



Escola de Comunicação e Artes

Curso de Licenciatura em Música

Vertente Pedagógica

***AMATUWETUWE: TRANSCRIÇÃO, ANÁLISE E ARRANJO PARA
PIANO***

Candidato: Almeida Boaventura Madime

Supervisor: Dr. Micas Orlando Silambo

Maputo, Setembro de 2023

Escola de Comunicação e Artes
Curso de Licenciatura em Música

Vertente Pedagógica

AMATUWETUWE: TRANSCRIÇÃO, ANÁLISE E ARRANJO 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: Almeida Boaventura Madime

Supervisor: Dr. Micas Orlando Silambo

Maputo, Setembro de 2023

Escola de Comunicação e Artes
Curso de Licenciatura em Música

AMATUWETUWE: TRANSCRIÇÃO, ANÁLISE E ARRANJO 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: Almeida Madime

JÚRI

Presidente: Me. Zeca Tsamba

Escola de Comunicação e Artes

Supervisor: Dr. Micas Orlando Silambo

Escola de Comunicação e Artes

Oponente: Me. Mauro Albino Muhera

Escola de Comunicação e Artes

Maputo, Setembro de 2023

À Marcela Paulo Simbine e Boaventura Raúl Madime

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço a Deus pelo dom da vida e música, pelo Seu cuidado e protecção ao longo de todos anos de formação até chegar a esse momento de conclusão.

A minha mais elevada gratidão aos meus pais, Boaventura Raúl Madime e Marcela Paulo Simbine por me terem trazido ao mundo e criar as condições necessárias para que a minha educação fosse possível. Sem o apoio e trabalho deles, tudo isso não seria possível. A minha família em geral, endereço a minha eterna gratidão pelo apoio incondicional.

Manifesto o meu especial agradecimento ao meu supervisor Dr. Micas Silambo pelo apoio, orientação e tempo dispensados durante a realização deste trabalho.

A Elga Da Marta Novela-Ternura, muito obrigado pelo afável companheirismo.

Ao dr. Queirós Júlia Nhabombe, agradeço pelo apoio e amizade demonstrados ao longo do meu percurso académico, bem como aos demais docentes da ECA. Na mesma senda, agradeço ao Onésimo Muiambo pela preparação para os exames de admissão e a minha professora de piano, Helena Cumbi pela forma profissional e cuidadosa com que orientou os meus estudos no piano. De igual modo agradeço a Raquel Machachula e Maria Alice Inguane pela contribuição neste trabalho.

Aos meus amigos e colegas que levo para vida, Júlio Manhique, Arsénio Sitóe e Deolinda Cossa, obrigado.

Os meus agradecimentos são extensivos a minha amada igreja (Adventista do Sétimo dia do trevo) por me amarem como seu filho, irmão e amigo.

Por último, agradeço de forma especial ao Nilson Jossias Matusse, pelo apoio durante a minha formação académica e a todos que directa ou indirectamente contribuíram para que minha formação fosse realidade.

Este livro, eu o aprendi de meus alunos.

Arnold Schoenberg, 1996.

Resumo

Esta pesquisa busca compreender analiticamente os aspectos estruturantes da canção *Amatuwetuwe* a partir da sua transcrição, para facilitar a escolha consciente das técnicas do seu arranjo para piano. Foi aplicado o método de pesquisa artística usando uma abordagem qualitativa como modelo de investigação. Integrou-se também, a pesquisa bibliográfica de teorias que abordam as temáticas de transcrição e arranjo no contexto da criação de arranjos para piano à partir das canções locais. Fizeram parte da fundamentação teórica os pesquisadores: Flávio Barbeitas, João Bota, Renato Dias, Miguel Garcia, Roy Bennet, Flávia Perreira entre outros. As principais características da canção *Amatuwetuwe* compreendidas através da análise são: melodias organizadas em chamada e resposta; unidades formais articuladas por separação e sobreposição; intervalos simples com predomínio das segundas maiores; compasso de dois pulsos de subdivisão binária; um tipo de início acéfalo e uma terminação masculina e por fim uma densidade de ataque irregular. A compreensão dessas características permitiu a escolha consciente das técnicas aplicadas no arranjo que incluíram procedimentos de altura e duração (aumentação, transformação de agrupamentos regulares em irregulares, substituição de ataques por silêncio, mudança de intervalo), a harmonização de diversas formas, ornamentação melódica e o impressionismo. Constatou-se que este trabalho serviu de alicerce preparativos para futuras investigações sobre transcrição, análise e arranjo de canções locais moçambicanas para piano que possam garantir a revigoração das nossas artes musicais.

Palavras-chave: Canção *Amatuwetuwe*, transcrição, análise, arranjo e práticas musicais locais.

Abstract

This research aims to analytically understand the structuring aspects of the song *Amatuwetuwe* from its transcription, to facilitate the conscious choice of techniques for its arrangement for piano. The artistic research method was applied using a qualitative approach as an investigation model. Was also integrated the bibliographical research of theories that approach the themes of transcription and arrangement in the context of creating arrangements for piano from local songs . The following researchers were part of the theoretical foundation: Flávio Barbeitas, João Bota, Renato Dias, Miguel Garcia, Roy Bennet, Flávia Perreira, among others. The main characteristics of the *Amatuwetuwe* song that were founded through the analysis are: melodies organized in call and response; formal units articulated by separation and overlapping; simple intervals with a predominance of major seconds; bars with two pulse and binary subdivision; a headless beginning type and a masculine ending; as well as an irregular attack density. The understanding of these characteristics allowed the conscious choice of techniques applied in the arrangement, which included melodic and duration procedures (augmentation, transforming of regular groupings into irregular and vice-versa, replacing attacks (sounds) with silence, changing intervals), harmonization in different forms, melodic ornamentation and impressionism. It was concluded that this work served as a foundation for future investigations into the transcription, analysis and arrangement of local Mozambican songs for piano that can guarantee the reinvigoration of our musical arts.

Keywords: Song *Amatuwetuwe*, transcription, analysis, arrangement and local musical practices.

Lista de tabelas

Tabela 1: Articulação das unidades formais na transcrição.....	30
Tabela 2: Intervalos usados na canção <i>Amatuwetuwe</i>	31
Tabela 3: Análise da D.A do material transcrito.....	35
Tabela 4: Articulação das unidades formais no arranjo.....	41
Tabela 5: Análise da D.A do arranjo.....	42

Lista de figuras

Figura 1: Quantidade de pulsos.....	32
Figura 2: Ocorrência da subdivisão ternária na binária na transcrição.....	33
Figura 3: Tipo de início da transcrição.....	36
Figura 4: Tipo de terminação da transcrição.....	37
Figura 5: Ocorrência de elementos da subdivisão ternária no arranjo.....	41
Figura 6: Início tético no arranjo.....	42
Figura 7: Recorte de γ na obra original.....	46
Figura 8: Aumentação total γ em diferente proporção, transformação de elementos regulares em irregulares.....	47
Figura 9: Recorte do primeiro compasso de E.....	47
Figura 10: Substituição de ataques por silêncio.....	47
Figura 11: Recorte de γ	48
Figura 12: Elaboraões de γ	48
Figura 13: Ocorrência da nota pedal.....	49
Figura 14: Apojatura inferior.....	49
Figura 15: Técnicas da harmonização linear e em bloco de acordes.....	50
Figura 16: Uso de escalas exóticas.....	51

Lista de partituras

Partitura 1: Transcrição da canção <i>Amatuwetuwe</i>	26
Partitura 2: Forma musical, análise dos intervalos e delimitação das unidades formais na transcrição.....	27
Partitura 3: Análise da DA da transcrição.....	33
Partitura 4: Partitura do arranjo.....	37
Partitura 5: Partitura da delimitação das unidades formais e análise da D.A do arranjo.....	42

Siglas e abreviaturas

ECA - Escola de Comunicação e Artes.

TCC - Trabalho de Culminação do Curso.

UEM - Universidade Eduardo Mondlane.

D.A - Densidade de Ataque.

E.S - Estrato superior.

E.I -Estrato inferior.

M - Maior.

m - Menor.

J - Justo.

Aum - Aumentado.

Dim - Diminuto.

SUMÁRIO

Folha de Rosto.....	I
Folha de aprovação.....	II
Dedicatória.....	III
AGRADECIMENTOS.....	IV
Epígrafe.....	V
Resumo.....	VI
Abstract.....	VII
Lista de tabelas.....	VIII
Lista de figuras.....	IX
Lista de partituras.....	X
Siglas e abreviaturas.....	XI
SUMÁRIO.....	XII
CAPÍTULO I - INTRODUÇÃO.....	1
1.1 Problemática.....	1
1.2 Hipóteses.....	3
1.3 Justificativa.....	3
1.4 Objectivos.....	4
CAPÍTULO II – QUADRO TEÓRICO E CONCEPTUAL.....	5
2.1 Transcrição.....	5
2.2. Arranjo.....	9
2.2.1 Linguagem pianística do período romântico e moderno.....	12
2.2.2 Linguagem pianística aplicada aos arranjos para piano elementar.....	13
CAPÍTULO III – REVISANDO AS CATEGORIAS MUSICAIS DEFINIDAS PARA O OUTRO: FOLCLORE, TRADICIONAL E POPULAR.....	17
CAPÍTULO IV – METODOLOGIA.....	21
4.1 Método de pesquisa artística.....	21
4.2. Técnica de obtenção, organização e análise de dados.....	22
4.2.1 Auto-observação ou auto-etnografia.....	22
4.3 Ferramentas de transcrição e arranjo.....	23
4.3.1 Piano digital.....	23
4.3.2 Programa para escrita de partitura: <i>Musescore</i>	24
4.4 Passos a percorridos na realização das transcrições.....	24

4.5	Passos percorridos no processo de arranjo.....	24
4.6	Canção a transcrever e arranjar.....	25
4.6.1	<i>Amatuwetuwe</i>	25
CAPÍTULO V – DESCRIÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS.....		26
5.1	Partitura da transcrição.....	26
5.2	Características gerais do material transcrito.....	27
5.2.1	Forma musical.....	27
5.2.2	Articulação entre as unidades.....	29
5.3	Análise dos intervalos da canção <i>amatuwetuwe</i>	30
5.4	Análise métrica.....	32
5.4.1	Quantidade de pulsos.....	32
5.4.2	Tipo de subdivisão.....	32
5.4.3	Evolução temporal.....	33
5.4.4	Densidade de ataque.....	33
5.4.5	Tipo de começo e final.....	36
5.5	CARACTERÍSTICAS GERAIS DO ARRANJO.....	37
5.5.1	Forma Musical.....	40
5.5.2	Métrica.....	41
5.6	Técnicas do arranjo da música <i>Amatuwetuwe</i>	46
5.6.1	Procedimentos elaborativos de altura e duração.....	46
5.7	Outras técnicas.....	48
5.7.1	Nota pedal.....	48
5.7.2	Ornamentação melódica.....	49
5.7.3	Harmonização.....	49
5.7.4	Técnica impressionista.....	50
CAPÍTULO VI – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....		52
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....		53

CAPÍTULO I - INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como tema *Amatuwetuwe: transcrição, análise e arranjo para piano* e foi 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).

O principal objectivo desta pesquisa é compreender analiticamente os aspectos estruturantes da canção *Amatuwetuwe* a partir da sua transcrição, facilitando uma escolha conscientes das técnicas do seu arranjo para piano.

O trabalho teve como método de investigação a pesquisa artística e as técnicas de busca, organização e análise dos dados incluíram a pesquisa bibliográfica e a auto-etnografia.

Esta metodologia foi dialogada com os fundamentos de teóricos que pesquisam a transcrição e o arranjo musical, nomeadamente: Flávio Barbeitas, João Bota, Renato Dias, Miguel Garcia, Roy Bennet, Flávia Perreira, entre outros.

A monografia é constituída por seis capítulos, que abordam os seguintes aspectos respectivamente: capítulo I (Introdução) apresenta a problematização, justificativa, hipóteses e os objectivos do trabalho; no capítulo II (Quadro teórico e conceptual) damos ênfase aos conceitos e teorias que fundamentam o trabalho, com foco para a transcrição e arranjo; no capítulo III (Revisão da literatura) o nosso debate está centrado nos conceitos de música tradicional, folclore e popular. No capítulo IV (Metodologia) discutimos sobre os métodos, técnicas e ferramentas usadas na investigação; No capítulo V, apresentamos a Descrição e análise do material transcrito e arranjado, onde mostramos as principais características da obra transcrita e as técnicas aplicadas no arranjo. 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 Problemática

O ensino-aprendizagem de música tem crescido em Moçambique nos últimos anos, devido a vários factores: (i) o aumento de escolas de música; (ii) relativo “fácil acesso” aos instrumentos musicais (comparativamente a décadas anteriores). Este crescimento tem influenciado no aumento de número de alunos (de diferentes faixas etárias) que procuram pelas aulas de música, principalmente particulares.

