

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – PPGMUS

YVES TANURI SANTOS CORREIA

JAZZ CARNÁTICO: PERSPECTIVAS TRANSCULTURAIS EM MÚSICA

FLORIANÓPOLIS

2020

YVES TANURI SANTOS CORREIA

JAZZ CARNÁTICO: PERSPECTIVAS TRANSCULTURAIS EM MÚSICA

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes – Ceart, da Universidade do Estado de Santa Catarina – Udesc.

Orientador: Prof. Dr. Luigi Antonio Irlandini

FLORIANÓPOLIS

2020

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UEDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Correia, Yves Tanuri Santos
Jazz Carnático : Perspectivas transculturais em música / Yves
Tanuri Santos Correia. -- 2020.
180 p.

Orientador: Luigi Antonio Monteiro Lobato Irlandini
Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música,
Florianópolis, 2020.

1. Música carnática. 2. Jazz. 3. Composição. 4. Ritmo. 5.
Transculturalidade. I. Irlandini, Luigi Antonio Monteiro Lobato. II.
Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes,
Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

YVES TANURI SANTOS CORREIA

JAZZ CARNÁTICO: PERSPECTIVAS TRANSCULTURAIS EM MÚSICA

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, área de concentração Processos Criativos.

Orientador: Prof. Dr. Luigi Antonio Irlandini

BANCA EXAMINADORA

Orientador:

Prof. Dr. Luigi Antonio Irlandini
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Membros:

Prof. Dr. Luiz Henrique Fiaminghi
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Prof. Dr. Alexy Gaione Viegas de Araújo
Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR

Prof. Dr. Guilherme Sauerbronn de Barros
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
(suplente)

Florianópolis, 23 de Novembro de 2020.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Gostaria de agradecer ao Programa de Pós-Graduação em Música da UDESC por tornar esta pesquisa possível. Gratidão a todos os professores e técnicos com quem tive a oportunidade de dividir os dias de intenso aprendizado.

Agradeço especialmente ao meu orientador, Dr. Luigi Irlandini, pelo apoio, confiança e contribuições prestadas durante a realização deste trabalho, e ao Dr. Luiz Fiaminghi e Dr. Alexy Viegas pelas importantes observações realizadas na etapa de qualificação.

Agradeço também à minha família: aos meus pais, Márcia e Rubens, pelo amor incondicional, confiança plena e liberdade com que me presentearam por toda a vida, e aos meus irmãos, Ivan e Kevin, pela alegria, disposição, compreensão, assistencialidade e acolhimento de sempre.

Gostaria ainda de agradecer ao grande amigo Igor Dias, pelo apoio em todas as etapas de realização desta pesquisa, empatia inigualável, sábios conselhos e antiga parceria, e a Felipe Florentino, por sua contagiante energia, ensinamentos transformadores, estímulos artísticos e irmandade musical.

Agradecimento especial a Victor Bub pelo compartilhamento da sua experiência musical e orientações prestadas na seção 2.1 deste trabalho.

A todas as pessoas, amigos incríveis e grandes músicos que tive o privilégio de conhecer durante esse intenso processo de aprendizado e transformação, por terem contribuído para que este trabalho fosse realizado com muito carinho e dedicação.

RESUMO

A assimilação e aplicação de conceitos da música carnática em contextos ocidentais têm representado um desafio na contemporaneidade. É compreendido que a difusão da música hindustani no ocidente tem sido superior à da música carnática. Este trabalho objetiva promover uma melhor compreensão acerca dos conceitos provenientes da música clássica do Sul da Índia e suas possíveis aplicações no âmbito do jazz contemporâneo. Nesse contexto, surgem questões relacionadas à processos criativos interculturais. Para se verificar a possibilidade de realizações e avanços neste campo, são inicialmente apresentados diversos aspectos do universo musical carnático. Algumas das primeiras manifestações de interação entre o jazz e a música indiana foram examinadas. Questões mais específicas em relação ao jazz carnático foram apresentadas e discussões sobre interculturalidade observadas. Por fim, a aplicação de estruturas rítmicas da música carnática foram analisadas a partir de composições elaboradas durante a realização deste estudo. Os resultados encontrados partir das composições analisadas revelaram algumas possíveis perspectivas no âmbito da transculturalidade musical contemporânea. Os resultados deste estudo sugerem que estruturas rítmicas da música carnática possuem aplicações efetivas no âmbito do jazz contemporâneo. Nesse sentido, o jazz carnático pode ser considerado um campo de aplicações eficazes em relação ao desenvolvimento de perspectivas musicais contemporâneas efetivamente transculturais.

Palavras-chave: música carnática. jazz. composição. ritmo. transculturalidade.

ABSTRACT

The assimilation and application of Carnatic music concepts in western contexts has been a challenge in contemporary times. It is understood that the spread of Hindustani music in the West has been superior to that of Carnatic music. This work aims to promote a better understanding of the concepts from classical music in South India and their possible applications in the context of contemporary jazz. In this context, questions arise related to intercultural creative processes. To verify the possibility of achievements and advances in this field, various aspects of the Carnatic musical universe are initially presented. Some of the first manifestations of interaction between jazz and Indian music were examined. More specific questions regarding Carnatic jazz were presented and discussions about interculturality were observed. Finally, the application of rhythmic structures of Carnatic music were analyzed from compositions developed during the course of this study. The results found from the analyzed compositions revealed some possible perspectives in the context of contemporary musical transculturality. The results of this study suggest that rhythmic structures of Carnatic music have effective applications in the context of contemporary jazz. In this sense, Carnatic jazz can be considered a field of effective applications in relation to the development of contemporary musical perspectives that are effectively cross-cultural.

Keywords: Carnatic music. Jazz. Composition. Rhythm. Transculturality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Tala Pramana e gati tisra no primeiro compasso de Orishiva.....	93
Figura 2 - Aplicação de gati bheda em Orishiva	94
Figura 3 - Aplicações de gati bheda durante 3 ciclos do tala	97
Figura 4 - Seção da peça em gati diferente.....	97
Figura 5 - Outras aplicações de gati bheda durante 3 ciclos do tala.....	98
Figura 6 - Rompimento com a lógica do gati vruksha e reexposição do tema.....	98
Figura 7 - Tema e gati bheda para a próxima seção	100
Figura 8 - Modelo aplicado na seção A: exposição do gati, sangati rítmico, fragmento da frase inicial e gathi bheda para trecho subsequente.....	100
Figura 9 - Tema na 2ª velocidade de chatusra e transposição	101
Figura 10 - Modelo aplicado na seção C: gati misra, kaarvai e sangati rítmico.....	101
Figura 11 - Coda: mudança de gati, kaarvai e sangati rítmico final.....	101
Figura 12 - Exposição do tema e aplicação do jahti bheda original.....	103
Figura 13 - Variação 1: transformação e ampliação da sequência original.....	103
Figura 14 - Variação 2: duas notas por fragmento	104
Figura 15 - Variação 3: três notas por fragmento	104
Figura 16 - Variação 4: fraseamento livre	104
Figura 17 - Variação 1 do jahti bheda modificada e fragmentada (fragmentos A, B e C)..	105
Figura 18 - Mesma ordem de fragmentos (variações internas)	106
Figura 19 - Mesma ordem das células, variação dos fragmentos e inclusão de mukthay curto	107
Figura 20 - Preenchimento e mesma ordem de fragmentos	107
Figura 21 - Alternância entre fragmentos e células de preenchimento	108
Figura 22 - Reorganização dos fragmentos e preenchimento através de mukthay curto	108
Figura 23 - Reorganização das células de preenchimento e reexposição do tema	108
Figura 24 - Sama mukthay 1 e reexposição integral do tema.....	110
Figura 25 - Sama mukthay 2 e reharmonização do tema original	110
Figura 26 - Sama mukthay 4 e transposição do tema original.....	111
Figura 27 - Sama mukthay 5 e reharmonização do tema transposto	111
Figura 28 - Desenvolvimento do sama mukthay 5 e fragmento transposto do tema.....	112
Figura 29 - Desenvolvimento 1 do sama mukthay 5	112
Figura 30 - Sama mukthay 6, fragmento do tema e gati bheda para a próxima seção	113

Figura 31 - Sama mukthay 6 em gati diferente do original e mukthay curto ao final da peça	113
Figura 32 - Khanda em velocidade neutra e 3ª velocidade pratiloma	115
Figura 33 - Khanda em velocidade neutra, 2ª e 3ª velocidades pratiloma.....	116
Figura 34 - Khanda em diferentes velocidades anuloma-pratiloma	116
Figura 35 - Anuloma-pratiloma em chatusra na seção B	117
Figura 36 - Anuloma-pratiloma em misra na seção C.....	117
Figura 37 - Anuloma-pratiloma, gati bhedam ao final da seção C e reexposição do tema na seção D.....	117
Figura 38 - Exposição do tema	118
Figura 39 - Seção A: fragmento do tema e aplicação de gati bhedam	119
Figura 40 - Seção B: exploração de sangatis rítmicos.....	119
Figura 41 - Seção C: jathi bhedam original em misra	120
Figura 42 - Jathi bhedam na 2ª velocidade de tistra	120
Figura 43 - Seção D: exploração do sama mukthay	120
Figura 44 - Seção E: anuloma-pratiloma em diferentes gatis.....	121
Figura 45 - Transição para a seção F: reexposição do tema e fim da peça	121
Figura 46 - Exposição do tema	122
Figura 47 - Anuloma-pratiloma em chatusra na seção A	122
Figura 48 - Anuloma-pratiloma em khanda na seção A.....	123
Figura 49 - Sama muthay na seção B	123
Figura 50 - Jathi bhedam na seção C.....	123
Figura 51 - Sangatis rítmicos na seção E.....	124
Figura 52 - Gati vruksha na seção F	124
Figura 53 - Transição para a seção G e reexposição do tema (rearmonizado).....	125

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Comparação entre aspectos das músicas hindustani e carnática	30
Quadro 2 - Comparação entre características da Grande Trindade Carnática.....	37
Quadro 3 - Tabela de nomes e posições dos <i>swaras</i> na música carnática.....	45
Quadro 4 - Convenções sobre os <i>angas</i> nos <i>tāla</i> -s do tipo Suladi.....	49
Quadro 5 - Os trinta e cinco <i>tāla</i> -s do tipo Suladi	51
Quadro 6 - Principais associações numérico-silábicas do <i>solkattu</i> (1 a 10).....	55
Quadro 7 - Nomes dos <i>gatis</i> e suas respectivas quantidades de <i>matras</i>	93
Quadro 8 – Velocidades neutra ou regular, anuloma e pratiloma	115

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 BREVE PANORAMA SOBRE A MÚSICA CARNÁTICA	23
1.1 ORIGEM DIVINA.....	23
1.2 A TRADIÇÃO CLÁSSICA	27
1.3 QUESTÕES SOCIOCULTURAIS.....	32
1.4 COMPOSITORES E COMPOSIÇÕES	35
1.5 CONCEITOS BÁSICOS	42
1.6 ASPECTOS DO KONNAKKOL	53
1.7 FORMAS MUSICAIS	56
1.8 PERFORMANCE.....	58
2 ELEMENTOS DA MÚSICA INDIANA NO JAZZ	62
2.1 PRECURSORES DA INTERCULTURALIDADE ÍNDO-JAZZÍSTICA.....	63
2.2 ESTRUTURAS CARNÁTICAS NO JAZZ CONTEMPORÂNEO.....	72
3 ANÁLISE DE COMPOSIÇÕES PRÓPRIAS	89
3.1 <i>ORISHIVA</i>	92
3.2 <i>KARNAVALE</i>	98
3.3 <i>SAMBÁTIKA</i>	102
3.4 <i>YEMANJAZZ</i>	109
3.5 <i>BAHÍNDIA</i>	114
3.6 <i>SALVADELHI</i>	118
3.7 <i>PURANDARAI</i>	121
4 CONCLUSÃO.....	126
REFERÊNCIAS	128
ANEXOS	133
ANEXO 1: GLOSSÁRIO	134
ANEXO 2: PARTITURAS.....	146

INTRODUÇÃO

O ritmo é um aspecto musical que pode viabilizar interações entre culturas distintas. Este trabalho consiste em um estudo sobre aspectos da música carnática (a música clássica do sul da Índia), a sua influência no jazz, implicações interculturais e a aplicação de algumas estruturas rítmicas provenientes desta tradição no âmbito da composição musical no jazz contemporâneo. A crescente difusão de procedimentos e técnicas provenientes da música do sul da Índia em diferentes contextos musicais ocidentais, bem como o avanço em pesquisas recentemente realizadas acerca da utilização destes procedimentos têm atraído o interesse de músicos e acadêmicos sobre a tradição musical carnática.

Esta pesquisa está relacionada ao trabalho realizado por músicos de jazz contemporâneo engajados no estudo, aprofundamento, utilização e aplicação de procedimentos rítmicos provenientes da música carnática no âmbito de suas respectivas práticas artísticas, isto é, artistas e pesquisadores interessados em fomentar estéticas musicais híbridas ou interculturais. O período de tempo aqui compreendido é amplo, indo desde os primeiros registros acerca do estabelecimento das bases da música na Índia (com base em referências dos séculos XX e XXI) até os dias de hoje, chegando a algumas das principais pesquisas deste campo na atualidade e investigando a influência destas nas músicas compostas durante esta pesquisa.

A principal motivação para a realização deste trabalho reside na possibilidade de que este venha a se somar aos avanços já realizados nesta área, buscando contribuir para a elucidação acerca do universo musical carnático, bem como fornecendo evidências sobre meios através dos quais é possível viabilizar interações com esta tradição a partir de um ponto de vista ocidental, mas em direção a perspectivas transculturais em música.

Com os recentes avanços tecnológicos e o crescente acesso à informação, passamos a absorver conteúdos de diferentes manifestações culturais e, algumas destas, eventualmente, passam a exercer maior influência em nossas respectivas musicalidades, modificando, portanto, o resultado conceitual e estético do que concebemos como música, ainda que substancialmente vinculados a uma certa cultura predominante (EVANS, 2014, p. 7). Nesse sentido, considero fundamental o aprofundamento acerca das origens das tradições musicais com as quais, aos poucos, começamos a ter maior contato, no intuito de que o resultado intercultural a partir de tais influências não seja meramente superficial, mas, ao invés disso, exprima uma legítima

consciência sobre a sua constituição cultural e, por conseguinte, maior consistência no resultado estético daí resultante.

Embora existam pesquisas diversas no âmbito do jazz carnático (MOORE, 2013; EVANS, 2014; WREN, 2014; YOUNG, 2015; GRAY, 2017), há uma certa lacuna no que se refere ao entendimento acerca das bases históricas da música carnática em si. Além disso, a maioria dos trabalhos realizados não contempla uma demonstração didática cronologicamente adequada sobre a implementação de recursos carnáticos em seus respectivos contextos musicais. Não o bastante, devido às dificuldades relacionadas à execução e improvisação de técnicas provenientes da música carnática, a sua implementação é comumente restrita ou superficial, carecendo, portanto, de estudos mais sistemáticos que facilitem a internalização e conseguinte aplicação de seus conceitos e técnicas em situações diversas.

Nesse contexto, esta pesquisa busca responder algumas perguntas específicas, tais como:

- a) Quais os principais elementos que caracterizam a música indiana como um todo?
- b) O que difere a música carnática da música hindustani?
- c) Que tipo de aspectos conceituais estão relacionados a essas tradições?
- d) Quais as semelhanças e diferenças entre a música carnática e o jazz contemporâneo?
- e) Como, quando e através de que músicos estas diferentes linguagens começaram a dialogar entre si?
- f) Como é possível, partindo de uma perspectiva ocidental, se aproximar da linguagem musical carnática?
- g) Quais os conceitos rítmicos elementares presentes na música carnática e de que modo estes podem se relacionar com o jazz contemporâneo?
- h) De que modo é possível elaborar composições musicais que expressem uma perspectiva transcultural contemporânea?
- i) O que é necessário para a efetiva realização deste tipo de processo criativo?

Assim, no intuito de encontrar respostas a tais perguntas, os esforços empreendidos na realização desta pesquisa se orientam pelos seguintes objetivos:

- a) Elucidar questões históricas do universo musical carnático;
- b) Explorar aspectos socioculturais presentes nesta tradição musical;

- c) Compreender conceitos básicos desta mesma tradição;
- d) Investigar de que modo a tradição musical indiana passou a exercer influência no jazz;
- e) Discutir acerca de pesquisas recentes no campo do jazz carnático;
- f) Examinar questões pertinentes à interculturalidade;
- g) Desenvolver composições musicais que apresentem perspectivas transculturais contemporâneas;
- h) Analisar a aplicação de técnicas provenientes da música carnática na série de composições realizada durante esta pesquisa.

Para a efetiva realização desta pesquisa considere conveniente estruturá-la em três capítulos, sendo que o primeiro é inteiramente destinado à música carnática, o segundo trata especificamente da influência da música indiana no jazz, e o terceiro, por fim, é dedicado à análise das composições desenvolvidas durante esta pesquisa.

O primeiro capítulo traça um breve panorama sobre a música carnática e está dividido em oito partes: na primeira parte serão apresentadas referências acerca da origem divina da música carnática; na segunda parte são abordadas algumas das características que configuram a tradição clássica; a terceira parte trata de questões socioculturais sobre esta mesma tradição; a quarta parte se destina a descrever acerca dos principais compositores carnáticos e características relacionadas a suas composições; na quinta parte alguns conceitos básicos pertinentes à música carnática são apresentados; a sexta parte deste capítulo oferece uma introdução aos aspectos básicos do solfejo rítmico *konnakkol*; na sétima parte são apresentadas algumas das principais formas musicais carnáticas; a oitava e última parte deste capítulo investiga questões relacionadas à performance na música carnática.

O segundo capítulo trata da influência da música indiana no jazz e está dividido em duas partes: a primeira, destinada à investigação acerca dos precursores da atividade indo-jazzística, e a segunda, voltada para uma discussão em torno de trabalhos recentemente realizados por músicos e pesquisadores dedicados ao estudo do jazz carnático e suas implicações propriamente transculturais.

O terceiro capítulo, por fim, é destinado à análise da série de composições realizada durante esta pesquisa, apresentando os conceitos rítmicos da música carnática utilizados em sua elaboração, bem como de que modo estes estão dispostos em cada uma das peças.

Assim, o presente trabalho se dedica a esclarecer alguns dos conceitos presentes na música carnática, contrapondo com características inerentes ao jazz, evidenciando, pois, em que aspectos esses gêneros se encontram, onde se diferenciam, e sobretudo, de que maneiras podem contribuir, um ao outro, com os seus respectivos méritos musicais, em direção à uma transculturalidade musical contemporânea.

De algum modo é possível afirmar que existe uma certa dificuldade em relação ao emprego de termos que definam manifestações artísticas resultantes da interação entre culturas distintas¹. Essa problemática de terminologia torna-se ainda maior quando traduzida de uma língua para outra. Na língua inglesa, por exemplo, é muito comum a utilização dos termos “*cross-cultural*” e “*intercultural*” para definir manifestações deste tipo, enquanto que o termo “*transcultural*” é mais dificilmente encontrado².

Considerando que a presente pesquisa envolve questões relacionadas a manifestações culturais e períodos distintos, bem como se propõe a tratar acerca da interação entre estas, acredito ser conveniente nesta introdução promover uma breve explanação sobre alguns dos temas que serão abordados ao longo deste trabalho. Dessa forma, serão apresentados três tópicos específicos que, de algum modo, contextualizam tais assuntos: inicialmente serão expostos alguns aspectos pertinentes ao universo da música carnática, seguidos então por algumas referências ao jazz intercultural e, por fim, serão levantadas algumas das questões que remetem às discussões sobre interculturalidade às quais este trabalho pretende contribuir.

¹ Questões sobre a natureza da problemática de terminologia envolvendo manifestações transculturais serão aprofundadas na seção 2.2 deste trabalho.

² Neste trabalho, especificamente, numa tentativa de minimizar a problemática em torno dessa questão terminológica, busco de um modo geral empregar o termo “interculturalidade” como referindo-se ao processo de interação entre culturas musicais distintas (ainda num estágio mais inicial desta interação e, por conseguinte, numa perspectiva relativamente heterogênea), enquanto que o termo “transcultural”, por sua vez, vem a tratar mais especificamente do produto gerado a partir da interação intercultural (caracterizando um estágio supostamente mais avançado quanto a esta mesma interação e, portanto, referindo-se a uma perspectiva relativamente mais homogênea em relação à sua interatividade inicial) - como um tipo de resultado artístico proveniente do processo de interculturalidade em questão que se apresenta de certo modo já transformado e, portanto, inclinado à constituição de uma “neoculturação”, em conformidade com a perspectiva apresentada por Ortiz (1983).

Música Carnática

De um modo geral, é possível afirmar que a música clássica da Índia é uma das mais antigas e ininterruptas formas de música no mundo, estendendo “[...] as suas raízes em diversas áreas, como os antigos hinos religiosos védicos, cânticos tribais, música devocional de templo e música folclórica.” (KULSHRESHTHA, 2010, p. 9, tradução nossa).³ Acredita-se que as origens desse sistema estariam relacionadas aos Vedas (antigas escrituras hindus). “*Samgīta*” - que originalmente significava drama, música e dança - estava intimamente associada à religião e à filosofia, de tal modo que se entrelaçava “[...] com o lado ritualístico e devocional da vida religiosa.” (KULSHRESHTHA, 2010, p. 13, tradução nossa).⁴

Existem algumas variações de escrita em torno do nome que define a música clássica do Sul da Índia. A maioria dos autores emprega o termo “*Carnatic music*” em língua inglesa, sendo também encontradas as formas “*Karnatic*” e até mesmo “*Karnatak*”. As origens desse termo, em geral, são associadas ao nome “*Karnataka Samgīta*”. De acordo com Sriram (2004), em seu livro intitulado “*Carnatic Summer*”, muitos acreditam que este nome se deve a uma região ao sul de Vindhya antigamente conhecida como “*Karnatakam*”. Contudo, a palavra “*Karnatakam*” também possui o seu significado associado a “aquilo que é muito antigo” e daí a interpretação de que esta seria uma música antiga. Uma outra possível explicação para o emprego do termo sugere que a palavra deriva da junção dos termos *Karna* (o ouvido) e *Ata* (assombrar) traduzindo-se como “aquilo que assombra o ouvido” (SRIRAM, 2004).

Analisando a história da música indiana, é possível inferir que um dos principais motivos pelo qual a música praticada no Sul da Índia difere da prática do Norte está relacionado à influência persa no Norte da Índia por volta do século XV (KULSHRESHTHA, 2010). Contudo, segundo o próprio autor de “*The History and Evolution of Indian Music*”, as duas tradições começaram a divergir apenas por volta do século XIV, sendo que a música carnática é “[...] baseada em *kṛti* (canção) e orientada por *saahitya* (lírica), enquanto a música hindustani

³ “*It has its roots in diverse areas such as the ancient religious vedic hymns, tribal chants, devotional temple music, and folk music.*”

⁴ “*...with the ritualistic and devotional side of religious life.*”

ênfata a estrutura musical e as possibilidades de improvisação nela.” (KULSHRESHTHA, 2010, p. 32, tradução nossa).⁵

Com base nesta descrição sobre o *krti*, destaca-se uma das principais características da música carnática: a ênfase no seu aspecto vocal. Tal importância revela-se no fato de que a maioria das composições⁶ “[...] são escritas para serem cantadas, e mesmo quando executadas em instrumentos, elas são feitas para serem executadas em um estilo cantável (conhecido como *gayaki*).” (KULSHRESHTHA, 2010, p. 200, tradução nossa).

Nesse sistema, em meio a diversos aspectos, destacam-se as suas peculiaridades métricas e rítmicas. Conceitos como *tāla*, *mātrā*, *gati* e *jathi* atuam como ponto de partida para a compreensão e desenvolvimento de uma série de técnicas aplicadas tanto nas composições como nas improvisações. Em “*Karnatic Rhythmical Structures*” (REINA, 2014), é apresentada uma proposta de sistematização de uma série de exercícios em torno dos conceitos que envolvem a música carnática, de modo a oferecer caminhos que auxiliem músicos ocidentais a se aproximarem desta linguagem. Conforme curiosamente descrito pelo próprio autor, “[...] músicos carnáticos parecem ter uma calculadora embutida em seus cérebros, porque eles provavelmente sabem instantaneamente o ponto de partida para cada polirritmia em qualquer *tāla*.” (REINA, 2014, p. 23, tradução nossa).⁷

Nesse sistema também se desenvolveu uma ferramenta eficaz de comunicação – considerando as diversas complexidades matemáticas existentes nesse tipo de música – constituindo-se numa linguagem própria, uma espécie de solfejo rítmico conhecido *Konnakkol* ou *Sollkattu*. Especificamente sobre essa técnica, é possível se encontrar diversas referências sobre as suas origens e possíveis aplicações na contemporaneidade. Em “*The Eternal Pulse : Creating with konnakkol and its adaptation into contemporary vocal performance*” (YOUNG, 2015) a autora afirma:

[...] comumente descrito como um estilo sofisticado de percussão vocal da tradição carnática, *konnakkol* é a forma de arte performática da recitação rítmica entonada do

⁵ “*The two traditions started to diverge only around 14th Century AD. Carnatic music is kriti based and saahitya (lyric) oriented, while Hindustani music emphasises on the musical structure and the possibilities of improvisation in it.*”

⁶ Convém dizer que, embora na música carnática as composições sejam utilizadas como um mecanismo de ensino, a arte da improvisação também exerce grande importância nesta tradição.

⁷ “*Karnatic musicians seem to have a built-in calculator in their brains because they are likely to instantly know the starting point for every polyrhythm in any given tala.*”

solkattu, as sílabas rítmicas vocalizadas da música clássica e da dança do sul da Índia. (YOUNG, 2015, p. 1, tradução nossa).⁸

Na música carnática também é possível se observar o grande valor dado à habilidade de improvisação (*manodharma*). No texto “*Improvisation in Carnatic Music*” (RAVIKIRAN, 2002), o autor descreve que, no que se refere à improvisação, esta pode chegar a constituir em média metade do tempo total de um concerto clássico.

Ainda sobre a improvisação na música carnática é possível inferir que, de alguma forma, tal habilidade pode também estar ligada à capacidade de inovação. Segundo Reina (2014), muito embora a música carnática seja altamente regulada, possui também espaço para inovação dentro da tradição. De acordo com o autor, alguns dos seus principais professores (Jahnavi Jayaprakash, N.G. Ravi e B.C. Manjunath) seriam conhecidos por seu “[...] vasto conhecimento de elementos teóricos, grandes habilidades de improvisação, respeito pela tradição e atitude inovadora.” (REINA, 2014, v, tradução nossa).⁹

Contextualizando o Jazz intercultural

A história do jazz carrega em si um denso conteúdo político, que se revela nas próprias características que o constituem enquanto gênero musical. Conforme descrito no livro “*Why Jazz?*” (WHITEHEAD, 2011), em uma nota do álbum de 1958 intitulado *Freedom Suite*, Sonny Rollins escreveu:

[...] (a) América é profundamente enraizada na cultura negra; seus coloquialismos, seu humor, sua música. Quão irônico o negro, que mais do que qualquer outra pessoa pode reivindicar a cultura da América como sendo propriamente sua, tem sido perseguido e reprimido. (WHITEHEAD, 2011, p. 80, tradução nossa).¹⁰

Ainda sobre o jazz enquanto afirmação política, é possível citar como o baterista Max Roach estava atento às implicações políticas da bateria:

⁸ “Commonly described as a sophisticated style of vocal percussion from the Carnatic tradition, *konnakkol* is the performance art form of the intoned rhythmic recitation of *solkattu*, the vocalised rhythmic syllables of South Indian classical music and dance.”

⁹ “Karnatic music is a highly regulated music culture but with great scope for innovation within the tradition. My main teachers (Jahnavi Jayaprakash, N.G. Ravi and B.C. Manjunath) are known for their vast knowledge of theoretical elements, great improvisational skills, respect for the tradition and innovative attitude.”

¹⁰ “In a note to his 1958 trio album *Freedom Suite*, Sonny Rollins wrote, ‘America is deeply rooted in Negro culture; its colloquialisms, its humor, its music. How ironic that the Negro, who more than any other people can claim America’s culture as his own, is being perse-Some white fans took exception to this mild cuted and repressed’.”

[...] como ela havia sido banida pelos donos de escravos que temiam o poder comunicativo dos tambores, e como os percussivos rituais de domingo na Praça do Congo haviam mantido viva a cultura da África Ocidental em New Orleans. (WHITEHEAD, 2011, p. 82, tradução nossa).¹¹

Contudo, de forma ainda mais irônica, o jazz se revelou não apenas como mecanismo político do ativismo negro, mas passou posteriormente também a ser incorporado como recurso estratégico de um plano mais amplo de afirmação da identidade nacional norte-americana:

Como a Guerra Fria esquentou nos anos 1950, a segregação envenenou a reputação dos Estados Unidos no exterior. Propagandistas viram como o jazz poderia ser um antídoto. Willis Conover começou a transmitir programas de jazz no Voice of America, uma dádiva dos fãs do bloco soviético durante décadas. O Departamento de Estado começou a enviar bandas de jazz radicalmente integradas, incluindo as de Gillespie, Armstrong, Goodman e Ellington, em turnês mundiais, acompanhadas por falas pontuais sobre o jazz como democracia em ação. Alguns músicos do exterior já pensavam nesse sentido; A Segunda Guerra Mundial e suas consequências trouxeram a cultura popular americana para a Europa e o Japão como nunca antes. (WHITEHEAD, 2011, p. 82, tradução nossa).¹²

Muito embora os principais interesses políticos em torno do jazz nesse período tenham sido no sentido de melhorar a reputação norte-americana no exterior, esse processo acabou de certa forma contribuindo para o estabelecimento de importantes pontes interculturais com este gênero, proporcionando o contato direto de vários músicos norte-americanos com práticas musicais de outras regiões do planeta. De acordo com Whitehead (2011, p. 83), em 1958, o pianista Dave Brubeck realizou uma turnê pelo Oriente Médio e Índia, estimulando o interesse de seu baterista Joe Morello em compassos ímpares e ritmos aditivos, iniciando assim uma fase do seu quarteto dedicada ao estudo de diferentes padrões métricos e a conseguinte composição de temas em torno destes novos dispositivos.

O interesse do jazz pela música indiana é perceptível através da obra de músicos de considerável representatividade para o gênero, como por exemplo, John Coltrane. No artigo publicado na *Jazz Research Journal* intitulado “*John Coltrane and the integration of Indian*

¹¹ “Roach was mindful of the political implications of drumming—how it had been banned by slave owners who feared drums’ communicative power, and how percussive Sunday rituals in Congo Square had kept West African culture alive in New Orleans. Roach took to playing solo pieces and, eventually, solo programs. In the ’70s he formed the percussion group M’Boom! as a sort of updated drum choir.”

¹² “As the Cold War heated up in the 1950s, segregation poisoned the ‘United States’ reputation abroad. Propagandists saw how jazz could be an antidote. Willis Conover began broadcasting jazz programs on Voice of America, a godsend to fans in the Soviet bloc for decades. The State Department started sending racially integrated jazz bands, including Gillespie’s, Armstrong’s, Goodman’s, and Ellington’s, on world tours, accompanied by pointed talk about jazz as democracy in action. Some musicians abroad had already been thinking along those lines; World War II and its aftermath had brought American popular culture to Europe and Japan like never before.”

concepts in jazz improvisation” (CLEMENTS, 2009), é possível observar que, embora a música de Coltrane estivesse firmemente enraizada no jazz, alguns dos seus principais e crescentes interesses nos últimos anos de vida giraram em torno da música indiana e da espiritualidade (CLEMENTS, 2009, p. 155).

De acordo com Clements (2009), a busca por uma maior liberdade em relação às limitações harmônicas pode ser considerada como um dos motivos pelos quais John Coltrane manifestou tais interesses:

A partir do final dos anos 1950, Coltrane empregou cada vez mais uma abordagem modal, liberando sua música dos limites das progressões de acordes do jazz. Embora esse afrouxamento dos limites harmônicos possa ter proporcionado a ele uma maior sensação de liberdade, também parece tê-lo levado a explorar outras formas de estrutura. (CLEMENTS, 2009, p. 156, tradução nossa).¹³

Ainda nesse sentido, Washington observa:

[...] sem as preocupações da modulação harmônica, os improvisadores na tradição (clássica do norte da Índia) devem exibir inventividade melódica, flexibilidade rítmica e resistência, que eram exatamente os atributos que marcaram os solos de Coltrane com o quarteto clássico. (WASHINGTON, 2001, p. 234 apud CLEMENTS, 2011, p. 156, tradução nossa).¹⁴

Assim, é possível inferir que o interesse de Coltrane por novas estruturas para a improvisação no jazz o conduziu ao estudo de linguagens provenientes da cultura musical clássica do norte da Índia, dentre outras, reverberando em questões de cunho espiritual, evidentes até mesmo em muitos títulos de composições, como *Om* (1965, *Om*) e *India* (1961, *Live At the Village Vanguard*) (CLEMENTS, 2011, p. 159).

Questões especificamente relacionadas à música do Sul da Índia e as suas aplicações no âmbito do jazz serão efetivamente discutidas neste trabalho mais adiante.

¹³ “From the late 1950s, Coltrane increasingly employed a modal approach, releasing his music from the confines of jazz chord changes. While this loosening of harmonic boundaries may have provided him with a greater sense of freedom, it also seems to have prompted him to explore other forms of structure.”

¹⁴ “Michael (Salim) Washington notes that ‘without the concerns of harmonic modulation, the improvisers in [the North Indian classical] tradition must exhibit melodic inventiveness, rhythmic flexibility, and stamina, which were exactly the attributes that marked Coltrane’s solos with [the classic quartet]’.”

Perspectivas Transculturais na Música Contemporânea

Uma noção contemporânea acerca do que se trata o termo transculturalidade pode ser encontrada em “*Amériques transculturelles?*” (BENESSAIEH, 2010). Neste artigo a autora apresenta uma definição deste conceito que, de certa forma, trata de algo impreciso, em constante processo de definição:

A noção de transculturalidade expressa com flexibilidade e em nuances a composição plural de identidades culturais que não são necessariamente reconhecidas em uma definição ou outra, mas que se interpenetram em uma zona ambígua, intermediária, mutante e móvel. O ator transcultural é um migrante, às vezes apenas imaginário, que não consegue mais expressar sua identidade brandindo qualquer passaporte. (BENESSAIEH, 2010, p. 2).¹⁵

Em artigo publicado na Revista de Ciência Humanas, “*Globalização e Transculturação*” (IANNI, 1996), é possível se observar uma discussão relevante sobre o processo de interação entre diferentes culturas. De início, o autor sinaliza que o emprego do termo globalização trás consigo um processo inerente de ocidentalização, ao passo em que, simultaneamente, manifestam-se processos de orientalização. Nesse sentido, sobre a complexidade acerca do processo de interação cultural, Ianni afirma:

[...] são múltiplos e intrincados, ao mesmo tempo que surpreendentes e fascinantes, os processos socioculturais que se desenvolvem pelo mundo, tanto atravessando territórios, fronteiras, mares e oceanos, como mesclando culturas e civilizações, ou modos de ser, agir, sentir, pensar e imaginar. (IANNI, 1996, p. 140).

Muito embora existam diversos estudos acerca do mundo moderno e contemporâneo, o autor afirma que, de forma geral, predomina o empenho em se esclarecer o que pode ser relacionado ao conceito de “nacional”, gerando, dessa forma, potenciais limitações em relação ao que este conceito poderia representar (IANNI, 1996, p. 141). Para o autor, uma alternativa a tal limitação pode ser encontrada numa mudança de perspectiva em relação a esse processo:

Cabe, pois, adotar outra perspectiva na análise da cultura em geral, assim como das artes em especial, destacando-se a literatura. Sem prejuízo das contribuições realizadas e possíveis a partir do emblema nacional, cabe experimentar a perspectiva aberta pela ideia de contato, intercâmbio, permuta, aculturação, assimilação, hibridação, mestiçagem ou, mais propriamente, transculturação. [...] Nessa

¹⁵ “*La notion de transculturalité exprime avec souplesse et touten nuances la composition plurielle des identités culturelles qui ne se reconnaissent plus nécessairement dans une définition ou une autre, mais qui s’interpénètrent dans une zone ambiguë, intermédiaire, changeante et mobile. L’acteur transculturel est un migrant, parfois seulement imaginaire, qui ne parvient plus à exprimer son identité en brandissant un quelconque passeport.*”

perspectiva, a história do mundo moderno e contemporâneo pode ser lida como a história de um vasto e intrincado processo de transculturação, caminhando de par-emp- par com a ocidentalização, a orientalização, a africanização e a indigenização. (IANNI, 1996, p. 142).

Partindo desse ponto de vista, a compreensão dos processos que envolvem a formação de uma determinada cultura pode ser tida como “[...] um experimento compreendendo todas as esferas da vida social e do imaginário, envolvendo as formas de vida e trabalho, as línguas e as religiões, as ciências e as artes, a filosofia e os estilos de pensamento.” (IANNI, 1996, p. 143).

Nesse sentido, como bem observado em “*Do fenômeno social da transculturação e a sua importância em Cuba*” (ORTIZ, 1983):

Entendemos que o vocábulo transculturação expressa melhor o processo de transição de uma cultura para outra, porque este processo não consiste somente em adquirir uma cultura diferente, o que, a rigor, significa o vocábulo anglo-saxão *acculturation*, porém o processo implica também, necessariamente, na perda, no desenraizamento de uma cultura anterior, o que se poderia chamar de uma desculturação parcial, e, além do mais, significa a criação consequente de novos fenômenos culturais, que se poderiam denominar neo-culturação. (ORTIZ, 1983, p. 4, tradução de Livia Reis).

Em meio a esse processo de criação de novos fenômenos culturais, como sugere Ortiz, surgem diversos questionamentos acerca do equilíbrio em torno das culturas envolvidas em uma dada interação. Nesse sentido, conforme exposto em “*Talking in Tongues : Negotiating Archetypal Models for Musical Development in Intercultural Music Making*” (WREN, 2014), se torna evidente a necessidade da investigação desses processos em diferentes níveis:

Além de um imperativo para elucidar os desequilíbrios de poder nos projetos interculturais e para construir experiências significativas e equitativas para os colaboradores, subsistem aspectos de colaboração intercultural que requerem questionamentos em nível técnico e disciplinar. (WREN, 2014, p. 117).¹⁶

Desse modo, trazendo a questão da criação de novos fenômenos culturais para o âmbito da música e, especificamente, para o tipo de música que se estuda neste trabalho, podemos observar os desafios que a interculturalidade musical apresenta, conforme exposto na conclusão do artigo “*Can karnatic concepts produce only karnatic music?*” (REINA, 2001):

¹⁶ “*Beyond an imperative to illuminate power imbalances in intercultural projects and to construct meaningful and equitable experiences for collaborators, there remain aspects of intercultural collaboration that require interrogation at a technical and disciplinary level.*”

Voltando à questão colocada pelo título, é possível que os conceitos e técnicas carnáticas produzam novos fluxos de música e não apenas música carnática? Nós acreditamos que sim. Agora é a vez dos músicos carnáticos acreditarem nisso e respeitarem o possível resultado. Estamos apenas começando um novo caminho, uma nova maneira de conceber a música usando ferramentas carnáticas misturadas com outros conceitos retirados da nossa, ou outras tradições, mas precisamos do apoio e compreensão de todo músico carnático. Se isso pudesse acontecer, estaríamos à beira não só de mudar, mas de fazer história da música ocidental. (REINA, 2001, p. 5, tradução nossa).¹⁷

Essas e outras questões, conforme observadas na literatura, atuam como força motriz deste trabalho, com o intuito de fundamentar conceitos elementares que possibilitem avanços práticos nas discussões a serem apresentadas.

¹⁷ “Returning to the question posed by the title, is it possible for Karnatic concepts and techniques to produce new streams of music and not only Karnatic Music? We believe so. Now it is the turn of Karnatic musicians to believe so, and to respect the possible outcome. We are just starting down a new path, a new way of conceiving music using Karnatic tools mixed with other concepts taken from our, or other traditions, but we need the support and understanding of every Karnatic musician. If this could only happen, we would be on the verge not only of changing, but of making western music history.”

1 BREVE PANORAMA SOBRE A MÚSICA CARNÁTICA

Embora o objeto de estudo desse trabalho esteja especificamente ligado a aspectos estruturais da rítmica carnática e suas possíveis aplicações no contexto do jazz, para uma efetiva aproximação da realidade em que se situa o tema, considero relevante discorrer sobre algumas questões históricas relacionada à tradição musical clássica da Índia, bem como abordar aspectos socioculturais, conceituais e técnicos pertinentes a esse rico universo musical. Pretende-se neste capítulo, portanto, tratar das origens da música indiana como um todo, evidenciando a sua raiz cosmológica e inerente protagonismo na tradição hindu, observando em que aspectos se diferem os sistemas musicais do norte e do sul da Índia, bem como identificando algumas diferenças e semelhanças básicas entre os sistemas musicais tradicionais do ocidente e do oriente.

