



Escola de Comunicação e Arte
Curso de Licenciatura em Música

O Uso da Mbila na Música Popular Moçambicana.
O caso da Banda Gumpram Collective (2022-2023)

Candidato: Inácio Maguigue Cambule

Supervisor: Mestre Osvaldo Cavele

Co-Supervisor: Mestre David Jorge Tembe

Maputo, Outubro de 2023



Escola de Comunicação e Arte
Curso de Licenciatura em Música

Afirmação da Mbila na Música Popular moçambicana.

Caso da Banda Gumpram Collective (2022 – 2023)

Monografia científica apresentada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciatura em Música.

Autor: Inácio Maguigue Cambule

Orientadores: Mestre Osvaldo Cavele e Mestre David Jorge Tembe

Maputo, Outubro de 2023

Escola de Comunicação e Arte
Curso de Licenciatura em Música
O Uso da Mbila na Música Popular Moçambicana. O caso da Banda
Gumpram Collective (2022-2023)

Monografia apresentada no Curso de Música da Escola de Comunicação e Artes,
como requisitos parciais de obtenção de grau de Licenciatura em música.

Candidato: Inácio Maguigue Cambule

JÚRI

Presidente: _____

Escola de Comunicação e Artes

Supervisor: Mestre Osvaldo Cavele

Escola de Comunicação e Artes

Co-Supervisor: Mestre David Jorge Tembe

Escola de Comunicação e Artes

Oponente: _____

Escola de Comunicação e Artes

Maputo, Outubro de 2023

Declaração de honra

Eu, Inácio Maguigue Cambule declaro por minha honra que a presente monografia é fruto da minha investigação e da orientação dos meus supervisores; as fontes usadas neste trabalho estão devidamente mencionadas nos textos, bem como na bibliografia final. Esta monografia não foi apresentada em nenhuma outra instituição de ensino superior para obtenção de qualquer grau acadêmico

O autor

(Inácio Maguigue Cambule)

Dedicatória

O presente trabalho é dedicado a Deus criador do universo pela dádiva da vida e saúde.

Aos meus pais Sarmento Cambule e Melita Maguduane Novele (in memória) que me trouxeram a este mundo e me indicaram o caminho da escola.

À minha esposa e companheira desta longa viagem da vida e do percurso estudantil Isa Simone Maculuve.

Por fim, dedico este trabalho de maneira especial aos meus filhos: Dércio, Cléusio, Vivaldo, Genifa e Cleide.

Agradecimentos

Agradeço a Deus pelo dom da vida e energias concedidas ao longo da minha caminhada académica;

Ao grande impulsionador e mentor, o Artur Guevane, que me introduziu ao mundo das artes;

À minha patroa Chotsia Sabaphat (in memória), pelo seu apoio material e espiritual durante a minha formação humana e académica.

Aos meus colegas do serviço, professor José Daniel Chioge e Catarina Malunga pelo apoio prestado durante esta longa viagem de estudos.

Ao meu conterrâneo e grande músico, radicado em Portugal, Octávio, pelo incentivo e aprendizagem na prática musical, em particular nos instrumentos de percussão.

Também estendo a minha gratidão ao grande mestre o professor Mestre Osvaldo J. J. Cavele, pela sua abertura e incansável dedicação para a execução deste trabalho;

Ainda, estendo o meu agradecimento aos docentes da ECA, em particular, o doutor Queirós Júlia e Mestre. David Jorge Tembe pela paciência e cometimento para que o trabalho se tornasse uma realidade;

Aos companheiros da trincheira no campo das artes vai o meu grande apreço pelas contribuições, colaboração para a efectivação deste grande sonho transformado em realidade, nomeadamente, Júlio Chadreque Maheho, Daniel Vilanculo, Paulo Zunguene e tantos outros não mencionados; A todos aqui não mencionados, o meu muito obrigado.

Índice de Figuras

| | |
|--|----|
| Foto 1 Fotografia da Mbila..... | 8 |
| Foto 2 Mbila e outros instrumentos da música popular | 12 |
| Foto 3 Cidade de Maputo..... | 29 |
| Foto 4 Timbila..... | 31 |
| Foto 5 Mbila Chilanzane | 32 |
| Foto 6 Ndibhinda..... | 32 |
| Foto 7 Chikhulu, Chinzumana | 33 |
| Foto 8 Mrwalo..... | 33 |
| Foto 9 Nhamanganani, Minengue, Makhohoma, Tikhongo e Ngoti..... | 34 |
| Foto 10 Chiwawa | 34 |
| Foto 11 Orquestra de Venâncio Mbande..... | 36 |
| Foto 12 Grupo Silita, Simão Adriano Nhacule, discos lançados. | 36 |
| Foto 13 Orquestra Timbila Muzimba..... | 37 |
| Foto 14 Orquestra Timbila Tathu..... | 37 |
| Foto 15 Banda Hodi | 38 |
| Foto 16 Banda Djaaka..... | 38 |
| Foto 17 Orquestras de Timbila no festival Msaho | 39 |
| Foto 18 Performance de orquestras de Timbila no festival Msaho | 39 |
| Foto 19 Performance de Banda Gumpram | 42 |

Índice

| | |
|---|-----------|
| Declaração de honra | iv |
| Dedicatória..... | v |
| Agradecimentos | vi |
| CAPÍTULO I: INTRODUÇÃO..... | 1 |
| 1.1 Introdução..... | 1 |
| 1.2 Justificativa..... | 3 |
| 1.3 Problema..... | 4 |
| 1.4 Objectivos..... | 6 |
| CAPÍTULO II: ENQUADRAMENTO TEÓRICO E CONCEPTUAL..... | 7 |
| 2.1 Mbilá..... | 7 |
| 2.2 Melodia..... | 9 |
| 2.2.1 Exemplos de melodia na música | 10 |
| 2.3 Ritmo | 12 |
| 2.4 Música Tradicional | 13 |
| 2.5 Música Contemporânea | 15 |
| 2.6 Música Popular | 16 |
| 2.7 Transcrição musical..... | 17 |
| 2.8 Performance..... | 18 |
| 2.9 Interpretação | 20 |
| CAPÍTULO III: METODOLOGIA..... | 24 |
| 3.1 Pesquisa Qualitativa | 26 |
| 3.2 Pesquisa Bibliográfica | 26 |
| 3.3 Pesquisa Documental..... | 27 |
| 3.4 Entrevista..... | 27 |
| 3.5 Observação participante | 27 |
| 3.6 Universo e delimitação do trabalho | 24 |

| | |
|---|----|
| 3.7 Questões éticas e limitações da pesquisa..... | 28 |
| CAPÍTULO IV: APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS..... | 29 |
| 4.1 Breve descrição do local da pesquisa | 29 |
| 4.2 Constituição organológica e musicalidade da MBILA..... | 31 |
| 4.3 Contextualização da inscrição da Mbila..... | 35 |
| 4.4 Estágio da Música da Mbila em Moçambique | 35 |
| 4.5 Características da música popular | 40 |
| 4.6 Historial da Banda Gumpram Collective..... | 42 |
| 4.7.1. Descrição da música: DZIVA TAKO | 44 |
| 4.7.2 Transcrição do solo da Mbila: Dziva Taku | 45 |
| 4.7.3 Transcrição da Mbila e voz: Dziva Taku..... | 46 |
| 4.7.4 Descrição da música: XIBULUKWA | 53 |
| 4.7.5 Transcrição do solo e introdução da Mbila: Xibulukwa..... | 54 |
| 4.7.6 Transcrição da Mbila e voz: Xibulukwa..... | 55 |
| 4.7.7 Análise da transcrição do solo e introdução de Mbila: Dziva Taku..... | 65 |
| 4.7.8 Análise da transcrição da Melódia da Mbila e voz da música: Dziva Taku..... | 65 |
| 4.7.9 Análise da transcrição do solo e introdução da Mbila: Xibulukwa. | 67 |
| 4.7.10 Análise da transcrição da melodia da Mbila e voz da música: Xibuluwa..... | 68 |
| CAPÍTULO V: CONCLUSÃO..... | 70 |
| Referências Bibliográficas..... | 73 |
| Apêndice..... | 77 |

CAPÍTULO I: INTRODUÇÃO

1.1 Introdução

O presente projecto surge no âmbito da elaboração do trabalho de culminação de curso na de Licenciatura em Música, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane. O trabalho tem como objectivo analisar o uso da mbila na música popular moçambicana a partir do repertório da banda Gumpram Collective, uma banda musical que surge para preencher um vazio no panorama artístico e musical tradicional de Moçambique, especificamente, na cidade de Maputo. MUNGUAMBE (2000, p. 165).

A banda supra mencionada se tem destacado no panorama musical nacional pela produção e prática da música popular de cariz tradicional contemporâneo, ou seja, uma música que tem a *Mbila* como o seu instrumento principal combinada com outros instrumentos convencionais, o que a torna peculiar em comparação com outras bandas existentes que, geralmente, são influenciadas pela música com tendência estrangeira e electrónica, com um certo sentido de alheamento em relação a valores que dignificam a cultura genuinamente moçambicana, compreendida por um vasto mosaico de ritmos e melodias tradicionais.

Munguambe (2000: p. 165) e Traecey (1948: p. 118) a “Mbila é um dos instrumentos musicais tradicionais Moçambicanos mais conhecido a nível nacional e é mais estudado e divulgado a nível internacional, devido a sua singularidade sonora e orquestral em relação aos outros tipos de Xilofone ou marimbas”. Partindo do facto acima descrito, parece assertiva a eleição deste instrumento Mbila pelo agrupamento Gumpram Collective dada a sua popularidade. Com estas abordagens, entendemos que há uma necessidade de se tornar a Mbila um instrumento popular que possa ser usada em todos estilos musicais permitindo a sua valorização.

Segundo Castro (1990) “Música popular e urbana são músicas tocadas nos discos e nas rádios, qualquer género musical acessível ao público, música para ser escrita e comercializada como uma comodidade, sendo a evolução natural da música folclórica de um povo transmitida ao longo das gerações”.

Portanto, a eleição deste instrumento serve-nos como inspiração a difusão de vários aspectos de vivência quotidiana e popularização do mesmo para a elevação e valorização da identidade cultural de Moçambique com enfoque na Mbila como instrumento principal.

O trabalho será realizado na Cidade de Maputo em locais como: Polana Caniço, Costa do Sol e Albazine (local de ensaios da *Banda Gumpram*), Instituto Nacional de Investigação de Património Cultural (ARPAC), Bibliotecas e Internet. Optamos em trabalhar com este grupo, por ser fazedor de música popular inspirando-se na Mbila com instrumento principal, por uma questão de facilidade de acesso, sendo que é um agrupamento composto por elementos de diversas etnias e todos eles encontram-se em Maputo. Para a materialização do estudo recorreremos a uma abordagem metodológica mista, com ênfase no método qualitativo, pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, observação participante e a entrevistas.

Para a realização deste estudo recorreremos a uma abordagem metodológica mista, com ênfase na pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, pesquisa qualitativo, observação participante e a entrevista. Na pesquisa bibliográfica recorreremos a documentos escritos que falam sobre o tema, na pesquisa documental, consultamos alguns artigos em jornais especializadas em cultura, na pesquisa qualitativa descrevemos e analisamos a música tocada pela banda *Gumpram Colective* e perceber como os elementos estruturantes articulam e interagem entre si. A observação participante, possibilitou-nos acompanhar e participar activamente no quotidiano do grupo e conhecer os seus valores simbólicos, os processos preparatórios das suas performances. Nas entrevistas foram realizadas entrevistas abertas onde os entrevistados falavam sobre o estágio actual da Mbila na música popular moçambicana.

O presente projecto será estruturado em quatro capítulos, designadamente: Capítulo I: introdução que inclui o tema da pesquisa, objectivos, justificativa e problemas. Capítulo II: enquadramento teórico que inclui as definições de análise, transcrição, interpretação e música tradicional, popular e contemporâneo, usando vídeos a serem feitos. Capítulo III a metodologia neste capítulo, iremos explicar como o trabalho será feito e por fim, o ultimo capítulo que encontramos o cronograma e as referências bibliográficas.

1.2 Justificativa

A Mbila Chopi [Copi] é um dos instrumentos melódicos africanos mais avançados, tem várias sucessões de escalas e forma orquestras, cuja música representa a alta criatividade dos seus compositores. Sua música é composta, sobretudo, para ser tocada por um grande número de instrumentistas. Mas ao longo dos tempos vem sofrendo diversas transformações na sua abordagem performativa e função social.

No entanto, o uso da Mbila na música popular, é um desafio para a sociedade moçambicana e o mundo em geral, dada a sua peculiaridade e sonoridade que se encontra deslocado do padrão dos instrumentos harmónicos ocidentais usados na execução da música popular contemporânea em Moçambique. Torna-se, por isso, pontual perceber como os elementos presentes nesta prática performativa, interagem e articulam-se entre si, assim como as dinâmicas sociais que ao longo dos tempos transformaram a sua função social.

A escolha do tema, deve-se ao facto de Moçambique apresentar repertório de música popular diversificada, mas que muito dos compositores não se inspiram nos ritmos locais, tal como ‘e o caso das Timbila, quando, na verdade se está diante de um instrumento declarado como património imaterial da humanidade, ou seja, “obra-prima do património oral intangível da humanidade” (UNESCO, 2005). Por isso, entendemos nós que ele deve ser valorizado, preservado e expandido através de músicas que ele se faz sentir.

A escolha do tema deve-se na necessidade de colocar o potencial que o instrumento tem quando é usado como base de criação musical de múltiplos estilos musicais populares do país e do mundo o que contribui para uma maior valorização do nosso património cultural.

Mais ainda, nos parece ser poucos estudos no contexto nacional que abordam sobre a Mbila, para além, daqueles que são referenciados, assim como os seus praticantes a nível nacional que estão em número bastante reduzido, o que não torna as práticas performativas deste instrumento musical mais popularizadas.

Do ponto de vista individual, a escolha do tema é motivado pelo facto do autor ser praticante das manifestações artísticas tradicionais, principalmente música Chopi, e, por estar a leccionar aulas as crianças, adolescentes e jovens nas escolas estilos musicais nacionais diversificadas usando a Mbila, como o instrumento do ensino e/ou aprendizagem para iniciação musical nas

suas aulas. Assim como, para o aprimoramento de domínio técnico do instrumento nos seus alunos e outros profissionais da música interessados na sua aprendizagem.

A eleição da Banda Gumpram, deve-se ao facto deste agrupamento usar a Mbila, nas suas criações, composição, interpretação e representação como instrumento principal, em fusão com os outros instrumentos musicais modernos, trazendo uma nova roupagem e abordagem no panorama performativa na música popular, valorizando assim a integração das línguas, ritmos e poesia baseada no folclórico nacional. Esta banda representa um novo despertar na forma de concepção musical, pois os seus integrantes são detentores de vários saberes e experiências no campo musical daí, na sua sonoridade incluir um novo paradigma que se constitui em música tradicional-contemporâneo, não em música tradicional como tal.

Dentro deste quadro, achamos que as ferramentas por nós apreendidas durante a nossa formação poderão ajudar na concepção desta proposta de pesquisa, e ainda, tornar a nossa abordagem musical e social à pesquisa mais valiosa como uma fonte de consulta para académicos, investigadores, músicos, musicólogos, jornalistas culturais e interessados em compreender os fenómenos em volta do uso da Mbila na música popular. Esta proposta de pesquisa também, poderá ajudar os estudantes à encontrarem ferramentas e subsídios para os futuros estudos, ou mesmo oferecer subsídios relevantes aos músicos que pretendem desenvolver as suas composições usando este instrumento como forma de valorizar o nosso património cultural.

1.3 Problema

Mungambe (2000, p. 165) aponta para o facto de a Mbila ser um instrumento de origem Chopi [Copi] que tem a peculiaridade de ser é um dos instrumentos melódicos africano mais avançados, com várias escalas e forma orquestras, cuja música representa uma alta criatividade dos seus compositores. Antes, este instrumento era fabricado para ser tocado em conjunto, ainda que de vez em quando, se ouça um músico que toca sozinho a sua Mbila para divertimento ou para estudo.

Os portugueses não resistiram diante da beleza artísticas da música e dança de timbila dos chopes. Desde o século XVI até ao fim da dominação portuguesa em África, Sempre que houvesse qualquer manifestação importante, de carácter nacional, os Chopes eram convocados, para se apresentarem, com a sua música ao público. Este foi determinante para o

desenvolvimento da Música Chopi, mesmo diante de tanta negação das culturas africanas por parte do colonizador.

