UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES

Maurício Luz

PARA COMPOR: RECURSOS RÍTMICOS NA OBRA DE TIGRAN HAMASYAN COMO FERRAMENTA COMPOSICIONAL

Porto Alegre
2021

Maurício Luz

PARA COMPOR: RECURSOS RÍTMICOS NA OBRA DE TIGRAN HAMASYAN COMO FERRAMENTA COMPOSICIONAL

Projeto de Graduação em Música apresentado ao Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do titulo de Bacharel em Música.

Orientador

Prof. Dr. Julio Herrlein

Porto Alegre

2021

CIP - Catalogação na Publicação

Luz, Maurício César Gomes
PARA COMPOR: RECURSOS RÍTMICOS NA OBRA DE TIGRAN HAMASYAN COMO FERRAMENTA COMPOSICIONAL / Maurício César Gomes Luz. -- 2021.
64 f.
Orientador: Julio Cesar da Silva Herrlein.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Curso de Música: Música Popular, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Tigran Hamasyan. 2. Composição Musical. 3. Poliritmia. 4. Polimetria. 5. Música Instrumental. I. Herrlein, Julio Cesar da Silva, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que me ajudaram na elaboração desse trabalho. Ao Prof. Dr. Julio Herrlein, que foi além de um grande orientador, um grande amigo que esteve comigo durante os últimos anos e me incentivou a compor quando precisei deixar a guitarra de lado. Ao Prof. Dr. Dimitri Cervo e à Prof. Dra. Ana Fridman que inspiraram parte do tema desse trabalho através do ensino de percepção e composição nas salas de aula. Aos amigos, familiares e todos que estiveram comigo nesse percurso difícil, me incentivando e dando apoio para que eu pudesse continuar, pois esse foi o incentivo mais importante, Fillipe Alves, Bárbara Ramos, Amanda Portela, Pâmela Zorn, Diego Deitos, Laura Dalmás, Nathalia Boeira, Helena Losada, Lucas Rocha, Thomas Werner, Litieli Fialho, Douglas Einloft, Rodrigo Geovane e tantos outros que estiveram comigo até aqui, me fazendo lembrar que essa é uma conquista coletiva produzida dentro da universidade pública e com ensino de excelência.

RESUMO

Este trabalho apresenta um processo de composição, produção e análise de um repertório de peças, que explora recursos rítmicos encontrados na obra de Tigran Hamasyan como ferramenta composicional. Além das partituras e o material audiovisual, o trabalho apresenta uma estrutura dividida em duas partes, a primeira aborda alguns métodos, conceitos e análises de obras de Tigran Hamasyan, que motivaram esse estudo, e a segunda parte consiste em um memorial descritivo dos processos de composição e produção musical em período de quarentena. Este estudo ajudará a desenlvolver a minha prática composicional dentro da música popular me motivando a extrapolar os aspectos rítmicos nas minhas composições.

Palavras-chave: Tigran Hamasyan, Composição Musical, Poliritmia, Polimetria, Música Instrumental

ABSTRACT

This work presents a compositional, production and analysis process of a repertoire which explores rhythmic resources found in the work of Tigran Hamasyan as a compositional tool. In addition to the scores and audio media, this work presents a structure divided into two parts, the first addresses some methods, concepts and analyzes of works by Hamasyan, that motivated this study, and the second part consists of a descriptive memorial of the processes of composition and musical production during the quarantine period. This study is going to help me to develop my compositional practice within popular music, motivating me to extrapolate the rhythmic aspects in my own compositions.

Keywords: Tigran Hamasyan, Musical Composition, Polyrhythm, Polymetric, Instrumental Music

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Geração e Difusão.....11
Figura 2: Discografia de Tigran Hamasyan.....15
Figura 3: Transcrição de The Grid.....17
Figura 4: Transcrição Entertain me.....18
Figura 5: Poliritmia e Polimetria em Drip.....19
Figura 6: Modulação métrica em Drip 20
Figura 7: Ritmo Livre em Levitation 21.....21
Figura 8: Para compor - sessão [A].....23
Figura 9: Para Compor: Sessão [B] 24
Figura 10: Para Compor: sobreposição métrica em defasagem 25
Figura 11: Para compor: transição [C].....25
Figura 12: Para compor: sessão [D].....26
Figura 13: Para compor: sessão [E].....27
Figura 14: Para compor: sessão [G].....27
Figura 15: para compor: sessão [I].....28
Figura 16: Ciclos: sessão [A].....29
Figura 17: Ciclos: Ajuste.....30
Figura 18: Ciclos: sessão [D].....30

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **10**

1. RECURSOS RÍTMICOS NA OBRA DE TIGRAN **13**

1.1. TIGRAN HAMASYAN 14

1.2. CiCLOS RÍTMICOS 16

1.3. SOBREPOSIÇÃO MÉTRICA EM DEFASAGEM 17

1.4. POLIRITMIA E POLIMETRIA 18

1.5. MODULAÇÃO MÉTRICA 19

1.6. RITMO LIVRE 20

1.7. CONCLUSÕES DA ANÁLISE 21

2. MEU PROCESSO COMPOSICIONAL **22**

2.1. PARA COMPOR 23

2.2. CICLOS 29

2.3. CONSIDERAÇÕES FINAIS 30

3. REFERÊNCIAS **32**

4. ANEXOS **33**

INTRODUÇÃO

Decidi tornar a composição musical uma das minhas principais atividades de atuação na música a partir do ano de 2019, até então essa nunca havia sido uma prática cotidiana do meu repertório de estudos. Eu costumava investir meus recursos de energia, tempo, prioridade e dedicação aos meus estudos de guitarra elétrica. Em 2018, desenvolvi uma doença chamada distonia focal, que limitou os movimentos da minha mão esquerda impedindo, assim, que eu continuasse a praticar guitarra da maneira que eu havia estudado nos últimos dez anos. Como consequência do tratamento, na busca de amenizar os efeitos da doença, fui perdendo, de forma gradativa, o movimento da mão até finalmente ter que abandonar a guitarra nas aulas de Prática Musical Coletiva e isso me levou a buscar novos caminhos dentro da música.

Com o distanciamento dos estudos de guitarra, passei a desenvolver mais meu interesse pela composição e, afim de me aprofundar na prática composcional, passei a reflfetir sobre qual o tipo de matérial musical eu estava disposto a gerar. Em um processo investigativo, analisando a minha tragetória dentro da universidade e tarefas realizadas nas disciplinas de Arranjo, Orquestração, Harmonia e Prática Musical Coletiva, percebi que eu já vinha há um certo tempo demonstrando interesse pelos ritmos, explorando assuntos que foram aprofundados, principalmente, na disciplina de Percepção Musical e no curso de Composição e Percepção Avançada.

Partindo desse ponto, constatei duas dificuldades centrais no meu processo criativo, na etapa de geração, ao tentar conceber composições com essa temática rítmica.

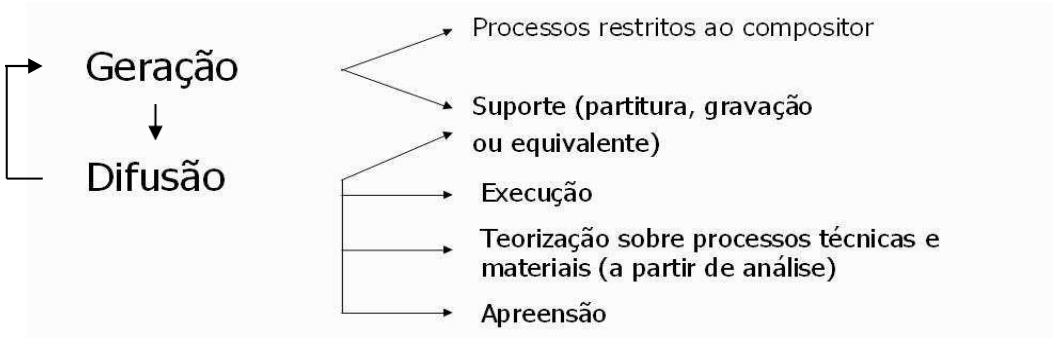


Figura 1: O processo criativo da composição musical: Geração e Difusão

> A geração da composição consiste nos processos restritos ao compositor, embora tenha influência de fatores externos vivenciados por ele, como audições de outras músicas ou experiências vividas no seu cotidiano. Depende principalmente dos referenciais estéticos adquiridos ao longo de sua formação, da experimentação feita durante o período de composição e da relação do compositor com a própria obra, em uma espécie de diálogo entre criador e criação, que tem um fluxo contínuo em que o compositor cria uma idéia musical formando aos poucos a obra, enquanto a obra em geração retorna ao compositor se reestruturando em sua mente e frequentemente gerando novas idéias em um ciclo de retroalimentação (ADAMI, 2010, p.24).

A primeira delas é que o meu processo de retroalimentação estava prejudicado e limitado pela ausência da improvisação, que considero essencial no meu processo criativo. Essa limitação se dava pelo fato de eu não ter mais a mesma conexão e fluência com o instrumento que mais estudei, pois se tornou fisicamente desconfortável tocar guitarra. A segunda dificuldade que encontrei foi quanto à questões composicionais que tangenciavam o rítmo como ferramenta composicional. Alguns dos meus principais interesses nos estudos que tive contato a partir das disciplinas de percepção, eram assuntos relacionados à polirtimias, ritmo aditivo, ritmo a partir de uma perspectiva horizontal, modulação métrica e demais assuntos que detalharei mais à frente. Destarte, em minhas tentativas composicionais anteriores, a problemática percebida era a respeito de como conceber uma estética sonora que abordasse esses conceitos rítmicos dentro de

uma prática musical relacionada à musica popular. E Tigran Hamasyan resolve isso de maneira explendida, como mostrarei analisando suas composições.

Na busca de resolver essas problemáticas, precisei então buscar recursos que me auxiliassem a desenvolver minha prática composicional. No período de quarentena, minha estratégia foi estudar produção musical através dos canais Creative Souce, Paulo Anhainha e Chrys Gringo no YouTube. Para além da produção musical, também procurei estudar piano, fazer aulas de canto e adquirir equipamentos de home estudio.

Este trabalho é, então, um estudo de composição, produção e análise de um repertório de peças gravadas em período de quarentena. As composições são apresentadas sobre um viés investigastivo de aspectos rítmicos analisados na obra de Trigram Hamasyan. A partir dessas colocações, posso dizer com segurança que esse estudo de composição é uma síntese dos conhecimentos iniciados dentro dos muros da universidade e também uma busca por uma alternativa musical que me reaproximasse dos estudos de música.

PARTE 1

RECURSOS RÍTMICOS NA OBRA DE TIGRAN HAMASYAN

1. OS RÍTMOS NA OBRA DE TIGRAN

Nesta sessão, irei apresentar alguns conceitos rítmicos que despertaram meu interesse e motivaram essa pesquisa. Discorrerei sobre cíclos rítmicos, sobreposição métrica em defasagem, modulação métrica, polirítmia e polimetria combinadas, assimetria rítmica em métrica combinada e fórmulas rítmicas assimétricas. Partindo de peças selecionadas de Hamasyan, farei a análise de algumas transcrições que julguei importante, relacionando-as aos conteúdos conforme são inseridos, assim, evidenciando como o compositor faz uso desses conceitos em sua obra. Ao final, apresentarei as conclusões dessa análise sugerindo como os recursos observados podem ser aplicados como ferramenta composicional.

1.1. TIGRAN HAMASYAN

Compositor e pianista armenio, Tigran Hamasyan é um músico de jazz que vem ganhando projeção e notoriedade nos últimos anos atraindo os olhares de críticos e estudantes de música para o seu trabalho. Em seu estilo composicional, Tigran mistura elementos do jazz, música de concerto, metal, música eletrônica, e canções folclóricas armenias em formações de piano solo, trio, quinteto e orquestra com coro. “A música de Tigran vem de uma ampla gama de fontes - desde jazz e música folclórica armênia; Bach e os compositores franceses de fim de século dubstep, thrash metal e música eletrônica contemporânea” (*LEWIS apud JIMÉNES*, 2020).

Nascido em Gyumri, na Armênia, em 1987, Tigran foi desde a infância influenciado por seu pai, que era um fã de rock, e por seu tio, que era fã de jazz, funk and soul e incentivou muito a sua carreira, como conta em entrevista ao site Jazz blues News (SARGSYAN, 2017). Aos 3 anos de idade, já explorava músicas dos “The Beatles, Louis Armstrong, Led Zeppelin, Deep Purple, Black Sabbath and Queen” (HAMASYAN, 2020). Por volta dos 10 anos, quando sua família se muda para Yerevan, passa a estudar jazz com Vahag Hayrapetyan, que foi aluno de barry Harrys. Enquanto estudava numa escola de de ensino médio voltada para estudos musicais na armênia, continuou a se desenvolver como pianista de jazz.

Em 1998, se apresenta no Primeiro Festival Internacional de Jazz de Yerevan, que lhe abriu oportunidades para retornar em 2000, na segunda edição,

na qual conheceu músicos como Chick Corea, Avishai Cohen, Jeff Ballard e o produtor Stephane Kochoyan, que lhe convidou para tocar em vários festivais pela Europa. Tigran é premiado pela comunidade jazzística e já ganhou prêmios renomados como pianista. “Logo depois, Tigran começou a ganhar uma série de competições de piano, incluindo Montreux Jazz Festival em 2003 e mais tarde em 2006, tanto o prêmio principal no prestigioso Thelonious Monk Jazz Piano Competition e o segundo lugar no Martial Solal International Jazz Competition em Paris” (*LEWIS apud JIMÉNES*, 2020 p. 4).

Figura 2: discografia de Tigran Hamasyan (JIMÉNES, 2020 p.7)

Álbum	Año	Rol	Sello
Red Hail	2008	piano, composición, arreglos	Plus Loin Music
New Era	2009	piano, synth, composición, arreglos	Plus Loin Music
World Passion	2009	piano, synth, composición, arreglos	Plus Loin Music
A Fable	2010	producción, piano, composición, arreglos, voces	Verve Records
EP №1	2011	producción, piano, synth, composición, arreglos, voces	Universal Music France
Shadow Theater	2013	piano, synth, composición, arreglos, voces	Verve Records
Mockroot	2015	producción, piano, synth, composición, arreglos, voces	Nonesuch
Luys I Luso	2015	investigación, producción, piano, voces, arreglos, mezcla	ECM Records
An Ancient Observer	2017	piano, composición, arreglos, voces	Nonesuch
For Gyumri	2018	producción, piano, composición, voces, post producción	Nonesuch
They Say Nothing Stays the Same	2019	piano, composición, arreglos	Kino Films

Desde seu primeiro álbum Red Hail de 2008 até 2020, Tigran já lançou 12 álbuns autorais. Em 2020, lançou um novo álbum chamado The Call Within, durante a pandemia, e também foi objeto de estudo de artigos e trabalhos de titulação no Chile e no Equador.

1.2. CICLOS RÍTMICOS

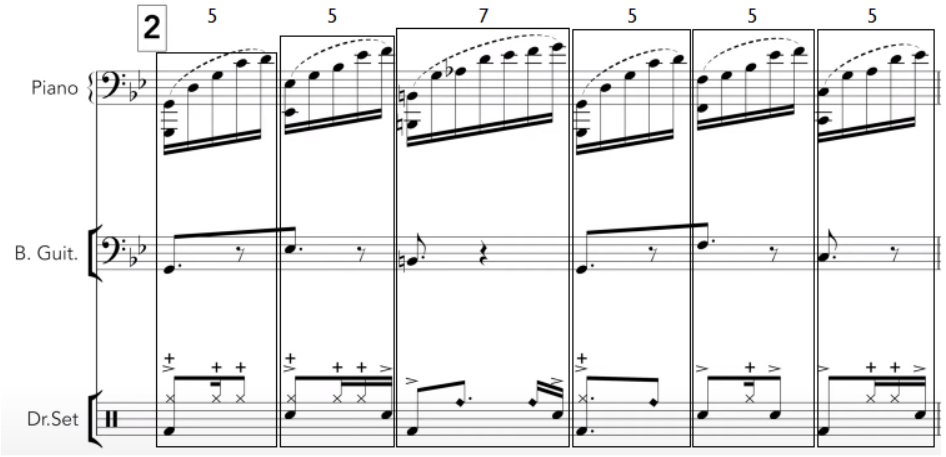
Em muitas obras do repertório de Hamasyan como The Grid, Entertain me, Drip e Levitation 21, que serão analisadas na sequência, é possível observar uma organização rítmica do material temático que não está presente só no tema central dessas composições mas também regem a subdivisão interna de várias sessões ao longo das peças e também as estruturam. Essa organização melódico-rítmica é apresentada em repetição cíclica, de pulsação interna irregular, muitas vezes, e que pode ser agrupada por parâmetros como direcionamento melódico, arpejamento de acordes, articulação, instrumentação e repetição. Pelo fato dessa organização rítmica influenciar estruturas posterioes ao longo da obra e servir como um tipo de orientação para os músicos, acredito que o conceito de timeline introduzido por Toussaint define bem essa característica.

> Às vezes, essa característica essencial será meramente uma pulsação isócrona sem qualquer periodicidade reconhecível. Em outras vezes, a música será caracterizada por padrões periódicos únicos. Esses ritmos especiais são chamados de timelines. As timelines devem ser distinguidas do termo mais geral ostinato rítmico. Um ostinato rítmico (da palavra obstinado) refere-se a um ritmo ou frase que é continuamente repetido durante uma peça musical. As timelines, por outro lado, são ostinatos mais específicos, facilmente reconhecidos e lembrados, desempenhando um papel distinto na música, e também servindo como guias e reguladores, sinalizando para outros músicos a estrutura cíclica fundamental da peça. Portanto, as timelines atuam como um meio de orientação que facilita aos músicos permanecerem juntos, e ajuda os solistas a navegaremna paisagem rítmica oferecida pelos outros instrumentos. *(TOUSSAINT apud HERRLEIN, 2018, p.126)*

Na transcrição da peça The Grid, vemos que Tigran insere um ciclo ou Timeline, logo no primeiro compasso. Partindo então da análise desses parâmetros de agrupamento citados anteriormente, como o direcionamento melódico, articulação, instrumentação e repetição, é possível agrupar as pulsações internas desse ciclo em 5, 5, 7, 5, 5, 5 considerando a semicolcheia como unidade mínima elementar[1]. Logo, o ciclo completo é

composto de 32 semicolcheias e se não fosse por sua divisão rítmica assimétrica poderia ser facilmente percebido em dois compassos quaternários, se assim também fosse organizado. Destarte, Tigran usa a manipulação da pulsação rítmica interna, agrupando os materiais para borrar a percepção de compassos

Figura 3: Transcrição de The Grid



1.3. SOBREPOSIÇÃO MÉTRICA EM DEFASAGEM

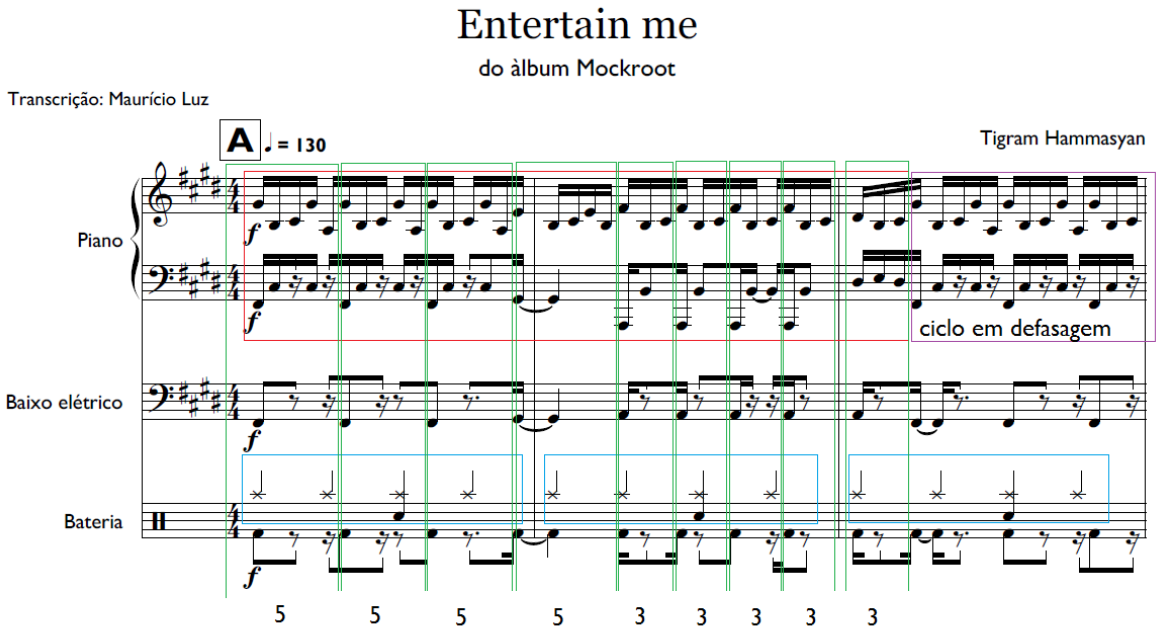
Na música Entertain me, o compositor apresenta um ciclo rítmico como material temático central da primeira sessão. O ciclo pode ser observado, a partir dos parâmetros de agrupamento, com uma subdivisão interna de 5, 5, 5, 5, 3, 3, 3, 3, 3 (quadrado verde da figura 4) resultando em uma contagem de 35 pulsações de semicolcheia (quadrado vermelho). Piano, Baixo elétrico e Bumbo estão alinhados à subdivisão interna do cíclo, enquanto a caixa e pratos de ataque da bateria estão dispostos em uma lógica quaternária (quadrado azul) sobreposta ao tema de 35 semicolchias. Logo, toda vez que o cíclo reincide sobre a métrica dos pratos e caixa, acontece em desafasagem rítmica em relação ao primeiro tempo do compasso quaternário. Fridman descreve a defasagem rítmica como um cânone.

> A defasagem rítmica é um procedimento que consiste em um cânone gradual feito a partir de duas ou mais camadas onde uma estrutura rítmica permanece estática e outra mantém o mesmo padrão rítmico, mas afasta-se para depois reencontrar a voz que fica fixa (no cânone as camadas nunca se encontram) (FRIDMAN,

2012, p.4).

Assim, com 35 pulsações, o ciclo defasa em 3 semicolcheias a cada reentrada em relação aos pratos (quadrado roxo). Dessa forma, o reencontro das vozes só irá coincidir novamente no ponto de partida original após 16 repetições do ciclo sobre o pulso quaternário. Jiménez, em seu trabalho de conclusão de curso em 2020, analisa esse procedimento na obra de Tigran como uma sobreposição métrica, de posse que pode ser entendido como um compasso de 35/16 sobreposto à um compasso de 4/4. A sobreposição métrica em defasagem é um recurso muito utilizado na obra de Hamasyan e geralmente acompanha outros procedimentos rítmicos simultaneamente, como o ciclo que organiza o tema central da peça.