Contudo, observa-se escassez de uma epistemologia musical moçambicana registada que contemple repertório, filosofias, conceitos e teorias africanas, que possam ser aplicados no processo de ensino-aprendizagem de piano à partir das produções artísticas locais (música tradicional).

Com efeito, existem alguns trabalhos que vêm sendo realizados por moçambicanos na ECA-UEM, na área de transcrição e arranjo de músicas populares para diversos fins (preservação, uso didáctico e performance, etc.), que contribuem significativamente para a valorização e preservação das obras locais.

Podemos destacar, o trabalho realizado pela Professora Raquel Machachula (2019), no qual a autora transcreve e arranja quatro obras do músico moçambicano Funy M'pfumo para piano com o objectivo de compreender os elementos estilísticos das práticas musicais populares aplicados pelo compositor.

O segundo trabalho nesta lista, foi desenvolvido pela baixista Maria Alice Inguane (2020) sob o tema **Transcrição e arranjo da música *Swilo swa misava* da Amélia Moiana para baixo eléctrico**. Este trabalho teve como objectivo a compreensão de elementos estilísticos e idiomáticos da música popular moçambicana mas com enfoque na música religiosa.

Por fim, o trabalho de Onésimo Muiambo (2017) trata da temática **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 Adventista do Sétimo Dia do Bairro da Liberdade.

Em suma, vários trabalhos vêm sendo elaborados em torno destas duas temáticas (transcrição e arranjo) na Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane, abrangendo desde transcrições e arranjos para agrupamentos musicais (corais/quartetos etc.), à transcrições e arranjos para instrumentos a solo. Contudo, estes trabalhos geralmente têm sido feitos em torno da música popular urbana e religiosa (*gospel*), não abrangendo as práticas musicais locais (música tradicional) e de forma específica, a sua transcrição e arranjo para o ensino de piano. Ademais, se os arranjos das práticas ou canções locais são elaborados, de forma geral, não são feitos de forma académica ou

científica (usando métodos e técnicas apropriadas), isto é, não são transcritos nem analisados para compreensão dos seus elementos estruturantes e outros factores que concorrem para o desenvolvimento teórico e técnico dos alunos, o que frequentemente resulta em defeitos técnicos e de outra natureza nos alunos de piano. Outro fator problemático, é que esses arranjos geralmente são transmitidos de forma oral, e conforme Nettl (1983) *apud* Muiambo (2017, p. 7), a tradição oral opera como uma força muito mais limitadora, restritiva e controladora que a tradição escrita. Assim, estes factores dificultam o processo de ensino-aprendizagem de piano à partir das práticas musicais locais.

A partir desse panorama, com finalidade de criar um repertório de piano à partir das práticas musicais locais, a pergunta de partida que conduziu este trabalho é: *Como explorar os aspectos estruturais de uma canção local transcrita, para melhor escolha das técnicas apropriadas de arranjo para piano?*

1.2 Hipóteses

- A transcrição deve ser feita cuidadosamente no instrumento e no papel ou *software* para permitir a compreensão dos elementos estruturantes da obra.
- Para explorar uma transcrição podemos analisar a métrica, intervalos e em seguida aplicar procedimentos elaborativos e outras técnicas sobre tais elementos durante o arranjo.

1.3 Justificativa

A razão da escolha da canção *Amatuwetuwe* para este trabalho deve-se a necessidade de valorização e preservação do repertório local em instrumentos musicais ocidentalizados como piano. Também, visa trazer o repertório local no ensino-aprendizagem de música formal ou informal.

A escolha por transcrever e arranjar para piano deve-se ao facto de ter sido formado neste instrumento musical na ECA-UEM desde 2015. Durante esse processo, compreendi que a transcrição e arranjo podem oferecer material gráfico que facilita o processo analítico, razão pela qual para além de transcrever e arranjar, analiso a obra musical com o intuito de compreender os seus elementos estruturais.

Anos depois me tornei professor de piano em várias instituições como *Xiluva, crossroads academy*, tendo trabalhado com alunos de diversas faixas etárias, iniciantes e não iniciantes.

Neste trabalho, constatei que há défice de canções locais transcritas e arrançadas para o ensino-aprendizagem musical de piano. Assim, tentava arranjar as músicas de maneira prática na sala de aula. A compreensão dos alunos era um pouco morosa, devido a falta do material gráfico. E para além disso, eles tinham dificuldades de praticar em casa ou em outro local sem minha presença, já que não tinham uma ferramenta didáctica que auxiliasse a sua memória. Isto estimulou-me a, para além de transcrever e arranjar na prática, passar essas actividades para o papel ou *software*.

Considero que este trabalho é relevante para minha carreira profissional como professor e dos que dele se valerão, porque permite uma compreensão teórica e prática dos elementos musicais contidos numa obra e na canção *amatuwetuwe* de forma específica.

Assim, acredito que este tipo de trabalho é relevante no meio académico, na medida em que direcciona a construção de uma epistemologia de música moçambicana e africana em geral, baseada em repertório africano-moçambicano. Ademais, as partituras da transcrição e arranjo da canção, podem constituir parte de um acervo de música local (tradicional) moçambicana para diversos fins académicos.

No âmbito sociocultural, o trabalho contribui na preservação das canções locais, proporcionando assim, uma base de dados para a presente e futuras gerações.

1.4 Objectivos

Os objectivos desta pesquisa são:

Geral:

- Compreender analiticamente os aspectos estruturantes da canção *Amatuwetuwe* à partir da sua transcrição, facilitando uma escolha consciente das técnicas do seu arranjo para piano.

Específicos:

- Transcrever a canção *Amatuwetuwe* para a pauta musical;
- Analisar a canção *Amatuwetuwe*;
- Arranjar a canção *Amatuwetuwe* para piano.

CAPÍTULO II – QUADRO TEÓRICO E CONCEPTUAL

Este capítulo aborda sobre dois conceitos fundamentais para esta investigação: Transcrição e arranjo.

2.1 Transcrição

A prática da transcrição é milenar, sua origem remonta desde o período do renascimento, o qual foi caracterizado pelo interesse devotado ao saber e a cultura. Este período foi igualmente, marcado pelas viagens exploratórias e descobertas de outros continentes, principalmente, pelos europeus. Paralelamente a isso, houve nas artes no seu todo e mais precisamente na música a busca por outras formas de manifestações artísticas. Contrariamente ao período medieval (precedente), houve no período renascentista um profundo interesse pela música secular, o que impulsionou o surgimento de novos géneros musicais dos quais destaca-se a canzona sonar. Bennet (1996) afirma que a canzona sonar é uma canção para instrumentos. Estas canções para instrumentos, eram calcadas ou transcritas a partir de estruturas ou sistemas de canções já existentes ou em outros casos, eram escritas à semelhança do estilo da música vocal. Barbeitas (2000), atribui até certo ponto, a génese da transcrição à necessidade da criação de repertório instrumental durante o período renascentista.

A transcrição enquanto fenómeno presente em diversas áreas da criação artística musical, despertou no decorrer dos anos, interesse de estudiosos que procuraram (e procuram até hoje) debruçar-se a respeito do mesmo. Nas linhas que se seguem, procuraremos, trazer pontos de vista de autores que abordam esta temática.

Começemos por buscar a sua definição etimológica. Segundo Barbeitas (2000) a palavra transcrição tem sua origem no termo latino *Trasncribere*, o qual é composto por duas partículas: *trans* (que significa de uma parte a outra ou para além de) e *scribere* (que significa escrever). Assim, etimologicamente, transcrever significa escrever além de ou escrever para além de.

Para Ribeiro (2006) transcrição é o registo de um determinado evento (seja uma gravação de uma performance, seja uma notação musical ou uma transliteração entre sistemas musicais) em um meio diferente do original. Tratando sobre estudos ou pesquisas em etnomusicologia, o processo de transcrição, segundo o mesmo autor, pode acarretar perda

de informação visto que, a tradução de símbolos em sons musicais (e vice-versa) depende muito do grau de familiaridade com a tradição oral que a sustenta.

Bota (2008) entende transcrição em música “como um processo de recriação no qual, o compositor se baseia em uma obra pré-existente (e que lhe serve de ponto de referência bastante forte ao que se remete) deixando suas próprias marcas estilísticas no material transcrito. Entretanto, Bota (2008) aponta a necessidade de haver maior grau de fidelidade e compromisso em manter as estruturas formais e harmônicas originais no processo de transcrição, embora entenda este como um processo de recriação musical.

Para melhor compreensão da transcrição como um processo criativo, precisamos recorrer a etimologia, pois verbo transcrever e traduzir, são sinónimos (embora, o termo transcrever incida mais no ato de escrever propriamente dito). O termo traduzir, é também de origem latina (*trans+ducere*) e significa “levar, transferir e conduzir a partir de”. Esta similaridade entre os termos, permite ampliar a compreensão do que o termo transcrição significa para a música à luz do que tradução significa na literatura.

Os estudiosos defendem que:

Escrever o que quer que seja, desde que o acto de escrever exige reflexão, e não uma inscrição maquinal e sem detenções de uma palavra interior toda espontânea, é um trabalho de tradução exactamente comparável àquele que opera a transmutação de um texto de uma língua em outra (CAMPUS, 1996 *apud* BARBEITAS 2000, p. 91).

A passagem acima, situa a tradução no mesmo nível de composição (criação original) textual, isto é, no primeiro momento da criação artística. Barbeitas (2000) afirma que ambas (transcrição e tradução), de acordo com a concepção citada acima,

Seriam arrastadas para um momento muito anterior, para o instante mesmo da génese da obra, na medida em que a colocação, pelo autor, de suas ideias no papel, não seria nada mais, nada menos, do que uma operação de transcrição ou tradução. Uma apreensão radical, portanto, do sentido de transcrição/tradução permitiria asseverar tanto que: **escrever** (poesia) é **traduzir**, quanto que **compor** (música) é **transcrever** (BARBEITAS, 2000, p. 91, grifos nossos).

A negação da transcrição (musical ou literária) como processo criativo, geralmente é feita com o intuito de promover a originalidade e, evoca-se dois aspectos principais: a singularidade e imperfeição. Não queremos neste trabalho debater esta temática, pois o empenho em responder a estas questões abriria um parêntese tão longo que comprometeria a coerência deste trabalho. Basta-nos aqui, destacar o ponto de vista de Barbeitas (2000) ao afirmar que a existência de várias traduções ou transcrições de uma mesma obra não caracteriza, absolutamente, a perda da singularidade de cada uma delas nem determina, necessariamente, a sua maior ou menor qualidade.

Na linguagem Jazzística, a transcrição musical, tem um significado e aplicação, relativamente, diferente do exposto acima. Na vertente jazzística, transcrever não só implica o registo, mas também a capacidade de executar uma determinada obra musical, parte dela ou mesmo um solo.

A melhor forma de aprender um tema é transcrevê-lo a partir da auscultação do seu registo discográfico ou audiovisual, já que a partitura, normalmente, contém apenas a melodia e a cifra dos acordes. Além disso, muitas das vezes encontramos os temas escritos de forma imprecisa, pelo que é recomendável transcrever uma composição a partir da gravação original do compositor (HINZ, 1995 *apud* DIAS, 2018, p. 15).

Encontramos nesta citação a essência da transcrição em jazz: a habilidade de auscultar um som e buscar reproduzi-lo no instrumento, a prior, de forma mais fiel possível, podendo a posterior fazer a improvisação.

Após a explanação a respeito da origem e conceptualização do termo transcrição, resta saber como de facto se faz uma transcrição? Difícil é responder a esta indagação, pois o processo de transcrição pode depender de factores até certo ponto subjetivos, considerando que cada transcritor procura realizar determinada transcrição de acordo com a sua finalidade e com o grau de competências e experiências musicais que possui. Assim, além de trazer uma descrição passo a passo, procuramos também, em traços gerais, expor os aspectos a serem considerados durante o processo de transcrição.

