

***Pakhawaj*: a linguagem de sílabas na percussão indiana**

Comunicação

GTE 02 - Abordagens etnográficas de modos de aprendizagem e de ensino musical

Edson Fernando da Silva
Universidade do Estado de Minas Gerais
edsonfernandobh@gmail.com

Resumo. O artigo apresenta uma proposta de estudo de rítmica a partir da linguagem do tambor indiano *Pakhawaj*. A utilização das sílabas onomatopeicas dos tambores no estudo de rítmica é um sistema desenvolvido, há milênios, em diversas tradições musicais indianas, sendo a principal metodologia de ensino e prática para a grande maioria dos instrumentistas e cantores. Apresentando uma transcrição de textos coletados com o indiano Pt.¹ Manik Munde, mestre no tambor *Pakhawaj*, o artigo traz um recorte da pesquisa de mestrado profissional em práticas musicais iniciada em 2023. O autor elabora a primeira parte do método proposto como produto do mestrado, contando sobre o contexto cultural do estudo de música na Índia a partir da vivência pessoal e relatando as aulas iniciais de *Pakhawaj* com o mestre Manik Munde com suas transcrições e desdobramentos de estudo. A presente publicação enumera alguns conceitos iniciais no estudo da rítmica indiana e da onomatopeia dos tambores; e apresenta uma metodologia na transcrição dos textos onomatopeicos do *Pakhawaj* para uma notação não convencional de fácil acesso para músicos e não músicos.

Palavras-chave. *Konnakol, Paran, Rítmica indiana, Pakhawaj.*

¹ Abreviatura de Pandit, título equivalente a um mestre.

Introdução

Em 2012, numa breve passagem pela Índia, tive o primeiro encontro com o tambor que seria o principal responsável pela aproximação que me ocorreria com o oriente: o *Pakhawaj*. Instrumento fundamental desta pesquisa, o tambor milenar é um dos mais antigos anciões dos tambores indianos, presente na cultura musical e religiosa em diversas regiões do subcontinente. Largamente utilizado em diferentes contextos da música tradicional e popular, ele é também um dos tambores de maior relevância na música clássica indiana, notadamente no canto *Dhrupad*, arte performática da voz que faz parte dos pilares do pensamento musical hindustani,² em que é o principal instrumento no acompanhamento de cantores e instrumentistas. De acordo com as escrituras do Vedas,³ o som fundamental do *Pakhawaj*, a nota “*Dha*”, é capaz de representar o “*Ohm*”, o som primordial do universo. Presente, há séculos, na cultura musical em diversas partes da Índia, o *Pakhawaj*, com a sua linguagem e sua hereditariedade, é personagem fundamental em salas de concerto e templos religiosos, sendo altamente requisitado para solos e acompanhamento de artistas da música clássica, popular e devocional, desempenhando um papel de enorme preponderância em cerimônias religiosas, além de ser o instrumento que rege a dança tradicional do estado de Odissa.

Segundo Paolo Pacciolla, em seu livro *The Indian Drum of the King-God and the Pakhavaj of Nathdwara* (PACCIOLA, 2020), o *Pakhawaj* é o tambor de maior relevância no contexto cultural e musical da Índia, desde o século XV, durante o Império *Mughal* (também conhecido como Império Mongol). A partir da influência persa no período do império, o nome *Pakhawaj* começa a aparecer nas escrituras em substituição àquele do tambor ancestral *Mrdanga*⁴ e como seu sucessor direto torna-se o tambor mais importante da música hindustani,⁵ profundamente envolvido em todo o cenário cultural, musical, devocional e religioso de diversas regiões do subcontinente, além de ter sua linguagem, o

² Termo que se refere à cultura comum do continente indiano, englobando tradições musicais, artísticas e sociais.

³ Principais e mais antigas escrituras do hinduísmo, consideradas textos religiosos, ainda estão em uso.

