UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

PAULO EDUARDO DE SOUZA FRANCISCO

CONCERTO PARA BAIXO ELÉTRICO E ORQUESTRA N°1:
recursos idiomáticos e técnicas do baixo elétrico como motivação composicional

Memorial de Composição

PORTO ALEGRE
2025

PAULO EDUARDO DE SOUZA FRANCISCO

CONCERTO PARA BAIXO ELÉTRICO E ORQUESTRA N°1:
recursos idiomáticos e técnicas do baixo elétrico como motivação composicional

Memorial de Composição

Memorial de composição submetido como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Rio Grande do Sul. Área de Concentração: Composição.

Orientador:

Prof. Dr. Antonio Carlos Borges-Cunha

PORTO ALEGRE
2025

CIP - Catalogação na Publicação

Francisco, Paulo Eduardo de Souza
Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra n°1: recursos idiomáticos e técnicas do baixo elétrico como motivação composicional / Paulo Eduardo de Souza Francisco. -- 2025.
83 f.
Orientador: Antonio Carlos Borges- Cunha.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2025.

1. Composição. 2. Baixo Elétrico. 3. Concerto. 4. violão. 5. técnicas do baixo elétrico. I. Cunha, Antonio Carlos Borges-, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, o Prof. Dr. Antonio Carlos Borges-Cunha, pelo incentivo ao projeto do Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra, além de seus ensinamentos, paciência e contribuições ao longo do mestrado.

Agradeço também ao Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves pelas suas contribuições, por compartilhar a sua experiência e ensinamentos referentes à composição musical durante o mestrado.

Agradeço à Profa. Dra. Marília Raquel Albornoz Stein e ao Prof. Dr. Marcos Vinicius Araújo pelos esclarecimentos dentro da pesquisa acadêmica. Em especial à Profa. Marília pelas contribuições e sugestões para a minha dissertação. Agradeço também à Profa. Dra. Regina Teixeira pelas sugestões e pela palavra amiga durante o mestrado.

Agradeço ao maestro Cláudio Ribeiro por ter aceitado reger o *Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra* no recital e conduzir os nossos ensaios. O seu profissionalismo, competência e gentileza foram fundamentais para a realização deste trabalho.

Agradeço aos músicos que participaram do recital: Jonathan Spinelli, Rafael Marques, Eduarda Liz, João Carlos Ribeiro, Julia TodescoVarini, Luis Guerin, Angelo Gabriel Silva Tavares, Jonathan Santos e Leonardo Lima.

À minha mãe, Izaira de Souza Francisco, à minha irmã, Mara Alexandra Francisco, pelo amor incondicional e pelo apoio em todos os momentos.

Agradeço ao Dr. Rodrigo Meine pelas dicas, sugestões e comentários valiosos sobre o meu trabalho antes e durante o mestrado. Ao meu colega e amigo Igor Dornelles pelo companheirismo, amizade e sugestões sobre o meu trabalho. Aos colegas Tomás Savaris, Homero Augusto e Fabiana Menezes pelo coleguismo, trocas e conhecimentos compartilhados.

À minha amiga Manoela Furtado pelas fotos, pelo cartaz e pelas sugestões para minha dissertação.

À EMCB, Escola de Música Casabella, por ter concedido um local para os nossos ensaios.

Aos meus professores de baixo Sfinge Lima e Ricardo Camargo. E à memória do Prof. Dr. Fernando Lewis de Mattos.

À Capes pela concessão da bolsa de estudo que possibilitou a realização deste trabalho.

É preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante.

Friedrich Nietzsche (*Assim falou Zaratustra*)

RESUMO

O presente trabalho consiste na composição de um *Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra*, documentado em partitura e registro de áudio; na escrita de um memorial de composição, documentando o processo composicional; e na realização de um recital de composição apresentando as obras compostas durante o mestrado. A finalidade da escrita do memorial de composição é investigar procedimentos composicionais utilizados durante a criação do *Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra*, composto durante o período de julho de 2023 até dezembro de 2024. O processo criativo adotado parte do planejamento composicional, dos procedimentos e técnicas sistematizadas, da delimitação de materiais, da busca de referências, da improvisação e das memórias do autor. Busca-se um diálogo entre a obra dos baixistas: Stuart Hamm, Billy Sheehan, Victor Wooten, Jaco Pastorius, Louis Johnson e Cliff Burton com compositores da música de concerto dos séculos XX e XXI, dentre eles: Debussy, Shostakovich, Georg Friedrich Haas e Celso Loureiro Chaves. Também será analisado nesse memorial o *Ciclo Maciambu*, composto de cinco peças para violão, iniciado antes do mestrado e concluído durante o mestrado, para integrar o recital. As peças do *Ciclo Maciambu* foram inicialmente inspiradas em praias de Santa Catarina e posteriormente desenvolvidas utilizando as referências dos compositores: Leo Brouwer, Villa Lobos, Marco Pereira, Federico Torroba, Radamés Gnattali, Astor Piazzolla e Antônio Carlos Jobim. Almeja-se, através do memorial, relatar relações de complementaridade entre memórias, repertórios, técnicas e improvisação.

Palavras-chave: Composição; Concerto, Idiomatismo; Técnicas do Baixo Elétrico; Baixo elétrico; e Violão.

ABSTRACT

This work consists of composing a Concerto for Electric Bass and Orchestra, documented in sheet music and áudio recording; writing a composition memorial, documenting the compositional process; and performing a composition recital presenting the works composed during the master's degree. The purpose of writing the composition memorial is to investigate compositional procedures used during the creation of the Concerto for Electric Bass and Orchestra, composed during the period from July 2023 to December 2024. The creative process adopted starts from compositional planning, systematized procedures and techniques, delimitation of materials, search for references, improvisation and the author's memories. Seeking a dialogue between the work of bassists Stuart Hamm, Billy Sheehan, Victor Wooten, Jaco Pastorius, Louis Johnson and Cliff Burton with composers of concert music from the 20th and 21st centuries, including Debussy, Shostakovich, Georg Friedrich Haas and Celso Loureiro Chaves. This memorial Will also analyze the Maciambu Cycle, composed of Five pieces for guitar, begun before the master's degree and completed during the master's degree, to be part of the recital. The pieces of the Maciambu Cycle were initially inspired by the beaches of Santa Catarina and later developed using the references of the composers: Leo Brouwer, Villa Lobos, Marco Pereira, Federico Torroba, Astor Piazzolla and Antônio Carlos Jobim. The aim of the memorial is to report complementary relationships between memories, repertoires, techniques and improvisation.

Keywords: Composition; Concert, Idioms; Electric Bass Techniques; Electric Bass; and Guitar.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - *Portrait of Tracy* de Jaco Pastorius.....13
Figura 2 - Harmônicos naturais nos compassos 56 e 57 do Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra n°1.....14
Figura 3 - *Tapping Harmonics* nos compassos 44 e 45 do Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra n°1.....15
Figura 4 - Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra n°1, *False Harmonics*- Compassos 242, 243 e 244.....15
Figura 5 - Notação *Tony SLAP IT! Funk Studies for the Electric Bass* de Tony Oppenheim.....17
Figura 6 - Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra n°1, *Dead Notes* - Compasso 204.....18
Figura 7 - Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra n°1, *Double Pluck* - Compassos 218 e 219.....18
Figura 8 - *Pluck* Triplo - Compasso 30 no Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra n°1.....19
Figura 9- *Double Thumb*..... 21
Figura 10- *Double Thumb*- Compasso 198 do Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra n°1.....20
Figura 11 - Tapa da mão esquerda.....20
Figura 12 - Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra n°1, Técnica do Alicate - Compasso 210.....20
Figura 13 - Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra n°1, Tapping - Compassos 32 e 33.....22
Figura 14 - Técnica de Two Hands contrapontística do Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra n°1.....22
Figura 15 - Técnica de duas mãos com caráter percussivo do Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra n°1.....23
Figura 16 - Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra - Compassos 1 a 6.....25
Figura 17 - Escala Cigana Maior a partir da nota Lá no compasso 32- Compassos 31e 32.....26
Figura 18 - Escala Cigana Maior a partir da nota Mi. Compassos 32 e 33.....26
Figura 19 - Sequência harmônica utilizando os *tapping harmonics* - Compassos 44 e 45.....26
Figura 20 - Sequência harmônica utilizando notas e harmônicos naturais - Compassos 56 e 57.....27
Figura 21 - Início da quarta seção com os compassos 76 e 77.....27
Figura 22 - *Syrinx* de C. Debussy compassos 13 e 14.....28
Figura 23 - Tema introduzido pelo violino no compasso 91 (Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra).....28
Figura 24 - Finalização do primeiro movimento nos compassos 102 a 104.....29
Figura 25 - Primeira região temática.....30
Figura 26 - Segunda região temática.....31
Figura 27 - Entrada das madeiras - Compasso 7.....32
Figura 28 - Entrada do violino solo - Compasso 9.....32
Figura 29 - Início do segundo movimento.....36
Figura 30 - Entrada do baixo com harmônicos no segundo movimento.....35
Figura 31 - Entrada do baixo com a técnica de *pizzicatos* no segundo movimento.....36
Figura 32 - Aceleração do fluxo rítmico e sobreposição rítmico-melódica da orquestra.....37
Figura 33 - Início da intervenção solística do baixo - Compasso 138.....38
Figura 34 - Compasso 140.....38
Figura 35 - *Trilogy Suite* Opus: 5.....39
Figura 36 - Compassos 142 e 143.....40
Figura 37 - Compasso 139.....40
Figura 38 - Início da *Victor's Jam*.....42
Figura 39 - Trecho usando a escala menor e a escala octatônica.....43
Figura 40 - Textura heterofônica com múltiplas camadas nos compassos 218 e 219.....44
Figura 41 - Compassos 204 e 205.....45
Figura 42 - Compasso 210.....45
Figura 43 - Compassos 230 e 231.....45
Figura 44 - *Funk City* de John Wasson.....46
Figura 45 - Compassos 245 e 246.....48
Figura 46 - Segunda seção, compassos 257 e 258.....48

Figura 47 - Escala diminuta a partir da nota Sol - Compasso 265....48
Figura 48 - Início da terceira seção - Compassos 277 e 278....49
Figura 49 - Quarta seção- Compassos 291 e 292....50
Figura 50 - Quinta seção - Compassos 299 e 300....51
Figura 51 - Compasso 307....51
Figura 52 - Compassos 339 e 340....52
Figura 53 - Compassos 375 e 378....53
Figura 54 - Compasso 313 clarinete....55
Figura 55 - Introdução do III Movimento - Compassos 159 e 160....56
Figura 56- Compassos 1 a 6....59
Figura 57 - Compassos 7 a 12....60
Figura 58 - Compassos 15 e 16....60
Figura 59 - Compassos 19 a 23....61
Figura 60 - Pinheira de Cima....62
Figura 61 - Compassos 60 a 64....63
Figura 62 - Compassos 69 e 72....64
Figura 63 - Compassos 89 a 95....64
Figura 64 - Compassos 119 a 125....65
Figura 65 - Início da Prainha - Compassos 131 a 136....66
Figura 66 - Início da Praia do Evori - Compassos 177 a 182....67
Figura 67 - *Estudios Sencillos I* de Leo Brouwer....67
Figura 68 - Compassos 191 a 194....68
Figura 69 - Compassos 227 e 228....68
Figura 70 - Compassos 229 a 234....69
Figura 71 - Compassos 247 e 248....69

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO..... 8
2 BAIXO ELÉTRICO..... 10
2.1 TÉCNICAS PARA O BAIXO ELÉTRICO..... 10
2.2 *PIZZICATO*..... 11
2.3 HARMÔNICOS..... 11
2.3.1. Harmônicos Naturais..... 12
2.3.2 Harmônicos com *Tapping*..... 14
2.3.3 Harmônicos Falsos..... 15
2.4.1 *Dead Notes*..... 18
2.4.2 *Double Pluck*..... 18
2.4.3 *Double Thumb*..... 19
2.4.4 Técnica do Alicate..... 20
2.5 TWO HANDS TAPPING..... 20
2.5.1 *Tapping*..... 21
2.5.2 *Two Hands* - Independência das Duas Mãos..... 22
2.5.3 *Two Hands* - Técnica Percussiva para Duas Mãos..... 23
3 CONCERTO PARA BAIXO ELÉTRICO E ORQUESTRA..... 24
3.1 PLANEJAMENTO COMPOSICIONAL DA GRANDE FORMA..... 24
3.2.1 I Movimento..... 24
3.2.2 II Movimento..... 33
3.2.3 III Movimento..... 41
3.2.4 IV Movimento..... 47
3.3 RECITAL DE COMPOSIÇÃO..... 53
3.3.1 Adaptação para Grupo de Câmara..... 53
3.3.2 Produção do Recital..... 54
3.3.3 Experiência da Performance..... 55
4 *CICLO MACIAMBU*..... 57
4.1 FESTIVAIS DE VIOLÃO DA UFRGS..... 58
4.1.1 Pinheira de Baixo..... 59
4.1.2 Pinheira de Cima..... 61
4.1.3 Vale da Utopia..... 63
4.1.4 Prainha..... 65
4.1.5 Evori..... 66
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 70

REFERÊNCIAS..... 72
ANEXO A - Cartaz do Recital..... 75
ANEXO B - Jonathan Spinelli interpretando o Ciclo Maciambu..... 76
ANEXO C - Concerto para Baixo Elétrico e Grupo de Câmara..... 77
ANEXO D - Final do recital.....78
ANEXO E – Músicos que participaram do Recital e o Dr. Antonio Carlo Borges-Cunha.....79
ANEXO F - Correio do Povo em 15 de fevereiro de 2025..... 80
ANEXO G – Brasil de Fato em 27 de março de 2025..... 81
ANEXO H – Programa Estação Cultura na TVE em 25 de março de 2025..... 82

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa consiste na composição de um concerto para baixo elétrico e orquestra em quatro movimentos e sua posterior adaptação para grupo de câmara, documentados em um portfólio de composições contendo partituras e registro de vídeo, na escrita de um memorial e na produção de um recital de composição, apresentando as obras compostas durante o mestrado. No Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra serão observadas ao longo do processo composicional as potencialidades expressivas e a versatilidade do baixo elétrico nas técnicas de *pizzicato*, harmônicos, *slap*, *tapping* e *two hands*. Serão investigadas no contexto da composição para baixo elétrico as técnicas utilizadas, explicando-se o uso de estratégias de composição baseadas nas particularidades e nos recursos idiomáticos do instrumento. Sobre o processo criativo da parte orquestral, são tomadas como referência obras de compositores dos séculos XX e XXI que serviram como referência sobre o gênero concerto, sendo observados fatores como a forma, estrutura, contraste, orquestração, elaboração temática e relação solista/orquestra. No *Ciclo Maciambu* (2022-2025), para violão solo, serão comentadas as motivações extramusicais, as referências musicais utilizadas e a escrita idiomática para o violão.

Entendo ser uma responsabilidade histórica do compositor buscar ser o agente interpretativo da realidade em que está inserido. Nesse sentido, enquanto instrumentista e pesquisador de baixo elétrico e tendo estudado as técnicas específicas do instrumento, senti a necessidade de levar esse conhecimento para o âmbito da música de concerto, fazendo do meu trabalho uma espécie de ponte entre repertórios de música popular e de música de concerto. Sendo assim, proponho um diálogo entre repertórios distintos através do baixo elétrico, instrumento tradicionalmente utilizado na música popular como sustentação harmônica e rítmica e que neste trabalho assume função de solista no contexto da música de concerto, dialogando diretamente com a orquestra e as técnicas de composição utilizadas.

Com este trabalho, pretendo contribuir para a ampliação do repertório para baixo elétrico no contexto da música de concerto, buscando a utilização de recursos idiomáticos e técnicas específicas como material de composição. Serão utilizadas as técnicas dos grandes mestres desse instrumento, como o uso dos harmônicos naturais de Jaco Pastorius (1951-1987), a técnica de *slap* de Louis Johnson (1955-2015), a técnica de *slap* de Victor Wooten (1964-*), as técnicas de *slap* e *two hands* de Stuart Hamm (1960-*) e as técnicas de *two hands*, *tapping e tapping harmônicos* de

Billy Sheehan (1953-*). Essas técnicas serão utilizadas como ferramentas composicionais, em conjunto com as minhas referências de compositores da música de concerto como Debussy (1862-1918), Shostakovich (1906-1975), Georg Friedrich Haas (1953) e Celso Loureiro Chaves (1950).

Para realizar esta pesquisa, utilizo minha experiência como estudioso do baixo elétrico há trinta e dois anos, período em que venho atuando em diversas escolas de música de Porto Alegre - RS como professor desse instrumento, além de participar de projetos musicais[1] como instrumentista e compositor. Neste trabalho, além de compositor, atuarei como intérprete, performando a parte do baixo elétrico no recital e nas gravações.

Cliff Burton foi de grande influência para a criação deste concerto ao compor *Anesthesia Pulling Teeth*[2], um solo de baixo gravado no álbum *Kill 'Em All* (1983), primeiro disco da banda *Metallica*. Essa faixa tinha a duração de 4 min 14 s, sendo que o baixo era usado com distorção e tinha a participação de um acompanhamento da bateria somente a partir da metade da música. Nessa faixa, Cliff fazia uso de arpejos, ligados, *bends*, *tapping harmonics* e acordes tocados com tapas na mão direita. Essa música era tocada nos shows da banda quando Cliff era apresentado em performances repletas de paixão, fúria e virtuosismo. As performances de Cliff me impactaram e me conscientizaram que o baixo elétrico, além de ser um instrumento com a função de sustentação da base harmônica e rítmica, pode também ocupar o lugar central em uma performance musical como solista.

No *Ciclo Maciambu*, utilizei como motivação extramusical os ambientes socioculturais e características geográficas de cinco praias do litoral de Santa Catarina, que serviram de inspiração para a definição da forma e das principais características de cada uma das peças. Posteriormente, busquei peças que se aproximavam das minhas intenções expressivas e utilizei como referências as obras de compositores para violão, dentre eles: Leo Brouwer (1939), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Astor Piazzolla (1921-1992), Marco Pereira (1950), Radamés Gnattali (1906-1988), Federico Moreno Torroba (1891-1982) e Antônio Carlos Jobim (1927-1994).

---

[1]Banda Dionysios. 2010. Apresentação de Obra (compositor). A Ópera do Malandro. 2005. Interpretação. Banda Poetas do Rock. 2004. Interpretação.

[2]BURTON, Cliff. Anesthesia pulling teeth. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CJz515hVS_c>. Acesso em: 22 de abr. de 2024.

2 BAIXO ELÉTRICO

O baixo elétrico foi inventado devido às dificuldades de transporte e captação do contrabaixo acústico em grupos de música popular durante a primeira metade do século XX. O músico e inventor de instrumentos Paul Tutmarc foi o primeiro a desenvolver o baixo elétrico em sua forma moderna, o *Audiovox 736 Bass Fiddle* em 1935. Mas foi em 1951 que um técnico em eletrônica chamado Leo Fender criou o modelo *Fender Precision Bass* considerado definitivo, caracterizando o baixo elétrico como ele é até hoje e sendo o primeiro produzido em massa com uma maior tiragem comercial. Segundo Herrera:

> O contrabaixo elétrico foi desenvolvido em 1951, no sul da Califórnia, pelo norte-americano Leo Fender. Trata-se, portanto, de um instrumento novo, quando comparado ao violino, ao piano, dentre outros. Inspirado na guitarra elétrica *Telecaster*, que Leo havia colocado no mercado no ano anterior, a "guitarra baixo elétrica" ou apenas "baixo elétrico", conhecida por nós hoje como contrabaixo elétrico, foi batizado de *Precision*, pelo fato de sua escala de trinta e quatro polegadas possibilitar precisão na execução das notas devido à presença de trastes como na guitarra, uma característica que o antigo acústico, que era utilizado na música de concerto e em conjuntos de música popular, não tinha. (HERRERA, 2018, p. 12)[3]

Desde a criação do *Fender Precision Bass*, poucas mudanças foram feitas no modelo original. Nas décadas seguintes, por exemplo, surgiram versões com cinco e seis cordas. No entanto, as principais características desse instrumento já estavam presentes na versão inicial de quatro cordas: um captador magnético, afinação semelhante à do contrabaixo e um design parecido com uma guitarra elétrica. Apesar de suas semelhanças com o contrabaixo e a guitarra elétrica, o baixo elétrico desenvolveu uma prática relativamente autônoma ao contrabaixo e à guitarra elétrica. O desenvolvimento de técnicas de execução peculiares formou um vocabulário específico para os baixistas[4]. O uso dos harmônicos, a criação da técnica de *slap* e a criação da técnica de *tapping* ampliaram a versatilidade do baixo elétrico para a composição.

2.1 TÉCNICAS PARA O BAIXO ELÉTRICO

Apresentarei a seguir as principais técnicas do baixo elétrico usadas de forma estrutural

---

[3] HERRERA, João Henrique Fernandes. O contrabaixo elétrico como instrumento harmônico na visão do músico Sérgio Pereira.Uberlândia, 2018

[4]PASTORIUS, Jaco. 1976 apud PIZZOL, Fausto Lessa Fernandes.) 2018, p. 23.

para a composição desse concerto. Subdividida nas seções *pizzicato*, harmônicos, *slap* e *two hands taping*, apresentarei uma breve descrição destas técnicas e as referências que eu utilizei para abordá-las.

2.2 *PIZZICATO*

Os compositores baixistas utilizados nesta pesquisa, como as referências no uso da técnica do *pizzicato*, são: Jaco Pastorius, Billy Sheehan e Cliff Burton. Jaco Pastorius pela sua criatividade, incorporação de diversos estilos e pelo timbre conseguido com essa técnica. Billy Sheehan pela sua técnica de três dedos[5] para a mão direita que possibilita um menor esforço e um melhor resultado com relação à técnica tradicional de dois dedos. E Cliff Burton pelo uso de recursos típicos da guitarra elétrica, como *bends*, ligados e arpejos com ligados na construção de suas frases. Esses são alguns dos baixistas utilizados como referência na técnica de *pizzicato* para o processo criativo desse concerto e que me influenciaram como compositor e intérprete neste instrumento.

Sendo a técnica de *pizzicato* a maneira tradicional de tocar o baixo elétrico, nas seções onde utilizo essa técnica, as referências não são apenas de baixistas, mas de qualquer melodia que sirva de inspiração ou padrão melódico que contribua com o desenvolvimento da composição que é objeto deste trabalho.

2.3 HARMÔNICOS

O baixo elétrico é um instrumento que apresenta uma grande quantidade de harmônicos, portanto esta seção será dividida em três partes: harmônicos naturais, harmônicos com *tapping* e falsos harmônicos.

---

[5]A técnica de três dedos do Billy Sheehan consiste em utilizar o método de ordenação dos dedos na sequência “Anelar”, “Médio”, “Indicador”.

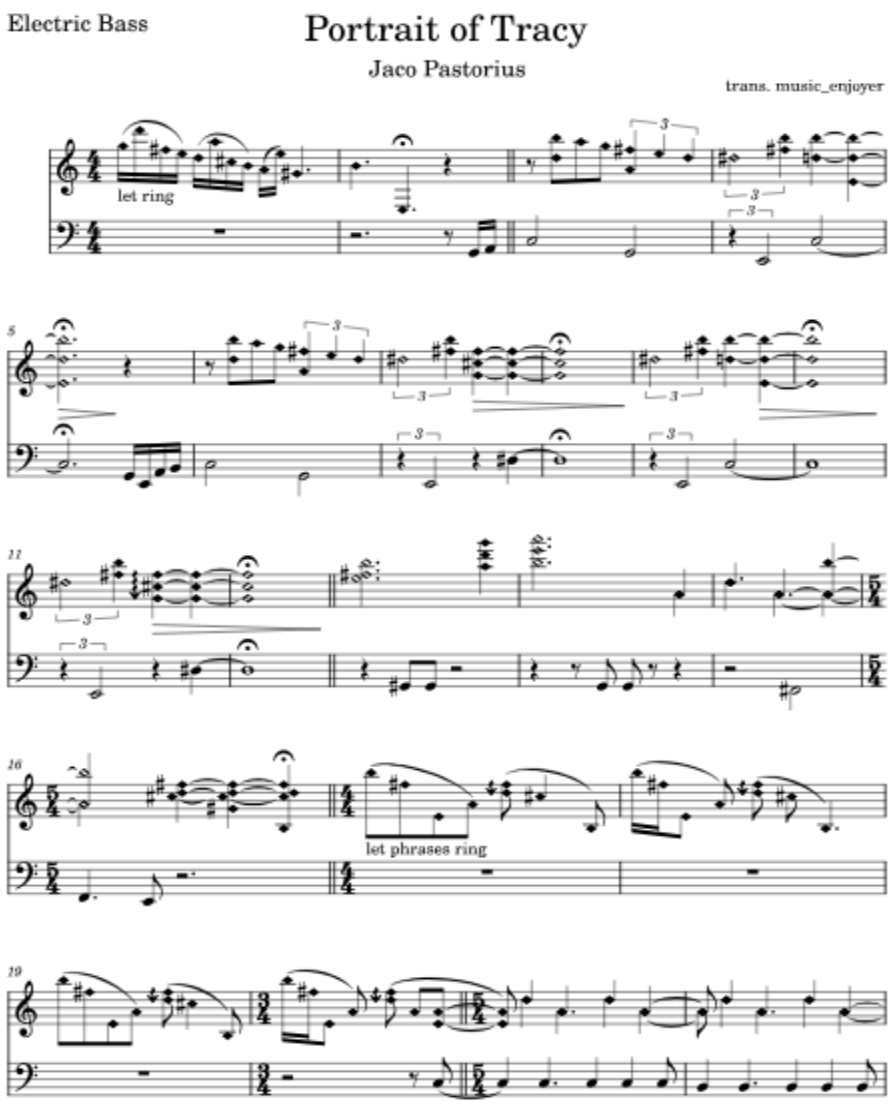
2.3.1. Harmônicos Naturais

Os compositores baixistas referências nesta pesquisa, no uso dos harmônicos naturais para o baixo elétrico são: Jaco Pastorius e Stuart Hamm. Tendo sido as peças *Portrait of Tracy* (Jaco Pastorius) e uma peça da videoaula *Deeper Inside The Bass* (Stuart Hamm) que serviram de referência neste trabalho.