1.1 Origem Divina

As origens da música indiana se confundem com a própria história da Índia. De acordo com Kulshreshtha (2010), o mais distante que se pode voltar atrás é, talvez, ao tempo dos Vedas¹⁸, que são os primeiros documentos escritos que surgiram no subcontinente indiano. Segundo Nijenhuis (1974, p. 1), o documento mais antigo da música indiana é a amplamente conhecida coleção de hinos religiosos (*sāman*) destinada a ser cantada durante os sacrifícios (especialmente no sacrifício do *Soma*¹⁹). Contudo, é oportuno observar que os próprios cânticos védicos remontam ainda mais, pois, antes mesmo da escrita, *śruti* (som ou fala) e *smṛiti* (memória) eram os únicos meios de se transmitir conhecimento através das gerações (KULSHRESHTA, 2010, p. 29).

No hinduísmo acredita-se que *nada* (som) é o coração do processo de criação (KULSHRESHTHA, 2010, p. 13). O papel de protagonismo que o som exerce nesta cultura também é facilmente percebido através da sílaba *Om*, caracterizada por incorporar a essência do universo e representar a vibração sonora dos átomos e a música das esferas. Assim, o som

¹⁸ De acordo com os estudiosos ocidentais, os escritos védicos mais antigos foram compostos entre 1500 e 1200 AEC (HOLDREGE, 1996).

¹⁹ Segundo Richard J. Williams, o *Soma* era uma bebida ritual importante entre os primeiros indo-iranianos e as culturas védica e iraniana posteriores, frequentemente mencionado no *Rgvedah*, que contém muitos hinos que elogiam suas qualidades energizantes ou intoxicantes (2009).

representa, de forma geral, a energia primária que permeia o universo e o mantém junto, unido ou agregado (KULSHRESHTHA, 2010, p. 13).

Ainda nesse sentido, de acordo com Rowell (1981), é possível afirmar que a teoria do *nada*, traduzida como “som causal”, é a base do conceito indiano de música. Assim, o som, em seu aspecto mais fundamental, atua como elemento de conexão do indivíduo com a fonte inesgotável da origem divina, conforme descrito:

Toda emissão de ar, todo enunciado de um som musical ou de uma fórmula sagrada (*mantra*) coloca o cantor no controle desse reservatório interno do som divino, e a ideia da música como pura emergência do interior é um dos conceitos mais básicos no pensamento indiano. (ROWELL, 1981, p. 221, tradução nossa).²⁰

Considerando que, de acordo com a mitologia hindu, a música tenha se originado juntamente com o primeiro som do universo, a busca pela pureza contida nesse “som causal” seria então o que o músico busca alcançar (KULSHRESHTA, 2010, p. 29).

Sobre a natureza da música em si, Sriram (1990) afirma que “[...] a habilidade de expressar pensamentos através dos sons evoluiu para uma arte a que chamamos de música.” (SRIRAM, 1990, p. 1, tradução nossa)²¹. Segundo Sriram, os princípios básicos da música são naturais, de modo que o que chamamos de teoria é “[...] apenas uma tentativa do ser humano de explicar racionalmente o que é inerentemente belo.” (SRIRAM, 1990, pg. 1, tradução nossa)²².

De acordo com Rowell (1981, p. 219), a palavra em sânscrito para “música” é *Samgīta*. Segundo Kulshreshtha (2010, p. 13), essa tradição musical indiana se transformou gradativamente por diversos períodos – primitivo, pré-histórico, Védico, clássico, medieval e moderno. *Samgīta*, além de designar a música vocal e instrumental em toda a Índia, também se referia originalmente a “dança” e “drama” (KULSHRESHTHA, 2010, p. 14).

As raízes da música indiana se perdem em suas próprias lendas. O Senhor *Śiva*, por exemplo, é considerado o criador desta arte tríplice - simbolizando através da sua dança mística o movimento rítmico do universo - enquanto que a deusa Saraswati, por sua vez - sempre

²⁰ “Every emission of breath, every utterance of a musical sound or of a sacred formula (*mantra*), puts the singer in control of this inner reservoir of divine sound, and the idea of music as pure emergence from within is one of the most basic concepts in Indian thought.”

²¹ “The ability to express thoughts through sounds has evolved into an art which we call music.”

²² “[...] the theory of music is only an attempt by man to rationally explain what is already beautiful.”

representada como a deusa da arte e do aprendizado - é geralmente retratada sentada em uma flor de lótus branca, tocando uma vina com duas mãos, segurando um livro na terceira mão e um colar de pérolas na quarta (KULSHRESHTHA, 2010, p. 27).

De acordo com Rowell, a disciplina na música indiana era “[...] mantida na mais alta estima e investida de uma aura de misticismo religioso e simbolismo cósmico, firmemente incorporada à consciência indiana.” (ROWELL, 1981, p. 220).²³ O aspecto ritualístico da música indiana pode ser evidenciado pela forma como era frequentemente referida como o *Panchma Veda* (o “Quinto Veda”), considerada como um meio de revelação (ROWELL, 1981, p. 221). Esta característica ritualística também é observada por Kulshreshtha, que afirma que “[...] no começo a música tinha conteúdo devocional, era puramente usada para fins ritualísticos e estava restrita a templos” (KULSHRESHTHA, 2010, p. 32, tradução nossa).²⁴

Segundo Rowell (1981, p. 221), a música, a menos material das artes, possuía forte atração pela filosofia indiana, que afirma - segundo a sua perspectiva - que a matéria seria uma ilusão²⁵. Nesse sentido, a música seria responsável por proporcionar tanto ao intérprete como ao ouvinte um “[...] vislumbre da realidade eterna: por sua ligação ao que é real (frequentemente obtido por meio de um estado de transe), eles obtêm desapego do que é ilusão.” (ROWELL, 1981, p. 221, tradução nossa).²⁶

De acordo com Kulshreshtha (2010, p. 134), na tradição hindu, a ideia de autorrealização pode ser considerada o mesmo que realização divina. No período antigo, o legislador Yajnavalkya teria escrito que “[...] quem conhece os princípios para tocar a *vina*, quem é especialista em *jati* e quem tem o domínio de *śruti* e *tāla* atinge *moksha* sem nenhum esforço” (KULSHRESHTHA, 2010, p. 134, tradução nossa).²⁷

²³ “It was held in the highest esteem and invested with an aura of religious mysticism and cosmic symbolism that is firmly embedded in Indian consciousness.”

²⁴ “In the beginning music was devotional in content and was purely used for ritualistic purposes and was restricted to temples.”

²⁵ De acordo com Swami Satya Prasad Dasji, no tratado filosófico *Sāṅkhya* existem fundamentalmente apenas duas verdades ou realidades: *Prakṛti* e *Puruṣa*. O *Puruṣa* é *chetan* (uma entidade consciente e senciente) e *Prakṛti* é *jada* (matéria inerte insensível). Nesse sentido, todas as ações no mundo também são *jada* e, no funcionamento do Universo, o *Puruṣa* não pode ser a causa de nenhuma substância ou entidade. Assim, o *Puruṣa* não tem ação (é apenas a testemunha) e *Prakṛti* é a única causa de tudo o que há neste Universo (perceptível ou oculto) (DASJI, 2010, p. 67).

²⁶ “Music afforded both the performer and auditor a glimpse of eternal reality: by their attachment to what is real (often attained by means of a trance-like state), they obtain detachment from what is illusion.”

²⁷ “One who knows the principles of playing the veena; one who is expert in *jati*, and has the mastery of *sruti* and *tala* attains to *moksha* without any effort.”

Sobre a elevação espiritual através da música, Kulshreshtha afirma que o famoso músico e santo do sul da Índia, Thyagaraja (século XVIII), declarou em seu *Sripapriya* que música é *yoga*, afirmando que “[...] a música composta pelos sete *svaras* é um tesouro para os grandes *tapasvins* (ascetas) que esfriaram o *tapatraya* (o mundo do envolvimento). *Moksha* é impossível para quem não tem música consigo mesmo.” (KULSHRESHTA, 2010, p. 134, tradução nossa).²⁸

Sobre o sentido da vida, conforme a antiga tradição hindu, é possível observar a importância da música como mecanismo de ascensão espiritual:

De acordo com a antiga tradição hindu a vida tem 4 fins: *dharma* (justiça), *artha* (riqueza), *kama* (prazer, especialmente através dos sentidos) e *moksha* (libertação do ciclo de nascimento e renascimento e das consequências do *karma*). As artes em geral têm o *kama* como objetivo imediato, representado pela ilusão sensorial. E, de fato, todas as artes foram valorizadas por seu papel designado em aumentar o prazer sexual. As artes em geral têm o *kama* como objetivo imediato, e a gratificação sensorial é tão explicitamente reconhecida e valorizada como um efeito da arte quanto a percepção da realidade espiritual. Mas o objetivo final da experiência musical era *moksha*, abordado por meio de dois estágios intermediários e mais atingíveis de absorção no processo musical: *bhoga* (gozo) e *Znanda* (êxtase). (ROWELL, 1981, p. 223 e 224, tradução nossa).²⁹

O entrelaçamento entre questões relacionadas ao sentido da música e o próprio sentido da vida na tradição hindu pode ser bem observado:

A música da Índia é uma das mais antigas tradições musicais ininterruptas do mundo. Diz-se que as origens deste sistema se remetem aos Vedas (antigas escrituras hindus). *Samgīta*, que originalmente significava drama, música e dança, estava intimamente associado com religião e filosofia. A princípio, estava inextricavelmente entrelaçada com o lado ritualístico e devocional da vida religiosa. O recital e o canto dos mantras tem sido um elemento essencial do ritual védico ao longo dos séculos. De acordo com a filosofia indiana, o objetivo final da existência humana é *moksha*, libertação do *ātman* do ciclo da vida ou iluminação espiritual; e o *nadopasana* (literalmente, o culto ao som) é ensinado como um dos meios importantes para se ensinar esse objetivo. A experiência musical mais elevada é *ānanda*, a ‘felicidade divina’. Essa abordagem devocional da música é uma característica significativa da cultura indiana. A tradição

²⁸ “Music which is composed of the seven *svaras* is a treasure for the great *tapasvins* (ascetics) who have cooled the *tapatraya* (the world of involvement). *Moksha* is impossible for one who has no music in him.”

²⁹ “Life, according to early Hindu tradition, has four ends: *dhanna* (righteousness), *artha* (wealth), *kima* (pleasure, especially through the senses), and *mokg* (liberation from the cycle of birth and rebirth and the consequences of *karma*). The arts in general have *kima* as their immediate goal, and sensory gratification is as explicitly recognized and valued as an effect of art as is the perception of the spiritual reality signified by the sensory illusion. And indeed all of the arts were valued for their assigned role in heightening sexual pleasure. But the ultimate goal of the musical experience was *moksa*, approached by means of two intermediate and more attainable stages of absorption in the musical process: *bhoga* (enjoyment) and *Znanda* (rapture).”

da música indiana pode ser rastreada até a civilização do Vale do Indo (Saraswati). (KULSHRESHTA, 2010, p. 13 e 14, tradução nossa).³⁰

1.2 A tradição clássica

Com a sua história milenar, a música clássica da Índia se desenvolveu ao longo de várias épocas e ainda hoje é fundamental para os indianos, tanto como inspiração religiosa, como expressão cultural ou puro entretenimento. Certamente, essa tradição representa um dos sistemas musicais mais complexos já desenvolvidos (KULSHRESHTA, 2010, p. 139).

É possível inferir que a riqueza cultural da Índia se revela na própria diversidade presente em seu povo, composto por várias dezenas de grupos étnicos, com suas respectivas línguas e dialetos, englobando naturalmente tradições muito distintas (KULSHRESHTA, 2010, p. 139).

Para Curt Sachs (1940), o antigo e sofisticado desenvolvimento rítmico observado na tradição indiana aponta para a possibilidade de que a Índia seja a fonte primária de ritmos do oriente. De modo bastante interessante, Sachs observa ainda a relação entre o sânscrito e a rítmica indiana:

Provavelmente não é por acaso que o sânscrito, o idioma da Índia, é aquele em que não há acento predeterminado para as sílabas longas e curtas; os acentos são determinados pela maneira em que caem na frase. O sânscrito se desenvolveu nos primeiros mil anos a.C. Cada seção do antigo livro sagrado, o *Rgveda*, tem um ritmo distinto associado a cada seção para que os dois aspectos sejam aprendidos como um único aspecto. (SACHS, 1940 apud KULSHRESHTA, 2010, p. 22, tradução nossa).³¹

É possível se estabelecer algumas comparações entre os sistemas musicais do ocidente e oriente, observando, por exemplo, parâmetros de altura e duração.

³⁰ “The music of India is one of the oldest unbroken musical traditions in the world. It is said that the origins of this system go back to the Vedas (ancient scripts of the Hindus). Sangita, which originally meant drama, music and dance, was closely associated with religion and philosophy. At first it was inextricably interwoven with the ritualistic and devotional side of religious life. The recital and chant of mantras has been an essential element of Vedic ritual throughout the centuries. According to Indian philosophy, the ultimate goal of human existence is moksha, liberation of the atman from the life-cycle, or spiritual enlightenment; and nadopasana (literally, the worship of sound) is taught as an important means for teaching this goal. The highest musical experience is ananda, the “divine bliss.” This devotional approach to music is a significant feature of Indian culture. The Indian music tradition can be traced to the Indus (Saraswati) Valley civilization.”

³¹ “It is probably no accident that Sanskrit, the language of India, is one in which there is no pre-determined accent upon the long and short syllables; the accents are determined by the way in which it falls in the sentence. Sanskrit developed in the first thousand years B.C. Each section of the ancient holy book, the Rigveda, has a distinct rhythm associated with each section so that the two aspects are learned as one (idem).”

Do ponto de vista da altura, o sistema musical indiano divide - assim como na música clássica ocidental - a oitava em 12 semitons, dos quais 7 notas básicas recebem respectivamente os nomes de *Sa, Re, Ga, Ma, Pa, Dha, Ni* (KULSHRESHTHA, 2010, p. 139), representando, contudo, as alturas de forma relativa, em oposição a concepção de alturas absolutas presente na música ocidental.

Segundo Kulshreshtha (2010, p. 140), a música indiana pode ser considerada de natureza monofônica, desenvolvida em torno de uma única linha melódica contraposta a um som fixo e contínuo (*drone*, drono ou bordão). Acredita-se ainda que as diferentes combinações entre os *rāga*-s (modos ou formulações melódicas) afetem os diferentes *chakras* (centros de energia) existentes, embora haja pouca menção a essas crenças esotéricas no *Nāṭyaśāstra* de Bharat – o primeiro tratado que estabelece os princípios fundamentais do drama, da dança e da música (KULSHRESHTHA, 2010, p. 139).

Do ponto de vista do ritmo, a principal e fundamental diferença entre os sistemas europeu e indiano é, respectivamente, a multiplicação e a adição dos números dois e três (KULSHRESHTHA, 2010, p. 21). Enquanto que o *tāla* da música indiana evita medidores estritos, permitindo um acúmulo de subdivisões e pulsos sem paralelo na música ocidental, o sistema indiano não possui uma contrapartida harmônica em relação ao sistema tonal, exceto pelo conceito de nota fundamental (ou tônica) (KULSHRESHTHA, 2010, p. 21).

Segundo Kulshreshtha (2010), a música ocidental tal como a conhecemos hoje tem um desenvolvimento relativamente recente. Para o autor, “[...] o mundo ocidental antigo estava ciente da existência de um sistema altamente desenvolvido de música indiana.” (KULSHRESHTHA, 2010, p. 21, tradução nossa).³²

Assim, para além das diferenças, há muitas influências do oriente na música ocidental, presentes em relações históricas a serem observadas:

[...] o *tambattam* do sul da Índia era conhecido na Babilônia sob o nome de *timbutu* e o *kinnari* do sul da Índia compartilhou seu nome com o rei do rei Davi, Strabo se referiu salientando que os gregos acreditavam que sua música, do ponto de vista triplo da melodia, ritmo e instrumentos, chegaram a eles originalmente da Trácia e da Ásia. (SACHS apud KULSHRESHTHA, 2010, p. 21-22, tradução nossa).³³

³² “The ancient Western world was aware of the existence of a highly developed system of Indian music.”

³³ “...the South Indian drum *tambattam* that was known in Babylonia under the name of *timbutu*, and the South Indian *kinnari* shared its name with King David’s *kinnor*, Strabo referred to it, pointing out that the Greeks believed that their music, from the triple point of view of melody, rhythm, and instruments, came to them originally from Thrace and Asia.”

Kulshreshtha (2010, p. 22) também observa a menção que Arrian, biógrafo de Alexandre (O Grande), faz aos indianos, descrevendo-os como grandes amantes da música e da dança desde os primeiros tempos. Ainda sobre o reconhecimento dado à música oriental pelo ocidente o autor descreve:

Os escritores gregos, que fizeram de toda a Ásia, incluindo a Índia, o sagrado território de Dionísio, afirmavam que a maior parte da música foi derivada da Ásia. Assim, um deles, falando da lira, teria dito que havia feito vibrar as cordas da cítara asiática. Aristóteles descreve um tipo de lira na qual as cordas foram presas na parte superior e inferior, lembrando o tipo indiano de vina de corda única (*ektantri* vina). (KULSHRESHTHA, 2010, p. 22, tradução nossa).³⁴

Muitos paralelos entre estas tradições podem ser observados, podendo ou não estarem diretamente conectados. As duas escalas gregas mais antigas - os modos mixolídio e dórico - por exemplo, revelam afinidades com as primeiras escalas indianas (KULSHRESHTHA, 2010, p. 24).

Contudo, ainda que diversos paralelos possam ser estabelecidos entre as músicas do ocidente e oriente e, nesse sentido, é possível sugerir a hipótese de que estas teriam se influenciado diretamente, Kulshreshtha (2010, p. 24) observa, por exemplo, o esforço de alguns escritores britânicos recentes, como os editores do *The New Oxford History of Music*, no sentido de tentarem excluir a influência indiana (e, portanto, oriental) na música ocidental, sugerindo que o termo “Índia” designava países muito mais próximos do ocidente (embora haja evidências que indiquem o interesse direto dos gregos na arte indiana).

Ainda assim, Kulshreshtha (2010) afirma que certamente é verdade o fato de que a escala de sete notas e três oitavas era conhecida na Índia muito antes dos gregos se familiarizarem com ela, e até mesmo o “[...]esquema de Pitágoras do ciclo da quinta e do ciclo da quarta é o mesmo que os *bhāva*-s de *sadjapancama* e *saja-madhyama* de Bharata.” (2010, p. 24, tradução nossa).³⁵

A música persa é talvez uma das que mais influiu na música indiana, tendo inclusive contribuído para a própria diferenciação entre a música do norte e do sul da Índia, graças à

³⁴ “The Greek writers, who made the whole of Asia, including India, the sacred territory of Dionysos, claimed, that the greater part of music was derived from Asia. Thus, one of them, speaking of the lyre, would say that he caused the strings of the Asian cithara to vibrate. Aristotle describes a type of lyre in which strings were fastened to the top and bottom, which is reminiscent of the Indian type.”

³⁵ “Pythagoras scheme of cycle of the fifth and cycle of the fourth in his system of music is exactly the same as the *sadjapancama* and *saja-madhyama bhavas* of Bharata.”

transformação da música puramente ritualística num tipo de música a ser apreciada nas cortes por meio do patrocínio (KULSHRESHTHA, 2010, p. 32).

Sobre o processo de subdivisão da tradição musical clássica na Índia, de acordo com Kulshreshtha (2010) é possível afirmar, em síntese, que as influências persas e islâmicas no norte, a partir do século XII, contribuíram para o processo de divergência entre as tradições hindustani e carnática, por volta do século XIV, sendo que essas tradições passaram então a estarem mais claramente demarcadas nos séculos XVI e XVII.

Assim, de acordo com Kulshreshtha (2010, p. 32), a música clássica indiana, como um todo, teria então se desenvolvido a partir da associação entre a música ritualística, a música folclórica e outras expressões musicais do vasto território indiano, resultando em correntes distintas (hindustani/carnática) que compartilham de uma mesma origem, o *Natyashastra* de Bharata.

Listo aqui, para fins comparativos, algumas das principais características que diferenciam a tradição hindustani da tradição carnática (KULSHRESHTHA, 2010, p. 140, 165 e 166):

Quadro 1 - Comparação entre aspectos das músicas hindustani e carnática

	Hindustani	Carnática
Região	Região norte e central	Regiões peninsulares (Sul)
Ênfase	Estrutura musical	<i>Krti</i> (canção)
Orientação	Improvisação	<i>Saahitya</i> (lírica)
Oitava	<i>Sudha Swara Saptaka</i> (Oitava de notas naturais)	Oitava tradicional
Instrumentos	Sitar; Sarod; Tanpura; Bansuri; Shehnai; Sarangi; Santoor; Tabla.	Venu; Gottuvadyam; Harmônio; Vina; Mridangam; Kanjira; Ghatam; Violino.

Fonte: Elaboração própria - adaptado de Kulshreshtha (2010, p. 140, 165 e 166).

Para além das diferenças, é possível observar que em ambas as tradições há um grande poder de assimilação de outros tipos de tradições musicais populares e inclinações regionais - eventualmente elevando-as ao status de *rāga*-s - além das próprias semelhanças provenientes da influência recíproca entre esses sistemas (KULSHRESHTHA, 2010, p. 140).

Segundo Kulshreshtha (2010), a forma atual da música carnática se deve a desenvolvimentos históricos ocorridos do século XV ao XVI em diante. Embora, assim como a música hindustani, a música carnática seja associada a dois conceitos básicos - *rāga* (modos ou formulações melódicas) e *tāla*³⁶ (ciclos rítmicos) (KULSHRESHTHA, 2010, p. 196) – uma das principais características de distinção em relação à música do norte se encontra na ênfase dada à música vocal:

A música carnática é um sistema de música comumente associado à parte sul do subcontinente indiano, com sua área aproximadamente confinada a quatro estados modernos da Índia: Andhra Pradesh, Karnataka, Kerala e Tamil Nadu. [...] Em contraste com a música hindustani, a ênfase principal na música carnática está na música vocal; a maioria das composições é escrita para ser cantada e, mesmo quando tocada em instrumentos, deve ser tocada no estilo *gayaki* (canto) (KULSHRESHTHA, 2010, p. 197, tradução nossa).³⁷

É possível notar na tradição indiana, de modo geral, a importância tanto da autoridade quanto da disciplina no aprendizado. Na tradição filosófica, por exemplo, é dado grande valor ao testemunho, e o conhecimento em geral não é direcionado para a revelação de erros ou má interpretação, mas sim para a reconciliação, harmonização de opiniões conflitantes, explicação de aparentes contradições e, sobretudo, promoção do *status quo* (ROWELL, 1981, p. 220).

Uma característica interessante a ser observada na prática musical indiana, mesmo na atualidade, é o fato de que a notação por si só não é considerada suficiente para a transmissão de uma peça, sendo necessária, portanto, para o seu efetivo aprendizado, um professor (ROWELL, 1981, p. 220).

³⁶ Em relação ao *tāla*, especificamente, embora seja um aspecto primordial na música indiana e um dos elementos centrais neste trabalho, convém dizer que o seu conceito será aprofundado e exemplificado detalhadamente mais adiante.

³⁷ “Carnatic music is a system of music commonly associated with the southern part of the Indian subcontinent, with its area roughly confined to four modern states of India: Andhra Pradesh, Karnataka, Kerala, and Tamil Nadu. (...) In contrast to Hindustani music, the main emphasis in Carnatic music is on vocal music; most compositions are written to be sung, and even when played on instruments, they are meant to be performed in *gayaki* (singing) style.”

1.3 Questões socioculturais

Para algum entendimento acerca do contexto sociocultural da música carnática, penso ser relevante considerarmos, dentre diversos aspectos, os seguintes: a influência mulçumana, a tradição brãmãne, fatores de manutenção do sistema musical carnático, influências de casta e algumas questões de patrocínio.

Um discurso amplamente difundido é o de que a música carnática foi essencialmente intocada por influências islâmicas, enquanto que a música hindustani seria, ao contrário, constituída justamente por tais influências. Esse discurso é comumente empregado como a base da argumentação em relação às principais divergências entre tais estilos (NEUMAN, 1985, p. 99). Nessa mesma linha de raciocínio, ainda que um pouco menos difundida, é a ideia de que a música carnática seria a “pura” música indígena da Índia, enquanto a hindustani por sua vez, híbrida (NEUMAN, 1985, p. 99). Mas de acordo com Neuman (1985, p. 99), há evidências substanciais de que a música do sul da Índia teria sido influenciada por ideias musicais islâmicas desde pelo menos o século XIV em diante.

Para Neuman (1985), aceitar tal ideia não consiste em querer tentar medir o quão diretamente foram influenciados o sul e norte da Índia pela música islâmica. Ao contrário, o autor supõe que as influências musicais sejam desconhecidas em detalhes e, portanto, possam ser constantes em ambos os sistemas:

[...] estou sugerindo que as diferenças sentidas na influência islâmica entre norte e sul derivam não de forças musicais como tais - embora provavelmente sejam um fator -, mas de fatores sociais e culturais que afetam o pensamento, o treinamento e a performance de especialistas em música. Dito de outra forma, estou sugerindo que influências musicais substantivas ocorreram não diretamente por causa de empréstimos musicais diretos, mas indiretamente por causa de empréstimos sociais e culturais. (NEUMAN, 1985, p. 99, tradução nossa).³⁸

Assim, é possível inferir que não apenas as influências musicais diretas, mas também os aspectos socioculturais podem ter contribuído significativamente para a diferenciação musical entre as tradições do norte e do sul.

³⁸ “[...] *I am suggesting that the differences felt in Islamic influence between North and South derived not from - musical forces as such a although these are probably factor - but from social and cultural factors affecting the thinking, training, and performance of musical specialists. Put another way I am suggesting that way, substantive musical influences occurred not directly because of outright musical borrowing, but indirectly because of social and cultural borrowing.*”

Para uma efetiva compreensão acerca da dimensão do papel da cultura artística musical na sociedade indiana, tanto no Norte como no Sul, é importante observar que esta era essencialmente, até por volta do século XVI, uma atividade bramânica (NEUMAN, 1985, p. 99). Isto estava relacionado às tradicionais associações hindus entre os sons e a teoria e prática da produção do discurso e da música. Dessa forma, considerando a música “cultivada” como uma especialidade cultural brâmane, alguns fatores devem ser considerados, destacando-se os aspectos vocacionais, devocionais e acadêmicos (NEUMAN, 1985, p. 100).

Primeiramente, a música não era considerada propriamente uma atividade profissional, e sim vocacional. Assim, a sua prática estava associada às suas qualidades de iluminação, e não de remuneração, embora esta ocorresse, possivelmente inclusive entre a maioria dos seus praticantes, sem, contudo, ser considerada para os artistas a finalidade da sua dedicação qualquer tipo de compensação material (NEUMAN, 1985, p. 100). Um exemplo desse tipo de ideologia é o fato de que Tyagaraja (importante músico da Trindade Carnática) teria se recusado até mesmo a ensinar músicos profissionais. Ainda nesse sentido, apenas para fins comparativos, é válido ressaltar que o aspecto da remuneração era justamente um critério de distinção entre músicos profissionais e amadores na Europa do século XVIII (NEUMAN, 1985, p. 100).

Em segundo lugar, intimamente ligado ao aspecto da vocação, era a ideia de que a performance era uma atividade devocional, e, portanto, um caminho para a salvação. Assim, músicos como Tyagaraja são considerados, ainda hoje, por indianos do sul, como santos (NEUMAN, 1985, p. 100).

Por fim, o conhecimento musical na tradição bramânica era também considerado uma atividade acadêmica, incluindo tanto a teoria escrita como a performance oral, que, embora fossem praticadas separadamente, eram ambas pertencentes ao domínio bramânico (NEUMAN, 1985, p. 100). Neuman (1985) resalta ainda que os tratados que chegaram até nós foram escritos por brâmanes e, ainda hoje, esta atividade continua sendo dominada por estudiosos pertencentes a esta tradição.

Assim, segundo Neuman (1985), ao serem contrastadas as formas como evoluíram as definições culturais de especialização, performance e teoria musical entre os sistemas do Sul e do Norte, “[...] emerge um padrão que sugere importantes consequências para os seus respectivos sistemas musicais.” (NEUMAN, 1985, p. 100, tradução nossa).

Ainda em relação aos aspectos socioculturais no contexto brâmane, segundo Vijaykrishnam (2007), a música carnática como é conhecida hoje pode ser rastreada, na melhor das hipóteses, até o século XVIII. Para Vijaykrishnam (2007, p. 2), uma das principais

razões para a música carnática ter se preservado como tal até a atualidade deve-se, dentre outros fatores, à linhagem inquebrável de *guru-shishya* (professor-discípulo), trazendo consigo, portanto, composições e práticas musicais de tradições distintas.

Contudo, segundo o autor, é notável o fato de que teriam sido preservadas por meio da oralidade (com exceção de algumas literaturas), sem muitos danos, apenas as práticas que remetem até aproximadamente dois séculos e meio atrás. Por isso, na opinião do autor, a oralidade, por si só, não seria suficientemente capaz de manter tais aspectos culturais preservados de tal maneira (VIJAYAKRISHNAM, 2007, p. 2).

Assim, Vijaykrishnam (2007, p. 3) sugere que para além da tradição oral na música em si, a tradição *bhajana*, que é uma ramificação do movimento *bhakti* no sul da Índia, seria também um dos importantes responsáveis por tal manutenção, considerando a hipótese de que esta teria difundido a prática de se cantar em conjunto e, desta forma, um conhecimento rudimentar de música haveria sido inculcado na comunidade. Desta forma, este conhecimento generalizado poderia então ser também considerado como um importante fator auxiliar na preservação da música carnática nos últimos três séculos, ou seja, esta tradição musical, enquanto linguagem, estando isolada, pertencendo apenas a grupos restritos, não poderia sobreviver, tornando-se esotérica e inevitavelmente iria desaparecer (VIJAYAKRISHNAM, 2007, p. 3).

Segundo Benary (1972), apesar da música já fazer parte da vida e da expressão poética no sul da Índia desde os primeiros séculos da era cristã, atribui-se justamente à infiltração dos valores bramânicos e da filosofia religiosa do Norte a culminância no movimento *bhakti*, responsável então pelo estabelecimento das bases das formas de música clássica que viriam a surgir, como também certas crenças e conflitos sobre o papel da música e da composição musical na vida religiosa e secular. A autora afirma também que, embora diversas instâncias biográficas do século XX demonstrem inclinações entre os ideais de vida propostos entre a casta brâmane e a casta *kshatra*, inúmeros músicos profissionais teriam ganhado a vida através da associação com uma corte real ou um *zamindar* (patrono particular) (BENARY, 1972, p. 43).

Benary ressalta também que a visão das belas artes e da música religiosa “[...] coexistiram até os dias atuais, às vezes em conflito, mas geralmente se misturando pacificamente.” (BENARY, 1972, p. 43, tradução nossa). A autora afirma ainda que muito embora a música seja hoje frequentada por um público urbano de várias castas, a influência dos brâmanes ainda é predominante (BENARY, 1972, p. 43).

No que se refere às questões relacionadas a patrocínio, embora as forças religiosas possam ser consideradas a principal fonte de inspiração e direção da música carnática, foram as cortes e os patronos que proveram a riqueza, lazer e incentivo que permitiram tanto artistas como escritores filosóficos religiosos produzirem durante os séculos de intensa criatividade (BENARY, 1972, p. 46).

Embora a religião ortodoxa fosse apoiada pelo império, pela própria natureza de sua filosofia o rejeitava como um objetivo humano supremo, de modo que este paradoxo se refletia na vida do músico e compositor que, por sua vez, deveria optar entre confiar no patrocínio e utilizá-lo para os seus próprios fins ou rejeitá-los devido aos seus princípios (BENARY, 1972, p. 47).

Benary (1972, p. 47) afirma que Tyagaraja rejeitou com veemência ofertas de vários marajás, optando por ganhar a vida cantando esmolas, embora haja também lendas de grandes músicos que, se por um lado negavam audiências com o rei, cantavam na beira da estrada quando a comitiva real passava, ou então faziam música fora dos aposentos reais para obter algum reconhecimento real, apesar dos obstáculos sociais. Segundo a autora, se por um lado os biógrafos em geral não condenam tais ações ou a ideia de fazer música como entretenimento a um consumidor, por outro lado tendem a enfatizar a virtude dos que se recusaram presentes em dinheiro, fizeram doações para instituições de caridade ou mesmo influenciaram o seu patrono a financiar a construção de templos ou santuários (BENARY, 1972, p. 47).

Nesse contexto, segundo Benary, de maneira resumida, a habilidade musical extraordinária e as evidências de bom caráter são os aspectos mais enfatizados pelos biógrafos, mas também o destaque imaginativo, a reputação como artista ou professor e também “[...] uma abordagem devocional da arte, senão de toda a vida.” (BENARY, 1972, p. 47, tradução nossa).

1.4 Compositores e composições

Em meio a tantos compositores existentes na música carnática, considero que quatro deles sejam, talvez, os mais representativos: Purandara Dasa (c.1484 - c.1565), Tyagaraja (c.1759 – 1847), Muthuswami Dikshitar (1776 – 1827) e Syama Sastry (1762 – 1827) (KULSHRESHTA, 2010, p. 225).

Purandara Dasa, compositor, intérprete e musicólogo, é também considerado - devido a suas contribuições pioneiras - o pai da pedagogia musical carnática, sendo inclusive creditado como o responsável pela mudança desta tradição de um contexto puramente religioso e

devocional para o âmbito de uma arte performática. Por essas razões ele é chamado pelos musicólogos como “*Sangeeta Pitamaha*”, o avô da música carnática (KULSHRESHTHA, 2010, p. 197).

Do ponto de vista pedagógico, Purandara Dasa sistematizou o método de ensino de tal modo que este é seguido por professores e estudantes até hoje, enquadrando uma série de lições classificadas como *swaravalis*, *janta swaras*, *alankaras*, *lakshana geetas*, *prabandhas*, *ugabhogas*, *thattu varase*, *geetha*, *sooladis* e *krti-s* (KULSHRESHTHA, 2010, p. 196).

Com relação ao seu papel como compositor, Kulshreshtha (2010, p. 196) afirma que a sua contribuição mais importante foi estabelecer a fusão de *bhāva*, *rāga*, e *laya* em unidades orgânicas. Ele teria sido também o primeiro compositor a retratar o cotidiano das pessoas em suas composições, incorporando a linguagem popular e introduzindo *rāga-s* populares no *mainstream* carnático (KULSHRESHTHA, 2010, p. 196). É válido também ressaltar que a era de Purandara Dasa foi provavelmente, segundo Kulshreshtha (2010, p. 197), o período carnático de direcionamento inicial à música clássica baseada em *krti* - que é uma das suas principais características distintivas em relação a música hindustani.

A Grande Trindade, como é conhecida, é o termo comumente empregado como referência aos compositores Tyagaraja, Muthuswami Dikshitar e Syama Sastry – “[...] todos nascidos em Tiruvarur, no distrito de Tanjore, com apenas alguns anos de diferença.” (ALLADI, 2010, p. 2, tradução nossa). Esses compositores são conhecidos por terem proporcionado à música carnática um nível de aperfeiçoamento tal que, de acordo com Alladi (2010), “[...] é como se os três deuses - *Brahmā*, *Viṣṇu* e *Śiva*, todos encarnassem quase ao mesmo tempo e efetuassem uma transformação gloriosa da música carnática!” (ALLADI, 2010, p. 2, tradução nossa).

Segundo Alladi (2010), a Trindade deu ao mundo centenas de *kīrtana-s* (composições bem estruturadas), e por meio destas composições, o escopo e a estrutura completos dos *rāga-s* carnáticos foram exibidos. Sobre a peculiaridade presente nas composições, o autor afirma que cada um possuía um estilo musical próprio e uma mensagem diferente para transmitir (ALLADI, 2010, p. 2).

No sentido de uma melhor compreensão em relação ao que diferencia o trabalho de cada um destes, por exemplo, Alladi (2010) afirma que Thyagaraja tinham tanto conteúdo filosófico que seu trabalho é chamado de “Thyagopanishad”, comparando-o com os Upanishads. No entanto, Dikshitar, que se dedicou a visitar templos em toda a Índia, compôs canções de louvor a deuses e deusas hindus nestes templos. Syama Sastry, por outro lado, teve o seu trabalho

focado na Deusa Parvathi - que é a consorte do Senhor *Śiva* e considerada uma das três principais divindades femininas hindus (ALLADI, 2010, p. 3).

Ainda no sentido de aprofundar a compreensão das diferenças entre estes compositores, Alladi sugere algumas características, conforme listadas no quadro:

Quadro 2 - Comparação entre características da Grande Trindade Carnática

	Tyagaraja	Dikshitar	Syama Sastry
Língua predominante	Telugu	Sânscrito	Telugu
Expressão metafórica	<i>Draksha pāka</i> (doçura da uva)	<i>Narikela pāka</i> (doçura do côco)	<i>Kadali pāka</i> (doçura da banana)
Características gerais	Deleite imediato; Poucas palavras; Movimento rápido; Espirituoso.	Deleite posterior; Denso; Movimento lento; Pesado.	Deleite acessível; Poucas palavras; Movimento lento. Pesado.

Fonte: Elaboração própria. Adaptado de Alladi (2010, p. 2).

De uma forma geral é possível afirmar que o trabalho da Grande Trindade Carnática contribuiu para a emancipação de *rāga*-s (Todi, Bhairavi, Sankarabharanam, e Kalyani), para valorização de *tāla*-s (Adi *tāla*, Rupaka *tāla* e Misra Chapu *tāla*), assim como para a inspiração de uma série de outros compositores através de bons *kirtanas* em abundância (ALLADI, 2010, p. 3).

Uma característica muito presente no contexto da música carnática é a percepção de compositores como santos. De acordo com Benary (1972), os primeiros compositores lembrados no contexto da música carnática (para os quais a salvação se encontrava nos textos e, a música, por sua vez, era o veículo destes), eram os santos-poetas das seitas *saivita* e *vaishnavita*. Subsequentemente, do século XIV ao XVI, quando estavam sendo desenvolvidas as formas atuais da música carnática, os criadores também eram retratados como personalidades santas (BENARY, 1972, p. 44). Da mesma forma, mais adiante, no final do século XVIII, período em que ocorreu uma grande onda de inovações, os compositores da Grande Trindade

também eram considerados santos, considerando inclusive a personalidade de Tyagaraja um exemplo do ideal da música brâmane (BENARY, 1972, p. 44).

Segundo Benary (1972), os temas que caracterizam as vidas dos santos musicais na Índia possuem equivalentes em todo o mundo. Como exemplo, questões relacionadas a laços mundanos e casamento podem ser observadas:

A devoção ao *Iṣṭa-devatā* exclui os laços mundanos, particularmente o do casamento, que envolve envolvimento social e material, bem como a união sexual. Os santos que são retratados como tendo uma inclinação religiosa desde a infância geralmente recusaram o casamento ou depois o repudiam. Aqueles que experimentaram a conversão mais tarde na vida muitas vezes abandonaram o cônjuge ou [...] foram abandonados por um cônjuge assustado com o excesso de piedade. Tyagaraja e alguns outros consentiram em viver uma vida de casados, acreditando ser seu dever cumprir os *ashramas* ou os estágios de vida prescritos. (BENARY, 1972, p. 44, tradução nossa).³⁹

Outra questão comumente relacionada a vida dos santos-compositores é a da peregrinação, em que por algum período se puseram a visitar santuários distantes ou lugares sagrados, eventualmente se estabelecendo em um destes pelo resto de suas vidas (BENARY, 1972, p. 45). Segundo Benary (1972), para Tyagaraja e muitos de seus contemporâneos, tais peregrinações ocasionaram a composição de coleções de 5, 7 ou 9 canções dedicadas à divindade de algum santuário específico eventualmente visitado.

De acordo com Benary, muitos santos chegaram inclusive a prever o momento de sua morte com precisão, fosse devido a eventual habilidade astrológica ou mesmo “[...] por uma visão direta ou mensagem de seus *Iṣṭa-devatā*.” (BENARY, 1972, p. 45, tradução nossa). Sobre o estabelecimento da relação do santo com a sua respectiva divindade, Benary (1972, p. 45) afirma que, conforme descrito nas biografias, é o deus que se aproxima do seu devoto, geralmente por meio de uma visão ou milagre, de modo a instruir ou inspirar o devoto a adorá-lo:

Frequentemente, o deus fornece ao devoto as primeiras palavras para sua música, ou lhe confere um talento musical que lhe faltava anteriormente. Por meio de sua divindade, acredita-se que o santo adquira poderes particulares e, pelo poder de sua música, acredita-se que alguns tenham sido capazes de realizar milagres. Muttuswamy Dikshitar, de acordo com um incidente popular, trouxe chuva e depois a mandou embora. Thyagaraja e Sundarar são creditados com incidentes de restaurar os mortos

³⁹ “Devotion to the *Ishtadevata* precludes worldly ties, particularly that of marriage which entails social and material involvement as well as sexual union. Those saints who are pictured as having a religious bent from early childhood often refused marriage or later repudiated it. Those who experienced conversion later in life often abandoned their spouse or (...) were abandoned by a spouse frightened off by an excess of piety. Tyagaraja and a few others consented to live a married life, believing it to be their duty to fulfill the *ashramas* or prescribed life stages.”

