decidi cantar o improviso (sendo o korvai ou não), talvez pra me certificar de que estou tocando exatamente o que estou pensando. Foram 3 de 4 acertos sobre o A, e 8 de 8 acertos sobre o B.

3º vídeo (10:00)- RC rápido. Mais rápido fica, mais complicado da mão acompanhar a mente...Em 04:22 ocorre o velho problema de confundir uma variação do korvai com outra. Apesar disso, em muitas vezes os resultados do improviso me surpreenderam positivamente. Pouca preocupação em utilizar os elementos do korvai nas outras partes do improviso (antecedendo o uso do mesmo). Foram 3 de 3 acertos sobre o A, e 7 de 7 acertos sobre o B.

4º vídeo (10:00)- No início, mais preocupação em utilizar os elementos do korvai. Uma confusão com o uttarangam. Houve um erro de uma tentativa do korvai sobre o A (03:39) que acabou me soou bastante interessante. Em 06:36 ocorre algo semelhante na tentativa sobre o B. Algumas tentativas meio malsucedidas de uso do “2 1 2 1 2 1” (entre 09:07 e 09:19). Acabei me dispersando da utilização dos elementos do korvai. Foram 5 de 6 acertos sobre o A, e 3 de 4 acertos sobre o B. Se pensarmos na duração do vídeo, acabou que foram poucas as tentativas.

20/10/2022

Houve uma tentativa deliberada de se utilizar os elementos do korvai previamente, antes de executá-lo. Houve um aquecimento prévio, com exercícios de troca de dedo e todos os arpejos de tétrades na quarta posição em todos os tons.

1º vídeo (10:00)- RC lento. Na segunda tentativa sobre o B deu um ruinzinho no final (uttarangam). Na terceira tentativa sobre o A também me confundi no final. Na quarta tentativa sobre o A procurei regiões diferentes, mais agudas. De modo similar ocorreu na quarta tentativa sobre o B. A quinta tentativa sobre o B escorregou um pouco no começo. Na quinta e última tentativa sobre o A, tentei (sem muito sucesso) tocar a primeira variação do korvai desdobrado. Foram 4 de 6 tentativas efetivas sobre o A, e 6 de 6 tentativas sobre o B.

2º vídeo (10:00)- RC médio. Há ainda uma consciência em utilizar os elementos rítmicos do korvai, mas não estou muito certo se minha mente me trai e abandono a ideia pra tocar coisas mais "debaixo do dedo", mais óbvias do idioma jazzístico, ou não enxergo mais possibilidades de uso. É curioso observar a essa altura já intuir se a tentativa do korvai vai dar certo ou não. Foram 9 de 11 tentativas bem-sucedidas do korvai sobre o A, e 3 de 4 tentativas sobre o B.

Comecei a sentir dores fortes na mão direita, entre o 3º e o 4º vídeo, provavelmente por causa de força excessiva utilizada pra que nada desse errado.

3º vídeo (10:00)- RC rápido. Há ainda uma consciência em utilizar os elementos rítmicos do korvai, mas não estou muito certo se minha mente me trai e abandono a ideia pra tocar coisas mais "debaixo do dedo", mais óbvias do idioma jazzístico, ou não enxergo mais possibilidades de uso. É curioso observar a essa altura já intuir se a tentativa do korvai vai dar certo ou não. Sempre tentando utilizar os elementos rítmicos do korvai previamente. Aparece claramente uma distinção entre uma perspectiva "horizontal" e "vertical" do improviso. A perspectiva horizontal prevalece, sobretudo na parte A. Em 7:39 até arrisco utilizar uma peria mora no A (um estudo que utiliza uma pentatônica, composto previamente em 2019), o que também faço em 8:12 (desta vez de forma incompleta). Foram 4 de 4 tentativas bem-sucedidas no A, e 4 de 4 tentativas no B.

4º vídeo (10:00)- Dinorah Dinorah. Ainda no esforço consciente em utilizar os elementos rítmicos do korvai. Como a música já tem um andamento lento, inicio propondo os elementos

rítmicos do korvai utilizando uma aumentação, fazendo cada elemento soar o dobro do tempo. A estrutura melódica previamente preparada pro korvai se expande um pouco mais, talvez por perceber tranquilidade minha ao improvisar sobre a harmonia, ainda que cometa pequenos deslizes ou me arrisque um pouco. Arrisquei mais uma vez a peria mora, e até um tihai. Foram 4 de 5 tentativas sobre o A, e 2 de 2 sobre o B.

(21/11/2022)

Avaliando em retrospecto, percebo sobretudo durante os improvisos dos RCs as perspectivas “horizontais” e “verticais” do improviso atuando, conforme conceituados por George Russell. Numa perspectiva “horizontal”, pensa-se mais no material melódico oriundo de uma “escala mãe”; já na “vertical”, o pensamento atua mais sobre os arpejos dos acordes. Na maior parte das vezes, o improviso horizontal foi o mais simples de pensar durante os korvais. Na maior parte das vezes, baseado numa escala pentatônica, que por sua natureza (o fato de ter menos notas) abarca mais possibilidades de encaixe sobre diversos contextos harmônicos.

21/10/2022

Como percebi uma grande facilidade em utilizar os korvais com os contextos melódios que havia preparado previamente (em particular com o uso de pentatônicas em 4as), iniciei tentativas com "cromatismos". Entenda-se como “cromatismos” uma abordagem melódica com base no todo cromático, sendo, entretanto, sujeito a alguns critérios. Neste caso, os critérios atendem pelo nome de “Triadic Chromatic Approach”, conceito desenvolvido pelo saxofonista estadunidense George Garzone. Explicando de maneira resumida, o conceito de Garzone se divide em duas abordagens: a primeira, chamada “abordagem triádica”(*triadic approach*), envolve o uso de tríades (maior, menor, aumentada e diminuta) que se movimentam uma ao lado da outra (por meio tom), entretanto havendo uma obrigatoriedade em que as tríades consecutivas nunca podem seguir o mesmo sentido de construção; e a segunda, chamada “abordagem cromática aleatória”(*random chromatic approach*), em que se estipula o intervalo de terça maior para se movimentar com as notas dentro deste intervalo, movimentando as notas (de maneira similar à abordagem “triádica”) sem repetir dois sentidos, p.ex: se eu me movimento de uma nota à outra numa segunda menor, a última nota não deve repetir o mesmo movimento em direção à seguinte. O fato é que não foi tão simples implementar (ou melhor, pensar de maneira rápida as implementações) tais cromatismos nos improvisos. Ainda tentei utilizar exercícios cromáticos preparatórios (oriundos de um livro do guitarrista Mick Goodrick, “The Advancing Guitarist”), no lugar do aquecimento habitual com “1 2 3 4 etc.” e tocar todos os arpejos em todos os tons numa posição só do instrumento. Acabo o dia achando que quase nenhuma tentativa de tocar os korvais nesse contexto novo funcionou. Segue uma descrição das tentativas.

1º vídeo (10:00)- RC lento. Chama a atenção de não ter conseguido nenhuma das tentativas do korvai com o paradigma melódico novo. Na primeira tentativa sobre o B, eu cheguei a desistir de tocar e só recitei as sílabas. Tentei outras vezes essa abordagem de recitar as sílabas enquanto tocava, sem muito sucesso. Parece-me agora que de alguma maneira a estruturação tonal-modal-pentatônica de alguma maneira me orientava. Agora que não há mais isso, e eu ainda preciso me preocupar com uma construção cromática com algumas regras, ficou bem confuso. Uma das únicas tentativas que funcionou foi exatamente quando

voltei ao modelo melódico antigo. Ainda insisti em algumas tentativas sobre o uttarangam, de maneira isolada sem pensar na estrutura toda, ainda sem sucesso. Saldo final: 5 de 15 tentativas bem sucedidas sobre o A (sendo uma delas utilizando o modelo melódico antigo), e 3 de 6 sobre o B.

2º vídeo (10:00)- RC médio. As tentativas acabam se interrompendo porque eu simplesmente não consigo ir adiante. Não consigo sequer pensar em estruturar adequadamente o "triadic chromatic", então sai o que dá: um atonalismo não racionalizado. Uma vez por enquanto deu certo no A, e foi usando o modelo melódico antigo. Houve uma vez no B que funcionou também (tb modelo melódico antigo). Houve uma tentativa no andamento dobrado (figuras valendo o dobro) no B, mas também não funcionou. Chego ao ponto de ficar numa nota só, e ainda assim erro. Mais algumas tentativas numa nota só e acerto. Saldo final: 2 de 16 sobre o A, e 2 de 6 sobre o B.

3º vídeo (10:00)- RC rápido. Rápido demais. Não dou conta, até numa nota só tá difícil. Uma tentativa com o ritmo dobrado sobre o B que funcionou. Mais uma sobre o B usando o modelo melódico antigo que funcionou. Tentei recitar as sílabas numa nota só e tb não funcionou. A primeira vez que funciona no A foi com o modelo antigo. Desolador. Fico tentando a esmo notas equivalentes ao uttagangam. Uma vez com o tempo dobrado no A que não funciona. No B, idem. Decido parar. Saldo final: 2 de 15 tentativas sobre o A, e 5 de 9 sobre o B.

4º vídeo (10:00)- Dinorah Dinorah. A cabeça já tá bem cansada. A mão não vai. É na passagem do purvangam pro uttarangam que reside o maior problema, eu me perco. Uma tentativa numa nota só, que funciona. Uma tentativa com o ritmo dobrado no A, que exatamente na passagem pro uttarangam dá problema. Ainda insisto em fazer melodias a esmo baseadas no uttarangam. Uma que dá certo no A, mas baseado no modelo melódico antigo. Mais algumas tentativas a esmo do uttarangam, com os princípios melódicos do "triadic chromatic" mais corretos. Mais uma tentativa, inicio numa nota só e vou pro cromatismo no uttarangam, mas dá errado. E mais tentativas do uttarangam a esmo. "A mão não vai", afirmo. Numa das vezes dá até a impressão que vai...mas não rola. Saldo: 2 de 21 tentativas sobre o A, e 0 de 4 tentativas sobre o B.

5º vídeo (10:00)- RC lento. Ocorre perceber na primeira tentativa sobre o A que a cabeça meio que pensa em 4, quando deveria pensar em 5 (no caso do uttarangam), um pouco por causa do contorno melódico que vai acontecendo do primeiro pro segundo Tadigenatom. Acabo insistindo num Tadeginatom Tadeginatom Ta Takita Tom.ge. Estou a um matra do sucesso, agora percebo. Uma tentativa que finalmente funciona, mas numa nota só. Dá a impressão que é por pouco, por um detalhe que a coisa não acontece. Primeira tentativa sobre o B, mesmo erro. Finalmente uma tentativa sobre o B que funciona. Mais uma que funciona no B. Questões melódicas mais estritas foram deixadas de lado. Às vezes ponho um matra a mais do nada. Uma tentativa no A que finalmente funciona. Mais uma. Mas no geral, tudo bem confuso. Saldo: 4 de 18 sobre o A, e 2 de 4 sobre o B.

6º vídeo (10:00)- RC médio. Inicio tentando utilizar o princípio melódico de maneira solta. Fico treinando os uttarangams no meio. Ocorre uma sequência de tentativas que abandono na hora do uttarangam. Detalhe: no dia de hoje, salvo engano, não houve nenhuma tentativa de variação. O cansaço mental e físico é grande. Uma tentativa do jeito antigo no A, que obviamente funciona. Quando tento fazer o B na sequência, a mão não vai. Uma tentativa numa nota só entre o A e o B, que funciona. Uma tentativa sobre o A que quase vai. Várias

pausas no improviso. Uma no B que quase sai. E desisto. Saldo: 1 de 16 sobre o A, e 0 de 8 sobre o B.

7º vídeo (10:00)- RC rápido. Há uma preocupação em manter desta vez alguma coerência durante o improviso, independentemente do uso do korvai, mas o cansaço mental é forte. A primeira tentativa é com o purvangam em nota parada e o uttarangam com a pentatônica, e mesmo assim deu errado. Seguem-se algumas tentativas do mesmo formato, que dão igualmente errado. Tento algumas vezes o purvangam com o triadic, mas no uttarangam dá errado. Tento com o ritmo dobrado, também dá errado. Consigo finalmente, mas no modelo antigo. Mais uma que dá certo, do mesmo jeito que deu a primeira vez. Muitas vezes desisto antes de acabar o purvangam. Até com uma nota só dá errado. Uma no B que finalmente funciona, mas no modelo antigo. Analisando em retrospecto, até que essa ideia da nota parada não é ruim (tentei tantas vezes, dá pra avaliar). E finalmente desisto. Saldo: 3 de 17 tentativas sobre o A, e 1 de 8 sobre o B.

8º vídeo (10:00)- Dinorah Dinorah. Surpreendentemente, deu certo de cara na primeira tentativa. Mais um pouco de korvai numa nota só, mas que dá errado. Uma outra vez que pouco pouco dá certo. E outra, parecida. O uttarangam me confunde. Bastante. Misturo variações umas com as outras (muito embora no dia de hoje tenha me mantido basicamente na primeira variação). Frequentemente fico tentando os uttarangams a esmo depois que a tentativa efetiva dá errado. Uma tentativa com a segunda variação. Que também dá errado. Uma segunda variação que deu certo. Uma tentativa sobre o B que deu errado. Uma coisa que acabarei constatando a posteriori é que a segunda variação costuma dar mais certo, talvez por causa do espaçamento. Uma primeira variação deu certo. Mais tentativas a esmo do uttarangam. E desisto. Saldo: 4 de 14 sobre o A, e 0 de 2 tentativas sobre o B.

23/10/2022-

1º vídeo (10:00)- RC lento. Relato uma confusão da minha parte sobre qual tipo de cromatismo utilizar, mas ainda me fiando no triadic chromatic. Primeira tentativa deu certo, sobre a primeira variação. É desanimador perceber o erro no meio do caminho. Insisto em recitar as sílabas pra me guiar, mas não funciona. Na segunda tentativa, funcionou, na terceira não. Confusão com o uttarangam. Insisto bastante em recitar as sílabas. Na maior parte das vezes, ajudou. Até tentei uma vez iniciar fora do tempo 1, mas acabo desistindo. Observo que o primeiro formato do korvai (sem as variações) acabou sendo o mais difícil neste novo paradigma melódico. Uma vez acerto e nem estou certo disso. Avaliando a posteriori, foi melhor do que esperava. Saldo: 9 de 18 tentativas sobre o A, e 2 de 4 sobre o B.

2º vídeo (10:00)- RC médio. Três tentativas que desisto de cara sobre o A. Muito aleatório. Uma tentativa do A funciona, com a segunda variação. Uma outra (primeira versão) funciona sobre o A mas soa muito sujo. Não há condições de trabalhar de maneira adequada com os princípios do "triadic". Uma das versões do B quase sai, mas se enrola no uttarangam. O cansaço é tanto que mal passo do primeiro Taka.Kita. Volto a tocar numa nota só, e no final acaba não funcionando. As duas únicas versões que funcionam no B são com a segunda variação. Faço uma versão antiga sobre o A, que funciona. Agora uma versão 1 que funcionou no B. Saldo: 6 de 13 sobre o A, e 3 de 8 sobre o B.

3º vídeo (10:00)- RC rápido. A primeira tentativa, sobre o B, deu certo e eu quase não acredito porque muita coisa deu errada no caminho. Sigo improvisando sem pensar muito no

korvai ou ideias próximas dele. Uma tentativa do B que não passa muito do começo. Uma tentativa sobre o A , que funciona porque é o modelo melódico antigo. Mais uma vez a mesma coisa. Sigo sem pensar muito em utilizar elementos do korvai. Outra versão antiga sobre o B que funciona. Finalmente uma nova que funciona, sobre o B. Uma versão sobre o A que quase funciona, e só não vai porque no final o dedo se recusa a obedecer (andamento muito rápido). O material melódico novo ainda é muito precário. E finalmente desisto, exausto. Saldo: 4 de 12 sobre o A, e 4 de 8 sobre o B.

4º vídeo (10:00)- Dinorah Dinorah. Início tateando o "triadic", mas bem aleatório. Uma tentativa sobre o B que não funciona a partir do meio. Uma outra sobre o A , final parecido. Uma tentativa sobre o B, que início com o modelo melódico anterior, vou pro novo, e não funciona. O problema é a passagem do purvangam pro uttarangam. Uma tentativa bem suja sobre o A mas que acaba funcionando. A seguinte não tem a mesma sorte. Alguma preocupação de uso dos elementos rítmicos do korvai durante o improviso. O vídeo acabou em 6:43, porque a bateria do celular acabou. Saldo: 4 de 8 sobre o A, e 0 de 3 sobre o B.

24/10/2022

Segui com tentativas dos "cromatismos" e iniciar o aquecimento do mesmo jeito do dia anterior. Tentei fazer o registro dos estudos por meio de lives no YouTube, pra evitar entupir meu celular de vídeos. Houve dificuldade em acertar os volumes da base pré-gravada e o violão. Não houve tempo efetivo pra continuar com o registro por questões da logística familiar, mas valeu pela tentativa, pra se descobrir como funciona o YouTube nesses casos, etc.

1º vídeo (2:28)- RC lento. O improviso começa sem a menor preocupação com os korvais, vai seguindo como um improviso jazzístico qualquer. Primeira tentativa sobre o A funciona, mas utilizando o modelo melódico antigo. A segunda tentativa sobre o A já tenta o paradigma novo, derrapa escandalosamente, mas fecha no lugar certo. E por conta de uma maldita chamada telefônica, a "live" é interrompida, nuns pouco mais de 2 minutos de vídeo. Saldo: 2 de 2 tentativas sobre o A, 0 de 0 tentativas sobre o B.

25/10/2022

Hoje me encontrei virtualmente com Rodrigo Villa, baixista que convoquei para meu recital de doutorado, por meio do Google Meet. Fui averiguar o que ele tinha estudado dos korvais. Pra minha tristeza, ele não havia estudado nada, então tive que ir passando parte a parte com ele do korvai **Taka.Kita.Taka.Juno.Tom.ge** e variações. Ele parece ter entendido. Pedi pra ele praticar e tentar utilizar aquele ritmo em situações variadas.

26/10/2022

Utilizei como preparação inicial a série de exercícios do guitarrista Mick Goodrick, chamados "Mosaics" (do livro "The Advancing Guitarist"), baseados em exercícios cromáticos muito comuns para técnica básica de guitarristas (utilizando os dedos 1 2 3 e 4 da mão esquerda), mas possuem uma peculiaridade de jogar, a cada repetição, cada nota para uma terça menor abaixo da altura inicial (exceto a última nota). Como o referido exercício possui uma característica de cromatismo muito forte, decidi utilizar o exercício até pra ter um material melódico pra ser utilizado nos improvisos.

1º vídeo (10:00)- RC lento. Início tateando os cromatismos, mas sem muito compromisso. A primeira tentativa, sobre o B não deu muito certo, por conta do erro no uttarangam (os dedos parecem ir pra outro lugar). Na segunda vez, sobre o A, dá certo. Tento outra vez sobre o A (primeira variação), mas dá errado. Sobre o B (mesma variação), quase dá certo. Insisto com a primeira variação sobre o A, e funciona. Agora sobre o B, segunda variação, funciona milagrosamente. Outra vez sobre o B, segunda variação, funciona. Sobre o A, inicial, me confundo e não funciona. Nenhum compromisso em soar "atonal" ou "tonal": o solo vai acontecendo. Ainda é confuso de se concentrar no ritmo do korvai. Parece estar funcionando mais utilizando a primeira variação. Num B, vou confundindo as versões e a cada repetição do uttarangam faço cada um diferente do outro. Isso acontece com relativa frequência neste vídeo. Recitar ajuda, mas não tenho concentração suficiente pra fazer as duas coisas (tocar e recitar). Saldo: 4 de 9 sobre o A, e 3 de 7 sobre o B.

