

## A MÚSICA INDÍGENA E SUA FUNÇÃO COMO BASE DE COMPOSIÇÃO PARA VIOLÃO<sup>1</sup>

Willian Marcel Cordeiro Lentz<sup>2</sup>

**RESUMO:** Para se abordar o contexto da música indígena dentro de composições eruditas é necessário possuir, além dos próprios conhecimentos da música ocidental, o conhecimento deste outro campo musical. Necessitamos dos conhecimentos históricos; dos desenvolvimentos teóricos sobre a música indígena; noções da instrumentação; no caso de se abordar um tema de certa tribo, entender seus costumes, qual a função da música nesta tribo e como ela é feita; e direcionar a composição especificamente para uma determinada instrumentação.

**Palavras-chave:** Composição; Violão; Quarteto

Podemos desenvolver duas formas de composição: na primeira a utilização de um ou mais temas e timbres particulares, apenas como uma coloratura ou para dirigir certa imagem ao ouvinte, tendo maior ênfase o sentido musical derivado da Europa; a segunda será composta mantendo as características do primitivo, mantendo as questões rituais, a visão do próprio índio perante a sonoridade, sendo que o que mais importa não é o envolvimento da música primitiva na música evoluída, mas o inverso.

A história da música indígena sempre será a mesma, com pequenas alterações à medida que são descobertos certos detalhes. Os primeiros registros desta música datam do século XVI com a chegada dos portugueses ao Brasil. O principal objetivo dos portugueses na época do “descobrimento” era obter riquezas, dominar e adaptar seu estilo de vida em novas terras, estes são uns dos fatores pelos quais a cultura indígena despertou pouco interesse na época, mas isto não significa que foi totalmente ignorada.

Os relatos da música indígena daquela época são vagos e de duvidosa aceitação. O primeiro pesquisador a registrar a música indígena em pauta foi

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao II Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, de 6 a 11 de outubro de 2008.

<sup>2</sup> Graduando em Composição e Regência pela Embap.

Jean Lery, estudante de Teologia, entre 1557 e 1558, sendo os únicos relatos grafados desta época as anotações da música Tupinambá.

Em 1934 o músico Luciano Gallet desenvolve um estudo sobre a música indígena nos seus *Estudos de Folclore*. Notando, ao observar as pesquisas anteriores à sua, o pouco progresso da música indígena até aquela época. Comparou-a as formas européias: a diferença na escala musical, insinuando quartos de tom; diversidade no sistema harmônico e quadratura rítmica sem relação com a da música européia.

Em seguida no ano de 1938 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em sua tese: “*Escala, ritmo e melodia dos índios brasileiros*”, discute a respeito dos quartos de tom, e discute, envolvendo a música africana, a ocorrência da desafinação ao entoarem-se certas melodias, tanto no canto como na música instrumental, levando-se a pensar na existência do quarto de tom, o que poderia descartar as idéias iniciadas por Gallet. Acentua a deficiência da música primitiva na emissão exata das notas. Cita a forma da escala heptafônica entre os índios percebendo a relação com a música ocidental, mas adverte o fato de existir contato das tribos com os brancos.

Grande pesquisador sobre a música indígena brasileira foi Darcy Ribeiro. No ano em que entra em contato com a tribo Mbayá (1948), presencia um ritual fúnebre:

Em que o xamã prevendo a morte de um índio encerrava-se num cercado de esteiras e cantava fazendo os últimos esforços para obrigar a alma a voltar para o corpo (...). Quando o moribundo começava a expirar, o *nidjienigi* (xamã) tomava o chocalho e saía em disparada, corria um quarto de légua, gritando, cantando e chamando a alma. Após a morte do mbyayá juntavam-se todas as mulheres, choravam e cantavam os feitos heróicos do falecido.(CAMÊU, Helza, 1977)

Importantes documentos são os fonogramas recolhidos por Darcy Ribeiro, os quais representam a situação musical das tribos, por exemplo, a Kadiweu e Ofaié, que além de revelarem manifestações de real importância, representam os últimos flagrantes caracterizando os grupos, que foram se modificando com a presença da civilização. Os coros Ofaiés são os últimos gravados, em que revelam as particularidades do grupo e seu estilo, o qual o pesquisador surpreendeu-se com a sincronização perfeita.

Terence Turner, em 1963, pesquisando os Kayapós do Norte estuda a música relacionada às questões sociais e cerimoniais mostrando sua grande importância dentro da tribo. Percebe-se como na maioria das tribos o canto coral quase sempre acompanha as danças.

Ao passar dos séculos a cultura indígena tem sofrido fortes impactos pela presença de outras culturas, adaptando a seu modo de vida as culturas que entraram em contato com seu povo.

Atualmente o modo de vida de muitas tribos indígenas encontra-se mais próxima da civilização, por exemplo, à dos índios Guarani, no Paraná, na sua música se percebe a base de sua cultura, e se encontra o canto coral e a marcação rítmica característica da música tribal, porém implementada por instrumentos como o violão, o violino, e também alguns outros instrumentos que em sua origem não faziam parte de sua música, estas canções rituais gravadas são comercializadas, fazendo com que a música se popularize e para se obter lucro sobre sua venda, por um lado é importante para a cultura brasileira ter maior conhecimento de sua música nativa, mas por outro os povos indígenas perdem sua cultura original, afastando-se cada vez mais de suas origens.

Porém, ainda encontram-se pequenos grupos indígenas localizados mata adentro em locais que pouquíssimos antropólogos e pesquisadores chegaram, no Pantanal, Acre e Amazônia, por exemplo, no interior destas tribos praticam-se rituais ao modo de seus antepassados.

As melodias indígenas variam de tribo para tribo, e em cada uma foi se desenvolvendo, com o passar do tempo, formas melódicas fixas. O repouso e a acentuação são pontos que dão sentido, como na música européia, à linha melódica tribal.

A música se caracteriza por pontos básicos e pontos condutores, que pelos estudos de Helza Caméu, podemos chamar de “sons básicos e sons condutores”. Os condutores são os repousos mais breves que dão sentido à melodia.

Analisando estes pontos de apoio encontramos três tipos: o contínuo, o meio-conclusivo e o conclusivo. As formas contínuas são encadeamentos que pela sua formação tendem a se repetir indefinidamente. O meio-conclusivo é o

que mantem a suspensão podendo ser concluído. Já a última forma é o caminho final para o qual a melodia é levada, “o remate final”.

Para manter o sentido melódico percebe-se o uso de um único som que serve de apoio, o que leva a um sentido cadencial de destaque dentro da melodia executada. Em algumas tribos, como os Kayowá e Urubus, nota-se a repetição constante do som fundamental, que dá um sentido de força condutora envolvendo o todo.

Para se desenvolver a amplitude musical usa-se a imitação, que busca sua origem na repetição de um som único. Esta repetição se nota em toda sociedade primária. Dentro destas repetições encontram-se variações melódicas que dão as principais características da música cantada.

