



**Escola de Comunicação e Artes**  
**Curso de Licenciatura em Música**

TRABALHO DE FIM DE CURSO

**Vertente Pedagógica**

**ANÁLISE, REARMONIZAÇÃO E INTERPRETAÇÃO DE MÚSICA SOUL MOÇAMBICANA:  
CASO, “MAPUTO” DE HORTÊNCIO LANGA**

**Candidato:** Stélio Sansão Macuácuá

**Supervisor:** dr. Queirós Júlia

**Co-Supervisor:** Me. Osvaldo Cavele

Maputo, Setembro de 2024

**Escola de Comunicação e Artes**  
**Curso de Licenciatura em Música**

**Vertente Pedagógica**

**ANÁLISE, REARMONIZAÇÃO E INTERPRETAÇÃO DE MÚSICA SOUL MOÇAMBICANA:  
Caso, “Maputo” de Hortêncio Langa**

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:** Stélio Sansão Macuácuá

**Supervisor:** dr. Queirós Júlia

**Co-Supervisor:** Me. Osvaldo Cavele

Maputo, Setembro de 2024

## **DECLARAÇÃO**

“Declaro, por minha honra, que este trabalho de fim de curso é original e pertence ao seu autor, nunca foi apresentado a qualquer instituição para obtenção de qualquer grau académico.”

### **O Declarante**

---

Stélio Sansão Macuácu

**Escola de Comunicação e Artes**

**Curso de Licenciatura em Música**

**ANÁLISE, REARMONIZAÇÃO E INTERPRETAÇÃO DE MÚSICA SOUL MOÇAMBICANA:  
Caso, “Maputo” de Hortêncio Langa**

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

Candidato: Stélio Sansão Macuácuá

JÚRI

---

Presidente: Mestre, Reginaldo Gundane

Escola de Comunicação e Artes

---

Supervisor: dr. Queirós Júlia Inácio Nhabomba

Escola de Comunicação e Artes

---

Oponente: dr. Elcides Carlos Armando

Escola de Comunicação e Artes

Maputo, 27 Setembro de 2024

Ao Carlos de Fátima Sansão Macuácuá, dedico esta Monografia

## **AGRADECIMENTOS**

Gostaria de expressar a minha profunda gratidão a Ti Deus pela infinita graça e misericórdia. Aos meus pais, Sansão Macuácuá e Fátima Saiuane Macuácuá, sejam honrados pelo tremendo esforço que exerceram nesta trajetória. Aos meus irmãos, Naldo, Adelaide e Xavier, o meu profundo agradecimento.

Ernesto Wate, esta Monografia é o cumprimento do seu pedido atemporal, o meu agradecimento por ser uma plataforma que suporta grande parte do meu ser.

Ao meu professor, mentor e supervisor Queirós Júlia, a sua obra é enorme na minha vida. Ao meu docente e supervisor, Mestre Osvaldo Cavele, o seu suporte em todo este percurso é digno de muitas vénias.

Jaime Macamo, Rogério Penissela e Fernando Bila, vocês estiveram comigo neste percurso e vos elevo em representação à nossa maravilhosa turma 2018.

Para o fim e não menos importante, engrandeço a minha família, Célia Maria e Jane De Grace, minha elã vital para seguir em frente.

## RESUMO

O presente estudo tem como objectivo analisar a harmonia da música “Maputo” de Hortêncio Langa, reharmonizar e interpretar. Pretende-se compreender a função de cada acorde usado na música e atribuir novos acordes à música, desta forma surgirá uma nova harmonia e será feita uma análise dos resultados obtidos correlação a harmonia original. O estudo tem a intenção de oferecer uma abordagem harmónica nova, trazer uma nova perspectiva e proporcionar uma sensação emocional diferente à peça. Para alcançar os objectivos, foi aplicado o método de pesquisa artística usando uma abordagem qualitativa como modelo de investigação. Integrou-se igualmente, a pesquisa bibliográfica, o uso de teorias que abordam as temáticas de análise harmónica, harmonia, reharmonização e interpretação musical.

Entre os principais aspectos observados na harmonia proposta pelo compositor, foi notório o uso de acordes tríades, acordes dominantes primários e secundários. A compreensão clara desses conceitos colaborou para uma análise precisa da música e consequente reharmonização da música, onde foram usados acordes tétrades, acordes dominantes primários, secundários, dominantes substitutos, segundo cadencial, dominante disfarçado e preparações diminutas.

**Palavras-chave:** *Análise harmónica, reharmonização, interpretação*

## **ABSTRACT**

The objective of this study is to analyze the harmony of the song “Maputo” by Hortêncio Langa, reharmonize it and interpret it. The intention is to understand the function of each chord used in the song and to assign new chords to the song, in this way a new harmony will emerge, and an analysis will be made of the results obtained correlating the original harmony. The study is intended to offer a fresh harmonic approach, bring a new perspective and provide a different emotional feel to the piece. To achieve the objectives, the artistic research method was applied using a qualitative approach as the research model. Bibliographical research was also integrated, using theories that address the themes of harmonic analysis, harmony, reharmonization and musical interpretation.

Among the principal aspects observed in the harmony proposed by the composer, the use of triad chords, primary and secondary dominant chords was notable. A clear understanding of these concepts contributed to a precise analysis of the music and consequent reharmonization of the music, where tetrad chords, primary dominant chords, secondary dominant chords, substitute dominants, second cadentials, disguised dominants and diminished preparations were applied.

**Keywords:** *Harmonic analysis, reharmonization, interpretation*

## **Lista de Figuras**

Figura 1- Escalas Diatónicas.....	5
Figura 2 – Graus .....	5
Figura 3 – Intervalo de Trítono.....	8

## **Siglas e Abreviaturas**

**A.E.M** –Acorde de empréstimo modal

**TCC** – Trabalho de conclusão de curso

**UEM** – Universidade Eduardo Mondlane

**M** - Maior.

**m** - Menor.

**J** - Justo.

**Aum** - Aumentado.

**Dim** (º) - Diminuto.

## SUMÁRIO

CAPÍTULO I – INTRODUÇÃO.....	1
1.1. Problema.....	2
1.3. Justificativa.....	3
1.4. Objectivos.....	3
CAPÍTULO II – QUADRO TEÓRICO E CONCEPTUAL.....	5
2.2. Escalas Diatônicas .....	6
2.3. Grau .....	6
2.4. Acorde .....	7
2.5. Cifras .....	7
2.6. Harmonia .....	7
2.8. Harmonia Funcional .....	7
2.9. Rearmonização .....	8
2.10. Trítono .....	9
2.11. Encadeamento Harmónico.....	9
2.13. Interpretação .....	10
CAPÍTULO III – METODOLOGIA .....	11
3.1. Método de pesquisa artística .....	11
3.2. Técnicas de obtenção, organização e análise de dados.....	12
3.2.1. Auto-observação ou Auto etnografia.....	12
3.2.3. Pesquisa bibliográfica.....	13
3.3. Ferramentas de análise e rearmonização .....	13
3.3.1. Guitarra Clássica .....	13
3.3.2. Programa para escrita musical: <i>Musescore</i> .....	14
3.3.3. Microsoft Word.....	14
3.4. Etapas percorridas para a realização da análise .....	14
3.5. Etapas percorridas na realização da rearmonização .....	14
3.6. Letra da Música “Maputo” de Hortêncio Langa.....	15
3.6.1 “Maputo” .....	15
CAPÍTULO IV – APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DE DADOS .....	16

4.1. Partitura da Música.....	16
4.2. Análise Harmónica da Música “Maputo”.....	18
4.3. Rearmonização e Análise Harmónica da Música “Maputo” .....	23
4.4. Técnicas de Rearmonização .....	23
4.4.1. Substituição do V7 pela cadência IIm7 / V7 .....	24
4.4.2. Substituição do V7 por V7sus4 .....	24
4.4.3. Rearmonização por dominantes secundários.....	24
4.4.4. Rearmonização através dominante substituto (Sub V7) .....	26
4.4.5. Rearmonização por dominante disfarçado.....	26
4.4.6. Rearmonização por acordes diminutos.....	27
4.4.7. Rearmonização através de inversões .....	28
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	37

## CAPÍTULO I – INTRODUÇÃO

A presente pesquisa com o tema Análise, Rearmonização e Interpretação de Música Soul Moçambicana: Caso “Maputo” de Hortêncio Langa foi elaborada 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), como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciatura em Música.

O objectivo central deste trabalho é analisar com vista a rearmonizar a música “Maputo” apresentando as possibilidades de substituição de acordes gerando uma nova harmonia para a música. Importa referir que não é objectivo desta pesquisa descartar, desvalorizar o trabalho feito na música, pelo contrário, com a proposta deste exercício há interesse em aprender desta música e do trabalho feito pelo “poeta dos acordes” o saudoso Hortêncio Langa, conforme era carinhosamente conhecido no mundo musical, desta forma, importa referir que haverá respeito pela integridade artística e profissional na realização deste trabalho.

