

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Ricardo Winkelmann

PRÊSTO
da Canção à Suíte

Porto Alegre
2015

Ricardo Winkelmann

**PRÊSTO:
da Canção à Suíte**

Projeto de Graduação em Música Popular apresentada ao Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Música.

Orientador: Prof. Dr. Eloy Fernando Fritsch.

Porto Alegre
2015

CIP - Catalogação na Publicação

Winkelmann, Ricardo
Prêsto: da canção à suíte / Ricardo Winkelmann. --
2015.
40 f.

Orientador: Eloy Fernando Fritsch.

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, 2015.

1. Música Popular. 2. Rock. 3. Rock Progressivo.
4. Heavy Metal. 5. Pop. I. Fritsch, Eloy Fernando,
orient. II. Título.

DEDICATÓRIA

Dedico meu projeto à minha esposa: Bela Prêsto

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todas as pessoas que tornaram possível a realização de um trabalho como este e a todas as pessoas que me apoiaram durante toda essa etapa da minha vida: Luciana Prass, Eloy Fernando Fritsch, Felipe Adami, Fernando Mattos, Jean Presser, Alexandre Alves, Estúdio Soma, Nikkolas Gomes, Felipe Dreyer, Marina Reitz, Marlize Alberton, Gabriel Ugamba, Carlos Eduardo da Silva Zimmermann, Catharina, Sissi, minha querida mãe, Aloysia Ignácia Heckler Winkelmann (em memória: falecida ao longo do curso) e minha querida e amada esposa, Bela Prêsto.

“O ser humano não teme o Mal
O ser humano teme o **Desconhecido**”

Ricardo Winkelmann

RESUMO

Este projeto de graduação consiste em um trabalho que engloba Composição e Produção Fonográfica de um álbum conceitual de rock que busca explorar novas fronteiras para contribuir para o gênero. O álbum produzido, intitulado *Felis*, pretende mostrar como diversos elementos musicais, sem distinção entre erudito e popular, podem coexistir em um único trabalho, constituído por três canções e uma suíte. Para a elaboração do projeto busquei aproveitar ao máximo os subsídios assimilados ao longo do curso, a partir de diferentes disciplinas, como Arranjos Vocais e Instrumentais, Contraponto, Harmonia, Trilha Sonora, Percepção Musical e Improvisação Livre, além de resgatar diferentes vertentes e Escolas estudadas em História da Música.

Palavras-chave: Música Popular, Rock, Rock Progressivo, Canção, Suíte, Pop, Heavy Metal, Dodecafonismo.

LISTA DE IMAGENS

<i>Figura 1–Riff de Tears.....</i>	<i>16</i>
<i>Figura 2 –Introdução de Tiempo en las Bermudas.....</i>	<i>17</i>
<i>Figura 3 --.Introdução de Presence.....</i>	<i>21</i>
<i>Figura 4 – Duelo de metais em Katherine.....</i>	<i>23</i>
<i>Figura 5 --.Passagem de Sissi.....</i>	<i>25</i>
<i>Figura 6 --.Matriz Serial.....</i>	<i>26</i>
<i>Figura 7 --.Dodecafonía em Fears.....</i>	<i>27</i>
<i>Figura 8 -- Estúdio Soma.....</i>	<i>29</i>
<i>Figura 9 – Centro de Música Eletrônica.....</i>	<i>31</i>
<i>Figura 10 –Capa do CD.....</i>	<i>34</i>
<i>Figura 11-- Impressão do CD.....</i>	<i>35</i>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
OBJETIVOS.....	10
JUSTIFICATIVA.....	11
METODOLOGIA.....	14
1. COMPOSIÇÃO	15
1.1 Canções.....	15
1.1.1 Tears.....	15
1.1.2 Tiempo en las Bermudas.....	16
1.1.3 4U.....	18
1.2. Suíte <i>Felis</i>	18
1.2.1 The Travel.....	20
1.2.2 Presence	20
1.2.3 Katherine.....	22
1.2.4 Sissi	24
1.2.5 Fears.....	26
1.2.6 Jezebel, Little Rudolph and My Cat.....	28
1.2.7 The Return.....	28
2. PRODUÇÃO FONOGRAFICA.....	29
2.1. Gravação.....	29
2.1.1. Gravação das Canções.....	29
2.1.2. Gravação da Suíte <i>Felis</i>	31
2.2. Divulgação.....	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS	36
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	37
REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS.....	38
ANEXOS.....	39

INTRODUÇÃO

Para a elaboração deste Projeto de Graduação busquei aproveitar o máximo de subsídios assimilados ao longo do curso a partir de diferentes disciplinas, como Arranjos Vocais e Instrumentais, Contraponto, Harmonia, Percepção Musical e Improvisação Livre, além de divagar através das diversas vertentes estudadas em História da Música. Para a construção do projeto visei quebrar barreiras, tanto espaciais como temporais, fundindo elementos musicais de diferentes épocas e localidades. Procurei, portanto, resgatar o conhecimento adquirido ao longo destes últimos e proveitosos quatro anos usando-os na construção do álbum **Felis**. O Trabalho de Conclusão de Curso aqui engloba um trabalho de Composição, incluindo Arranjo, seguido por um processo de Produção Fonográfica, finalizando em uma Estratégia de Divulgação. As composições que integram o álbum são: as canções **Tears**, **Tiempo en las Bermudas** e **4U** e a suíte **Felis**, sendo esta dividida em sete movimentos, “The Travel”, “Presence”, “Katherine”, “Sissi”, “Fears”, “Jezebel, Little Rudolph & My Cat” e “The Return”. As **Canções** e a **Suíte** foram gravadas pelo meu grupo musical, **Prêsto**, e convidados.

OBJETIVOS

O trabalho a seguir tem por finalidade expor a possibilidade de diversos gêneros e estilos musicais coexistirem em uma única obra, sem que haja conflito auditivo entre estes. O Projeto de Graduação aqui realizado busca mostrar que a coexistência entre várias vertentes musicais estudadas tradicionalmente na Universidade pode ser possível em um gênero musical englobado dentro do âmbito da Música Popular: o rock. A estratégia usada para a fusão supracitada envolve, neste trabalho, um processo composicional e fonográfico a ser divulgado.

JUSTIFICATIVA

Sempre estive de alguma forma em contato com o universo da música, seja ela do gênero ou estilo que fosse. Antes de qualquer dedicação à aprendizagem de algum instrumento, já costumava procurar discos para ouvir no acervo familiar, mesmo sem nenhum conhecimento técnico ou teórico. Havia apenas o gosto empírico pela música, desde que esta agradasse a audição.

