



## XJOROXJINA DE FANY MPFUMO: UM ESTUDO MUSICOLÓGICO DO ESTRATO VOCAL

Artigo original

Micas Orlando Silambo

*Universidade Eduardo Mondlane, Escola de Comunicação e Artes,  
Departamento de Artes, Maputo, Moçambique*

**RESUMO:** O conhecimento das estruturas musicais utilizadas por pessoas moçambicanas passa por uma investigação das suas criações artísticas. Este artigo busca caracterizar os elementos estruturais do extracto (parte) vocal da música Xjoroxjina do compositor moçambicano Fany Mpfumo. De entre esses elementos destaque: a forma musical, a densidade de ataque, a densidade do desenho, a extensão vocal, a movimentação intervalares e a cadência. As bases teóricas da pesquisa são exploradas do campo da Musicologia, ciência de estudo de música do planeta mundo. Os procedimentos metodológicos incluem dados de pesquisas documental, bibliográfica e artística, analisados por meio de uma comparação de efeitos sonoros. Os resultados da investigação demonstram que Fany Mpfumo trabalha com vários parâmetros musicais para equilibrar os níveis de energia ou relaxamento da acção sonora da música percebida no ouvido. Este equilíbrio de parâmetros rege, simultânea e naturalmente, a pessoa a dançar e a reflectir sobre a música Xjoroxjina.

**Palavras-chave:** Estruturas musicais, Fany Mpfumo, Música moçambicana, Xjoroxjina.

## XJOROXJINA BY FANY MPFUMO: A MUSICOLOGICAL STUDY OF THE VOCAL EXTRACT

**ABSTRACT:** Understanding the musical characteristics applied by Mozambican musicians involves research of the songs composed by Mozambican people. This article seeks to characterize the vocal structures of Xjoroxjina song by the Mozambican composer Fany Mpfumo. Among the elements considered, I highlight the musical form, the rhythmic accents, the melody directions, the vocal range, the interval, and the cadence. The theoretical bases of the research were explored from the field of Musicology, the science that study music from the whole world. The methodological procedures include data from documentary, bibliographic and artistic research, analyzed through a comparison of sound effects. The outcomes demonstrate that Fany Mpfumo deals with various musical parameters to balance the spirit of animation or calmness of the sound action perceived by the human being. The balance of these parameters governs, simultaneously and naturally, the person to dance while reflects on Xjoroxjina song.

**Keywords:** Musical features, Fany Mpfumo, Mozambican music, Xjoroxjina,

Correspondência para: (correspondence to:) [yanikmicas@gmail.com](mailto:yanikmicas@gmail.com)

## INTRODUÇÃO

Muito necessários na música contemporânea moçambicana, são estudos integrativos e materiais bibliográficos que representam e veiculam o conhecimento das estruturas musicais utilizadas por artistas moçambicanos. Este artigo caracteriza os elementos estruturais do extracto (parte) vocal da música Xjoroxjina do compositor moçambicano Fany Mpfumo.

O estudo insere-se no campo da ciência que estuda a música de qualquer sociedade, a Musicologia. Este campo abrange o estudo de toda música, em todas as suas manifestações e em todos os seus contextos (Parncutt, 2012, p. 147). O estabelecimento da musicologia enquanto atividade

científica foi influenciado pelo positivismo de Auguste Comte (1798-1857), uma doutrina que admitia como cientificamente válido apenas o conhecimento originário da experiência e destinava-se a organizar fatos e determinar as leis que os produziam (Castagna, 2008, p. 12-13).

Para se adequar as correntes teóricas do século XIX, a musicologia, inspirada no positivismo, passou a segmentar factos e leis musicais, sua organização e o estudo do seu funcionamento. Nessa visão, em 1885 Guido Adler codificou os ramos da musicologia em sistemática e histórica, sendo o primeiro o adaptado para entender a música Xjoroxjina. No ramo sistemático, “Adler compreendeu a tabulação das leis dominantes, aplicadas às várias ramificações da musicologia, incluindo a investigação e justificação de tais leis nas manifestações harmônicas, rítmicas e melódicas, a estética [...]” (Castagna, 2008, p. 14).

Esta abordagem auxiliou-me a analisar elementos singulares inerentes a harmonia, mas sobretudo a melodia e ritmo do extracto vocal da música Xjoroxjina com destaque para a forma musical, a densidade de ataque, a densidade do desenho, a extensão vocal, a movimentação intervalar e a cadência.

A análise musical, em Ilza Nogueira (2017, p. 114), consiste na busca de significado dos eventos sonoros, entendendo como é que a música Xjoroxjina foi feita, tanto quanto como funciona, como está estruturada e como pode ser percebida enquanto discurso. A análise musical, portanto, ocupa-se em desmembrar uma estrutura musical em elementos constituintes, reactivamente, mais simples. Afinal, nas palavras de Fernando Lewis de Mattos (2006, p. 1), qualquer peça de música pode ser, inicialmente, examinada em cada mínimo detalhe, então em dimensões mais amplas, e finalmente, em termos de obra total, fazendo valendo a pesquisa musicológica.

A partir da década de 1970, como se deve lembrar, se introduziu na musicologia abordagens mais diversificadas, como a história das funções e dos significados das obras, a história social da música, a história da audição, etc. (Castagna, 2008, p. 16-17) e essa abordagem continua válida para a pesquisa musicológica de qualquer obra musical.

A obra Xjoroxjina, por exemplo, faz parte do primeiro disco de sucesso do Fany Mpfumo, denominado **Georgina Waka Nwamba**, gravado na África do Sul em 1951 (Matusse, 2013; Sopa, 2014). A obra Xjoroxjina foi escrita em xironga, um dos idiomas do grupo sociocultural dos vaTsonga, comumente, falado em Maputo, província situada no sul de Moçambique, sudeste do continente africano.

Na obra Xjoroxjina<sup>1</sup>, diz Silambo (2022), o lendário Fany Mpfumo faz homenagem a sua mãe, Georgina Mamba, pontuando que quando se recorda dela lágrimas parecem cair, ele parece ficar louco – “Loko nikumbuka Xjoroxjina mine, ingi nitodzrila/nitohlanya mine; Xjoroxjina waka Mamba, [...]”. Fany delinea, musicalmente, as características físicas (cintura) da sua mãe, como se estivesse vendendo a “Atinyonga ta kone!”. Estas memórias trazem sentimentos dolorosos para a pessoa (compositor), como se sugere nas frases “Wayizopa (Wayikuma) juru”. Músicos como Ernesto Ndzevo ou Ximanganine (2022) e que conviveram com Fany Mpfumo confirmam que os termos **wayizopa** ou **wayikuma** são traduzidos, contextualmente, como sofrimento – causado pela lembrança de pessoa amada.

Enquanto que a abordagem do significado da obra, assim como do espaço, do tempo e da língua do seu registo cabem numa musicologia histórica, os elementos técnicos composicionais chamam pela musicologia sistemática. Nessa vertente sistemática, Silambo (2022) aponta que na música Xjoroxjina, Fany Mpfumo utiliza uma formação instrumental de seis linhas que compõem a textura polifônica: a guitarra solo enfatiza a melodia e elabora suas linhas contrastantes; a guitarra ritmo marca

a rítmica estilística através de acordes; a guitarra baixo se ocupa pela ênfase rítmica e marcação da função tonal<sup>ii</sup>; as congas determinam a subdivisão temporal e complemento rítmico; a bateria sustenta a marcação rítmica; e **a voz emite os contornos da melodia**.