2º vídeo (10:00)- RC médio. Ainda tentando implementar fórmulas melódicas do "random chromatic" no uttarangam. Insistindo aleatoriamente com elas durante o improviso. Novamente confundindo o korvai original e suas variações. Nenhuma preocupação em utilizar previamente elementos do korvai. A conexão está particularmente ruim na captação da live, o que faz o áudio atrasar e acelerar aleatoriamente. Uma tentativa foge tanto ao controle que parece mais uma variação maluca sobre o korvai. Mais uma tentativa que começa como a antiga sobre o A e depois vai encaminhando pro paradigma novo. Mais uma vez do "antigo". Tentando o korvai sequencialmente, parece uma tentativa desesperada de acertá-lo. Saldo: 7 de 13 sobre o A, e 2 de 6 sobre o B.

3º vídeo (10:00)- RC rápido. Ainda tentando implementar fórmulas melódicas do "random chromatic" no uttarangam. Insistindo aleatoriamente com elas durante o improviso. Novamente confundindo o korvai original e suas variações. Nenhuma preocupação em utilizar previamente elementos do korvai. A conexão está particularmente ruim na captação da live, o que faz o áudio atrasar e acelerar aleatoriamente. Uma tentativa foge tanto ao controle que parece mais uma variação maluca sobre o korvai. Mais uma tentativa que começa como a antiga sobre o A e depois vai encaminhando pro paradigma novo. Mais uma vez do "antigo". Tentando o korvai sequencialmente, parece uma tentativa desesperada de acertá-lo. Saldo: 2 de 5 tentativas sobre o A, e 3 de 7 tentativas sobre o B.

4º vídeo (10:00)- Dinorah Dinorah. Início tentando construir um discurso para além do korvai. Na primeira tentativa, um erro crucial: um gap mínimo entre uma repetição e outra. Uma tentativa no B que saio tocando uttarangams desenfreadamente. A coisa parece estar dando mais certo do que esperava, ainda que do ponto de vista melódico esteja bastante sujo e fora do controle do "triadic"(estou tocando no violão). Até que soa interessante. É interessante observar isso depois de um certo depois de ter gravado, porque a impressão me parece muito melhor do que quando efetivamente fiz a gravação. Saldo: 8 de 9 tentativas sobre o A, e 7 de 8 tentativas sobre o B.

28/10/2022

(vídeo de 29:51) Hoje, por não fazer o estudo em cima das progressões harmônicas determinadas, decidi trabalhar com um misto de técnica e da abordagem "atonal" que estou tentando implementar. A abordagem se chama Triadic Chromatic Approach, de George Approach, e é dividida em duas partes: triadic approach e random chromatic approach. Segundo os "pdf supplements" que constam no DVD aula de Garzone que fala sobre o assunto, no random approach as linhas melódicas construídas devem permanecer dentro de um

intervalo de terça maior, e os mesmos intervalos não podem ser repetidos consecutivamente na mesma direção, dentro dessa terça maior escolhida (p.ex., duas segundas menores ascendentes). A ideia seria evitar padrões repetidos, mas paradoxalmente até pra conseguir colocar essas ideias melódicas “debaixo do dedo”, adapto um exercício técnico de mão esquerda, que pela própria natureza é repetitivo. São os exercícios em que se repetem uma sequência de dedos (neste caso, 2 3 1 4); neste caso eu faço 2 3 1 4 4 (o penúltimo 4 está uma casa a frente). Outra possibilidade seria

2 1 4 3 4 (o último 4 uma casa a frente). O intervalo de 3ª maior contém 5 notas. Além disso, o uttarangam “tadigenatom tadigenatom etc” contém células de 5 notas. Mais uma possibilidade: 2 3 1 4 (na casa da 3ª maior) 3. Sigo tentando, agora utilizando duas cordas pra montar o padrão melódico. Passei um bom tempo do vídeo montando melodias, em alguns casos errando o padrão estabelecido para sua construção e posteriormente o corrigindo. Estou buscando padrões para o uttarangam. Encontro um padrão em E F# Eb D F (terça maior entre Ré e Fá#) e tento transpô-lo para diversos grupos de duas cordas (2ª e 3ª, 3ª e 4ª, 4ª e 5ª, 5ª e 6ª). Monto um uttarangam (que depois percebo que está errada a montagem do “random chromatic” mas toco assim mesmo), e depois começo a tentar montar um korvai inteiro (usando no purvangam só o triadic approach, e pro uttarangam o random chromatic_ neste último, utilizando o padrão inventado recentemente). Começo a fazer o uttarangam com 3 2 4 1 4 (na 3ª maior), mais uma vez como um exercício de técnica básica. Outro: 2 1 4 3 4 (na 3ª maior). Ainda sigo tentando montar um korvai (nos moldes descritos acima). O tempo me fará enxergar esses padrões adquiridos na técnica básica como os mais fáceis de se executar durante os improvisos. Observo o que estaria errado no uttarangam e tento corrigi-lo. Com os uttarangams de técnica básica. Montei outro uttarangam que percorre três grupos de cordas (4ª, 3ª e 2ª), e reflito (agora enquanto revejo o vídeo e monto o relato das experiências) sobre a frase do Alex Carvalho, que falava sobre qual a verdadeira lógica por trás dessas frases “muito outside”. Para ele, não se tratava de buscar subterfúgios teóricos que expliquem certas abordagens. Na verdade, tudo se resume à beleza que a curva melódica, seja ela qual for, entrega ao ouvinte/improvisador.

01/11/2022

Hoje olhei o que havia escrito bem no começo dos estudos, e percebi que não houve a menor possibilidade (ou muito pouco foi tentado) de se tentar os korvais fora do tempo 1. Hoje me encontraria virtualmente com o baterista, vamos ver se a coisa anda mais acelerada do que foi com o baixista.

Infelizmente não rolou...

Essa semana foi estranha. Quando tentei uma abordagem nova, quase aparece uma fascite palmar. Foi basicamente o medo de um problema na mão que me fez parar mais do que gostaria durante esta semana.

02/11/2022

(vídeo de 19:52)- sigo tentando observar se algumas linhas de “random chromatic” que fiz estão construídas corretamente. Corrijo um trecho (antes D E C B Db, corrigido D Eb C B Db). Proponho uma outra variação no trecho (C Db Eb D E). Mais algumas tentativas e finalizo o que será um uttarangam com (Eb F D Db E). Permaneço mais alguns instantes tentando o que seria este uttarangam completo, além de um outro grupo de notas (G B Bb B Db), mas este me parece incorreto. Mais algumas tentativas com o “triadic approach” e mais do “random”. Entoo em voz alta as sílabas do korvai **Taka.Kita.Taka.Juno etc.** enquanto

toco (incluindo as variações), o que me pareceu bastante difícil na ocasião. Improviso livremente sobre um *rhythm changes*. Neste momento, começo a elaborar o que manterei o tempo todo, que é fazer o purvangam com o “triadic” e o uttarangam com o “random”. Começo a entoar as sílabas junto, lentamente. Começo a elaborar mais alguma coisa do “random” baseado em técnica básica e gasto mais algum tempo tentando inventar mais alguma linha entre dó e mi, e depois entre si e ré sustenido. Repito várias vezes a linha (Db C D E Eb). Me parece que isto vai se tornar um “dejeto” de uma linha melódica que se consolidou mais tarde e que utilizei bastante. Insisto com uma linha feita numa corda apenas (F E F# D D#, feita na corda 5). Sigo com mais variações corda a corda e monto mais um uttarangam. Ainda insisto nessa abordagem de um “random approach” por corda mas não sai nada produtivo. Ainda insisto um pouco com a recitação das sílabas, mas não ocorre nada proveitoso e decido parar.

03/11

(vídeo de 1:06:43)- manteve-se a ideia de treinar o “triadic chromatic approach” com vista ao uso do conceito nos korvais. A ideia é tentar implementar o conceito dentro de estruturas de frases. Começo entoando o purvangam enquanto toco ideias em cima do “random triadic”. Ainda tento usar o “random chromatic” sobre o purvangam, mas fica mais enrolado de fazer que o “triadic”, então retorno a este conceito. Já começo neste momento a desenhar o que será o contorno melódico mais comum ao uso do “random triadic”, algo que já vinha tentando de outras maneiras, sem a preocupação do ritmo:

41 tríade G tríade Ab tríade F#m tríade G tríade Ab tríade G tríade F#
 ta ka ki ta ta ka ju nu tom ge ta ka ki ta ta ka ju nu tom ge ta ka

43 tríade E tríade F tríade A
 ki ta ta ka ju nu tom ge

Os cinco primeiros minutos são gastos tentando encontrar uma linha melódica que possa ser considerada boa para o uso. A partir daí começo a tentar o uso do “chromatic approach” me valendo da mecânica presente em muitos exercícios de técnica básica. A ideia nesses exercícios é fazer uso dos 4 dedos da mão esquerda de maneira diferente, com os dedos dispostos cada um numa casa sucessiva da escala, sobre a mesma corda, e repetir o mesmo padrão sobre todas as cordas (da 6ª para a 1ª corda). Daí, anda-se uma casa com os quatro dedos e repete-se o padrão da 1ª para a 6ª corda. E assim por diante. Este exercício ocupa 4 casas (já que são 4 os dedos utilizados para se tocar na mão esquerda: indicador, médio, anular e mínimo). Quatro casas na escala são o equivalente a uma terça menor. Portanto, ao se mover o dedo mínimo uma casa a frente (ou o indicador uma casa para trás, dependendo em

posição do instrumento a mão estiver), pode-se obter o intervalo de terça maior necessário ao uso do “random chromatic”. Algo semelhante foi tentado do dia 28/10 em diante. Sigo entoando o korvai enquanto toco. No uttarangam em particular, as regras do random chromatic vez ou outra não são obedecidas à risca (o intervalo ultrapassa a terça maior, ou faz-se dois ou mais intervalos iguais consecutivos na mesma direção). Por volta de 6:40, quando monto mais um padrão melódico para o uttarangam, percebo o quanto os dedos “ensinam” o caminho pra se decorar o padrão, o que me remete imediatamente ao conceito de “corporificação” (*embodiment*) de Vijay IYER (2002). Neste conceito, Iyer sugere uma base alternativa para os processos cognitivos, onde as estruturas cognitivas emergem dos padrões sensoriomotores recorrentes que habilitam guiar suas ações na situação local. As conexões neurais que emergem entre os sentidos e o sistema motor formam a base para a cognição (IYER, 2002, p.389). Na verdade, para qualquer pessoa que esteja habituada com os processos de educação musical (o que é o meu caso), desde Dalcroze, passando por Orff, Kodály e até no brasileiro O Passo, aparece esse modelo onde o corpo é o meio por onde se depreende conceitos relacionados ritmo e altura. Especificamente no meu caso e agudamente no “random chromatic”, o movimento dos meus dedos conduz minha mente aos contornos melódicos construídos.

Entre 8:00 e 10:00 minutos tento montar um korvai completo, utilizando o “random triadic” pro purvangam e o “random chromatic” pro uttarangam. Por volta de 10:27 tento montar um purvangam com o “random chromatic” mas me enrolo bastante. Ainda tento montar com o “random triadic” com a segunda variação (**Taka.Kita.Tom.ge** etc.). Me pareceu mais fácil fazê-lo assim do que com o “random chromatic”. Um pouco adiante montei um padrão com **Taka.Kita.Juno.Tom.ge** usando o random chromatic. Uma vez montado o padrão, apenas o repito em diferentes lugares da escala. Uma explicação importante: dos grupos silábicos envolvidos tanto no purvangam quanto no uttarangam, sendo utilizados no Triadic Chromatic Approach, apenas no último **Tom.ge** é que não se buscou nenhuma preocupação de estar dentro das regras, seja de “random triadic” ou de “random chromatic”. Portanto, este agrupamento silábico estaria num contexto efetivamente “livre”.

Percebo por volta de 13:30 que o uttarangam da segunda variação (**Taka.Kita.Tom.ge**) me parece mais fácil a utilização do “random triadic”. Logo depois começo a tentar montar um korvai inteiro, com purvangam e uttarangam, utilizando primeiro ritmo.

Há uma grande repetição dos mesmos padrões melódicos sob diferentes variações tanto do purvangam quanto do uttarangam, o que parece bastante pertinente ao se considerar que estava neste primeiro momento tentando montar uma espécie de “base de dados” melódica baseado nos preceitos do Triadic Chromatic Approach. Transcrever estes momentos e tentativas me fará construir uma base de conhecimento. Já que não há uma preocupação de associar notas a acordes (como é usual no pensamento do improvisado jazzístico), há, entretanto, uma necessidade de se “decorar” os contornos melódicos, para que eles obedeçam os preceitos de Garzone.

Entre 25:00 e 30:00, volto a montar linhas de “random chromatic” baseados em técnica básica (fazendo numa corda só, estendendo o dedo 4): 1 2 4 3 4(uma casa a frente), 4(uma casa a frente) 1 3 2 4. Toco os padrões corda a corda. Digamos que estes padrões feitos “à moda” dos exercícios de técnica básica são os mais fáceis de se aplicar, já que se aproximam de um paradigma “melódico” (talvez o melhor termo seja “muscular”, já que exercícios de técnica básica trabalham muito mais com um padrão muscular de troca de dedos do que exatamente melódico). Por volta de 32:00 paro um pouco para descansar por alguns segundos e retorno tocando padrões melódicos do random chromatic que vinha usando (para o **TadigenatomTadigenatomTadigenatomTom.ge**) e sigo com eles até 42:00, alternando entre aqueles feitos baseados na técnica básica e outros feitos em duas cordas. Após várias tentativas, chego no seguinte padrão:



Por volta de 42:00, tento um pouco do improviso sobre o RC lento, sem nenhuma preocupação em iniciar sequer o korvai no tempo 1. A ideia é só tentar os padrões melódicos recém-construídos. Quando finalmente tento o korvai no tempo 1, me enrolo bastante com o ritmo do purvangam (acho que acabo fazendo mais “**Taka.Kita.Juno.**”s do que deveria). Alguns até acabam funcionando. Por volta de 47:00 vou recitando o korvai enquanto toco os padrões melódicos construídos, pra tentar me localizar. Ainda há muita insegurança sobre o ritmo do purvangam, seja o original ou as variações. Não há ainda nenhuma intenção de se construir um improviso com lógica, estou apenas tentando o que construí de padrão melódico e estou tentando encaixar no korvai. Se eu não recitar as sílabas junto, me perco muito. De toda forma, parece ter começado no dia de hoje o padrão do uttarangam que vai me perseguir durante os próximos dias. Ao final do vídeo, por volta de 1:03:00, começo a acertar mais.

08/11/2022

Conversei via WhatsApp com o baterista Mac Willian Caetano, convocado pra ser o baterista do meu recital de doutorado. Pergunto se ele teria algo com ele pra marcar tempo, como um metrônomo. Ajustamos o tempo do metrônomo pra iniciarmos as explicações a ele. Começo a explicar o korvai usando a sequência de palmas da adi tala , mas deixo ele a vontade pra marcar como quiser. Recito a primeira parte (purvangam), peço pra ele repetir. Ele diz que não entendeu. Repito. Vamos tentando nos ajustar. Ele tem certa dificuldade com as sílabas, prefere tocar. A dificuldade é que o **Tom.ge** do purvangam meio que “pede” um ajuste dentro do ouvido ocidental, e ele acaba tocando **Tom.ge.** , ou seja: o que eram três “semicolcheias” (**Tom.ge**) viram quatro (**Tom.ge.**). Sugiro um agrupamento numérico, como “1-2/ 1-2/ 1-2/ 1-2/ 2-1”. Explico mais detalhes, sobre as mutações do “**Tadigenatom**”. A conexão da internet atrapalhou um pouco o processo.

1º vídeo (10:00)- RC lento. Chama a atenção o fato das silabações não estarem suficientemente decoradas, as silabações de cada variação. A impressão que dá é como se eu estivesse “gaguejando” desavisadamente um “**Taka.**”, **Kita..**”, “**Juno.**”, de uma repetição pra outra. Muitos erros. Tento os uttarangams baseados na técnica básica, e também erro. Num B, finalmente acerto, mas a ajuda da recitação junto foi providencial. Um acerto no A, finalmente. Um outro acerto no A, com a segunda variação. São muitas tentativas e quase nenhum acerto. Mais uma da segunda variação que funcionou. Mas no geral, muito ruim. Saldo: 2 de 15 tentativas sobre o A, e 1 de 6 tentativas sobre o B.

2º vídeo (10:00)- RC médio. Já começo escorregando bastante. O ritmo ainda é rápido pra implementar o korvai junto com o triadic. Chego a rir do ridículo da situação. Não dá nem pra pensar direito na construção adequada do random chromatic sobre o uttarangam. Uso a recitação como último recurso, mas tá bem difícil. Em alguns momentos desisto de terminar o korvai e sigo tocando uma coisa qualquer. De novo o esquecimento das sílabas, em que

variação estou. A mão não vai. Tá muito rápido ainda. Várias vezes paro, de cansado. Saldo: 4 de 16 tentativas sobre o A, e 1 de 4 tentativas sobre o B.

3º vídeo (1:25)- Já começo falando “seja o que Deus quiser...”. Já está difícil até de executar linhas simples, ou até de coisas que achava estarem resolvidas, como a segunda variação. Desisto e paro. Saldo: 0 de 5 tentativas sobre o A, e 0 de 1 tentativa sobre o B.

4º vídeo (1:15)- Diferentemente das outras do dia, consegui tentando outras coisas antes de tentar o korvai, mas foi bastante complicado. O cansaço e o latido do cachorro súbito me fazem entender que é hora de parar, porque não vai sair coelho desse mato. Desisto e paro. Saldo: 0 de 3 tentativas sobre o A, e 0 de 1 tentativa sobre o B.

10/11/2022

Decido só ficar no RC lento e médio rápido. Sem RC rápido hoje.

1º vídeo (10:00)- RC lento. Começo um improviso habitual, comum. No B, tento o korvai mas erro. Ainda tá bem confuso, me embolo com as células rítmicas repetitivas (taka. Kita. Taka. Juno.). Também percebo um pequeno erro entre uma repetição e outra, como se "gaguejasse" um taka. Ou um Tom.ge. O mesmo erro vai acontecendo de novo, e de novo. É preciso recitar as sílabas, mas não há garantia de que funcione. Uma das vezes paro pois percebo o erro. Um acerto sobre o A, finalmente. O curioso é que só estou tentando o primeiro tipo de korvai. Não há nenhuma intenção de construir um improviso coerente, apenas de se tentar acertar os korvais. Percebo o erro da "gagueira" e me desespero. Ainda não há como avaliar se estou fazendo o triadic chromatic certinho, dentro das regras. Saldo: 8 de 21 tentativas sobre o A, e 2 de 12 tentativas sobre o B.

2º vídeo (10:00)- RC médio. Começo um A tentando um "triadic" sem o korvai. No B, tento o korvai, mas a mão não vai. No A seguinte, a mesma coisa. O que pega mais é o "tadigenatom". Daí em diante é só tentativa em cima de tentativa. De novo, o "tadigenatom" é o problema. Recito as sílabas, meio que vai no A. No B, não. Não sei se é o caso de estar há bastante tempo tentando random approach no uttarangam, mas decidi usar o random triadic nele. Também não funciona. Um pouquinho mais de random chromatic aleatório, e o korvai. Funcionou. Não funciona mesmo o triadic no uttarangam. Trechos do korvai (que foram tentados mas acabaram abandonados no meio) acabam soando interessantes. No fim, acaba sendo uma sucessão de tentativas da primeira repetição do korvai, tanto no A como no B. Uma tentativa no B até funciona, mas o random chromatic sobre o uttarangam me soou bem estranho. Um pouquinho do que deveria ser um improviso e mais uma tentativa, que funciona. Saldo: 4 de 14 tentativas sobre o A, e 2 de 8 sobre o B.