A necessidade de se formar escalas fixas a determinadas tribos é um trabalho que exige cautela, pois é necessário obter um grande número de cantos e execuções instrumentais para se encontrar as séries gerais, que seriam os sons comuns encontrados nas melodias cantadas, para daí se elaborar as séries parciais, que são a denominação da escala alcançada por cada tribo, todas estas análises têm como fundo racional o sentido tonal da música do ocidente.

Muitos pesquisadores já elaboraram estudos e seriam músicas das tribos que cada um estava a pesquisar e a diferença de uma tribo para outra é muito extensa, enquanto algumas, como a tribo Tupinambá e os Mura, tem extensão de 7 a 8 sons respectivamente, outras como os Paresí e os Kadiweu, tem sua escala geral formada por 25 a 40 sons respectivamente. Por causa destas grandes diferenças encontradas se torna complicado se desenvolver formas fixas, ainda porque é necessário se aumentar o número de canções analisadas para se ter certa segurança do que se fixará como forma definitiva.

Na música indígena há a repetição simples e o desenvolvimento. Na repetição a regularidade rítmica é obedecida com rigor, por não haver variação alguma. O desenvolvimento se processa do desenho completo ou fragmentado estabelecendo a regularidade necessária para manter o sentido e a lógica.

No canto silábico a regularidade rítmica é absoluta pela interdependência entre letra e música.

Pode-se notar em outros cantos a fragmentação da palavra, como também a prolongação de vogais; encontram-se também a omissão de sílabas e deslocação da acentuação.

Sendo a regularidade rítmica fato instintivo, estes fenômenos podem ocorrer em qualquer nível de cultura.

O ritmo tem grande importância, pela nova fórmula que um mesmo desenho pode ser representado ao se mudar sua forma rítmica.

Com relação aos compassos encontram-se valores (relacionados a música ocidental): simples, como 2/2, 2/4, 3/8, 4/4, e compostos, como 6/8 e 9/8.

A acentuação rítmica dentro da música indígena é simples, e encontrada sempre na cabeça do tempo. Nas observações feitas sobre a tribo Kadiweu em compassos de 6/8 notam-se dois tipos de acentuação:

- a) dividindo as unidades de tempo em dois grupos (anexo 1);
- b) dividindo as unidades de tempo em três grupos (anexo2).

Em canções de muitas tribos se encontra marcações de tempo variadas, juntamente com as acentuações que mudam o caráter do ritmo realizado.

A música ritual é a expressão mais importante dentro das tribos indígenas. Como já foi visto, desde o século XVI foi observado a sua importância. Quase sempre a dança acompanha a melodia marcando o ritmo.

A utilização da música indígena dentro da música erudita já foi adotada por compositores como H. Villa-Lobos, um exemplo é a suíte “O Descobrimento do Brasil”, em que ele faz experiências com os sons e os utiliza de forma generalizada.

O desenvolvimento de métodos, no sentido de definir escalas e poder utilizar cada uma com suas características dentro de novas composições, utilizando não só instrumentos indígenas e sim mesclando a música primitiva brasileira com a música moderna e instrumentos desenvolvidos no ocidente, é o principal objetivo deste estudo.

O primeiro passo é se desenvolver as séries parciais, separando-as e organizando-as de acordo com cada tribo, este é um caminho para se designar “modos” indígenas, relacionando cada qual com sua utilização em cada tribo. A maioria das séries foram elaboradas à partir dos estudos feitos entre o século XVI a meados do século XX

O segundo passo é desenvolver a parte rítmica encontrada em cada tribo envolvendo suas características individuais.

O terceiro seria a junção dos elementos anteriores, melodias (escalas), e ritmos, trabalhando dentro destas funções processos que irão dar o caráter principal da peça.

Após se obter todos os conhecimentos necessários há um amplo caminho que pode ser seguido, no espaço primitivo-civilizado, em que a união, tanto dos conceitos musicais quanto do uso de instrumentos variados pode exercer um funcionamento musical de características sonoras de grande interesse para a música contemporânea.

Direcionando todo este raciocínio para a elaboração de uma obra para violão surge a composição de minha autoria chamada “Bebidas Cerimoniais”, baseada em fontes notadas no livro de Helza Caméu feitas pelo antropólogo Darcy Ribeiro sobre sua pesquisa realizada dentro da tribo Kadiweu.

A tribo Kadiweu se envolveu ao lado do Brasil na Guerra do Paraguai, esta tribo tem característica de um povo pecuário, considerados bons montadores. Uma de suas diferenças culturais dentre as outras tribos é que quando se referem ao pajé o chamam de Capitão.

Quanto à cerimônia ela faz referência à Guerra do Paraguai e principalmente aos navios avistados pelos índios no rio Paraguai. Durante esta cerimônia, que dura alguns dias, todo o grupo organiza-se em uma espécie de regime militar e cada personagem desta cerimônia recebe seus cargos, tais como cabo, sargento, etc. Como encontrado dentro da composição.

O principal objetivo com referência ao violão como instrumento foi a de se realizar um trabalho que pudesse utilizar sons característicos não tradicionais. Como idéia principal, explorar a questão percussiva possível de ser executada ao violão, servindo de exemplo o rufato.

O objetivo secundário foi a utilização do sistema tonal para elaborar a composição baseada nos temas da música Kadiweu.

A questão da repetição, que tem a função de levar o indivíduo ao transe, também foi adotada, mantendo as características presentes nos rituais indígenas compreendidos num todo.

A cerimônia divide-se em sete partes:

1. A primeira com os homens chamando o Capitão: caracterizada pelo uso do tambor como único instrumento;
2. Introdução à cerimônia: executado com flautas e tambor;
3. Formação dos soldados para a cerimônia: marcação rítmica utilizando somente o tambor;
4. As últimas quatro partes nas quais bebem o capitão, o sargento, o cabo e os soldados: em que o tema musical abordado no início da cerimônia sofre pequenas variações,

A abordagem de estudos feitos sobre pontos em comum dentro das tribos brasileiras, como fórmulas rítmicas, música vocal e uso de intervalos musicais, e o envolvimento da função que a música tem de levar o indivíduo ao transe, servem de base para desenvolver principalmente o *Prelúdio*, que não está envolvido diretamente com a cerimônia, e os movimentos seqüenciais a ele.

Os passos seguidos nos movimentos seguintes ao *Prelúdio* envolvem a repetição, a utilização das melodias das canções que são originariamente executadas somente por flautas, a variação rítmica, sons que idealizam uma imagem pertencente aos sons da natureza, harmonização, e diferenciações timbrísticas. Não foi utilizada a armadura de clave para indicar a tonalidade, mantendo o sentido de que a música nativa não é executada com o pensamento da utilização deste conceito.

Sobre as formas técnicas o uso do “rufo” se destaca, este efeito consiste numa forma de execução em que o som proporcionado pelas cordas trançadas, a inferior sobre a superior, lembre ao timbre de um tambor, instrumento presente em toda a produção sonora da música cerimonial, pode ser utilizado em toda a extensão do braço, soando em diversos tons.

