

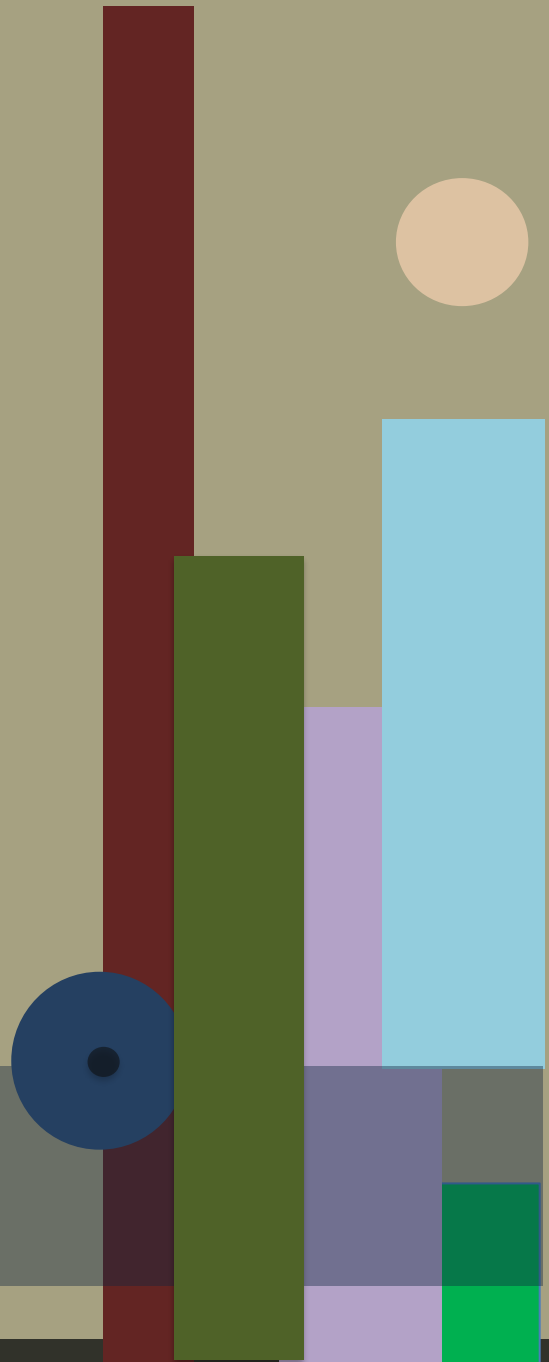


# NA LINHA DO BAIXO

Guia para baixo elétrico acompanhador

Teoria & Prática

Franklin Gama



Franklin Gama

# Na linha do Baixo

Guia para baixo elétrico acompanhador





UFRJ

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

Roberto Medronho – Reitor

PROMUS – Programa de Pós-graduação Profissional em Música

Dra. Patricia Michelini Aguilar – Coordenadora

Dr. Paulo Pedrassoli – Orientador

Franklin Gama – Autor

Realização

PROMUS - UFRJ

<https://promus.musica.ufrj.br/>

UFRJ  
PROMUS

## Sumário

1	CONHECIMENTOS FUNDAMENTAIS	PARTE I	17
1.1	O BAIXO ELÉTRICO		17
1.1.1	<i>Partes do baixo elétrico - Modelo Vintera Jazz Bass</i>		21
1.1.2	<i>Acessórios básicos</i>		24
1.2	ESCALA GERAL		26
1.3	DÓ CENTRAL		27
1.4	EXTENSÃO DO BAIXO		28
1.5	TRANSPOSIÇÃO E AFINAÇÃO DO BAIXO ELÉTRICO		29
1.6	ENVELOPE		29
1.7	TRANSPOSIÇÃO DE ALTURA E SUAS CARACTERÍSTICAS		31
1.8	INSTRUMENTOS PARCEIROS		33
1.8.1	<i>Extensão do Piano</i>		33
1.8.1.1	Âmbito de oitava entre o baixo e piano		34
1.8.2	<i>Violão e guitarra</i>		37
1.8.2.1	Diferenças fundamentais entre violão e guitarra		38
1.8.2.2	Âmbito de oitava entre o baixo e violão		39
1.8.2.3	Limite dos intervalos graves – LIG		40
2	ESCOLHA DA ALTURA E REGIÃO	PARTE II	42
2.1	ÊNFASE		43
2.2	CARÁTER MUSICAL		45
2.3	CONTRASTE		47
2.4	IDIOMATISMO		47
2.5	DINÂMICA		49
3	NA LINHA DO BAIXO	PARTE III	55
3.1	FUNÇÕES DA LINHA DE BAIXO		56
3.1.1	<i>Função do baixo estrito</i>		56

3.1.2	Função do baixo contrapontístico .....	65
3.1.2.1	Nota de passagem cromática.....	66
3.1.2.2	Escapada.....	67
3.1.2.3	Antecipação.....	70
3.1.2.4	Apogiatura .....	70
3.1.2.5	Apogiatura descendente alcançada por grau conjunto que resolve por grau conjunto em movimento contrário.....	71
3.1.2.6	Retardo.....	72
3.1.2.7	Bordadura.....	72
3.1.3	Função híbrida .....	79
3.1.3.1	Nota de passagem diatônica ascendente .....	79
3.1.3.2	Nota de passagem cromática ascendente .....	80
3.1.3.3	Nota de passagem cromática descendente .....	81
3.1.3.4	Notas de passagem duplas (preenchem intervalos de 3ª ou de 4ª).....	82
3.1.3.5	Escapada ascendente alcançada por salto que resolve por grau conjunto em nota de acorde por movimento contrário .....	83
3.1.3.6	Antecipação descendente.....	84
3.1.3.7	Apogiatura ascendente alcançada por grau conjunto que resolve por grau conjunto na mesma direção.....	84
3.2	OITAVAS PELA ALTERNÂNCIA DA FUNDAMENTAL .....	89
3.2.1	Oitavas.....	89
3.2.2	Quintas.....	95
3.2.2.1	Soluções nas movimentações das quintas:.....	97
4	O ACOMPANHAMENTO	
	PARTE IV.....	107
4.1	TÉCNICAS E SONORIDADES .....	108
4.1.1	Pizzicato.....	108
4.1.1.1	Escalas tonais .....	114
4.1.2	Polegar.....	117
4.1.3	Palm mute.....	122
4.1.4	Com palheta.....	127
4.1.5	Slap.....	132
4.1.6	Pop.....	135
4.1.7	Hammer-on .....	139
4.1.8	Pull-off .....	142
4.1.9	Ghost note.....	145
4.2	ARRANJOS NO ACOMPANHAMENTO .....	148
4.2.1	Baixo pedal .....	148

4.2.2	<i>Ostinato</i> .....	156
4.2.3	<i>Escalada do acompanhamento na linha do baixo</i> .....	160
4.2.4	<i>Turnaround</i> .....	167
4.2.5	<i>Walking bass</i> .....	174
4.3	<b>GÊNEROS POPULARES NAS LEVADAS DE BAIXO E BATERIA</b> .....	187
4.3.1	<i>Samba tradicional</i> .....	188
4.3.2	<i>Sambaião</i> .....	189
4.3.3	<i>Samba de Partido alto</i> .....	189
4.3.4	<i>Sambão</i> .....	190
4.3.5	<i>Samba - Funk</i> .....	191
4.3.6	<i>Pagode</i> .....	192
4.3.7	<i>Samba canção</i> .....	192
4.3.8	<i>Bossa nova 1</i> .....	193
4.3.9	<i>Bossa nova 2</i> .....	194
4.3.10	<i>Bossa nova 3</i> .....	195
4.3.11	<i>Choro lento</i> .....	196
4.3.12	<i>Marchinha</i> .....	197
4.3.13	<i>Marcha rancho</i> .....	198
4.3.14	<i>Baião</i> .....	199
4.3.15	<i>Xote</i> .....	200
4.3.16	<i>Pisadinha</i> .....	201
4.3.17	<i>Frevo</i> .....	202
4.3.18	<i>Ciranda</i> .....	202
4.3.19	<i>Toada</i> .....	203
4.3.20	<i>Rock</i> .....	204
4.3.21	<i>Rock em três</i> .....	204
4.3.22	<i>Funk</i> .....	205
4.3.23	<i>Jazz</i> .....	206
5	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:</b> .....	208
6	<b>ÍNDICE ONOMÁSTICO</b> .....	213

## INTRODUÇÃO

“*Na linha do baixo: guia para baixo elétrico acompanhador*” é um produto concebido durante o mestrado profissional em música, no Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

Este guia nasce do desejo de compartilhar uma metodologia de ensino da linha do baixo<sup>1</sup> refletida nas minhas experiências profissionais, nos estudos acadêmicos e na prática docente vivenciada durante minha trajetória musical.

Por experiência, notamos que o campo de atuação do baixista profissional – particularmente o executante do baixo elétrico, que pretende ingressar no mercado musical, configura-se no acompanhamento de artistas: cantores, compositores e grupos instrumentais em seus mais variados perfis estéticos. Também é verdadeiro dizer que, diante da ‘natural’ ausência de linhas de baixo escritas em partitura para música popular — na maioria dos casos de trabalhos profissionais, é o baixista que decide pela estética e a composição da linha do baixo, orientado por cifras<sup>2</sup> ou não. Nessa perspectiva, e sem qualquer pretensão de apresentar uma solução definitiva para tal problema, decidi trazer para este guia questões concernentes (teóricas e práticas) à criação da linha do baixo no domínio da prática profissional dentro de uma formação musical popular e utilitária<sup>3</sup> (bateria, guitarra, violão, piano e voz). Um guia que principie o aluno de baixo elétrico no processo de estruturação do pensamento composicional da linha do baixo. Para isso, divido o guia em quatro partes.

Na primeira parte, denominada “Conhecimentos fundamentais”, para além da classificação do baixo elétrico, aponto as questões relacionadas ao campo das alturas<sup>4</sup> de atuação do baixo no acompanhamento e suas relações com os instrumentos ‘parceiros’<sup>5</sup>, enfatizando, de modo geral, a problemática no controle do intervalo entre a voz do baixo

<sup>1</sup> Chamamos de linha do baixo a parte melódica mais grave utilizada por um grupo ou formação musical.

<sup>2</sup> Segundo SADIE (1994, p. 196) o sistema cifrado tem sido utilizado modernamente no jazz e na música popular em geral como um sistema de representação das progressões harmônicas. A definição mais indicada para este guia é: um sistema de letras, números e símbolos que representam a formação de um determinado acorde como, por exemplo C#7 = Dó Maior Sustenido com Sétima Menor.

<sup>3</sup> Popularmente conhecido como conjunto de baile ou conjunto de música popular. Utilizarei o termo **formação utilitária** por compreender suas múltiplas aplicabilidades em diferentes gêneros e contextos musicais.

<sup>4</sup> Altura é o “parâmetro de um som que determina sua posição na escala [...]”. Também compreendemos como altura por aquilo que o ouvido capta como a frequência sendo a onda mais fundamental de um som. Hoje, o parâmetro padrão estabelecido para concertos e espetáculos é o lá = 440 ciclos por segundo ou hertz (símbolo Hz) que é a unidade de medida de frequência. O nome Hertz é uma homenagem ao físico alemão Heinrich Rudolf Hertz (1857-1894)” (SADIE, Stanley. 1994, p. 25).

<sup>5</sup> Bateria, piano, violão e guitarra são recorrentes na atividade profissional do baixista.

e a segunda voz mais grave do grupo musical. Também abordo questões relacionadas à sensação de densidade<sup>6</sup> sonora, adequação, timbre<sup>7</sup> e demais características acústicas nas transposições de altura no braço do baixo.

Na segunda parte, de nome ‘Escolha da altura e região’, apresento critérios para a escolha da transposição da altura em regiões do braço do instrumento. Para esse fim, comento a respeito de algumas soluções em linhas de baixo que levem em conta a *ênfase sonora, caráter musical, contrastes, dinâmica e idiomatismo musical*.

Na terceira parte do guia, designada “Na linha do baixo”, sistematizo três funções - comportamentos, da linha do baixo na mudança de acorde<sup>8</sup> e na movimentação harmônica: 1) ‘Função estrita’: linha passiva no discurso musical e restrita à progressão harmônica sendo a métrica seu componente principal; 2) ‘Função do baixo contrapontístico’: linha mais ativa no discurso musical, com uso de notas melódicas em contraponto à melodia principal; 3) ‘Função híbrida: as duas funções, estrita e contrapontísticas acopladas numa mesma linha de baixo’: Para tal propósito, analiso trechos de linhas de baixo de renomados baixistas, destacando o emprego da métrica<sup>9</sup> no auxílio à função estrita, e o uso de notas melódicas<sup>10</sup> na composição da linha do baixo na função contrapontística.

Na quarta e última parte deste guia, chamada de “O acompanhamento”, descrevo as técnicas e sonoridades aplicadas no acompanhamento ao baixo elétrico (*pizzicato*, *polegar*, *palm mute*, *com palheta*, *slap e pop*, *hammer-on*, *pull-off* e *ghost note* [nota fantasma]); tal como arranjos para o incremento da linha do baixo (*baixo pedal*, *ostinato*, *turnaround*, *escalada do acompanhamento na linha do baixo* e *walking bass*) com exposições e análises de trechos de linhas de baixo de canções amplamente conhecidas.

Para fechar o guia, ainda em “O acompanhamento”, disponibilizo vinte e três *play-alongs*<sup>11</sup> com partituras (baixo, bateria e harmonia) para a prática de levadas no baixo. São abordados alguns gêneros musicais popularmente difundidos entre bateristas e

<sup>6</sup> O termo "densidade" na música refere-se à quantidade de elementos musicais presentes em uma determinada seção ou obra musical em relação ao tempo. É uma maneira de descrever o quão cheia ou complexa uma peça musical pode parecer em termos de textura e camadas sonoras.

<sup>7</sup> “Termo que descreve a qualidade ou o ‘colorido’ de um som [...]” (SADIE, Stanley. 1994, p. 947)

<sup>8</sup> “O soar simultâneo de duas ou mais notas” (SADIE, Stanley. 1994, p. 5)

<sup>9</sup> Ver ‘Função do baixo estrito’, parte III, p. 56 neste guia.

<sup>10</sup> São as notas que não fazem parte da formação do acorde no movimento melódico.

<sup>11</sup> Suporte rítmico e harmônico para a prática musical. Neste guia, trata-se de uma ferramenta, disponibilizada através de link para o *Youtube*, que permite a prática da criação da linha do baixo em que o músico toca com uma gravação de acompanhamento e solo (bateria, piano violão etc.), como uma faixa de áudio. Também disponibilizo todas as faixas de áudio com a linha do baixo gravada.

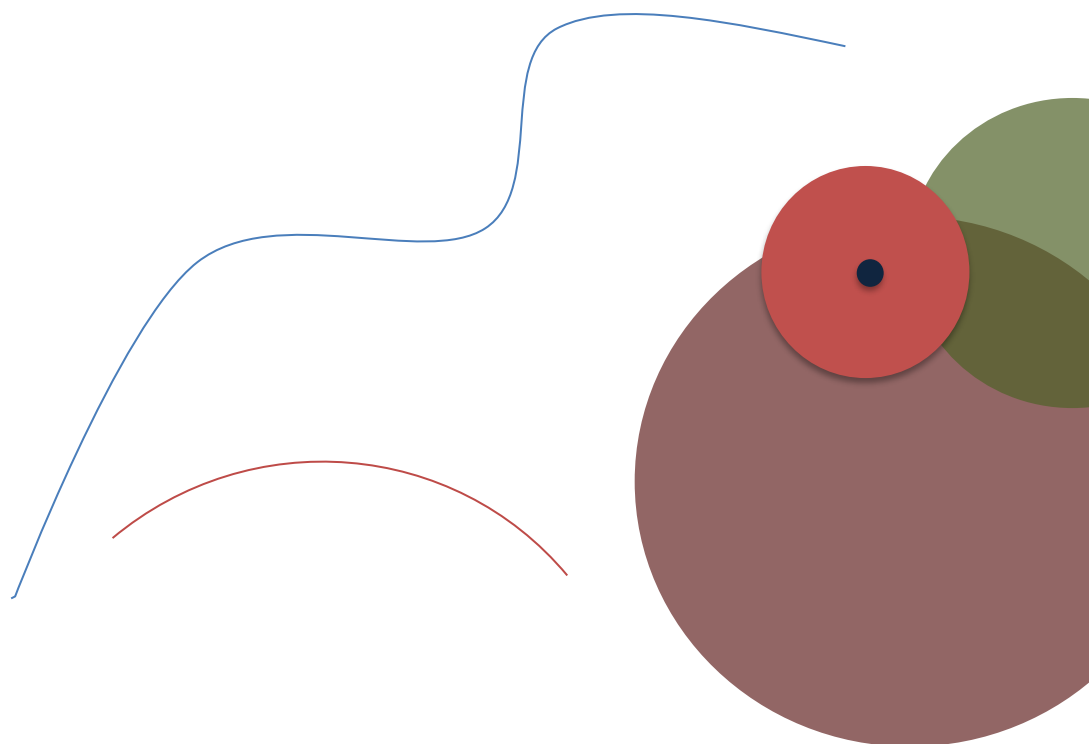


baixistas brasileiros, verificando os principais movimentos melódicos<sup>12</sup>, os comportamentos das quintas e oitavas e suas soluções na linha de baixo.

Dez *Play-alongs* com partituras<sup>13</sup> foram compostos exclusivamente para este guia e estão indexados no final da seção secundária (2.5) da parte II, no final de cada seção terciária da parte III (3.1.1, 3.1.2, 3.1.3) e nos finais das seções terciárias da parte IV (4.2.1, 4.2.2, 4.2.3, 4.2.4, 4.2.5).

Exercícios foram desenvolvidos e transcritos à partitura destinados ao estudo das quintas e oitavas como alternância da fundamental, bem como às técnicas de sonoridades (*pizzicato*, com polegar, *palm mute*, com palheta, *slap* e *pop*, *hammer-on*, *pull-off* e *ghost note*).

A oferta deste material didático gera um referencial bibliográfico tanto teórico quanto prático para o professor e para o estudante de baixo elétrico. Além disso, auxilia o trabalho de arranjadores, compositores e pesquisadores interessados em escrever para este instrumento. O acesso às novas alternativas de estudo tecnológico, de informações voltadas para o estudo do baixo elétrico, influencia na aprendizagem e no ensino do instrumento no país.



<sup>12</sup> Ver em 'Função do baixo contrapontístico', parte III, a partir da p. 65.

<sup>13</sup> Melodia, harmonia e linha do baixo escritas.

Símbolos e abreviaturas contidas neste guia:

I, II, III, IV, V etc. – Localizados na parte superior da partitura, indicam a casa na escala do baixo elétrico onde deverá ser tocar a nota. O “0” na parte superior da partitura indica tocar a nota na corda solta.

⓪ - Corda solta.  
 Ⓞ - Tocar na corda *sol*.  
 Ⓧ - Tocar na corda *ré*.  
 Ⓛ - Tocar na corda *lá*.  
 ⓑ - Tocar na corda *mi*.  
 ⓔ - Tocar na corda *si*.

ⓔ.....- Permanecer tocando na corda *mi*

*i* – Dedo indicador da mão direita  
*m* – Dedo médio da mão direita  
*a* – Dedo anelar da mão direita  
*p* – Dedo polegar da mão direita

1 – Dedo indicador da mão esquerda  
 2 – Dedo médio da mão esquerda  
 3 – Dedo anelar da mão esquerda  
 4 – Dedo mínimo da mão esquerda

○ — ○

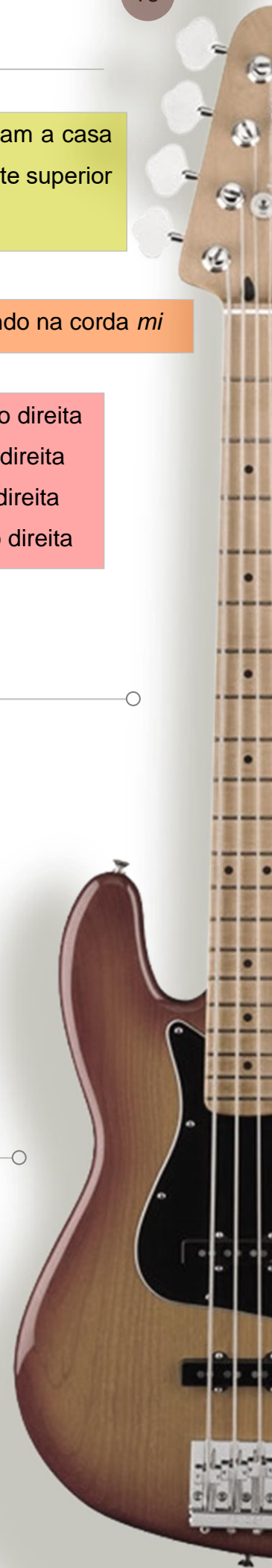
3X – repetir o trecho musical três vezes

bx. - Baixo elétrico  
 pno. – Piano.  
 gtr. – Guitarra elétrica.  
 vlão. – Violão.  
 tp. – Trompete.  
 bd. – Bumbo de bateria.  
 T. – Voz masculina tenor

Π - Palhetada para baixo  
 V - Palhetada para cima

○ — ○

(T) – *Slap*    (P) – *Pop*    (H) – *Hammer-on*    (L) – *Pull-off*  
 (X) – no pentagrama, escrito no lugar da cabeça da nota musical, representa uma *Ghost note*.





## 1 CONHECIMENTOS FUNDAMENTAIS PARTE I

Nesta parte I exploraremos alguns conhecimentos importantes no estudo do acompanhamento ao baixo elétrico. Eles nos permitirão uma melhor compreensão dos conteúdos que virão nas partes seguintes. A ideia é oferecer um panorama técnico sobre a construção, perímetros das alturas, timbres e determinados comportamentos do som do baixo elétrico.

### 1.1 O BAIXO ELÉTRICO

Comumente conhecido no Brasil como baixo, contrabaixo elétrico, ou ainda baixo elétrico<sup>14</sup>, segundo o Dicionário Grove de Música (1997), é "Uma guitarra elétrica, habitualmente com quatro cordas grossas afinadas em Mi, Lá, Ré e Sol. [...] inventado por Leo Fender (1909 – 1991) em 1951; [...] para substituir o contrabaixo<sup>15</sup>" (SADIE, 1994, p. 67). Além dessa definição, no sistema de categorização que traz os nomes dos autores Hornbostel e Sachs (1914), até o ano de 1936, o baixo elétrico pertencia apenas à categoria dos cordofones, instrumentos com uma ou mais cordas seguradas e esticadas entre pontos fixos (MIDDLETON, 2021).

<sup>14</sup> A forma mais comum de se referir ao instrumento no Brasil é "baixo elétrico" ou simplesmente "baixo". No entanto, o termo "contrabaixo elétrico" também é utilizado, principalmente para diferenciá-lo do contrabaixo acústico, que tem uma função mais orquestral e é amplamente utilizado no Jazz, sendo não amplificado originalmente. Neste guia, opto por usar "baixo elétrico" e, ocasionalmente, apenas "baixo" e baixista elétrico, ou simplesmente baixista, para me referir ao músico que toca baixo elétrico.

<sup>15</sup> O mesmo que contrabaixo acústico.

Posteriormente, no desenvolvimento análogo dos instrumentos de sons produzidos por meios eletrônicos, o sistema Hornbostel-Sachs incluiu, em uma de suas revisões (1936), o quinto grupo de instrumentos musicais: os **eletrofonos** (KARTOMI, 1990) "que são os instrumentos musicais que produzem sons através de componentes que se utilizam da energia elétrica" (PIRES FILHO, 2009, p. 21).

Middleton (2021) argumenta sobre a ineficaz revisão, entendendo que "qualquer instrumento, de alguma maneira, pode ser amplificado eletronicamente", o que significa que os eletrofonos amplificados podem logicamente incluir uma variação de instrumentos acústicos existentes equipados com microfone. Assim, na busca pela adequação da categorização ao desenvolvimento dos novos instrumentos que surgiram principalmente na segunda metade do século XX — essencialmente aqueles que envolvem a eletricidade na produção sonora — em 2011, a organização Musical Instrument Museums Online<sup>16</sup> propôs uma revisão da Classificação de instrumentos musicais do sistema Hornbostel - Sachs com o objetivo de classificar os eletrofonos na nova classe 5. Definiu-se, então, que todos os instrumentos construídos ou modificados estruturalmente para fornecer um sinal para um amplificador e alto-falante seriam classificados como eletrofonos, mesmo aqueles com alguma capacidade de soar acusticamente.

A revisão resultou em uma extensa subcategorização para instrumentos eletrônicos e amplificados. Dentro da classificação dos eletrofonos (5), baixos elétricos e guitarras elétricas foram colocados na subcategoria dos instrumentos **cordofones eletroacústicos**. Assim está definido na primeira subcategoria dos eletrofonos:

Módulos e configurações de mecanismos acústicos e vibratórios (muitas vezes assemelhando-se a instrumentos acústicos tradicionais) e circuitos eletrônicos, como transdutores e amplificadores. A vibração acústica ou mecânica é transduzida em uma flutuação analógica de uma corrente elétrica. Todos os instrumentos construídos ou modificados estruturalmente para fornecer um sinal para um amplificador e alto-falante são classificados como eletrofonos, mesmo se eles têm alguma capacidade de soar acusticamente (MIMO, 2021, p. 21, tradução própria)<sup>17</sup>.

Por fim, a construção do baixo elétrico está fundamentalmente associada à construção da guitarra elétrica, no entanto, o baixo elétrico possui menos cordas e é mais pesado, geralmente pesando entre três a quatro quilos.

<sup>16</sup> (MIMO, 2011).

<sup>17</sup> Texto original: Electro-acoustic instruments and devices Modules and configurations of acoustic, vibratory mechanisms (often resembling traditional acoustic instruments) and electronic circuitry such as transducers and amplifiers. The acoustic or mechanical vibration is transduced into an analogue fluctuation of an electric current. All instruments built or structurally modified to deliver a signal to an amplifier and loudspeaker are classed as electrophones, even if they have some capability of sounding acoustically (MIMO, 2011, p. 21).



*Baixo elétrico modelo Jazz bass (Fender).*

Como o conhecemos, o baixo tem quatro cordas<sup>18</sup>, vinte e um trastes<sup>19</sup> em metal, com um comprimento aproximado de 117 cm. Tocado comumente na forma horizontal e com uma correia fixada nas extremidades do seu corpo sólido, pode-se pendurá-lo no corpo e executá-lo sentado ou em pé. Os baixos de quatro cordas são afinados em quartas, uma oitava abaixo da guitarra elétrica, com a corda mais grave em *mi -1* (30,86 Hz) e a corda mais aguda em *sol 1* (98,0 Hz). Nessa afinação, o baixo elétrico é capaz de produzir notas com frequências fundamentais entre 30,86 Hz a 400 Hz, aproximadamente.

Para que o baixo elétrico soe em uma amplitude compatível com instrumentos de maior intensidade<sup>20</sup> sonora, como bateria, piano, saxofone, trompete etc., nele são alojados, no meio do seu corpo e por baixo das cordas, um ou dois captadores eletromagnéticos<sup>21</sup> capazes de transformar as vibrações das cordas de metal em uma corrente elétrica que será amplificada e reproduzida por um alto-falante.

O baixo elétrico conta ainda com potenciômetros<sup>22</sup> de eixo giratório ligados aos

<sup>18</sup> Existem também os de cinco cordas (*Si, Mi, Lá, Ré, Sol, ou Mi, Lá, Ré, Sol, Dó* [do grave para o agudo]), seis (*Si, Mi, Lá, Ré, Sol, Dó*), ou até com quatro cordas duplas. (*Mi, Mi, Lá, Lá, Ré, Re, Sol, Sol*).

<sup>19</sup> “Segundo o dicionário Grove o traste é: ‘Uma tira divisória de tripa, osso, marfim, madeira ou metal que atravessa o espelho de certos instrumentos de cordas. A saliência rígida do traste é a referência para o dedo prender a corda, influenciando a afinação e restaurando algo da qualidade sonora da ‘corda solta’. O alaúde, antiga viola, o violão e o sitar indiano possuem trastes” (SADIE, Stanley, p. 958).

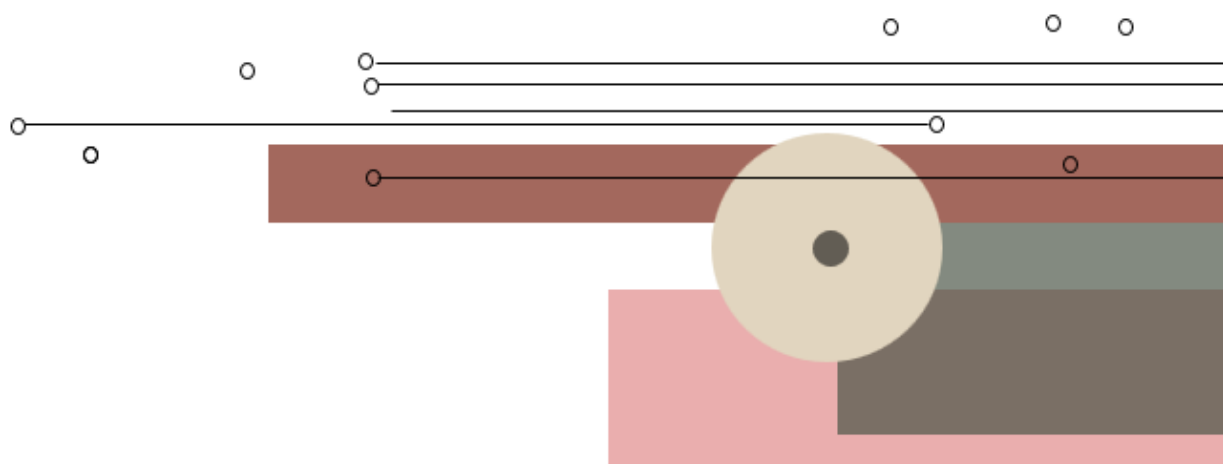
<sup>20</sup> Em música, intensidade refere-se à força com que um som é produzido. Ela indica o grau de suavidade ou força de uma nota ou passagem musical e é frequentemente expressa em termos de dinâmica, como pianíssimo (muito suave), forte (forte) e fortíssimo (muito forte).

<sup>21</sup> “Em instrumentos como as guitarras, as oscilações das cordas metálicas são sentidas pelos captadores eletromagnéticos que enviam os sinais para os amplificadores e alto-falantes. O campo magnético do ímã produz um polo norte e um polo sul no trecho da corda metálica (que é feita de material magnetizável) imediatamente acima do ímã. Este trecho cria então seu próprio campo magnético. Uma vez que a corda é tangida e, assim, passa a oscilar, seu movimento relativo à bobina varia o fluxo de seu próprio campo magnético através da bobina, induzindo nela uma corrente. Como a corda oscila se aproximando e se afastando da bobina, a corrente induzida muda de sentido com a mesma frequência da oscilação da corda, transmitindo desse modo a sua frequência ao amplificador e alto-falantes” (PAGLIARINI, 2004, p. 2).

<sup>22</sup> “O potenciômetro é um componente eletrônico que tem como função variar a resistência elétrica do circuito. Geralmente, são representados por botões em formato circular, aumentando, de forma gradual, a intensidade de volume ou potência de equipamentos eletrônicos, como, por exemplo: amplificadores de



captadores. Dependendo do modelo, o instrumento pode ter um, até quatro ou cinco potenciômetros, cada um com uma função diferente e, quando misturados, podem mudar consideravelmente o timbre do instrumento. Por exemplo, o moderno baixo Fender *Jazz Bass* tem três controles básicos com três potenciômetros. O primeiro botão giratório, o mais próximo do braço do instrumento, controla a potência do primeiro captador — que também está mais próximo do braço — incidindo em mais ou menos amplitude do som por ele regulado<sup>23</sup>. O botão do meio controla a potência do captador que está mais próximo do final do corpo (som mais ‘brilhante’). Assim, o primeiro e o segundo potenciômetros funcionam comumente misturados na busca de um determinado timbre a gosto do instrumentista e adequado à música e ao espaço de apresentação. O terceiro potenciômetro, o mais próximo da tomada de entrada do plugue (*jack* de entrada), é conhecido como botão ou potenciômetro de tom, ou tonalidade. É um tipo de equalizador que já possui filtros, frequências e largura de banda de frequências predefinidas. Ao giramos no sentido horário, até o final de seu curso, ele deixará passar todas as frequências captadas pelos captadores, e na medida em que girarmos no sentido anti-horário ele atenuará as frequências mais altas.



áudio, instrumentos musicais eletrônicos, mixers de áudio, eletrodomésticos, televisores, equipamentos industriais, joysticks, osciloscópios analógicos, entre outros” (ROSA et al. 2021, p.1).

<sup>23</sup> É comum entre os baixistas dizer que essa regulagem possibilita sons mais ‘profundos’. O termo, entre aspas, não se refere à altura da nota, mas sim ao timbre e a sensação psicológica que ele provoca.. Através da regulagem mencionada, é possível destacar frequências subgraves que, de outra forma, seriam mais atenuadas.

## 1.1.1 Partes do baixo elétrico - Modelo Vintera Jazz Bass



## Especificações Técnicas:

1. Tarraxas american vintage (reversas<sup>24</sup>); servem para tensionar as cordas.
2. Largura da pestana (*nut*<sup>25</sup>) 1.5 (38.1 mm), originalmente construído em osso, mas também podendo ser em plástico ou em metal que ocupa a parte do ‘pescoço’ – entre a ‘mão’ e o ‘braço’ e/ou ‘cabeça’ e ‘braço’ do baixo elétrico.
3. 20 trastes estilo vintage.
4. As marcações ajudam na localização das posições no braço do baixo.
5. São quatro cordas afinadas em *mí, lá, ré e sol*, de cima para baixo — da mais grossa a mais fina.
6. Captadores estilo vintage *single-coil*<sup>26</sup> Jazz Bass.
7. Ponte<sup>27</sup> american vintage com 4 *saddles*<sup>28</sup>.
8. O pino da correia, também conhecido como *strap button*, tem a função de conectar as extremidades da correia do baixo para poder tocá-lo de pé, mantendo o instrumento na altura desejável. Geralmente, um baixo elétrico terá dois desses pinos, um na parte superior do corpo (geralmente perto do ponto onde o braço se encontra com o corpo (no ‘*cutaway*’ ou recorte do corpo), e outro na parte de baixo do corpo, perto do jack de entrada ou no extremo inferior do instrumento).
9. Conector (fêmea) para conectar o cabo P10 (macho) para a ligação do baixo ao amplificador, ou *jack* de entrada.
10. Potenciômetros: o menor é o de tonalidade (próximo à tomada de saída), ao lado, o de potência do captador próximo à ponte, e o terceiro controla a potência do captador próximo ao braço.
11. Placa metálica presa com parafusos longos cuja função é prender o braço no corpo do baixo no Localizada no Tróculo (Junta do braço com o corpo).
12. Escala em pau ferro com 34 polegadas (864 mm).
13. ‘Cabeça’ ou ‘mão do braço’. Extremidade do braço onde são enroladas as cordas nas tarraxas.

<sup>24</sup> As tarraxas reversas, em um baixo elétrico, referem-se às tarraxas de afinação localizadas na cabeça do instrumento. Tarraxas reversas são projetadas de forma que as engrenagens de afinação estejam dispostas na direção oposta em relação às tarraxas padrão. Isso significa que, ao olhar de frente para o *headstock* do baixo, as tarraxas reversas terão as engrenagens voltadas para a parte superior da ‘cabeça’, em vez da parte inferior, como é mais comum.

<sup>25</sup> O mesmo que pestana feita em osso.

<sup>26</sup> Bobina única (tradução própria). A diferença técnica entre um captador *humbucker* e um *single coil* é que o *single coil*, como o nome indica, é construído apenas com uma bobina (*coil*) de fio de cobre à volta de um só ímã, enquanto o *humbucker* é composto por duas bobinas, dois ímãs.

<sup>27</sup> Ponte (ou cavalete): peça metálica que prende as cordas no corpo do baixo elétrico. As pontes possuem diversos ajustes de altura das cordas em relação ao braço, comprimento das cordas (importantes na afinação do instrumento) e, em alguns casos, distância entre as cordas. Alguns baixos e guitarras possuem a ponte ligeiramente móvel, podendo o músico, através de uma alavanca, distensionar ou tencionar as cordas, permitindo o efeito conhecido como vibrato.

<sup>28</sup> ‘*Selas*’, ou, ao modo mais conhecido no Brasil, ‘*carrinhos*’. Por onde as cordas passam na ponte, e que permite o ajuste da afinação da oitava fixando o carrinho mais à frente ou mais atrás.



14. Braço em maple<sup>29</sup> Mid '60s "C" shape<sup>30</sup>.
15. Tirante ou tensor ("truss rod" em inglês): Uma haste de ferro que fica dentro do braço que, tensionada, serve para dar a devida curvatura ao braço do instrumento ao regulá-lo.
16. Corpo: peça de madeira maciça onde está localizada, internamente, a parte elétrica do instrumento. Mesmo em instrumentos elétricos, o corpo possui fundamental importância na sonoridade.