3º vídeo-RC lento. Começo o improviso tentando utilizar o random chromatic, e conectando-o com cromatismos mais comuns (do idioma jazzístico). A primeira tentativa sobre o B funciona. Em seguida, a primeira tentativa sobre o A funciona, mas aos trancos e barrancos. Agora ouço a gravação e já sei quando vai dar certo o korvai. Um desenho de random triadic já vai se desenhando para o purvangam. Mais confusão, agora com as sílabas do uttarangam. Só foi tentado o ritmo da primeira repetição do korvai. Uma pausa e mais uma tentativa sobre o A, que também não funciona. No B seguinte, também não. Vamos ajudar recitando as sílabas, mas acabo me enrolando de novo. De novo essa "gagueira" no purvangam! Há inclusive situações em que percebo o erro mas como sei como deveria soar o fim, acabo

encaixando. Um pouco mais de random chromatic aleatório. Até aqui, nenhuma tentativa de korvai que não fosse a primeira repetição. Saldo: 4 de 15 tentativas sobre o A, e 4 de 10 tentativas sobre o B.

4º vídeo (12:05). RC médio. Início do improviso, normal. B todo atropelado. A seguinte começo a recitar, mas também dá errado. Falta dedo. Até insisto em tocar numa nota só. Muuuito atropelado. Mais recitação, pra ver se acerto. Desta vez funcionou. Muitas tentativas paradas no meio do caminho. Toco aleatoriamente e de forma lenta linhas de random chromatic. Parei a base pra tentar uma linha de random chromatic utilizando três cordas que me ocorreu tentar e a treinei um pouco. Depois passei a insistir numa outra linha, e depois numa outra linha que havia construído em 26/10. Fico indo e vindo cromaticamente com a mesma linha melódica. Por volta de 10:00, começo a juntar um purvangam feito com random triadic com essas linhas de uttarangam feitas com o random chromatic. Aos 12:00 finalizo. Saldo: 2 de 7 sobre o A, e 2 de 5 sobre o B.

5º vídeo (10:00)- Dinorah Dinorah. Começo do improviso com linhas jazzísticas e de random chromatic. Primeira tentativa do korvai bem confusa, tanto sobre o B quanto sobre o A. Início uma jogação de nota fora imensa, nenhuma responsabilidade com lógica. Como o A se repete 4 vezes nesta música, naturalmente as tentativas recairão mais sobre ele. Toco algumas linhas de uttarangam mais devagar. Mais random chromatic. Vamos recitar pra ver se funciona. O purvangam funciona, o uttarangam não. Tenho a impressão que a mão "engancha" com algum movimento. Quase que sai um no A. Tento algumas coisas nas cordas mais graves, mas nada parece funcionar. De novo a sensação de que quando não funciona...funciona, só que de outro jeito. Mesmo quando desdobro o andamento do korvai, não funciona. Tentei uma primeira variação, me confundi. Tentei a segunda variação, também me confundi. Até fiz uma vez no A com o paradigma da pentatônica. Claro, funcionou, mas não contabilizei. Agora sim decidi tocar algo que fizesse algum sentido, sem pensar em korvais. Tentei uma última vez usando tudo em random triadic. Quase dá certo. Decido parar. Saldo: 1 de 14 tentativas sobre o A, e 0 de 5 tentativas sobre o B.

11/11/2022

De novo, permaneci com os RC lento e médio apenas. Tenho a impressão de que está tudo bem ruim. Nem tentei "Dinorah Dinorah" hoje.

1º vídeo (16:00). RC lento. O começo do vídeo foi só tentando linhas de random chromatic. Por volta de 3:00, começo. No primeiro B, tento essas linhas que estava criando, mas não funcionou nada. Ainda bem confuso, a "gagueira" das sílabas. Um pouco de improviso comum, linhas de random chromatic...mas sem korvai. Mais "gagueira" sobre o B. Bem enrolado com as linhas novas. Algumas tentativas recitando as sílabas junto. Fiz um purvangam da segunda variação, duas vezes. Nas duas não funcionou. Tá bem desestimulante hoje. Não consigo identificar o que está dando errado. Percebo que os "tadeginatom" no uttarangam. Uma vez no A que finalmente dá certo. Estou insistindo com a segunda variação. Não está funcionando. Uma das vezes fiz tantos "taka.kita.taka.juno." que me confundi. E finalmente paro. Saldo: 3 de 15 sobre o A, e 0 de 11 sobre o B.

2º vídeo (4:17). RC médio. Começo do improviso normal. Primeiro B, primeira tentativa, que não funciona. Insisto umas linhas de random chromatic. O problema parece ser me entender com o uttarangam. Mais um pouco de improviso normal. Opa, duas tentativas da segunda variação que funcionaram! Percebo em retrospecto que estou dando um espacinho a mais

entre um "taka." e "kita" que tira tudo do lugar, sobretudo na segunda variação. Tenho a impressão que nada deu certo. Saldo: 2 de 3 sobre o A, e 0 de 4 sobre o B.

3º vídeo (4:24). RC lento. Vou seguindo com o improviso, de forma descompromissada. Até a entrada do korvai, tudo parece funcionar. Quando entra o korvai sobre o B, funciona. Sobre o A seguinte, também funciona. Vou seguindo com o improviso, de forma descompromissada. Até a entrada do korvai, tudo parece funcionar. Quando entra o korvai sobre o B, funciona. Sobre o A seguinte, também funciona. Várias tentativas. Mais improviso "normal", e outras tentativas do korvai. Paro a gravação e desisto. Só que o saldo não corresponde a minha suposta decepção: 5 de 4 tentativas sobre o A, e 3 de 3 tentativas sobre o B.

4º vídeo (4:18). RC médio. Improvisos bem claudicantes. Tentativas do korvai mais ainda. Paro no meio do caminho os korvai, emendo outro assunto...e tento de novo. Mais improviso normal, um pouco de random chromatic...As segundas variações parecem mais seguras, ao menos quando começo. De novo aquela pausa que não existe entre um "taka." e um "kita."E desisto. "Tem que ser mais lento que isso", afirmo. E paro. Saldo: 1 de 6 tentativas sobre o A, e 0 de 5 tentativas sobre o B.

13/11/2022

1º vídeo (15:47). RC lento. Aparece uma primeira tentativa de inserir um elemento do korvai antes do uso dele. Erro um korvai no A por pouco. A depender de como começo a linha, me perco mais facilmente. Recito o korvai e me acerto mais. Também ajudou o fato de ter utilizado a linha do random chromatic baseado no exercício de técnica básica. Uma tentativa da segunda repetição que dá certo por pouco no B. Mas é por muito pouco mesmo que dá certo. Mais algumas linhas aleatórias de random chromatic, junto com frases de jazz comuns. Um tentativa da primeira repetição, que vai me dando a impressão que vai dar errado no meio do caminho, e dá errado mesmo. Mais algumas frases jazzísticas. Minha mulher me interrompe pra perguntar alguma coisa. Me perco bastante na tentativa seguinte. Mais frases jazzísticas habituais. Algumas coisas dos modos do Messiaen. Uma tentativa da segunda repetição. Pra se perder, é fácil demais. Uma tentativa sobre o A por pouco sai. Algo parecido acontece sobre o B. E paro. Saldo: 7 de 14 tentativas sobre o A, e 9 de 14 tentativas sobre o B.

2º vídeo (12:22). RC médio. Começo de novo com um improviso jazzístico habitual. Na primeira tentativa do korvai sobre o B, a mão não vai na hora do uttarangam. Algo parecido acontece no A seguinte. Mais improviso jazzístico. Não vai mesmo a mão nesse uttarangam. Muitas tentativas mal sucedidas em sequencia. Uma sobre o B funciona, finalmente. Resolvo recitar de novo as sílabas. Ajuda. Uma tentativa sobre o A até sai, mas as notas saem tão sujas... Fico tentando lento. Perco a paciência e paro de tocar. Um pouquinho mais de random chromatic aleatório. E frases jazzísticas. Outra tentativa suuuuja que só sobre o B, mas que o ritmo tava certo. Até fico numa nota só pra ver se a coisa funciona (o ritmo). Um padrão parece soar mais fácil, que é o 1 2 4 3 1 (tipo de técnica básica). Mais random chromatic e jazzístico. E mais tentativas do korvai, que parecem estar dando mais ou menos certo. E paro. Saldo: 9 de 16 sobre o A, e 8 de 13 sobre o B.

3º vídeo (15:50). Dinorah Dinorah. Ocorre aqui uma rara preocupação em tocar elementos do korvai o antecedendo, muito timidamente, como um "taka"...pausa"kita"...pausa. Também aparece um pouco utilizando um pouco do material previamente elaborado. Até comento o

!7/11/2022

A partir de hoje, por entender que ainda está muito difícil fazer a transição entre o andamento lento e o médio do *rhythm changes* (assim como fazer uma transição gradual para o andamento rápido), introduzi mais uma base num andamento intermediário entre os dois, que chamarei de “médio-lento”(bpm 187).

1º vídeo (10:00). RC lento. Começo com um improviso comum que aos pouco entra com o random chromatic. Primeira tentativa sobre o B bem sucedida. Primeira sobre o A também. Mais random triadic. Uma tentativa sobre o A que funciona aos trancos e barrancos. Outra sobre o B parecida. Algumas tentativas aleatórias de random chromatic. Uma "gagueira" se sílabas? Mas fechou no lugar certo. Uma segunda variação sobre o A, funcionou. Alguns random triadics ao vento. Mais fraseados jazzísticos comuns, com trechos de blues. Me incomoda um pouco os sons padronizados do random chromatic vindo da técnica básica. Mais uma segunda variação sobre o A que funciona. Uma outra que não. Não? Acho que acochambrei pra caber no fim certo. Não contabilizei. Finalmente, uma primeira variação! Mas não funcionou. Tento de novo, recitando dessa vez. Tb não funcionou. E mais uma vez que não funcionou. E decido parar. Saldo: 7 de 8 tentativas sobre o A, e 4 de 7 tentativas sobre o B.

2º vídeo (10:00). RC médio-lento. Começo tranquilo. Primeiras tentativas sobre o B funcionaram. Bastante insistência sobre a segunda variação do korvai. Uma tentativa sobre o B com a primeira variação. Não funcionou. Uma outra sobre o A. Funcionou. Mais uma sobre o B, que não funcionou. Mais random triadics soltos. Paro de tocar e recomeço. Uma tentativa que parece todas as variações juntas, cruzes! Uma tentativa sobre o A que soou bem suja. Outra sobre o B bem parecida nesse sentido. Acho que soam sujas porque fica em mim a prioridade do ritmo sobre a melodia. Chega a me cansar as tentativas sucessivas do korvai, tendo dado certo ou não. Saldo: 11 de 14 sobre o A, e 6 de 8 sobre o B.

3º vídeo (10:00). RC médio. A primeira tentativa sobre o B soou bem suja. Foram algumas vezes usando a primeira repetição. Com a segunda variação soou melhor. E foram várias tentativas com essa variação. Sobre um dos B, começo o korvai e meio que desisto, mas utilizo um pouco do material dele. Mais da mistura de cromatismos "jazzístico/random chromatic". As segundas variações saem mais fácil. Um korvai sobre o B soou muuuuito sujo. Saldo: 12 de 14 sobre o A, e 11 de 13 sobre o B.

4º vídeo (10:00). RC rápido. Aquele começo pisando em ovos. No B, o uttarangam sai muito sujo. No A tb. Sai melhor com a segunda variação, mas nem tanto. Não rola. Não tá rolando nem numa nota só. Nem recitando. Muito, muito sujo. Talvez por insistir em começar o uttarangam pelas notas mais graves, não sei. Já estou bem cansado. Várias vezes desisto do meio pro fim, pelo cansaço. As únicas que funcionam são as da segunda variação

5º vídeo (7:00). Dinorah Dinorah. Início do improviso relaxado. Tentando usar o máximo de motivos melódicos e rítmicos antes de tentar os korvais. Nenhuma tentativa do korvai sobre o B até 3:10. Pareço bastante impaciente e cansado. O som não tá muito limpo. Mais desenvolvimento motivico. Mas também algumas frases soltas, a jogação de nota habitual. Uma tentativa sobre o B que funciona, mas o som tá imundo! Mais uma tentativa sobre A, que funciona, e paro. Saldo: 5 de 7 sobre o A, e 2 de 3 sobre o B. A impressão que tenho é que o número relativamente grande de acertos não condiz com o resultado sonoro.

18/11/2022

Tento um esforço consciente em utilizar as frases que compus previamente do “random chromatic” desta vez. Como os RC foram bem ruins a meu ver, desisti do RC rápido.

1º vídeo (10:00). RC lento. Na primeira tentativa em utilizar as frases prontas de "random chromatic" pro uttarangam, funciona. Tentando desenvolver motivicamente. Conforme vou tentando a mesma variação do korvai, penso que poderia ser mais interessante ir alternando mais. Vários momentos não consigo entender o que fiz de errado. Recito as sílabas e não funciona. Uma primeira variação e nada. Chego a só recitar, sem tocar, na primeira parte; quando começo a tocar, erro. Uma segunda variação que funciona em 9:50. Mais algumas tentativas mal-sucedidas de "recita-toca depois" e paro. Saldo: 2 de 11 sobre o A, e 3 de 8 sobre o B.

2º vídeo. RC médio-lento. Já uma dificuldade na primeira tentativa sobre o B, pra utilizar a frase pronta. De novo tentando recitar o purvangam e tocar o uttarangam. Não funcionou. Não entendo o que estou fazendo de errado. Parece que é algo no finalzinho do purvangam. Uma tentativa do "recita-toca" finalmente funcionou. De novo, os "random chromatics" mais "no dedo" (que parecem mais com técnica básica) funcionam. Finalmente, uma segunda variação, depois de tanta primeira vez! Na maior parte das vezes, nem lembro como se tocava a linha. Se tocá-la separada, fora de contexto, consigo. Saldo: 5 de 14 sobre o A, e 1 de 11 sobre o B.

3º vídeo (6:10). RC médio. TUDO MUITO RUIM. Bate um desespero. Umás linhas de random triadic. Tento de novo o "recita-toca", mas não rola. As linhas pré prontas não saem por pouco. Acho que seria melhor pensar mais no improvisado como um todo ao invés de ficar tentando, tentando... os korvais. Saldo: 1 de 6 sobre o A, e 2 de 6 sobre o B.

4º vídeo (10:00). Dinorah Dinorah. Aqui estou menos desesperado em começar com os korvais. Mas quando eu tento, a mão não vai. O negócio de ficar gravando isso com o violão é um problema. Finalmente vai uma segunda variação. Fico tocando a esmo coisas que preparei pro uttarangam. Som bem sujo. Mais linhas de random triadic. De novo insistindo aleatoriamente com as linhas de random chromatic. Uma tentativa sobre o B que simplesmente larguei de mão e comecei a tocar uma coisa qualquer. Até toquei um korvai com o paradigma antigo (das pentatônicas). Uma segunda variação que deu certo, e paro. Saldo: 7 de 13 sobre o A, e 1 de 2 sobre o B. Estranhamente, foram poucas tentativas sobre o B desta vez.

23/11/2022

Percebo que apesar do lugar comum do “random chromatic” baseado na técnica básica, ao menos não me sinto tão cansado mentalmente. Infelizmente, por algum defeito do YouTube, a “live” que gravou o RC médio se perdeu...

1º vídeo (10:00). RC lento. Tranquilo e calmo. Um improvisado jazzístico comum. Onde costumo tentar inserir o korvai pela primeira vez (no B), só coloco alguns elementos, pra preparar. E efetivamente tento no A. Não estou muito satisfeito com o resultado sonoro (escolha de notas) numa tentativa sobre o B. Talvez porque tenha sido uma escolha escancarada no "random chromatic" baseado na técnica básica, e acaba soando mesmo como um exercício de técnica básica. Uma outra tentativa sobre o B me soa melhor. A saída desses

"triadic chromatic" está um pouco indecisa, claudicante. Um erro feio numa tentativa sobre o B (primeira variação). Tento de novo sobre o A e funciona (recito junto). Uma coisa interessante de ouvir foi o uso do "triadic" um pouco antes da entrada do B, utilizando o "triadic" montado com esse propósito. Neste ponto, parece importante tentar montar essas linhas sem soarem meio "bobas", baseadas apenas na técnica básica. Normalmente faço um preparo antes dos vídeos, toco arpejos, escalas, técnica básica, em todos os tons. Hoje não fiz, e parece que isto está tendo um efeito negativo. Tenho a impressão que os "triadics" isolados, fora dos korvais, soam muito melhores. Tento uma última vez uma primeira variação sobre o A, não dá certo, e paro. Saldo: 7 de 10 tentativas sobre o A, e 5 de 9 sobre o B.

2º vídeo (10:00). RC médio-lento. Mais uma entrada jazzística/random chromatic. A primeira tentativa sobre o B me soa muito bem, swingando. O improvisado como um todo me soa bem. Mais uma entrada de "triadic chromatic" fora do korvai. It don't mean a thing if ain't got that swing. Olha só: uma rara entrada da primeira variação! E funcionou. Fiz uma confusão danada: purvangam da primeira repetição, e uttarangam da primeira variação! Mas o solo como um todo me soa muito bem. Korvai no A, triadic chromatic no B: soa muito bom. Saldo: 11 de 15 sobre o A, e 2 de 3 sobre o B.

3º vídeo (10:00). RC rápido. Não está dando muito errado por MUITO POUCO. A segunda variação do korvai dá menos ruim. O uttarangam da primeira repetição ainda está para além das minhas possibilidades. As pausas do "taka.kita." estão complexas de administrar. Ainda estou tentando administrar o solo como um todo, para além das tentativas do korvai. Bendita segunda variação! Alguns bons momentos em termos de construção melódica dos korvais. SOCORRO! Uma primeira repetição que finalmente funcionou. Duas tentativas sobre o A que paro no começo. E paro. Saldo: 8 de 14 tentativas sobre o A, e 4 de 6 tentativas sobre o B.

4º vídeo (10:00). Dinorah Dinorah. Soltinho. Um random triadic de leve. Pouca nota. Primeira tentativa, sobre o A, me dou bem. Tento fazer algo diferente no B e me dou mal. Até com uma nota só no korvai não tô me dando bem. Os korvais ensaiados estão engasgando. Tem uns que dão até uma tristeza de terem dado errado, tavam indo tão bem... Não sei o que estou fazendo de errado. Fico tocando os uttarangams ensaiados a esmo. Um desenvolvimento motivico de leve. Acho que estou desconectando a ideia rítmica da melodia, por isso está dando errado. Eu tenho plena certeza de que vai funcionar...e não funciona. Mas gosto da articulação das frases. Saldo: 3 de 12 sobre o A, e 1 de 3 sobre o B.

24/11/2022

1º vídeo (10:00). RC lento. Ainda tentando utilizar elementos previamente (korvai e triadic). Primeiras tentativas bem sucedidas (sobre B e A). Maior parte das tentativas de korvais baseadas na segunda variação. Mas vai me dando a impressão de que ficar insistindo com os korvais vai prejudicando o sentido do improvisado. Parece que agora (04:25) me preocupo mais com dar algum sentido ao improvisado e abandono as tentativas do korvai. Mais triadic antecedendo os korvais. Mais uma tentativa mal sucedida da primeira repetição. Vamos ver se rola no B. Não rolou de novo. Mais uma vez, recitando junto. Funcionou. Alguns licks antigos debaixo do dedo, frases de blues... Interessante quando o korvai começa no segundo A, porque ele invade o B, né? Saldo: 7 de 10 sobre o A, e 6 de 7 sobre o B.

2º vídeo (10:00). RC médio-lento. O início sempre com aquela misturinha "jazzístico/triadic". Engraçado, nenhuma tentativa sobre o B até agora (02:10), como de costume. Até entrou uma agora que pareceu no B mas como abandonei rapidamente as ideias, não contabilizei.

Finalmente, uns motivos relacionados com o korvai! Parece que o que tinha montado de linhas está sendo implementado. MAIS UMA TENTATIVA DA PRIMEIRA VARIAÇÃO QUE NÃO FUNCIONA! Improviso faz mais sentido à medida em que não fico repetindo as tentativas do korvai. Saldo: 7 de 10 tentativas sobre o A, e 3 de 4 sobre o B.