à vida. Da mesma forma, acredita-se que Deus inspira pessoas com poderes criativos incomuns, e o santo compositor é o instrumento através do qual novas ideias musicais passam em mãos humanas. Para os músicos de hoje, os membros da trindade musical são tão fortes, se não mais fortes, como uma força religiosa do que as divindades que suas composições elogiam. Uma tradição de escritos pós-védicos diz que os devotos, em virtude de sua grande penitência, são maiores que o próprio Deus. (BENARY, 1972, p. 45, tradução nossa).⁴⁰

Ainda em relação a esta questão, Benary (1972, p. 45) ressalta que, independentemente de se encarar ou não os compositores como divindades numa maneira literal, o é fato que as técnicas usadas por autores e ilustradores modernos para retratar as divindades também são as mesmas usadas na representação destes, comumente associando-os a algum ato ou incidente, pelo o qual ficam conhecidos. Assim, o significado da flauta para Krishna, bem como o da concha para *Viṣṇu*, seriam equivalentes aos do canto para Tyagaraja, da vina para Dikshitar ou das folhas de betel para Syama Sastri (BENARY, 1972, p. 45).

A fim de se obter alguma compreensão acerca do que de fato ocorre com as composições tradicionais do repertório musical carnático, é válido discorrer sobre alguns pontos-chave. Em princípio, convém ressaltar que a popularidade de um compositor em vida dependia bastante “[...] de sua própria reputação como artista e de sua posição entre seus pares musicais.” (BENARY, 1972, p. 47, tradução nossa). Assim, a sua oportunidade de chamar atenção para as suas composições dependia diretamente da frequência com que este se apresentava, e era comum os artistas se visitarem e trocarem repertórios, difundindo assim a sua música para um público maior (BENARY, 1972, p. 47).

Outro importante aspecto com relação à difusão de uma determinada composição pode ser relacionado à sua própria estrutura, considerando que, no âmbito da música carnática, a interação do intérprete com a composição é bastante criativa, possibilitando, portanto, um tipo de interação tal que pode inclusive alterar versões preestabelecidas de uma determinada composição:

A própria estrutura de composições como a de Thyagaraja incentiva a variação, fornecendo alguns *sangatīs* (variações compostas em uma linha) e dando ao artista a

⁴⁰ “Often the god provides the devotee with the first few words for his song, or endows him with a musical talent previously lacking. Through his deity the saint is believed to acquire particular powers and by the power of their music some are believed to have been able to perform miracles. Muttuswamy Dikshitar, according to a popular incident, brought rain and then sent it away. Thyagaraja and Sundarar are both credited with incidents of restoring the dead to life. Likewise it is believed that God inspires those with unusual creative powers, and the saint-composer is the instrument through which new musical ideas pass into human hands. To today's musicians, the members of the musical trinity are as strong, if not stronger, as a religious force than the deities whom their compositions praise. A tradition of post-Vedic writings says that the devotees, by virtue of their great penance, are greater than God Himself.”

liberdade de adicionar mais variações melódicas no texto através de *niraval* e *swaras* (dispositivos de improvisação). A linha entre composição e improvisação é fina. As adições, exclusões e alterações musicais de um artista particularmente famoso podem se tornar uma versão aceita da composição. Ouvi performances do mesmo *kṛti* em que apenas o nome, o texto e a *rāga* da peça permaneceram semelhantes, o contorno melódico mudando bastante, os *sangatis* eram totalmente diferentes e até o *tāla* contava de uma maneira diferente. Os artistas parecem estar preocupados com a precisão, mas essa precisão significa uma versão fiel da composição ensinada pelo guru ou pela tradição da família, ou, mais amplamente, uma fidelidade ao estilo de cantar *rāga* (ou tocar) e interpretação que ele aprendeu. (BENARY, 1972, p. 48, tradução nossa).⁴¹

Assim, Benary (1972) observa que, de certa forma, a identidade essencial de uma determinada música transcende os próprios aspectos que inicialmente a definem como tal, considerando que esta (a identidade de uma peça) “[...] não reside em suas linhas melódicas, que podem ser alteradas, nem em seu texto, que pode ser ininteligível para o público ou mesmo para o próprio artista [...]” (BENARY, 1972, p. 48, tradução nossa), mas, sobretudo, em uma combinação de fatores que envolve o público e o intérprete, além do próprio compositor. Desse modo, compreende-se que o compositor é, de certa forma, um fornecedor do esqueleto musical e texto que gera a própria composição, enquanto que a contribuição fundamental do instrumentista ou cantor é a interpretação do *bhāva* (qualidade essencial do humor) da peça através da “[...] estrutura rítmica, andamento e uso de notas e frases selecionadas no *rāga*.” (BENARY, 1972, p. 48, tradução nossa).

Neste sentido, segundo Benary (1972), a contribuição do compositor na música carnática produz um efeito muito menos direto na performance real de artistas nas últimas gerações do que na música ocidental, considerando que o próprio intérprete transita com “[...] licença para se tornar um compositor e dar vida à composição tradicional como achar melhor.” (BENARY, 1972, p. 48, tradução nossa). Por fim, a autora ressalta que o conhecimento do ouvinte acerca da peça em questão - ou seja, o nome da peça, o seu *rāga*, bem como a reputação do compositor - é um considerado de suma importância (BENARY, 1972, p. 48).

⁴¹ “The very structure of compositions such as Thyagaraja's encourages variation, providing some *sangatis* (composed variations on a line) and giving the performer liberty to add further melodic variation on the text through *niraval* and *swaras* (improvisational devices). The line between composition and improvisation is thin. The musical additions, deletions and alterations of a particularly famous performer may become an accepted version of the composition. I have heard performances of the same *kṛti* wherein only the name, text and *raga* of the piece remained similar, the melodic curve being quite changed, the *sangatis* totally dissimilar and even the *tala* counted in a different way. Performers seem to be concerned about correctness, but this correctness means a faithful rendition of the composition as taught by the guru or family tradition, or, more broadly, a faithfulness to the style of *raga* singing (or playing) and interpretation which he has been taught. text and *raga* of the piece remained similar, the melodic curve being quite changed, the *sangatis* totally dissimilar and even the *tala* counted in a different way. Performers seem to be concerned about correctness, means a faithful rendition of the composition as taught.”

Em se tratando de compositores contemporâneos, de acordo com Benary (1979), há um certo silêncio entre os escritores históricos - o que não significa que não se componha na música carnática atual. Com relação à problemática desta questão, a autora sugere alguns fatores que, de certa forma, parecem estar essencialmente relacionados a apenas um: a atitude do tradicionalismo em ver o presente (BENARY, 1979, p. 49). Segundo a autora, os tradicionalistas acreditam que o passado é muito mais glorioso que o presente:

A imagem de Tyagaraja lança uma luz e uma longa sombra sobre o presente. Suas composições dominam o repertório que um intérprete deve apresentar para obter popularidade. Outras composições são julgadas pelo padrão de sua música. Não há mercado para o novo, e qualquer compositor que enfatizasse sua própria individualidade ou originalidade seria visto com severidade pelos críticos tradicionais. [...] Acredita-se que santidade e inovação estejam ligadas. Se um novo desenvolvimento musical não é resultado de devoção ou *darshan* (visão de Deus), então pode ser de algum mérito? Os músicos são aconselhados a seguir o exemplo daqueles inovadores do passado que estavam em contato divino, uma vez que poucos músicos de hoje se encaixam no ideal dos *bhakta*. (BENARY, 1979, p. 49, tradução nossa).⁴²

Contudo, segundo Benary (1979), os fatores limitantes ao reconhecimento dos aspectos contemporâneos da música carnática não podem ser atribuídos exclusivamente aos puristas, mas também aos próprios artistas que, embora possam ser absorvidos pelo mundo empresarial moderno, ainda acreditam que a música clássica é um empreendimento devocional. Isto significa dizer que, mesmo que em meio a ocorrência de desenvolvimentos, os artistas não os encaram como um tipo de ruptura com a tradição (BENARY, 1979, p. 50).

Por outro lado, a autora ressalta que a cultura hindu expressa grande tolerância ao paradoxo e, portanto, defende que, ainda que em meio a acusações de “extinção da verdadeira música” por parte de tradicionalistas, esta “[...] continuará sendo praticada e se desenvolvendo ao longo de suas linhas naturais, ajustando-se às circunstâncias econômicas à medida que elas surgirem.” (BENARY, 1979, p. 50, tradução nossa). Neste sentido, com base no pensamento da autora, é possível inferir que, de certa forma, o paradoxo existente entre inovação e tradição atua “silenciosamente”, de modo a promover o desenvolvimento desta música de maneira tão progressiva quanto inevitável:

⁴² “*The image of Thyagaraja casts both a light and a long shadow over the present. His compositions dominate the repertoire that a performer must present in order to achieve popularity. Other compositions are judged by the standard of his music. There is no market for the new, and any composer who stressed his own individuality or originality would be viewed harshly by traditional critics. Sainthood and innovation are believed to be linked. If a new musical development is not a result of devotion or darshan (vision of God) then can it be of any merit? Musicians are advised to follow the example of those innovators of the past who were in divine contact, since few musicians of today fit the ideal of the bhakta.*”

Os ideais tradicionais não precisam ser derrubados pela revolução ou abandonados inteiramente. O novo é incorporado tão completamente que se acredita ser um retorno ao antigo e torna-se irremediavelmente difícil separar objetivamente quais desenvolvimentos musicais vêm de onde e quando. (BENARY, 1979, p. 50, tradução nossa).⁴³

1.5 Conceitos básicos

Considerando que o objetivo principal deste trabalho consiste em discutir a aplicação de aspectos rítmicos da música carnática no contexto da composição musical ocidental contemporânea, os conceitos aqui abordados serão apresentados de maneira essencialmente introdutória, sendo reservado ao último capítulo deste trabalho tarefas específicas de aprofundamento. Aspectos melódicos da música carnática não serão aprofundados neste trabalho, sendo, portanto, abordados apenas para fins de efetiva contextualização.

Primeiramente, convém ressaltar que diante da longa história da Índia, os fundamentos da música carnática podem ser considerados relativamente recentes, cujas bases foram lançadas há apenas alguns séculos atrás (ALLADI, 2010). Um exemplo da origem destes fundamentos pode ser encontrado, segundo Alladi (2010, p. 2), no tratado musical de *Śārṅgadeva, Saṅgīta ratnākara*, escrito por volta de 1227 d.C., em que se encontra uma definição precisa de *grama*, que é a unidade através da qual o *śruti* (afinação) pode ser dividido.

De maneira simples, segundo Kulshreshtha (2010), há dois conceitos principais na música carnática – melodia (*raagam*) e ciclo de ritmo (*thaalam*) – sendo que existem nomes exclusivos para diferentes tipos de cada um desses conceitos. Quanto a melodia, se compõe de duas partes: as notas musicais específicas (*svaram*) - que são dispostas na melodia a cada oitava - e as regras de movimento melódico (*sanchaaram*). No que se refere ao *svaram*, designa o conjunto de notas unicamente permitidas para serem utilizadas em um determinado contexto, enquanto que o *sanchaaram* especifica “[...] quais notas devem ser sempre cantadas juntas e como se pode mover de nota em nota ao cantar / tocar essa melodia.” (KULSHRESHTHA, 2010, p. 228, tradução nossa).

Ainda acerca da natureza das movimentações melódicas, segundo Kulshreshtha (2010), podem ser lineares - com ou sem ondulações ou microtons (*gamakam*), bem como passarem de

⁴³ “Traditional ideals need not be overthrown by revolution or abandoned entirely. The new is incorporated so thoroughly that it is believed to be a return to the old and it becomes hopelessly difficult to disentangle objectively what musical developments come from where and when.”

uma nota mais baixa a uma mais alta (e vice-versa) enquanto ascendem e descendem. O autor ressalta também que tais regras de movimentação são responsáveis pela personalidade única ou conteúdo emocional de uma melodia (*bhaavam*), esclarecendo inclusive não ser raro o fato de existirem melodias que, embora compartilhem as mesmas notas, soam completamente distintas entre si “[...] devido a regras de movimento diferentes.” (KULSHRESHTHA, 2010, p. 228, tradução nossa).

De acordo com Sriram (1990), o *swara* (nota) é a unidade mais básica da música, indicando a “[...] posição no espectro audível ocupada por um som específico ou a afinação do som.” (SRIRAM, 1990, p. 2, tradução nossa). O autor complementa ainda que a posição espectral do som pode ser melhor descrita como *swara sthana*. Segundo Sriram (1990, p. 2), a divisão da oitava em doze *swara sthanas* foi um processo que evoluiu ao longo de milênios e ressalta que nos cantos védicos antigos utilizava-se apenas três *swaras sthanas* (denotados como normal, baixo e alto), enquanto que os cânticos védicos de períodos posteriores usavam até sete *swaras*, frequentemente descritos como os precursores do sistema *rāga*. Assim, os doze *swara sthanas* são geralmente considerados “[...] o número máximo de *sthanas* que um ouvido humano normal pode perceber como diferente sem muita dificuldade.” (SRIRAM, 1990, p. 2, tradução nossa). É relevante também, conforme ressalta o autor, que isto é de certa forma evidente, considerando o fato de que embora algumas formas antigas de música utilizem menos *swaras*, “[...] as formas atuais de muitos estilos de música clássica que evoluíram independentemente (incluindo ocidental, hindustani e carnática) usam apenas doze *swara sthanas* em uma oitava.” (SRIRAM, 1990, p. 2, tradução nossa).

Uma questão essencial para o entendimento acerca do funcionamento das alturas no contexto da música indiana é o fato de que esta, ao contrário da música ocidental, é baseada em posicionamento relativo das notas, isto é, as notas não possuem um tom fixo:

A nota *Sa* é o análogo da nota C. A tecla branca marcada como C é chamada como um *kattai* e as sucessivas teclas brancas recebem valores de dois *kattais*, três *kattais* e assim por diante. As teclas pretas recebem valores fracionários (um e meio, dois e meio e assim por diante). Observe que não há um tom de três e meio *kattai*. O acompanhamento *sruthi* (*tampoora* ou caixa *sruthi*) fornece o tom de referência e indicamos o tom de referência dizendo que alguém canta em um tom e meio de *kattai* ou uma *veena* é afinada em quatro e meio *kattais*. Isso significa simplesmente que o *Sa* foi definido para esse tom e todos os outros *swaras* ocupam *sthanas* correspondentes. A importância do *Sa* é que ele fornece a nota de fundação fixa sobre a qual o resto da música é construída. Essa nota fundamental também existe na música ocidental clássica e é indicada pelo nome da escala, por exemplo. Fá Maior indica que a música é criada usando F como nota de base. A nota de base pode ser discriminada

com um pouco de prática, uma vez que a música geralmente volta a residir na nota de base de vez em quando. (SRIRAM, 1990, p. 2, tradução nossa).⁴⁴

Assim, diante do entendimento acerca da concepção relativa das alturas, antes mesmo de se proceder em direção à estruturação dos *rāga*-s, convém especificar os nomes dados a cada um dos *swaras* na tradição musical carnática, sendo estes essencialmente sete, conforme listados (SRIRAM, 1990, p. 3):

- a) Shadjam (Sa);
- b) Rishabam (Ri);
- c) Gandharam (Ga);
- d) Madhyamam (Ma);
- e) Panchamam (Pa);
- f) Dhaivatham (Dha);
- g) Nishadam (Ni).

Segundo Sriram (1990, p. 3), os sete *swaras* possuem associações mitológicas com os sons produzidos por certos animais e, os seus respectivos nomes, por sua vez, se relacionam com os nomes destes. Contudo, embora tais associações mitológicas com os nomes de fato existam, o autor sugere também algumas possíveis origens destes, exemplificando que o nome Madhyamam pode estar relacionado à localização central, ou *madhya*, no contexto das sete notas, e que Panchamam é “[...] provavelmente derivado do número cinco, denotando a posição da nota.” (SRIRAM, 1990, p. 3, tradução nossa).

Os sete *swaras* básicos, conforme descreve Sriram (1990), ocupam, na realidade, vários *swaras sthanas*, e produzem dezesseis *swaras* que servem de base para o esquema do *rāga*. Deve-se ressaltar também que os *swara sthanas* são nomináveis e, a depender do *rāga*, o *swara* não é fixado a nenhum *sthana*, “[...] mas aparecem em várias localizações em torno de um *swara sthana* nominado em diferentes frases *swara*.” (SRIRAM, 1990, p. 4, tradução nossa).

⁴⁴ “The note Sa is the analog of the note C. The white key marked C is called as one kattai and the successive white keys are assigned values of two kattais, three kattais and so on. The black keys are assigned fractional values (one and a half, two and half and so on). Note that there is no three and a half kattai pitch. The sruthi accompaniment (tampoora or sruthi box) provides the reference pitch and we indicate the reference pitch by saying that somebody sings at one and half kattai pitch, or a veena is tuned to four and half kattais. This simply means that the Sa has been set to that pitch and all other swaras occupy corresponding sthanas. The importance of the Sa is that it provides the fixed foundation note upon which the rest of the music is built. Such a foundation note exists in classical Western music also and is indicated by the scale name eg. F-Major indicates that the tune is built using F as the base note. The base note can be discriminated with a little practice since the music generally returns to dwell on the base note every now and then.”

Contudo, em meio a essa aspecto característico de variação, os *swaras* Shadja e Panchama são considerados como uma espécie fundação sobre a qual o restante da melodia é construída, ocupando portanto *sthanas* fixos, que são, por sua vez, denotados como Prakruthi *swaras*, enquanto que todos os outros *swaras* são compreendidos como Vikruthi *swaras* (SRIRAM, 1990, p. 4). Por fim, Sriram (1990, p. 4) ressalta que estes dois *swaras* são comumente empregados sem nenhum *gamaka*.

Para uma melhor compreensão acerca da organização dos *swaras* e *swara sthanas* no contexto musical carnático, segue um quadro elaborado com base na disposição apresentada por Sriram (1990, p. 4):

Quadro 3 - Tabela de nomes e posições dos *swaras* na música carnática

Numeração do <i>sthana</i>	Nome	Notação / nome comum
1	Shadjam	Sa
2	Suddha Rishabam	Ra
3	Chatusruthi Rishabam	Ri
	Suddha Gandharam	Ga
4	Shatsruthi Rishabam	Ru
	Sadharana Gandharam	Gi
5	Anthara Gandharam	Gu
6	Suddha Madhyamam	Ma
7	Prati Madhyamam	Mi
8	Panchamam	Pa
9	Suddha Dhaivatham	Dha
10	Chatusruthi Dhaivatham	Di
	Suddha Nishadam	Na
11	Shatsruthi Dhaivatham	Dhu
	Kaisika Nishadham	Ni
12	Kakali Nishadham	Nu

Fonte: Adaptado de Sriram (1990, p. 4).

Os *rāga*-s são eventualmente definidos como tipos de melodia, enquanto que o sistema *rāga* consiste num método de organização de músicas com base em certos princípios naturais (SRIRAM, 1990, p. 6). Embora isto se deva ao fato de que músicas num mesmo *rāga* possuem

os mesmos *swaras* em várias combinações, Sriram ressalta que os *rāga*-s não são simplesmente “[...] coleções abstratas de *swaras* que ocorrem juntas para produzir uma melodia [...]” (SRIRAM, 1990, p. 6, tradução nossa), possuindo cada *rāga*, na verdade, o seu próprio *swaroopam* (forma ou imagem musical), que é definido por uma série de fatores, como os “[...] *swaras* usados, os *gamakas* dados a esses *swaras*, a sequência na qual os *swaras* ocorrem, etc.” (SRIRAM, 1990, p. 6, tradução nossa).

Esta definição de elementos em torno do *rāga* é chamada *rāga lakshanam* - mais destinada ao artista do que ao ouvinte - geralmente contendo “[...] os *arohanam* e *avarohanam*, detalhes dos *rāga chaya swaras*, *gamakas*, frases *swara* características e notas de uso geral.” (SRIRAM, 1990, p. 6, tradução nossa). Os *rāga chayas swaras* referem-se aos *swaras* mais responsáveis pela caracterização melódica do *rāga*, enquanto que *arohanam* e *avarohanam* referem-se respectivamente à sequência de *swaras* usada nas suas passagens ascendentes e descendentes - representando apenas “[...] um esboço esquelético sobre o qual o resto do *rāga* é formado (SRIRAM, 1990, p. 6, tradução nossa).”

Para Sriram (1990), é improvável que a seleção arbitrária de um conjunto de *swaras* produza um *swaroopam rāga* distinto e esta é a razão pela qual se atribui os fundamentos do sistema *rāga* à natureza. Tal opinião é explicada pelo autor:

Os *rāgas* que conhecemos são produtos de séculos de experimentação. Cada *rāgam* tem associado a si um sentimento que induz no ouvinte e no artista. Horas de prática dedicadas com um único *rāga* (*Saathakam*) resultam na realização da *rāga swaroota* por parte do artista e isso é frequentemente referido como a obtenção de um *Dharshan* desse *rāga* específico. A consequência infeliz disso é que vários artistas têm conceitos mentais ligeiramente diferentes de um único *rāga* e isso se manifesta em sua música. Mas a parte boa é que acrescenta uma variedade tremenda à música. Essa também é a razão pela qual a música (performance) carnática nunca pode realmente ser aprendida em um livro, mas precisa de um *Guru* que possa retratar o *rāga swaroota* de tal maneira que o aluno possa pegá-lo. Do ponto de vista do ouvinte, a realização do *rāga swaroota* significa que algumas das qualidades da música podem ser antecipadas e isso contribui muito para o prazer de ouvir. (SRIRAM, 1990, p. 6, tradução nossa).⁴⁵

⁴⁵ “The ragas that we know of are the products of centuries of experimentation. Each raga has associated with it a feeling that it induces in the listener and the performer. Hours of dedicated practice with a single raga (*Saathakam*) results in the realization of the raga swaroota on the part of the performer and this is often referred to as obtaining a *Dharshan* of that particular raga. The unfortunate consequence of this is that various performers have slightly different mental concepts of a single raga and this is manifest in their music. But the good part is that it adds a tremendous variety to the music. This is also the reason why Carnatic music (performance) can never really be learnt from a book but needs a *Guru* who can portray the raga swaroota in such a manner that the pupil can pick it up. From the viewpoint of the listener, a realization of the raga swaroota means that some of the qualities of the music can be anticipated and this contributes greatly to listening pleasure.”

Quanto à organização dos *rāga*-s, se enquadram em dois tipos – *melakarta* (*rāga*-s base) e *janya* (*rāga*-s derivados) – sendo que os *melakarta* possuem uma estrutural formal, seguindo um esquema bastante rígido de organização científica, enquanto que os *janya* “[...] estão enraizados no uso e podem evoluir com a música.” (SRIRAM, 1990, p. 6, tradução nossa). Os *melakarta rāga*-s se caracterizam pela utilização de todos os sete *swaras*, sendo que o *arohanam* e *avarohanam* são sempre *Sa-Ri-Ga-Ma-Pa-Dha-Ni-Sa* e *Sa-Ni-Dha-Pa-Ma-Ga-Ri-Sa*, em cuja especificidade do tipo é denotada pelo termo *sampoornam*, que indica integridade (SRIRAM, 1990, p. 6).

Devido à existência de múltiplos *swara shtanas* para *Ri*, *Ga*, *Ma*, *Dha* e *Ni*, é possível, através da combinação destes, a constituição de um sistema de *melakartas*, enquanto que qualquer *rāga* que não seja pertencente a este sistema é considerado um *janya rāga* (SRIRAM 1990, p. 6). Assim, *janya rāga*-s caracterizam-se pela ausência de notas no *arohanam* e/ou *avarohanam*, ou seja, a maneira mais simples de se obter este tipo de *rāga* consiste em deixar de fora um ou mais *swaras* no seu movimento ascendente ou descendente (SRIRAM, 1990).

Na música indiana, de uma forma geral, enquanto que o termo *rāga* é utilizado para se referir aos aspectos melódicos, o termo *tāla*, por sua vez, refere-se às características de pulso e ritmo, baseando-se em padrões cíclicos, sobre os quais se estruturam as composições (KULSHRESHTHA, 2010, p. 212). Segundo Datta (2012, p. 19), o ritmo ou *taalam* na música carnática consiste em pulsos regulares sobre os quais a composição é definida, determinando para cada composição o seu próprio *tāla*, transmitido desde a primeira até a última palavra da música. Assim, o *tāla* pode ser definido como a unidade básica e recorrente de uma composição ou improvisação, consistindo em um número definido de pulsos.

De uma maneira simples, Reina define o conceito de *tāla*, como “metro”:

Tala é o recipiente métrico, a estrutura [...] e o ponto de referência comum para todas as camadas de música empregadas na música carnática. De uma maneira simples, o *tala* pode ser traduzido como metro. A principal (e abrangente) diferença em relação a um metro ocidental é que os *talas* carnáticos são construídos seguindo regras específicas e estritas, e a construção interna derivada dessas regras realmente tem um efeito decisivo em muitas decisões musicais sobre onde as frases ou técnicas devem começar ou terminar. O principal papel do *tala* é proporcionar uma regularidade a todos os artistas, para que a ilusão contínua de mudanças de andamento e metro que as muitas técnicas proporcionam tenham um denominador comum constante ao longo de uma peça musical. (REINA, 2014, p. 3, tradução nossa).⁴⁶

⁴⁶ “Tala is the metric container, the framework (...) and the common reference point for all music layers employed in karnatic music. In a simple manner, tala can be translated as metre. The main (and far-reaching) difference with a western metre is that karnatic talas are constructed following specific and strict rules and the inner

Reina afirma que, com exceção de uma forma chamada Talamalika, além de danças e óperas, o *tāla* e o andamento na música carnática nunca mudam numa peça, permitindo, portanto, “[...] a proliferação de uma infinidade de técnicas que trabalham contra o pulso ou o ritmo, muitas vezes em diferentes camadas.” (REINA, 2014, p. 3, tradução nossa). Assim, o autor infere que, ao invés de se promover alterações no metro ou no andamento de uma composição, os músicos carnáticos preferem essa regularidade e referencial comum que o *tāla* proporciona (REINA, 2014, p. 3).

Para uma melhor compreensão acerca do *tāla* convém ressaltar que o seu sentido, na verdade, não é necessariamente “metro”, mas está relacionado a outro conceito que permeia o universo musical indiano, o conceito de *avartana* (ciclo) (REINA, 2014, p. 7). Segundo Reina (2014), todo o background sociocultural hindu criou um conceito que, de certo modo, se distancia do nosso conceito de métrica, embora seja comum a todas as culturas orientais de forma muito semelhante. Ainda assim, o autor sugere que no ocidente a noção mais próxima de “ciclo” pode ser encontrada em formas musicais como o *blues* de 12 compassos e a forma AABA (muito utilizada em diferentes eras do jazz e até mesmo em muitas fugas e cânones de Bach e seus contemporâneos) (REINA, 2014, p.7).

Desse modo, de acordo com Reina (2014), o que separa o ciclo do metro não é algo que envolve uma descrição precisa de regras (ao contrário de muitas técnicas da música carnática) mas, ao invés disso, estaria associado à qualidade de “narrativa”, baseado em uma estrutura que surge, se desenvolve e morre. Nesse sentido, o *tala* pode ser compreendido como uma estrutura primária que, tendo o seu comprimento associado a um determinado andamento, contribui para criar a noção de um segmento maior e recorrente de música, assim percebido como ciclo (REINA, 2014).

De acordo com Reina (2014, p. 3), existem diversos tipos de *tāla* – Suladi, Chapu, Shadanga, Shoshadanga, Janaka e Dhruvarupaka – sendo que cada um destes possui a sua própria norma construtiva. Segundo o autor, o tipo de construção mais utilizado nos últimos seis séculos no sul da Índia é o Suladi, ao passo que o mais abundantemente empregado por

construction derived from these rules do really have a decisive effect on many musical decisions as to where phrases or techniques should start or finish. The main role of the tala is to provide a regularity to all performers so that the continuous illusion of tempo and metre changes that the many techniques provide have a constant common denominator throughout a piece of music.”

músicos inovadores é do tipo Shadanga (REINA, 2014, p. 3). Reina (2014) esclarece ainda que os *tāla*-s do tipo Chapu são provenientes da música folclórica, enquanto que Shoshadanga, Janaka e Dhruvarupaka podem ser considerados como ramificações do tipo Shadanga. Os *tāla*-s aqui abordados serão unicamente os do tipo Suladi, considerando que as peças a serem analisadas no terceiro capítulo deste trabalho são inteiramente baseadas em seus subtipos.

Segundo Reina, a construção dos *tāla*-s Suladi corresponde a combinação de três *angas* que, embora não possuam uma tradução exata, têm o seu significado associado a ideia de “[...] blocos de construção de tamanho diferente.” (REINA, 2014, p. 3). De acordo com o autor, os *angas* utilizados na construção dos *tāla*-s Suladi podem ser Anudrutam (um pulso), Drutam (dois pulsos) e Laghu (podendo ser de três, quatro, cinco, sete ou nove pulsos), organizados de acordo com as convenções expostas no quadro 4 (REINA, 2014, p. 3):

Quadro 4 - Convenções sobre os *angas* nos *tāla*-s do tipo Suladi

<i>Angas</i>	Nº de Pulsos	Regra básica	Regra complementar
Anudrutam	1	Pode ser usado uma ou nenhuma vez	Deve ser precedido ou sucedido por um Drutam e nunca pode ser o primeiro ou último <i>anga</i> do <i>tāla</i>
Drutam	2	Pode ser usado uma, duas, ou nenhuma vez	Para utilizá-lo, ao menos um Laghu deve ser usado na construção do <i>tāla</i>
Laghu	3, 4, 5, 7, ou 9	Pode ser usado uma, duas ou três vezes	Uma vez que um número de pulsos é escolhido para um Laghu, este número deve permanecer para cada Laghu do <i>tāla</i>

Fonte: Adaptado de Reina (2014, p. 3).

Cada Laghu, por sua vez, possui um nome específico de acordo com a quantidade de pulsos, sendo estes: Tisra jati (três pulsos); Chatusra jati (quatro pulsos); Khanda jati (cinco pulsos); Misra jati (sete pulsos) e Sankirna jati (nove pulsos) (REINA, 2014, p. 4). No século XVI, segundo Reina (2014), os *tāla*-s e *rāga*-s existiam de maneira confusa, chegando até mesmo a variarem completamente de uma vila para outra, sendo que, à época, os *tāla*-s do tipo Shadanga eram os mais utilizados, tendo, contudo, atingido certos desenvolvimentos que os tornaram ingovernáveis. Nesse sentido é que Purandara Dasa se empenhou em organizar os

tāla-s num sistema concreto, unificando as diferenças extremas e possibilitando que todos os músicos o conhecessem, inventando, para tanto, sete categorias ou combinações, de acordo com a disposição dos seus respectivos *angas*, conforme especificadas por Reina (2014, p. 4). As letras aqui utilizadas para especificar de maneira abreviada os *angas* estão em conformidade com as sugeridas pelo autor citado, sendo estas: A (Anudrutam); D (Drutam) e L (Laghu). Os números que sucedem a abreviação do *laghu* referem-se à sua respectiva variação de número de pulsos (REINA, 2014, p. 5):

- a) Dhruva (L, D, L, L);
- b) Matya (L, D, L);
- c) Rupaka (D, L);
- d) Jhampa (L, A, D);
- e) Tripata (L, D, D);
- f) Ata (L, L, D, D);
- g) Eka (L).

Assim, considerando que o *laghu* pode variar o seu número de pulsos de acordo com os seus cinco *jatis*, formam-se portanto cinco variações para cada tipo de *tāla*, resultando em um total de trinta e cinco *tāla*-s, conforme especificados no quadro a seguir (REINA, 2014, p. 4)⁴⁷:

⁴⁷ De acordo com o autor referenciado, os *tāla*-s do tipo Suladi, conforme especificados no quadro, correspondem ao sistema utilizado em pelo menos 70% da música criada no sul da Índia.

Quadro 5 - Os trinta e cinco *tāla*-s do tipo Suladi

Categoria	Jati	Angas	Nome do <i>tāla</i>	Nº de pulsos
Dhruva	Tisra	L3 D L3 L3	Mani	11
-	Chatusra	L4 D L4 L4	Srikara	14
-	Khanda	L5 D L5 L5	Pramana	17
-	Misra	L7 D L7 L7	Purna	23
-	Sankirna	L9 D L9 L9	Bhuvana	29
Matya	Tisra	L3 D L3	Sara	8
-	Chatusra	L4 D L4	Sama	10
-	Khanda	L5 D L5	Udaya	12
-	Misra	L7 D L7	Urdina	16
-	Sankirna	L9 D L9	Rava	20
Rupaka	Tisra	D L3	Chakra	5
-	Chatusra	D L4	Patti	6
-	Khanda	D L5	Raja	7
-	Misra	D L7	Kula	9
-	Sankirna	D L9	Bindu	11
Jhampa	Tisra	L3 A D	Kadamba	6
-	Chatusra	L4 A D	Madhura	7
-	Khanda	L5 A D	Chana	8
-	Misra	L7 A D	Sura	10
-	Sankirna	L9 A D	Kara	12
Tripata	Tisra	L3 D D	Sankha	7
-	Chatusra	L4 D D	Adi	8
-	Khanda	L5 D D	Dushkara	9
-	Misra	L7 D D	Lila	11
-	Sankirna	L9 D D	Bhoga	13
Ata	Tisra	L3 L3 D D	Gupta	10
-	Chatusra	L4 L4 D D	Lekha	12
-	Khanda	L5 L5 D D	Vidala	14
-	Misra	L7 L7 D D	Loya	18
-	Sankirna	L9 L9 D D	Dhira	22
Eka	Tisra	L3	Suda	3
-	Chatusra	L4	Mana	4
-	Khanda	L5	Rata	5
-	Misra	L7	Raga	7
-	Sankirna	L9	Vasu	9

Fonte: Adaptado de Reina (2014, p. 5).

Embora exista a possibilidade de se modificar a divisão interna do *tāla*, é válido ressaltar, conforme explicado por Reina (2014, p. 6), que os músicos carnáticos se mostram mais focados em como desenvolver ideias dentro do *tāla*, não sentindo, portanto, tal necessidade. Por fim, é útil também distinguir dois aspectos do *tāla* que fazem referência aos seus tempos fortes e fracos, sendo estes, respectivamente, o *tāla sam* e *anga sam* (geralmente adicionando o nome do *anga* subsequentemente – *drutam sam*, *laghu sam*, etc.) (REINA, 2014, p. 6). Assim, a partir da delimitação e estruturação dos diferentes tipos de *tāla*, é possível enfatizar a sua construção por meio do desenvolvimento de frases que realcem as suas estruturas internas, embora este não venha necessariamente a ser o caso:

[...] possivelmente devido ao fato de que na música carnática há sempre um ‘conductor’ (alguém que mantém o *tala*), a música se desenvolveu muito mais na direção que a música ocidental se desenvolveu a partir do final do século XIX: o metro é um estrutura que não precisa ser articulada por meio de padrões, *vamps* ou melodias ou frases repetitivas em qualquer instrumento. Um grande número de culturas musicais molda um metro ou *tala* com essas formas. Mas o fato de a música carnática ser sempre conduzida (incluindo solos) permite que os músicos desenvolvam ideias de uma maneira muito mais abstrata, produzindo frequentemente polirritmos e polipulsos entre a camada melódica e a camada de percussão. (REINA, 2014, p. 6, tradução nossa)⁴⁸.

Desta forma, é possível inferir que, no decorrer de uma peça, relações de tensão e relaxamento são criadas ao redor do *tāla* a partir da utilização de técnicas e frases que se aproximam e se distanciam das suas estruturas internas, de modo que não é necessário ao músico carnático o reforço dos tempos fortes do *tāla* em questão para que haja uma efetiva apreensão do conteúdo musical por conta do ouvinte (REINA, 2014, p. 7).

Segundo Humble (2002), na música carnática, assim como em todos os sistemas indianos de um modo geral, há três tipos de andamento: rápido (*druta kālam*), médio (*madhyama kālam*) e lento (*cauka kālam*), sendo que os andamentos médio e lento são os mais escolhidos para as composições (HUMBLE, 2002, p. 29). Por outro lado, segundo Reina (2014, p. 7), a classificação dos andamentos - embora similar em relação às suas características - assume nomes um pouco diferentes, estando relacionados ao conceito de *laya* e raramente

⁴⁸ “ (...) possibly due to the fact that in karnatic music there is always a ‘conductor’ (someone keeping *tala*), music has developed much more in the direction that western music has developed from the end of XIX century onwards: the metre is a framework that does not need to be articulated by means of patterns, *vamps* or repetitive melodies or phrases in any instrument. A wide number of music cultures shape up a metre or *tala* with these ways. But the fact that karnatic music is always conducted (including solos), enables the musicians to develop ideas in a much more abstract way, frequently producing polyrhythms and polypulses between the melodic layer and the percussion layer.”

possuindo uma indicação precisa, mas, ao contrário, bastante aproximada, conforme a descrição:

- a) *Vilamba laya*: andamento lento (semínima geralmente entre 20 e 46);
- b) *Madhya laya*: andamento médio (semínima geralmente entre 48 e 66);
- c) *Druta laya*: andamento rápido (semínima geralmente acima de 70, indo raramente além de 130, com exceção dos *tāla*-s do tipo Chapu).

De acordo com Kulshreshtha (2010), a questão do metro na música indiana, mais do que em outros lugares, é fruto do desenvolvimento da prosódia e dos metros da poesia, considerando que por muito tempo a prosa era praticamente inexistente e, por isso, tudo era aprendido por meio do “[...] verso entoado a regras regulares.” (KULSHRESHTHA, 2010, p. 78, tradução nossa). Nesse sentido, segundo o autor, é válido notar que os autores indianos sempre deram grande ênfase às sílabas no verso, considerando que, devido a ausência de acento no verso indiano, o tempo é importante. Assim, tanto no sânscrito quanto nas línguas vernáculas, todas as sílabas são classificadas de acordo com o tempo, cuja unidade de tempo é um *mātrā*, embora unidades com valor inferior a um tempo também ocorram (KULSHRESHTHA, 2010, p. 78).

1.6 Aspectos do Konnakol

De acordo com Sankaran (2010), o conceito silábico é a fundação para todos os conceitos no sistema musical indiano, sendo que *akshara* (sílabas) é a unidade básica de pensamento e percepção. Assim, ideias musicais são concebidas e expressas em termos silábicos, memorizados por um sistema nativo de solmização, tornando-se “[...] palavras-fórmula para as estruturas metro-silábicas.” (SANKARAN, 2010, p. 1, tradução nossa). No universo percussivo indiano, os padrões rítmicos executados nos tambores também podem ser recitados, através da utilização de um vocabulário específico de sílabas fonéticas conhecido como *solkattu* (*sol* = sílaba; *kattu* = ramo, cacho, grupo) (SANKARAN, 2010, xi). Segundo Sankaran (2010, p. 1), sabe-se que sílabas linguísticas e padrões de tambor coexistiram por muito tempo, vindo, contudo, as sílabas que inicialmente serviam ao propósito de imitar os sons dos tambores se tornarem mais complexas e variadas, passando a constituírem uma arte em si mesma, o *Konnakkol*.

As origens do *solkattu*, segundo Sankaran (2010), remontam ao período do Natya Sastra (2º século), sendo que referências também são encontradas no trabalho literário Brhaddesi de Matanga, do século IX, no *Saṅgīta ratnākara* de Śārṅgadeva, do século XIII, bem como nas danças-drama Bhagavata Mela Natakams dos séculos XVI e XVII. Na verdade, segundo o autor, o que é hoje compreendido pelos percussionistas como *solkattu*, se fez presente no passado sobre os nomes de *sabdam* (literalmente som), *jathis* (padrões rítmicos), *pata* (lição falada) e *thaththakaram* (em referência ao *tha* como sílaba primária) de maneira apropriada ao seu respectivo contexto de uso (SANKARAN, 2010, p. 1).

Assim, é possível notar uma evolução gradual deste sistema, na medida em que a utilização destas sílabas na dança, no teatro e na música se popularizou e teve o seu repertório silábico incrementado devido a sua interação com a linguagem literária do sânscrito, bem como com outras linguagens regionais, a destacar o importante papel da língua dravidiana Tâmil na criação de sílabas “[...] bastante adequadas para a tradição percussiva do Sul da Índia.” (SANKARAN, 2010, p. 1, tradução nossa). Ademais, é conveniente ressaltar que a percussão que até certo período era apenas parte da dança e das danças-drama, assumiu um papel diferente com o surgimento de concertos de música - especialmente no século XVIII, quando os compositores da Grande Trindade, através dos *krti*-s (canções), *varnams* (estudos de concerto) e outros gêneros, fizeram com que a tradição de concerto se tornasse mais forte enquanto uma entidade separada, e, portanto, uma tradição própria de percussão de concerto emergiu (SANKARAN, 2010, p. 2).

Segundo Sankaran (2010), a combinação entre consonâncias e vogais da língua Tâmil, a partir do seu elaborado sistema de 12 vogais e 18 consonantes, exercem um papel proeminente no *solkattu* devido a qualidade de precisão no ataque presente em suas sílabas, permitindo ao praticante desta arte, em meio a uma série combinações de articulação e entoação, “[...] recitar em velocidades surpreendentes.” (SANKARAN, 2010, p. 2, tradução nossa). Um aspecto a ser notado em relação a interação entre o *solkattu* e a percussão é o fato de que, se por um lado o *solkattu* atua no sentido de imitar o que é realizado pelo tambor, por outro lado o tambor tende, da mesma forma, a imitar a linguagem criada pelo *solkattu*, levando esta arte a um estado elevado, que é o *konnakkol*, e até mesmo, por meio deste, incorporar parte do *talavadya kacceri*, que é um concerto dado por conjuntos percussivos do Sul da Índia (SANKARAN, 2010, p. 2).

