

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

Marcos Voitowitz de Moura Dutra

**PRODUÇÃO FONOGRAFICA: MÚSICA DE ADORAÇÃO  
CONTEMPORÂNEA - WORSHIP**

Porto Alegre  
2017

Marcos Voitowitz de Moura Dutra

**PRODUÇÃO FONOGRAFICA: MÚSICA DE ADORAÇÃO  
CONTEMPORÂNEA - WORSHIP**

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: Dr. Prof. Eloi Fernando Fritsch

Porto Alegre

2017

## CIP - Catalogação na Publicação

Woitowitz, Marcos  
PRODUÇÃO FONOGRÁFICA: MÚSICA DE ADORAÇÃO  
CONTEMPORÂNEA - WORSHIP / Marcos Voitowitz. -- 2017.  
103 f.  
Orientador: Eloi 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, 2017.

1. produção fonográfica. 2. worship. 3. guitarra  
elétrica. I. Fritsch, Eloi, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus, por sempre cuidar de todas as áreas da minha vida e ser a minha principal fonte de inspiração a quem eu dou toda honra e glória por este projeto.

À minha família, por me incentivar desde pequeno a seguir esta carreira, sempre me apoiando e me ajudando nas mais difíceis decisões.

Ao professor Eloi Fritsch, pela orientação, sabedoria e confiança em me transmitir o conhecimento que me levasse ao melhor resultado.

Aos professores da UFRGS, pelos ensinamentos e por me mostrarem a música de várias formas possíveis facilitando o aprendizado e esta jornada.

Ao meu irmão Jonathas Dutra, por contribuir com sua musicalidade neste projeto e ter se disponibilizado para gravar as baterias.

Especialmente ao meu pai, Edson Dutra, por ter me ajudado em todos os detalhes, apoiado e gravado em meu projeto.

Ao meu grande amigo e mestre, João Batista dos Santos, por contribuir na gravação do projeto, por todo incentivo e também por ser o principal motivo de estar na faculdade hoje, quem me ensinou desde os oito anos a tocar e executar a música como uma expressão de adoração a Deus.

À minha amiga, Bárbara Schumacher, por me ajudar na estruturação e composição das letras.

Ao meu amigo, Michel da Luz, por ter contribuído com sua voz e melodias marcantes na canção Caiam as Máscaras.

Aos meus amigos, André Nascimento, Joel Blum da Costa e Ariane Wink, por me ajudarem com seus conhecimentos, sabedoria e musicalidade neste projeto.

Ao Cristiano Ferreira, por mixar estas canções explorando sempre a melhor sonoridade para um resultado aprimorado.

E especialmente a UFRGS por ter me disponibilizado o Estúdio SOMA para gravação deste projeto.

*“A história indica que o corpo que canoniza a forma e o estilo musicais começa a “fossilizar” bem aí. A própria natureza de música que trouxe muito bem à igreja exige que ela pare, mas ela não para.” (ALLEN, Ronald e BORROR, Gordon. 2002)*

## LISTA DE FIGURAS

Imagem 1 – Line 6 M13 Stompbox Modeler.....	18
Imagem 2 – Toontrack EzDrummer 2.....	19
Imagem 3 – Positive Grid BIAS FX.....	20
Imagem 4 – Focusrite Scarlett 6i6.....	20
Imagem 5 – M-AUDIO Axiom 49.....	20
Imagem 6 – Spectrasonics KeyScape.....	21
Imagem 7 – Spectrasonics Omnisphere Power Synth 2.....	21
Imagem 8 – Backing vocal Angústia.....	26
Imagem 9 – Introdução composta para Oboé.....	28
Imagem 10 – Mediantes cromáticas NSTD.....	28
Imagem 11 – Frase das madeiras NSTD.....	28
Imagem 12 – Contraponto guitarra NSTD.....	29
Imagem 13 – Coral NSTD compasso 85.....	29
Imagem 14 – Cadencia final NSTD compasso 146.....	30
Imagem 15 – Vocalise – Gravity Pack 02.....	31
Imagem 16 – Glória e Majestade 10/4.....	32
Imagem 17 – Convenção Glória e Majestade.....	33
Imagem 18 – Empréstimo Modal – Na Trilha com Ele.....	33
Imagem 19 – Escala Maior Cigana.....	34
Imagem 20 – Escala Modo Frígio.....	34
Imagem 21 – Riff 1 Caiam As Máscaras.....	35
Imagem 22 – Riff 2 Caiam As Máscaras.....	35
Imagem 23 – Mudanças de compasso Esperança.....	35

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Afi nações da guitarra.....	18
Tabela 2 – Cronograma de atividades.....	23
Tabela 3 – Relação dos instrumentos das composições.....	24
Tabela 4 – Harmonia de Angústia.....	27
Tabela 5 – Sequências Glória e Majestade.....	32
Tabela 6 – Harmonia da canção Desperta.....	36
Tabela 7 – Harmonia da canção Ele Reina.....	37

## RESUMO

O projeto de graduação intitulado PRODUÇÃO FONOGRAFICA: MÚSICA DE ADORAÇÃO CONTEMPORÂNEA – WORSHIP consiste na gravação de um CD com 10 composições autorais explorando diferentes gêneros musicais. A temática cristã escolhida para este trabalho é baseada na vivência religiosa do compositor e sua atuação no gênero de música cristã denominado Worship. A instrumentação utilizada é formada principalmente por guitarra elétrica, bateria acústica, baixo elétrico, teclados, voz, sons eletrônicos e instrumentos virtuais orquestrados com o auxílio do computador. O memorial descritivo apresenta as escolhas e reflexões acerca do processo criativo e descrições sobre atividades de composição, arranjo, gravação realizados durante as diversas etapas do projeto de produção fonográfica.

Palavras-chave: produção fonográfica, worship, guitarra elétrica.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. MÚSICA CONGREGACIONAL.....	11
2. OBJETIVO.....	16
3. PROCESSOS DE CRIAÇÃO.....	16
4. COMPOSIÇÕES.....	24
4.1 Final de Ciclo.....	24
4.2 Angústia.....	25
4.3 Nome Sobre Todo Nome.....	26
4.3.1 Seção A.....	27
4.3.2 Seção B e C.....	28
4.3.3 Seção D.....	28
4.3.4 Seção E.....	29
4.4 Eterno Para Eternidade.....	29
4.5 Glória e Majestade.....	30
4.6 Na Trilha Com Ele.....	32
4.7 Caiam As Máscaras.....	33
4.8 Esperança.....	34
4.9 Desperta.....	35
4.10 Ele Reina.....	36
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	37
6. BIBLIOGRAFIA.....	38
7. DISCOGRAFIA.....	39
8. ANEXO I	
8.1 - Cifra Final de Ciclo.....	42
8.2 - Cifra Angústia.....	43
8.3 - Arranjo Vocal Angústia.....	44
8.4 - Partitura Nome Sobre Todo Nome.....	48
8.5 - Glória e Majestade.....	81
8.6 - Partitura Glória e Majestade.....	82
8.7 - Cifra Caiam as Máscaras.....	89

8.8 - Lead Sheet Na Trilha Com Ele.....	91
8.9 - Cifra Desperta.....	93
8.10 - Lead Sheet Ele Reina.....	94
8.11 - Arranjo Coral Ele Reina.....	95
8.12 - Ele Reina (Versão Cordas).....	97
<b>9. ANEXO II – CD de áudio com composições</b>	

## INTRODUÇÃO

Desde pequeno, vivi cercado pela música. Por influência de minha família, que também são músicos, fui incentivado, ainda criança, a começar a estudar e me dedicar à música. A partir dos seis anos de idade, comecei meus estudos de violino na Escola de Música Tio Zequinha, mas aos 8 anos descobri que eu queria mesmo era tocar guitarra. Comecei, então, a estudar violão clássico para aprender os fundamentos da música.

Cresci em um lar cristão no qual fui ensinado sobre a importância da música para a história da igreja - ela esteve presente desde o princípio. Ao entender o que a música representa, percebi, também, o quanto deve ser bem executada e apresentada com excelência, a partir dessa percepção ela tornou-se algo realmente importante em minha vida.

Ao longo da minha infância e adolescência já tinha em mente que cursaria Música como ensino superior, sempre tive facilidade em compor canções e criar novos sons; e quis aperfeiçoar este talento para algo maior. Envolvi-me sempre dentro do contexto eclesiástico, participando de bandas e corais; e por este motivo comecei a estudar canto também.

A partir do segundo semestre da faculdade, cursando a cadeira de produção fonográfica ministrada pelo Prof. Dr. Eloy F. Fritsch, descobri minha paixão em compor e produzir música. Comecei a me aprofundar e estudar mais sobre o assunto, e com ajuda das cadeiras de Arranjos Vocais e Instrumentais ministrada pelo Prof. Dr. Felipe Kirst Adami e Harmonia ministrada pelo Prof. Dr. Fernando Mattos, aprendi conteúdos suficientes para começar meu trabalho como compositor, produtor e arranjador. Aprofundando os estudos, percebi que poderia estender o meu talento, e fui aprendendo a tocar outros instrumentos como: bateria, teclado, baixo; facilitando assim a produção de músicas e canções, por entender o que cada instrumento representava.

Ao completar 4 semestres da faculdade, comecei a produzir uma banda da igreja a qual eu pertencia, pude, então, colocar em prática o conteúdo e conhecimento que havia recebido até aquele momento. Produzindo instrumentos e arranjando vocais obtive bons resultados, e em 2 anos formei outras três bandas. Em março de 2017 foi

lançado o primeiro CD em que trabalhei na produção, e estou preparando outros três para serem lançados.

Com a experiência de tocar dentro das igrejas desde a infância e produzir bandas *gospel* - sem me prender, no entanto, somente a esse gênero musical - desenvolvi o desejo de expandir as técnicas musicais da música de adoração que tem sido tocada nas igrejas.

## 1. MÚSICA CONGREGACIONAL

Atualmente, o repertório de canções interpretadas dentro das igrejas pode ser dividido em duas categorias: cântico solo e cântico congregacional. O autor Robert Guy Mccutchan define a diferença entre os cânticos da seguinte forma:

*“O cântico solo é a expressão pessoal de alguém, que canta e o interpreta ao seu modo; já o congregacional é a expressão de toda a igreja. É a expressão do indivíduo em contrastes com a expressão corporativa ou congregacional”. (SOUZA FILHO, 2010, p.136)*

Portanto o cântico congregacional deve conter uma harmonia simples e uma melodia perene para fácil repetição, pois o foco está em facilitar a participação da congregação na hora de cantar. Isso diz respeito, principalmente, ao tom em que é cantado, pois dentro de uma igreja há vozes graves e agudas e muitas vezes o solista alcança notas que a igreja não alcança, portanto, o cântico congregacional deve ser cantado em um tom médio.

*“John Wesley<sup>1</sup> acreditava que o diabo não merecia os bons tons musicais, e buscou tons em todas as fontes, encorajando os autores a comporem novos cânticos. Como*

---

<sup>1</sup>Pastor Metodista Anglicano (1703-1791).

*resultado, o avivamento Wesleyano foi inundado de novas melodias, especialmente porque tinham um apelo popular no estilo, trazendo para o culto, cânticos e melodias que eram parte da cultura popular”. (McCUTCHAN, 1943)*

Desde o século XVI a música popular tinha influência na música congregacional. Em 1538, Martim Lutero com a reforma não trouxe somente ideias para o movimento teológico, mas também trouxe mudanças para o movimento musical, um dos poucos reformadores da época a reconhecer a importância da música para a mudança de uma cultura.