3º vídeo (10:00). RC médio. Acho que é a primeira vez que arrisco entrar com o korvai no A direto. Não foi bem isso, foi só uma inserçãozinha. Mais um pouco rola mesmo a tal da inserção no A. Me soa um improviso MUITO baseado no triadic, o que faz ele soar mais coerente. Opa, uma primeira variação que funcionou! Tô gostando bastante do resultado ouvindo a posteriori, mas pareço bem cansado no vídeo. Paro de tocar, meio exaurido. Depois disso toco mais notas longas, esparsas. E logo depois, exatamente o contrário! Agora o improviso fica mais no lugar comum jazzístico. Começou. a fase de ficar tentando uma vez depois da outra. Bate forte o cansaço e paro. Saldo: 12 de 14 sobre o A, e 4 de 5 sobre o B.

4º vídeo (2:48). RC rápido. Já no começo do vídeo sou a imagem do cansaço. Começando devagar, com umas frases rápidas esparsas. Umas frases jazzísticas, mais tentativas de korvai. Mesmo a segunda variação não tá limpa. Mais notas longas. Uns random chromatics esparsos. Uma tentativa no A e paro no meio do caminho. Mais uma tentativa sobre o A e paro. Não aguento mais. Saldo: 2 de 4 sobre o A, e 1 de 1 sobre o B.

27/11/2022

A impressão pessoal do dia é que não estou conseguindo fazer um improviso lógico. O que não necessariamente condiz com a verdade, uma vez que escrevo os relatos a posteriori das gravações. As tentativas do korvai, sim, não foram muito bem-sucedidas, mas permanece a sensação de um improviso coerente, inclusive utilizando elementos melódicos que estão sendo utilizados nos korvais (triadic chromatic).

1º vídeo (10:00). RC lento. Bem de leve. Mais uns random triadic. A primeira tentativa sobre o A fica uma confusão danada, confundo as variações do korvai. Mais random triadic no caminho. Chegamos na fase da "tentativa após tentativa". Solto umas baforadas de cansaço. Mais "frase jazzística + random triadic". Nenhuma tentativa nem da primeira nem da segunda variação. Até agora. Mais "frase jazzística + random triadic". Opa, uma segunda variação sobre o B em 6:30. Ainda me enroloando com as frases que construí e o ritmo do korvai. Me dá a impressão que, afora o almejado (que não foi bem), o improviso equilibra bem frases jazzísticas e o triadic chromatic. Saldo: 2 de 7 sobre o A, e 6 de 9 sobre o B.

2º vídeo (10:00). RC médio-lento. De novo, afora o que está se tentando acertar, parece equilibrado o improviso. Parece que estou insistindo um pouco com os "random chromatic de técnica básica". Errei feio numa tentativa sobre o B. Desisti no meio de uma tentativa sobre o A. Recito um pouquinho pra ver se acerto. Percebo que TODAS as frases de korvai começam EXATAMENTE com as mesmas notas, no random triadic. Uma tentativa da primeira variação sobre B que funciona, milagrosamente! Insistindo um pouco com as frases de random chromatic, fora dos korvais mesmo. Aparece de novo a sensação de ouvir o começo do korvai e ter certeza se ele vai dar certo ou não. Canso de tanto tentar e improviso meu natural. E paro. Saldo: 8 de 15 sobre o A, e 5 de 10 sobre o B.

3º vídeo (10:00_ na verdade são dois vídeos de aproximadamente 5:00 cada). RC médio. Demoro bastante a iniciar as tentativas. Tudo que não diz respeito ao korvai+triadic parece

funcionar, já as tentativas do korvai...No final do uttarangam, a mão não vai. A primeira repetição não vai de jeito nenhum. A segunda variação até que rola. Até faço um korvai no paradigma melódico antigo, pra me dar um estímulo. Agora algumas notas longas, lentas...Pra mais uma tentativa do korvai depois. Agora umas entradas do korvai, mas paro logo depois. Agora umas inserções do triadic fora dos korvais. Só a segunda variação funciona. Desisto e paro. Mais uma tentativa da primeira variação que não funciona. E mais uma...Saldo: 8 de 13 sobre o A, e 2 de 5 sobre o B.

4º vídeo (10:00). RC rápido. Demoro bastante a iniciar as tentativas. Tudo que não diz respeito ao korvai+triadic parece funcionar, já as tentativas do korvai...No final do uttarangam, a mão não vai. A primeira repetição não vai de jeito nenhum. A segunda variação até que rola. Até faço um korvai no paradigma melódico antigo, pra me dar um estímulo. Agora algumas notas longas, lentas...Pra mais uma tentativa do korvai depois. Agora umas entradas do korvai, mas paro logo depois. Agora umas inserções do triadic fora dos korvais. Só a segunda variação funciona. Desisto e paro. Saldo: 6 de 10 sobre o A, e 2 de 3 sobre o B.

5º vídeo (10:00). Dinorah Dinorah. Desenvolvendo o improviso com calma. Primeira tentativa sobre o B. Mais uma, sobre o B, na sequência. Mais um B, tentando jogar de leve os elementos do korvai, pra tentá-lo finalmente no A seguinte, com sucesso. Mais uma tentativa, segunda variação, não funcionou muito. Uma largação de dedo, com o triadic e mais uns licks conhecidos. Uma tentativa que começa com o paradigma antigo e termina com o novo! Mais random triadic, e mais korvai! E mais random chromatic. De novo, começo com o paradigma antigo e termino com o novo. Um pouco de desenvolvimento motivico. Mais "largação de dedo". Que curioso esse negócio do nada, de começar no paradigma antigo e acabar no novo! Parece que tá rolando um cansaço...a mão vai na intenção de fazer mas meio que cansa no meio do caminho. Saldo: 10 de 13 sobre o A, e 2 de 3 sobre o B.

28/11/2022

Hoje, observei estupefato que tinha gravado muito menos vídeos do que era esperado, sobretudo em novembro, onde aparece uma irregularidade maior (2 semanas com dois vídeos apenas por semanas). Houve apenas uma semana com registros semanais (A resposta pra isso é que, basicamente, estou de saco cheio. A abordagem melódica nova é muito, muito cansativa de implementar. Preciso seguir. Até o momento são 27 registros. Preciso de pelo menos 30. Eis aqui um levantamento de dias trabalhados/registrados. Foram: 19/09, em outubro os dias 5, 6, 7, 9, 10, 11, 17, 18, 20, 21, 23, 24, 25, 26 e 28; em novembro os dias 2, 3, 8, 10, 11, 13, 17, 18, 23, 24 e 27. Esta semana conseguirei atingir 30 dias. Sim, foi mais irregular do que se desejava. Em particular em novembro, quando mudei o paradigma melódico dos improvisos, houve semanas com apenas dois registros. Em minha defesa, o argumento de estar às voltas com filhos muito enrolados com questões escolares, o estado de tensão pela expectativa de ter ou não mais quatro anos de governo Bolsonaro..., e, claro, um cansaço mental absurdo tentando implementar as ideias que me propus nos improvisos. Considero como justo incluir os dados extramusicais que apareceram no meio deles. A música faz parte da vida, e não o contrário.

Também me pergunto a essa altura sobre aquilo que meu orientador havia incutido em mim lá no começo da pesquisa, se o uso dos korvais não seria mais adequado em contextos mais livres. Durante um tempo eu observei o óbvio, de que em ritmos mais complexos o mais sensato é tentar contextos melódicos mais simplificados (como utilizar fragmentos de pentatônicas). E assim foi feito, e resultados consideravelmente satisfatórios foram obtidos.

Nessa mudança de paradigma melódico é que as coisas ficaram mais difíceis e confusas de entender.

Uma parte desse processo é entender a si mesmo. Talvez por isso o processo esteja tão moroso, demorado, truncado, pausado.

29/11/2022

Reflito mais uma vez o quão mais fácil é tocar as linhas do “random chromatic” à la técnica básica. Quando a linha melódica é feita em mais de uma corda, fica mais complicado de lembrar. Ao menos a “memória do dedo” não é tão vívida.

1º vídeo (10:00). RC lento. Algo realmente confunde na cabeça com as linhas do triadic chromatic que não são "técnica básica". Mesmo em linhas mais fáceis ritmicamente pra mim, como as da segunda variação. Um pouco desse equilíbrio entre linhas jazzísticas e do triadic chromatic vão dando alguma coerência ao improviso, apesar das tentativas não estarem sendo muito bem-sucedidas. Algumas tentativas são tão confusas de acentuação rítmica que chego a me surpreender delas fecharem no lugar certo. Paro pra fazer um registro, de que estava a todo custo fazer linhas do random chromatic que havia feito para o uttarangam (ver figura).

The image displays two musical staves in treble clef, each with a melodic line. The first staff is divided into three groups of notes by brackets, labeled below as 'Lá-Dó#', 'Si-Ré#', and 'Sol-Si'. The second staff is also divided into three groups, labeled 'Lá-Dó#', 'Si-Ré#', and 'Sib-Ré'. The notes are primarily eighth and quarter notes, with some accidentals (sharps and naturals).

Fazendo sozinho sem a base, tranquilo. Na hora H...não rola. Saldo: 8 de 8 sobre o A, e 2 de 5 sobre o B.

2º vídeo (10:00). RC médio-lento. Começo com poucas notas. A mesma coisa: "Jazzístico+triadic chromatic". Um pitadas de random chromatic aqui e acolá. Duas tentativas mal-sucedidas da primeira variação do korvai. Faço uma confusão tão grande de variação de korvai com uma tentativa que nem contabilizo, apesar de ter caído no tempo 1 certinho. Me enrolo de novo com a primeira variação, e por duas vezes consecutivas, sobre o A. Interessante agora ter colocado uma linha inteira de uttarangam (com o random chromatic) no meio do improviso, fora do korvai. "Parece que estamos vendo alguma luz no fim do túnel", afirmo antes de parar o vídeo. Saldo: 5 de 9 sobre o A, e 4 de 6 sobre o B.

3º vídeo (10:00). RC médio. De novo, começando com poucas notas. Mais random chromatic. Essa primeira linha sobre o A ficou boa, hein? E era com "técnica básica"...Tento uma

segunda variação com as linhas novas, mas não funciona. Tento duas vezes seguidas, de novo a segunda variação, e não funciona de novo. Ocorre um bom equilíbrio entre linhas jazzísticas e do triadic chromatic, inclusive utilizando pedaços das linhas que construí pro uttarangam. Tentei uma segunda variação com o material novo, mas não funcionou. Outra ideia boa que surgiu foi começar o korvai e abandoná-lo quase que imediatamente, jogando uma outra ideia. Tento um korvai inteiramente com random chromatic. Reclamo de a cabeça estar longe (provavelmente preocupada com os estudos dos filhos pra prova final) e paro. Saldo: 6 de 10 sobre o A, e 5 de 6 sobre o B.

4º vídeo (10:00). RC rápido. Devagar e sempre. Pausas. Notas longas, repetições. Um pouco do random triadic. Mas foi por muito pouco, uma nota talvez, esse primeiro korvai no A! Mais random triadic, mais fraseado habitual jazzístico. Primeira vez sobre o B, OK. Mais uma. Bem puxado de fazer essa primeira repetição. O que me garante o improvisado coerente é a ideia do pensamento "horizontal" (RUSSELL). Anuncio que vou tentar uns triadic chromatics de jogação de nota mesmo (random triadic e random chromatic). Nenhuma tentativa mais até 6:20. Até tento tocar o korvai numa nota só, mas começo a gargalhar do ridículo da situação. Ainda tá bem rápido o andamento, portanto difícil de transpor. Vamos ver se sai ao menos a segunda variação. Saiu um korvai (primeira repetição) e afirmo: tô cansado. Mais random triadic, fora dos korvais. Tá chamando a atenção o pouco número de tentativas."Quase que por espiritismo", afirmo depois da última tentativa sobre o A. Alíás, todas as tentativas foram sobre a primeira repetição_ dado meio curioso esse. Um pouco mais de random triadic, uma tentativa sobre o A...e paro. Saldo: 3 de 4 sobre o A, e 4 de 4 sobre o B.

5º vídeo (12:21). Dinorah Dinorah. Umass tentativas com os motivos iniciais do korvai (**Taka.Kita.**). Mais um pouco de random chromatic no B. E primeira tentativa, sobre o A. Meio sujo. Pareço não me preocupar desta vez em ficar tentando. Opa, cedo demais, mais uma vez no A. Boa mistura de "jazzístico+random triadic". Logo após uma tentativa, mais random chromatic. Tenho tocado mais notas longas sobre a parte B. Mais um desenvolvimento motivico em cima do começo do korvai. Primeira tentativa usando a segunda variação, em 5:15. Tentei usar a primeira variação, mas não rolou. A live parou de transmitir e o vídeo foi interrompido. Recomeço. Um pouco mais acelerado do que o começo do vídeo agora. Não sei porque, mas agora essas tentativas em sequência estão me incomodando menos. Uma tentativa com a segunda variação não rola, uma outra com a primeira repetição sim. Nenhuma tentativa sobre o B ainda (10:08). Finalmente, uma vez sobre o B (10:56)! Mais uma tentativa de primeira variação que não funciona...Paro, cansado pra variar. Saldo: 11 de 15 sobre o A, e 1 de 1 sobre o B.

01/12/2022

Engraçado, tive a sensação de que ao menos no RC médio a coisa fluiu mais em termos de um improvisado coerente, e menos a coisa de tentar várias vezes o korvai. Tenho tentado usar os "random chromatic" durante os improvisos, mesmo fora dos korvais. Mas no RC rápido ainda dá muito ruim, né? Acho que a coisa que cansa no processo é, depois de um tempo, quando se vai buscar algo pra além do lugar comum, do que já tinha sido resolvido, e se frustrar quando não funciona.

Duas das frases mais certeiras do Cliff nesse processo da orientação foram: 1) "não faz sentido fazer um doutorado e o terminar não sendo um músico melhor do que quando

começou”; e, 2) “Rogério, não é que você seja confuso falando em inglês: você é confuso falando em qualquer idioma”. Das duas frases, a última é aquela que sou mais grato a ele por ter dito, porque ela é certa como a proposição de um orientador deve ser. É necessário combater essa confusão mental estrutural, observar onde ela aparece e removê-la do processo.

1º vídeo (10:00). RC lento. Passo os dois primeiros minutos só tentando afinando o violão. Essa primeira tentativa do korvai sobre o A soou horrível... Após várias tentativas, um pouco de random triadic. A terceira tentativa sobre o B caiu no lugar certo, mas nem contabilizei porque o ritmo tava ridículo. MAIS UMA PRIMEIRA VARIAÇÃO QUE DÁ ERRADO, sobre o B! A sobre o A deu certo, mas foi preciso recitar junto. Faço uma tentativa meio boba, usando uma nota só. Vão os random triadics e random chromatics permeando o improvisado todo, junto com o fraseado jazzístico habitual. Saldo: 10 de 10 sobre o A, e 2 de 6 sobre o B.

2º vídeo (10:00). RC médio-lento. Começa mais com o triadic chromatic, e aos poucos vai pro jazzístico. Faço uma tentativa com poucas notas e no utterangam faço o random chromatic. Não funciona. Caminha tranquilo o improvisado. Agora uma tentativa com a segunda variação. Finalmente, uma tentativa da primeira variação, que mais uma vez não funciona! Várias passagens de random triadic. Algumas passagens de random chromatic também. Mais uma tentativa sobre a primeira variação. Saldo: 3 de 5 sobre o A, e 6 de 8 sobre o B.

3º vídeo (10:00). RC médio. Primeiro jazzístico, depois triadic. O primeiro B faz uma variação interessante do korvai, alongando as primeiras células. Faço algo semelhante daí a uns chorus no A. Interessante essa opção de variar os elementos do korvai. Uma tentativa da primeira variação que não funciona no A, depois recitando sobre o B funciona. Muitas tentativas de korvai são baseadas na "técnica básica". A primeira repetição e segunda variação saem com fluência. Uma tentativa da primeira variação sobre o A foi atrapalhada pelo latido do cachorro. Tento sobre o B recitando, e funciona. Talvez pelo fato de estar tocando o violão, mas me sinto cansado. Mais uma tentativa da primeira variação recitando, e funciona. Um pouco do bom e velho lick de triadic chromatic. O cachorro atrapalhando de novo... Uma nova tentativa da primeira variação, que não funciona, sobre o A. Sobre o B, recitando, mais uma vez funciona. Mais uma tentativa da primeira variação que não funciona sem recitar... Me chamou a atenção o número de tentativas da primeira variação, que costuma não ser muita. Saldo: 6 de 11 sobre o A, e 6 de 7 sobre o B.

4º vídeo (10:00). RC rápido. Com cautela. Uma leve referência ao random chromatic. Primeira tentativa suja de doer. "Rapaz, vai ser complicado... se com a guitarra eu não tava conseguindo, imagina com o violão", afirmo. Mais uma tentativa, paro no meio do caminho. Enquanto não tenho que pensar em korvai e triadic chromatic, tudo OK. Opa, uma tentativa que saiu! As duas tentativas que funcionaram foram sobre a segunda variação. Demoro um pouco a tentar de novo, vou no que costuma funcionar. Mais uma tentativa sobre a segunda variação que funciona. Sem tentar de novo. Uma tentativa com a primeira variação, e funcionou!! Mais uma tentativa do mesmo, não funcionou. Recito sozinho, sem tocar, só pra ver como deveria soar. Tento de novo, meio que funciona. Mais uma tentativa sobre o B, que não funciona e não entendo por que. "A p..a da mão não vai", afirmo revoltado depois de uma tentativa sobre o B da primeira repetição. A segunda variação sai de novo tranquila, após um tempo sem tentar nada. Saldo: 3 de 7 sobre o A, e 3 de 5 sobre o B.

5º vídeo (10:00). Dinorah Dinorah. Começo com calma, notas longas. A primeira tentativa surpreendentemente não funcionou. A primeira tentativa sobre a primeira variação, pra variar,

não funciona, fiz uma confusão danada, se der um mole com o raciocínio, não funciona. Quase tudo que é tentativa do uttarangam é do tipo "técnica básica". Num momento fico lá burilando à toa com uma variação do uttarangam. Uma tentativa da segunda variação que abandono no finzinho do korvai...Outra tentativa da mesma variação, meio que funciona. Reflito sobre o fato de não me sentir tão cansado, apesar do saldo de tentativas não ter sido tão bom. Uma razão para isto pode ser o fato de ter assimilado melhor o material que elaborei para essa mistura de korvai e triadic chromatic approach. Mas no processo, o cansaço fala mais alto, até lembro de uma ideia ou outra no meio do caminho...mas com o cansaço, não rola. Fico com a impressão de que vai levar um bom tempo pra assimilar o random chromatic. Saldo: 7 de 10 sobre o A, e 0 de 1 sobre o B.

02/12/2022

1º vídeo (10:00). RC lento. Após tantas vezes ouvindo a mesma situação, fica até difícil fazer relato sem se repetir...Mas esse improviso de agora tem um pouco menos de triadic chromatic que os anteriores, antes das tentativas dos korvais, quero dizer. É mais um improviso jazzístico mesmo. Agora apareceu um random chromatic antes da primeira tentativa sobre o B. Que aliás, não funcionou. Mais random chromatics no meio do caminho...Uma citaçãozinha ao korvai... Mais uma tentativa sobre o B que até recito um pouco...e não funciona de novo! Uma tentativa da primeira variação sobre o B...que, claro, não funciona. Mais um pouco de "largação de dedo" com linhas do random chromatic...Nenhuma das tentativas sobre o B funcionou, de qualquer espécie! Opa, funcionou uma agora em 9:20. Saldo: 5 de 5 sobre o A, e 1 de 6 sobre o B.

