



Escola de Comunicação e Artes

Curso de Licenciatura em Música

Vertente Pedagógica

**CANÇÃO “*NANGU NINDYOKO*” DO LAR DAS IRMÃS MERCEDÁRIAS DE
PEMBA / CHUIBA – CABO DELGADO: ARRANJO, ANÁLISE E
INTERPRETAÇÃO PARA PIANO**

Candidato: Pedro Zacarias Vilanculo

Supervisor: Mestre Mauro Albino Muhera

Maputo, Novembro de 2024

Escola de Comunicação e Artes

Curso de Licenciatura em Música

Vertente Pedagógica

**CANÇÃO “*NANGU NINDYOKO*” DO LAR DAS IRMÃS MERCEDÁRIAS DE
PEMBA / CHUIBA – CABO DELGADO: ARRANJO, ANÁLISE E
INTERPRETAÇÃO PARA PIANO**

Monografia apresentada no Curso de Licenciatura em
Música da Escola de Comunicação e Artes, como requisito
parcial para a obtenção do grau de Licenciatura em Música.

Candidato: Pedro Zacarias Vilanculo

Supervisor: Mestre Mauro Albino Muhera

Maputo, Novembro de 2024

Escola de Comunicação e Artes

Curso de Licenciatura em Música

**CANÇÃO “*NANGU NINDYOKO*” DO LAR DAS IRMÃS MERCEDÁRIAS DE
PEMBA / CHUIBA – CABO DELGADO: ARRANJO, ANÁLISE E
INTERPRETAÇÃO PARA PIANO**

Monografia apresentada no Curso de Licenciatura em
Música da Escola de Comunicação e Artes, como requisito
parcial para a obtenção do grau de Licenciatura em Música.

Candidato: Pedro Zacarias Vilanculo

JÚRI

Presidente:

Escola de Comunicação e Artes

Supervisor: Mestre. Mauro Albino Muhera

Escola de Comunicação e Artes

Oponente:

Escola de Comunicação e Artes

Maputo, Novembro de 2024

À Rebeca Almeida Nharre e Zacarias Notiço Vilanculo

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus pelo dom da vida, cuidado incomparável e pela oportunidade de aprender a música, reconhecendo a sua proteção durante a formação até este momento de conclusão do curso.

Elevada gratidão vai aos meus pais, Zacarias Notiço Vilanculos e Rebeca Almeida Nharre por me terem trazido ao mundo, também sou muito grato a eles por terem-me cuidado e educado, pois sem o apoio e trabalho deles, tudo isso não seria possível, em geral, vai o meu obrigado a minha família pelo apoio incondicional.

O meu especial agradecimento vai para a pessoa que me fez chegar até esta fase da vida, deixou tudo para ajudar-me a alcançar o grau de licenciatura, a minha amada esposa Yolanda da Conceição Alberto Nhadumbuque Vilanculo, pelo seu apoio em todas vertentes. Obrigado Deus pelos três filhos, eles são a razão da minha luta. Társis Pedro Vilanculo, Thalles Pedro Vilanculo e Thalia Pedro Vilanculo, eles são pessoas especiais que vieram ao mundo e, com eles veio o amor que não é possível descrever, pai ama vocês. De igual modo, vai o meu agradecimento à Milda Anfonso Vilanculos pela paciência de cuidar dos meus meninos.

Manifesto especial, agradecimento ao meu supervisor, Mestre Mauro Albino Muhera pelo apoio, orientação e tempo dispensado durante a realização deste trabalho e durante a formação agradeço também pela sua amizade.

Ao meu irmão gémio, Andre Zacarias Vilanculo pela preparação para o exame de admissão, me apoiou ao longo da formação fornecendo-me material didáctico (livros). Quero também ser muito grato à minha professora de piano, dra Helena Cumbi pela forma profissional e cuidadosa como orientou os estudos de piano.

Ao projecto *música para todos*, pelo fornecimento da partitura da canção *Nangu Nindyoko*. Aos meus amigos e colegas Domingos Aligema, Wilson Ntikula e Almeida Madime. E a Fernanda de Lurdes Mário Natingue Vilanculos pela revisão linguística.

Não podia deixar de agradecer a minha primeira escola, a minha igreja (Adventista do Sétimo dia) onde tive o gosto pela música.

Por último, a minha irmã Dorca Zacarias Vilanculos pela educação e por fazer parte da minha vida e aos meus irmãos: Flávia Zacarias Vilanculos, Linda Zacarias Vilanculos, Biatriz Zacarias Vilanculos, Matias Zacarias Vilanculos, André Zacarias Vilanculos e Zacarias Júnior Vilanculos.

“Tocar é simplesmente a expressão manual de algo que o pianista conhece”

George Kochevitsky, 1967.

Resumo

Esta pesquisa busca Arranjar, Analisar e Interpretar para Piano a canção local “*Nangu Nindyoko*” cantada em Chuiba no lar das irmãs em Pemba/Cabo Delgado. Para a elaboração deste trabalho, foram usados métodos analíticos que consistem em analisar, separar um tom em suas partes ou em seus elementos constitutivos, apoiando-se de que para conhecer um fenómeno é necessário decompor em suas partes e o método artístico que é um tipo de pesquisa que requer experiencia para sua concretização e não contos, tem como base o método experimental ou seja, o pesquisador deve ir até no campo para colher informações verdadeiras para sua pesquisa e não as de outrem, por fim, a pesquisa bibliográfica que consiste na consulta de referencias teóricas já analisadas, publicado por meio escrito ou electrónicos, fizeram parte da fundamentação teoria os seguintes pesquisadores: Tomas Borba, Fernando Lopes Graça, Carlos Almada, Nelson Faria entre outros. Para a canção *Nangu Nindyoko* usou-se a Harmonia funcional pois da flexibilidade na mudança de estrutura e oferece liberdade de aplicar os acordes, esta escolha foi devido a sua influência para a análise funcional, e para o arranjo da canção foi usada Harmonização de melodia da canção, onde foram divididos os tipos de acompanhamentos que deram o culminar do arranjo da canção os tipos de acompanhamento usados foram: Acompanhamento com nota pedal; Acompanhamento em ostinato, Acompanhamento em estilo coral, Acompanhamento em bloco, Acompanhamento arpejado. Pretendemos com este trabalho desafiar mais estudantes da área para apostarem na sistematização do repertorio local.

Palavras – chaves: *Canção Nangu Nindyoko, arranjo, análise e interpretação para piano.*

Abstract

This research seeks to Arrange and analyze for Piano the local song “*Nangu Nindyoko*” sung in Chuiba at the sisters' home in Pemba/Cabo Delgado, for the elaboration of the work analytical methods were used which consist of analyzing, separating a tone into its parts or its constituent elements, based on the fact that to understand a phenomenon it is necessary to decompose it into its parts and the artistic method is a type of research that requires experience for its implementation and not stories, is based on the experimental method, that is, the researcher must go to the field to collect true information for his research and not that of others, finally bibliographical research which consists of consulting theoretical references already analyzed, published in written or electronic media, The following researchers were part of the theoretical foundation: Tomas Borba, Fernando Lopes Graça, Carlos Almada, Nelson Faria, among others. For the song *Nangu Nindyoko*, Functional Harmony was used as it gives flexibility in changing the structure and offers freedom to apply the chords, this choice was due to its influence on the functional analysis, and for the arrangement of the song, Harmonization of the melody was used. Song, where the types of accompaniment that gave the culmination of the song arrangement were divided. The types of accompaniment used are: Accompaniment with pedal note; Ostinato accompaniment, Choral-style accompaniment, Block accompaniment, Arpeggiated accompaniment. With this work, we intend to challenge more students in the area to invest in the systematization of the local repertoire.

Keywords: *Song Nangu Nindyoko, arrangement, analysis and interpretation for piano.*

Lista das Tabelas

Tabela 1: Canção nas duas línguas e traduzida para português.....	10
Tabela 2: Intervalos da canção <i>Nangu Nindyoko</i>	28

Lista das figuras

Figura 1: Escala Diatônica de Dó Maior Natural.....	19
Figura 2: Campo Harmônica de Dó Maior.....	20
Figura 3: Acorde tétrade.....	20
Figura 4: Compasso 12.....	21
Figura 5: Compasso 20.....	21
Figura 6: Classificação dos intervalos quanto a estrutura.....	26
Figura 7: Técnica de harmonização de melodia coral.....	30
Figura 8: Técnica de harmonização de melodia da canção.....	30
Figura 9: Técnica do acompanhamento a moda coral.....	31
Figura 10: Nota pedal na clave de Fá.....	32
Figura 11: Técnica de variação de oitava.....	33
Figura 12: Técnica do acompanhamento em ostinato.....	34
Figura 13: Técnica em bloco.....	36
Figura 14: Técnica de arpejo em movimento ascendente.....	37
Figura 15: Técnica de arpejo em movimento descendente.....	37
Figura 16: Começo Tético.....	41
Figura 17: Terminação masculina.....	42

Lista de partituras

Partitura 1: Transcrição da canção.....	18
Partitura 2: Rearmonização da canção.....	23
Partitura 3: Cifra analítica.....	25
Partitura 4: Análise intervalar.....	27
Partitura 5: Pauta com acompanhamento.....	38
Partitura 6: Pauta com acompanhamento e dedilhado.....	40

Siglas e abreviaturas

ECA – Escola de Comunicação e Arte.

TCC – Trabalho de Culminação do Curso.

UEM – Universidade Eduardo Mondlane.

IDP – Internal Displace people (Deslocados internos)

s.m – Substantivo Masculino.

s.f – Substantivo Feminino.

M – Menor.

M – Maior.