⁴ Tambor ancestral indiano que aparece nas escrituras dos Vedas, como o tambor primordial.

⁵ A cultura Hindustani prevalece no norte da Índia.

Paran, seriamente comprometida com toda a herança cultural que o tambor acumula e com sua transmissão, que vem através dos séculos sendo feita de forma oral.

O *Paran*, a linguagem de sílabas do *Pakhawaj*, pode também ser compreendido como o conjunto de textos que compõe a linguagem do tambor, seu dicionário e sua enciclopédia, que, para além de ser somente utilizada por ele, é estruturante na rítmica do canto ancestral *Dhrupad*, daí, toda sua dimensão no cenário musical hindustani.

Do encontro com o *Pakhawaj*, com a *Kanjira* e com toda a cultura milenar indiana, nasceu a necessidade da desconstrução do entendimento do ritmo como me havia sido ensinado na escola tradicional ocidental e, buscando aprendizado sob outro paradigma, iniciei a pesquisa dentro de dois diferentes contextos linguísticos da música indiana, o *Konnakol* e o *Paran*.

O encontro com os mestres

No primeiro retorno à Índia, em 2014, inicialmente frequentei aulas de *Konnakol*, aplicado na *Kanjira*⁶ com Suresh Vaidyanathan, na cidade de Chennai, litoral sul do subcontinente. Suresh, além de mestre em *Konnakol*, é um renomado artista da música clássica, dentro da tradição Carnática.⁷

O ensino do *Konnakol* ministrado por Suresh é bem esquematizado do ponto de vista pedagógico, com lições objetivas e conteúdo programático bem definido, o estudo foi essencial para o entendimento da teoria musical indiana no que concerne ao ritmo de uma forma mais ampla. O ensino do ritmo através de sílabas onomatopeicas do tambor faz parte da pedagogia do ensino e da performance musical no contexto da música clássica Carnática e todo o arcabouço de seu vocabulário é extraído das sílabas-sons do *Mridangam*⁸.

O *Konnakol* é a principal linguagem de sílabas difundida da Índia para o ocidente, tendo sido reconhecido e utilizado por artistas de várias partes do globo como, por exemplo, o guitarrista inglês John McLaughlin e a cantora australiana Lisa Young. John McLaughlin tem

⁶ Uma espécie de pandeiro indiano de couro, com um par de platinelas apenas.

⁷ A cultura Carnática prevalece no sul da Índia.

⁸ O *Mridangam* é o principal tambor da música do sul, dentro da cultura Carnática. É o responsável por toda onomatopeia de sons do *Konnakol*.

uma longa carreira de produção musical utilizando a música Carnática como estruturante na linguagem de suas composições e produziu uma série de videoaulas sobre o *Konnakol*. Lisa Young desenvolve extenso repertório de composições a partir dos estudos com o *Konnakol*, além de ter publicado o método homônimo, *Konnakol: The History and Development of Solkattu* (YOUNG, 2010).

Ainda em 2014, fui apresentado ao mestre Pt. Manik Munde e iniciei com ele as aulas de *Pakhawaj* e *Paran*, na cidade de Pune, região oeste do país. Pt. Manik Munde é um dos mais renomados “*pakhawaj players*” conhecidos no ocidente, sendo exaltado pelo potencial criativo de suas composições, pela musicalidade e expressividade de sua performance e pela referência no ensino dessa linguagem. Ativo no cenário do *Dhrupad* desde os anos 1970, o mestre faz sempre muita reverência a seus antecessores e conta inúmeras histórias de sua carreira como músico que acompanhou instrumentistas e cantores mundo afora, sempre muito radiante com a posição de respeito e admiração que adquiriu como tocador de *Pakhawaj*.