2º vídeo (10:00). RC médio-lento. Agora começou com o habitual "jazzístico+random chromatic". O que começo a achar bom, pois está dando coerência ao improviso. Mais uma tentativa sobre a primeira variação que não funciona, em 2:10. E mais outra, quase em sequência. Eu ouço qualquer tentativa de korvai com a segunda variação e já sei que vai funcionar! Ih, uma tentativa da primeira variação que funcionou em 4:54! E nem precisei recitar! Mais duas tentativas bem sucedidas sobre o A com a primeira repetição e passo um tempão sem tentar nada. Aí tento de novo a primeira variação... e não funciona. Mais uma vez recitando, e funciona. Mais um tempo explorando o triadic chromatic . E outra tentativa da primeira variação que não funciona!! Saldo: 6 de 9 sobre o A, e 2 de 4 sobre o B.

3º vídeo (10:00). RC médio. De novo, "jazzístico + random chromatic"no começo. MAIS UMA TENTATIVA DA PRIMEIRA VARIAÇÃO QUE NÃO FUNCIONA! Deve ser o cansaço: abandono um korvai bem no começo, num B. Mais uma primeira variação que não funciona. Daí tento recitando, e funciona. Várias tentativas dessa primeira variação não funcionaram depois disso, mesmo recitando. Saldo: 8 de 15 sobre o A, e 1 de 2 sobre o B.

4º vídeo (1:29). RC rápido. Tá difícil...qualquer que seja o korvai, tá difícil de fazer o dedo obedecer. Saldo: 0 de 2 tentativas sobre o A.

5º vídeo (10:00). Dinorah Dinorah. O tradicional devagar e sempre...uns random chromatic...Outros random chromatics...Claro, mais uma primeira variação que não funciona! Duas, na verdade. Segue o improviso. Nada muito diferente, soa coerente. E MAIS UMA PRIMEIRA VARIAÇÃO QUE DÁ ERRADO! Só recitando pra fazê-la funcionar. O som no geral tá bem sujo nos korvais, o violão tá cobrando o preço dele...O que esse korvai no paradigma melódico antigo tá fazendo aqui (4:24)?? Um uttarangam jogado ali no meio do

improviso, somou às ideias (8:43). MAIS UMA PRIMEIRA VARIAÇÃO ERRADA (9:16). Saldo: 7 de 10 sobre o A, e 1 de 3 sobre o B.

03/12/2022

Foi meio atípico o dia. Fiz metade dos vídeos de um jeito, sóbrio, e a outra (a partir do do terceiro vídeo) menos (tinha saído pra jantar, bebi vinho). Relatei que tava meio alto, mas notei que tinha acertado coisas que não estava acertando com frequência (a primeira variação), mas me senti mal de estar meio alto de álcool e ter que ficar pensando.

1º vídeo (10:00). RC lento. O vídeo começa com a habitual ideia de juntar os fraseados jazzísticos e os recém elaborados do triadic chromatic. Duas tentativas de coisas já resolvidas e as duas coisas deram errado. Mas paradoxalmente a coisa que vinha dando errado esse tempo todo (a primeira variação) deu certo. As tentativas de segunda variação têm funcionado regularmente. Mais fraseado jazzístico + triadic chromatic. Saldo: 4 de 7 sobre o A, e 3 de 4 sobre o B.

2º vídeo (10:00). RC médio-lento. Fraseado equilibrado entre o jazzístico e triadic chromatic desde o início do improviso. Adivinha? A primeira variação não funcionou...E mais outras duas deram errado, até que a seguinte (sobre o B) deu certo. E a seguinte, sobre o A, deu errado. Algumas entradas do korvai foram abandonadas no começo. Depois de um tempo sem tentar, vou de novo na primeira variação acerto, recitando. Mas na seguinte, erro. Paro de tocar por um tempo e sigo. Estou persistindo com essa primeira variação, dessa vez acertei (recitando, lógico). Saldo: 3 de 9 sobre o A, e 5 de 5 sobre o B.

3º vídeo (10:00). RC médio. Um pouco mais de silêncio neste começo, e menos triadic chromatic. Num começo de um dos As, meio que faço um desenvolvimento motivico com o purvagam, repetindo o Taka.Kita. "Eu sou brasileiro e não desisto nunca", finalmente uma primeira variação que funcionou (recitando, sempre)! Uma segunda variação que não funcionou (estranhamente), em 3:05. O improviso tá mais jazzístico, sem muita inserção do triadic chromatic. Mais uma primeira variação que não funciona, em 5:59. Mais uma a seguir funcionou, em 6:40! Reaparecem os fraseados em random triadic. Saldo: 3 de 5 sobre o A, e 5 de 6 sobre o B.

4º vídeo (9:55). RC rápido. Início bem jazzístico, ausentes as linhas do triadic chromatic. Voltaram depois da primeira tentativa do korvai, mas não ficaram por muito tempo. Duas tentativas consecutivas utilizando a segunda variação (a primeira meio suja, a outra não). Agora aparecem linhas de random chromatic. Meio que desisto de duas tentativas no meio do caminho por conta da velocidade. Bocejo por três vezes durante o improviso. Começo a tocar notas muito longas. Saldo: 7 de 8 sobre o A, e 3 de 5 sobre o B.

5º vídeo (10:00). Dinorah Dinorah. Até 1:27, nenhuma tentativa de korvai. A partir dele, uma tentativa bem-sucedida no A. O improviso segue tranquilo, com fraseado mais jazzístico e utilizando bem menos triadic chromatic que o que vinha sendo tentado recentemente. A partir de 3:40, aparecem mais linhas de random chromatic. Poucas tentativas do korvai. Duas tentativas mal-sucedidas consecutivas da primeira variação, e mais duas mal sucedidas da mesma primeira variação mais à frente! Acho que é o purvagam que tá errado. Saldo: 5 de 9 sobre o A, e 1 de 3 sobre o B.

04/12/2022

1º vídeo (10:00). RC lento. Mais uma vez, começando o improviso com a dobradinha "jazzístico + triadic chromatic". Algumas inserções dos elementos do korvai, às vezes por abandonar a tentativa, às vezes pensando mesmo em inserir o elemento previamente. Uma tentativa da primeira variação foi abandonada no começo, tamanha a confusão. Há um uso maior que o comum do triadic chromatic durante o improviso, o que talvez desequilibre um pouco a coerência dele. Duas vezes seguidas me confundindo com a primeira variação! Só na terceira tentativa, recitando, acerto. Erro de novo, e erro de novo recitando. Insisti bastante nele, até acertar. Agora o "jazzístico + triadic chromatic" me parece mais equilibrado durante o curso do improviso, até o final. Saldo: 3 de 7 sobre o A, e 4 de 5 sobre o B.

2º vídeo (10:00). RC médio/lento. O "jazzístico + triadic chromatic" habitual no começo. Percebo agora que o ritmo é um elemento que costura bem os dois elementos. Mais uma tentativa da primeira variação mal-sucedida, e mesmo recitando!! Aproveito algumas tentativas que foram "abortadas" no começo pra tentar desenvolver o material motivicamente. Nas duas tentativas consecutivas da primeira variação, estabeleço a estratégia de só recitar o "Juno." que é o diferencial desta variação do korvai. Parece que funcionou. Percebo uma preponderância do pensamento horizontal quando improviso no rhythm changes. Mais random chromatics entrecortando o improviso. Ainda é grande a preponderância das linhas de random chromatic baseadas na técnica básica. Não sei se por cansaço, mas chamou a atenção o número de vezes catalogadas com a sigla "cfs" (confuso), nas tentativas de korvai sobre o B. Saldo: 2 de 3 sobre o A, e 6 de 6 sobre o B.

3º vídeo (10:00). RC médio. Mais espaço entre notas no começo, improviso jazzístico e com inserções do random chromatic aparecendo aos poucos. Duas tentativas consecutivas da primeira variação que funcionaram!! Muitas linhas de random chromatic feitas baseadas na técnica básica, ou ligeiramente modificadas. Até 4:34 sem muitas tentativas de korvai. O improviso vai o quanto pode no jazzístico, e no fim da ideia joga um triadic chromatic. Uma tentativa da primeira variação falhou, tento de novo o truque de só recitar o "Juno.". Funcionou. Custou a crer que essa tentativa da primeira variação funcionou... Mais duas tentativas da primeira variação que funcionaram! Saldo: 7 de 8 sobre o A, e 3 de 3 sobre o B.

4º vídeo (10:00). RC rápido. As entradas do triadic chromatic só se deram mesmo após a primeira tentativa do korvai (0:44). Muitas inserções de random triadic, mais lentas. O pensamento horizontal prevalece. Umas tentativas mal-sucedidas, tanto de coisas mais "debaixo do dedo" (primeira repetição) quanto outras mais complicadas (primeira variação). Apelo pra recursos melódicos do primeiro paradigma do korvai. Mais triadic chromatic. Arrisco tocar coisas de outros korvais (previstos pra serem experimentados numa fase posterior da pesquisa), mas não rola. O cachorro aparece, atrapalha um pouco e não consigo nem fazer o manjajada primeira repetição (7:48). Estou bem cansado, paro de tocar por um tempo. Tento de novo a primeira repetição (8:15) e consigo. Mais uma tentativa mais ou menos bem sucedida da primeira repetição e paro de novo, cansado. Mais duas tentativas mal-sucedidas da primeira variação (9:55). Decido parar. Todas as tentativas sobre o A aparecem a sigla "cfs". Saldo: 4 de 9 sobre o A, e 4 de 7 sobre o B.

5º vídeo (10:00). Dinorah Dinorah. Variações motivicas no início do improviso. O triadic chromatic só aparece timidamente em 0:54. Primeira tentativa do korvai (primeira repetição) em 1:10. Arrisco tocar coisas de outros korvais (previstos pra serem experimentados numa

fase posterior da pesquisa), desta vez rola. Mais uma tentativa da primeira variação que não funciona, já não bastasse a dificuldade, o cachorro invadiu o lugar (2:41). Um pouco de random triadic antecede a próxima tentativa do korvai (3:32). Uma boa mistura de jazzístico e triadic chromatic emerge. Começo um improviso a la João Donato, parece um pouco a ritmo de "Amazonas" (5:05). Por duas vezes tento o material que pretendo utilizar a posteriori. Mais triadic chromatic. Mais material que vai ser visto depois...E mais random chromatic. E uma tentativa da primeira variação que funcionou (8:40)!! Mais uma tentativa bem-sucedida da segunda repetição (9:24). Que curioso, nenhuma tentativa sobre o B! Saldo: 7 de 8 tentativas sobre o A.

08/03/2023

Este é um registro bem longínquo do último, e foi feito um bocado depois da minha qualificação. De certa forma registra algumas reflexões em torno do momento mencionado. Uma das questões levantadas pela banca era o quanto a escolha de notas para se tocar sobre os korvais não refletia a acentuação que as sílabas propiciavam. Alguns professores sugeriram livros, buscando soluções de alturas que sugerissem mais o que "Tadi.genatom", "Takita", "Takadina" e outras entregam ao ouvido. Hoje, ao observar exercícios propostos pelo guitarrista Rez Abbasi, percebi uma possibilidade ao se trabalhar com o uttarangam "[TadigenatomTadigenatomTadigenatomTom.ge](#)". Comecei fazendo umas tentativas com a fórmula "1+2+3+4" sobre arpejos de tétrades em Sol maior, na primeira posição (da escala do instrumento) e passando um pouco pra segunda Rez sugere o estudo (meio de técnica, meio de ritmo) de se trabalhar com células aditivas. Considerando uma semicolcheia como "1", ele sugere tocar coisas como a série "1+2+3+4" que somariam 10. O uttarangam tem $x=15$ e $y=3$ (Tom.ge). Se pensarmos no uttarangam e transpusermos os números para sílabas, teríamos um uttarangam modificado da seguinte maneira : "TaDin.TakitaTakadinaTadigenatomTom.ge". Parece ter funcionado bem usando o paradigma melódico do Triadic Chromatic. Necessita de registro em vídeo para uma avaliação mais acurada.

Já tenho que pensar no repertório do recital, uma coisa que me ocorreu é que até aqui fiz duas tentativas com músicas quaternárias ("Dinorah Dinorah" e "Oleo"). Um dos desafios que ficou deste momento em diante é tentar os mesmos korvais compostos em adi tala, e transpô-los para "compassos" de 3, 5 e 7. Estou estudando com o percussionista indiano Anirudh Bath pra resolver isso, muitas dúvidas a esse respeito foram solucionadas. Mas já que eu fiz as tentativas em duas músicas quaternárias, por que não tentar em duas ternárias, duas em cinco e duas em 7? Escolher estas músicas também é parte das minhas várias tarefas.

E falando em repertório, penso que seria uma boa ideia tentar fazer as pazes com o meu passado "free jazz" durante meu tempo na Orquestra Brasileira de Guitarras. A tese disserta um pouco com o free jazz, então não tá assim tão distante, né? Muito embora esse processo de pacificação esteja sendo bastante dolorido, por conta do grande ressentimento que ainda persiste em mim sobre alguns maus momentos passados ali. Bem, vão-se os anéis, ficam os dedos. Não posso negar que foi lá que semearam a ideia do que seria uma manifestação artística, ainda que ache que não foi bem lá que a alcançamos, ou alcançamos parcialmente. Mas foi um momento importante pra vivenciar um repertório muito diferente, observar grandes compositores que me foram apresentados dentro da orquestra ou gravitando em torno dela (Sérgio Rosa, Carlo Filipe, Marcelo Carneiro, Aloysio Neves, Antônio Mello) ...e buscar uma manifestação artística plena.

09/03/2023

De ontem pra hoje estou às voltas com um exercício específico proposto por Rez Abbasi: trabalhar um padrão melódico em 6, acentuando-o em 5. Ex: **dó** mi lá lá fá **ré** mi sol si **dó lá** fá sol si **ré mi** dó lá si ré ...etc. Trabalhando dentro da escala maior, buscando fazer em todos os tons, e todas as posições do instrumento. Estou usando o grupo silábico Tadigenatom para memorizar a acentuação. Eventualmente toco com notas ligadas, mas na maioria das vezes palheto nota a nota. Estou fazendo como um exercício de técnica: por várias horas, sem me preocupar com a aplicação do conceito. Algumas vezes tentei enfiar o exercício dentro do korvai Taka.Kita.Taka.Junu.Tom.ge etc. , na parte do uttarangam.

05/04/2023

Os dias e horas têm sido utilizados não para documentar nada, mas para experimentar de maneira mais relaxada outras possibilidades melódicas além do *Triadic Chromatic Approach*. A fim de que não extrapole possibilidades, me concentrei em mais uma: a abordagem "0 2 5/ 0 3 5", do saxofonista Rudresh Mahanthappa. Os números parecem ter sido extraído da teoria dos conjuntos (ferramenta de análise musical do repertório pós-tonal), pois simbolizam que para cada nota inicial (o zero), crie-se um pequeno extrato melódico segunda menor acima ("2"), terça menor acima ("3") e quarta justa acima ("5"). Segundo Mahanthappa, tais construções melódicas de "0 2 5" e "0 3 5" ligariam-se umas às outras por notas comuns, ou uma movimentação segunda menor acima ou abaixo da última nota. Como se trata de um extrato melódico bastante pequeno, parece simples o encaixe nos *korvais*. A outra possibilidade que tenho estudado tentar é a dos caminhos melódicos a partir da harmonia negativa, conceito desenvolvido por Ernst Levy e estudado pelo saxofonista Steve Coleman. Esta possibilidade ainda me parece complexa demais no momento para ser tentada.

Com relação às questões estritamente rítmicas do *korvai*, os últimos meses foram de um estudo dedicado à adaptação de um mesmo *korvai* para diferentes *talas*. Por meio de instrução dada pelo percussionista Anirudh S Bhat, a solução é a descrita a seguir. O encaixe sempre se dará nos *karvais*...do *korvai*. Soma-se o total de *matras* de um *korvai* composto em *adi tala* e tira-se a diferença entre esses *matras* do *korvai* e quantos seriam necessários para fechar um ciclo inteiro em outra *tala*. Se a diferença for um múltiplo de 2, tal diferença será dividida entre os *karvais* do *uttarangam*. Se for um múltiplo de 3, a diferença será dividida entre os *karvais* do *purvangam*. Tomemos como exemplo o *korvai* que foi utilizado em "Dinorah Dinorah" e "Oleo". Ele tem ao todo 96 *matras*. Num compasso ternário (melhor dizendo, em *rupaka tala*), ele se encaixa perfeitamente, sem necessidade acrescentar nada. Já num *misra chapu tala*, que tem 7 tempos, precisaríamos de 98 *matras* para fechar os ciclos por completo. A diferença entre 98 e 96 é 2. Assim dividiremos estes dois *matras* nos dois *karvais* que existem no *uttarangam* do *korvai*, desta forma:

Taka.Kita.Taka.Junu.Tom.
 geTaka.Kita.Taka.Junu.Tom
 .geTaka.Kita.Taka.Junu.
 Tom.geTadigenatomTadigenatomTa
 digenatomDin.Din.TadigenatomTa
 digenatomTadigenatomDin.Din.Ta
 digenatomTadigenatomTadigenatom

O que era **Tom.ge** no *korvai* original (com 3 *matras*) transformou-se em **Din.Din.** (4 *matras*), ou seja: os três *matras* originais, mais um (2 *matras* da diferença das *talas* divididas nos dois *karvais*).

Adaptando o mesmo *korvai* para uma *kanda chapu tala* (de 5 tempos), iniciamos pela diferença de *matras*. O múltiplo de 10 mais próximo de 96 é 100; portanto a diferença de *matras* é 4. Concretizando as adaptações, teremos o seguinte:

Taka.Kita.Taka.Ju
 nu.Tom.geTaka.Kita
 .Taka.Junu.Tom.ge
 Taka.Kita.Taka.Ju
 nu.Tom.geTadigenatom
 TadigenatomTadigenatom
 Din.Din..Tadigenatom
 TadigenatomTadigenatom
 Din.Din..Tadigenatom
 TadigenatomTadigenatom
 18/04/2023

Hoje foi o primeiro dia com uma turma nova de músicos, que apareceram graças a uma oportunidade de uma prática de musicalização na UNIRIO. São eles: Giordano Bruno, (baixo), Haroldo Eiras (guitarra) e Victor Hucaje (bateria). Para esta prática de musicalização, montei uma ementa com 15 aulas programadas. Na verdade, não estava certo se haveria mais pessoas interessadas na prática além dos três músicos, então montei uma ementa trabalhando com os conteúdos de forma gradual. O que acabou se revelando uma boa estratégia, já que os músicos que lá estavam para a aula nunca tiveram nenhum contato com o *konnakol*. Iniciei ensinando os conceitos de *tala*, fui deixando-os familiarizados com as sílabas e o entendimento sobre "matras" e "nadais". Propus um exercício em que se utilizava o grupo silábico **Takita**, primeiro com cada sílaba valendo 4 *matras*, depois 3, depois 2, e por fim um *matra* (repetido duas vezes). Esta sequência deveria ser executada três vezes, tendo a última apenas um **Takita** de uma sílaba. Segue abaixo o exercício.

Ta...Ki...Ta...Ta..ki
 ..ta..Ta.ki.ta.TakitaTaki
 taTa...Ki...Ta...Ta..
 ki..ta..Ta.ki.ta.TakitaTa
 kitaTa...Ki...Ta...Ta.
 .Ki..Ta..Ta.Ki.Ta.Takita

Uma vez que eles entoaram o exercício a contento, propus uma prática com os instrumentos (cada um no seu, exceto o guitarrista, que teve um problema com o amplificador e acabou tocando piano). Eles executaram um groove médio-lento e eu ia entoando o exercício, e aos poucos cada músico utilizava partes ou o todo dele. Me pareceu que o baterista estava um pouco preocupado demais em manter o groove e acabou não se inserindo tanto nisso, mas eventualmente fez algumas tentativas.