J – Justo

Aum – Aumentado

Dim – Diminuto

SUMÁRIO

Folha do Rosto.....	I
Folha de aprovação.....	II
Dedicatória.....	III
AGRADECIMENTOS	IV
Epígrafe.....	V
Resumo	VI
Abstract	VII
Lista das Tabelas.....	VIII
Lista das figuras	IX
Lista de partituras.....	X
Siglas de abreviaturas.....	XI
SUMARIO	XII
CAPÍTULO I – INTRODUÇÃO	1
1.1 Problema	2
1.2 Justificativa.....	3
1.3 Objectivos:	4
Geral.....	4
Específicos:	4
CAPITULO II - QUADRO CONCEPTUAL, REVISÃO DA LITERATURA E ENQUADRAMENTO TEÓRICO.....	5
2.1 Arranjo	5
2.2 Análise.....	6
2.3 Rearmonização	7
2.4 Interpretação.....	8
2.5 Abordagens da análise.....	8
2.6 Ferramentas e o programa de escrita musical utilizada.....	9
2.7 Etapas da realização do arranjo	9
2.8 Sobre a canção a arranjar e analisar	9
2.9 Canção nas duas línguas e traduzida para português	10
2.10 Lar das Irmãs Mercedárias de Chuiba –Pemba/Cabo Delgado.....	10

2.11 Projeto Música para Todos.....	11
CAPÍTULO III – METODOLOGIA	13
3.1 Técnicas de obtenção de dados	13
3.2 O Método Analítico.....	13
3.4 Método ou Pesquisa Artística.....	14
3.5 Pesquisa Bibliográfica.....	14
CAPÍTULO IV-CARACTERISTICAS DA MÚSICA MOÇAMBICANA.....	16
CAPITULO V- DESCRIÇÃO E ANÁLISE	17
5.1 Análise funcional.....	17
5.2 Análise Funcional da Melodia da canção “Nangu Nindyoko”	18
5.3 Escala diatônica.....	19
5.3.1 Escala Diatônica de Dó Maior Natural	19
5.4 Rearmonização da música <i>Nangu Ndyoko</i>	23
5.5 Análise Funcional – Cifra analítica de <i>Nangu Ndyoko</i>	25
5.6 Análise dos intervalos	26
5.7 Análise intervalar da canção Nangu Nindyoko	27
5.8 Arranjo da canção.....	29
□ Ritmo Harmónico;	29
□ Os tipos de acompanhamento	29
5. 8. 1 Acompanhamento com nota pedal	32
5. 8. 2 Acompanhamento em ostinato	33
5. 8. 3 Acompanhamento em estilo coral	35
5. 8. 4 Acompanhamento em bloco.....	35
5. 8. 5 Acompanhamento arpejado.....	36
5. 9 Arranjo para piano elementar:.....	38
5.10 Tipo de começo	41
5. 11 Tipo de final	42
CAPÍTULO VI – CONCLUSÃO	43
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	45

CAPÍTULO I – INTRODUÇÃO

O presente trabalho enquadra-se na área de análise e técnicas de composição e, tem como tema, **Canção “Nangu Nindyoko” do Lar das Irmãs Mercedária de Pemba / Chuiba – Cabo Delgado: Arranjo, análise e Interpretação para Piano**, é elaborado no âmbito do trabalho de culminação do Curso (TCC) de Licenciatura em Música na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade Eduardo Mondlane (UEM).

Entende-se que para transcrever e arranjar uma música é preciso analisá-la no seu todo e dividir seus elementos. “Para conhecer um fenómeno é necessário decompor em suas partes”, (Gil, 1994,p. 207).

Esta pesquisa tem como objectivo, arranjar e analisar para Piano a canção “**Nangu Nindyoko**” cantada no lar das irmãs Mercedárias de Chuiba em Pemba na Província de Cabo Delgado.

O desenvolvimento do trabalho contará com a revisão da literatura sobre o arranjo e análise musical elencando as características da música moçambicana concretamente da Região Norte na província de Cabo Delgado (Pemba). O mesmo terá como método de investigação a pesquisa bibliográfica artística.

É de salientar ainda que, a letra da canção que escolhemos para arranjar e analisar está na língua *shimakonde*, mas a língua predominante nesta região é *Emakwa*, nesse caso, para melhor percepção, iremos traduzir a mesma canção para a língua portuguesa.

Este trabalho será constituído por seis capítulos nomeadamente: capítulo I (Introdução) apresenta a problematização, justificativa, hipóteses e os objectivos do trabalho; capítulo II (Quadro conceptual, Revisão da literatura e enquadramento teórico) damos ênfase aos conceitos e teorias que fundamentam o trabalho, com foco para arranjo e análise para piano da canção que escolhemos trabalhar; No capítulo III (Metodologia) discorremos sobre os métodos, técnicas de obtenção de dados na investigação; No capítulo IV (Características da música moçambicana) apresentamos as características da música moçambicana; No capítulo V (descrição e análise) descrição e análise do material que iremos produzir, onde mostramos a partitura rearmonizada da canção, intervalos da mesma, análise funcional e arranjo para piano; No capítulo VI (considerações finais) apresentamos os resultados da pesquisa a partir

da articulação de todos os capítulos, enfatizando os desafios e perspectivas para trabalho futuro.

1.1 Problema

O arranjo e análise da música não se limitam em escrever a música para Piano, mais também servem, porém, como forma de preservar a cultura. Na realidade, o nosso país (Moçambique), ainda tem falta de repertório de músicas locais para o ensino formal de piano.

Quando se efectua o arranjo de uma música, ela pode servir para vários fins, primeiro, será um meio de ensino nas escolas, segundo, a sociedade poderá se beneficiar no tocante à preservação da cultura e, por fim, ajudará na performance dos músicos.

O ensino da música é visto como um processo de aprendizagem que vem ganhando um crescimento notável nos últimos anos no nosso país, para que isto aconteça de forma efectiva, é preciso que se tenha em conta o contexto local dos povos. Neste caso, estamos a falar de Cabo Delgado, região essa da etnia dos *Makondes*, povo que tem a sua própria identidade cultural. Existem alguns trabalhos que vêm sendo realizados por moçambicanos na ECA-UEM, na área de transcrição e arranjo de músicas para diversos fins (preservação, uso didáctico e performance, etc.), que os mesmos contribuem significativamente para a valorização e preservação das obras locais.

Nesta senda, podemos destacar os trabalhos realizados pelos estudantes, André Zacarias Vilanculos (2018), no qual o autor transcreve e faz cifra de seis músicas do álbum *Uniwukwele* de Avelino Mondlane, com o objectivo de transcrever e cifrar as músicas para o ensino e aprendizagem, preservando a música popular e a cultura. O outro trabalho, foi desenvolvido pelo pianista Almeida Boaventura Madime (2023) com o seguinte tema *Amatuwetuwe*; Transcrição, Análise e Arranjo para Piano, com o objectivo de compreender analiticamente os aspectos estruturantes da canção *Amatuwetuwe* à partir da sua transcrição, facilitando uma escolha consciente das técnicas do seu arranjo para piano. Por fim, o trabalho realizado pelo pianista Onésimo Muiambo (2017), este trata da temática da Transcrição, Harmonização e Análise Harmónica de Quatro Canções da Igreja Adventista do Sétimo Dia do Bairro da Liberdade. O contributo deste trabalho é voltado para a preservação das músicas de cunho religioso, através do seu registo em um sistema de notação convencional. O mesmo

visa solucionar o problema relacionado à falta de registo pautado das canções da igreja em alusão.

Os trabalhos acima mencionados, estão concretamente virados para a zona Sul do país especificamente na província de Maputo, sendo Maputo a capital de Moçambique, existe alguma visão, mesmo que sendo pequena em relação ao ensino de música e de piano, isto porque nela, encontra-se a Escola Nacional de Música (ENM) que vem operando há décadas e outras academias privadas que vem fazendo o mesmo trabalho, para além de ser comum a existência de professores particulares de ensino de instrumentos musicais.

Em contraste, não temos a mesma realidade nas outras regiões do país, em Cabo Delgado especificamente, observa-se um desconhecimento significativo ou total de iniciativas de musicalização sistematizada, a escassez de oportunidades de formação musical e de ensino do piano, fazem com que se pense em métodos eficazes para atrair o desejo de aprender piano olhando para o contexto sociocultural deste povo, por isso que, nos colocamos a seguinte pergunta de partida: Até que ponto o arranjo e análise para piano de canções locais como é o caso de “*Nangu Nindyoko*” do Lar das Irmãs de Pemba / Chuiba – Cabo Delgado pode ajudar no âmbito motivacional no processo de ensino e aprendizagem deste instrumento?

1.2 Justificativa

Ao fazer este trabalho, esperamos contribuir positivamente na produção de um material que possa ser útil no ensino e aprendizagem das crianças na província acima referenciada.

A razão da escolha do tema deve-se à necessidade de preservar e valorizar o repertório local para o ensino-aprendizagem de piano onde vamos fazer arranjo e analisar uma canção local da região Norte concretamente em Pemba na província de Cabo Delgado.

O arranjo que iremos fazer será para iniciação ao piano, trazer uma obra para principiantes do instrumento piano, ou seja, uma obra elementar de piano. Dos trabalhos feitos que tivemos acesso, muitos deles falam de transcrição e, poucos versam sobre as obras locais para iniciação ao piano.

Ao nos propusermos este desafio, achamos ser bastante relevantes para a nossa carreira profissional como professores de piano, isso porque iremos trazer através da escrita na

partitura, um material que poderá facilitar os professores de piano a transmitirem o conhecimentos às crianças de forma gráfica e, não só, experimental. Assim sendo, o ensino de piano nesta região do país terá visibilidade. Acredito que, não só a região Norte, mais assim, todas as regiões do nosso país poderão se beneficiar dos resultados desta pesquisa.

A nível académico, esta pesquisa poderá dar um contributo bastante relevante, pois esperamos desafiar mais estudiosos da área para que apostem na sistematização do repertório local como ferramenta para o ensino da música. Sob ponto de vista social, este trabalho poderá ajudar porque estará disponível no acervo estando à disposição de quem queira, isso será muito bom pois a partir do arranjo ao piano que iremos fazer, a música desta região poderá ser conhecida e integrar nos repertórios de ensino feito para este instrumento.

1.3 Objectivos:

Geral

Harmonizar, fazer arranjo e análise para Piano da canção local “*Nangu Nindyoko*” cantada em Chuiba no lar das irmãs em Pemba/Cabo Delgado.

Específicos:

- ✓ Arranjar a canção *Nangu Nindyoko* para piano
- ✓ Descrever os passos e recursos estilísticos composicionais para a elaboração do arranjo;
- ✓ Analisar a canção *Nangu Nindyoko*.
- ✓ Interpretar a canção *Nangu Nindiyoko*.

CAPITULO II - QUADRO CONCEPTUAL, REVISÃO DA LITERATURA E ENQUADRAMENTO TEÓRICO

Neste capítulo damos ênfase aos conceitos e teorias que fundamentam o trabalho com foco para arranjo para piano e análise.

Antes de iniciarmos a tratar especificamente sobre as análise e arranjo, consideramos relevante discutir brevemente tais conceitos.

