



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE MÚSICA



RUBENS RANIERI MORANDINI

METODOLOGIA DE ENSINO DE HARMONIA PARA CONTRABAIXO: UM ROTEIRO
DIDÁTICO A PARTIR DO BAIXO CONTÍNUO E DO *WALKING BASS* DO JAZZ.

Ouro Preto

2026

RUBENS RANIERI MORANDINI

METODOLOGIA DE ENSINO DE HARMONIA PARA CONTRABAIXO: UM ROTEIRO
DIDÁTICO A PARTIR DO BAIXO CONTÍNUO E DO *WALKING BASS* DO JAZZ.

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao curso de graduação em
Licenciatura em Música do Instituto de
Filosofia, Artes e Cultura da Universidade
Federal de Ouro Preto, como requisito
parcial para obtenção do título de
Licenciado em Música.

Orientador: Dr. Tabajara
Sant' Anna Belo.

Ouro Preto

2026

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

M829m Morandini, Rubens Ranieri.

Metodologia de ensino de harmonia para contrabaixo [manuscrito]:
um roteiro didático a partir do baixo contínuo e do Walking Bass do Jazz. /
Rubens Ranieri Morandini. - 2026.
24 f.: il.: , tab..

Orientador: Prof. Dr. Tabajara Sant'Anna Belo.
Monografia (Licenciatura). Universidade Federal de Ouro Preto.
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Graduação em Música .

1. Harmonia (Música). 2. Música - Instrução e estudo. 3. Contrabaixo.
4. Baixo contínuo. 5. Jazz. I. Belo, Tabajara Sant'Anna. II. Universidade
Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 781.41

Bibliotecário(a) Responsável: Renata Mara de Almeida - CRB-6: 2507



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE MUSICA



FOLHA DE APROVAÇÃO

Rubens Ranieri Morandini

Metodologia de Ensino de Harmonia para Contrabaixo: um roteiro didático a partir do baixo contínuo e do *walking bass* do jazz

Monografia apresentada ao Curso de Música da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Música

Aprovada em 9 de setembro de 2026

Membros da banca

Prof. Dr. Tabajara Sant'Anna Belo - Orientador - Universidade Federal de Ouro Preto
Prof. Dr. Bernardo Vescovi Fabris - Universidade Federal de Ouro Preto
Prof. Dr. Edilson Vicente de Lima - Universidade Federal de Ouro Preto

Tabajara Sant'Anna Belo - Orientador - Universidade Federal de Ouro Preto, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 09/09/2026.



Documento assinado eletronicamente por **Tabajara Sant Anna Belo, CHEFE DO DEPARTAMENTO DE MÚSICA**, em 09/09/2026, às 10:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1187374** e o código CRC **6E4027C8**.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida e pela força concedida. Expresso minha gratidão pelas orações atendidas nos momentos mais difíceis, que foram o sustento espiritual necessário para perseverar diante dos desafios e incertezas da graduação.

À minha família, pelo amor incondicional, pela compreensão, conselhos e pelo incentivo constante, fundamentais para que eu alcançasse este objetivo.

À Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), pela excelência no ensino e pela oportunidade de formação profissional e cidadã como artista.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Tabajara Sant'Anna Belo, pela confiança e pela liberdade que sempre conduziram o nosso diálogo. Agradeço imensamente pelos direcionamentos precisos e pelo olhar atento que foram cruciais para o amadurecimento desta pesquisa. Minha gratidão pela parceria e pelo apoio nesta caminhada.

Aos docentes do Departamento de Música, pela dedicação ao ensino, pela partilha do conhecimento e pela sensibilidade artística. Agradeço pelo rigor acadêmico e pelo compromisso de cada professor em formar não apenas músicos, mas educadores conscientes de seu papel transformador.

Aos técnicos administrativos e terceirizados, manifesto minha gratidão pelo suporte e pela troca de experiências no cotidiano. A dedicação de vocês e o convívio diário foram essenciais para a viabilização desta jornada.

Aos colegas e amigos do Departamento de Música, com quem compartilhei não apenas as salas de aula, mas a prática musical e artística. Sou grato pela amizade e pela colaboração constante, que tornaram a trajetória acadêmica mais rica e gratificante.

Um agradecimento especial pela resiliência necessária para enfrentar o deslocamento diário. O cansaço físico das viagens constantes foi superado pela determinação de concluir esta etapa e pelo compromisso com minha formação acadêmica.

A todos que, direta ou indiretamente, colaboraram para a realização deste trabalho e para a minha formação musical e pedagógica, manifesto minha sincera gratidão.

