UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE ARTES - IARTE

CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ELABORAÇÃO DE ARRANJOS DE MÚSICAS POPULARES PARA VIOLONCELO SOLO: UMA EXPLORAÇÃO POLIFÔNICA

(Trabalho de Conclusão de Curso)

Uberlândia, Julho de 2019

THIAGO HENRIQUE MOREIRA DA SILVA

ELABORAÇÃO DE ARRANJOS DE MÚSICAS POPULARES PARA VIOLONCELO SOLO: UMA EXPLORAÇÃO POLIFÔNICA

(Trabalho de Conclusão de Curso)

Trabalho de conclusão de curso apresentado em cumprimento da avaliação das disciplinas Pesquisa em Música 3 e TCC. Curso Graduação em Música – Bacharelado, sob a orientação do prof. Dr. Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior.

Uberlândia, Julho de 2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUO DE ARTES - CURSO DE MÚSICA
Campus Santa Mônica - BLOCO 1V - Fone: 3239-4214

Ata de defesa de Monografia (TCC)

Em cumprimento da avaliação dos componentes curriculares Pesquisa em Música 3 e Trabalho de Conclusão de Curso, no dia 08/07/2019, o aluno: THIAGO HENRIQUE MOREIRA DA SILVA matrícula **nº 11511MUS019**, diante da banca examinadora formada pelos professores: Dr. Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior [orientador], Dr. Daniel Menezes Lovisi e Ms. Kayami Satomi Farias, defendeu seu trabalho de conclusão de curso intitulado *ELABORAÇÃO DE ARRANJOS DE MÚSICAS POPULARES PARA VIOLONCELO SOLO: UMA EXPLORAÇÃO POLIFÔNICA*, em sessão pública com cerca de 90 minutos de duração, o aluno expôs seu trabalho que, após a arguição da banca examinadora, foi considerado APROVADO com nota final 100.

Uberlândia, 08 de Julho 2019.

BANCA:

Assinatura do orientador – Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior

Assinatura do examinador 1 – Daniel Menezes Lovisi

Assinatura do examinador 2 – Kayami Satomi Farias

RESUMO

Este trabalho propõe-se a estudar e analisar obras musicais enquanto composições e arranjos, com a finalidade de entender, absorver e aprender seus processos criativos e técnicos, de modo que estes possam ser replicados na elaboração de outras novas obras musicais enquanto arranjos de músicas populares nacionais e internacionais para violoncelo solo. Visa explorar a capacidade de execução da polifonia no violoncelo e suas formas de escrita. Identifica a linguagem, características e limitações do instrumento quando nesta situação de executor de peças sem acompanhamento. Experimenta, por meio da escrita e da performance, as dificuldades técnicas e musicais deste tipo de repertório. Obtém, como resultado final, 5 arranjos de músicas populares para violoncelo solo, sendo 3 nacionais e 2 internacionais.

Palavras-chave: Arranjo. Violoncelo solo. Música popular. Obra. Análise formal. Polifonia. Criação musical.

ABSTRACT

The purpose of this work is to study and analyze musical works as compositions and arrangements in order to understand, absorb and learn their creative and technical processes, so that they can be replicated in the elaboration of other new musical works as arrangements of national and international popular music for solo cello. It aims to explore the ability of cello polyphony and its forms of writing. Identifies the language, characteristics and limitations of the instrument when in this situation as an unaccompanied performer. Experiences, through writing and performance, the technical and musical difficulties of this kind of repertoire. Obtains, as a final result, 5 arrangements of popular songs for solo cello, being 3 national and 2 international.

Keywords: Arrangement. Cello solo. Popular music. Piece. Musical work. Formal analysis. Polyphony. Music creation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Odeon - Arranjo 20
Figura 2 – Partitura original para piano – aqui transposta para Sol menor para facilitar a exemplificação 20
Figura 3 – Trecho com variação rítmica 21
Figura 4 – Trecho com ritmo original 21
Figura 5 – Seção C com a harmonia sintetizada em uma linha visualmente melódica . 22
Figura 6 – Introdução da versão instrumental de Kenny G 23
Figura 7 – Tema da introdução original de George Michael 23
Figura 8 – Execução ordinária e execução em sul ponticello 24
Figura 9 – Regiões de Sul Tasto, ordinária e Sul Ponticello 24
Figura 10 – Técnica estendida com caráter rítmico 24
Figura 11 – Suíte n. 2 para violoncelo solo de J. S. Bach – Giga, último movimento ... 25
Figura 12 – Arranjo de Careless Whisper com destaque para as notas repetidas na linha de baixo 25
Figura 13 – Antecipação de notas da harmonia expressas pela accaciatura 26
Figura 14 – Cadência e fim do arranjo 26
Figura 15 – Exemplo de marcação rítmica e harmônica pela linha do baixo, além dos intervalos de 7ª e 8ª. 27
Figura 16 – Exemplo de antecipação de notas da harmonia 27
Figura 17 – Melodia da voz executada no registro grave e acompanhada por acordes ou cordas duplas. 28
Figura 18 – Canto na região média-aguda masculina 29
Figura 19 – Refrão executado pela voz aguda, feminina. 29
Figura 20 – Interlúdio executado pelo “violão” 30
Figura 21 – Exemplos da marcação harmônica e rítmica em colcheias que acompanham a melodia 31
Figura 22 – Interlúdio instrumental da versão original dos Beatles 31
Figura 24 – Anexo 1 45
Figura 25 – Anexo 2 46
Figura 26 – Anexo 3 47
Figura 27 – Anexo 4 48
Figura 28 – Anexo 5 49

Figura 29 – Anexo 6 50
Figura 30 – Anexo 7 51
Figura 31 – Anexo 8 52
Figura 32 – Anexo 9 53
Figura 33 – Anexo 10 54
Figura 34 – Anexo 11 55
Figura 35 – Anexo 12 56
Figura 36 – Anexo 13 57
Figura 37 – Anexo 14 58
Figura 38 – Anexo 15 59
Figura 39 – Anexo 16 60
Figura 40 – Anexo 17 61

Sumário

INTRODUÇÃO 8

1 – ESTADO DA ARTE E REFERENCIAL TEÓRICO: POLIFONIA DE BACH/ARRANJOS DE CLANCY NEWMAN 9

1.1 – METODOLOGIA 14

2 - PROCESSOS DE ELABORAÇÃO DOS ARRANJOS 18

2.1 Odeon – Ernesto Nazareth 20

2.2 Careless Whisper – George Michael 23

2.3 Encontros e despedidas – Milton Nascimento 27

2.4 Maringá – Joubert de Carvalho 28

2.5 Come together – The Beatles 30

CONSIDERAÇÕES FINAIS 31

REFERÊNCIAS 33

APÊNDICE 35

ANEXOS 45

INTRODUÇÃO

O violoncelo tem se mostrado, por meio do trabalho de novos e/ou já renomados artistas, um instrumento muito versátil e completo. Seu uso ainda está predominante nas salas de concertos e no repertório erudito, porém, tendo em vista outros usos dados a ele, já se mostrou muito bem recebido no mundo da música popular. É nesse mundo em que muitos instrumentistas "clássicos" têm buscado adentrar, moldando suas técnicas e experiências para satisfazer às especificidades inerentes ao universo da música popular, em suas mais diversas configurações.

Em companhia de outros instrumentos como o violão, o teclado e até mesmo outros violoncelos, esse instrumento da família das cordas friccionadas se sai muito bem quando convidado para sambar, "tangar" ou batucar, mas até então não foi muito explorado enquanto um instrumento polifônico e completo como é.

Enquanto estudantes, nos deparamos muitas vezes com apresentações e recitais de última hora, em que se faz necessário um repertório solo robusto. Isto porque não é sempre que se tem um pianista à disposição. Em geral, esse repertório é composto pelas 6 Suítes para Violoncelo Solo de J.S. Bach e alguns estudos ou caprichos de outros compositores, como Popper ou Piatti, por exemplo. Contudo, tratamos aqui apenas de obras do universo clássico/erudito. Mas e se nos fosse solicitado executar obras do universo popular, seja ele nacional ou internacional? E se fôssemos convidados a "sambar"? Essa prática quase sempre fica dependente de outros instrumentos, em geral harmônicos que executam um acompanhamento ou base para que possamos executar a melodia, como os já citados no parágrafo anterior. No entanto, aqui estamos diante de uma apresentação solo, portanto precisamos executar ambos, melodia e harmonia, num só instrumento. Por isso, é necessário aprender uma nova maneira de se arranjar para o violoncelo, aprender a construir um arranjo que consiga reproduzir, num só instrumento, uma melodia e seu acompanhamento. Bach, por exemplo, faz isto em suas suítes para violoncelo solo de maneira muito clara e sutil, de modo que o discurso musical é declamado melódica e harmonicamente e o violoncelo soa como um instrumento muito mais complexo. Assim, surge a necessidade de se aprender uma nova forma de executar, seja utilizando-se das técnicas tradicionais, no caso das suítes de Bach, quanto criando novas técnicas que viabilizem a execução dos arranjos de música popular. Esta "nova forma de executar" pode ser observada no trabalho de violoncelistas que chamaram atenção, não só pela destreza, musicalidade e diferencial técnico no repertório

acompanhado por outros instrumentos, como também no repertório cujo violoncelo toca sozinho ou desacompanhado. Os grandes expoentes que trago como referência para o presente trabalho são os violoncelistas Mark Summer e Clancy Newman que terão suas respectivas apresentações e contribuições para o repertório de violoncelo solo descritas no próximo capítulo.