2.1 Arranjo

Segundo Borba e Graça (1962, p. 86) Arranjo (s.m) é adaptação ou readaptação de qualquer composição musical para um instrumento diferente daqueles para que primitivamente fora escrito. Ou seja o arranjar parte de uma composição existente melhor que primeiramente fora feita. Com esta definição compreende-se que a canção escolhida já conte um instrumento que é a voz humana e, nós queremos arranjar-la para o piano, assim estará a readaptá-la para outro instrumento. De acordo com os autores acima mencionados, em geral, o arranjo é para menor número de instrumentos, ou seja, para um só, nesse caso, o Piano.

Pois, para eles a transcrição de dois ou três instrumentos já se não chama arranjo, mas sim, instrumentação. A de uma ou duas vozes para número superior chama-se harmonização não arranjo.

Assim sendo, os arranjadores de coros não fazem arranjos mas sim harmonização ou instrumentação, pois não estamos perante uma música monofónica mais sim polifónica.

Segundo Faria (2005) arranjo é uma actividade criativa e técnica que envolve a organização e a elaboração de elementos musicais para criar uma composição coesa e expressiva. Ele explora técnicas específicas de arranjo aplicadas ao contexto musical brasileiro, como a utilização de ritmos, harmonias e instrumentação característicos da música brasileira.

Segundo Sadie *apud* Muhera (1994, p. 957), arranjo é o retrabalhar de uma composição musical, geralmente com um meio diferente do original, ou daqui a gerou.

Segundo os três autores mencionados acima, arranjo entende-se como sendo um trabalho criativo de qualquer compositor para criar uma nova composição coesa diferente da original.

Para se criar uma nova composição é que, primeiramente, deve existir a transcrição que gerou a primeira composição, por isso que, o nosso trabalho é criar uma nova composição da canção “*Nangu Nindyoko*”, pois, a transcrição já fora feita pelo projecto música para todos. Podemos ainda dizer que, arranjo é um processo de criação musical baseado na reelaboração de um determinado material sonoro preexistente para dar origem a um outro consoante o objectivo almejado

Em geral, arranjo é a arte de transformar uma peça musical em uma forma única e expressiva, muitas vezes adaptada para atender às necessidades e características de uma determinada performance ou contexto musical. Segundo Borla e Graça (1962 p. 86).

Assim, queremos fazer o arranjo para atender uma necessidade específica no contexto do ensino e aprendizagem de piano em Cabo Delgado.

2.2 Análise

Segundo Borla e Graça (1962 p. 62, 63) análise (s,f) é o exame por intermédio do ouvido que resulta num agregado sonoro específico do conjunto harmónico dos corpos sonoros.

Todo o músico deve ter esta faculdade como sendo a mais importante e que, nenhum deveria desconhecer esse exame auditivo.

Segundo Pires (2014, p. 18) análise é um processo de separação para facilitar o entendimento das partes do sistema que a compõem,

Quando falamos de análise musical, estamos mexendo com toda conjuntura da música em várias abordagens, assim sendo, pode-se dizer que, análise musical é o processo de examinar e de escrever parte por parte uma peça de música em detalhes, geralmente com o objectivo de entender sua estrutura, características harmónicas, melódicas e rítmicas, além de explorar seu contexto histórico, cultural e estilístico. Salientar que, ao fazer análise, está a se examinar cada parte de um todo.

2.3 Rearmonização

Uma música pode aceitar várias variantes de rearmonização tecnicamente corretas, mas uma lhe adequará perfeitamente. As demais harmonizações possíveis não devem ser descartadas, pois elas irão servir de rearmonização. Segundo Almada (2012, p. 76).

Segundo Almada (2012) Rearmonização é o recurso mais eficaz entre várias variantes existentes para obter uma textura musical coesa.

Para este trabalho, usamos o processo de rearmonização que consistiu nos acréscimos de acordes baseando-se em regras de harmonia. Este toma como base a harmonia original que é bastante relevante neste processo. Assim sendo, o real valor da rearmonização é dar outro caminho sem fugir daquela que a gerou.

Em suma, pode-se dizer que rearmonização, é o acto de fazer uma criação de nova textura musical coesa que traz consigo um outro valor dando outro caminho a obra em descartar a harmonização inicial ou seja sem fugir daquela que a gerou.

(ADOLFO, p. 59) Considera a rearmonização como sendo um dos elementos fundamentais para fazer arranjos,

Observando as características harmônicas de cada estilo musical, com seus clichês próprios, podemos facilmente transformar uma música. Podemos transformar um samba-canção ou uma toada num tema de *Jazz* ... muita das vezes são músicas de melodias harmônicas básicas, muito simples, que ficam camufladas pela vestimenta harmônica.

Logo, a rearmonização pode ser utilizada para se fazer trabalhos cada vez mais complexos em relação ao material pré-existente, mas isso vai depender do arranjador e da sua intenção. E o que fizemos na nossa canção, apresentava harmonias simples e básicas e nós fomos substituindo os graus de modo a colocar acordes que antes não existiam para que se obtenha uma sonoridade diferente a anterior, também colocamos outros acordes de passagens que nos vão facilitar em criar um caminho interessante em relação ao baixo do acorde.

2.4 Interpretação

Quando se fala de intérprete estamos mexendo o compositor, embora exista diferença entre os termos, é sabido que, na história da música existem compositores-intérpretes e intérpretes – compositores, assim sendo os compositores trabalham em parceria com os intérpretes e vice-versa.

Segundo Winter (2006), não se pode contornar o compositor pois a elaboração musical é facultado, o poder de variar as ideias ou mesmo de as transformar, o que não acontece com o intérprete, muitas vezes, não lhe é facultado o poder de modificar a obra para gerar outra textura.

Abdo (2000) diz que interpretação é a arte de dar vida a uma obra que preserva a escrita do autor, e renova a experiência do intérprete.

Tocar e interpretar uma determinada obra traz consigo suas diferenças nas quais tocar podemos dizer que é uma habilidade técnica de conhecer os acordes e seguir a melodia, por outro lado interpretar vai além disso é como contar uma história e sentir cada nota, sentir - se participante da história deixar fluir as emoções.

2.5 Abordagens da análise

Essa análise pode envolver várias abordagens, dependendo do tipo de música e dos objectivos do analista. Alguns dos elementos comuns analisados incluem:

- ✓ Estrutura formal: Identificação de seções como introdução, verso, refrão, etc., e sua organização dentro da peça.
- ✓ Harmonia: Análise dos acordes e progressões harmónicas usados na música.
- ✓ Melodia: Estudo das linhas melódicas, incluindo padrões de intervalos, contornos melódicos e motivos recorrentes.
- ✓ Ritmo: Exames dos padrões rítmicos e métricos, incluindo tempo, compassos e subdivisões.
- ✓ Orquestração/instrumentação: investigação dos instrumentos utilizados e sua enterração na textura musical.
- ✓ Estilo e influências: identificação de características estilísticas específicas e possíveis influências de outros compositores ou géneros musicais.

Esses são alguns aspectos que podem ser considerados em uma análise musical. O objectivo pode variar dependendo da técnica do autor da composição e que tipo de análise pretende

fazer. Para a realização do nosso trabalho, vimos que a análise funcional seria a mais adequada, por isso que usaremos a abordagem analítica de Ian Guest e Alan Gomes, quanto ao arranjo para piano usaremos as abordagens de Mattos.

2.6 Ferramentas e o programa de escrita musical utilizada

Para a realização do arranjo, tivemos que recorrer ao piano digital, este instrumento musical foi muito fundamental para que pudéssemos construir a harmonia da música, usamos o *Musescore* para escrever o arranjo na partitura, este programa tem todas as ferramentas necessárias para escrever uma música na partitura, por isso que este programa é tido como um dos *softwares* profissionais de escrita musical, tal como, *Finale e Sibelius*.

2.7 Etapas da realização do arranjo

Fazer um arranjo musical é um processo que requer algumas etapas fundamentais, nesse caso, tivemos que percorrer as seguintes fases:

1ª Fase: Escolha do Tom;

2ª Fase: Reescritura da melodia e cifra;

3ª Fase: Rearmorização da melodia sugerindo novos acordes.

2.8 Sobre a canção a arranjar e analisar

A canção que escolhemos é “*Nangu Nindyoko*” esta canção é cantada pelas crianças do lar das irmãs de Chuiba em Pemba na província nortenha de Cabo Delgado. Escolhemos esta canção pois estávamos a realizar um trabalho de musicalização nesta província no projecto Música para todos.

Esta canção, originalmente é cantada em duas línguas nativas, *Emakhuwa e Shimakonde*, língua *Emakhuwa* é uma das mais faladas em todas as províncias da zona norte de Moçambique, nomeadamente: Nampula; Cabo-delgado; Niassa; Zambézia. Cada província com a sua variante. Segundo (NGUNGA e FAQUIR 2012, p. 71-72), o *Emakhuwa* é uma língua que abrange cerca de 5.307.378 falantes, onde pessoas dos cinco anos de idade ou mais, falam em Moçambique (INE, 2010). Enquanto, *Shimakonde* é uma das línguas faladas especificamente na província de Cabo Delgado, numa superfície que abrange cerca de 40.000

km2 de Moçambique, apesar de os 268.910 falantes desta língua, podemos encontrar entre cinco anos de idade ou mais, falantes da mesma língua espalhados por quase todo o território nacional (INE, 2010), é principalmente falado como língua materna em sete distritos da província nomeadamente: Macomia, Meluco, Mocímboa da Praia, Mueda, Muidumbe, Nangade e Palma.

2.9 Canção nas duas línguas e traduzida para português

Tabela 1: Canção nas duas línguas e traduzida para português

Língua Shimakonde	Língua Emakhuwa	Língua portuguesa
<u>Nangu nindyoko</u>	<i>Mi Kimwahima</i>	Sou muito pequenina Não posso me casar Quero estudar
<u>Angutama Kulombua</u>	<i>Akimphela Otheliya</i>	
<u>Ngulota Kushomia</u>	<i>Kimphela Osoma</i>	

Fonte: elaboração do autor

2.10 Lar das Irmãs Mercedárias de Chuiba –Pemba/Cabo Delgado.

Segundo a nossa entrevistada, Irmã Ofélia Robledo Alvarado (2024), Lar das irmãs Mercedárias de Chuiba-Pemba/Cabo Delgado, é um centro de acolhimento religioso da igreja Católica localizado no norte de Moçambique na província de Cabo Delgado em Pemba/Chuiba. A missão principal destas irmãs é dedicar-se os serviços humanitários e de evangelização, tendo iniciado os seus trabalhos em 2008 nesta província. Foi no ano de 2014 que construíram as instalações próprias que servem como um centro de acolhimento de crianças necessitadas e desamparadas.