Ainda criança, costumava ouvir discos desde Paul Mauriat, Ray Connieff e Franck Pourcell até Bee Gees, The Four Tops e Kraftwerk, sem qualquer conhecimento e, conseqüentemente, preocupação quanto ao gênero ou estilo. Simplesmente ouvia porque gostava. Se algum adulto da casa comprasse um disco novo o interesse seria imediatamente despertado, mas nem sempre a audição me agradaria. Quando isso acontecia normalmente não tornava a reproduzir o álbum.

O hábito foi se mantendo. O que mudou com o passar dos anos foi primeiramente o poder de decisão em escolher os discos do próprio acervo. Na pré adolescência, portanto, costumava comprar discos de trilhas sonoras internacionais de telenovelas e coletâneas de sucessos da época. Não havia ainda uma maior preocupação com o gênero, desde que se tratasse de música pop da então atualidade e internacional.

Na adolescência comecei a me interessar por alguns grupos musicais específicos, como Electric Light Orchestra, e, ao mesmo tempo, adquirir gosto pelo A.O.R.¹, mas sem conhecer este termo e sequer se preocupar com isso. Logo após despertei interesse pelo *heavy metal* e por rótulos. Passei a ouvir artistas como Ozzy Osbourne, Iron Maiden, Scorpions e King Diamond.

Logo após comecei a desenvolver um gosto pela sonoridade das guitarras do rock pesado, o que me levou a querer de vez aprender a tocar um instrumento. Na adolescência comecei como guitarrista autodidata, tentando tocar as músicas de preferência através da percepção musical. Juntamente

¹ Album Oriented Rock: conhecido como rock formatado para a execução em rádios.

com isso comecei a compor, mesmo sem conhecimento musical, chegando até a formar uma banda.

Com o crescimento da exposição de guitarristas virtuosos na mídia na segunda década de 1980, como Eddie Van Halen e Yngwie Malmsteen, achei que deveria começar a estudar a sério, mas ainda sem professor. A técnica e conhecimento adquiridos através de livros e revistas apenas me levou a ver mais adiante que um professor seria imprescindível para meu aprimoramento musical.

No início da década de 1990, portanto, iniciei meus estudos em violão erudito. O estudo me despertou interesse por compositores como Villa-Lobos e Bach, me levando a me dedicar intensamente ao instrumento, mas nunca me fazendo deixar de ouvir rock o pop.

Com o passar dos anos, o meu gosto por compor foi sendo resgatado quando decidi voltar a formar bandas de *heavy metal*, passando por várias destas, criando canções em todas, mas usando minha influência do “violão clássico”. Tendo como referenciais o rock pesado somado à música erudita, comecei a pesquisar bandas que fundem os gêneros. Descobri então que várias destas bandas, como Pink Floyd, Kraftwerk e The Alan Parson's Project, eram responsáveis por músicas que ouvia na infância, em propagandas ou trilhas de seriados de TV. A memória afetiva remeteu a uma época em que gênero não importava, mas simplesmente gostava do que ouvia.

Comecei então a procurar compor canções harmônica e melodicamente assimiláveis. Desenvolvendo gosto por criar tais composições, elaborei e gravei várias canções, acreditando no trabalho, mas ao mesmo tempo sentindo falta de conhecimento mais sólido. Foi o momento de decidir ingressar na Universidade.

O curso de Música Popular abriu os horizontes da música para inúmeras novas possibilidades. Mas mesmo assim considero importante a releitura de canções já criadas, pois uma vez acreditando nestas, o conhecimento adquirido na Universidade pode enriquecê-las ainda mais.

Por outro lado, tal conhecimento leva à necessidade do experimentalismo. Por isso, além de registrar algumas canções previamente compostas, com nova leitura e interpretação, decidi compor uma suíte que

resume a história de uma vida. Trata-se do ecletismo fundido no rock, gênero que esteve presente na maioria das minhas audições.

A diversidade das músicas, gêneros e estilos apreciados durante muito tempo me levou à escolha de uma instrumentação que possibilita tal ecletismo. Qualquer referencial que for desejado será possível devido à instrumentação.

Tudo isso foi motivado quando somado a um episódio a respeito de animais de estimação falecidos, vítimas de doenças fatais. Novos animais foram adotados após isso, e estes, somados àqueles, inspiraram uma maneira de explorar a bagagem musical mencionada, tanto pelas referências quanto pelo conhecimento adquirido. O resultado final de dessa motivação foi a Suíte ***Felis***, que, juntamente com três canções, deve contribuir para a presença de Produção Fonográfica de rock dentro do âmbito acadêmico.

METODOLOGIA

- composição de uma suíte e revisão de canções já prontas, de minha autoria, a serem gravadas;
- edição de partituras, incluindo as partes de todos os instrumentos escolhidos para o arranjo na Suíte;
- escolha de músicos para a interpretação da obra;
- direção musical do trabalho em estúdio, incluindo gravação, mixagem e masterização;
- elaboração da produção gráfica do encarte do CD;
- plano de promoção a divulgação do CD.

1. COMPOSIÇÃO

1.1 Canções

A primeira parte do álbum gravado é composta por três canções, de duração entre três e cinco minutos. Tais canções foram escritas antes do início da graduação e revisadas durante o período de orientação do Trabalho de Projeto de Graduação em Música Popular. As canções a serem tratadas neste capítulo são **Tears**, **4U** e **Tiempo en las Bermudas** e buscam como característica principal serem reconhecidas pela melodia vocal, tal como Chaves sugere na seguinte citação:

A canção de três minutos não é invenção dos últimos cem anos. Mais foi dentro deles que ela se solidificou para se tornar uma manifestação social e cultural onipresente. Uma das características mais notáveis da canção de três minutos é que, se tudo nela for alterado, menos a melodia, ela ainda permanecerá íntegra e reconhecível. (CHAVES, Celso Loureiro. Memórias de um Pierrot, pág. 133.)

1.1.1 Tears

A composição **Tears** é literalmente uma canção de três minutos, embora as características anteriormente citadas relativas à melodia foram buscadas em todas as músicas a serem aqui descritas. A letra da música usa a temática “relacionamento/cumplicidade” mesclada com elementos de “obscuridade/mediunidade”, como pode ser percebido no próprio refrão: “*When I look in your eyes, I see beyond the other side*”.²

Para a construção desta canção procurei concentrar vários elementos típicos do pop rock – como introdução acústica, solo curto de guitarra e parada após este – em um curto período de tempo. Quanto às partes, a forma musical pode ser dividida em ABC, sendo: parte A, a estrofe; parte B, a ponte e parte C, o refrão. A harmonia desta música se situa em torno da tonalidade de Sol maior, com uma ponte na parte B para acontecer uma tonicização para Mi maior no refrão – podendo esta parte também ser entendida como em Lá lídio.