<sup>29</sup> Historicamente, a madeira mais usada na produção de instrumentos musicais é originária das árvores do gênero *Acer*, mais conhecidas como *Maple* ou Bordo no Brasil (SOUZA, 2009). "Esse gênero é oriundo do leste dos Estados Unidos, também sendo encontrado em outras regiões do Hemisfério" (AHEC, 2019, apud GONÇALVES, 2020).

<sup>30</sup> Modelagem da parte posterior do braço do baixo. Outros baixos, no entanto — Tobias Growler, por exemplo, possuem a modelagem da parte posterior do braço em forma de interrogação ao contrário — mais espesso na parte de cima e mais fino na parte de baixo.

## 1.1.2 Acessórios básicos



O **amplificador para baixo elétrico** serve para escutar o som do baixo. Embora existam muitos tamanhos diferentes de amplificadores, uma unidade simples e independente, '*combo* ou *cubo*', funcionará bem. Para fazer a conexão entre o baixo e o amplificador é necessário conectar a entrada do amplificador e tomada de saída do baixo através de um cabo P10. Para isso, certifique-se de que o botão de potência do amplificador (volume) esteja totalmente '*cortado*', no sentido anti-horário. Os controles de tonalidades – grave, médio e agudo, devem permanecer pela metade (como num relógio em 12 horas). Ligue a energia e ajuste a potência ao nível apropriado.



**Cabo P10** ou plugue P10 mono com conector macho de entrada e/ou saída utilizado para fazer a ligação entre o baixo e o amplificador.

O **pedal de efeito** é um dispositivo eletrônico que altera o som de um instrumento musical ou outra fonte de som. É o formato mais comum entre as unidades de efeitos<sup>31</sup>, projetado para ser instalado em uma superfície e ser ligado e desligado com a utilização dos pés. Os pedais servem para aplicar diferentes efeitos ao som original do baixo.



Normalmente, eles produzem um único efeito, como o mostrado na imagem ao lado (modulação/chorus). Os pedais mais simples possuem um único comutador (*footswitch*), um ou dois potenciômetros para a regulagem do ganho do efeito e um único LED para indicar se está ligado ou desligado. Os pedais mais complexos possuem vários comutadores, oito ou dez reguladores (*knobs*), comutadores adicionais e uma tela alfanumérica que indica o estado do efeito com pequenas siglas, por exemplo, DIST para distorção.

<sup>31</sup> Pedais, rack, unidades embutidas em amplificadores, mesas de som etc., dispositivos multiefeitos (pedaleiras) e unidades de mesa.



**Correia** para pendurar o instrumento no corpo, por cima dos ombros. Geralmente, são feitas de couro, nylon, ou materiais sintéticos. Correias de couro são populares por sua durabilidade e conforto, enquanto as de nylon são mais leves e acessíveis.



A **palheta**, também conhecida como "*pick*" em inglês, é uma pequena peça plana geralmente feita de plástico, metal, madeira, usada para tocar instrumentos de cordas, como o baixo elétrico. A

A palheta é segurada entre os dedos do músico e é usada para golpear as cordas do instrumento, produzindo assim o som.



Um **afinador** de instrumento, como o usado para o baixo elétrico, é um dispositivo que auxilia os músicos na afinação das cordas do instrumento para garantir que cada uma delas esteja ajustada à altura correta. Um afinador pode ser digital (como o da foto ao lado), analógico (muito usado na afinação de instrumentos mais complexos como o piano), ou os que são aplicativos para celulares e computadores.



Também existem os disponíveis na rede de internet de modo online.



As **cordas do baixo elétrico** são geralmente feitas de aço, níquel ou materiais similares. Cada corda tem uma espessura específica, o que afeta a sua tensão e a nota que ela produz quando tocada. As cordas mais grossas geralmente produzem notas mais graves, enquanto as mais finas produzem notas mais agudas. A escolha das cordas pode influenciar significativamente o timbre e o som geral do baixo elétrico.

Estão disponíveis para venda nas seguintes medidas: **sol** (a mais aguda): Cerca de 0.040 a 0.050 polegadas (1.02 a 1.27 mm); **ré**: Cerca de 0.060 a 0.070 polegadas (1.52 a 1.78 mm); **lá**: Cerca de 0.075 a 0.090 polegadas (1.91 a 2.29 mm); **mi** (a mais grave): Cerca de 0.095 a 0.110 polegadas (2.41 a 2.79 mm).

## 1.2 ESCALA GERAL

A escala geral abrange as alturas de Dó -2 (16 Hz) a Dó 7 (4.096 Hz), organizada em oito oitavas, num total de 97 sons. É através da escala geral que temos a noção da extensão da capacidade humana em perceber as alturas, desde as frequências mais baixas, em torno de 20 Hz, até as mais agudas, em torno de 20.000 Hz. Com esse conhecimento, os compositores concebem suas músicas, utilizando instrumentos musicais para expressar essas diversas alturas sonoras.

Uma escolha importante que o baixista precisa fazer durante sua performance ou criação da linha do baixo é a escolha da altura de uma determinada nota musical e suas regiões<sup>32</sup> admissíveis no braço do instrumento.

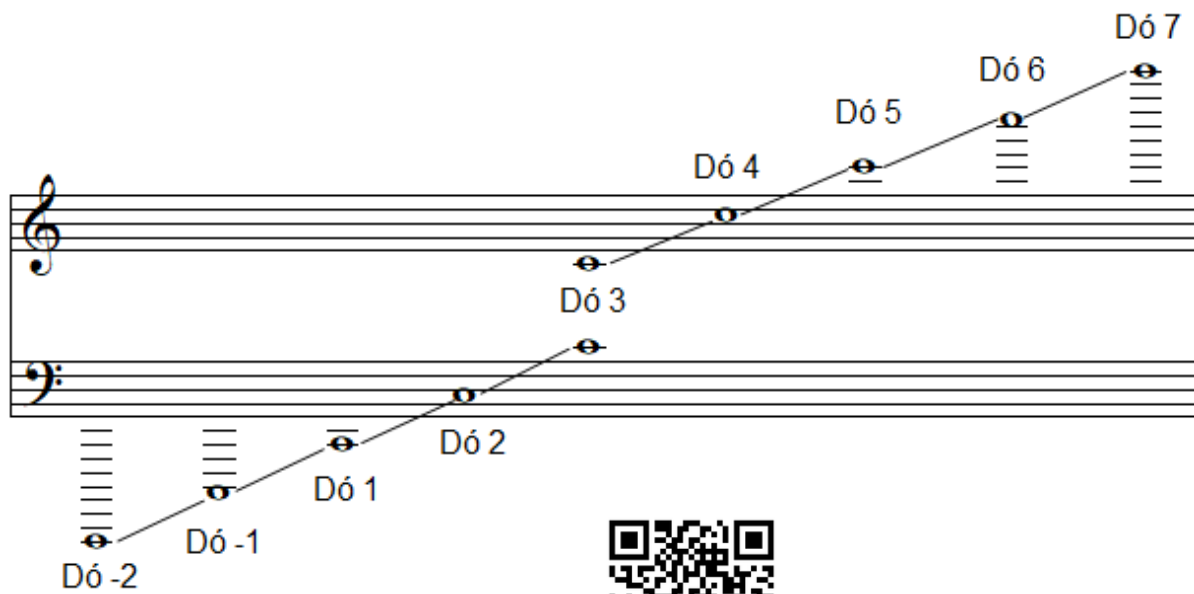
Ao tocar o instrumento, com ou sem a leitura de cifras, por onde começar? Quais critérios devem ser considerados ao escolher a altura durante a performance? Essas escolhas dependem, muitas vezes, do caráter musical, da dinâmica, da intensidade sonora, da formação instrumental, entre outros fatores. Tudo isso precisa ser considerado simultaneamente. Conhecer as alturas nas quais a extensão<sup>33</sup> do baixo está inserida ajuda a compreender suas relações harmônicas com os demais instrumentos, principalmente violão, guitarra e piano, que são muito presentes no dia a dia de trabalho do baixista.

Para os baixistas, fazer bom uso deste recurso é saber a altura em que se está tocando no ato da performance para analisar suas relações entre os instrumentos na busca por uma melhor adequação sonora. A finalidade é garantir um ambiente organizado nas regiões graves e subgraves dentro do todo que soa do grupo musical ao qual o baixo está inserido.

A seguir, a escala geral com glissandos cromáticos para representar o percurso, em semitons, entre cada oitava.

<sup>32</sup> Não confundir com registro que “é uma parte da extensão ou do âmbito de um instrumento, de uma voz ou de uma composição” (SADIE, 1994, p. 772). O braço do baixo pode ser dividido por regiões. Por exemplo: a primeira região possível da nota Lá (110Hz), no baixo elétrico, está localizada no início do braço do instrumento, precisamente na segunda casa da primeira corda *sol*; a segunda região fica em torno do meio do braço, precisamente na sétima casa da segunda corda *ré*; a terceira região corresponde ao local onde o braço se conecta ao corpo do baixo elétrico, em torno da marcação de oitava da terceira corda *lá*, na décima segunda casa; a quarta região fica próxima ao final do braço do instrumento, com a nota Lá (110Hz) na décima sétima casa da quarta corda, *mi*.

<sup>33</sup> “O âmbito de um instrumento ou voz, ou uma peça musical, da nota mais baixa à mais aguda; o intervalo entre essas duas notas” (SADIE, 1994, p. 306).

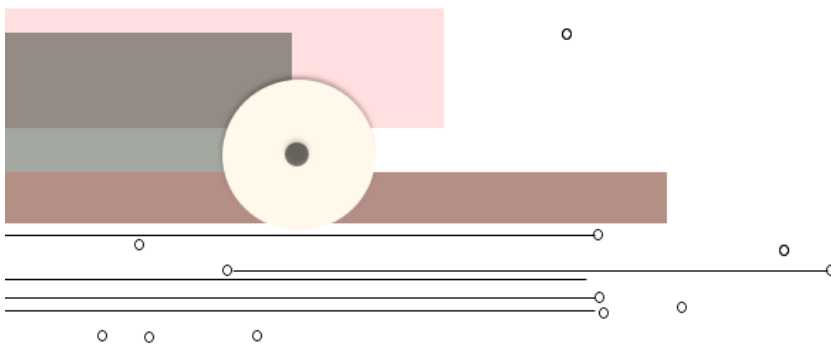


[https://youtu.be/DrVkv1\\_kuVM](https://youtu.be/DrVkv1_kuVM)



### 1.3 DÓ CENTRAL

Dó 3 (261,6 Hz) é usado como referência de altura na relação entre as extensões dos instrumentos musicais. Para o baixista, é uma espécie de ponto de referência essencial, o qual devemos saber localizá-lo no baixo, no piano e também no violão. Ter essa informação é fundamental para uso do uníssono<sup>34</sup> com os outros instrumentos do grupo como ponto de partida. A escolha da altura adequada e sua posição no braço do instrumento dependem, em parte, da habilidade de realizar o uníssono para, em seguida, controlar, dentro do contexto instrumental do grupo, o âmbito de oitava entre a nota do baixo e a nota mais grave do violão ou o piano acompanhador.



<sup>34</sup> “O “intervalo” entre duas notas idênticas em altura; a execução simultânea de uma parte polifônica por mais de um intérprete ou grupo de intérpretes, seja em altura idêntica, seja à 8ª (‘em uníssono’)” (SADIE, 1994, p. 973).

Veja a localização do Dó 3 no braço no baixo, na XVII casa da corda *sol*.



<https://youtu.be/sl53BOrlQEO>



### 1.4 EXTENSÃO DO BAIXO

A palavra ‘extensão’ refere-se ao conjunto de todas as notas que um determinado instrumento musical ou uma voz é capaz de produzir, independentemente da qualidade do som emitido. A extensão do baixo de quatro cordas, com uma escala de 21 trastes e 21 casas, abrange desde a nota Mi -1 (41,2 Hz) até Ré# 3 (293,6 Hz), totalizando três oitavas e uma terça menor. A seguir, é possível conferir a extensão do baixo elétrico dentro da escala geral.

Extensão do baixo (não transposto)

Dó 4 Dó 5 Dó 6 Dó 7

Dó -2 Dó -1 Mi -1 Dó 1 Dó 2 Sol 2 Dó 3 Ré# 3

- Notas extremas do baixo elétrico.
- Nota Sol, meio do instrumento, localizada na XII casa da corda *sol*, junto ao corpo do baixo.
- Dó 3, localizada na XVII casa da corda *sol*.



<https://youtu.be/fGm9G5ofcH4>

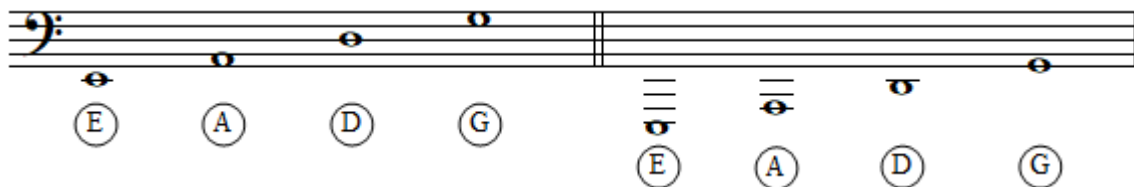


## 1.5 TRANSPOSIÇÃO E AFINAÇÃO DO BAIXO ELÉTRICO

Com o objetivo de evitar um número exagerado de linhas suplementares superiores e inferiores no pentagrama, dificultando a clareza na leitura, o baixo, assim como o violão e a guitarra, é um instrumento transpositor de oitava, ou seja, as notas escritas no pentagrama soam uma 8ª abaixo. Da mais grave à mais aguda, possuem as seguintes afinações: Mi -1 (41,2 Hz), Lá -1 (55 Hz), Ré 1 (73,4 Hz) e Sol 1 (98 Hz).

Cordas soltas do baixo (som transposto)

Alturas reais



<https://youtu.be/yxk--ftlxil>

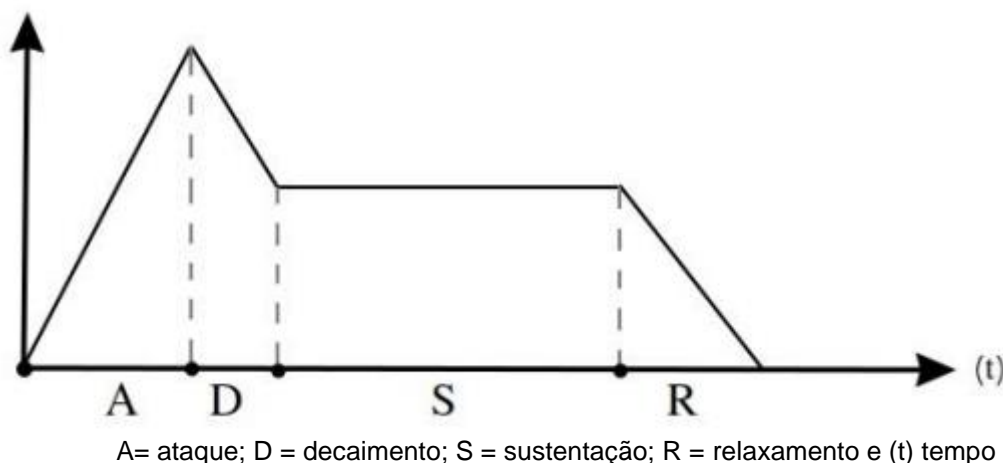


## 1.6 ENVELOPE

Sobre o envelope, podemos dizê-lo, em termos de sua significação física, que é a função da amplitude do som com relação ao tempo (SOARES, 2022). Ao tocarmos o baixo elétrico, e optarmos por determinada região no instrumento a fim de obtermos um som com mais ou menos valor harmônico ou para maior ou menor amplitude do som, estamos pensando no comportamento do som no tempo, a construção de seu espectro e envelope. O controle de determinada técnica no baixo (*pizzicato*, *palm mute*, *slap* etc.) está



relacionado ao modo como modulamos o som do baixo a partir do ciclo básico composto de quatro etapas: **ataque**, **decaimento**, **sustentação** e **relaxamento** do som. Estes constituem a modelagem de uma forma geral dos envelopes sonoros chamados de envelopes ADSR, sigla que referencia essas etapas.



**Ataque**, primeira etapa, designa o tempo que o som leva para atingir sua intensidade máxima, desde o silêncio, quando uma corda é pinçada. Após o ataque, o som sofre uma queda de intensidade, o que indica a segunda etapa, chamada **decaimento**. Em seguida, a intensidade do som se estabiliza durante um período de tempo que chamamos de **sustentação**. Trata-se, na verdade, da etapa de menor variação da intensidade. Por último, o **relaxamento** caracteriza o final, quando a intensidade diminui até o som se extinguir (COSTA, 2020).

A finalidade deste conhecimento é refletir sobre os contornos sonoros possíveis do som do baixo como resultado da aplicação de energia no dedilhado, e como podemos buscar estratégias para manipular o perfil dinâmico do som do baixo elétrico, seu envelope, durante a performance.

Esse conhecimento não se trata apenas de habilidades práticas instrumentais, mas também de um entendimento teórico e — em certo sentido, abstrato, que requer a atenção do baixista. Isso ocorre com mais frequência quando o som do instrumento é capturado durante uma sessão de gravação. Tal fato se deve à necessidade de equilibrar as amplitudes ao longo da linha do baixo que está sendo gravada.

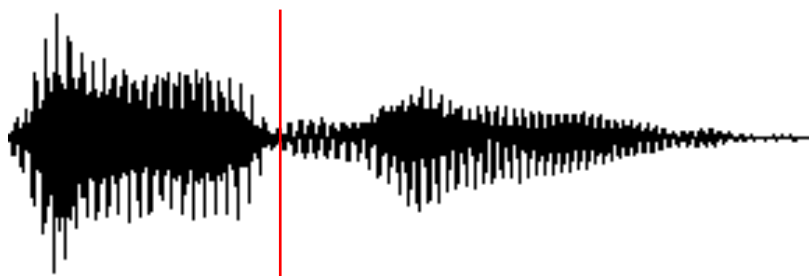
A seguir, a imagem do som da terceira corda solta do baixo elétrico (*lá*) — maior amplitude, e sua oitava na segunda casa da primeira corda *sol* — menor amplitude,



recortada da tela do programa de gravação Logic pro<sup>35</sup>.

Terceira corda solta *lá*

Nota Lá da segunda corda *sol*, segunda casa



Normalmente, para superar essa limitação técnica e auxiliar no equilíbrio das amplitudes durante a gravação ou posteriormente a ela, na mixagem, os baixistas e técnicos de som recorrem ao uso de um compressor. Trata-se de um dispositivo eletrônico utilizado para controlar a dinâmica de um sinal de áudio. A dinâmica refere-se às variações na amplitude (intensidade), por exemplo, em uma gravação, ou seja, às diferenças entre o som forte e o suave, em outras palavras, os mais intensos e menos intensos.

O funcionamento de um compressor é relativamente simples. Ele opera ajustando automaticamente o nível de ganho do sinal de áudio em resposta às mudanças na amplitude. Quando um sinal ultrapassa um limite predefinido, o compressor reduz o ganho, diminuindo, assim, a amplitude desse sinal. Isso é útil para evitar distorções em partes da gravação que possam estar excessivamente altas e também para garantir que partes mais silenciosas sejam audíveis com maior clareza. Em um nível técnico avançado, o baixista controla essa variação de amplitude a partir de suas escolhas e técnica. Não se trata de que todas as notas devam ter as mesmas amplitudes, mas imaginar previamente o envelope do som da nota escolhida para tocar.

## 1.7 TRANSPOSIÇÃO DE ALTURA E SUAS CARACTERÍSTICAS

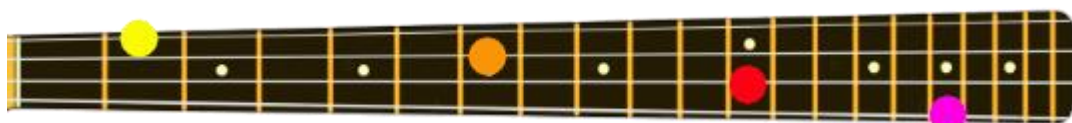
Uma determinada nota, Lá 1 (110 Hz), por exemplo, pode ser executada em diferentes regiões no braço, e isso afeta a maneira como a nota irá soar. Além de outras causas, o comprimento da corda, resultante da região em que a nota é tocada, é determinante na construção do tom<sup>36</sup>. Quanto maior for o comprimento da corda, mais lento será o ataque

<sup>35</sup> O Logic Pro é um software de gravação, edição e produção musical desenvolvido pela Apple Inc. Ele é um Digital Audio Workstation (DAW), o que significa que é uma plataforma completa para gravação e manipulação de áudio digital. O Logic Pro é amplamente utilizado por músicos, produtores e engenheiros de áudio profissionais para criar músicas.

<sup>36</sup> Dentre vários significados, “o termo também é usado para descrever um som musical” (SADIE, 1994, p. 952). Um som com altura audível, entre 16 Hz a 20 Hz, às mais agudas, de 18.000 Hz a 20.000 Hz.

e mais longo será o relaxamento do som. Quanto menor for o tamanho da corda, mais rápido será o ataque e mais curto será o relaxamento do som (FLEISCHER, 1999).

A nota Lá 1 (110 Hz) tocada na II casa na corda *sol* possui características mais complexas e riqueza harmônica<sup>37</sup> mais pronunciada. Em contraste, a nota Lá 1 (110 Hz) executada na VII casa na corda *ré* é mais fundamental<sup>38</sup>, de ataque mais rápido e relaxamento mais curto. Portanto, a nota Lá da II casa na corda *sol* é menos enfática do que suas três transposições possíveis, porém é mais complexa do que a executada na VII casa, na corda *ré*, na XII casa da corda *lá*, e da XVII casa da corda *mi*. Todas em (110 Hz)<sup>39</sup>.



- Lá (110 Hz), boa amplitude e ótima riqueza harmônica.
- Lá (110 Hz), menos amplitude e riqueza harmônica que a anterior, porém mais enfática.
- Lá (110 Hz), pouca amplitude, tom mais fundamental e mais enfático que a anterior.
- Lá (110 Hz), pouquíssima amplitude, tom de pouca riqueza harmônica.



<https://youtu.be/NPPH0hYa2YE>



A transposição de alturas e suas características sonoras, em termos gerais, se espalham por toda a extensão do braço do baixo elétrico seguindo os mesmos princípios vistos.

<sup>37</sup> Riqueza harmônica ou som complexo. Sons complexos são possíveis quando não sofrem interferências. Lá 110 Hz na II casa da corda *sol*, sofre pouca incidência de trastejos — ou menos que suas transposições, portanto, é um som mais complexo e de boa riqueza harmônica (BONDUKI, 2018).

<sup>38</sup> Com a fundamental da série harmônica mais proeminente das demais transposições.

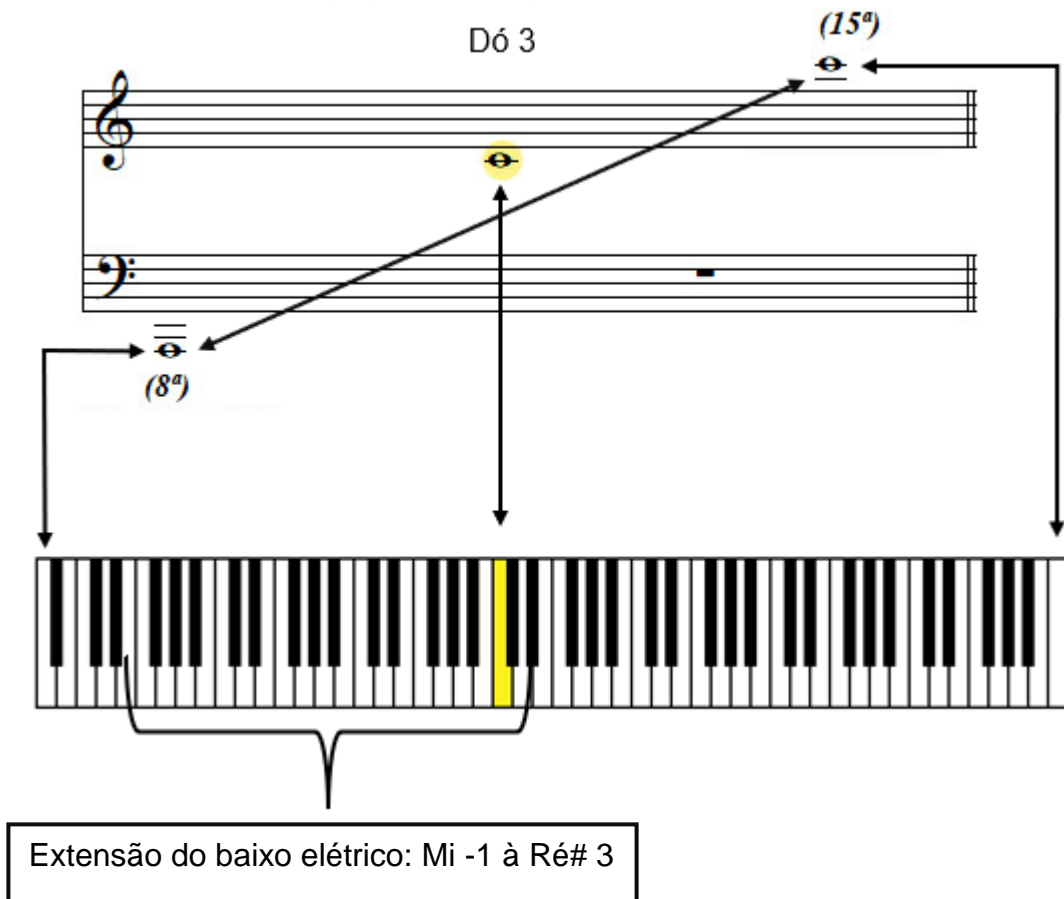
<sup>39</sup> Para ajudar a entender esses processos vibracionais no baixo elétrico ler “*Resonance and Harmonic Analysis of Double Bass and Bass Guitar*”<sup>39</sup> de Michael Zevin (2012). Disponível em: [https://courses.physics.illinois.edu/phys406/sp2017/Student Projects/Spring12/Michael Zevin P406 Project Report Sp12.pdf](https://courses.physics.illinois.edu/phys406/sp2017/Student%20Projects/Spring12/Michael%20Zevin%20P406%20Project%20Report%20Sp12.pdf).

## 1.8 INSTRUMENTOS PARCEIROS

Na prática profissional do baixista, alguns instrumentos frequentemente compõem a instrumentação na qual o baixo está inserido. Neste capítulo trataremos do piano, violão e guitarra; suas afinações, extensões e algumas possibilidades em relação ao uso de faixas de altura na construção da linha do baixo observando a distância intervalar entre as faixas mais graves dos instrumentos citados.

### 1.8.1 Extensão do Piano

O piano, em sua extensão, vai do Lá -2 (27,5 Hz) até o Dó 7 (4.186 Hz) num total de sete oitavas e uma terça menor.



<https://youtu.be/wlevAEFd130>



### 1.8.1.1 Âmbito de oitava entre o baixo e piano

No acompanhamento do baixo elétrico, é possível estabelecer diferentes distâncias intervalares com relação à nota mais grave do piano, violão ou guitarra.

Quanto maior for a distância intervalar entre a linha do baixo e a linha mais grave do piano, violão ou a guitarra, mais evidente e destacada se tornará a linha do baixo.

No exemplo 1, que examinaremos, a linha do baixo está mais próxima da nota mais grave do piano, mantendo uma distância intervalar predominante de uma oitava.

No exemplo 2, a linha de baixo concentra-se na faixa da segunda oitava abaixo da nota mais grave do piano.

No exemplo 3, a linha de baixo abrange a faixa entre a primeira e a segunda oitava, ocasionalmente cruzando-se com a nota mais grave do piano.

**Exemplo 1**

C7 F7(9) C7 C7 F7(9) Bb7(13) C7 A7 Dm11(9) G7 C7 G7



<https://youtu.be/vP98m0p5ho8?si=hQgilMyyI-7gXtWh>



O exemplo acima, apresenta uma linha de baixo estrutural que se concentra principalmente no âmbito da mesma oitava da linha grave do piano, ou seja, na região do Dó 1 e, ocasionalmente, se estende para a região do Dó 2. A tessitura dos acordes do piano, que não ocupa excessivamente a faixa de alturas entre o Mi -1 à Dó 1, deixa espaço para o baixo elétrico atuar confortavelmente nas duas oitavas abaixo disponíveis. E, embora esteja escrita acima do pentagrama, esta linha de baixo desempenha seu papel

estruturante de forma eficiente; é uma das possibilidades de âmbito de oitava e que pode ser intercalada com a do exemplo 2 na busca por diferentes resultados em relação a expressividade<sup>40</sup> musical.

Por motivo de clareza, a seguir, observe a mesma linha de baixo na sua altura real acompanhada da linha mais grave do piano na parte superior do pentagrama.



<https://youtu.be/cBMWYTcploE>



### Exemplo 2

Neste exemplo, o *voicing* [estruturação e conduções das vozes dos acordes] do piano permanece o mesmo; no entanto, a linha de baixo aparece transposta uma oitava inferior em relação ao exemplo 1. Devido a maior distância em relação à nota mais grave do piano, essa linha de baixo possui maior destaque do que a linha anterior.

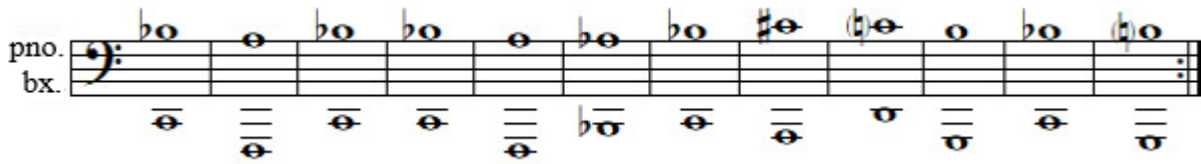


<https://youtu.be/HxeN7jBOCiQ>



<sup>40</sup> “A ideia de que a música é capaz de exprimir emoções” (SADIE, 1994, p. 306).

Examinemos o exemplo 2 com a linha de baixo em sua altura real, dentro do âmbito da primeira e segunda oitava abaixo da nota mais grave do piano.



Musical notation for Example 2. The top staff is labeled 'pno.' and the bottom staff is labeled 'bx.'. The piano staff contains notes and chords in a series of measures. The bass staff contains notes and chords, some of which are positioned below the piano staff, indicating lower octaves.

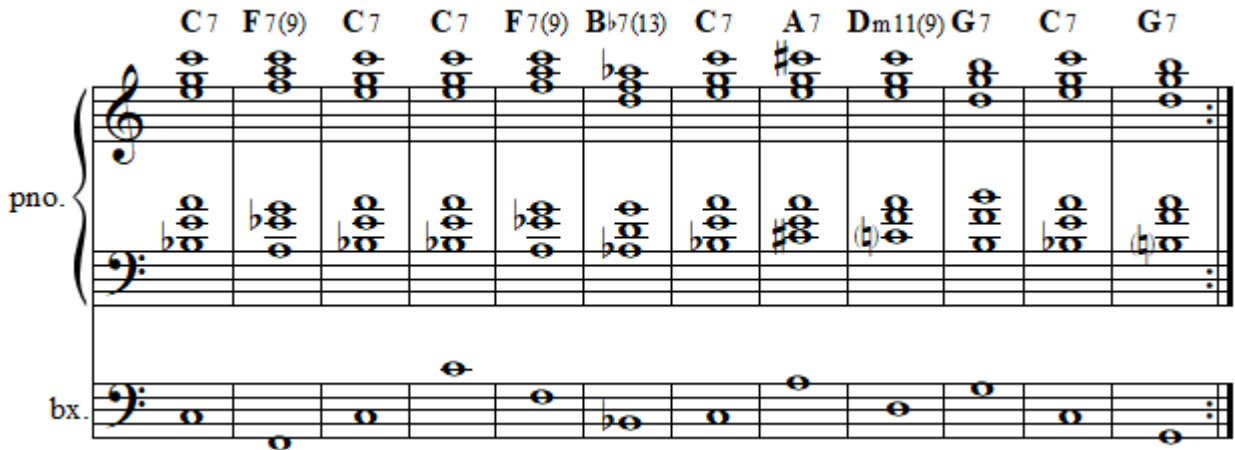


<https://youtu.be/2WbXp4CctDw>



### Exemplo 3

Aqui o baixo aparece atuando nas duas faixas de oitavas mencionadas.



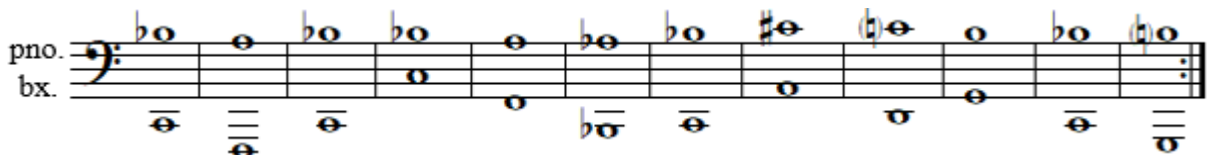
Musical notation for Example 3. The piano part consists of two staves with chords and notes. Above the piano staves, the following chords are listed: C7, F7(9), C7, C7, F7(9), Bb7(13), C7, A7, Dm11(9), G7, C7, G7. The bass staff is labeled 'bx.' and contains notes and chords, some of which are positioned below the piano staves, indicating lower octaves.



<https://youtu.be/qobl4FRPwhc>



A seguir, você pode ver a linha do baixo na altura real em relação à linha mais grave do piano.



Musical notation showing piano and bass staves. The piano staff is labeled 'pno.' and the bass staff is labeled 'bx.'. The piano staff contains notes and chords. The bass staff contains notes and chords, some of which are positioned below the piano staff, indicating lower octaves.



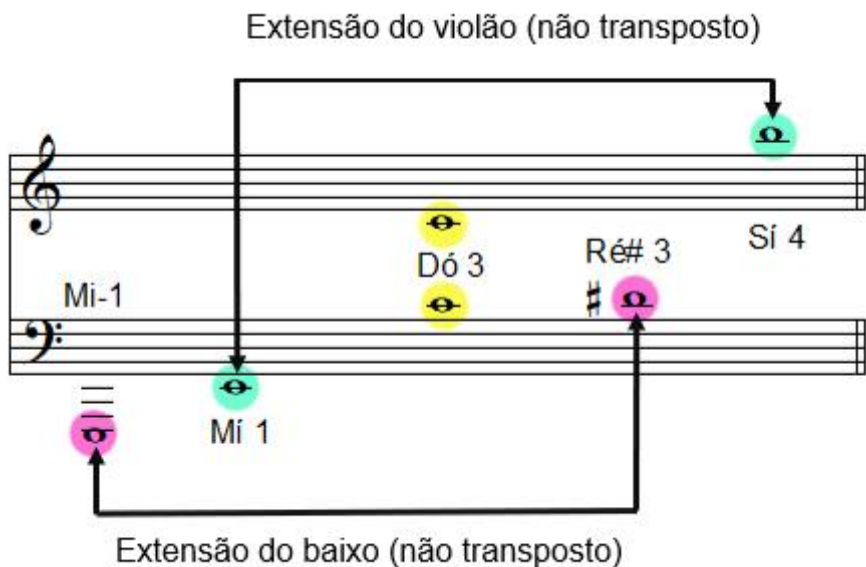
<https://youtu.be/ehcq8lIUEpw>



### 1.8.2 Violão e guitarra

Tanto o violão quanto a guitarra abrangem uma extensão que vai desde o Mi 1 (82,4 Hz), sexta corda solta, até o Si 4 (987,2 Hz) na primeira corda, na XIX casa, totalizando uma extensão de três oitavas e uma quinta justa.

A seguir, a extensão na altura real do violão e do baixo elétrico.

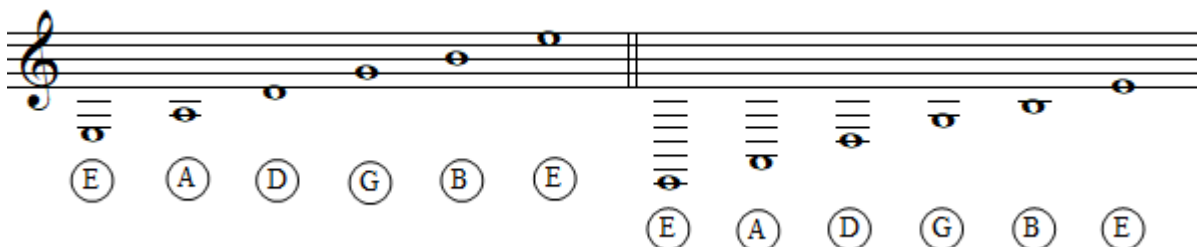


<https://youtu.be/4KqHPi3PGLk>



O violão e guitarra também são instrumentos transpositores de oitava: anota-se o som na partitura uma 8ª acima.

Cordas soltas do violão (som transposto)      Alturas reais



[https://youtu.be/\\_pBEso0Fdzo](https://youtu.be/_pBEso0Fdzo)



A guitarra e o violão guardam uma distância intervalar de apenas uma oitava acima do baixo elétrico. Seus registros graves, quando misturados aos acordes, podem confundir a funcionalidade do baixo elétrico dificultando o controle nas faixas mais graves da sonoridade total do grupo musical.