Quando estas partes são articuladas resultam, de facto, numa polifonia estabelecida em cada instrumento musical, individualmente independente (soa com sentido), mas coletivamente dependente (o seu sentido se complementa). Na polifonia africana<sup>iii</sup> há, diz Nzewi (2007, p. 7), um princípio teórico indígena que prescreve uma textura harmoniosa resultante de notas articuladas e flutuantes. A polifonia indígena é concebida como uma combinação estruturada, linearmente, de duas ou mais melodias independentes que dão um som composto harmonioso (Nzewi, 2007, p. 7).

O entendimento da textura polifónica percebida por Silambo (2022) em Xjoroxjina é substancial para compreender a forma composicional de Fany Mpfumo, contudo, é importante mencionar que este autor, não faz uma análise detalhada dos contornos percorridos em cada instrumento musical, pois o seu objectivo foi reflectir histórica e musicologicamente sobre o Álbum Nyoxanini de Fany Mpfumo que contempla dezoito músicas, não tendo muito fôlego para um debate aprofundado de cada música ou suas estruturadas micros.

Nesta pesquisa, interessa-me, por isso, perguntar e refletir sobre: Que traços musicais Fany Mpfumo utilizou na condução vocal da música Xjoroxjina?

## **METODOLÓGIA**

Na tentativa de responder a questão acima, metodologicamente, este artigo foi orientado por meio de articulação da pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e pesquisa artística. A pesquisa bibliográfica foi desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos (Gil, 2002, p. 44) bem como ensaios críticos do campo de Musicologia e afins. A natureza desta técnica proporcionou informações para a problematização da pesquisa e o delineamento de avanços no seu universo. A partir da pesquisa bibliográfica foi pensado o referencial teórico da investigação, buscando bases epistemológicas e metodológicas da pesquisa a partir de estudos, anteriormente, realizados sobre a música moçambicana, em particular a de Fany Mpfumo.

A pesquisa bibliográfica assemelha-se muito à pesquisa documental, diferindo-se da natureza das fontes.

Enquanto a pesquisa bibliográfica se utiliza fundamentalmente das contribuições dos diversos autores sobre determinado assunto, a pesquisa documental vale-se de materiais que não receberam ainda um tratamento analítico, ou que ainda podem ser reelaborados de acordo com os objetos da pesquisa (Gil, 2002, p. 45).

Nesta última categoria estão os documentos conservados em arquivos que incluem cartas pessoais, diários, fotografias, **gravações**, memorandos, regulamentos, ofícios, boletins etc. (Gil, 2002, p. 46). Portanto, a pesquisa documental sonora do material já gravado possibilitou-me uma (re)escuta activa da música Xjoroxjina, na versão comprimida em MP3 e disponibilizada no *youtube*<sup>iv</sup>, tendo facilitado a percepção dos pormenores angulares da movimentação das cordas vocais do Fany Mpfumo. Para esta técnica de pesquisa, utilizei o *Windows Media Player* (WMP), um programa reprodutor de multimídia, ou seja, áudio e vídeo em computadores, que contribuiu na percepção da música, de forma lenta possível.

Seguiu-se uma pesquisa artística de duas modalidades cujas acções envolveram-me em prática concreta aprimorada<sup>v</sup>. Numa primeira fase fiz a transcrição (execução) da linha vocal no teclado com e sem o áudio; e na segunda fiz a transcrição (escrita) do extracto vocal usando *musescor*<sup>vi</sup> que é um

*software* de composição e notação musical gratuito no qual os elementos musicais (melodias, ritmos, harmonias, intervalos, etc.) são inseridos numa pauta musical<sup>vii</sup> virtual. Este *software* me ajudou a quantificar alguns elementos musicais absorvidos, reflexivamente, no meu corpo na primeira fase da transcrição. A transcrição transformou, usando as palavras de Alessandro Portelli (1997, p. 27), os objectos auditivos em visuais [possibilitando uma demonstração panorâmica e analítica de elementos composicionais e criativos como contornos melódicos ou rítmicos, entre outros demandados na pesquisa artística].

É consenso na indicação de Paulo Assis (2018, p. 12) que a pesquisa artística descreve um modo particular de prática artística e de produção de conhecimento em que pesquisa e actividade artística tornam-se indissociáveis. A pesquisa artística, portanto, permite a exploração e geração de novos modos de pensamento e experiência humana e/ou musical. Ela é um campo específico de actividade onde a(s) pessoa(s) praticante(s) se envolve(m) e participa(m), activamente, em formações discursivas emanadas de sua prática artística concreta. Neste sentido, a pesquisa artística aprimora múltiplas ontologias, desenvolvendo diferentes epistemologias e criando modos variados de apresentação em palco. Uma vez apresentados estes procedimentos metodológicos, quero refletir, ainda que de forma momentânea, sobre o material já transcrito reactivamente a música Xjoroxjina.

## RESULTADOS E DISCUSSÃO

### BREVE REFLEXÃO SOBRE A TRANSCRIÇÃO DA MÚSICA XJOROXJINA

No âmbito da pesquisa bibliográfica, revisei o **Songbook Fany Mpfumo** no qual constam dezanove obras (incluindo Xjoroxjina) transcritas em partitura pelas moçambicanas Raquel Albino Machachula e Joyce de Cármen Ricardo na coordenação de etnomusicólogo moçambicano Timóteo Cucho e na organização do fisiólogo moçambicano António Prista.

Ao analisar, visual e exclusivamente, a partitura Xjoroxjina, amparado pela minha anterior escuta activa e execução, constatei que a partitura apresenta alguns elementos que precisam de uma edição com vista tornar a notação mais didáctica para o intérprete. Portanto é necessário:

- i) Separar as sílabas constituintes da mesma palavra através do hífen de modo a respeitar a grafia musical e tornar o processo interpretativo mais eficiente. Observa que o trecho retirado da transcrição (Figura 1) é constituído por duas palavras (loko nikumbuka/quando lembro), mas é difícil perceber a extensão de cada uma, para alguém não falante da língua xironga, pois as sílabas da mesma palavra não foram separadas pelo hífen. Este é um problema recorrente em todo livro.



**FIGURA 1: Ausência de hífen entre as sílabas constituintes da mesma palavra.**

Fonte: Prista; Cucho (2018, p. 60).

- ii) evitar o uso da mesma partitura para as partes – vocal e da guitarra solo –, como se tratasse do mesmo instrumento<sup>viii</sup>. No trecho retirado da transcrição em análise, por exemplo, a parte sem a letra (compassos 41 e 42) é da guitarra solo e onde aparece a letra (compasso 43) para a voz.

Essa forma de mistura de instrumentos musicais deve ser evitada na escrita musical (Figura 2).



**FIGURA 2: Notação de dois instrumentos musicais em mesma pauta.**

Fonte: Prista; Cuche (2018, p. 62).

- iii) utilizar sinais notacionais que representam as repetições, ao em vez de redundar mesmas linhas melódicas. Por exemplo, o que aparece na Figura 3 nos compassos 9 e 10, 11 e 12 é exactamente o mesmo material musical que está nos compassos 7 e 8. Assim, é aconselhável colocar apenas dois compassos e usar o sinal de repetição para demonstrar ao intérprete a intenção do compositor e evitando a redundância na escrita musical.



