

FACULDADE SANTA MARCELINA

YURI CALIXTO FEDERSONI

A TÉCNICA INTEGRADA DE VIOLÃO PERCUSSIVO DE PRESTON REED

SÃO PAULO

2015

YURI CALIXTO FEDERSONI

A TÉCNICA INTEGRADA DE VIOLÃO PERCUSSIVO DE PRESTON REED

Monografia apresentada à disciplina Trabalho de Conclusão de Curso da Faculdade Santa Marcelina, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Guitarra - Instrumento Popular.

Orientadora: Prof^a. M^a. Déborah Rossi.

SÃO PAULO

2015

I would like to express my deepest and sincere gratitude to Preston Reed for all the help and patience, healing some doubts in which this project could not be possible; also, I am very thankful to his guitarristic legacy, that expand the possibilities of expression in the musical universe.¹



¹ Gostaria de expressar minha mais profunda e sincera gratidão a Preston Reed por toda a ajuda e paciência, ao sanar minhas dúvidas, com as quais esse projeto não poderia se realizar; também, sou muito grato ao seu legado violonístico, que expandiu as possibilidades de expressão no universo musical.

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, sou eternamente grato ao Senhor de Meu Coração por manifestar através de cada intuição, sensação e pensamento a possibilidade de encontrar um fecho de luz capaz de iluminar minha senda.

Agradeço profundamente aos meus pais, por todo amor e apoio que tem me dedicado; sem poder deixar de dedicar os mais sinceros e carinhosos agradecimentos a todos os membros de minha família, que cada um, ao seu modo, fez parte de meu crescimento até aqui.

Um agradecimento mais do que especial a todos os Mestres, sem os quais não seria nada; minha gratidão a: Anita Caluri, Sasha, André Ribeiro e Denis Shima; ótimas recordações de meu primeiro professor de violão Danilo Gaeta, muito grato por toda paciência e experiência.

Aos Mestres que pude conhecer em minha passagem pela FASM, os agradeço imensamente por mudarem meu modo de compreender a música.

Muito agradecido à professora Vera Cury, pela amizade e compreensão durante meus anos de faculdade.

Profundamente grato, pela incrível serenidade e paciência do Mestre Fernando Corrêa, por todas as aulas, cada conselho, cada conversa e cada brincadeira.

Profundamente grato por todos os momentos na presença do Mestre Djalma Lima, pelas aulas, pelas experiências compartilhadas e todo o amparo.

Profundamente grato ao Mestre Jony Ken, pela inspiração e apoio na realização desse trabalho.

Com muito carinho que agradeço à minha orientadora Déborah Rossi, por ter acreditado nesse trabalho e pela imensa paciência durante todo o ano.

Infinitos agradecimentos a todos os meus amigos, que nunca deixaram de estar ao meu lado quando precisei, e que todos às suas maneiras fizeram de mim a pessoa que sou.

Por fim, um agradecimento animal, à minha fiel companheira, que durante inúmeras noites aturou a luz do quarto acesa, sem sequer dar um latido...enquanto eu escrevia essa monografia. Eternamente grato à minha cadela Boobalah.

FEDERSONI, Yuri Calixto. **A técnica integrada de violão percussivo de Preston Reed**. 2015. 67f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em instrumento popular: guitarra) – Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2015.

RESUMO

Essa monografia trata sobre os principais aspectos musicais que Preston Reed assimilou durante sua vida musical, até o momento da concepção da sua técnica integrada de violão percussivo; também explicando como tal maneira de tocar, funciona na prática e em seu conceito composicional. Para tanto, foi proposto nesse trabalho, uma forma de análise, onde são valorizados, timbres, tessituras e modo de execução; a fim de melhor compreender cada um dos trechos selecionados do repertório de Reed e/ou de suas principais influências.

Palavras chave: Preston Reed, técnica integrada de violão percussivo, *fingerstyle* percussivo, contraponto.

ABSTRACT

This monograph deals with the main musical aspects that Preston Reed assimilated during his musical life, until the moment of conception of his integrated percussive guitar technique; also explaining how such a way of playing works in practice and in his compositional concept. Therefore, it was proposed in this project a form of analysis, in which are valued, timbre, tessitura, and way of playing; in order to better understand each one of the musical sections taken from Reed's repertoire, as well as his main influences.

Keywords: Preston Reed, integrated percussive guitar technique, percussive fingerstyle, counterpoint.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Partitura 1 - Sunflower River Blues de John Fahey, compassos 1 a 8.....	16
Partitura 2 - The Fisherman de Leo Kottke, compassos 1 a 8.....	16
Partitura 3 - View From Afair, compassos 1 a 6.	17
Partitura 4 - A Day at the Races, compassos 25 a 32.....	17
Partitura 5 - Acordes de Ladies Night, compassos 30 e 52 respectivamente.....	19
Partitura 6 - Frequent Flyer, compassos 9 a 16.	23
Partitura 7 - Frequent Flyer, dinâmica e execução, compassos 9 a 16.	25
Partitura 8 - Elementos do motivo rítmico de Tribes com altura definida, compassos 1 a 4.	38
Partitura 9 - Motivo rítmico de Slap Funk, com enfoque para acentuação dos tempos 2 e 4. compassos 1 a 6.	39
Partitura 10 - Contraponto percussivo sobre o motivo rítmico de Tribes, compassos 5 a 8.	44
Partitura 11 - Natureza dos elementos contrapontísticos em Tribes, compassos 9 a 12.	45
Partitura 12 - Tessituras presentes no motivo rítmico de Slap Funk.	46
Partitura 13 - Sequência de tessituras no contraponto de Slap Funk, compassos 9 a 12.	47
Partitura 14 - Comparação entre os modos de execução dos compassos 1 a 4 e 9 a 12 de Slap Funk.	48
Partitura 15 - Motivo em forma de contornos melódicos de Slap Funk, compassos 13 a 24.	49
Partitura 16 - Motivo rítmico junto ao contraponto presente em Ladies Night.	51
Partitura 17 - Primeira variação do contraponto em Ladies Night, compassos 13 e 14.	51
Partitura 18 - Segunda variação do contraponto em Ladies Night, compassos 26 a 27.	52
Partitura 19 - Terceira variação do contraponto em Ladies Night, compasso 31.	53
Partitura 20 - Quarta variação do contraponto em Ladies Night, compassos 40 e 41.	53

Partitura 21 - Mudança sobre a quarta variação do contraponto em Ladies Night, compassos 44 e 45.	54
Motivo rítmico 1 - Tribes.....	37
Motivo rítmico 2 - Slap Funk.....	39
Motivo rítmico 3 - Motivo rítmico expandido de Slap Funk.	40
Motivo rítmico 4 - Slap Funk.....	41
Motivo rítmico 5 - Ladies Night.....	42
Motivo rítmico completo 1 - Elementos do motivo rítmico de Tribes	37
Motivo rítmico completo 2 - Composição do motivo rítmico em Slap Funk	39
Motivo rítmico completo 3 - Composição do motivo rítmico expandido de Slap Funk.	40
Motivo rítmico completo 4 - Composição do motivo rítmico em Slap Funk.	40
Motivo rítmico completo 5 - Elementos do motivo rítmico de Ladies Night.....	42

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	4
RESUMO	5
ABSTRACT	6
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	7
1 INTRODUÇÃO	11
2 TRAJETÓRIA TÉCNICA E PRIMEIRAS INFLUÊNCIAS	13
2.1 BIOGRAFIA	13
2.2 PERÍODO INICIAL (1979-1986).....	14
2.3 ÁLBUNS POSTERIORES A 1987 – PERÍODO DE TRANSIÇÃO	21
3 TÉCNICA INTEGRADA DE VIOLÃO PERCUSSIVO	26
3.1 CATÁLOGO DE SONS PERCUSSIVOS.....	30
3.1.1 <i>Snare (caixa)</i>	31
3.1.2 <i>Whunk-Damp</i>	31
3.1.3 <i>Rim Shot (aro)</i>	31
3.1.4 <i>Kick Drum (bumbo)</i>	31
3.1.5 <i>Upper Bout Bongo (bongo de tampo superior)</i>	32
3.1.6 <i>Thumb Bongo (bongo de polegar)</i>	32
3.1.7 <i>Upper Side Bongo (bongo de lateral superior)</i>	32
3.1.8 <i>Soundhole Bongo (bongo de boca)</i>	32
3.1.9 <i>Harmonic Slap (harmônico com slap)</i>	33
3.1.10 <i>High Hat (chimbal)</i>	33
4 ANÁLISE DOS MOTIVOS RÍTMICOS E DE SEUS CONTRAPONOTOS	35
4.1 ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO E DESENVOLVIMENTO DOS MOTIVOS RÍTMICOS.....	35
4.1.1 <i>Motivo rítmico da música Tribes</i>	37
4.1.2 <i>Motivo rítmico da música Slap Funk</i>	38
4.1.3 <i>Motivo rítmico da música Ladies Night</i>	41

4.2	ANÁLISE DA ELABORAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DE CONTRAPONTO A PARTIR DO MOTIVO RÍTMICO	43
4.2.1	<i>Contraponto sobre o motivo rítmico de Tribes.....</i>	44
4.2.2	<i>Contraponto sobre o motivo rítmico de Slap Funk.....</i>	46
4.2.3	<i>Contraponto sobre o motivo rítmico de Ladies Night.....</i>	50
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
	REFERÊNCIAS.....	57
	ANEXO A	60
	ANEXO B	63
	ANEXO C	65
	ANEXO D	67

1 INTRODUÇÃO

Nesse trabalho, serão discutidos, os meios pelos quais Preston Reed pôde entalhar a pedra fundamental utilizada como alicerce do que futuramente veio a se chamar de *fingerstyle* percussivo.

Muitos consideram Preston, como pai de toda uma primeira geração de violonistas, inflamada pelo modo como o compositor abdica de certas tradições e transforma as arcaicas referências sonoras em novas possibilidades, exploradas até hoje.

Reed amplia as fronteiras das peças solo destinadas ao violão, quando utiliza de maneira estrutural, elementos percussivos, produzidos em diversas partes do instrumento, de forma a se contraporem com fragmentos melódicos/harmônicos; o resultado dessa combinação foge mais ainda do convencional quando, os sons percussivos não são percebidos como simples acompanhamentos rítmicos, e sim como verdadeiras estruturas de motivos composicionais, que tendem a se desenvolver, proporcionando um inusitado discurso musical.

Atualmente há uma carência de material teórico e analítico publicado em torno desse universo violonístico, e tratando-se de trabalhos nacionais, tornam-se mais raras as fontes a serem consultadas.

A cena vernácula do estilo, conta com um diminuto número de instrumentistas dedicados ao desenvolvimento da técnica, citando como exemplo, os violonistas Jony Ken e Jonathas Ferreira, que, assim como alguns outros, veem trabalhando de forma muito consistente no cenário brasileiro.

Devido à escassez de publicações, o presente trabalho se propõe, através das músicas de Preston Reed, a esclarecer os mais primitivos funcionamentos composicionais por detrás da técnica de *fingerstyle* percussivo, já que, serão analisados, os caminhos utilizados desde o início por Reed, até o momento da concepção, do que o compositor proclamou como: técnica integrada de violão percussivo.

Outro objetivo, é a proposta de uma possível combinação de meios de se analisar esse tipo de repertório, tendo em contrapartida o fato de que meios mais antigos de análise, possam tornar-se equivocados por valorizarem determinados tipos de obras, e por estarem distantes, no sentido cronológico, do tema abordado; mais

uma equivalência, se dá através da intenção de aumentar as saídas composicionais para o estilo em questão, após o resultado obtido pós análises; portanto, trechos de três músicas de Preston foram selecionadas para serem discutidas, sendo elas: *Tribes*, *Slap Funk* e *Ladies Night*, músicas que se destacaram durante a carreira do compositor.

Adentrando-se pelo texto, poderá ser encontrada no segundo capítulo, uma breve biografia, a fim de apresentar Preston, ao leitor, e ajudá-lo a entender a cronologia dos fatos, que sistematicamente foram moldando o caminho do violonista. A cronologia da biografia é interrompida e sucedida ao próximo subcapítulo, no qual será abordado o início da carreira de Reed, tratando sobre as primeiras referências musicais escolhidas pelo compositor; e, o modo como elas deram início ao viés composicional, que continuou a se desenvolver. Em continuidade, o subcapítulo seguinte refere-se ao período de transição da técnica, onde será analisada uma das primeiras experiências de Preston, precursoras ao estilo percussivo.

No terceiro capítulo, o leitor compreenderá o conceito por trás do nome dado pelo músico à sua técnica, e também encontrará uma lista das notações musicais da maioria dos sons percussivos explorados pelo violonista em seu instrumento, assim como o modo correto de produzir cada uma.

Por fim, o quarto capítulo, é exclusivamente dedicado a análises das três músicas citadas anteriormente, sendo cada uma das composições divididas em dois momentos de análises. Num primeiro momento, serão analisados os motivos rítmicos e seus respectivos elementos formadores. Num segundo momento, serão analisados os contrapontos formados entre os motivos e os fragmentos melódicos/harmônicos pertinentes a cada uma das peças, assim como, o desenvolvimento de trechos peculiares a cada uma das músicas.

2 TRAJETÓRIA TÉCNICA E PRIMEIRAS INFLUÊNCIAS

2.1 BIOGRAFIA

Preston Reed, nasceu em 13 de abril de 1955, em uma pequena cidade do Estado de Nova York, chamada Armonk. É o filho mais novo entre suas três irmãs.

Seus primeiros contatos com a música vieram através do rádio, programas de televisão, e discos de 33 e 45 rotações de seus pais e irmãs, que incluíam estilos como rock & roll, big bands de jazz, blues, R&B, pop e clássico.