Figura 4: Transcrição Entertain me



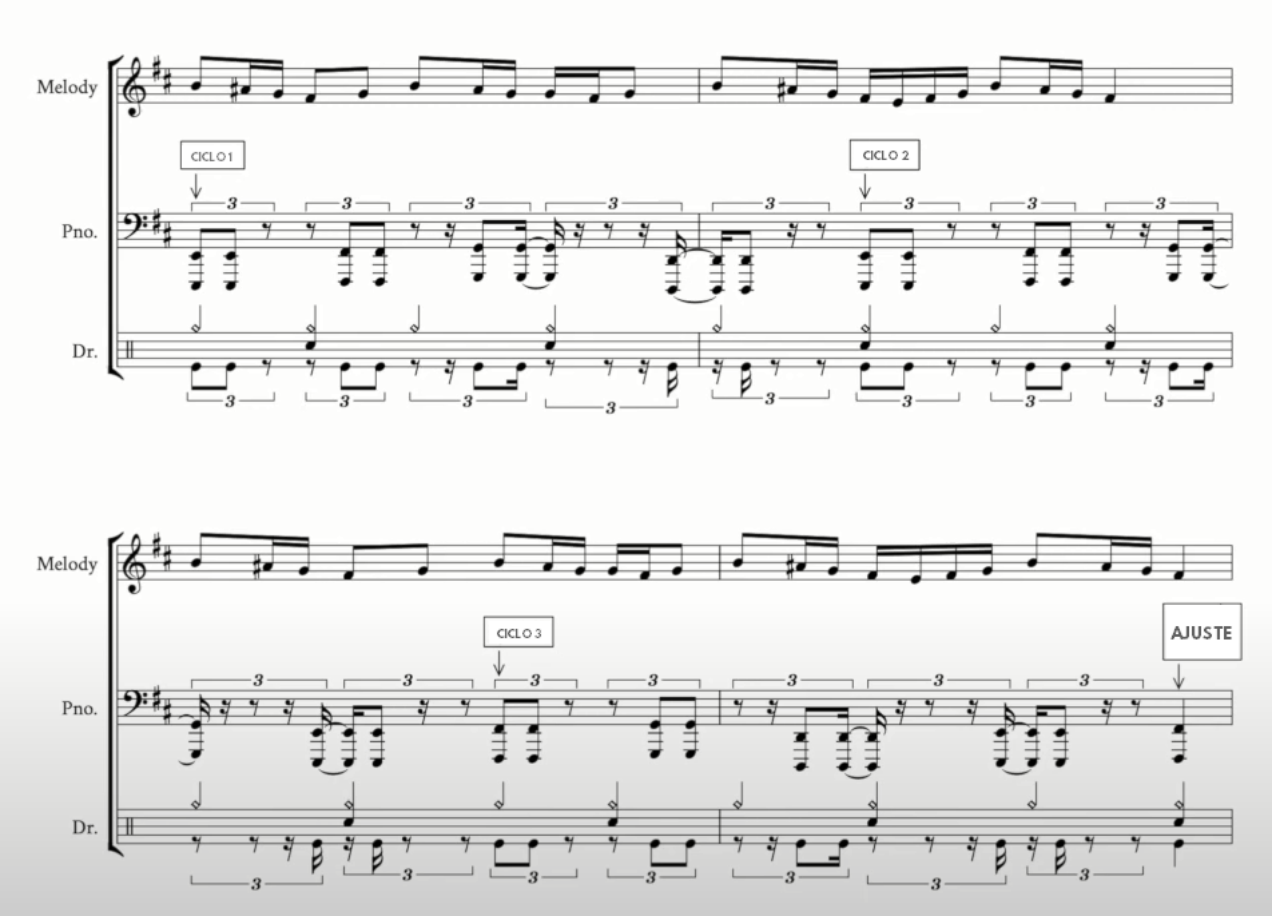
1.4. POLIRITMIA E POLIMETRIA

Em *Drip,* mais especificamente em um arranjo apresentado na Berklee Middle Eastern Fusion Ensemble, Tigran apresenta como uma terceira sessão da peça, após introdução ao piano e uma sessão intermediária com banda, uma melodia quaternária nas vozes que é acompanhada por hi-hat e caixa da bateria, essencialmente. Em contraponto

a essa melodia nas vozes, um outro material é introduzido na região grave do piano, acompanhado por bumbo, baixo e guitarra elétrica. Esse novo material é apresentado fazendo o uso de tercinas, gerando uma poliritmia em relação ao compasso quaternário conduzido por bateria, vozes e acompanhamento. Porém, além da divisão em tercinas, o material apresentado na região grave também se repete a cada cinco pulsações de semínima do compasso quaternário, gerando assim uma polimetria paralela à poliritmia.

A ideia melódica completa dessa sessão é realizada em quatro compassos quaternários e então passa a se repetir e o ciclo executado pelo material da região grave é repetido três vezes, deixando para para trás uma unidade de semínima. Assim, ocorre um ajuste da repetição do ciclo grave, fazendo com que o primeiro tempo da próxima repetição coincida com o a reentrada das vozes. Esse recurso é muito utilizado por Tigran para quebrar os ciclos em sua obra, evitando extensas repetições e facilitando a execução.

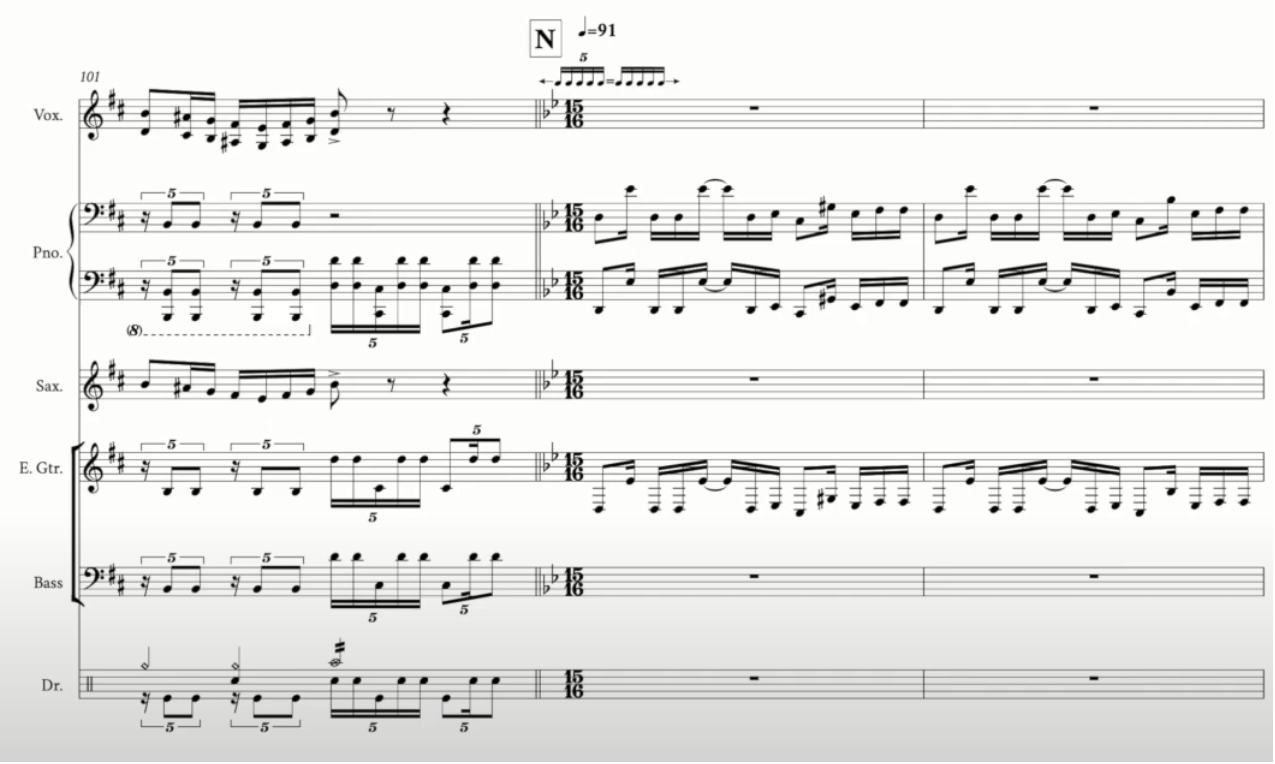
Figura 5: Poliritmia e Polimetria em Drip



1.5. MODULAÇÃO METRICA

Ainda na mesma obra, *Drip,* Hamasyan introduz um novo acompanhamento para a melodia quanternária supracitada. Ainda na região grave, conduzida por piano, guitarra, bumbo e baixo, mas agora a subdivisão da poliritmia é apresentada em quintinas. A partir desse novo material o pianista armenio realiza uma modulação métrica transformando as quintinas em novas colcheias de um compasso 15/16, assim, produzindo um andamento mais rápido e preparando a próxima sessão, na qual a melodia principal na voz retorna e o acompanhamento em quintinas segue defasando uma semilcheia a cada nova repetição.

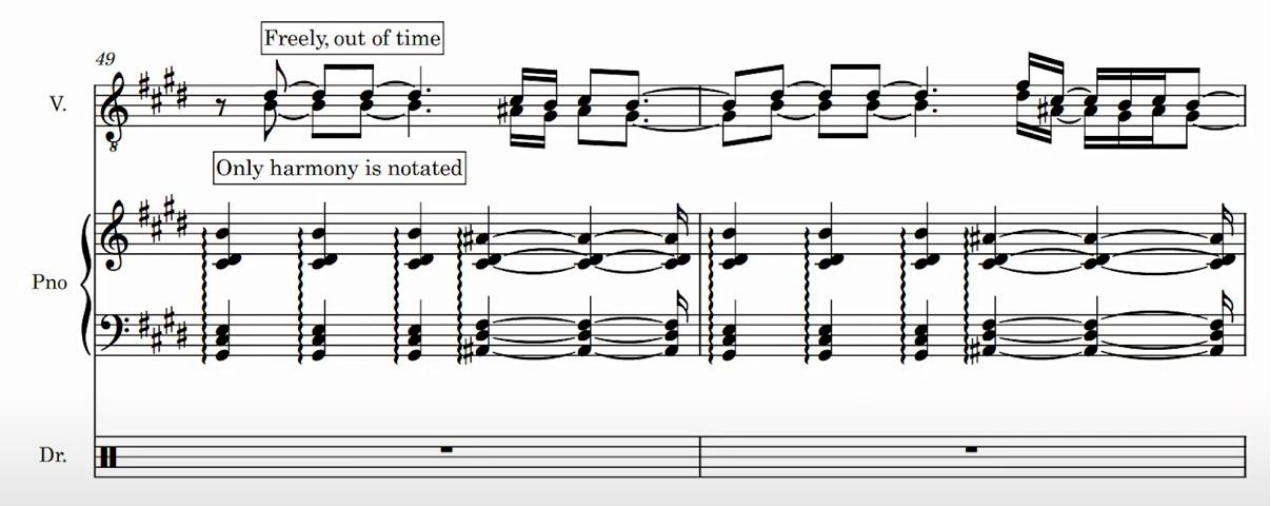
Figura 6: Modulação métrica em Drip



1.6. RITMO LIVRE

Em contraste aos ritmos métricos e precisos, Tigran também faz uso do ritmo livre, fora de tempo, com caráter de improvisação. Em *Levitation 21,* o compositor apresenta uma sessão na metade da música com essa característica., promovendo bastante contraste em relação aos ritmos complexos introduzidos nas primeiras sessões da música

Figura 7: Ritmo Livre em Levitation 21



1.7. CONCLUSÕES DA ANÁLISE

Tigran apresenta em sua obra diversas técnicas de composição usando o ritmo como um dos seus princípios norteadores, trazendo novas percepções sobre o tradicional compasso quaternário. Procurei trazer aqui algumas das técnicas que julguei mais relevantes na sua obra a partir da minha análise, fazendo transcrições e ouvindo entrevistas de músicos que o acompanham e o seguem, como é o caso de Yogev Gabai, baterista que participou de algumas de suas performances e também analisa algumas obras de Tigran em seu canal do YouTube.

PARTE 2

MEU PROCESSO COMPOSICIONAL

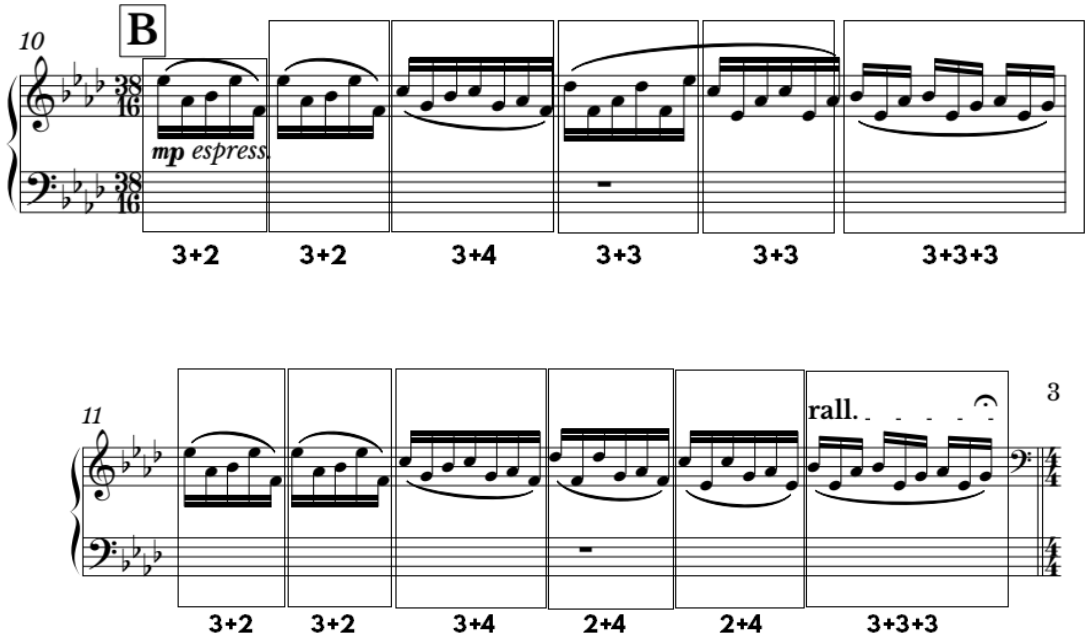
2.1 PARA COMPOR

Quando inciei o processo de composição dessa peça minha intenção era a de compor uma canção que tivesse uma melodia fácil de cantar e criar memoria, e que também explorasse a riqueza rítmica inspirada por Tigran. Meu ponto de partida foi o processo de improvisação, livre, ao piano, explorando sonoridades e procurando inspiração. Desse processo de improvisação, retirei o material que é apresentado a partir do primeiro compasso, blocos de acordes improvisados, em ritmo lento e expressivo, (fig. 5)

Figura 8: para compor - sessão [A]

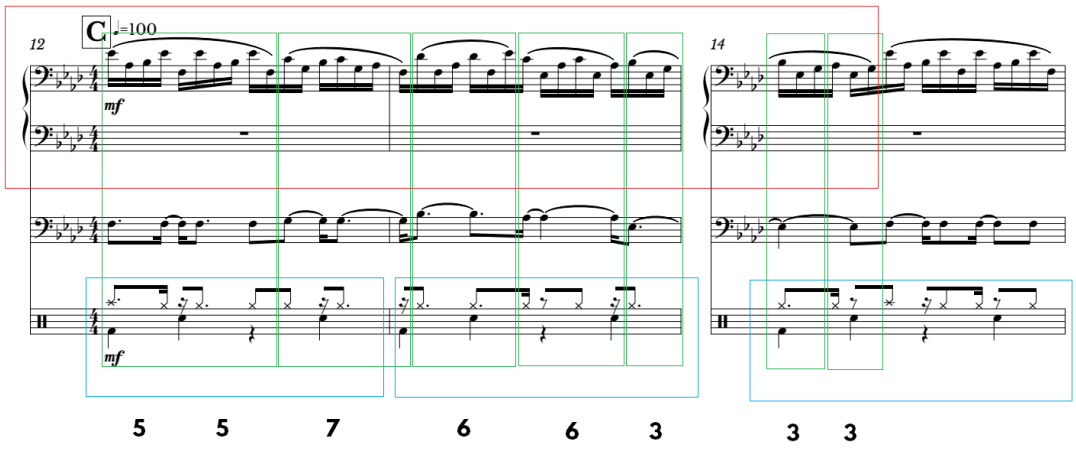
Ainda introduzindo a peça, os proximos compassos apresentam a transformação dos materiais gerados a partir da improvisação, à luz do procedimento de ciclo ritmico apresentado no capítulo 1. E também através de um processo de improvisação, o ciclo gerado foi 5, 5, 7, 6, 6, 3, 3, 3. Usei essa sequência de pulsações, como orientação para a troca de acordes e a subdivisão deles para moldar uma melodia, gerando duas frases, que compoem um período de 38 pulsações de semicolcheia. Essas 38 pulsações orientam e estruram outras sessões ao longo da peça.

Figura 9: Para Compor: Sessão [B]



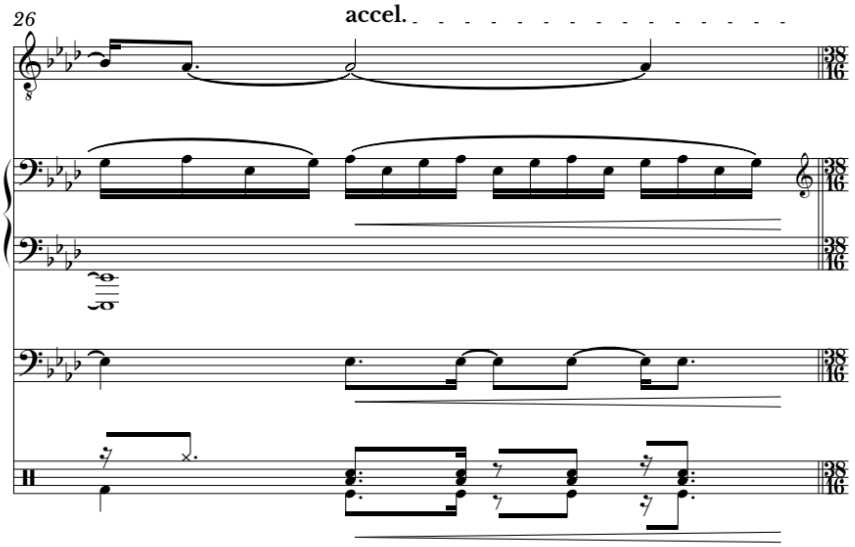
A sessão [C] da peça é inserida dando continuidade ao ciclo já apresentado no piano, mas agora acompanhado pelo Hi-Hat e baixo. Bumbo e caixa compõem uma métrica quaternária que se sobrepõe sobre o ciclo de 38 semicolcheias, aqui aplico a sobreposição métrica em defasagem apresentada no capítulo 1. A cada duas repetições do ciclo, ou seja, a cada período, a defasagem da reentrada em relação à métrica quaternária é de uma pulsação de semínima. Logo, após 4 períodos inteiros o cíclo retorna ao primeiro tempo do compasso 4/4. Procurei trabalhar com essa lógica através das sessões, sugerindo um tipo de quadratura a partir dos cíclos rítmicos. A cada nova reapresentação do período, inseri uma informação nova no âmbito da instrumentação e do arranjo.

Figura 10: Para Compor: sobreposição métrica em defasagem



Pensando em uma lógica lógica de quadratura, considerei que 4 exposições do período fossem satisfatórias. Desse ponto de vista, como já havia apresentado o período na introdução e o lado da bateria que marca a pulsação 4/4 entrou na segunda repetição, um pequeno vão de duração de uma mínima pontuada se formou no compasso 26 e procurei usar um recurso ao qual Tigran recorre frequentemente quando deseja encerrar um cíclo antes do retorno ao ponto de incidência inicial. Cumprindo uma função de transição, a repetição do último inciso forma uma poliritmia em relação à pulsação constante da caixa da bateria, reafirmando a lógica quaternária dessa sessão.

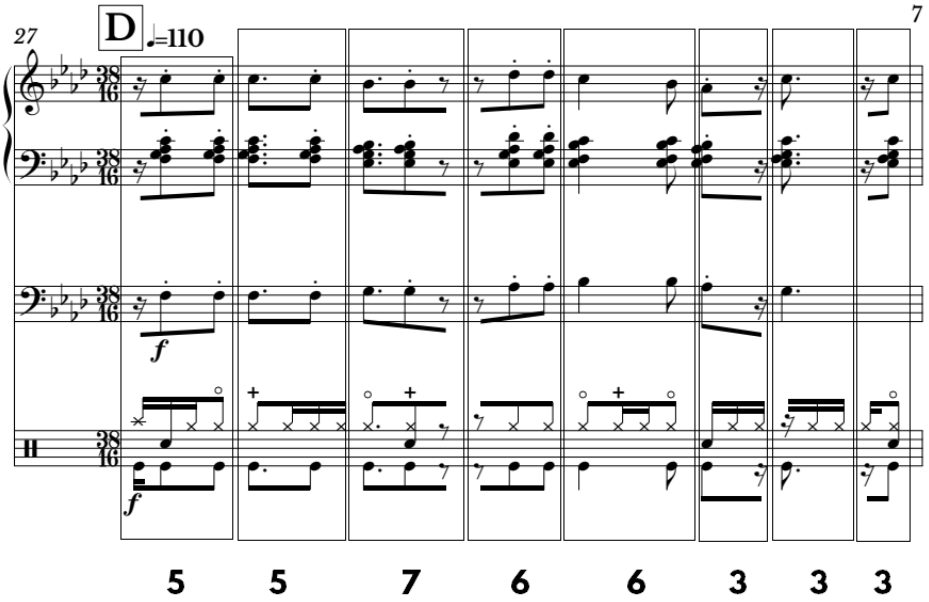
Figura 11: Para compor: transição [C]



Na sessão [D], o pulso quaternário não é inserido, somente o ciclo de 38/16, é mantido, alterando a percepão sobre a métrica da nova sessão em relação à sessão anterior. A fim de trazer

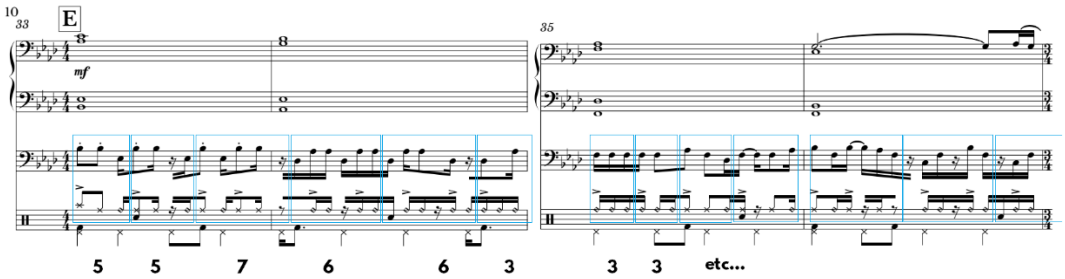
unidade à composição, pensei esta sessão sobre a mesma organização rítmica do ciclo da sessão [C] com as trocas de acorde em 5, 5, 7, 6, 6, 3, 3, 3, entretando com uma subdivisão rítmica interna diferente e andamento um pouco mais rápido com acordes em bloco.