Embora as sílabas que constituem o *solkattu* possam variar bastante em termos de escrita e sonoridade, convém apresentar algumas das suas principais possibilidades de combinação com certas unidades de medida, proporcionando, assim, um breve vislumbre das suas extensas

possibilidades de aplicação, conforme dispostas no quadro a seguir, baseado em adaptação ao que é proposto por Sankaran (2010, p. 4):

Quadro 6 - Principais associações numérico-silábicas do *solkattu* (1 a 10)

Silaba(s)	Unidade associada
Ta	1
Ta Ka	2
Ta Ki Ta	3
Ta Jo Nu	-
Ta Di Mi	-
Ta Ka Di Mi	4
Ta Ka Jo Nu	-
Ta Ri Ki Ta	-
Ki Ta Ta Ka	-
Ta Din Gui Na Tom	5
Ta Ka Ta Ki Ta	-
Ta . . Tom .	-
Ta Ki Ta Tom .	-
Ta Din . Gi Na Tom	6
Ta Ki Ta Ta Ki Ta	-
Ta Ka Ta Ka Di Mi	-
Ta Ri Ta Ka Jo Nu	-
Ta . Din . Gi Na Tom	7
Ta Ki Ta Ta Ka Di Mi	-
Ta Ka Ta Din Gi Na Tom	-
Ta Din . . Gi . Na . Tom	8
Ta Ki Ta Ta Din Gi Na Tom	-
Ta Ka Di Mi Ta Ka Jo Nu	-
Ta . Din . Gi . Na . Tom	9
Ta Ka Di Ku Ta Din Gi Na Tom	-
Ta Ka Di Mi Ta Ka Ta Ki Ta	-
Ta Ki Ta Ta Ki Ta Ta Ki Ta	-
Ta Ki Ta Tom . Ta Din Gi Na Tom	10
Ta Ki Ta Ta . Din . Gi Na Tom	-
Ta Ka Di Ku Ta Din . Gi Na Tom	-

Fonte: Adaptado de Sankaran (2010, p. 4).

1.7 Formas musicais

No que se refere às formas musicais carnáticas, de acordo com Humble (2002), “[...] as duas formas musicais mais importantes são *krti* e *rāgam tānam pallavi*.” (HUMBLE, 2002, p. 30, tradução nossa). Com base em Humble (2002), é possível inferir que enquanto o *krti* teria se originado a partir das formas musicais mais antigas e populares, tendo então atingido, de um modo geral, um padrão ABCB, o *rāgam tānam pallavi*, por outro lado, envolve em sua estrutura tríplice um tipo de desenvolvimento, permeada pela aplicação de diferentes tipos de técnicas, assumindo portanto um caráter mais progressivo (HUMBLE, 2002, p. 32).

Numa perspectiva mais recente, Ranjani e Sreenivas (2013) apresentam um modelo hierárquico que sistematiza a relação entre estas, com base na própria variedade presente no típico concerto, a partir de três critérios: ritmo, percussão e estruturas silábicas repetitivas. No sentido de se obter alguma compreensão sobre o que caracterizam diferentes formas musicais na música carnática, serão descritas seis destas, com base nos autores citados, conforme listadas (RANJANI; SREENIVAS, 2013, p. 1):

- a) *Alapana*;
- b) *Thanam*;
- c) *Thillana*;
- d) *Viruttam*;
- e) *Thani-avartanam*;
- f) *Krti*.

Segundo Ranjani e Sreenivas (2013, p. 1), todas estas formas se inserem em alguma das duas grandes categorias: *manodharma* (improvisado) ou *kalpita* (já composta). Contudo, para além desta distinção elementar, o que os autores propõem enquanto classificação, segmentando o conteúdo musical do concerto em várias partes, objetiva atender ao propósito de estudantes e apreciadores que eventualmente se interessem em concentrar em alguma destas (RANJANI; SREENIVAS, 2013, p. 1).

Alapana refere-se a uma improvisação essencialmente melódica, realizada através da exposição de um *rāga*, sem uma estrutura rítmica predefinida, sendo constituída por uma série de frases cuja função primordial é criar a atmosfera para uma composição a ser apresentada subsequentemente (RANJANI; SREENIVAS, 2013, p. 1). De acordo com Ranjani e Sreenivas

(2013), a duração do *alapana* pode variar entre um e quarenta e cinco minutos, a depender do gosto e estado de espírito do intérprete, bem como da composição a ser apresentada subsequentemente. Também é comum nos concertos vocais o *alapana* ser perseguido por um acompanhante melódico e, eventualmente, ser sucedido por um improviso solo deste mesmo acompanhante (RANJANI; SREENIVAS, 2013, p. 2).

Segundo Ranjani e Sreenivas (2013), outro tipo de forma musical voltada para a improvisação melódica é o *thanam*, sendo este, contudo, incorporado a um ritmo moderado, quase sempre concebido sem percussão. Na forma atual, é concebido como parte integrante do *ragam-thanam-pallavi* (ou RTP, como é popularmente conhecido) de um concerto (RANJANI; SREENIVAS, 2013, p. 2).

Um *viruttam*, segundo Ranjani e Sreenivas (2013), consiste em um verso devocional e métrico, apresentado em alguma das línguas indianas, cantado como música improvisada, sendo geralmente elaborado sobre um *rāga* ou *ragamalika* – “[...] em que a sequência de *rāgas* é usada para cada verso de uma determinada composição.” (RANJANI; SREENIVAS, 2013, p. 2, tradução nossa). É válido ressaltar que embora no seu verso haja uma estrutura métrica definida, um *viruttam* é desprovido de ritmo e, portanto, “[...] pode não ser identificável na música.” (RANJANI; SREENIVAS, 2013, p. 2, tradução nossa).

Os solos percussivos no concerto carnático são chamados de *thani-avarthanam*, momento em que são demonstradas habilidades técnicas e criativas (RANJANI; SREENIVAS, 2013, p. 1). Estes geralmente seguem a performance principal do concerto e, na presença de múltiplos percussionistas, alternam entre si, seguidos pelo grupo na convenção, mantendo o andamento durante toda a seção (RANJANI; SREENIVAS, 2013, p. 2).

De acordo com Ranjani e Sreenivas (2013), um *Thillana*, por sua vez, consiste em uma performance enérgica e popular, originada para a dança, realizada ao final do concerto. Embora a maior parte desta performance consista na utilização de um conjunto limitado de “[...] expressões melódicas síncronas de sílabas rítmicas sem sentido, [...] o seu verso final consiste de letra similar a de um *krti*.” (RANJANI; SREENIVAS, 2013, p. 2, tradução nossa).

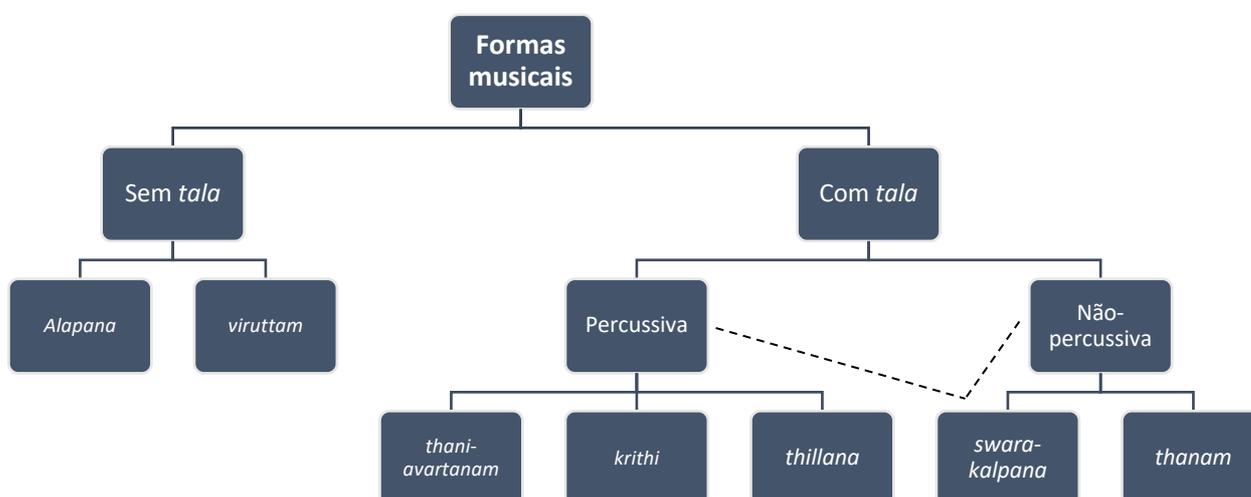
Um *krti*, em essência, é uma peça musical previamente composta, possuindo uma subestrutura: *pallavi*, *anupallavi* e *charana* – aproximadamente correspondentes a verso e refrão na música ocidental. Algumas destas composições, segundo Ranjani e Sreenivas, também incluem *chittai swaras*, “[...] que são feitos apenas das sílabas indianas de solfejo.” (RANJANI; SREENIVAS, 2013, p. 2, tradução nossa).

Um *swara kalpana* é também uma performance melódica improvisada, em que se utiliza ritmo e apenas sílabas do solfejo indiano, necessitando o intérprete estar em conformidade com

a gramática do *rāga* em questão, bem como com as regras do *swarakalpana* (RANJANI; SREENIVAS, 2013, p. 2). Segundo os autores citados, embora esta consista num *manodharma sangeeta*, isto é, numa improvisação, pode soar para um ouvinte leigo como uma forma muito similar à seção *chittai swara* de um *krti*, que, por outro lado, é *kalpita sangeeta* (peça musical) (RANJANI; SREENIVAS, 2013, p. 2).

O diagrama a seguir ilustra a proposta de sistematização hierárquica destas formas de acordo com os autores citados⁴⁹:

Diagrama 1 – Classificação hierárquica das formas musicais num concerto carnático



Fonte: Adaptado de Ranjani; Sreenivas (2013, p. 2).

1.8 Performance

Do ponto de vista da performance na música carnática (embora várias questões já tenham sido descritas até aqui), convém ressaltar alguns aspectos fundamentais, dentre eles: o contexto da performance, a disposição do *ensemble* carnático, questões interpretativas e elementos básicos do recital.

⁴⁹ De acordo com Ranjani e Sreenivas (2013, p. 2), a forma musical *swara-kalpana* pode ou não conter acompanhamento percussivo, a depender do desejo do intérprete, funcionando, portanto, de modo híbrido na classificação hierárquica proposta pelo diagrama.

Com relação ao contexto em que ocorre a performance, conforme já destacado, a música no sul da Índia sempre esteve bastante ligada à tradição brâmane e, portanto, pode-se dizer que a atmosfera de devoção e louvor presente nas composições do seu repertório permeia de modo natural todo o contexto performático. Contudo, pode-se dizer que esta característica pertinente à música carnática não esteve necessariamente isenta de ameaças.

De acordo com Neuman (2014), devido ao crescente domínio político e islâmico da corte a partir do século XII no norte da Índia, o foco da atenção musical e o lócus da música mudaram, de certa forma, do templo para a corte, embora este não tenha sido um fenômeno imediato e absoluto, de modo a coexistirem situações diversas - como por exemplo haverem músicos hindus nas cortes islâmicas e mulçumanos nas hindus, enquanto que os templos, como ainda hoje fazem, continuaram a apadrinhar músicos e, da mesma forma, continuou a haver músicos da corte no sul da Índia até este século (NEUMAN, 2014, p. 105). Nesse contexto é que, segundo Neuman (2014), em oposição a um modelo cortês e “secular” do Norte, emergiu um ideal de preservação da tradição sacra através de um modelo imagético do músico do indiano do Sul, conforme descrito:

Tyagaraja, evitando as performances da corte, forneceu o modelo contínuo no Sul de como a música deveria ser definida, pelo menos culturalmente como um ideal cultural, mesmo para músicos da corte. Da mesma forma, o modelo ideal para locais de espetáculos permaneceu o templo ou o *ashram*, mesmo para artistas e público da corte. Até hoje, esse modelo persiste nas apresentações de concertos contemporâneos, nas quais as apresentações de música e dança são sempre iniciadas com uma homenagem a uma divindade. (NEUMAN, 2014. p. 105, tradução nossa)⁵⁰.

Com relação ao ato da performance em si, de acordo com Kulshreshtha (2010), a música carnática é geralmente executada por um pequeno grupo de músicos – consistindo, de modo um geral, em um artista principal, um acompanhamento melódico, um acompanhamento rítmico e um drono - que se apresentam sentados num palco elevado. A função do drono na música carnática é a de fornecer estabilidade, podendo ser equiparada à função da harmonia na música ocidental, sendo que o instrumento tradicionalmente usado para exercer esta função nas apresentações é a *tambura*, embora, conforme ressalta Kulshreshtha (2010, p. 227), este

⁵⁰ “Tyagaraja, eschewing court performances, provided the continuing model in the South of how music was to be defined, at least culturally as a cultural ideal, even for court musicians. Similarly the ideal model for performance venues remained the temple or ashram, even for court performers and audiences. To this day, this model persists in contemporary concert performances, in which both music and dance performances are always initiated with an homage to a deity.”

instrumento tem sido cada vez mais substituído por caixas *sruti* e, mais recentemente, pela *tambura* eletrônica.

Segundo Kulshreshtha (2010), as apresentações podem ser musicais ou dramático-musicais, sendo que os recitais musicais são vocais ou de natureza puramente instrumental, enquanto que os dramático-musicais se referem a Harikatha. Contudo, segundo o autor, independentemente do tipo a ser considerado, o que é essencialmente apresentado são as composições que formam o núcleo desse gênero musical (KULSHRESHTHA, 2010, p. 227).

Num recital vocal, como exemplo descritivo, o conjunto pode se estruturar com um ou mais vocalistas como intérpretes principais e instrumentos como a vina e/ou flauta como acompanhantes, embora geralmente o vocalista seja acompanhado por um violinista à sua esquerda (KULSHRESHTHA, 2010, p. 227). O acompanhante rítmico, por sua vez, geralmente toca um *mridangam*, sentado do lado oposto, de frente para o violinista, embora outros instrumentos de percussão como o *ghatam*, *kanjira* e *morsing*, também sejam frequentes, acompanhando o instrumento de percussão principal e tocando “[...] numa maneira quase contrapontística⁵¹ em relação ao pulso.” (KULSHRESHTHA, 2010, p. 227, tradução nossa). Apesar disso, segundo o autor, o objetivo dos instrumentos acompanhantes é muito mais o de seguir a melodia e manter o pulso, fazendo parte integrante de todas as composições apresentadas, seguindo e aumentando de perto as frases melódicas executadas pelo vocalista, enquanto que o vocalista e o violinista costumam se revezar enquanto “[...] elaboram ou exibem criatividade em seções como *raga*, *niraval* e *kalpanaswaram*.” (KULSHRESHTHA, 2010, p. 228, tradução nossa).

Ainda sobre aspectos relacionados a performance, Kulshreshtha (2010) enfatiza a importância da interatividade no conjunto musical:

Ao contrário dos concertos de música hindustani, onde uma tabla acompanhante pode manter os pulsos sem seguir as frases musicais às vezes, na música carnática os acompanhantes precisam seguir os meandros da composição, pois existem elementos de percussão como o *eduppu* em várias composições. Alguns dos melhores concertos apresentam uma boa interação com os principais músicos e acompanhantes trocando notas e músicos acompanhantes prevendo as frases musicais do vocalista. (KULSHRESTHA, 2010, p. 228, tradução nossa).⁵²

⁵¹ Sobre esse aspecto de contraponto em relação ao pulso podemos nos referir como “contramétrica”.

⁵² “Unlike Hindustani music concerts, where an accompanying tabla player can keep beats without following the musical phrases at times, in Carnatic music, the accompanists have to follow the intricacies of the composition since there are percussion elements such as *eduppu* in several compositions. Some of the best concerts feature a good bit of interaction with the lead musicians and accompanists exchanging notes, and accompanying musicians predicting the lead singer's musical phrases.”

Do ponto de vista interpretativo, de modo contrastante à música hindustani, a música carnática é ensinada e aprendida por meio de composições que, ao mesmo tempo em que codificam diversos detalhes, também oferecem espaço para a livre improvisação, de modo que toda interpretação de uma composição musical carnática já é considerada, por si só, diferente e única, tanto por incorporar elementos da visão do compositor, como também da interpretação do músico executante (KULSHRESHTHA, 2010, p. 204). De maneira simples, Kulshreshtha (2010, p. 204) afirma que uma composição musical carnática possui em realidade dois elementos, sendo um mais propriamente musical (envolvendo questões técnicas e aspectos cambiantes ou improvisatórios), enquanto que o outro, mais abrangente, se refere ao sentido, conceito ou ideia geral que permeia a música específica em questão, sendo assim mais precisamente transmitido através da composição em si.

Assim, Kulshreshtha (2010) correlaciona o aspecto vocal da música carnática à ideia da transmissão do conteúdo:

Provavelmente é por esse fato que a maioria das composições musicais carnáticas são compostas para cantar. Além da rica experiência musical, cada composição traz à tona o conhecimento e a personalidade do compositor e, portanto, as palavras são tão importantes quanto o próprio elemento musical. Isso representa um desafio especial para os músicos porque a apresentação dessa música não envolve apenas tocar ou cantar as notas musicais corretas; espera-se que os músicos compreendam o que foi transmitido pelo compositor em várias línguas e cantem frases musicais que atuam para criar o efeito pretendido pelo compositor em sua composição. (KULSHRESHTHA, 2010, p. 204, tradução nossa).⁵³

Desse modo, é possível notar que o aspecto interpretativo no ato da performance carnática transcende o conhecimento técnico musical, permeando aspectos relacionados ao sentido da composição em si, a serem apreendidos com base no contexto e conteúdo lírico fornecidos pelo compositor da música em questão.

Diante do breve panorama apresentado sobre a música carnática, considero possível compreender um pouco a cerca do que permeia essa tradição. No próximo capítulo serão exploradas questões relacionadas às manifestações interculturais promovidas por músicos da tradição jazzística a partir do contato com influências indianas.

⁵³ “It is probably because of this fact that most Carnatic music compositions are composed for singing. In addition to the rich musical experience, each composition brings out the knowledge and personality of the composer, and hence the words are as important as the musical element itself. This poses a special challenge for the musicians because rendering this music does not involve just playing or singing the correct musical notes; the musicians are expected to understand what was conveyed by the composer in various languages, and sing musical phrases that act to create the effect that was intended by the composer in his/her composition.”

2 ELEMENTOS DA MÚSICA INDIANA NO JAZZ

Antes de tratarmos acerca da influência da música indiana sobre o jazz, adentrando propriamente no âmbito da interculturalidade musical discutida neste trabalho, convém ressaltar que o próprio jazz, enquanto gênero, surgiu como uma manifestação musical resultante da interação entre tradições culturais distintas. De acordo com Toby Wren (2015), tendo surgido no caldeirão cultural de New Orleans logo após a virada do século XX, o jazz era baseado em uma síntese do ragtime, blues e outros elementos culturais populares e, em meio a esse contexto, também era ligado à expressão individual, exigindo dos músicos o desenvolvimento de uma identidade própria - fato que pode ser observado desde as primeiras gravações em que traços distintos de personalidade tornam-se evidentes – contribuindo, portanto, através da busca de modos individuais de expressão, para a formação de novas manifestações híbridas, com incorporação de influências da América do Sul, África e Índia, dentre outras (WREN, 2015, p. 115). Assim, é possível observar que, de certo modo, a ideia de interculturalidade está presente no contexto do jazz desde as suas primeiras manifestações e, portanto, permeia a sua própria raiz histórica.

Este capítulo estrutura-se em duas partes: inicialmente pretende-se discorrer especificamente sobre a influência da música indiana no âmbito do jazz, identificando alguns dos músicos responsáveis pelos processos de interação entre tais gêneros de modo geral, desde os seus precursores – em geral influenciados pela concepção musical hindustani – como também, posteriormente, serão tratados assuntos relacionados a pesquisas de músicos contemporâneos dedicados à aplicação de recursos musicais derivados do universo musical propriamente carnático.

Desse modo, não serão necessariamente abordadas neste capítulo questões propriamente técnicas em torno da utilização de dispositivos derivados da tradição musical carnática - ficando esta análise reservada ao último capítulo, em que será estritamente realizada sobre as composições elaboradas durante o processo de desenvolvimento desta pesquisa. Portanto, convém ressaltar que este capítulo consiste essencialmente em uma abordagem descritiva em torno das contribuições que alguns músicos de jazz de diferentes períodos realizaram ou vêm realizando no sentido da interação entre estas linguagens de modo a oferecer parâmetros para a discussão das eventuais contribuições que a realização deste trabalho, por meio das composições apresentadas no último capítulo, possam oferecer.

2.1 Precusores da interculturalidade Indo-jazzística

De acordo com Wren (2015, p. 50), no que se refere a jazz carnático⁵⁴, uma figura chave do período inicial do jazz é Dave Brubeck. Segundo o autor, a gravação de uma *jam session*, em 1958, entre o baterista Joe Morello (integrante do grupo de Brubeck) e o percussionista Pallani Subramania Pillai (*mridangam*) seria o exemplo mais antigo de colaboração entre jazz e música clássica indiana (WREN, 2015, p. 51). De certo modo, conforme ressalta Wren (2015), este registro revela genuinamente o experimentalismo da interação intercultural:

A gravação revela uma interação espontânea e altamente experimental, em vez de uma tentativa de desenvolver uma composição ou abordagem específica, a esse respeito, semelhante à gravação de Brubeck / Raghu (1967). A gravação coincidiu com a turnê mundial de Dave Brubeck, realizada na Polônia, Índia, Turquia, Sri Lanka, Afeganistão, Paquistão, Irã e Iraque. O baterista de Brubeck, Joe Morello, é ouvido trocando improvisações com o *mridangam vidvān* Pallani Subramania Pillai, a gravação demonstrando claramente a interação energética entre os dois bateristas principais. (WREN, 2015, p. 51, tradução nossa).⁵⁵

Segundo Warren R. Pinckney (1989), nos Estados Unidos, no final da década de 1950, músicos de jazz começaram a demonstrar interesse pela música clássica indiana, particularmente pelas suas qualidades espirituais, evidente nos trabalhos de músicos como John Coltrane e Don Ellis⁵⁶. Segundo o autor, os experimentos realizados por estes músicos teriam inspirado muitos músicos norte-americanos de jazz a explorarem a música do Oriente Médio e da Índia, sendo que alguns destes, como o saxofonista Sonny Rollins e o trompetista Maynard Ferguson, inclusive visitaram a Índia no final dos anos 1960 (WARREN R. PINCKNEY, 1989, p. 8).

⁵⁴ Embora o termo “jazz carnático” tenha um caráter relativamente híbrido, podendo assim remeter a músicos do sul da Índia que tocam jazz, a sua utilização neste trabalho refere-se justamente ao contrário, ou seja, músicos de jazz que utilizam aplicam em seus respectivos trabalhos conceitos provenientes da música carnática.

⁵⁵ “*The recording reveals a spontaneous and highly experimental interaction, rather than an attempt to develop a specific composition or approach, in that respect, similar to the Brubeck/Raghu recording (1967). The recording coincided with the Dave Brubeck world tour, which took in Poland, India, Turkey, Sri Lanka, Afghanistan, Pakistan, Iran and Iraq. Brubeck’s drummer, Joe Morello, is heard to trade improvisations with mridangam vidwan Pallani Subramania Pillai, the recording clearly demonstrating the energetic interplay between the two master drummers.*”

⁵⁶ Para uma melhor compreensão sobre os influxos da música Indiana na obra do compositor norte-americano Don Ellis, consultar a dissertação de mestrado de Gumbosky (2014) “*Os ‘novos ritmos’ de Don Ellis: considerações analíticas e perceptivas*”.

Embora a influência da música indiana sobre a obra destes músicos não seja necessariamente e/ou estritamente carnática, considero útil observar um pouco da trajetória destes, com o intuito de identificar alguns dos motivos pelos quais o interesse por tal cultura se revela presente em suas respectivas obras, bem como de que modo a influência destes repercute na contemporaneidade. Por motivos diretamente relacionados às influências musicais que, de algum modo, me conduziram à realização deste trabalho (assim como à elaboração das composições durante esta pesquisa) serão aqui abordadas questões relacionadas às respectivas trajetórias de dois músicos específicos: John Coltrane e John McLaughlin.

Segundo Clements (2009, p. 156), John Coltrane esteve na vanguarda de muitas direções importantes do jazz nas décadas de 1950 e 1960, incluindo as que foram rotuladas como *hard bop*, *modal jazz*, *avant-garde jazz* e *world music*, tendo focado os seus interesses, nos seus últimos anos de vida, progressivamente em direção ao estudo da música e espiritualidade indianas. O autor afirma que, embora a sua música tenha permanecido enraizada no jazz, tais explorações podem ser consideradas uma parte importante do desenvolvimento do estilo pessoal de Coltrane (CLEMENTS, 2009, p. 156).

De acordo com Turner (1975), Coltrane começou a olhar conscientemente em direção ao Oriente em busca de ideias musicais e inspiração em meados de 1960, quando começou a se corresponder com Ravi Shankar e demonstrar ávido interesse em filosofia e música Oriental, concentrando, no caso desta, a sua atenção no *rāga* indiano para incorporar alguns dos seus elementos em sua própria música – considerando, por exemplo, “*India*” como uma composição que sintetiza isso (TURNER, 1975, p. 9). Paralelo ao interesse pela Índia, Turner (1975, p. 9) ressalta também a influência que um amigo exerceu sobre John, estimulando o interesse pela cultura e música africana, sendo estas, por sua vez, representadas na composição “*Africa*”.

O autor sugere que a inclinação de Coltrane às culturas indiana e africana indicavam novas tendências em sua música - relacionadas às premissas que estas culturas evocam - considerando que toda a vida é sagrada e, a música, uma expressão da vida, devendo, portanto, os ideais e princípios que nela residem serem aplicados a todos os aspectos da existência (TURNER, 1975, p. 9). Assim, em comparação à perspectiva ocidental – que vê a arte como uma entidade cujas ideias e princípios estão acima das aplicações sociais e busca limitá-la a uma classe de pessoas - Turner sugere que o que Coltrane estava tentando dizer com “*Africa*” e “*India*” era que estava na hora de “[...] reavaliar as estruturas de valor ocidentais e mudar o papel da arte na sociedade.” (TURNER, 1975, p. 9, tradução nossa).

Segundo Chari (2001), nos anos 1950 e 1960 os músicos afro-americanos estavam buscando inspiração em culturas não-ocidentais, incluindo África e Índia, que estavam fortemente ligadas a desenvolvimentos na arena política com o surgimento do movimento de consciência negra na América e a independência de vários países africanos (além da Índia que já havia conquistado independência dos ingleses em 1947). O autor sugere que nessa época o pensamento político indiano já havia levado a sua mensagem à América Negra e África, considerando por exemplo a influência de Gandhi sobre Martin Luther King Jr (CHARI, 2001, p. 266).

Quanto aos aspectos propriamente relacionados à influência da música indiana na sonoridade de John Coltrane, Versace (2013, p. 104) sugere que os acompanhamentos de McTyner ao piano – por meio da utilização de harmonias quartais e do *pedal point* – remetiam ao drono indiano, contribuindo para a mentalidade de fluxo livre que John estava a empreender. Além disso, o autor afirma que as músicas de Coltrane passaram a refletir cada vez mais melodias indianas e ornamentações exóticas, tendo inclusive o som do sax tenor se modificado, abandonando a característica inicialmente empregada – mais leve e obviamente influenciada por Charlie Parker – passando então a se tornar mais “[...] pesado, redondo, cortante, cheio e barulhento.” (VERSACE, 2013, p. 104, tradução nossa).

De acordo com Chari (2001, p. 267), o aspecto da improvisação modal (improvisação sobre escalas ou modos em vez de progressões de acordes), a utilização do sax soprano (cuja sonoridade é similar ao *shenai* e *nagaswaram* - instrumentos indianos de palheta dupla) e até mesmo o uso do baixo e piano na criação de uma “âncora tonal” (similar ao uso do drono na música clássica indiana) são evidências da influência da música indiana em sua obra. Assim, o autor sugere que embora Coltrane não tenha usado dispositivos específicos da música indiana, o seu trabalho foi influenciado pelo “espírito”, “energia” ou “essência” da música indiana (CHARI, 2001, p. 268).

Segundo Clements (2009, p. 156), para além do interesse por escalas não-ocidentais e do conceito de *rāga* (que embora possa possuir as mesmas notas que alguns modos em certos casos, transcende o conceito de escala), Coltrane também demonstrava consciência acerca do conceito de *rasa* (emoção ou humor), o que corroborava para a visão mística de Coltrane acerca do potencial da música em afetar as emoções humanas e influenciar o mundo físico ao seu redor.

Contudo, embora Coltrane estivesse a olhar para a música e o pensamento indiano com o intuito de aprimorar as suas concepções musicais e espirituais, Clements (2009, p. 160)

afirma que é difícil encontrar aplicações literais de ideias musicais propriamente indianas, tanto em suas composições como improvisações, tendo, na verdade, se inspirado em uma grande diversidade de modelos musicais através dos quais criou um estilo único e bastante pessoal. Ainda assim, Clements (2009) faz referência a algumas possíveis aplicações literais da música indiana em sua obra, afirmando que para além dos aspectos modais e referências ao drono, Coltrane também frequentemente empregava uma forma de organização estrutural através da qual ele poderia explorar diferentes permutações de um certo conjunto de notas – um conceito conhecido na Índia como *vikriti*, presente na música indiana desde o período védico (CLEMENTS, 2009, p. 161). Outro conceito citado pelo autor neste contexto é o *alap*, parte introdutória nas performances de música clássica indiana, sem condicionamento a *tāla* e andamento, em que é possível explorar diferentes maneiras de se atingir as notas de um *rāga* (CLEMENTS, 2009, p. 162). Ademais, de acordo com Clements (2009, p. 164), o interesse por compassos não-usuais, a expansão do tempo de improvisação e intensidade espiritual podem ser interpretados como aspectos da influência musical indiana em seu trabalho.

O aspecto espiritual da música indiana é comumente referenciado na obra de Coltrane. Segundo Stitt (2012), Coltrane teria iniciado o seu “despertar espiritual” em 1957, dois anos após ter se casado com uma convertida islâmica - Juanita Naima Grubb - passando então, a partir do início dos anos 1960, a abandonar o vício em álcool e heroína e retornar a um período produtivo, tocando como *sideman* em muitas bandas. Segundo o autor, além da influência do Islã e das religiões orientais (evidentes em seus trabalhos a partir de 1957), John também teve contato com a Cabala, Krishnamurti, yoga, astrologia e hinduísmo, além de outras religiões orientais - incorporando cânticos destas em várias de suas composições (STITT, 2012, p. 153).

De acordo com Clements (2009, p. 165), a pianista Alice Coltrane – esposa de John em seu segundo casamento – também gravitou muito fortemente em direção à música e espiritualidade indianas após a morte de seu marido, revelando uma profunda conexão com os seus ideais - tendo inclusive batizado o seu segundo filho com John com o nome de Ravi, em homenagem ao músico indiano Ravi Shankar. Após a morte de John, Alice também continuou a empregar elementos da música e espiritualidade indiana em seus trabalhos, agregou músicos da banda de John - Pharoah Sanders (sax) e Rashied Ali (bateria) - e fez uso da *tanpura* (dentre outros recursos) em álbuns subsequentes, tornou-se uma discípula avançada de Swami Satchidananda e fundou em 1975 o Centro Vedanta na Califórnia do Norte, mantendo uma profunda conexão com a Índia ao longo de sua vida (PORTER, 1998, p. 297 apud CLEMENTS, 2009, p. 157).

Em meio às influências já comentadas, dentre outras, Hamilton-Poore (2013) sintetiza a trajetória da última década de vida de John Coltrane, bem como a interação entre as suas sensibilidades musicais e espirituais:

Também está claro que, depois de 1957, a música e a espiritualidade tornaram-se inextricavelmente conectadas a Coltrane e permaneceriam assim até sua morte em 1967. Juntamente com sua prática incansável, Coltrane começou a estudar e se basear nas teorias de George Russell e seu Conceito Lídio Cromático de Organização Tonal - um trabalho que aspirava a fornecer, por meio da teoria e composição musical, "um caminho para a experiência religiosa e espiritual". Enquanto Coltrane estudava os escritos dos místicos hindus e sufis, e enquanto o movimento de independência pós-colonial emergiu internacionalmente, ele começou a assimilar elementos das práticas musicais africanas, do Oriente Médio e das Índias Orientais. À medida que o movimento pelos direitos civis ganhou impulso nos Estados Unidos, Coltrane começou a explorar com mais frequência as raízes do jazz no blues, spirituals e na estética afro-americana das igrejas negras-americanas. As diversas sensibilidades espirituais e musicais de Coltrane se informaram e se influenciaram mutuamente e criativamente. (HAMILTON-POORE, 2013, p. 190, tradução nossa).⁵⁷

O legado de John Coltrane, segundo Clements (2009, p. 166), fez com que muitos músicos notáveis de jazz da geração seguinte olhassem para as suas explorações em torno da música indiana, a exemplo de John McLaughlin, Dave Liebman e Jan Garbarek. De acordo com o autor, embora nenhum desses músicos tenha tocado com Coltrane, há um reconhecimento por parte de cada um em relação à influência deste em seus respectivos estilos, sendo que o guitarrista britânico John McLaughlin é em si um grande representante da fusão entre o jazz e a música indiana (CLEMENTS, 2009, p. 166).

Para Ribeiro (2012, p. 22), embora Coltrane tenha buscado traduzir a música hindustani em seus temas e improvisações, percebe-se apenas uma “aura” desta em sua música, considerando que a sua formação com Ravi Shankar teve somente um breve início e John veio a falecer meses antes de iniciar o seu aprofundamento com o sitarista. Segundo o autor, as composições de importantes instrumentistas de jazz passaram a ter conteúdo mais claramente direcionado pela música hindustani somente alguns anos mais tarde, a partir de trabalhos e

⁵⁷ “It is also clear that, after 1957, music and spirituality became inextricably connected for Coltrane and would remain so until his death in 1967. Along with his relentless practice, Coltrane began studying and drawing upon the theories of George Russell and his Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization—a work that aspired to provide, through musical theory and composition, “a pathway to religious and spiritual experience.” As Coltrane studied the writings of Hindu and Sufi mystics, and as the postcolonial independence movement emerged internationally, he began to assimilate elements of African, Middle Eastern, and East Indian musical practices into his own. As the civil rights movement gained momentum in the United States, Coltrane began more frequently to explore jazz’s roots in the blues, spirituals, and African American-black church aesthetics. Coltrane’s diverse spiritual and musical sensibilities informed and influenced each other, mutually and creatively.”

pesquisas mais aprofundadas como, a exemplo de John McLaughlin, através da formação da Mahavishnu Orchestra⁵⁸ e, posteriormente do grupo Shakti⁵⁹. Sobre formação destes grupos, segundo Fischlin (2010, p. 1), a condução da Mahavishnu Orchestra entre 1971 a 1976 (e posteriormente entre 1984 a 1987) representou uma síntese de musicalidade extraordinária e novas explorações sônicas, antes mesmo de adentrar no universo híbrido (ocidente-oriental/norte-sul) do grupo Shakti. De acordo com Rosenberg (2013), o primeiro álbum da Mahavishnu Orchestra, *The Inner Mountain Flame* (1971), captura o *ethos* musical de McLaughlin de maneira mais completa do que as suas primeiras e mais tradicionais gravações. O autor sugere que, com este grupo, McLaughlin estava tentando fazer música além de categorias, mesclando influências do rock, jazz e música indiana, lançando diversos álbuns sob este nome antes do grupo original se dissolver em 1975. Ademais, quanto ao projeto subsequente de McLaughlin, o grupo Shakti, Rosenberg (2013, p. 47) afirma que este representa de certa forma uma continuação da Mahavishnu Orchestra, embora, por outro lado, também represente uma ruptura, tentando, através deste grupo acústico, fundir a música do ocidente com os estilos carnáticos da Índia.

Em entrevista concebida a Fischlin (2010), o próprio McLaughlin comenta a respeito da sua inclinação à música indiana, fim da Mahavishnu Orchestra e início do Shakti:

John McLaughlin: Ao descobrir a música indiana, tomei consciência dos talentos estupendos na improvisação que viviam e trabalhavam na música indiana. Desde que eu cresci me banhando com a música de Miles e Coltrane, e particularmente desde que descobri a dimensão "espiritual" na música indiana, era inevitável que eu me sentisse atraído por essa música. Não se esqueça que Coltrane, em uma gravação, '*A Love Supreme*', integrou a dimensão espiritual ao jazz. Este era um novo jazz que se inspirava nas tradições da Índia. Eu apenas dei um passo adiante estudando com o Dr. Ramanathan no Wesleyan, e mais tarde com Pandit Ravi Shankar em particular. Recordo que não é por acaso que o filho de Coltrane se chama Ravi. Eu conheci Zakir Hussain em 1969, tornei-me amigo e, posteriormente, conheci o violinista L. Shankar, que era sobrinho do percussionista do Dr. Ramanathan Ramnad Raghavan, que apareceu na primeira edição do Shakti. Havia tanta alegria em tocar juntos (uma alegria que existe até hoje) que a escrita estava na parede para o fim da Mahavishnu e o nascimento do Shakti. (FISCHLIN, 2010, p. 6, tradução nossa).⁶⁰

⁵⁸ A Mahavishnu Orchestra foi um conjunto de jazz-rock com influências indianas liderada por John McLaughlin. O conjunto teve duas formações: a primeira em 1971 (com McLaughlin, Jah hammer, Rick Laird, Billy Cobham e Jerry Goodman) e a segunda em 1974 (incluindo vários músicos novos) (YOUNG, 2015, p. 35).

⁵⁹ A primeira formação do grupo Shakti (1974) era composta por John McLaughlin (tocando uma guitarra acústica modificada para lembrar o som da vina), Lakshminarayana Shankar (violino), Zakir Hussain (tabla) e T.H. Vinayakram (gatham) (KALMANOVITCH, 2003).

⁶⁰ "John McLaughlin: On discovering Indian music, I became aware of the stupendous talents in improvisation that lived and worked in Indian music. Since I'd grown up bathing in the music of Miles and Coltrane, and particularly since I'd discovered the "spiritual" dimension in Indian music, it was inevitable that I be drawn to this music. Don't forget that Coltrane, in one recording, "*A Love Supreme*," integrated the spiritual dimension

De acordo com Ribeiro (2012, p. 22), John McLaughlin iniciou os seus estudos com o mestre indiano Sri Chimnoy (residente nos Estados Unidos durante a década de 1960), embora a repercussão dos seus estudos só tenha se tornado perceptível a partir de 1971, com o lançamento do álbum “*My Goal's Beyond*”, em que une a sua guitarra acústica às tablas e tamburas.

Segundo Fludd (2016), embora a história da cultura indiana no mundo ocidental tenha começado bem antes da década de 1970, e a música, em particular, obtido notoriedade a partir da década de 1950 (devido aos esforços de artistas como Yehudi Menuhin, Ravi Shankar, Ali Akbar Khan e The Beatles, dentre outros), a música indiana que estava se popularizando era essencialmente hindustani, enquanto que a carnática era (e até certo ponto ainda é) comparativamente menos bem-sucedida a nível internacional e comercial. Fludd (2016, p. 39) ressalta que essa situação não passou despercebida pelos músicos indianos, de modo que Balachander, por meio de uma turnê instrumental em 1961 conhecida como Sangheeta Madras (constituída por apresentações com palestras sobre a música hindustani e carnática), começou a tentar trazer a música carnática para o mundo ocidental. Para o autor, embora as apresentações tenham tido sucesso na época, Balachander não tinha o mesmo apoio artístico ocidental que, por exemplo, Yehudi Menuhin forneceu a Ravi Shankar - por meio de frequentes aparições na televisão, gravações em LP e concertos - de modo que somente na década de 1970, mais de vinte anos após o sucesso da música hindustani no ocidente, é que a música carnática começou a receber atenção popular, justamente através da música do guitarrista John McLaughlin.

Também no caso de John McLaughlin, assim como no de John Coltrane, a relação com a música indiana estava ligada à questão da dimensão espiritual. De acordo com Fischlin (2010), numa entrevista em dezembro de 2010, McLaughlin discute acerca de algumas das suas influências espirituais desde o encontro na biblioteca da Sociedade Teosófica de Londres com os livros de Sri Ramana Maharshi - cuja prática do silêncio simbolizava seu estado de *moksha* (liberação espiritual) - sob a influência do filósofo Douglas Harding, a quem McLaughlin considera um análogo ocidental de Maharshi. Nesse sentido, o autor complementa:

into jazz music. This was a new jazz that was itself drawing upon the traditions of India. I just went one step further by studying with Dr. Ramanathan at Wesleyan, and later with Pandit Ravi Shankar privately. I would remind you that it is no coincidence that Coltrane's son is named Ravi. I had met Zakir Hussain in 1969, became friends, and subsequently [met] violinist L. Shankar, who was the nephew of Dr. Ramanathan's percussionist Ramnad Raghavan, who appeared in the first edition of Shakti. There was such joy in playing together (a joy that exists to this day) that the writing was on the wall for the end of Mahavishnu and the birth of Shakti.”