As técnicas de percussão na caixa de ressonância também são adotadas, em todas as regiões. O uso das cordas na parte da pestana, na mão do violão, entra como a função do som da natureza, na imitação dos sons noturnos parecendo grilos, o resto dos efeitos naturais, são executados da forma tradicional sobre as cordas do instrumento, como harmônicos naturais, por exemplo. Proporcionando a sonoridade de todos estes elementos envolvidos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMÊU, Helza. *Introdução ao Estudo da música Indígena Brasileira*. Rio de Janeiro, 1977.

PECHINCHA, Mônica Thereza Soares. *Kadiweu*. Disponível em [www.socioambiental.org/pib/epi/kadiweu/kadiweu.shtm](http://www.socioambiental.org/pib/epi/kadiweu/kadiweu.shtm).



## A MÚSICA INDÍGENA E SUA FUNÇÃO COMO BASE DE COMPOSIÇÃO PARA VIOLÃO<sup>1</sup>

Willian Marcel Cordeiro Lentz<sup>2</sup>

**RESUMO:** Para se abordar o contexto da música indígena dentro de composições eruditas é necessário possuir, além dos próprios conhecimentos da música ocidental, o conhecimento deste outro campo musical. Necessitamos dos conhecimentos históricos; dos desenvolvimentos teóricos sobre a música indígena; noções da instrumentação; no caso de se abordar um tema de certa tribo, entender seus costumes, qual a função da música nesta tribo e como ela é feita; e direcionar a composição especificamente para uma determinada instrumentação.

**Palavras-chave:** Composição; Violão; Quarteto

Podemos desenvolver duas formas de composição: na primeira a utilização de um ou mais temas e timbres particulares, apenas como uma coloratura ou para dirigir certa imagem ao ouvinte, tendo maior ênfase o sentido musical derivado da Europa; a segunda será composta mantendo as características do primitivo, mantendo as questões rituais, a visão do próprio índio perante a sonoridade, sendo que o que mais importa não é o envolvimento da música primitiva na música evoluída, mas o inverso.

A história da música indígena sempre será a mesma, com pequenas alterações à medida que são descobertos certos detalhes. Os primeiros registros desta música datam do século XVI com a chegada dos portugueses ao Brasil. O principal objetivo dos portugueses na época do “descobrimento” era obter riquezas, dominar e adaptar seu estilo de vida em novas terras, estes são uns dos fatores pelos quais a cultura indígena despertou pouco interesse na época, mas isto não significa que foi totalmente ignorada.

Os relatos da música indígena daquela época são vagos e de duvidosa aceitação. O primeiro pesquisador a registrar a música indígena em pauta foi

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao II Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, de 6 a 11 de outubro de 2008.

<sup>2</sup> Graduando em Composição e Regência pela Embap.

Jean Lery, estudante de Teologia, entre 1557 e 1558, sendo os únicos relatos grafados desta época as anotações da música Tupinambá.

Em 1934 o músico Luciano Gallet desenvolve um estudo sobre a música indígena nos seus *Estudos de Folclore*. Notando, ao observar as pesquisas anteriores à sua, o pouco progresso da música indígena até aquela época. Comparou-a as formas européias: a diferença na escala musical, insinuando quartos de tom; diversidade no sistema harmônico e quadratura rítmica sem relação com a da música européia.

Em seguida no ano de 1938 Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em sua tese: “*Escala, ritmo e melodia dos índios brasileiros*”, discute a respeito dos quartos de tom, e discute, envolvendo a música africana, a ocorrência da desafinação ao entoarem-se certas melodias, tanto no canto como na música instrumental, levando-se a pensar na existência do quarto de tom, o que poderia descartar as idéias iniciadas por Gallet. Acentua a deficiência da música primitiva na emissão exata das notas. Cita a forma da escala heptafônica entre os índios percebendo a relação com a música ocidental, mas adverte o fato de existir contato das tribos com os brancos.

Grande pesquisador sobre a música indígena brasileira foi Darcy Ribeiro. No ano em que entra em contato com a tribo Mbayá (1948), presencia um ritual fúnebre:

Em que o xamã prevendo a morte de um índio encerrava-se num cercado de esteiras e cantava fazendo os últimos esforços para obrigar a alma a voltar para o corpo (...). Quando o moribundo começava a expirar, o *nidjienigi* (xamã) tomava o chocalho e saía em disparada, corria um quarto de légua, gritando, cantando e chamando a alma. Após a morte do mbayá juntavam-se todas as mulheres, choravam e cantavam os feitos heróicos do falecido.(CAMÊU, Helza, 1977)

Importantes documentos são os fonogramas recolhidos por Darcy Ribeiro, os quais representam a situação musical das tribos, por exemplo, a Kadiweu e Ofaié, que além de revelarem manifestações de real importância, representam os últimos flagrantes caracterizando os grupos, que foram se modificando com a presença da civilização. Os coros Ofaiés são os últimos gravados, em que revelam as particularidades do grupo e seu estilo, o qual o pesquisador surpreendeu-se com a sincronização perfeita.

Terence Turner, em 1963, pesquisando os Kayapós do Norte estuda a música relacionada às questões sociais e cerimoniais mostrando sua grande importância dentro da tribo. Percebe-se como na maioria das tribos o canto coral quase sempre acompanha as danças.

Ao passar dos séculos a cultura indígena tem sofrido fortes impactos pela presença de outras culturas, adaptando a seu modo de vida as culturas que entraram em contato com seu povo.

Atualmente o modo de vida de muitas tribos indígenas encontra-se mais próxima da civilização, por exemplo, à dos índios Guarani, no Paraná, na sua música se percebe a base de sua cultura, e se encontra o canto coral e a marcação rítmica característica da música tribal, porém implementada por instrumentos como o violão, o violino, e também alguns outros instrumentos que em sua origem não faziam parte de sua música, estas canções rituais gravadas são comercializadas, fazendo com que a música se popularize e para se obter lucro sobre sua venda, por um lado é importante para a cultura brasileira ter maior conhecimento de sua música nativa, mas por outro os povos indígenas perdem sua cultura original, afastando-se cada vez mais de suas origens.

Porém, ainda encontram-se pequenos grupos indígenas localizados mata adentro em locais que pouquíssimos antropólogos e pesquisadores chegaram, no Pantanal, Acre e Amazônia, por exemplo, no interior destas tribos praticam-se rituais ao modo de seus antepassados.

As melodias indígenas variam de tribo para tribo, e em cada uma foi se desenvolvendo, com o passar do tempo, formas melódicas fixas. O repouso e a acentuação são pontos que dão sentido, como na música européia, à linha melódica tribal.

A música se caracteriza por pontos básicos e pontos condutores, que pelos estudos de Helza Caméu, podemos chamar de “sons básicos e sons condutores”. Os condutores são os repousos mais breves que dão sentido à melodia.

Analisando estes pontos de apoio encontramos três tipos: o contínuo, o meio-conclusivo e o conclusivo. As formas contínuas são encadeamentos que pela sua formação tendem a se repetir indefinidamente. O meio-conclusivo é o

que mantem a suspensão podendo ser concluído. Já a última forma é o caminho final para o qual a melodia é levada, “o remate final”.