² “Quando eu olho em seus olhos eu vejo além do outro lado”

As influências buscadas encontram-se desde o gótico³, do Evanescence, passando pelo *nu metal*⁴, do Lacuna Coil, indo até pop folk, do Cranberries. Para a composição desta canção, construí um *riff*⁵ de guitarra típico de *heavy metal* (figura 1), que se repete ao longo da música, acompanhado ou não de vocal. Quando se trata desse tipo de *riff*, não podemos deixar de citar a maior referência, sempre presente, seja de maneira direta ou indireta, que é Tony Iommi, guitarrista do grupo de rock pesado Black Sabbath.



Figura 1: Riff de Tears

Christe (2010) enfatiza o início da consolidação da guitarra pesada do *heavy metal* na seguinte afirmação:

Tony Iommi abstraía o mundo à sua volta; usava a música do passado sem manter a menor preocupação com a tradição e tirava faíscas das escalas de blues com tempo e refinamento próprios. Para que pudesse tocar expressivamente sem que as cordas da guitarra machucassem seus dedos, o grupo se ajustou a uma assinatura musical de notas mais graves que, prolongadas pela sustentação infindável de suas poderosas notas, conferiram uma profundidade especial ao Black Sabbath. (...) Sob a guitarra versátil de Tony Iommi, a seção rítmica de Black Sabbath era impulsionada por sequências de riffs poderosos e batidas quebradas com toques eletrizantes. (CHRISTE, Ian. *Heavy Metal – A História Completa*, pág. 15.)

1.1.2 Tiempo en las Bermudas

A obra *Tiempo en las Bermudas*, também com estrutura vocal basicamente ABC, dura pouco menos de cinco minutos e, destas três canções do trabalho, é a que busca a maior diversidade de influências. Nesta canção

³ Assim entende-se por subgênero do rock, surgido nos anos 80, na era pós punk, onde obscurantismo é mesclado com sensualidade. (PAYTRESS, Mark. *The History of Rock*. Parragon, 2011.)

⁴ Subgênero do heavy metal, assim entendido, que funde guitarras pesadas, do metal extremo, com elementos do hip hop e música eletrônica. (CHRISTE, Ian. *Heavy Metal-A História Completa*. ARX, 2010.)

⁵ Sequência instrumental melódica ou rítmica que pode tanto introduzir a canção, como estar presente na pulsação ao longo da música, acompanhada ou não de vocal, podendo muitas vezes ser considerada índice da composição. (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Riff>, acessado em 21/11/2015)

busquei a coexistência de elementos flamencos e caribenhos com *heavy metal*. A harmonia está toda em Dó sustenido menor, com alguns empréstimos modais.

O tema “Triângulo das Bermudas” sempre me despertou interesse, a ponto de então, se tornar motivo de uma letra de canção, traçando um paralelo entre as constantes e “inexplicáveis” alterações climáticas do local em questão e as constantes mudanças no estado emocional humano. As referências buscadas para esta composição encontram-se na obra para violão de Villa-Lobos (“12 Estudos para Violão”), no estilo flamenco de Paco de Lucia e Al di Meola, nas obras para guitarra de Steve Vai, Yngwie Malmsteen e Carlos Santana, no rock progressivo⁶ do Rush (“Hemispheres”) e no pop latino de grupos como o Maná. As referências do violão flamenco são evidenciadas já no início da música, conforme demonstra a figura 2:

The musical score is for an acoustic guitar, labeled "violão acústico". It is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps, and a 4/4 time signature. It features a series of notes, including a half note, followed by a section marked "accelerand" with a "6" indicating a sixteenth-note pattern. The second staff continues the melody with a half note, a wavy line, and a half note. The third staff shows a melodic line with a half note, a quarter note, and a section marked "accelerand" with a "6" indicating a sixteenth-note pattern. The fourth staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps, and a 2/4 time signature, followed by a wavy line and a section marked "4/4" with a "6" indicating a sixteenth-note pattern.

Figura 2: Introdução de Tiempo en las Bermudas

⁶ Ver página 19.

1.1.3 4U

4U é uma canção com duração de aproximadamente quatro minutos, cuja letra trata de uma relação implicitamente proibida e aparentemente impossível, onde a esperança não morre, o que pode ser constatado no trecho: “*I know our world is there, so far away (...)*” e ao final do refrão: “*I know there is another world for you and me*”.⁷

A harmonia está em Ré maior, com empréstimo modal no início, para logo após acontecer empréstimo tonal, seguido de mediante cromática que inicia uma sequência de dominantes secundárias para finalmente resolver no tom principal, ao desembocar no refrão -- neste encontram-se apenas o Ré maior e seus vizinhos diretos também maiores. As influências desta música se situam entre Bee Gees, em “Mr.Natural” e Queen, em “The Works”..

1.2 Suíte *Felis*⁸

A outra parte do álbum é constituída por uma Suíte composta por sete movimentos, elaborados a partir de uma motivação pessoal extramusical. Como o nome sugere, a obra busca homenagear gatos que a mim pertencem e/ou pertenceram. O trabalho busca organizar a coexistência de vários elementos musicais distintos em sua essência, mesclando-os no âmbito do rock, gênero que sempre possibilitou, ao longo de sua história, inclusão de inúmeras influências de fora, pelo menos da essência básica deste, conforme o texto a seguir:

“Em quase cinqüenta anos de história, o rock presenteou os seus ouvintes com uma vasta variedade de estilos e abordagens. Desde as influências do swing dos primórdios do rock and roll de Bill Haley and the Comets, através das embaladas canções de dois minutos do início dos Beatles e os Supremes ao ambicioso épico tal qual é o The Wall, do Pink Floyd, o rock englobou tanto o simples como o complexo, o sério como o frívolo, o emocionalmente direto como o tecnologicamente mediado”. (Tradução do autor)⁹

⁷ “Eu sei, nosso mundo está lá, tão longe (...) “Eu sei há outro mundo para você e eu.”

⁸ Em zoologia se refere ao gênero da família dos felídeos que inclui o gato e seus parentes mais próximos. (BURNIE, David. *Enciclopédia “Animal”*. DK, 2006.)

