

A MÚSICA INDÍGENA E SUA FUNÇÃO COMO BASE DE COMPOSIÇÃO PARA VIOLÃO¹

Willian Marcel Cordeiro Lentz²

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

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

² 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.

A MÚSICA INDÍGENA E SUA FUNÇÃO COMO BASE DE COMPOSIÇÃO PARA VIOLÃO¹

Willian Marcel Cordeiro Lentz²

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

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

² 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.

ANEXOS

1.



2.



Tema e Variações sobre Étogo

Prelúdio

1

1 Allegretto Rufo Tutti Willian Lentz

*duo

sf
Corda 2 sobre corda 3 XIII° casa

*duo

sf
Corda 3 Sobre 4 V° casa

*duo

sf
Corda 4 sobre 5 VII° casa

*duo

sf
Corda 5 sobre 6 X° casa

4

mf

7

*solo 1

*solo 2

10 duo

duo

344

13 *a tempo*

f *Ritardando* *pp* *p* *mp* *p*

16 *Ritardando*

p *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

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

mf

p

mp

mf

40

mf

mp

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 a melodic line with dynamics *mf* and *pp*. The third staff (treble clef) contains a melodic line with dynamics *mp* and *mf*. The fourth staff (treble clef) contains a melodic line with dynamics *f* and *pp*. The fifth staff (treble clef) contains a bass line with dynamics *mf* and *pp*. The score is divided into three measures. The first measure (43) starts with a rest and a dynamic of *mp*. The second measure (44) has dynamics *mf* and *f*. The third measure (45) has dynamics *f* and *pp*. The fourth measure (46) has dynamics *f* and *pp*. The score includes various articulations such as slurs, accents, and dynamic markings. The text 'solo 1', 'solo 2', and 'duo' is written below the fifth staff. The text 'H.N. XII ⑥' is written above the second staff in the third measure.

49 *Ritardando* *a tempo* 9

52 *f* *p*

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

pp *p* *mp*

mf *mp* *0*

The image displays a musical score for guitar, consisting of two systems of four staves each. The first system covers measures 55 to 57, and the second system covers measures 58 to 60. The notation includes treble clefs, dynamic markings, and guitar-specific symbols like 'x' for natural harmonics and '0' for open strings. Slurs and accents are used to indicate phrasing and articulation.

System 1 (Measures 55-57):
- Measure 55: Treble clef, *f* dynamic. Melodic line with slurs. Bass line with 'x' and '0' symbols.
- Measure 56: Treble clef, *f* dynamic. Melodic line with slurs. Bass line with 'x' and '0' symbols.
- Measure 57: Treble clef, *f* dynamic. Melodic line with slurs. Bass line with 'x' and '0' symbols.

System 2 (Measures 58-60):
- Measure 58: Treble clef, *mp* dynamic. Melodic line with slurs. Bass line with 'x' and '0' symbols.
- Measure 59: Treble clef, *p* dynamic. Melodic line with slurs. Bass line with 'x' and '0' symbols.
- Measure 60: Treble clef, *p* dynamic. Melodic line with slurs. Bass line with 'x' and '0' symbols.

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. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first staff begins with a *mp* dynamic and a fermata over the first measure. The second staff begins with a *mp* dynamic and a fermata over the first measure. The third staff begins with a *mp* dynamic and a fermata over the first measure. The fourth staff begins with a *mp* dynamic and a fermata over the first measure. The dynamics for all staves increase to *fff* by the end of the piece. The second staff ends with a fermata over the final measure.

Chama-se o Capitão

1

Allegretto

Willian Lentz

1

The first system of the musical score is in 3/4 time. It features 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, indicating rests for the other instruments.

3

Rufo 4/3 X°

The second system of the musical score is in 4/3 time. It features four staves. The top staff is labeled "Rufo 4/3 X°" and contains a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *p*. The second staff is labeled "Tampo" and contains a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *p*. The third and fourth staves are empty, indicating rests for the other instruments.