A seguir, o braço do violão, com todas as localizações do Dó 3 destacadas em amarelo.



<https://youtu.be/2NU4P8Uq6uE>



#### 1.8.2.1 Diferenças fundamentais entre violão e guitarra

Em geral, a guitarra frequentemente possui um caráter mais melódico em comparação com o violão, e tende a enfatizar mais as regiões agudas de sua extensão. Além disso, quando o violão realiza harmonizações, raramente utiliza acordes básicos<sup>41</sup>.

A guitarra é bem mais funcional na utilização de tríades superiores<sup>42</sup> durante o acompanhamento. O violão tem uma abordagem mais harmônica e frequentemente utiliza os baixos com as fundamentais na sua primeira oitava durante o acompanhamento.

Não devemos descartar a possibilidade de encontrar guitarristas que utilizem os baixos nos acordes básicos em seus acompanhamentos dentro da faixa da primeira oitava grave da guitarra<sup>43</sup>. Eles podem, ainda, aumentar a potência do captador próximo ao braço do corpo da guitarra, resultando num som indefinido nas frequências mais baixas quando combinado com o baixo. A estratégia do baixista, neste caso, pode ser a de buscar o uníssono e detectar as partes da música que possam ser tocadas fora do uníssono.

<sup>41</sup> Acordes compostos por suas notas básicas, fundamental, terça e quinta, e, por vezes, sétima ou sexta (ALMADA, 2000, p. 100).

<sup>42</sup> Por exemplo: “no tom de dó maior, seu IV grau, (F7M acorde básico) pode ter como tríades superiores Em(7 - 9 - #11) ou G (9 - #11 - 6), entre outras [...] (ALMADA, 2000, p. 100).

<sup>43</sup> Mí 1 à Mí 2.



### 1.8.2.2 Âmbito de oitava entre o baixo e violão

Vejamos uma proposta de linha de baixo estrutural dentro da progressão harmônica, observando as possibilidades de mudanças no âmbito da oitava na busca por diferentes expressividades; controle dinâmico<sup>44</sup>, contraste<sup>45</sup> entre períodos<sup>46</sup> e seções da música<sup>47</sup>.

Para maior clareza destacamos a linha mais grave do violão e do baixo elétrico e utilizamos um sistema de cores como recurso de apoio à análise.

**System 1:** F maj7, G m7, A m7 (5fr.), A<sup>9</sup>, G m7, C 7, F maj7, A 7, D m, D-maj7

**System 2:** D m7, D 7, G m7, C 7(9), F maj7, F 7, B<sup>b</sup>maj7, E<sup>b</sup>7, F maj7, F 7, B<sup>b</sup>maj7, E<sup>b</sup>7

**System 3:** F maj7, B m7(9), E 7(9) (6fr.), A m7 (5fr.), A<sup>7</sup> (4fr.), G sus, G 7 (3fr.), G m7, C 7(9)

<sup>44</sup> "Aspectro da expressão musical resultantes de variação na intensidade sonora" (SADIE, 1994, p. 269).

<sup>45</sup> Ver seção terciária 3.1.3, p. 47.

<sup>46</sup> "Toda porção melódica compreendida entre o ponto onde começa o movimento e o ponto onde termina constitui um período, o qual se comporta, com relação a seus grupos, como os próprios grupos em relação a seus ritmos constitutivos" (BORDINE, 2004, parágrafo 2).

<sup>47</sup> "uma das seções de uma obra, pela qual sua forma se define, por exemplo, a forma canção em três partes" (SADIE, 1994, p. 702).



Âmbito de oitava: em uníssono entre o violão e o baixo elétrico.



Âmbito de oitava: distância de uma 8ª entre a nota mais grave do violão e o baixo.



Período antecedente: predomínio de âmbito de oitava em uníssono entre o violão e baixo, propositivo para inícios (introduções de músicas desacompanhadas de bateria).



Período conseqüente: período contrastante do antecedente, mais ‘profundo’ pelo predomínio de âmbito de uma 8ª entre o violão e baixo.



Desenvolvimento alternado nos dois âmbitos de oitavas.



<https://youtu.be/9zYyYBVkRPw>



### 1.8.2.3 Limite dos intervalos graves – LIG

Alguns intervalos na região grave perdem clareza quando ultrapassam determinado limite em direção ao grave. Ao desenvolver a linha de baixo, e se esta necessitar de alturas mais baixas e com certo grau de movimentação, é aconselhável atentar-se aos limites de intervalos graves entre a linha do baixo e a linha grave do piano, violão ou guitarra.

A seguir estão alguns dos limites de intervalos graves mais importantes para o baixista. Quando transgredidos, requerem cuidados, especialmente em situações específicas quando se busca criar harmonias mais dissonantes, por exemplo Fmaj7/E. No entanto, é importante evitar ultrapassar esses limites em seções musicais que necessitam de maior estabilidade harmônica.

Uníssono:  
sem limites   2ªm   2ª M   3ª m   3ª M   4º Justa   4ªaum   5ª dim   6ªm

A musical staff in bass clef with a 4/4 time signature. It contains nine measures, each with a pair of notes (one on the bass line, one on the piano line) representing different unison intervals: sem limites, 2ªm, 2ª M, 3ª m, 3ª M, 4º Justa, 4ªaum, 5ª dim, and 6ªm.

Oitavas:  
6ªM   7ªm   7ªM   sem limites   9ªm   9ªM   10ªm   10ªM

A musical staff in bass clef showing octave intervals. It contains eight measures, each with a pair of notes (one on the bass line, one on the piano line) representing different octave intervals: 6ªM, 7ªm, 7ªM, sem limites, 9ªm, 9ªM, 10ªm, and 10ªM.



<https://youtu.be/yCvFQQq2ELQ>



Nossa principal preocupação é com cantores que se acompanham ao piano. Embora não seja comum, ocasionalmente pode ocorrer de um cantor-pianista escolher ocupar o mesmo registro grave que normalmente seria responsabilidade do baixista. Quando não houver acordo entre o baixista e o cantor-pianista, a melhor abordagem é controlar o volume para evitar um aumento excessivo do grave. Outra opção é criar uma linha de baixo contrapontístico<sup>48</sup>. Se o cantor-pianista se aventurar em direção às frequências graves, abaixo de Dó 1, o baixista pode considerar mudar o âmbito de oitava e assumir a função do baixo contrapontístico em uma região superior à faixa mais grave do acompanhamento do piano.

<sup>48</sup> Uma das funções da linha de baixo no acompanhamento é caracterizada pelo contracanto melódico ativo à melodia principal em regiões superiores do baixo estrito (GUEDES, 2003, p. 73). Ver, neste guia, capítulo III, “A linha do baixo”, p. 65.

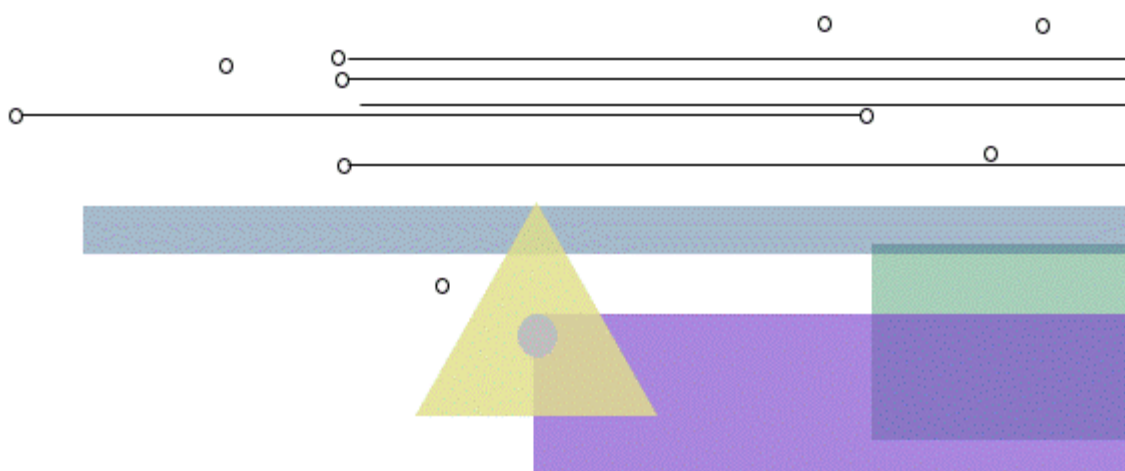


## 2 ESCOLHA DA ALTURA E REGIÃO

## PARTE II

Decidir qual a altura da nota e sua região no braço para iniciar a música ou uma parte dela (introdução, parte A, B e C e transição) influencia no desenvolvimento da linha do baixo ao longo do braço do instrumento em diferentes registros<sup>49</sup> e regiões. Na composição de uma linha de baixo, a escolha da altura está condicionada à região do braço onde a nota será tocada. Isso ocorre porque, como visto em “Transposição de altura e características”, os diferentes tamanhos das cordas que se formam a partir da escolha da região do braço do baixo refletem diretamente nas características sonoras da nota.

Vejamos algumas alturas e suas possibilidades nas escolhas da região do braço do baixo onde podem ser tocadas. Ainda que disponível na extensão do baixo elétrico, aqui, não ultrapassaremos a altura do Dó 2. Acompanhe na próxima página.



<sup>49</sup> “É uma parte da extensão ou do âmbito de um instrumento, de uma voz ou de uma composição” (SADIE, 1994, p. 772). Registros grave, médio e agudo do instrumento.

VIII III X V III X V 0 V 0 V 0 XII VII II

E A D G E A D G A D E A A D G

0 VII II VII II IX IV II IX IV IX IV

E A D E A D G E A D E A

IV XI VI I VI I VI I VIII III I VIII III

E A D G A D E A D G E A D



<https://youtu.be/vQcIXRWDXIs>



A seguir, vejamos algumas proposições de critérios para a escolha da altura e suas regiões:

## 2.1 ÊNFASE

Para tratarmos da escolha da altura das notas e de sua respectiva região no braço do baixo elétrico a partir do critério de ênfase, sugiro, como exemplo, a canção "Here comes the sun" (Beatles, 1969). Paul McCartney, em sua linha de baixo, ao tocar o Lá 1 (VII casa da corda ré) no início da parte A (comp. 16), opta por enfatizar<sup>50</sup> a sonoridade da nota, desviando da 'profundidade'<sup>51</sup> óbvia do Lá -1.

A tonalidade da canção é Lá Maior. Nesse caso, existem duas alturas disponíveis para o início da parte A (comp. 16): Lá -1 e Lá 1. Analisemos suas regiões:

Para o Lá -1 — a escolha mais óbvia, há duas possibilidades de regiões no braço do

<sup>50</sup> No Dicionário Houaiss (2010) "vigor na fala ou expressão 2 p.ext. destaque, realce <o texto dá é. ao aspecto social".

<sup>51</sup> Quanto mais baixa for a frequência da nota, mais lenta é sua oscilação, e maior será a sensação/percepção de 'profundidade' da mesma.

baixo:

1ª) V casa da corda *mi* – Em razão do menor comprimento da corda, essa opção envolve menos amplitude sonora e um timbre menos brilhante, com menos harmônicos que a segunda possibilidade.

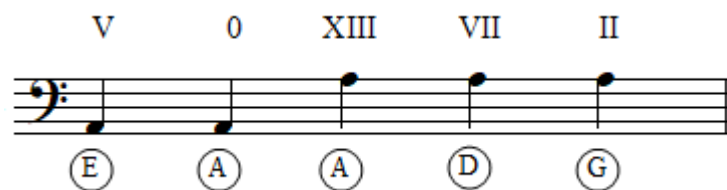
2ª) Terceira corda solta, *lá*. - Em razão do maior comprimento da corda, esta região envolve mais amplitude sonora e um tom mais rico, em harmônicos, que a primeira possibilidade.

Para o Lá 1 existem três possibilidades de regiões no braço do baixo:

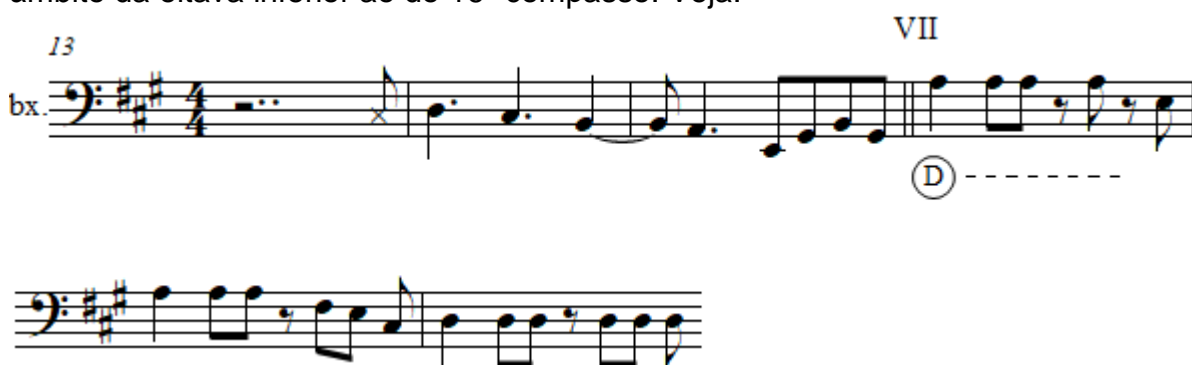
1ª) XII casa da corda *lá* – A sonoridade é caracterizada pela presença de ruídos devido à ocorrência de trastejos<sup>52</sup>, sendo também pobre em harmônicos, embora possua um timbre um tanto enfático.

2ª) VII casa da corda *ré* – Essa opção, escolhida por Paul McCartney, é enfática e possui timbre mais rico em harmônicos do que a opção anterior.

3ª) II casa da primeira corda, *sol* - Essa última opção é mais rica sonoramente, tem maior amplitude pelo maior comprimento de corda do que as anteriores, porém é menos enfática do que as duas anteriores.



Para que haja contraste a partir do 16º compasso (parte A), a linha de baixo criada por Paul McCartney que se inicia nos 13º, 14º e 15º compassos (0:22 do vídeo) está no âmbito da oitava inferior ao do 16º compasso. Veja:



<sup>52</sup> Ruído metálico decorrente do atrito entre a corda e o traste que ocorre, particularmente, quando tocamos com um pouco mais de força.



<https://youtu.be/GKdl-GCsNJ0>



## 2.2 CARÁTER MUSICAL

O termo ‘caráter’, quando aplicado à música, refere-se as particularidades de estilo que ajudam a identificar uma obra, e também, à maneira pela qual ela deve ser executada.

O acompanhamento do baixo desempenha papel crucial no estabelecimento do caráter musical. Um baixista não conseguirá expressar o caráter de uma balada romântica se a linha de baixo planejada for muito ativa. Da mesma forma, uma marchinha<sup>53</sup> animada de carnaval não terá seu caráter estabelecido se a linha de baixo for construída com notas cujo tempo de duração esteja em unidade de compasso.

Acompanhe a linha de baixo da marchinha “*Folia no matagal*”<sup>54</sup>, cantada por Ney Matogrosso que foi construída essencialmente pela alternância entre fundamental e a quinta do acorde em semínimas (unidade de tempo).

C
F
E7
Am
D/F#

bx.

C/G
Am
Dm7
G7
C
F6
C
C7
F
Fm

7

Em7
Ebdim

13



[https://youtu.be/7jrlsH-Rlv4?si=K1qXoHADD8l\\_k7st](https://youtu.be/7jrlsH-Rlv4?si=K1qXoHADD8l_k7st)



Uma outra abordagem para o caráter musical na construção da linha de baixo é

<sup>53</sup> Ver seção terciária 4.3.11 Marchinha, p. 197.

<sup>54</sup> Compositores -Eduardo Dusek, Luiz Carlos Góes. Fonte: DISCOSGS [sd].

transpor alguns sinais contidos na letra da canção para o âmbito da tessitura, por exemplo. Vejamos a canção “Corcovado”, de Antônio Carlos Jobim<sup>55</sup> (1927-1994), para uma breve análise a fim de estabelecer relações entre a tessitura harmônica e letra.

A sensação de proximidade e atmosfera íntima descrita nos versos: "Um cantinho, um violão [...], com você perto de mim até o apagar da velha chama", pode ser refletida em uma tessitura harmônica mais restrita e focada, com a linha de baixo em uníssono com a linha mais grave do violão.

Um exemplo desse procedimento pode ser observado na linha de baixo de Tião Neto (1931 – 2001), gravada para a canção mencionada. O baixista, com o intuito de enfatizar o caráter musical de contemplação e intimidade, inicia a linha de baixo (introdução, 3º compasso ou aos 15 segundos do vídeo) com o Lá -1 (corda solta) e, em seguida, opta por uma tessitura harmônica estreita, utilizando o Lá 1 na VII casa da corda ré, no segundo tempo do 2º compasso. No entanto, para ajusta ainda mais o caráter da linha do baixo á poesia, a partir do 13º compasso, início do canto (0:39), Tião Neto toca o Lá 1 alternando o âmbito de oitava (Lá -1) para criar a sensação de ‘profundidade’.

The image displays two staves of bass line notation for the song "Corcovado". Above the first staff, four chord diagrams are shown: Am6 (4fr.), A<sup>b</sup>dim(b13) (3fr.), Gm7, and C7(9). The staff notation shows a bass line starting with a whole rest, followed by notes corresponding to these chords. The second staff starts at measure 13 and includes chord diagrams for Am6 (4fr.), D<sup>b</sup>7(#9b5), Gm7, and C7(9). The notation shows the bass line alternating between the 1st and 8th frets of the D string (Lá 1) to create a sense of depth.



<https://youtu.be/6QnnJq4I6ek?si=WfuQZl8MZvUxnfhb>



<sup>55</sup> Para uma melhor compreensão acerca da poética na obra de Tom Jobim ler “**Alegria selvagem: A lírica da natureza na obra de Tom Jobim**” (HAUDENSCHILD, 2010) Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/94184>.



## 2.3 CONTRASTE

Os elementos contrastantes são denominados disjuntivos; são surpreendentes e têm como objetivo a articulação, ou seja, a forma de tocar, expor ou destacar um trecho musical específico; separar, com evidência e clareza, as diferentes partes da estrutura de um trecho ou de uma frase musical (Koellreutter. 2018. p. 37).

Em “*Corcovado*”, por exemplo, sem abandonarmos o caráter intimista, podemos iniciar a linha do baixo com o Lá -1 (comp. 3) e deixarmos o Lá 1 para o início do tema (13º compasso). Essa diferença de oitava, entre a introdução e o tema, destaca ambas as partes por contraste, gerando interesse e certo grau de articulação dentro do andamento lento.

## 2.4 IDIOMATISMO

O idiomatismo é um conjunto de técnicas e potencialidades sonoras inerentes a cada instrumento musical (BORGES, 2020). No contexto da performance no baixo elétrico, pode ser entendido como a capacidade do músico em expressar-se fluentemente dentro das possibilidades e características únicas desse instrumento. Dentre essas possibilidades contidas no conjunto de técnicas de acompanhamento no baixo elétrico está a mudança de oitava.

É parte da estratégia dos baixistas seguir a linha de baixo que se forma a partir da formação dos acordes quando a música é composta ou tocada no violão ou na guitarra. Naturalmente, o baixista segue o mesmo caminho dos baixos do violão ajustando sua linha à região do braço do baixo elétrico para ajustar sua execução aos baixos do violão, uma oitava inferior ou em uníssono quando se deseja diminuir a sensação de ‘profundidade’.

Para diminuir essa sensação na região grave, é aconselhável transpor para uma oitava superior quando, por exemplo, houver repetição de notas no baixo do violão ou se este estiver, por vezes, abaixo de sol -1, deixando o baixo em uníssono com o violão.

A mudança de oitava é um procedimento natural numa condução de linha de baixo elétrico.

Como exemplo, sugiro seguir as fundamentais das cifras na progressão abaixo observando as sugestões de mudança de oitava, destacadas na cor laranja.

bx.

A6 4fr. E/G# 2fr. Em/G 2fr. F#7(b13) F#m6 Gm6

8

F#m6 E7(13) C#m7 4fr. F#7(b13) Bm7 C#7(b9) F#m7


15

B7(9) Bm7 E7(#5) Amaj7 A7(b13) 5fr. Dmaj7 5fr. Dm7

Através do link do vídeo abaixo, o estudante poderá ouvir o *play-along* com e sem o acompanhamento do baixo elétrico gravado. Isso permitirá que o estudante pratique e explore as diferentes possibilidades de mudança de oitava.

 COM baixo elétrico [https://youtu.be/hgf\\_UOTEdGk](https://youtu.be/hgf_UOTEdGk)



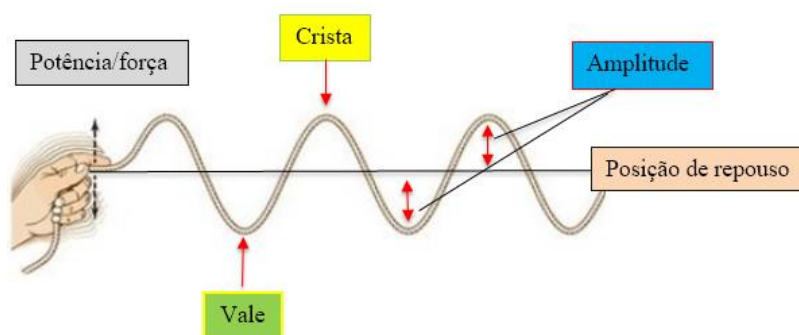
 SEM baixo elétrico <https://youtu.be/3nt3RiDe6G0>



## 2.5 DINÂMICA

Frequentemente referida como intensidade sonora, a dinâmica é a variação da força ou amplitude das ondas sonoras geradas por um instrumento. No contexto do baixo elétrico, essa intensidade é determinada pela amplitude da vibração da corda, que se refere à distância entre a posição de repouso da corda e seus pontos máximos (cristas) e mínimos (vales) durante a oscilação. Amplitudes maiores resultam em uma pressão sonora mais elevada, percebida pelo ouvinte como um som mais forte. Esse aspecto é crucial para o intérprete, pois permite expressar nuances e variações na execução, enriquecendo a expressividade e a emoção da performance musical.

A sensação de som forte ou fraco, é uma possibilidade de expressividade de uma performance musical.



Ao tocar o baixo elétrico, podemos controlar a intensidade de quatro maneiras:

1. A primeira, mais simples, consiste em aplicar mais ou menos potência física (força) ao dedilhar a corda do baixo. Quando aplicamos mais força, podem haver atritos entre a corda e os trastes, dependendo da amplitude da oscilação da corda após o dedilhado. Dessa forma, esses atritos - que resultarão em ruídos - determinarão o limite da oscilação da corda e, por conseguinte, a magnitude da amplitude do som — intensidade. Isso dependerá, em parte, da configuração e regulagem do instrumento, da força aplicada ao dedilhar a corda e da região no braço do baixo em que a nota será tocada<sup>56</sup>.
2. A segunda é manipular o potenciômetro de amplitude (volume, no sentido horário ou anti-horário) referente a determinado(s) captador(es). Nesse caso, diminuem-se as possibilidades expressivas ao aumentarmos por igual a potência de todos os sons do

<sup>56</sup> Subre ajustes no baixo elétrico que incidem ou não na produção de trastejos ler "*Bass necks: Adjustability and resonance*" (HOEPFINGER, 2012). Disponível em: <https://www.premiarguitar.com/bass-necks-adjustability-and-resonance>.

baixo elétrico<sup>57</sup>.

3. A terceira maneira é girar em sentido horário ou anti-horário o potenciômetro de amplitude (volume) no amplificador.
4. A quarta maneira de variar a intensidade do som do baixo é, junto à força aplicada, escolher a região onde a nota será tocada, buscando minimizar o atrito entre os componentes envolvidos, trastes e cordas. Notas verdadeiramente livres de atrito entre cordas e trastes só são possíveis em cordas soltas.

No *Rock and roll*<sup>58</sup> é comum que a escolha da tonalidade esteja relacionada aos tons das cordas soltas. Quando não, o baixista recorre ao maior comprimento da corda e às regiões do braço do baixo elétrico que proporcionem maior amplitude sonora.

Em “*War Machine*”<sup>59</sup>, gravada pela banda AC/DC, a linha de baixo de Cliff Williams é composta essencialmente por notas de grande amplitude. Quando não há predominância de cordas soltas, a escolha da região está atribuída ao maior comprimento da corda, como no 4º compasso do sistema a seguir (0:42 do vídeo), onde a nota Ré da V casa da corda lá, além de ter maior amplitude, é mais enfática que outras possibilidades em regiões diferentes no braço do baixo.

The image shows two musical staves for electric bass. The top staff is in 4/4 time, marked "18 X", and shows a sequence of notes with a circled "E" below the first measure. The bottom staff is also in 4/4 time, marked "4 X" and "7 X", and shows a sequence of notes with circled "A" and "E" below the first and second measures respectively.

<sup>57</sup> Durante performances em grandes palcos, há casos em que a intensidade sonora pode ser regulada por um técnico de som. Se este não estiver familiarizado com o tipo de apresentação musical e as necessidades expressivas demandadas pelo gênero, estilo e estética musical, pode causar enorme desconforto ao baixista, que perde parte do controle da intensidade do som do baixo. É importante, se possível, durante a passagem de som, demonstrar ao técnico de som os limites de intensidade sonora que serão utilizados na performance, tanto para mais quanto para menos.

<sup>58</sup> “[...] O rock and roll surgiu nos EUA, em meados dos anos 1950, como evolução do rhythm-and-blues, mas enquanto este tinha um público quase que exclusivamente negro, o rock and roll atraía uma massa de público composta principalmente de jovens brancos. Intérpretes negros do rhythm-and-blues como Chuck Berry, Little Richard e Bo Diddley, logo fizeram sucesso junto a esse público mais amplo. Mas a maior popularidade estava à interpretação brancos, como Bill Haley and Comets, Elvis Presley, Buddy Holly, Gene Vincent e os Everly Brothers, a maior parte deles de formação country music sulista” (SADIE, 1994, p. 791).

<sup>59</sup> Compositores: Malcolm Young e Angus Young (AC/DC Brasil, 2009).



[https://youtu.be/5JTSAK5hmW4?si=6Zm6CFfm\\_wmy3v-N](https://youtu.be/5JTSAK5hmW4?si=6Zm6CFfm_wmy3v-N)



## PLAY-ALONG

Neste *play-along*, você encontrará uma oportunidade para aplicar os conceitos de ênfase, caráter musical, contraste e dinâmica. Embora a linha do baixo elétrico esteja escrita, encorajamos o leitor a buscar suas próprias soluções para enfatizar certas passagens, adaptar a linha do baixo ao caráter musical usando cordas soltas, explorar grandes amplitudes sonoras e criar contraste entre as partes da música por meio da mudança de dinâmica. Além do *pizzicato*<sup>60</sup>, o uso da palheta<sup>61</sup> para obter uma sonoridade mais distinta e enfaticamente articulada é bem-vindo. O baixista poderá praticar com o auxílio do *play-along* COM e SEM o baixo gravado.



SEM baixo elétrico: <https://youtu.be/fXceRVAHvUw>



COM baixo elétrico: <https://youtu.be/kc523Q2SnK0>



<sup>60</sup> Ver seção terciária 4.1.1, p. 108.

<sup>61</sup> Ver seção terciária 4.1.4, p. 127.

# Ressonância estradeira

(♩ = 120)

Franklin Gama

C<sub>m</sub>      B<sup>♭</sup>      C<sub>m</sub>      B<sup>♭</sup>      C<sub>m</sub>

gtr. 

bx. 

*ff*

B<sup>♭</sup>      C<sub>m</sub>      B<sup>♭</sup>      C<sub>m</sub>

6 

6 

B<sup>♭</sup>      C<sub>m</sub>      B<sup>♭</sup>      C<sub>m</sub>7

10 

10 

*f*

B<sup>♭</sup>/D      E<sup>♭</sup>      B<sup>♭</sup>      C<sub>m</sub>      B<sup>♭</sup>

14 

14 

19  $E\flat$   $B\flat/D$   $Cm$   $B\flat$   $Cm$

19

19

24  $B\flat$   $Cm$   $B\flat$   $Cm$

24

24

*ff*

28  $B\flat$   $Cm$   $B\flat/D$   $E\flat$   $Fm$   $D\dim$

28

28

*f*

32  $B\dim$   $Cm7$

32

32

*f*

36  $\text{B}\flat\text{D}$   $\text{E}\flat$   $\text{Fm}$

36

40  $\text{G}7$   $\text{D.C. 2x c/ 2}^{\text{a}} \text{ casa e}$

40

42  $\text{Cm}7$   $\text{B}\flat$  *ff* Fadeout

42





### 3 NA LINHA DO BAIXO

### PARTE III

Nesta seção, analisaremos alguns padrões de comportamento em linhas de baixo elétrico. Antes de adentrarmos nesse universo específico, é crucial compreendermos, em termos mais abrangentes, o conceito de ‘linha de baixo’ — também referida como a parte ou voz do baixo. Esses termos são empregados para descrever a seção mais grave dentro de um grupo ou formação musical.

A palavra ‘linha’, nesse contexto, está intrinsecamente ligada à ideia de melodia, representando a faceta melódica mais ‘profunda’. Essencialmente, refere-se à maneira como a melodia é expressa nessa faixa específica, a do baixo.

Como uma melodia espaçosa, a linha de baixo tem como atribuição fundamental participar de cada mudança de acorde na movimentação harmônica dentro de uma organização tessitural<sup>62</sup> bem definida, clara e com certo grau de continuidade (SCHOENBERG, 2008).

Ela pode se comportar de maneira exclusivamente passiva, ativa ou conjuntamente (híbrida) passiva e ativa como veremos a seguir.

<sup>62</sup> O termo é referente à **tessitura**, usado para descrever a parte de uma extensão vocal (ou instrumental) em que desenrola predominantemente uma peça musical. A tessitura de uma peça diz respeito à parte da extensão mais utilizada, e não aos seus pontos extremos (SADIE, 1994, p. 942).

### 3.1 FUNÇÕES DA LINHA DE BAIXO

Duas funções mantêm diferentes relações de caráter entre a linha de baixo e a melodia principal na organização do movimento das alturas na música ocidental. Uma delas é mais passiva, denominada por Guedes (2003) como "função do baixo estrito", enquanto a outra é mais ativa, chamada de "função do baixo contrapontístico"<sup>63</sup>. A depender da instrumentação, arranjo e do gênero musical no qual o baixo elétrico esteja inserido, essas duas funções podem atuar conjuntamente — *acopladas*, numa mesma linha de baixo ou parte dela — formando uma função híbrida. Nesse contexto, a voz passiva (função estrita) geralmente ocupa regiões mais graves, enquanto a voz mais ativa (contrapontística) frequentemente realiza movimentos melódicos em alturas superiores à voz passiva.

#### 3.1.1 Função do baixo estrito

A função do baixo estrito caracteriza-se pelo rigor na aderência à progressão harmônica por meio das articulações das notas mais graves, construindo pontos rítmicos e harmônicos estruturalmente mais relevantes na música. Frequentemente é utilizada em conjunto com outra seção grave de caráter rítmico ativo e melódico/contrapontístico. A métrica é a principal componente do receituário na composição da linha de baixo estrito.

Métrica<sup>64</sup>:

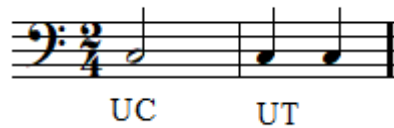
Representada pela fórmula de compasso, a métrica de uma música tem como finalidade garantir a percepção da pulsação<sup>65</sup> regular, observada a partir do contraste entre as partes fortes e fracas do compasso. Na composição da linha de baixo estrito, asseguramos a métrica e a percepção do pulso usando a figura de unidade de tempo e unidade de compasso<sup>66</sup>. Com isso, definimos a estrutura da linha de baixo estrito a partir da escolha do tipo de preenchimento dos compassos, que pode ser, por exemplo, em um compasso em 2/4, uma mínima (unidade de compasso) ou duas semínimas (cada semínima representando uma unidade de tempo/pulso).

<sup>63</sup> Ver seção terciária 3.1.2, p. 65.

<sup>64</sup> "A organização de notas numa composição ou passagem, no que diz respeito ao andamento, de tal forma que uma pulsação regular feita de tempos possa ser percebida e a duração de cada nota medida em termos desses tempos. Os tempos são agrupados regularmente em unidades maiores, chamadas compassos. A métrica é identificada no início de uma composição, ou em qualquer ponto onde mude, através de uma fórmula de compasso" (SADIE, 1994, p. 600).

<sup>65</sup> "unidade abstrata de medida de tempo musical, a partir da qual se estabelecem as relações de ritmo" (HOUAISS, 2010, p. 640).

<sup>66</sup> "Em qualquer compasso a figura que preenche um tempo chama-se **unidade de tempo**; e a figura que preenche um compasso chama-se **unidade de compasso**" (PRIOLLI, 1989, p. 21).



Podemos ouvir um exemplo desse procedimento na linha do baixo<sup>67</sup> da primeira gravação do famoso choro de Waldir Azevedo (1923–1980), “*Brasileirinho*” (GUEDES, 2003). Embora tenha sido gravada com o contrabaixo acústico, a linha nos serve como modelo na utilização da função estrita do baixo, composta exclusivamente por unidades métricas, clareza da fundamental e ausência de movimentos melódicos em contraponto à melodia principal.

The musical notation shows four staves of bass clef music in G major (one sharp). The first staff starts with a triplet of three eighth notes (G, G, G) marked with a '3' above it. The second staff contains a sequence of chords: G, Gm, G, Am, D7, with slashes indicating rhythmic divisions. The third staff contains chords: G, Am, D7, G, D7. The fourth staff continues the bass line with eighth notes.



<https://youtu.be/cS9-Y260KQQ>



Na canção “*Oceano*” do cantor e compositor Djavan (1949 -), a linha criada pelo baixista João Batista, que se inicia na parte do canto (aos 0:16 do vídeo), é construída na função estrita, utilizando figuras de unidade de compasso (mínimas). Nela também são encontradas figuras da unidade de tempo (semínimas), geralmente no terceiro tempo, proporcionando um impulso rítmico para o compasso seguinte. É importante destacar que,

<sup>67</sup> “Waldir Azevedo, fonograma Continental, N°16050-B, maio de 1949. Trata-se da estréia de Azevedo em disco. Ary Vasconcellos cita Silvio César como contrabaixista nesta gravação” (GUEDES, 2003, p.80).

em compassos de três tempos, o primeiro é forte, o segundo é fraco e o terceiro é fraco<sup>68</sup>.

D   G<sup>maj7</sup>   A<sup>7</sup>   A<sup>#7</sup>   B<sup>m7</sup>   B<sup>m(maj7)</sup>   B<sup>m7</sup>

- Mínima pontuada (figura de unidade de compasso).
- 8ª superior da nota Si do compasso anterior como alternância da fundamental.
- 5ª do acorde (Fá#) como alternância da fundamental. Semínima (figura de unidade de tempo).



<https://youtu.be/P-lxOj0XpEE>



Uma linha de baixo de uma determinada canção não precisa ser exclusivamente de função estrita. Podemos construir linhas de baixo em duas funções diferentes para gerar contraste entre as partes de uma canção. Assim, uma seção ou trecho da canção pode ser mais ativa em seu discurso, enquanto a outra pode ser passiva, de função estrita. Ainda, a função estrita pode ter seu preenchimento de compasso nas duas formas diferentes: em unidade de compasso e em unidade de tempo. Tudo isso garante o interesse do ouvinte ao gerar contraste entre as partes.

Um exemplo de linha de baixo com contrastes entre função estrita e contrapotística - com uso de nota melódica (antecipações), está na linha do baixo de Arthur Maia (1962 – 2018) na canção “Palco” de Gilberto Gil. A música inicia-se com a Introdução em função estrita do baixo a partir do acorde E<sup>maj7</sup>, entrada da banda (0:25 do vídeo). Também pode-se observar a mudança no preenchimento dos compassos - unidade de compasso e unidade de tempo, na função estrita entre as partes da canção. Acompanhe.

<sup>68</sup> A declaração de que o 1º tempo é ‘forte’ em um compasso 3/4 é uma simplificação que é frequentemente usada para ajudar os músicos a entender e sentir a métrica básica desse compasso. Na realidade, em um compasso 3/4, o 1º tempo é geralmente enfatizado ou acentuado, mas isso não significa necessariamente que ele seja ‘forte’ em termos de volume ou intensidade.

Introdução

Am 7(add9) E maj7

bx. 8 6

bd. 8 6

20

E 9(sus4) E maj7 D9(sus4) D9

Para gerar contraste, Arthur Maia desenvolve, a partir da parte A (tema), a linha de baixo na função híbrida (estrita e contrapontística), permanecendo com as fundamentais nos primeiros tempos e imitando as antecipações<sup>69</sup> da melodia do canto na última parte do compasso, enquanto a harmonia e bumbo da bateria continuam métricos. Veja a partir do 51º compasso da canção (1:00 do vídeo).

51

E maj7 F#m7 G#m7 Amaj7 B9(sus4)

bx.

bd.

56

C#m7 G#7(b13) Amaj7

<sup>69</sup> Ver p. 70.