A escolha do tema de pesquisa baseia-se na concepção de (2012, p. 34), que afirma que a harmonia é uma ferramenta essencial para o desenvolvimento do músico em qualquer área de actuação. Por isso é imprescindível seu relacionamento com a melodia, pois tudo depende desta. O seu domínio, além de abrir um leque de possibilidades para harmonizações e rearmonizações diversas, é a base de qualquer linha de composição, arranjo e improvisação. Ademais, importa referir que a análise e rearmonização desta música é justificada pela intenção de dar a música uma abordagem harmônica alternativa, trazer uma nova perspectiva e uma sensação emocional diferente a música.

Para o desenvolvimento do tema foi feita uma pesquisa usando as seguintes abordagens metodológicas: quanto a abordagem foi usada a qualitativa, no que concerne aos objectivos, a pesquisa foi explicativa e quanto aos procedimentos técnicos, a pesquisa foi bibliográfica.

Na sua estrutura, a presente pesquisa é constituída pela Introdução, Objectivos, Problema, Hipóteses, Justificativa, Quadro Teórico e conceptual, Metodologia, Apresentação e Análise de Dados, Considerações Finais e as Referências. A Introdução fornece uma visão global da pesquisa realizada, apresentando o que se pretendia investigar, enfatizando os objectivos e a importância do trabalho, nos objectivos apresenta-se os propósitos do estudo, ou seja, que tipos de informações se pretende divulgar através da pesquisa, quanto ao problema, encontra-se a questão que vai conduzir a pesquisa, o assunto desconhecido, a inquietação que se pretende responder com a pesquisa. No que diz respeito a Justificativa

apresentam-se as razões que conduziram a elaboração desta pesquisa. No que concerne ao Quadro Teórico e conceptual, encontram-se as teorias que embasam a pesquisa e os respectivos conceitos, a Metodologia apresenta os caminhos que foram usados para alcançar os objectivos propostos, a Apresentação e Análise de Dados oferece a descrição dos elementos que compõem a obra e os caminhos percorridos para a rearmonização, nas Considerações Finais, apresentamos os resultados da pesquisa e as Referências apresentam as fontes consultadas para a elaboração da pesquisa.

### **1.1. Problema**

Nos cursos de Música em Maputo e no seio dos investigadores da área da música, tem se verificado poucos trabalhos e Estudos que abordam a Harmonia Funcional, pode se citar um caso concreto, o curso de Licenciatura em Música que é leccionado na Escola de Comunicação e Artes da UEM, não apresenta no seu currículo actual a Harmonia Funcional como disciplina e também não consta em nenhum plano analítico de uma disciplina, desta forma os assuntos relativos a Harmonia são tratados na disciplina de Teoria da Música no quinto e sexto semestre, de forma superficial. Por via disto surge o interesse de explorar este assunto que haja vista não abordado, pois na concepção de Lakatos e Marconi (2000, p. 159), *uma dificuldade, teórica ou prática, no conhecimento de alguma coisa de real importância, representa assunto de pesquisa.*

O estudo formal de música em Moçambique não é acompanhado por uma formação sólida nos estudos da Harmonia Funcional e conseqüentemente verificamos poucos trabalhos e projectos que visam Harmonizar e Rearmonizar as Músicas que fazem parte da cultura Moçambicana, razão pela qual compreendemos que este estudo contribuirá como um ponta-pé de saída para que esta temática ganhe mais espaço no meio dos estudiosos da música.

Face a estes pressupostos surge a necessidade de saber:

**De que forma o conhecimento de Harmonia Funcional pode auxiliar na Análise e Rearmonização da música Moçambicana?**

### **1.2. Hipóteses**

- A rearmonização da música “Maputo” mostrará novas possibilidades harmónicas que podem potencialmente trazer uma nova abordagem à canção e uma percepção emocional alternativa;

- A aplicação de técnicas de reharmonização sobre a música “Maputo” dar-lhe-á uma nova dimensão de interpretação que alargará as suas possibilidades expressivas e estilísticas.

### **1.3. Justificativa**

A motivação para a escolha da música “Maputo” para a realização deste trabalho esteve centrada na necessidade de contribuir para a crescente valorização da música moçambicana, enaltecimento da Cidade capital do País e contribuir para a preservação da composição do músico e compositor Hortêncio Langa.

Este estudo representa um passo rumo à imersão nos desafios que a harmonia ainda coloca em meio aos estudiosos da área da música, visto que, o ensino da harmonia funcional ainda apresenta muitas lacunas. As poucas escolas estão concentradas nas regiões mais desenvolvidas do país e nestas há pouca abertura para este tipo de temática, que ainda é recente e seu estudo é cheio de contradições e imprecisões, com muita variação de país para país. (GOMES, 2012, p. 34-35).

No contexto da cidade Capital de Maputo, verificamos que apenas uma Academia de Música lecciona a Harmonia como disciplina, a *Academia de Música Crossroads* e este facto gera uma inquietação, pois o curso de música é leccionado em diversas escolas, entretanto não se verifica enfoque algum nesta temática. Portanto, a escolha deste tema de pesquisa é motivada pelo desejo de explorar a aplicação da harmonia na música moçambicana, desta forma buscando trazer algum contributo para esta área que é de grande interesse no meio dos músicos, pois é visto em concertos de bandas tocando reharmonizações de músicas moçambicanas de forma empírica. No que diz respeito a Academia este estudo pode trazer um contributo no sentido de desafiar e incentivar a comunidade dos investigadores da área da música a investir no estudo destas temáticas com vista na harmonização e reharmonização da música Moçambicana. Contudo, este estudo tem o objectivo de oferecer uma abordagem harmónica nova, trazer uma nova perspectiva e proporcionar uma sensação emocional diferente à música.

### **1.4. Objectivos**

#### **1.4.1. Objectivo geral**

- Analisar a música “Maputo” de Hortêncio Langa, com vista a reharmonizá-la.

#### **1.4.2. Objectivos específicos**

- Apresentar as possibilidades de substituição de acordes;
- Explicar a função dos acordes que sustentam a melodia principal da música;

- Apresentar a reharmonização em relação aos acordes originais da música;
- Executar as duas harmonias com intenção de fazer perceber as peculiaridades que existem nelas;

## CAPÍTULO II – QUADRO TEÓRICO E CONCEPTUAL

O seguinte capítulo aborda os conceitos fundamentais que embasam esta investigação: Análise Musical, Rearmonização, Interpretação e Música Soul.

### 2.1. Análise Musical

Na concepção de Doe (2000, p. 45) o processo de examinar uma composição musical para compreender sua estrutura, elementos, características e significado, envolve a desmontagem e o estudo minucioso de uma peça musical para revelar seus elementos constituintes, sua organização e sua expressão artística. A análise musical é uma ferramenta importante para músicos, estudantes de música, compositores, intérpretes e pesquisadores, pois permite uma compreensão mais profunda da música. Alguns dos principais aspectos da análise musical incluem:

**Harmonia** - A análise musical frequentemente examina a progressão de acordes de uma composição. Isso envolve a identificação dos acordes usados, as relações entre eles e como contribuem para a sonoridade geral da música.<sup>1</sup>

**Melodia** - A melodia é a linha principal da música, e sua análise envolve a identificação das notas, intervalos, padrões melódicos e frases melódicas que a compõem.<sup>2</sup>

**Ritmo** - A análise rítmica se concentra no andamento, nas durações das notas, nas pausas e na organização temporal da música.<sup>3</sup>

**Dinâmica e Expressão** – A dinâmica musical se refere às variações de intensidade sonora, e a expressão musical, envolve a interpretação da música. Estes são também elementos importantes da análise.<sup>4</sup>

A análise musical pode ser realizada de várias maneiras, incluindo abordagens técnicas, teóricas e históricas. Ela é uma ferramenta valiosa para músicos que desejam entender melhor as obras que estão interpretando, compositores que buscam inspiração e estudiosos que desejam aprofundar seu

---

<sup>1</sup> DOE, 2000, p. 46

<sup>2</sup> DOE, 2000, p. 46

<sup>3</sup> DOE, 2000, p. 46

<sup>4</sup> DOE, 2000, p. 46

conhecimento da música. Além disso, a análise musical também é fundamental na educação musical, auxiliando no ensino e na apreciação da música. (BROWN, 2012, p. 105)

## 2.2. Escalas Diatônicas

*Escala* é um grupo ou uma selecção de notas a serem usadas para uma determinada finalidade: composição, arranjo, improvisação. Na música ocidental, esta selecção é feita com base nas doze notas do sistema temperado, podendo ser classificada quanto a quantidade (pentatônica – 5 notas, hexacordal – 6 notas, heptatônica – 7 notas, etc.) e quanto a sua funcionalidade (diatônica, cromática, exótica. Escala Diatônica é o conjunto de 7 notas (heptatônica) consecutivas, sem repetição, começando e terminando na tônica e guardando entre si, geralmente, o intervalo de tom ou semitom.<sup>5</sup>

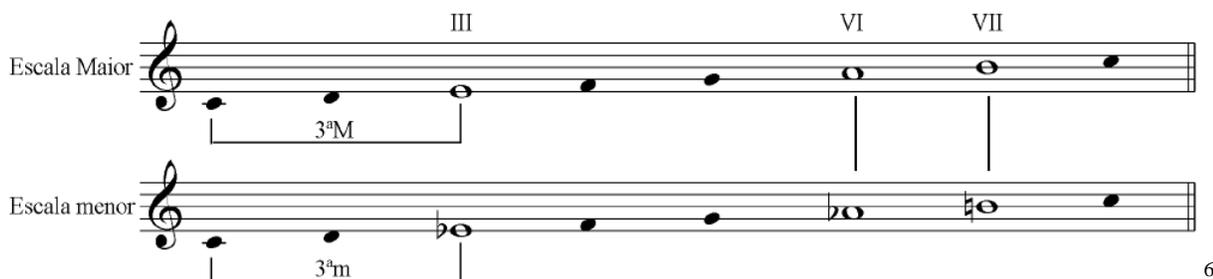


Figura 1- Escala maior e menor.

