

O Minimalismo e suas técnicas composicionais

Dimitri Cervo (Universidade Federal de Santa Maria)

dcervo@uol.com.br

Resumo: Estudo sobre o Minimalismo na música, com destaque para feições estilísticas e estéticas, técnicas composicionais e processos de repetição desenvolvidos por Riley, Reich e Glass na década de 1960 e início da década de 1970, em obras como *In C*, *Piano Phase*, *Clapping Music*, *Two Pages* e *Music in Fifths*. Inclui uma breve contextualização histórica do Minimalismo.

Palavras-Chave: Minimalismo, processos de repetição, técnicas composicionais, compositores minimalistas, composição musical.

Minimalism and its compositional techniques

Abstract: Study about Minimalism in music, focusing on the stylistic and aesthetical features, compositional techniques and repetition processes developed by Riley, Reich and Glass in the 1960s and early 1970s, in works such as *In C*, *Piano Phase*, *Clapping Music*, *Two Pages* and *Music in Fifths*. It includes a brief historical background of Minimalism.

Keywords: Minimalism, processes of repetition, compositional techniques, minimalist composers, composition.

I. Introdução

O Minimalismo musical, surgido nos Estados Unidos na década de 60 através da música dos seus quatro “pais fundadores”, La Monte Young (1935-), Terry Riley (1935-), Steve Reich (1936) e Philip Glass (1937-), é um dos movimentos estéticos mais significativos dos últimos quarenta anos, tendo consagrado internacionalmente nomes como os próprios Steve Reich e Philip Glass, influenciado outros compositores de grande visibilidade, tais como Arvo Pärt (1936-), Louis Andriessen (1939), Michael Nyman (1944), John Adams (1947) e Michael Torke (1961), estimulado jovens compositores em todo o mundo, além de se refletir em uma série de manifestações musicais do mundo *pop* (*new age*, *world music*, etc.). Entretanto, seu estudo no ambiente acadêmico vem ganhando prestígio apenas recentemente.

De acordo com Schwartz, nenhum estilo da música contemporânea recente provocou tanta controvérsia quanto o Minimalismo, sendo que por três décadas esta estética musical foi ridicularizada pelos compositores e críticos do *mainstream* (corrente principal) (SCHWARTZ, 1996, p.8). Esse descaso para com a música minimalista no ambiente acadêmico é amplamente citado por autores como Nyman, Warburton, Epstein, Schwartz, entre outros.¹ A maior parte da literatura e artigos sobre o Minimalismo musical surgiu no meio acadêmico norte-americano a partir do final dos anos 80 e na década de 90.

¹ Por exemplo, a Escola de Música da Universidade de Washington, em Seattle/USA, onde realizei o Doutorado Sanduíche entre os anos de 1996 e 1998, ofereceu seu primeiro “Seminário em Minimalismo”, ministrado por Jonathan Bernard (na época editor do *Music Theory Spectrum*), para alunos de mestrado e doutorado somente em 1998. Esse fato pontual demonstra como alguns ambientes acadêmicos norte-americanos têm tido resistência em incluir a música minimalista no seu objeto de estudo, apesar da ampla disseminação de obras minimalistas em salas de concerto, discografia e música para cinema, em todo o mundo.

Dessa forma, consideramos que esse tópico dever ser tratado dentro da academia brasileira com dedicada atenção. Pretendemos, com esse artigo, fornecer um ponto de partida para uma melhor compreensão do Minimalismo no contexto do meio acadêmico brasileiro, fixando conceitos e fornecendo uma base teórica e terminológica para que futuros estudos e análises de obras minimalistas possam ser mais bem realizados e melhor compreendidos.

II. Contexto histórico

Segundo Morgan, nos anos 50, serialismo e indeterminação eram as duas direções composicionais dominantes. Elas foram seguidas por uma série de novas tendências² nos anos 60, dentre as quais destaca-se o Minimalismo. O pluralismo radical da cultura contemporânea tornou-se evidente a partir dos anos 60, quando a incessante procura por algo “novo” fez com que movimentos artísticos surgissem quase que de ano em ano. Morgan cita como causas dessa explosão de novas manifestações artísticas a profunda insatisfação da juventude com os valores tradicionais, rebelião contra o que a juventude da época percebia como centralismo monolítico, além do demasiado elitismo no contexto cultural e político estabelecido. Essa juventude (à qual pertenciam os compositores iniciadores do Minimalismo) explorou uma ampla gama de estilos alternativos de vida que incluíam temas como a emancipação sexual, o interesse pelo misticismo oriental e filosofias não ocidentais, experiências com drogas e principalmente uma forte rejeição aos valores tradicionais do sistema (*establishment*, ou conjunto dos grupos dominantes dentro de uma sociedade), que era visto como uma força impessoal que vitimava os cidadãos, impedindo-os de exercerem sua liberdade. Morgan também argumenta que as gerações jovens tinham aversão à alta cultura, que era vista como uma cultura em processo de exaustão. No lugar dela, uma contracultura, a qual respondia a uma imensa variedade de interesses sociais e étnicos, foi erguida. A cultura centralizada seria substituída por uma democracia de contraculturas, que coexistiriam em pé de igualdade. Assim, a alta cultura, nos anos 60, começou a perder espaço para a cultura *pop*. Essa erosão de barreiras entre níveis artísticos estimulou o ecletismo e novas combinações estilísticas (MORGAN, 1991, p.328-30).

