

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO DO SUL**  
**CURSO DE MÚSICA**

Trabalho de Conclusão de Curso

**JOE DART E VULFPECK NO BAIXO ELÉTRICO**

Giovani Garcia Rezende

Campo Grande

2023

# **JOE DART E VULFPECK NO BAIXO ELÉTRICO**

**GIOVANI GARCIA**

Campo Grande

2023

GIOVANI GARCIA

Trabalho de conclusão apresentado ao curso de licenciatura em música da faculdade de artes, letras e comunicação da universidade federal de mato grosso do Sul como requisito para disciplina trabalho de conclusão de curso

Orientador: Prof. Dr. Max Packer

Campo Grande

2023

## **AGRADECIMENTOS**

Quero agradecer aos meus pais Iwan e Julia pelo apoio que me deram durante todo o período em que estudei na UFMS, sem vocês eu não teria conseguido. Também quero agradecer ao meu orientador e professor Dr. Max Packer pela sua contagiante paixão pela música e um profundo conhecimento teórico. Devo agradecer aos meus companheiros de performance e grandes amigos João Pedro Ortale, Ademar Cardoso e Henrique Oliveira por sempre me apoiarem nas minhas aventuras musicais, os três são ótimos músicos e ótimos amigos. Quero agradecer ao colega de classe Edclei Calado, que com seu trabalho sobre o baixo elétrico me deu motivação para fazer este trabalho. Também quero agradecer a todo o corpo docente do curso de licenciatura em música da UFMS, afirmo com muita convicção que nosso curso possui os melhores professores da universidade. Muito obrigado a todos vocês.

## **RESUMO**

Este trabalho aborda a música do grupo norte americano Vulfpeck e do baixista Joe Dart em uma simples e concisa análise de repertório, tratando-se de quatro músicas importantes para o tópico da performance no contrabaixo elétrico.

Palavras chave: contrabaixo, Vulfpeck, Joe Dart, Música instrumental.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>7</b>
<b>1. JOE DART E VULFPECK.....</b>	<b>8</b>
<b>2. FUNK E TÉCNICA.....</b>	<b>9</b>
<b>3. BEASTLY.....</b>	<b>10</b>
<b>4. FUGUE STATE.....</b>	<b>13</b>
<b>5. DEAN TOWN.....</b>	<b>21</b>
<b>6. LOST MY TREBLE LONG AGO.....</b>	<b>25</b>
<b>7. MONTAGEM DA PERFORMANCE.....</b>	<b>27</b>
<b>8. CONCLUSÃO.....</b>	<b>28</b>
<b>9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>29</b>

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo demonstrar através da performance e da análise a importância do grupo musical Vulfpeck e sobretudo do baixista Joe Dart para o estudo da linguagem do funk<sup>1</sup> no contrabaixo elétrico. Todas as composições aqui analisadas possuem algo que as tornam didáticas para o aprendizado do contrabaixo e também para a prática de tocar em grupo. Utilizando uma análise focada em técnica, forma musical e harmonia, demonstrarei nas próximas páginas a relevância das quatro músicas escolhidas para performance, sendo estas: Beastly, Fugue State, Dean Town e Lost my Treble Long Ago. A música Beastly possui um solo de baixo complexo e muito virtuoso, fazendo dela um ótimo desafio para aqueles que procuram se aprimorar no contrabaixo. Fugue State é uma mistura inteligente entre elementos da música popular e da fuga presente na prática comum. Dean Town se faz relevante pela sua enorme dificuldade de ser executada em grupo, uma peça que exige do grupo em performance uma noção de tempo e sincronia quase robótica. Lost my

---

<sup>1</sup> Aqui estou estritamente falando do Funk norte americano, estilo musical popularizado por artistas como James Brown, Sly & The Family Stone, Parliament-Funkadelic, Prince e etc.

treble Long Ago é uma aula sobre fraseado no contrabaixo e igualmente como permanecer no mesmo acorde por vários compassos de forma interessante.



## 1. Joe Dart e Vulfpeck

Nascido em 18 de abril de 1991 na cidade de Harbor Springs, Joe Dart começou a tocar baixo na infância quando tinha oito anos de idade, tocando na banda da família<sup>2</sup>. A banda nunca se materializou de fato, mas Joe persistiu no instrumento.

De acordo com um artigo da revista Medium<sup>3</sup>, Joe tratava a música como um esporte, ao invés de participar de acampamentos destinados a futebol americano e beisebol ele preferia acampamentos de música, como afirma o próprio:

“eu estava indo para acampamentos de música. Fui para o Flea’s Silverlake Conservatory em Los Angeles quando eu tinha 14 anos. Quando eu tinha 16 ou 17 fui para o colégio de música da Berklee para participar do Bass Weekend.” (DART. 2015)

Devido a essas experiências edificadoras de ensino e também às muitas *gigs* em que participou, Dart já era um músico experiente quando adentrou à universidade de Michigan. Foi nessa universidade em que ele conheceu o multi-instrumentista Jack Stratton, que logo iria convidá-lo para se juntar ao grupo Vulfpeck. O fruto desse encontro foi o acaso, um amigo de Jack mostrou a ele a página do Myspace correspondente à uma das bandas em que Joe Dart havia participado no ensino médio, naquele momento Stratton, que já estava à procura de um baixista, ficou intrigado e convidou Joe para uma Jam (HAZAN.2015).