Nove Adolescentes e jovens em condições de vulnerabilidade nesse ano foram acolhidos e, gradualmente, o número foi subindo, hoje são mais ou menos 40 meninas dentre jovens, adolescentes e até mesmo crianças de três anos de idade.

Em muitos casos, os que estão neste centro de acolhimento são resultado de diferentes situações sociais: órfãos, resgatados no tráfico de menores, vítimas de intempéries tais como,

ciclone Khenedy, entre outras. O grande objectivo das irmãs é educar e ajudar a esses jovens na sua reinserção na sociedade obedecendo as três dimensões; física, humana, intelectual.

2.11 Projeto Música para Todos

Segundo o Instituto Camões, Centro Cultural da Língua portuguesa, o projecto “¹Música para Todos” está sendo executado em duas província do nosso país a saber: Maputo e Cabo Delgado, vamos nos focar na província de Cabo Delgado, isso porque somos colaboradores deste projecto nesta província.

Música para Todos, visa desenvolver a capacidade das instituições e recursos humanos em Moçambique e Angola no âmbito da educação musical financiado pela União Europeia e cofinanciado e, gerido pelo Instituto Camões. Este projecto é parte do PROCULTURA (PROC20-184) e envolve um consórcio de três países PALOP que são; Angola, Moçambique e Portugal e cinco instituições. Importa referir que, o projecto teve o seu início em 2022 precisamente no mês de Março.

Metas: As principais metas incluem a profissionalização do sector da música, a criação de oportunidades de emprego duradouros na música e na educação musical, e a melhoria da qualidade dos serviços educacionais e musicais.

Actividades Principais:

- ✓ Promoção de actividades de visibilidade para atrair beneficiários.
- ✓ Desenvolvimento de um currículo para iniciação e educação musical básica.
- ✓ Alocação de bolsas de estudos em música para jovens de Moçambique e Angola.
- ✓ Oferta de cursos profissionalizantes de curta duração em áreas como animação cultural e técnicas de som.
- ✓ Capacitação e mentoria para gestores e estagiários em marketing e comunicação.
- ✓ Criação de postos de trabalho nas escolas de música parceiras.
- ✓ Implementação de aulas de iniciação musical e cursos para professores de música.
- ✓ Construção de instrumentos de música com materiais recicláveis e soluções ecológicas.

¹ <https://www.instituto-camoes.pt/sobre/comunicacao/noticias/mocambique-projeto-musica-para-todos-financiado-pelo-procultura-apresenta-estudo-sobre-a-qualidade-do-ensino-e-a-empregabilidade-no-setor-musical>

- ✓ Formação de conjuntos musicais, incluindo coral e a Eco'Band.
- ✓ Realização de actividades de *outreach* em IDP escolas e orfanatos.
- ✓ Construção de três salas de aula na Casa Provincial de Cultura de Pemba.

Eco'Band: é uma iniciativa pioneira do projecto, *Eco'Band* foca na criação de instrumentos musicais sustentáveis, conectando abordagens ecológicas e criativas. Esta iniciativa é um exemplo destacado da abordagem inovadora do projecto na intersecção da música e sustentabilidade.

CAPÍTULO III – METODOLOGIA

Este é um capítulo no qual vamos nos concentrar sobre os métodos, técnicas de obtenção de dados na investigação.

Para se chegar na elaboração deste trabalho teve que se usar os seguintes métodos: o método analítico, método ou pesquisa artístico, entrevista e o método da pesquisa bibliográfica. Técnicas de obtenção na investigação.

3.1 Técnicas de obtenção de dados

Para obter dados usamos as seguintes técnicas: método analítico; método ou pesquisa artística, entrevista e a pesquisa bibliográfica.

3.2 O Método Analítico

Consiste em analisar, separar um todo em suas partes ou em seus elementos constitutivos, apoiando-se de que para conhecer um fenómeno é necessário decompor em suas partes. (Gil, 1994, p. 207).

Este tipo de pesquisa, como já referido ele faz a análise cuidadosa de cada parte dos elementos que a constitui, para melhor conhecer a obra, para nós a obra já foi transcrita assim temos que a colocar em pedaços para entender melhor a análise que pretendemos realizar. Visto que queremos fazer arranjo para piano elementar temos que ter muito cuidado na colocação nas notas.

O método analítico, também conhecido como “método olhar-e-dizer”, defende que a leitura é um acto global e audiovisual. Partindo deste princípio, os seguidores do método começam a trabalhar a partir de unidades completas de linguagem para depois dividi-las em partes menores segundo Fonseca (2002).

Neste sentido é necessário analisar a música para poder e fazer os arranjos visto que a análise procede primeiro de escutar a música inteira e depois dividi-la em unidades, das unidades em compassos para poder arranjar e depois compilar as partes divididas da música.

As técnicas usadas para obter, organizar e analisar os dados foram as seguintes: Método ou pesquisa artística e pesquisa bibliográfica.

3.3 Método ou Pesquisa Artística

De Assis (2018) *apud* Madime (2023) define pesquisa artística como sendo um campo na qual os pesquisados da área realizam suas actividades na formulação, participando activamente nas pesquisas e conceitos que vem da experiência própria como praticantes das artes em estudo, sendo assim, a pesquisa artística, é feita por praticantes da mesma. Este tipo de pesquisa difere de muitas pois ela não é orientada na busca do que já existe, mas na busca do que pode vir a ser amanhã ou seja futuramente.

É um tipo de pesquisa que requer experiência para sua concretização e não contos, tem como base o método experimental ou seja o pesquisador deve ir até ao campo para colher informações verdadeiras para sua pesquisa e não as de outrem.

O método analítico assim como o método artístico envolvem processos de pensamento criativos, o método artístico geralmente prioriza a expressão individual e a criatividade, já que o pesquisador deve se fazer presente, o método analítico tende a focar na observação, na análise e na interpretação de dados ou informações específicas, estas informações para poder adquiri-las e necessário decompor a obra e trabalhar parte por parte, ambas pesquisas requerem criatividade do pesquisador.

3.4 Pesquisa Bibliográfica

Consiste na consulta ou levantamento de referências teóricas já analisadas, e publicadas por meios escritos e electrónicos, como livros, artigos científicos, páginas de web sites, que permitam ao pesquisador conhecer o que já se estudou sobre o assunto. Procurando referências teóricas publicadas com o objectivo de recolher informações ou conhecimentos prévios sobre o problema a respeito do qual se procura a resposta. (Fonseca, 2002, p. 31).

Segundo Gil, (2008) é desenvolvido a partir de material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos. A principal vantagem da pesquisa bibliográfica reside no fato de permitir ao investigador a cobertura de uma gama de fenómenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar directamente.

Neste caso este método oferece uma base sólida para o desenvolvimento de argumentos e teorias, além de ajudar os pesquisadores a contextualizar seu próprio trabalho dentro do corpo de conhecimento existente.

CAPÍTULO IV-CARACTERÍSTICAS DA MÚSICA MOÇAMBICANA

Neste capítulo apresentamos as características da música moçambicana;

Moçambique é um país rico em línguas e também em cultura, esta diversidade cultural faz com que cada etnia tenha sua cultura e língua, a canção *Nangu Nindyoko* é da etnia dos *Makondes* da região norte do país.

Assim sendo Segundo Salomão Júlio Manhiça e Muhera (2023) a música moçambicana esta dividida em três grandes regiões, com etnias e características musicais distintas.

- **Região norte**, que abrange as Províncias de Cabo Delgado, Niassa e Nampula, (Etnias Yao, Makuwa, Makonde, etc.) com as seguintes características:
 - ✓ Zona de grande influência islâmica, especialmente nas áreas costeiras;
 - ✓ Escalas pentatônicas; cantar homofônico (embora sejam comuns as terças paralelas entre os Makuwas e Makondes);
 - ✓ Ornamentação vocal (melismas), sons nasais e notas finais alongadas;
 - ✓ O uso de tambores como instrumentos de acompanhamento.
- **Região centro**, que abrange as Províncias de Sofala, Manica, Tete e Zambézia, (Etnias Ndau, Sena, Nyungwe, etc.) com as seguintes características:
 - ✓ Partilha de muitas características da música do Zimbabwe, Malawi e Zambia;
 - ✓ Ponte entre as zonas norte e sul;
 - ✓ Dominância entre escalas pentatônicas;
 - ✓ Território por excelência de idiófonos (xilofones e lamelafones).
- **Região sul**, que abrange as Províncias de Inhambane, Gaza, e Maputo, (Etnias Shangana, Ronga, Chope, Bitonga, Citshwa etc.) com as seguintes características:
 - ✓ Grande interpenetração com as tradições dos Nguni, especialmente nas províncias de Maputo e Gaza;
 - ✓ Dominância de música vocal e cantar polifônico;
 - ✓ Escalas pentatônicas e uso de quartas e quintas paralelas;
 - ✓ Menor variedade (em comparação com as regiões centro e norte) em termos de instrumentos musicais;
 - ✓ Forte poder para a música e dança de Timbila entre os Chopes.

CAPITULO V- DESCRIÇÃO E ANÁLISE

Reservado a apresentamos a Descrição e análise do material analisado e arranjado, onde mostramos as principais características da obra analisada e as técnicas aplicadas no arranjo.

5. 1 Análise funcional

Antes de falarmos da análise funcional, falaremos da Harmonia Funcional, segundo (GOMES, p.34) no seu livro de Harmonia 1, ele diz que essa harmonia se preocupa com a função que cada acorde desempenha onde ele estiver na música, ou por outra, esta harmonia se difere da tradicional que se preocupa com os factores relativos e cada acorde e sua estrutura e a regra de condução das vozes tendo em conta o modelo da música barroca.

Na harmonia funcional, nota-se uma flexibilidade na mudança de estrutura e também a liberdade de aplicar os acordes, por essa razão que se chama em outra linguagem, Harmonia Popular.

Tendo em conta este posicionamento em torno da harmonia funcional, a análise funcional será percebida como sendo aquela que se preocupa a estudar a função de cada acorde no contexto harmônico. O porquê da escolha desta análise? É que, na canção em *shimakonde* que estamos a trabalhar, a melodia disponível em partitura foi cifrada, isto é, foram colocados os acordes que a acompanham. Nesse âmbito, precisávamos de perceber a progressão dos mesmos olhando para a melodia, sendo a nossa canção tradicional, a análise funcional poderia responder cabalmente a nossa preocupação.