Por fim, o objetivo geral deste trabalho é pesquisar técnicas que auxiliem no processo de elaboração de arranjos de músicas populares para violoncelo solo e criar alguns arranjos a partir delas, explorando seu potencial polifônico. Já os objetivos específicos são:

- Experimentar diferentes níveis de dificuldade de execução nos arranjos elaborados;
- Construir um repertório para violoncelo solo com arranjos de canções populares, sendo 3 nacionais e 2 internacionais, cada qual com cerca de 5 minutos de duração.

1 – ESTADO DA ARTE E REFERENCIAL TEÓRICO: POLIFONIA DE BACH/COMPOSIÇÕES E ARRANJOS DE MARK SUMMER E CLANCY NEWMAN

Para o nosso assunto, o trabalho de Lima Júnior (2003) traz uma clara introdução ao arranjo. Ele detalha e explica muito bem alguns dos tópicos referentes ao arranjo: seus tipos, conceitos, processos de criação e suas semelhanças com a composição e a transcrição. Em seu primeiro capítulo, destinado ao conceito de arranjo, Lima Júnior (2003) apresenta o que encontrara no dicionário Aurélio:

> [...] consta que arranjo - derivado regressivo do verbo arranjar – é "ato ou efeito de arranjar" e "boa ordem ou disposição", etc., quando trata das generalidades de seu significado, e no item música, destinado ao vocábulo, afirma ser o arranjo uma "versão diferente da original, de obra ou fragmento de obra musical, feita pelo próprio compositor ou por outra pessoa", especificando ainda que "no jazz, é o processo de criação que procura substituir a improvisação pela anotação prévia", recomendando ao final uma comparação com adaptação ("transformação de uma obra musical para servir a um novo fim".); harmonizar ("realizar os acordes indicados num baixo-cifrado".); instrumentar ("escrever para cada instrumento a parte da peça musical que lhe pertence, numa execução em conjunto".) e, por fim transcrição, que segundo ele, e a "adaptação de uma obra musical a um instrumento ou grupo de instrumentos diferentes dos da versão primitiva: Bach fez transcrições para o órgão dos concertos para violino de Vivaldi." (LIMA JÚNIOR, 2003, p. 13)

Lima Júnior (2003) acrescenta que:

> as semelhanças e contradições de significado também são encontradas nos dicionários que tratam especificamente da música, como é o caso do Grove, quando afirma que arranjo é "a reelaboração ou adaptação de uma composição, normalmente para uma combinação sonora diferente do original" (p. 43) e o do Dicionário de Música da Zahar, quando diz ser o arranjo a "adaptação de composição para um instrumento ou conjunto de instrumentos diferente do pretendido pelo compositor", acrescentando que "uma transcrição é um arranjo feito usualmente com maior cuidado" (p. 22). Ressalte-se que os dois estabelecem uma estreita aproximação entre arranjo e transcrição e que o texto do dicionário Zahar considera o arranjo menos "cuidadoso" que a transcrição (LIMA JÚNIOR, 2003, p. 14).

A essa evidente semelhança entre arranjo e transcrição, destaco a complexidade dos arranjos de Clancy Newman (2015) que, devido à grande quantidade de elementos da composição original presentes em seus arranjos, se torna quase que uma transcrição de uma música com vários instrumentos para apenas um.

Lima Júnior (2003) esclarece que:

> O termo transcrição deriva do verbo latino *transcribere*, e é composto de *trans* (de uma parte para outra; para além de) e *scribere* (escrever), significando, portanto, "escrever para além de", ou ainda "escrever algo, partindo de um lugar e chegando a outro". (BARBEITAS, p. 90). Trazida para a música, a expressão transcrição musical é compreendida como o processo de modificação do meio fônico original de uma determinada composição, significando também a passagem de obras escritas em notações antigas para a notação moderna ou ainda, o registro, em notação musical, de obras ouvidas em discos ou em apresentações ao vivo (LIMA JÚNIOR, 2003, p. 21. Grifos no original).

Quanto aos tipos de arranjo, Lima Júnior (2003) define apenas dois: “o primeiro tipo é aquele que preserva as características originais de melodia, harmonia e ritmo e o segundo aquele que transforma elementos do original através de técnicas de variação” (LIMA JÚNIOR, 2003, p. 24). Diferindo o primeiro tipo de arranjo da transcrição, Lima Júnior (2003) argumenta que:

> Quando se afirma que melodia, ritmo e harmonia são originais não significa ausência de interferência do arranjador, ausência essa que caracterizaria, por isso mesmo, uma realização próxima do trabalho de transcrição. Ainda que se mantenha a harmonia original da obra, é possível (quando não necessário) introduzir elementos de variedade na realização do arranjo. Assim é que sobre uma mesma harmonia pode-se criar inúmeras melodias, resultando na utilização de técnicas

> composicionais para a criação de parte ou partes distintas daquelas propostas pelo original (LIMA JÚNIOR, 2003, p. 25).

Nesta pesquisa lidamos com os dois tipos de arranjos simultaneamente, pois, como também observado nos arranjos de Clancy Newman (2015), ao escrever para um instrumento solo temos um limite até onde podemos chegar com a tentativa de reproduzir exatamente todos os elementos da música original (o que seria quase uma transcrição, como citado acima), tendo que recorrer à algumas adaptações melódicas, harmônicas ou rítmicas para que se torne possível reproduzi-la num instrumento solo. Além disso, há a liberdade criativa para se utilizar de variações que enriqueçam e tornem ainda mais atrativo o arranjo para um instrumento solo.

Já em uma leitura mais moderna, encontramos o arranjo conceituado e explorado a partir de uma perspectiva histórica do surgimento e aplicações do termo "obra musical" na tese de Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior (2016). Em seu primeiro capítulo, o autor discorre sobre o "conceito de obra" proposto por Lydia Goehr em seu livro *The Imaginary Museum of Musical Works: an essay in the philosophy of music* (1992) e sobre ele levanta suas considerações acerca do arranjo. Mais adiante em sua tese, o autor situa o arranjo no universo da música popular "como um processo inerente à constituição da 'obra' musical" (MENEZES JÚNIOR, 2016, p. 37), citando, primeiramente, o conceito de Flávia Pereira (2011) advindo do universo erudito:

> [...] o arranjador é um músico que escreve sua escuta. Szendy nos propõe perceber um arranjo, uma transcrição, como sendo uma espécie de crítica, não uma crítica objetiva, descritiva, mas sim uma forma de escuta crítica do arranjador (PEREIRA, 2011, p. 5)

Nesse sentido, Menezes Júnior (2016) ainda pontua que: "Desta forma, a visão sobre o arranjo entendido como uma atividade menos criativa dá lugar a uma concepção mais criativa, artística e autoral" (MENEZES JÚNIOR, 2016, p. 37). Portanto, temos o arranjo na música popular como um dos elementos do processo criativo, composicional e autoral, e não apenas um processo de cópia ou reprodução de uma obra anterior. Posteriormente, Menezes Júnior (2016) explica os termos *Coletivo Autoral*, *Rede Interpoética* e *Continuum Criativo* propostos por Hermilson Nascimento (2011):

> O arranjo também é abordado como processo indispensável à constituição da "obra" musical no campo popular. Ele apresenta a ideia de que, no processo de criação, o(s) compositor(es) geralmente é responsável pelo o que chama de *Enunciado Simples* (melodia com ou

> sem letra e, talvez, indicação de harmonia por meio de cifra). Comumente o(s) compositor(es) relega(m) ao arranjador e ao intérprete a criação do que ele chama de *Enunciado Ampliado* (com complementos estruturais e definições formais). Esse processo de criação é o que Nascimento denominou de Coletivo Autoral. A *Rede Interpoética* e o *Continnum Criativo* são constituídos pela prática de concriação da obra a partir dos vários arranjos e interpretações que vão surgindo em torno de uma peça ao longo do tempo e do caráter essencialmente aberto da composição popular permitindo continuidade de criação. (MENEZES JÚNIOR, 2016, p. 39. Grifos do autor).

Menezes Júnior (2016) ainda acrescenta outra tipologia dada por Hermilson Nascimento (2011):

> Desse modo sumarizado apresento um esboço tipológico que trata a criação do arranjo quanto à elaboração poética, ao grau de pré-determinação e ao meio fônico, podendo assim haver: o *Arranjo Inaugural*, o *Arranjo de Interpretação* e o *Arranjo de Releitura* – no que diz respeito à esfera poética; o arranjo *Instantâneo*, *Aberto* ou *Determinado* – quanto à fixação dos elementos; Arranjo para *Instrumento Solo*, *Camerístico* e *Orquestral* – quanto ao meio fônico e tipo sonoro. Acrescente-se a essa tipologia a orientação criativa quanto ao repertório acumulado, que pode ter inclinação *Experimental*, *Estandartizada* ou *Crítica*. O arranjo pode ainda atender a finalidades que vão do interesse pelas questões musicais em si (desenvolvimento e conquista de linguagem) ao viés de apelo funcional (atender a demandas específicas, como as enumeradas por Gaya e Guest) e ao caráter representativo (emocional, descritivo ou semiótico), este quase sempre se arvora o mais artístico dos três. Aqui também não há pureza ou exclusividade, mas sim o princípio de dominância de um tipo frente aos demais. (NASCIMENTO, 2011, p. 60. Grifos do autor).