## 2.3. Grau

“é nome dado às notas que formam a escala.” É importante destacar que cada grau da escala recebe um nome, conforme a função que exerce na escala, os graus são representados pela numeração romana <sup>7</sup>

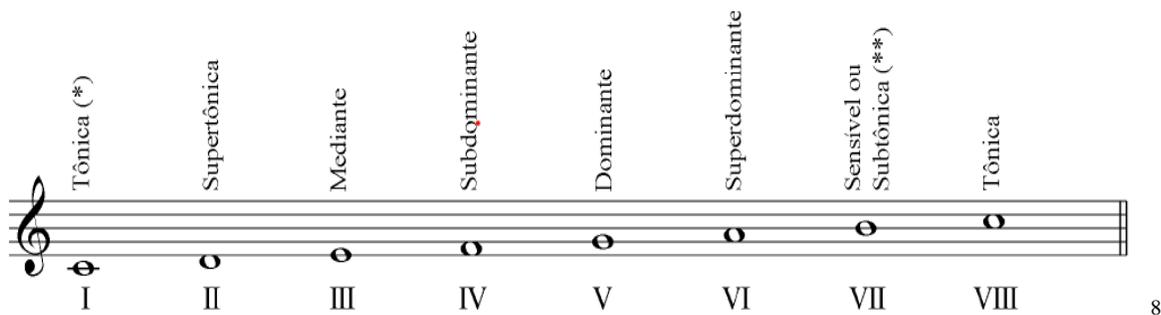


Figura 2 – Graus

<sup>5</sup> GOMES, 2012, p. 10

<sup>6</sup> GOMES, 2012, p. 10

<sup>7</sup> GOMES, 2012, p. 10

<sup>8</sup> GOMES, 2012, p. 10

## 2.4. Acorde

Entende-se por acorde a combinação de três ou mais notas simultâneas e diferentes. A combinação de duas notas é chamada apenas de intervalo. O acorde é formado pela sobreposição de intervalos fixos a partir de uma nota base, chamada fundamental, que dá nome ao acorde.<sup>9</sup>

## 2.5. Cifras

Compreende-se por cifras os símbolos compostos por letras maiúsculas, números e sinais, com função de representar os acordes. As letras maiúsculas e suas respectivas fundamentais são: A – lá; B – si; C – dó; D – ré; E – mi; F – fá; G – sol. A cifra simples (letras sem complemento), além da fundamental, já inclui a 3ªM e a 5ªJ. Qualquer alteração deve ser especificada, as mesmas podem ser através do acréscimo de números arábicos (2, 4, 6, 9, 11, 13). As cifras podem apresentar sinais que complementam as letras e os números: o (b - bemol) e o (# - sustenido) – simbolizam a alteração da nota fundamental do acorde, que conseqüentemente tem influência na estrutura do acorde (ex: C7 Ab7, G° ou dim, D#5). (GOMES, 2012, p. 38)

## 2.6. Harmonia

Chama-se harmonia à união de sons em um conjunto harmónico e a ligação destes conjuntos em uma progressão. A harmonia possui significado essencial para o desenvolvimento da obra musical e para o aprofundamento e enriquecimento da sua expressão. É o estudo dos acordes e a relação entre eles, é a concepção vertical da música. (GOMES, 2012, p. 33)

## 2.7. Acorde

De acordo com Guest (2006) três ou mais notas separadas por terças e tocadas simultaneamente formam o acorde. O acorde de três notas chama-se tríade e o de quatro notas é denominado téttrade. Na concepção de Med (1996, p. 271) acorde é a combinação de três ou mais sons simultâneos diferentes.

## 2.8. Harmonia Funcional

A harmonia funcional, também chamada de harmonia popular, a princípio designada a toda música que não se enquadra na música de concerto (Música clássica erudita). Embora alguns estudiosos não reconheçam esta separação, a harmonia funcional é assim chamada, pois se preocupa com a função que

---

<sup>9</sup> GOMES, 2012, p. 36

cada acorde exerce no discurso harmônico.<sup>10</sup> Na concepção de Sengo (2024) a harmonia funcional, é o ramo da harmonia que estuda a função dos acordes num determinado campo harmônico.

## 2.9. Rearmonização

A rearmonização, de acordo com Kostka e Payne, envolve a modificação da harmonia de uma música para criar uma nova progressão de acordes que mantém a melodia original. Isso é feito para dar à música uma abordagem harmônica alternativa, geralmente com o objetivo de adicionar interesse, complexidade ou uma sensação emocional diferente à composição original.

A rearmonização, conforme abordada por Kostka e Payne (2013), pode ser aplicada de várias maneiras, incluindo a substituição de acordes, o que envolve substituir os acordes originais por outros acordes que tenham uma sonoridade diferente, mas ainda se encaixem bem com a melodia. Por exemplo, trocar um acorde maior por um acorde menor, ou vice-versa. A rearmonização pode ser aplicada numa música através das seguintes formas:

A introdução de acordes secundários que não faziam parte da progressão harmônica original, adicionando complexidade e cor à música, a inclusão de acordes de passagem entre os acordes principais da progressão, criando um movimento mais suave ou cromático e mudança da tonalidade da música para criar uma sensação de mudança de ambiente harmônico. A nova tonalidade pode ser relacionada à tonalidade original ou pode ser completamente diferente. (KOSTKA & PAYNE, 2013)

Sengo (2024) afirma que rearmonizar seria mudar qualquer aspecto relacionado à harmonia de uma música, uma alteração dos acordes originais da música por outros, a rearmonização também pode ser a alteração parcial da melodia. Nesta afirmação o entrevistado apoia-se na concepção de (Lavine *apud* Rodrigues, 2012, p. 15) que afirma, que quando se quer alterar a harmonia de determinado excerto musical e a melodia não funciona com os novos acordes, então, pode alterar-se a melodia.

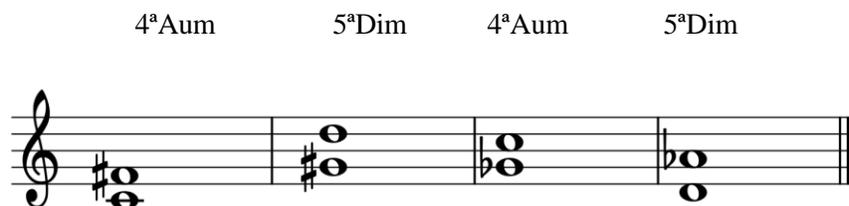
Em suma, rearmonizar é trocar o acorde original por um ou mais acordes escolhidos pelo arranjador/compositor. Essa escolha pode ser previamente estabelecida ou improvisada durante a execução de uma música. (NAZÁRIO, 2022, p. 8)

---

<sup>10</sup> GOMES, 2012, p. 34

## 2.10. Trítono

“É o intervalo de 4ª A ou 5ª D. Tem este nome por ter em sua constituição, três tons. Do séc. XV ao séc. XIX era considerado um intervalo muito dissonante e perigoso, sendo apelidado de *Diabolous In Musica* ou *Intervalo do Diabo*.”<sup>11</sup> Entretanto este intervalo outrora considerado estranho tornou-se indispensável para a música, gerando uma riqueza harmônica por causa de sua capacidade de gerar tensão, clamando por uma resolução.



**Fonte:** Elaboração do autor

Figura 3 – Intervalo de Trítono

## 2.11. Encadeamento Harmônico

São as mudanças que os acordes sofrem dentro da harmonia da música. Não existe um modelo padrão, por que as mudanças são feitas de acordo com o compositor ou arranjador da música. “...é o uso de acordes em sequência, um após outro, dentro de um tom... analisar a harmonia é examinar cada acorde dentro desse encadeamento, focalizando-se no tom da música.”<sup>12</sup>

## 2.12. Análise Harmônica

Na visão de Sengo (2024), análise harmônica é o processo através do qual se busca compreender a progressão de acordes, compreender contexto da música, se é música modal ou tonal.