Depois desta análise, poderemos seguir com o processo de arranjo, durante este trabalho poderemos saber fazer uma escolha consciente na linguagem pianista a seguir, mas isso tudo poderá ter em conta vários aspectos, o contexto e para quem se destina o arranjo. Como já havíamos falado, o nosso arranjo será para o nível elementar de piano, ou por outras palavras, nível de iniciação ao piano. Como forma de motivar a aprendizagem deste instrumento, os recursos estilísticos e composicionais a serem utilizados serão próprios para este nível de aprendizagem, desde a montagem do acompanhamento pela mão esquerda, o uso de notas ornamentais entre outros.

Em seguida eis, a melodia cifrada abaixo:

5.2 Análise Funcional da Melodia da canção “Nangu Nindyoko”

Partitura 1: Transcrição da canção

Nangu Nindyoko

Canção das irmãs
Mercedárias

Pemba/Chuiba

Transcrição: Projecto Música para Todos

Edição: Os pesquisadores

The musical score is written in 2/4 time and consists of 22 measures. The melody is transcribed in a single staff with lyrics in Portuguese. Chords are indicated above the staff: C (C major), F (F major), G7 (G dominant 7th), and C (C major). The lyrics are: "Nan - gu nin - dyo - ko nan - gu nin - dyo - ko An - gu - ta - mua ku - lom - bua n - gu - lo - ta ku - sho - mia an - gu - ta - mua ku - lom - bua n - gu - lo - ta ku - sho - mia".

Fonte: Projecto música para todos

Canção cantada em língua *Shimakonde* de Cabo Delgado, esta canção está em Dó, está escrita no compasso 2/4, com um total de 22 compassos. Tomado como base do Dó3 no teclado Piano, pode se dizer que as notas desta melodia não transcendem uma oitava, sendo de Dó3 a Dó4.

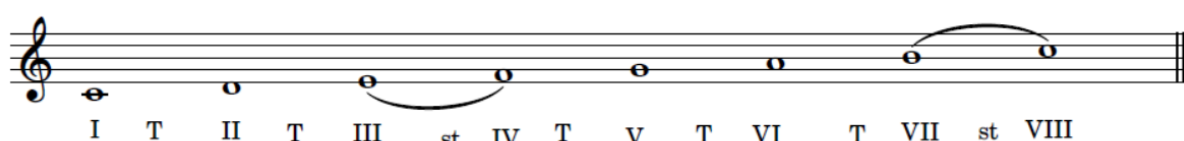
5.3 Escala diatônica

Segundo (MED, 1996, p.86), define a Escala natural ou diatônica como sendo, o conjunto de sete notas (hepatônicas) consecutivas, consecutivas e sem repetição, começando e terminando na tônica guardando entre si, geralmente, o intervalo de tom ou semitom.

Exemplo:

5.2.1 Escala Diatônica de Dó Maior Natural

Figura 1: Escala Diatônica de Dó Maior Natural



Fonte: Acervo dos pesquisadores

Grau – é o nome dado as notas que formam a escala (GUEST, 2010, p. 87), o que vemos aí na imagem é a escala de Dó Maior com as suas notas, em seguida iremos montar as tríades que segundo (GUEST, 2010, p.26), define a tríade como sendo um conjunto de três notas separadas por intervalos de terças.

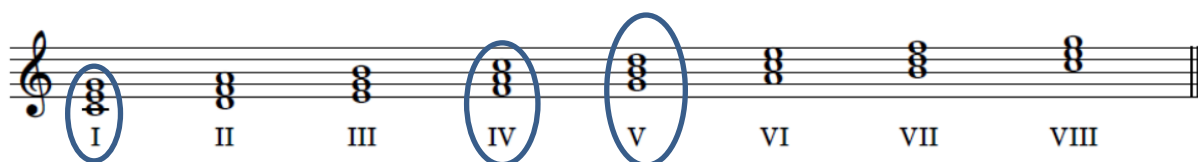
Campo Harmônico, segundo (GOMES, p.13), define o campo Harmônico sendo uma sequência de acordes que se combinam entre si e são provenientes da mesma escala que os gerou.

A progressão harmônica encontra-se em I, IV e V7 e I, uma progressão simples com todos os acordes do campo harmônico de Dó Maior Natural. Neste caso, podemos ver o exemplo dos acordes em tríades no campo harmônico de C.

Dizer que cada grau dentro do campo harmônico recebe um nome segundo a função que exerce, (MUIAMBO 2017, p.16) organiza os graus da seguinte forma:

I grau é chamado de Tônica, que é o grau que dá a escala ou tom; II grau é a Supertônica ou sobretônica - encontra-se acima da tônica; III grau é Mediante – encontra-se no meio de dois graus importantes, o I e o V, também é o grau que diferencia o menor; IV grau é Subdominante – encontra-se um grau abaixo da dominante e, desempenha papel um pouco menos importante que a dominante, o V grau é chamado de Dominante – é o grau mais importante depois da tônica, ele domina os outros, tanto na melodia e na harmonia; VI grau é superdominante – encontra-se em um grau acima da dominante e entre os graus importantes I – IV na direção descendente; o VII grau chama-se Sensível quando está semitom abaixo da tônica, mas ele é chamado de subtônica quando está um tom abaixo da tônica.

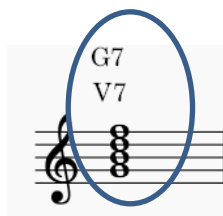
Exemplo: **Figura 2:** Campo Harmônica de Dó maior



Fonte: elaboração do autor

Uma vez que os nossos acordes são tríades ou de três sons, encontramos uma surpresa na melodia da música, isso porque nos sugere um acorde de quatro sons que é denominado de téttrade ou mesmo de quatro sons por causa da melodia. Montando em intervalo de terças quatro notas tendo a fundamental a nota sol teríamos, Sol, Si, Ré e Fá.

Exemplo: **Figura 3:** Acorde téttrade

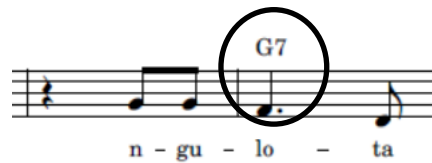


Fonte: elaboração do autor

Importa referenciar que, no quinto grau, onde encontramos o acorde dominante, a sétima está acrescentada deixando de ser uma tríade (acorde de três sons) passando para acorde téttrade

(acorde de quatro sons), este se designa (V7), neste caso, estamos em Dó maior, este V7 é representado pela cifra de G7. Esta sétima está representada pela melodia nos compassos 12 e 20 da nossa música.

Exemplo: **Figura 4:** Compasso 12.



Fonte: elaboração do autor

Exemplo: **Figura 5:** Compasso 20.

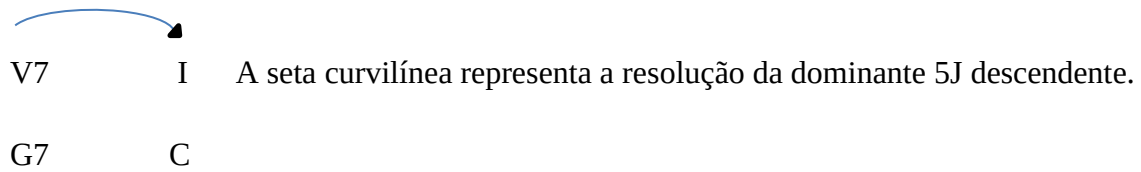


Fonte: elaboração do autor

O acorde de G7 tem a função de dominante, isto porque existe um intervalo característico de trítono ou de três tons que segundo (GOMES, 18), subtende-se trítono o intervalo da quarta aumentada ou quinta diminuta que compõe um acorde dominante. Esse intervalo pode ser verificado neste acorde entre a nota Fá e Si, este trítono será resolvido para a nota mais próxima que nos leva para o I grau do campo harmônico.

A esta espécie de dominante, chama-se Dominante Primário, segundo (GOMES, p.119), dominante primário é o acorde formado por V grau da escala maior. Sua principal característica está no facto de possuir o trítono em sua estrutura, normalmente este trítono resolve-se caindo para a tônica ou I grau do campo harmônico. Quando não há uma resolução na 5ª justa ou mesmo 4ª justa acima, chama-se de resolução por engano ou deceptiva.

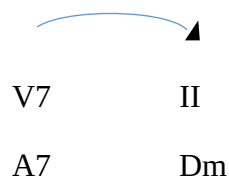
Para analisar a Preparação Dominante, existe um sinal segundo Guest, 2010, p.51, apresenta o símbolo próprio para a ideia central da análise:



Para além de Dominante Primário, também existem os chamados de Dominante Secundário, ou porta, dominantes dos demais graus do campo harmônico, segundo (GUEST, 2010, p.52), diz que,

As tríades ou tétrades diatônicas podem representar um descanso, ou resolução provisória, chamado tom secundário, desde que tenha 5ª justa em sua formação (acorde maior ou menor). O acorde do VII grau, por não ter 5ª J, não oferece estabilidade necessária para esse descanso.

Exemplo:



5.4 Rearmonização da música *Nangu Ndyoko*

Partitura 2: Rearmonização da canção

Nangu Nindyoko

Canção das irmãs

Mercedárias

Pemba/Chuiba

Transcrição: Projecto Música para Todos

Arrango: Pedro Vilanculo

Edição: Os pesquisadores

Voz

Nan - gu nin - dyo - ko nan - gu nin - dyo - ko

An - gu - ta - mua ku - lom - bua n - gu - lo - ta

ku - sho - mia an - gu - ta - mua ku - lom - bua

n - gu - lo - ta ku - sho - mia

Fonte: Elaboração do autor

Como podemos ver aí na partitura, existem acordes novos que foram colocados em lugares que inicialmente não existiam, por exemplo: Primeiro sistema no compasso 1, temos o G7 que é dominante que resolve no compasso 2 na tônica, isto porque esse Fá que aparece na melodia é a sétima na nossa escala de Dó maior que inicialmente analisamos. Mais adiante, ainda no mesmo sistema no compasso 5. Temos o Am, este é percebido como VIm, este acorde foi usado para substituir o acorde do I grau ou mesmo a tônica, isso porque este acorde é do tom relativo de Dó maior que nesse caso, pode ser analisado como sendo I grau menor de Lá menor.

Um pouco mais adiante no segundo sistema no compasso 8, encontramos o acorde de Dm7 percebido como o IIm7. Na verdade, são estas pequenas mudanças que constatamos aí na partitura a cima.