Conversei um pouco com eles ao final da aula, e as suas impressões eram de que, como a maior parte deles só conhecia sobre o assunto konnakol por ter assistido algum vídeo na internet, havia uma dificuldade a ser transposta, mas de que alguma forma havia um caminho (pelo que se explicava durante a aula) que chegaria ao entendimento daquilo. Reiterei o fato da importância de trabalhar de maneira lenta, aos poucos, e todos concordaram. Também citaram o fato de algumas coisas soarem “arbitrárias” para eles, como certos movimentos de mão da tala, ou a escolha de algumas sílabas.

24/04/2023

1o vídeo (10:17). Sobre Korvai Blues (composicao minha), parte A. Primeira tentativa do uso do conceito "0 2 5- 0 3 5", do saxofonista Rudresh Mahanthappa. Como o conceito evoca as estruturas da escala pentatônica, inicio tocando pentatônicas em Bb mescladas ao conceito. Em 1:00, ocorre a primeira tentativa, mas fica muito confuso a partir do uttarangam. Em 1:58, uma tentativa bem-sucedida da segunda variação. Coloco um pouquinho de triadic chromatic no meio do improviso. Mais frases de blues misturados com o conceito. Terei problemas pra justificar esse conceito com as sílabas do konnakol. Em 2:42, mais uma tentativa bem-sucedida. Em 3:09, outra bola dentro da segunda variação. Em 3:55 não deu muito certo, e abandono. Mas a estrutura do solo como um todo parece funcionar com o conceito +licks de blues dando bons recursos de coerência. Em 4:30, uma tentativa confusa mas bem sucedida. Em 5:19, não funcionou e abandono de cara. "Só pra variar", a primeira variação não funciona em 5:34. Paro um pouco e falo o korvai (primeira variação). Tento de novo em 6:30, mas não funciona. De novo em 6:45, e novamente não funciona. Em 7:00, mais uma vez, mas numa nota só; funciona, mas nem contabilizo. Em 7:23, uma tentativa da primeira repetição, que até fecha no lugar certo, mas fica tão confuso no meio...o conceito é meio problemático pra encaixar no konnakol. Uma primeira variação em 7:57 que vai muito bem até que no finzinho do uttarangam, desanda. Em 8:11, uma segunda variação que funciona. Em 8:44, um pouco confuso, mesma variação. E mais uma vez outra que funciona meio confusa. Saldo: 9 de 17 tentativas.

2o video (11:28). Sobre Korvai Blues, parte B. Estipulo não me preocupar com nenhuma escolha melódica em particular, vai ser "free" mesmo. Até agora (2:40), nenhuma tentativa do korvai. Em 2:51, a primeira tentativa, que vai indo...mais ou menos. Vou contabilizar. Mais uma tentativa em 3:16, que não funciona. Em 3:42, não funciona de novo. Não consigo nem mesmo entoar os korvais. Como acabo perdendo as entradas do tempo 1, não me atrevo a fazer nenhum korvai. Um monte de cromatismo, mas korvai que é bom...nada. Parece que houve uma tentativa em 8:05, mas...não funcionou. Até uso o korvai que utilizei pra compor o tema, em 9:15. Funcionou, né? Tento o "taka.kita.taka.juno. etc" com o "0 2 5 0 3 5", mas também não funciona. Talvez seja melhor tentar tudo mais devagar. Saldo: 2 de 7 tentativas.

25/04/2023

Segunda aula de PROM. Juntou-se ao grupo o pianista Antônio Fischer-Band, que coincidentemente já havia feito aulas de konnakol com Ricardo Passos, meu professor. Hoje Haroldo não veio. A aula de hoje foi uma explicação sobre a composição rítmica mora. Utilizei um exercício feito por Henrik Andersen, que montava padrões dentro de dois ciclos de adi tala (64 matras), dividindo inicialmente 60 matras em 3 grupos de 20, e os 4 restantes montava-se a mora. A ideia é ir aumentando essa estrutura final de “2 + 2” gradativamente, de modo a acomodar a fórmula $x y x y x$ que constitui a mora. Observe a seguir:

19 + 19 + 19 + 1₂ 1₂ 1

18 + 18 + 18 + 2₂ 2₂ 2

17 + 17 + 17 + 3₂ 3₂ 3

16 + 16 + 16 + 4₂ 4₂ 4

15 + 15 + 15 + 5₂ 5₂ 5

O número menor é o y da mora.

Foram estabelecidos grupos silábicos para cada número (p.ex., 18=Ta.Di.Tadigenatom TakadinaTakejuno).

Também trabalhamos um pouco com outros tipos de mora, e em particular com a peria mora, que é mais extensa e um pouco mais complexa. Depois de algumas vezes exercitando, partimos pros instrumentos e tentamos tocar os exercícios numa base, primeiro um funk pedal lento, e depois um jazz mais ou menos rápido, também num acorde pedal.

Ao final da aula, pedi a eles um feedback sobre o que se viu, e como os conceitos e as sílabas pareciam ajudar mais ou dificultar o processo.

(Victor) Eu já vinha pensando sobre isso antes de fazer essa matéria, de encaixar 3 e 4 (sobre uma estrutura quaternária), as coisas mais simples. Aqui eu vi sobre coisas sobre como encaixar números primos, 17, 19...(risos). O que eu achei legal nessa fórmula de resolução, o número proposto, 17 por exemplo: três vezes o 17, mais aquela correçãozinha ali

28/04/2023

1o video. Sobre Korvai Blues, parte A, utilizando "0 2 5 / 0 3 5", korvai "Taka.Kita.Taka.Juno. etc". Algumas tentativas de inserir elementos previamente, usando o 025/035 com alguns elementos do korvai. Parece funcionar melhor, ainda que não me soe fazendo algum sentido. Permanece a ideia de que a segunda variação flui melhor. Recito junto, funciona. Repito os tadigenatoms do uttarangam. Tento a primeira variação, e finalmente funcionou! tento de novo, não funciona (cedo demais pra cantar vitória...). Duas seguidas da primeira repetição que funcionam. Faço uma vez com o Triadic Chromatic misturado ao 025/035, talvez pra descansar o ouvido. Erro a tentativa seguinte por uma besteira, um segundo desconcentrado. A segunda variação funciona, como de costume. E fim. Saldo: 8 de 13 tentativas.

2o video. Sobre Korvai Blues, parte B, utilizando "0 2 5 / 0 3 5" korvai "Taka.Kita.Taka.Juno. etc".O material melódico (025/035) soa melhor sobre a base. Só que agora tenho que tocar mais rápido o korvai, o que dificulta muito o meu serviço. As tentativas soam tão "ruins"que parecem que estou utilizando elementos do korvai previamente. Misturo com um pouco de random chromatic, funciona melhor. Tento uma vez só o Triadic Chromatic, mas tá tão rápido que a mão não vai. Volto ao 025/035, mas tá confuso. Estou cansado. Recito uma vez, sem tocar. Rejane reclama de alguma coisa, mando ela esperar. Mais uma tentativa que dá com os

burros n'água. Fico um tempo sem tentar. Uma sequência de tentativas que até funcionam, mas tão "sujas"...E fim. Saldo: 9 de 16 tentativas.

3o video. Sobre "Claridade da Lua" (Sergio Rosa), korvai "Taka.Kita.Taka.Juno. etc", utilizando "0 2 5 / 0 3 5". As primeiras tentativas melódicas ficam ali meio que sugerindo pentatônicas, mas na verdade são 025/035. A primeira tentativa fica horrível. Recito, até pra lembrar que tem o korvai diferente por causa do 5. Várias vezes. Vou finalmente tentar e me enrolo todo. E de novo. Na hora do uttarangam dá muito ruim. Uma sequencia imensa de tentativas que dá errado. Tento a segunda repetição (que costuma me salvar nessas horas), e também dá errado. Tenho a audácia de tentar iniciar deslocado do tempo 1, e adivinha?...Claro, deu errado. Uma outra tentativa quase funciona. Até aqui (7:10), nenhuma tentativa deu certo. Até que em 7:25, funciona. Meio confusa, mas funciona. A utilização do material até funciona bem fora do korvai, mas dentro dele...Uma tentativa que eu considerei como certo, mas forçando muito a barra. Toco um pouco da melodia do tema...e volto a carga. E não funciona mais uma vez. Percebo que preciso treinar isso um pouco mais devagar. Ou talvez seja o violão...E fim. Saldo: 2 de 15 tentativas.

4o video. Sobre "Cosmogonia" (Carlo Filipe), korvai "Taka.Kita.Taka.Juno. etc", utilizando "0 2 5 / 0 3 5". Início tateando o material melódico. Primeira tentativa, quase funciona. Segunda tentativa, um tanto pior. As tentativas soam quase como a apresentação prévia dos elementos do korvai. Uma tentativa que descarto quase que de imediato. Mais uma que quase funciona. Esqueço dos korvais diferentes. Finalmente uma funciona. A coisa parece infinitamente mais simples quando sigo o fluxo dos acordes (em comparação às tentativas 'korvai/025-035'). Duas tentativas com a segunda repetição do korvai, que dão fragorosamente errado. Ué, uma deu certo do nada? Não: só tentei com o Triadic Chromatic. Aliás, a segunda vez que deu certo até agora. Uma tentativa que quase dá certo, mas a mão não vai no final, na última parte do uttarangam. Estou cansado. Uma que finalmente funcionou, mas eu não acredito. Mais uma. As duas foram com a segunda repetição do korvai. Estou num cansaço mental grande. Talvez seja o violão. Me rendo aos fatos e entendo que não vai funcionar. E fim. Saldo: 3 de 19 tentativas.

5o video. Sobre Korvai Blues, parte A, utilizando "0 2 5 / 0 3 5", korvai "Taka.Kita.Taka.Juno. etc". De novo tateando o material melódico novo. Na primeira tentativa, erro por pouco. Acerto. Tento a segunda repetição, e acerto de novo. Mais uma vez, o material melódico em si, fora dos korvais, flui bem. Mais uma tentativa que dá certo. Começo a fazer algo que meio que vira uma tendência: começo com o 025/035, e faço o uttarangam com o random chromatic. Um duas tentativas com a primeira repetição que dão errado. Mas com a segunda repetição, funcionam. Em 6:00, uso o Triadic Chromatic. Funciona. Em 7:12, mesma coisa. Em 7:45 retorno à carga com o 025/035, e funciona. Brinco um pouquinho com o Triadic Chromatic. Em 9:46, mais uma tentativa que dá certo. Comparativamente, acho que tá dando errado com as músicas em 5 por causa da velocidade que preciso tocar. Recito mais uma vez, mas agora com aquele diferencial do somatório, fazendo a última repetição do uttarangam diferente. E fim. Saldo: 14 de 19 tentativas.

6o video. Sobre Korvai Blues, parte B, utilizando "0 2 5 / 0 3 5" korvai "Taka.Kita.Taka.Juno. etc". Uma tentativa estranha. Acho que tentei usar o diferencial do "somatório". Acho que funcionou. Mais duas tentativas, só uma funciona (usando, adivinha?, o Triadic Chromatic). A velocidade com que tenho que tocar se tornou um problema. Uma tentativa desastrosa de usar o 205/035 em 5:47. Uma tentativa que funciona usando o Triadic Chromatic em 6:13. Até recitar tá difícil. Recito o "somatório", vamos ver se funciona tocando. No meio do

caminho, desisto. Tá tudo tão confuso que nem consigo avaliar se uma das tentativas (8:50) devia sequer ser computada até como tentativa. Mais uma tentativa com o Triadic Chromatic, tentando o "somatório", mas não funciona. Em 9:48 começo no 025/035 e termino no random chromatic. Funciona, mas bem sujo. Mais uma tentativa começando no 205 e terminando no random chromatic SUJÍSSIMA! (10:33). E fim. Saldo: 8 de 16 tentativas.

7o video. Sobre "Claridade da Lua" (Sergio Rosa), korvai "Taka.Kita.Taka.Juno. etc", utilizando "0 2 5 / 0 3 5". Início fazendo umas citações ao uttarangam. Parece que vai dar bom. Nas primeiras tentativas, confundo o número de vezes do purvangam. Funciona finalmente no B da música (1:30). Mais uma vez me confundo, desta vez com o uttarangam. Mais uma tentativa errada. E outra. Finalmente dá certo em 3:52, mas é usando o Triadic Chromatic. Algumas tentativas erradas, porque confundo o número de vezes do purvangam. Finalmente dá certo em em 5:38 (fazendo 025/035 no purvangam, e random chromatic no uttarangam). Algumas ideias em cima do "Taka.Tita" meio deslocadas. Duas tentativas com o 025/035 que não deram certo. Uma deu certo em 7:00 (de novo, misturando 025/035 e random chromatic). Similar em 7:37. Esse "025" tá bem complexo de dar conta...Muitas tentativas que nem sigo. Tô bem enrolado. Uma tentativa com o Triadic Chromatic, mas tô tão cansado mentalmente que não vai. Finalmente funciona em 11:45. Olha o quanto demorou pra voltar a dar certo!! E fim. Saldo: 7 de 21 tentativas.

8o video. Sobre "Cosmogonia" (Carlo Filipe), korvai "Taka.Kita.Taka.Juno. etc", utilizando "0 2 5 / 0 3 5". Em 00:50, início com menções ao "taka.kita." usando o 025/035, como antecipando os elementos. Em 1:00, primeira tentativa, mas dá errado. Em 01:49, outra tentativa frustrada. Acho que o paradigma melódico novo me faz confundir o ritmo. Em 02:28, quase sai! Só o fim...Nem usando o Triadic Chromatic funciona. Em 4:10, finalmente uma tentativa bem-sucedida. Mais uma. Em 6:30, mais uma tentativa errada. Em 7:10 funciona, mas tão esquisito...Mais uma tentativa errada, mais outra que dá certo em 7:45. Outra que dá certo em 8:10. As duas usando a segunda variação. Não estou muito satisfeito com o resultado sonoro. Em 9:10, outra tentativa mal-sucedida. Em 9:30, mais uma deu certo, misturando 025 e random chromatic. Dou um tempo com as tentativas e sigo o improviso. Em 10:30, mais uma tentativa, primeira repetição e de novo 025 +random chromatic. Em 11:12 tento a primeira variação, e pra variar, não funciona. Em 11:30, funciona de novo usando a fórmula 025 +random chromatic. Em 12:13, funciona de novo do mesmo jeito, mesma fórmula. 12:40, mesma coisa: funciona, com a mesma fórmula. Toco o tema e finalizo. Saldo: 11 de 22 tentativas. Em retrospecto, acho que não foi de todo ruim.

09/05/2023

1o vídeo (8:41) Só eu e Victor tocando juntos o korvai "Taka.Kita.Taka.Juno. etc". Eu tocando um estudo que havia feito em pentatônicas, ele se acostumando com o ritmo e adaptando peças da bateria às sílabas. Seguimos um pouco num groove lento, eu improvisando livremente sobre Lá menor, e dou uma indicação de quando vou entrar com o korvai de novo. Mais uma inserção minha em 3:59, desta vez usando o "0 2 5/ 0 3 5". Em 4:39, mais uma entrada do korvai usando a pentatônica, usando a segunda variação. Victor segue no groove, sem se arriscar. Peço pra mudar de ritmo, um jazz médio-rápido. Toco o tema de "Ramblin' "(Ornette Coleman) e sigo num improviso livre. Em 6:18, retomo o korvai, utilizando o Triadic Chromatic. Depois, em 6:37, volto ao korvai com uso da pentatônica. Em 7:17, de novo o korvai com a pentatônica. Em 8:00, retomo o korvai, mas com uma proposta inusitada: fazendo Lá dórico no purvangam, e um random chromatic no uttarangam.

2o vídeo (8:50) Victor na bateria e eu recitando o korvai pontualmente, ainda tocando um jazz médio-rápido. Ele mantém o groove, mas agora percebo que a intenção é ele observar os encaixes do korvai sobre o groove. Vou recitando todas as variações em sequência. Digo que à medida em que ele vai acostumando com a construção do korvai, ele vá "colando" com as frases. Peço a ele pra tocar uma bossa nova médio-lenta, e vou recitando as variações do korvai. Volto pra guitarra e vou improvisando em cima de "Wave" (Tom Jobim), Victor segue com o groove de bossa nova. Em 5:20, toco o korvai usando o Triadic Chromatic. Em 6:04, tento uma coisa meio inusitada, de tocar o korvai sobre as mudanças dos acordes, o que havia evitado desde que comecei minhas tentativas de adaptar materiais melódicos ao korvai. Cliff aparece pra dar uma olhada na aula. Continuo explicando qual é a razão de estar passando isso com eles: porque falta observar na minha pesquisa como a banda interage com esse material enquanto improvisa, razão pela qual eu estou tão interessado que todos os músicos entendam os korvais. Victor lembra de como essas coisas acontecem quase que por acidente, e de como as pessoas se surpreendem quando isso acontece.

3o vídeo (2:33) Continuando a conversa sobre interação, falei com Victor de como havia sido uma experiência com Mac Willian Caetano numa gravação em que utilizei um outro korvai, e que tinha enchido muito o saco do Mac pra ele memorizar o korvai. Quando fizemos a gravação de "Turnaround" (Ornette Coleman), sem que eu pedisse, Mac tocou o uttarangam junto comigo.

4o vídeo (4:25) Victor havia mencionado de que tinha conseguido memorizar a contento um dos exercícios com a mora (Ta.Di.Tadi.genatom 3x + Taka Ta.Taka Ta. Taka [Ta]). Decidimos tocá-lo um pouco no meio de um groove de funk lento, tentando algumas vezes. Utilizei a pentatônica menor de Lá como material melódico. Antônio chegou no fim do vídeo e se juntou a nós.

5o vídeo (4:29) Tentamos a implementação do korvai em "Samba Pra Lila" (Sergio Rosa). Expliquei ao Victor pra pensar em sambas mais soltos, ao estilo de Edison Machado e com a cabeça pensando no free jazz e no jazz europeu.

6o vídeo (17:59) Seguindo com "Samba Pra Lila", eu, Victor e Antônio. Me detenho na parte B, recito o korvai enquanto eles tocam, e observo como eles interagem com o material. Em 1:10 Victor parece interagir de maneira não óbvia, acentuando o início de grupos como **TadigenatomTadigenatomTadigenatom** (transcrever o trecho) . Toco um improvisado a partir da parte A da música e no fim do B inicio o material do korvai em 2:58, utilizando o Triadic Chromatic Approach. Repito a ideia em 4:58. Cismo que o korvai deveria acabar na volta do A, o que está errado. Gastamos um tempo até eu ser convencido pelos fatos. Na verdade o korvai acaba dois compassos antes do B terminar.

12/05/2023

Construí mais frases sobre o uttarangam baseado no conceito "0 2 5 0 3 5". Também trabalhei um pouco utilizando o Modo 6 de Messiaen (tônica em dó inicialmente) sobre o mesmo trecho, além de ter "brincado" um pouco com o Modo 3. A vantagem do Modo 6 é que dá pra tocar a escala inteira sem parar.

16/05/2023

Dia de PROM/ensaio. Compareceram Antônio, Giordano e Victor. Gastamos um tempo tocando as músicas quaternárias do recital, "Bebê" e "Samba pra Lila".

1o vídeo (13:31). Ensaio sobre "Bebê". Começamos só no trecho dedicado ao improviso, no fim na música. No começo fico sem tocar, só entoando o konnakol e o korvai, num trecho dedicado ao improviso. A impressão que fica é que eles estão mais preocupados em manter o "groove". Quem se arrisca um pouco mais é o Antônio. Depois de um tempo, vou pra guitarra e fico improvisando. Bem no finzinho, o Victor arriscou um pouco do ritmo do korvai. Perguntei a eles sobre eles estarem conscientes do ritmo, especificamente do ritmo do korvai. Uma fala do Giordano foi bem reveladora sobre o que seria a tônica do entendimento deles sobre o assunto: "Pra mim não tá muito internalizado, o korvai inteiro. Mas tem algumas frases que, quando eu entendo que ela vai engatar, é possível...inclusive estar junto, ou estar respondendo àquilo de alguma maneira. Mas... é mais o "flow" da coisa do que a consciência plena do que tá acontecendo". Daí tocamos a música inteira, desde a intro. Durante meu improviso, quando parti pro korvai, toquei uma espécie de pentatônica adaptada ao modo lídio b7 de Si bemol.