Inicialmente a intenção de Stratton era que Theo Katzman (também multi-instrumentista e integrante do Vulfpeck) fosse o baixista da banda, mas depois de presenciar a capacidade de Joe no contrabaixo ele percebeu que tinha encontrado o integrante que faltava; nas palavras de Katzman:

---

<sup>2</sup> MCLVER, Joel. Joe Dart: “the one thing you absolute cant skip on is developing great time”, **MusicRadar** 08 jul. 2019. Disponível em: [www.musicradar.com/news/joe-dart-the-one-thing-you-absolutely-cant-skip-on-is-developing-great-time](http://www.musicradar.com/news/joe-dart-the-one-thing-you-absolutely-cant-skip-on-is-developing-great-time). Acesso em: 27/04/2023

<sup>3</sup> HAZAN, Danny. Cant Fake The Funk. **Medium**. 18. Mai. 2015. Disponível em: [Can’t fake the funk. The Story of Vulfpeck’s start](https://medium.com/@dannyhazan/cant-fake-the-funk-the-story-of-vulfpecks-start) | by Danny Hazan | Medium. Acesso em: 27/04/2023

“eu liguei para o Jack no dia seguinte da audição e perguntei pra ele: e aí? O cara é bom? E ele respondeu “ele é insano”, e foi assim que eu conheci o Joe” (KATZMAN, 2015)

As linhas de baixo (e também os ornamentos) de Joe enriquecem as músicas da banda e constitui uma parte integral daquilo que torna o repertório tão memorável. Sua eficiência no instrumento ganhou notoriedade no círculo musical norte-americano e ele foi convidado a fazer uma palestra na Berklee Bass Clinic<sup>4</sup>.

## 2. Funk e técnica

Joe Crescendo no Michigan, Joe presenciou vários baixistas tocando e atuando como professores pela cidade.

“Eu cresci no nordeste do Michigan, no meio do nada, você pode pensar que não teria um cenário musical lá, mas lá tinha grandes baixistas de Detroit, Chicago e Nova York.”(DART, 2019)

Esses baixistas, que eram frequentemente vistos por Joe nas gigs e lojas de música da cidade, iriam eventualmente dar aula de baixo para ele e conduzi-lo no caminho do funk; quando perguntado porque gosta de funk numa entrevista para o site musicradar ele responde:

“foi uma confluência das influências dos meus pais e meus professores de baixo, que participavam da esfera da música funk. Minha mãe e meu pai amavam Stevie Wonder e Prince. Minha mãe viu o Prince, tipo, umas quatro vezes. Nós tínhamos a música dele tocando pela casa: Eu me lembro de quando era criança dançando na sala escutando Prince, Michael Jackson e Stevie Wonder. Meus professores de baixo perceberam que, como um baixista iniciante, nada te deixa mais animado do que uma banda onde o baixo aparece de forma tão proeminente. Para mim, isso foi o Red Hot Chili Peppers, e depois o Earth, Wind & Fire, Sly & The Family Stone. Eu me apaixonei.” (DART, 2019)

Evidentemente, o baixo elétrico é um instrumento relativamente novo na história da música, tendo pouco mais do que setenta anos, por esse motivo, não existe uma concordância unânime

---

<sup>4</sup> BROWN, Corey. Joe Dart: Berklee Bass Clinic, **No Treble**, 17. Dez. 2019. Disponível em: Joe Dart: Berklee Bass Clinic – No Treble. Acesso em: 27/04/2023

sobre como o instrumento deva ser tocado; isso levou ao desenvolvimento de diversas técnicas e posturas diferentes para o contrabaixo elétrico. Na linguagem do funk existem algumas técnicas que são muito presentes no estilo, como por exemplo o *ghost note* e o *slap*(SANTIAJI,2021). As influencias de Joe nessas técnicas foram os baixistas Rocco Prestia e o Flea:

“Um dos meus heróis (referindo-se a Prestia). Quando eu penso na época em que comecei a tocar baixo, eu poderia ter aprendido a usar apenas um dedo, dois dedos ou uma palheta, mas aconteceu que o meu professor principal era um baixista que utilizava dois dedos. O lado ruim disso é que eu não tenho muita destreza com três dedos. Eu também não aprendi o slap no estilo Victor (Wooten). Eu aprendi o slap no estilo Flea. Mas as colcheias abafadas do Rocco simplesmente combinou comigo.”(DART, 2019)

### 3. **Beastly**

Agora farei uma breve análise de quatro músicas do vulfpeck que são importantes para o tópico da performance no baixo elétrico. Para contextualizar melhor as análises a seguir estarei referenciando o autor Philip Tagg que afirma em seu artigo “analisando música popular: teoria método e prática”:

“nenhuma análise do discurso musical pode-se considerar completa sem a consideração de aspectos linguísticos, econômicos, técnicos, gestuais, visuais, psicológicos, e sociais relevantes para o gênero, função, estilo, situação de performance e atitude de escuta com o evento sonoro sendo estudado”. (TAGG, 2003)

Neste trabalho o foco maior será sobretudo nos aspectos de forma e performance. A música “Beastly”, lançada em 2011 como parte do EP “mit peck”, faz um uso muito interessante do *ghost note*, essa técnica consiste em tocar uma “nota fantasma” no instrumento, isto é, uma nota percussiva e sem altura definida. Na transcrição feita por Brian Maag, que possui partitura e tablatura<sup>5</sup> disponíveis, podemos observar em duas notações distintas essa técnica sendo incorporada no tema principal da música.

---

<sup>5</sup> A tablatura de contrabaixo presente na transcrição nos ajuda a visualizar o braço do instrumento de uma forma mais clara do que a partitura tradicional.