Jaco Pastorius foi um baixista estadunidense considerado por muitos como um dos mais influentes baixistas da história. A peça solo *Portrait of Tracy*, gravada no seu álbum Jaco Pastorius de 1976, tem um caráter experimental e revela a sua habilidade como compositor com um uso inovador dos harmônicos no baixo elétrico. A peça consiste na utilização de notas pedais com o *pizzicato* e simultaneamente na utilização de harmônicos naturais, formando melodias e acordes.

Na Figura 1, podemos observar as notas pedais com o *pizzicato* na pauta de baixo e os harmônicos naturais na pauta de cima. *Portrait of Tracy* pode ser encontrada no endereço eletrônico: https://www.youtube.com/watch?v=nsZ_1mPOuyk.

Figura 1 - *Portrait of Tracy* de Jaco Pastorius.



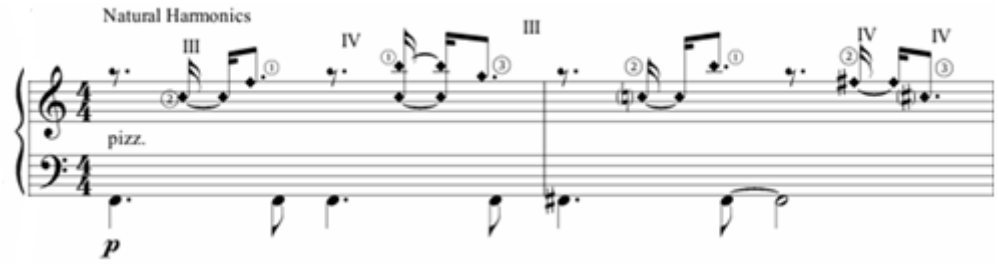
PASTORIUS, Jaco. Portrait of Tracy. Baixo Solo. Disponível em: <https://musescore.com/user/66833362/scores/12298114> Acesso em 28 de maio de 2025.

Também serviu, como referência no uso dos harmônicos naturais, uma composição do baixista Stuart Hamm. Nela, o compositor também utiliza notas pedais com o *pizzicato* e as demais notas da harmonia são todas formadas por harmônicos naturais. Podendo ser encontrada na videoaula: *Stuart Hamm 2 Deeper Inside The Bass*, da produtora *Hot Licks.* O trecho referenciado se localiza em 13 min e 33 s do endereço eletrônico https://www.youtube.com/watch?v=MrMl7tmNuro&t=2838s

Para a melhor compreensão da escrita da parte dos harmônicos naturais por parte dos intérpretes, utilizei os números romanos para indicar a casa e os números circulados para indicar a

corda que deve ser tocada. Na notação da pauta superior, optei por usar o losango na cabeça das figuras que representam os harmônicos escritos na sua altura real e na pauta inferior às notas tocadas com o pizzicato. Conforme podemos observar na Figura 2:

Figura 2 - Harmônicos naturais nos compassos 56 e 57 do Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra n°1



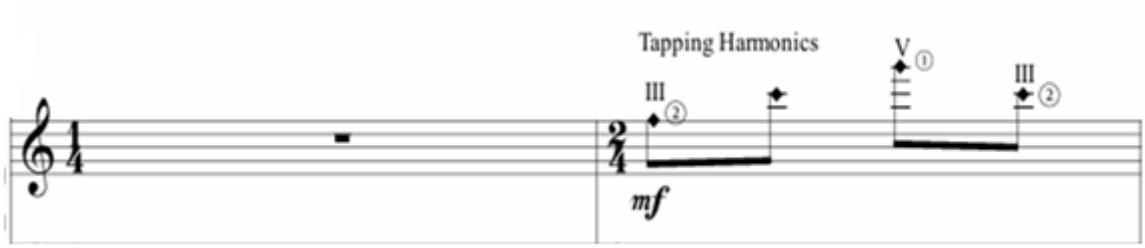
2.3.2 Harmônicos com *Tapping*

Os compositores baixistas que serviram de referência para os harmônicos com *tapping* foram Stuart Hamm e Billy Sheehan. Essa técnica consiste em uma nota pressionada com a mão esquerda enquanto com um dos dedos da mão direita produzimos um som percutido em cima de diferentes casas, gerando diferentes alturas dependendo do intervalo que for tocado. Geralmente, o dedo utilizado com a mão direita é o dedo médio ou indicador, batendo em diferentes alturas que modificam o som da nota pressionada com a mão esquerda. Esses sons de harmônicos são intensificados com o vibrato na mão esquerda. Essa técnica pode ser conferida na já referida videoaula de *Hamm* que está disponível a partir do minuto 24 min. 33 s. do endereço eletrônico: https://www.youtube.com/watch?v=MrMl7tmNuro&t=2838s

Optei por grafar o *tapping* harmônico utilizando números romanos para indicar as casas das notas que precisam ser pressionadas com a mão esquerda e colocar o número circulado indicando em qual corda deve ser tocado o harmônico. Na pauta indiquei a altura real do harmônico que está sendo tocado. Nessa técnica com uma nota pressionada podemos executar vários harmônicos dependendo do intervalo da nota que for percutida. No exemplo a seguir, figura 3, temos uma nota FÁ pressionada com a mão esquerda (terceira casa da corda Ré) e temos um harmônico de Fá percutindo sobre a nota Fá uma oitava acima (décima quinta casa da corda Ré), já o harmônico subsequente é obtido percutindo sobre a nota Dó (décima casa da corda Ré) obtendo assim o harmônico da quinta. Na sequência pressionamos a nota Dó com a mão esquerda (quinta casa da

corda Sol) e percutimos sobre a nota Sol (décima segunda casa da corda Sol) emitindo o harmônico da nota sol. Conforme podemos ver na Figura 3:

Figura 3 – *Tapping Harmonics* nos compassos 44 e 45 do Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra n°1

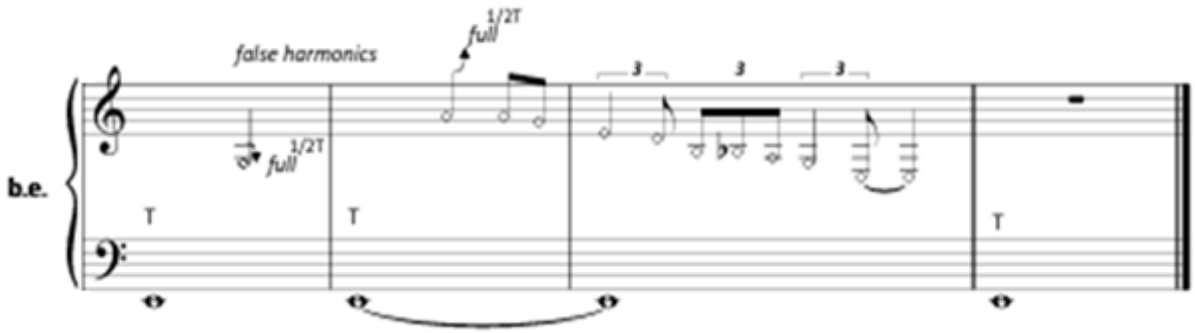


2.3.3 Harmônicos Falsos

A técnica de falsos harmônicos é produzida com um toque do dedo indicador da mão direita e abafamento do polegar simultaneamente, muitas vezes acompanhada de um *bend* na mão esquerda. Essa técnica foi utilizada por Jaco Pastorius e também é utilizada por Billy Sheehan. Um exemplo da aplicação de harmônicos falsos pode ser visto na videoaula *de Hamm* no minuto 21 min. 50 s. do endereço eletrônico: https://www.youtube.com/watch?v=MrMl7tmNuro&t=2838s.

Os harmônicos falsos são utilizados no final do terceiro movimento e utilizei apenas a cabeça de nota losangular na altura real da nota na pauta e a indicação de texto *false harmonics* para diferenciar dos outros tipos de harmônicos.

Figura 4 - Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra n°1, *False Harmonics*- Compassos 242, 243 e 244



2.4 *SLAP*

A técnica do *slap* é uma das técnicas mais características desse instrumento. O surgimento da técnica se originou na relação com o gênero musical *Funk*[6], que se desenvolveu nos Estados Unidos da América na segunda metade do século XX. A técnica de *slap* foi inventada ocasionalmente pelo baixista Larry Graham nos anos sessenta, mas foi ampliada e difundida por Louis Johnson (13 abr. 1955 - 21 maio 2015). Louis Johnson foi um baixista de *funk* que iniciou nos anos 1970 tendo trabalhado em gravações e apresentações ao vivo com grandes nomes da música pop como: Paul McCartney, Michael Jackson, Stevie Wonder, Quincy Jones, Jacksons Five e muitos outros. Posteriormente surgiram outras referências da técnica de *slap* como os baixistas: Tony Oppenheim, Stuart Hamm e Victor Wooten que ampliaram os caminhos iniciados pelo Louis Johnson criando outras maneiras de tocar o slap e adicionando novas possibilidades a essa técnica. Também, considero importante mencionar como referência o baixista brasileiro Celso Pixinga[7] considerado um virtuose pela sua velocidade da mão direita na técnica do *slap*.

Trata-se de uma técnica bastante percussiva, alternando a batida com polegar (*thumb*) com a puxada pelo indicador (*pluck*). A notação utilizada neste trabalho foi retirada do livro *SLAP IT! Funk Studies for the Electric Bass* de Tony Oppenheim[8](1981) considerado uma referência no estudo da técnica do *slap*. A parte sobre definições de notação especial se encontra na página quatro deste livro.

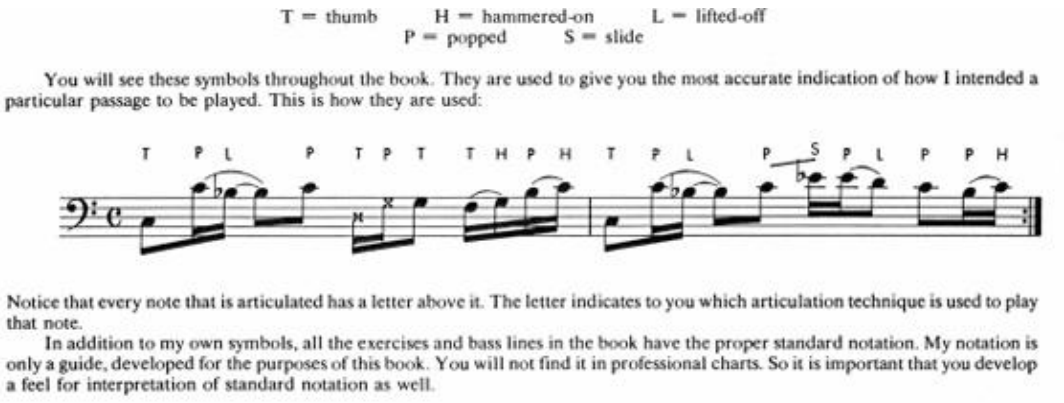
---

[6]O funk pode ser considerado um gênero musical de matriz afro-americana. Suas principais características são a presença de padrões rítmicos sincopados, um estilo vocal influenciado pela *Soul Music* e uma forte ênfase na linha do baixo. Termo aplicado desde os anos 50 para tratar de um estilo de jazz influenciado pela música gospel, apenas nos anos 70 passou a se autonomizar enquanto gênero musical. Nas décadas de 60 e 70, os trabalhos de James Brown e de grupos como *War* e *Tower of Power* contribuíram para fortalecer e difundir o gênero, introduzindo elementos marcantes como as intervenções sincopadas dos naipes de metais (saxofone, trompete, trombone). Em meados dos anos 70, outros nomes ligados ao funk fizeram sucesso estrondoso, como Stevie Wonder e o grupo *Earth, Wind and Fire.* Nos anos 80, o gênero perdeu espaço para a disco music, que poderia ser considerada como uma forma simplificada do funk, mas muitos elementos resistiram nos trabalhos de artistas da pop music como Prince, Michael Jackson e o grupo Living Colour (informações consultadas em: FUNK. In: GROVE music online. London: Oxford University Press).

[7]Celso Claudio Cascarelli, conhecido como Celso Pixinga (São Paulo, 12 de julho de 1953), é um baixista brasileiro, professor e coordenador do Instituto de Baixo e Tecnologia (IB&T) na Escola de Música e Tecnologia (EM&T).

[8]OPPENHEIM, Tony. *SLAP IT! Funk Studies for the Electric Bass.* Theodore Presser Company. Bryn Mawr Pennsylvania. 19010.

Figura 5 - Notação *Tony SLAP IT! Funk Studies for the Electric Bass* de Tony Oppenheim


T = thumb H = hammered-on L = lifted-off
P = popped S = slide

You will see these symbols throughout the book. They are used to give you the most accurate indication of how I intended a particular passage to be played. This is how they are used:

Notice that every note that is articulated has a letter above it. The letter indicates to you which articulation technique is used to play that note.

In addition to my own symbols, all the exercises and bass lines in the book have the proper standard notation. My notation is only a guide, developed for the purposes of this book. You will not find it in professional charts. So it is important that you develop a feel for interpretation of standard notation as well.

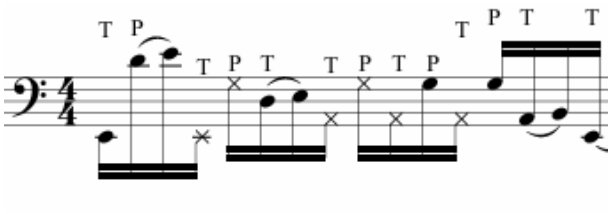
Quanto à notação das articulações da técnica de *slap*, optei por usar apenas a indicação T (*thumb*) para a batida com o polegar e P (*popped*) para a puxada com o indicador. Em outros métodos, como o *Stuart Hamm 2: Deeper Inside The Bass*, a puxada com o indicador aparece como *pluck*. Utilizei também a expressão *Tap* para indicar o tapa da mão direita sobre as cordas. E os sinais de "x" (*dead notes*) sobre todas as cordas soltas para indicar o tapa da mão esquerda. No intuito de limpar a partitura de sinais desnecessários, optei por não utilizar alguns sinais que fazem parte da convenção da música popular por considerá-los redundantes, são eles: "H" (*hammered-on*) que indica o ligado ascendente; o "L" (*lifted-off*), que indica o ligado descendente, aparecendo em outros métodos como "Po" (*Pull-off*); e o "S" (*slide*) que indica o glissando. Nesses casos supracitados, utilizarei a notação tradicional da partitura com o traço curvilíneo sobre as notas na pauta, indicando os ligados, e o traço reto sobre as notas, indicando o slide.

2.4.1 *Dead Notes*

O uso de notas mortas (*dead notes*) é muito recorrente na técnica de *slap*. Estas aparecem tanto no *thumb*, como no *pluck*. As *dead notes* acentuam muito o caráter percussivo dessa técnica, alternando os sons do *thumb* e do *pluck*; com o *thumb* abafado e com o pluck abafado.

A notação utilizada será grafar a nota morta com um "x", e as letras acima ou abaixo das notas indicam se a nota deve ser batida com o *thumb* ou com a puxada do *pluck*.

Figura 6 - Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra n°1, *Dead Notes* - Compasso 204



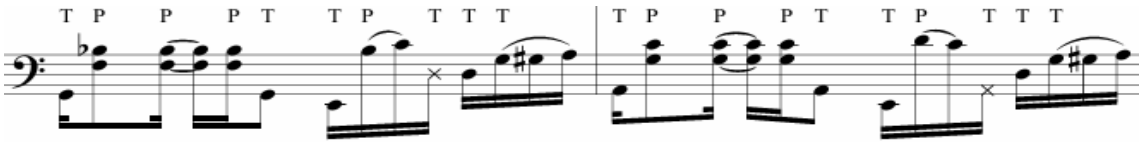
2.4.2 *Double Pluck*

Essa técnica consiste em uma puxada dupla (*pluck*) com os dedos indicador e médio nas duas cordas mais agudas (G-D). Normalmente, é precedida de um ataque do *thumb* nas cordas mais graves (E-A). Os baixistas e compositores que serviram como referência para a técnica do *Double Pluck* foram Victor Wooten e Stuart Hamm. Essa técnica é aplicada na música *Count Zero,* que foi gravada no *LP Kings of Sleep e* pode ser visualizada na já referida videoaula *de Hamm, disponível* no minuto 44 min 19 s do endereço eletrônico:

https://www.youtube.com/watch?v=MrMl7tmNuro&t=2838s.

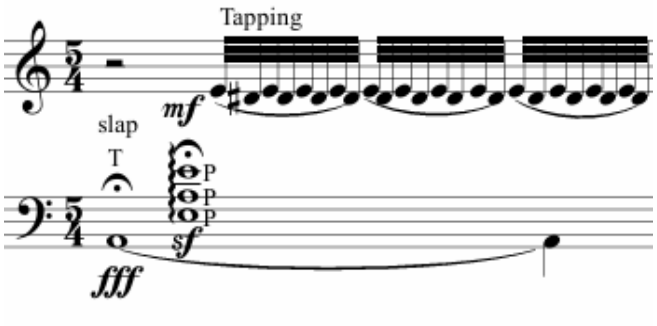
Para grafar o *Double Pluck,* utilizei apenas uma indicação de *pluck* (P).

Figura 7 - Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra n°1, *Double Pluck* - Compassos 218 e 219



Com exceção do compasso 30, em que eu usei a indicação de três P para a indicação desse *Pluck* Triplo.

Figura 8 - *Pluck* Triplo - Compasso 30 no Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra n°1



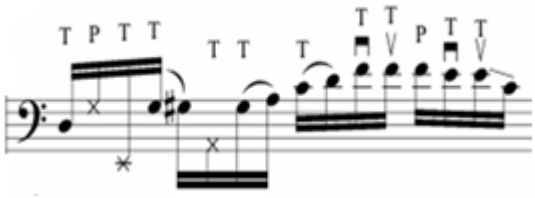
2.4.3 *Double Thumb*

O baixista e compositor utilizado como referência para a técnica conhecida como "*Slap Duplo"* foi Victor Wooten. Utilizado na música *Victor's Jam* gravada no LP Steve Bailey e Victor Wooten *Bass Extreme* (2003). Disponível aos 38 min. 56 s. no endereço eletrônico: https://www.youtube.com/watch?v=yzFIFkqOtIU&t=2727s.

Para grafar o *Double Thumb,* eu utilizei a mesma notação utilizada para indicar a direção das arcadas da família das cordas friccionadas. O sinal de arcada para baixo, com o T (*Thumb*), em cima, indica o ataque do polegar de cima para baixo; e o sinal de arcada para cima, com o T (*Thumb*), em cima, indica o ataque do polegar de baixo para cima.

Figura 9- *Double Thumb*

Figura 10- *Double Thumb*- Compasso 198 do Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra n°1



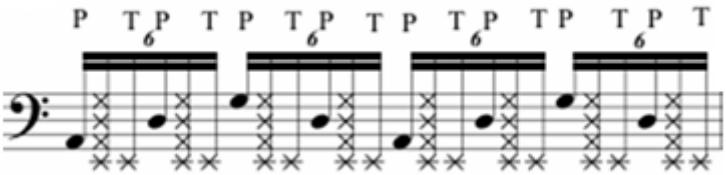
2.4.4 Técnica do Alicate

A técnica do alicate foi inventada pelo baixista brasileiro Celso Pixinga. Essa técnica combina as notas com o *pluck* (puxada com o indicador), intercaladas com a batida da palma da mão esquerda e as notas mortas tocadas com o *thumb* (batida do polegar), resultando em um som intenso e estridente devido ao uso consecutivo do pluck nas três cordas (A, D, G). E essa técnica pode ser conferida aos 10 minutos na videoaula chamada *Super Slap*, disponível no endereço eletrônico: https://www.youtube.com/watch?v=RlEGrh2khPo

Para grafar a técnica do alicate, utilizei o P (*pluck*), o sinal de uma nota morta para cada corda solta para indicar a batida da mão esquerda sobre todas as cordas e o T (*Thumb*).

Figura 11 - Tapa da mão esquerda

Figura 12 - Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra n°1, Técnica do Alicate - Compasso 210



2.5 TWO HANDS TAPPING

A técnica de *tapping*, também conhecida como *two hands*, envolve a digitação com ambas as mãos no braço do instrumento. Para fins de organização deste trabalho, irei utilizar o termo *tapping* quando utilizarmos apenas uma corda com as duas mãos e irei utilizar o termo *two hands*

quando me referir à utilização de duas ou mais cordas com ambas as mãos. Ao utilizar o *tapping*, obtemos linhas monofônicas em alta velocidade, aumentando consideravelmente as opções de velocidade e variação de timbre. O mérito técnico do *two hands* é oferecer uma variedade de possibilidades, permitindo que cada mão tenha a sua própria individualidade, semelhante à técnica do piano. A utilização do *two hands* possibilita técnicas mais percussivas através da alternância entre as mãos, e possibilita uma independência entre as duas mãos facilitando a execução de acordes e texturas contrapontísticas. Os renomados guitarristas Eddie Van Halen e Stanley Jordan foram responsáveis por ajudar a popularizar as técnicas de *tapping* e *two hands.*Segundo Cohen[9]:

> A técnica continuaria a ser utilizada em conjunto com a palhetada para tocar linhas monofônicas desafiadoras, uma gravação notável sendo *Eruption*, Eddie Van Halen em 1978. No entanto o guitarrista Stanley Jordan usou ambas as mãos para tocar Standards de Jazz e composições originais em seu álbum de 1985, Magic Touch. (tradução nossa)

Neste estudo, será dada ênfase ao trabalho dos baixistas Stuart Hamm e Billy Sheehan como referências para as técnicas de tapping e two hands.

2.5.1 *Tapping*

Ao utilizar o *tapping*, obtemos linhas monofônicas em alta velocidade, através da digitação com um dos dedos da mão direita, percutindo diretamente no braço do instrumento, combinado com as notas pressionadas e articuladas com ligados pela mão esquerda. Essa maneira de tocar aumenta consideravelmente as opções de velocidade e variação de timbre. O baixista e compositor utilizado como referência para a técnica do *tapping* foi o Billy Sheehan. E essa técnica pode ser conferida na videoaula chamada Billy Sheehan Bass Secrets, encontrada aos 8 min 56 s, e, também, aos 50 min 30 s do endereço eletrônico:
https://www.youtube.com/watch?v=rnUF8irPxow&t=1926s.

Para a grafia do tapping utilizando as duas mãos na mesma corda eu utilizei a indicação de texto *tapping.*

---

[9] ...the technique would continue to be used in conjunction with picking to play challenging monophonic lines, a notable recording being Eddie Van Halen's "Eruption" in 1978. However, guitarist Stanley Jordan used the technique with both hands to play polyphonic arrangements of jazz standards and original compositions in his 1985 album Magic Touch. COHEN, Josh. The Application of Tapping Techniques in Compositions for The Solo Electric Bass. Toronto, York University, p. 14, 2016

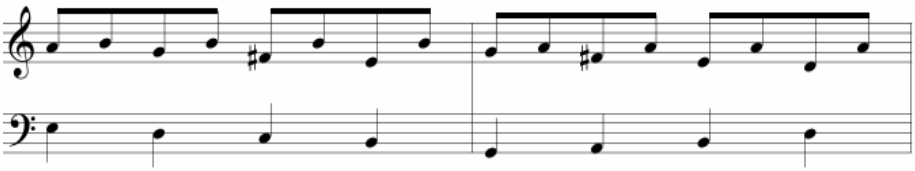
Figura 13 - Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra n°1, Tapping - Compassos 32 e 33

2.5.2 *Two Hands* - Independência das Duas Mãos

Essa técnica consiste na digitação com ambas as mãos no braço do instrumento, possibilitando um leque diferente de possibilidades expressivas no baixo elétrico, como alteração de timbres, aumento da velocidade, individualidade das duas mãos e um uso mais amplo do registro. Essa forma de tocar possibilita uma utilização mais livre do registro através da independência das duas mãos. Em alguns casos, essa maneira de tocar se aproxima das possibilidades de um piano. Um exemplo disso é o baixista Stuart Hamm, que gravou no seu álbum *Radio Free Albemuth*, de 1988, o primeiro movimento da *Sonata ao Luar* de L. V. Beethoven; e, no seu álbum Kings of the Sleep, de 1989, o Prelúdio em Dó Maior de J. S. Bach ambas *as peças* utilizando a técnica de duas mãos. O baixista e compositor utilizado como referência para a técnica de *two hands*, utilizando a independência das duas mãos, foi o Stuart Hamm. Pode ser visualizada na videoaula *Stuart Hamm 2 Deeper Inside The Bass*, encontrada aos 51 s do endereço eletrônico:https://www.youtube.com/watch?v=MrMl7tmNuro&t=2838s.