Figura 12: Para compor: sessão [D]



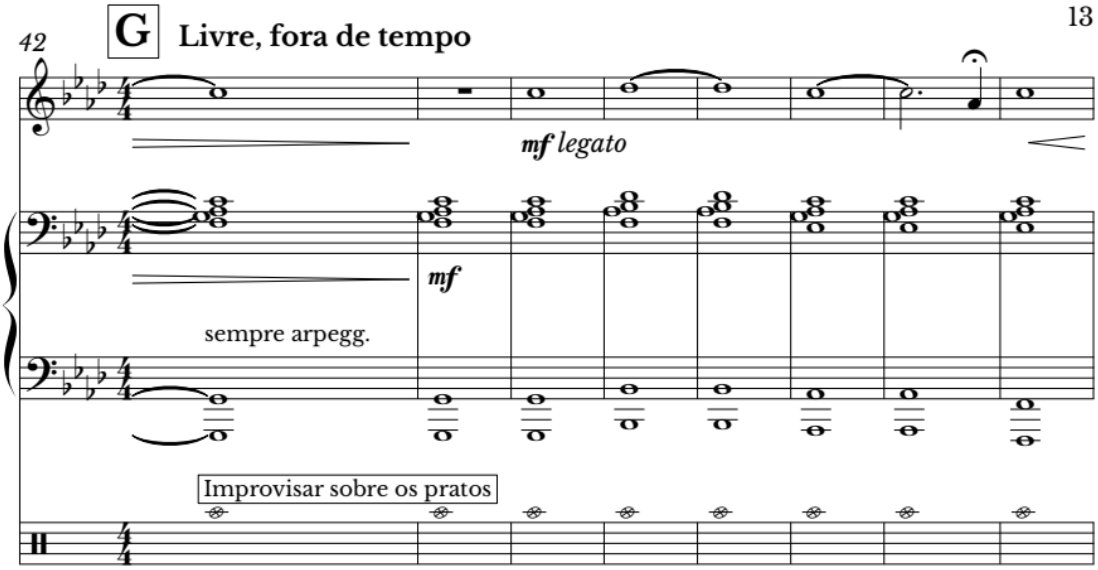
Para reafirmar o caráter de dupla pulsação nessa peça, apresentei na sessão E um agrupamento que segue a mesma divisão da pulsação de 38/16 apresentado na sessão [C], porém agora o piano reliza a troca de acordes no compasso quaternário, enquanto a bateria apresenta a dupla pulsação, quaternária no hi-hat e bumbo, caixa e condução realizando as subdivisões do ciclo. Já o baixo realiza uma ponte entre o ritmo em 38/16 e a harmonia em 4/4, gerando um groove que acompanha essa pequena sessão. Quatro compassos quaternários e um ternário, ao final, somam as 38 semicolcheias e encerram o ciclo, retomando o material apresentado na sessão [D].

Figura 13: Para compor: sessão [E]



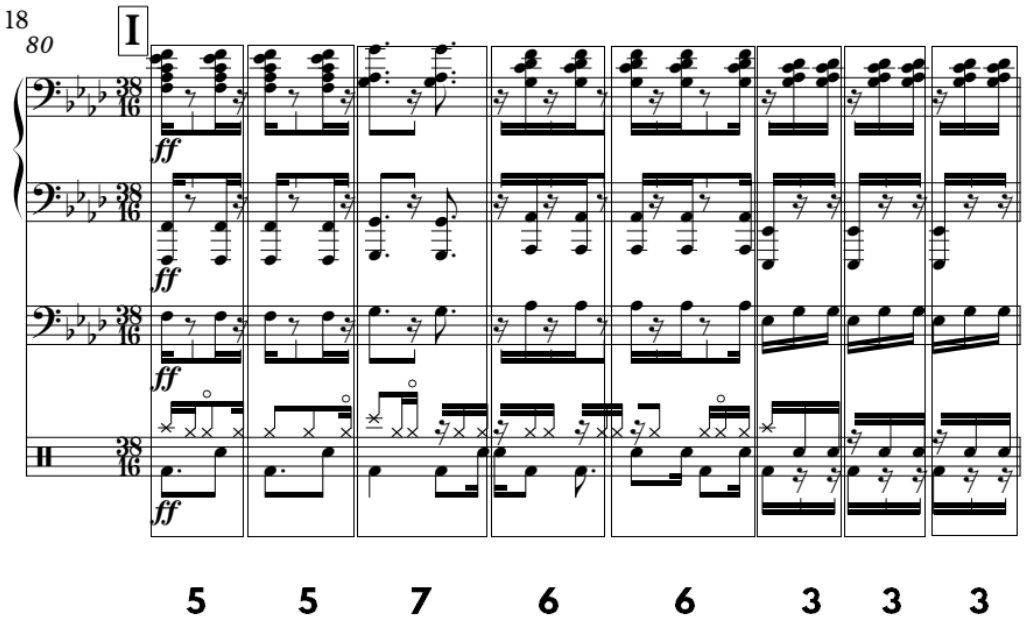
Na sessão [G], apliquei o recurso de ritmo livre, fora de tempo, também muito usado por Tigran, para gerar quebra e contraste em relação à métrica precisa das sessões anteriores e também retomar o caráter mais livre apresentado nas sessões de introdução.

Figura 14: Para compor: sessão [G]



A última sessão apresentada é uma retomada do material da primeira sessão, porém com alguns elementos adicionados para intensificar a peça e encaminhar para a última sessão. O piano inicia o primeiro ciclo em um andamento um pouco mais rápido que da primeira vez que foi apresentado e logo a bateria o acompanha no segundo ciclo, ainda organizada sobre a lógica de quatro períodos. Uma contramelodia derivada do ritmo complementar do tema do piano na sessão [C] é apresentada em uma voz secundária, em caráter contrapontístico logo antes do retorno da melodia na voz principal, preparando a sessão final.

Figura 15: para compor: sessão [I]



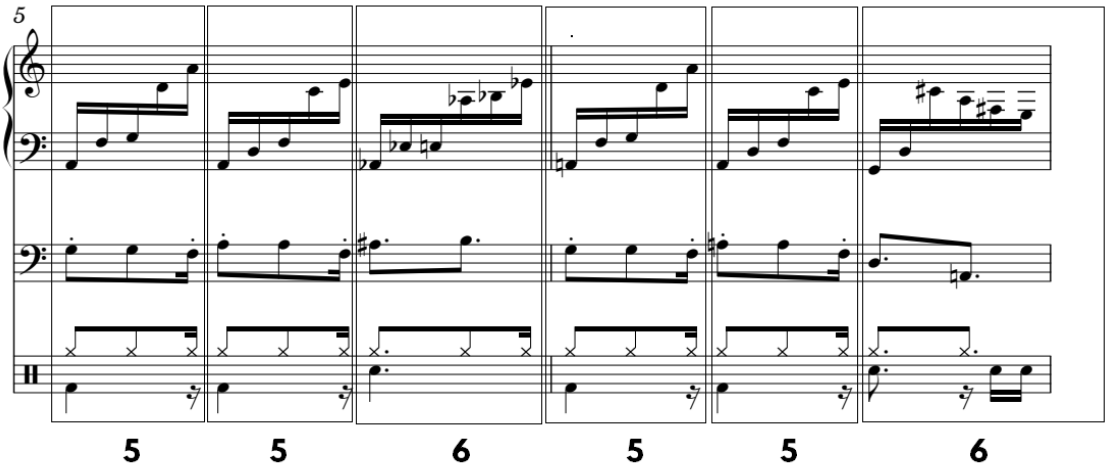
A mesma ideia ritmica é apresentada na última sessão, mas agora com um caráter mais intenso e troca de acordes menos frequente, sem voz. Aqui, bumbo e caixa conduzem as principais subdivisões dessa sessão, enquanto hi-hat faz um preenchimento.

Para produzir essa canção, utilizei o software Cakewalk no processo de gravação. Como parte do meu processo de composição costumo deixar alguns projetos pré prontos no programa, com algumas guias de voz e piano preparadas para os momentos de inspiração. Para Compor é o nome de um desses projetos, no qual nasceu essa composição e inspirou o seu nome, mas também representa uma reaproximação minha com os estudos de composição. Talvez essa tenha sido a primeira composição que eu concluí e que me ajudou a superar muitos desafios composicionais.

2.2 CICLOS

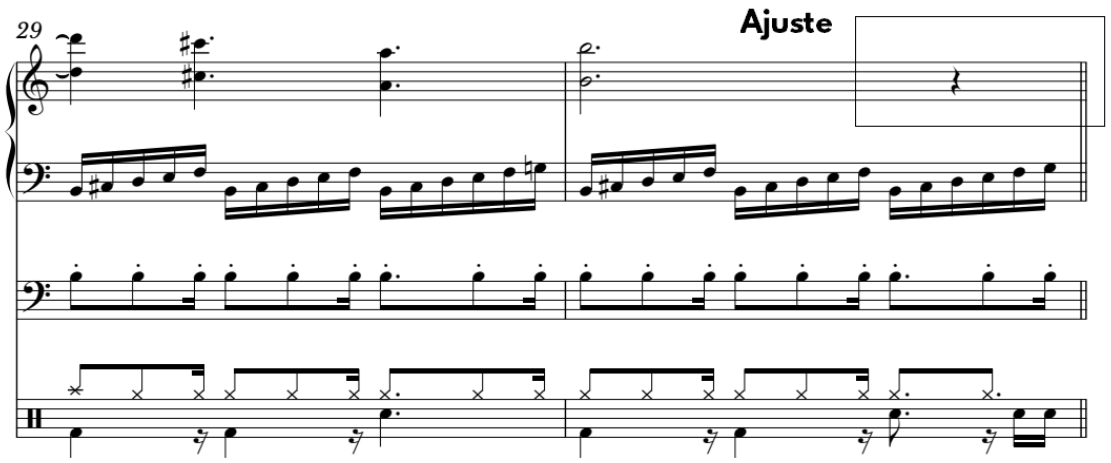
Essa composição se iniciou antes de eu conhecer o trabalho de Tigran e se modificou depois do processo de aplicação do uso de ritmos a partir da minha análise da obra do compositor armenio. Costumo guardar alguns acordes que surgem nos meus momentos de inspiração ou improvisação anotando-os em partituras sobre que ficam sobre o suporte do piano. Recorri a alguns desses acordes para gerar o material que é apresentado na sessão [A]. Depois de definir a alturas pensei sobre o ritmo, inspirado pela obra de Hamasyan, e então dubdividi o compasso quaternário em 5, 5 e 6. Baixo e bateria seguem a mesma subdivisão, sendo que bumbo e caixa marcam o tempo forte em 5, 5 e 6.

Figura 16: Ciclos: sessão [A]



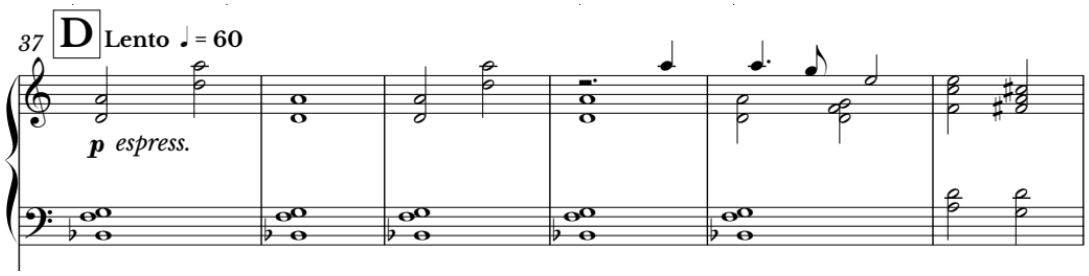
A segunda sessão da música apresenta uma ideia melódica contraposta à subdivisão anterior, semínimas pontuadas formam uma poliritmia em relação ao compasso quaternário. A cada três compassos o grupo de semínimas pontuadas retorna ao primero tempo, sendo assim, compus uma melodia que conclui uma ideia a cada seis compassos, porém na repetição da frase optei por interromper o ciclo depois de quatro compassos para adequar a ideia melodica, recurso que Tigran costuma usar em suas composições também, como o caso do ciclo interrompido em sua composição *Drip,* que apresentei no capítulo um. Os demais instrumentos seguem realizando a mesma subdvisão apresentada anteriormente.

Figura 17: Ciclos: Ajuste



Após a reapresentação do material da sessão [A], procurei inserir contraste na próxima sessão variando a dinâmica abruptamente e silenciando baixo e bateria. Esse material introduzido na sessão [D] apresenta a coleção de acordes que citei anteriormente e também utilizei para formar o material da primeira sessão. Busquei manter a organização dessa sessão sobre o compasso quaternário na tentativa de lembrar ao ouvinte e reafirmar a lógica de transição entre o ritmo da subdivisão e o tradicional compasso quaternário. Logo após, última sessão é introduzida retomando o material apresentado no início da peça, porém um pouco mais rápido, para encaminhar o discurso ao seu final.

Figura 18: Ciclos: sessão [D]



3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de produção das composições apresentadas aqui foi realizado no meu estúdio, em casa, durante todo o período de quarentena. Pesquisei como produzir, gravar, mixar e editar partituras na internet, estudando principalmente os canais no YouTube de Creative Sauce, Chrys Gringo, Paulo Anhainha e Cadenza Editorações Musicais. Então passei a adquirir equipamentos de gravação e softwares de edição que me auxiliassem nessa construção.

Considerando a pandemia e as dificuldades de produzir música em conjunto nesse período,

optei por gravar tudo sozinho em casa e me aprofundar no processo de produção e edição. Utilizei instrumentos virtuais para gravar a bateria, piano e baixo além de gravar voz e piano em algumas partes, mas o próximo passo será convidar os amigos e colegas para gravar. Ainda enfrento as dificuldades da distonia quanto à questão da perforance no violão e guitarra, mas me sinto um pouco mais confortável pra arriscar performar algumas composições minhas ao piano e cantando, o que me também me motivou a gravar em algumas sessões.

Aprendi muito com todo esse estudo. Considero que meus objetivos foram alcaçados quanto a produzir música com uma temática que me ajudasse a extrapolar aspectos rítmicos na minha composição e, para além de tudo, me motivar a compor, o que era um grande desafio desde antes de iniciar essa jornada do trabalho de conclusão. Mas ainda quero criar mais música e explorar outras perspectivas de ritmo no meu processo composicional.

REFERÊNCIAS

ADAMI, Felipe kirst. **Sinfonia Sistêmica**: Os processos criativos e a concepção estética dos ciclos vitais. Orientador: celso loureiro chaves. 2010. 163 f. Tese (Doutorado) - Universidade federal do rio grande do sul. instituto de artes. departamento de musica. programa de pós graduação em música, Porto Alegre, 2010

DÍAZ, Miguel Alejandro Castro. **Recursos rítmicos utilizados por Tigran Hamasyan en la obra Out of the Grid**. Orientador: Daniel Toledo, M.Mus. 2020. 18 f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado) - UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO, Quito, 2020.

FRIDMAN, A.L. **Conversas com a música não ocidental:** da composição do século XX para a formação do músico da atualidade. *Revista DAPesquisa.* Vol.8, p. 355-371, Revista do centro de artes da UDESC, Santa Catarina, 2012.

HERRLEIN, Julio César da Silva. **DAS ALTURAS AO RITMO**: TEORIA DOS CONJUNTOS RÍTMICOS COMO FERRAMENTA COMPOSICIONAL. Orientador: Antônio Carlos Borges-Cunha. 2010. 455 f. Tese (Doutorado) - Universidade federal do rio grande do sul. instituto de artes. departamento de musica. programa de pós graduação em música, Porto Alegre, 2010.

JIMÉNEZ, Andrés Sebastián Égüez. **Diálogos entre el Jazz y el Djent**: Análisis de los elementos musicales y recursos rítmicos pertenecientes al metal progresivo en el álbum "Mockroot" de Tigran Hamasyan aplicados a la composición de tres canciones y un recital final. Orientador: Cilio Porras, Fernando Antonio. 2020. 159 f. Trabalho de conclusão de Curso (Bacharelado) - Universidad de las Américas, Quito, 2020.

PARTE 3

ANEXOS

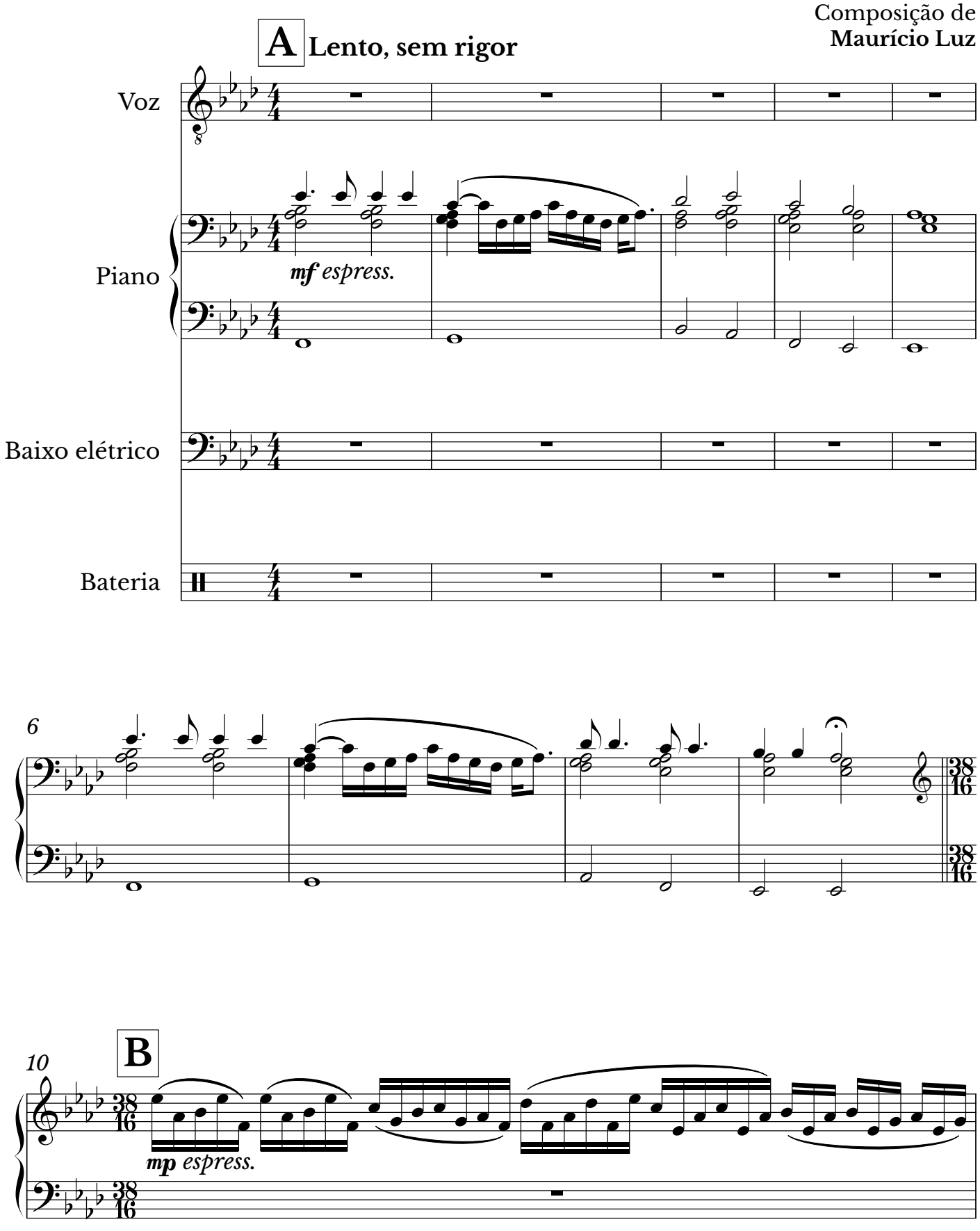
Maurício Luz

PARA COMPOR

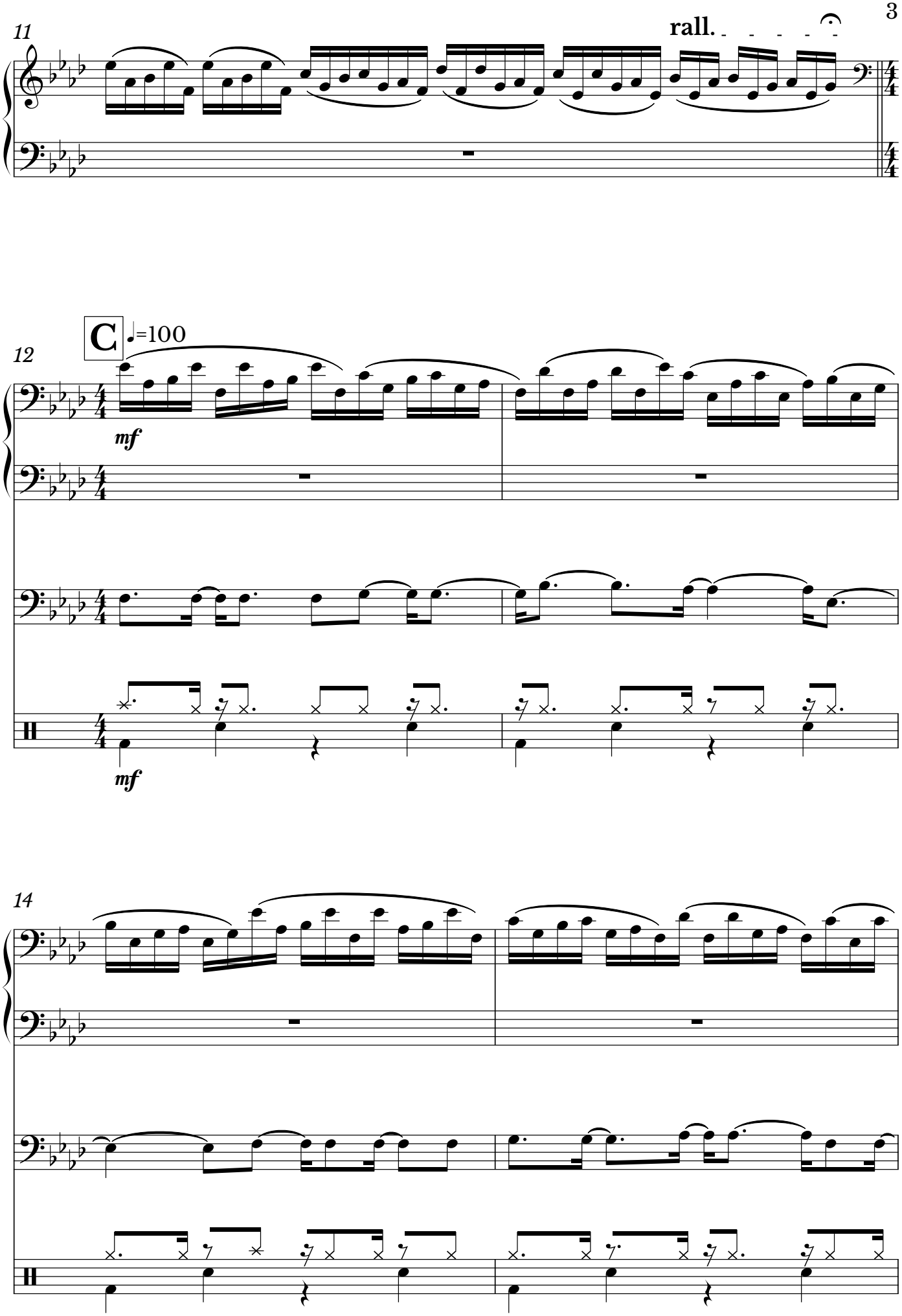
Recursos rítmicos na obra de Tigran Hamasyan
como ferramenta composicional