RESUMO

Este trabalho apresenta um roteiro didático para o ensino de contrabaixo a partir de um paralelo histórico e metodológico entre duas linguagens musicais: o baixo contínuo no período Barroco e o *walking bass* no *jazz*. Discute-se como o sistema barroco codifica intervalos a partir da nota mais grave, enquanto a cifra de *jazz* registra estritamente a nota fundamental e a espécie do acorde, sem explicitar caminhos funcionais. Demonstra-se que, apesar das diferenças de grafia, ambas as tradições compartilham a necessidade de decodificação e preenchimento criativo em tempo real por parte do instrumentista. Com base nessa correlação, desenvolve-se uma metodologia voltada a alunos iniciantes, cuja aplicação prática e resultados são apresentados no formato de um recital didático.

ABSTRACT

This paper presents a pedagogical guide for teaching the double bass based on a historical and methodological parallel between two musical languages: basso continuo from the Baroque period and walking bass in jazz. It discusses how the Baroque system encodes intervals relative to the lowest note, whereas jazz notation strictly records the root note and chord quality without explicitly indicating functional voice-leading paths. It demonstrates that, despite differences in notation, both traditions share a requirement for the instrumentalist to decode and creatively fill in the musical texture in real time. Based on this correlation, a methodology for beginning students is developed, with its practical application and results presented in the form of an educational recital.

Palavras chaves: baixo cifrado, baixo contínuo, *walking bass*, pedagogia musical.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Exemplo de notação musical do período Barroco evidenciando a linha do baixo cifrado.

Figura 2- Trecho selecionado da linha de *walking bass* elaborada para *Autumn Leaves*.

Figura 3 - Linha de baixo contínuo da peça musical *Sonata da Chiesa n°7 em Mi menor, Op.3*.

Figura 4: Harmonização da peça musical *Sonata da Chiesa n°7 em Mi menor, Op.3*.

Figura 5 -Linha de melódica do Standard *Autumn Leaves*.

Figura 6 -Linha de *walking bass* para o Standard *Autumn Leaves*.

LISTA DE TABELA

Tabela 1. Comparativo entre a performance do baixo contínuo e do *walking bass*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
JUSTIFICATIVA	11
OBJETIVO GERAL.....	12
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	12
FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	13
A CIFRA COMO ESPAÇO DE INDETERMINAÇÃO.....	18
METODOLOGIA.....	19
1- O OLHAR BARROCO:.....	19
2- A CONEXÃO COM O JAZZ (WALKING BASS):	19
3- RECITAL DIDÁTICO.....	19
TÓPICO 1: O Reconhecimento do Baixo Contínuo e/ou Baixo Cifrado Barroco	20
TÓPICO 2: O Laboratório de Condução e Criação no Walking Bass	22
CONSIDERAÇÕES FINAIS	23
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	24

INTRODUÇÃO

O contrabaixo é o instrumento de registro mais grave da família das cordas friccionadas, composto tradicionalmente por quatro cordas. Surgido no século XVI, o instrumento possui uma origem híbrida que combina características da família das violas da gamba e dos violinos (SADIE, 1994). Conforme aponta o Dicionário Grove de Música (SADIE, 1994, p. 217), das violas o contrabaixo herdou o fundo plano, os ombros caídos e a afinação por quartas; da família dos violinos, incorporou as aberturas em "f" no tampo e o formato de sua caixa de ressonância. Desenvolvido para dobrar a linha dos graves uma oitava abaixo no período Barroco, o instrumento consolidou-se ao longo dos séculos como a base rítmico-harmônica fundamental tanto na orquestra ocidental quanto na música popular.

A partir dos anos finais da década de 1910, nos Estados Unidos, o contrabaixo passou a ser utilizado em bandas de *jazz*, blues, country e orquestras (substituindo as tubas). Já o baixo¹ elétrico surgiu nos anos de 1950. O instrumento desempenha uma função importante em vários contextos musicais, uma vez que exerce um papel marcante no acompanhamento e sustentação da harmonia. É um dos principais responsáveis pelo elo da harmonia, melodia e ritmo. Pode também desempenhar a função de instrumento melódico.

A razão mais importante da consideração privilegiada ao fornecida ao baixo é a seguinte: o som mais grave do corpo sonoro, o baixo, por ser o mais afastado do umbral de perceptibilidade, possui, nitidamente, harmônicos mais fortes e intensos do que qualquer voz mais aguda. (SCHOENBERG, 1911, p. 106).

Na minha experiência como contrabaixista desde 2016, e professor desde 2022, venho notando que parte dos alunos de contrabaixo tem compreensão harmônica no instrumento limitada à memorização de padrões geométricos (conhecidos como formas ou *shapes*) e pela priorização da nota fundamental de cada acorde. Essa limitação dialoga com as críticas de Ian Guest (2006), para quem o estudo da harmonia e da cifragem não deve se restringir à assimilação abstrata ou à reprodução mecânica de fórmulas pré-estabelecidas, mas sim converter-se em uma ferramenta prática de autonomia e percepção consciente da condução das vozes. Ao estabelecer contato com o padrão de grafia utilizado no baixo cifrado do período barroco, notei como essa escrita sugere uma visão estrutural mais ampla e crítica da harmonia tonal e funcional, demandando do músico fluência e agilidade no reconhecimento e aplicação das alturas das tétrades de cada acorde, bem como nas escolhas das inversões dos mesmos. Verifiquei que, embora utilize