Para a notação dessa técnica, eu utilizei dois pentagramas. No pentagrama superior, a parte da mão direita e, no pentagrama inferior, a parte da mão esquerda. Conforme podemos observar nessa textura contrapontística dos compassos 349 e 350:

Figura 14 - Técnica de Two Hands contrapontística do Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra n°1



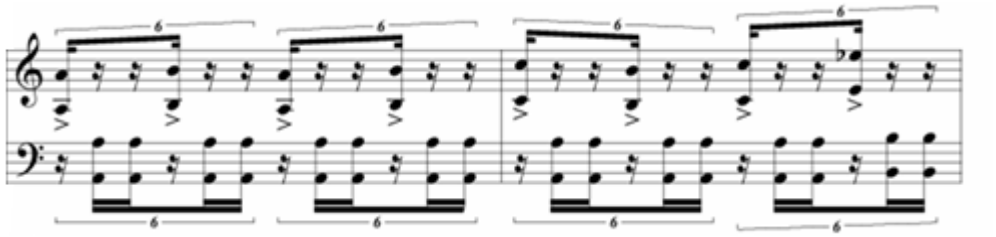
2.5.3 *Two Hands* - Técnica Percussiva para Duas Mãos

O baixista e compositor utilizado como referência para a técnica de *two hands* percussiva foi o Billy Sheehan. Essa técnica pode ser visualizada na videoaula Billy Sheehan *Bass Secrets* encontrada em 1 min 6 s do endereço eletrônico: https://www.youtube.com/watch?v=mzWXO4PD_W0&t=14s.

A respeito dessa técnica de Billy Sheehan é importante observar que ele utiliza dois dedos simultâneos para realizar as oitavas sobrepostas (dedo médio sobre o indicador nas duas mãos), e dedo mínimo sobre o anelar na mão direita para aumentar a intensidade do ataque das oitavas dobradas.

Para a notação dessa técnica, eu utilizei dois pentagramas. No pentagrama superior, a parte da mão direita e, no pentagrama inferior, a parte da mão esquerda. Conforme podemos observar nos compassos 26 e 27:

Figura 15 - Técnica de duas mãos com caráter percussivo do Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra n°1



3 CONCERTO PARA BAIXO ELÉTRICO E ORQUESTRA

O concerto está dividido em quatro movimentos, que se diferenciam pelos andamentos, ambientes sonoros, propostas de caráter e pelas técnicas de baixo elétrico utilizadas.

Os recursos técnicos do baixo elétrico encontrados em minha pesquisa foram utilizados como critérios definidores de aspectos estruturais na minha composição. A organização da macroforma e da microforma dos movimentos foi organizada utilizando as técnicas e os recursos idiomáticos do baixo elétrico como critérios que nortearam as minhas escolhas composicionais. O uso dessas diversas técnicas produz mudanças de timbre e modificam as possibilidades de execução, gerando diferentes ambientes sonoros.

3.1 PLANEJAMENTO COMPOSICIONAL DA GRANDE FORMA

Tabela 1

	1° Movimento	2° Movimento	3°Movimento	4°Movimento
Andamento	*Adagio/Andante/Grave/Adagio*	*Largo*	*Adagio*	*Allegro*
Técnica	*Two Hands/Pizzicato*	*Pizzicato*	*Slap*	*Two Hands*
Caráter	Anunciação	Calmo	Enérgico	Agitado

Foram levados em consideração também fatores como o andamento, a instrumentação, a orquestração e a organização do concerto levando em consideração a criação de contraste, conexão entre as sessões e o desenvolvimento da curva dramática.

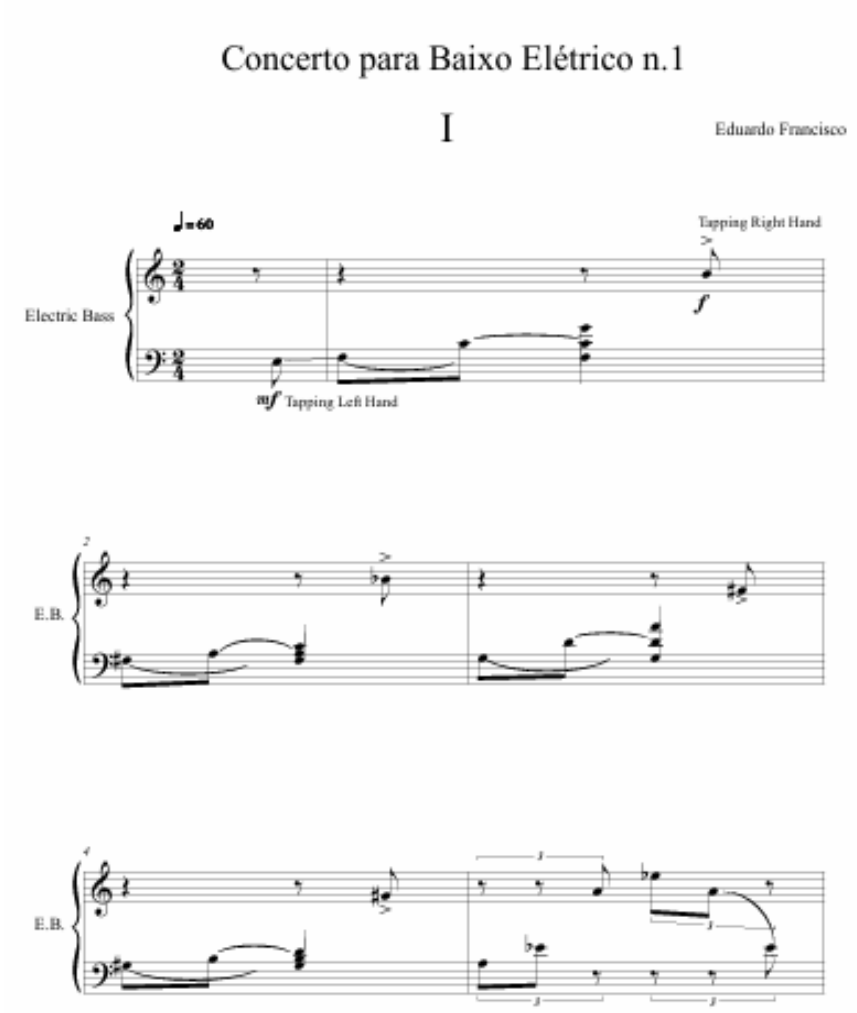
3.2.1 I Movimento

O primeiro movimento foi concebido com uma função de abertura do concerto e possui um caráter de prenúncio ao demonstrar as possibilidades técnicas do baixo elétrico enquanto instrumento solista, utilizando as técnicas que irão aparecer nos próximos movimentos. Esse movimento funciona como uma espécie de invocação do que virá a seguir. Nele, o baixo elétrico é anunciado como protagonista e apresenta uma característica que permanecerá até o final da peça: o diálogo entre o baixo elétrico e a orquestra.

Foi realizada a análise e o estudo das composições Concerto n°1 para violoncelo, de Dmitri Dmitriyevich Shostakovich; e, o Museu das Coisas Inúteis **(**Concerto para violino) de Celso Loureiro Chaves como referências na composição desse movimento.

O primeiro movimento do concerto para baixo elétrico e orquestra funciona como uma introdução e está dividido claramente em cinco seções (compassos [1-36], [37-43], [44-72], [73-90], [91-104]). As três primeiras seções estão estruturadas com o mesmo material harmônico formado por uma sequência de arpejos quintais intercalados por tríades diminutas: Fá-Dó-Sol-, Fá#-Lá-Dó-, Sol-Ré-Lá-, Sol#-Si-Ré, Lá-Mib-Lá. A escrita em dois pentagramas é utilizada para a notação da técnica de *twohands* utilizando a pauta de cima para a mão direita, e de baixo para a mão esquerda. No exemplo da Figura 16 podemos observar a sequência harmônica na pauta de inferior executada pela mão esquerda, e, na pauta superior uma sequência melódica SI, SIb, SOL, SOL# executada pela mão direita.

Figura 16 - Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra - Compassos 1 a 6



Além dessa sequência harmônica, há inserções de algumas notas que são originadas de outros critérios de seleção de alturas como as escalas conectadas em alguns pontos desses acordes.

A escala cigana maior é inserida a partir da nota Lá (Lá-Síb-Dó#-Ré-Mi-Fá-Sol#-Lá), no compasso 31, com a técnica de *pizzicato*; a escala cigana maior é inserida a partir da nota Mi, nos compassos 32 e 33, utilizando a técnica de *tapping* ambas no baixo elétrico conforme podemos observar nas Figuras 17 e 18:

Figura 17 - Escala Cigana Maior a partir da nota Lá no compasso 32- Compassos 31e 32

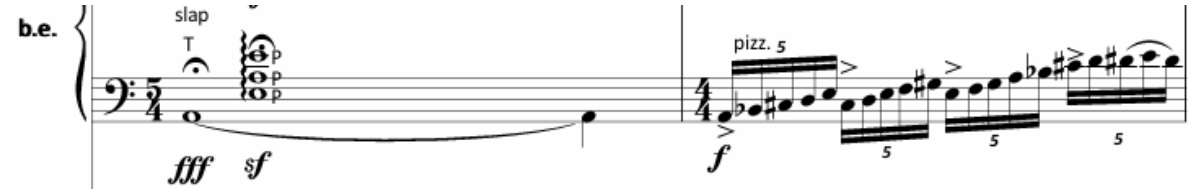


Figura 18 - Escala Cigana Maior a partir da nota Mi. Compassos 32 e 33

A terceira seção está subdividida em três subseções (compassos [44-51], [52-55], [56-72]), sendo que a primeira retoma a mesma sequência harmônica das seções anteriores, desta vez utilizando os *tapping harmonics*, gerando um novo timbre com a pontuação do triângulo (44-51); a segunda funciona como uma espécie de ponte conectando as duas subseções (52-55); e a terceira é constituída de notas tocadas com o *pizzicato* nas fundamentais dos acordes e uma harmonia composta de harmônicos naturais, retomando a mesma sequência harmônica das seções anteriores (56-72).

Figura 19 - Sequência harmônica utilizando os *tapping harmonics* - Compassos 44 e 45

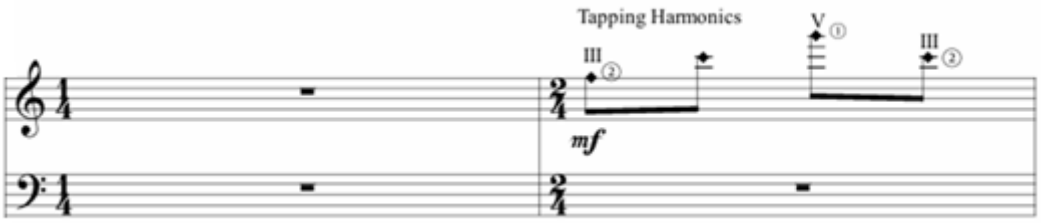
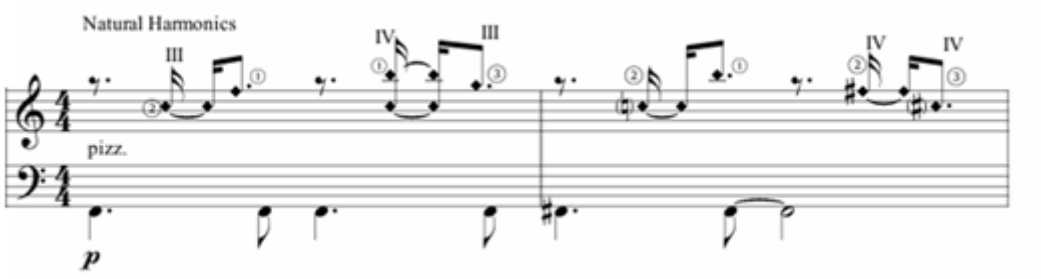
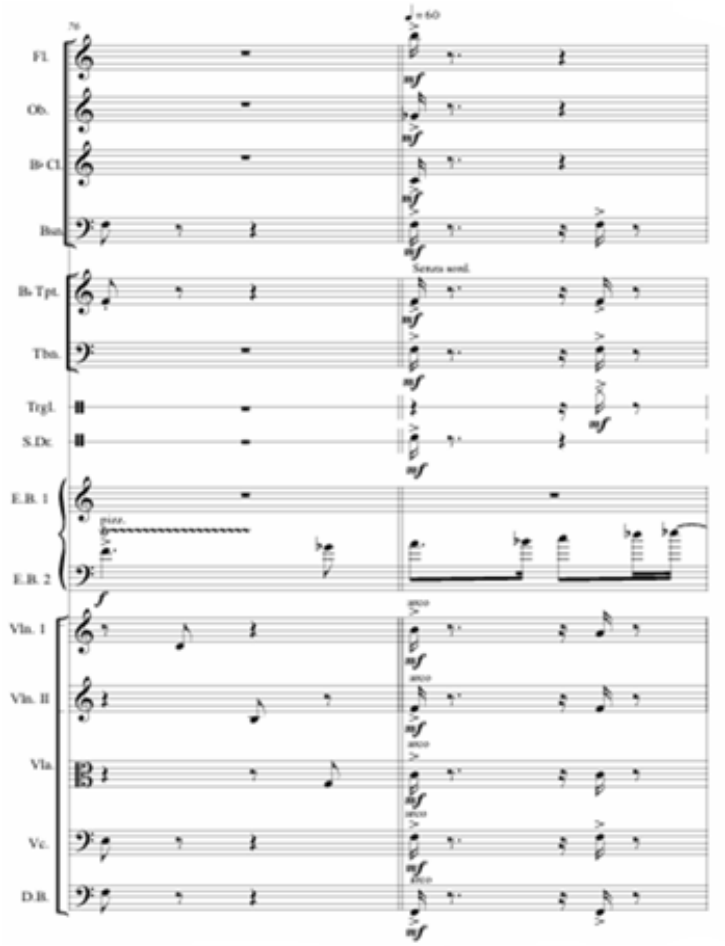


Figura 20 - Sequência harmônica utilizando notas e harmônicos naturais - Compassos 56 e 57



A quarta seção está estruturada em cima de uma escala cigana maior a partir da nota Fá[10], a mesma nota que inicia a sequência de arpejos utilizada nas primeiras seções. Aqui são inseridas, além da escala cigana, algumas passagens cromáticas.

Figura 21 - Início da quarta seção com os compassos 76 e 77



[10] A escala cigana maior a partir da nota FÁ consiste nas notas: Fá-Solb-Lá-Síb-Dó-Réb-Mi-Fá

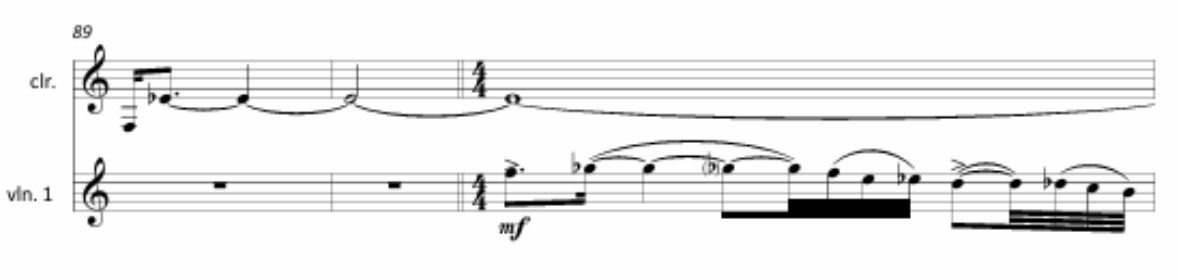
A quinta seção se constitui de uma escala cromática descendente e teve como inspiração a peça *Srynx* para flauta solo de Claude Debussy. A busca de referência nesta peça se deve à maneira como Debussy usa o cromatismo na construção das frases como um vetor de direcionamento ambíguo, enigmático e com múltiplas resoluções possíveis. O trecho utilizado foi o compasso 13 que podemos observar na Figura 22:

Figura 22 – *Syrinx* de C. Debussy compassos 13 e 14

DEBUSSY, Claude-Achille. Syrinx. Flauta solo. Disponível em: <https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2d/IMSLP12780-Debussy_-_Syrinx_(solo_flute).pdf>. Acesso em: 22 abr. 2024.

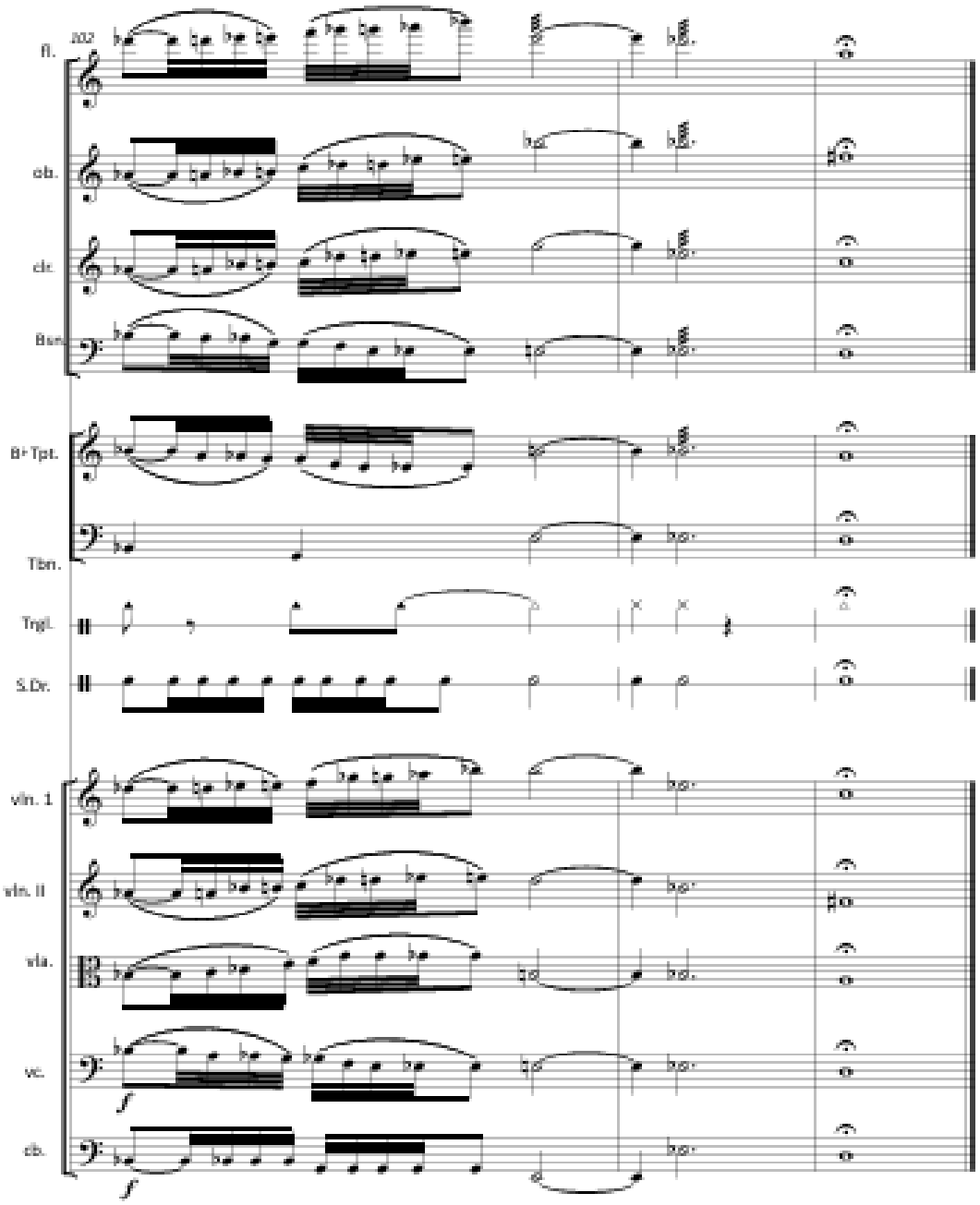
Esse tema é introduzido pelo violino e depois passa por todos os instrumentos do naipe de cordas, seguido das madeiras e dos metais até que o movimento acaba em um ápice de intensidade e massa sonora tocando esse tema.

Figura 23 - Tema introduzido pelo violino no compasso 91 (Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra)



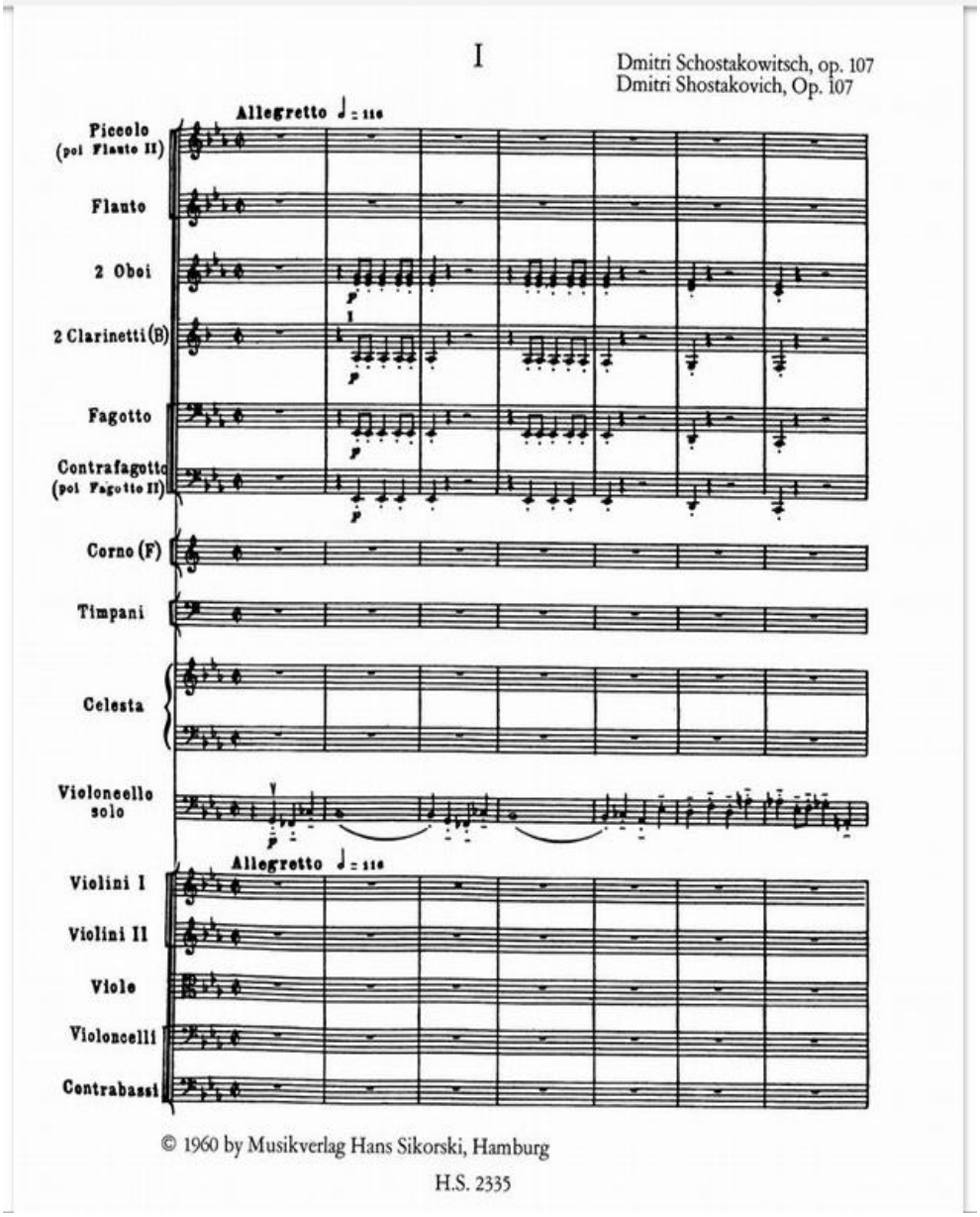
Na Figura 24, podemos observar o ápice de intensidade com um crescendo orquestral que encerra o movimento, dissolvendo em um grande *tutti* cromático o primeiro movimento gerando uma expectativa para o que virá a seguir. A seguir temos a finalização do movimento entre os compassos 102 e 104.

Figura 24 - Finalização do primeiro movimento nos compassos 102 a 104



No primeiro movimento, do Concerto n°1 para violoncelo, de Shostakovich, temos duas grandes regiões temáticas. Esses temas são apresentados, passam por uma seção de desenvolvimento, intercalam-se e essa alternância entre as duas regiões temáticas ocorre diversas vezes e perdura por toda a extensão desse primeiro movimento. Na Figura 25, observamos a primeira região temática sendo chamada pelo violoncelo e respondida pelas madeiras.

