

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

**A PALAVRA E O SOM:
Processos Criativos na Composição e em Arranjos de Música Luterana.**

RUAN SCHÖENARDIE FALLER

**Porto Alegre
2021**

RUAN SCHÖENARDIE FALLER

A PALAVRA E O SOM:

Processos Criativos na Composição e em Arranjos de Música Luterana.

Projeto de Graduação apresentado ao Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música Popular.

Orientador: Prof. Dr. Felipe Kirst Adami

Porto Alegre

2021

CIP - Catalogação na Publicação

Faller, Ruan Schönardie

A PALAVRA E O SOM: Processos Criativos na
Composição e em Arranjos de Música Luterana. / Ruan
Schönardie Faller. -- 2021.

145 f.

Orientador: Felipe Kirst Adami.

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

1. Arranjos. 2. Composição. 3. Música Cristã. 4.
Música Luterana. 5. Música Popular. I. Adami, Felipe
Kirst, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar, ao Deus triúno – Pai, Filho e Espírito Santo – por haver me oportunizado fazer essa faculdade de música. Tenho certeza que ele conduziu meu aprendizado musical ao longo de minha vida, e me deu saúde, interesse, disposição, inteligência, família, amigos, tempo e ferramentas para eu chegar até o final desta etapa.

Agradeço aos meus pais Leonerio e Marcia, e ao meu irmão Raian, que me apoiaram e incentivaram no curso e sempre me apoiam em minhas realizações e etapas da vida. Minha família sempre me incentivou a estudar e procurou me dar condições para isso. Especialmente, nessas etapas finais, tenho visto o quanto estão felizes com minhas realizações e como estão orando, me apoiando e incentivando a atingir meus objetivos. Muito obrigado, família querida! Amo vocês!

Agradeço às pessoas que me ensinaram música ao longo de minha vida. Foram tantas, cada experiência tocando, cada pessoa com a qual toquei em conjunto, contribuiu para o meu aprendizado musical e pessoal.

Agradeço aos meus amigos e colegas de banda que me apoiaram nesse trabalho. Amigos do grupo PRODS, que ensaiaram e gravaram comigo 4 músicas para esse trabalho e outras músicas para a vida: André Güths; Christian Schünke; Fabio Schünke; Guilherme Rein e Tobias Linden. Também aos amigos da Banda Somos Um, que me ensinaram muito com as experiências que compartilhamos e sempre me incentivaram e me apoiaram nesse trabalho.

Agradeço em especial ao amigo e guitarrista da banda Tobias Linden que fez todo o trabalho de mixagem das gravações com banda. Sou muito grato por ele ter assumido essa função e ter desempenhado ela. Obrigado, amigo.

Agradeço aos cantores e ao regente Ábner Elpino Campos, que aceitaram participar do coro virtual para gravação dos dois arranjos corais. Pedi ao Ábner no início de novembro e ele prontamente topou o desafio (e foi ótimo, não teria conseguido fazer essas gravações corais sem sua ajuda). Agradeço imensamente aos cantores que junto comigo buscaram uma sonoridade coral com as ferramentas disponíveis. Os coralistas, além de mim, foram: Ábner Elpino Campos; Angela Marta Dauernheimer; Beatriz Domingues; Cecília Alberto Görl Uhylig; Marianna Luisa Dauernheimer; Pedro Henrique Schmidt Pinheiro; Rodrigo Bloch.

Agradeço muito a todos os professores que me deram aula na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tenho certeza que em cada disciplina que fiz, algo ficou e foi importante na minha trajetória e formação como músico e como pessoa. Agradeço em especial à professora Caroline Soares de Abreu que sempre foi bem aberta às necessidades dos alunos e me auxiliou em um período de matrículas bem perturbado, no qual, sem seu auxílio, provavelmente eu não estaria me formando neste semestre.

Agradeço muito ao meu professor e orientador Felipe Kirst Adami. Foi um excelente orientador, sempre aberto, atento, interessado. Aprendi e aprendo muito com ele. Sou muito grato por ter tido ele como professor de disciplinas e como orientador. O considero um excelente professor, dedicado, comprometido e capacitado.

Agradeço aos professores da banca que leram meu trabalho e deram boas contribuições no semestre do projeto e agora no final leram novamente, obrigado.

Sou grato por existir a Universidade Federal do Rio Grande do Sul e ter podido estudar e me formar aqui. Especialmente me formar em música que é um sonho de vida se tornando realidade. Desejo levar muita música para às pessoas que encontrar. Ela faz total diferença em nossas vidas.

Agradeço aos meus amigos que me apoiaram e incentivaram em todo o período de minha graduação. Foram tantas experiências, que não saberia citar os casos. Mas todos com quem eu falei ou falo, a respeito da faculdade, se alegram por mim e me incentivam a seguir em frente. Muitas vezes fui ajudado por eles das mais diversas maneiras.

Agradeço ainda ao amigo guitarrista Alisson Pagung que me ajudou a descobrir alguns detalhes de guitarra para colocar nas partituras e ao amigo Rodrigo Bloch que prontamente gravou os backing vocals das músicas “Confiar em Jesus” e “Recomeço em Jesus”. Agradeço ainda ao amigo Ábner que leu boa parte do meu trabalho e fez algumas considerações interessantes.

Agradeço a minha congregação de trabalho em 2021, Comunidade Evangélica Luterana Sião de Santo Ângelo/RS, por me permitir finalizar meus estudos concomitantemente ao trabalho nesse primeiro semestre do ano.

Sem dúvida, chegar até aqui é totalmente ação de Deus, colocando pessoas, oportunidades, me dando saúde, capacidade, tempo, disposição, bons professores...

Sou muito grato a Deus por tudo: “Cantarei ao Senhor, porque ele me tem feito muito bem” (Salmo 13.6).

“Para a maior glória do Altíssimo e melhor instrução do próximo.”
(Johann Sebastian Bach, em “orgelbuchlein”, obra para órgão produzida em 1708-1717)

“Depois da palavra de Deus, a música merece o mais alto louvor”.
(LUTERO, Martinho in: SCHALK, Carl F. **Lutero e a Música**. São Leopoldo: Sinodal, 2006. p. 8.)

RESUMO

Este trabalho de Conclusão de Curso de Música Popular se refere ao registro e análise dos processos de criação de músicas autorais e de arranjos para banda e para coro. Os arranjos foram feitos colaborativamente nas músicas para banda - que consistem nas composições autorais e hinos luteranos, e de forma autoral nas músicas para coro - sobre canções luteranas em estilo coral, e foram registrados em partituras e gravações sonoras. Todas as músicas são relacionadas à mensagem cristã e à teologia Luterana, por isso, em um primeiro momento, há uma exposição fundamentada de princípios importantes para a música luterana, especialmente, sobre a importância da letra em qualquer tipo de música cristã e a preocupação de que a parte musical não obscureça o seu sentido, mas ajude a enfatizar, transmitir e comunicar a mensagem do texto. Também se considerou importante valorizar a musicalidade herdada através da história sem ignorar os aspectos contemporâneos. Tudo isso influenciou nos processos criativos dos arranjos e assim, todos os arranjos apresentados neste trabalho, de alguma forma expressam aspectos teológicos da música luterana e meus aprendizados como músico, compositor, arranjador e poeta.

Palavras-chave: Arranjos, Composição, Música Cristã, Música Luterana, Música Popular.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 MÚSICA CRISTÃ LUTERANA – PRINCÍPIOS NORTEADORES	14
3 ARRANJOS	21
3.1 ARRANJOS DE MÚSICAS AUTORAIS	23
3.1.1 “Confiar em Jesus”	26
3.1.2 “Recomeço em Jesus”	32
3.2 ARRANJOS DE HINOS TRADICIONAIS	38
3.2.1 “A minha fé, Senhor”	40
3.2.2 “Em Jesus amigo temos”	45
3.3 ARRANJOS CORAIS	50
3.3.1 “Espelho”	52
3.3.2 “Fala e não te cales”	58
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
5 REFERÊNCIAS	64
6 ANEXOS	68
ANEXO A: Confiar em Jesus – Letra e Cifra	68
ANEXO B: Confiar em Jesus – Partitura do Arranjo	69
ANEXO C: Recomeço em Jesus – letra e cifra	83
ANEXO D: Recomeço em Jesus – Partitura do arranjo:	84
ANEXO E: A Minha fé, Senhor – Referência da música no Hinário Luterano:	110
ANEXO F: A minha fé, Senhor – Letra e cifra:	111
ANEXO G: A Minha fé Senhor – Partitura do arranjo:	112
ANEXO H: Em Jesus amigo temos - Referência da música no Hinário Luterano	123
ANEXO I: Em Jesus amigo temos – Letra e cifra:	124
ANEXO K: Em Jesus amigo temos – Partitura do arranjo:	125
ANEXO K: Espelho – Partitura do arranjo:	136
ANEXO L: Fala e não te cales – Partitura do arranjo:	144

1 INTRODUÇÃO

Este projeto de graduação apresenta um portfólio de composições autorais e arranjos, bem como uma reflexão sobre a estrutura musical e sobre os processos criativos em sua elaboração. Para tanto, utilizou-se os conhecimentos adquiridos por mim até aqui, tanto na trajetória musical como na trajetória acadêmica na Universidade buscando produzir um trabalho conciso que exprima um pouco das características, dos conhecimentos e de minha personalidade como músico e pessoa. O trabalho consistirá em registro e análise dos processos de criação de minhas músicas autorais e de arranjos próprios e coletivos para essas e outras músicas. Todo o trabalho gira em torno da música cristã vinculada à Igreja Luterana.

No âmbito da música luterana, vale ressaltar que há uma primazia da letra e seu conteúdo e que entende-se que se deve valorizar a música herdada através da história, sem deixar de lado a criação nem adaptação de músicas já existentes em novos estilos e arranjos. Nesse sentido pretende-se discorrer sobre a importância da letra e da mensagem para qualquer tipo de música luterana e como isso se reflete nas músicas arranjadas e compostas, frequentemente influenciando e direcionando o arranjo.

Quanto a minha trajetória como músico, ela sempre esteve envolvida com a igreja, embora eventualmente também tenha atuado fora do ambiente eclesiástico. Até os 14 anos era musicalizado através dos momentos de roda de violão em família com meus pais e meu irmão – nos quais, meu pai tocava e todos cantávamos –, através da música presente na igreja – onde toda a congregação é incentivada a cantar e eu era colocado a fazer alguns solos vocais quando criança – e através da escuta musical de músicas que tocavam no rádio e nos CDs que possuíamos. A partir dos 14 anos, morando no Rio de Janeiro, meu irmão mais velho deixou de tocar baixo e passou a tocar guitarra na banda da igreja e disse para eu tocar o baixo elétrico. Me explicou como tocar e a posição das primeiras notas. Confesso que naquele momento, não pareceu nem um pouco interessante – uma nota de cada vez, som difícil de ouvir, instrumento pesado, difícil de tocar (no começo todo instrumento é difícil, mas não sabia disso). Me senti bem mais interessado em aprender violão. Mal sabia eu que o baixo elétrico se tornaria o instrumento que mais gosto de tocar e ouvir. E foi aí que comecei a aprender a tocar instrumentos, tocava baixo na banda da igreja e treinava baixo com um amigo baterista - marcávamos de ir lá na igreja e tocar músicas que

gostávamos, tanto da igreja como de fora¹ - aprendemos muito juntos. Além do baixo comecei a aprender violão popular num projeto social da igreja.

A partir daí continuei tocando na igreja; treinando em casa (procurava tirar as coisas de ouvido); e montei algumas bandas de rock no colégio. A primeira grande apresentação foi tocar em um congresso nacional de jovens da igreja que aconteceu em São Paulo em 2013, no qual tocamos para um público de cerca de mil pessoas. Depois disso, no mesmo ano, tive que me mudar para o Rio Grande do Sul devido ao trabalho do meu pai. Tinha a vontade de fazer faculdade de música, mas não sabia o suficiente de teoria para passar na prova e nem conhecia o curso de Música Popular. Me dediquei ao estudo e em 2015 ingressei no bacharelado em música popular cursando baixo elétrico na expectativa de aprender mais sobre a área que eu tanto gostava, para me profissionalizar.

Assim, influenciado pela graduação e pelos conhecimentos que ela me trouxe, tenho me encontrado como um músico que não apenas toca baixo, mas que também pensa em arranjos - para bandas, coros, grupos de cordas e outros – e compõe música. Também já regi um coro amador de minha congregação e dei aula de música, inclusive de teclado. Como baixista toquei em grupo de música cristã gauchesca, toco num grupo cristão focado em cultos e que faz um estilo mais contemporâneo de músicas e canções (Grupo PRODS), também em um grupo cristão que procura fazer as músicas dentro dos estilos da *black music*² (Banda Somos Um), e ainda toquei em outras oportunidades que os contatos feitos na universidade me proporcionaram.

A igreja que frequento desde pequeno, Igreja Evangélica Luterana do Brasil, é considerada uma igreja histórica. Tem muita relação com a reforma que Martinho Lutero desenvolveu no século XVI. Possui uma liturgia histórica utilizada em cultos e um hinário com hinos de todas as épocas. O ministro utiliza vestes litúrgicas e o altar é paramentado e tem a Bíblia Sagrada como o livro principal e que é a base para toda a vida dos cristãos e da igreja. Nesta igreja, tem havido o uso tanto de música cristã tradicional quanto de música cristã contemporânea. Inclusive, recentemente foi feita uma nova edição do Hinário (2016) contemplando isso ao colocar os hinos à 4 vezes,

¹ Alguns exemplos do que tocávamos: “Do leme ao Pontal” do Tim Maia; “Let’s groove” do Earth, Wind & Fire; “Eu te devoro” do Djavan.

² O uso dessa terminologia aqui se refere mais aos estilos musicais do que aos aspectos sociais que muitas vezes carrega. Pode-se adotar a definição dada por Silva (2013, p.11): “utiliza-se o termo *black music* em referência a gêneros produzidos nos EUA por cantores negros entre a década de 1970 e os anos 2000 entre eles o *funk*, *rhythm and blues* (R&B), o *hip hop* e a *soul music*”.

visando órgão, coro, flautas e cordas, e as cifras, visando violão, baixo ou outros instrumentos.

Tive a oportunidade também de estudar teologia na Universidade Luterana do Brasil (ULBRA) e me formar como bacharel em teologia em 2019. Como trabalho de conclusão de curso em teologia fiz uma pesquisa a respeito da fundamentação bíblica e teológica sobre como as letras de músicas cristãs transmitem a Palavra de Deus às pessoas. Nesta pesquisa fica evidente, pelo estudo da Bíblia e pelas reflexões teológicas posteriores, que a música é um excelente instrumento para a igreja, especialmente quando ligada à transmissão da mensagem de Deus. Atualmente, também tenho estudado no Seminário Concórdia para ser possivelmente pastor na igreja. Em virtude dessas vivências musicais e espirituais, resolvi fazer o meu trabalho sobre a criação das composições e arranjos de músicas cristãs que serão apresentados e analisados.

Assim, esse trabalho pretende abordar a música cristã luterana e a pessoa do músico, compositor e arranjador que o fez. Ao mesmo tempo que utilizarei meus conhecimentos, preferências e interesses para fazer música e falar sobre ela, especialmente sobre música luterana, a qual é uma área com a qual me identifico e na qual vejo necessidade de reflexão e na qual vejo necessidade de reflexão e maior produção. Pensando em valorizar o tradicional e o contemporâneo, decidi investir em composições de canções, rearranjo de hinos do Hinário Luterano³ (Principal hinário da Igreja Evangélica Luterana do Brasil) e arranjos corais de canções contemporâneas.

A ideia de valorizar o tradicional e contemporâneo é uma característica bem luterana:

Lutero teve seu maior mérito justamente em compreender o passado e perceber a contemporaneidade; em compreender os expoentes musicais de sua época, sem deixar de perceber as manifestações musicais do povo. Ou seja, compreendendo o passado e a forma como se desenvolvera a teologia da música até aquele momento, resgatou e reinterpretou compreensões e sugeriu novos usos, à luz das descobertas teológicas que fizera (EBERLE, 2012, p.64).

Esse trabalho poderá, portanto, ser de interesse para pastores, músicos de congregações, pesquisadores e demais pessoas que possam se interessar por este

³ COMISSÃO DE CULTO, Igreja Evangélica Luterana do Brasil. **Hinário Luterano**. Ed. revisada e comemorativa. Porto Alegre: Concórdia, 2016.

assunto, na medida em que música é um aspecto sempre presente e muito relevante no cristianismo em geral. No âmbito luterano, especialmente brasileiro, há a necessidade de novas reflexões e produções sobre esse assunto tão importante ao longo da história. É do meu interesse que este trabalho seja útil para futuros leitores e ouvintes dos registros como material de consulta e/ou inspiração. Também poderá vir a ser material de estudo no meio científico, porque poderá servir de referencial para futuras pesquisas, trabalhos ou ideias para arranjos e reflexões sobre composição e processos criativos.

Na dimensão pessoal, esse tema se aplica ao meu interesse por ser estudante de música e atuar como instrumentista, cantor e arranjador de música cristã. Também servirá como uma boa conclusão da trajetória na Graduação em Música Popular, pois grande parte do que estudei na graduação, de alguma forma me conduziu e me preparou para produzir este trabalho. Há o objetivo de utilizar os conhecimentos aprendidos e desenvolvidos na minha formação como pessoa, como músico, como compositor e como arranjador para, através das músicas, me expressar, aprender e produzir um material que possa ser útil para Deus e para as pessoas, e ainda para contribuir na produção musical cristã, especialmente da Igreja Luterana.

Desse modo, pretende-se: discorrer brevemente sobre a música cristã numa perspectiva luterana – princípios norteadores, referências, instruções bíblicas e posturas de alguns luteranos da história; discorrer sobre o meu processo de composição de canções e sua relação com os aspectos trazidos anteriormente; analisar composições autorais e seus arranjos, juntamente com os registros de partituras e de fonogramas; discorrer sobre Hinos tradicionais e os arranjos contemporâneos feitos sobre dois desses hinos; e, por último, abordar a música coral e a análise de duas canções contemporâneas arranjadas por mim para coro. Os arranjos para banda foram executados e gravados com o grupo PRODS, formado pelos músicos: André GÜths (Violino); Christian Schünke (Violão e Voz); Fabio Schünke (Teclado); Guilherme Rein (Bateria); Ruan S. Faller (Baixo elétrico) e Tobias Linden (Guitarra). Os Arranjos corais tiveram a regência “virtual” de Ábner Elpino Campos e as vozes de: Abner Elpino Campos (Baixo); Angela Marta Dauernheimer (Contralto); Beatriz Domingues (Soprano) Cecília Alberto Görl Uhylig (Contralto); Marianna Luisa Dauernheimer (Soprano); Pedro Henrique Schmidt Pinheiro (Tenor); Rodrigo Bloch (Tenor) e Ruan S. Faller (Baixo).

2 MÚSICA CRISTÃ LUTERANA – PRINCÍPIOS NORTEADORES

A música sempre esteve presente no ambiente religioso e não é diferente quando se fala do cristianismo. O cristianismo como religião se caracteriza pelo foco na ação do Deus triúno – Pai, Filho e Espírito Santo - em favor do ser humano, ação revelada na Bíblia, a Escritura Sagrada⁴ que é o fundamento principal para a compreensão sobre esse Deus e sobre os diversos ensinamentos e doutrinas para a vida das pessoas nas igrejas cristãs.

Quando se fala de música, Brum (2016, p.9) destaca que “a música é uma arte funcional, não é um fim em si mesmo, mas estará sempre a serviço de alguma coisa”, e quando se fala em música cristã, esse aspecto prevalece e se torna primordial. Portanto, não sendo um fim em si mesma, a música cristã existe para servir à Palavra de Deus, seja para instruir, consolar e aconselhar às pessoas ou para louvar a Deus por tudo que ele é e pelo que fez e faz ou ainda para transmitir e compartilhar as mensagens bíblicas. Halter explica:

A diferença principal, e talvez única, entre a música sacra e a música secular é uma diferença de função. Onde a música secular é livre para se dirigir a qualquer emoção do homem, a música sacra é restrita ao serviço da Palavra de Deus, sua apresentação ao homem e a resposta do homem à Palavra. (HALTER, 1955, p.8).⁵

Vale citar o que Albrecht apresenta:

De acordo com a acepção original da palavra, *pro-fanus* é aquilo que se encontra fora do santuário (*fanum*). É o não consagrado, o ainda não consagrado, mas que pode ser consagrado caso não haja um empecilho especial. Sacro, por sua vez, é aquilo que foi incorporado ao âmbito do santuário, à ação sagrada. Essa incorporação acontece, em todas as confissões - por mais distintos que sejam, de caso a caso, o procedimento consecratório e a compreensão de consagração -, por meio da palavra consagrante. Mundano (profano) não é jamais, de antemão, antissacro, mas é inicialmente não sacro (ALBRECHT, 2013, p.352).

⁴ A Bíblia Sagrada é um conjunto de livros escritos e compilados ao longo do tempo. É dividida em duas partes: Antigo e Novo Testamentos. A vida e obra de Jesus Cristo é o marco entre os Testamentos. Ela é escrita por seres humanos em linguagem humana, mas se crê que ela foi inspirada por Deus: “A Bíblia é um livro bem humano, escrita por pessoas, que usaram linguagem de gente, não de anjos. Mas ao mesmo tempo ela afirma – e assim a Igreja o confessa – que é a palavra de Deus, a palavra que Deus inspirou” (SCHOLZ, 2006, p.13).