Partindo do pressuposto de que pretende-se realizar transcrição de uma gravação sonora (áudio) para um sistema de notação musical, é imprescindível ao transcritor, o domínio dos aspectos técnicos inerentes ao sistema para o qual pretende transcrever. Garcia (2012) ao

falar da escrita musical moderna, afirma que a transcrição é, profundamente, dependente da habilidade de reconhecimento melódico, rítmico bem como da capacidade de identificar e escolher o compasso (4/4; 3/4; 2/2) e a subdivisão (binária ou ternária), pois estas variáveis podem conferir um resultado diferente ou não do esperado.

Dias (2018) em seu trabalho **A transcrição como uma ferramenta pedagógica no ensino e aprendizagem do jazz**, faz uma compilação das etapas do processo de transcrever na vertente Jazzística, alguns dos quais, podem ser adaptados e usados no processo de transcrição musical propriamente dito (registo em um sistema de notação musical). Destacamos os seguintes:

1º: Escolher a obra ou trecho a transcrever. Neste passo recomenda-se que o transcritor escolha o tema que lhe desperte interesse e que esteja ao alcance de suas habilidades.

2º: Memorizar e entoar a obra ou trecho da obra em questão. Neste passo, almeja-se que o transcritor consiga cantar com perfeição a obra em questão. Nota que esta etapa coincide com o conceito jazzístico de transcrição.

3º: Fazer o estudo das relações intervalares e rítmicas: nesta fase, o transcritor deve ter um conhecimento sólido sobre intervalos e ter uma boa capacidade de identificar compassos e de compreensão dos fragmentos rítmicos.

4º: Aprender a tocar o ritmo, a melodia e a harmonia da obra ou trecho em questão. O transcritor deve estar consciente da forma da obra, das secções, das progressões harmónicas, da análise harmónica, e da tonalidade.

5º: Transcrever a obra ou solo em questão num sistema de notação: o transcritor deve estar familiarizado com o sistema de notação musical para o qual pretende transcrever.

Não menos importante, importa ressaltar que, o contexto da criação (origem) e o destino final (do produto final) da obra a ser transcrita, constitui um elemento a se ter em conta no processo da transcrição. Observe-se, portanto, que a prática da transcrição não pode ser pensada de maneira descolada nem de seu contexto original, nem de seu destino final. Desse modo, a condução é realizada pelo compositor ou transcritor, que escolhe os caminhos e as possibilidades estilísticas no estabelecimento tais conexões.

Neste trabalho, restringe-se o significado de transcrição musical, ao processo de criação artística que consiste na tradução de um evento sonoro (performance, gravação) para um sistema de notação musical, sem perder de vista os parâmetros originais da obra em questão. Fica também convencionado que, a referência a transcrição jazzística é usada para designar aquela que busca, primariamente, a execução de uma determinada obra ou excerto dela no instrumento, sem a preocupação de escrevê-la num sistema de notação musical. Ressaltamos ainda que, nesta pesquisa a transcrição é pensada de vários pontos: sua etimologia e conceptualização *jazzista*.

2.2. Arranjo

Existem diversas maneiras de criar música. Uma das mais conhecidas e comumente praticadas é a composição, processo através do qual o compositor cria uma peça musical original, isto é, sem a utilização de uma outra peça musical preexistente como referência.

No espectro diametralmente oposto, encontra-se o arranjo, o qual é definido por Silva (2018) como uma forma de produção musical que se baseia numa ideia inicial, recriando-a. Vale a pena cortejar esta definição com os dizeres de Martini (2016) em seu artigo **O gesto do arranjador na música popular**, no qual ele restringe o termo arranjo a quaisquer elaborações musicais sob um determinado material musical preexistente tomado como ponto de partida, que é por conseguinte, reformulado e reorganizado podendo ocorrer a adição de novos materiais considerados “estranhos” ao material original.

A definição que nos é oferecida pelo **The New Grove Dictionary of Music and Musicians** citado por Barbeitas (2000), estabelece o seguinte:

Uma acepção, a mais ampla possível, a palavra *arrangement* pode ser aplicada a toda a música ocidental, de Huchbald a Hindemith, uma vez que cada composição envolve a reorganização (rearrangement) dos mesmos componentes harmónicos e melódicos da música, entendidos como pertencentes à série harmónica ou à escala cromática (BARBEITAS, 2000, p. 91).

Pode-se constatar nas abordagens acima, que o arranjo implica a existência de um material prévio sobre o qual são feitas elaborações (podendo ser rítmicas, harmónicas, tímbricas ou mesmo na forma musical) com a finalidade de produzir uma nova obra adaptada à nova realidade a que se propõe.

Pereira (2011) citando a definição do termo *arrangement* encontrada na enciclopédia *Larousse de la musique*, diz o seguinte:

Transcrição de uma obra musical para um ou vários instrumentos diferentes daqueles para os quais ela tenha sido inicialmente escrita, a adaptação de uma obra sinfônica para uma orquestra de câmara é um arranjo da mesma forma que uma transcrição de um solo de clarinete para violino é um outro tipo de arranjo. As reduções de obras sinfônicas para pianos ou de peças de óperas são igualmente arranjos (LAROUSSE, 1971, p. 143).

Segundo esta acepção, a transcrição, a adaptação e a redução são colocadas na categoria de arranjos musicais visto que consistem de reelaboraões musicais, e assim podemos compreender que a origem do processo de arranjo remonta do renascimento, período no qual iniciou o processo de transcrições de canções para grupos de instrumentos musicais diferentes da voz humana.

Segundo Pereira (2011) a prática de transportar a música vocal para instrumentos continuou, porém com o desenvolvimento da música instrumental, especialmente no período barroco (1600-1750), foram surgindo outros tipos de arranjos independentes da música vocal. A título de exemplo cita-se o célebre compositor do período barroco Jahanm Sebastian Bach, que deixou dezasseis arranjos de clavicémbalo baseados nos temas de concerto de violino de Vivalde e seis para órgão baseados nos trabalhos de Vivalde, além de outros numerosos trabalhos neste viés. Outra figura a ser destacada neste aspecto foi o pianista virtuoso Franz Lizst (1811-1886) que, com sua exuberante técnica pianística fazia reduções de obras sinfônicas de Beethoven para piano, as quais eram, posteriormente, executadas em concerto.

Outro compositor que merece destaque nesse trabalho foi o Gustav Mahler que a semelhança de Liszt nutria grande interesse por transcrições e orquestrações. Conforme é atestado por Bota (2008) ao afirmar que:

Mahler também realizou diversos trabalhos de reorquestração de obras tradicionais do repertório orquestral — que ele, como grande regente de carreira internacional, podia pessoalmente interpretar tais versões — como o ciclo das sinfonias de Beethoven. Ele justificava-se com o curioso argumento de que Beethoven, imerso em surdez durante boa parte de sua actividade composicional, não havia acompanhado os avanços instrumentais — portanto as orquestrações das suas obras podiam, sim, ser melhoradas (BOTA, 2008, p. 20).

Pode-se constatar que os arranjos desta época tinham um viés performativo, isto é, eram elaboradas com objectivo de serem executadas. Isso dava e continua dando a possibilidade aos ouvintes, de escutar uma sinfonia de Beethoven, originalmente compota para ser executada por uma orquestra em salas de concerto, num piano em um ambiente um pouco mais íntimo como um salão ou no conforto de suas casas.

No contexto moçambicano, Jimmy Dlundu e Zoco Dimande também têm trabalhando com obras já existente, arranjando para o contexto contemporâneo de performance.

Para além desta faceta performativa, os arranjos eram e continuam sendo usados na componente educativa em salas de aulas como ferramentas de análise, estudo de composição e prática de determinados conceitos. Os arranjos são uma prática bastante comum, uma vez que o professor precisa adaptar o material musical à realidade da classe e, frequentemente, precisa fazer ajustes que atendam às necessidades técnicas, interesses e anseios dos alunos (FONTERADA, 2015 *apud* SILVA, 2018, p. 31)

Pode-se constatar na citação acima, que os arranjos são importantes, pois estes podem suprir alguma escassez ou ineficiência de material didáctico para uma determinada finalidade, podendo o professor valer-se de um material existente para criar outro adaptado à realidade em questão. Aliado a isso, Pereira (2011) discorre um ponto importante no trabalho de transcrição e arranjo, ao falar sobre a necessidade de haver coerência na utilização do novo contexto instrumental, respeitando as características peculiares ao novo instrumento para o qual faz-se o arranjo ou transcrição.

Jardim (2016) em seu artigo **O arranjo como estrutura e tecido do discurso musical**, propõe a classificação dos arranjos musicais para canções em duas categorias, a saber:

A) Arranjos convencionais: nesta categoria fazem parte todos os trabalhos que consistem na mudança do meio de expressão. Estes arranjos caracterizam-se pela despreocupação da parte do arranjador em mudar ou interferir nos parâmetros composicionais propostos pelo autor da obra.

B) Arranjos autorais: nesta categoria são colocados todos os trabalhos em que o arranjo passa a ser indissociável de uma determinada canção, tanto para a versão original tanto para o arranjo. Trata-se de arranjos, cuja textura acaba se tornando a característica estilística de

certos compositores. Com realização desta pesquisa, pretendemos fazer um arranjo que enquadra-se nesta categoria.

Fique explícito, porém que estas classificações não visam separar ou criar distinção entre arranjos bons ou maus. Ademais, é importante salientar que o conhecimento e domínio das ferramentas de análise e técnicas de composição constituem vantagem para quem se propõe a realizar determinado arranjo.

Neste trabalho, arranjo é tido como um processo de criação musical baseado na reelaboração de um determinado material sonoro preexistente para dar origem a um outro consoante o objectivo almejado.

2.2.1 Linguagem pianística do período romântico e moderno

O arranjo do presente trabalho de certa forma, foi inspirado na musicalidade de dois compositores cujos trabalhos exercem grandes influências nas minhas composições e arranjos. Num breve resumo, debruçarei acerca dos aspectos importantes da música dos períodos romântico e moderno de forma associado aos compositores Frederick Chopin e Claude Debussy, que foram um dos expoentes máximos da música do seu tempo: romântico e moderno respectivamente.

Frédéric Chopin foi um compositor do período romântico (século XIX) de nacionalidade Polonesa, erradicado na França. Ele é por muitos considerado um compositor nacionalista. Segundo Bennet (1996) um compositor é nacionalista quando busca de forma deliberada em sua música expressar seus sentimentos e orgulho pela sua nação valendo-se para tal, das melodias e ritmos folclore do seu país. Este aspecto visualiza-se nas suas Polonaises e Mazurcas.

A linguagem musical e pianística do período romântico e por extensão do Compositor Frederick Chopin é, segundo Bennet (1996) caracterizada pelos seguintes factores:

- Maior liberdade de forma e concepção (plano emocional expresso em maior intensidade e de forma personalista);
- Ênfase em melodias líricas do tipo canção, modulações ousadas, harmonias mais ricas, frequentemente cromáticas com uso surpreendente de dissonâncias;
- Maior exploração dos pedais no piano;

- Maior virtuosismo técnico.

Por outro lado, a música do período moderno que encontra em Claude Debussy (1862-1918), o seu expoente máximo, foi caracterizada pela busca de uma nova sonoridade que contrastasse a dos períodos antecedentes. Conforme relata Bennet (1996) a intenção de Debussy foi afastar-se ao máximo do romantismo alemão e para tal ele empregou técnicas inspiradas na pintura, usando os sons como cores na pintura de uma paisagem.

Esta técnica é denominada impressionismo, que é definida por Matheus (2010) como uma técnica que surgiu na França influenciada pela pintura e poesia. Na música esta técnica propunha uma especial atenção ao timbre e a pesquisa de novas sonoridades. São três os aspectos musicais impressionistas, a saber: a influência modal na harmonia e melodia, o irrestrito movimento melódico de todos os acordes e o trítone, a escala de tons inteiros e dominantes de tons inteiros.

Debussy era guiado por seu instinto natural negligenciando até certo ponto as “regras da harmonia” usando de acordes de nona e ou décima terceira para formar blocos de acordes em movimento paralelo, dando às suas composições uma sonoridade vaga e bruxuleante, proporcionado também pelo uso de escalas pentatônicas, tons inteiros e pela harmonia predominantemente modal.

De forma geral, a música moderna foi caracterizada por harmonias radicais, ritmos vigorosos e dinâmicos e métricas incomuns para a época antecedente (5/4;7/4 etc.).

As sonoridades destes períodos e compositores é evidente no arranjo da canção neste trabalho, sem no entanto que ela perca as suas características rítmicas e melódicas locais, procurando preservar zelosamente os aspectos inerentes às canções locais.