PARA COMPOR

Composição de
Maurício Luz



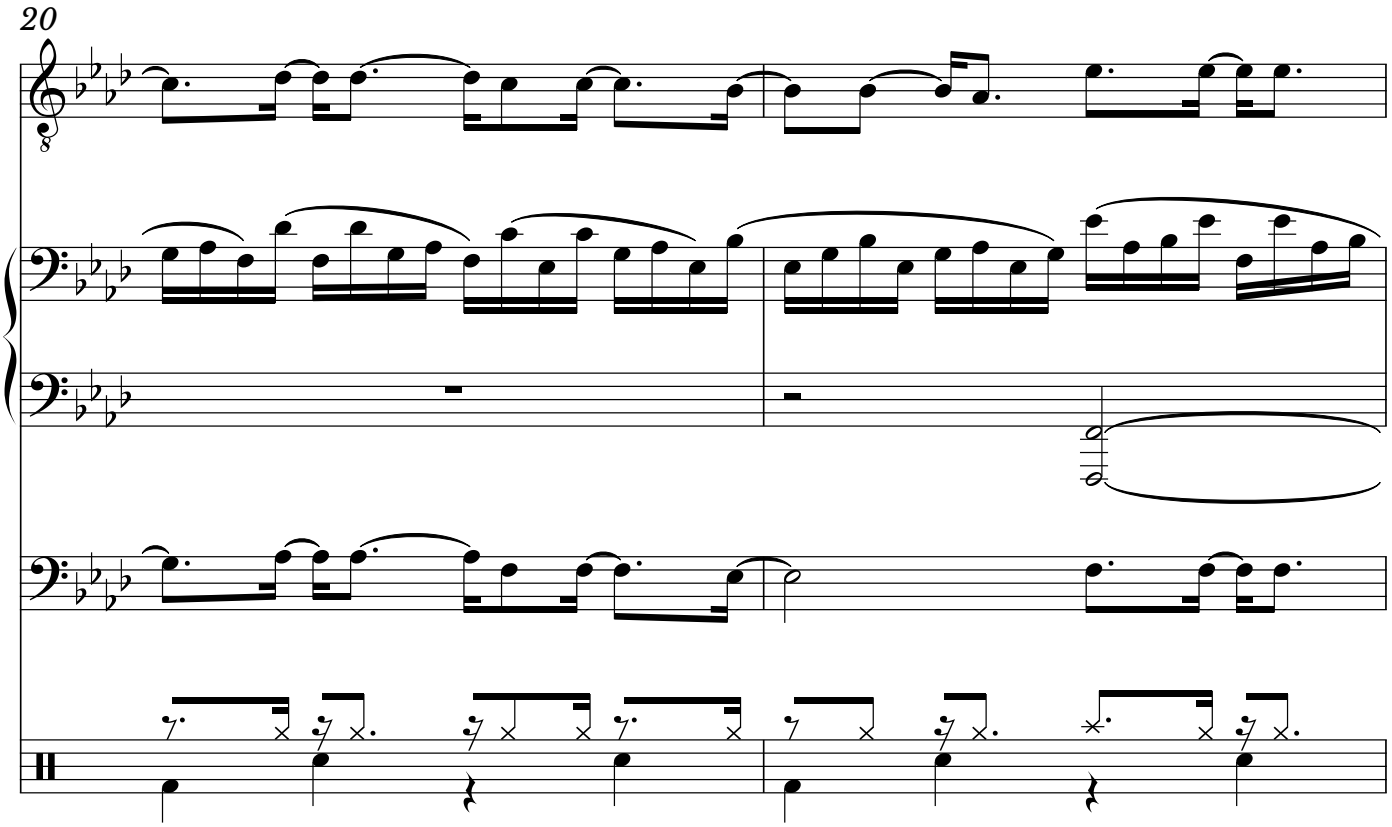
Direitos autorais © 2021, Mauricio Luz

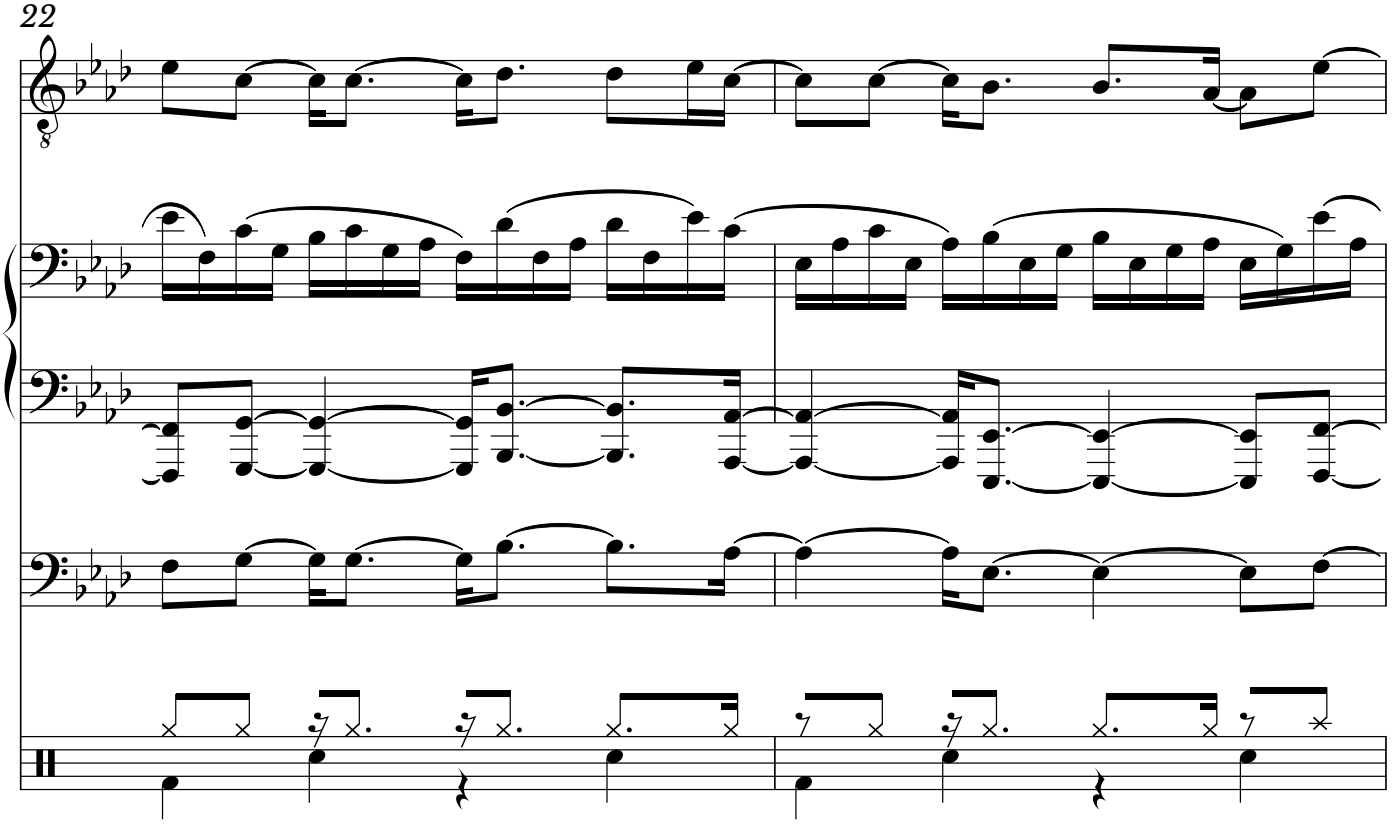

11
rall.
12
C
♩=100
mf
mf
14

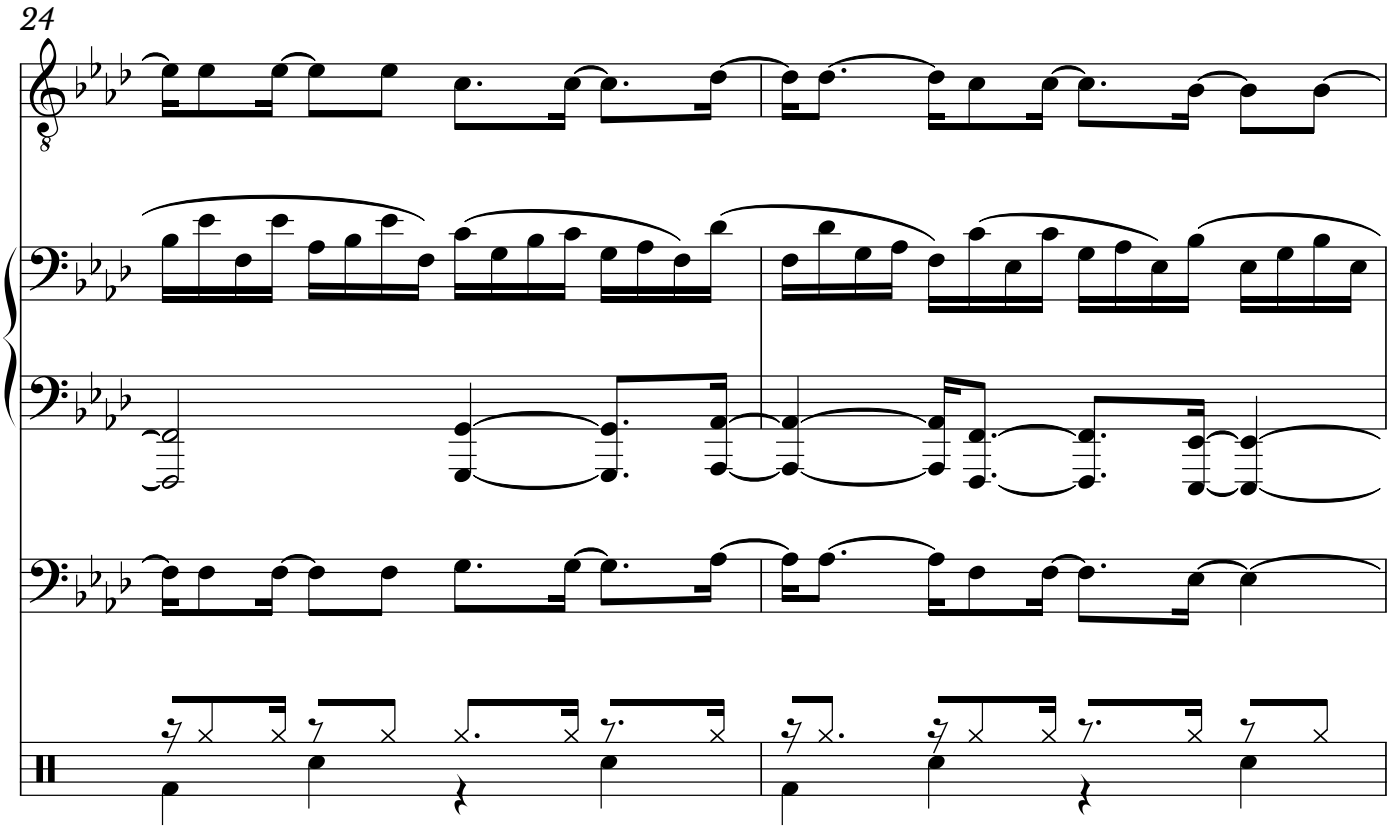
16

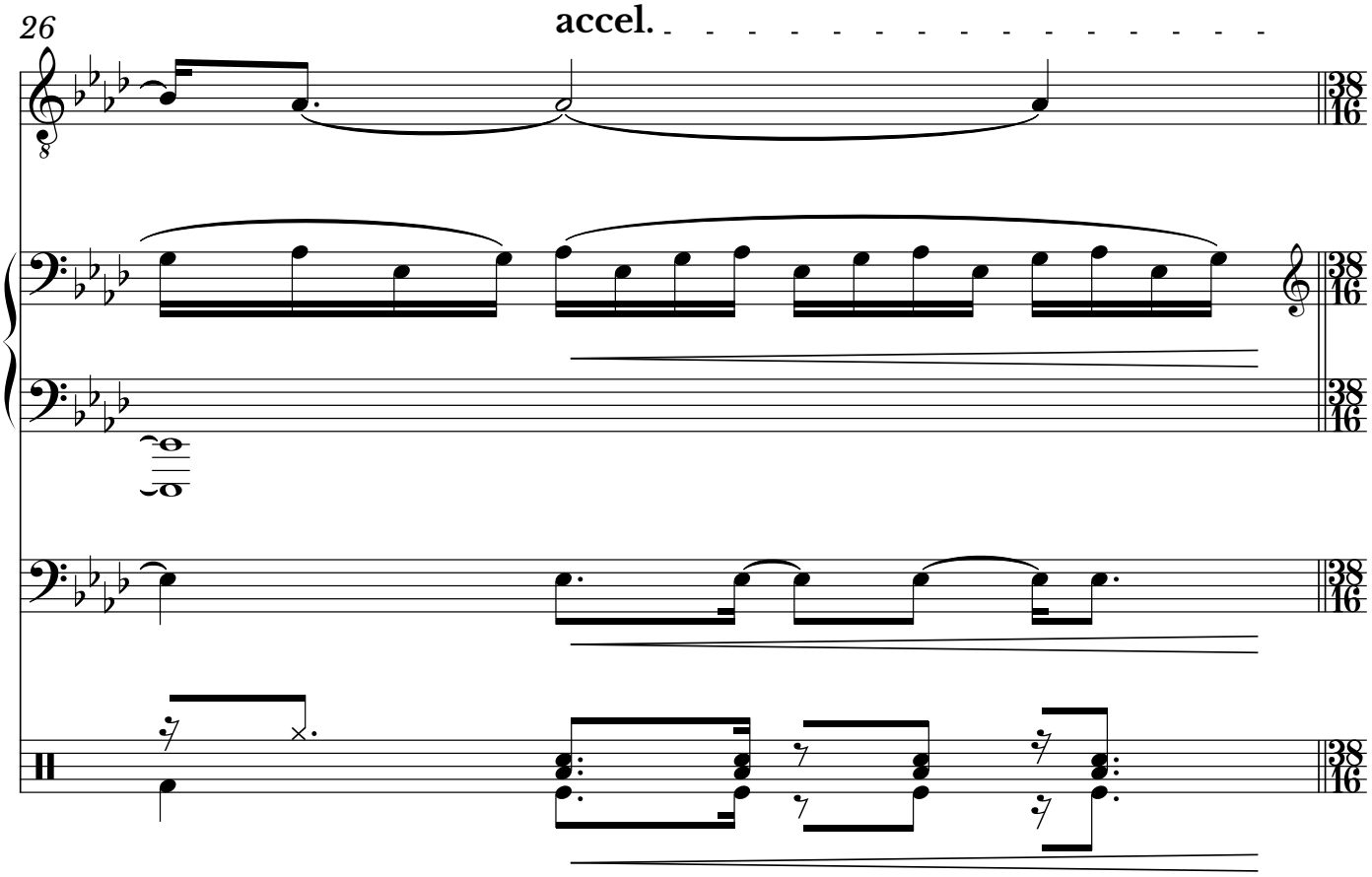
mf

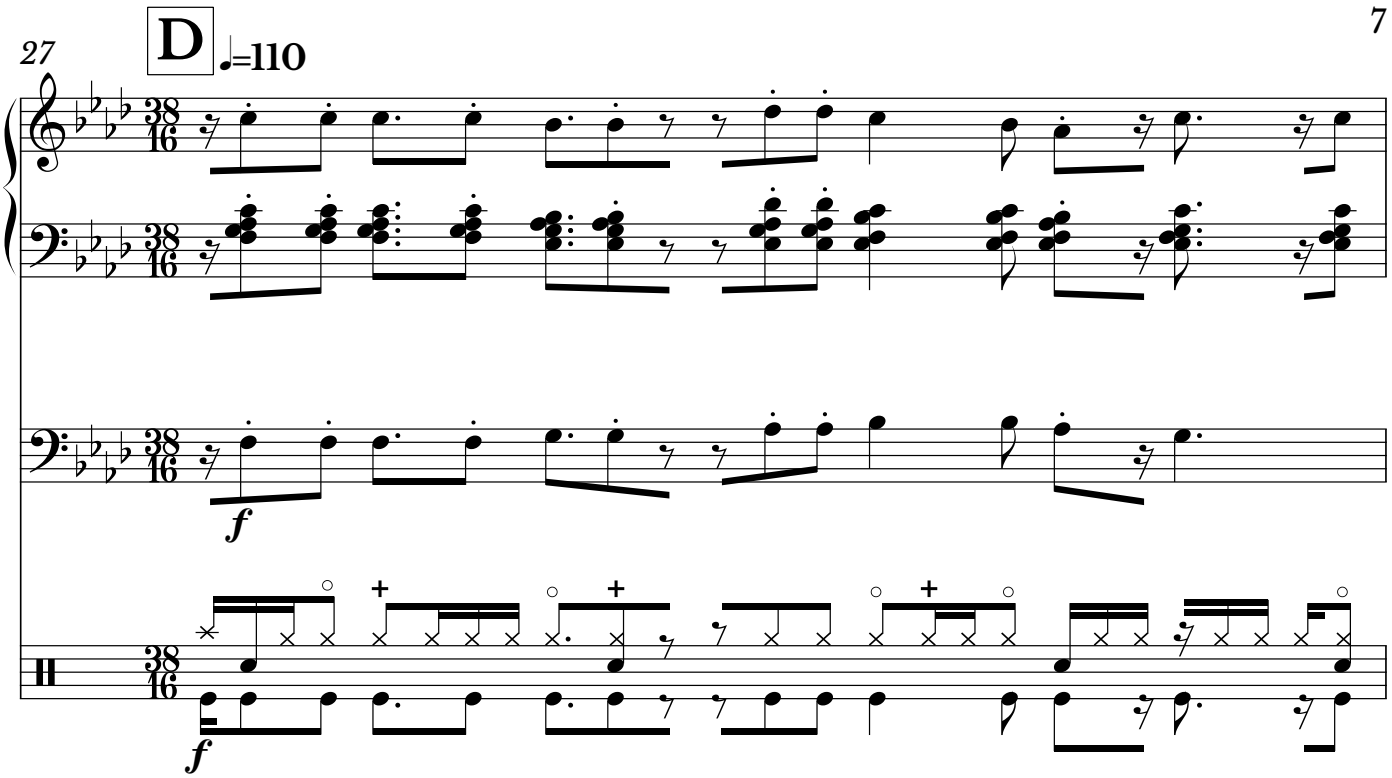
18

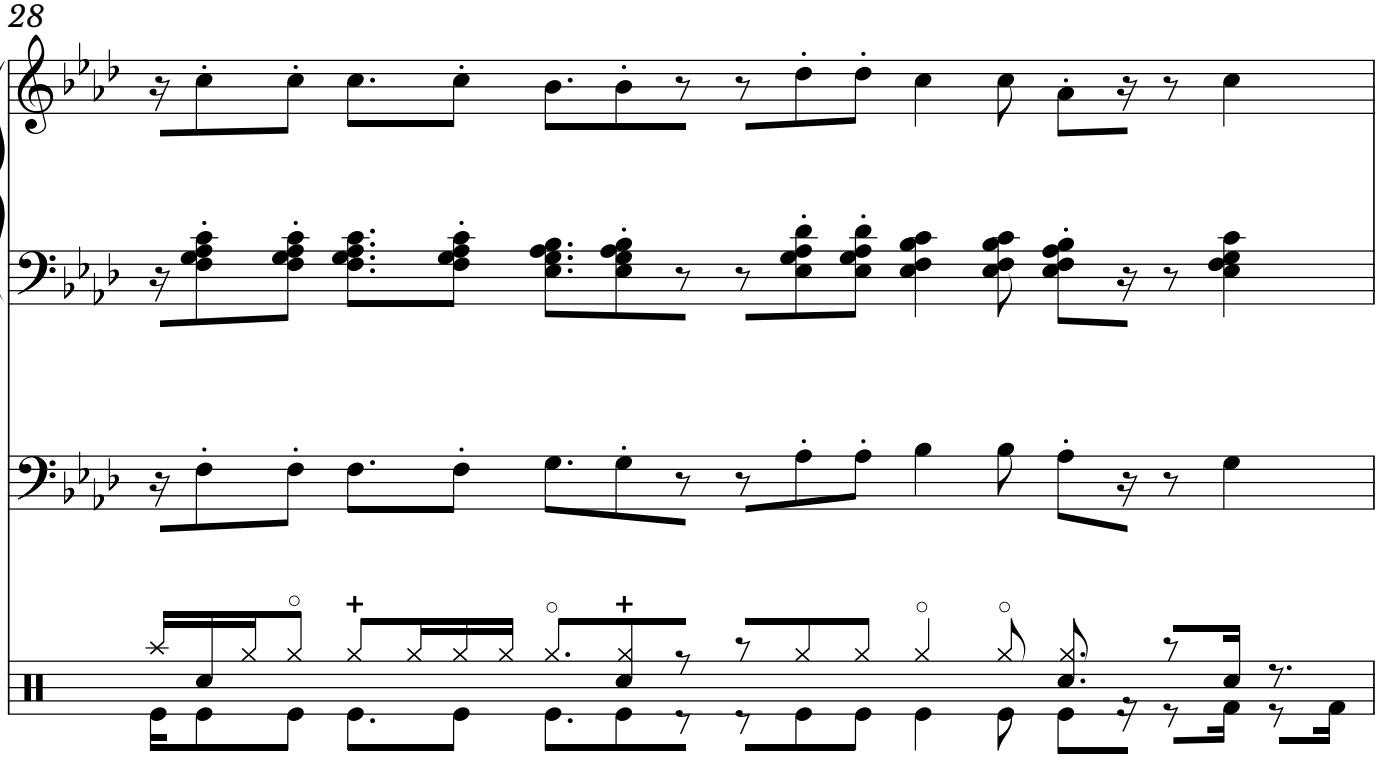

20

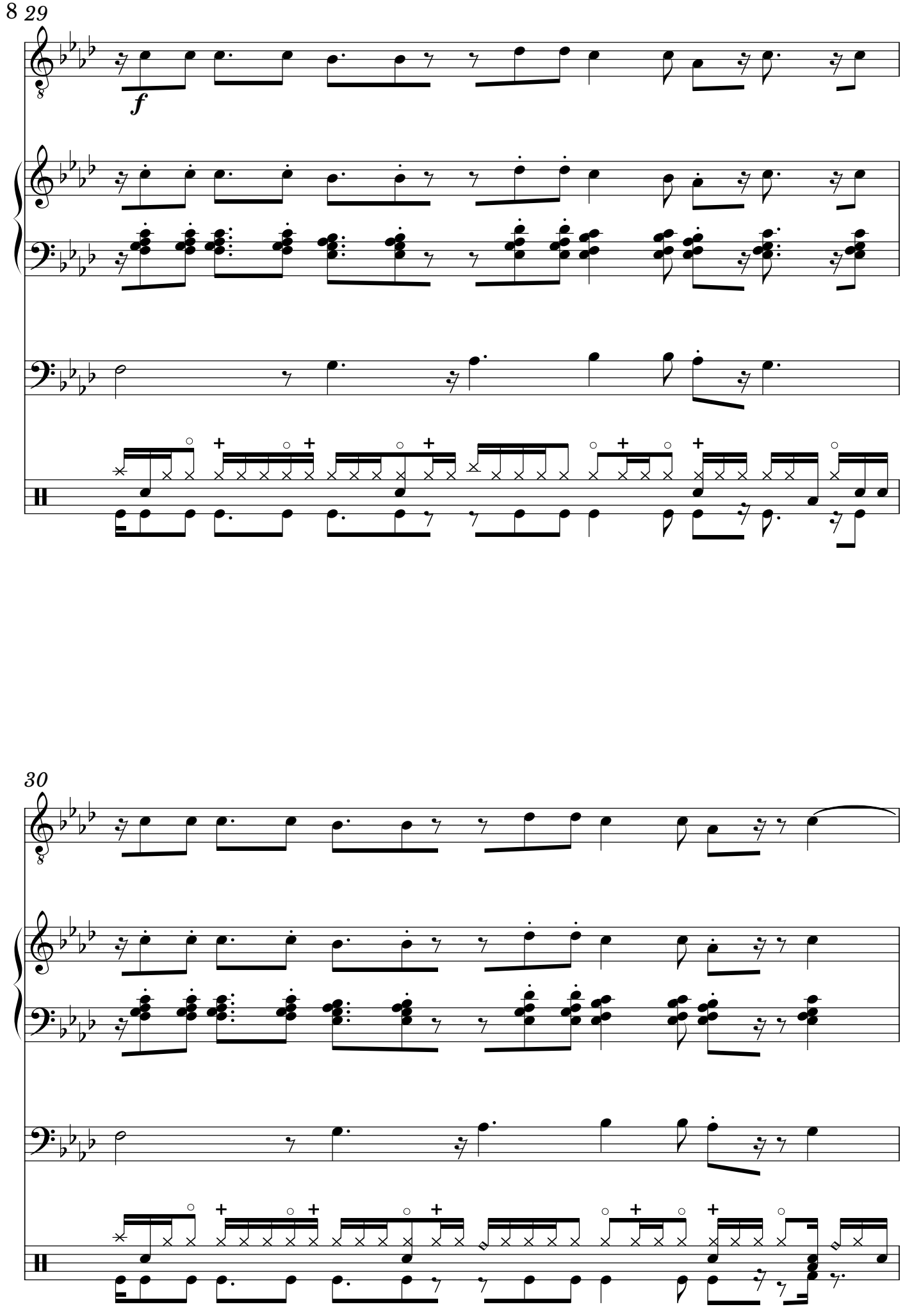

22

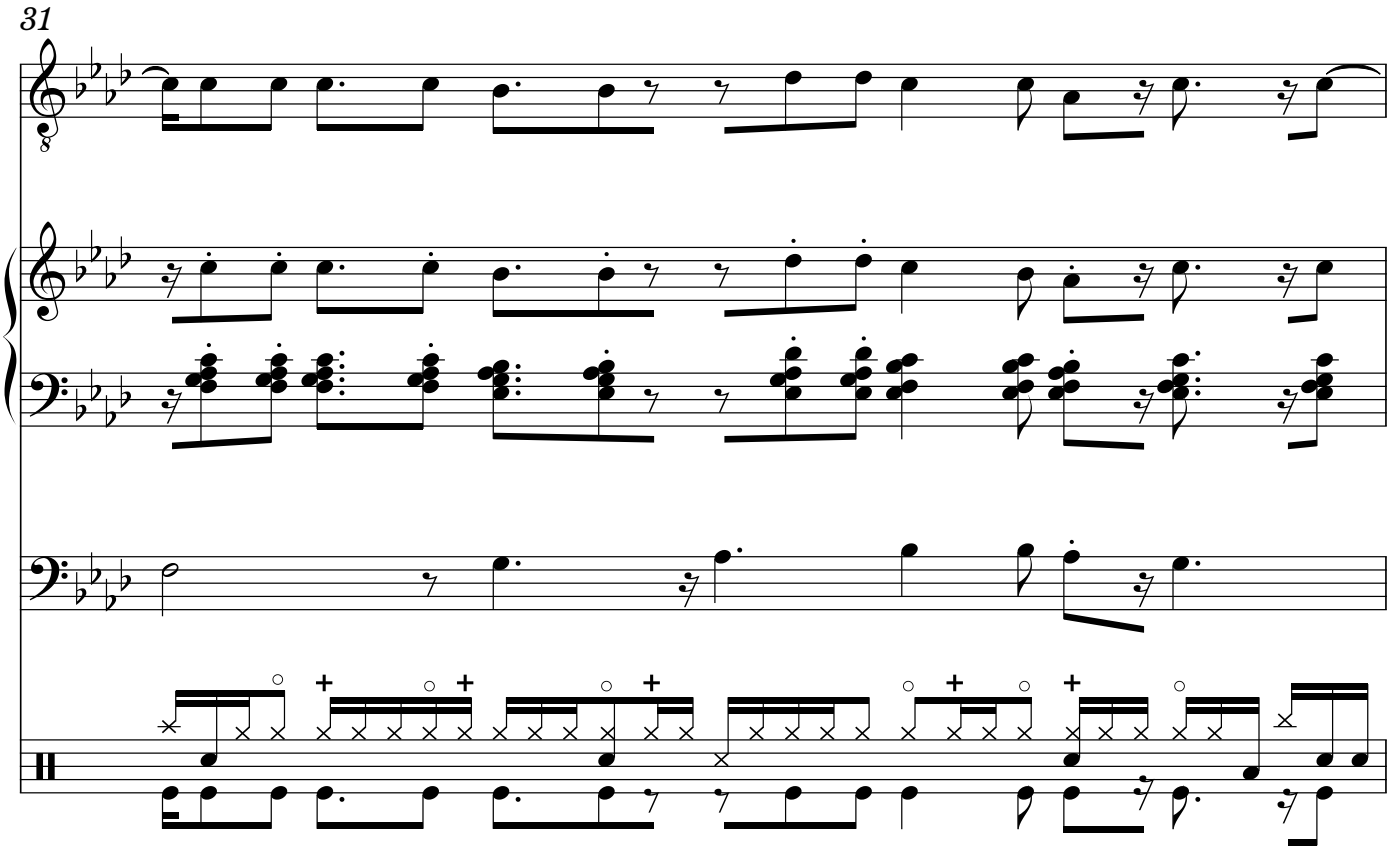

24

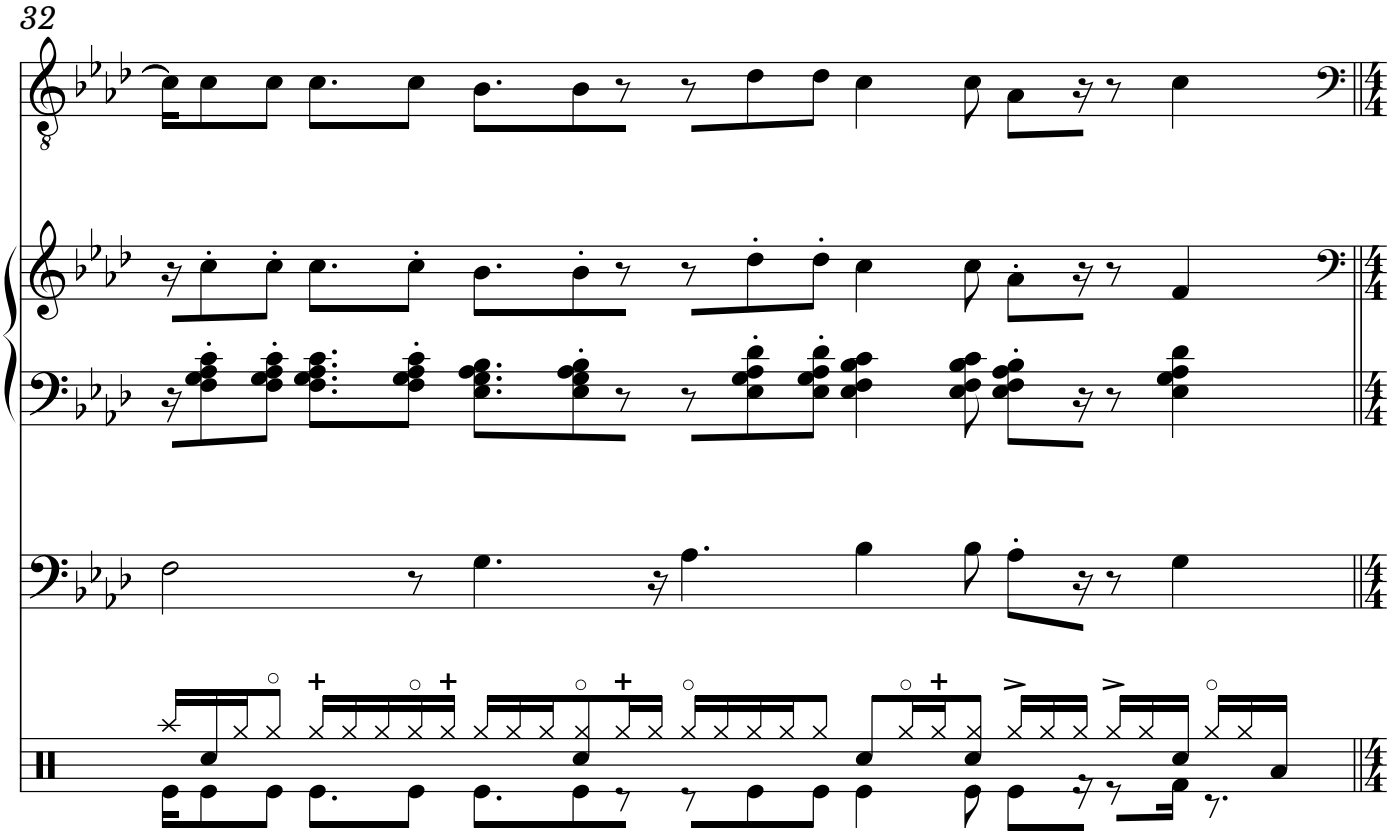

26
accel.