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. The second system starts at measure 7. 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 bowing. The third staff is labeled 'Aro Grande' and has a 'mp' dynamic marking. The first and third staves of the second system have a 'mf' dynamic marking. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, beams, and slurs.

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 treble clefs, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music features a complex rhythmic pattern of tremolos, indicated by 'x' marks on the staff lines. A large slur spans across the top of the first system, encompassing measures 9 through 13. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) at the start of measure 9 and *mf* (mezzo-forte) at the start of measure 11. The number '9' is written above the first staff at the beginning of the first system, and the number '3' is written above the first staff at the end of the first system. The number '11' is written above the first staff at the beginning of the second system. The notation also includes various articulation marks such as accents (>) and slurs.

13

Musical score for measures 13 and 14, consisting of four staves. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. 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. A large slur spans the entire system. A hairpin crescendo is shown between the first and second measures of each staff.

15

Musical score for measures 15 and 16, consisting of four staves. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. 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. A large slur spans the entire system. Hairpin crescendos and decrescendos are used to indicate dynamic changes between measures.

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 melodic line with a slur and three accents (>) over the first three notes. The fourth staff is a guitar staff with a treble clef, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes with a slur and three accents (>) over the first three notes. The dynamic marking *mf* is placed between the second and third staves. The bottom staff has a dynamic marking *mf* at the beginning of the second measure.

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, each containing a melodic line with a slur and three accents (>) over the first three notes. The fourth staff is a guitar staff with a treble clef, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes with a slur and three accents (>) over the first three notes. The dynamic marking *f* is placed below the second staff in the first measure. The dynamic marking *ff* is placed below the second staff in the second measure. The bottom staff has a dynamic marking *f* at the beginning of the first measure and *ff* at the beginning of the second measure.

The image displays a musical score for guitar, consisting of four staves. The score is divided into two systems, each with two measures. The first system begins at measure 21 and ends at measure 26. The second system begins at measure 23 and ends at measure 26. The notation includes rhythmic patterns of eighth notes, indicated by 'x' marks on the staff lines, and dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). Slurs and accents are used to indicate phrasing and emphasis. The number '6' is written at the end of the first system, and '23' is written at the beginning of the second system.

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 measures 29 and 30. The score consists of four staves. The first staff is a grand staff with a treble clef and 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 measures 31, 32, 33, and 34. The score consists of four staves. Each staff has a treble clef and contains sixteenth-note patterns with accents (>) and dynamic markings of *f*. The patterns are consistent across all staves.

33

ff *p*

35

f *mf* *f*

37 10

Musical score for measures 37-38. It consists of four staves. Each staff begins with 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 patterns of notes and rests, with some notes marked with an accent (>). The first two staves have a similar rhythmic pattern, while the last two have a different one.

39

Musical score for measures 39-40. It consists of four staves. A long slur spans across all four staves from the beginning of measure 39 to the end of measure 40. The dynamics are mezzo-forte (*mf*) at the start of each staff and fortissimo (*ff*) at the end. The notation includes various rhythmic patterns of notes and rests, with some notes marked with an accent (>). The first two staves have a similar rhythmic pattern, while the last two have a different one.

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 a vertical line below it, indicating a specific fretting position. The rest of the staff is empty, suggesting a whole rest or a continuation of the previous measure. The staves are enclosed in a rectangular box on the right side.

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 contains a whole rest in all three measures.

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; 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 measure and then joins the melody in the second measure. The fourth staff is in treble clef with a common time signature and a piano (*p*) dynamic marking. It contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, with the text "Rufo 2/3 XIV°" written above the staff. The first measure has three notes, the second has six, and the third has six. There are accents (>) above each note.