O Minimalismo é, portanto, filho de uma década muito especial na história do século XX. A década de 60, na qual ele se desenvolveu e floresceu plenamente, foi uma das mais importantes na história do século XX no que diz respeito à articulação de movimentos alternativos contra o sistema. Dentre os movimentos que propunham formas alternativas de comportamento e questionavam o *status quo* nos anos 60, podemos citar o movimento *hippie*, o movimento feminista e o movimento pelos direitos dos negros, liderado por Martin Luther King. Os anos 60 foram também uma época na qual as experiências com drogas que visavam estados alterados de consciência foram levadas ao extremo, e em que as filosofias do Oriente e a yoga começaram a penetrar com mais intensidade no Ocidente, devido a uma série de fatos, já bem documentados, dos quais destacamos algumas efemérides, como a ida dos Beatles à Índia, a difusão da música indiana e a vinda para a América de músicos daquele país, como Ravi Shankar.

Tendo em mente que o *establishment* na música, desde o pós-guerra até os anos 60, era representado principalmente pelos compositores da vanguarda européia, que em sua grande parte haviam aderido ao serialismo integral e suas diretrizes estéticas, podemos considerar o

2 Música textural, citação e colagem, música ambiente ou musak, neo-tonalismo, para citar algumas.

Minimalismo nascido no continente Americano uma forma alternativa de se compor que estava em confronto direto com os valores já bem estabelecidos pela vanguarda. No domínio da música séria nos anos 50 e 60, nada representava mais o “sistema” do que a vanguarda e os serialistas, pois estes, através de uma postura autoritária e monolítica, consideravam que qualquer compositor que não aderisse ao serialismo estava à margem da “evolução” histórica. A declaração de Boulez de que todo o compositor que ignorasse a necessidade do serialismo integral era “um inútil” é sintomática (BOULEZ, 1995, p.139).

Portanto é natural que esta nova geração de compositores, nascida na América ao invés de na Europa, sufocada pela vanguarda histórica, insuflada contra o sistema por todo um contexto de época, articulasse uma revolta radical contra os serialistas e manifestasse isso em sua música.³ Philip Glass, por exemplo, considerou, em 1984, que a série de música nova, *Domaine Musicale*, promovida por Pierre Boulez era “uma terra perdida, dominada por esses maníacos, esses mórbidos, que estavam tentando fazer todo mundo escrever essa música insana e mórbida” (Apud in SCHWARTZ, 1996, p.114).

Esse tom radical de Glass, já dezesseis anos depois de a primeira obra minimalista atingir sucesso comercial em 1968, (*In C* [1964] de Terry Riley), é apenas uma demonstração de como os compositores minimalistas estavam trabalhando conscientemente e ideologicamente contra um tipo de música de origem européia que não os interessava. É nesse contexto que temos que entender o radicalismo e o escândalo que as primeiras obras minimalistas causaram no *status quo* do mundo musical, ainda muito dominado pela vanguarda no início dos anos 60.

III. Minimalismo x Serialismo (Expressionismo)

O Minimalismo, com sua estética extremamente ascética, econômica, impessoal, que utilizava um mínimo de meios, pode ser visto como uma reação ao movimento expressionista⁴ iniciado por Schoenberg em fins do século XIX e início do século XX, desenvolvido por Berg e Webern, até ser apropriado pelos vanguardistas Boulez⁵ e Stockhausen, entre outros nomes da nebulosa de Darmstadt, através do serialismo integral,⁵ após a segunda guerra mundial. Como coloca Mertens:

³ É interessante notar que entre os quatro pais fundadores do Minimalismo, Young, Riley, Reich e Glass, encontramos feições comuns importantes: todos eles nasceram nos Estados Unidos nos anos 30; todos cresceram enamorados pela cultura pop norte-americana; todos sobreviveram após rejeitar seu treinamento acadêmico e de conservatório europeu; e todos, com o passar do tempo, tornaram-se indivíduos profundamente místicos e religiosos (SCHWARTZ, 1996, p.13).

⁴ Os livros de história da música quando falam em dodecafonismo, serialismo e serialismo integral, usualmente não se referem à estética desta música, preferindo denominá-la apenas pelo nome das suas técnicas composicionais. Mas já que não existe música permeada por algum tipo de orientação estética, qual é a estética desta música? Propomos aqui considerá-la Expressionista. Expressionista num sentido amplo, não apenas como uma expressão de sentimentos subjetivos ou inconscientes, mas no sentido de que esta música é baseada num discurso essencialmente dramático. As tensões dissonantes e os fortes contrastes, a utilização de textos com conteúdos dramáticos, a moldura histórica das duas grandes guerras, são elementos que conferem a maior parte da produção musical (de compositores como Schoenberg, Webern, Nono, Berio, Zimmermann, Boulez, dentre outros) que se segue ao atonalismo livre, um pathos expressionista ou ainda pós-expressionista (assim como podemos considerar que as obras de Mahler, Rachmaninov e Richard Strauss possuem um pathos romântico ou pós-romântico).

⁵ Cabe ressaltar a importância seminal da peça para piano *Modos de Valores e Intensidade* (1949-50) de Olivier Messiaen, apresentada em Darmstadt em 1951, para o futuro desenvolvimento do serialismo integral.

“... é claro que a música repetitiva pode ser vista como o estágio final de um movimento anti-dialético que orientou a Vanguarda musical europeia desde Schoenberg, um movimento que atingiu sua culminância com John Cage... A real importância da música repetitiva está no fato de que ela representa o estágio mais atual na continuação da evolução musical desde Schoenberg” (MERTENS, 1983, p.87).

Portanto, Serialismo (Expressionismo) e Minimalismo são dois movimentos estéticos, ambos filhos do modernismo e que defendem modos de compor “puros” ou exclusivistas, intimamente relacionados por oposição radical. Enquanto o serialismo procura evitar de forma sistemática um centro tonal, o Minimalismo procura afirmar incessantemente um centro tonal. Enquanto o serialismo trabalha com o princípio de não repetição, o Minimalismo pretende repetir à exaustão. Enquanto o serialismo era considerado um desenvolvimento necessário e irreversível da evolução da música ocidental, o Minimalismo introduzia conceitos filosóficos e estéticos do Oriente os quais diferiam frontalmente da visão de mundo ocidental.