Preston começou a tocar aos 8 anos de idade. Um dia voltando da escola encontrou seu pai ensinando alguns acordes no violão para sua irmã, e essa cena fez com que ele também pedisse ao pai que o ensinasse a tocar o instrumento; sendo assim, seu pai achou melhor que ele começasse tocando um *ukulele*. E uma conjuntura genética orientou muito seu estilo; Reed sendo canhoto pediu ao pai por um *ukulele* de canhoto. No dia de comprar o instrumento, a loja só tinha disponíveis instrumentos para destros; mesmo assim, Preston concordou em aprender o instrumento com a mão contrária, o que fez com que muito tempo mais tarde, sendo ele canhoto, mas tocando com a mão direita, desenvolvesse sua técnica de tocar com a mão esquerda por cima do braço do violão, dando espaço para o desenvolvimento de uma outra técnica: o do *fingerstyle*² percussivo³.

Preston ainda foi aprender violão clássico, e acabou fazendo aulas somente por seis meses, apesar de gostar do repertório; mas, desistiu porque o estudo clássico do violão exigia um aperfeiçoamento técnico muito estrito e leituras constantes de partituras, fazendo com que deixasse o instrumento de lado por seis anos.

Aos quinze anos, ele descobre uma de suas maiores influências, fazendo com que retornasse ao estudo do violão. Foi quando comprou o CD de lançamento do Hot Tuna (1970). Logo em seguida, foi a uma apresentação ao vivo, na qual pode assistir Jorma Kaukonen, também guitarrista da banda Jefferson Airplane. Aquele artista mostrou todo o seu talento ao tocar alguns blues tradicionais no violão de aço, no

² Entende-se por *fingerstyle* o modo de se tocar o violão, guitarra ou baixo, somente utilizando os dedos, sem o uso de palheta. Em relação ao instrumento utilizado, deve-se considerar para todo o trabalho o uso de violão com cordas de aço.

³ *Fingerstyle* percussivo, é o modo de tocar, onde é possível o uso de percussão durante a execução musical, podendo ser produzida em diversas partes do violão.

estilo *fingerpicking*⁴, sendo muito desse seu estilo derivado do cantor e guitarrista de blues Reverend Gary Davis.

Outras de suas influências foram os músicos John Fahey e Leo Kottke, sendo que ambos usavam afinações abertas em muitas de suas composições, dando ao instrumentista outra perspectiva, de como essas afinações ampliavam as alternativas durante o processo composicional.

Tocar as músicas desses três guitarristas, fez com que ganhasse uma boa bagagem nas técnicas de baixo alternado feitos com o polegar, e nas vozes separadas feitas com os outros dedos, que se contrapunham de forma sincopada com o baixo alternado. A partir daí começou a escrever suas próprias músicas usando essas técnicas.

Em 1973 ingressa na Faculdade de Beloit, em Wisconsin. Um dos pré-requisitos para a graduação era fazer um projeto de sua escolha, com duração de quatro meses, em um lugar onde nunca tivesse estado antes. Sua escolha foi ir a São Francisco. Seu projeto se chamou "*Playing guitar in San Francisco*" (Tocando violão em São Francisco), e só após três anos naquela cidade, retorna.

Reed também pode ver um show do guitarrista e compositor Pat Metheny, em Bushnell Park, em 1979, ganhando assim mais uma forte influência musical para seus trabalhos posteriores.

Estas influências musicais, associadas ao modo como foi desenvolvendo sua técnica, serão o ponto de partida para procurar entender o processo de pensamento composicional e habilidades técnicas, para futuramente chegar na técnica integrada de violão percussivo.

2.2 PERÍODO INICIAL (1979-1986)

Deste ponto em diante o trabalho foi dividido em dois períodos, período inicial de 1979 a 1986, e em outro subcapítulo um período posterior a 1987, como forma de esquematizar uma possível linha de pensamento, que facilite a compreensão dos processos pelos quais Preston foi aperfeiçoando sua técnica ao longo dos anos.

Os cronogramas de ambos os períodos estão baseados nas datas de lançamento dos álbuns do artista, sendo que no primeiro, objeto de estudo desse

⁴ Neste trabalho possui o mesmo sentido que o termo *fingerstyle*.

subcapítulo, podemos encontrar os álbuns: *Acoustic Guitar* (1979), *Pointing Up* (1982), *Don't be a Stranger* (1982), *Playing by Ear* (1984) e *The Road Less Traveled* (1986); não há interesse no presente trabalho analisar cada álbum separadamente, porém, em fazer um apanhado de informações pertinentes a esse período (entrevistas, artigos de jornais, *blogs* e *revistas*, partituras...) que possam contribuir para melhor compreender que fatores foram importantes para o seu desenvolvimento musical, e também algumas outras informações que possibilitem o entendimento de como sua música era percebida na época.

Preston afirma, em entrevista concedida a este autor, que seus álbuns iniciais tiveram grande influência dos violonistas Leo Kottke, John Fahey e Jorma Kaukonen. Vale notar o modo como Preston se refere aos três violonistas citados acima e de que maneira eles o influenciaram tecnicamente e conceitualmente, podemos perceber que alguns aspectos dessa técnica tiveram grande importância futuramente na maneira na qual ele vai pensar sua técnica percussiva.

Se você ouvir aos meus primeiros álbuns, definitivamente você poderá perceber a influência desses três músicos dentro de várias músicas, em termos de timbres, afinações, técnicas e ritmos. Eu incorporei muitas ideias e técnicas do seu modo de tocar enquanto desenvolvia minhas próprias ideias. (REED, jul.2015, tradução nossa).

Jorma Kaukonen, John Fahey e Leo Kottke forneceram a mim uma excelente base em termos de técnicas de violão, assim como um conceito musical crucial: múltiplas vozes melódicas sincopadas. Todos eles eram violonistas que utilizavam baixos alternados em suas músicas, provindo de um estilo americano de blues, baseado nas músicas dos músicos negros de blues como Robert Johnson, Leadbelly, Muddy Waters, Reverend Gary Davis entre outros. Mais tarde eu pude adaptar o conceito de baixos alternados e as vozes melódicas sincopadas em uma técnica capaz de usar as duas mãos (*Two-Handed Technique*), que integrava uma percussão feita no corpo do violão mais o som das cordas. (REED, jul. 2015, tradução nossa).

Na Partitura 1 a seguir extraída de um trecho da música *Sunflower River Blues* de John Fahey, podemos observar o uso dos baixos alternados que estão marcados com as semínimas viradas com a haste para baixo, se contrapondo com o que o músico chama de múltiplas vozes melódicas sincopadas.

Para ser executada tal técnica, o polegar da mão direita segue fazendo as notas do baixo alternado enquanto o dedo indicador, médio e anular vão tocando a melodia contraposta. Sendo que no gênero *fingerstyle* pode ser mais comum de se usar somente os dedos polegar, indicador e médio.

Partitura 1 - Sunflower River Blues de John Fahey, compassos 1 a 8

Fonte: FAHEY, John. **The Best of John Fahey (1959 – 1977)**. New York: Guitar Player Books, p.32 – 33, 1978. Violão.

A seguir na partitura 2 é possível visualizar outro exemplo de baixos alternados com múltiplas vozes melódicas sincopadas, retirado de um trecho da música *The Fisherman* de Leo Kottke.

Partitura 2 - *The Fisherman* de Leo Kottke, compassos 1 a 8.

Fonte: KOTTKE, Leo. **The Fisherman**. [S.l.:s.n], p.1, [19--]. Violão. Disponível em:

<http://www.cs.bu.edu/fac/snyder/TablatureWeb/Fisherman,%20The.pdf>. Acesso em: 8 set. 2015.

Enquanto que na partitura 3, como meio de comparação, observa-se um trecho da música *View From Afair*, do álbum *Pointing Up* de Preston Reed. Aqui pode-se notar o que foi dito por Preston anteriormente, a mesma ideia de baixos alternados marcados com semínimas com a haste para baixo junto à melodia contraposta.

Partitura 3 - *View From Afair*, compassos 1 a 6.



Fonte: REED, Preston. **View From Afair**. Transcrição e edição: Bruce Muckala. [S.l.], p.1, [19--]. Violão. Disponível em: <<https://payhip.com/prestonreed>>. Acesso em: 16 set. 2015.

Observa-se na Partitura 4 outro exemplo musical, composto por Preston, intitulada *A Day at the Races*, do álbum *Pointing Up*, com as mesmas observações feitas na partitura 3.

Partitura 4 - *A Day at the Races*, compassos 25 a 32.

Fonte: REED, Preston. **A Day at the Races**. Transcrição e edição: Bruce Muckala. [S.l.], p.2, [19--]. Violão. Disponível em: <<https://payhip.com/prestonreed>>. Acesso em: 16 set. 2015.

Levando em consideração essas técnicas absorvidas e colocadas em prática por Preston, vale notar o que o jornal norte americano *Reading Eagle* da Pennsylvania publicou a seu respeito, possivelmente o que o autor dessa matéria quis dizer com a impressão de se ter duas pessoas tocando simultaneamente, possui uma forte relação com as técnicas de baixo alternado e o que Preston chama de multi-vozes

sincopadas, produzindo um efeito polifônico, levando o ouvinte a ter a sensação de que é uma dupla que está tocando essa música ao invés de um único músico.

Quando o álbum “*Pointing up*” de Preston Reed foi resenhado no Texas, um crítico musical foi citado ao dizer “cara, esses dois parecem tocar bem juntos. ”. Ele estava se referindo a Preston e Reed. Somente um pequeno erro. Preston Reed é somente um. Mesmo assim suas músicas possuem uma sonoridade que convencem os ouvidos de que Preston Reed tem que ser no mínimo, uma dupla. (MEISTER, Dave. *Preston Reed is not a guitar band, just a finger-picking good musician*. **Reading Eagle**, Pennsylvania. *Weekend, Blue marsh inn*, p. 29 – 30, 11 de novembro de 1983.)

Um aspecto relevante a respeito de sua música, é o uso de afinações que fogem do convencional no que diz respeito ao violão tradicional. Observa-se que esse recurso musical esteve presente desde cedo em suas obras.

No presente trabalho será utilizado o padrão de cifragem norte americano para demonstrar as notas das respectivas afinações.

Na afinação convencional de violão, encontramos as cordas afinadas (da mais grave para a mais aguda) na seguinte sequência: E2 A2 D3 G3 B3 E4, em muitas obras de Preston, são encontradas outras possibilidades de afinações, que também surgiram através do que ele pôde absorver, principalmente, das obras dos músicos Leo Kottke e John Fahey.

Em outra entrevista concedida por Preston a este autor ele fala sobre as afinações.

Eu tenho usado afinações alteradas desde o começo – desde que eu aprendi as músicas de John Fahey e Leo Kottke quando tinha 17 anos de idade. Muitas dessas afinações estão em Ré aberto (DADF#AD) ou em Sol aberto (DGDGGD).

Todos os meus álbuns desde o começo até agora – com a exceção do álbum *Spirit* – contém composições com afinações alteradas.

A afinação que eu tenho usado mais ultimamente – que começou com *Instrument Landing* em 1989 – é a CGDGGD (com variações como CGDGAD ou BGDGAD). (REED, ago. 2015, tradução nossa).

Quando Preston fala em “Ré aberto” e “Sol aberto” ele se refere aos acordes produzidos, sem que seja preciso pressionar nenhuma casa do violão, que, ao ser tocado produzirá o som de um dos acordes em questão; no caso do exemplo são os acordes de Ré maior e Sol maior, eles vão soar em “posição aberta”, portanto muitas dessas afinações não convencionais são chamadas de “afinações abertas”.

Nos exemplos a seguir, ambas extraídas da música *Ladies Night* de Preston, que está na afinação citada acima: C2 G2 D3 G3 G3 D4, pode-se notar como o uso dessas afinações possibilitaram outras aberturas harmônicas, inclusive com notas que não seriam possíveis de serem executadas com a afinação convencional de violão, como por exemplo o C2 encontrado em todos os acordes a partir do terceiro tempo do compasso 30, e o Eb2 encontrado em todos os acordes do compasso 52; além das notas no pentagrama, também foi colocado, em forma de tablatura, as posições dos dedos da mão esquerda no braço do instrumento, a fim de mostrar como é realizada na prática a abertura dos acordes em questão.

Partitura 5 - Acordes de *Ladies Night*, compassos 30 e 52 respectivamente

The image displays two examples of musical notation and guitar tablature. The top row shows standard musical notation for two chords, and the bottom row shows the corresponding guitar tablature with fret numbers and fingerings. The first example (left) shows a chord with a C2 note, and the second example (right) shows a chord with an Eb2 note. The tablature uses numbers 0-5 to indicate fret positions and arrows to indicate fingerings.

Fonte: REED, Preston. **Ladies Night**. Transcrição e edição: Bruce Muckala. [S.l], p.5 e p.9, [19--]. Violão. Disponível em: <<https://payhip.com/prestonreed>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

Obs.: em ambos os compassos as partituras estão escritas na clave de sol, no tom de Fá maior.

Essas afinações, sendo consideradas como uma mudança física no instrumento, além de possibilitarem outras aberturas harmônicas, que normalmente não são encontradas no repertório convencional de violão, vão acabar por beneficiar Preston posteriormente quando for desenvolver sua técnica integrada de violão percussivo,

sendo que esse benefício se apresentará mais no quesito tímbrico de suas composições, portanto será tratado mais à frente.

Pudemos perceber até aqui que muito do que Preston adquiriu em termos de técnica e conceito, vieram da cena musical de *fingerstyle* presente na época, porém, ele acabou por se deparar com outras influências importantes nesses primeiros anos de carreira que, no caso vieram de músicos que não necessariamente estavam relacionados com o *Fingerstyle*, mas que o influenciaram em outros aspectos como progressões harmônicas, melodias e timbres.

Aqui um comentário feito por Preston em seu *blog* a respeito do álbum *Acoustic Guitar*, mostrando que desde seu primeiro álbum ele já buscava por outras ideias composicionais.

[...] e influenciado por Leo Kottke, John Fahey e Jorma Kaukonen..., mas o álbum também contém influências composicionais de Jazz e Clássico, assim como as raízes de minha técnica de violão percussivo. (REED, 2009, tradução nossa).

Em entrevista realizada pelo autor desse trabalho, ele cita outros músicos de outros gêneros que o influenciaram em suas composições.

Durante esse período eu também fui influenciado pelo modo de tocar dos músicos Duane Allman (Allman Brothers), Jimi Hendrix, John McLaughlin entre outros.