⁹ “ In its almost fifty-year history, rock music has presented its listeners with a wide variety of styles and approaches. From the swing-influenced early rock and roll of Bill Haley and the Comets through the bouncy two-minute singles of the early Beatles and the Supremes to the ambitious epics such as Pink Floyd's The Wall, rock music has encompassed both the simple and the complex, the serious and the

O subgênero do rock que melhor possibilita tamanha fusão de estilos é o rock progressivo. Surgido no final da década de 1960, na Inglaterra, se popularizando na década de 1970, e ainda possuindo muitos adeptos. O estilo recebeu influências da música erudita, do *jazz*, do *folk* e da música eletrônica. O progressivo clássico tem como principais representantes grupos como o Yes, King Crimson, Genesis, Jethro Tull e Emerson Lake and Palmer.

Ao longo dos anos, no entanto, apareceram várias subdivisões do rock progressivo, tais como o *space rock*¹⁰, o *krautrock*¹¹, o rock sinfônico¹², o *new prog*¹³ e o metal progressivo¹⁴, por exemplo. Vários países desenvolveram músicos ou agrupamentos musicais voltados a esse gênero. Entre os principais elementos do rock progressivo podemos citar as composições longas, com harmonia e melodias consideravelmente sofisticadas, aproximando-se muito da música erudita. Por muitas vezes as músicas do gênero atingiam 20 minutos ou mais, por vezes até o tempo de um álbum inteiro. Tais trabalhos eram frequentemente chamados de épicos. O texto abaixo remete a algumas características do rock progressivo:

*“A psicodelia soprou o livro de regras do pop para o além. O rock progressivo tentou resgatá-lo, mas com pouca consideração por ganchos melódicos e brevidade. Decolando seriamente no final da década de 1960, após as improvisações e efeitos de sobrecargas fazerem o rock lisérgico se esgotar, o “prog” atingiu o pico na década de 1970, época em que se mantiveram as antíteses de glamour na guerra ‘rock vs. pop’.”*¹⁵(Tradução do autor)

frivolous, the emotionally direct and the technologically mediated”.⁹(COVACH, John. Form in Rock Music, pág. 65)

¹⁰ Rock progressivo inspirado na ficção científica, que usa elementos eletrônicos e referenciais espaciais/cósmicos, como os grupos Pink Floyd e o Eloy. (https://pt.wikipedia.org/wiki/Rock_progressivo)

¹¹ Nome popularmente usado para designar o progressivo alemão, como o Tangerine Dream e o Kraftwerk. (https://pt.wikipedia.org/wiki/Rock_progressivo)

¹² Vertente inspirada nas Orquestras Sinfônicas.

¹³ Categoria do rock progressivo surgida na década de 1980, com o Marillion.

¹⁴ Mescla de heavy metal com rock progressivo, cujo principal expoente é o Dream Theater. (https://pt.wikipedia.org/wiki/Rock_progressivo)

¹⁵ *“Psychodelia had blown the pop rullerbook apart. Progressive rock attempted to put it back together again, but with scant regard for matters of melody, hooks and brevity. Taking off in earnest at the end of 1960s, after the improvisations and effects-laden overload of acid rock had exhausted itself, “prog” peaked during the early 1970s, when it was often held up as the antithesis of glam in the rock-versus-pop wars”*.¹⁵ (PAYTRESS, Mark. The History of Rock, pág. 146).

1.2.1 The Travel

O primeiro movimento da Suíte foi elaborado a partir de elementos da música eletroacústica, tendo para isso referenciais que vão desde Stockhausen, a exemplo da obra “Gesang der Jünglinge”, indo até Kraftwerk, aqui influenciando através da obra “Radioactivity”. The Travel foi construída a partir da manipulação de sons de ronronar e miado de duas gatas que possui: Sissi e Catharina, que estão entre as principais motivações da obra. A obra busca descrever uma viagem de almas felinas pelo universo astral para encarnar¹⁶.

A estrutura da música usa de pontos de fuga¹⁷ para constituir uma perspectiva sonora, remetendo à idéia de viagem por um cenário paisagístico sobrenatural. Nesta perspectiva os sons menos intensos são de longa duração (sugerindo o horizonte), enquanto que os sons mais fortes são breves em relação àqueles (sugerindo elementos paisagísticos mais próximos em proporção ao aumento da intensidade dos sons). Há aqui uma intenção composicional de caráter misterioso, que deve ser retomado por vários momentos no decorrer da Suíte.

1.2.2 Presence

É o segundo movimento da Suíte, onde é iniciada a parte instrumental e o tema principal é apresentado (c.13 ao 16, figura 3). Essa parte sugere o momento em que as gatas mencionadas anteriormente chegam ao mundo, sem caráter de mistério em tal momento. Nesta parte toda a instrumentação da música está presente (como sugere o título): bateria, baixo, teclado, guitarra, trombone, saxofone tenor, saxofone alto e trompete. A forma de arranjar tem por referência a obra didática “Método Prático”, de Ian Guest. As referências buscadas para o tema encontram-se em Rush, com “Presto”, The Four Tops, com “Meeting the Minds”, e Genesis, com “Wind and Wuthering”.

¹⁶ Aparentemente as almas das gatas Catharina e Sissi vindo ao mundo para reencarnar pela primeira vez

¹⁷ Termo usado em expressão gráfica para definir uma referência a partir do ponto que o observador vê o objeto a ser representado no desenho, que define para onde as linhas de fuga para a construção deste devem convergir.

The image displays a musical score for the introduction of 'The Presence'. It consists of five systems of staves. The first system includes four staves: three treble clefs and one bass clef. The second system includes a single treble clef staff. The third system includes a grand staff (treble and bass clefs). The fourth system includes a single bass clef staff. The fifth system includes a single bass clef staff with measure numbers 13, 14, 15, and 16. The score features various musical notations, including dynamics like *f*, *p*, and *mf*, and chord symbols such as Em, D/E, and Em. The key signature changes from three flats to three sharps, and the time signature changes from 7/8 to 4/4 and 2/4.

Figura 3: Introdução de The Presence

A introdução instrumental, a exemplo do que vem a ser a Suíte em geral, apresenta variações métricas, iniciando em 7/8, em Lá lídio, para na apresentação do tema iniciar um 4/4 alternando com 2/4. A tonalidade também apresenta constante variação, iniciando em Mi menor natural (c. 14 da figura 3), para logo modular para Dó sustenido menor natural (c. 16 da figura 3) e a seguir modular para Ré, também, menor natural. A última parte é construída sobre frases atonais na guitarra e baixo e harmonia paralela, mesclando acordes tonais no teclado com clusters atonais nos metais.

1.2.3 Katherine

O terceiro movimento da Suíte é em homenagem à anteriormente citada gata Catharina. A música inicia em métrica 5/4, remetendo à música "The Trees", do Rush, e varia constantemente a harmonia, que acompanha uma parte cantada. Tanto na letra quanto na instrumentação a composição busca descrever a personalidade dócil do felino.