**FIGURA 3: Redundância na indicação de repetição do trecho.**

Fonte: Prista; Cuche (2018, p. 60).

- iv) ter cuidado com os acentos do primeiro tempo que aparecem deslocados em todos os compassos. Como se pode ver na Figura 3, o início da parte vocal da música foi colocado no segundo quarto do primeiro tempo do compasso, mas ela, como se ouve na gravação, devia constar no segundo quarto do quarto tempo do compasso como verá na partitura editada, que consta da figura 7.
- v) evitar colocar mesmas cifras sucessivas na mesma frase musical, por exemplo, cifrar seguidamente, C C, referente aos acordes de Dó Dó. Isto só se justifica quando pretendemos propor o ritmo do género musical a ser executado, por exemplo, a Marrabenta. Em todo caso, o *swing*, ritmo ou levada de um género é, eficaz e eficientemente, apreendido pela audição, observação e imitação.
- vi) cifrar todos os acordes nos seus compassos ou subdivisões de compassos correspondentes, evitando omissões. No segundo tempo dos compassos 14 e 20 não foi cifrado o acorde de F (Fá), conforme a Figura 4.

13 Xjo ro xji na, wa ka Ma mba, Xjo ro xji na, ye ne wa ka ma

19 A ti nyo nga ta ko ne! a ti nyo nga ta ko ne! a ti nyo nga ta ko ne!

**FIGURA 4: Omissões de cifras de acordes.**

Fonte: Prista; Cuche (2018, p. 60-61).

- vii) aproximar, descendente em um grau (segunda maior) a primeira fracção do terceiro tempo dos compassos 7, 9 e 11 para a nota cantada na gravação (Dó ao em vez de Ré). De igual modo, ascender em um grau (segunda menor) a terceira fracção do terceiro tempo dos compassos 14, 16 e 18 (Fá ao em vez de Mi). Na Figura 5 estão indicadas as notas a rever.

7 Lo ko ni ku mbu ka Xjo ro xji na mi ne, i ngi nto dzri la mine.

9 lo ko ni ku mbu ka xjo ro xji na, mi ne. i ngi nto dzri la mine.

11 lo ko ni ku mbu ka xjo ro xji na, mi ne. i ngi nto dzri la mine.

13 Xjo ro xji na, wa ka Ma mba, Xjo ro xji na, ye ne wa ka ma

15 mba. Xjo ro xji na, wa ka Ma mba. Xjo ro xji na, ye ne wa ka Ma

17 mba. Xjo ro xji na, wa ka ma mba, Xjo ro xji na, ye ne wa ka Mamba.

**FIGURA 5: Notas a rever.**

Fonte: Prista; Cuche (2018, p. 60-61).

E finalmente, viii) ter cuidado com as primeiras duas durações da frase repetida do compasso 13 à 18<sup>ix</sup>, conforme soa na gravação. Escuta-se primeiro uma semicolcheia e depois colcheia e não o contrário, como colocado na Figura 6 retirada da transcrição em análise.

13  
Xjo ro xji na, wa ka Ma mba, Xjo ro xji na, ye ne wa ka ma

15  
mba. Xjo ro xji na, wa ka Ma mba. Xjo ro xji na, ye ne wa ka Ma

17  
mba. Xjo ro xji na, wa ka ma mba, Xjo ro xji na, ye ne wa ka Mamba.

**FIGURA 6: Figuras rítmicas a rever.**

Fonte: Prista; Ccuche (2018, p. 60-61).

Em decorrência dessas razões, editei a parte vocal da partitura Xjoroxjina proposta no Songbook, resultando na que se segue (Figura 7):

$\text{♩} = 100$

3v

1. F C

Lo-koni - ku-mbu-ka Xjo-ro-xji - na mi - ne i - ngi nito-dzri - la mi - ne. Lo-ko ni -

4 2. F C C G 1. F C 3v

- ngi nito-lha-yami - ne. Xjo-ro - xji - na wa-ka Mamba Xjo-ro - xji - na ye-ne-wa-ka Ma-mba.

7 2. F C C G 1. F C 3v

Xjo-ro - xji - na ye-ne-wa-ka Mamba. A-ti - nyo-ngata-ko-ne A-ti - nyo-ngata-ko-ne. A-ti -

10 2. F C C G F C

nyo-ngata-ko - ne. Wa-yi - zo-pa xju - ru-we-ne! Wa - yi - ku-ma xju - ru-we-ne! Wa - yi -

13 C G Mi, cantar na última repetição 1. F C 2. F C

zo-pa xju - ru-we-ne! Wa - yi - zo-pa xju - ru-we-ne! Wa - yi - ku-ma xju - ru-we-ne!

**FIGURA 7: Partitura da parte vocal da música Xjoroxjina**

Fonte: Editado pelo autor.

**Observação:** Embora a parte vocal começa de forma anacrústica, preenchi todo o primeiro compasso com figuras musicais, considerando que a voz entra depois que os outros instrumentos musicais iniciam a sua acção; no final da partitura uso uma caixa dois aberta para mostrar que a voz finaliza, enquanto os outros instrumentos vão caminhando para a improvisação ou conclusão da obra.

Enfim, na base desta partitura, são caracterizados os elementos estruturais, anteriormente, expostos. Estes elementos são analisados à luz do procedimento comparativo dos efeitos produzidos pela maneira como Fany Mpfumo articula um determinado parâmetro musical em composição e/ou performance. Assim, constatou-se que o equilíbrio de parâmetros estabelecido pelo compositor rege, simultânea e naturalmente, a pessoa a dançar e a refletir sobre a música Xjoroxjina e seus atributos.

## CARACTERÍSTICAS MUSICAIS DA OBRA XJOROXJINA

É momento de analisar a forma musical, densidade de ataque, densidade de desenho, extensão vocal, movimentação intervalar e cadência.

### Forma musical

A forma musical consiste em uma configuração que os artistas musicais podem utilizarem para moldar, organizar ou desenvolver suas melodias, harmonias, temas ou seções em uma determinada composição de qualquer estilo ou gênero musical. Devemos, também, considerar a forma musical como meios pelos quais uma composição é ordenada para criar uma experiência musical significativa para o ouvinte (Kostka & Dorothy, 2015, p. 133). A música Xjoroxjina, em sua viagem sonora significativa, é composta por quatro frases melódicas distintas, ABCD (Figura 8).

A

Lo-ko ni - ku-mbu-ka Xjo-ro-xji - na mi - ne i - ngi nito-dzri - la mi - ne. Lo-ko ni -

B

- ngi nito-lha-yami - ne. Xjo-ro - xji - na wa-ka Mamba Xjo-ro - xji - na ye-ne wa-ka Ma-mba.

C

Xjo-ro - xji - na ye-ne wa-ka Mamba. A-ti - nyo-ngata-ko-ne A-ti - nyo-ngata-ko-ne. A-ti -

D

nyo-ngata-ko - ne. Wa-yi - zo-pa xju - ru we-ne! Wa-yi - ku-ma xju - ru we-ne! Wa - yi -

zo-pa xju - ru we-ne! Wa - yi - zo-pa xju - ru we-ne! Wa - yi - ku-ma xju - ru we-ne!

**FIGURA 8: Forma da parte vocal na música Xjoroxjina**

Fonte: Elaborado pelo autor.