2.2.2 Linguagem pianística aplicada aos arranjos para piano elementar

Neste subtítulo, abordaremos de forma sucinta o conceito de linguagem musical e bem como o conceito de linguagem pianística aplicada aos arranjos para piano elementar.

Linguagem musical segundo por Fernandes (2014) é um sistema que ao materializar-se, ancora-se a um determinado conjunto de símbolos musicais, representada por um estilo, género ou sistema. Tal linguagem musical relaciona-se aos traços particulares de

significação. A performance permite ao intérprete transitar pelos elementos não distintivos, imprimindo à execução o seu “sotaque”.

Assumindo os pressupostos da definição acima, podemos inferir que a linguagem pianística é um sistema constituído por um conjunto de símbolos inerentes à escrita e leitura de música incluindo os princípios que norteiam a produção e manipulação sonora ao piano, que estabelecem uma base para comunicação entre o compositor ou arranjador e o intérprete.

O piano como qualquer outro instrumento musical possui suas peculiaridades e mecanismos de produção do som, o que conseqüentemente vai fazer com que a música escrita para este instrumento possua também suas peculiaridades de escrita e execução de modo a atingir o resultado desejado.

Conforme dito anteriormente, os arranjos geralmente têm sido feitos com dois objectivos: constituir um repertório para performance e ou para ferramentas de apoio didáctico. Em ambos casos, requer-se uma especial atenção na elaboração dos arranjos de modo que estes possam estar adequados aos propósitos para os quais são elaborados bem como para o nível dos executantes nos aspectos técnicos e interpretativos. Falando da adequação dos arranjos ao nível dos executantes, Hollerbach (2003) propõe uma delimitação baseada em competências para qualificar ou integrar um estudante ou executante de piano num determinado nível de execução pianística. A seguir, passamos a listar aquelas que são as competências por ela propostas para o nível elementar (salientando que para autora o nível elementar é adquirido num período de três anos de estudos):

O primeiro ano:

- Posição de mão e postura, braços soltos, e grandes movimentos dos músculos;
- Tocar legato e tocar staccato;
- Equilíbrio entre melodia e acompanhamento;
- Movimento do pulso para frasear;
- Terças em legato.

O segundo ano:

- Fraseado e dinâmica;
- Legato e staccato ao mesmo tempo;
- Equilíbrio entre as mãos;
- Numa mesma mão, uma voz permanece e outra se movimenta;
- Escalas, tríades e inversões e baixo d'Alberti.

O terceiro ano:

- Modelos de dedilhado (troca de posição de mãos, cruzamento de dedos, modelos de acorde quebrado, modelos de terças em legato, preparação de arpejo);
- Estudos de independência de dedos;
- Rotação de antebraço;
- Pedal;
- Estudos técnicos (exercícios e estudos);
- Estudo de quiáteras.

Na elaboração do arranjo neste trabalho, consideremos estes factores, pois os mesmos são de extrema importância, de modo que o arranjo possa contribuir para a aprendizagem significativa dos alunos e também para o aprimoramento de sua técnica. A consideração do nível técnico dos alunos constituiu um factor importante na elaboração do arranjo na medida em que influenciou na tomada de decisões em relação a linguagem musical a ser empregue e o grau de exigência técnica necessária para execução do mesmo.

O nível técnico dos alunos para quem teve-se em mente durante a elaboração deste arranjo foi o elementar, cujas as aptidões esperadas foram expostas de forma detalhada acima.

Contudo, faz-se necessário salientar que a classificação “elementar” discutida acima, pode não ser universalmente aceite. Assim, esta classificação fica sujeita ao ponto de referência com o qual se estabelece a gradação, podendo variar conforme o contexto em questão.

Em relação aos elementos da linguagem musical, o arranjo elaborado observou os seguintes aspectos: a tonalidade da obra; o tipo de compasso; as figuras rítmicas (simplificadas sempre que possível); a harmonia (relativamente elaborada para conferir ao arranjo uma harmonia cativante e que desperte aos executantes desejo de ampliar seus horizontes na temática); o fraseado e a articulação sempre em concordância com o grau de dificuldade que os executantes do piano possam superar, a despeito de que os arranjos possam conter elementos novos ao seu conhecimento.

Sendo uma canção de conhecimento de quase todos os moçambicanos da zona sul do país, espero que a sonoridade dos arranjos possa despertar interesse dos executantes bem como para a comunidade em geral e que seja integrada no repertório dos estudantes de piano.

CAPÍTULO III – REVISANDO AS CATEGORIAS MUSICAIS DEFINIDAS PARA O OUTRO: FOLCLORE, TRADICIONAL E POPULAR

Neste capítulo abordamos duas categorias determinadas para caracterizar as músicas não eruditas: Música tradicional ou folclórica e popular.

Cordeiro (1995) *apud* Garcia (2010, p. 15), define folclore como a ciência que trata de tudo o que é ou se tornou tradicional (transmitido de geração em geração, oralmente ou não), funcional (de cerimónia ou festividade colectiva), e típico (próprio ou característico de um povo). A definição oriunda do II Congresso Brasileiro de Folclore de 1953, é relativamente mais holística e objectiva. Neste documento, Almeida (s/d¹) *apud* Garcia (2010, p. 12), define música folclórica como aquela que é criada ou aceita, colectivamente, no meio do povo, e se mantém por transmissão oral, transformando-se, variando ou apresentando aspectos novos e destinada à vida funcional da colectividade.

Na mesma senda, Gonçalves (2011) citando Filho (2004) coloca um conjunto de características determinantes para que se considere um fenómeno como folclore. São elas: a colectividade, espontaneidade, funcionalidade, possibilidade de ser localizável, permeabilidade, tradicionalidade e o fato que deve ser empírico. Salienta ainda que o anonimato e transmissão oral são secundárias, menos importantes e nem sempre ocorrem (FILHO 2004, *apud* GONÇALVES, 2011, p. 27).

Na literatura moçambicana, o documento publicado Pelo Ministério da Educação e cultura (1980), afirma:

A música e canção tradicional eram, à semelhança de outras, expressões artísticas que se encontravam, perfeitamente, integradas nas concepções e organização social dominante na Sociedade Tradicional - Feudal. Destinavam-se a festejar os sucessos da caçada ou das boas colheitas, a participar nas cerimónias religiosas e de culto, ou nas oficiadas pelos senhores feudais, fazendo também parte do processo de educação tradicional, desempenhando um importante papel nos ritos de iniciação (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1980, p. 7)

O termo tradicional está, directamente, associado ao termo folclore, e de facto, os dois termos são, praticamente, indissociáveis, conforme atesta Resende (2017, p.14) falando da

¹ Sem data.

proximidade entre os significados dos dois termos em questão (tradicional e folclore): “os conceitos que aqui tentamos definir são usados de forma a que não haja, num sentido óbvio, diferenças entre eles e são, geralmente, associados e tidos como diferentes palavras que definem o mesmo conceito”.

Portanto, encontram-se grandes similaridades entre as definições do conceito “folclore” com definição do conceito “tradicional”. Fernandes afirma:

usa-se o termo tradicional para designar 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. Outras designações como música folclórica, regional e mesmo popular, são também normalmente utilizadas para representar o mesmo conceito (FERNANDES, 2012, p. 4).

Com excepção do facto de que este autor considera a possibilidade de música folclórica e música popular significarem ou representarem o mesmo objecto, sua definição do conceito de música tradicional é muito similar a dos autores acima citados. Pode-se afirmar então, segundo estas concepções que os termos tradicional e folclore são sinónimos, podendo ser usadas para designar o mesmo objecto ou conceito.

Faz-se necessário ainda aprofundar a discussão do conceito de música popular, pois geralmente existem autores, como Fernandes (2012), que usam o termo música popular como sinónimo de música tradicional ou folclórica.

Não obstante, para Reis (2007) citado por Resende (2017, p. 9) há uma necessidade de distinguir os termos relativos à música popular e folclórica ou tradicional. Assume o autor que o termo popular (generalizado a todas as formas artísticas) se circunscreve na mensagem poética do povo, com mensagem que transmite emoções, através de elaborações feitas nas canções tradicionais ou folclóricas.

É em Resende (2008) citado por Resende (2017, p. 15) que se encontra uma definição do conceito de música popular que distingue, explicitamente, os dois conceitos, e que, possivelmente encontre maior simpatia no seio da comunidade académica. O autor define música popular como aquela que:

[...] Se inspira na música tradicional e que, a partir da sua estrutura rítmica e melódica, desenvolve um trabalho de estilização [...] influenciado por elementos de outras zonas tornando-se, muitas vezes, mais sugestiva, mais elaborada. Poder-se-á definir como uma música com raízes tradicionais ou inspirada na música tradicional, mas mais vulgarizada, adaptada por autores e trabalhada por grupos ou cantores (RESENDE 2008 citado por RESENDE 2017, p. 15).

A música tradicional como a popular ainda se denota na discussão sobre a música ligeira. Portanto, no

[...] desenvolvimento da música moçambicana, há a considerar o aspecto da música ligeira, que tem muito a enriquecer-se com a utilização de elementos da música tradicional, fornecendo este campo, uma vasta área de estudo e experimentação musical, para os nossos artistas ligeiros. Convém, no entanto acentuar que, música e canção popular, de origem tradicional, e música ligeira, são expressões musicais distintas e que obedecem a linhas de desenvolvimento próprias, embora isto não exclua a interpenetração criativa de elementos de uma na outra (MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA, 1980, p. 8)

Em resumo, música ou canção folclórica/tradicional refere-se a toda a obra musical que é oriunda de um uma comunidade, com autoria desconhecida ou não, que tem uma aceitação colectiva, geralmente de transmissão oral e que destina-se à vida funcional da comunidade (festividades, recreio, trabalho e ou cerimónias). Por sua vez, a música popular é aquela que é inspirada na música folclórica ou tradicional que sofre alterações, com harmonias, produção e instrumentalização convencional, de autoria de um indivíduo ou agrupamento, que torna-se popular por meio de aparelhos de média e é, geralmente, destinada à comercialização.

É relevante apontar que estas categorias ou definições foram criadas por pesquisadores, que, maioritariamente, desconhecem o contexto musical africano e moçambicano, para definirem outras músicas: aquelas que não pertenciam aos parâmetros musicais eruditos, e, portanto, elas são pouco adequadas para a nossa pesquisa, pois, deixam de lado alguns factores importantes quando se trata de canções locais africanas e moçambicanas, os quais serão descritos nas linhas que se seguem. O nigeriano Meki Nzewi (2007), usa a terminologia *musical arts* (artes musicais) para designar, não só a música, mas a todos os componentes que estão envolvidos na criação musical local africana (dança, poesia, encenação etc.).

Portanto, em África, o conceito de música não pode ser entendido da mesma forma como é compreendido no mundo ocidental. Este ponto de vista é secundado por Obama (1963) ao afirmar que do mesmo modo que um africano teria dificuldades em “saborear” Wagner² à primeira audição, um ocidental ou europeu, não saberá melhor compreender a música negra ou arte negra que, de forma geral obedeceu às normas funcionais de toda a verdadeira criação folclórica.

A música, na cultura africana como um todo, está ligado a outras expressões artísticas como teatro, poesia, dança, ritual e indumentária. Ela tem uma funcionalidade inerente ao meio social no qual são produzidas, isto é, as práticas musicais locais africanas e moçambicanas folclorizadas são relevantes para o desenvolvimento de trabalho colectivo e colaborativo, contribuindo para o aprimoramento da capacidade criativa, improvisada para responder a uma determinada função social de uma determinada comunidade que aplica a música como um meio de transmissão de valores éticos, morais e ideológicos para os indivíduos enquanto seres sociais.

Concluindo, nesta pesquisa os termos: Canção ou música folclórica/tradicional quando ocorrem, devem ser entendidos em referência às práticas musicais locais moçambicanas.

² Wilhelm Richard Wagner (1813-1883) renomado compositor Alemão , particularmente conhecido pelas suas óperas.

CAPÍTULO IV – METODOLOGIA

Neste capítulo, apresentamos o método de pesquisa; as técnicas de obtenção, organização e análise de dados; as ferramentas de transcrição e arranjo; assim como os passos percorridos na realização da transcrição e do arranjo.