Depois da saída dos portugueses em Moçambique, com o devir da independência, dada o estado de contínua degradação da vida social decorrente da guerra que se estendeu até o ano de 1990, apesar dos esforços das instituições do Estado, que de forma cíclica promoviam festivais de cultura, assistiu-se um frouxar de práticas valorizadoras das culturas e musicalidade locais. Foi e continua a ser no decurso deste fenómeno uma realidade, o facto de muitos jovens pouco conhecerem suas culturas e, até hoje são incapazes de se identificar com práticas ou saberes locais.

Por isso, a maioria dos músicos Moçambicanos, sobretudo os jovens estarem virados apenas às tendências de execução de instrumentos convencionais, deixando para trás a nossa própria identidade, estes aspectos tornam ainda não relevante o uso da Mbila, se olharmos no universo da população que pratica este instrumento é bastante insatisfatório, pois, o instrumento musical em alusão já foi declarado como obra-prima do património oral intangível da humanidade.

O outro factor é, das rádios e televisões nacionais divulgarem muito pouco a nossa cultura. Como forma de minimizar com a desvalorização da cultura Moçambicana, achamos melhor trazermos como proposta apresentar um estudo sobre a incorporação da Mbila na música popular moçambicana e do mundo pela banda *GUMPRAM*, fazendo desse modo que a música da Mbila seja mais popularizada e mais valorizada no contexto nacional e além-fronteiras, inovando os ritmos tradicionais para populares, trazendo um estilo musical tradicional-contemporâneo.

Segundo é o facto de existir um curso de licenciatura em música, mas, que no mesmo pouco se revela executantes da Mbila para se inspirarem neste instrumento nas suas criações musicais, tomando em conta como instrumento básico dos seus repertórios. Esse problema não só acontece a nível de ensino superior mas sim no nível primário e secundário, há uma necessidade de se adoptar a Mbila como um instrumento de ensino musical desde criança até a fase adulta, para que este património seja preservado.

Do outro lado, há poucas instituições de ensino de música que usam este instrumento para o ensino musical. Muitas das instituições ensinam as crianças a cantar e tocar as músicas dos

outros países (música erudita europeia e americana). Automaticamente esse cenário acresce na desvalorização do património musical que pode levar à perda da riqueza e identidade cultural do país. Este facto é potenciado pelo desconhecimento das valências inerentes à própria cultura o que condiciona o desinteresse na preservação cultural.

A Mbila foi declarada como obra-prima do património oral intangível da humanidade pela UNESCO e tendo apelado a maior preservação do instrumento. Portanto, para se valorizar este legado, deve-se quebrar o mito de que os praticantes da Mbila pertence a uma certa etnia “Chope” de outro lado, os poucos executantes que existem não transmitem este conhecimento a outros, talvez porque pertencem a um outro grupo étnico diferente;

Nas escolas verifica-se a inexistência de programas que possam impulsionar o ensino das práticas performativas que usam a Mbila em várias vertentes, como nos estilos de dança, repertórios musicais, técnicas de execução, abrangendo todas as camadas sociais desde crianças, adolescentes, jovens até adultos, desde ao nível primário, secundário até ao nível superior;

Os músicos moçambicanos, desde jovens compositores e mesmo adultos, pouco se inspiram neste instrumento para as suas obras musicais e, há pouco interesse nas performances musicais onde a Mbila exerce o papel principal na música que podia tornar as sonoridades do instrumento popular, levando a sua valorização a grandes patamares.

Assim sendo, até que ponto o não uso da Mbila nos repertórios da música popular de Moçambique retarda a valorização e preservação deste instrumento como património da humanidade.

1.4 Objectivos

Esta secção é constituída por um objectivo geral (1) e três (3) específicos.

1.4.1 Objectivo Geral

- Estudar a afirmação da Mbila na música popular Moçambicana através da Banda *GUMPRAM*; grupos/ bandas emergentes no século XXI;

1.4.2 Objectivos específicos

- Analisar os ritmos da Mbila como um instrumento principal de criação de estilos musicais populares no repertório da Banda *GUMPRAM*;

- Descrever o processo da afirmação da Mbila enquanto instrumento principal na interpretação do repertório popular;
- Identificar grupos/banda que usam a Mbila como instrumento principal; Apontar as características dos seus repertórios musicais;
- Transcrever os ritmos do repertório da Banda *GUMPRAM*

CAPÍTULO II: ENQUADRAMENTO TEÓRICO E CONCEPTUAL

O presente capítulo, iremos apresentar os conceitos que melhor respondem o objectivo da nossa pesquisa. Para tal seleccionamos os conceitos que de forma cabal suportam e respondem as necessidades do nosso estudo. *O uso da Mbila na música popular moçambicana. No caso de (Gumpram Collective)*, a saber: Mbila, Melodia, Ritmo, Análise, Transcrição, Interpretação, Música popular, tradicional e contemporâneo. Os mesmos serão amplamente utilizados ao longo do desenvolvimento da pesquisa.

2.1 Mbila

Segundo Munguambe (2000, p. 165) e Tracey (1948, p. 118) a Mbila é um dos instrumentos musicais tradicionais Moçambicanos mais conhecido a nível nacional e é mais estudado e divulgado a nível internacional, devido a sua singularidade sonora e orquestral em relação aos outros tipos de Xilofone ou marimbas.

Ao sul do Save, é mais popular a palavra Mbila, que é compreendida pelos VaRongas, VaXanganas, Valenge, Vachope, Vatshwa e Bitongas. A Mbila Chopi [Copi] é um dos instrumentos melódicos africanos mais avançados. Tem várias sucessões de escalas e forma orquestras, cuja música representa uma alta criatividade dos seus compositores.

A música é composta, sobretudo, para ser tocado por um grande número de instrumentistas. Este instrumento é fabricado para ser tocado em conjunto, ainda que de vez em quando, se oiça um músico que toca sozinho a sua Mbila, por divertimento ou por estudo. As vezes tocam - se uma Mbila acompanhado de tambores, para as danças como: Ngalanga, Semba, Marabenta e outros.

Existem cinco tipos de xilofone Mbila que ainda se usam em África, junto do povo Chope como: Chilanzane - Mbila soprano, Sange - Alto, Mbingwi – Tenor, Dibinda – Baixo e

Chikhulu – Contrabaixo. Deste modo no nosso trabalho pretendemos usar a Mbila Chilanzane por este trazer a maior extensão de notas. É a Mbila que tem a altura dos sons mais elevados.

Foto 1 Fotografia da Mbila



Fonte: Autor do trabalho.

Tem aproximadamente cerca de 120 cm de comprimento e 14 a 15 notas, sendo a mais grave denominado “HOMBE”. Concordamos com a abordagem porque na realidade este instrumento foi desenvolvido a mais alto nível com o povo Chope, mais que não existem documentos históricos que revelam a origem deste instrumento. Só sabemos que existem Xilofones idênticos nas zonas de África Austral, Central e mesmo na Indonésia, existe um Xilofone parecido chamado Gamelão.

O xilofone Mbila é usado por várias tribos de origem Bantu. Portanto seria errada dizer que este instrumento é exclusivo dos chopos. Todavia, a Mbila foi desenvolvida pelo povo Chope com a tal perfeição técnica que se pode justificar como sendo uma distinta e autêntica produção de génio deste povo.

Daí torna-se obrigatório falar do uso da Mbila na música popular ao longo do trabalho, através da ilustração de alguns ritmos populares que foram introduzidos nas melodias de Mbila para melhor dar entender sobre a musicalidade que este instrumento tem no entrosamento com outros instrumentos tradicionais e convencionais.

2.2 Melodia

Melodia é um dos elementos da música, sendo uma sucessão de notas isoladas, compostas por tons e por ritmo, sendo descritas muitas vezes como voz. A melodia tende a ser descrita como uma sequência de notas musicais que são organizadas de modo a criar uma linha musical coerente e agradável aos ouvidos. A melodia é a parte da música que pode ser cantada e é através dela que a música é facilmente identificada e reconhecida, uma vez que ela é a parte mais memorável e cativante da canção (SOUSA, 2023).

A melodia tende a ser utilizada para criar diferentes seções de uma música, como o **refrão**, o **verso** e o **solo** instrumental. Cada seção apresenta uma melodia diferente, criando variações que mantêm a música interessante e dinâmica. Melodia pode ser feita com um instrumento que seja capaz de solar, como uma guitarra, flauta, piano ou mesmo a voz, a própria Mbila que é o nosso foco. A melodia é uma sequência linear de sons que o ouvinte ouve como uma entidade única. É neste contexto, que queremos trazer a sonoridade da Mbila como um elemento cativante da nossa música Moçambicana.

A melodia de uma música é o primeiro plano para os elementos de apoio, e é uma combinação de tom e ritmo. Entretanto, as sequências de notas, que compõem uma melodia são musicalmente satisfatórias e são muitas vezes, a parte mais memorável de uma música.

As melodias são produzidas através da voz humana e de qualquer outro instrumento que produza tons – marimbas, flautas, sintetizadores, guitarras, etc. As melodias instrumentais são produzidas em instrumentos temperados fazendo solos em material musical que responde aos vocais de uma música e as melodias de música popular, nada é definido do que a melodias vocais. Neste contexto, é pertinente que as melodias que contemplam ritmos e estilos musicais da Mbila deixem de ser vistas apenas no lado tradicional mais sim sejam impulsionados a grandes patamares de música popular.

Todos os aspectos da música podem se conectar com os ouvintes, mas os vocais são as partes mais humanas e para se escrever melodias não é uma habilidade fácil, é algo que se trabalha ao longo do tempo para melhorar. Os melhores compositores criaram grandes melodias trabalhando nisso, tentando e reprovando até adquirir uma melodia aceitável.

Há melodias compostas por umas sequências simples de **notas** e por outras mais complexas, havendo **variações rítmicas** e intervalos mais elaborados. Além do mais, a melodia também pode ser acompanhada por outras vozes ou instrumentos, gerando harmonias que complementam a **linha melódica**. Aqui propomos que também a Mbila, pode se tornar um instrumento potencial para a produção de repertórios populares com linhas melódicas simples ou complexas e elevar a nossa identidade cultural como Moçambicanos além-fronteiras.

A melodia é criada de distintas maneiras, a depender do estilo musical e da preferência do compositor. Algumas das técnicas mais comuns para compor uma melodia incluem a utilização de escalas, arpejos, padrões rítmicos e frases musicais. Existem várias escalas diferentes que podem ser utilizadas na criação da melodia, sendo que a escala maior e a escala menor são as mais comuns. Com esta abordagem concluímos que as técnicas usadas para executar e produzir melodias na Mbila, fazendo se intrusão com instrumentos convencionais, pode se trazer ricas melodias cativantes e apreciáveis para o ouvinte, deste modo estaríamos a caminhar rumo a popularização de ritmos e melodias que provem deste instrumento.

Arpejo é uma técnica onde se toca as notas de um acorde separadamente, resultando numa sequência de notas que pode ser usada para criar a melodia. A melodia é considerada como a parte mais importante da música, pois é ela que determina a estrutura da canção e define suas características. Através da melodia, se pode criar uma **identidade sonora** única e cativante, que pode ser facilmente reconhecida pelo público. Também, a melodia, junto com a harmonia (que é a parte do acompanhamento), é a responsável por conduzir a emoção e a mensagem da música.

2.2.1 Exemplos de melodia na música

DZIVA TAKU SOLO

Aranjos: Banda Gumpram Colective

Compositor: Inácio Maguigue Cambule

The musical score is written for a solo instrument in 4/4 time with a tempo of 140 beats per minute. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody is presented in a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The piece begins with a repeat sign. The first measure contains a triplet of eighth notes in the bass staff and a triplet of eighth notes in the treble staff. The second and third measures continue the melodic line with eighth notes. The fourth measure features a sextuplet of eighth notes in the bass staff and a single eighth note in the treble staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

A partitura acima demonstra a melodia de um trecho musical da Mbila no repertório apresentado pela Banda GUMPRAM. A mesma representa a parte do solo da Mbila durante a progressão melódica desta música.

Título: Solo e introdução de Xibulukwa

Aranjos: Banda Gumpram Colective Compositor: Daniel Vilanculo

Xilofone

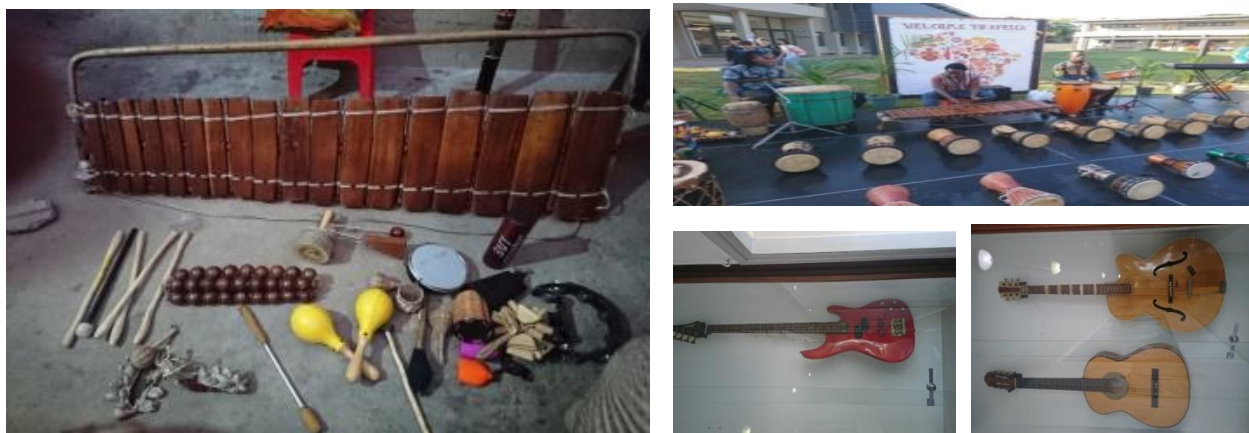
$\text{♩} = 90$

Estas partituras demonstra a melodia de um trecho musical durante a introdução desta musica caracterizado por uma melodia de chamamento seguido de um rufar.

Este trecho musical apresentado na partitura acima, corresponde a parte melódica do solo da musica.

Com base nesta abordagem concordamos que o uso da Mbila na música popular moçambicana com intrusão de instrumentos convencionais proporciona melodias cativantes que pode ser marcantes em vários estilos musicais porque ela permite ser executada em qualquer estilo de música, introdução de ritmos diversificadas. No entanto entendemos que a popularização de suas melodias pode trazer um mosaico cultural no panorama artística moçambicana

Foto 2 Mbila e outros instrumentos da música popular



Fonte: Autor do trabalho.

2.3 Ritmo

As manifestações artísticas, presentes em todas as culturas, tem o ritmo como componente ou elemento primordial. Resultado natural da linguagem oral humana tem o tempo e o espaço como elementos essenciais para sua percepção, materialização e análise. Sendo resultado da ação humana e da natureza, o ritmo tem sofrido mudanças e ampliações na sua concepção e abordagem devido a uma variedade de razões incluindo as interações culturais.

A miscigenação entre os povos africanos e outras nações e uma amostra da interação e cruzamento de culturas como comenta Mukuna (2006), “a presença de africanos e seus descendentes durante quase cinco séculos no cenário brasileiro deixou valiosos elementos culturais do velho mundo, cujas marcas persistem em várias facetas da expressão artística”.

Ainda este autor afirma que “na música, esses elementos, juntamente com os das fontes indígenas e europeias, forneceram um solo fértil para o crescimento de várias formas (religiosas e profanas) que serviram nas décadas passadas como tópico para inúmeros estudos, tanto de musicólogos como folcloristas”.

A partir dos pressupostos debruçados acima há uma clarividência de que a concepção rítmica não se reduz a um espaço ou tempo de uma determinada sociedade como nos elucidava Sachs (1953) “no campo do ritmo, a forma de sua leitura e de sua percepção mudam de país para país. Mas os ritmos também mudam de época para época dentro de uma mesma civilização”.

Uma concepção musical do ritmo em Sekeff (1996), apresenta o ritmo como “a organização do tempo, com a duração e sequência que se desenvolvem continuamente portanto, se falamos de sequência e movimento contínuos, não podemos deixar de falar da pulsação”. Mais ainda, aponta para o facto de “pensar em ritmo nos faz pensar em movimento, no movimento da vida, na natureza, no quotidiano, no ser humano, em fim, o ritmo está na essência de todas as coisas”.