A pedagogia de ensino

De uma forma geral, a linguagem de sílabas é, há séculos, a única forma de ensino de percussão na grande maioria das tradições musicais na Índia. O aprendizado e a prática de *Konnakol* e *Paran* foi um divisor de águas: a compreensão do ritmo como uma “entidade” que é mais bem incorporada a partir do entendimento de seu som onomatopéico, da expressão vocal, extraída sobretudo, dos sons que o tambor ecoa.

Tanto no *Konnakol* quanto no *Paran*, a primeira lição a se aprender é a récita do texto, o solfejo do ritmo, praticado inicialmente somente com a voz. Essa prática deve ser repetida diversas vezes, somente com a voz, antes de se tocar qualquer nota no instrumento.

No segundo momento, já tocando, no tambor ou qualquer outro instrumento, inicia-se a prática de memorização do texto. Munde recomenda que a rotina se inicie com uma hora de estudo focada na repetição de pequenas frases onde o texto deve ser recitado como

um mantra, mantendo o andamento lento e constante durante toda a prática. A partir da segunda hora de prática, pode-se avançar no estudo de outros textos e outras velocidades, finalizando a prática no aprimoramento do repertório e na memorização de composições, tais como *Tihai's*, *Bol's* e *Chakkardar's*, aplicadas em diferentes ciclos (Talas)⁹ de tempos.

O encontro com a sabedoria do *Konnakol* e a extensa prática de estudo com o *Pakhawaj* e *Paran* me conduziram a uma série de questionamentos acerca do ensino-aprendizagem do ritmo na escola de música ocidental. O primeiro ponto é que o ritmo representado na notação tradicional fica mal caracterizado, está limitado às representações dos sons com o uso de notas de nomes genéricos e pelas sequências repetitivas de nome de nota (por exemplo Ta Ta Ta Ta), além disso, um segundo ponto é o fato do estudo ser muito mais focado no movimento e em combinações de movimentos, do que no som enquanto palavra, na palavra-som. De acordo com Máximo Bemquerer, estudante e pesquisador de *Konnakol*, “[é preciso] compreender o ritmo como uma estrutura apreendida do material sonoro da música – não do papel – e estabelecer o ritmo falado [*Paran*] como uma linguagem primitiva à partitura” (BEMQUERER, 2021).

O *Paran* de Manik Munde

O *Paran* foi a parte do encontro com o oriente em que mais desenvolvi, tendo adquirido bastante aprendizado nos vários retornos que tive à Índia para estudar como o mestre Manik Munde e acumulado extenso material de arquivo com composições escritas para *Pakhawaj*.

As aulas com *Pt* Manik Munde foram todas elas feitas na casa dele, onde a família participava atentamente do desenvolvimento dos alunos. O ambiente familiar e acolhedor fazia-me sentir rapidamente em casa, apesar de estar também em um ambiente de estudos. Esta foi uma experiência transformadora, de alguma forma, o propósito de todos ali é o *Pakhawaj*. Viver dentro da casa de uma família indiana tradicional com toda a herança cultural e artística dos Munde foi de uma relevância incrível no meu aprendizado na Índia, os

⁹ A Tala é o compasso da música Indiana. O termo é utilizado na música Carnática e Hindustani e apresenta diferentes variações de norte a sul do país.

períodos de estudo em que estive com o mestre e sua família foram sobretudo de muita observação e conhecimento.

A rotina diária de ensino de Manik Munde começava cedo. Às cinco da manhã, ele iniciava sua prática de *Pakhawaj* que se sucedia por várias horas, me convidava a acompanhá-lo e, ao final, apresentava alguma composição ou estudo para que eu seguisse praticando. A rotina era, toda ela, vivida de maneira muito disciplinada e, sobretudo, a religiosidade ocupava um espaço importante no discurso que geralmente encerrava as aulas dele. Munde demonstrava total devoção aos deuses, mestres e antepassados, sempre reverente, tanto ao sagrado quanto ao conhecimento.