No campo da Musicologia, esta configuração é denominada forma livre e sua originalidade reside na utilização aberta dos temas e da técnica de desenvolvimento temático, gerando uma diversidade atmosférica que, embora fluente, torna difícil a um ouvinte prever a próxima melodia. Em

uma música composta na forma livre, combina-se certo número de fórmulas melódicas cuja cada parte é original (Grout & Palisca, 1997, p. 61) e não deriva da expansão ou desenvolvimento de uma dada melodia, anteriormente, ouvida. Este tipo de forma gera uma sensação de instabilidade auditiva, causada pelo facto de que em cada nova secção é embutida uma linha melódica distinta.

No entanto, Fany Mpfumo usa a técnica de repetição de cada linha para criar a sensação de estabilidade sonora, resultando a forma musical AAABBBCCDD'D. Ou seja, cada frase é repetida três vezes, sendo que a frase melódica D apresenta pequenas alterações linguísticas na segunda rodada (D') possibilitando Ds na forma de **tema com variações** na qual se procura tecer variações a partir de um tema proposto. A maneira de variar pode ser destaques melódicas, rítmicas, harmônicas, de andamento, etc. (Assumpção, 2007, p. 43). Percebe-se que, enquanto a forma musical geral da Xjoroxjina é instável, as sub-formas são estáveis ao aparelho fonador do homem (ouvido).

A partitura acima é cantada duas vezes na música Xjoroxjina como um todo e as duas rodadas estão separadas por uma improvisação baseada numa linha aguda repetitiva tocada na guitarra solo. Na primeira rodada, especificamente na terceira secção, o compositor canta seis vezes a frase "Atinyonga takone", conduzindo um relaxamento de acção ou uma estabilidade sonora para o ouvinte, no entanto, a cada repetição termina com uma técnica expandida específica, como se estivesse a perder a respiração na emissão vocal nas cadências (encerramentos) das frases.

As técnicas expandidas (*extended techniques*) são, na dissertação de Cuervo (2009, p. 146), entendida como "um conjunto de procedimentos técnicos de execução que ampliam a sonoridade e os recursos, convencionalmente, utilizados no instrumento até o século XIX". Estas técnicas se traduzem como aumento das possibilidades técnicas em um instrumento musical com artifícios inovadores em busca de timbres não explorados na execução do instrumento de forma tradicional, diz Souza (2013, p. 7).

A utilização dessas articulações expandidas na voz desconstrói a monotonia e estabilidade sonora da música. Na segunda rodada, especificamente na terceira secção, Fany Mpfumo substitui a palavra "Wayikuma", cantando "Wayizopa" seis vezes o que intensifica a estabilidade sonora da composição, estimulando a atenção do ouvinte e a memorização da música como resultado do uso de artifício – tema com variações.

Entretanto, concordando com Nzewi (2007, p. 38) quando ouvimos o mesmo padrão básico repetido, exatamente, uma ou mais vezes, é natural que releguemos outras repetições para o fundo de nossa consciência, enquanto transferimos a concentração para outros assuntos ou ações, de nosso interesse, que estejam acontecendo no cenário da performance, seja dança, drama, rito, etc. A percepção integrada desses todos elementos envolvidos na performance, vão gerando uma repetição que se ouve de maneira distinta.

A forma musical é, assim, acomodada aos princípios filosóficos africanos de processamento mutável da técnica da repetição, ou como explica Martins (2003, p. 66), a repetição é sempre sujeita à revisão, sempre passível de reinvenção, repetição que nunca se oferece da mesma maneira.

### **Densidade de ataque**

Na visão de Tarchini (2004, p. 47), a densidade de ataque (D.A) é, "a quantidade de sons que se produzem em um tempo determinado"<sup>x</sup>. Para compreender a D.A é preciso i) escolher uma extensão de análise, ii) identificar o número dos ataques e quantificar os sons produzidos em cada extensão escolhida, iii) identificar o tipo de subdivisão da peça, e iv) qualificar cada extensão escolhida.

A D.A pode ser analisada na sucessão (—) no caso em que se examinam ataques sonoros de uma por uma linha rítmica e/ou melódica, ou na simultaneidade ( $\perp$ ) quando olhamos para ataques sonoros de várias linhas, ao mesmo tempo. Para este estudo, será examinada a D.A de uma linha melódica, ou seja, D.A na sucessão. Assim, a quantidade dos ataques que ocorre, horizontalmente, na parte vocal da música Xjoroxjina será examinada à luz de um compasso, extensão regular separada por barra simples ou dupla de divisão temporal da partitura (Figura 9).

**FIGURA 9: Densidade de ataque da parte vocal na música Xjoroxjina.**

Fonte: Elaborado pelo autor.

Como podemos entender, no início da partitura, a música Xjoroxjina é estruturada na subdivisão binária de quatro tempos (4/4), na qual se espera quatro ataques sonoros preenchidos por quatro semínimas, valendo cada semínima uma unidade de tempo (UT). Para compreender a análise da D.A, quantitativamente, a partir da subdivisão binária de quatro tempos é essencial discernir que, se o compasso tiver quatro ataques a D.A, desse compasso, será, quantitativamente, média; se possuir mais de quatro ataques será alta e se for menor que quatro ataques a D.A. será baixa. Nessa perspectiva, a D.A da parte vocal da música Xjoroxjina é baixa no compasso um, pois tem três ataques e nos restantes compassos é alta, possuindo mais de quatro ataques (Tabela 1).

**Tabela 1: Densidade de ataque da parte vocal da música Xjoroxjina.**

Quantidade de ataques	Qualidade dos ataques	Compasso(s) onde aparecem	Quantidades de vezes que aparece na obra
3	Baixa	1	1
6	Alta	15	1
7	Alta	4, 8, 9, 10	4
8	Alta	5, 11, 12, 13, 14	5
9	Alta	3	1
10	Alta	2, 6	2
11	Alta	7	1

Fonte: Elaborado pelo autor.

Quando a D.A é média, a música tende produzir, no ouvido, um movimento rítmico em repouso ou relaxamento da acção, porém, quando a D.A é baixa ou alta, o ouvido recebe uma sensação de tensão ou instabilidade sonora (energia da acção). Considerando que a música Xjoroxjina possui uma D.A, predominantemente, alta pode-se aferir que Fany Mpfumo usou o parâmetro densidade de ataque para gerar uma movimentação rítmica tensa (energia da acção). Importa salientar, também, que a D.A mais predominante na parte em análise é de oito ataques<sup>xi</sup> que aparecem em cinco compassos (cinco, onze, doze, treze e quatorze). Esta predominância de densidade alta atíça a energia da acção dançante da música.

Qualitativamente, entre o compasso um e sete o compositor utiliza uma D.A irregular, ou seja, cada compasso tem certo número de ataques distinto (comp. 1= 3; comp. 2= 10; comp. 3 = 9; comp. 4 = 7; comp. 5 = 8; comp. 6 = 10; comp. 7 = 11) que em conjunto gera um efeito de instabilidade auditiva. Entre os compassos oito e dez, este efeito é estabilizado, parcialmente, pelo uso regular de sete ataques para cada compasso. Isto se reitera entre os compassos onze e catorze regulado por oito ataques que vão resolver com seis ataques no compasso quinze.