No processo de aprendizagem e investigação sobre o assunto, utilizei o livro "Arranjo" de Carlos Almada (2000). É um livro com vastos conceitos inerentes ao arranjo, como a harmonia, contraponto, melodia e seus tratamentos. Dentre o panorama que o autor apresenta sobre os instrumentos e instrumentações, formas e planejamentos do arranjo, o que mais pude absorver e me apropriar para esta pesquisa foram: a construção da melodia e suas variações, o conceito e criação do *background*, seja este melódico ou harmônico, como descrito pelo autor; e a textura polifônica, o fator principal desta pesquisa acerca da escrita para o violoncelo. Almada (2000) mostra também um estilo de escrita para violão e guitarra que muito se aproxima do objetivo do presente trabalho. Ele o chama de *chord melodies* ou melodias harmonizadas. Esse estilo de escrita é muito semelhante à utilizada por Bach nas suas suítes para violoncelo solo, cujas análises estão em anexo.

Outro autor que destaca o uso das melodias acompanhadas por Bach é Allen Winold (2007), em seu livro de análises sobre as suítes para violoncelo solo, dividido em 2 volumes: um apenas com suas considerações e explanações textuais e outro com as partituras. Winold enfatiza sua escolha em utilizar a harmonia funcional em suas análises justificando que, pela limitação de quantas notas simultâneas o violoncelo pode executar, muitas das notas que pertencem ao acorde são omitidas, fazendo com que a harmonia e a sua sensação sejam subjetivas. Além disso, ele utiliza do recurso da redução harmônica para expor ainda mais as funções harmônicas presentes nas suítes. Isto porque o próprio Bach se utilizava da redução harmônica para ensinar seus filhos, segundo Winold (2007).

Em uma carta, Clancy Newman (2018), que aceitou participar desta pesquisa, além de autorizar o uso de seus arranjos para análise e reprodução, compartilhou seus processos e referenciais para a elaboração de seus arranjos. Em um trecho seu, Clancy comenta a escrita de Bach:

> Apesar da relativa escassez de notas nas suítes de violoncelo de Bach, elas não são menos substanciais como obras de arte. Eu diria até que elas não são menos polifônicas. Isso ocorre porque as suítes de violoncelo são ricas em polifonia implícita. O prelúdio da quinta suíte tem uma "fuga", mas não há quase nenhuma polifonia literal! Todo o contraponto complexo que se espera de uma fuga está lá, mas está sob a superfície, não necessariamente audível. Dito de outra forma: os icebergs das suítes para violoncelo são do mesmo tamanho que o violino, o teclado ou até mesmo as orquestrais, mas estão quase inteiramente submersos sob a superfície; isto significa que, muito provavelmente, fosse possível tomar qualquer movimento das suítes solo de violoncelo, dar-lhe uma orquestração completa, e seria completamente convincente como uma suíte orquestral. (NEWMAN, 2018, tradução minha)[1].

É neste conceito de *polifonia implícita* que baseei meus arranjos de músicas populares para violoncelo solo, fazendo com que a polifonia explícita ou literal destas músicas esteja presente nos sons do violoncelo.

Já o violoncelista norte-americano Mark Summer foi uma grande referência auditiva e performática para este trabalho, uma vez que o acesso às suas partituras – fundamentais para a análise da escrita e da forma – é limitado pelos seus direitos autorais

[1] No original: In spite of the relative sparsity of notes in Bach's cello suites, they are no less substantial as works of art. I would even say that they are no less polyphonic. This is because the cello suites are rich in implied polyphony. The prelude of the fifth suite has a "fugue", yet there is almost no literal polyphony whatsoever! All the complex counterpoint that one expects from a fugue is there, but it's under the surface, not actually sounded. To put it another way: the cello suite icebergs are the same size as the violin, keyboard, or even orchestral ones, but they are almost entirely submerged beneath the surface; this means that it would very likely be possible to take any movement from the solo cello suites, give it a full orchestration, and it would be completely convincing as an orchestral suite

vigentes. Considerado um brilhante violoncelista que detém extraordinária técnica e que agrega imensamente ao universo da música popular, Summer integrou diversas formações instrumentais de renome, como o *Turtle Island Quartet*, ganhador de dois Grammys. Em suas composições e arranjos, ele utiliza de forma extremamente criativa toda a capacidade polifônica e rítmica do instrumento. A obra que tomei como grande inspiração e referência foi "Julie-O", uma composição para violoncelo solo, e que muito lembra a música pop norte-americana.

A fim de ilustrar a atividade do violoncelo no universo da música popular, destaco o trabalho de Ocelo Mendonça (2006). No terceiro capítulo de sua tese, depois de contextualizar historicamente o choro, o violoncelo e apresentar alguns artistas como exemplos, o autor lista a trajetória do violoncelo na "música urbana".

> [...] A utilização do violoncelo como instrumento de destaque ou solo na música popular é relativamente recente. Sobre a atuação do violoncelo no Choro, entre os trabalhos mais recentes destacamos o CD do violoncelista parisiense Yo-Yo Ma intitulado "*Obrigado Brazil.*" Embora o CD não seja dedicado exclusivamente ao Choro, as obras gravadas representam clássicos do gênero e a própria atuação de um solista de renome mundial divulgando os choros Doce de coco de Jacob do Bandolim, *1x0* e *Carinhoso* de Pixinguinha, e *Brasileirinho* de Waldir Azevedo. Esta é uma gravação que representa um marco na história do Choro e do violoncelo. Atentando para esses raros eventos, conclui-se que a história do violoncelo na música brasileira popular e no Choro está sendo escrita *agora*, pois seu uso nunca esteve tão freqüente quanto agora, pelo menos consultando os registros disponíveis. Um número cada vez maior de novos violoncelistas participa de gravações e apresentações de música popular. O interesse no Choro tem crescido também entre outros instrumentistas de cordas, como o violinista francês radicado no Brasil Nicolas Krassik e o grupo paulista Carcoarco. (MENDONÇA, 2006, p. 43 e 44. Grifos do autor).

Mesmo com a consideração feita por Ocelo Mendonça (2006) sobre o número crescente de violoncelistas participando de gravações e participações de música popular, pouco se vê o interesse em se dedicar ou se aprofundar nos estudos da música popular. Por mais que não faça parte da tradição musical do instrumento, a música popular se abre, como num grande arranjo, para novos instrumentos, sonoridades e criações artísticas.

1.1 – METODOLOGIA

Partindo do repertório erudito no qual se encontram a maioria das composições originais para violoncelo solo, destaco uma das mais icônicas e desafiadoras, além de tradicionais, para ser usada como referência auditiva e estrutural enquanto *composição*

nesta pesquisa: as 6 Suítes para Violoncelo Solo (BWV 1007 – 1012), de Johann Sebastian Bach.

Para este estudo, a seleção de movimentos das suítes se voltará àqueles que lidam predominantemente com duas ou mais linhas executadas simultaneamente, ou seja, com a melodia e harmonia. Isto porque a obra tem todos seus movimentos construídos de maneira polifônica e harmônica, seja por uma condução melódica ou por arpejos, acordes e diversas outras técnicas. Assim, os que foram selecionados para melhor exemplificação e análise são os seguintes:

- Suíte n.3: Sarabande;
- Suíte n. 5: Prélude, Courante, Sarabande e Gavotte 1;

Numa rápida folheada pelas suítes, nota-se, essencialmente, uma melodia, geralmente localizada na "voz aguda", acompanhada por acordes realizados pela "voz grave". Disto podemos absorver a mesma forma ou estruturação de escrita, buscando, por exemplo, construir uma frase melódica que se destaque no registro agudo e que seja pontuada por acordes realizados no registro médio-grave, como o exemplo encontrado na Sarabande da Suíte n. 3.

Tratando agora das referências diretas, ou seja, as que de fato ilustram auditiva e estruturalmente como *arranjos*, temos os trabalhos de Clancy Newman. Newman é um violoncelista nova-iorquino que tem construído sua carreira como compositor e performer. Em 2014, iniciou seu projeto "*Pop-Unpopped*" que se resume em arranjar uma música pop, que está nas paradas de sucesso, para violoncelo solo, e gravá-la um vídeo para seu canal no *YouTube* que leva o mesmo nome do projeto.

Feito o devido contato com Newman (2018), recebi algumas partituras de seus arranjos ("Uptown Funk", de Mark Ronson; "Thinking out loud", de Ed Sheeran e "Trap queen", de Fetty Wap) e também uma carta onde Newman explica seus processos de transcrição, criação e elaboração dos arranjos. Uma análise do seu arranjo de "Thinking out loud" foi realizada, na qual busquei entender os processos e técnicas de arranjo utilizados e quais elementos da música original foram enfatizados ou omitidos por ele, para que o arranjo conseguisse reproduzir ou remeter o ouvinte à música original e, que ainda sim, fosse executável no violoncelo solo. Optei por analisar somente esta música pois é a que mais se aproxima do estilo de escrita de Bach, fazendo uso da técnica tradicional do instrumento. Por outro lado, o arranjo não é limitado pela exigência de se reproduzir ou remeter à música original. Ao invés disso, o arranjo pode tomar caminhos

completamente diferentes, uma vez que seu processo criativo é o mesmo que o da composição, como observado no trabalho de Lima Júnior (2003) supracitado. Pela análise harmônica poderemos observar que, nos arranjos e vídeos, a harmonia, bem como a tonalidade utilizadas nos arranjos são as mesmas compostas na música original, ou seja, a harmonia e a tonalidade não estão entre os elementos musicais escolhidos por Newman para serem reelaborados ou adaptados em seus arranjos para o violoncelo solo. A análise estrutural, porém, já nos mostra maiores detalhes sobre quais elementos da composição original foram utilizados ou não, quais foram destacados ou omitidos.