⁵ Todas as traduções foram feitas pelo autor desse trabalho.

Desse modo, não há um juízo de valor para com a música secular ou “profana”⁶, mas sim uma diferença de uso e função. Frederico define música sacra como “aquela cujos textos estão relacionados aos assuntos de cunho religioso e falam principalmente de Deus: seus atributos e suas ações em favor da humanidade” (FREDERICO, 2001, p.11). Ela também apresenta, em sua definição, o caráter funcional da música sacra: “A música sacra espera também uma resposta do ser humano à convocação divina para uma vida de acordo com os princípios do cristianismo” (FREDERICO, 2001, p.11). Em uma perspectiva bem luterana⁷, Blum diz que “um hino sacro é aquele que transmite a palavra de Deus, fundamentado na Escritura, com clareza de Lei e Evangelho, sem divagações pessoais que contradigam a iniciativa de Deus em nos oferecer gratuitamente a salvação” (BLUM, 2009, p.26).

No âmbito deste trabalho, música sacra e música cristã serão usados como sinônimos, se referindo a músicas em que o conteúdo da letra e a mensagem transmitida falam sobre o Deus apresentado na Escritura Sagrada e o conteúdo da Palavra de Deus e, a partir disso, foram sacralizados para o ambiente religioso e causam alguma influência nos ouvintes e nos intérpretes.

Se para a música ser considerada sacra a letra ou conteúdo da letra é o principal fator determinante, vale olhar o que a Bíblia⁸ tem a revelar sobre esse uso da música vinculada à letra.

Existem vários trechos bíblicos que dizem que Deus pode usar sua Palavra⁹ também vinculada à música para agir no coração e na mente dos ouvintes. Um exemplo é Deuteronômio 32.1-43¹⁰, onde está registrado um cântico que foi composto por Moisés e Josué, a pedido de Deus, para que o povo de Israel fosse instruído: “Escrevam para vocês este cântico e tratem de ensiná-lo aos filhos de Israel. Ponham este cântico na boca de cada um deles, para que me seja por testemunha contra os

⁶ Embora, muitas vezes, no senso comum, “profano” soe como sendo alguma qualificação negativa, fica evidente aqui que se trata de uma confusão.

⁷ Luteranos são conhecidos por utilizar o paradigma “Lei e Evangelho” como ferramenta de interpretação (ferramenta hermenêutica) da Bíblia. Onde “Lei é aquilo que Deus exige da humanidade, ao passo que evangelho é aquilo que Ele dá graciosamente” (SCHOLZ, 2006, p.136). As duas mensagens são igualmente divinas, e têm objetivo positivo, mas são mensagens diferentes e complementares.

⁸ A Bíblia será citada em vários lugares como fonte de referência principal, por acreditar-se que ela é a revelação escrita de Deus para a humanidade e, assim, o fundamento do cristianismo e luteranismo.

⁹ Neste trabalho, ao utilizar “palavra” com “p” maiúsculo refere-se a Bíblia Sagrada.

¹⁰ Todas as citações bíblicas neste trabalho serão feitas da tradução Nova Almeida Atualizada (2017) e indicadas pelo nome do livro seguido pelo capítulo e versículos (Ex: Deuteronômio 32.1-43 – Deuteronômio, capítulo 1, versículos 1 à 43).

filhos de Israel” (Deuteronômio 31.19)¹¹. Entre os Salmos¹², também há textos em que Deus e a sua ação na história são registrados e louvados, um bom exemplo é o salmo 105. Este salmo descreve a ação de Deus através da história, enfatizando o tempo dos patriarcas, Abraão, Isaque e Jacó (v.9 e 10) e as ações de libertação nos tempos da escravidão egípcia (v.28-44). Toda essa ênfase é resultado do primeiro versículo: “deem graças ao Senhor, invoquem o seu nome; tornem conhecidos entre os povos os seus feitos” (Sl 105.1). Salmos como esses são chamados pelos estudiosos de “Salmos didáticos” (ELLIS,1985, p.137), “Salmos de recordação” (DILLARD; LONGMAN, 2006, p.213), ou ainda “Salmos Históricos” (BÍBLIA DE ESTUDO NAA, 2017, p.1016). Destaca-se que esses salmos “tratam da lei ou de algum aspecto do relacionamento entre o homem e Deus, conforme o revelado na Lei. [...] Sem dúvida nenhuma, foram escritos para ensinar” (ELLIS,1985, p.137).

No Novo Testamento, existem dois textos muito importantes que fundamentam o uso de hinos e canções para ensinar, consolar ou fortalecer os ouvintes através da mensagem de Deus. Estes dois textos são Efésios 5.18b,19 e Colossenses 3.16:

Mas deixem-se encher do Espírito, falando entre vocês com salmos, hinos e cânticos espirituais, cantando e louvando com o coração ao Senhor (Efésios 5.18b,19).

Que a palavra de Cristo habite ricamente em vocês. Instruam e aconselhem-se mutuamente em toda a sabedoria, louvando a Deus com salmos, hinos e cânticos espirituais, com gratidão no coração (Colossenses 3.16).

Nesses dois trechos bíblicos escritos pelo apóstolo Paulo fica evidente que as músicas cristãs de qualquer tipo (“Salmos, hinos e cânticos espirituais”¹³) podem ser instrumentos utilizados para que os cristãos sejam “enchidos do Espírito Santo”, ou seja, para que tenham a fé fortalecida e aprendam mais sobre doutrinas e a

¹¹ Para clarificar ao leitor, “seja por testemunha contra os filhos de Israel” significa que o conteúdo do cântico, que conta da fidelidade de Deus e o que ele fez pelo povo, iria servir de lembrança quando o povo se rebelasse contra Deus, algo que era frequente entre o povo. A intenção de Deus sempre é de amor e cuidado, mesmo quando repreende.

¹² O livro dos Salmos tem, inquestionavelmente, relação com música. O nome em grego “*Psalmoi*” que aparece na Septuaginta (primeira tradução grega do Antigo Testamento – por volta de II a.C.) se refere a “cânticos” ou “coleção de cânticos” (LASOR; HUBBARD; BUSH, 2002, p.466) e o nome original em hebraico “*tehillim*” significa “‘louvores’ ou ‘cânticos de louvor’” (LASOR; HUBBARD; BUSH, 2002, p.466). Além disso, os Levitas, tribo separada por Deus, no Antigo Testamento, para cuidar das questões relacionadas ao templo e aos aspectos cultuais, incluindo o louvor musical (Cf. Deuteronômio 10.8,9; Números 8.5,6,11; 18.21; 1 Crônicas 15.2,16-28), tocavam e cantavam os salmos.

¹³ Não se pode delimitar o que significam essas distinções musicais feitas por Paulo, mas pode-se dizer “que as igrejas deveriam usar todos os meios eficientes de se proclamar o evangelho e de se acrescentar vida e variedade aos cultos de adoração” (McCOMMON, 1963, p.41).

mensagem de Deus. Esses trechos nos revelam que, na concepção da Igreja Luterana, a música, ligada à Palavra de Cristo, pode ser usada pelo Espírito Santo para edificar os cristãos. McCommon afirma:

Paulo reconheceu o valor do cântico no ensino da verdade. O povo gosta de cantar. Pela repetição, eles começam a memorizar muitos dos cânticos, e o que decoram aprendem. [...] A música não somente proporciona um meio de expressar o nosso louvor e adoração, como, também, coloca em nossas mãos um excelente material de doutrinação (McCOMMON, 1963, p.45).¹⁴

Mostra-se com isso, que na música cristã, o conteúdo da letra é fundamental. A letra fomenta o ensino, o consolo, o conforto, o encorajamento, a admoestação, porque o Espírito Santo age através da proclamação da Palavra de Deus que está presente no conteúdo das letras. Assim, a letra unida a melodia pode proclamar e ensinar a mensagem correta sobre quem Deus é e o que fez e faz. Sobre isso, Frederico contribui dizendo que “a letra que a música transmite pode ajudar bastante para que se saiba se é sacra ou não. Se a letra é dirigida a Deus, ou aborda tema bíblico, ou fala a alguém acerca do evangelho, certamente se encaixará como música sacra” (FREDERICO, 2007, p.63).

Assim, falando da letra, a mensagem nela contida, seja num hino ou num cântico deve estar de acordo com o ensino bíblico e não vai abordar todos os assuntos, mas vai selecionar algum ou alguns assuntos da fé cristã:

Um hino ou outra composição sacra não vai conter cada assunto da doutrina cristã. Cada texto vai ter sua ênfase doutrinária: batismo, santa ceia, justificação pela fé, santificação, fim dos tempos. No entanto, mesmo que um texto não possa dizer tudo, ele precisa dizer algo sobre Deus e a fé cristã. Cuidado especial precisa haver para que um texto não diga algo que é contra a palavra de Deus (BLUM, 2009, p. 18).

Por isso, é possível dizer que na música cristã luterana existe uma primazia da letra, do seu conteúdo, da mensagem, em relação aos aspectos musicais. Mas isso não significa que a parte musical possa ou deva ser feita sem um cuidado estético e sem atenção ou profundidade musical. Assim:

Deve-se valorizar a letra em primeiro lugar, é claro (pois o texto pode trazer uma doutrina não-cristã), mas o ritmo, a instrumentação, o estilo, tudo isto

¹⁴ Há diversos outros trechos bíblicos não abordados neste trabalho que fundamentam que a música ligada à Palavra de Deus é instrumento da ação dele nos ouvintes. Para ver mais sobre isso, ver: FALLER, 2019.

deve ser levado muito a sério, para favorecer a transmissão da mensagem que a letra possui (BLUM, 2015, p.122).

Nessa perspectiva vale citar alguns exemplos de compositores, poetas e músicos luteranos: Martinho Lutero (1483 – 1546); Heinrich Schütz (1585 – 1672); Johann Crüger (1598 – 1662); Paul Gerhardt (1607-1676); Johann Sebastian Bach (1685 – 1750).

Martinho Lutero foi o único dos três grandes reformadores teológicos do século XVI que valorizou fortemente a música e seu uso na igreja. João Calvino (1509 – 1564), restringiu o uso da música no culto. Calvino temia o poder que a música tinha de distrair da Palavra de Deus e por isso buscou simplificá-la instrumentalmente e reduziu o canto para apenas letras provenientes diretamente da Escritura Sagrada, quase que predominante do livro de Salmos, com ele surgiu a famosa “Salmódia Métrica” ou “Salmos metrificados”. Assim, Calvino “livrou-se do coro e da sua literatura de maneira completa e os iconoclastas calvinistas removeram os órgãos das igrejas ex-católicas” (HUSTAD, 1986, p.119). Ele, seguindo o princípio da reforma de voltar as Escrituras, defendeu que apenas o saltério deveria ser usado no culto, “em uníssono e sem acompanhamento” (HUSTAD, 1986, p.119). Na concepção de Calvino,

somente os Salmos podiam expressar o que de melhor havia para ser oferecido a Deus. No seu entender, a música sacra devia ser simples, porque é expressão de um povo, e modesta, já que é oferecida a Deus (FREDERICO, 2001, p.151).

Ulrico Zwínglio (1484 – 1531), o músico mais habilidoso dos três, tomou uma atitude ainda mais radical: “excluiu toda sorte de execução musical do culto” (FREDERICO, 2001, p.155) Ele não via a música como aliada da Palavra de Deus, mas como algo que poderia atrapalhar: “a música, para ele, era uma atividade secular e devia ser colocada em plano secundário ao conhecimento da Palavra” (FREDERICO, 2001, p.155).

Martinho Lutero, por outro lado, aprovou, utilizou e recomendou a música para ensinar a Palavra de Deus às pessoas:

Em contraste com alguns outros reformadores que viam a música como sempre potencialmente problemática e que necessitavam de cuidadoso controle e direção, Lutero, na liberdade do Evangelho, podia exaltar o poder da música para proclamar a Palavra e tocar o coração e a mente do homem.

Ao enfatizar a música como criação de Deus - não do homem -, como presente de Deus ao homem para ser usado em seu louvor e proclamação, e salientando particularmente o sacerdócio real de todos os crentes, Lutero lançou as bases para o envolvimento de todos os cristãos - congregação, coro, compositor, instrumentista - no louvor corporativo ao mais alto nível de habilidade. Ao ver toda a música sob a mão redentora de Deus, Lutero enfatizou a liberdade do cristão de usar toda a música na proclamação do Evangelho (HALTER; SCHALK, 1978, p.15,16).

Lutero não viu problema em utilizar a música a serviço da Palavra de Deus, muito pelo contrário, ele a valorizou e a utilizou de diversas formas: compôs hinos, compilou hinários, criou melodias, incentivou o canto congregacional para o povo participar ativamente do culto e ainda valorizou o tradicional e o contemporâneo: “Lutero prezava muito essa continuidade e, na sua orientação musical, considerava todo o legado histórico e da tradição, ao mesmo tempo em que aceitava e recomendava observar os tempos e compositores contemporâneos”. (EBERLE, 2012, p.71)

Assim, Lutero foi um marco importante também na música cristã e sua postura positiva perante ela influenciou fortemente músicos e compositores cristãos posteriores. Sobre o incentivo musical de Lutero para com igrejas e escolas, Unger (2010, p.267) afirma que “o resultado foi que a música e a teologia tornaram-se inseparavelmente unidas na Alemanha protestante, fornecendo a base para uma forte tradição da música da igreja luterana”. Assim,

não é por acaso que a tradição luterana tem estimulado toda uma série de escritores de hinos, compositores de melodias e editores que criaram materiais congregacionais, como Laurentius Petri (1499-1573), Philipp Nicolai (1556-1608), Johann Crüger (1598-1662), Paul Gerhardt (1607-1676), Nikolai F.S. Gruntvig (1783-1872), Magnus Brostrup Lanstad (1802-1880) e Martin Franzmann (1907-1976). Também não é por acaso que a tradição luterana estimulou uma série de compositores que criaram materiais corais e instrumentais, como Heinrich Schütz (1585-1672), Dietrich Buxtehude (1637-1707), Johann Pachelbel (1653-1706), a família Bach (ao longo dos séculos XVII e XVIII), Ludvig Matthias Lindeman (1810-1887), Ernst Pepping (1901-1981), Hugo Distler (1901-1942) e F. Melius Christiansen (1871-1955) com seus conjuntos de hinos, motetos, paixões, cantatas, cânticos, etc.” (WESTERMEYER, 1998, p.149)

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750), músico luterano e compositor alemão, “um dos maiores gênios musicais de todos os tempos” (FREDERICO, 2001, p.177) também utilizou a música para expressar e comunicar a Palavra de Deus. Ele não compôs apenas músicas religiosas, mas “compôs praticamente em todas as formas

em voga no seu tempo, com exceção da ópera” (GROUT; PALISCA, 2007, p.439). Ele estudou muitos músicos anteriores e contemporâneos dele mas “enquanto organista e luterano devoto, interessou-se naturalmente pelo coral” (GROUT; PALISCA, 2007, p.442). Bach concordava com Lutero sobre a música como criação divina e considerava tanto a música sacra quanto a profana “igualmente «para glória de Deus»” (GROUT; PALISCA, 2007, p.442). Ele via a música como importante instrumento para louvor à Deus e ação dele para com as pessoas:

Não nos surpreende que Bach tenha dedicado um livro de prelúdios corais — música sacra, portanto — ao «Altíssimo», nem que tenha escrito no início das partituras das cantatas e paixões as iniciais J. J. (*Jesu, juva* — Jesus, socorre) e no final a sigla S. D. G. (*solī Deo gloria* — glória só a Deus), mas o leitor moderno poderá ficar admirado ao descobrir que o livro de peças de tecla escrito para Wilhelm Friedemann começa com a fórmula I. N. J. (*in nomine Jesu* — em nome de Jesus) ou ao verificar que Bach definia o objectivo do baixo contínuo como sendo o de «criar uma harmonia agradável ao ouvido, para glória de Deus e para o permissível deleite do espírito». (GROUT; PALISCA, 2007, p.442).

Em seu período como líder musical da igreja luterana de Leipzig, Bach compôs muitas cantatas, e elas era apresentadas especialmente nos cultos, aos domingos, “essas peças eram definidas funcionalmente - serviam como exegese musical do(s) tema(s) das escrituras do dia - e ainda não eram chamadas de cantatas” (UNGER, 2010, p.21). Bach reutilizou músicas conhecidas anteriormente em suas composições. Por vezes, ele alterou bastante o original, mas chama a atenção como ele seguiu essa linha de Lutero de valorizar o tradicional e o contemporâneo.

Pode-se dizer que Johann Sebastian Bach foi e é outro bom exemplo de postura perante a música cristã luterana – valorizou a mensagem correta, procurou fazer com reverência e dedicação, e não ignorou a herança que recebeu nem a contemporaneidade que o cercava.

Blum ao relacionar Lutero e Bach afirma:

Para Lutero, a música é meio para a “viva voz do evangelho”, ou seja, utilizar a música como proclamação e louvor. Portanto, o texto de hinos e músicas religiosas é de grande importância. [...] O que se prega no púlpito precisa ser confirmado naquilo que se canta. Johann Sebastian Bach fez isto com a sua obra. Suas cantatas, paixões e oratórios expõem a palavra de Deus. No final das obras sempre escrevia *solī Deo gloria* (somente a Deus a glória), reconhecendo a música como dádiva de Deus (BLUM, 2009, p.17).

Poderiam ser citados muitos outros exemplos, mas Lutero e Bach são fundamentais representantes da música Luterana ao longo da história e boas referências para observar e estudar. E acima de tudo, eles procuravam valorizar a música como boa criação de Deus e utilizá-la também vinculada a mensagem dele para seu louvor e instrução das pessoas.

A música luterana brasileira atual está num momento de tensão entre a música tradicional e contemporânea. Algumas pessoas são exclusivistas para um estilo e outras para outro. Penso que esse é um debate que se repete ao longo da história: “A oposição “velada”, porém não sem importância, entre música tradicional e contemporânea se repete praticamente a cada nova geração. Quase sempre revela uma ‘rixa’ entre gerações” (FREDERICO, 2007, p.154). Muitas vezes, uma geração quer adotar algo novo e outra geração não quer aceitar. Nessa situação vale olhar a postura adotada por Martinho Lutero e Johann Sebastian Bach dentre outros músicos luteranos: procuraram fazer música de modo adequado, com a participação das pessoas e valorizando a tradição e a contemporaneidade.

Felizmente, de modo geral, a igreja luterana brasileira está lidando bem com essa tensão, existem ações de valorização dos hinos do hinário e a diversidade de arranjos e instrumentos, pode-se citar o canal do Youtube “Toda IELB Canta”¹⁵, no qual pessoas do Brasil e de fora são convidadas a gravar vídeos tocando e cantando hinos do Hinário Luterano com a instrumentação que quiserem, mas respeitando a letra, harmonia e melodia presentes no hinário. Pode-se citar também que a música coral continua sendo feita com frequência na igreja luterana e, por outro lado, tornou-se muito comum o uso de instrumentos de banda nas igrejas – Baixo, bateria, violão, teclado e microfones – e que algumas bandas estão produzindo gravações com novas composições e fazendo apresentações em congressos e eventos.

Meu trabalho tem muito essa intenção de valorizar as duas vertentes e até utilizar uma agregando à outra. As músicas autorais são composições com arranjos bem contemporâneos – *Rock* e *pop* –; as músicas do hinário luterano foram rearmonizadas com estilos contemporâneos – *PopRock* e *Country* – e os arranjos corais valorizam o estilo de canto bem antigo e tradicional em músicas contemporâneas.

¹⁵ Canal que pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/c/TodaIELBcanta/featured>. Acesso em 10 mai. 2021.

3 ARRANJOS

A partir dos princípios da valorização do tradicional e do contemporâneo, aceitação do uso de diversas formas, ritmos e instrumentos musicais na música cristã, primazia da letra, e de meu gosto e vivências musicais, foram selecionadas, arranjadas e gravadas: músicas de minha autoria (cap. 3.1); hinos tradicionais presentes no Hinário Luterano (cap. 3.2) e músicas de outros compositores que não são consideradas tradicionais (cap. 3.3). Nas primeiras duas seções são abordados os arranjos criados para banda numa formação quase tradicional - baixo, bateria, guitarra, teclado, violão, vozes e violino, enquanto na última seção são abordados arranjos corais *a cappella*.

Os arranjos feitos para banda (capítulos 3.1 e 3.2) possuem algumas características que são inerentes a todos os arranjos dessa instrumentação. Houve um caráter de coletividade na construção dos arranjos. Embora houvesse uma ideia (não exposta) de que eu teria a “palavra final” sobre o arranjo por ser o compositor de algumas músicas e por estar fazendo o trabalho acadêmico com elas, eu expressei o interesse de que os músicos contribuíssem nos arranjos e ficassem livres para trazer suas ideias, habilidades e influências. Penso que isso foi muito produtivo e só veio a agregar no processo, de forma semelhante ao que acontecia muito nas disciplinas de Prática Musical Coletiva cursadas por mim na UFRGS.