Quer significar isto que, qualitativamente, o compositor busca dividir a D.A da obra em duas partes – entre os compassos um e sete nos proporciona uma sensação auditiva instável (irregular) e entre oito e quinze torna-se estável (regular) – raciocinando de modo bipolar. “A bipolaridade como complementação é uma filosofia africana chave do cosmos e da vida que se manifesta na conceituação das artes musicais como o equilíbrio da calma com o excitante”<sup>xii</sup> (Nzewi, 2007, p. 43). Como vimos, nesta obra Fany Mpfumo trabalha, inicialmente, com ataques excitantes (irregulares e instáveis) e finaliza com ataques calmos (regulares e estáveis).

### **Densidade do desenho**

A densidade de desenho (DD), afirma Tarchini (2004, p. 59), consiste na quantidade de desenhos que se produzem numa unidade de tempo elegida pela pessoa analista para quantificar as direcções da melodia. A autora (2004, p. 56) define os “desenhos como as direccionalidades gerais que os extractos [linhas melódicas] realizam dentro de uma zona de registo determinada”<sup>xiii</sup>.

Os desenhos podem ser básicos ou derivados. Para este estudo, serão usados desenhos derivados por longitude da direccionalidade, uma vez que, eles resultam da combinação de várias direcções (permanente →, ascendente ↗ ou descendente ↘) de dimensões distintas. Esta derivação será realizada numa extensão de cada frase melódica que compõe a música Xjoroxjina, porém, serão excluídos, em análise, os trechos que aparecem nas caixas dois, já que refletem, quase, a mesma melodia das caixas um (Figura 10).



**FIGURA 10: Densidade de desenho da parte vocal na música Xjoroxjina.**

Fonte: Elaborado pelo autor.

Os desenhos derivados nas quatro frases melódicas acima podem ser traduzidos na Tabela 2 da seguinte maneira:

**TABELA 2: Densidade de Desenho da parte vocal da música Xjoroxjina.**

Frases	Direcção	Quantidade de desenhos de cada direcção	Quantidade de desenhos da frase
A	→	6	13
	↗	3	
	↘	4	
B	→	5	13
	↗	3	
	↘	5	
C	→	3	9
	↗	4	
	↘	2	
D	→	4	8
	↗	2	
	↘	2	

Fonte: Elaborado pelo autor.

Ao interpretar esses dados, percebe-se que a frase A apresenta seis partes com um movimento predominante, que permanece as alturas sonoras, possuindo, igualmente, três direcções ascendentes e

quatro descendentes. A frase B tem cinco direcções permanentes e igual número descendentes; Conta ainda com três direcções ascendentes. A frase C é dominada por quatro direcções ascendentes, contendo igualmente três permanentes e duas descendentes. Finalmente, a frase D é dominada por quatro direcções permanentes, possuindo, também, duas ascendentes e dois descendentes. Compreende-se que, Fany Mpfumo busca criar um equilíbrio de direcções (sensações) através da derivação dos três tipos de direcções em cada frase musical.

Examinado a parte vocal como um todo, entende-se que, ela apresenta um total de 43 direcções, distribuídos em dezoito permanentes, doze ascendentes e treze descendentes. No concernente aos efeitos gerados pelas direcções, se elas forem permanentes produzem uma sensação de repouso, isto é, relaxamento ou estabilidade da acção sonora, as descendentes buscam produzir uma sensação tendente, também, ao repouso, mas não tão relaxadas como as permanentes, e, por fim, as direcções ascendentes activam a energia da acção com uma consequente instabilidade e tensão sonora no ouvido.

Na parte analisada temos, em primeiro lugar, as direcções permanentes, contribuindo com um total de dezoito direcções; no segundo lugar, estão as ascendentes com treze direcções e, finalmente, as descendentes com 12 direcções. Conclui-se, assim, que Fany Mpfumo empregou, predominantemente, na música Xjoroxjina direcções que geram um relaxamento sonoro no ouvido, com ênfase para as direcções permanentes.

### Extensão vocal

As notas musicais (Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá e Si<sup>xiv</sup>) utilizadas nas frases musicais reportam a altura do som. A área da movimentação dessas notas será notada, neste texto, com ajuda do teclado do piano, usando as notas Dós como exemplo. O Dó mais próximo do meio do teclado é chamado de Dó central ou Dó3 (Dó três). As notas Dós mais agudas (movendo em direcção à direita do teclado) são chamadas Dó4, dó5 e, assim, por diante. As notas Dós mais graves (movendo-se para a esquerda) são chamadas Dó2, Dó1, e Dó-1, conforme a figura 11 (Kostka & Dorothy, 2015, p. 3).

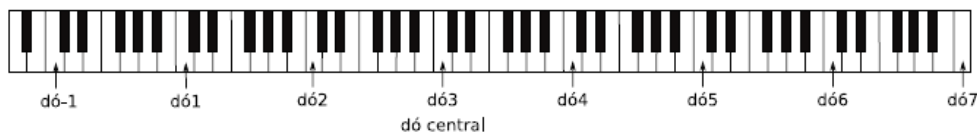


FIGURA 11: Registo do teclado e os seus índices acústicos.

Fonte: Kostka & Dorothy (2015, p. 3).

O intervalo de qualquer Dó para cima ou para baixo ao próximo Dó é chamado de oitava. Todas as notas acima de um Dó, mas não incluindo o próximo Dó, diz-se estar no mesmo registo de oitava. Como ilustrado na Figura 12, a tecla branca à direita do Dó3 seria chamada de Ré3, porque, está no mesmo registo de oitava que Dó3, mas a tecla branca à esquerda do Dó3 seria chamada de Si2, pois, se situa no outro registo de oitava (Dó2).



FIGURA 12: Outras notas do registo do teclado e os seus índices acústicos.

Fonte: Kostka e Dorothy (2015, p. 3).

A partir dessa concepção, a frase A é feita com notas da mesma oitava, partindo do Dó central para cima; as notas de frase B são, predominantemente, movimentadas na oitava que parte de Dó4; as

de frase C retomam o registro da área do Dó central e as de frase D cambiam as notas utilizadas na área de Dó central e Dó 4.

A sonoridade produzida no registro central do teclado tende a trazer uma sensação de estabilidade e as oitavas acima ou abaixo da central resultam numa instabilidade sonora ao ouvido. Assim, a frase A é estável, a B é instável, a C é estável e a D equilibra a instabilidade e estabilidade sonora. Então, em termos de registro de oitava, Fany Mpfumo procura intercalar o efeito de conforto auditivo (estabilidade) e tensão auditiva (instabilidade), no entanto, tentando evitar muita instabilidade sonora. Portanto, a parte vocal da obra Xjoroxjina, em termos de registro, é caracterizada pela aplicação de notas distribuídas em duas oitavas (Dó<sup>3</sup> e Dó<sup>4</sup>) com predominância da oitava que parte de Dó<sup>3</sup> compatível à estabilidade sonora (Figura 13).

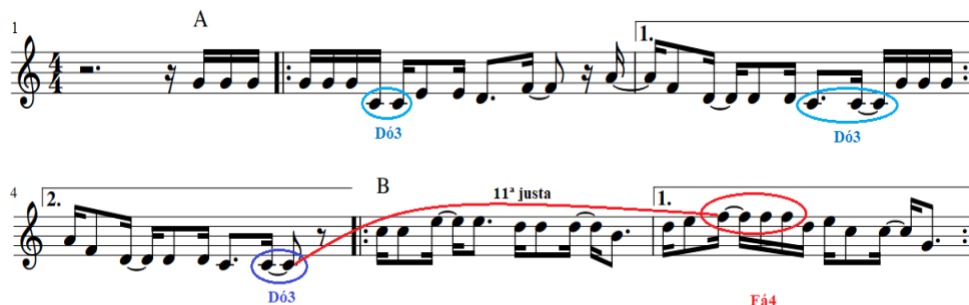


**FIGURA 13: Registro da parte vocal da música Xjoroxjina.**

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

A nota mais grave da parte em análise é Dó<sup>3</sup> empregue nos compassos 2, 3 e 4 e a nota mais aguda é Fá<sup>4</sup> utilizada nos compassos 6, 7 e 15. Estas duas notas extremas formam um intervalo de décima primeira perfeita ou justa, correspondendo à extensão vocal da música Xjoroxjina (Figura 14).