Tendo vindo de uma família agnóstica onde Deus era ‘apenas uma palavra’, McLaughlin passou anos explorando questões espirituais, desde os primeiros encontros até os posteriores com o sufismo (a prática mística islâmica de entrar na presença do Divino), cinco anos como seguidor do professor espiritual indiano Sri Chinmoy (1931-2007), e uma profunda experiência em um mosteiro trapista que mudou sua direção espiritual para longe de Chinmoy (FISCHLIN, 2010, p. 2, tradução nossa).⁶¹

Contudo, nesta mesma entrevista, McLaughlin acrescenta uma perspectiva diferenciada acerca da questão da espiritualidade e faz referência a Miles Davis como alguém que o serviu como uma espécie de “guru”, ao lembrar que, em 1970, o trompetista lhe disse que era a hora de formar a sua própria banda - uma diretriz que levou John à criação da Mahavishnu Orchestra e um contrato com o produtor Clive Davis na CBS (FISCHLIN, 2010, p. 3). Ainda nesse sentido, segundo o próprio McLaughlin, de certo modo, o aspecto espiritual da música resulta também em certa falácia, considerando que ao final somos todos seres espirituais, de modo que ninguém é mais espiritual do qualquer um, concluindo ao final que ele próprio se considera apenas um guitarrista e, para ele, a música é a única mensagem (FISCHLIN, 2010, p. 3).

Em outra entrevista, McLaughlin afirma que “[...] a verdadeira realização na vida não é ensinada no sistema educacional do Ocidente” (MCLAUGHLIN et al., 2016, p. 366, tradução nossa). Segundo John, no Oriente, a verdadeira realização na vida é conhecida como iluminação, de modo que os caminhos para esse estado foram elucidados por milhares de anos pelos grandes homens e mulheres do Oriente (MCLAUGHLIN et al., 2016, p. 366).

McLaughlin (2016, p. 365) afirma ainda que no período da contracultura, nos anos 1960, ele próprio, assim como muitos músicos e artistas, tiveram experiências de abertura mental e expansão para diferentes níveis de consciência através da utilização de LSD e mescalina, dentre outras substâncias, cujo principal resultado foi trazer à tona questões existenciais sobre o próprio ser, Deus, a infinitude do universo e o motivo pelo o qual vivemos. Ainda nesse sentido, John afirma que esses questionamentos foram abordados por milhares de anos na Índia e na China, de modo que essas culturas desenvolveram maneiras específicas de encontrar respostas corretas que pudessem resultar em trazer um pouco de iluminação para todas as nossas vidas (MCLAUGHLIN et al., 2016, p. 365). John conclui este raciocínio afirmando que, diante disso, foi natural que ele e a sua geração se voltasse para a Índia e China, em busca de ajuda para

⁶¹ “Having come from an agnostic family where God was “just a word,” McLaughlin has spent years exploring matters of the spirit, from these early encounters to later encounters with Sufism (the Islamic mystical practice of coming into the presence of the Divine), five years as a follower of Indian spiritual teacher Sri Chinmoy (1931-2007), and a profound experience at a Trappist monastery that changed his spiritual direction away from Chinmoy.”

encontrar as respostas certas para estes questionamentos (MCLAUGHLIN et al., 2016, p. 365). Por fim, McLaughlin (2016) correlaciona as suas referências indianas, espirituais e musicais a obra de John Coltrane, como um fator significativo em sua vida:

Principalmente na Índia, os caminhos da iluminação não estão separados da vida em geral e da música em particular. A música da Índia integra todas as dimensões do ser humano, das mais caprichosas às mais sublimes; mas foi necessário o trabalho do falecido grande John Coltrane para trazer com sucesso a consciência da natureza divina e verdadeira do ser humano para o jazz por meio de sua gravação na década de 1960, 'A Love Supreme': uma gravação que mudou minha vida. (MCLAUGHLIN et al., 2016, p. 365, tradução nossa).⁶²

Ademais, no que se refere à improvisação, McLaughlin (2016) ressalta alguns fatores que se correlacionam, por assim dizer, com a percepção da realidade, o estado de consciência do indivíduo e, por isso, com questões espiritualmente influenciadas pela cultura indiana.

Além dos trabalhos realizados por John Coltrane e John McLaughlin como significativas realizações interculturais entre a música da Índia e o jazz, também é possível fazer referência a diversos outros músicos que, de algum modo, contribuíram para tal interculturalização. De acordo com Evans (2014), os saxofonistas Yusef Lateef, Charles Loyd, Dave Liebman, Joe Harriot, Jan Garbarek e Charlie Munro estão entre os que exploraram o modalismo em suas músicas, refletindo as suas interpretações dos sons e filosofias indianas. A autora ressalta que alguns colaboraram inclusive com músicos hindustanis como Ali Akbar Khan, Zakir Hussain, e Badal Roy, enquanto outros, como John Handy, George Brooks e La Monte Young, empreenderam um estudo mais amplo da música hindustani (EVANS, 2014, p. 19).

De um modo geral, conforme apresentado neste subcapítulo, a inclinação de músicos de jazz em direção a influências musicais indianas foi um processo que se iniciou no final dos anos 1950 e repercutiu, principalmente a partir dos anos 1960 e 1970, na obra de instrumentistas e improvisadores relevantes, de modo que, por razões diversas, conforme aqui exposto até então, questões relacionadas a espiritualidade estiveram quase sempre relacionadas à busca pelo aprofundamento nos conceitos vinculados à cultura e música indianas, resultando, por

⁶² *"In India particularly, the ways of enlightenment are not separate from life in general and music in particular. The music of India integrates all the dimensions of the human being, from the most capricious to the most sublime; but it took the work of the late great John Coltrane to successfully bring the awareness of the divine and true nature of the human being into jazz through his recording in the 1960s, 'A Love Supreme': a recording which changed my life".*

consequente, em manifestações musicais com características que evidenciam tendências à transculturalidade.

2.2 Estruturas carnáticas no jazz contemporâneo

Pretende-se aqui discorrer brevemente sobre alguns dos principais trabalhos acadêmicos recentemente realizados e dedicados ao estudo acerca da interação entre elementos musicais provenientes do universo musical carnático e do jazz contemporâneo. O objetivo central deste capítulo consiste em observar aspectos em pesquisas atuais e relevantes que evidenciem estratégias desenvolvidas e utilizadas por músicos e acadêmicos em direção a perspectivas musicais transculturais na contemporaneidade.

Nesse sentido, serão expostos os motivos propulsores de cada uma destas pesquisas, seus principais objetivos, metodologias adotadas e resultados criativos. Desse modo, acredito ser possível compreender um pouco acerca do modo como estes músicos se relacionam com os seus objetos de pesquisa, além de permitir um maior aprofundamento nas discussões sobre interculturalidade e tendências transculturais.

Considero o procedimento de discussão acerca destas teses um recurso útil para eventual comparação com os procedimentos apresentados no terceiro capítulo deste trabalho, em que serão analisadas as estruturas rítmicas carnáticas implementadas na série de composições próprias elaboradas durante o período de realização desta pesquisa. Não serão, no entanto, realizados procedimentos minuciosos de análise sobre cada um destes trabalhos, considerando que isto já está feito pelos seus respectivos autores.

Assim, este subcapítulo pretende esclarecer um pouco acerca dos critérios adotados por alguns músicos de jazz contemporâneo no desenvolvimento de estratégias para implementação de procedimentos musicais carnáticos em seus respectivos trabalhos e pesquisas.

De antemão, convém ressaltar que os autores aqui discutidos proveem diferentes *backgrounds*, tanto em relação a suas respectivas formações musicais, quanto no que se refere à maneira como estes passaram a ser influenciados pela música carnática. Contudo, é possível afirmar que o interesse por ritmo (ou questões a este relacionadas) é observado como um aspecto comum nas trajetórias das experiências aqui descritas. Os cinco autores aqui referidos, todos de nacionalidade australiana, são:

- a) Toby Wren, compositor e guitarrista, doutor pela Griffith University;
- b) Sandy Evans, compositora e saxofonista, doutora pela Mcquiere University;
- c) Darren Moore, compositor e baterista, doutor pela Griffith University;
- d) Lisa Young, compositora e vocalista, doutora pela Monash University;
- e) Lyndon Gray, compositor e contrabaixista, doutor pela University of Adelaide.

De acordo com Toby Wren (2015, p. 131), ao ouvir em 2004 uma gravação de U. Srinivas interpretando Siddhi Vanayakam, ele iniciou uma espécie de busca que o fez perceber na música carnática a realização das ideias rítmicas que vinha perseguindo em seu próprio trabalho, muito além do que ele próprio havia até então concebido. O autor afirma que grande parte do motivo pelo despertar do seu interesse pela música carnática foi devido à maneira como essa tradição desenvolveu sua abordagem em torno do ritmo, complementando inclusive que sempre esteve interessado por ritmos incomuns.

Também como exemplo, sobre o seu *background* como saxofonista, estudos e influência da música carnática em sua própria música, Sandy Evans (2014) sintetiza:

Eu sou uma saxofonista, improvisadora e compositora residente em Sydney. Em 1996, sentei-me no palco em Nova Delhi como membro da Australian Art Orchestra (AAO) e ouvi Guru Kaaraikkudi Mani (Mani-Sir) executar um Tani Avartanam de tirar o fôlego com o tocador de ghatam T.V. Vasan. Essa seria a primeira de muitas vezes que experimentaria a energia, imaginação, intuição, intelecto, virtuosismo, tradição, inovação, calor e humanidade deste renomado tocador de mridangam. A colaboração da AAO com Mani-Sir é contínua. Durante nossas colaborações, ele costumava expressar sua crença de que o sistema rítmico carnático tinha muito a oferecer a todos os músicos. Minhas primeiras incursões criativas ‘no fogo’ das ideias rítmicas carnáticas foram como compositora. Alguns anos se passaram antes que eu pudesse ver um caminho para essa matriz rítmica como uma improvisadora em um instrumento melódico. (EVANS, 2014, p. 2, tradução nossa).⁶³

Ainda nesse contexto, mais diretamente relacionado ao ritmo, o baterista Darren Moore (2013, p. 23) afirma que o que inicialmente o atraiu para os ritmos carnáticos foi o fraseado inerente aos designs rítmicos - em particular o uso de pausas (*kaarvai*) que funcionam como

⁶³ “I am a Sydney based saxophonist, improviser, and composer. In 1996 I sat on stage in New Delhi as a member of the Australian Art Orchestra (AAO) and heard Guru Kaaraikkudi Mani (Mani-Sir) perform a breathtaking Tani Avartanam with ghatam player T.V. Vasan. That was to be the first of many times I would experience the energy, imagination, intuition, intellect, virtuosity, tradition, innovation, warmth, and humanity of this renowned mridangam player. The AAO’s collaboration with Mani-Sir is ongoing. During our collaborations, he would often express his belief that the Carnatic rhythmic system had much to offer all musicians. My first creative forays ‘into the fire’ of Carnatic rhythmic ideas were as a composer. It was to be some years before I could see a way into this rhythmic matrix as an improviser on a melody instrument.”

recurso para separar grupos maiores e são consideradas igualmente importantes para os agrupamentos rítmicos que separam.

Segundo Lisa Young (2015, p. 1), a inspiração para a sua pesquisa vem da sua própria dedicação à arte do *konnakkol*, e em meio a isso, como compositora e cantora improvisadora, encontra-se imersa no desenvolvimento de uma linguagem vocal expressiva, considerando a influência contínua desta arte no corpo do seu trabalho criativo desde 1994. Segundo a autora, o ritmo sempre foi parte integrante da sua experiência musical, tanto como praticante quanto como expectadora, ressaltando também que os músicos de jazz com quem colaborou estão empenhados em explorar conceitos como pulsação, subdivisão rítmica e fraseado, sobreposição polirrítmica e compassos ímpares, bem como se mostram interessados em discutir a maneira como a subdivisão interna da métrica contínua contribui para a experiência geral de tempo e *groove* (YOUNG, 2015, p. 11).

De acordo com o contrabaixista Lyndon Gray (2017, p. 8), o seu interesse pela música carnática (nos aspectos rítmicos, em particular) deriva de sua influência em vários músicos de jazz australianos contemporâneos, incluindo Toby Wren, Adrian Sherriff, John Rodgers e Sandy Evans. Sobre a forma como esta influência se manifesta no trabalho destes músicos, bem como em relação à difusão da música carnática e hindustani, o autor comenta:

Eu descobri que a produção criativa desses artistas trazia a marca de uma abordagem rítmica fascinante que mais tarde descobri que havia surgido de suas investigações pessoais sobre as tradições musicais da música carnática do sul da Índia. No mundo ocidental, tem havido menos exposição a essa tradição, pois muitos dos artistas indianos proeminentes (como Shankar, Zakir Hussain e Trilok Gurtu) foram treinados na tradição hindustani do norte da Índia. A música carnática e a música hindustani, no entanto, surgem historicamente da mesma raiz e, como tal, têm muitos aspectos semelhantes. Por exemplo, a maioria dos entusiastas da música ocidental está familiarizada com o instrumento de percussão hindustani, a tabla. Seu análogo no mundo carnático é o tambor de duas cabeças, o mridangam. (GRAY, 2017, p. 8, tradução nossa).⁶⁴

Com relação às perguntas que norteiam tais pesquisas, é possível afirmar que, de um modo geral, giram em torno da busca por respostas em relação à aplicação de estruturas rítmicas da música carnática em contexto diversos - incluindo a improvisação - e à criação de expressões musicais inter e/ou transculturais.

⁶⁴ “I found the creative output of these artists all bore the mark of a fascinating rhythmic approach which I later discovered had sprung from their personal investigations into the musical traditions of South Indian Carnatic music. In the Western world there has been less exposure to this tradition as many of the prominent Indian artists (such as Shankar, Zakir Hussain and Trilok Gurtu) were trained in the North Indian Hindustani tradition. Carnatic and Hindustani music nevertheless spring from the same root historically and as such have many similar aspects. For example, most Western music enthusiasts will be familiar with the Hindustani percussion instrument, the tabla. Its analogue in the Carnatic world is the two-headed drum, the mrdanga.”

A pesquisa de Wren (2015), por exemplo, se baseia em três perguntas principais: como nós podemos ouvir, entender e criar melhor em contextos híbridos interculturais, qual a relação entre cultura e improvisação musical e como os músicos interagem através da improvisação no trabalho intercultural.

Também nesse sentido, no caso de Evans (2014), de modo um pouco mais abrangente, a pesquisa se orienta por perguntas diversas que giram em torno da aplicação de princípios provenientes da música carnática, estratégias para a aplicação destas em um contexto intercultural, implicações na improvisação e composição, tipos de efeitos gerados por diferentes combinações instrumentais e interações de grupo, assim como de que maneira os fatores estéticos e culturais formam o processo musical e o seu resultado no caso de estudo da sua própria pesquisa. Assim, a autora explora estas questões através do desenvolvimento criativo, composição, ensaio, performance e gravação dos três projetos de prática criativa que integram o seu trabalho (EVANS, 2014, p. 3).

No que se refere aos objetivos específicos em cada um dos trabalhos aqui comentados, embora sejam distintos uns dos outros, ao mesmo tempo é possível inferir que todos abordam um mesmo objetivo geral que se revela justamente por meio da implementação de dispositivos carnáticos em suas respectivas buscas artísticas.

De acordo com Evans (2014), a música intercultural do jazz carnático é criada em um campo dinâmico e altamente carregado de mudanças, em que vários pontos de vista coexistem e expressam conexões com suas histórias musicais, culturais e pessoais e respostas a novos relacionamentos, sons e processos, de modo que, na medida em que o conhecimento individual e em grupo cresce, também crescem as escolhas sobre o uso criativo desse conhecimento. Assim, a autora objetiva em seu trabalho identificar, gerar e desenvolver abordagens efetivas para a colaboração intercultural entre músicos de jazz e músicos carnáticos, bem como produzir resultados artisticamente consistentes em tais colaborações (e através destas), de modo que estas respeitem e integrem as respectivas preferências estéticas dos indivíduos em questão (EVANS, 2014, x).

De modo um pouco mais específico, Moore (2013) objetiva investigar o impacto do aprendizado dos ritmos carnáticos em seu próprio desempenho na bateria, examinando como tais ritmos se manifestaram extemporaneamente durante a improvisação e detalhando quais são os desenvolvimentos em sua prática performática. Segundo o autor, ao colocar a sua própria prática no centro da investigação, o seu projeto visa observar a influência do aprendizado dos ritmos carnáticos na sua maneira de tocar bateria em um contexto de performance (MOORE,

2013, p. 23). Nesse sentido, Moore (2013, p. 23) afirma que a sofisticação do sistema rítmico carnático é inerente às abordagens de composição e improvisação usadas pelos praticantes desse campo, sugerindo que muitos estudiosos da música consideram o sistema rítmico da Índia como o mais desenvolvido do mundo, particularmente notável por seu tratamento completo e lógico do movimento no tempo.

Também numa perspectiva mais específica, Young (2015, p. 12) afirma que o objetivo de sua pesquisa é fornecer uma articulação da perspectiva de um praticante no sentido de levar a tradição do *konnakkol* para um contexto criativo ocidental, bem como investigar os processos envolvidos na criação da música, incluindo a integração e a influência do *konnakkol* em sua composição intitulada “*The Eternal Pulse*”.

Por outro lado, num sentido mais amplo, Gray (2017, p. 10) afirma que objetiva pesquisar dispositivos rítmicos carnáticos da literatura contemporânea, a influência da música carnática no jazz, gravar performances de algumas dessas obras, identificar dispositivos rítmicos que mostrem potencial para novos desenvolvimentos, criar exercícios e estruturas para integração desses dispositivos no seu próprio vocabulário de jazz, implementar metodologia planejada por meio da prática pessoal e em grupo, gravar apresentações para exibir o efeito das implementações realizadas em seu vocabulário e apresentar e explicar a metodologia como ferramenta pedagógica em uma exegese que acompanha as gravações.

Wren (2015) utiliza em seu trabalho uma metodologia etnográfica para explorar a relação entre músicos e culturas e propõe um novo entendimento acerca da improvisação baseado na investigação literária de diversas disciplinas como psicologia cognitiva, sistemas adaptáveis complexos, incorporação e relatos etnográficos dos improvisadores. O autor também se utiliza do arcabouço crítico da interculturalidade discursiva como recurso para o desdobramento do intercâmbio intercultural através da análise da sua obra musical (WREN, 2015, p. 3).

Nesse sentido, Wren (2015) baseia a sua escrita na tradição da etnomusicologia e usa uma “descrição densa” - proposta por Geertz (1973) - para analisar os processos de criação musical e performance (MYERS, 1992, p. 12 apud WREN, 2015, p. 20). O autor afirma que a música e o fazer musical são primariamente analisados como processos, em vez de produtos, e comenta acerca da problemática em relação à comparação cultural no âmbito da etnomusicologia, bem como a relação desta com o contexto da sua própria pesquisa:

Embora historicamente dentro da etnomusicologia a noção de comparação cultural tenha sido problemática, é inevitável que a comparação seja usada na discussão do hibridismo. A comparação não é empreendida aqui com base na necessidade de identificar proveniência ou superioridade, mas sim no espírito de celebrar e aprender com a diferença cultural, e como base para o desenvolvimento de uma teoria do hibridismo musical. Este escrito aborda os apelos para ‘microestudos’ que melhoram a nossa compreensão da produção musical no mundo, particularmente na Ásia-Pacífico (Wolf, 2009, p. 6) e nas zonas fronteiriças (Stokes, 2004, p. 63). [...] Durante esta pesquisa, adotei a perspectiva do observador-participante, trabalhando e comentando os fatores sociais e culturais que cercam a música e sua produção. (WREN, 2015, p. 20, tradução nossa)⁶⁵.

Assim, o autor propõe um quadro crítico intercultural discursivo testado através da análise de dois casos de estudo provenientes da sua própria prática intercultural, que envolve a música carnática e a tradição do jazz contemporâneo e afirma que a combinação desses sistemas musicais cria desafios particulares nas fases de composição, colaboração e performance que são exploradas na análise dos dois casos de estudo propostos (WREN, 2015, p. 19).

Segundo Wren (2015, p. 20), o campo de trabalho configurado em sua pesquisa não segue o paradigma tradicional da etnomusicologia de um ano ou mais de imersão no campo em questão, tendo, ao invés disso, se baseado numa coleção de experiências em Chennai (Índia) e Brisbane (Austrália). Segundo o autor, esta pesquisa de campo foi estendida em direção ao estudo da literatura carnática impressa, prática do *solkattu* e aplicação deste na guitarra, além da tomada de lições e entrevista a músicos via Skype, enquanto que, paralelamente a isso, ocorreu um processo de descoberta por meio do fazer musical em ensaios e performances de composições híbridas voltadas para a exploração de sinergias e dissonâncias entre o jazz e a música carnática (WREN, 2015, p. 21).

Em sua pesquisa, Evans (2014, viii) sugere que diversos componentes musicais, culturais e estéticos convergem quando músicos carnáticos e jazzistas colaboram entre si. Segundo a autora, a improvisação, enquanto parte integrante da prática musical tanto no jazz como na música carnática, atua como uma comunalidade que motiva e guia colaborações interculturais (EVANS, 2014, viii).

⁶⁵ “While historically within ethnomusicology the notion of cultural comparison has been problematic, it is inevitable that comparison is used in the discussion of hybridity. Comparison is not undertaken here based on a need to identify provenance or superiority, rather it is done in the spirit of celebrating and learning from cultural difference, and as a basis for developing a theory of musical hybridity. This writing addresses calls for ‘microstudies’ that enhance our understanding of music making in the world, particularly in the Asia-Pacific (Wolf 2009, p. 6), and in border zones (Stokes, 2004, p. 63). (...) During this research I have adopted the perspective of the participant-observer, working within and commenting on the social and cultural factors surrounding the music and its production”.

Evans (2014) realiza o seu estudo baseado em sua perspectiva de saxofonista e compositora residente em Sydney, cujos projetos de prática criativa são “*Cosmic Waves*”, “*Mantratronic*” e “*Meetings at the Table of Time*” – documentados em dois CDs de gravações de estúdio, um CD de apresentações ao vivo na Índia e um portfólio de partituras. Segundo a autora, a colaboração e o estudo com o percussionista carnático Guru Kaaraikkudi e o seu conjunto Sruthi Laya, bem como com o vocalista e sitarista carnático Sarangan Sriranganathan foram fundamentais para o seu trabalho criativo (EVANS, 2014, vii). Ademais, Evans (2014, vii) afirma que as áreas investigadas em seu trabalho incluem a aplicação de princípios rítmicos e melódicos carnáticos em um contexto intercultural, bem como papéis instrumentais e orquestração, além do diálogo musical improvisado.

Segundo Evans (2014), a justificativa para a realização da sua pesquisa está relacionada à busca por avanços no entendimento sobre a música intercultural do jazz carnático através da realização dos seus três projetos criativos. A autora se apoia na definição de Candy (2006) sobre a ideia de pesquisa empírica (que se chama atualmente de Pesquisa Artística), afirmando que esta se trata de uma investigação original realizada a fim de obter novos conhecimentos parcialmente por meio da prática e dos resultados desta (EVANS, 2014, p. 2).

Moore (2013) define o seu projeto de pesquisa como a documentação de uma jornada de desenvolvimento centrada na incorporação de elementos rítmicos da música carnática em uma prática musical existente, explorando o processo de transformação que ocorre como resultado da incorporação de tais elementos ao seu próprio estilo de tocar bateria.

Segundo Moore (2013, i), o seu trabalho se concentra em examinar a sua forma de tocar bateria em duas gravações distintas, apresentadas como trabalhos criativos da pesquisa, enfatizando o “áudio-como-pesquisa” de modo a colocar a escuta como método central de transmissão. Nesse sentido, o autor afirma que as obras criativas podem ser consideradas os veículos primários através dos quais ocorre a investigação da prática performática, com a exegese servindo para colocar as gravações em um contexto de pesquisa escrita, bem como fornecendo a base necessária e a estrutura contextual para os trabalhos criativos (MOORE, 2013, i). Sobre os seus trabalhos criativos, bem como a forma como eles são analisados, Moore explica:

O primeiro trabalho criativo intitulado ‘*Isolation has its Advantages*’ (2009) é gravado pelo *Darren Moore Quintet*, de Cingapura, e enquadra a prática da performance dentro de um contexto de quinteto de jazz. O segundo trabalho criativo intitulado ‘*Territorium*’ (2011) apresenta improvisações de bateria de Darren Moore e o percussionista carnático Suresh Vaidyanathan, enquadrando a prática da performance

dentro de um contexto de duo de percussão. Através da codificação dos elementos rítmicos carnáticos em material relacionado com temas, seleções da performance de bateria de ambas as gravações são transcritas e analisadas para examinar a manifestação dos elementos rítmicos carnáticos. (MOORE, 2013, ii, tradução nossa).⁶⁶

No âmbito da realização do seu trabalho criativo, Moore (2013, p. 29) ressalta que a tentação de pré-planejar solos improvisados e a capacidade de gerar vários *takes* no processo de gravação pode levar a bons resultados, mas também ser insuficiente em termos de espontaneidade. O autor também faz referência à improvisação como um ponto de encontro entre as tradições do jazz e da música carnática, ressaltando inclusive a flexibilidade que há em ambos os gêneros na interpretação do repertório tradicional (composições) (MOORE, 2013, p. 41).

No caso de Young (2015), é examinado em sua pesquisa o uso do *konnakkol* na prática musical criativa de certos artistas contemporâneos, resultando na criação e performance de uma composição para quarteto de jazz, demonstrando como a arte do *konnakkol* continua a evoluir e se adaptar no contexto global. A autora afirma que neste processo, através da elaboração da sua composição, “*The Eternal Pulse*”, foi criado um novo estilo de composição e performance através da integração da linguagem e conceitos do *konnakkol* num contexto criativo ocidental (YOUNG, 2015, ii).

De acordo com Young (2015, p. 2), o resultado central da sua pesquisa consiste na criação, performance, análise crítica e documentação da sua composição, “*The Eternal Pulse*” – um ciclo de canções contemporâneas para o seu quarteto de jazz – que investiga a adaptação do uso do *konnakkol* na prática de performance criativa. A autora esclarece que a utilização do termo jazz em sua pesquisa se refere ao tipo de música que possui certas convenções estilísticas - baseada em melodia composta, acordes e forma – mas também apresenta um alto grau de improvisação, além de designar também um processo ou modo de criatividade (YOUNG, 2015, p. 2). Sobre esta designação do jazz enquanto processo criativo no contexto da sua metodologia de pesquisa, Young afirma:

⁶⁶ “*The first creative work titled Isolation has its Advantages (2009) is recorded by the Singapore-based Darren Moore Quintet and frames the performance practice within a jazz quintet context. The second creative work titled Territorium (2011) features drum set improvisations by Darren Moore and Carnatic percussionist Suresh Vaidyanathan, framing the performance practice within a percussion duo context. Through the codification of Carnatic rhythmic elements into thematically related material, selections of the drum set playing from both recordings are transcribed and analyzed to examine the manifestation of Carnatic rhythmic elements*”.

Utilizando uma abordagem de pesquisa conduzida pela prática, o estudo se concentra nos processos pessoais e colaborativos de criação de *'The Eternal Pulse'* e na aplicação das ferramentas das tradições Carnática e do jazz para criar uma forma de expressão musical que não seja simplesmente um enxerto 'Oriente encontra Ocidente'. Em vez disso, esses processos são um modo de criatividade, que envolve a compreensão de ambas as tradições musicais no desenvolvimento de uma linguagem e estilo de performance. (YOUNG, 2015, p. 2, tradução nossa).⁶⁷

Ainda com relação à metodologia adota em sua pesquisa, Young (2015, p. 2) afirma que introduziu o termo “banco de sons vocais” para descrever uma série de sons linguais ou onomatopéicos de preferência pessoal, adequados para expressão em peças vocais sem palavras, ou improvisações, assumindo a contribuição da linguagem *solkattu* para o seu banco de som vocal pessoal. Nesse contexto, a autora faz referência ao “*scat*” como parte do diálogo vocal na tradição do jazz - comumente utilizado por vocalistas como uma linguagem sem palavras no âmbito da improvisação – sugerindo que enquanto o *scat* pode ser considerado como sons ou sílabas não-linguais, o termo “banco de sons vocais” descreve a diáspora de sons linguais evidente em sua obra *“The Eternal Pulse”* (YOUNG, 2015, p. 2). Assim, Young designa a peculiaridade da utilização deste recurso:

Esta emergente linguagem vocal improvisada e composta tem uma forte ênfase na complexidade rítmica, acessando e expressando meu banco de sons vocais nas estruturas pré-compostas, improvisações e diálogos em conjunto ouvidos em *The Eternal Pulse*. (YOUNG, 2015, p. 2, tradução nossa).⁶⁸

No caso de Gray (2017, p. 6), de modo simples, o autor afirma que a sua pesquisa, baseada em performance, explora os dispositivos rítmicos da música carnática e os aplica a sua própria prática de performance.

Uma questão que considero interessante de ser observada em alguns destes trabalhos diz respeito à dificuldade de se tratar de assuntos complexos, como o emprego de termos específicos para designar conceitos amplos, ortografia a ser adotada e decisões em torno da notação musical utilizada.

⁶⁷ “Utilising a practice-led research approach the study focuses on the personal and collaborative processes of creating *The Eternal Pulse*, and on applying the tools of both the Carnatic and jazz traditions to create a form of musical expression that is not simply an ‘East meets West’ graft. Rather, these processes are a mode of creativity, which involve an understanding of both musical traditions in the development of a performance language and style.”

⁶⁸ “This emergent improvised and composed vocal language has a strong emphasis on rhythmic complexity, accessing and expressing my vocal sound-bank in the pre-composed structures, improvisations and ensemble dialogue heard in *The Eternal Pulse*.”

Nesse sentido, como exemplo, Wren (2015, p. 25) esclarece em seu trabalho acerca da utilização dos termos “carnático” e “jazz”, afirmando que a utilização destes se deve ao fato de ser esta uma maneira conveniente para descrever dois modelos de performance musical - que são baseados em diferentes sistemas musicais e possuem vários entendimentos acerca da relação entre música e identidade – ressaltando contudo que a utilização destes não pretende implicar homogeneidade, considerando que cada cultura é composta por músicos individuais com diferentes relações com a continuidade histórica do gênero em questão.

Ainda sobre a questão da adequação terminológica, Evans (2014, xvii) se refere a designação “jazz carnático” como o rótulo utilizado para descrever a música nos projetos de prática criativa no seu estudo. A autora ressalta que a música que hibridiza elementos de música indiana com jazz e/ou outros gêneros musicais ocidentais é frequentemente chamada de “*fusion*”, enquanto que o rótulo de música intercultural “jazz carnático” é mais apropriado ao seu estudo do que o termo *fusion* (que pode significar “jazz-rock” ocidental ou vários híbridos diferentes de músicas indianas com outras músicas) (EVANS, 2014, xvii).

Quanto a questões de ortografia, segundo Evans (2014, xiv), não há uma grafia padronizada em língua inglesa para muitas palavras isoladas na música do sul da Índia e isto pode ser facilmente observado através da palavra “*Carnatic*”, que possui também diversas outras grafias, como “*Karnatik*” e “*Karnatak*”.

Com relação à notação musical utilizada em seu trabalho Evans (2014, xv) afirma que esta não se destina a ser uma representação completa ou detalhada dos sons em si, mas, ao invés disso, é utilizada como uma ferramenta prática para mapear características gerais de eventos música-som, de modo que a maioria dos exemplos notados em seu trabalho é acompanhada por gravações sonoras que podem ser usadas com ou sem referência à notação. Nesse sentido, a autora ressalta que os sistemas de notação ocidental e carnático foram utilizados no processo de desenvolvimento criativo do seu trabalho, sendo que a maioria se encontra em notação ocidental - eventualmente complementada pela notação carnática quando apropriada – ocorrendo contudo também de a notação carnática aparecer sem a notação ocidental, a depender do contexto (EVANS, 2014, xv).

Um ponto em comum evidente entre os trabalhos realizados pelos autores aqui referenciados (e bastante discutido por alguns destes) é a questão da interculturalidade - considerando se tratarem de músicos com formação inicial no âmbito do jazz que, através de certas experiências com a música do sul da Índia, passaram a estudá-la e a aplicar conhecimentos acerca desta em suas respectivas pesquisas.

Nesse sentido, a pesquisa de Wren (2015, p. 3) oferece um relevante exemplo, de modo a contextualizar bem a esta questão descrita por Gray (2017), pois é desenvolvida em torno da interação entre músicos de *background* cultural distintos, improvisando juntos e improvisando novos contextos musicais, partindo da sua própria prática como compositor e guitarrista improvisador, explorando as fronteiras entre a música carnática e o jazz. Nesse contexto, o autor indaga acerca dos meios através dos quais músicos podem se utilizar para produzir música intercultural, interpretando-as umas às outras e negociando gestos musicais que contribuam para uma performance coerente (WREN, 2015, p. 3). Assim, Wren (2015) investiga ao longo do seu trabalho as noções conflitantes entre expressão individual e modelos arquetípicos de expressão culturalmente derivados.

Desse modo, em seu trabalho, Wren (2015, p. 21) propõe reflexões em torno do conceito de interculturalidade híbrida, afirmando que trabalhos desta natureza constituem uma complexa não-homogênea sociedade, baseadas nas afiliações e identidades dos artistas individuais envolvidos, representando, por um lado, a natureza sintética da cultura, notando contudo que, por outro lado, o hibridismo em questão não é construído como uma síntese mágica de culturas homogêneas, já que que as próprias culturas envolvidas são polivocais e dependentes das particularidades de seus membros.

Nesse sentido, o autor enfatiza que é justamente a subjetividade dos músicos envolvidos que dá a cada trabalho híbrido a sua própria vitalidade, de modo que embora a cultura que produziu a música seja examinada a partir da perspectiva da síntese e natureza localizada, ela é contudo tomada como a base para uma compreensão mais ampla acerca das culturas e interculturais carnáticas e do jazz, podendo ser vista como aplicável ao hibridismo em um sentido mais amplo (WREN, 2015, p. 21). Ainda nesse contexto, em relação às implicações da interpretação de fenômenos interculturais com base na perspectiva de uma cultura específica que analisa o fenômeno em questão Wren ressalta a importância do processo propriamente musical:

Da mesma forma, a recepção e a análise da obra são reconhecidas como baseadas em modelos de interpretação subjetivos e culturalmente vinculados, os da etnomusicologia ocidental. Enquanto Mantle Hood defendia a "bi-musicalidade" como uma forma de os etnomusicólogos experimentarem e se envolverem com os "Outros musicais" (outros universos musicais) (1960), havia um sentido em que isso ainda perpetuava uma noção do "Outro" como algo a ser descoberto e analisado pelo Ocidente. É no processo musical que essa relação colonial é combatida com mais

eficácia. A colaboração com músicos de qualquer tradição, ao invés de exigir síntese, requer submissão, humildade e renúncia de autoridade. (WREN, 2015, p. 22).⁶⁹

Assim, Wren (2015, p. 22) afirma que a música em si é um portal de investigação para os meios através dos quais os músicos mediam cultura e identidade na performance, de modo que sinais musicais podem ser examinados como representações da cultura de origem em maior ou menor extensão, com improvisação e composição como metodologias de negociação cultural.

Desse modo, Wren (2015, p. 23) trata de definir em seu trabalho alguns dos termos utilizados – como cultura, intercultural, hibridez e improvisação - em conformidade com a aceitação comum, e, neste sentido, refere-se à noção de cultura como ideias tradicionais (historicamente derivadas e selecionadas) e, especialmente, os seus valores vinculados. Nesse contexto, em relação aos termos utilizados e as suas implicações, o autor se refere a improvisação como a chave para o entendimento acerca dos meios através dos quais os músicos negociam a cultura na performance, trata de diferenciar os termos ‘híbrido’ e ‘intercultural’ – não utilizados como sinônimos em seu trabalho - bem como especifica que o termo “hibridez intercultural” se refere à música que combina sistemas culturais distintos rumo a novas formulações (WREN, 2015, p. 24). Sobre a complexidade e especificidade acerca deste termo, o autor sintetiza:

Os discursos do hibridismo dos estudos da comunicação e das práticas interculturais criativas são vistos como expressões teóricas e práticas de uma mesma ideia. Ao descrever certos projetos como 'híbridos interculturais', pretendo chamar a atenção para o fato de que músicos de diferentes origens, e com diferentes treinamentos e entendimentos musicais estão contribuindo para um único resultado musical e criando uma obra epistemologicamente distinta das culturas que o constituem, em vez de operar dentro de um contexto cultural distinto. Nesta dissertação, a discussão se concentra em obras que são intencionalmente híbridas, ao invés de uma análise do hibridismo inato que se poderia argumentar ser propriedade de todo trabalho cultural. O hibridismo, neste sentido, pode ser considerado sinônimo do descritor de gênero comercial 'fusion'. Neste documento, prefiro o termo 'híbrido' a 'fusão', porque cria uma distância conceitual entre a música aqui retratada e a grande variedade de músicas que podem ser associadas a 'fusion', e porque situa intencionalmente a música híbrida

⁶⁹ *Similarly, the reception and analysis of the work is acknowledged as being based on subjective and culturally bound models of interpretation, those of western ethnomusicology. While Mantle Hood advocated 'bi-musicality' as a way for ethnomusicologists to experience and engage with musical Others (1960), there was a sense in which this still perpetuated a notion of Other as something to be discovered and analysed by the West. It is in the musical process that this colonial relationship is most effectively countered. Collaboration with musicians from any tradition, rather than requiring synthesis, requires submission, humility and the surrender of authority.*

como uma parte do discurso em torno do hibridismo como um conceito mais amplamente aplicado. (WREN, 2015, p. 24, tradução nossa).⁷⁰

Nesse contexto, Wren (2015, p. 24) ressalta ainda que a música carnática, embora relativamente homogênea, definitivamente não se trata de uma tradição estática, enquanto que o termo jazz cobre um âmbito de músicas desenvolvidas a partir do *folk* tradicional que emergiu de New Orleans no início do século XX e passou a ser caracterizado pela sua inclusividade.

Assim, o autor afirma que o seu trabalho trata acerca da teorização da hibridez e improvisação, relacionando a diferentes literaturas, sendo utilizadas como base para o desenvolvimento de uma nova metodologia no âmbito da interculturalidade híbrida, a que o autor se refere como “Interculturalidade Discursiva” (WREN, 2015, p. 25). Wren (2015) explica que embora a quantidade de discussão teórica em seu trabalho possa desapontar o leitor em busca de relatos de processos musicais, a teoria foi um passo necessário no desenvolvimento de uma estrutura que pudesse oferecer uma compreensão do significado total do trabalho cultural, sugerindo inclusive que, sem esta, estaria “[...] colocando em palavras o que seria melhor deixar como som.” (WREN, 2015, p. 25, tradução nossa). Neste sentido, o autor ressalta que as gravações musicais vinculadas a sua pesquisa atuam não apenas como um importante contraponto à discussão, mas também “[...] como fontes primárias, comunicando sentidos complementares, mas exclusivos.” (WREN, 2015, p. 25, tradução nossa).

De acordo com Wren (2015, p. 25), os conceitos de hibridez, identidade e cultura são interligados e complexos, de modo que o exame das culturas musicais envolve um equilíbrio de ideias que podem parecer contraditórias. Nesse sentido, o autor afirma que em sua discussão acerca da improvisação é proposta uma concepção de cultura como contribuinte para a identidade individual enquanto parcialmente responsável pela música que o músico cria (WREN, 2015, p. 25).

⁷⁰ “The discourses of hybridity from communication studies, and creative intercultural practices are seen as theoretical and practical expressions of the same idea. In describing certain projects as ‘intercultural hybrid’, I mean to draw attention to the fact that musicians from different backgrounds, and with different musical trainings and understandings are contributing to a single musical outcome, and creating a work that is epistemologically distinct from the cultures that constitute it, rather than operating within one discrete cultural context. In this dissertation, the discussion focuses on works that are intentionally hybrid, rather than an analysis of the innate hybridity that it could be argued is a property of all cultural work. Hybridity in this sense could be considered synonymous with the commercial genre descriptor ‘fusion’. In this document I prefer the term ‘hybrid’ to ‘fusion’, because it creates a conceptual distance between the music here portrayed and the wide variety of musics that can be associated with ‘fusion’, and because it intentionally situates hybrid music as a part of the discourse surrounding hybridity as a concept more widely applied”.

Segundo Evans (2014, p. 7), muitos músicos contemporâneos praticam dentro de diversas culturas musicais simultaneamente, isto é, em meio a uma cultura local ou tradição “doméstica” e uma metacultura potencialmente abrangendo uma grande variedade de música vivenciada através da internet, televisão, filmes, gravações e encontros pessoais. Nesse sentido, a autora afirma que os termos “globalização”, “glocalização” e “cosmopolitismo”, além das expressões “inter”, “trans” e “multiculturalismo” são termos que descrevem diferentes aspectos deste fenômeno (EVANS, 2014, p. 7). Evans (2014, p. 7) também afirma que a mudança musical em ambientes interculturais é extensa e, embora não seja um fenômeno novo, a taxa e a escala das mudanças aumentaram exponencialmente nas últimas década, em grande parte devido aos avanços tecnológicos. Ademais, a autora ressalta ainda que ideias em estética intercultural frequentemente fazem referência à filosofia indiana e ocidental e à teoria estética (EVANS, 2014, p. 8).