¹ Ao longo da história o termo “baixo” abarcou esses diversos significados correlatos: “o que fica embaixo”, “o mais grave”, a base, a fundação, o alicerce; e também: o fundamento, a essência, a origem, etc. Por consequência, eram chamados apenas de “baixos”, independente da família ou do tipo, os instrumentos encarregados de executar esta parte nas composições (CARVALHO, 2006).

cifragem distinta, como veremos no decorrer deste trabalho, a prática do *walking bass* (baixo caminhante) do *jazz* se utiliza, em sua performance, de lógica semelhante em relação à aplicação das notas da téttrade sugerida, produzindo a construção de linhas de baixo que descrevem as funções harmônicas em curso.

Sendo assim, propõe-se para alunos iniciantes no instrumento ou para aqueles em processo de aquisição de fluência instrumental, uma abordagem estruturada em um roteiro didático fundamentado na convergência estrutural entre música barroca e o *jazz*. Para isto, torna-se indispensável descrever as especificidades da grafia e performance de ambas as esferas.

No período barroco, esta grafia se apresenta pela codificação do baixo cifrado, um sistema de notação no qual o compositor registra a linha melódica mais grave no pentagrama, acompanhada por algarismos romanos indicando o grau e função do acorde em determinado campo tonal (I, II, V, etc), e arábicos (6, 4, etc) indicando os intervalos harmônicos a serem realizados acima da nota escrita. Essa taquigrafia musical não determina a condução melódica exata do contrabaixo ou outros instrumentos, mas estabelece a estrutura tonal que o instrumentista deve decodificar e preencher criativamente em tempo real.

Já no *jazz*, esta grafia se manifesta por cifras modernas inseridas em *lead sheets*, sistema alfanumérico que indica a nota fundamental e a espécie (menor, maior, diminuto, etc.) dos acordes tocados. Essa notação funciona como um mapa referencial flexível, estabelecendo as linhas descritivas da harmonia que o baixista deve decodificar, realizando a condução do *walking bass* durante a performance.

A articulação deste roteiro didático se explica pela necessidade de promover nos alunos a transcendência da compreensão visual e geométrica do instrumento e fomentar a expansão da autonomia criativa. Ao utilizar obras históricas como ferramentas de ensino, a pesquisa busca demonstrar como o mapeamento e aplicação consciente da harmonia servem de ponte para que o estudante compreenda as semelhanças estruturais entre o período barroco e o *jazz*. Deste modo, o aprendiz não fica limitado mecanicamente apenas a reproduzir partituras ou diagramas, mas desenvolve a fluência para interpretar e transcender símbolos gráficos, consciente das tensões e resoluções executadas no braço do instrumento durante a performance.

JUSTIFICATIVA

A consolidação da pedagogia do contrabaixo coincide, nas últimas décadas, (meados de 70/80), com a explosão de métodos de música popular com forte tendência de simplificação, priorizando a questão geométrico-visual em detrimento de aspectos analíticos da linguagem musical, tais como relações intervalares e encadeamentos harmônicos. A restrição a padrões geométricos (formas ou *shapes*) permite acelerar o aprendizado técnico inicial, porém gera um efeito colateral recorrente: a desconexão entre a técnica motora e a teoria musical. Uma consequência comum é um instrumentista que domina de forma rudimentar o conhecimento do braço do instrumento, associa razoavelmente as informações essenciais de uma cifra contemporânea a algumas variações idiomáticas no contrabaixo, mas desenvolve pouca autonomia criativa em relação às possibilidades texturais dentro de um grupo, especialmente em contextos harmônicos mais cromáticos e acidentados.

Deste modo, o presente trabalho sugere a estruturação de roteiro didático que atenda a necessidade de reintegrar a teoria à prática performática através de um diálogo histórico e metodológico entre o Baixo Contínuo Barroco e o *Walking Bass*. Essa articulação fundamenta-se nos pressupostos de Keith Swanwick (2003), para quem a educação musical não deve se restringir ao adestramento mecânico ou à assimilação passiva de conteúdos teóricos descontextualizados. A adoção do modelo TECLA (Técnica, Execução, Composição, Literatura e Apreciação) proposto pelo autor sustenta a construção deste roteiro didático, garantindo que o estudo das inversões no contrabaixo promova a autonomia criativa do estudante e supere a mera reprodução de padrões visuais e geométricos no instrumento.