Então, tomando a análise como principal ferramenta metodológica, pude entender e aprender as técnicas e os processos utilizados nas composições e arranjos, para, posteriormente, aplicá-los e adaptá-los nos arranjos que serão aqui elaborados. Para tal, temos o seguinte processo analítico:

- Definição das grandes seções do arranjo: seções A, B, A' ou seções A, B, C etc;
- Listagem dos elementos musicais em destaque: elementos rítmicos, melódicos, harmônicos (trecho com predominância de acordes, por exemplo), dinâmicas etc;
- Levantamento dos elementos musicais omitidos: alguma passagem melódica ou harmônica, marcação rítmica, etc;
- Identificação das técnicas violoncelísticas utilizadas e grau de dificuldade de execução: técnica tradicional, técnica estendida, pizzicatos de mão esquerda, movimentos percussivos no instrumento etc.

Entendidos estes elementos que compõem os arranjos de músicas populares para violoncelo solo de Clancy Newman, pude entendê-los e os utilizarei na construção de novos arranjos do repertório popular nacional e internacional.

Durante este semestre de desenvolvimento da pesquisa, utilizei dois procedimentos metodológicos: a análise musical e a leitura de referenciais teóricos. Com ambos, pude confirmar a primeira hipótese a respeito da escrita polifônica de Bach para violoncelo solo: existem limitações acerca da execução de um determinado número de notas simultâneas no violoncelo e Bach lida com isso utilizando de harmonia ou polifonia implícita ou subjetiva. Ou seja, Bach utiliza de outros elementos musicais e harmônicos que imprimem a sensação harmônica desejada mesmo sem a real execução de todas as notas que constituem um acorde.

Então, nos momentos reservados para a análise, pude identificar certos padrões na escrita de Bach, como a utilização de *melodias compostas*, como chama Carlos Almada (2000), e as notas dos acordes que eram deixadas para soarem na imaginação do ouvinte. Já na leitura do referencial teórico, pude aprender alguns dos conceitos que se assemelham àqueles identificados na análise e me aprofundar neles, como as melodias compostas supracitada e as *chord melodies*: melodias acompanhadas por intervenções harmônicas executadas num mesmo instrumento que, no caso apresentado por Almada, costuma ser o violão ou guitarra.

Seguindo o planejamento metodológico, os resultados obtidos com as análises foram estes:

- Suíte n. 3 para violoncelo solo de Johann Sebastian Bach – Sarabande (Anexos 1, 2 e 3):

  - Forma AB, estruturada em A A B B;
  - Composição com melodia acompanhada por intervenções harmônicas. Divisão entre o registro agudo e registro grave para melodia e harmonia, respectivamente;
  - Técnica tradicional do violoncelo. Nível de dificuldade mediano a avançado.

- Suíte n. 5 para violoncelo solo de Johann Sebastian Bach – Prélude (Anexos 4, 5, 6, 7 e 8):

  - Movimento estruturado em dois momentos, sendo um prelúdio e uma "fuga";
  - O prelúdio contém um desenvolvimento melódico acompanhado por algumas intervenções harmônicas, enquanto que a "fuga" se desenvolve com a distribuição das vozes nos registros agudo, médio e grave do violoncelo;
  - Técnica tradicional do violoncelo. Nível de dificuldade mediano a avançado.

- Suíte n. 5 para violoncelo solo de Johann Sebastian Bach – Courante (Anexos 9 e 10):

  - Forma AB, estruturado em A A B B;
  - Composição com melodia acompanhada por intervenções harmônicas. Divisão entre o registro agudo e registro grave para melodia e harmonia, respectivamente;

- Técnica tradicional do violoncelo. Nível de dificuldade mediano a avançado.

- Suíte n. 5 para violoncelo solo de Johann Sebastian Bach – Sarabande (Anexo 11):

- Forma AB, estruturado em A A B B;
- Composição inteiramente melódica, tendo sua harmonia impressa pelos contornos e intervalos melódicos. Destaco que esta é a única Sarabande de todas as 6 suítes composta desta maneira;
- Técnica tradicional do violoncelo. Nível de dificuldade mediano a avançado.

- Suíte n. 5 para violoncelo solo de Johann Sebastian Bach – Gavotte 1 (Anexos 12, 13 e 14):

- Forma AB, estruturado em A A B B;
- Composição com melodia acompanhada por intervenções harmônicas. Divisão entre o registro agudo e registro grave para melodia e harmonia, respectivamente;
- Técnica tradicional do violoncelo. Nível de dificuldade mediano a avançado.

- Thinking out loud, de Ed Sheeran – Arranjo para violoncelo solo de Clancy Newman (Anexos 15, 16 e 17):

- Forma de canção: A A B A A' B C D B';
- Melodia acompanhada por acordes e arpejos que têm sua execução alternada entre pizzicatos e arco;
- A marcação rítmica, realizada predominantemente pelo violão na obra original, dá lugar às semicolcheias executadas pelo arco, num equivalente preenchimento harmônico;
- Técnica tradicional do violoncelo, com a adição do pizzicato de mão esquerda – técnica considerada virtuosística. Nível de dificuldade avançado pelo maior uso da independência das mãos.

2 - PROCESSOS DE ELABORAÇÃO DOS ARRANJOS

A primeira fase deste processo foi a escolha das músicas. Os critérios utilizados para tal foram:

- Linhas melódicas atraentes, ou seja, que não se restrinjam a notas muito repetidas, deixando o significado da obra apenas para a letra cantada;
- Acompanhamento harmônico cuja reprodução prática se aproxime da técnica tradicional do violoncelo;
- Certo reconhecimento local, nacional e internacional;
- Significados pessoais e que tenham relação com minha trajetória enquanto músico e instrumentista.

Como resultado, obtive uma lista razoável de possíveis músicas:

- Get Lucky – Daft Punk
- Maringá – Joubert de Carvalho
- Is this love - Whitesnake
- Algum sertanejo raiz
- Mas que nada – Sérgio Mendes/Jorge Ben
- Até quando esperar – Plebe Rude
- Come together – The Beatles
- Encontros e despedidas – Milton Nascimento
- Odeon – Ernesto Nazareth
- Careless Whisper – George Michael

Feita esta primeira seleção, o próximo passo foi fazer aquela escuta analítica, pensando de forma prática sobre a execução destas obras, imaginando previamente os arranjos. Nesta segunda fase, eliminei as obras que julguei não se encaixarem nos critérios supracitados e restaram as 5 músicas que previ arranjar como objetivo inicial. Estas músicas e seu processo de arranjo próprios se encontram explanados nos próximos itens. Durante o processo de elaboração dos arranjos em si (terceira fase) que envolvia a criação e escrita dos mesmos, senti necessária a experimentação prática num nível elementar. Isto devido ao primeiro arranjo elaborado, que fora escrito a priori apenas com a transcrição e adaptações teóricas e criativas e que, ao ser executado, revelou muitos problemas e erros que não só dificultavam a execução como também não soava orgânico, natural ou musical. Assim, durante esta fase, os passos mais eficientes encontrados foram:

- Concepção/criação
- Experimentação prática

- Escrita
- Primeira execução dos pequenos trechos
- Reescrita
- Segunda execução total do arranjo
- Correção e reescrita
- Execução total do arranjo finalizado

2.1 Odeon – Ernesto Nazareth

Escolhi começar a escrita dos arranjos para violoncelo solo por esta obra um tanto quanto emblemática do repertório popular brasileiro. A obra em sua versão original é instrumental, o que aproxima a linguagem entre a composição original e o arranjo a ser realizado. Tive como inspiração o arranjo de Ricardo Herz para violino solo.

As primeiras dificuldades encontradas estavam na execução dos acordes completos, ou seja, com fundamental, terça, quinta e por vezes, sétimas; e na execução extremamente rítmica da melodia e acompanhamento. Assim, como no arranjo de Herz, tive que ocultar algumas notas, que por vezes eram as terças, já presentes na melodia do baixo, ou quintas, que em geral são omitidas na prática da escrita tradicional. Na imagem a seguir, podemos notar os acordes "incompletos" de D7/A e G/F que estão sem fundamental, mas que continuam exercendo sua função harmônica e melódica.



Figura 1 – Odeon - Arranjo

Enquanto que na partitura original – aqui transposta para a mesma tonalidade do arranjo para facilitar a análise-, o piano pode executar os acordes completos, como a seguir:



Figura 2 – Partitura original para piano – aqui transposta para Sol menor para facilitar a exemplificação

A questão rítmica exige um estudo específico do arco para que se encontre uma articulação e golpes de arco que permitam a precisão e fluência da execução, que envolve troca de cordas e cordas duplas constantes.

A tonalidade original da obra foi alterada para Sol menor, que possibilitou utilizar todos os registros do violoncelo sem sair da região com tocabilidade confortável. Este mesmo recurso de transposição foi utilizado por Herz com a mesma finalidade.

As variações construídas no arranjo foram mínimas se comparadas a obra original. Na primeira seção (A), há uma variação no ritmo inicial, criando a exposição do tema num movimento mais fluído e suingado (imagem 3). Logo em seguida, o ritmo original é retomado até o fim da seção (imagem 4).