Em suma, ouve o acréscimo do V7 seguindo a melodia, substituição do I grau pelo Am em alguns casos e substituição do IV grau pelo Dm7, isto é, onde tínhamos o acorde de F passou para ser aplicado o Dm7.

5.5 Análise Funcional – Cifra analítica de *Nangu Ndyoko*

Partitura 3: Cifra analítica da canção

The musical score for "Nangu Ndyoko" is presented in four staves, each with a melody line and functional harmony analysis. The lyrics are written below the notes.

Staff 1: The melody starts with a half note C, followed by a quarter note G, a quarter note A, and a half note C. The lyrics are "Nan - gu nin - dyo - ko". The functional harmony above the notes is I (C), V7 (G7), I (C), (V7) (G7), VIm (Am), and I (C). A blue arrow points from the first I (C) to the second I (C).

Staff 2: The melody starts with a half note A, followed by a quarter note G, a quarter note A, and a half note C. The lyrics are "An - gu - ta - mua ku - lom - bua". The functional harmony above the notes is IIm7 (Dm7), I (C), and IIm7 (Dm7). A blue arrow points from the first IIm7 (Dm7) to the second IIm7 (Dm7).

Staff 3: The melody starts with a half note G, followed by a quarter note A, a quarter note B, and a half note C. The lyrics are "ku - sho - mia an - gu - ta - mua ku - lom - bua". The functional harmony above the notes is V (G), V7 (G7), I (C), IIm7 (Dm7), and VIm (Am). A blue arrow points from the first V (G) to the second V (G).

Staff 4: The melody starts with a half note A, followed by a quarter note G, a quarter note A, and a half note C. The lyrics are "n - gu - lo - ta ku - sho - mia". The functional harmony above the notes is V7 (G7) and I (C). A blue arrow points from the first V7 (G7) to the second I (C).

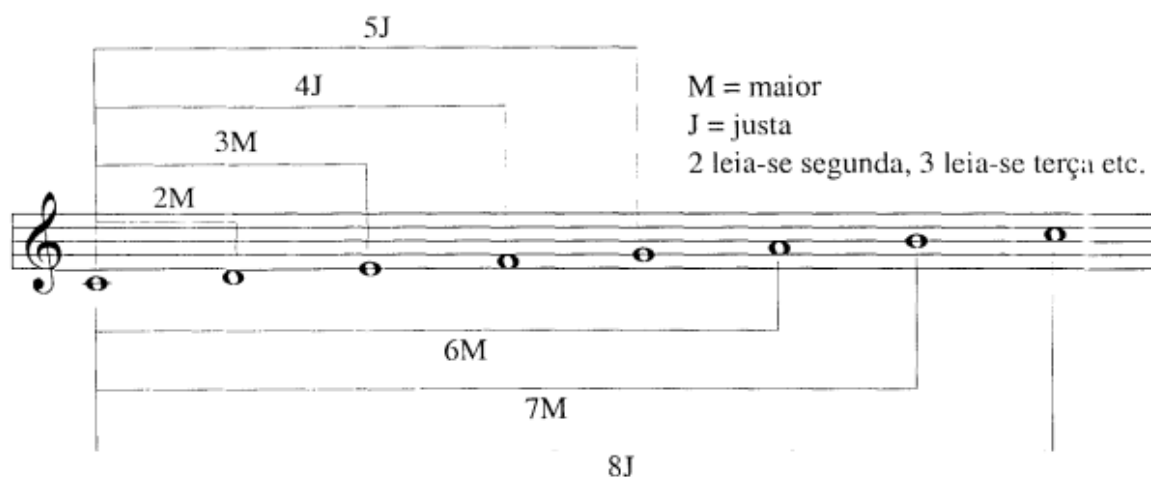
Fonte: Elaboração do autor

Na cifra analítica que conseguimos ver na partitura, existe algo bastante interessante, o primeiro aspecto é o facto de encontrarmos uma resolução por engano ou deceptiva no compasso 4 a 5, em condições normais, deveríamos ter V7 que cai para I, mas neste caso, temos (V7) que vai para o VIm7 e depois e que resolve, esse (V7) deve vir assim segundo (GOMES, 119). Outro aspecto bastante importante, é o cadêncial IIm7 V7 I que se localiza no compasso 12 a 14.

5.6 Análise dos intervalos

Segundo Guest (2010, P. 20) Intervalo é a distância existente entre duas notas. Onde ele classifica os intervalos da seguinte maneira:

Figura 6: Classificação dos intervalos quanto a estrutura



Fonte: Guest (2010, P. 20)

Para melhor entender os intervalos, são classificados quanto a estrutura de duas categorias assim sendo podemos ter intervalos maiores (M) e menores (m) esta é a primeira categoria e a segunda são intervalos justos (j).

Segundo Med (1996), Intervalo é a separação das notas em alturas diferentes de um som em relação ao outro. Para além das categorias apresentadas anteriormente os intervalos são classificados quantitativamente o que reflecte a quantidade dos graus, e classificação qualitativa que reflecte a quantidade de tons e semitons dentro do intervalo, na quantificação de intervalos temos as seguintes graus: primeira, segunda, terça, quinta etc. na qualificação de intervalos tem: maiores (M), menores (m), justos (j) aumentados (aum) ou diminutos (dim) no que se refere a direcção podem ser: descendentes (↓) ou ascendentes (↑).

Veja a partitura 4 para melhor compreender o que estávamos a referir sobre intervalos, a partitura apresenta elementos importantes para sua compreensão.

5.7 Analise intervalar da canção Nangu Nindyoko

Partitura 4: Analise intervalar

Nangu Nindyoko

The musical score for 'Nangu Nindyoko' is presented in four staves, each with interval analysis labels below the notes. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4.

Staff 1 (Measures 1-6):

- Measure 1: 2M↓
- Measure 2: 2m↓
- Measure 3: 4J↑
- Measure 4: 2M↓
- Measure 5: 1J
- Measure 6: 2M↓

Staff 2 (Measures 7-12):

- Measure 7: 1J
- Measure 8: 3m↓
- Measure 9: 2M↑
- Measure 10: 2m↑
- Measure 11: 3m↓
- Measure 12: 2M↓

Staff 3 (Measures 13-18):

- Measure 13: 2M↓
- Measure 14: 2m↓
- Measure 15: 6m↑
- Measure 16: 1J
- Measure 17: 3m↓
- Measure 18: 2M↑

Staff 4 (Measures 19-24):

- Measure 19: 2m↑
- Measure 20: 3m↓
- Measure 21: 4J↑
- Measure 22: 2M↓
- Measure 23: 2m↓
- Measure 24: 1J

Fonte: Elaboração do autor

Na tabela 2 vamos apresentar de forma resumida os intervalos que compõe a canção *Nangu Nindyoko*.

Tabela 2: Intervalos da canção *Nangu Nindyoko*.

Quantificação	Qualificação	Número obtido dos intervalos	Quantidade de direcções
Primeira (1 ^a)	Justa (J)	5	5→
Segunda (2 ^a)	Maior (M)	12	2↑ e 10↓
	Menor (m)	6	2↑ e 4↓
Terça (3 ^a)	Menor (m)	6	6↓
Quarta (4 ^a)	Justa (J)	4	4↑
Sexta (6 ^a)	Menor (m)	1	1↑
Total		34	5→, 9↑, e 20↓

Fonte: Elaboração do autor

Na tabela 4 dá uma visão clara dos intervalos que compõem a canção *Nangu Nindyoko*, temos no total 34 intervalos que fazem parte da canção em análise, Para além da classificação dos intervalos quanto a estrutura eles são também classificados quanto a forma, como mostra a tabela contamos com 5→ intervalos uníssono que significa intervalo de duas notas com mesmo som, 9↑ intervalos ascendentes e por fim 20↓ intervalos descendentes. Salientar que os intervalos que fazem parte da canção são todos simples pois não temos nenhum que ultrapassa uma oitava, também encontramos intervalos melódicos que são formados por notas sucessivas, temos intervalos conjuntos e disjuntos.

5.8 Arranjo da canção

Antes de fazer o arranjo da canção para piano, vamos dar o entendimento sobre a harmonização da melodia e, vamos demonstrar os passos feitos para se chegar até ao arranjo da canção em causa.

Segundo (MATTOS, p.01) existem dois tipos de harmonização de melodia, harmonização de melodia coral e harmonização de melodia de canção ou instrumental, salientar que, existem factores mais proeminentes na harmonização, estes factores podemos dizer que são as balizas para uma boa Harmonização quer seja para melodia coral assim como para melodia da canção.

As balizas da harmonização são;

- ✓ **Ritmo Harmónico;**
- ✓ **Os tipos de acompanhamento**

Ritmo Harmónico é uma característica ou técnica que determina a existência da diferença entre as técnicas de harmonização de melodia coral da harmonização de melodia de canção.

Pois a harmonização de melodia coral o movimento é mais intenso, rápido e cada nota seja carregada por um acorde distinto ou seja cada nota da melodia possui seu acorde, por outro lado a harmonização de melodia de canção o movimento é lento e que o acorde pode permanecer durante um ou dois compassos (MATTOS, P. 2,3) podemos assim dizer que para ser considerado lento não tem nada a ver com a velocidade ou dinâmica mais sim por causa dos acordes pois eles podem permanecer durante um à dois compassos.

Ou seja,

A razão para a existência dessa diferença de ritmo harmónico entre os dois processos de harmonização está em que a melodia de canção é geralmente construída com base na ressonância de determinada fundamental, ao passo que a melodia coral é predominantemente em graus conjuntos. (MATTOS, P. 2,3)

Veja os exemplos abaixo da harmonização de melodia coral e da harmonização de melodia da canção

Figura 7: Técnica de harmonização de melodia coral



Fonte: Elaboração do autor

Figura 8: Técnica de harmonização de melodia da canção



Fonte: Elaboração do autor

Como já havíamos definido anteriormente o ritmo harmónico, é importante salientar que quando estamos numa melodia em que o trecho melódico apresenta um processo nota-contra-nota estamos perante o que se chama de acompanhamento a moda coral ou a maneira coral. Para melhor entender veja a figura 7 e a figura 9, onde ambas figuras apresentam os acordes.

Figura 9: Técnica do acompanhamento a moda coral



Fonte: Elaboração do autor

Assim sendo, podemos concluir que na harmonização de melodia de canção podemos encontrar alguns trechos de harmonização de melodia coral. Então, como distinguir ou saber que tipo de harmonização a música apresenta? Esta questão já foi respondida anteriormente quando nos debruçávamos dos movimentos de cada harmonização e suas características. Harmonização de melodia coral tem movimentos rápidos, intensos e predomina nota- contra - nota carregando cada nota um acorde distinto, o que difere da harmonização de melodia de canção, onde o movimento é lento e os acordes permanecem durante um ou dois compassos.