Pat Metheny e o seu tecladista Lile Mays foram uma grande influência em termos de melodias, progressões harmônicas, mas não no modo de tocar. (REED, jul.2015, tradução nossa.)

Podemos encontrar algumas influências mais “diretas”, também em seu primeiro álbum, nas faixas *Bush Street Beehive* e *Kristy*, Preston fala sobre Larry Coryel e Jimi Hendrix que, nesse caso, o influenciaram em suas linhas melódicas.

A faixa “*Bush Street Beehive*” foi escrita enquanto eu morava em *Bush Street*, em San Francisco. A ideia melódica da segunda parte da faixa foi influenciada por uma música de *Larry Coryel*. (REED, 2009, tradução nossa).

A linha de baixo cromática e ascendente na faixa “*Kristy*” foi inspirada em Jimi Hendrix. (REED, 2009, tradução nossa).

Possivelmente toda essa amostragem de influências, tanto composicionais como técnicas, permitiram que Preston, em conjunto com sua performance musical, chegasse num patamar de produzir uma sonoridade diferente da encontrada entre instrumentistas de *fingerstyle* da época; através do comentário do músico Jim Boyd, a respeito do álbum *Pointing Up*, feito para o jornal *The Michigan Daily*, podemos notar como a sonoridade de Preston já podia ser percebida de maneira diferente logo no seu início de carreira.

[...]Metade das músicas nesse álbum possuem esse conteúdo emocional, produzido através de complexos arranjos de acordes e articulações rítmicas...O álbum consegue agradar a todos com essa mistura de Jazz, Blues e country em suas músicas. O efeito produzido em qualquer música do álbum é debelado pela próxima. As intensidades das faixas mais pensativas do álbum são invadidas pelas mais turbulentas. A força unificadora do álbum reside unicamente na incrível técnica de *fingerpicking* de Preston Reed. (BOYD, Jim. *Preston Reed – ‘Pointing Up’ (Flying Fish)*. **The Michigan Daily**, Ann Arbor, Michigan, Arts, Records, p. 4, 27 de janeiro de 1983.)

2.3 ÁLBUNS POSTERIORES A 1987 – PERÍODO DE TRANSIÇÃO

Esse subcapítulo, tem por objetivo, mostrar o percurso de ideias que Preston foi tomando a partir do ano de 1987, ideias estas que acabaram por reverberar no seu modo de tocar, experimentando outras técnicas e sonoridades, até que finalmente, três anos mais tarde, ele concebeu sua técnica integrada de violão percussivo, visto que, até aquele momento em seus cinco álbuns anteriores, de 1979 a 1986, Preston manteve uma técnica mais tradicional de *fingerstyle*.

Para esse capítulo, a fim de organizar todo o processo, as obras de Preston serão abordadas de forma cronológica; porém, como já foi dito anteriormente, não há interesse em analisar cada álbum separadamente, e sim fatos e acontecimentos que estiveram presentes nesse período posterior a 1987, até atualmente.

Um dos fatores determinantes que levou a essa “cisão” entre dois períodos (1979-1986 e 1987 em diante), foi o uso da técnica de *tapping*⁵ em suas composições, no qual Preston teve um contato mais “direto,” no outono de 1987, quando o músico Billy McLaughlin, após fazer uma entrevista com Preston, mostrou a ele algumas pesquisas que estava fazendo a respeito dessa técnica; podemos notar que desse ponto em diante Preston começa a reorganizar suas ideias e, conseqüentemente, aumenta o leque de possibilidades, que podem se fazer presentes em suas composições.

Em outro momento da entrevista concedida a este autor, Preston discorre sobre esse período de sua carreira, e o que o levou a buscar outras possibilidades:

Eu acho que vendo e ouvindo as técnicas percussivas feitas no braço do instrumento (*tapping*) de Eddie Van Halen, Jeff Healey, Michael Hedges e Stanley Jordan, naquela época (1987), comecei a me tornar insatisfeito com minha própria técnica e suas limitações, até finalmente, abrir minha mente – meu ego – para uma experiência que me levou a escrever minha primeira composição utilizando o “*two hand tapping*”, era a “*Frequent Flyer*” e um pouco mais tarde uma outra chamada “*Drums*”. (REED, jul. 2015, tradução nossa).

Na biografia encontrada em seu *website*, um detalhe chama atenção a respeito do uso que Preston fez da técnica de *tapping*, principalmente o modo como ele incorporou essa técnica ao que ele já estava fazendo, lá encontramos a seguinte citação:

A partir do seu conhecimento no uso de baixos alternados, ele tentou substituir as vozes de baixos alternados feitas com o polegar, pelo uso do *tapping* feito com a mão esquerda na terceira e quinta casas do braço do instrumento. A mão direita, então, iria sincopar com a mão esquerda, da mesma maneira que os dedos da sua mão direita sincopavam com o polegar nos padrões de *fingerpicking*.

O experimento funcionou. Ele deu o nome de *Frequent Flyer*. (BIOGRAPHY: The birth of a new style, [20--], tradução nossa)

⁵ Segundo o dicionário de termos e expressões da música de Henrique Auturan Dourado, encontra-se o significado de *Tapping*: nos instrumentos como guitarra elétrica, diz-se que é quando o músico toca com leves batidas nas cordas.

Aqui, pode-se observar um trecho da música *Frequent Flyer* (Compassos 8 a 16), do álbum de 1989 intitulado *Instrument Landing*.

Neste primeiro momento, será analisada a parte melódica deste fragmento inicial do tema, representada a seguir pelas notas com as hastes para cima.

Partitura 6 - *Frequent Flyer*, compassos 9 a 16.

Fonte: REED, PRESTON, transcrição e edição do autor. **Frequent Flyer**. [S.l.], [19--]. Violão.

Para esta música Preston utiliza a afinação D2 A2 D3 E3 C4 D4, que por consequência se torna útil para produzir este trecho da melodia, de forma que, ao analisá-la, vamos encontrar uma predominância das notas D3, C4, D4 (notas em vermelho na partitura 6 acima), respectivamente as mesmas utilizadas na afinação da 4°, 2° e 1° cordas do violão, porém em nenhum momento (com exceção do compasso 15 no terceiro tempo) elas são tocadas no pulso da música; enquanto que as notas em azul são tocadas, simultaneamente com o *tapping* da mão esquerda, sobrando somente as notas fá e mi, no primeiro e segundo tempo dos compassos 14 e 15, para que a melodia esteja completa.

A partir dessa análise, é possível perceber, que quando Preston abdicou do uso da afinação convencional, um espaço adicional se fez presente para que a técnica de *tapping* pudesse ser aproveitada de melhor maneira, de modo que, a melodia, não fica mais dependente de somente ser produzida por uma das mãos, e assim, somando-se as notas produzidas pelo *tapping* com as notas produzidas pelas cordas soltas, além de permitirem uma maior fluência no dedilhado de ambas as mãos, um segundo espaço foi criado, permitindo que elementos musicais de diferentes

naturezas fossem produzidos simultaneamente, sendo eles os de natureza, melódica, harmônica e rítmica/percussiva.

A partir daqui, nota-se como Preston muda a função, que normalmente cada mão faz dentro da execução de uma peça musical; anteriormente a mão direita era quem produzia o som, puxando as cordas do violão, enquanto a mão esquerda somente permanecia nas posições necessárias no braço do instrumento; e no caso do repertório tocado por ele, a mão direita ainda acumulava uma dupla função, a de tocar os baixos alternados utilizando o polegar enquanto os dedos restantes eram responsáveis por tocar as melodias contrapostas; nessa nova abordagem ele utiliza a mão esquerda como sendo duplamente responsável por gerar o som através da técnica de *tapping*, reproduzindo assim, os baixos alternados, enquanto a mão direita permanece tocando as melodias sincopadas.

Certamente outros músicos já se utilizavam de tais técnicas, como foi dito anteriormente pelo próprio Preston, inclusive o modo de pensar que cada mão possui uma função diferente, como no caso do guitarrista Stanley Jordan, no qual chega até a utilizar duas guitarras, uma para cada mão, fazendo, por exemplo, em uma mão os acordes e em outra a melodia; não é objeto de análise deste trabalho discutir quem foi o precursor de tal técnica; o ponto a ser considerado aqui, é o de como Preston incorporou tal atributo ao seu universo musical do *fingerstyle*, e o modo de como posteriormente ele utilizou tais recursos para incorporar percussão ao seu modo de tocar.

Ao analisarmos as músicas nas quais o músico utilizava os baixos alternados, pode-se observar que, em seu aspecto rítmico, tais baixos, além de estarem permitindo um caminhar harmônico; também estavam produzindo um ostinato rítmico de semínimas em cada pulso da música, permitindo assim que a melodia, sendo ela sincopada com esse ostinato, pudesse ser percebida como uma voz separada.

No exemplo a seguir percebemos como o ostinato, que antes era produzido com o polegar da mão direita, agora é produzido através da percussão dos dedos anular e médio da mão esquerda, nas cordas e no braço do instrumento, representadas com as semínimas com a haste para baixo e a letra “T”, indicando que são feitas através da técnica de *tapping*.

Partitura 7 - *Frequent Flyer*, dinâmica e execução, compassos 9 a 16.

The image shows a musical score for guitar, measures 9 to 16 of the piece 'Frequent Flyer'. It consists of two staves. The first staff is a single melodic line in treble clef, featuring eighth notes and rests. The second staff is a harmonic accompaniment, also in treble clef, with chords and eighth notes. Both staves have accents (>) above the notes. Below each staff, the letter 'T' is written under the notes, indicating tapping technique.

Fonte: REED, PRESTON, transcrição e edição do autor. **Frequent Flyer**. [S.l.], [19--]. Violão.

Inserindo a técnica de *tapping* nesse contexto de condução harmônica e rítmica, um terceiro espaço pôde ser criado, permitindo que dentro do ostinato mostrado acima, os tempos 2 e 4, fossem acentuados continuamente durante todo esse trecho da música, proporcionando a esse elemento rítmico/harmônico um caráter ainda não exclusivamente percussivo, mas sim, uma semente do que viria a ser sua técnica integrada de violão percussivo.

3 TÉCNICA INTEGRADA DE VIOLÃO PERCUSSIVO

Esse capítulo se propõe realizar uma análise do que Preston chama de técnica integrada de violão percussivo, a fim de melhor compreender o uso que é feito de tal termo; e também, será examinado um conglomerado de possíveis sonoridades inerentes à percussão feita em diversas partes do violão.

Pelo material analisado até o momento, pudemos perceber que, em dois elementos em particular, sendo eles o baixo alternado e o uso dos *tappings*, ocorreu uma espécie de evolução de um para o outro, referente aos seus aspectos rítmicos.

Nas músicas dos dois períodos analisadas anteriormente, pudemos encontrar, mesmo que disfarçados, uma condução rítmica sempre presente, possibilitando que em muitas de suas músicas, fossem percebidas polifonias, devido ao fato de uma voz secundária se contrapor a essa voz primária, na qual havia uma presença rítmica muito marcante.

No primeiro período (1979-1986) a condução rítmica era produzida através do baixo alternado, que incessantemente apresentava um ostinato de semínimas em sua condução, mas, por se tratar de um baixo, ainda possuía responsabilidades harmônicas e melódicas, que por estarem em constante movimento, acabavam por se sobressair ao simples ostinato rítmico; sendo assim, o aspecto rítmico do baixo estava subjugado à condução harmônica e melódica, sem possuir nenhum outro atributo.

Após 1987, com a música *Frequent Flyer* (analisada anteriormente) o aspecto rítmico da condução harmônica começa a ganhar autonomia, através de dois atributos, que só eram possíveis de se produzir simultaneamente através da técnica de *tapping*; sendo o primeiro de caráter percussivo, produzido no momento em que o dedo percute a corda no braço do violão; e, o segundo de caráter dinâmico, que no exemplo mostrado no capítulo anterior corresponde ao acento dos tempos dois e quatro.

Seguindo essa linha de raciocínio, o passo seguinte a ser dado por Preston, pôde ser encontrado na música *Drums*, do álbum *Blue Vertigo* de 1990, no qual, ocorre uma pura abstração da condução rítmica de suas músicas produzidas até aquele momento, manifestado de forma objetiva através das percussões feitas no corpo do violão,

permitindo, nessa nova abordagem, uma maior notoriedade do elemento rítmico, que antes era diluído entre as conduções harmônicas e melódicas.

Ao analisarmos alguns trechos de entrevistas e matérias de revistas, podemos encontrar algumas informações úteis que comprovam o raciocínio feito anteriormente.

Nessa entrevista pertencente a revista britânica *Total Guitar*, realizada por Henry Yates, Preston comenta sobre a transição da condução rítmica atribuída aos baixos alternados, para o uso de percussões como elemento condutor.

[...] eu possuía um estilo *Blues* de se tocar, no qual já haviam duas vozes – eu tinha minha mão direita tocando os baixos alternados e meus dedos sincopando [...]. Então ao invés de ter meu polegar fazendo o ciclo rítmico, eu concedi esse papel à minha mão esquerda, e isso transformou meu violão numa plataforma percussiva. (YATES, Henry. Preston Reed: Question: When is an acoustic guitar not an acoustic guitar? Answer: When it's the hands of New York visionary Preston Reed. TG meets the man who is changing the face of YOUR instrument.... **Total Guitar**, Reino Unido, p. 72 – 73, [20--])

Em outra entrevista pertinente a revista *Guitarrist*, redigida por Steve Harvey em 2009, Preston faz um comentário parecido com o da matéria anterior.

[...]John Fahey, Leo Kottke e Jorma Kaukonen – eram basicamente violonistas de *fingerpicking* influenciados pelo estilo do *Delta Blues*, esse estilo envolvia o uso da técnica de baixos alternados feitos com o polegar enquanto sincopavam com os outros dedos. Então, foi um passo lógico, o de separar essas duas vozes, uma para cada mão. Minha mão esquerda então faria o marcante ciclo rítmico e minha mão direita, então, faria algo que sincopasse com essa. Isso transformou o violão numa entidade muito maior. (HARVEY, Steve. Percussion Pioneer: With so many up and coming converts to the percussive acoustic style of playing, Guitarrist catches up with one of the style's trailblazers: Preston Reed words Steve Harvey. **Guitarrist**, Europa, p. 72 – 73, 2009.)