Após o primeiro verso há uma convenção de passagem para o segundo. Tal convenção inicia com reexposição do material temático inicial, seguida por frases atonais, em tercinas, para terminar com a escala de tons inteiros -- um detalhe sob influência de Debussy -- resolvendo no segundo verso, agora em 6/8.

Após o segundo verso, surge uma nova convenção, desta vez começando com frase atonal e terminando, mais uma vez, com a escala de tons inteiros. Inicia aqui um duelo em Mi maior, com fórmula de compasso de 9/8, entre trompete e trombone, onde o começo se dá por diálogo para a seguir iniciar um contraponto que se intensifica até o final (c. 69 ao 72, figura 4). Neste trecho são buscados referenciais no Período Barroco, com Johann Sebastian Bach, e na vertente *art rock*¹⁸, com Supertramp.

Ao final do duo de metais tem início o terceiro e último verso de **Katherine**, que passa por cinco tonalidades: Mi maior, Si menor natural, Mi menor natural, Dó sustenido menor natural e Ré menor natural. Este compasso está todo em métrica 6/8. Entre as referências pra esta composição encontram-se: Queen, com "We are the Champions", Pink Floyd, com "Mother" e The Moody Blues, com "Nights in White Statin".

¹⁸ Subdivisão do rock progressivo surgida na década de 1970, englobava também o Electric Light Orchestra e o Roxy Music.

The image displays a musical score for a piece titled "Duelo de Metais em Katherine". The score is arranged in a system of six staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, with the key signature of B-flat major (two flats) and a common time signature. The third staff is a piano accompaniment in treble clef, also in B-flat major and common time. The fourth staff is a piano accompaniment in bass clef, in the key of F major (one flat) and common time. The fifth staff is a guitar accompaniment in treble clef, in the key of F major and common time, featuring a series of chords and melodic lines. The sixth staff is a guitar accompaniment in bass clef, in the key of F major and common time, featuring a series of chords and melodic lines. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The guitar parts include fret numbers (69, 70, 71, 72) and a series of 'x' marks indicating muted notes. The piano part includes a series of chords and a melodic line in the bass. The vocal parts include a series of notes and rests.

The score is divided into four measures. The first measure is in B-flat major, the second in C minor, the third in F major, and the fourth in F major. The guitar parts include a series of chords and melodic lines. The piano part includes a series of chords and a melodic line in the bass. The vocal parts include a series of notes and rests.

The guitar parts include fret numbers (69, 70, 71, 72) and a series of 'x' marks indicating muted notes. The piano part includes a series of chords and a melodic line in the bass. The vocal parts include a series of notes and rests.

Figura 4: Duelo de Metais em Katherine

1.2.4 Sissi

O movimento seguinte da Suíte é em homenagem à gata homônima a este título. Assim como no movimento anterior, tanto a letra da parte vocal como a parte instrumental procuram caracterizar a personalidade do animal, desta vez engraçado, desligado e, ao mesmo tempo, solitário.

Essa parte começa atonal, numa série de sete notas, em métrica de compasso em 7/4 e os metais soltando notas eventuais com dinâmica crescendo, buscando agora um caráter cômico. Ao final do trecho, a guitarra executa *riffs* pesados, na linha de Dream Theater (“Pull me Under”) e Metallica (“Master of Puppets”), repetindo notas que servem de base para a escala de tons inteiros, aqui executada pelo baixo, teclado, trombone, trompete, e ao final, pela guitarra juntamente com o piano e o baixo, em convenção, conforme mostra a Figura 5 (c. 17 ao 20).

Inicia então a parte vocal, em compasso 4/4, métrica que permanece a partir de então. A tonalidade inicial aqui é Sol maior, tonicizando para Dó maior, e a final é Dó sustenido menor. O único e longo verso de Sissi atinge, a partir do compasso 45, o momento mais intenso da Suíte, devido à textura vocal alta mantida pelo maior tempo da obra e à forte presença instrumental – à exceção dos metais. Neste trecho Carpenters, a exemplo de “Only Yesterday”, representa a maior referência, devido à trilha de bateria e à entoação. A parte vocal de Sissi tem por intenção justamente contrastar – também harmonicamente – um lado mais afetivo da relação com o felino com aquele lado engraçado, que busca ser instrumentalmente caracterizado no início desta parte da Suíte.

Depois do momento mais alto da melodia vocal, a mesma culmina com a reexposição mais evidente do material frásico e temático inicial em toda a Suíte. O trecho inicia em Dó sustenido menor, com todo o naipe de metais responde ao material frásico executado pelo teclado com ataques rítmicos. Na sequência os ataques se intensificam em uma modulação para Mi menor, para então finalizar em cadência de picardia¹⁹.

¹⁹ Cadência harmônica onde a dominante resolve no tom homônimo.

The image displays a musical score for a piece titled "Passagem de Sissi". The score is arranged in two systems, each containing five staves. The top system includes three vocal staves (soprano, alto, and tenor) and two piano staves (treble and bass). The bottom system consists of a grand piano (G-clef) and a double bass (F-clef). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score begins with a *fff* dynamic marking. The vocal lines feature melodic passages with slurs and accents. The piano accompaniment includes a dense texture of sixteenth-note chords in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand. The score concludes with a final cadence in the key of D major. Measure numbers 17, 18, 19, and 20 are indicated at the bottom of the score.

Figura 5: Passagem de Sissi

1.2.5 Fears

O quinto movimento busca quebrar a energia que caracteriza o final do movimento anterior para lembrar o ouvinte que há algo a mais, ou seja, algo obscuro no sentido da música. É momento em que é visado um contraste com a informação demonstrada na segunda metade de **Sissi**. A energia pretendida aqui deve mudar de rumo, buscando prender a atenção pelo medo e expectativa em relação ao desconhecido, que jamais poderia deixar de estar presente em tal momento da Suíte, visto que o sobrenatural é parte essencial do motivo da composição.

Para conseguir as intenções pretendidas aqui, foram usados clusters dissonantes em cordas sintetizadas nas alturas extremas, sob influência de Ligeti, em “Requiém”. Clusters em vozes surgem nas alturas intermediárias pouco antes de entrar um trecho serial dodecafônico²⁰, em cravo sintetizado, na linha de Schönberg, como, por exemplo, a “Suíte para piano Op. 25”. Para essa parte da composição foi elaborada um Matriz Serial (figura 6). A melodia dodecafônica aqui soa juntamente com os clusters, porém, sem compromisso harmônico com estes (c. 41 ao 44, figura 7).