Figura 3 – Trecho com variação rítmica



Figura 4 – Trecho com ritmo original

A segunda seção (B) permanece praticamente inalterada, com exceção da omissão de algumas notas pertencentes aos acordes, como utilizado no início do arranjo. Na terceira seção (C), entretanto, houve uma sintetização da polifonia e polirritmia original a uma linha quase que melódica, mas que contém as mudanças harmônicas implícitas, se assemelhando a escrita de Bach. As notas desta seção foram tratadas na textura *soli a dois* – termo utilizado na escrita popular –, ou seja, as notas do "baixo" têm o mesmo ritmo das notas da melodia e dão um sentido harmônico fundamental ao trecho, tornando possível a compreensão dos acordes implícitos presentes no mesmo. Isto se observa também a partir do compasso 43, no qual a pontuação harmônica que a primeira semicolcheia de cada grupo realiza, proporciona uma ideia de "baixo" e provê uma noção harmônica para toda a seção.



Figura 5 – Seção C com a harmonia sintetizada em uma linha visualmente melódica

Este arranjo manteve a mesma estrutura e métrica da obra original, utilizando apenas da técnica tradicional do violoncelo. Seu nível de dificuldade se notou como alto e avançado pela grande intensidade de mudanças de corda, cordas duplas, grandes saltos intervalares, mudanças de posição e precisão rítmica.

2.2 Careless Whisper – George Michael

O arranjo de Careless Whisper pôde manter a mesma tonalidade da obra original, apesar da escolha em variar a estrutura e métrica com a finalidade de evocar maior dinamismo e novidade ao arranjo. A introdução procede da versão instrumental gravada por Kenny G, com algumas variações harmônicas e métricas. Destaco o uso do *pizzicato* de mão esquerda, que foi uma técnica utilizada em prol da pontuação harmônica do trecho, mas que é uma referência direta ao arranjo analisado de Clancy Newman.

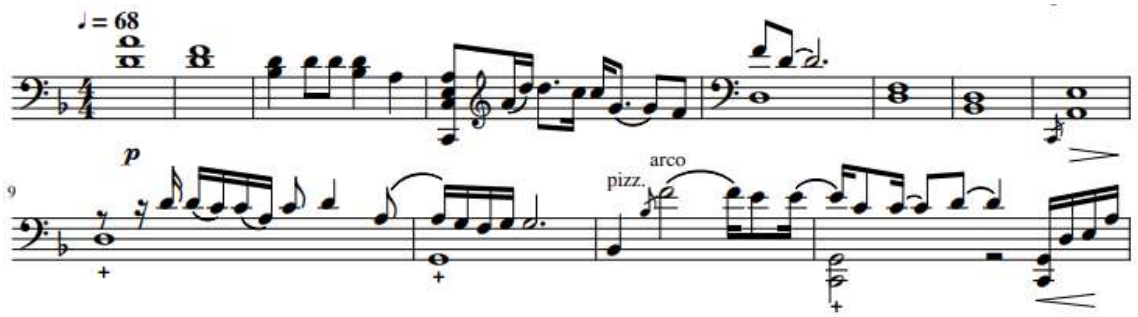


Figura 6 – Introdução da versão instrumental de Kenny G

A partir do compasso 13, o arranjo se baseia na versão original gravada por George Michael, contendo pequenas variações melódicas e métricas.



Figura 7 – Tema da introdução original de George Michael

Diferindo do arranjo anterior (Odeon de Ernesto Nazareth), neste foram utilizadas algumas técnicas não tradicionais. Uma delas é o *sul ponticello (figura 8 e 9)* que consiste em tocar com o arco na região da corda bem próxima do cavalete, quase que sobre o mesmo. O *ponticello* não é uma técnica considerada estendida, mas também não é amplamente usada tradicionalmente.

> "Tocando na região de ponticello se produz muitos harmônicos superiores, resultando num som estrito, nasal, vítreo ou transparente, ou às vezes metálico. No ponto extremo, a nota fundamental irá parcial ou completamente desaparecer" (Site Modern Cello Techniques. Tradução minha[2])



Figura 8 – Execução ordinária e execução em sul ponticello



Figura 9 – Regiões de Sul Tasto, ordinária e Sul Ponticello

Outra técnica não tradicional utilizada foi o *chop (figura 10)*, esta sim considerada uma técnica estendida que busca reproduzir um som marcado e percussivo, como uma caixa de bateria. O *chop* consiste em percutir sobre uma ou mais cordas com o arco, geralmente abafando a(s) corda(s) com a mão esquerda. O movimento de percutir é vertical, de modo que a crina do arco friccione a corda de cima para baixo, ao invés de horizontalmente, como utilizado na técnica tradicional para vibração da corda e produção do som *filé* (natural, contínuo, de boa qualidade) do violoncelo.



Figura 10 – Técnica estendida com caráter rítmico

[2] No original: Bowing in the *ponticello* region produces many high overtones, resulting in a thin, nasal, glassy, or sometimes metallic sound. At the extreme, the fundamental pitch will nearly or completely disappear. Playing in the *tasto* region reduces the higher overtones, resulting in an ethereal tone. At the extreme, the sound weakens and loses its core.

Pontuo aqui a grande semelhança entre este arranjo e a Giga da Suíte n. 2 para violoncelo solo de Bach, devido a repetição de uma marcação de funções rítmicas e harmônicas em colcheia simultânea à melodia executada na voz superior (figuras 11 e 12).



Figura 11 – Suíte n. 2 para violoncelo solo de J. S. Bach – Giga, último movimento



Figura 12 – Arranjo de Careless Whisper com destaque para as notas repetidas na linha de baixo

Além deste recurso utilizado por Bach em sua composição, outra semelhança está na execução: nas suítes para violoncelo solo, tradicionalmente alguns acordes são executados com a antecipação de uma ou duas notas para que seja possível fazer soar quase ou todas as notas do acorde em simultâneo da melodia. Porém, esta forma de execução não está impressa na escrita de Bach, ficando no âmbito da prática comum dos intérpretes que têm esta informação historicamente guiada. Nos arranjos que elaborei e que se utilizam desta técnica de execução, todavia, contêm a indicação para essa antecipação expressa na *accaciatura* (uma colcheia traçada), como ilustrado na figura a seguir.



Figura 13 – Antecipação de notas da harmonia expressas pela accaciatura

Com uma cadência e algumas outras variações no tema da introdução, o arranjo chega ao fim (figura 14).



Figura 14 – Cadência e fim do arranjo

O arranjo manteve a mesma tonalidade da obra original e relativamente a mesma estrutura e métrica. Sua dificuldade de execução é considerada média a alta, se equiparando às suítes de Bach para violoncelo solo.

2.3 Encontros e despedidas – Milton Nascimento

Baseado predominantemente na versão gravada por Maria Rita, este arranjo não segue a tonalidade desta nem da versão original de Milton Nascimento. Com a mesma finalidade de explorar todo o registro de tocabilidade confortável do violoncelo, elaborei este arranjo na tonalidade de Ré menor.

O acompanhamento harmônico ocorre por pontuações em semínimas, como observado anteriormente no exemplo da Giga, último movimento da Suíte n. 2 para violoncelo solo de Johann Sebastian Bach; e que resultam numa "ilusão" de se ouvir dois instrumentos tocando ao mesmo tempo. Esta textura pouco habitual enriquece a trama do arranjo e, inclusive, não fora observada nos arranjos anteriores. Por isso nos deparamos com um arranjo muito interessante para o instrumento solo.



Figura 15 – Exemplo de marcação rítmica e harmônica pela linha do baixo, além dos intervalos de 7ª e 8ª.

Esta tonalidade também facilitou o uso de cordas soltas e posições de mão esquerda próximas para executar os intervalos de sétimas maiores e menores e até oitavas, que seriam mais difíceis em outras posições.

Destaco o uso da antecipação de certas notas que definem a harmonia, assim como fora utilizado no arranjo de Careless Whisper.



Figura 16 – Exemplo de antecipação de notas da harmonia

A estrutura e métrica foram minimamente alteradas, visando apenas criar maior dinamismo e lirismo na execução por um instrumento solo, quebrando um pouco da expectativa gerada nos ouvintes que conhecem a obra em sua versão original. A obra é extremamente expressiva e *cantabile* e pôde soar muito agradável e natural no violoncelo. Seu nível de dificuldade é médio, exatamente por ter suas cordas duplas e polifonias executadas em sua maioria na mesma posição ou com poucas mudanças de posição. É necessário ressaltar o cuidado durante a execução das cordas duplas de forma que a melodia (voz aguda) prevaleça sobre as notas repetidas pelo acompanhamento (voz grave).

2.4 Maringá – Joubert de Carvalho

A tonalidade escolhida para este arranjo foi a de Lá maior, um tom acima da versão gravada por Orlando Silva e Jacob do Bandolim. Isto fez com que o arranjo soasse mais brilhante no violoncelo e possibilitou utilizar o harmônico da nota lá 3 da primeira corda do instrumento na segunda parte da obra.

Ao contrário dos outros arranjos que continham uma marcação rítmica e harmônica mais presente, este tem um caráter mais seresteiro, livre e improvisado, fazendo com que o violoncelo soe como um violão que pontual e espaçadamente acompanha o canto grave (compassos 5, com anacruise, ao 11), o canto na região média-aguda masculina (compassos 13 ao 32) e o canto agudo, feminino, que aparece no refrão final (compassos 42 a 61).



Figura 17 – Melodia da voz executada no registro grave e acompanhada por acordes ou cordas duplas.



Figura 18 – Canto na região média-aguda masculina



Figura 19 – Refrão executado pela voz aguda, feminina.

O trecho em pizzicato é um interlúdio “instrumental”, feito pelo violão – aqui representado musicalmente pelos pizzicatos do violoncelo – que acompanha ambos os cantores. O acompanhamento harmônico, lançado por um ou dois compassos, ao desaparecer em razão da execução da melodia, permite o ouvinte imaginar a presença dos mesmos.