2o vídeo (10:48) Sobre "Samba pra Lila". Persistiu um problema com a harmonia, que depois descobri ser a falta de alguns compassos numa das partes (muito tempo num acorde). Fiz algumas tentativas (bem sucedidas) do uso do korvai com o Triadic Chromatic. Antônio também solou. Tive até a impressão de que ele fez umas citações ao purvangam do korvai.

3o vídeo (18:28) Ensaio "Bebê" e "Samba pra Lila". Os músicos falaram um pouco sobre as escolhas harmônicas pouco usuais, como um acorde sus4 sobre uma melodia que sugeriria um acorde menor, já que o acorde sus4 é mais habitualmente associado ao modo mixolídio (um modo de terça maior). Paramos um pouco pra resolver questões de escrita na partitura e seguimos. No trecho dedicado ao improviso (em 5:40 do vídeo), meu improviso insere gradualmente os "taka.kita." do purvangam. Em 6:10, executo a segunda variação do korvai, utilizando uma pentatônica derivada da menor melódica. Funciona. Sigo o improviso, utilizando aqui e acolá elementos rítmicos do purvangam e uttarangam, sem necessariamente obedecer à ordem do korvai. Em 7:32 termina a primeira execução. Em 8:58 executamos "Samba pra Lila". Victor está particularmente mais ousado durante a primeira execução, tentando várias coisas que sugeri que ele fizesse. Começo o improviso com notas mais longas e esparsas, eventualmente passagens mais rápidas, e muito aos poucos vou sugerindo coisas similares ao ritmo do purvangam. Somente em 13:14 executo o korvai, utilizando o Triadic Chromatic. Antônio improvisa a partir de 13:40, por dois choruses. Em 16:28 retornamos ao tema.

22/05/2023

1o vídeo (15:19)- Sobre "Tacho" (Hermeto Pascoal), música em 7. O improviso começa sem muitas menções a elementos do korvai. Essas menções só aparecem em 1:40, e de novo em 2:15. Em 2:35, mais menções ao "tadigenadom" do uttarangam. Mais um pouco de Triadic Chromatic. Em 3:39, primeira tentativa usando o Triadic Chromatic, que acaba dando errado no final. O playalong dessa música é curtinho, então acaba que preciso interromper o fluxo, e voltar tudo de novo. Em 5:17, mesma abordagem (Triadic Chromatic, primeira repetição), e o mesmo tipo de erro. 5:51, mesmo erro, mesma abordagem. Em 6:25, outra tentativa, mesma abordagem, mas fiquei bem confuso se efetivamente consegui meu intento. Fiquei bem

confuso e até tentei recitar o korvai, e o errei algumas vezes. Em 8:14, outro erro por uma besteira (faltou mais espaço no primeiro karvai do uttarangam). Mesmo erro em 8:46. E de novo em 9:22. E em 9:55. Em 10:28...errado de novo. Em 11:00 mudo a abordagem melódica pra 025 e também não funciona. Em tempo: até aqui só foi tentada a primeira repetição. Em 12: 52, tento o 025 com a segunda variação, mas soa bem confuso, e não fiquei muito certo de que funcionou. Em 13:27, deu errado de novo. Em 14:02 já no começo dá errado e desisto. Nem contabilizo. Em 14:33, de novo o Triadic e primeira repetição, e deu errado por pouco. Saldo: 2 de 14 tentativas.

2o vídeo (13:14)- Sobre "Bebê" (Hermeto Pascoal). Em 01:00, faço minha primeira tentativa (segunda repetição, 025). Erro porque tentei antes tantas vezes a adaptação pro 7 que acabo me confundindo. Em 01:57, funciona (segunda repetição, 025). Emendo com outra tentativa em 2:14 (primeira variação, Triadic Chromatic), mas dá errado. Estou tranquilo. Em 2:34, mais uma tentativa, que funciona (segunda repetição, Triadic). Em 3:33, uma tentativa com o modo 6 de Messiaen (primeira repetição), que funciona. Em 3:58, funciona de novo com o modo 6 (desta vez, segunda repetição). Mais uma tentativa bem sucedida em 4:50 (segunda repetição, Triadic). E mais uma em 5:15 (segunda variação, modo 6). Insisto com o modo 6 e dá certo de novo em 6:12, de novo com a segunda repetição. (o vídeo deu um freeze e voltou)Vou insistindo com o modo 6 (7:30). Em 8:43, um retorno ao Triadic (segunda variação), que funciona. P vídeo freeza de novo, dá a impressão que estou tentando começar o korvai deslocado do tempo 1 por uma semicolheia. Incrível: PARECE QUE TODAS AS PRIMEIRAS VARIAÇÕES DO KORVAI DERAM ERRADO ATÉ AQUI. Tentei várias vezes a partir de 9:00 e nenhuma funcionou. A sensação é que esta variação quebra muito o entorno.Nem quando retomei a primeira repetição em 12:54 funcionou. E fim. Saldo: 11 de 18 tentativas.

3o vídeo (14:18)- Sobre "Tacho" (Hermeto Pascoal), música em 7. Começo tocando o tema. O improviso segue, sem menções ao korvai, com um atropelo ou outro. Primeira tentativa em 2:53 (triadic, primeira repetição), que funciona mais ou menos. Sem menções ao korvai durante o resto do improviso. UMA PRIMEIRA VARIAÇÃO QUE FUNCIONOU, E EM SETE (4:43, usando o Triadic) !!! Não foram muitas tentativas, mas todas funcionaram. Ao menos até aqui...Vou brincando com o Triadic. Tento um 025+random chromatic em 5:50, mas no fim dele dá um rolo. De modo similar acontece em 6:26, só que usando o Triadic.Estou cantando junto o improviso, mas acho que isso tá atrapalhando o raciocínio. A mesma abordagem funcionou em 7:02. E de novo funciona em 8:13. Parece que tentei o modo 6 em 8:45, mas não funcionou. Volto ao Triadic (primeira repetição do korvai) em 9:02, e funciona. MAIS UMA PRIMEIRA VARIAÇÃO QUE FUNCIONA (em 9:30, usando Triadic)!! em 10:27 um Triadic + segunda variação não funcionou. E mais outra não funcionou em 10:47. Mais uma que dá certo em 11:22 (primeira repetição, Triadic Chromatic). Acho que não citei muito os elementos do korvai desta vez. Uma segunda variação deu errado em 12:30, me enrolei com o uttarangam da segunda variação. Foi parecido em 13:04. Insisto em 13:20 e finalmente dá certo. Percebo que durante o improviso tentei tudo que foi abordagem melódica nova (025, modo 6, Triadic...). E paro. Saldo: 8 de 16 tentativas.

4o vídeo (10:14) - Sobre "Bebê" (Hermeto Pascoal). O improviso começou bem, coerente, e utilizando alguns elementos do korvai. Como o trecho a improvisar é um pouco baseado no modo lídio b7, fiquei trabalhando em cima dele e até fiz a primeira tentativa de korvai (0:23) usando o modo, meio que tentando montar uma pentatônica a partir do modo, mas o korvai propriamente dito acabou não rolando. Um pouco depois (0:37) ele finalmente acontece, desta

vez utilizando o Triadic Chromatic. Estou ousado hoje: em 0:57 tento (E CONSIGO) fazer a primeira variação do korvai, ainda utilizando o Triadic Chromatic. Em 1:21, MAIS UMA TENTATIVA COM A PRIMEIRA VARIAÇÃO. Parece que funcionou. Tento mais umas duas vezes a primeira variação, mas paro no começo delas porque dá muito errado. Em 1:55, uma vez completa da mesma variação, mas dá errado. Seguem algumas tentativas, que acabam soando como menções ao korvai, utilizando o "lídio b7 pentatônico" como material melódico (2:33). Em 2:43, uma tentativa que dá certo, com o modo 6 de Messiaen e a segunda variação. Sigo usando um pouco o modo 6, mas abandono ele pra próxima tentativa do korvai, pro bom e velho Triadic(3:23). E mais uma vez em 3:44. Sigo o improviso com um elemento ou outro do korvai, e alguns elementos melódicos que estou focado no momento. Em 4:53, faço o korvai (primeira repetição) usando o random triadic, 025/035 e random chromatic! Em 5:21, mais uma tentativa bem-sucedida (1ª repetição, Triadic Chromatic). EM 6:27, uma tentativa que começa com o Triadic e bem no finzinho do uttarangam eu tento o 025/035. Acabei considerando como certa, apesar de um certo atropelo. A partir de 6:57, tento duas vezes consecutivas fazer uma coisa que aprendi com Anirudh Bhat: pegar o último uttarangam e fazê-lo diferente, com as sílabas trabalhando de forma aditiva. Assim o que seria **TadigenatomTadigenatomTadigenatom**(15 matras) vira **TaDi.TakitaTakadinaTadigenatom** (igualmente, 15 matras). Pra essa nova configuração silábica, utilizo o 025/035. Erro por pouco. Acerto uma vez em 8:43. Insisto com a primeira variação, usando o 025/035, mas deu errado nas duas vezes tentadas (9:08 e 9:31). E fim. Saldo: 10 de 20 tentativas.

23/05/2023

Dia de PROM/ensaio. Hoje só Victor e Haroldo compareceram. Trabalhei mais detidamente com Victor o korvai "Taka.Kita.Taka.Juno etc."; ficou claro pra ele (e pro Haroldo) que não precisa fazer nenhuma adaptação desse korvai pro compasso ternário, mas nem sempre é assim com outros compassos. Daí dei uma explicação (que deve ser repetida na próxima semana) sobre as maneiras de adaptar korvais a outras talas, no que precisa ficar atento (de qual número cada tala é múltiplo, qual a diferença de matras entre o korvai original e o múltiplo mais próximo da outra tala, como distribuí essa diferença entre os korvais).

1o vídeo (10:54) Daí, meio por acaso, eles começaram a treinar o korvai pro "paradigma" em 3, e eu fui tocando a harmonia de "Ralph's Piano Waltz" (John Abercrombie), que fará parte do recital. Pra mim foi muito interessante observar onde cada sílaba caía em relação aos acordes, o que acabou ocasionando algumas confusões tanto pra mim quanto pra eles. Registrei este momento em vídeo, que dá conta dos nossos percalços. Outra coisa interessante foi perceber que poderíamos pensar no rupaka tala tanto numa tala de 6 tempos (que foram as primeiras tentativas), quanto numa de três tempos (o que torna a execução do korvai bem mais rápida). Nessa hora do korvai mais "rapidinho", pediram pra desacelerar um pouco. Iniciando o korvai no primeiro compasso da música, pela quadratura, ele termina no 16o compasso (em Am7). Discutimos um pouco se duas versões consecutivas desse korvai mais rápido cairia no mesmo lugar. Após algumas tentativas, constatamos que sim: cai no mesmo lugar. Deixei claro que na hora dos improvisos as variações do korvai não serão feitas em sequência (rememorei a analogia de Miles Okazaki sobre "a mão feita de LEGOs").

2o vídeo (9:45) Haroldo foi pra guitarra, Victor pra bateria, e eu fiquei lá entoando o korvai. Bem no começo do vídeo, perguntei ao Victor se ele sentia alguma necessidade de transferir o som de certas sílabas para tambores determinados. Ele respondeu que sim. Haroldo até reparou que toda sílaba "Tom" ele estava tocando no bumbo. Com o grupo de três "Tadigenatom" ele se enrolou um pouco, e inverteu: jogou o bumbo pro "TAdigenatom", e o restante dividiu entre caixa e hi hat. Daí, tanto Victor quanto Haroldo ficaram experimentando notas/peças pras sílabas do korvai. Fiz a mesma pergunta pro Haroldo. Ele respondeu que não sente essa necessidade de remeter uma sílaba a uma nota específica, mas admite que sílabas mais abertas remetem a notas mais agudas. Em "Tadigenatom" por exemplo, ele acha que como é um ciclo de 5 notas/sílabas, uma nota mais aguda no começo remete a um tipo de acentuação. Treinamos mais um pouco do korvai, Victor ficou um pouco mais em cima da célula "Tadigenatom". Haroldo em algum momento tentou inverter a ordem das notas (jogando do grave pro agudo em "Tadigenatom"), mas acabou se enrolando bastante com essa nova ordem.

3o vídeo (8:30)

4o vídeo (6:38). Ensaiamos "Favelas"(Rogério Borda), um samba em compasso ternário que fará parte do recital. Haroldo tocou a melodia (que se repete por todo o tema) e eu toquei a harmonia. Gastamos um tempo lendo e memorizando temas, convenções, etc. Expliquei a Haroldo que é melhor pensar atonalmente aquela harmonia na hora de improvisar, já que não pára em nenhum lugar óbvio, acordes repetidos se movendo cromaticamente, muitos acordes cheios de tensão ou baixo estranho (Eb7M#5, Eb/A, etc). Em um dado momento joguei o korvai sobre o meu acompanhamento de acordes. Perguntei se eles tinham percebido isso, disseram que sim. Daí pedi a Haroldo pra tocar a sequência de acordes dos 4 primeiros compassos do tema, enquanto recitava o korvai. Gastamos um tempo com isso. Haroldo em particular teve um pouco mais de dificuldade com o acompanhamento do samba em 3. Mas no geral a coisa toda foi bastante produtiva.

31/05/2023

1o vídeo (10:45)- Sobre "Cosmogonia". Já começo reclamando de um resfriado forte. Vou iniciando timidamente com fragmentos do purmavangam em 0:25. Em 1:43, a primeira tentativa do korvai com o 025. Paro no meio. A impressão que dá é que o começo é OK de fazer (Taka.Kita. etc), mas chega o uttarangam fica complicado de seguir. Agora entendo porque algumas vezes misturei o 025 com o random chromatic. Em 2:22, mais uma tentativa, mas acho que me enrolei todo com as variações, fiz um híbrido esquisitíssimo... Em 2:42, mais uma tentativa frustrada. Em 3:01, finalmente uma tentativa que funciona, usando o Triadic Chromatic, primeira repetição do korvai. Em 4:02, uma tentativa 100% feita com o 025 (segunda variação do korvai). Funcionou, mas foi bem confuso. Em 4:52, mesma abordagem melódica e rítmica, mas não funcionou minimamente desta vez. Mesma coisa em 5:52. Mais uma tentativa da mesma abordagem em 6:22. Funcionou. Som feio, mas funcionou. Em 6:54, mesma abordagem, mas não funcionou. Em 8:04, outra tentativa frustrada, mesma abordagem. Assim que entra o uttaragangam, paro. Idem em 8:22. Em 8:47, outra tentativa frustrada, só deu errado no finzinho do korvai! Acontece coisa semelhante na tentativa em 9:14. Saldo: 3 de 13 tentativas.

2o vídeo (10:53). Sobre "Claridade da Lua". Em 0:46 faço que começo o korvai, mas abandono rapidamente. Fica como uma menção ao korvai, nem contabilizo como tentativa. Algumas menções ao purvangam e o 025 em 1:20. Uma tentativa efetivamente frustrada em

1:38. De maneira similar em 02:00. Em 2:15 funciona, usando o 025 + random chromatic no uttarangam. Em 3:23, quando percebi que não ia funcionar, decidi ficar repetindo loucamente "Taka.Kita."s loucamente, usando o 025. Contabilizei como tentativa assim mesmo. Até experimentei um pouco do modo 6 aleatoriamente, em 3:53. Umas inserções meio aleatórias do 025+ "taka.kita" em 04:40, acho que só pra gerar engajamento na hora de fazer efetivamente o korvai...Em 5:08, finalmente uma tentativa que funciona, com a dobradinha 025 + random chromatic no uttarangam. Essa tem sido um momento em que não estou fazendo tentativas direto do korvai. Em 7:15, uma tentativa só com o 025, que mais uma vez dá errado. Em 7:30, dá certo de novo, com o 025+random chromatic (sempre na segunda variação do korvai). Em 8:08, uma tentativa bem sucedida, mas utilizando desta vez o Triadic Chromatic na primeira repetição do korvai. Em 8:37, mais uma tentativa frustrada de 025 (mesmo com o random chromatic, segunda variação do korvai). Fazer o que.. Em 09:00 uma tentativa do 025, sobre a primeira repetição do korvai. Dá muito errado, abandono de cara. Em 9:15 tento de novo a mesma coisa, vou até o fim, fecha no lugar certo, mas tá muito confuso. Em 10:08, de novo aquela confusão com o purvangam que acabou virando uma espécie de variação. Contabilizo como erro. Em 10:22, um acerto, só usando o Triadic Chromatic (primeira repetição do korvai). E fim. Saldo: 6 de 13 tentativas.

3o vídeo (8:16). Sobre "Tacho". O momento parece confuso, muito barulho em volta, sentindo o baque do resfriado, o vídeo da live dá saltos aleatórios...Em 0:49 parece uma tentativa (segunda repetição, 025), mas meu filho entra no quarto, me desconcentro...Outra tentativa ruim em 1:03 (mesmo material). Em 2:14, mais uma tentativa (025+random chromatic, segunda variação). Também não funcionou. Em 2:42 outra tentativa de 025+random chromatic que parece que ia dar tudo certo...mas desisto no finzinho. Que coisa estranha é olhar as coisas em perspectiva. Em 2:58 o Triadic Chromatic velho de guerra (primeira repetição) salva o dia. Em 3:19, mesma coisa. Em 4:25, tento utilizar o modo 6 de Messiaen, tônica em Dó (primeira repetição), mas dá errado no começo do uttarangam. Em 4:38, volto à carga com o 025 + random chromatic (segunda variação). Acho até que souu bem, mas não fechou no lugar certo. Em 6:08, mais um Triadic Chromatic (primeira repetição). Funcionou. Meio feio, mas funcionou. Idem em 6:59. Entre 7:35 e 8:01 fico entoando o korvai e variações, mas aí meu filho entra no quarto e avisa que estou sendo chamado. E fim. Saldo: 4 de 10 tentativas.

01/06/2023

1o vídeo (10:22). Sobre "Claridade da Lua". Ainda resfriado, falo de antemão que o que deve sair vai ser apenas a segunda variação (Taka.Kita.Tom.ge), independentemente da escolha melódica. Não foi bem o que aconteceu. Em 1:57 arrisco o uso da pentatônica, o que não fazia há muito tempo. Começou no lugar certo, terminou no lugar certo, mas parece ter havido uns errinhos no caminho. Contabilizei como acerto. Em 3:12, inicio uma jogada arriscada: começar de um lugar que aponta mais pro final que pro começo de uma parte da música. Não funcionou, mas fiquei intrigado com o resultado. Em 3:43, outra tentativa com a pentatônica, que acaba não funcionando por um deslize meu. Em 4:19, outra tentativa, também com a pentatônica, mas deu errado por uma besteira. Em 4:39 fiz uma confusão danada com as variações do korvai, o que logicamente não deu certo. Em 5:31, uma tentativa que deu certo. O curioso é que até agora só foi tentado a pentatônica como extrato melódico, que foi uma ideia que havia abandonado há muito tempo. Por volta de 6:48 fico brincando um pouco com o random chromatic, até por volta de 7:10. Em 7:16, uma tentativa com o Triadic Chromatic (primeira repetição), que funciona. Em 8:09, uma tentativa com a primeira repetição utilizando 025+ random chromatic. Funcionou. No momento em que ocorreu souu bastante

interessante, pois era uma sequência de dois acordes (tríades) com baixo na 7a maior. Em 9:01, uma tentativa inusitada de usar o modo 6 de Messiaen. Não funcionou. Quase na sequência (9:17) tento o Triadic Chromatic, primeira repetição. Funcionou. Mais uma tentativa (mesma anterior). Funciona de novo. E paro por volta de 10:17. Saldo: 6 de 11 tentativas.