Outro aspecto inerente a todos os arranjos de banda é a relevância dos *riffs*¹⁶ de guitarra nos arranjos. Nas músicas: “Recomeço em Jesus” (3.1.2) e “Em Jesus amigo temos” (3.2.2), uma em estilo *Rock* e outra em estilo *Country*, respectivamente, a guitarra faz a melodia das introduções. Já nas músicas “Confiar em Jesus” (3.1.1) e “A minha fé Senhor” (3.2.1), faz *riffs* ao longo da melodia em espécie de contracanto, bem como atua em convenções rítmico-melódicas.

Os arranjos vocais são importantes nesse trabalho por se adequarem bem à proposta de valorização da diversidade musical na música cristã, por eu ter sido incentivado a explorar esses tipos de arranjos e por eu considerá-los úteis e interessantes. Uma delas (“Espelho”) teve, em sua origem, aspectos colaborativos na

¹⁶ *Riff* é um termo comum para elementos rítmicos-melódicos feitos principalmente na guitarra elétrica, muitas vezes, em forma de ostinato, outras vezes de forma fraseológica. Segundo Robinson (2001), *riff* “no jazz, blues e música popular, é um ostinato melódico curto que pode ser repetido intacto ou variado para acomodar um padrão harmônico subjacente”.

construção do arranjo, e a outra (“Fala e não te cales”) foi fruto de minha vontade de experimentar técnicas e produzir algo novo.

Os registros sonoros dos arranjos com banda foram feitos em estúdio com microfones nos amplificadores de baixo e guitarra, na bateria, na voz e violino. Violão e teclado estavam em linha. Todos foram gravados em tracks separadas em programa de edição de áudio. Posteriormente também foram gravados os *backing vocals* de “Confiar em Jesus” e “Recomeço em Jesus” com microfone e interface de áudio e sincronizados com o áudio do estúdio, bem como feitas a edição e masterização do áudio por mim juntamente com o guitarrista da banda, Tobias Linden.

Os registros dos arranjos corais foram feitos com gravadores no celular e posterior edição em *software* de áudio. O regente Ábner criou as guias para a gravação e conduziu encontros virtuais em que ele ouvia os cantores, tirava dúvidas sobre arranjos e direcionava a interpretação para as gravações. Os cantores receberam guias feitas com um metrônomo junto com as vozes e cada naípe tinha uma guia em que a sua melodia era mais intensa. Eles ouviram em fone de ouvido a guia e cantaram junto com ela.

3.1 ARRANJOS DE MÚSICAS AUTORAIS

Foram escolhidas duas músicas compostas por mim para serem arranjadas para este trabalho. Elas têm em comum o conteúdo cristão das letras, a composição a partir do violão e voz e a estrutura de canção estrófica com refrão.

Quanto ao meu processo de composição, tudo começa com uma ideia, seja uma ideia motivacional (“quero compor uma música”; “precisam de uma música sobre tal assunto para tal situação”), seja uma ideia musical que surge ao tocar algum instrumento, geralmente violão, que interfere comigo de modo a ser registrada para o futuro ou aproveitada imediatamente. Adami diz que

Quando se fala a respeito de composição musical, pode-se pensar num primeiro momento em um sistema formado por três elementos principais: a obra musical, o compositor e o processo criativo. O processo criativo pode ser visto como um elo entre o compositor e sua obra – é o caminho percorrido desde o momento em que resolve compor até a concretização de uma obra ou conjunto de obras (ADAMI, 2011, p.150).

Cada música tem o seu processo criativo, que será descrito em sua devida subseção, mas todas se relacionam intimamente com o autor na medida em que o representam, o apresentam, o influenciam e ele se identifica com elas:

A geração da composição consiste nos processos restritos ao compositor, embora tenha influência de fatores externos vivenciados por ele, como audições de outras músicas ou experiências vividas no seu cotidiano. Depende principalmente dos referenciais estéticos adquiridos ao longo de sua formação, da experimentação feita durante o período de composição e da relação do compositor com a própria obra, em uma espécie de diálogo entre criador e criação, que tem um fluxo contínuo em que o compositor cria uma idéia musical formando aos poucos a obra, enquanto a obra em geração retorna ao compositor se reestruturando em sua mente e frequentemente gerando novas idéias em um ciclo de retroalimentação. (ADAMI, 2010, p.22).

Certamente, as músicas ouvidas, as experiências vivenciadas, ambientes visitados, os aprendizados musicais e as concepções ideológicas e teológicas deste compositor são fatores internos e externos que influenciaram e influenciam nas composições.

Um fator externo importante que influencia minhas composições cristãs é a primazia da letra que há na música cristã. Por isso, a construção poética é importantíssima no processo composicional desses repertórios. Dessa forma, procuro utilizar os ensinamentos teológicos e doutrinários de maneira adequada e de uma forma que sejam bem compreendidos pelos ouvintes. A intenção é de que os conteúdos teológicos sejam claros (FREDERICO, 2007, p.156) e que as letras apresentem “a pura doutrina bíblica” (BLUM, 2015, p.119), mas que ao mesmo tempo, abordem assuntos relevantes para as pessoas e de uma forma que elas se identifiquem. Também é uma escolha minha fazer com que as estrofes tenham “uma sequência lógica de pensamento” (FREDERICO, 2007, p.156), fazendo com que elas se complementem. Costumo utilizar refrões (também chamados de estribilhos) pois criam contraste na forma musical e “ajudam na fixação da melodia e do conteúdo” (FREDERICO, 2007, p.156).

Busca-se tudo isso sem deixar de lado o caráter musical (harmonia, ritmo, melodia...), e os aspectos poéticos:

Quando um letrista escreve uma letra para uma melodia, ele escreve para essa melodia, isto é, levando em conta suas modulações, suas acentuações, seu ritmo, procurando seguir os fonemas - e eventualmente as palavras - que surgem no solfejo, etc. Da mesma forma, quando um compositor coloca música sobre um texto já existente, ele escreve para esse texto - observando-

lhe os sentidos, a sintaxe, etc -, que uma vez musicado se torna letra [...]. Letra e música vivem dessa reciprocidade (BOSCO, Francisco, 2006, *apud* MENDONÇA, 2010, p.86).

Luiz Tatit utiliza a figura do “malabarista” para falar do compositor de canção porque ele precisa “equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia” (2012, p.9) e Nettl ao falar sobre performance diz que “alguém não ‘canta’, simplesmente, mas alguém canta algo” (NETTL, 1983, *apud* COOK, 2006, p.8). Ele se refere a performance, mas existe aqui uma forte relação com melodia e texto numa canção, em que a mensagem é interligada à melodia e aquele que canta, canta o texto/mensagem junto com a melodia. Tatit faz uma diferenciação entre a “voz que fala” e a “voz que canta”, onde as duas são importantes e têm sua função: “A voz que fala interessa-se pelo que é dito. A voz que canta, pela maneira de dizer. Ambas estão adequadas as suas respectivas funções” (Tatit, 2012, p.15).

Outro aspecto interessante é que as composições ainda interagem com os intérpretes e ouvintes:

O escritor do hino escolhe palavras e frases para expressar ideias, sentimentos e entendimentos. Aqueles que cantam o hino se apropriam dessas palavras e frases para expressar seus sentimentos, crenças e compreensões (REYNOLDS; PRICE, 1987, p.v).

Nuechterlein constatou, sobre a relação letra e melodia em hinos, que:

A relação entre texto e melodia na hinódia cristã é praticamente a mesma que em outras formas de música sagrada e secular: a melodia na maioria das vezes determina o destino do texto. Uma melodia atraente pode sustentar poesia de baixa qualidade; uma melodia desagradável, entretanto, raramente é capaz de ajudar muito, mesmo para um texto de primeira linha. Isso não significa que a melodia deva ser considerada mais importante do que o texto; o texto permanece como a razão da existência do hino (NUECHTERLEIN, 1978, p.109).

É verdade que existe uma certa subjetividade ao falar-se em melodia agradável ou desagradável e poesia de baixa qualidade, mas o que ele apresenta é visto muitas vezes na prática, pelo menos, no âmbito dos hinos tradicionais. As pessoas têm seus hinos favoritos e por vezes, um hino com uma letra riquíssima não é interessante porque a melodia é considerada difícil ou desinteressante perante os parâmetros e conceitos dos ouvintes.

Curiosamente, na minha vivência, escrever letras é muito mais difícil do que compor melodias. Nunca escrevi algo e depois musiquei. Já criei melodias para as poesias de outras pessoas, mas nos meus processos composicionais, a melodia sempre é o ponto de partida em relação à letra. A partir dela eu penso a letra: penso em “que mensagem quero passar com aquela música?”, ou “que mensagem ou temática combina ou se relaciona com aquela melodia, ritmo e harmonia?”. Depois de escolhida a temática, uma frase vai conduzindo à outra na construção do texto. Em cada música deste trabalho será explicado como se deu o processo da composição, mas certamente todas me representam e são frutos das reflexões musicais, teológicas e pessoais dos momentos que vivi e tenho vivido.

3.1.1 “Confiar em Jesus”

Esta música foi composta em 2020, em meio a quarentena geral provocada pelo vírus da COVID-19. Em meio a ansiedade e preocupação com o presente e futuro e pela reclusão em casa tive, no violão, a ideia inicial para uma possível música (fig. 1).



Figura 1 – Ritmo e harmonia do violão - ideia inicial da canção.

Inicialmente, essa ideia foi pensada em Ré maior, porém devido ao cantor da banda se optou por subir o tom. Esse detalhe é importante porque, no violão, esses acordes são fôrmas bem fáceis e com muitas notas soltas que aproximam os acordes devido a condução de vozes e as notas em comum. Tanto que, com a subida de tom, optamos por utilizar um capotraste no violão.

Seguindo na descrição da criação, ao pensar que essa ideia musical era agradável e poderia se tornar uma canção, procurei encontrar qual temática abordar na letra e escolhi “a companhia de Deus em nossa vida” - como ele está conosco e nos guia. É evidente que o tema tem tudo a ver com as preocupações e ansiedades que eu vivia no momento. Fui tentando construir frases que rimassem e que combinassem com o ritmo melódico que compus a partir da ideia inicial.

Primeiramente me surgiu o que depois veio a ser a segunda estrofe, e deixei ela separada. Sentia que podia ter uma estrofe antes para iniciar, para revelar e destacar a necessidade que temos da presença de Deus nas nossas vidas, assim descrevi que, mesmo que as coisas pareçam difíceis ou que seja difícil de enxergar, Deus está conosco.

Naquele dia eu havia conhecido a música “Don’t Forget Me” interpretada pelo grupo Glass Tiger e estava estudando-a. Gostei especialmente da harmonia dela e acabei me apropriando da harmonia para uma seção entre as estrofes e o refrão, a qual foi chamada de “ponte”. Compus uma melodia sobre essa harmonia e comecei a pensar no refrão.

Em seguida, o refrão foi uma sequência de acordes que eu havia tocado minutos antes da música: D G Bm7 A¹⁷ (no tom final ficou: E A C#m7 B). Como nunca tinha utilizado essa harmonia em nenhuma composição e ela soava bem, foi definida como possível refrão.

A seguir, criei uma letra para a melodia da ponte. Como a melodia da ponte é formada por repetições fiz a letra com repetições e ideias complementares: “Ele prometeu estar comigo, ele me mostrou que é meu amigo, ele me salvou naquela cruz, dando sua vida, o rei Jesus”. Nesse trecho descrevo a promessa que Jesus fez de estar sempre com os que confiam nele (cf. Mateus 21.22) e o que ele fez por todos nós ao nos salvar de nossos pecados com sua morte na cruz - como motivos da confiança da sua presença e companhia diária. O refrão enfatiza e sintetiza o principal desta ideia: porque confiar em Jesus.

Confiar em Jesus,
ele me guia em sua luz.
Me deu perdão e salvação,
minha vida está em sua mão.

(Letra – Refrão)

Quanto ao arranjo, ele foi desenvolvido coletivamente a partir de ideias iniciais levadas por mim. Eu tinha a ideia de o arranjo crescer gradativamente e de o refrão ser bem enfatizado, buscamos fazer isso e outras ideias foram surgindo durante os ensaios.

¹⁷ Lembro de pensar que era a harmonia da estrofe da música “Se...” interpretada por Djavan.

Figura 3 – diferença da bateria nas repetições do refrão.

Nos refrões seguintes (c.69-76; 85-92), a bateria, a cada dois compassos acentua a síncopa da melodia conforme a figura 3, o que também foi feito com viradas nos refrões 2 e 3. Isso combina com o aspecto crescente do arranjo e mostra uma preocupação de o primeiro refrão, por estar aparecendo pela primeira vez na música, possuir menos informação para facilitar o entendimento da mensagem ao ouvinte.

Após o refrão têm-se um interlúdio (c.39) que utiliza a harmonia da introdução porém com todos os instrumentos tocando, uma intervenção rítmica da guitarra com *power chords* que chama a atenção e o violino tocando em semínimas a nota pedal Si (fig. 4).

Figura 4 – Interlúdio, *riff* de guitarra com *Power chords* e nota pedal Mi e violino.

Esse interlúdio funciona bem para separar o refrão da terceira estrofe. A sonoridade apresentada nele será retomada na Coda (c.93 ao fim) com mais ênfase, por lá ser o ápice da música.

Na terceira e quarta estrofe todos os instrumentos estão tocando. Criei uma convenção melódica em oitavas entre baixo, guitarra, e violino, junto a uma virada da

bateria no final da terceira estrofe para criar um maior contraste com as estrofes anteriores e aprimorar o arranjo (fig. 5).

The musical score for Figure 5 consists of seven staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 49 with the lyrics "e gui-a com a-mor." and ending at measure 50. The vocal line is in G major (one sharp) and 4/4 time. The instrumental parts are arranged in a way that they all play a similar melodic line in measure 50, labeled "Convenção". The guitar part is marked "mf" and "A". The bass part is marked "Convenção" and "virada". The drum part is marked "Convenção" and "virada".

Figura 5 – Convenção rítmico-melódica e virada da bateria no final da terceira estrofe. c.49,50.

A seguir vem a repetição do refrão e criei um *backing vocal* para ser cantado nessa segunda apresentação e na última repetição do refrão. A melodia é um “sobrecanto”, pois é feito acima da voz principal. Procurei reforçar as terças e fazer movimento contrário, mas nem sempre. A ideia é reforçar a mensagem do refrão através de outra voz que canta (fig. 6).

Refrão

The musical score for the chorus is presented in two systems. The first system starts at measure 69 and the second at measure 73. Both systems are in 4/4 time and the key of D major (two sharps). The vocal line (Voz) is marked with a forte (*f*) dynamic, while the backing vocal line (Back. Voc.) is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lyrics are: "Con-fi - ar em Je - sus, e - le me gui - a em su - a luz. Me deu per - dão e sal - va - ção, minha vi - da es - tá em su - a mão." The chords for the first system are E9, A, C#m7, B, E9/G#, A, C#m7, B. The chords for the second system are E9, A, C#m7, B, E9/G#, A, C#m, B.

Figura 6 – Backing vocal no refrão para reforçar mensagem.

Após a repetição do refrão vem o solo de guitarra (c.59-66). A harmonia para o solo é a mesma do refrão, decidiu-se por um solo de guitarra por ser convencional nesse estilo de música e tive a ideia de utilizar o recurso comumente usado no *pop* e no *rock* de subir o tom no refrão. Assim, subimos em meio tom para o deixar mais brilhante, trazer contraste com as outras execuções e destacar a mensagem da letra. Testei alternativas harmônicas para chegar na dominante¹⁹ de Fá maior: (C7), e o caminho que soou melhor foi, no fim do solo, fazer C#m7 – C7 no lugar de C#m7 – B. Esses dois acordes possuem uma nota em comum – Mi – e três notas que fazem movimento cromático descendente – Dó# para Dó, Sol# para Sol e Si natural para Si Bemol (fig. 7).

The diagram shows two chords in 4/4 time. The first chord is C#m7 (F#3, A3, C#4, E4) and the second is C7 (F#3, A3, Bb4, G4). The notes F#3, A3, and G4 are common to both chords. The notes C#4 and Bb4 are separated by a half-step (chromatic) descent.

Figura 7 – Acordes com uma nota em comum e três aproximações cromáticas usados na modulação para Fá maior.

A escolha de Fá maior se deu devido ao fato de que, ao subir de Mi maior para Fá Maior já se causar o efeito esperado sem atrapalhar em nada na tessitura do

¹⁹ Acorde dominante é aquele que tem “função de sentido suspensivo (instável) e pede resolução na tônica” (CHEDIAK, 1986, p.91).

harmônica tentei encaixar a letra dele e criei um refrão, escrevendo a letra do refrão. O meu amigo não gostou do resultado e não fiquei interessado em enviar sem a aprovação dele, por ser uma composição colaborativa. Assim, a abandonei.

Em 2020, eu estava num grupo responsável por ajudar na preparação de um evento nacional de jovens da igreja que aconteceria em 2021, no qual a temática seria “Recomeço” e teria uma música tema. Eu resolvi tentar utilizar essa melodia que eu tinha gostado e criar uma outra letra com esta temática. As estrofes foram trabalhosas - procurando encaixar os conteúdos teológicos e doutrinários na prosódia e no ritmo da melodia de uma forma interessante, que eles pudessem se identificar, expressando a doutrina correta e de uma forma clara para os ouvintes. Nessa música eu procurei fazer as estrofes terem uma sequência lógica de pensamento e trazerem informações a mais.

O refrão me agrada muito por causa do jogo de palavras que é feito:

“*Recomeço* em Jesus.” (Substantivo)

“*Recomeço* com Jesus.” (Verbo no presente do indicativo)

Se escreve da mesma forma, mas a fonética muda apenas no “me”, e com poucas mudanças forma uma frase diferente e semanticamente complementar. Esse tipo de uso poético me lembra de músicas do Humberto Gessinger como “Olhos iguais aos seus”²¹ e “Ninguém = Ninguém”²². Na primeira, no final, ele fez um jogo de palavras entre “O que faz as pessoas parecerem tão iguais?” e “O que fazem as pessoas para serem tão iguais?”. Na segunda, há um jogo de palavras com “todos iguais, todos iguais; tão desiguais, tão desiguais”. Me identifico muito com essas “brincadeiras” fonéticas e semânticas na língua portuguesa.

A música acabou não sendo utilizada como música do evento, mas levei-a para a banda e desenvolvemos coletivamente o arranjo dela até o ponto do registro desse trabalho.

Subimos o tom dela para F#m para se adequar melhor ao vocalista. A introdução é a repetição na guitarra do *riff* que foi o ponto de partida da obra. Esse *riff* também é utilizado como interlúdio (c.46-53) e coda (c.127 ao fim).

Eu levei a ideia ao baterista de, na primeira estrofe, ele fazer uma bateria que fosse crescendo, e sugeri que a batida fosse com o pulso quadruplicado no chimal (marcando 16 batidas por compasso) e que omitisse a caixa (fig. 9) até o trecho em

²¹ Música do disco “O papa é pop” (1990), da Banda Engenheiros do Hawaii.

²² Música do disco “Gessinger, Licks e Maltz” (1992), da Banda Engenheiros do Hawaii.

que a letra diz “mas tem alguém que está ao meu lado”. Penso que a caixa ali dá um destaque a mais na mensagem da letra - enfatiza o “mas”, bem como contribui para o crescimento gradual do arranjo conduzindo ao refrão (fig. 10).

Estrofe 1

5

Voz

Nes - sa vi - da te - nho di - fi - cul -

Bat.

Figura 9 – Bateria na primeira estrofe – 16 semicolcheias por compasso e omissão da caixa.

21

Voz

Mas tem al - guém que es - tá ao meu la - do,

Bat.

Figura 10 – Bateria na primeira estrofe – acrescenta-se a caixa para reforçar texto e crescer o arranjo.

O refrão inicia-se em anacruse com aquelas ideias do “recomeço em Jesus / recomeço com Jesus”. O teclado faz um glissando das teclas agudas para graves e altera o timbre de piano para órgão, timbre que preenche bem a sonoridade do refrão. A guitarra faz predominantemente *power chords* que intensificam o refrão e há uma segunda voz que reforça sua frase final: “ele me guia no caminhar, ele me leva a confiar”, também acentua a 4ª suspensa do acorde de B4 (fig. 11).

The image shows a musical score for voice and backing vocal. It consists of two systems of music, each with a vocal line and a backing vocal line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system starts at measure 37 and ends at measure 40. The second system starts at measure 41 and ends at measure 44. Chord symbols are placed above the vocal lines: B, F#m, E, B4 in the first system; B, F#m, E/G#, B4, B in the second system. The lyrics are: 'E - le me gui - a no ca - mi - nhar, gui - a no ca - mi - nhar, e - le mele - va a con - fi - ar. e - le mele - va a con - fi - ar.'

Figura 11 – Voz e backing vocal usado no final dos refrões para reforçar texto e harmonia.

Já nos primeiros ensaios, essa segunda voz me soou necessária e fui experimentando. A primeira frase foi essa, a segunda frase, eu não consegui criar durante a execução da música. Criei-a depois, tendo já a primeira voz escrita na partitura e vendo quais notas poderiam soar bem com ela.