6

mp

f *mp*

mp *f*

mp

9

mf *f*

p *mp* *mf*

mp *mf* *mf*

p *mp*

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

mf

24

mf *f* *f*

mp *mf* *mf*

mp

mp

27

f *p* *p*

mf *mf* *p*

f *f* *p*

mf

Rufato 2/3 XIV°

Rufato 5/6 X°

30

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

33

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

The musical score consists of four systems, each containing four staves. The first three staves in each system are melodic lines, and the fourth staff is a bass line with fretboard diagrams. The score is marked with dynamics: *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *f* (forte). A 'Metálico' effect is indicated at measure 33. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

36

f

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 ¹

Moderato

Willian Lentz

1

Pestana *Ritardando* Fade Out

mp *p*

Aro Grande

3

H. N. ⑤ XII

p *mp*

Aro Pequeno

The musical score is divided into two systems, measures 5-6 and 7-8. The first system (measures 5-6) features a melodic line in the first staff with a *mf* dynamic and a tremolo effect. The second staff contains a rhythmic pattern of eighth notes with accents and a tremolo effect. The third staff has a melodic line with a *mf* dynamic and a tremolo effect. The fourth staff contains a rhythmic pattern of eighth notes with accents and a tremolo effect. The tempo marking *Ritardando* is placed below the first system, and *a tempo* is placed below the second system. The second system (measures 7-8) features a melodic line in the first staff with a tremolo effect. The second staff contains a rhythmic pattern of eighth notes with accents and a tremolo effect. The third staff has a melodic line with a *mp* dynamic and a tremolo effect. The fourth staff contains a rhythmic pattern of eighth notes with accents and a tremolo effect. The tempo marking *Ritardando* is placed below the first system, and *a tempo* is placed below the second system. The text *Rufo 2/3 XIV°* is placed below the third staff of the second system.

9 Rufo 4/5 IX° 3

mf

ppp Metálico

f

13 4

ff *ff* *p* *mp* Aro Grande

15

mf *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*

7

8

mf *f*

Rufu 2/3 VII°

p *mf*

10

11

2/4

13 3

16

Detailed description of the musical score: The score is for guitar and consists of two systems. The first system covers measures 13, 14, and 15. It is written in 3/4 time. The first two staves are melodic lines, both starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and transitioning to forte (*f*) by measure 15. The third staff contains a melodic line starting at mezzo-piano (*mp*) and moving to mezzo-forte (*mf*) by measure 15. The fourth staff shows guitar techniques with accents (>) and dynamic markings of *f*. The second system covers measures 16, 17, and 18. It is written in 2/4 time. The first two staves are melodic lines, both starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and transitioning to forte (*f*) by measure 18. The third staff contains a melodic line starting at mezzo-piano (*mp*) and moving to mezzo-forte (*mf*) by measure 18. The fourth staff shows guitar techniques with accents (>) and dynamic markings of *f*.

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

mp p mf f ff

V Bebe o Sargento

1

Allegretto

Willian Lentz

1

mf *f*
⑥ = D

5

Rufo 2/3 XV°
f *p*

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 of chords, 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. The score continues to measure 13, where the first staff has a *f* dynamic, the second staff has a *f* dynamic, the third staff has a *mf* dynamic, and the fourth staff has a *f* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Musical score for guitar, measures 17-24. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four systems, each with four staves. The first system starts at measure 17. The second system starts at measure 21. The notation includes melodic lines with slurs and accents, harmonic accompaniment with chords and arpeggios, and a bass line. Dynamic markings include *mf*, *mp*, and *f*. The score concludes with a double bar line at the end of measure 24.

25

f

29

Ritardando

a tempo

Rufo 2/3 VII°

p

f

33

Musical score for measures 33-36. The score consists of four staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with a dynamic marking of *p* at the start and *mp* later. The second staff (treble clef) contains a melodic line with a dynamic marking of *p*. The third staff (guitar tablature) shows fretting patterns with a dynamic marking of *p* and *mp*. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with a dynamic marking of *p* and *mp*. Slurs and accents are used throughout the piece.

37

Musical score for measures 37-40. The score consists of four staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with a dynamic marking of *f* at the start and *p* later. The second staff (treble clef) contains a melodic line with a dynamic marking of *f* and *p*. The third staff (guitar tablature) shows fretting patterns with a dynamic marking of *mf* and *p*. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with a dynamic marking of *f*. Slurs and accents are used throughout the piece.