Em primeiro lugar, a apropriação tanto do baixo cifrado enquanto forma de grafia quanto do baixo contínuo como prática de performance não se propõe apenas como um exercício de arqueologia musical, mas como uma ferramenta de libertação ou expansão cognitiva. No período Barroco, o baixista era o arquiteto da harmonia; a cifra numérica não necessariamente era uma imposição rígida, mas servia como um código que exigia do músico a fluência acerca das funções harmônicas dentro de uma dada tonalidade (já que essa forma de notação indica os graus com algarismos romanos e não as alturas absolutas) e da condução de vozes. Ao transpor essa lógica para o contrabaixo moderno, desafiamos o estudante a deixar a comodidade das tônicas e a enxergar o braço do instrumento como um campo de oportunidades intervalares. A "visão de raio-X", ou seja, uma espécie de mapeamento, proporcionada pelo estudo das cifras, transforma a linha do baixo em uma melodia lógica e fluida a partir da compreensão das tensões e resoluções de cada acorde.

Em segundo lugar, a prática do *walking bass* no *jazz* e na música popular constitui-se como herdeira direta da tradição do baixo contínuo. Ambas as manifestações partilham de uma função social e técnica unificadora: a manutenção da pulsação rítmica (o pulso) enquanto delineiam a grade harmônica para os solistas. Ao mesmo tempo em que a prática do *walking bass* fomenta uma performance criativa e espontânea por meio de aproximações cromáticas² e escalares, o estudo do Barroco traz um olhar refinado sobre o voice leading e a condução de vozes direcionada às notas de chegada. Justifica-se, portanto, a proposição deste hibridismo pedagógico como um caminho para a formação de um músico mais holístico, capaz de transitar com autonomia criativa entre a precisão histórica e a improvisação moderna.

A escolha pelo recital didático reitera a natureza aplicada desta pesquisa, partindo da premissa de que a teoria musical só se plenifica quando materializada em som. A proposta de aplicar preceitos harmônicos setecentistas aos desafios da improvisação no século XXI não apenas justifica este estudo, mas oferece uma contribuição pedagógica ao ensino superior. Busca-se, assim, fomentar uma metodologia que estimule uma performance musicalmente mais consciente da profundidade da análise harmônica no contexto do contrabaixo.

OBJETIVO GERAL

Apresentar um roteiro didático que relacione os princípios do baixo contínuo barroco e do *walking bass* contemporâneo, apresentada em um recital didático demonstrativo para mostrar os resultados.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Observar a relação estrutural entre a execução do baixo contínuo e a criação de linhas do *walking bass*;
2. Demonstrar a prática da condução de vozes (voice leading) na mudança entre acordes de um repertório de *jazz*/música popular;

² Consiste em utilizar notas vizinhas (a meio tom de distância) para "atacar" ou conduzir a uma nota alvo, criando tensão e movimento.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A metodologia deste recital-palestra alinha-se ao modelo TECLA (Técnica, Execução, Composição, Literatura e Apreciação) a sigla sintetiza os cinco eixos de vivência musical que, segundo Keith Swanwick (2003), devem atuar de forma integrada e equilibrada para evitar a aprendizagem puramente mecânica:

Técnica: Abrange o domínio ergonômico do contrabaixo, o desenvolvimento da digitação e o controle instrumental para a execução precisa das inversões.

Execução: Trata-se da prática performática em si, na qual o estudante toca as linhas de baixo garantindo precisão rítmica, afinação e fluência.

Composição: Refere-se à dimensão criativa, manifestada no ato de o baixista elaborar suas próprias linhas de walking bass ou realizar o baixo cifrado a partir da cifra.

Literatura: Contempla o contato com a história da música, a análise de partituras e o estudo do repertório de referência.

Apreciação: Desenvolve a escuta analítica, permitindo ao aluno reconhecer a condução das vozes do grave e as nuances estilísticas.

Ao articular esses cinco pilares, Swanwick (2003) defende que o aprendizado transcende a mera memorização de padrões visuais e geométricos, promovendo uma formação musical abrangente.

Ao abordar a relação prática entre a música barroca e o *jazz*, o trabalho integra a apreciação analítica da forma barroca à composição de uma linha de *walking bass*. Essa integração demonstra que o conhecimento musical não se fragmenta entre teoria e prática, mas se consolida na execução fundamentada, onde o instrumentista atua como um agente ativo na construção do discurso sonoro.

A forma de sistematização musical considerada a espinha dorsal da música barroca é o baixo cifrado. Conforme aponta o *The New Grove Dictionary of Music and musicians* (SADIE, 2001), esta prática consiste em utilizar símbolos numéricos posicionados abaixo (ou às vezes acima) das notas do baixo para indicar a realização dos acordes, sinalizando tanto as notas fundamentais e suas inversões quanto as conduções das vozes. A partir desta grafia, consolidou-se a execução do baixo contínuo. Estudar essa notação e essa prática condiciona o baixista a localizar as terças e sétimas, por exemplo, sem se limitar a formas memorizadas que, muitas

vezes nutridas em estéticas do pop, rock e outras estéticas da atualidade, frequentemente limitam as intervenções contrabaixísticas a tônicas e quintas.