- Antecipações no processo imitativo na construção da linha do baixo que segue o modelo rítmico do canto.
- Antecipações não ligadas.

No refrão, A linha de baixo volta para a função estrita preenchendo os compassos com unidades de tempo (semínimas). Esse procedimento, diferente da introdução, garante mais movimento, percepção do pulso e contraste entre as partes.

Veja a partir do 80º compasso (1:33 do vídeo).



[https://youtu.be/ou78Tuy\\_MNM](https://youtu.be/ou78Tuy_MNM)



**Conclusão:** As três conduções<sup>70</sup> de baixo vistas (introdução, parte A [tema] e refrão) diferem por contraste entre as partes através da mudança de função. Arthur Maia elabora sua linha, preferencialmente, na função estrita, saindo dessa apenas na parte A (tema), quando antecipa as fundamentais dos acordes seguintes como no padrão rítmico do canto.

<sup>70</sup> O termo diz respeito à maneira pela qual o baixista constrói sua linha de baixo, suas escolhas para conduzir a música. É um reflexo de um dos principais aspectos do contraponto, **a condução das vozes** “que reconhece cada parte ou voz como uma unidade em si mesma, e não apenas como um elemento na harmonia resultante; assim cada qual deve ter forma melódica e vida rítmica próprias” (SADIE, 1994, p. 213).

## PLAY-ALONG

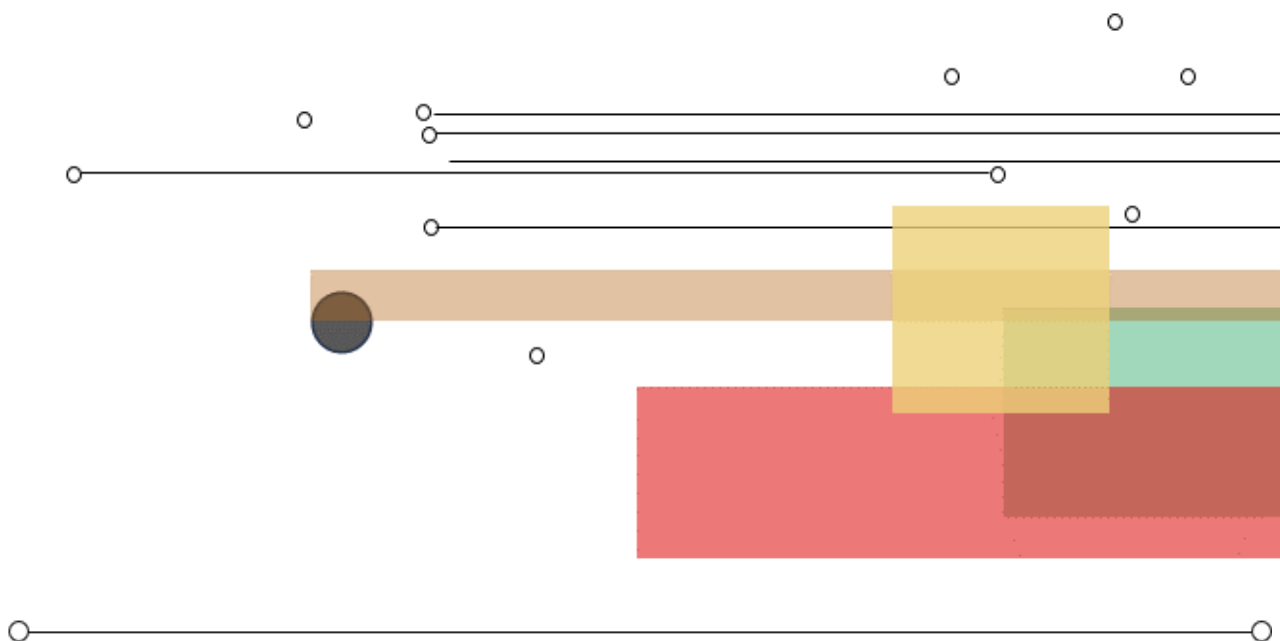
A seguir, o aluno de baixo elétrico encontrará o *play-along* “*Papel de Seda*”, um bolero composto exclusivamente por este autor para a prática da linha do baixo na função estrita. São duas gravações, uma com baixo elétrico gravado e outra sem. O aluno poderá experimentar diferentes dinâmicas para cada seção (introdução, parte A e B) buscando contrastes entre elas. Devido ao andamento moderado, é possível enriquecer a linha do baixo ao realizar mudanças de âmbito de oitava. Além disso, poderá também experimentar diferentes técnicas e sonoridades, como o pizzicato (próximo à ponte) ou mais distante dessa para obter uma sonoridade mais suave, ou usar o polegar para produzir um som mais ‘profundo’ no baixo elétrico.



SEM baixo elétrico: <https://youtu.be/t0S11fcDC2w>



COM baixo elétrico: <https://youtu.be/APZzYANHUiE>



# Papel de seda

Franklin Gama

(♩ = 90)


F maj7(9) / B<sup>b</sup>7(9) / F maj7(9) / B<sup>b</sup>7(9)

tp. 

bx. 

/ F maj7 / A<sup>b</sup>dim / Gm7(11) /

*s* 

*s* 

Am7(b5) D7(b9) Gm7(11) / C sus4 C7(b9) F maj7

15 

15 

/ B<sup>b</sup>7(9) / Am7(11) / A<sup>b</sup>dim /

22 

22 



29 **Gm7(11)**  $\text{‰}$  **Am7(b5)** **D7(b5)** **G7**  $\text{‰}$  **G7**

29

36  $\text{‰}$  **Bbm6**  $\text{‰}$  **C sus4** **C7(b9)** **Cm7(9)** **F7(13)**

36

43 **Bbmaj7**  $\text{‰}$  **Bbm6**  $\text{‰}$  **Am7(11)**  $\text{‰}$  **Abdim**

43

50  $\text{‰}$  **Gm7(11)**  $\text{‰}$  **C sus4** **C7(b9)** **Fmaj7**  $\text{‰}$

50

57 **Gm7(11)** **C7(b9)**

D.S. al Coda

57

D.S. al Coda

59 **C7(b9)** **Fmaj(9)** **∕** **Cm7(9)** **F7(13)** **Bbmaj7**

65 **∕** **Bbm6** **∕** **Am7(11)** **∕** **Abdim**

71 **∕** **Gm7(11)** **∕** **Bbm6** **C7(b9)** **Fmaj7(9)**



### 3.1.2 Função do baixo contrapontístico

A função do baixo contrapontístico consiste em contrapor a melodia principal<sup>71</sup> com movimentos melódicos enquanto não toca a nota fundamental do acorde na primeira ou segunda parte do tempo métrico. Para isso, é recomendável que na instrumentação da canção em que o baixo elétrico esteja envolvido, haja uma seção harmônica grave que assuma a nota fundamental do acorde, preferencialmente, na faixa de altura da função contrapontística ou abaixo desta.

Um exemplo usual da abordagem contrapontística no baixo elétrico esta no emprego da nota de passagem.

Na canção “*Mar de gente*”<sup>72</sup>, o baixista da banda O Rappa, Lauro Farias, faz uso da nota de passagem diatônica<sup>73</sup> descendente, ligando dois acordes em compassos vizinhos. A ideia nesse contexto é contornar o movimento melódico<sup>74</sup> preenchendo o quarto tempo (fraco) com a nota de passagem alcançada e resolvida por grau conjunto<sup>75</sup> (tom ou semitom) na mesma direção.

A seguir, veja o exemplo no 2º compasso da canção, na nota de passagem colorida em lilás (0:31 do vídeo).



<https://youtu.be/DO9kexgU-NA>



<sup>71</sup> Algumas vezes contrapõe a própria seção rítmica, como no caso da linha do baixo de Arthur Maia em “*Palco*”, de Gilberto Gil.

<sup>72</sup> Compositores: Lauro Farias / Marcelo Falcão / Marcelo Lobato / Xandão. Fonte: KFOURI AMARAL, 2005.

<sup>73</sup> Uma nota diatônica é uma nota que pertence à escala diatônica, a da tonalidade (Gusmão, 2012).

<sup>74</sup> O movimento melódico refere às mudanças individuais de altura entre notas sucessivas em uma melodia; quando uma melodia se move de uma nota mais baixa para uma nota mais alta ou de uma nota mais alta para uma nota mais baixa, por exemplo.

<sup>75</sup> Em música, o termo “grau conjunto” refere-se ao movimento melódico entre notas adjacentes na escala. Ou seja, é quando uma melodia progride por intervalos de segunda (maior ou menor), movendo-se de um grau a outro na escala. Enquanto isso, o grau disjunto aplica-se ao movimento de uma linha melódica que se desenvolve por saltos em intervalos superiores a uma segunda maior (SADIE, 1994, p. 241, 269, 384).

Ao nos depararmos com uma leitura de cifras, precisamos tomar decisões sobre o movimento melódico na construção da linha do baixo entre um acorde e outro, de uma função harmônica<sup>76</sup> para outra, a fim de que solidifique a harmonia num diálogo com o tema (canto) e que seja condizente com o estilo e gênero musical.

Para além das mudanças das fundamentais na troca dos acordes, tais movimentos melódicos ocorrem com o emprego de notas melódicas na linha de baixo, como no caso da nota de passagem vista.

### Notas melódicas

No exercício da música, os acordes raramente soam como escritos numa cifra. A eles são adicionadas notas melódicas ou ‘estranhas’ que compõem o movimento da linha do baixo e da melodia principal. São aquelas que NÃO fazem parte da formação do acorde. São classificadas de maneira que representem suas funções melódicas. São elas as mais usadas no movimento melódico na linha do baixo elétrico: Nota de passagem, Escapada, Antecipação, Apogiatura, Retardo e Bordadura.

Elas podem ser:

- Ascendentes: quando vão em direção ao agudo.
- Descendentes: quando vão em direção ao grave.
- Cromáticas: quando deixadas por uma nota da escala e alcançam por semitom outra nota da escala na mesma direção.
- Diatônicas: quando pertencem à tonalidade.
- Superiores: quando a nota melódica estiver acima da altura da nota anterior a ela.
- Inferiores: quando a nota melódica estiver abaixo da altura da nota anterior a ela.

#### 3.1.2.1 Nota de passagem cromática

É a nota dissonante — que não pertence a tríade do acorde, alcançada e resolvida por grau conjunto (semitom) sempre na mesma direção (ascendente ou descendente),

<sup>76</sup> Função harmônica “é uma grandeza susceptível de variar, cujo valor depende do valor de outra parte. Na harmonia, entende-se por função a propriedade de um determinado acorde, cujo valor expressivo depende da relação com os demais acordes da estrutura harmônica. A relação dos acordes com a tônica é chamada tonalidade. Esta é definida pelo conjunto de tônica, subdominante e dominante, funções cujos acordes são vizinhos de quinta, isto é, suas fundamentais encontram-se à distância de um intervalo de quinta superior (a da dominante) e de quinta inferior (a da subdominante) com relação a tônica” (KOELLREUTTER, [sd], p. 13).

posicionada em tempo fraco ou parte fraca do tempo e preenche um intervalo de 2ª maior<sup>77</sup>. Ocorre no encadeamento de dois acordes diferentes ou em mudança de posição<sup>78</sup> do mesmo acorde.

Um exemplo de nota de passagem cromática descendente encontra-se no início da linha do baixo de Luizão Maia<sup>79</sup> (1949-2005), na canção “*Como nossos pais*” de Belchior (1946-2017), interpretada por Elis Regina (1945 – 1982). Na mesma linha, pode-se observar também a nota de passagem cromática ascendente ligando os acordes C7(9) à D. Para os dois exemplos, escutar a partir de 1:24 do vídeo.

● Nota de passagem cromática descendente

● Nota de passagem cromática ascendente



[https://youtu.be/gdgj1kYqiFI?si=UzA1N7yj\\_BXEbOSp](https://youtu.be/gdgj1kYqiFI?si=UzA1N7yj_BXEbOSp)



### 3.1.2.2 Escapada

É a dissonância<sup>80</sup> em tempo fraco ou parte fraca de tempo alcançada por salto<sup>81</sup> ou por grau conjunto (tom ou semitom). Quando alcançada por grau conjunto, ela se resolverá por salto em nota de acorde; quando alcançada por salto se resolverá por grau conjunto em nota de acorde.

<sup>77</sup> Quando diatônicas podem chegar a preencher um intervalo de 3ª maior.

<sup>78</sup> Refere-se à reorganização das notas que compõem o acorde, mantendo a fundamental como a nota mais baixa. Isso significa que você altera a ordem e o espaçamento das outras notas do acorde, mas sem alterar a nota que está na base (fundamental).

<sup>79</sup> Baixista e compositor, participou de muitas gravações realizadas entre 1970 e 1990 e fez shows com diversos artistas como: Elis Regina, Chico Buarque, Sivuca, Martinho da Vila, Nara Leão, Antonio Adolfo e Brazuca, Vitor Assis Brasil, Hélio Delmiro [...]. Laçou um disco no Japão com sua banda Banzai e Bebel Gilberto. Destacou-se no cenário das gravações devido a sua forma percussiva de tocar samba com muito *swing* e musicalidade, além de produzir, no baixo, um som muito ‘claro’ e definido” (GIFFONI, 1997, p. 12).

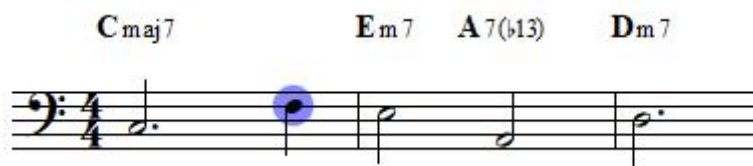
<sup>80</sup> Duas ou mais notas soando juntas e formando uma discordância, ou um som que, no sistema harmônico predominante, é instável e precisa ser resolvido em uma consonância (SADIE, 1994, p. 269).

<sup>81</sup> “[...] intervalos superiores a uma segunda maior” (SADIE, 1994, p. 241, 269, 384).

3.1.2.2.1 Escapada descendente alcançada por grau conjunto que resolve por salto em nota de acorde por movimento contrário



3.1.2.2.2 Escapada ascendente alcançada por salto que resolve por grau conjunto em nota de acorde por movimento contrário.



Em “*Rehab*” (2006)<sup>82</sup>, canção interpretada por Amy Winehouse, a escapada descendente alcançada por salto e resolvida por grau conjunto ascendente é o meio utilizado pelo baixista Nick Movshon para movimentar a linha do baixo na metade do último tempo do compasso. Confira a partir de 0:29 do vídeo.



<https://youtu.be/KUmZp8pR1uc>



<sup>82</sup> Canção de Amy Winehouse que integra o álbum *Back to Black* com produção de Mark Ronson. Fonte: DISCOGS, [sd].

3.1.2.2.3 Escapada ascendente alcançada por grau conjunto que resolve por salto em nota de acorde por movimento contrário.



No exemplo a seguir, o baixista Jerry Scheff em “*I can’t help believing*”<sup>83</sup>, canção de Elvis Presley, 1970, usa a escapada tradicional do gênero musical Rock no 14º compasso para auxiliar na mudança de âmbito de oitava: escapada alcançada por grau conjunto e resolvida por salto em nota de acorde. O 14º compasso, que contém a escapa em destaque, pode ser ouvido aos 0:28 do vídeo.

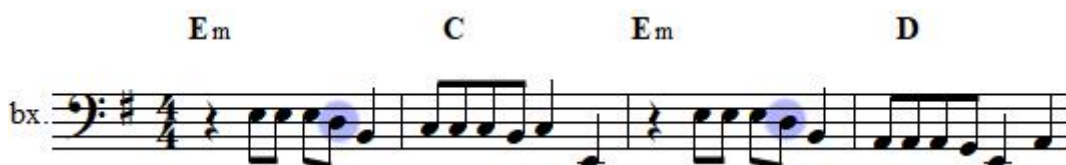


<https://youtu.be/xyKtRoGiNIM>



3.1.2.2.4 Escapada descendente alcançada por grau conjunto que resolve por salto em nota de acorde na mesma direção.

Essa escapada é comum nas linhas de baixo dentro do gênero de música Reggae. O baixista Bobby Lee Jefferson, integrante da banda Soja, constrói sua linha de baixo em “*Open My Eyes*”<sup>84</sup> de modo a concentrar maior atividade no meio do compasso, pausando, por vezes, o primeiro tempo do compasso. O exemplo a seguir inicia no 1º compasso da canção.



<sup>83</sup> Do álbum *That’s the way it is*, 1970, RCA Victor. Fonte: DISCOGS, [sd].

<sup>84</sup> A canção pertence ao álbum *Wiser Get, Soldier of jah Armys* (2006), Gravadora Recordings. Fonte: DISCOGS [sd].



<https://youtu.be/975qceXv2-g>



### 3.1.2.3 Antecipação

É a dissonância em tempo fraco ou parte fraca de tempo que antecede uma nota do acorde seguinte, alcançada por salto ou por grau conjunto podendo ser ascendente ou descendente.

#### 3.1.2.3.1 Antecipação descendente

No contexto de baixo elétrico e bateria, é comum que as antecipações acompanhem o desenho do bumbo e se desloquem do ritmo harmônico natural do tempo forte do compasso. Como exemplo citamos a linha de baixo composta e gravada por Paulo Roberto (1954-2013), o *Chumbinho*, para canção “O descobridor dos sete mares”<sup>85</sup> gravada por Tim Maia em 1993. Em destaque as antecipações descendentes, a partir do 25º, aos 0:42 do vídeo.

24

bx.

C7(9) Dm7 G7(b13) G7 Cm7 F7



<https://youtu.be/PAUICK8kuGU>



### 3.1.2.4 Apogiatura

É a dissonância não preparada<sup>86</sup> que precede a consonância<sup>87</sup> em tempo forte ou parte forte do tempo, alcançada por grau conjunto (ascendente ou descendente) ou por salto (ascendente ou descendente) que se resolverá por grau conjunto, ascendente ou descendente.

<sup>85</sup> Compositores: Michel e Gilson Mendonça. Fonte: KFOURI AMARAL, 2005.

<sup>86</sup> Não escutada no acorde anterior.

<sup>87</sup> “Acusticamente, a vibração concordante de ondas sonoras de diferentes frequências [...] (SADIE, 1994, p. 216).



### 3.1.2.4.1 Apogiatura ascendente alcançada por grau conjunto que resolve por grau conjunto por movimento contrário

No exemplo a seguir, o baixista Jerry Scheff em “*I just can't help believin*”, 1970, usa, no décimo 6º compasso da canção (0:28 no vídeo), a apogiatura alcançada por grau conjunto que se constitui como elemento de transição<sup>88</sup> entre partes.

The image shows a bass line in 4/4 time, starting at measure 13. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes a Gm7 chord above the first measure, a double bar line with a slash, a C chord above the third measure, and another double bar line with a slash. The bass line consists of eighth and quarter notes, with a red circle highlighting a specific note in the sixth measure.



<https://youtu.be/q1j--uHqjiA>



### 3.1.2.5 Apogiatura descendente alcançada por grau conjunto que resolve por grau conjunto em movimento contrário

Na canção “*De leve*”<sup>89</sup>, gravada por Lulu Santos em seu primeiro álbum, “*Tempos Modernos*” (1982), o então baixista dos Mutantes, Pedro Fortuna, desenvolve sua linha do baixo apoiando-a nas dissonâncias por meio das apogiaturas descendentes, e resolvendo-as na fundamental na parte fraca do quarto tempo. A apogiatura, neste caso, revela-se na sétima menor, considera dissonância, pois não faz parte da formação da tríade do acorde (1º, 3º e 5º graus da tonalidade. Vejo o compasso 33 (0:52 do vídeo).

The image shows a bass line in 4/4 time, starting at measure 32. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The notation includes an E chord above the first measure, a double bar line with a slash, and another double bar line with a slash. The bass line consists of eighth and quarter notes, with red circles highlighting specific notes in the second and fourth measures.



<https://youtu.be/exzII9WcH28>

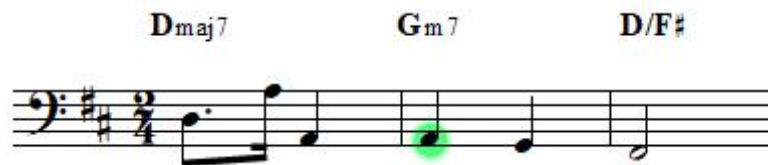


<sup>88</sup> “Passagem, numa peça, que leva de uma seção bem definida à outra, por exemplo a “ponte” entre o primeiro e o segundo tema na forma sonata, geralmente envolve modulação” (SADIE, 1994, p. 958).

<sup>89</sup> Versão em português de “*Get Back*”, dos Beatles (Jhon Lennon – Paul McCartney), feita por Rita Lee e Gilberto Gil gravada ao vivo em 1977. Fonte: FALCÃO, 2017.

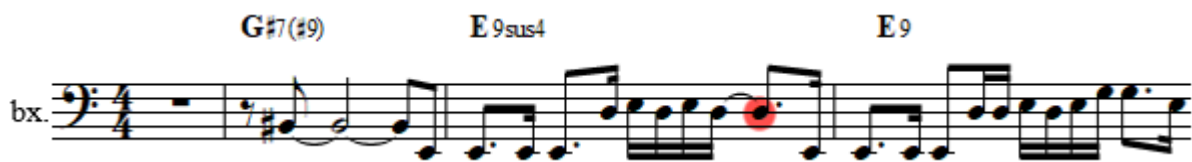
### 3.1.2.6 Retardo

É a dissonância preparada<sup>90</sup> no acorde anterior, posicionada em tempo forte ou parte forte de tempo, que se resolverá subindo ou descendo um tom ou semitom. Sua preparação deverá constar na formação do acorde anterior: tônica, terça (maior ou menor) e quinta (justa, diminuta ou aumentada).



### Sétima preparada

Essa é tratada separadamente do retardo por não considerarmos a sétima como nota que pertença à formação do acorde. No entanto, a sétima para algumas culturas não soa dissonante, e com naturalidade pode ser ouvida dentro do acorde sem que soe dissonante. A seguir, um trecho da linha do baixo de Jamil Joanes em *Na baixa do sapateiro*<sup>91</sup>.



<https://youtu.be/YC-wmalu9sc>



### 3.1.2.7 Bordadura

É a dissonância alcançada e abandonada por grau conjunto (tom ou semitom), precedida e seguida do mesmo grau e posicionada em tempo fraco ou parte fraca de tempo. Pode ser superior ou inferior.

<sup>90</sup> A dissonância escutada como nota de acorde no tempo anterior.

<sup>91</sup> Compositor: Ary Barroso (1903-1964). Samba gravado por Carmem Miranda em 1938. Fonte KFOURI AMARAL, 2005.

### 3.1.2.7.1 Bordadura superior

É a dissonância alcançada em direção ascendente e abandonada descendente.

A seguir, vemos no 1º e 2º compassos, a bordadura superior realçada em cor laranja.



### 3.1.2.7.2 Bordadura inferior

É a dissonância em parte fraca de tempo alcançada em direção descendente e abandonada ascendente.



Em “7 vezes”<sup>92</sup>, canção gravada pela banda O Rappa, o baixista Lauro Farias usa a bordadura como recurso para articular sua linha de baixo nos finais dos compassos. Esse tipo de movimentação, no último tempo do compasso, atrai o compasso seguinte e gera contraste entre ambos. O compasso do exemplo é o segundo da canção, ou especificamente a bordadura, aos 0:04 do vídeo.



<https://youtu.be/wyFigSjMSAk>



<sup>92</sup> “7 vezes” também é o nome dado ao álbum lançado em 2008, pela Warner Music Brasil, produzido por Ricardo Vidal, Tom Sabóia e O rappa. Fonte: DISCOGS, [sd].

## PLAY-ALONG

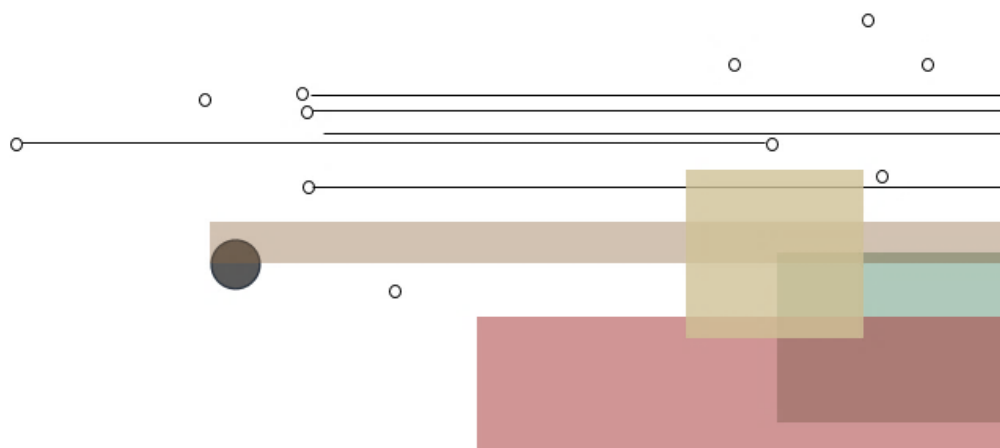
A seguir o *play-along* “Ossain”<sup>93</sup> composto em levada Samba-funk<sup>94</sup>. Nele o aluno poderá praticar as sonoridades *pizzicato* e também *slap* e *pop*<sup>95</sup>. Composto sobre a estrutura A B, o *play-along* traz possibilidades quanto ao emprego da função contrapontística da linha do baixo. O leitor poderá ainda escutar o *play-along* com e sem baixo elétrico gravado.



Link sem baixo: [https://youtu.be/H-67\\_2VpkrU](https://youtu.be/H-67_2VpkrU)



Link com baixo: <https://youtu.be/uN1PARt9IT0>



<sup>93</sup> Ossain é uma divindade venerada na religião tradicional iorubá, que se originou na região que atualmente compreende a Nigéria, Benin e Togo. Ele é considerado o orixá das ervas medicinais, das plantas e da cura. Ossain é geralmente retratado como o guardião das florestas e possuidor de um profundo conhecimento sobre as propriedades medicinais das plantas (VERGER, 1997).

<sup>94</sup> O Samba-funk é um gênero musical que combina elementos do samba tradicional brasileiro com a batida e a energia do funk norte-americano. Surgido na década de 1970, essa fusão resultou em uma sonoridade única, caracterizada por ritmos pulsantes, batidas sincopadas e harmonias complexas. Artistas como Jorge Ben Jor e Tim Maia foram pioneiros na popularização desse estilo, trazendo músicas que se tornaram ícones da cultura brasileira. A influência do samba-funk continua presente na música contemporânea, inspirando novas gerações de músicos e mantendo-se como uma parte importante da identidade musical do Brasil (FALCÃO, 2019).

<sup>95</sup> Ver seções terciárias 4.1.5 e 4.1.6, p. 132 a 138.

# Ossain

Franklin Gama

(♩ = 100)

**Gm7(11)**      **Gm7**    **Gm6**

vlão. *rubato*

bx.

**Gm(b6)**      **Gm7**      **Gm(b6)** **Gm6**      **Gm7**

8

8

**Gm6**      **Gm(b6)**      **Gm7**      **Gm(b6)** **Gm6**

14

14

**Gm7(11)**      **Am7(b5)**      **A<sup>b</sup>7(#11)**      **Gm7(11)**      **A<sup>b</sup>7(#11)**

20

20

28 **Cm7** **Dm7** **Gm7(11)** **Bb7(#11)**

32 **Am7(b5)** **D7(b9)** **Gm7** **D7(#9)**

36 **D7(b9)** **Gm7** **F7sus4**

41 **Eb7sus4** **D7(#9)** **Gm7(11)**

46 **G7(#11)** **F7sus4** **Eb7sus7**

51 **D7(#9)** **Am7(b5)** **D7(b9)** **Gmmaj7**

56 **D7(#9)**

Ao  $\S 2 \times e \emptyset$

57 **Gm7(11)** **Bb7(#11)** **Am7(b5)** **D7(b9)**

61 **Gm7** **Gm7**  $\S$  **Gm6**  $\S$  **Gmb6**

67  $\text{‰}$  **Gm** **Gm<sup>b</sup>6** **Gm6**

Fade-out

67



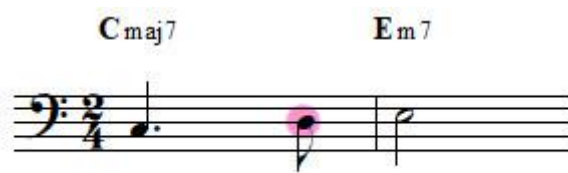


### 3.1.3 Função híbrida

Na função híbrida, as duas funções (contrapontística e estrita) podem atuar conjuntamente (*acopladas*) na mesma linha de baixo ou em parte dela. A voz passiva (função estrita) geralmente ocupa regiões mais graves nos tempos métricos do compasso, enquanto a voz mais ativa (contrapontística) realiza movimentos melódicos na primeira ou segunda parte do tempo (geralmente no segundo e quarto tempos), em alturas superiores ou próximas à linha de função estrita.

#### 3.1.3.1 Nota de passagem diatônica ascendente

Será uma nota da escala do momento que ocupará o tempo fraco ou parte fraca do tempo ligando duas notas.



No exemplo acima, a nota Dó (semínima pontuada) ocupa o primeiro tempo e a parte forte do segundo tempo do compasso binário (função estrita, nos dos tempos métricos (1º e 2º tempos). A nota Ré (passagem diatônica ascendente) é tocada na segunda metade do segundo tempo (fraco) do compasso binário. Essa organização permite que a fundamental soe dentro dos tempos métricos estabelecendo a função estrita, e possibilita que a função contrapontística coadune com a função estrita dentro do mesmo compasso.

Na canção “*Pisadinha*” (ao vivo)<sup>96</sup>, gravada por Diego & Victor Hugo e Raí Saia Rodada, a passagem diatônica vem acompanhada por um acorde de passagem (Eb/G#). O exemplo está quarto tempo do 8º compasso da canção, ou aos 0:23 do vídeo. Veja:



<https://youtu.be/cJnDa00kisl>

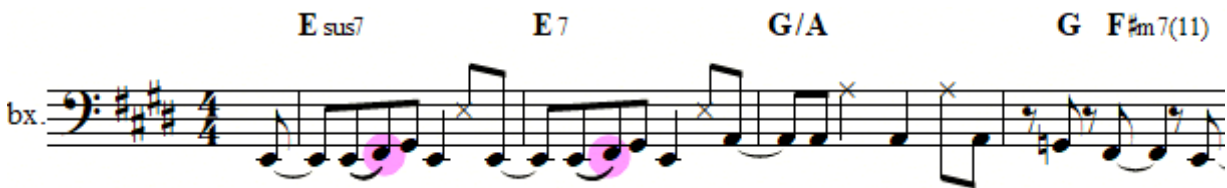


Neste exemplo, a fundamental (Fá) é tocada no primeiro e terceiro tempos métricos

<sup>96</sup> Compositores: Murilo Huff/ Bruno Cesar/ Ricardo Vismarck/ Ronael. Fonte: BARROS, 2020.

múltiplos<sup>97</sup> garantindo a função estrita do baixo, enquanto a nota de passagem é executada no quarto tempo (fraco) do compasso (função contrapontística acoplada à função estrita da linha do baixo).

No 17º compasso da já mencionada canção “De leve”, o baixista Pedro Fortuna articula sua linha de baixo com o uso de notas de passagens diatônicas ascendentes. No exemplo a seguir, a nota de passagem é a nona (Fa#), da tonalidade de Mí Maior, tocada em tempo fraco que resolve ascendentemente na terça maior (Sol#) em tempo fraco.



<https://youtu.be/exzII9WcH28>



### 3.1.3.2 Nota de passagem cromática ascendente

É a nota dissonante que se interpõe entre duas notas da escala que estejam numa distância intervalar de 2ª maior.



<sup>97</sup> Refere-se ao primeiro nível métrico mais lento que o pulso em uma música. São três os níveis métricos: 1) **Do pulso** que é a unidade de tempo básico de um música (um tempo); 2) **Níveis divisórios** que são as subdivisões do pulso - mais rápido. Por exemplo, se o pulso é uma semínima (1/4), os níveis divisórios podem ser colcheias (1/8) ou semicolcheias (1/16); 3) **Níveis múltiplos** que são agrupamentos mais longos que o pulso. Por exemplo, se o pulso é uma semínima, um nível múltiplo pode ser uma mínima (2/4) ou uma semibreve (4/4) (Lerdahl e Jackendoff, 1983). Num compasso quaternário, os tempos métricos, de pulso, são 1º, 2º, 3º e 4º tempos, enquanto, no primeiro nível múltiplo da métrica são o 1º e o 3º tempos.

Como exemplo, temos a linha do baixista Paulo Roberto (1954-2013), o *Chumbinho*, na canção “*O descobridor dos sete mares*”, gravada por Tim Maia (1942-1998) em 1983<sup>98</sup>. A passagem acontece sempre na transição, na saída do refrão para a introdução ou, aos 0:56, 1:38 e 1:48 do vídeo.

Musical notation for the bass line of “*O descobridor dos sete mares*”. The notation is in bass clef, 4/4 time, and B-flat major. Above the staff, the chords are labeled: **D<sub>m</sub>7**, **G7(b13)**, **C<sub>m</sub>7**, **F7**, and **G<sub>m</sub>7**. The number 29 is written above the first measure. The notes in the 4th and 5th measures are highlighted in pink.



<https://youtu.be/PAUICK8kuGU>



### 3.1.3.3 Nota de passagem cromática descendente

Musical notation for a chromatic descending passing note. The notation is in bass clef, 2/4 time, and C major. Above the staff, the chords are labeled: **C<sub>maj</sub>7**, **B<sub>b</sub><sub>maj</sub>7**, and **C<sub>maj</sub>7**. The notes in the 2nd and 3rd measures are highlighted in pink.

Em “*Dez mais um amor*”<sup>99</sup>, canção interpretada pelo cantor Ed Mota, o baixista Marcelo Mariano constrói sua linha de baixo bem articulada e ativa, com uso de notas de passagens cromática descendentes e oitavas e quintas na manutenção rítmica. Veja o exemplo, no início da música, com destaque em rosa para as notas de passagens cromáticas descendentes elaboradas a partir da quinta dos acordes, no 4<sup>o</sup> e 5<sup>o</sup> compassos e aos 0:06 e 0:08 do vídeo, respectivamente.

Musical notation for the bass line of “*Dez mais um amor*”. The notation is in bass clef, 4/4 time, and B-flat major. Above the staff, the chords are labeled: **D<sub>b</sub><sub>maj</sub>7** and **C7(b9(b13))**. The number 3 is written above the first measure. The notes in the 4th and 5th measures are highlighted in pink.

<sup>98</sup> Compositores: Michel e Gilson Mendonça. Fonte: KFOURI AMARAL, 2005.

<sup>99</sup> Canção de Ronaldo Bastos e Ed Mota. Fonte: KFOURI AMARAL, 2005.



<https://youtu.be/LRZIM2Ak8Ps?si=oTW8mE96W0oYdCDk>



### 3.1.3.4 Notas de passagem duplas (preenchem intervalos de 3ª ou de 4ª).



O exemplo é do baixista Chuck Rainey na canção “*Bridge Over troubled water*” do álbum “*Queen of Soul*” (1992)<sup>100</sup> na voz de Aretha Franklin (1942-2018). Note as distâncias preenchidas pelas notas de passagem — intervalos de 3ª e 4ª. No vídeo, a partir de 0:51 do vídeo.



<https://youtu.be/5-7ublizwZ0>



Perceba que, para o estabelecimento das funções acopladas, as fundamentais Fá e Lá do 1º compasso são tocadas nos tempos métricos múltiplos (primeiro e no terceiro tempo) respectivamente. E as notas melódicas nos 2º e 4º tempos.

Um outro exemplo está na canção “*Comentário a respeito de John*” (1999)<sup>101</sup>, na voz do cantor e compositor Belchior, nas últimas duas concheias do 14º compasso ou, exatamente as notas de passagens aos 0:43 do vídeo, ainda na introdução.

<sup>100</sup> Conjunto em quatro discos com 86 faixas gravadas pela cantora Aretha Franklin, lançado pela gravadora Atlantic Records, em 1992. Compositor: Compositor: Paul Simon. Fonte: DISCOGS, [sd].

<sup>101</sup> Compositores: Belchior e José Luiz Penna. Fonte: ARARIPE, Thiago, 2021.

G / C A7



<https://youtu.be/f6JOMFnzITw>



3.1.3.5 Escapada ascendente alcançada por salto que resolve por grau conjunto em nota de acorde por movimento contrário

Cmaj7      Em7      A7(b13)      Dm7

Um bom exemplo de escapada ascendente alcançada por salto e resolvida por grau conjunto por movimento contrário está na linha do baixo que o baixista e produtor musical Liminha compôs para a canção “*Estrela*”<sup>102</sup>, no disco “*QUANTA*” (Gilberto Gil, 1997). A linha do baixo nesta canção é construída de modo a responder o canto, numa espécie de diálogo.

No exemplo a seguir, a escapada é evidenciada na segunda parte (fraca) do quarto tempo (fraco) do 5º compasso da música, no início da introdução.