A análise harmônica é um campo fundamental da teoria musical, dedicado à compreensão e interpretação das relações entre diferentes elementos musicais, como acordes, escalas, melodias e ritmos. A mesma é uma ferramenta essencial para músicos, compositores e estudiosos da música, esta análise permite uma investigação aprofundada da estrutura e organização das peças musicais, revelando padrões e conexões que podem não ser evidentes em uma audição superficial.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> GOMES, 2012, p. 75

<sup>12</sup> GOMES, 2010, p. 42

<sup>13</sup> <https://escolamusicartchapeco.com.br/glossario/o-que-e-analise-harmonica/>

### 2.13. Interpretação

A interpretação musical é um aspecto fundamental na performance, onde um músico ou grupo de artistas trazem uma composição à vida por meio de uma abordagem única e pessoal. Envolve a expressão artística, a compreensão da música e a comunicação emocional com o público. Na interpretação musical, os músicos vão além das notas escritas na partitura para adicionar elementos de expressão pessoal, tornando a performance cativante e significativa. "A interpretação musical é a arte de dar significado e profundidade à música, indo além das notas escritas na partitura para transmitir a intenção e a emoção do compositor" (SMITH, 2005, p. 34)

Isso envolve a aplicação de diversos elementos interpretativos, como dinâmica, andamento, fraseado, expressão pessoal, timbre e articulação. Conforme mencionado por Jane Doe, o autor afirma que a interpretação musical é o que torna cada performance única, permitindo que os músicos comuniquem sua própria compreensão da música e criem uma conexão emocional com a audiência. (DOE, 2010, p. 56).

### 2.14. Música Soul

A música soul é um gênero musical que tem suas raízes nos Estados Unidos, especialmente nas comunidades afro-americanas. Ela surgiu na década de 1950 e é caracterizada por uma fusão de elementos do rhythm and blues, jazz e música evangélica. A palavra "soul" em si sugere uma expressão profunda e emocional, refletindo a intensidade lírica e vocal associada ao gênero. Relacionado com movimentos culturais e políticos e com a ascensão cada vez maior da cultura negra na altura, evoluiu e ganhou muita importância. Distingue-se do gospel e de outros estilos Black American pelos temas das letras e pelo papel solista da voz, que interpreta as músicas com mais intensidade, espiritualidade e sensualidade a partir dos anos 1960 e 1970. (PINA, 2017, p. 25). Na música do estudo podemos verificar marcas da música *Soul* em trechos nos quais o autor elogia a beleza da Cidade de Maputo, expressa os seus sentimentos de forma poética, destaca alguma nostalgia e exalta o sentimento por ter tido a oportunidade de contemplar as belezas de *Maputo*.

## CAPÍTULO III – METODOLOGIA

No presente capítulo, apresentamos o método de pesquisa; as técnicas de obtenção, organização e análise de dados; as ferramentas de análise e rearmonização; assim como as etapas que sucederam na realização do trabalho.

### 3.1. Método de pesquisa artística

O método de pesquisa artística é uma abordagem que integra práticas artísticas e métodos de pesquisa acadêmica, visando explorar questões, temas e ideias por meio da expressão criativa. Em campos como artes visuais, música, dança, teatro e literatura, a prática artística é central na investigação. Essa abordagem envolve a criação artística como um meio de pesquisa, com artistas-pesquisadores refletindo criticamente sobre suas próprias obras e processos criativos. É importante contextualizar as obras dentro de uma estrutura teórica sólida, analisando influências e teorias que informam a criação artística (HASEMAN, 2006 *apud* SMITH & DEAN, 2009)

O método de pesquisa artística produz uma variedade de resultados, incluindo obras de arte, performances, instalações, vídeos e textos acadêmicos. Essa diversidade de formatos é uma característica essencial desse método, que frequentemente adota uma abordagem interdisciplinar, incorporando insights de campos como filosofia, teoria crítica, estudos culturais e sociologia para enriquecer a compreensão da obra de arte e seu contexto. Além de criar obras de arte, a pesquisa artística busca contribuir para o conhecimento acadêmico e artístico, gerando novas perspectivas e debates no campo. (BORGDORFF, 2012, p. 53)

Segundo as diretrizes da Associação Europeia de Conservatórios, Academias e Escolas Superiores de Música (AEC, 2015), a pesquisa artística pode ser entendida como “uma forma de pesquisa que possui uma sólida base incorporada na prática artística e que cria novos conhecimentos e perspectivas dentro das artes, contribuindo tanto para a arte como para a inovação. Jacobshagen (2016) entende pesquisa artística como:

uma forma interdisciplinar de aquisição de conhecimento baseada em processos artísticos que procura abolir ou pelo menos relativizar a oposição tradicional entre arte e ciência [...]. É essencial para esta abordagem de pesquisa considerar os processos de desenvolvimento artístico como fundamentalmente equivalentes aos procedimentos tradicionais de humanidades e estudos culturais e fazer uso do

conhecimento específico adquirido com as artes. (JACOBESHAGEN, 2016, p. 63-64)

Estas definições enfatizam a importância da prática artística como a base fundamental para a produção de conhecimento, de modo que os processos artísticos estejam em pé de igualdade com outras operações metodológicas neste contexto. Assim como Klein (2011), ressalta que a ciência e a arte convergem na pesquisa artística, ambas envolvidas causalmente na expansão do conhecimento através de práticas e processos.

### **3.2. Técnicas de obtenção, organização e análise de dados**

Para obtenção, organização e análise dos dados foram usadas as seguintes técnicas: Auto etnografia e pesquisa bibliográfica.

#### **3.2.1. Auto-observação ou Auto etnografia**

Na visão de Ellis (2004) a Auto etnografia é uma abordagem de pesquisa qualitativa que combina elementos da etnografia e da reflexão pessoal para investigar e compreender fenômenos culturais, sociais e humanos. Ela envolve a exploração de experiências individuais ou vivências pessoais como uma forma de acessar uma compreensão mais profunda das dinâmicas culturais e sociais que moldam essas experiências. A Auto etnografia é frequentemente utilizada em disciplinas das ciências sociais, educação, psicologia e campos relacionados, onde a subjetividade do pesquisador desempenha um papel importante na construção do conhecimento.

A abordagem Auto etnográfica reconhece a posição do pesquisador como parte integrante da pesquisa, não apenas como um observador distante. Isso implica que os pesquisadores considerem suas próprias experiências, identidades e perspectivas como recursos fundamentais para a investigação. A Auto etnografia busca dar voz às experiências pessoais e subjetivas, explorando como essas experiências se encaixam em um contexto cultural e social mais amplo, tal como reforçam. Brillhante & Moreira (2016) com o seu conceito que vai ao encontro da discussão já proposta e afirma que:

A Auto etnografia escorrega, evita definições simplistas. É a colisão entre as ciências humanas e as artes, as teorias e as emoções, a “performatividade” – o que acontece agora – e a performance – o que já aconteceu (estudo feito) – é a presença

do corpo do(a) pesquisador(a) na linha de frente da pesquisa, no momento da criação (texto ou a performance/apresentação) (BRILHANTE & MOREIRA, 2016, p. 1100).

### **3.2.2. Entrevista**

Foi usada a técnica de entrevista. *Pode se definir entrevista como a técnica em que o investigador se apresenta ao investigado e lhes faz perguntas, com objectivo de obtenção de dados que interessam a investigação.* Na presente pesquisa foi entrevistado um professor de Harmonia da Academia Crossroads, o mesmo apresentou as suas ilações concernente a esta temática.<sup>14</sup>

### **3.2.3. Pesquisa bibliográfica**

A pesquisa bibliográfica é uma abordagem fundamental na investigação científica e académica que envolve a revisão e análise de fontes de informação escritas, como livros, artigos, relatórios, dissertações, teses e outros materiais impressos ou digitais disponíveis em bibliotecas, repositórios online e outras fontes. Ela desempenha um papel crítico no desenvolvimento de um corpo de conhecimento existente, no embasamento teórico de pesquisas e na identificação de lacunas no conhecimento. (LAKATOS & MARCONI, 2003)

No presente trabalho, a pesquisa bibliográfica foi uma componente essencial em várias etapas do processo de pesquisa, incluindo a revisão da literatura, a definição de um problema de pesquisa.

## **3.3. Ferramentas de análise e rearmonização**

Na presente etapa, discorreremos acerca das ferramentas usadas no processo de análise e rearmonização, designadamente: Guitarra clássica, *musescore* e Microsoft Word.

### **3.3.1. Guitarra Clássica**

Segundo Pinto (1991) refere-se a uma série de instrumentos de cordas de *nylon* dedilhadas, ou instrumentos cordofones que possuem braço e caixa de ressonância cujas cordas são beliscadas. São formados geralmente por 6 a 12 cordas tencionadas ao longo do braço do instrumento, permitindo ao executante controlar a altura da nota produzida, e possuem um corpo com formato aproximado de um 8, também existindo em outros formatos.

---

<sup>14</sup> GIL, 1999, p. 17

### 3.3.2. Programa para escrita musical: *Musescore*

Na concepção de Carvalho (2012) é um programa de computador, de edição de partituras e notação musical com interface WYSIWYG<sup>15</sup>, com suporte a reprodução de partitura e importação/exportação de arquivos no formato MusicXML e MIDI. O programa tem uma interface de usuário clara, com inserção fácil de notas semelhante aos editores de partituras comerciais mais populares, Finale e Sibelius.