De acordo com Evans (2014, p. 1), a improvisação é parte integrante da prática musical, tanto no jazz como na música carnática, de modo que esta comunalidade de processo frequentemente motiva e orienta as colaborações interculturais. Nesse sentido, a autora ressalta que, ao mesmo tempo, diversos fatores musicais, culturais e estéticos convergem, criando então uma complexa teia de semelhanças e diferenças tanto no pensamento como na prática musical (EVANS, 2014, p. 1).

Através dos trabalhos descritos é possível se obter alguma noção acerca das questões que envolvem a investigação em torno dos processos criativos interculturais propostos por cada um destes autores. Diante disso, considero conveniente expor algumas questões de caráter conclusivo em relação a estes trabalhos.

Gray (2017), por exemplo, em relação ao efetivo alcance dos objetivos apresentados em sua pesquisa, descreve acerca do aprofundamento necessário na música carnática:

Foi necessário aprender um pouco da linguagem fonética carnática conhecida como *solkattu*, pois este é o método padrão de transmitir conceitos rítmicos carnáticos. Isso foi alcançado por meio do uso de dois textos, o ‘*Manual Solkattu*’ de David Nelson e ‘*The Art Of Konnakol*’ de Trichy Sankaran, e me permitiu traduzir exemplos de representações silábicas para a equipe ocidental. Outras ideias mais esotéricas, como as nuances de *nadai*, exigiam ouvir atentamente as improvisações da *mridangam*. (GRAY, 2017, p. 11, tradução nossa).⁷¹

⁷¹ “It was necessary to learn a modicum of the Carnatic phonetic language known as *solkattu* as this is the standard method of conveying Carnatic rhythmic concepts. This was achieved through the use of two texts, David Nelson’s ‘*Solkattu Manual*’ and Trichy Sankaran’s ‘*The Art Of Konnakol*’ and allowed me to translate examples from syllabic representations to the Western staff. Other more esoteric ideas, like the nuances of *nadai*, required careful listening to *mrdanga* improvisations.”

No caso de Moore (2014, p. 213), de um modo geral, o autor afirma que o objetivo em sua pesquisa foi permitir uma visão sobre o processo criativo relacionado com a aprendizagem, adaptação e recontextualização de novos elementos musicais em uma prática musical existente. O autor ressalta que os métodos de pesquisa etnomusicológica e musicológica serviram para apoiar a abordagem em seu trabalho, baseada na escuta por meio da coleta de dados e análise de desempenho, respectivamente (MOORE, 2014, p. 213).

Por fim, segundo Moore (2014, p. 216), a aplicação de ritmos carnáticos à bateria levou ao surgimento de novos métodos de prática pessoal, sendo que muitos destes foram assimilados em sua própria rotina de prática para desenvolver a consciência rítmica. Nesse sentido, o autor conclui acerca da importância do estudo dos ritmos carnáticos:

O estudo dos ritmos carnáticos foi benéfico para minha prática de performance e teve uma profunda influência em todos os aspectos de minha composição musical. A compreensão aprofundada do ritmo provou ser inestimável para o meu desenvolvimento como músico, o que levou à expansão do meu vocabulário de bateria. O aprimoramento das minhas habilidades como intérprete me permitiu envolver-me em situações musicais mais desafiadoras. (MOORE, 2014, p. 220, tradução nossa).⁷²

Com relação à pesquisa de Young (2015, p. 4), convém observar que, segundo a autora, uma característica distintiva em sua prática pessoal é a incorporação do que ela se refere como “*pitched konnakkol*” (*konnakkol* entonado) - que pode ser percebido em muitos trabalhos no “*The Eternal Pulse*” - em que o *konnakkol* é utilizado na expressão de melodias, “riffs obstinatos” e passagens vocais improvisadas. A autora afirma que a sua peça tem como objetivo exibir o uso do *konnakkol* entonado e afinado como uma expressão vocal e musical totalmente integrada em um contexto de jazz ocidental (YOUNG, 2015, p. 4).

No que se refere ao uso artístico do *konnakkol*, Young descreve:

Os processos de pesquisa e reflexão forneceram comentários sobre os usos do *konnakkol* pelos artistas, por exemplo, como uma estrutura para cálculos numéricos métricos, como um meio de aprendizagem e memorização de estruturas musicais, como uma ferramenta que aprimora a imaginação musical intuitiva, como uma linguagem para facilitar improvisação e composição, como instrumento de

⁷² “*The study of Carnatic rhythms has been beneficial to my performance practice and has had a profound influence on every aspect of my music making. The deepened understanding of rhythm has proved invaluable to my development as a musician, which has led to the expansion of my drum set vocabulary. The improvement of my skills as a performer has allowed me to engage in more challenging musical situations.*”

comunicação e transferência de ideias musicais e como ponto de referência para a análise e compreensão rítmica. (YOUNG, 2015, p. 5, tradução nossa).⁷³

No trabalho de Evans (2014), considero relevante ressaltar, no que se refere ao processo de tomada de decisões e estratégias de composição e improvisação investigadas em sua pesquisa, como estas afetam os instrumentistas envolvidos:

Em resposta a novas ideias, material musical e relacionamentos, os músicos constantemente tomam decisões sobre quando, e em que grau, recorrer a linguagem e processos musicais familiares, ou de nova linguagem e processos, ou uma combinação dos dois. Os músicos precisam descobrir como integrar novos conceitos com seu idioleto existente. Cada mudança afeta a interação do grupo. (EVANS, 2014, p. 192, tradução nossa).⁷⁴

Nesse sentido, segundo Evans (2014, p. 199), a complexidade que caracteriza o processo criativo na música intercultural também permeia a avaliação dos resultados musicais, de modo que estes são, por conseguinte, ouvidos e avaliados de maneira diferente, dependendo, portanto, da perspectiva do ouvinte. Assim, a autora afirma que a música intercultural apresentada em sua pesquisa pode ser ouvida tanto como jazz com influência carnática, ou como música carnática com influência do jazz, bem como algo em um espaço liminar que não é jazz nem música carnática (EVANS, 2014, p. 199). Ainda nesse sentido, Evans (2014, p. 200) faz a ressalva de que seria satisfatório, mas irreal, ilusório e possivelmente contraproducente imaginar que um modelo arquetípico para um gênero híbrido não-jazz e não-carnático pudesse ser destilado a partir da sua pesquisa.

Por fim, considero conveniente destacar que, de acordo com Wren (2015, p. 26), a realização da sua pesquisa foi pessoalmente transformadora e, eventualmente, confrontadora, exigindo o ajuste do seu entendimento de posicionalidade e poder em vários momentos. Com relação aos aspectos relacionados ao hibridismo em questão, o autor os relaciona ao que considera um entendimento pós-moderno:

⁷³ *“The research and reflective processes provided comment on the artists’ uses of konnakkol, for example, as a framework for metred numerical calculations, as a means of learning and memorising musical structures, as a tool which enhances intuitive musical imagination, as a language for facilitating improvisation and composition, as a tool for the communication of and transference of musical ideas, and as a reference point for rhythmic analysis and comprehension.”*

⁷⁴ *“In response to new ideas, musical material, and relationships, musicians constantly make decisions about when, and to what degree, to draw from familiar musical language and processes, or from new language and processes, or a combination of the two. Musicians have to work out how to integrate new concepts with their existing idiolect. Each change affects group interaction.”*

Minha compreensão do hibridismo, conforme desenvolvida aqui, não foi para mim uma compreensão a priori estabelecida no projeto de pesquisa quatro anos atrás, mas sim uma propriedade emergente da própria pesquisa: emergindo de meu envolvimento com outros universos musicais e de minha leitura em torno do interculturalismo. Fui formado como modernista, mas a curiosidade me levou a uma perspectiva pós-modernista e a um gosto eclético pela música. Isso deu lugar ao que considero um entendimento pós-moderno. (WREN, 2015, p. 26).⁷⁵

Diante das discussões apresentadas sobre os trabalhos no âmbito do jazz carnático, realizados pelos diferentes compositores e improvisadores referenciados, é possível se obter algum entendimento acerca das questões envolvidas neste campo. O próximo capítulo cuidará de tratar da aplicação de estruturas rítmicas da música carnática de modo mais objetivo, a partir da análise de composições elaboradas durante a realização desta pesquisa, apresentando alguns conceitos básicos e técnicas específicas, explorando o sentido de suas aplicações no contexto de cada composição apresentada.

⁷⁵ “*My understanding of hybridity, as developed here, was not for me an a priori understanding established in the research design four years ago, but rather an emergent property of the research itself: emerging from my engagement with musical others and my reading around interculturalism. I was trained as a modernist, but curiosity led me to a post-modernist perspective and an eclectic taste in music. This has given way to what I consider a post-post-modern understanding.*”

3 ANÁLISE DE COMPOSIÇÕES PRÓPRIAS

Durante a realização desta pesquisa elaborei uma série de composições, consistindo em um conjunto de sete peças estruturadas de modo a contemplar certa diversidade de *talas* - cada uma destas pertencendo a uma das sete categorias através das quais se estruturam os 35 *talas* do tipo *suladi*. Sobre cada uma dessas peças foram aplicados conjuntos de técnicas específicas, estudadas de acordo com os conceitos apresentados por Rafael Reina na primeira parte do seu trabalho intitulado *Karnatic Rhythmical Structures* (2014). Neste capítulo serão explicados os conceitos carnáticos utilizados em cada peça, bem como alguns dos critérios adotados no processo de composição como um todo. Assim, a organização cronológica desta série de peças está relacionada com a sucessão evolutiva das técnicas especificamente descritas na primeira parte do trabalho realizado por Reina⁷⁶.

O principal objetivo com a elaboração dessas peças foi desenvolver um material musical híbrido – ocidentalmente assimilável (por meio de uma linguagem harmônica e melódica tradicional do jazz) e carnaticamente estruturado (do ponto de vista rítmico) - concebido de modo a servir ao propósito do estudo, análise, prática e aplicação das técnicas musicais carnáticas (a serem descritas) em um contexto transcultural contemporâneo.

A análise aqui apresentada terá uma perspectiva estrutural quanto à aplicação dos conceitos rítmicos derivados da música carnática e suas possíveis relações harmônicas, motívicadas e melódicas no contexto cultural do que aqui caracterizo (por conveniência) como jazz contemporâneo - embora naturalmente apresentem elementos que transcendem esta designação e se correlacionem com um conceito de transculturalidade musical de certo modo mais amplo, considerando a inerente influência musical brasileira de quem compôs as peças a serem analisadas. Assim, ao longo da série, diferentes conceitos são utilizados, servindo como estruturas básicas para o desenvolvimento interno e decurso de cada composição.

As peças aqui analisadas foram compostas em partituras com escrita musical tradicional, elaboradas a partir de um sistema de piano com melodia e cifragem alfanumérica (procedimento

⁷⁶ Considero conveniente ressaltar que o meu contato com a música carnática surgiu a partir do meu interesse em yoga, bem como pela busca por aprofundamentos no campo da polirritmia, de modo que pude me desenvolver nos estudos em torno dos conceitos rítmicos elementares desta tradição de maneira autodidata, orientada por práticas baseada em torno dos ensinamentos sistematizados por Reina (2014).

amplamente difundido no jazz e na música popular em geral), com indicações de notação rítmica para designação da movimentação do ritmo harmônico através das mudanças de acordes. Além deste recurso tradicionalmente utilizado, foram implementadas algumas indicações suplementares como textos e ligaduras pontilhadas como recursos auxiliares na especificação das aplicações técnicas propostas em cada peça, de modo a facilitar a compreensão das estruturas a serem executadas na interpretação destas.

Em relação ao processo composicional, penso ser válido de antemão ressaltar alguns dos critérios adotados. Inicialmente, considero útil dizer que ao conceber uma música com influência carnática sem a utilização de nenhum instrumento especificamente pertencente a esta tradição já reflete, por si só, um processo de adaptação⁷⁷. Contudo, em meio a diversas limitações, no intuito de promover alguma referência ao estilo lírico carnático, as melodias contidas nas peças da série foram elaboradas com o auxílio da voz.

Ainda que a instrumentação para execução destas peças não tenha sido designada nas partituras escritas neste processo, considero razoável que estas peças possam ser interpretadas por ao menos uma formação de trio composta por instrumentos mistos (rítmicos e melódicos e/ou harmônicos). Assim, penso que tanto a sonoridade como o próprio sentido das funções musicais de cada instrumento possam, de algum modo, se assimilar ao que ocorre na tradição musical carnática, facilitando inclusive o processo de execução por conta dos intérpretes.

Diante disso, no que se refere ao processo de interpretação destas peças, ao considerar útil a formação mínima de trio misto como uma estratégia para atribuir aos instrumentistas funções similares às exercidas pelos músicos do conjunto carnático, considero como funções básicas o aspecto melódico (executado pelo solista e/ou instrumentista melódico acompanhante), e os acompanhamentos rítmicos (percussão) e de sustentação harmônica (drono). No caso das peças aqui apresentadas, por exemplo, a função de sustentação harmônica exercida pelo drono no conjunto carnático é substituída pelas progressões de acordes a serem idealmente executadas por um instrumento harmônico (mas também eventualmente adaptadas a um instrumento melódico que execute alguma figuração delineando a harmonia designada).

⁷⁷ Como exemplo, no caso do instrumento que me serviu como base para o desenvolvimento das composições, o piano, há um fator bastante limitante quanto à abordagem de elementos de altura relacionados à música carnática, considerando a impossibilidade de se aplicar microtons comumente empregados como recurso de ornamentação nas interpretações melódicas nesta tradição.

De um modo geral, as peças desta série foram compostas utilizando um conteúdo harmônico essencialmente baseado em tétrades e algumas extensões. Do ponto de vista da macro-estruturação harmônica, a série de peças aqui analisada se estrutura em torno de uma escala de heptatônica, possuindo as seguintes notas: sol, lá bemol, si bemol, dó, ré, mi e fá sustenido.

As progressões harmônicas destas peças foram criadas a partir de improvisações, seguindo algumas centralizações como referencial para a estruturação das seções internas de cada peça. Considero útil observar que, embora as mudanças de acordes ocorram com certa frequência, acredito que tais mudanças, ao invés de simplesmente representarem um fator de dificuldade em relação à execução, contribuem significativamente para a assimilação das estruturas internas das seções de cada peça, assim como também para a compreensão da ocorrência dos eventos musicais sob uma perspectiva da macroforma destas, atuando, portanto, de modo bastante funcional, na medida em que se relacionam intimamente com as estruturações e desenvolvimentos rítmicos a que estão vinculadas.

Também de um modo geral, as melodias desta série foram compostas de maneira improvisada (em torno das estruturações harmônicas propostas em cada peça). Embora estas peças não designem indicações para improvisação, acredito que, de algum modo, forneçam estruturas suficientes para possíveis aplicações nesse sentido, sem, contudo, serem aqui descritas. Assuntos relacionados a improvisação com base nas estruturas aqui apresentadas podem servir como objeto de estudo no desenvolvimento de pesquisas futuras.

Além disso, de modo simples, é possível dizer que o ritmo é um fator que atua tanto como mediador entre os elementos culturais presentes nessas peças, como também como aspecto estrutural das composições como um todo. Nesse sentido, penso que os elementos harmônicos e melódicos, mais propriamente vinculados ao meu *background* musical, atuam como elementos que, ao mesmo tempo em que realçam as estruturas rítmicas propostas nas composições, também contribuem naturalmente para o resultado transcultural aqui apresentado.

Como temática central para a elaboração desta série, tomei como ponto de partida a ideia de um universo musical imaginário, intercultural em diferentes níveis, resultante

sobretudo da interação entre aspectos da música indiana e afro-baiana⁷⁸. A série, intitulada *Prāṇāṣe*, foi nomeada a partir da junção das palavras *prāṇa*⁷⁹ e *āṣe*⁸⁰. As sete peças desta série recebem, respectivamente, os seguintes títulos: *Orishiva*, *Karnavale*, *Sambátika*, *Yemanjazz*, *Bahíndia*, *Salvadelhi* e *Purandarai*.

Assim, considero que através destas peças é possível se obter um vislumbre sobre algumas das diferentes maneiras através das quais é possível se estabelecer associações harmônicas (e melódicas) com os dispositivos rítmicos presentes na estruturação de cada composição.

3.1 *Orishiva*

Em *Orishiva*, a primeira peça da série *Prāṇāṣe*, são apresentados alguns dos conceitos fundamentais da música carnática: *tala*, *gati*, *jathi* e *gati vruksha*. Estes conceitos serão explicados no contexto da peça, tendo como referência a abordagem proposta por Reina (2014).

Nesta peça, assim como nas demais da série, o *tala* escolhido para a estruturação da composição pertence ao tipo *suladi*. No caso de *Orishiva*, o *tala* é formado por 17 pulsos, subdivididos em *angas* de 5, 2, 5, 5 tempos, respectivamente, conforme a lógica que o estrutura – *laghu, drutam, laghu, laghu* (L5, D, L5, L5). Esta *tala*, pertencente à categoria intitulada *Dhruva*, é conhecido como *Pramana*⁸¹. O andamento sugerido para a execução desta peça é de semínima = 70.

Além da exposição do *tala*, o *gati* é um dos conceitos inicialmente apresentados em *Orishiva*. Segundo Reina (2014), *gati* é o nome dado à “[...] subdivisão do pulso em um número igual de unidades chamadas *matras*.” (REINA, 2014, p. 10, tradução nossa). Conforme o autor, o pulso pode ser dividido em cinco *gatis* diferentes:

⁷⁸ Questões propriamente relacionadas ao universo musical afro-baiano não serão aqui discutidas, considerando que as referências a este contidas nas peças da série possuem um caráter alusivo, atuando, portanto, como um elemento que enriquece a proposição transcultural desta pesquisa, mas que se revelam, de certo modo, em segundo plano, já que, em suma, a aplicação de estruturas musicais carnáticas na composição musical assumem o protagonismo deste trabalho. Cabe ainda ressaltar que os elementos afro-baianos retratados nas peças aqui analisadas não são apresentados de modo literal, sendo baseados na minha própria vivência (através de diversas experiências de interação com músicos pertencentes à tradição musical afro-baiana em minha cidade natal, Salvador – Bahia), livre interpretação destes e inerente subjetividade envolvida no processo composicional.

⁷⁹ De acordo com o Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis, *prana* (etimologia sânscrita *prāṇa*) designa o princípio da vida ou energia vital.

⁸⁰ De acordo com o Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis, o termo *axé* (etimologia ioruba *àṣe*) significa, entre os iorubas, a força vital que impregna todos os seres e todas as coisas. O termo também pode ser utilizado como saudação para expressar votos de felicidade ou ser ainda empregado de modo equivalente a expressões como “que assim seja” ou “tomara”.

⁸¹ Os 35 *talas* do tipo *suladi* encontram-se referenciados no quadro 5 deste trabalho.

Quadro 7 - Nomes dos gatis e suas respectivas quantidades de *matras*

Nome do <i>Gati</i>	Quantidade de <i>Matras</i>
<i>Tisra</i>	3
<i>Chatusra</i>	4
<i>Khanda</i>	5
<i>Misra</i>	7
<i>Sankirna</i>	9 (4+5 ou 5+4)

Fonte: Elaboração própria com base em Reina (2014, p. 10).

No caso de *Orishiva* (e nas demais peças da série), o *gati Sankirna* não foi utilizado⁸². Outro aspecto a ser esclarecido é que, na música carnática, os *gatis* comumente assumem diferentes níveis de “velocidade”, isto é, podem sofrer aumentações ou diminuições⁸³. Além disso, considero importante ressaltar que, na música carnática, de um modo geral, a mudança de *gati* ocorre no *tala sam*, ou seja, no primeiro tempo do *tala*.

Nesta peça, assim como nas demais, um tema é apresentado como material para diferentes tipos de desenvolvimento com base nas técnicas apresentadas. Assim, conforme a figura 1, é possível observar já na exposição do tema o *tala* e o *gati* inicialmente apresentados:

Figura 1 - Tala Pramana e *gati tisra* no primeiro compasso de *Orishiva*

Fonte: Correia (2020).

Outro conceito carnático apresentado em *Orishiva* é o de *jathi*. De acordo com Reina (2014, p. 18), um *jathi* pode ser definido como um acento sistemático aplicado a um *gati*, produzindo, como resultado, deslocamentos ao longo do pulso. Nesse sentido, o autor afirma

⁸² A opção pela não utilização do *gati Sankirna* em *Orishiva* se deu em conformidade com a estratégia proposta por Reina (2014). O autor sugere que para o propósito de explicação e descrição dos diversos dispositivos rítmicos, os quatro *gati*-s - *tisra*, *chatusra*, *khanda* e *misra* - são suficientes, reservando o *gati Sankirna* a um capítulo separado devido a suas características especiais (REINA, 2014, p. 10).

⁸³ A exploração de aumentações e diminuições será aprofundada na análise da quinta peça da série, *Bahíndia*, em que é abordado o conceito de *anuloma-pratiloma*.

que existem 4 *jathis* (*tisra*, *chatusra*, *khanda* e *misra*) e, para cada *gati*, é possível se utilizar 3 *jathis*⁸⁴ (REINA, 2014, p. 18).

Segundo Reina (2014, p. 27), quando uma frase musical é estruturada em torno do *jathi* (ao invés do *gati*), ela cria a ilusão de estar em um *gati* diferente, e o nome dado a esta técnica é *gati bhedom*. O autor esclarece que o termo *Bhedam*, oriundo do Sânscrito, é aproximadamente traduzido como “mudança através da destruição”, de modo que, quando utilizado em combinação com outro termo musical, afeta, de algum modo, o conceito que o precede (REINA, 2014, p. 27).

Embora, na música carnática, a forma utilizada para designar a aplicação de um *jathi* sobre um *gati* seja, por exemplo, *khanda in misra*, Reina (2014, p. 27) afirma que, por questões relacionadas à clareza deste conceito em contextos ocidentais, é mais conveniente a utilização do termo *misra jathi 5* (referindo-se, portanto, à subdivisão de cada pulso em *gati-s misra*, cujos acentos, por sua vez, ocorrem a cada 5 *matra-s*). Assim, a utilização desta terminologia para a designação das diferentes combinações de *gati/jathi* foi adotada neste trabalho, bem como nas partituras das composições aqui analisadas.

A partir do segundo compasso desta peça é possível perceber a aplicação do conceito de *gati bhedom*. Inicialmente, após três pulsos do *tala*, são constituídos dois agrupamentos, formados por *tisra jathi 4*, que ocorre quatro vezes e *tisra jathi 5*, três vezes. Assim, devido a essa estruturação, o primeiro *gati bhedom* da peça é resolvido ao final de dois ciclos do *tala*, conforme pode-se observar na figura 2:

Figura 2 - Aplicação de *gati bhedom* em *Orishiva*

Fonte: Correia (2020).

⁸⁴ Um *jathi* possui sempre um número diferente do *gati* ao qual se aplica.

O principal conceito explorado em *Orishiva* é o de *gati vruksha*. De acordo com Reina, (2014) *gati vruksha* se refere a uma árvore de *gati bhedam* que, essencialmente, consiste no “[...] desenvolvimento de ideias conectando dois objetos musicais por meio de um denominador comum ou um elemento que une esses dois eventos de uma forma muito lógica.” (REINA, 2014, p. 35, tradução nossa). O autor afirma também que uma “Árvore de *Gati Bhedam*” é um conceito que pode ser aplicado em seções pequenas, segmentos maiores ou mesmo ao longo de toda uma peça musical⁸⁵ (REINA, 2014, p. 35).

No caso de *Orishiva*, o *gati vruksha* é aplicado ao longo de praticamente toda a peça, de modo que a sua forma está diretamente relacionada aos eventos promovidos pelo emprego desta técnica. A peça possui quatro seções, estruturadas em conformidade com a mudança de cada *gati*, assumindo uma configuração de forma ABCA. O princípio da interconexão de ideias por elemento comum, associado ao conceito do *gati vruksha*, é respeitado em quase toda a peça, sendo quebrado apenas ao final da parte C, quando retorna à seção A sem o emprego da lógica em conformidade com o sentido desta técnica. Para uma descrição adequada dos eventos da peça, considero conveniente lista-los em conformidade com o processo adotado por Reina (2014, p. 38)⁸⁶.

Árvore de *gati bhedam* em *Orishiva* - Tala 17 (L5, D, L5, L5):

a) *Tisra* x 17 pulsos (um ciclo)

b) *Tisra* x 3 p. c) *Tisra jathi* 4 x 4 = 16 p. d) *Tisra jathi* 5 x 3 = 15 p.

Estes três eventos resolvem no *tala sam* após 2 ciclos (3+16+15 = 34 pulsos).

e) *Khanda* x 17 p. (um ciclo)

f) *Khanda jathi* 4 x 4 = 16 p. g) *Khanda jathi* 7 x 5 = 35 p.

Estes dois eventos resolvem no *tala sam* após 3 ciclos (16+35 = 51 pulsos).

h) *Misra* x 17 p. (um ciclo)

i) *Misra jathi* 5 x 7 = 35 p. j) *Misra jathi* 4 x 4 = 16 p.

Estes dois eventos resolvem no *tala sam* após 2 ciclos (35+16 = 51 pulsos).

k) *Tisra* x 17 (dois ciclos)

⁸⁵ Sobre o processo de construção do *gati vruksha*, consultar Reina (2014, p. 35).

⁸⁶ Este processo é baseado na transcrição de uma árvore de *gati bhedam* criada por B.C. Manjunath (REINA, 2014, p. 38).

Diante da árvore de *gati bhedam* apresentada em *Orishiva*, é possível perceber que as variações de *gati* adotadas seguem o fluxo cronológico de *tisra*, *khanda*, *misra* e *tisra*, em conformidade com a estruturação concebida através da forma ABCA. Essa estruturação pode ser melhor compreendida pelas letras de ensaio, ligaduras pontilhadas e indicações de *gati bhedam* que constam na partitura da peça. Com relação à maneira como ocorre a transição do *gati* ao longo da peça, considero conveniente fornecer exemplos sobre dois momentos distintos: no primeiro, a transição ocorre em conformidade com os princípios do *gati bhedam*, respeitando a lógica da interconexão de ideias que estrutura o *gati vruksha*, enquanto que no segundo (ao final da peça), não há uma interconexão de ideias em conformidade com o sentido da estruturação do *gati vruksha* evidente. De modo simples, o critério para uma efetiva interconexão de ideias em conformidade com o conceito *gati vruksha* está relacionado à escolha de um número do *gati* ou *jathi* que sirva como denominador comum para a própria mudança destes.

As figuras 3 e 4 ilustram o primeiro exemplo descrito. Na figura 3, é possível identificar a aplicação de um conjunto de *gati bhedams*, *khanda jathi* 4 (x4) e *khanda jathi* 7 (x5), que é resolvido ao final de três ciclos do *tala*. Na figura 4 é possível observar que o *tala* se inicia com um *gati* diferente do anterior, isto é, *misra* passa a ser utilizado, ao invés de *khanda*. Assim, a lógica que permeia o conceito do *gati vruksha* (conexão de ideias por meio de um denominador comum) é respeitada, já que o último *gati bhedam* do *tala* que antecede a mudança para o *gati tisra* é *khanda jathi* 7, ou seja, o número 7 atua neste caso como denominador comum que permite a transição adequada para a mudança de *gati* aplicada:

Figura 3 - Aplicações de *gati bhedam* durante 3 ciclos do *tala*

Fonte: Correia (2020).

Figura 4 - Seção da peça em *gati* diferente

Fonte: Correia (2020).

Através das figuras 5 e 6, contudo, é possível perceber que a lógica do *gati bhedam* não foi devidamente respeitada, ou seja, carece de um elemento como denominador comum para a efetiva transição de *gati* efetuada. Na figura 5, também com duração total de dois ciclos do *tala*, são aplicados *misra jathi 5* (x7) e *misra jathi 4* (x4). Na figura 6 é possível observar que *tisra* é o *gati* utilizado, reexpondo o tema inicialmente apresentado. Devido ao fato do último *gati bhedam* do *tala* anterior (*misra jathi 4*) não possuir um elemento em comum com o *gati* desta nova seção (*tisra*), é que esse momento representa um rompimento em relação ao pré-requisito para a efetiva aplicação desta técnica:

Figura 5 - Outras aplicações de *gati bhedam* durante 3 ciclos do *tala*

The musical score for Figure 5 consists of three systems, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 9-10) is labeled 'mira jathu 5 (x7)'. The second system (measures 10-11) is labeled 'mira jathu 5 (x7)'. The third system (measures 11-12) is labeled 'mira jathu 4 (x4)'. The chords used are: Bm7, D#7ALT, Em6, G#m7b9, Gmaj7, G7#11b, F7ALT, F#m7, Dm7, Am7b9, Abmaj7, Abmaj7/G, D7ALT, F#7ALT.

Fonte: Correia (2020).

Figura 6 - Rompimento com a lógica do *gati vruksha* e reexposição do tema

The musical score for Figure 6 is a single system starting at measure 12, marked with a 'D' in a box. The chords used are: Gm(maj7), Gm7, Gm6, Ab/G, Fm, Fm(b6), Fm6, Fm7, Fm(maj7), Dbmaj7, Db/C, Db/B, D(maj7)/Bb, F#7ALT.

Fonte: Correia (2020).

3.2 Karnavale

Karnavale, a segunda peça da série, ao mesmo tempo em que reaplica os conceitos apresentados em *Orishiva*, (*tala*, *gati*, *jathi*, *gati bhedam* e *gati vruksha*), incorpora também algumas possibilidades de aplicação de um conceito conhecido como *sangati* rítmico. O *tala* desta peça, pertencente à segunda categoria de tipos de *talas suladi*, *Matya*, intitula-se *Sara* e tem 8 pulsos, organizados conforme a seguinte distribuição: *laghu* 3, *drutam*, *laghu* 3 (L3, D, L3). O andamento sugerido para a execução desta peça, assim como na primeira (e também na terceira) é de semínima = 70.

De acordo com Reina (2014), um *sangati* rítmico ocorre quando “[...] uma frase que foi executada anteriormente em um *gati* é realizada ou ‘transformada’ em um *gati* diferente.”

(REINA, 2014, p. 41, tradução nossa). Nesse sentido, o autor afirma que existem três maneiras possíveis de se realizar essa mudança de *gati*, sendo estas (REINA, 2014, p. 41):

- 1) O *gati* original se torna o *jathi* no novo *gati*;
- 2) Mantendo o fluxo do novo *gati*;
- 3) Utilizando um *jathi* diferente.

Das três opções descritas, a última pode ser considerada a mais complexa, pois combina mudanças de *gati* e *jathi* em relação à frase original. Assim, Reina ressalta que, quando um *jathi* diferente é usado, “[...] o número de acentos que o novo *jathi* requer para resolver em um pulso não pode ser completado com a duração original da frase” (2014, p. 42, tradução nossa). Diante disso, para que o número total de *matras* na frase resultante da nova combinação entre *gati* e *jathi* coincida com a resolução no pulso, o autor apresenta três soluções (REINA, 2014, p. 42):

- a) Iniciar a frase no pulso e concluir com *matras* complementares;
- b) Iniciar a frase com *matras* complementares e proceder com a frase modificada;
- c) Iniciar a frase no pulso e estender a combinação de *gati/jathi* até que ela se resolva no pulso.

De acordo com Reina (2014, p. 42), além desta última ser a opção mais comumente utilizada, abre, ao mesmo tempo, um amplo leque de possibilidades de desenvolvimento. No contexto da peça aqui analisada, contudo, esta opção não foi utilizada, sendo priorizadas as menos comuns. Embora o assunto em torno da aplicação de *sangatis* rítmicos envolva questões diversas, a discussão sobre este conceito será aqui limitada ao âmbito da sua utilização em *Karnavale*.

A estruturação desta peça é baseada nos seguintes eventos:

- 1) Exposição do tema;
- 2) Seção de exploração de *sangati* rítmico em diferentes *gatis* (letra de ensaio A);
- 3) Exposição do tema em *chatusra* “2ª velocidade” e modulação (letra de ensaio B);
- 4) Seção de exploração de *sangati* rítmico variado em diferentes *gatis* (letra de ensaio C);

- 5) Reexposição do tema na tonalidade e velocidade originais (letra de ensaio D);
- 6) Coda - variação de *sangati* rítmico em *tisra* (letra de ensaio E).

Na figura 7 é possível observar a exposição do tema e a aplicação de um *gati bhedam* em direção à próxima seção:

Figura 7 - Tema e *gati bhedam* para a próxima seção

Fonte: Correia (2020).

A figura 8 expõe o modelo adotado na composição da seção A da peça. Basicamente, há uma combinação de 4 elementos distintos: uma frase inicial no novo *gati* apresentado, a inserção de um trecho de *sangati* rítmico, a repetição de um fragmento da frase inicial e aplicação de um *gati bhedam* em direção a um outro *gati* no trecho subsequente:

Figura 8 - Modelo aplicado na seção A: exposição do *gati*, *sangati* rítmico, fragmento da frase inicial e *gathi bhedam* para trecho subsequente

Fonte: Correia (2020).

Na figura 9, o tema é exposto em uma velocidade diferente (2ª velocidade de *chatusra*) e, na segunda metade do *tala*, transposto a um intervalo de terça maior acima do conteúdo original:

Figura 9 - Tema na 2ª velocidade de *chatusra* e transposição

Fonte: Correia (2020).

Na seção da peça representada pela letra de ensaio C, o modelo de estruturação adotado é baseado numa variação da lógica apresentada na seção A: inicialmente é apresentada uma frase construída sobre o novo *gati* apresentado, seguido por um *sangati* rítmico. A principal diferença aqui é que o *sangati* rítmico, desta vez, é antecedido por um *kaarvai*⁸⁷. No exemplo da figura 10, especificamente, este *kaarvai* foi representado por uma pausa:

Figura 10 - Modelo aplicado na seção C: *gati misra*, *kaarvai* e *sangati* rítmico

Fonte: Correia (2020).

Por fim, a figura 11 mostra o final da peça, em que um último *sangati* rítmico é apresentado, desta vez num *gati* inferior ao inicial (*tisra* em relação a *chatusra*). Este *sangati* rítmico é apresentado de maneira integral e sucedido por um *kaarvai*:

Figura 11 - Coda: mudança de *gati*, *kaarvai* e *sangati* rítmico final

Fonte: Correia (2020).

⁸⁷ O termo *kaarvai* não significa necessariamente silêncio, e sim *gap* (vão, lacuna ou intervalo) (REINA, 2014, 53).

3.3 *Sambátika*

Na terceira peça da série, outro dispositivo é apresentado, o *jathi bhedam*. O *tala* utilizado nesta peça, pertencente à categoria *Rupaka*, é intitulado *Raja* (D, L5 = 7 pulsos). O andamento sugerido para a sua execução é de semínima = 70.

De acordo com Reina (2014), o conceito de mudança contínua de metro, ou amalgamação, é um conceito ocidental análogo ao *jathi bhedam* da música carnática. O autor afirma que este conceito consiste na sucessão de acentos abrangendo grupos de *matra*-s de diferentes comprimentos, podendo ser definido como uma sequência de acentos de distribuição irregular “[...] que tem por objetivo dar a impressão ou ilusão de um amálgama interno ou mudança contínua de metros dentro do *tala*” (REINA, 2014, p. 47, tradução nossa).

Segundo Reina (2014, p. 47), diferentemente da maioria dos casos em que a técnica ocidental da amalgamação é utilizada (em que as mudanças de metro geralmente se aplicam a todos os instrumentos envolvidos numa peça), a sequência de *jathi bhedam* pode ser executada por apenas uma camada, enquanto as outras podem estar executando algo completamente diferente. O autor enfatiza também que os cálculos envolvendo a sequência de *jathi bhedam* são sempre pensados no âmbito do *tala*, ainda que envolvendo mais de um ciclo deste (REINA, 2014, p. 47).

Embora exista um método específico para a construção de uma sequência de *jathi bhedam*⁸⁸, a discussão em torno deste processo será aqui realizada partindo de uma sequência preestabelecida, construída durante o processo de composição da terceira peça da série, *Sambátika*. Convém ressaltar que, de um modo geral (considerando que o objetivo desta técnica consiste em acentuar diferentes agrupamentos dentro de um grupo de *jathis*), no processo de construção de uma sequência de *jathi bhedam* deve-se evitar a escolha de acentos que enfatizem o pulso, assim como repetições sucessivas de agrupamentos que possam remeter à regularidade de algum de um grupo de *jathis* (REINA, 2014, p. 47).

De uma maneira simples, é possível afirmar que o processo de criação de uma sequência de *jathi bhedam* consiste na seleção de números que representem diferentes agrupamentos de *matra*-s. No caso de *Sambátika*, a sequência adotada foi: 3, 2, 4, 5, 1, 7, 6. Na figura 12 é

⁸⁸ Para melhor compreensão acerca do método de construção da sequência de *jathi bhedam*, verificar Reina (2014, p. 47).

possível observar a exposição do tema e, subsequentemente, a aplicação da primeira sequência *jathi bhedom* da peça:

Figura 12 - Exposição do tema e aplicação do *jathi bhedom* original

Fonte: Correia (2020).

De acordo com Reina (2014, p. 49), no que se refere às possibilidades de fraseamento, há duas maneiras de se criar frases numa sequência de *jathi bhedom*:

- 1) Aplicando o mesmo número de notas por acento;
- 2) Realizando um fraseado livre.

As letras de ensaio A e B na partitura de *Sambátika* indicam as seções em que essas possibilidades são exploradas, preservando os acentos principais da sequência original. Neste trecho da peça, ocorreram 4 variações da sequência de *jathi bhedom* original.

Inicialmente, foi realizado um procedimento de variação livre, em que a sequência original (3, 2, 4, 5, 1, 7, 6) foi transformada e ampliada através de um processo de espelhamento, assumindo um aspecto simétrico e ocupando 2 ciclos do *tala*, conforme demonstrado na figura 13:

Figura 13 - Variação 1: transformação e ampliação da sequência original

Fonte: Correia (2020).

Essa primeira variação (3, 2, 4, 5, 1, 7, 3, 6, 3, 7, 1, 5, 4, 2, 3) serviu de estrutura básica para as variações subsequentes nesta seção da peça. Desse modo, conforme demonstra a figura

14, a segunda variação preservou a subdivisão dos acentos da primeira, acrescentando, contudo, mais uma nota a cada fragmento:

Figura 14 - Variação 2: duas notas por fragmento

Fonte: Correia (2020).

Do mesmo modo, ocorreu a terceira variação, desta vez com três notas por fragmento, como pode-se observar na figura 15:

Figura 15 - Variação 3: três notas por fragmento

Fonte: Correia (2020).

Por fim, na quarta e última variação desta seção, foi adotado um procedimento de fraseamento livre, conforme demonstrado na figura 16:

Figura 16 - Variação 4: fraseamento livre

Fonte: Correia (2020).

Além dos procedimentos básicos para a construção e aplicação de uma sequência de *jathi bhedam*, existem outras possibilidades de desenvolvimento criativo de uma sequência. Para tanto, segundo Reina (2014, p. 51), o primeiro passo consiste em dividir a sequência de maneira lógica, em 2, 3 ou 4 fragmentos que se tornarão unidades independentes. O autor afirma que, embora o procedimento de escolha acerca dessas unidades seja subjetivo, é comumente

evitado o acento de um *matra* como último acento de um fragmento, assim como também são evitados fragmentos de duração similar (REINA, 2014, p. 52).

Para a realização de procedimentos de desenvolvimento criativo sobre o *jathi bhedom* em *Sambátika*, foi adotada como base uma sequência derivada da primeira variação: 3, 2, 4, 5, 1, 7, 3, 1, 2, 2, 1, 3, 7, 1, 5, 4, 2, 3. Esta sequência foi então dividida em três fragmentos, representados na partitura através das letras: A (3, 2, 4, 5, 1, 7); B (3, 1, 2, 2, 1, 3,) e C (7, 1, 5, 4, 2, 3). Na figura 17 é possível observar a disposição destes fragmentos:

Figura 17 - Variação 1 do *jathi bhedom* modificada e fragmentada (fragmentos A, B e C)

The musical score for 'jathi bhedom (mod. var. 1)' is presented in a grand staff format. It begins with a treble clef and a bass clef. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The score is divided into three measures, each corresponding to a fragment: A, B, and C. Fragment A is marked with a 'C' box and a 'Dm7' chord. Fragment B is marked with a 'B' box and an 'Abmaj7' chord. Fragment C is marked with a 'C' box and an 'Fm7' chord. The melody consists of eighth and quarter notes, and the bass line consists of quarter notes. The fragments are connected by dashed lines, indicating a continuous flow.

Fonte: Correia (2020)

Com base nesses fragmentos (letra de ensaio C), diferentes procedimentos de desenvolvimento são explorados (letras de ensaio D, E, F, G e H) até a reexposição do tema (letra de ensaio I). Nesse sentido, de maneira resumida, listo aqui algumas das estratégias de desenvolvimento que orientaram as explorações em torno das diferentes possibilidades de aplicação do conceito de *jathi bhedom* na estruturação de *Sambátika*, em conformidade com o seguinte esquema (REINA, 2014, p. 54):

- 1) Quando o desenvolvimento ocorre no mesmo *gati* do original, o *jathi bhedom* pode se desenvolver:
 - a) Mantendo a ordem original dos fragmentos;
 - b) Mantendo a ordem original das células.