Standard tuning

♩ = 80

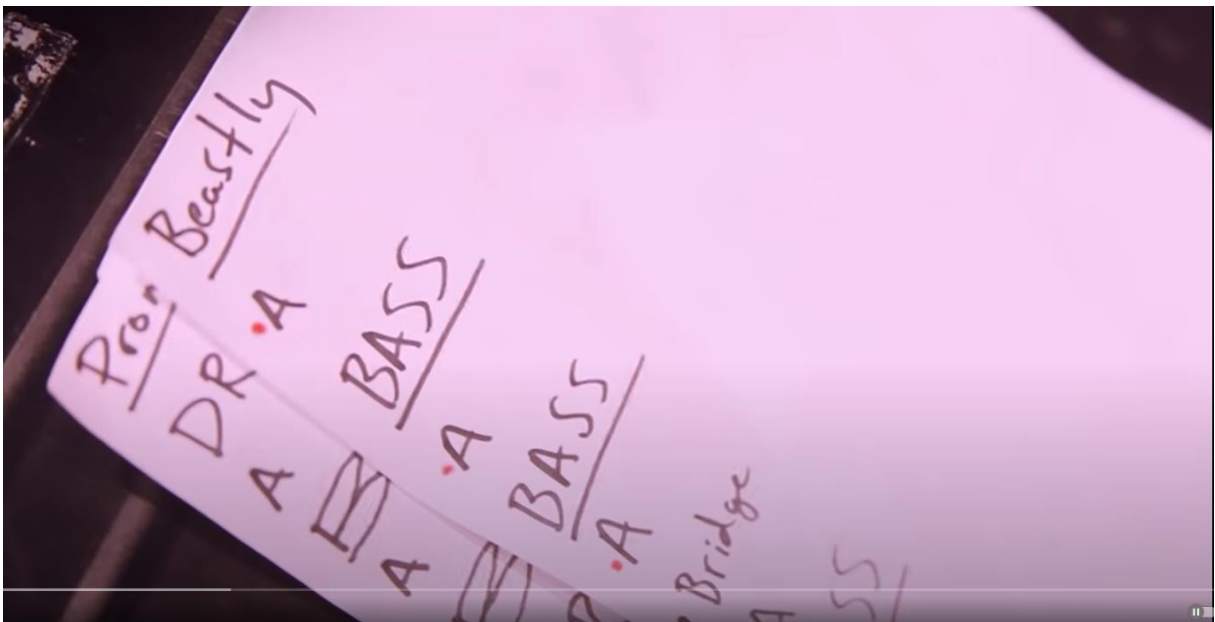
E-Bass

*mf*

TAB

7 X-5-6-7 7 5 X-5-6 7 7 5 X-5-6-7 5 7 X-5-6

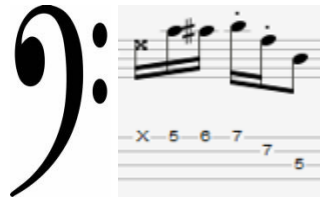
A música em questão possui uma estrutura muito simples e concisa: possui uma parte A (em Ré menor Dórico) e uma ponte (em Dó dórico alterado). O baixo faz um solo improvisado entre cada uma das repetições das parte A. No vídeo oficial da música podemos ver as anotações dessa estrutura (na marca dos 0:09 segundos):



6

<sup>6</sup> VULF, **Beastly**, 02. Abr. 2011. Disponível em:  
[www.youtube.com/watch?v=KQRV0c1KXYc&t=201s&ab\\_channel=Vulf](http://www.youtube.com/watch?v=KQRV0c1KXYc&t=201s&ab_channel=Vulf), acesso em: 06/05/2023

Ainda nos primeiros compassos vemos a existencia de um *lick* muito utilizado por Joe Dart em suas composições e solos: a partir do sétimo grau da escala ele sobe cromaticamente para a tônica e depois desce uma oitava, assim acentuando a última nota.



Um *lick* se trata de uma frase ou conjunto específico de notas que é utilizado na improvisação (BIASUTTI, 2015). A repetição dessa pequena frase através da música legitima e familiariza os ouvintes com o tema, esse processo acentua o contraste da mudança que ocorre na ponte:

Aqui a ponte está utilizando uma escala de dó dórico alterada. Essa ponte funciona bem dentro da harmonia pois ela está usando como base o sétimo grau da tônica, isto é, o sétimo grau de ré menor, isso trás uma boa resolução já que esse grau caminha diretamente para a tônica em grau conjunto.

Durante o processo de escuta e performance desses solos fica evidente que Joe não sai do centro tonal da música, suas frases se concentram sempre no Ré menor dórico, mesmo assim seu solo constitui uma parte fundamental da peça, isso se deve ao fato do Funk ser mais focado no ritmo do que em outros aspectos composicionais (ASHLEY et al, 2015). Como as frases de Joe possuem um ritmo interessante não é necessário o uso de escalas mais complexas para alcançar o efeito desejado.

#### 4. Fugue State

Composta por Woody Goss e lançada como parte do EP “Fugue State” em 2014, a música titular trás um diferencial para o gênero: a presença da fuga. Em música, uma fuga consiste numa peça polifônica de três a quatro vozes, escrita em um estilo contrapontístico, que repete um tema em diferentes registros<sup>7</sup>.

Para esta análise estarei utilizando duas transcrições, uma feita por AJ Booker<sup>8</sup> (para as linhas de baixo) e outra feita por notVulfMon<sup>9</sup> (para a fuga).

O tema principal de Fugue State gira em torno do centro tonal de Sol menor dórico<sup>10</sup> e possui um estrutura ABACA (com a fuga entre a parte “A” e “C”); logo no primeiro compasso a tônica é reforçada pelo arpejo do acorde de sol menor.