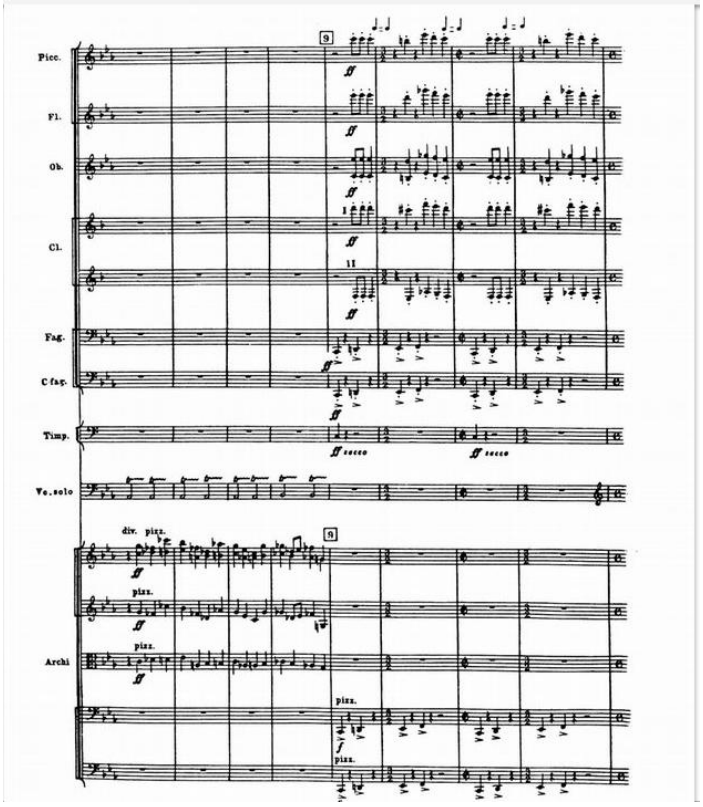
Figura 25 - Primeira região temática



SHOSTAKOVICH, Dmitri Dmitriyevich. Concerto n°1 para violoncelo e orquestra opus 107. Violoncelo e Orquestra. Disponível em: <https://pdfcoffee.com/shostakovich-cello-concerto-5-pdf-free.html>

Na Figura 26, temos a segunda região temática do primeiro movimento do Concerto n°1 para violoncelo de D. Shostakovich. O segundo tema é tocado pelo naipe das madeiras; com as marcações dos violoncelos e contrabaixos em *pizzicato* e pelo tímpano.

Figura 26 - Segunda região temática



SHOSTAKOVICH, Dmitri Dmitriyevich. Concerto n°1 para violoncelo e orquestra opus 107. Violoncelo e Orquestra. Disponível em: <https://pdfcoffee.com/shostakovich-cello-concerto-5-pdf-free.html> Acesso em 22 abr. 2024

A constatação da utilização de apenas duas regiões temáticas utilizando a variação, o desenvolvimento e o uso diversificado da orquestração como princípios ordenadores da grande forma desse primeiro movimento do Concerto n°1 para Violoncelo de Shostakovich foi uma reflexão importante nos meus processos criativos. Tal reflexão foi fundamental para a minha compreensão de que com apenas alguns materiais complementares eu poderia construir todo o desenvolvimento e toda a malha orquestral desse primeiro movimento. O primeiro movimento do meu Concerto para Baixo Elétrico foi construído a partir de três materiais principais iniciando na nota FÁ: uma sequência de arpejos, uma melodia criada na escala cigana maior e uma melodia cromática descendente.

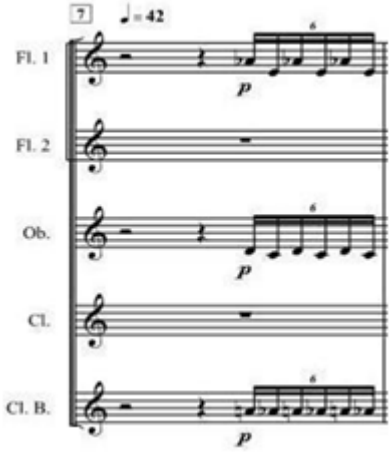
Na obra *Museu das Coisas Inúteis*, de Celso Loureiro Chaves, o princípio ordenador da forma manifesta-se na interação entre o solista e a orquestra, conforme analisei no artigo

apresentado na disciplina Seminário de Análise e Composição do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS:

> Um dos elementos que garantem a coesão da obra é a presença do instrumento solista, que serve como um prenúncio do rumo que a peça irá seguir em todos os movimentos. O violino solo anuncia o que será respondido, ampliado ou comentado pela orquestra; ou responde ao que foi antecipado em outros instrumentos. A relação entre o discurso melódico do violino e sua interação com os sons da orquestra, amplificando o seu conteúdo através dos recursos da orquestração, como a diversidade timbrística e a mudança de texturas, impulsiona o desenvolvimento do jogo de forças dentro da peça. [...] (FRANCISCO, 2023, p. 8)

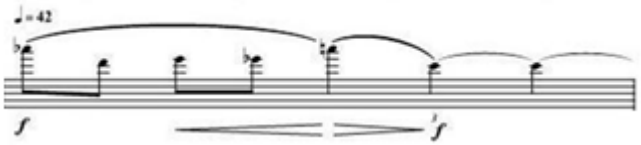
No primeiro movimento, temos um trecho da entrada das madeiras, no compasso 7, e a resposta do violino, no compasso 9, utilizando o mesmo material melódico transformado, como podemos observar no exemplo a seguir.

Figura 27 - Entrada das madeiras - Compasso 7



CHAVES, Celso Loureiro. Museu das Coisas Inúteis (versão Lisboa). 2016-2017. Partitura. Violino e orquestra. Disponível em:<https://editora.osesp.art.br/obras/museu-das-coisas-inuteis/>. Acesso em: 22 abr. 2024

Figura 28 - Entrada do violino solo - Compasso 9



CHAVES, Celso Loureiro. Museu das Coisas Inúteis (versão Lisboa). 2016-2017. Partitura. Violino e orquestra. Disponível em: <https://editora.osesp.art.br/obras/museu-das-coisas-inuteis/>. Acesso em: 22 abr. 2024

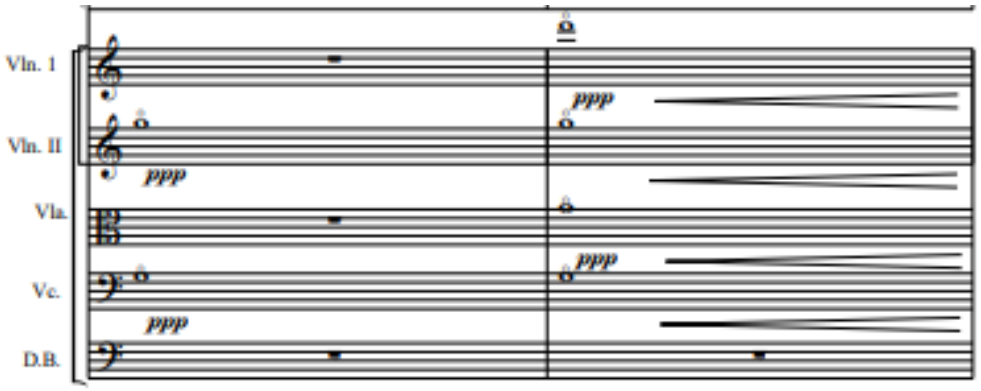
O Museu das Coisas Inúteis foi uma referência para a composição do primeiro movimento do concerto para Baixo Elétrico através da observação da relação entre o instrumento solista e a orquestra. O diálogo entre o violino e a orquestra utilizando os mesmos materiais, confrontando timbres, alternando momentos de silêncio com intervenções súbitas e, por vezes devolvendo os mesmos materiais transformados me levaram à reflexão de como essa relação entre o solista e a orquestra pode servir para desenvolver e impulsionar o fluxo dos eventos sonoros dentro de uma composição.

3.2.2 II Movimento

Com a finalidade de contrapor o caráter fragmentado e instável do primeiro movimento, o segundo movimento possui um caráter estático e explora o aspecto melódico, o aspecto textural e a coloração timbrística como seus elementos estruturais.

Em andamento lento e harmonia quase fixa, esse movimento busca explorar as possibilidades expressivas da técnica de *pizzicato* no registro agudo do baixo elétrico. Enquanto a orquestração funciona como um bloco estático onde elementos como a duração e a dinâmica dos sons contribuem para a definição do vetor direcional e para o comportamento temporal desta seção.

Figura 29 - Início do segundo movimento

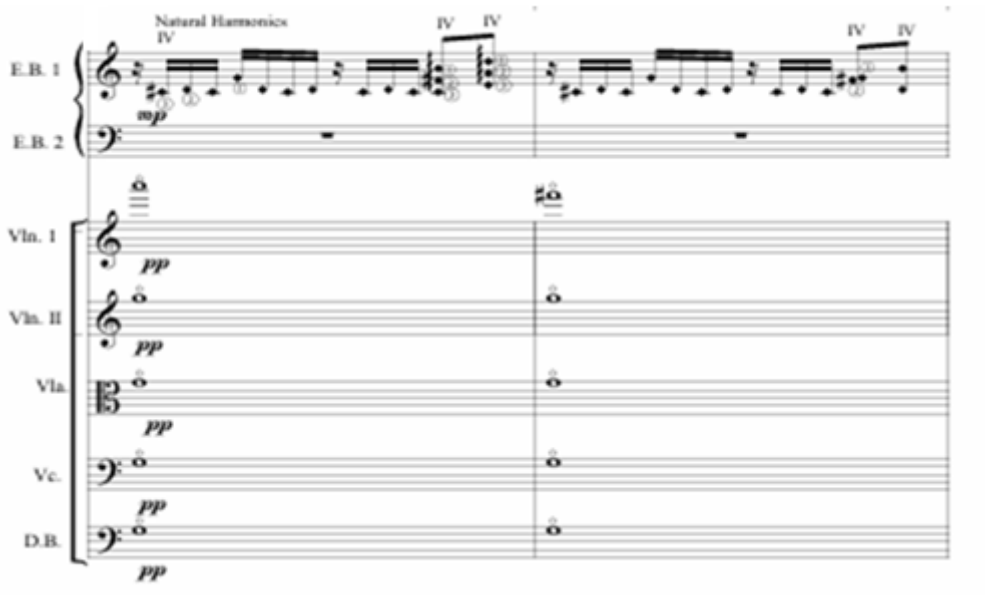


Como motivadoras composicionais desse movimento, foram utilizadas as peças: *Stan the Man*, de Steve Bailey e Victor Wooten; e *Tria Ex Uno*, de Georg Friedrich Haas. *Stan the Man*, de

Steve Bailey e Victor Wooten, do disco *Bass Extreme*, foi utilizada como referência para a elaboração melódica do baixo elétrico pela expressividade do solo de baixo de Victor Wooten logo no início da peça. Stan the Man pode ser encontrada no endereço eletrônico: https://www.youtube.com/watch?v=xlJTJHQxpgY. Como referência para os procedimentos composicionais da orquestra, foi utilizada como ponto de partida o estudo da peça *Tria Ex Uno*, de Georg Friedrich Haas, sendo observada nela fatores como a organização textural e a utilização dos parâmetros de duração e timbre como elementos estruturadores da peça. *Tria Ex Uno* pode ser encontrada no endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=6qEIv0I3qhk&list=RD6qEIv0I3qhk&index=1>.

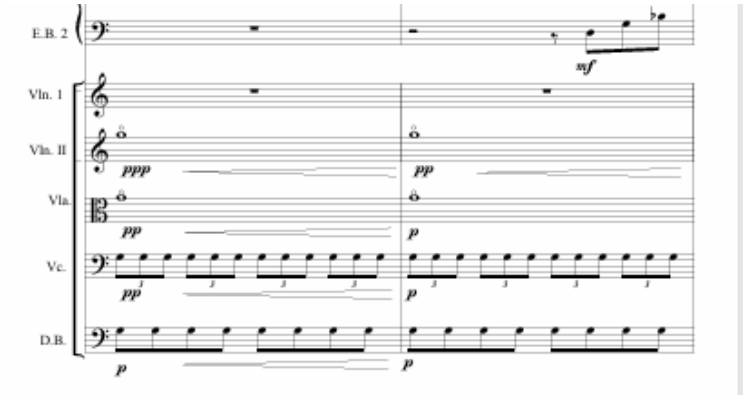
Contrastando com o *tutti* em intensidade forte do final do movimento anterior esse movimento começa com os sons de harmônicos naturais em dinâmica pianissíssima nas cordas que vão gradualmente aumentando e diminuindo conferindo um som etéreo para o início dessa seção e propiciando uma ambiência misteriosa e meditativa. Inicialmente com as primeiras notas da série harmônica de sol (SOL-RÉ), e posteriormente acrescentando as notas LÁ e FÁ#. Superposto a primeira camada da base harmônica das cordas intervenções das madeiras e eventos percussivos realizados por pizzicatos nas cordas criam algum movimento interno a esse momento inicial. Sobreposto ao fundo amalgamador da orquestra, o baixo elétrico acrescenta um novo colorido harmônico com outras notas e acordes compostos de harmônicos naturais remetendo à seção de harmônicos do movimento anterior.

Figura 30 - Entrada do baixo com harmônicos no segundo movimento



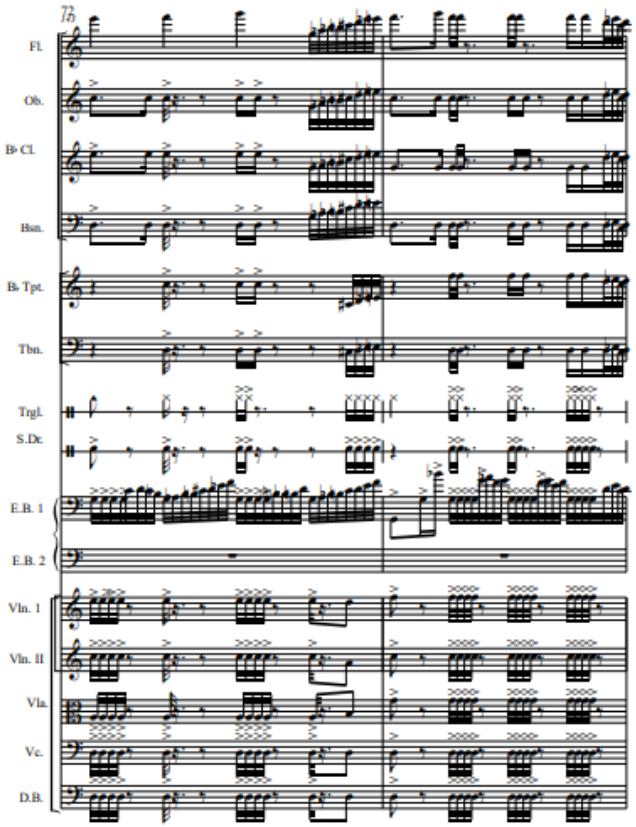
Buscando criar variação para o estatismo e a lentidão melódica, uma nova subseção inicia no compasso 60 com o som de arco nos contrabaixos e violoncelos polarizando a nota SOL e, com o baixo elétrico superposto entrando com a técnica de *pizzicato*. Essa superposição de eventos vai acrescentando novas colorações timbrísticas e preparam o clima da seção mais agitada que virá a seguir.

Figura 31 - Entrada do baixo com a técnica de *pizzicatos* no segundo movimento



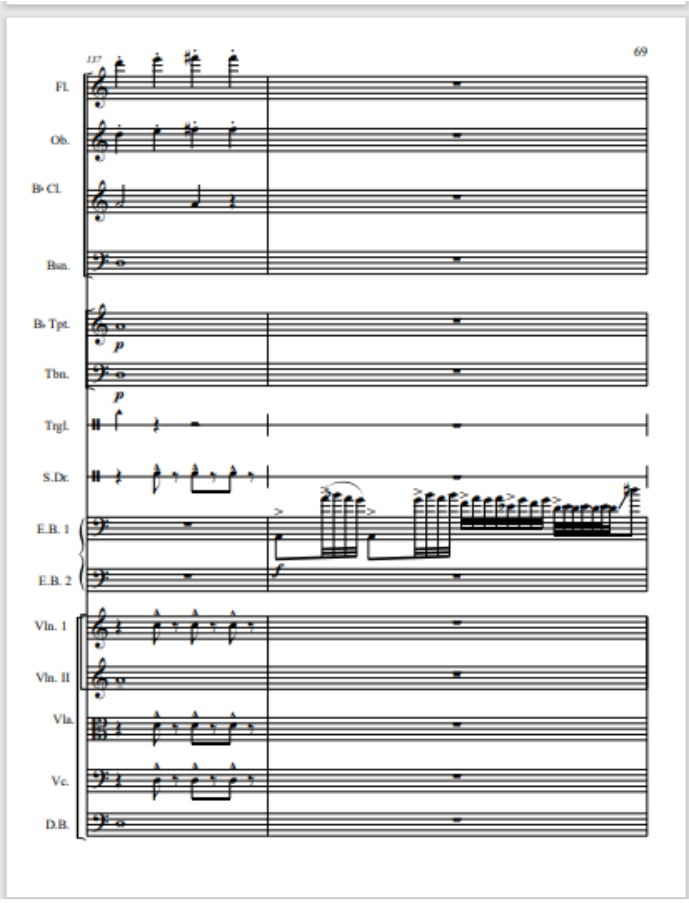
A aceleração do fluxo rítmico que ocorre na metade do movimento, após a intervenção solística do baixo, prepara o ouvinte para o que acontecerá no próximo movimento. Esse trecho possui um caráter cadencial através do aumento da velocidade e da sobreposição rítmico-melódica da orquestra que é interrompido abruptamente ao final do movimento.

Figura 32 - Aceleração do fluxo rítmico e sobreposição rítmico-melódica da orquestra



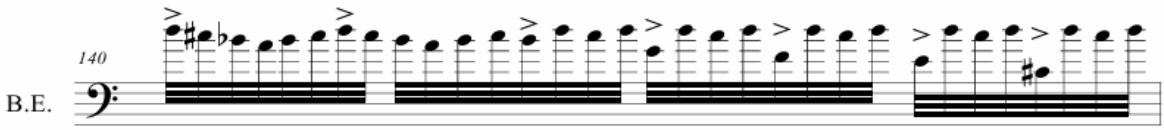
A intervenção solística do baixo elétrico inicia no compasso 138, e as referências utilizadas foram o guitarrista sueco Yngwie Johan Malmsteen e o baixista estadunidense Cliff Burton. A obra do Malmsteen é marcada pela velocidade e pela incorporação de elementos de compositores de música antiga, como os do período barroco, clássico e romântico, incluindo: Vivaldi, Bach, Beethoven e Paganini, resultando em uma fusão de *hard rock* com música de concerto antiga. É possível perceber a influência de Malmsteen em alguns padrões melódicos, como podemos observar no tempo 3 do compasso 138.

Figura 33 - Início da intervenção solística do baixo - Compasso 138



No exemplo a seguir, no compasso 140, há uma nova frase elaborada com estruturas semelhantes às empregadas por Malmsteen, utilizando uma escala cigana maior a partir da nota Ré. No padrão visível na figura 34, os tempos 3 e 4 apresentam ostinato das notas Ré e Dó#, intercaladas por uma nota pedal em uma sequência descendente. Esse é um recurso característico do compositor barroco J. S. Bach que pode ser observado em diversos solos de Malmsteen.

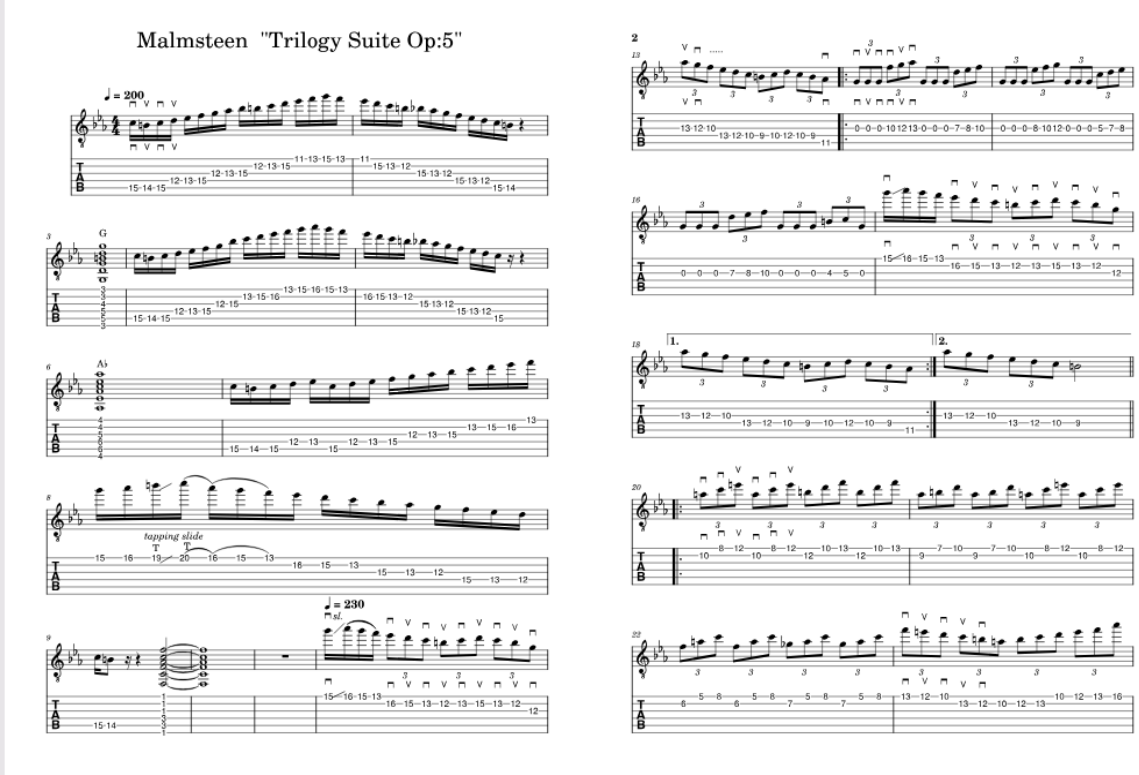
Figura 34 - Compasso 140



O trecho do ostinato em sol, intercalado por frases melódicas com o retorno da orquestra dos compassos 142 a 145, foi inspirada na música *Trilogy Suite* Op. 5, que é a faixa título do

terceiro disco de estúdio do guitarrista sueco, lançado em outubro de 1986 pela *Polydor Records*. Na *Trilogy*, Malmsteen constrói o tema da música utilizando o efeito de *campanella* na corda sol, intercalado de frases melódicas dos compassos 13 ao 17. Utilizando compasso quaternário composto, ele utiliza o modo frígio a partir de Sol.

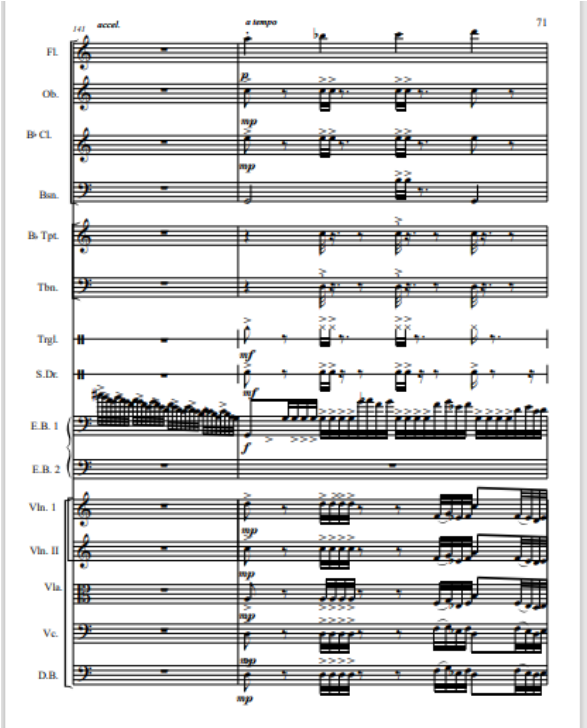
Figura 35 – *Trilogy Suite* Opus: 5



MALMSTEEN, Yngwie Johan. *Trilogy Suite* Op. 5. Solo Guitar. Disponível em: <https://musescore.com/user/26892999/scores/7434686> Acesso em 28 maio 2025.

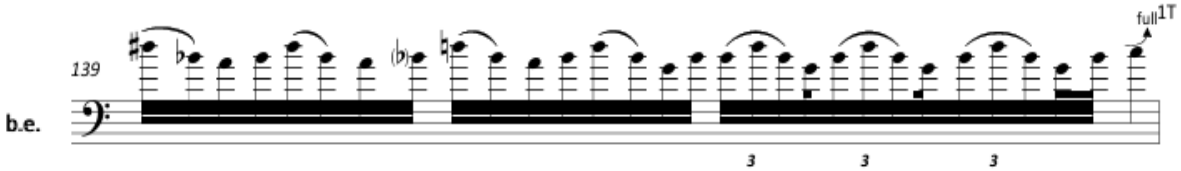
Entre os compassos 142 a 145, construí um tema a partir da nota Sol utilizando as notas da escala octatônica no modo de Messiaen (forma ST-T) incluindo algumas notas que não pertencem à escala. É importante salientar que a escolha do uso da corda Sol também se deve ao fato de esta ser a corda mais aguda do baixo elétrico.