Outro comentário semelhante, porém, mais ilustrativo pode ser encontrado em seu DVD⁶ lançado em 1994, intitulado *The Guitar of Preston Reed: Expanding the*

⁶ Ver “*The Guitar of Preston Reed: expanding the realms of acoustic playing*”, nas referências.

realms of acoustic playing; aos 16 minutos e 33 segundos, ele comenta que o uso de baixos alternados e o de percussões são a mesma ideia.

Retomando o que foi dito na entrevista concedida a revista *Guitarrist*, encontramos um detalhe, que pode ser usado como estopim para compreender o título criado por Preston para se referir a sua técnica percussiva.

Preston se refere a sua própria técnica como “Técnica Integrada de Violão Percussivo”, tal denominação reporta-se, concomitantemente, à sua maneira composicional, de hierarquizar os estágios de criação de suas músicas e ao valor que seus motivos rítmicos possuem em suas obras.

Na entrevista ele cita que, sua mão esquerda produzia um ciclo rítmico enquanto a mão direita, fazia algo que sincopava com esse ciclo; o aspecto a ser analisado, é o de que sempre a segunda voz vai sincopar com a primeira voz considerada ritmicamente mais forte, tendo isso em vista, compreendemos como o músico utiliza esse método a seu favor no momento de compor a maioria de suas músicas que possuem percussão.

Em um vídeo produzido em 2009 para o site *Jamplay.com*, Jim Deeming entrevista o violonista, que comenta sobre o seu método composicional.

[...]E uma coisa que eu sempre notei em relação aos violões, era como eram maravilhosos os sons percussivos, mas parecia que ninguém estava fazendo nada com isso, a não ser os músicos de flamenco; mas, ninguém estava realmente criando um sistema, um plano, que possuísse um *groove* integrado à composição, então, foi basicamente o que eu inventei, eu começava a música com as batidas, com o *groove* da bateria, e então adicionava o tocar do violão ao *groove*, e foi isso que deu às minhas músicas esse som especial....é um método, um sistema, uma abordagem, chame do modo que quiser, mas a abordagem é baseada assim, você não inicia com o violão, você inicia com o *groove*...e isso liberta...por que o violão é uma fonte de muitos sons; além dos sons das cordas, você tem os sons percussivos. E música é feita normalmente de ritmo, melodia e tudo o mais, porém o ritmo na música são os espaços entre os pulsos e os pulsos.... Existem muitas maneiras que você pode usar para compor num violão, e realmente se você pensar na composição como um todo, no ritmo que está acontecendo, assim como no tocar o violão, e usar o violão como parte dessa grande sonoridade, você consegue algo interessante[...] (JIM DEEMING INTERVIEWS PRESTON REED, 2009.)

A partir desse trecho podemos compreender melhor, o termo “integrado” no nome dessa técnica; sendo assim percebemos que os *grooves* percussivos são partes estruturais de suas composições, estruturas que depois de formadas conseguem guiar o processo de criação; ao iniciar sua composição, partindo do pressuposto de que melodia e harmonia são elementos secundários ao motivo percussivo, Preston consegue criar outras saídas composicionais para suas conduções harmônicas e frases melódicas, obtendo um resultado, provavelmente muito diferente do que se ele simplesmente adicionasse uma condução rítmica à uma melodia acompanhada já existente.

Como resultado sonoro, poderão ser percebidos os elementos tanto percussivos quanto melódico/harmônicos separados e sincopando. Porém, ao percebermos que todos esses sons provêm de uma única fonte sonora, levando em consideração as sonoridades próprias daquele instrumento em particular; da peculiaridade do músico que está tocando e, quaisquer outros fatores que envolvam um solista, podemos passar a considerar tudo isso como um ponto focal. Por mais que inúmeras sonoridades possam ser ouvidas, existe um ponto focal que, em conjunto com a técnica composicional citada anteriormente, incita nossa percepção a, ora perceber “poli acontecimentos”, ora perceber uma massa sonora transmutando-se no decorrer da execução.

A fim de tornar mais visual o processo citado anteriormente, serão exibidos alguns trechos de algumas obras de Preston, todavia, é de suma importância apresentar o sistema de notação musical alusivo a estes sons percussivos, podendo ser encontrados no subcapítulo seguinte. Em relação aos trechos das obras a serem analisadas, os exemplos serão encontrados no capítulo quarto “Análise dos motivos rítmicos e de seus contrapontos”.

3.1 CATÁLOGO DE SONS PERCUSSIVOS

Esse capítulo se compromete a abordar a maneira específica de produzir a maioria dos sons percussivos executados pelo músico, e também apresentar suas respectivas notações musicais.

Antes de tudo, é preciso esclarecer que este sistema de notação foi criado especificamente para o trabalho de Preston; em entrevista concedida a este autor Preston fala sobre a origem de tais notações.

Muitos anos atrás meu transcritor, Bruce Muckala e eu concordamos em usar símbolos (por exemplo usar um quadrado representando um som de bumbo, um triângulo representando um golpe de aro etc.) para representar diferentes sons de bateria e percussão. Um símbolo usado em uma transcrição pode variar de uma música para outra. (REED, out.2015, tradução nossa).

A seguir serão apresentadas cada uma das notações, seguidas pelo nome que lhe convém e a maneira correta de produzi-las no instrumento (para instrumentistas destros; caso contrário somente inverter as mãos), a maioria dos sons remete a partes da bateria ou instrumentos de percussão. Todas as imagens das notações, assim como seu modo de execução, apresentadas neste capítulo, podem ser encontradas em qualquer partitura de Preston⁷.

Outra observação a ser feita é de que os símbolos apresentados a seguir estão escritos no sistema de tablatura e não no sistema de pentagramas tradicional.

⁷ REED, PRESTON. **Ladies Night**. Transcrição e edição: Bruce Muckala. [S.], [19--]. Violão. Disponível em: <<https://payhip.com/prestonreed>>. Acesso em: 16 set. 2015.

3.1.1 *Snare (caixa)*

Este som imita um som de caixa de bateria, e é reproduzido utilizando-se a mão direita, golpeando as cordas do violão que estão em frente à boca.



3.1.2 *Whunk-Damp*

Para reproduzir este efeito, golpeia-se os bordões, abafando-os com a palma da mão direita, mais especificamente, a parte da palma próxima ao punho, em conjunto com o tampo do violão, entre a boca e o cavalete; enquanto, simultaneamente a parte de trás das unhas toca todas as cordas restantes deixando-as soar.



3.1.3 *Rim Shot (aro)*

Efeito que simula o som do aro de uma caixa de bateria. Para produzi-lo golpeia-se a lateral destra inferior do violão utilizando-se os dedos médio e anular da mão direita.



3.1.4 *Kick Drum (bumbo)*

Som que emula um bumbo de bateria. Neste exemplo, a palma da mão direita, mais especificamente, a parte mais próxima ao punho, golpeia o tampo inferior do violão, logo atrás do cavalete.



3.1.5 *Upper Bout Bongo* (bongo de tampo superior)

Para reproduzir este efeito que simula um bongo, golpeia-se com os dedos da mão esquerda (indicador, médio e anular) a parte superior do tampo compreendida entre a boca e a lateral esquerda superior do violão.



3.1.6 *Thumb Bongo* (bongo de polegar)

Som semelhante ao bongo citado anteriormente (*upper bout bongo*); porém, para reproduzi-lo utiliza-se a lateral do polegar da mão direita, golpeando o tampo superior do violão, especificamente na região logo acima do braço do instrumento.



3.1.7 *Upper Side Bongo* (bongo de lateral superior)

Efeito que emula mais um bongo. Aqui deve ser usada a palma da mão esquerda, de modo que a mesma fique um pouco côncava, e então a lateral superior logo acima do tróculo é golpeada.



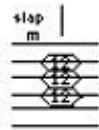
3.1.8 *Soundhole Bongo* (bongo de boca)

Possui uma execução muito semelhante ao *Upper Bout Bongo*; entretanto, a diferença consiste em golpear a região do tampo superior logo acima da boca do violão.



3.1.9 *Harmonic Slap* (harmônico com slap)

Som que produz harmônicos a partir de um golpe realizado com os dedos indicador, médio ou anular da mão direita, sobre um determinado traste do braço do instrumento. No exemplo a seguir o algarismo indica a posição do traste a ser golpeada.



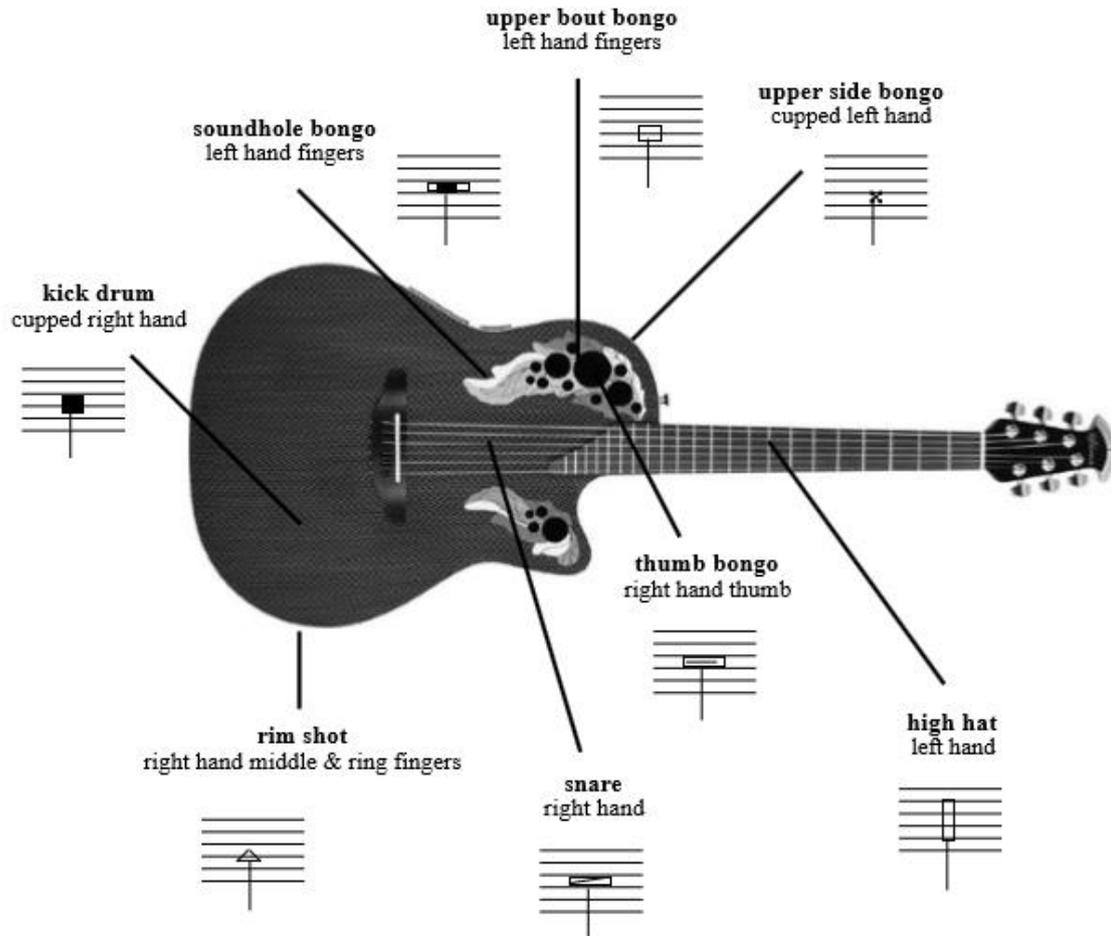
3.1.10 *High Hat* (chimbal)

Para reproduzir tal efeito, golpeia-se com a mão esquerda todas as cordas em cima do braço do violão, simultaneamente abafando-as; como no exemplo anterior, caso apareça um número sobre o símbolo, isso indica o traste aproximado a ser golpeado.



Aqui podemos observar, de maneira mais clara as regiões a serem golpeadas a fim de produzir alguns dos efeitos citados acima

Figura 1 - Localização dos efeitos percussivos no violão.



Fonte: REED, PRESTON. **Ladies Night**. Transcrição e edição: Bruce Muckala. [S.], [19--], p.14. Violão. Disponível em: <<https://payhip.com/prestonreed>>. Acesso em: 16 set. 2015.

4 ANÁLISE DOS MOTIVOS RÍTMICOS E DE SEUS CONTRAPONTO

4.1 ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO E DESENVOLVIMENTO DOS MOTIVOS RÍTMICOS

Neste capítulo serão analisados os principais motivos rítmicos encontrados nas músicas *Tribes*, *Slap funk* e *Ladies Night*; motivos estes, que Preston utiliza como impulso inicial no processo de composição de suas obras.

Um pormenor a ser lembrado, salientado durante as futuras análises, será o modo como o compositor, utilizando-se de outros meios que não os exclusivamente percussivos, porém somando-se a estes, cria os motivos rítmicos em pauta; essa linha de raciocínio abre margens para que se possa pensar que, apenas os elementos essencialmente percussivos possam fazer parte de tais motivos, porém, através dos exemplos a serem apresentados no próximo subcapítulo, tais pensamentos podem estar incorretos, se passarmos a entender os motivos rítmicos como sendo acontecimentos musicais.

Em sua tese de doutorado: *“A composição da música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960”* o Prof. Dr. Sérgio Augusto Molina⁸ cita a definição do Prof. Dr. Willy Correa de Oliveira⁹ sobre acontecimentos musicais.

Willy explica cada acontecimento como uma ideia musical autônoma que por si só se sustenta, mas que estabelece uma relação orgânica com os demais acontecimentos por compartilhar algum elemento unificador. (MOLINA, 2015, p.65, *apud* CORREA DE OLIVEIRA).

A partir dessa definição, vamos perceber durante as futuras análises, que cada um dos motivos rítmicos, possui essa autonomia e a capacidade de se sustentar durante o discurso musical.