41 6

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

VI Bebe o Cabo

1

Allegro

Willian Lentz

1

mf

pp

Rufo 2/3 XV°
Div.

Rufo 5/6 X°

mf

5

f

mf

mp

f

mf

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 guitar part (Staff 3) includes fretting diagrams with 'x' marks for muted strings. The bass part (Staff 4) features a steady bass line with chords and single notes. The treble part (Staff 1) contains melodic lines with slurs and accents. The bass part (Staff 2) provides harmonic support with chords and slurs.

17

f

mf

f

21

f

mf

25

mp f

p mf mf

p mf

mp f

29

p mp

mp

mp

p

Rall..... 5

33

mf

mf

f

f

mf

f

mf

f

a tempo

37

mf

mp

mp

mf

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

Musical score for measures 7-10. The score is written on four staves. The top two staves are empty. The third staff contains a melodic line with a forte (*f*) dynamic marking. It features a slur over two phrases, each starting with an accent (*v*). Fretting symbols (*x*) are placed on the strings. The bottom staff is empty.

11

Musical score for measures 11-14. The score is written on four staves. The top two staves are empty. The third staff contains a melodic line with a slur over two phrases, each starting with an accent (*v*). Fretting symbols (*x*) are placed on the strings. The bottom staff is empty.

15

Musical score for measures 15-18. The score is written for guitar on four staves. The first two staves are empty. The third staff contains a complex rhythmic pattern of chords, each marked with an accent (>) and a slur. The fourth staff is empty.

19

Musical score for measures 19-22. The score is written for guitar on four staves. The first two staves are empty. The third staff contains a complex rhythmic pattern of chords, each marked with an accent (>) and a slur. The fourth staff is empty. A dynamic marking *mf* is present at the beginning and end of the section. A diagonal line is drawn across the bottom of the third staff.

Musical score for guitar, measures 23-27. 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 one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano) in the Treble Clef staves, and *f* (forte) in the Bass Clef staves. The notation includes melodic lines with slurs, chords, and rhythmic patterns. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 27.

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 covers measures 53 to 60, and the second system covers measures 57 to 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 guitar-specific notation, including 'x' marks for muted notes and 'v' marks for accents. Slurs and phrasing slurs are used to indicate melodic lines and articulation. The score is presented in a clean, black-and-white format.

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 of eighth notes 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 dynamics ranging from mezzo-forte (*mf*) to mezzo-piano (*mp*). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

85

Musical score for measures 85-88, consisting 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 fermata is present at the end of measure 88.

89

Musical score for measures 89-92, consisting 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 fermata is present at the end of measure 92.

93

mf

mp

mp

mf

This system contains measures 93 through 96. It features four staves. The top staff has a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The second staff has a harmonic accompaniment with a dynamic marking of *mp*. The third staff shows guitar-specific notation with 'x' marks for fretted notes and a dynamic marking of *mp*. The bottom staff has a bass line with a dynamic marking of *mf*. The music is in 3/4 time and includes various articulations like accents and slurs.

97

f

mf

mf

f

This system contains measures 97 through 100. It features four staves. The top staff has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The second staff has a harmonic accompaniment with a dynamic marking of *mf*. The third staff has a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The bottom staff has a bass line with a dynamic marking of *f*. The music is in 3/4 time and includes various articulations like accents and slurs.

101

The image shows a musical score for guitar, consisting of four staves. The first staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes. The second and third staves are in bass clef and contain a rhythmic accompaniment of chords. The fourth staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes. The score is divided into three measures. The first measure contains the beginning of the melodic line and the first two chords. The second measure contains the continuation of the melodic line and the second two chords. The third measure contains the final notes of the melodic line and the final two chords. The score ends with a double bar line and a fermata over the final notes. The number '101' is written above the first staff.