27
D
♩=110
f
f


28


8
29
f
30


31


32

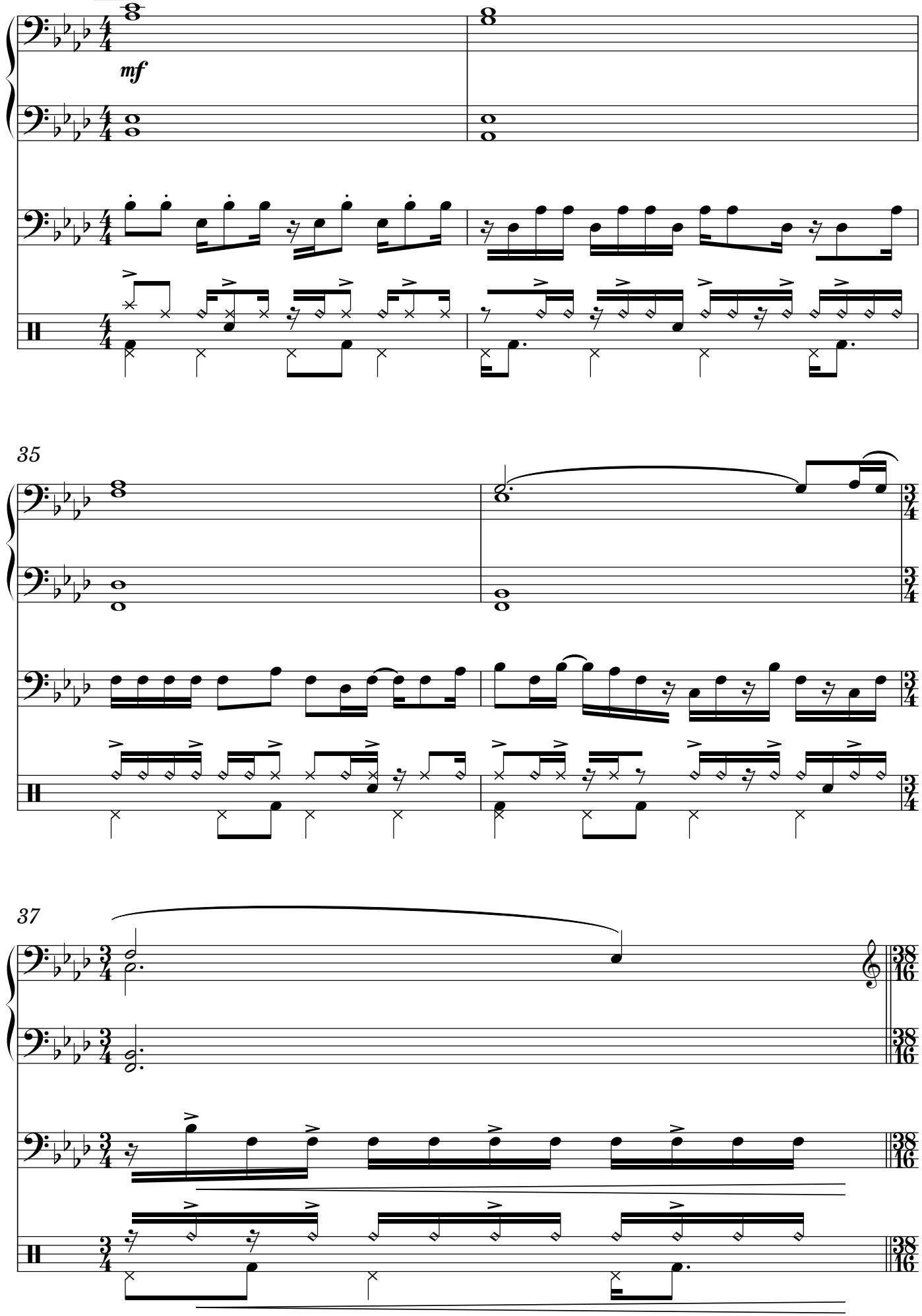
33

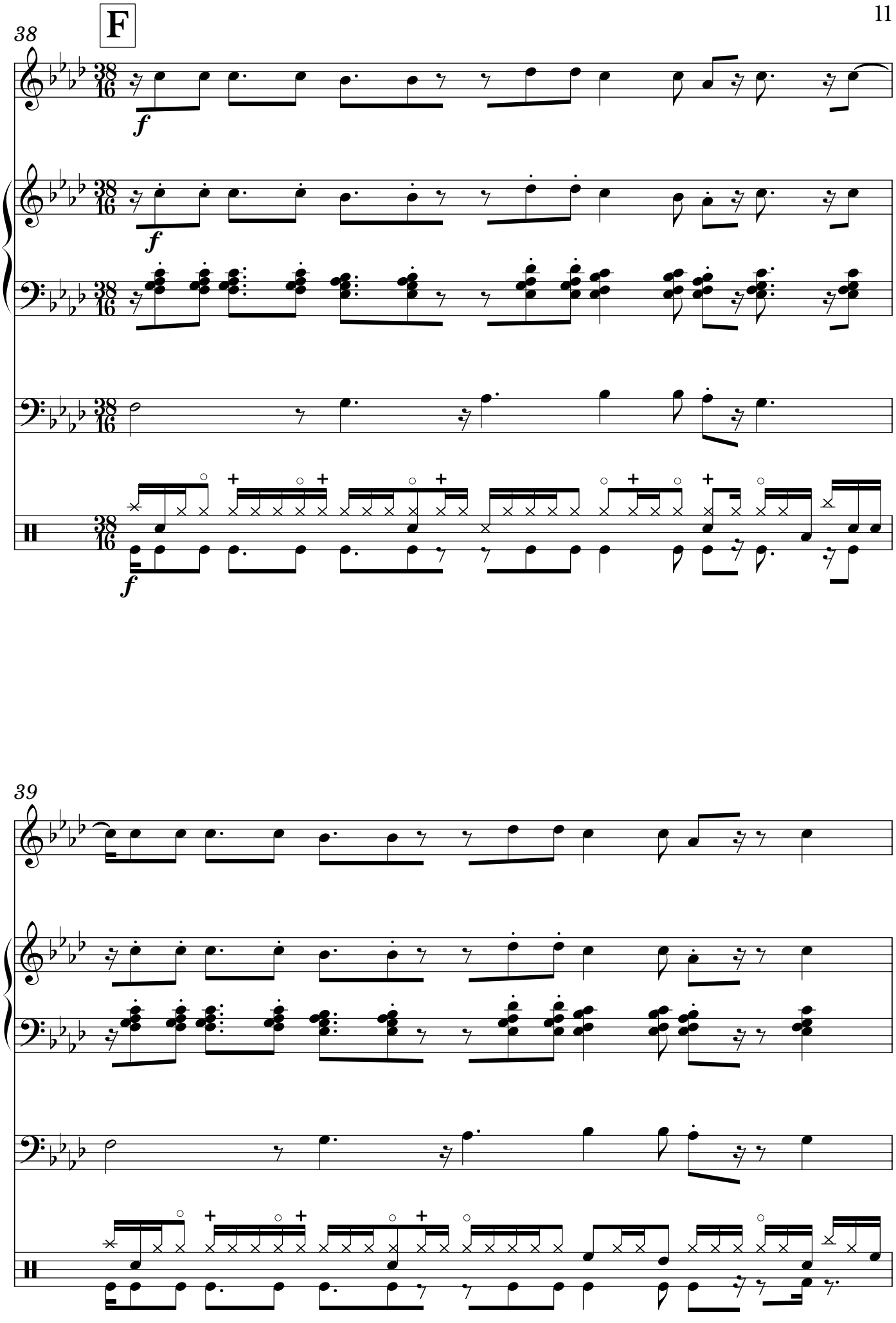
E

mf

35

37



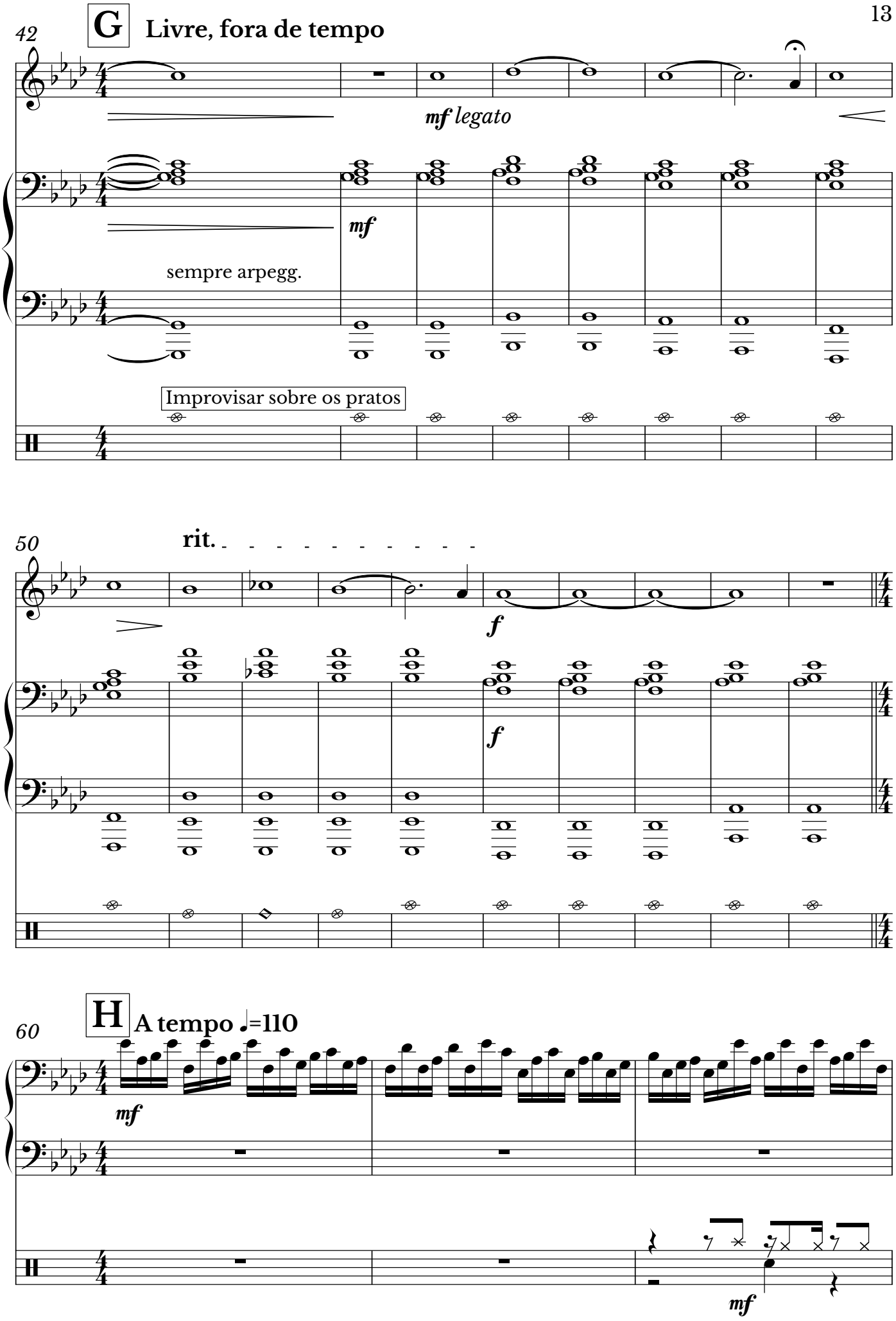

F
38
39

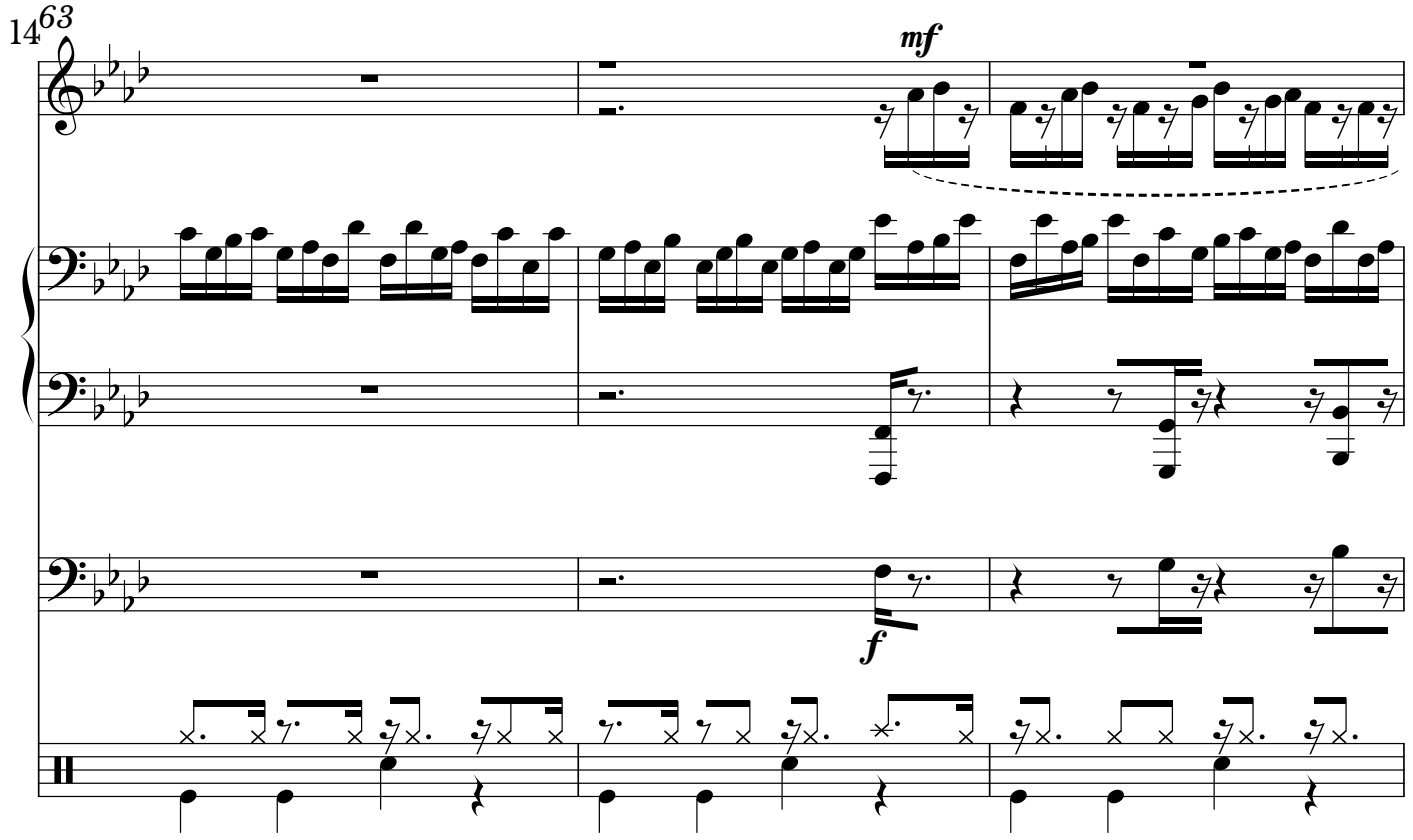
40

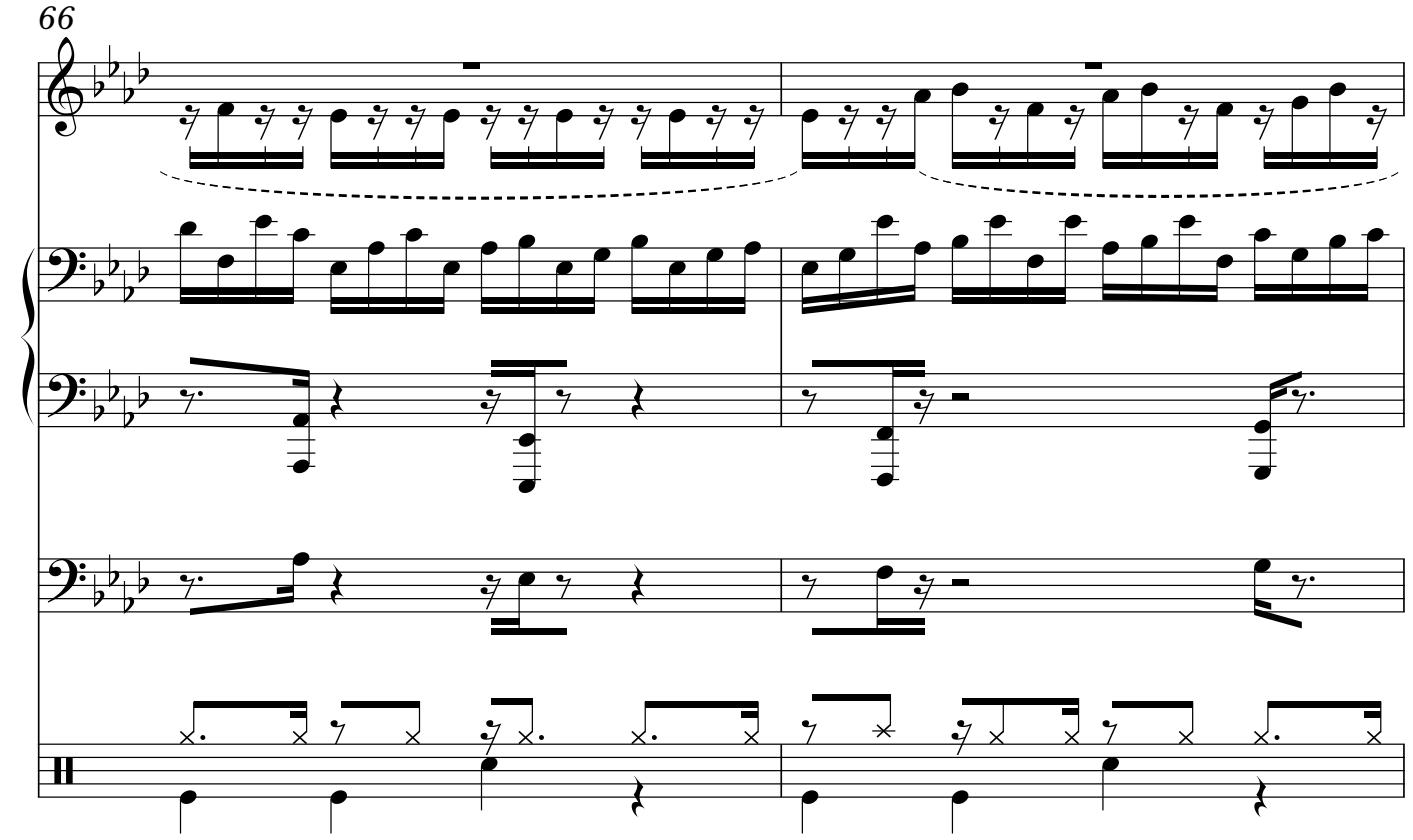
41

ff

ff

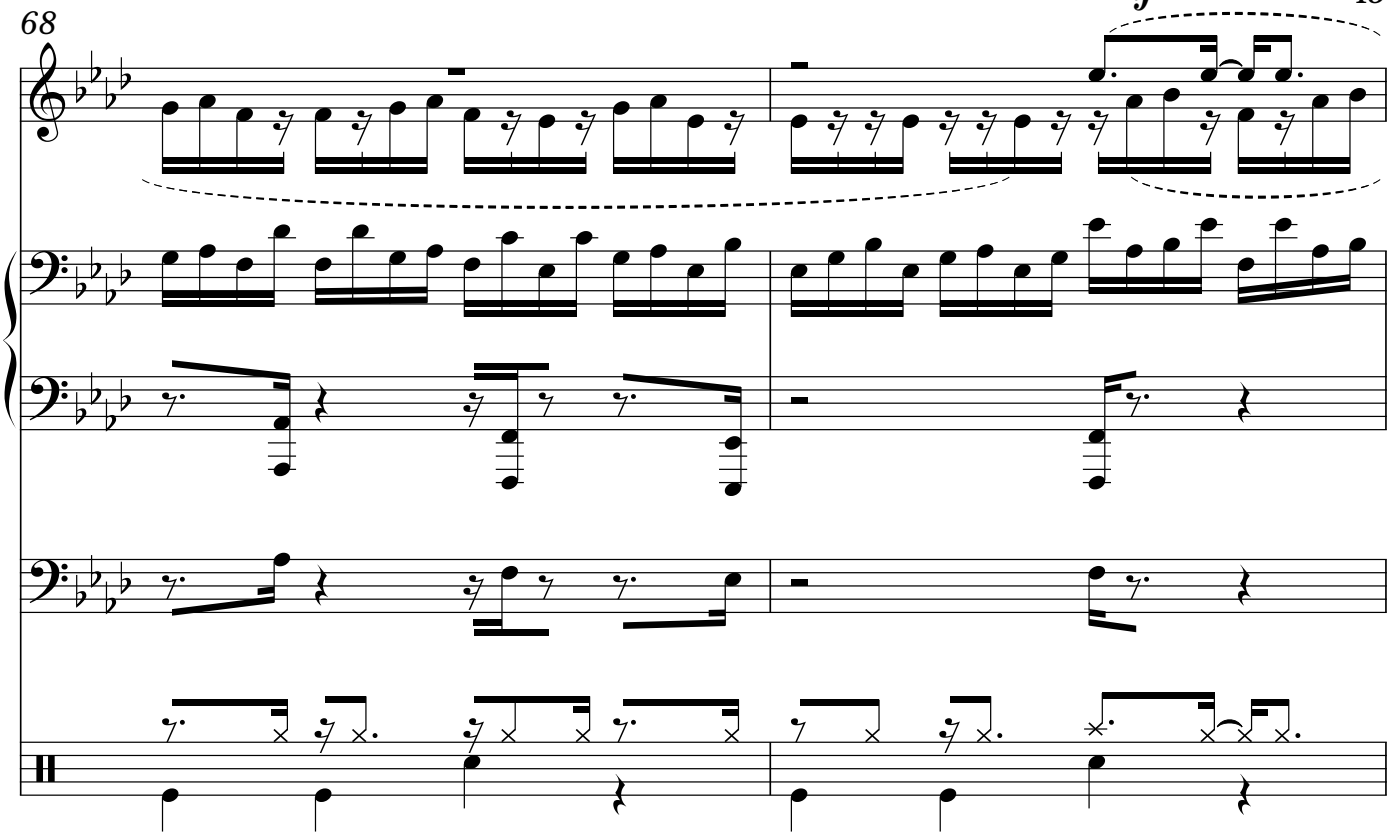

42
G
Livre, fora de tempo