4.1 Método de pesquisa artística

De Assis (2018) define pesquisa artística como um campo de actividades no qual os pesquisadores nas áreas das artes, participam activamente na formulação de conceitos e pesquisas que provém da sua própria experiência enquanto praticantes, portanto, a pesquisa artística é conduzida por artistas (praticantes). A pesquisa artística assemelha-se a pesquisa na área das ciências sociais na medida em que ambas não são orientadas para a busca do existente, mas pela busca de possibilidades futuras.

Este tipo de pesquisa, conforme se denota da definição do autor, tem como base o método experimental como mecanismo de produção e transmissão de conhecimento, permitindo aos seus usuários a possibilidade de ir além dos modelos já definidos de pesquisa e produção de conhecimento sem no entanto (paradoxalmente), rejeitá-los.

A pesquisa artística é analítica e criativa. Analítica porque busca apontar as questões quer de natureza objectiva ou subjectiva, valendo-se para tal da comparação e observação; criativa porque busca redefinir e moldar o sistema epistémico de uma determinada área do saber.

A pesquisa artística foi associada ao método de análise musical usando uma abordagem fenomenológica (um dos procedimentos da abordagem qualitativa), o qual é descrito por Freire (2010) como um método de pesquisa que procura entender e descrever os fenómenos musicais a partir da interacção da experiência significativa do sujeito com a experiência de criação do autor.

Este método envolve procedimentos de comparação dos elementos intrínsecos e extrínsecos às obras em análise. Segundo Freire (2010) a comparação consiste em procurar estabelecer algum tipo de paralelo entre características observadas. A comparação se relaciona, necessariamente, a procedimentos preliminares da observação. A comparação neste trabalho feita com os demais modelos de composição e arranjos, não foi estabelecida de modo a igualar o arranjo aos modelos de composição mencionados neste trabalho, mas com a

finalidade de auxiliar na compreensão e visualização das características básicas das músicas, com maior enfoque para a forma musical da canção em relação aos modelos universais de composição.

O uso deste método fez-se necessário na medida em que procuramos também, analisar, descrever e comparar frases, progressões harmónicas, fragmentos rítmicos, entre outros elementos musicais encontrados na obra transcrita e arranjada.

4.2. Técnicas de obtenção, organização e análise de dados

Para obter, organizar e analisar os dados usamos as seguintes técnicas: auto-etnografia e pesquisa bibliográfica.

4.2.1 Auto-observação ou auto-etnografia

A pesquisadora brasileira Bellard Freire (2010) discorre que a observação participante é um método próprio da pesquisa qualitativa, na medida em que visa proporcionar ao investigador um grau maior de envolvimento em relação ao objecto de pesquisa. A observação participante pode se desdobrar, ainda segundo a autora, em um outro tipo de observação denominado auto-observação, o qual consiste na observação reflexiva à experiência do próprio autor ou pesquisador. Esta técnica encontra o seu par na introspecção, técnica ou método da psicologia moderna que consiste na observação e análise dos estados mentais e psíquicos do pesquisador, tomando consciência deles. Portanto, para obter a canção transcrita e arranjada, recorreremos a memória introspectiva dos autores.

A organização do material observado foi feita em pautas escritas no *software musescore* e categorizadas numa pasta no computador em arquivo PDF e outros formatos. A posterior, as partituras foram analisadas possibilitando a compreensão das características estruturais da canção transcrita e arranjada.

4.2.2 Pesquisa bibliográfica

Para Lakatos e Marconi (2001) a pesquisa bibliográfica é o estudo das bibliografias (livros, artigos, revistas, jornais e gravações audiovisuais) já publicadas que abordam a temática do estudo em questão, cuja finalidade é proporcionar um contacto directo com tudo o que já foi escrito, dito ou gravado em relação ao assunto. Este método pode ser empregado em pesquisas qualitativas (como é a natureza deste trabalho).

Os dados (informações) neste trabalho, foram obtidos através da pesquisa bibliográfica de livros, artigos, revistas, dissertações, teses e monografias que debruçam sobre os diversos temas abordados neste trabalho. A pesquisa bibliográfica foi importante na medida em que permitiu levantar discussões entre diversos autores, bem como organizar (em capítulos temáticos), sistematizar e interpretar o conteúdo dos documentos conforme o referencial teórico do trabalho.

4.3 Ferramentas de transcrição e arranjo

Nesta secção, debruçamos sobre o piano digital e *musescore* como as ferramentas usadas no processo da transcrição e arranjo.

4.3.1 Piano digital

Segundo Costa (2013) o piano digital é um instrumento que apresenta uma qualidade sonora muito próxima à do piano acústico. A maioria deles apresenta o mesmo número de teclas que contêm a maioria dos pianos acústicos (88 teclas), pesadas ou sumi-pesadas. Na sua maioria, os pianos digitais podem emular (com o ajuste nas funções dos mesmos) a dinâmica dos pianos acústicos através da sensibilidade dos sons, podendo assim obter o mesmo resultado sonoro de um piano acústico. Além disso, podemos encontrar variedade de timbres e sons nos pianos digitais que não estão nos pianos acústicos, o que constitui uma vantagem na era actual, além de proporcionar relativa facilidade de movimentação.

O piano digital usado no arranjo da canção neste trabalho foi o Yamaha Clavinova CVP 405, justamente pela natureza sonora que pretendíamos alcançar no arranjo, principalmente em relação as oitavas e a possibilidade de usar timbres diferentes do piano acústico, a saber: o *electric* piano. Não queremos no entanto, limitar a execução do arranjo, exclusivamente aos pianos digitais e acústicos, que ainda são raros no contexto moçambicano, principalmente em relação aos iniciantes e intermediários, que geralmente têm optado pelos teclados e sintetizadores, pois são relativamente acessíveis e mais fáceis de movimentar em relação àqueles.

4.3.2 Programa para escrita de partitura: *Musescore*

Segundo Carvalho (2012) *musescore* é um *software* de composição e notação musical gratuito multiplataforma e WYSIWYG³, no qual as notas são inseridas numa partitura virtual. Surge como uma alternativa aos *softwares* profissionais de geração e edição de partitura como o *Sibelius* e *Finale*.

Neste trabalho, depois de termos tido experiências de trabalhar com o *finale*, *sibelius* e *musescore*, escolhemos o programa *musescore* versão 3.4.2.9788, como o *software* ideal para escrita musical dos nossos trabalhos e mais especificamente neste trabalho, pois possui um sistema operativo prático de usar e foi capaz de representar as ideias e objectivos pretendidos.

4.4 Passos percorridos na realização da transcrição

Os passos percorridos para a realização da transcrição neste trabalho foram os seguintes:

- 1º Escolha da canção local;
- 2º Tendo já o domínio da melodia a transcrever, iniciamos por determinar o compasso e acentuação da canção;
- 3º Estudamos o ritmo e melodia da canção de forma separada, definindo as células rítmicas bases;
- 4º Transcrevemos o ritmo completo das obras em questão;
- 5º Procuramos definir através da audição as relações intervalares da melodia da canção;
- 6º Escrevemos a manuscrito as melodias resultantes numa folha de rascunho e confirmamos os intervalos no piano.
- 7º Passamos as melodias transcritas para o programa de escrita musical (*musescore*).

4.5 Passos percorridos no processo de arranjo

Os passos percorridos na fase da realização do arranjo neste trabalho foram os seguintes:

- 1º Escolha da forma musical;
- 2º Escolha da instrumentação (tipo de formação);
- 3º Escolha do andamento;

³ É um acrónimo para “ what you see is what you get”, isto é, um tipo de interface que permite aos seus usuários visualizar e editar o conteúdo em um formato idêntico à sua aparência final.

- 4º Escolha do tom;
- 5º Harmonização da melodia;
- 6º Delimitação das repetições;
- 7º Aplicação de técnicas e procedimentos elaborativos de altura e duração.

4.6 Canção a transcrever e arranjar

Nesta secção, apresentamos uma breve descrição da canção transcrita: *Amatuwetuwe*.

4.6.1 *Amatuwetuwe*

Esta canção ou jogo é comumente praticada(o) na região sul de Moçambique, por crianças e adolescentes em momentos de lazer. Ela pode ser feita aos pares ou a solo. Aos pares, uma das crianças segura a companheira pelas duas mãos rodopiando até levantar a companheira. Este processo termina quando elas atingem o nível máximo de vertigens que podem suportar e por fim naturalmente se deitam no chão. A solo, a criança de braços abertos também vai rodopiando enquanto canta. Portanto, o termo *Amatuwetuwe* é atribuído ao ato de rodopiar.

Na província de Maputo esta canção é entoada na língua local *xiChangana*. Nas linhas que se seguem, apresentamos a transcrição da letra completa. Note-se que a maioria dos termos desta canção não possui equivalência na língua portuguesa.

Amatuwe tuwe tuwe; amatuwe tuwela mwananga tuwe.

Amatuwe tuwetuwe; amatuwe tuwela mwananga tuwe.

Hinga tuwela ka.

Tuwe tuwe tuwe tuwe tuwe tuwe tuwe tuwela nwananga tuwe.

CAPÍTULO V – DESCRIÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS

Neste capítulo apresentamos a transcrição e arranjo da canção *Amatuwetuwe*.
(https://youtu.be/xmZVllKD_N0?si=G2rPYzOzNCDpcEX4)

5.1 Partitura da transcrição

Na partitura 1 apresentamos a transcrição da canção *Amatuwetuwe*

Partitura 1: Transcrição da canção *Amatuwetuwe*.

Amatuwetuwe

Comp: Tradicional
Trans: Almeida Madime

Chamada

$\text{♩} = 90$

A - ma - tu - we a - ma - tu - we

Resposta

tuwe - tuwe tuwe - la mwa na - nga

5

A - ma - tu - we A - ma - tu - we

tuwe tuwe - tuwe tuwe - la mwa na - nga

⁴ Link da demonstração da transcrição pelo autor.

9

hi - nga tuwe-la-ka

tuwe tuwe tuwe tuwe tuwe tuwe tuwe tuwe tuwe-la mwa na - nga

13

hi-nga tuwe-la-ka

A-ma-tu-we

tuwe tuwe tuwe tuwe tuwe tuwe tuwe tuwe tuwe-la mwa na-nga tuwe tuwe

Fonte: Transcrição do autor.

5.2. Características gerais do material transcrito

Nesta secção analisamos o material transcrito com objectivo de compreender a estrutura da obra e suas principais características, dentre as quais destacamos as seguintes: a forma musical, a articulação entre as unidades formais, a métrica (densidade de ataque, o tipo de começo e final) e os seus intervalos.

5.2.1 Forma musical

Para Roy (1986) forma musical é a maneira como o compositor ordena as suas ideias musicais de modo a alcançar um equilíbrio. A forma constitui a estrutura de uma determinada obra musical. Existem diversas formas que os compositores empregam em seus trabalhos, sendo que, as mais usadas são: forma binária, ternária, sonata, rondó, minueto, concerto, orquestra, etc.

Forma binária, conforme a etimologia da palavra sugere, é a divisão ou composição de uma obra musical em duas partes (geralmente proporcionais), dentre as quais a primeira e segunda parte são denominadas parte A e parte B respectivamente. Certas canções enquadram-se nesta forma musical, como é o caso da canção *Amatuwetuwe*. Ela possui duas unidades do segundo nível (representadas em numeração romana na partitura 2), com as

quais pode-se fazer um paralelismo com o que comumente se denomina parte A e parte B em outras literaturas. Na partitura 2, apresentamos as delimitações desta obra.

Partitura 2: Forma musical , análise do intervalos e delimitação das unidades formais na transcrição.

Amatuwetuwe

Comp: Tradicional

Trans: Almeida Madime

I
A₁ 2 B₃ 4

Chamada
Resposta

$\text{♩} = 90$

α β γ

C₅ 5 6 D₇ 8

II
E₉ 10 11

9

Detailed description of the musical score: The score is written in 2/4 time with a tempo of quarter note = 90. It consists of two main parts: 'Chamada' (measures 1-4) and 'Resposta' (measures 5-11). The 'Chamada' section is divided into two phrases, each with a triplet of eighth notes. The 'Resposta' section is also divided into two phrases, with the second phrase containing a triplet. Fingerings are indicated by numbers 1-3 and arrows for up/down strokes. Chord symbols C5, D7, and E9 are placed above the staff. Section markers I, II, A1, B3, and measure numbers 1-11 are used to delineate the structure. Greek letters alpha, beta, and gamma are used to label specific melodic intervals.