Como dito anteriormente, os motivos rítmicos não são formados exclusivamente por elementos percussivos, e sim por uma combinação, um contraponto entre fragmentos percussivos e melódicos/harmônicos; porém, cada um

⁸ Professor da FASM – Faculdade Santa Marcelina

⁹ Professor da ECA – USP – Escola de Comunicação e Artes de São Paulo

desses fragmentos não pode ser considerado como sendo um acontecimento musical; na explicação de Molina, ele comenta como um contraponto é entendido através da ótica dos acontecimentos musicais.

Um contraponto, mesmo que a muitas vozes, também seria considerado apenas um “acontecimento”, pois é justamente a natureza semelhante das diversas vozes que faz com que ouçamos sua relação, seu efeito geral, seu agregado resultante. Não há contraponto se não houver várias vozes. (MOLINA, 2015, p. 66).

Dentro dos motivos rítmicos, as “vozes”, podem ser consideradas como sendo os fragmentos percussivos e melódicos/harmônicos; e, a “natureza semelhante entre elas” é o modo como Preston faz soar cada um dos fragmentos, ou seja, sempre através de algum “impacto” ou “golpe”. Em todos motivos a serem analisados, o instrumentista percute o violão produzindo um dos efeitos percussivos mostrados no capítulo anterior, ou, percute o instrumento a fim de realizar a técnica *hammer-on*¹⁰; e é através do *hammer-on* que ele produz os fragmentos melódicos/harmônicos.

Portanto, de uma maneira ou de outra, praticamente tudo, dentro de um motivo rítmico é de alguma forma produzido através de percussão.

Partindo desse princípio, ao analisarmos os motivos rítmicos, vamos perceber que todos os apresentados nesse trabalho são formados por uma espécie de contraponto entre os elementos exclusivamente percussivos e os percussivos/harmônicos/melódicos que, ao serem executados simultaneamente passam a ser ouvidos como um único acontecimento, no qual Preston vai se referir como o *groove*¹¹, utilizado para dar início as suas composições.

Todos os exemplos que se seguem estarão em forma de tablatura, já que as notações musicais apresentadas no subcapítulo anterior estão escritas neste sistema.

As tablaturas correspondem às fontes: *Tribes*¹², *Slap funk*¹³ e *Ladies Night*¹⁴

¹⁰ Possui, neste trabalho, o mesmo sentido que a técnica de *tapping*.

¹¹ Possui, neste trabalho, o mesmo sentido que o termo “motivo rítmico”.

¹² REED, PRESTON. **Tribes**. Transcrição e edição: Bruce Muckala. [S.I.], [19--]. Violão. Disponível em: <<https://payhip.com/prestonreed>>. Acesso em: 25 out. 2015.

¹³ REED, PRESTON. **Slap Funk**. Transcrição e edição: Bruce Muckala. [S.I.], [19--]. Violão. Disponível em: <<https://payhip.com/prestonreed>>. Acesso em: 4 nov. 2015.

¹⁴ REED, PRESTON. **Ladies Night**. Transcrição e edição: Bruce Muckala. [S.I.], [19--]. Violão. Disponível em: <<https://payhip.com/prestonreed>>. Acesso em: 15 set. 2015.

4.1.1 Motivo rítmico da música *Tribes*

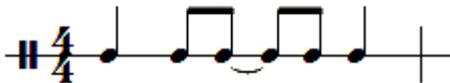
Tribes pode ser encontrada no álbum *Metal* de 1995, lançado pela *Dusty Closet Records*, porém relançado, em 2002, pela própria gravadora de Preston intitulada *Outer Bridge Records*.

Para esta composição o instrumentista utiliza a seguinte afinação:

C2 G2 D3 G3 G3 D4

Nesta música o motivo rítmico principal é apresentado logo no primeiro compasso da composição, exposto de forma simplificada a seguir.

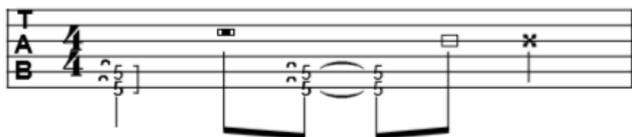
Motivo rítmico 1 - *Tribes*



Fonte: Elaboração do autor a partir de escuta do material.

Na imagem seguinte podem-se observar os elementos que compõem o *groove* principal da música.

Motivo rítmico completo 1 - Elementos do motivo rítmico de *Tribes*



Pode-se notar, que ele é formado por elementos percussivos, que não possuem altura definida como o *sound hole bongo* (primeira colcheia do segundo tempo), *upper bout bongo* (segunda colcheia do terceiro tempo) e o *upper side bongo* (semínima do quarto tempo), ao mesmo tempo que, também encontramos em sua composição um elemento percussivo/harmônico (semínima do primeiro tempo e segunda colcheia do segundo tempo) produzido pelo efeito de *hammer-on*, que assim como o efeito de *tapping* consiste em percutir a corda com os dedos contra o braço do instrumento, dando a este componente a particularidade de possuir uma altura definida.

Consideremos o motivo rítmico de *Slap Funk*, apresentado de forma elementar a seguir.

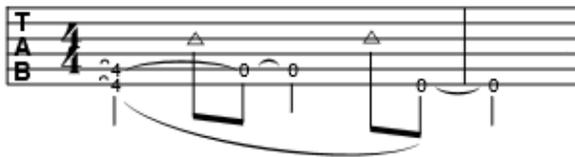
Motivo rítmico 2 - *Slap Funk*.



Fonte: Elaboração do autor a partir de escuta do material.

E agora adicionando os elementos que o compõe:

Motivo rítmico completo 2 - Composição do motivo rítmico em *Slap Funk*



Nota-se que o compositor utiliza somente o efeito percussivo *rim shot* (nos tempos dois e quatro) em contraponto com o *hammer-on* e as cordas soltas, assemelhando-se muito no aspecto da combinação de sons percussivos e harmônicos/melódico/percussivos encontrados em *Tribes*.

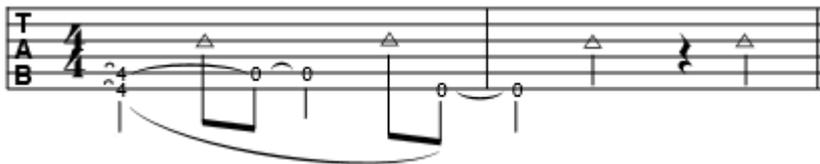
Porém, observando os compassos 1 a 6, notamos que os tempos dois e quatro, são constantemente ressaltados pelo uso do elemento percussivo *rim shot*, que se faz ainda mais sobressalente pelo fato de Preston usar exclusivamente para esta música, dedeiras nos dedos indicador, médio e anular da mão direita.

Partitura 9 - Motivo rítmico de *Slap Funk*, com enfoque para acentuação dos tempos 2 e 4.

Sendo assim, pode-se criar uma possível análise: ao se considerar os compassos 2, 4 e 6 como uma simples condução rítmica nos tempos dois e quatro, e ao se encarar que o motivo rítmico possui um elemento em comum (*rim shot*), posicionado propositalmente nos mesmos tempos dois e quatro, talvez explique a sensação de ouvirmos o motivo rítmico se contrapondo com a própria condução rítmica, fazendo com que tenhamos algumas opções de escuta de um único trecho musical; ora ouvindo o *groove* principal como possuindo dois compassos de extensão, ora ouvindo o *groove* composto de um único compasso, melhor exemplificado abaixo:

Dois compassos de extensão:

Motivo rítmico completo 3 - Composição do motivo rítmico expandido de Slap Funk.



Portanto o motivo rítmico ficaria desse modo:

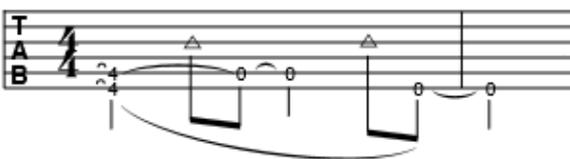
Motivo rítmico 3 - Motivo rítmico expandido de Slap Funk.



Fonte: Elaboração do autor a partir de escuta do material.

Um único compasso:

Motivo rítmico completo 4 - Composição do motivo rítmico em Slap Funk.



Motivo rítmico de um único compasso:

Motivo rítmico 4 - Slap Funk



Fonte: Elaboração do autor a partir de escuta do material

Partindo dessa análise, ao colocarmos um elemento em comum entre o motivo rítmico e a condução rítmica (*rim shot*), nos permite utilizar esse método como um provável processo composicional e analítico para este tipo de repertório. E unindo este meio de compor com o que foi analisado na música *Tribes*, no qual o músico coloca uma altura definida em pelo menos um dos elementos rítmicos percussivos, permite que se aumentem os recursos de criação e saídas composicionais no que diz respeito ao universo do *fingerstyle* percussivo.

4.1.3 Motivo rítmico da música *Ladies Night*

Ladies Night é talvez uma das músicas mais icônicas do repertório de Preston, referente às músicas tocadas nos bares dos anos 1970; é a primeira faixa que dá nome ao seu álbum de 1997, também lançada pela *Dusty Closet Records* e relançado em 2004, pela gravadora do músico.

Possui exatamente a mesma afinação que a música *Tribes*, e similarmente o motivo rítmico desta peça é executado por somente uma das mãos, porém, ao contrário de *Tribes*, o *groove* principal está resumido à execução da mão direita de Preston, sendo apresentado após uma breve introdução de oito compassos.

Nessa música em particular, existe uma dificuldade de separar o motivo rítmico do motivo que se contrapõe a ele, pois, nesse exemplo, Preston já apresenta o *groove* em conjunto com os elementos que o contrapõe; diferente do que ocorreu em *Slap Funk* e *Tribes*, no qual o músico inicia sua peça com o motivo rítmico isolado para, no decorrer da música, ir adicionando outros elementos ao mesmo (como se ele estivesse mostrando seu método composicional ao vivo); deve-se lembrar que, os

elementos que se contrapõem aos *grooves* principais das músicas anteriores, ainda não foram apresentados, pois pertencem ao estudo do próximo capítulo.

O critério utilizado para extrair o motivo rítmico do trecho onde ele é apresentado, partiu dos comentários feitos por Preston, citados nos capítulos anteriores, nos quais ele fala, que foi um passo lógico separar, para cada uma das mãos, as vozes, que antes eram feitas entre o polegar (responsável pelos baixos alternados) e os dedos indicador, médio e anular da mão direita (responsáveis pela melodia contraposta); portanto, o *groove* principal da música, é o produzido pela mão direita, enquanto que o que a mão esquerda produz são os elementos que vão se contrapor a este.

Eis o motivo rítmico de *Ladies Night* simplificado apresentado abaixo.

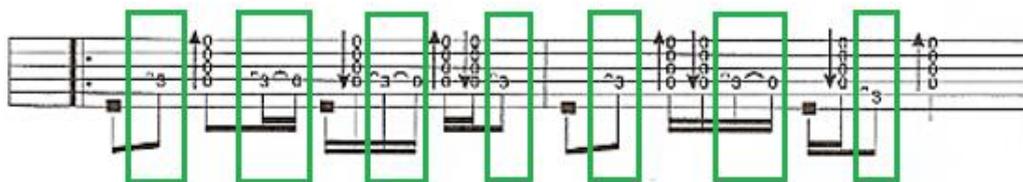
Motivo rítmico 5 - *Ladies Night*



Fonte: Elaboração do autor a partir de escuta do material

A seguir o motivo rítmico com seus componentes percussivos, somado aos outros elementos produzidos pela mão esquerda (verde)

Motivo rítmico completo 5 - Elementos do motivo rítmico de *Ladies Night*.



Por ora, consideremos somente os componentes produzidos pela mão direita, então podemos observar o uso do elemento *kick drum* em todos os tempos um e três, em conjunto com o que Preston chama de *whunk-damp*, aqui representada pelas setas colocadas nos tempos dois e quatro dos dois compassos (a notação desse elemento está diferente da apresentada no subcapítulo “catálogo de sons percussivos”). Um outro elemento que aparece é o representado pelas setas na direção oposta, encontrado na segunda semicolcheia do terceiro e quarto tempos do primeiro compasso; e, segunda semicolcheia do segundo e terceiro tempo do segundo

compasso, como uma espécie de “rebote”, tocado com a parte de trás da unha do polegar.

Talvez, esse seja um dos melhores exemplos de trechos para ouvir e entender, o termo dado por Preston à sua técnica; nesse exemplo, *groove* e contraponto estão intrinsecamente conectados, já que eles não são em nenhum momento da peça, apresentados de maneira isolada; um complementa o outro. A composição tem início com ambas as partes conectadas e caminhando; possivelmente o compositor nunca chegaria a esse resultado se, ele começasse seu processo composicional com algum acompanhamento harmônico ou motivo melódico, e depois colocasse percussão. É exatamente o fato do motivo rítmico ser algo estrutural na composição que permite que cada um dos elementos do *groove* possam engatilhar uma única resposta contrapontística, ou uma série de elementos que vão caminhando até chegar ao próximo ponto de partida estrutural.

Usando esta análise como ponte, no próximo capítulo será demonstrado o modo como Preston trabalha os contrapontos dos motivos rítmicos apresentados até o momento.

4.2 ANÁLISE DA ELABORAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DE CONTRAPONTO A PARTIR DO MOTIVO RÍTMICO

Esta próxima série de análises torna-se interessante, após termos compreendido o processo que Preston utiliza para compor; portanto, precisamos ter em mente que tudo parte do motivo rítmico, é ele quem toma as rédeas da composição, tornando-se estruturalmente relevante, sendo percebido como acompanhamento rítmico, porém, simultaneamente ouvido como um motivo, que tende a se desenvolver e a conversar com outras vozes.

Portanto, a última parte da análise consiste em examinar como a segunda voz mescla-se aos *grooves* principais analisados anteriormente, como ela se desenvolve e cria interesse, assim como os recursos utilizados para tanto.

4.2.1 Contraponto sobre o motivo rítmico de *Tribes*

Como já foi visto, Preston inicia *Tribes* expondo o padrão rítmico nos primeiros quatro compassos, como a apresentar um material a ser trabalhado, uma ideia inicial que dita as regras aos próximos acontecimentos.