mf legato
mf
sempre arpegg.
Improvisar sobre os pratos
50
rit.
f
f
60
H
A tempo ♩=110
mf
mf


14
63
mf
f

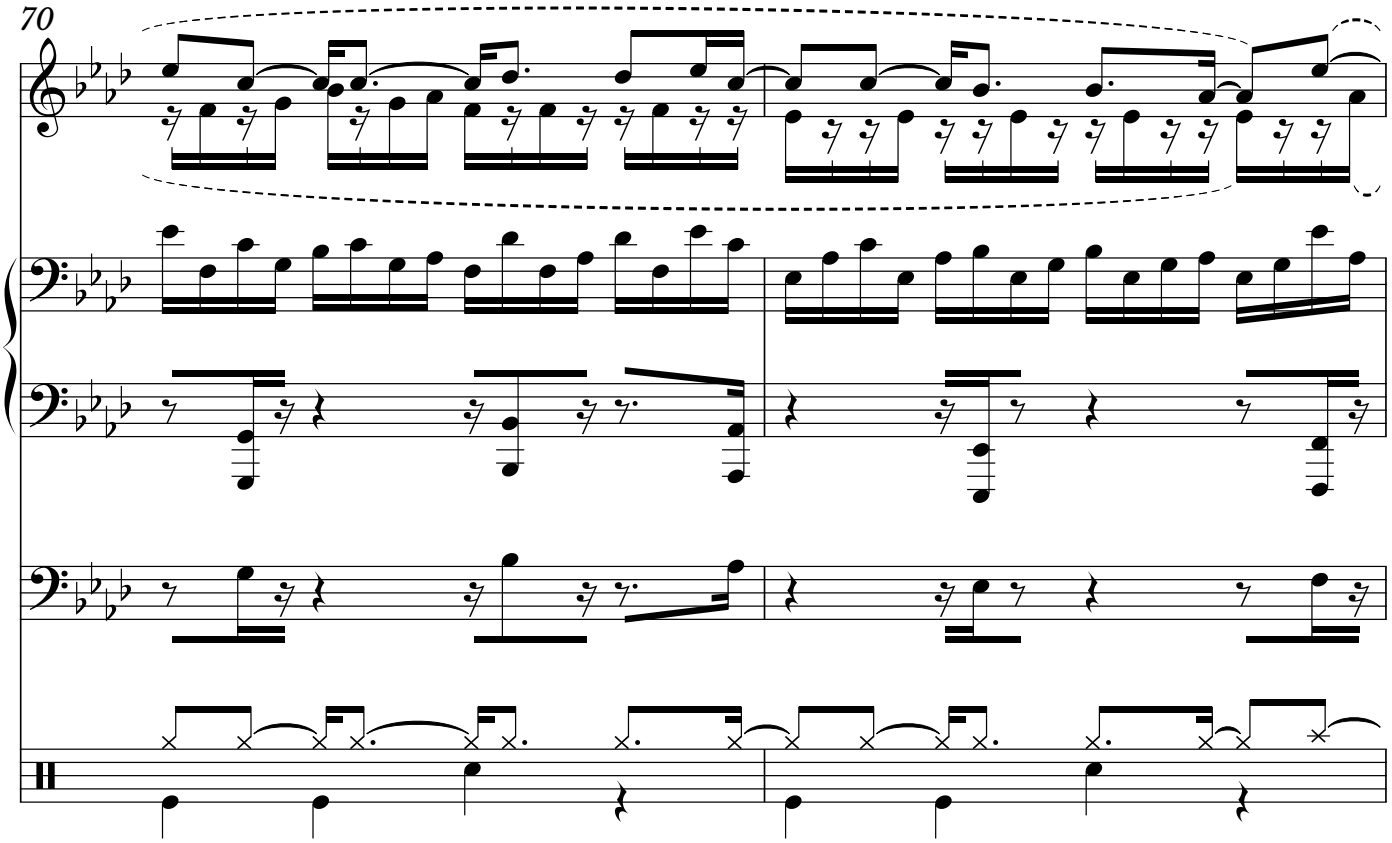

66

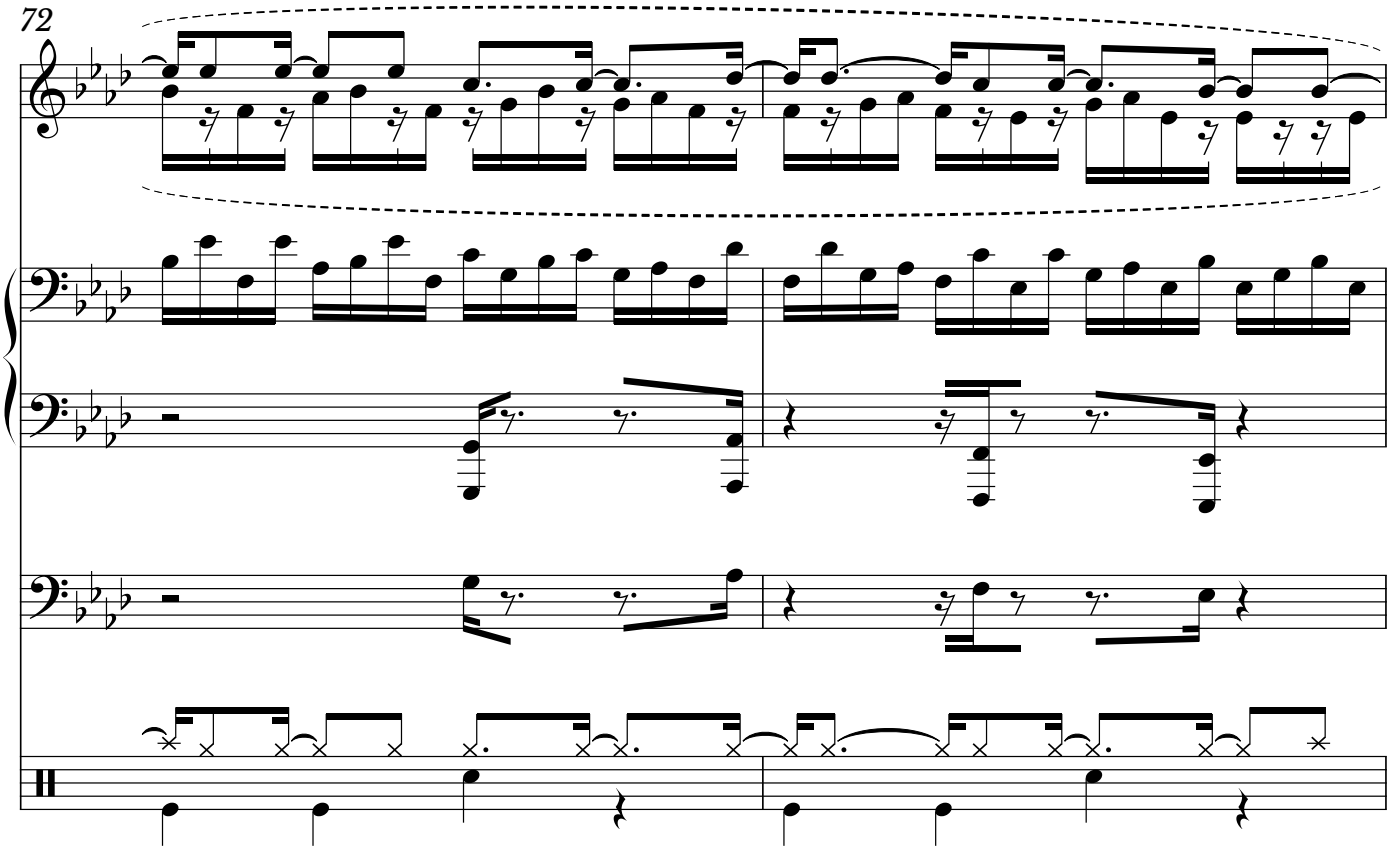
68

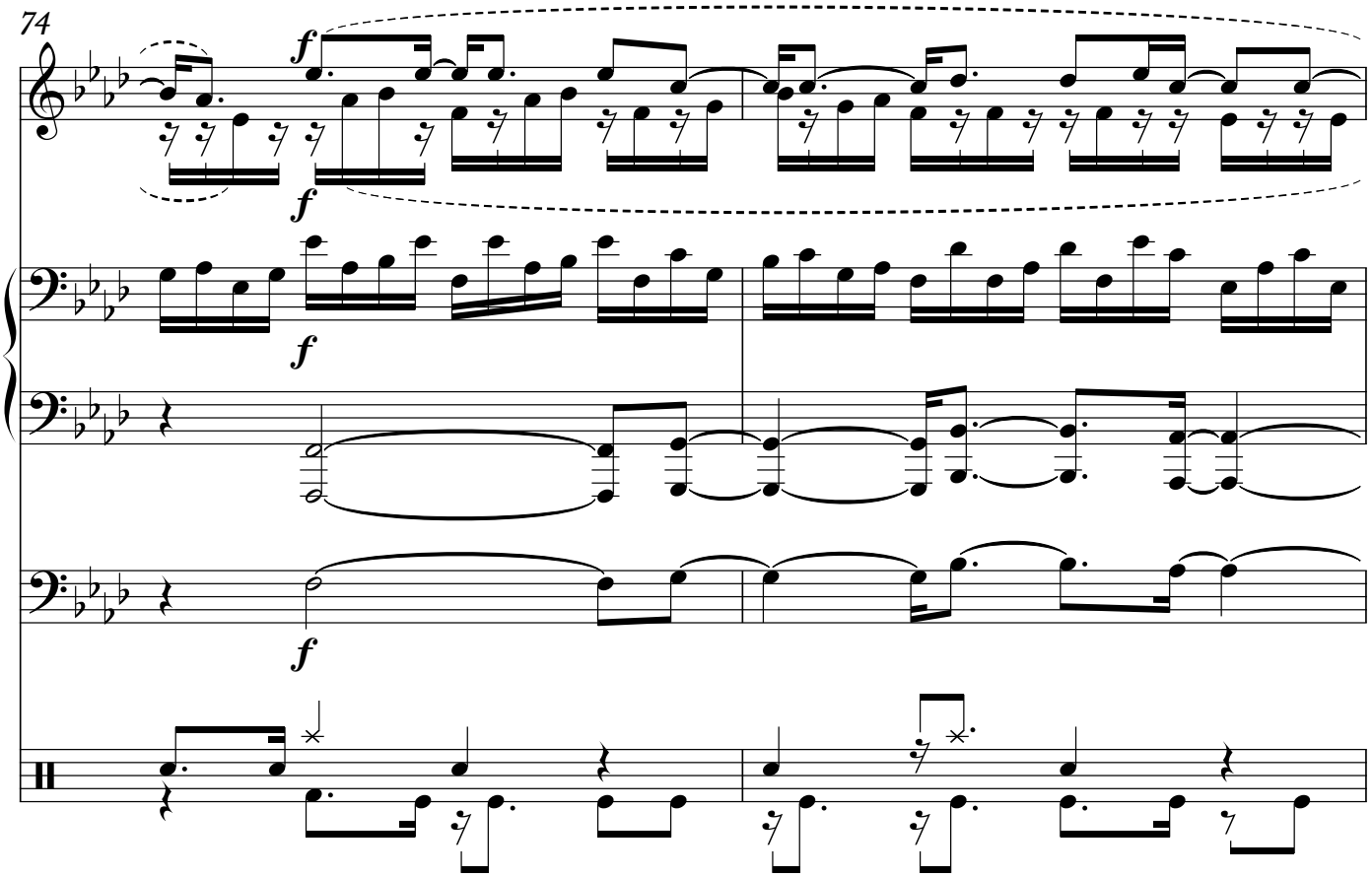
mf

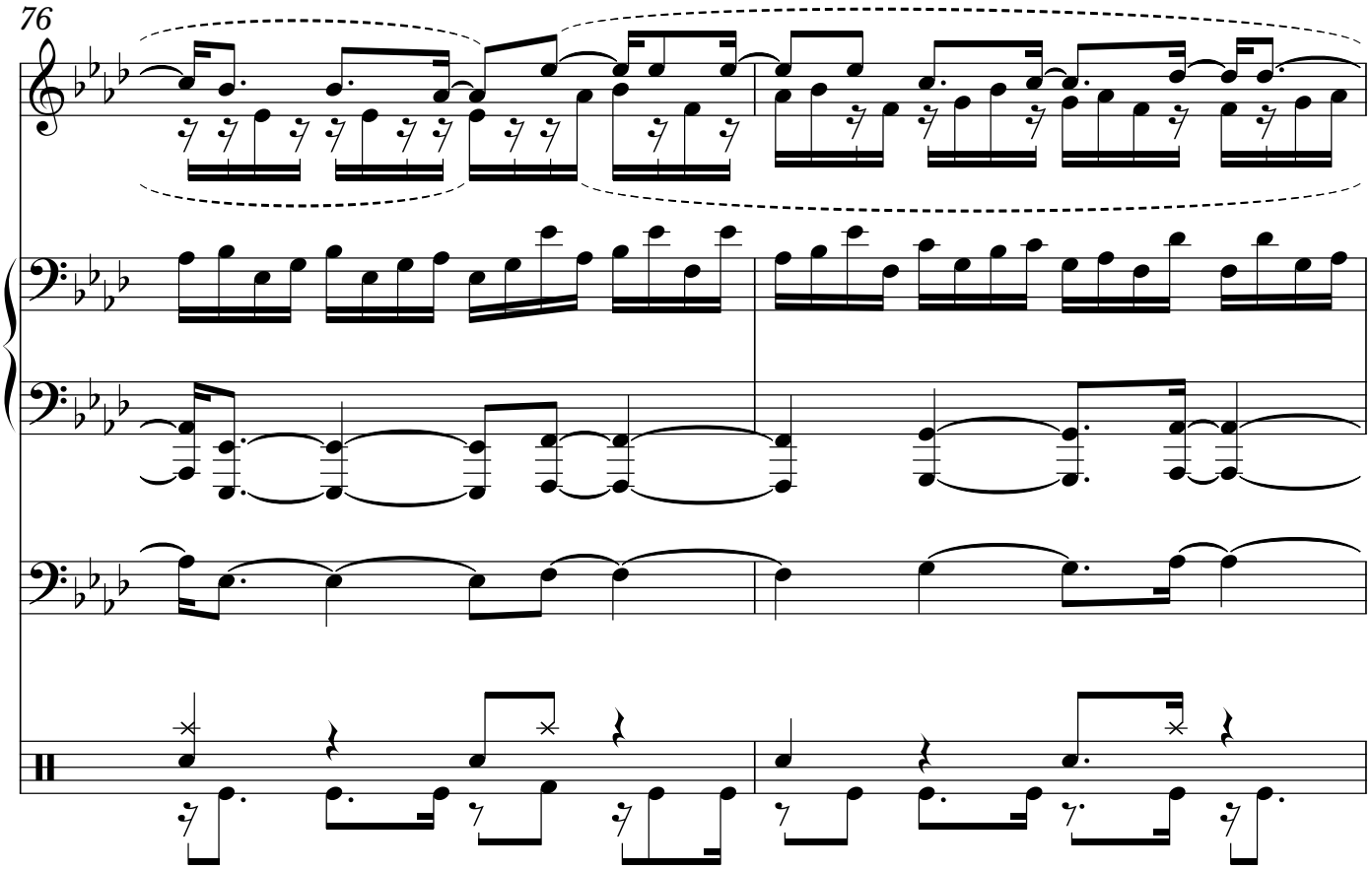


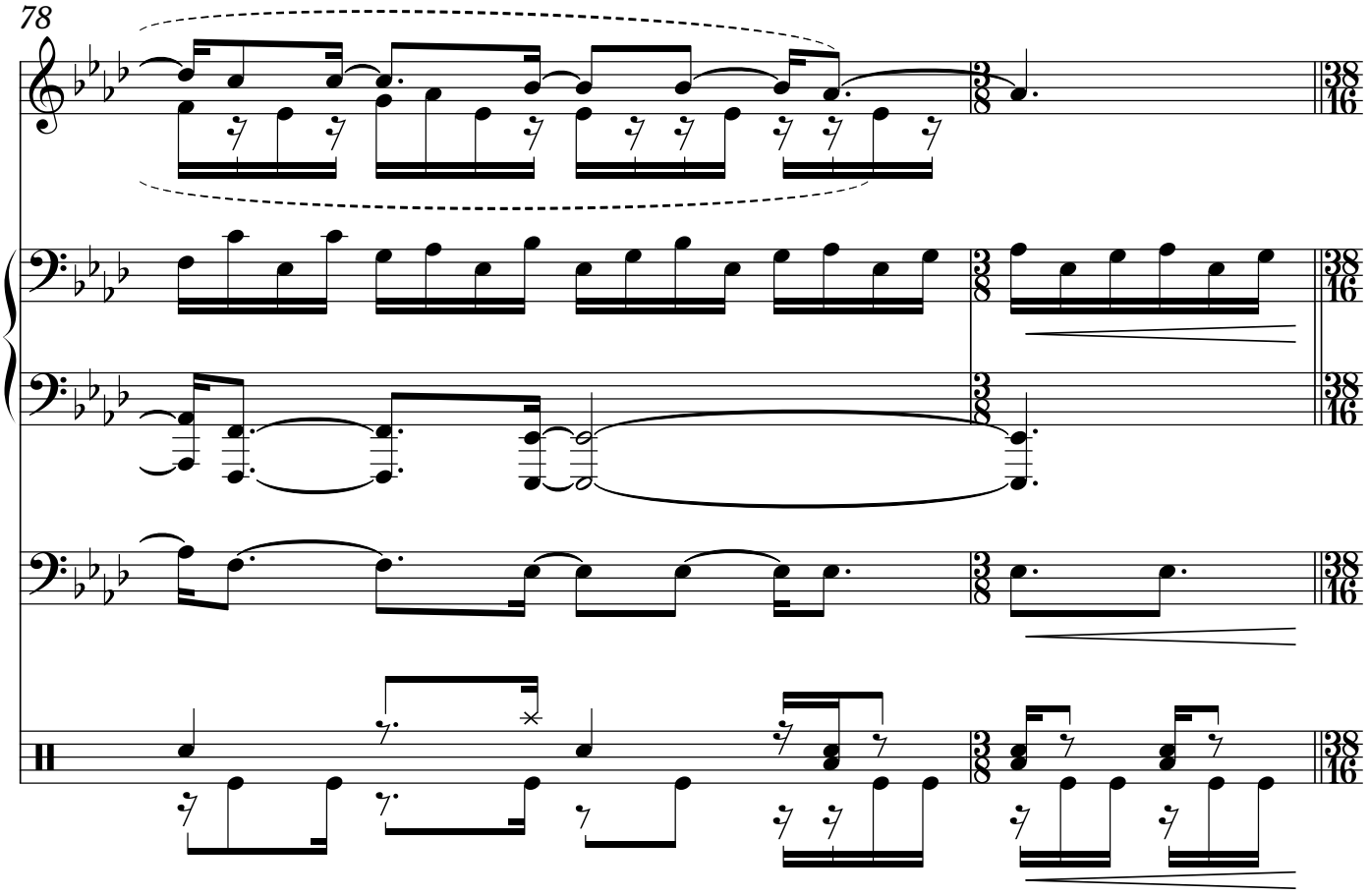
70




72


74
f