Figura 20 – Interlúdio executado pelo “violão”

Apesar da construção simples, considero este arranjo com dificuldade de execução média por conta das rápidas trocas entre arco e pizzicato necessárias.

2.5 Come together – The Beatles

Este é de longe o arranjo mais ritmado e polifônico dos demais. Isto porque o próprio gênero musical (soft rock) requer este tipo de escrita e execução. A tonalidade original foi mantida, além da estrutura e métrica.

O acompanhamento rítmico e harmônico se repete em figuras de colcheia, imitando a guitarra e baixo da versão original.





Figura 21 – Exemplos da marcação harmônica e rítmica em colcheias que acompanham a melodia

Neste trecho, busquei reproduzir o interlúdio instrumental da versão original, na qual a guitarra executa algumas variações sobre a melodia e harmonia.



Figura 22 – Interlúdio instrumental da versão original dos Beatles

Apesar da intensidade do acompanhamento, e por consequência, da polifonia, o arranjo não apresenta grande dificuldade de execução para os violoncelistas que já dominam o repertório das suítes de Bach, pois a melodia e acompanhamento são executados em intervalos que possibilitem uma forma (posição) de mão esquerda próxima e confortável. É necessário enfatizar o cuidado para com as cordas duplas de forma que a melodia, em geral localizada na voz aguda, seja proeminente sobre as notas repetidas no grave.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através do exercício de escrita, experimentação prática e escuta dos arranjos pude comprovar e reproduzir a polifonia implícita utilizada por Bach, como cita Clancy Newman na carta que me enviou. A polifonia implícita consiste em utilizar da imaginação auditiva do ouvinte para complementar as notas e/ou acordes tocados pelo instrumento – que pode ser qualquer instrumento melódico. Os instrumentos harmônicos por natureza são capazes de reproduzir a melodia e harmonia simultaneamente, tornando desnecessário

o uso da polifonia implícita, exatamente por serem capazes de utilizar a polifonia real. Assim, um arpejo ou mesmo duas notas tocadas por um instrumento melódico são capazes de evocar no ouvinte um sentido harmônico, um centro tonal ou equivalente. No caso, o violoncelo é capaz de executar acordes completos e complexos, contendo sétimas, nonas, décimas primeiras, entre outros. Esta capacidade é amplamente utilizada por Bach em suas suítes para violoncelo solo, além da polifonia implícita expressa pelas linhas melódicas, arpejos e intervalos.

No processo de elaboração dos arranjos, optei por explorar ao máximo a técnica tradicional de execução do instrumento, a fim de manter a dificuldade de execução deles dentro do nível de dificuldade encontrado nas suítes de Bach, podendo assim, ser acessível a uma grande quantidade de violoncelistas, dos mais variados níveis, que estudam este repertório tradicional. Os arranjos de Clancy Newman, porém, habitam um nível superior de dificuldade, o qual eu classifico como virtuosístico. Ou seja, os arranjos de Newman são de extrema dificuldade e requerem um instrumentista de altíssimo domínio técnico para executá-los. Assumindo que a dificuldade de execução, sendo maior ou menor, não implica na beleza ou valor da obra, decidi prezar pela acessibilidade de outros violoncelistas aos arranjos, mantendo a beleza e expressividade deles utilizando da técnica tradicional do instrumento.

O objetivo principal deste trabalho foi alcançado ao conseguir sintetizar obras populares que foram concebidas para serem executadas em conjunto (duos, trios, bandas de rock etc) ou em instrumentos harmônicos (como Odeon, composta para piano solo) num só instrumento: o violoncelo, um instrumento predominante e tradicionalmente melódico. Capaz de executar também a polifonia real – assim chamada por ser de fato ouvida e vista na execução – e utilizando maioritariamente da polifonia implícita – esta já explanada no parágrafo anterior.

As análises realizadas como metodologia para o estudo e entendimento das técnicas de escrita e arranjo para violoncelo solo, supracitadas no item 1.1, encontram-se no Anexo.

REFERÊNCIAS

ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

BACH, Johann Sebastian. **6 cello suítes (BWV 1007 – 1012):** Suíte n. 2 – Giga; Suíte n. 3 – Sarabande; Suíte n. 5 – Prélude, Courante, Sarabande e Gavotte 1. Munich: G. Henle Verlag. Partitura. Violoncelo. Disponível em: https://imslp.org/wiki/6_Cello_Suites%2C_BWV_1007-1012_(Bach%2C_Johann_Sebastian)

LIMA JÚNIOR, Fanuel Maciel de. **A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo**. 2003. 200 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Curso de Pós-Graduação - Mestrado em Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284828/1/LimaJunior_FanuelMaciele_M.pdf

MENDONÇA, Ocelo. **O violoncelo entre o choro e a improvisação:** novos desafios interpretativos na prática do instrumentista de formação tradicional. 2006. 171 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música – Mestrado e Doutorado em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

MENEZES JÚNIOR, Carlos Roberto Ferreira de. **Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras**. 2016. 562 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música – Doutorado em Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-05052017-114221/pt-br.php

NEWMAN, Clancy. **Clancy Newman cellist and composer**. Disponível em: http://www.clancynewman.com/artist.php?view=bio. Acesso em: jun. 2018.

POP-UNPOPPED. **Ed Sheeran Thinking Out Loud – solo cello**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=D1DjJqqK5Rw. Acesso em: jun. 2018.

POP-UNPOPPED. **Uptown funk – solo cello**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3TAHYLCqSnk. Acesso em jun. 2018.

POP-UNPOPPED. **Trap Queen – solo cello**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gqHcNmHvbeo. Acesso em jun. 2018.

SHEERAN, Ed. **Thinking out loud.** Arranjado por Clancy Newman, 2015. Partitura. Violoncelo.

SUMMER, Mark. **Mark Summer, Cellist**. Disponível em: http://www.marksummer.net. Acesso em jun. 2019.

SUMMER, Mark. **Cello performance: "Julie-O" by Mark Summer.** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JHCcD5d56ns. Acesso em jun. 2019.

SUMMER, Mark. **A night in Tunisia – Turtle Island Quartet.** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XyDE26kle2A. Acesso em jun. 2019.

WINOLD, Allen. **Bach's cello suítes:** Analyses & explorations. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

WORDPRESS. **Modern Cello Techniques**, 2019. Bow techniques. Disponível em: <https://www.moderncellotechniques.com/bow-techniques/ponticello-tasto/ponticello-tasto-overview/. Acesso em jun. 2019.

APÊNDICE

Odeon

Ernesto Nazareth
Arr.: Thiago Wolf




30
1.
2.
34
D.S. al Coda
38
41
44
48
50
1.
53
2.
D.S. al Fine

Careless Whisper

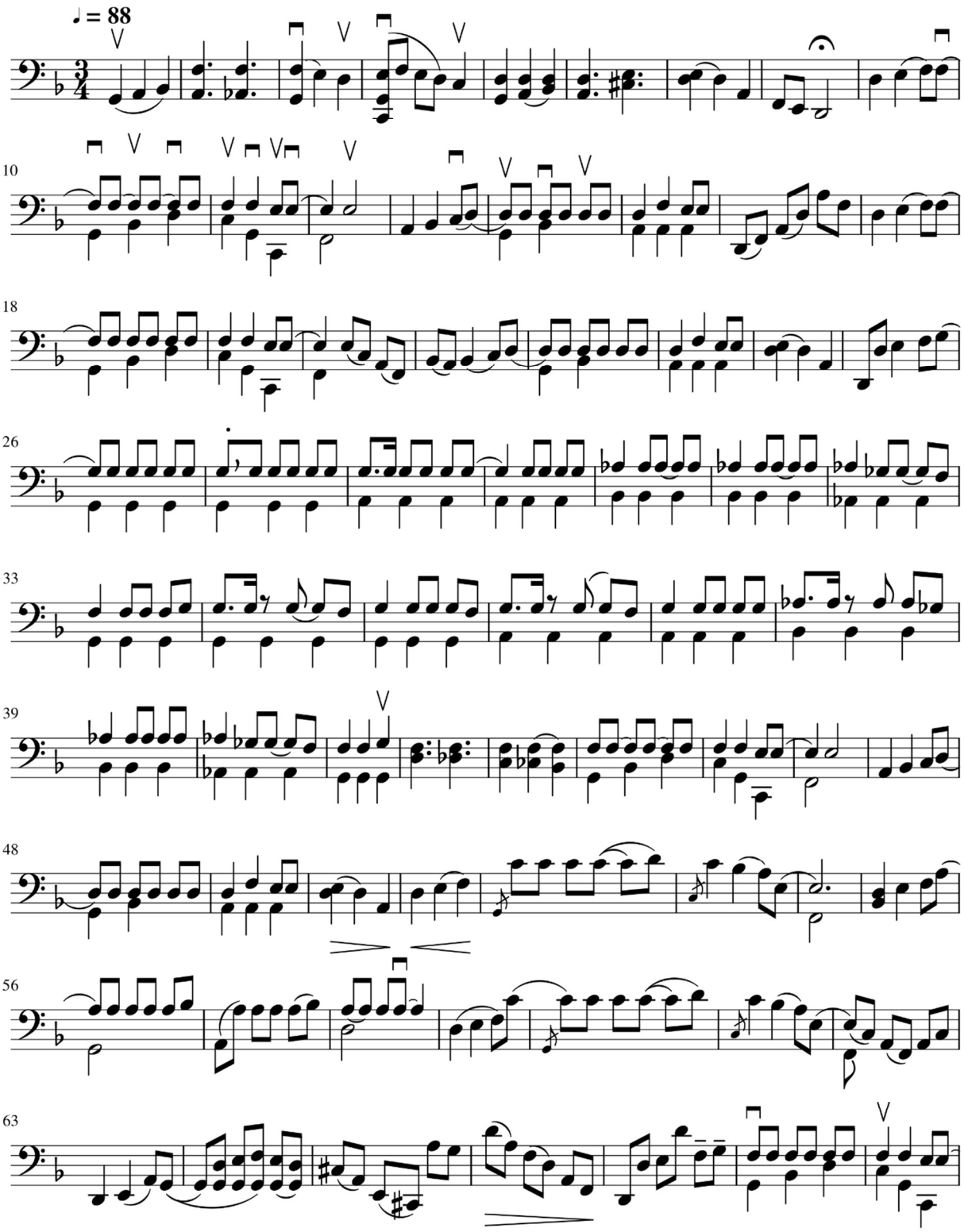
George Michael
Arr.: Thiago Wolf




41
43
45
47
49
52
p
56
f
60
rall...
gliss.