Nesse mesmo trecho, também há um movimento ascendente no baixo que conclui o refrão e gera uma ideia de ápice - F#m – E/G# - B. Em todos os trechos da música, o E está com o baixo na fundamental, mas ali optei por colocar esse acorde com baixo na terça para criar contraste. Eu e o guitarrista conversamos em um dos ensaios para convencionarmos onde faríamos esse movimento, e decidimos mantê-lo mesmo apenas no final do refrão.

Na segunda estrofe a bateria segue um ritmo mais semelhante ao do refrão, para criar contraste com a primeira estrofe e manter o mesmo caráter do refrão (c.54). E optamos por baixo e bateria estarem alinhados, combinando bumbo e pizzicatos (fig. 12).

Estrofe 2

54

Voz

Cris - to deu a vi - da por mim

Baix.

F#m E9

Símile B4 B

Bat.

Símile

Figura 12 – Segunda estrofe, bumbo da bateria e baixo alinhados.

No interlúdio (c.46-53), o violino dobra em terças acima o *riff* da guitarra (fig. 13), criando contraste, reforçando a melodia e intensificando o arranjo. Essa ideia partiu do violinista em um dos ensaios e, num primeiro momento, eu não achei interessante, mas com os ensaios fui mudando de opinião e penso que contribuiu muito no arranjo. No final da coda, nos compassos 131 – 133, o violino dobra o *riff* da guitarra uma 5ª dobrada (12ª), destaca ainda mais o trecho e conduz bem para o fechamento da peça, se juntando em uma oitava à melodia da guitarra nos dois compassos finais (fig. 14)

Interlúdio (Intro)

46

Vln.

Gui.

Distorção

Figura 13 – Violino dobra *riff* da guitarra em terças.

131

Vln.

Gui.

Figura 14 – Violino dobra *riff* da guitarra em quintas.

Ao tocar esta música nos ensaios, sentia vontade de fazer um solo, tanto para me expressar, como pela sonoridade do baixo ser interessante de ser explorada. Ao comentar com a banda os integrantes concordaram e decidimos colocar o solo de

baixo após o solo de guitarra. Eu estava cursando a disciplina de Improvisação Musical I na época, e me sentia mais interessado e confiante para explorar solos e improvisos.

Combinamos 8 compassos de solo para cada um – guitarra e baixo e busquei fazer uma transição mais suave entre os instrumentos solistas. Assim, sempre começava o solo com uma escala ascendente partindo da região grave em que o baixo estava para a região mais aguda na qual fazia o solo, enquanto a guitarra fazia uma nota longa (fig. 15).

102

Power acordes
F#m

Gui. 8

Improviseo baixo

Baix. B F#m

Figura 15 – Transição entre os solos. Baixo faz escala ascendente a partir da região grave.

No fim do solo, gostei de algo que criei e acabou se tornando uma finalização combinada do improviso que prepara para o refrão e ao final fazemos um *break* para retomar o refrão (fig. 16).

107

Break **Refrão**

Voz. Re-co-me-ço em Je-sus,

Vln. *p* F#m *mf* E/G# B4 Break

Tec. Break B

Vlao. F#m E/G# B4 Break B

Gui. F#m E/G# B4 Break B

Baix. F#m 8 E/G# B4 Break B *gliss.*

Bat. Break

Figura 16 – Finalização do baixo no final do solo; *break* de todos os instrumentos para refrão

Quanto aos timbres do teclado, nas estrofes ele utiliza som de piano e faz algumas intervenções ritmo-melódicas na região mais aguda e no refrão timbre de órgão que preenche bastante. Antes dos refrões, o tecladista faz um glissando que funciona muito bem nesse estilo musical. A guitarra na primeira estrofe faz *riffs* improvisados sobre os acordes.

A mensagem dessa música é a da possibilidade de recomeço que o cristão tem em Jesus. Pela fé nele sempre podemos pedir perdão pelas nossas falhas, sermos perdoados e guiados. Mesmo que o cristão tenha dúvidas e dificuldades Jesus está presente com ele todo dia, o fortalece e incentiva a recomeçar no perdão que ele dá. Tive a preocupação de as estrofes serem complementares e de buscar criar uma mensagem teologicamente correta e significativa para os ouvintes.

3.2 ARRANJOS DE HINOS TRADICIONAIS

É difícil fazer uma conceituação precisa do termo “Hino” na medida em que essa palavra é tão antiga e remonta a períodos que nem sabemos exatamente como se tocavam²³. Ao longo da história esse termo foi sendo ressignificado e hoje parece haver uma clareza maior especialmente quando relacionado à outras formas musicais como a *canção*. Braga escreveu:

No sentido lato, denominam-se hinos os poemas cantados que expressam louvores aos deuses e heróis. Particularmente os hinos cristãos são peças versificadas, divididas em estrofes de estrutura idêntica, a princípio cantados alternadamente por dois coros, e de largo uso nas igrejas cristãs orientais e latinas (BRAGA, 2017, p.15).²⁴

Uma característica que parece ser predominante para a definição de hinos hoje é a poesia ser estrófica e com o mesmo número de sílabas em todas as estrofes:

O Hino distingue-se da salmódia por um esquema fixo de estrofes: o número idêntico de linhas e sílabas possibilita cantar todas as estrofes do hino com a

²³ Existem referências a *hinos* na Grécia antiga. Na Bíblia esse termo aparece em pelo menos 3 lugares: Mateus 26.30 diz que Jesus e os discípulos cantaram um hino; em Colossenses 3.16 e Efésios 5.19, Paulo recomenda “salmos, hinos e cânticos espirituais”. No período que se segue, sabemos de hinos Gnósticos que eram utilizados para ensinar doutrinas consideradas erradas em relação a Escritura por alguém ou alguma instituição; sabemos de hinos dos “Pais da igreja” como Santo Ambrósio, entre muitos outros.

²⁴ Trecho escrito pela autora em 1968 para a revista *Ultimato*; o livro citado aqui é uma coletânea de seus artigos escritos de 1968 a 1984.

mesma melodia. O caráter de *lied* é sublinhado pela melodia predominantemente silábica - em regra, uma nota por sílaba, e só ocasionalmente pequenas ligaduras com dois ou três tons sobre uma mesma sílaba. As melodias fáceis podem ser assimiladas sem dificuldade pela comunidade (ALBRECHT, 2013, p.334).

Gelineau (1968, p.85) fala da “predominância do sistema estrófico isossilábico”. Esse caráter tem total relação com o interesse de toda a congregação participar do canto e do louvor musical a Deus, o que é reconhecidamente um legado luterano:

A contribuição musical mais característica e mais importante da igreja luterana foi o hino estrófico cantado pela congregação, que em alemão se chama *Choral* ou *Kirchenlied* (canção de igreja) e em português *coral*. Uma vez que a maioria das pessoas conhecem hoje estes hinos em harmonizações a quatro vozes, deve sublinhar-se que o coral, como o cantochão e a canção popular, se compõe essencialmente de apenas dois elementos, um texto e uma melodia; no entanto — também como o cantochão popular —, o coral presta-se a um enriquecimento por meio da harmonia e do contraponto e é susceptível de ser ampliado, dando origem a formas musicais de grandes proporções. Tal como a maior parte da música do século XVI derivou do cantochão, também grande parte da música luterana dos séculos XVII e XVIII derivou do coral (GROUT; PALISCA, 2007, p.278).

Fora do meio luterano, os músicos das igrejas provenientes do reformador João Calvino, que teve como característica permitir na igreja apenas o canto de salmos sem muita instrumentação, também desenvolveram hinódia por ver os benefícios de seu uso na vida das pessoas e das comunidades. Nesse contexto vale citar Isaac Watts (1674-1748), conhecido como “pai da hinódia Inglesa” (KEITH, 1960, p.95) e aquele que rompeu com a tradição dos salmos métricos “estabelecendo uma hinódia inglesa própria” (UNGER, 2010, p.216).

Muitos hinos cristãos foram compostos ao longo dos anos e estão espalhados nos diversos hinários mundiais, em diversas traduções. Eles representam as características musicais e teológicas cristãs de sua época e se enquadram na história do desenvolvimento e difusão do cristianismo. Assim, é importante valorizar esta herança musical, já que

os hinos de tradição refletem um sentido de pertença forte. É muito salutar a pessoa se sentir querida e bem-vinda. Esses hinos cantados trazem essa segurança, ou seja, a pessoa sente pertencer ao grupo, o que lhe dá confiança para continuar ali presente (FREDERICO, 2007, p.154).

Também dá para se olhar para o passado com respeito e reverência sem perder de vista a contemporaneidade. Os dois momentos podem caminhar lado a lado e por

vezes até se combinarem, como será feito nesse trabalho. Valorizar ambos os estilos torna mais rica a musicalidade cristã:

A riqueza de nossa herança e a atividade criativa do presente devem permitir que as congregações contemporâneas se envolvam no canto significativo de hinos em um grau sem paralelo na história do canto da igreja (REYNOLDS; PRICE, 1987, p.119)

Denise Frederico dá uma sugestão útil que será buscada nesse trabalho: “Uma forma de tornar a música tradicional mais adaptável ao gosto dos jovens seria usá-la com arranjo moderno. Poderia ser mantida a poesia da letra e a riqueza da melodia. Mudar-se-iam apenas o ritmo e a harmonia” (FREDERICO, 2007, p.154). Blum também concorda:

pode-se também, ao lado da tradição luterana, produzir e/ou adaptar músicas a estilos de hoje e da cultura brasileira, seja na diversidade de instrumentos, seja na diversidade de estilos musicais. Assim como a tradição musical precisa ser valorizada, a música contemporânea também (2015, p.120).

Nessa perspectiva, procurei manter inalteradas a melodia e a letra dos hinos, criando novos arranjos utilizando alguns instrumentos atuais – baixo, guitarra, violão, bateria, teclado e violino – e utilizar estilos musicais contemporâneos para ir mais ao encontro dos ouvintes de hoje, sem desvalorizar e ignorar a poesia e melodia composta ao longo da história da igreja. Os dois arranjos feitos e registrados são de hinos do século XIX, ou seja, de quase 200 anos atrás e foram utilizados de forma que a melodia e a poesia foram mantidas, mas a harmonia, o ritmo, a textura e os instrumentos utilizem ou tenham inspiração em músicas ou estilos mais contemporâneos.

Também há a intenção de que os arranjos não impossibilitem o canto congregacional, pois essa é uma característica importante dos hinos.

3.2.1 “A minha fé, Senhor”

Este hino, formado pela letra de Ray Palmer, de 1830, na tradução de Manoel da Silveira Porto Filho, de 1961, e música de Lowell Mason, de 1832, foi um dos hinos tradicionais escolhidos para serem rearranjados para esse trabalho. O nome original do hino é “My Faith looks up to Thee” e é interessante que a poesia foi escrita de modo

separado à melodia²⁵. Conforme partitura presente no Hinário Luterano (2016, Hino 412)²⁶, é um hino de compasso 4/4, com 4 estrofes e com letra e música que expressam confiança e sobriedade.

O processo da construção do arranjo dessa música aconteceu ao longo dos ensaios com a banda. Inicialmente, eu levei uma ideia de estrutura de arranjo que foi inspirada em outro hino tradicional rearranjado que costumamos tocar no repertório da banda: “How Great Thou Art”, que no hinário de minha igreja foi traduzido por “Grandioso és tu” (Hinário Luterano, Hino 220). No arranjo deste hino lançado por “Charlie Hall and Band” em 2004²⁷ em inglês, existe uma introdução melódica feita na guitarra que se repete entre as estrofes. Essa introdução possui pouca mudança harmônica e uma melodia simples e marcante que funciona bem para fazer um pequeno interlúdio entre as estrofes como eles fazem (fig. 17).



Figura 17 – Introdução para música “How Great Thou Art” que serviu de inspiração para a introdução do arranjo de “A minha fé, Senhor”.

A partir dessa inspiração, criei uma introdução nesse estilo para o hino “A minha fé, Senhor”, pensada inicialmente para ser feita pela guitarra, mas que acabou sendo feita no teclado e agradou a todos os integrantes da banda. Essa melodia e harmonia da também é utilizada entre as estrofes como interlúdio e no final como coda (fig. 18).



Figura 18 – Melodia feita no teclado como introdução e interlúdio.

No primeiro ensaio, o guitarrista sugeriu usarmos uma célula rítmica específica para a primeira seção das estrofes, com todos os instrumentos se guiando a partir dela. A célula rítmica é feita por tercinas de semínima seguidas de uma mínima (fig. 19).

²⁵ A história deste hino pode ser conferida em: https://hymnary.org/text/my_faith_looks_up_to_thee#tune. Acesso em: 10 mai. 2021.

²⁶ Ver Anexo E, p.110.

²⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dje23bXe4A0>. Acesso em: 16 nov. 2020.



Figura 19 – Célula rítmica base das estrofes.

Como esse hino é formado por 4 estrofes iguais, tivemos que pensar formas de criar contraste entre as estrofes para que o arranjo fosse mais interessante. A primeira e segunda estrofe são bem semelhantes. Na primeira seção das estrofes, aquela que se guia pela célula rítmica citada anteriormente, o violino e violão não tocam; o teclado toca notas dos acordes de maneira improvisada, e a guitarra, baixo e bateria fazem a sustentação (fig. 20).

Primeira estrofe

Voz
3
I. A mi - nha fé, Se-nhor, po - nho em teu gran - de a-mor

Vln.

Tecl.
Intervenções ritmo-melódicas com notas dos acordes D A7 D A A7

Vlao
Acordes D A7 D A A7

Gui.
D A7 D Símile A A7

B. El.
3 D A7 D Símile

Bat.
3 3 Símile

Figura 20 – Seção das estrofes com menos têxtura.

No compasso 8 a guitarra toca junto com o baixo e a bateria em *power chords* e, no compasso 13, tem-se a frase final da estrofe na qual todos os instrumentos tocam e não se segue mais a célula rítmica anterior, fazendo um ritmo mais fluente visando a pontuação da seção (fig. 21).

13

Voz
Teu sem - pre, e sem ces-sar, de - se - jo

Vln.
Bm A/C# D D/F# G A4 A7

Tecl.
8
Bm A/C# D D/F# G A4 A7

Vlao
Bm A/C# D D/F# G A4 A7

Gui.
Bm A/C# D D/F# G A4 A7

B. El.

Bat.
virada

Figura 21 – frase final da estrofe, todos tocam.

Na segunda estrofe há leves variações na guitarra, como por exemplo nos compassos 26, 27 e 28, nos quais a guitarra acompanha baixo e bateria na célula rítmica mas acrescenta *riffs* no fim dos compassos (fig. 22).

26

Voz
Dá - me, ó Je - sus Se-nhor,

Gui.
D Power acordes Riff melódico Riff melódico

B. El.
Duas mãos Duas mãos

Bat.

Figura 22 – Guitarra faz *riffs* no final dos compassos 26, 27, 28; contrasta estrofes.

Na terceira estrofe a guitarra faz arpejos e nos compassos 43-46 decidimos fazer um trecho em que se toca apenas baixo e bateria, e o baixo faz intervenções

através da técnica *slap*, dando assim bastante destaque a estes instrumentos e criando um maior contraste com as estrofes anteriores da música.

Ao final da terceira estrofe fazemos um trecho instrumental mais relacionado ao *rock* em que há o seguinte movimento harmônico:

||: Bm A E/G# G :|| (3x)
Bm A/C# D D/F# G6 A4 A7 D

Ele prepara para a quarta estrofe que se inicia com som de órgão no teclado e na primeira frase dessa estrofe toca-se apenas órgão e voz. A ideia aqui, além de dar contraste, é remeter ao uso do órgão tão comum e presente na história da igreja, bem como permitir maior participação do canto congregacional (em execuções ao vivo), e ainda destacar a letra que é bem subjetiva e fala da morte, algo que é inerente a todos os seres humanos e que é um momento em que a mensagem do cristianismo é fundamental – a fé na obra redentora de Jesus Cristo dá a certeza de estar “sem susto e sem temor” no céu²⁸ (como diz a letra). A parte da letra reforçada pelo órgão e voz é a seguinte:

“E quando, para mim,
a vida já ao fim
eu vir chegar,”

Os outros instrumentos, bateria, baixo, guitarra e violino, retomam a partir do compasso 67, todos juntos na célula rítmica em tercinas.

Quis repetir a última frase da música para destacá-la, por ter uma letra e melodia marcante: “Sem susto e sem temor, eu quero estar” (última frase da 4ª estrofe do hino). Ouvindo gravações dos ensaios, tive a ideia de reutilizar brevemente entre as repetições dessa última frase, apenas uma vez, a progressão harmônica “**Bm A E/G# G**”. No ensaio seguinte testamos e a banda sugeriu de fazer duas vezes essa progressão e, no fim dela, repetir a frase final da música apenas em violão, baixo e voz. No último compasso da melodia, retoma-se a ideia da introdução com todos os instrumentos para finalizar a música (fig. 23).

²⁸ É o que se percebe em textos como Apocalipse 7; 1Coríntios 15; 1Tessalonicenses 4.13-18. Ex: “Estes são os que vêm da grande tribulação, que lavaram suas vestes e as alvejaram no sangue do Cordeiro. [...] jamais terão fome, nunca mais terão sede, [...] pois o cordeiro que está no meio do trono os apascentará e os guiará para as fontes da água da vida. E Deus lhes enxugará dos olhos toda lágrima” (Apocalipse 7.14,16,17).

78 Coda (intro)

Voz
sem sus - to_e sem te - mor, eu que - ro_es - tar.

Vln.
mp ppp mf f
sul pont. ord.

Tecl.
Bm7 A/C# D D/F# G6 A4 A7 D D4 D4

Vlao
mp

Gui.
Bm7 A/C# D D/F# G6 A4 A7 D D4

B. El.
mp

Bat.
Chimbal aberto

Figura 23 – Violão, baixo e voz conduzindo à Coda, a qual repete a introdução.

3.2.2 “Em Jesus amigõ temos”

Esse hino é muito conhecido no ambiente cristão. Essa é a tradução presente no Hinário Luterano (2016, Hino 293)²⁹ do hino “What a friend we have in Jesus”. A letra foi composta por Joseph Medlicott Scriven, em 1855, e a melodia por Charles C. Converse, em 1868. A tradução é de Robert Hawkey Moreton, em 1886, com algumas alterações feitas ao longo das edições do Hinário Luterano³⁰. Esse arranjo em Country foi um dos primeiros arranjos dessa banda. Por essa música ser muito querida na igreja, ela foi escolhida para o canto de um culto no qual iríamos tocar, e no ensaio alguém comentou que ela ficava bem em estilo *country*, o guitarrista fez a introdução que usamos até hoje e a ensaiamos em *country* então. O guitarrista sugeriu que eu fizesse a caída do baixo com inversão dos acordes sempre aos finais da estrofe e introdução/interlúdios: G – G7/F – C/E – Cm/Eb³¹ e convencionamos de repetir a introdução entre todas as estrofes.

²⁹ Ver Anexo H, p.123.

³⁰ A história do hino pode ser acessada em:

https://hymnary.org/text/what_a_friend_we_have_in_jesus_all_our_s. Acesso em 10 mai. 2021.

³¹ c.6,7,22,23,38,39,47,48,62,63,70,71,74,75.

Depois, para esse trabalho de conclusão do curso, eu procurei aprimorar o arranjo. Comecei a ouvir diversas músicas *country* para identificar padrões e ter referências para ideias. Até tentei criar uma segunda voz em terças paralelas (bem típico no *country*) mas a melodia dessa música, especialmente da parte B (c.18-25; 34-41; 58-65) se mostrou complicada de receber uma segunda voz em terças por abranger um grande registro de notas e não ser uma melodia tão óbvia. Entretanto, o violinista fez este dobramento em terças, ou com predominância de terças, da melodia em alguns momentos de sua execução, como por exemplo nos c.20 e 36, onde vale fazer uma comparação (fig. 24 e 25).

20 C D7

Voz

go - zo, paz, con-so - la - ção?

Vln.

Figura 24 – Violino em intervalo de terça abaixo da melodia (c.20).

36 C D7

Voz

fa - la_aCris-to_em o - ra - ção;

Vln.

Figura 25 – Violino em intervalo de terça acima da melodia (c.36).

Bem interessante que é o mesmo trecho da estrofe, em estrofes diferentes e numa ele fez o movimento em intervalos de terças abaixo da melodia e na outra predominando terças acima da melodia. No compasso 24, ele também faz essa relação intervalar para com a voz (fig. 26).

24 G Em7 Am7 D7 G

Voz

tu - do_a Deusem o - ra - ção.

Vln.

Figura 26 – Violino em intervalo de terça acima da melodia (c.24).

Assim, essa característica bastante presente – de terças paralelas - na música *country* foi contemplada através da voz e do violino.

Originalmente tocávamos a música em E maior por ser o tom presente em um cancionário utilizado na primeira vez que tocamos, porém depois achamos melhor subir para G maior para soar melhor com o timbre e tessitura do vocalista.

O tecladista escolheu um timbre com som de Gu zheng³² porque parecia com a sonoridade de um banjo. A ideia dele era de fazer intervenções rítmicas e melódicas que lembrassem um banjo, instrumento bem característico da música *country* e *folk*. Na primeira seção das estrofes ele faz essas intervenções rítmicas e melódicas conforme o exemplo abaixo (fig. 27).