	I 9	I 3	I 5	I 4	I 10	I 8	I 0	I 1	I 11	I 6	I 2	I 7	
P9	A	Eb	F	E	Bb	Ab	C	Db	B	F#	D	G	R9
P3	Eb	A	B	Bb	E	D	F#	G	F	C	Ab	Db	R3
P1	Db	G	A	Ab	D	C	E	F	Eb	Bb	F#	B	R1
P2	D	Ab	Bb	A	Eb	Db	F	F#	E	B	G	C	R2
P8	Ab	D	E	Eb	A	G	B	C	Bb	F	Db	F#	R8
P10	Bb	E	F#	F	B	A	Db	D	C	G	Eb	Ab	R10
P6	F#	C	D	Db	G	F	A	Bb	Ab	Eb	B	E	R6
P5	F	B	Db	C	F#	E	Ab	A	G	D	Bb	Eb	R5
P7	G	Db	Eb	D	Ab	F#	Bb	B	A	E	C	F	R7
P0	C	F#	Ab	G	Db	B	Eb	E	D	A	F	Bb	R0
P4	E	Bb	C	B	F	Eb	G	Ab	F#	Db	A	D	R4
P11	B	F	G	F#	C	Bb	D	Eb	Db	Ab	E	A	R11
	RI9	RI3	RI5	RI4	R10	RI8	RI0	RI1	R11	RI6	RI2	RI7	

Figura 6: Matriz Serial

²⁰ Método de composição criado por Schönberg, em 1921, a partir de uma matriz serial onde são organizadas as doze notas da escala cromática.

The image displays a musical score for a piece titled "Dodecafonismo em Fears". The score is written on a system of staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a complex melodic line with a series of notes, including a prominent trill-like figure in the first measure. The second staff is a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with various note values and rests. The third staff is a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), continuing the melodic line. The fourth staff is a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), featuring a melodic line with a prominent trill-like figure. Below these four staves, there are three pairs of staves, each pair consisting of a treble and a bass clef staff. These pairs are mostly empty, with only a few horizontal lines indicating rests or a very faint piano accompaniment. A large, thin, upward-pointing triangle is drawn across the first two empty pairs of staves. At the bottom of the page, the measure numbers 41, 42, 43, and 44 are printed below their respective staves.

Figura 7: Dodecafonismo em Fears

1.2.6 Jezebel, Little Rupolph and My Cat

O temor ao desconhecido não significa necessariamente que este é ruim. Na Suíte isso é mostrado em seu sexto movimento, homenageando os falecidos gatos, Jezebel, Rodolphinho e “Meu Gato” – a este nunca foi dado um nome, por isso é assim chamado. A intenção composicional aqui implícita é uma revelação: Sissi é reencarnação de Rodolphinho, Katarina é a de Jezebel e o felino sem nome se comunica com elas do além.

As canções do subcapítulo anterior foram compostas enquanto o gato sem nome ainda vivia. Por essa razão são usados motivos destas (distorcidos, sem compromisso tonal) desde o início dos clusters até a parte de entrada da bateria, baixo, guitarra e teclado, que é o que marca o início da sexta parte. Os motivos usados foram: a guitarra ao fundo, simulando o som de baleia da **Tiempo en las Bermudas**; o motivo do solo de **4U** e o motivo do *riff* de **Tears**, só que este aqui na escala diminuta. A intenção composicional foi o elo de ligação entre os gatos, assim como, paralelamente, entre a **Suíte** e as **Canções**. A influência aqui é de Pink Floyd, com “Echoes”.

1.2.7 The Return

O movimento **Jezebel, Little Rupolph and My Cat** busca remeter a um início, uma gênese, apesar de constar no final da Suíte. Isso acontece devido à explicação do ciclo espiritual, onde a viagem astral, é ao mesmo tempo, o fim da vida dos três gatos homenageados neste trecho e o início do ciclo de vida de **Katherine** e **Sissi**, já que estes são a reencarnação daqueles. Por isso o sétimo e último movimento da Suíte, **The Return**, é uma reprodução do material eletroacústico do início, só que em *crossfade*²¹ com o anterior **Jezebel, Little Rupolph and My Cat**, terminando em *fade out*.²² Na verdade as duas viagens astrais, **The Travel** e **The Return**, são a mesma, ou seja, o fim é o início.

²¹ Engate do final de uma música com o início de outra.

²² Final de música com volume baixando.

2. PRODUÇÃO FONOGRAFICA

2.1 Gravação

Tanto para gravar o álbum **Felis** quanto para integrar definitivamente o grupo **Prêsto** foram convidados alunos do Bacharelado em Música da UFRGS. Todos os membros da banda atualmente, a exceção da vocalista Bela Prêsto (graduada em Licenciatura em Música pelo IPA), portanto, são músicos da Universidade Federal. Estes são: Felipe Dreyer na bateria, estudante do Bacharelado em Música Popular – IV semestre; Nikkolas Gomes no baixo, estudante do Bacharelado em Música Popular – VI semestre; Marina Reitz nos teclados e segunda voz, estudante do Bacharelado em Canto – IV semestre. A meu cargo ficam a guitarra, violão, teclados, segunda voz e programação MIDI.

2.1.1 Gravação das Canções

Todo o processo de gravação das **Canções** -- registro, edição, mixagem e masterização – foi realizado no Estúdio Soma (Figura 8). Para todas as gravações foi usado um Apple iMac i5 da Sala B, onde todas estas aconteceram. O programa usado no Estúdio Soma foi sempre o Pro Tools.



Figura 8: Estúdio Soma

A gravação das **Canções** teve início em julho, com a bateria, numa sessão de quatro horas. O técnico responsável foi Jerônimo Bueno e a bateria usada por Felipe foi uma Mapex Pro M, que continha o seguinte kit: K-AKG D112; SNT SM57; SNB SM57; HH KM184; T1/T2/FL-MD421; OH-KM184; AMB-TLM49. A sessão foi suficiente para gravar todas as canções.

Na semana seguinte, ainda no mesmo mês, Nikkolas gravou todas as partes do baixo das canções em duas sessões de duas horas, com auxílio do técnico Cassiano Kopplin. O instrumento usado foi um Fender Precision 1979 plugado num amplificador Ampeg BA 300-210.

A próxima sessão de gravações se deu em setembro, com duração de duas horas, onde Marina e eu gravamos todos os teclados da canção **4U**. O técnico foi novamente o Cassiano, e o teclado usado foi um Kurtweil plugado diretamente na mesa, usando timbres de cordas e piano do banco de MIDI do Estúdio.

Em outubro, gravei todas as guitarras e violões das canções em uma sessão de quatro horas. A guitarra usada foi uma American Fender Stratocaster plugada num Marshall MG 250 DFX. Duas trilhas foram gravadas: uma usando distorção e *reverb* e outra usando *chorus* e *delay*. O violão foi gravado com um modelo Washburn aço D10E microfonado com um TLM49. O técnico a me auxiliar foi o Cassiano.