*“Martim Lutero foi, dentre os reformadores do seu tempo, o único a reconhecer o valor inestimável da Música e de recebe-la de braços abertos. Lutero pensou, trabalhou e utilizou a Música de modo singular na sua época, dispensando especial atenção para o uso e a função que a mesma passaria a ter na igreja.” (EWALD, 2012)*

Lutero desenvolveu o conceito reformador de trazer o canto comunitário de volta ao centro dos cultos, porque até então não havia espaço para que as pessoas pudessem se expressar com suas vozes, lábios e corações, este foi um dos conceitos principais da reforma Luterana: a música não seria mais algo à parte nos cultos sem possibilidade de as pessoas participarem com súplicas de arrependimento e gratidão que ressoavam das suas vozes para Aquele a quem cultuavam.

*“[...] suas súplicas deveriam ressoar dos seus próprios lábios por meio de canções que pudessem traduzir o arrependimento e a contrição das suas almas e a sua fé e o seu louvor irromperem jubilosos em canto e música. Martim Lutero vislumbrou isso de modo especial por meio do que mais tarde foi denominado Coral Luterano, colocando em textos poéticos, na língua comum e em melodias cantáveis e bem compostas a Palavra e a fé evangélica. [...]” (EWALD, 2012)*

A música tocada na Idade Média e na Renascença influenciou e ajudou a resultar na música que Lutero esperava. Com a absorção da música polifônica e canto gregoriano com o canto uníssono e a *capella* de Salmos, criou-se a junção de ambas partes resultando no canto congregacional com elementos populares.

*“[...] o Coral Luterano, com os seus textos poéticos centrados no Evangelho [...] com melodias vigorosas e com saltos e extensões de voz pensadas para o canto grupal, com cadências [...] estruturas rítmicas fortes e baseadas em padrões de ritmo recorrentes [...]” (EWALD, 2012)*

Desde o início da reforma a música popular tinha grande influência sobre a música tocada na igreja, com a soma de alguns elementos e características da música popular com a expressão, devoção e letras cristãs, surgia a música que tem sido tocada até hoje nas congregações. Uma música criada não para que as pessoas sejam passivas durante o culto, mas para que haja participação da congregação, não dando somente importância à letra, mas também à harmonia e melodia, buscando entender qual a melhor relação entre as duas para que surja algo de excelência para adoração a Deus.

Erik Routley, autor do livro *Music Leadership in the Church*, observou em sua obra que nos séculos XVI e XVII os músicos das igrejas executavam livremente estilos seculares (popular) na adoração devido a unidade cultural e a habilidade dos músicos, mas no século XX a música popular foi repudiada e rejeitada, criando uma forte separação entre o estilo eclesiástico e mundano. E devido a esta definição e divisão entre os estilos, a igreja frustrou o desenvolvimento artístico dos compositores e artistas cristãos, gerando uma inaptidão para incorporar corretamente os estilos populares.

O estilo de música tocado na maioria das igrejas cristãs evangélicas no mundo, atualmente, tem sido o estilo chamado *Worship*, mais especificamente música de adoração contemporânea (CWM)<sup>2</sup>, que também pode ser chamada de música de louvor e adoração. Teve seu início na década de 1950 e ao longo dos últimos sessenta

---

<sup>2</sup>Contemporary Worship Music

anos tem se desenvolvido cada vez mais e atualmente possui características e elementos de gêneros musicais como o *pop* e o *rock*.

A partir da década de 1960, a música congregacional foi influenciada pela música folk popular e o rock que estava sendo tocado nas rádios. Com o intuito de romper o estereótipo da estrutura formal e rígida, através de retiros e reuniões em faculdades, músicos amadores cristãos começaram a tocar música cristã em um idioma popular para atrair a geração mais nova. Com isso os compositores, artistas e bandas cristãs começaram a participar mais frequentemente da mídia que até então não contemplava a veiculação desse estilo musical.

O grupo *The Joystings* foi um dos primeiros grupos pop cristãos a se apresentar na TV (PARKER, Emely, 2014). A influência midiática fez com que as igrejas comesçassem a adotar algumas dessas músicas nos estilos de adoração corporativa<sup>3</sup>. Alguns instrumentos foram considerados profanos para que fossem executados dentro da igreja, pensamento que persiste em alguns lugares.

*“Ainda hoje, existe o pensamento em meio à Igreja de que este ou aquele instrumento não é de Deus e não pode ser usado no culto. Por muito tempo, em muitas igrejas, não se podia usar a bateria, em outras, a guitarra. O violão e o atabaque eram olhados com maus olhos. Tal qual os instrumentos, os ritmos passavam pela mesma discriminação.” (BORBA, 2012)*

Somente nos anos 1990, a música que os jovens queriam que tocasse nos cultos começou a ser aceita e ficou claro que qualquer estilo musical era aceitável se quem tocasse fosse um verdadeiro cristão e utilizasse para louvar a Deus. (BREIMEIER, 2008)

Dois grupos cristãos se destacaram e influenciaram a música cristã na década de 1980 e 1990: *Hillsong Worship* e “*Delírios?*”. *Hillsong Worship*, criado em 1983 e até hoje continua ativo, é o grupo de louvor da igreja *Hillsong Church* em Sydney, Austrália. Sempre de alguma maneira inovaram a música de adoração que eram apresentadas em seus CDs, introduzindo uma sonoridade condizente com o que era

---

<sup>3</sup> Adoração corporativa: uma adoração em que a igreja participa mais intimamente.

tocado no ambiente popular de cada ano. Com os recursos utilizados para buscar a melhor tecnologia para os instrumentos e gravações, começaram a compor canções que se tornaram famosas e tocadas em grande parte do mundo, originando versões e novos arranjos em diferentes línguas. Com a maioria das canções cantadas em uníssono e elevado número de modulação entre tons maiores e menores, formam *riffs* e melodias marcantes devido à importância dada para cada elemento da música. Toda a influência originada pelo Hillsong também se dá pelo forte investimento na estrutura midiática que a torna uma das bandas cristãs mais famosas do mundo, ultrapassando a marca de 16 milhões de álbuns vendidos. (TAMAMOTO, 2015).

O grupo de rock cristão britânico “*Delirious?*” formado em 1992 também teve grande importância na música de adoração das últimas duas décadas, fortemente influenciada pela banda de rock irlandesa U2, introduziu na igreja músicas com elementos do rock através do uso de guitarras distorcidas, efeitos em vozes, loops e harmonia expandida. Com letras de adoração e um estilo musical que expressava o que muitos jovens buscavam ouvir, marcaram a geração da época com algumas canções: *History Maker* (1997), *Did You Feel The Mountains Tremble* (1995), *I could sing of Your Love forever* (1994), *Deeper* (1997), *What A Friend I've Found* (1997), entre outras.

*“Pela primeira vez, senti que alguém estava realmente expondo o que meu coração ansiava por dizer há muito tempo. Toda vez que eu compunha canções de louvor, parecia engasgar, sempre, nas palavras mais íntimas — eu sabia, nesse momento, que minha própria jornada de cura e compreensão a respeito da adoração tinha muito caminho ainda a percorrer.”*  
(DELIRIOUS, ZCZECZ, 2007)



## 2. OBJETIVO

Este trabalho tem como objetivo realizar um projeto de produção fonográfica com composições autorais tendo como referências musicais o estilo *Worship* e os grupos citados acima, somando com a experiência de vida de um relacionamento com Deus e o conteúdo aprendido no curso de Música Popular, desenvolver canções e músicas instrumentais que demonstrem, como músico, minha essência.

## 3. PROCESSO DE CRIAÇÃO

O processo de criação iniciou-se no primeiro semestre de 2017 quando comecei a compor a primeira parte da Suíte – Nome Sobre Todo Nome (3.3). Ao longo de dois meses, me dediquei específica e unicamente a esta peça. Não havia criado composições desse tipo anteriormente, o que despertou o desejo em mim de compor uma Suíte. Tornei a primeira parte da suíte um desafio, no qual eu pudesse também desenvolver e explorar o conhecimento que ainda não havia estudado.

Logo em seguida, comecei a produzir a canção Na Trilha com Ele - ver item 4.6 - foi a música que adicionei uma harmonia mais complexa com uso de expansões de acordes, dominantes secundárias, modulações e cromatismo com a intenção de investir na sofisticação técnica musical. Após a produção destas duas, comecei a produzir em meu *Home Studio* as demos das músicas instrumentais, deixando por último a produção das outras canções. Todas as músicas foram compostas especialmente para este projeto, com exceção das músicas Desperta e Ele Reina.

Após a produção e definição de todas as músicas do projeto, iniciei a fase de criação das demos que consistia em compor todos os arranjos, riffs, *grooves* e partes da música. A bateria sampleada para as demos foi composta utilizando o software EzDrummer 2 da Toontrack (Figura 2). A guitarra, por ser meu instrumento principal, foi sempre o guia para o início das composições, e para cada composição era criado no mínimo 3 *takes* com *riffs* diferentes para que no final fosse escolhido qual seria o mais apropriado.

Foi experimentado 3 tipos de guitarras diferentes (*Stratocaster, Telecaster, Les Paul*) para encontrar o timbre que mais se encaixaria com cada composição, busquei a definição de quais efeitos específicos usaria, sendo *delay, chorus, flanger, etc.*, as experimentações eram feitas com o simulador de pedais e efeitos *M13 Stompbox Modeler* da Line 6 (figura 1), as partituras foram criadas através do software *Musescore 2.1*.



Figura 1: – “Line 6 M13 Stompbox Modeler”<sup>4</sup>

Para a criação das demos e algumas guitarras finais da gravação, foi utilizado o software *BIAS FX* da *Positive Grid* (figura 3). Conforme pode ser observado na tabela 1, A afinação das guitarras também foi modificada para explorar mais os graves para que a sonoridade se encaixasse melhor com a música.

**Tabela 1 - Afinações da guitarra**

	6° corda	5° corda	4° corda	3° corda	2° corda	1° corda
STANDARD	E	A	D	G	B	E
DROP D	D	A	D	G	B	E
DROP C#	C#	G#	C#	F#	A#	D#
DROP C	C	G	C	F	A	D

Na gravação dos teclados foi utilizado a interface *Focusrite Scarlett 6i6* (figura 4) com o controlador *Axiom49* da M-AUDIO (figura 5) para controlar o programa

<sup>4</sup> Disponível em: <http://www.musiciansfriend.com/amplifiers-effects/line-6-m13-stompbox-modeler-guitar-multi-effects-pedal> Acesso em dez. de 2017.

*Keyscape* da *Spectrasonics* (figura 6). Os sintetizadores foram gravados através do software *Ominisphere 2* (figura 7), também da *Spectrasonics*, um programa que proporciona uma vasta gama de *presets* para composição, tanto para canções e músicas como para trilhas sonoras de cinema.



Figura 2 – “Toontrack EzDrummer 2”<sup>5</sup>



Figura 3 – “Positive Grid BIAS FX”<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.sweetwater.com/store/detail/EZdrum2> Acesso em dez. de 2017.

<sup>6</sup> Disponível em: <https://www.positivegrid.com/bias-fx/> Acesso em dez. de 2017.



Figura 4 - "Focusrite Scarlett 6i6" <sup>7</sup>



Figura 5 - "M-AUDIO Axiom 49" <sup>8</sup>

<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.sweetwater.com/store/detail/Scarlett6i6G2> Acesso em dez. de 2017.

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.amazon.com/M-Audio-Advanced-49-Key-Semi-Weighted-Controller/dp/B000EM6TBS> Acesso em dez. de 2017.



Figura 6 – “Spectrasonics KeyScope”<sup>9</sup>



Figura 7 – “Spectrasonics Omnisphere Power Synth 2”<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www.spectrasonics.net/products/keyscope/> Acesso em dez. de 2017.