Nota que a parte vocal é constituída por 15 compassos, cuja metade é no meio caminho entre os compassos 7 e 8. As concepções normativas da composição eurocêntrica do período da prática comum (que, inclusive, ainda continuam colonizando) orientam que a(s) nota(s) mais aguda(s) deve(m) aparecer depois da metade da linha melódica, principalmente, quase no final da parte. No entanto, Fany Mpfumo desconstrói esta realidade, mostrando que, uma nota mais aguda da obra ou parte da obra pode ser, consciente e agradavelmente, aplicada antes da metade do progresso da linha melódica em causa.



**FIGURA 14: Extensão vocal da música Xjoroxjina.**

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

### Movimentação intervalares

A distância de altura entre duas quaisquer notas forma um intervalo. A análise intervalar, nesse texto, é baseada em distâncias melódicas cujas notas sucessivas (movimentação vertical) soam na parte vocal da música em estudo. Esses intervalos são examinados à luz de três parâmetros:

- Quantificação das notas (primeira – 1<sup>axv</sup>, segunda – 2<sup>a</sup>, terça – 3<sup>a</sup>, etc.);

- Qualificação dos tons e semitons (justo ou perfeito, maior, menor, etc.); e
- Direcção do movimento da primeira à segunda nota (permanente →, ascendente ↗ ou descendente ↘).

No campo da Teoria de Música, os intervalos quantitativos têm uma distribuição própria qualitativamente (Tabela 3).

**TABELA 3: Distribuição quantitativa e qualitativa dos intervalos.**

Quantidade de intervalos	Qualidade dos intervalos
2 <sup>a</sup> , 3 <sup>a</sup> , 6 <sup>a</sup> e 7 <sup>a</sup>	Maiores ou menores
1 <sup>a</sup> , 4 <sup>a</sup> , 5 <sup>a</sup> e 8 <sup>a</sup>	Justos ou perfeitos

Fonte: Elaborado pelo autor.

**Observação:** Os intervalos maiores (M) podem perder um semitom, tornando-se menores (m) e os menores (m) podem ganhá-lo, transformando-se em maiores (M); Os intervalos maiores (M) podem, ainda, ganhar mais um semitom, tornando-se aumentados (aum) e os menores (m) podem perdê-lo, transformando-se em diminutos (dim); Os intervalos justos ou perfeitos ao ganharem ou perderem um semitom derivam em aumentados e diminutos, respectivamente.

A partir dessas concepções teóricas básicas sobre os intervalos musicais, apresento a movimentação intervalar da parte vocal da música Xjoroxjina (Figura 15). Nos casos em que o mesmo intervalo aparece de forma sucessiva (um depois do outro), coloco o intervalo na primeira vez que aparece e para cada uma das restantes vezes grafo dois tracinhos (--).

The figure shows four staves of music in 4/4 time, with intervallic movement annotations below the notes. The annotations use letters M (maior) and m (menor) with arrows indicating direction, and numbers indicating the interval type. For example, '1j→' indicates a first interval moving up, and '3M↘' indicates a third interval moving down. Some intervals are marked as '2M/3M' or '3m/2m', indicating a change in quality or quantity. The score includes first and second endings for several phrases.

**FIGURA 15: Movimentação intervalares da parte vocal na música Xjoroxjina.**

Fonte: Elaborado pelo autor.

Conforme a análise da movimentação intervalar, foi constatada a seguinte incidência numérica intervalar (Tabela 4).

TABELA 4: Número de vezes do uso dos intervalos.

Quantificação	Qualificação	Número de vezes usado	Número das Direcções
Primeira	Justa ou Perfeita	46	46 →
Segunda	Maior	17	3↘ 14↗
	Menor	3	3↗
Terça	Maior	11	8↘ 3↗
	Menor	10	7↘ 3↗
Quarta	Justa ou Perfeita	5	3↘ 2↗
	Aumentada	1	1↘
Quinta	Justa	2	2 ↗

Fonte: Elaborado pelo autor.

Os dados encontrados na análise auxiliam na compreensão de que a parte vocal da música Xjoroxjina é costurada por meio de um total de 95 intervalos simples, ou seja, que não extrapolam a extensão de uma oitava, distribuindo-se em primeiras, segundas, terças, quartas e quintas.

Numa escala de ordem decrescente, temos as primeiras no primeiro lugar com 46 intervalos, as terças no segundo lugar com 21 intervalos, as segundas no terceiro lugar com vinte intervalos, as quartas no quarto lugar com seis intervalos e as quintas no último (quinto) lugar com dois intervalos.

Portanto, os intervalos mais empreguem pelo Fany Mpfumo são os que contêm notas mais próximas uma da outra, as primeiras. A aproximação das notas facilita a sua afinação, execução e percepção. Em música africana, como eu aponto em outros estudos, o aproveitamento de notas mais aproximadas é crucial, pois facilita a percepção, concordância ou sintonia dos sons no mesmo instrumento (neste caso na voz), dando mais fôlego para execução movimentada do outro instrumento musical tocado pelo mesmo ou outro *performer*. Por outro lado, Fany Mpfumo percebia que a utilização de intervalos mais simples é uma técnica que insta a fácil retenção da música, seja para os intérpretes quanto para os ouvintes.

Em termos de direcção, verificou-se 46 intervalos permanentes, ou seja, intervalos constituídos por notas com o mesmo nome e altura (ex. sol-sol). Contamos, também, com 27 intervalos ascendentes, nos quais a primeira nota é grave e a segunda é aguda, e 22 intervalos descendentes cujas primeiras notas são agudas e as segundas são graves.

Nesse conjunto de intervalos (permanentes, descendentes e ascendentes), os que possuem as duas notas com mesmo nome e altura (permanentes) são os que produzem mais estabilidade sonora no ouvido, associado a fácil afinação e execução. Esses intervalos são mais usados na música Xjoroxjina, desconstruindo a ideia – eurocêntrica hegemônica normalizada, indelevelmente, em nossa cultura – de que em composição musical não se deve aplicar mais de três notas sucessivas com mesmo nome e altura (ver o compasso 1 e 2).

### Cadência

Na ótica do Nzewi (2007, p. 25), “o conceito de cadência ou encerramento trata de como uma peça musical se move, naturalmente, para uma conclusão, psicologicamente, satisfatória”<sup>xvi</sup>. A cadência é basilar numa peça musical de qualquer cultura ou estilo, pois, busca uma construção sonora orgânica que vislumbra um começo e fim, internamente, lógico.