Após acostumar o ouvinte àquele padrão, um elemento totalmente novo é inserido, de forma a preencher harmoniosamente os espaços presentes na ideia principal, sem que essa precise se ausentar, prendendo a atenção do ouvinte. Porém, uma ínfima modificação ocorre; o *soundhole bongo* que antes aparecia no segundo tempo de cada compasso, agora, aparece na quarta semicolcheia do primeiro tempo de todos os compassos seguintes, como pode ser observado a seguir.

Partitura 10 - Contraponto percussivo sobre o motivo rítmico de *Tribes*, compassos 5 a 8.

Desse modo o primeiro elemento contrapontístico a ser introduzido pelo músico é expresso através do efeito percussivo *rim shot* (em vermelho); tal intervenção contrapontística perdura pelos quatro compassos seguintes (cinco ao oito), e a partir do contratempo do terceiro tempo do compasso oito, outro elemento, com uma natureza pouco diferente dos outros apresentados até o momento (verde), aparece, como uma ponte, que desencadeia numa outra sessão, na qual o motivo rítmico permanece intocado, e até volta a sua forma inicial (sem a mudança ocorrida no *soundhole bongo*); porém, o contraponto apresentado pelo uso do *rim shot* transmuta-se, mudando sua característica tímbrica e rítmica.

Partitura 11 - Natureza dos elementos contrapontísticos em Tribes, compassos 9 a 12.

Agora o contraponto, que antes era somente percussivo, divide-se, e passa a possuir uma outra sonoridade, que por ser reproduzido através da levada nas cordas soltas (setas em vermelho, indicando a direção da levada), deixa de ser mais contida e torna-se mais expansiva, com mais harmônicos soando, sendo ainda mais intensificado pela natureza do instrumento; e, o elemento que serviu como ponte (verde), também começa a criar um padrão próprio, que vai variando minimamente no decorrer dos próximos doze compassos; por fim, um componente dessa massa em movimento, pode ser ouvido, quando o quarto tempo dos compasso nove e onze, são atacados por um *harmonic slap* (azul), coincidindo com o *upper side bongo*, adicionando mais harmônicos, preenchendo ainda mais o espaço sonoro dessa peça.

Também podemos perceber nesse trecho que, quando o contraponto percussivo se dividiu, ele se dividiu em três elementos, de naturezas diferentes (vermelho, azul e o verde) que se contrapõe aqui, a um motivo rítmico, que por si só já se sustentava e era interessante (própria ideia de acontecimentos musicais); portanto, mais um recurso para gerar interesse na composição.

Quando ouvimos tudo em sequência, no modo como é apresentado na música; ou seja, quando presenciamos essa construção, que começa assim que o motivo rítmico é apresentado isoladamente, para depois ouvirmos o *groove*, somado a primeira ideia de contraponto totalmente percussivo; e, logo em seguida, o ápice de todas essas ideias acontecendo simultaneamente; percebemos, que existe uma linearidade. Existem dois “extremos”; um é o próprio motivo rítmico dos primeiros quatro compassos; o outro é o clímax, o resultado final das ideias somadas; porém, entre esses extremos existe um elemento conector, que pertence, em parte, a cada

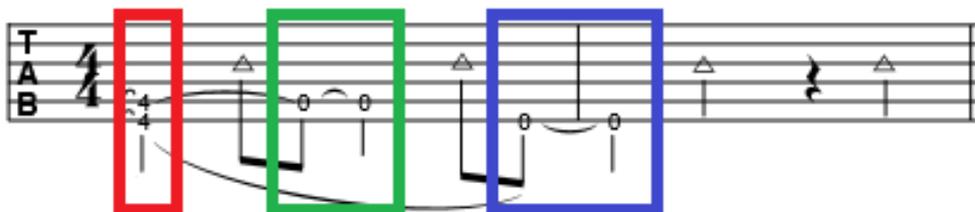
uma das extremidades, em relação ao *groove* inicial ele possui o elemento percussivo em comum, que pode até causar, uma dupla sensação de escuta. Num primeiro momento, podemos até associar instintivamente o contraponto percussivo a um desenvolvimento do motivo rítmico principal; porém, quando a música continua seguindo, e a nova sessão tem início, passamos a compreender o contraponto como sendo realmente um contraponto da primeira voz, que agora foi modificado e tem em comum alguns trechos rítmicos em si, porém com outros timbres, dinâmicas e dividido.

4.2.2 Contraponto sobre o motivo rítmico de *Slap Funk*

A ideia condutora da música é apresentada nos primeiros oito compassos da composição, como foi visto durante sua análise anterior; após essa breve apresentação, tem início, a partir do nono compasso, a nova sessão, na qual o desenvolvimento do motivo principal se dá através do iminente contraponto.

Para encontrarmos os elementos que foram adicionados ao motivo rítmico de *Slap Funk*, precisamos, inicialmente, perceber onde estão os fragmentos do *groove* primordial, dentro dessa nova sessão; sendo assim, retomemos a ideia apresentada nos compassos iniciais, observando-a por um outro ponto de vista.

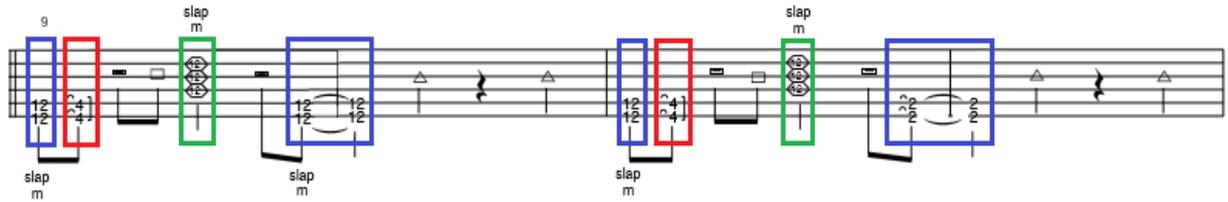
Partitura 12 - Tessituras presentes no motivo rítmico de *Slap Funk*.



Podemos observar que os elementos em destaque possuem alturas definidas; mas, para entendermos por essa outra abordagem, não vamos considerar exatamente suas alturas em *hertz*, mas sim a relação entre elas, considerando mais suas tessituras. Então percebemos que a parte em azul é a mais grave desse trecho, a verde a mais aguda, portanto a vermelha pertencerá a uma altura intermediária às outras duas, então encontraremos na respectiva ordem de acontecimentos, um som médio (vermelho), agudo (verde) e um grave (azul).

Utilizando essa abordagem como sendo uma referência ao *groove* principal, podemos encontrá-lo de maneira mais fácil, na nova sessão.

Partitura 13 - Sequência de tessituras no contraponto de Slap Funk, compassos 9 a 12.



Aqui deixamos de considerar a primeira colcheia dos compassos nove e onze como um fragmento do motivo rítmico, passando a considerá-la mais como uma passagem rápida ou uma nota passageira; e, ao fazermos isso encontramos, exatamente, a mesma sequência de tessituras do motivo principal, muito próximas das suas localizações originais, possuindo a distância de uma colcheia à frente de seus lugares primários, com exceção das colcheias presentes nos contratempos dos quartos tempos dos compassos nove e onze, que se encontram no mesmo lugar.

Essas ligeiras mudanças de posição e de timbre, podem ser visualmente incoerentes com a ideia de que o *groove* principal necessite permanecer fiel durante o desenvolvimento e a criação dos contrapontos; porém, auditivamente, essas pequenas mudanças são generalizadas; fazendo com que, passemos a ouvir e tomar como referência, de modo instintivo, algo similar que já estava acontecendo antes, e é nesse momento que percebemos o motivo rítmico sempre presente durante essa sessão.

Outra mudança ocorrida neste trecho, é o modo como Preston executa alguns desses elementos em forma de tessituras analisados há pouco. Comparemos o início da música com trecho da segunda sessão.

Partitura 14 - Comparação entre os modos de execução dos compassos 1 a 4 e 9 a 12 de Slap Funk.

Notamos que os fragmentos agudos (verde) e graves (azul), nos compassos um a quatro, eram reproduzidos por *pull-offs*¹⁵ (P), ao passo que quando eles foram reproduzidos nos compassos nove a onze, durante a nova sessão, passaram a ser executados por *slaps* (S); ou seja, ocorreu uma mudança de natureza dos elementos encontrados no início da música, para os encontrados na segunda sessão; algo semelhante ao ocorrido na análise feita no contraponto do motivo rítmico de *Tribes*.

Já que a técnica de reproduzir *hammer-ons* e *slaps* consiste em percutir as cordas do instrumento, podemos ouvi-las, inclusive, como um elemento percussivo; então, percebemos que todo esse trecho da nova sessão, passou a ser de natureza percussiva, pois além dos *slaps* e *hammer-ons* também existem fragmentos exclusivamente percussivos, como os *thumb bongos*, nas primeiras colcheias dos tempos dois e quatro (substituindo o lugar dos *rim shots* do *groove* inicial), dos compassos nove e onze; os *rim shots* também nos tempos dois e quatro (mesmo local onde se encontravam no motivo rítmico); porém, nos compassos dez e doze e, por último, os *upper bout bongos* nos contratempos do tempo dois, dos compassos nove e onze.

Agora que já se sabe onde se localizam os elementos que se referem ao motivo inicial, pode-se incluir tudo o que os permeia como sendo um contraponto, que só tem sentido quando estão sendo tocados simultaneamente ao motivo rítmico; porém, a partir dessa observação nota-se que somente dois elementos podem ser considerados como, realmente, pertencentes ao contraponto, sendo eles encontrados na primeira colcheia dos compassos nove e onze; portanto, o *slap* produzido sobre a

¹⁵ Técnica que consiste em fazer soar uma nota através do dedo que permanece pressionando uma corda, de forma que ele puxe para baixo a corda em questão.

décima segunda casa, e os *upper bout bongos* encontrados no contratempo do segundo tempo, também dos compassos nove e onze; somente esses dois são elementos totalmente inusitados, se comparados ao motivo rítmico principal, pois todos os outros de uma maneira ou de outra, sendo através de sua tessitura, ou natureza percussiva nos faz recordar a ideia inicial.

Após analisarmos este trecho de quatro compassos, e continuarmos a levar em consideração o modo de análise através das tessituras (agudo, médio e grave), pode-se passar a considerar inconscientemente que, na realidade, o verdadeiro motivo dessa peça possa ser o seu contorno melódico; nessa exata sequência de sons médios, agudos e graves, portanto conhecer a frequência específica, que cada fragmento possui, se torna irrelevante.

Continuando a observar os doze compassos seguintes, percebe-se que ocorre uma dilatação desse motivo construído sobre o contorno melódico, sendo que Preston vai construindo gradualmente cada um dos trechos, até que possamos nos dar conta desse fenômeno.

Partitura 15 - Motivo em forma de contornos melódicos de Slap Funk, compassos 13 a 24.

The musical score consists of three staves of music. The first staff starts with a tempo marking of 120. The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. The notes are frequently beamed together. The score includes several instances of 'slap m' and 'm' markings, indicating specific percussive techniques. The notes are grouped into regions highlighted by colored boxes: red, blue, and green. The red boxes highlight specific rhythmic patterns, the blue boxes highlight melodic contours, and the green boxes highlight specific notes or groups of notes. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes. The overall structure is a melodic contour that evolves over the 12 measures.

Nessa análise, vale lembrar que o critério para separar as regiões na partitura, foi baseado na predominância de notas pertencentes àquela região em relação à que se segue; outra observação a ser feita é de que os compassos dezessete a vinte são

repetidos até o final desse trecho; mas, estão aí colocados, para termos uma visão mais global dessa sessão.

Aqui percebe-se que logo no décimo quarto compasso, já ocorre a dilatação do elemento mais grave do contorno melódico, no lugar onde, antes, havia somente a marcação dos tempos dois e quatro; a partir daí o motivo passa a ficar maior, possuindo uma duração de dois compassos; então, conforme a música prossegue, o elemento seguinte a dilatar-se é o de tessitura média, a partir do compasso dezessete. Assim, a única parte do contorno que permanece intocada é a região aguda, mantendo a mesma duração em todas as vezes que aparece.

Desse modo o ponto forte a ser percebido nessa composição, é a maneira como o músico trabalha os motivos iniciais, desenvolvendo-os, se utilizando de diferentes timbres para nos remeter a algum som apresentado em algum momento anterior da obra; trabalhando nossa memória mais inconsciente, e, também nos permitindo que essas possíveis formas de análise possam acontecer. Não podemos ter certeza de que o compositor pensou em trabalhar motivos a partir de contornos melódicos; porém, é um fenômeno que pôde ser percebido, e que talvez explique, o modo que conectamos os trechos desta obra, mesmo que intuitivamente, como se tais motivos fossem a matéria prima, que sustentam toda a narrativa desse primeiro momento da composição.

4.2.3 Contraponto sobre o motivo rítmico de *Ladies Night*

Em *Ladies Night* o motivo rítmico e seu respectivo contraponto vão passar por quatro variações mais perceptíveis, de modo a desenvolverem-se, no decorrer do discurso musical.

Essas quatro variações vão acontecer nos elementos encontrados em ambas as vozes; portanto, deve-se lembrar que, para essa música, deve-se levar sempre em consideração a ideia de que cada mão é responsável por uma das vozes; sendo assim, a mão direita produz os sons percussivos, enquanto que a mão esquerda, trabalha mais o lado harmônico e melódico; assim como nas outras análises, não há interesse aqui, em se esmiuçar melodia e harmonia, de modo a encontrar progressões ou qualquer coisa que o valha; serão analisadas principalmente as mudanças rítmicas

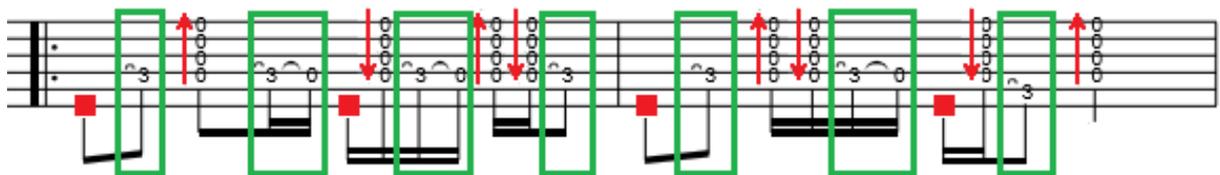
e transformações tímbricas, afim de se valorizar as interações encontradas nesse meio.