f
f
f
f


76

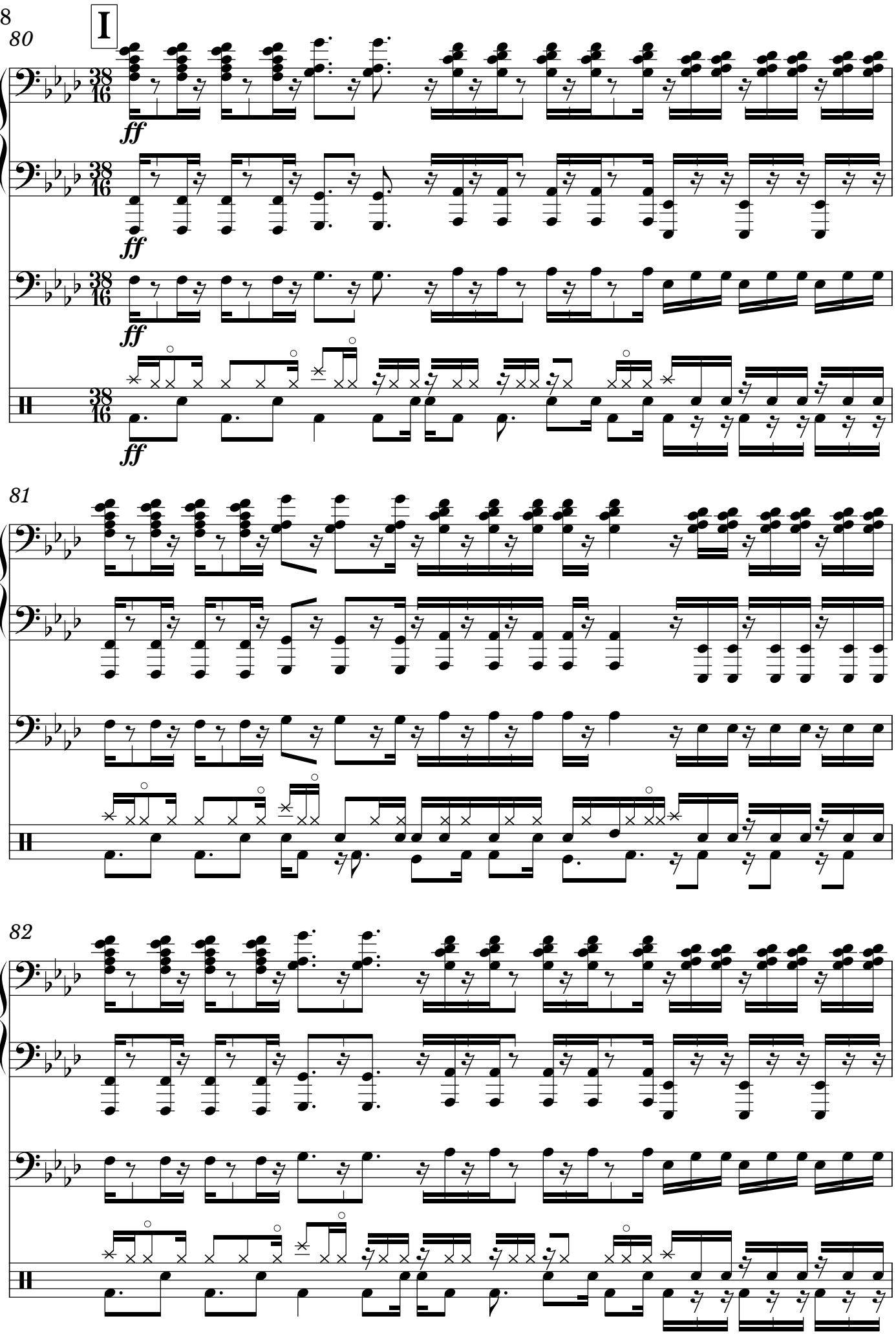

78
3
8
38
16

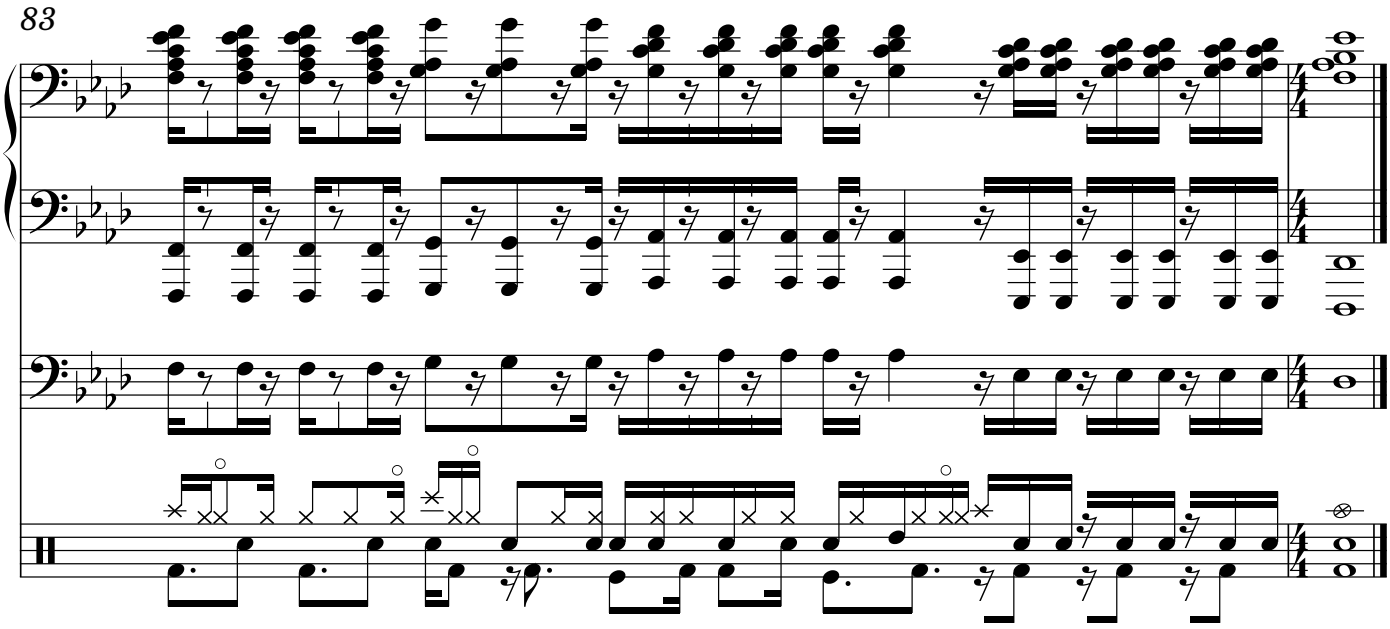
I

80

81

82



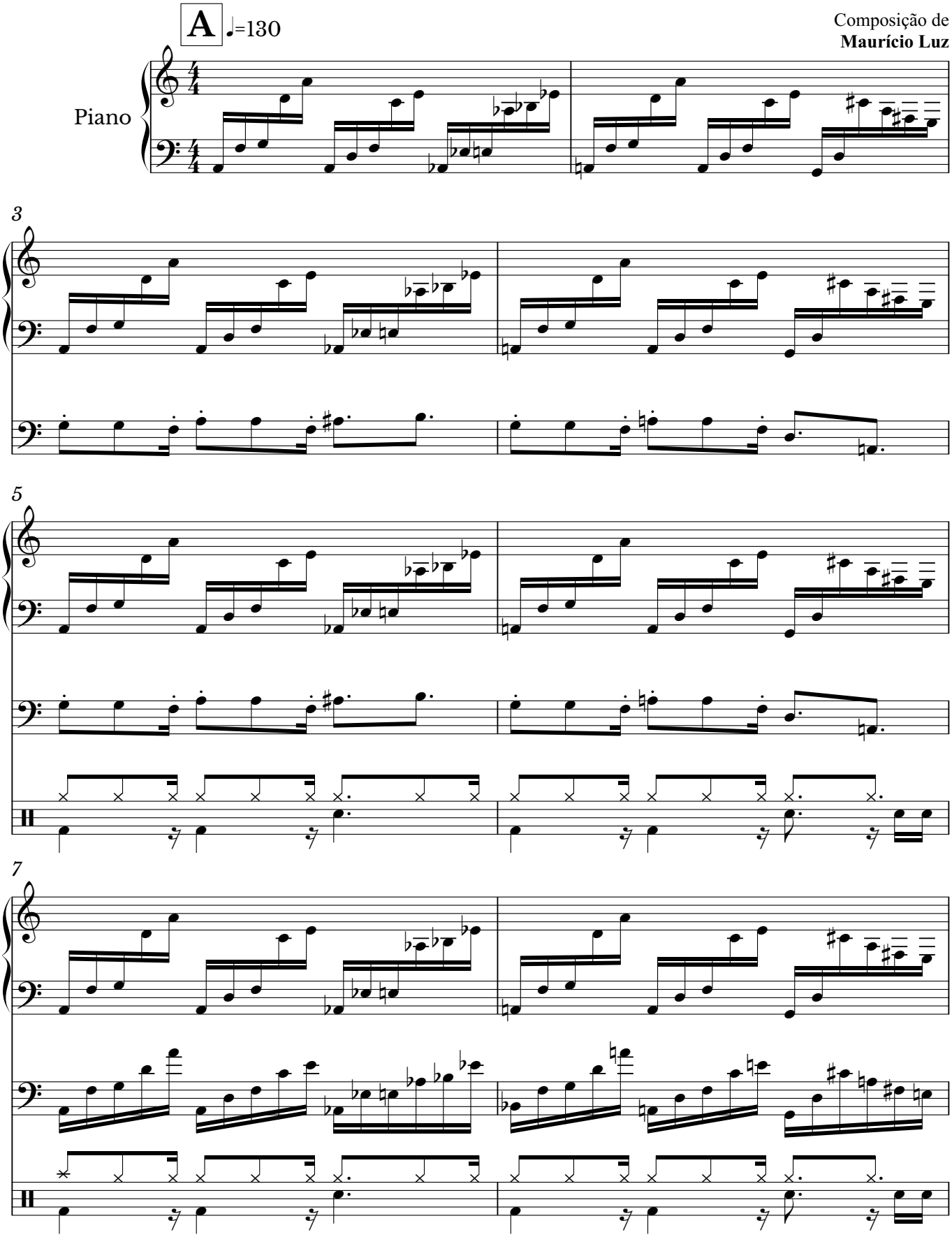

83

Maurício Luz

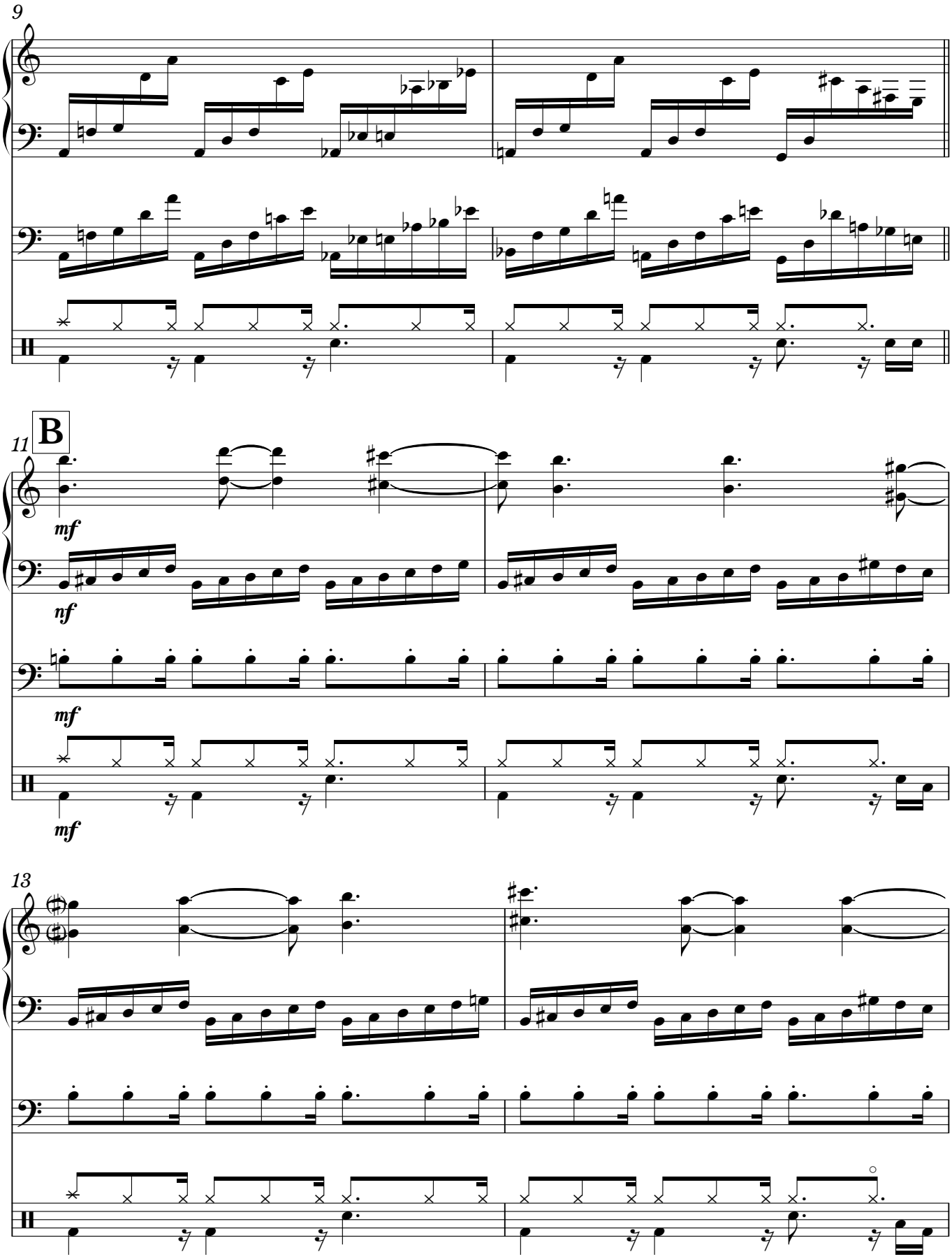
CICLOS

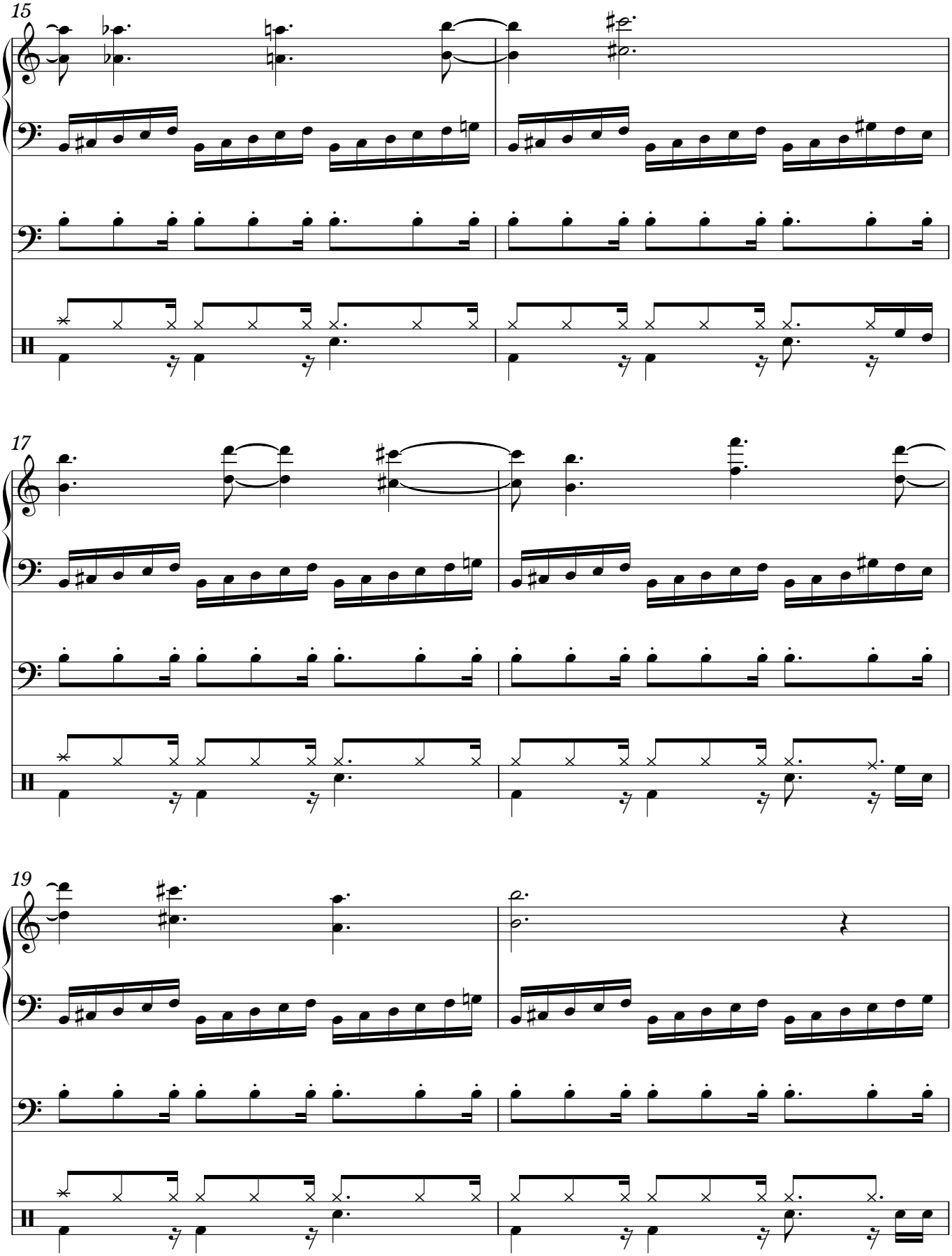
Recursos rítmicos na obra de Tigran Hamasyan como ferramenta composicional