Para manter o sentido melódico percebe-se o uso de um único som que serve de apoio, o que leva a um sentido cadencial de destaque dentro da melodia executada. Em algumas tribos, como os Kayowá e Urubus, nota-se a repetição constante do som fundamental, que dá um sentido de força condutora envolvendo o todo.

Para se desenvolver a amplitude musical usa-se a imitação, que busca sua origem na repetição de um som único. Esta repetição se nota em toda sociedade primária. Dentro destas repetições encontram-se variações melódicas que dão as principais características da música cantada.

A necessidade de se formar escalas fixas a determinadas tribos é um trabalho que exige cautela, pois é necessário obter um grande número de cantos e execuções instrumentais para se encontrar as séries gerais, que seriam os sons comuns encontrados nas melodias cantadas, para daí se elaborar as séries parciais, que são a denominação da escala alcançada por cada tribo, todas estas análises têm como fundo racional o sentido tonal da música do ocidente.

Muitos pesquisadores já elaboraram estudos e seriam músicas das tribos que cada um estava a pesquisar e a diferença de uma tribo para outra é muito extensa, enquanto algumas, como a tribo Tupinambá e os Mura, tem extensão de 7 a 8 sons respectivamente, outras como os Paresí e os Kadiweu, tem sua escala geral formada por 25 a 40 sons respectivamente. Por causa destas grandes diferenças encontradas se torna complicado se desenvolver formas fixas, ainda porque é necessário se aumentar o número de canções analisadas para se ter certa segurança do que se fixará como forma definitiva.

Na música indígena há a repetição simples e o desenvolvimento. Na repetição a regularidade rítmica é obedecida com rigor, por não haver variação alguma. O desenvolvimento se processa do desenho completo ou fragmentado estabelecendo a regularidade necessária para manter o sentido e a lógica.

No canto silábico a regularidade rítmica é absoluta pela interdependência entre letra e música.

Pode-se notar em outros cantos a fragmentação da palavra, como também a prolongação de vogais; encontram-se também a omissão de sílabas e deslocação da acentuação.

Sendo a regularidade rítmica fato instintivo, estes fenômenos podem ocorrer em qualquer nível de cultura.

O ritmo tem grande importância, pela nova fórmula que um mesmo desenho pode ser representado ao se mudar sua forma rítmica.

Com relação aos compassos encontram-se valores (relacionados a música ocidental): simples, como 2/2, 2/4, 3/8, 4/4, e compostos, como 6/8 e 9/8.

A acentuação rítmica dentro da música indígena é simples, e encontrada sempre na cabeça do tempo. Nas observações feitas sobre a tribo Kadiweu em compassos de 6/8 notam-se dois tipos de acentuação:

- a) dividindo as unidades de tempo em dois grupos (anexo 1);
- b) dividindo as unidades de tempo em três grupos (anexo2).

Em canções de muitas tribos se encontra marcações de tempo variadas, juntamente com as acentuações que mudam o caráter do ritmo realizado.

A música ritual é a expressão mais importante dentro das tribos indígenas. Como já foi visto, desde o século XVI foi observado a sua importância. Quase sempre a dança acompanha a melodia marcando o ritmo.

A utilização da música indígena dentro da música erudita já foi adotada por compositores como H. Villa-Lobos, um exemplo é a suíte “O Descobrimento do Brasil”, em que ele faz experiências com os sons e os utiliza de forma generalizada.

O desenvolvimento de métodos, no sentido de definir escalas e poder utilizar cada uma com suas características dentro de novas composições, utilizando não só instrumentos indígenas e sim mesclando a música primitiva brasileira com a música moderna e instrumentos desenvolvidos no ocidente, é o principal objetivo deste estudo.

O primeiro passo é se desenvolver as séries parciais, separando-as e organizando-as de acordo com cada tribo, este é um caminho para se designar “modos” indígenas, relacionando cada qual com sua utilização em cada tribo. A maioria das séries foram elaboradas à partir dos estudos feitos entre o século XVI a meados do século XX

O segundo passo é desenvolver a parte rítmica encontrada em cada tribo envolvendo suas características individuais.

O terceiro seria a junção dos elementos anteriores, melodias (escalas), e ritmos, trabalhando dentro destas funções processos que irão dar o caráter principal da peça.

Após se obter todos os conhecimentos necessários há um amplo caminho que pode ser seguido, no espaço primitivo-civilizado, em que a união, tanto dos conceitos musicais quanto do uso de instrumentos variados pode exercer um funcionamento musical de características sonoras de grande interesse para a música contemporânea.

Direcionando todo este raciocínio para a elaboração de uma obra para violão surge a composição de minha autoria chamada “Bebidas Cerimoniais”, baseada em fontes notadas no livro de Helza Caméu feitas pelo antropólogo Darcy Ribeiro sobre sua pesquisa realizada dentro da tribo Kadiweu.

A tribo Kadiweu se envolveu ao lado do Brasil na Guerra do Paraguai, esta tribo tem característica de um povo pecuário, considerados bons montadores. Uma de suas diferenças culturais dentre as outras tribos é que quando se referem ao pajé o chamam de Capitão.

Quanto à cerimônia ela faz referência à Guerra do Paraguai e principalmente aos navios avistados pelos índios no rio Paraguai. Durante esta cerimônia, que dura alguns dias, todo o grupo organiza-se em uma espécie de regime militar e cada personagem desta cerimônia recebe seus cargos, tais como cabo, sargento, etc. Como encontrado dentro da composição.

O principal objetivo com referência ao violão como instrumento foi a de se realizar um trabalho que pudesse utilizar sons característicos não tradicionais. Como idéia principal, explorar a questão percussiva possível de ser executada ao violão, servindo de exemplo o rufato.

O objetivo secundário foi a utilização do sistema tonal para elaborar a composição baseada nos temas da música Kadiweu.

A questão da repetição, que tem a função de levar o indivíduo ao transe, também foi adotada, mantendo as características presentes nos rituais indígenas compreendidos num todo.

A cerimônia divide-se em sete partes:

1. A primeira com os homens chamando o Capitão: caracterizada pelo uso do tambor como único instrumento;
2. Introdução à cerimônia: executado com flautas e tambor;
3. Formação dos soldados para a cerimônia: marcação rítmica utilizando somente o tambor;
4. As últimas quatro partes nas quais bebem o capitão, o sargento, o cabo e os soldados: em que o tema musical abordado no início da cerimônia sofre pequenas variações,

A abordagem de estudos feitos sobre pontos em comum dentro das tribos brasileiras, como fórmulas rítmicas, música vocal e uso de intervalos musicais, e o envolvimento da função que a música tem de levar o indivíduo ao transe, servem de base para desenvolver principalmente o *Prelúdio*, que não está envolvido diretamente com a cerimônia, e os movimentos seqüenciais a ele.