Figura 36 - Compassos 142 e 143



A influência de Cliff Burton é evidente nas frases com ligados e no uso do bend que aparece no compasso 139. Essas frases com ligados e o uso dos bends são típicas do repertório para guitarra elétrica. O *bend*, também conhecido como *full*, permite inflexões microtonais em um instrumento de afinação fixa, como o baixo elétrico. Neste concerto, as minhas inserções de *bends* que aparecem nos movimentos dois, três e quatro são escolhas conscientes de utilizar uma técnica que remete ao *blues*, ao *rock* e ao *heavy metal*. No exemplo da Figura 37, podemos observar o uso de um *Bend* de 1 tom.

Figura 37 - Compasso 139



3.2.3 III Movimento

O processo compositivo do terceiro movimento teve três procedimentos principais: experimentações com baixo elétrico utilizando a técnica de *slap*, uma análise detalhada de obras relevantes que utilizam essa técnica e arranjos de *funk* para *Big Bands*, e, o uso da escala hexatônica de *blues* como base fundamental para a construção melódico harmônica desse movimento.

A técnica de *slap* possui um caráter extremamente percussivo, ampliando as possibilidades sonoras do instrumento, onde o som é extraído por meio de batidas, tapas e puxadas intercaladas pelas *notas mortas*. É como se o baixo elétrico fosse transformado num instrumento rítmico-percussivo. Com um caráter improvisatório, sincopado e pulsante, esse movimento tem como objetivo a exploração rítmico-timbrística da técnica de *slap*, sendo inspirado no gênero musical *funk*. Devido à relação intrínseca que essa técnica mantém com esse gênero, optou-se por buscar no *funk* a inspiração para esse movimento.

O processo composicional teve início com a escrita da parte do baixo elétrico solo, concebida como uma espécie de *cantus firmus*, funcionando como estrutura determinante da forma e dos materiais utilizados. Posteriormente à criação da parte do baixo elétrico, as partes para a orquestra foram criadas, derivando desses materiais e se relacionando com eles durante todo o quarto movimento.

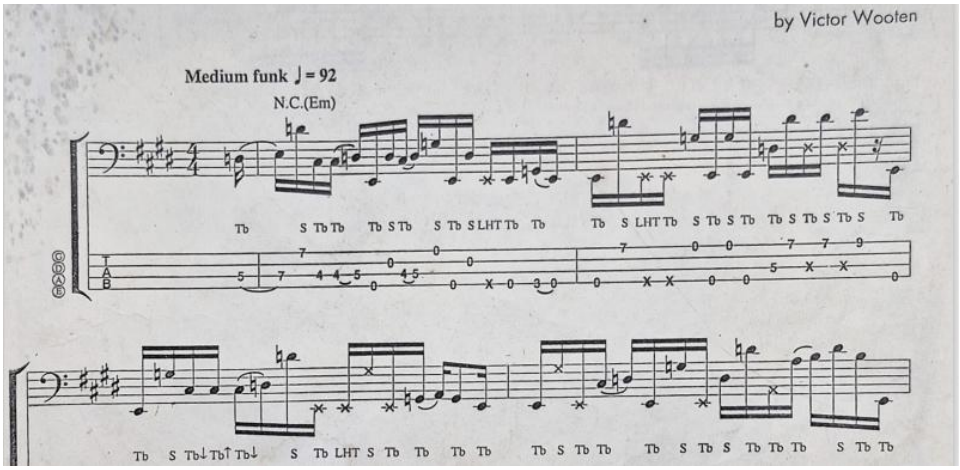
As referências que serviram de motivadoras composicionais para a construção da linha de baixo elétrico desse movimento foram: a videoaula *Thunder Thumbs Instructional DVD for Bass*, de Louis Johnson; a partitura da música *Victor's Jam*, de Victor Wooten do disco *Bass Extreme*; a já referida videoaula *Deeper Inside The Bass*, de Stuart Hamm e o livro *SLAP IT! Funk Studies for the Electric Bass*, de Tony Oppenheim. As referências que serviram de motivadoras composicionais da parte orquestral foram os arranjos para *Big Bands* das músicas: *Funk City*, de John Wasson; e *Uptown Funk*, de Mark Ronson, com o arranjo de Paul Murtha.

A principal referência para a construção da estrutura formal desse movimento foi a obra *Victor's Jam*, de Victor Wooten, que é uma composição solo para baixo elétrico utilizando a técnica de *slap* com o acompanhamento da bateria. Nela, Victor Wooten apresenta um solo sem repetições, em estilo improvisado, com o suingue do *funk* em um andamento médio (semínima a 92). Victor é reconhecido mundialmente como um virtuose neste instrumento e um dos grandes mestres dessa técnica. Nessa peça, ele utiliza diversos recursos da técnica do *slap*, como: o *slap*

duplo; notas duplas no *pluck*; e uma seção com fusas utilizando um padrão de cordas soltas, notas ligadas e variando os ataques entre a batida do polegar (*Thumb*) e a puxada com o indicador (*pluck*).

Na Figura 38, os quatro primeiros compassos da *Victor's Jam*, de Victor Wooten:

Figura 38 - Início da *Victor's Jam*



WOOTEN, Victor. Victor's Jam. Partitura. Baixo Elétrico Solo.

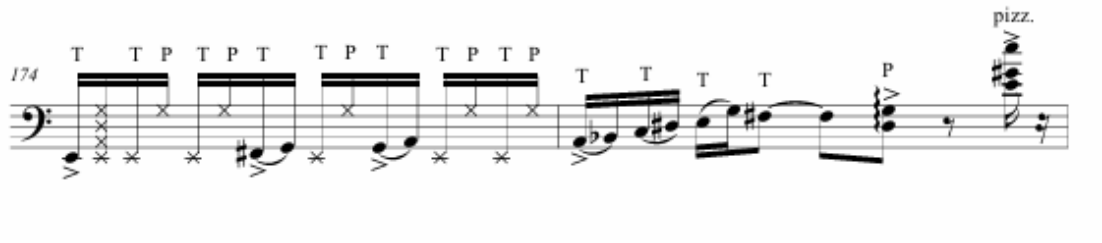
A videoaula de Louis Johnson foi utilizada como uma referência do uso da técnica de *slap* e também como uma referência para a busca do suingue do *funk*. Estudar os *grooves* apresentados como exercícios e os solos do início e do fim da videoaula foi fundamental para a minha compreensão do uso da técnica de *slap* no *funk* e influenciou a criação das minhas frases e seções do terceiro movimento.

Assim como em *Victor's Jam* de Victor Wooten, a composição do terceiro movimento apresenta um caráter improvisacional, sem repetições de compassos, e com o fluxo melódico do baixo seguindo uma linha contínua, sendo respondido e comentado pela orquestra. Apenas algumas figuras e células rítmicas se repetem, ajudando a criar coerência entre as partes. A utilização da escala hexatônica de *blues* é um elemento estrutural na elaboração melódico-harmônica desse movimento e contribui para a definição do caráter estilístico dessa seção. A estrutura das alturas é organizada principalmente através da escala hexatônica de *blues*, com a nota Mi como eixo central (Mi-Sol-Lá-Sib-Si-Ré-Mi). Essa escala, frequentemente encontrada no *funk*, também é intercalada pelo modo mixolídio (Mi-Fá#-Sol#-Lá-Si-Dó#-Ré-Mi). Nos momentos em que a orquestra e o baixo tocam em conjunto, a escala hexatônica de *blues* é modulada para outros centros tonais. Além disso, outras escalas foram incorporadas ao longo desse movimento para

expandir o grupo de alturas, incluindo a escala menor na forma natural, a escala menor na forma harmônica, escala octatônica (no formato semitom-tom) e a escala de tons inteiros.

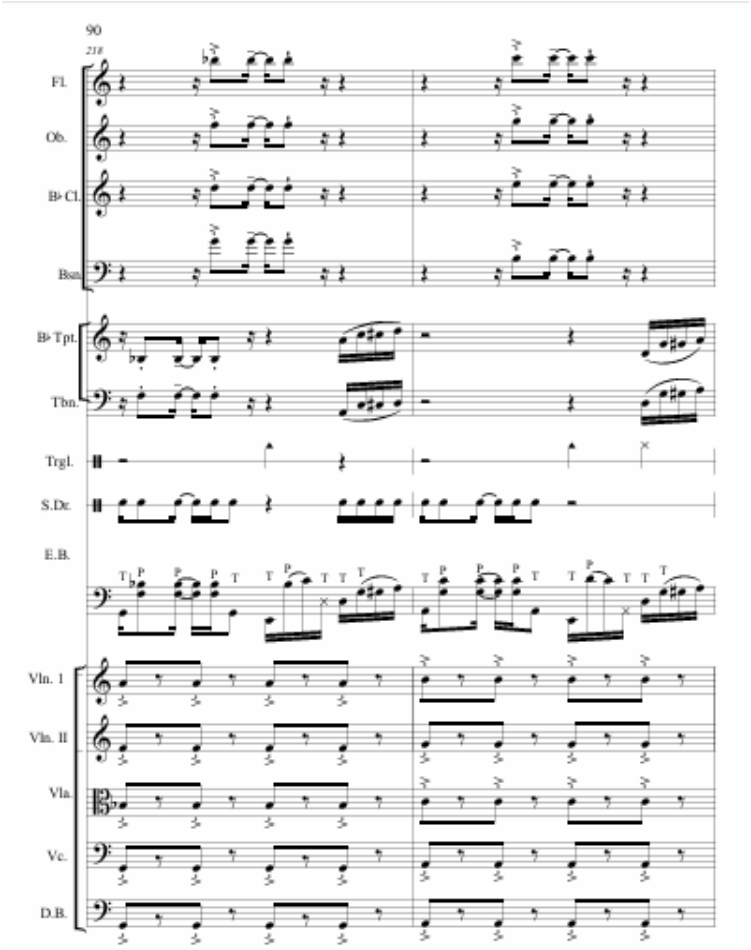
No trecho a seguir, figura 39, temos os compassos 174 e 175, utilizando a escala de Mi menor (c.174), e a escala octatônica a partir de Lá (c.175):

Figura 39 - Trecho usando a escala menor e a escala octatônica



Podemos definir a forma desse movimento como A-B-A’-C-A”. As seções A, A’ e A” apresentam um diálogo entre o baixo e a orquestra, enquanto nas seções B e C todos os instrumentos tocam juntos em uma textura heterofônica.

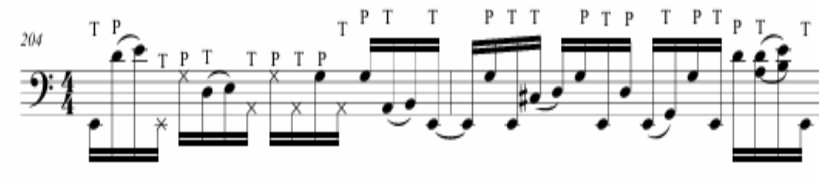
Figura 40 - Textura heterofônica com múltiplas camadas nos compassos 218 e 219



Eu busquei compreender e tentar captar para esse movimento um pouco do suingue que caracteriza o gênero musical *funk* através do estudo e da observação de obras desse estilo. Tentar compreender o que caracteriza o sotaque característico desse gênero me pareceu uma busca difícil, mas necessária para trazer autenticidade ao intuito deste projeto. Tal busca passou pela observação de nuances sutis da maneira de tocar e de compor dos baixistas Louis Johnson e Victor Wooten.

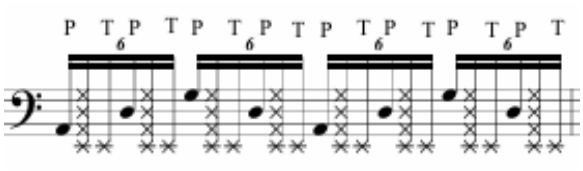
O trecho da Figura 41 utiliza características típicas do funk no estilo dos *grooves* de Tony Oppenheim nos compassos 204 e 205:

Figura 41 - Compassos 204 e 205



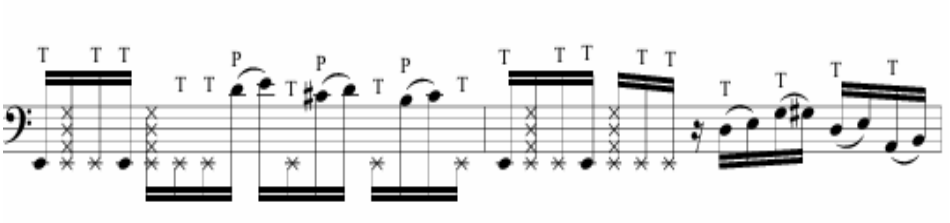
A técnica do alicate criada pelo baixista brasileiro Celso Pixinga foi utilizada como ponto culminante de tensão dramática no compasso 226, quando apareceu em quiálteras de doze. Também aparece nos compassos 210, 229. Abaixo, a técnica do alicate no compasso 210:

Figura 42 - Compasso 210



No exemplo abaixo, podemos ver a tradicional levada do Louis Johnson, um dos criadores dessa técnica e um dos mais renomados baixistas de *funk* da história. A levada que era recorrentemente usada por ele está nos tempos 1 e 2 dos compassos 231 e 232.

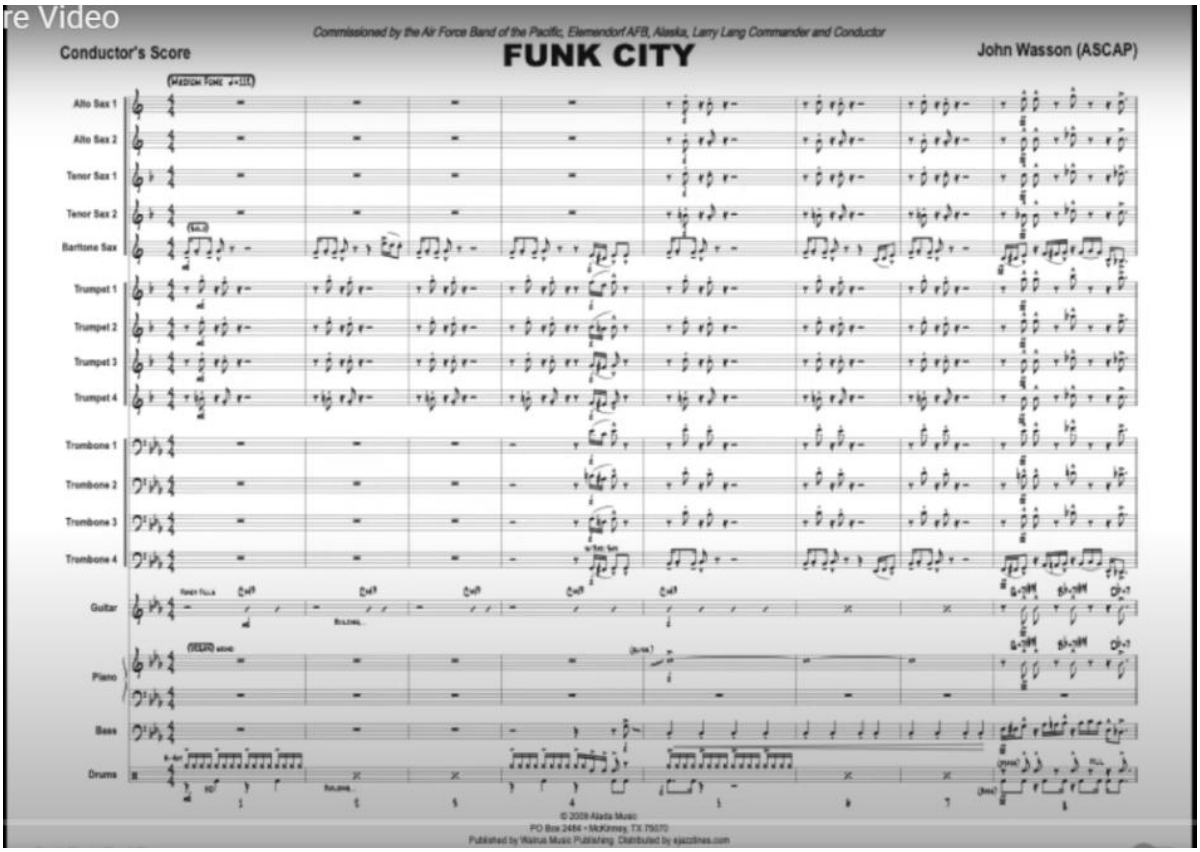
Figura 43 - Compassos 230 e 231



Para a composição da parte orquestral, foram utilizadas como referência a observação de arranjos de músicas de funk tocadas pelas Big Bands. A observação dos arranjos das Big Bands me levou a concluir que o suingue depende em grande parte da escolha e do uso das articulações nos instrumentos de sopro. Nesse arranjo da *Funk City* de John Wasson, pude encontrar as características do gênero *funk*, incluindo os ataques rápidos dos instrumentos de sopros utilizando staccatos, tenutos e marcatos nas articulações. Podemos encontrar a *Funk City*, de John Wasson, com partitura desse endereço eletrônico:

https://www.youtube.com/watch?v=QWkVClWrfoQ&ab_channel=StrataBigBand.

Figura 44 - *Funk City* de John Wasson



WASSON, John. Funk City. Vídeo com partitura. Disponível no endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=QWkVClWrfoQ&ab_channel=StrataBigBand.> Acesso em 24 abr. 2024.

Outra peça que serviu de referência para a orquestração desse movimento foi *Uptown Funk*, de Mark Ronson, com o arranjo de Paul Murtha. Podemos encontrá-la com partitura no endereço eletrônico:

https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=X8UqWiDp70&ab_channel=HalLeonardJazzEnsemble

3.2.4 IV Movimento

A estruturação do processo criativo do quarto movimento é organizada utilizando a técnica de *two hands*. Ele foi concebido ao se explorar as múltiplas possibilidades dessa técnica e, em razão dessa diversidade de opções, foi escolhida para encerrar esse concerto. Diferentemente do terceiro movimento, que exibe um discurso melódico contínuo, ininterrupto e sem variações de andamento, neste contexto, as alterações de tempo, as mudanças de compasso e as interrupções são constantes. Esse movimento se configura como uma sucessão de episódios, apresentando variações de materiais de uma seção a outra, com modulações para distintos centros tonais. Nas seções internas, esses recursos são empregados através da repetição, variação e desenvolvimento desses materiais.

O processo composicional deste movimento teve início com a elaboração da parte do baixo elétrico solo, concebida como um *cantus firmus*, que orientou a estruturação da forma e dos materiais empregados. Posteriormente à criação da parte do baixo elétrico, as partes para a orquestra foram criadas, derivando desses materiais e interagindo com eles.

Na Tabela 2, a seguir, podemos observar a forma e as características principais de cada seção:

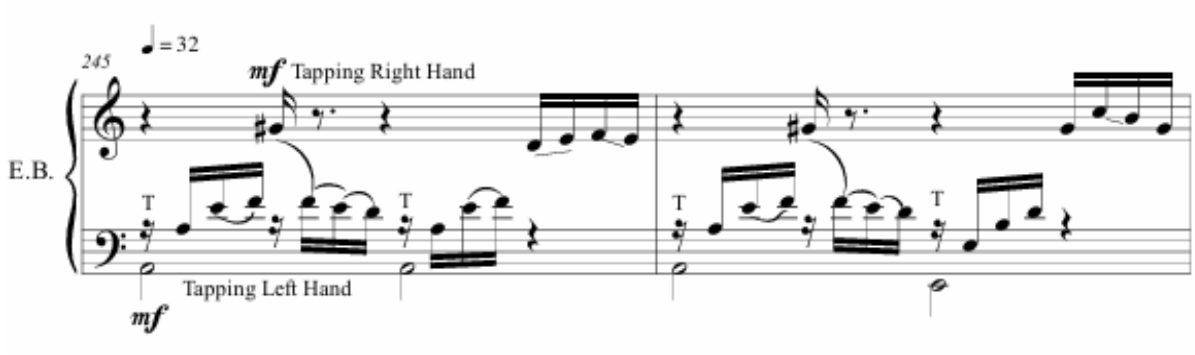
Tabela 2

Número de Compassos	245 a 256	257 a 277	278 a 289	290 ao 298	298 ao 306	307 ao 323	324 a 353	354 a 378
Compasso	4/4	12/8	12/8	12/8, 5/8	7/8	12/8	4/4	4/4
Andamento	♩=32 ♩=34	♩.=132	♩.=132	♩.=120	♩.=112	♩.=112 ♩.=38	♩=60 ♩=76	♩=100 ♩=76
Organização das alturas	Am	Cm C dórico Gdim (st-t)	D mixolídio	Bdim. (st-t) Adim. (st-t) Gdim(st-t)	Ab lídio	C#m Cromatismo	Em	Em E pentatônica E cigana

Na Figura 45, podemos observar os dois primeiros compassos do quarto movimento utilizando a técnica de *two hands* em andamento lento com a semínima a 32 bpm. Nesse trecho, a

organização das alturas está estruturada na tonalidade de Lá menor.

Figura 45 - Compassos 245 e 246



As possibilidades de variação da velocidade e a utilização mais ampla dos registros são possibilidades oportunizadas por essa técnica, propiciando que esse movimento seja o mais rápido e variado de todo o concerto. Na segunda seção, há uma mudança súbita de andamento de semínima a 34 bpm para semínima pontuada a 132 *bpm*. Em relação às alturas, há uma modulação para Dó m, seguida por um Dó dórico e uma escala diminuta a partir de Sol (st-t).