Ao se analisar esses trechos percebe-se que, tudo o que é produzido pela mão esquerda, é feito através de técnicas como *hammer-ons*, *pull-offs* e *slides*; portanto, as principais mudanças ocorrerão em relação à combinação desses três efeitos, somados à parte melódica e harmônica desses elementos. Por outro lado, variações puramente rítmicas serão encontradas na mão direita, já que esta somente produz efeitos percussivos; essas pequenas alterações quando ouvidas em conjunto, tornam distintas as quatro partes mostradas adiante.

Dentre a primeira à quarta variações, só foram extraídos alguns trechos, (mais relevantes), de dois ou três compassos cada, já que esses ciclos de compassos passam a se tornar repetitivos; com mínimas alterações, que só servem de passagem, de forma a iniciar cadências para outras sessões na música, na qual não se encontra mais, de maneira tão clara, o motivo rítmico.

Tomemos como ponto de partida, o motivo rítmico percussivo (vermelho) de *Ladies Night* junto ao seu contraponto original (verde).

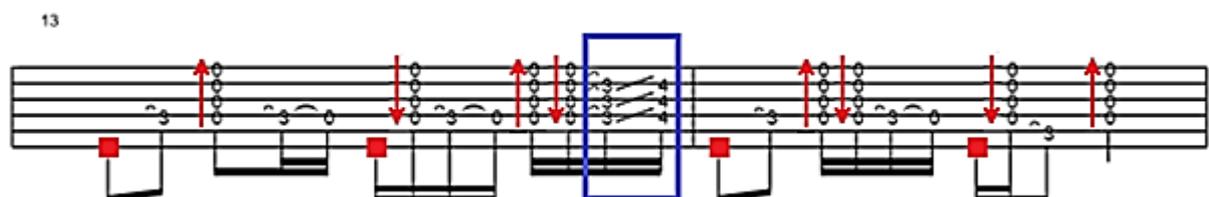
Partitura 16 - Motivo rítmico junto ao contraponto presente em *Ladies Night*.



Como pode-se constatar adiante, as variações decorrentes dessa primeira ideia, podem acontecer isoladamente no contraponto, mantendo assim, o *groove* intacto; ou através do contraponto e do motivo rítmico; de forma que, nunca ocorrerá uma alteração exclusivamente na rítmica da percussão, deixando o contraponto intocado.

A primeira variação que ocorre, é encontrada nos compassos treze e quatorze

Partitura 17 - Primeira variação do contraponto em *Ladies Night*, compassos 13 e 14.



Aqui nota-se que o motivo rítmico permanece íntegro, sem nenhuma alteração, enquanto que as duas últimas semicolcheias, do quarto tempo do primeiro compasso foram transformadas; também, é o primeiro momento na peça em que o efeito de *slide* é usado, acabando por chamar muita atenção para si, e dessa forma introduz à composição um elemento contrastante, que será usado inúmeras vezes nos exemplos que se seguem.

Conforme Preston prossegue na apresentação de seu tema, nos compassos 26 e 27, ocorre outra modificação.

Partitura 18 - Segunda variação do contraponto em *Ladies Night*, compassos 26 a 27.

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef, covering measures 26 and 27. The score is annotated with yellow boxes highlighting specific rhythmic patterns and red arrows indicating slide effects. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and rests, with some notes marked with a 'p' for piano.

O que ocorre nesse trecho, é uma variação do contraponto e uma alteração no motivo rítmico.

Mais elementos com *slides* são colocados nos dois últimos tempos do segundo compasso; e, partes do contraponto, no qual soavam apenas uma nota por vez, passam a possuir mais notas, como podemos observar, no primeiro, segundo e quarto tempo do primeiro compasso; e, em todos os tempos do segundo compasso, fazendo com que a densidade harmônica ganhe mais consistência.

Quanto ao aspecto percussivo, nota-se que, na segunda semicolcheia, do segundo tempo do primeiro compasso, uma batida foi adicionada, tornando-se idêntica ao motivo rítmico do segundo tempo do segundo compasso, dando margem para que se possa considerar esse acontecimento como uma mescla entre os dois *grooves* percussivos.

À medida que a música caminha, mais e mais, a ideia inicial se torna densa e distinta, se comparada ao início.

No compasso trinta e um, novas combinações vão aparecendo.

Partitura 19 - Terceira variação do contraponto em Ladies Night, compasso 31.

31

Neste trecho observa-se, o uso do motivo rítmico do segundo compasso do *groove* inicial, que passa a se repetir nos dois compassos seguinte; da mesma forma que o seu contraponto, que agora tem início, junto à primeira semicolcheia do primeiro tempo; algo que não havia ocorrido até o momento.

É neste instante que o contraponto está em seu momento de tessitura mais aguda, de toda a peça, o que também, cria contraste e chama a atenção do ouvinte.

E por fim a última variação do tema, encontrada nos compassos quarenta e quarenta e um, com uma leve modificação nos compassos quarenta e quatro e quarenta e cinco.

Partitura 20 - Quarta variação do contraponto em Ladies Night, compassos 40 e 41.

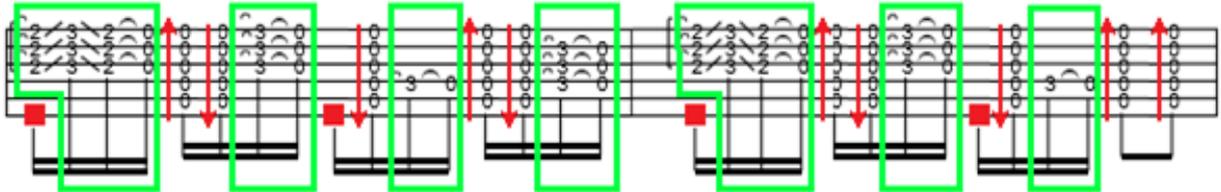
40

Nesses dois compassos parece ocorrer a mistura, de tudo o que foi aparecendo de inusitado, dos trechos analisados há pouco, sendo eles: aquela mescla dos motivos rítmicos encontrados na segunda variação, exatamente no mesmo lugar; assim como, os *slides* utilizados na primeira, que agora iniciam onde apareceu o elemento novo da terceira variação, ou seja, logo na primeira semicolcheia do primeiro tempo, de ambos os compassos.

A pequena mudança que ocorre aqui, acontece dois compassos a frente.

Partitura 21 - Mudança sobre a quarta variação do contraponto em Ladies Night, compassos 44 e 45.

44



Aqui Preston passa a utilizar a primeira, segunda e terceira cordas do violão, nos contrapontos do primeiro, segundo, e quarto tempo do primeiro compasso, e primeiro e segundo tempo do segundo compasso, de modo que a posição dos dedos de sua mão esquerda em relação aos trastes do instrumento, permaneceram as mesmas; a alteração ocorre, de fato, na nota que soava na quarta corda, que agora passa a soar uma oitava acima, quando tocada na primeira corda, já que esta, está afinada uma oitava acima em comparação com a quarta corda.

Ao se ouvir esse momento final da composição percebe-se que é um dos, senão, o momento mais intenso, da peça, com todas as vozes conversando entre si, como uma única expressão sonora, composta de diversos fragmentos que, ao serem colocados e utilizados nos momentos certos, criam contrastes, lembrando outros momentos e, criando uma linguagem que permita que toda essa narrativa seja transmitida, a ponto de prender a atenção do ouvinte.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao entendermos a figura de Preston como um dos precursores, se não, o pai do *fingerstyle* percussivo, pode-se perceber nas entrelinhas, de cada uma das análises, os verdadeiros pontos de transmutação, que permitiram a expansão das possibilidades acústicas do violão, assim como todo o pensamento composicional imerso nesse universo.

A partir das análises peculiares de cada um dos três ciclos da carreira de Reed, pôde-se compreender a trajetória dos acontecimentos, que aos poucos foram desencadeando uma maneira extremamente particular do músico se expressar.

Sendo assim, ao recordar os fatos ocorridos em seu período inicial (1979 – 1986), observa-se suas primeiras influências, e o sumo que foi extraído delas. Os principais elementos retirados desse momento foram: o modo de se trabalhar uma composição, utilizando a ideia de vozes separadas que (independente do modo) se contrapunham; isso não é novidade no meio musical; porém, o valor consiste na maneira como Preston, pôde perceber esse fenômeno dentro de um repertório que já fazia parte de sua linguagem; e, anos mais tarde, passar a utilizar isso como ferramenta composicional capaz de criar interesse; permitindo a cada voz, antes considerada somente como baixo alternado e melodia, criar uma personalidade própria, uma personalidade interessante de ser ouvida e executada. Outro elemento, sem dúvida, foi a abdicação da afinação convencional, que de uma forma ou de outra, acaba por limitar qualquer que seja o instrumentista a sempre compor suas obras dentro do universo que lhe cabe; ao deixar de se prender a somente uma afinação, inúmeras possibilidades de composição e execução tornaram-se possíveis; como prova, a obra de Preston serve como ótimo modelo.

Tal resultado só pôde ser obtido após um período de transição e experimentação, onde o músico passa a utilizar outras técnicas como *hammer-ons* e *pull-offs*, e é através desse viés que o subcapítulo “Álbuns posteriores a 1987 - período de transição” foi trabalhado, analisando o trecho do primeiro experimento produzido por Reed, no exato momento em que ele passa a dar a função de vozes separadas para cada uma das mãos, deixando, já engatilhado, o próximo passo, para acrescentar futuramente percussão ao seu modo de tocar.

Por fim, os últimos trechos a serem analisados, foram, os motivos rítmicos encontrados nas músicas *Ladies Night*, *Tribes* e *Slap Funk*, e modo como cada um dos motivos se desenvolveu e/ou se contrapôs a uma segunda voz; mostrando algumas possibilidades de criação e elaboração, através de formas de se analisar e entender a música de Preston.

Quanto às análises, fica a proposta de se analisar músicas desse tipo específico de repertório, levando em consideração fatores relacionados a tessituras, diferenciação de timbres, modos de execução e também à compreensão e o entendimento de onde se encontram cada uma das vozes que se relacionam, e o modo como se desenvolvem; sendo elas exclusivamente percussivas, melódicas ou até ambas acontecendo simultaneamente.

Após tudo o que foi analisado, deve-se compreender o violão, dentro do universo do *fingerstyle* percussivo, como uma entidade riquíssima em acontecimentos sonoros, possuindo elementos que quando devidamente combinados, fogem da compreensão que qualquer análise puramente harmônica ou melódica possa proporcionar; a expressão musical é criada a partir de um outro ponto de vista, que não é o convencional, portanto meios não convencionais devem ser utilizados, para se aprofundar no entendimento dessa técnica e repertório.

REFERÊNCIAS

BIOGRAPHY: The birth of new style, [20--]. Disponível em:

< <http://www.prestonreed.com/bio>>. Acesso em: 19 nov. 2015.

BOYD, Jim. *Preston Reed – ‘Pointing Up’ (Flying Fish)*. **The Michigan Daily**, Ann Arbor, Michigan, Arts, Records, p. 4, 27 de janeiro de 1983. Disponível em:

<<https://news.google.com/newspapers?nid=2706&dat=19830127&id=6gtKAAAAIBAJ&sjid=8h0NAAAAIBAJ&pg=3796,1019326&hl=pt-BR>>. Acesso em: 19 nov. 2015.

FAHEY, John. **The Best of John Fahey (1959 – 1977)**. New York: Guitar Player Books, p.32 – 33, 1978.

HARVEY, Steve. Percussion Pioneer: With so many up and coming converts to the percussive acoustic style of playing, Guitarrist catches up with one of the style’s traiblazers: Preston Reed words Steve Harvey. **Guitarrist**, Europa, p. 72 – 73, 2009.

JIM DEEMING INTERVIEWS PRESTON REED. Cooper Mountain, Colorado, 2009. 1 entrevista (9 min). Disponível em:

< <https://www.youtube.com/watch?v=r6yhgOExsMU>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

KOTTKE, Leo. The Fisherman. [S.l.:s.n], p.1, [19--]. Violão. Disponível em:

<<http://www.cs.bu.edu/fac/snyder/TablatureWeb/Fisherman,%20The.pdf>>. Acesso em: 8 set. 2015.

MEISTER, Dave. *Preston Reed is not a guitar band, just a finger-picking good musician*. **Reading Eagle**, Pennsylvania. *Weekend, Blue marsh inn*, p. 29 – 30, 11 de novembro de 1983. Disponível em:

<<https://news.google.com/newspapers?nid=1955&dat=19831111&id=rvqxAAAAIBAJ&sjid=pOMFAAAAIBAJ&pg=3967,311491&hl=pt-BR>>. Acesso em: 8 set. 2015.

MOLINA, Sérgio Augusto. A composição da música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns pós década de 1960. 2015. 152 f. Tese (Doutorado em música). Universidade de São Paulo. São Paulo. 2015.

REED, Preston. **A Day at the Races**. Transcrição e edição: Bruce Muckala. [S.l], p.2, [19--]. Violão. Disponível em: <<https://payhip.com/prestonreed>>. Acesso em: 16 set. 2015.

REED, Preston, transcrição e edição do autor. **Frequent Flyer**. [S.l], [19--]. Violão.

REED, Preston. **Ladies Night**. Transcrição e edição: Bruce Muckala. [S.l], p.5 e p.9, [19--]. Violão. Disponível em: <<https://payhip.com/prestonreed>>. Acesso em: 16 set. 2015.

REED, Preston. **Slap Funk**. Transcrição e edição: Bruce Muckala. [S.l], p.1, [19--]. Violão. Disponível em: <<https://payhip.com/prestonreed>>. Acesso em: 4 nov. 2015.

REED, Preston. **View From Afair**. Transcrição e edição: Bruce Muckala. [S.l], p.1, [19--]. Violão. Disponível em: <<https://payhip.com/prestonreed>>. Acesso em: 16 set. 2015.