2o vídeo (12:13). Sobre "Cosmogonia". Começo o improviso utilizando os "Taka.Kita." meio que em tercinas, quase rubato. Depois um pouco, os utilizo com a rítmica convencional. Em 3:20, inicio o korvai de uma maneira que não fiz até agora: tocando em semicolcheias, não em fusas. Por volta de 3:58, retomo a abordagem de tocar os "Taka.Kita." em fusas. Primeira tentativa do korvai do jeito habitual, em 4:25 (primeira repetição, Triadic Chromatic). Funcionou. Nada mau: duas tentativas, dois acertos! Em 5:00, mais uma tentativa, mesma abordagem da anterior. Também funcionou, apesar de algumas notas meio mascadas. Em 5:20, uma tentativa com o 025/035+random chromatic, que acabou não funcionando. Insisto com a mesma abordagem em 5:50, e novamente não funciona, mais por causa das notas mascadas no uttarangam. Insisto de novo com a mesma coisa em 6:00, e novamente não funciona. Em 6:20, insisto com o 025, mas me enrolo com a primeira repetição do korvai e novamente não funciona, tocando na metade da velocidade habitual. Em 6:40, faço de novo lento, me enrolo todo com o 025 e o purvangam e novamente não funciona. Mesma coisa em 7:35. Sigo com o improviso normal, sem nenhuma tentativa. Cedo demais pra afirmar isso: mais uma tentativa lenta em 7:50, com o 025 (primeira repetição). E novamente não funciona. Estou bem resfriado, talvez a concentração esteja afetada. Em 8:00, mais uma tentativa, recitando junto o korvai dessa vez. Vou até o fim, mas não dá certo. Em 8:30, retomo a velocidade rápida (025 + uttarangam com random chromatic), mas confundo as variações do korvai. Dou um tempo com as tentativas e sigo improvisando. Em 9:26, uma tentativa com a segunda variação (025+random chromatic), mas também não funciona. Mais uma vez a mesma coisa em 9:40. Ufa, finalmente funcionou! Em 10:30, outro acerto. A combinação de 2a variação + 025/035 no purvangam+ random chromatic no uttarangam parece mais acessível, possível de funcionar. Segue o improviso. Em 11:00, mais um pra conta, mesma abordagem dos dois últimos. Uma coisa que eu tenho percebido é que pra usar essa abordagem mais livre do contexto harmônico é preciso ao menos que você comece e termine dentro da harmonia, pra não soar tão "feio". Pelo menos a primeira e a última nota da coisa toda tem que ser consonante. Paro de tocar em 11:41, afirmando que o 025 tá muito menos no dedo, e que as vezes que deram certo foram as da 2a variação, além de misturar 025 com random chromatic (no vídeo falo random triadic, mas tá errada a fala). Saldo: 6 de 17 tentativas.

3o vídeo (11:10). Sobre "Tacho". Começo a improvisar utilizando 025/035. Pela sonoridade que remete à pentatônica (pode-se dizer, faz parte dela), é tranquilo de usar. Em 1:25, faço a primeira tentativa (025+random chromatic, primeira repetição). Vai dando mais certo do que minhas caras e bocas em tom de reprovação possam sugerir, mas no final acabou dando um rolo. Em 1:40, mais uma tentativa, mesma abordagem melódica mas com a segunda repetição, que infelizmente não funciona. Em 1:57, uma tentativa só usando o 025 (segunda variação), que mais uma vez não funciona. Em 2:30, uma tentativa que parecia que não daria certo (2a variação, usando triadic chromatic), mas funcionou sim. Segue o improviso. Acabo me tocando que a estrutura melódica que montei pra pentatônica no uttarangam pode ser pensado como um 025/035. Em 3:56, retomo a abordagem da pentatônica (primeira repetição do korvai), que por muito pouco teria dado certo. Em 4:29 outra tentativa similar à anterior que não funciona. Em ambos os casos, me enrolei com o preenchimento dos karvais. Segue o baile, quer dizer, o improviso. Em 5:39, uma tentativa com a segunda variação utilizando o

Triadic Chromatic. Funcionou, apesar de alguns percalços. Em 6:12, dou uma de Hemeto e começo a cantar o improviso, eventualmente jogando uns elementos do korvai. E nessa, tento o uso da pentatônica (primeira repetição), e funciona! Segue o improviso. Em 8:46, uma tentativa com o Triadic Chromatic (primeira repetição), que funciona apesar de uma ou outra nota mascada (atribuo isso mais ao violão, que é um instrumento mais duro que a guitarra). Em 9:22, tento um Triadic Chromatic com a segunda variação, mas me enrolei com os Ta.DiGenatom do uttarangam. Em 9:50 tento o 025+ random chromatic com a 2a variação. Acabou dando errado porque do nada tentei o 025 sobre o uttarangam, o que nunca tinha feito até então. Em 10:21, uma tentativa com o Triadic Chromatic, 1a repetição, que funciona apesar dos percalços. Sigo um pouco e paro o improviso. Saldo: 5 de 12 tentativas.

4o vídeo (11:56). Sobre "Ganesha". Meu único acompanhamento é um cowbell, que emula a tala. Tá bem enrolado isso, tenho a impressão que erro o tempo 1 o tempo todo. Acho que não estou muito consciente de que duas contagens de tala seriam o equivalente ao "groove da música", uma espécie de funk em 7/4. A primeira tentativa do korvai só acontece em 01:57, e eu meio que abandono logo no início. Tento uma vez inteira em 02:01, com a primeira variação, (justo a mais complicada pra mim!), COMEÇANDO NO TEMPO 3 e utilizando o "025+random chromatic", que não funciona. Mas, observando em retrospecto, foi por uma bobagem que deu errado: repeti duas vezes ao invés de três o purvangam. Em 2:23, mais uma tentativa que deu errado (2a variação, acho que usando pentatônica). Uma outra tentativa dá errado em 02:40 (usando pentatônica, 1a repetição). Em 2:57 finalmente funciona, mas bem sujo (mesma abordagem anterior). Em 04:09, uma abordagem usando só 025/035 funciona, apesar de asfros consideráveis no começo. E mais uma que deu certo (mesma abordagem da anterior) em 4:36!! Paro um pouco e penso num korvai diferente pra tentar, do nada. Eu meio que pego um korvai aleatório e adapto, em 5:59. O incrível é que funciona! Com alguns percalços, é verdade... Tento de novo em 6:16, e não deu certo. Mais uma vez em 6:44, e mais uma vez deu errado. Em 6:59, de novo dá errado. Vou insistindo com isso (em 6:58) e nem sei bem por quê, já que nem é um korvai que estivesse trabalhando! Este é uma adaptação de um korvai que aparece em "Convergence" (Rudresh Mahanthappa). Mais uma tentativa errada em 7:15. Insisto até em fazer alguns gamakas (melismas típicos da música carnática). Que coisa mais contraproducente... Mais uma tentativa em 8:30, que funciona aos trancos e barrancos. Brinco um pouco com o 025/035 e pego ele pra tentar o korvai que deveria estar tentando, e funciona (em 8:56, segunda variação). Largo um pouco de mão o korvai e sigo o improviso. Falei cedo demais: tentei o korvai "persistente", e funcionou (em 8:27)! Dou uma brincadinha com o "025" como que renunciando sua reentrada novamente, em 8:56 (segunda variação). Funcionou também. Sigo com o improviso e faço um korvai de novo só em 10:41 (primeira repetição, 025+random chromatic). Funcionou. Quando chega o fim do vídeo, treino um pouco o korvai que é uma convenção antes do fim da música. E paro. Saldo: 9 de 17 tentativas.

05/06/2023

1o vídeo (13:27). Sobre "Bebê". Já começo o vídeo falando que vou tentar o modo 6 de Messiaen como extrato melódico, e "Bebê" me pareceu um bom lugar para tentar. Percebi que esse modo harmonizava bem dentro da progressão onde ocorre os improvisos (só tem uma nota fora), o que chamo de "tonalismo limítrofe" (talvez modalismo limítrofe seja um termo mais adequado). Começo o improviso alternando entre os modos dos acordes e o modo 6. Em 2:26 faço uma tentativa mas dá errado. Em 2:41, uma tentativa que dá certo (usando a segunda variação), apesar de meio confusa no final. Em 3:39, outra tentativa bem sucedida com a segunda variação. Em 04:04, uma perigosa tentativa fora do tempo 1, e usando a

complicada 1a variação. Não funciona, obviamente. Em 4:44, uma tentativa com a primeira repetição que não funciona. Em 4:59, mesma coisa. Em 6:04, volta a funcionar com a segunda variação do korvai. Em 6:56 uma tentativa com a segunda variação usando uma pentatônica adaptada ao modo lidio b7. Funcionou. Em 7:50, de volta com o modo 6 (primeira repetição), mas acabei me enrolando no meio. Em 9:23, uma tentativa que funcionou, com a segunda variação (ainda com o modo 6). Em 10:15 novamente dá certo (mesma variação). Insisto um pouco com um arpejo dentro do modo 6 durante o improviso. Em 11:40, uma tentativa bem sucedida com a primeira repetição. Em 12:51, uma tentativa com a primeira repetição. Funcionou, mesmo com uns percalços no final. E fim. Saldo: 9 de 13 tentativas.

2o vídeo (11:01). Sobre "Cosmogonia". Sinto o tranco do andamento, que no momento em gravei parece rápido e não estou dando conta. Em 1:01, primeira tentativa (025/035, primeira repetição), que não funciona. Em 1:10, outra tentativa (025/035, segunda variação). Também não funciona. Em 02:05 outra tentativa igual às anteriores, que também não funciona. Mesma coisa em 2:20. Em 2:38, baixo o playalong uns 5 pontos no bpm. Meu filho entra no quarto e paro. Sigo em 3:06. Tentando utilizar o 025/035 o máximo possível. Em 3:49, uma tentativa com a primeira repetição (usando o "025..."). Não funciona. Em 4:05, mais uma tentativa com o "025..." usando a segunda variação. Não funciona. Mudo de estratégia: segunda variação, usando 025/035 no purvangam, e random chromatic no uttarangam. Em 4:11, não funciona. Em 4:32, funciona. Brinco um pouco com os "tadigenatom" de pentatônicas que havia feito lá atrás. Tento de novo o 025/035, meio misturado com pentatônicas em 5:05 (segunda variação). Não funcionou. Em 5:38, mais uma tentativa só com o 025/035. Não funciona. Basta um erro e vai tudo por água abaixo, afirmo. Em 6:04, finalmente a abordagem só de 025/035 funciona (segunda variação). Em 6:42, outra tentativa parecida, mas que dá errado. Em 7:04, retomo o 025+ random chromatic. Funciona, apesar do final ter ficado meio sujo. Vou seguindo o improviso com poucas notas. Em 8:20 tento de novo o 025/035 puro, e não funciona. Em 8:30, de novo não funciona (só o 025/035, primeira repetição). Em 9:13, outra tentativa que não funciona (abandono bem no começo). Outra tentativa infrutífera em 9:18. Tudo só com o 025/035. "Não vai funcionar", afirmo. Em 10:29, funciona, mas é o bom e velho Triadic Chromatic (primeira repetição). E fim. Saldo: 4 de 17 tentativas.

14/06/2023

1o vídeo (10:22). Sobre "Clareza da Lua". Início o vídeo dizendo que vou tentar começar os korvais deslocados do tempo 1. Vamos ver se isso vai se concretizar mesmo... Os dois primeiros minutos são bastante dedicados a inserir elementos do korvai, de forma mais ou menos esparsa. Em 2:37, a primeira tentativa, com o 025/035, primeira variação. Não funcionou. Em 2:55, a mesma coisa (mesmos elementos rítmicos e melódicos), e de novo não funciona. Em 3:15, mesmo extrato melódico, segunda variação do korvai: não funcionou. Em 3:30, mesmo extrato rítmico e melódico do anterior: não funcionou. "Aborto" uma entrada, e em 3:50 tento tudo de novo. Deu errado, com contornos de dar certo: muito confuso no meio do uttarangam, mas consegui fazer terminar no lugar certo. Em 4:37 retomo o Triadic Chromatic velho de guerra (primeira repetição do korvai). Funcionou. Em 5:00, repito a dose. E de novo, funcionou. Em 5:30 tento a primeira repetição com as pentatônicas. Por conta de uma enrolação entre o purvangam e o uttarangam, acabou não funcionando. Insisti com isso das pentatônicas em 5:51, mas acabei desistindo no meio do caminho. Um pouco da dificuldade se deve ao fato de estar treinando ao violão, um instrumento mais "duro" que a guitarra. Insisto com a pentatônica em 6:07, e de novo não funciona. Em 6:22, de novo a pentatônica, de novo dá errado (fiz um Kita. a mais no purvangam). Em 6:45, pela mesma razão (um Kita. a mais), deu errado uma tentativa com a primeira variação misturando 025 +

random chromatic. Em 7:15, uma tentativa que dá certo, com Triadic Chromatic (primeira repetição). Em 7:37, tento o 025/035 (primeira repetição do korvai), mas aí fiz uma confusão danada com os "Taka.Kita." de uma repetição pra outra, e deu errado. Em 7:52, mesma abordagem da tentativa anterior, mas acabei desistindo no início mesmo, provavelmente por causa dessa confusão com as repetições. Em 8:08, problema igual, só paro antes. Em 8:30, finalmente uma tentativa com o 025/035 (+random chromatic no uttarangam) funciona (usando a segunda variação). Curiosamente, em 9:01 começo o purvangam usando o random chromatic (o que não me recordo de ter tentado antes), mas acabou não funcionando. Em 9:22, mais uma tentativa do 025/035 (+random chromatic no uttarangam) que funcionou, também usando a segunda variação. Sigo um pouco com o improviso, uns chord melodies, e paro. Saldo: 5 de 20 tentativas.

2o vídeo (10:46). Sobre "Cosmogonia". O improviso começa meio esparso e aos poucos vão-se inserindo elementos do korvai, pentatônicas e do random chromatic. Em 1:00, vem a primeira tentativa, com a primeira repetição do korvai e a pentatônica. Houve uns "Taka"s a mais no purvangam, mas de alguma forma eu compensei isso na frente, e no final fechou no lugar certo. O improviso segue, de maneira calma. Em 02:01, uma tentativa com o 025+random chromatic (usando a segunda variação). Funcionou. O improviso segue com um pouco mais de notas. Em 2:49, mais uma tentativa (2a variação, 025+random chromatic), e deslocado duas semicolcheias do tempo 1! Mas que deu errado porque me enrolei com as repetições do purvangam, e obviamente terminou no lugar errado. Em 3:10, mais uma tentativa (mesmo paradigma rítmico-melódico, mas desta vez começando no tempo 1). Deu certo. Em 4:15, mesma coisa da tentativa anterior. Funcionou. Segue o improviso, de maneira calma. Em 5:20, uma tentativa com o Triadic Chromatic, também usando a segunda variação. Funcionou. O improviso segue um pouco mais "nervoso", com mais notas. O playalong para do nada. Recoloco pra tocar e o improviso parte dali um pouco mais calmo. Em 6:29 faço uma confusão imensa com as repetições do korvai (primeira repetição, usando até ali o 025). Não funcionou. Começo a usar o modo 6 de Messiaen, e com ele tento tocar a primeira repetição do korvai (em 7:12). Não funcionou. Em 7:22 retomo o 025+ random chromatic (segunda variação), que acabou não funcionando porque me confundi com as repetições do uttarangam. Em 7:44 a mesma abordagem rítmico-melódica finalmente funcionou. Em 8:17, tento o 025+random chromatic na primeira repetição do korvai. Não funcionou. O vídeo me mostra um pouco cansado mentalmente. Arrisco um pouco de chord melody pra descansar um pouco a cabeça. Em 9:16, tento o 025+random chromatic, de novo sobre a segunda variação. Funcionou. O improviso segue meio esparso, até que em 10:15 faço a primeira repetição do korvai usando o Triadic Chromatic. Funcionou. Sigo um pouco adiante e paro. Saldo: 9 de 13 tentativas.

3o vídeo (10:26). Sobre "Tacho". O improviso começa sem pensar no korvai. Em 1:49 utilizo um pouco do modo 6 de Messiaen, mas sem o korvai. Em 2:18, tento a segunda variação do korvai utilizando o modo 6, e iniciando no segundo compasso do chorus. Não funcionou, me enrolei. Em 2:54, tento a primeira repetição do korvai, utilizando a dobradinha 025/035 (purvangam) + random chromatic (uttarangam). Deu certo. Em 3:28, tento a mesma coisa mas não funciona (na mesma variação do korvai), acabei me atrapalhando. Em 3:59, mais uma tentativa da primeira repetição korvai e o modo 6, mas no uttarangam me confundi todo. Em 5:12, uma tentativa usando o Triadic Chromatic, primeira repetição. Deu errado por uma besteira, um descuido com os "tadigenatom". Em 5:41, uma tentativa com a segunda variação, também utilizando o Triadic Chromatic. Funcionou. Mas cada vez mais percebo que pra haver coerência no discurso do improviso, pelo menos as notas de partida e de chegada precisam estar dentro da harmonia, talvez pra dar um fechamento, uma ideia de que fui pra muito longe,

muitas turbulências, mas no fim deu tudo certo com o pouso e a decolagem. A chegada desta última tentativa foi particularmente meio estranha, daí estar mencionando isso. Em 7:30 não estou certo se faço menções ao purvangam, ou foi só uma tentativa que acabei deixando de lado. Em 7:55, talvez por utilizar a pentatônica como material melódico (algo que não fazia há muito tempo), acho que fiz confusão com as variações do korvai. É como se estivesse fazendo um compilado dos ritmos. Contabilizei como errado, mas acho que o resultado foi satisfatório sonoramente. Em 8:35, mais uma tentativa com o Triadic Chromatic (primeira repetição). Funcionou. Em 9:04, mesma coisa. Também funcionou. Em 9:37, uma tentativa com 025/035+random chromatic (primeira repetição). Funcionou. E fim. Saldo: 5 de 9 tentativas.

4o vídeo (10:43). Sobre "Bebê". Em 0:35, uma tentativa da segunda variação do korvai com o modo 6 de Messiaen. Acabei me confundindo no uttarangam. Ainda dou uma insistida com o 025+035, mas como o playalong dessa música é curtinho, acabo não conseguindo finalizar. Em 1:25, tento de novo usando o 025/035+random chromatic no uttarangam, de novo na segunda variação. Funcionou. Em 1:58, de novo com a segunda variação, tento utilizar a pentatônica baseada na escala menor melódica. Funcionou. Retomo o improviso só usando a menor melódica, que cabe bem no trecho da música onde se improvisa (B7M#5 C7sus4 B7alt). Em 3:43, mais uma tentativa com o modo 6 (primeira repetição do korvai), que dá errado no final. Tento a mesma coisa em 4:03, e de novo dá errado no uttarangam. Em 4:27 tento de novo e já abandono de cara, pela confusão mental do momento. Persisto, e tento de novo em 4:46. E de novo dá errado. Em 5:04 mudo de abordagem, e tento o 025/035, com a segunda variação ainda. Mas dá errado também., porque me confundi e inseri a adaptação para a tala em 7 no korvai. Em 5:19 tento a mesma coisa, e desta vez funcionou. Em 6:09 tento de novo o modo 6. E de novo me confundi no uttarangam. Mais uma tentativa da mesma coisa em 6:28, desta vez utilizando uma frase que havia aprontado previamente. Acabou dando errado lá no finzinho do uttarangam. Mais uma tentativa igual em 7:12. Não funcionou, mas tá caminhando. E finalmente em 7:42, funcionou. Mais uma tentativa da mesma coisa em 8:02, e de novo funcionou. De novo, uma tentativa em 8:32. E funcionou. Em 9:24, uma tentativa com o 025/035+random chromatic, com a segunda variação. Funcionou. Em 9:45, mais uma tentativa com o modo 6 (primeira repetição do korvai). Funcionou. De novo a mesma coisa em 10:13. Também funcionou. E fim. Termino o vídeo dizendo que hoje foi particularmente cansativo o treinamento. Saldo: 9 de 18 tentativas.

FIM DO DIÁRIO DA PESQUISA ARTÍSTICA