Emaj7      E9      Am6/E      /

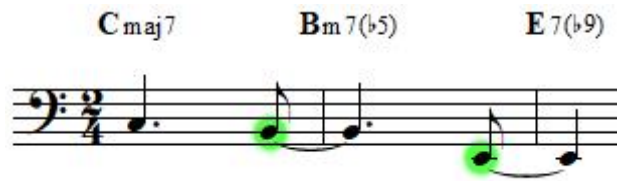


[https://youtu.be/rcwRx4ano\\_A](https://youtu.be/rcwRx4ano_A)



<sup>102</sup> Compositor: Gilberto Gil. Fonte: do autor.

### 3.1.3.6 Antecipação descendente.



Luizão Maia fez uso deste movimento melódico (ascendente e descendente) em muitas de suas gravações. O exemplo a seguir mostra um trecho de sua condução na linha de baixo da música “Águas de março”<sup>103</sup> com antecipações descendentes ligadas às fundamentais dos compassos seguintes a partir do 21º compasso ou aos 0:46 do vídeo. A gravação é de 1972, com Elis Regina<sup>104</sup> (1945-1982).



● Antecipação descendente



<https://youtu.be/aKvwnHiJSdk>



### 3.1.3.7 Apogiatura ascendente alcançada por grau conjunto que resolve por grau conjunto na mesma direção.



<sup>103</sup> Compositor: Tom Jobim. Fonte do autor.

<sup>104</sup> Fonte: BECK, 2021.

## PLAY-ALONG

“*Passos na Memória*” é um samba que permite a utilização de diversas técnicas sonoras no baixo elétrico. É possível obter a sonoridade do *pizzicato* em diferentes posições: próximo à ponte, afastado dela, ou utilizando o polegar para obter uma sonoridade menos enfática. Além disso, a composição admite o emprego da função híbrida.

Apresentamos a seguir duas gravações da mesma música. A gravação COM baixo pode servir como uma base para desenvolver ideias. Após explorar essas ideias, pratique-as utilizando a gravação SEM o baixo elétrico, a fim de aprimorar a execução e a interpretação dentro do arranjo proposto.



SEM baixo: <https://youtu.be/9Mu3PzFtt0Q>



COM baixo: <https://youtu.be/VcFAunuYGT4>



# Passos na Memória

*Franklin Gama*

(♩ = 68)

vlão.      **D<sub>m</sub>7**      **D<sup>♯</sup>dim**      **A<sub>m</sub>7/E**

bx.

5      **F<sub>maj</sub>7(9)**      **B<sub>m</sub>7(b5)**      **E7(b9)**      **A<sub>m</sub>7**      **B<sup>b</sup>7(#11)**      **A<sub>m</sub>7**

11      **A<sup>b</sup>dim(b13)**      **E<sup>b</sup>maj7(9)/G**

16      **D/F<sup>♯</sup>**      **B<sub>m</sub>7(b5)/F**      **E7(b9)**      **A<sub>m</sub>7**



27  $\text{A}^{\flat}\text{dim}(\text{b}13)$   $\text{E m 7}(\text{b}5)$   $\text{A 7}(\text{b}13)$

32  $\text{D m 7}$   $\text{D m 7}$   $\text{D}^{\sharp}\text{dim}$   $\text{A m 7/E}$

37  $\text{F maj 7}(9)$   $\text{B m 7}(\text{b}5)$   $\text{E 7}(\text{b}9)$   $\text{A m 7}$

42  $\text{E m 7}(\text{b}5)$   $\text{A 7}(\text{b}13)$   $\text{D 7}(9)$   $\text{D m 7}(\text{b}5)$   $\text{G 7}(13)$

48  $\text{C maj 7}(9)$   $\text{E 7}(\text{b}9)$   $\text{A m 7}$   $\text{A}^{\flat}\text{dim}(\text{b}13)$

54 **E<sub>m</sub>7(♭5)** **A7(♭13)** **D<sub>m</sub>7** **/** **D<sub>m</sub>7**

59 **D<sup>#</sup>dim** **A<sub>m</sub>7/E** **F<sub>maj</sub>7(9)** **B<sub>m</sub>7(♭5)**

63 **E7(♭9)** **A<sub>m</sub>7** **A7(♭13)** **D<sub>m</sub>7** **D<sup>#</sup>dim**

68 **A<sub>m</sub>7/E** **F<sub>maj</sub>7(9)** **B<sub>m</sub>7(♭5)** **E7(♭9)** **A<sub>m</sub>7**

73 **B<sup>b</sup>7(♯11)** **A<sub>m</sub>7**



## 3.2 OITAVAS PELA ALTERNÂNCIA DA FUNDAMENTAL

Pode-se movimentar uma linha de baixo pela alternância da fundamental do acorde do momento com a sua oitava e quinta. Oitava e quinta são, respectivamente, o segundo e o terceiro parciais da série harmônica<sup>105</sup>, com força relativa na composição da sonoridade de uma nota. Tal alternância evidencia o centro gravitacional<sup>106</sup> da fundamental e auxilia ritmicamente a condução.

### 3.2.1 Oitavas

No samba “*Eu, hein, Rosa*”<sup>107</sup>, gravado por Elis Regina, Luizão Maia faz uso das oitavas logo na introdução, construindo um percurso cromático de Dó# a Mi em uníssono com o piano. Em seguida (2º, 3º e 4º compassos) ele utiliza um procedimento mimético em relação ao surdo de segunda<sup>108</sup>, quando toca a nota Mi -1 na segunda metade do tempo.

É de grande importância ouvir toda a canção e estudá-la no baixo elétrico. Além dos vários exemplos de alternância entre a fundamental e a oitava, a linha do baixo de Luizão

<sup>105</sup> “Os sons parciais que normalmente compõem a sonoridade de uma nota musical. Eles se fazem presentes pelo fato de que tanto uma corda quanto uma coluna de ar têm a característica de vibrar não apenas como um todo, mas também como duas metades, três terços etc., simultaneamente. (SADIE, 1994, p. 408).

<sup>106</sup> A tonalidade pode ser definida como um sistema de relações de acordes baseado na atração exercida por um centro tonal. Esta tônica cria o centro de gravitação para os outros acordes. Não é uma mera metáfora explicar a tonalidade em termos de gravitação. Tanto a tonalidade quanto a gravitação foram descobertas no período barroco feitas exatamente ao mesmo tempo (Bukofzer 1947, p. 12 apud FREITAS, 2019, p.214).

<sup>107</sup> Compositores: Paulo César Pinheiro e João Nogueira. Fonte: KFOURI AMARAL, 2005.

<sup>108</sup> “Costuma-se dizer que o contrabaixo, no samba, toca sua linha em estreita relação com o surdo. Isto significa que, para produzir sua linha, o contrabaixista costuma partir do uníssono rítmico com este instrumento de percussão” (GUEDES, 2003, p. 82).

Maia é rica em soluções que se tornaram referências no estudo do baixo elétrico brasileiro.

■ Oitavas em percurso cromático de Dó # à Mi

○ Procedimento mimético ao surdo de segunda – também no 3º, 4º e 5º compassos.



<https://youtu.be/eEDltlqUTMI>



Maurício Maestro, na canção “*Diana*”<sup>109</sup> interpretada pelo grupo Boca Livre, em sua linha de baixo, além de alternar a fundamental com sua quinta superior, faz a alternância desta na oitava abaixo na metade do compasso. Esta alternância gera mais movimento e garante o impulso na condução rítmica. O exemplo a seguir é um recorte da linha do baixo, a introdução da canção.

● 5ª justa (superior) da tonalidade (Si).

● 5ª justa (inferior) da tonalidade 8ª abaixo como alternância.



<https://youtu.be/iPytDKw2AuU>



Em “*Boogie Wonderland*”<sup>110</sup>, canção da banda americana *Earth, Wind & Fire*, o baixista Verdine White usa as oitavas como recurso na condução expressiva da linha do baixo.

<sup>109</sup> Compositores: Fernando Brant e Toninho Horta. Fonte: KFOURI AMARAL, 2005.

<sup>110</sup> Allee Willis e Allee Willis. Fonte: DISCOGS, [sd].

Esse modelo de condução em oitavas é comum no gênero *Disco music*. Logo no início da canção, 9º compasso (0:15 do vídeo), ouve-se um prenúncio do uso das oitavas que acontecerá a partir do 55º compasso — na parte B da canção.

7 A7(b13) A7(b13) Dm7

bx. 7 3

Gm7 A7(b13) Dm7

Agora, a partir do 55º compasso (1:38 do vídeo), as oitavas repetidas.

55 C sus / Am7 Dm7 Gm7

C sus Am7 Dm7 Gm7 C sus

Am7 Dm7 Gm7 C sus Em7(b5) A7(b13) Dm7

C sus Gm7 A7(b13)



<https://youtu.be/god7hAPv8f0Exercício>



São múltiplas as possibilidades do uso das oitavas como incremento de uma linha de baixo, nos mais diversos gêneros musicais, e nas ideias de baixistas célebres como Luizão Maia, Verdine White, Dunga, Michael Pipoquinha, Jack Bruce, entre tantos outros.

O estudo a seguir é construído sobre as funções tônica, subdominante, dominante e tônica. É indicado que o estudante o transponha para todas as tonalidades maiores e menores (nas formas natural, harmônica e melódicas), em ciclo de quintas<sup>111</sup>, e busque novas soluções quando for necessária a mudança de âmbito de oitava, a fim de concentrar todas as alturas dentro de duas oitavas. É recomendado o aumento da velocidade, progressivamente, para 40, 50, 60, 70 e 80 BPM para cada exercício.

Os números acima das notas musicais referem-se aos dedos da mão esquerda, que vai ao braço do baixo elétrico, sendo 1 para o indicador, 2 para o médio, 3 para o anelar e 4 para o dedo mínimo. As letras *p*, *i* e *m*, escritas abaixo do pentagrama, referem-se aos dedos da mão direita: polegar, indicador e médio, respectivamente. As letras maiúsculas circuladas abaixo do pentagrama,  $\textcircled{E}$  |  $\textcircled{A}$  |  $\textcircled{D}$  |  $\textcircled{G}$ , referem-se às cordas *mi*, *lá*, *ré* e *sol*, e indicam em qual corda as notas musicais deverão ser tocadas.

### Exercício 1

1 4 1 4 1 4....

*p m p m p m*

$\textcircled{A}$   $\textcircled{E}$   $\textcircled{G}$   $\textcircled{A}$

$\textcircled{E}$   $\textcircled{A}$   $\textcircled{E}$

<sup>111</sup> O Ciclo de Quintas é um conceito teórico na música que ilustra a relação entre as 12 tonalidades (7 maiores e 5 menores) através de suas quintas perfeitas. Começando em C maior (sem sustenidos ou bemóis), cada passo no ciclo move-se para a tonalidade cuja tônica está a uma quinta acima (no sentido horário), ou seja, G, D, A, E, e assim por diante, adicionando um sustenido a cada passo. No sentido anti-horário, o ciclo progride por quintas descendentes, adicionando um bemol a cada etapa (Med, 1996).

### Exercício 2

i m i m i m  
p m p i p m p i  
(A)

### Exercício 3

1 4 4 1 4 4 1 4 4 1 4 4

p m i p m i p m i  
(A) (E) (A)  
(E) (A) (E) (A) (E)

### Exercício 4

i m i m i m i m

### Exercício 5

i m i m i m i m

**Exercício 6**

Musical notation for Exercise 6: A bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of eight eighth notes in each of four measures, with a repeat sign at the end. Fingerings are indicated by 'i' and 'm' below the notes. The sequence of notes corresponds to the fingering: i, m, i, m, i, m, i, m.

**Exercício 7**

Musical notation for Exercise 7: A bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of eighth notes in four groups of four, with a repeat sign at the end. Fingerings are indicated by 'i' and 'm' below the notes. The sequence of notes corresponds to the fingering: i, m, i, m, i, m, i, m.

**Exercício 8**

Musical notation for Exercise 8: A bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of eighth notes in four groups of four, with a repeat sign at the end. Fingerings are indicated by 'i' and 'm' below the notes. The sequence of notes corresponds to the fingering: i, m, i, m, i, m, i, m.







### 3.2.2 Quintas

A 5ª justa, como alternância da fundamental, é um movimento melódico recorrente no acompanhamento realizado pelo baixo elétrico, independentemente do gênero musical.

Em “*I just called to say i love you*”, de Stevie Wonder<sup>112</sup>, a linha de baixo é construída a partir da alternância entre a fundamental do acorde e sua 5ª justa, complementando a levada<sup>113</sup> da canção. Tal abordagem fez desta música uma referência da 5ª justa na movimentação melódica na linha do baixo. Veja o exemplo a partir do 5º compasso, início do canto.



<https://youtu.be/wyXNQiRCfRg>



Outro exemplo do uso das quintas na movimentação rítmica/melódica da linha do baixo está em “*I can't stop loving you*”<sup>114</sup> gravada por Ray Charles (1931-2004) em 1962. Na

<sup>112</sup> Fonte: DISCOGS[sd].

<sup>113</sup> “[...] padrões rítmicos da percussão tendem a guardar características mais íntegras ao longo de todo o curso da música, numa combinação marcadamente iterativa e recursiva. São o que chamamos de levada, mote, condução ou batida. Tais termos se referem ao sistema de recorrências de uma mesma estrutura rítmica” (GUEDES, 2003, p. 75).

<sup>114</sup> Compositor: Donald Eugene Gibson – Don Gibson (1928-2003). Fonte: DISCOGS, [sd].

canção, a linha do baixo é movimentada pela alternância entre fundamental e sua 5ª e organizada a partir do preenchimento dos compassos, entre unidades de compasso (mínimas) e unidades de tempo (semínimas). Veja o exemplo transcrito da linha de baixo, início da música:

- 5ª justa como alternância da fundamental na movimentação melódica.
- Unidade de compasso e unidades de tempo no preenchimento do compasso.
- Ritmicamente é um Impulso<sup>115</sup> para o próximo compasso.



<https://youtu.be/w-YqaTDDCDM?si=bhta3mEpxSTfmvA>



Na canção “Resposta ao tempo”<sup>116</sup>, gravada por Nana Caymmi, a linha do baixo complementa o ritmo do bolero com o uso de quintas na alternância da fundamental. Ao longo de toda a linha do baixo, também pode-se verificar o uso de aproximações em movimentos de similar a escapada, que se articulam nos finais dos compassos, impulsionando o ritmo. A seguir, o início da linha de baixo, introdução da música.

- 5ª justa do acorde como alternância da fundamental do acorde do momento.

<sup>115</sup> “Os gregos deram a esses momentos de alternância entre impulso e repouso os nomes de arsis e tesis. Como sempre, basearam-se na observação de um comportamento corporal: a batida ordenada dos pés no chão, no amasso dos grãos e das frutas [...] O tempo correspondente à preparação do movimento, o momento de impulso, quando o pé é erguido, foi chamado de arsis, e está associado ao esforço. O tempo marcado pela descida do pé no chão, foi chamado de tesis, e está associado ao repouso. As células rítmicas gregas, sempre formadas por dois ou três elementos, consistiam basicamente nessas alternâncias de esforço / relaxamento [...]” (OLIVEIRA apud CHIARONI, 2020, p. 73)

<sup>116</sup> Compositores: Aldir Blanc e Cristovão Bastos. Fonte: KFOURI AMARAL, 2005.

- Notas de aproximação em movimentos similar de escapada; geradoras de impulsos.



<https://youtu.be/1sYSsbW44O8>



Na canção “Águas de março” de Antônio Carlos Jobim, Luizão Maia movimenta sua linha de baixo a partir da anternância entre a fundamental e quinta do acorde. Veja, 13º compasso (0:32 do vídeo), a quinta em destaque amarelo.

**B<sup>b</sup>maj7**                      **B<sup>b</sup>9(sus4)**                      **B<sup>b</sup>9**

bx.



<https://youtu.be/aKvwnHiJSdk>



### 3.2.2.1 Soluções nas movimentações das quintas:

1 – 5ª justa do acorde em movimento similar à escapada<sup>117</sup> abandonada por grau conjunto ascendente e descendente.

**Dmaj7**                      **Bm7**                      **Em7**                      **A7**                      **Dmaj7**

- 5ª justa como alternância da fundamental em movimento similar à escapada abandonada por grau conjunto ascendente.
- 5ª justa como alternância da fundamental em movimento similar à escapada abandonada por grau conjunto descendente.



<https://youtu.be/fEaZYqatMaY>



<sup>117</sup> Para nós, baixistas, interessa o movimento melódico que, neste caso, sai por salto ascendente à quinta (consonância no lugar da dissonância) e, em movimento contrário, desce à nota do acorde por grau conjunto ascendente ou descendente.

2 – 5ª justa do acorde em movimento similar à escapada alcançada por salto (ascendente ou descendente) e abandonada por grau conjunto (semitom).

B<sup>♭</sup>maj7      E<sup>m</sup>7(♭5)      A7(♭9)      C<sup>m</sup>7      F7      B<sup>♭</sup>maj7



[https://youtu.be/BAyl3fTf\\_6Y](https://youtu.be/BAyl3fTf_6Y)



3 – 5ª justa e substituições no movimento melódico como alternância da fundamental.

C<sup>maj</sup>7      F<sup>m</sup>7      F<sup>m</sup>6      C<sup>maj</sup>7      F<sup>m</sup>7      F<sup>m</sup>6      C<sup>maj</sup>7

- 5ª justa em movimento similar à escapada alcançada por salto e abandonada por grau conjunto descendente.
- 6ª maior (escapada por salto) que substitui a 5ª justa do acorde e abandonada por grau conjunto descendente.
- 3ª maior que substitui a 5ª justa e abandonada por grau conjunto ascendente.
- 2ª maior (escapada por grau conjunto) que substituindo a 5ª justa como alternância da fundamental e abandonada por salto descendente.



[https://youtu.be/T5mydJafF\\_0](https://youtu.be/T5mydJafF_0)



4 – 5ª diminuta do acorde alcançada por salto em movimento similar à escapada e abandonada por grau conjunto.

B<sub>m</sub>7(b5)                      E7(b9)                      A<sub>m</sub>7



<https://youtu.be/88zxX5xsOsg>



5 – 5ª justa do acorde alcançada por salto e abandonada por movimento cromático ascendente na fundamental do acorde de empréstimo modal<sup>118</sup>, D<sub>b</sub>maj7, (bVI).

F<sub>maj</sub>7                      D<sub>b</sub>maj7                      A<sub>b</sub>maj7                      E<sub>b</sub>maj7                      F<sub>maj</sub>7



<https://youtu.be/xeKXlcNS9EY?si=qFFLiYjJcgNEsL6p>



<sup>118</sup> *Acorde de empréstimo modal* (AEM) no tom maior é acorde “emprestado” do tom homônimo menor; no tom menor, é acorde “emprestado” do tom homônimo maior. Lembre-se: dois tons (um maior e outro menor) são *homônimos* quando possuem a mesma tônica (por exemplo: dó maior e dó menor). O empréstimo só se dá entre tons homônimos” (GUEST, 2006, p. 11).

Os dois exercícios a seguir foram construídos sobre duas progressões harmônicas básicas: a primeira I | V7 | VIIm | IIm | V7; e a segunda I | IV | IIm | V7. Com elas, o estudante de baixo poderá praticar as posições e soluções nos movimentos dos intervalos de quintas no braço do instrumento. A medida metronômica indicada é semínima em 80.

Os números acima das notas musicais referem-se aos dedos da mão esquerda, que vai ao braço do baixo elétrico, sendo 1 para o indicador, 2 para o médio, 3 para o anelar e 4 para o dedo mínimo. As letras maiúsculas circuladas abaixo do pentagrama, (E) | (A) | (D) | (G), referem-se às cordas *mi*, *lá*, *ré* e *sol*, e indicam em qual corda as notas musicais deverão ser tocadas. O número zero, circulado, refere-se a corda solta.

### Exercício 1

♩ = 80

The musical score for Exercise 1 consists of five staves of bass guitar notation. Each staff begins with a key signature change and a set of chords. Fingerings (1-4) are indicated above notes, and string indicators (circled letters) are placed below notes. Some notes are marked with a circled '0' for natural harmonics.

**Staff 1:** Chords: C, G7, Am, Dm, G7. Fingerings: 1 4, 1 4, 2 1 4, 2 1 4, 2 1 4. String indicators: (A), (E), (A).

**Staff 2:** Chords: C, G, D7, Em, Am. Fingerings: 1 4, 1 4, 1 4, 1 4, 2 1 4, 2 1 4, 2. String indicators: (A), (E).

**Staff 3:** Chords: D7, G, D, A7, Bm. Fingerings: 1 4, 1 1 2, 1 4, 2, 4 1, 1 1 4, 2. String indicators: (A), (o), (E), (A), (D), (o), (D).

**Staff 4:** Chords: Em, A7, D, A, E7. Fingerings: 1 4, 1 2 4, 1 4 1 1, 1 4 3, 2 1 4 1 2 1 4. String indicators: (A), (o), (D).

**Staff 5:** Chords: B7, C#m, F#m, B7, E. Fingerings: 1 4, 2 1 4 4 1, 4 1, 4 1 4, 1 1 4 1 4. String indicators: (A), (G), (A), (A).

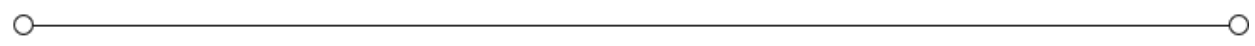
Bass guitar exercise with chords: B, F#7, G#m, C#m, F#7, B, F#, C#7, D#m, G#m, C#7, F#, C#, G#7, A#m, D#m, G#7, C#, C#.

Exercício 2

♩ = 80

Bass guitar exercise in 4/4 time with chords: C, F, Dm, G7, F, Bb, Gm, C7, Bb, Eb, Cm, F7.

Bass guitar sheet music with five staves. Each staff contains a line of music with chords and fingerings indicated above and below the notes. The chords are: Eb, Bb, Fm, Bb7, Ab, Db, Bbm, Eb7, Db, Gb, Ebm, Ab, Gb, B, Abm, Db7, Cb, Fb, Dbm, Gb7, Cb, Cb. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 14. Some notes are circled, and there are some 'o' symbols below notes in the first staff.





## PLAY-ALONG

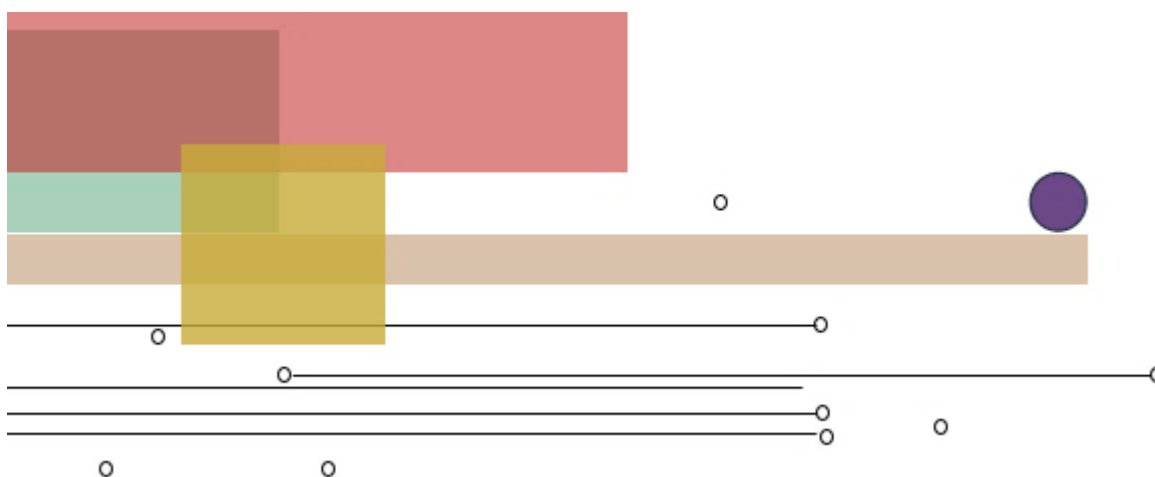
O Forró<sup>119</sup> e gêneros musicais associados, como Baião, Xote, Xaxado e Forró pé-de-serra, são favoráveis ao uso de oitavas e quintas na construção da linha de baixo. No *play-along* a seguir de nome “Brecheiro”, além da possibilidade do uso de quinta e oitavas na construção da levada, destaca-se o emprego da *ghost note*<sup>120</sup> como uma possibilidade de expressão rítmica. Quanto às sonoridades, podem ser exploradas o *pizzicato* (próximo à ponte) e o uso do polegar no andamento moderado a lento.



Link SEM baixo: <https://youtu.be/L3QzagbheOw>



Link COM baixo: <https://youtu.be/5kcsBFnvm3U>



<sup>119</sup> “Baile popular com música nordestina 2 esse gênero de música” (HOUAISS, 2010 p.370).

<sup>120</sup> Ver seção terciária 4.1.9, p. 145.

## Brecheiro

Franklin Gama

(♩ = 106)      C 6(9)   B<sup>b</sup>6(9)   C m 7/G   A m 7   D 7(9)

Vlão.

mf

bx.

6      § Gmaj7      /      B<sup>b</sup>maj7      /

6

10      A m 7      D 7(9)      A m 7      D sus4      G m a 7

10

15      D sus4      G m a 7      /      B<sup>b</sup>maj7      /

15

20 **Am 7** **D7(9)** **Gmaj7** **D<sub>sus4</sub>** **G7(b13)**  
 1. 2.

Musical notation for measures 20-24. Treble clef: Am7, D7(9), Gmaj7, D<sub>sus4</sub>, G7(b13). Bass clef: Am7, D7(9), Gmaj7, D<sub>sus4</sub>, G7(b13).

25 **Cmaj7** **D/C** **Bm7** **E7(b9)** **Am7**

Musical notation for measures 25-29. Treble clef: Cmaj7, D/C, Bm7, E7(b9), Am7. Bass clef: Cmaj7, D/C, Bm7, E7(b9), Am7.

30 **D7** **Gmaj7** **G7(b13)** **Cm7** **F7**

Musical notation for measures 30-34. Treble clef: D7, Gmaj7, G7(b13), Cm7, F7. Bass clef: D7, Gmaj7, G7(b13), Cm7, F7.

35 **B<sup>b</sup>maj7** **E<sup>b</sup>6(9)** **Am7** **D7**

Musical notation for measures 35-39. Treble clef: B<sup>b</sup>maj7, E<sup>b</sup>6(9), Am7, D7. Bass clef: B<sup>b</sup>maj7, E<sup>b</sup>6(9), Am7, D7.

39  $\text{D}_{\text{sus}4}$   $\text{G}_{\text{maj}7}$   $\text{B}_{\text{maj}7}$

44  $\text{A}_{\text{m}7}$   $\text{D}7(9)$   $\text{D}_{\text{sus}4}$

49  $\text{G}_{\text{maj}7}$   $\text{D}_{\text{sus}4}$

49  $\text{D.S. al Coda}$

51  $\text{D}_{\text{m}7}$   $\text{G}7$   $\text{D}_{\text{m}7}$   $\text{G}7$

51  $\text{Fadeout}$



## 4 O ACOMPANHAMENTO

## PARTE IV

O acompanhamento musical é um conceito fundamental na teoria e prática da música, definido como o suporte harmônico, rítmico e melódico fornecido a uma linha melódica principal ou a um solista, com o objetivo de enriquecer a textura e a expressividade da performance musical. Este suporte pode ser realizado por um ou mais instrumentos, incluindo instrumentos harmônicos (piano, guitarra ou teclado), percussão e instrumentos de baixo (como o contrabaixo ou o baixo elétrico). Carol Kaye, renomada baixista, define-o como "a base que sustenta a melodia; sem ele, a música se perde" (KAYE, 1969).

No âmbito do baixo elétrico, observa-se que o campo de atuação profissional do baixista que pretende ingressar no mercado musical se configura predominantemente no acompanhamento de artistas, incluindo cantores, compositores e grupos instrumentais de diversos estilos estéticos. Ademais, devido à frequente ausência de linhas de baixo escritas em partituras na música popular, em grande parte das situações profissionais, é o baixista quem define a estética e compõe a linha de baixo, seja orientado por cifras ou não.

Nesse contexto, para além do que já foi visto neste guia, é de fundamental importância conhecer as técnicas de sonoridades e arranjos mais utilizadas no acompanhamento ao baixo elétrico. Com elas, o baixista terá a capacidade de criar linhas de baixo mais ricas e variadas, adaptando-se com maior facilidade a diferentes gêneros musicais e demandas estéticas, contribuindo assim para performances mais coesas e expressivas.





## 4.1 TÉCNICAS E SONORIDADES

No acompanhamento, o baixista pode ajustar a sonoridade do instrumento de várias maneiras, isso inclui as inúmeras possibilidades de misturas entre os captadores. Também influencia o timbre a região onde a corda é tocada, por exemplo: próximo ao final braço (no meio do baixo) para um som mais ‘macio e obscuro’ ou próximo à ponte para um som mais ‘brilhante’. Também é importante a escolha dos dedos da mão direita, que pode ser pela alternância entre o indicador e o médio ou com o polegar abafando as cordas com a polpa da mão.

A escolha da técnica mais apropriada depende do estilo musical, do arranjo da música e das preferências do baixista. Muitos músicos desenvolvem um estilo próprio, combinando diversas técnicas para criar sua própria sonoridade no acompanhamento. Cada uma das técnicas que veremos a seguir possui características próprias e é empregada de acordo com o estilo e gênero musical, a intenção do músico e a ‘atmosfera’ desejada na música.

### 4.1.1 *Pizzicato*

A técnica de *pizzicato*<sup>121</sup> é a mais comum usada entre os baixistas acompanhadores. É uma técnica de execução de instrumentos de cordas em que as mesmas são dedilhadas e não friccionadas com o arco para produzir o som. Enquanto na música erudita o *pizzicato* no contrabaixo é um beliscão na corda com o polegar e indicador ou apenas indicador), no *jazz* — na música popular em geral, a técnica no baixo elétrico funciona geralmente na

<sup>121</sup> “(It., “beliscado”) Instrução para fazer soar a corda ou cordas de um instrumento (geralmente de arco) beliscando-as com as pontas dos dedos” (SADIE, 1994, p. 729). Decorrente da música de concerto.

alternância entre os dedos indicador e médio podendo se estender ao anelar para dedilhar as cordas. Naturalmente, são as pontas dos dedos que entram em contato com as cordas, beliscando-as para fazê-las vibrar e produzir o som. Para facilitar a fluidez nos movimentos dos dedos durante o acompanhamento, o polegar pode estar levemente apoiado na corda *mi*<sup>122</sup>.



<https://youtu.be/8h2TXRnLG0o>



Um dos principais representantes dessa técnica é o baixista americano Jaco Pastorius<sup>123</sup> (1951-1987) que teve um destaque significativo na segunda metade do século XX influenciando gerações de baixistas. A seguir, a linha do baixo de “*The chicken*”<sup>124</sup>, a partir do tema (24º compasso) ou, se preferir, aos 1:09 do vídeo.



<sup>122</sup> Alguns baixistas apoiam o polegar na parte superior do captador.

<sup>123</sup> De nome próprio John Francis Anthony Pastorius III. Fonte: do autor.

<sup>124</sup> A galinha (tradução própria). Compositor: Pee Wee Ellis. Álbum *Invitation* (1983). Fonte: DISCOGS, [sd].

bx.  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$

22 24 B $\flat$ 7

26 2 B $\flat$ 7

29

E $\flat$ 7 D7

G7 C7

B $\flat$ 7



[https://youtu.be/M-oechipx\\_M?si=9sliDRCsr94OxfdJ](https://youtu.be/M-oechipx_M?si=9sliDRCsr94OxfdJ)



O captador influencia significativamente o timbre do baixo. Na técnica de pizzicato, a mistura entre o captador próximo ao braço ou da ponte dará um impacto significativo na sonoridade do instrumento. O captador próximo ao braço produz um som mais ‘suave’ e ‘arredondado’, enquanto o captador da ponte oferece um som mais ‘brilhante’ e nítido.

Para um timbre bem definido, experimente entre 65% para captador da ponte e 35% para o captador do braço. E o botão de tonalidade 35% aberto.



Os exercícios a seguir, em *pizzicato*, além de poderem ser praticados em outras técnicas (com o polegar, *palm mute*, com palheta, eles são importantes no aperfeiçoamento de habilidades do baixista como a coordenação da mão direita e esquerda e por oferecerem um conjunto de possibilidades melódicas para a composição da linha do baixo. Faça-os alternado entre os dedos indicador e médio (*i,m*), indicador e anelar (*i,a*) e médio e anelar.

Inicie cada exercício com uma medição metronômica lenta (semínima = 50) e aumente progressivamente a velocidade até atingir aproximadamente semínima = 130. O ideal é transportar todos os exercícios para todas as tonalidades maiores e menores (menor natural, harmônica e melódica), e evitar usar corda solta. Nos exercícios em intervalos de 6ª e 7ª (nº 7, nº 8 e nº 9), o uso do polegar em *Palm mute*<sup>125</sup>, alternando com o indicador, médio ou anelar, é outra possibilidade no treinamento. Os números acima das notas referência aos dedos da mão esquerda, a mão que vai ao braço.

### Exercício 1

1 4 1 2 4 1 2 4 | 1 2 3 1 2 4 1 3 | 4 1 3 4 4 3 1 4 | 3 4 1 3 4 3 1 4

### Exercício 2

2 1 4 2 4 2 1 4 | 1 4 2 1 2 1 4 2 | 4 3 1 4

<sup>125</sup> Ver seção secundária 4.1.3, p. 122.

## Exercício 3

2 1 4 2 4 2 1 4 1 4 2 1 2 1 4 3 4

## Exercício 4

1 1 3 4 1 1 1 2 3 4 1 1 3 4 1 1 3 4 1 1 2 4 3 4

## Exercício 5

1 1 4 3 1 1 4 2 3 4 1 1 3 4 4 3 1 1 4 3 1 3 4 3

## Exercício 6

2 1 3 2 1 4 2 1 2 1 3 1 3 1 2 1 2 1 3 1 2 1 3 2



#### 4.1.1.1 Escalas tonais

As escalas tonais desempenham um papel importante na construção de linhas de baixo. É com a técnica do pizzicado que o baixista mais executa linhas de baixo elétrico. O estudo das escalas na técnica de *pizzicato* desenvolve o controle de tensão e pressão nas cordas, coordenação da mão direita e esquerda e internalização do espaçamento da escala no braço do instrumento.

As notas em uma escala tonal são selecionadas a partir das notas da escala cromática, que é uma sequência de todas as doze notas musicais em uma oitava (Dó, Do#, Ré, Ré#, Mi, Fá, Fá#, Sol, Sol#, Lá, Lá#, Si, Dó). As escalas tonais são construídas de maneira específica em termos de intervalos e padrões de tons e semitons.

**Escala maior:** É uma escala diatônica composta por uma sequência definida de tons e semitons, resultando em uma sonoridade brilhante e alegre. A sequência de intervalos para uma escala maior é: tom, tom, semitom, tom, tom, tom, semitom. A escolha da tonalidade Ré Maior nos exemplos seguintes é decorrente da facilidade de posicionar a mão esquerda no braço do baixo, deixando-a menos aberta que em Dó Maior, que é a tonalidade natural, início do estudo das tonalidades.

##### Ré Maior – primeira digitação

##### Ré Maior – segunda digitação

## Ré Maior – terceira digitação

**Escala menor natural:** A escala menor natural está relacionada diretamente à tonalidade maior relativa. No caso de Ré menor, sua relativa maior é Fá maior, e ambas compartilham as mesmas notas, diferenciando-se apenas pelas tônicas. A disposição dos intervalos segue a sequência: tom, semitom, tom, tom, semitom, tom, tom

## Ré menor natural – primeira digitação

## Ré menor natural – segunda digitação

**Escala menor harmônica:** A escala menor harmônica difere da escala menor natural pela elevação da sétima nota em um semitom tornando-a sensível, “um semitom abaixo da tônica e, portanto, com forte impulso em sua direção”<sup>126</sup>. A sequência de intervalos é: tom, semitom, tom, tom, semitom, tom e meio, semitom.

## Ré menor harmônica

<sup>126</sup> “ (SADIE, 1988, p. 853).

Ré menor harmônica – segunda digitação

4 1 2 4 1 1 3 4 4 3 1 1 4 2 1 4

**Escala menor melódica:** Esta escala difere da menor natural por duas alterações: a sexta e a sétima notas são elevadas<sup>127</sup>. E sua principal diferença em relação à escala menor harmônica é a ausência do intervalo de 2ª aumentada entre a sexta e a sétima nota, agora modificado pela alteração ascendente da sexta nota em um semitom diminuindo o intervalo para 2ª Maior entre a sexta e a sétima nota. Veja:

Ré menor melódica – primeira digitação

1 3 4 1 2 4 1 2 2 1 4 2 1 4 3 1

Ré menor melódica – segunda digitação

4 1 2 4 1 2 3 4 4 3 2 1 4 2 1 4

<sup>127</sup> Originalmente “na descida a escala conserva as mesmas notas da forma primitiva” (PRIOLLI, 2009, p. 77). A forma primitiva à qual Priolli se refere é a menor natural.