IV. Música experimental x Música de vanguarda (processos x obras acabadas)

Essa rebeldia contra os alicerces fundamentais da música europeia e da vanguarda histórica teve como grande arauto e precursor o compositor norte-americano John Cage (1912-1992). Cage, profundamente imbuído de conceitos da filosofia oriental e do zen budismo, começou a questionar profundamente, nos anos 40 e 50, a noção de música praticada no Ocidente.

Já no ano de 1974, o compositor Michael Nyman, através da publicação de seu livro *Experimental Music: Cage and Beyond*, tentava distinguir a música da vanguarda, de compositores como Boulez, Berio, Stockhausen, da música dos compositores experimentalistas norte-americanos na tradição de Ives, Cowell e Cage (NYMAN, 1974, p.2). Dentre as principais diferenças da música experimental em relação à música de vanguarda, Nyman destaca a *idéia de processo* inerente à música experimental. Nyman diz que os compositores experimentalistas não estavam interessados em prescrever tempo-objetos definidos, cujos materiais e relações estão calculados e arranjados previamente, mas sim interessados em criar situações nas quais os sons poderiam ocorrer, um processo de geração de uma ação musical. Entre os tipos de processos destacados por Nyman estão:

- 1) Processo de determinação por acaso (*chance*), primeiramente adotado por Cage que utilizou o oráculo chinês *I Ching* para articular sua obra para piano *Music of Changes* (1951).
- 2) Processo de pessoas, onde os executantes se movem livremente pelo material sugerido no seu próprio tempo.
- 3) Processos contextuais, os quais são gerados a partir de ações que dependem de situações não previsíveis e de variáveis que podem surgir durante o processo.
- 4) Processo de repetição, que usam a repetição como o único meio de gerar movimento (NYMAN, 1974, p.2-8).

Portanto, na idéia de processo musical, mais do que na de obra acabada, consistia a grande diferença entre os compositores experimentalistas norte-americanos como Cage, Feldman, Cardew, La Monte Young, Wolff, Reich, Glass, e a música tradicional europeia, incluindo os compositores pertencentes à vanguarda histórica. Como coloca Mertens:

“... na música repetitiva a idéia de obra é substituída pela idéia de processo ... a música dialética tradicional é representacional: a forma musical está relacionada com um conteúdo expressivo

e isso é um meio de criar uma tensão crescente; o que é usualmente chamado um argumento musical. Mas a música repetitiva não é construída em torno de um argumento, a obra não é representativa e também não é um meio de expressão de sentimentos subjetivos. Glass escreveu que 'Esta música não é caracterizada por argumento e desenvolvimento... a música não tem mais uma função de mediação que se refere a algo fora dela mesma, mas encarna a si mesma sem mediações. Assim o ouvinte necessitará de uma estratégia de audição diferente, sem os conceitos tradicionais de lembrança e antecipação. A música deve ser ouvida como um evento sônico puro, um ato sem nenhuma estrutura dramática.' " (MERTENS, 1983, p.88)

V. Processos de repetição

O Minimalismo, como fruto direto do movimento experimentalista norte-americano, deteve-se e levou às últimas conseqüências os processos de repetição. Portanto, o Minimalismo não se define apenas por repetição, mas por processos sistemáticos de repetição.⁶ Como escreve Steve Reich em 1968 em seu manifesto minimalista, *Writings About Music*, publicado em 1974:

"Eu não quero dizer processo de composição, mas sim obras que são literalmente processos. O que é distintivo em um processo musical deste tipo é que ele determina todos os detalhes, de nota para nota, de uma composição, e toda a sua forma simultaneamente. Estou interessado em processos perceptíveis. Quero ser capaz de ouvir o processo acontecendo através do fluxo de toda a extensão da música... Processos musicais podem nos dar contato direto com o impessoal e também um tipo de controle completo... por esse "tipo" de controle completo eu quero dizer que, ao fazer esse material se articular através desse processo, eu controlo completamente todos os resultados, mas também aceito todos os resultados sem mudanças" (REICH, 1974, p.9-10).

Reich continua criticando os processos de Cage e os procedimentos da música serial, opondo-os à sua maneira de articular processos musicais.

"John Cage tem usado processos e tem certamente aceitado seus resultados, mas os processos que ele usa são processos composicionais que não podem ser escutados quando a peça é executada. O processo de usar o I Ching ou imperfeições em uma folha de papel para determinar parâmetros não pode ser ouvido quando se escuta uma música composta dessa forma. Os processos composicionais e a música que soa não têm conexão audível. Da mesma forma, na música serial, a série em si mesma é raramente audível.

Eu estou interessado em processos composicionais onde o processo e a música que soa são uma coisa una. ...O uso de estruturas ocultas nunca foi apelativo para mim. Mesmo quando todas as cartas estão na mesa e todos ouvem o que gradualmente acontece em um processo musical, ainda assim existem mistérios suficientes para satisfazer a todos. Esses mistérios são os produtos residuais de ordem psicoacústica, impessoal, não intencional, geradas pelo próprio processo." (REICH, 1974, p.10)

Assim, as obras minimalistas têm como própria essência a escolha de processos de repetição, claros e perceptíveis, os quais vão articular e coordenar toda a micro e a macroforma da obra. Para tal finalidade os compositores minimalistas desenvolveram técnicas composicionais específicas, as quais examinaremos a seguir.