Trazendo uma abordagem mais musical do ritmo Sadie (1994) define o ritmo como subdivisão de um lapso de tempo em secções perceptíveis. É um agrupamento de sons musicais, principalmente por meio de duração e ênfase com a melodia e harmonia, o ritmo é um dos elementos básicos da música podendo ser regular e irregular.

Diante dos pressupostos acima referenciados é evidente a dificuldade em se ter um conceito preciso do ritmo. Todavia foi possível encontrarmos os elementos presentes no universo do ritmo (o espaço, tempo, movimento, regular, irregular e pulsação) que são tidos como primordiais para existência ou efectivação do ritmo. Outra unanimidade entre as bibliografias tem se o ritmo como elemento primordial da música.

Em fim, no que concerne ao ritmo não tivemos nenhuma pretensão de apontar um significado definitivo para o ritmo, mas trazer os elementos importantes presentes no ritmo tais como: espaço, tempo, movimento, regular, irregular e pulsação com objectivo de perceber e analisar como estes elementos encontra se estruturado no uso da Mbila na música popular.

2.4 Música Tradicional

Segundo Massango (2010, p. 8), a tradição é padrões de crenças, valores, significados, formas de comportamento, conhecimento e saber passados de geração e geração pelo processo de socialização. Música Tradicional é aquela que é desenvolvida pelas culturas existentes dentro de uma comunidade. Essa música chama-se normalmente, em todos os países do mundo de folclórica”.

Ainda na mesma senda de pensamento, Navaia (2010, p. 7) diz que a “música tradicional esta confinada a uma determinada região geográfica e inserida num determinado contexto social, sendo as raízes próprias de um povo referente a um passado, mas ou menos remoto”.

Por sua vez Fernandes (2012) citada por Susana Alves (2016, p. 13), afirma que o termo tradicional designa música própria de um povo de transmissão oral oriunda de uma determinada região geográfica e de um determinado contexto social, proveniente de um passado remoto e de autoria desconhecida.

Apresenta que a música tradicional é resultado de tradição de um povo, canções transmitidas oralmente que tem assim um cariz de anonimato. Diz ainda que a música tradicional é aquela música anónima, de carácter popular, que têm chegado aos nossos dias através da tradição oral. A **música tradicional**, significa toda a música associada ao crescimento da área regional ou geográfica. É a música oral e popular transmitido ao ouvido, embora alguns grupos e músicos atuam preferam transcrevê-los em partitura para interpretá-los. Resende (2002) citado por Alves, (2016, p. 14).

É chamada também, música folclórica porque visa dar vida à música pertencente a um património da cultura popular nas notícias: cada grupo ou músico pode se apropriar na música à sua maneira, influenciada por seu ambiente cultural e social, e trazê-la à vida. Os três conceitos essenciais na definição da música tradicional são, portanto, a ancoragem, a transmissão e a recriação geográficas e socioculturais.

A Convenção da UNESCO para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, considera que a música tradicional deve:

- Ser transmitido de geração em geração;
- Ser constantemente recriados por comunidades e grupos de acordo com seu ambiente e sua interacção com a natureza e sua história;
- Fornecer às comunidades e grupos um senso de identidade e prosperidade;
- Contribuir assim para promover o respeito pela diversidade cultural e a criatividade humana. O conteúdo deve ser regional;
- O traje é autêntico ou fielmente reconstruído;
- Música e dança são apresentadas sem nenhum arranjo.

Todas as definições enquadram-se com a nossa realidade, resumindo música tradicional é aquela transmitida de geração em geração e de uma forma oral. Muitas das vezes não se conhece o autor da mesma música.

2.5 Música Contemporânea

A música contemporânea é aquela que envolve uma diversidade de manifestações e rupturas com a tradição que inicia no final do século XIX, indo até os tempos actuais. Os principais movimentos deste período são o atonismo, o serialismo, a música concreta a música electrónica a música aleatória e outros “. CARRASCO, (1979).

Entendemos que este período foi de muitas transformações na sociedade em questões sociais e culturais. A música produzida neste período passa a contrariar e criticar aspectos que por muito tempo permaneceram presente composição musical, os elementos melódicos, a instrumentalização e tonalidades.

A música contemporânea envolve uma diversidade de manifestações e rupturas com a tradição musical, que se inicia no final do século XIX, indo até aos tempos actuais. Os principais movimentos deste período são o atonismo, futurismo, dodecafonismo, o serialismo, a música concreta, a música electrónica, a música aleatória e entre outros.

As formas musicais, antes eram entendidas como uma unidade imutável, foram revisadas passando de ideia de unidade para pluralidade aparecendo novas e diversas formas de compor e executar a música, assim como foram se transformando os modos de se organizar a sociedade, com novos costumes, novas correntes de pensamento e novas formas de vida.

O pintor Russolo (1947) é um dos mestres responsável por incorporar ruídos nos sons musicais tradicionais, fazendo parte do movimento futurista, e criou um instrumento para entonar ruídos, chamado intonarumore. Estabeleceu seis famílias de ruídos, entre elas os estrondos, assobios sussuros, crepitações, sons percussivos: madeira, metais, peles ou pedras e gritos. Ele inventou também um instrumento capaz de produzir intervalos pequenos e diversos ruídos, o rumorarmónio.

Fez a interiorização de matizes, jogando mais afinidade entre os acordes que seus contrastes. Isto influencia a sensação de moderação e suavidade harmónica que se desprende da sua música. Em muitas das suas composições, a função tónica é substituída pelo timbre, em torno do qual se constroem frequentemente a obra. (Monsterrat Albert em *A música contemporânea* entre os séculos XVII e XIX). Os campos do final do século XIX e suas novas

propostas musicais romperam com as tradições anteriores, abrindo espaço para novos compositores e movimentos artísticos.

Schönberg (1951, p. 874), elaborou um método dodecáfônico na década de 1920, se apresenta como uma saída para o Atonalismo, que era visto como uma condição caótica na música. Consistia em usar os doze tons da escala cromática sem nenhum tipo de relação hierárquica entre eles, apresentando este numa série dodecáfônica, que constituía um esquema básico e norteador do tema. Para evitar que um dos graus soasse sobre os outros, nenhum deles seria repetido até que fosse apresentada a série de doze tons em sua tonalidade.

O compositor Russo, Stravinsky (1882-1971). Explicou sobre a diversidade de possibilidades de sua época, iniciava um período experimental entre 1913 a 1920, depois disso renunciou suas orientações e buscou a tradição para realizar algo novo, mais adiante se voltou para a arte objetiva, produziu obras de grande estética únicas.

Um dos nomes mais destacados é o norte-americano, Cage (1912-1992). É responsável por introduzir o silêncio, o acaso e a indeterminação na música. Além disso, criou o piano preparado, onde eram incluídos acessórios e objetos em suas cordas, alterando assim a sua sonoridade. Muitas das suas composições foram elaboradas por meio de jogo de dados ao acaso para escolher elementos que sobrepujam a execução. (Disponível em: <https://www.existo.com/2020/07/musica-contemporanea.html>).

Achamos nós a miscelânea musical que a Banda Gumpram Collective preconiza nas suas composições entre a Mbila, tambores (instrumentos tradicionais) e instrumentos convencionais (guitarra, baixo e bateria) assenta na ideia de se transpor a música contemporânea, aquela que envolve uma diversidade de manifestações e rupturas com a tradição ou rupturas com a tradição. Esta ideia poderá elevar a Mbila e tornando-a mais popular dando ênfase ao nosso trabalho.

2.6 Música Popular

Segundo Castro (1990). A música popular e urbana são músicas tocadas nos discos e nas rádios, qualquer gênero musical acessível ao público, música para ser escrita e comercializada como uma comodidade, sendo a evolução natural da música folclórica de um povo transmitida ao longo das gerações.

De acordo com McQuall (2003) citado em Ribeiro (2016), a música popular por muito tempo, sempre esteve relacionada com a cultura de massa. Esta designação parece ser consonante com o que acontece na interpretação com o que acontece na interpretação da cultura e na forma como ela transmite. A cultura popular é um produto de muita e infinitos esforços para uma expressão num idioma contemporâneo visando alcançar as pessoas e captar um mercado. É uma procura igualmente activa por parte das pessoas.

Este termo foi criado para acabar com a grande diferença que o termo cultura de massa indicava isto é, a cultura produzida para as massas e a cultura produzida para uma classe mais alta. O popular era dirigido para as pessoas de qualquer classe.

Em parte o advento da internet, de acordo com Burnett (1996, p. 114), existem características inerente à música popular, como a tendência de ser distribuída por meio de gravações ao invés de usar a notação e, igualmente, o facto desta geralmente se dirigir, sobretudo, a uma faixa etária jovem a qual pertence o maior número de consumidores.

2.7 Transcrição musical

Segundo Sadie (1994, p.957), Transcrição musical é um termo que dentro das disciplinas musicais encarrega-se de registar a música em um meio que não seja original através da notação musical. Tem sido um meio em que o compositor expõe as suas perspectivas e pensamentos musicais aos executantes com o propósito de interagir e comunicar com a audiência. A transcrição em música tratar-se de um processo de recriação, no qual o compositor se baseia em uma obra preexistente (e que lhe serve de ponto de referência bastante forte ao qual se remete), deixando suas próprias marcas estilísticas no material transcrito.

Isto aponta para a transcrição como um registo de um determinado evento em um meio que não seja o original. Seja uma notação ou uma gravação de uma performance, seja a transliteração entre sistemas de notação.

Acrescentando, entende a transcrição como termo que designa a cópia grafada de uma obra musical, envolvendo alguma modificação. Pode ser uma mudança de meio (significando com isso o mesmo que “arranjo”); ou pode significar que sua notação foi transformada (por exemplo, de tablatura para pauta), ou então a sua disposição (de partes cavadas para uma

partitura). O termo também pode incluir o registo escrito de música executada ao vivo ou gravada, ou sua transferência de forma audível para forma gráfica, por meios electrónicos ou mecânicos.

Partir dos pressupostos acima levantados e as diversas bibliografias por nos consultadas que debruçam sobre a transcrição podemos constatar que o resultado final regista-se no meio diferente do original através de sistemas diferentes de notação musical. Por outro lado podemos, também, perceber que todos os sistemas gráficos de notação musical tem as suas limitações no registo pelo facto de não poder abarcar todos os elementos constitutivos e sociais inerentes as manifestações musicais.

Apesar destas todas constatações supracitadas envolta da transcrição no nosso registo dos elementos musicais do uso da Mbila, nos ocuparemos em registar elementos sonoros da Mbila, na partitura do Xilofone porque, é do nosso conhecimento que este instrumento ainda não foi criada a sua partitura. Também será feita a transcrição da voz, que será colocada por cima da partitura do xilofone. Não será feita a transcrição de outros instrumentos introduzidos nas músicas em causa, porque não responde as necessidades do estudo. Contudo, optaremos pela notação musical (pauta musical) que no nosso entender responde melhor os objectivos do nosso estudo.

2.8 Performance

Performance é atinente a experiência viva, ao *hicetnunc* do palco, a gestualidade e a aspectos corporais do músico intérprete com relação ao modo e os meios da sua apresentação com o instrumento, os termos concertos, encenação, *show* e espectáculos remetem a performance como evento sócio cultural.

Performance é étnica e intercultural, histórica e atemporal estética e ritual, sociológica e política. Performance é um modo de comportamento, um tipo de abordagem a experiência humana; performance é exercício lúcido, exorte, estética, entretenimento popular, teatro experimental e muito mais.

Estas definições enquadram-se no nosso trabalho, visto que, para nós performance é como um acto de representação musical, um concerto que seja ela musical ou não, onde é levada

tudo ao vivo com presença dos artistas, é um produto final depois de muitos ensaios de preparação.

A performance consiste em um espectáculo artístico que destaca, por um lado, a improvisação que domina a representação artística, e por outro lado, a ênfase que atribui a questão da estética ou seja, tanto a imagem como a acção precisa da mesma intensidade e contundência.

Vale destacar que a origem deste tipo de manifestação artística cultural foi encontrada na vanguarda no início do século XX, que propunha movimentos futuristas e que rompiam os modelos pré-estabelecidos. Os representantes dessa tendência mostrava que havia outras maneiras de expressão e assim começaram a utilizar outras formas e mais incomuns. Desta maneira, foram colocados dentro de cenas especiais: acrobatas, mostras de pintura palhaços, entre outros, que difundiram suas mensagens e romperam claramente com os padrões habituais.

A performance é caracterizada por romper com os padrões estabelecidos, uma vez que é normal haver uma apresentação ou exposição em lugares não convencionais e que não haja nenhum vínculo com a arte, como por exemplo, na rua, no shopping, nas praças, inclusive, muitas vezes, os lugares desconhecidos são mais atraentes para a prática de uma performance.

Actualmente, dentro do quotidiano encontram diversas manifestações artísticas que podem ser enquadradas na prática da performance. É importante ressaltar que esta prática surgiu com grande intensidade em meados da década de 50 do século passado, onde não era comum um artista ou determinado grupo manifestar sua arte em plena rua. Por isso costuma-se dizer que a performance é uma nova maneira de poder expressar a arte e a cultura, além de ser apreciada pelo outro lado.

Referência autoral (APA): Editora Conceitos. (out., 2014). Conceito de Performance. Em <https://conceitos.com/performance/>. São Paulo, Brasil.

2.9 Interpretação

Segundo o Dicionário Grove de Música (1998, p, 460), interpretação é o aspecto da música que resulta da diferença entre notação que preserva um registo escrito da música e execução que da vida sempre renovada a experiência musical.

De acordo com o Silveira (2006), a presença contínua do compositor na elaboração musical é facultado o poder de decisão na geração, transferência e transformação de idéias e materiais formadores da obra. Ao se considerar a vontade expressa do compositor para a obra - materializada através da partitura musical - nota-se que, em relação ao intérprete, na maioria das vezes, não é facultada a modificação da obra em termos de planos ou idéias geradoras, na escolha de materiais.

As exceções devem ser feitas nos casos onde o intérprete trabalhou na elaboração composicional da obra junto ao compositor, oferecendo sugestões, modificações etc.; ou em casos, geralmente associados à música contemporânea de vanguarda, onde é permitida e incentivada a participação criativa do intérprete na obra. elementos presentes na superfície musical (como, melodias, ritmos e harmonias). Ao intérprete é reservado o papel de “complementar” as informações fornecidas pelo compositor com elementos vinculados às práticas interpretativas.

De acordo com o filósofo Pareyson (1989, p.157), ao analisar o processo de leitura de uma obra de arte, identifica se aspectos diversos nessa atividade: decodificação, mediação e realização. Ao transpor esses conceitos para a música, observa-se que a leitura de uma partitura acontece através de processos integradores, envolvendo a decodificação dos símbolos musicais, a construção do entendimento da obra (interpretação) e sua realização sonora (performance ou execução). Na decodificação são relacionados os códigos musicais com conhecimentos teórico-musicais previamente adquiridos; na mediação, os códigos decifrados são avaliados e entendidas como o conjunto de conhecimentos específicos vinculados à interpretação e/ou performance.

Levinson (2001, p. 33), a interpretação é a elucidação de uma obra e de suas relações internas com a finalidade de mostrar o que a obra está dizendo ou fazendo, seja na parte ou no todo” é o acto de execução musical de uma obra, envolvendo apresentação, seja pública, transformados em sistemas significantes; a realização é a própria execução, o acto em si.

Este pensador aponta dois níveis de Interpretação Performática e Interpretação Crítica. Destaca, como principais diferenças entre elas, que a Interpretação Crítica é mais do que simplesmente colocar em prática a visão do intérprete, mas sim levar em conta aspectos não explícitos na partitura para revelar as suas convicções interpretativas. A Interpretação Performática é aquela revelada ao ouvinte no momento da execução. Esta poderá ser o resultado de uma Interpretação Crítica ou não. Por essas escolhas, alicerces da interpretação crítica, o executante elege “como aquela obra deverá soar.

Para Unes (1988, p. 14), o intérprete é aquele que torna possível ao leitor comum o acesso a uma determinada obra que se encontra codificada num sistema, cujas regras são desconhecidas pelo leigo. Conforme ele, a atividade do intérprete seria semelhante ao papel exercido por um tradutor, estabelecendo semelhanças entre estas atividades na decodificação e mediação de signos que, de outra maneira, não seriam compreendidos. o intérprete traduz signos gráficos em signos sonoros e o tradutor traduz signos idiomáticos desconhecidos em signos compreensíveis.