Encontros e despedidas

Milton Nascimento
Arr.: Thiago Wolf




70
77
82
88
94
p
100
106
mf
dim.
113
molto rall...
(dim.)

Maringá

Joubert de Carvalho
Arr.: Thiago Wolf




38
42
arco
pizz.
arco
46
pizz.
arco
pizz.
50
arco
53
pizz.
arco
pizz.
56
arco
pizz.
arco
59
pizz.
rall...
arco
pizz.

Come together

The Beatles
Arr.: Thiago Wolf




50
55
59
63
66
68
70
72
III
75
rall...

ANEXOS



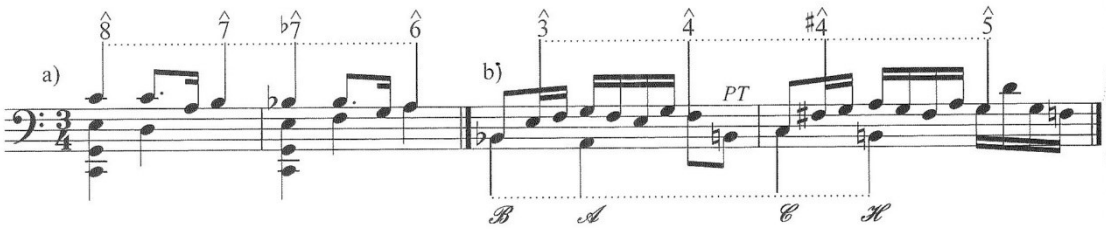
Example 5.3.1. Third Suite Sarabande. Analysis

Figura 23 – Anexo 1



Example 5.3.1. *Continued*

Figura 24 – Anexo 2



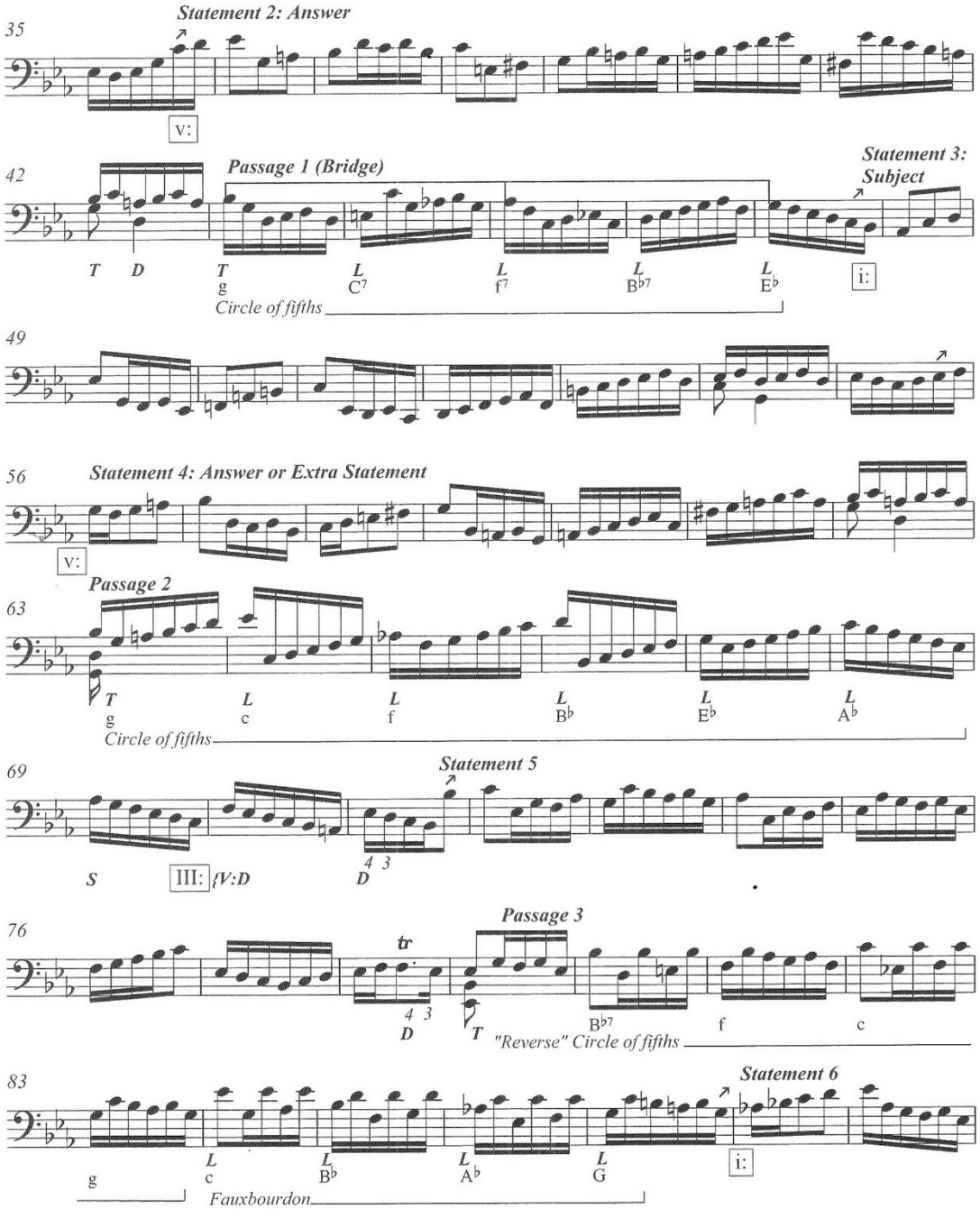
Example 5.3.2. Third Suite Sarabande. Additional Analyses
a. Third Suite Sarabande, bars 1–2. Secondary chromatic line
b. Third Suite Sarabande, bars 21–22. B A C H soggetto cavato