Primeira estrofe

10

Voz

1. Em Je-sus a-mi-go te - mos, que so-freu a nos-sa dor

Tecl.

G C Símile G D

Figura 27 – Teclado faz intervenções ritmo-melódicas imitando um banjo dedilhado.

Já em outros momentos ele faz acordes acentuando a 2^o colcheia de cada tempo (fig. 28).

³² Guzheng ou Gu zheng, conforme a Wikipedia, “é uma espécie de cítara chinesa. Tem em média 26 ou mais cordas e pontes móveis. O guzheng é o ancestral de diversas cítaras asiáticas, como a japonesa koto, o mongol yatga, a gayageum da Coreia, e os vietnamitas Djan tranh”. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Guzheng>. Acesso em: 11 mai. 2021.

34

Voz

Bus - ca_oteu me-lhor a - mi - go,

Tecl.

Am D7

Simile
Acordes
G

Figura 28 – Teclado acentua em acordes a 2° colcheia de cada tempo.

Essa acentuação é importante porque combina com a caixa da bateria e a sonoridade do *country*.

Há uma convenção rítmico-melódica entre violino, guitarra e baixo que foi criada coletivamente durante os ensaios, alguém fez a primeira vez e repetiu, e os outros foram assimilando e repetindo em conjunto, nunca falamos sobre ela, mas acabamos sempre fazendo e repetimos no mesmo trecho em todas as estrofes. Ela também serve de condução para a parte B das estrofes onde o acorde é Am (fig. 29).

17

Vln.

Gui. El.

B. El.

G Am

G Am

Figura 29 – Convenção ritmo-melódica entre violino, guitarra e baixo criada coletivamente.

Chama a atenção que em dois lugares o guitarrista faz um movimento melódico cromático ascendente utilizando a 3ª menor do acorde de dominante com 7ª (c.21 e 61). Nos dois locais o acorde é D7 e ele toca a nota Fá natural. Na segunda situação, inclusive, o baixo e o violino tocam Fá# junto com o Fá natural da guitarra (fig. 30) e, talvez por ser rápido, cromático e direcionar à nota sol do próximo compasso, soou bem em nossa percepção.

Figura 30 – Fá natural e Fá# no 3º tempo do compasso em acorde D7.

Após ouvir os diversos tipos de *country*, eu levei aos ensaios a ideia de que poderíamos usar alguma referência à um *country* mais antigo, e ainda, algum trecho mais dançante que também parece ser uma característica do *country* – improvisos e dança. Para contemplar a primeira ideia, decidimos reduzir a dinâmica do violão, guitarra e violino no começo da terceira estrofe (c.50-57) para o teclado, bateria e baixo serem mais ouvidos e soar mais como *country* tradicional. Inclusive no baixo eu procurei tocar com a mão direita mais perto do braço do instrumento, porque o som fica mais aveludado, e pensei que isto poderia ajudar nessa busca por uma sonoridade mais antiga, tentando remeter à um baixo acústico, por exemplo. Não sei se isso ajudou, mas ao ouvir a gravação interpreto que sim. A guitarra, nessa terceira estrofe também foi executada de forma diferente. Se antes fazia intervenções improvisadas, na terceira estrofe o guitarrista faz acordes agudos nas 2ª colcheia de cada tempo. Isso também dá uma reduzida na intensidade e reforça a sonoridade mais “antiga” (fig. 31).

Terceira estrofe

50

Voz

3. Cris - to_é ver-da-dei-ro_a - mi - go; dis - to pro-vas nos mos - trou,

Acordes agudos Símile

G C G D

Gui. El.

Figura 31 – Guitarra na terceira estrofe busca sonoridade mais antiga do *country*.

Quanto à segunda ideia – algum trecho que remeta a dança – penso que o trecho de improvisação (c.66-73) funcionou muito bem. Ele ocorre após a última estrofe da música, a qual é também a estrofe em que fizemos uma redução da dinâmica. Assim, com a retomada da dinâmica mais elevada e o improviso de violino

ela se torna uma seção mais animada e correspondente a proposta. Por fim, optamos por retomar a frase final da estrofe: “Paz na terra e no futuro, vida eterna vai nos dar”, por ser uma mensagem bonita e conclusiva, bem como um trecho melódico que se encaixava bem ali em nossa concepção e, após finalizar a frase, fizemos um final clássico de *country* (fig. 32).

77

Voz
dar.

Vln.

Tecl.
G

Vlao
G

Gui. El.
G

B. El.

Bat.

Figura 32 – Final clássico de *country* para finalizar a música.

3.3 ARRANJOS CORAIS

O canto coral tem uma longa trajetória na música cristã³³, teve grande importância também na música luterana – como vemos nas obras de Martinho Lutero e Johann S. Bach, principalmente. Embora alguns autores comentem sobre atuais limitações que o canto coral tem tido nas igrejas brasileiras³⁴, alguns autores, por outro lado veem muita relevância no canto coral na igreja hoje. Boss (2011, p.71) afirma que:

³³ Unger (2010, p.2) escreveu que: “Por centenas de anos, a história da música coral ocidental em grande parte ocorreu paralelamente ao desenvolvimento do canto na igreja cristã ocidental”.

³⁴ Silva (2016, p.117) diz que a música coral tem sofrido declínio nos serviços cultivos das igrejas protestantes históricas cedendo lugar à solistas ou grupos que cantam em uníssono. Brum (2016, p.235) em sua pesquisa qualitativa com brasileiros de todas as 5 regiões brasileiras, afirmou que “as vozes corais cantando melodias harmônicas” atrapalha, para quase todos, a compreensão do texto em função da gama de informações emitidas.

A música coral pode inspirar, abençoar, acalmar e encorajar o ouvinte a se mover em direção a Deus. A música coral pode melhorar ou ampliar a mensagem. A música coral pode ajudar a congregação a lembrar os conceitos bíblicos. A presença do coral, principalmente em uma pequena igreja, pode estimular a frequência e a participação.

A música coral ainda se enquadra muito bem no aspecto da diversidade musical que pode ser usada na igreja e serve bem para reforçar uma mensagem do texto ou até trazer emoções diferentes e adequadas pelas suas possibilidades estéticas. Ainda pode-se ressaltar a importância social que um coro desempenha em qualquer lugar, inclusive na igreja. Desse modo, o canto coral funciona

não apenas como veículo de testemunho e manutenção da fé, mas também [como] uma atividade que propicia a sociabilização, terapia de grupo, conhecimento e aprendizado musical, fortalecimento do bem estar social, crescimento cultural e espiritual, bem como, aprendizado no gerenciamento de pessoas e personalidades diferentes (BRUM, 2016, p.236, 237).

Boss concorda dizendo que

a participação no coro cria companheirismo e camaradagem entre os cantores. As pessoas podem desenvolver novos relacionamentos e ter a sensação de trabalhar juntas para um propósito comum. Existem benefícios sociais, como comunicar aos membros quando alguém está doente ou tem uma necessidade que precisa ser atendida e preocupações de oração pelos outros membros. As pessoas desenvolvem amizades e se encontram para sair. [...] Quando o coro canta regularmente (não necessariamente semanalmente), eles sentem que pertencem à igreja e estão prestando um serviço importante para Deus. A prática do coro proporciona aos cantores prática vocal regular e aumento de suas habilidades vocais. Quando os ensaios são feitos de forma eficaz, uma pessoa que está cansada ou teve uma longa semana geralmente se sente revigorada como resultado de cantar, estar com outros crentes, orar e adorar (BOSS, 2011, p.72).

Assim, nesse trabalho optei por valorizar e contemplar também esta prática musical, tanto por seus benefícios teológicos, sociais, musicais, bem como por me interessar em experimentar e produzir arranjos nesse estilo. Durante o curso, especialmente nas aulas de harmonia e de arranjos pude aprender e refletir bastante sobre possibilidades de harmonização e as “regras tradicionais de harmonia coral e condução de vozes”. Desse modo foram feitos dois arranjos corais para canções mais contemporâneas presentes num cancioneiro de jovens da Igreja Luterana.

A ideia inicial era ensaiar com o coro presencialmente e ter aquela experiência coral completa, mas devido a pandemia, tivemos que fazer a experiência virtual e de

gravações. Fizemos ensaios online, criamos uma guia sonora para as gravações e foi um processo interessante e de muito aprendizado. O regente Ábner Elpino Campos foi convidado a colaborar nas gravações e alguns detalhes dos arranjos foram acrescentados ou alterados por ele nos ensaios com minha concordância.

Pensamos em coro pequeno de 8 pessoas, 2 para cada naipe e acabamos formando um grupo tendo como sopranos Beatriz Domingues e Marianna Luisa Dauernheimer; como contraltos Angela Marta Dauernheimer e Cecília Alberto Görl Uhylig; como tenores Pedro Henrique Schmidt Pinheiro e Rodrigo Bloch; como baixos Ábner Elpino Campos e Ruan Schöenardie Faller. Criamos um grupo no aplicativo de comunicação *Whatsapp* e marcamos encontros semanais e data para as gravações finais. Um aspecto que chama a atenção foi como o grupo interagiu no processo, enviaram áudios ensaiando a música para os outros coralistas ouvirem e estudarem por cima, e na primeira semana já tínhamos um áudio com 4 vozes de uma seção da canção “Fala e não te cales”.

As gravações foram realizadas com celulares individuais através de uma guia com a voz respectiva em destaque e metrônomo, posteriormente foram mixadas e editadas em um programa de edição de áudio.

3.3.1 “Espelho”

Essa música é uma canção conhecida e querida no âmbito da Igreja Luterana³⁵, especialmente entre os jovens. Ela está presente em um cancioneiro³⁶ muito usado pelos jovens luteranos brasileiros. A música foi composta por Ivana Rita de M. A. Klippel e costuma ser tocada com violão ou banda a partir da letra e cifra presentes nesse cancioneiro. Há um registro fonográfico dessa música no CD “Canto encanta” lançado em 1996 pela editora Concórdia, imagino que esse registro seja a fonte mais próxima ao original que se tenha acesso³⁷.

Essa canção é formada por duas seções: *estrofe* e *refrão*. Tem duas estrofes e em seguida o refrão duas vezes. Tem uma letra que fala sobre o cristão anunciar o amor de Deus - a “Graça do perdão” às outras pessoas. É como um diálogo com Deus,

³⁵ Principalmente na denominação Igreja Evangélica Luterana do Brasil (IELB).

³⁶ Número 37 em CELEBRAI: Hinário da Juventude Evangélica Luterana do Brasil. 4. ed. Porto Alegre: Concórdia, 2006.

³⁷ Registro que pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=NjBmBx31PVY>. Acesso em: 29 abr. 2021.

na qual, aqueles que cantam apresentam o problema - “tantas pessoas sem rumo” – e pedem a Deus instrução sobre o que fazer e como fazer. E no refrão culmina em um pedido para que Deus faça o cristão ser um espelho que reflete o amor e tudo o que Deus fez por ele às outras pessoas.

A ideia de arranjo para coro surgiu a partir de uma pequena competição entre dois times num seminário teológico ocorrido no ano de 2019. A ideia era cada equipe compor uma música sobre um tema e apresentá-las para jurados. Antes, entretanto, deveria ser tocada alguma outra música para passagem de som, e durante um dos ensaios, quando pensávamos em qual música usar para passar o som, um dos músicos sugeriu que nós fizéssemos essa música *a cappella*³⁸, mesmo com um pouco de receio de alguns, fomos construindo o arranjo por meio da improvisação. Dividimos as pessoas em grupos, baixo, tenor e melodia a partir do conhecimento musical dos integrantes e do número de cantores (9 cantores). Gostamos do resultado e apresentamos. Há um registro em vídeo dessa apresentação, e que foi referência para a transcrição e aprimoramento do arranjo³⁹.

O arranjo agradou a todos e foi do meu interesse aprimorar e registrar em partitura e registro fonográfico. Por isso, foi feita a transcrição e posteriormente a ampliação do arranjo.

Falando sobre o arranjo em si. É importante dizer que, em relação ao arranjo primário, foi acrescentada uma 4ª voz – contralto, para expandir a harmonia e fazer outras nuances (como dobrar o tenor em terças no compasso 33, por exemplo). Também foi alterado o tom, subiu-se 1 tom e meio para ficar mais confortável para os baixos, explorar melhor a região do soprano e para a sonoridade ficar mais brilhante.

Buscou-se utilizar da técnica de condução de vozes tradicional, na qual se evita quintas e oitavas paralelas para manter a independência das vozes e busca-se utilizar notas mais próximas em cada voz, com menos saltos e mais notas em comum.

Também foram acrescentadas indicações de dinâmica para criar contraste entre frases ou seções da música. Uma ideia no arranjo é de que haja um contraste de dinâmica entre as estrofes e o refrão, no qual, o refrão seja destacado.

Nos compassos 8 e 10, as indicações de dinâmica reforçam o texto. No c.8 a intenção é acentuar a pausa que precede a pergunta “Que posso fazer?” e no c.10 é reforçar o pedido pela resposta e conseqüentemente, a pergunta precedente (fig. 33).

³⁸ *A cappella* significa “Canto sem acompanhamento” (MED, 1996, p.263).

³⁹ O vídeo pode ser acessado em: <https://youtu.be/pBPUb9RfT3E>. Acesso em: 17 nov. 2020.

7
S. fal - ta de_a-mor e fal - ta de paz *f* *mf* Que pos -

9
S. so fa - zer? Vem me di - zer. *f*

Figura 33 – Sinais de dinâmica reforçam o texto. c. 8 e 10.

Também se utilizou a harmonia para reforçar o conteúdo da letra nesse arranjo. No compasso 10 é formado um acorde Dominante com 9ª bemol - D7(b9), no qual, a nota alterada Mib (b9) reforça⁴⁰ ainda mais a tensão do acorde dominante enfatizando a ideia do texto - a súplica da pergunta “que posso fazer? Vem me dizer” (fig. 34).

10 D7(9 \flat)

S. Vem me di - zer. *f*

C. Vem me di - zer. *f*

T. Vem me di - zer. *f*

B. Vem me di - zer. *f*

Figura 34 – Acorde dominante com 9ª bemol reforça o texto.

Na segunda estrofe, no mesmo local, o texto não faz uma pergunta, mas uma afirmação positiva e conclusiva: “... hoje é o momento de anunciar / que tu és Senhor, um Deus de amor, Jesus.”, e na harmonia essa alteração também aparece: o acorde

⁴⁰ Reforça porque além da 7ª (Dó) que prepara para a 3ª de Sol (Si), tem-se a 9ª bemol (Mib) que prepara para a 5ª de Sol (Ré). Se considerarmos que o F# está subentendido na audição interna dos ouvintes, além de estar presente na série harmônica, por se tratar de um acorde comum na música tonal, temos um acorde com 2 tritons: F# - Dó; Lá - Mib.

dominante que é utilizado em “Deus de amor” tem 9ª maior, soando menos tenso, e logo é resolvido na tônica G, na palavra Jesus (fig. 35).

The musical score consists of four staves labeled S., C., T., and B. The key signature is one sharp (F#). The lyrics are: "um Deus de_a - mor, Je - sus." Above the staves, the chords are indicated as 20, D7(9), and G. The Soprano (S.) part has a fermata over the second measure. The Alto (C.) and Tenor (T.) parts have a fermata over the first measure. The Bass (B.) part has a fermata over the second measure.

Figura 35 – Acorde dominante com 9ª maior e resolução na tônica, reforçando a ideia do texto.

O arranjo criado coletivamente possui como características acordes com 9ª sem terças, especialmente por ter sido criado por meio de improviso e por termos apenas 3 vozes distintas. Essa sonoridade soou interessante para mim e foi mantida no arranjo com mais vozes. Desse modo, em alguns lugares resolvi utilizar acordes sem terça (c. 6; 8; 14; 16). O som do acorde com 9ª sem 3ª dá um caráter mais modal àquele trecho da música, especialmente na relação desse acorde de C9 (omit 3) com o Em7 onde existem duas notas em comum e que entre si, possuem uma relação de estabilidade⁴¹ se lembrarmos de sua relação quando tônica (I grau de Dó maior) e tônica antirrelativa (III grau de Dó maior). Assim, embora a canção seja tonal (bem delimitada pelas dominantes), esse acorde cria uma sonoridade suspensiva e um caráter modal a esse trecho da peça.

Procurei utilizar 9ª onde não houvesse necessidade de alguma 7ª e não causasse atrito com outra voz, como no caso dos compassos 9, 13, 19, 23; 24; 26; 28.

⁴¹ Ver “função tonal ou harmônica dos acordes” em CHEDIAK, 1986, p.91ss.

No refrão, o tenor canta seguidamente a nota Ré funcionando como 9ª (Dó maior), 7ª (Mi menor), 8ª (Ré maior), 5ª (Sol Maior) e fundamental (Ré maior com baixo em F#) (fig. 36).

23

S. pe-lhode tua luz vem me dar pa-la - vras pra po - der tes-te - mu-nhar pois só tu, Se-nhor, trans -

C. pe-lhode tua luz vem me dar pa-la - vras pra po - der tes-te - mu-nhar pois só tu, Se-nhor, trans -

T. ^{9ª} ^{7ª} ^{9ª} ^{8ª} ^{5ª} ^{1ª} ^{7ª} ^{9ª} ^{8ª}
 pe-lhode tua luz vem me dar pa-la - vras pra po - der tes-te - mu-nhar pois só tu, Se-nhor, trans -

B. pe-lhode tua luz vem me dar pa-la - vras pra po - der tes-te - mu-nhar pois só tu, Se-nhor, trans -

Figura 36 – Nota pedal ré do tenor como 9ª, 7ª, 8ª, 5ª e fundamental dos acordes.

O refrão contrasta com as outras partes da música por o arranjo da seção ser homorrítmico e a harmonia um pouco mais aberta, mais “luminosa”. Percebe-se bem isso nas palavras “Vem fazer” (c.21,22), em que soprano e tenor fazem movimento contrário ao baixo, se dirigindo ao registro agudo e indicando uma maior abertura harmônica. É também o trecho em que a dinâmica de todas as vozes é forte (fig. 37).

21

G Refrão

S. *f*
 sus. Vem fa - zer de mim
 Refrão

C. *f*
 sus. Vem fa - zer de mim
 Refrão

T. *f*
 sus. Vem fa - zer de mim
 Refrão

B. *f*
 sus. Vem fa - zer de mim

Figura 37 – Movimento contrário nas vozes extremas exemplificando harmonia “luminosa” do refrão. c.21,22.

No final do refrão (c.28,29) tenores e baixos se separam ritmicamente por pouco tempo para fazer um reforço textual quando voltam em seguida ao uníssono rítmico (fig. 38).

The figure shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Contralto (C.), Tenor (T.), and Baixo (B.). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are 'zer de mim um es-pe - lho teu.' The Soprano and Contralto parts are in treble clef, while the Tenor and Bass parts are in bass clef. The Soprano and Contralto parts have a melodic line with a fermata over the final note. The Tenor and Bass parts have a more rhythmic line with a fermata over the final note. The lyrics are written below the notes.

Figura 38 – Tenores e baixos fazem reforço no texto.

Também com a intenção de reforçar o texto, optou-se por dobrar em terças o tenor no compasso 33, para dar um destaque àquela melodia e a mensagem da letra “um espelho teu, um espelho teu” e encaminhar para a cadência final.

Na cadência final, contralto e tenor seguem sua relação em terças e, na fermata, junto com soprano e baixo, formam um intervalo harmônico muito consonante⁴², porque as duas vozes cantam a tônica e as outras vozes cantam a 5ª. No entanto, por estarem as vozes de tenor e contralto na quinta do acorde e em destaque na chegada à fermata, apesar de o acorde ser de tônica, existe um efeito suspensivo, o qual em seguida é resolvido pela cadência autêntica perfeita com ênfase na melodia da soprano (fig. 39).

⁴² “Intervalo consonante é aquele cujas notas se completam. Tem o caráter estável, conclusivo, passivo e de repouso” (MED, 1996, p.97).

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Contralto (C.), Tenor (T.), and Bass (B.). The music is in G major (one sharp) and consists of two measures, 34 and 35. The lyrics are "um es-pe - lho teu." Each voice part features a fermata over the final note of measure 35, with a "rall." (ritardando) marking above the notes. The Soprano part starts with a measure rest of 34. The Contralto and Tenor parts have a triplet of eighth notes in measure 34. The Bass part has a measure rest of 8.

Figura 39 – Consonância suspensiva na fermata e cadência final. c.34,35.

A coda, trecho que começa na casa 2 (c.31) e vai até o fim da música não pertencia originalmente à composição e foi criada coletivamente no primeiro arranjo a três vozes; mantida e aprimorada nesse último arranjo.

3.3.2 “Fala e não te cales”

Essa música também é uma canção conhecida entre os jovens da Igreja Luterana (IELB), e está presente no mesmo cancioneiro “Celebrai” - número 40. Ela foi composta por Dâmaris C. Albrecht e Beatriz V. Brock e possui um registro fonográfico no mesmo CD “Canto encanta” de 1996⁴³.

Ela se enquadra no assunto teológico da Evangelização - procura incentivar os ouvintes a compartilharem o amor do Deus que nos salvou e a tarefa de levar a outras pessoas a mensagem do amor de Deus em Jesus.