Guerchfeld (1995, p. 96), argumenta que não há duas interpretações iguais da mesma obra, nem pela mesma pessoa, ainda que essa pessoa seja o próprio compositor, independentemente da sofisticação do sistema de notação. Conseqüentemente, todos os sistemas vigentes se constituem basicamente de registros de elementos como a altura relativa das notas musicais e sua relativa duração, enquanto que os demais elementos constitutivos da obra musical são, na melhor das hipóteses, sugeridos ao executante.

Questões como modo de execução, fraseado, articulação, dinâmica sonora e outras vão depender de interpretação, em função do significado percebido e atribuído a esses vários elementos. O intérprete necessita estar em dia com seu instrumento, com sua técnica, o que lhe consome várias horas diárias. Mas é preciso também desenvolver alguma forma de articulação das idéias, resultado da reflexão e da pesquisa, muitas vezes embasada na sua própria experiência como intérprete.

Para Magalhães (1992, p. 91), a seleção das obras que farão parte do concerto, pode resultar de escolhas pessoais identificadas pelas relações de afinidade. Dentre esses fatores de empatia, podem-se destacar os sócio-culturais que estejam direta ou indiretamente.

A percepção estética depende da compreensão sinóptica da estrutura da obra. Mas ideais estéticos são algo à parte da consciência do indivíduo, indicando que os conceitos estéticos devem ser compreendidos “por sua própria definição”. Isso indica que o fato de a obra escolhida para a execução ser de entendimento do intérprete faz toda a diferença, já que o intérprete deverá tentar se aproximar do estilo da obra.

Cone (1968, p. 39), afirma deve deter-se não apenas na análise orgânica da peça a ser trabalhada e tomá-la como ponto de partida, porém, além dela, deve se buscar a análise mais abrangente, de relacionamentos com todos os outros aspectos da composição e de seus sentimentos pessoais em relação a ela, ao acto de execução e à própria arte e à vida, enfim, em busca de uma síntese final a ser manifestada em sons.

Para Santiago (1992, p. 81), a interpretação é um processo no qual gradativamente vão sendo revelados aspectos de uma imagem correspondente da obra, não sendo fechada em si mesma, mas conectada com diversas possibilidades que se modificam no transcorrer do percurso a partir de descobertas, revelações, verificações, correções etc. Se o processo interpretativo modifica-se com o decorrer do tempo e de novas descobertas realizadas pelo intérprete, cabe a este investigar e formular o maior número possível de questões sobre a obra.

A interpretação e a execução de uma obra musical pressupõem a realização de escolhas. Dependendo das escolhas adotadas, o intérprete propõe diferentes interpretações para uma mesma obra, influenciando na mensagem transmitida. Para que essas escolhas sejam fundamentadas, é necessário embasá-las em um conjunto de conhecimentos sobre a obra a ser estudada, sejam elas teóricas, instrumentais, histórico-sociais, estilísticas, analíticas, baseadas em práticas interpretativas de época, organológicas, iconográficas etc. Esse conjunto de conhecimentos e informações fornece elementos que influenciam a interpretação de uma obra e, conseqüentemente, a performance. Contudo, a performance poderia até mesmo prescindir desse conjunto de conhecimentos e, ainda assim, constituir-se em uma performance coerente.

Martin (1993, p.12) argumenta que o intérprete deverá ter consciência musical e, ao mesmo tempo, estar atento ao que acontece, culturalmente, ao seu redor. Dessa forma, poderá, passo a passo, ampliar o conhecimento e experiência, ainda que de forma empírica, sobre suas necessidades enquanto artista. Há de se esperar, também, que, minimamente, o intérprete tenha preocupações, por exemplo, com as edições musicais que adotará. Não se pretende afirmar que não é possível uma boa interpretação sem conhecimento teórico, mas apenas evidenciar que o conhecimento teórico contribuirá para uma visão crítica e fundamentada do intérprete.

Muitas são as influências recebidas pelos músicos durante sua carreira. Dentre essas influências, pode-se destacar, como muito importante, a cultura. Nela estão amalgamados os ritmos característicos e os aspectos culturais e históricos inerentes à música de seu país. A isso vem colaborar a teoria de Luigi Pareyson, segundo a qual a criação artística é pessoal e histórica, isto é, fruto da experiência do artista (PAREYSON citado em ABDO, 2000). Este aspecto intrínseco do intérprete, com suas próprias raízes, facilita que ele incorpore de forma sublime na música a sua maneira de tocar.

Urmson (1993, pp.160-161), defende que, do conjunto de conhecimentos que auxiliam a interpretação e performance de uma obra, a análise musical fornece princípios objectivos pelos quais a execução pode ser informada, contribuindo na solução de problemas específicos de interpretação.

Segundo Berry (1989, p. 6), a experiência musical é mais rica quando elementos funcionais de forma, continua, vitalicio e direção, tenham sido claramente discernidos na análise e interpretados como uma base para o conhecimento intelectual que precisa embasar interpretações verdadeiramente esclarecedoras. Nesse sentido, o conhecimento da estrutura musical por parte do intérprete é um requisito básico nas escolhas a serem tomadas, fazendo com que decisões analíticas e performance dialoguem entre si, uma informando e complementando a outra.

Assim, denomina esse tipo de atividade como “performance estruturalmente informada”. Nela a análise é utilizada como uma ferramenta para as decisões a serem tomadas. Para ele, análise musical contribui como processo, não como produto final, salientando a interatividade e simultaneidade entre análise e execução na construção da interpretação musical.

CAPÍTULO III: METODOLOGIA

Segundo Lakatos e Marconi (2003, p. 221), a metodologia é o tópico do projecto de pesquisa que abrange maior número de itens, pois responde as seguintes questões: como? Com quem? Onde e Quando. Metodologia é aplicação de procedimento e técnicas que devem ser observadas para a construção do conhecimento, com o propósito de comprovar sua validade e utilidade nos diversos círculos da sociedade.

Neste capítulo são apresentadas as características da pesquisa, sua contextualização e o suporte metodológico, pretendendo mostrar o caminho percorrido para a efectuação da presente pesquisa, os conceitos arrolados e cada uma das etapas da colecta de dados, que serviram para “estudar a questão da *afirmação da Mbila na musica popular Moçambicana*: caso específico a Banda Gumpram Collective e grupos que perconizam a Mbila como instrumento principal na produção dos seus repertórios musicais.

Para a materialização do estudo recorreremos a uma abordagem metodológica mista, com ênfase no método qualitativo, pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, observação participante e a entrevistas.

3.1 Universo e delimitação do trabalho

A pesquisa para a realização do presente trabalho, foi realizada na cidade de Maputo e distrito de Marracuene, na província de Maputo. A escolha destes locais esteve assente no facto de a banda musical Gumpram Collective surgir no ano de 2017 por iniciativa de três jovens artistas amigos: O autor, Inácio Maguigue – bailarino percussionista, Daniel Vilanculos - percussionista; e Paulo Zunguene – bailarino/ actor – percussionista, residentes na cidade de Maputo nos bairros periféricos de Maxakeni, Polana Caniço e Costa do Sol e Guava no distrito de Marracuene actual local de ensaios.

A experiência acima descrita, suscitou no autor o interesse pela a ideia do estilo musical que os membros propunham. no mesmo ano a banda iniciou com os ensaios das musicas no bairro Polana Caniço tendo como base de composicao a Mbila. daí fez-se o trabalho de campo com vista a colher informações a respeito da sonoridade da Mbila em fusão com instrumentos convencionais, especificamente, a bateria, guitarra baixo, quitara electirica e semi-acustica estes instrumentos tocados por alguns artistas da praça a convite dos membros fundadores.

A escolha da banda *Gumpram Collective* foi justificada como uma estratégia de o autor ser praticante de músicas das timbilas principalmente músicas de estilo Chope. No que tange ao processo de amostragem, foi adoptado o tipo de amostragem não probabilística por conveniência na auscultação das opiniões, sensibilidades e percepções sobre o assunto em estudo.

A banda surge como forma de preencher um vazio no panorama artístico e musical de Moçambique especificamente na cidade de Maputo no que concerne a grupos que produzem e praticam a música de cariz tradicional, pois, grupos existentes são mais influenciados pela música com tendência electrónica com pouco interesse em produções que comporta a valores que dignificam a cultura genuinamente moçambicana compreendida por vasto mosaico de ritmos e melodias tradicionais de Moçambique. Portanto, o seu objecto serve-nos como inspiração para materialização, interpretação e difusão de vários aspectos de vivência quotidiana para a elevação e valorização da Mbila que é a identidade cultural de Moçambique.

3.2 Método de estudo de caso

Estudo de caso é um tipo de pesquisa que consiste em colectar e analisar informações sobre determinado individuo, uma família, um grupo, uma comunidade ou um fenómeno, a fim de estudar alguns aspectos variados de acordo com o assunto da pesquisa. Tem como objecto o estudo de uma unidade de forma aprofundada, podendo tratar-se de um sujeito, de um grupo de pessoas, de uma comunidade. Etc. PRODANOV e FREITAS (2013).

É uma abordagem qualitativa na qual o pesquisador explora um sistema delimitado contemporâneo da vida real ao longo do tempo por meio de colectas de dados detalhadas em profundidade envolvendo múltiplas fontes de informação e relata uma descrição de caso e temas do caso. A colecta de dados e análise se dão da mesma forma que as pesquisa de campo. Os dados devem ser colectados e registados com necessário rigor e seguindo todos os procedimentos da pesquisa de campo. Devem ser trabalhados mediante análise rigorosa e apresentados em relatórios qualificados SEVERINO (2016).

O estudo de caso tem como objectivo explorar situações da vida real cujos limites não estejam claramente definidos, descrever a situação do contexto em que está sendo feita determinada

investigação e explicar as variáveis causas de determinado fenómeno em situações muito complexas que não possibilitem a utilização de levantamento e experimentos.

Este método permitiu-nos recolher, analisar e registar os dados com rigorosidade e detalhadamente de modo a explorar e explicar todos os elementos que a Banda GUMPRAM e outros grupos/ bandas, que usam a Mbila como instrumento principal de criação dos seus repertórios musicais, fazendo o entrosamento com outros instrumentos modernos ocidentais, como forma de tornar a Mbila um instrumento afirmado na música popular moçambicana ao nível do país e no mundo em geral.

3.3 Procedimentos de colecta e organização dos dados

3.3.1 Pesquisa Qualitativa

O presente estudo recorreu a pesquisa qualitativa que segundo Denzin e Lincoln (2006, p. 17). “a pesquisa qualitativa envolve uma abordagem naturalista, interpretativa, para o mundo, o que significa que os seus investigadores estudam as coisas em seus cenários naturais, tentando entender, ou interpretar os fenómenos em termos de significados, que as pessoas a eles conferem”.

E dentro de cenário que recorremos a pesquisa qualitativa para descrever e analisar a musica tocada pela banda *Gumpram Colective* e perceber como os elementos estruturantes articulam e interagem entre si, a descrição, análise e percepção foi possível através de uma interacção entre o investigador e os membros pertencentes ao grupo como também outros envolvidos nas performances de musica que se usa a Mbila como instrumento básico de composições.

3.3.2 Pesquisa Bibliográfica

Pela natureza do estudo fizemos uma consulta de bibliografia que debruça sobre o uso da Mbila na musica popular. Como nos esclarece Martins (2000, p.28), a pesquisa bibliográfica apresenta-se como um estudo para conhecer as contribuições científicas sobre determinado assunto. Tem como objectivo recolher, seleccionar, analisar e interpretar as contribuições teóricas já existentes sobre determinado assunto.

Procuramos consultar obras referenciais onde foi possível aceder informações bibliográficas necessárias sobre a forma como os diversos autores trataram a questão relacionada com o objecto da pesquisa. A mesma permitiu nos ter uma visão mas ampla desta prática performativa.

3.3.4 Pesquisa Documental

Segundo Martins (2006), a pesquisa documental assemelha-se a pesquisa bibliográfica, todavia não levanta material editado - livros, periódicos etc., mas, entretanto busca material que não foi editado como cartas, memorandos, correspondências de outros tipos como: avisos, agendas, propostas de relatórios de estudos, avaliações etc. Porém, trata-se de materiais que não tiveram tratamento analítico, ou que, de acordo com os objectivos, os mesmos podem ser reelaborados.

3.3.5 Entrevista

A Entrevista Para Marconi e Lakatos (2001, p.107) “entrevista é uma conversa directa com o informante, obedecendo a um roteiro, de modo a proporcionar ao entrevistador, verbalmente a informação necessária. A vantagem da entrevista é de possibilitar a obtenção de dados referentes aos mais diversos aspectos da vida social do informante; permite a recolha de dados em profundidade acerca do comportamento humano; os dados obtidos podem ser classificados e quantificados; não exige que a fonte saiba ler ou escrever; dá maior flexibilidade no trabalho de pesquisa”.

Usamos a entrevista aberta como uma ferramenta que possibilitou a interacção directa com os membros da banda *Gumpram Collective*, algumas mestres de Timbilas que forneceram-nos dados substanciais para o nosso estudo e de forma conclusiva e efectiva, entender todos os subsidios apresentados, permitem que a Mbila tenha um potencial em termos melodicos para se afirmar na musica popular moçambicana.

3.3.6 Observação participante

A observação participante que de acordo com Marconi e Lakatos (2011, p.79), onde o pesquisador entra em contacto com os membros do grupo pesquisado e participa das actividades normais do mesmo.

Através deste método podemos interagir, vivenciar e participar activamente nos ensaios e apresentações, nos diferentes locais da cidade de Maputo, com a Banda Gumpram Collective. Como também possibilitou ao pesquisador acompanhar de modo mais próximo o quotidiano do grupo e conhecer os seus valores simbólicos, os processos preparatórios das suas performances.

3.3.7 Questões éticas e limitações da pesquisa

Para a realização do presente trabalho, como forma de garantir a integridade e o respeito dos entrevistados, foi tomada em consideração a questão do respeito ao posicionamento de cada um dos intervenientes e, bem como a questão da confidencialidade

Do ponto de vista das limitações na realização deste trabalho, destacamos o seguinte:

- A falta de repertórios de música escrita que envolve a Mbila e instrumento convencionais;
- Desconfiança na passagem de informação pelos poucos grupos que entrevistados que praticam a música das Timbila fazendo fusão com ritmos populares Moçambicanos dada a existência de uma desconfiança sobre a finalidade da informação colhida;
- Dificuldades decorrentes da pandemia de COVID 19, sobretudo, nos anos de 2019, 2020 e 2021 que condicionaram a calendarização da realização do trabalho;

A pesquisa só poderia ser feita após do de COVID 19, porque a banda teve que interromper os ensaios assim como as gravações cujo, estes serviam de materiais de pesquisa e concretização do trabalho.

CAPÍTULO IV: APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

4.1 Breve descrição do local da pesquisa

Foto 3 Cidade de Maputo



Fonte: Governo da Cidade de Maputo, 2004.

De acordo com INE (2017) a cidade de Maputo está localizada no sul de Moçambique, a oeste da Baía de Maputo, no Estuário do Espírito Santo, onde desaguam os rios Tembe, o Umbeluzi, o Matola e o Infulene. Está situada a uma altitude média de 47 metros. Os limites do município se encontram entre as latitudes 25° 49' 09" S (extremo norte) e 26° 05' 23" S (extremo sul) e as longitudes 33° 00' 00" E (extremo leste — considerada a ilha de Inhaca) e 32° 26' 15" E (extremo oeste).

O município de Maputo possui área de 346,77 km² e faz divisa com o distrito de Maracuene a norte; o município da Matola a noroeste e oeste; o distrito de Boane a oeste; e o distrito de Matutuine ao sul; todos, pertencentes à província de Maputo. A cidade de Maputo está situada a 120 km da fronteira com a África do Sul e 80 km da fronteira com o Eswatini. A cidade de Maputo, a área do Município é de 346,7 quilómetros quadrados, composto por 64 bairros divididos por 7 distritos urbanos: KaMpfumu, (Mafumo), KaMaxaqueni (Maxaqueni), Nhlamanculu (Chamanculo), KaMavota (Mavota), KaMabukwana (Mabukwana), KaTembe (Catembe) e KaNyaka (Inhaca). O mesmo possui uma população estimada em 1.170 habitantes.