♩ = 106  
Intro  
Piano

O baixo entra no segundo compasso dobrando a linha do piano elétrico e os dois instrumentos descem cromáticamente para o sexto grau maior da escala dórica (nesse caso um mi natural). Essa decisão reforça a sonoridade da escala dórica e permite o uso de um acorde diminuto para começar a próxima seção.

Esse acorde de mi diminuto no início da parte A rapidamente se resolve em um mi bemol maior e a linha de baixo desce de forma cromática até a sub-dominante. Repare como a linha

<sup>7</sup> QUEIROZ. FUGA, definições e dados preliminares. Disponível em: [www.clem.ufba.br/queiroz/fuga\\_01/iniciofuga.html](http://www.clem.ufba.br/queiroz/fuga_01/iniciofuga.html). Departamento de composição, literatura e estruturação musical da UFBA. acesso em: 08/05/2023

<sup>8</sup> Disponível em: <https://ajbooker.co/sheets>

<sup>9</sup> Disponível em: <https://musescore.com/user/27788785/scores/5656339>

<sup>10</sup> O modo dórico vai aparecer muitas vezes por aqui já que é muito utilizado pelo Vulfpeck, em grande parte pela influencia de James Brown e de seu baixista Bootsy Collins. Jack Stratton, músico fundador do Vulfpeck chama o Ré dórico de “D James Brown” em um de seus vídeos falando sobre a música “Beastly”. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=DFuc0SHlckE&t=106s&ab\\_channel=Vulf](https://www.youtube.com/watch?v=DFuc0SHlckE&t=106s&ab_channel=Vulf) (marca dos 1:47 segundos)

de baixo tocada por Joe Dart está colada com o bumbo, acentuando os tempos 1 e 3 ao mesmo tempo que toca os contratempos dos tempos 2 e 4.

The image shows a musical score for two instruments: B. Guit. (Bass Guitar) and Drs. (Drums). The B. Guit. part is written in bass clef and consists of a series of eighth notes with a pattern of accents and slurs. The Drs. part is written in a standard drum notation on a five-line staff, showing a consistent pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific drum sound or technique.

Na ponte da sub-dominante a banda toda faz uma melodia em movimento similar (em vermelho) que conversa com a bateria ao final do compasso (em amarelo).

The image shows a musical score for four instruments: Pno. (Piano), El. Guit. (Electric Guitar), B. Guit. (Bass Guitar), and Drs. (Drums). The Pno. part is written in treble clef and features a melodic line with a red circle around it. The El. Guit. part is written in treble clef and features a melodic line with a red circle around it. The B. Guit. part is written in bass clef and features a melodic line with a red circle around it. The Drs. part is written in a standard drum notation on a five-line staff, showing a consistent pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific drum sound or technique. A yellow highlight is visible on the final notes of the Drs. part.

A parte B começa na relativa menor com um acorde mais estático e sem muito movimento; como a relativa menor (Si bemol) possui muitas notas em comum com a tétrede correspondente a tônica (Sol menor), não é difícil fazer uma transição entre esses dois acordes, assim é possível fazer uma ponte concisa entre o aspecto emotivo do acorde maior e do acorde menor. Nesta seção da música a linha de baixo faz um uso bem deliberado das

oitavas, movendo o si bemol em dois registros diferentes do instrumento e consequentemente acentuando o acorde. (marcado em vermelho)

The image shows a musical score for a four-piece band. The instruments are Piano (Pno.), Electric Guitar (El. Guit.), Bass Guitar (B. Guit.), and Drums (Drs.). The piano part has a section labeled 'B' in a box. The bass guitar part has two notes circled in red. The drums part shows a consistent rhythmic pattern.

É interessante também notar como o piano elétrico tocado por Woody Goss preenche o espaço vazio entre duas colcheias na frase em sol menor tocada pelo baixo, como os dois estão em um registro próximo isso dá a impressão de que as duas linhas são uma única unidade sonora (marcado na figura abaixo, piano em amarelo, contrabaixo em vermelho).

The image shows a close-up of the musical score for the piano and bass guitar parts. The piano part has a yellow highlight under a group of notes. The bass guitar part has a red circle around a group of notes.

Na repetição da parte B o piano e o baixo tocam uma linha em uníssono em preparação para a fuga.



The image shows a musical score for a fugue. It consists of four staves. The top staff is the soprano line, the second is the middle line, the third is the bass line, and the fourth is the guitar accompaniment. A red circle highlights a specific passage in the soprano and middle lines, indicating a key moment in the fugue's development.

Para a análise da fuga eu separei cada voz e instrumento com uma cor diferente, a linha mais grave tocada por Joe Dart está representada em azul, a linha média feita por Theo Katzman está em amarelo e o soprano feito por Woody Goss está em vermelho. Algo importante a ser mencionado aqui é a ausência da bateria durante toda essa seção, o silêncio desse instrumento acentua a execução da fuga.

The image shows a musical score for a fugue, labeled "Fugue" and "19". The score is for a piano accompaniment, with the top staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The score is marked "mp" (mezzo-piano) and "cresc." (crescendo). The score shows the first two staves of a piano accompaniment. The top staff is the treble clef and the bottom is the bass clef. The score is marked "mp" and "cresc.".

Nos dois primeiros compassos as duas melodias reforçam a tônica de sol menor, entretanto no compasso 21 começam a aparecer alguns acidentes, o lá bemol e ré bemol trazem a sonoridade de ré bemol maior (evidenciado também pela resolução da segunda menor no segundo tempo do compasso 22).