Na primeira aula com o mestre Manik Munde, aprendi as palavras *TAKITATA KAHIKITA*. Foi um episódio importante, pois fui ter minha primeira aula sendo convidado na aula de outro aluno, no caso, um garoto de doze anos, aproximadamente, iniciante, assim como eu, no estudo do *Pakhawaj*. O fato de estar aprendendo ao lado de uma criança me levou à reflexão. Do ponto de vista pedagógico, o mestre não julgava que minha experiência musical pregressa me colocaria algumas lições à frente do garoto, aprendemos, eu e ele: *TAKITATA KAHIKITA*. Uma outra lição a ser tirada do episódio também é a universalidade do método no que diz respeito à faixa etária que pode ser alcançada.

O mestre destacou a necessidade da boa recitação, o pilar na construção do bom tocador de tambor. A pronúncia das vogais na língua do *Pakhawaj* é bem próxima da pronúncia em português, sendo que na frase *TAKITATA KAHIKITA* a única letra que valeria alguma ressalva seria a letra H, que, no caso aqui está representando um som grave e profundo finalizado na vogal I. A nota resultante no tambor é um som grave e aberto, assim como também soam as sílabas Ge, Ga, Tun, Dum.

Da expressão *TAKITATA KAHIKITA*, desdobraram-se diversas práticas rítmicas de estudo, que ao longo deste artigo, apresentarei como ferramentas pedagógicas no estudo de rítmica: 1) A prática de execução dos textos em diferentes velocidades; 2) O estudo das frases com a alternância da sílaba.

1) A prática de execução dos textos em diferentes velocidades sem alteração do tempo é uma prática que colabora imensamente com a percepção, entendimento e corporeidade do ritmo estudado. Ela é essencial no aprendizado de rítmica indiana e

bastante comum de ser aplicada a cada nova expressão ou composição aprendida. O exemplo a seguir (figura 1) demonstra a prática de estudo em três diferentes velocidades, da frase TAKITATA KAHIKITA. O exercício está escrito em um ciclo de 04 tempos; executando-se inicialmente quatro sílabas a cada tempo, acelerando para seis sílabas e oito sílabas. Deve-se estudar cada velocidade de recitação durante vários minutos com a atenção voltada para a boa pronúncia de cada sílaba. É importante lembrar que a prática lenta dos exercícios potencializa o aprendizado corporal; a velocidade de execução dos exercícios somente acontece quando se tem todos os fundamentos bem memorizados e trabalhados fisicamente.

Figura 1 – Prática de execução da expressão TAKITATA KAHIKITA em três diferentes velocidades

TEMPO >	1	2	3	4
DIVISÕES				
4	TA KI TA TA	KA HI KI TA	TA KI TA TA	KA HI KI TA
6	TA KI TA TA KA HI	KI TA TA KI TA TA	KA HI KI TA TA KI	TA TA KA HI KI TA
8	TA KI TA TA KA HI KI TA	TA KI TA TA KA HI KI TA	TA KI TA TA KA HI KI TA	TA KI TA TA KA HI KI TA

Fonte: Transcrição do autor

2) O segundo exemplo apresenta o estudo das frases com a alternância da sílaba em que se inicia o ciclo a ser tocado, gerando oito novas palavras-ritmo. No exemplo a seguir (figura 2) a mesma expressão, TAKITATA KAHIKITA, deve ser praticada em *loop* durante algum tempo. Em seguida, ao passar para a execução da próxima linha, a mesma expressão está escrita com a defasagem de uma sílaba da linha anterior, mudando a percepção da palavra-ritmo em relação ao tempo. Essa prática de deslocamento colabora para que se incorpore o sentimento do ritmo da expressão TAKITATA KAHIKITA de oito formas diferentes e pode ser utilizada facilmente para qualquer outra palavra conhecida. Trata-se de uma prática que colabora enormemente com o sistema motor e a sensação do tempo na música,

traz segurança na execução e auxilia no equilíbrio do som, além do enriquecimento promovido no vocabulário do estudante ou *performer*. As palavras estão separadas por cores para se identificar a defasagem visualmente. A numeração de um a quatro da primeira linha se refere ao tempo (que também está marcado por arcos abaixo do texto) e a numeração de um a oito, no sentido vertical, se refere ao número de variações.