Os grupos presentes na região de Maputo resultaram do processo gradual de ocupação que se terá iniciado no primeiro milénio da nossa Era, tendo-se organizado em várias unidades políticas e desenvolvimento em língua comum o Xironga. Esta ocupação foi acompanhada de

um processo de entrecruzamento e de assimilação de grupos diversos de interior para a costa. Neste processo os grupos constituíram-se em linhas importantes, reconhecidas ainda hoje nas principais famílias da cidade e da região.

Em 1871, a povoação era descrita como um lugar pobre e com ruas estreitas, mas a região de Transval levou a um maior interesse do Imperio Português. Assim, o governo enviou uma comissão em 1876 para construir um hospital e uma igreja. A cidade de Lourenço Marques desde 1887, passou a substituir a Ilha de Moçambique como capital de Moçambique em 1898.

Em 1895, a construção de uma ferrovia para Pretória, na África do Sul, causou um aumento populacional

No início do século XX, com um porto bem equipado, com armazéns de desembarque e guindastes eléctricos, o que permitia que grandes navios pudessem descarregar cargas directamente para o transporte ferroviário, a cidade de Lourenço Marques desenvolveu-se sob domínio português e alcançou grande importância como uma cidade.

Com o crescimento contínuo da população da cidade e de sua economia em expansão centrada no porto, a partir de 1940 o governo de Portugal construiu uma rede de escolas primárias secundárias escolas industriais e comerciais, bem como a primeira universidade na região, inauguradas em 1962. As comunidades conseguiram alcançar grande prosperidade através do desenvolvimento de sectores industriais e comerciais da cidade.

Após a assinatura do Acordo de Lusaca Frelimo nomeou Alberto Massavanhane como Presidente do Conselho Executivo, e até 1997 os Presidentes do Conselho foram designados e nomeados pela Frelimo. A autarquia de Maputo é dirigida desde Novembro de 1998 por um Conselho Municipal, órgão executivo colegial constituído por um Presidente eleito por voto directo para um mandato de cinco anos e por 15 vereadores por ele designados.

O governo é monitorizado por uma Assembleia Municipal composta por vereadores também eleitos por voto directo. Antes desta data a cidade era dirigida por um Conselho Executivo nomeado pelo governo central. Os seguintes presidentes dos conselhos executivo e municipal dirigiram a cidade: No seguimento da revisão constitucional de 2018 e da nova legislação sobre descentralização de 2018 e 2019, o governador provincial passou a ser eleito pelo voto

popular, e o governo central passou a ser representado pelo Secretário de Estado na província, que é nomeado e empossado pelo Presidente da República.¹

De acordo com o censo de 2007, a população de Maputo, com cinco anos de idade ou mais, por língua materna e sexo, estava distribuída da seguinte forma: Português, Xichangana, Xironga, Cicopi/Cichopi, Xitwa, Bitonga, outras línguas moçambicanas e outras línguas estrangeira.

Deste modo, a música também, dentro da cidade sofreu varias influências destes povos. No entanto a manifestação que engloba a Mbila na sua performance, fez se sentir dentro da cidade.

4.2 Constituição organológica e musicalidade da MBILA

Segundo Munguambe (2000: p. 165) e Traecec (1948: p. 118), o Xilofone Mbila é usado por várias tribos de origem Bantu. Todavia, a Mbila foi desenvolvida pelo povo Chopi com uma tal perfeição técnica que pode se justificar a opinião daqueles que a consideram com sendo uma distinta e autêntica produção de génio deste povo. Também se aceita que a opinião daqueles que dizem que este instrumento existe em África antes da actual subdivisão das tribos africanas. Ao sul do rio Save é mais popular a palavra Mbila, que é compreendida pelos Rongas, Xanganas, Valenge, Vachopi, Vatswa e Bitongas.

Foto 4 Timbila



Fonte: Autor do trabalho.

Os estudos da música Africana admitem que a Mbila dos Chopes seja mais perfeita entre todos os tipos que se usam em África, não só porque possui muitas oitavas que contem escalas de 7 notas mais sobretudo porque admite o toque simultâneo de muitos vários instrumentos da

sua família, o que não se verifica entre outras tribos Africanas. A Mbila Chope tem escalas com várias oitavas e forma orquestras, cuja música representa uma alta criatividade dos seus compositores.

Este instrumento é fabricado para ser tocado em conjunto, ainda que de vez em quando um músico pode tocar sozinho, por divertimento ou para estudo. Toca se também acompanhado de tambores para a dança Ngalanga, mais a música é composta quando há uma combinação orquestral, é que se alcança o melhor resultado do som de Mbila. Há cinco tipos de xilofone Mbila que se usa em África, junto do povo Chope, na ordem de agudo para grave e tomados em conjunto formam 4 oitavas. Todos os instrumentos que fazem parte da orquestra, excepto o Chikhulu têm algumas notas comum que se encontra na oitava central a saber:

Foto 5 Mbila Chilanzane



Fonte: Autor do trabalho.

- Chilanzane ou Malanzane – Mbila soprano, começa pela nota fundamental que, em Chope chama se “HOMBE”, “Dikhokhoma da Wumbila e pode ter 12 a 16 notas.
- Sanje ou Sange – Alto, começa a 1, 2, 3 ou 4 notas debaixo de Hombe e pode ser de 14 a 20 notas.
- Mbingwi ou Dole – Tenor, começa a 4 ou 5 notas da tónica Hombe e pode ter 10 a 14 notas. Figura 9: Fotografia da Mbila Chilanzane. (Fonte: Autor do trabalho).

Foto 6 Ndibhinda



Fonte: Autor do trabalho

- Ndibhinda – Baixo, começa a uma oitava abaixo da tónica Hombe e normalmente, contem 10 notas.

Foto 7 Chikhulu, Chinzumana



Fonte: Autor do trabalho

Chikhulu, Chinzumana – Contra baixo, tem 3 a 4 notas. A sua afinação varia de instrumento para instrumento.

A reparação deste xilofone, Mbila Choqe pode ser feita por qualquer músico, mais a sua construção é reservada a especialistas. A Mbila é composta por seguinte material:

- Mrwalo – armação onde se apoia as notas (Makhokhoma) e as caixas-de-ressonância (Mathamba) pequenas cabaças de massala,

Foto 8 Mrwalo



Fonte: Autor do trabalho

- Mrari – arco e extremidade do instrumento já unida e Tisinga- cordas horizontais;

- Nhamanganani – espaçador de madeira que serve de apoio colocado entre duas notas, para manter uma certa distância;

Foto 9 Nhamanganani, Minengue, Makhohoma, Tikhongo e Ngoti



Fonte: Autor do trabalho

- Chiwawa – trombeta que protege a membrana vibrante (Dikhosi) que proporciona ao instrumento Fotografia de Mrwalo (Fonte: Autor do trabalho), um som de um zumbido (sterio);

Foto 10 Chiwawa



Fonte: Autor do trabalho.

Os Xilofones dos Chopes fabricado pelo mesmo construtor pode ser tocados em qualquer orquestra de Timbila sem que aja graves problemas. Mais se tiver que se formar uma orquestra formado por instrumentos de diversos fabricantes, os executantes devem afinar os seus instrumentos segundo o padrão de um determinado construtor (Msiki wa Timbila), à escolha.

É com estas abordagens que a Banda Gumpram Collective adoptou o uso deste instrumento nas suas composições para tornar a música das Timbila mais popularizado e ser um dos instrumentos das massas principalmente para os jovens.

4.3 Contextualização da inscrição da Mbila

Desde a década de 50 até à independência de Moçambique, em todas as Administrações onde havia comunidades Chopes, para içar da bandeira aos Domingos, era convocada uma orquestra de Timbila para tocar o Hino Nacional Português e, mais tarde, para entreter o povo. Isto acontecia nas Administrações de Manjacaze, Zavala, Inharime, Panda, Homoine, e Massinga, onde havia comunidades de Chopes que tinham orquestras de Timbila.

Com estes surge o **Msafo** que é um festival anual de Timbila e outras expressões musicais convidados por agentes do governo local apresentado no palco de Miradouro, distrito de Zavala, província de Inhambane. O termo Msafo começou a ser utilizado a partir de 1994 como referência específica a um festival proposto e organizado pela AMIZAVA (Associação dos Amigos de Zavala). Surge ressoando os valores da democracia recém-adaptado pelo país em 1990 aquando das negociações do acordo geral de paz em Roma (Itália), mais tarde em 2005 foi utilizado para a elaboração de candidatura da Mbila como património da humanidade pela UNESCO (Jong & Rowlands: 2007).

4.4 Estágio da Música da Mbila em Moçambique

Em 1979, surge a **CNCD** (Companhia Nacional de Canto e Dança), um grupo cultural Moçambicano fundado na sequência do 1º festival de canto e dança que teve lugar na cidade capital de Maputo nos anos de 1978. No período de 1983 o governo profissionalizou a CNCD e permitiu que seja reconhecido a nível nacional e internacional. Entre grupos técnicos, administrativo e de apoio composto por 80 funcionários, dentre eles, 30 bailarinos, 10 músicos, tendo como director geral o Dr. David Abílio. Desta companhia se destacou o grande mestre da Mbila, o senhor **Eduardo Durão**, que em 2002 lançou o disco intitulado “Eduardo durão Timbila Ensemble” com 9 faixas musicais tendo a Mbila como o instrumento principal na orquestração com a fusão da bateria, baixo eléctrico, saxofone e percussão.
Belmiro.adamugy@snoticias.co.mz.

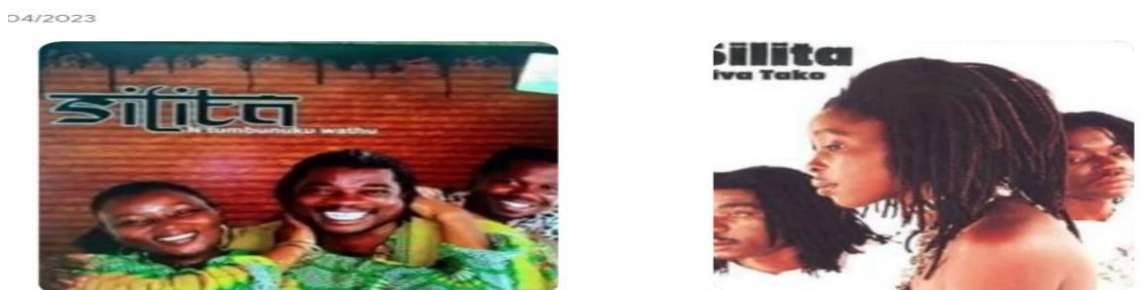
Foto 11 Orquestra de Venâncio Mbande



Fonte: You Tube).

Segundo Tracey (1948. p. 15-33), Venâncio Mbande, conceituado compositor, interprete, maestro e construtor, que aprendeu a tocar a Mbila com os 6 anos e, aos 18 anos emigrou para África do Sul. Em 1956 criou a sua própria orquestra e começou a compor as suas próprias músicas ascendendo como um grande mestre de música Chopi. Ele tornou se no maior mestre de Timbila renomado no mundo, tendo actuado em muitas cidades importantes da Europa. Em 2001, Lançou o disco titulado “Timbila ta Venâncio” que lhe levou a ser destacado como maior ícone de Timbila.

Foto 12 Grupo Silita, Simão Adriano Nhacule, discos lançados.



Fonte: You Tube

Simão Adriano Nhacule, também compositor e executante da Mbila, nasce numa família de timbileiros na província de Inhambane e integrou os grupos de Ngalanga de Nhocuene e timbila de Madlene na sua juventude. Ele foi membro fundador do grupo Silita criado em 1998, que conta com dois discos gravados, o primeiro disco intitula-se ”Ziva Tako” gravado na França em 2000, o segundo com o título “Mtumbuluku Wathu” foi gravado em Moçambique e editado na África do sul em 2014. Gravou o disco “Marimbalafone” a solo em Moçambique e posterior edição na França em 2005. Este jovem mestre foi uma figura de

destaque a difundir a música da Mbila acompanhado com a percussão e baixo eléctrico. Actualmente trabalha na Escola Nacional de Música como professor, ensinando este instrumento. (fonte do próprio músico).

Foto 13 Orquestra Timbila Muzimba



Fonte: You Tube

Timbila Muzimba, é um agrupamento musical fundado em 1996, por **Matchume Zango** e **Cheny Wa Gune**; com enfoque para a música tradicional chopi com a fusão de outros instrumentos, como o baixo eléctrico, bateria, para além das timbila. Este é caracterizado pela música tradicional mais electrizante com muita presença da percussão e dança genuinamente chopi. Deste grupo destacou-se o instrumentista, Cheny Wa Gune, que além de ser fundador deste grupo participou em várias eventos, nacionais e internacionais e, em 2010 lançou o seu disco a solo titulado “Jindji Jindji” com 11 músicas. (Baseado em <https://www.buala.pt/cara-a-cara/entrevista-com-matchume-zango-timbila-style>)

Foto 14 Orquestra Timbila Tathu



Fonte: YouTube

Para além dos músicos compositores e executantes deste instrumento em causa, ainda destacam-se neste género de música os grupos: **Timbila ta Guevane** que transformou-se é uma nova designação aquando da pandemia de Covid-19, “**Timbila Tathu** (constituído por

alguns timbaleiros dos Timbila Muzimba e da companhia nacional de canto e dança); embora este grupo mantendo a sua linhagem tradicional, eles constituem grandes impulsionadores de música das Timbila e sua valorização.

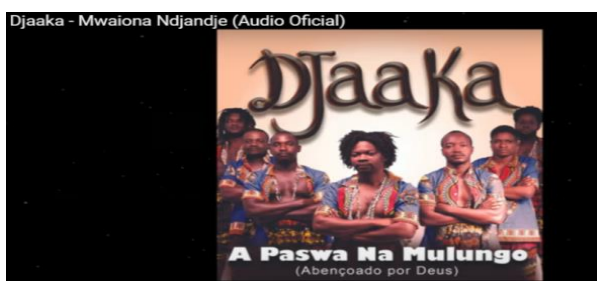
Foto 15 Banda Hodi



Fonte: YouTube.

Hodi, constitui um grupo de grandes impulsionadores da valorização da Mbila através das suas composições e trabalhos a nível nacional e internacional, com enfoque de danças tradicionais de Moçambique no repertório e da prática do género Afro Swing, uma marca criada por este grupo e muito popular no estrangeiro.

Foto 16 Banda Djaaka



Fonte: YouTube

Djaka e **Musodje**, são outros grupos de danças tradicionais que usam a mbila nas suas apresentações performativas. (representam o centro do país e são dos grupos mais notórios da exaltação do poderio da mbila no seu repertório).

Actualmente o filho do grande mestre **Venâncio Mbande**, o **Rui Mbande** que também, criou uma banda musical onde mistura o som da Mbila com instrumentos convencionais introduzindo ritmos de música popular e intitulou a banda de Timbila GROVE.

A Mbila foi declarada como obra-prima do património oral intangível da humanidade pela UNESCO e tendo apelado a maior preservação do instrumento. Portanto, para se valorizar este legado, deve-se quebrar o mito de que os praticantes da Mbila pertence a uma certa etnia “Chope” de outro lado, os poucos executantes que existem não transmitem este conhecimento a outros, talvez porque pertencem a um outro grupo étnico diferente

Foto 17 Orquestras de Timbila no festival Msaho



Fonte: Autor do trabalho

A música das Timbila ganhou mais ênfase no festival **Msaho**, onde anualmente os grupos de orquestras de Timbila e outras expressões musicais eram convidados por agentes do governo do distrito de Zavala, província de Inhambane para apresentar as suas performances no palco de Miradouro. O termo Msaho começou a ser utilizado a partir de 1994 como referência específica a um festival proposto e organizado pela AMIZAVA (Associação dos Amigos de Zavala).

Foto 18 Performance de orquestras de Timbila no festival Msaho



Fonte: YouTube.

É daí que mais tarde em 2005 foi utilizado para a elaboração de candidatura da Mbila como património Intangível da humanidade pela UNESCO (JONG & ROWLANDS, 2007). Com o andar do tempo este xilofone passou a ser tocado também acompanhado de tambores para acompanhar as danças como: Ngalanga Semba, Nzumba, Marrabenta tradicional, Ntxongoio e outros. Com estas abordagens, achamos nós já foram criadas as condições para a Mbila atinja altos patamares na sua valorização trazendo composições que este instrumento se faça sentir popularmente a nível nacional e internacional. É neste contexto que a Banda *Gumpram Collective* abraçou um projecto que pode alavancar a Mbila popularmente e sua valorização.