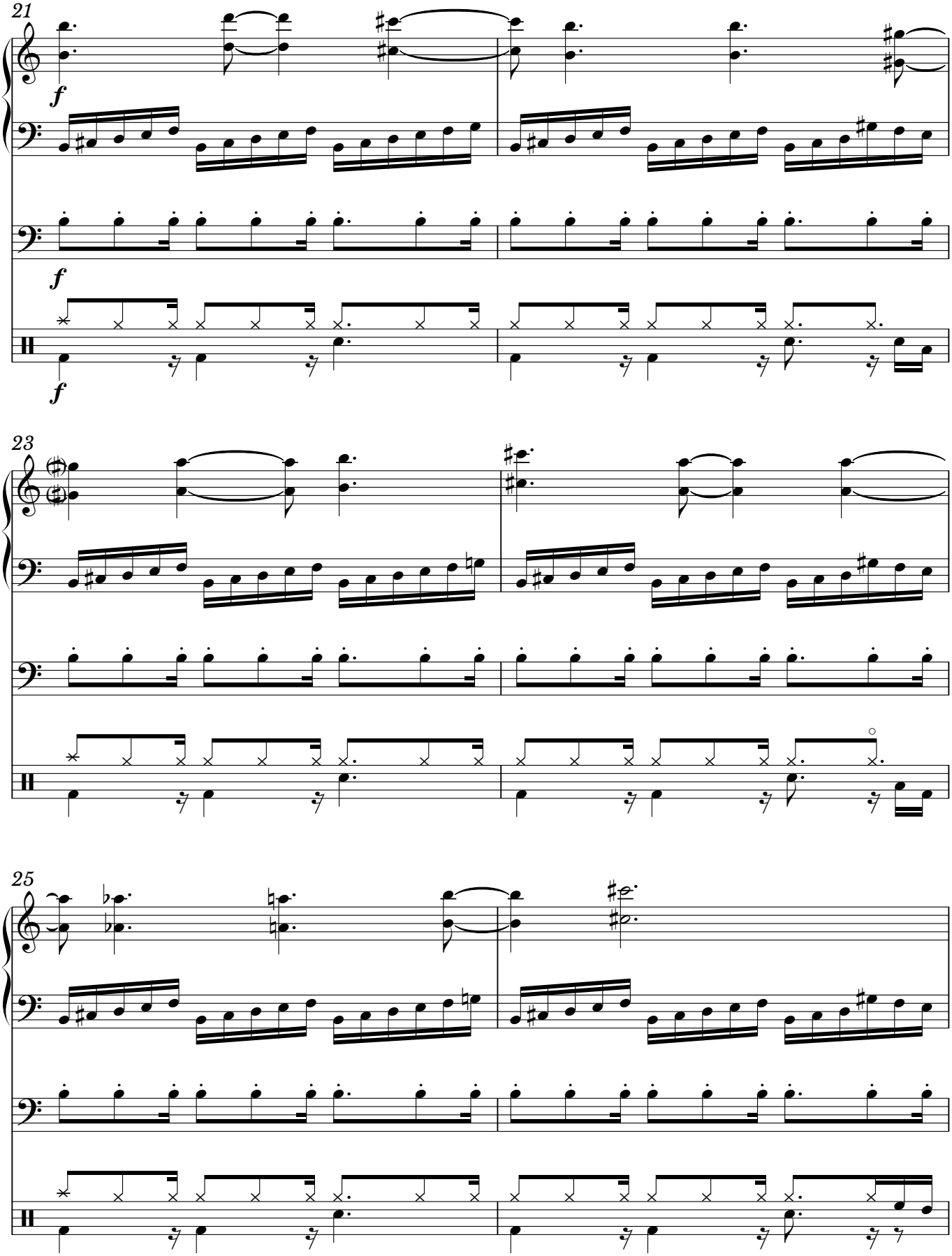
CICLOS

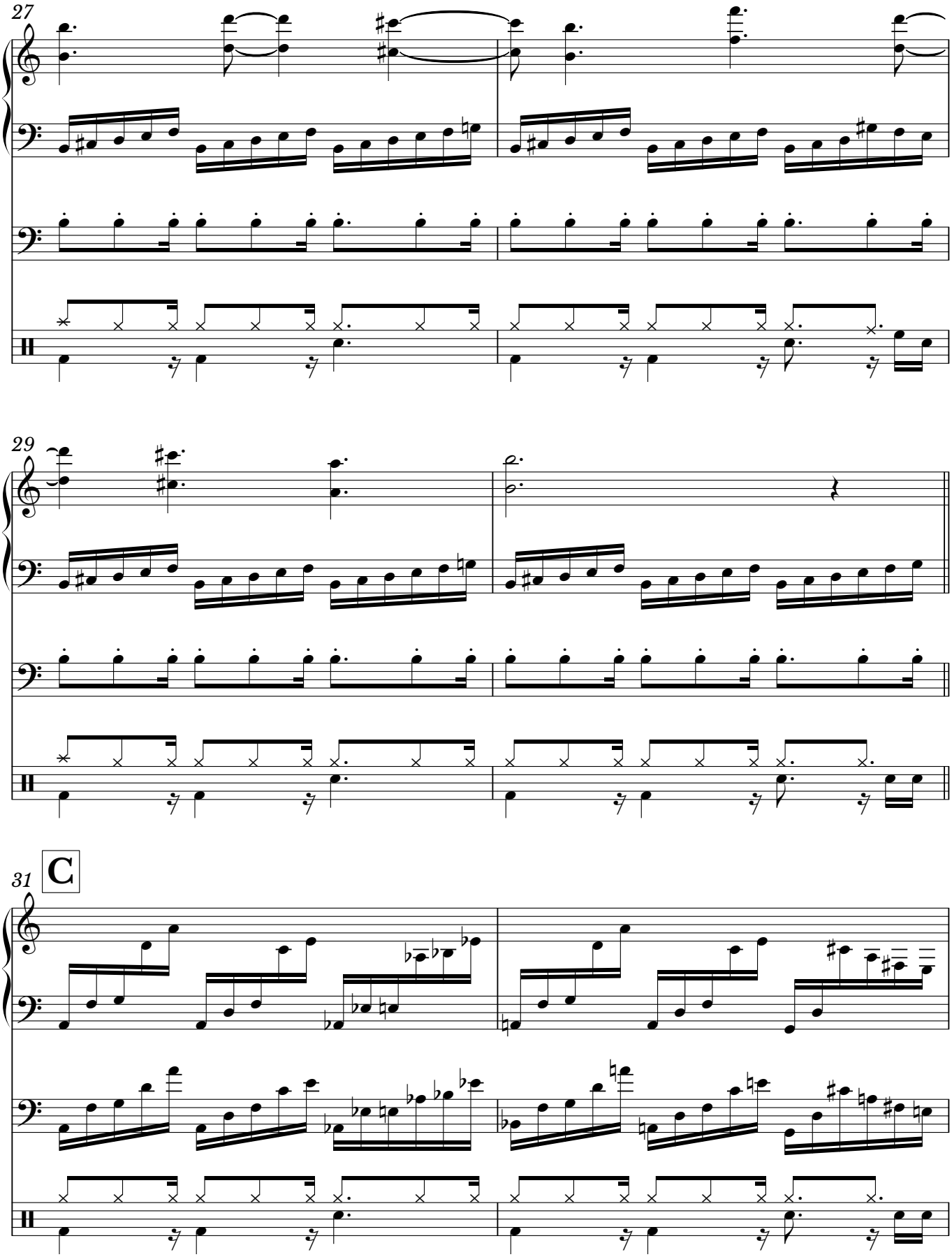


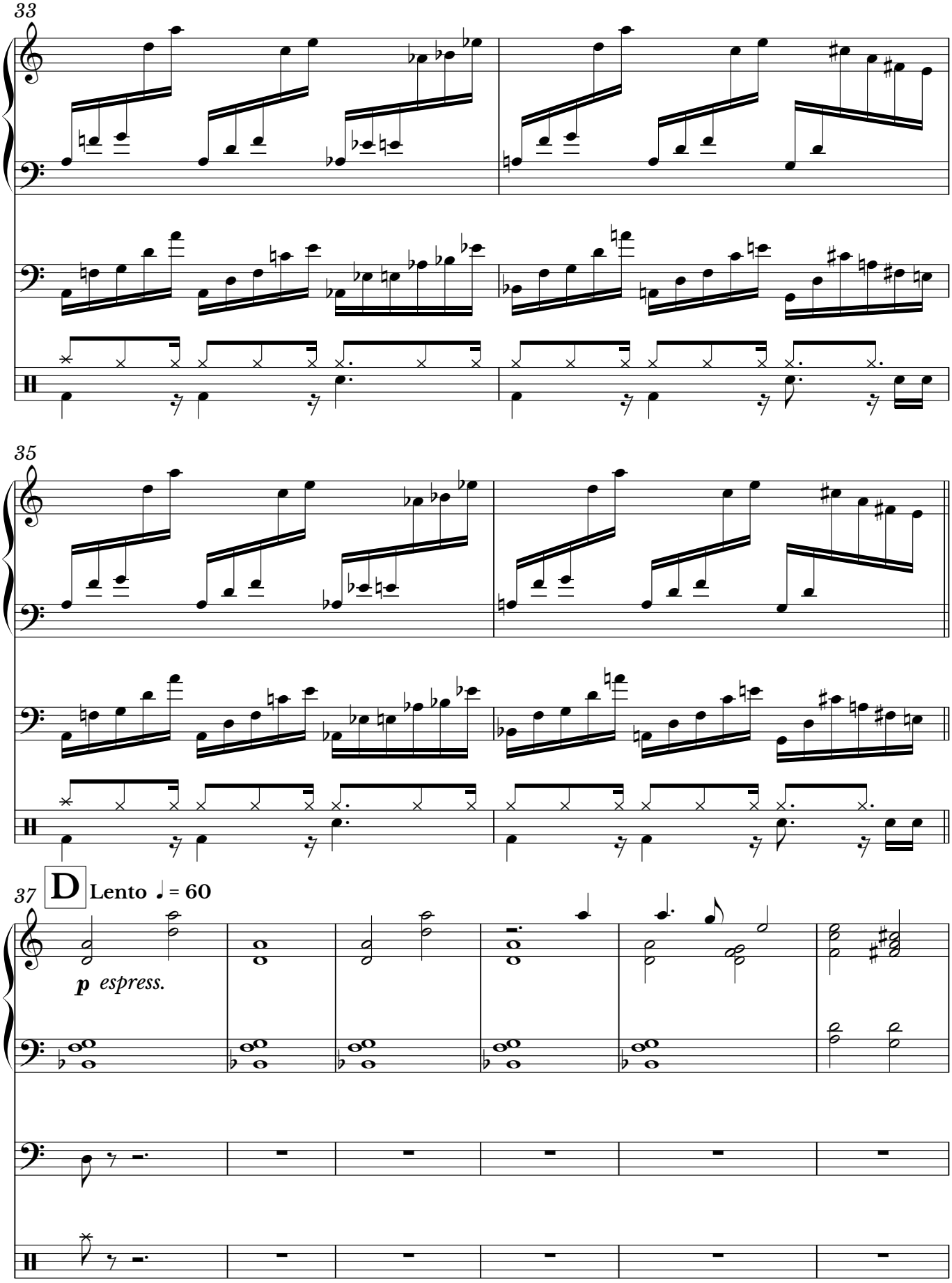
Direitos autorais © 2021, Mauricio Luz

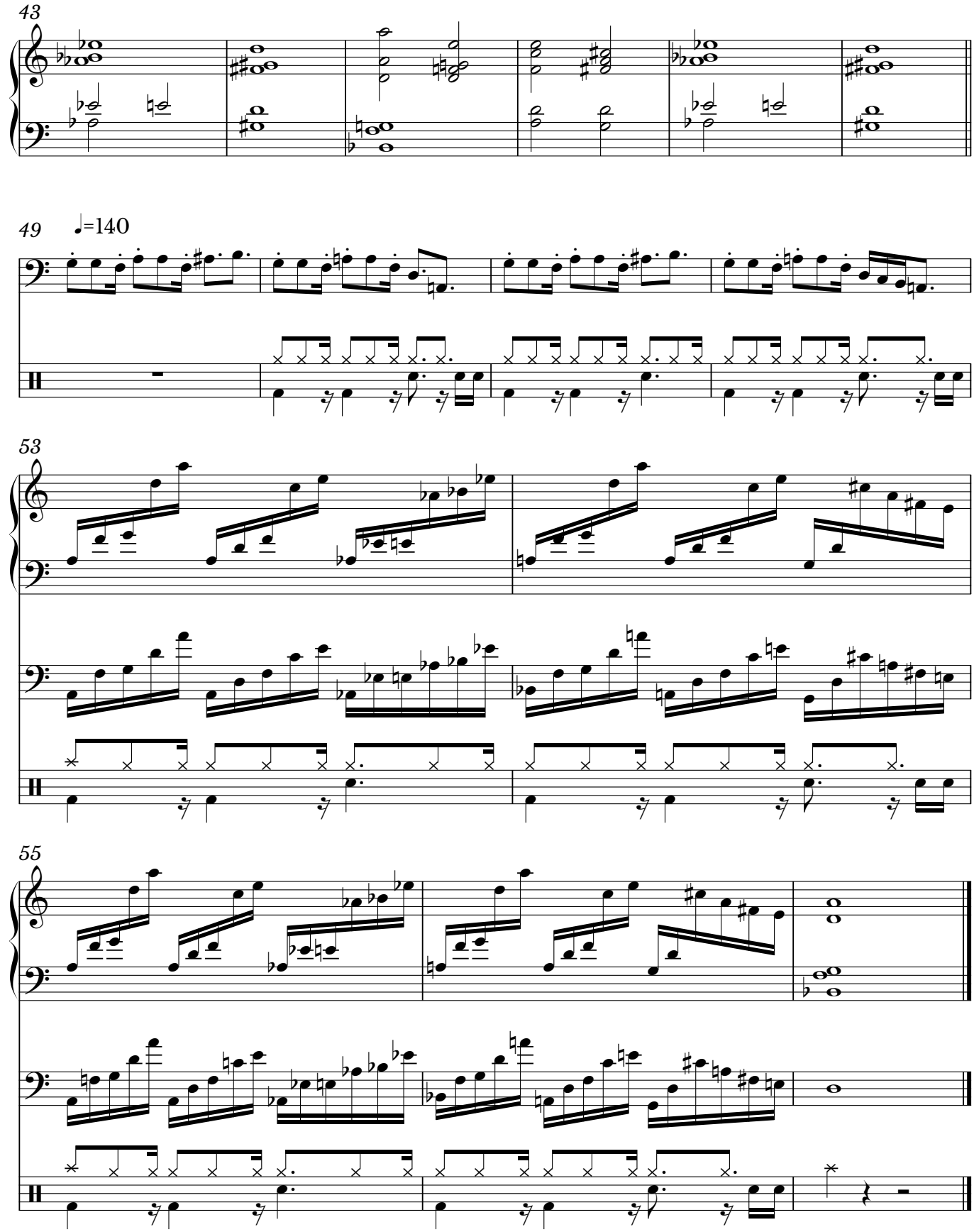

9
11
B
mf
nf
mf
mf
13


15
17
19


21
f
f
f
23
25


27
29
31
C

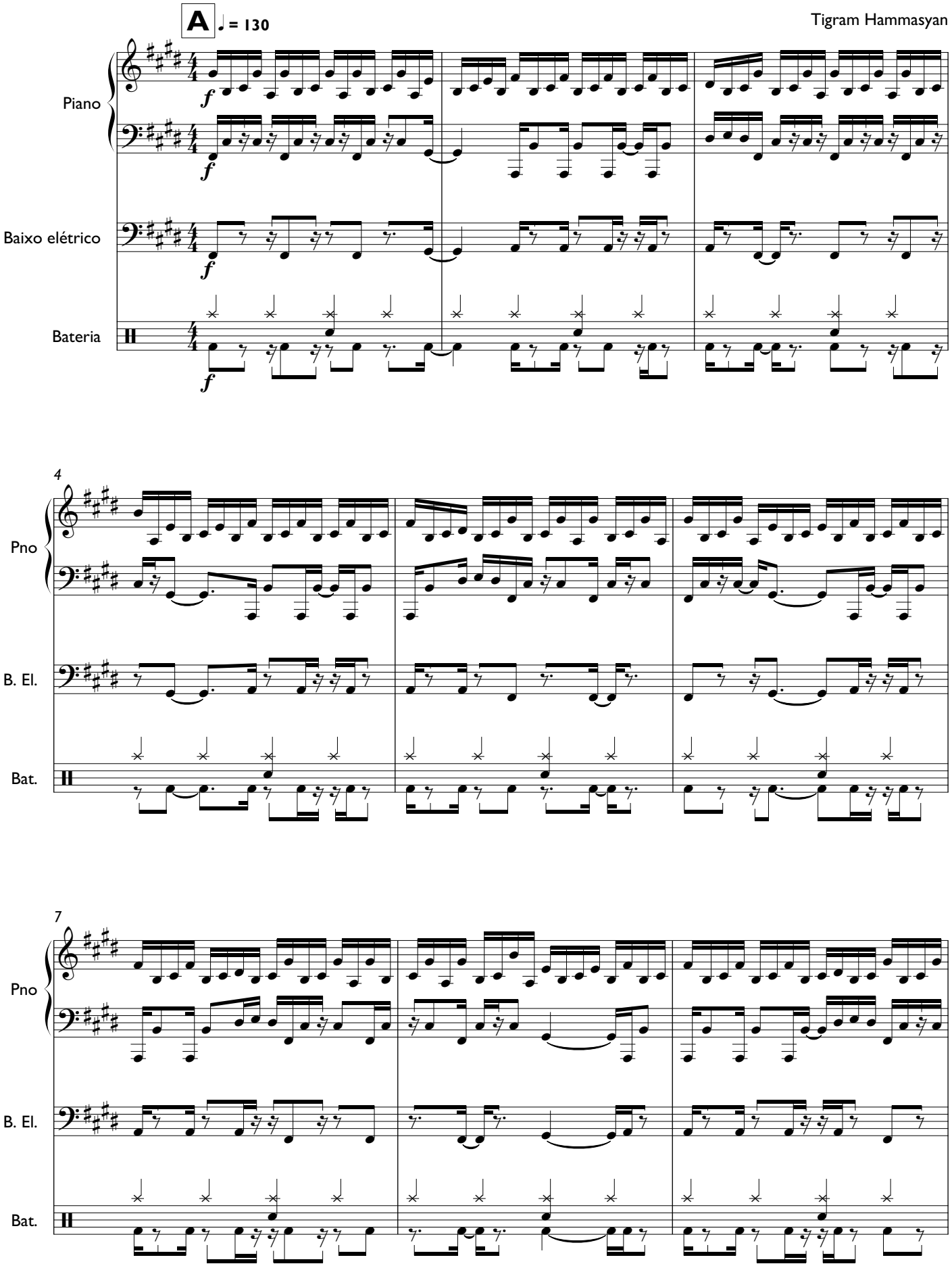

33
35
37
D
Lento ♩ = 60
p espress.

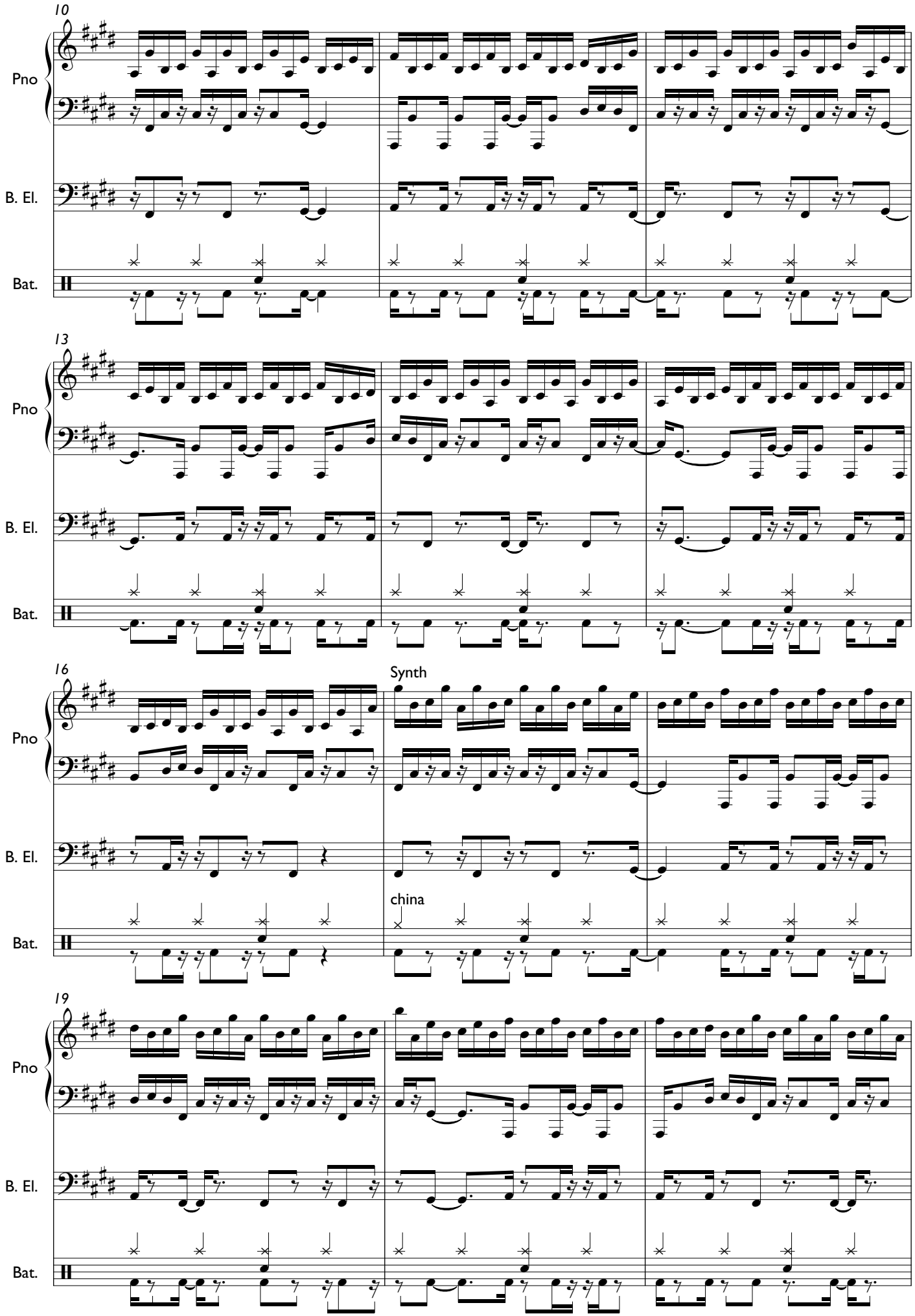

43
49
♩=140
53
55

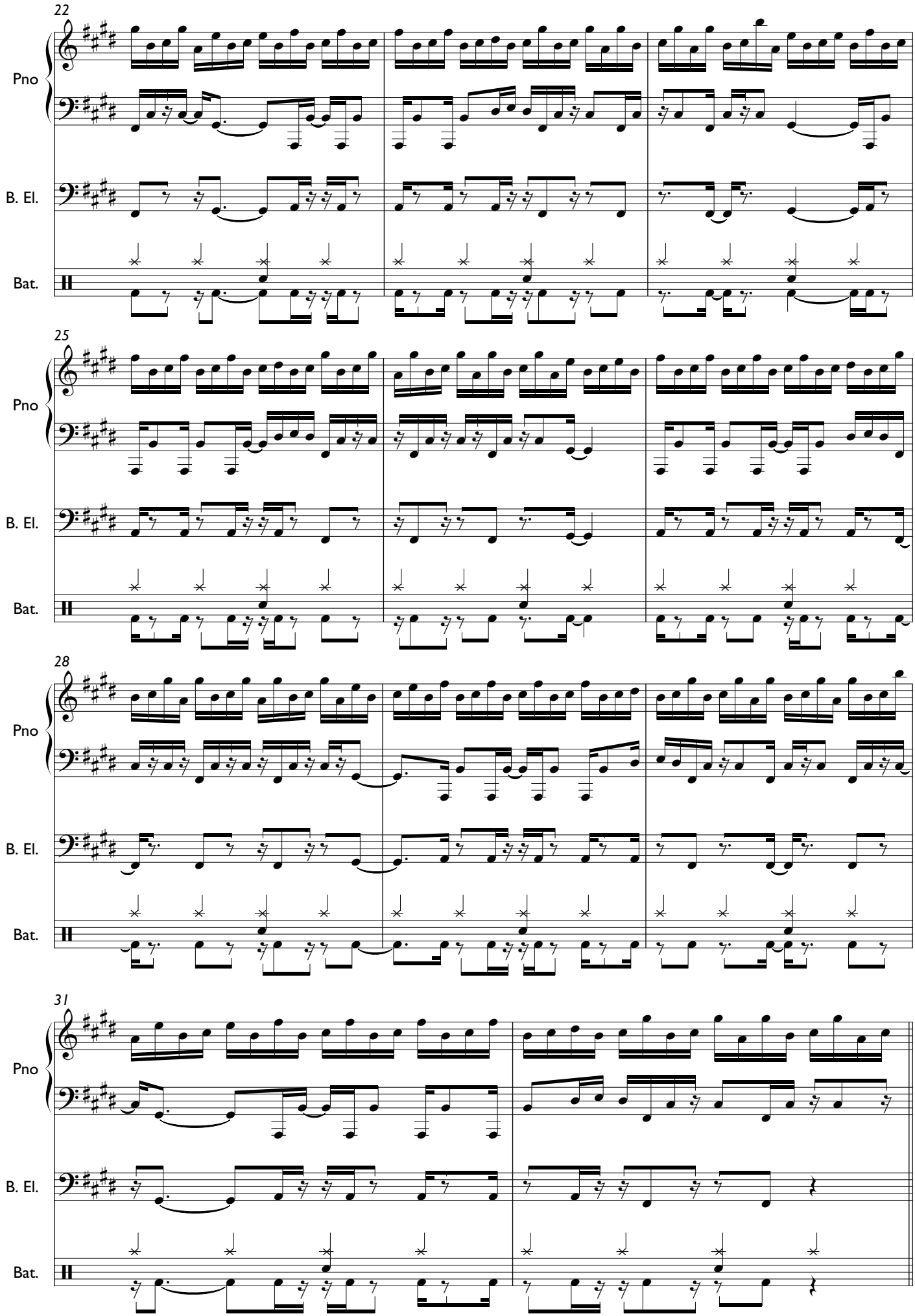
Entertain me

Transcrição: Maurício Luz

Tigram Hammasyan




10
Pno
B. El.
Bat.
13
Pno
B. El.
Bat.
16
Synth
Pno
B. El.
china
Bat.
19
Pno
B. El.
Bat.


22
Pno
B. El.
Bat.
25
Pno
B. El.
Bat.
28
Pno
B. El.
Bat.
31
Pno
B. El.
Bat.