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.spectrasonics.net/products/omnisphere/> Acesso em dez. de

Foram utilizados três locais para gravação. Os teclados, pianos e pads foram gravados em meu *Home Studio*; o contrabaixo foi gravado no JB Studio; a bateria, guitarra, voz e mixagem e masterização foram realizadas no Estúdio SOMA.

A escolha dos músicos foi definida pelo grau de exigência de cada música. Para que houvesse fluidez na gravação do material que compus, os músicos teriam que ter a prática de gravação em estúdio<sup>1</sup>, experiência no gênero musical e no repertório apresentado. Eles também tiveram a oportunidade de apresentar ideias que poderiam ser aproveitadas no conjunto do projeto, tornando as horas de estúdio mais produtivas e sem desperdício de agendamentos.

### **Músicos:**

Marcos Woitowitz: guitarra, baixo e teclado.

Jonathas Dutra: bateria.

João Batista dos Santos: baixo.

Joel Blum da Costa: piano.

Vozes: Marcos Woitowitz, Ariane Wink, Edson Dutra e Michel da Luz.

Sax Alto: Edson Dutra

Para a gravação de cordas das composições foi utilizado o software *Symphonic Strings* como instrumento virtual e para as madeiras foi utilizado o software *Symphony Essentials Woodwind Ensemble*.

A bateria foi o primeiro instrumento a ser gravado, com duas sessões de 4 horas e meia nos dias 26 e 27 de julho de 2017. Logo após as gravações, foi editada para que entrasse em sincronia com o BPM da música, pois algumas faixas continham mudança de velocidade e de compasso. Em nenhuma música foi colocado 100% de sincronia com tempo por que deixaria a sonoridade menos humana, o que não é a proposta específica do projeto.

Após a bateria gravada e editada, comecei a trabalhar mais detalhadamente cada instrumento, com uma bateria mais realística, alguns arranjos foram adicionados ou modificados. O segundo instrumento gravado foi o baixo, utilizando dois diferentes baixos com 4, 5.

Durante todo o processo de composição, experimentação e gravação, me organizei criando duas tabelas. A primeira tabela continha o cronograma de cada

etapa com a situação de cada atividade e as datas para melhor organização (tabela 2). A segunda tabela mostra o que cada música abrangia, auxiliando no cumprimento dos prazos e das metas, e também facilitando para analisar das obras se estavam sendo bem estruturadas musicalmente em seus respectivos instrumentos (tabela 3).

**Tabela 2 – Cronograma de atividades**

<b>ATIVIDADE</b>	<b>DATA</b>
Criação das Demos	Setembro
Gravação Bateria	Julho
Gravação Baixo	07/11 a 10/11
Gravação Teclado e VST'S	13/11 a 17/11
Gravação Guitarra	22/11 e 23/11
Gravação Vozes	29/11 e 30/11
Mixagem e Masterização	Dezembro
Término Monografia	Dezembro
Defesa TCC	Janeiro

Tabela 3 – Relação dos instrumentos das composições

Nº	MÚSICAS	TOM	BPM	Bateria	Baixo	GTR I	GTR II	GTR III	GTR IV	Piano	Órgão	Teclado
1	Final de Ciclo	*	**	X	X	X	X	X	X			X
2	Angústia	Dm	107	X	X	X	X	X	X		X	X
3	Nome Sobre Todo Nome		175	X	X	X	X	X		X		
4	Eterno para Eternidade		**		X	X						X
5	Glória e Majestade		**	X	X	X	X	X	X	X		X
6	Na Trilha Com Ele		65	X	X	X				X		
7	Caiam As Máscaras		138	X	X	X	X	X	X	X		X
8	Esperança	Cm	**		X	X	X	X	X			
9	Desperta	Em	88	X	X	X	X	X		X		X
10	Ele Reina	Bb	77	X	X	X	X			X		X

Nº	MÚSICAS	Synth I	Synth II	Synth III	Cordas	Madeiras	Voz	Backvocal
1	Final de Ciclo	X	X	X				
2	Angústia	X	X				X	X
3	Nome Sobre Todo Nome				X	X		X
4	Eterno para Eternidade				X			
5	Glória e Majestade	X	X	X	X			
6	Na Trilha Com Ele					X	X	X
7	Caiam As Máscaras	X	X	X			X	X
8	Esperança							
9	Desperta	X	X	X			X	
10	Ele Reina				X		X	X

\*: Mais de um tom na música. | \*\*: Com variação de andamento



## 4. COMPOSIÇÕES

Todas as músicas deste projeto são de minha autoria e reúnem variados conteúdos adquiridos durante o curso de música, abrangendo diferentes gêneros musicais. Conforme já comentado no item 2, a guitarra é o meu instrumento principal e por isso usei para compor a maioria das músicas que foram concebidas através da criação, *riffs* e arranjos para guitarra. O álbum produzido é formado por cinco canções e seis músicas instrumentais, contendo instrumentos acústicos e eletrônicos.

As principais obras fonográficas que foram usadas como referências são: The Mission Bell (2005) e Kingdom Of Comfort (2008) do grupo Delirious?, o álbum You Make Me Brave (2013) e Starlight (2017) do grupo Bethel Music, Histórias e Bicicletas (2014) do grupo Oficina G3, The Joshua Tree do grupo U2. O álbum Mutemath do grupo MUTEMATH foi utilizado como referência da sonoridade final requerida na mixagem e masterização.

A seguir será apresentada uma breve explicação sobre cada composição bem como as escolhas e os recursos usados no processo criativo.

### 4.1 FINAL DE CICLO

Final de Ciclo é uma música que representa um ciclo que completei em minha vida. Terminando a faculdade se encerra um ciclo de conhecimento e de experiência, mas que abre uma janela para novos ciclos de vida. A música começa com efeitos e sintetizador representando a atmosfera de um lugar misterioso. Logo em seguida começa um improviso de bateria para produzir interesse na música com o uso dos tons e pratos. Composta com arranjo para quatro guitarras, os *riffs* foram explorados em diferentes regiões do braço, trabalhando em cima das terças e quintas. Os *delays* foram configurados em cima da referência do The Edge<sup>11</sup>, a palhetada era tocada em semínima, mas a figura do *delay* estava configurada em colcheia pontuada, criando um preenchimento maior com poucas notas tocadas.

---

<sup>11</sup>Guitarrista do grupo de rock U2.

## 4.2 ANGÚSTIA

Esta canção está baseada em uma experiência que vivenciei em certo momento da minha vida - uma angústia em meu interior. A letra retrata sentimentos de uma alma angustiada, repleta de insegurança em não saber o que fazer, em não saber como agir. Questionamentos que surgiam em prosseguir a vida sozinho, porém encontra a esperança em uma pessoa, alguém que salvou sua alma e a libertou para que fosse livre. Nesta canção foram gravadas ao total dez overdubs de guitarra, explorando a diferenciação de timbres com uso de delays, reverb e chorus. A afinação estava em *drop C#*.

A linha melódica dos *backing vocals* foram exploradas adicionando a sétimas, nonas e nona bemol, não contendo muitos saltos, mas ao mesmo tempo mostrando uma sonoridade mais ampla em partes do refrão.

14

Sop. sem Ti eu não con - si - go pros - se - guir.

C. sem Ti eu não con - si - go pros - se - guir.

Ten. so-ou - vir sem Ti eu não con - si - go pros - se - guir.

Bax. sem Ti eu não con - si - go pros - se - guir.

Dm7 Eb9 Eb/Bb Am-9 Dm7

Figura 8 – “Backing vocal Angústia”

Foi adicionado o efeito de distorção e ruídos nos sintetizadores e *pads* que são executados no início e no final da canção para transmitir uma sensação de angústia interior. A estrutura foi dividida em 4 sessões e segue a seguinte ordem: A - A' - B - A - A' - B - C conforme a tabela abaixo.

Tabela 4 – Harmonia de Angústia

Sistema de Cifra	Sessão A			
<b>Cordal</b>	Dm7	C	G/B	Bb9
<b>Gradual</b>	i <sup>7</sup>	VII	IV <sup>6</sup>	VI
<b>Funcional</b>	T	D	S <sup>3</sup>	S
Sistema de Cifra	Sessão A'			
<b>Cordal</b>	Dm7	F6/C	Bb	C
<b>Gradual</b>	i <sup>7</sup>	V <sup>6</sup>	IV	VII
<b>Funcional</b>	T	D <sup>6</sup>	S	D

Sistema de Cifra	Sessão B			
<b>Cordal</b>	Dm7	F6/C	G/B	Bb9
<b>Gradual</b>	i <sup>7</sup>	V <sup>6</sup>	IV <sup>6</sup>	VI
<b>Funcional</b>	T	D <sup>6</sup>	S <sup>3</sup>	S

Sistema de Cifra	Sessão C			
<b>Cordal</b>	Dm7	Gm	Bb	A
<b>Gradual</b>	i <sup>7</sup>	iv	VI	III
<b>Funcional</b>	T	Ta	S	D

### 4.3 NOME SOBRE TODO NOME

Nome Sobre Todo Nome é a primeira parte de um conjunto de três peças. Esta é a obra que dediquei mais tempo para compô-la, por conter arranjo para trio de madeiras (flauta, oboé e fagote), quarteto de cordas (violino, viola, cello e contrabaixo) e coral a quatro vozes (soprano, alto, tenor e baixo). Foram adicionados instrumentos de uma banda de rock (bateria, baixo, piano e guitarras), para que houvesse uma mistura entre os instrumentos sinfônicos e populares. A peça está dividida em cinco sessões:

### 4.3.1 Seção A

São expostos todos os instrumentos sinfônicos, mas a peça começa com o oboé mostrando o primeiro tema entre o primeiro e o quarto compasso.

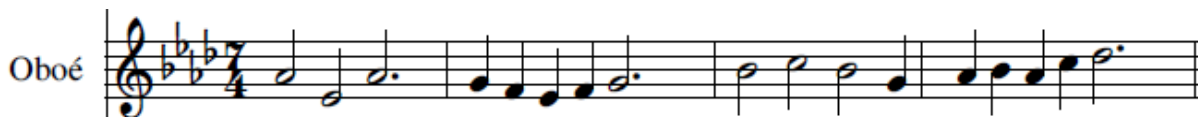


Figura 9 – Introdução composta para Oboé.

A harmonia é composta em cima das medianas cromáticas que são tocadas em 7/4.

Figura 10 – Medianas cromáticas NSTD.

Logo em seguida, entre o quinto e oitavo compasso, a flauta desenvolve uma frase, e o fagote dá continuidade, criando uma relação de pergunta e resposta.

Figura 11 – “Frase das madeiras”

### 4.3.2 Seção B e C

A segunda sessão começa no compasso 37 em que a fórmula de compasso é transformada de 7/4 para 4/4 para que os instrumentos de banda de rock sejam introduzidos na fórmula de compasso habitual do gênero musical, padrão que será desconstruído na sessão C.

O tom é transposto de lá bemol para Mi maior, a harmonia é repetida oito vezes e é constituída por quatro acordes: C#, A/C#, E, B/D# sendo o acorde de C# a dominante secundária de F#m. A fórmula de compasso 7/4 é retomada na terceira sessão com os seguintes acordes: A6/C#, E9/G#, B13/D#, B. Duas guitarras são adicionadas formando um arranjo em duas vozes com o mesmo desenho melódico.

Figura 12 – “Contraponto guitarra NSTD”

### 4.3.2 Seção D

Na quarta sessão é introduzido um coral a 4 vozes e a fórmula de compasso retorna para 4/4.