4.5 Características da música popular

A música popular por muito tempo sempre esteve relacionado com a cultura de massa. De acordo com McQuail (2003) citado em Ribeiro (2016, p. 20), a transformação do termo cultura de massa para cultura popular foi possível através da intervenção da Escola Briminhgham. Para Ribeiro (2016), esta designação parece ser consonante com o que acontece na interpretação da cultura e como ela é transmitida.

- A música popular é caracterizada por acordes no I- IV-V, isto é, acordes que ocorrem no primeiro, quarto e quinto grau de uma escala musical.
- Tende ser distribuída por meio de gravação ao invés de usar a notação e dirige se sobre tudo a uma faixa etária jovem (a qual pertence o maior numero de consumidores), embora com excepções.
- Letras universais (temas que todo o mundo pode se identificar);
- Estrutura universal (versos, refrão) e as vezes têm variação);
- A música tem a duração de 3 a 7 minutos, mais geralmente duram 5 a 7 minutos;
- A produção da música é feita no estudo e não ao vivo. A música ao vivo do pop é difícil de ser igual a produção do estudo (a instrumental é sempre diferente) no estudo usam efeito que geralmente ao vivo é difícil de produzir;
- Tem muita repetição da melodia e ritmo;
- Tem mistura de género com por exemplo latino, Hip Hop, Country, Reg, etc;
- Geralmente usa instrumentos como guitarra. Baixo e bateria;

- Estrutura simples: introdução, verso, estilho, (estribilho ou refrão), verso, estribilho, ponte musical e final;
- Audiência – está pensada para grandes massas;
- Géneros, Rock, Jazz, Pop, soul, R&B, Hip Hop, electrónica;

A cultura popular é um produto híbrido de muitos e infinitos esforços para uma expressão num idioma contemporâneo visando alcançar as pessoas e captar o mercado. É uma cultura igualmente activa por parte das pessoas do que Fiske (1987) chamou de “significações de prazeres”.

Este termo foi criado para acabar com a grande diferença que o termo “cultura de massa” isto é, a cultura produzida para as massas e a cultura dirigida para uma classe mais alta. O popular era dirigido para as pessoas de qualquer classe RIBEIRO (2016, p. 20). Esta nova terminologia não foi de consenso por isso gerou crítica por parte de Douglas Kellner (1995, p. 33) afirmando que este termo sugere que a cultura veiculada nas médias vem das pessoas.

Música popular é a linguagem mais universal do mundo e transpõe barreiras culturais e linguísticas. Ela está integrada em todas as culturas e sendo assim, é difícil ter uma melhor definição. Todas as regiões apresentam diferentes géneros musicais mais favoritos, portanto, o que é popular é definido pela escolha do público ao decidir onde aplicar o seu dinheiro e tempo BURNETT (1996, p. 35).

A música popular depende exclusivamente da oralidade tanto para a criação, execução e transmissão e usufrui do mercado fonográfico. Este género musical tem um vínculo directo com a dança e possui um pulso constante.

Geralmente a música popular é destinada ao entretenimento e é um género musical acessível ao público em geral e ela se distingue da música tradicional e folclórica por ser escrita e comercializada. Como o nome diz “popular” é a música do povo. hoje em dia constitui a música de negócio com fins lucrativos.

A música popular- são manifestações musicais muito distintas (étnicas) e não estão voltadas apenas ao consumo, mercado e entretenimento. Pedro acrescenta afirmando que a música popular é a música urbana da classe media e surge na década de 1950 derivada de *rock'n roll*.

Actualmente, a música popular é a música mais comercializada, isto é, feita para vender e comercializar a maior parte de pessoas possíveis. É música de cultura jovem, isto é, feita para agradar aos jovens. É a música do sistema móvel. Neste género musical, o andamento, a tonalidade, instrumental podem ser mudado e é também possível criar por cima da melodia.

Portanto, a música popular é uma música aberta, constitui um conjunto de géneros musicais que aresta públicos e massas e é distribuída por industria musicais. A música popular por muito tempo sempre esteve relacionada com a cultura de massa. É neste contesta a Banda *Gumprm Colective* criou esta iniciativa de usar os repertórios de música das timbila, torna-los mais popular, trazendo composições com melodias e ritmos populares, tornado este instrumento também popular porque já legado que deve ser considerado e criar projectos impulsionadores de música popular com o potencial sonoridade da Mbila.

Acreditamos nós que as instituições de ensino, desde ensino pré-primário, secundário escolas de músicas e ensino superior, no caso particular da ECA (Escola de Comunicação e Arte) podem criar projectos que envolvem as crianças e os jovens a aprenderem a executar este instrumento alavancando os valores culturais genuinamente Moçambicanas e estes estarão a conservar, valorizar e impulsionar os valores culturais que são trazidas pela Mbila, em várias práticas performativas populares de Moçambique e além-fronteiras.

Foto 19 Performance de Banda Gumpram



Fonte: Autor do trabalho

4.6 Historial da Banda Gumpram Collective

É uma banda musical que surge no ano de 2017 por iniciativa de três jovens artistas amigos: Daniel Vilanculos - percussionista; Inácio Maguigue – bailarino percussionista e Paulo

Zunguene – bailarino/ actor – percussionista, residentes na cidade de Maputo nos bairros periféricos de Maxakeni, Polana Caniço e Costa do Sol.

A banda surge como forma de preencher um vazio no panorama artístico e musical de Moçambique, especificamente, na cidade de Maputo no que concerne a grupos que produzem e praticam a música de cariz tradicional, pois, grupos existentes são mais influenciados pela música com tendência electrónica com pouco interesse em produções que comporta a valores que dignificam a cultura genuinamente moçambicana compreendida por vasto mosaico de ritmos e melodias tradicionais de Moçambique. Portanto, o seu objecto serve-nos como inspiração para materialização, interpretação e difusão de vários aspectos de vivência quotidiana para a elevação e valorização da identidade cultural de Moçambique.

A banda faz a sua intervenção interpretando suas criações e produções centrando-se nos instrumentos musicais que caracterizam o acompanhamento nos agrupamentos musicais moçambicanos que se constitui por tambores, ngomas, djembes, percussão fina e de outros idiofones como a Mbila (xilofone moçambicano declarado património mundial pela UNESCO), assim como de melofones constituída da mbira. Mas como a banda tem uma tendência interpretativa que se assenta no tradicional contemporâneo tem a inclusão de instrumentos musicais modernos, como o baixo eléctrico, a guitarra, a bateria e o saxofone.

A designação *Gumpram Collective* é um termo que surge-nos para dignificar o símbolo que o som do tambor representa nas práticas performativas africanas e, em especial na cultura Moçambicana. *Gum Pram*, distingue a sílaba ou o som produzido por um tambor na região grave e aguda do tambor, enquanto, *Collective* representa a diversidade de ritmos que englobam as três regiões desde a parte Sul, Centro e Norte como forma de integração e representação da cultura de unidade nacional, através da interpretação da música tradicional contemporânea de Moçambique que sempre enalteceu as culturas dos povos de Moçambique.

A banda é constituída por oito (8) membros, dos quais cinco (5) são percussionistas e o resto dos três (3) membros, um baixista, um guitarrista e um saxofonista nas áreas de cordas e sopro. Importa referir que a banda tem dois dos percussionistas como líderes vocais e o resto de integrantes fazem parte de vocal secundário.

4.7 Descrição das músicas do repertório da BANDA *GUMPRAM COLLECTIVE* (Dziva Taku e Xibulukwa).

A Banda *Gumpram Collective* é uma banda musical que surge no ano de 2017, por iniciativa de três jovens artistas amigos: Daniel Vilanculos - percussionista; Inácio Maguigue – bailarino percussionista e Paulo Zunguene – bailarino/ actor – percussionista, residentes na cidade de Maputo nos bairros periféricos de Maxakeni, Polana Caniço e Costa do Sol. Depois de ser criada e ficar sólida, decidiu entrar no estúdio para gravar as suas músicas. Em 2019 conseguiu gravar dois áudios intitulados: *DZIVA TAKO e XIBULUKWA*.

4.7.1. Descrição da música: DZIVA TAKO

DZIVA TAKO – que significa (trata apenas dos seus assuntos), é uma composição de autoria de Inácio Maguigue (autor). Nesta letra faz-se uma crítica social sobre uma pessoa especuladora, que gosta de especular a vida dos outros e aconselhado que deixe esse comportamento e cuide apenas da sua vida ou seus assuntos porque futuramente pode se chamado a testemunhar coisas que não tem essência deles. A letra está apresentada em língua Copi (Chope), estruturado de seguinte maneira:

I - Estrofe

DIVA TA MTINI KWAKU MAWE

DIVA TA MTINI KWAKU NHAHA

*UNGA GWITA NGUKU DAWA TXIMWASSANA
MAWE*

II – Estrofe

*UKANDA HANDZILA KA TXIDENGUELENE
MAWE*

UNA KANDA NI MARENGUELE

*UTSIMBILA DZILA YA KWAMBA YI ZIVA KHANI
MAWE UNA THOLWA NGU MIPA*

III – Estrofe

UNDJO BWA HÁ USHOMESHOME

ULAVA KU SIVA UTOMI WAVE

UNDJO BWA HÁ LIDILIDI

ULAVA KU SIVA UTOMI WAVE

Refrão

HÁ LEKA KU TIMAHA NHAMOMBE

UNGA FELA MANDZANE KA VATHU

Tradução em Português quer dizer:

II – Estrofe (Trata assuntos da sua casa, irmão/a, amigo/a se não pode terminar em morte).

II – Estrofe (Se andares num caminho que não conheces podes pisar espinhos ou uma bomba).

III – Estrofe (Cada lugar que entras entromete se na vida das pessoas).

Refrão – (Deixa de especulações se não, mores nas mãos das pessoas).

Nesta composição foi introduzido os seguintes instrumentos: Mbila, percussão (Ndjmbé, congas e percussão fina), guitarras: eléctrica e semiacústica, baixo e bateria. O estilo musical desta música, apresenta ritmos de (afro beett) inclinados a ritmos do centro Africano.

4.7.2 Transcrição do solo da Mbila: Dziva Taku

Importa referir que o solo é executado na introdução e a mesma melodia intervém no meio da música como solo. A melodia do solo, é executada no compasso quaternário simples, dentro de dez compassos (10), pois a unidade do compasso (U.C) é uma figura simples, a semibreve (♩), Com uma subdivisão quaternária com o início acústico e a unidade de tempo (U.T) é uma figura simples, a semínima (♩) Divisível por 2, correspondendo a um tempo do compasso. MED (1996, pág. 123).

Tomando em consideração que a Mbila é bimembranofónico, como ilustrado na transcrição, (a célula rítmica executada na mão direita e a mesma executada na mão esquerda). Esta ocorrência verifica-se do Primeiro compasso ao sexto compasso, e, segue de novo do nono ao décimo compasso. As duas mãos executam a mesma melodia num intervalo de oito (8) notas, isto é, uma extensão de uma oitava (8ª). No sétimo e no oitavo compasso verifica se uma melodia que serve de chamada e introdução da música tanto no início de música assim como durante a intervenção do próprio solo e no penúltimo e ultimo compasso, executa se o vinco de chamada.

DZIVA TAKU SOLO

Aranjos: Banda Gumpram Colective


Compositor: Inácio Maguigue Cambule

♩ = 140

The musical score is written for piano in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat major). It consists of two systems of four measures each. The tempo is marked as ♩ = 140. The first system (measures 1-4) features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 5-8) continues the melody. The third system (measures 9-10) shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The fourth system (measures 11-14) shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes various musical notations such as triplets, sixteenth notes, and rests.



4.7. 3 Transcrição da Mbila e voz: Dziva Taku

É do nosso conhecimento que a sonoridade/timbre da Mbila Chopi não é contemplado nos softwares de registo musical (Musiscore), neste sentido propomos fazer a sua transcrição numa partitura de Marimba cujo este instrumento a sua sonoridade aproxima - se a sua sonoridade a da Mbila diferenciando se apenas estes dois instrumentos em a Mbila trazer uma sonoridade com stério por causa da membrana colocada no polo que a caixa-de-ressonância traz (Massala), por exemplo: recorrendo o som onomatopaico seria, (*Ndjin, Ndjin, Ndjin*) enquanto a Marimba apresenta uma sonoridade seca, seguindo o mesmo exemplo anterior seria, (*Ndin, Ndin, Ndon*), sendo as características próprias da sua construção. De acordo com os estudos que fizemos do áudio desta música concluímos que a sonoridade da Mbila coincide com escala de Lá Bemol  Sendo a escala usada para transcrever esta música. A melodia executada na Mbila foi tocada por Inácio Maguigue (Autor).

DZIVA TAKU SOLO

Aranjos: Banda Gumpram Colective

Compositor: Inácio Maguigue Cambule

$\text{♩} = 140$



Titulo: Dziva Taku Mwanathu

Aranjos: Banda Gumpram Collective

Compositor: Inacio Maguigue Cambule'

1 $\text{♩} = 140$

Voice

Marimba

4

Vo.

Mrm.

8

Vo.

Mrm.

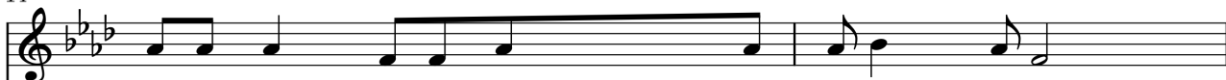
12

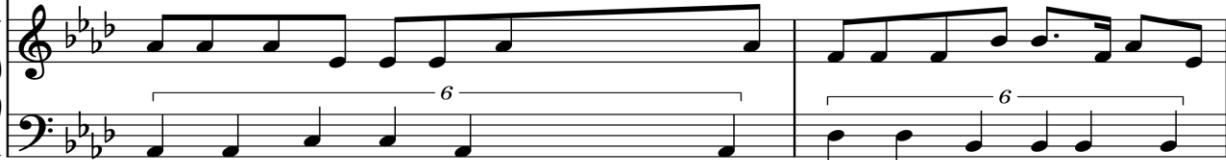
Vo.

Mrm.

Dzi va ta mti ni kwa ko ma we

14

Vo. 
dzi va ta mti ni kwa ko nya ha ha ha

Mrm. 

16

Vo. 
dzi va ta mti ni kwa ko ma we unga gwi ta ngu ku


Mrm. 


18

Vo. 
da wa txi mwa sa na ma we ukanda

Mrm. 

20

Vo. 
handzi la ka txi de nge le ni ma we

Mrm. 

22

Vo. una ka nda ni ma re nge le utsi

Mrm.

24

Vo. mbi la ndzi la yakwa mba yizi va kha ni ma we

Mrm.

26

Vo. u na tho lwa ngu mi pa o hu wo wo u ndge

Mrm.

28

Vo. bwa ha xo me xo me u la va ku ziva wuto mi wa we
li di li di

Mrm.

30

Vo. uti ma ha mte ke le tan nga phu ka yidi mro mbe ni

Mrm.

32

Vo. utimaha nya mte ke le tani nga phu ka yidi mro mbe ni

Mrm.

34

Vo. ye ye ye nga phu ka yidi mro mbe ni

Mrm.

37

Vo. ha le ka ku ti ma ha nya mo mbe u

Mrm.


40

Vo. 


nga fe la mandzani ka va thu mbo mba ku bi ha ngu va

Mrm. 

42

Vo. 

thu ha le ka ku ti ma ha nya mo mbe u

Mrm. 


44

Vo. 


nga fe la mandzani ka va thu ni da ni sa mka ta ngu

Mrm. 

46

Vo. 

ha le ka ku ti ma ha nya mo mbe u


Mrm. 