⁶ Essa distinção é de extrema importância. O simples uso da repetição como elemento estrutural, como ostinatos, por exemplo, não é suficiente para caracterizar uma obra como minimalista. Se assim fosse, uma ampla gama de obras que se baseiam em repetição e variação gradual, ou ainda ostinatos, como princípio estrutural, como o *Primeiro Prelúdio do Cravo Bem Temperado* de Bach, a *Berceuse*, op. 54, de Chopin, o *Bolero* de Ravel ou o *Batuque* de Lorenzo Fernandes, apenas para citar quatro obras, poderiam ser consideradas "minimalistas", o que ao nosso ver consistiria em um grande equívoco conceitual e estético.

VI. Técnicas Composicionais para Articular Processos de Repetição

Dan Warburnton procura identificar as várias técnicas composicionais que os compositores minimalistas utilizaram para a articulação de processos de repetição nas décadas de 60 e 70. Segundo o autor, as principais técnicas composicionais que sustentam os processos de repetição característicos das obras minimalistas são: *phasing*, *linear additive process*, *block additive process*, *textural additive process* e *overlapping pattern*. Warburnton demonstra como cada uma dessas técnicas composicionais podem ser encontradas naquelas obras seminais pelas quais usualmente o Minimalismo é definido (WARBURTON, 1988, p.144-152).

Optamos em traduzir essa terminologia para o português da seguinte forma: *troca de fase (ou defasagem)*, *processo aditivo linear*, *processo aditivo por grupo (bloco)*, *processo aditivo textural* e *superposição de padrões*. A partir deste ponto do trabalho utilizaremos a terminologia em português, e a seguir examinaremos a ocorrência das técnicas composicionais supra citadas em algumas obras seminais do Minimalismo “clássico.”⁷

Começaremos pela explanação da técnica de ***troca de fases*** (ou ***defasagem***).⁸ Essa é a técnica central utilizada nas obras de Steve Reich compostas entre os anos de 1965 (*It's Gonna Rain*) e 1972 (*Clapping Music*). A primeira utilização dessa técnica por Reich deu-se nas suas obras para fita magnética *It's Gonna Rain* (1965) e *Come Out* (1966). Ambas são peças que utilizam o meio eletroacústico e gravações da voz humana como ponto de partida e material pré-composicional. Em *It's Gonna Rain* dois excertos idênticos (pré-gravados) são alinhados em uníssono, e gradualmente um deles é ligeiramente acelerado. Uma vez que o processo é posto em movimento, os dois trechos defasam gradualmente até voltarem ao uníssono novamente no final da obra. No decorrer da peça, essa relação de duas vozes é ampliada para quatro e oito vozes. Segundo o autor, *It's Gonna Rain* é a primeira obra na história que utilizou a técnica de defasar gradualmente dois ou mais padrões idênticos. A segunda foi *Come Out*, que se utiliza de recursos semelhantes (REICH, 1987).

Após essa experiência com *loops* defasando em fitas magnéticas, Reich começou a pensar em uma maneira de transpor essa experiência para o domínio da música instrumental. Em 1967, ele gravou um padrão de doze notas ao piano em uma fita, e começou ele próprio a tocar o mesmo padrão simultaneamente à gravação, tentando gradativamente defasar, através de um acelerando gradual, do padrão gravado. Ao constatar o sucesso e a viabilidade da experiência, Reich passou então a experimentar com dois pianos. Por fim, após essa experiência de execução com dois instrumentistas, a peça foi passada para a pauta. Assim surgiu a primeira obra a utilizar a técnica de defasagem no domínio da música instrumental: *Piano Phase* de 1967 (REICH, 1974, p.51-53).

O Ex.1 mostra que essa peça articula um mesmo padrão de doze notas, apresentado inicialmente no piano I (c.1) e logo introduzida, em uníssono, pelo piano II (c.2). A partir daí o piano II

⁷ A expressão Minimalismo “clássico”, no contexto deste artigo, refere-se às obras minimalistas compostas entre os anos de 1964 e 1976, as quais se caracterizam pela utilização clara, sistemática e radical de processos composicionais já bem documentados. A partir de 1976, a produção dos compositores minimalistas começou a sofrer mudanças significativas, em obras onde os processos passam a ter importância secundária ou são completamente abandonados. As diferenças entre o Minimalismo “clássico” e essa produção a partir de 1976, que consideramos pós-minimalista, é discutida e examinada em detalhe em CERVO (1999).

⁸ Os autores geralmente utilizam três palavras do inglês para denominar essa técnica: *phase*, *phasing* ou ainda *phase shifting*, sendo que todas têm o mesmo significado.

gradualmente defasa do piano I, através de um sutil *accelerando*, até a segunda semicolcheia do padrão repetido no piano II (Fá #) se encontrar com a primeira semicolcheia (Mi) do padrão repetido no piano I (o piano I mantém sempre uma mesma velocidade). Quando existe um alinhamento dos padrões (quando os dois instrumentistas estão tocando na mesma velocidade e sincronizados) o padrão é repetido de 16 a 24 vezes até a próxima defasagem ter o seu início. Quando existe uma defasagem esta se dá no período de tempo entre 4 e 16 repetições.

♩ = ca. 72
 Repeat each bar approximately number of times written. / Jeder Takt soll approximativ wiederholt werden entsprechend der angegebenen Anzahl. / Répétez chaque mesure à peu près le nombre de fois indiqué.

1 (x4 8) 2 (x12 16) 3 (x4 16) 4 (x16 24) 5 (x4 16) 6 (x16 24)

l.h. r.h. non legato fade in accel. very slightly hold tempo 1

Ex.1 – *Piano Phase* (1967) de Steve Reich.

Assim esse processo de repetição com mudança de fase (*phase shifting*) articula-se gerando o seguinte movimento harmônico e contrapontístico (Ex.2):

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Ex.2 – *Piano Phase* (1967) de Steve Reich: padrões harmônicos e contrapontísticos que surgem através de 12 defasagens.