Figura 2 – Prática de estudo com alternância de sílabas e defasagem

TEMPO >	1	2	3	4
VARIACÃO 1	TA KI TA TA	KA HI KI TA	TA KI TA TA	KA HI KI TA
2	KI TA TA KA	HI KI TA TA	KI TA TA KA	HI KI TA TA
3	TA TA KA HI	KI TA TA KI	TA TA KA HI	KI TA TA KI
4	TA KA HI KI	TA TA KI TA	TA KA HI KI	TA TA KI TA
5	KA HI KI TA	TA KI TA TA	KA HI KI TA	TA KI TA TA
6	HI KI TA TA	KI TA TA KA	HI KI TA TA	KI TA TA KA
7	KI TA TA KI	TA TA KA HI	KI TA TA KI	TA TA KA HI
8	TA TA KI TA	TA KA HI KI	TA TA KI TA	TA KA HI KI

Fonte: Transcrição feita pelo autor

A próxima transcrição traz três repetições do ciclo de 12 tempos denominado *Chautaal* (figura 03). Todos os ciclos escritos na sequência contêm uma mesma frase, porém, cada um deles com velocidades diferentes de execução, ou diferentes números de repetições. No primeiro ciclo de 12 tempos, as três primeiras linhas transcritas, é apresentado o ritmo básico, a(s) sílaba(s) referente à(s) nota(s) do tambor em cada tempo do ciclo, que aqui, no caso do *Chautaal*, é composto das sílabas (1) DHA (2) DHA (3) DIN (4) TA (5) KITA (6) DHA (7) DIN (8) TA (9) TITA (10) KATA (11) GADI (12) GANA. Na sequência de

ciclos apresentada na transcrição, temos apenas uma repetição da frase (x 1) no primeiro ciclo; no segundo ciclo, o dobro da velocidade, a frase é repetida duas vezes (x 2); e no terceiro ciclo, com o tempo dividido por tercinas, a frase aparece repetida três vezes (x 3). A marcação do tempo dos ciclos está numerada acima da primeira sílaba que inicia cada tempo e delimitada por arcos abaixo do texto.

Figura 3 – *Chaltaal* 12 tempos em três velocidades

x 1	1	2	3	4
	DHA	DHA	DIN	TA
	5	6	7	8
	KI TA	DHA	DIN	TA
	9	10	11	12
	TI TA	KA TA	GA DI	GA NA
x 2	1	2	3	4
	DHA DHA	DIN TA	KI TA DHA	DIN TA
	5	6	7	8
	TITAKATA	GADIGANA	DHA DHA	DIN TA
	9	10	11	12
	KITADHA	DIN TA	TITAKATA	GADIGANA
x 3	1	2	3	4
	DHA DHA DIN	TA KITA DHA	DIN TA TITA	KATA GADI GANA
	5	6	7	8
	DHA DHA DIN	TA KITA DHA	DIN TA TITA	KATA GADI GANA
	9	10	11	12
	DHA DHA DIN	TA KITA DHA	DIN TA TITA	KATA GADI GANA

Fonte: Transcrição do autor

Conclusão

A vivência com toda essa cultura musical indiana fundada no *Nada Yoga*,¹⁰ e centrada na reverência, na disciplina e na devoção, e a prática musical dentro dessa filosofia foram transformadoras no melhor entendimento da música, do músico, do papel do mestre e da importância de foco para o desenvolvimento de uma boa compreensão do conteúdo

¹⁰ Uma das formas da Yoga, a Yoga do som.

estudado, independentemente do objeto de estudo em questão. Na disciplina yogui o corpo e a mente são moldados na tradição do Mantra.