Figura 1- Exemplo de notação musical do período Barroco evidenciando a linha do baixo cifrado.

Allegro

Violino 1

Violino 2

Violoncello
Cembalo

5 4 6 6 6 # 6 4 5 #

Fonte: Corelli, 2024, p.39.

Vale lembrar também que o contrabaixo não atuava sozinho na sustentação do grave durante o Barroco. Na verdade, a linha do baixo contínuo era dividida com o violoncelo e o fagote, que tocavam as notas na altura real, enquanto o contrabaixo dobrava essa mesma linha uma oitava abaixo. Essa ação conjunta entre o arco e o sopro dava o peso e o preenchimento harmônico necessários para a época.

Além dessa divisão no registro grave, havia uma dinâmica muito clara de performance entre os realizadores do baixo contínuo. Enquanto o contrabaixista mantinha-se mais fiel à execução estrita da linha de baixo escrita na partitura, os instrumentistas encarregados da harmonia, como os que tocavam cravo, órgão ou alaúde, tinham maior liberdade criativa. Eles utilizavam as cifras numéricas para realizar o preenchimento dos acordes e conduzir as vozes em tempo real, servindo como o suporte harmônico para a melodia principal.

No âmbito da música de caráter mais cancional - aí incluída a música pop de consumo massivo e manifestações culturais de nichos mais restritos - e também diversos gêneros de música instrumental com forte presença da improvisação, há a predominância de um padrão de

cifragem alfanumérica³ desenvolvido a partir da adaptação da antiga notação alfabética, também desenvolvida no século XVII, às demandas de agilidade do *Jazz* e da indústria fonográfica do século XX, e popularmente difundido em culturas de dimensões continentais como os Estados Unidos e o Brasil.

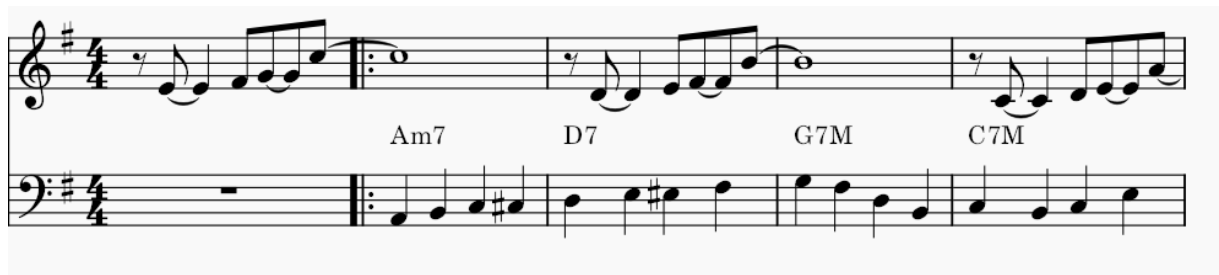
Esse sistema funciona codificando a nota fundamental em uma letra maiúscula, enquanto números e símbolos adjacentes determinam sua qualidade harmônica e extensões. Embora compartilhem essa matriz comum, a aplicação prática revela nuances culturais: enquanto o mercado norte-americano consolidou uma padronização editorial via *Real Books* (adotando termos como *maj7* e *min*), o cenário brasileiro impulsionado pelo desenvolvimento Bossa Nova e pela produção cancionista nacional, apresenta uma grafia mais heterogênea, onde coexistem símbolos diversos para as mesmas funções, como *7M*, *Δ* ou *maj7* para indicar a sétima maior.

Basicamente utilizado no contexto do *jazz* norte-americano e da música popular, o *walking bass* é um procedimento que consiste na criação de uma linha constante, normalmente em semínimas em compassos de 4/4, enfatizando a pulsação rítmica e estabelecendo a progressão harmônica de forma descritiva, através das tétrades dos acordes e notas de passagem, conforme documentado no *The New Grove Dictionary of Jazz* (KERNFELD, 2002).

A partir do padrão de cifragem contemporâneo, que indica essencialmente o caráter do acorde (maior, menor, diminuto, etc) e parte ou a totalidade das extensões ou dissonâncias, o baixista descreve o curso harmônico, conectando um acorde ao outro quase exclusivamente por notas em grau conjunto. Esse movimento linear e melódico visa dar fluidez à condução de vozes, transformando as cifras estáticas em uma linha contínua. Desta forma, emprega-se o uso de notas alvo, que geralmente são as fundamentais ou terças em tempos fortes, ou notas de passagem que constroem a ligação de um acorde para o outro, utilizando as aproximações.

³ Sistema de notação que utiliza letras (de A a G) para identificar a nota fundamental do acorde e caracteres adicionais (números ou símbolos) para determinar a sua estrutura e extensões (CHEDIAK, 1986). Um exemplo comum é o composto *C7M*, que representa o acorde de Dó Maior com Sétima Maior.

Figura 2- Trecho selecionado da linha de *walking bass* elaborada para *Autumn Leaves*.