Os passos seguidos nos movimentos seguintes ao *Prelúdio* envolvem a repetição, a utilização das melodias das canções que são originariamente executadas somente por flautas, a variação rítmica, sons que idealizam uma imagem pertencente aos sons da natureza, harmonização, e diferenciações timbrísticas. Não foi utilizada a armadura de clave para indicar a tonalidade, mantendo o sentido de que a música nativa não é executada com o pensamento da utilização deste conceito.

Sobre as formas técnicas o uso do “rufo” se destaca, este efeito consiste numa forma de execução em que o som proporcionado pelas cordas trançadas, a inferior sobre a superior, lembre ao timbre de um tambor, instrumento presente em toda a produção sonora da música cerimonial, pode ser utilizado em toda a extensão do braço, soando em diversos tons.

As técnicas de percussão na caixa de ressonância também são adotadas, em todas as regiões. O uso das cordas na parte da pestana, na mão do violão, entra como a função do som da natureza, na imitação dos sons noturnos parecendo grilos, o resto dos efeitos naturais, são executados da forma tradicional sobre as cordas do instrumento, como harmônicos naturais, por exemplo. Proporcionando a sonoridade de todos estes elementos envolvidos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMÊU, Helza. *Introdução ao Estudo da música Indígena Brasileira*. Rio de Janeiro, 1977.

PECHINCHA, Mônica Thereza Soares. *Kadiweu*. Disponível em [www.socioambiental.org/pib/epi/kadiweu/kadiweu.shtm](http://www.socioambiental.org/pib/epi/kadiweu/kadiweu.shtm).



## ANEXOS

1.  Musical notation for exercise 1, showing a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The melody consists of six eighth notes: G4, A4, Bb4, G4, F4, and E4. The first and fourth notes have accents (>).

2.  Musical notation for exercise 2, showing a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The melody consists of six eighth notes: G4, A4, Bb4, G4, F4, and E4. The first, second, and fourth notes have accents (>).

# Tema e Variações sobre Étogo

## Prelúdio

1

1 Allegretto Rufo Tutti Willian Lentz

\*duo  
*sfz*  
Corda 2 sobre corda 3 XIII° casa

\*duo  
*sfz*  
Corda 3 Sobre 4 V° casa

\*duo  
*sfz*  
Corda 4 sobre 5 VII° casa

\*duo  
*sfz*  
Corda 5 sobre 6 X° casa

4

*mf*

7

\*solo 1

\*solo 2

*p*

*mf*

\*solo 1

\*solo 2

10 duo

*p*

duo

duo

13 *a tempo*

*f*

*Ritardando*

*pp*

*p*

*mp*

*p*

16 *Ritardando*

*p*

*mp*

*p*

*mp*

*mp*

*mf*

*mf*

*f*

*a tempo*

19

*pp* Metálico

*p*

*pp* Metálico

*p dolce*

22

Harmônico Natural XII (6)

*mp*

solo 1

solo 2

*p*

*Ritardando*

25

solo 1

solo 2

duo

mf

mp

mp

28

duo

solo 1

solo 2

f

mf

mf

31

duo

solo 1 solo 2 duo

34

Aro Pequeno Parte 2

*mp*

*ff*

Pestana

*pp*

Aro Grande

*mp*

Rastilho

*p*

37

40



43

*mf* *f*

*mf* *pp*

*mp* *mf*

46

*f* *f*

*mf* *pp*

solo 1 solo 2 duo

*mf*

H.N. XII ⑥

Detailed description: The image shows a musical score for guitar, spanning measures 43 to 46. It consists of five staves. The first staff (treble clef) contains melodic lines with slurs and dynamics *mf* and *f*. The second staff (treble clef) contains melodic lines with slurs and dynamics *mf* and *pp*. The third staff (treble clef) contains melodic lines with slurs and dynamics *mp* and *mf*. The fourth staff (treble clef) contains melodic lines with slurs and dynamics *f* and *pp*. The fifth staff (treble clef) contains melodic lines with slurs and dynamics *mf*. The score is divided into three measures. The first measure (43) starts with a rest in the first staff, followed by melodic lines in the second, third, and fourth staves. The second measure (44) continues the melodic lines in the first, second, and fourth staves. The third measure (45) continues the melodic lines in the first, second, and fourth staves. The fourth measure (46) continues the melodic lines in the first, second, and fourth staves. The fifth measure (47) continues the melodic lines in the first, second, and fourth staves. The score includes various dynamics such as *mf*, *f*, *pp*, and *mp*. There are also articulations like slurs and accents. The text 'H.N. XII ⑥' is written in the second measure of the fourth staff. The text 'solo 1', 'solo 2', and 'duo' are written in the first, second, and third measures of the fifth staff, respectively. The text 'solo 1' is written in the first measure of the fifth staff. The text 'solo 2' is written in the second measure of the fifth staff. The text 'duo' is written in the third measure of the fifth staff. The text 'solo 1' is written in the first measure of the fifth staff. The text 'solo 2' is written in the second measure of the fifth staff. The text 'duo' is written in the third measure of the fifth staff.

49 *Ritardando* *a tempo* 9

52 *f* *p*

*mf* solo 1 *p* solo 2 *mf* duo

*pp* *p* *mp*

*mf* *mp* *0*

Musical score for guitar, measures 55-58. The score is written for four staves: three melodic staves (treble clef) and one bass staff (treble clef). The first system (measures 55-57) features a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 58-60) features a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The bass staff contains rhythmic notation with 'x' marks and '0' (open string) symbols. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

61

The musical score consists of four staves. The first staff is in treble clef, the second in bass clef, the third in alto clef, and the fourth in bass clef. All staves start with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and end with a fortissimo (*fff*) dynamic. The music consists of chords and arpeggiated patterns.

# Chama-se o Capitão

1

Allegretto

Willian Lentz

1

The first system of the musical score is in 3/4 time. It consists of four staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is labeled "Aro Pequeno" and contains a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *p*. The third and fourth staves are empty, with a dash indicating a whole rest.

3

Rufo 4/3 X°

The second system of the musical score is in 4/3 time. It consists of four staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is labeled "Rufo 4/3 X°" and contains a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *p*. The third and fourth staves are empty, with a dash indicating a whole rest.

Tampo

5

Aro Grande

*mp*

7

*mf*

*mf*

The image shows a musical score for guitar, consisting of four staves. The score is divided into two systems, each with two measures. The first system starts at measure 5 and ends at measure 6. The second system starts at measure 7 and ends at measure 8. Each staff contains a series of 'x' marks representing fretted notes, with a 'θ' symbol below each group of notes. Above the notes are curved lines with 'v' symbols, indicating vibrato or breath marks. The third staff has a rest in the first measure and is labeled 'Aro Grande' and '*mp*'. The fourth staff has a '*mf*' marking in the first measure. The second measure of the second system shows some notes with stems and dots, indicating a change in the pattern.