Figura 46 - Segunda seção, compassos 257 e 258

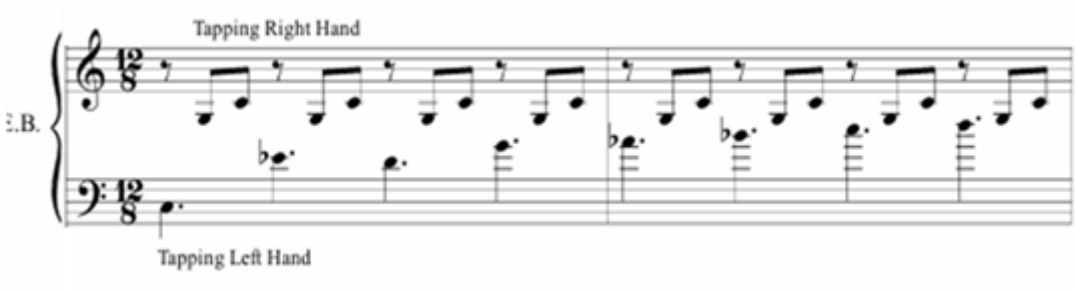
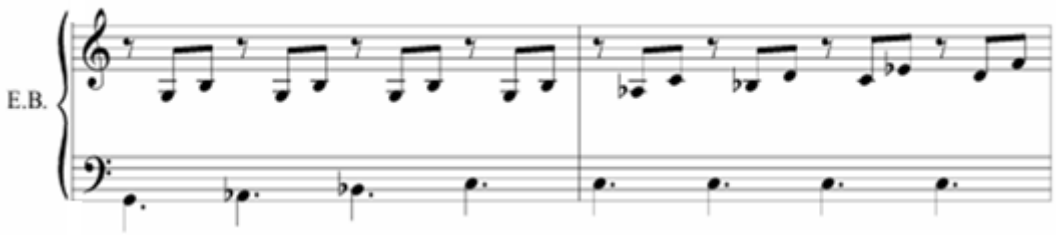


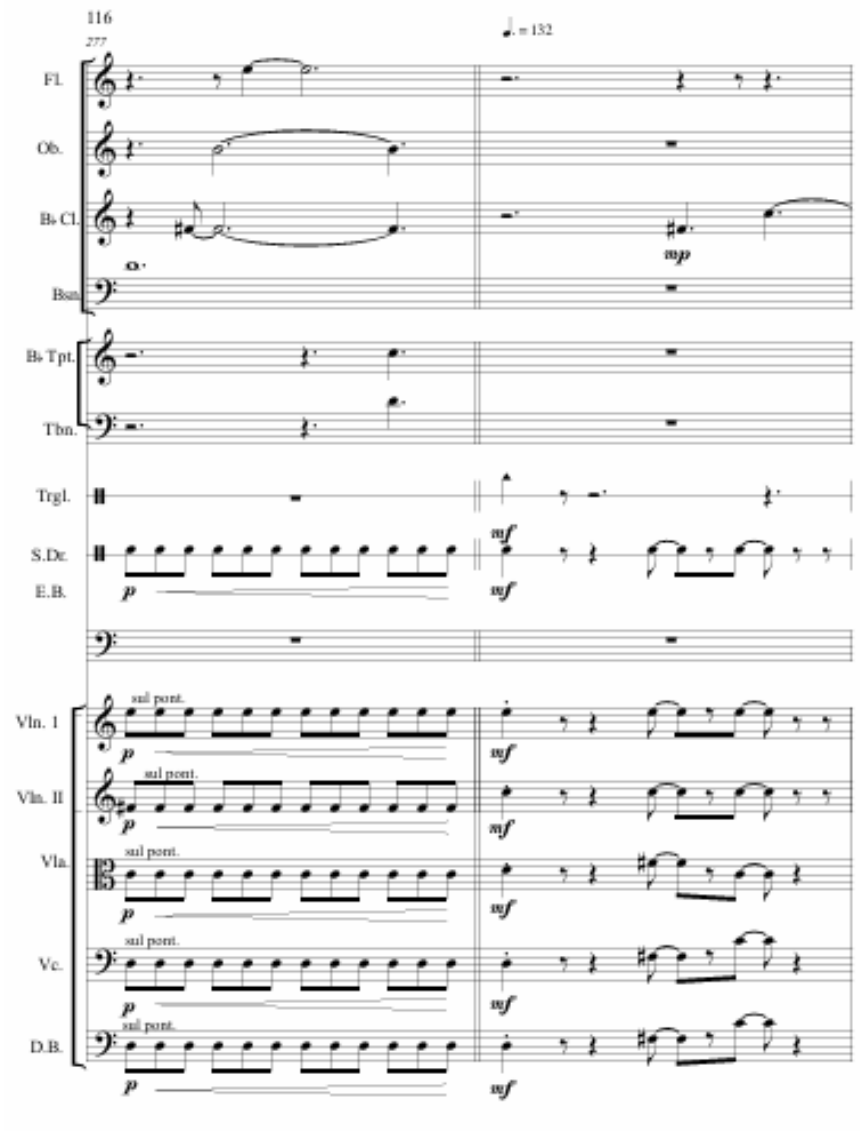
Figura 47 - Escala diminuta a partir da nota Sol - Compasso 265



A partir do compasso 278, inicia-se a terceira seção, que é orquestral. Com centro tonal estabelecido em Ré mixolídio e de caráter festivo, essa seção contrasta com as outras seções por ser um modo maior e pelo seu viés cômico, onde os solos das madeiras se contrapõem ao ritmo

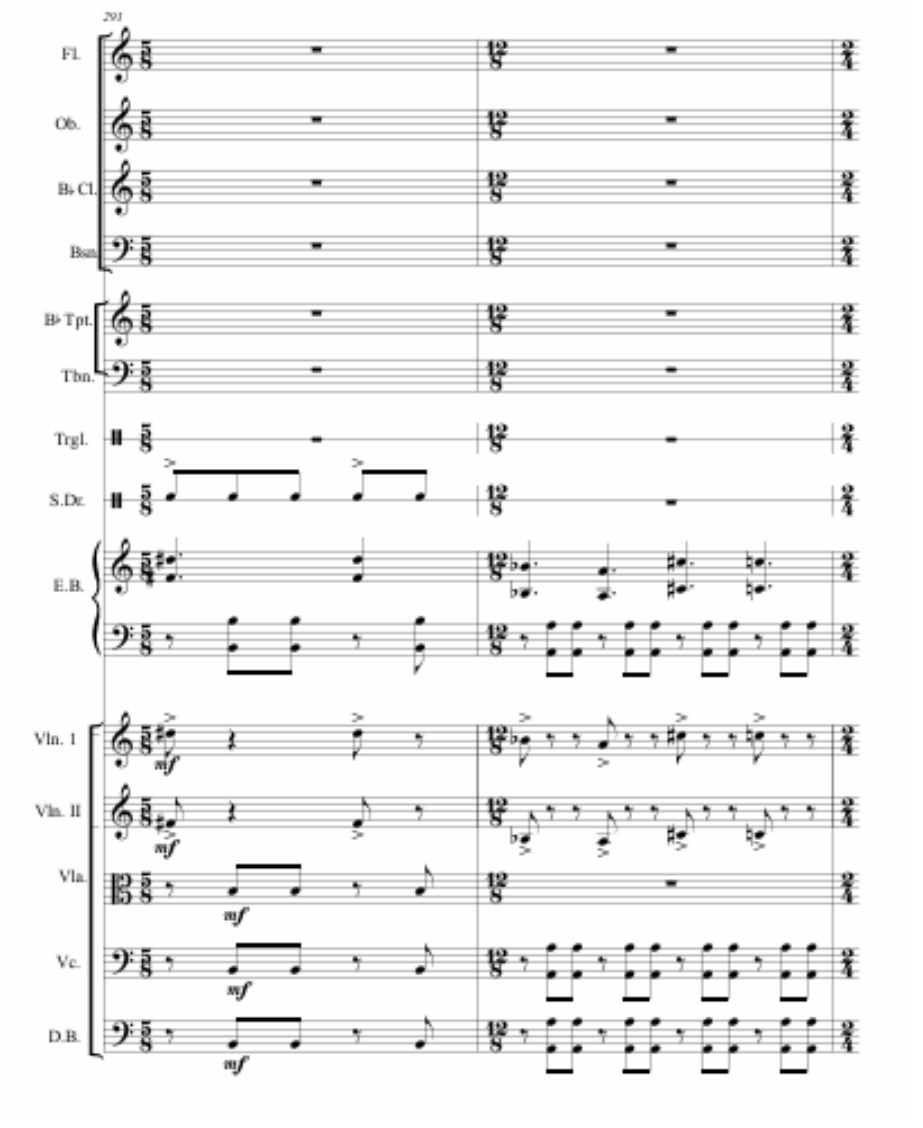
definido e marcado das cordas.

Figura 48 - Início da terceira seção - Compassos 277 e 278



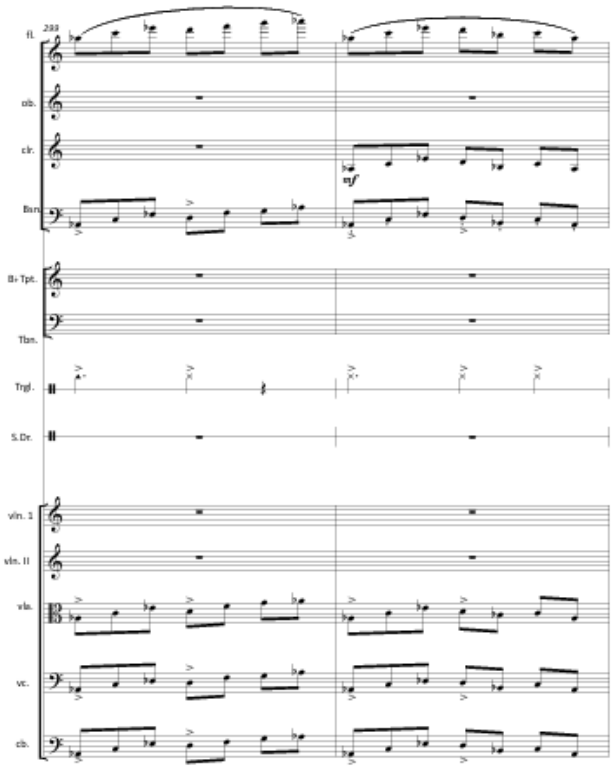
Na quarta seção, iniciada no compasso 290, temos uma mudança de andamento da semínima pontuada a 132 bpm para semínima pontuada a 120 bpm. Nessa seção há uma maior instabilidade do tempo devido às trocas de compasso e ao uso de compassos irregulares. Essa instabilidade do tempo e o uso da escala diminuta (st-t) a partir de Si e Lá tornam essa seção de caráter mais tenso que as anteriores. No baixo elétrico a técnica de *two hands* percussiva, utilizando oitavas dobradas, é pontuada por ataques no naipe das cordas.

Figura 49 - Quarta seção- Compassos 291 e 292



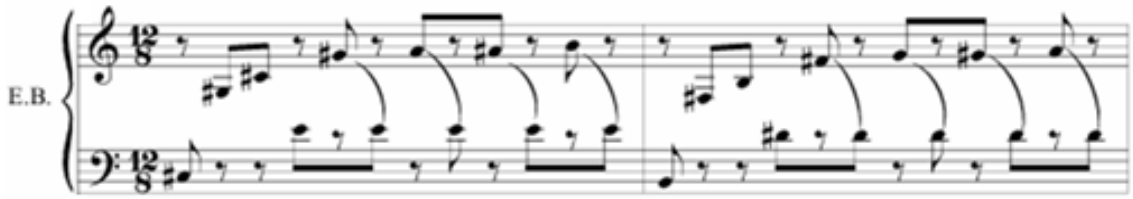
No compasso 298, inicia-se mais uma seção orquestral, utilizando o modo lídio a partir de Láb. Uma melodia tocada pelas cordas e madeiras é pontuada pelo triângulo conduzindo essa seção em compasso 7/8.

Figura 50 - Quinta seção - Compassos 299 e 300



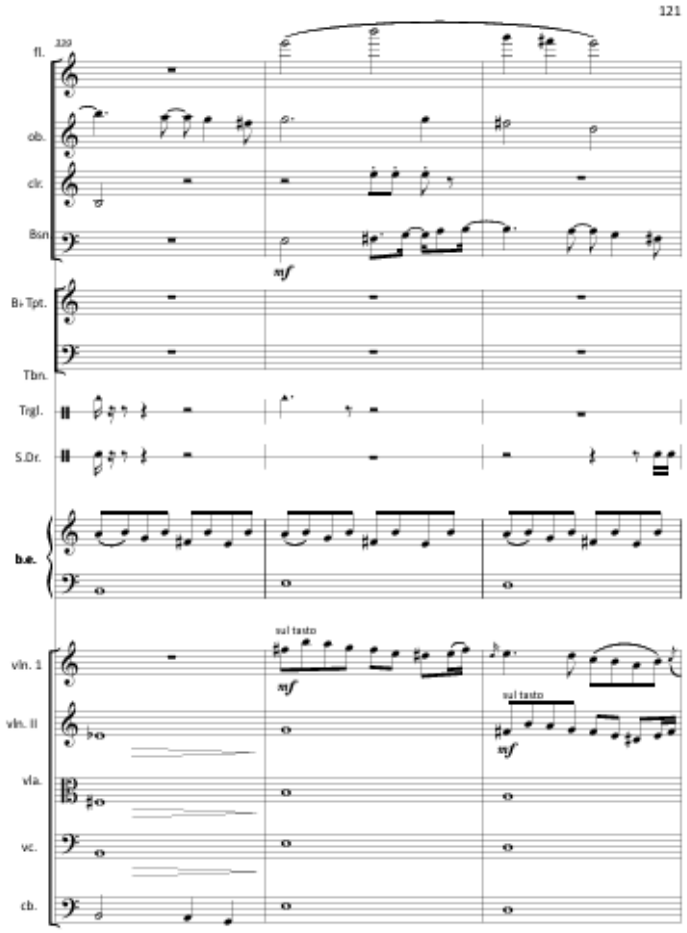
No compasso 307, inicia-se a sexta seção, agora em Dó# menor. Alternando arpejos com a técnica de *two hands* e passagens cromáticas com notas ligadas nas duas mãos. Esse trecho possui um caráter mais lírico, iniciando uma sequência de solos que começa com o baixo elétrico no compasso 307, continua com o violino dobrado com o clarinete no compasso 311, segue com o violino dobrado com a flauta no compasso 314 e com a flauta solo a partir do 316, terminando em um trecho polifônico, gerando um estado de entropia que conduz a parte final desse movimento.

Figura 51 - Compasso 307



No compasso 324, inicia-se a seção 7. Com andamento lento e priorizando o aspecto melódico, esse trecho contrasta com o ritmo rápido e frenético do movimento, aumentando a dramaticidade e preparando o ouvinte para o final do concerto. Sobre a base harmônica de uma cadência frígia em Mi menor no baixo e nas cordas, são adicionadas camadas melódicas nos sopros, alternando entre as madeiras e depois entre as cordas. Após uma mudança de andamento de semínima=60 para semínima=76, a movimentação melódica dos sopros sobre a base harmônica estática das cordas começa a se preparar para o epílogo da peça. Na Figura 52, podemos observar essa seção lenta e o caráter lírico e *cantábile* desta seção.

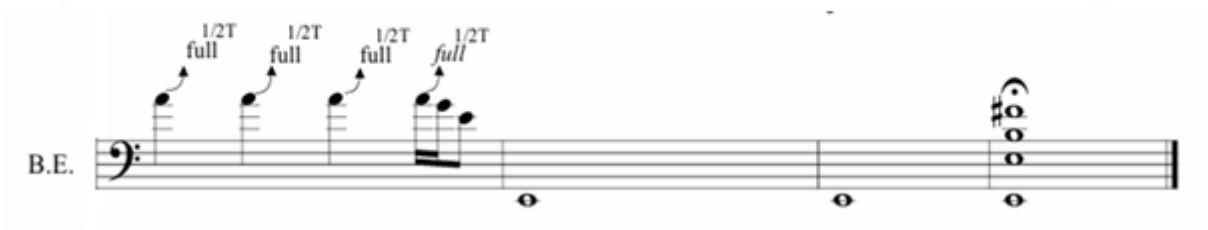
Figura 52 - Compassos 339 e 340



Numa tentativa de desfazer o ápice dramático atingido no terceiro movimento e preparar o ouvinte para o final do concerto, utilizaram-se diversos ambientes sonoros, modulações e andamentos, buscando levar o ouvinte à catarse e dissolver as emoções suscitadas ao longo dos quatro movimentos. Nos compassos finais desse movimento, o baixo elétrico faz três gestos que

evocam os movimentos anteriores, usando *slap* nos compassos 366 a 369 (referindo-se ao terceiro movimento), *tapping* nos compassos 371 e 372 (gesto utilizado no primeiro e no terceiro movimentos), e *pizzicato* nos compassos 374 a 378 (remetendo ao 1º e 2º movimentos), encerrando o concerto com três *bends* seguidos da corda Mi solta.

Figura 53 - Compassos 375 e 378



3.3 RECITAL DE COMPOSIÇÃO

O recital aconteceu no Auditorium Tasso Corrêa, que fica no prédio do Instituto de Artes da UFRGS, às 19h, no dia 27 de março de 2025. O evento contou com a presença de nove músicos, do regente e o solista do concerto que foi o próprio compositor. Foram apresentados o *Ciclo Maciambu*, formado por cinco peças para violão interpretadas pelo violonista Jonathan Spinelli, e o Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra adaptado na versão para Grupo de Câmara sob a regência do maestro Cláudio Ribeiro.

3.3.1 Adaptação para Grupo de Câmara

Para a realização do recital, foi necessária a adaptação do concerto para grupo de câmara. O concerto, composto originalmente para uma orquestra com 14 músicos, foi adaptado para um grupo de câmara com oito músicos. A escolha da instrumentação se deu com base no critério de quais instrumentos eram imprescindíveis e quais eram as funções mais importantes que precisavam ser representadas. Após essa constatação, restava escolher quais instrumentos cumpririam melhor essas funções.

Para a escolha da instrumentação no naipe de cordas, optei pela formação de um quarteto de cordas, pois percebi que o violoncelo poderia substituir a parte do contrabaixo. Para o naipe de

percussão, escolhi um percussionista alternando entre o triângulo e a caixa. Nos metais, decidi usar o trompete para sintetizar as linhas de trompete e trombone. Nas madeiras, a flauta e o clarinete foram escolhidos, por serem instrumentos que possuem diversas linhas solo nesse concerto. Aproveitei a extensão e o controle da expressão das dinâmicas do clarinete para utilizá-lo substituindo não somente o oboé e o fagote, mas também, em alguns casos, o trombone, como no solo de trombone do terceiro movimento entre os compassos 193 e 197.

3.3.2 Produção do Recital

Considero como parte do trabalho de produção a realização das seguintes tarefas: agendar o auditório, contatar os músicos, agendar os ensaios, produzir o cartaz, produzir o programa e a divulgação do recital.

Procurei convidar pessoas da comunidade para irem ao recital, pois entendo ser de suma importância que tentemos criar espaços onde o conhecimento produzido na universidade pública alcance um público de fora da universidade. Para que isso fosse possível, consegui que o recital fosse divulgado em alguns jornais, sites de cultura e no programa Estação Cultura da TVE[11]com a minha participação em 25 de março de 2025.

Enviei um release para os meios de comunicação contendo informações sobre o concerto para Baixo Elétrico, incluindo as técnicas utilizadas, as referências e a proposta de um diálogo entre a música popular e a música de concerto. Enfatizei que os concertos para Baixo Elétrico não são frequentes no Brasil e informei que esse trabalho é fruto de uma pesquisa de quase dois anos produzida na subárea de Composição dentro do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Dentre os jornais e sites que publicaram o meu release divulgando o recital estão: Correio do Povo (15/02/2025)[12], Brasil de Fato (27/03/2025)[13], Jornal Matinal[14] (26/03/2025), Jornal do Comércio[15] (26/03/2025), site UFRGS Notícias[16] (25/03/2025), dentre outros.

---

[11] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TuE_dNdbvrM.

[12] Disponível em: https://www.correiodopovo.com.br/colunistas/luiz-gonzaga-lopes/concerto-para-baixo-el%C3%A9trico-e-orquestra-na-ufrgs-1.1579582

[13] https://www.brasildefato.com.br/2025/03/27/porto-alegre-rs-recebe-um-raro-concerto-para-baixo-eletrico-e-orquestra-nesta-quinta-feira-27/

[14] Disponível em: Eduardo Francisco apresenta *Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra* no Instituto de Artes da UFRGS - Matinal

[15] Disponível em: Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra une popular e erudito no Instituto de Artes da Ufrgs

[16] Disponível em: UFRGS - Raro recital para baixo elétrico e orquestra mistura música popular e música de concerto

3.3.3 Experiência da Performance

A minha preparação como solista começou antes da produção do recital. Foram meses de estudo para conseguir atingir o nível técnico necessário e memorizar a parte solo do Baixo Elétrico dos quatro movimentos do concerto.

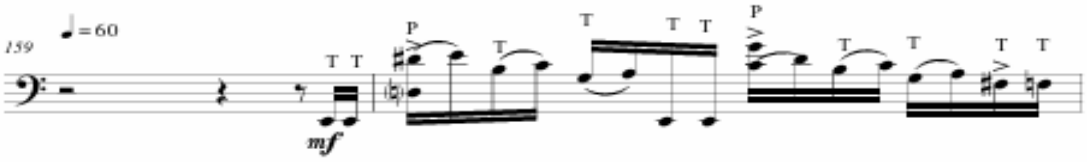
Para viabilizar a logística dos ensaios, optei por agendar os ensaios na EMCB (Escola de Música Casa Bela), no bairro Menino Deus, escola onde atuo há alguns anos como professor de baixo elétrico, teoria musical e violão clássico. O espaço cedido pela EMCB foi fundamental para a realização dos ensaios pela infraestrutura adequada e maior flexibilidade de horários, possibilitando o agendamento de ensaios com todos os músicos.

Durante a minha preparação como solista, pude aprimorar e corrigir diversos trechos da partitura da parte do baixo elétrico. A experiência dos ensaios com o grupo e o contato com o Maestro Cláudio Ribeiro e com músicos que integraram a orquestra contribuíram para o aprimoramento de alguns trechos. Por exemplo, a seção do clarinete que começa no compasso 312 no tempo 4 e termina no compasso 313. De acordo com uma sugestão da intérprete, coloquei uma oitava abaixo à parte do clarinete. A execução do clarinete neste registro extremo agudo é possível, mas difícil, o que pode comprometer a qualidade sonora. O fato de, nesse trecho, o clarinete ser dobrado pelo violino contribuiu para soar bem e sem prejuízos à ideia original, pois o violino continuou tocando uma oitava acima.

Figura 54 - Compasso 313 clarinete

A possibilidade de assistir à gravação do vídeo do recital me levou a retirar um compasso que era repetido na introdução do terceiro movimento por julgá-lo desnecessário. O compasso 160 era repetido duas vezes e optei por deixar somente uma vez.

Figura 55 - Introdução do III Movimento - Compassos 159 e 160



4 *CICLO MACIAMBU*

Ciclo Maciambu é um ciclo composto de cinco peças para violão inspiradas livremente em cinco praias do estado de Santa Catarina. O nome vem de uma região situada ao sul da ilha de Florianópolis onde se localizam essas praias. A região conhecida atualmente como Baixada do Maciambu é uma extensa planície, localizada ao sul do Município de Palhoça–SC[17].
Segundo Peres,

> Graças às características geográficas, a baía, que é protegida a oeste pela cadeia de montanhas chamada hoje de Serra do Tabuleiro e a leste pela Ilha, apresenta um mar de águas calmas. Além disso, a foz do rio Maciambu também servia como um facilitador para o desembarque dos navegadores... (Peres, 2015, p.1).

Essa região continental, localizada no extremo sul da ilha de Santa Catarina, pertencente ao Parque Estadual Serra do Tabuleiro, é considerada uma das mais importantes paisagens de restinga do litoral brasileiro. Para compor o *Ciclo Maciambu,* utilizei como motivação extramusical cinco praias que pertencem a essa região: Pinheira de Baixo, Pinheira de Cima, Vale da Utopia, Prainha e Praia do Evori (Guarda do Embaú).

A ideia de colocar os nomes dessas praias nas peças, conforme a ordem em que se sucedem geograficamente foi uma forma de iniciar as escolhas composicionais para este ciclo. O planejamento composicional iniciou utilizando as características físicas dessas praias para estruturar a grande forma do ciclo, bem como para definir as principais características de cada uma das peças, como o caráter, a forma e o andamento. À semelhança do compositor russo Modest Mussorgski (1839-1881), que compôs a suíte para piano *Quadros de Uma Exposição* descrevendo uma visita a uma exposição de pinturas de Viktor Hartmann (1834-1873), e do compositor espanhol Federico Torroba (1891-1982), que compôs *Castillos de España*, um conjunto de obras para violão inspirado nos castelos da Espanha, resolvi me inspirar na natureza exuberante dessas praias para estabelecer as principais características das peças do meu ciclo.

Posteriormente busquei peças para violão que se aproximavam das minhas intenções expressivas e utilizei como referências obras dos compositores: Leo Brouer (1939), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Astor Piazzolla (1921-1992), Marco Pereira (1950), Radamés Gnattali (1906-

---

17[1] PERES, Jackson Alexsandro. Baixada do Maciambu: A exploração dos recursos naturais nos relatos de viajantes entre os séculos XVI e XIX. XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis, 2015, p. 3.

1988), Federico Moreno Torroba (1891-1982) e Antônio Carlos Jobim (1927-1994). O estudo e análise dos 20 *Estudios Sencillos*, de Leo Brouwer; da peça *Adios Nonino*, de Astor Piazzolla; e do *Estudo IV*, de Radamés Gnattali acompanharam-me durante todo o meu processo composicional e foram fundamentais para a minha busca de uma escrita idiomática para violão.

4.1 FESTIVAIS DE VIOLÃO DA UFRGS

Uma experiência relevante na minha formação como compositor foi participar dos Festivais de Violão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Os recitais, concertos e *masterclass* foram importantes para aprofundar o meu conhecimento sobre o repertório para violão e entrar em contato com professores e intérpretes dessa universidade, de outros estados brasileiros e de outros países. Dentre esses momentos, menciono o recital de Thibault Cauvin (1984), violonista francês, que se apresentou no Auditorium Tasso Corrêa no dia 21 de setembro de 2015. Além do grande carisma e virtuosismo, fiquei muito impactado com a performance da peça *Istambul*, que integra a suíte *Koyunbaba* (1985-86), do compositor italiano Carlo Domeniconi (1947). Também o recital da violonista Ana Maria Iordache da Romênia durante o recital de encerramento do XIII Festival de violão da UFRGS, que provocou uma catarse com a sua técnica apurada e domínio do instrumento, interpretando o *Prelúdio da Suíte* para violoncelo no. 6, de Johann Sebastian Bach (1685 – 1750), BWV 1012 (transc. Frank Koonce); e a obra *La Ciudad de lãs Columnas*, de Leo Brouwer (1939). A obra *La Ciudad de lãs Columnas* do compositor cubano Leo Brouwer (1939) é um tema com variações, e cada variação descreve um lugar específico da cidade de Havana. O recital de Ana Maria Iordache[18] ocorreu no dia 18 de setembro de 2022 no Auditorium Tasso Corrêa.

Outras referências importantes de intérpretes que tive a oportunidade de assistir no Festival de Violão da UFRGS foram os violonistas: Yamandu Costa, Lúcio Yanel, Marcello Caminha, Eduardo Isaac, Marco Pereira, Egberto Gismonti, Daniel Wolff e Paulo Inda.

---

[18]Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IzxN95EdUCE&ab_channel=FestivaldeViol%C3%A3oUFRGS.> Acesso em 20 mar. 2025.