#### 4.1.2 Polegar

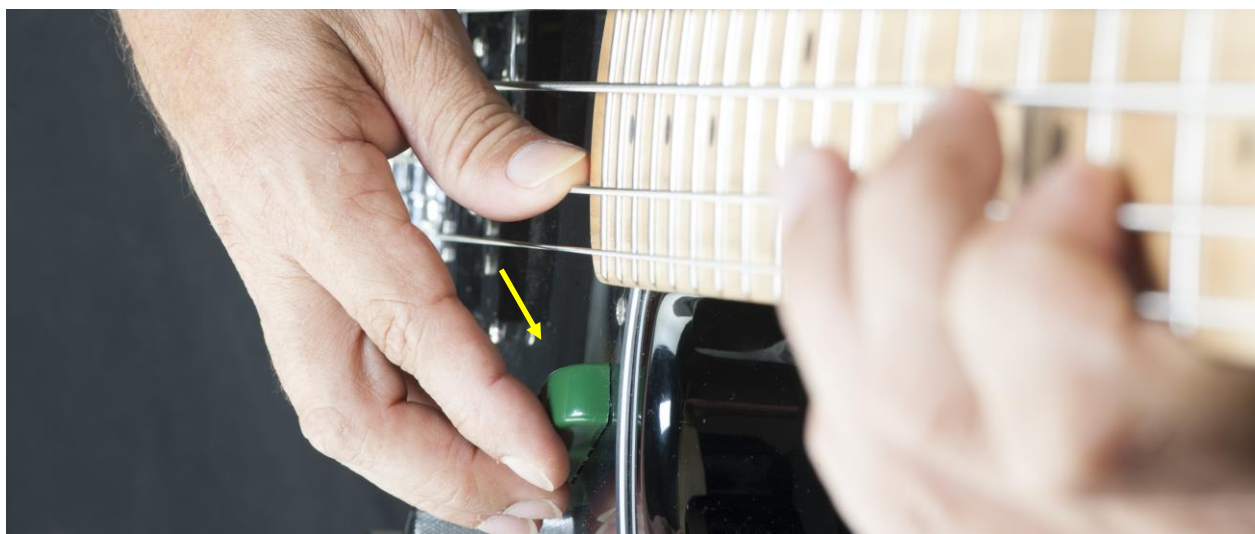
O uso do polegar requer um planejamento justo e adequado à sonoridade da música. Diferentemente da técnica do *pizzicato*, tocar com o polegar - mais precisamente com sua polpa<sup>128</sup> - produz um som com ataque lento e decaimento curto, de caráter ‘profundo’ e um envelope semelhante ao do som do contrabaixo quando tocado em *pizzicato*.



<https://youtu.be/NJZ0V2vlaEI>



A técnica de tocar com o polegar está ligada à invenção de uma peça chamada ‘*finger rest*’<sup>129</sup>, que é colocada sob a corda mais aguda para apoiar os dedos indicador, médio e anelar, permitindo uma maior fluidez do polegar. Mecanicamente, a mão fica em uma posição ergonomicamente melhor, dando mais firmeza ao polegar ao tocar as cordas.



<sup>128</sup> “[...]carne sem osso e nem gordura” (HOUAISS, 2010 p.610).

<sup>129</sup> Descanso de dedo (tradução própria).



<https://youtu.be/1xIKRsFcz-A>



Um grande expoente dessa técnica é o baixista de jazz *Monk Montgomery* (1921-1982), irmão do guitarrista *Wes Montgomery* (1923-1968) que também tocava com o polegar.

No link abaixo, escute a música “*Little O's*” do álbum “*Reality*” em 1974 produzido por *Bobby Martin* da gravadora *Soul Philadelphia International Record*<sup>130</sup>. A linha do baixo, no tema, é concentrada num ostinato<sup>131</sup> que acompanha a harmonia na exposição do tema. Veja-a e estude-a.

*Finger rest* Cm7 / Cm7

/ Cm7 /

Cm7 / Bbm7

10 / Cm7 / Bbm7

14 Abmaj7 Fm7 /



[https://youtu.be/LtLh\\_XqOS20](https://youtu.be/LtLh_XqOS20)



<sup>130</sup> Fonte: DISCOGS, 2023.

<sup>131</sup> Ver seção terciária 4.2.2, p. 156.



Bruce Palmer (1946 – 2004), Brian Wilson (1942 - ) e Sting (1951-) são alguns dos baixistas que também usaram o polegar na produção do som em suas performances.

### Exercício 1

**USE O METRÔNOMO** com semínima em 60, 90 e 120, progressivamente. Use o polegar com e sem o *finger rest*,

2 1 4 3 1 4 3 1 4 2 1 4 2 1 4 3 1 4 3 1 4

(A) (D)

(A)

### Exercício 2

4 1 2 1 2 4 1 2 4 1 3 4 3 1 2 3 4 1

4 1 3 4 1 2 4 1 3 4 1 3 4 1 2 4 1 2 3 4 1

(D) (G)

(D)

## Exercício 3

2 1 4 3 4 1 4 2 1 1 3 4 2 1 4 3 4 1 3 1 4

A D A G D G D

4 1 2 3 1 4 4 1 3 2 1 4 4 1 2 1 4 3

G D G D G D G

1 2 4 2 1 4 2

A

## Exercício 4

4 1 2 4 2 1 3 4 1 2 1 4 4 1 2 3 1 4 4 1 3

G D G D G D G D

2 1 4 4 1 3 2 1 4 4 1 2 2 1 4 3 4 1

G D G D G

4 2 1 4 1 2

A D





### 4.1.3 Palm mute<sup>132</sup>

A técnica envolve descansar a lateral da palma da mão direita (entre o dedo mínimo e o pulso) contra as cordas do baixo, próximo à ponte. Se feita corretamente, o som será amortecido diminuindo o ataque e decaimento do som. A técnica está relacionada ao uso do polegar, que ‘escurece’ ainda mais o som. A princípio, o polegar dedilha a 4ª corda *mi*, o dedo indicador a 3ª corda *lá*, o médio a 2ª corda *ré* e o anelar a 1ª corda *sol*. O polegar, ainda, pode alcançar a terceira e segunda corda.



<https://youtu.be/eStGhUGtF8I>



Para exemplificar a técnica, veja e escute “*Feel like makin love*”<sup>133</sup> com Pino Palladino, baixista britânico.

The musical notation consists of two staves for bass guitar (bx.). The first staff is in 4/4 time and features a box labeled "Palm mute" above the first measure. The first measure contains a triplet of eighth notes. The second measure contains a quarter rest, followed by a quarter note. The third measure contains a quarter note, followed by a sequence of eighth notes. The second staff continues the sequence of eighth notes, marked with a double bar line and repeat sign, and is also labeled "Em7".

<sup>132</sup> Numa tradução livre: “mutando com a palma”, quando na verdade é abafar o som com a lateral da palma da mão.

<sup>133</sup> *Sinto que faço amor* (tradução própria). Compositor: Eugene McDaniels (1935-2011). Fonte: DISCO SG [sd].



Two staves of musical notation in bass clef. The first staff contains a sequence of notes with a circled 'G' below it. The second staff continues the sequence and ends with a double bar line.

**Exercício 2**

1 4 0 1 4 0 1 1 4 1 4 1 2 2 1 1 4 1

Two staves of musical notation. The first staff has fingerings 1 4 0 1 4 0 1 1 4 1 4 1 2 2 1 1 4 1 and chord diagrams (A), (D), (A) below it. The second staff has fingerings 1 4 1 1 1 4 0 4 1 2 2 1 1 4 1 1 1 0 and chord diagrams (A), (D), (D), (A), (A) below it.

**Exercício 3**

2 1 4 2 1 4 2 1 4 2 1 4

Three staves of musical notation. The first staff has fingerings 2 1 4 2 1 4 2 1 4 2 1 4 and chord diagrams (A), (E), (A), (E) below it. The second staff has fingerings 0 4 1 2 1 4 2 1 4 2 1 4 2 1 4 and chord diagrams (D), (A), (A) below it, with dynamics *p p p* and *i m i*. The third staff has fingerings 2 1 4 2 1 4 1 0 4 1 0 4 and chord diagrams (E), (A), (A) below it. All staves feature triplet markings.

## Exercício 4

1 4 3                      2 1 4                      1 4 3                      2 1 4

3                      3                      3                      3

(A)                      (A)                      (E)

0 2 1 1 4 3    2 1 4                      1 4 3                      2 1 4

3                      3                      3                      3

P P P i m i                      (D)                      (A)                      (A)

1 4 3                      2 1 4                      1 4 3                      1 0 4

3                      3                      3                      3

(A)                      (A)

## Exercício 5

1 0 4 2 1 3    4 3 1 2 4 0    2 1 4 2 1 3    4 3 1 2 4 1

3                      3                      3                      3

(A)

p p p p p i m i p p p p

2 1 4 2 1 3    4 3 1 2 4 1

3                      3                      3                      3

3                      3                      3







#### 4.1.4 Com palheta

O baixo elétrico pode ser habilmente tocado com o auxílio de uma palheta. Trata-se de uma técnica que, embora menos prevalente em relação ao uso dos dedos no *pizzicato*, encontra relevância quando a intenção é extrair timbres mais vigorosos, enfaticamente articulados e enriquecidos por um componente de 'rugosidade' originado do atrito entre a palheta e as cordas.

A técnica consiste em segurar a palheta com o polegar e o dedo indicador da mão direita (mais raramente, como o polegar e dedo médio ou com os três dedos juntos), posicionando a palheta perpendicularmente às cordas, podendo angulá-la apontando para cima ou para baixo no momento da palhetada. Nos casos de sequências de notas repetidas, é habitual articular a palhetada apenas para baixo.



[https://youtu.be/8cl4K\\_4m8dl](https://youtu.be/8cl4K_4m8dl)



A mão responsável pela segurança da palheta é posicionada preferencialmente próxima da ponte do baixo devido à maior tensão das cordas nessa região, facilitando a realização das palhetadas e contribuindo para a produção de um timbre mais potente e penetrante.

Quando se trata da palheta específica para a execução no baixo elétrico, destaca-se que ela costuma exibir uma espessura substancial, com valores situados entre 1.5 mm e 2 mm.

Os gêneros musicais que se orientam por uma estética sonora mais robusta e pelo uso da palheta são: Thrash metal, Hard rock, Punk, Heavy metal, Hardcore, Death metal e Rock progressivo.

Um exemplo de sonoridade marcante e incisiva, que demonstra a utilização da palheta na execução da linha do baixo, está na canção "*Don't Stop Believin'*", interpretada pela banda norte-americana Journey.

Com palheta



<https://youtu.be/1k8craCGpqs>

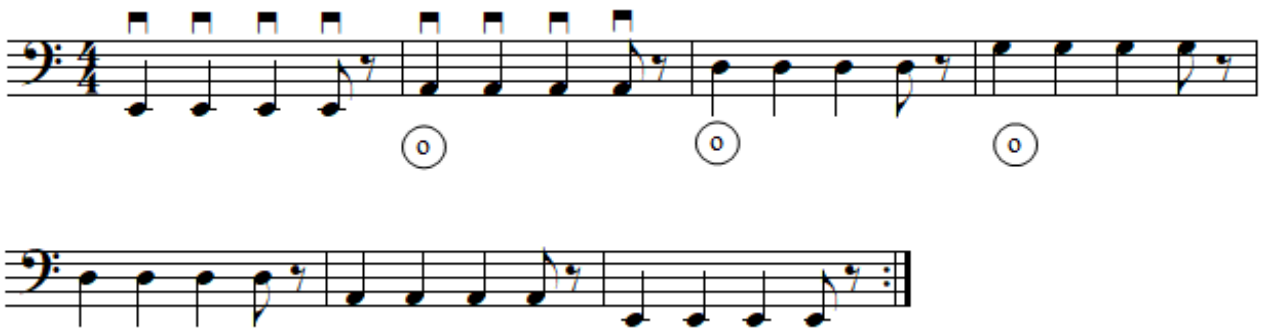


Alguns baixistas que utilizam ou utilizaram palheta para dar som às suas linhas de baixo: Paul McCartney, Lemmy Kilmister (1945 – 2015), Dee Dee Ramone (1951 – 2002) e Carol Kaye (1935-).

### Exercício 1

**USE O METRÔNOMO** com semínima em 60, 90 e 120, progressivamente.

- Palhetada para baixo
- V Palhetada para cima



As pausas em colcheias, no exercício acima, nos alertam quanto à importância de abafarmos o som das cordas do baixo com a mão esquerda enquanto passamos de uma corda a outra.

### Exercício 2



### Exercício 3

Exercício 4

1 1 4 4

D E D

Exercício 5

1 3 3 3 3 3 3 3 3 3 1

3 3 3 3 4 3 3 3 3 3 3 3 3 3

2 2 2 1 1 1 2 2 2 3 3 3 4 4 4 4 4 4

E A A 0

Exercício 6

1 1 1 4 4 4  
V V V

4 3 1 4 2 1 4 2 1 4 2 1 1

(A) (G) (D) (A) (E) (A)





#### 4.1.5 Slap

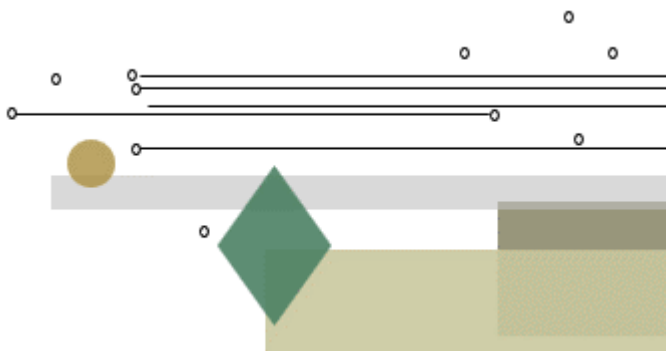
Mais comumente usado no acompanhamento de gêneros musicais como *Funk*, *Disco*, *Soul* e *Jazz*, o *slap*<sup>134</sup>, no baixo elétrico, refere-se a uma técnica percussiva que usa a parte óssea proeminente do polegar (a articulação entre as falanges proximal e distal) para bater na corda, fazendo com que ela atinja a parte da frente da escala, produzindo um som tônico<sup>135</sup> e, ao mesmo tempo, percussivo. O gesto de 'chicotear' com o polegar, geralmente ocorre nas cordas *mi* ou *lá*, mas pode ainda alcançar a segunda corda *ré* e a primeira, *sol*.



[https://youtu.be/KDy0ei\\_UpI0](https://youtu.be/KDy0ei_UpI0)



No exemplo abaixo, a canção “*We care a lot*”<sup>136</sup>, gravada pela banda Faith No More, o baixista, Bill Gould constrói sua linha de baixo utilizando exclusivamente o recurso do *Slap*, toda em quarta corda, *mi*. Adicionamos à partitura, acima da notas, o ‘T’, símbolo correspondente a técnica de *Slap*.



<sup>134</sup> Tapa, golpear, bater (tradução própria).

<sup>135</sup> De altura perceptível.

<sup>136</sup> Compositor: *Faith No More*. Fonte: DISCOSGS [sd].

T = Polegar (*Slap*)



<https://youtu.be/O2KpEva4As4>



### Exercício 1

**USE O METRÔNOMO** com semínima em 60, 90 e 120.

Refaça todo o exercício na terceira, segunda e primeira cordas, sempre em *Slap* (T).

Sempre em *Slap*

simile

The image displays four staves of musical notation in treble clef. The first staff contains a sequence of four measures, each starting with a quarter rest followed by four quarter notes. The second staff contains a sequence of four measures, each starting with a quarter note followed by a quarter rest, then two quarter notes, and another quarter rest. The third staff contains a sequence of four measures, each starting with a quarter note followed by a quarter rest, then two quarter notes, and another quarter rest. The fourth staff contains a sequence of four measures, each starting with a quarter note followed by three quarter notes.





#### 4.1.6 Pop

O *pop*, é uma técnica na qual o baixista usa o indicador ou o dedo médio da mão direita para puxar a corda por baixo, geralmente a corda *ré* ou a *sol* respectivamente. O movimento de puxar a corda normalmente ocorre entre o final do braço e o captador, próximo ao meio do corpo do baixo. A corda é esticada, afastando-se do braço do baixo e, ao se soltar, volta com força e bate nos trastes. Esse movimento produz um som ‘estourado’, tônico, ‘brilhante’ e de forte ataque.



<https://youtu.be/V1ZOjA2Qb04>



Larry Graham, baixista da banda Sly & The Family Stone - tido como o inventor do *slap*, utiliza o *slap* e o *pop* conjuntamente na canção “*Thank you*”<sup>137</sup>, por meio de um único Ostinato no baixo. Na transcrição abaixo, adicionamos à partitura os símbolos do *Slap* (**T**) e o *Pop* (**P**) - em maiúscula.

<sup>137</sup> Compositor: Sylvester Stewart (1943 -). Fonte: DISCOGS, [sd].

P = Puxar com o dedo indicador ou médio por baixo da corda.

E 7(#9)                      E 7(#9)                      E 7(#9)

T   T T P   P   P T   T T P   P   T   T T P   P   P T

bx. *f*

E 7(#9)

T   T   P   P   T



<https://youtu.be/NOa5UOHdwnc>



### Exercício 1

**USE O METRÔNOMO** com semínima em 60, 90 e 120, progressivamente.

Trabalhe nos exercícios girando o pulso, como num chicotear, para bater na quarta e terceira corda com o polegar (T), e use o *pop* com o dedo indicador para 'estourar' a primeira corda sol (P). Em todos os exercícios seguintes, a nota grave deverá ser o *slap* e a nota aguda deverá ser o *pop*.

T   T   T   P

**Exercício 2**

T T T P

○ ..... ○ G

**Exercício 3**

T T P T T T T P T T T P T T P T P T P T P

○ G ○ D

**Exercício 4**

T P T T P T P T P T P T P

○ D ○ D

Exercício 5

T P TTP T P T P T P T P

o G





#### 4.1.7 Hammer-on

*Hammer-on* ou nota martelada<sup>138</sup>, é a técnica de execução utilizada no baixo elétrico onde a produção da nota é realizada sem a necessidade de tocar a corda com a mão direita. Para que isso aconteça, é preciso golpear a corda com a ponta do dedo da mão esquerda (indicador [1], médio [2], anelar [3] ou mínimo [4]), na casa da escala do baixo onde se deseja extrair a nota 'martelada'. Será preciso empregar mais força para gerar um impacto sonoro suficiente, maior do que habitualmente quando tocamos em *pizzicato* no baixo.

Outra forma de se fazer uma nota 'martelada' é aproveitando a vibração da corda da nota tocada anteriormente e ligá-la à próxima nota através do golpe com um dos dedos, sem ter que tocar a corda novamente com a mão direita.

No baixo elétrico, a nota 'martelada' é frequentemente precedida pelo *slap* ou *pop* e conectada por uma ligadura. É representada pela letra **H** decorrente de sua tradução do inglês, *hammered-on*. Assista ao vídeo:



<https://youtu.be/2VKEaHpKko0>



<sup>138</sup> Tradução própria.

## Exercício 1

USE O METRÔNOMO com semínima em 70, 85 e 115 progressivamente.

T T H T T H T T H T T H T T H

## Exercício 2

T P H T P H T P H T P H T P H

## Exercício 3

1 4 1 4 1 4 1 4 simile  
T H T H T H T H

## Exercício 4

1 4 1 4 1 4 1 4  
T H T H T H T H

**Exercício 5**

1 4 1 4 1 4 1 4  
T H T H T H T H



**Exercício 6**

1 4 1 4  
P H P H





#### 4.1.8 Pull-off

Traduzindo de maneira livre, o termo *pull-off* significa 'puxar para fora'. O *pull-off* no baixo elétrico é uma técnica que permite a execução de notas ligadas (*legato*)<sup>139</sup>, transferindo a responsabilidade de gerar som da mão direita para a mão esquerda. Normalmente, a mão direita ataca as cordas, mas no *pull-off*, essa função é realizada pela mão esquerda. O baixista pressiona uma nota com o dedo da mão esquerda no braço do instrumento e, ao "puxar" o dedo para baixo e para fora do braço, faz com que a corda soe uma segunda nota mais grave, que pode ser uma corda solta ou uma nota já pressionada anteriormente. Essa técnica cria uma transição suave entre as notas, sem a necessidade de um novo ataque da mão direita. O dedo da mão esquerda que puxa a corda pode repousar na corda inferior para ajudar a controlar harmônicos indesejados, mas, se o baixista não estiver treinado, pode provocar outros sons e ruídos indesejáveis.

Uma curiosidade sobre o *pull-off* é que essa técnica, apesar de ser muito associada ao rock e blues modernos, remonta à música clássica europeia do século XVII, sendo usada por instrumentistas de cordas como violinistas e alaudistas. Naquele tempo, a técnica era chamada de "tirata" e era aplicada em instrumentos como o alaúde e a guitarra barroca para criar transições suaves entre notas, da mesma forma que hoje é usada em guitarras e baixos elétricos para gerar fluidez melódica e rítmica (SADIE, 1988). Acompanhe o vídeo abaixo:



[https://youtu.be/xD67rY\\_AnyM](https://youtu.be/xD67rY_AnyM)



<sup>139</sup> De acordo com o dicionário de música Grove, o termo indica "notas suavemente ligadas, sem interrupção perceptível no som, nem ênfase especial; o oposto de STACCATO" (SADIE, 1988 p. 527).



Os exercícios abaixo podem ser realizados nas técnicas de pizzicato, polegar, *palm mute*, com palheta e *slap*, conciliadas, naturalmente, com a técnica *pull-off*. Pratique-os a partir da primeira casa do braço do baixo elétrico e avance uma casa no braço a cada repetição. Atenção as ligaduras; de onde elas partem indica o início do movimento para execução do *pull-off*. O estudante deverá tocar a primeira nota (com a mão direita em *pizzicato* ou *palm mute* etc. para, em seguida, puxar a corda para baixo e para fora com o mesmo dedo que apoiou na corda (mão esquerda) para fazer o *legato*.

Para indicar a execução do *pull-off*, adicionamos à partitura, acima das notas que serão ligadas, o símbolo '(L)' decorrente do termo musical "ligadura".

### Exercício 1

**USE O METRÔNOMO** com semínima em 70, 85 e 115 progressivamente.

2 1 3 1 4 1 simile

(G) .....  
 (G) ..... (D) .....  
 (D) ..... (A) .....  
 (A) ..... (E) .....  
 (E) .....

## Exercício 2

1 0 2 0 3 0 4 0      simile

L   L   L   L

(E) ..... (A) ..... (D) .....

(G) .....

## Exercícios 3

O exercício abaixo em *pull-off* e *hammer-on* conjugados pode ser realizado nas técnicas de *pizzicato*, *polegar*, *palm mute*, com *palheta* e *slap* e *pop* – este último, só quando escrito para ser executado na primeira e segunda cordas. Dependendo do tamanho da mão esquerda do estudante e do comprimento do braço do baixo, pode-se optar por tocar o exercício com a digitação 1,3, 3, 1 ou 1, 4, 4, 1. Experimente ambas. Uma terceira digitação para uma prática mais avançada é 2, 4, 4, 2. Veja:

I ..... II .....

1 4 4 1  
1 3 3 1      simile  
2 4 4 2

H   L   H   L   H   L   H   L   H   L   H   L

III ..... IV .....

simile

V ..... VI .....



### 4.1.9 Ghost note

*Ghost note*<sup>140</sup> ou nota fantasma, é a ‘nota que não tem altura definida, e por isso possui um carácter percussivo. É um recurso que se relaciona nas mais diversas formas de tocar baixo elétrico: *pizzicato*, *palm mute*, com palheta, polegar e no *slap* e *pop*. A técnica consiste em tocar naturalmente qualquer nota sem permitir que a corda vibre ao ponto de se perceber sua altura. Após tocar a nota no baixo, será necessário amortecer a vibração da corda com algum dedo da mão esquerda numa medida que não chegue a trastejar e nem produzir altura definida e clara. Em vez de pressionar a corda totalmente contra o traste, o baixista simplesmente encosta o dedo levemente na corda, amortecendo o som.



<https://youtu.be/JGGMG0PNgwi0>



As notas fantasmas se relacionam com a linha do baixo mais pelo timbre do que pela altura, motivo pelo qual sua anotação na partitura é escrita com um 'X' no espaço do pentagrama que melhor represente a região do braço do baixo e que se relacione com a proposta do respectivo trecho musical.

A seguir, no 1º compasso, a escrita convencional das cordas soltas, e no 2º compasso, a escrita na partitura das notas fantasmas.



<sup>140</sup> Tradução própria.

### Exercício 1

USE O METRÔNOMO com semínima em 70, 85 e 115, progressivamente

simile



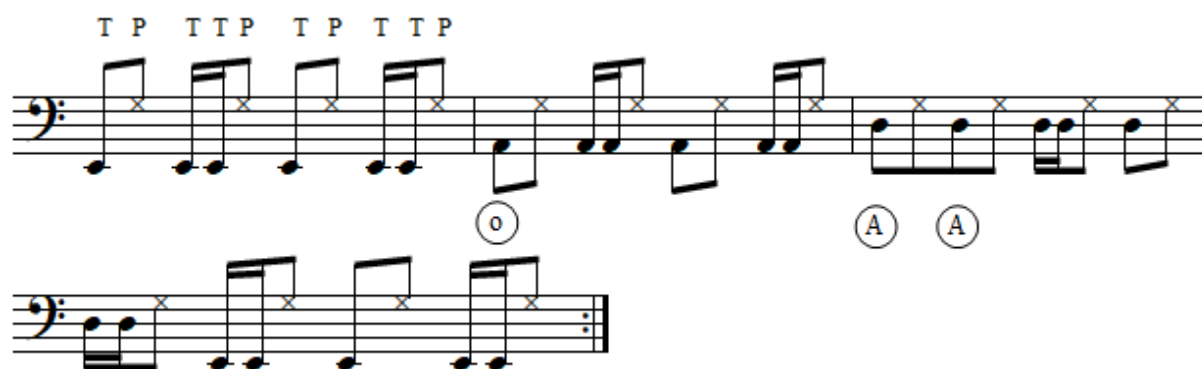
### Exercício 2

simile



### Exercício 3

simile



## Exercício 4

T P T T P T P T T P simile

## Exercício 5

T P T T P T H simile

## Exercício 6

14 14 simile  
T P T T P H T P T T P H



## 4.2 ARRANJOS NO ACOMPANHAMENTO

No âmbito do acompanhamento no baixo elétrico, explorar técnicas e recursos específicos pode enriquecer consideravelmente o arranjo da música numa performance musical. Nesse contexto, abordaremos alguns elementos fundamentais que desempenham papéis distintos no universo dos arranjos para baixo elétrico no acompanhamento. Discutiremos a utilização da ‘Nota pedal na linha de baixo’, a aplicação de ‘Ostinato’ como uma técnica marcante, a empregabilidade da ‘Escalada do acompanhamento na linha do baixo’, a importância do *Turnaround* na criação de tensão e resolução, e, por fim, a fluidez proporcionada pelo ‘*Walking Bass*’.

### 4.2.1 Baixo pedal

O baixo pedal é um recurso da harmonia em que uma nota do baixo, geralmente a tônica ou dominante da tonalidade, é mantida enquanto a harmonia caminha por funções e acordes, podendo o baixo pedal voltar à fundamental do acorde no final da cadência. Por exemplo, se o pedal for a tônica (D), os próximos acordes podem ser III<sup>m</sup>7 (E<sup>m</sup>7/D), o IV<sup>maj</sup>7 (G<sup>maj</sup>7/D), V7 (A<sup>sus</sup>4/D),

**Dmaj7    E<sup>m</sup>7/D    G<sup>maj</sup>7/D    A<sup>sus</sup>4/D    Dmaj7**

I°    II°    IV°    V°    I°

- Baixo na fundamental.
- Início do baixo pedal na sétima do II<sup>m</sup>7 grau preparada no acorde anterior.
- Pedal na 5<sup>a</sup> justa do IV<sup>maj</sup>7 grau (subdominante).
- Pedal na 4<sup>a</sup> justa do V7 grau (dominante).

Na canção, “*Crazy*”<sup>141</sup>, gravada pelo cantor e autor Seal, o baixo pedal segue por toda a música — com algumas variações, mas sempre mantendo a fundamental como nota pedal enquanto a harmonia caminha a cada compasso.

<sup>141</sup> No álbum de estreia do cantor e compositor britânico Seal, lançado em 1991. Autores: Seal e Guy Sigsworth (ZTT AAT, [sd.]).

E m7                      G                      A sus4                      A7

bx.

- Baixo na fundamental, I grau (tônica).
- Início do baixo pedal na sexta do III maj7 grau.
- Pedal na 5ª justa do IV7sus4 grau.
- Pedal na 5ª justa do IV7 grau.



<https://youtu.be/4Fc67yQsPqQ>



Outro exemplo do emprego de nota pedal na linha de baixo está na música “*Dolphin dance*”<sup>142</sup>, composta pelo pianista Herbie Hancock. A música destaca o uso do baixo pedal logo no início do tema — 1º compasso, reinterando-se nas alturas Sol e Fá, a partir do 17º compasso (0:33 do vídeo). A linha do baixo do recorte transcrito, a seguir, é do contrabaixista Ron Carter.

E ♭maj7                      B ♭m 7/E ♭                      E ♭maj7                      D m7(b5)                      G7

pno.

bx.

- Baixo pedal na altura de Mib 1.
- Início do baixo pedal na quarta do acorde.
- Fundamental.

<sup>142</sup> Dança dos golfinhos (tradução própria). A música serviu para compor o álbum “*Maiden Voyage*”, lançado em 1965 pela *Blue Note Records*. Fonte: DISCOSGS [sd].



A seguir, a nota pedal reiterada nas alturas de Sol e Fá no 17º compasso (0:33 do vídeo).

17 Gmaj7 G13sus A/G Ebmaj7(#11)/G F13sus

22 F13(b9) F13sus Em7 A13

II

- Baixo pedal na altura de Sol -1.
- Baixo pedal na altura de Fá -1.
- Baixo na fundamental do acorde.
- Início do baixo pedal na sétima do acorde (preparada no acorde anterior).
- Na terça do acorde.
- Nota de passagem cromática descendente.



<https://youtu.be/RaHCnfI7y74>





## PLAY-ALONG

A seguir o *play-along* “Resillium” para exemplificar o uso do baixo pedal na estrutura do arranjo musical. Nele o aluno poderá praticar a criação de linhas de baixo contrapontísticas bem como na função estrita e híbrida. Poderá usar a técnica de *pizzicato* para uma sonoridade mais ‘clara’ e definida, no entanto, o uso do polegar é uma alternativa para um som mais profundo e marcante. São duas gravações, a primeira sem o baixo gravado para o aluno praticar, e a segunda, com baixo gravado, para o aluno tocar junto.



SEM baixo: <https://youtu.be/ZethKWbRk4o>



COM baixo: <https://youtu.be/Ba4g2OxB25Y>



## Resilium

Franklin Gama

(♩ = 90)

Intr. Violão

vião.

bx.

*mp*

*mf*

A

5

A

A

10

A

A

A

D/A

10

A

15

A

D/A

15

19 A A7 D Dm7

23 A A7 (na 2x) A D/A Bb/A Dm7

27 A A7(13) B/A A frigio F(#5)/A

30 Gm9 A 6(9) A A7(13) Bb/A

33 A frigio F(#5)/A Gm A 6(9) A

36 G A G

Guitar

39 A FLido Gadd9 FLido Gadd9

42 FLido GLido FLido GLido FLido GLido

45 FLido E7/G# A D.S. al Coda

47

A / D/A

51

51

Musical notation for measures 51-53. Treble clef staff contains three whole rests. Bass clef staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature is two sharps (F# and C#).

A

54

54

Musical notation for measures 54-55. Treble clef staff contains a whole rest. Bass clef staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature is two sharps (F# and C#).

Fade-out



### 4.2.2 Ostinato

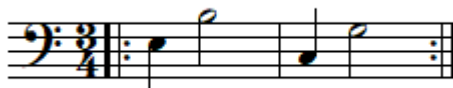
O ostinato é a repetição persistente de um padrão musical rítmico, melódico ou harmônico (uma célula, um motivo ou uma frase musical) sobreposto à outra estrutura musical em desenvolvimento. Na música popular, o baixo ostinato frequentemente se encaixa em um ostinato maior acompanhado pela bateria, guitarra e piano.

Um exemplo é a famosa música "*Billie Jean*", de Michael Jackson (1958 – 2009), em que a linha do baixo de Louis Johnson é construída em ostinato enquanto a base rítmica e harmônica progredem gradualmente para criar, junto com o baixo, um novo ostinato.

The image displays the bass line for the song "Billie Jean" by Michael Jackson, composed by Louis Johnson. The music is in 4/4 time and the key of D major (two sharps). The bass line is characterized by a persistent rhythmic pattern of eighth notes, often with accents (>). The chords progress through several stages:

- First system:** Starts with a double bar line and a '2' above it. The first measure is a whole rest. The second system begins with the chords F#m7 and G#m7 alternating.
- Second system:** Continues the F#m7 and G#m7 alternation. A '3x' above the staff indicates a triplet of eighth notes.
- Third system:** The chords progress to F#m7, G#m7, and then Bm7. A slash (/) indicates a measure where the bass line is not written.
- Fourth system:** Returns to F#m7 and G#m7, then Bm7. Another slash (/) indicates a measure where the bass line is not written.
- Fifth system:** The chords are Bm7, followed by a slash (/), then a double bar line with a '2.' below it, leading to D and F#m7.
- Sixth system:** The chords are D, F#m7, D, and F#m7.
- Seventh system:** The chords are D and C#7.
- Eighth system:** Continues the D and C#7 progression with a final triplet of eighth notes.

Outro exemplo típico do uso do ostinato no baixo está na música de Jhon Zorn, “*Anulikwutsayl*”. A música é construída sobre ostinato do começo ao fim, uma espécie de alicerce para todas as improvisações livres que virão. O baixista da gravação é o Trevor Dunn.



<https://youtu.be/aywARZpmO7o>



O ostinato é, de fato, um elemento composicional fundamental na criação de linhas de baixo. A chave está em encontrar o equilíbrio na dissonância e suas resoluções, de forma que o ostinato crie tensões e relaxamentos e que permita que outra estrutura musical evolua de maneira progressiva.

### PLAY-ALONG

O *play-along* a seguir, “*Donatiano*” está estruturado em duas partes: a primeira composta sobre um ostinato na linha do baixo elétrico enquanto a harmonia progride para as funções dominante menor e subdominante e, na segunda parte, a linha do baixo abandona o ostinato para acompanhar a harmonia. Embora o ostinato seja o motivo marcante da linha do baixo, o estudante pode planejar e experimentar sua linha de baixo acompanhando a harmonia na primeira e segunda partes. A sonoridade apropriada é do *pizzicato* com a mão próxima à ponte.



SEM baixo elétrico: <https://youtu.be/hJFlvQkrUkU>



COM baixo elétrico: <https://youtu.be/ZAe8CHqVMhQ>



# Donatiano

Franklin Gama

(Sambaião ♩ = 76)      Cm7      /      /      /

vlão.      Bateria

bx.      mf

7      Cm7      /      /      /      % Gm7      /

7      mf

13      Eb/C      /      Fm7      /      Cm7      /

13

19      Gm7      /      Eb/C      /      Fm7      /

19



25 Cm7 / A $\flat$ maj7 Gm7(11) Fm7 /

31 A $\flat$ maj7 Gm7(11) Cm7 / D.S. al Coda

3 vezes

31 D.S. al Coda

35 Fm7 Cm7 /

3 vezes

39 Fm7 / Cm7 Gm7

rall.

Fim

### 4.2.3 Escalada do acompanhamento na linha do baixo<sup>143</sup>.

É o recurso que nós, baixistas, usamos quando mudamos do registro normalmente utilizado no acompanhamento do baixo<sup>144</sup> para o registro do âmbito da harmonia. Ou seja, quando o baixo, por vezes, deixa de ocupar a faixa mais grave e passa a alcançar alturas do mesmo âmbito da harmonia, ou próximas a ela. A escalada do acompanhamento é um recurso construído sobre a ideia de contracanto<sup>145</sup> à melodia e é comum em introduções e interlúdios<sup>146</sup> sem o acompanhamento da parte baixa da bateria<sup>147</sup>, bem como em momentos de suspensão<sup>148</sup> da música.

Embora a intenção do acompanhamento esteja presente, o emprego da escalada do acompanhamento também traz um sentido melódico e solista, geralmente com o uso de notas melódicas. Veja os exemplos:

Na canção “*Canteiros*”<sup>149</sup>, do cantor e compositor Fagner, O baixista Bruce Henry<sup>150</sup> constrói a ‘Escalada do acompanhamento’, em *ad libitum*<sup>151</sup>, sobre a nota pedal na tônica Ré, logo na introdução. Notas melódicas (escapadas, nota de passagem) também estão presentes no contorno harmônico. Veja:

bx.

[https://youtu.be/C\\_tpQuE6hCs](https://youtu.be/C_tpQuE6hCs)

<sup>143</sup> Técnica nomeada por este autor.

<sup>144</sup> “mi-1 à mi 2” (GUEDES, 2003, p. 75).