No compasso 23 a polifonia faz um movimento cromático interessante caminhando para si bemol utilizando o segundo grau bemol da escala de si bemol (neste caso um dó bemol presente nas três melodias). Esse desenvolvimento também pode ser pensando como um acorde sétimo diminuto com a nona bemol ( $A^{\circ}b9$ ) resolvendo no primeiro grau da escala maior. No compasso 24 há uma semelhança nas figuras rítmicas mas dessa vez a polifonia entra na escala de fá menor para introduzir a próxima sessão da fuga.

Com a polifonia saindo de Fá menor, o compasso 25 começa com um acorde de si bemol maior. A linha do baixo executa um pedal em si bemol, fazendo um movimento oblíquo em relação as outras duas vozes. As vozes em vermelho e amarelo ditam as tensões em cima do pedal de si bemol utilizando a repetição de um mesmo motivo rítmico no compasso 25 para o 26, o acorde que antes era maior se desenvolve em um dominante. Seguindo a tendência isorrítmica dos dois compassos anteriores, no compasso 27 vemos a presença de 3 acordes distintos sobre o pedal de si bemol, iniciando a partir do segundo tempo:  $Ebm/Bb$ ,  $Fm/Bb$ ,  $Gb/Bb$ . O acorde de Sol bemol maior com o baixo na terça é indicativo de uma cadência plagal, como veremos no próximo compasso.

No compasso 28 temos a resolução da tensão presente na seção anterior, com a harmonia caminhando para Ré bemol maior. Ainda falando sobre o compasso 28, logo no terceiro tempo há um acorde de Fá diminuto, seguido de uma frase na voz do baixo que é particularmente difícil de se executar no instrumento, já que os intervalos são tão distantes uns dos outros (um salto de três oitavas consecutivas). Marcado em amarelo no compasso 29, o acorde de mi bemol maior aparece rapidamente como dominante secundário de Lá bemol menor. No compasso 30 as vozes fazem um movimento contrário, com o mais grave descendo e as mais agudas ascendendo, os acordes que formam a partir desse movimento são Sol menor, Lá menor (sem a presença da quinta), Si bemol, Lá diminuto (sem a presença da terça). Essa seção é encerrada no compasso 31 com um acorde de Fá maior com sétima menor, apesar da sétima (mi bemol) não estar presente neste último compasso ela pode ser ouvida sendo sustentada na gravação.

No compasso 32 a fuga atinge sua resolução com o acorde de mi Bemol maior, relativa maior da tonalidade principal de Sol menor. Aqui cada instrumento responde com um motivo melódico de arpejo que é muito semelhante aquele presente no início da música. No compasso 34 o baixo vai de Mi bemol para um arpejo de Sol menor, tocando o mesmo motivo do início da música e trazendo de volta a parte A, dessa vez de volta com a bateria.

Após a repetição da parte A o contrabaixo faz uma ponte simples segurando um pedal em Si bemol. A parte C começa com a banda executando acordes em cima desse pedal, repare como os acordes entram somente no segundo tempo do compasso, dando uma sensação sutil de deslocamento.

Musical score for measures 48-49. Measure 48 is marked with a 'C' in a box. The piano part shows chords Bb and Bb+. The electric guitar part has a rhythmic pattern of eighth notes. The bass guitar part has a simple eighth-note line. The drums part has a simple pattern with 'x' marks for hits.

Os primeiros dois acordes são Si bemol e Si bemol aumentado.

Musical score for measures 50-51. Measure 50 is marked with '50'. The piano part shows chords Eb/Bb and E°/Bb. The electric guitar part has a rhythmic pattern of eighth notes. The bass guitar part has a simple eighth-note line. The drums part has a simple pattern with 'x' marks for hits.

Os próximos dois acordes são Mi bemol maior e Mi bemol aumentado. Essa progressão harmônica funciona muito bem pois ela sobe cromaticamente com o movimento oblíquo do contrabaixo, dando a música uma sensação de “estar subindo”, juntamente a banda também

faz um crescendo nessa parte, assim ascentuando ainda mais essa ideia. Conforme a música vai crescendo o guitarrista Theo Katzman introduz algumas variações no ritmo, colocando a guitarra no contra do bumbo da bateria (figura abaixo)

A segunda variação retira a presença da colcheia inicial para fazer um uso mais conciso e deliberado de semi colcheias, como que respondendo a batida do bumbo.

Nesse momento a harmonia caminha para Mi bemol (relativa maior da tônica Sol menor) para fazer a transição para a parte A.

Musical score for measures 63-68. The score is for four instruments: Pno. (Piano), El. Guit. (Electric Guitar), B. Guit. (Bass Guitar), and Drs. (Drums). The key signature is E-flat major (Eb). The piano part consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The electric guitar part features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The bass guitar part has a single melodic line. The drums part shows a steady rhythm with snare and bass drum hits.

A música encerra com uma última repetição da parte A, com todos os instrumentos tocando a mesma linha melódica (marcado em amarelo na figura abaixo).

Musical score for measures 69-74. The score is for four instruments: Pno. (Piano), El. Guit. (Electric Guitar), B. Guit. (Bass Guitar), and Drs. (Drums). The key signature is E-flat major (Eb). The piano part consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The electric guitar part features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The bass guitar part has a single melodic line. The drums part shows a steady rhythm with snare and bass drum hits. A melodic line is highlighted in yellow across all instruments, indicating a final repetition of part A.

## 5. Dean Town

A terceira faixa do album *The Beautiful Game* (2016), Dean Town é a música que motivou este trabalho. Como demonstrarei nas próximas páginas, as linhas melódicas compostas por Woody Goss demandam uma técnica consistente no baixo elétrico.

A música começa com uma longa introdução de baixo solo em semi-colcheias no Fá sustenido grave (demonstrado na imagem abaixo).