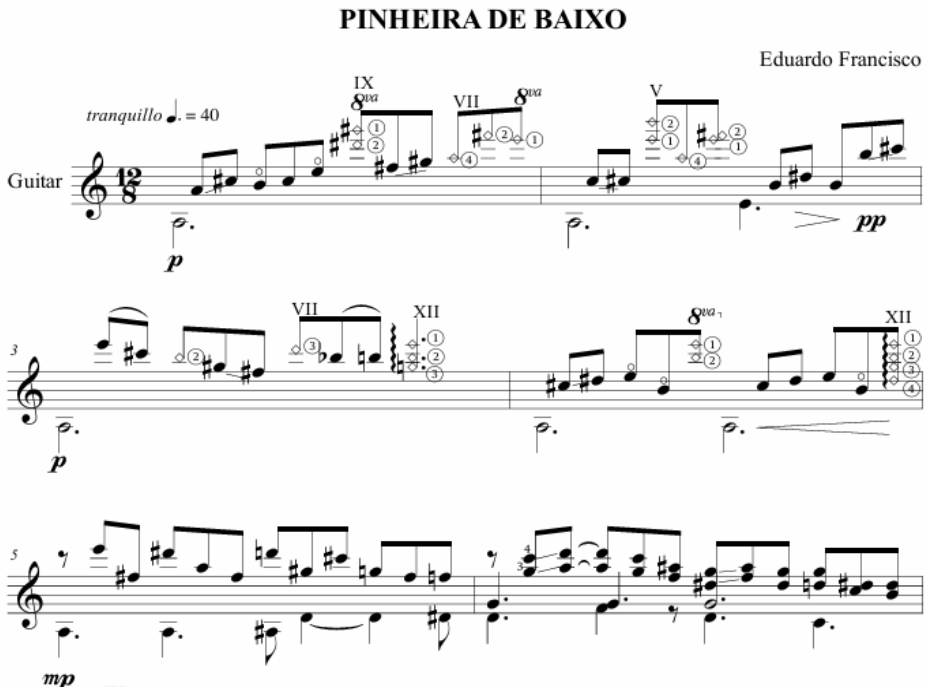
4.1.1 Pinheira de Baixo

Essa peça foi composta utilizando a motivação extramusical como principal meio para delinear seus elementos estruturais. Inspirada na Praia de Baixo, uma praia tranquila, silenciosa, quase sem ondas, frequentada por gaivotas, barcos de pescadores, famílias durante o dia e pescadores na parte da noite. Para realizar o meu planejamento composicional, busquei escolher elementos musicais que pudessem dialogar com esse cenário.

A minha intenção foi tentar expressar em música esse lugar calmo e tranquilo da praia com um andamento lento em compasso ternário buscando representar a movimentação lenta das ondas do mar. As dinâmicas partindo de pianíssimo foram uma forma de traduzir essa suavidade com frases lentas utilizando *glissandos* e acordes formados por harmônicos reforçando esse caráter etéreo e sereno deste lugar.

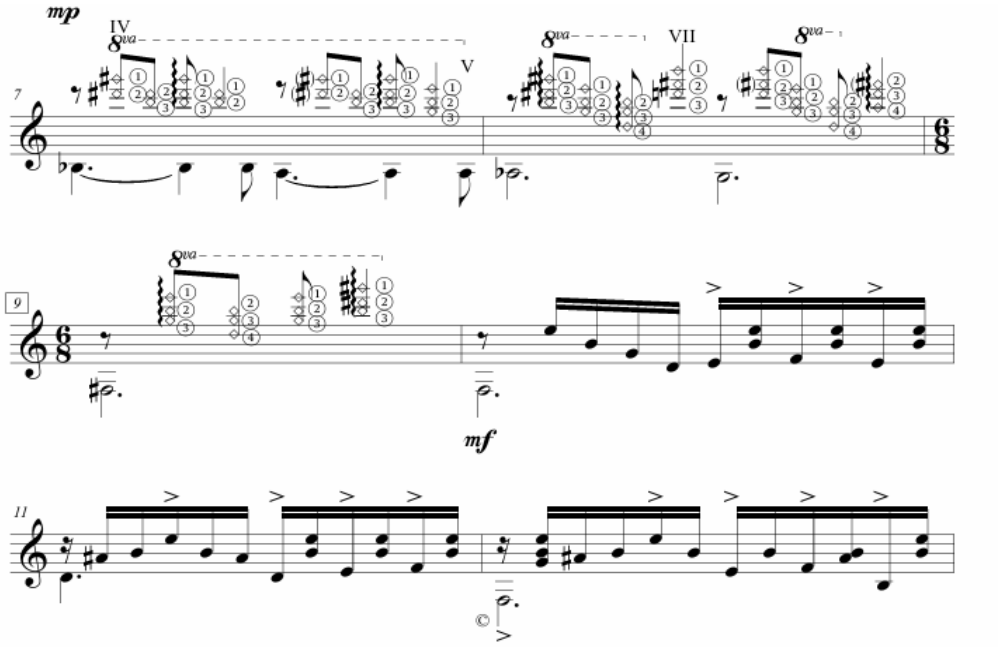
A peça inicia com a polarização da nota Lá, criando um ambiente cíclico e modal. Não há uma definição clara de um modo específico utilizando a terça maior (Dó#) e menor (Dó) no mesmo compasso. Escalas de tons inteiros e cromatismos empregados juntamente com o modo menor geram essa ambiguidade modal.

Figura 56- Compassos 1 a 6



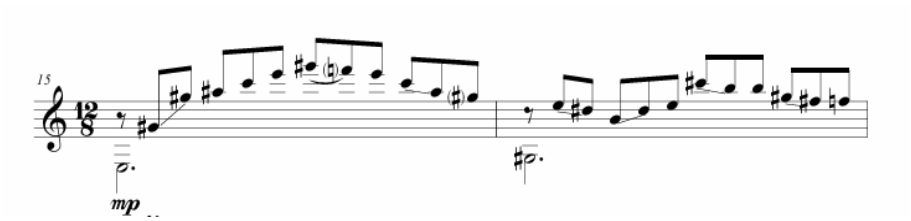
A descida cromática de Sib até Fá# dos compassos 7 ao 9 serve de ponte para a nova seção de caráter frígio, polarizando a nota Mi que começa no compasso 8.

Figura 57 - Compassos 7 a 12



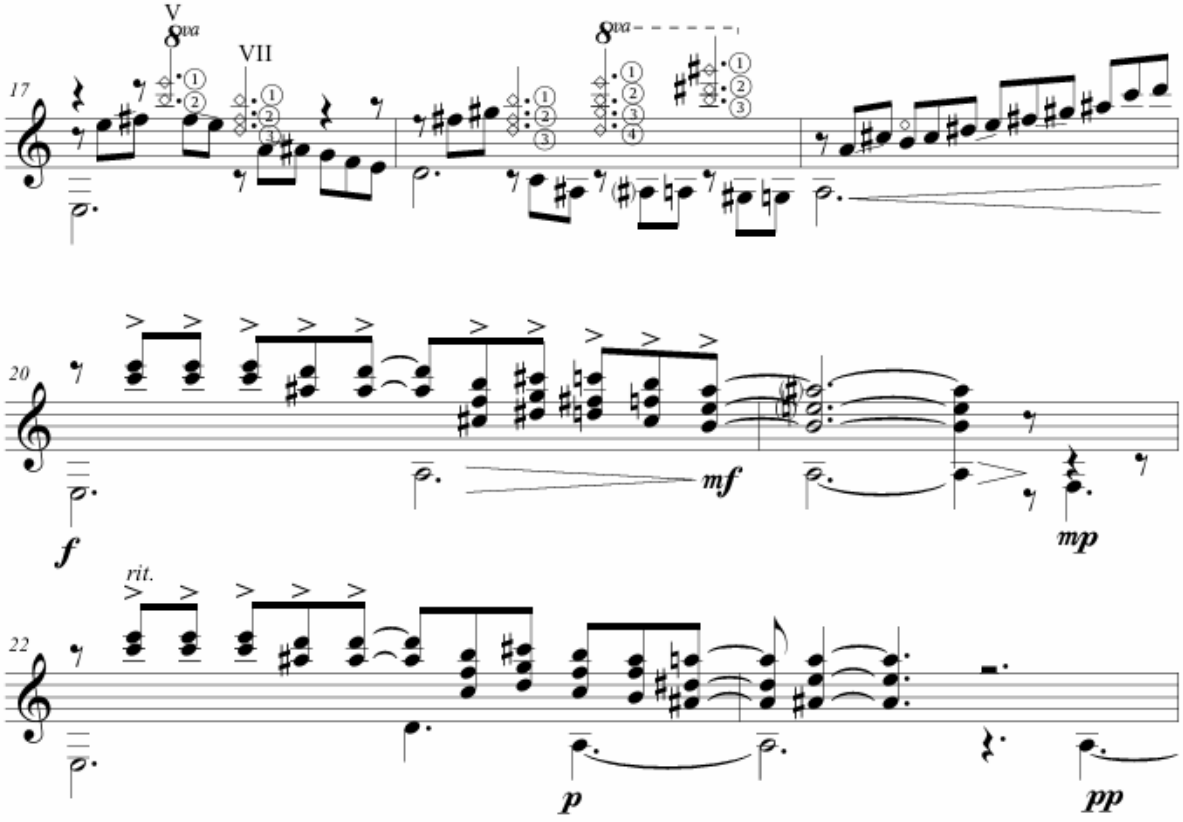
No compasso 15, temos um ponto culminante, atingindo a nota Sol# 5, a nota mais aguda de toda a peça e marcando um retorno para a seção inicial dos harmônicos.

Figura 58 - Compassos 15 e 16



O retorno à seção inicial no compasso 17 se dá de maneira transformada, sendo interrompida por intervenções com a escala de tons inteiros, conduzindo ao final da peça.

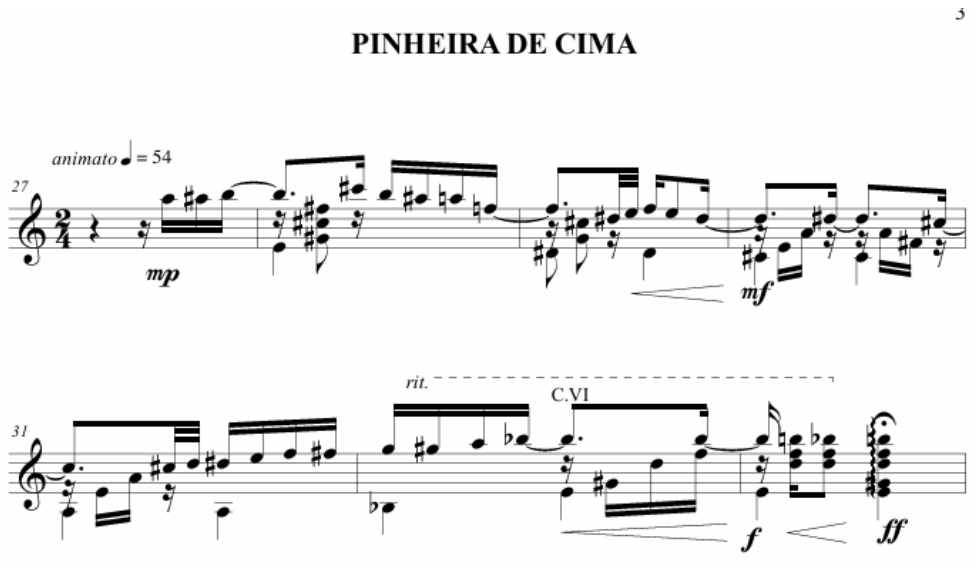
Figura 59 - Compassos 19 a 23



4.1.2 Pinheira de Cima

Com um andamento um pouco mais movido, forma bem definida e melodia com passagens cromáticas, essa peça demonstra maior movimentação rítmica, melódica e harmônica do que a primeira peça do Ciclo. Essa praia é frequentada pelos jovens, com bares tocando música ao vivo e cercada de morros de pedras nas duas extremidades, por isso procurei, com essa peça, traduzir a movimentação social um pouco mais agitada que existe nessa praia. Busquei, através das figuras rítmicas e movimentação melódica, representar as interações sociais que lá acontecem.

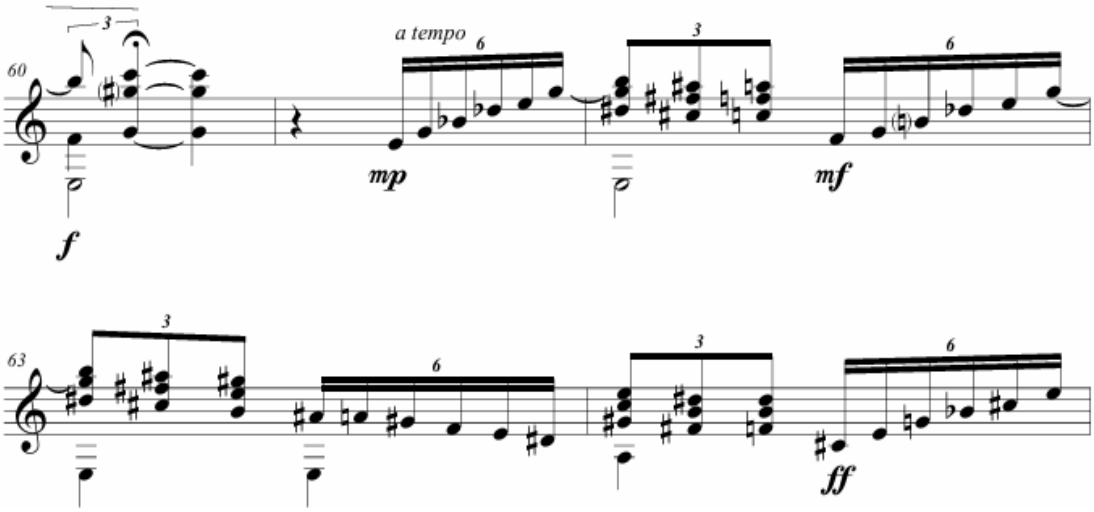
Figura 60 - Pinheira de Cima



Utilizei o *Choro de Juliana*, de Marco Pereira, como uma referência para a construção da forma e das características do choro. Nela, busquei, através da observação da forma, construir uma estrutura concisa e, através da figuração rítmica, traduzir um pouco da movimentação social daquela localidade. Através do uso de figurações rítmicas tipicamente brasileiras e pela constância das síncopes, tentei traduzir em música as interações sociais. Associado a isso, no aspecto melódico, utilizei diversas passagens cromáticas, acentuando a expressividade sensível e delicada dessa peça.

No compasso 61, inicia a seção final marcada pela presença de quiálteras de três e seis, oscilando entre progressões de acordes e arpejos diminutos com escalas cromáticas. Essa terceira seção difere das duas anteriores. De caráter mais tenso, ela começa a preparar o ouvinte para a próxima peça do ciclo.

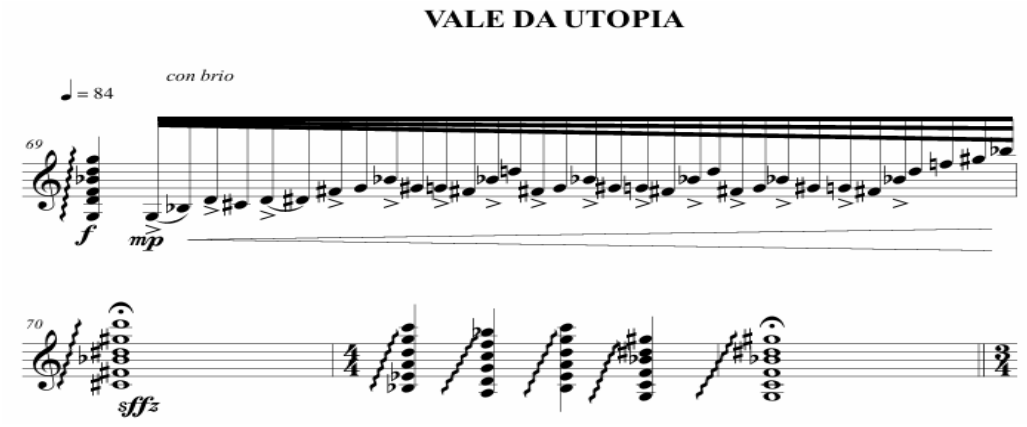
Figura 61 - Compassos 60 a 64



4.1.3 Vale da Utopia

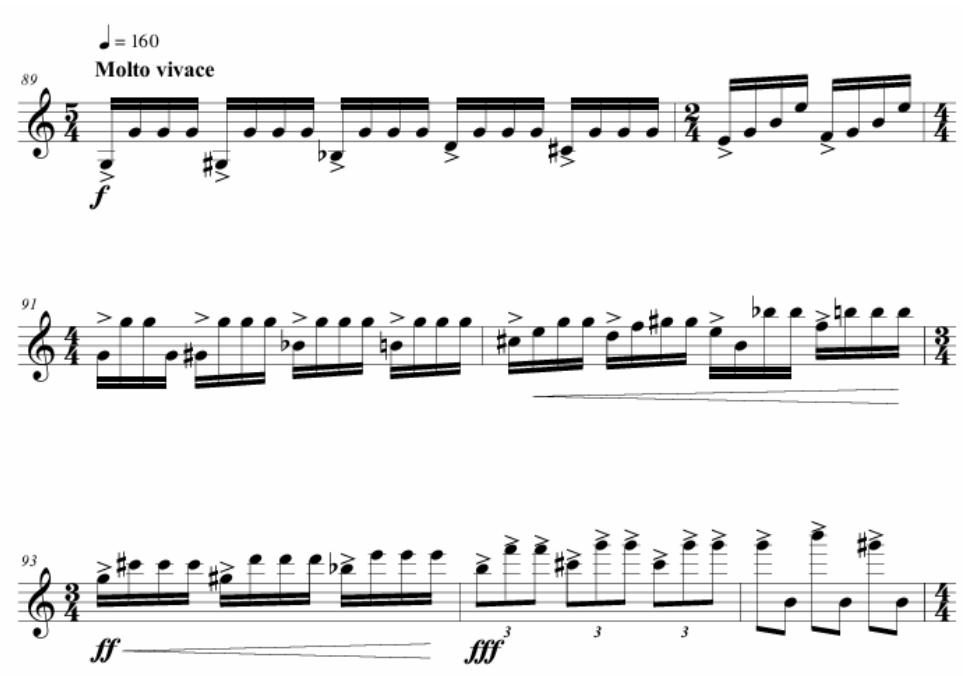
Devido à constituição variada e acidentada desse local, com morros, vales, pedras enormes, penhascos, bosque e uma vista privilegiada de cima dos morros para o alto mar; a variedade da paisagem, a diminuição do número de transeuntes e a exuberância da natureza trazem uma certa aura mística para o Vale da Utopia. Por essa razão, escolhi que, nessa peça, eu iria atingir o ápice do Ciclo em termos de tensão dramática. Trabalhei com o princípio da Entropia, buscando a imprevisibilidade, variabilidade, velocidade e alternância rápida de caracteres de uma seção para outra. A escala rápida utilizando o *feathered beam* após o acorde inicial já apresenta o caráter instável dessa peça. Logo após esse evento, no compasso 70, 71 e 72 a sequência de acordes quartais deixa em aberto as possibilidades de tonicização e o estabelecimento de um centro tonal. Conforme podemos observar no exemplo da Figura 72:

Figura 62 - Compassos 69 e 72



Embora em diversos momentos a nota Sol se estabeleça como uma nota central, como o compasso 89 onde a nota Sol é polarizada utilizando a técnica do trêmolo[19].

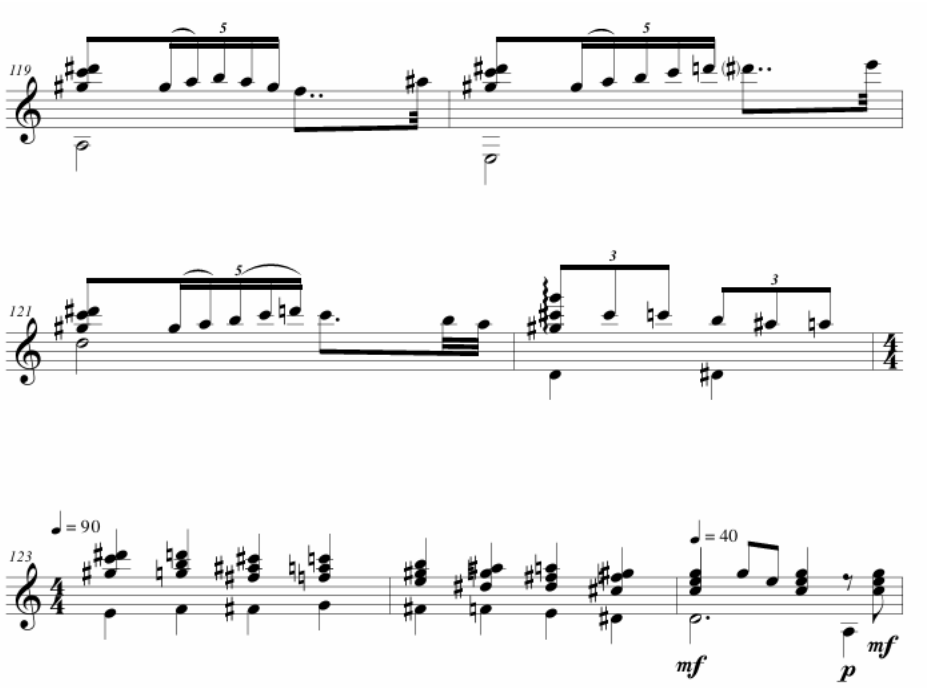
Figura 63 - Compassos 89 a 95



[19]Essa técnica consiste em uma sequência rápida na mão direita, utilizando geralmente os dedos na sequência: p-a-m-i (polegar, anelar, médio, indicador), podendo também ser utilizada em outras sequências como: p-m-i-m. Esse recurso é geralmente utilizado para simular notas longas, já que o instrumento não possui muita sustentação.

Nesse outro trecho, busquei inspiração no estudo 18 dos Estudios Sencillos de Leo Brouwer (1939). Esse estudo é sobre ornamentos e eu o utilizei aqui como referência para o aspecto rítmico desse trecho da peça.

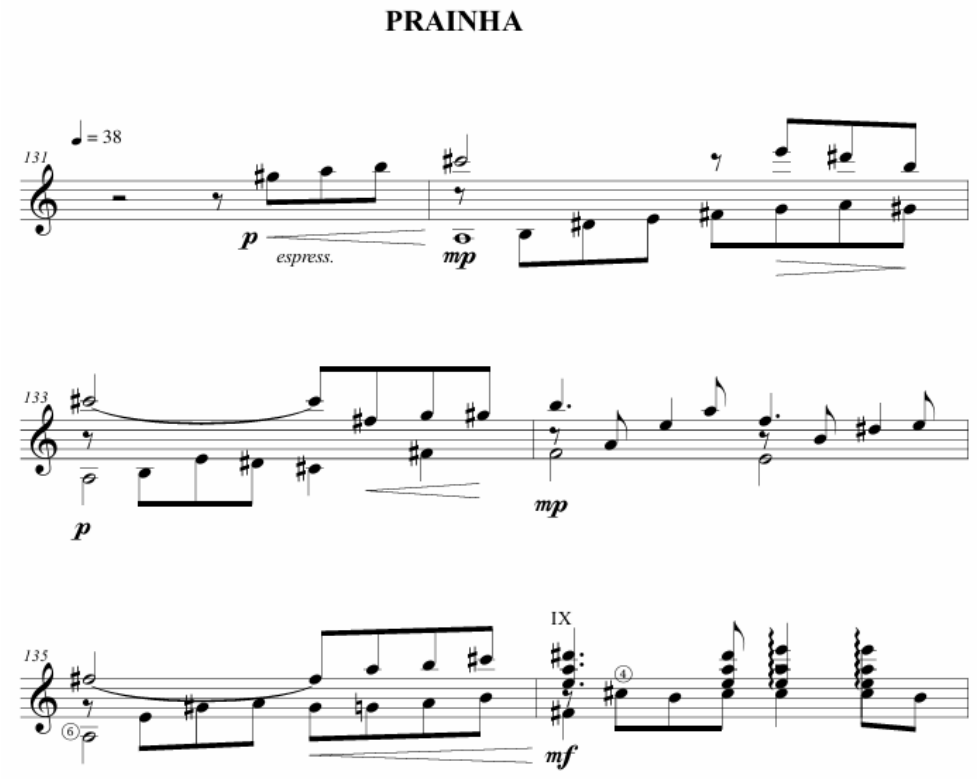
Figura 64 - Compassos 119 a 125



4.1.4 Prainha

Nessa praia deserta, localizada no meio da trilha entre o Vale da Utopia e a praia Guarda do Embaú, temos um ambiente ermo e quase desabitado. Inspirado por essa atmosfera calma e silenciosa, optei por utilizar como elementos musicais um andamento lento, uma textura contrapontística e um fluxo musical constante. Utilizei como referência musical a peça *Torija* (Elegia), que pertence aos *Castillos de España* (Castelos da Espanha) do compositor espanhol Federico Moreno Torroba (1891-1982) pela sua expressividade.

Figura 65 - Início da Prainha - Compassos 131 a 136



Nessa peça, não há interrupção no discurso musical. As seções se encadeiam sem interrupções e o gestual lento e sereno permanece por toda a peça. Não há variação ou mudança de afetos. No aspecto melódico, a peça inicia com uma polarização da nota lá, embora não haja uso de um único modo, uma certa ambiguidade modal.