No mesmo mês Marina e eu gravamos os teclados das demais canções: **Tears** e **Tiempo en las Bermudas**. Novamente foram usados timbres MIDI de piano e cordas num teclado Kurtweil. O técnico foi novamente o Cassiano, e a sessão durou duas horas.

Ainda em outubro, Marilise Alberton, foi convidada a gravar as castanholas da **Tiempo en las Bermudas**. A gravação foi auxiliada, desta vez, por Davi, durando uma hora. Para a gravação foi usado o microfone modelo TLM49.

Em novembro foram concluídas as gravações das **Canções** com os vocais. Bela gravou todas as vozes com o técnico Davi, usando o microfone modelo TLM49, numa sessão de duas horas. Em outra sessão, de uma hora, eu gravei os vocais restantes da **Tiempo en las Bermudas**, com o Cassiano -- no mesmo microfone. A edição e a mixagem ficaram a cargo de Cassiano

Kopplin e Richard Thomaz e foi realizada no Estúdio B, para preparar finalmente a masterização no Estúdio A.

2.1.2 Gravação da Suíte *Felis*

A gravação desta suíte foi alternada entre o Estúdio Soma e o CME²³ (Figura 9). A opção pelo CME para parte das gravações foi devida à disponibilidade de recursos tecnológicos deste departamento em relação aos sintetizadores, aos bancos de som e à possibilidade de produção musical eletroacústica.



Figura 9: Centro de Música Eletrônica

²³ Centro de Música Eletrônica do Instituto de Artes da UFRGS.

A primeira gravação da suíte iniciou em março, no *Audiolab*²⁴. Foi nesta sala que aconteceu toda a elaboração das partes eletroacústica da **Felis – The Travel / The Return**. Esta parte da suíte foi composta a partir da manipulação de ronrones e miados da gata Catharina. O software usado para este trabalho foi o Nuendo 4, e a máquina foi um Mac PRO 10.6.

A gravação instrumental teve início em outubro, no Estúdio Soma, com a bateria. O equipamento usado por Felipe foi o mesmo das **Canções**, e o técnico foi o Richard Thomaz. Em quatro horas elas estavam gravadas.

A gravação da bateria foi então levada para o CME para a gravação do baixo, ainda em outubro, no LME²⁵. Este foi gravado plugado na placa de áudio, com um baixo Cort. A sessão durou três horas.

O programa usado no LME em todas as gravações instrumentais e MIDI foi o Cubase 7 e a máquina foi um Mac PRO OSX 10.8. O responsável técnico que auxiliou em todas as gravações do CME foi o Alexandre Alves.

O próximo passo foi a escolha dos timbres para as trilhas de MIDI, todos extraídos do banco do sampler Kontakt. Os sons usados a partir deste software foram: piano, strings, voz, cravo, som sintetizado (usado em **Sissi**) e trombone.

Para a gravação dos metais, no início de novembro, foi convidado o aluno do Bacharelado em Composição Gabriel Ugamba. Em duas sessões ele gravou o trompete, o sax alto e o sax tenor. Os instrumentos foram microfonados na sala de gravação do *Audiolab*.

Também em novembro, gravei todas as trilhas de guitarra no Estúdio Soma, com auxílio técnico do Cassiano. Usei novamente uma American Fender Stratocaster plugada num amplificador Marshall MG 250 DFX, com distorção e reverb em uma trilha e chorus e delay na outra.

Bela gravara os vocais da **Felis** na mesma sessão das **Canções**, levando duas horas para cada, com o mesmo equipamento. Com este também, Marina gravou algumas vozes em **Katherine**. Levei as gravações do CME, então, para serem finalizados no Estúdio Soma. As tarefas realizadas foram edição e mixagem, no Estúdio B, e masterização, no Estúdio A, ambas com a

²⁴ Laboratório de Áudio do CME.

²⁵ Laboratório de Música Eletrônica do CME.

mesma equipe das **Canções**. Assim é finalizada a etapa de decisões e responsabilidade conforme o seguinte texto sobre gravação e mixagem:

O processo de gravar pode ser bem divertido, mas também é coisa séria! Antes de entrar de cabeça, ameaçando instrumentos indefesos com seu fiel SM57, arme-se com alguns métodos de gravação já testados, desde as dicas mais gerais até a microafinação específica de cada instrumento.(...)

Sua capacidade de tomar boas decisões e ouvir suas músicas de forma crítica será posta à prova na hora de mixar sua demo ou seu disco. Muitas gravações de cunho próprio são arruinadas por mixagens ruins. Você tem obrigação de garantir que o processamento e balanceamento de suas músicas seja feito de forma apurada e profissional. (COUTLER, Léo; JONES, Richard. Como gravar suas músicas e colocar na internet, págs.100 e 122).

2.2 Divulgação

Em relação à promoção do trabalho, estão previstas as seguintes estratégias para a divulgação do CD:

- disponibilização das músicas na página da Prêsto do Facebook;
- reconfiguração do layout do site – com objetivo de chamar a atenção dos fãs ao novo trabalho e, ao mesmo tempo, conseguir novos adeptos;
- produção de videoclipe, a partir de um *single* da parte vocal de **Sissi**, a fim de disponibilizá-lo no You Tube.

(Sobre o You Tube) O melhor site de relacionamentos para hospedar e compartilhar vídeos. Permite que você crie seu próprio canal através do qual pode distribuir seu material em vídeo. (...)

(Sobre o Facebook) Não suporta músicas nem vídeo diretamente, mas é a rede mais comunicativa e interconectada. (...) Perfeita para organizar fã clubes e listas de e-mails. (COUTLER, Léo; JONES, Richard. Como gravar suas músicas e colocar na internet, pág. 160)

Para uma divulgação bem sucedida é também essencial a atenção dada à produção gráfica da propaganda que, apesar de enrustida, é a mais importante no caso do CD: a capa. Para isso pensei em uma arte onde cada CD possua um encarte com duas capas, com a mesma importância, onde o cliente pode optar por expor qualquer uma delas. O título do álbum é **Felis**, portanto, cada capa terá uma gata, ou Sissi ou Catharina, sendo que a

importância de ambas é graficamente igual, vide figura 10 -- a partir de fotos de Sérgio Nogueira. Já a impressão do CD, por ser um só, deverá conter a imagem de ambas (figura 11). Esta intenção de evitar desigualdade tem uma influência histórica, cuja referência encontra-se num compacto dos Beatles, de 1967, onde os dois lados são A: ou “Strawberry Fields Forever”, do John Lennon, ou “Penny Lane”, do Paul McCartney.