♩ = 110

**DEAN TOWN**

VULFPECK - 'THE BEAUTIFUL GAME' (2016)

BASS: JOE DART

N.C.

Uma pessoa leiga olharia esses primeiros compassos e pensaria que são de fácil execução no instrumento já que se trata apenas de uma nota repetida várias vezes, entretanto, para manter todas as notas no tempo e com clareza é necessário ter uma mão bem desenvolvida, especialmente considerando o andamento em 110 BPM. O caminho que tomei para adquirir a técnica necessária para tocar essa música foi acompanhar o metronomo em uma velocidade mais baixa, uma abordagem bastante válida na opinião do baixista Nico Assumpção (2000, p. 13) que afirma em seu livro “todo e qualquer estudo de técnica deve ser feito lentamente e com concentração”.

Depois desta introdução o baixo sobe a nota em uma oitava e apresenta uma nova seção onde se repete a progressão i – v – VII – IV em Fá sustenido menor.

7

Após essa repetição o baixo inicia a linha melódica característica dessa música, neste momento vemos ainda mais as necessidades técnicas da peça já que se trata de uma parte veloz e com muitos saltos no braço do instrumento.

**MELODY (KEYS/GTR. UNISON ON REPEAT)**

16 N.C. (F#m7)

A melodia está diretamente ligada com o acorde de Fá sustenido menor com sétima que o teclado toca no compasso 16. Repare como mais uma vez temos a presença do modo Dórico (uma escala menor com o sexto grau aumentado, neste caso um Fá sustenido menor com a presença do Ré sustenido). Certamente essa análise nos mostra a importancia do conhecimento dos modos pois, “o domínio dessa área nos leva a conhecer qualquer tipo de acorde (muitas vezes apenas pela cifra) e, através de sua análise, aplicar a escala correta” (ASSUMPÇÃO, 2000, p. 3)



Com o próximo acorde temos a presença da décima primeira em um Dó sustenido menor, que é executado no contra do tempo quatro no compasso 18 (mostrado na figura acima).

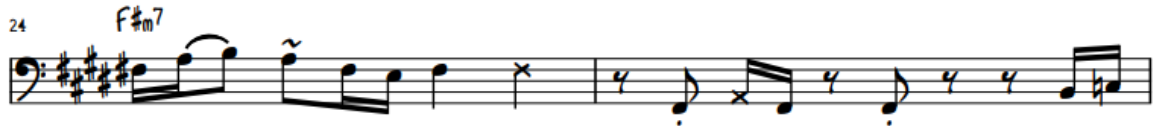


Com o advento do próximo acorde é possível observar o emprego da escala cromática, de forma muito mais proeminente no compasso 21, onde a melodia sobe para o quinto grau (Si) e salta para a tônica do acorde correspondente (Mi com nona sem terça). Esta passagem é especialmente difícil de executar no contrabaixo devido ao espaçamento exigido pelos dedos, afinal “a escala cromática é uma das coisas mais difíceis de tocar no contrabaixo” (PASTORIUS e JEMMOTT p. 7).

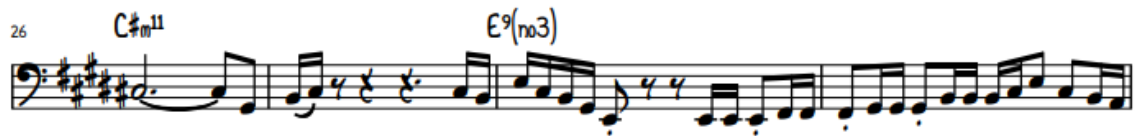


O Compasso 22 exemplifica uma possibilidade em cima do acorde B7. No compasso 23 a nota fá sustenido é bastante acentuada pela repetição, aparecendo 4 vezes, preparando o ouvido para o próximo acorde. Outra elemento para essa preparação é também a sensível de Fá sustenido que é tocada no último tempo do compasso.





Agora no compasso 24 estamos em fá sustenido menor com sétima menor. Aqui vemos a resolução da frase anterior caminhando para uma nova frase. No compasso 25 a fundamental é repetida três vezes em uma síncopa, dando ao contrabaixo uma oportunidade para o emprego das *ghost notes*.



Assim como ocorre no compasso 23 e 25, o compasso 26 é iniciado com uma resolução cromática, mas dessa vez indo para o acorde de Dó sustenido menor com décima primeira. Um ponto de oposição em relação as frases anteriores é que agora temos a primeira aparição de uma nota longa no início, o que implica um contraste maior com as outras frases.



No compasso 30 e 31 temos frases interessantes e de difícil execução, as notas repetidas que são empregadas dificultam a passagem de uma corda a outra no contrabaixo e são igualmente difíceis de serem executadas em grupo. É fundamental notar que essa melodia toda é executada em uníssono pela banda toda, fazendo dessa música um ótimo desafio para qualquer grupo que tentar executá-la.

Outra coisa que vale a pena mencionar é que o compositor dessa música (Woody Goss) publicou em seu canal no YouTube um vídeo explicando os acordes dessa música e como tocá-los de forma correta no teclado<sup>11</sup>. No vídeo o compositor fala sobre como a repetição é importante na execução desses acordes e como essa monotonia aumenta o impacto de

<sup>11</sup> Woody Goss, **Dean Town CHORDS – Prof G.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JEIojSAGtWc>

qualquer mudança que venha a ocorrer na música, o que faz sentido pensando na estrutura repetitiva de **Dean Town**.