<sup>145</sup> “melodia que acompanha a linha principal e forma com ela uma espécie de diálogo” (SADIE, Stanley, 1988, p. 217).

<sup>146</sup> “Trecho tocado ou cantado entre as partes principais de uma obra maior, como uma ópera. Na música instrumental, interlúdios modulatórios podem servir de transição da tonalidade de um movimento ou seção para a tonalidade do movimento ou seção seguinte (SADIE, 1988 p. 459).

<sup>147</sup> Bumbo e caixa.

<sup>148</sup> No arranjo da canção, é a parte da música (introdução, interlúdio, transição, por exemplo) que o baixo elétrico e bateria não atuam no acompanhamento.

<sup>149</sup> Do álbum *Manera Fru Fru Manera*, 1971. Poema de Cécília Meireles. Ficha técnica do disco sem créditos aos músicos. Fonte: KFOURI AMARAL, 2005.

<sup>150</sup> Fonte: ALBUQUERQUE, Célio, 2013.

<sup>151</sup> (Lat., “com liberdade”) Pode ser usado, por exemplo, para indicar que uma parte assim marcada pode ser dispensada, ou que o interprete pode afastar-se do andamento rígido (SADIE, 1988, p. 8).

Em “*Toada*”<sup>152</sup>, canção gravada pelo grupo vocal Boca Livre, o baixista e arranjador do grupo, Maurício Maestro, inicia sua linha do baixo dialogando com a levada<sup>153</sup> da música. Com a introdução composta no violão em alturas médias/agudas, o baixo, mesmo, soando em alturas agudas, assume a nota mais grave sem movimentos contrapontísticos. Também é importante ressaltar o modo como Maurício Maestro trata a dinâmica, misturando sua linha de baixo com a harmonia dos violões. Veja:

The image displays a musical score for the song "Toada". It consists of two systems of music. The first system shows the guitar (vlão) and bass (bx.) parts. The guitar part is in treble clef, and the bass part is in bass clef. Both are in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The guitar part starts with a series of chords, followed by a section with a circled 'D' and a dotted line, and then continues with more chords. The bass part starts with a rest, followed by a series of notes. The second system shows the guitar and bass parts continuing. The guitar part has a dynamic marking of 'mp' and the bass part has a dynamic marking of 'p'. The guitar part includes chord symbols 'E' and 'A/C#'.



<https://youtu.be/ww4U7YDNvac>



A escalada do acompanhamento em “*That’s what friends are for*”<sup>154</sup>, gravada por Dionne Warwick e Stevie Wonder é composta basicamente pelas fundamentais dos acordes no âmbito da oitava de Dó 2 (início), e chegando ao final da introdução no âmbito de oitava de Dó -1.

<sup>152</sup> Compositores: Zé Renato, Cláudio Nucci e Juca Filho. Fonte: KFOURI AMARAL, 2005.

<sup>153</sup> Ver na próxima seção 4.3, p. 187.

<sup>154</sup> Compositores: Burt Bacharach e Carole Bayer Sager (DISCOGS [sd]).

bx

Chords: Eb Bb7/D Ab/C Gm7 Cm7 Fm7 Ab/Bb Eb

○ Elemento de transição entre antecedente e consequente<sup>155</sup>.



<https://youtu.be/wcnRgpAk5kw>



### PLAY-ALONG

O *play-along* “Terraúna” foi planejado para a prática e melhor compreensão da escalada do acompanhamento. A orientação é que o aluno estude o que está escrito, mas também tome a liberdade de criar sua escalada do acompanhamento.

Embora o *play-along* ‘COM baixo elétrico’ esteja gravado com a linha do baixo na função estrita, também é possível criar e praticar linhas de baixo na função contrapontística, estrita e híbrida .

Linhas de baixo não precisam ser concentradas em uma única função. Pode ser interessante mesclar as duas funções da linha do baixo de acordo com o arranjo, instrumentação e o caráter da linha melódica, que pode estar ativa (bom para função estrita) ou passiva (bom para a função contrapontística da linha do baixo).



SEM baixo elétrico: <https://youtu.be/LwtaJ82qsoM>



COM baixo elétrico: <https://youtu.be/U2MB3ed9fwU>



<sup>155</sup> “antecedente e consequente Um par de enunciados musicais que complementam um ao outro em simetria rítmica e equilíbrio harmônico” (SADIE, 1994, p. 32).

# Terraúna

Franklin Gama

(♩ = 130)

Am7(11) / Abmaj7(#11) / Am7/G

vlão.

bx.

mf

10 / F#m7(b5) / Fmaj7(#11) /

15 Em7 / Dm7 / Ddim

20 / Ddim / Am7(11) / Abmaj7(#11)

26

Am 7/G

F#m7(b5)

Musical notation for measures 26-30. Treble clef, bass clef. Chords: Am 7/G, F#m7(b5).

31

F maj7(#11)

Em 7

Dm 7

1.

Musical notation for measures 31-35. Treble clef, bass clef. Chords: F maj7(#11), Em 7, Dm 7. First ending bracket.

36

D dim

Dm 7

2.

Musical notation for measures 36-40. Treble clef, bass clef. Chords: D dim, Dm 7. Second ending bracket.

41

Am 7

Am 7

Ebmaj7

Musical notation for measures 41-45. Treble clef, bass clef. Chords: Am 7, Am 7, Ebmaj7.

46

Gm 7

Fm 7

Musical notation for measures 46-50. Treble clef, bass clef. Chords: Gm 7, Fm 7.

51 **Fm7** / **Cm7** / **Gm7**

56 / **Cm7** / **F7** /

61 **Cm7** / **Gm7** / **E7(#9)**

66 / **E7(#9)** / **Am7(11)** /

71 **Abmaj7(#11)** / **Am7/G** / **F#m7(b5)**

76  $\text{Fmaj7}(\sharp 11)$   $\text{Dm7}$

81  $\text{Am7}$   $\text{Am7}$  D.S. al Coda

85  $\text{Fmaj7}(\sharp 11)$   $\text{Dm7}$

90  $\text{Am7}$   $\text{Am7}$

95  $\text{Fmaj7}(\sharp 11)$   $\text{Dm7}$   $\text{Am7}$  Fim



#### 4.2.4 Turnaround

*Turnaround* se refere à parte da composição que sinaliza a repetição ou a transição para a próxima seção. Geralmente, um *turnaround* é uma série de acordes ou notas que formam frases usadas para conectar duas partes de uma música através da sensação de resolução ou restabelecimento que ele proporciona.

Para os baixistas, é um recurso que, caso não esteja escrito na partitura, pode ser usado para facilitar transições, criar interesse e realçar a dinâmica quando se deseja gerar contrastes entre as seções da música.

Quando explícito em cifras ou em partitura, o *turnaround* deve ser realizado obedecendo às fundamentais dos acordes. Caso como esse — explícito, é verificado na canção “*Anos dourados*” de Tom Jobim e Chico Buarque de Holanda. Nela, o *turnaround* não só serve como um retorno à harmonia, mas também constitui a ideia da harmonia em ciclos. Abaixo, um recorte da linha do baixo de Tião Neto, logo após a introdução, início do canto e a partir do 5º compasso ou, precisamente, em destaque laranja, aos 0:16 do vídeo.

The image shows two staves of musical notation in bass clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts at measure 4 and includes the following chords above it: Gmaj7(9), Em7(11), A7(13), and D7(4). The second staff continues the line and includes the following chords above it: Gma7, Em7(11), Am7, D7(#11), Gmaj7(9), and Em7(11). The chords Gma7, Em7(11), Am7, and D7(#11) in the second staff are highlighted with an orange background, indicating the turnaround sequence.



[youtu.be/V2hBqh2SFHE?si=4i8PsZqWGWiTWkqi](https://youtu.be/V2hBqh2SFHE?si=4i8PsZqWGWiTWkqi)



No *blues*, o *turnaround* é a frase musical<sup>156</sup> ou uma progressão de acordes (explícita ou sugerida) que ocorre, geralmente, no final de sua estrutura harmônica, nos dois últimos compassos, conduzindo a escuta de volta ao início da sequência de acordes — a repetição do *chorus*<sup>157</sup>.

A estrutura harmônica mais comum do *blues* é composta por um ciclo de 12 compassos.

Veja o exemplo a seguir da estrutura harmônica do blues e a localização do *turnaround* no final dos doze compassos:

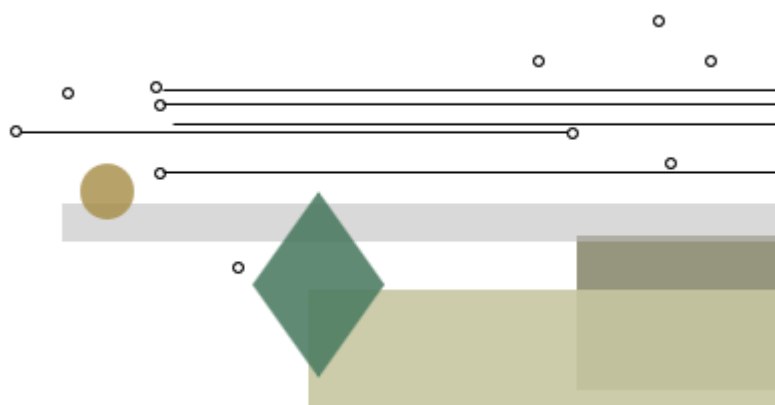
♩ = 120

G7   /   G7   /   C7   /

G7   /   D7   C7   G7

○ Opcional, dependendo do estilo de blues.

Agora, vejamos algumas progressões harmônicas do *turnaround* no final do ciclo dos 12 compassos do *blues*:



<sup>156</sup> Tocada pelo solista ou o acompanhador, ou os dois juntos.

<sup>157</sup> O *Chorus* refere-se a uma seção recorrente em uma composição, caracterizada por uma repetição regular. No contexto do *Jazz*, o termo diz respeito ao trecho da música que será usado para base do solo ou improvisado. Muitas das vezes, tanto no *blues*, *jazz* e até mesmo na música popular brasileira, o termo significa a repetição de toda a música.

♩ = 120

G7    /    G7    /    C7

G7	D7		
G7	E7	A7	D7
G7	E7	Am7	D7
G7	Bb7	Am7	D7
G7	E7	Eb7	D7

G7    /    D7    C7

Em “*Take the a train*”, de Edward Kennedy<sup>158</sup> (1899-1974), verifica-se o *turnaround* não escrito, porém explícito, na primeira casa de repetição (0:14 do vídeo). O A7 não faz parte da harmonia original, no entanto, ao adicioná-lo, dá-se início ao *turnaround*.

C6    /    D7(b5)    /

bx.

Dm7    G7    C6    A7    Dm7    G7    Gm7    C7

9



[https://youtu.be/D6mFGy4g\\_n8?si=KSYCzGXgQVoyACFZ](https://youtu.be/D6mFGy4g_n8?si=KSYCzGXgQVoyACFZ)



Algumas soluções rítmicas e progressões harmônicas com frase fixa no *turnaround* para a linha do baixo no *blues*:

- 1 - Linha de baixo em semínimas construídas sobre arpejos de quatro sons.

<sup>158</sup> Mais conhecido como Duke Ellington: Compositor, bandleader e pianista de jazz norte-americano (SADIE, 1994, p. 296).

♩ = 120  
G7 / G7 / C7 /

bx. G7 D7 C7 G7 D7

Detailed description: This musical score is for a bass line in 4/4 time at 120 bpm. It consists of three staves. The top staff shows a sequence of chords: G7, a bar with a slash, G7, a bar with a slash, C7, and a bar with a slash. The middle staff, labeled 'bx.', shows a bass line with eighth notes. Chords G7, D7, C7, G7, and D7 are indicated below the staff. A blue highlight covers the G7 and D7 chords in the second measure of this staff. The bottom staff shows the continuation of the bass line, ending with a double bar line and repeat dots.

2 - Linha do baixo em colcheias construídas sobre arpejos de quatro sons e *turnaround* com frase fixa na linha do baixo.

♩ = 120  
G7 / G7 /

bx. C7 / G7 /

D7 C7 G E7 A7 D7

Detailed description: This musical score is for a bass line in 4/4 time at 120 bpm. It consists of three staves. The top staff shows a sequence of chords: G7, a bar with a slash, G7, and a bar with a slash. The middle staff, labeled 'bx.', shows a bass line with eighth notes. Chords C7, G7, D7, C7, G, E7, A7, and D7 are indicated below the staff. A blue highlight covers the G, E7, A7, and D7 chords in the second measure of this staff. The bottom staff shows the continuation of the bass line, ending with a double bar line and repeat dots.



3 - Linha do baixo em *Shuffle*<sup>159</sup> *Swing* construída sobre arpejos de quatro sons.

♩ = 120

The image shows a bass line for a 12-measure piece in a shuffle/swing style. The tempo is 120. The key signature has one sharp (F#). The bass line consists of four staves of music, each containing a 4-measure phrase. The chords are: G7 (measures 1-4), C7 (measures 5-8), G7 (measures 9-12), and D7 (measures 13-16). The bass line is constructed from arpeggios of four notes. The first staff has G7 and C7. The second staff has C7 and G7. The third staff has G7 and D7. The fourth staff has C7, G7, E7, Am7, and D7. The bass line is marked with 'bx.' and '3' indicating triplets. There are also '3' markings under some notes in the first three staves. There are also '3' markings under some notes in the fourth staff. There are also '3' markings under some notes in the fourth staff. There are also '3' markings under some notes in the fourth staff.

A seguir, algumas possibilidades de *turnaround* sob a progressão harmônica: G7 | E7 | Am7 | D7.

The image shows three examples of turnaround bass lines for the G7 | E7 | Am7 | D7 progression. Each example is a 4-measure phrase in the bass clef, starting with a double bar line and ending with a double bar line. The first example shows a simple turnaround: G7 | E7 | Am7 | D7. The second example shows a more complex turnaround: G7 | E7 | Am7 | D7. The third example shows a more complex turnaround: G7 | E7 | Am7 | D7.

<sup>159</sup> Embaralhar (tradução própria). No contexto do blues, o *shuffle* é frequentemente associado ao blues de 12 compassos e é caracterizado por uma subdivisão ternária dos tempos onde se destaca pela ênfase nas primeiras e terceiras partes do trio.

G7 E7 Am7 D7

### PLAY-ALONG

O *play-along* a seguir é um *blues* e, como tal, sugere a possibilidade de empregar o *turnaround* na linha do baixo nos dois últimos compassos. O *turnaround* não está escrito na harmonia nem na linha do baixo, mas podemos tocá-lo. A sonoridade do baixo indicada é a do *pizzicato* com a mão direita próxima ao final do braço, para um som mais profundo, e também o *palm mute* para o início do *blues*.



SEM baixo elétrico: <https://youtu.be/eRLCrdY0HYM>



COM baixo elétrico: <https://youtu.be/2nUVk5KWPSs>



# Mister P.S

Franklin Gama

(♩ = 125) B<sup>b</sup>7 /

sx-t.

bx.

4 B<sup>b</sup>7 / E<sup>b</sup>7 /

4

8 B<sup>b</sup>7 / F7 /

8

12 B<sup>b</sup>7 /

12

(†) sx-t (sax tenor não transposto). .



### 4.2.5 *Walking bass*

Para Goldsby (2002), "em sua forma mais básica, uma linha de *walking bass* consiste em um fluxo contínuo de semínimas que delinea a harmonia e se sincroniza com o prato de condução para criar um pulso forte e consistente [...]"<sup>160</sup>. Conhecido como baixo caminhante, o *walking bass* é uma técnica de acompanhamento no baixo elétrico e no contrabaixo acústico que desempenha um papel crucial na música popular, especialmente no *jazz* e no *blues*.

A técnica se baseia na criação de linhas de baixo melódicas e rítmicas que seguem a harmonia, proporcionando uma base sólida e harmonicamente rica, ao mesmo tempo em que impulsiona o ritmo de maneira contínua através do uso da métrica. Isso a torna uma parte indispensável na linguagem musical dos baixistas.

Além de conectar acordes durante as mudanças harmônicas, é essencial pensar de forma composicional ao tocar *walking bass*. Para isso, retornar a alguns dos estudos apresentados neste guia é fundamental. Tomemos como exemplo métrica do compasso de quatro tempos (quaternário):

Unidade de compasso      Unidades de tempo

UC                      UT

Ao subdividirmos a unidade de compasso (semibreve), teremos duas mínimas dentro de um compasso quaternário. Com esse resultado, a princípio, temos os materiais necessários para iniciarmos a estruturação da linha de baixo em *walking bass*.

Unidade de compasso      Subdivisão da              Unidades de tempo  
unidade de compasso

Vamos iniciar este estudo conjugando as duas mínimas — duas notas por compasso

<sup>160</sup> Texto original: *A walking bass, in its simplest form, is a continuous stream of quarter-notes that outlines the harmony and locks up with the ride cymbal to provide a strong, consistent pulse [...]* (Goldsby, 2002, p.176) (tradução própria).



quaternário, dentro de uma estrutura harmônica bastante usual em diversos gêneros da música popular: **D<sub>m</sub>7** | **G7** | **C<sub>maj</sub>7** | **B7** | **E<sub>m</sub>7**.

**D<sub>m</sub>7**                      **G7**                      **C<sub>maj</sub>7**                      **B7**                      **E<sub>m</sub>7**



<https://youtu.be/jHTtOXWn6xU>



Em seguida, nas partes fracas dos compassos, transformamos os baixos em segunda e primeira inversão enquanto mantemos as fundamentais nos tempos fortes dos compassos. A esse procedimento chamamos de **two - feel**, ou ‘tocar a dois’.

*Two - feel* é um termo utilizado na música *jazz* para descrever um estilo de tocar a linha de baixo, especialmente durante a introdução e exposição do tema de uma música. Nesse contexto, o baixista adota um ritmo que destaca os pulsos 1 e 3 de um compasso 4/4, enquanto omite ou minimiza os pulsos 2 e 4.

**D<sub>m</sub>7**                      **G7**                      **C<sub>maj</sub>7**                      **B7**                      **E<sub>m</sub>7**

- Fundamental
- 5ª justa do acorde (inferior)
- 3º maior do acorde.



<https://youtu.be/eY4CZpdY9hY>



No contexto do *two - feel*, o baixista tipicamente executa as notas fundamentais e quintas dos acordes (às vezes terças, dependendo da progressão em direção à próxima fundamental), gerando uma sensação de pulsação mais espaçada. Esse método de tocar evoca lembranças das primeiras formações do *jazz*, onde a tuba era frequentemente empregada como instrumento de baixo. Na época, a tuba assumia os tempos 1 e 3,

possibilitando que guitarristas, pianistas e bateristas preenchessem os tempos 2 e 4 (BARBOSA, 2018).

O *two - feel* é uma abordagem contrastante em relação às linhas de *walking bass*, nas quais o baixista toca uma nota a cada pulso, criando um movimento constante em semínimas. Ao adotar o *two - feel*, o baixista contribui para uma atmosfera mais suave e gera contraste entre as partes da música, dando destaque à melodia e à estrutura harmônica.

A seguir, vemos a linha do baixo de Sam Jones (1924-1981)<sup>161</sup> na exposição do tema *Autumn leaves*<sup>162</sup>, logo depois da introdução (0:44 do vídeo). Nela, observamos a presença do *Two - feel*, a ausência de notas melódicas para melhor destacar a melodia principal e a articulação como impulso no 4º tempo ou em sua segunda metade.

25

Cm7 F7 Bbmaj7 Ebmaj7 Am7(b5)

bx.

D7 Gm7 Cm7 F7

Bbmaj7 Ebmaj7 Am7(b5) D7 Gm7

3

<sup>161</sup> Contrabaixista e compositor de *jazz* norte-americano ativo desde meados da década de 1950. Juntou-se a Oscar Peterson em 1966 e também colaborou com Kenny Dorham, Cannonball Adderley, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk e muitos outros importantes músicos de *jazz* (DISCOGS, [sd]).

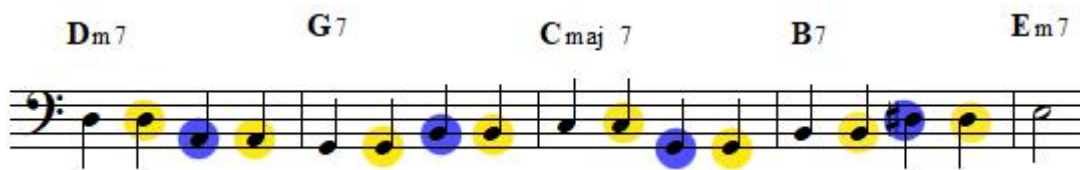
<sup>162</sup> *Autumn Leaves* é uma canção popular que foi originalmente composta por Joseph Kosma, com letras de Johnny Mercer. A canção foi escrita em 1945, em francês, sob o título *Les Feuilles Mortes*. Posteriormente, foi traduzida para o inglês por Johnny Mercer, e essa versão tornou-se amplamente conhecida e interpretada por vários artistas ao longo dos anos. Diversos músicos de *jazz* e de outros gêneros gravaram suas próprias versões de *Autumn Leaves*, contribuindo para a popularidade duradoura da composição. Fonte: DISCOGS, [sd].



<https://youtu.be/CpB7-8SGIJ0?si=vplujq7YaBKrHdJW>



Para chegarmos ao *Walking bass*, vamos subdividir cada mínima em semínimas (pulso) para, então, escolhermos as notas de acorde (fundamental, terça ou quinta) ou notas melódicas, nas partes fracas do compasso (2º e 4º tempos), que pavimentarão o caminho para cada inversão dos acordes dentro do fluxo contínuo de semínimas.



- 2º e 4º tempos, partes fracas do compasso, indicadas para o emprego das notas de acorde ou notas melódicas.
- 2ª, 1ª, 2ª e 1ª inversões dos acordes, nessa ordem.

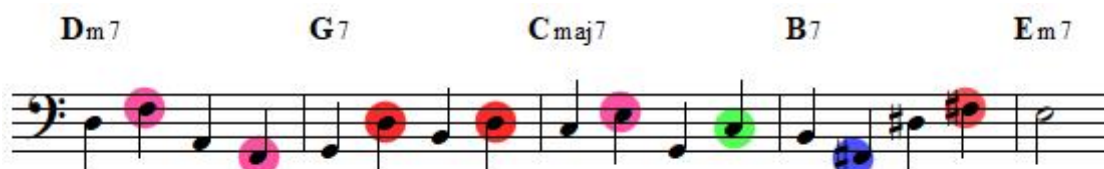


<https://youtu.be/lfl2VxMICZY>



O passo seguinte é escolhermos as notas — de acordes ou melódicas — para o 3º e 4º tempos de cada compasso de modo que conectem os acordes entre os compassos pelo menor caminho intervalar, a princípio.

Vejamos, inicialmente, apenas com as notas de acordes no preenchimento do 2º e 4º tempos.



- Terça do acorde (movimento ascendente).
- 5ª justa do acorde (superior).
- Fundamental.
- 5ª justa do acorde (inferior).



<https://youtu.be/a0HEYwW7m9w>



O exemplo acima, embora seja naturalmente possível de executar, contem muitos saltos de nota a outra, não permitindo uma boa fluidez do *walking bass*. A solução para essa questão é o emprego de notas melódicas para diminuir o caminho entre as notas. Vejamos os exemplos abaixo ainda nos 2º e 4º tempos:

1) Com notas melódicas no 2º tempo:

D<sub>m</sub>7                  G7                  C<sub>maj</sub>7                  B7                  E<sub>m</sub>7

- Escapada alcançada por salto descendente que resolve em nota de acorde por grau conjunto na mesma direção.
- Nota de passagem diatônica ascendente.



<https://youtu.be/41FtJoRS0wo>



2) Com notas melódicas no segundo e 2º e 4º tempos:

D<sub>m</sub>7                  G7                  C<sub>maj</sub>7                  B7                  E<sub>m</sub>7

- Escapada alcançada por salto descendente que resolve em nota de acorde por grau conjunto na mesma direção.
- Nota de passagem cromática descendente.
- Nota de passagem cromática ascendente.
- Escapada alcançada por grau conjunto que resolve em nota de acorde por salto ascendente.

- Escapada alcançada por salto ascendente que resolve em nota de acorde por grau conjunto descendente.



<https://youtu.be/dqJXGy5hnEs>



As apogiaturas no *walking bass* requerem atenção especial pois, ao serem tocadas no tempo forte ou na parte forte, e sem preparação<sup>163</sup>, resultam em dissonâncias acentuadas. Portanto, é recomendável planejar sua execução na **segunda parte forte do compasso** — por exemplo, no terceiro tempo de um compasso quaternário. Veja a seguir a mesma progressão harmônica com o *walking bass* planejado com apogiaturas no terceiro tempo de cada compasso:

D<sub>m</sub>7                  G7                  C<sub>maj</sub>7                  B7                  E<sub>m</sub>7

- Apogiatura descendente alcançada por grau conjunto que resolve em nota de acorde na mesma direção.
- Apogiatura ascendente alcançada por salto que resolve em nota de acorde na mesma direção.
- Apogiatura ascendente alcançada por grau conjunto que resolve em nota de acorde na mesma direção.
- Apogiatura descendente alcançada por salto que resolve em nota de acorde na mesma direção.



<https://youtu.be/U5w8rX1iAq4>



Retornando a linha de baixo de San Jones para *Autumn leaves*, analisemos agora o fluxo de semínimas na seção do improviso (57º compasso ou aos 2:03 do vídeo), em contraste com a exposição do tema em *two - feel*, já visto. Notas melódicas destacadas.

<sup>163</sup> A mesma nota da apogiatura tocada no tempo anterior.

57

bx

$Cm7$   $F7$   $Bbmaj7$   $Ebmaj7$   $Am7(b5)$

$D7$   $Gm7$   $\text{⌵}$   $G7$   $Cm7$   $F7$

$Bbmaj7$   $Ebmaj7$   $Am7(b5)$   $D7$   $Gm7$

$\text{⌵}$   $D7$   $\text{⌵}$   $Gm7$   $\text{⌵}$

$Cm7$   $F7$   $Bbmaj7$   $\text{⌵}$

- Escapada alcançada por salto descendente que resolve em nota de acorde por grau conjunto na mesma direção.
- Apogiatura ascendente alcançada por salto que resolve em nota de acorde por salto ascendente.
- Escapada alcançada por salto descendente que resolve em nota de acorde por grau conjunto descendente.
- Nota de passagem diatônica ascendente.
- Nota de passagem cromática ascendente.
- Nota de passagem cromática descendente.
- Apogiatura alcançada por grau conjunto que resolve em nota de acorde por grau conjunto descendente.
- Bordadura inferior.
- Apogiatura ascendente alcançada por grau conjunto que resolve em nota de acorde

por grau conjunto ascendente.

- Escapada alcançada por grau conjunto que resolve em nota de acorde por grau conjunto descendente<sup>164</sup>.
- *Triplets*<sup>165</sup> - Ornamento rítmico frequente em linhas de acompanhamento no *jazz*, que consiste em tercinas de colcheia para introduzir uma maior variedade rítmica e promover uma interação mais expressiva das partes melódicas (BARBOSA, 2018).



<https://youtu.be/CpB7-8SGIJ0?si=vplujq7YaBKrHdJW>



Os ornamentos rítmicos mais frequentemente encontrados nas linhas em *walking bass* são os "*skips*" e as "*triplets*". Os *skips* envolvem a execução de duas colcheias com uma subdivisão ternária com ênfase na segunda nota.

Veja o exemplo a seguir extraído do livro "*Expanding walking bass lines*"<sup>166</sup> (FRIEDLAND, 1996, p. 21).

The musical notation consists of two staves of bass clef music in 4/4 time. The first staff has chords Gm7, C7, Fmaj7, Bm7, and E7. The second staff has chords Amaj7, Bm7, E7, Amaj7, and D7. Green circles highlight triplets (groups of three eighth notes), and red circles highlight skips (two eighth notes with a dotted quarter note value).

○ *Triplets*

○ *Skips*<sup>167</sup>



<https://youtu.be/PUNKULB28Tc>



<sup>164</sup> Na prática, nem sempre é fácil estabelecer os limites entre os diversos tipos de notas melódicas. No exemplo a escapada não obedece aos critérios ordinários - quando alcançada por salto resolve por grau conjunto em direção oposta, mas é alcançada por grau conjunto e resolvida em nota de acorde por grau conjunto (semitom) descendente.

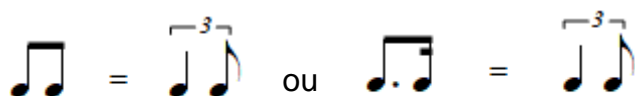
<sup>165</sup> Tercinas (tradução própria).

<sup>166</sup> Expandindo linhas de baixo caminhante (tradução própria).

<sup>167</sup> Saltos (tradução própria).



É comum encontrarmos, no início de partituras, indicações que sinalizam a execução dos ritmos com *swing*, uma subdivisão rítmica ternária que é uma característica idiomática do *jazz*.



No *jazz*, a divisão ternária no acompanhamento do baixo refere-se à prática de dividir o pulso ou a batida em grupos de três notas, criando uma sensação ternária, marcante em muitos estilos de *jazz*, especialmente em peças mais lentas e baladas. Quando se aplica a divisão ternária no acompanhamento do baixo no *jazz*, o baixista pode tocar linhas de baixo que enfatizem grupos de três notas por pulso (*triplets*). Isso adiciona uma sensação de movimento e ritmo peculiar ao estilo musical.

É importante notar que a prática musical é altamente criativa e variada, e diferentes músicos podem interpretar e aplicar a divisão ternária de maneiras distintas. No entanto, em geral, a divisão ternária é uma técnica valiosa para criar variações rítmicas interessantes no contexto do *jazz* e de outros estilos musicais.



## PLAY-ALONG

Com andamento moderado, o *play-along* a seguir foi composto no estilo *Cool jazz*<sup>168</sup> para a prática do *walking bass*. O estilo calmo e suave do *Cool jazz* favorece o 'caminhar' da linha do baixo. No entanto, sua harmonia mais complexa dificulta as passagens de um acorde para outro. O aluno de baixo elétrico pode começar lendo e analisando harmonicamente a linha escrita e gravada no exemplo “COM baixo elétrico”.



SEM baixo: [https://youtu.be/\\_0zzuWLiHY](https://youtu.be/_0zzuWLiHY)



COM baixo: <https://youtu.be/h7t86XYUvIU>



<sup>168</sup> *Cool Jazz* é frequentemente descrito mais como um estilo ou subgênero do *jazz* do que como um ritmo específico. Caracteriza-se por sua abordagem mais suave, relaxada e contemplativa, contrastando com a complexidade e a velocidade do bebop, que o precedeu. Embora o ritmo seja uma parte integral de qualquer forma musical, incluindo o *Cool Jazz*, o que realmente define este estilo são suas qualidades tonais, estruturas harmônicas, arranjos e a abordagem geral dos músicos em relação à improvisação e composição (GIOIA, 1998).

# Floresta Miranda

Cool jazz (♩ = 133)

Franklin Gama

**F#m7                      Bm7                      Ab7(b13)**

vlão.

bx.

**A7/C#                      C#m7(b5) F#7(b13)                      Bm7                      G**

**Bm7                      Bbmaj7(#11)                      Dmaj7                      Dmaj7/C#**

**F#m7                      F#m7/E                      Fmaj7(#11)                      Em7(b5)                      A7(b13)**

16 **Dmaj7** **C7(#11)** **F#m7** **Bm7**

20 **A $\flat$ 7(b13)** **A7/C#** **C#m7(b5)F#7(b13)** **Bmaj7**

24 **F#7/A#** **G#m7** **G#m7/F#** **Emaj7**

28 **D#m7** **C#m7** **C#m7/B** **E-6**

32 **D#7(#9)** **G#m7(11)** **C#7(#9)** **Bmaj7**

36 **G#7(b13)** **C#m7** **F#7(b13)**

36

39 **B6(9)** **G#7(#11)**

**D.S. al Coda**

39

**D.S. al Coda**

41 **B9** **B9/A** **B9/G** **F#7(4)** **B9**

41 *rall.*

*rall.*



### 4.3 GÊNEROS POPULARES NAS LEVADAS DE BAIXO E BATERIA

A principal diretriz para o baixista em grupos de música popular é manter sua linha de baixo em sintonia com as linhas dos instrumentos de percussão (GUEDES, 2003). Enquanto os padrões de forma e progressão harmônica e melódica tendem a evoluir, os padrões rítmicos da percussão costumam manter características consistentes ao longo da música, em uma abordagem altamente repetitiva e recorrente. Esses padrões rítmicos são conhecidos como "levada" ou "batida". Esses termos se referem à repetição de uma mesma estrutura rítmica. Portanto, um estudo detalhado da estrutura das levadas é fundamental para a prática de acompanhamento na música popular (GUEDES, 2003, p. 75, 76).

Grande parte do comportamento do baixo e da bateria, para gerir a base rítmica da música, acontece na complementação um do outro. Essa integração é fundamental para a expressão e, sobretudo, para o sentido de *groove*<sup>169</sup> na performance em um conjunto

<sup>169</sup> Para Michailowsky (2008) "o groove é uma pequena estrutura musical, executada por um instrumento ou sequenciada por uma máquina, geralmente composta por duas ou mais linhas instrumentais intercaladas no arranjo, com feições primordialmente rítmicas mas também com espaço para componentes harmônicos ou mesmo melódicos, contendo discrepâncias de altura e intensidade ou não. Executados repetidamente, esses elementos exercem uma força propulsora e permitem uma forte conexão psíquica e corporal do ouvinte com a música" (MICHAILOWSKY, Alexei. 2008, p. 34)

musical.

Para uma prática mais eficaz, é recomendável que o estudante explore não apenas as levadas, mas também experimente criar suas próprias linhas de baixo sobre os padrões rítmicos fornecidos abaixo. Isso não apenas ajuda no desenvolvimento da habilidade de acompanhar e improvisar, mas também aprofunda a compreensão das relações entre o baixo e a percussão na construção do *groove*. Experimentar uma linha de baixo com diferentes variações rítmicas e melódicas pode enriquecer significativamente a habilidade do baixista em construir de forma criativa e dinâmica sua linha de baixo.

Analise os alguns gêneros popularmente difundidos entre bateristas e baixistas. São verificados os principais movimentos melódicos, comportamentos das quintas e oitavas e suas soluções, bem como a utilização das notas melódicas.

Nos *play-alongs* apresentados a seguir o baixo elétrico pode ser ouvido até a metade da respectiva faixa. Depois disso, ele é silenciado para que o estudante possa interagir e praticar com a gravação.

#### 4.3.1 Samba tradicional

♩ = 126

1x G6  
2x G7

bx.

bt.

- Fundamental.
- 5ª justa do acorde (superior) como impulso para sua oitava abaixo.
- 5ª justa do acorde (inferior) no 2º tempo como alternância de sua oitava acima.
- 5ª justa do acorde como impulso para fundamental.



[https://youtu.be/ifeemc80X9Y?si=VpkV41d-x02NNh\\_r](https://youtu.be/ifeemc80X9Y?si=VpkV41d-x02NNh_r)



## 4.3.2 Sambaíão

♩ = 75

G6 / G6

bx.

D A D A

bt.

● 5ª justa do acorde como alternância da fundamental.

● Antecipação da Fundamental.



[https://youtu.be/7rLtf6Mg\\_-s?si=yQowxT5P98UBPKL3](https://youtu.be/7rLtf6Mg_-s?si=yQowxT5P98UBPKL3)

4.3.3 Samba de Partido alto<sup>170</sup>

♩ = 95

G7 / G7

bx.

G A D

bt.



Tempo acéfalo – característica deste estilo de samba no baixo elétrico.

● 5ª justa do acorde (superior) de **G7**, na segunda semicolcheia do primeiro tempo — procedimento mimético relativo ao pandeiro, condutor rítmico desta forma de samba.

● 5ª justa do acorde (inferior) de **G7** como alternância de sua oitava superior —

<sup>170</sup> Adriano Giffoni (1997) nos orienta sobre as referências básicas desta forma de samba no baixo: (a) sua intrínseca relação com o toque do pandeiro – principal condutor rítmico deste modo; (b) a possibilidade de ser executado em dois modos de sonoridade: pizzicato e *slap* (GIFFONI, 1997).

procedimento mimético relativo ao surdo de segunda.

- Escapada alcançada por grau conjunto e resolvida por salto em terça em nota de acorde.

- Fundamental.



<https://youtu.be/Rx4ddn5Yz9w>



#### 4.3.4 Sambão

♩ = 120

G<sup>maj7</sup>      ♯

bx.

bt.

- 5<sup>a</sup> justa do acorde (inferior) como alternância da fundamental.
- 5<sup>a</sup> justa do acorde (superior) como alternância da fundamental e de sua oitava abaixo do compasso anterior.



<https://youtu.be/mE1VqocOBko>



O sambão é um estilo musical brasileiro derivado do samba, com influências do maxixe e choro. Surgiu no Rio de Janeiro no século XX, especialmente nas décadas de 1930 e 1940. Caracteriza-se por ritmo acelerado, instrumentação elaborada e letras sobre temas urbanos. Associado ao carnaval e festas tradicionais, teve grande popularidade no rádio brasileiro. Artistas como Adoniran Barbosa e Noel Rosa contribuíram para sua difusão. Sua origem reflete a rica fusão de influências musicais e culturais do Brasil (AIMEIDA, 1990).