48

Vo.  nga fe la mandzani ka va thu po yi li hi hi so
wa ni


Mrm.  6 6

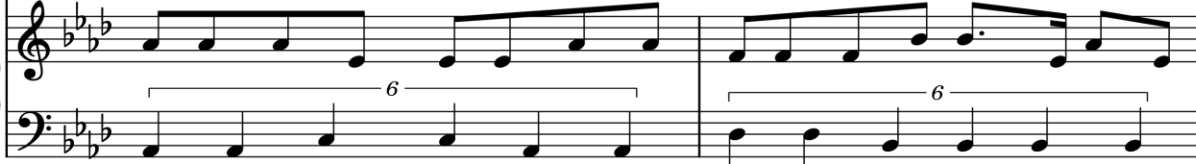
50

Vo.  ha le ka ku ti ma ha nya mo mbe u


Mrm.  6 6


52

Vo.  nga fe la mandzani ka va ei thu txa ni txa ni txi mwa sa
nda

Mrm.  6 6

54

Vo.  na ha le ka ku ti ma ha nya mo mbe u

Mrm.  6 6

The image shows a musical score for two systems. The first system, starting at measure 66, features a vocal line (Vo.) and a piano accompaniment (Mrm.). The vocal line has lyrics 'yo wa ye yo wa ye wa ye yo wa' with sixteenth-note runs marked with a '6' above them. The piano accompaniment includes sixteenth-note patterns and sixteenth-note runs in both hands, also marked with a '6'. The second system, starting at measure 69, shows the vocal line with rests and the piano accompaniment with a triplet of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note bass line.

4.7.4 Descrição da música: XIBULUKWA

XIBULUKWA- que significa (Bomba). Esta composição é de autoria de Daniel Vilanculos cantada na língua local (XiXangana). A letra retrata sobre a pandemia do SIDA que é comparada com uma bomba que explode e acaba com vidas. Apresentamos de seguida a letra.

1ª Estrofe

HELESWI A SWIPHATPHATI SWINGA TALA
 XANA WENA WA TXUVUKA LOMU
 UKANDIHELAKA KONA
 KUNI XIBULUKWA HINGA MTLHAMU WA
 MUNU
 UVEKELWEKE KUPHASA NAWENAWA

2ª Estrofe

AHILI XWINGA DIWI SWILO LESWO
 A WULOMBE LINGA TALA NI TXUKELA
 ILAHINA
 AHITIVONELENE SIDA
Refrão
 SIDA, SIDA, SIDA, SIDA

Tradução em Português quer dizer:

1ª Estrofe- Estão aqui cheio as maravilhas, mais tu prestas atenção em todos os lugares que andas? Tem uma mina que corresponde uma armadilha colocado par te pegar.

2ª Estrofe- Não se alega que não se pode consumir essas maravilhas, O açúcar e o mel que é abundante é nosso mais, devemos nos precaver do SIDA.

Refrão- idem SIDA, SIDA, SIDA, SIDA.

Nesta composição também, foi introduzido os mesmos instrumentos da composição anterior, menos a bateria sendo: Mbila, percussão (Ndjmbé, congas e percussão fina), guitarras: eléctrica e semiacústica e baixo, fazendo se miscelânea de ritmos como: Marrabenta sendo um estilo moçambicano e Maracatu que é um ritmo Brasileiro.

4.7.5 Transcrição do solo e introdução da Mbila: Xibulukwa

Nesta composição o solo de introdução é executado no primeiro compasso uma frase melódica de chamamento seguido de um rufar de todos os instrumentos junto com a Mbila. Estes rufar é intercalado por melodias diferenciados na Mbila, ocorrendo nos primeiros, terceiro e quinto compasso. Importa referir que este solo é executado no compasso quaternário simples, dentro de nove compassos (9), MED (1996, pág. 123), pois, a unidade do tempo (U.T) é um compasso quaternário simples não pontuada e divisível por quatro (4). No penúltimo e no ultimo compasso executa se uma frase melódica de chamamento tal igual a composição anterior.

Título: Solo e introdução de Xibulukwa

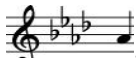
Aranjos: Banda Gumpram Colective
Xilofone

Compositor: Daniel Vilanculo

$\text{♩} = 90$

The musical score is written for Xilofone in 4/4 time, key of B-flat major. It consists of two systems. The first system shows a melodic line in the treble clef with a 6th fret marking and a 3rd fret marking, and a bass line with a 6th fret marking. The second system shows a rhythmic pattern in the treble clef with a 6th fret marking and a bass line with a 6th fret marking. The tempo is marked as quarter note = 90.

4.7.6 Transcrição da Mbila e voz: Xibulukwa

Tratando se do mesmo instrumento que se usou na música anterior, também esta música a sua transcrição continua a ser o Lá Bemol . Nesta música a Mbila foi executada pelo Daniel Vilanculos como compositor e vocalista.

Idem como a transcrição da música anterior que foi feita na Marimba, é do nosso conhecimento que a Mbila Chopi não tem partitura, neste sentido também nesta música, propomos fazer a sua transcrição numa partitura de Marimba cujo este instrumento a sua sonoridade aproxima - se a sua sonoridade a da Mbila diferenciando se apenas estes dois instrumentos em a Mbila trazer uma sonoridade com estéreo por causa da membrana colocada no polo que a caixa-de-ressonância traz (Massala), por exemplo: recorrendo o som onomatopaico seria, (*Ndjín, Ndjín, Ndjín*) enquanto a Marimba apresenta uma sonoridade seca, seguindo o mesmo exemplo anterior seria, (*Ndin, Ndin, Ndon*), sendo as características próprias da sua construção. De acordo com os estudos que fizemos do áudio desta música, concluímos que a sonoridade da Mbila coincide com Sendo a escala que a transcrição foi feita. A melodia executada na Mbila foi tocada por Daniel Vínlanculos.

Titulo: Xibulukwa.
Solo de introducao

Aranjos: Banda Gumpram

Compositor: Daniel Vilanculo

$\text{♩} = 90$

3

Musical notation for measures 3-4. Measure 3 features a treble clef with a sixteenth-note triplet (6) and a bass clef with a sixteenth-note triplet (3). Measure 4 continues with a sixteenth-note triplet (6) in the treble and a sixteenth-note triplet (3) in the bass.

4

Musical notation for measures 5-6. Measures 5-6 consist of sixteenth-note sextuplets (6) in both the treble and bass clefs. Measure 6 ends with a repeat sign.

6

Musical notation for measures 7-8. Measures 7-8 consist of sixteenth-note sextuplets (6) in both the treble and bass clefs. Measure 8 ends with a triplet (3) in the treble and a sixteenth-note triplet (3) in the bass.

8

Musical notation for measures 9-10. Measure 9 features a sixteenth-note sextuplet (6) in the treble and a sixteenth-note triplet (3) in the bass. Measure 10 features a sixteenth-note sextuplet (6) in the treble and a sixteenth-note sextuplet (6) in the bass.

10

Musical notation for measures 11-12. Measure 11 features a sixteenth-note sextuplet (6) in the treble and a sixteenth-note sextuplet (6) in the bass. Measure 12 features a sixteenth-note sextuplet (6) in the treble and a sixteenth-note sextuplet (6) in the bass.

Titulo: Xibulukwa

Aranjos: Banda Gumpram Collective

Compositor: Daniel Vilanculos

$\text{♩} = 90$

Marimba

2

Mrm.

3

Mrm.

4

Mrm.

5

Mrm.

6

Mrm.

8

Mrm.

10

Mrm.

12

Hi le swi le swi pha ti pha ti swi nga

Mrm.

14

ta la a hi le swi le swi pha ti pha ti swi nga

Mrm.

16

ta la ha ha ha ha xa na wena wa txu wu ka lomo uka

Mrm.

18

ka ndziha ka ko na xa na wena wa txu wu ka lomu ka

Mrm.

20

ndziha ka kona ku ni xi bu lu kwa

Mrm.

22

ku ni i xi bu lu kwa u nga tlha mu wa mhu nu u ke li we ke ku

Mrm.

24

pha sa na we na a u nga tlha mu wa mhu nu u ve ke li we ku ku

Mrm.

26

pha sa na we na a a yo na yi yo yi

Mrm.

28

yo yi nya kwa va ne yo yi yo

Mrm.

30

yi yo iDju dze ya ne e u lo mbe li nga ta la txu

Mrm.

32

ke la li nga ta la u lo mbe li nga ta la la hi

Mrm.

34

na ha ha ha ha ha a yei yei yei yei yei

Mrm.

36

ye yi nya kwa va ne e a wou wou wou wou

Mrm.

38

wo u Dju dze ya ne e u lo mbe li nga ta la txu

Mrm.

40

ke la li nga ta la u lo mbe li nga ta la la hi

Mrm.

42

na ha ha ha ha u lo mbe li nga ta la txu

Mrm.

44

(8)

ke li nga ta la u lo mbe li nga ta la la hi

Mrm.

46

(8)

na ha ha ha ha ti vo ne le ni hi

Mrm.

48

(8)

ti vo ne le ni hi a hi ti vo ne le ni hi a

Mrm.

50

(8)

hi ti vo ne le ni hi si si i i i hi

Mrm.

52

Mrm.

si si i da si si i hi hi hi

54

Mrm.

si si i da si si i i hi hi

56

Mrm.

si si i da si si i i hi hi

58

Mrm.

si si i da

4.7.7 Análise da transcrição do solo e introdução da Mbila: Dziva Taku.

Importa referir que o solo feito na Mbila nesta música, não só serve como solo mais também a melodia funciona como introdução, isto é, a frase é executada na introdução da música e ao longo da música e intervém como solo. A melodia é executada no compasso quaternário simples pois, a unidade tempo (U.T é uma figura simples que cobre um tempo a semínima (♩), CARDOSO E MASCARENHA (1996, pág. 71).

A melodia caracteriza se por apresentar uma progressão melódica pentatónica na escala o Lá Bemol (sucessão de notas em segundas e terças menores, (2^am e 3^am), as notas ocorre numa extensão de uma nona maior (9M), tendo a nata mais grave o "Mi bemol" (Eb) e a mais aguda o "Fá".

No 1^o compasso a mão direita as notas sucedem num intervalo de terceira maior (3^aM) de "La bemol" (Ab) a "Do" (C) numa forma ascendente e descendente e no 2^o compasso baixa uma terça menor (3^am) de "La bemol" (Ab) a "Fa" (F) onde observa se intervalo descendente de segunda (2^am) a "Mi bemol" a (Eb) "Fa" (F) e do 2^o compasso ao terceiro compasso ocorre intervalo melódico de oitava (8^a) que nela também surge intervalos ascendente e descendente de "Fa" (F) "Mi bemol" (Eb) vice-versa. Na mão esquerda sucede as mesmas características da mão direita no primeiro compasso, no 2^o compasso as notas ocorrem em semínimas com intervalos de terceira menor (3^am) de "La bemol" (Ab) a "Fa" (F) e no terceiro compasso as duas mãos executam o mesmo ritmo como ilustra a partitura a seguir.



4.7.8 Análise da transcrição da Melódia da Mbila e voz da música: Dziva Taku.

Nesta música, a melodia da Mbila na mão direita, as notas sucedem em semicolcheias com um intervalo melódico de uma quarta perfeita (4^aP) descendente e ascendente "La bemol" (Ab) a "Mi bemol" (Eb) no 1^o compasso onde as notas sucedem em colcheias. No segundo compasso verifica se um intervalo de quarta perfeita (4^aP) que varia numa extensão melódica de "Fa" (F) a "Si bemol" (Bb) e na mão esquerda as notas sucedem em semínimas com intervalo de "La bemol" (Ab) a "Re" (Ab) com uma extinção melódica de uma perfeita (4^aP) como ilustra a partitura a seguir.



A unidade de compasso é uma figura que preenche cada compasso e a unidade de tempo é uma figura que preenche cada tempo do compasso. CARDOSO E MASCARENHA (1996, pág. 71). A melodia é executada apenas em dois compassos e vai se repetindo ao longo de toda a música. Esta melodia é executada no compasso quaternário simples e, a unidade de compasso (UC) é uma figura simples que preenche o compasso, a semibreve (♩). Representa abreviadamente uma fórmula de 4/4, $\overline{\text{C}}$ a unidade tempo (U.T) é uma figura simples que cobre um tempo do compasso, a semínima (♩).

A linha melódica da parte vocal apresenta quatro características distintas;

♩ = 140

Dzi va ta mti ni kwa ko ma we

1ª Característica. Observando a partitura a cima, apresenta notas simples sendo, colcheias e semínima no primeiro compasso e colcheia, mínima e pausas de colcheia e semínima no 2º compasso, num intervalo melódica de terça menor (3m) de "Lá bemol" (Lb) a "Fá" (F).

bwa ha xo me xo me u la va ku ziva wuto mi wa we
li di li di

2ª Característica. No primeiro compasso verifica se pulsações rítmicas de colcheias e semicolcheias com uma pausa de semicolcheias num intervalo melódica ascendente de uma sexta maior (6M) de "Re bemol" (Db) a "Do" (C) e no segundo compasso verifica se colcheias pontuadas e semicolcheias com um intervalo melódico de terça maior (3M) de "Do" (C) a "La bemol" (Ab).

da wa tximwa sa na ma we ukanda

3ª Característica. Esta partitura, o 1º compasso apresenta em termos rítmicos, semínima e colcheias simples e pontuadas num intervalo melódica de uma terça maior (3ªM) descendente de "Do" (C) a "La bemol" (Ab), segunda maior (2ªM) ascendente de "La bemol" (Ab), a "Si bemol" (Ab), que se repete da ultima nota do 1º compasso para a primeira nota do 2º compasso de uma forma descendente onde verifica se colcheias, mínima e uma pausa de semínima com o mesmo intervalo melódico do compasso anterior mais descendente.



4ª Característica. Verifica se no 1º compasso uma pulsação rítmica caracterizado por semicolcheias e colcheias pontuadas num intervalo melódica de uma terça menor (3ªm) ascendente de "Do" (C) a "Mi bemol" (Eb) e uma quarta maior (IV) descendente de "Mi bemol" (Eb) a "Mi bemol" (Eb) e no segundo compasso verifica se semínima e colcheias simples e uma pausa num intervalo melódico também de uma quarta perfeita (4ªP) descendente de "Si bemol" (Bb) a Fá (F). A melodia nos dois compassos tem um intervalo melódico de Sétima menor (7m) de "Mi bemol" (Eb) a "Fá" (F).

4.7. 9 Análise da transcrição do solo e introdução da Mbila: Xibulukwa



O 1º Compasso é uma frase melódica de chamamento caracterizado por uma sucessão de semicolcheias Sendo um agrupamento de sextilha seguido de uma tercina de colcheias e outra sextilha de colcheias num intervalo melódica de uma oitava (8ª) de "Mi bemol" (Eb) com a sua oitava abaixo. Segue se um rufar de todos os instrumentos junto com a Mbila. Estes rufar ocorre numas células rítmicas de colcheias Intercalados por suas pausas Na mão directa tanto na mão esquerda.



No terceiro compasso observa se uma melodia igual nas duas mãos que sucede num intervalo de quinta perfeitas (5ª) ascendente de "La bemol" (Ab), a "Mi bemol" (Eb) que também serve de chamamento como ilustra a partitura acima.






No sexto e sétimo compasso observa-se uma frase melódica que serve de introdução da música que é executada repetidamente, caracterizado por um intervalo melódico de uma nona maior (9m) de "Re bemol" (Db) a "Mi bemol" (Eb) sendo o mesmo intervalo no sétimo compasso.

Importa referir que este solo é executado no compasso quaternário simples, dentro de nove compassos (9), Med (s.d. pág. 123), pois, a unidade do compasso (U.C) é uma figura simples divisível por quatro (4) e a unidade de tempo (U.T) é uma figura simples divisível por dois. Nestes compassos executa-se uma frase melódica de chamamento tal igual a composição anterior.

4.7.10 Análise da transcrição Melódica da Mbila e voz da música: Xibulukwa.



Segundo Med, (1996) quiálteras são grupos de figuras empregadas com maior ou menor valor do que realmente representam. Exemplo de tercina  Que é união de três figuras iguais que vale por duas da mesma espécie.

Quando estes grupos de figuras são duplicadas formam uma quiáltera de sextilha  Nesta música, a melodia executada na mão direita, as notas sucedem em colcheias , Organizadas em quiálteras de sextilhas. Conforme ilustra a partitura acima. O intervalo melódico corresponde a uma quinta perfeita (V) descendente e ascendente de "Si bemol" (Bb) a "Mi bemol" (Eb). A melodia da mão esquerda, as notas ocorrem em colcheias também num intervalo melódico de quinta justa (5ª) de "Do" (C) como nota aguda e "Fa" sendo nota grave.