## 6. Lost My Treble Long Ago

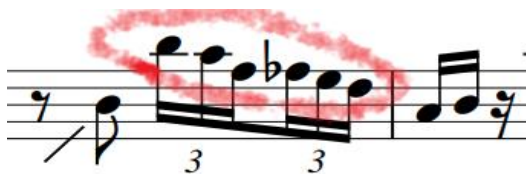
A sétima faixa no album Hill Climber, a música possui uma estrutura simples, uma forma ABA que gira em torno de uma frase tocada no contrabaixo.



A frase “A” é construída em volta de um acorde dominante com sétima, para exemplificar melhor podemos dividi-la em duas partes. Na figura abaixo marquei em amarelo as notas que compõe a téttrade do acorde dominante de Ré maior com sétima menor: Ré, Fá sustenido, Lá e Dó.



Essa primeira parte deixa bem claro para o ouvinte a sonoridade de um acorde dominante já que a frase é composta quase que totalmente com notas da téttrade de D7. Considerando o ponto de vista técnico no contrabaixo, a parte figurada a seguir destaca a passagem mais rigorosa, na cor vermelho.



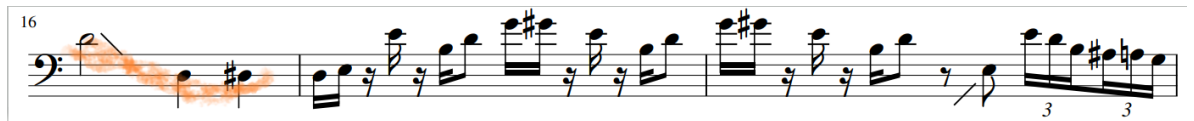
Esta passagem (chamaremos agora de A1) é de considerável dificuldade técnica pois exige um movimento rápido do antebraço e precisão na execução de escalas e troca de cordas. No início da frase há um breve glissando<sup>12</sup> que salta rapidamente para uma

<sup>12</sup> Um glissando se trata de uma passagem musical onde se desliza de uma nota a outra no braço do instrumento. GLISSANDO. In: dicionário online de português. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/glissando/>. Acesso em: 10/10/2023.

escala blues em ré menor, a velocidade com que isso deve acontecer faz dessa frase um eficaz exercício para aquecer as mãos e treinar passagens rápidas, especialmente considerando que o padrão de dedilhado pode ser transposto facilmente para qualquer outra tonalidade no braço no instrumento. Após o final da frase “A1” a linha “A” se repete com um final diferente que chamaremos de “A2” (marcado na figura abaixo em azul).



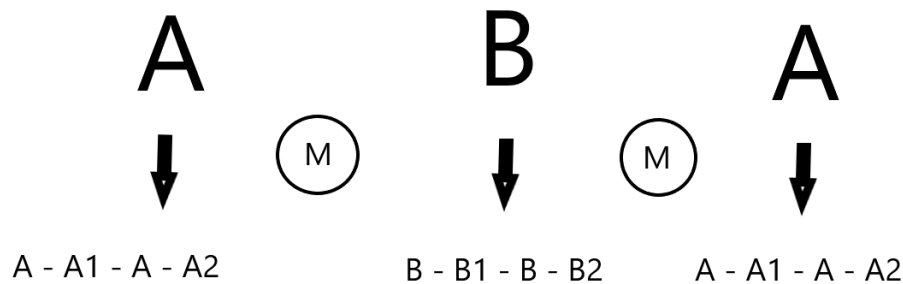
Ao todo este ciclo (A, A1, A, A2) se repete duas vezes antes da música mudar para a tonalidade de mi maior. O processo pelo qual uma música troca de centro tonal dentro de um movimento particular é chamado de **modulação** (KOSTKA, PAYNE. 2008). Essa frase de modulação está marcada na figura abaixo com a cor laranja.



Essa passagem nos trás um exemplo simples de modulação por frase; o baixo toca a sétima menor do centro tonal para o qual se deseja chegar (Mi) e depois a sétima maior (Ré sustenido) criando uma tensão que é resolvida no início da próxima frase, que se trata agora de uma repetição da frase A porém na tonalidade de Mi. Chamaremos essa frase de “B” (em verde na figura abaixo).



Por se tratar de uma repetição das frases da parte “A” em outra tonalidade podemos também classificar a estrutura deste segundo ciclo da mesma forma que o primeiro: B, B1, B, B2. Abaixo há uma imagem que elaborei para melhor exemplificar a estrutura da música de uma perspectiva macro.



A letra “M” circulada representa os momentos de modulação que liga uma parte a outra.

Ao fazer o exercício da escuta é possível notar que a estrutura repetitiva dessa música dá ao baixista a oportunidade de incorporar pequenas diferenças em cada uma das repetições, abrindo caminhos para criação de frases.

## 7. Montagem da Performance

Todas as músicas aqui analisadas (e mais algumas) serão executadas por um grupo de quatro integrantes na seguinte formação: Contrabaixo elétrico, bateria, teclado e guitarra. Já que estamos comprometidos com essa instrumentação algumas adaptações tiveram de ser feitas durante os ensaios para que as músicas tivessem um som satisfatório. Por exemplo, na música “Lost my treble long ago” o teclado toca uma melodia que originalmente é tocada no saxofone; as guitarras, que antes eram divididas em duas linhas distintas, agora serão executadas por uma guitarra só. Outro exemplo é a música “Beastly” que foi composta somente com baixo, teclado e bateria em mente, mas aqui ela conta também com a presença de uma guitarra, que copia as performances ao vivo feitas pelo guitarrista Cory Wong (também membro do Vulfpeck). As músicas “Dean Town” e “Fugue State” não tiveram nenhuma alteração nesse aspecto e serão executadas exatamente como nas gravações originais. Vale a pena falar também sobre os inúmeros problemas que surgiram (e continuam

a surgir) durante os ensaios desse repertório, a dificuldade de executar as linhas de “Dean Town” em uníssono, a problemática do ritmo em “Beastly” e o desafio de executar uma fuga no meio de “fugue state” sem perder a pulsação do tempo. Enfim, esperamos que a própria performance seja capaz de expressar o resultado de nosso estudo e vir a complementar, numa síntese concretamente musical, algumas das lacunas que nossa análise certamente terá deixado.