The image displays a musical score for guitar, consisting of four staves. The score is divided into two systems. The first system begins at measure 9 and ends at measure 13. The second system begins at measure 11 and ends at measure 13. The notation includes tremolos (indicated by 'x' marks) and dynamic markings such as *pp* and *mf*. A large slur covers the first system, and a smaller slur covers the second system. The number '3' is written at the end of the first system, and '11' is written at the beginning of the second system. The staves are arranged vertically, with the top staff being the highest and the bottom staff being the lowest.

13

Musical score for measures 13 and 14. It consists of four staves. Each staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes rhythmic patterns of eighth notes, often grouped with beams and marked with 'x' above them. Dynamic markings include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). Slurs are used to indicate phrasing across measures. There are also some 'v' markings above notes, possibly indicating vibrato or breath marks. The score is divided into two systems by a vertical bar line.

15

Musical score for measures 15 and 16. It consists of four staves. Each staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes rhythmic patterns of eighth notes, often grouped with beams and marked with 'x' above them. Dynamic markings include *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). Slurs are used to indicate phrasing across measures. There are also some 'v' markings above notes. The score is divided into two systems by a vertical bar line.



17

Musical score for measures 17 and 18. The score consists of four staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a whole rest. The second and third staves are guitar staves with a treble clef, each containing a series of 'x' marks representing fretted notes, with a '0' below each group of notes. The fourth staff is a bass staff with a treble clef, also containing 'x' marks and '0' fret indicators. A large slur covers the entire piece. Dynamics include *mf* and *f*. There are also accents (>) and hairpins indicating volume changes.

19

Musical score for measures 19 and 20. The score consists of four staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a whole rest. The second and third staves are guitar staves with a treble clef, containing 'x' marks and '0' fret indicators. The fourth staff is a bass staff with a treble clef, also containing 'x' marks and '0' fret indicators. A large slur covers the entire piece. Dynamics include *f* and *ff*. There are also accents (>) and hairpins indicating volume changes.

The image displays a musical score for guitar, consisting of two systems of four staves each. The first system covers measures 21 to 26, and the second system covers measures 23 to 28. The notation includes treble clefs, rhythmic markings (crosses 'x' and dots), and dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). Slurs and accents are used to indicate phrasing and emphasis. The score is divided into two measures per system, with a double bar line separating them. The first measure of each system contains a complex rhythmic pattern with slurs and accents, while the second measure features a similar pattern with dynamic markings and a *p* marking. The notation is dense and detailed, typical of a technical guitar piece.

*Ritardando*

Musical score for guitar, measures 22-26, marked *Ritardando*. The score consists of four staves. Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The first three staves feature a rhythmic pattern of eighth notes, with the first three notes of each measure marked with an accent (>) and a '0' below them. The fourth staff features a similar pattern but with a '0' below the first note. A dynamic marking of *f* (forte) is placed below the first staff at measure 24. A fermata is placed over the final note of the fourth staff at measure 26. The number '7' is written at the end of the fourth staff.

27 *a tempo*

Musical score for guitar, measures 27-30, marked *a tempo*. The score consists of four staves. The first two staves are empty, with a horizontal line indicating a rest. The third and fourth staves feature a rhythmic pattern of eighth notes, with the first three notes of each measure marked with an accent (>) and a '0' below them. Dynamic markings of *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte) are placed below the first and third staves respectively. The number '7' is written at the end of the fourth staff.

29

8

Musical score for guitar, measures 29-30. The score consists of four staves. The first staff is a treble clef with a whole rest. The second staff has a treble clef and contains sixteenth-note patterns with accents (>) and a dynamic marking of *mf*. The third staff has a treble clef and contains sixteenth-note patterns with accents (>) and a dynamic marking of *f*. The fourth staff has a treble clef and contains single notes with accents (>) and a dynamic marking of *mf*. A hairpin crescendo is shown between the second and third staves.

31

Musical score for guitar, measures 31-32. The score consists of four staves. The first staff has a treble clef and contains sixteenth-note patterns with accents (>) and a dynamic marking of *f*. The second staff has a treble clef and contains sixteenth-note patterns with accents (>) and a dynamic marking of *f*. The third staff has a treble clef and contains sixteenth-note patterns with accents (>) and a dynamic marking of *f*. The fourth staff has a treble clef and contains sixteenth-note patterns with accents (>) and a dynamic marking of *f*.

33

35

9

37 10

Musical score for measures 37-38. It consists of four staves, each with a treble clef and a forte (*f*) dynamic marking. A long slur spans across all four staves from the beginning of measure 37 to the end of measure 38. The notation includes various rhythmic values and rests, with some notes marked with an accent (>).

39

Musical score for measures 39-40. It consists of four staves, each with a treble clef. The dynamics are mezzo-forte (*mf*) and fortissimo (*ff*). A long slur spans across all four staves from the beginning of measure 39 to the end of measure 40. The notation includes various rhythmic values and rests, with some notes marked with an accent (>). There are also some horizontal lines between the staves, possibly indicating fingerings or other performance instructions.

41

A musical score for guitar, consisting of four staves. Each staff begins with a treble clef. The first measure of each staff contains a single note with a dot above it and an 'x' below it, indicating a natural harmonium. The rest of the staff is empty, with a horizontal line at the end of the staff indicating the end of the measure. The staves are arranged vertically, with the top staff being the highest and the bottom staff being the lowest.

# Tema

1

Allegretto

Willian Lentz

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C) and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. It contains a melodic line with a slur over the first three measures. The second staff is also in treble clef with a common time signature and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking; it is silent in the first measure and then joins the melody in the second measure. The third staff is in treble clef with a common time signature and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking; it is silent in the first two measures and then joins the melody in the third measure. The fourth staff is in treble clef with a common time signature and is silent throughout the system.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a common time signature and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking in the first measure, which then changes to a forte (*f*) dynamic in the second measure. The second staff is in treble clef with a common time signature and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking, starting in the second measure. The third staff is in treble clef with a common time signature and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking, starting in the second measure. The fourth staff is in treble clef with a common time signature and a piano (*p*) dynamic marking. It is labeled "Rufó 2/3 XIV°" and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes marked with 'x' and accents (>). A crescendo hairpin is located below the fourth staff.



6

Musical score for measures 6-8. The first staff (treble clef) starts with a *mp* dynamic and contains eighth-note patterns. The second staff (treble clef) starts with a *f* dynamic and contains sixteenth-note patterns. The third staff (treble clef) starts with a *mp* dynamic and contains sixteenth-note patterns. The fourth staff (treble clef) contains rhythmic notation with 'x' marks and accents (>), starting with a *mp* dynamic.

9

Musical score for measures 9-11. The first staff (treble clef) starts with a *mf* dynamic and contains eighth-note patterns. The second staff (treble clef) starts with a *p* dynamic and contains chordal patterns. The third staff (treble clef) starts with a *mp* dynamic and contains eighth-note patterns. The fourth staff (treble clef) contains rhythmic notation with 'x' marks and accents (>), starting with a *p* dynamic. A 2/4 time signature change is indicated at the end of measure 11.

12

Musical score for measures 12-14. The first three staves are in 2/4 time, and the fourth staff is in 3/4 time. Dynamics include *p* and *mf*. There are slurs and accents throughout.