Figura 13 – “Coral NSTD compasso 85”

### 4.3.4 Sessão E

Na quinta e última sessão é retomado o tema principal da sessão A, mas transposto no tom de Mi maior e com os instrumentos de rock introduzidos. Abaixo o exemplo da cadência final com o uso de mediantes cromáticas:

Figura 14 – “Cadencia final NSTD compasso 146”

## 4.4 ETERNO PARA ETERNIDADE

Eterno para Eternidade é a segunda parte da Suíte. A intenção composicional é transmitir a ideia de um som celestial na tentativa de criar um sentimento de eternidade no ouvinte. O Eterno citado no título da música se refere a Jesus Cristo, que, segundo minha crença, é eterno e se compadeceu do ser humano para que todos pudessem participar da eternidade. Quatro passagens bíblicas apresentadas nos trechos abaixo serviram como inspiração de composição:

"Eu asseguro: Quem ouve a minha palavra e crê naquele que me enviou tem a vida eterna e não será condenado, mas já passou da morte para a vida." (João 5:24)

"Ele fez tudo apropriado ao seu tempo. Também pôs no coração do homem o anseio pela eternidade; mesmo assim ele não consegue compreender inteiramente o que Deus fez." (Eclesiastes 3:11)

"Louvado seja o Senhor, o Deus de Israel, de eternidade a eternidade! Amém e amém!" (Salmos 41:13)

"Jesus Cristo é o mesmo, ontem, hoje e para sempre." (Hebreus 13:8)

Foram utilizados quatro pads com características distintas criando camadas que somassem uma com a outra.

Pad 1: Kontakt Library – VOCALISE – Gravity Pack 02 / Alone In The Dark. (figura 15)

Pad 2: Kontakt Library – VOCALISE – Gravity Pack 02 / Angelification.

Pad 3: Kontakt Library – VOCALISE – Gravity Pack 02 / A Phrase MV Sus (Carla Nelly).

Pad 4: Kontakt Library – CYBORG / Sedated Atmosphere.



Figura 15 – “Vocalise – Gravity Pack 02”

## 4.5 GLÓRIA E MAJESTADE

Esta composição foi criada com objetivo de avançar no discurso musical sem a repetição das sessões. Sendo a terceira parte da Suíte, a música foi composta para representar a Glória e Majestade de Deus, como continuação da faixa anterior (Eterno para Eternidade), a música começa com a exposição de *pads* com a intenção composicional de remeter a uma atmosfera celestial. Em seguida o piano expõe o tema em 10/4 enquanto a bateria realiza o *groove* em 4/4 + 4/4 + 2/4.

Figura 16 – “Glória e Majestade 10/4”

No compasso 13 a fórmula do compasso muda para 4/4 e o segundo tema é apresentado pela guitarra. Após isso há um improviso de guitarra em cima de duas sequências analisadas nas tabelas a seguir:

**Tabela 5 – Sequências Glória e Majestade**

Sistema de Cifra	Análise da 1º sequência - Glória e Majestade							
<b>Cordal</b>	C9	F9	Am7(11)	G11	F9	Am7(11)	G11	Em7(11)
<b>Gradual</b>	♭	IV <sup>9</sup>	vi <sup>7+11</sup>	V <sup>11</sup>	IV <sup>11</sup>	vi <sup>7+11</sup>	V <sup>11</sup>	iii <sup>7+11</sup>
<b>Funcional</b>	T	S	Sr <sup>7+11</sup>	D	S	Sr <sup>7+11</sup>	D	Ta

Sistema de Cifra	Análise da 2º sequência - Glória e Majestade							
<b>Cordal</b>	Em7(11)	Dm7(11)	C7M(11)	Bm7(5b)	E7-9	Am7(11)	Gm7(11)	
<b>Gradual</b>	iii <sup>7+11</sup>	ii <sup>7+11</sup>	I <sup>7M+11</sup>	vii <sup>o</sup>	iii <sup>7+9</sup>	vi <sup>7+11</sup>	V <sup>7+11</sup>	
<b>Funcional</b>	Ta	Sr	T <sup>7M</sup>	D	Ta	Sr <sup>7+11</sup>	D7	
Sistema de Cifra								
<b>Cordal</b>	F7M(11)	Em7(11)	Dm7(11)	C7M(11)	Bm7(5b)	E7-9		
<b>Gradual</b>	IV	iii <sup>7+11</sup>	ii <sup>7+11</sup>	I <sup>7M+11</sup>	vii <sup>o</sup>	iii <sup>7</sup>		
<b>Funcional</b>	S	Ta	Sr	T <sup>7M</sup>	D	Ta		

A partir do compasso 61 há uma convenção feita pelo piano e a guitarra seguida pelo quinteto de cordas. A convenção é feita junto com viradas da bateria e acordes graves da guitarra com a intenção de evidenciar a convenção, o momento mais forte



da música. Após isso há outro improviso de guitarra explorando a escala menor melódica.

Figura 17 – “Convenção Glória e Majestade”

#### 4.6 NA TRILHA COM ELE

Esta canção foi composta em parceria com o letrista Leandro Lemes, ele escreveu a letra e eu compus a música. Na Trilha com Ele conta a história de uma pessoa que buscou e andou em todos os lugares para encontrar satisfação para sua vida ou razão para viver, mas só encontrou quando conheceu Jesus e começou a trilhar um caminho com Ele. Devido à letra tratar de várias situações que a pessoa passa na vida, tentei explorar isso na harmonia, mudando três vezes de tom até chegar na parte em que ele conhece Jesus e assim estabilizando a harmonia em um tom determinado. Foi utilizado em diversas vezes dominantes secundárias, inversões de acordes e empréstimo modal, como o exemplo abaixo mostrando o D7M que pertence ao V grau do modo lídio.

Figura 18 – “Empréstimo Modal – Na Trilha com Ele”

## 4.7 CAIAM ÀS MÁSCARAS

A letra foi composta por minha amiga Bárbara Schumacher e teve participação na gravação de Michel da Luz, cantor que tem se destacado no gênero de rock progressivo no meio Gospel. Caiam As Máscaras é uma canção inspirada no grupo de *rock* Gospel Oficina G3 que possui uma sonoridade mais pesada do que as bandas de Rock gospel em geral com a combinação dos estilos *Hard Rock* e *Metalcore*. Procurei explorar o uso de sintetizadores criando uma mistura entre instrumentos típicos do gênero de *rock* e instrumentos eletrônicos. Nesta canção e na música seguinte (Esperança), as guitarras foram afinadas em *Drop C*, a mais grave afinação das guitarras do CD, utilizando a guitarra Epiphone Les Paul Standard que possui dois captadores *Humbucker*, que devido as circunstâncias de uma afinação grave e com o uso distorção teve melhor sonoridade do que a Fender Telecaster que possui captadores *single coil*.

Primeiramente, o *riff* 1 da guitarra foi composto baseado na escala Cigana Maior junto com a escala do modo grego Frígio:



Figura 19 – “Escala Maior Cigana”

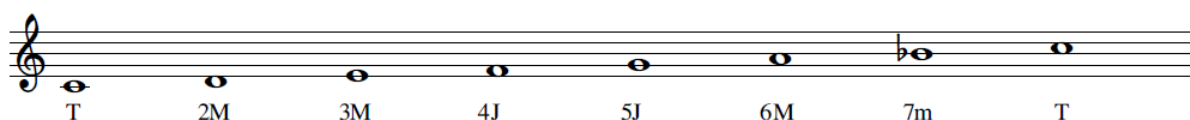


Figura 20 – “Escala Modo Mixolídio”

Utilizei a escala do modo Mixolídio e o terceiro grau da escala maior Cigana, alterando o terceiro grau com intervalo de terça maior em relação a tônica, ou segunda maior em relação ao segundo grau, forma-se a escala com T – 2m – 3M – 4J – 5J – 6m – 7m. Com afinação em *Drop C*, ou seja, a sexta corda da guitarra afinada em C, formando uma sonoridade grave, condizente com a identidade sonora de mais peso e agressiva que buscava na música.



Figura 21 – “Riff 1 Caiam As Máscaras”

O segundo Riff de guitarra, que é tocado no refrão da música, foi construído em cima de uma melodia, mas que incorporasse junto a harmonia, por este motivo utilizei apenas acordes com quinta (Tônica e quinta). Com um ritmo mais rápido devido às semicolcheias e, para que não começasse sempre no tempo forte, nos compassos dois, quatro, seis e oito, a frase se inicia na metade do primeiro tempo, retirando assim o sentido de sempre estar no tempo forte.

Figura 22 – “Riff 2 Caiam As Máscaras”

#### 4.8 Esperança

Esperança é a oitava faixa do disco e a menor em duração. Nesta música, composta apenas para guitarra elétrica, foram gravadas cinco *overdubs* com guitarras Fender Telecaster e Epiphone Les Paul. Para tentar representar o crescimento da esperança foram utilizadas mudanças de fórmula de compasso conforme pode ser observado na figura 25.

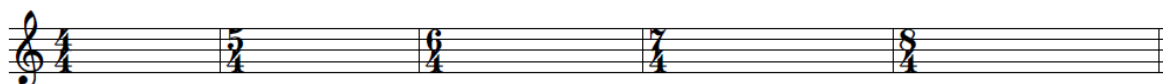


Figura 23 – “Mudanças de compasso Esperança”

O ímpeto composicional para esta música provém do seguinte trecho bíblico :

*“Que o Deus da esperança os encha de toda alegria e paz, por sua confiança nele, para que vocês transbordem de esperança, pelo poder do Espírito Santo.” (Romanos 15:13)*

#### 4.9 DESPERTA

A canção Desperta (3.9) e Ele Reina (3.10) foram compostas para exemplificar o canto congregacional que consiste em uma canção com poucos versos que se repetem várias vezes, para que assim a congregação possa cantar em unidade. Conforme pode ser observado na tabela 5, a harmonia está em Sol Maior e foi composta apenas por 5 acordes diferentes que se repetem e se intercalam algumas vezes. No princípio as sessões A B, C e D eram três músicas distintas. Porém como as letras versam sobre o mesmo tema escolhi unir as sessões e aprimorar o processo de arranjo.

**Tabela 6 – Harmonia da canção Desperta**

<b>Sistema de Cifra</b>	<b>Parte A e B</b>			
<b>Cordal</b>	C	Am7	Em7	D
<b>Gradual</b>	IV	ii <sup>7</sup>	vi <sup>7</sup>	V
<b>Funcional</b>	S	Sr <sup>7</sup>	Tr <sup>7</sup>	D

<b>Sistema de Cifra</b>	<b>Parte C</b>			
<b>Cordal</b>	C	C	Em7	Em7
<b>Gradual</b>	IV	IV	vi <sup>7</sup>	vi <sup>7</sup>
<b>Funcional</b>	S	S	Tr <sup>7</sup>	Tr <sup>7</sup>

<b>Sistema de Cifra</b>	<b>Parte D</b>			
<b>Cordal</b>	C	C	G/B	D
<b>Gradual</b>	IV	IV	♯ <sup>6</sup>	V
<b>Funcional</b>	S	S	T <sub>3</sub>	D

#### 4.10 ELE REINA

No início de 2017, esta canção foi originalmente composta para voz e violão sem utilizar harmonia expandida, apenas acordes com fundamental, terça e quinta. Porém, para o registro desta música mudei de ideia e criei um arranjo com harmonia expandida e também outra versão introduzindo um quarteto de cordas (arranjo disponível em anexo – pag 97). A tabela 6 apresenta a harmonia utilizada na versão final da canção Ele Reina.