## 4.3.5 Samba - Funk

♩ = 100

bx. Am7  $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{4}$  D7  $\frac{2}{4}$

bt.  $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{4}$  2

● Bordadura inferior que segue o ritmo do bumbo da bateria.

● *Ghost note.*



<https://youtu.be/HI3hnmG4Ck>



Costuma-se dizer que o contrabaixo, no samba, toca sua linha em estreita relação com o surdo. Isso significa que, para produzir sua linha, o contrabaixista costuma partir do uníssono rítmico com este instrumento de percussão (GUEDES, 2003, p. 75,76).

4.3.6 *Pagode*

$\text{♩} = 110$

A<sup>maj7</sup> C<sup>#m7</sup> B<sup>m7</sup> E<sup>7</sup>

bx.

bt.

- Impulso em *Ghost note*.
- 5ª justa do acorde como alternância da fundamental.



<https://youtu.be/CLWvS3tXASs>

4.3.7 *Samba canção*

$\text{♩} = 46$

D<sup>maj7</sup> / A<sup>7sus</sup> /

bx.

bt.

- Fundamental.
- 5ª justa do acorde (inferior) como alternância da fundamental.
- 5ª justa do acorde (superior) como alternância da fundamental.
- *Ghost note*.



<https://youtu.be/27nzKylXz4M>



O samba-canção, com suas raízes nas décadas de 1930 e 1940 no Brasil, se distingue pelo seu ritmo mais suave e letras emotivas, abordando amor e saudade. Esse gênero, menos percussivo que o samba tradicional, permitiu arranjos mais complexos e vocais expressivos. Artistas como Noel Rosa, destacados na obra de Renato Almeida, foram fundamentais para seu desenvolvimento, influenciando até a Bossa nova. O samba-canção marcou uma época de inovação na música brasileira, contribuindo para sua diversidade e riqueza (ALMEIDA, 1990).

#### 4.3.8 Bossa nova 1

♩ = 96

Bm7      /:      F#m7(11)      /:

bx.      (A)      (E)      (D)

bt.      2

● Mudança de âmbito de oitava.



<https://youtu.be/bJniJJY1WC0>



## 4.3.9 Bossa nova 2

$\text{♩} = 86$

**C#m7(b5)      F#7(b13)      Bm7(b5)      E7(b9)**

bx.

bt.

**Am7(b5)      D7(b9)      G6      /:**

- 8ª acima da fundamental como alternância.
- *Ghost note* na mesma corda onde a fundamental é tocada.
- 5ª diminuta (superior) como alternância da fundamental.
- 5ª justa do acorde (inferior) como alternância da fundamental.



<https://youtu.be/rsKUKLXRJsU>



## 4.3.10 Bossa nova 3

$\text{♩} = 67$

F#m7      B7      Em7      A7      Dmaj7      //

bx.

bt.

- 5ª justa (inferior) como alternância da fundamental em movimento similar de escapada, alcançada por salto e abandonada em nota de acorde por grau conjunto na mesma direção.
- 3ª maior do acorde em movimento similar de escapada, alcançada por salto e abandonada por grau conjunto na mesma direção.
- 5ª justa do acorde (superior) como alternância da fundamental.
- Nota de passagem cromática descendente.



<https://youtu.be/1rAlepXwDV8>



A Bossa nova é um gênero musical brasileiro que surge na década de 1950, no Rio de Janeiro. Caracteriza-se pela fusão de ritmos brasileiros, como o samba, com influências do *jazz*. João Gilberto, Tom Jobim e Vinicius de Moraes são alguns dos principais nomes associados ao movimento. A batida suave do violão e as melodias refinadas são marcas registradas desse estilo, que teve grande impacto tanto no Brasil quanto internacionalmente (CASTRO, 2000).

### 4.3.11 Choro lento

♩ = 60

A      C#m7/G#      Bm/F#      E7/G#

bx.

bt. brushes

- Fundamental/tônica.
- Nota de passagem (típica do gênero) para fazer a ligação entre o primeiro e segundo graus.
- Fundamental na 5ª justa (segunda inversão) do acorde que segue para a 3ª maior do próximo acorde.
- 3ª maior do acorde no baixo (primeira inversão).
- Impulso rítmico.

Padrão rítmico do Choro.

[https://youtu.be/-W\\_pgCUz0Ac](https://youtu.be/-W_pgCUz0Ac)



O Choro é um gênero musical brasileiro que se originou no século XIX, principalmente no Rio de Janeiro. Reconhecido por sua virtuosidade instrumental e improvisação, o Choro combina elementos europeus, africanos e indígenas, refletindo a diversidade cultural do Brasil. Nomes como Pixinguinha (1897 - 1973), Ernesto Nazareth (1863 - 1934) e Jacob do Bandolim (1918 - 1969) foram fundamentais para o desenvolvimento e popularização desse estilo. O Choro é apreciado por sua energia contagiante e emoção expressiva, frequentemente executado em rodas de música informais, frequentadas pelos “chorões” (GUTEMBERG, 2007).

## 4.3.12 Marchinha

$\text{♩} = 126$

C      /:      G7      /:

bx. 

bt. 

- 5ª justa do acorde (inferior) como alternância da fundamental.
- Escapada descendente alcançada por salto e resolvida em nota de acorde por grau conjunto.
- 5ª justa do acorde (superior) como alternância da fundamental.



[https://youtu.be/Ou\\_gTu-xFNc](https://youtu.be/Ou_gTu-xFNc)



A Marchinha, também originária do Brasil e atingindo seu auge entre as décadas de 1920 e 1960, caracteriza-se pelo seu ritmo animado e letras que frequentemente trazem comentários humorísticos ou satíricos sobre a sociedade. Este gênero musical é especialmente vinculado ao carnaval brasileiro, servindo como trilha sonora para os foliões nas festividades de rua. No contexto das contribuições de Noel Rosa, citado na obra de Renato Almeida, as marchinhas também refletem o ambiente cultural e político de sua época, destacando-se pela capacidade de crítica social embalada em melodias contagiantes. A habilidade de Noel Rosa em compor marchinhas que permanecem no repertório carnavalesco até hoje evidencia a importância deste gênero na construção da identidade musical brasileira (ALMEIDA, 1990).




4.3.13 *Marcha rancho*


$\text{♩} = 86$


Am7                      Dm7                      E7                      Am7

bx.

bt.

 Escrita de forma adequada com a retirada de um  $\frac{1}{4}$  do tempo da nota – sua sustentação

 5ª justa do acorde como alternância da fundamental em parte fraca do compasso. Processo mimético atribuído aos tambores.

 Um tipo de evolução transitória entre duas frases e que antecede a região da dominante. Geralmente em finais de períodos ou frases que precede uma nova parte da música (antes da repetição do A; entre as partes A e B, antes da volta ao tema).



[https://youtu.be/yJMntO\\_p57k](https://youtu.be/yJMntO_p57k)



A marcha rancho, segundo Almeida (1990), é um gênero musical brasileiro que surgiu no início do século XX, derivado das marchas carnavalescas, mas com um ritmo mais lento e melódico. Este gênero, caracterizado por uma cadência suave e sentimental, está associado aos desfiles de carnaval e festas populares, especialmente no Rio de Janeiro. O termo "rancho" se refere aos grupos carnavalescos que desfilavam com música, dança e fantasias, apresentando um ritmo mais moderado e um repertório mais romântico e nostálgico. A marcha rancho



desempenhou um papel crucial na consolidação da música popular brasileira, enriquecendo a diversidade cultural do carnaval carioca. Compositores renomados como Lamartine Babo (1904 – 1963), João de Barro (Braguinha) (1907 – 2006) e Ary Barroso (1903 – 1964) contribuíram com algumas das mais memoráveis marchas rancho. As melodias singelas e letras poéticas, frequentemente abordando temas de amor e saudade, tornaram a marcha rancho uma parte essencial da identidade cultural brasileira, refletindo as emoções e a sensibilidade do povo em suas celebrações e festividades.

#### 4.3.14 Baião

♩ = 102

C7

bx.

bt.

(A)

- 5ª justa do acorde como alternância da fundamental que segue o ritmo antecipado do bumbo.



<https://youtu.be/DIDNkZYnzdk>



## 4.3.15 Xote

♩ = 78

- 5ª justa do acorde (inferior) como alternância da fundamental que segue o ritmo do bumbo ou zabumba<sup>171</sup>.
- Escapada alcançada por grau conjunto ascendente que resolve em nota de acorde por salto descendente.
- 5ª justa do acorde (superior).
- 5ª justa do acorde em movimento ascendente, similar à escapada, alcançada por salto e abandonada em nota de acorde por grau conjunto descendente.



<https://youtu.be/r1ZZvfpd8F4>



Os gêneros musicais Baião e Xote são pilares fundamentais da música nordestina brasileira, enraizados nas tradições culturais da região. Popularizados por Luiz Gonzaga, conhecido como o 'Rei do Baião, esses estilos incorporam ritmos pulsantes e letras que narram a vida e os costumes dos Nordestinos. O Baião, com seu ritmo acelerado e alegre, e o xote, com sua cadência mais suave e envolvente, oferecem uma expressão autêntica da cultura nordestina. A obra Luiz Gonzaga (1912 – 1989): do "Nordeste ao Brasil", de Dominique Dreyfus (1996), oferece uma análise abrangente do impacto de Gonzaga na popularização desses gêneros, destacando seu papel na valorização e difusão da cultura nordestina através da música.

<sup>171</sup> Instrumento de percussão típico do gênero musical.

Esta referência é essencial para entender a evolução e a importância do Baião e do Xote na música popular brasileira, fornecendo uma perspectiva detalhada sobre o legado duradouro de Luiz Gonzaga e sua contribuição para a identidade musical do país.

#### 4.3.16 *Pisadinha*

♩ = 78

bx. C G7

bt.

● Fundamental do acorde.

● Terça do acorde .

● Quinta do acorde.



<https://youtu.be/CyfBIMCDNGA>



A linha de baixo na *Pisadinha*, assim como nos demais gêneros associados — Xote, Baião, Arrasta-pé, Lambada etc. —, pode ser construída de modo arpejado, com o 1º tempo mais longo, geralmente um pulso. O movimento inicial, após a fundamental, pode ocorrer tanto na direção ascendente quanto descendente. Se for ascendente, após a fundamental, alcança-se a terça, para em seguida chegar à quinta (como no exemplo). Se for descendente, alcança-se a quinta, para em seguida chegar à segunda e resolver na fundamental no próximo compasso.

### 4.3.17 Frevo

♩ = 138

bx.  $B\flat$   $F7$

bt.

● 5ª justa do acorde como alternância da fundamental.

É usual invertermos a ordem natural — fundamental e 5ª do acorde (1º e 2º compassos), para 5ª do acorde e fundamental (3º e 4º compassos). Isso ocorre para não repetirmos a nota Fá na mudança de acorde — no último  $B\flat$  para  $F7$ .



<https://youtu.be/sN4iW6aGJAq>



### 4.3.18 Ciranda

♩ = 100

bx.  $E\flat$   $B_{sus4}$

bt.

● 5ª justa do acorde (superior) como alternância da fundamental.

● 5ª justa do acorde (inferior) como alternância de sua oitava acima em parte fraca do compasso.

- 8ª justa superior como alternância da fundamental.
- Alternância da 8ª justa superior da fundamental.



<https://youtu.be/4-MwJ48WOyg>



O Choro é um gênero musical brasileiro que se originou no século XIX, principalmente no Rio de Janeiro. Reconhecido por sua virtuosidade instrumental e improvisação, o Choro combina elementos europeus, africanos e indígenas, refletindo a diversidade cultural do Brasil. Nomes como Pixinguinha (1897 - 1973), Ernesto Nazareth (1863 - 1834) e Jacob do Bandolim (1918 - 1969) foram fundamentais para o desenvolvimento e popularização desse estilo. O Choro é apreciado por sua energia contagiante e emoção expressiva, frequentemente executado em rodas de música informais, frequentadas pelos “chorões” (GUTEMBERG, 2007).

### 4.3.19 Toada

♩ = 116

E maj7                      A maj7                      G#m7                      B7/F#

bx.

bt.

- 8ª justa superior como alternância da fundamental. Semínima pontuada, natural do gênero.
- 5ª justa do acorde como alternância da fundamental.



É usual invertermos a ordem natural — fundamental e quinta do acorde (1º e 2º compassos) — para quinta do acorde e fundamental (4º compasso), igualmente como pode-se ver no gênero Frevo.



<https://youtu.be/KsuXoNpRInc>



4.3.20 Rock

♩ = 116

A

bx.

bt.



Bordadura inferior.



<https://youtu.be/ajJrSYyb5jQ>



4.3.21 Rock em três


♩ = 162

A      D/A      E/A      D/A

bx.

bt.

- Fundamental/tônica.
- Início do baixo pedal, uma oitava abaixo como alternância do âmbito de oitava.
- Fundamental na 4ª do acorde.

 Evolução transitória entre duas frases. Geralmente ouvida em finais de períodos ou frases que antecedem uma nova parte da música (antes da repetição do A; entre a parte A e B, antes da volta ao tema, por exemplo).



<https://youtu.be/M8w6gygGBGs?si=Ae4sMFUIg11z1V8L>



#### 4.3.22 Funk<sup>172</sup>

$\text{♩} = 90$

F m7

bx.

bt.

- *Ghost note*.
- Apogiatura (sétima do acorde) que resolve na nota Fá do próximo compasso.
- Nota de passagem cromática.
- Apogiatura alcançada por grau conjunto descendente e resolvida em nota de acorde por grau conjunto na mesma direção.



[https://youtu.be/eKbP\\_khCHTk](https://youtu.be/eKbP_khCHTk)



<sup>172</sup> Neste texto, ao mencionar o termo "funk", refiro-me ao estilo musical de origem norte-americana, popularizado por artistas como James Brown (1933–2006), Sly Stone (1943–) e George Clinton (1941–), caracterizado por grooves marcantes e uma forte influência da música soul. No Brasil, esse estilo foi amplamente difundido por artistas como Tim Maia (1942–1998) e Banda Black Rio. Não se trata do "funk carioca" ou "funk de favela", um gênero posterior com raízes em favelas e comunidades do Rio de Janeiro.

4.3.23 Jazz

♩ = 110

Bm7      E 7(b9)      Am7      /

- Apogiatura alcançada por grau conjunto (descendente) e resolvida por grau conjunto descendente.
- 5ª justa do acorde como alternância da fundamental.
- Apogiatura alcançada por salto ascendente que resolve em nota de acorde por grau conjunto descendente.
- Nota cromática na função de intercâmbio entre a apogiatura e sua resolução (Lá).
- Nota de passagem cromática ascendente.



<https://youtu.be/GHCdnRsleUA>





## Conclusão

Este guia reflete tanto minha trajetória profissional e acadêmica quanto a de muitos baixistas renomados, cujas contribuições em publicações e gravações tiveram um impacto profundo na minha formação musical.

Ao longo das quatro partes que compõem este produto, exploramos a construção da linha de baixo, considerando tanto a complexidade sonora do baixo elétrico quanto os aspectos estruturais envolvidos.

Buscamos equilibrar aspectos práticos e teóricos, integrando exercícios específicos e *play-alongs* que permitem uma aplicação direta do conhecimento em contextos musicais próximos da performance real. O guia foi concebido para ir além da simples transmissão de conceitos, proporcionando ao estudante a oportunidade de vivenciar e aplicar esses conceitos na prática.

Sem a pretensão de solucionar todos os desafios pedagógicos da composição de linhas de baixo elétrico, este material é concebido como um recurso que pode ser constantemente revisitado e praticado, funcionando como um referencial. A expectativa é que contribua para o desenvolvimento de uma prática musical mais consciente e crítica, oferecendo ao baixista ferramentas e *insights* que favoreçam a construção de linhas adaptadas às exigências da performance musical.

Por fim, assim como a música, o baixo elétrico é um 'campo' em constante evolução, moldado por inovações tecnológicas e artísticas de cada geração. Que este guia inspire novos caminhos de estudo e prática, servindo como uma referência para alunos, professores, arranjadores, compositores e pesquisadores, e encorajando a contínua exploração das infinitas possibilidades sonoras que o baixo elétrico oferece.



## 5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

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

ALBUQUERQUE, Célio (Org.). **O ano que reinventou a MPB**. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.

ALMEIDA, Renato. **No tempo de Noel Rosa: memórias musicais**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1990.

CASTRO, Ruy. **Bossa Nova: The Story of the Brazilian Music That Seduced the World**. Nova Iorque: A Cappella Books, 2000.

BECK, Ivan Jonas Quesada. **A modernização do baixo no samba: Análises de transcrições do baixista Luizão Maia na década de 1970**. Dissertação (Mestrado em Música), Évora: Universidade de Évora, 2021.

BONDUKI, Said Athé. **A noção de morfologia na música instrumental centro-europeia do pós guerra**. Tese (Doutorado em artes), São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2018.

BORGES, L. F. F.; VOLPE, Maria Alice. O Violão Sete Cordas no Choro Tradicional e no Choro Não Tradicional. **Revista Vórtex**, , v.8, n.3, p. 1-37. 2020.

CHEDIAK, Almir. **Songbook TOM JOBIM**. Vol I, 1ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2010.

DREYFUS, Dominique. **Luiz Gonzaga: do Nordeste ao Brasil**. São Paulo: Editora 34, 1996.

FALCÃO, F. Samba-Funk: **A fusão entre o samba tradicional e o funk norte-americano**. Rio de Janeiro: Editora Brasileira de Música, 2019.

FRIEDLAND, E. **Expanding walking bass lines**. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1996.

GIFFONI, Adriano. **Música brasileira para contrabaixo**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

GIOIA, T. West Coast Jazz: **Modern Jazz in California, 1945-1960**. Berkeley: University of California Press, 1998.

GOLÇALVES, Fabrício Gomes. **Engenharia Industrial, madeira, tecnologia e tendências**. 1ª Edição. Guarujá: Editora Científica, 2020.

GOLDSBY, J. (2002). **The jazz bass book, technique and tradition**. San Francisco: Backbeat Books, 2002.

GUEST, Ian. **Harmonia: método prático**. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2006. p. 11-13

- GUTEMBERG, Marcos. **Choro: do quintal ao Municipal**. São Paulo: Editora 34, 2007.
- HOUAISS, Antônio: **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. 4ª edição. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2010.
- KARTOMI, M. J: **On Concepts and Classifications of Musical Instruments**. Chicaco: University of Chicago, 1990.
- KAYE, Carol. **How to Play the Electric Bass**. New York: Alfred Music, 1969.
- KOELLREUTTER. H. J. **Estética e composição musicais segundo H. J. Koellreutter**. (Bernadete Zagonel, Salete M. La Chiamulera organizadoras). São João Del Rei: Fundação Koellreutter, 2018.
- LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. **A Generative Theory of Tonal Music**. Cambridge, MA: MIT Press, 1983.
- MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 5ª edição revisada e ampliada. Brasília: Editora Musimed, 1996.
- PRIOLLI, Maria Luísa de Mattos. **Teoria Musical: Princípios básicos da música para a juventude**. v. 1. 33. ed. Rio de Janeiro: Casa Oliveira de Músicas LTDA, 2001.
- SADIE, Stanley (Ed.) **Dicionário Grove de Música: Edição Concisa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1994.
- SCHOENBERG, Arnoldo. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- SOARES, Gustavo Henrique Siviero. **Estudo de timbres e envelopes sonoros**. Trabalho de Conclusão de Curso: (Bacharel em Física Computacional). São Carlos: Instituto de Física de São Carlos, Universidade de São Paulo, 2022.
- VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás: Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo**. Salvador: Corrupio, 1997.

#### Referências da Internet:

- AC/DC Brasil, War Machine, 22 de abril de 2009. Disponível em: <https://www.acdcbrasil.net/sem-categoria/war-machine/>. Acesso em: 22 de ago. de 2022.
- AMARAL, Maria Luiza Kfourri. **Discos do Brasil: uma discografia brasileira**. Disponível em: <https://discosdobrasil.com.br/>. Acesso em: 05 de Jan. de 2023.
- CHIARONI, Vinícius Rosa dos Santos. **Tactus e tempo: Aspectos rítmicos e métricos da música instrumental do século XVII**. 2020. 117 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, 2020. Disponível em:

<https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000082/00008218.pdf>. Acesso em 04 de Jan. de 2023.

ARARIPI, Tiago. **Comentário a respeito de John – A origem do hit de Belchior**, 2021. Fortaleza – CE, 25 fev. 2021. Disponível em: <https://www.tiagararipe.com/post/coment%C3%A1rio-a-respeito-de-john-a-origem-do-hit-de-belchior>. Acesso em 08 de Jan. de 2023.

BARBOSA, José Carlos Gonçalves. **Processos musicais envolvidos na elaboração de linhas de acompanhamento para contrabaixo jazz**. Dissertação (Mestrado), Porto: Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, 2018. Disponível em: <https://recipp.ipp.pt/handle/10400.22/12286>. Acesso em 03 de jan. de 2024.

BARROS, Augusto José. **Conheça os bastidores de Pisadinha, um dos hits sertanejos do momento**. Diário Gaúcho, 17 jul. 2020. Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://diariogaúcho.clicrbs.com.br/entretenimento/noticia/2020/07/conheca-os-bastidores-de-pisadinha-um-dos-hits-sertanejos-do-momento-12532023.html>. Acesso em 07 de Jan. de 2023.

BORDINE, Ricardo Mazzini. **Notas melódicas**. Universidade do Maranhão, 2004. Disponível em: [https://www.musica.ufma.br/bordini/cons/n\\_mel/n\\_mel.htm](https://www.musica.ufma.br/bordini/cons/n_mel/n_mel.htm). Acesso em 16 ago. de 2022.

COSTA, Luciano da Fontoura. **On sound synthesis I: single note, single frequency (CDT-42)**. São Carlos Institute of Physics – DFCM/USP, 20 out. 2020. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/345173551\\_On\\_Sound\\_Synthesis\\_I\\_Single\\_Note\\_Single\\_Frequency\\_CDT-42](https://www.researchgate.net/publication/345173551_On_Sound_Synthesis_I_Single_Note_Single_Frequency_CDT-42). Acesso em: 26 jul. 2023.

DISCOSGS. **Discogs.com**. 2023. Disponível em: < <https://www.discogs.com> >

FALCÃO, Sidney. **Tempos Modernos (Warner, 1982), Lulu Santos**. 2017. Disponível em: <https://discosessenciais.blogspot.com/2017/09/tempos-modernos-warner-1982-lulu-santos.html>. Acesso em: 18 de Jan. de 2023.

Fender Musical Instrument Corporation. **Jazz Bass**, 2021. Disponível em: <https://www.fender.com/en/electric-basses/jazz-bass/>. Acesso em: 13 ago. 2022.

FLEISCHER, Helmut. **Dead Spots of Electric Guitars and Basses**. Acoustical Society of America - ASA/EAA/DAGA '99 Meeting. Neubiberg, Germany. Institute of Mechanics Faculty of Aerospace Engineering. 19 mar. 1999. Disponível em: <https://acoustics.org/pressroom/httpdocs/137th/fleischer.html#:~:text=There%20are%20particular%20%20location%20s%20%20C2%BA%20n,it%20%20a%20%20%22dead%20spot%22>. Acesso em: 20 out. de 2022.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Relação e sistema: duas palavras-chave na trajetória da teoria tonal. **Revista da Associação Brasileira de teoria e Análise Musical**, Santa Catarina, v 3, n.2 p. 203 – 226. 2019. Disponível em: <https://revistamusicatheorica.tema.mus.br/index.php/musica-theorica/article/view/89/80>. Acesso em: 26 Mar. 2022.

GUEDES, Alexandre Brasil de Matos. **Introdução à poética do contrabaixo no choro: o fazer do músico popular entre o querer e o dever**. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em:

[https://www.academia.edu/624542/Introdu%C3%A7%C3%A3o\\_a\\_uma\\_po%C3%A9tica\\_do\\_contrabaixo\\_no\\_Coro\\_o\\_fazer\\_do\\_m%C3%BAsico\\_popular\\_entre\\_o\\_querer\\_e\\_o\\_dever](https://www.academia.edu/624542/Introdu%C3%A7%C3%A3o_a_uma_po%C3%A9tica_do_contrabaixo_no_Coro_o_fazer_do_m%C3%BAsico_popular_entre_o_querer_e_o_dever). Acesso em 13 abr. 2022.

GUSMÃO, Pablo. **Teoria elementar da música**. Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Departamento de Música, 2012. Disponível em:

[https://www.ufrgs.br/harmonia/pablo\\_gusmao-teoria\\_elementar.pdf](https://www.ufrgs.br/harmonia/pablo_gusmao-teoria_elementar.pdf). Acesso em: 24 abr. 2023.

HAUDENSCHILD, André. **A lírica da natureza na obra de Tom Jobim**. Dissertação (Mestrado em Literatura). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/94184>. Acesso em: 22 de fev. de 2023.

HORNBOSTEL, Erich M. von; SACHS, Curt. **Systematik der Musikinstrumente**. Ein Versuch. Zeitschrift für Ethnologie, v. 46, n. 4/5, p. 553-590, 1914. Disponível em:

[https://www.musikwissenschaft.uni-wuerzburg.de/fileadmin/04070000/Instrumentensammlung/Materialien\\_Instrumente/Hornbostel\\_SysTex.pdf](https://www.musikwissenschaft.uni-wuerzburg.de/fileadmin/04070000/Instrumentensammlung/Materialien_Instrumente/Hornbostel_SysTex.pdf). Acesso em: 5 de jan. de 2023.

HOEPFINGER, Heiko. Bass necks: Adjustability and resonance. **Premier Guitar**, novembro de 2012. Disponível em:

<https://www.premierguitar.com/bass-necks-adjustability-and-resonance>. Acesso em: 13 de mai. de 2022.

MIDDLETON, Michael. **A matching filter and envelope system for timbral blending of the bass guitar**. 122 f. Dissertação (Mestrado em Música). 122 f. York: University of York, 2021.

Disponível em: <https://etheses.whiterose.ac.uk/29957/>. Acesso em 15 set. 2022.

MICHAILOWSKY, Alexei. O groove dos homens e das máquinas na linguagem e percepção musicais. In: **XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM)**, lp32–35, 2008. Salvador. Disponível em:

<[https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2008/comunicas/COM285%20%20Michailowsky.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/comunicas/COM285%20%20Michailowsky.pdf)>. Acesso em 11 mai. 2022.

MIMO (Musical Instrument Museums Online). **Revision of the Hornbostel-Sachs Classification of Musical Instruments by the MIMO Consortium**. Disponível em:

<http://www.mimo-international.com/documents/hornbostel%20sachs.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2022.

PAGLIARINI, Cassiano Rezende. **Captadores de instrumentos musicais elétricos e a Lei de Indução de Faraday**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2004. Disponível em:

[https://sites.ifi.unicamp.br/lunazzi/files/2014/03/008314Cassiano-Mansanares\\_F809\\_RF.pdf](https://sites.ifi.unicamp.br/lunazzi/files/2014/03/008314Cassiano-Mansanares_F809_RF.pdf)>. Acesso em 24 de ago. 2023.

PIRES FILHO, Jorge Costa. **Classificação de instrumentos musicais em configurações monofônicas e polifônicas**. Dissertação (Mestrado em Engenharia Elétrica). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/24290/1/NovoOlharSobre.pdf>. Acesso em: 28 out. 2023.

ROSA, Cleiton et al. **Potenciômetro**. Diretoria de Tecnologia e Inovação Governo do Estado do Paraná, Secretaria de Estado da Educação, Paraná, 2021. Disponível em: [https://aluno.escoladigital.pr.gov.br/sites/alunos/arquivos\\_restritos/files/documento/2023-05/aula\\_27\\_sensor\\_ldr\\_kit2023\\_em\\_m1\\_0.pdf](https://aluno.escoladigital.pr.gov.br/sites/alunos/arquivos_restritos/files/documento/2023-05/aula_27_sensor_ldr_kit2023_em_m1_0.pdf). Acesso em: 26 jul. 2024.

SOUZA, M. H. de. **Madeiras utilizadas para a fabricação de instrumentos musicais**. Brasília: Serviço Florestal Brasileiro - MMA, 158p, 2009. Disponível em: <http://mundoflorestal.com.br/arquivos/madeira-instrumentos-musicais111-%20segurar.pdf>. Acesso em: 19 de mar. 2016.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. **Harmonia funcional: Introdução à teoria das funções harmônicas**. 3ª edição. São Paulo: RICORDI BRASILEIRA S. A. [sd]. 73 p. Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/269/o/KOELLREUTTER\\_-\\_Harmonia\\_Funcional.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/269/o/KOELLREUTTER_-_Harmonia_Funcional.pdf). Acesso em: 1 de maio 2023.

ZEVIM, Michael. **Resonance and Harmonic Analysis of Double Bass and Bass Guitar**. Course. Websites, 2012. Disponível em: [https://courses.physics.illinois.edu/phys406/sp2017/Student\\_Projects/Spring12/Mchael\\_Zevin\\_P406\\_Project\\_Report\\_Sp12.pdf](https://courses.physics.illinois.edu/phys406/sp2017/Student_Projects/Spring12/Mchael_Zevin_P406_Project_Report_Sp12.pdf). Acesso em 14 de ago. 2023.

Zang tuum tumb and all that: "order and breath". Introducing '...and all that' (edition 2). ZTT AAT, [s.d.]. Disponível em: <https://www.zttaat.com/>. Acesso em: 18 maio. 2024.

## 6 ÍNDICE ONOMÁSTICO

### A

*AC DC*, 50  
*Acorde*, 14  
*ad libitum*, 160  
*Adoniran Barbosa*, 190  
*ADSR*, 30  
*Aldir Blanc*, 96  
*Altura*, 13  
*Amplitude*, 49  
*Amy Winehouse*, 68  
*Angus Young*, 50  
*Antecedente e consequente*, 162  
*Antonio Adolfo*, 67  
*Antônio Carlos Jobim*, 46, 84, 97, 167, 195, 211  
*Aretha Franklin*, 82  
*Arole Bayer Sager*, 161  
*Arthur Maia*, 58, 59, 60  
*Ary Barroso*, 72, 199

### B

*Belchior*, 67, 82, 210  
*Bill Gould*, 132  
*Bill Haley*, 50  
*Bo Diddley*, 50  
*Bobby Lee Jefferson*, 69  
*Bobby Martin*, 118  
*Boca Livre*, 90, 161  
*Bossa nova*, 193, 194, 195  
*Braguinha*, 199  
*Brian Wilson*, 119  
*Bruce Henry*, 160  
*Bruce Palmer*, 119  
*Bruno Cesar*, 79

*Buddy Holly*, 50  
*Burt Bacharach*, 161

### C

*Cannonball Adderley*, 176  
*Caráter musical*, 45  
*Carmem Miranda*, 72  
*Carol Kaye*, 107  
*Cécília Meireles*, 160

### Ch

*Chico Buarque de Holanda*, 67, 167  
*chorus*, 168  
*Chuck Berry*, 50  
*Chuck Rainey*, 82  
*Chumbinho*, 70, 81

### C

*Ciclo de quintas*, 92  
*Cláudio Nucci*, 161  
*Cliff Williams*, 50  
*Comets*, 50  
*Conduções*, 60  
*Consequente*, 162  
*Consonância*, 70  
*Contracanto*, 160  
*Contraste*, 39, 47  
*Cool jazz*, 183  
*Ccordofones eletroacústicos*, 18  
*Cristóvão Bastos*, 96

### D

*Death metal*, 128  
*Diego & Victor Hugo*, 79



*Dinâmica*, 49  
*Dionne Warwick*, 161  
*Dissonância*, 67,71  
*Dizzy Gillespie*, 176  
*Djavan*, 57  
*Dó central*, 27  
*Duke Ellington*, 169  
*Dunga*, 92

**E**

*Earth, Wind & Fire*, 90  
*Ed Mota*, 81  
*Eduardo Dusek*, 45  
*Edward Kennedy*, 169  
*Elis Regina*, 67, 84, 89  
*Elvis Presley*, 50, 69  
*Empréstimo modal*, 99  
*Ênfase*, 43  
*Envelope*, 29  
*Ernesto Nazareth*, 196, 203  
*Escala geral*, 26, 28  
*Eugene McDaniels*, 122  
*Everly Brothers*, 50  
*Expressividade*, 35  
*Extensão*, 26, 28

**F**

*Fagner*, 160  
*Faith No More*, 132  
*Fernando Brant*, 90  
*Feuilles Mortes*, 176  
*Frase musical*, 168  
*Friedland*, 181, 208  
*Função harmônica*, 66

**G**

*Gene Vicent*, 50  
*Ghost note*, 145  
*Giffoni*, 67, 189

*Gilberto Gil*, 58, 83  
*Groove*, 187v  
*Ian Guest*, 99, 208  
*Guy Sigsworth*, 148

**H**

*Hard rock*, 128  
*Hardcore*, 128  
*Heavy metal*, 128  
*Hélio Delmiro*, 67  
*Herbie Hancock*, 149  
*Hornbostel e Sachs*, 17

**I**

*Idiomatismo*, 47  
*Impulso*, 96  
*Interlúdios*, 160

**J**

*Jack Bruce*, 92  
*Jaco Pastorius*, 109  
*Jacob do Bandolim*, 196, 203  
*Jamil Joanes*, 72  
*Monk Montgomery*, 118  
*Jerry Scheff*, 69, 71  
*Jhon Zorne*, 157  
*João Batista*, 57  
*João Gilberto*, 195  
*João Nogueira*, 89  
*Jorge Ben jor*, 74  
*José Luiz Penna*, 82  
*Juca Filho*, 161

**K**

*Kenny Dorham*, 176  
*Koellreutter*, 47, 66, 209, 212

**L**

*Lamartine Babo*, 199



Larry Graham, 135  
 Lauro Farias, 65, 73  
 Leo Fender, 17  
 levada, 95  
 LIG, 40  
 Liminha, 83  
 Little Richard, 50  
 Louis Johnson, 156  
 Luiz Carlos Góes, 45  
 Luiz Gonzaga, 200, 208  
 Luizão Maia, 67, 84, 89, 92, 97, 208  
 Lulu Santos, 71, 210

**M**

Malcolm Young, 50  
 Marcelo Falcão, 65  
 Marcelo Lobato, 65  
 Marcelo Mariano, 81  
 Mark Ronson, 68  
 Martinho da Vila, 67  
 Maurício Maestro, 90, 161  
 Métrica, 56  
 Michael Jackson, 156  
 Michael Pipoquinha, 92  
 MIMO, 18  
 Murilo Huff, 79

**N**

Nana Caymmi, 96  
 Nara Leão, 67  
 Nick Movshon, 68  
 Noel Rosa, 190, 193, 197, 208  
 Notas "estranhas, 66  
 Notas melódicas, 66

**O**

Oscar Peterson, 176

**P**

Paul Simon, 82  
 Paulo César Pinheiro, 89  
 Pedro Fortuna, 71, 80  
 Pee Wee Ellis, 109  
 Períodos, 39  
 Pino Palladino, 122  
 Pixinguinha, 196, 203  
 Priolli, 56, 116, 209  
 Punk, 128

**R**

Raí Saia Rodada, 79  
 Rappa, 73  
 Ray Charles, 95  
 registros, 26, 42  
 Renato Almeida, 193, 197  
 Ricardo Vidal, 73  
 Ricardo Vismarck, 79  
 Rock and roll, 50  
 Rock progressivo, 128  
 Ron Carter, 149  
 Ronael, 79  
 Ronaldo Bastos, 81  
 Rudolf Hertz, 13

**S**

Sam Jones, 176  
 Samba-funk, 74  
 Schoenberg, 55, 209  
 Seal, 148  
 Série harmônica, 89  
 Shuffle, 171  
 Sivuca, 67  
 Skips, 181  
 Som tônico, 132  
 Stevie Wonder, 95, 161  
 Sting, 119  
 Suspensão, 160

*Sylvester Stewart*, 135

**V**

**T**

*Tempos métricos múltiplos*, 80

*Tessitura*, 34, 46, 55

*Tessitura*, 55

*Thelonious Monk*, 176

*Thrash metal*, 128

*Tim Maia*, 70, 74, 81

*Tom Sabóia*, 73

*Toninho Horta*, 90

*transição*, 71

*Trevor Dunn*, 157

*Triplets*, 181

*Two - feel*, 175, 176

*Verdine White*, 90, 92

*Vinicius de Moraes*, 195

*Vitor Assis Brasil*, 67

**W**

*Waldir Azevedo*, 57

*Wes Montgomery*, 118

**X**

*Xandão*, 65

**Z**

*Zabumba*, 200

**U**

*Unísson*, 27





Franklin Gama é baixista, bandolinista, professor de música na Educação Básica. É licenciado em Educação Artística – Habilitação Música e Bacharel em Música – Habilitação Composição pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). É especialista em Educação Especial e Inclusiva e Neuropsicopedagogia. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PROMUS) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Sua atuação artística profissional transcorre na esfera da música popular em performances em grupos de música, na produção fonográfica, arranjos e composições. Desenvolve projetos no âmbito do audiovisual entrelaçados com música concreta, eletrônica, fotografia e poesia.