Dessa forma, embora a peça (em sua primeira parte) repita incessantemente um mesmo grupo de doze notas, o ouvinte é presenteado com uma rica gama de possibilidades pelas quais pode construir a experiência da peça. Dois tipos de eventos surgem nessa peça: aqueles estáveis, que ocorrem nas reconfigurações do alinhamento dos dois padrões; e aqueles instáveis, que ocorrem durante o período de tempo da defasagem. Por exemplo, quando as notas estão perto de meio pulso de defasagem, uma sensação de duplicação da velocidade ocorre. Assim, uma gama ampla de efeitos acústicos e psicoacústicos ocorre, e, embora o processo repita sempre o mesmo material, a obra soa sempre diferente e viva. Cada vez que um alinhamento ocorre, ele soa diferente do precedente, e cada vez que existe uma aceleração ou defasagem, a forma como esta se dá é única. Conforme Epstein (1986, p.494):

“O credo de Reich de que a música pode ser impessoal, um processo não editado, ao invés de um processo metafórico construído, é uma nova idéia, no sentido de que o papel do compositor passa a ser visto não como o de um inventor de códigos pessoais, mas de um descobridor de processos naturais impessoais. Ao experienciar esse processo, a tarefa do ouvinte é também a de um descobridor, tanto das leis físicas inerentes ao processo como das leis psicológicas que afetam a interação do ouvinte com o processo.”

Reich utilizou-se ainda da técnica de troca de fases em outras obras, dentre as quais *Violin Phase* (1967), *Drumming* (1971) e *Clapping Music* (1972). Em *Clapping Music* (1972), Reich explorou a troca de fase entre dois percussionistas batendo palmas, porém sem uma transição gradativa na defasagem. Aqui as trocas de fase são abruptas, um executante repete o mesmo padrão, enquanto o outro (clap II) defasa abruptamente após 12 repetições de um mesmo compasso. Como mostra o Ex.3, aqui os padrões são defasados, pelo segundo executante, diretamente a cada troca de compasso, até a volta ao uníssono inicial no compasso 13. O efeito prático dessa defasagem é idêntico ao de uma imitação canônica realizada com onze colcheias de distância (c.2), dez colcheias de distância (c.3), e assim por diante, até a volta ao uníssono no compasso final da peça (repetição do c.1).

The image displays musical notation for Steve Reich's *Clapping Music*. It consists of two staves, labeled 'clap 1' and 'clap 2'. Each staff shows a sequence of rhythmic patterns. Clap 1 has a steady, repeating pattern of eighth notes. Clap 2 follows the same pattern but is phase-shifted, meaning it starts at a different point in the cycle of notes. The notation is divided into six measures, numbered 1 through 6. Vertical double bar lines separate the measures. The patterns are simple, using eighth and quarter notes, and are designed to create a complex, evolving texture through the interaction of the two claps.

Ex.3 – *Clapping Music* (1972) de Steve Reich

Clapping Music marca o fim da utilização da técnica de troca de fase. Nos anos seguintes as obras de Reich, como *Six Pianos* (1973), *Music for Mallet Instruments* (1973), seriam centradas na técnica de *processo aditivo por grupo* (já utilizada em *Drumming*), a qual o compositor denomina “processo de construção rítmica” ou “substituição de pausas por notas” (REICH, 1974, p.65-66). Examinaremos essa técnica composicional mais adiante, sob o nome de processo aditivo por grupo.

Enquanto Reich estava trabalhando com a técnica de troca de fase, Philip Glass, em suas primeiras obras minimalistas, realizadas no final dos anos 60, estava preocupado em desenvolver outra técnica composicional que se tornou característica do Minimalismo: a técnica de processo aditivo/subtrativo linear⁹ (*linear additive process*). Como o próprio compositor relata, a idéia da técnica de processo aditivo linear lhe ocorreu depois de fazer algumas transcrições de música indiana para a notação ocidental, em um trabalho junto a Ravi Shankar em Paris, no ano de 1965. Glass trabalhou algum tempo com Ravi Shankar e seu tablista Alla Rakha, tendo a missão de transcrever para a notação ocidental a música a ser executada em uma sessão de gravação. Gradualmente, Glass percebeu que a rítmica da música hindu era estruturada de forma diferente da ocidental. Ele percebeu que na música ocidental o ritmo é dividido, enquanto que na música hindu parte-se de pequenas unidades rítmicas que, colocadas em seqüência, formam ciclos ou unidades maiores (ritmo aditivo). A partir dessa revelação (*insighth*) Glass livrou-se das indicações e barras de compasso da métrica ocidental para realizar suas primeiras obras aditivas (SCHWARTZ, 1996, p.114-6).

A técnica de **processo aditivo linear** articula processos de repetição baseados em adição de figuras a partir de um padrão base. Por exemplo, se temos um padrão 1-2, após um certo número de repetições adiciona-se mais um elemento 1-2-3, gerando assim um processo gradativo de adição linear. Esse processo pode ser regular com a adição de um número regular de unidades durante o processo de repetição (ex. 1, 1-2, 1-2-3), ou ainda irregular com a adição de um número irregular de unidades (ex. 1, 1-2-3, 1-2-3-4, 1-2-3-4-5-6) durante o processo de repetição.

Na peça de Glass *Two Pages* (1969) temos um exemplo pontual de como essa técnica composicional se articula. O Ex.4 mostra que aqui temos um processo aditivo linear irregular, pois o número de unidades acrescentadas a cada repetição é irregular. No primeiro compasso temos um grupo de cinco notas; após um certo número de repetições deste, o intérprete passa ao segundo compasso, no qual mais quatro notas são adicionadas. No terceiro compasso temos a adição de mais três notas. Esse é, portanto, um processo aditivo (por vezes também subtrativo, como nos c.5-7) linear irregular.