Para o seguinte trabalho foi escolhido este programa, pois o mesmo apresenta maior simplicidade na manipulação e o mesmo foi usado durante o Curso nas aulas de Tecnologia Educativa em Música.

### 3.3.3. Microsoft Word

O Microsoft Word é um software aplicativo de textos que opera no ambiente Windows. Um processador de textos, é um programa usado para criar e editar documentos, visando facilitar o trabalho do usuário nesta tarefa. Este tipo de software torna mais fácil as correções, alterações e impressões de textos. Por esta razão, o Microsoft Word pode ser considerado uma ferramenta muito mais poderosa do que uma máquina de escrever.<sup>16</sup>

## 3.4. Etapas percorridas para a realização da análise

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

- 1ª. Identificação do tom da música original;
- 2ª. Identificar os acordes da música;
- 3ª. Análise da estrutura dos acordes;
- 4ª. Discriminação da função dos acordes originais da música;
- 5ª. Análise das cadências

## 3.5. Etapas percorridas na realização da rearmonização

- 1ª. Retirar os acordes originais da música.
- 2ª. Solfejar a melodia para através da percepção auditiva procurar os possíveis novos acordes.
- 3ª. Após dominar a melodia, iniciou-se a escolha dos acordes pelos compassos aplicando as técnicas de substituição dos acordes.
- 4ª. Efectuar a análise da nova harmonia.

---

<sup>15</sup> É um acrônimo que significa “ 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 semelhante à sua aparência final.

<sup>16</sup> <https://www.inf.pucrs.br/~cnunes/ferramentas/Aulas/Word1.pdf>

5ª. Passar a melodia e os acordes para o programa musescore.

### **3.6. Letra da Música “Maputo” de Hortêncio Langa**

Na presente secção, apresentamos uma breve descrição e a letra da Música: “*Maputo*” de Hortêncio Langa

#### **3.6.1 “Maputo”**

A música usada no presente trabalho é da autoria do músico Hortêncio Langa, a mesma retrata a beleza da Cidade de Maputo, buscando desta forma apresentar ao mundo os seus sentimentos de forma artística e poética, o músico, através da sua arte expressou as belezas da capital de Moçambique.

*Maputo Cidade*

*Como tu não há*

*Com toda a vaidade*

*Molhas os pés no mar*

*Cidade surpresa*

*Quem não quer te cantar*

*Se a tua beleza*

*Tem tudo p'ra encantar*

*Maputo*

*U chonguile demais*

*Xilunguini*

*Quem te abraça não te larga mais*

*Teu beijo de flor*

*É doce de mel*

*Elixir do amor*

*Dá todo o calor a quem a ti chegou p'ra ficar*

*Teu beijo de flor*

*É doce de mel*

*Feitiço do amor*

*Dá todo o calor a quem a ti chegou p'ra ficar*

## CAPÍTULO IV – APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DE DADOS

No presente capítulo apresentamos a análise e a rearmonização da música: *Maputo*. Importa referir que só será feita a análise e rearmonização da primeira parte da música, pois a música apresenta uma repetição dos acordes na segunda parte.

### 4.1. Partitura da Música

Na partitura apresentamos a música original e a respectiva análise. Para efeitos de análise da música recorreremos a alguns símbolos que demonstram a função que cada acorde está exercendo na música:

#### Partitura 1: Análise da música: *Maputo*

## Maputo

Hortêncio Langa (1951-2021)

$\text{♩} = 65$

G A/G D/F# D7/F# G Esus/F E7 A7 D7/F# G

1. Ma-pu-to Ci-

5 A/G D7/F# G Esus/F E7 A7 D7/F#

da - de\_ co-mo tu não há\_ com to-da vai - da - de\_ mo-lhasos pés no\_

8 G G A/G D7/F# G Esus/F E7

\_ mar\_ Ci-da-de sur - pre - sa\_ quem não te quer can\_ tar\_ se\_a tu - a be -

11 A7 D7/F# G G9 C D7

le - za\_ tem tu - dop'ra en-can\_ tar\_ Ma-pu\_ to\_ u-xo-ngui - le de-mais\_

14 G G7 C D7 E- C

\_ Xi-lu - ngui\_ ni quem te a-bra - ça não te lar - ga\_ mais teu bei - jo de flor\_

17 G D7 G G7 C



8 é do - ce de mel e - li - xir do\_a mor dá to - do ca - lor\_

19 G D7 G C G D7



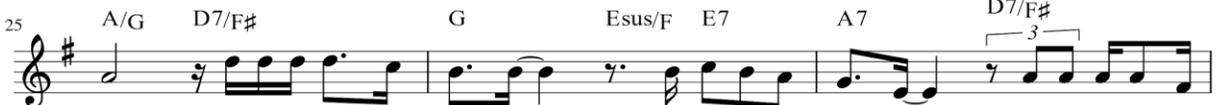
8 a quem a ti che-gou p'ra fi - car. teu bei-jo de flor\_ é do - ce de mel fei-ti-ço do\_a

22 G G7 C G D7 G G



8 mor dá to - do ca - lor\_ a quem a ti che-gou p'ra fi - car. 2.O í - ndi-co

25 A/G D7/F# G Esus/F E7 A7 D7/F#



8 é u - ma ja - ne - la\_a - ber - ta\_ aos o - lhos do mu - ndo\_ a no - vas des - co -

28 G G A/G D7/F# G Esus/F E7



8 ber - tas\_ Ci - da - de sur - pre - sa\_ quem não te quer can - tar\_ se\_a tu - a be -

31 A7 D7/F# G G9 C D7



8 le - za\_ tem tu - do p'ra\_en - can - tar\_ Ma - pu\_ to\_ u - xo - ngui - le de - mais\_

34 G G7 C D7 E- C



8 Xi - lu - ngui\_ ni quem te\_a - bra - ça não te lar - ga\_ mais teu bei - jo de flor\_

37 G D7 G G7 C



8 é do - ce de mel e - li - xir do\_a mor dá to - do ca - lor\_

Fonte: Elaborado pelo Compositor

### 4.2. Análise Harmónica da Música “Maputo”

Nesta secção apresentamos a análise harmónica da música, descrevendo a função de cada acorde usado na música.

A música encontra-se no tom de Sol Maior, conforme pode ser observado na armadura de clave que contém a nota fa#, através da observação da última nota e do último acorde que é o acorde de Sol Maior (G).

## Maputo

Hortêncio Langa (1951-2021)

I I V7 V7 I V V7

8 G G A/G D7/F# G Esus/F E7

— mar— Ci-da-de sur - pre - sa— quem não te quer can— tar— se a tu - a be-

V7 V7 I I9 IV V7

11 A7 D7/F# G G9 C D7

le - za— tem tu-dop'ra en-can— tar— Ma-pu— to— u-xo-ngui - le de-mais—

I V7 IV V7/I VIIm IV

14 G G7 C D7 E- C

— Xi-lu-ngui— ni quem te a-bra - ça não te lar - ga— mais teu bei - jo de flor—

I V7 I V7 IV

17 G D7 G G7 C

— é do - ce de mel e - li - xir do a— mor dá to - do ca - lor—

I V7 I IV I V7

19 G D7 G C G D7

— a quem a ti che-gou p'ra fi - car. teu bei-jode flor — é do - ce demel fei-ti-ço do\_a.

I V7 IV I V7 I I

22 G G7 C G D7 G G

— mor dá to - do ca-lor — a quem a ti che-gou p'ra fi - car. 2.O i - ndi-co

A seta curvilínea  indica o acorde de resolução do dominante primário ou do dominante secundário ligando os números romanos V7 e I ou Im quando se trata de um dominante primário, entretanto quando a seta está sendo usada para representar uma resolução de um dominante secundário, apresenta as seguintes possibilidades: V7 e IIm, IIIIm, IV, VIIm...<sup>17</sup>

G A/G D/F# D7/F# G Esus/F E7 A7 D7/F# G

1.Ma-pu-to Ci -

Nos primeiros quatro compassos da música, onde podemos verificar que se trata da introdução da música, foi desta forma que o autor deu início a obra, nos primeiros 3 compassos coma a ausência da melodia, constando apenas uma progressão de acordes. No primeiro compasso temos o acorde de G com função tónica, de seguida temos um dominante secundário na terceira inversão, o acorde de A/G, este acorde é um dominante secundário que resolve no quinto grau D/F#, que é um acorde na primeira inversão, este acorde é o primeiro no segundo compasso. De seguida, temos o acorde dominante primário na primeira inversão D7/F# resolvendo no acorde tónica G. Importa referir que nesta progressão de cinco acordes,

<sup>17</sup> GUEST, 2006, p. 51-52

notamos que o caminho de baixo faz pequenos movimentos em um salto de intervalo de 2m, fazendo o mesmo efectuar um movimento cromático.