15

Musical score for measures 15-17. The first three staves are in 2/4 time, and the fourth staff is in 3/4 time. Dynamics include *mp* and *mf*. There are slurs and accents throughout.

18

19

20

21

*pp* Metálico

24

*mf* *f* *f*

*mp* *mf* *mf*

*mp*

*mp*

27

*f* *p* *p*

*mf* *mf* *p*

*f* *f* *p*

*mf*

Rufo 2/3 XIV°

Rufato 5/6 X°

30

*mf* *mp* *p* *p*

33

*mf* *f* Metálico *mp* *mf* *mf* *mp* *mf*

36

Aro Pequeno

*f*

*mf*

*mp dolce*

*f*

*mf*

39

*mp*

*mf*

*f*

*p*

*mf*

*mf*

*mp*

42

*mf* *ppp* *f*

*mp* *p*

*p* *pp Metálico*

Ruf. 2/3 XII°

*p* *pp*

45

*mf* *f*

*mf* *f*

*f*

*mf* *p*

2/3 XII°

5/6 VIII° *p*

48 *mf* Metálico *mf dolce* *accelerando*

51 *ff* *mf* *pp* Metálico *mf*



# III Formando Soldados para a Cerimônia <sup>1</sup>

Moderato

Willian Lentz

1

Pestana *Ritardando* Fade Out

*mp* *p*

3 H. N. ⑤ XII

*p* Aro Pequeno *mp* *p*

5

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*Ritardando* *a tempo*

7

*mp*

Rufo 2/3 XIV°

9 Rufo 4/5 IX° 3

*mf*

*ppp* Metálico

*f*

13 4

*ff* *ff* *p* *mp*

Aro Grande

15

*mf* *mp* *mp* *mf*

17 5

19

*ff* *fff*

*ff*

*ff*

*ff* *fff*

# IV Bebe o Capitão

1

Allegretto

Willian Lentz

1

*p* *mf* *p* *mf*

4

*mf* *mf* *mf* *mf*

7 2

*mf* *f*

*mf* *f*

Rufo 2/3 VII°

*p* *mf*

10

*p* *mf*

13 3

16



19 4

H.N.XII ④

*p* *mf* *f* *mf* *p* *mf*

22

H.N. XII ④ ⑥

*p* *mf*

Ad. Lib.

5

25

*p* *f*

*mp* *f*

*mf*

*f*

28

*mf* *mp*

*mp* *mp*

*f* *pp Metálico*

*f* *mp*

31

*mf*

Rufo

*a tempo*

34

*p* *mf* *f*

*p* *mf* *f*

*p* *mf* *f*

37 7

*ff* *mp*  
*ff*  
*mf* *p*  
*ff* *p*

40

*f* *f* *mf* *mf*

43

H.N. XII

4

*mp*

*mp*

46

*p*

*pp*

*mp*

*mf*

49 9

The musical score consists of four staves. The first staff begins with a dynamic marking of *mp*. The second staff begins with *p*. The third staff begins with *mf*. The fourth staff begins with *f*. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure contains chords in the first, second, and third staves. The second measure contains chords in the first, second, and third staves. The third measure contains chords in all four staves. Dynamic markings *mf*, *f*, and *ff* are placed below the notes in the first, second, and third measures respectively. The final measure of the third staff has a dynamic marking of *ff* and a sharp sign (#) above the staff.

# V Bebe o Sargento

1

Allegretto

Willian Lentz

1

*mf* *f* *mf*

⑥ = D

5

Rufo 2/3 XV°

*p* *f*

Musical score for guitar, measures 9-13. The score is written for four staves. The first staff (treble clef) contains the main melody, starting at measure 9 with a *mp* dynamic and a *mf* dynamic later. The second staff (treble clef) contains a lower melodic line, starting at measure 9 with a *p* dynamic. The third staff (treble clef) contains a rhythmic accompaniment pattern of eighth notes, starting at measure 9 with a *mp* dynamic. The fourth staff (treble clef) contains a bass line, starting at measure 9 with a *mp* dynamic and a *mf* dynamic later. The score continues to measure 13, where the first and second staves reach a *f* dynamic. The third staff continues with the rhythmic pattern, and the fourth staff continues with the bass line. The score is marked with various dynamics (*mp*, *mf*, *p*, *f*) and includes slurs and accents.



Musical score for guitar, measures 17-24. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems of four staves each. The first system starts at measure 17. The second system starts at measure 21. The notation includes melodic lines with slurs, harmonic lines with chords, and a bass line with chords. Dynamics include *mf*, *mp*, and *f*. There are also accents (>) and breath marks (v) in the bass line. The score ends at measure 24.

25

*f*

29

Ritardando

*a tempo*

Rufo 2/3 VII°

*p*

*f*

33

Musical score for measures 33-36, consisting of four staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with a slur over measures 33-34 and another slur over measures 35-36. Dynamics are *p* at the start and *mp* at the beginning of measure 35. The second staff (treble clef) contains a melodic line with a slur over measures 33-34 and a whole rest in measure 35. Dynamics are *p* at the start and *p* at the beginning of measure 35. The third staff (guitar clef) contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with a slur over measures 33-34 and another slur over measures 35-36. Dynamics are *p* at the start and *mp* at the beginning of measure 35. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with a slur over measures 33-34 and another slur over measures 35-36. Dynamics are *p* at the start and *mp* at the beginning of measure 35.

37

Musical score for measures 37-40, consisting of four staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with a slur over measures 37-38 and another slur over measures 39-40. Dynamics are *f* at the start and *p* at the beginning of measure 39. The second staff (treble clef) contains a melodic line with a slur over measures 37-38 and another slur over measures 39-40. Dynamics are *f* at the start and *p* at the beginning of measure 39. The third staff (guitar clef) contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with a slur over measures 37-38 and another slur over measures 39-40. Dynamics are *mf* at the start and *p* at the beginning of measure 39. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with a slur over measures 37-38 and another slur over measures 39-40. Dynamics are *f* at the start and *f* at the beginning of measure 39.

41 6

*f* *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

# VI Bebe o Cabo

1

Allegro

Willian Lentz

1

*mf*

*pp*

*mf*

5

*f*

*mf*

*mp*

*f*

Musical score for guitar, measures 9-13. The score is written for four staves: Treble Clef (Staff 1), Bass Clef (Staff 2), Treble Clef (Staff 3), and Bass Clef (Staff 4). The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 9-12, and the second system covers measures 13-16. Dynamics include *mf*, *mp*, and *f*. The notation includes melodic lines, chords, and guitar-specific symbols like 'x' for muted notes and 'v' for accents. Slurs and phrasing slurs are used throughout. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

17

*f*

*mf*

*f*

21

*f*

*mf*

25

Musical score for measures 25-28. The score consists of four staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with a triplet of eighth notes in measures 25 and 26, and a triplet of quarter notes in measure 27. Dynamics are *mp* and *f*. The second staff (treble clef) contains a harmonic accompaniment with chords and a triplet of eighth notes in measure 28. Dynamics are *p* and *mf*. The third staff (treble clef) contains a rhythmic accompaniment with chords and a triplet of eighth notes in measure 28. Dynamics are *p* and *mf*. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with a triplet of eighth notes in measure 25 and a triplet of quarter notes in measure 27. Dynamics are *mp* and *f*.