2) Quando o desenvolvimento ocorre em um *gati* diferente do original, deve-se considerar que, para a resolução no *tala sam*⁸⁹:

a) O número representando o novo *gati* se torna um elemento importante para a adição de células:

- a. No início do *tala*, seguido pela sequência;
- b. Após o encerramento da sequência;
- c. Inserindo células entre os fragmentos.

b) Utilizando um *mukthay*⁹⁰ curto.

Com base nessas estratégias é possível se obter alguma noção acerca das diferentes possibilidades de desenvolvimento que envolvem o conceito de *jathi bhedam*. Assim, exponho aqui alguns exemplos com base nos procedimentos adotados na composição desta peça. Na figura 18 é possível observar variações internas em cada fragmento, sem, contudo, alterações em relação a sua ordem.

Figura 18 - Mesma ordem de fragmentos (variações internas)

Fonte: Correia (2020).

Outra possibilidade de desenvolvimento ocorre quando, ao invés de ser preservada a ordem dos fragmentos, é preservada a ordem das células. Na figura 19 é possível observar que

⁸⁹ Convém ressaltar que na música indiana é importante que os ciclos de sobreposições rítmicas empregados na composição ou improvisação sejam “resolvidos”. Embora tais ciclos possam ser resolvidos em diferentes *angas* do *tala*, é possível afirmar que a sensação de resolução que é percebida com maior intensidade ocorre no *tala sam*.

⁹⁰ De acordo com Reina (2014, p. 57), um *mukthay* é uma frase que é repetida três vezes, geralmente separada por um *gap* (lacuna, intervalo ou separação), conhecido como *kaarvai* (REINA, 2014, p. 53) - não se tratando necessariamente de uma pausa. O conceito de *mukthay* será aprofundado na análise da quarta peça da série, *Yemanjazz*, que se baseia em um tipo específico de *mukthay* que possui características de desenvolvimento, o *sama mukthay*.

as células originais são mantidas, mas os fragmentos são apresentados de outra maneira. Neste exemplo, inclusive, além da exclusão do fragmento C, ocorre a adição de um *mukthay* curto (ao final do segundo compasso). Assim, a disposição dos elementos neste trecho segue uma lógica baseada em A, B, B, *mukthay* curto e A:

Figura 19 - Mesma ordem das células, variação dos fragmentos e inclusão de *mukthay* curto

Fonte: Correia (2020).

No exemplo da figura 20, outra possibilidade de desenvolvimento é introduzida. Aqui a sequência original é introduzida em um *gati* diferente (*khanda*, ao invés de *chatusra*). Considerando que, nesta situação, ocorre uma diferença quanto ao número de *matras* necessários para preencher o *tala*, pequenas células de preenchimento são criadas (*x*, *y* e *z*). Assim, neste exemplo, a sequência dos fragmentos é mantida, mas ela é sucedida pelas células de preenchimento:

Figura 20 - Preenchimento e mesma ordem de fragmentos

Fonte: Correia (2020).

Outra possibilidade de desenvolvimento com base nessa mesma lógica consiste em alternar os fragmentos com os preenchimentos preconcebidos, conforme é possível ser observado na figura 21:

Figura 21 - Alternância entre fragmentos e células de preenchimento

Fonte: Correia (2020).

Uma outra variação deste tipo de desenvolvimento consiste em criar um *mukthay* curto com duração equivalente ao dos fragmentos de preenchimento, substituindo-os. Na figura 22 é possível identificar uma reorganização dos fragmentos e a substituição das células de preenchimento por um *mukthay* curto:

Figura 22 - Reorganização dos fragmentos e preenchimento através de *mukthay* curto

Fonte: Correia (2020).

Por fim, a figura 23 expõe o procedimento adotado ao final de *Sambátika*, em que o tema inicial é reexposto. Essa reexposição se dá após um ciclo de *tala* em que, ao invés das sequências, as células de preenchimento são sucedidas por um *gati bhedam* que efetua a transição para o *gati chatusra*.

Figura 23 - Reorganização das células de preenchimento e reexposição do tema

Fonte: Correia (2020).

3.4 Yemanjazz

A peça *Yemanjazz*, a quarta da série, foi especificamente elaborada como um estudo sobre a técnica conhecida como *sama mukthay*. O *tala* sobre o qual se estrutura esta peça intitula-se *Madura*, da categoria *Jhampa* (L4, A, D = 7 pulsos), também pertencente aos *talas* do tipo *suladi*. O andamento sugerido para a execução desta peça é de semínima = 70 BPM.

Segundo Reina (2014, p. 57), este tipo de *mukthay* possui técnicas concretas de desenvolvimento ao longo de uma peça (ao contrário da maioria dos *mukthays*, que tendem a ocorrer apenas uma vez). Embora o *sama mukthay*, assim como os demais tipos *mukthays* existentes, consista essencialmente em uma frase que é repetida três vezes (geralmente separada por um *gap*) e resolve no *tala sam*, o que o diferencia dos demais é o fato de que este tipo específico deve ser não apenas finalizado, mas também iniciado no *tala sam* (REINA, 2014, p. 57). Além disso, o autor ressalta o cuidado que os músicos carnáticos têm no processo de construção do *sama mukthay* para que cada repetição da frase se inicie em um lugar diferente dentro do pulso, promovendo assim o deslocamento da frase⁹¹ inicial, ainda que executando-a de modo a soar como se estivesse coincidindo com o pulso (REINA, 2014, p. 57).

De maneira resumida, é possível dizer que o processo de construção de um *sama mukthay* envolve algumas etapas básicas, que vão desde a escolha do *gati* (e cálculo do número de *matras* em relação ao *tala* da peça), até a construção da frase em si (sobre a sequência escolhida durante o processo de desenvolvimento)⁹².

No caso de *Yemanjazz*, o processo de construção do *sama mukthay* resultou em três sequências básicas, com duração total equivalente a um ciclo do *tala*, aqui estruturadas em conformidade com a representação proposta por Reina (2014, p. 57). Assim, estas sequências são simbolizadas da seguinte forma: os algarismos representam *matras* e *kaarvais* (entre parênteses), o sinal de adição está relacionado ao *matra* que eventualmente coincide com o *tala sam*, a barra vertical representa a barra de compasso e a abreviação “T.S.” indica o *tala sam*. Desse modo, as 3 sequências básicas desta composição podem ser descritas da seguinte forma:

- a) 9 (1) 9 (1) 8 + | 1 (*sama mukthay* 1)
- b) 7 (4) 7 (4) 6 + | 1 (*sama mukthay* 2)
- c) 6 (5) 6 (5) 6 | T.S. (*sama mukthay* 3)

⁹¹ Cada frase de um *mukthay* chama-se *pala* (REINA, 2014, p. 57).

⁹² Sobre as etapas do processo de construção do *sama mukthay*, ver Reina (2014, p. 57).

Por razões subjetivas, a estruturação desta composição na seção representada pela letra de ensaio A seguiu uma lógica baseada na aplicação do *sama mukthay* e subsequente reexposição do tema (de maneira integral, transposta, rearmonizada ou fragmentada). Esse procedimento foi adotado de maneira mais ou menos sistemática ao longo da composição.

Na figura 24 é possível observar o primeiro *sama mukthay* da peça, seguido por uma reexposição integral do tema original:

Figura 24 - *Sama mukthay* 1 e reexposição integral do tema

Fonte: Correia (2020).

Na figura 25, além da aplicação de outro *sama mukthay*, o tema é reexposto de maneira rearmonizada:

Figura 25 - *Sama mukthay* 2 e rearmonização do tema original

Fonte: Correia (2020).

Na seção B da peça, novas explorações foram realizadas seguindo a mesma lógica utilizada na seção anterior. Neste trecho, contudo, as sequências utilizadas foram maiores em relação à seção anterior, com duração total de dois ciclos do *tala*:

- a) 15 (6) 15 (6) 14 + | 1 (*sama mukthay* 4)
- b) 17 (3) 17 (3) 16 + | 1 (*sama mukthay* 5)
- c) 18 (1) 18 (1) 18 | T.S. (*sama mukthay* 6)

Nesta seção, os *sama mukthays* possuem *palas* com um número maior de *matras* e, portanto, cada frase foi subdividida em 3 agrupamentos menores, através de sequências de *jathi bhedam*. No *sama mukthay* 4, por exemplo, a sequência adotada foi 6, 4, 5. Na figura 26 é possível observar este *sama mukthay* e uma reexposição do tema, desta vez transposto em uma terça menor em relação ao original:

Figura 26 - *Sama mukthay* 4 e transposição do tema original

7 **B** *sama mukthay* 4 (tala x2)

Abm⁶ D⁷acc Ebm⁷ Ebm/D^b Cm⁷b9 Cmaj⁷ G⁷acc Abm⁷ Fm⁷b9 Fbmaj⁷

Fonte: Correia (2020).

Outro exemplo nesta mesma seção é o *sama mukthay* 5, cujos *palas* também foram divididos em três fragmentos através da sequência 6, 4, 6 (separada por um *kaarvai* de 3 *matras*). Além disso, o tema é rearmonizado sobre a nova transposição, conforme demonstra a figura 27:

Figura 27 - *Sama mukthay* 5 e rearmonização do tema transposto

10 *sama mukthay* 5 (tala x2)

Abm⁶ Fm⁷b9 Emaj⁷ D⁷acc Ebm⁷ Bbm⁷acc Cmaj⁷ Cm⁷b9 Eb/D^b A⁷acc Bbm⁷acc D⁷acc Fbmaj⁷/Eb

Fonte: Correia (2020).

Na seção C da peça, o *sama mukthay* 5 foi utilizado como estrutura de base para a exploração de algumas possibilidades de desenvolvimento. Neste *mukthay*, cada *pala* foi subdividido em três fragmentos, baseados no agrupamento de *matras* definido pela sequência 6, 4, 7, separados por um *kaarvai* de 3 *matras*. Na figura 28 é possível ver a aplicação desta sequência, sucedida por uma reexposição parcial do *tema* através de um fragmento transposto (a uma quinta diminuta acima do original):

Figura 28 - Desenvolvimento do *sama mukthay* 5 e fragmento transposto do tema

15 **C** *sama mukthay* 5 (tala x2) variation 3

Fonte: Correia (2020).

Na figura 29 é possível observar um primeiro desenvolvimento do *sama mukthay* 5. Aqui a sequência 6, 4, 6 é reorganizada em 2, 4, 2, 4, 3 e o seu *kaarvai* original (com duração de 3 *matras*) é mantido. Além disso, nota-se que o fragmento de tema transposto é novamente rearmonizado:

Figura 29 - Desenvolvimento 1 do *sama mukthay* 5

18 *sama mukthay* 5 (tala x2) - development 1 (a1)

Fonte: Correia (2020).

Na seção D da peça, são realizados ainda outros procedimentos de variação e desenvolvimento sobre o *sama mukthay* 5. Ao final desta seção, contudo, é introduzido o *sama mukthay* 6, que, na verdade, é uma variação do *sama mukthay* 5 original, baseado na sequência de *jathi bhedom* 6, 4, 7 (separada por um *kaarvai* de 3 *matras*). Após este *sama mukthay*, um pequeno fragmento do tema inicial é inserido e, subsequentemente, um curto *gati bhedom* - cuja função é realizar a transição de maneira adequada para a próxima seção, em que o *sama mukthay* é explorado em um *gati* diferente do original. Na figura 30 pode-se observar esse trecho da peça:

Figura 30 - *Sama mukthay* 6, fragmento do tema e *gati bhedam* para a próxima seção

Fonte: Correia (2020).

A seção E trata da exploração do *sama mukthay* em um *gati* diferente do original. Nesse caso, em que a peça é originalmente elaborada sobre o *gati chatusra*, essa exploração ocorreu na 2ª velocidade do *gati tisra*. Para a efetiva transição de *gati* neste trecho foi aplicado o *gati bhedam* próprio ao contexto (*chatusra jathi 6*). Neste exemplo, por se tratar de uma situação em que o *sama mukthay* de um determinado *gati* é aplicado em outro, ocorre uma diferença em relação ao número de *matras* entre esses *gatis* no *tala*. Essa diferença no número de *matras* é então compensada através da construção de um *mukthay* curto ao final do *sama mukthay*. Na figura 31 é possível notar como é feita essa transição em direção ao final da peça:

Figura 31 - *Sama mukthay* 6 em *gati* diferente do original e *mukthay* curto ao final da peça

Fonte: Correia (2020).

3.5 Bahíndia

A quinta peça da série, *Bahíndia*, traz como elemento central de sua estruturação a aplicação do conceito conhecido como *anuloma-pratiloma*. O *tala* escolhido para esta peça, pertencente à categoria *Tripata*, chama-se *Lila* (L7, D, D = 11 pulsos). O andamento sugerido para a execução desta peça é de semínima = 50 BPM.

Segundo Reina (2014, p. 63), o conceito de *anuloma-pratiloma* é possivelmente um dos mais complexos (em termos de performance) e de longo alcance (quanto às suas possibilidades criativas) em meio a toda a constelação de conceitos encontrados na música carnática. Nesse sentido, o autor enfatiza a peculiaridade deste conceito e a sua importância no contexto da música ocidental contemporânea:

Pode-se dizer que, ao invés de uma técnica, é todo um corpus teórico que pode ser usado para organizar (pedagogicamente e criativamente) uma das pedras angulares rítmicas dos últimos oitenta anos ou mais na música ocidental contemporânea: o uso de 'números contra números' ou 'números contra estruturas' como 15:16 ou 5:6 ou 14:12 e assim por diante (REINA, 2014, p. 63, tradução nossa)⁹³.

A aplicação deste conceito no contexto de *Bahíndia*, contudo, possui caráter introdutório, em conformidade com o vislumbre apresentado por Reina (2014, p. 63) no último capítulo da primeira parte de seu trabalho.

Para a uma efetiva introdução a este conceito, considero conveniente esclarecer que ele está relacionado à “velocidade” na qual um determinado *gati* é executado. Assim, os *gatis* básicos (*tisra*, *chatusra*, *khanda* e *misra*) podem ser considerados como sendo a “primeira velocidade”, isto é, neutros ou regulares, de modo que tais velocidades podem ser “aumentadas” (*anuloma*) ou “diminuídas” (*pratiloma*). Nesse sentido, por exemplo, um *gati tisra* em velocidade neutra (ou regular) equivale a três *matras* em um pulso, enquanto que na sua 2ª velocidade *anuloma* consiste em 6 *matras* dentro da mesma duração de um pulso, e na sua 2ª velocidade *pratiloma*, por sua vez, é equivalente a 3 *matras* que se distribuem dentro da duração de dois pulsos. Através do quadro a seguir (adaptado do autor referido) é possível se obter alguma noção acerca das relações estabelecida entre tais velocidades (REINA, 2014, p. 64):

⁹³ “It could be said that, rather than a technique, it is an entire theoretical corpus that can be used to organise (both pedagogically and creatively) one of the rhythmical cornerstones of the last eighty years or so in western contemporary music: the use of ‘numbers against numbers’ or ‘numbers against frames’ like 15:16 or 5:6 or 14:12 and so forth.”

Quadro 8 – Velocidades neutra ou regular, *anuloma* e *pratiloma*

<i>Gati</i> / Velocidade	<i>Tisra</i>	<i>Chatusra</i>	<i>Khanda</i>	<i>Misra</i>
Anuloma				
2ª velocidade	6	8	10	14
Neutra ou Regular				
1ª velocidade	3	4	5	7
Pratiloma				
2ª velocidade	3:2	4:2	5:2	7:2
3ª velocidade	xx	4:3	5:3	7:3

Fonte: Adaptado de REINA (2014, p. 64).

A aplicação dessas estruturas em *Bahíndia* seguiu uma lógica relacionada às suas possibilidades de combinação, respeitando os conceitos até então apresentados. De modo simples, no que se refere às possibilidades de desenvolvimento na aplicação deste conceito, existem duas maneiras básicas: a aplicação em torno de uma velocidade e a exploração a partir da combinação de velocidades diferentes (REINA, 2014, p. 66-67).

Assim, após a exposição do tema em *khanda* (velocidade neutra ou regular), a composição se desenvolve através da experimentação de diferentes possibilidades de combinação de velocidades em diferentes *gatis*. Na figura 32 é possível observar uma simples mudança de velocidade neutra para a 3ª velocidade *pratiloma* em *khanda*:

Figura 32 - *Khanda* em velocidade neutra e 3ª velocidade *pratiloma*

Fonte: Correia (2020).

No compasso seguinte, após a execução de um pulso em velocidade neutra, ocorre um trecho de alternância entre a 2ª e 3ª velocidades *pratiloma*, conforme pode ser observado na figura 33:

Figura 33 - *Khanda* em velocidade neutra, 2ª e 3ª velocidades *pratiloma*

3 mixing speeds linearly (b) (in khanda)

Fonte: Correia (2020).

Basicamente, este procedimento de combinação de diferentes velocidades vai se tornando mais criativo no decorrer da peça, de modo a alcançar níveis mais complexos, até a transição para a seção subsequente por intermédio do *gati bhedam* adequado (*khanda jathi 4*, neste caso), conforme demonstra a figura 34:

Figura 34 - *Khanda* em diferentes velocidades *anuloma-pratiloma*

2 mixing speeds linearly (b) (in khanda)

5 msl + gati bhedam (to the next section)

khanda jathi 4

Fonte: Correia (2020).

Essencialmente, esta peça se desenvolve por diferentes *gatis*, explorando diferentes possibilidades de combinação de velocidades linearmente. Na seção B, a exploração das possibilidades ocorre em *chatusra*, enquanto que na seção C, em *misra*. As figuras 35 e 36 expõem, respectivamente, trechos das explorações de *anuloma-pratiloma* em torno desses *gatis*:

3.6 *Salvadelhi*

Em *Salvadelhi*, a sexta composição da série, todos os dispositivos rítmicos carnáticos até então apresentados foram reincorporados no decurso da peça, sendo então recapitulados numa disposição cronológica. Desse modo, o principal objetivo com a sua elaboração foi o de reaplicar as técnicas já descritas, mas, neste caso, em diferentes contextos. O *tala* desta peça, pertencente à categoria *Ata*, intitula-se *Gupta* (L3, L3, D, D = 10 pulsos). O andamento sugerido para a execução desta peça é de semínima = 60 BPM.

Por esta se tratar de uma peça baseada na recapitulação dos conceitos já expostos, considero conveniente descrever a cronologia dos eventos internos, correlacionando as sessões (representadas pelas letras de ensaio da partitura) e técnicas trabalhadas em cada uma destas:

- 1) Exposição do tema
- 2) A: *Gati bhedam*
- 3) B: *Sangati* rítmico
- 4) C: *Jathi bhedam*
- 5) D: *Sama mukthay*
- 6) E: *Anuloma-pratiloma*
- 7) F: Reexposição do tema

No início desta peça, assim como ocorre nas demais, um tema básico é exposto. Na figura 38 é possível observar que as estruturas que compõe a fraseologia do tema são baseadas na divisão dos *angas* do *tala* (L3, L3, D, D, neste caso):

Figura 38 - Exposição do tema

The musical score for the exposition of the theme is written in 4/4 time with a tempo of 60 BPM. The key signature is one flat (G minor). The melody is presented in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The melody consists of four phrases, each marked with a '6' above it, indicating a sixteenth-note pattern. The first phrase is labeled 'tema'. The bass line consists of four chords: Em7, Am7, CMaj7, and Bm7. The score is enclosed in a double bar line with repeat dots at the end.

Fonte: Correia (2020).

A seção A da peça é inteiramente baseada na justaposição de agrupamentos de *gati bhedam*. A figura 39 mostra o primeiro deles, *tisra* 2ª velocidade *jahti* 4 (x3), logo após um fragmento do tema no primeiro tempo do *tala*:

Figura 39 - Seção A: fragmento do tema e aplicação de *gati bhedam*

Fonte: Correia (2020).

O conceito de *sangati* rítmico é explorado na seção B da peça. Nesse sentido, o tema é reexposto em *gatis* diferentes do original e o recurso do *gati bhedam* é utilizado como mecanismo de transição. Na figura 40 é possível observar como se dá essa exploração, em que o primeiro *sangati* rítmico apresentado (em *misra*) é sucedido por uma efetiva transição por meio do *gati bhedam* para o *sangati* rítmico seguinte (em *chatusra*):

Figura 40 - Seção B: exploração de *sangatis* rítmicos

Fonte: Correia (2020).

Na seção C de *Salvadelhi*, o desenvolvimento da peça ocorre através do conceito de *jathi bhedam*. Na figura 41 é possível observar a exposição da sequência *jathi bhedam* original (4, 4, 3, 5, 3, 6, 4, 5, 4, 7, 5, 3, 5, 2, 2, 4, 4 em *misra*):

Figura 41 - Seção C: *jathi bhedam* original em *misra*

Fonte: Correia (2020).

Na figura 42 é possível observar, como parte do processo de desenvolvimento do conceito *jathi bhedam* nesta peça, parte do trecho em que a sequência inicial é aplicada em um *gati* diferente (*tisra* 2ª velocidade, neste caso) constituindo uma espécie de *sangati* rítmico do *jathi bhedam* original e, portanto, a aplicação de um conceito sobre o outro:

Figura 42 - *Jathi bhedam* na 2ª velocidade de *tisra*

Fonte: Correia (2020).

Na seção D ocorre a exploração do conceito *sama mukthay*. Neste caso, a sequência adota foi 7, 7, 5, 7 (separada por *kaarvais* de 1 matra), conforme demonstra a figura 43:

Figura 43 - Seção D: exploração do *sama mukthay*

Fonte: Correia (2020).

A penúltima seção da peça é destinada à aplicação do conceito *anuloma-pratiloma*. A figura 44 ilustra esta aplicação em dois *gatis* distintos (*chatusra* e *khanda*), cuja transição é efetivamente realizada através do *gati bhedam* adequado ao contexto (*chatusra jathi 5*):

Figura 44 - Seção E: *anuloma-pratiloma* em diferentes *gatis*

15 **E** anuloma-pratiloma (in chatusra) chatusra jathi 5

17 anuloma-pratiloma (in bhanda)

Fonte: Correia (2020).

Ao final da seção E de *Salvadelhi*, como recurso de transição para o *gati* original da peça, é realizada uma frase em *misra jahti 6*, preparando a reexposição do tema numa oitava acima da original, conforme pode-se observar na figura 45:

Figura 45 - Transição para a seção F: reexposição do tema e fim da peça

20 5

21 **F** tema 6-4

Fonte: Correia (2020).

3.7 Purandarai

Na última peça da série (assim como na penúltima) todas as técnicas explicadas são novamente apresentadas em diferentes contextos, seguindo desta vez, contudo, uma predisposição cronológica diferente, conforme será analisada. O *tala* utilizado nesta peça chama-se *Vasu* (L9), pertencente à categoria intitulada *Eka*. O andamento sugerido nesta peça é de semínima = 52 BPM.

Cronologia dos eventos em *Purandarai*:

- 1) Exposição do tema
- 2) A: *Anuloma-pratiloma*
- 3) B: *Sama mukthay*
- 4) C: *Jathi bhedam*
- 5) D: *Sama mukthay 2*
- 6) E: *Sangati* rítmico
- 7) F: *Gati vruksha*
- 8) G: Reexposição do tema

Inicialmente, como em todas as peças da série, o tema é apresentado. Neste caso, por se tratar de um *tala* que possui apenas um *laghu* com 9 pulsos (ou seja, sem subdivisões internas em *angas* distintos), a subdivisão adotada para o fraseado do tema, de maneira subjetiva, foi de 5 + 4. Esta organização da estrutura melódica do tema pode ser observada na figura 46:

Figura 46 - Exposição do tema

Fonte: Correia (2020).

Na seção A de *Purandarai*, o conceito explorado foi o de *anuloma-pratiloma*. As figuras 47 e 48 ilustram momentos distintos desta exploração, nos *gatis chatusra* e *khanda*, respectivamente:

Figura 47 - *Anuloma-pratiloma* em *chatusra* na seção A

Fonte: Correia (2020).

é possível observar duas dessas aplicações, sendo a primeira em *chatusra* e a segunda em *khanda*:

Figura 51 - *Sangatis* rítmicos na seção E

Fonte: Correia (2020).

A seção F, a penúltima da peça, foi inteiramente destinada à aplicação do conceito *gati vruksha*, A Árvore de *Gati Bhedam*. Na figura 52 é possível observar um exemplo desta aplicação, em que após três pulsos do início do *tala*, um *gati bhedam* (*misra jathi 5*) é aplicado e repetido três vezes, de modo a resolver no *tala sam* após dois ciclos do *tala*:

Figura 52 - *Gati vruksha* na seção F

Fonte: Correia (2020).

Por fim, como já realizado em outras peças, foi utilizado um *gati bhedam* - *chatusra jathi 3 (x2)*, neste caso – como recurso de transição para o *gati* original da peça e reexposição do tema. Neste caso, contudo, a reexposição ocorre de maneira rearmonizada, encerrando a peça e também a série, conforme pode-se observar na figura 53:

Figura 53 - Transição para a seção G e reexposição do tema (rearmonizado)

24 *chausra jathu 3 (x2)*

Fmaj7 Dm7 Am7 Fmaj7 D♭7alt. Dm7 E7alt. Fmaj7 E7alt. Am7 D/B♭

25 **G** *tema*

G♭maj7 F7alt. Gm7♭9 Cm7♭9 B♭/A♭ C♭maj7 A7alt. B♭m7 Ebmadd9

Fonte: Correia (2020).

Embora, para uma efetiva compreensão dos processos adotados nas composições aqui apresentadas, tais procedimentos de análise realizados não substituam a leitura, interpretação e estudo das partituras em si, considero que estes sejam, de certa forma, tão úteis quanto necessários. Para além das discussões técnicas realizadas neste capítulo, algumas reflexões acerca dos resultados encontrado através da realização desta pesquisa serão apresentadas nas considerações finais deste trabalho.

4 CONCLUSÃO

Essa pesquisa objetivou promover perspectivas sobre a composição musical no âmbito do jazz carnático. Com base no procedimento de exploração de alguns dos conceitos básicos da música carnática, considerações sobre as contribuições já realizadas no âmbito do jazz intercultural e através da elaboração de composições com caráter didático sobre a aplicação desses conceitos, pode ser concluído que existem diversas maneiras de se utilizar estruturas rítmicas provenientes da tradição musical do sul da Índia juntamente a conteúdos harmônicos tradicionais do jazz como recursos de viabilização para o desenvolvimento de concepções musicais transculturais na contemporaneidade. Os resultados obtidos indicam que estruturas rítmicas da música carnática podem servir como efetivos dispositivos para a estruturação de composições musicais que reflitam tendências interculturais na atualidade.

De um modo geral, as composições realizadas nesta pesquisa foram elaboradas com o intuito de apresentar diferentes exemplos em que procedimentos harmônicos e melódicos substancialmente derivados da tradição do jazz são incorporados a um contexto de estruturação rítmica ainda pouco difundido no ocidente. Nesse sentido, acredito que de algum modo os exemplos aqui apresentados podem contribuir para uma eventual ampliação do interesse de músicos e pesquisadores sobre conceitos musicais não-europeus como eventuais campos de estudo em direção a novas contribuições no campo da composição e desenvolvimento de processos criativos na música. Ao mesmo tempo, essa pesquisa levanta algumas questões, sobretudo no que se refere à improvisação, considerando que em ambas as tradições abordadas (o jazz e a música carnática) a arte da improvisação é considerada tão importante quanto ou ainda mais que a própria composição em si. Contudo, conforme já comentado anteriormente, acredito que as composições elaboradas durante a realização deste trabalho podem, de alguma forma, servir como ponto de partida para o desenvolvimento de estratégias em torno da improvisação na realização de obras ou pesquisas futuras.

Baseado nessas conclusões, penso que instrumentistas, compositores e pesquisadores interessados neste assunto podem considerar a possibilidade de desenvolvimento de uma rotina de prática musical diária voltada para a assimilação e aprofundamento em torno das estruturas e conceitos aqui abordados, no intuito de se obter maior intimidade com tais dispositivos e, por conseguinte, promover maior fluência na aplicação destes conceitos em contextos diversos, diferentes dos de sua origem.

Através da realização deste trabalho foi possível investigar diversas questões relacionadas à música indiana, identificando alguns dos aspectos que distinguem as tradições carnática e hindustani, observando questões mais especificamente relacionadas à prática musical carnática e discorrendo sobre alguns dos principais compositores (Purandara Dasa, Tyagaraja, Muthuswami Dikshitar e Syama Sastri) e aspectos socioculturais pertencentes a esse contexto. Foram também citados alguns dos primeiros esforços realizados por músicos de jazz como John Coltrane e John McLaughlin, dentre outros, que promoveram aspectos filosóficos e espirituais relacionados a cultura indiana, evidentes em suas respectivas obras. Trabalhos mais recentes, de autores contemporâneos (MOORE, 2013; EVANS, 2014; WREN, 2014; YOUNG, 2015; GRAY, 2017) - relacionados mais especificamente a interações entre a música carnática e o jazz - também foram discutidos, oferecendo reflexões sobre as diferentes perspectivas de abordagem em torno de processos criativos gerados a partir de procedimentos musicais interculturais. Por fim, através de análises sobre composições criadas durante a realização dessa pesquisa, foi possível compreender melhor sobre alguns conceitos da música carnática, assim como identificar estratégias em torno da aplicação de estruturas rítmicas provenientes desta tradição num contexto contemporâneo que oferece perspectivas transculturais em música.

Com base na metodologia adotada na realização das composições aqui analisadas – norteada pela abordagem proposta por Reina (2014) - acredito que esse trabalho pode, de algum modo, contribuir para a contextualização da aplicação de alguns dos conceitos básicos provenientes da música carnática aqui tratados (através da sua interação com elementos harmônicos convencionais e representação gráfica por meio de notação musical tradicional). Assim, tanto pela estratégia de incrementação cronológica das técnicas adotadas ao longo das peças da série *Prāṇāṣe*, como também pelo procedimento de análise realizado no terceiro capítulo desta pesquisa, espero ainda que este trabalho, além de eventualmente contribuir para alguma assimilação acerca dos conceitos tratados, possa também oferecer estratégias para futuros desenvolvimentos e análises sobre processos criativos neste campo de pesquisa.

REFERÊNCIAS

ALLADI, Krishnaswami. **Vocal and Instrumental Renderings in Carnatic Music - A Comparison**. Center for the Study of Hindu Traditions. University of Florida. p. 1–8, 2010. Disponível em: <https://chitra.clas.ufl.edu/music/vocal-and-instrumental-renderings-in-carnatic-music-a-comparison/> . Acesso em: out. 2020.

BENARY, Barbara. **Composers and Tradition in Karnatic Music**. Asian Music, Vol. 3, N. 2, Indian Music Issue, p. 42-51, 1972.

BENESSAIEH, Afef. **Amériques Transculturelles**. Les Presses de l'Université d'Ottawa. p.1- 9, 2010. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1ch78hd> . Acesso em: out. 2020.

CHARI, Madhav. **Pundit Coltrane Shows the Way**. Journal of Asian American Studies, v. 4, n. 3, p. 265–283, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1353/jaas.2001.0026> . Acesso em: out. 2020.

CLEMENTS, Carl John. **John Coltrane and the integration of Indian concepts in jazz improvisation**. Jazz Research Journal, v. 2, n. 2, p. 155–175, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1558/jazz.v2i2.155> . Acesso em: out. 2020.

DASJI, Swami Satya Prasad. **Indian Philosophy**. First Edition. Bhuj, Gujarat: Shree Narnarayan Dev Printing Press; 2010.

FISCHLIN, Daniel. **“See clearly ... feel deeply”: Improvisation and Transformation: John McLaughlin Interviewed by Daniel Fischlin**. Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation, v. 6, n. 2, p. 1–9, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.21083/csieci.v6i2.1332> . Acesso em: out. 2020.

FLUDD, Andre Aaron. **The Electric Strings of South India: A Case Study of Electric Guitar in South Indian Classical Music**. Thesis (Master). College of Music, Florida State University, Tallahassee, 2016.

GRAY, Lyndon Robert. **The Integration of Carnatic Rhythmic Devices into Contemporary Jazz Performance: A Framework for Improvisers**. Thesis (PhD). Elder Conservatorium of Music, Faculty of Arts, The University of Adelaide, Adelaide, 2017.

GEERTZ, Clifford. **The Interpretation of Cultures**. New York: Basic Books; 1973.

GUMBOSKY, Leandro. **Os “Novos Ritmos” de Don Ellis: Considerações Analíticas e Perceptivas**. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

HAMILTON-POORE, Sam. **John Coltrane’s A Love Supreme, Yesterday and Today: Breaking boundaries, testing limits**. Spiritus, v. 13, n. 2, p. 187–216, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1353/scs.2013.0044> . Acesso em: out. 2020.

HOLDREGE, Barbara. **Veda and Torah: Transcending the Textuality of Scripture**. Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1996.

HUMBLE, Matthew. **The Development of Rhythmic Organisation in Indian Classical Music**. Dissertation (MMus in Ethnomusicology). School of Oriental and African Studies, University of London, London, 2002.

IANNI, Octávio. **Globalização e Transculturação**. Revista de Ciências Humanas, v. 14, n. 20, p. 139-170, 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/23492> . Acesso em: out. 2020.

KALMANOVITCH, Tanya. **‘Indo-Jazz Fusion’: Jazz and Karnatak Music in Contact**. Thesis (PhD). Faculty of Graduate Studies and Research, University of Alberta, Edmonton, 2008.

KULSHRESHTHA, Khushboo. **History & Evolution of Indian music**. First Edition, New Delhi: Shree Natraj Prakashan; 2010.

MAATHRA, Each; NADAI, Trishra. **The Theory of Thaala Laya and Taala**. Disponível em: https://www.academia.edu/13913041/Carnatic_Music_Introduction_to_Taala . Acesso em: out. 2020.

MCLAUGHLIN, John; HOUSE, Richard; KALISCH, David. **British guitarist John McLaughlin in conversation**. Self & Society, v. 44, n. 4, p. 355–371, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/03060497.2016.1246785> . Acesso em: out. 2020.

MICHAELIS, **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Editora Melhoramentos, 2020. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/prana> . Acesso em: out. 2020.

_____, **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Editora Melhoramentos, 2020. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/axé> . Acesso em: out. 2020.

MOORE, Darren. **The Adaptation of Indian Carnatic Rhythmic Structures and Improvisation Methods into Drum Set Language and Performance Practice**. Thesis (Doctorate of Musical Arts). Queensland Conservatorium, Griffith University, Brisbane, 2013.

MYERS, Helen (Ed.). **Ethnomusicology: An introduction**. UK: The Macmillan Press; 1992.
NEUMAN, Daniel M. **Indian Music as a Cultural System**. Asian Music, v. 17, n. 1, p. 98–113, 2014.

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

ORTIZ, Fernando; **Del fenómeno de la "transculturación" y de su importancia en Cuba**. El contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco. Cuba: Editorial de ciencias sociales, La Habana, 1983.

PORTER, Lewis. **John Coltrane: His Life and Music**. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press; 1998.

RANJANI, H. G.; SREENIVAS, T. V. **Hierarchical Classification of Carnatic Music Forms**. International Society for Music Information Retrieval (ISMIR), 2013. Disponível em: http://ismir2013.ismir.net/wp-content/uploads/2013/09/104_Paper.pdf . Acesso em: out. 2020.

RAVIKIRAN, C. N. **Improvisation in Carnatic Music**. In: *Improvisation in Music*, p. 172-175, Mumbai: NCPA, Sangeet Research Academy, 2006.

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

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

RIBEIRO, Fabio Manzione. **Música em diálogo: talas da música hindustânica na bateria de jazz**. Dissertação (Mestrado). Universidade de Aveiro, Aveiro, 2012.

ROSENBERG, James. **"I'd Rather Be Broke and Happy than Miserable and Rich": The Life and Music of Allan Holdworth**. Thesis (Bachelor of Arts), The Honors College, Wesleyan University, Middletown, 2013.

ROWELL, Lewis. **Early Indian Musical Speculation and the Theory of Melody**. Journal of Music Theory, v. 25, n. 2, p. 217, 1981. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/843650>
Acesso em: out. 2020.

SANKARAN, Trichy. **The Art of Konnakol: Spoken Rhythms of South Indian Music**. First Edition, Toronto: Lalith Publishers, 2010.

SACHS, Curt. **The History of Musical Instruments**. University of Michigan. Norton; 1940.
STOKES, Martin. **Music and the global order**. Annual Review of Anthropology. v. 33, n. 1, p. 47-72. 2004.

STITT, Jerry. **Benny to Beyonce: Finding God's Perfect Pitch for Your Life**. Xulon Press: 2012.

TURNER, Richard. **John Coltrane: A Biographical Sketch By. The Black Perspective in Music**, v. 3, n. 1, p. 3-16+28-29, 1975.

VERSACE, Angelo D. **The Evolution of Sacred Jazz as Reflected in the Music of Mary Lou Williams, Duke Ellington, John Coltrane and Recognized Contemporary Sacred Jazz Artists**. Doctoral Essay (Doctor of Musical Arts) University of Miami, Coral Gables, Florida 2013.

VIJAYAKRISHNAN, K. G. **The Grammar of Carnatic Music**. First Edition, Berlin: De Gruyter Mouton; 2007.

WASHINGTON, Michael S. **Beautiful Nightmare**: Coltrane, Jazz, and American Culture. PhD dissertation, Harvard University, 2001.

WARREN R. PINCKNEY, Jr. **Jazz in India**: Perspectives on Historical Development and Musical Acculturation. *Asian Music*, v. 21, n. 1, p. 35-77, 1989.

WHITEHEAD, Kevin. **Why Jazz?**: a concise guide. New York: Oxford University Press; 2011.

WILLIAMS, Richard J. **Soma in Indian Religion**: Entheogens as Religious Sacrament. 2009. Disponível em: <http://www.rwilliams.us/archives/Etheogens.pdf> . Acesso em: out. 2020.

WOLF, Richard K. **Theorizing the local**: Music, practice, and experience in South Asia and beyond. New York: Oxford University Press; 2009.

WREN, Toby. **Talking in Tongues**: Negotiating Archetypal Models for Musical Development in Intercultural Music Making. *Eras Journal, Special Edition*, v. 16, n. 2, p. 115-129, 2014.

WREN, Toby. **Improvising Culture**: Discursive Interculturality as a Critical Tool, Aesthetic, and Methodology for Intercultural Music. Thesis (PhD). Queensland Conservatorium, Griffith University, Brisbane, 2015.

YOUNG, Lisa. **The Eternal Pulse**: Creating with konnakkol and its adaptation into contemporary vocal performance. Thesis (PhD). Sir Zelman Cowen School of Music, Monash University, Faculty of Arts, Melbourne, 2015.

Glossário

Akshara: Sílabas. Pode referir-se também a imóvel, imperturbável. Existe ainda um personagem na mitologia hindu com este nome.

Alap: Parte introdutória nas performances de música clássica indiana, sem condicionamento a *tāla* e andamento, em que é possível explorar diferentes maneiras de se atingir as notas de um *rāga*.

Alapana: Forma musical baseada na improvisação essencialmente melódica, realizada através da exposição de um *rāga*, sem uma estrutura rítmica predefinida, sendo constituída por uma série de frases.

Ānanda: Felicidade divina.

Anga sam: Refere-se aos pulsos relacionados aos *anga*-s do *tāla*.

Anudrutam: Refere-se à duração de um pulso do *tāla*.

Anuloma-pratiloma: Conceito que trata das variações de velocidade em torno dos diferentes tipos de *gati*.

Arohanam: Movimento melódico ascendente num *rāga*.

Artha: Riqueza.

Ashram (Ashrama): Monastério ou eremitério.

Ātman: Eu interior, espírito ou alma.

Avarohanam: Movimento melódico descendente num *rāga*.

Avartana: Ciclo.

Betel: Trepadeira cuja folha é consumida principalmente na Ásia.

Bhaavam: Conteúdo emocional de uma melodia.

Bhagavata Mela Natakam: Forma de danças-drama tradicional da Índia.

Bhajana: Ramificação do movimento *bhakti* no sul da Índia.

Bhakta (Bhakti): Afeto, participação, devocionismo emocional.

Bharat: Refere-se a Bharata Muni, antigo teatrólogo e musicólogo indiano que escreveu o tratado de artes performáticas *Nāṭyaśāstra*.

Bhāva (bhava ou bhaavam): Estado de ser, estado da mente, comumente traduzido também como sentimento, emoção, humor, estado de espírito devocional.

Bhoga: Gozo.

Brahmā (Brahma): Deus criador no hinduísmo.

Brhaddesi: Trabalho literário de Matanga.

Cauka kālam: Andamento lento.

Chapu tāla: Tipo de *tāla* da música carnática.

Chatusra: Refere-se ao *gati* que tem quatro *matras*.

Chittai swaras: Feitos apenas das sílabas indianas de solfejo.

Darshan: Visão de deus.

Dhaivatham: Sexta nota do *rāga* (*Dha*).

Dharma: Justiça.

Draksha pāka (Draksha paka): Doçura da uva.

Druta kālam: Andamento rápido.

Druta laya: Andamento rápido (semínima geralmente acima de 70, indo raramente além de 130, com exceção dos *tāla*-s do tipo Chapu).

Drutam: Refere-se à duração de dois pulsos do *tāla*.