Tabela 1: Articulação das unidades formais

Unidades formais	Compasso	Estratos	Articulação
I e II	8-9	Superior	Separação
	9	Inferior	Separação
	9	Juntos	Sobreposição
A e B	2-3	Superior	Separação
	3	Inferior	Separação
	2-3	Juntos	Sobreposição
B e C	4-5	Superior	Separação
	5	Inferior	Separação
	5	Juntos	Sobreposição
C e D	6-7	Superior	Separação
	7	Inferior	Separação
	7	Juntos	Sobreposição
D e E	8-9	Superior	Separação
	9	Inferior	Separação
	9	Juntos	Sobreposição
E e F	11-12	Superior	Separação
	12	Inferior	Separação
	12	Juntos	Sobreposição
Articulação entre α e β	1-2		Sobreposição
Articulação entre α e γ	3-4		Sobreposição
Articulação entre β e γ	2 e 4		Separação

Fonte: Elaboração do autor.

5.3 Análise dos intervalos da canção *amatuwetuwe*

Segundo Med (1996), intervalo é a diferença de altura de um som para outro. Os intervalos podem ser classificados de diferentes maneiras, dentre as quais destacamos: classificação quantitativa que reflecte a quantidades dos graus, isto é intervalo de primeira, segunda etc.) e a classificação qualitativa que reflecte a quantidade de tons e ou semitons contidos no intervalo, podendo ser: maior (M), menor (m), justo (j), aumentado (aum) ou diminuto (dim) e quanto a direcção podem ser ascendentes (\uparrow) ou descendentes (\downarrow). Para melhor

compreensão vide a partitura 2, onde foi feita a classificação dos intervalos apenas na sucessão.

Na tabela 2 apresentamos de outra forma os intervalos da obra *Amatuwetuwe*.

Tabela 2: Intervalos usados na canção *Amatuwetuwe*.

Quantificação	Qualificação	Número de aparições	Número das Direções
Primeira (1 ^a)	Justa	25	25 →
Segunda (2 ^a)	Maior	32	21↓ e 15↑
Terça (3 ^a)	Maior	2	2↓
	Menor	2	2↓
Total		61	25→, 21↓ e 15↑

Fonte: Elaboração do autor.

A tabela 2 elucida que a música é composta por 61 intervalos simples, quer dizer isto que, nenhum deles ultrapassa a extensão de uma oitava. Os intervalos mais predominantes são os de segunda maior com 32 intervalos, seguidos de 25 intervalos de primeira justa e 4 intervalos de terças (duas maiores e duas menores).

Assim, os intervalos de segunda maior constituídos por duas notas que distam em um tom são os mais empregues na canção *Amatuwetuwe*. Estes intervalos são de fácil execução na voz ou no piano.

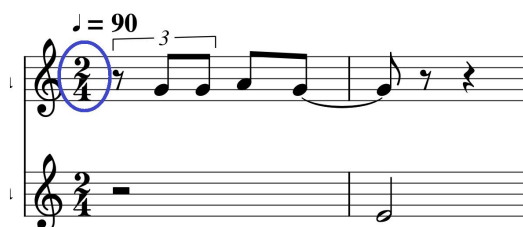
5.4 Análise métrica

Segundo Med (1996), métrica é a técnica musical que trata da estruturação do ritmo e da melodia. A métrica está fortemente relacionada ao compasso ou fórmula de compasso (divisão de um trecho musical em partes iguais). Na nossa análise da métrica da obra em questão, daremos maior enfoque aos seguintes aspectos: quantidade de pulsos, tipo de subdivisão, evolução temporal e densidade de ataque.

5.4.1 Quantidade de pulsos

A divisão de um trecho musical em partes iguais é denominada compasso. Os compassos podem ser de 1, 2, 3, etc, tempos ou pulsos, sendo que os compassos curtos e pares geram uma sensação de estabilidade e os compassos ímpares e longos geram uma sensação de instabilidade ao ouvinte (TARCHINI, 2004, p. 36). No caso específico da obra em análise, o compasso é de dois tempos, ou seja, um compasso par e curto, por essa razão gera uma sensação de estabilidade para o ouvinte (figura 1).

Figura 1: Quantidade de pulsos.



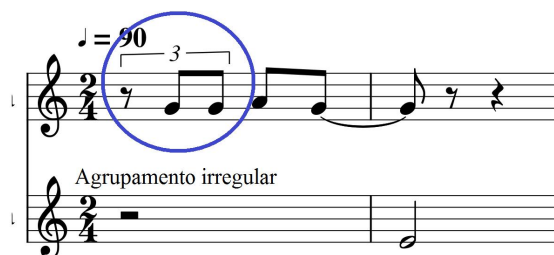
Fonte: Elaboração do autor.

5.4.2 Tipo de subdivisão

Os pulsos de um determinado compasso podem ser de subdivisão binária ou ternária, isto é, o pulso pode ser dividido em duas ou três partes respectivamente. Na subdivisão binária, a unidade de tempo (semínima), é uma figura divisível em duas partes (duas colcheias) e na subdivisão ternária a unidade de tempo (semínima pontuada) é divisível em três partes (três colcheias). Uma vez que a obra em análise tem a semínima como unidade de tempo,

divisível por dois, a subdivisão é binária e gera uma sensação de estabilidade quando comparado com a subdivisão ternária. É preciso considerar também, que quando os agrupamentos de subdivisão ternária ocorrem em compassos de subdivisão binária, são considerados irregulares e vice-versa, gerando na sua zona de aparição uma instabilidade (figura 2).

Figura 2: Ocorrência da subdivisão ternária na binária na transcrição.



Fonte: Elaboração do autor

Portanto, as células rítmicas de subdivisão binária (predominantes na obra em análise) geram uma sensação de estabilidade e por sua vez as células rítmicas de subdivisão ternária (em poucas aparições) geram uma sensação de instabilidade no ouvinte.

5.4.3 Evolução temporal

No aspecto da evolução temporal, analisamos a mudança/variação ou não das acentuações de uma determinada obra musical. A obra em análise é monométrica, isto é, não há mudança de acentuação, mantendo o mesmo andamento do princípio ao fim, gerando uma sensação de estabilidade.

5.4.4 Densidade de ataque

Segundo Tarchini (2004) densidade de ataque (D.A) é a quantidade de sons ou ataques que são produzidos em um determinado tempo. A densidade de ataque pode ser analisada com base em dois indicadores, a saber: a quantidade e qualidade. Quanto a quantidade, a D.A pode ser analisada de duas maneiras: em sucessão, isto é, estrato por estrato, e em

simultaneidade, isto é, a soma das D.A's em ambos estratos. Quantitativamente, a D.A pode ser alta, média ou baixa.

No caso de compasso binário de dois pulsos, quando os compassos têm dois ataques é média, abaixo de dois é baixa e acima é alta. Esta classificação é aplicável quando analisamos em sucessão e também na simultaneidade. No aspecto da qualidade, analisa-se a regularidade ou irregularidade com que o número dos ataques aparece nas unidades de análise elegidas.

Na análise da obra *Amatuwetuwe* tomaremos como medida de análise da D.A um compasso, e usaremos, os signos: “⊥” e “_” para indicar a D.A em simultaneidade e sucessão respectivamente. Também usamos as seguintes abreviaturas “E.S”. e “E.I”. para indicar a D.A para o estrato superior e inferior respectivamente.

Partitura 3: Análise da D.A da transcrição

Amatuwetuwe

Comp: Tradiciobal
Trans: Almeida Madime

$\text{♩} = 90$

Chamada

Resposta

System 1:

Chamada: D.A_E.S 4 alta 0 baixa 4 alta 0 baixa; D.A_E.I 0 baixa 1 baixa 1 baixa 3 5 alta

Resposta: D.A ⊥ 4 média 1 baixa 5 alta 5 alta

System 2 (starting at measure 5):

Chamada: D.A_E.S 4 alta 0 baixa 4 alta 0 baixa; D.A_E.I 1 baixa 1 baixa 1 baixa 5 alta

Resposta: D.A ⊥ 5 alta 1 baixa 5 alta 5 alta

System 3 (starting at measure 9):

Chamada: D.A_E.S 5 alta 0 baixa 0 baixa 0 baixa; D.A_E.I 1 baixa 4 alta 4 alta 3 5 alta

Resposta: D.A ⊥ 6 alta 4 média 4 média 5 alta

13

D.A_ E.S 5 alta
D.A_ E.I 1 baixa

0 baixa
4 alta

0 baixa
4 alta

0 baixa
3 5 alta

D.A ⊥ 6 alta
4 média
4 média
5 alta

17

1. 3
2.

D.A_ E.S 4 alta
D.A_ E.I 1 baixa

0 baixa
1 baixa

D.A ⊥ 5 alta
1 baixa

Fonte: Elaboração do autor

Segundo a unidade de análise escolhida (um compasso), a D.A nos estratos superiores e inferiores, qualitativamente é irregular, pois muda de número de ataques a cada compasso. Isto causa uma sensação de instabilidade. Na simultaneidade a D.A também é instável na medida em que varia a cada compasso. Todavia, o estrato superior analisado a cada dois compassos é estável, pois mantém o número de ataques a cada dois compassos.

O número de aparições da D.A, quantitativamente, pode ser representado também da seguinte forma (tabela 3):

Tabela 3: análise da D.A do material transcrito

Estratos	Quantificação	Quantidade de aparições
Superior	Baixa	11
	Média	0
	Alta	7
Inferior	Baixa	10
	Média	0

	Alta	8
Em simultaneidade	Baixa	2
	Média	5
	Alta	10

Fonte: Elaboração do autor

No estrato superior (chamada) a D.A predominante é a baixa, o que causa um efeito de instabilidade no ouvinte. No estrato inferior (resposta) a D.A predominante é a baixa, o que causa um efeito de instabilidade no ouvinte. Na simultaneidade a D.A predominante é a alta, o que causa um efeito de instabilidade no ouvinte. Salientamos que a instabilidade das secções chamada e resposta separadas são menos movimentadas (baixa) enquanto que, quando as secções são ouvidas simultaneamente criam uma instabilidade causada por muito dinamismo rítmico (alta).

5.4.5 Tipo de começo e final

O início de uma obra musical pode ser tético, acéfalo ou anacrústico. Segundo Tarchini (2004) o começo tético é aquele em que a música inicia no princípio do compasso e anacrústico aquele inicia na metade do compasso. Por outro lado, Med (1996) acrescenta a estes, um outro tipo de início ao qual denomina acéfalo. O início acéfalo ocorre quando o começo do primeiro compasso é iniciado por uma pausa. É um ritmo iniciado em contratempo, que causa uma sensação de instabilidade. Assim, classificamos o início da obra *Amatuwetuwe* como acéfalo e gera um efeito de instabilidade no ouvinte.

Figura 3: Tipo de início da transcrição.



Fonte: Elaboração do autor.

Quanto ao tipo de final ou terminação uma obra pode ser de terminação masculina ou feminina. Segundo Med (1996) a terminação masculina ocorre quando a música termina no tempo forte do compasso (conclusivo) e a feminina (suspensiva) ocorre quando a melodia termina no tempo fraco, gerando uma sensação de estabilidade e instabilidade respectivamente. Neste sentido, a obra *Amatuwetuwe* tem uma terminação masculina, pois finaliza no tempo forte do compasso. Por causa desse tipo de terminação a música tem um final conclusivo, isto é, causa estabilidade ao ouvinte.

Figura 4: Tipo de terminação da transcrição.

17 1. 3 2.

Terminação masculina

Fonte: Elaboração do autor.

5.5. CARACTERÍSTICAS GERAIS DO ARRANJO

Neste capítulo apresentamos a partitura, descrição, análise e as características gerais do arranjo (a forma musical e articulação entre as unidades formais e a métrica). Salientamos que, ao longo da apresentação destes, alguns elementos considerados não importantes (pedal, dedilhado etc.) para certa elucidação, poderão ser omitidos para facilitar a clareza e compreensão do assunto em questão.

Partitura 4: partitura do arranjo. (https://youtu.be/k-h2c_BXE6U?si=8ylBbRa07u5YaSuR5)

Amatuwetuwe

Comp: tradicional

Arranjo: Almeida Madime

Andante *rubato*

The score is written for piano and guitar in 2/4 time. It consists of five systems of music. The first system (measures 1-5) is marked *mf* and *Andante*. The second system (measures 6-10) is marked *mp*. The third system (measures 11-15) includes a *rit.* marking. The fourth system (measures 16-20) features a *rit.* marking and a *tr.* (trill) marking. The fifth system (measures 21-25) includes a *rit.* marking and a *tr.* marking. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamics.