Ex, 4 –Two Pages (1969) de Philip Glass (c.1-9 e c.86-107)

⁹ Quando nos referimos aos processos de caráter aditivo, a contraparte lógica “processo subtrativo” também está implícita.

O material melódico utilizado em *Two Pages* é reduzido ao mínimo, e contém somente cinco alturas (Sol, Dó, Ré, Mi b e Fá). Dignos de nota nessa peça são os começos e finalizações súbitas de novos compassos (padrões) sem nenhuma preparação, o que dá ao ouvinte a sensação de estar ouvindo apenas fragmentos em um permanente *continuum musical*. Esses grupos irregulares de colcheias, às vezes adicionadas e às vezes subtraídas dos compassos, não oferecem ao ouvinte qualquer possibilidade de apreendê-las dentro de uma indicação de compasso específica. Dessa forma, o ouvinte logo perde seu ponto de referência métrico, perdendo também a noção de como está ocorrendo o processo aditivo/subtrativo, o que acaba por gerar uma sensação extremamente hipnótica.

Em sua peça *Music in Fifths* (1969), Glass utilizou a mesma técnica composicional de processo aditivo linear, mas agora em duas linhas melódicas com a distância de uma quinta uma da outra.¹⁰ Nessa peça, o processo aditivo linear também é irregular. O Ex.5 mostra que duas ou três colcheias são acrescentadas antes do grupo principal de oito notas, e às vezes interpoladas no meio deste, dividindo-o em dois subgrupos de quatro notas.



Ex. 5 – *Music in Fifths* (1969) de Philip Glass (c. 13-19)

Glass utilizou ainda essa técnica composicional de forma preponderante em obras como *Music in Similar Motion* (1969), *Music in Contrary Motion* (1969) e *Music with Changing Parts* (1970). Em *Music in Twelve Parts* (1971-74), essa técnica foi utilizada em combinação com outras técnicas composicionais dentro de cada uma das doze seções da obra. Essa obra, assim como *Music for Eighteen Musicians* (1974-76), de Reich, começaria a levar o Minimalismo a mudanças estilísticas significativas,¹¹ já que a idéia de processo passa a ser algo secundário, devido à maior importância de outros elementos utilizados, tais como modulações e progressões harmônicas, e ainda a utilização de texturas mais densas e complexas (SCHWARZ, 1996, p.127-8.).

¹⁰ Ironicamente, Glass diz que essa obra seria uma homenagem à sua professora de contraponto durante sua temporada Parisiense, Nadia Boulanger.

¹¹ Para uma discussão aprofundada dessas mudanças ver CERVO, 1999.

Passaremos agora ao exame da técnica de **processo aditivo por grupo**¹² (*block additive process*). Reich refere-se a esta técnica como “processo de substituição de pausas por notas”, pois se trata de introduzir um grupo (ou bloco) de notas, de maneira gradual e não linear. A primeira obra na qual Reich utilizou a técnica de processo aditivo por grupo, ou, conforme o autor, processo de substituir pausas por notas, foi *Drumming* (1972). As obras imediatamente subseqüentes a *Drumming* que utilizam essa técnica são: *Six Pianos*, *Music for Mallet Instruments* e *Music for Pieces of Wood*, todas compostas em 1973 (REICH, 1974, p.66). Cabe notar que essa técnica composicional é proeminente nas obras de Reich, de 1973 até os dias atuais.

Para exemplificar essa técnica composicional, suponhamos que tenhamos como idéia musical um grupo de oito notas 1-2-3-4-5-6-7-8. Pela técnica de processo aditivo por grupo é possível introduzir cada uma dessas oito notas gradualmente e de forma não linear. Para isso basta substituir as pausas por notas, como mostra o Ex.6.



Ex.6 – Processo Aditivo por Grupo

Assim, gradualmente, e de forma não linear, as notas que compõem o grupo vão sendo introduzidas até o grupo se completar, daí o nome “processo aditivo por grupo.” A principal diferença entre essa técnica composicional e a técnica de processo aditivo linear consiste em que, no caso do processo aditivo por grupo, é possível identificar uma métrica fixa dentro da qual o grupo é executado.

O Ex.7 mostra como essa técnica composicional é empregada no Sexteto de Steve Reich. O grupo completo, apresentado na Marimba I, é gradualmente introduzido pelas Marimbas II e III através do processo aditivo por grupo. A marimba II expõe três notas do grupo no compasso 18; no compasso 19, mais duas notas do grupo são adicionadas, e assim por diante. A marimba III começa expondo uma nota do grupo no compasso 21, mais uma no compasso 22, e assim por diante, até a exposição completa do grupo nas Marimbas II e III no compasso 23.

¹² Preferimos o termo “grupo”, ao invés de “bloco”, pois bloco em português pode ser facilmente relacionado e confundido com textura.



Ex.7 – Primeiro movimento (3 marimbas) do *Sexteto* (1983) de Steve Reich (c.17-23)

Nesse exemplo, ocorre ainda que os grupos estão fora de fase, fazendo com que o resultado final (c.23) seja idêntico àquelas seções das peças instrumentais de Reich que utilizam a técnica de troca de fase, quando duas vozes estão sincronizadas (onde o andamento é o mesmo para ambos executantes) e o padrão é ouvido como deslocado em relação a si mesmo. (WARBURTON, 1983, p.148).

Agora examinaremos a técnica de **processo aditivo** (ou **subtrativo**) **textural**. Essa técnica consiste em nada mais do que adicionar vozes, uma a uma, até o ponto em que toda a textura se completa. Essa técnica foi utilizada de forma proeminente em obras como *Drumming* (1972), *Music for Pieces of Wood* (1973), *Music for Eighteen Musicians* (1974-6) de Reich, e também na obra *North Star*, entre outras, de Glass (WARBURTON, 1983, p.156).