Eduppu: Refere-se ao ponto dentro do *āvartanam* (ciclo) do *tāla* onde uma composição ou estrofe de uma composição começa.

Ektantri vina: Forma antiga do instrumento indiano vina.

Gamak (gamaka, gamakam): Refere-se à ornamentação utilizada na performance da música clássica do norte e sul da Índia.

Gandharam: Terceira nota do *rāga* (*Ga*).

Gati Bhedam: Conceito da música carnática que se refere a quando uma frase é estruturada em torno do *jathi* (ao invés do *gati*), criando a ilusão de estar em um *gati* diferente.

Gati: Subdivisão do pulso em um número igual de unidades chamadas *matras*.

Gayaki: Estilo musical que se refere ao canto, cantável.

Ghaṭam (ghatam): Um dos mais antigos instrumentos de percussão da Índia, consiste em um pote de barro com uma boca estreita.

Guru-shishya: Linhagem ou relação professor-discípulo.

Guru: Mestre, guia ou professor. A sílaba *gu* significa sombra, enquanto que *ru*, aquele que dissipa.

Harikatha: Forma de discurso tradicional hindu em que o contador de histórias explora um tema tradicional, geralmente a vida de um santo ou uma história de um indiano.

Iṣṭa-devatā (Ishtadevata): Termo que denota a divindade favorita de um adorador dentro do hinduísmo.

Janya: *Rāga*-s derivados.

Jathi Bhedam: Sequência de acentos de distribuição irregular.

Jathi: Acento sistemático aplicado ao *gati* que produz deslocamentos ao longo do pulso.

Jathis: Padrões rítmicos (antigo nome atribuído ao que hoje é referido como *solkkattu*).

Kaarvai: Vão, lacuna ou intervalo (pausa ou som sem ataque) que funciona como recurso para separar grupos maiores, considerado igualmente importante para os agrupamentos rítmicos que separa.

Kadali pāka (Kadali paka): Doçura da banana.

Kalpita sangeeta: Peça musical.

Kalpita: Música já composta (composição).

Kama: Prazer, especialmente através dos sentidos.

Kanjira: Instrumento de percussão indiano da família do pandeiro usado principalmente em concertos carnáticos como apoio ao *mridangam*.

Kattai: Medida de altura (similar ao tom).

Khanda: Refere-se ao *gati* que tem cinco *matras*.

Kinnari: Figuras da mitologia indiana representadas com elementos humanos misturados com os de pássaros.

Kīrtana (Kirtana): É uma canção de estilo pergunta e resposta em que vários cantores recitam ou descrevem uma lenda, expressam devoção amorosa a uma divindade ou discutem ideias espirituais.

Konnakkol: Solfejo rítmico indiano.

Kṛṣṇa (Krishna): Importante divindade do hinduísmo, o oitavo *avatar* de *Vishnu* e considerado o deus da compaixão ternura e amor.

Kṛti (Kṛiti, krithi): Canção (forma musical).

Kṣatra (Kshatriya): Formam uma das quatro castas no hinduísmo, a ordem dos a ordem dos altos postos militares (na sua maioria governantes do tradicional sistema social védico-hindu) e suas famílias.

Laghu: Um dos tipos de *anga*-s que estrutura os *tala*-s do tipo *suladi*.

Madhya laya: Andamento médio (semínima geralmente entre 48 e 66).

Madhyama kālam: Andamento médio.

Madhyamam: Quarta nota do *rāga (Ma)*.

Manodharma: Improvisação.

Mantra: Refere-se a fonemas, sílabas, palavras ou expressões em sânscrito considerados sagrados (ou com conotações espirituais) no hinduísmo.

Mātrā (matra): Unidade de tempo.

Melakarta: *Rāga*-s base.

Misra: Refere-se ao *gati* que tem sete *matra*-s.

Moksha: Libertação do ciclo de nascimento e renascimento e das consequências do *karma*.

Morsing: Instrumento de percussão indiano da família dos lamelofones.

Mridangam: Instrumento de percussão indiano de origem antiga, principal acompanhante rítmico em conjuntos musicais carnáticos.

Mukthay: Conceito musical indiano relacionado à uma frase musical que se repete três vezes.

Nada: Som, som corrente, fluxo de som.

Nadopasana: Literalmente, o culto ao som.

Nagaswaram: Instrumento musical de palheta dupla do sul da Índia.

Narikela pāka (Narikela paka): Doçura do côco.

Nāṭyaśāstra (Natya Sastra): Tratado sânscrito do período correspondente ao 2º século que estabelece os princípios fundamentais do drama, da dança e da música.

Niraval: Refere-se à elaboração de uma melodia para uma linha particular da composição a ser cantada repetidamente, mas com elaborações improvisadas.

Nishadam: Sétima nota do *rāga* (*Ni*).

Om: Som sagrado e símbolo espiritual nas religiões indianas que significa a essência da realidade derradeira, consciência ou *Ātman*.

Pallavi, anupallavi e charana: Estruturas internas do *kṛti*.

Panchamam: Quinta nota do *rāga* (*Pa*).

Panchma Veda: O “Quinto Veda”.

Pata: Lição falada. Antigo nome atribuído ao que hoje é referido como *solkkattu*.

Prakruthi swaras: *Shtanas* fixos.

Rāga chaya swaras: Referem-se aos *swaras* mais responsáveis pela caracterização melódica do *rāga*.

Rāga (raga, raag, raaga raagam): *Todi*, *Bhairavi*, *Sankarabharanam* e *Kalyani* são nomes de alguns dos *rāga*-s encontrados na música indiana.

Rāgam tānam pallavi: Popularmente conhecido como RTP, é forma musical que envolve em sua estrutura tríplice um tipo de desenvolvimento, permeada pela aplicação de diferentes tipos de técnicas.

Ragamalika: Forma de composição popular na música carnática em que diferentes segmentos da peça são relacionados a diferentes *raga*-s.

Ṛgvedaḥ (Rigveda): Antigo livro sagrado do hinduísmo.

Rishabam: Segunda nota do *rāga* (*Ri*).

Saahitya: Lírica.

Sabdham: Som (antigo nome atribuído ao que hoje é referido como *solkkattu*).

Saivita: Tipo de seita indiana.

Sama mukthay: Tipo específico de *mukthay* cujos desenvolvimentos podem se aplicar por toda uma peça.

Sāman (saman): Hinos religiosos.

Sanchaaram: Regras de movimentação melódica.

Sangati: Refere-se à produção de variações baseadas em determinada frase de uma composição.

Sangeeta Pitamaha: Avô (ou pai) da música.

Saṅgīta (Sangita): Refere-se a música e artes performáticas associadas nas tradições indianas.

Saṅgīta ratnākara (Sangita ratnakara, Sangheeta ratnakara): Literalmente "Oceano de Música e Dança", é um trabalho literário escrito por Śārṅgadeva (século IX), considerado um dos mais importantes textos musicológicos sânscritos da Índia.

Sankirna: Refere-se ao *gati* que tem nove *matras*.

Sañūr (Santour, Santoor, Santuri): Instrumento de cordas percutidas (de origem provavelmente persa), associado ao dulcimer, cítara e yangqin, dentre outros, encontrado em diversas formas no sudeste europeu, oriente médio e sul da Ásia. Pode ter entre 72 e 100 cordas (a depender da região em que é tocado) e foi adaptado à música hindustani em meados do século XX, sendo desde então comumente empregado em performances populares e trilhas sonoras de filmes.

Sarangi (Saran, Saranga): Instrumento de cordas friccionadas utilizado no sul da Ásia, sobretudo na música hindustani, caracterizado por um braço curto e largo, podendo ser encontrado com muitas variações do norte ao sul da Índia. É geralmente estruturado com três cordas feitas de tripa e entre 11 e 37 cordas simpáticas metálicas.

Saraswati ou Sarasvatī: Nome atribuído à deusa hindu da sabedoria, das artes e da música.

Śārṅgadeva (Sargnadeva): Musicólogo indiano do século XIII autor do *SaṅgītaRratnākara*.

Shadjam: primeira nota do *rāga* (*Sa*).

Shehnai (Shenai): Instrumento musical indiano de palheta dupla.

Śiva (Shiva): Um dos principais deuses do hinduísmo, que forma a trimúrti (parte manifesta tripla da divindade suprema) ao lado de *Viṣṇu* e *Brahmā*.

Smriti: Memória.

Solkattu (sollkattu): Vocabulário específico de sílabas fonéticas.

Śruti (shruti, sruti): Refere-se na música à menor medida de som que um ser humano pode detectar (em relação à altura).

Swara (svara, svaram): Nota musical, a unidade básica da altura.

Swara kalpana: Performance melódica improvisada, em que se utiliza ritmo e apenas sílabas do solfejo indiano.

Swaroopam: Forma ou imagem musical.

Tāla (thaalam, taalām, taala, tala): Estrutura da música indiana responsável por estabelecer a organização básica do ciclo de pulsos sobre o qual uma composição ou improvisação é realizada, servindo como importante referência para os músicos. *Suladi*, *Chapu*, *Shadanga*, *Shoshadanga*, *Janaka* e *Dhruvarupaka* são nomes dados a alguns dos tipos de *tāla* mais comumente encontrados na música carnática.

Tāla sam: Refere-se ao primeiro pulso do *tāla*.

Talamalika: Tipo de forma musical cujo *tāla* e andamento sofrem modificações durante a peça.

Talavadya kacceri: Concerto dado por conjuntos percussivos do Sul da Índia.

Tambattam: Tambor do sul da Índia, conhecido como *timbutu* na Babilônia.

Tambura: Instrumento musical indiano que exerce a função de drono nos conjuntos musicais.

Tapasvins: Ascetas.

Thanam: Forma musical voltada para a improvisação melódica é o *thanam*, sendo este, contudo, incorporado a um ritmo moderado.

Thani-avartanam: Forma musical que consiste em uma performance enérgica e popular, originada para a dança, realizada ao final do concerto.

Thaththakaram: Palavra onomatopeica antigamente utilizada para se referir ao que hoje é conhecido como *solkattu*.

Thillana: Tipo de forma musical originada na dança e executada geralmente ao final de um concerto carnático.

Tisra: Refere-se ao *gati* que tem três *matras*.

Vaishnavita: Seita hindu que considera *Viṣṇu* como o deus supremo.

Varnams: Estudos de concerto.

Vidvān (vidwan, vidvan): Refere-se a uma pessoa que tem *vidyā* (conhecimento) de uma ciência ou arte específica.

Vikriti: Organização estrutural presente da música indiana desde o período védico em que se pode explorar diferentes permutações de um certo conjunto de notas.

Vikruthi swaras: *Shtanas* móveis ou flexíveis.

Vilamba laya: Andamento lento (semínima geralmente entre 20 e 46).

Vīṇā (Veena, Vina): Refere-se a um tipo de instrumento musical indiano da família dos cordofones que possui diferentes tipos de construção e nomes de acordo com as suas respectivas regiões de origem.

Viruttam: Forma musical que consiste em um verso devocional e métrico, apresentado em alguma das línguas indianas, cantado como música improvisada, sendo geralmente elaborado sobre um *rāga* ou *ragamalika*.

Viṣṇu (Vishnu): Um dos principais deuses do hinduísmo, é o que cria, protege e transforma o universo.

Yoga: Conjunto de práticas ou disciplinas físicas, mentais e espirituais originadas na Índia antiga - uma das seis escolas *Āstika* (ortodoxas) de tradições filosóficas hindus.

Zamindar: Patrono particular.

Znanda: Êxtase.

Prāṇāṣe

Yves Tanuri

2020

Prāṇāṣe

1. Orishiva
2. Karnavale
3. Sambátika
4. Yemanjazz
5. Bahíndia
6. Salvadelhi
7. Purandaraí

Orishiva

Pramana

(L5 D L5 L5)

Yves Tanuri

A

$\text{♩} = 70$

First system of musical notation for 'Orishiva'. It consists of a treble clef staff with a 17-measure melody and a bass clef staff with a 17-measure accompaniment. The melody features numerous triplet markings. The bass staff includes a 'tisra' marking and a dotted line indicating a specific rhythmic pattern. Chord symbols are placed below the bass staff.

Chord symbols: $Gm^{(maj7)}$, Gm^7 , Gm^b , Ab/G , Fm , $Fm^{(bb)}$, Fm^b , Fm^7 , $Fm^{(maj7)}$, Db^{maj7} , Db/C , Db/B , D^{maj7}/Bb , $F\#^7_{ALT.}$

Second system of musical notation for 'Orishiva'. It consists of a treble clef staff with a 17-measure melody and a bass clef staff with a 17-measure accompaniment. The melody features 'tisra jathi 4 (x4)' markings. The bass staff includes a 'tisra jathi 4 (x4)' marking and a dotted line. Chord symbols are placed below the bass staff.

Chord symbols: Gm^7 , $Ebmaj^7$, $Gbmaj^7$, $F\#m^7(b5)$, $B^7_{ALT.}$

Third system of musical notation for 'Orishiva'. It consists of a treble clef staff with a 17-measure melody and a bass clef staff with a 17-measure accompaniment. The melody features 'tisra jathi 5 (x3)' markings. The bass staff includes a 'tisra jathi 5 (x3)' marking and a dotted line. Chord symbols are placed below the bass staff.

Chord symbols: Cm^7 , $Am^7(b5)$, $A^7_{ALT.}$

2

B

4

5

Bbm7 khanda *Gbmaj7* *Ebm6* *D7ALT.* *Ab7(add13)* *Bbm7* *Gbmaj7* *Ebm6* *Bbm7* *Gbmaj7* *Ebm6*

5

khanda jathi 4 (x4) *khanda jathi 7 (x5)*

Gb7(#11) *Db7* *Dbm7* *D7ALT.* *Eb7*

khanda jathi 4 (x4) *khanda jathi 7 (x5)*

6

Gm7(b5) *G#m6*

7

G#m7(b5) *C#7ALT.*

8 **C**

Dmaj7 Bm7 Gmaj7 F#m7 Em6 Dmaj7 Bm7 Gmaj7 Amaj7 F#m7 C#m7

misra

9 *misra jathi 5 (x7)*

Bm7 D#7ALT Em6 G#m7(b5)

misra jathi 5 (x7)

10

Gmaj7 G7(#11) F7ALT

11 *misra jathi 4 (x4)*

F#m7 Dm7 Am7(b5) Abmaj7 Abmaj7/G D7ALT F#7ALT

misra jathi 4 (x4)

D

4

12

tira

$Gm(maj7)$ Gm^7 Gm^6 Ab/G Fm $Fm^{(b6)}$ Fm^6 Fm^7 $Fm(maj7)$ $Dbmaj7$ Db/C Db/B $Dmaj7/Bb$ $F\#7_{ALT}$

13

tira

$Gm(maj7)$ Gm^7 Gm^6 Ab/G Fm $Fm^{(b6)}$ Fm^6 Fm^7 $Fm(maj7)$ $Dbmaj7$ Db/C Db/B $Dmaj7/Bb$ $F\#7_{ALT}$

Karnavale

Sara
(L3DL3)

Yves Tanuri

♩ = 70

chatusra jathi 5

Abmaj7 Dm7(b5) Dbmaj7 E7ALT. Fm7 A7ALT. Bbm7 G7ALT. Abmaj7 Dm7(b5) Dbmaj7 Bb7(add13) B7ALT. Ab7(add9) G7ALT.

4:5

A

Rhythmical Sangati 1

khanda jathi 6

Cm7 Ebmaj7(#5) Dm7(b5) G7ALT. Abmaj7 Dm7(b5) Dbmaj7 E7ALT. Fm7 Cm7 Ebmaj7(#5) Bb7(add13) B7ALT. Ab7(add9) G7ALT. E7(#11)

5:4 5:6

Rhythmical Sangati 2

tisra (2nd speed) jathi 7

Ebmaj7 Gm7 Dm7(b5) G7ALT. Abmaj7 Dm7(b5) Dbmaj7 E7ALT. Fm7 A7ALT. Ebmaj7 Bb7(add13) B7ALT. Ab7(add9) G7ALT. E7(#11) F#7ALT.

6:4 6:7

Rhythmical Sangati 3

Gm7 Bbmaj7(#5) Dm7(b5) G7ALT. Abmaj7 Dm7(b5) Dbmaj7 E7ALT. Fm7 A7ALT. Bbm7

7:4

14 *tisra (2nd speed) jathi 5* *Rhythmical Sangati 6*

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

Amaj7 Bbmaj7/A A/G Emaj7 G7ALT. G#m7 D#7ALT. D7(#11) C7ALT. C#m7 Dmaj7 G#m7(b5) Gmaj7 A#7ALT. Bm7 D#7ALT. Em7 C#7ALT.

6:5 5:4

16 *khanda jathi 4* **D**

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

C#m7 C#m7(b5) D#/C# Dmaj7/C# Emaj7 G7ALT. G#m7 D#7ALT. D7(#11) Abmaj7 Dm7(b5) Dbmaj7 E7ALT. Fm7 A7ALT. Bbm7 G7ALT.

5:4 5:4

18 *chatusra jathi 3* **E** *Rhythmical Sangati 7*

Abmaj7 Dm7(b5) Dbmaj7 E7ALT. Fm7 Gbmaj7 Amaj7 Cmaj7 Ebmaj7 Emaj7(#11) Em(maj7) A#7ALT. Bmaj7 Fm7(b5)

4:3 3:2

20

Emaj7 G7ALT. G#m7 C7ALT. C#m7 A#7ALT. Bm(maj7)

3:2 3:2

Sambátika

Raja (D L5)

Yves Tanuri

♩ = 60

A

jathi bedham

jathi bhedam variation 1 (2 talas)

Bbmaj7 G7ALT Cm7 F7(b9) Gbmaj7 D7ALT Ebm7 Bbmaj7 G7ALT Cm7 F13(b9) Gbmaj7 D7ALT Ebm9 E maj7 D#7ALT

4

jathi bhedam var. 2 (2 notes - 2 talas)

G#m7 A#7ALT Bm7 F7(#11) Em7 G13(b9)

B

7

jathi bhedam var. 3 (3 notes - 2 talas)

E maj7 A#m7(b9) D#7ALT A7(#11) G#m7 A#7ALT C#m7(b9) C7(#11) F#7ALT

9

jathi bhedam var. 4 (free phrasing - 2 talas)

Bm7 F#m7(b9) F7(#11) D#7ALT Em7 G13(b9) Bb7(#11) Eb7(#11) A7ALT

2 **C** *jathi bhedom* (mod. var. 1) **D** *jathi bhedom* - same order of fragments (var. 1)

11 **A** **B** **C** **A** **B** **C**

Dm7 *Abmaj7* *Fm7* *Dm7* *Bbmaj7* *Em7(b9)* *Abmaj7* *Ab/Gb* *Fm7* *F7ALT.*

jathi bhedom - same order of fragments (var. 2) *jathi bhedom* - same cell order (var. 1) + short mukthay

15 **A** **B** **C** **A** **B**

mf *F#m7* *Dmaj7* *G#m7(b9)* *Cmaj7* *C/Bb* *Am7* *A7ALT.* *F#m7* *Dmaj7* *G#m7(b9)* *Cmaj7*

18 **E** *jathi bhedom* - same cell order (var. 2) + short mukthay

18 **B** **A** **E** **B** **C**

short mukthay *C/Bb* *Ebmaj7* *Eb/Db* *C+* *Bb7* *E7(b9)* *Am7* *Fmaj7* *Bm7(b9)* *Ebmaj7* *Eb/Db* *Cm7* *C7ALT.*

21 **F** *jathi bhedom* - same cell order (var. 3) + short mukthay

21 **C** **B** **F** **C** **B**

short mukthay *F#+* *Fb7* *Bb7(b9)* *Ebm7* *Eb7ALT.* *Em7* *E7ALT.* *Cmaj7*

mf

24 B A *short mukthay* *chatusra jathi 5*

C/Bb Abmaj7 Ab/Gb Dm7 Bbmaj7 Em7(b9) Fmaj7(b9) Eø7 A7(b9) C#7ALT Bbmaj7 Gm7 Ebmaj7

4:5

27 **G** *filling* x y z A B C

D7(b9) Ab7(b9) F#7ALT Gmaj7 F7(add3) Em7 Cm7 Bbm7 F7ALT Gbmaj7 Ab/Gb G/Gb

29 C B A *filling* x y z

Amaj7 B/A Bb/A C#m7 G#7ALT Bbmaj7 Ab7(add3) Gm7 Ebm7 Ab7(b9) D7(b9) C7ALT

31 A x B y C z

Dbmaj7 B7(add3) Bbm7 Gbm7 A7(b9) Em7 B7ALT Db7(b9) Cmaj7 D/C Db/C D7ALT

4

33

C **B** **A** *short mukthay*

Ebmaj7 F/Eb E/Eb Gm7 D7ALT. Emaj7 D7(add13) C#m7 Am7 Cmaj7/Ab Dmaj7/Bb Emaj7/C

35

H *khanda jathi 4* **I**

B7(#11) A7ALT. F13(b9) Ebm7 D7ALT. Ebm/Db Cm7(b9) F13(b9) Bbmaj7 G7ALT. Cm7 F7(b9) Gbmaj7 D7ALT. Ebm7 A/Bb

5:4

Yemanjazz

Madura (L4 A D)

Yves Tanuri

♩ = 70

A *sama mukthay 1*

This system contains the first two measures of the piece. The tempo is marked as ♩ = 70. A box labeled 'A' is placed above the first measure. The title 'sama mukthay 1' is written above the second measure. The music is in 7/4 time. The first measure has a key signature of one flat and a 7/4 time signature. The second measure has a key signature of two flats and a 7/4 time signature. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Chords are indicated below the staff.

Chords: Cm⁷ Cm/Bb Am⁷(b⁵) Abmaj⁷ E⁷ALT. Fm⁷ Dm⁷(b⁵) Dbmaj⁷ D⁷ALT. B⁷ALT. G⁷ALT.

3

This system contains measures 3 through 7. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. Chords are indicated below the staff.

Chords: Cm/Bb Am⁷(b⁵) Abmaj⁷ E⁷ALT. Fm⁷ Dm⁷(b⁵) Dbmaj⁷

4 *sama mukthay 2*

This system contains measures 8 through 12. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. Chords are indicated below the staff.

Chords: Ab⁷(#11) F#⁷(#11) Db⁷(#11) Abmaj⁷ Am⁷(b⁵) C/Bb F#⁷ALT. G⁷ALT. B⁷ALT. Db/C

2 *sama mukthay 3* **B** *sama mukthay 4 (tala x2)*

6 *D*⁷_{ALT.} *A*^b*7*(*#*11) *B*⁷_{ALT.} *F*[#]*7*(*#*11) *G*⁷_{ALT.} *D*^b*7*(*#*11) *A*^b*m*⁶ *D*⁷_{ALT.} *E*^b*m*⁷

9 *sama mukthay 5 (tala x2)*

E^b*m*/*D*^b *C**m*⁷(*b*5) *C**b**maj*⁷ *G*⁷_{ALT.} *A*^b*m*⁷ *F**m*⁷(*b*5) *F**b**maj*⁷ *A*^b*m*⁶ *F**m*⁷(*b*5) *E**maj*⁷

11 *D*⁷_{ALT.} *E*^b*m*⁷ *B*^b⁷_{ALT.} *C**b**maj*⁷ *C**m*⁷(*b*5) *E*^b/*D*^b *A*⁷_{ALT.} *B*^b⁷_{ALT.} *D*⁷_{ALT.} *F**b**maj*⁷/*E*^b

13 *sama mukthay 6 (tala x2)*

G[#]*m*⁶ *G*⁷_{ALT.} *F**m*⁷(*b*5) *E**maj*⁷ *C*[#]*m*⁷ *D*⁷_{ALT.} *E*^b*m*⁷ *F*⁷_{ALT.} *B*^b⁷_{ALT.}

15 **C** *sama mukthay 5 (tala x2) variation*

Chords: $Bm7$, $G\#m7(b5)$, $Gmaj7$, $A\#7ALT$, $Bm7$, $G\#m7(b5)$, $Gmaj7$

18 *sama mukthay 5 (tala x2) - development 1 (a1)*

Chords: $Bm7$, $Em7$, $G\#m7(b5)$, $C\#7ALT$, $Gmaj7$, $F\#m7$, $G7ALT$, $G\#7ALT$, $F7ALT$, $Gmaj7/F\#$

21 *sama mukthay 5 (tala x2) - development (a1) - variation*

Chords: $Gbmaj7$, Bb/Gb , $Gbmaj7$, $F7ALT$, $F\#m7$, $Ebmaj7$, G/Eb , $Ebmaj7$, $D7ALT$, $Ebm7$, $Cmaj7$, E/C , $Cmaj7$, $B7ALT$, $G\#7ALT$

23 **D** *sama mukthay 5 (tala x2) - development 2 (a2)*

TEMA''' (frag. b)

Chords: Am/G , $F\#m7(b5)$, $Fmaj7$, $G\#7ALT$, $Am7$, $Bm7(b5)$, $Bbmaj7$, $Fmaj7$, $F\#m7(b5)$, A/G

26 **TEMA''' (frag. b)** *sama mukthay 5 (tala x2) - development 2 (a2) - variation 1*

Fmaj7 F#m7(b5) A/G D#7ALT E7ALT G#7ALT Bbmaj7/A Am7(b5) Abmaj7 E7ALT

28 **TEMA''**

Fm7 Dm7(b5) Dbmaj7 Cm/Bb Am7(b5) Abmaj7 E7ALT Fm7 Dm7(b5) Dbmaj7

30 *sama mukthay 6 (tala x2) - development 2 (a2) - variation 2*

Fmaj7 F#m7(b5) A/G Dmaj7 D#m7(b5)

31

F#/E Bbmaj7 Cm7(b5) Eb/Db

32 *tema''' (frag. a)* *chatusra jathi 3* **E** *sama mukthay 6 (tala x2) development 3 (b) variation*

Abmaj7 Am7(b9) C/Bb E7ALT. Fm7 Abm7 Bm7 Dm7 Ebmaj7 Gmaj7 Gmaj7

34 *short mukthay*

Bb7(add13) Db7(#11) G7ALT. C7(sus4)

Bahíndia

Lila
(L7 D D)

Yves Tanuri

♩ = 50

Chord symbols: Dm^7 , $Bbmaj7/D$, $Ebmaj7/D$, $C\#/D$, $Dm(maj7)$, $Gm(maj7)/D$, $Em^7(b5)/D$, $Abmaj7/D$, $Gbmaj7/D$

2 **A**

Chord symbols: Dm^7 , $Bbmaj7/D$, $Gm(maj7)$, $Ebmaj7$, $C\#7_{ALT.}$

3 **mixing speeds linearly (b) (in khanda)**

Chord symbols: Dm^7 , $Bbmaj7$, Gm^7 , $Em^7(b5)$, $C\#7_{ALT.}$

2

mixing speeds linearly (b) (in khanda)

4

5

5:2 5:6 5:2 5:6

F#m7 g7(add13) Amaj7 G#m7 F7ALT.

msl + gati bhedom (to the next section)

5

5:6 5:4

F#m7 g7(add13) Amaj7 G#m7 G7(#11) F7ALT. Gbmaj7 D7ALT. Ebm7 Cm7(b5) gmaj7

B

one speed phrasing (in chatusra)

6

4:3 4:3 4:3

Bb7(#11) Ab7(#11) Gm6 F#7ALT.

mixing speeds linearly (a) (in chatusra)

7

Chorus 7: This section features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody consists of quarter notes and eighth notes, with some notes beamed together. The bass line consists of single notes, some of which are marked with a diamond symbol. Chords are indicated below the bass line: Gm⁶, Em^{7(b5)}, C7(b13), Fm(maj7), and C/Ab. A 4:3 ratio is indicated above the first two chords, and another 4:3 ratio is indicated above the last two chords.

mixing speeds linearly (b) (in chatusra)

8

Chorus 8: This section features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody includes sixteenth-note runs and quarter notes. The bass line consists of single notes, some marked with a diamond symbol. Chords are indicated below the bass line: Bb7(#11), Ab(#11), Db7(#11), Gm⁶, and F#7^{ALT.}. A 4:3 ratio is indicated above the first two chords, an 8:3 ratio above the third and fourth chords, and another 8:3 ratio above the fifth chord.

msl + gati bhedam (to the next section)

9

Chorus 9: This section features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody includes sixteenth-note runs and quarter notes, with some notes marked with an accent (>). The bass line consists of single notes, some marked with a diamond symbol. Chords are indicated below the bass line: Gm⁶, Em^{7(b5)}, C7(b13), Fm(maj7), C/Ab, and G#7^{ALT.}. A 4:7 ratio is indicated below the last four chords. A dashed line labeled 'chatusra jathi 7' spans across the top of the melody from the third chord to the end of the section.

4

C

one speed phrasing (in misra)

10

7 7 7:3 7:3 7:3

C#m7 g7(add13) G#7ALT. Amaj7 Dmaj7

mixing speeds linearly (a) (in misra)

11

7 7:3 7:2 7:3 7:2

C#m7 F7ALT. F#m7 G#7ALT. Amaj7

mixing speeds linearly (b) (in misra)

12

7 7:2 7:6 7:6 7:2 7:6 7:6

Dbmaj7 Gmaj7 C#m7 Am7 Emaj7 A#m7 F#m7

msl + gati bhedam (to the next section)

misra jathi 5

13

7:3 7:6 7:6 7 7 7 7 7 7

D^bmaj7 C[#]m7 Am7 A⁷ALT. B^b7(♯11) E^b7(♯11) D7(SUS4) C[#]7ALT. E⁷ALT. A⁷ALT.

7:5

D

14

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

Dm7 B^bmaj7/D E^bmaj7/D C[#]/D D_m(maj7) G_m(maj7)/D E_m7(♭5)/D A^bmaj7/D F[#]maj7/D

15

5 5 5 5

Dm7 B^bmaj7/D E^bmaj7/D C[#]/D D_m(maj7) G_m(maj7) E_m7(♭5)/D A^bmaj7/D F[#]maj7/D

Salvadelhi

Gupta
(L3 L3 D D)

Yves Tanuri

♩ = 60

Em7 Am7 Cmaj7 Bm7

A
gati bhedom

2

tisra 2nd speed jathi 4 (x3)

Em7 D7(add13) D#7ALT. Fmaj7

3

tisra 2nd speed jathi 5 (x2)

F#m7(b5) Em9/G G#7ALT. Am7 F#7ALT. B7ALT. Cmaj7 C/Bb Am7

2

4 *tisra 2nd speed jathi 7*

Chords: $G\#7_{ALT}$, $C\#m7(b5)$, $F\#7_{ALT}$, $Cmaj7$, A_m7 , $D7(add13)$, B/G , $F\#m7(b5)$, $F7(\#11)$

5 **B** *rhythmical sangatis + gati bhedams*

rhythmical sangati 1 *misra jathi 4* *rhythmical sangati 2 (var. a)* *chatusra jathi 5*

Chords: E_m7 , A_m7 , $Cmaj7$, $C\#m7(b5)$, $Cmaj7$, $F\#7_{ALT}$, $B7_{ALT}$, $Fmaj7$, $F\#m7(b5)$, $D\#7_{ALT}$, E_m7 , A_m7 , $C\#m7(b5)$, $Cmaj7$, $F\#7_{ALT}$, $B7_{ALT}$

7 *rhythmical sangati 3 (var. b)* *khanda jathi 3* *rhythmical sangati 4 (frag)* *tisra jathi 7*

Chords: E_m7 , A_m7 , $C\#m7(b5)$, $Cmaj7$, $F\#7_{ALT}$, $B7_{ALT}$, $Fmaj7$, E_m7 , $C\#m7(b5)$, $Cmaj7$, $F\#7_{ALT}$

9 **C** *jathi bhedam*

Chords: $Gmaj7$, $Fm7(b5)$, E_maj7 , $D\#7_{ALT}$

10 *misra jathi 6*

G#m7 Amaj7 A#m7(b5) D#7ALT. G#m7 G7ALT. G#m/F# Fm7(b5) Emaj7 A7(#11) A#7ALT.

7:6

11 *jathi bhedam (in tisra 2nd speed)*

gmaj7 Fm7(b5) Emaj7 D#7ALT.

6:6

12 **tema** *tisra (2nd speed) jathi 4*

Em7 D7(add13) cmaj7 Am7 Fmaj7 B7ALT. Bm7(b5) Bbmaj7 Abmaj7 Am7(b5) D7ALT. F#7ALT.

6:4

13 **D** *sama mukthay*

Gm7 Bbm7 Dbmaj7 D7ALT. Ebm7 Cm7 Abmaj7 A#7ALT. Bm7 Dm7 Bbmaj7 A7ALT.

7:7

15 **E** *anuloma-pratiloma* (in *chatusra*) *chatusra jathi 5*

Chord progression: $Dm7$ $C\#7_{ALT}$ $Bbmaj7$ $Abmaj7$ $D7_{ALT}$ $Gm7$ $F\#7_{ALT}$ $Bm7$ $C7_{(add13)}$ $A7_{ALT}$ $Dm7$ $C\#7_{ALT}$ $Bbmaj7$ $Abmaj7$ $D7_{ALT}$ $Ebm7$ $Bbmaj7$ $Cm7(b5)$ $A\#7_{ALT}$

17 *anuloma-pratiloma* (in *khanda*)

Chord progression: $Bbmaj7$ $Cm7(b5)$ $D\#m7/C\#$ $D\#/C\#$ $G\#m7$ $G7_{ALT}$ $G\#m/F\#$ $Emaj7$ $D\#m7$

18 *khanda jathi 7*

Chord progression: $Bbmaj7$ $G\#m7$ $G7_{ALT}$ $B7_{ALT}$ $Cm7$ $Eb7(\#11)$ $D7_{ALT}$ $F\#7_{ALT}$

19 *anuloma-pratiloma* (in *misra*)

Chord progression: $Gm7$ $Am7(b5)/G$ $Abmaj7/G$ $Ebmaj7/G$ $Am7(b5)/G$ $Abmaj7/G$ $Gm(maj7)$ $F\#7_{ALT}$ $D7_{ALT}$ $Ab7(\#11)$

20

7:6 *7:6* *misra jathi 6* 7 5

$Gm7$ $Gm(maj9)$ $F\#7_{ALT}$ $D7_{ALT}$ $A\flat7(\#11)$ $G\#7_{ALT}$ $B\flat7(\#11)$ $A\flat7$ $A\#7_{ALT}$ $C7(\#11)$ $B7_{ALT}$ $D\#7_{ALT}$

F

21

$E\flat m7$ $D7(add13)$ $C\flat maj7$ $A\flat m7$ $F\flat maj7$ $B7_{ALT}$ $C\flat maj7$ $G\#7_{ALT}$ $A\flat m7$ $D7(add13)$ $B\flat m7$ $C\flat maj7$ $C\#m7(\flat5)$ $F\#m7(\flat5)$ $D\#7_{ALT}$ $F\flat maj7$

6:4

Purandaraí

Vasu
(L9)

Yves Tanuri

♩ = 52

First system of musical notation, measures 1-2. The piece is in 9/4 time. The melody is written in the treble clef with triplets and a 'tisra jathi 4' marking. The bass line is in the bass clef with chords and a '3:4' marking.

Chords: $G\flat$ maj7($\sharp 11$), $B\flat$ m7, $G\flat$ maj7, G m7($\flat 5$), $B\flat/Ab$, $E\flat$ m7, C m7($\flat 5$), $C\flat$ maj7.

Second system of musical notation, measures 3-4. Measure 3 is marked with a box 'A'. The section is titled 'anuloma-pratiloma (in chatusra)'. The melody features a 'chatusra jathi 5' marking. The bass line includes chords and a '4:5' marking.

Section: **A** anuloma-pratiloma (in chatusra)

Chords: $G\flat$ maj7, G m7($\flat 5$), C 7^{ALT.}, $D\flat$ maj7, D m7($\flat 5$), B maj7, $B\flat$ 7^{ALT.}, $E\flat$ m7, E maj7, $G\flat$ maj7, E 7($\sharp 11$), D 7^{ALT.}, $E\flat$ m7, G m7($\flat 5$), C m7($\flat 5$), B maj7, A 7^{ALT.}.

Third system of musical notation, measures 5-6. The section is titled 'anuloma-pratiloma (in khanda)'. The melody features a '5:7' marking. The bass line includes chords and a '5:7' marking.

Section: anuloma-pratiloma (in khanda)

Chords: $B\flat$ m7, G m7($\flat 5$), $G\flat$ maj7, F m7($\flat 5$), E maj7, D 7^{ALT.}, C m7($\flat 5$), B maj7, A 7^{ALT.}, $B\flat$ m7, $E\flat$ m7, B maj7, G maj7, E maj7, D 7($\sharp 11$), $A\flat$ 13($\flat 9$).

2

anuloma-pratiloma (in misra)

7

$D^{\flat}maj7$ $C7^{ALT.}$ $D^{\flat}maj7$ $Fm7$ $G^{\flat}maj7$ $B^{\flat}m7$ E^{maj7} $Fm7(\flat 5)$ $B^{\flat}7^{ALT.}$ G^{maj7} $Cm7(\flat 5)$ $F7^{ALT.}$

7:2

7:3

7:6

7:6

8

misra jathi 4

7

$C7^{ALT.}$ $D^{\flat}maj7$ E^{maj7} $Fm7(\flat 5)$ $B^{\flat}7^{ALT.}$ G^{maj7} $Cm7(\flat 5)$ $F7^{ALT.}$ $B7(\sharp 11)$ $A7^{ALT.}$ $B^{\flat}m7$ $G7(\sharp 11)$ $G^{\flat}maj7$ $E^{\flat}m7$ $E7^{ALT.}$

7:2

7:6

7:4

9 **B** *sama mukthay 1*

7

$Fm7$ $B^{\flat}m7$ $C7^{ALT.}$ $E7^{ALT.}$ $Fm7$ $D^{\flat}maj7$ $C7^{ALT.}$ $E7^{ALT.}$ $Fm7$ $D^{\flat}maj7$ $B^{\flat}m7$ $G^{\flat}7(add 13)$

3

3

3

11 **C** *jathi bhedom* **A (10)** **B (11)** **C (15)** *jathi bhedom (var. 1)* **A' (10)** **B' (11)** **C' (15)** 3

5 2 3 1 6 4 8 7 5 2 3 1 6 4 8 7

Abmaj7 B⁷ALT. Em⁷ E⁷ALT. Fm⁷ G⁷ALT. Abmaj7 B⁷ALT. Em⁷ E⁷ALT. Fm⁷ G⁷ALT.

13 *jathi bhedom (var. 2)* **C** **B'** **B** **A** **A'** **C'**

8 7 1 6 4 5 2 3 5 2 8 7

Cm⁷ G^{#7}ALT. Am⁷ Bb/A Gm⁷ Ab/G Fm⁷ Bb13(b9) G/E G⁷ALT. Cm⁷ Bb⁷ALT.

15 **D** *sama mukthay 2*

5 4 7 5 4 7

Ebm⁷ A^{#7}ALT. gmaj7 A7(♯11) G^{#m}6 Fm⁷(♭5) G⁷ALT.

16

D[#]7^{ALT} **E**maj7 **G**maj7 **B**bmaj7 **D**maj7

E *rhythmical sangatis*

17

tema' (in chatusra) *chatusra jathi 5* *tema' (in khanda)* *khanda jathi 6*

Gbmaj7 **E**bm7 **D**b7(#11) **B**7^{ALT} **G**13(b9) **C**maj7 **G**#7^{ALT} **A**m7 **B**b7(#11) **G**#7^{ALT} **E**13(b9)

4:5 5:6

19

tema' (in tisra 2nd speed) *tisra 2nd speed jathi 7*

Amaj7 **C**#m7 **G**7^{ALT} **F**#m7 **B**7(#11) **A**7^{ALT} **F**13(b9)

6:7

F

20 *gati vruksha* *misra jathi 5 (x3)*

Chord symbols: Bb maj7, $Gm7$, $Ebmaj7$, Bb maj7, Bb maj7($\sharp 11$), D/Bb , D maj7/ Bb , C/Bb , $Bbm9$, $Cbmaj7/Bb$, $Gm7$, $Gm6$

21

Chord symbols: Gm (maj7), Eb/G , Ab/G , $Gm7(b5)$, A/G , $Ebmaj7$, $Ebmaj7(b5)$, $Ebmaj7(\sharp 5)$, $Gmaj7/Eb$, F/Eb , $Ebm7$, $E/D\sharp$

22 *khanda jathi 4 (x4)*

Chord symbols: $C\sharp m7$, A maj7, $C\sharp m7$, D maj7, $D\sharp m7(b5)$, $A7(\sharp 11)$, $Ab7$ ALT., A maj7, $Bbm7(b5)$, $Eb7(\sharp 5)$, $Abm7$

6

23

G⁷ALT. Cm⁷ Dbmaj⁷ Dm⁷(b⁵) Ab⁷(#11) G⁷ALT. Abmaj⁷ Am⁷(b⁵) E⁷ALT. Am⁷ E⁷ALT.

24

chatusra jathi 3 (x2)

Fmaj⁷ Dm⁷ Am⁷ Fmaj⁷ Db⁷ALT. Dm⁷ E⁷ALT. Fmaj⁷ E⁷ALT. Am⁷ D/Bb

25

G

Gbmaj⁷ F⁷ALT. Gm⁷(b⁵) Cm⁷(b⁵) Bb/Ab Cbmaj⁷ A⁷ALT. Bbm⁷ Ebm^(add9)