A linha da parte vocal apresenta as seguintes características:



Do 1º compasso até ao 4º a melodia caracteriza-se por apresentar figuras simples, quiálteras de tercinas com ligaduras, sextilhas com uma pausa de semínima pontuada e de semicolcheia num intervalo melódico de uma terça maior (IIIM) de "Do" (C) como nota aguda e "Si bemol" (Bb) a grave correspondendo a início da música anacrústico ilustrado no 1º compasso da música.



No 7º compasso é caracterizado por colcheias, Semicolcheias e semínimas pontuadas com a pausa de colcheia e no 8º compasso ocorre uma quiáltera de sextilha nos primeiros dois tempos tendo, o seu intervalo melódica de quarta (IV) de "La bemol" (Ab) a "Re bemol" (Db).



No 18º compasso observas uma quiáltera de tercina e notas pontuadas com ligadura que também transpõe ao compasso seguinte que apresenta uma quiáltera de sextilha que contem uma ligadura com uma colcheias pontuada. A melodia tem um intervalo melódico de uma sexta maior (6ª) descendente de "Fa " a "La bemol" (Ab).



Na partitura a cima observa se um pulo de uma oitava de "Mi bemol" (Eb) sua oitava abaixo. Em suma nesta música a característica principal na linha vocal é a sucessão melódica em quiálteras e notas simples e pontuadas com ligaduras.

CAPÍTULO V: CONCLUSÃO

5.1 Conclusão

Tal como se faz menção na introdução deste trabalho cujo tema é O uso da Mbila na Música,

Popular moçambicana, O caso da Banda Gumpram Collective, e esta se tem destacado no panorama musical nacional pela produção e prática da música popular de cariz tradicional contemporâneo, ou seja, uma música que tem a *Mbila* como o seu instrumento principal combinada com outros instrumentos convencionais, o que a torna peculiar em comparação com outras bandas existentes que, geralmente, são influenciados pela música com tendência estrangeira e electrónica, com um certo sentido de alheamento em relação a valores que dignificam a cultura genuinamente moçambicana, compreendida por um vasto mosaico de ritmos e melodias tradicionais.

A Mbila, tal como foi apresentado ao longo da monografia, é um dos instrumentos musicais tradicionais Moçambicanos mais conhecidos a nível nacional e, igualmente, é mais estudado e divulgado a nível internacional, devido a sua singularidade sonora e orquestral em relação aos outros tipos de Xilofone ou marimbas.

Durante o trabalho, analisamos o uso da mbila na música popular moçambicana a partir do repertório da banda Gumpram Collective, uma banda musical que surge para preencher um vazio no panorama artístico e musical tradicional de Moçambique, especificamente, na cidade de Maputo.

Com o presente estudo realizado foi possível apurar uma potencialidade deste instrumento dada a sua popularidade. Com estas abordagens, entendemos que há uma necessidade de se tornar a Mbila um instrumento popular que possa ser usada em todos estilos musicais permitindo assim a sua valorização.

O estudo de caso permitiu-nos recolher, analisar e registar os dados com rigorosidade e detalhada de modo a explorar e explicar todos os elementos que a Banda GUMPRAM usa a Mbila como instrumento principal de criação dos seus repertórios musicais, fazendo um entrosamento com outros instrumentos modernos ocidentais, como forma de tornar a Mbila um instrumento afirmado na música popular moçambicana a nível do país e no mundo em geral.

A Mbila foi declarada como obra-prima do património oral intangível da humanidade pela UNESCO e tendo apelado a maior preservação do instrumento. Portanto, para se valorizar este legado, deve-se quebrar por um lado, o mito de que os praticantes da Mbila pertencem a uma certa etnia “Chope”, e por outro, o facto de os poucos executantes que existem não transmitem este conhecimento a outros, talvez porque pertencem a um outro grupo étnico diferente. Outros sim, a miscigenação entre a Mbila e outros instrumentos convencionais de outras

nações é uma amostra da interacção e cruzamento de culturas como comenta Mukuna (2006), “a presença de ritmos e melodias populares trás outros elementos culturais do mundo, cujas marcas persistem em várias facetas da expressão artística” que servirão nas próximas décadas como tópico para inúmeros estudos, tanto de musicólogos como folcloristas.

Entretanto, constatou-se a existência de novos elementos que se mostram cruciais no contexto da população de Maputo, em termos de influencia linguística: Português, Xichangana, Xironga, Cicopi/Cichopi, Xitswa, Bitonga, outras línguas moçambicanas e outras línguas estrangeira.

Do ponto de vista de sua musicalidade, a música também, dentro da cidade sofreu várias influências destes povos. No entanto a manifestação que engloba a Mbila na sua performance, fez se sentir dentro da cidade.

Portanto, foi possível constatar a existência de novos elementos na música popular moçambicana em particular a Cidade de Maputo onde a música é aberta, constitui um conjunto de géneros musicais que arrasta públicos e massas e é distribuída por industria musicais. A música popular por muito tempo sempre esteve relacionada com a cultura de massa. É neste contexto que a Banda *Gumprm Colective* criou esta iniciativa de usar os repertórios de música das timbila, torná-los mais popular, trazendo composições com melodias e ritmos populares, tornado este instrumento, também, popular porque já é um legado que deve ser considerado e criar projectos impulsionadores de música popular com o potencial sonoridade da Mbila.

Contudo, a música da Mbila tal como vários géneros musicais dos povos Bantu, se caracteriza pela ausência da notação escrita, uma diferença peculiar com a tradição musical ocidental. Apesar da não existência de partituras como na música do ocidente, para mais sustento recorreu-se ao método de transcrição proposta por Stone (2008), que destaca a relação da cor do som (melodia) para a música africana e não o som (ritmo) enfatizado no conceito da música ocidental, pois, os músicos apreendem a base da música por via oral ou através da notação gráfica em geral, as frases mímicas guiam o seu tocar e algumas destas frases podem criar o que chamamos linha do compasso, um ritmo básico que repete continuamente ao longo da composição e as sílabas quando executadas produzem uma convecção rítmica ou melódica básico, assim como a cor do som”. Para tal, usou-se a sílaba para a técnica de execução do instrumento, isto é, para determinar regiões do tom agudo e grave no instrumento.

Por fim, importa referir que, coloca-se um grande desafio aos fabricantes e compositores que usam a Mbila nos seus repertórios e performances actualmente enquanto um género musical ligado a uma técnica mais elevado e tradição de um povo. O contacto com elementos e culturas musicais de outros quadrantes da África e do mundo podem propiciar com que alguns de seus elementos se apresentem como impulsionadores de estilo popular das

Timbila tenham um espaço catapultado e se adaptar às exigências do tempo presente, como forma de garantir a sua sobrevivência diante das gerações contemporâneas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ✓ ALVES, Susana Patrícia Ribeiro. *Música tradicional portuguesa na formação musical: vantagens e desvantagens de um repertório esquecido*. Porto: Politécnica de Porto, 2016.

- BARBEITAS, Flávio Terrígeno. Reflexões sobre a prática da transcrição. As suas relações com a interpretação na música e na poesia. Rio de Janeiro: vol.1, *Revista do Instituto de Artes da UERJ CONCINNITAS*, n. 3. p. 402 – 415. 2000.

- ✓ BERRY, Wallace. *Musical Structure and Performance*. New York: Yale University, 1989.
- ✓ BOTA, João Victor, *A Transcrição Musical como processo criativo*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2008.
- ✓ Burnett, R. *The Global Jukebox: The International Music Industry*. 1ª Edição. New York: Routledge, 1996, p. 171.
- ✓ CAGE, John. *De segunda a um ano*. Trad. de Rogério Duprat e Rev. de Augusto dos Anjos. São Paulo: Hucitec, 1985.

- ✓ Carrasco, N. Sygkchronos. *A formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera. 2003.

- ✓ CASTRO, Ruy. *Chego de Saudade*. As Historias e as Historias da Bossa Nova, 1990.
- ✓ Etnomusicológicas. São Paulo; Tereira Magen, 2006.
- ✓ CASTRO, Ruy. *Chego de Saudade*. A história e as histórias da Bossa Nova. 1990.
- ✓ CONE, Edward T. *Musical form and musical performance*. New York: Norton, 1968.
- ✓ COREA, Antenor Ferreira. O sentido da análise musical. *Revista opus (12)*, 2006, p. 33-53.
- ✓ DIAS, Margot. Orquestra de Marimba. *Instrumentos Musicais de Moçambique*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical. 1982. p. 46-52.
- ✓ DENZIN, N. K; LINCOLN, I.O. *Planejamento da Pesquisa Qualitativa*. Teorias e Abordagens. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- ✓ DICCIONARIO Grove de Música Edição Concisa, *editado por Stanley Sadie*. Editora assistente - Alison Latham, Rio de Janeiro- Brasil, 1998.
- ✓ DNAL (Direcção Nacional de Administração Local). Perfil da Cidade Maputo, Ministério da Administração Estatal. Maputo: 2005 (disponível em: (<http://www.govnet.gov.mz/>)).
- ✓ DUARTE, Maria da luz Teixeira. *Catálogo de Instrumentos Musicais de Moçambique*. Ministério da educação e cultura. Tipografias Nacionais. Maputo, 1980.

- ✓ ELLEN, Sue, Performing Feminisms. *Feminis critical theory and thatre, Wommen`s performance art feminism and postmodernism*. Landon: Johns Hopkins pressltd, 1990. p. 251
- ✓ FERNANDES, M.M.G. *Criação de Arranjos para Classes de Conjuntos Instrumentais*. Universidade de Aveira: Departamento de comunicação e Arte, 2012.
- ✓ GUERCHFELD, Marcello. *Uniformidade e diversidade em interpretação musical*. In: *Anais do VII Encontro anual da ANPPOM*, João Pessoa:1995. p.1-4.
- ✓ KUEHN, Frank Michael Carlos. Interpretação, reprodução musical, teoria da performance: *reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual das práticas interpretativas*: Revisto belo horizonte, n. 26. P. 7-20. 2012.
- ✓ LAKATOS, Eva Maria, Marconi, Maria de Andrade. *Metodologia Científica*, 2.ed, são Paulo: atlas. 1992. p. 39-82.
- ✓ LEVINSON, S. *Pragmática Tradicional*. de Luis Carlos Borges; Aníbal Mari. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ✓ LEVINSON, Stephen. *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- ✓ LIGIERO, Zeca. *Corpo a Corpo*. Estudo das performances brasileiras. Performance Afro - Ameríndia. Rio de Janeiro-Brasil: Garamond Ltda. 2011. P. 68-69.
- ✓ LIMA JÚNIOR, Fanuel Maciel. (2003), “A elaboração de canções populares para violão solo.” In 200f. *Dissertação (Mestrado em Música)* – Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas.
- ✓ LUTERO, Martinho. *Apontamentos sobre a música popular e tradicional de Moçambique*. Maputo: Harpac. 1981.
- ✓ MAGALHÃES JR., E. *Sua majestade o intérprete. O fascinante mundo da interpretação simultânea*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.
- ✓ MAGALHÃES F. Glauco Barreira. *Hermenêutica jurídica clássica*. Belo Horizonte: Mandamentos, 2002. p. 92
- ✓ MARTÍNEZ, Miguel. *La Investigación Cualitativa Etnográfica*. México, D. F.: Trillas. 2000.
- ✓ MASSANGO, M. V. *A música no mundo da criança*. Monografia de Culminação de Curso de Licenciatura em Música EUM. Maputo. 2010.
- ✓ McQUALL, D. *Teoria de Comunicação de Massas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2003.
- ✓ MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4 ed. (Revista e ampliada). Musimed, (s/d).
- ✓ MUNGUAMBE, Amândio Didi. *Timbila-Os Xilofones dos Chopes. A Música Chope*. Maputo: Promédia. 2000. p. 57-142. Musimed, 1996. MUKUNA, Kazadi Wa. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira, Perspectivas*

- ✓ NAVAIA, Agnelo José, A percepção dos músicos da nova geração e da velha guarda sobre o conceito de música tradicional: O caso da cidade de Maputo. Tese de licenciatura, 2010.
- ✓ PAREYSON, L. Conversaciones de estética. 7. ed. Madri: Visor, 1988. p. 232
- ✓ PEREIRA, Flávia Vieira. “As práticas de reelaboração musical.” In 308f. Tese (*Doutorado em Musicologia*). – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo. 2011.
- ✓ PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1984.
- ✓ REFERÊNCIA AUTORAL (APA): Editora Conceitos. (out., 2014). Conceito de Performance. Em <https://conceitos.com/performance/>. São Paulo, Brasil.
- ✓
- ✓ RESENDE, J.M. Musica Tradicional Portuguesa como Estrategia de Ensino de Guitara Classica: Construcao de um Manual Didatica. Disertacao de Mestrado. 2017.
- ✓ PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernan Cesar de Freitas. Metodologia do Trabalho Cientifico [recursos electronicos]: metodos e tecnicas da pesquisa e do trabalho academico. 2.ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.
- ✓ *Revista Acadêmica de Música* – n.13, p, 119. jan – jun: Recebido em: 14/08/2005 - Aprovado em: 03/04/2006. 2006.
- ✓ RUSSOLO, Luigi. (1913). A Arte dos Ruidos: Manifesto Futurista. Tradicao: Flo Menezes. In *Flo Menezes (orgo.) Musica Electronica: Historias e Estílicas*. São Paulo: Ed usp, 1996.
- ✓ SACHS, C. Rhyllm and Tempo: A Study in Music History, New York. WWW. Norton. 1953.
- ✓ SADIE, Stanley. Dicionário Grove de Música: Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- ✓ SANTIAGO, N. Carlos. Consideraciones sobre la dogmática jurídica. Mexico: UNAM, 1974.
- ✓ SANTIAGO, Silviano. Uma literatura nos trópicos. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- ✓ SCHOENBERG, Arnold (1874-1910). Uma Exposição Multimedia Internacional, Edificio Sede da Fundação Calausate Gulbenkian, Lisboa, Biblioteca de Arte Gulbenkian CDR 174. 1999.
- ✓ SEKEFF, Maria de Lourdes. Curso e Dis-curso do Sistema Musical Tonal. Abablumme. São Paulo. 1996.

- ✓ SEVERINO, António Joaquim. Metodologia de Trabalho Científico. 24. Ed São Paulo: Ccrtez. 2016.
- ✓ SOUSA, Priscila. (17 de Abril de 2023). *Melodia* - O que é, importância, na música e exemplos. Conceito. De <https://conceito.De/melodia>
- ✓ STRAVINSKY, Igor. Poética Musical em 6 Lições-Tradução, Luís Paulo Orta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1996.
- ✓ TRACY, Hugh. Gentes Afortunadas-Fabrico de Timbilas. Moçambique Documentário Trimestral. 55. Lourenço Marques: imprensa Nacional de Moçambique. 1948. p. 15-33.
- ✓ URMSON, J. O. The ethics of musical performance. In Michael Krausz, (Ed.), The interpretation of music: Philosophical essays. Oxford: Oxford University Press. (1993).
- ✓ WINTER, Leonardo Loureiro.; SILVEIRA, Fernando José. Interpretação e execução. Reflexões sobre a prática musical. Per Musi: Belo Horizonte, n.13. 2006. p. 63-71.

Anexos

Roteiro de perguntas para a entrevista

1. Quais são línguas predominantes na música de Banda Gumpram?
2. Que significados ou situações são traduzidos nas músicas?
3. Qual é o conteúdo das músicas? Neste caso a mensagem.
4. Qual são as línguas faladas na cidade de Maputo?
5. Como é que surge a Banda Gumpram?
6. Fala-se da afirmação da Mbila na música popular. Qual é o objectivo da Banda Gumpram?
7. Quais são as características da música pular?
8. Quais os estilos das mesmas?
9. Quais são os instrumentos que acompanham a Mbila?
10. Quais são os membros da Banda Gumpram?
11. Onde tem sido o local de ensaios desta Banda
12. Existe um espaço próprio para os ensaios?
13. Quantas músicas que a banda já gravou?
14. Que povo foi o mentor da Mbila Chope?
15. Este instrumento era fabricado para que fins?
16. Quais foram os mentores de música de música Chope?
17. Como eram formadas as orquestras de Timbilas?
18. Qual o legado que a Mbila Chope nos confere?
19. Quais são os músicos que se dedicaram ou ainda na música da Mbila juntando com outros instrumentos convencionais?
20. Quantos membros fundadores da Banda Gumpram?
21. Como está estruturado a Banda Gumpram?
22. Qual é o contexto social que as músicas da Banda Gumpram abordam?
23. Quem acompanha o solista, são todos?