Figura 25 – Anexo 3



Example 2.5.1. Fifth Suite Prelude. Analysis

Figura 26 – Anexo 4



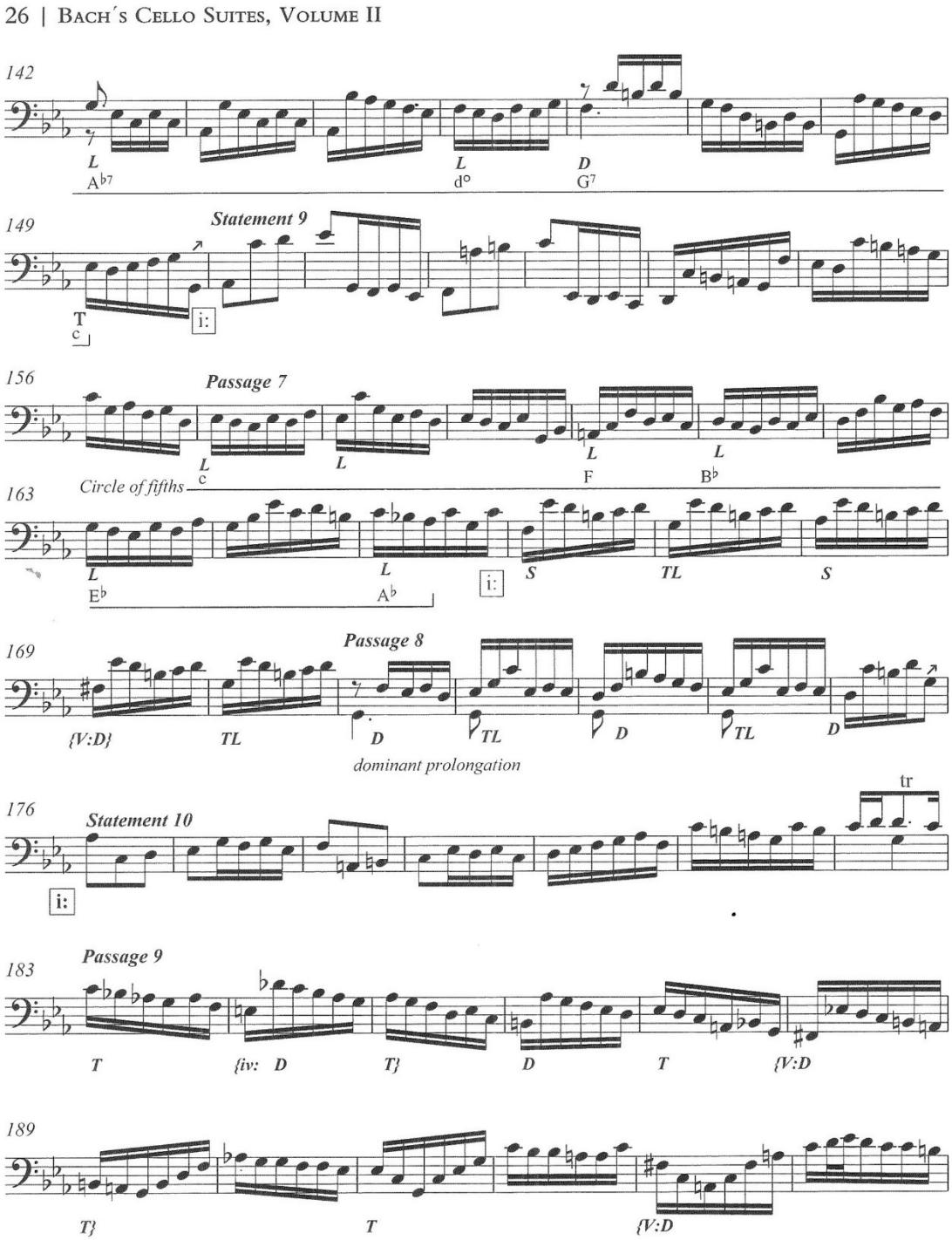
Example 2.5.1. *Continued*

Figura 27 – Anexo 5



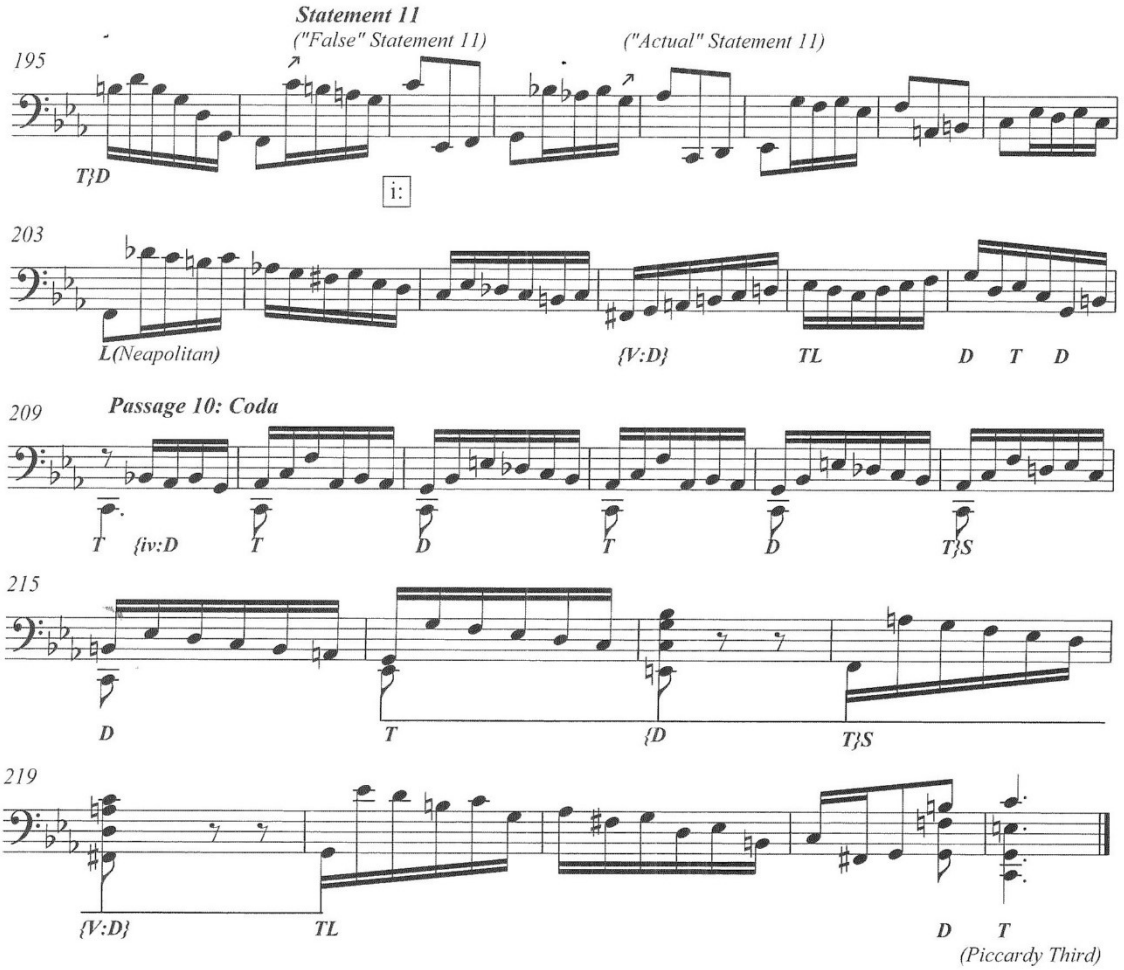
Example 2.5.1. *Continued*

Figura 28 – Anexo 6



Example 2.5.1. *Continued*

Figura 29 – Anexo 7



Example 2.5.1. *Continued*

Figura 30 – Anexo 8



Example 4.5.1. Fifth Suite Courante. Analysis

Figura 31 – Anexo 9



Example 4.5.1. *Continued*

Figura 32 – Anexo 10



Example 5.5.1. Fifth Suite Sarabande. Analysis

Figura 33 – Anexo 11



Example 6.5.1. Fifth Suite Gavotte I. Analysis

Figura 34 – Anexo 12



Figura 35 – Anexo 13



Example 6.5.1. *Continued*

Figura 36 – Anexo 14

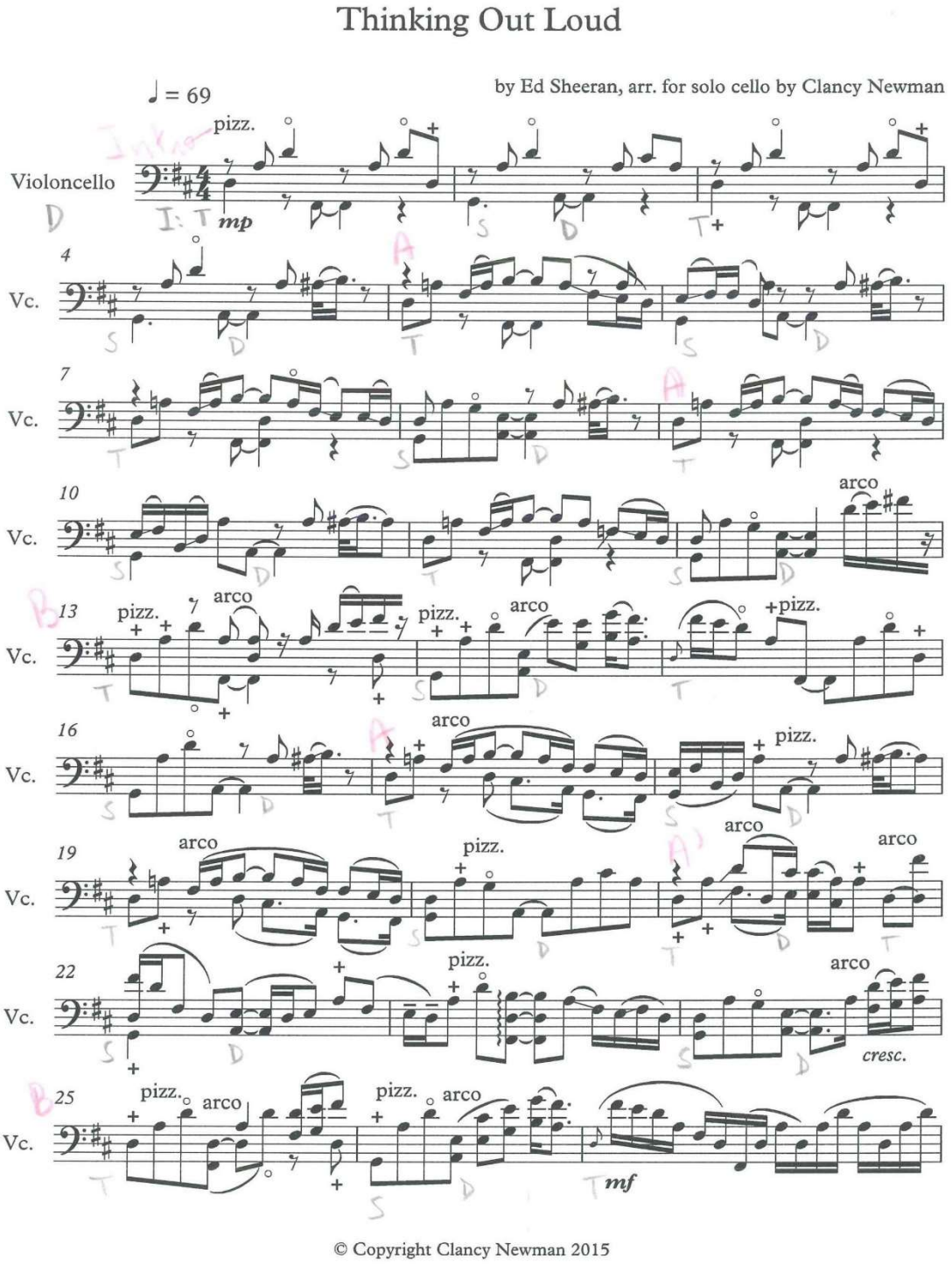


Figura 37 – Anexo 15



Figura 38 – Anexo 16



Figura 39 – Anexo 17