Fonte: elaborado pelo próprio autor (2026), baseado na composição de Joseph Kosma.

Para melhor visualização e compreensão, a tabela abaixo apresenta as características semelhantes de cada abordagem mencionada.

Tabela 1- Comparativo entre a performance do baixo contínuo e do *walking bass*

	Performance do baixo contínuo (Barroco)	Performance do <i>Walking bass</i> (Jazz/ Canção popular)	Elementos de convergência (semelhantes)
Função	Sustentar a fundação harmônica, conduzir o pulso e dar suporte de grave para as vozes solistas	Manter a pulsação rítmica, delimitar a harmonia e dar suporte a voz principal.	Ambas servem como base conceitual e estrutural sobre a qual o arranjo se constrói.
Sintaxe Gráfica	Linha de baixo notada em pauta, com números/acidentes (cifra) explícitos ou implícitos como guia.	Estrutura guiada por cifras alfabéticas (G7, C7M, etc.), raramente utilizando notação nota por nota.	O instrumentista realiza/cria a condução em tempo real a partir de um esqueleto harmônico.
Inversões	Uso de inversões e notas de passagem no grave para gerar condução melódica por graus conjuntos.	Uso de inversões, aproximações cromáticas e diatônicas para conectar a fundamental de um acorde ao próximo	Ambos evitam saltos bruscos sistemáticos, priorizando o movimento escalar para “caminhar” pela harmonia.
Autonomia	Notação grave fixa, porém com liberdade de realização (escolha de ritmo, ornamentos, e densidades no acompanhamento).	Liberdade de criação da linha, onde o instrumentista escolhe o desenho melódico do grave, o swing e as aproximações.	O músico atua como arranjador instantâneo unindo a interpretação e improviso dentro das regras estilísticas
Habilidade	Domínio de condução de vozes, percepção intervalar e fluência em escalas.	Domínio de arpejos, escalas, aproximações cromáticas/diatônicas e precisão de pulsação rítmica.	As duas exigem raciocínio linear e harmônico imediato no instrumento com registros graves

Rítmica sensação (estilístico)	e	Rítmica regular e rigorosa dentro da métrica; Suporte de dança ou polifonia de câmara.	Swing, sensação de caminhada e impulso contínuo.	Ambos funcionam como a engrenagem rítmico-harmônico principal do grupo, gerando a sensação de movimento contínuo e condução direcional
--------------------------------------	---	---	--	--

Fonte: Elaborado pelo autor (2026), com base em Fagerlande (2002), Harnoncourt (1998), Guest (2006) e Friedland (1995).

A CIFRA COMO ESPAÇO DE INDETERMINAÇÃO

Embora a prática do baixo contínuo associada à notação baixo cifrado e o *walking bass* construído a partir da cifragem contemporânea possuam regras estruturais claras, ambos habitam um território de indeterminação, onde o compositor ou a cifra fornecem o mapa, mas o intérprete decide o caminho. Essa perspectiva dialoga sobre a estética de Ruviaro e Aldrovandi (2001) onde a indeterminação na música não deve ser vista como ausência de controle, mas como um convite de tomada de decisão do intérprete frente ao imprevisto. Os autores exploram a indeterminação como um elemento central da criação musical.

No contexto desta pesquisa a indeterminação se manifesta de diferentes modos, sendo eles:

A indeterminação de registro (voz): é onde a cifra indica que um acorde de G7 por exemplo, deve ter as notas Sol, Si, Ré e Fá, mas não determina em qual oitava ou região do braço do baixo essas notas devem soar. O intérprete é quem “determina” o registro do acorde juntamente com o fluxo da frase.

A Indeterminação rítmica (articulação): enquanto no baixo cifrado barroco o ritmo pode variar conforme o acompanhamento, no *walking bass* o pulso é constante (em semínimas), mas as antecipações, acentuações, e notas fantasmas (*ghost notes*) permanecem indeterminadas no papel, sendo criadas no momento da performance.

A indeterminação conectiva (*voice leading*): é a essência da metodologia proposta pois, a cifra diz “onde estamos”, mas a indeterminação permite ao baixista escolher “como chegar” ao próximo acorde. É no preenchimento dos espaços vazios entre as cifras que a criação em tempo real de Ruviaro e Aldrovandi se materializa.

Portanto, no caso deste trabalho, o material é a cifra, e a indeterminação reside na liberdade do baixista em conduzir as vozes e criar sua própria linha melódica sobre o baixo, transformando o rigor histórico em uma prática viva e contemporânea.

METODOLOGIA

O presente trabalho adota uma abordagem de cunho tanto qualitativa quanto experimental, pois estrutura-se a partir da articulação entre a pesquisa bibliográfica e a prática performática. Este desenvolvimento ocorreu em três partes diferentes, mas que se complementam.

1- O OLHAR BARROCO:

Utilizei os princípios do baixo cifrado (o qual o músico identifica a nota a ser tocada através do número escrito na partitura) e apliquei ao contrabaixo.