No final do segundo compasso, é aplicado um acorde híbrido<sup>18</sup> com a nona no baixo Esus/F, este acorde tem a função dominante em relação ao acorde A7, entretanto não resolve de imediato, pois há uma interpolação, que consiste numa resolução indirecta (não imediata) do dominante, segundo Guest (2006 p. 100), o compositor aplica de seguida o acorde E7 que é um dominante secundário do A7, iniciando desta forma uma sequência de dominantes estendidos, iniciando pelo acorde de Esus/F, que é um acorde sem terça, a mesma é substituída pela quarta, gerando assim um acorde *sus*, que significa acorde com a terça suspensa, no lugar desta, temos a quarta. Pode se verificar que a distância intervalar entre os acordes E7, A7, D7/F# é 5J abaixo, desta forma, cada dominante prepara o próximo. A série de dominantes se estende por diferentes tons passageiros, daí o nome de dominantes *estendidos*.<sup>19</sup> Esta sequência dominante termina no acorde G no quarto compasso, onde inicia a melodia.

da - de\_ co-mo tu não há\_ com to-da vai - da - de\_ mo-lhas os pés no\_

No compasso cinco nas primeiras notas da melodia, o compositor aplica o acorde A/G, que é um acorde dominante secundário na terceira inversão, que resolve em um outro acorde dominante, o D7/F#, que resolve em G no início do sexto compasso, gerando uma sequência denominada *dom da dom*.<sup>20</sup>

Na segunda parte do compasso seis aplica-se a mesma sequência já analisada no compasso três e quatro.

\_ mar\_ Ci-da-de sur - pre - sa\_ quem não te quer can\_ tar\_ se a tu - a be-

Esta sequência também resolve no acorde de G maior, isto é, após a sucessão dos dominantes estendidos citados anteriormente. No oitavo compasso, há uma repetição da melodia, e são novamente aplicados os

<sup>18</sup> É um acorde que não possui a terça a terça é substituída pela quarta ou segunda, também denominado por acorde *sus*.

<sup>19</sup> GUEST, 2006, p. 99

<sup>20</sup> Esta sequência surge quando um dominante resolve sobre outro acorde dominante.

mesmos acordes, e dá-se novamente o uso da sequência dos mesmos dominantes estendidos, conforme pode ser verificado nos compassos dez e onze.

11 A7 D7/F# G G9 C D7  
le - za\_ tem tu - dop'ra\_ en - can\_ tar\_ Ma - pu\_ to\_ u - xo - ngui - le de - mais\_

Na segunda parte do compasso doze, aplica-se o acorde do G9 que é um primeiro grau com uma nona que é uma nota de tensão, soando no silêncio(pausa) da transição para o coro.

O coro inicia na segunda parte do compasso doze com as notas *mí* e *sol*, sobre estas notas aplica-se o acorde de C, que é o IV que desempenha a função de subdominante, de seguida verificamos o acorde D7 que é dominante primário que resolve no acorde do I grau G, no décimo quarto compasso.

14 G G7 C D7 E- C  
Xi - lu - ngui\_ ni quem te, a - bra - ça não te lar - ga\_ mais teu bei - jo de flor\_

Na segunda parte do compasso catorze, sobre as notas *ré* e *mí*, aplicam-se os acordes G7 e C que geram uma sequência de acorde V7 secundário que resolve no IV. No compasso quinze aplica-se sobre a nota fá sustenido o acorde de D7 que é um dominante secundário V7 que não resolve no G, gerando uma resolução deceptiva<sup>21</sup>. No compasso dezasseis, aplicam-se os acordes E- e C que são o VIIm substituto da tônica e IV.

17 G D7 G G7 C  
é do - ce de mel e - li - xir do\_a\_ mor dá to - do ca - lor\_

No compasso dezassete é aplicado o acorde do I grau, na segunda parte do compasso temos o acorde D7 que é V7 com função dominante primário que resolve no acorde de G que é o I grau da tonalidade no compasso dezoito. Ainda no décimo oitavo compasso, é usado o acorde G7 que é um dominante secundário do IV da tonalidade, o acorde de C.

<sup>21</sup> A resolução deceptiva ocorre quando um acorde dominante não resolve no acorde quinto justo abaixo.

O autor, no compasso dezanove aplicou o acorde do I grau, na sequência o acorde D7 analisado como dominante primário que resolve no I grau, o acorde de G, na segunda parte do compasso vinte é aplicado o acorde de C, que é analisado como IV. No compasso vinte e um é aplicado o acorde do I grau e o dominante primário da tonalidade que resolve no compasso vinte e dois, no acorde de G.

Ainda no compasso vinte e dois, é aplicado o acorde G7 que é um dominante secundário V7 que resolve no IV o acorde de C, na sequência preparando o final da estrofe, são aplicados os acordes D7 e G que representam uma preparação e resolução do denominado V7 e I.

### 4.3. Rearmonização e Análise Harmónica da Música “Maputo”

Neste ponto apresentamos as técnicas de rearmonização aplicadas na música, a rearmonização, a análise harmónica, isto é, a descrição da função de cada acorde proposto em relação ao tom da música.

### 4.4. Técnicas de Rearmonização

As técnicas de rearmonização apresentadas neste trabalho, são as seguintes:

- Substituição do V7 pela cadência IIm7 / V7
- Substituição do V7 por V7sus4;
- Rearmonização através dominante substituto (Sub V7);
- Rearmonização por dominantes secundários;
- Rearmonização através do II cadencial (SubV7)
- Rearmonização por dominante disfarçado;
- Rearmonização por acordes diminutos;
- Rearmonização através de acordes de invertidos;
- Rearmonização por acorde de empréstimo modal.

#### 4.4.1. Substituição do V7 pela cadência IIm7 / V7

Este processo consiste em antecipar o acorde dominante pelo o IIm do acorde alvo resultando em um desdobramento, também conhecido como “*two five one*” ou II-V-I. Esta técnica não tem muitas implicações harmônicas, e é utilizada muitas vezes pelos músicos em plena performance musical, de forma improvisada. (RODRIGUES, 2012, p. 39)

Exemplo 1 - Substituição do V7 pela cadência IIm7 / V7

Original:

Rearmonização (substituição):

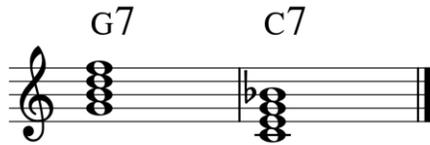
Fonte: Elaboração do autor

#### 4.4.2. Substituição do V7 por V7sus4

Segundo Levine (1995) *apud* Rodrigues (2012), um acorde dominante suspenso, é aquele cujo na sua formação temos a terceira do acorde, sendo substituída por uma quarta. A quarta, como fica a meio tom da terceira, cria a sensação de suspensão harmônica, podendo ou não resolver para a terceira.

Exemplo 2 - Substituição do V7 por V7sus4

Original:



Rearmonização:



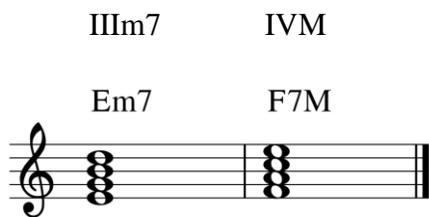
Fonte: Elaboração do autor

#### 4.4.3. Rearmonização por dominantes secundários

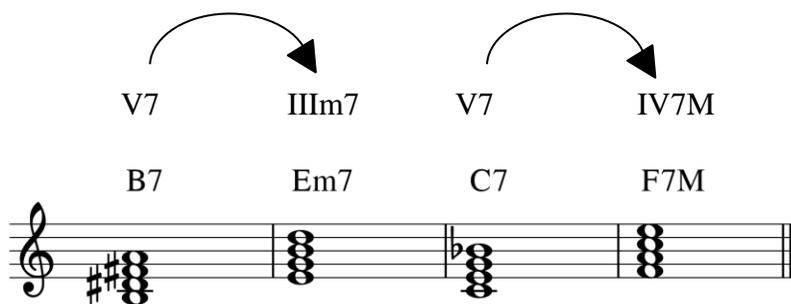
Consiste na aplicação de um acorde que possui a função dominante sobre outro acorde que não é a tônica da música. O acorde VII grau, por não ter a 5ª na sua formação não oferece essa sensação de estabilidade. Desta forma, cada grau, excepto o VII, pode ser preparado pelo seu dominante individual, chamado dominante. (GUEST, 2006, p. 52)

Exemplo 3 - Rearmonização por dominantes secundários

Original:



Rearmonização:



#### 4.4.4. Rearmonização através dominante substituto (Sub V7)

O acorde dominante primário pode ser substituído por um outro acorde dominante que se encontra meio tom acima do acorde alvo, este acorde tem o mesmo trítono do dominante localizado 5J acima do acorde alvo. (RODRIGUES, 2012, p. 49)

#### Exemplo 3 - Rearmonização através dominante substituto (Sub V7)

Original:

IIIm7      V7      I7M  
Dm7      G7      C7M

Rearmonização:

IIIm7      SubV7      I7M  
Dm7      Db7      C7M

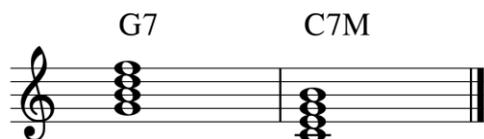
Fonte: Elaboração do autor

#### 4.4.5. Rearmonização por dominante disfarçado

Segundo Guest (2006, p. 112), é um acorde m6 localizado meio tom acima do dominante do acorde alvo. Este mesmo acorde tem o mesmo trítono do acorde V7 e SubV7.