Para o nosso caso a técnica ou característica escolhida é a harmonização de melodia de canção sendo que o trabalho é fazer arranjo da canção *Nangu Nindyoko* para piano elementar.

Segundo (GOMES, P.33) harmonia será a análise dos acordes e as relações existente entre si, ou seja é o estudo dos complexos sonoros de acordes tendo em conta a melodia e ritmo. Onde a harmonia se preocupa com o desenvolvimento das relações verticais da música, isto é, os sons simultaneamente. (PRADO, 2016, p. 2)

Com vista este posicionamento sobre a harmonia e da harmonia funcional tornou-se exequível o arranjo que pretendíamos fazer sobre harmonização de melodia de canção, a harmonia funcional damos liberdade de aplicar os acordes e fazer de forma flexível. Para o arranjo elementar de piano foi um desafio para nós.

Segundo (MATTOS, 5-6) é fácil fazer um acompanhamento com vários instrumentos porque tem mais liberdade na distribuição dos

intervalos e na extensão e no contorno melódico por outro lado um contraste quando temos um único instrumento como acompanhante, toma-se muito cuidado pois temos que diferenciar a parte principal do acompanhamento nestes casos.

Usamos cuidadosamente o registo de altura e isso faz com que o arranjista conheça muito bem as técnicas de um arranjo, e de acompanhamento para não confundir, o tipo de harmonização de melodia que ele está fazendo.

Para a elaboração do arranjo usamos os seguintes tipos de acompanhamentos;

- ✓ Acompanhamento com nota pedal;
- ✓ Acompanhamento em ostinato;
- ✓ Acompanhamento em estilo coral;
- ✓ Acompanhamento em bloco;
- ✓ Acompanhamento arpejado

5. 8. 1 Acompanhamento com nota pedal

Segundo Tarchini (2004) citado por Madime (2023, p.49) nota pedal é a permanência de um ou dois sons invariáveis e que estejam sendo acompanhados por outros sons. Ou seja no caso em causa pela melodia da canção.

Segundo (MATTOS, P.10) nota pedal é aquela que a nota permanece estática enquanto a melodia se movimenta. É mais comum a nota pedal estar posicionada no baixo enquanto a melodia desenrola, também podemos encontrar sentidos diferentes onde a melodia está na clave de FA e a nota pedal na clave de SOL.

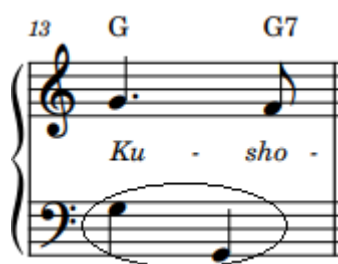
Figura 10: Nota pedal na clave de Fá



Fonte: Elaboração do autor

Na mesma canção, podemos encontrar outras formas de acompanhamento nota pedal onde o trecho do acompanhamento musical muda de oitava para gerar uma variação no acompanhamento.

Figura 11: Técnica de variação de oitava



Fonte: Elaboração do autor

Na canção *Nangu Nindyoko* esta técnica variação de oitava só aparece uma vez, e é no compasso 13. A variação é feita do sol 2 para o sol 1, tomado como base do Dó3 no teclado Piano, pode se dizer que as notas para o arranjo da canção elas transcendem uma oitava, sendo assim o acompanhamento é de Dó3 a Sol1.

5. 8. 2 Acompanhamento em ostinato

Segundo (MATTOS, P.15) Ostinato é uma técnica na qual consiste em repetir alguns fragmentos do trecho musical, quer seja melódica ou rítmica.

Assim como acontece na nota pedal o acompanhamento em ostinato não difere. Temos também acompanhamento na melodia em baixo ou acima da melodia principal. A nota pedal é comum que o acompanhamento seja colocado no registro grave assim também acontece com o acompanhamento em ostinato.

Figura 12: Técnica do acompanhamento em ostinato

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The lyrics are written below the treble staff, and the chords are indicated above the notes.

System 1 (Measures 1-6):

- Measure 1: Chord C, Note G4, Lyric "Nan - gu"
- Measure 2: Chord G7, Note A4, Lyric "nin - dyo - ko"
- Measure 3: Chord C, Note G4, Lyric "nan - gu"
- Measure 4: Chord G7, Note A4, Lyric "nin - dyo - ko"
- Measure 5: Chord Am, Note G4, Lyric "nin - dyo - ko"
- Measure 6: Chord C, Note G4, Lyric "nin - dyo - ko"

System 2 (Measures 7-12):

- Measure 7: Chord Dm7, Note A3, Lyric "An-gu - ta - mua"
- Measure 8: Chord Dm7, Note B3, Lyric "ku - lom - bua"
- Measure 9: Chord C, Note G4, Lyric "n - gu - lo - ta"
- Measure 10: Chord C, Note G4, Lyric "n - gu - lo - ta"
- Measure 11: Chord Dm7, Note A3, Lyric "n - gu - lo - ta"
- Measure 12: Chord Dm7, Note B3, Lyric "n - gu - lo - ta"

System 3 (Measures 13-16):

- Measure 13: Chord G, Note G4, Lyric "Ku - sho - mia"
- Measure 14: Chord G7, Note A4, Lyric "an - gu - ta - mua"
- Measure 15: Chord C, Note G4, Lyric "Ku - lom - bua"
- Measure 16: Chord Dm7, Note A3, Lyric "Ku - lom - bua"
- Measure 17: Chord Am, Note G4, Lyric "Ku - lom - bua"
- Measure 18: Chord Am, Note G4, Lyric "Ku - lom - bua"

Fonte: Elaboração do autor

Na figura 12 podemos ver a técnica em ostinato nos compassos 6,7,8 o primeiro trecho e o segundo trecho podemos encontrar nos compassos 14,15,16.

5. 8. 3 Acompanhamento em estilo coral

O arranjo feito toma como base a harmonização de melodia da canção, notamos que quando terminamos o arranjo tínhamos na melodia alguns compassos que apresentavam nota- contra-nota, percebemos que ao fazer o acompanhamento podiasse neste compasso usar o estilo coral

Acompanhamento em estilo coral é o processo em que uma melodia apresenta trechos ou trecho melódicos nos compassos seguindo o processo nata-contra-nota. Veja a figura 9 para melhor compreensão.

5. 8. 4 Acompanhamento em bloco

O acompanhamento em bloco é uma técnica que consiste em dar a autonomia aos acordes, eles se apresentam em forma vertical em todos os compassos se assim o arranjador entender, para o nosso caso não poderíamos ter um acompanhamento total em forma de bloco devido ao tipo de arranjo pretendido.

Os acordes são tratados como entidades autônomas, isto é, a harmonia é considerada como um dos elementos da textura sonora geral, ao passo que na harmonização coral cada uma das vozes é tratada individualmente. Seguindo (MATTOS, P 19)

Figura 13: Técnica em bloco

13 G G7 C Dm7 Am

Ku - sho - mia an - gu - ta - mua Ku - lom - bua

19 G7 C

n - gu - lo - ta Ku - sho - mia

Fonte: Elaboração do autor

Temos os acompanhamentos em bloco em dois compassos apenas, no compasso 17 e no compasso 22.

5. 8. 5 Acompanhamento arpejado

Segundo (MATTOS, P 21) acompanhamento arpejado é uma técnica de quebra bloco ela deixa de ser vertical toma a posição horizontal expandindo o acorde de forma limiar.

Aqui temos o acompanhamento em bloco mais arpejado e isso faz com que deixe de se chamar acompanhamento em bloco e passa a ser chamado de acompanhamento arpejado devido ao processo de arpejo que os acordes tomam, passam de ser estáticos e tomam a forma melódica.

Figura 14: Técnica de arpejo em movimento ascendente



Fonte: Elaboração do autor

Na figura 14 a técnica usada foi arpejo em movimento ascendente, onde temos as notas (Dó, Mi e Sol) estas notas estão no compasso 1. Salientar que no arranjo elaborado temos ainda arpejos em movimento ascendente nos seguintes compassos, 4, 10 e no compasso 18.

Figura 15: técnica de arpejo em movimento descendente



Fonte: Elaboração do autor

Na figura anterior temos um movimento contrário da figura 14, aqui estamos perante o arpejo em movimento descendente com as seguintes notas (Dó e Mi) a nota que completa o acorde está na melodia principal que é a nota Sol, esta figura foi tirada do compasso 3. Para além deste compasso existe outro compasso que contém o movimento descendente, como é o caso do compasso 13.

5.9 Arranjo para piano elementar:

Partitura 5: pauta com acompanhamento

Nangu Nindyoko

Crianças das Irmãs Mercedárias Pemba Chuiba

Transcrição: projecto música para todos

Arranjo: Pedro Z. Vilanculo

The musical score is written in 2/4 time and consists of four systems of music. Each system includes a treble and bass staff with piano accompaniment and lyrics. Chords are indicated above the notes.

System 1: Chords: C, G7, C, G7, Am, C. Lyrics: Nan - gu nin - dyo - ko nan - gu nin - dyo - ko.

System 2: Chords: Dm7, C, Dm7. Lyrics: An-gu - ta - mua ku - lom - bua n - gu - lo - ta.

System 3: Chords: G, G7, C, Dm7, Am. Lyrics: Ku - sho - mia an - gu - ta - mua Ku - lom - bua.

System 4: Chords: G7, C. Lyrics: n - gu - lo - ta Ku - sho - mia.

Fonte: Elaboração do autor

Para que as crianças e os principiantes de aulas do instrumento piano entenderem melhor esta partitura da canção Nangu Nindyoko achamos ser importante a colocação do dedilhado no arranjo abaixo, para além das cifras que colocamos na pauta anterior, assim achamos que tanto os professores como os alunos terão uma boa orientação na leitura da partitura.

Partitura 6: Pauta com acompanhamento e dedilhado

Nangu Nindyoko

Crianças das Irmãs Mercedárias Pemba Chuiba

Transcrição: projecto música para todos

Arranjo: Pedro Z. Vilanculo

The musical score is written in 2/4 time and consists of four systems of music. Each system includes a treble clef staff with a melody line and a bass clef staff with a piano accompaniment line. Chords are indicated above the melody, and fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

System 1: Measures 1-6. Chords: C, G7, C, G7, Am, C. Lyrics: Nan - gu nin - dyo - ko nan - gu nin - dyo - ko.