É uma música de caráter positivo e alegre, que se deve cantar sorrindo e pensando em caminhar na rua cantando e contando: “Fala e não te cales”, e isso foi levado ao grupo coral no primeiro encontro.

⁴³ Registro que pode ser acessado no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=b_FPz080pI. Acesso em: 29 abr. 2021.

Inicialmente o arranjo foi feito em Fá maior e, por ser grave para as sopranos, as contraltos cantavam em uníssono com elas até o refrão:

Figure 40 is a musical score for a choral arrangement in F major. It features two vocal parts: Soprano (S) and Contralto (C) in the upper staff, and Tenor (T) and Bass (B) in the lower staff. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4. Above the vocal staves, the following chords are indicated: F, C, Bb, C, F, C, Bb, C. The lyrics are: "Nin - guém tem mai - or a - mor do que es - te que o bom Deus re - ve - lou, Je -". The score shows the vocal lines and the bass line with chords.

Figura 40 – Primeira ideia do arranjo coral em Fá maior e tríades.

Depois optei, até por sugestão do professor Felipe Adami, por subir para Sol maior, tornando mais cômodo para as sopranos e para poder explorar outras notas com as contraltos. Além disso, inicialmente o arranjo era basicamente pensado com tríades, e depois acrescentou-se 7ª e 6ª nos acordes formados pelas vozes. Isso tornou a harmonia mais rica e a sonoridade mais aberta.

A ideia do arranjo surgiu após eu ouvir alguém cantando uma contramelodia no refrão que é contemplada pelos tenores no arranjo. Ao tocar essa música em uma “roda de violão”, alguém cantou exatamente esta contramelodia. Ela me chamou a atenção e pensei que poderia fazer um arranjo coral para essa música. O baixo aprimora harmonicamente a ideia da contramelodia em um dobramento a sexta (fig. 41).

Figure 41 shows the beginning of the chorus in G major. It features two vocal parts: Soprano (S) and Contralto (C) in the upper staff, and Tenor (T) and Bass (B) in the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "Fa - la e não te ca - les fa - la a". The score shows the vocal lines and the bass line with chords.

Figura 41 – Início do refrão, divisão de vozes e contramelodia no baixo e tenor.

Esse tipo de uso das vozes é comum no canto coral, torna o arranjo mais atraente e interessante para quem canta e ouve e ainda enfatiza os imperativos “Fala” e “não te Cales” por estendê-los em um melisma.

Outro aspecto a se ressaltar no arranjo é o uso das vozes masculinas nos compassos 13, 21 e 29 em um ritmo levemente diferente das vozes femininas. Baixos

e tenores cantam semínimas enquanto contraltos e sopranos cantam colcheias e semínimas pontuadas, o texto é o mesmo (fig. 42).

13

to - dos que en - con - tra-res

to - dos que en - con - tra-res

Figura 42 – Ritmos diferentes entre as vozes usando a mesma letra.

Essa relação chama atenção para o “todos” e cria uma certa unidade em todo o refrão pois anteriormente as vozes já haviam se separado. Assim, pode-se dizer que é uma variação coerente com o restante do arranjo. Quanto às notas, essa cadência decrescente do baixo é bem comum e conduz bem até a nota de chegada no compasso seguinte (ré); e a repetição do Dó# no tenor foi especialmente usado para manter, por contraste, o destaque no movimento do baixo, o que facilita tecnicamente também a condução do tenor à nota si. A nota mi das contraltos no 3º tempo e o si do tenor no compasso 14 se enquadram na ideia de explorar tétrades no arranjo, a primeira é a 7ª de F#m e a segunda 6ª de D.

Na casa 2, há o clímax do arranjo. Sopranos e contraltos, em vez de concluir o refrão dizendo “no teu caminho”, retomam a ideia “fala a todos que encontrares” enquanto tenores e baixos complementam “no teu caminho”, sobrepondo os textos (fig. 43).

S
C

22 25 2.

tra - res no teu ca - to-dos que en - con - tra-res. Fa-la a to-dos que en - con - tra-res.

fa - la a

T
B

tra - res no teu ca - mi-nho, no teu ca - mi-nho.

Figura 43 – Casa 2; tenores e baixos respondem sopranos e contraltos.

Com esse movimento e a repetição do trecho “Fala a todos que encontrares” dá-se a impressão de que se está encaminhando para alguma mudança e, de fato,

ele conduz para o final quando as vozes se unem novamente e faz-se um *ralentando* no trecho “todos que encontras no teu caminho” (fig. 44).

29 Rall.

to - dos que en - con - tra - res no teu ca - mi - nho.

to - dos que en - con - tra - res no teu ca - mi - nho.

Figura 44 – Final da música com *ralentando*.

É importante falar um pouco sobre os ensaios virtuais, relações que se formaram e os acréscimos de interpretações trazidos pelo regente Ábner. Ao chamá-lo para me ajudar nos ensaios, eu também o deixei livre para sugerir nuances de interpretação que aquele que estuda, tem experiência e se dedica ao canto coral teria a contribuir. Assim, ele trouxe algumas ideias bem interessantes, que foram apresentadas nos ensaios e usadas nas gravações.

Entre outras questões interpretativas ele sugeriu uma cisura sem respiração nos compassos 16 e 17 entre o “por isso,” e o “Fala...”. A ideia foi separar a ideia semântica do texto: “por isso” é um acréscimo enfático dos compositores para repetir o refrão, e separando ele no canto fica mais clara a sua função na música.

O Regente ainda sugeriu um crescendo do compasso 13 ao 16 e no compasso 25, na casa 2. Esse último, particularmente, ficou muito bom, intensifica ainda mais a mensagem que já era reforçada pela repetição do texto.

De modo geral, esse arranjo, assim como o de “Espelho”, buscou utilizar algumas técnicas tradicionais de arranjos corais – evitou-se quintas paralelas, buscou-se a melhor condução de vozes e, através de elementos musicais, reforçou a mensagem do pensamento cristão expressado na letra da música.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho abordou processos criativos, arranjos e conceitos sobre música luterana. Como músico interessado e atuante na igreja luterana, decidi pesquisar, refletir, criar e escrever sobre esse fazer musical a partir de minhas concepções musicais, teológicas e pessoais. Assim, no primeiro capítulo, se buscou argumentar, através de uma revisão bibliográfica, que a música luterana tem como parte mais importante o conteúdo da letra, a mensagem que é transmitida, e que essa deve estar em acordo com as doutrinas cridas e ensinadas pela igreja e que provém principalmente do estudo da Bíblia. Fundamentou-se que a parte musical não deve ser feita sem cuidado estético e sem atenção ou profundidade musical, muito pelo contrário, deve se buscar que os aspectos musicais colaborem na transmissão da mensagem do texto utilizando-se destas qualidades. A partir de dois personagens luteranos importantes, Martinho Lutero e Johann Sebastian Bach, reforçou-se esses dois aspectos anteriores e falou-se da importância de valorizar a musicalidade herdada das outras gerações bem como a musicalidade contemporânea.

No capítulo seguinte foram relatados e comentados os arranjos feitos por mim ou de modo colaborativo com uma das bandas das quais participo. Foram analisados arranjos de músicas compostas por mim (cap. 3.1), arranjos contemporâneos de hinos tradicionais (cap. 3.2) e arranjos corais para músicas consideradas contemporâneas (cap. 3.3).

O processo criativo de minhas composições normalmente começa com uma ideia musical, criada e explorada normalmente ao violão. Há uma preocupação em apresentar uma mensagem através da letra, e, que essa mensagem seja teologicamente correta, relevante para os ouvintes e as estrofes complementares. Também possuem refrões que facilitam o aprendizado da música e a transmissão da mensagem por reforçarem alguma ideia principal dela. Os arranjos, para serem interessantes, haver contraste e crescimento gradual, utilizaram de convenções rítmicas e melódicas, *riffs* de guitarra, *backing vocals* nos refrões, solos de guitarra e baixo e também mudança de tom.

Nos arranjos para hinos tradicionais buscou-se manter as melodias e letras inalteradas e a possibilidade do canto congregacional. Os arranjos unem a melodia e letras tradicionais com aspectos musicais contemporâneos, como os instrumentos de banda – baixo, bateria, guitarra, violão... -, estilos musicais atuais – *rock*, *pop* e *country*

-, solos de guitarra, baixo e violino. Vale destacar que em um dos arranjos (“A minha fé Senhor”) fizemos, na quarta estrofe, uma referência ao órgão, instrumento tão histórico e tradicional nas igrejas, dando-lhe predominância em grande parte da estrofe e valorizando ainda mais o canto congregacional naquele trecho. Além disso, nas duas músicas foram criados trechos que repetem a frase final do texto para reforçar sua mensagem principal. Desse modo, quanto aos arranjos para hinos, ficou evidente a preocupação e a busca por valorizar tanto o tradicional como o contemporâneo, bem como a importância do texto.

Os arranjos corais também foram contemplados neste trabalho por serem uma importante ferramenta para a proclamação da mensagem de Deus, e por se adequarem ao princípio de valorizar a diversidade musical na igreja, além de todos os benefícios sociais e emocionais que esse tipo de música proporciona. Os dois arranjos corais utilizaram elementos musicais para reforçar a mensagem do texto como: acordes de maior tensão enfatizando perguntas, acordes de menor tensão na letra conclusiva, separação rítmica das vozes destacando o texto. Eles também buscaram contemplar algumas regras de harmonia coral tradicional – evitar 5ª e 8ª paralelas bem como prezar pela melhor condução de vozes. Assim, estes arranjos também servem de bom exemplo da união do tradicional e contemporâneo na música cristã e da valorização do texto através de elementos musicais.

Todos os arranjos têm em comum a preocupação com a mensagem e a intencionalidade de unir e valorizar a herança musical herdada com a musicalidade atual. Eles também revelam uma preocupação de qualidade musical, no sentido de utilizar os aprendizados musicais adquiridos até aqui para contribuir com a música cristã e com a música luterana.

Chegando ao final desse trabalho vejo o quanto aprendi ao longo do caminho nesse Bacharelado em Música Popular. Vários aprendizados foram explorados e desenvolvidos ao longo desse trabalho e estão presentes nas páginas e gravações. Acredito que esse trabalho serviu para eu produzir um registro escrito e sonoro útil para mim, para as pessoas que se envolveram e as que irão acessar ou ouvir futuramente.

Existe muito sobre música luterana a ser pesquisado e refletido, bem como muita música luterana a ser composta, arranjada e gravada. Além disso, tem muita coisa que eu como músico fui incentivado, instruído e para o que fui despertado durante esse período de estudo e que pretendo fazer futuramente.

5 REFERÊNCIAS

ADAMI, Felipe Kirst. **SINFONIA SISTÊMICA**: os processos criativos e a concepção estética dos ciclos vitais. 2010. 2 v. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em:

<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/28048/000767116.pdf?sequence=1>. Acesso em: 17 nov. 2020.

ADAMI, Felipe Kirst. *Música Sistêmica*: Intersecções entre processos criativos, concepção estética e composição musical. In: **Anais do VII SIMCAM: Simpósio de Cognição e Artes Musicais**, Brasília: Universidade de Brasília, 2011, p.149-165. Disponível em: <https://abcogmus.org/2020/09/14/anais-do-6o-simposio-internacional-de-cognicao-e-artes-musicais/>. Acesso em: 17 Nov. 2020.

ALBRECHT, Christoph. A música no culto. In: SCHMIDT-LAUBER, Hans-Christoph; MEYER-BLANCK, Michael; BIERITZ, Karl-Heinrich (ed.). **Manual de Ciência Litúrgica**: ciência litúrgica na teologia e prática da igreja. São Leopoldo: Sinodal; São Leopoldo: Faculdades EST, 2013. p. 329-362. v. 2.

BÍBLIA. Tradução Nova Almeida Atualizada. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2017.

BÍBLIA. **Bíblia de Estudo NAA**. Nova Almeida Atualizada. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2017.

BLUM, Ezequiel. **Música nos cultos da Igreja Evangélica Luterana do Brasil**: Uma abordagem a partir do Mensageiro Luterano. 2015. 156 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Teologia, Faculdade de Teologia, Seminário Concórdia, São Leopoldo, 2015.

BLUM, Raul. O que é música sacra ou hino sacro?. **Igreja Luterana**: Revista Semestral de Teologia, São Leopoldo, v. 2, n. 68, p.13-26, nov. 2009. Semestral. Disponível em:

<https://drive.google.com/file/d/1wuU8O58y8b1mQdKJtNKI0mpggUybwF76/view?usp=sharing>. Acesso em: 10 agosto 2020.

BOSS, Leon F.. **Church Choirs**: an examination of relevancy in 21st century american churches. 2011. 126 f. Tese (Doutorado) - Curso de Teologia, Liberty Theological Seminary, Lynchburg, 2011. Disponível em: <https://digitalcommons.liberty.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1492&context=doctoral> . Acesso em: 30 abr. 2021.

BRAGA, Henriqueta Rosa F.. **Contando e Cantando**: Conhecendo as histórias de hinos cristãos. Viçosa: Ultimato, 2017.

BRUM, Paulo César Fernandes. **Hinologia Luterana**: a aplicabilidade hinológica luterana no contexto brasileiro. 2016. 392 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Teologia, Faculdade de Teologia, Seminário Concórdia, São Leopoldo, 2016.

Disponível em: <http://www.hinologia.org/hinologia-luterana-a-aplicabilidade-hinologica-luterana-no-contexto-brasileiro-paulo-brum/>. Acesso em: 18 ago. 2020.

CELEBRAI: Hinário da Juventude Evangélica Luterana do Brasil. 4. ed. Porto Alegre: Concórdia, 2006.

CHEDIAK, Almir. **Harmonia & Improvisação:** 70 músicas harmonizadas e analisadas. 7. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986. 1 v.

COMISSÃO DE CULTO, Igreja Evangélica Luterana do Brasil. **Hinário Luterano.** Ed. revisada e comemorativa. Porto Alegre: Concórdia, 2016.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 14, p. 5-22, 2006. Tradução de Fausto Borém.

DILLARD, Raymond B.; LONGMAN, Tremper III. **Introdução ao Antigo Testamento.** São Paulo: Vida Nova, 2006.

ELLIS, Peter F.. **Os homens e a Mensagem do Antigo Testamento.** Aparecida: Santuário, 1985.

EBERLE, Soraya Heinrich. **CANTAR, CONTAR, TOCAR...:** a experiência de um grupo de louvor como possibilidade para a formação teológico-musical de jovens. 2012. 280 f. Tese (Doutorado) - Curso de Teologia, Programa de Pós-Graduação em Teologia, Escola Superior de Teologia, São Leopoldo, 2011. Disponível em: http://dSPACE.est.edu.br:8080/jspui/bitstream/BR-SIFE/292/1/eberle_sh_td109.pdf. Acesso em: 27 ago. 2020.

ENGENHEIROS DO HAWAII. **Olhos iguais aos seus.** Rio de Janeiro: BMG, 1990. Disponível em: https://youtu.be/CWWk_YYUtc. Acesso em 8 mai. 2021.

ENGENHEIROS DO HAWAII. **Ninguém=Ninguém.** Rio de Janeiro: BMG, 1992. Disponível em: <https://youtu.be/59jdPlsP0ts>. Acesso em 8 mai. 2021.

FALLER, Ruan Schöenardie. **O Povo de Deus canta o que crê:** um estudo sobre a importância das letras de músicas cristãs no ensino do Povo de Deus. 2019. 56 f. TCC (Graduação) - Curso de Teologia, Universidade Luterana do Brasil, Canoas, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/41287064/TCC_O_POVO_DE_DEUS_CANTA_O_QUE_CR%C3%8A_UM_ESTUDO_SOBRE_A_IMPORT%C3%82NCIA_DAS_LETRAS_D_E_M%C3%9ASICAS_CRIST%C3%83S_NO_ENSINO_DO_POVO_DE_DEUS. Acesso em: 24 ago. 2020.

FREDERICO, Denise Cordeiro de Souza. **Cantos para o culto cristão.** São Leopoldo: Sinodal, 2001.

FREDERICO, Denise Cordeiro de Souza. **A Música na Igreja Evangélica Brasileira.** Rio de Janeiro: MK Editora, 2007.

GELINEAU, Joseph. **Canto e Música no Culto Cristão**: Princípios, leis e aplicações. Petrópolis: Vozes, 1968.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V.. **História da música ocidental**. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

HALTER, Carl. **The Practice of Sacred Music**. Saint Louis: Concordia Publishing House, 1955.

HALTER, Carl; SCHALK, Carl (Ed.). **A Handbook of Church Music**. Saint Louis: Concordia Publishing House, 1978.

HUSTAD, Donald P.. **Jubilate! A Música na Igreja**. São Paulo: Vida Nova, 1986.

KEITH, Edmond D.. **Hinódia Cristã**. Rio de Janeiro: Casa Publicadora Batista, 1960.

LASOR, Willian S.; HUBBARD, David A.; BUSH, Frederic W. **Introdução ao Antigo Testamento**. São Paulo: Vida Nova, 2002.

McCOMMON, Paul. **A Música na Bíblia**. Rio de Janeiro: Casa Publicadora Batista, 1963

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4. ed. Brasília: Musimed, 1996.

MENDONÇA, J. de S. A voz e a letra na música sacra: uma análise cancional. **Estudos Semióticos**, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 86-95, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49274>. Acesso em: 26 out. 2020.

NUECHTERLEIN, Louis G.. The Music of Congregation. In: HALTER, Carl; SCHALK, Carl (Ed.). **A Handbook of Church Music**. Saint Louis: Concordia Publishing House, 1978. p. 106-126.

REYNOLDS, William J.; PRICE, Milburn. **A Survey of Christian Hymnody**. Illinois: Hope Publishing Company, 1987.

Robinson, J.. Riff. **Grove Music Online**. 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023453>. Acesso em 16 mai, 2021.

SCHOLZ, Vilson. **Princípios de Interpretação Bíblica**: Introdução à hermenêutica com ênfase em gêneros literários. Canoas: Editora da ULBRA, 2006.

SILVA, Daniela Fernandes Gomes da. **O Som da diáspora**: a influência da *black music* norte-americana na cena *black* paulistana. 2013. 319 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-18072013-182513/publico/osomdadiasporadanielasilva.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2020.

SILVA, Waldir Pereira da. **A música sacra litúrgica nas igrejas batistas e presbiterianas históricas em Montes Claros**: entre a tradição e a inovação. 2016. 270 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências da Religião, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/18802/2/Waldir%20Pereira%20da%20Silva.pdf>. Acesso em: 01 maio 2021.

TATIT, Luiz. **O Cancionista**: composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

UNGER, Melvin P.. **Historical Dictionary of Choral Music**. Lanham; Toronto; Plymouth: The Scarecrow Press, inc, 2010. (Historical Dictionaries of Literature and the Arts, No. 40).

WESTERMEYER, Paul. **Te Deum**: The Church and Music. Mineapolis: Fortress Press, 1998.

6 ANEXOS

ANEXO A: Confiar em Jesus – Letra e Cifra

CONFIAR EM JESUS

Letra e música: Ruan S. Faller, 2020;
Arranjo: Ruan S. Faller e PRODS, 2020.

Intro: :: E9 A E9/G# A :: Violão

E9 **A**
Quando olho para tudo
E9/G# **A**
o que vejo ao meu redor,
E9 **A**
mesmo que seja difícil,
E9/G# **A**
sei que não estou só.

E9 **A**
Jesus está comigo
E9/G# **A**
todo tempo, toda hora.
E9 **A**
Ele é o meu amigo
E9/G# **A** (**A E/G#**)
que nunca me abandona

Ponte:

F#m7 E9/G# A B4 B B4
Ele prometeu estar comigo.
F#m7 E9/G# A B4 B B4
Ele me mostrou que é meu amigo:
F#m7 E9/G# A B4 B B4
ele me salvou naquela cruz
F#m7 E9/G# A B4 B7
dando sua vida, o Rei Jesus.

Refrão:

E9 A6 C#m7 B
Confiar em Jesus,
E9/G# A6 C#m7 B
ele me guia em sua luz.
E9 A6 C#m7 B
Me deu perdão e salvação,
E9/G# A6 C#m7 B
minha vida está em sua mão.

Intro

E9 **A**
Não há por que temer,
E9/G# **A**
Jesus é o Senhor.
E9 **A**
Ele tudo pode ver
E9/G# **A**
e guia com amor

Ele disse que estaria
conosco todo o tempo
e nos conduziria
em meio ao seu alento.

Ponte:

F#m7 E9/G# A B4 B B4
Ele prometeu estar comigo.
F#m7 E9/G# A B4 B B4
Ele me mostrou que é meu amigo:
F#m7 E9/G# A B4 B B4
ele me salvou naquela cruz
F#m7 E9/G# A B4 B7 (Convenção)
dando sua vida, o Rei Jesus.

Refrão:

E9 A6 C#m7 B
Confiar em Jesus,
E9/G# A6 C#m7 B
ele me guia em sua luz.
E9 A6 C#m7 B
Me deu perdão e salvação,
E9/G# A6 C#m7 B
minha vida está em sua mão.