A idéia de uma textura que se incrementa (ou se extingue) gradualmente tem muitos antecedentes na música ocidental, mas a maneira pontual como os compositores minimalistas a utilizaram, subjugando a técnica a um processo gradual, e sempre em combinação com outras técnicas de variação gradual, criou efeitos tímbricos de grande variedade, riqueza e

sofisticação, como, por exemplo, na obra *Music for Eighteen Musicians* (1974-6) de Reich. Assim, o timbre ganha uma importância estrutural de relevância na música minimalista, já que ele é um elemento que pode variar de forma bastante rica e complexa, enquanto os outros elementos de um processo de repetição permanecem estáticos.

Um exemplo pontual dessa técnica pode ser encontrado no início de *In C* (1964) de Terry Riley, onde o autor conjuga um processo de repetição, através da técnica de superposições de padrões (que examinaremos a seguir), e um processo aditivo textural. Em *In C* as vozes vão entrando uma a uma (começando pelo padrão 1) até que todos os instrumentos de uma execução específica (a instrumentação é variável) estejam soando, produzindo então a “sonoridade” e a textura geral da obra, que se manterá por um longo período de tempo (ver Ex.8).

Por fim, vamos examinar a técnica de **superposição de padrões**, que é a técnica de repetição central das obras de Terry Riley nas décadas de 60 e 70, utilizada em obras como *In C*, *A Rainbow in Curved Air*, *Dorian Reeds*, para citar algumas. Essa técnica consiste em superpor diferentes padrões rítmicos e melódicos, geralmente com durações diferentes, sobre um pulso que se mantém uniforme para todos os executantes.

Em *In C* (1964), Terry Riley combina um processo de superposição de padrões com um processo de pessoas. Um processo de pessoas na medida em que os executantes se movem mais ou menos livremente pelo material sugerido, ao seu próprio tempo. Esse processo de pessoas é conjugado a um processo de superposição dos padrões 1-53, indicados na partitura (Ex.8), que são gradualmente introduzidos pelos instrumentistas (um processo aditivo textural está implícito).

A peça pode ser tocada por qualquer número de instrumentistas, mesmo amadores, mas as melhores execuções serão realizadas por músicos acostumados a improvisarem e a escutarem uns aos outros. Não incluída na partitura está o “Pulso”, que consiste na oitava dos Dós mais agudos do piano, que são repetidas em um pulso de colcheias, do início até o fim da execução.¹³ Assim, cada membro do grupo executa consecutivamente as figuras de 1 a 53 contra esse Pulso. O número de repetições, assim como os intervalos de pausa entre elas, é deixado a cargo dos executantes. A obra termina após todos os executantes terem finalizado a figura 53. A qualidade da música depende das interações espontâneas que ocorrem no decorrer da peça, que pode durar entre 45 e 90 minutos.

¹³ Essa parte foi sugerida e executada por Steve Reich, que participou da primeira audição de *In C*, em São Francisco, USA, em novembro de 1964.

The image displays a musical score for the piece 'In C' by Terry Riley. It consists of 27 numbered measures, each starting with a common time signature 'C'. The notation is written on a single staff in treble clef. The measures are arranged in a grid-like fashion: measures 1-4 are in the first row, 5-7 in the second, 8-9 in the third, 10-13 in the fourth, 14-16 in the fifth, 17-19 in the sixth, 20-22 in the seventh, 23-25 in the eighth, and 26-27 in the ninth. The music is characterized by its minimalist style, featuring a constant pulse of quarter notes and simple melodic patterns that are layered and repeated throughout the piece.

Ex.8 - *In C* (1964) de Terry Tiley

Nessa peça, idéias musicais de diferentes durações são superpostas e adicionadas enquanto executadas contra um pulso comum. Segundo Warbunton, o resultado da técnica de superposição de padrões pode ser considerado como algo que está entre a regularidade rítmica de um processo aditivo por grupos e a qualidade mais expansiva e irregular de um processo aditivo linear (WARBURTON, 1988, p.152).

VII. Feições Estilísticas das Obras Minimalistas

Todas as obras minimalistas anteriormente exemplificadas apresentam características comuns, que são fortes o suficiente para caracterizá-las como pertencentes a um mesmo estilo musical, da mesma forma que nos é possível, por exemplo, identificar obras que apresentem características do estilo barroco ou do estilo clássico.

Dentre as principais características estilísticas das obras pertencentes ao Minimalismo, podem ser destacadas as seguintes: Estrutura formal contínua, textura rítmica homogênea com uma cor brilhante, paleta harmônica simples, ausência de linhas melódicas e repetição de padrões rítmicos (JOHNSON, 1994, p.751).

A seguir comentaremos cada uma dessas feições estilísticas:

- 1) **Estrutura formal contínua:** as obras minimalistas têm longa duração, e durante seu desenrolar não apresentam mudanças abruptas ou qualquer outro recurso de contraste que possa caracterizar uma “troca de seção” nos termos tradicionais. A forma geral é uma decorrência do processo que se articula de modo gradual e quase imperceptível; assim, a forma pode ser considerada circular e contínua, sem objetivos direcionais ou dramáticos. Um gesto característico das obras minimalistas é uma finalização abrupta e inesperada, dando a idéia de “parada”, mais do que de fim, o que reforça a idéia de forma circular;¹⁴
- 2) **Textura rítmica homogênea com uma cor brilhante:** A “cor” da textura das obras minimalistas tende a ser brilhante, já que a intensa atividade rítmica da superfície sugere uma atmosfera musical de vivacidade, de um fluxo motório contínuo, que nos remete a “cores” claras e brilhantes. A textura rítmica homogênea é elemento característico das obras minimalistas, sendo por vezes variada gradualmente através da adição e subtração de timbres (processo aditivo/subtrativo textural);
- 3) **Paleta harmônica simples:** as harmonias utilizadas pelas obras minimalistas privilegiam estruturas harmônicas simples, geralmente baseadas em harmonia triádica, com caráter fortemente modal. O ritmo harmônico das obras (quando existente) tende a ser muito lento se comparado a qualquer outra obra da música ocidental;
- 4) **Ausência de linhas melódicas:** devido ao foco no processo rítmico e formal contínuo, linhas melódicas expressivas, que sugerem início e fim de frases, não têm lugar na música minimalista;
- 5) **Repetição de padrões rítmicos:** as obras minimalistas apresentam um fluxo intermitente de figurações rítmicas que fluem do início ao fim da obra. Esses padrões geralmente são sustentados por longos períodos de tempo, sendo eventualmente superpostos, defasados, ou ainda gradualmente modificados.

VIII. Considerações finais

Até onde temos conhecimento, este artigo apresenta a primeira explanação mais aprofundada sobre o Minimalismo no contexto do meio acadêmico brasileiro, assim como a primeira tentativa de definir uma terminologia e conceitos em português, e de caracterizar um referencial teórico para a análise de obras minimalistas. Esperamos que o substrato teórico aqui lançado seja de valia para aqueles interessados em estudar obras de compositores brasileiros influenciados pelo Minimalismo, como Gilberto Mendes, Rodolfo Coelho de Souza, Marco Antônio Guimarães, dentre outros, já que muitas de suas obras utilizam técnicas composicionais semelhantes àquelas aqui descritas, em conjunção com elementos estilísticos característicos.

¹⁴ Cabe notar que a idéia de ciclo, que não tem início nem fim, é um conceito fundamental, no qual a maior parte das músicas da África e do Oriente são baseadas, sendo que tais tradições musicais foram fontes de influência decisivas para os compositores minimalistas.

Referências Bibliográficas

- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. Stella Moutinho trad. São Paulo: Perspectivas, 1995.
- CERVO, Dimitri. "Post-Minimalism: A Valid Terminology?" *Ictus*, 01 (1999): 37 - 52.
- DUCKWORTH, William. *Talking Music*. New York: Schirmer Books, 1995.
- EPSTEIN, Paul. "Pattern Structure and Process in Steve Reich's Piano Phase." *The Musical Quarterly*, 72 (1986): 492-502.
- JOHNSON, Steven. "Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique?" *Musical Quarterly*, 78 (1994): 742-73.
- MERTENS, Win. *American Minimal Music*. New York: Alexandre Broude Inc., 1983.
- MORGAN, Robert. *Twentieth-Century Music*. New York: Norton, 1991.
- NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. New York: Schirmer Books, 1974.
- REICH, Steve. *Writings about Music*. Halifax: Nova Scotia College of Art and Design, 1974.
- _____. "Notes on It's Gonna Rain, Come Out, Piano Phase and Clapping Music." In: *Steve Reich - Early Works* (CD Nonesuch, 979169-2), 1987.
- SCHWARZ, Robert. *Minimalists*. London: Phaidon, 1996.
- WARBURTON, Dan. "A Working Terminology for Minimal Music." *Integral*, 2 (1988): 135-159.

Leitura Recomendada

- BERNARD, Jonathan W. "The Minimalism Aesthetic in the Plastic Arts and in Music." *Perspectives of New Music*, 31/1 (1993): 86 - 132.
- FELDMAN, Morton. "Between Categories." *Contemporary Music Review*, 2 (1988): 1-4.
- GLASS, Philip. *Music by Philip Glass*. New York: Harper and Row, 1987.
- KRAMER, Jonathan. "Beyond Unity: Toward an Understanding of Musical Postmodernism." In: *Concert Music Rock, and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies*. Elizabeth W. Marvin and Richard Hermann ed. Rochester, N.Y.: University of Rochester Press, 1995. p. 11-33.
- NYMAN, Michael. "Against Intellectual Complexity in Music." *October*, 13 (1980): 81-89.
- POTER, Keith. "Minimalism" In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. <http://www.grovemusic.com>, 2001.
- SCHWARTZ, Robert. "Process vs. Intuition in the Recent Works of Steve Reich and John Adams." *American Music*, 8 (1990): 245-273.
- _____. "Steve Reich: Music as a Gradual Process." *Perspectives of New Music*, 19 (1980/81): 373-392; e 20 (1980/81): 225-286.
- STRICKLAND, Edward. *Minimalism: Origins*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- _____. *American Composers: Dialogues on Contemporary Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- SWAN, Claudia, ed. *Perceptible Processes: Minimalism and the Baroque*. New York: Eos Music, 1997.

Dimitri Cervo é compositor e pianista, Doutor em Música pela UFRGS (1999). Atualmente, é Professor Adjunto do Curso de Música da Universidade Federal de Santa Maria. Em 1995, recebeu o primeiro prêmio no Concurso de Obras para Orquestra do XV Festival de Londrina e, em 2000, sua Pequena Suíte Brasileira recebeu o prêmio do júri e do público no V Aliénor Compositon Competition (Carolina do Sul, USA). Em 1997, em Seattle (USA), assinou contrato com a editora Sunhawk, tornando-se um dos pioneiros na publicação de partituras em formato digital na Internet. É autor de obras como Toronubá e Pattapiana que têm recebido inúmeras execuções em diversos estados brasileiros e no exterior, sob a regência de maestros como Roberto Duarte, Lutero Rodrigues, Ricardo Rocha, Cláudio Ribeiro e Mark Cedel. Em 2003 e 2004, teve sete de suas obras registradas em CDs de diversos grupos e artistas.