O início, progresso e fim ou descanso lógico da música, percebido pelo ouvinte, é impulsionado, também, pela organização sonora dos ritmos, notas, figuras ou acordes musicais em toda extensão da peça. A música Xjoroxjina é costurada numa progressão harmônica constituída pelos acordes maiores de C G F C<sup>xvii</sup> retiradas no campo tonal de Dó maior. Nesse centro tonal, essa progressão é analisada como I V IV V conforme os graus<sup>xviii</sup> ocupados por esses acordes na escala de Dó maior (Figura 16).



**FIGURA 16: Progressão harmônica da música Xjoroxjina.**

Fonte: Elaborado pelo autor.

Em termos de nível de tensão e repouso, o I acorde (tônica) gera repouso ou relaxamento sonoro no ouvido, o IV (subdominante) cria menor tensão e o V (dominante) tensão (energia da acção sonora). Dessa maneira, na música Xjoroxjina, o compositor Fany Mpfumo cria uma lógica harmônica interna que progride do repouso (I grau), cria um salto saliente para a tensão através do V grau, diminui a tensão no IV grau e, por fim, repousa ou descansa por onde começou, no I grau. Os dois últimos acordes são decisivos para marcar o tipo de cadência da peça e, neste caso, o encerramento é feito por meio do encadeamento típico progressivo de acordes do IV e I graus que fundamentam uma cadência plagal (CP) na qual, nas palavras de Kostka e Dorothy (2015, p. 98), o IV grau pode preceder o acorde de I grau (Figura 17).



**FIGURA 17: Cadência da música Xjoroxjina.**

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na filosofia africana, o efeito da cadência é, invariavelmente, transmitido nos últimos dois ou três movimentos das notas de uma melodia. A característica mais forte da cadência é a qualidade da progressão intervalar que caracteriza as duas ou três últimas notas essenciais e diferentes de uma melodia (Nzewi, 2007, p. 26). Na parte vocal da música Xjoroxjina estas duas notas são Sol (V grau) e Dó (I grau) da escala (círculo verde). Nzewi (2007, p. 26) ainda chama atenção que, uma nota essencial da cadência tem o valor de pelo menos um pulso ou uma subdivisão significativa de um pulso, e um pulso é a batida regular subjacente à maioria dos movimentos musicais, sendo para a música Xjoroxjina marcado pela semínima.

Nessa visão africana, a subdivisão significativa de um pulso na cadência da música em análise ocorre no segundo e terceiro tempo ou pulso. Nota que o segundo tempo é constituído pelas notas Ré, Si e Sol (acorde de Sol ou G no círculo azul) e o terceiro pela nota Dó (ênfase do acorde de Dó ou C). Este percurso melódico forma um encadeamento de acordes G-C analisados como V-I, ou seja, uma cadência autêntica perfeita (CAP) que na visão de Kostka e Dorothy (2015, p. 133) consiste de uma progressão V-I e é a mais conclusiva de todas as cadências (plagal, de engano, meia cadência e meia cadência frígia). A maioria das composições tonais termina com uma CAP, mas tais cadências podem

ser encontradas em qualquer parte da peça, sustentam os autores. Portanto, melodicamente, Fany Mpfumo usa uma cadência autêntica perfeita que parte da maior tensão (V grau - dominante) para o repouso (I grau - tônica).

Em suma, em decorrência da progressão harmônica, a cadência é plagal, porém, a viagem melódica resulta uma cadência dominante. É, exatamente, essa técnica de construção de cadência, aparentemente conflitante, que gera interesse auditivo na música Xjoroxjina.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Agora posso retomar a minha pergunta de partida. Que traços musicais Fany Mpfumo utilizou na condução vocal da música Xjoroxjina? Na verdade, quem saberia responder, com precisão, esta questão é o Xifanyana xa Ka-Mpfumo, Fanyana, ou melhor, Fany Mpfumo (cf. Matusse, 2013).

Infelizmente, ele não está, fisicamente, entre nós desde 1987, contudo, a sua discografia vive entre nós e continua estabelecendo bases características da música moçambicana. Este artigo foi uma tentativa de compreender tais características a partir do extracto vocal da música Xjoroxjina de Fany Mpfumo.

Para tal, usei como acessório principal a partitura ou pentagrama que auxiliou na demonstração e explicação dos detalhes da peça. No entanto, esta representação da música destina-se apenas a ajudar no seu aprendizado compreensivo e não deve ser usado em demasia. Ou seja, o mais rápido possível, as frases devem ser reproduzidas de memória e o pentagrama deve ser usado apenas para entender e revisar uma parte que o intérprete tenha esquecido (cf. Berliner, 1987, p. 283).

Nesse sentido, é importante fazer uma escuta activa da música Xjoroxjina, com vista, construir uma imagem sonora mais aproximada possível e, assim, pouco a pouco, acomodar as características estilísticas do compositor cuja notação em partitura não as traduz, acabada e fielmente.

Caso dessa problemática de tradução musical foi detectado, por exemplo, na partitura Xjoroxjina do **Songbook Fany Mpfumo**, o que obrigou a sua edição em nova partitura contendo: i) hífen entre as sílabas da mesma da palavra; ii) uma partitura para cada parte, desmembrando a junção da voz e guitarra solo; iii) repetições não redundantes das linhas melódicas; iv) acentos nas sílabas tônicas; v) cifragem simplificada; vi) cifras dos acordes omitidos; e finalmente vii) notas e figuras musicais ajustadas à gravação.

A partir da partitura editada junto de fundamentos da Musicologia Sistemática foi constatado que, Fany Mpfumo trabalha com vários parâmetros musicais (forma, ataque, desenho, movimentação intervalar, cadência, etc.) para equilibrar os níveis de energia ou relaxamento da acção sonora da música percebida pelo ouvinte. Este balanceamento de parâmetros rege, simultânea e naturalmente, a pessoa a dançar e a reflectir sobre a música Xjoroxjina, colocando a música a serviço da dança e vice-versa como é habitual na tradição da cultura africana.

Portanto, Fany Mpfumo procura dialogar com alguns moldes musicais eurocêntricos, todavia ele busca vários elementos musicais africanos que desconstrói as normatividades fixadas pela bomba cultural imperial que, como explicita Ngũgĩ wa Thiong'o (1986), objectiva aniquilar a crença de um povo em seus nomes, línguas, danças, canções, religiões, ambiente, herança de luta, unidade e capacidades, fazendo com que o povo identifique-se com o que está mais afastado de si mesmo.

Enfim, os trabalhos analíticos a respeito da música de Fany Mpfumo são fundamentais para entender os processos artísticos e criativos que participam da sua produção. A compreensão dessas possibilidades compositivas não pode ser resumida à triangulação de pesquisas bibliográfica,

documental e artística, tal como, metodizou-se neste texto. Ela exige que outros investigadores, munidos de outras abordagens metodológicas, examinem mais obras compostas por Fany Mpfumo no início, desenvolvimento e na fase final da sua carreira. Esta proposta de chamada de estudos pode permitir a sistematização e avaliação dos elementos que foram se reiterando na estruturação musical das obras de Fany Mpfumo. Está feito o convite. Mãos à obra.

### **Agradecimentos**

Agradeço a Fany Mpfumo pela composição musical e ao Ivan Dias pela disponibilização da música em seu canal. Agradeço, também, a Ernesto Ndzevo pelo esclarecimento do significado contextual de algumas passagens do texto musical.

### **Interesses conflitantes**

O autor declara, para os devidos fins, a inexistência de quaisquer potenciais conflitos de interesse relacionados à pesquisa, à autoria e à publicação deste artigo.