**Tabela 7 – Harmonia da canção Ele Reina**

Sistema de Cifra	Parte A		
Cordal	Bb7M	F6	Gm7
Gradual	I <sup>7</sup>	V <sup>6</sup>	vi <sup>7</sup>
Funcional	T <sup>7</sup>	D <sup>6</sup>	Tr <sup>7</sup>

Sistema de Cifra	Parte B		
Cordal	Eb7M	Fsus4	Gm7
Gradual	IV <sup>7</sup>	V <sup>4</sup>	vi <sup>7</sup>
Funcional	IV <sup>7</sup>	D <sup>6</sup>	Tr <sup>7</sup>

Sistema de Cifra	Parte C		
Cordal	Eb7M	F	Gm7
Gradual	IV <sup>7</sup>	V	vi <sup>7</sup>
Funcional	S <sup>7</sup>	D <sup>6</sup>	Tr <sup>7</sup>

Sistema de Cifra	Parte D					
Cordal	Eb	F	Gm7	Cm7	Bb	F/A
Gradual	IV	V	vi <sup>7</sup>	ii <sup>7</sup>	I	V <sup>6</sup>
Funcional	S	D	Tr <sup>7</sup>	Sr <sup>7</sup>	T	D <sub>3</sub>

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final do processo de produção deste álbum fonográfico são necessárias algumas considerações sobre o processo criativo e as escolhas realizadas ao longo do período de produção e registro das músicas.

A etapa de pré-produção e composição dos arranjos foram muito importantes para meu crescimento e conseqüentemente minha formação como músico devido ao fato de revisar e ampliar constantemente o conteúdo aprendido durante o curso. Toda esta busca por materiais e fundamentos do início do curso fez-me perceber o quanto evoluí durante estes cinco anos de estudos.

Em minha percepção, a sonoridade das guitarras ficou próxima das referências que tinha em mente, a bateria foi o instrumento mais dificultoso para se aproximar da referência, mas ao fim se aproximou. Com as gravações em estúdio onde qualquer precipitação ou erro é perceptível, notei que há muito para se estudar ainda, seja dos instrumentos em que toquei e também da voz que alguns casos faltam expressão ou intenção certa para transmitir a mensagem da letra.

A minha fé em Deus me ajudou muito nas diversas etapas desta produção. Pela quantidade de composições selecionadas para esse trabalho, em certos momentos de dificuldade, pensei que não haveria tempo para a conclusão de todas elas. Contudo a mensagem que gostaria de transmitir através da letra e da música em minhas composições me deu forças para prosseguir e finalizar o trabalho: a minha essência que está fundamentada na fé em Deus.

Houve muita dificuldade no processo de mixagem para encontrar a sonoridade segundo as minhas referências musicais. Apesar de todos os obstáculos, encontrei a sonoridade que gostaria, porém irei trabalhar a mixagem posteriormente com mais tempo e isto também servirá como fundamento para o futuro como comparação e evolução para as próximas produções fonográficas.

Tenho a intenção de futuramente lançar este álbum e divulgar as composições fisicamente e em mídias sociais. A experiência adquirida durante o processo de produção deste CD resultou em muitas ideias para próximas canções, músicas e discos já visando uma nova produção com canções próprias.

## 6. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

DELIRIOUS, e DARLENE ZCHECH Cantarei Teu Amor Pra Sempre - Brasil: Luz às Nações, 2007.

CHEDIAK, Almir. Dicionário de acordes cifrados. Rio de Janeiro: Lumiar, 1984.

CHEDIAK, Almir. Harmonia & improvisação. Rio de Janeiro: Lumiar, 1987.

DAMIAN, Jon, and Jonathan Feist. The guitarist's guide to composing and improvising. Boston, MA Milwaukee, Wis: Berklee Press Distributed by H. Leonard Corp, 2001.

FARIA, Nelson. A arte da improvisação. Ed. Lumiar. Rio de Janeiro. 1991.

FARIA, Nelson. KORMAN, Cliff. Inside the Brazilian Rhythm Section. Sher Music Co. 2001.

GUEST, Ian. Arranjo, método prático. 3 v. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

HERRLEIN, Julio. Combinatorial Harmony: Concepts and Techniques for Composing and Improvising. Boston, MA. Mel Bay. 2013.

MATTOS, Fernando. Apostila de Análise Musical III. Porto Alegre, agosto de 2006.

MATTOS, Fernando. Ampliação dos Processos Harmônicos na Música Tonal. Porto Alegre.

MATTOS, Fernando. Prosódia Musical. Porto Alegre.

STETINA, Troy. Speed Mechanics for Lead Guitar. Wisconsin, WI Milwaukee, Wisconsin Conservatory of Music Distributed by H. Leonard Corp, 1990.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS

LUTERANO JOREV, ano 41, outubro 2012 - N° 755 p. 8.

McCUTCHAN, Robert Guy Abingdon-Cokesbury Press – Nova Iorque, edição de 1943, p. 177.

## 7. DISCOGRAFIA

Para ampliar meu repertório musical concentrei minha escuta nas seguintes músicas que serviram como referência para meu trabalho:

- ANBERLIN. **New Surrender**. Universal Republic Records, 2008.
- AFFIANCE. **The Campaign**. Bullet Tooth, 2012.
- AS I LAY DYING. **Awakened**. Metal Blade Records, 2012.
- AS I LAY DYING. **The Powerless Rise**. Metal Blade Records, 2010.
- AUGUST BURNS RED. **Constellations**. Solid State Records, 2009.
- AUGUST BURNS RED. **Leveler**. Solid State Records, 2011.
- BETHEL MUSIC. **Have It All (Live)**. Bethel Music Records, 2016.
- BETHEL MUSIC. **Starlight (Live)**. Bethel Music Records, 2017.
- BETHEL MUSIC. **You Make Me Brave Live at The Civic**. Bethel Music Records, 2014.
- BETHEL MUSIC. **Be Lifted High**. Bethel Music Records, 2011.
- BLESSTHEFALL. **Awakening**. Fearless Records, 2011.
- DELIRIOUS?. **Glo**. Furious? Records, 2000.
- DELIRIOUS?. **Cutting Edge**. Furious? Records, Sparrow Records, 1997.
- DELIRIOUS?. **World Service**. Furious? Records, 2003.
- DELIRIOUS?. **The Mission Bell**. Furious? Records, 2005.
- DELIRIOUS?. **Kingdom Of Comfort**. Furious? Records, 2008.
- DELIRIOUS?. **Farewell Show - Live In London**. Survivor Records, Furious? Records, 2010.
- EMERY. **The Weak's End**. Tooth & Nail Records, 2004.
- HILLSONG. **This Is Our God**. Hillsong Music Australia, 2008.
- HILLSONG. **No Other Name**. Hillsong, 2014.
- MUTEMATH. **Mutemath**. Teleprompt Records, Warner Bros. Records, 2005.
- MUTEMATH. **Vitals**. Wojtek Records, 2015.
- NEAL, Morse. **Sola Scriptura**. Radiant Records, Metal Blade Records, 2007.
- RED. **End Of Silence**. Essential Records, 2006.



- RED. **Innocence & Instinct**. Essential Records, 2009.
- RED. **Until We Have Faces**. Essential Records, 2011.
- RED. **Of Beauty And Rage**. Essential Records, 2015.
- THE JOY STRINGS. **Well Seasoned**. Regal Zonophone, 1966.
- THE JOY STRINGS. **Carols Around The World**. Regal Zonophone, 1967.
- UNITED, Hillsong. **To The Ends Of The Earth**. Hillsong Music Australia, 2002.
- UNITED, Hillsong. **More Than Life**. Sparrow Records, 2006.
- UNITED, Hillsong. **United We Stand**. Integrity Music, 2006.
- UNITED, Hillsong. **All Of The Above**. Hillsong Music Australia, 2007.
- U2. **The Joshua Tree**. Island Records, 1987.
- U2. **The Unforgettable Fire**. Island Records, 1984.
- U2. **War**. Island Records, 1983.
- U2. **Boy**. Island Records, 1980.
- WOVENWAR. **Wovenwar**. Metal Blade Records, 2014.

## 8.1 Cifra Final de Ciclo

1

### Final de Ciclo

MARCOS WOITOWITZ - Marcos Waitowitz

TOM= Em | BPM= 120

Em D C G D D

Em D C G D D

Am Em G D 2x

Em D C G D D 2x

Am Em C G/B

Bb F/A Ab Eb/C

Bb F/A Eb F

G A C G

Em D C G D D

## 8.2 Cifra Angústia

2

### Angústia

MARCOS WOITOWITZ - Marcos Woitowitz

TOM= Cm | BPM= 107

Dm7 F6/C  
 Perdido estava em meus pensamentos  
 G/B Bb9  
 Certo ou errado, qual é o meu caminho?  
 Dm7 F6/C  
 Cercado estou pela insegurança  
 Bb C  
 O que fazer? O que dizer?

Gm7 Bb9  
 Em minha angustia eu clamo a Ti  
 Dm7 Dm7 C/E F Gm F/A  
 Meu libertador, meu salvador  
 Bb Gm7  
 A Tua voz preciso ouvir  
 Dm7 D#  
 Sem ti eu não consigo prosseguir

As vezes tento desistir  
 Jogando fora tudo que conquistei  
 Mas lá do alto vem o meu socorro  
 Trazendo a esperança de volta

Salva-me dessa angustia  
 (Minha alma canta)

## 8.3 Arranjo Vocal Angústia

## Angústia (Arranjo Vocal)

Marcos Weitowitz

Marcos Weitowitz

♩ = 107

S

C

T

B

per - di-do\_es-ta - va - em meus pen - sa - men - tos cer-to\_ou er - ra - do qual é\_o

4

S

C

T

B

meu ca - mi - nho cer-ca-do\_estou pe-la\_in - se - gu - ran - ça o que fa-zer? o



16  $E\flat/B\flat$  Am-9 Dm7

S — go pros - se - guir.

C — go pros - se - guir.

T — go pros - se - guir. — As ve-zes ten - to de - sis - tir — jo -

B — go pros - se - guir.

20

S

C

T gan-do fo-ra tu-do o-que con - quis - tei mas lá do al - to vem — o meu so - cor - ro

B

24

S meuli-

C meuli-

T tra-zendo a es-pe-ran — ça de volta em mi-nha grá-tia eu cla — mo a - Ti — meuli-

B meuli-

28

S  
ber - ta - dor\_ meu sal - va - dor\_ sem

C  
ber - ta - dor\_ meu sal - va - dor\_ sem

T  
ber - ta - dor\_ meu sal - va - dor\_ a Tu - a voz\_ pre - ci - so - ou - vir sem

B  
ber - ta - dor\_ meu sal - va - dor\_ sem

32

S  
Ti eu não con - si - go pros - se - guir.

C  
Ti eu não con - si - go pros - se - guir.

T  
Ti eu não con - si - go pros - se - guir.

B  
Ti eu não con - si - go pros - se - guir.

## 8.4 Partitura Nome Sobre Todo Nome

## Nome Sobre Todo Nome

Marcos Weitowitz

$\text{♩} = 175$

Flauta

Oboé

Fagote

Violino

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

Piano

Guitarra elétrica

Guitarra elétrica

Baixo elétrico

Bateria

Chords:  $A\flat$ ,  $C$ ,  $E\flat 9$ ,  $D\flat 6(9)$ ,  $A\flat$



Musical score for page 49, featuring various instruments and a piano accompaniment. The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The instruments listed are:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Fgt. (Fagott)
- Vln. (Violin)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabbasso)
- Sop. (Soprano)
- C. (Contralto)
- Ten. (Tenore)
- Bax. (Bassista)
- Pno. (Pianoforte)
- Gui. El. (Ghiaccio Elettrico)
- B. El. (Basso Elettrico)
- Bat. (Batteria)

The piano accompaniment includes the following chord symbols:

- Cm
- E $\flat$ 9
- G $^{\circ}$
- D $\flat$ 6(9)
- Fm7
- E $\flat$ /G

Musical score for page 50, featuring various instruments and a piano accompaniment. The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fgt.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Cello (Vc.), Contrabass (Cb.), Soprano (Sop.), Alto (C.), Tenor (Ten.), Bass (Bax.), Piano (Pno.), and Percussion (Gui. El., B. El., Bat.).