System 2: Measures 7-12. Chords: Dm7, C, Dm7. Lyrics: An-gu - ta - mua ku - lom - bua n - gu - lo - ta.

System 3: Measures 13-18. Chords: G, G7, C, Dm7, Am. Lyrics: Ku - sho - mia an - gu - ta - mua Ku - lom - bua.

System 4: Measures 19-22. Chords: G7, C. Lyrics: n - gu - lo - ta Ku - sho - mia.

Fonte: Elaboração do autor

5.10 Tipo de começo

Antes de abordar sobre o tipo de começo da nossa obra interessa salientar a canção *Nangu Nindyoko* apresenta uma acentuação (2/4) e não temos nenhuma variação ao longo da textura musical.

A canção apresenta (2/4) dois tempos de subdivisão binária assim faz com que cada compasso tenha dois tempos de acentuação.

Uma obra pode ter três formas ou tipos de começo Segundo Med (1996, p. 147) a saber:

Ritmo Tético – o ritmo começa no primeiro tempo do compasso (no tempo forte);

Ritmo anacrústico ou protético – as notas iniciais precedem o início do compasso;

Ritmo acéfalo ou decapitado – o início do primeiro compasso é ocupado por uma pausa. É um ritmo iniciado por um contratempo.

Tarchini (2004, p. 45) aborda dois tipos de começo, onde ela usa as letras (a e b) para designar cada tipo de começo.

A. Tético começa no início do compasso numa acentuação forte ou seja no tempo forte.

B. Anacrústico começa em um tempo fraco do compasso, ou seja começa numa acentuação menos hierárquica.

Segundo os autores mencionados concluímos que a canção *Nangu Nindyoko* tem um tipo de Tético pois começa no tempo forte do primeiro compasso.

Figura 16: Começo Tético



Fonte: elaboração do autor

5. 11 Tipo de final

No que concerne aos tipos de final Med (1996, p. 150) afirma que quanto ao tipo de final uma música tem: terminação masculina e terminação feminina.

Terminação Masculina ou truncada é aquela em que a melodia termina no tempo forte do último compasso musical.

Terminação Feminina ou plana é aquela em a melodia termina no tempo fraco do último compasso da música.

Segundo Tarchini (2004, p. 46) ela afirma que a teoria tradicional usa as palavras masculino e feminino para indicar o tipo de fim de uma música. Para ela quando uma melodia termina no tempo forte chama de final conclusivo e quando termina no tempo fraco tem o nome de suspensiva.

Assim sendo concluímos que a canção *Nangu Nindyoko* tem uma terminação masculina, em outras palavras conclusiva pois termina no tempo forte do último compasso.

Figura 17: Terminação Masculina

The musical score for 'Nangu Nindyoko' is presented in two systems. The first system (measures 13-18) shows a melody in the treble clef with chords G, G7, C, Dm7, and Am. The lyrics are 'Ku - sho - mia an - gu - ta - mua Ku - lom - bua'. The second system (measures 19-22) continues the melody with chords G7 and C, ending on a quarter note 'mia' in measure 22, which is circled. The lyrics are 'n - gu - lo - ta Ku - sho - mia'. The score is in 4/4 time and ends with a double bar line.

Fonte: elaboração do autor

CAPÍTULO VI – CONCLUSÃO

Apresentamos os resultados da pesquisa a partir da articulação de todos os capítulos, enfatizando os desafios e perspectivas para trabalho futuro.

Esta pesquisa teve como objectivo geral, Harmonizar, fazer arranjo e análise para Piano da canção local “*Nangu Nindyoko*” cantada em Chuiba no Lar das Irmãs em Pemba/Cabo Delgado, para falicitar a concretização do arranjo e análise foram escolhidas técnicas específicas.

Depois desse trabalho, podemos constatar que a música local é uma fonte fundamental para se buscar material que possa ser utilizado para a educação musical. Esta canção, por exemplo, sempre foi cantada num contexto em que não se tinha pensado em criar material didático para o ensino de instrumento, como é o caso de Piano.

Por isso, com a realização desta pesquisa, em nós houve um grande ganho, isso porque tivemos que aprofundar um contexto musical de uma província que está no norte de Moçambique (Cabo Delgado) diferente da nossa cultura de sul de Moçambique. Através do problema constatado no ensino de música, especialmente de Piano, tivemos que fazer um arranjo de uma canção simples cantada, para uma versão instrumental ao piano, trabalho este que é bastante importante na valorização do material local pré-existente o que faz com que, as crianças e todos aqueles que queiram aprender este instrumento naquela região, possam ter este arranjo como uma das peças que integra a grelha de literatura deste instrumento.

O que muita das vezes tem acontecido, é ter repertório de ensino de Piano voltado para música ocidental deixando completamente de fora o material local disponível que ao trabalhar pode ser útil para a aprendizagem de instrumentos. Nessa senda, o nosso apelo aos estudiosos de música no sentido de lhes desafiar para que olhem no material local como ferramenta importante para a educação musical, assim sendo, as academias de música em Moçambique e no mundo fora, poderão cruzar literatura musical estrangeira com o local moçambicano.

Com a realização deste trabalho, qualquer pessoa que se interesse no repertorio local moçambicano para o ensino de Piano pode recorrer à proposta de arranjo por nós feita pois estará disponível no acervo da Universidade Eduardo Mondlane.

Importa realçar que, para que haja arranjos desta natureza, e preciso que as academias moçambicanas de ensino de música apostem muito na cultura nativa, é nela em que estão assentes os valores mais nobres de uma sociedade.

Também desafiamos ao curso de licenciatura em Música da ECA a investir muito em disciplinas ligadas a composição, harmonia e arranjo musical, são estas cadeiras que capacitam aos estudantes no que diz respeito ao trabalho. Processos criativos para gerar novos resultados composicionais.

No nosso caso, podemos dizer que, foi um atrevimento trabalhar nesta pesquisa, isso porque tivemos pouco acesso ao que diz respeito à composição e arranjo durante a nossa formação, o que fizemos foi procurar informações que nos pudessem ajudar no embasamento teórico para construção desta pesquisa, atrelado aos conhecimentos que temos em performance de Piano.

Por isso, terminamos este trabalho muito motivados e alegres porque, entendemos que, novo conhecimento adquirimos e produzimos um material concreto que pode ser bastante relevante para o ensino de Piano e para educação musical em geral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDO, Sandra Neves. Execução/interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi*. Belo Horizonte, v.1. n 15 p.59-65. 2007.
- ADOLFO, António. *O Livro do Músico: Harmonia e Improvisação para Piano, teclados e outros instrumentos*. 2ª Edição. Lumiar Editora (sem ano de publicação).
- ALMADA, Carlos. *Harmonia funcional*. 2.ed. São Paulo: editora da Unicamp, 2012.
- ALVARADO, Ofélia. *Funcionamento do lar*. Entrevista concedida à Pedro Vilanculo. Pemba. 2024.
- BARBA, Tomás; GRAÇA, Fernando. *Dicionário de música Ilustrado A-H*. 2.ed. Lisboa: comos, 1962.
- FARIA, Nelson. *O Arranjo: Uma visão Brasileira*. 1ed. São Paulo: Irmãos vitale, 2005.
- FONSECA, João Saraiva. *Metodologia da pesquisa científica*. 1ed. Ceará: Universidade Estadual do Ceará. 2002.
- Gil, António Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6 ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- Gil, António Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 4 ed. São Paulo: Atlas, 1994.
- GOMES, Alen. *Hamonia, 1: Método de harmónico para iniciantes*. (Sem data de publicação).
- GUEST, Ian, *Harmonia, Método Pratico*. Volume 1. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2010.
- HAKUNA MATATA: *Projecto música para todos*. 2024. Disponível em: <https://hakunamatata.org.mz> Acesso em 20, Janeiro. 2024.
- KOCKEVISKY, Geoge. *A arte de tocar piano: Uma abordagem científica*. 2. ed. New York: Primavera books, 1967.
- MED, Bhumil. *Teoria da Música*. 4 ed. Brasília :Musimed, 1996.

MADIME, Almeida. *Amatuwetue*: Transcrição, análise e arranjo para piano. Monografia (Licenciatura em música) – Escola de Comunicação e Arte da Universidade Eduardo Mondlane, 2023.

MANHIÇA, Salomão Júlio. *Características da música Moçambique*: in Programa de (Licenciatura em Música) – Escola de Comunicação e Arte da Universidade Eduardo Mondlane (UEM), 2011.

MATTOS, Lewis. *Harmonização de Melodia de canção*: Instituto de Artes. Departamento de música da Universidade Federal do rio Grande do Sul. (sem ano da publicação)

MUIAMBO, Onésimo. *Transcrição, harmonização e análise harmónica de quatro canções da Igreja Adventista do Sétimo Dia do Bairro da Liberdade*. Monografia (licenciatura em música) -Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane, 2017.

MUHERA, Mauro. *O canto coral em Moçambique*: Transcrição, reelaboração e interpretação de quatro canções polifónicas moçambicanas para coro. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Comunicação, Turismo e Artes Programa de Pós-Graduação em Música, 2023.

NGUNGA, Armindo; FAQUIR, G. Osvaldo. *Padronização da Ortografia das Línguas Moçambicanas*: Relatório do III Seminário. Centros de Estudos africanos (CEA-UEM). Maputo, 2012.

PIRES, Eliana, *Análise de Sistemas*: Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Rondônia (IFRO), do Ministério da Educação, parceria com Universidade Federal do Mato Grosso. 2014.

PRADO, Rondinele. *Harmonização Algorítmica de Estruturas Melódicas e contrapontos*: Instituto de Ciência Exatas. Departamento de Ciência da Computação, Da Universidade de Brasília, 2016.

TARCHINI, Sara. *Análisis musical: sintaxis, semántica y percepción*. Buenos Aires: El autor, 2004.

WINTER, Leonardo Loureiro, SILVEIRA, Fernando José. Interpretação e Execução: reflexões sobre a prática musical. *Per Musi* – Revista Académica de Música – nº13 pg.119

Jun.2006. <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros13/index.htm> (consultado em 14/10/2024)

<https://www.instituto-camoes.pt/sobre/comunicacao/noticias/mocambique-projeto-musica-para-todos-financiado-pelo-procultura-apresenta-estudo-sobre-a-qualidade-do-ensino-e-a-empregabilidade-no-setor-musical>. Acessado no dia 15 de outubro de 2024.