Na prática, ao se deparar por exemplo com o acorde de G (sol), em vez de tocar somente a nota fundamental sol (tônica), o aluno treina a encontrar a nota Si (terça) e a nota Ré (quinta) de imediato, utilizando assim a lógica das cifras barrocas escritas como 6 ou 6/4, por exemplo. Deste modo o baixista não fica preso somente em tocar a fundamental do acorde.

2- A CONEXÃO COM O JAZZ (*WALKING BASS*):

Constitui-se na aplicação da execução de uma linha de condução em semínimas sobre o standard do jazz, *Autumn Leaves*.

Na prática, usando a lógica barroca para escolher as notas de chegada (notas mais agradáveis para unir um acorde ao outro) preenchendo depois o tempo, seguindo o ritmo *walking bass*. Isto resulta em uma linha melódica no baixo e não soa como uma marcação de tempo.

3- RECITAL DIDÁTICO

A aplicação do baixo cifrado nesta pesquisa reafirma a análise de Oliveira (2004) sobre o contrabaixo elétrico como um instrumento de plena capacidade harmônica. Segundo o autor, o baixista não deve restringir-se à marcação rítmica, mas sim dominar a estrutura das cifras para atuar de forma consciente na condução e no preenchimento, integrando o rigor da teoria musical à prática da performance contemporânea.

Para a realização do laboratório prático deste trabalho, optou-se por um confronto analítico e performático entre duas obras distintas em mesma tonalidade. No universo do jazz, utilizou-se a estrutura harmônica do Standard *Autumn Leaves* (em Sol Maior / Mi menor), famosa por sua

progressão cíclica em quartas e quintas. No universo barroco, adotou-se uma peça de referência do período (a ser definida) que compartilhe dessa mesma afinidade tonal e de movimentos estruturais de baixo. Ambas as estruturas foram organizadas pelo próprio autor visando a transposição pedagógica e a execução prática no contrabaixo elétrico.

O laboratório estrutura-se a partir dos seguintes tópicos de desenvolvimento:

TÓPICO 1: O Reconhecimento do Baixo Contínuo e/ou Baixo Cifrado Barroco

Nesta etapa, o foco é a análise da condução da peça barroca selecionada, identificando as notas de chegada e as possibilidades de adaptação dessa escrita histórica para a realidade técnica e timbrística do contrabaixo.

Figura 3: Linha de baixo contínuo da peça musical *Sonata da Chiesa nº7 em Mi menor, Op.3.*

Allegro

The image displays two systems of a musical score for the first system of the Sonata da Chiesa nº7 in E minor, Op. 3, by Corelli. The first system includes Violino 1, Violino 2, and Violoncello/Cembalo. The second system includes Violino 1, Violino 2, and Violoncello/Cembalo. The score is in E minor (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro'. The first system shows the beginning of the piece, with the Cello/Continuo part starting on a low E. The second system continues the piece, with the Cello/Continuo part showing a more complex rhythmic pattern. Fingerings are indicated below the notes for the Cello/Continuo part.

System 1:

- Violino 1: Treble clef, E4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4.
- Violino 2: Treble clef, E4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4.
- Violoncello/Cembalo: Bass clef, E3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3.

System 2:

- Violino 1: Treble clef, E4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4.
- Violino 2: Treble clef, E4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4.
- Violoncello/Cembalo: Bass clef, E3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3.

Fingerings (System 1):

- Violoncello/Cembalo: 5 4 6, 6 6 #, 6, 4 5 #.

Fingerings (System 2):

- Violoncello/Cembalo: 6 6 #, 6 7 #, 5 4 6, 3 2 6.

Após a apresentação da partitura original e da leitura analítica de sua linha de baixo contínuo cifrado, apresenta-se a seguir a realização harmônica elaborada sobre a obra de Arcangelo Corelli. Esta proposta visa materializar o preenchimento das vozes superiores e a resolução das tensões implícitas na numeração original.

Figura 4: Harmonização da peça musical *Sonata da Chiesa n°7 em Mi menor, Op.3.*

The image displays a musical score for the Sonata da Chiesa n°7 in E minor, Op. 3, by Arcangelo Corelli. The score is presented in two systems, each featuring Violino 1, Violino 2, and Piano parts.

First System:

- Violino 1:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody begins with a half rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, a half note B, and a half note C.
- Violino 2:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody begins with a half rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, a half note B, and a half note C.
- Piano:** Grand staff (treble and bass clefs), key signature of one sharp (F#). The left hand plays a bass line starting with a half rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, a half note B, and a half note C. The right hand plays a series of chords: G, Bm/D, C#m7(b5)/E, F#, Bm, Em/G, F#m7(b5) B, and Em. Figured bass notation is provided below the staff: 6, 5, #, 6, 7, #, 5, 4, 6.