⁵ Link do vídeo da performance do arranjo pelo autor.

Andantino

26 $\overbrace{3}^{\quad}$ $\overbrace{4}^{\quad}$ $\overbrace{5}^{\quad}$ 3 3 3 3 3

31 3 3

35 3 3

40 3 3 3 3

45 3 3 3 3

50 3

55 3 3

1 5 2 5 1 1 5

1 2 1 1 5

1 2 3 4

And. * And. * And. * And. *

And. * And. * And. * And. *

(And.) * And. * And. * And. *

And. * And. * And. *

60

Larghetto

65

accelerando

70

Andantino

75

80

Fonte: Elaboração do autor

5.5.1 Forma Musical

Contrariamente à obra original, o arranjo da *Amatuwetuwe* está na forma ternária. Roy (1986) considera que uma peça musical está na forma ternária quando a mesma possui três partes: parte A (exposição), parte B (contraste) e parte A (repetição) formando uma espécie de *sandwich* musical. Conforme nota-se na partitura 5, o arranjo é constituído por três

partes (ABA) que são consideradas unidades formais de segundo nível⁶, cujas formas de articulação estão na tabela 4.

Tabela 4: Articulação das unidades formais

Unidades formais	Compasso	Estratos	Articulação
I e II	25 - 26	Superior	Separação
	25 - 26	Inferior	Separação
	25 - 26	⊥	Separação
II e III	65 - 66	Superior	Separação
	65 - 66	Inferior	Separação
	65 - 66	⊥	Separação

Fonte: Elaboração do autor.

5.5.2. Métrica

No que concerne à métrica a maioria das características da obra original foram mantidas no arranjo, a saber: a quantidade de pulsos e o tipo de subdivisão. Contudo, existe a ocorrência abundante de elementos da subdivisão ternária, o que gera uma sensação de instabilidade no local em que ocorrem. Ressaltamos também, que a evolução temporal no arranjo é instável pois há uma variação de andamentos entre secções do arranjo (A, B e C), vide a partitura 5.

Figura 5: Ocorrência de elementos da subdivisão ternária no arranjo.

Fonte: Elaboração do autor.

⁶ Para a análise do arranjo não consideramos os outros níveis de análise uma vez que foram explorados na íntegra na transcrição.

Um outro aspecto modificado no arranjo é o tipo de começo. Enquanto na obra original temos um começo acéfalo, no arranjo temos um início tético.

Figura 6: Início tético no arranjo.

Fonte: Elaboração do autor.

Na partitura 5 está a análise da D.A cujo resumo está na tabela 5. Conforme podemos notar na tabela 5, a D.A do arranjo é irregular.

Na análise da D.A do arranjo obra *Amatuwetuwe* tomamos como medida de análise da D.A um compasso, e usamos o signo “⊥” e “_” para indicar a D.A em simultaneidade e sucessão respectivamente e as seguintes abreviaturas ”E.S.” e “E.I.” para indicar o estrato superior e inferior respectivamente.

Tabela 5: Análise da D.A do arranjo

Estratos	Quantificação	Quantidade de aparições
Superior	Baixa	15
	Média	8
	Alta	61
Inferior	Baixa	71
	Média	1
	Alta	12
Em simultaneidade	Baixa	32

	Média	11
	Alta	41

Fonte: Elaboração do autor.

Partitura 5: Partitura da delimitação das unidades formais do segundo nível e análise da D.A do arranjo

Amatuwetuwe

Comp: tradicional

Arranjo: Almeida Madime

I

Andante *rubato*

DA_E.S 0 baixa 4 alta 3 alta 1 baixa 0 baixa
DA_E.I 1 baixa 0 baixa 0 baixa 0 baixa 1 baixa

DA ⊥ 1 baixa 4 média 3 baixa 1 baixa 1 baixa .

6 DA_E.S 0 baixa 4 alta 1 baixa 3 alta 3 alta
DA_E.I 1 baixa 0 baixa 0 baixa 0 baixa 0 baixa

DA ⊥ 1 baixa 4 média 1 baixa 3 baixa 3 baixa

11 D.A_E.S 1 baixa 0 baixa 3 alta 3 alta 0 baixa
D.A_E.I 0 baixa 0 baixa 1 baixa 1 baixa 1 baixa

D.A ⊥ 1 baixa 0 baixa 3 baixa 3 baixa 1 baixa

16 DA_E.S 0 baixa 3 alta 3 alta 6 alta 6 alta
DA_E.I 1 baixa 1 baixa 1 baixa 6 alta 0 baixa

DA ⊥ 1 baixa 3 baixa 3 baixa 12 alta 6 alta

21

DA_É.S 5 alta
DA_É.I 0 baixa

3 alta
0 baixa

5 alta
0 baixa

5 alta
0 baixa

1 baixa
0 baixa

DA⁺ 5 alta 3 baixa 5 alta 5 alta 1 baixa

Andantino

26

D.A_É.S 4 alta
D.A_É.I 0 baixa

2 média
1 baixa

5 alta
1 baixa

6 alta
1 baixa

5 alta
1 baixa

D.A ⊥ 4 média 2 baixa 5 alta 6 alta 5 alta

31

D.A_É.S 2 média
D.A_É.I 1 baixa

5 alta
1 baixa

6 alta
1 baixa

1 baixa
1 baixa

D.A ⊥ 2 baixa 5 alta 6 alta 1 baixa

35

D.A_É.S 4 alta
D.A_É.I 2 média

4 alta
2 média

6 alta
2 média

1 baixa
1 baixa

4 alta
2 média

D.A ⊥ 4 média 4 média 7 alta 1 baixa 4 média

40

D.A_É.S 4 alta
D.A_É.I 2 média

6 alta
2 média

5 alta
1 baixa

2 média
1 baixa

5 alta
1 baixa

D.A ⊥ 4 média 7 alta 5 alta 2 baixa 5 alta

45

D.A_É.S 6 alta
D.A_É.I 1 baixa

5 alta
1 baixa

2 média
1 baixa

5 alta
1 baixa

6 alta
1 baixa

D.A ⊥ 6 alta 5 alta 2 baixa 5 alta 6 alta

50

D.A_É.S 1 baixa
D.A_É.I 1 baixa

4 alta
2 média

4 alta
2 média

6 alta
2 média

1 baixa
1 baixa

D.A ⊥ 1 baixa 4 média 4 média 7alta 1 baixa

55

D.A. E.S. 4 alta 4 alta 6 alta 5 alta 2 média
 D.A. E.I. 2 média 2 média 2 média 1 baixa 1 baixa
 D.A. 4 média 4 média 7 alta 6 alta 2 baixa

60

D.A. E.S. 5 alta 6 alta 5 alta 2 média 5 alta
 D.A. E.I. 1 baixa 1 baixa 1 baixa 1 baixa 1 baixa
 D.A. 5 alta 6 alta 5 alta 2 baixa 5 alta

Larghetto *accelerando*

65

D.A. E.S. 6 alta 5 alta 6 alta 5 alta 6 alta
 D.A. E.I. 1 baixa 0 baixa 0 baixa 1 baixa 0 baixa
 D.A. 6 alta 5 alta 6 alta 6 alta 6 alta

70

D.A. E.S. 5 alta 6 alta 5 alta 6 alta 5 alta
 D.A. E.I. 1 baixa 0 baixa 1 baixa 0 baixa 1 baixa
 D.A. 6 alta 6 alta 6 alta 6 alta 6 alta

Andantino

75

D.A. E.S. 6 alta 4 alta 2 média 5 alta 6 alta
 D.A. E.I. 0 baixa 1 baixa 1 baixa 1 baixa 1 baixa
 D.A. 6 alta 5 alta 2 baixa 5 alta 6 alta

80

D.A. E.S. 5 alta 2 média 5 alta 6 alta 1 baixa
 D.A. E.I. 1 baixa 1 baixa 1 baixa 1 baixa 1 baixa
 D.A. 5 alta 2 baixa 5 alta 6 alta 1 baixa

Fonte: Elaboração do autor.

5.6. Técnicas do arranjo da música *Amatuwetuwe*

Nesta secção, apresentamos as técnicas que foram aplicadas no arranjo da canção *Amatuwetuwe*, a saber: Procedimentos elaborativos de altura e duração (Aumentação, substituição de ataque por silêncio, transformação de agrupamentos regulares em irregulares, mudança de intervalo) a harmonização, técnica impressionista, nota pedal e ornamentação melódica.

5.6.1 Procedimentos elaborativos de altura e duração

Nesta secção ilustraremos alguns dos procedimentos de altura e duração que foram aplicados a canção para a concepção do arranjo.

5.6.1.1 Aumentação e transformação de agrupamentos regulares em irregulares

Conforme mostram as figuras 7 e 8, o modelo γ da canção original, passou por alguns procedimentos elaborativos de altura e duração, a saber: a aumentação, a transformação de agrupamentos regulares em irregulares e mudança de intervalos.

Segundo Tarchini (2004) a aumentação é um procedimento elaborativo que consiste no acréscimo de duração a uma determinada figura musical. A aumentação pode ser parcial ou total, em igual ou diferente proporção. Segundo a mesma autora, a transformação de agrupamentos regulares em irregulares e vice-versa é um procedimento que é usado para transformar agrupamentos regulares e irregulares em regular e vice-versa.

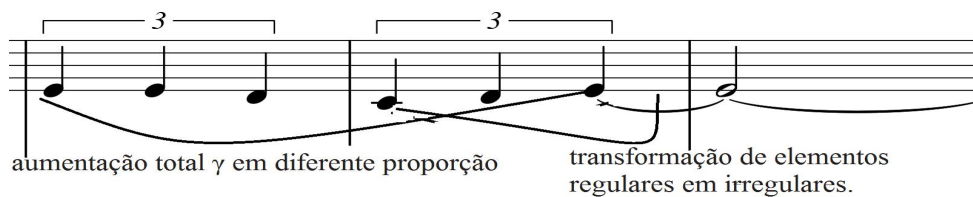
O modelo γ passou por uma aumentação total em diferente proporção, pois as figuras do primeiro pulso do compasso 4 não foram aumentadas na mesma proporção e transformação dos elementos do último pulso do mesmo compasso e do primeiro pulso do compasso 5 em agrupamento irregular.

Figura 7: Recorte de γ na obra original.



Fonte: Elaboração do autor.

Figura 8: Aumentação total γ em diferente proporção e transformação de elementos regulares em irregulares.

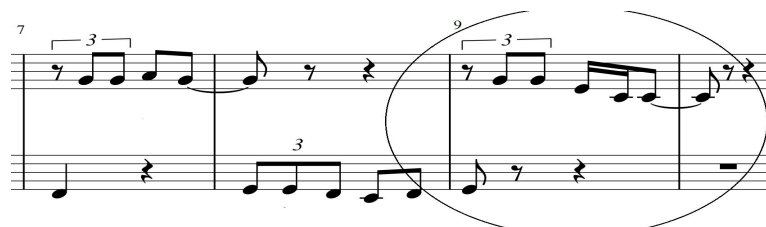


Fonte: Elaboração do autor.

5.6.1.2 Substituição de ataques por silêncio.

Para Tarchini (2004) a substituição de ataques por silêncio é um procedimento de elaboração que consiste na diminuição da quantidade de ataques. Este procedimento pode ser feito sobre o tempo ou na fracção do tempo. no compasso de 9, podemos notar a aplicação desta técnica na medida em que os ataques foram substituídos por silêncio no compasso 34 do arranjo.

Figura 9: Recorte dos compassos 7-9



Fonte: Elaboração do autor.

Figura 10: Substituição de ataques por silêncio.



Fonte: Elaboração do autor.

5.6.1.3 Mudança de intervalo

Segundo Tarchini (2004) mudança de intervalo acontece quando um ou mais intervalos de uma obra são mudados por outros ou suas inversões. O modelo γ , sofreu para além, dos procedimentos descritos anteriormente, uma mudança de intervalo, isto é, uma terça maior descendente no lugar de uma segunda maior ascendente, conforme ilustram as figuras 11 e 12.

Figura 11: Recorte de γ



Fonte: Elaboração do autor.

Figura 12: Elaboraões de γ

Fonte: Elaboração do autor.

5.7. Outras técnicas

Nesta secção apresentamos outras técnicas que foram aplicadas ao arranjo que não fazem parte dos procedimentos de altura e duração.