SOLO

Fim do solo:

E/G# A C#m7 C7

F9 Bb Dm7 C
Confiar em Jesus,
F9/A Bb Dm7 C
ele me guia em sua luz.
F9 Bb6 Dm7 C
Me deu perdão e salvação,
F9/A Bb Dm7 C
minha vida está em sua mão. 2x

Intro

Primeira estrofe

5

Voz

Qua-ndoo-lhopa-ra tu - do o que ve-jo ao meu re-dor,

Vln.

Tec.

E9 A6 E9/G# A

E9 Abafado A6 E9/G# A

Vlao

Gui.

Baix.

Bat.

9

Voz

mes-moque-se-ja di - fi - cil, sei que não es-tou só.

Vln.

Tec.

E9 A6 E9/G# A

E9 A6 E9/G# A

Vlao

Gui.

Baix.

Bat.

Segunda estrofe

13

Voz: Je-sus es-tá co-mi - go to-dem-po, to-da ho - ra.

Vln. *mp* E9 A6 E9/G# A

Tec. E9 A6 E9/G# A

Vlao *pp* E9 A6 E9/G# A *p*

Gui. *pp* E9 A6 E9/G# A *p*

Baix. E9 A6 E9/G# A

Bat. x x x x x x x x

17

Voz: E-le é o meu a - mi - go que nun-ca me a-ban - do - na.

Vln. *mp* E9 A6 E9/G# A E/G#

Tec. *mp* E9 A6 E9/G# A E/G#

Vlao E9 A6 E9/G# A E/G#

Gui. *p* E9 A6 E9/G# A *p* E/G#

Baix. *p* E9 A6 E9/G# A E/G#

Bat. x x x x x x x x Virada

29

Voz

Vln.

Tec. *B4* *B7*

Vlao *B4* *B7*

Gui. *B4* *B7* Power Chords *f*

Baix. *B4* *B7*

Bat. Virada

31 **Refrão**

Voz
Con - fi - ar em Je - sus, e - le me gui - a em su - a luz. Me

Vln. *mf*

Tec. *E9* *A* *C#m7* *B* *E9/G#* *A* *C#m7* *B*
Simile

Vlao

Gui. *E9* *A* *C#m7* *B* *E9/G#* *A* *C#m7* *B*
Power Chords Simile

Baix. *E9* *A* *C#m7* *B* *E9/G#* *A* *C#m7* *B*

Bat. Simile

35

E9 A C#m B E9/G# A C#m B

Voz

deu per - d'ão e sal - va - ç'ão, minha vi - da es - tá em su - a mão.

Vln.

E9 A C#m B E9/G# A C#m B

Tec.

E9 A C#m B E9/G# A C#m B

Vlao

E9 A C#m B E9/G# A C#m B

Gui.

E9 A C#m B E9/G# A C#m B

Baix.

Bat.

Interlúdio (Intro)

39

Voz

Vln.

E9 A6 Símile E9/G#

Tec.

E9 A6(9) E9/G#

Vlao

E Power Chords
Nota pedal Mi A/E E

Gui.

E9 A6(9) Símile E9/G#

Baix.

Bat.

42

Voz

Vln.

Tec.

Vlao

Gui.

Baix.

Bat.

A6(9)

A6(9)

A/E

A6(9)

Virada

Terceira estrofe

43

Voz

Vln.

Tec.

Vlao

Gui.

Baix.

Bat.

Não há por-quê te - mer, Je-sus é o Se-nhor.

E9 Acordes

A6

Intervenções melódicas.

E9/G#

Símile

A

E9

A6

E9/G#

A

E9 Acordes

A6

E9/G#

A

E9

A6 Símile

E9/G#

A

Símile

Virada

47

Voz

E-le tu-do po-de ver e gui-a com a-mor. Convenção

Vln.

Tec.

Vlao

Gui.

Baix.

Bat.

E9 A6 E9/G# A

mf

A

A

Convenção

Convenção

Convenção

Convenção virada

Quarta estrofe

51

Voz

E-le dis-se que es-ta-ria co-nos-co to-do o tem-po

Vln.

Tec.

Vlao

Gui.

Baix.

Bat.

E9 *mp* A6 E9/G# A

E9 A6 E9/G# A

A

A

A

A

A

A

55

Voz

e nos con-du - zi - ria em me-io_aoseu a - len - to.

Vln.

E9 A6 E9/G# A

Tec.

E9 A6 E9/G# A

Vlao

E9 A6 E9/G# A

Gui.

E9 A6 E9/G# A

Baix.

Bat.

Ponte

59

Voz

E - le pro - me - teu es - tar co - mi - go. E - le me mos - trou que é meu a - mi -

Vln.

F#m7 E/G# A B4 B B4 F#m7 E/G# A B4 B B4

Tec.

F#m7 E/G# A B4 B B4 F#m7 E/G# A B4 B B4

Vlao

F#m7 E/G# A B4 B B4 F#m7 E/G# A B4 B B4

Gui.

mf F#m7 E/G# A B4 B B4 F#m7 E/G# A B4 B B4

Baix.

F#m7 E/G# A B4 B B4 F#m7 E/G# A B4 B B4

Bat.

Símile

69 **Refrão**

Voz *f*
Con - fi - ar em Je - sus, e - le me gui - a em su - a luz. Me

Back. Voc. *mf*
Con - fi - ar em Je - sus, e - le me gui - a em su - a luz. Me

Vln. *mf*
E9 A C#m7 B E9/G# A C#m7 B

Tec. *mf*
E9 A C#m7 B E9/G# A C#m7 B

Vlao *mf*
E9 A C#m7 B E9/G# A C#m7 B

Gui. *mf*
E9 A C#m7 B E9/G# A C#m7 B

Baix. *mf*
E9 A C#m7 B E9/G# A C#m7 B

Bat. *mf*
Símile

73

Voz

deu per-dão e sal - va - ção, minha vi - da_es-tá em su - a mão.

Back. Voc.

deu per-dão e sal - va - ção, minha vi - da_es-tá em su - a mão.

Vln.

E9 A C#m B E9/G# A C#m B

Tec.

E9 A C#m B E9/G# A C#m B

Vlao

E9 A C#m B E9/G# A C#m B

Gui.

E9 A C#m B E9/G# A C#m B

Baix.

Bat.

Solo guitarra

77

Voz

Vln.

E9 A E/G# C#m7 B E9/G# A C#m7 B

Tec.

E9 A E/G# C#m7 B E9/G# A E/G# C#m7 B

Vlao

Improviso

Gui.

E9 A C#m7 B E9/G# A C#m7 B

Baix.

Chimbal Aberto

Bat.

81

Voz

Vln.

Tec.

Vlao

Gui.

Baix.

Bat.

E9 A C#m B E9/G# A C#m C7

Virada

85

Refrão

Voz

Back. Voc.

Vln.

Tec.

Vlao

Gui.

Baix.

Bat.

Con - fi - ar em Je - sus, e - le me gui - a em su - a luz. Me

Con - fi - ar em Je - sus, e - le me gui - a em su - a luz. Me

mf
F9 Bb Dm7 C F9/A Bb Dm7 C

Símile

ANEXO C: Recomeço em Jesus – letra e cifra

RECOMEÇO EM JESUS

Letra e Música: Ruan S. Faller, 2020;

Arranjo: Ruan S. Faller e PRODS, 2020.

Intro: :: F#m7 E9 B4 B ::**F#m7 E9 B4 B**

Nessa vida tenho dificuldades:

Tristeza, angústia, morte e pecado.

Por vezes pareço estar sozinho

me vejo errando e até duvidando.

Mas tem alguém que está ao meu lado, desde o batismo sou guiado.

Os meus pecados são perdoados e eu posso então recomeçar.

Recomeço em Jesus, no seu perdão.**Recomeço com Jesus, na sua mão.****Ele me guia no caminhar,****F#m7 E9/G# B4 B****Ele me leva a confiar.****Interlúdio (intro)**

Cristo deu a vida por mim,

para que eu possa, então, recomeçar.

Eu estava morto, perdido e condenado

agora sou vivo, guiado e redimido.

Fui resgatado por este Jesus e agora sigo sob sua luz

a cada dia ele me fortalece, com seu amor posso recomeçar.

Recomeço em Jesus, no seu perdão.**Recomeço com Jesus, na sua mão.****Ele me guia no caminhar,****F#m7 E9/G# B4 B****Ele me leva a confiar.****Solo****Refrão****Coda (Intro)**

ANEXO D: Recomeço em Jesus – Partitura do arranjo:

Recomeço em Jesus

Letra e Música: Ruan S. Faller, 2020

Arranjo: Ruan S. Faller e PRODS, 2020

Intro
♩ = 100

Voz

Backing Vocal

Violino

Teclado

Violão

Guitarra

Baixo

Bateria

F#m7
Crummy Organ

E9

B4

B

F#m7

E9

B4
Símile

B

Overdrive

f
F#m7

E9

B4
Símile

B

Chimbal Aberto

Símile

Estrofe 1

5

Voz

Nes - sa vi - da te - nho di - fi - cul - da-des: tris -

Vlao

F#m7 E9 B4 Símile B

Gui.

F#m7 E9 B4 Símile *mp* *mf* B

Baix.

F#m7 E9 B4 Símile B

Chimbal fechado Símile

Bat.

9

Voz

te - za, an-gús-tia, mor - te e pe - ca-do. Por

Tec.

Piano F#m7 E9 B4 B

Vlao

F#m7 E9 B4 B

Gui.

E9 Riffs improvisados B4 B

Baix.

F#m7 E9 B4 B

Bat.

21

Voz

Mas tem al-guém que es - tá ao meu la - do, des-de_oba-tis - mo sou gui-a - do.

Vln.

p *mp*

F#m7 E9 B4 B

Tec.

Vlao

F#m7 E9 B4 B

Gui.

F#m7 E9 B4 B

Baix.

F#m7 E9 B4 B

Bat.

Simile

25

Voz

Os meus pe - ca - dos são per - do - a - dos e eu pos - so en - tão re - co - me - çar.

Vln.

p *mp*

F#m7 E9 B4 B

Tec.

Vlao

Gui.

Baix.

Bat.

29 **Refrão**

Voz

Re-co-me-ço em Je-sus, no seu per - dão.

Vln.

mf

Tec.

B F#m7 Crummy Organ E9 B4

Vlao

B F#m7 E B4 Símile

Gui.

B F#m Power Chords E B4 Símile

Baix.

B F#m E B4 Símile

Bat.

Virada Símile

33

B F#m E B4

Voz Re-co-me-ço com Je-sus, na su-a mão.

Vln.

Tec. B F#m E B4
Simile

Vlao B F#m E B4

Gui. B F#m E B4

Baix. B F#m E B4

Bat.

37

B F#m E B4

Voz
E - le megui - a no ca-mi nhar,

Back. Voc.
gui - a no ca-mi - nhar,

Vln.

B F#m E B4

Tec.

B F#m E B4

Vlao

B F#m E B4

Gui.

B F#m E B4

Baix.

Bat.

41

B F#m E/G# B4 B

Voz
e-le me le - va a con-fi ar.

Back. Voc.
e-le me le - va a con-fi - ar.

Vln.

Tec.

B F#m E/G# B4 B

Vlao

Gui.

Baix.

Bat.

Interlúdio (Intro)

46

Vln.

Tec.

Vlao

Gui.

Baix.

Bat.

Crummy Organ

Distorção

alx.

F#m7 E9 B4 B

F#m7 E9 B4 *Símile* B

F#m E B4 *Símile* B

50

Vln.

Tec.

Vlao

Gui.

Baix.

Bat.

F#m E B4 B

F#m E B4 B

Estrofe 2

54

Voz

Cris - to deu a vi - da por mim

Vln.

Tec.

F#m7 E9 B4 B

Piano

Vlao

F#m7 E9 B4 Símile B

Gui.

Riffs improvisados

Baix.

F#m E9 B4 Símile B

Bat.

Símile

mp

66

Voz

go - ra sou vi - vo gui - a - do e re - di - mi - do.

Vln.

p *mp*

F#m E B4 B

Tec.

Vlao

F#m E B4 B

Gui.

F#m E B4 B

Baix.

Bat.

70

Voz

Fui res-ga - ta - do por es-te Je-sus e a-go-ra si - go sob sua luz,

Vln.

p *mp*

F#m E B4 B

Tec.

Vlao

F#m E B4 B

Gui.

F#m E B4 B

Baix.

Bat.

74

Voz

a ca-da dia e - le me for-ta - le - ce com seu a - mor pos-so re - co-me-çar.

Vln.

p ————— *mp*

F#m E B4 B

Tec.

F#m E B4 B

Vlao

F#m E B4 B

Gui.

F#m E B4 B

Baix.

Bat.

Refrão

78

Voz

Re-co-me-ço em Je-sus, no seuper - dão.

Vln.

Tec.

Vlao

Gui.

Baix.

Bat.

mf Crummy Organ

B E9 B4

F#m7 E9 B4 Símile

F#m Power Chords E B4 Símile

F#m E B4 Símile

Virada Símile

82

Voz

Re-co-me-ço com Je-sus, na su-a mão.

Vln.

Tec.

Vlao

Gui.

Baix.

Bat.

B F#m E B4

Stímile

86

Voz

E - le megui - a no ca-mi nhar,

Back. Voc.

gui - a no ca-mi - nhar,

Vln.

B F#m E B4

Tec.

B F#m E B4

Vlao

B F#m E B4

Gui.

B F#m E B4

Baix.

Bat.

90

Voz
e - le me - le - va a con - fi - ar

Back. Voc.
e - le me - le - va a con - fi - ar

Vln.
B F#m E/G# B4 B

Tec.
B F#m E/G# B4 B

Vlao
B F#m E/G# B4 B

Gui.
B F#m E/G# B4 B

Baix.
B F#m E/G# B4 B

Bat.
B F#m E/G# B4 B

Solo guitarra

95 F#m E/G# B4 B

Tec.
F#m7 E9 B4 Símile B

Vlao
F#m Improviso guitarra E B4 B

Gui.
F#m E B4 Símile B

Baix.
F#m E B4 Símile B

Bat.
Símile

99

Tec. *F#m E/G# B4 B*

Vlao *F#m E B4 B*

Gui. *F#m E B4*

Baix. *F#m E B4 B* *Improvise baixo*

Bat. *Virada*

Solo Baixo

103

Tec. *F#m E/G# B4 B*

Vlao *F#m E/G# B4 B*

Gui. *F#m Power Chords E B4 B*

Baix. *F#m E B4 B*

Bat. *Símile*

107 Break **Refrão**

Voz Break Re-co-me-ço em Je-sus,

Vln. Break

Tec. Break

Vlao Break

Gui. Break

Baix. Break

Bat. Break

p F#m E/G# *mf* B4 B Break

F#m E/G# B4 B Break

F#m E/G# B4 B Break

F#m E/G# B4 B Break

8 - - - - -

gliss.

111

Voz

no seu per - dão. Re-co-me-ço com Je-sus,

Vln.

mp

Tec.

F#m7 Crummy Organ E9 B4 B

Vlao

F#m7 E9 B4 B

Gui.

F#m Power Chords E B4 B

Baix.

F#m E B4 Símile B

Bat.

Símile

115

Voz

Back. Voc.

Vln.

Tec.

Vlao

Gui.

Baix.

Bat.

na su - a mão. E - le megui -
gui -

F#m E B4 B

Simile

Coda (Intro)

127

Vln.

Tec.

Vlao

Gui.

Baix.

Bat.

Chords: F#m7, E9, B4, B, F#m, E, B4, B, F#m, E, B4, B

Effects: Crummy Organ, Distorção

131

Vln.

Tec.

Vlao

Gui.

Baix.

Bat.

Chords: F#m, E, B4, B, F#m, F#m, E, B4, B, F#m

Effects: Símile

Drum: Virada

ANEXO E: A Minha fé, Senhor – Referência da música no Hinário Luterano

A minha fé, Senhor

Cruz, Consolo e Esperança

412

D *A/C#* *D* *A*

1. A mi - nha fé, Se - nhor, po - nho em teu
 2. Meu co - ra - ção sus - têm, e gui - a em
 3. Quan - do eu, Se - nhor, an - dar e tris - te
 4. E quan - do pa - ra mim, a vi - da

A7 *D* *E* *A* *D*

gran - de a - mor e em teu po - der. Ou - ve ao que
 to - do o bem meu ca - mi - nhar. Dá - me, ó Je -
 va - gue - ar na tre - va e dor, a - ju - da -
 já ao fim eu vir che - gar, ó san - to

vem cla - mar, e hu - mil - de su - pli - car:
 sus - Se - nhor, por ti mai - or a - mor;
 me, ó Je - sus, e mu - da a som - bra em luz,
 Sal - va - dor, nas tu - as mão de a - mor,

Bm *A/C#* *D* *D/F#* *G6* *A7* *D*

Teu sem - pre, e sem ces - sar, de - se - jo ser.
 só pa - ra o teu lou - vor me vem guar - dar!¹
 tor - nan - do le - ve a cruz por teu fa - vor.²
 sem sus - to e sem te - mor, eu que - ro es - tar.

My faith looks up to Thee

Letra: Ray Palmer, 1830; trad. Manoel da Silveira Porto Filho, 1961

Música: Lowell Mason, 1832

Letra e música: Domínio público. Tradução: © Copyright da Igreja Evangélica Fluminense - Salmos e Hinos - Usado com permissão

OLIVET

661 6664

¹(Sl 25.5) ²(Mt 11.28-30)

ANEXO F: A minha fé, Senhor – Letra e cifra

A minha fé, Senhor

(Hinário Luterano n° 412)

Letra: Ray Palmer, 1830; trad. Manuel da Silveira Porto Filho, 1961.

Música: Lowell Mason, 1832.

Arranjo: Ruan S. Faller e PRODS, 2020.

intro :: **D D4 D D9** ::

D A7 D
 1. A minha fé, Senhor,
A A7
 ponho em teu grande amor
D E4 E7 A7
 e em teu poder.

D
 Ouve ao que vem clamar,

D A/C#
 e humilde suplicar:
Bm A/C# D D/F# G A4 A7 D
 Teu sempre, e sem cessar, desejo ser.

Interlúdio (intro) :: **D D4 D D9** ::

2. Meu coração sustém,
 e guia em todo o bem
 meu caminhar.
 Dá-me, ó Jesus, Senhor,
 por ti maior amor;
 só para o teu louvor me vem guardar!

Interlúdio (intro) :: **D D4 D D9** ::

3. Quando eu, Senhor, andar
 e triste vaguear
 na treva e dor,
 ajuda-me, ó Jesus,
 e muda a sombra em luz,
 tornando leve a cruz por teu favor.

:: **Bm A E/G# G** :: 3X **Bm A/C# D D/F# G A4 A7 D***(Som de órgão)*

4. E quando, para mim,
 a vida já ao fim
 eu vir chegar,
 ó santo Salvador,
 nas tuas mãos de amor,
Bm A/C# D D/F# G A4 A7 Bm
 sem susto e sem temor, eu quero estar.
Bm A/C# D D/F# G A4 A7 D
 sem susto e sem temor, eu quero estar.

Conclusão (Intro) :: **D D4 D D9** ::

ANEXO G: A Minha fé Senhor – Partitura do arranjo

A minha fé, Senhor

Letra: Ray Palmer, 1830;

Tradução: Manoel da Silveira Porto Filho, 1961;

Música: Lowell Mason, 1832;

Arranjo: Ruan S. Faller e PRODS, 2020

Intro

Voz

Violino

Teclado

Violão

Guitarra

Baixo Elétrico

Bateria

f

D Piano + Synth D4 D D9

D D4 D D9

D Overdrive Power Chords D4 D D9

D D4 D D9

Chimbal aberto

Primeira estrofe

3

Voz

1. A mi - nha fé, Se-nhor, po - nho em teu gran - de_a-mor

Vln.

Tecl.

Vlao

Gui.

B. El.

Bat.

Intervenções ritmo-melódicas com notas dos acordes

D A7 D A A7

D Acordes A7 D A A7

D A7 D A Símile A7

Duas mãos Símile

7

Voz

e em teu po - der. Ou - ve ao que vem cla-mar,

Vln.

Tecl.

Vlao

Gui.

B. El.

Bat.

D E4 E7 A7 D

D E4 E7 A7 D Power Chords Símile

D E4 E7 A7 D

11

Voz

e hu - mil-de su - pli-car: Teu sem-pre, e sem ces-sar, de - se - jo

Vln.

Tecl.

Vlao

Gui.

B. El.

Bat.

D A/C# Bm A/C# D D/F# G A4 A7

8

Bm A/C# D D/F# G A4 A7

virada

Interlúdio (Intro)

16

Voz

ser.

Vln.

Tecl.

Vlao

Gui.

B. El.

Bat.

f

D D4 D D9 D D4 D D9

Símile

Símile

Símile

Segunda estrofe

20

Voz

2. Meu co - ra - ção sus-tém, e gui - a em to - do o bem

Vln.

Tecl.

Vlao

Gui.

B. El.

Bat.

Intervenções ritmo-melódicas com notas dos acordes

D

D Acordes

A7 D A A7

D A7 D A Símile A7

Duas mãos

Símile

24

Voz

meu ca - mi - nhar. Dá - me, ó Je - sus Se-nhor,

Vln.

Tecl.

Vlao

Gui.

B. El.

Bat.