### **REFERÊNCIAS**

- Assis, P. de. (2018). *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press.
- Assumpção, S. E. M. (2007). *Ascendência retórica das formas musicais*. 2007. 141 f. Dissertação (Mestrado em Música), Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Berliner, P. (1978). *The soul of mbira: music and traditions of the Shona people of Zimbabwe*. Berkeley: University of California Press.
- Carvalho, C. (2012). *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.
- Castagna, P. (2008). *A Musicologia enquanto método científico*. *Revista do Conservatório de Música da UFPel, Pelotas*, n. 1, p. 7-31.
- Chimènes, M. (2007). *Musicologia e história. Fronteira ou "terra de ninguém" entre duas disciplinas?* *Revista de História, Universidade de São Paulo São Paulo, Brasil*, n. 157, p. 15-29.
- Cuervo, L. (2009). *Musicalidade na performance com a Flauta Doce*. 2009. 154 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Porto Alegre.
- De Mattos, F. L. (2006). *Análise Musical: Apostila*. Porto Alegre: UFRGS.
- Gil, A. C. (2002) *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4 ed. São Paulo: Atlas.
- Guest, I. (2009). *Harmonia: Método prático*. São Paulo: Irmãos Vitale.
- Kostka, S. & Dorothy, P. (2015). *Harmonia Tonal: com uma Introdução a música do Século XX*. New York: Mcgraw Hill. 6ª edição. Traduzido e Editado a partir da 6ª edição por Hugo L. Ribeiro e Jamary Oliveira.
- Kubik, G. (1985). *African Tone Systems*. *Yearbook for tradicional music*, v. 17, p. 31-63.

- Martins, L. M. (2003). Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. Programa de Pós-graduação em Letras. Santa Maria, V. 25, p. 55-71. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/217614851188>. Acesso em: 12 Abril 2020.
- Med, B. (1996). Teoria de Música. 4. ed. Brasília: Musimed.
- Ndzevo, Ernesto. (comunicação oral, 24 de Novembro de 2021).
- Nogueira, I. (org.). (2017). Teoria e Análise Musical: Em perspectiva didáctica. New York. (S.N)..
- Nzewi, M. (2007). A Contemporary Study of Musical Arts Informed by African Indigenous Knowledge Systems. Vol. 1. Pretoria: Ciimdaxix series. 171 p.
- Grout, D. J.& Palisca, C. V. (1997). História da Música Ocidental. Lisboa: Gradiva.
- Parncutt, R. (2012). Musicologia Sistemática: a história e o futuro do ensino acadêmico musical no ocidente. Em Pauta, Porto Alegre, v. 20, n. 34/35, 145-185.
- Portelli, A. (1997). O que faz a história oral diferente. Tradução de Maria Theresinha Janine Ribeiro. Proj. História, São Paulo, v. 14.
- Prista, A (Org.); CUCHE, T (Coord.). (2018). Songbook Fany Mpfumo. Maputo: Khuzula. 1ª Edição, 113 p.
- Silambo, M. O. (2022). NYOXANINI DE FANY MPFUMO: meditação sobre um estilo musical moçambicano. In Revista Científica da UEM (RC-UEM), v.3, pp. 85-110.
- Sopa, A. (2014). A Alegria é uma Coisa Rara – Subsídios para a história de música popular Urbana em Lorenzo Marques (1920-1975). Maputo: Marimbique.
- Souza, R. S. (2013). Técnicas expandidas e processos de aprendizagem no repertório contemporâneo para violão solo: estudo multicaso no Bacharelado em Instrumento da UFBA. 154 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-graduação em Música, Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- Tarchini, G. (2004). Análisis Musical: Sintaxis, Semántica y Percepcion. Buenos Aires: Mayo.
- Wa T 'O, N. (1986). Decolonising the Mind. London, Portsmouth, Nairobi, Harare: James Curry (London), EAEP (Nairobi), Heinemann (Portsmouth), Zimbabwe Publishing House (Harare).

## NOTAS

---

<sup>i</sup> <https://youtu.be/w8YnYqPZF0g?list=RDCaDSe7bBTXc>

<sup>ii</sup> No contexto moçambicano é comum a aplicação do nome guitarra solo para guitarra ou violão usado para tocar os solos da música; guitarra ritmo para a guitarra ou violão que faz os acordes e ritmos estilísticos; e guitarra baixo para o baixo elétrico que em geral executa a linha grave que alicerça o tom (Silambo, 2022).

<sup>iii</sup> Kubik (1985) descreve as polifonias africanas como multipartes.

<sup>iv</sup> <https://youtu.be/UpWaW9TRjuo?list=RDCaDSe7bBTXc>.

<sup>v</sup> Venho ouvindo e tocando esta obra em palco muito antes de imaginar que pudesse fazer uma reflexão escrita sobre.

<sup>vi</sup> Sobre Musescore ver Carvalho (2012).

<sup>vii</sup> A partitura ou pauta musical consiste de um conjunto de cinco linhas equidistantes que formam quatro espaços, por onde se registam os sinais musicais.

- <sup>viii</sup> Para escrever para mais de um instrumento musical, recomenda-se utilizar uma partitura individual para cada instrumento, agrupando-as por meio de chavetas — geralmente inseridas automaticamente pelo software — que indicam tratar-se de um sistema com múltiplos instrumentos.
- <sup>ix</sup> Xjorojina yene waka Mamba.
- <sup>x</sup> “La densidade de Ataque (abreviatura DA) es la cantidad de sonidos que se producen em um determinado tempo” (Tarchini, 2004, p. 47).
- <sup>xi</sup> Duplicando os quatro ataques esperados em cada compasso.
- <sup>xii</sup> “Bi-polarity as complementation is a key African philosophy of the cosmos and life that manifests in musical arts conceptualization as the balancing of the calm with the exciting” (Nzewi, 2007, p. 43).
- <sup>xiii</sup> “Podemos definirlos como direccionalidades generales que os los estratos realizan dentro de una zona de registro determinada” (Tarchini, 200, p. 56).
- <sup>xiv</sup> A actual nomenclatura das notas musicais é atribuída ao Guido D'arezzo, a partir das primeiras sílabas do texto de um hino São João Baptista, em Latim (Kostka; Dorothy, 2015, p. 3).
- <sup>xv</sup> Sobre intervalos, principalmente o de primeira, ver Med (1996, p. 61); Guest (2009, p. 20) e Kostka & Dorothy (2015, p. 14).
- <sup>xvi</sup> “The concept of cadence or closure deals with how a piece of music naturally moves to a psychologically satisfying conclusion” (Nzewi, 2007, p. 25).
- <sup>xvii</sup> A versão original das notas musicais em inglês utiliza as primeiras sete letras do alfabeto para representar o nome das notas em latim: A (lá), B (si), C (dó), D (ré), E (mi), F (fá), e G (sol). Em português sempre utilizamos a nomenclatura latina para falar o nome das notas, mas para a escrita utilizamos tanto a escrita completa (dó, ré, mi), quanto a resumida (C, D, E). Ao mesmo tempo, a escrita resumida, representada pelas letras do alfabeto, também é utilizada para cifras que representam acordes (kostka; dorothy, 2015, p. 3).
- <sup>xviii</sup> Sobre graus dos acordes na escala ver Med (1996); Guest (2009) e Kostka & Dorothy (2015).
- <sup>xix</sup> Centre for Indigenous Instrumental African Music and Dance.