5.7.1 Nota pedal

Segundo Tarchini (2004) nota pedal é a permanência invariável de um ou mais sons sucessivos e ou simultâneos acompanhado por outros acontecimentos sonoros. No caso da figura 13, temos melodias pentatônicas na clave de sol sustentadas por uma nota pedal na mão esquerda (clave de fá).

Figura 13: Ocorrência da nota pedal

The musical score for Figure 13 is in 2/4 time, marked Andante and *mf*. The right hand (treble clef) plays a melodic line with the following notes and fingerings: G4 (5), F4 (4), E4 (3), D4 (1), E4 (2), F4 (3), G4 (4), F4 (2). The left hand (bass clef) plays a constant bass note labeled "nota pedal" in the second octave (G2).

Fonte: Elaboração do autor

5.7.2 Ornamentação melódica

Segundo Med (1996) em música, ornamento é o conjunto de notas acrescentadas a uma melodia principal com a finalidade de adornar as notas reais (orgânicas) da melodia. Existem diversos tipos de ornamentos, nesta seção destacamos a apoiatura inferior que foi aplicada em nosso arranjo. Segundo o mesmo autor apoiatura é uma nota representada por uma nota pequena um tom abaixo (apojetura inferior) ou acima (apojetura superior) da nota real.

Figura 14: Apojetura inferior.

The musical score for Figure 14 is in 2/4 time, marked Andantino. The right hand (treble clef) starts at measure 26 with a triplet of notes: G4 (3), F4 (4), E4 (5). The next note is a circled G4 labeled "apojetura inferior". This is followed by another triplet: G4 (3), F4 (3), E4 (3). The left hand (bass clef) plays a constant bass note in the second octave (G2).

Fonte: Elaboração do autor.

5.7.3 Harmonização

Segundo Schoenberg (1996) harmonia é o estudo dos complexos sonoros (acordes) e de suas possibilidades de encadeamento, tendo em conta seus valores arquitectónicos, melódicos e rítmicos e suas relações de equilíbrio. Resumidamente, pode-se considerar a harmonização como o processo de escolha de acordes para acompanhar uma melodia.

Existem duas formas principais: a harmonização linear ou contracanto ou a harmonização em bloco de acordes.

Técnica de escrita linear ou contracanto (contracanto) segundo Guest (1996) é uma melodia que combina com o canto dado. Uma melodia harmonizada inclui boa condução do instrumento, vários contracantos e uma evidente linha do baixo. A linha do baixo é tão forte que sugere, representa ou mesmo substitui a harmonia. Já na harmonização em bloco de acorde (pode ser também denominada *voicings*) os acordes são usados como sustento para a melodia, podendo estar dispostos em diversas posições e inversões.

Nas secções indicadas na figura 15, foram aplicadas a técnicas da harmonização linear e em bloco de acordes. No fragmento da figura 15 (compassos 55 a 58), a linha do baixo executa um fragmento de uma escala de tons inteiros o que corresponde à técnica linear e posteriormente (compassos 59 a 65) é usado o acorde de C7M, que vai baixando cromaticamente da sétima para sexta menor.

Figura 15: Técnicas da harmonização linear e em bloco de acordes

The figure displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, starting at measure 55, is labeled "linha do baixo criada pela harmonização linear ou contracanto". It shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The bass line consists of a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. There are triplets over the notes G3, A3, B3 and C4, D4, E4. The second system, starting at measure 60, is labeled "harmonização em bloco de acordes". It shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with block chords. The chords are: C7 (G2, F3, E3, D3), C7(b9) (G2, F3, E3, D3, C4), C7(b9) (G2, F3, E3, D3, C4), C7(b9) (G2, F3, E3, D3, C4), and C7(b9) (G2, F3, E3, D3, C4). Both systems include a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. The key signature has one flat (B-flat).

Fonte: Elaboração do autor

5.7.4 Técnica impressionista

Conforme foi exposto no quadro conceptual deste trabalho, o arranjo possui influências musicais do compositor Claude Debussy (1862-1918), mais concretamente a técnica de composição musical muito comum para sua época: o impressionismo. Foi dito que o

impressionismo procura descrever, através dos sons, atmosferas, paisagens e sensações através do uso de escalas “exóticas” (pentatónica, tons inteiros etc.). Assim, no arranjo foi feita um prelúdio (introdução), usando a escala pentatónica e a escala de tons inteiros num tempo *rubato*, como forma de estabelecer a “aura” vespertina e o convite para onde vai decorrer o jogo ou brincadeira ao som desta canção.

Figura 16: Uso de escalas exóticas.

The musical score for piano, measures 16-20, illustrates the use of exotic scales. The piece is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. Measure 16 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a series of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The left hand plays a series of notes: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The right hand has a trill over the first two notes (G4, A4) and another trill over the last two notes (E5, F#5). The left hand has a trill over the first two notes (G3, F#3) and another trill over the last two notes (E3, D3). The text "uso da escala de tons inteiros" is written above the right hand staff. The score ends with a fermata over the final note of the right hand.

Fonte: Elaboração do autor

CAPÍTULO VI – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objectivo compreender analiticamente os aspectos estruturantes da canção *Amatuwetuwe* a partir da sua transcrição, facilitando uma escolha conscientes das técnicas do seu arranjo para piano.

O trabalho teve como metodologia a pesquisa artística aliada à técnicas de pesquisa bibliográfica e a auto-etnografia, o que proporcionou uma visão ampla e profunda do objecto da pesquisa. Esta metodologia foi articulada com as contribuições teóricas de autores que debruçam a temática de transcrição, análise e arranjo como: Flávio Barbeitas, João Bota, Renato Dias, Miguel Garcia, Roy Bennet, Flávia Perreira entre outros.

As principais características da canção *Amatuwetuwe* compreendida através da análise são: melodias organizadas em chamada e resposta; unidades articuladas por separação e sobreposição; intervalos simples com predomínio das segundas maiores; compasso de dois pulsos de subdivisão binária; um tipo de início acéfalo e uma terminação masculina; assim como uma densidade de ataque irregular.

A compreensão dessas características permitiu a escolha consciente das técnicas aplicadas no arranjo que incluíram procedimentos de altura e duração (aumentação e transformação de agrupamentos regulares em irregulares, substituição de ataques por silêncio, mudança de intervalo), a harmonização de diversas formas, a ornamentação melódica e o impressionismo.

Durante a transcrição da canção *Amatuwetuwe* para o sistema de notação convencional lidamos com obstáculos, pois este sistema não possibilita a incorporação de todos os elementos ligados às práticas musicais africanas (música, dança, gesto etc.). Além deste aspecto, a princípio desejávamos transcrever, analisar e arranjar cerca de sete canções tradicionais, contudo, ao longo do trabalho fomos percebendo que era melhor trabalhar com uma única canção explorando o máximo possível os aspectos que preparariam os trabalhos futuros.

Portanto, este trabalho é o primeiro passo que damos em prol da criação de um método de ensino de piano elaborado à partir das canções locais moçambicanas, acreditando que tal método possa ajudar na preservação e valorização da nossa cultura e contribuir no processo de ensino-aprendizagem de piano em Moçambique.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBEITAS, Flávio. Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia. *Per Musi*. Belo Horizonte, v.1. p. 89-97. 2000.
- BOTA, João. *A transcrição como processo criativo*. Campinas SP. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2008.
- CARVALHO, Carlos. *Musescore: ferramenta cognitiva para aquisição e mobilização de conceitos musicais no 1º ciclo do ensino básico*. Viena Do Castelo. Dissertação (Mestrado) - instituto politécnico de Viena do Castelo, 2012.
- COSTA, Viviane. *Potencialidade interpretativa do piano digital clavinova cvp 401: um estudo de caso*. Dissertação (Mestrado) -Universidade federal de Goiás escola de música e artes cénicas. Goiânia, 2013.
- DE ASSIS, Paulo. *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Belgium: Leuven University Press, 2018.
- DIAS, Renato. *A Transcrição, uma ferramenta pedagógica no ensino e na aprendizagem do Jazz*. Aveiro. Relatório de estágio (mestrado) - Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, 2018.
- FERNANDES, Cleyton. *Semiótica Musical: Princípios teóricos e aplicações sobre o discurso musical, sua produção e recepção*. Tese (Doutorado) - Departamento de linguística da Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, letras e ciências humanas, 2014.
- FERBANDES, M. M. G. *Criação de Arranjos para Classes de Conjunto Instrumentais*. Dissertação (Mestrado) Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, 2012.
- FREIRE, Vanda. Música, pesquisa e subjectividade aspectos gerais. In: _____. *Horizontes da pesquisa em música*. Rio De Janeiro: 7letras. 2010. Cap. 1, p. 9-59.
- GARCIA, T. C. A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 7-22. 2010.
- GARCIA, Miguel. *Transcrição de canto para flauta*. Porto. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de engenharia da Universidade de Porto, 2012.

GONÇALVES, C. M. V. *A Música Popular Folclórica: estratégia de ensino aprendizagem na disciplina de Educação Musical*. Viena do Castelo. Dissertação (Mestrado em Educação) Instituto politécnica de Viena do Castelo, 2011.

GUEST, Ian. *Arranjo Método prático*. Volume 1. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

HOLLERBACH, Ingrid. *Ensino elementar de Piano: Princípios didáticos, objectivos e escolha de repertório na perspectiva do professor de piano*. Dissertação (Mestrado) - Escola de Música da UFMG. Belo Horizonte, 2003.

INGUANE, Maria Alice. *Transcrição e Arranjo da música swilo swa missava da Amélia Moína para baixo Eléctrico*. Monografia (licenciatura em música) -Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane, 2020.

JARDIM, Gil. O arranjo como estrutura e tecido do discurso musical. *Revista USP*, São Paulo, n. 111, p. 45-58, 2016.

LAKATOS, E; MARCONI, M. *Fundamentos de metodologia científica*. 5 ed. São Paulo: Altas, 2003.

LUZ, Luísa. *A análise de estruturas melodias de canções entoadas com internos psiquiátricos*. 2014. Disponível em: <https://amtpr.com.br/wp-content/uploads/2021/03/2010-14>. Acesso em 11, Nov. 2022.

MACHACHULA, Raquel. *Transcrição e Arranjo de quatro músicas de Fany M'pfumo para piano*. Monografia (Licenciatura em música) -Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane, 2019.

MATHEUS, Rize Lorentz. *Elementos Impressionistas na obra de Carlos Alberto Pinto Fonseca*. Dissertação (pós graduação) -Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

MARTINI, Rafael. O “gesto” do arranjador na música popular. *2º Nas Nuvens*, Congresso de Música – de 01 a 07 de Dezembro de 2016 – ANAIS.

MED, Bohumil. *Teoria de música*. Brasília: Musimed, 1996.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *Música Tradicional em Moçambique*. Maputo: SE⁷, 1980.

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.

NZEWI, Meki. *A contemporary study of musical arts informed by African indigenous knowledge systems*. v. 2. Pretoria: African Minds, 2007.

OBAMA, J. Baptiste. *Música tradicional africana*. In: _____. *Portugal em África*. Lisboa. Companhia nacional editora, 1963. v. 20, n 199, p. 209-304.

PEREIRA, Flávia. *As práticas de reelaboração musical*. São Paulo. Dissertação (Doutorado) - Escola de comunicação e artes da universidade de São Paulo, 2011.

RESENDE, J. M. O. *Música tradicional Portuguesa como estratégia de ensino na guitarra clássica: Construção de um método*. Dissertação (Mestrado) Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, 2017.

RIBEIRO, Hugo. *Transcrição Musical: qual a sua importância, qual o seu futuro?* in *encontros da ABET*, São Paulo: *Anais*, v. 3. 2006. Disponível em: <http://www.hugoribeiro.com.br/bibliotecadigital/ribeiro-transcricao>. PDF. Acesso em 30, Nov, 2022.

RODRIGUES, L M C. *A música tradicional portuguesa na disciplina de classe de conjunto/ coro-1º e 2º ensino vocacional da música*. Dissertação (Mestrado) -Escola das Artes Universidade Católica Portuguesa. Porto, 2015.

ROY, Bennet. *Forma e estrutura na música*. Bennet; tradução, Luiz Carlos Csëko. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ED, 1986.

ROY, Bennet. *Uma breve Historia da música*. Tradução, Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ED, 1986.

⁷ Sem editora

SILVA, Johnny. *A importância da prática de conjunto na escola especializada em música: metodologia, processo de composição e arranjo de base*. Natal. Monografia (Licenciatura) - Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2018.

SCHOEMBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução, Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

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