4.1.5 Evori

Situada em Guarda do Embaú, essa praia é chamada pelos locais de Praia do Evori devido a um antigo morador que tinha um bar na região e hoje tem uma tenda onde trabalha com a sua família. As mudanças de compassos nessa peça são constantes e tiveram como principal referência musical o estudo simples n°1 de Leo Brouwer. Neste estudo, Leo Brouwer utiliza os recursos idiomáticos do violão, alternando entre o baixo cantado com as acentuações com o polegar e um jogo rítmico com o uso das cordas soltas. Na peça *Praia do Evori*, a alternância entre os compassos irregulares 8/8 e 7/8 caracteriza a primeira seção inspirada na Milonga dos compassos 1 ao 14.

Figura 66 - Início da Praia do Evori - Compassos 177 a 182

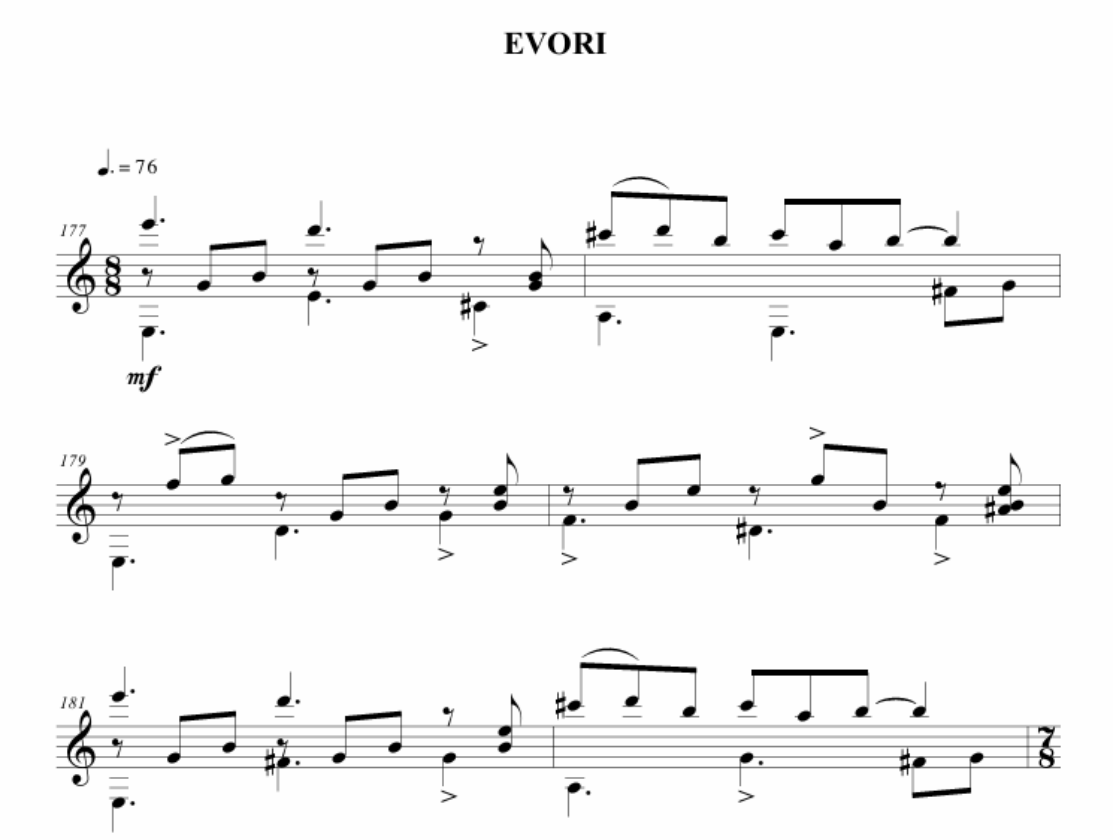
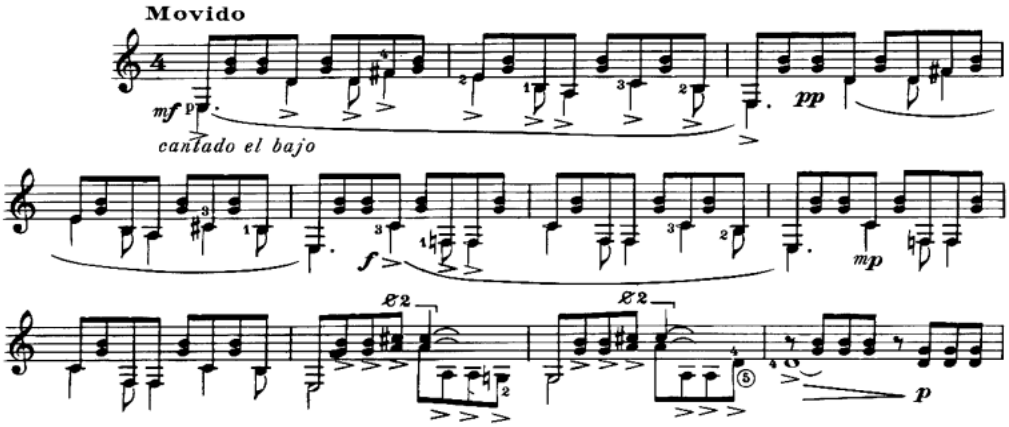


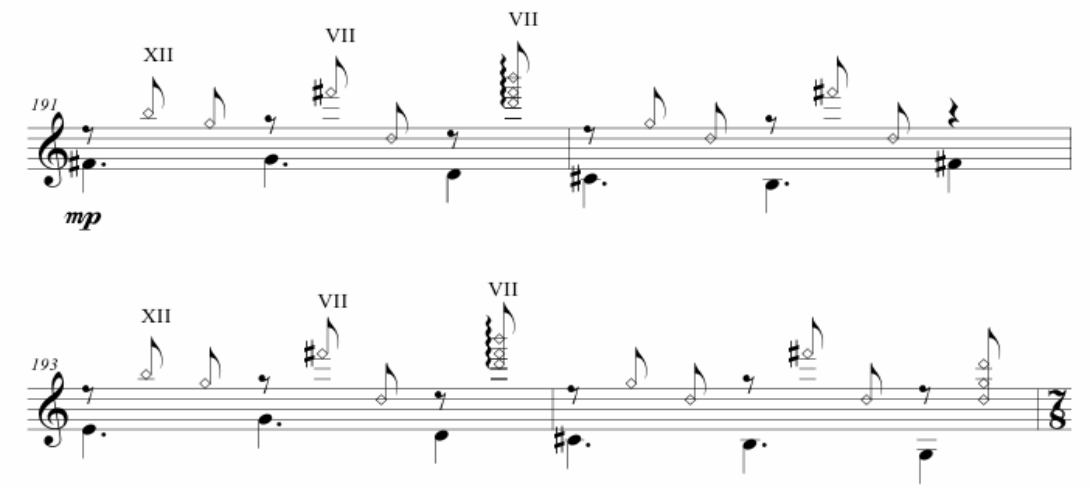
Figura 67 - *EstudiosSencillos I* de Leo Brouwer



BROUWER, Leo. *EstudiosSencillos*. Partitura de violão solo. Disponível em: <https://babakvalipour.com/wp-content/uploads/2018/10/Leo-Brouwer-20-Estudios-Sencillos-.pdf> Acesso em 08 jun. 2025.

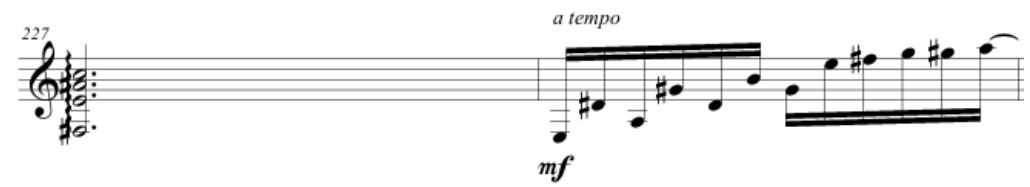
Dos compassos 191 a 194, há uma seção de harmônicos para contrastar com a seção inicial e, no compasso 195, retorna à primeira seção transformada.

Figura 68 - Compassos 191 a 194



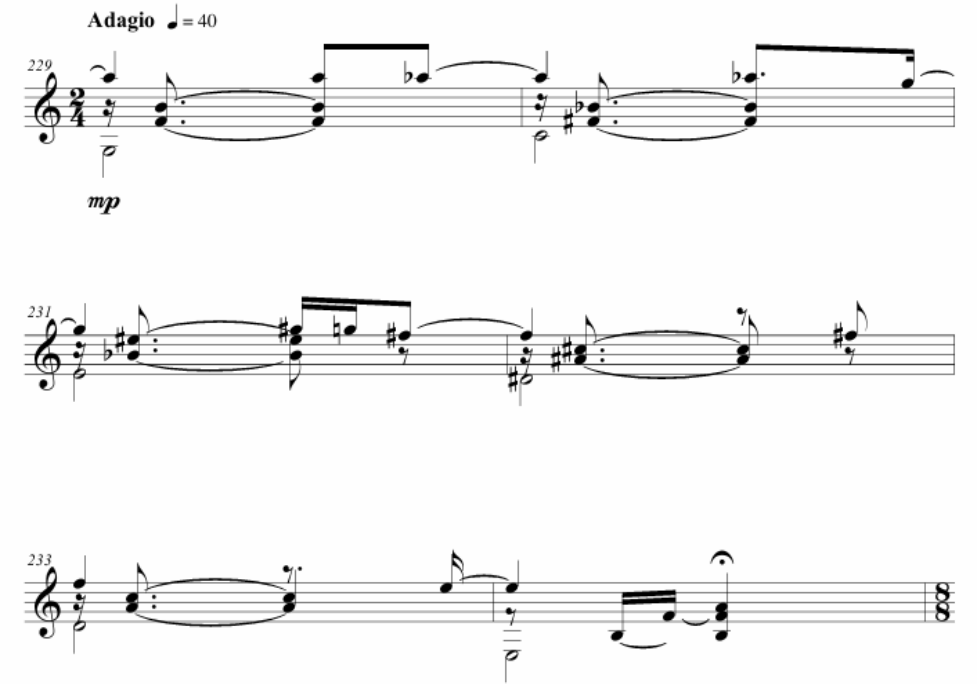
No compasso 228, utilizo o padrão de dedilhado do Estudo n°1 de Villa Lobos para utilizá-lo como uma espécie de ponte para a próxima seção inspirada na Bossa Nova.

Figura 69 - Compassos 227 e 228



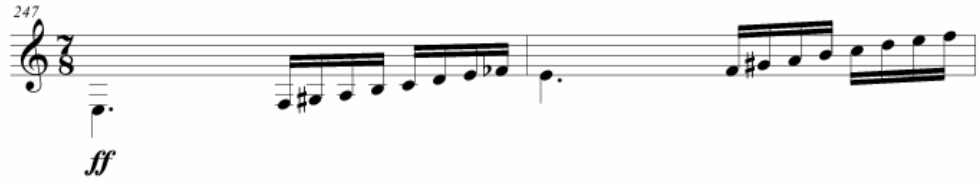
Nessa seção, a partir do compasso 229, há uma referência à Bossa Nova. Nesse trecho temos a melodia cromática na voz de soprano Lá, Láb, Sol, Fá#, harmonizada pelos acordes G7(9), C°7(b13), E°(b9), D#m7, Dm7 e E6(b9) e em um procedimento típico da música de Antônio Carlos Jobim.

Figura 70 - Compassos 229 a 234



A partir do compasso 235, inicia-se a última seção dessa peça em um andamento um pouco mais acelerado, com a semínima pontuada a 92. A partir do compasso 247, inicia-se uma seção escalar, encerrando essa peça e o ciclo.

Figura 71 - Compassos 247 e 248



5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este memorial consiste em uma investigação direcionada à identificação dos processos técnicos criativos na gênese de um conjunto de composições. Dentre elas, o *Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra*, composto entre 2023 e 2024, e o *Ciclo Maciambu*, composto entre 2022 e 2025. A descrição dos procedimentos adotados conduz a uma ressignificação reflexiva acerca dos métodos criativos adotados, levando-me a uma conscientização do meu trabalho como compositor. Por meio desses procedimentos narrativos, percebo uma mudança na compreensão do meu trabalho, desde as experiências pré-composicionais, como a elaboração do planejamento composicional, a escolha dos elementos extramusicais, a descrição das motivações composicionais e as intenções expressivas. Também constituíram parte destas reflexões as escolhas técnicas criativas, a interação com o repertório e os momentos após a performance, depois do contato com os intérpretes e a audição das gravações.

No *Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra*, o processo composicional se deu inicialmente através do planejamento composicional, definindo quais técnicas do baixo elétrico seriam utilizadas em cada um dos movimentos e quais as características gerais desses movimentos, como caráter, andamento e a sequência em que eles seriam apresentados. Posteriormente ao planejamento, iniciou-se a pesquisa sobre essas técnicas utilizadas pelos baixistas: Stuart Hamm, Billy Sheehan, Victor Wooten, Jaco Pastorius, Louis Johnson e Cliff Burton. Paralelo a isso, foi feito um trabalho de análise e observação de concertos, dentre eles o Concerto n°1 para violoncelo, de Dmitri Dmitriyevich Shostakovich; e o Museu das Coisas Inúteis de Celso Loureiro Chaves. A pesquisa das técnicas do baixo elétrico foi engendrada durante meses de buscas e observação do trabalho destes baixistas, e resultou em um catálogo de técnicas apresentadas no terceiro capítulo deste memorial. Com exceção do segundo movimento, o processo composicional teve início com a elaboração da parte do baixo elétrico solo, concebida como uma espécie de *cantus firmus*, que desempenhou função estruturante na definição da forma e dos materiais da obra. Iniciar pela composição da parte do baixo funcionou como uma estruturação determinante da forma e dos materiais que seriam utilizados principalmente no terceiro e no quarto movimentos. Posteriormente à criação da parte do baixo elétrico, as partes para a orquestra foram criadas, derivando desses materiais e se relacionando com eles em cada um dos quatro movimentos.

No *Ciclo Maciambu*, os elementos extramusicais foram primordiais para o processo criativo. As peças deste ciclo foram concebidas com um planejamento composicional a priori, considerando

as características das cinco praias desta região do Estado de Santa Catarina. A tentativa foi de traduzir em sonoridades as características não sonoras desse objeto, como o recorte do relevo, as características geográficas e as relações sociais que lá se estabelecem, buscando uma correlação em música como um ponto de partida para as minhas escolhas composicionais. Posteriormente, busquei referências musicais de compositores para violão que pudessem servir de inspiração para as minhas intenções expressivas para estas peças. E, nessa relação dialética entre um planejamento racional, definindo técnicas e escolhendo materiais que formariam essas peças e experimentações, improvisando ao violão, seguindo a intuição, eu fui dando forma a estas cinco peças que formam esse ciclo. Num diálogo entre planejamento, escolha de materiais, improvisação e análise das peças tomadas como referência.

Todas as etapas desse projeto, incluindo a composição, a pesquisa, a performance e a escrita do memorial, contribuíram para a minha compreensão sobre o meu processo criativo e para a possibilidade de encontrar a minha identidade como compositor através da conscientização da sistemática utilizada. A preparação como intérprete, a produção do recital, participar da performance e assistir ao registro audiovisual do recital foram experiências que me levaram ao autoconhecimento, amadurecimento pessoal e para o meu crescimento como compositor.

A disciplina de Seminário de Análise e Composição foi crucial para aprimorar minha habilidade analítica, adquirir novos referenciais musicais e praticar a defesa das minhas concepções diante dos colegas e docentes. As oportunidades de interlocução com colegas e docentes, potencializando a habilidade de escutar e assimilar a música dos séculos XX e XXI, constituíram uma fase significativa para aprimorar minha competência na escrita e na compreensão musical.

A experiência de estudar mestrado em composição no PPGMUS da UFRGS foi um momento de descoberta, ampliação das minhas referências musicais e descoberta de uma metodologia alinhada à minha prática musical. Este período de formação me proporcionou a chance de um crescimento pessoal e de evolução como compositor, permitindo-me descobrir novos caminhos e um método de composição que levarei comigo para o resto da minha existência. Agradeço a oportunidade de liberdade de escolha estética proporcionada pelo meu orientador, Dr. Antonio Carlos Borges Cunha. Seus comentários instigantes estimularam a concepção deste projeto. Também agradeço ao Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves, pelas observações e pela receptividade positiva deste projeto no departamento de composição do programa de pós-graduação da UFRGS.

REFERÊNCIAS

ALVES, Ricardo Augusto Moreira. **Interconexões entre os instrumentos eletrônicos e a música de concerto no século XXI: reconceituação como horizonte composicional.** Belo Horizonte (MG): XXVI Congresso Nacional da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2016.

BOULEZ, Pierre; CAGE, John. **The Boulez-Cage correspondence.**New York: Cambridge University Press, 1993.

BROUWER, Leo. **EstudiosSencillos. Partitura violão solo**. Disponível em: <https://babakvalipour.com/wp-content/uploads/2018/10/Leo-Brouwer-20-Estudios-Sencillos-.pdf> Acesso em: 8 jun. 2025.

BURTON, Cliff. **Anesthesiapullingteeth**. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=CJz515hVS_c > Acesso em: 22 abr. 2024.

CHAVES, Celso Loureiro. **Museu das coisas inúteis** (versão Lisboa). 2016-2017. Partitura. Violino e orquestra. Disponível em: <https://editora.osesp.art.br/obras/museu-das-coisas-inuteis/>. Acesso em: 22 abr. 2024.

COHEN, Josh. **The applicationoftappingtechniques in compositions for the solo electric bass**. Toronto: York University, 2016.

DEBUSSY, Claude-Achille. **Syrinx. Flauta solo.** Disponível em: <https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/2d/IMSLP12780-Debussy_-_Syrinx_(solo_flute).pdf>. Acesso em: 22 abr. 2024.

FRANCISCO, Paulo Eduardo de. **Museu das Coisas Inúteis - Concerto para Violino e Orquestra de Celso Loureiro Chaves: Um Estudo Sobre a Estrutura e a Forma.** Trabalho apresentado na disciplina Seminário de análise e composição do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS. 2023.

GOMES, Wellington. **Orquestração, forma e gesto musical: o ensino da composição musical em nível superior.** Salvador: EDUFBA, 2020.

HAMM, Stuart. **Stuart Hamm 2 Deeperinsidethe bass.** Produzido por Hot Licks vídeo. Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=MrMl7tmNuro&t=2838s> Acesso em: 22 abr. 2024.

HERRERA, João Henrique Fernandes. **O contrabaixo elétrico como instrumento harmônico na visão do músico Sérgio Pereira.** 2018. 53f. Monografia (Graduação em Música - Licenciatura em Violão) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

IORDACHE, Ana Maria. **Recital de Encerramento do XIII Festival de violão da UFRGS.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IzxN95EdUCE&ab_channel=FestivaldeViol%C3%A3oUFRGS> Acesso em: 5 mai. 2025.

JOHNSON, Louis. **Louis Johnson: Instructional DVD for Bass.**Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5D-NCruk8_o&list=PLDN7yf0ZPSCezQeczhGkrN2c4y10S8kQU> Acesso em: 22 abr. 2024.

LIMA, Paulo Costa (org.). **Teoria e prática do compor IV: horizontes metodológicos.** Salvador: EDUFBA, 2016. 251 p. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/29066/1/teoria-e-pratica-do-comporIV-repositorio.pdf.> Acesso em: 2 jan. 2023.

MALMSTEEN, Yngwie Johan**. TrilogySuite Op. 5. Solo Guitar.** Disponível em: <https://musescore.com/user/26892999/scores/7434686> Acesso em: 28 mai. 2025.

MURTHA, Paul**.Uptown Funk**. [Arr.]. Big Band. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=X8UqW-iDp70&ab_channel=HalLeonardJazzEnsemble>Acesso em: 25 abr. 2024.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra.**1ª edição. 2 reimpressões. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza.

OPPENHEIM, Tony. **Slap it! Funk studies for theeletricbass.**Pennsylvania: Theodore PresserCompany,Bryn Mawr, 1981.

PASTORIUS, Jaco. **Portrait of Tracy. Baixo Solo**. Disponível em: <https://musescore.com/user/66833362/scores/12298114>Acesso em: 28 mai. 2025.

PASTORIUS, Jaco. **Portrait ofTracy.**Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nsZ_1mPOuyk> Acesso em: 22 abr. 2024.

PERES, Jackson Alexsandro. **Baixada do Maciambu: a exploração dos recursos naturais nos relatos dos viajantes entre os séculos XVI e XIX**. XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis, 2015.

PIXINGA, Celso. **SuperSlap.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RlEGrh2khPo> Acesso em: 31 jul. 2025

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia.** São Paulo:UNESP, 2002.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição.**3. ed. São Paulo: Edusp, 2015.

SHEEHAN, Billly. **Billy Sheehan Bass Secrets.**Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mzWXO4PD_W0&t=14s> Acesso em: 22 abr. 2024.

SHOSTAKOVICH, Dmitri Dmitriyevich. Concerto **n°1 para violoncelo e orquestra opus 107. Violoncelo e Orquestra.** Disponível em: <https://pdfcoffee.com/shostakovich-cello-concerto-5-pdf-free.html>. Acesso em: 22 abr. 2024.

WASSON, John**. Funk City. Vídeo com partitura.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QWkVClWrfoQ&ab_channel=StrataBigBand.> Acesso em: 24 abr. 2024.

WOOTEN, Victor**.** ***Victor's Jam***. Partitura. Baixo Elétrico Solo.

WOOTEN, Victor; BAILEY, Steve. **Stan the Man**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xlJTJHQxpgY>Acesso em: 7jan. 2025.

ANEXO A - Cartaz do Recital

Fonte: Cartaz Manoela Furtado

ANEXO B - Jonathan Spinelli interpretando o Ciclo Maciambu

Fonte: Fotografia Manoela Furtado

ANEXO C - Concerto para Baixo Elétrico e Grupo de Câmara

Fonte: Fotografia Manoela Furtado

ANEXO D - Final do recital

Fonte: Fotografia Manoela Furtado

ANEXO E – Músicos que participaram do Recital e o Dr. Antonio Carlo Borges-Cunha

Fonte: Fotografia Manoela Furtado

ANEXO F - Correio do Povo em 15 de fevereiro de 2025

12

CORREIO DO POVO + DOMINGO

Luiz Gonzaga Lopes

lgferreira@correiodopovo.com.br

Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra

MANCELA FURTADO / DIVULGAÇÃO / CP

As peças do 'Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra' foram compostas por Eduardo Francisco durante o período de março de 2023 até julho de 2024. Apresentação será no dia 27 de março, no Auditório Tasso Corrêa, do IA/Ufrgs

O "Concerto para Baixo Elétrico e Orquestra", em versão para grupo de Câmara, do compositor Eduardo Francisco, será realizado no dia 27 de março, às 19h, no Auditório Tasso Corrêa do Instituto de Artes da Ufrgs (Senhor dos Passos, 248). Neste recital, também será apresentado o "Ciclo Maciambu" de peças para violão. A entrada é franca.

O trabalho mistura popular com música de concerto e a apresentação vai contar com 10 músicos. Técnicas como slap two hands, pizzicato e harmônicos foram utilizadas na construção desse concerto. O projeto de composição e de memorial foi submetido como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Música. As peças foram compostas durante o período de março de 2023 até julho de 2024. Eduardo é bacharel em Composição Musical pela Ufrgs e também é professor de baixo. No concerto, vai utilizar as técnicas dos baixistas virtuoses Stuart Hamm, Billy Sheehan, Louis Johnson, Victor Wooten e Jaco Pastorius. O orientador de Eduardo é o maestro Antônio Carlos Borges Cunha, compositor e professor do Departamento de Música da Ufrgs e um dos fundadores do programa de Mestrado e Doutorado em Composição Musical. Claudio Ribeiro será o regente do concerto. Ele é bacharel em Música pela Ufrgs, mestre em Regência pela University of Denver (EUA). Concluiu doutorado em Antropologia, pela Pontifícia Universidade Católica do Peru.

Fonte: Disponível em: https://www.correiodopovo.com.br/colunistas/luiz-gonzaga-lopes/concerto-para-baixo-el%C3%A9trico-e-orquestra-na-ufrgs-1.1579582

ANEXO G – Brasil de Fato em 27 de março de 2025

REGIONAIS

Porto Alegre (RS) recebe um raro Concerto Para Baixo Elétrico e Orquestra nesta quinta-feira (27)

Com entrada franca, a apresentação do compositor Eduardo Francisco será às 19h no Auditório Tasso Corrêa da Ufrgs

27.MAR.2025 AS 00H20 PORTO ALEGRE (RS) REDAÇÃO

Nesse concerto, o rock, o funk, o jazz e o heavy metal entram num diálogo direto com a diversidade timbrica e possibilidades sonoras dos sons da orquestra - Foto: Manoela Furtado

Fonte: https://www.brasildefato.com.br/2025/03/27/porto-alegre-rs-recebe-um-raro-concerto-para-baixo-eletrico-e-orquestra-nesta-quinta-feira-27/

ANEXO H – Programa Estação Cultura na TVE em 25 de março de 2025

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=TuE_dNdbvrM