The score is divided into four measures. The first measure shows the Flute playing a melodic line, the Oboe playing a sustained note, and the Bassoon playing a rhythmic pattern. The Violin, Viola, Cello, and Contrabass are playing sustained notes. The Piano accompaniment features a triplet in the right hand and a sustained note in the left hand. The second measure continues the melodic lines, with the Flute playing a more active line. The third measure shows the Flute playing a melodic line, the Oboe playing a sustained note, and the Bassoon playing a rhythmic pattern. The Violin, Viola, Cello, and Contrabass are playing sustained notes. The Piano accompaniment features a sustained note in the right hand and a sustained note in the left hand. The fourth measure shows the Flute playing a melodic line, the Oboe playing a sustained note, and the Bassoon playing a rhythmic pattern. The Violin, Viola, Cello, and Contrabass are playing sustained notes. The Piano accompaniment features a sustained note in the right hand and a sustained note in the left hand.

The piano accompaniment includes the following chord changes:  $D\flat 9 / A\flat$ ,  $A^\circ$ ,  $B\flat m7$ ,  $G^\circ$ ,  $D\flat 7M$ ,  $E\flat 7$ , and  $A\flat$ .

14

Fl.

Ob.

Fgt.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Sop.

C.

Ten.

Bax.

Pno

Gui. El.

Gui. El.

B. El.

Bat.

*mf* *cresc.* *f*

*mf* *cresc.* *f*

*mf* *cresc.* *f*

C E $\flat$ 9 D $\flat$ 6(9) A $\flat$  C A $\flat$  $^{\circ}$

Musical score for page 52, measures 19-24. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fgt), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Cello (Vc.), Double Bass (Cb.), Soprano (Sop.), Alto (C.), Tenor (Ten.), Bass (Bax.), and Piano (Pno.).  
 - Flute (Fl.): Rest in measures 19-24.  
 - Oboe (Ob.): Measures 19-24 with notes and rests.  
 - Bassoon (Fgt): Measures 19-24 with notes and rests.  
 - Violin (Vln.): Measures 19-24 with notes and rests, including a triplet in measure 19.  
 - Viola (Vla.): Measures 19-24 with notes and rests, dynamic marking *mf* in measure 23.  
 - Cello (Vc.): Measures 19-24 with notes and rests, dynamic marking *mf* in measure 23.  
 - Double Bass (Cb.): Measures 19-24 with notes and rests, dynamic marking *mf* in measure 23.  
 - Soprano (Sop.): Rest in measures 19-24.  
 - Alto (C.): Rest in measures 19-24.  
 - Tenor (Ten.): Rest in measures 19-24.  
 - Bass (Bax.): Rest in measures 19-24.  
 - Piano (Pno.): Measures 19-24 with chords and rests. Chord symbols: Eb9, D♭6(9), Eb9, D♭6(9). Dynamic marking *mf* in measure 23.  
 - Gui. El. (Electric Guitar): Rest in measures 19-24.  
 - B. El. (Electric Bass): Rest in measures 19-24.  
 - Bat. (Drums): Rest in measures 19-24.

24  
Fl. *24* *8* *4*

24  
Ob. *24* *8* *4*

24  
Fgt. *24* *8* *4*

24  
Vln. *24* *8* *4*

24  
Vla. *24* *8* *4*

24  
Vc. *24* *8* *4*

24  
Cb. *24* *8* *4*

24  
Sop. *24* *8* *4*

24  
C. *24* *8* *4*

24  
Ten. *24* *8* *4*

24  
Bax. *24* *8* *4*

24  
Pno. *24* *8* *4*

24  
Gui. El. *24* *8* *4*

24  
Gui. El. *24* *8* *4*

24  
B. El. *24* *8* *4*

24  
Bat. *24* *8* *4*

8

*f*

*f*

27  
Fl.  $\text{F}\sharp 9(11)$   $\text{C}\sharp 13$   $\text{C}\sharp 7$   $\text{Bm}7$   $\text{D}\sharp\text{m}7(9)$

27  
Ob.

27  
Fgt

27  
Vln.

27  
Vla

27  
Vc.

27  
Cb.

27  
Sop.

27  
C.

27  
Ten.

27  
Bax.

27  
Pno

27  
Gui. El.

27  
Gui. El.

27  
B. El.

27  
Bat

The musical score on page 55 is a full orchestral score with the following parts and details:

- Fl. (Flute):** Part 1, measure 30.
- Ob. (Oboe):** Part 1, measure 30.
- Fgt (Bassoon):** Part 1, measure 30.
- Vln. (Violin):** Part 1, measure 30. Includes a triplet of eighth notes.
- Vla. (Viola):** Part 1, measure 30.
- Vc. (Violoncello):** Part 1, measure 30.
- Cb. (Contrabass):** Part 1, measure 30.
- Sop. (Soprano):** Part 1, measure 30.
- C. (Clarinet):** Part 1, measure 30.
- Ten. (Tenor):** Part 1, measure 30.
- Bax. (Bass):** Part 1, measure 30.
- Pno (Piano):** Part 1, measure 30. Includes chord symbols: G#m7(9), C#7(9), F#7M, F#9(11), C#9(13), Bm7, D.
- Gui. El. (Guitar):** Part 1, measure 30.
- Gui. El. (Guitar):** Part 2, measure 30.
- B. El. (Bass):** Part 1, measure 30.
- Bat. (Bass Drum):** Part 1, measure 30.

Musical score for page 56, measures 35-39. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fgt), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Cello (Vc.), Double Bass (Cb.), Soprano (Sop.), Contralto (C.), Tenor (Ten.), Bass (Bax.), Piano (Pno.), and various woodwinds (Gui. El., B. El., Bat.). The piano part features chords labeled C# and A/C#.



40  
Fl.

40  
Ob.

40  
Fgt

40  
Vln.

40  
Vla.

40  
Vc.

40  
Cb.

40  
Sop.

40  
C.

40  
Ten.

40  
Bax.

40  
Pno

40  
Gui. El.

40  
Gui. El.

40  
B. El.

40  
Bat

E B/D#

45  
Fl.

45  
Ob.

45  
Fgt.

45  
Vln. *mf*

45  
Vla.

45  
Vc.

45  
Cb.

45  
Sop.

45  
C.

45  
Ten.

45  
Bax.

45  
Pno.  $C\#$   $A/C\#$   $E$

45  
Gui. El.

45  
Gui. El.

45  
B. El.

45  
Bat.

50  
Fl.

50  
Ob.

50  
Fgt

50  
Vln.

50  
Vla.

50  
Vc.

50  
Cb.

50  
Sop.

50  
C.

50  
Ten.

50  
Bax.

50  
Pno

50  
Gui. El.

50  
Gui. El.

50  
B. El.

50  
Bat.

$f$

$f$

$f$

B/D#

C#

55  
Fl.

55  
Ob.

55  
Fgt.

55  
Vln.

55  
Vla.

55  
Vc.

55  
Cb.

55  
Sop.

55  
C.

55  
Ten.

55  
Bax.

55  
Pno

55  
Gui. El.

55  
Gui. El.

55  
B. El.

55  
Bat.

55  
8

A/C# E B/D#

60  
Fl.

60  
Ob.

60  
Fgt

60  
Vln.

60  
Vla.

60  
Vc.

60  
Cb.

60  
Sop.

60  
C.

60  
Ten.

60  
Bax.

60  
Pno

60  
Gui. El.

60  
Gui. El.

60  
B. El.

60  
Bat.

C#

A/C#

65  
Fl.

65  
Ob.

65  
Fgt

65  
Vln.

65  
Vla

65  
Vc.

65  
Cb.

65  
Sop.

65  
C.

65  
Ten.

65  
Bax.

65  
Pno

65  
Gui. El.

65  
Gui. El.

65  
B. El.

65  
Bat.

E

B/D<sub>4</sub>

2017

15

69  
Fl.

69  
Ob.

69  
Fgt

69  
Vln.

69  
Vla

69  
Vc.

69  
Cb.

69  
Sop.

69  
C.

69  
Ten.

69  
Bax.

69  
Pno

69  
Gui. El.

69  
Gui. El.

69  
B. El.

69  
Bat

69  
A6/C#

69  
E9/G#

69  
B6/D#

69  
B

73  
Fl.

73  
Ob.

73  
Fgt

73  
Vln.

73  
Vla

73  
Vc.

73  
Cb.

73  
Sop.

73  
C.

73  
Ten.

73  
Bax.

73  
Pno

73  
Gui. El.

73  
Gui. El.

73  
B. El.

73  
Bat.

A6/C#

E9/G#



75  
Fl.

75  
Ob.

75  
Fgt

75  
Vln.

75  
Vla

75  
Vc.

75  
Cb.

75  
Sop.

75  
C.

75  
Ten.

75  
Bax.

75  
Pno

75  
Gui. El.

75  
Gui. El.

75  
B. El.

75  
Bat

B6/D#

B

77  
Fl.

77  
Ob.

77  
Fgt

77  
Vln.

77  
Vla

77  
Vc.

77  
Cb.

77  
Sop.

77  
C.

77  
Ten.

77  
Bax.

77  
A6/C# E9/G#  
Pno

77  
Gui. El.

77  
Gui. El.

77  
B. El.

77  
Bat.

79  
Fl.

79  
Ob.

79  
Fgt

79  
Vln.

79  
Vla

79  
Vc.

79  
Cb.

79  
Sop.

79  
C.

79  
Ten.

79  
Bax.

79  
Pno

79  
Gui. El.

79  
Gui. El.

79  
B. El.

79  
Bat.

B13/D#

B

81  
Fl.

81  
Ob.

81  
Fgt

81  
Vln.

81  
Vla

81  
Vc.

81  
Cb.

81  
Sop.

81  
C.

81  
Ten.

81  
Bax.

81  
Pno

81  
Gui. El.

81  
Gui. El.

81  
B. El.

81  
Bat.

81 A6/C#

81 E9/G#

83  
Fl.

83  
Ob.

83  
Fgt

83  
Vln.

83  
Vla

83  
Vc.

83  
Cb.

83  
Sop.

83  
C.

83  
Ten.

83  
Bax.

83  
Pno

83  
Gui. El.

83  
Gui. El.

83  
B. El.

83  
Bat.

B13/D#

B

85

Fl.

85

Ob.

85

Fgt.

85

Vln.

85

Vla.

85

Vc.

85

Cb.

85

Sop.

85

No - me So - bre To - do No

C.

85

No - me So - bre To - do No

Ten.

85

No - me So - bre To - do No

Bax.

85

ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô ô

85

A9 B(9)13 C#m7(9)

Pno.

85

Gui. El.

85

Gui. El.

85

B. El.

85

Bat.

91

Fl.

Ob.

Fgt

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Sop.

C.

Ten.

Bax.

Pno

Gui. El.

Gui. El.

B. El.

Bat.

me No - me, So - bre To - do

me No - me, So - bre To - do

me No - me, So - bre To - do

Ó Ó Ó Ó No - me, So - bre To - do

G#m7(9) A9 B(9)13

97  
Fl.

97  
Ob.

97  
Fgt.

97  
Vln.

97  
Vla.

97  
Vc.

97  
Cb.

97  
Sop.   
No me Je sus

97  
C.   
No me No me

97  
Ten.   
No me Je sus

97  
Bax.   
No me No me

97  
Pno.   
C#m7(9) G#m7(9) A9

97  
Gui. El.

97  
Gui. El.

97  
B. El.

97  
Bat.



103

Fl.