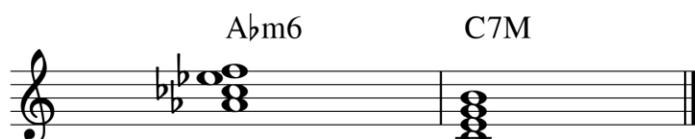
#### Exemplo 5 – Rearmonização por dominante disfarçado

Original:



Fonte: Elaboração do autor

Rearmonização :



#### 4.4.6. Rearmonização por acordes diminutos

Na concepção de Nazário (2022, p. 104) os acordes diminutos são acordes simétricos, isto é, repetem-se a cada três semitons, isto é, são caracterizados pela sobreposição de terças menores. Eles podem assumir várias funções mediante o contexto harmônico.

De acordo com Guest (2006, p. 73) os acordes diminutos são classificados de duas formas, quanto à função e quanto ao caminho do baixo.

- **Quanto a função** - O Diminuto pode ser *preparatório*, quando sobe em meio tom para um acorde não invertido ou desce meio tom para um acorde invertido. O diminuto também pode ser *não preparatório*, este sucede quando o baixo se repete no acorde seguinte, quando desce meio tom, quando sobe meio tom para um acorde invertido;
- **Quanto ao caminho do baixo** – O diminuto pode ser *de Passagem*, quando vem de meio tom e segue por meio tom na mesma direção, ligando dois graus vizinhos. De igual modo pode ser *de aproximação*, quando é precedido por salto ou pausa e segue por qualquer uma das formas anteriormente mencionadas.

No presente trabalho foram aplicados dois tipos de diminutos, o com função preparatória e não preparatória.

**Diminuto com função Preparatória** - Os acordes diminutos com função dominante são aqueles onde se dá a resolução do trítone. Desta forma, os que resolvem de forma ascendente, ou seja, para um acorde que se encontre meio tom acima, assumem essa função.<sup>22</sup>

Exemplo 6 – Rearmonização por acordes diminutos “Diminuto com função Dominante”



Fonte: Elaboração do autor

No exemplo seis o acorde E° tem função de dominante porque contém o mesmo trítone do acorde dominante (C7), que resolve no acorde de F7M, assumindo desta forma a mesma função, conforme pode ser visualizado abaixo:



Fonte: Elaboração do autor

#### 4.4.7. Rearmonização através de inversões

Quando um acorde é tocado, e a nota mais grave, é a sua fundamental, diz-se que este se encontra no estado fundamental, entretanto, se a fundamental é transposta para o topo do acorde, deixando a terceira como nota mais grave, diz-se que o acorde se encontra na primeira inversão. Se a terceira é transposta para o topo, e fica a quinta no grave, o acorde está na segunda inversão. Se a sétima for a nota mais grave, diz-se que o acorde está na terceira inversão. (WAITE, 1987, *apud*, RODRIGUES, 2012, p. 85).

Exemplo 7 - Rearmonização através de inversões

<sup>22</sup> RODRIGUES, 2012, p. 62

Original:

Musical notation showing three chords in a sequence: Dm7, Db7, and C7M. The chords are written in a single staff with a treble clef. The Dm7 chord is in the key of D minor, Db7 is in the key of D-flat major, and C7M is in the key of C major.

Rearmonização:

Musical notation showing three chords in a sequence: Dm7/F, Db7/A, and C7M/B. The chords are written in a single staff with a treble clef. The Dm7/F chord is in the key of D minor with the F chord as the bass. The Db7/A chord is in the key of D-flat major with the A chord as the bass. The C7M/B chord is in the key of C major with the B chord as the bass.

Fonte: Elaboração do autor

#### 4.4.8. Rearmonização por acorde de empréstimo modal

De acordo com Nazário (2022, p. 11) denomina-se empréstimo modal todo acorde não pertencente ao campo harmónico (oriundo do modo homónimo ou de outros modos).

Exemplo 8 - Rearmonização por acorde de empréstimo modal

Original:

Musical notation showing two chords in a sequence: C7M and F7M. The chords are written in a single staff with a treble clef. The C7M chord is in the key of C major, and the F7M chord is in the key of F major.

Rearmonização:

Musical notation showing two chords in a sequence: Cm7 and Fm7. The chords are written in a single staff with a treble clef. The Cm7 chord is in the key of C minor, and the Fm7 chord is in the key of F minor. Above the staff, the labels 'A.E.M' are placed above each chord, indicating that these are borrowed chords from the parallel major mode.

Fonte: Elaboração do autor

# Maputo

Hortêncio Langa (1951-2021)

♩ = 65

VIm7 A.E.M #°VII I9 #I° IIm7 V7/I V7

Em Cm6 F#° G9 G#° Am7(11) D7/A A7sus4(9)

1.Ma-pu-to Ci-

V7/V V7 IIm7 V7 I7M VIm7 IIm7 subV7

A7(9) F#7(11) F#m7(11) B7 G7M Em7 Am7 Ab7

da - de\_ co-mo tu não há\_ com-to-da vai - da - de\_ mo-lhasos pés no-

V7/IV IIm6 I9 IIIIm7 IIm7 V7 I7M

G7/4(9) Am6 G(9) Bm7 Am7 D7(b9) G7M

\_ mar\_ Ci-da-de sur - pre - sa\_ quem-não-te quer can\_ tar\_ se atu - a be-

I7M    VIIm7 V7                      V7                      V7/G                      IV7M                      V7/I subV7

11    G7M    Em7    E7                      A7                      Dsus7                      C7M/E                      D7    C7

le - za\_\_\_                      tem tu - do p'ra en - can\_\_\_ tar\_\_\_                      Ma - pu\_\_\_ to\_\_\_                      u - xo - ngui - le de - mais\_\_\_

IIIIm7    VII°                      IV7M                      IIm                      V7                      VI    I6

14    Bm7    F#°(13)                      C7M(9)                      Am6                      D7(9)                      Em7    G6/D

\_\_\_                      Xi - lu - ngui\_\_\_ ni                      quem te a - bra - ça não te lar - ga\_\_\_ mais                      teu bei - jo de flor\_\_\_

IIIIm7                      IIm 7                      subV7                      I7M                      A.E.M

17    Bm7                      Am7                      Ab7                      G7M                      Gm6

\_\_\_                      é do - ce de mel                      e - li - xir                      do a\_\_\_ mor                      dá to - do ca - lor\_\_\_

IIIIm7                      IIm7    V7/I                      SubV    I6                      IIIIm7                      V7/I

19    Bm7                      Am7    D7(13)                      Abm6    C6                      Bm7(13)                      D7(9)

\_\_\_                      a quem a ti che - gou p'ra fi - car.                      teu bei - jo de flor\_\_\_                      é do - ce de mel                      fei - ti - ço do a\_\_\_



segunda inversão, que chama a resolução no acorde I grau, entretanto não sucede, contrariando a expectativa é aplicado o acorde A7sus4(9), que é um V7 secundário que gera uma expectativa de resolução no acorde D, entanto não ocorre gerando mais uma vez uma resolução deceptiva.

5 A7(9) F#7(11) F#m7(11) B7 G7M Em7 Am7 Ab7  
 da - de\_ co-mo tu não há\_ com-to-da vai - da - de\_ mo-lhasos pés no\_

No quinto compasso temos o acorde A7(9) que é um V7 secundário que foi analisado no compasso anterior, no mesmo compasso é aplicado o acorde F#7(11) um dominante que não resolve no III<sup>m</sup> de forma directa, entretanto resolve no acorde B7 no compasso seis, gerando dessa forma uma interpolação<sup>23</sup>. No compasso seis é aplicado um segundo cadencial que inicia pelo acorde F#m7(11) que é II<sup>m</sup>7, posteriormente encontramos o acorde B7 que é um V7 secundário que resolve interpolado no acorde Em7 que é o VI<sup>m</sup>7, esta interpolação surge, pois, antes do acorde VI<sup>m</sup>7 encontramos o acorde G7M que é um I7M. No compasso sete é aplicada a progressão segundo cadencial do subV7 através dos acordes, Am7 que é o II<sup>m</sup>7, de seguida temos o acorde Ab7 que é o subV7 que resolve no acorde G7sus4(9) V7 que actua como I grau no compasso oito, o mesmo acorde pela sua função dominante secundária que não resolve no acorde IV gerando desta forma uma resolução deceptiva.

8 G7/4(9) Am6 G(9) Bm7 Am7 D7(b9) G7M  
 mar\_ Ci-da-de sur - pre - sa\_ quem-não-te quer can\_ tar\_ se\_atu - a be -

No compasso nove temos os acordes de Am6, G(9) e Bm7, os mesmos são os graus II<sup>m</sup>, I<sup>9</sup> e III<sup>m</sup>7, no compasso dez é aplicada uma progressão de segundo cadencial que resolve na Tônica, o típico dominante primário pelos acordes Am7, D7(b9) e G7M que de forma analítica são II<sup>m</sup>7, V7 e I7M .