Foram períodos de estudo altamente enriquecedores, trazendo muita luz ao meu universo musical, seja na cultura Carnática com o estudo do *Konnakol* ou cultura Hindustani do *Dhrupad*, com o estudo do *Pakhawaj*. Dentro de ambos os contextos, recebi lições para além da técnica instrumental, lições de como ser músico e ser humano, numa grande experiência de aprendizado e autoconhecimento.

A linguagem da música indiana, e não somente a dos tambores, está fundamentada na palavra, sendo religiosamente norteadas pela recitação, seja no ritmo ou na melodia. Este universo do ensino-aprendizagem, a transmissão oral, tem grande potencial no entendimento e no aprimoramento da performance musical.

A linguagem de sílabas potencializa o entendimento musical do ritmo de forma bastante orgânica, ampliando a percepção do ritmo de dentro para fora, na sensação da palavra que organiza o som.

O ritmo, além de ser uma organização de sons longos e curtos, pode apresentar no todo estruturado uma variação de timbres, dinâmicas, sensações, ou seja, intencionalmente ser música. [...] Essa concepção de estrutura rítmica demonstra uma flexibilidade no que diz respeito às possibilidades de construção, organização e expressão rítmica. (BÜNDCHEN, p. 104, 2005 *apud* LEITE, PACHECO, 2016).

O conhecimento do nome de cada uma das células executadas em um ritmo traz enorme clareza na performance musical, conferindo precisão e colaborando com a memorização. De acordo com Bemquerer (BEMQUERER, 2021, p.1), o “ritmo falado” – que aqui chamo de *Paran*, ou *Konnakol* – é o ritmo em si, sonoramente resolvido em ataques, ênfase e duração, ou seja, com a voz é possível simular, ou representar, qualquer ritmo com mais precisão do que em uma partitura.

Referências

BEMQUERER, Máximo Marques. *Ritmo falado: uma proposta de sistema consolidada e uma linguagem para compreender ritmo*. Castelo Branco, 2021. 476 f. Dissertação apresentada à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino da Música – Instrumento e Classe de Conjunto, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor José Filomeno Martins Raimundo. Instituto Politécnico de Castelo Branco, Castelo Branco, 2021. Disponível em <https://repositorio.ipcb.pt/handle/10400.11/8076>. Acesso em: 16 mai. 2024.

LEITE, Rafaela da Rocha; PACHECO, Eduardo Guedes. O ritmo como instrumento pedagógico. In: 28º Seminário Nacional de Arte e Educação e 9º Encontro de Pesquisa em Arte - ISSN 2359-6120 (online), 2016, p. 94 – 98. Disponível em <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/Anaissem/article/view/363>. Acesso em: 09 jul. 2024.

THE GATEWAY of rhythm. Série de videoaulas sobre o Konnakol. John Mclaughlin. [Disponibilizado em: 9 jul. 2019]. Disponível em <https://youtu.be/luilEutQKA8?si=0jqeTcB7N5XbeJ2o>. Acesso em: 09 jul. 2024.

MUNDE, Manik. *Aulas individuais com o mestre de Pakhawaj*. Pune, 2014-20. Manuscritos coletados pelo autor. 72 f.

PACCIOLLA, Paolo. *The Indian drum of the King-God and the pakhāvaj of Nathdwara*. SOAS musicology series. New York: Routledge, 2020. 207f.

VAIDYANATHAN, Suresh. *Aulas individuais com o mestre de Konnakol*. Chennai, 2014-16. Manuscritos coletados pelo autor. 22 f.

YOUNG, Lisa. *Konnakol: The History and Development of Solkattu – the Vocal Syllables – of the Mridangam*, Melbourne, 2010.85 f. Dissertação (Mestrado em performance musical). Escola de música da Victorian College of the Arts, Universidade de Melbourne. Disponível em <https://lisayoungmusic.com/wp-content/uploads/masters/masters.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2024.