Ob.

Fgt.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Sop.

C.

Ten.

Bax.

Pno

Gui. El.

Gui. El.

B. El.

Bat.

Je - sus Je - sus Je - sus

So - bre To - do No - me No -

B(9)13 C#m7(9) G#m7(9) A9

110

Fl.

Ob.

Fgt.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Sop.

C.

Ten.

Bax.

Pno.

Gui. El.

Gui. El.

B. El.

Bat.

sus Je sus Je sus

me So - bre To - do No Me

sus Je sus Je sus

me So - bre To - do No me

B(9)13 C#m7(9) G#m7(9)

177

Fl.

Ob.

Fgt.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Sop.

C.

Ten.

Bax.

Pno

Gui. El.

Gui. El.

B. El.

Bat.

A9

B9(13)

C#m7(9)

Detailed description of the musical score: This page contains measures 17 through 22 of a musical score. The score is written for a large ensemble. The woodwind section (Flute, Oboe, Bassoon) and vocalists (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) have rests in all measures. The string section (Violin, Viola, Cello, Double Bass) has melodic lines with long slurs. The Piano part features block chords corresponding to the chord changes: A9, B9(13), and C#m7(9). The Percussion section includes two Electric Guitars, a Bass Electric Guitar, and a Drum set, all with rhythmic patterns.

123  
Fl.

23  
Ob.

23  
Fgt

23  
Vln.

23  
Vla.

23  
Vc.

23  
Cb.

23  
Sop.

23  
C.

23  
Ten.

23  
Bax.

23  
Pno

23  
Gui. El.

23  
Gui. El.

23  
B. El.

23  
Bat.

G#m7                      A9                      F#m7

Detailed description of the musical score: The score is for measures 123 to 128. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The flute, oboe, and bassoon parts are mostly rests. The violin and viola parts play a melodic line with slurs. The cello and double bass parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) are mostly rests. The piano part features chords G#m7, A9, and F#m7. The guitar and electric guitar parts are mostly rests. The bass electric guitar part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The drum part features a complex rhythmic pattern with snare, hi-hat, and bass drum.

129

Fl.

Ob.

Fgt

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Sop.

C.

Ten.

Bax.

Pno

Gui. El.

Gui. El.

B. El.

Bat.

C#m7(9)

B

A9

30

2017

135

Fl.

Ob.

Fgt

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Sop.

C.

Ten.

Bax.

Pno

Gui. El.

Gui. El.

B. El.

Bat.

35

8

F#m7

C#m7(9)

B/D#

141

Fl.

Ob.

Fgt.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Sop.

C.

Ten.

Bax.

Pno

Gui. El.

Gui. El.

B. El.

Bat.

E G#/D# B9 A6(9) E

32

2017

146

Fl.

Ob.

Fgt.

Vln. *cresc.*

Vla.

Vc.

Cb.

Sop.

C.

Ten.

Bax.

Pno

Gui. El.

Gui. El.

B. El.

Bat.

*G#/D#* *A#b13* *B6* *D#*

*cresc.*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 146 to 149. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fgt.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Cello (Vc.), Double Bass (Cb.), Soprano (Sop.), Clarinet (C.), Tenor (Ten.), Bass (Bax.), Piano (Pno), and Percussion (Gui. El., B. El., Bat.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score begins at measure 146. The Flute part has a rest in measure 146 and then plays a series of eighth notes. The Oboe and Bassoon parts have rests in measure 146 and then play a melodic line. The Violin and Viola parts play a melodic line with a 'cresc.' (crescendo) marking. The Cello and Double Bass parts play a bass line. The Piano part has a 'cresc.' marking and plays a series of chords. The Percussion parts play a rhythmic pattern. The score ends at measure 149.



## 8.5 Glória e Majestade

4

### Glória e Majestade

MARCOS WOITOWITZ - Marcos Woitowitz

TOM= C | BPM= 170

- **Seção A**

Pads

- **Seção B (10/4)**

*GTR2*= fazendo tema. \* drive leve / \*delay curto / \*reverb longo

| C | F | G | F || 2x

- **Seção C (4/4)**

*GTR2*= improvisando. \* drive leve / \*delay curto / \*reverb longo

| C9 | F9 | Am7 | G11 | F9 | Am7 | G11 | Em7(9)|

| Am7(11) | Gm7(11) | F7M(11) | Em7(11) | Dm7(11) | C7M(11) | Bm7(5b) | E7-9 || 2x

- **Seção D**

Pads

- **Seção D**

Piano + Violino

- **Seção D'**

*GTR1*= única nota fazendo convenção junto.

| Am7 | Am7 | F | G# ||

- **Seção D'**

*GTR1*= *power chord* fazendo convenção junto.

*GTR2*= convenção notas do cello. \* drive médio

| Am7 | Am7 | F | G# ||

- **Seção E (2x)**

*GTR1*= *power chord* em mínima

*GTR1*= Solo

| Am7 | G# | C9 | Dm7 | Am7 | G# | C9 | Dm7 ||

## 8.6 Partitura Glória e Majestade

### Gloria E Majestade

Marcos Witowitz

$\text{♩} = 80$

Violino

Violino 2

Viola

Violoncello

Contrabaixo

Piano

Guitarra elétrica

Baixo elétrico

Bateria

The image displays two systems of a musical score. The first system covers measures 1 through 8, and the second system covers measures 8 through 11. The instruments are arranged as follows:

- Vln. (Violin 1):** Treble clef, contains rests in all measures.
- Vln2 (Violin 2):** Treble clef, contains rests in all measures.
- Vla (Viola):** Alto clef, contains rests in all measures.
- Vc. (Violoncello):** Bass clef, contains rests in all measures.
- Cb. (Contrabasso):** Bass clef, contains rests in all measures.
- Pno (Piano):** Grand staff (treble and bass clefs). The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays a sustained chord with a slur.
- Gui. El. (Guitar Electric):** Treble clef, contains rests in all measures.
- B. El. (Bass Electric):** Bass clef, contains a melodic line with slurs and a dynamic marking of *fz* (forzando).
- Bat. (Bateria):** Drum set notation with 'x' marks indicating hits on various drums.

12

Vln.

Vln2

Vla

Vc.

Cb.

Pno.

Gui. El.

B. El.

Bat.

C9 F9 Am7(11) G11 F9 Am7(11) G11 Em7(11)

21

Vln.

Vln2

Vla

Vc.

Cb.

Pno.

Gui. El.

B. El.

Bat.

C9 F9 Am7(11) G11 F9 Am7(11) G11 Em7(11)

29

Vln.  
Vln2  
Vla  
Vc.  
Cb.  
Pno  
Gui. El.  
B. El.  
Bat.

Am7(11) Gm7(11) F7M(11) Em7(11) Dm7(11) C7M(11) Bm7(5b) E7-9 Am7(11) Gm7(11) F7M(11)

♩ = 170

40

Vln.  
Vln2  
Vla  
Vc.  
Cb.  
Pno  
Gui. El.  
B. El.  
Bat.

Em7(11) Dm7(11) C7M(11) Bm7(5b) E7-9 Am7

54

Vln.

Vln2

Vla

Vc.

Cb.

Pno.

Gui. El.

B. El.

Bat.

F G Am7 F G

65

Vln.

Vln2

Vla

Vc.

Cb.

Pno.

Gui. El.

B. El.

Bat.

72

Vln.

Vln2

Vla

Vc.

Cb.

Pno

Gui. El.

B. El.

Bat.

Am

79

Vln.

Vln2

Vla

Vc.

Cb.

Pno

Gui. El.

B. El.

Bat.

G#° C Dm7 Am G#° C

90  $\text{♩} = 160$

Vln. *f* *mf* *p* *mf* *cresc.*

Vln2 *cresc.* *f* *mf* *p* *mf* *cresc.*

Vla *cresc.* *f* *mf* *p* *mf* *cresc.*

Vc. *f* *mf* *p* *mf* *cresc.*

Cb. *f* *mf* *p* *mf* *cresc.*

Pno *Dm7* *f* *mf* *p* *mf* *cresc.*

Gui. El.

B. El.

Bat.

108

Vln. *(cresc.) f* *mf* *f*

Vln2 *(cresc.) f* *mf* *f*

Vla *(cresc.) f* *mf* *f*

Vc. *(cresc.) f* *mf* *f*

Cb. *(cresc.) f* *mf* *f*

Pno

Gui. El.

B. El.

Bat.



## 8.7 Cifra Caiam as Máscaras

## 5 Caiam as Máscaras

MARCOS WOITOWITZ - Bárbara Schumacher, Marcos Woitowitz

BPM= 138

Intro: Fm7 Eb Cm7 Db7M

**Fm7 Eb****Olho no espelho****Cm7****O reflexo distorcido****Db7M(9)****Este não sou eu****Fm7 Eb****Máscaras me cobrem****Cm7****Máscaras me escondem****Db7M(9)****Onde me perdi?**

Fm7

A escuridão encobriu toda verdade

Eb

Em meu coração a mentira se alastrou

Bbm7

Minha Salvação quero encontrar

Db7M(9)

A Resolução

RIFF: C

**Cm7****Eb****A Tua verdade arranca a mentira****Fm7****Ab****Lava o rosto maquiado e embebido na vaidade****Cm7****Eb**

Em ti caem as escamas

Fm7

Os olhos são abertos

Ab

Os corações curados voltam a bater

<b>NEGRITO:</b> MICHEL. NORMAL: MARCOS. <b>VERMELHO:</b> OS DOIS.
---

**Cm**  
**Arranca**  
**Cm**  
 As mascaras que nao revelam quem eu sou  
**Cm**  
**Arranca**  
**Cm**  
 Com Tua luz as trevas que estão em mim

**Cm7**                      **Eb**  
 O esconderijo deixou de ser seguro  
**Fm7**                      **Ab**  
**Meu "eu" esta exposto para ser transformado**  
**Cm7**                      **Eb**  
 Tira as pedras do meu coração, derruba a mascara da perfeição  
**Fm7**                      **Ab**  
 A minha verdade está em Tuas mãos

Interlúdio: Cm7 Bb Ab Cm Ab/C

**Db**                      **Eb**  
 O lugar secreto é minha segurança  
                          **Fm7**    **Eb**  
 É la que eu ouço a tua voz  
**Db**                      **Eb**  
 Encontro a minha identidade  
                          **Fm7**    **Eb**  
 Deixando a mascara cair

**Db**                      **Eb**  
 O lugar secreto é minha segurança  
                          **Fm7**    **Eb**  
 É la que eu ouço a tua voz  
**Db**                      **Eb**  
 Encontro a minha identidade  
                          **Fm7**    **Eb**  
 Deixando a mascara cair

## 8.8 – Lead Sheet da canção Na Trilha Com Ele

Leandro Lemes e Marcos Voitowitz **Na Trilha Com Ele** Marcos Voitowitz

♩ = 65

Ca - mi - nha sem ru - mo e nenhu - ma  
 di - re - ção Sem pas - so cer - to pra on - de con - ti - nu - ar An -  
 dar por be - cos sem sa - í - da ca - mi - nha sem vi - são Foi o má - xi - mo que  
 con - se - gui vi - ver sem vo - cê  
 Ma - pas, ru - mos, G - P - S di - re - ção - do - sol Bo - as Pa - la - vras me en  
 si - nam a con - ti - nu - ar E an - dei no de - ser to sem ru - mo cer -  
 to mas na - da le - vou a me en - con - trar Só me en - con -  
 trei quando a vis - tei Tua pa - la - vra vi - va Só des - can -  
 sei quan - do a - chei meu lu - gar - em Ti Só me en - con