11 G7M Em7 E7 A7 Dsus7 C7M/E D7 C7  
 le - za\_ tem tu - dop'ra\_en-can\_ tar\_ Ma-pu\_ to\_ u-xo-ngui-le de-mais\_

<sup>23</sup> que consiste numa resolução indirecta (não imediata) do dominante, segundo (GUEST, 2006, p. 100)

O acorde G7M e Em7 dão início ao compasso onze chamando o início de uma sequência de acordes dominantes, denominados estendidos, também chamados de dominante da dominante, esta sequência tem o poder de dar mais brilho a harmonia, os acordes da sequência são E7, A7 e Dsus7, o acorde de Ré sus a sétima, gera uma expectativa de resolução no primeiro grau, entretanto isso não ocorre e apenas a melodia é que descansa na tônica. O acorde C7M/E na primeira inversão que é um IV7M, iniciou um caminho do baixo descendente num intervalo de um tom, seguidos dos acordes D7 e C7 que são dominantes que não geraram resolução.

14 Bm7 F#°(13) C7M/G Am6 D7(9) Em7 G6/D  
 Xi-lu - ngui ni quem te a-bra - ça não te lar - ga mais teu bei - jo de flor.

No décimo quarto compasso é aplicado o acorde Bm7 que é um IIIIm7, de seguida o acorde F#°(13) que é um VII°, é um diminuto sem função preparatória, o mesmo enriquece a harmonia e quanto ao movimento do baixo verificamos um movimento cromático em relação ao próximo acorde gerando uma um caminho do baixo linear, de seguida no compasso quinze temos o acorde C7M/G que é IV7M na segunda inversão. No mesmo compasso quinze encontramos a aplicação de um segundo cadencial primário através dos acordes Am6, D7(9) e G6/D, formando assim um IIm6 V7 e I. Importa referir que esta progressão não resolve de forma directa, gerando desta forma uma interpolação, pois antes do acorde G6/D, temos o acorde Em7 que é um VIIm7.

17 Bm7 Am7 Ab7 G7M Gm6  
 é do - ce de mel e - li - xir do a mor dá to - do ca - lor.

No compasso dezassete é aplicado o acorde de Bm7, que é um IIIIm7, na segunda parte do compasso verificamos um segundo cadencial de dominante substituto primário, os acordes em causa são, Am7, Ab7 e G7M que analiticamente são IIm7, SubV7 e I7M, no compasso dezoito é aplicado o acorde Gm6, que é um AEM vindo a tonalidade homônima do Sol menor sendo o Im6.

20 G6(9) G#° Am7 D7(13) G7M  
 mor dá to - do ca - lor a quem a ti che-gou p'ra fi - car.

No compasso vinte e dois, é aplicado o acorde de G6(9) que tem a função I6. No compasso vinte e três registamos um diminuto com função preparatória e quanto ao caminho do baixo é classificado como de passagem, o G#º tem o mesmo trítono que o E7. De seguida, para encerrar a estrofe é aplicado um segundo cadencial formado pelos acordes, Am7 – IIm7, D7(13) – V7 e G7M - I7M.

## CAPÍTULO V – CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve como objectivo analisar, rearmonizar e interpretar a música “*Maputo*” de Hortêncio Langa, mostrou-se como um pontapé de saída para que sejam aprofundados estudos na área da harmonia funcional, pois é notado no país um envolvimento ainda não significativo dos estudiosos da área da música em temáticas, desenvolvimento de artigos, harmonização e rearmonização de músicas.

Foi possível, através do uso da pesquisa artística e a auto-etnografia compreender de que forma podem ser usados recursos teóricos e práticos da harmonia para construir novas progressões de acordes, dar uma nova base para uma melodia composta sob um ponto de vista e apresentando diferentes maneiras de observar, compreender os contornos da música Soul Moçambicana.

O estudo dos acordes, a sua função numa melodia, é uma área de grande importância e relevo, pois permite com que as músicas que outrora eram passadas por gerações de forma oral, actualmente por intermédio da escrita musical em partituras, programas de escrita musical, as composições ganhem uma base para que sejam imortalizadas, conservadas. A harmonização e rearmonização oferecem uma maneira de reviver e imortalizar melodias que foram esquecidas, especialmente aquelas associadas ao país. Com este trabalho foi possível continuar a dar passos para que a obra de Hortêncio Langa continue a ser valorizada e reconhecida.

No processo da análise da música original, foi possível constatar marcas de uma grande elaboração sob o ponto de vista da escolha dos acordes que sustentam a melodia, o que tornou um desafio mais interessante, pois o objectivo final era apresentar uma nova proposta de acordes para uma música elaborada de forma criteriosa. Portanto, baseado nas técnicas de teóricos como Ian Guest e Alan Gomes, foi possível trilhar o caminho e apresentar uma nova proposta de acordes, cujo o objectivo não foi reduzir a obra original, muito pelo contrário, ela serve como base para estudos futuros e iniciativas relacionadas à harmonização e rearmonização e continuará contribuindo de grande forma para o desenvolvimento da música Moçambicana.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Livros

BORGDORFF, Henk. *The Conflict of the Faculties*. Leiden: Leiden University Press, 2012.

BRILHANTE, A. V. M.; MOREIRA, C. Fôrmas e fragmentos: uma exploração performática e autoetnográfica das lacunas, quebras e rachaduras na produção de conhecimento acadêmico. *Interface (Botucatu)*, v. 20, p. 1099-1113, 2016.

ELLIS, Carolyn. *The Ethnographic I: A Methodological Novel About Autoethnography*. Walnut Creek: AltaMira Press, 2004.

GIL, Antonio Carlos. Como elaborar projectos de pesquisa. São Paulo: Atlas. 1991.

GIL, Antonio Carlos. Métodos e técnicas de pesquisa social. São Paulo: Atlas. 1999.

GOMES, Alan Santos. Harmonia Funcional 1. Brasília: Edon. 2012.

GUEST, Ian. Harmonia: Método Prático. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

\_\_\_\_\_ Harmonia: Método Prático. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2006.

LAKATOS, E. M. & MARCONI, M. A.. Metodologia Científica. 3.ed. São Paulo: Atlas. 2000

LAKATOS, E. M. & MARCONI, M. A. Fundamentos de metodologia científica. 5 ed. São Paulo:Atlas, 2003.

NAZARIO, Luciano. Rearmonização: método de ensino visando a aprendizagem da harmonia através da criatividade musical. 2. ed. Rio Grande, RS : Ed. da FURG. 2022.

QUEIROZ, Luis Ricardo, Silva. Ética na pesquisa em música: definições e implicações na contemporaneidade. Belo Horizonte: Per Musi. 2013.

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

SILVA, E. L. & MENEZES, E. M. Metodologia da Pesquisa e Elaboração de Dissertação. 4. ed. rev. actual. Florianópolis: UFSC. 2005.

### Artigo de revista

BROWN, J. “*Historical and Stylistic Context in Music Analysis.*” *Musicology Review*, 15(4), 105-120, 2012.

DOE, J. “*Understanding Music Analysis.*” *Music Studies*, 25(3), 45-60, 2000.

DOE, J. “A Arte da Interpretação Musical.” *Performance Musical*, 15(4), 56-72, 2010.

HASEMAN, Brad. *A Manifest for Performative Research. Media International Australia incorporating Culture and Policy*, n. 118, p. 98-106. 2006.

### Artigo de jornal

SMITH, J. “Interpretação Musical: Dar Vida à Música.” *Musicology Journal*”, 30(2), 34-48. 2005.

SMITH, J. “*Rhythmic Analysis: Methods and Techniques.*” *Musicology Journal*, 40(2), 72-85.2015.

### Documentos eletrônicos

<https://www.inf.pucrs.br/~cnunes/ferramentas/Aulas/Word1.pdf>. Acessado a 28 de Agosto, 2024.

### Dissertações

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.

PINA, Jéssica Sofia Brás. O Soul, O Funk e o R & B em Contexto Jazzístico: “O Processo de Composição e Gravação”. Lisboa, 2017. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto Politécnico de Lisboa. 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.21/8733> Acessado a 14 de Maio.2024.

RODRIGUES, Fernando da Costa. Técnicas de Rearmonização para Piano Jazz. Porto. Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Interpretação Artística, Variante Jazz. 2012.

### Entrevistas

SENGO, Ebenezer. Professor de Música. [Cidade de Maputo]: Music Crossroads Academy, 14 de Maio.2024. Entrevista concedida a Stélio Sansão Macuácuá.

## **ANEXOS**

### **Questionário da entrevista concedida pelo Professor e Músico – Ebenezer Sengo**

1. O que é análise musical?
2. O que é análise Harmónica?
3. O que entende por Harmonia Funcional?
4. O que é rearmenização?
5. Como descreve o ensino de harmonia na Cidade de Maputo?