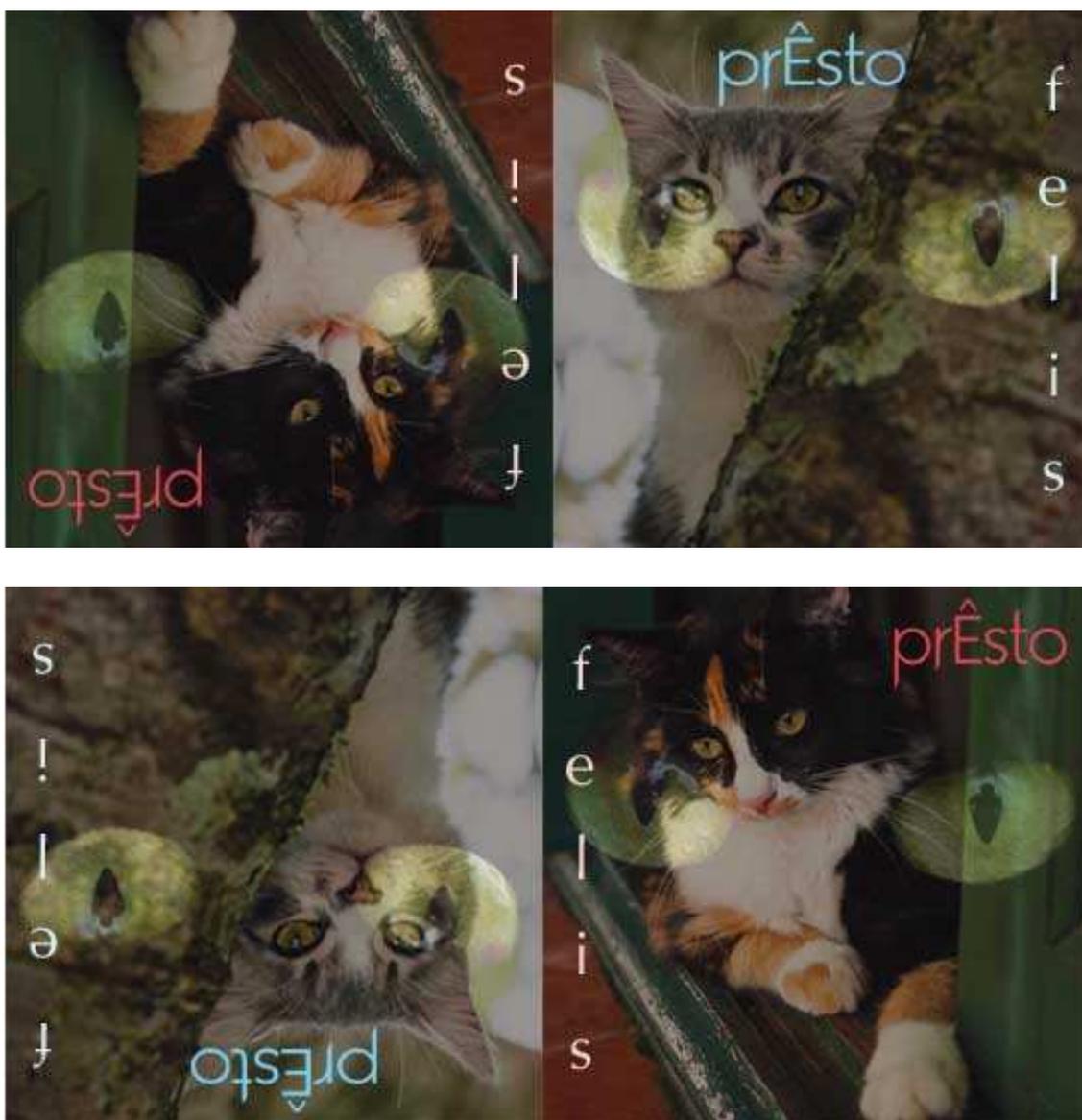


Figura 10: Capa do CD



Figura 11: Impressão do CD

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É com grande satisfação que vejo o resultado de um projeto que englobou tantas tarefas distintas na área da Música. A composição de algo novo entre as orientações e reelaboração do que não está satisfatório, a escrita de partituras já pensando na instrumentação e a escolha de músicos qualificados que tenham disponibilidade são tarefas neste momento compensadoras. Trata-se de um trabalho que parte do individual para o coletivo, principalmente quando confiamos aos intérpretes a performance da composição. Neste trabalho os intérpretes contribuíram para o resultado final do registro da composição com suas competências instrumentais e vocais.

Penso que o projeto aqui realizado resume de forma eficiente o que representou para mim os últimos quatro anos da minha vida. Adquiri, nesses anos, gosto para muitas atividades musicais, com as quais não tinha tido contato, pelo menos da forma acadêmica. Por exemplo, eu já costumava compor e arranjar, mas foi na Universidade que desenvolvi gosto e habilidade para fazer o mesmo através da escrita de partitura. E tais habilidades foram, conseqüentemente, bastante usadas e aprimoradas neste Projeto de Graduação. Enfim, não há nada que eu possa dizer que tenha sido em vão ao longo do curso, pois muito pouco do meu aprendizado nesta graduação não foi aproveitado neste trabalho. O que por ventura pode não ter sido aqui usado, acredito há de contribuir, de alguma maneira, para minha evolução como pessoa daqui para a frente, pois tal evolução não deve nunca cessar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURNIE, David. *Enciclopédia "Animal"*. DK, 2006.

CHAVES, Celso Loureiro. *Memórias do Pierrô Lunar e outras histórias musicais*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2006.

CHRISTE, Ian. *Heavy Metal – A História Completa*. ARX, 2010.

COUTLER, Léo; JONES, Richard. *Como gravar suas músicas e colocar na internet*. Girassol, 2009.

COVACH, John, and Graham Boone, eds. *Understanding Rock: in Musical Analysis*.

GUEST, Ian. *Arranjo – Método Prático*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1996.

PAYTRESS, Mark. *The History of Rock*. Parragon, 2011.

REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS

BEE GEES, *Mr. Natural*, 1974.

VILLA-LOBOS, Heitor. *12 Estudos para Violão*, 1929.

KRAFTWERK, *Radioactivity*, 1975.

QUEEN, *The Works*, 1984.

RUSH, *Hemispheres*, 1978.

RUSH, *Presto*, 1989.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Gesang der Jünglinge*, 1956.

ANEXOS

- 1- Canções;
- 2- Suíte *Felis*.

Canções

Suíte *Felis*