B<sup>6</sup> F<sup>#</sup>/A<sup>#</sup> A<sup>9</sup>(13) C<sup>#</sup>/G<sup>#</sup>

trei quando\_a vis - tei Tua pa - la - vra vi\_ va Só des-can -

B<sup>6</sup> F<sup>#</sup>/A<sup>#</sup> A<sup>9</sup>(13) C<sup>#</sup>/G<sup>#</sup>

sei quando a - chei meu lu - gar - em Ti\_ Só me\_en-con -

B<sup>6</sup> F<sup>#</sup>/A<sup>#</sup> A<sup>9</sup>(13) C<sup>#</sup>/G<sup>#</sup>

trei quando\_a vis - tei Tua pa - la - vra vi va Só des-can -

B<sup>6</sup> F<sup>#</sup>/A<sup>#</sup> A<sup>9</sup>(13) C<sup>#</sup>/G<sup>#</sup>

sei quan-do a - chei meu lu - gar - em Ti\_

## saxofone

B<sup>6</sup> F<sup>#</sup>/A<sup>#</sup> A<sup>9</sup>(13) C<sup>#</sup>/G<sup>#</sup> 4x D<sup>#</sup>m7 G<sup>#</sup>7

Hoje umpas-so de ca-davez tri-

A<sup>#</sup>m7 A7M(13) C<sup>#</sup> D<sup>#</sup>m7 G<sup>#</sup>7

lhan-doo ca - mi - nho com E - le Si-go o ru - mo e a di - reção du -

A<sup>#</sup>m7 A7M(13) C<sup>#</sup>

vin - do\_as pa - la - vras do meu Deus

## 8.9 – Cifra da canção Desperta

9

### Desperta

MARCOS WOITOWITZ - Marcos Woitowitz

TOM= F#m | BPM= 88

D Bm7  
 Aquele que há de vir virá  
 F#m7  
 Todo Joelho se dobrará  
 D Bm7  
 E toda língua confessará  
 F#m7 E  
 Que Ele é o Senhor, Que Ele é o Senhor

D Bm7  
 O Espírito e a noiva dizem vem!  
 F#m7  
 O Espírito e a noiva dizem vem!

D Bm7 F#m7  
 O Espírito e a noiva, o Espírito e a noiva, o Espírito e a noiva dizem vem  
 D Bm7 F#m7 E  
 O Espírito e a noiva, o Espírito e a noiva, o Espírito e a noiva dizem vem

D F#m7  
 Desperta! Tu que dormes!  
 D F#m7  
 Levanta! Olha o que Ele fez!

SOLO= D F#m7

D  
 Toda Terra cantará  
 A/C# E  
 Toda terra adorará o seu nome

## 8.10 – Lead Sheet da canção Ele Reina

**Ele Reina**

Marcos Waitowitz Marcos Waitowitz

$\text{♩} = 77$

Teu no - me é fa - mo - so em to da ter - ra. E - ter - no ma -  
jes - to - so Deus Po - de - ro - so. Teu no - me eco a so - bre to -  
da ter - ra. Rei das na - çoes glo - ri - o - so Deus que rei - na  
Tu - do está fir - ma - do em Ti e Teu do - mí - nio é pa - ra sem - pre. To - da ter - ra a -  
do - ra - rá ao Rei dos Reis e - ter - na - men - te. A - le -  
lu - i - a E - le re - i - na A - le - lu - i - a  
pa - ra sem pre re i - na - rá pa - ra sem pre re i - na - rá A E - le a hon - ra  
a For - ça e o Po - der A E - le se - ja Gló - ri a

## 8.11 Arranjo Coral Ele Reina

## Ele Reina

Marcos Weitowitz

Soprano

A E-le a hon-ra\_\_\_ a for-ça e\_o po-der. A E-le se-ja

Contralto

A E-le a hon-ra\_\_\_ a for-ça e\_o po-der. A E-le se-ja

Tenor

A E-le a hon-ra\_\_\_ a for-ça e\_o po-der A E-le se-ja

Baixo

A E-le a hon-ra\_\_\_ a for-ça e\_o po-der A E-le se-ja

4

Sop.

Gló\_\_\_ ri\_a\_\_\_ A E-le a hon-ra\_\_\_ a for-ça e\_o po-der. A E-le se-ja

C.

Gló\_\_\_ ri\_a\_\_\_ A E-le a hon-ra\_\_\_ a for-ça e\_o po-der. A E-le se-ja

Ten.

Gló\_\_\_ ri\_a\_\_\_ A E-le a hon-ra\_\_\_ a for-ça e\_o po-der A E-le se-ja

Bax.

Gló\_\_\_ ri\_a\_\_\_ A E-le a hon-ra\_\_\_ a for-ça e\_o po-der A E-le se-ja

8

Sop. Gló\_ri\_a\_ A E-le a hon-ra\_ a for-ça e\_o po-der. A E-le se-ja

C. Gló\_ri\_a\_ A E-le a hon-ra\_ a for-ça e\_o po-der. A E-le se-ja

Ten. Gló\_ri\_a\_ A E-le a hon-ra\_ a for-ça e\_o po-der A E-le se-ja

Bax. Gló\_ri\_a\_ A E-le a hon-ra\_ a for-ça e\_o po-der A E-le se-ja

12

Sop. Gló\_ri\_a\_

C. Gló\_ri\_a\_

Ten. Gló\_ri\_a\_

Bax. Gló\_ri\_a\_



## 8.12 Ele Reina (Versão Cordas)

## Ele Reina

Marcos Weitowitz

$\text{♩} = 77$

Violino

Viola

Violoncello

Contrabaixo

*p*

5

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*mf*

9

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

13

Vln. Vla. Vc. Cb.

This system contains measures 13 through 16. The Violin (Vln.) part is silent, indicated by a whole rest in each measure. The Viola (Vla.) part plays a melodic line with a slur over measures 13-15, consisting of quarter notes G3, A3, B3, and C4. The Violoncello (Vc.) part plays a similar melodic line with a slur over measures 13-15, consisting of quarter notes G2, A2, B2, and C3. The Contrabass (Cb.) part plays a single whole note G2 in each measure. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

17

Vln. Vla. Vc. Cb.

This system contains measures 17 through 20. The Violin (Vln.) part has a rhythmic pattern of quarter notes with eighth rests: G4, A4, B4, C5 in measure 17; G4, A4, B4, C5 in measure 18; G4, A4, B4, C5 in measure 19; and a slur over G4, A4, B4, C5 in measure 20. The Viola (Vla.) part is silent, indicated by a whole rest in each measure. The Violoncello (Vc.) part plays a single whole note G2 in each measure. The Contrabass (Cb.) part plays a single whole note G2 in each measure. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

21

Vln. Vla. Vc. Cb.

Pizz.

This system contains measures 21 through 24. The Violin (Vln.) part plays a melodic line with a slur over measures 21-24, consisting of quarter notes G4, A4, B4, and C5. The Viola (Vla.) part plays a rhythmic pattern of eighth notes with a 'Pizz.' (pizzicato) marking above the first measure. The pattern is: G3, A3, B3, C4 in measure 21; G3, A3, B3, C4 in measure 22; G3, A3, B3, C4 in measure 23; and G3, A3, B3, C4 in measure 24. The Violoncello (Vc.) part plays a single whole note G2 in each measure. The Contrabass (Cb.) part plays a single whole note G2 in each measure. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

25

Vln. Vln. Vc. Cb.

This system contains measures 25 through 28. The Violin I part (Vln.) features a melodic line with a long slur over measures 25-26 and another slur over measures 27-28. The Violin II part (Vln.) plays a rhythmic eighth-note pattern. The Violoncello (Vc.) and Contrabasso (Cb.) parts provide harmonic support with sustained notes.

29

Vln. Vln. Vc. Cb.

This system contains measures 29 through 32. The Violin I part (Vln.) continues its melodic line with a slur over measures 29-30. The Violin II part (Vln.) maintains its eighth-note pattern. The Violoncello (Vc.) and Contrabasso (Cb.) parts continue with sustained notes, with the Vc. part showing some movement in the final measure.

33

Vln. Vln. Vc. Cb.

This system contains measures 33 through 36. The Violin I part (Vln.) has a melodic line with a slur over measures 33-34. The Violin II part (Vln.) has a melodic line with a slur over measures 33-34. The Violoncello (Vc.) and Contrabasso (Cb.) parts continue with sustained notes, with the Cb. part showing some movement in the final measure.

37

Vln.

Vla

Vc.

Cb.

41

Vln.

*mf*

Vla

*mf*

Vc.

*mf*

Cb.

*mf*

45

Vln.

Vla

Vc.

Cb.

49

Vln. *f*

Vla *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Detailed description: This system covers measures 49 to 52. The Violin (Vln.) and Viola (Vla.) parts feature melodic lines with slurs and accents, marked with a forte (*f*) dynamic. The Violoncello (Vc.) part consists of a dense, rhythmic accompaniment of chords. The Contrabass (Cb.) part provides a steady bass line with long notes, also marked with a forte (*f*) dynamic.

53

Vln.

Vla

Vc.

Cb.

Detailed description: This system covers measures 53 to 55. The Violin (Vln.) part continues with melodic phrases. The Viola (Vla.) part has a more active role with eighth-note patterns. The Violoncello (Vc.) part maintains its chordal accompaniment. The Contrabass (Cb.) part remains mostly static with long notes.

56

Vln.

Vla

Vc.

Cb.

Detailed description: This system covers measures 56 to 58. The Violin (Vln.) part features a complex, fast-moving melodic line with many slurs. The Viola (Vla.) part has a simple, steady melodic line. The Violoncello (Vc.) part continues with its chordal accompaniment. The Contrabass (Cb.) part has a few notes, including a sharp sign (#) in the first measure.

58

Vln. Vln. Vc. Cb.

This system contains measures 58 and 59. The Violin (Vln.) part features a melodic line with eighth-note runs in measure 58 and a half-note melody in measure 59. The Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) parts play sustained chords with long slurs. The Contrabass (Cb.) part has a single note in measure 58 and a sharp sign in measure 59.

60

Vln. Vln. Vc. Cb.

This system contains measures 60, 61, 62, and 63. The Violin (Vln.) part has a half-note melody with slurs. The Viola (Vla.) part has a half-note melody with slurs. The Violoncello (Vc.) part plays a continuous eighth-note pattern. The Contrabass (Cb.) part has a single note in each measure.

64

Vln. Vln. Vc. Cb.

This system contains measures 64, 65, 66, and 67. The Violin (Vln.) part has a half-note melody with slurs. The Viola (Vla.) part has a half-note melody with slurs. The Violoncello (Vc.) part plays a continuous eighth-note pattern. The Contrabass (Cb.) part has a single note in each measure.

68

Vln.

Vla

Vc.

Cb.

This system contains measures 68 through 71. The Violin (Vln.) part features a melodic line of eighth notes in a descending pattern. The Viola (Vla.) part provides a rhythmic accompaniment with chords of eighth notes. The Violoncello (Vc.) and Contrabasso (Cb.) parts play sustained notes, with the Cb. part having a lower register than the Vc. part.

72

Vln.

Vla

Vc.

Cb.

This system contains measures 72 through 75. The Violin (Vln.) part continues with eighth notes. The Viola (Vla.) part continues with eighth-note chords. The Violoncello (Vc.) part has a melodic line with a slur over the first two measures. The Contrabasso (Cb.) part continues with sustained notes.

76

Vln.

Vla

Vc.

Cb.

This system contains measures 76 through 79. The Violin (Vln.) part has a melodic line with a slur over the first two measures. The Viola (Vla.) part has a melodic line with a slur over the first two measures. The Violoncello (Vc.) part has a melodic line with a slur over the first two measures. The Contrabasso (Cb.) part has a melodic line with a slur over the first two measures. All parts end with a fermata in the final measure.