## **Programa**

Lost My Treble Long Ago – Vulfpeck

Fugue State – Vulfpeck

Cissy Strut – The meters

Paca Tatu Cotia Não – Nico Assumpção

Strasbourg / St. Denis – Roy Hargrove

Can't Wait For Perfect – Bob Reynolds

Soulful – Jon Batiste

Beastly – Vulfpeck

Dean Town – Vulfpeck

Além das músicas analisadas, temos aqui mais algumas músicas importantes para o contexto do trabalho. The meters, por exemplo, é um dos grupos pioneiros do Funk norte americano, iniciaram sua carreira no meio dos anos 60 e até hoje estão em atividade. Nico Assumpção dispensa apresentações, um dos baixistas mais importantes da história musical do Brasil<sup>13</sup>. Roy Hargrove é um trompetista que caminhou por vários estilos ao longo de sua carreira, o funk norte americano sendo um deles, sua influencia pode ser vista em Bob Reynolds e Jon Batiste, dois músicos que muitas vezes trabalharam com ele no palco e no estúdio.

---

<sup>13</sup> O colega de curso e professor de contrabaixo Edclei Calado possui um ótimo trabalho sobre Nico Assumpção. CALADO, Edclei. **Nico Assumpção e sua Relevância no Contrabaixo Brasileiro**. UFMS, 2017, Campo Grande

## **Conclusão**

Após esse processo de análise concluo que cada uma das músicas aqui apresentadas compoe um excelente material para o estudo de técnica no baixo elétrico e também da linguagem do funk norte americano no instrumento, não só isso, mas a validade dessas músicas para o treino da performance em grupo não pode ser esquecida, com melodias cuidadosamente elaboradas e linhas de baixo dinâmicas Joe Dart e Vulfpeck nos oferecem uma performance consciente que está constantemente preocupada consigo mesma, demonstrando de maneira objetiva a validade e importancia de se aplicar de forma séria e deliberada ao instrumento que escolhemos estudar.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MCLVER, Joel. **Joe Dart: “the one thing you absolute cant skip on is developing great time”**, **MusicRadar** 08 jul. 2019. Disponível em: [musicradar.com/news/joe-dart-the-one-thing-you-absolutely-cant-skip-on-is-developing-great-time](https://musicradar.com/news/joe-dart-the-one-thing-you-absolutely-cant-skip-on-is-developing-great-time). Acesso em: 27/04/2023

HAZAN, Danny. **Cant Fake The Funk The Story of Vulfpeck’s Start**. 18. Mai. 2015. Disponível em: [tomorrowverse.com/story/who-is-vulfpeck-27695.html](https://tomorrowverse.com/story/who-is-vulfpeck-27695.html). Acesso em: 27/04/2023

BROWN, Corey. **Joe Dart: Berklee Bass Clinic, No Treble**, 17. Dez. 2019. Disponível em: [notreble.com/buzz/2019/12/17/joe-dart-berklee-bass-clinic/](https://notreble.com/buzz/2019/12/17/joe-dart-berklee-bass-clinic/). Acesso em: 27/04/2023

SANTIAJI. Gilang. **Learning Electric Bass Techniques in the funk genre using minus one**. Proceedings of the 4th International Conference on Arts and Design Education (ICADE 2021). Indonesia, Atlantis press. 2021.

TAGG. **Philip. Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice**. Popular Music, 2, 1982, p. 37-69. Traduzido pela professora Martha Ulhoa (Uni Rio). EM PAUTA. N23. 2003.

BIASUTTI. M. (2015) **Pedagogical applications of cognitive research on musical improvisation**. Front. Psychol. 6:614. doi: 10.3389/fpsyg.2015.00614

ASHLEY, R. Et al. **Expressiveness in Funk**. Oxford. Oxford University Press. 2014. P. 154-167.

QUEIROZ. **FUGA, definições e dados preliminares**. Disponível em: [www.clem.ufba.br/queiroz/fuga\\_01/iniciofuga.html](http://www.clem.ufba.br/queiroz/fuga_01/iniciofuga.html). Departamento de composição, literatura e estruturação musical da UFBA. acesso em: 08/05/2023

ASSUMPCÃO, Nico. **Bass Solo Segredos da Improvisação**. Lumiar editora. 2000.

PASTORIUS, John Francis Anthony III. JEMMOTT, Jerry. **Modern Electric Bass**. Manhattan Music. Nova Iorque. 1991.

KOSTKA, stefan. PAYNE, Dorothy. **Harmonia Tonal, com uma introdução à música do século XX**. McGrawHill, Nova Iorque, 2009. Tradução feita pelo professor Hugo L. Ribeiro.

Woody Goss, **Dean Town CHORDS – Prof G.** Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=JEIojSAGtWc>. 2020.

VULF, **Beastly**, 02. Abr. 2011. Disponível em:  
[www.youtube.com/watch?v=KQRV0c1KXYc&t=201s&ab\\_channel=Vulf](http://www.youtube.com/watch?v=KQRV0c1KXYc&t=201s&ab_channel=Vulf), acesso em:  
06/05/2023

CALADO, Edclei. **Nico Assumpção e sua Relevância no Contrabaixo Brasileiro**. UFMS, 2017, Campo Grande.