Second System:

- Violino 1:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody begins with a half rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, a half note B, and a half note C.
- Violino 2:** Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody begins with a half rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, a half note B, and a half note C.
- Piano:** Grand staff (treble and bass clefs), key signature of one sharp (F#). The left hand plays a bass line starting with a half rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, a half note B, and a half note C. The right hand plays a series of chords: Em, Em, B7, Bm/D, C, Em/G, F#m7(b5)/A, B, Em, B/D#, Em, Bm, B7M/F#, F#. Figured bass notation is provided below the staff: 5, 4, 3, 6, 6, 5, #, 6, 6, 5, 4, #.

The tempo marking **Allegro** is placed between the two systems.

Fonte: elaborado pelo próprio autor (2026), baseado na composição de Arcangelo Corelli.

TÓPICO 2: O Laboratório de Condução e Criação no *Walking Bass*

Nesta etapa, realiza-se a aplicação prática no standard *Autumn Leaves*, com o foco em demonstrar como o estudante utiliza a percepção horizontal e as conexões de acordes apreendidas na etapa barroca para improvisar uma linha de semínimas rica, melódica e fluida no contrabaixo elétrico. A construção da linha, neste momento, incorpora notas de passagem e aproximações cromáticas, demonstrando de forma prática como a lógica harmônica do século XVIII fundamenta diretamente a improvisação contemporânea no instrumento. Veja o exemplo a seguir:

Figura 5 -Linha melódica do Standard *Autumn Leaves*.



Fonte: elaborado pelo próprio autor (2026), baseado na composição de Joseph Kosma.

Figura 6 -Linha de *walking bass* para o standard *Autumn Leaves*.



Fonte: elaborado pelo próprio autor (2026), baseado na composição de Joseph Kosma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou propor um caminho diferente e mais prático para o ensino de harmonia no contrabaixo elétrico, conectando duas linguagens que compartilham da mesma lógica de condução: o baixo contínuo barroco e o *walking bass* do jazz. O objetivo principal foi construir um roteiro didático que mostre como os preceitos harmônicos e de condução de vozes consolidados ao longo do barroco podem contribuir com o aprendizado do instrumento na contemporaneidade.

A elaboração deste roteiro demonstrou que o estudo do baixo cifrado barroco potencializa o estudante de contrabaixo elétrico a transcender a dependência de padrões visuais de escala e a mera marcação rítmica mecânica. Ao entender a lógica horizontal de conectar os acordes por meio de notas de chegada, somando isso ao uso de notas de passagem e aproximações cromáticas no jazz, o aluno aprende a construir linhas de baixo muito mais melódicas e conscientes. Isso valoriza o papel do contrabaixista e reforça o que Oliveira (2004) defende sobre as capacidades harmônicas do instrumento.

No âmbito pedagógico, o modelo TECLA de Keith Swanwick serviu como base para garantir a integração equilibrada entre teoria e prática dentro do roteiro. O formato deste recital didático foi trazido no trabalho justamente como um recorte prático, um exemplo de como essa metodologia ativa pode ser apresentada e vivenciada na realidade, transformando a análise teórica em som de verdade.

Espera-se que este roteiro didático sirva como uma ferramenta útil para professores e estudantes de contrabaixo elétrico que buscam uma abordagem mais integrada e criativa para o estudo da harmonia prática. Como sugestão para trabalhos futuros, essa mesma metodologia de ensino pode ser expandida e adaptada para analisar as linhas de baixo em gêneros da música popular brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. Os alicerces da folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- CHEDIAK, Almir. Harmonia e improvisação. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1986. v. 1.
- CORELLI, Arcangelo. 12 Sonate da Chiesa, op. 3, n. 7. Editoração digital por Kompy. [S.l.: s.n.], 2024. 1 partitura.
- FAGERLANDE, Marcelo. O baixo contínuo no Brasil. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.
- FRIEDLAND, Ed. Building walking bass lines. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1995.
- GUEST, Ian. Harmonia: método prático. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2006. v. 1 e 2.
- HARNONCOURT, Nikolaus. O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão da música. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.
- KERNFELD, Barry (ed.). The New Grove dictionary of jazz. 2. ed. New York: Grove's Dictionaries, 2002. 3 v.
- OLIVEIRA, Sérgio. Método prático de contrabaixo elétrico. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.
- RUVIARO, Bruno; ALDROVANDI, Leonardo. Indeterminação e improvisação na música brasileira contemporânea. São Paulo: [s. n.], 2001. Monografia.
- SADIE, Stanley (ed.). Dicionário Grove de música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- SADIE, Stanley (ed.). The New Grove dictionary of music and musicians. 2. ed. London: Macmillan, 2001. 29 v.
- SCHOENBERG, Arnold. Harmonia. Tradução de Mário Ficarelli. São Paulo: Editora UNESP, 2001. (Trabalho original publicado em 1911).
- SWANWICK, Keith. Ensinando música musicalmente. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.