29

Musical score for measures 29-32. The score consists of four staves. The first staff (treble clef) is mostly empty with rests. The second staff (treble clef) contains a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 30 and a triplet of quarter notes in measure 31. Dynamics are *p* and *mp*. The third staff (treble clef) contains a harmonic accompaniment with chords and a triplet of eighth notes in measure 31. Dynamics are *mp*. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with a triplet of eighth notes in measure 29 and a triplet of quarter notes in measure 30. Dynamics are *p*.



Rall..... 5

33

37 *a tempo*

Detailed description of the musical score: The score is for guitar and consists of two systems of four staves each. The first system (measures 33-36) begins with a treble clef staff containing rests. The second staff has a treble clef and contains melodic lines with triplets and dynamic markings of *mf* and *f*. The third staff has a treble clef and contains melodic lines with triplets and dynamic markings of *mf* and *f*. The fourth staff has a bass clef and contains bass lines with triplets and dynamic markings of *mf* and *f*. A 'Rall.' instruction is at the top right. The second system (measures 37-40) begins with a treble clef staff containing melodic lines and a dynamic marking of *mf*. The second staff has a treble clef and contains chords with a dynamic marking of *mp*. The third staff has a treble clef and contains rhythmic patterns marked with 'x' and a dynamic marking of *mp*. The fourth staff has a bass clef and contains bass lines with a dynamic marking of *mf*. A 'a tempo' instruction is at the start of this section.

41

45

7

49

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

# VII Bebem os Soldados

1

Allegretto

W. Lentz

1

Rufo 3/2 X°

*p*

3

Rufo 6/5 X°

7

*f*

11

*f*

15

Musical score for measures 15-18. The system consists of four staves. The top two staves are empty. The third staff contains a complex rhythmic pattern of chords with 'x' marks indicating fingerings. A slur covers the first two measures, and another slur covers the last two measures. The bottom staff is empty.

19

Musical score for measures 19-22. The system consists of four staves. The top two staves are empty. The third staff contains a complex rhythmic pattern of chords with 'x' marks indicating fingerings. A slur covers the first two measures, and another slur covers the last two measures. The bottom staff is empty. The dynamic marking *mf* is present at the beginning and end of the system.

Musical score for guitar, measures 23-27. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves: a standard musical staff, a blank staff, a guitar-specific staff with fret numbers and bowing directions, and a bass staff with chord diagrams. The piece is marked with dynamics *mf*, *p*, and *f*. The first system (measures 23-26) features a melodic line in the first staff starting with *mf*, a blank second staff, a guitar staff with *p* dynamics and various bowing directions, and a bass staff with chord diagrams ending in *f*. The second system (measures 27-30) features a melodic line in the first staff starting with *f*, a second staff with chords, a guitar staff with *mf* dynamics and bowing directions, and a bass staff with chord diagrams.

31 5

35

*mf* *p* *p* *mf* *f*



39 6

42

*f* *mf* *mf* *p* *mp* *mp* *p* *p* *mf*

45 7

*mf* *p* *f* *mf*

*mp* *mp* *f* *mp*

*mp* *mf* *f* *pp* *mp*

*f* *mf*

Metálico

Somente melodia altera oitava  
Percussão não altera.

49

*f*

*mf*

*mf*

*mf*

The image displays a musical score for guitar, consisting of two systems of four staves each. The first system begins at measure 53 and ends at measure 60. The second system begins at measure 57 and also ends at measure 60. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as *mf*, *p*, and *f*. The third staff in each system features a guitar-specific notation with 'x' marks indicating fretted notes and 'v' marks for vibrato. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple beams or slurs. The overall layout is clean and professional, typical of a published musical score.

61

mf f mf mf f

This system contains measures 61 through 64. It features four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 61 and 62 are marked *mf*, while measures 63 and 64 are marked *f*. The second and third staves have rests in measures 61 and 62, and then enter in measure 63 with a *mf* dynamic. The fourth staff has rests in measures 61 and 62, and then enters in measure 63 with a *f* dynamic. All staves have a slur over the notes in measures 63 and 64.

65

This system contains measures 65 through 68. It features four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 65 and 66 are marked *mf*, while measures 67 and 68 are marked *f*. The second and third staves have rests in measures 65 and 66, and then enter in measure 67 with a *mf* dynamic. The fourth staff has rests in measures 65 and 66, and then enters in measure 67 with a *f* dynamic. All staves have a slur over the notes in measures 67 and 68.

69

*p* *mp*

*p*

*p* *mp*

73

*mf*

*pp* Metálico

*mf*

Musical score for guitar, measures 77-81. The score is written for four staves. Measure 77 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with a forte (*f*) dynamic. The second staff contains a bass line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third staff contains a rhythmic pattern with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth staff contains a bass line with a forte (*f*) dynamic. Measures 81-84 continue the piece with a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the first staff, a mezzo-piano (*mp*) dynamic in the second staff, a mezzo-piano (*mp*) dynamic in the third staff, and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the fourth staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

85

Musical score for measures 85-88. The score consists of four staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with dynamics *mf* and *f*. The second staff (treble clef) contains a chordal accompaniment with dynamics *mp* and *mf*. The third staff (treble clef) contains a rhythmic pattern with 'x' marks and dynamics *mp* and *mf*. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with dynamics *mf* and *f*. A *mf* dynamic is also present at the end of the system.

89

Musical score for measures 89-92. The score consists of four staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with dynamics *mf* and *f*. The second staff (treble clef) contains a chordal accompaniment with dynamics *mp* and *mf*. The third staff (treble clef) contains a rhythmic pattern with 'x' marks and dynamics *mp* and *mf*. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with dynamics *f*. A *mf* dynamic is also present at the end of the system.

93

mf

mp

mp

mf

This system contains measures 93 through 96. It features four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#), with a dynamic marking of *mf*. The second staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#), with a dynamic marking of *mp*. The third staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with a dynamic marking of *mp* and includes rhythmic notation with 'x' marks. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two sharps, with a dynamic marking of *mf*. Slurs are present over the first two staves.

97

f

mf

mf

f

This system contains measures 97 through 100. It features four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a dynamic marking of *f*. The second staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with a dynamic marking of *mf*. The third staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with a dynamic marking of *mf*. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two sharps, with a dynamic marking of *f*. Slurs are present over the first two staves.



101

The musical score for measures 101-103 is presented on four staves. The first staff (treble clef, one sharp) contains a melodic line of eighth notes. The second and third staves (two sharps) feature a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. The fourth staff (bass clef) provides a bass line with eighth notes. Dynamic markings include 'f' (forte) and hairpins for volume control. The piece concludes with fermatas on the final notes of each staff.