D E4 E7 A7 D Power Chords Riff melódico D Riff melódico

D E4 E7 A7 D

28

Voz: por ti mai - or a-mor; só pa - ra_o teu lou-vor me vem guar -

Vln. [Musical notation]

Tecl. [Musical notation]

Vlao: [Musical notation]

Gui.: [Musical notation]

B. El.: [Musical notation]

Bat.: [Musical notation]

8
Bm A/C# D D/F# G A4 A7

Símile

virada

Interlúdio (intro)

33

Voz: dar!

Vln. [Musical notation]

Tecl. [Musical notation]

Vlao: [Musical notation]

Gui.: [Musical notation]

B. El.: [Musical notation]

Bat.: [Musical notation]

f
D D4 D D9 D D4 D D9

D D4 D4 D D9 D D4 D4 D D9

D D4 D4 D D9 D D4 D4 D D9

D D4 D4 D D9 D D4 D4 D D9

Símile

45

D A/C# Bm A/C# D D/F# G A4 A7

Voz e mu-da_a som - bra_em luz, tor - nan - do le - veacruz por teu fa - ord.

Vln. *mp*

Tecl. *mp*

Vlao 8 Bm A/C# D D/F# G A4 A7

Gui. D A/C# Bm Power Chords A/C# D D/F# G A4 A7

B. El. D A/C# Bm pizzicato A/C# D D/F# G A4 A7

Bat. Chimbal aberto virada

50 **Ponte**

Voz vor.

Vln.

Tecl. 8 Bm7 Bm/A E/G# G Bm7 Bm/A E/G# G

Vlao Bm7 Bm/A E/G# G Bm7 Bm/A E/G# G

Gui. Bm7 Bm/A E/G# G Bm7 Bm/A E/G# G

B. El. Bm7 Bm/A E/G# G Bm7 Bm/A E/G# G

Bat. *

54

Chord progression for measures 54-57:

Bm7	Bm/A	E/G#	G	Bm7	A/C#	D	D/F#
-----	------	------	---	-----	------	---	------

58

Chord progression for measures 58-61:

G	A4	A7	D
---	----	----	---

Other annotations: Orgão, Power Chord, Virada

Quarta estrofe

61

Voz

E quan - do pa - ra mim, a vi - da já ao fim

Vln.

Tecl.

D A7 Acordes D A

Vlao

Gui.

B. El.

Bat.

65

Voz

eu vir che - gar, ó san - to Sal - va - dor,

Vln.

Tecl.

D E A7 *mf* D

Vlao

Gui.

B. El.

Bat.

D Power Chords Riff melódico

D *gliss.* Duas mãos

69

Voz

nas tu - as mãos de_a-mor, sem sus - to_e sem te-mor, eu que - ro_es -

Vln.

Tecl.

Vlao

Gui.

B. El.

Bat.

ff

Símile

D A/C# Bm A/C# D D/F# G A4 A7

Símile

D A/C# Bm A/C# D D/F# G A4 A7

Símile

virada

74

Voz

tar.

Vln.

Tecl.

Vlao

Gui.

B. El.

Bat.

Bm7 Bm/A E/G# G Bm7 Símile Bm/A E/G# G

Bm7 Bm/A E/G# G Bm7 Bm/A E/G# G

Bm7 Bm/A E/G# G Bm7 Bm/A E/G# G

Bm7 Bm/A E/G# G Bm7 Bm/A E/G# G

78 Coda (intro)

Voz
sem sus - to_e sem te-mor, eu que - ro_es - tar.

Vln.
mp *ppp* *mf* *f*
sul pont. ord.

Tecl.
Bm7 A/C# D D/F# G6 A4 A7 D D4 D4

Vlao
mp
D D4

Gui.
Bm7 A/C# D D/F# G6 A4 A7 D D4

B. El.
mp
Chimbal aberto

Bat.

82

Voz

Vln.
D D9 D D4 D D9

Tecl.
D D9 D Símile D4 D D9 D

Vlao
D D9 D Símile D4 D D9 D

Gui.
D D9 D Símile D4 D D9 D

B. El.
D D9 D D4 D D9 D

Bat.
Símile Vírada

ANEXO H: Em Jesus amigo temos - Referência da música no Hinário Luterano

Jesus, o Redentor

293

Em Jesus amigo temos

F *B \flat* *F* *C*

1. Em Je-sus a-mi-go te-mos, que so-freu a nos-sa dor
 2. An-das fra-co_e car-re-ga-do de cui-da-dos e te-mor?
 3. Cris-to_é ver-da-dei-ro_a-mi-go; dis-to pro-vas nos mos-trou,

F *B \flat* *F* *C7* *F*

e nos man-da que le-ve-mos os cui-da-dos ao Se-nhor.
 Vai ao Sal-va-dor a-ma-do, vai com fé teu mal ex-por.
 quan-do, pa-ra ter con-si-go os cul-pa-dos, se_hu-ma-nou.

C *F* *B \flat* *F* *C*

Fal-ta ao co-ra-ção do-ri-do go-zo, paz, con-so-la-ção?
 Bus-ca_o teu me-lhor a-mi-go, fá-la_a Cris-to_em o-ra-ção;
 Vei-o, com seu san-gue pu-ro, dos pe-ca-dos nos la-var;

F *B \flat* *F* *C7* *F*

Le-va_ó co-ra-ção fe-ri-do, tu-do_a Deus em o-ra-ção.
 ne-le_en-con-tras ter-no_a-bri-go e re-pou-so na_a-lli-ção.
 paz na ter-ra_e, no fu-tu-ro, vi-da_e-ter-na vai nos dar.

What a Friend we have in Jesus

Letra: Joseph Medlicott Scriven, 1855; trad. Robert Hawkey Moreton, 1886, alt.

Música: Charles C. Converse, 1868; arr. *The Hymn Book*, 1971

Letra e música: Domínio público

CONVERSE

87 87 D

ANEXO I: Em Jesus amigo temos – Letra e cifra

Em Jesus amigo temos

(Hinário Luterano n° 293)

Letra: Joseph Medlicott Scriven, 1855; trad. Robert Hawkey Moreton, 1886, alt.

Música: Charles C. Converse, 1868.

Arranjo: Ruan S. Faller e PRODS, 2020.

Intro: G C G D**G G7/F C/E Cm/Eb G Em7 Am7 D7 G**

G C G D
Em Jesus amigo temos, que sofreu a nossa dor.

G C G Em7 Am7 D7 G
E nos manda que levemos os cuidados ao Senhor.

Am D7 G C G D7
Falta ao coração dorido gozo, paz, consolação.

G G7/F C/E Cm/Eb G Em7 Am7 D7 G
Leva, ó coração ferido, tudo a Deus em oração.

Andas fraco e carregado, de cuidados e temor?
Vai ao Salvador amado, vai com fé teu mal expor.
Busca o teu melhor amigo, fala a Cristo em oração.
Nele encontras terno abrigo, e repouso na aflição.

Interlúdio (Solo de guitarra): **G C G D****| G | G7/F | C/E | Cm/Eb | G Em7 | Am7 D7 | G**

Cristo é verdadeiro amigo, disto prova nos mostrou.
Quando para ter consigo, os culpados, se humanou.
Veio com seu sangue puro, dos pecados nos lavar.
Paz na terra, e no futuro. Vida eterna vai nos dar.

Improviso Violino: **G C G D****| G | G7/F | C/E | Cm/Eb | G Em7 | Am7 D7 | G**

G G7/F C/E Cm/Eb G Em7 Am7 D7 G
Paz na terra, e no futuro. Vida eterna vai nos dar.

ANEXO K: Em Jesus amigo temos – Partitura do arranjo

Em Jesus amigo temos

Letra: Joseph Medlicott Scriven, 1855;

Música: Charles C. Converse, 1868;

Tradução: Robert Hawkey Moreton, 1886, alt.

Arranjo: Ruan S. Faller e PRODS, 2020.

Intro

Voz

Violino

Teclado

Violão

Guitarra elétrica

Baixo Elétrico 5 cordas

Bateria

Timbre de Gu Zheng ou banjo. G C G D

G Acordes C G D

Simile

Delay

full

full

Simile

6

Voz

Vln.

Tecl.

Vlao

Gui. El.

B. El.

Bat.

Chords: G, G7/F, C/E, Cm/E_b

Technique: Hammer on + Pull off

8

Voz

Vln.

Tecl.

Vlao

Gui. El.

B. El.

Bat.

Chords: G, Em7, Am7, D7, G

Technique: Hammer on + Pull off

Primeira estrofe

10

Voz

1. Em Je-sus a-mi-go te - mos, que so-freu a nos-sa dor

Vln.

Tecl.

G C G *Simile* D

Vlao

G C G D

Gui. El.

G C G D

B. El.

G C *Simile* G D

Bat.

Simile

Intervenções rítmico-melódicas eventuais
Overdrive

14

Voz

e nos man-da que le - ve - mos os cui-da-dos ao Se - nhor.

Vln.

Tecl.

G C G Em7 Am7 D7 G

Vlao

G C G Em7 Am7 D7 G

Gui. El.

G C G Em7 Am7 D7 G

B. El.

G C G Em7 Am7 D7 G

Bat.

18

Voz

Fal - ta aoco-ra-ção do - ri - do go - zo, paz, con-so - la - ção?

Vln.

Am D7 G *Simile* C D7

Tecl.

Am D7 G C D7

Vlao

Am D7 G C D7

Gui. El.

Am D7 G C D7

B. El.

Bat.

22

Voz

Le - va óco-ra-ção fe - ri - do, tu - do a Deus em o - ra - ção.

Vln.

G G7/F C/E *Simile* Cm/Eb G Em7 Am7 D7 G

Tecl.

G G7/F C/E Cm/Eb G Em7 Am7 D7 G

Vlao

G G7/F C/E Cm/Eb G Em7 Am7 D7 G

Gui. El.

G G7/F C/E Cm/Eb G Em7 Am7 D7 G

B. El.

Bat.

Segunda estrofe

26

Voz

2. An - das fra-co_e car-re - ga - do de cui-da-dos e te - mor?

Vln.

Tecl.

Vlao

Gui. El.

B. El.

Bat.

G C G Símile D

G C G D

G C G Símile D

G C G Símile D

Símile

30

Voz

Vai ao Sal-va-dor a - ma - do, vai com fé teu mal ex - por.

Vln.

Tecl.

Vlao

Gui. El.

B. El.

Bat.

G C G Em7 Am7 D7 G

34

Voz

Bus - ca o teu me-lhor a - mi - go, fa - la a Cris-to_emo - ra - ção;

Vln.

Tecl.

Am D7 G *Simile* C D7
Acordes

Vlao

Gui. El.

B. El.

Bat.

38

Voz

ne - le_en-con-tras ter-no_a - bri - go e re-pou-so na_a-fi - ção.

Vln.

Tecl.

G G7/F C/E *Simile* Cm/Eb G Em7 Am7 D7 G

Vlao

Gui. El.

B. El.

Bat.

42 **Solo**

Voz

Vln.

Tecl.

Vlao

Gui. El.

B. El.

Bat.

G C G D

Símile

G C G D

Solo Guitarra

G C G D

46

Voz

Vln.

Tecl.

Vlao

Gui. El.

B. El.

Bat.

G G7/F C/E Cm/Eb G Em7 Am7 D7 G

G G7/F C/E Cm/Eb G Em7 Am7 D7 G

G G7/F C/E Cm/Eb G Em7 Am7 D7 G

G G7/F C/E Cm/Eb G Em7 Am7 D7 G

Terceira estrofe

50

Voz

3. Cris - to é ver-da-dei-ro, a - mi - go; dis - to pro-vas nos mos - trou,

Vln.

Tecl.

Vlao

Gui. El.

B. El.

Bat.

G C Simile G D

G C G D

G Acordes agudos C Simile G D

G C G D

Chimbal fechado

54

Voz

quan - do, pa - ra ter con - si - go os cul - pa - dos, se hu - ma - nou.

Vln.

Tecl.

Vlao

Gui. El.

B. El.

Bat.

G C G Em7 Am7 D7 G *mf*

G C G Em7 Am7 D7 G

G C G Em7 Am7 D7 G

G C G Em7 Am7 D7 G

62

Voz

paz na ter-ra_e, no fu - tu - ro, vi - da_e-ter-na vai nos dar.

Vln.

G G7/F C/E Cm/E \flat G Em7 Am7 D7 G

Tecl.

G G7/F C/E Cm/E \flat G Em7 Am7 D7 G

Vlao

G G7/F C/E Cm/E \flat G Em7 Am7 D7 G

Gui. El.

G G7/F C/E Cm/E \flat G Em7 Am7 D7 G

B. El.

Bat.

66

Impro

Voz

Improviso violino

Vln.

G C G D

Tecl.

G C G D

Vlao

G C G D

Gui. El.

G Acordes dedilhados C G D

B. El.

Bat.

70

Voz

Vln.

Tecl.

Vlao

Gui. El.

B. El.

Bat.

G G7/F C/E Cm/E_b G Em7 Am7 D7 G

G G7/F C/E Cm/E_b G Em7 Am7 D7 G

G G7/F C/E Cm/E_b G Em7 Am7 D7 G

G G7/F C/E Cm/E_b G Em7 Am7 D7 G

Coda

74

Voz

Vln.

Tecl.

Vlao

Gui. El.

B. El.

Bat.

paz na ter-ra_e,no fu - tu - ro, vi - da_e-ter-na vai nos dar.

G G7/F C/E Cm/E_b G Em7 Am7 D7 G

G G7/F C/E Cm/E_b G Em7 Am7 D7 G

G G7/F C/E Cm/E_b G Em7 Am7 D7 G

G G7/F C/E Cm/E_b G Em7 Am7 D7 G

G G7/F C/E Cm/E_b G Em7 Am7 D7 G

G G7/F C/E Cm/E_b G Em7 Am7 D7 G

Notas fundamentais

Simile

ANEXO K: Espelho – Partitura do arranjo

Espelho

Coro misto

Composição: Ivana R. M. A. Klippel;
Arranjo: Ruan S. Faller, 2021

$\text{♩} = 65$

Soprano

mp
São tan - tos ros - tos em me - io_a mul - ti - dão,

Contralto

mp
São tan - tos ros - tos em me - io_a mul - ti - dão,

Tenor

mf
Uh

Baixo

mp
São tan - tos ros - tos em me - io_a mul - ti - dão,

3

S.

são tan - tas vi - das sem ru - mo_ao meu re - dor.

C.

são tan - tas vi - das sem ru - mo_ao meu re - dor.

T.

mp
Uh

B.

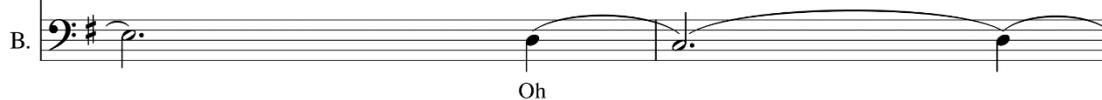
são tan - tas vi - das sem ru - mo_ao meu re - dor.

5

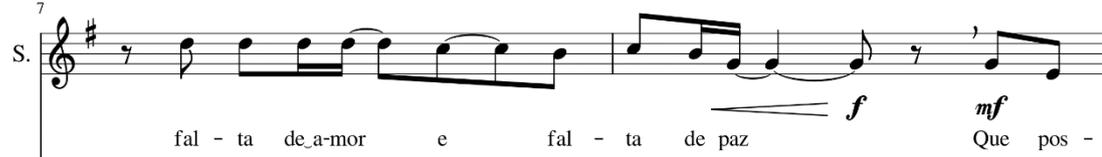
S.  Quan - tos sor - ri - sos não ve - jo mais,

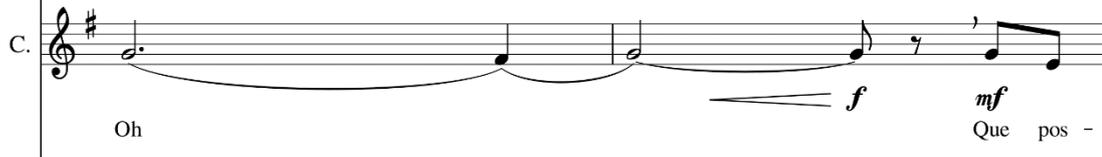
C.  Oh

T.  não ve - jo mais,

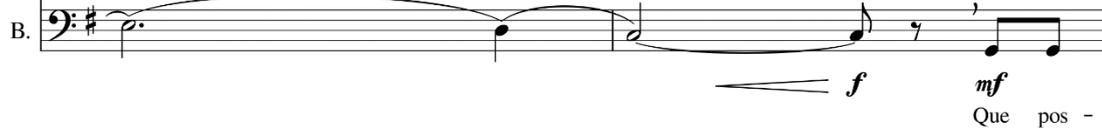
B.  Oh

7

S.  fal - ta de_a-mor e fal - ta de paz. *f* *mf* Que pos -

C.  Oh *f* *mf* Que pos -

T.  fal - ta de paz. *f* *mf* Que pos -

B.  *f* *mf* Que pos -

9

S. 

so fa - zer? Vem me di - zer. *f*

C. 

so fa - zer? Vem me di - zer. *f*

T. 

so fa - zer? Vem me di - zer. *f*

B. 

so fa - zer? Vem me di - zer. *f*

11

S. 

mp
Sei que é pre - ci - so fa - lar de teu a - mor,

C. 

mp
Sei que é pre - ci - so fa - lar de teu a - mor,

T. 

mf
Uh

B. 

mp
Sei que é pre - ci - so fa - lar de teu a - mor,

13

S. le - var a to - dos a Gra - ça do per-dão.

C. le - var a to - dos a Gra - ça do per-dão.

T. *mp* Uh

B. le - var a to - dos a Gra - ça do per-dão.

15

S. A - in - da é tem - po de co - me - çar,

C. A - in - da é tem - po de co - me - çar,

T. de co - me - çar,

B. oh

17

S. *mf*
ho - je_é_o mo - men - to de_a - nun - ci - ar que tu

C. *mf*
Oh que tu

T. *mf*
ho - je_é_o mo - men - to de_a - nun - ci - ar que tu

B. *mf*
que tu

19

S. *mf*
és Se - nhor, um Deus de_a - mor, Je -

C. *mf*
és Se - nhor, um Deus de_a - mor, Je -

T. *mf*
és Se - nhor, um Deus de_a - mor, Je -

B. *mf*
és Se - nhor, um Deus de_a - mor, Je -

21 Refrão

S. *f* sus. Vem fa - zer de mim um es - pe - lho de tua luz vem me

C. *f* sus. Vem fa - zer de mim um es - pe - lho de tua luz vem me

T. *f* sus. Vem fa - zer de mim um es - pe - lho de tua luz vem me

B. *f* sus. Vem fa - zer de mim um es - pe - lho de tua luz vem me

24

S. dar pa - la - vras pra po - der tes - te - mu - nhar pois só

C. dar pa - la - vras pra po - der tes - te - mu - nhar pois só

T. *f* dar pa - la - vras pra po - der tes - te - mu - nhar pois só

B. dar pa - la - vras pra po - der tes - te - mu - nhar pois só

26

S. tu, Se - nhor, trans - for - mas to - do_o ser vem fa -

C. tu, Se - nhor, trans - for - mas to - do_o ser vem fa -

T. tu, Se - nhor, trans - for - mas to - do_o ser vem fa -

B. tu, Se - nhor, trans - for - mas to - do_o ser vem fa -

28

S. zer de mim um es-pe - lho teu. Vem fa - teu.

C. zer de mim um es-pe - lho teu. Vem fa - teu.

T. zer de mim um es-pe - lho teu. Vem fa - um es-pe - lho teu, um es-pe - lho

B. zer de mim um es-pe - lho teu. Vem fa - teu,

32

S. um es-pe-lho teu. um es-pe - lho teu.

C. um es-pe-lhoteu, um es-pe-lho teu. um es-pe - lhoteu.

T. teu. um es-pe-lhoteu, um es-pe-lho teu. um es-pe - lhoteu.

B. um es-pe-lho teu. um es-pe - lhoteu.

ANEXO L: Fala e não te cales – Partitura do arranjo

Fala e não te cales

Letra e Música: Dâmaris C. Albrecht e
Beatriz V. Brock

Coro misto

Arranjo: Ruan S. Faller, 2021

$\text{♩} = 110$

S
C

Nin - guém tem mai - or a - mor do que es - te que o bom Deus re - ve - lou, Je -

T
B

5

sus mor - reu nu - ma cruz, res - sus - ci - tou e as - sim te sal - vou.

9

Fa - la e não te ca - les fa - la a

13

to - dos que en - con - tra - res no teu ca - mi - nho. Por is - so,

to - dos que en - con - tra - res no teu ca - mi - nho. Por is - so,

17

fa - la e não te ca - les fa - la a

21

to - dos que en - con - tra - res no teu ca - mi - nho. Nin -
fa - la a

to - dos que en - con - tra - res no teu ca - mi - nho.

25

to - dos que en - con - tra - res. Fa - la a to - dos que en - con - tra - res. Fa - la a
mi - nho, no teu ca - mi - nho. Fa - la a

29

Rall.

to - dos que en - con - tra - res no teu ca - mi - nho.

to - dos que en - con - tra - res no teu ca - mi - nho.