REED, Preston. Entrevista concedida a Yuri Calixto Federsoni, São Paulo, 16 jul. 2015. [A entrevista encontra-se no apêndice “A” desta monografia].

REED, Preston. Entrevista concedida a Yuri Calixto Federsoni, São Paulo, 20 ago. 2015. [A entrevista encontra-se no apêndice “B” desta monografia].

REED, Preston. Entrevista concedida a Yuri Calixto Federsoni, São Paulo, 26 out. 2015. [A entrevista encontra-se no apêndice “C” desta monografia].

REED, Preston. Listening to My First Álbum, 2009. Disponível em: <<https://fretgenie.wordpress.com/2009/09/02/listening-to-my-first-album/>>. Acesso em: 19 nov. 2015.

THE GUITAR OF PRESTON REED: Expanding the realms of acoustic playing. Produtor executivo: Happy Traum. Woodstock, Nova York: Homespun, 1994. 1 DVD (88 min). Disponível em: < <http://www.prestonreed.com/store>>. Acesso em 20 de nov. 2015.

YATES, Henry. Preston Reed: Question: When is na acoustic guitar not na acoustic guitar? Answer: When it's the hands of new York visionary Preston Reed. TG meets the man who is changing the face of YOUR instrument.... **Total Guitar**, Reino Unido, p. 72 – 73, [20--].

ANEXO A – Entrevista concedida por Preston Reed a Yuri Calixto Federsoni em 16 de julho de 2015.

-Você acredita que por ser canhoto e aprender a tocar violão com a mão direita, de alguma forma, te ajudou no futuro, com a técnica de *fingerstyle* percussivo?

-Sim, provavelmente. Eu aprendi a tocar com a mão direita quando eu era bem jovem. Depois, entre 1979 e 1986, eu cheguei a gravar cinco álbuns dessa maneira. Isso nunca foi um problema. Eu continuo tocado com a mão direita, mas ao desenvolver a abordagem percussiva, acredito que minha mão esquerda

-Na biografia, diz que você aprendeu a tocar com seu pai, e depois teve algumas aulas de violão clássico, então você parou as aulas e alguns anos depois você aprendeu as músicas de Jorma Kaukonen, John Fahey e Leo Kottke, nesse começo, incluindo todos esses aspectos, como isso, de alguma forma contribui para desenvolver o seu novo estilo? Digo, o que exatamente contribuiu com o que?

-Acredito que ao me rebelar contra o violão clássico quando tinha nove anos – e então mais tarde descobrir quando era adolescente, que, eu poderia tocar músicas aprendidas por minha conta, e que as pessoas gostavam – me deu confiança, no meu próprio modo de entender e fazer coisas no violão. Eu era capaz de fazer música sem que alguém ficasse falado como tocar ou o que tocar.

Jorma Kaukonen, John Fahey e Leo Kotke forneceram a mim uma excelente base em termos de técnicas de violão, assim como um conceito musical crucial: múltiplas vozes melódicas sincopadas. Todos eles eram violonistas que utilizavam baixos alternados em suas músicas, provindo de um estilo americano de Blues, baseado nas músicas dos músicos negros de Blues como Robert Johnson, Leadbelly, Muddy Waters, Reverend Gary Davis entre outros. Mais tarde eu pude adaptar o conceito de baixos alternados e as vozes melódicas sincopadas em uma técnica capaz de usar as duas mãos (Two- Handed Technique), que integrava uma percussão feita no corpo do violão mais o som das cordas.

-Aqueles músicos Jorma Kaukonen, John Fahey, Leo Kottke e Pat Metheny te influenciaram (em questão de timbre, afinações, técnicas, ritmo...) diretamente em alguma música específica? Existiu algum outro músico que o influenciou nesse período? Nesse Período você já tinha ouvido alguma coisa de Michael Hedges?

- Se você ouvir aos meus primeiros álbuns, definitivamente você poderá perceber a influência desses três músicos dentro de várias músicas, em termos de timbres, afinações, técnicas e ritmos. Eu incorporei muitas ideias e técnicas do seu modo de tocar enquanto desenvolvia minhas próprias ideias.

Durante esse período eu também fui influenciado pelo modo de tocar dos músicos Duane Allman (Allman Brothers), Jimi Hendrix, John McLaughlin entre outros.

Pat Metheny e o seu tecladista Lile Mays foram uma grande influência em termos de melodias, progressões harmônicas, mas não o modo de tocar.

Na primeira vez que ouvi Michael Hedges, eu gostei e admirei o que ele estava fazendo, mas não tinha interesse em tocar como ele. Se você ler a biografia no meu website, você vai ver que eu resisti à técnica de tapping, até eu perceber que aquilo poderia ser algo necessário na abordagem que eu estava desenvolvendo.

- Na faculdade, você chegou a estudar com algum professor de violão? Pergunto isso, por que aqui no Brasil, costumamos estudar com um professor de instrumento na faculdade. Se sim, que era ele/ela? O que você estudou com ele/ela? Isso te ajudou com sua técnica?

-Não. Eu aprendi ouvindo álbuns, rádio, concertos ao vivo etc. E aprendendo a tocar ideias que eu gostava, e então incorporava elas em minhas próprias composições.

-Musicalmente falando, qual foi o “estopim” que fez com que você entrasse completamente nesse método de compor e tocar?

- Eu acho que vendo e ouvindo as técnicas percussivas feitas no braço do instrumento (tapping) de Eddie Van Halen, Jeff Healey, Michael Hedges e Stanley Jordan, naquela época (1987), comecei a me tornar insatisfeito com minha própria técnica e suas limitações, até finalmente, abrir minha mente – meu ego – para uma experiência que me levou a escrever minha primeira composição utilizando o “two hand tapping”, era a “Frequent Flyer” e um pouco mais tarde uma outra chamada “Drums”.

-No seu DVD “The guitar of Preston Reed”, em alguma parte, você comenta sobre os sons que permanecem soando, após você golpear o violão, alguns harmônicos...Quando ouvi isso fiquei muito interessado, você estudou algum método composicional que mencionou algo sobre isso? Quero dizer, métodos que de alguma forma valorizam o timbre, porque esses harmônicos, a maneira percussiva de produzir sons e o modo como você os utiliza como parte de sua música, expandindo o violão, expandindo as possibilidades do instrumento, para mim soa muito “contemporâneo” musicalmente falando, tudo acaba por se tornar uma sonoridade. Você pode falar sobre isso?

-Eu não estudei nenhum método composicional. Eu apenas escutei muita música e mantive para mim ideias composicionais que eu gostei. Existiram compositores clássicos modernos como Charles Ives que estavam fazendo experimentações com instrumentos modificados afim de criar novas sonoridades e outras experiências sônicas, mas eu não estudei sua música. Eu simplesmente gostava da

experiência estética dos overtones – harmônicos secundários – que surgiam quando você golpeava a corda contra o traste do instrumento. Uma simples ação cria uma multifacetada textura física que é mais complexa e interessante do que simplesmente tocar as cordas de maneira tradicional. Dependendo de onde e como isso é usado, pode soar algo lindo. Minha música “Love In The Old Country”, faz uso dessas texturas numa maneira mais clássica, mais rubato.

ANEXO B – Entrevista concedida por Preston Reed a Yuri Calixto Federsoni em 20 de agosto de 2015.

-Eu estava escrevendo o projeto, e para esta primeira parte, vou falar sobre seus álbuns, afim de mostrar uma linha cronológica de como você chegou no novo estilo, e lendo a biografia em seu website, você encontra isso: “ Reed gravou e produziu quatro álbuns de composições originais num estilo de fingerpicking entre 1982 e 1986 – três pela gravadora Flying Fish, mais um na Itália. Os primeiros três álbuns foram gravados com violões de doze cordas e seis cordas, e o último – The Road Less Traveled – somente com violão de seis cordas. A música nome do álbum, inaugurou uma afinação que Reed descobriu: DADGED. ”

Quais eram os quatro álbuns entre 1982 e 1986? Está faltando um: Pointing Up (1982), Don't Be a Stranger (1982, Itália), Playing By Ear, e....?

- O álbum se chama “The Road Less Traveled”, foi lançado em 1986 pela gravadora Flying Fish.

- Eu fiz uma pesquisa pela internet, tentando encontrar algum jornal, revista, que fale sobre seus primeiros álbuns, ou até mesmo alguma entrevista, que alguém comente algo sobre suas músicas, antes e depois de você desenvolver sua técnica. Você tem algo do tipo?

- Mandei um e-mail com links de comentários do meu site anterior. (Os links encontram-se no ANEXO D).

-Eu gostaria muito de ouvir seus primeiros álbuns. Somente encontrei para comprar o álbum “Acoustic Guitar” em seu website, onde posso encontrar os outros? Posso conseguir algum com você?

-Eu somente possuo os direitos dos álbuns que gravei de 1995 em diante – “Metal” Ladies Night, Handwritten Notes, History of Now, Spirit e In Here Out There, assim como meu primeiro álbum Acoustic Guitar. Todos os meus outros álbuns estão sob o domínio de outras gravadoras, você teria que encomendar esses exemplares de outras gravadoras, ou procure-as pelo E-bay ou Amazon (Obs: quando Pointing Up e Playing By Ear apareceram em CD, foram combinados numa numa compilação, em um CD chamado “Preston Reed”).

-Em 1987 quando você lançou o álbum “The Road Less Traveled”, você começou a usar afinações alteradas, como foi esse processo? Essa ideia vem de alguma afinação de blues ou DADGAD?

- Eu tenho usado afinações alteradas desde o começo – desde que eu aprendi as músicas de John Fahey e Leo Kottke quando tinha 17 anos de idade. Muitas dessas afinações estão em Ré aberto (DADF#AD) ou em Sol aberto (DGDGGD).

Todos os meus álbuns desde o começo até agora – com a exceção do álbum Spirit – contém composições com afinações alteradas.

A afinação que eu tenho usado mais ultimamente – que começou com Instrument Landing em 1989 – é a CGDGGD (com variações como CGDGAD ou BGDGAD).

No momento estou escrevendo uma música na afinação DADECD. Até eu gravar History Of Now em 2012-2013, no qual vinha incluía Frequente Flyer e Waltz Of The Snails, nos quais eram ambos em DADECD. Eu não usava essa afinação de o início de 1990.

-Você tem alguma sugestão, alguma coisa a mais que eu possa procurar?

-Procure alguns comentários encontrados no meu antigo website.

Também existe uma entrevista com Michael Hedges de abril de 1996, matéria da Fingerstyle Magazine (página 22), após eu mandar para ele meu álbum Metal.

“ (Entrevistador). No que diz respeito à sua influência em outros músicos, o que você acha de pessoas como Preston Reed?

(Hedges). Eu sempre gostei de Preston. Eu fiz uma gig com ele uma vez, a muito, muito tempo atrás. Eu era um convidado em de seus shows com John Fahey. Foi aí que o conheci. Era um músico muito intenso. Ele pegou algumas coisas que havia feito e as desenvolveu ainda mais. Ele é exatamente o tipo de exemplo que estou me referindo. Deixe-me explicar desse modo: if i'm a hard-core player, he's a petrified. Sabe? Ele está tão inserido naquilo, que ele acabou modificado. Ele é o cara para fazer isso. Eu nunca vi ninguém tão preciso. É isso assim que é o seu modo de tocar. Ele é realmente inspirador.

ANEXO C – Entrevista concedida por Preston Reed a Yuri Calixto Federsoni em 26 de outubro de 2015.

-Encontrei a música Frequent Flyer, na qual você começou a usar hammer-ons e pull-offs, e para falar sobre ela no meu trabalho, afim de exemplificar minha explicação, precisei fazer uma pequena transcrição dos primeiros 16 compassos. Você se importa? Não encontrei nenhuma outra partitura.

-Não, não me importo.

-Comecei a falar um pouco sobre a música Drums, e também não existe nenhuma partitura. Mas essa é um pouco mais difícil de transcrever, por cauda do timbre da percussão, porém, seria importante mostra-la no trabalho, é o ponto de transição de tudo. Você tem algum vídeo, partitura, qualquer coisa que eu possa mostrar no meu projeto?

*-Não há vídeo ou transcrição para a música Drums, desculpe :^(
Você pode pegar uma transcrição de Tribes ou Slap Funk, em ambas eu uso técnicas percussivas similares.*

-Comprei algumas partituras em seu website, e pude ver que todas elas possuem as notações dos sons percussivos para o violão. Quando mostrei para minha professora, ela me perguntou se eu saberia dizer que foi que criou tais notações, seria interessante colocar isso no trabalho, você sabe algo sobre isso?

-Muitos anos atrás meu transcritor, Bruce Muckala e eu concordamos em usar símbolos (por exemplo usar um quadrado representando um som de bumbo, um triângulo representando um golpe de aro etc.) para representar diferentes sons de bateria e percussão. Um símbolo usado em uma transcrição pode variar de uma música para outra.

-Você acredita que ocorreu uma evolução entre os elementos rítmicos encontrados nos baixos alternados, para depois se tornarem-se hammer-ons e pull-offs reproduzindo os mesmos baixos, para futuramente se transformar em sua técnica integrada de violão percussivo?

-Sim! Totalmente. Eu comento isso em minha biografia em meu website. Ele substitui os baixos alternados produzidos pela mão direita, pelo uso das minhas mãos direita e esquerda.

-Existe mais alguma coisa que você comentar sobre essa transição para o estilo percussivo, ou sobre o estilo percussivo em si?

-Tudo que tenho a dizer está na biografia encontrada em prestonreed.com na seção "nascimento de um novo estilo".

-Você tem alguma sugestão de análise em relação às músicas nas quais você usa percussão?

-O groove (ciclo rítmico central) nas minhas músicas, é repetido inúmeras vezes durante a música. Você poderia escolher "Ladies Night", "Tribes", "Slap Funk", "Seven", "Shinkansen" sendo que em muitas outras músicas aparecem o ciclo rítmico de normalmente quatro ou oito compassos, que definem o groove.

ANEXO D – CD DE DADOS.

Foi inserido junto a esse trabalho, um CD contendo os áudios dos exemplos analisados, assim como alguns vídeos de Preston executando algumas de suas músicas.